روني جيرار

هداية الفن

ترجمة: المصطفى صباني

صفحة

تمت ترجمة هذا الكتاب ضمن
مبادرة ترجم
Tarjim Initiative

هداية الفن

LA CONVERSION DE L'ART

René Girard

هداية الفن

نصوص جمعها بونوا شانتر وتريفور كريين ميريل

روني جيرار

ترجمة: المصطفى صباني

كتاب
هداية الفن
المؤلّف
روني جيرار

الطّبعة الأولى:2023
التّرقيم الدّوليّ
978-603-8387-44-3
رقم الإيداع
1444/8546

© Éditions Grasset & Fasquelle, 2023, pour la présente édition.

حقوق التّرجمة العربيّة محفوظة
© صفحة سبعة للنّشر والتّوزيع

E-mail: admin@page-7.com
Website: www.page-7.com
Tel.: (00966)583210696
العنوان : الجبيل ، شارع مشهور
المملكة العربية السعودية

جميع الحقوق محفوظة ولا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

All rights are reserved. No part of this book may be reproduced, stored a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of publisher.

جميع آراء المؤلف الواردة في هذا العمل وخلافه تعبر عنه وحده وليست مسؤولية دار النشر أو أي جهة أخرى متصلة بها من الجهات والهيئات الثقافية التنظيمية أو المانحة وغيرها.

تستطيع شراء هذا الكتاب من متجر صفحة سبعة
www.page-7.com

الفهرس

تـصـديـر 7

المقالة الأولى : التاريخ في عمل سان جان بيرس الإبداعي..... 45

المقالة الثانية: الإنسان والكون في روايتي مالرو: «الأمل» و «أشجار جوز مدينة ألتنبورغ» 69

المقالة الثالثة : فـالـيـري وسـتـنـدال 87

المقالة الرابعة: إلى أين تمضي الرواية؟ 115

المقالة الخامسة : مأساوية النزعة الإنسانية لأندري مالرو..... 133

المقالة السادسة: بروست وأسطورة النرجسية 155

المقالة السابعة: نيتشه والتناقض..... 195

المقالة الثامنة: نشأة الأسطورة وتفككها في خاتم نيبيلينغ 225

ملحقات 283

هداية الرواية: من البطل إلى المؤلف..... 285

الأدب والأنثروبولوجيا..... 305

الدين هو العلم الحق لدراسة الإنسان..... 322

تـصـديـر

يجمع العمل الحالي ثماني مقالات، امتدت كتابتها من بداية سنوات الخمسينيات وانتهت بمتم سنوات الثمانينيات من القرن الماضي. والمقالات الخمس الأولى هي كتابات مرحلة الشباب، وهي تشهد على طرح قضايا كانت تشغلني وموضع اهتمامي لحظة مغادرتي أوروبا والأوساط ما بعد السريالية (post-surréaliste) التي كنت أتردد عليها. صرت حينها شغوفا بإبداعات سان جان بيرس (S. J. Perse) وأندريه مالرو (A. Malraux)، وكان كل ما كتبته عنهما ضروري نشره حتى أخلّد كتابة بعد مماتي، كما يقول الأمريكيون. وقد كانت المقالات التي تناولت فيها هذين المبدعين مناسبة سانحة للحديث عن معنى التاريخ الغائب عن الفن والشعر الحديث. وفي باقي المقالات الأخرى اتبعت نفس السياق الفكري الذي بنيته لتاريخ الرواية الذي كنت أشرف على الانتهاء منه، ذلك التاريخ الذي لن يكون بالنسبة إلي غير تاريخ الرغبة (le désir)، غير أن فرضية المحاكاة (mimésis) لم تكن بعد حاضرة في دراستي لهذين المبدعين، إذ لم تظهر إلا في تناولي للأنا الخالص (le Moi pur)

البارزة في أعمال بول فاليري (P. Valéry)، لكن سرعان ما تخليت عن دراسة هذا المؤلف مفضلا تناول أعمال ستندال (stendhal). وقد ظهرت فرضية المحاكاة بجلاء سنة 1961، في أول كتاب لي بعنوان **الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية**[1]. وفي سنوات تكويني هاته بأمريكا، فإن الانشغال بقضية «الوهم النرجسي» (pseudo-narcissique) كانت حاسمة في توجيه مقالاتي نحو نقد وهم الشعور بالاستقلال الذاتي (autonomie)، ذلك النقد الذي واصلتُ في تعميقه لاحقا في مقالاتي عن فرويد (Freud) ومارسيل بروست (M. Proust) سنة 1978، ثم في مقالاتي عن نيتشه (Nietzsche) وفاغنر (Wagner) سنة 1986. وهذه الدراسات الأخيرة سيشملها هذا الكتاب بعد عرض الدراسات الأولى وقبل عرض مقالة لي بندوة عن ريتشارد فاغنر قدمتها سنة 1983 بمركز البحث الإبيستمولوجي بالمدرسة المتعددة التقنيات (CREA). ومجموع هذا العمل ينتهي بتحويل شريط مصور (بعنوان «معنى التاريخ») إلى نص مكتوب، وهو عبارة عن حوار أجراه معي بونوا شانتر (B. Chanter) آثرت فيه الحديث عن عدد معين من مفكري وفناني القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وهذا الشريط من إنتاج مركز جورج بومبيدو (G. Pompidou) بمناسبة إقامة المعرض الفني بنفس المركز تحت عنوان «آثار المقدس» (Traces du sacré)، ذلك المعرض الذي عرض مختلف أنواع

---

1. كتاب ترجمه الدكتور رضوان ظاظا، صدر عن المنظمة العربية للترجمة سنة 2016. (المترجم)

الفن وتقاطع سيره مع المسار الذي اتبعناه في كتابنا **إطلاق رصاصة الرحمة على كلوسوفيتز** (Achever Clausewitz)[2]. ولقد شعرت بنفسي غريبا أمام الأعمال المعروضة التي كشفت لي في الآن نفسه ما استشعرته خيفة لحظة مغادرتي أوروبا، وهو ما بدا لي حينئذ واضحا وضوح الحقيقة الحارقة، إذا ظهر لي أننا دخلنا لعبة العنف المطلق في ذلك التناسب الذي يجمع تطورا يكاد يكون معاصرا للأشكال وللفن عموما ـ وباختصار ذلك الفن الذي ينزع من الإنسان طابعه الإنساني ـ مع تجريد العالم من الإنسانية، ذلك التجريد الذي أخذ يحاصرنا من كل جانب. وبذلك، فإني راهنت على إجراء هذا الحوار المصور لأكون شاهدا على عصرنا، مبتدئين بالحديث عن كلوسوفيتز وهيغل (Hegel) وهولدرلين (Hölderlin)، وعرجنا على بودلير (Baudelaire) ودوستويفسكي (Dostoïevski) ونيتشه وفاغنر، وأنهيناه بالكلام عن نيجينسكي (Nijinski) وبروست ثم سترافينسكي (Stravinsky).

لكن ما الرابط الحالي الذي يجمع في هذا العمل بين مقالات قديمة وهذا الشريط المصور؟ لا يجمع بينهما سوى رؤيا فناء التاريخ

---

2. هذا كتاب صدر 2007 وهو عبارة عن حوار أجراه معه بونوا شانتر عن الحرب ومفهومها حسب الإستراتيجية العسكرية للقائد البروسي كلوسوفيتز (1780-1831) والتي تقضي بأن تكون الحرب وسيلة وليست غاية، أي بين الوسائل الضرورية لاستمرار السياسة، غير أنها أضحت الوسيلة الوحيدة لتحقيق الأهداف السياسية في غزوات نابليون وما تلتها من حروب دولية. ولم يكن حديث روني جيرار عن نظرية الحرب المطلقة وتفاقم مخاطرها على تطور الإنسانية التي أضحت تجنح نحو تعميم العنف، غير إنذار مبكر يتهدد البشرية مع استمرار هذا العنف غير المنظم الذي سيأتي على أوربا كما قال من قبل القائد البروسي كلوسوفيتز. (المترجم)

(apocalyptique)، شريطة أن نفهم صفة الفناء بمعناها المزدوج، ذلك **الفناء** الذي يعني في الآن نفسه «الكارثة» و«انكشاف الحقيقة الإلهية»[3] (la Révélation)، إذ شهد القرنان الماضيان من جهة، «صعود أقصى درجات» الخراب التي عرفتها أوروبا منذ معركة واترلو (Waterloo) حتى معركة ستالينغراد (Stalingrad)، كما شهد من جهة أخرى، تفتحا للعبقريات لا مثيل له. تلك هي المفارقة التي يعيشها العالم الحديث، والتي تشهد على صدام للاختلافات في السراء الضراء، ومثلما قيل في **مزامير** داوود عن ذلك القتل القرباني الذي تكشفت فيه الحقيقة في الحين[4]، فإن صعود ذروة الرعب له مقابله المشرق. وكانت رقصة «**تتويج فصل الربيع**»[5] (le sacre du printemps) لسترافينسي (1913) قد أوضحت بشكل مدهش ذلك الأساس الذي قامت عليه حقيقة العصور القديمة ودور الوحي المسيحي في كشفها ومحوِها. غير أن انقشاع الرؤيا كان وجيزا، ذلك أن ما أثارته الرقصة من شغب وفوضى دفع بالفن الحديث والمعاصر إلى كتم صوتها وتجاهلها

---

3 يقصد الدارس انكشاف حقيقة المسيح المخلص من الصراعات الدموية والباعث للسلم والمحبة والمحطم لقانون القرابين الثأرية . (المترجم)

4. المزمور الثامن والثلاثون، مزمور يطلب فيه داوود التوبة والخلاص بعد ارتكاب معصية الزنا وقتل ابنه أمنون وثورة ابنه أبشالوم عليه وطرده من مملكته. (المترجم)

5. معزوفة بالي راقصة ألفها الموسيقار الروسي إيغور سترافينسكي وعرضها في باريس سنة 1913. ولها عنوان فرعي: لوحات روسيا الوثنية. وهذه المعزوفة لا تحكي قصة، بل تحيي طقوس روسيا البدائية التي كانت تحتفي بقدوم الربيع بتقديم أجمل الفتيات أضحية وذلك بأن ترقص حتى الموت. وقد لقيت هذه المعزوفة امتعاضا ونفورا من الجمهور والنقاد على السواء في ذلك العصر، لكنها تعتبر الآن من أفضل ما ألف في تاريخ الموسيقى. (المترجم)

وإبعادها، وهو ما دفعني لأن أطلق صفة «الهداية» على ذلك الفن، معيدا تكرار نفس الصفة التي نعت بها مارسيل بروست رواية عصره حين سماها بِ «هداية الرواية»[6]، أو نطلق عليه نعت «الحدس بفناء العالم» الذي استشعره سترافينسكي، ذلك الحدس الذي يستمسك بكامل الكائن عند شعوره بذلك الاحتداد الذي يجتاح الذات حين يتنازعها السعي إلى تلبية الرغبة والإمساك عن الانجراف نحو الاستجابة لنزوعها.

نـهـايـة الـروايـة

لقد كتبت المقالات الخمس الأولى لهذا الكتاب في مرحلة كنت فيها مع عدد آخر من الدارسين، أنفي وجود ما يُصطلح عليه بنظرية للمحاكاة. غير أن خلف كل مقالة كتبتها كانت ترتسم أمامي وبشكل جلي، طريق العودة نحو الديانة المسيحية. وللشاعر سان جان بيرس يعود الفضل في تذوقي طعم التاريخ حتى وإن كان فكري المسكون بالعالم الأخروي (eschatologie) قد جعل ارتباطي بالتاريخ يتَّسم بالمفارقة. وإذا كان المؤرخ لا ينير الماضي إلا على ضوء الحاضر، فإن بيرس على خلاف ذلك، يرى أن العودة إلى الماضي تشمل الحاضر وتغطيه، «ذلك أن ظل الماضي يطول

---

6. لقد أخذ روني جيرار هذه العبارة عن بروست منذ كتابه الأول الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، بغرض تطويرها والتوسع في شرحها. وليطلع القارئ على ذلك الأمر، ما عليه سوى العودة لمقالة "هداية الرواية: من البطل إلى المؤلف"(1998) الواردة في ملحق هذا الكتاب. وسيجد القارئ كذلك في الملحق، النقل الكتابي للحوارين المصورين مع روني جيرار: "الأدب والأنتربولوجيا" (1982) و "الدين هو العلم الحق لدراسة الإنسان" (2007). (N.d.E)

القصيدة» كما أمكن لي كتابة ذلك عن شعره. لكنني الآن أقول بأن التصور التاريخي الخاطئ الذي أشاعته النزعة الوضعية (positivisme) هو الذي كان يسحب ظله على دراستي، وكان علي أن أبرز مدى أهمية العامل الديني ولزومه في قراءة الأدب وتحليله ضد كل النزعات التي تنكر عليه دوره وأهميته، ذلك أني عاينت افتتان بيرس بعوالم غريبة استقاها من كل مكان كان معلوما أو مجهولا، تجتاح وبشكل دائم ومستمر خطابه، إذ كل ما يلمسه يستضيء بنور مقدس العصور القديمة أو بمقدس غير خاضع لتقاسيم الزمن، ذلك أن الشاعر شحن شعره بذلك المقدس، لكن ظننا نحن أن شعره وما يحمله من حداثة تنزعان عن تلك العوالم أي طابع مقدس، بينما كان عملنا نحن في الواقع هو من ينزع عن تلك العوالم شاعريتها المقدسة.

وثمة جانب هدام يحفل به شعر بيرس، لكن هذا الجانب يترافق في الوقت نفسه مع حدس يرى بأن إمكانية إعادة بناء الواقع لا يمكن أن تتم من دون بُعد الفناء هذا الذي هو دائم الحضور في شعره، وهكذا توصلتُ إلى فهم وظيفة صوره المعتَّمَة التي تبدو في ظاهرها متنافرة، تلك الصور التي لا تعمل إلا على تشويش مفهوم التاريخ وزعزعتهِ وتعطيلهِ وفق منظور النزعة الوضعية[7]. وحينها كان الغرب قد انهار فعلا، وذلك عندما دخل في دوامة الثقافات والحضارات المتعددة والمتشابكة، فاقدا بذلك «معنى» التاريخ،

7. يرى أوغست كونت (A.Comte)؛ رائد النزعة الوضعية، بأن التاريخ الإنساني سائر دائما إلى الأمام ويتطور نحو الأفضل في كل مجالات الحياة الإنسانية. (المترجم)

ذلك المعنى الذي كان الغرب قد أسبغه على هذا التاريخ. وهكذا كان لبيرس دور في توجيهي نحو النسبية التاريخية التي تضمنها نهجه المعارض لكل نزعة تؤمن بتطور التاريخ نحو الأفضل والأمثل. وهذا التعتيم الذي طغى على شعره، دفعني إلى الحديث عن «الضبابية» (indifférenciation) قبل عشرين سنة من تأليف كتابي **العنف والمقدس**[8]. غير أني مازلت أرى حتى الآن مدى إيجابية الصور الضبابية في شعره، لأن ما تحدثه من تشوش يتبدد مع استمرار توارد المقاطع الشعرية، كما لو أن ثمة حركة يتصاعد فيها اجتياح هذا الطرف للطرف الأخر، إذ كل ظهور لمعنى ملتبس يلقى على عجل بزوغ معنى واضح.

وهكذا بدت تتبادر إلى ذهني منذ 1953 ضرورة الانكباب على المقدس. غير أن ترجمة ذلك الحدس فكريا كانت متأثرة بفكر هايدغر (M. Heidegger) السائد وقتها في تلك المرحلة، وذلك عندما كتبت عن بيرس: «فخلف [«الحركات العبثية» لطقوس الشاعر الخيالية] ينبثق المقدس، مقدس يفرض نفسه بقوة أشد من قوة العدم عند ملامستها عن قرب». وكان ذلك على انسجام عميق مع فكره واستجابة كبيرة تقارب سؤاله: كيف يمكن خلق عالم جديد لا يمت بصلة لذلك العالم الذي أنشأته النزعة الإنسانية (humanisme) والمذهب العقلاني (rationaliste) والنظم السياسية الديمقراطية، والبعيد كذلك عن العالم الماركسي

8. ترجمته إلى العربية سميرة ريشا عن دار المنظمة العربية للترجمة سنة 2009. (المترجم)

(marxiste)؟ وكان هذا مبعث جوابه الشهير حينها: «الله وحده من باستطاعته إنقاذ العالم مرة أخرى»، وذلك عندما رده على مسامع صحفيي جريدة **شبيغل** (spiegel) سنة 1966. ماذا يعني ذلك، وأن هذا الدمار الذي نعيشه سيقودنا لتكرار ظاهرة كبش الفداء الباعثة لمسيح جديد وما يستتبع ذلك من بناء مجتمع جديد؟ ومالرو الذي خصصت له مقالتين في تلك الفترة ـ هما مقالتان مدرجتان في هذا العمل ـ لم يكن على بعد كبير عن ما ذكره هايدغر. وهذا المتصرف الجديد لن يغزو العالم مرة أخرى كما سبق وأن غزاه في المرة الأولى، لكنه يعود في أجواء جد متوترة ومتناقضة، إذ سترافق مجيئه أثناء الفناء الجاري لحظته.

وفي هذه المقالات الخمس الأولى الواردة في هذا العمل، والتي نشرت في الفترة الممتدة من 1953 إلى 1957، كان معنى المقدس يبدو لي غامضا، كما لو كنت أسير في طريق عبثي يتقهقر بي إلى الوراء. ولكن رغم ذلك، بدأت تباشير شيء ما بالبزوغ. وكان مالرو حينها مهملا من القراء، لا يختلف إلا قليلا عن بروست في نبذ القراء الفرنسيين لأعماله، وكان كتابه **أصوات الصمت** (Les voix du silence)[9] قد مني بفشل ذريع في فرنسا، ذلك أن ما كان يشغل بال المهتمين بعلم الجمال (esthétique) هو نفس ما كان يشغل بال السياسيين، وهو العمل على العودة إلى ما كانت عليه

9 كتاب نشره مالرو بدار النشر غاليمار سنة 1951 وهو تجميع لمقالات نشرت بين 1947 و 1949 في المجلة الفنية سكيرا (Skira) تحت عنوان سيكولوجية الفن، من بينها مقالة حول "المتحف الخيالي" و"عملة المطلق النقدية" ودراسات حول فن النقش والحفر والنحت والتشكيل، والتصوير الفوتوغرافي.(المترجم)

أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية. وهكذا كانت السريالية تسير على درب الرمزية (symbolisme)، مثلما كان دستور الجمهورية الرابعة يتقفى خطوات دستور الجمهورية الخامسة، أي أن الكل كان يسير نحو الأسوأ، لأن همّ الجمالين كان يسعى إلى الحفاظ على أشكال الفن واستمرارها بأي ثمن كما كانت دائما في السابق رغم كل الفوضى التي يعرفها العالم، مهملين العلاقة المثيرة للقلق التي كان مالرو يحاول فيها الربط بين الفن وعنف العالم بعد تخليه عن كتابة الرواية. ورغم ما يبدو من تعثر ربما يعتري كتاب مالرو، فإن غرابته وسحرة اللافتين لم يثيرا غير صوت «جعجعة بلا طحين»، بحيث اتهم بالغموض والسخافة والتصنع. وكان ذلك الاتهام قد حكم حكما نهائيا على إبداع مالرو بالإعدام، ولم يعد منذ ذلك الوقت يتردد اسمه على الألسنة حتى مماته، إذ لم تكن ثمة رغبة لفهم ما يطرحه إشكال الفن من تصور مغاير ومختلف، والحال أن ما استهواني في هذا العمل من بين أشياء أخرى أثارت إعجابي، هو خلق صلة بين الحرب العالمية الثانية والولع بالأصنام (des fétiches)، تلك العودة إلى الفن البدائي وخلق أشكال جديدة للفناء. وكان مالرو وحده من لمّح إلى ذلك الأمر، ضد الثقافة السائدة وقتها والتي كانت ترفض سماع الحديث عن المخاطر المتعاظمة. وهنا أتذكر صفحة كانت قد أثارت انتباهي، تقدم صورة مختلفة عن الجمال لا علاقة لها بما سبق لنا معرفته عن هذا المجال. وبالنسبة إلى مالرو، فإن «عودة الديني» تعني على وجه الخصوص عودة الشياطين:

«إن التاريخ ـ المهووس به الغرب مثلما هو هوس استفهام بوذا الذي يعصف بآسيا ـ ولد من قبل، ولم يسر سيرا كرنولوجيا، بل كان سؤال الماضي القلق الذي يسعى لاكتشاف مصير العالم، وذلك حينما تبدأ الحضارة الغربية بالتشكيك في مآلها. وأثناء الحرب التي عرفت ظهور الشياطين العظيمة، والآن في المتاحف التي تحفل بالشياطين الصغيرة، فإن ثمة جانب شيطاني طغى على المشهد، حاضر تقريبا وبشكل متقن في كافة الفنون البدائية. (...) وبقدر ما ترى أوروبا بروز شياطين جدد على ساحاتها، فإنها تستقدم من الحضارات التي عرفت في الماضي شياطينها، أسلاف هؤلاء الشياطين وأودعتها في الفن. والشيطان ـ الذي اتفق الفلاسفة واليسوعيون ضمنيا على إقصائه، الأولون ينكرون وجوده، والآخرون يعلمون بعدم ظهوره ـ الذي هو ميال لرسم مزدوج الأبعاد، هو من أبرز الفنانين الذين تعرضوا لتجاهل فنهم في الماضي، وبعدها عاد للظهور، فأحيا كل ما قام برسمه سابقا. وثمة حوار خفي يسعى لمد جسور التواصل بين الأصنام العظيمة والكنيسة[10] (...) وأضحت كل القوى صالحة لخدمة فن يبحث عن الحقيقة بحث المتلمس طريقه في الظلام، ولم تعد بلادنا أوروبا بمدنها الأشباح أكثر خرابا من فكرة الخراب التي كونتها عن الإنسان. فأي دولة في القرن التاسع عشر كانت تجرؤ على تنظيم

10. لم يذكر الكاتب هنا الكنيسة بالاسم، بل بوابة إحدى الكنائس المعروفة بتعدد التماثيل التي تزين مداخلها، وهي البوابة الملكية (Portail Royal) لكنيسة سان أندريه (Cathédrale Saint-André) بمدينة بوردو الفرنسية. (المترجم)

التعذيب؟[11]. جالسة القرفصاء كربات القدر (Les Parques)[12] في متاحفها المشتعلة، تنظر تماثيل النبوءات إلى مدن غرب صار متآخيا وهو يمزج ما تبقى من دخان الحرب بدخان أفران المحارق البشرية (...)»[13].

والحاضر في تعريف مالرو تبدّى في تلك «الساعة التي مات فيها وهم علم كان قد غزا العالم دون أن يقدّم فدية»[14]. وهذه الجملة بدت لي كما لو أنها كُتبت اليوم وليس قبل ستين سنة.

وعودة هذه الصنمية هي التي لم نكن نرغب في رؤيتها، وصنمية الفن تلك، هي التي عملت عدمية (nihilisme) القرن العشرين على صرفها وإحلال الأداء الخطابي (jeu verbal) مكانها. والحال أني اكتشفت بقراءتي لمالرو أن للكلام القدرة على إيضاح ما يدور من أمر هام في العالم وفي حياتانا. وفي رأيي، فإن العبارات التي رددها مالرو تحمل معنا حقيقيا، توحي بوجود رعب يعاود الظهور في حلة جد جديدة وفي غاية الحداثة. وأعتقد أن هذه العبارات أماطت اللثام عن ما هو مهم في الفن الحديث، وكشفت عن عودة

---

11. إشارة إلى النازية والستالينية اللتين خلقتا عقيدة صنمية ونظمت معتقلات التعذيب والإبادة باسم طهرانية المذهب السياسي وباسم التطور العلمي، واللتين استعبدتا الإنسان باسم خدمة الإنسانية. (المترجم)

12. إلهات في الميثولوجيا الرومانية تتحكم في مصير الإنسان من الولادة حتى الموت، ويمثلن بنسوة يغزلن خيوط الصوف، يطلنها ويقطعنها إعلانا عن نهاية الشخص وموته، وكأن حياته تقاس بطول أو قصر الخيط. (المترجم)

13- André Malraux, Les voix du silence, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. IV, p. 785.

14. نفس المرجع.

العصور البائدة، بحيث لم تعد هذه العصور والفن «المتسامي في الحداثة» غير شيء واحد، مادام هذا الفن الحديث لا يملك من مغزى غير التخلي عن المسيحية، ومادامت هذه العصور البائدة لم تعد إلى الظهور إلا على شكل أصنام لا تمت بصلة لا إلى آلهة ولا إلى جمال الإغريق. إن هذه اللحظات التي نعيشها إذن هي التي تشهد على وجود تركيب[15] (synthèse) يثير اهتمامي، تركيب يعيد كل شيء خلّفه الزمن وراءه، ساحبا ظل ذلك المرعب المهدِّد بالفناء على واقعنا الحالي.

وفي الحقيقة، فإن تكريس مالرو لرؤية تؤمن بخراب العالم قد تعززت وبشكل مثير للدهشة، مع ما اقترفه هتلر (Hitler) وستالين (Staline) من إبادة جماعية ممنهجة، ومع ما تتعرض له حياة الحيوان كما الإنسان من مخاطر على كوكب الأرض. وهذا الواقع المنذر بالكارثة رفع من مكانة رؤية مالرو لتتبوأ مرتبة الحقيقة العلمية. وبذلك انفتح التاريخ على شيء لم يمكن لا باستطاعة مالرو ولا باستطاعتي أنا تسميته بعد في تلك الفترة، وهو عودة معنى الفناء الذي يحيّن ومن جديد الديانة المسيحية. غير أن هذا الحدس بفناء العالم ظهر سابقا في روايته **الطريق الملكي** (La voie royale). ففي هذه الرواية مشاهد «مغرقة في البدائية» ونظرات مُسلّطة على «بشر متوحشين»، ولمحات خاطفة مثيرة لمزيد من الاهتمام أكثر من روايته السياسية **الأمل** (L'Espoir) على سبيل المثال. وبالإضافة إلى

15. تركيب يعيد دمج الفنون البائدة بالفن الحديث والمعاصر. (المترجم)

ذلك، فإن الفرن (la chaudière) في رواية **قدر الإنسان**[16] (La condition humaine)، هو وفق هذه الرؤية، يكاد يشبه جحيم دانتي (A. Dante)، بحيث لم يعمل مالرو على استعادة صور سعير دانتي فقط، بل طبعها بمواصفات التكنولوجيا الحديثة. وهنا نرى بوضوح شديد أن الرواية مع مالرو لم تعد كما كانت مع بروست، وبعبارة أخرى، فإذا كان بروست قد دفع بجنس الرواية إلى بلوغ أقصى درجة ممكنة من التحول والتطور، فإن مالرو يرى أن ثمة أشكال أخرى للرواية ستفرض نفسها من أجل استيعاب مستقبل العالم المجنون، ذلك أن الرواية كانت وسيلته التمهيدية لنظم رؤاه، تلك الرؤى التي كانت تستدعي منه إيجاد شكل آخر للرواية. ولم يكن الفرنسيون يرغبون في استيعاب ما أجهد مالرو في تبليغه عند تأليف كتاب عن الفن والجمال «**أصوات الصمت**»، بينما كان تخليه عن كتابة الرواية له مغزى في غاية الوضوح. ولأنه كان يبحث على وسيلة لإخضاع رؤى العالم لقانون النسبية، فإن مالرو رسم لنفسه هدف تفجير الوعي بوحدة الزمن وتراتبه (la temporalité) وخلق استعارات مذهلة. وبذلك، فإننا لا يمكن أن نتصور تخليه عن أسطورة [الأزمنة السحيقة] إلا وكان ذلك التخلي مصحوبا بالتخلي عن كتابة الرواية. وهذا التخلي المزدوج عن الأسطورة والرواية يمكن معاينته على صعيد الجملة نفسها الواردة في الكتاب السابق ذكره: «إن الأساطير المتناقضة تلغي واحدة منها الأخرى».

---

17. ترجمة فؤاد كامل، ومراجعة الدكتور أنور لوقا، صدرت عن الدار المصرية للتأليف والترجمة، الطبعة الأولى سنة 1988. (المترجم)

ولقد كان مالرو يبحث عن طريق يسمح له بالخروج من الرؤى السائدة التي تخص الإنسان، بالسير في ذلك الطريق الذي يقدم في الأخير إجابة عن سؤال: «ما الإنسان؟».

وبقراءتي لمالرو، كان من الواضح أن أتصور بأن المقدس ذي الطابع الجمالي هو الوحيد القادر على إخراجنا من المصائب وفظائع التاريخ. ومجهود مالرو للتخلص من الأسطورة، ذلك الجهد الهائل لبلوغ الكونية، مهد الطريق بالتأكيد أمام تجربة «هداية الفن»، تلك التجربة التي سوف تكون هي صميم كتابي **الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية** سنة 1961. ويتناسب المجهود الفردي للبطل الساعي لفك ارتباطه بعالمه، مع مجهود مالرو نفسه في صورته الأخيرة وهو يخلص نفسه من كل الأساطير بفضل هذه الأسطورة الأخيرة للفن، بحيث أن مالرو ومن قبله سان جون بيرس وبروست هم بالتأكيد من أقنعوني بهداية الأدب. غير أن غالبية قراء مالرو كانوا من المثقفين اليساريين الذين انفضوا من حوله بعد انضمامه لصف الرئيس الفرنسي دو غول (C. de Gaulle)، كما لو أن كتاب **أصوات الصمت** منذور للإخفاق من كل النواحي. وكان صوت مالرو صوتا يتخلل الصمت وحركة تتقدم في ظلمة دامسة. وبالنسبة لي، كان إخفاق هذا الكتاب بالعمل المخزي، بل يمكن لي أن أقول بأن الذي هداني نحو فكري الحقيقي، هو بالتحديد ما جاء في هذا الكتاب من رفض لهذا الديكور البرجوازي الباذخ ولهذا الإيمان بالاكتفاء الذاتي الحداثي الذي ينشده المستقبل، إذ تلك كانت فعلا هي مظاهر هذه الأسطورة المهيمنة.

وهداني هذا المسير نحو فكرة تتملكني، تناولتها في مقالة كتبتها سنة 1957 بعنوان «إلى أين تمضي الرواية؟» وذلك حينما عاينت مالرو كما جان بول سارتر (J. P. Sartre) استغلالهما للرواية لتمرير أفكارهما والتخلص منها لحظة استنفاذها لذلك الغرض. فهل تسخير الرواية مرحلة ضرورية تنتهي بفض الشراكة معها؟ وضد الرواية ذات التوجه الطبيعي[17] (naturaliste) التي تعلي من الموضوع على حساب الذات، لاحظنا بعد الحرب العالمية الثانية، بروز رواية ميتافيزيقية[18] (métaphysique) تسير في اتجاه معاكس يهدم تدريجيا موضوعها، بحيث صارت الرواية تفترس نفسها. وقد أكدتُ في هذه المقالة بأن ما ذكره مالرو من تجاوزه للرواية في كتابه **أصوات الصمت**، وما انخرط فيه سارتر من نزعة ذاتية مغالية في العقلانية، لا يجب ولا يمكن أن يكون أمر ملزما، إذ كنت حينها بالطبع مدافعا عن رواية بروست، غير أن هذه الإشكالية لم تعد مثار اهتمامي حاليا. وإذا كان عملي يستمد جذوره بالكامل من دراسة الأعمال الرواية العظيمة ومن وصف لتجربة أطرَتها بامتياز هذه الأعمال، فإن موضوع الرواية يبدو لي موضوعا

---

17. الاتجاه أو المذهب أو المدرسة الطبيعية في الفن والأدب كانت استمرارا للمذهب الواقعي، وتعتمد بالأساس في استقصائها للواقع على جهود العلوم الطبيعية وخصوصا المنهج التجريبي لكلود برنار (C. Bernard). ويعتبر الروائي إميل زولا (E. Zola) هو رائد هذه المدرسة بفرنسا بعدما أصدر كتابه "الرواية التجريبية" سنة 1880 الذي يعد البيان الأدبي لهذا المذهب. (المترجم)

18. اسم أطلقه ميرلو بونتي (M. Ponty) على أعمال الروائية سيمون دوبوفوار (S. de Beauvoir) بعد صدور روايتها المدعوة (L'invitée) سنة 1943. لكن امتد هذا التصنيف ليشمل كل الأعمال الروائية لموريس بلانشو وتيار الرواية الجديدة كما نظر له ميشيل بوتور وألان روب غرييه وناتالي ساروت وكلود سيمون. (المترجم)

متجاوَزا حاليا، إذ قليلا ما يشغل بالي، وذلك لأنه، وعلى حسب ما يظهر لي، لم يعد يعبر عن مرحلة كان عليه أن يتنبأ على الأقل بكل المخاطر التي كانت تحدق بها. وعلينا أن نتصور مثلا مدى قوة رواية **الممسوسون**[19] (Les possédés) لدوستويفسكي ووهجها في ذلك العصر، لكن هل بالإمكان تجديد الرواية بعد بروست؟ لا أرى كيف يمكن فعل ذلك.

وفي حديثنا المصور، جعلني المُحاور بونوا شانتر[20] (B. Chantre) أدرك ـ وكان محقا في ذلك ـ بأن الصباح في عرف الأمير **دو غيرمنت**[21] (Guermantes) يتخذ مظهر الفناء، ولنذكّر بهذا الصدد، بأن المرض داهم فيرجينيا وولف (V. Woolf) لعدة شهور عندما قرأت رواية بروست، لا بسبب الغيرة، بل لأنها رأت أن بروست قال على نحو معين ما كانت تريد قوله ولم تجد الكلمات المناسبة للإفصاح عن ذلك. وبذلك، فإن تاريخ الرواية لا يكاد أن يكون غير امتداد لحكمة الكتاب المقدس (La Bible). وهذا ما يدعونا لأن نولي بالعناية اللازمة علاقة الرواية بالكتابات المقدسة، إذ أعتقد أن الحقيقة تتكشف في الرواية، لكن لن تكون حاملة لتلك

---

19. لها اسم رديف: الشياطين (les démons) ألفها دوستويفسي في حلقات بين 1871 و1872 في جريدة الرسول الرومي، وترجمت إلى العربية بالشياطين، لسامي الدروبي عن دار التنوير للطباعة والنشر سنة 2014. (المترجم)

20. ناقد أدبي وكاتب مسرحي فرنسي من مواليد 1961. (المترجم)

21. من بين الشخصيات الرئيسة لرواية بروست: البحث عن الزمن المفقود، شخصية تعتز بعراقة أصولها والتفاخر بأمجادها، فكانت مدعاة للسخرية والاحتقار من كافة أفراد عائلته التي ترى أفول مجدها وبؤسها. (المترجم)

الحقيقة إلا إذا غدت في الآن نفسه كتاب شرائع (canon) ونصوصا لشرائع الوحي الروائي.

كبرياء وشغف

بكتابتي لمقالة يعتورها القصور الشديد عن فاليري وستندال سنة 1954، كنت أفكر قبل ذلك في تأليف كتابي الأول. وكنت أقف مسبقا موقف المعارض للنزعة الفاليرية (نسبة إلى بول فاليري)، أو معارضا لمثقف معين يهتدي بتلك النزعة، تلك المعارضة التي بلغت حد الازدراء كما بدا ذلك في كتابي **الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية**. وما سبب معاداتي لفكره؟ ذلك أن فاليري يعتقد بأن كل إشكال يجد حله إذا كبحنا مشكل الرغبة والآخر ورفعنا من شأن الاعتداد بالذات (solipsisme). وهذا التصور يندرج ضمن سياق مبدأ الأنانية الذي هو عماد فكر موريس باريس[22] (M. Barrés)، غير أن أنانية هذا الأخير ملموسة بقوة ويُحْشى جانبها بشدة، بينما أنانية الأول فارغة. وكان لفكر فاليري صلات كذلك بستيفان مالارمي (S. Mallarmé)، ذلك أن هذا الأخير كان نموذج الكاتب الذي يكتب لنفسه لا للآخرين ولا لجمهور القراء،

---

22. كاتب وسياسي من رموز القومية الفرنسية وأحد منظري حزب اليمين القومي بين الحربين العالميتين (1923-1863)، يقوم فكره أولا على "تقديس الأنا" ضد كل أشكال الإكراه التي تقمع انبثاق الذات، كما يقوم ثانيا على "تقديس الأرض والأسلاف" في دفاعه عن القيم الوطنية التقليدية وارتباطه بالجذور والأسرة والجيش والأرض الأصلية. (المترجم)

وكان فاليري ينتمي لصالونه الأدبي. وشخصية **السيد تيست**[23] (Teste) تعطي الانطباع لكافة البلهاء بكونه مجرد موظف بسيط وضيع، بينما هو لا يهتم إطلاقا بذلك الأمر، فقد كان منصرفا للاستمتاع بأناه الخالصة. وطيلة مدة طويلة جدا، حاول فاليري لعب دور الشخص المعتز بنفسه، فتوقف عن الكتابة بالمعنى الحرفي للكلمة لكي يثبت عدم حاجته حتى للفن، وأن بإمكانه الاستغناء عن الآخرين.

وبالنسبة لي، كانت هاته المقالة مناسبة للتمييز بين شكلين للفردانية (individualisme)، أي شكلان للتمييز بين **كبرياء** السيد تيست و**شغف** (passion) ستندال، فمن جهة، ذلك الشيء الذي لا يمكن أبدا حده والذي يسعى إلى تحقيقه السيد تيست، ومن جهة أخرى نموذج «ذلك الرجل العظيم» الذي يسعى لبلوغه ستندال. لقد كان فاليري يبحث عن أنا خالصة، إذ أن كل تصرفه يستقيه من الأنا الأدنى، فيكون من ثمة لا مباليا بالآخرين إطلاقا. بينما لم يكن أبدا ستندال متجاهلا للآخرين، وكان دائم التقصي لعالم الزهو بالنفس (la vanité). لنأخذ على سبيل المثال ما كتبه ستندال في شبابه؛ في كتابه **عن الحب** (De l'amour) ـ وهو نص جد ضعيف ـ ، فقد أبان عن وجود تضاد بين الشغف والغرور، ذلك أن الشغف هو الأصالة، بينما الغرور تغذيه نظرة الآخر حينما يخضع باستمرار لتأثيره. وما كشف عنه ستندال هو حذو الجميع للظهور

---

23. الشخصية الرئيسة في رواية بول فاليري المعنونة بأمسية مع السيد تيست (La soirée avec monsieur Teste) نشرت سنة 1896. (المترجم)

بمظهر المزهو بذاته مع الثورة الفرنسية، أي تملكتهم رغبة المحاكاة، وصار الجميع دائما ناضرا ومنظورا.

وما اكتشفه ستندال، قريب جدا في الحقيقة من ما قاله الكونت دو توكفيل[24] (C. de Tocqueville). هذا الأخير يشرح وبصورة تقريبية أن الآلاف من الشباب اعتقدوا أثناء الثورة الفرنسية بأن إسقاطهم للملك، يسقطون ذلك الحاجز الذي كان يمنعهم من أن «يمتلكوا صفات» ذلك الذي كان يحتل مكانهم، ذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم سيبلغون جميعهم مبلغ تحقيق الذات (être)، ولم يراعوا حسبانا بأن هذا الحاجز الوحيد والقصي والذي هو نسبيا حاجز تافه، سوف تحل محله كل الحواجز الصغيرة، بحيث يغدو كل واحد حينئذ حاجزا يعترض كافة الآخرين. بذلك تم ذلك الانتقال من حالة المتزلف[25] (courtisan) السعيد الذي يضحك ويمرح ـ لأن نظام الحكم القديم بالنسبة لستندال هو الضحك ـ إلى حالة الغرور الحزين. إن ما تمخضت عنه الثورة الفرنسية هو ولادة العالم البالزاكي (نسبة إلى روائي أونوريه دو بالزاك Balzac)، حيث يصبح كل واحد خصما للآخر. لقد تحقق في هذا التحليل اكتشاف عميق غذّى كل عملي اللاحق.

---

24. ألكسيس هنري شارل (1805.1859) فيلسوف ومنظر سياسي ورجل قضاء فرنسي، من رواد علم الاجتماع الفرنسي. (المترجم)

25. رجل من حاشية البلاط كما كان يعيش متملقا ونديما لأسياد السلطة الملكية. (المترجم)

وحقيقة ذلك الذي سماه سابقا بروست ب«الهداية الروائية» أضحى حاضرا في هذه المقالة التي تناولت فيها عند ستندال انتقال المتناهي (fini) نحو اللامتناهي (l'infini). وفي هذا الانتقال، تتنصل «الهداية الروائية» دائما من عمل سابق اكتشفت فيه معالم الرداءة، غير أن ذلك العمل «الرديء» يعاود الظهور وبشكل منقح، مثلما ترك بروست كتابة رواية شبابه **جان سانتويْ** (Jean Santeuil) التي تنصل منها وخلفها جانبا ولم يكملها إلا بعد الانتهاء من عمله الضخم **البحث عن الزمن المفقود**. ونفس الأمر ينطبق على رواية **الأحمر والأسود**[26] (Le rouge et le noire) لستندال،إذ عند الانتهاء من كتابتها، طلّقها ثم عاد إلى كتابتها من جديد. ففي النسخة الأولى للرواية، كان الروائي معاديا لبطله **جوليان سوريل** (Julien Sorel)، واصفا إياه بالسلبية التي تلصق بالكاهن (curé)، لكنه في النسخة الثانية المعدّلة، يتماهى مع شخصية بطله ويفسر العالم المحيط بنا، ذلك التفسير الذي ينم عن رؤية سوداوية لعالم حديث منساق وراء نزوع وضيع. وجهد التخلص من تلك الوضاعة يقضي حينئذ بالرحيل إلى إيطاليا. وقد نُظر إلى شخصية **فابريس ديل دونغو** (Fabrice del Dongo) بطل رواية **صومعة بارما**[27] (La chartreuse de Parme) باعتباره آخر من تبقى من سلالة الأرستقراطية الإيطالية، تلك الشخصية لم

---

26. ترجمها إلى العربية غياث حجار عن دار منشورات عويدات، بيروت، سنة 1962. (المترجم)

27. ترجمها إلى العربية جوزيف إليان، عن دار منشورات عويدات، بيروت، سنة 1983. (المترجم)

يكن لها انهمام دائم بذاتها ولا بما تخلفه من انطباع لدى الآخرين، بل انصرف همها للبحث عن السبل التي تمنحها القدرة على مواصلة الحياة. ولم يكن الشغف الستندالي (نسبة إلى ستندال) وسيلة للخروج من جحيم المحاكاة، بل كان وسيلة يجنب دخوله، إذ بدخوله تغلق كل المنافذ. وبذلك، فإن فرنسا ضاع منها الشغف وارتحل إلى إيطاليا. ففي رواية **صومعة بارما**، صار عالم الغرور يحتل بلاط بارما الذي عكس وبصورة ساخرة باريس كما صورتها رواية **الأحمر والأسود**، ولم يكن **الكونت موسكا** (comte Mosca) غير مراقب ثاقب النظر يجسد الروائي ستندال.

وهكذا، فإن الأنانية الستندالية هي أنانية تحقيق المتعة الشخصية، متعة حب النساء والطعام والاستمتاع بجمال إيطاليا ولذة الحديث، إذ تبدع هذه الأنانية مادية (matérialisme) انطبعت بطابع روحاني (spiritualisé)، على النحو الذي صارت إليه مادية إرنست همنغواي (E. Hemingway). وسمحت لي كتابات ستندال بأن أرى لحظتها كل مظهر للسخافة ينطبع به كل تصرف يسعى لتحقيق استقلاله الذاتي، وأن أعاين عبثِ بحثٍ محموم لا يقود دوما إلا إلى إحباط يتضاعف باستمرار. لقد كان فاليري يرغب في بلوغ مراقي الأرستقراطية عنوة بتجاهله للواقع، إذ نلمس في إبداعه نوعا من الزهد شديد الغرابة، بحيث بدا لنا الشاعر في لبوس المتصوف المسيحي، بينما هو في موقف المعارض للإحسان ((la charité ولا يرى فيه أية حقيقة. ولن يكون فاليري حينئذ غير صورة ملطّفة لشخصية **ستافروجين** (Stavroguine)،

تلك الشخصية التي أبدعها دوستويفسكي في روايته **الممسوسون**. غير أن التجاهل من طباع ستافروجين الحقيقية، بينما عند فاليري يوحي لنا بنوع من التصنع والإدعاء. وخلافا لفاليري، فإن لدى ستندال إيمان بالعمل الفني، ونوع من السخاء والعفوية لا يقدر فاليري على بذلهما لأن التصنع طلى كل سلوكه. والغريب أن فاليري كان يتهم حقيقة ستندال بتصنع مواقفه، غير أن هذا الأخير لم يكن يأخذ التصنع والتظاهر مأخذ الجدية الذي يمكن أن يطبع سلوكا معينا.

الرغبة والنرجسية

حينما أعيد قراءة هذه الدراسات التي أنجزت، تصدمني النبرة السارترية (نسبة إلى سارتر) الطاغية وقتها على تصوراتي. وكان جان بيير دوبوي[28] (J-P. Dupuy) قد رأى بوضوح تحليل سوء النية (la mauvaise foi) في أعمال سارتر ومدى أهميتها في بلورة فرضية للمحاكاة، إذ كان سارتر بالنسبة لي أكثر أهمية من هيغل، وكان كتابه **الوجود والعدم** (L'être et le néant) أول كتاب فلسفي استوعبته، وفي نظري هو أفضل كتبه. وأساس سوء النية وفق سارتر، مبعثه المحاكاة، ذلك أن نادل المقهى يحاكي النادل الذي

28. مهندس وفيلسوف فرنسي (1941) كان مدرسا للفرنسية وباحثا في مركز دراسة اللغة والإعلام (SCLI) بجامعة ستانفورد بكاليفورنيا، كما درس فلسفة العلوم الاجتماعية والسياسية والأخلاقية بالمدرسة المتعددة التقنيات. من المتأثرين بنزعة روني جيرار الدينية. (المترجم)

سبقه، يلعب ذلك الدور ليتماهى مع طباعه، مثلما يرغب دون كيخوتي (Don Quichotte) في التماهي مع الفارس الهائم.

والمحاكاة الوجودية هي ما يسميه سارتر ب«الجوهر» (essence)، وتصوري للمحاكاة شديد القرب من تصوره، غير أني أتخطى تحليلاته حين أرى في الآخر المتعاظم[29] (l'Autre) نموذجا حقيقيا، إذ أن جوهر نادل المقهى، هو هذا الآخر المتعاظم الذي علمني مهنتي، وقد راقبته وهو يقوم بدوره، فصار لي نموذجا أحتذيه. وبذلك، فالجوهر هو بالنسبة لنادل من الجيل الحالي؛ نادل من الجيل السابق الذي خلّد هوية كائن نادل المقهى كما كرستها التقاليد. وكل شيء عند سارتر يفسَّر على ضوء مصطلحي **الوجود والجوهر**، ولم يفسر بالقدر الكافي على ضوء مصطلحي **الأنا والآخر المتعاظم**، ذلك أن سارتر كان يريد تنقية الوجود من كل غيرية (altérité)، وأنا أؤكد بأن هذه المهمة مستحيلة تماما، ذلك أن الغيرية تتداخل وبشكل وثيق مع هذا الذي اعتبره ملكي وأناي، وعدم الاعتراف بوجود الغير لن يكون مبررا كافيا للانشغال بقضايا مستعصية على الحل. وإنكار الغير هو ما تبقى من إرث فاليري الذي ظل صامدا في فلسفة سارتر.

وبذلك، فإن سارتر هو من أكبر المؤمنين بالخطيئة الأصلية (péché originel) الذين لم يسبق لهم الوجود، من أولئك الذين

---

29. ذلك الآخر، وفق رؤية المحلل النفسي جاك لاكان، الذي لم يعد مجرد شخص، بل أضحى رمزا يتملك المخيال ويسيطر بشكل لاوعي على تصرف الشخص، ينقاد لتقليده دون شعور منه بذلك التقليد. (المترجم)

يهتدون بالمذهب البروتستانتي (protestant) وبلغوا في إيمانهم ما يمكن بلوغه من التعصب الممكن، ذلك أن لا أحد، بالنسبة له، يمكن الإفلات من سوء النية. غير أني أجد هذا الأمر تافها، ذلك أن النادل وقبل كل شيء، لا يمكن أن يحاكي نيكولا ساركوزي[30] (N. Sarkozy)، لأنه سيعتبر «وغدا حقيرا» في نظر سارتر حينما أراد التماهي (s'identifier) مع الآخر. لكن هل لنادل المقهى اختيار في تقليد من يريد؟ إن مبدأ سوء النية يخلق مأزقا أخلاقيا لا يتمتع بأية حقيقة، ذلك أن الذي يقوم بعمله على أكمل وجه وينخرط فيه كليا، محكوم عليه مسبقا بالتردي في هذا الشعور الذي يمزق الذات. وإنه بالتحديد الدقيق لأمر ظالم [أن نكون ضحية هذا التقليد الذي يحرمنا من أصالة ذواتنا وحرية اختيارنا][31]. والخطيئة الأصلية حاضرة في أعمالي تحت مسمى «الرغبة الميتافيزيقية» - والتي هي نزوع يدفعنا لتملك **كينونة** ذلك الذي صيرناه نموذجا لنا - الكامنة في العلاقة بالآخر المتعاظم، وليس في النظرة إلى الذات.

في الجزء الثاني من كتاب **الوجود والعدم**، تحدث سارتر عن المرأة المتباهية بجمالها (femme coquette) والتي يعميها الإعجاب بحسنها، والتي هي كذلك تتردى في براثن سوء النية. والحال أن المباهاة بالجمال تكتسي أهمية عميقة في نظرية المحاكاة، غير أن سارتر ليس له القدرة على كشف النرجسية الزائفة للمغناج،

---

30. رئيس الجمهورية الفرنسية السابق من 2007 إلى 2012. (المترجم)

31. جملة أضفتها للنص زيادة في الإيضاح، وحتى لا تبقى الجملة الأصلية معلقة يلفها الغموض. (المترجم)

وبروست واحد من بين الكتاب الذي فهم جيدا هذه الظاهرة. وهذا ما حاولت إيضاحه في مقالة نشرتها سنة 1978، سنة نشر كتابي **أشياء مخفية منذ تأسيس العالم**، وستجدون نص هذه المقالة الكامل في هذا العمل. وأؤكد بهذا الشأن على أن بروست في أجزاء روائية من عمله الضخم، تخطى فرويد في كشف زيف النرجسية، فقد أدرك بأن نرجسية المغناج ليست قط حقيقية، بذلك المعنى الذي يجعل من تفانيها في حب نفسها مجرد **طموح** (entreprise). وكلمة التباهي بالجمال تعنى التصرف على نحو معين، لا أن تكون كما هي، بل أن تعمل على جعل نفسها وفق ما تطمح إليه. ولتنجح في نيل إعجاب الناس، فعلى المغناج أن تبذل جهدها لجذب المعجبين وأن تعمل بالضبط على إعطاء الانطباع بعفويتها وعلو كعبها، إذ أن إستراتيجيتها تكمن في الوهم الذي تسعى إلى خلقه ونشره، وهو وهم الشعور بالاستقلال الذاتي وعدم الحاجة إلى الغير.

ولأنه كان سريع التصديق لما يراه، فإن فرويد لم ير هذه الحيل، ويعتقد بوجود نرجسية جوهرية. وموليير (Molière) الذي ابتدع شخصية الشابة الأرملة سيليمان[32] (Célimène)، كان أعمق بكثير من فرويد في هذه النقطة. وكان فرويد يخرسه الإعجاب بفاتنة مغناج، يكاد إعجابه يماثل إعجاب فاليري بشخصيته السيد تيست، وذلك حينما يعتقد حقيقة في غناه عن الآخرين، غير أنه

32 من شخصيات المسرحية الكوميدية عدو البشر (Misanthrope) لموليير، ترجمها إلى العربية محمد غنيمي هلال، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة روائع المسرح العالمي، سنة 2019. (المترجم)

سيعلم في الأخير بأن نظرته الكمية للرغبة ولأناه الجوهرية المستقلة ذاتيا، هي التي تمنعه من استخلاص تكوين للشخصية يحاكي ويجري وراء سراب الألوهية[33]، ذلك أن الأنا هي دوما نسبية، وليس باستطاعتها أن تكون مطلقة. والنرجسي هو ذلك الذي يريد من الآخر أن يصدق عدم مبالاته بالغير، وأن يعتقد المُبعد من الناس (l'humilié) بصحة هذه التمثيلية. والاعتقاد ـ كما لامست حينئذ ذلك التوجه عند فرويد ـ بأن الطاقة الجنسية هي كمية، أي محدودة، هو أن ترى بسذاجة عدم إمكانية ازدياد الرغبة من جهة إلا بتناقصها من جهة ثانية.

ومن ثمة، بدا لي فرويد غير قادر على تصور تفاقم الرغبة وتعاظمها بفعل ما لها من صلة بالآخر، وبعبارة أخرى، فهو لا يرى بأن الهوس بالآخر وبالأنا ينموان معا، ذلك أن الرغبة لا تتصاعد من جانب لتتقهقر من جانب آخر، بل هي **تتضاعف في الآن نفسه من الجانبين**، لأن للرغبة طبيعة المحاكاة أكثر من مجرد (أو للرغبة طبيعة جوهرية هي المحاكاة) طبيعة جنسية. وكلما ازداد تعلقي بالنموذج الذي أسعى إلى محاكاته، فإن هذا الأخير يزيد من بعده وتجاهله لرغبتي، وكلما زاد حبي له زاد تعلقا بنفسه، وكلما سعيت نحوه للخروج من ذاتي، ازداد انكماشه على ذاته وتلافى في الأخير وجودي، أي أني أساعده على تأليه نفسه (se diviniser). ولم يكن يتبادر إلى ذهني بأن تكون هذه الرغبة التي سبق وأن قمت بصياغتها

---

33. إن كل اعتداد بالنفس وكل كبرياء يخايل صاحبة في كفاية عن الآخرين سقوط في أبلغ محاكاة، هي محاكاة الإله الكلي القدرة والمعرفة. (المترجم)

من قبل، تتناسب بدقة مع تلك الرغبة «التي بلغت سلالم الذروة» حينما اكتشفتها بعد مرور ثلاثين سنة عند الإستراتيجي العسكري كلوسوفيتز. من كان يصدّق فعلا، بأن الإغواء (séduction) والحرب الحديثة باستطاعتهما أن يمضيا جنبا إلى جنب؟ ومع ذلك، فإن الإغواء والحرب ليسا سوى وجهين لحقيقة واحدة.

وتعمل نرجسية فرويد الجوهرية مثلما تعمل بالضبط أنا فاليري الخالصة، لكن مع فرويد لا تُنسب النرجسية للأنا بل للأخر. غير أن نفس الاعتقاد ظل على حاله في إمكانية التخلص من الآخر وبشكل نهائي، أي أننا لم نكن بعيدين عن مقالب التعصب القومي (nationalisme). وإذا كانت المتباهية بجمالها أو المتباهي بجماله يريد إثارة إعجاب الآخر، فإنه في الحقيقة يسقط ضحية أعماله، وهذا أحد أدلة نظرية المحاكاة البالغ الروعة، وذلك حينما لا يكون الاعتداد بالذات والرغبة في أن تكون ذاتك وبمفردك مصدرهما الأنا، بل يجب أن يكون الآخر هو دائما من يكون وراء إثارتهما. ولا يمكن لنا أن نعرف بأننا من كبار الممثلين إلا عندما يكون لنا جمهور معجب بنا ويخبرنا من نكون. وإذا فزنا بكل المعارك فإننا لن نتوانى في تصور أنفسنا جنودا عباقرة، فنابليون (Napoléon) لم يكن باستطاعته أن يتخذ من نفسه صورة لذلك البطل العظيم الذي أضحى يمثلها إلا بعد الانتصار في معركة أوسترليتز (Austerlitz). وعلى النحو نفسه، فإذا كنا نرغب في كسب المال والحظوة، فإننا نرغب من وراء ذلك إلى كسب الثقة في نفوسنا، ونحن في حاجة للجميع ليشهدوا لنا بذلك. وستندال أدرك هذه

الحقيقة أفضل بكثير من فاليري، كما أن بروست أبان وبشكل مثالي في روايته **جان سانتوي** عن «الوهم النرجسي»، لكنه فهم في الأخير بأن إستراتيجية المغناج لن تكون مثمرة على مستوى الحقيقة العارية كليا، حتى وإن سمح لها التباهي بجمالها في جذب الأنظار بالوسط المخملي (mondaine). وبارتضائه العيش منبوذا بعد أن أماط اللثام عن حقيقة محاكاته، دخل بروست إثر ذلك عالم الحقيقة في روايته **الزمن المستعاد**[34] (Le temps retrouvé).

نيتشه وفاغنر

ويتخفى نيتشه بدوره خلف قناع الوهم النرجسي، لكن على نحو تبدى في صورة أكثر مأسوية (tragique) وموسومة بالفناء. إنه السيد تيست وقد ظن نفسه متفوقا دون إيعاز من الغير، لكن بعد ذلك التقي بفاغنر. ما جذبه إلى فاغنر وأبعده عنه في الآن نفسه، هو بالطبع لامبالاة هذا المؤلِف الموسيقي. لقد ظن أنه يحسن معاملة نيتشه، إذ رأى فيه ذلك المريد الصغير الطيب الذي سيكتب عنه ويقوم بالدعاية لفنه. وكان فاغنر عطوفا على نيتشه ويحب فعلا الحديث إلى هذا الكائن ذي الذكاء الذي قلّ نظيره. وكان على الأمسيات أن تكون ساحرة على ساحل بحيرة كونستانس[35] (Constance) وأن لا تفسد صفوها الزوجة كوزيما (Cosima)

---

34. ترجمها إلى العربية جمال شحيد، عن دار الشرقيات للنشر والتوزيع، سنة 1994. (المترجم)

35. بحيرة قريبة من مدينة تحمل نفس الاسم بجنوب ألمانيا، على الحدود مع سويسرا. (المترجم)

فاغنر. ومع أن نيتشه كان ذلك «الطفل المهذب» الذي يصغي بأدب لأستاذه، غير أن الأسوأ في الأمر هو إدعاء فاغنر علاجه. وتعود أسباب كراهية نيتشه للمؤلف الموسيقي في جانب منها إلى تأكيد هذا الأخير على عدم قدرة نيتشه على أن يكون رجلا حقيقيا. وكان فاغنر على حق، لكن نيتشه لم يغفر له أبدا ما ذكره في حقه.

لكن مهرجان **بايروث**[36] (Bayreuth) أنهى كل ما كان بينهما، ذلك أن هذا المكان الذي يشع فيه مجد فاغنر، قد أثار في نيتشه كتابة هذا المؤلَّف الفُصامي (schizophrène) المسمى **هذا هو الإنسان** (Ecce Homo). هذا الكتاب المجنون هو ذلك الرد الضعيف والبئيس والمأساوي على مهرجان بايروث حينما قال نيتشه: «أنا الأعظم والأجمل والفنان الوحيد، وفاغنر لا يساوي شيئا». ونلاقي بعد مرور خمسين سنة، تطيّر هولدرلين (Hölderlin) من مشايخه الكبار، خاصة غوته (Goethe)، كما نصادف نفس الفخ النرجسي المنصوب على شكل سؤال: من هو الإله الحقيقي للثقافة الألمانية؟ أنا الإله وليس فاغنر، يقول نيتشه. ولم يكن موقفه غير رد فعل على ما يعانيه من تهميش شامل في بلاده الحقيقية. غير أننا نحن هنا إزاء كتابة رومانسية أملاها الكبت، إذ يستشف من كلام نيتشه وجود صوت مناصر لفاغنر، صوت يشيد

---

36. مهرجان أوبرا أسسه فاغنر سنة 1876 بمدينة بايروث الألمانية ليعرض فيه الأوبرات العشر التي ألفها. ومنذ ذلك الحين غدا مهرجانا موسيقيا عالميا. (المترجم)

حتى بانغماس فاغنر في صميم المسيحية بتأليفه لأوبرا **بارسيفال**[37] (Parsifal). غير أن نيتشه بعد استنفاذ ما أحدثته القطيعة من غل في نفسه، سيبذل بالطبع كل ما في وسعه لإخفاء هذا الفرح الذي انتابه في البداية، وبذلك فإن على فاغنر الذي انقطعت به العلاقة **أن يكون ذلك الذي اهتدى للمسيحية**، أي اقترف تلك الجريمة التي لا تغتفر. وكبت التهميش الذي بسببه عادى فاغنر، هو الذي كان وراء تفتق كراهيته (la haine) للديانة المسيحية التي كرس لها فيما بعد كل جهده. وبإحلاله للضغينة (le ressentiment) ضمن مفاهيمه المركزية، فإن نيتشه قد قدم لمرضه الحقيقي تشخيصا لا يقبل الدحض.

تلك هي الأطروحة التي أقدمها في مقالة «نيتشه والتناقض» التي نشرت سنة 1986، وفيها حاولت أن أبين بأن الأنانية النيتشوية (نسبة إلى نيتشه) هي كبت رومانسي لهذا الحدس الذي تملكه فاغنر من الرحمة[38] (la compassion) المسيحية. وكان نيتشه يمنع نفسه منعا مطلقا من سماع **هذا الصوت الآخر** الماثل لدى فاغنر. وهذا ربما هو السبب الذي أدى بالفيلسوف إلى الجنون وحرمانه تماما من أن يكون روائيا، وفق ما فهمته من حالته. وكنت أميل تدريجيا إلى الاعتقاد بأن السبيل الوحيد للخروج من هذا

---

37. أوبرا من ثلاث مشاهد ألفها فاغنر سنة 1882، وعرضت في الدورة الثانية لمهرجان بايروث، وقد استمدت محتواها من ملحمة جرمانية من القرون الوسطى تحمل نفس الاسم. (المترجم)

38. الشعور بعذاب ومعاناة الآخر وتقاسمها وعلاجها بالمحبة كما هي تعاليم المسيحية. (المترجم)

الاضطراب المحير الذي يستبد بالمجنون عندما يواجه بالتجاهل واللامبالاة، هو الجمع بين نقيضين، على النحو الذي سميته «بالتركيب الكاثوليكي» الذي حاول فيه فاغنر الجمع بين الفن البدائي والمسيحية، ذلك أن التمييز بينهما هو الذي منعنا من رؤية هذا التركيب. وكان فاغنر شديد التشبث بهويته الألمانية قبل أن يكون كاثوليكيا، خلافا لبودلير وخلافا لجرمان دو ستايل[39] (G. de Staël) على نحو معين. وحقيقة فنه مربكة، فقد ألّف في البداية عملا وثنيا، ثم عملا مسيحيا، وبعده عملا وثنيا مسيحيا، وختمه بعمل مسيحي وثني، إذ نلحظ باستمرار في عمله إعادة بناء الأسطورة بعد تفكيكها بتأثير من عناصر مسيحية مضمرة، وكان ذلك هو سحر **الحداثة** بامتياز الذي انساق وراءه فاغنر. وبالرغم من مراوحته بين الأسطورة والدين، لم يكن ذلك كربا يثقل كاهله، إذ لم يكن كما نيتشه يمزقه التناقض، بل كان ذلك يشكل له مصدر سعادة ويكشف له عن سر عبقريته المقلقة.

ولإغلاق هذا المؤلَّف الجامع للمقالات المقارِنة (comparatif)، سُعدت بأن ظهر بين صفحاته نص محاضرة بعد أن كُتبت ونُقحت من جديد، كنت قد قدمتها عن فاغنر بمختبر المدرسة المتعددة التقنيات (CREA) يوم 24 يناير 1984 بباريس. وهذه المقالة هي الوحيدة في هذا الكتاب التي تكتسي طابع الدراسة العلمية

---

39. الملقبة بمدام دو ستايل الروائية وكاتبة الرسائل والفيلسوفة الفرنسية المعروفة بصالونها الأدبي ورعايتها لفن وأدباء الرومانسية الفرنسية، كانت على المذهب البروتستانتي. (المترجم)

(monographie). وأرغب هنا بتفسير الدواعي التي حذت بي لدراسة فاغنر. فقد كنت شغوفا دائما بعمل فاغنر الذي يستدعي ضرورة تخصيص كتاب له وحده. والمرجو من القارئ أن يتفهم تناثر الملاحظات والانطباعات التي تخللت هذه الدراسة، نظرا لكونها كانت في البداية مجرد كلام مرتجل ألقي في ندوة. وبالرغم من ذلك، فإن لهذا النص مكانته في الكتاب، إذ يأتي بعد المقالة السابقة ليكملها ويؤكد على مدى كشف فاغنر على ما انتهي نيتشه بكبته في الأخير، أي بحجب تلك الاستمرارية وإعلان الانقطاع الغريب بين ذلك الذي كان يجمع المتدين بالوثنية مع المتدين بالمسيحية، ذلك أن فاغنر كان ينتقل بشكل سلس بين الاثنين ويصقلهما بإلهامه الفني، من دون أن يؤدي وجود أحد القطبين إلى هدم القطب الآخر. وهذه المرونة لمدهشة، لم تصوب نحوها الأنظار بالقدر الكافي واللازم. ومن دون شك، يكمن علو كعب فاغنر أو دنوه عن نيتشه في غياب هذا التمزق الفاصل بين المعتقدين.

وبكتابتي عن هذين المؤلفين، كنت واعيا تمام الوعي بسقوطي أنا كذلك في فخ المحدثين، ذلك أني أكدت دائما، وكررت قوله في الحوار المصور الذي تحت عنوان **معنى التاريخ**[40] (Le Sens de l'histoire)، على وجوب الاحتراس من أنصار فاغنر وأنصار نيتشه على حد سواء، وأن لا ننضم لصف أي أحد منهما في هذا السجال الطويل، بل علينا محاولة فهم **المنطق المتحكم في العلاقة**

40. أجري معه هذا الحوار بونوا شانتر على هامش معرض "آثار المقدس" بمركز جورج بومبيدو 2008. (المترجم)

التي جمعت بين الرجلين. وحدهم النازيون (nazis) استطاعوا أن يكونوا في صفيهما، إذ أن الاختيار الدائم للاصطفاف مع أحدهما ضد الآخر كانت محاولة ترمي لتلافي الخلط بينهما. غير أني مع الأسف لم أشكل استثناء لهذه القاعدة، ويمكن لي أن أقول بالطبع، إن اختيار الوقوف مع فاغنر ضد نيتشه سيكون له مغزى في كتاب مهتم بالفن. لكني لم أتخلص إلا جزئيا من تأثير فاغنر، ذلك أن ما يستهويني في عمله هو ما يقوم به المؤلف من غير وعي تام بما يقصده. وعبقرية فاغنر التي هي قليلا ما تكون مبهمة، تقضي **بتفكيك الأساطير** والحفاظ على توهج ذلك المشترك الذي يجمع بين الوثنية والمسيحية، ذلك أن فاغنر كشف لنا عن آليات التأليه (divination) ونشأة المقدس. والشيء المدهش الذي كاد يعصف بي عصفا والذي لوحده يبرر الإقدام على تأليف هذا الكتاب المركب من مختلف المقالات، هو استهلال هذه الأوبرا المملة لطولها والتي هي **خاتم نيبيلينغ**[41] (Anneau du Nibelung) بمشهد فيه تغنج ودلال على درجة عالية من التقليد والمحاكاة.

نرى في هذه الأوبرا القزم **ألبيريش** (Alberich) بين ثلاث فتيات يستهزئن ويتلاعبن به، وقد طوحت بعقله الرغبة. وفي هذه الأوبرا، فإن الإغواء والرغبة في مشهد الاستهلال المعنون ب **«ذهب نهر الراين»** (L'or du Rhin)ليسا سوى الحرب. وكل

41. أوبرا من أربع مشاهد ألفها فاغنر لمدة ثلاثين سنة وعرضها في أربعة أيام سنة 1876، مستوحاة من الأساطير الجرمانية والإسكندنافية وأغاني من القرون الوسطى. وتعني كلمة نيبيلينغ في تلك الأساطير عالم الأقزام السفلي الزاخر بالثروات (المترجم)

العمل الذي أجهدتُ في إنجازه، أجده هنا مختزلا في دقائق قليلة من أوبرا. وهنا يبرِز لنا فاغنر بلوغ الرغبة «درجات الذروة»، هذه الرغبة التي يحركها الإغواء ويؤججها الذهب ثم يعصف بها العنف المطلق. لكنك تصاب بالدوار في متابعة هذا العمل حينما ترى تفكك هذه الأسطورة الهائلة لحظة ما تنبني، إذ نرى انكشاف الحقيقة الإلهية وقد صقلها المبدع دون أن يكون واعيا بما آل إليه عمله. فإذا كان نيتشه راهن على العود الأبدي (L'éternel retour) للزمن في كتابه **مولد التراجيديا**[42] (La naissance de la tragédie)، فمن الواضح أن البعد الخطي للزمن الذي يقود إلى الفناء، هو جد محسوس عند فاغنر. وفي هذا الصدد، فإن الأوبرا الكاشفة للحقيقة كشفا بالغ الرمزية، تظل هي تلك التي كانت فاتحة مرحلة أوجه، أوبرا **تانهوسر**[43] (Tannhäuser) التي يتعرض فيها البطل لخطر الإعدام الوحشي (lynchage) ويلقى في الوقت نفسه الحماية من **إليزبيت** (Elisabeth). وفي هذه الأوبرا استشعر فاغنر بقوة القتل المؤسِّس، كما أبرقت بخاطره حدوس مسيحية .

وثمة حضور للفناء في أعمال فاغنر لا يمكن إنكاره، ولا يمكن أن أنسى وأنا أكتب هذه الصفحات، هذا اليوم من شهر أيار (مايو) 1945، حين استمعت ومن دون انقطاع، للإذاعة الألمانية وهي تذيع بيان هلاك هتلر، ذلك البيان الذي سبق أن شخصه فاغنر في

---

42. ترجمه شاهر حسن عبيد، عن دار الحوار للنشر والتوزيع، سنة 2008. (المترجم)
43. الأوبرا الخامسة لفاغنر ألفها في شبابه 1845، يعيش فيها البطل تانهوسر صداما بين الحب المقدس العفيف والحب المدنس الفاحش، ذلك أن الحب هو تلك التضحية التي يتحقق بها الخلاص الوحيد من الخطايا. (المترجم)

خلفية مشهد المسيرة المأتمية لأوبرا **أفول الآلهة**[44] (Crépuscule des dieux). ومن وجهة النظر هاته، لا يمكن أن ننفي وجود بعض سمات النازية تطبع شخصية **سيغفريد**[45] (Seigfried)، فإن كان فاغنر لم يكمل بعد تفكيك أسطورة هذا الطفل وهو في صباه، فإن بلوغ هذا الأخير مرحلة الرجولة هي مناسبة لمعاودة سقوط مذهل في عالم أسطوري. وبذلك فإن الفناء الفاغنيري (نسبة إلى فاغنر) نبوءة مروعة، ونذير بالغ الحداثة. وبالرغم من ذلك، ليس ثمة مطلقا من عرضٍ كبير تَمثل **حقيقة** أعمال فاغنر وفق الرؤية المنذرة بالفناء. وهكذا غابت عنا رؤية الفناء كما توجسها فاغنر. وبناء على ذلك، لم يكن مؤلف أوبرا **بارسيفال** مسيحيا حقيقيا ولا مؤمنا حقيقة بالفناء، لأنه كان مغاليا في شغفه بالجمال، خلافا للفنانين الآخرين الذين كانت أعمالهم لا تحمل موضوعاتها رؤية فنائية، بينما هي في العمق مفعمة بهذه الرؤية، مذكّرا في هذا السياق بما سبق وذكرته عن مالرو وبروست. وعلى هذا النحو، كان على أوبرا **أفول الآلهة** أن تحمل رؤية فنائية، غير أن هذه الأوبرا التي طالت كثيرا لا تتناسب مع عنوانها المعلن، إذ سقطت ثانية في فخ الأسطورة.

---

44. الدراما الرابعة والأخيرة من أوبرا خاتم نيبيلينغ التي تختتم بصرع المردة للآلهة. (المترجم)

45. دراما باسم بطلها، وهي ثالث المشاهد في أوبرا خاتم نيبيلينغ، وهي مستمدة من أسطورة جرمانية تحكي عن طفل لم يعرف الخوف وصار يبحث عن من يعلمه إياه، فتعلمه من زوجته حين كبر. (المترجم)

وإذا كان ثمة من إخفاق في الاهتداء الحقيقي إلى الفناء يطبع عمل فاغنر، فإنما يكمن في هذا التركيب والمزيج الذي قام عليه فنه، ذلك أن فاغنر لم يكن يؤمن حقيقة بالفناء، لأنه كان مغاليا في تشبثه بقوميته الجرمانية[46] (pangermaniste) و«بكاثوليكيته الألمانية». ولهذا السبب كان بودلير يفوقه عظمة، وإن أفضل مقالة كتبتها عن فاغنر والتي أود تسميتها بِ «الكاثوليكية» الفاغنيرية، مصدرها هذا الشاعر الفرنسي القادر على أن ينتزع منك الإعجاب الحقيقي بفنه. ومن المؤكد أن فاغنر أخفق في التعبير عن الفناء حتى وإن أعتقد استيعابه لحقيقة ذلك الأمر المهول. وهذا لن ينتقص أبدا من عبقريته بالطبع، غير أن إخفاقه يكفي حتى لا ننخدع برؤيته، ذلك أن صور الفناء تجتاح كل أعماله، لكن لا يمكن أبدا ملامستها، لأنها **في الحقيقة** لم تكن أبدا حاضرة. وهذا هو الذي لم ينجح فاغنر في بلوغه، أي إبراز المغزى من الاحتفال الطقوسي، ذلك المغزى الذي كشف عنه من جديد وبعد مرور سنوات قليلة، مؤلف موسيقي حديث، هو سترافينسكي، وهو ما استدعاني للمقابلة والمقارنة بينهما. وبما أنه أضفى القداسة على الموسيقى، فقد ظل فاغنر مغاليا في نزعته الرومانسية، بينما عبقرية سترافينسكي وعظمته في رقصة **تتويج فصل الربيع** تكمن حقيقة في الانكشاف الكامل للقتل المؤسِّس عبر فن الرقص، ذلك الفن الذي لم يكن منتظرا منه أن يحفل بهذا القدر من الإيحاء العميق. وفي هذا العمل

---

46. حركة سياسية ترمي لتوحيد كل الشعوب الناطقة بالجرمانية تحت سلطة دولة واحدة والرغبة في خلق ألمانيا العظمى. (المترجم)

بلغ سترافينسكي مبلغا فريدا، وهو ما سنتحدث عنه في حوارنا الذي يحمل عنوان **معنى التاريخ**.

وهذا الجامع للمقالات الذي ألّفناه بمناسبة إخراج فيلم تسجيلي للحوارات التي أجريتها، سيوضح للقراء الذين لا يعرفوني، نشوء وتكوين نظرية المحاكاة، وسيرون تأكيد الحضور الدائم لفكرة الفناء مضمنا في نظرتي للرغبة منذ كتاباتي الأولى. وآمل في الأخير أن يجد الآخرون في هذه الدراسات ما يفيد، والتي يمكن أن يقرؤوا بين صفحاتها رغم ما يعتريها من قصور ظاهر، ما يثير في نفوسهم الإعجاب والتقدير، خصوصا وهي مخترقة بذلك البحث المحموم عن الحقيقة. غير أني لا أرغب في أن ينظر إلى هذا الكتاب كما لو كان مجرد مقالة عن متعة الفن، فالمتعة مبعدة من انشغالاتي، ذلك أني لا أهتم بالفن إلا بقدر ما يكثف من حالة القلق (angoisse) التي تستبد بالمرحلة، وعلى هذا النحو فقط يقوم الفن بمهمته التي هي **الكشف عن الحقيقة**.

المقالة الأولى

التاريخ في عمل سان جان بيرس الإبداعي

بتلوين إبداعه الشعري ومزجه بالتاريخ، فإن كل النقاد لاحظوا طرق سان جون بيرس لمجال يمقته الشعر منذ زمن بعيد. فهل ثمة ما هو أفقر ـ رغم ما يبدو عليه التاريخ حقيقةً من غنى ـ بل والمثير حتى لمزيد من الريبة، غير المعطى التاريخي في عيون الشعراء المعاصرين الذين لا يبدون غير الازدراء تجاه كل ما ينافي الإلهام، بازدراء ما جنحت إليه قريحة الشاعر عندما قال «قصر المرايا المغلق يخْصب مشكاة وحيدة»[47]، أو أنهم على العكس من ذلك، يبحثون عن ما يثير إعجابهم بالانكباب على كل ما يفلت من قبضة الوعي ويظل بعيدا عن الإدراك؟ أيجب علينا إذن أن نندهش عندما نرى بول فاليري وأندريه بروتون (A.Breton)، هذين النجمين وقد خمدت حدة صدامهما وصارا على وفاق للإشادة بمزايا

47- Paul Valéry, Variété, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 57.

مؤلف[48] غير مبال تماما بفن الأول الشعري ولا بشعارات الثاني؟ والأكيد أن جميع الشعراء لم يرحبوا ببيرس، والبعض منهم كما يذكّر بذلك دنيس دو روجمون (D. de Rougemont) يشكّ في أن يحتوي شعره على «متعة خالصة» قادرة على «استغراق مدة أطول»[49]. وما لاحظه البعض في شعره من لغز أو غرابة، والذي كان يدفع بالبعض الأخر إلى انتقاده على صفحات الجرائد، إلا أنهم لم يبدوا نحو شعره إلا ملاحظات وجيزة. وبذلك، فمن الواضح عدم قدرتنا على تحديد ولو مؤقتا، منزلة الشاعر الحقيقية في الشعر المعاصر مادمنا لم نعرف بالضبط ما نعنيه عندما نتحدث عن «حضور التاريخ» في شعره.

ولا يكتب بيرس «قصائد تاريخية»، ولا يقحم التاريخ في نظمه ليشكّل «موضوعا»، أي لا يتّخذ من حدث تاريخي محدد مناسبة

---

48 "قال بول فاليري "أنا فخور بمعرفتي به في وقت مبكر" (...)، وكان سان ليجي (اسمه الحقيقي) أو سان جان بيرس (اسم الشهرة) يكاد يكون الشاعر المعاصر الوحيد الذي تحدث لي عنه بول فاليري. الذي قليلا ما يشيد بالمبدعين. بمثل هذه العبارات". وهذه الشهادة وردت في:

-Herber Steiner, « Amitié du Prince », Les cahiers de la Pléiade, Paris, Gallimard, été-automne, 1950, p. 31.

وبخصوص إشادة بروتون، انظر مقالة "الواهب" التي شملها نفس العدد من مجلة دفاتر لابلياد، من ص 68 إلى ص 70. وهذا العدد الذي خصص بكامله للشاعر بيرس، سنحيل عليه من الآن فصاعدا واختزاله في حرفين، بالإشارة إلى الحرف الأول من الكلمة الأولى والثانية: CP (يعني دفاتر لابلياد).

49-Denis de Rougemont, « Saint-Jean Perse et l'Amérique », CP, p. 136.

لكتابة أشعاره، غير أن ديوانه الأول أناباز[50] (Anabase) يبدو استثناء، ذلك أنه وعلى ما يظهر، يحيل بكامله على ماض بعيد. لكن بالتنقيب عن التاريخ في هذا العمل والذي يستدعي وبإلحاح لا يُشبع، التدقيق في مجريات أحداثه، فإننا أجهدنا أنفسنا دون أن ننجح في العثور على زمان ومكان الفضاء الذي وصفه الشاعر. كما أن ما أنتجه من أعمال في المرحلة الثانية (حياة المنفى بالولايات المتحدة الأمريكية)، والتي كانت بدايتها بديوان منفى[51] (Exil) سنة 1942، يمكن أن تكون موضوع أبحاث لا طائلة منها مثلما هي غير مجدية الأبحاث التي قمنا بها في الديوان السابق، مادامت تفاصيل سيرة الشاعر الذاتية التي تحفل بها أعماله لا تقدم على ما يبدو معالم حقيقية تحيل على زمان ومكان وقوع أحداثها. وبذلك نتوصل في النهاية إلى أن «موضوع» هذه الأشعار الأخيرة حاضر على النحو نفسه الذي حضر به في الديوان الأول. ومن ثمة فإن الأسلوب (forme)، أي جوهر هذا الشعر، هو الذي تأثر بالتاريخ.

---

50. ديوان شعري نشره سنة 1924 بالمجلة الفرنسية الجديدة، وأول قصيدة طويلة نشرها الدبلوماسي أليكسيس سان ليجي (A. Saint-Leger) باسمه المستعار سان جان بيرس. وتعني كلمة أناباز الغزوة العسكرية كما وردت في عنوان كتاب كزينفون (Xénophon)، لكنها في ديوان الشاعر تعني غزوا خارجيا للأرضي ونفاذا عميقا لخبايا النفس وبلوغ ذروة التسامي الروحي. (المترجم)

51. ديوان ألفه بين سنة 1941 وسنة 1943 ونشر في فرنسا بمنشورات غاليمار سنة 1945. وهو يصور حالة المنفى التي عاشها الشاعر قسرا بالولايات المتحدة عندما احتل النازيون فرنسا. ويشكل هذا الديوان انعطافا في المسيرة الشعرية لسان جان بيرس الذي لم يعد يرى في شخصه غير إنسان منزوع الصلات والروابط بعد أن حرمته حكومة فيشي من جنسيته الفرنسية. (المترجم)

وعندما نتصفح عشوائيا قصيدة من قصائد المرحلة الثانية، نلحظ أن الماضي يخترقها وعلى نحو متعدد باستخدام مفردات وعبارات مغرقة في القدم والمواظبة على تسخير دائم للصور والاستعارات التاريخية والأسطورية:

«وطائر الرماد الوردي الذي كان جمرة طيلة الصيف، يضيء فجأة خبايا الشتاء، مثلما هو طائر الدراج في كتب سنة ألف (les livres de l'An Mille)»[52]

إن الجملة الثانية الواصفة للطائر (مثلما هو طائر الدراج)، تلك التي تفسر طبيعته، هي التي تحتوي بالتحديد على أكبر قدر من الغموض، ذلك أن هذا الطائر الذي كنا سنتعرف عليه كلما تعددت أوصافه، شُبِّه فجأة بطائر ثان لا نعرف عنه شيئا. وكنا على مقربة من التيقن من معرفته، لكن ها الشاعر قد زاد من التباسنا بعدما أتى بطائر حامل لإرث مفعم بالقليل من هذه الغرابة والقلق اللذين تتصف بهما سنة الألف ميلادية[53]. وبذلك فإن الصورة التاريخية لدى بيرس لها تحديدا دور معاكس للصورة عند المؤرخ الذي لا يمكن له هو أيضا أن يستغني عنها. وإن كان عمله لا يحمل صورا واضحة المعاني، فلأنها كانت في غالبها صورا إيحائية. ودائما ما كان ينظر إلى تلك الصور في معناها الإيحائي على أنها صور دالة على

52- S-J. Perse, Neiges, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

53. ذلك العصر كان يعرف تحولات كبرى وصدامات عنيفة بين الحضارة البيزنطية والإسلامية، وكان يرمز في عصر النهضة لسنوات الرعب والاقتتال العنيف. (المترجم)

الحاضر (présent)، ذلك الحاضر الذي يعتبر وباتفاق ضمني، زمنا كامل الشفافية ومصدرا لنور يمكن أن نستضيء به لتسليط الضوء على مناطق الماضي المظلمة. ودائما ما تمثل المؤرخ طائر القرون الوسطى وشبهه بالطائر الحديث، تلك المشابهة التي لا تستقيم المعرفة التاريخية من دونها. غير أن العكس هو الذي يطرأ في قصائد بيرس، إذ بشأنها يمكن الحديث تقريبا عن «الصورة النقيض» وعن وظيفتها «التعتيمية» (obscurcissant)، حينما تمد ظل الماضي على الحاضر ليكتنفه.

ألا يمكن لنا أن نكون أيضا أكثر وضوحا وأن نقول بأن الماضي يمد ظله على الحاضر؟ إننا فعلا نعلم بأن موضوع قصائد المرحلة الثانية هاته هو موضوع معاصر، وأن «طائر الرماد الوردي» هذا هو طائر أمريكي، وأن هذا النوع من التعبير لا يمكن سحبه بالطبع على ديوان **أناباز**، غير أن رغبتنا في الحصول على خلاصات صالحة لكل إبداعات الشاعر لا يجب أن تعمينا عن رؤية الاختلافات الممكنة والمحتملة على طول الفضاء الزمني الفاصل بين مرحلتي الإبداع الشعري لبيرس. وبذلك، فمن دون الاستعانة بديوان **أناباز**، علينا أن نحاول إبراز دور التاريخ الذي لا يقف عند حدود إنارة الحاضر بالماضي بغرض تحسين مظهره (transfigurer). لنأخذ على سبيل المثال، النشيد الثالث من ديوانه **أمطار**[54] (Pluies) الغني خاصة بالصور التاريخية:

---

54. من دواوين المنفى بأمريكا، صدر عن دار غاليمار سنة 1943. (المترجم)

كشقيقات المحاربين من آشور، كانت الأمطار العاتية تضرب بأقدامها على الأرض:

خُوذٌ من ريش تلف رؤوسها بإحكام وهي مدببة بدبابيس من فضة وبلور،

تخطو خطو أليسار[55] (Didon) وهي تدوس على العاج بأبواب قرطاج،

ومزهوة زهو زوجة كورتيس[56] (Cortés)، المتشية بشراب الصلصال والصبغ بين أغراس باسقة مزيفة...

تشعل السماء ليلا بمقابض أسلحتنا،

وفي الربيع تستقر في باطن الجليد الذي يكسو غرفنا !

ولم يغب أبدا عن بالي خطواتها المترددة على أعتاب الحمامات:

محاربات ! أيتها المحاربات القاذفات بالرمح والنبال حتى تشحذن همتنا !

---

55. هي ابنة ملك مدينة صور ومؤسسة وملكة قرطاج، وبتصاهرها مع سكان شمال إفريقيا، خلقت الشعب البونيقي. ولقبت بديدون وتعني باللغة البونيقية "الرحالة". وقد نقل أسطورة أليسار الكاتب الروماني فرجيل (Virgile) في كتابه الإنيادة (Enéide). (المترجم)

56. كانت تدعى بدونا ماريا عاشقة هيرناندو كورتيس الفاتح الإسباني لدولة المكسيك قبل أن تصبح زوجته، وهي من قبائل الهنود الحمر الأزتك ساعدته بترجمتها للغة بلادها على الاستيلاء على كل المكسيك، وهي رمز للخيانة بالنسبة للشعوب الأصلية، وعلى النقيض من ذلك، هي الأم الروحية لشعب المكسيك الحديث. (المترجم)

راقصات ! أيتها الراقصات، تتمايلن بجسدكن وسحركن على مختلف الأرضية،

إنها أسلحة تحمل على الذراع، إنها فتيات نقلت في عربات ووزعت توزيع أسراب عقبان في كتائب.

تُرفع لها الرماح بضواحي المدن تمجيدا لأكثر شعوب العالم فتوة، والأشعة المنبعثة من هاتيك العذراى تتكسر وتتذرى،

أيتها الذرى الهائلة المتفتقة نورا ! سلاحكِ حصاد وافر ومتوهج على سواعد من فُضلت على الرجال[57].

حتى وإن أكدنا ونحن نتوخى الدقة في تحليلنا، بأن هذا المطر ليس أي مطر، وأنه يحيلنا على واقع حاضر تحققنا من وجوده استنادا إلى تفاصيل سيرة الكاتب القليلة التي تضمنتها القصيدة، لكن علينا أن نقر بأن هذا الواقع الحاضر لن يكون له غير تأثير ضعيف في هذا المقطع الشعري الطويل. وما سميناه نحن «بالوظيفة التعتيمية» للصورة، لا ينطبق هنا على المطر وحاضره الافتراضي، بل ينطبق على باقي الصور التي تبعث العديد من الأزمنة «الماضية» المختلفة: زمان آشور وقرطاج، والمكسيك زمن الغزو الإسباني وروما وربما زمن الثورة الفرنسية... وبعض هذه الأزمنة يصعب التحقق من وجوده، غير أن الأهم في هذا الأمر هو معاينة تصادم هذه العوالم التي لم نعتد على رؤيتها مجتمعة.

57- Pluies. Dans Exil, op, cit, p. 143.

كما لا يجب أن تضلنا عن الموضوع هيمنة بعض الصور «الجغرافية» (للبلاد الواقعة عند خط الاستواء أو بالمشرق). ومن زاوية النظر التى نتناول من خلالها هذا الموضوع، ليس من الضروري التمييز بين الصور التي ضمت المكان عن تلك التي ضمت الزمان. وبالتأكيد، لن يكون الأمر خاليا من الفائدة عند معاينة العلاقات التي تجمع بين نسيج الصور التي أبدعها الشاعر وتجربة «الرّحّالة» (voyageur) التي عاشها، لكن لن يكون «تأرجحه بين الشرق والغرب»، كما أشار إلى ذلك أنريه رولان دو رونيفيل[58] (A. D. de Renéville) هو الذي يحدد فنه[59]، ذلك أن ما هو أساسي وعميق في إبداعه هي تلك الخاصية الكونية والعالمية التي تتميز بها هذه الصور، إذ تشمل كل التاريخ الإنساني، منذ تكشّف المستحثات (fossiles) العظيمة حتى ظهور الجير (marne) الراشح «في غرب أمريكا، وسهولها الشاسعة التي لم تعرف في تاريخها جبالا تخترقها»[60].

ومن ثمة نفهم السبب الذي جعل من نعته «بشاعر العوالم البعيدة والغريبة» (exotique) ذلك النعت الذي لا يتناسب هنا مع أشعاره. غير أن الغرائبية[61] (exotisme) دائما ما تكون حوارا

---

58. شاعر وكاتب مقالات فرنسي (19621903) كان قريبا من الدوائر السريالية وتمرد عليها معيدا قراءة أشعار رامبو وأرطو. (المترجم)

59- André Rolland de Réneville, « D'une chronique miraculeuse », CP, p. 76.

60- Neiges, dans Œuvres complètes, op. cit., p. 158.

61. هي ظاهرة ثقافية تميط اللثام عن الحضارات المختلفة عن الحضارة الغربية وتستكشف عوالمها الغريبة والسحرية، وقد انتشرت هذه الظاهرة في أدب الرحلات الاستكشافية لأمريكا وأسيا وإفريقيا ومع تمدد التوسع الاستعماري وظهور

بين عالمين، بين عالم الغرب والعالم الآخر الرافض للغرب. ورغم ما تتعرض له من تحقير، فإن الحضارة الغربية مازالت تحتل مكانة مركزية في الأدب الغرائبي، ذلك أن العالم الآخر الغريب الذي نضعه مقابل الغرب، لن يوجد إلا عن طريق هذه المقابلة وضمنها، بالرغم من أن الغرب قد انهار حقيقة في شعر بيرس، وذلك عندما ذاب في دوامة الثقافات والحضارات التي تستدعيها الصور الشعرية.

إن هذا الرؤية التي تغيرت منذ ظهور الثقافة الغرابية حتى أشعار بيرس، والتي لم تعد محصورة في تلك الثنائية المتضادة (شرق/ غرب) الواعية إلى حد ما بمقاصدها، وصارت تعددية (pluralisme) ثقافية ذات مقاصد واضحة، من الواضح أنها لم تعرف بداية في مجال الأدب ذلك النجاح الذي تعرفه اليوم، بل عرفته في مجال العلوم الإنسانية الذي نحن على علم بما تمخض عليه من نتائج بتأثير من تلك الرؤية. وعندما يرفضون حينئذ دراسة باقي الحضارات الأخرى من زاوية الرؤية الغربية، فإن المؤرخين والأنتربولوجيين اكتشفوا بأن زاوية الرؤية هاته هي التي كانت بالضبط الشيء الوحيد الذي يمنح طابع الوحدة لمغامرة الإنسان الحضارية في مجموعها. غير أننا بالامتناع عن النظر وفق هاته الرؤية، فإننا نكتشف بأن العالم مكون من أجزاء معزولة، والحضارات تظهر كعوالم منفصلة لا تواصل بينها، تولد وتحيا وتموت لتحل محلها

الأنثروبولجيا، وما رافق ذلك من ترجمة لآداب المشرق خصوصا ترجمة ألف ليلة وليلة، والبروز اللامع للدراسات الاستشراقية بعد ذلك. (المترجم)

حضارات أخرى عابرة بدورها ومعزولة مثل الحضارات السابقة عليها. ونعلم أيضا مدى تشاؤم التصورات التي رافقت هذا التحول المخل الذي عرفه التاريخ. فأمام كل حضارة تتصور نفسها عالمة بأسرار المصير الإنساني والتي تجهر بتحملها لمسؤولية قيادة ذلك المصير، نضع مقابلها ادعاءات حضارات لا حصر لها وكلها بائدة. ومن ثمة لم يعد هناك تصور مطلق، وفكر الإنسان لم يعد إلا محكوما بالنسبي (relatif). وربما لم يتم التعبير أدبيا وبشكل كامل عن النسبية (Le relativisme) التاريخية باعتبارها موضوعا لليأس إلا في رواية مالرو **أشجار جوز مدينة ألتنبورغ**[62] (les noyers de l'Altenburg):

«إذا كان قدر الإنسانية عبارة عن تاريخ معين، فإن الممات جزء من الحياة، وإن لم يكن كذلك، فإن الحياة جزء من الممات... وإذا كانت البنيات الذهنية تختفي بلا رجعة مثل الاختفاء النهائي للدينصورات، وإذا كانت الحضارات النافعة لا تتعاقب إلا لتقذف بالإنسان في أتون عدم لا قعر له، وإذا كانت مغامرة الإنسان لا تتحقق إلا بتحول مخل لا محيد عنه، فلا جدوى من تبليغ ما اكتسبه الإنسان من مفاهيم وتقنيات لن تدوم إلا بضع قرون، ذلك أن الإنسان هو العشوائية، والعالم في جوهره هو صنيعة النسيان»[63].

---

62. آخر رواية كتبها مالرو في سن الواحدة والأربعين سنة 1943، نشرت أولا بسويسرا تحت عنوان صراع مع الملاك. (المترجم)

63- André Malraux, Les noyers de l'Altenburg, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 688.

وربما على ضوء هذا التحول الذي عرفه التاريخ، يجب النظر إلى عمل بيرس. ومن دون شك، لم يكن مجرد صدفة أن تنفتح أبواب الماضي من جديد أمام الشاعر في تلك اللحظة الدقيقة التي كان كل شيء يبدو مؤهلا للانقشاع، لكن سرعان ما تعتم من جديد، لحظة ما أن انهار التاريخ الهيغيلي (نسبة إلى هيغل) الذي يضع الماضي وعلى نحو نوع معين في خدمة الحاضر، ذلك التاريخ الذي يمنح للعالم الحديث كل اليقين الضامن لخلوده كما حدده جيل مونيرو (J. Monnerot): «ذلك التاريخ المُطمئِن كليا والمنبسِط الذي يمتد ويمدِد، والذي هو **مثار اهتمام** العلم، بحيث لا تعمل التقنية إلا **على تحريكه**»[64]. ولا تكون رؤية التاريخ متشائمة إلا عندما أفرغت الأسطورة الحديثة من الغرابة وفقدت ذلك السحر الذي لن يقبل الشعر بزواله.

وبذلك نرى إلى أي مدى يمكن للنسبية أن تكون حليفا للشاعر وللفنان، إذ لعبت في أعمال مالرو الأخيرة نفس الدور المقاوِم الذي لعبه التحليل النفسي (psychanalyse) سابقا وهو في قبضة السرياليين. وبالنظر إلى ما قدمه مالرو، فإن الموضوع الطاغي كان دائما كما لو كان مشحونا باليأس، يأس يخيم على العمل بكامله مثل ريح منذرة بعاصفة تجتاح مناخا خانقا. وبذلك فإن خلق تقارب بين بيرس ومالرو سيكون بلا شك مفيدا للغاية، ذلك أننا نلحظ

64-Jules Monnerot, La poésie moderne et le Sacré, Paris, 1945, p. 152.

انسجاما مدهشا يجمع بين موضوعات وصور كل من الشاعر والناثر.

ومن ثمة ندرك أن عمل بيرس باستطاعته أن يضع على المحك ثقافة المؤلف العلمية والتاريخية من دون أن تستدعي تلك المعارف المريبة التي يقحمها الشاعر أي تواطؤ مع رؤية للعالم يرغب الوضعيون فرضها. وحينئذ كان أغلب الشعراء يفرون من عالم اعتقدوا بعدم قدرتهم على مجاراة العالِم في الفوز به، غير أن بيرس سيبحث عن أسلحته في خضم هذا العالم نفسه. وإذ نرى في عمله، كما كتب ذلك أندريه جيد (A. Gide): «تراجع العالم الغربي على مستوى الوعي، وسوقيته المقرفة صارت مرعبة»[65]، بحيث أنه لحظة رفضه الرؤية الهيغيلية للتاريخ الواعدة بخلوده، فإن عالم الغرب لم يعد إلا عالما من ضمن العديد من العوالم الأخرى، آيل للزوال بفعل هذا الصدام الوحشي. وكما هي هاته العوالم المختلفة والبائدة، لن يعثر الغرب على الجمال إلا في ماضي الذكريات.

وبذلك فإن الصورة عند بيرس ليست عشوائية (arbitraire) إلا في رفضها لرؤية معينة للعالم، إذ تظل الفوضى (chaos) هي حقيقتها الوحيدة، بينما عشوائية السريالية تلعب في كل الاتجاهات، ذلك أنها ترمي إلى تقويض كل طرق تفكير العالم الغربي، والحال أن عشوائية بيرس تحبذ أن تسترجع ذلك التسلسل التاريخي والأنتربولوجي. وبذلك فإن السريالية تندد بذلك القليل المتبقي من

65- André Gide, « Don d'un arbre », CP, p. 24.

حقيقة هذا العالم، بينما يندد بيرس بذلك القليل المتبقي من بقاء هذا العالم.

وعلاوة على ذلك، لا يتعلق الأمر بحد عمل بيرس وحصره في حدود رفضه لهاته الرؤية للعالم، ذلك أن القصيدة تضطلع برؤية نسبية للتاريخ، لكنها لا تلزم نفسها بالوقوف عند حدودها، إذ أن تلك الرؤية لا تشكل إلا الفترة الأولى من جدل (dialectique) الصورة.

وإذا أعدنا قراءة بداية النشيد الثالث من ديوان **أمطار**، نرى بأن خاصية الامتزاج التي تطبع هذه الصور ووظيفتها «التعتيمية» أمر لا يمكن البتة إنكاره، بحيث يغدو رفض تفسير تلك الصور بالعمل الممكن. وإذا كانت الصور تقدم لنا دائما مفاتيح «تفسيرها»، فإننا ننتهي في الأخير بأن نتساءل إن كان فقط جهلنا بالقانون المتحكم في اختيارها وتسلسلها هو الذي يمنع عن هذه الصور القيام بدور التفسير. وفي الواقع، فإن التحليل وحده هو الذي يسمح بالتمييز بين فترات هذا الجدل الذي تنهض عليه الصورة، إذ العديد من العوامل الغريبة في الصورة تسهم وبشكل فوري في خلق انطباع بانسجام عالم بيرس.

وحين ننظر إليها حصريا من زاوية نظر «جمالية»، فإن صور النشيد الثالث لا تدهشنا بغرابتها بل بدقتها، وأغلبها يندرج تماما في الموضوع الذي تتناوله، والذي هو موضوع المطر الذي يعمل الشاعر على وصفه. ذلك المطر الذي نرى الريح تجلده في البداية:

«أمطار... خُوذٌ من ريش تلف رؤوسها بإحكام وهي مدببة بدبابيس من فضة وبلور»، نسمع «خطواتها المترددة»، نراها تسقط بغزارة وبشكل مستقيم كما هي الضربات الحادة المتتالية والكثيفة: «محاربات! أيتها المحاربات القاذفات بالرمح والنبال حتى تشحذن همتنا!»، وبعدها تنط وتقفز قطرات على الأرض: «راقصات! أيتها الراقصات، تتمايلن بجسدكن وسحركن على مختلف الأرضية». ويعقب ذلك الوصف نوع من التوازي (parallélisme) بين هذه الزخارف التي حفلت بها صور «الأشعة» و«الذرى» و«الحصاد». ووحده المظهر التاريخي لهذه الصور يمكن أن يحرفنا عن الموضوع، غير أن ما تحمله تلك الصور على مستوى الوصف من دقة وما تثيره من دهشة، هو الذي يهيمن ويحجب عنا تلك القفزات الدائمة بين الفترات التاريخية التي لا شيء يبررها.

وزيادة على ذلك، نلاحظ أنه كلما كانت عبارة من العبارات الدالة على الصور تصف موضوعا أو ظاهرة طبيعية، فإن العبارة المقابلة لها تكون مستعارة في الغالب من نشاطات الإنسان. ففي المثال السابق، يبدو أن الأمطار لا تستحضر غير حركات الإنسان أو أشياء صنعها ذلك الإنسان. وفي قصائد أخرى، يشرك بيرس الإنسان بأشياء طبيعية وحتى بعناصر كيميائية (chimique)، حيث سنرى بسهولة ذلك المظهر «الغير إنساني» الذي يطبع الطبيعة: «الملح الصخري (nitre) والناترون[66] (natron) هما

66. كاربونات السوديوم الذي استعمله المصريون لتحنيط جثث الفراعنة. (المترجم)

موضوعان دالان على المنفى»[67]. ومماثلة الطبيعة الدائمة هذه للإنسان ومماثلة الإنسان للطبيعة توحي بالطبع بوجود نظام تنتظم وفقه فوضى الصور التاريخية.

وثمة عامل أخر يخلق الانسجام بين الصور، هو تلك الآلة المنطقية المتميزة والكافية التي يبدو أنها تسند دعائم القصيدة. وبخصوص هذه الصور البلاغية، فإن روجي كايوا (R. Caillois) قد لاحظ بأنها موجهة «لتمتين الموضوع الموصوف بتعداد (énumération) ما يندرج تحته من مظاهر وصفية، أو إذا أردنا مزيدا من الإيضاح يمكن أن نقول، بأن هذا التعداد للأوصاف يؤمّن وبشكل ماكر الأساس المتين للموضوع الموصوف»[68]. وذلك بالطبع هو دور البيت الشعري: «ولم يغب أبدا عن بالي...» في النشيد الثالث من ديوان **أمطار**. كما لا يفوتنا أن نشير إلى استعمال أدوات الفصل (disjonctifs) والوصل (conjonctifs) (و[...]، والحال [...]، ولكن [...] وهذا هو [...]) التي لم توضع هنا عشوائيا، بل وضعت لتوحي بأن عناصر القصيدة تتحد فيما بينها منطقيا. والأكثر أهمية أيضا هو تصريف أزمنة الأفعال التي يبدو أنها تستجيب دائما لمطالب المدة الزمنية الخاصة بالشعر. وفي المثال الذي أوردناه، فإن الانتقال من زمن الماضي إلى زمن المستقبل (futur) هو دائما انتقال عقلاني مقارنة بزمن الحاضر الذي هو زمن فصل الأمطار. وهذا الحاضر يتعقب بالوصف سقوط المطر لحظة بدايته:

67-Exil, dans Œuvres complètes, op, cit., p.137.

68-Roger Caillois, « Une poésie encyclopédique », CP, p.89.1

«شجرة المطر تفقد مجالسها على المدينة». وأثناء قراءتنا للقصيدة، نعثر على هذا التناوب بين الماضي والحاضر والمستقبل الذي يعطينا الانطباع بأن الشاعر يجمّع عناصر لا يريد تركها متناثرة في القصيدة. غير أن هذا الزمن القائم هنا هو تلك المدة التي استغرقها الفعل أو ما يوازيها وليست لها أية علاقة بالقفزات العجيبة التي قامت بها الصور التاريخية أمام أعيننا. ومع ذلك، فإن القارئ يسير تدريجيا نحو عدم رؤية غير المدة الزمنية التي استغرقها الفعل، تلك المدة التي تحتوي بطبيعة الحال حتى على الصور التاريخية.

والأكثر أهمية كذلك هو عامل الانسجام الذي يخلقه الجناس حينما يكرر كلمات موحدة النغم ومختلفة المعنى، ذلك الذي يفضل استخدامه الشعراء الذين ترتبط أعمالهم بالوعظ والتوجيه مثل أشعار شارل بيغوي (C. Péguy) وبول كلوديل (P. Claudel):

محاربات ! أيتها المحاربات القاذفات بالرمح والنبال حتى تشحذن همتنا !

راقصات ! أيتها الراقصات، تتمايلن بجسدكن وسحركن على مختلف الأرضية.

وهنا كذلك، رأى روجي كايوا بوضوح بأن «أقصى ما تبلغه الأصوات من تماثل يستجيب وبشكل غريب إلى أقصى ما تبلغه المعاني من تباين»[69].

---

69. نفس المرجع.

وعلينا أن لا نستغرب حين لا يقدم لنا التحليلُ القصيدةَ مقسمة إلى أجزاء منفصلة، بل يحتويها في كليتها الجمالية، فإن ذلك التحليل يوحي بوجود نظام لا بوجود فوضى تعتري القصيدة، ذلك النظام الذي يخلف لدينا إحساسا باليسر والمرونة ونحن ننتقل بسلاسة من عالم إلى آخر ونحن لا نولي أي اعتبار لهذا القفز التاريخي من مرحلة إلى أخرى، إذ أننا نعتقد بوجود دينامية خلف هذه الحركة الدائمة وبوجود عالم مطلق خلف هذه العوالم النسبية.

إن ظهور العالم المطلق (absolu) هو الذي يسمح لنا بتفسير السبب الذي بموجبه تتردد كلمة «طقس» (rite) العديد من المرات في عمل بيرس[70]. وسواء كانت صورا مجازية أو واقعية، فإن مصدر أغلب الأنشطة الإنسانية الموصوفة في القصيدة يتأتى من حضارة مختلفة عن حضارتنا، بحيث لا تمتلك معناها إلا في ارتباطها بالمطلق الذي تجسده، ولا تفقده إلا لحظة انقطاع صلتها به. وبارتباطها بالمطلق تبلغ هذه الأنشطة الإنسانية بالتأكيد درجة امتلاك وعي تاريخي حديث كما جسده شعر بيرس، بما أن القيم المطلقة للحضارة التي جاءت منها لم يكتب لها الاستمرار عند مواجهتها لقيم مطلقة من مصادر مختلفة. وكلما فقدت هذه الأنشطة الإنسانية معناها، كلما صعب علينا قبولها على النحو الذي هي عليه. فإذا كانت هذه الصور تريد الدلالة على شيء معين، فإن فن الشاعر يقضي باقتراح دلالة تشمل جميع هذه الصور، إذ أن الأثر الذي يخلفه

70- Gaëtan Picon, « le plus hautainement libre... », CP, p. 73.

معناها الأول (في سياق الجملة) هو مع ذلك أعمق حتى لا تكون علاقته بمعناها الثاني (في سياق القصيدة) علاقة غير مباشرة، أي أن تكون ذات بعد سحري (magique) وتعويذي (incantatoire) وطقوسي.

«كثيرة هي الأشياء فوق الأرض التي علينا سماعها ورؤيتها، أشياء تحيا بيننا.

احتفالات أعياد الميلاد بالهواء الطلق وتحت الأشجار الباسقة والوارفة الظلال، والاحتفالات العامة تخليدا لبِركة (mare)، وإهداءات من أحجار سوداء كاملة الاستدارة، وابتكار ينابيع في أماكن قاحلة، وتقديس أقمشة وتعليقها بأطراف العصي عند الاقتراب من القباب والتهاليل العنيفة عند أسفل الجدران لحظة الفتك بالفتيان الراشدين تحت أشعة الشمس، ونشر ألبسة حفلة الزفاف»[71].

ويستنير بالطريقة نفسها ما يرتسم في خواطرنا عن عالم يحكمه نظام طوائف يتكشَّف في أشعار بيرس. وحين ننظر إليها خارج السياق الذي عملت داخله، فإن الكثير من الأنشطة الإنسانية تفقد معناها، ويزداد غموضها كلما اتسعت الرؤية التاريخية في تفسير مضامينها، فهذه الرؤية هي التي تحرفنا عن المعنى الحقيقي عندما نقرأ هذه القوائم الطويلة «للمهن» التي برع في وصفها بيرس، هاته المهن التي استقاها من حضارات متعددة أو أنها من محض مخيلته.

71- Anabase, dans Œuvres complètes, op, cit., p. 111.

وكلما كان عالم هذه المهن مثيرا للغموض، كلما ازدادت حاجتنا إلى عالم واضح وبيِّنٍ. غير أن هذه المهن المتخيلة لا يمكن لها بالطبع أن تنتظم وفق نظام اجتماعي منسجم، أي أن تستند على وقائع سياسية أو اقتصادية يمكن تصور وجودها. وبذلك فإن على النظام الاجتماعي أن ينتظم وفق قوانين ليست من صميمه. وهو ما يحدث بالتحديد في نظام الطوائف، حيث لا يكون الاجتماعي إلا انعكاسا للديني. وهنا نحن قد عدنا ثانية إلى المطلق الذي يتراءى لنا خلف هذه الصور الغامضة.

هذه الملاحظات عن الطقس والطائفة تسمح لنا بمد ما توصلنا إليه من خلاصات لتشمل ديوان **أناباز** الذي لا يبين عن هذا التصادم الدائم بين عوالم غير متجانسة، تلك العوالم التي بنينا عليها تحليلنا والتي تبدو على خلاف ما هو ظاهر، أي أنها تقدم صورة عن حضارة منسجمة. وهذا الانسجام (homogénéité) هو من نفس الطبيعة التي عليها الانسجام الذي اكتشفناه في باقي أشعار بيرس والذي ظل بعيدا عن التنافر. وهكذا، فإن ما كان مجازيا في ديوان **منفى** وديوان **أمطار** كان من قبل حقيقيا في ديوان **أناباز**، ذلك أن الأفعال الغامضة التي وُصفت بشغف كما لو كانت هي الأفعال الوحيدة الممكنة، يتراءى خلفها المقدس الذي يفرض نفسه بقوة تجعلنا نلامس العدم عن قرب.

«ها ! كل الناس على اختلاف أصنافهم في سبلهم وأسلوبهم، آكلوا الحشرات وفواكه الماء، حاملوا الضمادات والثروات، منهم

الفلاح وولي العهد، ومنهم المداوي بالإبر ومهرب الملح، ومنهم الجابي والحداد، وذلك الذي يجد عمله في تأمل حجر أخضر، والذي يوقد نارا في اللحاء فوق سقف بيته ليستمتع»[72].

ومن ثمة فإن شعر بيرس لا يصبح «إيجابيا» إلا إذا أفرط في «السلبية»، وهذا يفسر إمكانية أن نصدر بشأنه أيضا أحكاما متباينة كما هي الأحكام التي أصدرها في حقه الشاعر بيير جان جوف (P. J. Jouve) عندما كتب: «يظل العمق معبرا عن شعور يكتسحه عدم قوي، والذي من خلاله يحاول الشخص فك ألغاز العالم، كما لا نلحظ أي وجود لشيء يعلو على بؤس الإنسان»[73]، أو تلك التي أصدرها روجي كايوا الذي يؤيد ما ساقه بيرس بالقول: «إن الصور العديدة التي جمّعتها قرون في سرديات طويلة وفريدة والتي قسمتها المسافات على قارات متخذة شكل جداريات مستقلة، ها هي شكلت عالما صار لأول مرة عالما واحدا»[74]. غير أن التناقض بين هذين الحكمين ليس إلا ظاهريا، ذلك أن كايوا كان مخطئا، على ما بدا لي، عند حديثه عن «الشعر الموسوعي»، ذلك أن الوجود كما تماثل في هذا الشعر لا يمكن استخلاصه إلا من العدم، ولا يتكون من تراكم بسيط للتفاصيل، بحيث أننا لا يمكن أن نجمع إلا بين أشياء لها نفس الطبيعة الواحدة. ومن الواضح إذن أن شعر بيرس لا يخرج عن إطارات الشعر المعاصر، غير أن ما كان بيرس يحاول

72- Anabase, dans Œuvres complètes, op. cit., p. 112.

73- Pierre Jean Jouve, « Exil », CP, p. 98.

74- Roger Caillois, « une poésie encyclopédique », CP, p. 98.

تحقيقه بالوافر من الصور، كان العديد من الشعراء الآخرين يحاولون التجرد من الكثير منها. وبعيدا عن المظاهر وخداعها الموهم بالغنى، نكتشف «قصيدة عظيمة وُلدت ونُظمت من لا شيء»[75].

وهذا المركز الثابت وسط الحركة، وهذا الزمان الذي تجمد في المدة، ليسا سوى نتيجة آل إليها رفض ثان، إذ أن رفض عالم استمد معناه من الفلاسفة العقلانيين (rationalistes) أعقبه رفض ثان لعالم تهشم وبقي لنا بين أيدينا. غير أن الشاعر لا يسأم من البحث عن معنا للعالم، فهو في عداد «كبار المغامرين المستكشفين للروح... الذين يسائلون الأرض برمتها عن مختلف مناطقها من أجل معرفة المغزى من هذه الفوضى العارمة»[76]. لكن يجب علينا أن لا نرى في هذا الرفض الثاني تناقضا مع الرفض الذي سبق، أو مجرد نزوة ورغبة للهروب بعيدا عن «الواقع»، ذلك أن التاريخ لا يمكن له أن يكرهنا على تبني رؤيته للفوضى التي تجتاح العالم، إذ لن يكون التاريخ إلا ضحية نفسه الأولى نتيجة «صرامته العلمية». وكلما رغب التاريخ في حصر «المعطى» عن قرب، كلما ظهر الإنسان سجين حضارته. ومن الواضح عدم استطاعته الحصول على الحرية الإنسانية عند نقطة النهاية مادام قد أقصاها بعناية عند المنطلق. لكن، مع إلغاء هذه الحرية، فإن مفهوم التاريخ يصير بدوره مهددا بالإقصاء:

75- Exil, dans Œuvres complètes, op. cit., p. 129.4

76-Vents, dans Œuvres complètes, op. cit., p. 127.1

«أجزاء جميلة للتواريخ انحرفت عن مسارها، وانعكس ظلها على ريش المراوح وهي ترفرف في سماء مليئة بالخطايا والافتراضات الضالة، حتى تلبي رغبة الشاعر المحقق»[77].

وهكذا يعيد الشاعر الحياة مفعمة بالحرية لهذا الفضاء الغير إنساني الذي خلقه المؤرخ، والمرونة التي يعلو بها عن حواجز من المتعذر اجتيازها، توحي لنا بامتلاكه لقوى إلهية، وعلى وجود ميثاق ضمني يجمعه بنوع من القوى المطلقة تقف خلف القصيدة. وعلى حسب ما يبدو لي، فإن وجود سند داعم خارج العالم هو الذي باستطاعته فعلا تنظيم هذه الفوضى. غير أن هذا المصدر الوحيد الذي نعتقد على أنه هو الداعم الذي يقف خلف هذه النتائج التي هي دائمة متماثلة، مصدر لا يبرح عالم القصيدة وآلياتها، كما أن هذه الملكة (faculté) التي تعيد ضم هذا الذي تفكك، لا تعلو ولا تنفصل عن القصيدة، ولا يمكن أن تتحدد إلا وفق معايير جمالية، إذ أن القصيدة لا تمتلك من «حقيقة» إلا في ذاتها. وبذلك، فإن هذا العالم لا يكون «واحدا» إلا على النحو الذي نرى فيه قرصا مليئا بريش المراوح يدور بسرعة فائقة كما يقول الشاعر. ومن ثمة علينا أن نعرف كيفية ترسيخ هذه الحركة الدائرية والجامعة والتي تجعل من هذا المتفرق والمشتت أشياء متكاملة وثابتة. وهنا يكمن سر بيرس، ذلك السر الذي لم يكن في نية الملاحظات السابقة القدرة على كشفه. ومن المؤكد أن الأمر لم يكن في هذا التحليل متعلقا باختزال

77-Exil, dans Œuvres complètes, op, cit., p. 128.2

هذا الفن في مسار آلي أو حتى جدلي، بل يمكن لنا مع ذلك عزل بعض العناصر التي يقدمها الشاعر، وعلى الرغم مما تتبدى عليه من عشوائية في الوهلة الأولى، لنلحظ وجود علاقات غامضة تجمع بينها، تبدد وعلى نحو جد دقيق ما يعتري الوعي الحديث من شك وحيرة، ذلك الوعي الذي يحرمه التاريخ الضخم من الحصول على هاته القيم المطلقة التي هو في أمس الحاجة إليها.

مقالة الثانية

الإنسان والكون في روايتي مالرو: «الأمل» و «أشجار جوز مدينة ألتنبورغ»

كُتبت الروايتان الأخيرتان لمالرو، **الأمل** و**أشجار جوز ألتنبورغ** بأسلوب يتسم باختلافات كبيرة عن أعماله السابقة.

ويخايل للقارئ أن الكاتب لا يرفع في الغالب من إيقاع أسلوبه ولا يروم إطالة مداه إلا في ذلك المقام الذي يقتضي منه حينها إبراز العنف. وقد أشار غايتون بيكون (G. Picon) إلى جنوح مالرو في كتابته الحالية إلى «الإطالة» و«التوسع» أكثر من كتابته السابقة. وهذه المقالة لا ترمي إلى تشكيل ما يحفل به عالم مالرو من صور رمزية، بل تبرز بأن هذه الملاحظات التي ذكرها بيكون هي التي تحدد الطابع الأساسي الغالب على أسلوب مالرو الأخير، والذي يمكن أن نصطلح عليه «بالأسلوب الكوني» (style cosmique). ففي كل الأعمال التي سبقت رواية **الأمل**، كانت الأشياء الخطرة

تحاصر البطل من كل جانب وتستحوذ على ذهنه، لا تفلت من قبضتها إلا نظرته حينما يشيح بوجهه عنها. وكل ما ذُكر كان وصفا نقلته وجهة نظر ملاحِظ داخل دائرة مميتة تضيق الخناق على البطل. وهو ما نستشعره من تباريح اختناق تطبع رواياته بتميز بالغ، كما في رواية **الطريق الملكي**، ذلك المشهد الذي طوق فيه أفراد من قبيلة ماو[78] (Moï) المتوحشة شخصية **بيركن** (Perken) وشخصية **فانيك** (Vannec)، أو مثلما هو مشهد موت **كاتاو** (Katow) ومشهد رفاقه في رواية **قدر الإنسان**. لكن إطار الأوصاف يتسع مع رواية **الأمل**، وتقريب الصورة (gros plan) يظل متحكما بالوصف، لكن سرعان ما تحل محله الرؤية الشاملة وعن بعد (panoramique)، ذلك أن زاوية النظر التي ينقل من خلالها مالرو ما يعاينه، هي زاوية نظر ملاحظ يبتعد عن الموضوع الموصوف، في حركة تسلل هي عموما تصاعدية والتي تسمح له بتوسيع تدريجي لأفق مجال الرؤية، بحيث يستحيل الموضوع الموصوف إلى نقاط مبهمة. وبذلك، فنظرته تلك، هي نظرة طيّار أقلع بطائرته وأخذ في الارتفاع عن ما بدا تحته:

«كان الجو باردا في الطائرة، لكن كنا نرى الحرارة تنبعث من البسيطة مثلما نرى هواء ساخنا يصعد خافقا من المدافئ. هنا وهنالك، قبعات كبيرة مصنوعة من القش على رؤوس بعض الفلاحين تطفوا فوق الحقول. وقبل الحرب كانت الأرض من

78. قبيلة هندوصينية تقطن بجبال الفيتنام حاربت المحتل الفرنسي ولم يقو على إخضاعها. (المترجم)

جبال توليدو (Tolède) حتى قمم إستريمادورا (Estrémadure) متشحة بلون الحصاد وهي في سبات القيلولة، يغطيها السلام ويغمرها من كل جانب. ومن بعيد لا تتراءى لنا أيضا باداخوس (Badajoz) ولا ميريدا (Mérida) ولا ميدلين (Médline)، فلم نر غير نقاط هزيلة تناثرت في هذا السهل الشاسع المرتج»[79].

نرى هنا مغادرة مالرو مكانا جزئيا هو «البسيطة»، وارتقاءه صعودا حتى لم يعد يرى على الأرض سوى «نقاط هزيلة». حتى وإن بدت على العموم عملا متخيلا، فإن حركة التسلل نحو الأعلى هي هنا عمل واقعي، قامت به طائرة آخذة في الارتفاع: «كل أصبع يعزف على مهل أنغاما شجية، كما لو أنه يعزف فقط حزنا لا يبرأ على تلك المنحدرات الذي تناثرت عليها العربات المحطمة التي كانت صاعدة من مدينة بريهويغا (Brihuege) نحو السماء الشاحبة». نلاحظ أن كلمات؛ «المنحدرات» و«صاعدة» و«السماء»، تخلق حركة ارتقائية، بحيث أن كلمة «لا يبرأ» توحي بدلالتها على ذلك الذي لا نهاية له، مثلما دلت كذلك على دوام الحزن، غير أنه بمجرد الإيحاء أحيانا بحركة الصعود حتى تبتعد الرؤية عن الموضوع الموصوف. وفي بضع سطور تقدمت على ما سبق ذكره، كتب مالرو: «في العديد من أزقتها، لم تكن مدينة بريهويغا موحلة بالقذارة، بل

79- l'espoir, dans Œuvres complètes, t. II, op, cit., p. 83.

لابد من الإشارة هنا إلى أن هذه الرواية كتبت في خضم الحرب الأهلية الإسبانية وتسرد بداية أحداثها عقب انقلاب الجنرال فرانكو 1936 على الحكومة الشرعية وهزيمة جيوشه بمعركة وادي الحجارة (Guadalajara)، وكل الأسماء المذكورة في هذا المقطع هي لمدن إسبانية. (المترجم)

كانت مدينة الموت الهاجعة وقد دثرتها القيلولة والعطل خلف واجهات لها نوافذ انفرجت ألواحها قليلا تحت سماء متحسرة».

وحركة التوسع والارتقاء نحو اللانهائي تنعكس على إيقاع مالرو النثري. فحينما يكون للحركة فاصل زمني لتنتشر وتتوسع عموديا، فإن تركيب الجملة وعلى ما يبدو، يثبّت في البداية أفقيا بفضل الحال وظرف الزمان والمكان (adverbe) والنعت (adjectif)، أو بالتقديم والتأخير، إذ أن الكل، وعلى حسب ما يظهر، يدور حول هذا المحور الذي تحيط به ترددات مختلفة على شكل دوائر تتزايد سعتها حتى النزع النهائي والعصف بالكل نحو اللانهائي. وبعدما كانت في البداية متأرجحة صعودا ونزولا على البسيطة، ها هي الجملة تعثر على إيقاعها المنسجم مع وتيرة الطائرة التي أبدلت كتل أرض غير مستوية بكتل هواء يسهل الانزلاق فوقها من دون جهد يذكر. وأحيانا تكتمل هذه الحركة في جملة واحدة: «منذ ثلاثة أشهر من اشتراكهما في خوض نفس المعارك، لم يشعر **سيري** (Siry) ولا **ميرانغو** (Mirangaud) أبدا (اللذان انضما حاليا إلى الكتيبة الفرنسية البلجيكية) بالقرب من الإسبانيين مثلما شعرا به في هذا المساء الجليدي من شهر آذار (مارس) الذي استمر فيه سقوط الثلج ليلا، واستمر فيه صعود جيش الشعب وهو يترنح بخفاف ممزقة نحو الأفق المهتز بالقنابل». وفي الأغلب، فإن الفقرة الوجيزة كما وردت في أولى رواياته، هي التي تشكل ما يمكن أن نسميه بالوحدة الغنائية (unité lyrique) لنثر مالرو.

«في المنحدر، يتقدم جنود الجيش الجمهوري وهم ملفعون بمعاطفهم، رؤوسهم مدثرة بقبعات مدببة مثل تلك التي يضعها المغاربة فوق رؤوسهم. وأمام السبل المتقطعة التي لاحت للطائرات، بدت لها في لمح البصر طريقا مضطربة يسلكها طابور آليات الكتيبة الإيطالية، غير أن الريح كانت تهب من جهة خطوط الجيش الجمهوري، فلم ير مانيان (Magnin) الأورياني (نسبة إلى مدينة أوريون الفرنسية Orion) إن كان الطابور يفر من أصحاب القبعات ومن قذائف الدبابات المتناثرة على طول الحقول الشاسعة ومن قنابل الطائرات، أم أن الريح قد عصفت به فهام كما تهيم السحاب والعالم أجمع دونما هدف وبلا نهاية»[80].

ومن ثمة يبدو أن مالرو يفتعل كل الذرائع للعودة إلى السماء ولليل ذاته، إذ في رواية **الأمل** يميل إلى الصعود في أغلب الأحيان أكثر من الهبوط: «في هذه السكينة الشفافة المطْبِقة على سلسلة جبال لسييرا (Sierra)، وحدها لغة الخيانة الصامتة تملأ فراغ الحلكة الصاعدة»، بل يستخدم الخداع البصري للفرار من دبابة سقطت في فخ ولم تنقلب بالكامل في حفرة عميقة: «وصوت اهتزاز الخوذة في سواد الصمت، مثل اهتزاز جرس يبدد ذلك الرعب الجاثم على الصدور، ويهديني في الأخير لاكتشاف مرآة الإيبيسكوب[81] (épiscope) حين توجه فوهة الدبابة نحو الأعلى، فنرى السماء وقد انكشف فيها القمر فأنار وجوهنا التي جف فيها ماء الحياة،

80-L'espoir, dans Œuvres complètes, t. II, op, cit., p. 418.

81. منظار له مرايا يكون داخل الدبابة، به يرصد الأعداء وساحة المعركة. (المترجم)

تلك المرآة التي تعكس سماء استضاءت بالقمر وامتلأت من جديد بالنجوم».

غير أن حركة الهروب ليست أحيانا تصاعدية، ذلك أن المهم عند مالرو هو أن يدبر مخرجا يقوده نحو اللانهائي وبعيدا عن المشهد الموصوف: «وانحرف الموكب الاحتفالي نحو محطة القطار، عابرا أقواس القرميد تحت ضوء وردي يجلل الممرات الملكية». والطيارون الذي يسقطون في الماء على مقربة من الشط، يجدون أنفسهم «أمام خط يقودهم لهجرة لانهائيَّةٍ». والريح بدورها تُسخَر للابتعاد عن مكان الفعل: «وريح الليل الباردة تسري بثبات نحو روسيا».

لكن الحركة التي تحمل مالرو وتنقله من عالم متناه إلى عالم غير متناه ليست محصورة في المكان، وغالبا ما تنضاف عناصر زمنية إلى الإشارات المكانية: «الزقاق فارغ كما لو أنه سيظل إلى الأبد على ذلك الحال». ونجد نفس البنية التي تجمع بين الزمان والمكان في وصف حركة الحشود التي تشبه نهر هيرقليطس (Héraclite)، تلك الحركة التي تستحضر جريان الزمن غير المنقطع وغير المتراجع إلى الوراء. وبهذه العبارة ختم مالرو فقرة تصف هجرة الفلاحين المرعوبين مع اقتراب جيش فرانكو من قراهم: «وفي هذه الدقيقة، كان العالم بأسره يصب في هذا الاتجاه»، كما أن جماد لوحة مهيبة (hiératique) فوق الحشود البشرية الفارة والهائمة، تبدو وكأنها

رمز للأبدية: «وفوق طوفان الشعب الهارب، تمتد أرض إسبانيا القانية حتى البحر المتوسط، وعلى صخورها ماعز أسود».

كما أن مالرو يتوفر على مصادر أخرى حينما يسعى لجعل الأبدية مشهدا خلفيا للوصف وليس مجرد فضاء لا متناه، إذ يفعّل أحيانا حركة دائرية ومتصلة في مشهد ثابت تنتصر فيه الديمومة على اللحظة. وفي معركة تحطمت فيها دبابة وانقلبت، «تشرق شمس الغد على جنازير الدبابات وهي تستمر في الدوران». وفي الغالب يحل مالرو صوتا منسجما محل الضجيج المتنافر: «دخل مساعد الطبيب وفتح النافذة التي كان الطبيب قد أغلقها تنفيذا للأوامر ودرءا لرنين الهاتف وضجيج خبطات الأقدام الواثقة زيادة عن اللزوم، والتردد المستمر لمنبهات سيارات الإسعاف، فدخلت إلى القاعة الذبذبات المنتظمة التي تصدرها كتيبة الطيارين الفاشية (fascistes)».

ويلعب التقديم والتأخير (l'inversion) أيضا دورا رئيسا في نثر مالو، وكما في المثال السابق، فمن الواضح أن انتصار إيقاع الموت على ضجيج «خبطات الأقدام الواثقة زيادة عن اللزوم»، كان بفضل تأخير ما تمخض عن فعل «فتح النافذة»، إذ كان يكفي القول: «دخلت إلى القاعة الذبذبات المنتظمة... ضدا على تنفيذ الأوامر بإغلاق النافذة»، لكن ذلك لن يثير إعجابنا مثلما أثاره التأخير، ذلك أن حركة الصعود لا تتحقق إلا به، وهو الذي منح لكلمة «ذبذبات» مكانة مميزة وذلك بطبعه بطابع القداسة المهيبة

التي تتعارض مع ذلك الوصف التفصيلي الذي كان في البداية. ونلاحظ أن أسلوب مالرو حاكى وبشكل مطابق «قصف» المدافع، و«ضرباتها الكثيفة والمنتظمة»، وقرع الطبول الجنائزية، ووتيرة تنفس الإنسان وضربات قلبه، إذ على هذه الإيقاعات وضع مالرو نهاية لروايته **الأمل**.

والأكثر من ذلك، فإن إطالة الصمت هي التي تجعل مالرو يغرق المشهد الذي يصفه في بحر اللانهائي. وإن كان لا يضجر من الضجيج، فإن هذا الأخير يفاقم من الصمت، إذ يسود في المستشفى العسكري «صمت مخدر لا يتعزز إلا بطنين الذباب المتسلل للأسماع». وبذلك نلتقي بالصمت في أجواء فضاء ممتد لا تحده حدود، صمت باستطاعته أن يبتلع الضجيج ويفنيه كما تفني الرؤية عن البعد كل تفاصيل الموضوع الموصوف: «ضجيج العربات المقعقع تحت الصخرة يرتد مثل صدى نهر جوفي يلفه صمت مطبق أخرس حتى الحيوانات»، بل يبتلع حتى الأجسام القوية: «وفي وقت وجيز اختفى الحصان في الصمت المتعاظم». وهكذا ندرك بأن الصمت يمكن أن «يمتلئ بالصرير» أو «باصطكاك جنازير المدافع بالإسفلت». وبتجسيد الصمت في المكان، ليتأتى له ولوج عالم اللانهايات، صقل مالرو إحدى أفضل صوره الدالة على ذلك التجسيد: «يضطرب الصمت الغريب للحرب كما يضطرب القطار حين يغير سكته».

وحينئذ، فإن فن مالرو يقضي بغمر حتى التفاصيل البالغة الركاكة بضياء الشاعرية الملهمة[82]. وحين يتعلق الأمر بوصف مكبر صوت يردد شعاراته الدعائية على الجنود الأعداء، فإن مالرو يخلق له الإيقاع المناسب: «كان ذلك المكبر مربع الزوايا، شبيه ببئر بترول مائل أفقيا، أكبر حجما من الشاحنة التي تحمله، خلفوه ورائهم، فظل وحيدا خلف ستار الغابة، ورغم ذلك كان حيا يتكلم. صياحه هذا الذي يبلغ صداه كيلومترين، وصوته الذي ينذر بنهاية العالم، يتردد ببطء شديد حتى نتبين أقواله، يصرخ وحيدا طيلة الليل الذي يطبق بظلامه على الغابة ذات الأغصان التي بترتها الرصاصات والثلج الذي لا يذوب»[83]. وبالطبع، فإننا لا نولي اعتبارا لجملة «الثلج الذي لا يذوب» إلا لما تحتله من موقع في الفقرة، وإلا حينما، وعلى حسب ما يبدو، تسرّع من الحركة السائرة نحو اللانهائي وترفعها نحو السماء، إذ أن الهاجس الرئيسي الذي يستبد بمالرو، يدفعه، وعلى ما يظهر، إلى منع انغلاق الفقرة وحرمانها من تشييدها لبناء مكتمل. ولا يتوقف هاجس مالرو عند تلك القفرة، بل يشمل تلك المقاطع التي لا يستطيع مالرو بحسب طبيعة الموضوع الذي يتناوله – فعل سريع، تبادل أفكار مجرده ـ أن يحيل على الحركة الذاهبة من متناه نحو لامتناه، بحيث يتبادر إلى ذهننا رفضه إنهاء تلك الحركة وختمها، بحيث تظل الفقرة

---

82. ترجمنا عبارة "la légende des siècles" خلافا للمقصود الحرفي الذي يحيل على ديوان بنفس الاسم لفيكتور هوجو، فارتأينا أن نبدل العبارة بأخرى منسجمة مع السياق والدلالة المقصودين. (المترجم)

83-l'espoir, dans Œuvres complètes, t. II, op, cit., p. 377.

«مفتوحة» على فضاء حر وعلى زمان مستمر، ولذلك يفضل الكاتب أن يختم أفعال فقراته بتصريفها في ماضي مستمر[84] (l'imparfait) والذي هو زمن الديمومة لا زمن المدة المنتهية، إذ ظلت العديد من الردود في حواراته غير مكتملة، وفي الكثير من الأحيان، خصوصا في روايته **أشجار جوز مدينة ألتنبورغ**، تمتد الفقرة بثلاث نقاط للحذف كما لو أنها تخلف وراءها شعاعا منيرا: «في حقل السنابل، آثارنا تلمع تحت ضياء القمر...».

إن الفضاء الذي لا تحده حدود وعالم الأبدية وعالم الصمت، عناصر متلازمة لا ينفصل بعضها عن البعض الآخر، كما هي متلازمة في عبارة بليز باسكال (B. Pascal): «يرعبني صمت الأبدية الذي يخيم على هذه السماوات المترامية بلا نهاية». وعند باسكال، تُسخّر دائما هذه العناصر لتضع أمام المتأمل صورة يرى من خلالها شقاء الإنسان وبؤسه عندما تخلى عنه الإله. فهل هذه الحركة المتجهة نحو اللانهائي التي يمكن استنباطها من عديد الأمثلة الواردة في الروايتين المذكورتين، تلعب دورا مماثلا لحركة باسكال التأملية؟ لقد أكد مالرو بنفسه على أن هذه الحركة ـ والتي هي على العموم تصاعدية ـ التي تطغى على أسلوبه، تلازم تأملاته لوضع الإنسان في الكون حينما كتب: «كان ثمة حرب متفاقمة على **البسيطة**[85] دفعتنا تحت وطأة الفزع لتأمل العوالم الغيبية».

---

84. ذلك الماضي الذي لا تحد حركته ببداية ولا نهاية، وهو الماضي الذي يختص بالوصف وليس بالسرد، خلافا للماضي البسيط (passé simple) الذي تحد مدة استغراقه في فترات منتهية. (المترجم)

85. أنا الذي شددت على هذه العبارة وكتبتها بخط بارز.

وعندما نضع الإنسان في ذلك الامتداد اللامتناهي للفضاء أو نلقي به في ذلك الخضم، فإن كل أفعاله تبدو عديمة الجدوى، وفق ما قاله سارتر: «بلوغ الزمن الكوني، زمن السديم والكواكب السابحة، فإن كل ما يشهده عالم الأرض من تنوع جغرافي وحيواني يختفي، كما لو أنه أُغرِق في حوض حامض الكبريت (acide sulfurique)». وعن هذا التعارض القائم بين لا تناهي الطبيعة وتناهي قدر الإنسان، يولد «الوعي بمصير الإنسان الحتمي» الذي عرّفه مالرو باعتباره «وعيا استقل فيه العالم» عن الإنسان، ذلك أن هذا الوعي بحتمية الزوال هو من صميم عمل مالرو، ولهذا السبب تتردد غالبا عبارات مثل «لا تميز جيولوجي» و«السكون الجيولوجي» و«خمود الليل» و«مَلل ما قبل التاريخ»، لتبرز زوال الطبيعة في الروايتين، بل لتبرز أن الحياة الحيوانية والنباتية الواردة في العملين جاءت لتذكر الإنسان بفنائه. ويصبح المصير عند مالرو شديد الحتمية في الروايتين حينما تمر أسراب من الطيور المهاجرة في سماء «لا مبالية» والحرب تستعر ولا تقوى على إصلاح المسار.

إن الإنسان كما تصوره مالرو ومثلما تصوره باسكال، هو ملتقى مأساوي يجتمع عنده المتناهي بغير المتناهي، ذلك أن المأساوي في البداية، وكما بدا في رواياته السابقة؛ **الغزاة** (les conquérants) **والطريق الملكي وقدر الإنسان**[86]، كان قد زعزع الدعائم التي

86.ثلاث روايات كان مالرو قد خص بها الثورة الصينية. كانت رواية "الغزاة" قد ترجمها إلى العربية فايزكم نقش، عن منشورات عويدات، الطبعة الأولى 1967. (المترجم)

بنت عليها النزعة الإنسانية رؤيتها المعظمة للإنسان والتي جعلت منه مقياسا للعالم ولكل ما يشهده من تحولات استثنائية. لكن في الروايتين الأخيرتين، تضاءل تدرجيا انشداد مالرو للأحداث المأساوية المجسَّدة فنيا. وفي هذين العملين وبفضل مظهر من المظاهر الأسلوبية، واجه الإنسان الكون الذي يبدو كما لو كان عدما خالصا، فاكتشف في قرارات ذاته أنه غارق في المأساة الأصلية. والاختلافات بين الروايتين التي تعتبر أساسية من وجهة النظر المفسرة لهذه المأساة، ليست من الناحية الأسلوبية سوى اختلافات في النسبة لا في الطبيعة.

والموضوع الرئيسي في رواية **الأمل** هو مجهود جماعي يُبذل لتخطي قدر الإنسان ولا ينحصر في مجرد صراع محتدم بين أشخاص، إذ ليس العدو غير عنصر من عناصر القوى الكونية التي تسحق الإنسان والتي أعلن الأبطال تحديها. فحين يتفوق الطيران الفرنكاوي (نسبة للجنرال فرانكو) على الطيران الجمهوري ولا يكون هذا الأخير قادرا على تجديد آلياته، فما عليه إلا أن يمتنع عن القيام بمهام الإغارة طيلة النهار، وفي ذلك كتب مالرو: «والحرب وقتئذ كانت هي الآليات التي يستمر إصلاحها إلى الأبد والتي تمضي ليلا لساحة القتال». وهكذا، فإن الانطباعات الإستراتيجية تسبح كذلك في السماوات المشعة بنور الملحمة (épopée). وعندما كتب مالرو: «قامت كتيبة الإيطاليين بهجوم مضاد على مدينة بريهويغا، فإذا دخلوها، هاجموا من كل جانب ومن الخلف كل القوات الجمهورية. وهكذا صارت مدينة وادي الحجارة

(Guadalajara) مهددة من جديد، وجيش حزب الوسط معزول عن مدريد تاركا المدينة دون دفاع، وكتائب **ديميتروف** (Dimitroff) **وتيلمان** (Thaelmann) **وغاريبالدي** (Garibaldi) **وأندريه مارتي** (A. Marty) **والسادس من فبراير**[87] غدت مكشوفة ليس لها من خط للدفاع تنسحب إليه، وبذلك استُبعِد الاستيلاء على مدينة تريخويكا (Trijueque) وإبارا (Ibarra)، وظل القائد **كامبيسينو**[88] (Campesino) ضالا في الغابة»، فإنه صرّف الأفعال في الماضي المستمر (دخلوها [...]، صارت [...]،) بدل أفعال الشرط[89] (conditionnel)، أفعال تحاول أن تنسينا ولو بشكل لا يحجب عنا ذكراها بالكامل، كون هذه السلسلة من الكوارث مازالت من قبل في حكم الممكن حسب ما يتصوره الإستراتيجي، غير أن تحققها الحتمي يتضاعف مع ذكر هذه التفاصيل المؤذنة بالسقوط، رغم أنها كانت في البداية مجرد هاجس عسكري يتوخى الوضوح والموضوعية في تقييمه للوضع على جبهة القتال. لكن عبارة «وظل القائد **كامبيسينو** ضالا في الغابة» ذات الأثر الانفعالي قوي، بددت كل الشكوك، وأماطت عن نفس الدور

87. هذه الكتائب كانت تتكون من متطوعين أجانب من مختلف الجنسيات شاركت بجانب الجيش الجمهوري الإسباني ضد قوات الجنرال فرانكو في الحرب الأهلية الإسبانية من سنة 1936 إلى سنة 1939. (المترجم)

88. هو فالنتين غونزاليس (1904-1983) زعيم وقائد عسكري إسباني شيوعي شارك بحماس في الجيش الجمهوري ضد قوات فرانكو في الحرب الأهلية بإسبانيا وكان إثرها رفيق سلاح مالرو. (المترجم)

89. أفعال محتملة التحقق سواء في الماضي أو المستقبل، لم تنجز بعد لأنها نتيجة افتراض أو شرط. (المترجم)

الذي لعبته عبارة «والثلج الذي لا يذوب» في الفقرة الواصفة لمكبر الصوت، إذ بمثل هذه العبارة تتجسد الحركة الاعتيادية للهروب نحو اللامنتهى. وهذا التعداد التفصيلي لأسماء الكتائب والمدن يبرز وبشكل كلي انهيار المشاريع الإنسانية وانسياقها نحو أصلها العدم، انهيار لن يكون إلا نتيجة انقياد أعمى لعامل مسبب لذلك الانهيار، بحيث لن تكون كتيبة الإيطاليين غير أداة سلبية يسخرها القدر.

لكن بما أن أبطال رواية **الأمل** أعلنوا تحدي القوى التي تسحقهم، فلأن ما يتعرضون له من استصغار وتحقير هو الذي يزيد من رفعهم لراية العصيان التي حملها بروميثيوس (Prométhée)، ذلك أن الإنسان حسب مالرو، ليس عظيما في شخصه، بل في فعله. وهذا التحدي لم يكن دائما غير ذي جدوى، أي أن بإمكان الناس أن ينجوا بأنفسهم عندما يجرؤون على القيام بالفعل وبفضل ما يعزمون على فعله، ذلك أن ثمة لحظات معينة وعابرة في رواية **الأمل** يبتسم فيها الحظ للأبطال، بحيث أن الإنسان لم يعد تسحقه عجلات الطبيعة، بل يجد نفسه متحدا بها في تفاهم قلما يدوم، وإحدى تلك اللحظات هي ذلك الموكب المهيب للفلاحين الإسبان وهم يحملون نقلات عليها الجرحى وأحد القتلى بعد سقوط الطائرة في قمم جبال لاسييرا: «لم يتمكن الموت حينها من منح الجبال حق نزع أرواحهم لأن إرادة الرجال وعزيمتهم كانت أقوى».

وفي رواية **أشجار جوز مدينة ألتنبورغ**، الأفعال مشدودة بقوة بتلك الأبدية التي ينساق إليه أسلوب مالرو، ذلك أن هذه الأفعال

تسير نحو الاختفاء، إذ لم تكن غير حركات بلا جدوى. غير أن الإنسان لم يكن وحده مهددا بالفناء، بل تبدو الحضارات كذلك مثله على وشك الزوال حينما توضع في سجل الزمن الجيولوجي. والزمن الذي لا يحد في فترات أو مراحل هو الحقيقة الوحيدة، وما الحاضر سوى جزء من الماضي وغير موت تهيأ في صورة حياة. وهذه الحقيقة هي التي صدمت **فانسان بيرجي** (V. Berger) وتكشّفت له لحظة وصوله مدينة مرسيليا (Marseille) بعد إقامة سنوات عديدة بالمشرق: «مقذوفا به على شط العدم أو الأبدية، كان يتأمل تسارع الزمن الملتبِس، زمن الحاضر كما الماضي الذي يفارقهما، مع ما أثاراه من مخاوف أطمرها النسيان وحكايات فُقِدت بين أزقة أولى المماليك البلخية[90] والبابلية، وفي واحات تعلوها أبراج الصمت».

ويستعمل مالرو بشكل مستمر وفي تمام الوضوح كل تقنيات «أسلوبه الكوني» التي سبق له وأن أثارها من قبل. ففي الجزء الأخير من رواية **الأمل**، تقوم الدبابة بنفس الدور الذي قامت به الطائرة، غير أنها لم تعد لها بسلاح الحرب أية علاقة، بل غدت مجرد أداة في يد القدر ووسيلة للنقل خارج حدود العالم الحاضر: «رغم ما تثيره الجنازير من ضجيج، عاد الصمت حينها ليسود عندما غادرت الدبابات الإسفلت. وبما أن المدفع تحرر من وحل الرمال، والطائرة أقلعت، عدنا لنهنأ بأعضاء جسمنا التي استرخت وهي في

---

90. حضارة هندوإيرانية عرفها شمال أفغانستان حوالي ألفين سنة قبل الميلاد ببلاد بلخ التي يسميها العرب بأم البلاد. وبعض السرديات الإسلامية تذكر بأن رفات الإمام علي بن أبي طالب مدفون سرا هناك وليس في مرقده بالنجف. (المترجم)

وئام مع نفسها تحت ضوء القمر، بعدما كانت عضلاتنا مشدودة نتيجة اهتزازات المدرعة وبفعل الضربات الموجعة للسمع التي لا تتوقف، تلك التي يحدثها صرير الجنازير على الإسفلت».

وبذلك، فليس غير «عضلات» الإنسان هي التي تتواءم مع الطبيعة وليست لإرادته في تغيير العالم أية علاقة تدعوه لخلق توافق مع عالم الطبيعة، فهل يعني هذا الأمر أن مالرو تخلى عن إيجاد المعنى العميق للمغامرة الإنسانية، ولم يعد يحرص إلا على الإصغاء للنداء الداعي للسعادة الذي يستشعره أولئك الذين أفلتوا من مخالب الموت؟ غير أن الكاتب ينكر تماما تخليه عن ذلك، مبينا ذلك في نقطة أثارها في مقدمة الطبعة الفرنسية الخاصة بالرواية. وبما أن «التأمل الميتافيزيقي» لن يخلص إلا إلى طلاق لا رجعة فيه بين النهائي واللانهائي، فإن في **الحركة نفسها** التي تحمل الإنسان نحو اللانهائي المستعصي على الولوج، يمكن أن يوجد ذلك الذي يسميه مالرو «الجانب المنتصر في الإنسان». فذلك المجهود الذي يذهب دائما هدرا في مجال أفعال، ينتصر في مجال الفن الذي يخلق عالما يضاهي «العالم الإنساني»، غير أن هذا الانتصار يصرف مالرو بعيدا عن مجال الفعل وعن مجال الرواية التي تحاكي ذلك الفعل. فحين تظل **أشجار جوز مدينة ألتنبورغ** في حدود الرواية التي تخلى عنها حاليا مالرو، فإنها لن تكون غير ذلك الوجه السالب (le négatif) لصورة العالم (Waltanschauung)[91] التي شكلت منها مباحث في

91. مصطلح ألماني أدرجه إيمانويل كانط (E. Kant) في كتابه "نقد ملكة الحكم" والذي يعالج مبدأ "الحدس الفني" الذي يصدر أحكاما ذوقية لا يسندها أي داعم نظري،

سيكولوجيا الفن[92] وجها موجبا (le positif). وإن النبرة المتراخية والهادئة لهذه الرواية لا يمكن تفسيرها إلا إذا كان ثمة «مكان آخر» - يشغله الفن وليس الرواية - يمكن لمالرو حينئذ أن يعقد عليه الأمل، ذلك أن بعض الموضوعات التي سوف يتناولها في عمله اللاحق حول الفن، كانت مع ذلك موجزة في مشاهد حاضرة في مدينة ألتنبورغ، فقد قص سارد الرواية **والتر برجي** (W. Berger) على ابن أخيه **فانسان**، أنه سمع من نيتشه المجنون وهو ينشد قصيدته الأخيرة في القطار الذي ينقله إلى المستشفى، أنه اكتشف نوعا من الأعمال الفنية التي تقاوم دوار العدم. وبذلك، فإن انتصار الفن هذا، هو بالطبع ثأر من هذه السماء اللامبالية والتي مع ذكرها لن يتخلف مالرو في الغالب عن كبح معنى العالم الضئيل الذي يحياه الإنسان وعن نثر بذور الغموض في مفاصله: «في هذه العربة من القطار، يبدو لي أحيانا وفيما بعد ـ أقول أحيانا فقط وليس دائما ـ بأن آلاف السنوات الضوئية محاها الإنسان، فكان أن محت السماء المشعة بالنجوم أقدارنا المهينة».

ويعني بهذا المصطلح السابق الذكر كل التمثلات التي تشكلها تصوراتنا عن العالم. (المترجم)

92. كتاب ألفه مالرو عن تاريخ الفن التشكيلي سنة 1947، وهو اللبنة الأولى لكتاب "أصوات الصمت" الذي كان له تأثير بليغ على المخرج السينمائي جان لوك غودار (J. L. Godard) عند تأليفه لكتاب "تاريخ أو تواريخ السينما". (المترجم)

المقالة الثالثة

فاليري وستندال

المقدمة التي خص بها بول فاليري رواية **لوسيان لوين**[93] (Lucien Leuwen) وتناول فيها كامل أعمال ستندال[94]، مقدمة حافلة بالكثير من المعطيات التي لا يمكن استكناه مضامينها في حدود قراءة واحدة، بل تتطلب على الأقل ثلاث قراءات. في القراءة الأولى تُقدَّم لنا صورة عن ستندال يصعب الشك في حقيقة ما تكشف عنها من أسرار بسطها الكاتب بنفسه في سيرته **هنري برولار**[95] (Henri Brulard). في القراءة الثانية، نلتقي بشخصية

---

93. ثاني أكبر رواية لستندال بعد "الأحمر والأسود"، كتبها سنة 1834 ولم يكملها خشية التعرض لسخط السلطة الملكية التي عادت وقتها لحكم فرنسا بعد سقوط حكم نابليون، ولم تنشر إلا سنة 1894 بعد رحيله بسنوات عديدة. (المترجم)

94- « Stendhal », Œuvres de Paul Valery (Paris, NRF, 1931). Variété II (1937), 105-143.

95. سيرة ستندال الذاتية التي لم يكملها، يسرد فيها كل ذكريات الطفولة والغرام وعلاقته المتوترة بالأسرة ويصف حياته المدرسية والعملية، ولم تنشر إلا سنة 1890. وما يثير الانتباه في عنوانها هو إعادة ستندال ذكره لاسمه الشخصي "هنري" ورفضه الدائم للقب الأبوة "بايل" (Beyle) واستبداله تارة ب"برولار" أو يختصره في "ستندال". (المترجم)

بول فاليري التي عهدناها دائما وهي تصحب دراستها لأعمال ستندال بانتقاء الموضوعات المحببة لرؤيتها، إذ خلف ما يبديه الدارس من وضوح وموضوعية، نلتقط صدى نبرة مغايرة؛ لاذعة وحادة توقظ فضولنا للبحث من جديد، بعدما كنا مخدرين بوهم الاكتفاء بما قُدِم لنا. والقراءة الثالثة مطلوب إنجازها، إذا كنا نريد طرح علاقة ستندال بفاليري طرحا إشكاليا. وكل ما أثارته هذه القراءة الأخيرة من أفكار، عملتُ على تجميعها في هذه المقالة[96].

ومع ستندال يُبنى الهوس بالذات[97] (égotisme) على الاعتقاد بوجود أناتين (deux Mois): الأنا الأولى، أنا اجتماعية ، وهي مجرد قناع نضعه فوق وجوهنا في علاقاتنا بالغير، غير أنها تتشابك مع الأنا الفطرية تشابكا يعسر فكه بسهولة، تلك الأنا التي هي المعبّر الحقيقي والوحيد عن طبيعة نشقى في محاربتها بكل ما أوتينا من خبرة وطوال الوقت دون أن ننجح من إزاحتها. وهذه الأنا الفطرية كما يؤكد فاليري: «لا يمكن أن نتعرف عليها إلا بفضل ردود أفعالنا وتصرفاتنا التي نعتبرها أو نتصورها مجرد أفعال فطرية وحقيقة عفوية». وكان فاليري مقتنعا «بلزوم وجود معيار نتفق

---

96. الكاتب روني جيرار لا يجهل بوجود مقالة للدارس جورج تيرغت ميلنس تحمل نفس العنوان الذي خص به مقالته «Valery and Stendhal», G. Turguet-Milnes, French Studies, VI, janvier 1951, p. 45-49.
غير أن منهجه المتبع وتصميمه للموضوع مختلف تمام الاختلاف عن منهج وتصميم مقالة هذا الدارس. ولا يمكن الحكم بضرورة تغيير عنوان لا يستدعي أبدا وضع النتائج التي خلصت إليها أبحاث الدارس الأمريكي موضع المساءلة.

97. خاصية من خاصيات الشخصية التي تضخم من الثناء على نفسها وتعظيم أفعالها وقدراتها وإخضاع نفسها للتحليل الذاتي، وهي قريبة من النرجسية. (المترجم)

حوله لتمييز الفطري عن ما هو اجتماعي». فإذا كان فاليري على حق فيما يقوله، فإن مزاعم ستندال حين يدعي كشفه لما هو أكثر حميمية في ذاته لن تُراعى أهميته، لأن كل ما يصفه الروائي ويطبعه بطابع الحقيقة يجب أن يستند دائما على قرار اعتباطي يفصل بين الفطري والاجتماعي، وفي هذا الصدد يقول بول فاليري:

«إن الهوس الذاتي في الأدب يقضي (...) بأن ينطبع الأديب بطابع فطري وذاتي أكثر بقليل من ما كان عليه منذ لحظات قليلة قبل أن يكون واعيا بحمله لذلك الجانب الحقيقي في ذاته. وبمنحنا هذه النزوع والانطباعات لشخص منقاد لها ويعيها تمام الوعي، والذي بتأجيلها وحبسها في حدود ذاته الباطنية، ثم يعمد على وجه الخصوص إلى تسجيلها، فإنه يقدم لنا صورة تزداد وضوحا ونضجا من عمل إلى آخر نظير ما يبذله من جهد في تطوير فنه، وهي صورة تعكس شخصية خلاقة والتي صارت تدريجيا ذلك النموذج المثالي الذي نسعى إليه».

فإذا كان ستندال كاذبا لفرط صدقه، فإن فاليري صادق على الأقل فيما يقوله حين يعترف بحتمية الوقوع في الكذب، إذ يؤكد بأن «الحقيقي لا يُدرَك في الفن». فإذا كان الفن تزييفا وصناعة وكذبا، فيجب في بعض الأحيان أن يطرق باب الحقيقة، وهذا هو بالفعل ما يؤمن به فاليري. فإذا كانت هاتان الأناتان متميزتان اعتباطيا عند ستندال، كما يقول فاليري، فإنهما متداخلتان عند هذا الأخير ومصدرا لنفس النفور النابذ لهما. وبعيدا عن «شخصية» الأنا

«العفوية» أو «الفطرية»، فإن على الفرد أن يبحث في أعمق أعماقه عن الكائن الحقيقي الذي تُبنى عليه كل المظاهر، ذلك أن السيد تيست، بطل كتابات فاليري في شبابه، قفز على كل حواجز الأنا الفطري ليبلغ الأنا «الخالصة» (Moi pur) أو الأنا «المطلقة»، «أنا» تسمح للكاتب من أن يعب من معين حريته ومن كامل نور أفكاره. وما هو متعلق بالأنا الأدنى (moi inferieur)، من أهواء ورغبات وهيام وبغض وحتى فن، أي كل ما يسهم في بلورة تلك الأنا، فإن حياة أناس آخرين تدفعهم إلى إبعادها تماما وعدم الاكتراث بها في سعيهم لبلوغ أنا «خالصة».

ولا تذْكُر أبدا المقدمة التي خص بها فاليري رواية ستندال **لوسيان لوين**، ذلك الشخص الاستثنائي المتمتع بالأنا الخالصة، بل لم يقدم فاليري عنه فكرة في تناوله لأعمال ستندال التي هي في بعض تفاصيلها توحي لنا بوجود ما يناظر شخصية السيد تيست (الشخصية المتباهية بأناها الخالصة)، أي لا وجود البتة عن ما يوحي بتقارب بين الشخصيتين، ولا حتى في سمة «الفردانية» هاته التي يجب أن لا تشمل، حسب فاليري، سوى الإرادة الساعية لتحقيق **الفرادة والتميز**. وإذا رمنا الكشف عن هذه الأنا الخالصة في عمل ستندال، فإنها تبدو في طور الجنينية، تماثلت في صفة **الزهو بالنفس**، أي تلك الرغبة في الظهور أعظم من الآخرين، والتي تقود، وفق منظّر الهوس بالذات (أي حسب فاليري)، إلى **الكبرياء** (orgueil) المتمادي في التفاخر بالذات إلى أقصى حد، إذ أن السيد تيست، هو بخلاف ما هو ظاهر، لم يكن غير ذلك الشخص المجبول

على الكبرياء بما أنه رفض «أن يكون رجلا عظيما» مثل الآخرين وأن لا يشترك مع أي أحدا في أي شيء كان، خشية أن يخون ماهيته الأصلية. غير أننا نطمئن فقط لعدم وجود أي شيء مشترك يجمع السيد تيست بستندال، وللتحقق من ذلك سهلٌ، مادامت كلتا الشخصيتان متقابلتان كليا.

إن ما يسعى إليه ستندال هو أن يكون كاتبا متميزا في تصرفه وأساليبه وكتاباته، ويكد في أن يجذب إليه معاصريه والأجيال القادمة، خلافا للسيد تيست الذي لا يبحث أبدا عن إثارة الانتباه، ويقدم صورة لا تبرز بوضوح تميزه عن غيره من الناس. لقد كان ستندال مهتما بالتجارة والسياسة، بينما كان السيد تيست مضاربا في البورصة لا يتصفح أبدا الجريدة خلافا لما أعتاد فعله المضاربون. وقد يبلغ بستندال أن تستبد به الشفقة لحال جاره المعدم، والحال أن السيد تيست لا يخلّص زوجه من «الانقياد نحو طلب الصدقة والإحسان» من الآخرين. كما أن الحب الحسي (érotisme) يضطلع بدور كبير في حياة ستندال، ذلك أن وجود هذا النوع من الحب وفنه في الغواية كانا لهما التأثير العميق على علاقاته العاطفية، عكس السيد تيست الذي لم يرق عنده الحب ولم يكن في أحسن أحواله غير تزجية للوقت، كما لا يستحق أي الاهتمام نبديه بشأنه. لقد كان ستندال «رقيق الإحساس» و«عاشقا متيما» يتأثر بكل سهام الحب التي يُرمى بها، غير أن لا أحد يستطيع خرق عزلة السيد تيست المعتصم بأسوارها، بما أن عالمه الداخلي يمتد إلى أبعد مدى من رؤيته وإدراكه. وستندال لا يتوقف عن الحديث والكتابة،

ويبحث عن الخلاص في الفن، بينما يلتزم السيد تيست الصمت عن طواعية، ولا يكتب إلا القليل ويتحاشى الفن. ومن روايته **أمسية مع السيد تيست** حتى مقدمة رواية **لوسيان لوين** المتباعدتين تأليفا لأكثر من ربع قرن، تماثلت عباراتهما بشكل شبه كامل، وبالرغم من ذلك، تبرز على أن ستندال وسيد تيست ليسا فقط مختلفين، بل متعارضين. لقد اكتشف فاليري في ستندال شخصية «تذكره وبشكل غامض بتلك الشخصية البهلوانية المثيرة للسخرية (Polichinelle)[98]»، غير أن السيد تيست «عندما يتحدث (...) لا يرفع أبدا يده ولا أصبعه، إذ تخلّص تماما من تقليد نفس الحركات التي دأب الناس على تقليدها مثل الدمى».

وإذا كان القصد من وراء هذه المقارنة بين العالمين الفكريين هو إثبات عدم تقاطعهما، فإن الهدف قد تحقق وتجاوز غايته بكثير. ونحن مقتنعين إلى درجة أن نرى في ستندال والسيد تيست حينئذ، طرفين يتناظران ويتعارضان في تصورهما **للفردانية**. لكن، كيف يمكن لتيست أن يدعي **مغالاته في الفرادة** بما أن ستندال نفسه يضطلع بنفس الفرادة على نحو مختلف، بحيث لا تتوقف علاقاتهما عن الازدياد في التباعد؟ غير أن التضاد يصير تشابها عند تعارضهما،

---

98. شخصية شهيرة في الكوميديا دي لارتي (dell'arte) يثير منظرها السخرية لحملها حدبة ولبطنها المنتفخ، ولافتضاح سرها، كما كانت تكرر نفس الحركات كالدمى المتحركة. (المترجم)

فيغدو السيد تيست هو **النقيض**[99] (antithèse) لستندال، مشابها ومعارضا في آن نفسه.

واللحظتان الفارقتان لهذا الجدل تبناهما تياران كبيران في تفكيرنا الحديث. فالحماس الكبير الذي أبداه علماء النفس الوضعيين (positivistes) ومعهم هيبوليت تين[100] (H. Taine) «لبعث» ستندال من جديد، لم يكن مبنيا على يبدو، على أساس متين، لكن وجهة نظرهم كانت بالطبع في صالح فاليري الذي صرف كل جهده على يبدو في التأكيد على وجود اختلافات تجعله في تعارض مع ستندال، ذلك أن هذا الأخير كان متشبثا ب «الآراء الوضعية» وبعقلانيته وباحترامه للعلم وتقديره لهندسة جوزيف لوي لاغرانج[101] (J. L. Lagrange). ويكفي هنا أن نسجل بأن الأنا الفطرية كما هي الأنا عند علماء النفس المنضوين تحت لواء المذهب الارتباطي[102] (associationnistes)، تعيش في خضم عالم الطبيعة الرحب ولن تكون فيه غير جزئية صغيرة الحجم. غير أن

---

99. النقيض كما تتصوره البلاغة الغربية، بمنزلة الطباق في البلاغة العربية عند اجتماع الشيء وضده من أجل خلق المفارقة داخل العبارة نفسها بخلاف المقابلة التي تفصل بين عبارتين متضادتين كلمة مقابل كلمة. (المترجم)

100. مؤرخ وفيلسوف فرنسي (18931828) من أتباع التيار الوضعي، وظف المنهج التجريبي في دراسته للأعمال الأدبية، واعتبر النصوص بعد التحقق من انتسابها للمؤلف على أنها كاشفة عن "الشخصية الداخلية" القابعة داخله والتي تتناسب مع "الذهنية السائدة" عصره. (المترجم)

101. عالم رياضيات إيطالي من أصول فرنسية (18131736). (المترجم)

102. مذهب يقوم على وجود ارتباط بين كل الأفكار وانعدام انفصالها، وهذا المذهب التجريبي يؤمن بأن للوراثة دور فعال في خلق الترابط والتناسق الذي يبديه الفكر حينما تطرح عليه قضية للتحليل، إذ الأفكار تنجذب لبعضها وتخلق تلك الوحدة المتكاملة كما هو مع أرسطو ارتباط النتائج بالأسباب. (المترجم)

الأمر مختلف مع فاليري الذي يعطي الأولوية للأنا الخالصة ويعليها على عالم الطبيعة، ذلك أنها مصدر كل إشعاع لا يمكن أن يكدر صفوه شيء، وهذه الأنا يتعذر على العلم التوصل إليها، لكن لا يمكن لأي علم أن يقوم من دونها، ذلك أن المعرفة التي نتناولها هنا هي ذات طبيعة روحية (mystique) لا يمكن بلوغها إلا بزهد حقيقي ينأى بنفسه عن عالم الناس والطبيعة. وقد يبدو هذان العالمان مختلفان (العالم الطبيعي والعالم العرفاني) لكن لن يشكل الواحد منها إلا خلفية للأخر، ويكفي بالفعل أن نغير موضعهما فتكون الأسبقية لأحدهما حتى نمر من العالم التجريبي الذي يحلم به العلم إلى عالم الأفكار والذات الباطنية، فإما أن تكون الطبيعة التي يتم تحديدها كليا هي الوحيدة الحقيقية أو أن الحقيقي هو ما يقدمه فكر العالِم من تصورات عن هذه الطبيعة حينما يخترق كل مناحيها، إذ يتعلق الأمر دائما وفي كلتا الحالتين بتقديم صورة واضحة عن عالم جلي. ولا يعترف فاليري إلا بقاسم واحد مشترك بين ستندال والسيد تيست، غير أن لذلك القاسم المشترك أهمية كبرى، فإذا كان من عادة الفكر أن لا يطابق بين «الأشياء الملتبسة»، فإنه هو المحور الذي عليه يتأرجح نظاما الفردانية، سواء كان محور الفكر تصورا ذهنيا أو عالما تجريبيا، ويكفي أن نضع هذا الحكم القيمي الأولي موضع التحليل حتى نستخلص أقصى نتائجه المنطقية لكي نبعد عن ما يحول دون ارتباط الذات بالعالم وبالآخر، أي نلغي تلك العلاقات الملتبسة التي تشكل الذاتية الحقيقية المنغلقة على نفسها. وفي خضم الالتباس بين أنا اجتماعية يتملكها كل الناس،

وأنا فطرية التي من الصعب أن نرى فيها تعبيرا عن الحرية الفردية، لا نتصور كيف يمكن تلبية كبرياء وغرور ذلك الشخص المهووس بذاته من دون علاقة بالآخرين. وينطبق الأمر نفسه على ذلك الاختلاف الذي يوجبه فاليري بين أنا عفوية منساقة بغباء وراء القطيع الاجتماعي، وأنا خالصة لها قوة مطلقة لا تسمح بأن يحد منها حضور أنا خالصة أخرى تفرض قوتها البديلة، لذلك لا نعلم من يكون ذلك الذي يستمتع وحيدا وفريدا بكبريائه في غياب الغير. إن تمجيد الذاتية التي يتخفى خلفها فاليري وستندال تدفع بهما إلى الاقتصار على البدائل العقلانية، تلك البدائل التي لن تكون غير سبيل يهدي إلى التهلكة.

ولا يمكن تفسير حضور كل هذه الأنات الغفلة إلا في ظل ذلك المخطط الذي يرسمه المبدع فاليري لذلك النسق المنظم لتلك الأنات، ذلك أن المؤمن بالفردانية لا يهتم إلا بذات واحدة، هي ذاته، وأنه بحطه من كل الذوات الأخرى، يعتقد بأنه سيرفع من مكانة ذاته إلى أعلى ما كانت عليه من قبل، إذ أن الخطاطة التجريدية للأنا الاجتماعية والأنا الفطرية ليست سوى فخ نتصيد به ذاتية الغير ونمحوها لنبقي على ذاتنا.

وفي التمييز بين الأناتين[103]، فإن الأنا الأدنى هي الأنا الوحيدة التي يتوفر عليها الآخرون، بينما لا أحد باستطاعته أن يستمتع كليا بأناه الأسمى (Moi supérieur) غير ذلك الذي أبدع النسق

103. يعني التمييز بين الأنا الأدنى التي هي أنا الاجتماعية ، والأنا الأسمى الروحية موضع الذات العاقلة والنزهة. (المترجم)

المنظم للأنات، تلك الأنا الأسمى التي هي سلاح يمتشقه لتهميش الأنا الأدنى، إذ أن فاليري يريد أن يثبت بأن الآخرين يجهلون تماما وجود هذه الأنا، بينما الأهواء كما يصفها ستندال تشكل نوعا من التأمل لا يختلف كثيرا عن الوجد الصوفي لدى فاليري، وما الهوة التي تتسع بين الأناتين ليست سوى مسافة حقيقية بالطبع تفصل بين ذوات الآخرين وذاتية الفرداني. وعند إقراره بأنه **الوحيد** الحامل لهذه الأنا الأسمى، فإن لن يكون حينئذ غير ذلك الذي يجسر هذه الهوة الفاصلة عن الآخر، رغم أنه يوهمنا بقطعه لأية علاقات مشتركة تجمعه بالغير. ويفسر لنا فاليري في «رسالة صديق» القواعد التي تمكنه من بلوغ الأنا الأسمى عبر مكون واحد يبرز الماهية المشتركة والجامعة بين كل الأنظمة الفردانية، تلك القواعد التي تحفظ سر تلاشي تلك الأنا وانبعاثها من جديد. وبالحديث عن هذه الانشغالات «الفكرية» التي «هي المحرك الرئيس الذي يحفز الآخرين ليبدوا رأيهم في صنيعك»، يؤكد فاليري على ضرورة بناء هؤلاء المفكرين «لوجودهم في عالم لا يوجد فيه هؤلاء الآخرين، بل عليك أن تنتزع منهم القبول بعدم وجودهم».

وبذلك فقد صار الغير في عرف فاليري هو الأنا الأدنى التي لضعفها لا تستطيع معرفة الأنا الأسمى المتنكرة لها، وبذلك لا يتوجب أبدا وجود الأناتين مجتمعتين. غير أن الكبرياء لا يمكن أن يكون مصدره فقط الأنا الخالصة، كما لا يمكن أن لا يثير حتى انتباهه وجود الآخرين، إذ أن هذه الأنا لا تكون معتدة بذاتها حينما تكون وحيدة، ولا يمكن أن تكتشف فرادتها إلا إذا **قارنت نفسها**

بأنا أدنى تناسخت في نماذج لا حصر لها. على النحو نفسه، فإن أعمال فاليري النثرية ليس مصدرها الأنا الأدنى فقط بما أن هذه الأعمال تكشف لنا دائما؛ مباشرة أو إيحاء، عن تخطيها لقدرات تلك الأنا الضعيفة، وليس مصدرها كذلك الأنا الخالصة بما أنه يتحتم عليها الاعتراف بوجود الغير الذي نحوه تتوجه بالحديث. ومن ثمة، فإن الذاتية المتمادية في كبريائها، تلك التي تصفها أعمال الفن المعتدة بالذات المنفردة، لا يحتويها النظام الذي وضعته، لأنها تستدعي الوجود المتزامن لأناتين، أو أنها تستدعي بالأحرى **انتقالا سلسا من أنا إلى أخرى يستمر دون انقطاع**. وهذا الاستدعاء هو محل رد أبدته شخصية السارد في رواية **أمسية مع السيد تيست**، تلك الشخصية التي فاقت بتميزها كذلك شخصية البطل، لأنها كانت جد قريبة من النور الحقيقي حتى ترسل نحونا بعض الأشعة، لكن مع ذلك لم تقدم لنا، كما يشهد على ذلك عمل الكاتب، ما تنشغل به الأذهان من تواصل تافه وما تصرفه من عناية بالعمل الفني. ويكشف عمل ستندال على نفس الالتباس، ذلك أنا الأنا الاجتماعية مثلا، تحافظ دوما على متانة علاقات الكاتب بالأوساط المخملية أو تكشف عن ما يعانيه من صعوبات مالية، لكن هذا لا يمنع الأنا الفطرية من أن تزيح عنها القناع حينما تكتشف أن هذه الصعاب على تفاهتها توثق ارتباطها بالغير، ومع ذلك لا يرى المؤمن بالفردانية أي تناقض في أن يحب لنفسه ما ينكره على الآخرين. ولا أحد يمكن له أن يمنعه من حق المرور من أنا إلى أخرى، أو يندد بحقيقة ذلك المرور، لأن وضع هذين الأناتين في وضع يباعد ويميز بينهما، يستوجب بالفعل

قياس المسافة التي تفصل بينهما، لكن المؤمن بالفردانية هو في الآن نفسه النصير والحكم، فلا يضع أبدا الموانع الفاصلة التي عليه بداية تخطيها لكي يخلّص نفسه ويغدو فردا مستقلا. وبذلك فإن النظام في مجمله، رغم ما تتسم به تجربة المبدع فاليري من أصالة، يبدو عشوائيا في نظر المعاينة الخارجية للملاحظ. وهذا بالتحديد ما أبرزه بشكل لامع فاليري عند تناوله لأعمال ستندال، خصوصا ما ذكرته في بداية هاته المقالة مستعرضا مقاطع من المقدمة التي خص بها رواية **لوسيان لوين**، عندما أكد على ضرورة وجود معيار بناه بنفسه، نحتكم إليه لنميز ما يعود لإحدى الأناتين على انفرادهما حينما تتجاذبان ذات المعتد والمهووس بنفسه.

وربما اعتقد فاليرى أنه في حمى من نقد يطاله على هذا النحو، ذلك أنه من السهل التمييز بين الأناتين في كتاباته، بما أنه يعطي كل شي، أو تقريبا أي شيء، للأنا الأولى ويدفع بالأنا الثانية نحو العدم، إذ كتب في «مذكراته» عن شخصية تيست الذي تتخفى أناه الخالصة بشكل دائم ولا تسمح برؤيتها أو إدراكها بما أنها مصدر لكل ذاتية. وعلى هذه المكانة ذات المظهر الحصين التي تحتلها الأنا خالصة، بنى فاليري مسلماته الفكرية، لكن إذا لم تكن هذه الأنا غير «غياب»، فإن هذا الغياب لن يكون غير غياب «الإله». وبصنعنا **للاشيء** مع سارتر عند خلطنا العشوائي بين كينونة الإنسان وفعله، فإنه يصبح كذلك ضربا من العشوائية ذلك التمييز عند فاليري بين الكينونة (l'être) والظهور (le paraître) وذلك التمييز عند ستندال بين الطبيعة والثقافة. وكيفما كانت مزايا وجهة نظر سارتر في مجالات

غير مجال دراستنا، فإنها تؤمّن لنا إصدار نقد لفاليري مماثلا للنقد الذي وجهه لستندال، ذلك أن الأمر يتعلق كذلك بمذهبين فكريين (مذهب فاليري ومذهب ستندال) يعتورهما النقص العائد لنفس الأسباب، ذلك أن الأنا الثانية ليست سوى الوجه الخلفي للأنا الأولى[104]. فإذا كان ذلك الحقيقي الذي يبحث عنه ستندال يستند على اعتقاد بوجود مطلق يمكن استجلاؤه من بواطن الذات الفطرية وبسطه في العمل الفني، فعلى العكس من ذلك حسب فاليري، لن يكون الفن غير تصنع وزيف حينما يزعم كاذبا سعيه لبلوغ المطلق، إذ أن إقصاء كل مطلق حينما يصير مجرد زيف كاذب مع فاليري يصبح البحث عنه إذن غير ذي جدوى مع ستندال الذي يسعى لبلوغه حقيقة بالفن. فإذا كنا قد استشفنا «نوعا من الحساب» عند ستندال، فإن فاليري مع ذلك ليس بنزيه من التورط في نفس التدبير الحسابي، فإذا كان الأول مغاليا في صدقه، فإن الثاني مبالغا في تصنعه، ذلك أن ستندال يكذب لفرط صدقه، بينما يجهد فاليري نفسه لإخفاء عدم قدرته على منع نفسه دائما من الكذب، ذلك أن ستندال يجعلنا نعتقد بأن عمله يبعث الحقيقة الموجودة سابقا، لكن فاليري يرفض التسليم بأن تكون حقيقته الوحيدة كامنة في العمل الفني المكتمل الإنجاز. ورغم ما بينهما من اختلاف، فثمة نتائج مماثلة تمخضت عن هذين الموقفين، إذ أن الأنا الفطرية التي يبلغها

---

104. يجب الإشارة هنا إلى أن ستندال يجعل الأنا الفطرية هي الأنا الثانية التي يمكن تخليصها من الأنا الأولى التي هي أنا اجتماعية، بينما فاليري يعتبر الأنا الخالصة والأسمى هي الأنا الثانية التي تتحرر من الأنا الأولى التي هي الأنا الأدنى موطن الأهواء والدوافع. (المترجم)

ستندال بسهولة ليست حرة، ذلك أن الشغف الذي باستطاعتنا مراقبة آثاره ليس أبدا بشغف لأنه أصبح مقيدا، كما أن الأنا التي يكد فاليري في بلوغها، هي بخلاف أنا ستندال، الوحيدة التي هي حرة لأن لا أحد يتحمل فيها المسؤولية في كافة الأحوال. ومع ذلك، فالمؤمن بالفردانية يعلم جيدا عدم استطاعته قطع صلاته المتبادلة بالكامل مع الغير، فقد تستبد العداوة بينهما، فيأخذ حينئذ احتياطاته لمواجهة معاودة هذا الأخير لهجومه، سواء كان هو نفسه من قام دائما بالهجوم أم لم يكن، والأهم في ذلك هو أن لا يمنح للخصم أي إمكانية للسيطرة عليه.

إن حدسية الأنا التي أسكنها فاليري بذات المعتد بنفسه، ربما تنتصر على العقيدة المنافسة حينما تحل هذه الأنا الخالصة محل الأنا الفطرية، لكنها لا تحرر الذات من قيود الزمن التاريخي، ولا تضمن أي انتقال من العالم المنتهي نحو العالم اللامنتهي. وبذلك فالمقارنة بين ستندال والسيد تيست تبين بأن «رفض أن تكون أي شخص كان» هو رفض أن تكون صاحب إرادة وعزم كما هو ستندال، وتريد أن تظل مثل هؤلاء الناس جميعا كما هم في غفلة من أمرهم.

لكن فاليري له الأجوبة على كل ما طرحناه. وعلى الرغم من أن مقاربتنا ليست خالية من الافترضات، وتعترف للنقد الأدبي بقيمته الموضوعية، لكن كاتب مقدمة رواية ستندال ينكر عليه ذلك، وحتى وإن كنا لا نقاسمه هذا الموقف، لكن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار حذرنا عند إصدار الأحكام حينما نتخطى طبيعة الملاحظة

البسيطة التي نلقيها على أي عمل. فإذا كانت دراسته لستندال تحيل باستمرار على روايته **أمسية مع السيد تيست**، فإن النقد الأدبي لم يكن أبدا في نظر فاليري غير ذريعة لاستعادة الحديث عن نفس الموضوعات التي يتداولها دائما. وإذا كانت دراسته النقدية انبنت على تعارضات متعسفة، فلأن الناقد لم يكن قادرا على إدراك نوع من الفروقات القائمة في العمل، أو أن الموضوع كان خاليا البتة من تلك الفروق، كما أن استحضار ستندال والتعليق على أعماله لم يكن غير صدى يرجع لفاليرى ما قام به هو من عمل إبداعي. وبذلك، فالصورة التي قدمها عن ستندال من المحتمل جدا أن لا تعكس حقيقته. كما أن مبتدع شخصية السيد تيست، عدو للمسرح، قد حول مقالاته إلى مسرحيات تميز بدقة بين الشخصيات، إذ المتلقي القليل الحذر يستطيع بسهولة تمييز الأخيار عن الأشرار. ومن الأخيار، ديكارت (R. Descartes) ودا فينتشي (L. de Vinci) اللذان يشبهان كثيرا السيد تيست، إذ لن يخامر أي أحد الشك في عدم رسم الدارس لصورتهما على حقيقتها، بينما ستندال كما باسكال هما في صف الأشرار، نحت لهما فاليري، على ما يبدو، صورة على مقاس هذا الدور البغيض. وبالإضافة إلى ذلك، علينا أن لا ننسى بأنه إذا كان ستندال الحقيقي يسبق شخصية السيد تيست المتخيلة بنصف قرن، فإن صورة ستندال الواردة في المقدمة التي كتبها فاليري لرواية **لوسيان لوين** جاءت بعد مرور ثلاثين سنة بعد السيد تيست. وربما كان ذلك الجدل الذي حددنا لحظاته، هو في فكر فاليري يجري بكامله في اتجاه معاكس عن الاتجاه الذي رسمنا

مساره. وبذلك لن يكون ستندال لسنة 1926 (صورته كما رسمها فاليري في مقدمة الرواية لوسيان لوين) غير صورة مصطنعة لتلعب دور النقيض للسيد تيست، وتلبي من ثمة الحاجيات التي استدعتها المرحلة، إذ جعل من تلك الصورة ذلك النموذج الذي يجب تجنب تقليده حينما نسعى لتربية الناشئة على التمسك بالفردانيات الحقيقية. وبذلك سيكون من المثير للسخرية أن نقارب بين فاليري وستندال كما ابتدعته مخيلة فاليري.

ومن المؤكد أن دراسته النقدية لستندال كانت متحررة من عديد القيود الملزمة، ذلك أن الدارس أحاط بأعماله مثلا، بعيدا عن سياقها التاريخي، بحيث ظل الهيكل على حاله بينما غابت الماهية. وإذ نرى في هذه الدراسة شخصية ستندال قلقة «وقت ظهور أولى القاطرات وآخر الابتكارات»، غير أنه في هذا العالم الذي بدأ يشهد تطورا تقنيا متسارعا، وحدها الأفكار، وعلى حسب ما يظهر، لم يتم تلقينها وتبليغها، إذ ظلت كل أفكار ستندال محافظة على كامل أصالتها[105]. وهكذا، لم يرفض فاليري شيئا لستندال سبق وأن منحه لدا فينتشي وتيست، إذ غدا مثلهما «لا يعتمد إلا على نفسه». وكما نعلم، فإن السيد تيست تخلى «عن الآراء والعادات الناشئة عن الحياة المشتركة، وعن العلاقات مع الناس الآخرين». لكن فاليري لم يتساءل أبدا إن كان التمييز بين الجماعي والفردي لا يستند على

105. مع ظهور تقنية الصناعة، كثر التقليد والنسخ، ولم تعد ثمة أصالة، ففقد المبدع فرادته وتميزه خصوصا مع ظهور الكتاب المرقون في المطابع، إذ لم يعد لصوت وخط المبدع أية أهمية تذكر في عالم وفرة تداول الكتب. (المترجم)

تعاقد مشابه لذلك الذي يقيم تمييزا للعلاقات بين الطبيعة والثقافة، غير أن الأمر ليس ذي أهمية كما نقول، مادامت كفتا الميزان متساويتان والتاريخ مُلغى كليا من الدراسة النقدية، بحيث أن الموازنة بين الخصمين، ستندال والسيد تيست، تجري في حلبة مغلقة، ولا تراعي تبدل الأمزجة واختلاف المقامات زمنيا.

وخلافا لذلك، فإن للتاريخ أهمية كبرى في هذا السياق، إذ ما كان محل رقي ومباهاة عند السيد تيست، تلك الشخصية المعاصرة لنا أو التي هي عمليا من زماننا، كان رقا وعبودية في نظر ستندال الذي سبقنا قرنا من الزمن، وما كان الأول مدينا به للحياة الجماعية من ارتباط، لم يكن مبدئيا ملفتا في السابق لجمهور يتقاسم «العادات الناشئة عن الحياة المشتركة» دونما شعور بالضيق، ذلك أن ذاتية بطل فاليري ضُخمت في الوقت الحاضر بقيم فائقة الحيوية بلا شك، وذلك لكي تبرُز دونما مساعدة من داعم أو واسطة، فصار الدفاع عنها عند الضرورة يستدعي حمية منقطعة النظير، بحيث رسخت ذلك الاعتقاد الداعي إلى **الالتزام بكامل الذات الخاصة** الذي يدفع المتلقي ليصبح مماثلا لشخصية تيست. غير أن ستندال كما تصوره فاليري، وخلافا لما عليه حقيقة، قد أثقل بحمل ضخم من القيم الفانية والأحكام المسبقة البائدة، خصوصا عندما نراه يتناول بالدراسة أحاسيسه اتجاه نابليون أو اتجاه رجل الدين (Le clergé)، حتى لنرى الدارس يحاول أن يصادق جمهور القراء على ما يقوله بحقه، من غير أن يكون ستندال على تلك الصورة التي أسقطها عليه، وبالرغم من عدم وجود أي واحد من الفرنسيين الذين

عايشوا مرحلة عودة الملكية إلى الحكم[106] (La restauration)، يمكن أن يفهم المغزى من الإشارات التي أوحى إلينا بها الدارس، ذلك أن شخصية نابليون الأسطورية غريبة عن فاليري وعن عالمه الفكري. وقد نعذره ولا نبدي نحوه أي نقد حينما لا تكون ملاحظاته سوى ردود أفعال قارئ من القرن العشرين أمام أعمال كاتب (ستندال) يكبره بقرن، لكن ما يعاب عليه، وهو إصداره لأحكام لا تأخذ بعين الاعتبار البعد الزمني، إذ إصدار حكم مجرد من الزمن، حكم مجاني يريح صاحبه من عنت البحث والتحقيق والمراجعة. وبذلك، فليس ثمة مانع من استدعاء التاريخ وأقداره الحتمية حينما تُوظف هذه الأخيرة لتكون عونا على تيسير دراسته. وإذ يقول فاليري: «ولحسن حظه، نال ستندال من عصره ما جاد به من فيض نعيم الحيوية (...)»، فإن كلامه وإن بدا بلا شك غير تعبير مجازي، لكنه يرمي بالطبع إلى سحب طابع الابتذال (insignifiance) الفاقد لأي قيمة على آداب ستندال، ذلك الابتذال الذي يسم، وفق رأيه، كل ما تصوره وكتبه فولتير (Voltaire)، بحيث يكد فاليري في ربط مؤلف رواية **صومعة بارما**

---

106. هي الفترة الممتدة من سنة 1814 إلى سنة 1830، والتي عرفت عودة آل البوربون لحكم فرنسا بعد تنحية نابليون وإقامة نظام الملكية الدستورية، لكن تخللتها فترة انتقالية استرجع فيها نابليون الحكم لمدة وجيزة فاقت سنة (أبريل 1814 إلى مايو 1815) قبل أن ينفى بعيدا في جزيرة سانت هيلين. (المترجم)

بصاحب رواية **كانديد**[107] (Candide) وحكاية **صادق**[108] (Zadig). وهكذا صار لنا مؤلفان من حظنا الجمع بينهما، وهذا ما يمكن أن يقوله فاليري للمبتدئين المقبلين على دراسة الأدب، إذ بدا غير قادر بعد الجهد المضني إلا على تبني وجهة نظر مختلفة تماما عن وجهة نظر ستندال، بحيث صار يعدد السمات البارزة الناجمة عن مثل هذا الجمع الذي أوقف عليه تأمله: «إن ستندال الهاوي للأوبرا الساخرة، كان عليه أن يعجب بقصص فولتير القصيرة، الساحرة دوما بسرعتها ونشاطها وخيالها الرهيب». وإذا كان ستندال ـ تحت مسمى **هنري برولار** ـ يرفض الرضوخ طواعية للعنف، فلأن وجهة نظره عن فولتير لا تختلف تماما، وقبل كل شيء، عن تلك التي كونها فاليري عن مؤلف كانديد حين قال عنه: «... منذ زمن بعد على ما أتذكر، لم تكن دوما كتابات فولتير تستهويني بشكل كبير، كانت تبدو لي أعمال صبيانية مضحكة، وبإمكاني أن أقول بأن هذا الرجل العظيم لم يعجبني قط»[109].

وهكذا كتم فاليري أنفاس الضحية بهذه القسوة حتى لا ترى الأجيال القادمة في ستندال غير مؤلف غارق في وحل الملهاة المبتذلة

---

107. ترجمتها إلى العربية أنا ماريا شقير تحت عنوان "كانديد أو التفاؤل" عن دار البحار، بيروت 2005، وسبق ليوسف زعيتر أن ترجمها سنة 1955. (المترجم)

108. صادق أو القدر حكاية فلسفية ألفها فولتير 1747 تحت مسمى ممنون وتحكي قصة فارسية عن أمراء سرنديب الثلاثة في مواجهة القدر، وترجمها إلى العربية يوسف أصواب تحت عنوان "صادق أو القدر" عن دار المشرق سنة 1961. وكان طه حسين قد ترجمها تحت عنوان "القدر" عن دار العلم للملايين سنة 1960 (المترجم)

109-Vie de Henry Brulard, Paris, Editions Honoré Champion, 1913, t. I, p. 34.:ونعثر على هذا المقطع في الجزء الثاني من الأعمال الكاملة لستندال المنشورة -« Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1982, p. 553.

(vaudeville) والأوبرا الساخرة (L'opérette)، إذ بلغ به النقد إلى درجة إكراه القارئ المصدوم لما سمعه على تصديق رؤاه، لكن المتلقي لن ينخدع بهذه الأحكام إلا إذا مال إليها عاطفيا. لكن ليس من الشجاعة هدم الأصنام الأدبية التي تستفزه، غير أن هذه الثقة التي تملكته فجأة وهو يتبدى في صورة الناقد الموضوعي لن تحجب عنا سخطه الدفين، لأنه لا يخفى علينا ما يعتمل بداخله من ريبة وشك حينما يصرح بأن «صلات النسب والقرابة التي ليست مبعث الدهشة ليست بصلات الرحم الحقيقية».

ومن ثمة فإن ستندال الذي على السيد تيست أن يواجهه في ظروف غير ملائمة تماما، هو مثله، مجرد صورة وهمية لا تمت بصلة لستندال الكائن الحي. وبالعديد من الملاحظات المتعسفة، أخرج لنا فاليري شخصا ربما ليس هو ستندال **الحقيقي** ـ هذا إذا افترضنا أنه يقدم لنا صورة مقاربة لشخص ستندال ـ لكن لن يذهب بنا الظن إلى الاعتقاد بأن فاليري اختلقه اختلاقا بما أننا على **معرفة** بشخص ستندال، إذ يصفه فاليري على هذه الصورة:

«في ستندال العديد من الشخصيات التي يلعب أدوارها، فيه شخصية المتأنق، والمجادل العقلاني الهادئ، وهاوي لوحات فن التشكيل، والجندي في المعارك الأنجلو- فرنسية لسنة 1812، العاشق المتيم بالحب، ورجل السياسة والمؤرخ (...). يحمل في حقيبته مثلما يحمل الممثل الجوال، شعره ولحاه المستعارة وأسماله، يمثل على الخشبة شخصية بومبي (Bombet) وبرولار ودومينيك

(Dominique) ويلعب دور بائع الخرداوات في «مذكرات سائح»[110] (Mémoires d'un touriste) الذي يتقنع في صورة تاجر ثري تفرض عليه أعماله الترحال والسفر الدائمين، والذي يتحدث كما نحن نتحدث ونحن مستقلين سيارات النقل العام، ويلعب كذلك دور رجل الاقتصاد الذي يطرح وجهات نظره الإدارية في التدبير والتسيير، ينتقد ويعيد بناء مشروع رسم خطوط سكك الحديد المستقبلية، ويلهو بإرهابنا عندما يخبرنا بتجسس الشرطة علينا، ويشكك في نزاهة المناصب، ويسخر من توظيف الأرقام والعلامات التي تدعي أنها شفافة، هذا إذا لم تكن شكوكه مجرد محض خيال أو مجرد متمنيات عابرة».

ونحت صورة لستندال على هذا النحو، لا يمكن أن تكون الوجه السالب للفرد الذي فقد من قبل عمقه كما هو السيد تيست، ذلك أن فاليري لم يتخيل هذا الأخير على هذا الشكل بل جاء نتيجة صدامه مع ستندال وضده وفي الالتقاء به بحيث سارع إلى خلقه وجعله بطلا لروايته، إذ علينا أن نقبض على هذا الكاتب الحاذق حينما يقع في الفخ الذي ابتكرته عبقريته الفذة، في ذلك الفخ الذي لم يفسح له مخرجا للنجاة من نقدنا رغم اعتقاده الراسخ بالإفلات من حباله.

وحتى الآن توصلنا إلى مطابقة فاليري بالسيد تيست دونما تفويض من هذا الأخير. والحال أن فاليري اعترف بتغير طبعه منذ

110.كتاب جامع لعديد من محكيات الرحلات التي قام بها ستندال في فرنسا وسويسرا وإيطاليا، طبع بباريس سنة 1830 في جزئين. (المترجم)

الفترة التي قرأ فيها «بشغف» رواية «**الوسيان لوين**» سنة 1894 التي سبقت بسنة نشر روايته **السيد تيست**، إذ يقول: «إن الحبكات والأحداث لا تثير اهتمامي، بقدر ما أهتم بنظام الحياة الذي يحيل عليه كل حدث، كما أولي عناية بالتنظيم الذي يتبعه بعض الناس وبردود أفعالهم». لكن كان على فاليري أن يفكك كل آليات هذا النظام ليكون قادرا على بناء نظام مضاد له، بينما هو سار وراء ستندال سير الأعمى الذي يتحسس بالكاد خطواته. وبلا شك، لم يكن فاليري غير واحد من أولئك القراء «الرافضين لأي نظام» والذي بالحط من فكر ستندال يخلده أكثر مما يخلده المجدون لنزعته الفردانية. وربما ينظر حاليا إلى السيد تيست نظرة كلها «سخرية» كما سبق له وأن أبداها حينما كان يتصفح سيرة ستندال **حياة هنري برولار**. ففي هذا المقت «للأشياء الملتبسة» الذي يشترك فيه ستندال مع بطل سيرته (**هنري برولار** الذي ليس سوى اسم ثان لستندال) يتعرف فيه النقد الأدبي على «قيمة ثمينة وهائلة». وبدراسة عميقة لسيرته، تكشف لنا دون شك بأن ستندال لم يكن يفكر أبدا في التنكر لعلاقات القرابة الأبوية التي يجذب إليها الكاتب وبشكل ظاهر، انتباه القارئ لهذا النص. وبذلك فإننا نخرج عن المعنى الحقيقي للنص كلما قادنا نحوه الكاتب وبإلحاح، كما أن بعض مواقفه في مرحلة شبابه، والتي لم نتثبت من مدى تبني الكاتب لها، نستغلها لإدانة ستندال علانية. ورغم أن فاليري في هذه المقدمة التي خص بها رواية ستندال، لا يذكر أبدا السيد تيست، إلا أننا لا نعرف إن كان هنا يتبنى وجهة نظر هذا الأخير أم وجهة نظر مركبة تجمع بين

بطله وبطل ستندال، ذلك أن الناقد صرح دائما «بانجذابه» للصفات التي من الواجب أن تثير النفور العميق في نفس بطله. ومن المؤكد أن الناقد يسخر من قرائه، لكن لا نعلم أكان يسخر هنا باسم السيد تيست أم باسم بطل ستندال. فهل نوع المقدمة هو الذي استدعى منه المساواة بين مزاج البطلين، ذلك النوع الذي يفرض قواعد مخالفة لمقاصد الناقد، لكنها تكون مناسبة للممارسة الأدبية، أم هل يجب أن نرى في هذه المقدمة تخليا حقيقيا للناقد عن أرائه السابقة؟ وكلما نظرنا بعمق في هذا الأمر، ازداد ترددنا ولم نعرف إلى أي وجهة ينحاز الناقد، رغم أننا نعلم بأن فاليري لن يمعن في الخطأ إلى هذه الدرجة، ولا يمكن أن يجهل مدى الردود التي يمكن يبديها القارئ حينما يكتب: «إنه قانون الطبيعة الذي يجعلنا نقاوم تحذلقا (affectation) بتحذلق آخر».

ويظل إذن السيد تيست حاضرا، لكن لا نرى بوضوح الدور الذي يضطلع به بجانب الأدوار التي يقوم بها ستندال: أهو دور الخصم أم الحليف، أهو دور قاضي القضاة أم المتهم كما هو باد ستندال في هذه المقدمة. غير أنه في هذه الملهاة الفكرية، ظهرت على المسرح شخصية ثالثة، هي شخصية فاليري ذاته، لكن يبدو أن الإشكال الذي تطرحه علاقاته بالطرفين (تيست وستندال) إشكال معقد على نحو غريب.

ولنلاحظ أولا ـ بناء على ما ذكرناه سابقا من ذلك المقطع لِـ «رسالة صديق» الذي أضحى نصا منزّلا غير قابل للمناقشة

والنقض ـ أن فاليري لم ينتظر كتابة مقدمة لرواية **لوسيان لوين** حتى يتراجع عن تمجيده للسيد تيست، بل بلغ به الأمر حتى إلى السخرية منه. لقد كان الكاتب يتوخى من إبداع تلك الشخصية أن تتحمل عبء لا يخلو من التناقض، حينما جعلها تسعي للتعبير عن المتعذر التعبير عنه، لكن إخفاقها كان متوقعا، غير أنها لم تكن غير شخصية مبتدعة من محض خيال الكاتب الأدبي، ألم يقل فاليري دائما بأن العمل الفني هو فن مصطنع وكاذب، ليس له من غاية سوى غواية القارئ؟ وبذلك، فإن بالإمكان أن نقارب بين السيد تيست وستندال في هذا المنحى الفني المتصنع والكاذب دون المس بشخص الكاتب فاليري ولا حتى بجوهر فلسفته. وبناء على ذلك، لن تكون مقدمة رواية **لوسيان لوين** لا أقل ولا أكثر غموضا من مقدمة **أمسية مع السيد تيست**. ودون أن ينفك قيد أنملة عن المبادئ التي يقوم عليها عمله، فإن فاليري ظل قاطعا في حكمه، يواجهنا دائما بنهاية حاذقة تبدد كل تطلعات أولئك الذين يستغلون هفوات فنه ليوظفوها ضده، حينما يذكرنا بأن أي تقارب بينه وبين ستندال لن يكون إلا في حدود المساحة الفنية، أي في ظل ما اختلقته الأنا الأدنى من صنائع وهمية، فهو لا يهمه «قانون هذه الطبيعة الفطرية» الذي يجعل من ستندال شخصا مناقضا تمام التناقض للسيد تيست، بقدر ما تهمه تلك اللحظة التي تتعطل فيها القوانين وتتحرر فيه شخصية ستندال التي لا يمكن إسقاطها على شخص فاليري الذي يظل مُنزّها بتلك الحصانة المُكِدِّ في طلبها. وهكذا يؤكد فاليري في نهاية المقدمة بأن ستندال تقدم علينا بأشواط وظل على حقيقته ثابتا لا

يتزحزح عنها، ذلك «أنه بقي محافظا على طباعه على نحو فائق التميز حتى لا نختزله في صورة كاتب للروايات».

وبالرغم من رفع صورة ضحيته وإعلائها في هذا المحفل المقدس، فإننا لم نكن من قبل نتوقع بأنها سترفع إلى هذا المقام، حينما كنا منذ لحظات سابقة نقرأ بين سطور عمله ونكتشف «تطلعا يائسا» يكمن خلف «قناع يمثل الصدق». وبناء على ذلك، نقيم تعارضا بين صفة الزهو بالنفس وصفة الكبرياء، أي نفرق بين ذلك الطموح الذي يسعى من خلاله الشخص لأن يصبح رجلا عظيما وبين تلك الرغبة المستبدة بالشخص التي تدفع به لأن يغالي بالرفع من شأنه إلى درجات لا تحد، راغبين من وراء هذا التفريق والتعارض أن نستجلي شيئا له أهمية في أعمال ستندال. وما نراه يعتمل في دراسة فاليري ويصيبها بالوهن، هو تشكيكه في قيمة الأداة النقدية التي توسل به مقاربة أعمال ستندال. ونريد فعلا أن نصدق مع ذلك بأن الحقائق «النفسية» (سعيه للكشف عن حقيقة الحب والاعتزاز بالنفس) التي استنبطها ستندال بناء على تحليل موضوعي هي حقائق **ثانوية** حسب تفسير فاليري، لكن سرعان ما ننفض عنا الاعتقاد بصحة ما توصل إليه من تفسير، عندما يلوم ستندال في سعيه وراء هذه الرغبات، منتقدا بذلك ذوق الكاتب الميال للبحث في بواطن النفس البشرية، ذلك ذوق الذي سعى نقده إلى تلبيته خلافا لما هو متوقع. وهذه الحقائق، هي فعلا حقائق ستندالية (نسبة إلى ستندال) بامتياز، كانت هي «طموحه» وما يسعى إلى «تمثيله وعرضه» بصرف كل جهده وعمله لإظهارها.

وهذه التناقضات المبطنة في تحليل فاليري تفرض عليها لزوم التوصل إلى الخلاصة التالية: إن فاليري الذي يلوم ستندال على ذوقه الميال للحقائق النفسية، ليس هو فاليري الذي يجنح بدوره للاغتراف من معين النفس الباطنية. وفاليري النابذ للتاريخ، ليس هو فاليري الذي يقلب حقائق التاريخ تلبية لمصلحته. وبناء على هذه الخلاصة، تنجلي أمامنا حقيقة العلاقات الملتبسة التي تربط فاليري بأعمال ستندال، إذ يمكن أن يلبس لبوس السيد تيست متى ما يحلو له ذلك، ويتخفى بعد ذلك وراء قناع رجل الآداب أو وراء قناع الناقد الأدبي. وكما هو ستندال، يقوم فاليري بلعب أدوار شخصيات عديدة في الآن نفسه، فإن كان هو ذلك الناقد الذي ضيع وقته في الكشف عن صورة لستندال تفوق في حقيقتها ما كشفه ستندال عن نفسه وبنفسه في سيرته الذاتية، فإنه كان كذلك السيد تيست الذي يشمئز من ضياع هذه الأوقات في الحديث عن أشياء لا تميل إليها الأنا الخالصة. غير أن لا شيء هنا يمكن أن يبدو لنا مفاجئا ومثيرا للدهشة، نحن فقط طرحنا هذه النماذج لنتحقق من الانزلاق الدائم من أنا إلى أخرى، تلك الأنا باختلاف تنوعاتها والتي بها نحدد «الفردانية».

وبذلك لن نسمح لأنفسنا بالتعرض للتضليل. ومهما كانت حذاقة صنيعه وسرعة تغييره للجبهات النقدية، فإننا على علم بأن فاليري لا يمكن أن يوجه سهام نقده لستندال من دون أن يقي نفسه من ارتداد تلك السهام عليه، فلن يكون في مأمن مادام العدو جريحا لم تخمد أنفاسه بعد. كما لا يمكن أن يخفي عنا تلك حقيقة التي

اعتبرها ثانوية عند تفسيره لأعمال ستندال، ذلك أن ما ذكرناه سابقا عن هذه النقطة يسمح لنا بتسجيل الملاحظة التالية، وهي أن الاعتداد بالنفس كما يبرز في الأنا الخالصة عند فاليري، حينما تعبر عنه الأنا الأدنى مع ستندال، لا يؤثر سلبا على ماهية الفردانية في الأدب. ولم يكن القصد من وراء هذه الملاحظة، هو حصر ستندال وفاليري في ذلك الانجذاب الذاتي الذي يتم التظاهر به أمام ذلك الآخر الغير آبه لما أنتجاه المبدعان من أعمال، بل القصد من ذلك هو إظهار أن الموقفين الدفاعيين ضد الغير اللذين أثارهما هذا الهاجس المشترك الذي استبد بهما، هما موقفان متقاربان، إذ بالرغم من تعارض طروحاتهما الفكرية، فإنهما ينتهيان إلى غاية واحدة متطابقة. ورغم الاختلاف الذي يبديه فاليري اتجاه ستندال، إلا أنه يعترف، فضلا عن ذلك، بوجود أخوة سرية تربطه بكاتب شديد الاختلاف عنه، إذ بمجرد ذكره، تنمحي الفروق الضعيفة التي تفضح ذلك الذي سماه كلود إدمون مانيي (C-E. Magny) تحديدا، «بشريك» ستندال[111]. ألا يمكن أن يجنح بنا التماثل بين الكاتبين إلى حد أن نقرأ في عمل فاليري جهدا وحبا محاكيين للحب الذي يكنه ستندال لهذا اللون من التشكيل الذي يعتبره فاليري مجرد فن ثانوي ! فعبر هذا الحنق الدفين، عمل فاليري على محو ستندال من الوجود حتى يقيم على عدمه وجوده الخاص، إذ يتكشف التعصب المتخفي وراء التلقائية، وتفضح الميول العدوانية المقنعة خلف المدائح الذي

111-Claude-Edmond Magny, Histoire du roman français depuis 1918, Paris, Edition du Seuil, 1950, p. 175.

استدعاها لمقام كتابة مقدمة عن ستندال، ذلك أن هذه المقدمة التي تصدرت رواية لوسيان لوين هي هدم رمزي لشخص ستندال ولعمله الأدبي. لذلك، علينا أن لا نبحث في هذه المقدمة عن نتائج مثمرة يجود بها نقد نزيه، وما علينا إلا البحث عن مصدر آخر يعيد لهذا النص قيمته الرفيعة، إذ يظهر فاليري في هذه المقدمة وكأنه في معركة حامية مع خصم عنيد لا يجب تجاهل أي مقلب من المقالب التي يدبرها.

المقالة الرابعة

إلى أين تمضي الرواية؟

وكما يبدو ذلك ظاهرا عند بعض الكتاب، إذ ببلوغهم نقطة حاسمة في مسار تطور أسلوبهم، فإن عليهم أن يطمروا إما صفة الروائي التي كانوا يتصفون بها، أو يدفنوا صفة الكاتب التي صاروا يتحلون بها، مثلما نحى الروائي أنطوان سانت إكزوبيري (N. Saint-Exupéry) كل أعماله الروائية السابقة ولم ينشغل تفكيره إلا بمقالاته الشعرية المدونة باسم **القلعة**[112] (La citadelle)، وكما اختار مالرو أن يتخلص من صفة الروائي التي طبعت مساره الإبداعي، واتجه صوب الفن في كتابه **أصوات الصمت**، على الرغم من عدم وجود قطيعة بين الرواية والمقالة التي حلت محلها، ذلك أن رؤية الكاتب ظلت على حالها رغم الاختلاف النوعي بين الجنسين، إذ أن الأفكار التي ارتسمت سابقا وكانت على قدر من الضبابية، تكشفت بعد أن خرجت من براثين الرواية، وتم التعبير عنها بشكل مباشر وصريح من دون أن تكون على لسان شخصيات الرواية

112. مقالات تأملية، نشرت سنة 1948 بعد ممات الكاتب، ترجمها إلى العربية أحمد علي بدوي عن دار الشروق، بدون تاريخ. (المترجم)

الخيالية. وبما أن الرواية ماتت معه موتا طبيعيا، فلماذا يستمر مالرو في خلق مشاهد يلفها العنف والجنس والموت، بحيث صارت كل الأشياء الواقعية ولا سيما اللوحات التشكيلية مطبوعة بطابع العنف والجنس والموت الذي سبق له تناوله روائيا.

غير أن جان جيونو[113] (J. Giono) فضل أن يتبع مسار الروائي ويبتعد عن صفة الشاعر التي كان يتصف بها في بداية مشواره الأدبي، إذ تخلى عن قريحته الشعرية التي طُبع عليها حتى يظل متشبثا بالرواية، غير أن أسلوبه الروائي في بدايته كان يتقهقر بسرعة نحو أسلوب القصيدة النثرية، وهذا التراجع يعتبر انتحارا أسلوبيا. غير أن روائيا جديدا سيولد من المجلدات الخمسة **ليوميات تاريخية** (Chroniques) على أنقاض الكاتب/ الشاعر، وسينبعث وجه كاتب شاب يبحث عن نماذج يقلد من خلالها ستندال، فهل سيقوم ثانية بمهام الروائي بعدما فشل فيها في البداية؟ إذ بالرغم من النجاحات التي حققتها روايته **خيّال فوق السقف**[114] (Hussard sur le toit) يبدو أن أعماله تُقابل بصمت مشوب بالقليل من الردود.

---

113. روائي فرنسي (1895-1970) كان مهتما بالشعر قبل أن يصبح روائيا منصرفا لوصف عالم الريف في الجنوب الفرنسي وقيم المجتمع الفلاحي وقضاياه. وتم التضييق عليه بعدما اتهم بمساندته لحكومة فيشي المتحالفة مع النازية. (المترجم)

114. نشرت سنة 1951 بدار النشر غاليمار، وتحكي عن مغامرات قائد عسكري يقطع ريف فرنسا الجنوبي وقد اجتاحه وباء الكوليرا. (المترجم)

وتخلى سارتر كذلك عن كتابة الرواية بعد نشره لرواية **الغثيان**[115] (La Nausée) واتجه في وجهته الرئيسة التي تحكم عمله، صوب المقالة الفلسفية والكتابة المسرحية، غير أن رؤية **روكونتان** (Roquentin) بطل رواية **الغثيان**، صارت مضمرة ورمزية ونسقية في كتابه الفلسفي **الوجود والعدم**. ومع ذلك، ظل سارتر وفيا لطبعه وللعالم الروائي، وهنا يكمن سر الحل الثالث، غير أن الرواية السارترية (نسبة لسارتر) غدت حينئذ مجرد صنعة تلبي فقط انشغالا منصرفا لتلبية حاجات تربوية (pédagogique)، ذلك أنه حينما يطالب ببناء شخصيات تعبر تارة عن ذاتها وتبدو تارة أخرى مجرد تعبير عن موضوع فكري معين دون أن تحمل موصفات الشخصية الذاتية، فإن سارتر لم يكن يبحث عن احتمال وجود تلك الشخصيات في الواقع، ولم يكن يريد تشكيل بعض القواعد الخاصة تحدد وحدات الرواية الثلاث (البداية/ العقدة/ الحل)، بل كان يريد أن يلقن القارئ احترام حرية الشخصيات وعدم الاعتراض عليها عندما تقدم وجهة نظرها. غير أن الكاتب لا يترك للشخصيات كامل الحرية في التعبير، ذلك أن الحرية هنا غير الحرية المطلقة، إذ أن الروائي لا يتخلى عن لعب دور الإله، لأنه خالق هذه الشخصيات، لكنه ليس بذلك الإله المتواطئ الذي يشرع أبواب جنته أمام كل قارئ ليخضعه لاختبار يقيس مدى استجابته لمقدرة الكاتب الفائقة حينما يدفعه للتماهي مع تلك الشخصيات. لكن

---

115. ترجمها إلى العربية سهيل إدريس، وصدرت عن دار النشر الآداب. (المترجم)

كيف لقارئ ستندال أن يتماهى مع شخصية فالونود[116] (Valenod) أو شخصية رينال[117] (Rénal)، تلك الشخصيتان اللتان تماثلان بشكل كبير شخصيات سارتر، والكاتب ستندال بنفسه وبشكل عام هو من فكك وجعل القارئ يتخطى دون صعوبة تذكر، آليات البلاهة والنفاق المستبدة بتلكما الشخصيتين.

وبدل أن يحذرنا الكاتب بنفسه، وذلك بدعوتنا إلى عدم إبداء أي تعاطف مع الشخصيات، فإن سارتر، الإله القصي والخفي، يُظهر إما باطن الشخصيات الأمارة بالسوء أو ظاهرها كما تراءت للشخصيات الأخرى، ويتركنا عرضة للسقوط في الفخ التماهي الذي نصبه للإيقاع بنا، وذلك حينما تتضارب نفسنا الأمارة بالسوء مع تلك التي للبطل الذي تماهينا معه، إذ تنبثق أمامنا ذاتنا الخفية المسكونة بالسوء وقد احتلت مكانا مختلفا، لكنه ذلك المكان الذي نرى فيها ذاتنا وقد صارت ظاهرة وآمنة كما كنا نحن من قبل أن تنجلي أمامنا. وعلى هذا النحو صارت ـ ربما ـ نفسنا مكشوفة لنا في الوقت الذي تكشفت فيه نفوس الشخصيات. والهدف الرئيس للكاتب هو إخضاع القارئ لتحليل نفسي وجودي[118]

---

116. إحدى شخصيات رواية الأحمر والأسود لستندال، وهي شخصية تولت رئاسة بلدية المدينة بعدما أثرت من اختلاس بيت مال الإحسان، وصارت في عداد البورجوازيين الذين سادوا تلك المرحلة من تاريخ الثورة الفرنسية. (المترجم)

117. من شخصيات رواية الأحمر والأسود، من أثرياء الصناعة الذي يتحسر لكونه لم يكن من النبلاء في العصر الملكي. (المترجم)

118. تحليل سوسيو فردي، لا ينظر إلى بواطن الذات في استقلالها عن الغير، بل يربط حالاتها النفسية بوجودها الاجتماعي ومحيطها البيئي وما للعوامل الخارجية من آثار في النفس. (المترجم)

(psychanalyse existentielle) يعتمد في أساليبه ـ كما يمكن لنا أن نقول ـ على قياس المشابهة (analogie).

ألم يكن مالرو وسانت إكزوبيري وسارتر محقين، كل حسب أسلوبه، عندما صادقوا أولئك الذين أنزلوا الرواية منزلة الأنواع الدنيا؟ كما لم يكن الشاعر فاليري ولا الفيلسوف إميل سيوران (E. Cioran) غير مرددين في أيامنا هذه لتقليد موروث منذ آلاف السنين، حينما جهرا بنبذهما للرواية. ولا يخفى علينا كذلك بأن الكلمة بذاتها (رواية) تذكّر بهذه المرتبة الدنيا التي تحتلها في سلم الأنواع الأدبية، ذلك أن كلمة **رواية** (roman) تدل على كل ما يُكتب بلغة مبتذلة بذيئة (vulgaire) وما يُدوّن بتلك العامية (le patois) التي يستهجنها رجال الكنيسة، إذ أن الأدب في الرواية يكون أبعد ما يكون عن ماهيته الأثيرة، ففي أغلب الأحوال قليلا ما تعمل الرواية على تقريبنا منه، وذلك حينما توقظ في مالرو وسانت إكزوبيري حس الروائي الكامن تحت جوانحهما، لكن الكاتبين سرعان ما يتخليان عنها لمّا اشتد عودهما وتمكنا من صقل فنهما، كما تقربنا كذلك من الأدب حينما تجتاح مخيلة القارئ عند سارتر، بعد أن يتماثل هذا الأخير مع القارئ ليقوده بسلاسة إلى معرفة تلك الحقيقة التي ظلت عسيرة الاستيعاب ـ ربما ـ لمّا تصاغ في عبارات ذات توجيه تربوي. غير أن هذا الأمر ليس بجديد، إذ أن اللغة العامية التي توظفها الرواية كانت وسيلة يسخرها الوعاظ لتلقين الأتباع الجاهلين للاتينية مبادئ الدين. وهكذا كانت أولى

الروايات ذات بعد تعليمي مشحونة بطروحات فكرية (romans à thèse).

غير أن التمييز لا يكون حينئذ تمام الوضوح بين الرواية ذات الطرح الفكري وتلك التي تخلو من ذلك الطرح، وبين تلك التي تجتاح الكاتب وتلك التي تجتاح القارئ، إذ نرى كاتبا مثل مارسيل جوهاندو[119] (M. Jouhandeau) وجان جينيه (J.Genet) يدافعان في مؤلفاتهما الأخيرة وبشكل بالغ الوعي، عن حمل رواياتهما الأولى قيم أخلاقية وجمالية مضمرة لا تتنافى مع فن الرواية. وجان جوني مثلا، كاتب رواية **مذكرات لص**[120] (Journal du voleur)، لم يكن فقط متفوقا في رواياته التي سبقت هذه الرواية، بل تفوق حتى على التحليل النفسي السارتري، ذلك أنه يعرف تمام المعرفة تسخير المثلية (homosexualité) والسطو لتقويض العالم الأخلاقي للقارئ، فهل لا يجب الحديث عن الرواية ذات الحمولة الفكرية إلا لحظة ما يبلغ الروائي في فنه درجة معينة من الوعي؟ وفي أي وقت من الأوقات على الكاتب أن يجهر بمواقفه ويودعها عوالمه الروائية؟ وهل يمكن عدّ الروايات المدافعة عن الأفكار التي انتظمت في نسق إيديولوجي، روايات حاملة لطروحات فكرية؛ مادمنا نعرف مسبقا هذه الأفكار التي هي برهان على أن الكاتب لا

119.روائي فرنسي (1888-1979) اهتم بكتابة سيره الذاتية الساردة لصراعات النفس بين الواجب الاجتماعي ورغبات الأنا الفردية. كما عرف بميوله المثلية وعدائه للهود وتعاونه مع النازية. (المترجم)

120.سيرة الكاتب الذاتية نشرها سنة 1949، وترجمها إلى العربية أحمد عمر شاهين عن دار شرقيات للنشر والتوزيع سنة 1998. (المترجم)

يعمل على خلقها من جديد؟ لكن البعض عدّ رواية **الطاعون**[121] (La Peste) لألبير كامو (A. Camus) رواية ذات طرح فكري، فلِما استثنوا من ذلك روايته **الغريب**[122] (L'Etranger) التي لم يتغير محتواها الفكري عن ما أدرجه الكاتب من تصورات فلسفية في كتابه **أسطورة سيزيف**[123] (Le Mythe de Sisyphe)؟

لكن التمييز بين الرواية ذات الطرح الفكري (كما كانت في العصر الحديث) والرواية التي خلت منه (رواية القرن العشرين) تزداد صعوبة، خصوصا حينما يستمر بطل الرواية المعاصرة تقريبا في عيش نفس المغامرة التي عاشها بطل رواية القرن التاسع عشر، إذ رغم اختلاف البطلين في تفاصيل حياتهما، ظلت بنيتهما النفسية واحدة، والتي هي بنية السقوط في الرذيلة والتكفير عنها، تلك البنية التي تنجلي بوضوح فائق في شخصية **راسكولنيكوف**[124] (Raskolnikov) النموذجية كما شخصها دوستويفسكي. فأن تدافع الرواية عن أفكار مُنجَزة أو أن تساعد الروائي على إنجازها، فإن البطل يظل دائما في مأزق لا يجد له حلا، وهو مأزق يعيشه الروائي بنفسه أو هو ذلك المأزق الذي يريد الروائي من القارئ أن

---

121. نشرها الكاتب سنة 1947، ترجمها إلى العربية سهيل إدريس عن دار الآداب سنة 1981. (المترجم)

122. أول رواية لألبير كامو نشرها 1941، ترجمت إلى العربية العديد من المرات أخرها مع عايدة مطرجي إدريس عن دار الآداب سنة 2013، ثم مع محمد آيت حنا عن منشورات الجمل سنة 2014. (المترجم)

123. كتاب يدخل في دائرة فلسفة العبث، نشر سنة 1941، ترجمها إلى العربية أنيس زكي حسن عن دار مكتبة الحياة، بيروت 1955. (المترجم)

124. بطل رواية الجريمة والعقاب. (المترجم)

يلتفت إليه. وبعدما لفظه العالم، ينتهي البطل باختيار العيش في عزلة ومنفى، ذلك أن عالم الناس بدا مزيفا أخلاقيا وجماليا، لكن عيش تجربة العزلة تغدو مثمرة لحظة ولوجه عالم الحقيقة الساطعة، لكنه عالم متوار عن الأنظار لا يُستضاء إلا عند اختفاء العالم المزيف، عالم الحشود البالغ الواقعية. ورغم ذلك، تظل هذه الخطاطة قائمة وثابتة حتى عندما يكون الروائي مجندا لخدمة إيديولوجيا تكرس الواقع وتنتصر له، ذلك أن الروائي يتلاعب بالقارئ ويتركه موزعا بين ظاهر النص ومضمره، إذ رغم أن الأبطال يبدون ظاهريا مذنبين في روايات فرنسوا مورياك (F. Mauriac) وجورج بيرنانوس (G. Bernanos) إلا أنهم يعترفون في قرار نفوسهم بحقيقة الخلاص المسيحي، فأمام هؤلاء الأبطال لن يتورع رجال الدين الورعين والثقات عن تكفيرهم وإدانتهم إذا قصروا النظر على ظاهر سلوكهم.

ولن يظل أبدا التكفير في الروايات ذات التوجه الشيوعي إلا مرفوقا أو حتى معوضا بذلك الإصلاح الشامل الذي يتماثل أمام أنظار العالم، إذ أن المناضلين الأخيار ينتصرون دائما في النهاية على ما تعرضوا له من اضطهاد على يد الرجعيين والشيوعيين الفاسدين القابضين على زمام القيادة ولو لوقت وجيز، و«النهاية السعيدة» («happy ending») صارت مسألة حتمية لا محيد عنها، بحيث أن لويس أراغون (L. Aragon) وروجي غارودي (R. Garaudy) وأندريه ستيل (A. Stil) لم يرغبوا قط في تبديد الاعتقاد بوجود مجتمع أفضل.

ولا يختلف عنهم مسعى سارتر إلا بقليل، غير أن كاتب رواية **دروب الحرية**[125] (Les chemins de la liberté) لن يقود أبدا بطله **ماتيو** (Mathieu) حتى بلوغ منتهى سباقه المحموم، ذلك أنه عطل مجرى السرد في اللحظة التي كنا نستشعر فيها حدوث التكفير، فهل نرى في هذا التوقف علامة على بعض العجز العميق يحيق بالكاتب حين يسلك سبيل الرواية؟ لكني لا أقرأ بالأحرى في رفض سارتر لنوع الرواية غير ذلك الشعور الذي قليلا ما يطمئن لهذا الفن عموما، بل لا يطمئن حتى للرواية التي انطبعت برؤاه وأفكاره الوجودية، إذ أنه حين يقدم للقارئ شخصية **صادقة السريرة في أقوالها وأفعالها** (authentique)، فإن نفسها الأمارة بالسوء تنجح دوما في أن تقيم درعا يقيها من صفاء السريرة، ذلك أن الأخلاقي الحقيقي هو دائما على درجة عالية من التشاؤم تُعسّر عليه خلق شخصية فاضلة. ورغم أن السيدة سيمون دي بوفوار (S.de Beauvoir) تخطت بكثير ذلك المعيق المانع من بلوغ التكفير والخلاص مع شخصية **فرنسواز** (Françoise) في رواية **المدعوة**، وخصوصا مع شخصية **بلومار** (Blomard) في رواية **دماء الآخرين**[126] (Le sang des autres)، لكن علينا أن نلاحظ بأن الانتقال من النفس الأمارة بالسوء إلى صفاء السريرة لا يكتمل في عرف أغلب الرجال إلا بارتكاب الجريمة. ولم تكن السيدة دي

---

125. رواية في ثلاثة أجزاء نشرها سارتر ما بين 1945 وسنة 1949، ونقل جزءها الأول إلى العربية سهيل إدريس عن دار الآداب، الطبعة الثانية 1962. (المترجم)

126. نشرت سنة 1945 بدار غاليمار، ترجمها إلى العربية محمد فطومي عن دار المدى سنة 2019. (المترجم)

بوفوار على هذا النحو متعطشة للدم، بل كانت تشدد على وجود تناقض أساسي بين أخلاقها الشخصية والأخلاق التي تلقتها من المجتمع والتي هي أخلاق الكذب والزيف.

ويكشف لنا تخلي سارتر عن الرواية مثلما تكشف عنها احترازات دي بوفوار، عن اتجاه عميق تهتدي نحوه الرواية المعاصرة، اتجاه مطبوع بشقاء الوعي وضجر الأخلاق، إذ ببلوغ البطل درجة من صراع النفسي ـ أو الضغينة، كما تصفه قدحيا بعض الدراسات المسيئة ـ لا يتغلب على شعوره الباطني بالخزي والعار ويقلبه من ثمة إلى انتصار خارجي، بل وحده الإحساس بتلك الخيبة يتفوق، خيبة لا يشعر بوجودها عالم غارق في الفساد، ذلك العالم الذي لا يمكن أبدا التصالح ولا التعاقد معه. وبذلك لم يعد وحده السعي للسعادة في وقتنا الحالي كما كان يحبذه القدماء، مجرد وهم كاذب، بل أضحت كل حقيقةٍ وكل يقين كاذبين، وصار الانسحاق هو الشكل الوحيد للخلاص، وكلما كان شاملا، كان الطلاق جذريا مع عالم ووضع لا يحتملان إطلاقا.

وإلى أي مدى يمكن أن يبلغه البطل من انهيار في مقاطعته لهذا العالم؟ وبلا شك، لن نبلغ شأوا في بحثنا عن الإجابة عن ما قدمه صمويل بيكت (S. Beckett) في روايته **اللامسمى**[127] (L'innommable). لقد شخص لنا بطلا مبتور اليدين والرجلين، ومجرد كتلة لحم حية وضعت في برميل عند مدخل

127. ترجمها إلى العربية حسين عجة عن دار المدى سنة 2019. (المترجم)

مطعم، لا يكاد يبزغ منها غير توقد نظراتها. وحينما يشتد عليها البرد يرأف لحالها صاحب المطعم فيغطي البرميل الذي حشرت فيه برداء. فهل نحن أمام رواية ساخرة أم مأساوية؟ إن قراءتنا للعمل لتقودنا إلى بلوغ ذروة الشعور بالعجز والفزع اللذين يشعر بوطأتهما ذلك الكائن الغفل الذي يبدو في نظر الكاتب كائنا صافيا السريرة رغم ضعفه، صفاء لا يخالطه وهم ولا أباطيل. لكننا نبتسم رغم شعورنا بالتمزق، ذلك أن اللامسمى هو الحلقة الأخيرة في تلك السلسلة التي شهدت مقصلة جورج سوريل (بطل رواية **الأحمر والأسود**) بعد تأملاته السجنية، وشهدت على التوالي انتحار **إيما بوفاري**[128] (E. Bovary) بتجرع سم الزرنيخ، وإصابة الأمير **موشكين** (Muichkine) بطل رواية **الأبله** لدوستويفسكي بالصرع، وموت الغريب بطل رواية **الغريب** لألبير كامو.

فهل تحتفظ هذه المقاطعة للعالم بمظهر إيجابي؟ غير أن الجواب عن هذا السؤال لا يمكن طلبه إلا من موريس بلانشو (M. Blanchot)، ذلك أن أبطال رواياته: **توماس الغامض** (Thomas l'Obscur) **وعميناداب**(Aminadab) **وسكتة الموت** (L'arrêt de mort) **والأعلى** (Très haut) يسعون جميعهم إلى بلوغ عالم «خالص»، أي لا يرغبون فقط في أن يكون لهم حضور في عالم خال من ذات ولا موضوعات محددة، بل حضور لكل ما يدل هنا على وعي مطلق ودائم، والذي يذكرنا بالأنا الخالصة كما يراها فاليري،

128. بطلة رواية مدام بوفاري للروائي الفرنسي غوستاف فلوبير (G. Flaubaire). (المترجم)

تلك الأنا الممتلئة شحوبا وغموضا والبعيدة كل البعد عن الشعور بالبهجة وامتلاك الإرادة.

وإذا كان غياب الحقيقة المسبقة يشكل حقيقة جديدة لدى سارتر، فإن الشعور بالوجود عند بلانشو هو شعور فعلي، لا يزيح عالم الناس الزائف ليثبّت أركان عالم الحقيقة، إذ بالجمع بين العالمين المتناقضين، العالم الزائف وعالم الحقيقة الذي استحوذ على العالم الأول، فإن كامل عمق الرواية التي تتصف بالواقعية يصير هباء، ذلك أن هذه الرواية الجديدة التي تسمى أحيانا بالرواية الميتافيزيقة، تسعى إلى الانحصار في **بُعد وحيد** كما لاحظ ذلك الناقد برنار دور (B. Dort)، وهذا يعني بأن المغامرة الروائية التي تتجدد دائما مثلما تتجدد مغامرات أبطال فرانز كافكا (F. Kafka)، تشكل بالفعل عالما منعزلا لا يخلصنا تماما من العالم القائم سلفا؛ حتى أن كل الجهد الذي نبذله باستمرار لبناء هذا العالم على أسس جديدة تغدو غير ذات جدوى، إذ لا يفوز البطل بأي شيء، لكن ليس على تلك الدرجة من العجز الجسدي التي عليها شخصية اللامسمى، فقد يظل هذا البطل تائها في أروقة المستشفيات وردهات السجن والمحاكم ويفقد بوصلته في مدن مهجورة، لكن لا يبلغ أبدا إلى أي مكان يقصده ولا يلتقي حقيقة بأي شخص كان.

وهذا البحث المحموم الذي لا ينتهي إلى غاية، يستبد بالعديد من الروائيين المنتمين لكل الاتجاهات الأدبية، والذين هم كذلك على اختلاف أحيانا مع بلانشو وبيكيت بالرغم من أنهم ينتهون

جميعا إلى الإخفاق نفسه في مسعاهم المضني لقلب هذا العلم الزائف إلى عالم الحقيقة. ويلاحظ أن ما سبق وأشرنا إليه أعلاه، من تخل عن عالم الواقع، قد يجد صداه أحيانا في توصيفات سريالية قديمة، مثلما ظهر في روايات جوليان غراك (J. Gracq)، خصوصا في روايته **ساحل قلاع سرت** (Rivage des Syrtes). غير أن بعض معالم هذه الروايات تتناسب مع ما اصطلح على تسميته جان كايرول (J. Cayrol)، صاحب رواية **سأعيش حب الآخرين** (Je vivrai l'amour des autres)، برواية معسكرات الاعتقال[129] (romanesque lazaréen)، بحيث تنطبع بطابع السخرية في أعمال نويل ديلفو (N. Delvaux)، كما تتسم كذلك بطابع العنف والجنس في عدد ضخم من الأعمال التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية. لكن هذه الأعمال الروائية التي هي بمثابة أشرطة وثائقية عن معسكرات الاعتقال، اجتمعت في وقت واحد وبشكل متنافر مع الرواية الميتافيزيقية.

فإذا كان هذا الشكل الروائي هو النهاية المنطقية التي آلت إليها بعض اتجاهات الرواية الكلاسيكية، فإن الرغبة في إيصال هذه الاتجاهات إلى منتهاها، لا يمكن لنا أن نتصورها إلا في ارتباطها بما خاضته الرواية المعاصرة من تجربة فنية، إذ أن الرواية الميتافيزيقية عند بعض الروائيين المعاصرين، خاصة مع موريس بلانشو، صارت المعادل لمسار حقيقي يتبعه الفكر والذائقة الفنية. وهكذا

129. مجموع الحكايات والقصص التي رواها الناجون من معسكرات الاعتقال النازية. (المترجم)

وعت الرواية في الأخير بأنها لم تكن غير مجرد أداة، وأنها لم توظف إلا تكون بالكامل قاطرة ناقلة للفكر، فإذا لاحظنا أن الرواية قد سعت مع هؤلاء الروائيين إلى الثبات على شكل معين فلأن حركة الفكر أنهكت قواها، وإذا لامسنا انسياقها نحو السطحية والابتذال فلأن المحتوى الفكري العميق قد أذبل شكلها الفني، غير أن هذه الرواية احتفظت تحديدا «ببعد وحيد»، لأنها تخلو من أي عمق فكري ولا تقيم مسافة بُعد بين الكاتب وواقعه وترفض أي تأويل أو بلورة فكرية، لأنها جاءت، كما يمكن أن يُعتقد، لتنشد البساطة في البناء والسهولة في التلقي. زيادة على ذلك، أصبحنا نعيش في هذا العصر مع مفارقة تجمع بين مستوى معين من انتشاء صوفي بلغ ذروته مع أسوأ كفر حُبِذت فيه الخطيئة لما تمنحه من لذة لذلك الذي لفظه المجتمع ـ وهو الموضوع المفضل للروائي جوهاندو ـ كما نلمس في الرواية المعاصرة تعايش الزهد والانقطاع عن العالم مع الانغماس الكلي في الشهوات، والعجز عن خلق العمق الفكري، وباختصار، لن يقودنا هذا التنافر إلا إلى حالة من الرداءة. ومن الغريب أن الكتابات التي تُعنت **بالبياض**[130] (blanche)، قد خلت من كنوز اللغة، معجمها وتركيبها فقيران، لا تبرز بطولتها إلا في رفض الأسلوب البلاغي المتين، إذ تحولت بسرعة إلى قناع نموذجي يخفي وراءه كتابة مفرغة من المعنى والدلالة، ذلك أنها

130. هي الرواية ذات المنحى الأسلوبي الرفيع، ضد الروايات السوداء ذات الأسلوب المبتذل والبسيط الذي يميز روايات الخيال العلمي والروايات البوليسية، والتي قدحها تسمى برواية محطات القطار أو الحافلات لأنا كتبت لتزجية الوقت ودون إعمال فكر. (المترجم)

كتابة سهل تقليدها لأنها من أتفه الكتابات التي لم سبق وجودها من قبل.

وهكذا لم تستطع الرواية الميتافيزيقية أن تعيش في ظل هذا التنافر، مثلما لم تستمر الرواية الطبيعية في الوجود كذلك وللأسباب نفسها، ذلك أن الرواية الميتافيزيقية كانت تبحث عن هدم الموضوع مثلما كانت الرواية الطبيعية تسعى لإقصاء الذات الفاعلة. ومن ثمة، أخفقت الرواية الميتافيزيقية مثلما أخفقت الرواية الطبيعية، لأن المطاف سيؤول بها في النهاية إلى الظهور بمظهر غير القادر على تحصيل التجربة الملموسة، الذاتية منها والموضوعية على حد سواء، تلك التجربة التي ظلت غامضة وعصية على الفهم والاستيعاب. وإذا لم تكن تلك التجربة ملتبسة، فإنها تغدو مفهومة لدى الجميع، أو على العكس من ذلك، تغدو متعذرة على الإدراك بحيث يصبح فعل الكتابة مفرغا من معناه. وإذا كان الاعتقاد بفراغ معنى فعل الكتابة أمرا مقبولا، لكن من المستحيل أن نبني أدبا استنادا إلى ذلك الاعتقاد.

وبذلك، فليس من المستغرب أن تسعى خصائص الرواية الميتافيزيقية والرواية الطبيعة للالتقاء. فها هو ألان روب غرييه (A. R. Griller) آخر الروائيين الميتافيزيقيين، صاحب رواية **الماسحات** (les gommes) الصادرة سنة 1953 ورواية **المتلصص** (Voyeur) التي فازت بجائزة النقد الكبرى سنة 1955، يلجأ إلى وصف بصري يلم بأدق التفاصيل، وصف يشابه كثيرا الوصف في

الرواية الطبيعية، لكن معناه مناقض له على حسب ما يؤكده النقاد، ذلك أن غرييه لم يكن يرمي إلى ربط الموضوع الموصوف بعالم دال له مغزى، بل كان يسعى، وعلى عكس ما كان يطمح إليه الروائي الطبيعي، إلى عزل هذا الموضوع عن العالم، أي علينا أن ننسى ما إذا كانت الرواية الطبيعية مخلصة لمبادئها، ونسلم بإخفاقها في نهاية المطاف بربط الموضوع مع عالم دال، إذ لم يتبق سوى خطوة واحدة وتتحد الفوارق المتباعدة بين الروايتين. وهكذا لم يعد للرواية، سواء كانت طبيعية أو ميتافيزيقية، غير بعد وحيد يتكرر في نهاية المطاف، وهو: تعويض الحياة وإبدالها بأسلوب بلاغي معين.

وهكذا شارفت هذه التجربة الروائية على الانتهاء، ولم يكن إخفاقها حينئذ إخفاق الروائيين الذين قادوها نحو النهاية، ولا إخفاق الاتجاه الطبيعي وزعيمه إميل زولا (E. Zola)، وإنما الإخفاق كان نتيجة نفس مبدأ الخاطئ الذي تحكم في الرواية الطبيعية والرواية الميتافيزيقية، وهو تلك النظرة الدونية التي كانت دائما تواجه بها الرواية. ومثلما اعتبرتها القرون الوسطى ملحمة منحطة، ورأى فيها القرن السابع عشر مسرحية مأساة فاسدة، فإن الاتجاه الطبيعي نظر إلى الرواية باعتبارها علما ناقصا، بينما نرى فيها نحن فلسفة فقدت توهجها (diluée). وأولئك الذين يمقتون الرواية وهؤلاء الذين يرغبون في «تطهيرها»، أي أولئك الذين في صف بول فاليري من جهة وهؤلاء الذين في صف موريس بلانشو من جهة ثانية، يلتقون عند نقطة واحدة وهي: رفض الطابع المادي لهذا النوع الأدبي وانتماءه المزدوج الذي يجمع بين الذاتي

والموضوعي، كما أن غياب الدقة والانضباط تبدو أمرا فظيعا، ذلك أن دعاة النزعة الطبيعية ورواد الميتافيزيقا يرغبون في إتباع اختياراتهم النظرية، مرجحين إقصاء أحد قطبي الموضوع المدروس، أي القطب مادي الفاسد، إذا كانوا يودون بلوغ جوهره، لكنهم يحطمون في الحقيقة دينامية (dynamisme) الرواية. فإذا كانت الرواية تجربة انعزال وانقطاع عن العالم، فوجب على هذه التجربة أن تستهلك موضوعا معينا إذا كانت مجرد أداة ناقلة للفكر، ووجب أن يكون لهذه الأداة نقطة بداية تنطلق منها، ذلك أن الخاصية الأساسية لكل هذه التجربة هي الانقطاع النهائي والانطلاق من البداية. فإذا كان تخطي الرواية عند بعض الكتاب مثل مالرو وسارتر يعتبر جزء من تطور مسارهم الإبداعي، فلا يجب أبدا أن نَخْلص من هذه التجربة التي هي دائما فردية إلى تجاوزها الذي يسمح لنا بتخطي نوع الرواية نحو نوع فني آخر مخالف لها، أو نحو نوع روائي آخر يختلف كليا عن النوع السابق.

ومن ثمة، فإن القراء لم يُقبلوا من قبل على قراءة الأجزاء الثلاثة لرواية **دروب الحرية** إلا لشهرة كاتبها، ذلك أن بطلها لا يعيد سوى دينامية تجربة سبق لها أن تكررت في روايات سابقة، إذ أن إبقاء سارتر على الرواية كوسيلة للكتابة، لم يكن في أساسه سوى لدواعٍ مناهِضةٍ للرواية، فهو في باطنه، يتهمها بسوء النية التي تتخلل محتوى كل عمل روائي يرمي للاكتمال. وبذلك لم تكن نظرياته الروائية منفصلة عن طروحاته الفلسفية، إذ أن الرواية يخبو بريقها لحظة ما تنتهي التجربة التي حاول سارتر نقلها للقراء. غير أن عملا

روائيا، ربما الأعظم في قرننا، والذي مثلما هو بعيد زمنيا وأدبيا عن تجارب الرواية الطبيعية، فهو أبعد كذلك عن تجربة الرواية الميتافيزيقية. إن هذا العمل الروائي العظيم هو عمل مارسيل بروست الذي لم يكن له إلا التأثير القليل على الروائيين الشباب. وإذا سمحتم أن أدلي بتوقع تلقائي وعفوي، لقلت بأن الرواية ستستعيد توازنها وعمقها حينما تكتشف رواية البحث عن الزمن المفقود لبروست.

المقالة الخامسة

مأساوية النزعة الإنسانية[131] لأندري مالرو

خمسون عاما مضت والشعراء يبحثون عن أساطير ولا يجدون لها أثرا، فاستكانوا للعيش في عالم مغلف بقشور الحقائق، أما حاليا، فأينما وليت وجهك فثمة أساطير، غير أن توظيف تلك الأساطير بشكل متبصر ودقيق ظلت عملة نادرة، إذ بلغ الابتذال ذروته بتسخيرها في دراسات ظواهر ملفتة للانتباه يتم تسويقها في الصحف الشهرية، بل حتى الأسبوعية. فقد استهلكت الأساطير بإفراط إلى درجة غدت فيها مجرد تعبير لغوي مستهجَن. وخطر مثل هذه الاستعمالات الفجة يرمي بالفكر إلى تشويه الأساطير حتى وإن وظفها بشكل صحيح.

ويتقاسم مالرو مع بعض معاصريه ومع بعض كتاب الجيل الذي سبقه، مسؤولية الهوس بمفهوم «الأسطورة»، إذ لم يعمل أبدا

131.ترجمة لمصطلح "humanisme" وهو مفهوم يجمل في تعريفه حركة فكرية ظهرت في عصر النهضة تعلي من شأن الإنسان وتعتبر عقله مصدر كل تحول وتطور يمكن أن يبسط المعرفة والسعادة في الكون. (المترجم)

على تعريفه بوضوح بالرغم من أنه وعلى ما يظهر، قد ميز بينه وبين الرأي الذي هو نقيضه. ولذلك علينا أن نخشى من الوقوع في سوء فهم الأساطير التي تعج بها أعماله، كما نخشى أن تهمل الدراسات النقدية المستقبلية الاختلاف الذي أقامه بين الأسطورة والرأي.

ويرى مالرو الأساطير وهي تجتاح الدين والفلسفة والأدب والعلوم، لها حضور في الحاضر كما في الماضي، تتخلل الماركسية والفاشية وباقي الإيديولوجيات الأخرى. وكان من بين الأوائل الذين تحدثوا عن «أسطورتنا التي أنشأها الغرب عن الحب» و«أسطورتنا التي بنيناها عن السعادة»، بل عثر على الأسطورة حتى في رواية **العلاقات الخطرة**[132] للكاتب الفرنسي بيير دولاكلو (P. de Laclos)، بحيث لم تعد تلك الرواية غير «أسطورة للإرادة».

وما هي الأسطورة إذن في عرف مالرو؟ يعتقد بأنها مخالفة للحقيقة الكلية، بل حتى للحقيقة النسبية، بما أن الأساطير متناقضة في أحكامها ينفي بعضها البعض الآخر، بحيث يستحيل بناء تركيب يدمج تناقضاتها لتعذر إمكانية المُؤالفة بينها. فهل الأسطورة حكاية خرافية (fable) أم قصة واقعية لبطولة خارقة (légende) أو مجرد سرد وهمي زائف كما هو سائر السرد عموما؟ لا، ليس الأمر كما يُعتقد، مادام بمستطاع أبطال روايته **الأمل** أن يتحدثوا عن أساطيرهم الثورية التي يمجدونها وهم يتصرفون بحكمة ورزانة وتعقل من أجل تحقيق الثورة. وقد كان مؤرخو المذهب الوضعي،

---

132. نقلها إلى العربية أديب مروة، عن المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت سنة 1959. (المترجم)

هؤلاء المتمرنون السحرة، أول من نزع الغلاف عن علبة الأساطير بعد جهد جهيد، إذ عارضوا وبشكل صارم بين زيف الأساطير وحقيقة العقل، غير أن قوى الأساطير التي أخرجوها من تلك العلبة انفلتت من قبضتهم، وصار العقل الوضعي يعيش جنب أسطورة بروميثيوس وعالم الأقزام السفلي (Nibelungen) في الوصف التشكيلي للصيد الذي قام به مالرو. ومن ثمة، فإن الأسطورة في وقتنا الحالي لم تعد تعارض غير نفسها، وذلك لغياب مرجع غير أسطوري يمكن أن نقيس عليه ما ينافيها.

«وسواء تعلق الأمر بإله الحضارات الدينية التوحيدية، أو بذلك الرابط الذي كان يصل الناس بالكون في الحضارات الوثنية السابقة على دين التوحيد، فإن البنية الذهنية في كل منها، كما صرحت بذلك شخصية الأنتربولوجي الألماني في رواية **أشجار جوز مدينة ألتنبورغ**، تؤمن وبشكل مطلق إيمانا لا يتزحزح، بمسلمة ذات طابع مميز، عليها تبني وتنتظم حياتها بحيث لا يستطيع الإنسان التفكير ولا التصرف من دونها»[133]. وهذه المسلمة أمر بديهي في الأساطير كما هي المسلمة الإقليدية بديهية في هندسة إقليدس (Euclide)[134]، لكن لا يمكن أبدا أن ينظر إليها دائما كأمر بديهي مادامت الثقافة على الأقل حية تتغير ولا يلحقها

133- André Malraux, Œuvres complètes, Gallimard, coll, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t, II, p. 686.

134. عالم رياضي إغريقي من القرن الرابع قبل الميلاد، يلقب بأبي الهندسة، صاحب كتاب العناصر. (المترجم)

الجمود. غير أن البنية الأسطورية المتلبسة بذهن الإنسان هي بمثابة حوض الماء الذي لا تستطيع الأسماك الحمراء أن تحيا خارجه.

ويؤكد مالرو في كتابه **أصوات الصمت** على أن كل ثقافة لا تولد إلا من ذلك الجهد الذي يبذله الإنسان لإخفاء حقيقته المرعبة، حقيقة وجوده المحكوم بالفناء، فهل بتأليفه للأساطير، يوظفها الإنسان لمواربة مصيره المحتوم، كما هو **الإلهاء** عند الفيلسوف باسكال في بعده الجمعي؟ لكن عالم مالرو وخلافا لعالم باسكال، لا وجود فيه لإله ولا للخطيئة الأصلية. وبما أن وظيفة الأسطورة تخفي عنا حقيقة معانيها الملتبسة، فهل بالاستطاعة كشفها على ضوء بعض مفاهيم التحليل النفسي؟ لكن مالرو غير مهتم ولا آبه بما يجود به التحليل النفسي من إضاءات؟ فهل ثمة إذن مماثلات يمكن بناؤها بين «عالم» هيدغر وعالم هذه الثقافة المغلقة التي تسود فيها الأسطورة؟ غير أن مفهوم «الكينونة» (l'être)، ذلك المفهوم الغامض لهيدغر، هو مفهوم غريب كذلك عن عالم مالرو.

غير أن هذا الامتداد المذهل للأسطورة عند مالرو لم يتأت بالفعل من تفكير نظري، بل من تجربة تاريخية، ذلك أن مختلف مراحل التاريخ تطلعنا بوجود معايير للأحكام المسبقة قبليا[135] لا تسلم منها حتى العلوم الدقيقة، إذ أن أسطورة **البعث والإحياء** (la

135. أحكام ليست عبارة عن استنتاجات تمخضت عن عمليات الاستقراء أو الاستنباط، بل هي تناج فكر أسطوري ليس له من المنطق العقلي ولا من التجربة العلمية أي أساس، ومن ثمة فهي أحكام بعيدة عن الحقيقة وغارقة في الأسطورة، (المترجم)

Renaissance) تلونت بلون كل عصر، فقد كان للعصر الكلاسيكي أسطورة بعثه الخاصة به كما كان للعصور الرومانسية أسطورتها البعثية كذلك وحتى لمفكري القرن العشرين، وهو ما يجعلنا لا نثق بحقيقة قناعاتنا الخاصة. فهل عثرت النسبية التاريخية في الأخير عن ما يعبر عنها؟ وإذا كان تنوع التاريخ يعلّمنا بأن نكون حذرين ولا نطمئن للمعرفة الإنسانية، فإن هذا الحذر يقودنا بالمقابل إلى الشك في الرؤية التاريخية نفسها، ذلك أن مالرو لاحظ في الأخير وهو يعاين عالما مجزأ إلى ثقافات معزولة تحكمها الأسطورة: «بأن أسطورة هذه الثقافات ليست سوى إسقاط جنوني لروح عصرنا على الماضي»[136]. وهكذا هي الأفعى في استدارتها تعضُّ ذيلها، إذ غدت أسطورية حتى فكرة الأسطورة.

وعلى ما يبدو فإننا غير قادرين على تلافي السقوط في براثين العقيدة الميتافيزيقية، ذلك أننا لن نكون مخيرين إلا أمام فعل نثبت فيه ومن جديد إيماننا بما توصلت إليه أخيرا العلوم الإنسانية والاجتماعية من تحول عميق في المعرفة (الاتجاه الوضعي)، أو أن نتخلى وبشكل كامل عن الموضوعية والعلم ونتقوقع على الذات كما دأب **السيد تيست** لفاليري على فعله، بحيث أن كل ما يجعلنا نتخطى تجربتنا الخاصة ومن ضمنها علاقتنا بالغير وعلى مختلف الأصعدة، لن يكون إلا مصدر شك وتهافت وجموح أسطوري، ذلك أن هذه الذات المتقوقعة على ذاتها تقلب عجزها الشامل إلى

136-A. Malraux, Oeuvres complètes.

اعتداد قوي بالنفس يتفاخر بأدنى شيء. ففي «رسالته القصيرة عن الأساطير»، برهن فاليري عن نزوعه العدمي بشكل بالغ الإطلاق، بحيث لم نستغرب جموحه لا نحن ولا المتلقية الراقية لرسالته عند الإنصات لهذا الصوت النشاز الصادم لأسماعنا.

فأي حل من هذين الحلين أختار مالرو التموقع؟ لم يتبع أي واحد منهما، لأنه لم يكن وضعيا ولم يجذبه المنطق الوهمي للأنا الخالصة، بل لم يشأ وبشكل ملفت أن يمعن في إنكار كل رابط يجمع بين العلوم الطبيعية والتجربة، ذلك أن زمان ومكان البطل الروائي ليسا شديدا الاختلاف عن زمان ومكان المؤرخ ولا حتى عن زمان ومكان الفلكي (astronome)، وهذه المماثلة ستكون كافية حتى لا ينكر عليه النقد الوجودي موضوعيته كما أنكرت **كاتو** (Cathos) **ومادولون** (Magdelon) لموليير ما سمعتاه عندما حدثهما **جورجيبوس** (Gorgibus) عن زواجهما[137]. وخلافا لعالم مالرو الذي يشعر فيه الإنسان برهبة غير مبررة لكونه كائن ضئيل يوجد في كون شاسع، فإن فاليري يشعره بالطمأنينة مثلما أشعره بها باسكال بقوله: «لماذا يجب أن يرهبنا هذا الفضاء المترامي بلا نهاية مادام غير مجرد أسطورة جديدة مختلقة؟».

ومقابل الموضوعية الوضعية، فإن مالرو يظل مطبوعا بذاتية مبتدعة، ومقابل ذاتية فاليري والاتجاه الوجودي، فإن مالرو لم

137. الحديث هنا عن مسرحية موليير المتحذلقات السخيفات (Les précieuses ridicules) وهي مسرحية هزلية عرضت سنة 1659، تسرد رفض كاتو ابنة جورجيبوس ومادولون ابنة أخيه الزواج وتفضيل عيش المغامرات الغرامية. (المترجم)

ينغمس في الذاتية بالقدر الكافي، بحيث لا يبدو إلا في صورة ذلك المفكر الخجول الذي لا يقوى على فتح الباب البالغ السرية لمعبد العدم. فإذا كان أفضل مفكر هو ذلك الذي يصمم أمتن درع واق من سهام التجربة الملموسة، فليس ثمة حينئذ من روائي خبر خطورة الأمر وفكر في صنعه، ومالرو لم يكن استثناء يشذ عن القاعدة، وليس بمستطاعه إيجاد حل للصراع بين الأنا والأخر بالانعطاف في اتجاه الانحياز لأحدهما، ذلك أن هذا الصراع هو الأس الذي انبنت عليه دعائم رواياته، فما الرواية إذن، إذا لم تكن غير محنة الأنا وهي تسعى لبلوغ شيء آخر غير نفسها والإحاطة به وفهمه؟

إن قطبي الصراع يتنازعان بالفعل الذات، لكن من الصعب حصر المجال الذي يشغله كل قطب منهما على حدة، إذ لا نعثر على حدود الفاصلة بين الأسطورة والواقع الموضوعي رغم وجودهما، ولذلك قد يخايلنا الاعتقاد بتوصلنا لمعرفة الغيرية معرفة موضوعية بينما نحن لا نلامس إلا ما صنعته من أساطير خاصة بها. ومالرو مثل فاليري، يدين باستمرار الطبيعة الأسطورية التي تتردى فيها الأحكام التي تدعي الموضوعية، لكنه وعلى عكسه، لا يروم من إدانته لتلك الأحكام بلوغ الموضوعية المجردة تمام التجرد من الذاتية، بل يريد أن يمنح لذلك الاعتداد بالذات حقيقة تشمل البشرية جمعاء وتقدم تعريفا جديدا للإنسان بعيدا عن الأساطير الثقافية. والسؤال الإشكالي الذي ما فتئ يطرحه هو: «ما الإنسان؟» ولم يطرحه كما طرحته الوجودية: «من أكون؟» أو كما

طرحه العلم: «ما الكون؟». ولربما يكون مالرو المفكر الوحيد في عصرنا البعيد عن المسيحية والماركسية الذي استبدت به الرغبة بالفعل في بناء تصور إنساني شامل. فهل يجب علينا أن نفصل انشغالات مالرو الإنسانية النزوع عن كتاباته الأولى وعن انجذابه لكل من يتحدى نزعة الغرب الإنسانية، مثل العنف وقدسية الزعماء والمخدرات والختم العظيم والخالد الذي جاءت به الشيوعية؟ ألم تكن تلك النزعة البدائية[138] (primitivisme) التي انخرط فيها الفن المعاصر ذات نزوع «معادي للإنسانية»؟

صحيح أن تنامي الاهتمام بالعالم البدائي قد أسهم في أفول نزعة الغرب الإنسانية، مثلما أسهمت كذلك نزعة التاريخ الشكوكية والتفكير الأنثروبولوجي في تحقيق نفس الغاية. وقد كشف لنا الفهم الأعمق للعقل البدائي عن نسبية البنيات الذهنية الذي اتخذناها في السابق وعن سوء تقدير، قوانين تحكم الكون، وذلك حينما اعتقدت نزعتنا الإنسانية أن القيم التي تؤمن بها هي قيم كونية تسري على البشرية جمعاء، ولم تقم في هذا الشأن وزنا يميز بينها وبين أساطير تنتمي لثقافات أخرى مختلفة عنها.

فإذا نظرنا إلى الأبطال البرجوازيين في روايات مالرو، فإنهم ينساقون وراء كل ما هو بعيد كل البعد عن ثقافتهم، وذلك بسعيهم

---

138. اتجاه تشكيلي ظهر بداية الخمسينيات من القرن العشرين بنيويورك، وهو فن انطباعي تجريدي يستمد أصوله من المدارس التشكيلية الروسية لما قبل الثورة البولشوفية، وما يسعى بمدرسة "ذيل الحمار" التي ترسم أشكال ساذجة من الفن البدائي الانطباعي وتمجد الأساطير القديمة ما قبل الديانات التوحيدية. (المترجم)

وراء عالم بدائي وطموحهم للثورة. وهذا ما يجب نعته بالمعادي للنزعة الإنسانية إذا كنا مازلنا نؤمن بديمومة نزعتنا هاته التي تتردى حاليا في أسوأ حال. غير أننا هنا سنعيد السقوط في نفس الخطأ الذي ارتكبته الدراسات النقدية التي استهجنت مدح فولتير للحضارة الصينية، أو ارتكاب خطأ هذا الأخير في رسالته التي وجهها لجان جاك روسو (J. J. Rousseau)، والسقوط ثانية في الخطأ الذي ارتكبه روجي كايوى الذي اتهم كلود ليفي ستراوس (C.L. Strauss) سنة 1955 في مقال له بالمجلة الفرنسية الجديدة (NRF) بتفضيل العالم البدائي المنحط والقذر على عالم الحضارة المشع كما رسم ملامحه هو بنفسه[139]. وكيف ما كانت مزايا استدلال هذا النقد، فإن هذا الموقف مثله مثل مواقف أخرى ذات الملمح نفسه، هو أكثر بدائية من تلك المواقف المتهمة بالانحياز للبدائية، ذلك أن الافتخار بالهوية الثقافية هو شعور مشترك يتقاسمه كل المنتمون لثقافات مختلفة، غير أن الاهتمام الذي تحظى به الثقافة البدائية، مثلما يمكن أن تحظى به طبعا أي ثقافة أخرى، هو موقف حصريا غربي، لكن نادرا ما يمتد، إذ سرعان ما ينحصر في حدود مراحل تشهد فورة فكرية وانفتاحا على آفاق جديدة، ولا

---

139. انظر المجلة الفرنسية الجديدة، المجلد الثاني (1954)، من ص 1010 إلى ص 1024، والمجلد الثالث (1955)، من ص 58 إلى ص 70. فقد عرض روجي كايوى من دجنبر 1954 إلى يناير 1955 في مقالات بعنوان "أوهام متقهقرة إلى الخلف" (Illusions à rebours) تحفظاته أثناء قراءته لكتاب "العرق والتاريخ" لكلود ليفي ستراوس الذي نشر سنة 1952. وكان مثار الخلاف عن مكانة الحضارات في التاريخ. وكان ليفي ستراوس قد رد على انتقاداته بمقال في مجلة الأزمنة الحديثة تحت عنوان "ديوجين المضطجع". (هامش من الناشر) (N.d.E.)

يظهر هذا الموقف في الغالب إلا لدى أولئك الذين يوسعون من مدى اشتغالهم الثقافي خارج حدود مجالهم الغربي.

وخطأ هذه الدراسات النقدية هو الاعتقاد بأن وجود النزعة البدائية يدعوها للاختيار بين نموذجين ثقافيين، أحدهما يكون «أسمى» والآخر «أدنى» في سلم المفاضلة. وفي الحقيقة، فإن أبطال مالرو سائرون دون وعي منهم نحو كل من يمكنهم من أن يهدموا بداخلهم العالم الذي يسكنهم، ذلك العالم الذي يأبى أن يموت. فإذا اعتقدنا بأن نزعتنا الإنسانية قد تلاشت تحت ضربات المعرفة الأنثروبولوجية، فإن شخصيات مالرو بعيدة كل البعد عن تلك المواصفات «المعادية للقيم الإنسانية النزوع»، بل علينا أن نرى فيها التجلي الحقيقي لدينامية جوهر القيم الإنسانية، ذلك أنهم في سيعيهم لبلوغ الكونية الأصيلة للإنسان، فإن عليهم أن يرحبوا أجل الترحيب بكل من يهدم وهمهم بكونية تصوراتهم الذاتية. وهكذا فإن الغيرية الجذرية الحاملة للتصورات الذهنية المختلفة عن تصوراتنا يمكن أن تكشف لنا عن الطابع العشوائي لأحكامنا الثقافية المسبقة وتحريرنا من أساطيرنا والحلول محل نقطة الارتكاز هذه، أي خارج فيض وجودنا الذي يفضل فيه الناس دائما الحلم على الاعتراف بالعدم.

وكل جهود الكبرى للمفكرين الإنسانيين النزوع، منذ عصر النهضة حتى وقتنا الحالي، ومنذ آكلي لحوم البشر في فكر مونطين (Montaigne) حتى المتوحش الخيّر في فكر عصر الأنوار، لم

يتوقفوا عن الإمعان في العنف، في عنف محبوب تجاه المدافعين عن النظام القائم، ذلك أن عصر النهضة كان ظالما للعصور الوسطى والقرن السابع عشر ظالما للنظام السياسي القديم. والمماثلة صارخة بشكل مثير بين كتاب القرن السابع عشر ومالرو حينما نرى انجذابه لسحر الشرق وافتتانه بالبدائي وكذا استيهاماته الشبقية وهوسه بالزمن والفضاء العلميين، ذلك أن هوسه جدير بأن يكون مثيلا للهوس العلمي الذي استبد بشخصية المارد **ميكروميغا** (Micromégas) في حكاية فولتير الفلسفية[140]. وفي عمله الأول المهم، **إغواء الغرب**[141] (La tentation de l'occident) والذي هو حكاية فلسفية كذلك، صار مالرو على هدي كتاب عصر الأنوار مقلدا شكلا ومضمونا **رسائل فارسية**[142] (lettres persanes)

---

140. أول حكاية فلسفية لفولتير ظهرت بالعنوان نفسه، نشرها سنة 1752، تحكي عن هذه الشخصية القادمة من كوكب بعيد لتستكشف الأرض. وتتغنى هذه القصة بقيم عصر الأنوار في نقدها للتمثلات الاجتماعية والدينية والفلسفية السائدة، خصوصا نقدها للتفكير الميتافيزيقي وتمجيدها للنسبية العلمية. (المترجم)

141. أول عمله ألفه مالرو سنة 1926 في سن الرابعة والعشرين، ويصنف ضمن أدب الترسل، يدرج فيه مراسلات حوارية بين مثقفين رحالة متنقلين بين أوربا وأسيا، حوارات تجمع بين فرنسي يمثل الحضارة الغربية وصيني يمثل الحضارة الشرقية. ترجمه إلى العربية محمد سيف عن دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى 1995. (المترجم)

142. رواية ترسل لمونتيسكيو (Montesquieu) بين رحالتين فارسيين، نشر سنة 1721. (المترجم)

143. الحكاية الفلسفية الثانية لفولتير نشرها سنة 1768. (المترجم)

ورسائل أمابيد[143] (lettres d'Amabed) ومحادثات صينية[144] (entretiens chinois).

والحكاية الفلسفية[145] (le conte philosophique) هي نوع أدبي تعليمي، يسعى من ورائها الفيلسوف إلى مناهضة أحكام قارئه المسبقة وخلق مواجهة بين غرب مثقل بالأفكار القبلية وشرق مجرد منها، أو أن يقيم تعارضا تراتبيا بين تصوراتهما المجحفة، أو أن يوظف آليات تكشف للقارئ الطبيعة العشوائية للآراء الجاهزة، ذلك أن الحكم المسبق يحكم قبضته على عقل أي كان، بينما الفيلسوف يفتكّ دائما قيوده ويكتفي بالخضوع فقط لقناعاته، لكن لا ينطبق هذا الأمر بشكل كامل على الأسطورة. بيد أنه كلما كانت القناعات راسخة كان حظها من الزلل كبيرا، ولحظة تطهير الأسطورة من الآراء المسبقة على النحو الذي عليه مع مالرو، فإن بقايا آثار المثالية الألمانية، باعتبارها أراء مسبقة، تظل متجذرة عميق التجذر بذهن مالرو، ذلك أن الكاتب وقت تأليفه **إغواء الغرب** لم يكن حقيقة يدرك بعد النتائج المتمخضة عن مثل هذا التعريف

---

144 حوارات فلسفية نشرها فولتير سنة 1759. (المترجم)

145. ظهر هذا النوع الأدبي في القرن الثامن عشر، عبارة عن حكايات خيالية تنتقد أخلاق النبلاء والتعصب الديني ونظام الملكية الاستبدادي، متبعة أسلوب الخرافة التقليدي بافتتاح السرد بعبارات مثل: "يحكى أن..." و"وكان يا ما كان..." للإفلات من سطوة الرقيب والتضييق والمنع، وتقدم لنا هذه الحكايات صورة ساخرة عن المجتمع بتوظيف أساليب البرهنة قصد تلقين مبادئ أخلاقية. ويعتبر فولتير رائد هذا الفن الجديد، خصوصا في عمله كانديد. (المترجم)

الفاصل للأسطورة عن الرأي. فإذا كان فيلسوف القرن الثامن عشر يساعد الآخرين على إدراج فيزياء نيوتن (Newton) وتجريبية جون لوك (Locke) ودمج كل العلوم المقارِنة في مذهب الإنسانية الكلاسيكي، فإن مهمة مالرو هي دمجٌ إشكالي للإثنولوجيا (ethnologie) وعلم الأسطورة (mythologie) المقارن، وهو عمل ينهض به بنفسه مثلما ينهض به كذلك مفكرون آخرون. فإذا كان الفيلسوف على دراية بما يعنيه مفهوم الإنسان، فإن مأسوية مالرو جعلت منه جاهلا بما يعنيه، ولا يعلم تمام العلم ما إذا كان قد تحرر من الأساطير، ولا يدري حتى ما إذا كان سيتوصل من ثمة لجواب عن سؤال: «ما الإنسان؟». وهذا ما أوجب على مالرو التخلي عن الحكاية الفلسفية التي تفترض مسبقا الإيمان بالتفاؤل المعرفي الذي كرسه القرن الثامن عشر، والجنوح لتأليف الرواية وبث شكوكه في مفاصلها، ذلك أن علم القرن الثامن عشر ليس هو علم القرن العشرين، كما أن حالات العقل وشروطه قد عرفت على وجه الخصوص تغيرا أحدث فروقا بين الرأي المسبق والأسطورة. وهكذا ورث مالرو عن الفيلسوف إشكاله، لكن ضمن إطار رومانسي يطبع وعيه بطابع «الشقاء».

ومن ثمة تحولت المواجهة التقليدية بين الغرب وغيره من المجتمعات، تلك المواجهة التي نصادفها في الحكاية الفلسفية، إلى صراع باطني: «وكيف ما كان عرقنا، فإننا على علم بأننا نعيش في عوالم محكومة بالأفكار والتصورات الجاهزة والمسبقة، لكن نوعا من الفرح العنيف يجتاح الواحد منا والآخر عندما يطلعنا نداء

حاجاتنا الصاعد من الأعماق ويبرز لنا ما يكتسي هذه الحاجات من طابع عشوائي». وربما لا يفكر أبطال مالرو خارج هذا «الفرح الوحشي»، لكن يمكن لنا حاليا أن نتصور ما يختلج بدواخلهم ونبرز إلى أي مدى يمكن أن تبلغ مقاومتهم لأساطيرهم، إذ أن روايات مالرو التي تعتم فيه الأسطورة وعي الأبطال، هي في مقام الحكاية الفلسفية التي تستبد فيه الآراء المسبقة بوعي قرائها، إذ أن الرباط العنيف بالغير يكشف عن المظهر العشوائي والمتنافر للأسطورة، فيهدمها من أساسها. غير أنه كلما لم يبلغ مسار الهدم نهايته، فإن طرح سؤال «ما الإنسان؟» لا يمكن أن يكون إلا طرحا متهافتا.

ويبدو أن الفرضية الديكارتية «للجني الماكر» قد تحققت[146]. لكن مكر جنينا واهب الأساطير يفوق بكثير مما يمكن أن يتصوره ديكارت، فهو ينوع ويغير من هباته ولا يرغب في ترك الناس ينعمون بالسلام بحفاظهم على أوهامهم المشتركة، ذلك أن إفراطه حتى في تشويش إدراكنا هو الذي يفتح أمامنا باب الأمل، بحيث لم تعد ثمة حقيقة في أي مكان، فقط ثمة أساطير اختلفت باختلاف الأمكنة. ولربما استطعنا خداع الجني بدل أن ننساق لمحاربة بعضنا

---

146. وردت هذه الفرضية في كتابه "تأملات ميتافيزيقية"، وتقوم هذه الفرضية بعد إعمال الشك في كل الأفكار والتصورات المسبقة لبلوغ الحقيقة المثبتة باليقين العقلي والبرهان العلمي. وفرضية "الجني الماكر" (le malin génie) هي المرحلة الأخيرة التي يبلغها الشك عندما يخدع الفرد جني ماكر ويجعله يشك في كل المعلومات التي تنقلها الحواس بحيث أن الواقع يبدو مجرد حلم كاذب، لكنه لا ينجح في تشكيكه في نفسه وجسده. (المترجم)

البعض؛ شعبا ضد شعب، وقتال عرق ضد عرق، مقترفين ما دفعنا إلى ارتكابه من جرائم بتمجيدنا لأرباب ضد أرباب آخرين في تصادم للعقائد، ولربما كان فعلا معاكسا لما يسعى إليه مكره، بأن نتخلص من نفوسنا العمياء والبغيضة في هذا النزاع المحموم الدائر بين أساطيرنا وأساطير الآخرين المختلفين عنا.

وهكذا نرى كم هو سطحي ذلك الرأي الذي يجعل من فكر مالرو فكرا «شموليا» (totalitaire) يقصي كل الاختلافات والتمايزات، ذلك أن هذا الرأي المغلوط بني على أحداث طارئة عرفتها حياته وعلى التزاماته السياسية الظرفية وعلى سوء فهم ما تعنيه الثورة حقيقة بالنسبة إلى مالرو، فالسياسة لها مكانة مهمة في أعماله، لكن يجب أن نضعها في غير الموضع الذي توضع فيه عموما حتى نتمكن من استيعابها الاستيعاب الصحيح في كلية تطورها الجدلي، فهل يمكن أن نجد موقفا لا يتسم بالشمولية فقط في ذلك الموقف الذي يضم فيه مالرو مختلف الثقافات والأعراق الأخرى بعيدا عن الانحياز الأعمى لثقافته والولع الهستيري بالعرق الغربي، أم نجده أيضا في استمرار حاجة العقل الدائمة والأعمق للانفتاح على الغير وسعيه الدؤوب للإفلات من أسر النماذج الجامدة؟

وفي رواياته الأخيرة تبدد العنف بعدما فقد ضرورته، ففي **أشجار جوز مدينة ألتنبورغ** لا وجود فيها لملامح البطل الروائي المعهودة، وهو ما طبعها بطابع يكاد يفقدها سمتها روائية، لكن ثمة بطل أخير هو **فانسان بيرجي** الذي يساعدنا على استخلاص

التصورات التي كان يبنيها أبطال الروايات السابقة ويبررون بها وجودهم وتصرفاتهم. وثمة في هذه الرواية عبارة تميط اللثام عن العلاقة التي يقيمها هذا البطل مع الأبطال السابقين: «الدم المراق تسارع نزفه بقوة ... حتى يفني في لحظة وجيزة حالة بالغة القوة، تلك الحالة التي تلهينها عن الموت وتسمح لنا بالاستمرار في الحياة»[147]. ووحده **فانسان** استخلص العبرة من آلام الأبطال الذين سبقوه، ولم يلق حتفه مثلهم، وعاد من الشرق شخصا آخر مختلفا عما كان عليه من قبل، حاملا لرؤية جديدة تحررت من ربقة «الإلهاء البالغة الشدة»، وبعبارة أجرى، فقد تخفف ولو جزئيا من ثقل الأساطير، ومدينة مرسيليا التي يتجول في شوارعها لم تعد مختلفة في تصوره عن مدينة «نينوى أو بابل»، إذ ببلوغه مدارك هذه الحقيقة، لا يجعل مطلقا الفضاء الأسطوري الذي ينسجه الزائر لهذه المدينة مختلفا عن فضاءات المدن الأخرى. وهذا ما يسمح **لبيرجي** في فصل آخر من الرواية بأن يتأمل بحرية السؤال الإشكالي عن «ما الإنسان؟». وكما تحرر **بيرجي** من الأسطورة، تحرر مالرو من الرواية وانخرط في كتابة نوع أدبي جديد يندرج ضمن الحكاية الفلسفية، أي كتابة مقالات عن الفن.

إن تجربة بطل مالرو تعبر دوما عن شكل من أشكال استئصال جذور الهوية الثقافية. غير أن من المثير للاستغراب أن تختار الدراسات النقدية الانعطاف نحو تقريب مالرو من موريس باريس

147-André Malraux, les noyers de l'Altenburg, dans les Œuvres complètes, op, t. II, p. 654.

العدو اللدود لكل نزوع متنكر للهوية الثقافية، ذلك أن هدف هذا الأخير هو الحفاظ على الفضاء الأسطوري للهوية الفرنسية، بينما يرى فيه مالرو عائقا يقف في طريق بناء إنسانية جديدة وموسعة.

فإذا كانت منحة الدراسة بباريس أمر لا مفر منه بالنسبة إلى شاب قروي يرغب في إكمال تعليمه والارتقاء اجتماعيا، كما يدعي الكاتب في روايته **المنزوعو الجذور**[148] (Les déracinés)، فماذا علينا أن نتصور بشأن التعاليم التي يتلقاها **كلود فانيك** (C. Vannec) الفرنسي من معلمه **بيركن** (Perken) الدانماركي في رواية **الطريق الملكي**، وبشأن الأعمال الثورية العظيمة التي يقوم بها غارين (Garine) بإقليم كانتون (Canton) الصيني في رواية **الغزاة**، أو ما يؤكده **فانسان بيرجي** بأنه يشعره في بيته حيثما حل وحيثما كانت السماء فوق رأسه ملبدة بأضخم الغيوم العابرة؟

والمجهود الفردي الذي يبذله أبطال روايات مالرو للانفلات من قبضة عالمهم الأصلي، لا يشبه مطلقا ذلك السعي المحموم لنيل الفردانية كما أبانت عنه الكتابات الأولى لموريس باريس، ذلك أن هذا الأخير أو أندري جيد (A. Gide) «في بحثهما الشغوف عن الاختلاف»، ينزعان إلى اقتلاع جذور كل ما هو مشترك وشائع من ذواتهما حتى تستطيع بذرة الأصالة إنضاج ثمارها، لكن بحسب وجهة نظر مالرو، على كل العناصر الشائعة والمشتركة ذات الأصالة

148. رواية لموريس باريس نشرها سنة 1897، وهي الأولى من ثلاثيته الروائية المسماة بالطاقة الوطنية، وتندرج ضمن فلسفته التي تمجد الأنا الفردانية المضحية في سبيل عزة الوطن وسمو عرقه. (المترجم)

التي تتحلى بها شخصية روايات باريس أن تكشف في نهاية المطاف عن طبيعتها الأسطورية، ذلك أن مسعى أبطال مالرو لا يرغب في بلوغ الفرادة (singularité)، بل في بناء شخصية كونية (universalité)، إذ أن رؤية **فانسان بيرجي** ليست أكثر «أصالة» من رؤية إنسان عادي، بل هي أقل من رؤيته تشبثا بالذات الفردية، لأنها غير محددة بأسطورة مميزة، ذلك أن الجميع بإمكانه نظريا أن يمتلك هذه الرؤية الساعية لبناء ذات كونية إذا مروا بنفس المسار الذي مرت منه شخصيات مالرو التي «تجردت من أساطيرها الذاتية». فهذا التعطش للكونية هو الذي جعل من مالرو إنساني النزوع بالمعنى الأعمق للكلمة.

وحتى وإن كنا لا **نؤمن** برؤية مالرو الكونية، غير أن جدلية الأسطورة تظل ذات أهمية كبرى على المستوى البلاغي الصرف، ذلك أن الصراع في روايته **صراع مع الملاك** هو صراع تخوضه الشخصية ضد أساطيرها الخاصة ونضال في الآن ذاته من أجل التعبير عن الذات بحيث لا يمكن ولا يجب التمييز بينهما. وهذا يستدعي منا القول بأن مشكلة مالرو هي المشكلة نفسها التي عانت منها النزعة الإنسانية للقرن الثامن عشر التي كانت ضمن حدود الفكر الرومانسي، تلك النزعة التي كانت تسعى لجمع الحداثة الشعرية التي تميل لوصف العوالم الغريبة والعجيبة مع الروابط الثقافية الغنية التي يمكن أن تخلقها تلك العوالم والتي على ما يبدو أن الحداثة الشعرية كانت تبعد أي روابط تجمعها بها.

غير أن مالرو توصل في مصنفه **أصوات الصمت** نتيجة ما ابتدعه من عوالم غريبة لا تنحصر في حدود مكان بعينه، مكان ثلاثي أو بالأحرى رباعي الأبعاد بما أن الزمن لا ينفصل عنه في صيرورته، توصل إلى خلق غرائبية ليست لها نقطة بداية ولا نهاية، إذ صارت هذه الأخيرة مقارنة بالغرائبية الخطية القديمة التي كرستها الرواية التاريخية أو مقارنة بالمعنى الحصري للغرائبية، مثلما هو الكون في فيزياء أينشتاين (Einstein) مقارنة بعلم نشأة الكون (cosmogonie) كما كان قبل الثورة الكوبيرنيكية (نسبة إلى كوبيرنيكوس Copernic).

وفي مؤلفه **إغواء الغرب**، انفصلت المقاطع الغنائية عن المحتوى الفكري الذي تجزأ بدوره إلى العديد من «وجهات النظر» دون حدوث تمييز شكلي ولا مضموني بين هذه العناصر المنفصلة، ذلك أن الجملة تشهد في خضمها تضارب الأساطير المتناقضة التي تلغي الواحدة منها الأخرى، بينما تقيم حداثة القرن الثامن عشر حدودا فاصلة بين الغنائية وهذه العناصر التاريخية.

وأحل مالرو للتعبير الأسطوري المجرد الأفكار فاعلا يقف وراءها، ولن يكون غير الإنسان هو مصدرها أو أن يكون المعبد هو الذي لقنها للمريدين، أو أن يكون ذلك التعبير نوعا معينا من الرموز الحسية القادرة على تجسيد مجموع الفضاء التاريخي الذي كان مصدر نشوء هذه التصورات الأسطورية المغرقة في التجريد. وكلما كان الصدام بين هذين العالمين المتنافرين (الغرب والشرق)

يتردد صداه، كلما كان تحطم هذه الأفكار التي تحولت إلى أساطير تحطما شاملا. وغالبا ما يعطينا نص مالرو الانطباع من النظرة الأولى بأننا أمام عالم غريب وساحر مثير للإعجاب، يذكرنا بعالم زعيم الحرب البربرية وما سلبه من مغانم. لكن هذا الصدام لا يروم فقط، مثلما تروم السريالية إلى تحقيقه بتفكيك طرق تفكيرنا المعتادة، بل يجب عليه فتح سبل جديدة للتفكير لم تكتشف بعد، بحيث تظل الأشياء على حالها لكن شريطة أن تتجرد من قيمتها الرمزية والأسطورية، إذ بفصلها عن الثقافة التي إليها تنتمي، نتيجة ما قام به جنكيز خان[149] (Gengis Khan) هذا الذي يحمل سيفا جماليا، صارت حينئذ في متناول كل الناس باعتبارها أعمالا فنية.

فهل يكمن في هذا المنظور جواب مالرو النهائي عن السؤال الجوهري «ما الإنسان؟» ومهما كانت قيمة هذا الجواب، فإنه لا يدل على أن روائي الأمس أضحى ناقدا جماليا اليوم، ذلك أن ثمة سؤالا ظل عالقا: «ما المغزى من فن مسيحي تجرد من نفحته المسيحية، وما معنى فن بوذي تخلف عن بث روح البوذية؟» فهل باستطاعتنا تخطي هذه الأساطير؟ وهل نعثر في هذا الفن المنفلت من قبضة الأساطير على القيم التي تكون مشتركة بين كافة البشر؟ إن عمل مالرو يشكل بكامله إجابة عن هذه الأسئلة، وكتاباته عن الفن تجهد في الإجابة عن الأسئلة التي طرحت علانية في روايتيه **إغواء الغرب**

149. كناية عن مالرو الذي شبه بالقائد المغولي جنكيز خان لصلابته وحزمه. (المترجم)

وأشجار جوز مدينة ألتنبورغ والتي ظلت مضمرة في باقي الروايات الأخرى.

وبلا شك، فإن هذه «النزعة الإنسانية المأساوية» هي محصورة في حدود جد ضيقة مقارنة بالنزعة الإنسانية للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ذلك أنها تلقي بالمسؤولية على عاتق القدر (Fatum) باعتباره المحرك لكل الأفعال التي تبني في الغالب حياة الناس. فهل هذا دليل على إخفاق مالرو، أم بالأحرى هو إخفاق الناس الذين صنعوا التاريخ ووضعوه في الصورة التي نراها عليه؟ فالكثير من هؤلاء الذين يعيبون على مالرو إيمانه بالقدر (fatalisme)، هم أنفسهم دفنوا جثة الإنسانية جنبا إلى جنب الأفكار المثالية التي كانوا متمسكين بها، أو هم أنفسهم سيكتشفون بأنهم كانوا ملتصقين بجسد لا حياة فيه. إن كلمة «المصير» (la destinée) استعملها الإغريق من قبل وكذلك دينيس ديدرو (D. Diderot) فضلا عن أشخاص آخرين والذين لم يسارعوا على النحو الذي سارع إليه منتقدو مالرو إلى ترك فضائل العقل المفكر بين يدي السحرة. وخلافا للإجابات الميتافيزيقية الجاهزة لعصرنا، فإن إسناد الأفعال الإنسانية إلى القدر ليس هو ذلك الحل الذي يفك لنا عقدة الوجود، ذلك أن القدر ليس بفعل موضوعي ولا ذاتي، بل نابع منهما معا، إذ حينما يحتد الصراع بين الأنا والآخر ويغدو غير محتمل ولا نقوى على تسكين آلامه بالعقل، فإن مالرو يستحضر في حينه القدر ليكون فترة استراحة للصراع بين المتحاربين، غير أنه لا يُكره

أي طرف منهما على الاستسلام للهزيمة، إذ في أي لحظة يمكن أن يستأنفا عراكهما.

المقالة السادسة

بروست وأسطورة النرجسية

تحت عنوان «في سبيل تضمين مفهوم النرجسية»[150] (Pour introduire le narcissisme) عرّف فرويد النرجسية باعتبارها موقف شخص يتخذ من ذاته موضوع رغبته الجنسية، وعرّف أيضا «نرجسية مغرمة بموضوع» لا توجه فيها الذات طاقتها الجنسية مباشرة نحو نفسها، بل نحو موضوعات كبيرة «الشبه» بها حتى تغدو موضوعات «حقيقية» للرغبة. غير أن علينا أن نفهم هذه الموضوعات باعتبارها مجرد وسائل تساعد الذات على الوله بذاتها، وبعبارة أخرى، فإن النرجسية هي تلك الحالة التي لا تفضل فيها الذات أبدا مغادرة ذاتها حتى وإن أعطت الانطباع بتوجهها نحو موضوع آخر مخالف لها[151].

---

150. مقالة نشرها فرويد في مجلة التحليل النفسي سنة 1914، كشف فيها توظيفه لهذا المفهوم وضمه لمصطلحات التحليل النفسي بعد أن استعاره من بول ناكي (P. Nacke) العالم الألماني المختص بعلم النفس الإجرامي، معتبرا النرجسية مرحلة أساسية في تطور الشخصية حين تنقل رغبتها المغرمة بالذات نحو الرغبة في موضوعات مشابهة للذات. (المترجم)

151-Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme » (1914), dans la vie sexuelle, trad. D. Berger et J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 81-105.

ويحب فرويد أن يرى في الرغبة كمّا محددا من الطاقة الجنسية، يمكن من جهة أن توجهه الذات نحو نفسها أو نحو البديل الذي يشغل مكانها، وتوجهه من جهة أخرى نحو موضوع «حقيقي» يتميز بشكل كامل عن الذات. ففي الحالة الأولى ـ حالة النرجسية التي تغرم فيها الذات بنفسها- تدور الطاقة الجنسية في حلقة مغلقة، وهذا يعني أن هذه الطاقة محصورة في الذات لا تبرحها، وهو ما يدعونا حقا إلى نعتها بالذات المستقلة أو بالذات المكتفية بذاتها في تحقيق رغباتها، بينما تنعطف هذه الطاقة في الحالة الثانية («حالة الوله الكلي بالموضوع»[152]) نحو موضوع خارجي، بحيث تغدو الذات «ناقصة» و«مُعوزة».

ودائما وفق نفس المقالة المشار إليها سابقا، فإن من الطبيعي أن يكون الطفل نرجسيا إلى أقصى حد ممكن، بل حتى الراشدون يظلون نرجسيين إلى حد معين، إذ يمكن أن ننعت راشدا فاقم من نرجسيته بشخص «لم ينضج بعد». ويرى فرويد بأن النساء والفنانين لهم ميولا للنرجسية على نحو بارز، ذلك أن لهذا المفهوم دورا رئيسا في نظرية فرويد الفنية.

---

152. بالنسبة للمصطلحات الفرويدية التي ذكرها روني جيرار دون الإحالة على مصادرها، فإننا أعدنا ذكرها دون توضيح تفصيلي لمعانيها واكتفينا بتوظيفها كما وردت في الترجمة الفرنسية التي قام بها لابلانش (Laplanche) لكتاب فرويد الحياة الجنسية، الصادر بباريس سنة 1982 عن منشورات فرنسا الجامعية. وهكذا فإننا لن نستعين بتلك التعابير الساخرة التي أسبغها روني جيرار على "الحب الحقيقي والصادق" عندما انتقد فرويد. (هامش أضافه القيمان على نشر هذه المقالات)

وفي القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، العديد من النظريات الفلسفية والأدبية هي شديدة القرب من رأي فرويد بخصوص جنوح الفنانين إلى سلك سبيل اندماج كلي مع ذواتهم والاكتفاء بها، أي إتباع ذلك السبيل الذي سمي بالنرجسية. غير أن ثمة اختلافا رئيسا ظل قائما، إذ في العديد من إفادات الفنانين والكتاب، أضحى ما كان يوصف في التحليل النفسي بالغلو النرجسي وبالمرضي، مكسبا مفيدا، بل نموذجا مثاليا يجب على الكاتب أن يبلغ قصارى جهده لتحقيقه إذا لم يكن بعد قد توصل إلى اقتناصه. وثمة فلاسفة من ضمنهم فيخت (Fichte) وشتيرنر (Stirner) وشعراء رومانسيين ورمزيين رواد وكاتب مثل أندريه جيد في فرنسا القرن العشرين يبرزون بوضوح تباينات عميقة، لكن يشتركون عن وعي في تبني وتمجيد بعض أو كل السمات التي تميز «الغلو النرجسي». وهؤلاء الكتاب يتقاسمون فكرة مؤداها أن الموضوع المحبوب لا يكون جذابا شعريا ومرغوبا فيه إلا بقدر ما يعكس أنا الشاعر، وكلما كان الواقع لا يتلون بلون شغف الذات وخيالها يغدو تافها ومبتذلا ومخيبا للآمال.

وحينما يتحدث بروست مباشرة عن سيكولوجية الرغبة بدل أن ينسج الحديث عنها إبداعيا في عمله الروائي، فإن حديثه يصنف ضمن الخطاب الإيديولوجي النرجسي أو الفرداني الشائع وقتها بين مثقفي وفناني عصره، وقد كتب بالقول بأن الناس يحبون أنفسهم في المقام الأول ولا يعشقون إلا ذواتهم في سعيهم نحو تحصيل موضوع رغبتهم، ذلك أنهم يطبعون الموضوع المرغوب بطابع

الغرابة والجمال حتى يسقطوا إشعاعه على أنفسهم. وهذا الكائن المتفرد بذاته ينشر طاقة كافية لتحويل الواقع العادي إلى صورة عاكسة للأنا حتى يصبح ذلك الواقع جذابا شعريا، ولا يتبدد سحره أمام أعيننا إلا لحظة ما تخترقه **الغيرية** الخالصة للواقع الخارجي، غير أن الواقع لا يرقى إلى ما تطمح إليه الأنا من آمال، لأنه أقل جمالا وغِنا وحقيقة وأقل جوهرية من ما يتماثل لها في أحلام يقظتها وهي منعزلة عن الغير.

وفي روايته الأولى **جان سانتويْ** التي لم يعمل أبدا على نشرها، يرسم بروست صورة شاب مهتم بنفسه بشكل رهيب، لكن وبالرغم من انهمامه بذاته، فغالبا ما يثير في نفوس الغير انطباعا حميدا. وهذه الشخصية تضع الرغبة على محك التجربة ـ تجربة لا يدخر فيها هذا الشاب اللامع جهدا في سبيل عيشها ـ غير أن رغبته لا ترمي به أبدا بعيدا عن حدود عالمه الداخلي الجميل، ذلك أنه منفتح على الغير، أغرم بفتاة يتقاسمها أذواقها الرفيعة في حياة ملؤها الجمال مع رفقاء يشتركون معهما في نفس الميول والتطلعات.

وبقراءتنا للإفادات النظرية عن طبيعة الأنا والرغبة في رواية **البحث عن الزمن المفقود**، نلحظ احتفاظهما بالصورة نفسها التي بدتا عليهما منذ روايته الأولى. وبما أننا لا نستخلص موقفه حيالهما إلا بناء على ما أدلى به نظريا أو على ما مارسه فعليا في روايته الأولى، فإننا لا نعثر إلا على العناصر التي تثبت وعلى ما يبدو مفهوم النرجسية وفق منظور فرويد وتطابقها المميز مع حياة الفنان وعمله

والاستثناء الوحيد الذي يحظى كذلك بالاهتمام من وجهة نظر أدبية، هو **الفعل** الروائي الذي قام به بروست في عمله الخالد؛ **البحث عن الزمن المفقود**، ذلك العمل الذي تبدى فيه النسيج السردي في حلة جديدة بحيث لم تعد الرغبة أبدا تتناسب مع النموذج النرجسي الفرويدي، إذ أضحت تلك الرغبة رغبة أنا تتردى في أقصى حالات «العوز»، بل تعاني من «حرمان» متأصل. وكان بروست قد استعمل كلمة «عوز» (appauvrissement)[153] مثلما وظفها فرويد في المقالة التي سبق ذكرها وفي علاقة بكلمات مثل «الاتكال» (anaclitique) أو «الطاقة الجنسية الموجهة نحو موضوع» (libido d'objet). وبناء على ذلك، بإمكاننا أن نفترض بأن بروست في انتقاله بين الروايتين، قد انتقل من «نرجسية مغرمة بالذات» إلى نرجسية «الطاقة الجنسية الموجهة نحو موضوع»[154]، وهو ما لا يجب أن يفاجئنا قبل أي شيء آخر، مادام بروست المتأخر صار أكبر سنا من بروست الأول، خصوصا وأن فرويد يصف دائما دافع «الطاقة الجنسية نحو موضوع» باعتباره دافع أولئك الذين «ازدادوا نضجا» مقارنة بأولئك الذين يحركهم دافع «الرغبة المغرمة بالذات».

---

153. ترجمنا هذه العبارة بالعوز بدل التفقير أو الافتقار، ذلك أن الكلمة أوضح للمقصود الذي يرمي إليه فرويد، في الإشارة إلى شخص عرف الغنى فاختلت حاله وانقلبت إلى فقر، بينما لا تشير العبارة الثانية إلى تحول الحال وانقلابها. (المترجم)

154. فضلنا في الترجمة المذكورة اختيار المصطلح التقني (الطاقة الجنسية الموجهة نحو موضوع" على مصطلح" طاقة الحب الجنسية" لاستعمالهما المختلف. (هامش القيمان على جمع هذه المقالات)

ومبدئيا بدت فكرة توجه الرغبة نحو تحصيل موضوع خارجي مريحة نفسيا وذلك لنوع الموضوع الذي يجذب السارد مثلما يجذب باقي شخصيات **البحث عن الزمن المفقود**، إذ دائما ما تعطي الموضوعات المرغوب فيها الانطباع بتحقق «الاكتفاء الذاتي (autonomie) المغني عن الغير» أو بتحقيق «الاكتمال الذاتي» (autosuffisance)، وتتناسب في ذلك مع فكرة «النرجسية الأولية» (narcissisme primaire) كما تصورها فرويد، لكن مصدرها لم يعد يكمن في ذات الراغب كما في روايته الأولى، بل يكمن في الموضوع المرغوب. وقد يبدو في الأمر تناقض، لكن إذا عدنا إلى مقالة فرويد السابقة، نلحظ التناقض نفسه يعتري فرويد، وهو تناقض ملازم للرغبة «الاتكالية» أو للرغبة في «موضوع» معين:

«إذ يبدو بجلاء أن النرجسية لدى شخص من الأشخاص تمارس جذبا جارفا على الأشخاص الذين تنازلوا عن كامل قسطهم من نرجسيتهم الخاصة وصار حب الموضوع مسعاهم، وفتنة الطفل ترتكز إلى حد لا يستهان به إلى نرجسيته، إلى كونه سيكتفي بذاته، إلى استغلاقه ومناعته، كذلك الحال بالنسبة إلى سحر الحيوانات التي يبدو وكأنها لا تكترث لنا، نظير القطط وسباع الحيوان، وحتى المجرم الكبير وصاحب الدعابة يأسران اهتمامنا حينما يصورهما لنا الشعر ـ بما يظهرانه من نرجسية متماسكة المنطق، إذ يبقيان على أناهما بمنأى عن كل ما يمكن أن ينتقص من شأنها ـ فلكأننا نحسدهما على الحالة النفسية المغتبطة التي يقيمان فيها، على الوضع المنيع للطاقة

الجنسية عندهم بعدما تخلينا نحن أنفسنا عن مثل هذا الوضع. بيد أن الفتنة الساحرة للمرأة النرجسية لا تتأخر عن كشف وجهها السيء، فعدم فوز الرجل العاشق بالإشباع وشكوكه بصدد حب المرأة له، وشكواه من طبيعتها الغامضة والملغزة تعود في شطر كبير من أصولها إلى عدم التطابق بين نمطين لاختيار الموضوع»[155].

وإذا انتقلنا إلى التوصيفات الكبرى للرغبة كما بدت في عمل **البحث عن الزمن المفقود**، نجد بروست وقد ازداد كذلك نضجا، وفرويد قد غدا كذلك أكثر عمقا مما كان عليه حتى الآن، فأصغر تفاصيل هذه التوصيفات تتناسب وكما يبدو ظاهريا، مع هذا «الجذب الجارف» الذي تمارسه «نرجسية شخص من الأشخاص» (أي الشخص المغرم بذاته) على أولئك الذين تخلوا على جزء من حبهم لذواتهم رغبة في تحصيل حب موضوع معين.

ولنأخذ مقطعا مشهورا من «سحر الفتيات النضرات»[156] (à l'ombre des jeunes filles en fleurs) واللقاء الأول للسارد مارسيل (Marcel) مع جماعة فتيات سماها ب«العصابة الصغيرة».

---

155. استعنا بالترجمة العربية لكتاب الحياة الجنسية مع بعض التعديل حتى تتلاءم العبارات مع السياق الذي توخينا بناءه لهذا النص المترجم.
. سيغوند فرويد، الحياة الجنسية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة 1999، ص، 132 و 133. (المترجم)

156. ارتأيت أن أعطي لعنوان هذه الرواية ترجمة مغايرة للعنوان الذي جاءت به الترجمة العربية "في ظلال ربيع الفتيات"، وذلك بعد العودة لدلالات العبارات في سياقها التعبيري. (المترجم)

ويدور المشهد بمنتجع على شاطئ مدينة بالبيك[157] (Balbec) بإقليم نورماندي (Normandie)، مشهد يبرز انجذب السارد فورا لسحر المراهقات اللواتي تعطين الانطباع بمتانة الروابط الحميمة التي تجمع بينهن ونفورهن ولا مبالاتهن بأي شخص خارج دائرتهن:

«على أن الرد الذي تتبادله نظراتهن الآن وقد انفردت كل منهن بخصائصها، نظراتهن التي تتوقد بالزهو والروح والرفاقية والتي يشرق فيها بين الحين والحين الاهتمام تارة وطورا اللامبالاة الوقحة التي تتألق بها كل واحدة حسبما يدور الأمر حول صديقاتها أو المارة، وإلى جانب ذلك الشعور بمعرفة بعضهن بعضا معرفة حميمة كافية كي يتنزهن على الدوام سوية، إنما كان يقوم بين أجسامهن المستقلة المنفصلة، فيما يتقدمن على مهل، روابط خفية ولكنها متسقة كظلال واحدة دافئة وجو واحد يجعل منهن كلا متجانسا في أجزائه بقدر ما كان مختلفا عن الجمهور الذي ينتشر موكبهن على مهل في وسطه. وفيما كنت أمر بالقرب من السمراء ذات الوجنتين الضخمتين التي كانت تدفع دراجة، التقت نظراتي مقدار لحظة بنظراتها الجانبية الساخرة المنبعثة من أعماق ذلك العالم اللاإنساني الذي كان يحتبس هذه العشيرة الصغيرة، هذا المجهول العسير المنال

157. مدينة خيالية ابتدعها مارسيل بروست، لها حضور وازن في عمله البحث عن الزمن المفقود. (المترجم)

الذي لا يمكن بالتأكيد أن تبلغ إليه فكرة ما كنت عليه أو أن تجد لها فيه مكانا»[158].

ونلاحظ في هذا العمل وجود كلمات مثل «الاكتفاء الذاتي» و«الاكتمال الذاتي» تتكرر العديد من المرات في الوصف الممتد الذي تعدى عشر صفحات، وعدم وجود لأي عنصر من عمله الأول يتردد صداه في عمله هذا. وكما بدا لنا واضحا، فإن الفتيات ليست من صنف المجرمين العتاة ولا من الهزليين (humoristes) الساخرين، غير أن تصرفهن ليس ببعيد عن سلوك الجانحين الأحداث (délinquance juvénile)، وهو ما دفع للتو بمارسيل إلى افتراض إمعانهن في «الرذيلة»، وتخيلهن يقبلن على العديد من المغامرات العاطفية التي لا يرتضينها وإلا وكن دائما عليها سائدات، إذ لسن مطلقا من تلك اللواتي يتخلوا عنهن دون إرادتهن. ووفق افتراضاته، فهن يتصفن كذلك بطبع حاد السخرية، ويخشى أن يتعرض منهن للتهكم لحظة ما يلمحن وجوده، وهو الأمر الذي يهابه ويحبه في الوقت نفسه.

وبعد أن صعدت إحدى الفتيات على المنصة التي يقتعد أسفلها مصرفي عجوز، انقضت عليه ساخرة، مرعبة ضحيتها الخرفة التي لا تقوى على الرد بعد أن خارت قواها لغياب زوجه المتكرر، غياب متعمد تريد به أن توهمه باستقلالها واستغنائها عنه. ومارسيل مثله،

---

158. مارسيل بروست، البحث عن الزمن المفقود، الجزء الثاني، في ظلال ربيع الفتيات، ترجمة إلياس بديوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية 1998، ص 259 وص 260. (المترجم)

يتحرر بين الفينة والأخرى من رقابة وحماية الجدة، لذلك يتماهى وبشكل واضح مع ذلك العجوز، غير أن على الرغبة التي يتوق إليها أن تكون مصحوبة بالرهبة، إذ لا تتوقد إلا بهذا المزيج الذي يجمع بين غرور الفتوة وقسوة البراءة **البادِيين** على محيا الفتيات. ويعتقد مارسيل بأن تصرف هاته المراهقات هو على الطريف النقيض تماما لما يمكن أن يبدو عليه من سلوك، إذ هن محصنات من تقلبات الدهر ويجاهدن في نيل مرادهن من كل عمل باشرنه، بينما يتردى هو في الهشاشة والزلل والعلة وسوء الحظ.

وفي كل مشهد من مشاهد هذا المقطع، يُبرز الوصف صفة جنوح ولا إنسانية هذه الدائرة المحكمة الإغلاق التي شكلتها هذه الجماعة الصغيرة المؤلفة من الفتيات. وعلى خطى فرويد، فإن هاته الفتيات المفتونات بجمالهن والسالبين عقول الناظرين إليهن، يشبهن الحيوانات، ليس فقط في وداعتها وقسوتها، بل لأنها، وقبل أي شيء آخر، مختلفة تمام الاختلاف عن البشر، ذلك أن الحيوانات التي يتقصدها هنا فرويد هي «القطط وجوارح الطير»، وهي النوارس في عرف بروست كما اعتدنا رؤيتها في مشهد تجري أحداثه على شاطئ البحر. ورغم ما توحي به هذه الصورة من معنى مجازي أتقن حبكه بروست، فإنها تطابق تماما المغزى الذي قصده فرويد:

«(...) حينما أبصرت خمس بنيات أو ستا (...) يتقدمن مختلفات بالمظهر والمسلك عن سائر الأشخاص الذين تعودنا رؤيتهم في بالبيك بقدر ما يمكن أن تبدو زمرة من طيور النورس جاءت من

حيث لا ندري وتقوم بخطى معدودة على الشاطئ ـ تحلق المتخلفات بالأخريات مرفرفة بأجنحتها ـ بنزهة يبدو هدفها غامضا بالنسبة إلى المستحمين الذين تبدو وكأنها لا تراهم بقدر ما هو محدد تحديدا واضحا بالنسبة إلى عقلها كطيور.»[159] .

والمماثلة هنا بين بروست وفرويد لافتة للنظر، بيد أن ملاحظا دقيقا سيلمح لأول وهلة وجود اختلاف بسيط، وعند تمحيص النظر سيرى وجود فارق مهول. ويؤكد فرويد ضمنيا بأن الناس الذين تخلوا جزئيا عن حبهم لذاتهم، قاموا بذلك طواعية، لا لأنهم متيقنين من نيل السعادة جراء ذلك التخلي، بل لأنهم اضطروا إلى فعل ذلك حينما عزموا على أن يصبحوا «راشدين» و«رجالا»، ذلك أنهم سيكونون إثر ذلك من زمرة الفاضلين، أي من أولئك الذين يتّبعون الطريق القويم، لكن ليس ثمة عند بروست ما ينم عن التخلي الإرادي، إذ لا يتخلى السارد بحرية عن «سعادته باكتفائه وباكتماله الذاتيين»، ذلك أنه لم يكن في مقدوره القيام بذلك، ومهما حاول رد الذاكرة إلى ما كان عليه سابقا، فإنه لن يعثر إلا على ذلك النصيب من «العوز» المستديم المماثل للحرمان (dénuement) المستفحل، لأن آلامه هي بالتأكيد مبرّحة لم يكن ليتحملها عن طيب خاطر.

ما الشيء الذي يريد السارد الحصول عليه ويشعر بأنه محروم منه؟ يريد الحصول بالتأكيد على «سعادته بالاكتفاء الذاتي»، إذ

159.نفس المصدر، ص 256. (المترجم)

يرغب في شيء يبدو أنه بحوزة ذلك الآخر المتعاظم والذي يتجسد بوضوح تام في العصابة الصغيرة التي ضمت الفتيات النضرات. ولا يرغب السارد في واحدة منهم على وجه الخصوص، بل يرغب فيهن جميعا وفي وقت واحد أو في أغلب الأوقات على الأقل، ذلك أن انسجام الزمرة وارتباط أعضائها الوثيق يعكسان للرائي وجود اكتمال ذاتي يرغب السارد في امتلاكه، وبعبارة أخرى، فإن ما يتراءى له هو الذي يوقظ رغبته.

وما يسميه فرويد «بالنرجسية الأولية» قد غدا في رواية بروست الموضوع الرئيس، بل الموضوع الوحيد للرغبة. ومادامت «النرجسية الأولية» هي التعريف الدقيق للاكتفاء الذاتي، وأن هذا الأخير ليس بحوزة الذات الراغبة وتسعى لامتلاكه، فلا شيء يدل على التناقض عند اختيار الذات تحصيل «النرجسية الأولية» باعتبارها موضوع الرغبة. وهكذا فإن بإمكان الرغبة كما تمثلها بروست أن ترتد نحو الأنا أو تنعطف في الآن ذاته نحو الغير، ذلك أن «الشغل» الشاغل لذات العوز أو حتى لذات لا ترى لنفسها وجودا قائما، هو امتلاك **أنا** زاخرة بذلك الذي هي محرومة منه، أو أن تصبح بمعنى آخر «مكتفية بذاتها» كما تريد هي أو على شاكلة الأنا التي ترغب في التماهي معها والتي تبدو لها ومن قبل مكتفية بذاتها لا تعوزها الحاجة إلى الغير. أوليس ثمة لا وجود لما هو أسلم انسجاما منطقيا من هذا العطف الذي يبدو ظاهريا متناقضا، والجامع بين هواجس الرغبة الساعية نحو الأنا والآخر؟ وفرويد حاد عن هذه الخلاصة أو أهملها، لأنه كان يرغب ومهما كلفه الأمر،

في أن يرى فيما يسميه ب «الرغبة في الموضوع» فعل إيثار فاضل نضحي فيه طوعية بما نمتلكه من «اكتفاء ذاتي»، ولا يلمح وجود انجذاب كذلك نحو «اكتفاء ذاتي» خارج عن الذات ووجود نوع من الاستلاب المحيق نحو الغير يُكرِه فيه الحرمان الساحق واللاإرادي الناس على إشباعه مهما كلفهم أمره. ومع ذلك، لا يمكن أن تغيب تماما عن ذهن فرويد إمكانية استخلاص هذه النتيجة وهو الذي لاحظ «بجلاء أن النرجسية لدى شخص من الأشخاص تمارس جذبا جارفا على الأشخاص الذين تنازلوا عن كامل قسطهم من نرجسيتهم الخاصة وصار حب الموضوع مسعاهم». وتقريبا كانت النتيجة التي تحصّل عليها بروست في متناوله، لكنه مع ذلك لم يرها بوضوح واعتبر «الجذب الجارف» خديعة (incongruité).

أ من الممكن أن تكون الرغبة البروستية (نسبة إلى بروست) فعلا رغبة «نرجسية» وفق الاصطلاحات الفرويدية (نسبة إلى فرويد) وأن اهتمامها ينحصر في تحصيل موضوعات «شديدة المماثلة» للذات وعلى قدر كبير من المشابهة لصورها حتى تستحق صفة ذلك «الحب الذي يسعى بكل جوارحه لامتلاك كلي للموضوع؟» إن الأسطر التي سنأتي على ذكرها لا تثبت مطلقا صحة هذه الفرضية:

«وليس من شك أن فقدان أية عادة مشتركة بيننا ـ وأية فكرة مشتركة أيضا ـ كان لابد أن يزيد من صعوبة أن أصادقهن وأن

أحسن في عيونهن. بيد أنه ربما كان بفضل تلك الفوارق والشعور بأنه لا يدخل في طبيعة تركيب تلك الفتيات وأعمالهن عنصر واحد أعرفه أو أمتلكه إن أخذ يعقب الشبع في التعطش - الشبيه بما يحترق به جوف أرض عطشى - إلى حياة سوف تمتصها نفسي بقدر متزايد النهم وجرعات كبيرة وتشرب تام لا نقصان فيه لأنها لم تبلغها منها حتى ذاك قطرة واحدة.»[160].

إن الرغبة الموصوفة هنا لا شأن لها برغبة فرويد التي من المفترض أن تكون نرجسية، بما أن التشابه ليس هو الذي يبحث عنه السارد، وإنما سعيه نحو الاختلاف التام هو الذي في نهاية التحليل يحقق له «الاكتفاء الذاتي» الذي يبدو أنه دائما بقبضة الآخر وليس للأنا أي حظ في نيله. ومثلما هي بعيدة هذه الرؤية المعتَّمة للرغبة عن النرجسية «على الطريقة الفرويدية»، فإنها بعيدة كذلك عن تلك الأفكار البراقة المطمئنة التي كرستها النزعة الفردانية في الأدب والفلسفة التي انطوى عليهما القرن التاسع عشر والقرن العشرين. لكن، ومع ذلك أكرر ما قلته سابقا بأن بروست يطمح للعودة إلى هذه الأفكار وإلى شيء آخر يبدو للوهلة الأولى شديد الشبه «بالنرجسية» الفرودية حينما يتحدث نظريا عن الرغبة.

وثمة اختلاف آخر بين بروست وفرويد، ذلك أن «الاكتفاء والاكتمال الذاتيين» المحققين للسعادة اللذين يتملكهما الموضوع المرغوب هما مجردا وهم مضلل حسب بروست، إذ لم يوضع أي

---

160. نفس المرجع، ص 260. (المترجم)

أحد على محك التجربة ليعرف حقيقتها. ولذلك فهما ليسا سوى سراب خادع توهم به الرغبة، ونكون فيه مجانبين للصواب حين ننسبها للموضوع المرغوب، إذ بعد مرور وقت وجيز من لقاء السارد بالعصابة الصغيرة، تعّرف بالفتيات فتبخرت تلك الهيبة التي كانت تضفي عليهن طابع القداسة والإجلال، وتبدد كل ما كان يماثل بينهن وبين الإلهات المتساميات في تميزها كما تخيلهن في البداية. وحتى **ألبيرتين**[161] (Albertine) لم تعد بتلك الصورة المهيبة. وإن كان دائما تحت سحر هذه الفتاة ومهووسا بها فلأنه يفترض خيانتها وبعدها عنه، ذلك أنها حينما تلقي بنفسها في أحضان عاشق آخر، يتوجها السارد بهالة مشعة تعكس ذلك الاكتمال المتعذر على أي أحد بلوغه مثلما كانت زمرة الفتيات في مستهل لقائه بهن تغمره بشعاعهن الفاتن، وهكذا تستيقظ في جوانحه رغبة الارتواء من سراب **جواني** (l'être). غير أنه لا يبدي أي اهتمام نحو **ألبيرتين** عندما يقنع نفسه بإخلاصها لحبه. لكن ويا للأسف، تطفو على السطح ودون توقف مبررات سالفة وأخرى حالية تدعوه للاشتباه في خيانتها، وكلما تراءى له واحد منها، ينبعث في مفاصله ألم الرغبة حتى وإن لم يعتقد تمام الاعتقاد بامتلاكها «للاكتفاء وللاكتمال الذاتيين». وبعبارة أخرى، فلا وجود بالنسبة إلى بروست لنرجسية

---

161. خادمة السارد مارسيل التي ازداد تعلقا بها بعد رحيلها عن البيت ثم موتها، لم يفتك من ذكراها المؤلمة إلا بسلوى الحداد والنسيان، وقد وردت قصتها في الجزء السادس من البحث عن الزمن المفقود تحت عنوان الشاردة أو "ألبيرتين المختفية" (Albertine disparue)، ترجمة جمال شحيد عن دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة 2003. (المترجم)

«حقيقية» أو موضوعية، ذلك أن النرجسية التي تظل في المقام الأول «نرجسية أولية»، هي إسقاط للرغبة، ولا أحد باستطاعته أن يكون نرجسيا عن وعي ومفتونا بذاته.

والقول بعدم وجود أي أحد نرجسي مغرم بنفسه وأن الجميع يسعون للافتتان بذواتهم، إقرار بعدم وجود **الأنا** بذلك المعنى الجوهري الذي منحه فرويد لهذا المصطلح في مقالته «في سبيل تضمين مفهوم النرجسية». غير أن الجميع يسعى إلى امتلاك هذه **الأنا** الأساسية، والجميع يعتقد تقريبا مثلما اعتقد فرويد بوجود **أنا** جوهرية لن يمتلكها أي أحد.

وإذا لم يكن ثمة وجود **للأنا** الجوهرية، فكيف يمكن للجميع أن يعتقد بوجودها؟ ونحن على علم مسبق بالجواب الذي قدمه بروست عن هذا السؤال، نعلم بأن الجميع يعتقد بوجود شخص آخر سعيد يمتلك تلك **الأنا** التي يسعى كل الناس لتحصيلها، ولهذا السبب يريد كل واحد أن يقوم بتجربة الرغبة.

والتحذلق[162] (snobisme) عند بروست يُوظَّف تماما مثلما توظف الرغبة المثيرة للجنس (érotique)، بل من الصعب التمييز بينهما، ذلك أن البهو (Salon) لا يمكن أن يغدو جذابا إلا إذا كان لوحده مثيرا برونقه وجماله، ولا يبدو كذلك إلا إذا اكتفى باستقبال عدد **محدود** من المدعوين وأقصى عددا كافيا من المرشحين المحتمل

162. التظاهر والمباهاة بامتلاك أذواق تساير تقليعات العصر في كل المجالات الدالة على الرقي والتحضر. (المترجم)

ولوجهم إلى رحابه، إذ لا يراعى في ذلك شغفهم بذلك المكان ولا استعجالهم الحلول به. وهذا البهو هو نظير **للأنا** الجمعي (Moi collectif) على الأقل بالنسبة إلى الذين لم يتم استقبالهم وأحبوا أن يكونوا من بين المدعوين، لكن وبالرغم من ذلك لا يمكن أن نخلص إلى القول بأن **الأنا** هي وهم ذاتي خالص، لأن الجميع في نهاية المطاف يشارك في شحن الرغبة بالوهم ويتقاسم سرابها. وبما أن كل رغبة تبحث عن تحقيق الاكتفاء الذاتي، فإن هذا الأخير لا يمتلكه في الحقيقة أي أحد، وإفصاح أي واحد علنا عن رغبته في سد خصاصه هو اعتراف بخرابه، إذ أن هذا الاعتراف هو اعتراف بالفشل، يضع الشخص المتهور والساذج الذي أقدم عليه في أدنى منزلة تجعله غير قادر على جذب رغبة الآخر وتعرضه لتجاهله المذل، ونتيجة لذلك يغدو هذا الآخر هو الذي يمتلك المقدرة على جذبه إليه.

إن الرغبة في عالم بروست الروائي مسلك يسير في اتجاه واحد، لا يقود من **أنا** موضوعيا شديدة العوز إلى **أنا** موضوعيا تفيض ثراء، بل من **أنا** كيف ما كانت درجة حاجتها والتي تخون ذاتها بغباء تجذر بأعماقها (حينما تكشف عن عوزها) بحيث تسمح **للآخر** بالتمادي في التظاهر بتجاهلها أطول مدة ممكنة حتى يتحول هذا العرض التمثيلي في لحظة إلى واقع حقيقي تعتقد بوجوده **أنا** العوز.

ولهذا السبب فإن جميع اللقاءات تقريبا عبارة عن استعراضات مسكونة بالعدوانية، فحين يلتقي **شارلوز**[163] (Charluz) مثلا مع بعض نظرائه، يتواجهان كما لو كانا طائران يتبارزان فيمن يكون تغريده ساحرا، ويكدان كذلك ما أمكن لهما الكد في الظهور بمظهر ذلك الشخص المهيب والجذاب، بحيث أن كل واحد منهما يريد أن يثير في الآخر الرغبة الموجعة حتى يسلم هو من تباريحها.

ولا يجب علينا أن نعتقد ونحن أمام هذه التمثيلية الاستعراضية، انفصال الخادعين تمام الانفصال عن المخدوعين وانقسام العالم بوضوح بين عديمي الإحساس المخططين ببرودة لأي فعل يقدمون عليه والمغفلين السذج، إذ في كل واحد من الطرفين نصيب من الطرف الثاني، ذلك أن عليك أن تنخدع أولا بذلك القناع الذي احتجبت وراءه حتى تمثل الدور عن قناعة ويقين. وبناء على ذلك، فإن الرؤية الشريرة والرومانسية التي يحملها المعدم الإحساس والمخطط والمتلاعب بوضوح تام بأحاسيس الغير ومتحكم في رغباتهم، هي أكثر تطورا من الوهم النرجسي.

وتتيح لنا هذه الملاحظات بتقديم قراءة بروستية للمسار الذي قطعه بروست من روايته الأولى (**جان سانتويْ**) إلى عمله الخالد

---

163. من الشخصيات الرئيسة في عمل البحث عن الزمن المفقود، من رموز الطبقة الأرستقراطية الرفيعة، معجب كثيرا بنفسه ويغالي في كبريائه وترفعه وقسوته لأولئك الذين ينبذ عشرتهم، لكن سحر لسانه وسعة ثقافته ورفعة ذوقه تفتن النساء وتسحر قلوبهن، افتضحت مثليته الكريهة في نهاية الرواية لتردده على بيوت الدعارة بحثا عن صبية يتلذذون بتعذيبه جنسيا. (المترجم)

(**البحث عن الزمن المفقود**). ونتذكر بأننا أشرنا إلى أن البطل في الرواية الأولى يبدو سعيدا لامتلاكه «الاكتفاء الذاتي» والذي يجعل منه نرجسيا في عيني فرويد. وفي أغلب الأوقات يوقف نظره عند حدود نفسه ولا يرى غيرها كما لو كان قد بلغ من قبل إشباعا لرغبته، كما لو أنه توصل سابقا إلى تحقيق نعيم هذا الاكتفاء الذاتي الذي يسعى نحوه.

وهذا البطل هو كذلك صورة أمينة لمختلف النماذج المتغنى بها وقتها، ذلك أن الرواية شديدة الارتباط بعصرها مقارنة ب**البحث عن الزمن المفقود**، والأهمية التاريخية التي أثارتها هذه الرواية وأثارها كذلك بطلها المتسم بالاعتدال والانسجام الكامل مع عصره قد جذبت إليها القراء فرحبوا بالرواية أثناء نشرها لأول مرة في سنوات الخمسينيات من القرن الماضي، بل ذهب الأمر ببعض النقاد إلى اعتبارها أنجح رواية من بين روايتي بروست. لكن وبالرغم من ذلك لم يكتب لها الغلبة ولا التفوق على **البحث عن الزمن المفقود**، ذلك أنها فشلت فشلا ذريعا لحظة ما استعادت الثانية نجاحها البراق بوصفها للرغبة، إذ أن الرواية الأولى لا تولي عناية بالتجربة الذاتية للرغبة.

والسبب وراء هذا الفشل كامن وبوضوح تام في شعور البطل بالاكتمال الذاتي، إذ لا يمكن أن يتحقق له الإشباع الذاتي وتستمر من ثمة رغبته، ذلك أن تصور رغبة نرجسية وتصور كذلك أنها محط شعور بالإشباع الذاتي تصور يعتريه تناقض يخل بالعلاقة الجامعة

بين المفهومين، وضعف رواية جان سانتوي في تناولها للرغبة يجعلنا نتصور بأن مفهوم الرغبة الممكن جماليا هو ذلك المفهوم المناقض لها والمضمن في البحث عن الزمن المفقود. فهل هذا يعني بأن كاتب الرواية الأولى يجهل نوع الرغبة التي أجاد كاتب الرواية الثانية في وصفها على الوجه الأكمل؟

وإذا تبنينا وجهة نظر بروست المتأخرة، فإننا ندرك بأن خلاف ما اهتدى إليه هو الذي عليه أن يكون الحقيقي، وهذا يقضي بأن يظل الكاتب دائما فريسة الرغبة حتى وإن كتب روايته ليتخلص من إلحاحها الساعي لتحقيق تلك الراحة التي يبعثها اكتفاء ذاتي لم يبلغ بعد مبلغ التخطيط والإخلاص الكاملين. فقد كان عليه أن يظهر بمظهر ذلك المتحكم في كل الظروف والأحوال، واستمتع من قبل بتلك المتعة التي نشعر فيها باقتراب لحظة تحقيق الإشباع لرغباتنا، لكن هذا الإشباع ليس في الحقيقة بيد أي أحد، أو أنه بالأحرى يوهم الذات بأن الآخر المرغوب هو المالك له.

ومن ثمة فإن النرجسية تبدو مفهوما صلبا وراسخا في رواية بروست الأولى لأنها رواية حادت عن الصواب وكانت استمرارا لإستراتيجية الرغبة، أي مجرد انعكاس مضلل وليس انكشافا حقيقيا لهذه الرغبة.

ففي الروايتين، نصادف وجود مشهد كبير تجري أطواره في المسرح، وأحداثه الرئيسة لا تدور فوق الخشبة، بل في المقصورات (loges) التي يقتعدها الأرستقراطيون وباقي الوجهاء. والتقارب

بين مشهدي الروايتين كاف حتى نماثل بينهما، لكنهما مع ذلك مختلفين اختلافا جذريا. وسوف يظهر هذا الاختلاف النتيجة التي أرغب في بلوغها.

وفي رواية **جان سانتويْ** كان البطل وسط علية القوم في المقصورة ومركز اهتمام يخطف الأبصار، مثل ملك خلع عن عرشه لكن ظل ينعم بالحظوة، يكفي أن يسوي ربطة عنقه حتى تتسابق النسوة المعجبات لتلتف حوله كما تلتف على بطل إشهار صابون أو موس للحلاقة بعد حلق ذقنه. وفي **البحث عن الزمن المفقود** كان السارد خارج المقصورة، عيناه مليئتان باليأس، مصوبا نظرهما نحو **دوقة غيرمانت** (duchesse Guermantes) وهو يشعر بوجود آلاف السنوات الضوئية تنأى به عن هذه الإلهة. والمقصورة مثل قلعة حصينة ترمز إلى الاكتفاء والاكتمال الذاتيين اللذين لن يكونا إلا بحوزة موضوع الرغبة وذلك بقدر ما يكون ذلك الموضوع متعذر على أي أحد بلوغه. والاختلاف بين الرواية التي تظهر الرغبة وتلك التي تخفيها يبدو بشكل واضح في العملين. والاكتفاء باعتبار قضية الرغبة مجرد تفصيل صغير من تفاصيل الحبكة السردية كما يفعل حاليا أغلب النقاد، سيكون انحرافا وخروجا عن الموضوع الأساس في الرواية. ففي عمله الخالد **البحث عن الزمن المفقود**، يضع الروائي السارد، أي يضع نفسه، في وضع ذلك المنافس الدخيل والمستبعَد الذي يتحمل الإهمال والإقصاء، وهو ما لا يقوى عليه سارد الرواية الأولى لأنه لا يستطيع أن يواجه جرح حقيقة لا يندمل.

وما نصادفه بالتأكيد في الرواية الأولى ليس سوى وسيلة من بين العديد من الوسائل يسخرها الكاتب المتواضع للهروب من معرفة حقيقة رغبته، تلك المعرفة الفعلية والملموسة التي لم يكتسبها بروست إلا لاحقا والتي لم تعزز فقط عظمة **البحث عن الزمن المفقود**، بل عززت كذلك سموق أعمال أدبية على قلتها والتي تسعى لمضاهاة عمل بروست في وصف الرغبة.

وهكذا فإن تدني **جان سانتوي** قياسا **بالبحث عن الزمن المفقود** يكمن في عجز الكاتب عن الاعتراف بعدم وجود «الاكتفاء الذاتي المحقق للسعادة» في أي مكان بحثنا عنه وافتقاده حتى في الموضوع المرغوب. وذلك الذي منع بروست في بداية إبداعه الروائي من أن يبلغ مبلغ العبقرية التي بلغها متأخرا، قريب جدا، إن لم يكن مماثلا، لذلك الإيمان الذي أسبغه فرويد على«النرجسية الأولية».

وهذا يدعونا إلى الاعتقاد بأن النقد الذي وجهناه للرواية الأولى بناء على المنظور الذي تصول إليه بروست في عمله الأخير، نقد ينطبق كذلك على عمل فرويد «في سبيل تضمين النرجسية». وبالعودة إلى ما سقناه سابقا من مقطع لهذه المقالة، سنرى بأن هذا النص يستدعي منا نوعا معينا من الإيضاحات. ونلحظ بأن فرويد يقدم في هذا النص ذرائع ذاتية منسوجة في قالب وعظي أخلاقي، بحيث يعد نفسه وبشكل لا يزعزعه الشك، من صفوة الناس المترفعين عن نزواتهم الذاتية والذين «**تنازلوا عن كامل قسطهم من نرجسيتهم الخاصة**» و«صار حب الموضوع مسعاهم». وكما أرادنا

أن نفهم، فإن تنازله هذا ضروري من أجل ابتكار علم التحليل النفسي، إذ كان من اللازم عليه أن يقوم بذلك خدمة لصالح الإنسانية، غير أن لحظة التجرد من تلك النرجسية كانت لحظة مؤلمة.

فهل يكون فرويد كذلك من بين هؤلاء الأشخاص المنجذبين «للنرجسية الأولية» التي تبديها المرأة وهي تتباهى بجمالها؟ غير أنه يتحدث عن هذا الانجذاب وكأنه خديعة، وهو ما يثير بلا شك قليلا من الغرابة، لأن هذه النقطة ذات أهمية كبيرة كان عليه أن لا يمر عليها مرور الكرام وأن يوليها الأهمية المستحقة بالبحث العميق. ولم يتحدث فرويد عن المحرك لهذا الانجذاب والباعث على التعلق بمن أثاره، باستثناء هذه العبارة المثيرة للانتباه: «فلكأننا نحسدهما على الحالة النفسية المغتبطة التي يقيمان فيها»[164].

وهذا الحسد لا يمكن حقيقة الشعور به لأن فرويد تخلى عن وضعه النرجسي طواعية. وحينئذ يُطرح السؤال التالي: ماذا علينا فعله حتى نتخلى بحرية عن إشباعنا الحصين الذي تتمتع به النرجسية؟ لكن فرويد لا يقدم ردا. وإذا كان التخلي كرها وليس طواعية، وإذا كان الافتقاد إلى «الاكتفاء الذاتي» السعيد مشكلة نفسية عميقة وكذلك عقبة كأداء يتعذر التغلب عليها كما لم يتغلب على مشاقها بروست، فإننا نفهم بأن الرغبة لا يمكن أن تكون غير جهد دائم للإفلات من العوز والخصاص، إذ لا نرى أبدا ثمة

164. الحياة الجنسية، ص 133. (المترجم)

«خديعة» في اختيار موضوعات تبدو لنا وكأنها تستمتع بهذا النعيم، ونعرف وفق ما علمنا إياه بروست بأن القانون الكوني الرغبة لن يكون إلا كما ما وصفه عمله الخالد.

ومن ثمة فإن الإنسان العاقل الذي يبدي التخلي الطوعي عن نرجسيته هو شخص مخادع، كما هو مخادع كذلك «زير النساء» (playboy) في الرواية الأولى والمبدي لمظهر الإشباع السعيد الذي يفيض على وجهه حسنا وبهجة، لكن خداعه مختلف عن خداع الأول، ذلك أن الإنسان المتفاني في حب ذاته ليس بذلك الذي يتخلى عنها إكراما للفضيلة. غير أن الاختلاف بين الخداعين ليس شاسعا مثلما يبدو، مادامت النرجسية المتوهجة في هذه الحالة وملفوظة في الحالة الثانية، **لا وجود لها**. وباختلاقه للنرجسية التي هو مفتقر لها، أمعن فرويد في سبر الأغوار الدنيئة للرغبة أكثر مما كشف عن بواطنها بروست في المجتمع **المخملي**، غير أن بروست لم يتخلف عنه كثيرا في وصف فضاعاتها لحظة ما طلق **المجتمع الزيف والتحذلق**. وبذلك فليس ثمة أي تشابه بين التخلي عن نرجسيتي والتخلي عن نرجسية لا تقرب لي شخصيا. غير أن فرويد، وعلى ما يبدو، لم يتخل أبدا عن الاعتقاد بوجود نرجسية موجهة نحو الآخرين و«نرجسية متجهة صوب موضوعات خارج الذات» كما ذكر في مقالته السابقة.

وبعيدا عن الطهرانية المتزمتة لهذا المقطع، فإن الرغبة مع فرويد تعمل بالضرورة وبشكل مماثل لتلك الرغبة التي استمسكت

بالسارد عند لقائه **بالعصابة الصغيرة**، ولن يكون مفهوم **النرجسية** سوى إسقاط لهذه الرغبة. ويرى فرويد بأن «الاكتفاء الذاتي المحقق للسعادة» الذي تتسم به «النرجسية الأولية» ليس كما اختبره هو من خلال تجربته الخاصة، بل كما لمحه وبشكل مؤكد في تجربة الآخرين الشعورية، لمحه عند النسوة الخائنات والفنانين البوهيميين (bohèmes) وغيرهم... وحينما توصل السارد بعد مرور فترة زمنية معينة إلى أن الاكتمال الذاتي لعصابة الفتيات الصغيرة ليس سوى وهم اختلقته الرغبة، يتلاشى عند التعرف عليهن عن قرب، ظل فرويد حتى النهاية ضحية الوهم، ذلك أن الطبيعة الأسطورية للموضوع الذي يشعر نحوه بانجذاب جارف، يغيب عن ذهنه. وبذلك فالنتيجة التي تمخضت عن هذا الوهم المكين هي ابتداع مفهوم **النرجسية** وبناء أسس نظرية تجعل من التحليل النفسي حقيقة علمية، بينما لا يكشف ذلك البناء في الواقع إلا عن وجود أسطورة. وشخصيا أعتقد بأن توصيفات الرغبة في **البحث عن الزمن المفقود** وفي عدد قليل من المؤلفات الأدبية الأخرى يتطابق مع النقد الفاصل بشأن النرجسية، وهذه التوصيفات على درجة كبيرة من «العلمية» من كل ما قدمه التحليل النفسي بخصوص هذا الموضوع وبخصوص كل متعلقاته. وإنه لمن المؤسف حقا بأن لا يُبنى هذا النقد «نظريا» ويظل الكتاب الذين توصلوا إلى هذه الحقيقة العلمية يعودون إلى هذا المفهوم المبتذل الموازي للنظرية النرجسية عندما يباشرون عمليات التفكير المجردة. ولهذا السبب

لا يمكننا أن نكتفي بإفاداتهم النظرية حول هذا الموضوع، بل يجب أن يتعمق التحليل في صميم أعمالهم الإبداعية.

ومن الممكن الاعتراض علي بالقول بأن المساواة بين الهوس بالذات والهوس بالآخرين البادية عند بروست، هي ليست فقط ممكنة عند فرويد، بل تشكل قاعدة عامة، بما أن ليس باستطاعة أي أحد أن يكون بالكامل نرجسيا ومهووسا بحب ذاته، أو أن يكون بالكامل غيريا ومهووسا بحب الآخرين، بل يجب حتى على الشخصية «السوية» أن تحافظ على نصيب من النرجسية. وبناء على ذلك فإن القليل من النرجسية الطفولية (infantile) يظل عالقا حتى بتلابيب الإنسان الذي سمت رغبته واتجهت صوب الشغف بالموضوعات الخارجية، والعكس صحيح كذلك حينما تظل نسبة معينة من حب الغير لاصقة بذلك الشغوف بنفسه.

وهذا الأمر لا يمكن إنكاره، لكن فرويد توصل مع ذلك إلى نتيجة بالغة الاختلاف عن ما توصل إليه بروست، لأن نماذجه ظلت تسير على وتيرة واحدة، ذلك أنه يرى بأن الطاقة الجنسية تتوزع بنسب مختلفة بين الأنا والآخر، لكن كميتها تظل ثابتة، بحيث كلما ارتفعت نسبتها عند الواحد منهما وإلا وانخفضت عند الآخر والعكس كذلك يحدث. وهذا التصور لا يترك حيزا تشغله المفارقة الأساس التي تتسم بها الرغبة الإنسانية، تلك الرغبة التي ـ مكررا ما سبق قوله ـ تريد أن ترى في الفرد الذي كلما كان مغاليا في

الوله بذاته حد المرض إلا وقد تعزز لديه في الآن نفسه هوس أشد بالآخرين.

وبذلك فإن **الأنا** الجوهرية والمفهوم الكمي للطاقة الجنسية هما الحاجزان الأساسيان اللذان يحولان دون فهم الرغبة، يكرهننا على أن لا نولي اهتماما لمظاهرها كما تسنى لها أن تبدو وأن تضحى بكامل الوضوح والتجلي وفق منظور بروست. ولا نحتاج إلى إعمال عميق النظر حتى تتكشف أمامنا اختلالات النموذج الفرويدي، لكن الذي لا ننتبه إليه وعلى عكس ما نتصور، وهو أن يقوده اعتقاده الراسخ بحقيقة الاكتمال الذاتي إلى الاعتقاد بوجود **أنا** جوهرية وإلزام بروست باختيار نماذج تماثلها. وهذه الاعتقادات تذكرنا بالمفهوم البدائي **للمانا**[165] (mana) أو بالطاقة الروحية، إذ ليست **الأنا** الجوهرية غير تبلور واضح لها. ولهذا السبب فهي لا تختلف عن **المانا**، إذ إن كل الطاقة الجنسية التي «تصرف» في الخارج ولا تعود إلى مستقرها في **الأنا** تصيب هذه الأخيرة «بالعوز»، وذلك وفق ما بدت عليه في الخطاطة الدائرية للنرجسية. وهذا ما يتطابق مع العديد من المعتقدات البولينيزية[166] (plynésiennes)، إذ كل تبديد للمانا يؤدي إلى إنهاك مخزون الطاقة. وحسب هذه المعتقدات، فالذي يحسن استغلال «نرجسيته الأولية» لسبب من الأسباب، هو

---

165. هي انبثاق الطاقة والقوة الروحية في الجماعة لتحفظ وحدتها، لكن هذا المفهوم عرف تحولات واختلافات حول حقيقته مع مختلف الباحثين الأنثروبولوجيين الذين درسوا المجتمعات البولينيزية البدائية، ولم يستقروا على مفهوم موحد، غير أنهم قاربوه باعتباره قوة خفية تعتري الأشياء وتتحكم في كل مكوناتها. (المترجم)

166. نسبة إلى بولينيزيا وهي أرخبيل من الجزر جنوب المحيط الهادي. (المترجم)

الذي يتفوق على الآخرين في خزن تلك المادة الجوهرية التي صُنعت منها الآلهة، وليس من العجب أن نرى السعي لتحصيلها ملحا قبل أي شيء آخر، إذ بامتلاكها يجاورون الآلهة عن قرب. وبناء على ذلك، فالإنسان المطبوع «بنرجسية يعتريها العوز» كما كان فرويد سابقا، يرغب قبل أن أي شيء آخر في الانضمام إلى دائرة هؤلاء المحافظين على كامل نرجسيتهم ليصير واحدا منهم، لكن عليه أن يتقرب إليهم باعتبارهم آلهة تسامت في ملكوتها حتى يكون مسعاه مقبولا. وبذلك فإن قداسة الإله البدائي مماثلة «للاكتفاء الذاتي السعيد» الذي تتملكه النرجسية الفرويدية، ومماثلة كذلك للجمال الكلي (SchÖne Totalität) في تصور الفلسفة المثالية الألمانية.

«على أن الافتراض بأنني أستطيع أن أضحى ذات يوم صديق هذه أو تلك من أولئك الفتيات، وأن تلك العيون التي كانت نظراتها تدهشني أحيانا وهي تلهو علي دونما علم منها كشعاع شمس على صفحة جدار يمكنها في يوم بخيمياء عجائبية أن تدع فكرة وجودي وبعض المحبة لشخصي تنسابان عبر جزيئاتها التي تدق عن الوصف وأنني سأستطيع بدوري اتخاذ مكاني بينهن وفي الموكب الذي ينشرنه بمحاذاة البحر ـ كان ذلك الافتراض يبدو لي وكأنه يحتبس تناقضا لا حل له كما لو ظننت من الممكن، وأنا أقف متفرجا أمام إفريز «أتيكي» أو لوحة جدارية تمثل موكبا أن أتخذ مكانا بين المطوفات الإلهيات وقد ملكهن حبي»[167].

---

167. البحث عن الزمن المفقود، الجزء الثاني، ص 261. (المترجم)

ومتخذا مظاهر علمية، فإن النموذج الفرويدي الذي يضع الطاقات على محك التجربة، يرغب في أن يقول تماما نفس الشيء الذي تتحدث عنه الصور الأدبية المجازية، والاختلاف الوحيد عن فرويد هو عدم تصديق الروائي لما ابتدعته مخيلته من صور فنية، ذلك أنها تكشف عن صيرورة يعتريها التحول والتبدل قريبة من التحولات التي يعرفها المقدس البدائي، ولهذا السبب لا يرى فيها الروائي غير مجرد وهم، بينما في مقالة فرويد السالفة الذكر يظل الوهم متخفيا خلف أسطورة نرجسية تدعي حقيقة أنها مكتملة الذات.

وقد حلل بروست الرغبة بشكل بالغ الفعالية، وبلغ صراحة مبلغ الصدق أكثر من فرويد ورأى أفضل منه عوز الرغبة وحرمانها المتفاقم وإخفاقها الحتمي. ومن المسلم به إذن أن نرى في فرويد شاعرا كبيرا وفي بروست محللا عظيما للرغبة لم يستطع أبدا فهمه «المتخصصون» الذين يحصرون مجال اشتغالهم في الشعر والتحليل. والمظهر الأكثر تميزا للموهبة «الشعرية» لا يكون أشدا نبوغا وعمقا إلا حينما يلجأ للصور المجازية وللأساليب الفنية أكثر من توجهه نحو التفكير النظري. وفضلا عن ذلك، فإن بروست يلامس عن قرب أكثر من فرويد الحقيقة النظرية التي يمكن استخلاصها من الصور المجازية لأعماله الإبداعية. والحقيقة أن هذه الصور هي نفسها عند الكاتبين، ففي نص فرويد غالبا ما تُسِرّ لنا هذه الصور بالحقيقة التي يجليها بروست ساطعة، أو يجلى بالأحرى خاصية

الزيف والكذب التي تحيط بالنرجسية مبرزا استحالة وجود نرجسية واعية تظل على حالها منعمة «بالاكتفاء الذاتي السعيد».

وكل الكائنات التي يربطها فرويد «بالنرجسية الأولية»، الحديثي الولادة والحيوانات، يفتقرون إلى الوعي الإنساني افتقارا كليا. وهذه الصور المجازية توحي بغياب الانسجام بين النرجسية والوعي الإنساني ووجود تنافر بينهما يستحيل تبديده.

فإذا كانت النرجسية هي انعكاس لتلك الرغبة التي كلما ازداد توقدها ارتضينا أوهامها الخادعة، فإن نجاح هذا المفهوم النظري في علم النفس بل وحتى في علم الاجتماع والنقد الأدبي لا يجب أن يفاجئنا، ذلك أن فرويد بنفسه قال بأن وحدها المفاهيم الكاذبة التي تستند على أوهام الرغبة هي القابلة للتبني وعلى أوسع نطاق.

وليس جمال العمل الفني المبهر هو الذي يخرس النرجسية ويحول دون تحققها كأداة للتحليل، بل خاصيته الأسطورية هي من يعجزها عن وصفه، فكيف يتسنى لمفهوم النرجسية أن يساعدنا على فهم عمل **البحث عن الزمن المفقود** ودرجة الفهم التي أنتجت المفهوم أدنى من تلك التي أبدعت آلاف صفحات الرواية؟

إن العقل الحديث تفتنه المصطلحات التقنية وينقاد بسهولة لتأثيرها القوي. وحتى القراء الذين هم على معرفة ببروست وفرويد ولا يبدون أي أحكام مسبقة ضد الأدب، فإنهم يميلون بقوة إلى صف فرويد، لأنه وحده من يمدنا بالمفاهيم التي باستطاعتها تجسيد حدوسنا التي ما تكون في طور النشأة والتشكل

أثناء قراءتنا لأي عمل فني، إذ سرعان ما تقفز كلمة «نرجسية» إلى أذهاننا ونرى أن مغزاها يتناسب مع العناصر التي هي فعليا حاضرة في نص الرواية، ونخلص بذلك وبشكل لا محيد عنه تقريبا بأن هذا المفهوم هو الذي يعالج ما قرأناه، ومن ثمة فكيف يمكن لفرويد أن يكون مخطئا بما أنه هو من ابتكر المصطلح الذي لم يسمع به مطلقا بروست؟

وبالفعل فإن مفهوم النرجسية يشكل عائقا، يوقف الفهم عند النقطة التي توقف عندها فرويد بنفسه، وهو مفهوم يؤكد لنا ما نحن عليه من ميول طبيعي، ميول تفرقه كل رغبة حينما ترى أن بين الهوس **بالأنا** والهوس **بالآخر** قطبان منفصلان لا يمكن لهما أن يستبدا إلا بشخصين مختلفين ولا يمكن تضافرهما في ذات شخص واحد. وبذلك فإن الفكرة الناتجة عن هذا التصور تظل ناقصة ومجانبة للصواب زيادة عن كونها خادعة. وتفوّق عظمة الروائي الذي يقضي برؤية تطابق بين هوس **الأنا** وهوس **الآخر**، لم يلمحه أحد، أو بالأحرى لم تكن رويته غير مظهر من مظاهر «التناقض» التي تتردى فيها **الموهبة** الأدبية والتي يجب إبعادها وبشكل نهائي.

ويدعي فرويد في كتاباته، وهو محق فيما يقول، بأنه أول من باشر بحثا منهجيا لدراسات العلاقات التي كانت من قبل حكرا على المبدعين للعوالم الخيالية. وبناء على رأيه لا يمكن لنا مبدئيا إلا استبعاد الأدباء الذين بدورهم لن يجدوا أفضل من فرويد لإخراجه من دائرة الإبداع. لكن موقفنا هذا من عمل فرويد لا ينم أبدا عن

عقيدة متعصبة للأدب ولا عن رفض أعمى للتحليل النفسي، كما لا يعنى هذا بأن فرويد ليس بالرجل العظيم. وكما سبق لنا وأن قلنا، فإن بروست يميل للانكفاء نحو بديهة أكثر سطحية من ما توصل إليه فرويد حينما يريد لعب دور المنظرين.

والمدهش حقا هو عدم إظهار نقاد الأدب كبير العناية بالرؤية التي حاولنا إيضاحها. لكن وبعد لحظة تأمل للمشهد الثقافي، فإن غياب الاهتمام بتلك الرؤية ليس إلا نتيجة شبه حتمية للتوجه الذي ساروا عليه في دراساتهم، ذلك أنهم انقسموا إلى أتباع مناصرين لفرويد ومناهضين يعارضون أفكاره. وإذا كانوا من مناصريه، فإنهم يضعون النص الأدبي في مرتبة أدنى من النص الفرويدي، والأكثر حذقا من بينهم هم من يأخذون حذرهم من ممارسة **تحليل نفسي لا يقيم وزنا للنصوص الأدبية**[168] مبررين موقفهم هذا بعدم انسجام هذه النصوص مع تصورات فرويد النظرية وصعوبة إخضاعها لتلك التصورات.

وإذا كانوا من معارضيه، فإنهم يلحظون إخفاق تطبيق التحليل النفسي على الأدب، لكن يعزونه عموما إلى بعض التوجهات الأدبية الممجدة لفرويد أو الفارغة المحتوى والبعيدة عن تلك الحقائق التي دأب على تقديمها مناصرو فرويد في صورتها «المبتذلة». وهذا يعني عمليا تركهم لموضوع الرغبة تكتيكيا بين يدي خصومهم ليطوروه في دراستهم للنصوص الأدبية. وطيلة العديد من السنين، حاولوا

---

168. حلت هذه الجملة محل الجملة الأصلية "التحليل النفسي المتوحش" حتى يكون المعنى أكثر وضوحا. (المترجم)

إقناع نفوسهم بانعدام أو قلة وجود نقاد اهتموا بالمجال المشترك الذي يجمع بين بروست وفرويد وأن العناية يجب أن تسلط على الجوهر الخالص للأدب، فكان لهم ما أرادوا بإبعادهما. وأغلب الدارسين لبروست اهتموا بأي موضوع مدرج في أعماله حد الإنهاك الأدبي بدل مجرد التلميح لموضوع وحيد استأثر ببروست أغلب الأوقات والذي هو موضوع الرغبة، فلقد اهتموا بفساتين **مدام غيرمونت** والشامة على وجه **ألبيرتين** والجوهر الأفلاطوني لبرعم الزعرور (bourgeon d'aubépine) والوعي الخالص، والطبيعة «المتذبذبة» (indécidable) للعلامة، وتواتر زمن أفعال الماضي المستمر (l'imparfait) وأفعال المضارع المنصوب (le subjonctif) وتباعد الكلمات عن الأشياء، أي كل شيء هو قابل للدراسة شريطة الإفلات من قبضة الرغبة الضاربة والصارمة التي ظلت طيلة الوقت الشغل الشاغل للروائي.

إن كل الموضوعات المدرجة في أعماله تمثل بالطبع أهمية، لكن دلالتها الحقيقية مرهونة بمعرفة دلالة الرغبة ولا يمكن إدراك محتواها إلا في هذا السياق. وليس جمال العمل الفني «المبهر» أو على النقيض من ذلك، مجرد «صوره البلاغية» هم اللذان يخرسان النرجسية ويحولا دون تحققها كأداة للتحليل، بل طابعها المغلوط والخادع هما اللذان يجردانها من تقلد ناصية التحليل.

وثمة قانون مضمر يقسم النصوص إلى صنفين: نصوص مهمتها التفسير والتأويل، ونصوص توضع للقراءة لتكون

خصيصا موضع التأويل مثل عمل **البحث عن الزمن المفقود**. غير أن ثوراتنا النقدية الكبيرة لم تنجح بعد في إبطال هذا القانون أو الطعن في مصداقيته، ربما لأن انتسابنا إلى مختلف الاتجاهات النقدية الأدبية يعتمد أساسا على وجود هذا القانون.

وبعيدا عن التشكيك في صحة هذا القانون الأخير الذي يبرر هذا الانقسام بين النصوص واختصاص كل واحد منها بمجال اشتغاله، فإن مشاريع وطرق تفكيرنا الأكثر حداثة قد شددت على ما يمكن أن نسميه بخصوصية لغة الإبداع الأدبي واختلافها عن لغة المعرفة «الحقة».

وأنا شخصيا من أولئك الذين يرون بأن خصوصية لغة النقد الأدبي والعلوم الاجتماعية هي مختلفة نسبيا عن لغة الإبداع البسيطة، غير أن هذا التمييز يفرض على المبدعين كما الباحثين الذين انحطت لغتهم وهزلت، أن يلجئوا إلى استعمال مصطلحات «نوعية» براقة تفقدهم الثقة تدريجيا في قدراتهم الخاصة التي أجهدوا في صقلها لتتناسب مع المجال الذي اختاروا البحث فيه، إذ ألزموا بإيجاز الكلام وتكثيفه حتى يكون أكثر متانة ووضوحا.

غير أن هذا الأمر لا ينطبق على من هم على شاكلة بروست وفرويد، ذلك أن نص «في سبيل تضمين النرجسية» يبين بأن فرويد لم يكن أقل شاعرية من بروست، وأن هذا الأخير ليس بالتأكيد محللا أقل كفاءة عن فرويد. لكن مع ذلك ثمة اختلاف، فبروست لم يبلور معجما «متخصصا» في علم معين وقام بإدراجه في «روايته»،

كما أن فرويد لم يلجأ عموما إلى نوع من التحويل التأويلي الذي يحرر الروائي من إكراهات السيرة الذاتية، فثمة فجوة يجب ردمها تفصل حدوس وحدود نظرية التحليل النفسي عن عمل أدبي عظيم. غير أن التحليل النفسي والأدب يحتاجان لبعضهما احتياجا حقيقيا لا لبس فيه. وبذلك فليست لي نية الرفع من شأن بروست على حساب فرويد أو على الأقل الإعلاء أيضا من مقام الأدب قياسا للتحليل النفسي، لكني أسعى لتسهيل الحوار بينهما، حوار يجمع بين الأقران والذي لم يتحقق حتى الآن، حال دون إجرائه في الحقيقة انحراف نقاد الأدب والمحللين النفسيين على حد سواء، بل حتى أعظم النصوص الأدبية لا تمنح المزيد من الثقة لأغلب النقاد كي يرددوا على مسامعها ويكشفوا لأنظارها ذلك الصوت النظري المضمر الذي يختلج محتواها.

إن العلاقات التي تربط النصوص بالمؤوِلين (أو الكتاب بالنقاد) ودور كل واحد منهما تجاه الآخر، يجب أن يستندا إلى قرار مبدئي يلزم أحدهما بأن يكون نصا «نظريا» وبأن يكون الآخر نصا «أدبيا»، لكن بخصوص الحوار بينهما الذي سقته منذ حين، فإن لقاءهما لن يكون ممكنا إلا إذا كانا متساويين في القوة، لقاء يكشف فيه الواحد للآخر قوته المناسبة التي يستدعيها مثل هذا النزال.

ويبدو أن مواجهة نزيهة بين مقالة فرويد ورواية بروست الخالدة، ستكشف لنا على أن نظرية النرجسية هي بكاملها تشكل اللبنة الأساس التي قام عليها التحليل النفسي، وبأننا سنكون

مدفوعين بقوة إلى إبراز رؤية بروست المتأخرة بخصوص الرغبة وبناء تصوراتها نظريا، ذلك أن هذه الرؤية كافية للكشف عن المسار الذي اتبعه الكاتب وذلك حينما تبرز الضعف النسبي للرواية الأولى مقارنة بعبقرية الرواية الثانية، ذلك أن مسيرة الكاتب الإبداعية يمكن أن تكون تجربة رائدة ومغامرة فكرية حقيقية لا تستطيع فعليا الكتابات الفرودية وحتى المتبصرة منها استجلاء مضامينها العميقة.

ويمكن أن نخلص بالقول إلى أن رؤية بروست تعطي لنص فرويد على الأقل نفس المفتاح المميز الذي يتفاخر به التحليل النفسي لولوج العمل الأدبي دون أن يتمكن من ذلك. وبناء على ذلك، وبعد القراءات الفرويدية العديدة لبروست، يمكن أن نقلب المواقع ونقترح القيام بقراءة بروستية لفرويد. وقد يُتهم هذا الرأي بالجموح، لكن أعتقد أن بإمكاننا أن نثبت بأن **البحث عن الزمن المفقود** ليس هو العمل الأدبي الوحيد الذي بإمكانه أن يبسط أمامنا الطريق لننطلق في نقد النرجسية، إذ يمكن الحصول على نتائج مشابهة للتي حصلنا عليها من أعمال بروست بالإنكباب على أعمال سيرفانتس (Cervantès) وشكسبير ودوستويفسكي وكذلك الاستشهاد بأعمال الروائية فرجينيا وولف التي عاصرت فرويد وبروست.

ولا يسعنا هنا المجال لدراسة هذه الأعمال، لكن دراسة عمل بروست تكفي وزياد لإبراز حالة كاتب عظيم قادر على سبر أغوار

آليات الدفاع التي تتحرك خلف نبرته التي قليلا ما تبدو أخلاقية، والغريب في الأمر أن الكاتب بنفسه قد اكتشف الدور الرئيس الذي تلعبه نفس الآليات.

ويمكن لنا أن نعثر على موقف يذكرنا وبشكل ملفت بمقطع ورد في مقالة فرويد السالفة، هو موقف **سوان**[169] (Swann) من **أوديث دو كرايسي** (Odette de Crécy) «المومس» (cocotte) والذي يستدعي باستمرار ترشيد الغيرة التي كان هو كذلك ضحيتها، لكن على وجه مختلف، إذا جعلها تخضع «لالتزام ناضج لا يفرط في الانسياق وراء الموضوع المرغوب». وقد كان **سوان** من أولئك الذين يستغربون من سقوط أطيب الناس في حب أشخاص ذوي سمعة بالغة السوء. ومثل فرويد، يعتبر **سوان** الانجذاب الجارف نحو **أوديث** «خديعة» لا يمكن تفسيرها، فلا يقلق نفسه بتعميق البحث عن الباعث وراء ذلك الانجذاب، ذلك أنه على خلق رفيع لا يسمح له بالانحراف نحو ذلك الاتجاه، ومهذب التهذيب القويم الذي يمنعه من معاشرة الأراذل، ولربما كان يرتاب في قرار ذاته من ما يمكن أن يكتشفه لحظة ما يكسر حدود التماس.

وسخرية بروست جلية في كامل المقطع وبارزة أيضا في ذلك التعجب الذي يضع خاتمة لفصل «من حب لسوان»، والبادي في تلك الصرخة الرهيبة التي أخرجها الإنسان من صميم قلبه، إنسان

---

169. الشخصية الرئيسية في البحث عن الزمن المفقود بالإضافة إلى السارد مارسيل، وهي شخصية برجوازية مخملية ومثقفة حاضرة في كل تفاصيل الرواية وعنونت جزأها الأول جانب منزل سوان. (المترجم)

ظل سجين الوهم حتى مماته والذي ظل يعرّف موضوع عشقه استنادا إلى مفاهيم نرجسية غريبة تمام الغرابة، على حسب ما يعتقد، عن مزاجه وحتى عن ميوله الجنسية: «أقول إني ضيعت سنين عمري وودت لو كنت قد انتحرت، وأني أجزيت بأعظم حب لامرأة لم تعجبني ولم تكن ممن أفضل من النساء»[170].

---

170. البحث عن الزمن المفقود، الجزء الأول، ص 375. إن المنظر للنرجسية هو دائما مثلما هو سوان وليس بروست، يحتل موقع الذات الراغبة لأنه لا يعي أنه منجذب لموضوع الرغبة، ولإثبات صحة هذه الفرضية، سأذكر الجمل التي سبقت وتلك التي تلت مباشرة المقطع الذي سبق وأن استشهدت به من مقالة فرويد السالفة الذكر، وهي جمل تكشف بنفسها عن ما سبق وقلته بخصوص النرجسية:

"وبخلاف ذلك يأتي تطور النمط الأنثي الأكثر توترا، والأكثر صفاء وأصالة في أرجح الظن. ففي هذه الحال يبدو أن تكوين الأعضاء الجنسية المؤنثة، التي كانت إلى حين نموها في مرحلة البلوغ في حالة من الكون، تؤدي إلى زيادة في النرجسية الأصلية غير مواتية لحب موضوعاتي مطرد مقترن بالمغالاة في التقييم الجنسي. وهكذا تقوم، وعلى الأخص في حال اتجاه النمو نحو الجمال، حالة ستكتفي فيها المرأة بذاتها، وهذا ما يعوضها عن حرية الاختيار الموضوعاتي التي ينكرها عليها المجتمع. فأمثال هؤلاء النساء لا يحببن، بحصر معنى الكلمة، سوى أنفسهن، ربما بمثل القوة التي يحببن بها الرجال. وحاجتهن لا تدفع بهن إلى أن يحببنن، بل إلى أن يُحبَبن، ويفوز بإعجابهن من الرجال من يتوفر فيه هذا الشرط. وليس لنا أن نستهين بأهمية هذا النمط من النساء بالنسبة إلى الحياة الحبية عند الكائن البشري. فسحرهن على الرجال كبير، لا لأسباب جمالية فحسب. فهن في العادة أجمل النساء. بل كذلك بفعل ظروف سيكولوجية فريدة. (...) قد لا يكون من نافل القول أن أؤكد أن وصفي للحياة الحبية المؤنثة لا ينطوي على أي تحيز يرمي إلى أن يحط من شأن المرأة. فعلاوة على أني أربأ بنفسي بوجه عام من كل تحيز، فإنني أعرف أيضا أن هذه الطرق المختلفة لتحقيق الذات تتناظر، من خلال علاقة بيولوجية بالغة التعقيد، مع تباين الوظائف، أضف إلى ذلك أنني مستعد للتسليم بوجود كثرة من النساء ممن يحببن وفق النمط المذكر ويبدين بدورهن عن تلك المغالاة في التقييم الجنسي التي هي من سمات هذا النمط"، الحياة الجنسية، ص 132 و133.

وعلى هذا النوع من النصوص كان على نقد فرويد الأنثوي أن يستند بدل الاعتماد بالأحرى على أسطورة بالغة الغرابة وأقل نفعا وهي أسطورة الرغبة في امتلاك القضيب (Penisnied). وموقف فرويد من النساء هو في مجمله مماثل للموقف السادومازوشي

وبما أنه شخصية خياليه، فإن سوان لا يقرب إلى فرويد إلا من بعيد ممعن في البعد، كما يمكن أن يفهم من نص الرواية، زيادة على كونه يفتقد إلى تلك النكهة التي تضفى على نص فرويد السالف الذكر، ذلك السحر الذي يتمتع به الموضوع الأدبي حين تجتمع صرامة الباحث الخبير مع لمسة الفنان العبقري. ومن ثمة فليس بين الرجلين مجرد تشابه في الطباع. وما يقلبه بروست برقة إلى هزء (dérision) هو وهم بالغ الانتشار، هذا الذي يتوقف عليه الوجود والشهرة المستمرة لهذا الكيان النفسي الأسطوري المسمى بالنرجسية.

تجاه موضوع الرغبة المثلي كما ورد عند بروست، والاختلاف الوحيد مرة ثانية بينهما هو وعي بروست بهذه الرغبة وجهل فرويد لها.

المقالة السابعة

نيتشه والتناقض

ثمة قاسم مشترك لمختلف تأويلات نيتشه التي في غالبها تأويلات فلسفية، وهو عداؤها لتصورات ومواقف فاغنر الفنية، ذلك العداء الذي يبدو أنه ترسخ بقوة في ضراوة الانتقادات العنيفة التي وجها نيتشه في كتاباته الأخيرة لفاغنر. ونتيجة لذلك، صار فاغنر هو الضحية اللازمة لمسح كل العيوب، يقتص منها مناصرو الفلسفة النتشوية والمحافظين على أسسها، تماما مثلما غدا نيتشه بدوره الضحية الضرورية التي تعلق عليها كل النواقص والتي يهزأ منها كل ملتزم بفكر فاغنر يحظى بالاحترام. والغريب في الأمر أن النازيين وحدهم من استطاعوا الموالاة للاثنين من دون تفريق أو تمييز.

وفي كتابه **نيتشه ضد فاغنر**، أعاد نيتشه ودونما أي تعديل، نشر العديد من المقالات تعود لما بعد القطيعة مع الموسيقي فاغنر. ومن بين هاته المقالات، مقالة نشرت من قبل في كتابه **العلم المرح** (الشذرة 370) تحت عنوان «ما هي الرومانسية؟» عاودت الظهور

بشكل مقتضب، مشيرة مباشرة بأصبع الاتهام إلى فاغنر. وفي البداية بدأ نيتشه بالحديث عن سنوات شبابه عندما كان مقبلا على العالم الحديث بالكثير من الآمال والأوهام:

«ومن هذا المنطلق أيضا تأولت موسيقى فاغنر كتعبير عن قوة روح ديونيزية (...) نستطيع أن نرى إذن في أي شيء قد أخطأت! ونرى في الآن نفسه بأي قربان تقدمت إلى فاغنر وشوبنهاور: بنفسي...»[171].

واستمر في حديثه مبرزا تعارضا عميقا بين النزعة الديونيزية[172] (dionysiaque) والمسيحية من دون تفصيل توضيحي، غير أنه أشار إلى وجود ذلك التعارض البادي بقوة:

«كل فن، كل فلسفة يجب أن تعتبر وسيلة علاج وتمتين للحياة الصاعدة، أو للحياة الماضية إلى الانحدار: وكلاهما يفترضان ألما ومتألمين. لكن هناك نوعان من المتألمين؛ الذين يتألمون لفائض من الطاقة الحياتية، والذين يطالبون فنا ديونيزيا ورؤية تراجيدية إلى الحياة، في باطنها كما في تجسيدها الظاهري؛ وهناك من يتألمون من فقر وترهل في الطاقة الحياتية، والذين يطلبون الراحة، والسكون

---

171. فريدريش نيتشه، قضية فاغنر، يليه ضد فاغنر، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل الطبعة الأولى 2016، ص 109 وص 110. (المترجم)

172. موقف جمالي يستمد أصوله من أسطورة ديونيزوس (Dionysos) إله العربدة والخمرة والإلهام والانتشاء والغلو في طلب اللذات مقابل أبولو (Apollon) إله العقل والاتزان والحكمة. وقد تبنى نيتشه هذا الموقف باعتباره أساس تقديس الوجود والافتتان بالحياة بعيدا عن كل المعايير الأخلاقية القاتلة للحيوية والفعل الإنساني الحر والمنطلق. (المترجم)

والسطح الراكد، أو النشوة، والصراع، ومخدر الفن والفلسفة. والانتقام من الحياة هو النوع الأكثر شهوانية للنشوة بالنسبة إلى هؤلاء !... وشوبنهاور وفاغنر يستجيبان تماما إلى الحاجة لهذا النوع الأخير؛ فهما ينفيان الحياة، ويفتريان عليها، وبذلك يكوّنان نقيضين لي. والأكثر ثراء في الطاقة الحياتية، ديونوزوس ربا وإنسانا، يمكن أن يسمح لنفسه، لا بالمشهد الفظيع والمريب فقط، بل بالفعل الفظيع أيضا وكل ترف التدمير والتفكك والنفي؛ لديه يبدو الفعل الشرير والعبثي والقبيح مباحا، تماما كما يبدو للطبيعة، وذلك وفقا للطاقات المولدة والمجددة التي بإمكانها أن تجعل الصحراء أرض خصب وثراء. وعلى العكس من ذلك سيكون المتألم عن فقر أقصى في الطاقة الحياتية في حاجة غالبا إلى النعومة وسلام الروح والطيبة، وذلك كما في التفكير وفي الفعل ـ أو ما يسمى اليوم إنسانية، وإن أمكن إلى إله أن يكون اليوم إلها خاصا بالمرضى، أي منقذا(...)»[173].

ويكشف لنا نيتشه بأن ولعه الأعمى بفاغنر لم يكن إلا نتيجة سوء فهم لفنه أوقعه دون أن يدري في براثين الالتباس، ذلك أنه لم يكن يميز بين آلامه وآلام فاغنر، إذ بالرغم من تعارض آلامهما ذلك التعارض الجذري الذي يجعل الواحد منهما مناقضا للآخر، فإن قرب الرجلين الشديد من بعضهما البعض إلى درجة عدم تفريق بينهما، قد وحد بين آلامهما. وقد نتفهم السبب الذي حال دون تمكن

173. نفس المرجع، ص 110 وص 111. (المترجم)

شاب ساذج من التمييز بين نوعين من الآلام وعدم استطاعته تلمس وجود بعض الإشارات الدالة على ميول فاغنر المسيحية التي كانت ومن قبل قد اجتاحت فنه خلسة، ذلك أن وقوعه في الخطأ لهو بالأمر مسموح به، لكننا نجانب الصواب حين نخلص إلى القول بأن نيتشه كان منجذبا لفن فاغنر لاحتوائه على عناصر مسيحية.

ولهذا السبب يعترف نيتشه في النص الذي تأتى لي ذكره، بحضور هذه العناصر المسيحية في الإبداعات الأولى لفاغنر، لكنها؛ وكما يزعم؛ ظلت محجوبة تقريبا عن الأنظار، وهذا الاعتراف كاف لمنع تقديم أي برهان على سوء نيته، إذ ظلت العديد من العناصر المسيحية مضمرة، وخير مثال على ذلك ما قدمته أوبرا **برونهيلد دو لاولكيري**[174] (Brunhilde de la Walkyrie) حينما بدت لنا البطلة تسعى لتخليص سيغموند (Siegmund) بدل أن تنضم لحلف قتلته كما يتوجب عليها فعله وكما اعتادت على القيام به دائما، إذ تصرفت مثلما فعلت **أنتيغون**[175] (Antigone) وهددت سلطة الإله **فوتن** (Waton) بالخروج عن الإجماع الذي شكلته دائرة القتلة، وهو ما أوقعها كذلك في شراك الضحية. وبهذه التضحية يتماثل لنا جوهر المسيحية مثلما تماثل لنا في أوبرا **تانهاوسر** حينما حمت **إليزبيث** البطل الذي أحاط به فرسان قتلة.

---

174. الدراما الثانية من الدرامات الأربع المشكلة لأوبرا خاتم النيبيلينغ، ألفها ريتشارد فاغنر سنة 1856، وتستلهم موضوعها من البطلات في الأساطير الجرمانية والإسكندنافية. (المترجم)

175. بطلة تراجيدية إغريقية حملت إحدى عناوين مسرحيات سوفوكليس التراجيدية. (المترجم)

غير أن العديد من العناصر المسيحية هي في غاية الوضوح وقد تجلت في الإبداعات الأولى لفاغنر، ولا حاجة لنا للبحث بعيدا عن تلك الإبداعات كي نلمس حضور الديني بين طياتها، ويكفي أن نعود لأوبرا **تانهاوسر** ولأوبرا **لوهنغران**[176] (lohengrin) لنراهما مخترقين بهذه العناصر منذ مستهلهما. وكان نيتشه على علم بها، لكنه لا يريد الاعتراف بذلك، لأن ذلك سيزيح الستار عن حقيقة العلاقة التي كانت تجمعه في الماضي مع فاغنر المنجذب سابقا للمسيحية. وبذلك فإن نيتشه لم يكن صادقا تماما فيما رواه عن علاقته بفاغنر، غير أنه يختلق رواية مختلفة ومغرقة كذلك في الأكاذيب عما عهدناه منه في الرواية الأولى.

ففي هذه الرواية الثانية، يمعن في تحريف الأعمال الأولى لفاغنر، ولم يكن يسره سماع من يؤكد على أن هذه الأخيرة لم توظف العناصر المسيحية إلا بشكل مضمر قبل التصريح بها علنا في عمله الأخير **بارسيفال**، بل بلغ به الأمر إلى حد إنكار وجود تلك العناصر، منصبا أعمال فاغنر الأولى عن عزم وإصرار في مصاف فن المأساة الوثنية وفق المعنى الذي أسبغه عليها، أي حينما جعلها تنسجم مع رؤاه الديونيزية وفق ما يزعم.

فلماذا يجنح إلى تغيير أقواله؟ ذلك لأنه غير راض عن ما قدمه من تفسير لتلك الأعمال في كتابه **العلم المرح**. ومرد هذا التذبذب الذي قاده بالفعل إلى تغيير أقواله بين ما رواه في الرواية الأولى (ما

---

176. هي سادس أوبرا ألفها بين سنة 1845 وسنة 1848. وعنوانها يحمل اسم بطل أسطوري من الأساطير الجرمانية. (المترجم)

ذكره في كتابه **العلم المرح**) مقارنة بما رواه في روايته الثانية (ما سبق ذكره في كتابه **نيتشه ضد فاغنر**)، إما لكونه يخلط شكل معينا من الآلام المسيحية مع الآلام المأساوية التي تبناها وفق رؤيته ـ وهذا يجعل منه شخصا على جانب قريب من الغباء ـ وإما لعدم وجود أي فروق تميز بين نوعي الآلام، أو لربما لامس تهافت الدليل الذي أبتدعه والذي دفعه ليسبع وبشكل كلي طابع الأسطورة الديونيزية على أعمال فاغنر الأولى.

وسعيا للإقناع بصحة هذه الأطروحة ولو على وجه التقريب، كان نيتشه ملزما بتضخيم التباعد المفارق بين أوبرا **بارسيفال** والأعمال الذي سبقتها، وكان متوجبا عليه إقناعنا وإقناع حتى نفسه، بأن هذا العمل الأخير ليس فقط أكثر مسيحية من الأعمال الأولى، بل هو عمل فاغنر الوحيد المتضمن للعناصر المسيحية، ومن ثمة فهو **يمتاز وعلى نحو فائق** بهذه الحمولة الدينية، وبذلك يبرئ نيتشه نفسه من كل مسؤولية فيما سارت إليه علاقته بفاغنر لاحقا، وأنه لم يكن مخطئا أبدا فيما يبديه من مواقف معادية له، إذ أنه يرغب في الآن نفسه وانطلاقا من رؤيته الديونيزية، تبرير إعجابه في البداية بأعماله الأولى، وعداءه في النهاية لأعماله الأخيرة.

وهكذا غدت أوبرا **بارسيفال** تضطلع بدور رئيس في هذه البرهنة، إذ هي العمل الوحيد لفاغنر الذي ظهر لاحقا بعد القطيعة بين نيتشه ومعبوده المخلوع، وقد استغله لتعميق الفجوة بينه وبين الأعمال التي سبقته، وقد صرح بأنه أصيب بالذهول عندما رأى

فاغنر ينقاد انقياد الأعمى وراء المسيحية في هذا العمل الأخير. وبناء على هذا التحليل الذي قدمه، فإن فاغنر قد حاد كليا عن ما أبدعه سابقا وانعطف نحو المسيحية في اللحظة التي صلبّ فيها نيتشه معارضته المستديمة التي لا تتزحزح تجاه كل ما يقرب بصلة لهذا الدين. وقد كان من الطبيعي والمنطقي لنيتشه المهتدي من قبل بالرؤيا الديونيزية من أن ينجذب لفاغنر الذي كان يسير على نفس السبيل، ومن الطبيعي كذلك أن يقطع تماما صلاته مع من خان مثلهما الأعلى المشترك وانبطح على نحو مقزز للمسيحية. وهكذا فإن فاغنر متهم بالردة والكفر بما آمنا به من مثل أسمى.

وما يميز بين روايتي نيتشه هاتين في نقدهما لفاغنر، هو تأكيد الرواية الأولى عدم وجود أثر لأي بعد أصيل ذي منحى مأساوي ووثني وديونيزي يتخلل أعمال الموسيقي حتى في المرحلة الأولى من نتاجه الفني، بينما تريد منا الرواية الثانية أن نصدق وجود أثر مع ذلك ذي منحى مأساوي وديونيزي أصيل، لكن انقلابا مفاجئا حدث في أوبرا **بارسيفال** حاد عن ذلك السبيل ورمي بفاغنر لاعتناق أسوأ مذهب في المسيحية، وهو المذهب الكاثوليكي.

وهذا هو النص الذي يبرز الرواية الثانية لموقفه من أعمال فاغنر، وكان قد نشره بداية في كتابة **في حينيالوجيا الأخلاق**[177] (Généalogie de la morale)، غير أن الخلاصة التي خلص إليها

177. ترجم هذا الكتاب العديد من المرات إلى اللغة العربية، وأخرها ترجمة فتحي المسكيني، عن المركز الوطني للترجمة، تونس 2010، الطبعة الأولى. (المترجم)

من ذلك النص ودونها في كتاب نيتشه ضد فاغنر اكتست بطابع ممعن في العداء:

«(...) وإننا لنود حقا أن يكون فاغنر قد أراد شيئا من المرح من خلال بارسيفال (ـه) هذا، أن يكون نوعا من العمل الختامي الدرامي الساخر قد أراد فاغنر المؤلف التراجيدي أن يجعله خاتمة وداع لنا ولنفسه وللتراجيديا نفسها (...) أجل، إن بارسيفال يمثل مادة أوبراتية... أيكون بارسيفال الضحكة السرية لتفوق فاغنر على نفسه، صورة عن انتصار آخر ما تبقى من الحرية الكبرى للفنان، ومن تعالي الفنان؟ فاغنر الذي يعرف كيف يسخر من نفسه... لا يسعنا حقا سوى أن نتمنى ذلك، كما قلت آنفا: إذ أي شيء سيكون بارسيفال إذا ما اعتبرناه كشيء جدي؟ هل من داع لدينا كي نرى فيه (...) «الخلقة الفظيعة التي أنجبها حقد محموم على المعرفة والعقل والحواس»؟ لعنة على الحواس والعقل في نفحة حقد واحدة؟ ردة وعودة إلى المثل المسيحية المرضية والظلامية؟ وفي النهاية، نفي للذات، ومحو للذات يمارسها فنان ظل لحد الآن يضع بجمل قوة إرادته في العمل على إنجاز المهمة المناقضة، على عقلنة فنه وصقل حسيته؟ ـ ليس فنه فقط، بل وحياته أيضا. وإننا لنتذكر بأي حماس كان فاغنر في وقت ما يمضي على خطى الفيلسوف فويرباخ؟ وقد كان لعبارة «الحسية الصحية» لفويرباخ خلال الثلاثينات والأربعينات (من القرن 19 ـ المترجم ـ) رنين عبارة الخلاص لدى فاغنر وعدد غير قليل من الألمان (وكانوا يسمون أنفسهم ب«الفتية الألمان». تراه راجع أفكاره في هذه المسألة؟ وعلى أية حال فهو يبدو

كما لو أنه قد أصبحت لديه الإرادة في مراجعة أفكاره في ذلك... أم أن الحقد على الحياة قد غدا سيدا عليه، على غرار فلوبير؟ ذلك أن بارسيفال عمل من إنتاج المكر والتعطش إلى الانتقام، والسموم تعد في السر ضد الشروط الأساسية للحياة؛ عمل سيء. والدعوة إلى العفة ليست سوى تحريض على مناقضة الطبيعة؛ وإنني لأحتقر كل من لا يشعر ببارسيفال كاعتداء على الأخلاق»[178].

ورغم إقامة نيتشة محورين للتضاد متوازنين: محور يكون فيه عدو المسيح (Antichrist) مضادا **لبارسيفال**، ومحور يكون فيه **ديونيزوس** (Dionysos) مضادا للمسيح المصلوب (Crucifié)، إلا أنه أخل بالتوازن بينه وبين فاغنر. ومثلما هو الحال في فيلم هوليودي (نسبة إلى هوليود مدينة السينما) الذي تميط فيه النهاية اللثام عن من تكون الشخصيات حقيقة، بدا فاغنر يتقهقر نحو أسفل درجات الدناءة والخسة، بينما يزداد تصاعد علو نيتشه نحو القمم الديونيزية، متحررا من كل قيود المسيحية. وهكذا انقلب صراع نيتشه مع فاغنر إلى قصة خرافية (conte de fée) أراد نيتشه إقناع الجميع وحتى نفسه بحقيقتها.

وتعد أوبرا **بارسيفال** النواة الصلبة التي يقوم عليه الموقف المعادي لفاغنر، إذ غالبا ما يؤكد نيتشه على أنها كانت السبب الرئيس وراء قطيعته للموسيقي. وما يكنه من عداء أعمى لهذه الأوبرا؛ لم يتردد في الجهر به؛ لهو عداء تبدو جذوره راسخة في

178. قضية فاغنر، بليه نيتشه ضد فاغنر، من ص 118 إلى ص 120. (المترجم)

أعماقه، لكن وبالرغم من مغالاة نيتشه في نزع طابع الفرادة على هذا العمل، فإنه يظل العمل الذي يطغى عليه المنحى الديني أكثر من أعمال فاغنر السابقة، إذ يجسد وعلى نحو تقريبا كامل ذلك الذي كان نيتشه يمقته عند فاغنر حين ينجذب ذلك الانجذاب الذي لا يخلو من التعقيد والتناقض نحو موضوعات ذات طابع مسيحي.

وتحمل نصوص نيتشه التي نستشهد بها بخصوص بأوبرا **بارسيفال**، نفس المقدار من المقت، وهي في منتهى الاحتقار بل والإساءة، ويستشري هذا الازدراء حتى في أغلب شذراته (fragments) التي لم تنشر والتي يجتر فيها وبشكل مقزز نفس النغمة عن نفس الموضوع بلغة أحيانا تزيد فظاظة، توجه سخطها أينما ولت وجهها مُدينة ما أسماه نيتشه باستسلام فاغنر ذلك الاستسلام الخنوع والمقرف أمام الإله المسيحي.

ومن المؤكد أن تركيز نيتشه على أوبرا **بارسيفال** يحمل في جانب منه بعدا إستراتيجيا، وذلك حينما يضفي الفيلسوف على هذا العمل على الأقل تلك الصفة من التميز والفرادة. فإذا كان فعلا العمل الوحيد لفاغنر الذي يتسم بطابع مسيحي، فإن ما أبداه نيتشه بداية من ولعٍ بأعمال فاغنر الأولى يجرده من كل تواطئ يحابي إيحاءات الموسيقي المسيحية.

ولكن لا يمكن حصر هذا التركيز على **بارسيفال**، على حسب ما يبدو، في بعد إستراتيجي فقط، فنيتشه المهووس حقيقة بهذه الأوبرا، قد تبدو أحيانا البراهين التي يقدمها لتبخيس هذا العمل

براهين منطقية وموضوعية، غير أن احتقاره لصنيع فاغنر الأخير قد يبلغ أحيانا في مغالاته حد الكراهية والحقد، إذ بمجرد الإشارة إلى هذا العمل تستثار في أعماق نيتشه الانفعالات الأشد عنفا، ذلك أن قوة سخطه هذا على درجة من الإقناع قد تدفع بنا إلى عدّه برهانا. وهكذا غدت هذه الأوبرا هي المرمى الذي يصوب نحوها كل النقد النيتشوي سهامه، وصار باستطاعة جميع المعجبين بنيتشه التماهي مع مثلهم الأعلى والإتحاد على الطعن في جمالية أوبرا **بارسيفال**، إذ أن تنحيتها كان هو المشترك الذي توافقوا على العمل به، وبلغ الإجماع على إبعادها بشكل لم يسبق له مثيل حتى سمح للنازيين بالانضمام إلى الجوقة. وإذا كان ثمة عمل من بين أعمال فاغنر الذي أبدى نحوه النقاد تحفظاتهم، فلن يكون بالفعل غير أوبرا **بارسيفال**، والمبررات التي ساقوها هي نفسها التي تحجج بها نيتشه وكل من سار على مذهبه في النظر إليها باعتبارها عملا مثقلا بالإيحاءات المسيحية التي يتعذر دحضها.

والقول بأن هذا الإجماع الاستثنائي على الانتقاص من جمالية هذه الأوبرا، هو إجماع لا يستند على أي أساس، وأن بالإمكان بث الفرقة بسرعة وسطه بمجرد محاولة الخروج عنه، وإذا ادعيت أني قادر على فعل ذلك، فأنا بدوري سأتهم دون شك بالانسياق وراء أحكامي الدينية المسبقة مضحيا بالموضوعية التي على الباحث إتباعها.

وبناء على ذلك، يبدو متينا النهج الرسمي للحزب النيتشوي المعادي لفاغنر، وخصوصا في نقده لأوبرا **بارسيفال**. لكن بالنسبة إلي، كان دائما لدي إحساس بأن نيتشه يخفي جانبا من الحقيقة. ومنذ سنوات قليلة، فسرت العلاقة التي تربط فاغنر بنيتشه بناء على مفهوم **التنافس الحامل لطابع المحاكاة**[179] (rivalité mimétique)، ومازلت متمسكا لذلك التفسير حتى الآن. وكان فاغنر هو الصورة التي رغب نيتشه في أن يكون عليها الإله، وتاريخ علاقتهما يتناسب تماما والمراحل المتعاقبة لمسار المحاكاة، إذ بدأ فاغنر يتحول تدريجيا إلى ذلك النموذج المرغوب بلوغه، ويغدو ذلك الإله المعبود جهارا والذي يتطلع نيتشه لأن يكون على شاكلته، لكنه صار في الأخير معيقا ومنافسا ومحافظا في الآن نفسه على صفات ذلك النموذج الذي لا يتدنى مقامه.

وهكذا بُخِّس عمل فاغنر الأخير، إذ قضى نيتشه أطول مدة لإثبات ذلك، بل استغرق منه الأمر فائضا من الوقت حتى يبدو مقنعا تمام الإقناع في إدعائه. وحتى في النصوص الممعنة في العداء لفاغنر، نعثر على كم من المؤشرات التي تدل على أن هوس نيتشه لا يمكن حصره ببساطة في هذا العداء وحده، ذلك أن هذا العداء

---

179. عبارة على نص سبق نشره أولا بالإنجليزية في دجنبر 1976 في مجلة MLN العدد 91 (من ص 1161 إلى ص 1185)، وأعيد نشره في كتابي صوت الواقع المتجاهَل (la voix méconnue du réel) الذي ترجمته إلى الفرنسية بي فورمونتيلي (Bee Formentelli) بباريس، منشورات غراسي 2002، (من ص 107 إلى ص 148) تحت عنوان "الإنسان الأعلى في القبو، إستراتيجية الجنون عند نيتشه وفاغنر ودوستويفسكي".

الذي لن يأخذه روادنا مأخذ الجد إلا إذا كان ينم عن افتتان نيتشه بمثله الأعلى الذي لا يأتيه الباطل من خلفه أو لا من بين يديه، ذلك أن فاغنر يجسد لنيتشه نموذجا لوجود يتعذر الإفلات من سحره.

غير أن مشاعر عدائه لشخصه ولموسيقاه ولأفكاره ولاعتناقه المسيحية، لا تعكس سوى شغف في غاية الإخلاص؛ لا يمكن أن يتبادر إلى الذهن الشك في صدق حبه، غير أن هذا الشغف يعتريه التمزق، ذلك أننا لا نسمع من نيتشه سوى ذلك الصوت المعارض لفاغنر، بينما **ثمة صوت آخر** يدافع عنه ويُكره نيتشه على الجهر به والرفع من نبرته في السنوات الأخيرة من حياته، إذ لا يمكن أن يكون الصوت الرسمي الناطق باسم نيتشه على هذه الدرجة من القوة إلا إذا كان محاولة يائسة لإخراس الصوت المناصر لفاغنر.

وستكون أطروحتي من دون شك أكثر إقناعا لو كان بحوزتي مخطوط خطه نيتشه بيده يدعم ما سقته من علاقته المزدوجة بفاغنر، إذ أن تقويض الإجماع الكلي الذي صادق على معاداته لفاغنر يستوجب إحضار برهان ساطع ووجود نص مخالف للأطروحة المهيمنة التي تنتقص من أوبرا **بارسيفال**. لكن وكما هو باد، فإنه من غير الأرجح أن نتمكن من وضع اليد على نص بهذه الشاكلة. ولئن وجد، فإن متخصصينا الكبار سيضعونه في الحسبان وسيكون المنظرون على حذر شديد حين يتناولون بالدراسة أوبرا **بارسيفال** وعندما يضعون ديونيزوس على الطريف النقيض من المسيح المصلوب.

وعند كتابتي لأولى مقالتي عن نيتشه، لم أكن أبدا أبحث عن دليل الإثبات المادي بذلك الحماس الذي يتطلبه مثل هذا البحث، ولم أكن متيقنا من وجود نص على هذا النحو من الاختلاف كتب له أن يظل دوما مدونا. وخلافا لدوستويفسكي، لم ينجح نيتشه أبدا في إفساح المجال للصوت الساكن بأعماقه من أن ينطق بلسانه، ومن المرجح أن يكون هذا الكبح هو الذي يقف وراء اندحار الفيلسوف نحو الجنون وعدم تحوله إلى كاتب روائي، ذلك أن نيتشه كان يؤمن إيمانا عميقا بأن يصبح كاتبا «رومانسيا»، إذ كان يعتبر الكتابة وسيلة تساعده على كبت مشاعره. ولقد اعترف بنفسه ومنذ زمن بعيد بأنه كان يجد صعوبة في أن يميز فيما يعتريه من أحاسيس وتصورات، بين من كان مصدرها فاغنر ومن كانت نابعة من صميم ذاته، وبذلك فإنه كان يعتقد أن بممارسته للكتابة سيسعى لتخليص نفسه من هذا الخلط ويضع الحد الفاصل بين ما له وما لفاغنر. وفي هذا المضمار، فإن هذه التجربة تعكس وبشكل كبير ما جاء في كتاب **«إرادة القوة»** (la volonté de puissance) المزعوم نسبته إلى نيتشه، وقليلا جدا ما تتفق مع رواية **اعترافات قبو**[180] التي فاق استمتاعه بها بعد اكتشافها عند دوستويفسكي، لكن لم يعمل أبدا بما جادت به تطهير روحي.

---

180. وحملت اسما آخر مذكرات قبو وقد نشرت أول الأمر على صفحات الجرائد سنة 1864، وترجمت إلى العربية تحت مسميات عديدة، وتحكي بضمير المتكلم عن اعترافات شخص يعيش تمزقا ذاتيا بين التمرد والخنوع. (المترجم)

وقبل الإطلاع على كتابات نيتشه التي تكفل بتحقيقها وتوثيقها ونشرها جورج كولي (G. Colli) ومازينو مونتيناري (M. Montinari)، وعندما كانت معرفتنا بمؤلفات نيتشه الأخيرة تستند بالأساس على كتاب **إرادة القوة** ـ الكتاب المتهم بتشويه سمعته ـ، أي تعتمد قبل أي شيء آخر على المقاطع التي تلاعبت بها وشوهتها أخته، فإنني لم أعثر أبدا في جميع مؤلفاته تقريبا ما يمكن أن يدعم أقوالي، ولم أجد ما يسمح لي بتغيير الصورة التي تتفق مع نيتشه المبخس من قدر هذه الأوبرا، ولم أتوصل للقبض على ما يدحض هذا الإصرار على معارضة **بارسيفال**.

وحتى عهد قريب، لم أعمل إلا على تكرار ما أكيله من قليل عبارات المديح المحتشم لمعزوفة (prélude) أوبرا **بارسيفال**، وهو مديح ليس بذي أهمية كبيرة للبرهنة على ما نسعى لإثباته، ذلك أن هذه المعزوفة هي حصيرا موسيقية. غير أن غياب النصوص التي تثبت صحة أقوالي لم يزعزع أبدا قناعتي بكون نيتشه مولع بأوبرا **بارسيفال** بقدر مقته لها على أقل تقدير، وشغوف بها لنفس الأسباب التي دعته لنبذها، أي منجذب لمحتواها المسيحي الذي لم يدخر جهدا للسخرية منه. وبالرغم من انعدام ما يدعم رأيي، فإن قناعتي لم ينته بها المطاف إلى الانهيار رغم تهاوي حجاجي.

ومن دواعي سروري أن أكشف لكم حاليا عن عثوري على دليل الإثبات المادي الذي يعزز رأيي ويدعم موقفي. ومنذ أيام قليلة مضت، وأثناء تحضيري لهذه المقالة، قلّبت صفحات المجلد

الثاني عشر لأعمال نيتشه الكاملة في طبعتها الفرنسية الجديدة، ذلك المجلد الذي يضم شذرات نيتشه التي لم تنشر والتي كتبها ما بين صيف 1886 وخريف 1887، فألفيت نفسي أمام المقطع التالي في الصفحة 200 المعنونة برقم 5 (41):

«إن معزوفة أوبرا بارسيفال هي أعظم مِنة أنعمت بها منذ مدة طويلة. بعثت في نفسي إحساسا قويا وشديدا متعذرا وصفه، إحساسا لم أعرف مثله في استيعاب المسيحية على هذه الدرجة من العمق والذي يدفع بقوة إلى الشعور بالرحمة. متسام ومفتون كليا بما أصابني من روعة، إذ ليس بمقدور أي رسام أن يقوم بصنيع ما قام به فاغنر عندما جسد رؤية متعذرة بقوة عن الوصف وبسطها في صورة مليئة بالحزن والرقة.

ويتنابنا الشعور بالعظمة في تلك الخشية من يقين رهيب تُصم فيه آذان عن سماء نداء الرحمة.

إنها أعظم تحفة فنية تجسد صفة الجلال (sublime) الذي أعرفه، وأفضل من يثير قوة وشدة الخشية من يقين رهيب. وذلك الشعور بالعظمة المتعذر وصفه لفظا والباعث في القلب رحمة والذي لن يقدر أي رسام أن يقوم بما قام به فاغنر في الجزء الأخير من الأوبرا حينما جسده في صورة سوداوية وكئيبة، لن يقو على وصفه دانتي ولا على رسمه ليوناردو دا فينشي (L. de Vinci).

كما لو أن أحدا يحدثني في الأخير بعد مرور سنوات طوال، عن الصعاب التي تقلقني ويقدم لي الحلول، ليس بتلكم الحلول التي

بطبيعتها التي تبدو عليها بدقة على أني متمسك بالأخذ بها، بل تلكم الحلول المسيحية، والتي هي في نهاية المطاف جواب صادر عن أرواح بالغة القوة والتي لم يكن لها مثيل طيلة القرنين الماضيين. وبإنصاتنا لهذه المعزوفة، نبعد بالفعل المذهب البروتستانتي عن المسيحية ونعده مجرد سوء فهم اعترى هذا الدين»[181].

وأسلم من دون عنت بأن هذا النص المبهر يحتوي على كل ما أبحث عنه، ويفند كل ما قاله نيتشه عادة في كتاباته الأخيرة، لا يقوض فقط ما خص به **بارسيفال** وفاغنر، بل يدحض على وجه التحديد كل ما ذكره في كتابه **إرادة القوة** بخصوص الضغينة والمسيحية وكل ما صار في عرفه مطبوعا بالإيمان الأعمى. وآمل من أولئك الذين يقدرون موهبة نيتشه التي يعرضها بنفسه للتقويض، أن يسارعوا لقراءة هذا النص وأن يتمعنوا ما قاله في هذه العبارة: «بل تلكم الحلول المسيحية، والتي هي في نهاية المطاف جواب صادر عن أرواح بالغة القوة والتي لم يكن لها مثيل طيلة القرنين الماضيين». وستكون قراءتهم هذه للنص مناسبة ليبرزوا بأن مديحهم لموهبة نيتشه محفوفة بمتناقضات يتخبط فيها حتى موقفه من المسيحية.

وأعيد كلامي مؤكدا على أن أوبرا **بارسيفال** هي الوحيدة من بين أعمال فاغنر التي أبدا نحوها نيتشه وعلى درجة عالية من التنظيم المنهجي أعنف ازدراء. وما كتبه في نفس السلسلة من الشذرات ـ قبل وبعد هذا النص بقليل ـ بخصوص **بارسيفال** والمسيحية

181-Friedrich Nietzche, Œuvres philosophiques complètes, XII, Fragments. Automne 1886-automne 1887, Paris, Gallimard, 1978, p. 200.

منسجم في مجموعه مع إيديولوجيته المعهودة، ذلك أنه يعد هذه الأوبرا تجسيدا لمنتهى الانحطاط الذي بلغه فاغنر وإبداعا شائنا يفضح خرفه.

وبناء على ما ذكرنا، فإن هذا النص يحدث انقلابا يهدم من الأساس كل ما سبق ورأيناه في كتاب **نيتشه ضد فاغنر**، انقلاب قد يدفع بنا إلى حد التشكيك في إمكانية إقدام نفس الكاتب على كتابة هذا النص وفي الآن نفسه كتابة ما دأب على ترديده بخصوص نفس الموضوع، ومع ذلك فنحن بالفعل أثناء قراءتنا لنصوصه الضاربة في التناقض، أمام نفس الكاتب ولا أحد غيره.

وثمة العديد من العناصر التي تربط النص الذي آتيت على ذكره مع الغزير من شذرات نيتشه التي تحمل طابع النفي والإنكار (verneinungen) والتي يمكن أن نجدها في كتاباته المنشورة، إذ نلمس في العديد من دراساته للمعزوفات الموسيقية محاولة تكييف أوبرا **بارسيفال** مع الذوق العام الحديث، وذلك بالتركيز على فرادة مذهبها العقائدي، ومؤكدة للمستمعين لها بالقول: «لا عليكم أن تقلقوا، إن هذه الأوبرا ليست حقا كاثوليكية، بل ليست حتى مسيحية».

ولقد كان نيتشه مقربا جدا من فاغنر، وكان في قمة التأثر بل في ذروة الغضب عندما تُتهم كل أعمال فاغنر وليس فقط أوبرا **بارسيفال** بحملها لبصمات تدل على شدة الحنين للكاثوليكية. ولم يخفف من حنقه ما وجهه فاغنر من نقد لاذع للكاثوليكية يبعد عنه

شبح الاتهام بخيانة موقفه الذي دأب على تبنيه. لكن عن ماذا تخلى فاغنر ومن خان؟ لقد خان، بحسب نيتشه، كل ما كانا يدافعان عنه أثناء جلساتهما الطويلة بمنتجع تريبشن[182] (Tribschen) بسويسرا. لكن الخائن الفعلي للديونيزية هو نيتشه نفسه، على الأقل في هذا النص الذي ذكرناه قبل قليل والذي خان فيه نسقه الفكري المعتاد على ترديده في كل كتاباته.

وقد ذكر نيتشه في صفحات قليلة سبقت إيراد هذا النص بأنه عانى الأمرين لتخليص نفسه من تعلقه بفاغنر وأن القطيعة تطلبت منه جهدا كبيرا حتى ينجح في تحقيق هذا «التخطي الذاتي» (autodépassement) ـ وأعتقد أن العبارة الألمانية Selbstuberwindung هي التي يجب أن تتناسب مع ما يعني قوله نيتشه ـ، وكتب قائلا: «لقد قطعت شوطا طويلا وشائكا حتى توصلت للتفريق بين ما خلفه فاغنر من آثار لاصقة بأعماقي وما كان من بنات أفكاري ومشاعري». وبناء على وجهة النظر التي اتبعناها، يمكن اعتبار النص السابق الذكر الذي شذ قليلا عن القاعدة المتبعة في كتاباته نيتشه، بمثابة السقوط ثانية في الانصهار البدئي والعودة مجددا إلى لحظة الاندماج الأولى بين الموسيقي والفيلسوف. ويبدو الأمر في هذا النص كما لو أن نيتشه يكتب بروح مسكونة بهذا الاندماج الذي يلحمه بفاغنر، وكما لو الأمر دفعه فجأة لوجوب محاكاة صورة فاغنر الأخيرة كما بدا عليها في هذه

182. عبارة عن قصر فخم محاط بحدائق ومساحات خضراء، كان يقيم به فاغنر مؤقتا عند تأليفه لأوبراته الخالدة. (المترجم)

الأوبرا وصعوبة الفصل بينها وبينه، وكما لو أن فاغنر نفسه قد تلبسته شخصية **بارسيفال**.

وفي هذا النص كما في النصوص الأخرى، فإن نيتشه بمدحه لهذه المعزوفة، فإنه يمجد الأوبرا. وإذا كنا قد آنسنا اللعنات التي عادة ما وصم بها نيتشه أوبرا **بارسيفال** بشكل مبالغ ومتكرر، فإن علينا أن نعلم بأن المعزوفة تُستثنى من هذا التلطيخ، ودائما ما يعترف نيتشه بانجذابه إليها رغم أنه من عادته أن لا يفرق بينهما في هجومه اللاذع. غير أنه في هذا النص يعترف بحبه لموسيقى الأوبرا مادامت معزولة عن الكلمات وعن ما يمكن أن تبلّغه من رسالة دنيئة. لكن ثمة سؤالان ظلا عالقين:

1) لماذا لا يشير أبدا المهتدون بهدي نيتشه إلى هذا النص؟ الجواب بسيط، ذلك أنهم ليسوا على علم بوجوده، إذ لم تعمل أخت نيتشه على ضمه إلى صفحات كتاب **إرادة القوة**، ووجود هذه الثغرة قد سمح لكل مريديه الاستمرار في الاعتقاد بعدم ازدواج عواطف نيتشه وتناقضها اتجاه شخص فاغنر مع مقته الشديد لأوبرا **برسيفال** وكراهيته التي لا تلين ولا تضعف للمسيحيه على وجه مخصوص. فلو كانت أخته قد نشرت النص في هذا الكتاب، لصار الأمر مريعا، ذلك أن الكثير من الأسئلة التي كان مريدوه يتجنبون الخوض فيها سيلزمون بطرحها، من قبيل: هل كان نيتشه حقا مصابا بالجنون قبل كتابة هذا النص الممجد للأوبرا، أم قبل كتابة لعناته وسخطه عليها؟ لقد كان هدف الأخت واضحا في رغبتها تعزيز صرح فلسفة أخيها،

وليس هدم أسسها بإدراج نص يناقضها. فكان عليها إذن أن تبعد هذا النص ـ لكنها في الأخير اهتدت مع ذلك. إلى نشره ـ إذ وفق الطبعة الفرنسية الجديدة التي بين يدي، تؤكد أخته بأن النص المقصود كان رسالة شخصية بعثها لها أخوها عندما استبد به الجنون. وعلى حسب ما فهمنا من كلامها، فإن أخته لم تكن تُكّن أي ضغينة لفاغنر، إذ أن إبعادها للرسالة / النص كان نتيجة ما أصابها من حسرة على ما آل إليه موقف أخيها من تذبذب واضطراب، وأنها كانت ترغب حقا وبقوة نشر أي رأي أرسله نيتشه يكون خدمة في صالح شخص فاغنر وعمله. وبتقديم هذه الرسالة باعتبارها سرا أستودعه نيتشه عند أخته العزيزة وليس باعتبارها نصا تحليليا للأوبرا، فإن هذا يؤدي إلى الانتقاص من قيمة الازدواج والتناقض العاطفي والفكري اللذان يتردي فيهما نيتشه، ويعلي من السهام الموجهة لفاغنر. لكن محبي فاغنر سوف يعتقدون بأن تلك المشاعر الرقيقة الواردة في الرسالة خص بها أخته ولم يخص بها فاغنر كما قد يتبادر لأول وهلة، بينما أعداء الأخت يمكن أن يقولوا عكس ما قاله محبو فاغنر ويؤكدون على أن نيتشه كان كذابا في هذه الرسالة بشكل لا يمكن الشك في ذلك لأنه كان يكره فعلا أخته. وفي المستقبل القريب، لا يخامرني الشك بأن يسعى بعض مريدي نيتشه المتعصبين إلى إثبات تهافت هذا النص بوضعه موضع الرسالة الشخصية الموجهة حقيقة إلى أخته، وما يترتب عن ذلك، هو عدم وجوب أخذ هذا النص بعين الاعتبار عند التأكد من صحة ما يفكر فيه نيتشه حقيقة. غير أن أخت نيتشه تبدو لي مفيدة للأنصار

وللخصوم على حد سواء، بل مفيدة حتى لمريدي نيتشه المعاصرين الذين يقللون وبشكل ممنهج من أهمية الإشكال الديني في كتابات نيتشه الأخيرة.

2) والإشكال الثاني الذي علي محاولة تقديم جواب مقتضب بخصوصه، نطرحه على الشكل التالي: ما المغزى الذي نرمي إليه من وراء إثارة الجدل حول هذا النص؟ وأسواء أثرنا هذا الجدل أو لم نثره فالأمر يحتم الخوض فيه وحسمه، ذلك أن أجوبة نيتشه الجاهزة بجعبته والتي أثيرت من قبل، هي تلك التي ترى في **بارسيفال** والمسيحية أعراض مرض **وضغينة**، ونتاج ما يفضل دولوز (Deleuze) تسميته بإرادة القوة «المنفعلة»[183] (réactive)، مثلما يطلق نيتشه كذلك نفس الصفة على ذلك النوع من الإرادة. غير أن النص الذي أوردناه، يبين على أن نيتشه يرى في الرحمة أسمى المشاعر المسيحية، خلافا لما دأب على ترديده في كتاباته الأخرى عند التنديد بها باعتبارها دجلا وقناعا كاشفا تضعه **الضغينة** أو ترتديه «إرادة القوة الارتدادية»[184]. لكن إزاحة هذا القناع الذي اكتسى أهمية قصوى في باقي أعمال نيتشه، قد تخلى عنه بسرعة، لكنه مع ذلك لم يكن بمقدوره بلوغ جوهر المسيحية الحقيقي ولا في وسعه

183-Gilles Deleuze, Nietzsche et la philosophie, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

184. هي تلك الإرادة الضابطة والكابحة لتفتق القوة المسيطرة والممتدة حينما تخضعها لحسابات المصلحة وفق منطق الحفاظ على البقاء بشتى السبل الممكنة، كما ورد في كتابات نيتشه المتعددة وخصوصا كتابي ما وراء الخير والشر، وفي جينيالوجيا الأخلاق. (المترجم)

تقويض ذلك الذي يسميه نيتشه ب«اليقين الرهيب» الذي تصم فيه الآذان عن سماع نداء الرحمة. فهل علينا أن نخلص بالقول إلى عدم أخذ كتابات نيتشه مأخذ الجد حينما نرى انقلابه هذا الذي حطم به كل الأسس البانية لفلسفته وعدم استقراره على رأي، كما لو مسه إختبال عتّم عليه التمييز بين رأيين مختلفين بالغي الوضوح، أم أن علينا أن نرد كل تلك البلبلة إلى عامل **التنافس الحامل لطابع المحاكاة** الذي يضعه في مواجهة شخصية مع فاغنر؟ من المؤكد أن هذا التذبذب لا يمكن حصره في هذين الأمرين، لكن باستطاعتنا هنا أن نقيس الفارق الشاسع بين النتائج التي خلصنا إليها بناء على الرؤية المسنَدة بالمحاكاة وتلك التي خلصت إليها الرؤية المختزِلة ذات الطبيعة السيكولوجية أو بالأحرى تلك التي تعتمد على مفاهيم التحليل نفسي.

وإذا تركنا جانبا العلاقة الشخصية التي تجمع نيتشه بفاغنر، ونظرنا إلى تأرجح نيتشه بين تمجيد واحتقار أوبرا **بارسيفال**، نخلص إلى القول بأن هذا التذبذب يعرّض لخطر الانهيار القضية التي تحظى بالأهمية القصوى في فكر نيتشه والتي تخص الاختلاف القائم بين الديونيزية والمسيحية. وبالنسبة إلي، فإن قضية إرادة القوة سواء كانت فعالة أو منفعلة، فهي في الحقيقة خاضعة للاختلاف السابق ذكره، ولا تكون في النهاية إلا نتاجا تمخض عن الرغبة في المحاكاة، مثلما تمخض عنها التنافس مع فاغنر، ذلك أن قضية المحاكاة مرتبطة أساسا بجذورها الدينية. ولفهم قضية المحاكاة، علينا قراءة نص أخير، يقف خلف النصوص التي يتحدث فيها

نيتشه بوضوح عن القصة الأصلية التي تكرس تعارض ديونيزوس مع المسيح المصلوب. غير أن ذلك التعارض ينتفي عندما يتعرضا كلاهما للهلاك، وهذا التماثل في النهاية المأساوية هو الذي حظي أخيرا باهتمام نيتشه.

وليس ثمة ديانة قربانية (sacrificielle) لا تحمل بين طياتها قصة مأساوية (le drame)، وكلما تمت ملاحظتنا لتلك الديانة عن قرب، كلما رأينا تلك الخصائص المشتركة التي تجمع بين موت ديونيزوس وموت المسيح وقد اتفقت كذلك مع عقائد أخرى لها نفس الخصائص من العالم كافة. وهذا التطابق يسمح لنيتشه باللجوء إلى رمز وحيد هو ديونيزوس لاختزال وحصر العديد الذي لا يحصى من العقائد الأسطورية. والقول مثلما قال هيدغر بأن ديونيزوس يمثل نوعا من العقيدة التوحيدية لكن ليست بتلك التوحيدية الماثلة في الكتاب المقدس (La Bible)، هو قول مفرغ تماما من المعنى. وحينما اكتشف أنتربولوجيو القرن التاسع عشر ارتكاز كل هذه العقائد على نفس القصة المأساوية واشتراكهم في ترديدها، أباحوا لأنفسهم استخلاص نتائج قطعية لا تقبل الدحض والمراجعة، من دون أن يذهب بهم الظن إلى تكوين أدنى فكرة عن السبب الذي جعل العديد من العقائد تستمد جذورها من نفس القصة المأساوية. وبعد أن لاحظوا تماثل نفس المعطيات عند عقائد مختلفة، فافترضوا على الفور ذلك الافتراض الذين لن يصدر إلا من أفواه علماء أوفياء لمنهجهم الوضعي، بأن كل هذه الديانات هي متساوية، إذ في ذلك العصر، كان على كل كتاب في

الأنثروبولوجيا يحظى بالاحترام أن يبرهن على تطابق اليهودية والمسيحية مع أي ديانة أخرى مصدرها القربان المقدس. ووحده نيتشه كان يرفض ما خلصوا إليه من نتائج، منوها مع ذلك بنظرتهم الثاقبة في استجلاء المعطيات، ذلك أنه كان على علم بأهميتها، لكنها لا تفيد في استخلاص أي نتيجة من دون الخضوع للتأويل.

«ديونيزوس ضد «المسيح المصلوب»: هذا هو التعارض الحق. لكنه تعارض لا يقيم اختلافا بينهما على أساس التضحية، ذلك أن لهذه الكلمة الأخيرة معنا مغايرا. فالحياة نفسها (في حالة ديونيزوس)[185] بكل ما تحمله من خصوبة خالدة وعود أبدي، لا تنبثق بهذه القوة إلا إذا كانت مصمِمة على إيقاظ الألم وممارسة التدمير وإرادة المحق والسحق. وفي الحالة الأخرى، العذاب، و«المصلوب» كما نتصوره «بريئا» يُسخّر ليكون دليلا لمعاداة الحياة ونهجا يقود إلى إدانتها»[186].

ففي حالة ديونيزوس، يكون التشديد بداية على براءة القتلة مع التشديد بعدها على ذنب الضحية حتى ولو كانت هي الإله بذاته. وفي حالة المسيح يكون التركيز على براءة الضحية ومن ثمة على ذنب القتلة بعد ذلك.

---

185. إضافة من المترجم حتى يميز القارئ بين حالة الحياة مع ديونيزوس وحالتها مع المسيح. (المترجم)

186-F. Nietzsche, Œuvres complètes, XIV, Fragments posthumes,1888-1889, Paris, Gallimard, p. 63.

ونلفى هنا نوعين من المعاناة، إذ يُطالب في الوثنية مثلما يطالب في باقي الديانات المختلفة بإنزال أقسى أنواع العذاب كما يقول نيتشه وذلك حينما يتصور تلك المعاناة في صورة ألم بلغ ذروة القسوة، بينما لن تكون تلك المعاناة إلا في صورة العذاب المسلط على الضحايا في التصور الديني، ولذلك يندد به نيتشه باعتباره معاناة مزيفة. وكان نيتشه يرى بوضوح أن المسيح حين صلب لم يكن قربانا ضُحي به مثلما ضحي بديونيزوس، بل قربانا **مناوئا** لكل القرابين الوثنية على شاكلة ديونيزوس. ولهذا السبب اتهم كل الممارسة التمثيلية لقربان المسيحية المقدس بالضغينة المبطنة لأنها تظهر لنا كل قربان ديني وقد حاق به الظلم بينما تعتبر كل المواكب الجماعية الحاملة لقربان ديونيزوس مجرد هراء وتفاهة.

وفسر نيتشه الآلام المسيحية (la Passion) باعتبارها شكلا من الاعتراض على الحياة ونهجا يسعى لإدانتها، لأن تلك الآلام ترفض وتندد بكل ما كانت تبني عليه الديانات الوثنية أسسها، وتشجب تلك الآلام كذلك، وفق تقديرات نيتشه المعتادة، كل المجتمعات الإنسانية الجديرة بحمل اسم دينها الوثني، تلك المجتمعات التي لا يقوى فيها الضعاف والمهزومون على منع «الأقوياء والمنتصرين» من الاستمتاع بثمار تفوقهم.

وبذمها للوثنية، فإن الآلام المسيحية تنتقص من قيمة العنف الديني القديم وتدفع مرتكبيه إلى الشعور بالذنب جراء اقترافه وإلى تبكيت الضمير لمجرد القبول به. وبما أن كل الثقافة الإنسانية تبني

أسسها على العنف الجماعي، فإن البشرية جمعاء صارت في عرف المسيحية متهمة باقتراف جريمة قتل الإله، بل صارت الحياة بدورها مذمومة لأنها تنتظم أو تستمر بممارسة هذا النوع من العنف.

والنقطة المشتركة الجامعة بين كل القراءات التي تناولت أعمال نيتشه والجامعة لمختلف المذاهب التي تهتدي بهديه، هي عدم أخذها منهجيا بعين الاعتبار الدور الرئيس الذي يلعبه التناقض في تشكيل أعماله. وأنا لا أعتقد مثلما اعتقد هيدغر بأن إرادة القوة هي المفهوم المحوري في فكره، ذلك المفهوم الذي لا يكتسي دلالته إلا بتكريس الاختلاف بين ديونيزوس والمسيح المصلوب وبتعميق الاختلاف أيضا بين نيتشه وفاغنر، ولا أعتقد أن الجنون الذي استبد به هو الذي خلق حالة الالتباس الأخيرة، محطما حدود هذا الاختلاف وماحيا الفروق الفاصلة بينهما ومحولا «التضاد بين ديونيزوس والمصلوب» إلى «اتحاد ديونيزوس بالمصلوب»، كما لو أن لحظة ما ينهار هذا الاختلاف، يصير نيتشه في عداد المجانين.

غير أن حالة الالتباس الأخيرة التي غرق نيتشه في ظلماتها لم تنشأ من فراغ ولا يمكن فصلها عن ما جرى في حياته التي سبقت جنونه. ولا نحتاج فقط إلا لهذه الشذرة التي يتغنى فيها بأفضال أوبرا **بارسيفال** والرحمة المسيحية على نفسه المكلومة، لنؤكد على اضطراب فكره المتأرجح تأرجح رقاص الساعة (pendule) الذي لا يتمايل فقط بين حبه وبغضه لفاغنر، بل بين فصله ديونيزوس عن المصلوب والجمع بينهما، ذلك أن التأرجح بين هذين الحدين سلب

منه عقله طيلة مسيرته الفكرية رغم إصراره على حبسه طي الكتمان ومنعه من الظهور والانكشاف، إذ أن كتاباته باعتبارها الأدوات الناجعة لكبت هذا الاضطراب، تدون اهتزازات الرقاص الدائمة باستمرار تقريبا والتي لا تميل ظاهريا إلا صوب جهة واحدة، تلك التي يقف فيها منددا وساخرا.

إن وظيفته ككاتب كما يتصورها بخصوص هذا الموضوع، هي أن يقنع نفسه أولا ثم يقنعنا نحن بأن الآراء التي كانت تناقض مواقفه المعادية لأوبرا **بارسيفال** هي الآراء الوحيدة التي لم تستوطن أبدا ذهنه، غير أن الأثر الذي تخلفه الكتابة يسجل بأن ما ذكره ليس سوى حالة من حالات التأرجح نحو الطرف النقيض، وهذا ما يستدعي منا إعادة تفسير تستكشف عمق نتاجه الفلسفي، آخذين بالاعتبار ما كتبه في فترة جنونه كجزء لا يتجزأ من مغامراته الفكرية، ذلك أننا سوف نلحظ بأنه يوجه رقاص الساعة عكس الجهة التي تميل إليها أفكاره حتى يتجنب التأرجح السريع بينها ويخمد الآلام المبرحة التي لا تنكأ جراحها كلما زاد اهتزاز الرقاص ومال جهة فاغنر والمسيحية، وهكذا نراه يسحب فكره وبقوة ويضمه إلى الطرف المعادي لما تتوق إليه نفسه. والنص الذي تمكنّا من قراءته يبرز بوضوح الانهيار النهائي الذي آل إليه تطور فكره، ذلك السقوط في عتمة الجنون الذي لا يمكن فصله عن ما بلغته حياته الثقافية والعقلية من تطور، إذ أن أغلب مريديه يريدون إقناعنا بوجود فصل بين حياته العاقلة وحياة جنونه، ذلك أن حذف فترة اختباله أو اعتبارها مرحلة غير متصلة جوهريا بفكره، هو

مكون من مكونات الأسطورة الفلسفية التي سادت دائما بشكل أو بآخر عملية تفسير أعماله.

وعلى كل قراءة لنيتشه في المستقبل أن تولي عناية للتناقض الذي أمطنا عنه اللثام والذي يبرز تضارب أحكامه بخصوص أوبرا **بارسيفال**، وأن لا تقف الدراسات المستقبلية والمفسرة لأعماله عند حدود المجال الفلسفي، بل عليها أن تعنى بالجانب المأساوي والديني المتضافر في كل نتاجه، وعليها أن لا تجتر الأساطير التي لم يؤمن بها حتى نيتشه نفسه، بالرغم من كونه هو الذي كان وراء إشهارها للعلن، وعليها أن تتعرف على وجود إلهام آخر يستبد به على الطرف النقيض تماما عن ما أوحت له به قريحته من معاداة لفاغنر وللمسيحية، أي الكشف عن تلك الدوافع المحابية لهما وذات الأهمية البالغة رغم أنها ظلت بالفعل متذبذبة ومتقطعة، كما عليها أن تبين كذلك بأن كبت هذه الميول الذي أجمع كل مريديه على عدم ذكره؛ والذي يبدو وكأنه بالأمر العادي رغم ما يثيره للقليل من الاستغراب؛ هو الذي يطبع بشكل بارز المرحلة المعاصرة.

المقالة الثامنة

نشأة الأسطورة وتفككها في خاتم نيبيلينغ

أعتزم في هذه المقالة إيضاح نشأة الأسطورة وتطورها ثم تفككها في أوبرا **خاتم نيبيلينغ**[187] والتي لها بالطبع شكل خاتم أو حلقة أسطورية دائرية التشكل، ذلك أنها تبدأ وتنتهي في مياه نهر الراين[188] (Rhin)، إذ **ذهب نهر الراين** (l'or du Rhin) غدا بنفسه مجرد عنوان لمطلع موسيقي يمهد لعرض الدراما المغناة، غير أن فاغنر لا يعتبره واحدا من فصول الأوبرا الثلاثة، فإن كنا نسميها بالرباعية (tétralogie) فإن فاغنر يصنفها ضمن الثلاثية

187. أوبرا مكونة من مطلع موسيقي (prologue) وثلاثة فصول، أطلق عليها في فرنسا اسم رباعيات فاغنر الأوبرالية (tétralogie) أو الحلبة (Ring). وقضى فاغنر في تأليف هذا العمل الضخم قرابة ثلاثين سنة، وقد استوحى قصته من الأساطير الجرمانية والإسكندنافية، لكنها ظلت مطبوعة وبشكل كبير بطابع المسرح الإغريقي القديم، وهذا هو الذي كان وراء امتدادها لتضم أربعة مقاطع كبيرة: مطلع موسيقي (تحت عنوان ذهب نهر الراين) وثلاثة فصول كبيرة، لافالكيري (في ثلاثة مشاهد) وسيغفريد (في ثلاثة مشاهد) وأفول الآلهة (مطلع موسيقي وثلاثة مشاهد)، بالإضافة إلى الفصل الشهير المعنون ب"المسيرة المأتمية" والذي هو فاصل موسيقي يتقدم الفصل الثالث.

188. أضخم أنهار أوربا الوسطى، طوله 1233 كلم وهو العمود الفقري لاقتصاديات ألمانيا وهولاندا والنمسا. (المترجم)

(illegible) التي لن يكون ذهب نهر الراين غير مطلع تستهل به الأوبرا مشاهدها الممثلة والمغناة.

ومطلع «ذهب نهر الراين» افتُتحت به الأوبرا ليشكل بالأساس مولد ونشأة الأسطورة التي كان مهدها في مياه النهر العميقة، وبفضل الانسجام التام بين النغمات الثلاثية ذات الوقع المنخفض القوة (mi bémol majeur) التي تتردد مدة مائة وستة وثلاثين مقطعا موسيقيا، يُوحى إلى السامع بتدفق المياه، كما لو أنه ينصت لخرير مياه الخلق الأولى التي كانت مصدر بدء كل حياة ومصدر كل فناء يؤوب إليه الوجود بعد أن يهلك حريق السعير الآلهة القابعين في مستقرهم المهيب **فالهالا**[189] (Walhalla)، وذلك عندما يفيض النهر ليمحو ما آل خرابا، وبعدما تعود بنات نهر الراين الثلاث إلى موطنهن بأعماقه وهن محملات بذهبه الذي استرجعنه. ففي هذا المطلع، تغاضت البنات عن حراسة الكنز وتركن **ألبيريش** القزم الصلف يختلسه ويسخره لاستعباد بني جلدته من الأقزام البؤساء بالأشغال الشاقة وتنصيب نفسه قائدا عليهم.

وبذلك فإن صفة الدائرية المحددة لهذه الأوبرا هي البديهة الأولية، غير أن كل البديهيات من هذا النوع هي مثار الكثير من الريبة والشك، فهل نحن حقا نتابع قصة دائرية مغلقة تنتهي أحداثها من حيث بدأت، أم نحن نعايش وقائع قصة مفتوحة وبلا نهاية، تترك للقارئ الحرية والمسؤولية في اختيار النهاية التي يرغب

(189) . هو العالم الآخر في الأساطير الإسكندنافية ومستقر الآلهة والشهداء الخالدين. (المترجم)

فيها؟ وما الذي تحطم في نهاية الفصل الثالث **أفول الآلهة**؟ ذلك أن علينا طرح هذا السؤال مهما ظل الجواب عنه مستغلقا، لكني أعتقد بأن هذا الاستغلاق هو أحد أسباب القوة الرمزية لهذا العمل.

وإذن نحن نشهد في البدء ولادة الأسطورة المفعمة بالحركة المتضاربة، بين أبطال يتحابون ويتباغضون، يتحدون في مواجهة أعدائهم ويتقاتلون، ينتهكون القوانين ويذودون عنها، بحيث لا نرى استقرار الحركة على موضوعات أو رموز ثابتة، ذلك أن ما سارت عليه طبائع فن فاغنر الدرامي هو تحريك الدوافع الباعثة لصعود آلهة وأفولها، أي تكوين وتفكيك نوع معين من النظام الثقافي، إذ حينما يوضع عقد الأسطورة المنتظم على محك التجربة، فينفرط ويتناثر لوجود اختلال ينخر منطقه. وكان فاغنر قد عاين مفارقات وتناقضات الرقي الاجتماعي المتصاعد، لكنه لم ينخدع ببريق ذلك الرقي ولم يستسلم لسحره، إذ كان يلمح بروز نوع من العبث يجتاحه، ذلك الذي يسهم في خلق تطاحن يفتت العالم الأسطوري ويودي به إلى بالفناء.

وهكذا كان هذا المطلع الشهير نقطة انبثاق الحياة من المياه البدئية، والذين تعودوا على معاينة نشأة النظام وولادته من الفوضى ومشاهدة تفتق التميز من السديم، لم يكن ليفاجئهم مثل هذا المطلع، غير أن ما شاهدوه في هذه الولادة مثيرة للقليل من الدهشة بالنظر إلى ما استأنسوا رؤيته تقريبا في عمل فاغنر، ذلك أنهم لمحوا شيئا لا صلة له بولادة الحياة، لا هو بقصف الرعود والعواصف في

السمفونية السادسة لبيتهوفن (Beethoven)، ولا هو بفن التشكيل الرومانسي الذي أعاد تقليد لوحات ميكايلانجيلو (Michel-ange) الدينية والأسطورية، ولا هو بقصائد الخلق كما هي في ديوان **أسطورة القرون** (légende des siècles) لفيكتور هوجو (V. Hugo). ففي هذا السديم البدئي، لا نلمح في البداية غير أمواج متهالكة لم تبلغ بعد أوج قوتها الصادمة، بحيث تمتزج الأصوات وتتداخل ولا نرى حقيقة خطوطا نغمية متمايزة، ولا نسمع سوى بطء المخاض الأول الذي طال دون مبرر مقنع (وتيرته جد ثقيلة كما يقول المنتقدون لهذا المطلع ولفن فاغنر عامة) حتى نتفاجأ بصعود الجنيات (ondines) الثلاث؛ بنات نهر الراين، وهن يسبحن في خضم مائه. وهنا ستغمرنا الدهشة ونحن نرى خلاف ما دأبنا رؤيته في سابق فنه، كنا ننتظر حدوث شيء عظيم ومهيب وعلى درجة فائقة من القوة والضخامة أو بالأحرى على أكمل وجه من البهاء يسحر الأنظار المشدوهة بجمال ملكوت الآلهة ب «**فالهالا**»، ونشهد من ثمة على ذلك «الصنيع الألماني المتقن» كما يمكن أن يقول منتقدوه لحظة انبهارهم بالمشهد أول مرة، لكن كل ذلك لم يحدث، رأينا فقط البنات الثلاث يسبحن فوق الأمواج في مرح وانشراح، حوريات نحيفات لا يمتن بصلة لصورة البدينات المتجبرات المخلدة في الفن الألماني المناقض لفاغنر. وكانت هذه فرصة سانحة وعلى قدر كبير من الأهمية استغلها بعض المعادين لفنه حتى يجهزوا على كامل عروضه التي تراوحت بين سنتي 1870 و1900 وينزعوا عنها كل اعتراف ويتهموها بالسقوط في براثين

الإسفاف والضحالة لأنها خاطرت بالحط من الذوق العام. لكن هذه الانطباعات آخذة في الاختفاء حاليا، لأن عصرنا الحالي يقدم لنا فتيات على شاكلة بنات **الراين** الهزيلات والمفرطات نحافةً (anorexique) استجابة لمتطلبات الذوق الحالي الذي لن يتأخر بعد مرور خمسين سنة ليصبح بدورة ذوقا منحطا مثلما صار منحطا الآن فن فاعنر لسنة 1870.

وكانت الفتيات الثلاث يثرن غريزة القزم **ألبيريش** ويطرن بعقله وهن يجذبنه بوثاق سحرهن، ثم في لحظة ينفضن من حوله ساخرات، لا يقبلن عليه إلا ليدبرن عنه شأوا، قاطعين حبل رجاءه في نيل مراده، تنادي عليه الأولى **فوغلاند** (Woglinde) قبل أن تنصرف عنه: «تعالى واجلس ملتصقا بي»، بينما تهمس له الثانية **فيلغوند** (Wellgunde) وهي تنفلت من بين يديه كما تنزلق السمكة المشعة شرارة: «أ قرْبي منك كافٍ لاحتضاني؟»، أما الثالثة **فلوشيلد** (Flosshilde) والتي هي أساسا أعقلهن، غالت كثيرا في جرأتها وتركته يقبل على عناقها غير آبهة بخطر قد يبدو وشيك الوقوع بينما هو مجرد وهم مستطير. وهكذا نرى **ألبيرش** البائس، القزم الشنيع منبطحا على الصخور يمزق جسده على نتوءاتها ويُسوَى على منحنياتها، ينتحب ويزفر وينز دما، يعتقد أنه يلف بين أحضانه واحدة منهن يقبلها، لكنه يكسر أنفه ولا يعانق أبدا غير الصخور.

ومشاهد الإغواء الثلاثة تتفق في الحفاظ على نفس الشكل على حسب ما يتراءى لنا، يكرر كل مشهد منها المشهد الذي سبقه،

مطيلا تدريجيا من مدة إيقاعه وقوة جذبه. وشبيهة بثلاث موجات متعاقبة، تتمدد هذه المشاهد وتعلو وتتضخم بحيث ترتفع وتيرة كل واحد منها عن وتيرة سابقه وتمططها وتوسعها أكثر مما كانت عليه تلك التي جاءت قبلها. وتنبعث هذه المشاهد من المطلع متداخلة لا تنفصل عن بعضها إلا قبل الغناء بقليل وبعد عزف مقاطع قليلة، لكن من دون إحداث فصل تام ودون أن يكون للغناء دور في ذلك الفصل كما ألفا غالبا معاينته في فن الأوبرا.

وبذلك فإن بنات **الراين** الثلاث خرجن من رحمه، في صورة متعددة الأشكال للإلهة **فينوس**[190] (Vénus) الخارجة من أعماق البحر، غير أنهن في الواقع يختلفن عن فينوس كما عهدناها في التراث الغربي، فليس لهن مواصفاتها كما رسمها بيير بول روبنس[191] (P. P. Rubens) أو تيتيان[192] (Titien)، ولسن بتلك المرأة المعطاء والعظيمة، ولا بتلك الغانية التي توهَب، ولا بتلك الزوجة أو الخليلة المستعدة دائما لتلبية الرغبة الجنسية الملحة، ولا **بفينوس** كما رسمها ساندرو بوتيتشيلي[193] (S. Boticilli)، ولا بتلك المومس التي أضحت مثار المناصرة والتأييد من الجهات المنقلبة على التقاليد

---

190. إلهة الجمال والفتنة والحب في الأساطير الرومانية، مناظرة للإلهة أفروديث في الأساطير الإغريقية القديمة. (المترجم)

191. رسام فلاماني (1577-1640) أشتهر بلوحاته الباروكية للشخصيات الدينية والأسطورية. (المترجم)

192. رسام إيطالي من البندقية (1488-1576) أكثر من أجاد في رسم الصور الشخصية عصر النهضة. (المترجم)

193. رسام إيطالي في أوائل النهضة (1445-1510) من المحافظين على التشكيل التقليدي ذي الطابع المسيحي. (المترجم)

المحافظة في عصرنا الحالي، بحيث غدا التحلل من الأخلاق التقليد الذي يجب الحفاظ عليه أكثر من أي وقت مضى، ذلك أن المومس تسكّن الرغبة التي توقظها نساء أخريات. ومن ثمة فإن بنات الراين على الطرف النقيض من كل ما ذكرنا من صور فينوس المتعددة، ذلك أنهن يشعلن فتيل الرغبة دون إطفائها، يضرمن نارها التي تأتي حتى على **فالهالا** مستقر الآلهة، معيدة في النهاية عقارب الساعة إلى نقطة البداية. وها هم بنات النهر يتلاعبن بالبائس **ألبيريش** وبرغبته حتى تشع منها مرآة صقيلة يتأملن فيها جمالهن الساحر الذي يتضاعف كلما ازداد تمنعهن على هذا العاشق الموضوع لقياس فتنة هذا الجمال، بينما لا يرى القزم في الرغبة/ المرآة غير دمامة خلقته التي تزداد بشاعة. ويمكننا القول بأن موسيقى فاغنر هي التي ولدت تلك المفارقة الجامعة بين قبح القزم وجمال الفتيات.

وبعد أن طوقوه بأمواج نهر **الراين**، استبدت به الرغبة، ذلك أن الأمواج المتلاطمة تمثل بوضوح الرغبة المضطرمة، إذ أعماه سعارها وطوح بعقله وجسده، معترفا بما أصابه من شواظها: «الهياج والرغبة المتوحشة والمستبدة تصيبان عقلي بالدوار»، وفي الحين، ودونما انعتاق فعلي من لجج الرغبة، ها هي السيدة الشمس وقد ألقت عليه بشعاعها، فيرى في أعماق المياه شيئا لامعا، فيتساءل مستغربا: «ما هذا؟»، إذ كانت الحوريات الثلاث يحتفين بجمال الذهب الساحر الباعث شعاعه من باطن النهر، وحينئذ انعطفت رغبته واتجهت صوب هذا الذهب، لكنه لم يغير فقط من موضوع الرغبة، مثلما يقول فاغنر ويشهد عليه تقليديا فنه، بل غير حتى من

طبيعة الموضوع. وقد كان من الممكن أن تجتاحه في هذا المشهد الأول رغبتان مختلفتان تمام الاختلاف: رغبة يؤججها العشق والتي هي رغبة طبيعية ومحمودة، ورغبة متعطشة للذهب والتي هي رغبة فاسدة تكبل الرأسماليين الأشرار. ولكي يحيد عن الأولى وينتقل إلى الثانية، ما كان على **ألبيريش** إلا أن يتنكر لرغبة العشق، ولدينا بالطبع الدافع الذي حفزه للتخلي عن رغبته الأولى، ذلك أنه لحظة ما سقط صريع حب الذهب لم يعد يلاحق النساء ويتعقبهن، إذ بدا لنا وبشكل قبلي شخصا في غاية اللطف والوداعة ومقبل على الحياة، يمكن أن يشتري بالذهب كل أصناف النساء.

ورغم أن هذه القراءة التي قدمتها تتطابق مع ما هو مدون في العمل وتتوافق بالتأكيد مع رؤية فاغنر الفنية، غير أنها تناقض المسار الحقيقي للعمل في كليته حسب ما تبادر إلى ذهني من رأي مخالف ومفارق لما بدا في ظاهر العمل. وبعبارة أخرى، ثمة استمرارية لنفس السياق الموضوعاتي (thématique) تخطت ما رام فاغنر نسجه في صنيعه، وخير دليل على ما أقول، استمرار نفس الإيقاع الموسيقي من بداية المطلع حتى الصعود لمقام الآلهة مع تواصل الغمر في عمق المياه. وبشأن المشاهد التي تجمع **ألبيريش** ببنات النهر، سواء في تعلقه بجسدهن أو في سعيه لحيازة الذهب، فنحن بالأساس أمام نفس الرغبة الذاهبة بعقله، ولا يجب علينا أن نتردد بالقول إن ثمة حمولة واحدة تستضمر موضوعين مختلفين. ونحن لا ننكر بهذا الصدد وجود موضوع يعالج نظريا قضية التخلي عن الانجراف نحو عاطفة العشق واللازم استحضاره أثناء قراءتنا

للنص، ذلك أن انفصاله عن موضوع سعي القزم لكسب الذهب، أمر ثابت بالأساس ولا يمكن التغاضي عنه، غير أنه عند إصغائنا للموسيقى وإهمالنا للكلمات، لا تلتقط أسماعنا غير التصعيد الهائل لنفس الرغبة التي ابتدأت بملاحقة الفتيات وانتهت بالتعطش لمزيد من الذهب. ومع احتداد وتعاظم الإيقاع الموسيقي، تتفاقم رغبة ألبيريش على نحو مشوه فيبدو في صورة مرعبة، لكن رغم ما بدا عليه من تغير فإن رغبته ظلت هي نفسها كما كانت في اندفاعها الأول. ولا شيء يجانب الصواب غير الفصل بين الرغبتين وجعلهما متعارضتين تعارض الليل والنهار وتعارض السالب والموجب. وفاغنر على خلاف ما خلصنا إليه، ذلك أنه كان في العمق تحت تأثير الأفكار الرومانسية وشعاراتها الفضفاضة التي تدعو للانغماس في لذاذات الحب البهيجة التي تحمي العشاق من التقتير المنفر والجشع. ولإظهار ما يعاكس حقيقة تصوراته، يكفي أن ندير وجهنا صوب أوبرا تانهوسر ونستسلم عقلا وسمعا إلى مستهلها.

ويظهر البطل تانهوسر في مغارة فينوسبيرغ[194] (Venusberg) بالقرب من فينوس، لصيقا بها وملازما له ملازمة الفريسة للضحية في مجلس للعربدة وللمجون شبيه بمجالس القصف في العصور القديمة والقرون الوسطى التي تديرها الساحرات. وكان تانهوسر قد طفح به الكيل من الانغماس في

194. مغارة تستقر بها فينوس كما تروي ذلك أساطير القرون الوسطى، تجذب إليها كل الهائمين بحبها لتغرقهم في أتون عالم الجحيم الأخروي، موطن الخطائين والمذنبين والعصاة. (المترجم)

الرذيلة ودب في أوصاله الوهن، فشده الحنين إلى الغرب المسيحي، بل صرح بذلك جاهرا بهذه الكلمات المدهشة: «لستِ أنت يا فينوس التي يجب أن أدين لها بالخلاص، بل إلى السيدة العذراء مريم». ولحظتها قصف الرعد علامة على شرارة سيف الفارس الورع الخارج من رحم القرون الوسطى معلنا زوال العالم الأسطوري. وهكذا وجد **تانهوسر** نفسه في عالم آخر، عالم طفولته وهو محاط بكل رفقائه وأصدقائه القدامى[195].

وحينئذ حدث أمر مذهل، إذ لحظة سماعه تردد صدى تراتيل الحجيج، تصادم بداخله نزوعان شديدا التعارض؛ نزوع وثني يهمس بإيحاءات جنسية، ونزوع تقوي يُسمِع صوت الفضيلة المسيحية، أي أنه موزع بين وشوشة فينوس الإغوائية وموعظة إليزابيث صديقة الطفولة. غير أن **تانهوسر** ظل مترددا، لم يهتد ويسلك سبيل التقوى ولم يقطع نهائيا مع جموح نزواته الذاتية، إذ حينما اقترح عليه صديقه **فولفرام** (Wolfram) الذي نظم قصيدة في الحب العفيف، المشاركة في مسابقة لنظم شعر الغزل، اشتعلت بداخل **تانهوسر** حمية الغيرة والمنافسة بسماعه لقصيدة صاحبه، فاستمرأ بتؤدة إلقاء قصيدة نسيب إباحي يتغزل فيها بفينوس. وفي هذا الاضطرام الداخلي الذي يتنازع فيه الدافعان أحشاء **تانهوسر**، كُنّا على علم بعودة حب فينوس الجنسي إلى ظهور موسيقيا ونفسيا، لكن في الحقيقة ليست بتلك العودة التي يتحرر فيه المكبوت من

---

195. حذفنا ذكر أسماء أصدقائه لكثرتها وطولها وعدم أهميتها وتأثيرها في النص المترجم. (المترجم)

الطمس والتقييد ويطفو على مسرح الإلقاء الشعري. وبعبارة أخرى، فإن ما أنشده **تانهوسر** هو على النقيض تماما من مفهوم التسامي[196] (sublimation) في التحليل النفسي لفرويد، ذلك أن **تانهوسر** كان قد ابتعد عن فينوس التي لم تعد تثير اهتمامه، وراح يبحث عن ما يحرك بداخله جذوة الفعل والممارسة، أي أن يوقد جذوة الألم والمعاناة. غير أن هذه المسابقة الشعرية ـ هذه المسابقة التي تلعب دورا كبيرا في فن فاغنر، والتي تعود للظهور ثانية في أوبرا **مبتزو نورنبرغ**[197] (les maitres chanteurs de Nuremberg) وتشخص التنافس على كتابة هذه الأوبرا نفسها، وهو ما يجعلها تناظر ولو بقليل أوبرا **تانهوسر** ـ تغرقه من جديد في حب فينوس وهو أمام إليزابيث، وفي اللحظة التي قلما ذهنه كان منشغلا بالتفكير فيها.

وهذه الرغبة ـ التي تعكس التنافس المحموم، أي الطموح الفني والفكري الذي يجتاح وبقوة نفس شخصية البطل التي يتماهى معها فاغنر ـ لم تتوقد نارها إلا عند التنافس مع باقي الفرسان. وهنا يبرز فاغنر وحدة للرغبة ذات أهمية بالغة، إذ تلك الوحدة هي بالتحديد من يعيد للنهر انتظامه وجيرانه الوحيد الذي يحول دون

196.تحويل الدوافع الجنسية المكبوتة نتيجة التحريم والمنع إلى إنجازات وأنشطة فنية وفكرية تحظى برضا المجتمع. (المترجم)

197.الأوبرا السابعة من ضمن العشر التي ألفها بعد نضجه الفني، ألفها سنة 1868، وهي ثاني أوبرا كوميدية تنهل وقائعها من المحيط الاجتماعي وذات سياق تاريخي بعيدة عن المصادر الدينية والأسطورية التي كانت تستند عليها جميع مؤلفاته الأوبرالية. (المترجم)

توسيع الفروق التي تجتاح رغبة **ألبيريش**، ودون تعميق الاختلاف بين تخليه عن حب الفتيات وإقباله على حب ذهب **الراين**.

هذا التجزيء للرغبة جوهري، كما توقعتُ، ليس فقط لخلق تصعيد درامي في الأوبرا، بل هو أساسي لبناء النظام المفاهيمي الذي يعتمده فاغنر وتستند إليه الرومانسية والعالم الحديث، ذلك أن فاغنر متمكن من خلق هذا الفصل بين الرغبتين، والذي يكتسي أهمية كبيرة بحيث يتماثل لنا كلما صادفنا أعماله. لكن ثمة لحظات كذلك ينمحي فيها ذلك الفصل، خصوصا في أوبرا **خاتم نيبيلينغ**، ذلك أن الموسيقى محته مثلا عند حفاظها على نفس الإيقاع النغمي رغم الانتقال الفوري من مشهد جمال الفتيات السابحات إلى مشهد الذهب المشع، ذلك أن ثمة استمرارية كاملة تنفي أن يكون لموضوع التخلي عن حب الفتيات انقلاب وتحول في مجرى الرغبة. وهذا النوع من التباين الظاهر في الرغبة الذي يجسده فاغنر، يبدو لي دالا دلالة واضحة على ثباته على نفس النهج الفني، ذلك أنه لا يختار في الأساس غير هذا التباين الطاغي بين رغبتين، خصوصا في أوبرا **تانهوسر** التي يتأرجح فيه البطل بين الحب العفيف الروحي والحب الحسي الماجن. وقد استمر فاغنر على نفس النهج إلى النهاية وحتى بلوغه أسمى درجات المجد، بداية بأوبرا **خاتم نيبيلينغ** وأوبرا **تريستان وإيزولت**[198] (Tristan et Yseult) وانتهاء بأوبرا

198. ألفها فاغنر 1865 وتستلهم قصة مأساوية من أساطير القرون الوسطى، عن علاقة غرامية مشوبة بالخيانة الزوجية بين الفارس تريستان والأميرة إيزولت. (المترجم)

بارسيفال، أعمال كلها تسهم في تعميق هذا التأرجح والمراوحة بين رغبتين ومضاعفتهما حد التضخيم.

وهذا القطع (coupure) ـ الذي يفصل بين الرغبة الجنسية والجشع الوضيع ـ يستأثر بالأهمية، ذلك أن التفسيرات الماركسية والتحليل نفسية لا تعمل إلا على تكريسه، وكل شيء يبدو لها واضحا لحظة القبول بهذا القطع الذي يجعل من الراغب يتخلى عن رغبته الجنسية ويتجه صوب تحقيق رغبة أخرى. وبتعميق الشرخ الفاصل بين الرغبتين، لم يكن المفكر فاغنر إلا مسايرا لتصورات عصره، بل صار مرجعا يستدل به على هذا النوع من القطع، إذ العديد من مظاهره البادية في أوبرا **خاتم نيبيلينغ** كانت الدليل الذي اهتدت به التفسيرات الماركسية والتحليل نفسية للإقرار بوجود رغبتين متنافيتين. وأنا لست هنا بصدد نفي وجود هذا القطع أو التقليل منه، لكني أرغب في إظهار ما يتجلى لنا لحظة الأخذ بوجهة النظر الأخرى التي نتعرف فيها على وحدة الرغبة، إذ نعاين حدوث أشياء في منتهى الغرابة وذات أهمية بالغة خصوصا في علاقتها بنص فاغنر وصلات هذا الأخير بالأسطورة وبالمسيحية. وحينما آخذ بوجهة النظر هاته، فهل يمكن الاعتقاد بأني أبعد صورة فاغنر كما تشكلت في التفسيرات السابقة وأقرب الصورة التي شكلتها أنا من قراءتي لأعماله، ليس تماما، بل إني لا أعمل إلا على إعادة الصورة إلى أصلها الأول.

لكن فاغنر يؤكد دائما وبالأساس على استمرار حضور التمازج الغير المميز في فنه مقارنة بمنافسيه، ويمكن لنا القول بأن التمازج هو الصفة التي انتهي إليها مبدعو الفن الحديث في حكمهم على فنه. والذين قالوا عن فاغنر وهو مازال يحيا بينهم بأنه رمز التشويش، يخلط بين كل الأشياء حتى بين صوت الإنشاد وأصوات الآلات الموسيقية، واستمروا في قول نفس الكلام مع قليل من التعديل حتى بعد مماته، هم أعداد غفيرة من المناوئين لفنه. وكرر سترافينسكي نفس الانتقاد، لكن بنبرة مغايرة لما ألفنا سماعه، ومرد ذلك لأسباب مختلفة ومشروعة، إذ صرح بالقول: «لا وجود لصوت خالص عند فاغنر»، وهو ما أكده كذلك كلوديل في مقاله المسهب ضد فاغنر. غير أن المثير أساسا في أمر الفن الحديث أن المتفق عليه بين أصدقائه وأعدائه هو إقرارهم الدائم بانتهاك فاغنر لنوع من الموانع التي كان عليه الوقوف عندها، وبمزجه بين أشياء كان عليه التفريق بينها. وقد تكرر نفس الانتقاد حتى على لسان بعض المعجبين بفنه، مثل توماس مان (T. Mann) الذي كان في غاية الشمولية في المقال الذي كتبه: «إن فاغنر لفنان مدهش حينما يجمع وعلى نحو مختلف العديد من التخصصات، لكنه يظل مجرد فنان هاو، يمكن أن يقوم بكل تلك الأعمال لكنه لا ينجزها على الوجه الأكمل، لأنه يتعذر علينا أن نكون في الآن ذاته وعلى حد سواء متخصصين في دراسة الأسطورة والعزف والتأليف الموسيقي والإنشاد، وكل شيء».

وغياب الاحترافية التي أشيعت على فاغنر ووضعته موضع اتهام، هي التي تستأثر بالكثير من اهتمامي، ذلك أنه صار مقترفا

لنفس الذنب الذي ألصقه الفرنسيون خاصة بشكسبير (Shakespeare) طيلة قرنين أو ثلاثة قرون مضت، وهكذا بدا فاغنر متهما بمزج ما يجب التمييز بينه وتعكير صفاء الموسيقى والمشاركة في إشاعة «الذوق الفاسد». ومثلما يكون الآكل أمام الطعام الذي عليه أن يتناول طبقا تلو آخر أثناء الوجبة التقليدية في المطعم الفرنسي وفق ترتيب محكم لا محيد عنه، فإن على فاغنر أن لا يخلط كذلك، إلا في حالة استثنائية بين الأشياء لأن ذلك يسيء «للذوق الألماني الأصيل». ولم يسلم شكسبير من هذا النوع من الانتقاد إلا بعد مرور وقت طويل، ذلك أننا حينما نقرأ ما كتبه فولتير عنه أو ما شاع ضده من اتهام طيلة القرن الثامن عشر، ينتابنا شعور بتفاهة كل ما قيل بشأنه وأن من السهولة بمكان تجاوز هذه الأحكام الجاهزة. ويساعدنا ما يجمع فرنسا بألمانيا من تاريخ سياسي مشترك لنتساءل ما إذا كان فاغنر قد تعرض بدوره إلى عزل كان من ورائه مناصرون لنوع جديد من النزوع الكلاسيكي (néo-classicisme) المعادي للفن الحديث، خصوصا ما إذا كان ذلك النزوع الذي هو في الحقيقة غير كلاسيكي، مماثلا لما عرفته فرنسا من حركة قومية متعصبة للتقليد يؤججها شارل موراس[199] (C. Maurras) وموريس باريس. أ فلا تقضي النزعة الكلاسيكية الجديدة بتغيير ضحية بأخرى، وأن نقول مثلا، مبادلة شكسبير

199. صحفي وشاعر وسياسي (19521868) من أنصار المحافظة والتقليد المطالبين بعودة الملكية والتعليم الكنسي الكاثوليكي، رغم عدائه للحركة القومية الجرمانية، كان من أول المناصرين لحكومة فيشي وتشريع معاداة السامية. حوكم وسجن عبد تحرير فرنسا من النازية ومات في معتقله. (المترجم)

بفاغنر ليكون رمزا للعدو الذي ينتهك قواعد الذوق السليم ويفسد على نحو خاص الذوق الفرنسي الرفيع؟

والاختلاف الوحيد بين معارضي ومناصري الفن الحديث كما يراه فاغنر، أن المعارضين المناوئين للفن الحديث لا يختزلون الأزمة إلا في الفن والثقافة ولا يرونها تمتد لتشمل المجتمع بكل أطيافه، إذ أنهم إذا ما لامسوا وجود أزمة في المجتمع يسعون إلى لجمها بتمتين الفروق المعرضة للاهتزاز وتعميق الاختلافات المهددة بالانمحاء، ويسارعون للفظ فن يبدوا لهم شريكا خفيا في تهديد هذه القواعد المانعة لإتلاف الحدود، ذلك الفن الذي ليست له من جذور يستمد منها قوته غير فعل الانتهاك نفسه، وهذا الموقف مثير للغرابة لم يسبق ذكره من قبل، والمثير للسخرية هو أنهم يدينون فاغنر رغم أنه، وفق أسلوبه الخاص، مناصر للمحافظة على النظام القائم كما تبدى ذلك في أوبرا خاتم نيبيليغ، وبهذا الصدد لا يجب علينا أن نغفل بأنه ارتد في هذا العمل عما كان عليه سابقا من حماس ثوري عرضه لقليل من متابعات الشرطة السياسية التي استحدثت سنة 1848 لمحاربة الثوار.

وبناء على ذلك، فإن بداية مطلع الأوبرا أثار حفيظة وسخط جمهور لم يتعود على مثل هذه المشاهد المتداخلة، ذلك أنه حينما ينظر بإمعان لهذا المطلع، يلمس بوضوح وجود شيء يسيء إلى هذه البداية المأساوية لا يختلف تماما عن سوء مداخل مسرحيات ماريفو (Marivaux)، غير أن الاستهلال في أعمال شكسبير وبشكل لا يدع

مجالا للشك، لا يختلف كثيرا عن مطلع أوبرا فاغنر في مزج الهزلي بالمأساوي. وبالإضافة إلى ذلك، فإن استحضرنا الأسطورة الإغريقية، فمن الواضح أن **ألبيريش** يمثل أكبر رمز أسطوري كوني، يحيل على شخصية **تانتالوس**[200] (Tantale) وعذابه الأبدي. لكن ثمة شيء من المستحيل تقريبا قوله حتى الآن، وذلك بقولنا إن بنات النهر لهن ذلك الدلال الذي يضفي عليهن حسنا ورشاقة يبعثان في نفوسهن الشعور بالرضا والارتياح، وأنهن يزددن حسنا ورشاقة كلما تواصلت المشاهد وامتدت. لكن يتعذر علينا قول ذلك، لأن فاغنر بالتحديد ليست له تلك اللمسة الجمالية، وهو في التراث الفرنسي رمز للطبع الجرماني الخشن. وعلينا أن نشير بإيجاز إلى أن الجمال الموسيقي دائما ما ينعت به موزارت (Mozart)، لكن الغريب في الأمر أنه جرماني كذلك. وفي كل الأحوال، فإن صور الكابوس هذه، تبتعد على مهل. وعلينا الاعتراف بما قدماه الدارسان بير بوليز (P.Boulez) وباتريس شيرو (P. Chéreau) بمشاركتهما في مراجعة كل ما يمكن أن يسهم في تجديد قراءة وتفسير أعمال فاغنر. فعن أي رغبة نتحدث، إذا كان ثمة حقيقة استمرار لنفس الرغبة رغم تحولها عن حب الفتيات وانصرافها نحو الاستيلاء على ذهب النهر؟

***

200. ابن زيوس في الأسطورة الإغريقية ، وبسبب تهجمه على الآلهة حكم عليه بالمعاناة والعذاب، لشتد به بالرغبة ولا يقوى على كبحها ولا على إشباعها، مقيد إلى شجرة مثقلة بالفاكهة ولا يقوى على جني ثمارها وأمامه بركة ماء ولا يستطيع إطفاء عطشه. (المترجم)

***

لا يقتصر الوصل فقط على الربط بين المقاطع الموسيقية، بل يشمل حتى التطور الدرامي للأوبرا، وما سبق وأن ذكرته بشأن **تانهوسر**، سنعثر عليه مجددا في **خاتم نيبيليغ**. والفتيات اللواتي لم يسأمن من إثارة وإغواء **ألبيريش**، هن من اقتدنه نحو الذهب، بعد أن استدرجنه للوقوع في أسر جسدهن، ذلك أنه لم يتبين شيئا ينبعث من لمعان الماء يمكن أن يسترعي انتباهه، كان مفتونا بالفتيات وهن يتقافزن وسط الماء فرحات غاية الفرح ومنتشيات بأشعة الشمس الدافئة التي تبعث في قلوبهن البهجة، غير أن لرغبة **ألبيريش** كذلك ذلك السحر الباعث في نفوسهن الحبور، تلك الرغبة المحمومة التي يوقدها من رمادها فتشعل على وجوه الفتيات نور الافتتان والنشوة (extase)، وهذا هو الذي يحضهن على التمادي في الغنج حتى يستمر اتقاد رغبته. إن السيدة الشمس الموقظة من الغفوة تشرق حينئذ، وتضفي مسحة من النور والطاقة، فتفاقم من اشتداد رغبة القزم حتى تغدو ضرورية لتباهي الفتيات بحسنهن، إذ أن الشمس أضرمت الرغبة حد ابيضاض الجمرات بعدما ظلت إلى حين مجرد بقع حمراء تشع من فحم قاتم السواد. وهكذا يفرك **ألبيريش** عينيه ويستفسر الفتيات بسذاجة عن طبيعة هذا الذي يشع من الماء، وهذا ما يبعث طبعا سخريتهن واستهزاءهن من جهله، ويخبرنه بالقول: «الكل يعلم حقيقة هذا الذي ترى، إنه الشيء الذي يرغب فيه ويحلم به الجميع، لكن لا أحد عليه لمسه». وقد تحدثن إليه هذه المرة بصوت جماعي مثير للاهتمام، كلام ضمهن في جسد واحد، بل

جسد مضاعف تعددت صوره من فتاة إلى أخرى، لكنها بهذا الصوت الجماعي فقدت الفتيات ملامحها وصارت على نحو معين بلا مظهر مميز (dépersonnalisé).

وتذكرني بنات النهر أساسا بفتيات رواية بروست «**سحر الفتيات النضرات**» أو بالفتيات في عمر الزهور التي سيأتي على ذكرها فاغنر في أوبرا **بارسيفال**، إذ أن الفتيات اللواتي وصفهن بروست مثل بنات النهر، هن في أوج سحرهن الذاهب بالأبصار حتى لم يعد السارد **مارسيل** يميز ملامح الواحدة منهن عن الأخرى، بل استحال عليه التفريق بينهن لاستعصاء وجود ما يساعده على رسم صورة شخصية حقيقية لكل فتاة على حدة، كما أن بينهن وبين بنات النهر صفة مشتركة، ذلك القرب من الماء والتردد عليه، ذلك أنهن يواظبن على قضاء نهارهن بشاطئ بالبيك كما البنات في هذه الأوبرا لا يفارقن نهر الراين. غير أن بنات النهر المتحدثات حينئذ بصوت واحد مع **ألبيريش**، لا يسترجعن الحديث بصوتهن الشخصي إلا عند تحاورهن أو لسخريتهن من رغبته الجامحة، إذ لحظة تبادلهن للكلام يطردنه خارج الدائرة التي يحكمن إغلاقها على محيطهن، ويدرن جبينهن عنه دون أن يخدش جمالهن الممتنع أي عيب، لكن القزم في هذه اللحظة كان يجد صعوبة في تمييز لمعان ذهب النهر عن إشراق جمالهن الذي لم يعد كما كان من قبل، بحيث استحال عليه تمييز الواحدة منهن عن الأخرى وعنهن جميعا والذهب. وبذلك فقد تضاعف جمالهن درجة فاقت الحدود المنتهى وذابت هويتهن الشخصية وانصهرت حتى صارت في عالم غفل

(anonymat)، إذ أن قوة سحر جسدهن الموقظ للشهوة لم تتضاءل وتخبو، بل تضاعفت مع لمعان الذهب.

وهذا ما يستدعي منا دراسة قوة العدد والحشد في كل أشكال الفتنة الجنسية في العصر الحديث، وأعتقد أن هذا السحر الجنسي الذي يحركه جمع معين، قد بدأ في الظهور نهاية القرن التاسع عشر مع بودلير وفاغنر وزولا، وازداد تفاقما طيلة القرن العشرين. وهكذا فإن الإباحية الجماعية ستطل برأسها نهاية القرن التاسع عشر مع ظهور الحشد المرعب الهدام والعنيف، وسوف يتردد صداها لاحقا وتعثر على ملامحها في هذه الأوبرا. ومقابل **فينوس** في أوبرا **تانهوسر**، تعددت بنات **الراين** في هذه الأوبرا وازداد عدد الفتيات النضرات في أوبرا **بارسيفال**، والحال مشابه تقريبا كما بدا في رواية بروست **سحر الفتيات النظرات**:

«على أن الرد الذي تتبادله نظراتهن الآن وقد انفردت كل منهن بخصائصها، نظراتهن التي تتوقد بالزهو والروح والرفاقية والتي يشرق فيها بين الحين والحين الاهتمام تارة وطورا اللامبالاة الوقحة التي تتألق بها كل واحدة حسبما يدور الأمر حول صديقاتها أو المارة، وإلى جانب ذلك الشعور بمعرفة بعضهن بعضا معرفة حميمة كافية كي يتنزهن على الدوام سوية، إنما كان يقوم بين أجسامهن المستقلة المنفصلة، فيما يتقدمن على مهل، روابط خفية ولكنها متسقة كظلال واحدة دافئة وجو واحد يجعل منهن كلا متجانسا في أجزائه

بقدر ما كان مختلفا عن الجمهور الذي ينتشر موكبهن على مهل في وسطه».

ولا يختلف **مارسيل** في هذه الرواية عن **ألبيريش** في بداية هذه الأوبرا، في تجسيد الدمامة والوهن والهشاشة أمام كل هذا العنف، والإحساس ببشاعة المظهر العاجز عن إغواء الفتيات. وبناء على ما سبق ذكره، فإن ذهب **الراين** ليس سوى نشوة، نشوة استبدت بصاحبها بعيدا عن كل صلة محبة ووئام تربطه بالغير. وفي هذه اللحظة التي تكشّف فيها ذهب النهر، فإن بريقه لا يعكس إلا تطابق واتحاد كل الرغبات المتجهة صوب موضوع واحد ووحيد لم يظهر بعد، ولم يتراء لناظره غير انعكاس لمعانه على سطح الماء والذي أثار ابتهاجا جماعيا خاطفا، إذ سرعان ما ظهر كل ما يخالف حياة الوئام والإتحاد، ذلك أن من ماهية الرغبة إفشاء التنافس والاغتصاب والعنف. وهكذا، سوف يسرع **ألبيريش** للاستحواذ على الذهب عندما اتضحت له رؤيته، ورغم أنه لم يطل الفتيات لكنه يسابق الريح لانتزاع الذهب والاستفراد بالغنيمة، تاركا العذراوات الثلاث في حيرة الجنون وهن ينحن ويوبخن أنفسهن على تراخي حراستهن للكنز. وثمة مبررات إذن تدفعنا لعدم فصل الرغبة الجنسية عن الرغبة في نيل الذهب والجشع والكبرياء وكل الأشكال الأخرى للرغبة التي تعج بها مشاهد هذه الأوبرا.

وفي المشاهد اللاحقة للأوبرا، سيظهر الجني **لوج** (Loge) الخبيث، والذي هو في الأساس جني مذكور في الأساطير الجرمانية

والإسكندنافية، في مقام الجني لوكي[201] (Loki) الذي تحدث عنه الأنتربولوجي الفرنسي جورج ديموزيل (Dumézil)، جني يغلب عليه الشر أكثر من الخير، سيعرض الذهب البراق بمجمع الآلهة ليؤجج رغبتهم في امتلاكه، وهذا فعلا ما حدث، كل واحد منهم رغب في الاستحواذ عليه دون أن يشاركه فيه أحد حسب ما يتطلع إلى تحقيقه، فالإلهة فريكا (Fricka) مثلا، تبادر إلى ذهنها بغتة أن التحلي به يزيدها جمالا ووسيلة لإبراز مفاتنها حتى يركن إلى جنبها زوجها فوتن (Wotan) الذي لا يتورع عن خيانتها. وبذلك فإن ثمة صلة بالغة الوضوح بين الذهب والرغبة الجنسية، وكما يقول لوج، لا زوج بمقدوره أن يظهر خيانته لزوجة بحوزتها كل ما يمكن أن يمثله هذا الذهب من ثروة وحظوة وسلطة وجاه.

وكما قال لوج، لم يكن هذا الذهب يمثل شيئا، كان مجرد لعبة تتلهي به الفتيات في باطن النهر، لكن لحظة إخراجه، غدا القوة المطلقة وكذلك الخطر البالغ التهديد. لكن لا يمكن أن ننكر بعده الجنسي الذي لا يتبادر إلى ذهني أبدا نفيه. واعترفنا بوجود ذلك البعد، لن يستدعي منا ذلك العودة إلى فرويد والارتكاز على تحليله للرغبة، بل إن اعترافنا بذلك البعد لن يتحقق إلا إذا أنكرنا انفصال الرغبة الجنسية عن الرغبة في الاستحواذ على الذهب، ذلك أن موجهات الرغبة متصلة فيما بينها، لكن الأهم من كل ذلك، وحسب ما أرى، هو أن لا نفاضل بين الرغبتين، إذ أننا إذا ملنا إلى

---

201. إله في الأساطير الإسكندنافية، يرمز للدهاء والخبث ونشر الفتنة والعداوة والأكاذيب بين الناس وتضليلهم عن الحق. (المترجم)

الاعتقاد بأولوية رغبة على أخرى، كأن ننحاز مثلا إلى الجانب الجنسي وفق تحليل فرويد النفسي، أو أن نعلي من شأن المال أو السلطة وفق التصورات الماركسية، فإننا سنقع في نفس الخطأ ويعترينا نفس القصور الذي اعترى أولئك الذين آمنوا بما لذهب نهر **الراين** من قوة نافذة.

ولا نعثر على تداعيات الصلة المتبادلة بين الذهب والرغبة الجنسية إلا عند إدراج الأوبرا لقصة **فريا** (Freia) إلهة العشق كما هي **فينوس**، لكنها **فينوس** الجرمانية المقدمة هبة ومكافأة لما بذله المارادان **فاسولت** (Fasolt) و**فافنر** (Fafner) لوحدهما من جهد لتشييد قصر **فالهالا** بكامله ليكون أخيرا المكان الرفيع الجدير بمستقر الآلهة. وقد اختطف **لوج** و**فوتن** هما كذلك الذهب من **القزم ألبيريش** الذي كان قد استحوذ عليه ليقدمه للآلهة ويكون الفدية الجديرة بتخليص **فريا** من السبي. وقبل أن يكون هذا الذهب وسيلة لاسترداد حريتها، كانت ثمة من قبل علاقة بين المفتدية والذهب، لكنه لا يمت أساسا بصلة لذهب نهر **الراين**، ذلك أن الفتوة والشباب اللذين يتمتع بهما الآلهة مصدرهما **فريا** صاحبة شجرة **تفاح من ذهب** (golden Apfel)، شجرة تورق في حديقتها وهي القادرة وحدها على إخصابها وتقديمها طعاما للآلهة. وتذكرنا حديقتها التي تزهر فيها ثمار التفاح الذهبية بشكل يطابق تماما حدائق هيسبيريديس[202] (Hespérides) حتى لنعد ذلك الذهب

202. حدائق أشجارها من ذهب في الأساطير الإغريقية تقطنها حوريات يحملن نفس الاسم. (المترجم)

مجرد تضليل وزيف. وبهذا الصدد علينا أن نشير، ونحن نمر على هذا الموضوع مرور الكرام، بأن **فوتن** والآلهة لم يكونوا أبدا ليهتموا لأمرها ولا لوظيفتها التي يفترض أن تصون خلودهم، فهم مستعدون للتنازل عنها طوعا وتركها بيد الغير مدة طويلة شريطة أن لا تُنتزع منهم عنوة، ذلك أنهم لم يسارعوا للدفاع عنها إلا عندما اقترب منها الماردان وحاولا اختطافها، فلم تكن صرخاتها اليائسة هي التي حركت مشاعرهم، بقدر ما حركهم رؤيتها بين يدي غيرهم. وكلما أمعن الماردان في الهروب بالطريدة، تفقد أشجار التفاح ثمارها فينعكس ذلك على حال الآلهة، فتخضر وجوههم وتصفر وتحيق بهم الشيخوخة ويدب فيهم الهلاك بسرعة، وفي اللحظة التي ينازعون فيه الماردان تختفي **فريا** ولا تخلف أثرا. وبذلك فإن دوام الشباب والقوة ليس هنا سوى حالة قابلة للتبدل والتغير، سماها الإغريق في **الإلیادة** (l'Iliade) بالأمجاد (Kudos)، وهي هذا البريق المذهل الذي يراوح بين الظهور والاختفاء والذي يعلو وجوه البشر، لكن لا يكون خالدا إلا في حوزة الآلهة لأنها صامدة في وجه كل تغير.

وما ذكرته بشأن **فريا** وتفاح الذهب ينطبق كذلك على ذهب **الراين**، حسب ما يميل إليه اعتقادي، ذلك أن ذهب النهر هو ما يطمع الرجال والنساء في نيله بالاقتتال والسلب، لكن أحيانا يتقاسمنه نظرا لتماثل رغباتهم التي تطبعها المحاكاة. وبذلك فالذهب تقريبا مثل أي شيء آخر، لا يساوي شيئا عندما نخرجه من دائرة التملك المحرك للنزاع المتبادل والدائم الاشتعال. لكنه

يتحول ليصبح أساس كل المنافع الحقيقية وما تحققه من رخاء ونعيم، كامتلاك العجول والأبقار والخنازير والدواجن، وكل اللحم الذي يمكن التهامه أو دلكه كلحم فتيات النهر، وكذلك امتلاك النساء وكل أنواع النقود والعملات، أي أن الذهب ييسر الحصول على كل المنافع سواء كانت حقيقية أو رمزية والتي بامتلاكها ننال الأهمية والنصر والنجاح والغرور والاعتزاز بالنفس والحظوة والمجد، أي تحقيق كل تلك الرغبات التي تبدو ظاهريا بعيدة عن الرغبة الجنسية والتي تم اختزالها في صورة الذهب. وعدم امتلاكه لا يترتب عليه بالطبع إلا ما يعاكس تلك الرغبات، كما تكشف عنه أوبرا بعد المطلع وذلك حينما يسعى **لوج** لمحاكاة رغبة الآلهة فعلا لا قولا ولا يكسب بفقده للذهب غير الخزي والاندحار والعذاب والموت، أي أن افتقداه لعنة كما صرح بذلك **ألبيريش** عندما سلبوه ما سرق من نهر **الراين**.

وبناء على ذلك، فإن موضوع الذهب المدرج في مطلع الأوبرا يمكن أن يرمز إلى كل الرغبات وما تسعى إلى تحقيقه من منافع، كما لا يغدو مجرد شيء بخس حينما يخرج من دائرة صراع التملك المحموم، لكنه لا يحيل على القضيب في صورته الحقيقية (pénis) ولا حتى في صورته الرمزية[203] (phallus). وبذلك فإن التقليل من قيمة الذهب أو الرفع من أسهمه لحظة ما غدا موضوع نزاع محتدم بين الفرقاء المتنافسين على امتلاكه، يجتاح كامل

---

203. عندما لا يعدو مجرد عضو تناسلي ويغدو رمز الفحولة والرجولة والخصوبة. وهذا هو التفسير الذي مال إليه التحليل النفسي.(المترجم)

مشاهد الأوبرا، ويبدو لي أن هذا الأمر لم يكن غائبا عن ذهن فاغنر الذي يعي تماما ما للذهب من قيمة في حالة تحوله إلى موضوع رغبة في التملك، كما لم يفته كذلك ما لذهب **الراين** من تطابق رمزي مع شجرة تفاح الذهب. وبذلك فإن ذهب النهر هو أساس نشأة وتطور الدراما والمحرك الفعلي للرغبة والأسطورة، إذ لا وجود لموضوع مميز يمكن إسقاطه على ذهب **الراين**، فهو ليس بموضوع جنسي ولا اقتصادي، بل هو يعكس رغبة المحاكاة في كامل غرورها وفي انكشاف حقيقة حقارتها في الأخير.

ولحظة ما يدخل الماردان التوأمان على خشبة المسرح وبحوزتهما الذهب، يتقاتلان، كل يريد الذهب لنفسه، ذلك أن رغبة التوأمان المتطابقة هي التي تشعل المواجهة بين الأخوين العدوين اللذين بالكاد يمكن التمييز بينهما، إذ تماثلهما الكامل يشمل حتى الاسم المبتدئ بنفس الحرف (فاسولت، فافنر)، وهذا الاقتتال هو ما لامسناه دائرا بين العديد من الإخوة الأعداء في كل الأساطير.

وبذلك فإن ذهب **الراين** هو شبح الموضوع الذي تسعى نحوه رغبة **ألبيريش** التي تتداخل وتتشابك مع رغبته الجنسية في الاستحواذ على بنات النهر، تلك الرغبة التي لا تستهلك الأشياء التي تسعى نحوها ولا تتغذى دائما إلا على نار التنافس الحارقة التي لا تبقي على شيء. والأوبرا لم تترك شيئا لم تذكره، قالت لنا على لسان الجني **لوج** إن الذهب ليس سوى لعبة يتلهى بها الصغار. ولكي يغدو عظيما ومبهرا، وجب نزعه من موطنه الأصلي، وكان

يكفي لأول جني متهور أن يستولي عليه لتشتعل نيران الطمع. وهذا التحول بالطبع هو الذي أراد فاغنر إبرازه، وذلك ظاهر في الأوبرا عندما أسدى **لوج** نصحه **لفوتن** بالاستيلاء على هذا الذهب ومحاكاة **ألبيريش** والقيام بما قام به تماما دون زيادة أو نقصان. فكيف استولى عليه؟ انتزعه بالسرقة والسلب. وقبلها كان يصرخ: «أين الخاتم؟ أريد الخاتم!» لكن **لوج** يرد عليه: «لكن ما تريد الاستيلاء عليه مجرد لعبة أطفال»، غير أن **فوتن** يسأله دونما شعور بالامتعاض عما سمعه منه: «كيف لك أن تحوز عليه؟» فكان رده: «اسرقه، اسرق أنت ما سرقه سارق قبلك!». وبعبارة أخرى يقول له: عامله بالمثل وكن له منافسا وتصرف معه مثلما تصرف هو مع الآخرين، فهو يستحق هذا العقاب، وبما أنك سرقت ما سرقه وأنك لم تفعل شيئا غير تقليده، فإن باستطاعتك أن تطور ما قام به من فعل سمح له بالاستيلاء على ذلك الذي تريد أنت حيازته، أي أن تسعى لتلك المكانة التي سعى إليها هو باستحواذه على الذهب. وعلينا أن لا ننسى ما قاله **فوتن** في الفصل الأول للأوبرا (تحت عنوان **لاوالكيري**) من أن الاختلاف بينه وبين **ألبيريش** ضئيل جدا يؤهله في أي لحظة لأخذ مكانه، وهو ما قام به حينئذ.

وبناء على ذلك، فإن الأوبرا في مجموعها تحدد نظاما من الردود المضادة ومن اضطرابات تُلغى فيها الفوارق والحدود، اضطرابات تبلغ ذروتها لتنحل في الأخير وتتفكك، ذلك أنها تظل دائما محفوفة بالاضمحلال والتراجع مع تصرم الزمن. غير أننا نتوصل في نهاية التحليل إلى وجود أساس واحد يشعل دائما تلك الاضطرابات

ويؤججها حتى الاحتراق الأخير. وألمس هنا وجود دليل إضافي على ما قامت به الرغبة في المحاكاة من دور رئيس على طول أوبرا، متخذة شكلها الذي اعتادت على الظهور به عامة وبجلاء وهي في غاية الوضوح والبساطة والشيوع و«الابتذال».

وفي المشهد الذي يسبق مباشرة الكارثة الكبرى الواردة في الفصل الأخير **أفول الآلهة**، أي يسبق موت **سيغفريد** وتشييعه في مسيرة مأتمية ثم اندلاع الحريق الذي أفنى كل شيء، تعود بنات النهر إلى الظهور، فنعاين في ذلك المشهد تماثلا بلغ حد التطابق مع مشهد تقاتل الماردين التوأمين، لكن بشكل معكوس. ونحن على مشارف الكارثة ولا شيء ينذر بحدوثها، نشاهد حينئذ في المشهد الأول من الفصل الثالث، فتيات نهر **الراين** يتحسرن على ضياع الذهب، وهن يفاجأن بحضور **سيغفريد** الصياد يبحث عن دب بعد أن فقد أثره، فنادت عليه الفتيات وطالبن منه مدهن بخاتم **نيبيلينغ** الذهبي الذي في أصبعه، نظير إحضارهن الدب الذي يبحث عنه. وكان **سيغفريد** لا يعرف قيمة ذلك الخاتم، لكنه مع ذلك اعتبر المقايضة غير عادلة، ولا يعزو ذلك لِم للخاتم من سلطان لأنه لم يكن على علم بذلك، بل لأن حصوله على ذلك الخاتم لم يكن بالأمر الهين، ولم يستول عليه إلا بعد صرع الشرير الكبير التنين **فافنر**، وأنه مهما كانت قيمته، وهو هنا يحدث نفسه، فإن الاحتفاظ به خير من الاستحواذ على وبر دب رديء. ورغم إلحاح الفتيات على المبادلة، رفض الصياد الرضوخ لطلبهن، لا لأنه متمسك بالاحتفاظ به، بل لأن سخرتهن منه جرحت قليلا مشاعره عندما قلن له: «تخاف من غضب زوجتك

فلا تقوى على مدنا به». لكن لحظة ما غبن عن أنظاره، لام نفسه على تمسكها بشيء لا يستحق كل ذلك العناد، فقرر منحن الخاتم. وحينئذ نادى عليهن ليرمي لهن به، لكنه عندما سله من أصبعه وهم بتقديمه لهن، تغيرت نبرة كلامهن وظنن أنهن بحديثهن الجاد هذه المرة سيكون له بالغ الأثر في نفسه، فأخبرنه عن اللعنة التي تطال الخاتم وحامله، أي حتمية موته. ومع هذه الخضة العنيفة بعد ما سمع من خطر يتهدده، أوحت له نفسه، وعلى عكس ما كن يتوقعن، بأن كلامهن يضمر رسالة تهديد وابتزاز بلغ حد التخويف، أي تخويفه بما هو ساه عن معرفته، فإن المحارب الشجاع ركب رأسه ثانية، وأعاد إدخال الخاتم إلى أصبعه وانصرف عنهن مبتعدا، بينما عادت البنات الثلاث للغوص ثانية في النهر، وهن يرددن ما أصابه من جنون ويعلن موته الوشيك.

وأعتقد أن الحوار الساخر والعديم الأهمية الذي دار بين **سيغفريد** وبنات النهر عندما جرى في هذه اللحظة الحاسمة، قد غدا بالغ الدلالة والأهمية، ذلك أنه يبرز مشهدا جديدا من مشاهد التدلل والإغواء المثقلة بالإيحاءات الجنسية التي لا يمكن إنكار وضوحها تام، إذ يخبرنا **سيغفريد** بأنه لو لم يكن مخلصا لزوجته لاستمتع جنسيا بواحدة منهن، ولم يذهب به الظن إلى السعي وراء هذه الرغبة إلا بعدما كان هو موضوع رغبة الفتيات اللواتي سارعن نحوه في البداية، بينما في المشهد الأول للإغواء كان القزم الشنيع هو الذي كان يسعى وراءهن. ونلاحظ أن ذهب **الراين** تناقلت ملكيته العديد من الأيدي مخلفا وراءه الخراب طيلة المشاهد التي تفصل بين

هذين المشهدين، لكن سيرورة الدراما المأساوية لا تعيدنا في الأساس إلا نحو نقطة البداية. وكان يكفي عموما القيام بشيء عديم الأهمية ـ مثل إثارة القليل من الأهواء أو تغيير طفيف لمزاج **سيغفريد** أو لمزاج الفتيات، أو مجرد إثارة أحد منهم (الفتيات أو الصياد) لنزوة أو مزحة لا أقل ولا أكثر ـ حتى يتغير كل شيء ولا تحدث المأساة ويؤخر الخراب إلى أجل غير مسمى (sine die).

ومع ذلك، فإن هذا المشهد مثير للاستغراب، لأن السبب والنتيجة غير مترابطين منطقيا، ويبدو لي أن فاغنر بصنيعه هذا المتنافر، أهل لكل الانتقادات التي وجهت له، ذلك أنه لا يقف عند حدود الاعتدال ويجهل التركيب المنسجم، إذ يتصرف بشكل مطابق تماما لتصرف همجي جرماني من العصور الخوالي وهو يتردى في هيئة مرتزق من مرتزقة حرب 1870 ويتجول ثملا في محل لبيع الأواني الخزفية، يتوقف لحظة عن السلب والنهب ليداعب الفتيات قبل اغتصابهن، لأن هذا الفعل الإجرامي هو الذي يخلب لبه في الأساس. وهكذا يخلط فاغنر نبل المأساة بصفاقة الملهاة. وجميل أن تكون الأوبرا التي يؤلفها على شاكلة أوبرا **هيلين الجميلة**[204] (La belle Hélène) التي يتناسب أسلوبها مع الذوق الباريسي (نسبة إلى باريس)، لكن لا يجب أن تتخللها مشاهد ذات مواصفات النبل المحمل بكبير الأردية الملحمية والمأساوية، فهذا الاختلال يحدسه الكاتب الخبير بسهولة... والذين يحظون باحترام وتقدير دون تحفظ

---

204. أوبرا كوميدية أبطالها مهرجون (opéra bouffon) من تأليف الموسيقار الألماني المجنس فرنسيا جاك أوفنباخ (J. Offenbach) عرضها بباريس سنة 1864. (المترجم)

من أساتذة الأدب لا يرتكبون مثل هذه الأخطاء الفظيعة والمسيئة للذوق. لكن نرى كذلك في هذا التقليل من خبرة فاغنر الفنية، خطابا نقديا مشابها لخطبة الذم الشهيرة التي سلط فيه الناقد توماس رايمر[205] (Rymer) سهام هجائه على شكسبير في القرن السابع عشر، خاصة على مسرحيته **عطيل** (Othello)، إذ يقول لنا في هذه الخطبة ـ ومعه الحق في ذلك ـ بأن المأساة استندت في هذه المسرحية وفي نهاية المطاف على قصة المنديل، ذلك المنديل الذي قدمه البطل **عطيل** عربون حب **لديدمونة** (Desdémone)، وقد اختطفه الشرير **ياغو** (Iago) ليعد به العدة لإشعال نار الغيرة في قلبه حينما يلقي به مهملا في طريقه ووقت ما يكون سادرا في عشقه. وهذه المأساة التي كانت في بنائها متأثرة بالمسرح الفرنسي أكثر من محافظتها على الإرث الأرسطي، قد أثارت السخط العارم بعرضها المتواصل لقصة هذا المنديل، وكانت بحسب الناقد فضيحة مدوية لم يسبق لها مثيل.

ورغم ما قيل بشأن فن فاغنر، فإن الأمر يستدعي من المنتقدين امتلاك تصورات على درجة كبيرة من الاختلاف حتى يتبين لهم مناقضة ما خلصوا إليه، ذلك أن ما قيل بشأن التوازن والاعتدال لا صلة لهما حقيقة بفن الإغريق العظيم، ولا بعصر إسبانيا الذهبي[206] (Siècle d'or espagnol)، ولا علاقة لهما طبعا

---

205. مؤرخ التاج البريطاني في القرن السابع عشر. (المترجم)

206. عصر الإمبراطورية الكاثوليكية الإسبانية في ظل حكم السلالة النمساوية هابسبورغ (Habsbourg) منذ نهاية القرن الخامس عشر إلى نهاية القرن السابع عشر،

بالأدب الإنجليزي في فترة حكم إليزبيث[207]، ولا حتى بالمسرح الفرنسي الذي نعت بالكلاسيكي خضوعا لتعاليم البلغاء المتحذلقين من حاشية البلاط والأكاديمية، وهي تعاليم لم يجد كورنياي (Corneille) ولا راسين (Racine) بدا من تنفيذها على مضض. غير أن فكرة الاعتدال هاته التي تخفف من سطوة العنف ومن خطورة عواقبه ليست بالتأكيد حاضرة في مسرحية **أوديب ملكا** لسوفوكليس (Sophocle)، وإذ كان سوفوكليس يسعى حقا إلى الاعتدال، لكان يكفيه على الأقل الالتفاف على التصعيد اللفظي المتبادل بين الملك **أوديب** (Oedipe) و**تيريسياس** (Tirésias) الكاهن الأعمى حتى لا يذكر ولا يبتدع ما ارتكبه أوديب من قتل للأب (parricide) ومن زنا المحارم (inceste). كما ليس ثمة بين الإله بانتيوس (Panthée) وديونيزوس في مسرحية **الباخوسيات** (les Bacchantes) ليوربيديس (Euripide) سوى الاقتتال للفوز بالنصر ونيل الحظوة والغرور التام بالنفس.

وقد كان كبار الفنانين ينددون بعبثية العنف وتفاهة القضية التي هي مثار الاقتتال بين الأبطال في فن المأساة. ولم تتغير هذه النظرة إلى العنف وتفرض نقيضها إلا في اللحظة التي ضعف فيها الإلهام المأساوي وتم التخلي عن فن المأساة. وقد كرس فولتير هذه النظرة النقيض، والتي امتدت وتوسعت في القرن التاسع عشر

عرفت فيه إسبانيا نهضة موسيقية مع لويس لوبو و دوفيتوريا، كما ظهرت ملامح الفن الروائي مع سيرفانتس وروايته الشهيرة "دون كيخوطي". (المترجم)

207. حكم امتد من أواسط القرن السادس عشر حتى بداية السابع عشر، وعرف ازدهار الشعر والمسرح مع شكسبير. (المترجم)

خاصة مع أساتذة على شاكلة جوستاف لانسون (G. Lanson) وصحافيين على شاكلة إميل فاغي (E. Faguet)، وتعززت مع النزعة المعادية للقومية الجرمانية، فوجدت حركة التعصب هاته في شخص فاغنر ضحية جديدة تسلط عليها جام غضبها. وهكذا رأى الناقد رايمر في تفاهة المنديل ووضاعة القضية دليلا على إخفاق شكسبير الذي لم يكن له حسب رأيه، حس الاعتدال وكان ضعيف التركيب وعديم القدرة على اكتشاف موضوعات جديدة وقاصر المخيلة، ذلك أن مثل هذا النقد يلقي بهذه التفاهات على ظهر الكاتب الذي هو يندد بها مثلما يندد بها وجود هذا العالم نفسه حينما لا يرى غير العدم يتقاتل الناس للفوز به.

والأمر نفسه يحدث بالطبع في أوبرا **خاتم نيبيليغ**، فإذا كنا نعتقد بوجود رغبتين مختلفتين ونبالغ في أخذ موضوع التخلي عن حبه للفتيات مأخذ الجد، فإن الرغبتين ستكون متناقضتين بحيث لن تتلاقى الرغبة الجنسية الحميدة مع الرغبة الفاسدة التي دفعت ب**ألبيريش** إلى استغلال إخوته بعمل مضن وبأجر زهيد. والقراءة الاجتماعية الثورية لأوبرا فاغنر تنسجم تماما مع القراءة التي قدمها عنها التحليل النفسي[208]، لكن كلتا القراءتان لا تدحضان على نحو معين القراءة التي توظف المحاكاة لدراسة الطباع البشرية. فإذا كانت الرأسمالية الفاسدة قليلا ما تكبت رغبتها وتسارع أكثر نحو

208. حين يتلازم القمع السياسي والاستغلالي الاقتصادي مع الكبت والحرمان الجنسي، وتتلازم الحرية والعدالة مع تلبية الرغبات، فلا يمكن حسب روني جيرار أن يكون ألبيريش مغرما بالفتيات ثم يكن بعد ذلك الحقد والضغينة لإخوته، بحيث لا يجتمع الحب مع الكراهية في قلب واحد. (المترجم)

تلبيتها، فإن شراستها سوف تنهار وتذوب ذوبان الثلج في يوم مشمس ولسوف يجتمع الناس على الحب والوئام. ولم يكن فاغنر بجاهل تماما لروحانية الرغبة هاته، المحررِة من كل كبت وقيد، والقادرة في الوقت نفسه على محو الدولة القمعية وشريكها اقتصاد السوق الذي يضاعف من قمعها عندما يصبح ركيزة نظام سياسي ذي توجه اشتراكي بدأ في الظهور بشكل تلقائي بحيث لن نجد صعوبة في تبين مظاهره الآخذة في الانتشار والذي سيحقق وإلى الأبد سعادة نوع من البشر يتناسخون باستمرار.

والفصل بين الرغبتين لم يكن أبدا سوى تحريف للأخلاق البروتستانتية، ذلك التحريف الذي سيتمدد ليشمل لاحقا بالطبع كل ما هو كاثوليكي، وهو ذلك الفصل الذي سيجعل من خطيئة الجسد أكبر الخطايا بامتياز، لا لأسباب جنسية بالأساس، كما تصور ذلك محلل نفسي مازال شديد التأثر بالمسيحية رغم تنديده بشرائعها، بل خدمة للمقاولة الاقتصادية والعلمية في شموليتها[209]، وذلك بإلغاء مفهوم الخطيئة ثم إعادة بعثه وحصره في مجال معين، إذ لن يكون ذلك المجال الذي يشغله من بين مختلف المجالات القليلة الأهمية، غير المجال الجنسي والذي هو أفضل مجال ممكن أن تلصق به صفة الخطيئة، بحيث أن مسار الإقصاء والإبعاد الذي قام به الفكر الحديث هو حصر مختلف أنواع الخطايا وتقليصها

209. المقاولة أو الشركة الرأسمالية ألغت كل الخطايا المادية التي كانت محرمة في المسيحية مثل الطمع والجشع والكبرياء والغرور والاحتكار، وتركت خطيئة الجسد الجنسية لتحصر هموم المحرومين في حدود الشعور بالذنب الذاتي الذي لا تحمّل فيه المسؤولية للآخر. (المترجم)

في حدود الهوس الجنسي، ويبدو هذا الأمر واضحا إلى حد ما في أوبرا تانهوسر إذا تناولناها من زاوية معينة.

***

وفي ظل هذه الملابسات، فهل يحق لنا أن نؤكد، مثلما أكدنا على وحدة الرغبة واتصالها، على طابع المحاكاة الذي يعتري الرغبة في هذه الأوبرا؟ أعتقد أننا بإمكاننا التأكيد على ذلك الأمر، وسنحاول البرهنة على صحته معللينا برهاننا بما حاول فاغنر قوله بنفسه بطرق شتى. ومثل هذه القراءة لم يسبق لها أن جُربت، وأعتقد أنها ستضيء لنا العديد من الأشياء التي كانت غائبة عنا من قبل.

وأن يكون بُعد المحاكاة حاضرا في هذه الأوبرا، فلا أحد باستطاعته إنكار وجوده، ذلك أن المحاكاة حاضرة شخصيا كما يمكن لي أن أقول بخصوص هذه الصورة التي ظهرت عليها، إذ ثمة شخصية تجسدها رمزيا بالاسم والأفعال، ذلك أن شخصية من أقزام العالم السفلي (Nibelung) تسمى ميم[210] (Mime) ظهرت بشكل عابر في مطلع الأوبرا، في نهاية المشهد الثالث عند رحلة لوج وفوتن إلى أعماق الأرض وتجوالهما بالسراديب المظلمة لعالم الأقزام السفلي. ومثل بقية الأقزام من بني جلدته، يعمل ميم تحت إمرة ألبيريش، لكنه العامل الوحيد الذي لا يمكن الاستغناء عنه، فهو من ضمن خيرة الصانعين الذين يستعين بهم مالكي ذهب الرين، ولوحده القدرة على تحويل مادة خام إلى تشكيل فني جميل وذلك

210. نوع من الفرجة المسرحية التي يقلد فيه الممثل ويحاكي حركات وأفعال شخصية من الشخصيات دون استخدام الكلام. (المترجم)

بسبكه خوذة (casque) للتخفي في العديد من الوجوه، سميت **تارنهيلم** (Tarnhelm). وكان **ألبيريش** قد أعطى لميم كل التوجيهات الضرورية لصياغة الخوذة السحرية، تقيد بها حرفيا باعتباره صانعا ماهرا بارعا في النسخ وخادما مطيعا لسيده. لكنه كان يرغب في تأخير إعلان نجاحه في صنعها عن **ألبيريش** حتى يتسنى له اكتشاف المكونات السحرية التي أطمرها **ألبيريش** في عمقها لتصبح فعالة في التحول إلى شتى الوجوه، ذلك أنه لم يكن يسعى فقط إلى الانعتاق من العبودية والنجاة بنفسه من الرق، بل كان يريد التقنع في وجه غير وجهه والاختفاء نهائيا كما سيختفي لاحقا **ألبيريش**، وزيادة على ذلك، كان يرغب في أن يكون عبدا يطيع نفسه الآمرة ولا يطيع غيرها، ومن ثمة فهو رمز لتلك العبودية التواقة لتبوء موقع السيادة.

وبناء على ذلك، فإن ميم هو المنفذ الحرفي للتعليمات، شريطة أن تكون مفصلة وتكون في مجملها على مقاس النموذج المزمع تصميمه وصناعته. ولحظة ما أكتشف **ألبيريش** الخوذة في كامل رونقها، أسرع ميم بالقول: «إنها ليست في كامل جهوزيتها، لم أنته منها بعد». والحقيقة أن الخوذة كانت مكتملة الصنعة وتُشغّل بسهولة في تحويل الملامح وإخفاء وجه حاملها، لكن ميم التعس لم يكن يعرف كيفية عملها لافتقاده لروح الإبداع وسعة الخيال. ورغم كونه عبدا ذليلا، كان طموحه نحو السيادة يطير بعقله ويكسر بداخله سلاسل العبودية. فكان ذلك العبد المطبوع بالمحاكاة، محاكاة سيده الذي جعل منه نموذجا، لا ليبلغ من وراء تلك المحاكاة مبلغ سيادة

تساويه فقط بسيده، بل كان ينوي في قرار نفسه أن يجعل من سيده عبدا له مثلما هو عبد له الآن، ذلك أنه لم يكن يرغب في إلغاء نظام الرق، ولم يكن ذهنه يتسع لتقبل ما يمكن أن يكون جديدا حقيقة ومختلفا عما عاشه، إذ لم يفكر إلا في تبادل الأدوار مع سيده النموذج، محافظا بذلك على استمرار نفس البنيات الراسخة التي لا يمكن أن يحمله ذهنه على التفكير خارجها، وبذلك فالابتكار الحقيقي في عرفه محرم. وهذا المنظور للرغبة من زاوية المحاكاة ليس تماما من صنيعتي، ذلك أنه يوافق الآراء التي كونها الرومانسي فاغنر عن المحاكاة، فقد كان يعتبر دورها ثانويا في الخلق الإبداعي، والفنان الذي هو مجرد مقلد ليس في نظره سوى فنان من الدرجة الدنيا وصنف من القردة. وحينما يتحدث فاغنر عن الفن المحاكي، يستحضر في الغالب باريس سنوات 1840 التي نحّى من اهتمامه ما ألفه الموسيقار جياكومو مايربير[211] (G. Meyerbeer) وما عرضه مثلا من أوبرات على مسارح باريس. لكنه كان يتحدث عن نفسه كذلك عندما يعالج مثالب المحاكاة، ولنا في هذا الشأن مجموعة من الرسائل المفاجئة كان قد بعث بها إلى الموسيقار المجري فرانز ليست (F. Lizst) يقول فيها: «لست سوى نسناس عاجز عن الإبداع، فلم أعد أساوي شيئا، وأبدا لن أتوصل إلى خلق شيء جديد حقيقة.»

---

211. موسيقار ألماني (18641791) كان له التأثير البالغ في تأسيس الأوبرا الفرنسية. (المترجم)

وعاود **ميم** الظهور في بداية الفصل الثاني، وقام بدور مهم في تربية اليتيم **سيغفريد** الذي اعترف بتعلمه الكثير على يديه. وهنا أضحت المحاكاة ضرورية، فلا يمكن قيام تعلم من دونها. غير أن فاغنر أراد من خلقه لشخصية **سيغفريد** أن يكون حاملا حقا لمواصفات الإنسان الحر، في صورة ذلك البطل المتعلق بها قلبه والذي يجهل تماما الخوف والعبودية والمحاكاة، لكن **سيغفريد** كان لسذاجته يطالب من **ميم** أن يبث في روحه تلك الطباع لما يتلقى منه من دروس وعبر، وهذا ما لا يستطيع **ميم** النجاح في تبليغه. غير أن هذا الأخير المطبوع بالمحاكاة وما تحمله من صفات بالغة الدناءة والخواء، سيحاول تسخيره واستغلاله لتحقيق أهدافه التي عجز هو عن تحقيقها، لكن كل مخططاته باءت بالفشل. وبما أنه على تلك الحال من العجز ـ لا يتورع عن الاستخدام الدائم للمكيدة حتى يقحم **سيغفريد** في الأهداف التي يسعى بلوغها، لكن الأخير يُفشل بسهولة مخططاته لأنه على كامل الدراية بنواياه السيئة ـ كان يعمل كل ما في جهده لتسخير **سيغفريد** (تسخير قوته وشجاعته) لينفذ طموحاته الزائدة. وهكذا لم يجد **سيغفريد** بدا من قتله، ذلك القتل المتمخض عن المحاكاة كما تبدت في الفصل الثاني من الأوبرا، وهو ما أضفى على **سيغفريد** وعلى نحو معين، صفات **السوبرمان** (surhomme) كما رسمتها فلسفة نيتشه. وسوف أتناول لاحقا الالتباس الغريب الذي يثيره مثل هذا الفعل الشنيع، كما سأعالج الأوهام التي استبدت بفاغنر ونيتشه في تلك المرحلة من التنافس الشديد الذي كان أساسه المحاكاة، تلك المحاكاة التي لن تؤدي إلا

إلى الدمار والهلاك. ولن أطيل الكلام هنا عن شخصية **سيغفريد**، لأنها لا تمثل لي؛ بناء على ما أنا بصدد الحديث عنه، إلا صورة مطابقة لشخص **ميم** وفي الآن نفسه صورة لما يمكن أن يصير إليه هذا الأخير من قاتل لا يتورع عن ارتكاب جرم شنيع، ذلك أن هذا القتل كشف لي عن ضعف اعترى تصور فاغنر للرغبة المحاكية، إذ أن **ميم** صنف من القتلة، وعندما قتله **سيغفريد**، وخلافا لما تصوره فاغنر، لم يقم سوى بمحاكاة ما فعله مربيه. وحتى وإن كان **سيغفريد** مبدئيا متحررا من قيود المحاكاة، فإن بإمكاننا أن نبرز في الأخير بأنه كان غارقا بالكامل في محاكاة لا يختلف أسلوبها عن أسلوب تلقين معلمه **ميم**.

وكما كان **ميم** الوحيد القادر على سبك الخوذة، كان **سيغفريد** الوحيد القادر على سبك سيف الرغبة العشوائية[212] الذي ورثه عن أبيه **سيغموند** (Seigmund)، ذلك السيف الذي كان أباه هو الوحيد الذي استطاع سله من الشجرة بعدما غرزه **فوتن** في جذعها، أي ذلك السيف الذي انكسر بعدها حينما قتل به **فوتن** **سيغموند** لارتكابه زنى المحارم مع أخته **سيغلاند** (Seiglinde) أم **سيغفريد**. لكن في مطلع الأوبرا لم نكن بعد قد بلغنا هذا التطور من الأحداث، ذلك أن الموضوع كان محصورا في البداية في صنع **ميم** للخوذة السحرية المبدلة للوجوه حسب رغبة حاملها في التخفي.

---

212. تلك الرغبة التي لا تتقيد بحدود المواضعات الاجتماعية القائمة على التحريم والمنع. (المترجم)

وإذا نظرنا إلى هذه الخوذة وتأثيرها في التطور الدرامي للأوبرا، فإن دورها مثير في غاية الغرابة، فقد استُعملت العديد من المرات، أولا تقنع بها **ألبيريش** في مطلع الأوبرا، ثم تخفى وراءها **سيغفريد** بنفسه في الفصل الثالث، في موقف لم يكن عليه بالطبع ارتداؤها لأنها كانت سبب هلاكه. وكان **سيغفريد** قد صمم العزم في عملية تبادل للنساء، على التنازل عن زوجته **برونهيلد**[213] (Brunhilde) ل**غونثر** (Gunther) مقابل الحصول على أخته **غوترن** (Gutrun) التي كانت ما تزال تحت رحمته. لقد كان **سيغفريد** حقيقة شديد التعلق بزوجته، لكن بتناوله لجرعة من مشروب قدمه له **هاغن** (Hagen) الخبيث، صار يهيم حبا ب**غوترن** دون أن يدري (وسنرى حينئذ الصعاب التي تعرض لها **سيغفريد** نتيجة تناوله لتلك الجرعة الفعالة). وبما أن **سيغفريد** هو الوحيد الذي باستطاعته تجاوز ألسنة اللهب التي تفصل الناس عن **برونهيلد**، فقد لبس الخوذة وتماثل لها في صورة **غونثر** كي يوهمها بأن هذا الأخير هو الذي تخطى النار وأن له الحق الآن بامتلاكها، إذ كما قال **فوتن**، فأي واحد مهما كان شأنه وتمكن من قطع الطريق المشتعلة بالنيران، تكون **برونهيلد** من نصيبه. وبذلك فإن من حق **غونثر** أن يخلصها من الرباط الذي يقيدها بالصخرة ويتزوجها بدلا عن **سيغفريد**. لكن **سيغفريد** في الحقيقة هو الذي تقنّع في صورة **غونثر** بارتدائه للخوذة.

---

213. أشهر ربات لافلكيري في الأساطير الإسكندنافية ، محاربة شرسة والمفضلة للإله فوتن. (المترجم)

إن هذه التحولات في مسار الدراما ليست على درجة كبيرة من التعقيد كما قد يتبادر إلى الذهن، لكنها تبدو بالغة الإيحاء، خاصة إذا آثرنا الحديث عن تبادل **سيغفريد** و**غونثر** لدمهما قبل أن يصلا إلى حد تبادل النساء، ذلك أنهما صارا مترابطين برابطة الدم المعروفة والتي توحد المجتمع الجرماني، إذ أن ذلك التبادل أو التقاسم للدم يجعل منهما إخوة أصليين كما يحدث في العديد من المجتمعات البدائية. لكن سيفتضح الزيف الفعلي لهذا التبادل عندما ينبعث من جديد حب **سيغفريد** لزوجته وعندما يموتان معا. ومن ثمة فإن تخفي **سيغفريد** في صورة **غونثر** لم يتم إلا في ظل التنافس والعداء بين الإخوة الذي يعيد تجسيد كل عناصر الاختلال بين الأقران المتقاتلين في صورة مماثلة لتقاتل الماردان التوأمان على ذهب **الراين**. لكن كان أن لا يقتل **سيغفريد** على ذلك النحو الذي جاء في الأسطورة الجرمانية بما أنه هو البطل الحقيقي للأوبرا. غير أن ما يهمني هنا هو وجوب إنهاء الوجود الأسطوري للشخصيات في الفصل الأخير من الأوبرا بالرغم من تمسك فاغنر به. والمفارقة العجيبة في هذه الأوبرا، وهو أن فاغنر فكك الأساطير في المطلع والفصل الأول كما سنرى، بينما كان عليه تفكيكها في الفصل الأخير **أفول الآلهة** كما كان منتظرا، فلماذا لم يفعل ذلك؟ لأن **سيغفريد** في الحقيقة هو الإنسان المثالي والسوبرمان وذلك المعبود الذي يؤمن به فاغنر وقد اشتبه عليه. وثمة هنا مفارقة أساسية يجب إبرازها، إذ ينتهي هذا الفصل الأخير بما انتهى به المطلع كذلك، بجريمة قتل، حيث يُقتل **سيغفريد** بعد موافقة **غونثر** على ذلك رغم ما يجمع بينهما

من رابطة الدم، لكن تناول فاغنر للقتل في المطلع كان مختلفا تماما عن الفصل الأخير. وفعلا إن الماردين التوأمين أخوان من صلب واحد، ويتشابهان بالأساس منذ ولادتهما، لكن اقتتالها لم يكن غير نتيجة لذلك التنافس الذي حاكى بينهما حتى صارا متشابهين.

وبالمجمل فإن الخوذة ليست سوى رمز للمشابهة التي تثيرها الرغبة في المحاكاة، ويكفي أن تكون مستلبا بالرغبة في المحاكاة حتى تنقلب ملامحك لتصبح مماثلا تقريبا إلى أي شخص كنت راغبا في الاستحواذ على تقاسيم وجهه. ولا تبدأ الخوذة في تحويل الوجوه حد التطابق إلا عندما تستعر المحاكاة ويتعذر حل عنفها المستشري وتستفحل الرغبة في الأوبرا بالقدر الكافي الذي تجعل شخصية تتماهى مع شخصية أخرى حتى تصبح صورة ناسخة لها. وهو الموضوع نفسه في أسطورة **أمفيترون** (Amphityon) ، إذ الإله **زيوس** (Zeus) الذي يغار بشدة من **أمفيتريون** لارتباطه بزوجته **ألسمين** (Alcmène)، تَمثل لهذه الأخيرة في صورة زوجها كما لو كان أخاه التوأم وأوقع بها في خطيئة الزنا. وتكرر هذا الموضوع في المسرحية الهزلية **المينيكم** (Ménechmes) التي قدمت لنا توأمين يصعب دائما التمييز بينهما لتشابههما، بحيث يلتبس الأمر على الناس في الفصل بينهما، وهذا الموضوع مطابق تمام التطابق مع موضوع الإله **الزيوس** المقنع في صورة الزوج، إذ نعثر على كلا الموضوعين في الأساطير الإغريقية مثلما يمكن العثور عليهما في جميع الأساطير. وهكذا باستطاعة الآلهة الإغريقية أن تتحول وتصبح مشابهة تقريبا لأي شيء تريد محاكاته، كما تحول الإله **جوبيتر** (Jupitrer) إلى

صورة زوج المرأة التي يحب الخلوة بها، ومثلما تحول **سيغفريد** إلى طائر البجع أو ثور، أو إلى تنين كذلك كما فعل **ألبيريش**.

وبذلك فإن شخصية **ميم** هي التجسيد الفعلي للمحاكاة نفسها، وبالإضافة إلى ذلك، علينا أن نشير إلى أن أغلب التجسيدات والصور المحاكية التي أثارتها الخوذة قد اتخذت شكل تنانين (dragons) رهيبة. ولم يكن العنصر العجائبي (fantastique) والمحاكاة المفزعة للأسطورة سوى تسريع للتماثلات والتبادلات عند بلوغ المحاكاة ذروة تأزمها، في تلك اللحظات التي تسبق بقليل التسوية العنيفة، وذلك قبل تحقيق وفاق بين المتنافسين المتحاكين وإسقاط عنفهم المتبادل على ضحية وحيدة تجسد بالطبع آلية كبش الفداء (le bouc émissaire). وهذا يفسر سبب حمل كل الآلهة الأسطورية تقريبا أو ورثتهم من شياطين وجن القرون الوسطى لمظاهر بشعة تعكس مزجا بين الأشياء وتداخلا بين الحيوان والإنسان. وذروة المحاكاة هي لحظة ما تنمحي الفروق ويبلغ المزج قمة الالتباس الكامل. وأعتقد أن فاغنر عندما يُرجع إلى **ميم** كل ما أحدثته المحاكاة من تحول واضطراب، فإنه يتقاسم مع شكسبير ومع قلة من المبدعين الآخرين، معرفة عميقة بالأسطورة والإثنولوجيا لم يبلغها العلم الحديث. وهذا هو السبب الكامن وراء إضفاء طابع البشاعة والخطورة والقرف حتى على فاغنر نفسه، والذي جعل منه الضحية المذنبة التي يجمع الناس دائما على تحميلها كل الخطايا. ولا يختلف الأمر مع شكسبير الذي تكشف مسرحياته على نفس المعرفة العميقة حين يضفي الطابع الهزلي أو الجدي على

كائنات مخيفة (les monstres) كما في مسرحيات **حلم ليلة صيف** (le songe d'une nuit d'été) و**ماكبث** (Macbeth) و**هاملت** (Hamlet)، هاته المسرحية الأخيرة التي وظفت شبح الأب القتيل في صورة لا تختلف عن الأساطير القديمة.

وبفهمنا ما للخوذة من دلالة على المحاكاة، فإننا نفهم الرابط الذي لم يُفسر أبدا في الحقيقة، والذي يربط بين الخوذة وذهب **الراين**، والذي يربط كذلك بين هذا الذهب وخاتم الربوبية الذي يمنح فائق القوة والاقتدار مثلما يصيب بالموت والهلاك، ذلك أنه يجمع في الآن ذاته بين الخير والشر. وكل الرموز هنا هي رموز الرغبة في المحاكاة التي تؤدي إلى ظهور المقدس العنيف خاصة وليس أي مقدس آخر، أي تخلق ذلك المقدس الذي يمتلك في الآن نفسه قوة ترسيخ النظام وقوة نشر الفوضى، ذلك أنه لا يثبّت أركان النظام إلا عبر بث فوضى عارمة لا تحدها حدود، يبلغ فيها العنف ذروته. ولا ينشأ هذا النظام ويتحقق إلا باحتداد ونشر الاضطراب الملازم لتلك المحاكاة والذي يسرّع تخلي الرغبة عن الموضوعات التي سخرتها ذريعة للتنافس والصدام، وذلك كي تركز نظرها على المتنافسين ذاتهما المثيرين دائما لنوازع شديدة التناقض، بين الوقوف معهما في سخطهما والوقوف ضدهما والسخط عليهما، وبين الاشمئزاز منهما والانجذاب إليهما، ذلك أنهما معا حاجز معرقل ونموذج يحتذى به على حد سواء. وفي هذه اللحظة كل النزوع المحاكية تتجمع وتتحد ضد نفس الغريم الوحيد، فلا يبقى أمامها أي مانع يحول دون بقائها مستقرة ومحافظة على النظام. فإذا كان

الناس غير قادرين على اقتسام الأشياء التي يرغبون في امتلاكها، فإنهم يستطيعون بالمقابل، المشاركة في قتال الأعداء الذين يرغبون في إفنائهم، فيتحقق بذلك الوفاق والتلاحم بين أفراد الجماعة الذين سيجنحون لتقديس الضحية (بعد الفتك بها)[214] التي أمنت لهم وحدتهم. وآلية كبش الفداء لم تكن غائبة تماما في مطلع الأوبرا، والتي سوف نتناولها لاحقا، لكن الفصل الذي يصفها وبشكل مذهل وآسر وببالغ القوة، هو الفصل الأول من بين الفصول الثلاثة الموسيقية والمعنون ب: **لافالكيري**.

***

ويغلب على هذا الفصل موضوع المطادرة الجماعية لشخص. وتُتفتح مشاهده بهطول أمطار رعدية، إنها زمجرة الإله بلا شك، لكن حينما نصغي إليها جيدا، نسمع وقع خطوات العديد من الأشخاص يتعقبون آثار الضحية، آثار **سيغموند**، نسمعهم يضربون الأرض بأقدامهم التي لا تكل وهم عاقدون العزم على الإيقاع به في قبضتهم. وعندما أنهك المسير **سيغموند**، انهار في المشهد الأول من هذا الفصل أمام عتبة بيت أخته **سيغلند** زوجة **هاندينغ** (Hunding). وإشفاقا لحاله سقت البائس ماء، رغم أنها لوحدها في بيتها وزوجها غائب، خرج من داره ملبيا نداء عصبته بالمشاركة في البحث عن شخص خارج عن القانون وتخليص الناس من أذاه. لكنه ها هو يعود خاوي الوفاض وبعد ذلك يلتحق به

214. أضفت هذه العبارة لم لها من أهمية في فهم السياق الذي تدرج فيه الضحية وفق تصور روني جيرار. (المترجم)

أصحابه المطاردين بعد فوات الأوان لأن الطائر كان قد فر بعيدا عن الديار.

وفي المشهد الثاني يقص **سيغموند** على مضيفيْه الأحداث التي كانت وراء تحوله إلى الحال الذي صار إليها من طريد تعيس. لكن سرد كل تلك التفاصيل يحتاج إلى العديد من الحلقات. غير أن حديثه معهما عن مطاردته لم تبدأ بسرد وقائع الحلقة الأخيرة ـ تلك التي كان فيها مختبئا ببيت زوج أخته الرهيب وتحت رحمته ـ بل تعود إلى وقائع مغرقة في الماضي البعيد والتي كان فيها دائما وأينما حل معرضا للطرد والملاحقة من جماعات شرسة ومن عديد أعداء مصرين على الفتك به. وفي هذا التفصيل يمعن فاغنر في التركيز على أحداث ثانوية لا تسهم بالضرورة في تطوير القصة الدرامية، ذلك أن الحلقة الأخير كافية وزيادة لوصف حال اللعنة المسلطة عليه، لكن فاغنر يريد أن يبسط أمام أنظارنا صورة **سيغموند** اللاجئ الأبدي والمقصي الخالد والمنذور للوصم باللعنة الاجتماعية والدينية معا، ذلك أنه ظل دائما في مواجهة العدد الغفير من الناس. ونرى بالطبع في **سيغموند** وكما سبق وقلنا، نفس القسمات التي تطبع وجه البطل الرومانسي وبطل العصر الحديث، ذلك الشخص المحروم من الميراث، مثلما هي شخصية **إل ديسديشادو**[215] (el Desdichado) في قصيدة نيرفال (Nerval) والشاعر الملعون في شعر بودلير ورامبو (Rimbaud) واللقيط بالمعنى الحرفي للكلمة

215. عنوان قصيدة شهيرة لنيرفال وتعنى الشخص المحروم من الميراث. (المترجم)

كما ورد في روايات سارتر، ذلك أن **سيغموند** ابن غير شرعي لأب مجهول هو **فوتن** (ونعثر هنا على إخفاقات فاغنر التي يجترها منذ عنفوانه حينما لم يكن يستقر على مذهب ولا ذوق معين ويراوح التنقل بين اتجاهات فنية مختلفة). وبذلك فإن **سيغموند** هو ذلك الشخص الذي لا يستطيع حقيقة أن يتواصل مع عالم يمقته، بالإضافة إلى أهوائه الشاذة المناقضة للأعراف الاجتماعية، وذلك حينما عاينا وعاين **هاندينغ** العشق الذي نشأ بين الأخ وأخته والذي أثار في نفسه الشك ورمى به في الحال إلى زرع بذور الغيرة في قلبه، إذ كلما نظر إليهما يقول في خلده: «أرى نفس الحال يخيم عليهما، وميض نفس التنين يبرق من عينيهما»، فكان أول من لمح وجود تطابق بينهما كما لو أنهما توأمان. ولنر هنا كيف يتحدث **سيغموند** عن حاله: «أنا ممقوت في كل مكان حللت به، على وجهي وصمة الهلاك، وما اعتقدته صائبا يحسبه الناس زيغا، وما أعتبره خيرا، يراه الآخرون شرا». وفي هذا السياق يغلق فاغنر الدائرة بالكامل ويضيقها على هذا التعارض بين الفرد والحشد وبين الواحد والمتعدد، ولا يكتفي باستكناه ذاتية الطريدة ولا يأبه بما تثيره الحشد من أفعال ملفتة مثلما يفعل إميل زولا، بل يهتم لما بين الطريدة والصياد من تفاعل. ولمعرفة الرؤيا الفنية المتحكمة في هذا الفصل حتى وإن لم ينجح فاغنر أبدا في تشكيلها بالكامل، لا يجب الوقوف ـ حسب رأيي ـ عند مشاركة **برونهيلد** بمقتل **سيغموند** رغم ما لهذه المشاركة من أهمية والتي سوف أتناولها لاحقا، بل يجب العودة في

الحال إلى المشهد العظيم التي يستعرض الربات **فالكيري**[216] وهن على أحصنتهن الشهيرة، ذلك المشهد الذي أعقب مشاهد مطاردة الشخص الذي تحدثنا عنه.

ويجب رؤيتهن وهن يتصرفن جماعة لأنهن لا يعملن إلا وهن مجتمعات دائما في هذا الموقف الذي لم تشارك فيه حقيقة **برونهيلد** إلا بعد قيامهن بعملهن. لكنهن لا يأبهن بما يحيط بهن ونراهن يضطلعن بالدور الذي أوكله لهن دائما الإله **فوتن** والذي يتماشى بالتأكيد مع طبيعة الطقوس المقدسة المفروض عليهن القيام بها. وكان الباحث بولز قد وصفهن حينئذ على نحو مثير للإعجاب بذلك الوصف الجميل الذي يحتوي على صور تذكرنا بالشاعر رامبو:

«مثل ضباع في حالة جنون، لا نعرف هل هي تضحك أو تنتحب، تتشمم الجثة بوحشية لا تقاوم وهي في فرح واستعداد لنقل القتيل، فهي الربات المكلفات رسميا بوضعه في المشرحة. إذاك رأيت ربات فالكيري الفارسات المجيدات الكارعات للسم الزعاف وهي تحمل القتيل».

لكن وعلى ما يبدو لي، لا يمكن حصر مهمتها فقط في نقل القتيل ـ غير أن لكلمة «ربات» المنسوب لها أهمية كبرى ـ ذلك أنها تشارك بداية في المعركة، بل هي من يوجه وبشكل جماعي الضربة القاتلة للمحارب، وهي من تحمله بعد ذلك إلى **فالهالا** مستقر الآلهة

216.هم الربات المكلفات في الأساطير الإسكندنافية على نقل جثامين الشهداء إلى عالم الخلود فالهالا. (المترجم)

ليشارك الآلهة وليمتهم على قدم المساواة الكاملة، أي أنه يغدو إله مثلهم.

وبذلك فإن الربات هي من تقتل أو تشارك في الآن ذاته بمقتل المحارب في تعاون مع أعدائه البشر كما تفعل آلهة هوميروس (Homère) في **الإلياذة**، أو **الباخوسيات** في مسرحية يوربيديس، وهي كذلك من ترفع القتيل إلى مرتبة القداسة ليكون شأنه شأن كل إله مبجل. وكانت **برونهيلد** الأثيرة لدى الإله **فوتن** قد كلفها على وجه الخصوص بالإشراف على تنفيذ القتل الجماعي **لسيغموند**ـ بأن يُقتل على يد **هاندينغ** وجيشه ـ والمشاركة الفعالة في هذا القتل بأن توجه له الضربة القاضية إن استدعى منها الأمر القيام بذلك. ولم يكن نقل الربات للقتيل مجرد فعل خال من الدلالات، ولم يكن تأدية لوظيفة الناقل للأموات فقط، بل كان رفعا للمتوفى نحو مقام إلهي وتحويله إلى كائن مقدس. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الربات هي من تضخ روح الشجاعة في المنتصرين، تلك الروح التي هم في أمس الحاجة إليها ليزدادوا تكتلا وتلاحما ليوقعوا الهزيمة بعدوهم.

وبناء على ذلك، فإن الربات تمثل العنف المؤسِّس ذاته في خضم ملحمة فاغنر، إذ بفضلها صار هذا العنف في الأخير مجسدا، وهو ذلك العنف المؤسس الذي ينحل ويتفكك في هذه الملحمة التي تسير في اتجاه معاكس لما أراد السير عليه فاغنر في مأساة **خاتم نيبليغ**.

وبذلك توجد علاقة ملتبسة بين إجماع الربات وإجماع كل المطاردين للضحية **سيغموند**، ذلك أن كل هذه الأمواج البشرية المتدفقة في المشهدين الأولين من الفصل الأول وموكب الربات الممتطيات لصهوات جيادها في المشهد الثالث يحددان بالفعل انتقال الضحية إلى مصاف العالم المتسامي، لكن لا يجب الجمع بين الحشدين كما لو أن بإمكاننا وضعهما على نفس المستوى، ذلك أن الإجماع يظل دائما هو نفسه على نحو معين، لكنه يحمل في المشهد الثالث طابعا أخرويا مفارقا للعالم الدنيوي. والمطاردة الرئيسة للشخص هي المطاردة الأخيرة والأهم من سابقاتها من المطاردات والتي نكتشف بسرعة بأنها كانت كذلك ذات طابع واقعي مماثلة لتلك التي كان على **هاندينغ** المشاركة فيها لكنه لم يتسن له ذلك لأن الطائر كان قد فر بعيدا. فقد وجد **هاندينغ** في بيته وبالقرب من زوجته بل حتى وسط مرقده، ذلك الذي خرج للبحث عنه في مكان بعيد والذي لم يستطع الوصول إليه، فعرف في الحين الزلل الذي وقع فيه.

ولقد حفلت المشاهد الأولى من هذا الفصل ببعد منذر بوقوع كارثة مهولة، وتم التمهيد له بمشهد الحفاوة التي تفرضه الأعراف الجرمانية، إذ أكرم **هاندينغ** ضيفه وسمح له بالمبيت ليلة كاملة في بيته، ليلة استغلها حينئذ **سيغموند** لقضاء حاجاته الدنيئة كما نعلم، قبل النزال فرادى وجها لوجه في اليوم الموالي وبحضور عصبته. ولم يكن **هاندينغ** غير ذلك القائد الذي يتقدم ويسبق جيشه بالكامل إلى ساحة المعركة، وكان على **برونهيلد** والربات أن تشارك في قتال

سيغموند وتدعم صفوف خصمه (كما نقرأ عادة في **الإلياذة لهوميروس**: الآلهة تدعم وتقوي الطرف الذي تحابيه). لكن في نظري هذه القراءة الأفقية يعتريها القصور، ذلك أن إدراج الربات في الدراما لم يكن مجرد اختلاق لا مبرر له، إذ يكمن دورها في نقل المشهد من العالم الدنيوي نحو العالم الأخروي، ذلك النقل الذي لا يتم إلا وسط الحشود البشرية المتصادمة والتي تنوخ بكللها على كل الأبطال حتى يسقطون صرعى المعارك في الواقع فيبلغون بعد ذلك مبلغ الشهداء القديسين في الآخرة. وقد صرح بذلك فاغنر مما جعلنا نلمس في صنيعه إضافة نوعية غير عرض قصص الحب والصراعات الإنسانية في لبوس أسطوري، وغير الاكتفاء بمعاودة الاستعانة بالأساطير. فنحن في هذا الفصل لسنا أمام تلك المباهاة بالذات التي تطغى على الرؤية الرومانسية، ذلك أن علينا أن نرى عن قرب بنية المطاردة في هذا الفصل ونركز خصوصا في البداية على ما يلفت الأنظار، ونرى بعد القتل كيف تنفذ الربات أمر **فوتن** بإشارة من يده أو بحركة من عينه حين يدعوها لحمل القتيل إلى العالم العلوي. غير أن **سيغموند** لم يكن يطيق سماع الحديث عن **فالهالا** وغير مهتم بالجلوس على مأدبة الآلهة مادامت **سيغلند** لن تكون بجانبه هناك. وهذا ما دفع بعد ذلك **برونهيلد** لعصيان أوامر **فوتن** الصارمة وإنقاذ حياة الضحية التي اختارتها الآلهة الوثنية ليسلط عليها العنف الجماعي، إذ نلمس وجود ملمح مسيحي متعذر اختزاله ينبثق من أكبر عمل غارق في الوثنية مقارنة بأعمال

فاغنر الأخرى. وهكذا نرى **برونهيلد** تقوم بنفس الدور الذي قامت به **أونتيغون** في المسرحية المأساوية المسماة باسمها.

إن الإجماع ضروري في تنفيذ القتل وتغيير الضحية من كائن فان إلى إله خالد. وبما أن **برونهيلد** كانت مكلفة خصيصا بنقل **سيغموند** من عالم الأموات إلى عالم الخالدين وجاءت الربات لإخبارها بتلك المهام المنوط القيام بها تنفيذا لأمر **فوتن** (ذلك أن المحاربين رأوا قدوم الربات لحظة إجهازهم على الضحية)، فإنها كانت ملبية لذلك الأمر ومشتركة مع أخواتها في تنفيذه كما رأينا أثناء القدوم المشهود لجميع الربات وهن يمتطين أحصنتهن. وفي كل هذه الملاحقات المتعددة **لسيغموند**، فليس عدد المطارين للضحية هو الذي يجب أن يستأثر بالاهتمام، بل الإجماع الذي يمنع على كل شخص الإحجام عن الالتحاق بالجميع بحيث أن مصير كل اعتراض على ذلك الإجماع مآله الزوال، وهذا هو العنف المؤسِس الذي يتجلى بوضوح ليختفي إلى الأبد بفضل ذلك الإجماع.

ولنتأمل مثلا، المغامرة الأهم والأحدث التي قصها **سيغموند** على أخته وزوجها، والتي سيكمل سردها الزوج **هاندينغ** في الفصل نفسه، تلك المغامرة التي كانت سبب هلاكه. وهذه المغامرة مشابهة لتلك التي جمعته بأخته عندما أوته في بيتها، ذلك أنه خلص امرأة من خاطفيها، فكان ملزما بقتل أخيها، وهو ما دفعها في الحال إلى الانقلاب ضده والانضمام في صف من اختطفوها، وهكذا بقي لوحده مرة أخرى في مواجهة المطاردين له. وبعبارة أخرى، فإن

فاغنر يريد وبإصرار أن يبين لنا بأن الجميع ضد **سيغموند** حتى تلك التي أنقذها. لكن الوحيدة التي ستخرج عن هذا الإجماع هي **برونهيلد**، وهذا هو الأهم في هذا الموضوع.

***

غير أن ثمة شيء آخر على قدر كبير كذلك من الأهمية، وهو أن **سيغموند** قد تعرض طيلة فترة شبابه لهذا النوع من النبذ والمطاردة، كان دائما هو وأبوه الفريسة التي يسعى إلى قنصها الصيادون، كان هو الذئب الصغير (Wolfing) وأبوه الذئب الكبير (Wolf). والأب كما نعلم لم يكن غير الإله **فوتن** الذي كان مثل ابنه ذلك المنبوذ الباحث باستمرار عن منافي اللجوء. وحكى لنا **سيغموند** أنه أثناء إحدى المطاردات الشرسة، جاءت أمواج متدفقة من الأعداء فأغرقت الأب، ولم يخرج من جلد هذا الذئب الكبير غير جثة إله مقدسة. وأعتقد أن علينا أن نرى في هذه الحكاية نفسها المسار الذي أسبغ على **فوتن** صفة التأليه. وفي هذه الحكاية لم يكن للربات حضور فعلي في نقل القتيل إلى مقام التأليه، لكن هذا الاختفاء وخاصية المشهد الطقوسية وجلد الذئب الذي لم يبق غيره بين يدي القتلة، يذكرنا بطقس القربان المقدس، ذلك أن ما تشير له هذه الحكاية بوضوح هو الإيحاء بوجود مسار يتحول فيه إلى إله من كان منذ البداية مجرد شخص يسمى **فوتن**. وهو نفس المسار الذي على **سيغموند** أن يقطعه ليكون إله، هذا إذا كان يقبل بالعيش صحبة الآلهة في **فالهالا**. ولم يكن **فوتن** ليكون إله إلا لخضوعه إلى نفس النفس الذي على **سيغموند** التسليم به. وهكذا نرى في قصة مقتل

فوتن آلية التأليه التي لا تتحقق إلا بفضل الإجماع على ممارسة العنف والفتك بالضحية.

غير أن **سيغموند** لن يبلغ أبدا مرتبة الآلهة، لأن الإجماع لم يكتمل ولأن الضحية ترفض منذ البداية أن تكون في عالم الخلود **فالهالا**، وثانيا لأن **برونهيلد** عصت تنفيذ أوامر **فوتن**. وهكذا ننتقل من الإلهي إلى الإنساني مع **سيغموند** وأخته **سيغلند**، ونطرق عالم الإنسانية من أوسع أبوابه. وإن كان **سيغفريد** ابن **سيغموند** هو ثمرة مجهود؛ بدا حينئذ غامضا؛ لبلوغ الكمال الإنساني، إلا أنه لم يكلل بالنجاح. وأعتقد أن الأهم في كل ذلك، هو موقف **برونهيلد** التي كسرت الإجماع على القصاص من الضحية، وحينما نتأمل حركتها المعترضة والناقضة لهذا الإجماع الذي كان عليها الانضمام إليه والمشاركة في فعله، فإننا نتذكر بأن هذا الموقف كان له حضور مماثل من قبل في أوبرا **تانهوسر**.

وفي المشهد الذي سبق لي الحديث عنه، والذي تغزل فيه **تانهوسر** بجمال **فينوس** وسط الفرسان الذين يحتفون بالغزل العذري والعفيف الذي نظمه **فولفرام** تعبيرا عن حبه **لإليزبيث**، فإن إنشاد **تانهوسر** لغزل إباحي جر عليه في الحال عداوة الفرسان الذين أسرعوا للانقضاض عليه، أي أنه بالتحديد في الوضع نفسه الذي كان يتردى فيه **فوتن وسيغموند**. لكن **إليزبيث** (التي كانت بدورها ضحية الإهمال عندما رأت فينوس قد حلت بدلا عنها في قلب **تانهوسر**) وقفت في وجههم مثلما وقفت **برونهيلد**، وقامت بذلك

الدور الذي عُد في المسرحية بمثابة موقف ذي حمولة مسيحية ممجدة للقديسة مريم العذراء. ولم تكن **برونهيلد** حاملة بالطبع لأية مرجعية مسيحية، لكن على ما يبدو، ورغم كل ما قيل بشأن فن فاغنر، فإن في هذا العمل حضور متعذر رفضه لهذه الظاهرة التي تهدم الأسطورة بحل الاتفاق القائم على الإجماع ورفض المحاكاة العنيفة، إذ أن الأسطورة في هذا العمل تتفكك بتفكك ذلك الإجماع العنيف الذي تدعو إليه. وهكذا كانت **برونهيلد** هي من نقضت الإجماع وكسرت أواصره، فلماذا قامت بما يخالف مهامها؟ ذلك أنها أشفقت لحال الضحية بعدما سمعت عنها قصتها، فأخلت سبيلها ورحلت رفقة **سيغلند**. ولم يكن أمام **فوتن** من خيار غير قتل **سيغموند** بيديه درء لإخفاق الربات، لكن قتله هذا لا يكفي لإدراج **سيغموند** في مصاف الآلهة، لأن ليس من مهامه إضفاء القداسة على القتيل، بل إجماع الربات أو إجماع المطارين للضحية هو الذي يؤهله لبلوغ مرتبة الإله. وهذا هو السبب الكامن وراء الانتقال من الإلهي نحو الإنساني كلما تقدمنا في مسار الدراما.

وبذلك فإن الأسطورة لا تتفكك إلا في اللحظة التي يرفض فيها شخص واحد المصادقة على الإجماع العنيف ويندد بفعله الشنيع، فيكون مآل ذلك الإجماع الانفراط والتصدع.

ويمكن أن نماثل على نحو معين هذا الموقف المناوئ للإجماع، بذلك المشهد الذي اقتادت فيه الجموع امرأة وقدمتها للمسيح ليرجمها بالحجارة حتى يتورط هو بدوره في هذه الجريمة الشنعاء، إذ

أحلها الكتبة (scribes) والفريسيون[217] (pharisiens) وسط دائرة، وقالوا للمسيح: «أوصانا موسى في شريعته جميعا برجم أمثالها [أي الإجماع العنيف]، وأنت ماذا تقول لو كنت مكاننا؟»، وهنا قدم المسيح ذلك الرد الشهير: «من كان منكم بلا خطيئة، فليكن أول من يرميها بحجر». ولقد قدِموا إليه كل يحاكي بعضه بعضا في اتحاد متين، وهم يعكسون بذلك وحدة المجتمع، وقتل هذه المرأة الزانية يعيد تحقيق هذا الإجماع على النحو الذي يعيد فيه مقتل **سيغموند** رفع الألوهية إلى مقامها السامي، لكن كلام المسيح كان له مفعول تفكيك هذا الإجماع الذي تفرق بشكل مختلف عما كان عليه قبل أن يتحدوا، فصار كل واحد في طريقه بلا محاكاة ولا عدواها المثيرة للعنف، والنص يصف لنا حالهم بطريقة مثيرة للإعجاب: «فلما سمعوا هذا الكلام، وبعد تردد وجيز، انصرفوا واحدا بعد واحد يتقدمهم كبارهم في السن». وتقدُم الكبار بالخروج فذلك دليل على كثرة معاصيهم. ويعبر هذا المشهد على نوع من الولادة يعرفها الفرد في مواجهته المحاكاة، ولادة نجدها بالتأكيد عند فاغنر، غير أن هذه الولادة وعلى ما يبدو لي، مرتبطة بالأساس وبشكل مباشر بمعرفته بالعوالم الأسطورية أكثر من ارتباطها بالمسيحية. وما هو عجيب بالفعل في الفصل الأول هو فهم فاغنر الفهم العميق بكل ما يتعلق بالآلهة البدائية حتى وإن لم

217. الكتبة والفريسيون هم كتبة وحفظة التوراة ومعلمو وفقهاء الشريعة اليهودية. (المترجم)

يقده ذلك الفهم ربما إلى حد ربط نشأة تلك الآلهة بالحشد وبالجموع المتحدة.

ويمكن أن تعترضوا علي عندما قلت بأن **برونهيلد** كسرت الإجماع العنيف، وذلك بالقول إن **فوتن** هو بنفسه من فككه لأنه كان موزعا بين إتباع رأي زوجته **فريكا** أو الأخذ بنصيحة ابنته **سيغلند**، ذلك أنه لم يكن يملك إرادته التي كانت متأرجحة بين الولاء لإحداهما، وصار منقسما وفاقدا حتما لشخصيته التي ازدوجت بفعل هذا التذبذب والمراوحة. **وفوتن** أب **سيغموند** و**سيغلند** هو من قدم السيف للقصاص من الضحية هو من أجاز زنا المحارم بين الأخ وأخته. لكن حينما عثرت عليه **فريكا** التي تناظر الإلهة **جونو**[218] (Junon) في الأساطير الرومانية، وقالت له: «أنت تمثل القانون، وأنت المسئول عن وقف هذا الشطط وعقاب كل من اقترفه»، فكان **فوتن** ملزما بقبول ما أوكل إليه القيام به، مطيعا بذلك أمر زوجته. ومن ثمة أعطى الأمر **لبرونهيلد** للتصرف على النحو الذي دعاها إليه، وقال لها حينئذ: «أفضل أن لا أطيل التفكير فيما سيقع في هذه اللحظة وما سيحدث لي إثرها، لأني إذا استغرقت في التفكير طويلا فيما سيقع، فإن كل شيء سوف ينحل ويتفكك». بهذا المعنى، فإن **برونهيلد** هي التي غدت ذلك التفكير المفارق الذي يقض مضجعه، تفكير مغاير لما يعقد **فوتن** العزم على القيام به. وقد كان دائما هذا التفكير الذي بدا في صورة حديثة، نوعا من الانتهاك

218. كبيرة الآلهة الرومانية حامية الزواج والخصوبة والحافظة للثروات والقيمة على النقود. (المترجم)

لارتباطه بزنا المحارم. وما يراه فاغنر بعين ثاقبة، هو تجسيد الآلهة الوثنية للانتهاك وزنا المحارم قبل تجسيدها للقانون، أي أنها لا تجسد القانون إلا لأنها تجسد مبدئيا انتهاكا وخروجا عن القانون. وبالمقابل، فإن ما لا يراه فاغنر وهو أن الإله لا يجسد الانتهاك إلا لأنه بالتحديد هو من كان ضحية الحشد. ولا يمكن له أن يجسده إلا إذا بدا مقترفا لذلك الانتهاك في عين الحشد حتى يألهه ما بعد مقتله، تاركا تلك التهمة لصيقة به حتى يبقى الحشد محافظا على وحدته بناء على تخلصه من المتهم الحقيقي المقترف للذنب. وبذلك فإن المحاكاة تتحول بكاملها من العنف المتبادل إلى المصالحة الشاملة في اتحاد الجميع ضد الإله والتحامهم به في الآن ذاته، ولا يمكن للمصالحة أن تتم إلا على ذلك النحو من الارتباط والانفصال المتبادل. وبعبارة أخرى، فإن الإله يظل دائما مرعبا، وهو ما له حضور فعلي في الفصل الأول من الأوبرا كما عاين ذلك بوضوح.

وحينما نرى إذن جمعا بين المتناقضين؛ بين لزوم القانون وانتهاكه، وأن **برونهيلد** تجسد ذلك الجزء من الإله **فوتن**، أي تمثل جزء من الألوهية الأسطورية وأحد مظهريها المتناقضين، وأن الإله **فوتن** يجسد القانون الذي تمثله زوجته، فإننا نفهم بأن ثورة **برونهيلد** ضد الإجماع العنيف هي نتيجة واضحة آل إليها هذا التناقض. غير أن هذا الكشف عن اشتغال الآلية الأسطورية واقتلاع جذورها لم ينته بعد حسب ما أرى، ولم يتحقق زوالها بالقدر الذي يمكن أن نعمل عليه، لكن ذلك الخلع لكل ما هو أسطوري قد بلغ الحد الكافي الذي يمكن من إبعادها رغم كل ما يحول دون تحقيق ذلك.

ملحقات

هداية الرواية: من البطل إلى المؤلف

إن ذلك الذي سميته سابقا ب «هداية الرواية» هو في صلب مساري الفكري والروحي، إذ منذ سنوات خلت، انطلقت بداية مساري الفكري بدراسة الأدب والأسطورة، لكن بعدها تحول اهتمامي لدراسة الكتاب المقدس والأناجيل المسيحية، غير أن دراسة الأدب هي التي قادتني لدراسة المسيحية. وليس في هذا المسار ما هو جديد، ذلك أنه نفس المسار الذي تُقفي أثره باستمرار ومنذ التباشير الأولى للمسيحية، سار على دربه أوغسطين (Augustin) بالطبع، وتبعه العديد من كبار القديسين، مثل القديس فرانسيس الأسيزي (F. d'Assise) والقديسة تيريزا الأفيلاوية (T. d'Avila)، اللذين سارا بدورها على نفس الطريق الذي سلكه دون كيخوتي وهو منجذب أولا إلى قراءة روايات الفروسية.

ويُعد دانتي من النماذج الأكثر تجسيدا لهذا الاهتداء، إذ جعل من شخصية **فيرجيل**[219] (Virgile) رمزا يعكس تجربة الهداية تلك

219. الشاعر اللاتيني صاحب ملحمة الإنيادة والتي جعل منها دانتي تلك الشخصية المحبوبة والحامية والمرشدة والمعلمة التي تصحبه في رحلته الأخروية طيلة مكوثه بعالم الجحيم وعالم المطهر (purgatoire). (المترجم)

في مؤلفه **الملهاة الإلهية** (La divine comédie). وكان لدانتي من المبررات ما يكفي بالفعل لإسناد هذه المهمة للشاعر فرجيل الذي كان في ملحمته **الإنيادة** (L'Enéide) يجول ببطله **إيني** (Enée) في زيارة للجحيم، إذ أن الشاعر كان فضلا عن ذلك، يُعدّ في القرون الوسطى في مقام الرسل المبشرين بعودة المسيح، غير أن الأكثر أهمية في ذلك أخيرا هو تعلق دانتي الشديد بهذا الكاتب الذي كان له التأثير البليغ في هدايته إلى المسيحية.

ولفهم هذا الدور، يجب معرفة ما يعنيه حرفيا مرافقة شخص لزيارة الجحيم، ذلك العالم المفعم بالعنف الجهنمي الذي جسدته بوضوح ملحمة **الإنيادة**. وهكذا أوكل دانتي للأدب الدنيوي[220] (profane) كما أوكل له من قبل فريجيل وبشكل ناجح، مهمة إرشادنا أثناء زيارتنا للجحيم وللمطهر[221] (le purgatoire)، ذلك المكان الذي لا يمكن أن ننعم فيه بالهناء، لأنه ليس بالوجهة التي نقصدها للسياحة، إذ لحظة ما نحوم بأنحائه نكون على شفير الجنون ونبحث بسرعة عن المنفذ المؤدي للخروج منه وذلك لأسباب مغرقة في الأنانية.

غير أن الحس السليم والأنانية يمكن اعتبارهما من الشيم الإيجابية، وذلك ما ترغب أن تُفهمنا إياه الحكمة التي تضرب المثل

---

220. ذلك الأدب الذي لا يهتم أساسا بكل ما هو ديني ومنشغل بمجالات الحياة الدنيا. (المترجم)

221. مرحلة من مرحل مرور الروح في العالم الأخروي وقف المعتقد الكاثوليكي، فيه تتطهر أرواح الموتى الخطاءة بالنار لتنال التوبة الكاملة. (المترجم)

(parabole) بقصة الابن الضال، فنعرف لماذا عاد الطفل بالفعل إلى حضن والده، إذ لم تكن العودة نتيجة دافع روحي ولا للتخفيف من وخزات الضمير، بل قرر العودة حينما تذكر بأن وضع آخر خادم لأبيه مازال على أحسن حال كما هي حال أبيه منذ أن رحل عن بيته، فكان لديه ما يكفي من الحس السليم والأنانية ليدرك سوء الحال التي هو عليها والاعتراف بما يتردى فيه من جحيم بعيدا عن أبيه، أي أدرك ذلك الذي يضطره بعدها للنجاة بنفسه والخلاص من ما هو فيه. فقد كان بالغ النباهة مثلما هم الناس حاليا.

وبالنسبة إلي، لم يكن فيرجيل ولا دانتي من يقوداني أثناء تجوالي في الجحيم، بل كان لي المرشدون الروائيون الخمس الذين تحدثت عنهم في كتابي الأول **الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية:** سيرفانتس وستندال وفلوبير ودوستويفسكي وبروست، إذ كلما تمادت حداثة الرواية وطالت، كلما ازداد عمق غرقنا في دوائر جحيم يمكن تعريفه لاهوتيا مثلما عرفه دانتي، أو أن نتعرف عليه في حياتنا حينما نصف ما يقع لنا عندما تكون علاقتنا بالآخرين خاضعة لرغباتنا ولرغباتهم وتكون علاقتهم الخاصة بنا خاضعة بدورها لرغباتهم ورغباتنا، إذ كلما كانت المحاكاة هي التي تطبع دائما رغباتنا، وكلما كنا نحلم بأننا مستقلون ومكتفون بذواتنا، فإن هذه الرغبات تحولنا إلى منافسين للنماذج التي نحاكيها ونحن نصير نماذج كذلك لأولئك الذين ننافسهم، جاعلة من علاقاتنا المتبادلة تشابكا لا ينحل من الرغبات المتماثلة والمتعارضة التي تقودنا إلى إحباط مستديم.

ولا مفر لنا من الإحباط واستمراره إذا لن نضع حدا لرغبة المحاكاة، غير أنه من المحتمل وجود نوعين من الإحباط. فإذا كان النموذج الذي نحاكيه يمنعنا من الحصول على الموضوع الذي نرغب فيه نحن الاثنين، فإن رغبتنا ستتضاعف آلامها نتيجة الشعور بالحرمان. وإذا كنا على العكس من ذلك، قد حصلنا على موضوع رغبتنا، فإن النموذج يفقد حظوته في ناظرنا ورغبتنا تضعف وتموت بفعل الإشباع. وهذا الإحباط الثاني أسوأ من الإحباط الأول، إذ يدفعنا للبحث من جديد عن نموذج آخر تحاكيه رغبتنا، لكن مع توالي العديد من التجارب ذات الصفة الملبية للرغبة، فإننا قد نبلغ حالة من الاستياء العميق والشامل حينما لا نتوصل أبدا للعثور على نموذج جديد. وأسوأ إحباط هو ما يسميه الناس المحيطين بنا برغبة «ما بعد الحداثة» و«ما بعد المسيحية» وربما حتى «ما بعد المحاكاة».

إن فناء الرغبة وانتهائها هو المشكل الحقيقي الذي يعاني منه عصرنا الحالي، مشكل بلغ في تقويضه لأركان المجتمع مبلغ زعزعة المؤسسات الجوهرية، بداية من الأسرة. غير أن نظرياتنا في علم النفس والتحليل النفسي لا تعترف بوجود مشكل نفاذ الرغبة واضمحلالها، إذ أن الرغبة بالنسبة إلى فرويد تظل خالدة وأبدية مادام الناس لا يرغبون إلا فيما كان بديلا لآبائهم دون أن يعرفوا للرغبة توقفا أو تلاشيا، لذلك لم يتحدث فرويد عن موت الرغبة، غير أن للآداب العظيمة الشيء الكثير لتقوله بشأن هذا الموضوع.

والنزعة الفردية الطاغية في عصرنا تعكس في الحقيقة محاولة نفي إخفاق الرغبة، وأولئك الذين يتبجحون بالعيش وفق مبدأ المتعة وتحقيق الإشباع للرغبة هم عموما عبيد لنماذج ولمنافسين ومعرضون بالتالي لإحباط مستديم، غير أن ما هم عليهم من كبرياء طافح يمنعهم من الاعتراف بعبوديتهم، ذلك أن رغبة المحاكاة تجعلنا نعتقد دائما بأننا على وشك بلوغ الاكتمال الذاتي وأننا لم نعد كما كنا من قبل على تلك الحالة من الخصاص. لكن زعمنا بلوغ منزلة الإله، كما يقول شكسبير، يدنينا إلى منزلة الحمار، وقد عبر باسكال بصيغة مختلفة عن نفس الموقف بالقول: «ذلك الذي يريد أن يتصرف كملاك يتصرف كدابَّة».

إن فهمنا للإخفاق الحقيقي للرغبة يقودنا إلى الحكمة، ويهدينا في نهاية المطاف نحو الإيمان بالعقيدة الدينية. وتتقاسم الديانات الكبرى ومعها الفلسفات هذه الحكمة التي ترفضها الحداثة. ويتقاسمها الأدب كذلك لأنه يصارح الرغبة ولا يخادعها، لأنه يثبت الإخفاق الحتمي الرغبة حينما لا تكون خاضعة للرقابة والتقييد، كما يبرز في أعماله العظيمة والحقيقية استحالة اكتمال الذات عبر تحقق الرغبة، ذلك أن ما تثيره الرغبة المحاكية من وساوس وهواجس رهيبة لا يمكن أبدا الفكاك من قبضتها الشديدة حتى وإن كنا واعين بها، فهي مصدر كل أشكال الإدمان على المخدرات والكحول والشذوذ الجنسي...ألخ، إذ أننا لا نستطيع الخروج من دائرتها المحكمة الإغلاق.

وخلافا لأغلب الفلسفات ذات البعد الرواقي (stoïcienne) والأبيقوري (épicurienne) أساسا، فإن الديانة اليهودية والمسيحية لا تحض على تحقيق الذات المكتملة الرغبات ولا تحث في الوقت نفسه على إلغاء الذات ورغباتها كما تفعل الروحانيات الشرقية، ذلك أن المسيحية تعترف بالحقيقة الثابتة للمحاكاة مثلما تعترف بسماحة وواقع الكائن الإنساني. وبدل الاستسلام للرغبة في المحاكاة بإتباع آخر التقليعات (modes) وعبادة أخر المعبودات، فإن المسيحية تأمرنا بتقليد المسيح أو محاكاة نماذج لا تثير التنافس تكون على صورة المسيح.

وإذا ألفينا أنفسنا سجناء بالكامل داخل دائرة الرغبة ونسعى للخروج منها، فيجب علينا أن نكون على علم بهذا التغيير الكلي الذي يسميه المعتنقون للدين المسيحي ب «الهداية» (la conversion). ولا تعنى الهداية في معناها التقليدي فعلا إراديا، بل هي علامة على تدخل الله في مجريات حياتنا. وهذه هي أقوى تجربة يمكن أن يعيشها المسيحي، وذلك عندما يصبح مؤمنا نتيجة تدخل قوة لا تقاوَم وغير آتية من صميم إرادته، بل فقط من عند الله. وما يجعل الهداية تجربة مذهلة بالنسبة إلى الذين خاضوا غمارها (وحتى بالنسبة كذلك إلى الذين لم يعيشوا تلك التجربة) هو ذلك الشعور الذي نادرا ما نمتلكه بالتقرب من الله الذي يزلزل حياتنا.

وهذه التجربة لا يعيشها بالضرورة كل مؤمن مسيحي، إذ العديد من المسيحيين «المؤمنين حق الإيمان» لم ينعموا أبدا في حياتهم

بهذه التجربة، إما لأنهم عاشوها منذ مدة طويلة وانمحت من ذاكرتهم لأنهم ولدوا وظلوا طيلة حياتهم مسيحيين، وإما لأنهم اهتدوا منذ عهد قريب إلى المسيحية ولم يعيشوا أبدا تجربة بهذه القوة المزلزلة حتى يمكن نعتها بالهداية، لا لأن إيمانهم شكلي بالأساس ولا لأنه ضعيف مقارنة مع أولئك الذين عاشوا تجربة الهداية المذهلة.

ويحظى مفهوم الهداية بالمكانة الرفيعة لدى اللاهوتيين، ذلك أنه يحتل أعلى المراتب في الأناجيل بشكل لا يمكن التشكيك في صدقيته، إذ يمكن أن نفسر ونختصر تصور القديس بولس (S. Paul) للإنسان الجديد وكذلك موضوع خلاص الإنسان بالإيمان في عبارة الهداية وما تحمله من دلالة جوهري، وهذا يحتم علينا أن نقرأ ما جاء به بولس من تعاليم في ضوء اهتدائه للمسيحية بعد طول محاربته لمعتنقيها.

غير أن صعوبة تعترضنا باستعمالنا للكلمات الواصفة لهذه التجربة حين نستعمل كلمة «الهداية» نفسها أو الكلمة الإغريقية **ميتانويا** (metanoia). وبحسب ما تسنى لنا الإطلاع عليه في مختلف المعاجم، فإن القديس أوغسطين (S. Augustin) هو أول من استعمل الكلمة اللاتينية «الهداية» (conversio) بمعناها المسيحي، لكن الغريب في الأمر، أن هذه الكلمة لا ترد في كتابه **اعترافات** (Confessions) الذي يروي فيه قصة هدايته، بل ظهرت في كتابه **مدينة الله** (la cité de dieu) (**الجزء الثالث،**

الشذرة 33) لأول وآخر مرة في سياق حديث يحيل على كد الشيطان في منعنا من الاهتداء إلى الله الحقيقي.

وتكمن صعوبة استعمال كلمة conversio اللاتينية في عدم تطابق معناها تماما مع ما نفهمه من عبارة «هداية» ولا مع المعنى الذي منحه إياها أوغسطين، ذلك أن هذه العبارة اللاتينية تعنى «القيام بدورة كاملة» بحيث تشير إلى القيام باستعادة كاملة لمسار ينتهي بالعودة إلى نقطة البداية، والحال أن العبارة في مدلولها المسيحي مختلفة تماما عن هذه المقصدية، فهي ليست بدائرية ولا تعيدنا إلى المنطلق، ونهايتها تظل مفتوحة تتقدم نحو مستقبل دائما ما يكون غير متوقع. ويبدو لي بناء على هذا التمحيص، بأن المعنى الأساسي للكلمة اللاتينية له على وجه مخصوص حمولة وثنية ويعكس رؤية وثنية لتاريخ أو لزمن دائري يتكرر باستمرار. وتذكرنا هاته الرؤية بالعود الأبدي (l'Eternel retour) كما يبدو في كتاب بورانا[222] (Purana) في بلاد الهند وغيره من الكتب في بلاد الشرق الأقصى، كما نجد تجلياتها المختلفة عند بعض فلاسفة الإغريق ما قبل سقراط، خصوصا عند أناكسيمندر (Anaximandre) وهرقليطس (Héraclite) وأمبادوكليس (Empédocle).

وتشير العبارة في معناها اللاتيني إلى أفعال ومسارات تعود أدبارها، نظير الترجمة التي تحافظ على نفس النص عند نقله من لغة

222. وتعني هذه العبارة ما توارث من أساطير وخرافات هندية قديمة نسجت على شكل حكايات ضمها كتاب ضخم سمي بهذا الاسم. (المترجم)

معينة إلى لغة أخرى، أو نظير تلك الكائنات المتحولة في الأساطير القديمة التي تعود إلى صورتها الأصلية. وعندما تبنّى المسيحيون هذه العبارة، طوروا دلالتها الضمنية (connotation) وغيروا من مظهرها الدائري لتصبح ذات مظهر طولي (linéaire) لا نعرف منتهاه، إذ أضحت بعد ذلك تشير إلى وجود تغيير لا رجعة فيه سيبقى إلى الأبد من دون عودة إلى نقطة بداية محتمل تصورها.

وقد استعملت العبارة بصيغتها الإغريقية (بمعنى **ميتانويا**) لأول مرة في الكنائس الناطقة باللسان الإغريقي في إشارة إلى نوع معين من الندم (pénitence)، إذ لم تعد تحدد حركة دائرية، غير أنها لا تتطابق تماما مع مفهوم الهداية المسيحية، ذلك أن روابطها الدلالية بالغة التباعد. وتدل عبارة **ميتا- نويا** (méta-noeo) في اللسان الإغريقي على معاني: «تغيير الرأي» و«التراجع عن فعل شي كان قد تبادر إلى الذهن القيام به» و«حين إدراك الوقوع في الخطأ بعد فوات الأوان وبعد تعذر فعل أي شيء يحملنا على تقويمه». وبناء على ذلك، فإن هذه العبارة الإغريقية تدل دلالة صريحة على «الأسف» (regret)، لكن لا تذْكر أي شيء يخص حسرة (repentance) ذلك الذي سمع سؤالا التقطته آذان بول وهو في طريقه إلى دمشق: «لماذا تضطهدني؟».

إن الهداية المسيحية تؤثر فينا بشكل بليغ إلى درجة تحويلنا تحويلا نهائيا لا مرد له، كما لو أننا «ولدنا من جديد». وما تبلغه هذه الظاهرة من قوة، يستحيل معها العودة إلى الوراء حتى وإن تراجعنا إلى

الخلف أو قمنا باستدارة كاملة، غير أن دورانا نحن الغرب في حلقات مفرغة لهو مآل أسوأ من الموت. وبالإضافة إلى ذلك، فإن فكرة الهداية هي أكثر من مجرد العودة إلى الفضيلة والتوبة والطاقة المتجددة واستعادة الحيوية واسترجاع القوة وأكثر من كل كلمة توحي بالعودة إلى حالة سابقة تحصرنا جراء ذلك في حدود رؤية دائرية للحياة والتجربة، ذلك أن الهداية المسيحية تدل دلالة صريحة على التغيير الفعلي الذي يسمح لنا بالخروج من الدائرة المغلقة.

ويمنح المسيحيون عمقا وجاذبية لمفهوم الهداية، علينا فهمه ذلك الفهم الذي يجعلنا نقدر حق قدره حلقة من حلقات بدايات المسيحية التي اتُهِمت فيها الحركة الدوناتية[223] (donatiste) بالهرطقة. وكان الدوناتيون مسيحيي الشمال الإفريقي في القرن الرابع الميلادي متعلقون أشد التعلق بالهداية المسيحية بعد مراحل الاضطهاد روماني، وكانوا يرفضون الإدخال في كنف الكنيسة كل لم يكن له القدر الكافي من الشجاعة ليرضى بالاستشهاد نصرة لدينه، فكانوا يعدونه مرتدا. وكانت الهداية بالنسبة إليهم شيئا جوهريا لا يمكن أن يحدث إلا مرة واحدة في الحياة، ولن يكون ثمة

223. حركة دينية مسيحية ظهرت في القرن الرابع والخامس الميلادي بإفريقيا الشمالية عندما كانت تابعة للإمبراطورية الرومانية، وسميت هذه الحركة بالدوناتية نسبة إلى رجل الدين الأمازيغي دونات العظيم (Donat le grand) الذي ثار ضد الإمبراطورية الرومانية الوثنية التي كانت تضطهد المسيحيين واعتبر الاستشهاد أكبر الفضائل وإلقاء السلاح رذيلة وكفر. ورغم أن المسيحية أضحت الديانة الرسمية للإمبراطورية في عهد قسطنطين الأول، إلا أن الحركة ظلت تحارب الطبقية والاستغلال، فاتهمت بالزندقة والتحريف وكان أوغسطين ألد أعدائها الذين حاربوها بضراوة حتى انقراض الحركة بدخول الإسلام إلى شمال إفريقيا. (المترجم)

حظ ثان لمن أتته مرة ولم يغتنم الفرصة لينعم بإشراقاتها. فكل من لم تكن له الشجاعة لمواجهة السباع في كوليزيوم روما ومن لم تكن له المقدرة على يموت مبتهجا في سبيل العقيدة، فلن يكون جديرا بانتمائه إلى المسيحية.

وكانت نظرتهم لفرادة فعل الهداية إلى الدين المسيحي تبلغ مبلغا من التعظيم بحيث أن كل من يدعي تكرارها يعد فعله تجديفا (blasphématoire) يقلب العقيدة المسيحية إلى مهزلة. وقد جر هذا الأمر على الدناتيون لعنة الكنيسة، فاتهموا بالمروق والزندقة في عيني دعاة الأناجيل والمسيحية الأرثوذكسية. ولو كان حكمهم المتشدد هذا قد طُبق على سمعان بطرس (Pierre) أحد حواري المسيح الذي تنكر له ثلاث مرات في اليوم الذي تلا ليلة القبض عليه، لما أدمج في كنف الطائفة المسيحية ولن يبلغ أبدا مبلغ بابا الكنيسة الكاثوليكية في روما. وبلا شك، كان اتهامهم بالانحراف عن تعاليم المسيح ومن ثمة محاربة تشددهم، أفضل حل يمكن أن تلجأ إليه الكنيسة التي مازالت في طور النشوء، غير أن تأثيرهم على كبار المسيحيين نظير ترتليان (Tartullien) يعطي لنا فكرة عن مدى قوة مفهوم الهداية في القرون الأولى لظهور المسيحية.

ونظرتي للأدب تطابق هذه الرؤية المطلقة للهداية كفعل فريد لا يتكرر، ذلك أن الأشكال الساحرة للإبداع الأدبي ليست حسب رأيي، صنيعة الموهبة الفطرية وحدها، أي نتاج طبع جبل عليه الأديب، رغم أننا لا ننكر وجود ذلك الطبع ولا دوره في الخلق

الإبداعي، كما ليست تلك الأشكال صنيعة مهارة فنية حتى وإن كان يستحيل على المؤلف أن يكون حقيقة مؤثرا إن لم تكن صنعته متقنة.

وأعتقد أن المؤلفين الذين يحظون باهتمام أكبر لا ينظرون إلى «عبقريتهم» كما لو كانت بنت الموهبة الطبيعية والفطرية، بل هي بالنسبة إليهم عمل مكتسب تحصّل بعد مخاض طويل، وهي خلاصة تحول لا إرادي تعرضت له شخصية المبدع، تحول يقارب الهداية في صدورها عن فعل إلهي سابق. وبدراستنا لعلاقة الأدب بالمسيحية، فوجئت بالتماثل البادي بين نوع معين من الخلق الأدبي والهداية المسيحية.

وكان مارسيل بروست أول من فتح بصيرتي على وجود هذه القرابة بين الأدب والمسيحية. وكان ينظر بوضوح تام للبطل وللمؤلف باعتبارهما شخصا واحدا، غير أنه لم يكن يجمع بينهما في نفس اللحظة، ففي بداية الرواية تتوالى أفعال البطل التي تنتهي في الأخير بظهور المؤلف، إذ بفضل فصل يحدث تغييرا عميقا في نفس الروائي، ينقلب البطل ليصبح هو مؤلف الرواية. غير أن هذا الفصل لم يقم به الروائي، إذ ينتابه شعور بأنه لم يكن حقيقة المسئول عن هذا الحدث الذي حوله إلى روائي.

وحينما كتبت عن بروست، كانت العادة المتبعة في النقد إثرها هي أن نقول عن شخصية مارسيل بأنها مجرد اختلاق صِرْف من الروائي ولا شأن لعالم الرواية بحياة المؤلف. وكان ذلك الموقف

بالطبع مجرد كلام فارغ. وحتى وإن كانت الرواية لا تحمل بالمطلق نزوعا مسيحيا، فإن ما تعكسه من انحياز متحمس لمواقف معينة وما تتبناه من أخلاق وقيم وما تبنيه من تصورات ميتافيزيقية، كل ذلك يشكل سيرة جمالية وحتى روحية تتجذر بعمق في نفس الروائي وتفعل فعلها في تحويل شخصيته وتبنيها تماما مثلما تبني تجربة الهداية المسيحية شخصية المؤمن بتلك العقيدة.

وفي بداية روايته الأخيرة **الزمن المستعاد**، كان البطل يعاني من اشتداد المرض عليه ودخوله في دوامة من الانهيار المهلك، فتخلى إثر ذلك عن فكرة لازمته بأن يصير يوما مؤلفا كبيرا. وفي تلك اللحظة من الخيبة وحتى اليأس، وقعت له حينئذ بعض الحوادث التي لم يتفطن لوقعها على نفسه وعدها مجرد حوادث عابرة، إذ بتجواله على البلاطات المتهالكة والمفككة لفناء منزل **غيرمنت** انبعثت فيه من جديد تجربة عاشها في الماضي، نوع من التذكر اللاإرادي (réminiscence) أشعل النور في بصيرته الجمالية والروحية مزعزعا كيانه. ورغم ضآلة هذا الحدث، فقد مده بكل المادة التي يحتاجها لكتابة روايته وضخ في روحه الحيوية الضرورية لتأليف الكتاب، بل قدم له على وجه الخصوص الرؤية الملائمة لبناء هذا العمل، إذ تحرر لأول مرة من كل إكراهات الرغبة، وصار طليقا لتأليف ذلك العمل الذي هو حلم حياته في بلوغ مراقي الكتاب الكبار.

والعناوين التي اختارها بروست لرواياته في مجموعها هي بالفعل ذات مغزى عميق وخاصة الرواية الأخيرة والتي هي في الحقيقة أول رواية لأنها تسرد طول مسار التجربة الإبداعية منذ بدايتها. وقد انضوت هذه الروايات على اختلافها تحت مسمى واحد هو **البحث عن الزمن المفقود**، ذلك المسمى الذي يجب فهمه في معناه الحرفي والصريح. وكانت الرواية الأخيرة **الزمن المستعاد** هي التي كانت مقررة ومصممة على أن تكون هي الأولى ولو في خطوطها العريضة على الأقل. ونعثر في هذا النص على الموت الروحي وعلى هذا الانبعاث الذي ذكرته منذ قليل والذي كان البداية الحقيقية لمسار بروست الإبداعي.

ونحن إذن أمام منظورين سواء تبديا في أعمال بروست أو في روايات أخرى شهدت وجود «الهداية الروائية». **والمنظور الأول** خادع يعمق وهم البطل بإمكانية تحقيق اكتماله الذاتي بإشباعه للرغبة، وهو ذلك المنظور الذي أسر المؤلف ولسنوات عديدة في دائرة مغلقة وعقيمة، في خضمها تتقاذفه باستمرار الرغبات المحبَطة. وضمن هذا المنظور، فكل ما كان السارد يفتقده هو الذي يصبح مبتغى رغبته، وكلما ما صار ذلك الذي ابتغاه بين يديه يتوقف في الحال عن الطمع في نيله إلى درجة السقوط في ضجر يمكن تسميته بعشوائية ما بعد المحاكاة (anomie post-mimétique).

ولا ينكشف **المنظور الثاني** إلا عند نهاية الرواية، وفي النقطة التي تنتهي إليها الهداية والتي توافق الخلاص من الرغبة. وهذا

المنظور يسمح للروائي بتصحيح أوهام بطله ومنحه الطاقة الخلاقة الذي هو في حاجة إليها لتأليف روايته، وبذلك فإن هذا المنظور الثاني يشكك كليا في صحة المنظور الأول من دون أن يرفع عنه الشعور بالذنب عن خطايا التي انساقت نحوها نفسه المسكونة بالرغبات المضطرمة. وحتى إن كان بروست لا يلجأ إلى معجم الخطيئة، فإن لهذا المفهوم حضور مضمر في أعماله، ذلك أن استحضار الماضي يماثل وبشكل كبير وخز الضمير الموجب للشعور بندم حقيقي. فالزمن المفقود الذي يستحضره الروائي مليء بالمعبودات الصنمية والحسد والغيرة والتحذلق، لكن كل هذا ينتهي في الأخير إلى الشعور عارم بالخواء.

ومن ثمة فإن مفهوم «الهداية» لا غنى عنه عند بروست، ذلك أنه وصف بالصراحة الكاملة فعله الذي قلب حياته كلها وقفز به نحو عالم الخلق وسمح له بتبوء مراتب الكتاب الكبار التي لم تكن له القدرة على بلوغها من قبل، إذ كل ما عرفته حياة بروست وشخصه الأسطوري من تحول عظيم يتطابق مع خطاطة الهداية، ذلك أنه اهتدى إلى عالم الأدب تماما كما اهتدى بعض الناس إلى الدين. وثمة في سرده مظهرا واقعيا وأسطوريا في الآن ذاته مشابها لمظاهر الرهبانية المعتزلة للعالم الاجتماعي، وذلك حينما انعزل بروست عن العالم في السنوات الأخيرة من حياته داخل غرفته ذات البساط الفليني (en liège)، ليستيقظ في هزيع الليل ويكتب روايته مثلما ينهض الراهب والوقت ظلام ليقيم صلواته ترتيلا وإنشادا.

ونجد العديد من الإشارات تدل على التغير الكلي الذي عرفته حياة بروست، والناس الذين درسوا مخطوطاته يؤكدون على وجود اختلاف واضح بين ما كُتب قبل الهداية وما كتب بعدها، وأن **البحث عن الزمن المفقود** كتب بالكامل بعدها، إذ أن الدارسين الأولين لعمله، وخاصة جاك ريفيير (J. Rivière) فسروا من قبل هذا العمل الضخم باعتباره ثمرة تمخضت عن الهداية. وللتأكد صحة ما ذكروه حول هذا التحول، ما كان علي سوى الاستعانة بعناصر نصية إضافية والعودة بالطبع إلى روايته الأولى **جان سانتوي** ومجموع النصوص التي تزامنت كتابتها مع هذه الرواية والتي كان بروست قد أهملها وامتنع عن نشرها. والفرق الرئيس بين الرواية الأولى **والبحث عن الزمن المفقود** هو الفرق بين جهله لرغبته المحاكية في العمل الأول ومعرفته بها في عمله العظيم.

وأنا هنا لا أدعي بأن بروست صار قديسا بعد هدايته ولا حتى عاش الهداية الدينية، لكن مع ذلك، لن ننكر بأن بروست بدأ هذه اللحظة في الاهتمام بالمسيحية للمرة الوحيدة في حياته، وأعتقد هو نفسه بأن لها علاقة ممكنة بتحوله عن ما كان عليه في السابق. وبما أن معرفته الدينية جد محدودة، فقد طالب من يرشده إلى تعاليمها، فاتجه من بين من استرشد بهم وبشكل مثير للغرابة إلى أندريه جيد البروتستانتي الذي انقطع عن ممارسة طقوسه الدينية منذ مدة طويلة، لكن هذا الأخير ثبط عزيمته وأقنعه بعدم الخوض في إشكال له علاقة بالدين.

وإني لأعتقد في الحقيقة بأن تجربة بروست الإبداعية مماثلة لي بعض مظاهرها للهداية الدينية، بحيث لا يمكن أن نقول بأنها لم تهيأ أُجهِضت لأنها لم تثمر سوى آثار جمالية ولم تختتم فعليا بهداية دينية. وبالرغم من عدم اهتدائه للمسيحية، فإن ثمة تقاربا بين ما انتهى إليه في إبداعه وما للهداية الدينية من خلاص روحي ونفسي، ذلك أن علينا أن نأخذ بالاعتبار صوت الكاتب المنبعث من ركام المخطوطات (نشرت بعد مماته) التي خلفها وراءه أثناء تأليفه لكتابه **الزمن المستعاد**.

وقبل ما يتعرض بروست لهذا التحول الكبير، كان كاتبا هاويا يسعى نحو الشهرة التي لن ينالها إلا بعدما امتلك تلك العبقرية التي أرشدته إليها الهداية. وعندما قرأ أندريه جيد مخطوط العمل الأول من سلسلة **البحث عن الزمن المفقود** رفض في الحال نشره في داره، إذ اعتبره مجرد مثقف مبتدئ يتنقل بين الصالونات الأدبية وليس باستطاعته أن يصبح بين ليلة وضحاها كاتبا كبيرا، ذلك أن التحول إلى كاتب مرموق بهذه السرعة التي حدثت له لهو بالأمر النادر وقليلا ما يحدث بالفعل، إذ كان أندريه جيد على حق تماما في اعتقاده بحقيقة انتظار صقل موهبته مع طول المراس، زيادة على كون جيد لم يكن له الوقت الكافي للتمحيص الدقيق في عمل بروست الأول. لكن مع ذيوع صيته حاليا، فقد خيب بروست كل توقعاته.

أنا أعرف بأن كلمة «هداية» لن تعجب الجميع، وتركيزي عليها يثير قلقهم كما لو أني أضع رداء أحمر أمام ثور في الكوريدا الإسبانية.

فقد وضعت هذه الكلمة في كتابي الأول **الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية** لا لأحرك بها كاتبا واحدا بل خمسة، بما أني لم أحصر تفعيل هذا المفهوم في أعمال بروست وحده، بل شمل كل من سيرفانتس وستندال وفلوبير ودوستويفسكي. ولنأخذ على سبيل المثال دون كيخوتي على فراش الموت وقد قض مضجعه الندم وهو يردد على لسانه حسرته بعدم استغلاله الوقت الكافي لقراءة الكتب المفيدة وتضييعه في قراءة روايات الفروسية التي ذهبت بعقله وحولته إلى دمية متحركة يجر خيوطها شخص لا وجود له يدعى أماديس دوغول (Amadis de Gaulle)، ولننظر بعدها ما تحدثت به شخصية **جوليان صوريل** وهي على وشك قطع رأسها تحت المقصلة في رواية **الأحمر والأسود**، وما تتفوه به **مدام بوفاري** وهي تتناول سم الزرنيخ لتلقى الموت، بحيث لن نتردد في القول بأن فلوبير كان من قبل على هدي بروست، لا لقوله: «أنا هو مدام بوفاري»، بل لنضيف ما قاله كذلك أثناء سرده لموت بطلته، بأن مذاق الزرنيخ كان يتغلغل في فمه، أي أنه كان يشارك بطلته تناول ذلك السم الذي ابتدعه لتنتحر به. ونجد الأمر نفسه مع **راسكولينكوف** في منفاه السيبيري مع دوستويفسكي في رواية **الجريمة والعقاب**.

وبقراءتي لهؤلاء الكتاب، أشعر بوجود عمل مركزي يضمر الهداية من بين مختلف روايات كل كاتب منهم، نعثر عليها في **الأحمر والأسود** من بين كل روايات ستندال، وفي **مدام بوفاري** من بين كل أعمال فلوبير، وفي **الجريمة والعقاب** من بين عديد روايات

دوستويفسكي. وفيها جميعا عثرت على المنظور المزدوج الذي سبق لي مصادفته عند بروست العظيم، وتأتي فيه الهداية في المنظور الثاني لتصحح خطايا المنظور الأول الذي هو دائما شكل من أشكال الضَلال.

وهكذا فقد ساعدني بروست كثيرا في نحت مفهومي الخاص ل«الهداية الروائية». وفي ركام مخطوطات رواية **الزمن المستعاد** الذي خلفه وراءه، وجدت في أحدها مقارنة بين هذا العمل الأخير الذي لم يكن بعد قد استهل في كتابته وخواتم العديد من روايات الماضي العظيمة ومقارنته كذلك ببعض الأعمال التي لا تنتمي لعالم الرواية، إذ نجد ذكرا لسيرفانتس وستندال وفلوبير، وروائيين آخرين لم أتناولهم بالتحليل في كتابي الأول مثل جورج إليوت (G. Eliot).

ومفهوم الهداية يعطي لكل أعمال المؤلف ماضيا ومستقبلا، ويمنحها عمقا زمنيا لا تبلغه الروايات المفتقدة للهداية. والمنظور الثاني يمنح للمؤلف مسافة بعد تسمح له بتأمل تجربته التي يقصها علينا، وبذلك فإن الروايات العظيمة تكتب من بدايتها ومن نهايتها على حد السواء، فثمة منظور أول فيه البطل يعْمَه في الضلال، ومنظور ثان وأخير فيه استذكار واع لما سبق وققطر بمصفاة الهداية.

وعندما نشرت كتابي الأول، لم يتأخر صديقي جان فريتشيرو (J. Freccero) في ملاحظة إغفالي في الفصل الأخير ذكر مرجع أساسي يدعم أطروحتي، وهو أول عمل خلق فن السيرة الروحية واستند كذلك على تجربة الهداية، وهو كتاب **اعترافات** لأوغسطين

الذي يعتبر خير مثال يفعّل المنظورين، وعلينا أن نعده بهذا المعنى أول سيرة أدبية كبرى لم يسبق للعالم القديم أن سمع بها.

وقبل أن نعثر على هذه الهداية في الأمثلة الروائية ونماذج الشخصيات التي جسدتها، كانت ماثلة سابقا في الأناجيل الثلاثة، تحديدا في إنجيل مرقس، إذ نرى الحواريين غير قادرين على فهم تعاليم المسيح لحظة سماعهم لها، ذلك أنهم لم يكونوا قد اهتدوا حقيقة إلى المسيحية وحتى بطرس نفسه لم يستطع تبينها رغم أنه كان قادرا على التعرف على صفة المخلّص البادية على شخص المسيح.

والرسل لم يكونوا يفهمون الشيء الكثير بسماعهم لكلام المسيح، أو بالأحرى يسيئون فهمه، وكان المخلص يخايل لهم في صورة ذلك الذي نجح في الانتصار على النموذج الذي كرسه النبي داوود بدل أن يروا فيه مخلصا يتألم مثلما يتألم العبد المطيع للإله يهوه في سفر إشعيا الثاني. ولم يفهموا ما أسمعهم المسيح من كلامه إلا بعد صلبه وبعثه، ذلك أن بعثه كان بالنسبة إليهم هو المعّبر عن تجربة الهداية ومماثل لنزول الملاك جبريل بعد خمسين يوما على قيامة المسيح وحصولهم على المغفرة من الخطيئة (la grâce) التي لم ينالوها بين يدي عيسى بن مريم حينما كان حيا. والتعريف الحقيقي للمغفرة هو تضحية المسيح لتطهيرنا من الخطايا، وحتى إن كان شعبه الحقيقي قد رفضه رغم ما يمكن أن يمثله الشعب فعلا من ولاء وتقدير، فإنه يجعل من أولئك الذين يستمعون لتعاليمه قادرين على أن يصبحوا أبناء الله.

الأدب والأنثروبولوجيا

مقابلة أجرتها معه الكاتبة نادين دورموي سفاج (N. D. Savage) هذا مقتطف من المقابلة التي خُص بها روني جيرار في شهر نيسان (أبريل) 1982، أثناء انعقاد المؤتمر الذي نظمته بنيويورك جمعية اللغة الحديثة للشمال الشرقي والتي كان فيها المفكر روني جيرار ضيف الشرف.

نادين سفاج: أرغب في البداية أن أطلب منكم تحديد الروابط التي تقيمونها أو أنكم تسعون لإقامتها بين الأدب والأنثروبولوجيا وبعلوم أخرى ربما.

روني جيرار: لعلي أرغب في الحديث في المقام الأول عن علاقة الأنثروبولوجيا بالفلسفة وعلاقتها بالثقافة عامة. ومن حيث المنظور الفلسفي الذي نحن نتبناه، فإن علاقته بالأنثروبولوجا بالغة السوء. فإذا أخذنا على سبيل المثال ما قام به هيدغر من تقص فلسفي فسح له المجال لبلوغ أبعد المراحل الممكن بلوغها في تاريخ الفلسفة، فقد بلغ شأوا بتعرفه على الفلاسفة الذين سبقوا سقراط (pré-socratiques)، ذلك التعرف المثير للانتباه والذي يقودنا

إلى أشياء تشبه إلى حد بعيد الديانة البدائية على حسب ما يتبادر إلى ذهني، غير أن الأنتربولوجي الذي يُفترض فيه أن يكون باحثا أكاديميا، لا يولي أية أهمية لتلك الديانة البدائية ونادرا ما يركز عليها نظره. وعند هذه النقطة التي تتلاقى فيها الفلسفة بالأنثروبولوجيا، يتوقف هيدغر في تقصيه الفلسفي، إذ كان عليه، على حسب ما أرى، أن يتقدم قليلا حتى يصادف موضوع المقدس الذي لم يُطرح للمساءلة أبدا، ذلك أن المقدس هو بالنسبة إلي أمر أساسي لا محيد عنه لدراسة علاقة الفلسفة بالأنثروبولوجيا. ويبدو لي أن الأدب هو بالأساس بحث عن المقدس، أو أنه يتحدث عن علاقات الرغبة بالمقدس، ذلكما المفهومان اللذان تسعى إلى الفصل بينهما رؤانا الفلسفية والنقدية أكثر مما يسعى إليه الأدباء أنفسهم. وكما نعلم، فإن كل الشعر هو صعود يرتقي لعنان المقدس وبحث ومجاز يستوحيه الشاعر للتعبير عن المقدس. وبالنسبة إلي، فإن العلاقة بين الرغبة والمقدس ليست بالأمر الثانوي العابر، بل هي علاقة أساسية تحتاج إلى نمذجتها اصطلاحيا على نحو معين حتى تغدو جلية عند التناول.

ن. سفاج: وماذا عن علاقة التحليل النفسي بالمقدس؟ لقد سبق وأن عبت عليه عدم تحليله للرغبة بأسلوب علمي. فهل باستطاعته أن يصل إلى الخلاصة التي مؤداها أن المقدس الذي يرسخ المحرم هو ضروري لاحتواء النزاعات الحتمية التي تؤججها الرغبة التي لا تلجمها المحظورات.

ر. جيرار: لا، ليس باستطاعة التحليل النفسي أن يتغير بتغيير موقفه حيال هذه النقطة، ذلك أنه لن يكون ذلك التحليل النفسي الثابت الأركان إذا نحن ألغينا أطروحاته التي تعطي الأولوية لانتهاك المحرمات. لكن ما يحظى باهتمامي في التحليل النفسي عموما وفي تحاليل فرويد خصوصا هو الاهتمام المنصبّ على شخصية الفرد وعلى نفسيته وعلى علاقته بالآخرين، أي الاهتمام بالمجتمع والمقدس معا. وبناء على ذلك، فإن التحليل النفسي يُعنى بكل هذه الأشياء مجتمعة التي ربما أساءت تقسيمها العلوم الحديثة، تلك الأشياء التي هي أيضا تثير اهتمامي واهتمام الأدب في المقام الأول. وعلاقة فرويد بالأدب مثيرة للملاحظة، وذلك في حدود ما يخلفه الأدب في نفسه من خوف باد على قلته وفي حدود ما يخشاه على التحليل النفسي من أن يجرد من طابعه العلمي ويُنظر إليه كعمل أدبي. وبرأيي فإن فرويد على حق في أن يبدي خوفه إذا نظرنا إلى علاقته بالأدب من زاوية معينة، لكنه مخطئ تماما إذا نظرنا لعلاقته بالأدب من زوايا أخرى مختلفة. فهو يجانب تماما الصواب حينما يكون الأدب دائما وفي أفضل معانيه الحرفية لعبة تلعبها تلك التي نسميها بالمحاكاة، تلك المحاكاة الشبه أفلاطونية عندما تُضاف إليها الرغبة. وخلافا لأفلاطون الذي يفصل بين المحاكاة والرغبة، فإن الأدب، على حسب ما أتصور، يسعى دائما إلى التقريب بينهما. وخير نموذج على ذلك الاقتران في الأدب، المحاكاة الساخرة **ترويلوس**

وكريسيدا[224] (Toilus et Cressida) التي سبق وأن رواها هوميروس، وربما هي بالأساس مسخرة شائعة في كل الثقافة الإغريقية، بحيث لم يعمل شكسبير وفق المفاهيم التي وظفها بشكل جلي، سوى على الجمع بين ما كان دائما بادي الانفصال في الفلسفة، بضم الرغبة للمحاكاة. وهذا يكشف لنا بأن المحاكاة ليست فقط نوعا من العماد الذي يستند عليه كل عمل ينشد المطابقة، بل يغذي كذلك الصراع الذي يرمي في الآن نفسه إلى تفكيك المجتمع وإعادة بنائه بشكل مثير للغرابة. وفي هذا الدور المتغير للمحاكاة تكمن المفارقة التي لم تدركها الفلسفة.

ن. سفاج: كما أن الأدب يسير بدوره نحو الانحصار أكثر فأكثر في حدود الكتابة واللغة، وإلى شيء يتسم بالجمود...

ر. جيرار: بالفعل، الأدب يسير نحو تضييق مجال اهتمامه، وهذا في الوقت الذي أضحى فيه عصرنا مهددا أكثر فأكثر باجتياح الحقيقة. لكن نشهد في الآن ذاته عودة بعض الأشياء إلى الظهور من جديد وبقوة خارقة، مثلا ظهور ذلك الذي أسميه بالفوضى (le désordre) الشكسبيرية (نسبة إلى شكسبير) إذا قابلناها بما هو ضدها، أي في علاقاتها بالنظام (l'ordre). وبمراعاتنا لذلك المزج العشوائي الذي أثاره شكسبير في أعماله، فإن قراءتنا لمسرحياته

224. مسرحية ظلت طي المراجعة والتقويم واختلفت كتابتها مرتين وربما لم تعرض أبدا في صيغتها النهائية، كتبها شكسبير سنة 1602، وتحكي عن قصة حب مستحيل بين البطل ترويلوس والبطلة كريسيدا، لا تنتهي تلك النهاية المأساوية بهلاك البطل أو بهلاكه هو والبطلة معا. (المترجم)

ستكون حينئذ قراءة مذهلة. ولم أقرأ شكسبير إلا مؤخرا، وقد ساعدني أفضل من راسين على فهم ذلك الحد الهائل الذي يفصل بين ما تماثل ظاهرا من عمل الأدباء (تلك الأعمال التي توافق السياق الثقافي لعصرهم) وبين ما يطفح من مكنون أعمالهم الفنية والذي يخالف سياق عصرهم. صحيح أن أعمال راسين تبين بقوة هذا التعارض، لكن شكسبير أقوى منه معارضة وثورية باقتلاعه من العمق جذور كل الثوابت الراسخة في المجتمع. والحال أن الثقافة الإنجليزية كانت محافظة بشكل كبير، بما أنها تشكل على مستوى العالم الثقافي أكبر ثقافة ناجحة في العصر الحديث لمحافظتها على ثباتها بشكل راسخ. غير أن ثباتها في هذه اللحظة بدا في أعمال شكسبير مضطربا ومهددا بالانهيار، وهكذا حل وجه شكسبير الحقيقي، أي أن الفوضى أخذت في ظهور (تلك الفوضى التي يلغيها النقد التقليدي تماما من أعمال شكسبير). وأعتقد أن شكسبير حاول النظر إلى المحاكاة في علاقتها بالرغبة، وأدرك بأنها قوة محدثة للفوضى مثلما هي قوة لترسيخ النظام. فهي قوة فوضوية عندما تهدم الأشكال الثقافية، لكن تتحول بعدها إلى قوة ترسخ النظام لحظة ما تخلق أشكال معينة للتجميع تعيد بناء النظام بإقصاء وطرد من ألصقت به تهمة تخريب وحدة المجتمع، أي عندما تلغ أزمة المحاكاة ذروة عنفها المتبادل.

ن. سفاج: أيمكن في وقتنا الحالي أن ننتظر حدوث نفس المسار الذي يآلف بين أفراد الجماعة المتحاربين بتقديم كبش للفداء تلصق به كل تهم إثارة الفوضى والعنف والتفرقة؟

ر. جيرار: أعتقد أننا ملزمون بالإجابة بنعم لأن ذلك المسار لا يتوقف عن التكرار على المستوى المحلي، غير أن انتشاره لا يكون إلا جزئيا في فضاءات معينة. لكنه لم يعد مسارا كونيا يشمل العالم بأسره، لأن الكتاب المقدس كان له دور كبير في فضح مخاطره على العالم بحيث غدا من المستحيل تكراره وترسيخ ثوابته من جديد في المجتمع. والعلامة الدالة بوضوح على افتضاح هذا المسار ومن ثمة تقويضه، وهو عندما غدا اليوم مُدرَكا ومُفسَرا وموضوعا متداولا تكشفت فيه كل الأنظمة التي يقوم تمثلها لوحدة المجتمع على طرد كبش الفداء. وأعتقد أن إسهام الكتاب المقدس في تخليص العالم من عدوى هذا النظام القائم على الفتك بالضحية، يقضي بهدم كل الأسس والركائز التي يقوم عليها بناءً على فهم معمق لذلك النظام، ذلك أن فهم تلك الأسس يجعلها معطلة الفعالية وينسفها على نحو معين، أي يقتلعها من جذورها فلا يكون لها الحظ من جديد في الولادة والنشوء. وبذلك، فإذا كان الكتاب المقدس يعتبر قوة ثورة فوضوية وفق المعنى الذي أسقطه عليه نيتشه، فإنه لن يحيد عن القيام بذلك الدور الهدام لكل أسس المقدس القائم على تقديم القرابين والتضحية بها.

وأعتقد أن نيتشه كان مخطئا في حطه من قيمة الكتاب المقدس ونعته بصفات بالغة السلبية، وهذا يبرز لنا بأن نيتشه كان في صف المضطهدين للضحية من أجل ترسيخ النظام الثقافي وتسخير القوة لتحقيق ذلك الغرض. ولعله هو الناطق الرسمي المفضل للتعبير عن عصرنا بالمعنى الذي صرنا فيه كلنا على هديه، لكن من الواجب

علينا أن نكون معارضين له بقوة ونقف في وجه كل ما تبدى في مواقفه المثيرة لليأس وللفظاعة ونرفضها من أساسها. وعلينا أن نعلن عن موقفنا المعارض صراحة لأفكاره دونما أن نكون معاديين لشخصه، مادامت عظمته قد قادته نحو جنون متلبس بنوع من الضغينة البالغة ضد الكتاب المقدس. وبالطبع فإن الذكاء المعاصر متجذر بعمق في إدراك حقيقة بطلان مواقف نيتشه، إذ كلما تقدم بنا التاريخ، يبدو لي أن الزمن كفيل بأن يكشف وبمزيد من الوضوح المتواصل حقيقة نيتشه وعثراته. ومن ثمة فإن الكتاب المقدس لن يكون بالنسبة إلي شيئا اضمحل واختفى، بل سيظل دائما حاضرا هنا، ينمو ويظهر من جديد بشكل مبهر لا يمكن أبدا محوه، لا لكونه يفرض تصوراته بالقوة، بل لأنه هو الحقيقة. وكنت قد لمّحت لحقيقة نيتشه لكن لا أحد كان يرغب في رؤية ذلك، غير أن الفلسفة التشوية أضحت حاليا على جانب من الضعف والهشاشة بحيث لم يعد أحد يقربها، وفي يوم من الأيام سوف تتحطم كليا وبشكل سريع.

ن. سفاج: كيف يمكن تعميم فهم الكتاب المقدس لنظام القرابين حاليا على العالم أجمع، وثمة مجتمعات تجهل ما حمل الكتاب المقدس من تعاليم ونسك؟

ر. جيرار: هذا سوف يغضب العديد من الناس، لكن في تصوري لا وجود لشعب لم يتأثر بتعاليم الكتاب المقدس، وحتى وإن لم يتأثروا به مباشرة، فقد بلغهم تأثيره بطرق غير مباشرة، إذ حينما

تعيب هذه الشعوب علينا نحن الغرب قمعهم واضطهادهم، فإنهم يكررون أفكارنا التي انقلبت علينا لتصير ضدنا، وهم مصيبون طبعا في توظيفهم لهذا القلب، وهم على كامل الحق في اتهامهم لنا، لأن الغرب استعمل الأدوات التي كانت بحوزته استعمالا سيئا. وفي اعتقادي فإن الثقافة بعد كل ظهور الكتاب المقدس أضحت موحدة وملكا للجميع، ذلك أن الكتاب المقدس ليس حكرا على طائفة معينة، وليس في ملك أحد ولا تحت تصرف أي شعب، فكل من ادعى الانتساب إليه أو اعتبر نفسه واحدا من تلامذته المفضلين، فإنه يصبح بالتحديد واحدا من أنصاره المخلصين. وبالنسبة إلي، فإن المهمة الحقيقية للديانة اليهودية وكنيسها وللمسحية وكنيستها هو أن يعترفا بقصورهما في معرفة ما يزخر به النص من تعاليم، ذلك النص اللذان هما حملته الداعين للاسترشاد به. وعليهما أن يعترفا بما حق في النص الذي أساءا توظيفه. أنا لا أقول هذا لأساوي بين اليهود والمسيحيين في تعريض بعضهما البعض لنفس القدر من الاضطهاد، إذ من الواضح أن المسيحيين اضطهدوا اليهود أكثر مما كان اليهود يضطهدونهم في السابق وذلك يعود لأسباب تاريخية معروفة، لكن أعتقد بأننا نعاين نفس الإخفاق يشمل نبوءة العهد القديم (l'Ancien Testament) مثلما يشمل كل ما هو أساسي في العهد الجديد (le Nouveau Testament)، أي نشهد من جديد السقوط في براثين كل ما هو بدائي، وبعبارة أخرى، فإن الناس يسعون دائما للعودة والسقوط مجددا في الديانة البدائية، وهم لا يختلفون في ذلك عن المسيحيين واليهود في النهل من نفس المصدر

الملوث، لكن كلهم يعيبون على غيرهم الانحراف عن التعاليم الربانية، بينما كلهم مقصرون في الالتزام بالنص المقدس وهو ما عليهم تيسير الاعتراف به.

ن. سفاج: وبناء على ما ذكرتكم هل يمكن لنا القول بأن للحرية وجودا؟

ر. جيرار: نعم الحرية موجودة، ونحن ملزمون لأن نتصور الإنسان حرا. وفي هذا المجال، فإن سارتر هو من يقودنا في الاتجاه الصحيح لمعرفة تلك الحرية. لكن عندما نقول بحرية الإنسان علينا أن نتصور في المقابل قدرة الإله الكلية. لكن أن نقول وعلى نحو معين، باستحالة أن نتصور الاثنين معا (الإنسان والإله) تصورا منطقيا، فذلك الأمر لم تعد له أية أهمية، لأن ذلك لن يكشف إلا على قصور المنطق الإنساني الذي نحن على علم به من قبل، ذلك أن قوة العلم الحديث لا تكمن بالخصوص إلا في القبول بهذا القصور وأن تعرف بوجود انفصال بين المنطقي والروحي، بل بانفصال حتى داخل مجالات العلم نفسها.

ن. سفاج: يمكن أن ينتابكم شعور بوجود نقاط مشتركة تجمعكم مع بعض الأدباء أو المفكرين المعاصرين...

ر. جيرار: نعم أشعر بوجود نقاط مشتركة تجمعني مع البعض منهم طالما يهتمون بالفوضى واختلال التوازن كما يهتمون بالنظام المنبجس من تلك الفوضى كعلماء الإحياء (biologistes) مثل هنري أتلان (H. Atlan) والفيزيائيين، ألخ... ولست أنا من

اكتشف صلة الفوضى بالنظام، بل هؤلاء الباحثين الذين لهم تقارب مع تصوري للطقوس ومع أزمة المحاكاة التي على إثرها ينبثق النظام. وما يقربني منهم هو ما يبعدني تحديدا عن البنيويين (les structuralistes) الذين ينطلقون من مبدأ النظام الذي يعتبرونه أوليا ومعطى سابق على التحليل وهو أمر أصبح مثار المزيد من الشك في العلوم الحالية، لأن النظام لا يعمل تماما على هذا المستوى، وبذلك فإن البنيويين كانوا يجهلون كليا حقيقة اشتغال النظام المتأخر عن الفوضى. وفي جامعة ستانفورد (Stanford) عقدنا مؤتمرا شارك فيه الفيلسوف ميشيل سير (M. Serres)، التقى فيه الذين يفكرون في هذا التناوب القائم بين النظام والفوضى. وأشخاص مثل بيير دوبوي (P. Dupuy) ساعدني كثيرا في فهم بعض النقاط المشتركة التي تجمعنا، حتى وإن كانت مباحثي بعيدة بالطبع عن مجال العلوم الحقة.

ن. سفاج: لنعد إذن إلى الأدب، أرغب في أن تحدثونا قليلا عن دستويفسكي وعن بروست، فقد كتبت الكثير عنهما، والحال أني ألحظ بأنهما شخصان من أكبر المرضى، وهنا أتساءل ما إذا كان مرضهما قد ألزمهما بأن يلبسا بشكل من الأشكال لبوس الضحية.

ر. جيرار: لقد كان دوستويفسكي مريضا فعلا بالصرع (épiliptique) بينما كان بروست يعاني من تفاقم مرض الربو.

ن. سفاج: إنهما علتان تصيبان النفس والجسد معا (psychosomatiques).

ر. جيرار: وهما علتان تمثلان كذلك شعورا بالاضطهاد تعرضت فيه الضحية للعنف، لكن من الخطأ أن نجعل منهما سببا لشعور الأديبين بالاضطهاد، لأنهما مجرد أعراض، إذ أن بروست لم يكن مجرد مريض مثل بقية الناس الذين أصابهم الربو ولا حتى كذلك دوستويفسكي. فهاتان العلتان تكشف لنا عن مدى مقاومتهما للعب دور الضحية التي يلعبها أناس في مثل معاناتهم المرضية، ذلك أنهما لم يسقطا صريعي ما تسببه هذه العلة من شعور مهين، وهو الدافع الذي حذا بهما لإبداع فن حقيقي. ويمكن لنا أن نقول بأن الارتقاء إلى مصاف الفنانين الكبار يستدعي عدم السقوط في الشعور بالاضطهاد في مثل هذه الظروف الملائمة التي تسمح بتفتقه.

ن. سفاج: أشرت في كتاباتك وبشكل ضمني إلى أن المثقفين خاضعون وعلى نحو مميز لتقلبات المحاكاة الجامحة التي يحفل بها الوسط الذي يعيشون ضمنه. وبما «أن الرغبة تخرج خاوية الوفاض حينما يمعن الناس في فهمها على نحو أفضل»، فإن الناس يظلون مع ذلك ضحية ما تسميه بالإكراه المزدوج (double-bind) .

ر. جيرار: إني ما أرغب في قوله، وهو أن تطور الرغبة نحو الأسوأ، أي نحو تعذيب الذات مثلا التعذيب البالغ القسوة، مرتبط بوعي الرغبة لنفسها، ذلك الوعي الذي دائما ما يعتريه القصور. فمثلا إذا لاحظت الرغبة نفسها معرضة دائما للإخفاق في نيل مرادها حينما تحول النموذج الذي تحاكيه إلى منافس، فإنها تنتظر

اللحظة المناسبة لتجعل من ذلك الإخفاق المآل الحقيقي الذي تنتهي إليه كل رغبة. وحينما تعرف الرغبة ذلك المآل المحتم الإخفاق، فليس أمامها سوى خيارين: إما أن ترى حقيقتها التي هي إخفاق دائم مهما لبت من رغبات، وإما أن تمسك عن السعي نحو تلبية شهواتها، لكن من الشائع أن لا تمسك نفسها وتمنعها عن طلب الموضوع الذي تسعى إلى تحصيله. وحينئذ، فإن الوسيلة الوحيدة للاستمرار في الحياة مع الوعي بحقيقة ذلك الإخفاق الملازم لها، هي أن تجعل من هذا الإخفاق نفسه قدرها المسبق المتحكم في مصيرها. وأعتقد أن بعض أشكال رغبة المحاكاة تكون في الحقيقة لاواعية. وبالرغم من ذلك، فإن الرغبة ليست فقط لاشعورية بالمعنى الذي ارتضاه فرويد، بل هي على وعي أكبر تستمده من نفسها، لكنه مع ذلك يظل دائما وعيا ناقصا. وهذا يفسر لماذا تملك الشخصيات التي تعاني كثيرا من آلام المرض رؤية واضحة وواعيا صافيا وشفافا، فشخصيات مثل **شارلوز** في عمل بروست وتلك التي تفاقم مرضها في روايات دوستويفسكي تملك في الآن ذات رؤية بالغة الوضوح وعمى معتما حينما تتوسل معرفة ذاتها. ويمكن للرغبة أن تسلك سبيل المعرفة بالرهان دائما على الموضوع الذي يستحيل الحصول عليه حتى تعي على أن إخفاقها لم يتأت إلا نتيجة وجود منع أو عرقلة وأن خلف ذلك المنع يكمن الموضوع المرغوب والمستحيل نيله في الآن ذاته. وبذلك فكلما غدت الرغبة تتلبس جسد المريض كلما زادت معرفتها بنفسها وزاد اقتناعها بمآل الإخفاق الذي ينتظرها.

ن. سفاج: وبشأن هذا الموضوع، ألا يجب علينا أن نأخذ بعين الاعتبار ملابسات المرحلة التاريخية التي عاش غمارها المفكرون؟ ألا يمكن أن يكون ما قاله فرويد وبروست وكامو يتناسب مع حالة من حالات المحاكاة الجماعية في فترة زمنية محددة؟

ر. جيرار: تقصدين مرحلة أزمة المؤسسات التي ازداد تفاقمها. لكن مع ذلك، يبدو لي أن أشخاصا مثل شكسبير وباسكال كانا من قبل يحييان في العالم الحديث، وأغلب الذين عاصروهما لم يستطيعوا تخطي المرحلة التي عاشوها، لكن شكسبير وباسكال ومونطين (Montaigne) عاشوا سابقا في عالم لا يختلف كثيرا عن عالمنا. وثمة فروق طبعا عرفتها العلوم في تطورها، لكن المدهش في الأمر وهو أن باسكال لم يكن يعيش في عالم ينظر بالريبة إلى الذكاء العلمي ولم يكن ليتهمه بخلق تهديدات جد مريعة تنذر بفناء الوجود بكامله. ومن بالغ الصعوبة حاليا الاعتقاد ببراءة الرغبة كما كان يعتقد منذ قرن أو قرنين، بما أن القنبلة الهيدروجينة صار لها وجود لم يكن من ورائه الله ولا الطبيعة، بل من صنع رغبة الإنسان.

ن. سفاج: لقد صنفتم نفسكم تماما في صف باسكال.

ر. جيرار: إذا كنتم تقصدون إيماني برهان باسكال، فأنا أوافقكم على ذلك، لأن الرغبة هي دائما رهان يطمح إلى التحقق في المستقبل ولا يسعى تماما إلى التحقق الفوري، وبما أن الخيبة تلاحقه دائما فإن سعيه نحو الموضوع يستغرق مدد أطول. وبناء على ذلك ثمة رهانان.

ن. سفاج: رهان باسكال والآخر أهو رهانكم؟

ر. جيرار: نعم رهاني.

ن. سفاج: إننا نتذكر كذلك باسكال ونحن نقرأ ما كتبتموه عن قصص الخيال العلمي (science-fiction) في كتابكم **أشياء مخفية منذ تأسيس العالم**: لا تنفتح الرغبة إلا على الفراغ البارد الذي يعم الفضاءات الفسيحة المترامية بين المجرات البعيدة، ولا تفضي تلك الرغبة إلا إلى «هذه الثقوب السوداء التي يتحدث عنها حاليا علماء الفضاء، ذات الكثافة المرعبة بقوة والتي تجذب نحوها كل مادة لتصهرها في شعاعها الذي يزداد شساعة، ونتيجة لذلك لا تتوقف قوة جذبها عن التضخم».

ر. جيرار: أعتقد أن ذيوع قصص الخيال العلمي المرتبط طبعا بالوقائع العلمية، يندرج ضمن نوع من التصعيد الساعي إلى نزع الطابع الإنساني عن الأدب، بحيث يحاول تجنب الحديث بشكل يتناقص باستمرار عن ما هو أساسي، إذ أُفرغ الأدب إفراغا تاما من بعده الإنساني مثلما أفرغت علوم الإنسان. ففي هذا النوع من الأدب وفي هذه العلوم نشهد على نفي مذهل للإنسان، ذلك أنهما يبدوان لي شديدا التقارب في هذا المسعى المدمر. وإننا لنشعر كما لو أن ثمة مزايدة حادة حاليا بين ما يهددنا به الواقع الخارجي من رعب وبين ما يهددنا به أدب الخيال العلمي من صور مرعبة يحاول تسليطها على الواقع. وعلى إثر ذلك، نتساءل في غالب الأحيان لماذا ذلك الأدب الذي يبدو أمامنا كمسخرة لاذعة تهجو العالم وترفضه،

يزداد شبهه بالواقع الذي نحن رافضين له مبدئيا. وكلما نظرنا إلى كل هذا عن مسافة بعد، فلدي إحساس بأننا سنرى وبشكل أفضل إلى أي درجة من التضامن والتعاضد بغلته هذه الأشياء. والكثير من المواقف التي تبدو حاليا في مظهر الرافض للواقع ليست في الحقيقة سوى إقرار بهذا الواقع وإذعان له.

ن. سفاج: أليس في ذلك رضا بالعدم؟

ر. جيرار: أرجع دائما كل ذلك إلى مزايدات المحاكاة التي لا تعي ماهية تصرفها وتنكر بشكل متزايد حضور المنافس وحضور العلاقات الإنسانية المثيرة لكثير من اللجاجة والألم. وبداية من الرومانسية، بدأ الهروب نحو الطبيعة، نحو طبيعة مازالت تفيض بالطابع الإنساني، لكنها أخذت رويدا رويدا تُفرغ منه وتدريجيا تتصحر حتى سمت نحو فضاءات أكوان المجرات السحيقة، ذلك أن المغزى من وراء كل ذلك هو الفرار من الإنسان الذي يتخذ صورة ذلك الآخر الذي نواجهه، ذلك الآخر الذي أضعه بالطبع في المقام الأول من اهتماماتي.

ن. سفاج: يظهر أن كتابكم الجديد مساير في عمومه لما سبقه وهو يجلي أطروحاتكم على ضوء ما ورد في كتاب العهد القديم.

ر. جيرار: نعم، إن كتابي **كبش الفداء** (Le bouc émissaire) هو أساسا سلسلة من القراءات المقارنة بين الأساطير والعهد الجديد. وثمة نصوص أخبروني بأنها لا يمكن أن تندرج ضمن رؤيتي للعهد الجديد، وهذا ما دفعني للحديث عن تلك النصوص

التي تدخل في باب علم الجن والشياطين والتي تعود تماما إلى عصور سحيقة في القدم. وهكذا انطلقت في هذا الكتاب من نص لغيوم دو ماشو[225] (G. de Machaut) عن اليهود. ويتحدث في هذا النص عن الطاعون الأسود متهما اليهود بتسميم الأنهار وأنهم هم الذين يجب تقديمهم ككباش فداء للخلاص من الوباء. وما كنت أسعى إليه في هذا الكتاب هو أن أبين بأننا في هذا النص لسنا أمام أسطورة، وبالرغم أننا نعترف بوجود تمثلات خيالية، غير أننا نقر كذلك بأن الوقائع حقيقية، أي أن ثمة بالفعل ضحايا حقيقيين وراء ما نقرأه في هذا النص. وبناء على ذلك، ليس ثمة من مبرر بأن لا نقرأ بعض الأساطير على النحو الذي قرأنا به نص دو ماشو والذي سيسعفنا في الأخير لقراءة كل الأساطير، إذ ثمة تطابق تام بين نفس العناصر النصية المكونة للنصوص الأسطورية وللنص الواقعي. كما أن النماذج التي سيقت للإبادة هي نفسها في كافة النصوص، نعثر عليها في نص غيوم دو ماشو وفي أسطورة أوديب وفي العديد من الأساطير والتي تشترك جميعها في موضوعات ذات صلة دائمة بالعنف. وبالرغم من كل ذلك، لا نجرؤ على القول بوجوب وقوع إبادات حقيقية يتم معاينتها حتى نصنع منها مثل هذه النصوص الأسطورية التي لا تنقل لنا تلك الإبادات إلا وفق رؤية الجلادين الذين يشوهون من صورة الضحية. ونحن نقرأ اليوم النصوص التي كتبها المضطهدون للضحايا ونقرأ معها نص

---

225. شاعر وموسيقي فرنسي (1377.1300) من العصور الوسطى، من أشهر أعماله الموسيقية قداس روتردام. (المترجم)

غيوم دو ماشو باعتبارها تلك النصوص التي نجح فيها الجلادون في خداع القراء سنين عديدة، لكن سينكشف ذلك الخداع مهما طالت مدته. لكن ومقابل ذلك، مازالت أسطورة أوديب مستمرة حتى الآن. ومن ثمة، فإن كل ما سبق وقلته عن الأساطير وعلاقتها بالواقع، عليه أن يمتد ويشمل بالقراءة أسطورة أوديب التي ظلت محصورة حتى حدود الآن في القراءة التاريخية. وإن إطالة دراسة نص دو ماشو لتشمل كل الأساطير، هو مواصلة نوع من التنوير الذي قام به الكتاب المقدس حتى يمتد ليغطي تدريجيا كل هذه النصوص. وبعبارة أخرى، فنحن في مرحلة انتقالية، أو أننا في أزمة، لأن جزء من ثقافتنا كالنزعة الإنسانية ونوع من الإيديولوجية الحديثة يسعيان لمنع قيام مثل هذه القراءة الناقدة التي على ضوء الكتاب المقدس تتفكك كل أساطير الإبادات القربانية. وهكذا ستخضع الثقافة الإغريقية وأساطير الشعوب البدائية لنفس القراءة الناقدة التي أوقفت في القرن السادس عشر قانون تجريم ومطاردة الساحرات، مع استمرار تلك القراءة في معالجة نفس الظواهر. لكن الباحثين الحاليين لا يرغبون في رؤية الاضطهاد الحقيقي الكامن خلف الأساطير لأنه مختف تماما في الكتاب المقدس، والاعتراف بسمو الكتاب المقدس وإهمال النصوص الأخرى وعدم القيام بقراءة مقارنة ليست بسياسة سليمة النهج.

الدين هو العلم الحق لدراسة الإنسان

مقابلة أجراها بونوا شانتر مع روني جيرار هذه المقابلة هي تدوين مكتوب لشريط مصور، راجعها وصححها المؤلف بنفسه، ولم يشمل هذا التدوين غير لحظات من تلك المقابلة التي أجراها معه بونوا شانتر والتي لم تظهر بكاملها عند عرض شريط «معنى التاريخ» الذي أنتجه مركز جورج بوميدو شهر كانون الأول (دجنبر) سنة 2007.

بونوا شانتر: بمناسبة إقامته لمعرض فني تحت عنوان «آثار المقدس»، اقترح علينا مركز جورج بوميدو الحديث معا عن مكانة المقدس في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وأستأذنكم باقتراح ثلاث تواريخ على حضرتكم: الأول سنة 1806 والذي كان الأساس الذي قام عليه كتابكم عن الإستراتيجي العسكري والسياسي كلوسوفيتز[226]، والثاني سنة 1913 الذي يتخلف بسنة عن كارثة الحرب العالمية الأولى، تلك السنة التي شهدت خلق المعزوفة الراقصة **تتويج فصل الربيع** للموسيقار سترافينسكي، وأخيرا السنوات الأولى التي أعقبت مباشرة الحرب العالية الثانية،

226-René Girard, Achever Clausewitz, entretiens avec Benoit Chanter, Paris, Carnets Nord, 2007.

تلك الفترة التي قمتم فيها بدور «مهم» في مدينة أفينيون (Avignon) وتعرفتم على الرسام بيكاسو (Picasso) والرسام والنحاة جورج براك (G. Braque)، لكنكم اخترتم مغادرة أوروبا للعيش في الولايات المتحدة الأمريكية، وبنيتم حينها دون أن يكون لكم علم مسبق بذلك، عملا مكرَّسا بكامله للدين. وبناء على ما اقترحته عليكم، فإن بالإمكان تركيز النظر على هذه اللحظات الثلاث التي تندرج بشكل كبير في الموضوع الذي يسعى إلى استيضاحه هذا المعرض الفني.

وعرفت سنة 1806 انتصار نابليون في معركة ييِنا (Iéna) على البروسيين (الألمان حاليا)، وهي نفس السنة كذلك التي دخل فيها هولدرلين معاصر وصديق هيغل، في مرحلة انزواء دامت أربعين عاما، اعتزل فيها العالم ولم يعد له ما يقوله لمعاصريه، وأغلق على نفسه في حصن كان في ملك نجار بمدينة توبينغن (Tübingen) واعتكف به ولم يخرج أبدا ماعدا القيام بما اعتاد عليه من جولات يومية.

روني جيرار: لقد كان هولدرلين بالطبع في حالة يأس شديد، كانت أسبابه على ما أعتقد واضحة على عكس ما قيل لنا. ولقد كان يأمل في بناء فكر مركب يجمع المسيحية بالفكر الإغريقي، وكان يرى مثل ما كان يراه كافة كبار الرومانسية في عصره، عودة وانبعاث الثقافة الإغريقية، غير أن هذه العودة لا تتكلل بالانتصار على المسيحية، بل تظل تحت إمرتها وخاضعة لسلطانها، وبذلك لم يكن

هذا الفكر المركب غير مسيحية موسعة يلعب فيها المسيح الدور الرئيس والشعراء هم من يتكفلون بإبراز ذلك الدور المشع. وأعتقد أن هيدغر قد طمس كل ما كان ينشده هولدرلين حين تشبه به، ذلك أن هيدغر كان يحاول أن يجعل من فكره مشاكلا لفكر هولدرلين، غير أنه كان أبعد اختلافا عنه، إذ كان يقف أساسا من هذه المرحلة موقف المناوئ المناهض للمسيحية ومنقادا أكثر من هولدرلين إلى أفكار الإغريق ما قبل المسيحية[227] (archaïsme). ومن السهل أن نرى في هولدرلين عدوا للمسيحية بناء على موقفه من تصرفات أمه ومن تشددها الديني والتي كانت رغبتها تقضي بأن يصير ابنها قسا، بينما لم يكن تستهويه مثل هذه الأمنيات. لكن حين نتفحص قصائده الرئيسة، نلحظ بأن هيدغر قد أخفي ما هو أساسي فيها وهو إخلاصه للمسيح الذي دفعه إلى أن يجعل من آلهة الإغريق ينقلبون إلى آلهة للمحبة أو يهتدون إليها وهم في حضرة المسيح. ويبدو هذا الأمر بوضوح شديد في أغلب قصائده. وحتى وإن كان ما يطمح إليه من فكر مركب مجرد وهم بائد، فإن السعي إلى بلوغ أعلى مراقي هذه المرحلة هو الذي كان يذكي فيه هذا الطموح ويزيل عن عينيه غشاوة وجود قطيعة مع الماضي، وكان يري في الحاضر إثراء لا يمس بأي ركن من أركان المسيحية، بل هو على العكس من ذلك، يحقق لها الكمال والخلوص.

---

227. مرحلة ازدهار الفن الإغريقي بين 650 و 480 قبل الميلاد. (المترجم)

ب. شانتر: وإذن كان لهولدرلين، خلافا لهيغل، ذلك الحدس الذي يجعله يميز ما يخص فكر الإغريق عن ما يخص الفكر المسيحي.

ر. جيرار: نعم هذا ما تأكد لنا ملاحظته.

ب. شانتر: وأن الفكر المسيحي وفكر الإغريق يتنافيان فلسفيا حينما نرغب في إحداث علاقة جدلية بينهما؟

ر. جيرار: إن إدراج كلمة «جدل» (dialectique) في هذه العلاقة بين الفكرين، مخاطرة غير متحسبة العواقب، لأنها تجعلنا نستحضر مباشرة جدلية هيغل، ولذلك علينا تناول هذه العلاقة من زاوية مغايرة. إن المسيحية بالطبع لدى هولدرلين هي الأسمى وتاج الفكر، وإننا لنلمس بقوة في شعره معنى المحبة الذي أضفاه على المسيحية، أي تلك المحبة التي أضحت في أرفع منزلة مقارنة بكل الفضائل الأخرى على اختلافها... وفي رأيي فإن الداعي الأساسي الذي ألزمه بالانزواء هو توجسه وتحسره وتذمره على نحو معين من غياب هذه المحبة عن جماعة كبار هؤلاء الشعراء الذين يكن لهم التقدير. ولقد كان لديه انطباع بأن المسيحية ليست ضرورية في حد ذاتها فقط لما تنشره من محبة تسمو به على كل نزوع وضيع، بل لأن حضورها على هذا النحو يحقق للشاعر وجودا قائما على التوازن ييسر له عيش حياة مشتركة مع الآخرين.

ولمعرفة حقيقة مفهوم التوازن هذا، ما علينا سوى قراءة نصوصه النثرية أكثر بكثير من قراءة نصوصه الشعرية، والتركيز

بالخصوص على نص **هيبيريون**[228] (Hyperion)، والذي وإن درسناه سنكتشف بأنه نص عجيب على مستوى الطب النفسي مازالت له راهنيته حتى يومنا هذا. ويتماشى وجود شخص **هيبيريون** في الفضاء المتخيل للرواية، وفق إيقاع التبدلات الجذرية العسيرة والمرعبة التي تتأرجح بين تمجيد الأنا وإيمان لا يخامره الشك بالتفوق على الآخرين خصوصا في مجال نظم الشعر واستيعاب الثقافة الألمانية ـ تقريبا على نحو ما صار يتباهى به نيتشه لاحقا ـ وبين لحظات تتحطم فيها هذه التجربة فجأة ليحل محلها نقيضها حين يستبد بالشخصية اليقين بالفشل الذريع والبؤس المحتم. وهذه التجربة نطلق عليها اليوم توصيف «الهوس الاكتئابي» (maniaco-dépressive) والتي وصفها هولدرلين بشكل حيوي ومذهل ذلك الوصف الذي لن نجد له مثيلا في أي مكان كان، والشاعر يشرح بنفسه هذه التجربة حين يتوجه بالكلام إلى معشوقته وملهمته سوزيت غونتار (Suzette Gontard) التي تستغرب ما يتبدى في تصرفه المبتذل من «تقلبات مزاجية» مروعة تخض حبيبها. بالإضافة إلى ذلك، فإن الشاعر يعترف بأن «رغبته الفاقدة للإشباع» هي الفاصل الذي يحد بينه وبين معشوقته.

وعلينا كذلك قراءة رسائله التي أرعبت غوته وشيلر (Schiller)، والتي هي رسائل تعبر تعبيرا صريحا عن خضوعه التام

---

228. رواية ترسل ألفها هولدرلين في جزئين بين سنتي 1797 و 1799. وعنوانها يحيل على أحد الجبابرة في الأسطورة الإغريقية وهو أحد أبناء الإله كرونوس الذين تآمروا عليه وقتلوه. (المترجم)

واستسلامه الكامل لقوة المعبود (lettres adoratrices)، وهي رسائل تثير المزيد من القلق والريبة بشأن شخصه المضطرب والمتقلب. وبالمناسبة، لا يمكن الاطلاع على كافة رسائله إلا في المجلد الجامع لأعماله الكاملة، بحيث نلحظ عند قراءتها كيف تتقهقر عظمة الشاعر وكبرياؤه وتنحني إذلالا أمام أعمال شعرية لشعراء آخرين، وهذا ما أثار حفيظة غوته وشيلر وعمق في نفسيهما الشعور بالرعب والنفور والقلق من شخص هولدرلين المتقلب الأطوار. فمن تكون هذه الشخصية الغريبة التي تتلبس الشاعر؟ وفي رأيي، يجب علينا أن نستحضر كل هذا حينما نريد أن نعرف مدى ارتباطه بالعالم الذي كان يعيش فيه، ذلك أن الشاعر يكشف عن شخصه المتفاعل مع عالمه، ليس في تلك الأشعار التي تهجو رذائل المجتمع وتعتز بسمو الذات الفاضلة وتفتخر بقوة إيمانها، بل حين يرثي ضعفها ويبرز شخصا هشا تتقاذفه التقلبات المدوخة، مثلما تتقاذف إنسان العصر الحديث الذي يعيش بدوره نفس الحالة التي يتحكم فيها عامل أساسي يُختصر في صراع الناس فيما بينهم لكسب رفعة ملتبسة وغامضة تكون مصدر تفوقهم على جيرانهم ومنافسيهم.

وهذا الاضطراب في الشخصية يتضح تجذره بقوة في أعمال هولدرين، والذي يمكن توظيفه لتفسير شخصية نيتشه، وبالتحديد لتوضيح علاقته بفاغنر، ذلك أن نيتشه يعلن جهارا باستمرار وبشكل جنوني تفوقه على فاغنر، خصوصا في كتابه **هذا هو الإنسان** الدال على بلوغه حالة العته حينما بالغ في إعلائه من شخصه وفي

سمو شيمه على خصمه فاغنر. فمتى صار نيتشه على هذه الحال من المجاهرة المرضية؟ وذلك لحظة ما حضر إمبراطور ألمانيا بنفسه احتفالات مسرح بايروث، فكانت كل البلاد راكعة تسبح بمجد فاغنر، أي لحظة ما شعر نيتشه بدونيته واحتقاره وقد تشخصا أمام عينيه وهزا مشاعره المتضاربة نحو فاغنر حتى رمت به إلى شط الجنون. ويمكن أن يكون المآل نفسه في انتظار مريدي فاغنر ونيتشه المتمادين في مناصرتهما لأحدهما ومعاداتهما للطرف الآخر دونما أن يجنحا إلى فض هذا الاشتباك والتفكير سوية وبشكل شمولي في فهم طبيعة النزاع بين الموسيقار والفيلسوف، إذ أننا نسمع مناصري فاغنر يقولون: «إن نيتشه أساء تماما فهم فاغنر وتمادى في إهانته جاهلا كليا عظمة الموسيقي...»، وأنصار نيتشه يردون عليهم بخلاف ذلك، أي أن الفريقين المتواجهين يغدوان رهائن في يد هذه الأرجوحة العجيبة التي تلاعبت بنفسيْ العبقريين الكبيرين هولدرلين ونيتشه حتى أكملت الحداثة خل عقلهما. ونجد من يقاسمهما نفس المعاناة، نيرفال في فرنسا ودوستويفسكي في روسيا.

غير أن هولدرلين قد أدرك بوضوح تام هذا الاضطراب وعبر عنه بالصراحة الكاملة أكثر من كل المبدعين الآخرين الكبار المضطربين في عصره، ذلك أن نيتشه لا يتلفظ ببنت شفة عن هذه اللحظات القاتمة في تجربته الفكرية. ونحن نعلم ونفهم تمام المعرفة والفهم ومتابعين عن قرب لسيرته الذاتية، من أن نيتشه كان يعيش عذاب تلك اللحظات المؤرقة ويعطي لها الأهمية البالغة من دون أن يترك لها أثرا في تدويناته، أو لا يترك لها بالكاد إلا القليل من الأثر.

فكيف تسنى لنا معرفة ذلك؟ لقد علمنا بأن نيتشه اكتشف يوما بمكتبة بمدينة نيس (Nice) الفرنسية، نصا ساخرا يجمع بين الهزلي والمأساوي، كتبه دوسيويفسكي بخصوص هذه الاضطرابات التي تجتاح العالم الحديث، يحمل عنوان **مذكرات دُونت في قبو**. وكان نيتشه قد كتب عنه بأسلوب يطبعه الغموض، بحيث جعلنا نتساءل عن السبب الذي دفعه للكتابة عنه وبهذا الأسلوب الملتبس. لكن علينا فهم مقصده حينما نضع المبدعين معا أمام الموقف نفسه اتجاه اضطرابهما، خصوصا عندما يقول نيتشه في هذا النص بأن دوستويفسكي تحدث عن أشياء في غاية اللزوم لم يسبق أبدا لأحد التطرق لعلاقتها بالوعي الحديث. هنا يسجل نيتشه بوضوح تام اصطفافه في صف مضطربي الوعي، لكنه لم ينجح في تدوين تلك الحالات المضجرة التي اجترحت تجربته الفكرية. وفي تقديري، فإن جنونه لا يكشف إلا عن عجزه على التصريح بإخفاقه الحقيقي.

وكان دوستويفسكي قد تحدث عن ذلك الإضطراب بشكل ساخر وعجيب وساحر، وبدا بهذا الأسلوب محتويا لجنونه، كما سيطر كذلك هولدرلين على جنونه، لكن دونما قوة على كبحه، متبعا نوعا من المهادنة والتساكن بالانكفاء على ذاته واعتزال العالم، فلم يكن يقوى على المواجهة، ولم يكن يملك قوة السخرية والتهكم التي كانت سلاحا في يد دوستويفسكي لقهر خبله. كان له شعره، لكن ربما لم يكن ليتسع لإدراج مثل هذا الأمر بشكل يسمح لإثارة الهزء. وأعتقد أن من الضروري والملح استحضار الثلاثي هولدرلين؛ دوستويفسكي ونيتشه لتحرير عصرنا من الوهم الذي نشرته

الفلسفة النتشوية. وقد يسائلني البعض عن حقيقة ذلك الوهم الذي أذكاه نيتشه في الفكر الحديث، فلن يكون غير ذلك الحلم الذي استبد بنيتشه وجعله يتصور بإمكان كل واحد أن يتفوق في هذا العالم حينما يكون الجميع مندحرين في هزيمة ساحقة. ومن الواضح أن هذا الموقف الممجد للتفوق لا يمتلك الصلابة وأن رؤية مفكرينا لنيتشه يعتورها القصور، إذ يعمون عيونهم كي لا يروا نيتشه مات مجنونا، بينما الجنون الذي أهلكه هو نفسه الذي استبد بهولدرلين ودوستويفسكي، لكن في اعتقادي هما تخطياه بفضل الدين، ونيتشه غرق في ظلماته بالكامل. وكان نيتشه حينئذ قد سقط في جنون لا يماثله في الإفزاع أي جنون آخر، إذ لا أحد بإمكانه وصفه لما يثيره من خوف مستطير، وما قدمه أطباؤه من توصيف للمرض هو بالغ الفظاعة. وأعتقد أن من واجبنا قول ذلك الآن، لأن هذه الوقائع هي جزء لا يتجزأ من تاريخ فكر عصرنا في ارتباطه أو انفصاله عن الدين. وبذلك فإن إيماننا بفلسفة نيتشه هي انتصار ليس للصحة بل للمرض، وليست انتصارا للحقيقة بل للكذب.

***

ب. شانتر: والآن نتناول، إذا رغبتم في التطرق لهذا الموضوع، التاريخ الثاني الذي اقترحته عليكم، سنة 1913 التي دخلنا فيها مرحلة الفن التكعيبي (cubisme)، والتي هي مرحلة أساسية تطورت فيها الأشكال مع القرن العشرين. وثمة كذلك هذا الحدث الخارق، باستعراض رقصات الباليه الروسية بباريس من تصميم

(chorégraphie) فاسلاف نيجينسكي[229] (Nijinski) لمعزوفة **تتويج فصل الربيع** لسترافينسكي، والتي كان عرضها لحظة مذهلة لم يسبق عيشها من قبل. كما عرفت هذه السنة كذلك نشر الرواية الأولى من **البحث عن الزمن المفقود**.

ر. جيرار: عندما اكتشفت أول مرة هذا العمل الراقص، بدا لي آسرا بقوة لاحتوائه ذلك الذي نسميه ب «انكشاف القتل المؤسِّس» في ثقافتنا الحديثة والذي يفسح الطريق لانبثاق المسيحية، إذ أن انكشاف القتل المؤسس في هذا الشكل الطقوسي قد جعل من إعادة اقترافه أمرا مرفوضا ومستحيلا لأنه صار مكشوفا بشكل فاضح ! وإذا تأملنا هذا العمل عن قرب، فإننا نشاهد طقس تقديم قربان، وليس أي قربان، بل تقديم فتاة تتقرب بها إلى معبودها جماعة لها سمات قبيلة وثنية بدائية من قبائل روسيا في العصور السحيقة، وينتهي ذلك الطقس القرباني بموت هذه الفتاة.

ب. شانتر: وللتذكير، فإن هذا العمل مقسم إلى فصلين: «عبادة الأرض» عنوان الفصل الأول، و«القربان الأضحوي» عنوان الفصل الثاني الذي يختتم بما نسميه ب «رقص إلو (Elue) القدسي»، إلو الأميرة التي أخرست المنية أنفاسها بعد ما هدها الرقص الصاخب.

---

229. راقص ومصمم رقصات البالي (1889. 1950) روسي الجنسية، بولوني الأصل. (المترجم)

ر. جيرار: فهل ماتت لإجهادها في الرقص أو أن ذلك مجرد كناية للتخفيف من هول ما حدث (euphémisme) وتظهر حقيقة ما جرى في لبوس جمالي لطيف أي حقيقة اتحاد الجماعة على قتلها؟ وفي اعتقادي، فإن «موتها نتيجة إجهادها في الرقص» ما هي إلا صورة جمالية ملطفة تفسر حقيقة ما حدث فعلا. وفي بناء جديد للباليه الراقص شاهدته مؤخرا، وقبل بداية العرض استمعت لمقابلة مع سيدة بالغة الاحترام من الأرستقراطية الأمريكية والتي من المؤكد أنها دفعت مالا لإعادة بناء هذا العمل، وقد قالت مخاطبة المتفرجين: «عليكم بالضبط أن لا تعتقدوا بأن موت الأميرة تنفيد لطقس قرباني ولا هو بوفاة دينية». وأعتقد أن تحذيرها هذا للمشاهدين يجب أن ننظر إليه على عكس ما قالت وأن مشهد الموت يكشف جزء من ذلك الواقع الرعب، وأن قلبه في هذا العرض إلى مشهد هزلي أكثر منه مأساوي ليبدو لي تبريرا ناجحا ومصيبا في تخفيفه من عنف ذلك الواقع.

ب. شانتر: ويعتبر العمل في حد ذاته ثورة في الكتابة الموسيقية، إذ يمكن الحديث عن توليفة صوتية من إيقاعات متعددة ومتمازجة نظير التكعيبية في فن الرسم.

ر. جيرار: نعم، ثمة تجديد في الكتابة الموسيقية، لكن الرقصة هى التي أثارت أكثر سخط الجمهور الباريسي (نسبة إلى العاصمة باريس)، تلك الرقصة ذات المواصفات البالغة الحداثة في ما تؤديه من حركات صامتة في توقفها ودورانها وترددها وضربها بالأقدام

على الأرض وذلك لتساير إيقاع الجماعة المضطربة وهي تدوس على الضحية، إذ ذلك المشهد لم يلتزم تماما بالمعايير التي يتشكل منها أي مشهد يريد أن يظهر المأساة في أوضح صورها كما هو مألوف في مثل هذه المواقف. لكن المأساة كانت حاضرة في هذا الضرب والدوس بالأقدام وفي ألبسة الممثلين كما تبدت في العرض الأصلي والمكونة من مخيط للرقع المرتقة بشكل متواز والتي تعلن عن ظهور الفن التكعيبي أو تذكر بوجوده. وبذلك، فإن ثمة رفض لكل ما هو جميل وجذاب، ودعوة إلى العودة نحو نوع من البدائية التي لا يمكن لنا أن نقول بشأنها أن سترافينسكي قد استمدها من أي فنان كان قد تأثر بفنه. وكما في حدود علمي، فإن المعزوفة الراقصة **تتويج فصل الربيع** ترافق عرضها بباريس لحظة مجيئه من روسيا، ولم يكن حينئذ مطلعا على ما تشهده الساحة الثقافية الفرنسية من اضطراب للفن الحديث. غير أنه استطاع ولوج عوالم الحداثة بأن أضفى عليها لمسة من حيويته المخدرة ومسحة من هزئه اللاذع الواعي تماما بما يريد الإيحاء به. وتبدو لي صوره الشخصية التي أخذت له في تلك الفترة عنصرا من العناصر المكونة للعرض الفرجوي، تنبعث منها سمات التهكم والشر كما لو أنه يريد أن يقول: «سوف أقذف في وجوهم بشيء لن يتبينوا مدى قوته». لكن كانت هذه القوة جلية مع ذلك ومجسدة في الشغب الذي أعقب عرض ذلك العمل. وبالمناسبة، فقد ذكرتني سابقا بأن تلك الفوضى لم تحدث في دار الأوبرا...

ب. شانتر: لا، لم تحدث في دار الأوبرا، فقد وقعت في مسرح شان إليزي (Champs Elysées).

ر. جيرار: هشم الحشد القاعة بالكامل. وأعتقد أن ذلك الشغب كان ضروريا لإعادة بعث الحياة في الفن، إذ أضحى الفن الحديث ميتا بعدما لم يعد يخلق مثل ردود الفعل هاته العنيفة. فقد صار الفن الحديث مسيجا بالضوابط الأكاديمية أكثر من أي فن سابق في العصور الماضية، ووفق هذا المنحى عمد إلى إعادة إضفاء الطابع الطقوسي على الفن الذي تحرر بفعل الثورة من سلطة الديني. ويمكن لنا أن نقول بأن كل العالم الحديث قبيل سنة 1913 بقليل كان يبذل قصارى جهده لإلباس ما لم تكن له صلة بالطقوسي لباس الطقوسي، فأخفق في أن يكون تجسيدا للدين.

ب. شانتر: لكن هذا لا يقلل من مكانة المعزوفة الراقصة، فقد كان لها دور رئيس في إنعاش الفن وإنضاجه بشكل مبهر سواء على مستوى تصميم وبناء المشاهد الراقصة أو على المستوى الموسيقي.

ر. جيرار: لقد عاينا مدى قوتها وما أحدثته من فوضى ونحن في خضم عالم الفن الحديث. غير أن ذلك الرفض الذي قوبلت به ساهم نوعا ما في خدمة العمل وتحقيق نجاحه.

ب. شانتر: وكان كذلك نجاحا لشخص نيجينسكي المصمم والراقص اللامع الذي أبهر بفنه بروست فقال بشأنه: «لم أر في حياتي أجمل مما رأيت».

ر. جيرار: ألم يصب حينا بالجنون بعد هذا العمل؟

ب. شانتر: أثرنا الحديث من قبل عن عزلة هولدرلين، وسوف نتحدث بالفعل عن ذلك الانسحاب الذي آثره نيجينسكي بعد

مسيرة مليئة بالشهرة والأمجاد. ونحن سنة 1919 في فندق سان موريتز (Saint-Moritz) بسويسرا وبعدما صار أيقونة الرقص في العالم أجمع، لكن مع ذلك كان بالغ الهشاشة ومنكسر النفس، استسلم أمام عدد قليل من المتفرجين إلى أداء طقس غريب سماه «زفاف بالرب»، إذ رسم الصليب على الأرض وأدى آخر رقصاته أمام الجمهور مُجسّدا في الأخير مصرعه تحت وابل طلقات رشاش من نوع M 1917. وفي ذلك إشارة واضحة للحرب وللكارثة التي حلت بالعالم بين 1914 و 1918. ولم يكن تهاويه وسقوطه إلا على ذلك الصليب الذي رسمه على الأرض.

ر. جيرار: مشهد مرعب فعلا ! كنتَ على حق في المماثلة بين المبدعين، فثمة إذن موازاة جلية للعيان بين ما أقدم عليه نيجينسكي لختم مساره الفني وبين اعتزال هولدرلين لحظة ما لامس استحالة بناء فكر مركب كان يأمل أن يجمع من خلاله الفكر الإغريقي بالمسيحية.

ب. شانتر: وكذلك سيظل نيجيسكي بعد هذه الرقصة الأخيرة حبيس المشفى النفسي طيلة ثلاثين سنة حتى وفاته 1950. وقد علمت من قبل بأن آخر ما قام به هو دورانه السريع حول نفسه وصراخه عندما علم بالكارثة التي ألحقها تفجير القنبلة الذرية بمدينة ناكازاكي (Nagazaki) اليابانية.

ر. جيرار: وهو شيء مثير للدهشة فعلا. ولقد كان سترافينسكي مسيحيا ورابط الجأش أكثر من ما كانت عليه طباع نيجينسكي،

ورغم ما يطغى على فنه من بعد جمالي فإنه يظل مع ذلك محافظا على ثوابته المسيحية. وثمة بالفعل شيئا أساسيا يمكن لي استخلاصه من **تتويج فصل الربيع**، وهو بروز ذلك المظهر المرعب مثلما تسنى لي إدراكه في ذلك المشهد، ذلك المظهر المخالف لما بدا أمامنا من موت الفتاة لإجهادها في الرقص والمخالف كذلك لذلك الرأي الذي يحصر العمل الفني قبل كل شي في حدوده الجمالية. ولقد أدرك سترافينسكي حقيقة القربان المقدس، وجسد فوق الخشبة كل ما تقوم به الطقوس القربانية التي تخفي جرم القتل وتدثره بأستار جمالية. وهكذا يوقظ الوعي من سباته بهذا الفعل الذي بدا لي فريدا ومميزا والذي يندرج تحت مسمى انكشاف القتل المؤسس في العصر الحديث، والذي هو بالأساس انكشاف الحقيقة المسيحية.

ب. شانتر: ثمة أعمال فنية تكشف عن هذه الحقيقة وأخرى تتستر عليها. لكن هناك أعمال توهم بإخفائها لذلك الأمر الفظيع حتى ينكشف بالوضوح التام.

ر. جيرار: والأعمال التي تكشف القتل المؤسس لا تجمّله في صور رمزية، بل تعلن عنه صراحة وتأخذه مأخذ الجد وترى فيه التعبير الحقيقي عن مأساوية الإنسانية كما عاشتها من قبل في العصور القديمة والتي كان فيها العنف الركن الأساسَ وعماد الدين الوثني، إذ أن ذلك الدين كان ضروريا للإنسان حتى يتخلص من عنفه الخاص بتسليطه على ضحية بريئة تكون هي القربان المقدس المطهر من ذلك العنف. وقد كان هذا الطقس

القرباني أساسي حتى يتميز الإنساني في البداية عن الحيواني، كما كان حاجة ماسة ليخلص نفسه من وحشية العنف الساكن جوانحه. وبما أن الناس منغمسون في المحاكاة حد الإدمان حتى يستحيل عليهم العيش في سلام، وفي منافسة دائمة مع أقرانهم، فإنهم في حاجة لمثل هذه التجارب التي قال عنها أرسطو بالتحديد أنها تطهيرية (cathartique). وهذا ما كان عليه الدين الوثني حين يفتك بالضحية بعدما يضفي عليها طابع القداسة المهيبة.

ب. شانتر: وحينئذ فإن المسيحية هي وحدها من سلط الضوء على هذا الدين القرباني وكشف لنا وجهه الحقيقي؟

ر. جيرار: لكن العجيب في الأمر هو أن تبدو المسيحية لجميع الناس المهتمين بها ولعلماء الأعراق مثلما بدت للفيلسوف سيلسوس[230] (Celse) في القرن الثاني بعد ميلاد المسيح عندما قال عنها: «إنها نظير أساطيرنا وها أنتم ترون بأن ديننا ودينهم متشابهان تمام التشابه»، وقد بدا ذلك الأمر صحيحا للغاية حتى انقلب إلى خطئ بليغ طالما عرّت الضحية الحقيقية عن كل الجرم الذي حاق بها وأعلنت براءتها من التهم التي إلصقت بها، إذ أن الأناجيل تعلن مرارا وتكرارا هذه البراءة من أعلى المنابر، بينما الضحية وفق الدين الوثني هي مذنبة في عيون من تهموها، متهمة بجرم قتل الأب

230. فيلسوف روماني ألف كتابا معاديا للمسيحية باللغة اليونانية بعنوان الخطاب الحقيقي (discours véritable) لكن لم يعد للكتاب أثر، تعرفنا على وجوده من خلال الردود المعارضة التي أبداها نحوه الخصوم المسيحيون المعاصرون له. (المترجم)

وبجرم زنا المحارم. وبذلك فإن التعارض بين الوثنية والمسيحية هو تعارض بين الضحية أوديب والضحية المسيح.

ب. شانتر: ذلك أن الوثنية تخفي وتستر والمسيحية تعري وتكشف.

ر. جيرار: تخفي الوثنية الشر الكامن في البشر الذي تلفقه للضحية، تتهم البطل المأساوي بجريمة قتل أبيه وجريمة الزنا بأمه، لكن ذلك مجرد تلفيق كاذب مناقض تماما لما أدعاه فرويد، إذ أن الأمر كان بخلاف ما تبدى في ظاهره.

ب. شانتر: والمسيحية لا يمكن أن تحدد إلا باعتبارها ذلك الذي أسقط القناع عن الوثنية القربانية وكشفها أمام الأنظار حتى غدت ظاهرة قابلة للفهم والتفسير.

ر. جيرار: نعم، وبناء على ذلك كشفت المسيحية عن خطيئة الإنسانية.

ب. شانتر: وجعلت من الطقس القرباني مشهدا تمثيليا.

ر. جيرار: نعم، هو مشهد قضائي يتم فيه محاكمة الشر الكامن في الذات الإنسانية.

ب. شانتر: نقترب الآن من الفترة التي صار فيها هنري برغسون (H. Bergson) عميق التأمل في كتابه الأخير **منبعا الأخلاق**

والدين[231] والذي يوظف فيه وبعبقريته المعهودة العديد من أدوات التحليل الأنتربولوجي ويستدمجها في بناء موضوعه الفلسفي. وقد عالج فيه ما بين الدين والأخلاق المنفتحين من اختلاف عن الدين والأخلاق المنغلقين، مبينا عدم استطاعتنا معاينة الانغلاق الذي يقيد من حريتهما إلا إذا نظر إليه من زاوية نظر «منفتحة».

ر. جيرار: يبدو لي أن تناوله للدين والأخلاق من زاويتي «الانفتاح» و «الانغلاق» بالغا القصور في إلمامهما بذلكما المكونين. لكنه يؤكد في الآن نفسة على أمر يحظى لدي ومن قبل بالأهمية الكبيرة، أي أنه يؤكد على خاصية الكشف التي تطبع المسيحية. وبرأيي فإن هذه الخاصية تتسلل ببطء نحو باطن الثقافة، لكن لا يكون ذلك التسلل إلا لاواعيا ومصحوبا برفض للمسيحية، وهو تسلل يقر كما تقر المسيحية بمسؤولية البشر في ارتكاب جرم قتل الضحية البريئة وهو ما يدفعهم جراء ذلك إلى الشعور بالذنب.

ب. شانتر: وبعد نشر كتاب برغسون هذا سنة 1932، أسس جورج باطاي (G. Bataille) مجلة بعنوان: **بلا رأس** (Acéphale) سنة 1937، والتي تمثل بشكل بارز ولامع وعلى جانب من «الفخامة» ما يمكن أن نسميه اختصارا بالنزعة النتشوية الفرنسية (Franco-nietzschéisme). وكان باطاي قد حدد الخطوط

231. ترجمه إلى العربية سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم في الأعمال الفلسفية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة 1971. (المترجم)

العريضة للمشروع الثقافي لهذه المجلة بالقول: «إن خط تحريرنا متمسك بقوة بعقيدته أي أنه على هدى ديونيزوس».

ر. جيرار: والقول باهتدائه بالإله ديونيزوس، أي أنه معاد للمسيح. لكنه لا يأبه بالحديث عن معاداته للمسيحية طالما يرغب في محوها تماما من الوجود ومادام يبين عدم أهميتها بالأساس.

ب. شانتر: وهذا هو أساس الصورة المرعبة لذلك الكائن المنزوع الرأس، لكن ذلك لا يعني تماما أن ننزع رأسنا المزدوج الهوية التي عمادها اليهودية والمسيحية حتى نسترجع غرائزنا الحيوية. أي أننا نبرز مشهد قتل الضحية كما في المعزوفة **تتويج فصل الربيع** لكن نضمر في طياته وبشكل بالغ التستر العقيدة اليهودية والمسيحية.

ر. جيرار: نعم، ذلك ما بدا بالضبط. وأنصار هذه النزعة النتشوية الفرنسية هم أنفسهم من أراد تقديم قربان إنساني ونحره بمعهد علم الاجتماع (collège de sociologie) ! ولقد كان ذلك المشروع الثقافي يتسم ربما بنوع من الانحراف والذي لم يكتب له النجاح على حد علمي. ورغم ما تعرض له من إخفاق واستخفاف، فإن أصحابه يتظاهرون بمدى نجاعته وصلابة دعائمه. وثمة حقيقةً ثورة في هذا المشروع، ثورة ضد المسيحية تسعى لتعزيز سلطانها، وأن يكتب لها النجاح على نحو يبدو لنا حاليا فاقدا للمعنى ومفرغ المحتوى، لكن نحن في وقتنا الحالي ربما نغفل مدى خطورة ما كان يجري حينها والذي يبدو لي هو الموضوع الحقيقي والرئيس مع ذلك والذي يجب أن تسلط عليه الأنظار.

ب. شانتر: وسنتان بعد تأسيس المجلة، دعا جورج باطاي بنفسه سنة 1939 إلى دخول غمار الحرب، إذ كتب: «الفرح يستبد بي أمام الموت». وها هي الحرب قد حلت ثانية وها هو الأمل الغريب والوغل في القدم يحدوه لبعث ذلك الماضي الدامي في ثوب جديد ربما.

ر، جيرار: وهو فعلا أمر مثير للكثير من الدهشة ويعبر كذلك عن سوء تفسير للوضع السياسي والنفسي الذي كانت تتردى فيه فرنسا. ولدي انطباع بأن الفرنسي الذي على درجة وعي بسيط يعرف وبشكل أفضل نحو أي منحدر سوف ينحدر ـ يعرف المأزق الرهيب الذي وقعت فيه البلاد وربما معها العالم أجمع ـ وأن موقفه المشؤوم الذي لم يعبر عنه صراحة، لكن مع ذلك ظل مكتوما ومضمرا، عند ظهور تباشير النازية بميونيخ (Munich) وبداية الحرب العالمية الثانية، هو أعمق بكثير من هذا الموقف الجنوني الحانق الذي يستبد بباطاي. وسبق لي أن تناولت هذا الأمر في كتابي **إطلاق رصاصة الرحمة على كلوسوفتز**.

ب. شانتر: كان باطاي يكيل مديحا للإسراف والغلو، وكان ما يزال مؤمنا بإمكانية أن يخصب العنف الحياة وينميها.

ر. جيرار: وفعلا هذا ما كان يؤمن به، وبذلك لم يكن على نحو معين غير وجه آخر للنازية.

ب. شانتر: أليس في اتهامه بالنازية مبالغة؟ بل لم يكن يدعو إلى ذلك القدر من العنف والوحشية...

ر. جيرار: ألم يكن مغاليا في تمجيده للعنف؟ ألم يكن مطابقا تمام التطابق للنازية في بعض الجوانب؟ لم تكن له القدرة ولا الحشود حتى يبزهم للخروج إلى القتال، فهو نموذج المثقف الفرنسي الأرستقراطي الذي يحتمي ببرجه العاجي. لكن ألم يكن الأمر خطيرا ومفزعا بالنسبة إلى أولئك الذين يستسلمون لمثل هذه الميول العنيفة؟

ب. شانتر: وجه من الوجوه الأساسية في ثقافتنا مر ذكره في روايته المعنونة **زرقة السماء** (Le bleu du ciel)، حتى وإن كان ذلك الذكر العابر لم يرد إلا لنقد أفكاره العقلانية نقدا ساخرا، ونقصد بذلك الفيلسوفة سيمون فايل (S. Weil) التي انتقد تسخيرها لأسلحة العقل وحدها في محاولة لمواجهة البربرية الجرمانية. هذه المرأة الاستثناية فرت من حكومة فيشي (Vichy) النازية والتحقت بنيويوك عن طريق مارسيليا والدار البيضاء، كانت تلطخ كل يوم بحبر قلمها العديد من صفحات مذكراتها اليومية، وكانت لها هذه العبارة المتبصرة والمذهلة والتي ستصبح عصب كل أعمالها أو دفقها الحيوي (séminal) مثلما يمكن أن نقول بشأن قوتها وتأثيرها: «وقبل أن تكون الأناجيل مصدرا من مصادر اللاهوت، أي مصدرا لمعرفة العلم الإلهي، كانت علما أنثروبولوجيا، أي علما يدرس الإنسان».

ر. جيرار: نعم كانت الأناجيل علما لدراسة الإنسان، ولم تكن بتلك الصفة إلا كون نصوصها تكشف عن طبيعة المعتقدات

السابقة. وبتعمقنا في هذا الأمر بالشكل الذي يجعلنا نقول في البداية، بأن الأناجيل هي النصوص التي تنزع عن الدين القديم مصداقيته، وأن هذا الدين الوثني هو دين الآلهة المتعددة الواضحة المعالم والتي لها حضور فيما بيننا عند اضطلاعا بأعمال مادية معينة، أي ذلك الدين الشعبي الممعن في التقليد والذي لم تسلم من معاييره حتى المسيحية في نظر غالبية الناس. وبذلك يمكن أن نقول بأن سيمون فايل هي أول من بدأ بالنظر إلى هذا المظهر الذي يكتنف الأناجيل بقوة بالغة. غير أن دينها مُصفّى إلى حد أن كادت تقصي المسيح. ويبدو لي أنها حادت كثيرا عن الموضوع وأن عملها مغرق في التجريد. ربما هذا الانطباع الذي راودني هو انطباع أدبي صرف.

ب. شانتر: من المحتمل أن لا يكون انطباع من تأثر بالأدب. ويمكن القول بأن المسيح غدا في عرفها بالفعل كما لو كان نتيجة تمخضت عن استدلال رياضي.

ر. جيرار: نعم بنت عملها تماما على ذلك التحليل الرياضي، فليس ثمة فيه مسحة جمالية بحثة، بينما أولئك الذين تحدثنا عنهم قبل قليل لهم علاقة شديدة الارتباط بالتشكيل وبكل الفنون عامة. وقد كانت فايل بالأساس باحثة متخصصة في الفكر الإغريقي ما قبل المسيحية وامرأة على دراية بالنصوص، وتوصلت إلى معرفة وجود تحول ديني قد باشرته المسيحية، وهو وجود دين قائم منذ الأزل كان يجذب الناس ويأسرهم قد أخذ في الاختفاء، أي زوال

ذلك الدين الذي تأسس على قتل يشارك في تنفيذه كل أفراد الجماعة ضد ضحية البريئة.

ب. شانتر: انضمت سيمون فايل إلى حركة **فرنسا الحرة**[232] (La France libre) بعد مرورها بفترة وجيزة في نيويورك. حلت بها قبلكم بخمس سنوات حينما كان مقيما هناك كذلك أندريه بروتون وكلود ليفي ستراوس وآخرون، من بينهم رسامان من بين كبار الفنانين لما بعد الحرب وهما مارك روتكو (Rothko) وجاكسون بولوك (Pollock). وقد جردا هذان الرسامان سترافينسكي من كل الأثار الثقافية عند حلوله بأمريكا، فقد تخلى عن التراث الأسطوري الإغريقي وعن تراث الديانتين اليهودية والمسيحية، ولم يُبق في فنه على ما أسماه ب «القيم البالية» للثقافة.

ر. جيرار: أنا سأتردد وأحذر من استعمال مصطلح «تجريد»، ذلك أن المسيحية لم تقم بهذا التجريد النهائي من الوثني والقطيعة التامة معه، بل هي بالنسبة إلي نوع من الانسحاب الذي لن يبلغ حد الفصل النهائي عن الوثني. وبذلك، فما قام به الرسامان هو جد مركب...

ب. شانتر: وبالرغم من ادعاه القطع مع الثقافة القديمة، فقد عنون روتكو أحد أعماله سنة 1944 ب **انتفاضة الفن الإغريقي**

232. هي حكومة المنفى التي تأسست في لندن بقيادة الجنرال شارل دوغول عقب الاحتلال النازي لفرنسا. (المترجم)

القديم (Agitation de l'archaique)، وظل من ثمة ظل سجين الموضوع الذي نتناوله بالحديث.

ر. جيرار: هذا أمر عجيب، ذلك أنه يحق لنا أن نقول بالفعل بأن الدين الوثني شعر حينئذ بتهديده بالزوال. لقد بلغ به الحال إلى الانتفاض كلية لأن فتيله آخذ في الانطفاء والنفاذ واقتربت لحظة خفوته بالكامل على يد المسيحية. وخطأ هؤلاء المفكرين الذين نتحدث عنهم وأولهم باطاي، هو بالأساس خلطهم بين المسيحية والدين الوثني، بين المعتقد الإغريقي والمعتقد المسيحي، وكان يخايل إليهم وجوب التخلص من الإثنين معا حتى يتسنى لهم العودة إلى ما هو بدائي، وأنا أقول بأن عكس ذلك هو الذي عليهم القيام به.

ب. شانتر: كان للرسمان فكرة تشغل بالهما وهي البحث عن عالم الهنود الحمر الآسر وكانت رقصات قبائل نافاجو (Navajos) هي التي تستبد بذهنهما.

ر. جيرار: أنا لا أقول بعدم أهمية حضور كل ما هو بدائي في **تتويج فصل الربيع** لسترافينسكي أو في أعمال الفنانين الأمريكيين. ومن الواضح أن ثمة إلمام واستيعاب لكل ما يقدم في ذلك العمل، لكن ثمة أيضا الكثير من سوء الفهم الظاهر في ذلك الالتباس الذي لا ينقشع بين الدين الإغريقي الوثني والمسيحية. وأعتقد أن عند سيمون فايل ثمة فصل بينهما على نحو معين، وأنها كانت منجذبة بالأساس إلى المسيحية وترى اختلافا بين «القصيدة الممجدة للقوة»

والتي تعبر عن العنف الإغريقي وتلك التي خلت من العنف والتي تعبر عن المسيحية. لكن مع ذلك، تعرتيها في نفس الوقت كل حالات التردد والريبة والحقد عندما تجد نفسها واقفة أمام رجل دين مسيحي، وتجتر ردود فعل سلبية، تلك التي تشكل كل التاريخ الثقافي المعادي للكاثوليكية. وأشير هنا إلى تلك الرسالة التي بعثت بها إلى القس كوتيريي (Couturier) والتي تبرهن بالأدلة الواضحة على عدائها للكنيسة، تلك الأدلة التي لو حُمِّلت الأولوية وصرف النظر عن باقي مواقفها، لأنكرنا عليها برأيي كل إيمانها العميق بالمسيحية.

ب. شانتر: هذه ملاحظة صائبة ذات أهمية كبيرة لإغناء حوارنا، إذ تلامس تلك الحساسية المقيتة التي تبديها الفيلسوفة نحو المجلس الكنسي بروما، وهو ما يفسر عجزها عن الانخراط في المجال الفني، في ذلك الذي سميته ب «مسرحة البدائي» والتي على أساسها يتفوق مظهر من مظاهر الكاثوليكية.

ر. جيرار: لم تكن ترغب في قراءة كتابها المقدس؛ العهد القديم، لأنها كانت بالأساس ترفض الثبات على مذهب واحد، وهذا الذي كان وراء فقدانها للتوازن. ولم تكن ترى في ذلك الثبات أي إيجابية لأنها لا تريد بالأساس تحمل ذلك الفعل الإيجابي، فهي ثورية تؤمن بالأفكار الثورية المجردة.

***

ب. شانتر: التحقت سيمون فايل بحركة فرنسا الحرة سنة 1943، ولم تستطع إكمال العمل الذي سعت لإنجازه وماتت بمرض قفر الدم (Anémie). وبعدها بعامين، قام الشاب روني جيرار الذي قتله الملل بالمدرسة الوطنية للمواثيق (Ecole les chartes) بباريس (ينتاب جيرار الضحك) قام بسفر لأفينيون صحبة أعمال يبحث عن ـ اعذرني على استحضار القليل من الأعمال التي درستم في تلك الفترة ـ أصحابها بيكاسو وماتيس (Matisse).

ر. جيرار: سافرت إلى هناك بفضل أصدقاء كانوا على معرفة بكريستان زيرفوس[233] (C. Zervos) أي كانوا على إطلاع تام بالمشاريع التي كانت المدرسة الفنية تزمع تنظيمها في تلك الفترة. وكان لزيرفوس رغبة تنظيم معرض فني بأفينيون، ولم يكن اختياره لي ولصديقي لنكونا مديري ذلك المعرض إلا ذريعة لاستمالة أبوينا اللذين كانا يشغلان مناصب كبيرة في إدارة مدينة أفينيون. وفي الحقيقة لم يكن لنا أي دور ذي نفع نقوم به، لكن سعدنا كثيرا باكتشاف كل هذه الأشياء. وفي تلك اللحظات ورغم ما استمتعت به، لا حظت بأن لي نوعا من النفور اتجاه الفن الحديث... إذ استشكل علي الأمر وتعقد أمام العديد من الأسئلة التي لم أجد لها جوابا من قبيل: ماذا نعني بالفرداني؟ ما هو الموضوعي حقيقة؟ وما الذي يجب تعميمه؟

---

233. ناقد فني فرنسي وناشر من أصول يونانية (1889-1970) والمؤسس لمجلة دفاتر الفن سنة 1926. (المترجم)

وكنت قد شعرت أثناء مقامي في باريس بالغربة القاتلة والإحساس بالتقهقر وغير قادر حقيقة على تطوير ذاتي (وكانت كل هذه العوامل هي التي دفعتني للرحيل إلى أمريكا). ثم التقيت هذا الوسط الفني، وكان في الحقيقة ودودا ولطيفا معي ويحترموني أجل الاحترام وعلاقاتنا كانت جد أخوية، لكن مع ذلك كنت غريبا تماما بينهم. وقد كنت مهتما حينها بعلم النفس وروايات بروست، في تلك الفترة التي كانت هذه الأعمال منبوذة وقد احتلت مكانها السريالية، وأثناء قراءتها كانت تلتمع في عيني تلك الشرارات الصغيرة من الابتهاجات الجمالية المتناثرة في محيطات من الملل، تلك الالتمعات التي لم أكن أعرف حقيقة سبب انبعاثها. وكان يبدو لي مسار الفن يتجه الوجهة الخاطئة على المستوى الجمالي. وكنت أنا وأصدقائي نتقاسم تلك النبرات الصوفية (mystique) التي للشاعر روني شار (R. Char) والتي كانت تبدو لي ذات أهمية كبرى وتستولي على كل حواسي إلى درجة الحيرة في معرفة الداعي الذي دعاني للتعلق بها.

ب. شانتر: انتقدتم في بداية مقابلتنا الأسلوب الذي اتبعه هيدغر لإعادة بناء شخصية الشاعر هولدرلين، ألم يقم بالعملية نفسها مع الشاعر شار سنوات بعد ذلك في ندوة بمدينة لو تور (Le Thor) الفرنسية شهر أيار (مايو) 1968؟

ر. جيرار: بلى، قد ألقى بنا في خضم الأسطورة وسخّر في الأساس وسائل بعيدة عن الحقيقة.

ب. شانتر: أتعني بذلك أنه اختلق للشاعر أسطورة؟

ر. جيرار: نعم أسطورة الشاعر، ذلك الذي يتخلص من كل ما يعترض سبيله ويسمو على كل الضرورات الاجتماعية، لكنه مع ذلك يقود المجتمع من مكان بالغ الرفعة مثل كاهن ماجوسي وقد صار رومانسيا. وتلك رؤية فلسفية حسب الوصفة الهيدغيرية (نسبة لهيدغر)، وذلك ما لا أستطيع تماما استيعابه. وقد كنت حينها أكثر واقعية مما أنا عليه الآن. وكان الشاعر شار غير موافق على رحيلي إلى أمريكا، لكن صلتيَ به انقطعت بعد مغادرتي فرنسا. وبداية أيام إقامتي هناك، تمكنت من وضع مسافة بين كنت عليه وما صرت إليه، ومن ثمة استعدت على نحو معين تماسك ذاتي، ذلك أني كنت في حالة انفصال عن نفسي، تقريبا ممسوس ربما، ليس مسا حقيقيا ولكن بذلك المس الذي يعني فيما يعنيه ذلك الشعور من فقدان الثقة في عقلك وتفكيرك. ولقد أحسست بنوع من التطور يعتمل بداخلي، لم يتكون لي بالتحديد وأنا في عزلة، ذلك أنه كان لي أصدقاء بالولايات المتحدة أقل «حداثة» بكثير مما كان رائجا حينها على المستوى الجمالي، وأقل حداثة كذلك مقارنة بأصدقائي الفرنسيين، لكنهم يسروا لي السبيل لكي أتطور وأتغير بشكل طبيعي. وأتذكر أني أعدت قراءة الأشعار التي غدت لي واضحة للوهلة الأولى، بينما كانت أمامي في فرنسا دوما محكمة الاستغلاق.

ب. شانتر: من تقصد من الشعراء؟

ر. جيرار: أقصد سان جان بيرس بالخصوص، الشاعر الذي التقيت به في الولايات المتحدة الأمريكية، والذي كان يناسب حينئذ طباعي ويقاسمني نفس الاعتقاد إلى التاريخ. ربما يمكن أن يكون في التلفظ بكلمة «الاعتقاد» بعض المغالاة، لكن كنا ننظر لأهمية التاريخ نظرة مخالفة تماما لنظرة السرياليين الذين يرون بأن اللحظة الراهنة وحدها هي التي تهمين وفي انقطاعها تام عن الماضي والمستقبل، إذ أن الحاضر وحده من يدوم. ولقد كان سان جان بيرس شاعر التاريخ، أي كنت أتقاسم معه الاهتمام بذلك المجال الذي كنت قد تلقيت فيه مع ذلك تكوينا جامعيا بالمدرسة الوطنية للمواثيق بباريس. وبذلك لم يكن يبدو لي البعد «الزمني» قابلا «للاستئصال» من تجربتي. لكن لم أكن على وعي تام بما كنت منصرفا إليه من تفكير يخص التاريخ حتى أدافع عن هذا الموقف الذي تبنيته. وكان أصدقائي سيستقبلون موقفي هذا بالترحيب الكبير لو كنت قادرا على الدفاع عنه والاستدلال على صحته لكن تفكيري حينها كاد يكون مشلولا.

ب. شانتر: عندما كنتم تقرؤون سابقا في أفينيون هذا المقطع من قصيدة لسان جان بيرس: «غرقت، ويا للانكسار، ولادتي ! وكل الاستحسان الذي نلته احتمى تحت من أفرد أكبر جناحيه»[234]، لا يتيسر لكم أبدا استيعابها. لكن في نيويورك كل شيء صار إدراكه سهلا.

234. قصيدة من ديوانه مرارات (Amers) الصدار عن دار غاليمار 1957. (المترجم)

ر. جيرار: (يضحك) لم أستوعب ذلك حتى في نيويورك ! بل عندما انتقلت إلى ولاية أنديانا (Indiana) في مجاهيل أمريكا الأكثر نأيا، لكن في الحقيقة بها جامعة عظيمة ذات مكتبة ضخمة، إذ صار في متناولي الملايين من الكتب بشكل لم يكن متوقعا، أقضى النهار كله حتى منتصف الليل في القراءة. وهنا صرت ألتهم الكتب التهاما كما لو أنه لم يسبق لي من قبل قراءة كتاب واحد، وكنت متفرغا للقراءة منعّما بحرية تامة وعزلة مريحة، لكن لم أكن أشعر بقسوة الوحدة لأني كنت بالرغم من ذلك صحبة الكتب. وفي ظل هذا الفضاء بدأت فهم وتحليل أشعار سان جان بيرس ومالرو وفاليري وستندال، واستئناف أبحاثي في أعمال بروست.

هداية الفن

أنا أعرف بأن كلمة «هداية» لن تعجب الجميع، وتركيزي عليها يثير قلقهم كما لو أني أضع رداء أحمر أمام ثور في الكوريدا الإسبانية. فقد وضعت هذه الكلمة في كتابي الأول الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية لا لأحرك بها كاتبا واحدًا، بل خمسة، بما أني لم أحصر تفعيل هذا المفهوم في أعمال بروست وحده، بل شمل كل من سيرفانتس وستندال وفلوبير ودوستويفسكي. ولنأخذ على سبيل المثال دون كيخوتي على فراش الموت وقد قض مضجعه الندم وهو يردد على لسانه حسرته بعدم استغلاله الوقت الكافي لقراءة الكتب المفيدة وتضييعه في قراءة روايات الفروسية التي ذهبت بعقله وحولته إلى دمية متحركة يجر خيوطها شخص لا وجود له يدعى أماديس دوغول، ولننظر بعدها ما تحدثت به شخصية جوليان صورل وهي على وشك قطع رأسها تحت المقصلة في رواية الأحمر والأسود، وما تتفوه به مدام بوفاري وهي تتناول سم الزرنيخ لتلقى الموت، بحيث لن نتردد في القول بأن فلوبير كان من قبل على هدي بروست، لا لقوله: «أنا هو مدام بوفاري»، بل لنضيف ما قاله كذلك أثناء سرده لموت بطلته، بأن مذاق الزرنيخ كان يتغلغل في فمه. أي أنه كان يشارك بطلته تناول ذلك السم الذي ابتدعه لتلتحر به. ونجد الأمر نفسه مع راسكولينكوف في منفاه السيبيري مع دوستويفسكي في رواية الجريمة والعقاب.

وبقراءتي لهؤلاء الكتاب، أشعر بوجود عمل مركزي يضمر الهداية من بين مختلف روايات كل كاتب منهم، نعثر عليها في الأحمر والأسود من بين كل روايات ستندال، وفي مدام بوفاري من بين كل أعمال فلوبير، وفي الجريمة والعقاب من بين عديد روايات دوستويفسكي. وفيها جميعا عثرت على المنظور المزدوج الذي سبق لي مصادفته عند بروست العظيم، وتأتي فيه الهداية في المنظور الثاني لتصحح خطايا المنظور الأول الذي هو دائما شكل من أشكال الضلال.

ISBN 978-603-8387-44-3
9 786038 387443
Designed by Maher Adeen

صفحة