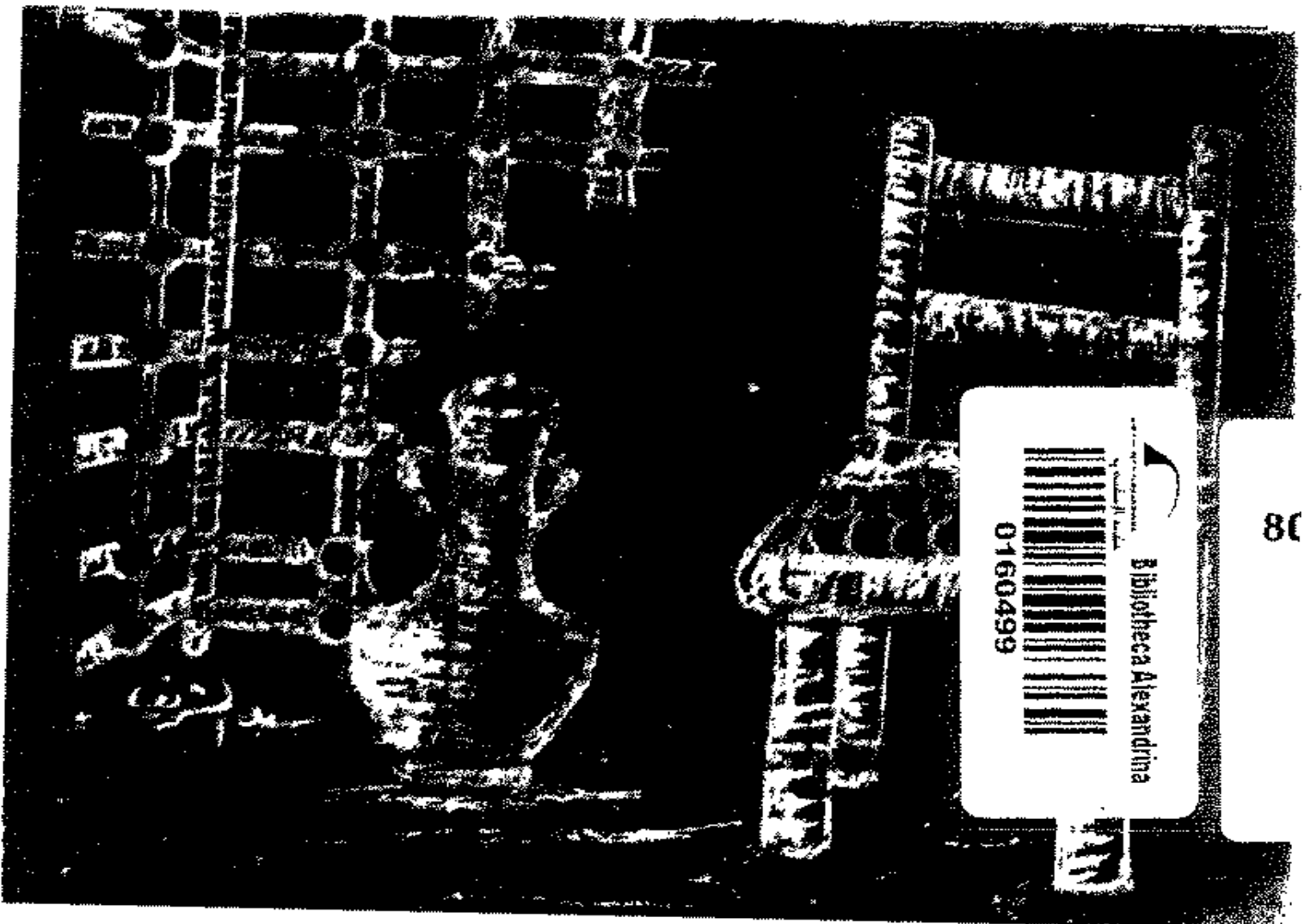



الإكثار

شاميه خريفدار



0160499



Bibliotheca Alexandrina

80

| |
|--------------------------------|
| المجلة العامة لكتبة الإسكندرية |
| رقم المجلد : _____ |
| رقم التسجيل : ١٨٦٧ |

الابديع

عابد خزندار



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)

المنظمة العامة لكتبة الإسكندرية



الجمعية المصرية لكتبات الإسكندرية

١٩٨٨

تصميم الغلاف

الإخراج الفني

بمساعدة الشريف

البيير جورجى

الابداع لفنة

الابداع كما يقرر « المعجم الوسيط » - الذى ألفه مجمع اللغة العربية فى مصر - « هو ايجاد الشئ من عدم وهو أخص من الخلق وهذا التعريف هو كما يقرر « المعجم الوسيط » تعريف الابداع عند الفلاسفة ، ولهذا فهو ينشئ كلمة أخرى للابداع فى الفنون هى « الابتداع » وهو يقصر هذا الابتداع على نزعة أدبية بعينها سماها الابتداعية وعرفها بأنها : « نزعة فى جسيم فروع الفن تعرف بالعودة الى الطبيعة واىثار الحس والعاطفة على العقل والمنطق ، وتتميز بالخروج على القدماء باستحداث أساليب جديدة . « والمعجم الوسيط » حين يسيز فين « الابداع » « عند الفلاسفة » و « الابتداع » فى الفنون يفترض ان ثمة فرقا بين الفعلين المزيدين ، الرباعى ابداع ، والخماسى ابتدع ،

وهي مسألة فيها نظر ، ذلك لأن هذا الفرق ان وجد فهو فرق صرفي وليس فرقا لغويا - كما سنرى بعد قليل - وهذا القول يقتضينا أن نرجع الى معاجم اللغة ، أرجع باديء ذي بدء الى معجم « مفاتيح اللغة لابن فارس » وذلك لأستدل على أصل الفعل . أي الأصل الذي يدل عليه الفعل ، وبعد ذلك أرجع الى الزمخشري صاحب « أساس البلاغة » لأنه يدلنا على المجاز الذي جاوز الأصل الى دلالة أخرى . ثم استعين اذا كانت الكلمة قرآنية . أي وردت في القرآن ؛ بالرأغب الاصفهاني صاحب « المفردات في غريب القرآن » ثم أرجع بعد ذلك الى « لسان العرب » لابن منظور اذا رغبت في الاطلاع على الشواهد الشعرية التي ورد فيها الفعل الذي أبحث عن أصله أو عن مجازه . وأحيانا أرجع الى « خزانة الأدب » للبغدادي اذا ورد هذا الفعل في شاهد من شواهد النحو كفعل كل - بتشديد اللام - وقد اخترت هذا الفعل بالذات لأن بدع كما يقرر ابن فارس وهذا ما سنفعله بعد قليل - أصلا أولهما : ابتداء الشيء لا عن مثال ، والآخر الاقطار والكلال . وفعل كل المكون من الكاف واللام يدل - كما يقرر ابن فارس - على أصول ثلاثة صحاح منها « خلاف الجدة » - بكسر الحاء وتشديد الدال - وهو بهذا المعنى يعنى التعب والاقطار . وقد قلت اتى استعين بالبغدادي اذا ورد الفعل في شاهد من شواهد النحو كما هو

الحال في فعل كل اذ ورد فعله المضارع « يكل » أو « نكل »
في شاهد من أهم شواهد النحو يتعلق بحنى التي حيرت النحاة
وهذا الشاهد هو :

سريت بهم حتى تكل مطيهم

وحتى الجياد ما يقنن بارسان

وأهمية حتى في هذا الشاهد انها — كما يقرر ابن هشام
الأنصاري صاحب معنى اللبيب — دخلت على الجيلتين الاسمية
والفعلية ، كما أن فعل تكل بعد حتى قرىء منصوبا ومرفوعا
للأمر الذي حير النحاة وجعلهم يذهبون مذاهب شتى في اعراب
تكل . وهي مسألة لا أريد أن أخوص فيها أكثر من ذلك ، وقد
أوردتها لأشرح منهجى في الاستعانة بمعجم اللغة ، وهو المنهج
الذى سأطبقه بالنسبة لفعل بدع ، بداية نجد أن ابن فارس
يقرر ان بدع أصلان « أحدهما ابتداء الشئ وصنعه لا عن مثال ،
والآخر الاقطاع والكلال » . والأصل الأول هو الذى
يهمنا — ولو اتى تحدثت آتفا عن الكلال — ومن بدع — كما
يقول ابن فارس — « قولهم ابدعت الشئ قولاً وفعللاً لا عن
سابق مثال ، والله بديع السموات والأرض » وهذا التعريف
لأبدع لا يختلف عن تعريف « المعجم الوسيط لا بدع ،
أو الابداع عند الفلاسفة ، أما فعل ابتدع فإن ابن فارس يعرفه
بامتنبط ، وهو يقرر ان هذا الفعل مزيد الثلاثى نبط » الذى

يدل على استخراج شيء فيقال استنبط الشيء استخراجيه ، أى ان ابن فارس فيسأ يبدو لى - وأنا لست عالم لغة - انشأ لفعل ابتدع معنى آخر غير الابداع وهو مذهب لم يوافقه عليه كل الموافقة علماء اللغة الآخرون كما سيتضح لنا بعد حين ، وبعد ابن فارس نأتى الى الزمخشري الذى يقرر أن بدع « أبداع الشيء » وابتدعه : اخترعه . ويقال ابدعت الركاب اذا كلت ، وحقيقته أنها جاءت بأمر حادث بديع . . ومن المجاز ابدعت حجتك اذا ضعفت « . واذا تأملنا فى هذا التعريف لبدع عند الزمخشري نجده لا يفرق بين بدع وابتدع ، بل لا يفرق بين الابداع بسعنى الاختراع والابداع بمعنى الكلال ، فالكلال هو الاتيان بأمر حادث بديع أى الابداع نفسه .

أما المعنى المجازى لبدع فهو لا يهنا فيما نحن بصدده . ولأن بدع كلمة وردت فى القرآن الكريم فسنتعين بالراغب الاصفهاني لنرى ما يقرره فى شأنها . وهو يقول « بدع الابداع انشأ صنعه بلا احتذاء واقتداء » .

واذا استعمل فى الله تعالى فهو ايجاد الشيء بغير آلة ولا مادة ولا زمان ولا مكان وليس ذلك الا الله ، والبديع يقال للمبدع نحو قوله « بديع السموات والأرض » ويقال للمبدع (بفتح الدال) نحو ركية بديع . . الخ « ونلاحظ فى تعريف الاصفهاني هذا انه قال ركية بديع ولم يقل ركية بديعة ، لأن

صيفتي فمیل وفعول - وأرجو من القارئ أن يعذرني على هذا الاستطراد - تستعمل للمذكر والمؤنث ، أى لا يضاف إليها تاء التأنيث في حالة استعمالها للمؤنث ، فيقال ركية بديع وليست ركية بديعة وامرأة عجوز وليس عجوزة ، أما ابن منظور صاحب لسان العرب فانه كالزمخشري لا يفرق كبير تفرق بين بدع وابتدع فهو يقول « بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه انشاء وابداه » . وهذا يعنى أن فعل ابتدع لا يختلف في المعنى عن ابدع ، غير أن ابن منظور يقرر في نفس الوقت ان ابتدع تعنى استنبط ، ولكنه لا يقصر معنى الاستنباط على الاستخراج ، بل ينشئ له معنى آخر هو الاحداث ، والاحداث هو الابداع وفي الحديث « كل محدثة بدعة » اما علماء الصرف فانهم كما يقول الدكتور عبده الراجحي (١) يقررون أن المزيد الخاسي ابتدع على وزن افتعل يعنى فيما يعنيه المبالغة في الفعل وقياسا على ذلك فان الابتداع يعنى المبالغة في الابداع . نخلص من كل ما سبق الى انه ليس هناك فرق لغوي يعتد به بين ابدع وابتدع ، وان الخلاف بينهما هو خلاف صرفي محض يؤدي لكل فعل منهما معنى مختلفا عن الآخر . وهذا يجعلنا تساءل عن الأساس الذي استند عليه « المعجم الوسيط » في التفريق بين الابداع عند الفلاسفة والابتداع في الفنون : هل هو أساس لغوي أم أساس صرفي ؟ لغويا ليس هناك - كما رأينا - فرق

بين الابداع والابتداع ، اما صرفيا فثمة فرق واضح بين الاتين
فهل يريد المعجم الوسيط أن يقول أن الفنانين ليسوا ابداعيين
وانما ابتداعيون يبالغون في الابداع ويغالون فيه . اذا كان
الأمر كذلك فقد اخطأه التوفيق لأن الابداعيين ليسوا ابتداعيين
— كما سنرى بعد قليل — واذا أتينا الى تعريف « المعجم
الوسيط » للابتداعيه فانه لا يخبرنا عما اذا كانت نزعة أدبية
عربية أصيلة . أم أنها نزعة أدبية نشأت في الغرب وانتقلت منه
الينا وفي هذه الحالة فانه كان يتعين عليه أن يشير الى المصطلح
العربي الذي يعرف هذه النزعة ، ويبدو لي من تعريف
« المعجم الوسيط » الى أن هذه النزعة هي الروماتيكية . وقد
رجعت الى « معجم مصطلحات الأدب » للدكتور مجدى وهبه
فوجدت انه وضع ثلاثة مرادفات أدبية لهذه النزعة الأدبية
العربية هي « الروماتيكية ، الرومانسية ، الابداعية » وقد
وفق الدكتور وهبه بتعريف الروماتيكية بالابداعية ، ولكنه لم
يوفق في استعمال كلمة الرومانسية كمرادف أو بديل
للموماتيكية ذلك لأنه خلط بين الروماتيكية كذهب أدبي وبين
الرومانس Romance وهو جنس Genre من أجناس الرواية
ليست له علاقة البتة بالروماتيكية ، ولعل للدكتور وهبه عذره
فقد وجدت العديد من النقاد يستعملون الروماتيكية
والرومانسية بنفس المعنى ، وواحد منهم هو الدكتور

عبد القادر القط (٢) لا يستعمل كلمة الروماتيكية اطلاقاً
ويستعمل بدلاً منها كلمة الرومانسية ولو أنه عدل عن ذلك إلى
كلمة أخرى وهي الوجدانية يف بها « الرومانسين » العرب .
أما الدكتور محمد عيسى هلال (٣) فلا يستعمل إلا كلمة
الروماتيكية - وهو الأصح - وقد ألف كتاباً بهذا العنوان .

وقد قلت أن الروماتيكين ابداعيون وليسوا ابتداعيين
ذلك لأن واحداً من أوائل منظري الروماتيكية الفيلسوف
الألماني كارل فيليب مورينز (٤) Moritz (١٧٥٧ - ١٧٩٣)
يقرر أن وتليفة الفن هي المحاكاة ، ولكن ليست محاكاة الطبيعة
فيما تدعه ، وهو المفهوم الأرسطي للمحاكاة ، وإنما محاكاة
الطبيعة في ابداعها ، أي محاكاة عملية الابداع ذاتها . ومن
الواضح أن فكرة المحاكاة لا تتطوى على أي وجه من أوجه
المبالغة في الفعل ولهذا فإن ابداع الروماتيكين ليس ابتداعاً .
ولهذا أيضاً فإن تعريف « المعجم الوسيط » للروماتيكية
بالابتداعية لا يستند على أساس . وما سبق يتضح أن فكرة
الابداع - أي محاكاة الطبيعة في ابداعها - ارتبطت في أوروبا
بالمذهب الروماتيكى . ولم تتعداه إلى المذاهب الأخرى
كالواقعية .

أما في عالمنا العربي فيبدو لي أن كلمة الابداع استعملت في

البداية لتمييزها عن الاتباع ، أو تمييز الابداعيين عن الاتباعيين وهو تمييز نشأ بعد عصر شوقي وحافظ وقد وصف هذان بأنهما اتباعيان أو كلاسيكيان جديدان .

أى أن العرب لم يعرفوا قبل شوقي وحافظ الابداع بمعناه الروماتيكى . كما لم يستعملوا كلمة الاتباع للمقابلة بينها وبين الابداع . صحيح أن العرب عرفوا البديع وهو زخرف لفظى بحث لا يمكن أن نربط بينه وبين الابداع . . . ولكننا نجد أدبيا عربيا واحدا يزعم انه كان هناك ابداع واتباع عند العرب ، وهذا الأديب هو ادونيس ، فهو قد ألف كتابا جعل عنوانه الثابت والمتحول ووصفه بأنه « بحث فى الاتباع والابداع عند العرب » ، وقد عرف الابداع « على انه فعل النشاط الانسانى الذى يهدم الراهن المعروف ويولد الجديد غير المعروف ، وهى مقولة لا تنطبق فى رأى على شعرنا العربى الا اذا استطعنا أن نقول أن أبا تمام هدم الراهن المعروف فى عصره وهو الشعر العربى الذى انتهى اليه ، وان أدونيس استطاع أن يهدم راهن الشعر العربى الذى انتهى اليه ، وهذا كله بالطبع لم يحدث ، بل أن ديوان أدونيس الذى بين يدي الآن ، وهو من منشورات دار العودة ، ليس فيه أى ابداع بالمعنى الأدونيسى وهذا بالطبع

لا يعنى أن أدونيس شاعر ردىء • بل هو فى رأى واحد من
أعظم الشعراء العرب المعاصرين •

على أن كلمة الابداع أصبحت فى وقتنا الحاضر - وفى
الأدب العربى بالذات - تستعمل استعمالا أوسع وأعم من
الاستعمال الروماتيكى أو الأدونيسى لتدل على كل ما ينشأ من
القول فى مجال الشعر والقصة والرواية والخواطر المرسله -
ما عدا النقد الأدبى ولا أعرف لماذا ؟ الخلاصة أن كل ما ينشأ
فى أيامنا هذه هو ابداع حتى لو لم تكن القصيدة روماتيكية
أو أدونيسية •• بل ان كاتباً واقعياً يفترض فيه انه من أعداء
الروماتيكية أو الأدونيسية وهو الأستاذ محمود أمين العالم
فى كتابه « ثلاثية الرفض والهزيمة » يقترح أن تترجم كلمة
«Poetics» الاغريقية الأصل والتي تدل على الصناعة
واستعملت مجازاً فى هذه اللغة لتدل على صنعة الشعر ، أقول
يقترح بأن تترجم هذه الكلمة الاغريقية الى « علم الابداع
الأدبى » •

وأنا عندما كتبت مقالاتى عن وهمية الابداع ، لم أتحدث
عن الابداع عند الروماتيكين كما لم أتحدث عن الابداع

الأدوينسي . وانما تحدثت عن كاسة الابداع التي شاع اسنعالها
كما قلت لتدل على كل ما يقال ويكتب ، وهذا لا يعنى اننى
لا أعتبر ابداع الروماتيكين أو ابداع أدونبس وهما . بل
هما - فى رأى - الوهم نفسه . وللحديث بقية .

عابد خزندار

جريدة الرياض الخميس ٢٤ ربيع الآخر ١٤٠٧ هـ

٢٥ ديسمبر ١٩٨٦ م

هوامش :

- (١) الدكتور جده الراجحي « التطبيق الصرفى » دار النهضة العربية ،
بيروت ١٩٧٩ .
- (٢) الدكتور سيد القادر المنذ « الاجزاء الوجدانية فى الشعر العربى
المعاصر » دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨١ .
- (٣) الدكتور محمد غنيمي هلال « الرومانتيكية » دار الثقافة ودار العودة
بيروت ١٩٧٢ .
- (٤) راجع كتاب تودوروف

Tzvetan Todorov

Theories du Symbole

Édition du Seuil. Paris 1977

نظرية الابداع

سأعتمد في كتابة الجزء الأول من هذا البحث على كتاب تودوروف Todorov « نظريات الرمز » Theories Du Symbole (١) ويمكن اعتبار ما أكتبه هنا مجرد إعادة صياغة لنصه ، وفكرة الابداع أو نظريته انطلقت من الفكر الروماتيكي ، وعلى وجه التخصيص من أحد منظري هذا الفكر وهو الكاتب الألماني كارل فيليب موريتز (93 - 1756 Moritz) إذ كان هو الرائد في هذا المجال وجسيع من عاصروه أو أتوا بعده من الروماتيكيين اقتنعوا أثره وتأثروا بأفكاره وقبل أن نعرض لأفكار موريتز وخاصة تلك التي تتعلق بالمحاكاة ، نريد أن نقرر ان أول من خرج على فكرة المحاكاة الأرسطية في الأدب - في رأيي -

ونقضها هو شكسبير ، ولكن احدا لم يتنبه الى ذلك في حينه ، لأن معاصري شكسبير من النقاد ومن جاء بعدهم نجحوا في أن يحملوا ذكره لدرجة أن الكلاسيكيين الجدد الذين أتوا بعده في فرنسا مثل كورنى وراسين لم يطلعوا - فيما يبدو - على مسرحياته ولم يتأثروا بها ، ولهذا لم تخرج مسرحياتهم عن اطار المحاكاة الأرسطية .

ويرجع الفضل في اكتشاف شكسبير الى الكاتب الألماني ليسنج (81 — 1729 Lessing) وتودروف لا يوضح لنا بصورة قاطعة عما اذا كان موريتز في نظريته عن المحاكاة قد تأثر بليسنج أم لا ، كما انه لا يشير من قريب أو بعيد الى أن شكسبير هو أول من قوض فكرة المحاكاة الأرسطية ، بل على النقيض من ذلك يقرر أن موريتز أول من قوضها ، وحوورها بحيث أصبحت تعنى شيئا آخر غير ذلك الذى ذهب اليه أرسطو ، ذلك لأن أرسطو يقرر أن العسل الشعري ليس الا محاكاة للطبيعة ، بينما نجد موريتز يقرر أن ثمة محاكاة ، ولكن الذى يحاكي هو المؤلف وليس العمل الأدبي ، والمؤلف لا يحاكي ما تبدعه الطبيعة ، ولكنه يحاكي الطبيعة في عملية الابداع ذاتها . ومن هنا حلت فكرة الابداع محل المحاكاة ، فهو يقول : « ان الفنان الموهوب لا يقنع بملاحظة الطبيعة ، ولكنه يجب أن يحاكيها ويتخذها نموذجا ، ويبنى ويبدع مثلما تبنى وتبدع » . وتأسيسا على

ما سبق فإن اللحظة الابداعية أهم من النتيجة أو من العمل الابداعي . ولهذا فإن الروماتيكية لا تكترث بالعلاقة بين العمل الابداعي وبين الواقع أو ما يسمى بالعلاقة التمثيلية ، بقدر ما تهتم بالعلاقة بين المبدع وما يبدعه ، وهي علاقة تعبيرية وليست علاقة تمثيلية - ان صح هذا التعبير - ، والتوافق أو التشابه بين الطبيعة والابداع ليس تشابها في النتيجة ، أي ليس تشابها في نتيجة كل منهما ، ولكن في عملية الابداع نفسها . أي أن كلا من الاثنين يستلزمان نفس الأدوات والمواد الخام دون أن يتوصلا بالضرورة الى نفس النتيجة ، ودون أن يبدعا نتاجا واحدا وهذا يعنى تقي فكرة المحاكاة تقيا نهائيا عن العمل الابداعي ، كما يعنى بالتالى توقف العمل الأدبي عن أن يكون وصفا للواقع . بعد ذلك ينطلق موريتز ليقرر ان التشابه بين العمل الابداعي وبين الطبيعة لا يتوقف عند عملية الابداع ذاتها ، أو لا يتوقف عند اللحظة الابداعية ، بل يذهب الى أبعد من ذلك ليقرر ان ما يشكله كل منهما يعتبر عالما قائما بذاته ومستقلا بنفسه ، ولكنهما برغم ذلك يشتركان في سمة واحدة ، وهو انهما يمثلان كل ما هو جميل وأخاذ . وعند هذه النقطة يتدخل تودوروف في معرض شرحه لأفكار موريتز ليقرر ان أفكاره اذا أخذ كل منها على حدة لا تمثل أية جدة . ولكن جديتها تكمن في تألفها ، ذلك والكلام مازال لتودوروف ، لأن واحدا مثل

الموسيقار مندلسون سبق موريتز الى بعض هذه الأفكار ،
وميز بين ما هو جميل وأخلاقي ، وبين ما هو جميل ونفسى ،
ولكى تفهم مفعلة مندلسون يجب أن نعود الى الأدب الاغريقي
القديم ، ذلك لأنه يقرر ان الأدب - وهو ما يتضح لنا بجلاء
في مسرحية الضفادع لاريسو فان وما يتضح لنا من الايلاذة
قبل ذلك - يجب أن يجع بين الأخلاقي والجمالى ، ويستهدف
الامتع والتهديب فى نفس الوقت فى حين ان مندلسون ومن
بعده موريتز نبذا هذه الفكرة ، وفرقا بين الاثتين . أى
الجمالى والنفسى ، أو بين الجمالى وما يسكن أن يخلفه من غيره
أو اعتبار . ولالقاء المزيد من الضوء على هذه الفكرة
سأترجم واقتبس هذا النص لموريتز : -

« ان الشيء لا يسكن أن يكون جيلا لأنه ينحنا بعض
البهجة ، لأن هذا يعنى ان كل ما هو نفسى أو غائى سيكون
جيلا ، ولكن ما ينحنا البهجة دون أن يكون فى حد ذاته نفعيا
هو ما يسكن أن نسميه بالجميل » . وهذا يعنى أن الجميل هو
اللانفسى الذى لا غاية له ، حتى لو كانت تلك الغاية هى اشاعة
البهجة فى نفوسنا ، لأن مجرد وجود شبهة غائية ينفى جمالية
النص الابداعى ، وهذا يعنى ان على النص الابداعى أن يشيع
البهجة فى نفوسنا دون أن يتعد ذلك ، والا فانه يفقد صفة
الابداعية ، أى أن اللاغائية هى الصفة الأساسية للابداع ،

والسمة الرئيسية لكل عمل ابداعي ، وهو يعود ويؤكد ، كما سبق
بهذه الكلمات : « ان الشيء لا يسكن أن يكون جميلا لأنه يولد
فيها المنعة ، لأن ذلك يعني ان كل ما هو نفعي سيكون أيضا
جميلا : ولكن الذي يستعنا بدون أن يكون في حد ذاته نفعا
هو ما يسكن أن نسيه بالجميل » .

وهو يذهب الى أبعد من ذلك ويقرر أن الجميل هو
اللائقي :

« ان مفهوم اللائقي من حيث أنه لا غاية له ، ولا مبرر
لوجوده بقرن طواعية بمفهوم الجميل ، ذلك لأنه لا يحتاج
هو الآخر الى أية غاية ، ولا لأي مبرر لوجوده من خارج ذاته
لأنه يستدقيته وغايته من ذاته نفسها » .

والشيء يظل جميلا طالما يظل لازما - وأنا استعمل
كلمة اللازم بمعناها النحوي - لا يعدو نفسه الى ما هو خارج
عنها ، أي ليس متعديا - وأنا أيضا استعمل كلمة المتعدى
بمعناها النحوي - وهو معنى يؤكد موريتز بقوله : « ان
الجميل لا يتطلب غاية من خارج ذاته ، لأنه مكتمل ويتحقق في
حد ذاته ، وكل الغاية من وجوده لا يمكن الا أن تكون فيه وروح
الجميل تتألف من تحققها فيه » . وهذا يعني أن الجميل مكتمل
وكل في حد ذاته ، أي أن كلتي الجميل والكل مترادفتان ،
وعندا يتودنا الى أن تفرق بين هذين لكل منهما مدلوله وأهميته

التي تتعلق بهذا المدلول ، وهما فعلا (« ينتفع » و « يستمتع ») .
ان معنى فعل « ينتفع » هو ان يستخدم الانسان شيئا ما للوصول
الى شيء آخر ، أما معنى فعل « يستمتع » فهو ألا يعدو
الانسان ما يستمتع به الى سواه . ثم يعود موريتز ويعرف
الجميل تعريفا آخر بان الجميل عدا عن كونه كليا ولا تفهيا
ومستقلا بذاته ، فانه يتميز بالتناسق بين أجزائه ، أي أن
الأجزاء تتألف وتتناغم لتكون الكل الجميل ، وكلما كانت
العلاقة بين هذه الأجزاء وثيقة كان الشيء أكثر جمالا ،
وحسبما يقرره موريتز فان التناسق والتناغم بين الأجزاء هما
اللذان يجعلان الشيء الجميل قائما بذاته ومستقلا بنفسه .
بكلمات أخرى أن الشيء يعتبر جميلا لأنه يشكل وجودا
لا يحتاج الى أي مبرر من خارجه ، وذلك لأن أجزائه بتألفها
وتناسقها تغنيان عن إسقاط أي شيء من الخارج عليها لكي
نستمتع بها أو بالكل الجميل . مرة أخرى وبكلمات أخرى ان
الجميل ليست له غاية تعدو ذاته ، لأن غايته تتحقق في ذاته
نفسها ، ومن الأجزاء التي تتألف منها هذه الذات . ولعلنا
نلاحظ - والكلام لي وليس لتودوروف - ان ما قرره موريتز
يعتبر ارهاصا لما قرره البنيويون بعده ، وهو ان النص قائم
بذاته ومستقل بنفسه بحيث لا نحتاج الى أن نسقط عليه
أي شيء من خارجه لكي نفهمه ، وقد استعملت كلمة تفهيه ،

ولم أقل نستمتع به لأن البنيويين لا يكثرثون بجمالية النص التي يجعل لها موريتز كل الاعتبار ، والتي يقرر انها مبرر وجوده ، وقد مر القول على أن موريتز يقرر أن الجميل لا غاية له ، ولكنه يعود بعد ذلك ليضفي على الجميل نوعا من الغائية ، ولكنها ليست غائية خارجية وانما غائية داخلية ، فهو يقول : « هنالك حيث يفتقر الشيء الى تفعيه أو غاية خارجية ، فائنا يجب أن نبحث عنهما في الشيء نفسه اذا كان ذلك الشيء يخلق المتعة في نفسى ، أو على الأصح يجب أن أجد في الأجزاء المنعزلة لهذا الشيء الغاية كلها بحيث لا أتساءل : ولكن ما هو النفع من وراء الكلى ؟ أى بكلمات أخرى : اننى ازاء ما هو جميل يجب أن أعيش المتعة بسية فقط ، وهذا يتحقق لأن غياب الغائية الخارجية تعوضه الغائية الداخلية ، أى أن الشيء يجب أن يكون ذلك الشيء الذى يكتمل بذاته » ولعلنا نحس بشئ من التناقض فى مقولة موريتز هذه ، ذلك لأنه يقرر بادية ذى بدء أن الجميل لا غاية له ثم يعود فيقرر أن ثمة غاية ، ولكنها غائية داخلية ، غير أن الاحساس بالتناقض ما يلبث أن يزول عندما يقرر ان الالتحام الداخلى لما هو جميل مرتبط ارتباطا كليا بعدم وجود غائية خارجية له . أى أن موريتز حين ينهى الغائية الخارجية ، يثبت محلها غائية داخلية تتولد من خلال التهام الأجزاء بين بعضها البعض فى الكل الذى تشكله ، وبينها وبين ذلك الكل .

وقد نجد فيما يقوله موريتز مدى ما قاله معاصروه أو من سبقوه وخاصة فنكلمان «Winckelman» (١٧١٧ - ٦٨) الذي قرر أن « غاية الفن الحقيقي ليست محاكاة الطبيعة ، ولكن ابداع الجمال » . ولكنه عجز عن الوصول الى النتائج التي تترتب على هذه المقدمة ، وهو ما فعله موريتز حين نظر الابداع ، وجعل الفن تكريسا للجمال الأمر الذي تشي به العبارات التالية : « ان كل الأعمال الجسيمة للفن لا تعدو أن تكون قوسيا لكل ما هو عظيم في الطبيعة التي تحتوينا ، وهذا يعنى أن نعتبرها كلا موجودا لذاته ، مثلها في ذلك مثل الطبيعة العظيمة التي تحقق غايتها من ذاتها وفي ذاتها » . واذا كانت الطبيعة والفن يتشابهان في انهما يستمدان مبرر وجودهما من ذاتهما ، فإن الطبيعة قد تكون أحيانا نفعية ، في حين أن الفن لا يمكن أن يكون نفعيا . ولهذا فإن موريتز يردد هنا عبارة شيلنج «Schelling» ان الفن أرقى من الطبيعة ، وهذا يذكرني بالحديث هنا لى وليس لتودوروف — بعبارة اسكار وايلد الشهيرة :

« انه يتعين على الطبيعة أن تقلد الفن » . .

وموريتز يضرب مثلا على الفرق بين النفعي الذي له غاية محددة ، وبين الجميل اللانفعي الذي ليست له أية غاية بالفرق بين المشي والرقص . ذلك لأن المشي نفعي له غاية محددة ،

والهدف منه يتحقق خارجا عن ذاته ، انه وسيلة محضة للوصول الى هدف ما ، وهو يتجه دائما نحو هذا الهدف بدون اى اكران لا تنظام أو عدم انتظام الخطوات الفردية . أما الرقص فلا غاية له الا نسوة الرقص ذاتها . والخطوات لا تتسايز عن بعضها البعض ، كما فى المشى ، بذلك الذى يجعلها أكثر اقترابا من الهدف ، بل تتسايز بايقاعها وخضوعها لنسق معين ليست له أية غاية خارجية ، ولكنه نسق يحقق وجوده من خلال ذاته . والفرق بين المشى والرقص يشبه الفرق بين البشر أو الخطاب العادى وبين الشعر ، فالنثر له هدف محدد فهو وسيلة الى هدف ما ، أما الشعر فهو نسق محدد بين الكلمات . والشعر يتحقق عندما تنبثق الكلمات من أجل ذاتها ، عندما يكون الخطاب منبثقا من ذاته ومن أجل ذاته ، وعندما يتولد التناسق الداخلى الذى يتحقق من خلال شروطه الذاتية والعنوية التى لا تخضع لقانون خارجى . بمعنى آخر ان الشعر خطاب رقصى أو خطاب متراقص يدور حول نفسه ، وليست خطى تقود الى هدف ما ، انه لازم أو ملازم لنفسه . وهذا يتحقق من خلال الالتحام بين أجزائه الداخلية ، والالتحام كسمة للشعر أو للعمل الفنى ، يعنى ان كل جزء من أجزائه ، أى أجزاء العمل الفنى له قيسته وضرورته كجزء لا يكتسل الكل الا به ، حتى لو كان هناك تناقض بين أجزائه كالتناقض بين الشكل والمضمون والروح

والمادة ، ذلك لأن العمل الفني ، وهذا تعريف جديد له ،
ليس الا عملية توفيق أو توليف للمتناقضات ، وكلمة التوليف
تعنى في حد ذاتها التقاء النقااض ، وموريتز يقرر أن هذا التوليف
بين النقااض قد بلغ أوجه في الأساطير الاغريقية التي تتميز بالجمع
بين النقااض وخلق نوع من الانسجام بينها يؤدي الى ابداع كلى
متناعم ومؤتلف ومستقل بذاته ، وهذه الاستقلالية شرط أساسى
لتحقيق الجمال ، وهى استقلالية تامة ومطلقة بحيث لا يحتاج
العمل الأدبى وصف وصف أو شرح لأن هذا يعنى اسقاط شىء
من الخارج عليه مما يؤدي الى فقدان استقلاليته ، وبالتالي
فقدان جماليته .

ان طبيعة الجميل تنطلق من ان الأجزاء والكل لها معناها
ولديها ما تقوله ، الجزء من خلال الجزء الآخر والكل من خلال
ذاته ، بحيث أن الجميل يشرح نفسه ويصف نفسه من خلال
ذاته ، ولهذا فانه لا يحتاج الى شرح أو وصف اللهم الا الى
الأصبع الذى لا يشير الى شىء سوى المحتوى ، وبمجرد أن
يحتاج العمل الفني الجميل الى شىء ما يتجاوز هذا الأصبع
الإشارى كشرح ما ، فان العمل يصبح بهذه الطريقة عملا غير
كامل ، وذلك لأن الشرط الأساسى الذى يتطلبه الجميل هى
الشفافية التى تشع أمام البصر .

صفوة القول أن العمل الابداعى يبرر نفسه ويصف

نفسه ويستقل بذاته دون أن يحتاج الى مبرر خارجي ، أو شرح خارجي فالأجزاء تشرح الكل ، والكل يبرر الأجزاء . والعمل الجميل يمكن أن يجد ما يقابله أو يشاكلة ، ولكنه يستعصي على الترجمة وبالتالي على الشرح ، انه يمكن أن يجد ما يقابله في الأعمال الجميلة الأخرى ، فالشعر مثلا سورة بالكلمات ، والرسم شعر بالخطوط والألوان ، والموسيقى شعر ورسم بالأصوات .

خلاصة القول انه يمكن تلخيص كل التعريفات والسمات للعمل الابداعي في كلمة واحدة وهي الرمز . وهذا التصور للعمل الابداعي كرمز لا يكتمل وتتحدد أبعاده عند موريتز وانما يتحقق ذلك عند المنظرين الروماتيين الذين جاءوا بعده . ان الرمز عند موريتز لا يعدو أن يكون سيماء اعتباطية ، وهو لا يعرفها أو لا يعرف الرمز ، وانما يلجأ الى تعريفه بما يناقضه أو يقابله ، كمن يعرف الماء بأنها ليست النار ، والسيماء التي يصفها موريتز كمقابل تعريفى للرمز *Symbole* هي كلمة *Allegorie* وهي كلمة أجد صعوبة في ترجمتها ، ومجدي وهبة يترجمها في كتابه « معجم مصطلحات الأدب » بالمجاز ، ثم يمضى ويستعير له تعريفا من الجرجاني مقررا « انه اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما . ولكن اذا ترجمنا كلمة *Allegorie* بالمجاز ، فكيف ترجم كلمة *Metaphore* ان مجدي وهبة يترجمها بكلمة

« الاستعارة » ، ثم يعرفها بقوله انها : « مجاز بلاغى فيه انتقال معنى مجرد الى تعبير مجسد عن طريق ان يستبدل بالمجرد التعبير المجسد من غير التجساء الى أدوات التشبيه والمقارنة ، وتتميز الاستعارة بان عناصر التشبيه كلها ليست موجودة في التعبير . . . ورغم انى درجت حتى الآن على ترجمة كلمة الميتافور بالمجاز : فانتى اقبل ترجمة مجدى وهبه لها بالمجاز الى ان اجد ترجمة اكثر دقة . مها يكن فان موريتز - فيسا يبدو - ينفر من استعمال كلمة *Alliogie* لان «ورقيم *Allos* في هذه الكلمة يتطلب شيئا آخر في حين ان الجميل كل متحقق في ذاته ولا يحتاج الى شيء آخر ، وعلى هذا فان المجاز الذى يناقض هذا التصور لا يستحق أى مكان في عالم الجميل . واذا ورد المجاز في أى نص فانه يظل هامشيا جاء بمحض الصدقة ، ولا يمكن ان يشكل جزءا من العمل الفنى .

دى مان :

ولنتقل الآن من موريتز وتودوروف الى منظر حديث للابداع وهو بول دى مان والى مدرسة بيل النقضية *Deconstructive School* كى تفهم المزيد عن الفرق بين الرمز والمجاز ولنبدأ بالبحث الذى كتبه دى مان عن الرمز *Symbol* والمجاز *Alegory* فى كتابه *Blindness*.

and insight (١)

وهو يقرر باديء ذي بدء أن الروماتيين قد نبذوا
 الأساليب البلاغية أو الريبوريقية المعروفة ، وخاصة المجاز ،
 واستخدموا ما تعارفوا عليه بالرمز . وهو يبدأ باستعراض أفكار
 المنظرين الروماتيين الألمان دون أن يدخل في التفاصيل
 التاريخية الدقيقة التي جعلت الألمان ينظرون الى الرمز والمجاز
 كضدين لا يلتقيان على رغم انهما كانا مترادفين عند فكلمان الذي
 مر ذكره ، على انه يقرر ان هانز جورج جادامار Gadamer
 يقرر في كتابه « Wahr heit und methode » « والحقيقة
 والأسلوب » ، وبالنسبة فان دي مان لا يترجم في معظم الأحيان
 الاصطلاحات أو حتى النصوص الألمانية أو الفرنسية مفترضا
 ان قراءه يجيدون هذه اللغات الثلاث ، وقد لاحظت ان ديريدا
 يفعل نفس الشيء ، المهم ان جادامار قرر ان الطلاق بين الرمز
 والمجاز تزامن مع نشوء استايقا ترفض ان تفصل بين التجربة
 والتعبير عنها ، وتميز بينهما ، وان اللغة الشعرية الأصلية
 قادرة على تجاوز أي تمييز قد يفرق بينهما ، وبالتالي قادرة على
 تحويل التجربة الفردية الى حقيقة شاملة . وان ذاتية التجربة
 لا تتلاشى عندما تأخذ شكلا لغويا ، وان العالم لم يعد يشكل
 مجموعة من الجزئيات التي تشكل شتتا من المعاني المميزة
 والمستقلة ، ولكنه يمثل التقاء رموز تتوحد في معنى واحد
 وشامل . وهذا ما يجعل الرمز ككل شامل ينحى المجاز الذي
 لا يعدو أن يكون سيماء تشير الى شيء محدد أو تستهلك بمجرد

القيام بتفسيرها . وهو يؤكد ذلك في العبارات التالية : « ان التناقض بين الرمز والمجاز يشبه التناقض بين الفن واللافتن لأن الأول لا حدود لايحائيته المعنوية بينما الآخر يستهلك نفسه بمجرد أن نصل الى معناه . » بعبارة أخرى أن المجاز نسي وفرضي ويشير الى معنى لا يؤلفه ولا يخلقه ، انه مجرد اشارة أو سيماء افتراضية . بينما الرمز يتولد من خلال علاقة حميمة بين الصورة التي تتجلى أمام الحس ، وبين مجموعة الاحساسات والمشاعر اللامتناهية التي توحىها الصورة . وبالطبع فان دى مان يقرر مثل تودوروف أن منظرى الرمز البارزين هم جوته وشيلر وشيلنج ، كما يقرر أن معظم نقاد الروماتيكية الذين جاءوا بعده يؤكدون سيادة الرمز على المجاز فى الأدب الروماتيكى ، وهو بمجرد أن يقرر ذلك يبدأ فى نقض آرائهم ، وأنا استخدم كلمة النقض كمقابل لكلمة Deconstruction بادئا بجوته نفسه ، حيث يلاحظ أن تفضيله الرمز على المجاز مصحوب بالعديد من المتناقضات . ثم يمضى بعد ذلك ويقرر اننا لو نظرنا الى شعر هولدرلين وقرائناها بامعان لا نستطيع ان نجزم بأن وصفه لجزيرة باتموس ونهر الراين والمنظر الطبيعية يمثل وصفا رمزيا ، وان هذه المناظر أو المشاهد الطبيعية لا تشكل عناصر تشبه - عن طريق المقارنة - الصديق الروحى الذى يتضح من الأجزاء التجريدية من النص . ولو جزمنا بشيء

من ذلك فإنا نتفق عن هذا الوصف للمناظر الطبيعية شعرية ،
وإنه يمثل كلا قائما بذاته ، وليس جزءا يفضى الى كل آخر ،
ولكى نفهم هذا الكلام يجب أن نأخذ في الحسبان أن
الرومانتيكين يقررون أن الرمز يتألف من توحيد الطبيعة
وانصهارها في الذات ، أي أن الطبيعة هنا جزء وليست كلا قائما
بذاته كما في شعر هولدرلين . أي أننا لا نستطيع أن نصف
هولدرلين الاستعاري من خلال التصادم بين الرمز والمجاز .
وتفسر الشيء يمكن أن يقال عن أسلوب جوته في أعماله الأخيرة .
وإلى ما نلاحظ أن كلمة المجاز تتردد على السنة العديد من
منظري الفكر الرومانتيكي الألمان . مثل فريدريش شليجل
وزدلجر Solger وهو قمان وإن ترديدها لا يمكن أن يكون
من قبيل الصدفة ، وبدون أن يكون لها معنى محدد في
أذهانهم . بل أن فريدريش شليجل في كتابه
«Gesprach uber der poesie» يقرر :

«Alle schonheit ist allegorie» ثم يعضي
دي ما نقرر أن الرمز في تصور ما بعد الرومانتيكية قد أصبح
مجرد شكل من أشكال البلاغة مثله في ذلك مثل المجاز وإنه
لم تعد له أية سيادة تاريخية أو فلسفية على أشكال البلاغة
الأخرى . والعديد من المفكرين مثل كورنتوس وإيورباخ
ووالتر بنجامين توقعوا عن اعتبار سيادة الرمز كمشكلة من

مثال البلاغة . وجادامار يقرر أن القدرة الرمزية للعقل لا تستطيع أن تتحرر من التقاليد المجازية والأسطورية .

وفي محاولة من دي مان لالقاء المزيد من الضوء على اشكالية الرمز والمجاز فانه يفارق الأدب الرومانتيكي الألماني الى الأدب الرومانتيكي الانجليزي . وهو يقرر أن كوليردج هو الشاعر الانجليزي المعاصر لجوته الذي عبر عن نفسه من خلال العلاقة بين الرمز والمجاز . ولأول وهلة يبدو لنا أن كوليردج تبني فكرة سيادة الرمز على المجاز ، وذلك لأنه في عالم الرمز فان الشكل يتوحد مع الحياة . وفي التخيل الرمزي لا نجد انفصاما بين الملكات التوليفية ، لأن التصور المادي والتخيل الرمزي متلازمان ، كما يتلازم الجزء مع الكل ، في حين أن المجاز مجرد شبح خال من أي شكل أو مادة . وهنا يعتمد دي مان الى نقض كوليردج ، ذلك لأن كوليردج في نفس النص الذي وردت فيه الآراء السابقة يصف الرمز بالشفافية ، وعندئذ ينبري له دي مان مقررًا ان الشفافية تعني تلاشي المادية بحيث يفقد الشيء مادته وعندئذ يصبح مجرد طيف أو انعكاس ولا يصبح شيئًا له وجود مادي . وفي هذه الحالة فان كلا من الرمز والمجاز لا ينتميان الى هذا العالم وبذلك لا يصبح للفرق بين الرمز والمجاز أية أهمية أساسية . ثم يغادر دي مان الأدب الانجليزي الرومانتيكي الى الأدب الفرنسي الرومانتيكي وبالذات الى

روسو حيث يلاحظ أن الرمز يحظى بنفس الأولوية والأهمية التي يحظى بها في الأدبين الانجليزي والألماني الرومانتيكيين. فالرمز أيضا يشير للاتحام بين الطبيعة والوعي والذات والموضوع. ودي مان يقرر انه لا يوجد مثل رواية *La Nouvelle Heloise*

يؤكد - كما يقول النقاد - ارتباط ظهور الرومانتيكية بسيطرة الأسلوب الرمزي ، ولكنه يعود مرة أخرى وينقض هذه الفكرة وينقض آراء النقاد وخاصة دانييل مورنيه (MORNET) الذي ارتكز على هذه الرواية في دراسته عن العاطفة الطبيعية أو علاقة العاطفة بالطبيعي في أدب القرن الثامن عشر. وهو يقرر - أي دي مان - ان النقاد لم يجدوا شيئا من الصعوبة في الاشارة الى العلاقة بين الحالة الداخلية للروح والمظهر الخارجي للطبيعة ، حيث تتوحد الروح مع الطبيعة ، ويصبحان شيئا واحدا هو الرمز ، وذلك في الجزء الرابع من الرواية المعروف باسم « واقعة مييري » (Meillerie) عندما يزور بطل الرواية منطقة مهجورة سبق أن زارها في الماضي ، هي منطقة يصفها بانها «Lieu Solitaire» «مكان منعزل» (Sauvage et

Desert» مهجورة وحشية

«Mais plein de ces sortes de beautés qui ne Palisent qu' aux ames sensibles et paraissent horribles aux autres :

« اتنا ازاء مكان منعزل مهجور ومتوحش ولكنه مقم بكل أنواع الجبال التي تمنح البهجة للأرواح الخساسة ، وتبدو

مفزعة للآخرين » • اتنا هنا ازاء الرمز أو ما يمكن أن نسميه بتوحد الأرواح الحساسة مع الطبيعة • ولكننا في نفس الوقت ازاء ما يسميه نورثروب فراى بال «Pathetic fallacy» وهي ظاهرة تدل على زيف ما يسمى بتوحد الطبيعة مع الروح ، ذلك لانتى عندما أكون كثيبا وحزينا وأجد ان الطبيعة ممطرة ومظلمة ، فانتى اظن انها تشاركنى اساي وهذا غير صحيح ، فالطبيعة لها قوانينها الخاصة التى لا تخضع لما يعترينى من حالات نفسية فرحا أو بهجة أو كآبة ، والاشارة الى نورثروب فراى ليست من دى مان وانما من عندى ، ولعلى أردت بشكل ما ان أدمع رأيه بدون أن أقصد ذلك ، على أن دى مان يشير الى مشاهد طبيعية أو حدائق أخرى فى رواية روسو وخاصة تلك الحقيقة التى أنشأتها جولى بطلة الرواية على الطراز الانجليزى الذى يختلف عن الطراز الفرنسى فالطراز الانجليزى فى الحدائق يميز بمحاولة تقليد الطبيعة حيث لا تآلف ولا تناسق بين الأجزاء وبين النباتات التى تحتويها • فى حين ان الحدائق الفرنسية تغلب عليها سمة الصنعة والتناسق بين الأجزاء والنباتات • « أى اتنا فى رواية روسو ازاء حديقة وحشية ، ولكنها فى واقع الأمر صناعية ، وهذا يستتبع ان أى احساس قد يتولد فى نفوسنا من مشاهدة هذه الحديقة ، وانها تسكس ما نحسه وتتوحد معه سيكون احساسا زائفا •

وبذلك يلغى دي مان بجرة قلم فكرة الرمز أو توحد الروح مع الطبيعة ، والواقع ان الذى يلغى فكرة توحد الروح مع الطبيعة ليس دي مان وانما جولى بطة رواية روسو ، فهى تصف حديثها قائلة : «... Il n'y a rine la'que je n' ai ordone'»

ودى مان لا يترجم هذا النص وترجمته هو « ليس هناك أى شىء لم اطلبه » . وهذا يعنى فى رأى دي مان سيادة اللغة على الواقع ، وهذا هو جوهر الحدائثة وما بعد الحدائثة ولكن لهذا حديث سيأتى بعد حين . أما فى واقعة الميرى أو المشهد الطبيعى الحقيقى فان اللغة تلتحم مع حركة الطبيعة والعاطفة وتخضع لها .

ويتمثل فى الصراع بين هذين العالمين الطبيعى والصناعى الصراع بين الرمز والمجاز بل أن الرواية تفقد قيمتها تماما بدون وجود الرمز والمجاز معا ، وبدون اتصاف المجاز فى النهاية . والواقع — كما يقرر دي مان — ان استعمال المجاز ليس مقصورا على روسو ، بل أن المجاز يحتل مكانا أساسيا فى أعمال الروماتيكين الأوائل بين عامى ١٧٦٠ و ١٨٠٠ . ولكن ما هو الفرق فى النهاية بين المجاز والرمز فى رأى دي مان ؟ الرمز يحاول أن يوحد ويعرف بينما المجاز يشكل بعدا عن أصله . . انه مجاز من شىء أصلى الى شىء متسما . انه طريق أو مسافة بين شيئين وبالتالي فهو ابتعاد عن الأصل ، وهذا يعنى انه يحول بين الذات وبين التعرف على نفسها فى اللاذات كالطبيعة

مثلا ، وبهذه الخلاصة ينقض دى مان فلسفة الروماتيكية القائمة على الرمز . أى أن الروماتيكية انتهت الى مأزق أو طريق مسدود . . ولكن المأزق هنا لغوى وليس تاريخيا ، ودى مان على أية حال يرفض التاريخية ، ولكن فريدريك جيسون (١) الذى كان زميلا له فى جامعة ييل يفرر أن السبب الرئيسى لانتهاة الروماتيكية ليس لغويا وانما تاريخيا ، ذلك لانه مع نشوء وتنامى قوة البورجوازيين (والبورجوازيون هم سكان المدن) . وانهار طبقة النبلاء . وسيطرة المدينة على الريف ، نشأت الحاجة الى أدب جديد يعبر عن البورجوازية وهو أدب لا بد أن تكون المدينة بواقعها اليومى بطله له ، وهذا ما حدث اذ اختفى أدب الطبيعة أو الأدب الروماتيكى وحل محله أدب المدينة أو الأدب الواقعى ولكن هذا ما لبث بدوره ان اختفى وحل محله أدب الحداثة ، فهل السبب فى هذه النقلة الجديدة تاريخى أم لغوى ؟ ان بعض النقاد ومنهم فريدريش (٢) وايورباخ (٣) يذهبون الى ان السبب فى هذه النقلة تاريخى . فريدريش يقرر أن اختفاء الواقعية يعود الى محاولة الكتاب للهروب من واقع لم يعد محتملا وذلك من المنتصف الثانى للقرن التاسع عشر ، أما ايورباخ فيذهب الى انه اعتبارا من الربع الأول من القرن العشرين لم يعد يوجد فى الواقع ما يستحق أن يكتب عنه ، لقد أصبح مملا ورتيبا حتى الحروب العظيمة ومنها الحرب العالمية الأولى لا تعد حدثا خارجا عن المألوف ، ولهذا هرب الكتاب من عسالم

الواقع الى عالم الذات أو عالم الشعور ، وهو يضرب مثلا على ذلك بفرجينيا وولف وروايتها : «To the lighthouse»
وايورباخ بالمناسبة كان أستاذا في جامعة ييل قبل دي مان ، أما دي مان فقد مر القول على انه يرفض التاريخية ، ولهذا فان السبب في اختفاء الواقعية وحلول الحداثة محلها - في رأيه - سبب لغوي محض وليس سببا تاريخيا. وهذه النقلة حدثت منذ أن تخلى الشعر عن وظيفته كمرآة للواقع وأصبح مصباحا وظيفته الاضاءة وحسب ، وهو يستعير هنا كلستي المرآة والمصباح من كتاب ابرامز «The Mirror and the lamp»
وفكرة الأدب كمرآة كما يقرر دي مان مستعارة من ستندال .
وهي فكرة تحتضن في ذاتها فكرة المحاكاة الأرسطية . أما فكرة المصباح فهي تشير الى أدب تخلى عن فكرة المحاكاة . على أن المصباح في كتاب ابرامز ، وهو كتاب عن الرومانتيكية ، يرمز الى النفس ، بينما يتخذ عند بيتس شكلا آخر هو الروح ، والمرآة والمصباح في شعره متضادان ، والروح لا تنتمي عنده الى العالم الطبيعي أو الصناعي (سواء كان مثلا أم محاكا) ، بل الى عالم الظلام والنوم . والشعر الحديث سواء عند بيتس أم غيره يتميز بحدة وعى يعيش في خضم المواجهة الضروس بين النفس الغارقة في معاناة الحياة اليومية وبين الروح . والشعر الحديث يستعين بالخيال الرمزي والخيال المجازي في نفس

الوقت ، انه يعكس أشياء موجودة في الطبيعة ولكنه يستوحىها
من منابع أدبية بحثه . ولعله من المستحسن هنا ان نعرض لنظرية
أخرى من نظريات تشوء الحدائة وهى نظرية الشاعر
W.H. Auden (١) . فالحدائة عنده لا تنفصل عن الحدائة
فى مجالات التقدم العلى والعرانى والتكنولوجيا ، والحدائة
فى رأيه فشلت فى أن تجمع بين النفعى والجبالى فالمعمار الحديث
مثلا نفعى ولا يحاول أن يكون جميلا فى نفس الوقت ،
أما الشعر فلم يعد بإمكانه أن يكون نفعيا ينقل معلومة أو يصف
شيئا فقد حلت وسائل أخرى محله لتحقيق هذه الأغراض مثل
المطبعة والراديو والتليفزيون والكاميرا . . . الخ وأصبح عليه
أن يبحث عن وظيفة خارج هذه المجالات ، أصبح عليه أن يكون
جيلا فحسب دون أن تكون له وظيفة محددة ، ويتعين عليه أن
يجت عن معناه الخاص به . وهو رأى تغلب عليه السمة
التاريخية الأمر الذى يرفضه بالطبع دى مان ، لأنه لا ينظر الى
الحدائة من منظور تاريخى فسا هو حديث فى رأيه لا يعنى ما هو
معاصر ، اذ انا قد نجد سمات للحدائة فى شعر غير معاصر .
وكلمة الحدائة لا تعنى العنصر الزمنى فحسب بل تتضمن فى
ثناياها ابعادا أدبية وفلسفية ليست مقصورة على المعاصرة
بل قد تمتد الى عصور سابقة ، بكلمات أخرى انا يجب أن
تنظر الى الحدائة من وجهة نظرية ، وليس من وجهة تاريخية .

ثم أن هناك مشكلة أخرى يطرحها دي مان وهي : هل ما ينطبق على الحدائة في الشعر ينطبق أيضا على الأجناس الأدبية الأخرى . وهو يقرر أن العلاقة بين الشعر وبينها ليست علاقة واضحة خاصة وان الشعر قد نشأ قبل هذه الأجناس ، بل أن ثمة من يقرر مثل روسو وفيكو وهيردر ان الشعر هو اللغة الأولى . وهؤلاء الفلاسفة والنقاد الذين شرحوا آراءهم ينتضون أنفسهم وينفون الحدائة عن الشعر ، أو على الأقل يقررون بشكل ما أن الحدائة أقرب الى النثر وأجناسه الأدبية من الشعر . في حين أن رواد الحدائة كانوا في الأغلب شعراء وليسوا كتابا . ومعظم الحركات الأدبية الحديثة مثل السوربالية والتعبيرية تضع قيمة للشعر أكثر من أى عمل ثرى آخر . ولكن يبدو أن هذا الاتجاه قد اتخذ مسارا آخر في الفترة الراهنة، فالأدباء الفرنسيون أصبحوا يتحدثون عن الرواية الجديدة «Le Nouveau roman» أكثر مما يتحدثون عن الشعر الجديد «La nouvelle poesie» والبنويون الفرنسيون يعنون بالنثر وأجناسه ، ويكادون لا يكثرثون بالشعر ، ويكاد موقفهم يتسم بالعداء نحو البويطيقا الأستاطيقية . على أن دي مان يقرر ان هذه ظاهرة فرنسية محلية ، فالتقاد الألمان رغم قبولهم للنظريات النقدية الفرنسية ، الا انهم يذهبون الى ان مفهوم الحدائة يتضح من دراسة الشعر أكثر من دراسة

النثر ، ذلك لأن الشعر كان هو السباق والرائد في رفض الأشكال الأدبية القديمة ، ولهذا فإن دراسة الحدائث في الشعر تقودنا الى فهم الحدائث أكثر مما يسكن أن يفعله النثر . ولهذا فإن دي مان يحصر نفسه في دراسة الحدائث في الشعر دون أن يعرض للنثر . وكما قلت فإن دي مان يرفض التاريخية . ولهذا فإنه ينقض عمليين من أهم الأعمال الأدبية التي تعرضت للحدائث وهما كتاب هوجو فريدريش (Friedrich) :

Die «structure der Modernen Lyric

« بنية الشعر الحديث » وكتاب مارسيل ريموند :
From baudelaire to surrialism.

فهذان الناقدان يدرسان الحدائث دراسة تاريخية على اعتبار انها بدأت من بودلير ، ومنه تسربت وانتقلت الى الشعراء الانجليز والشعر العربي بوجه عام ، ودي مان ينقض هذا الاتجاه عن طريق دراسة نصوص لمالارمييه الذي يعتبر لاحقا لبودلير ، ولكن قبل أن نعرض لآرائه لابد أن نعرض لنظرية الابداع الحدائثية لانتا بدون ذلك لا يمكن أن نقنع بما يقوله . ما هي الحدائث ؟ لعل أول ما يتبادر الى الذهن هنا هو كلمة الغموض ، وهي كلمة أصبحت لصيقة بالحدائث حتى أصبحت مرادفة لها . والغموض تسلل الى الحدائث والتصق بها لأن الحدائث كما قلت تختلف عن فكرة المحاكاة ، وفكرة التمثيل Representation ومع نبذ فكرة المحاكاة كان

لا بد من نفى الذات في نفس الوقت وهنا لا بد أن استعمل
مصطلحين ألمانيين استعملهما دي مان وهما :
«Entrealisierung» فقدان التمثيلية الواقعية ،
«Entpersonlichung» فقدان الاحساس بالذاتية . وفي
الواقع ان لغتي الألمانية ضعيفة ولعل ثمة من يستطيع أن يترجم
هذين المصطلحين أحسن مني ، فبودلير مثلا يحاول محاولة
مستتية لنفى الواقع ، ورامبو يستमित في محاولة التخلص من
الانا ، وتجزني في هذه المناسبة عبارته الشهيرة - التي فات
على دي مان أن يستشهد بها وهي «J'est un Autre»
وترجمتها الحرفية هي : « أنا يكون شخصا آخر » فهو
يستعمل أولا ضمير الشخص الأول للكلام عن نفسه ، ثم بعد
ذلك يستعمل فعل الشخص الثالث يكون ليصف الأنا ، ومن
المعلوم أن الجملة في اللغة الفرنسية وكذلك في اللغتين الانجليزية
والألمانية لا تكتمل بدون الفعل ، فأنا لا أستطيع أن أقول
كما أفعل في العربية أنا شخص آخر ؛ وانما ينبغي أن أقول
أنا أكون شخصا آخر ، ورامبو قلب هذه الجملة وجعلها
« أنا يكون شخصا آخر » بدلا من «Je suis un autre»
أي نفى الذات . وهذا جعل بروس ت يأتي بعده - والكلام لي
وليس لدي مان - ويقول ان العمل الفني يمثل الأنا الآخر .
وفقدان الذاتية مقرونا بفقدان الواقع هما اللذان يجعلان القارئ

يتهم الشعر الحديث بالغسوض ذلك لأنه تعود عند التعامل مع نص ما أن يجد في هذا النص وصفا للواقع أو حديثا للذات أو عن الذات ، ولهذا فهو معذور عندما يفتقد ذلك ويتهم الشعر الحديث بالغسوض خاصة وأنه في معظم الأحيان لا يجد إلا أصواتا دون أن يعثر على أى معنى ، ولهذا فإنا نستطيع أن نلخص نظرية الابداع عند الجداثيين بأنها تركز على ثلاثة محاور هي :

١ - نبذ فكرة المحاكاة ، وفقدان التمثيل الواقعي
أو ال Loss-of representation of reality Entrealisierung

٢ - انحاء الذات Loss of Self أو ال
Entpersonlichung

٣ - تعدد المعنى أو ما يعرف بال Pollysemy ، وهذا
يعنى ان هناك معنى أول ومعنى ثان ومعنى ثالث .. الخ .
وتعدد المعنى يعنى عدم وجود معنى واحد محدد ، وهذا يعنى
بالتالى عدم وجود أى معنى ، وهذا كله يمكن أن يلخص
باختفاء الرمز كهوية «Identity» لها معنى واحد ، أى أن
الشعر قد أصبح مجازا ، وعلى وجه التحديد مجازا مرسلا
بحيث يؤدي كل مجاز الى مجاز آخر .. وهكذا ، وهو
ما يسميه دي مان في مكان آخر :

The Endless methophorical supplementarity

وهو بما يمكن أن يترجم بالاحلال الاستعارى اللامتاهى •

بعد ذلك يمكن أن نعود الى المقارنة التي عقدها دي مان بين مالارميه وبودلير ، وهو يادىء ذى بدء يؤكد حداثية نص مالارميه وهو تأيين للشاعر فرلين على مقبرته وهو نص يبدأ بهذا المقطع :
Le noir roc que la bise la roule

قضى هذه السونيته نجد أن أول مقطع فيها يتحدث عن الصخرة السوداء ، أى يتحدث عن شيء موجود في الواقع ، فهل الصخرة السوداء تعنى الصخرة الموجودة في الواقع أم هى استعارة لشيء آخر ؟ ثم يتحدث المقطع عن ربح الشمال التي تحركها ، فهل تستطيع ربح الشمال فعلا أن تحركها مع أن الأيدى التقية التي تقف أمام المقبرة لا تستطيع أن توقف هذه الحركة وهو ما يتضح من المقطع الثانى للسونيته :

Ne s' Arretera ni sous de pieuse mains

وإذا اعتبرنا هذا الشعر تمثيلا أو محاكاة لانه يشير الى أشياء موجودة في الواقع فانه سيبحث على السخرية ، اذ ما هى هذه الصخرة السوداء التي تحركها ربح الشمال ولا تستطيع الأيدى التقية أن توقف حركتها ؟ اذن فعلينا اذا أردنا أن نفهم النص ونصل الى سره الابداعى أن نرتحل من عالم الواقع وما يمكن أن يمثله الى عالم المجاز وهذا ما يفعله دي مان

حين يتوصل الى معنى ما ثم ما يلبث ان يتركه ليتوصل الى معنى آخر وهكذا دواليك حتى يتوصل الى اتيان تعدد المعنى في نص بالارميه ، ولكنه حين يفعل ذلك يثبت في نفس الوقت ان النص لم يبرأ من اشارات تشيلية أو اشارات للواقع تجعله أقل حداثة من بعض نصوص بودلير : وعندما يصل الى هذه النتيجة يبادر فوراً ويقرر أن الحدائثة لا يمكن أن تكون كورونولوجية أو تاريخية ، وان سمات الحدائثة قد تتمثل في معنى قديم أكثر مما تشتمل في نص معاصر . ونحن يمكننا أن نلخص فلسفة دي مان في كلمة واحدة هي اللاتاريخية وهو يقرر في غير مكان (٧) ان الانسان لا يعيش في التاريخ وانما في الهاوية *The abyss* وهي فلسفة نرفضها بالطبع ، وقد رفضها فعلا العديد من نقاد ما بعد الحدائثة ، وخاصة النقاد الاتشويون *Feminist critics* . ولا أريد أن أخوض فيما قاله هؤلاء فلهذا حديث آخر ، ولكنني اكتفى بأن اقرر انهن استطعن بكل قوة وثقة أن ينقضن العديد من أفكار البنيويين ، وديريدا ولاكان وخاصة تلك التي تتعلق بالمضمون ، وبالذات المضمون كآثي .

على اننا نجد نظيرا آخر للابداع الحدائثي لا يختلف كثيرا في رأي عن نظير دي مان عند هيليس ميلر (J. Hillis Miller) وقد سبق أن استعرضت آراءه عن

الابداع التي جاءت في كتابه The Linguistic moment

في مقال نشر بجريدة الرياض العدد الصادر في ١٧ سبتمبر ١٩٨٧ م .
وميلر كان أستاذا وزميلا لدى مان في جامعة ييل . أي انه ينتمي
الى مدرسة ييل النقضية ، ولا بأس من أن أشير هنا الى آرائه ،
وميلر يذهب الى ان العمل الابداعي مرآة ومصباح وابداع
في نفس الوقت ، انه أولا مرآة لانه ينطلق من لغة اشارية
Referential ، وهو ثانيا اضاءة أو كشف أو رؤية ، لأنه
فعل عقلي يستهدف الكشف عن الأشياء من خلال الكلمات
وبالكلمات نفسها ، وهذا ما يجعل العمل الابداعي مختلفا
عن أي عمل كتابي آخر فالتاريخ مثلا - وهذا رأي دي مان
وليس ميلر (٨) لا يعدو أن يكون كتابة محضة ، ان المؤرخ لا يقوم
بأي فعل ولا يسهم في صنع الأحداث ، انه يكتب فقط ، بينما
المبدع يفعل ويبعد في نفس الوقت ، وفي هذا تكمن مأساته
لأنه كبمدع يتعين عليه أن يتجاوز التاريخ ، أي يأتي بشيء ام
يكتب من قبل ، أي شيء لا تاريخ له ، ولكن عملية الفعل
أو الابداع أو حتى الحدائثة ما تلبث كلها ان تمنحى بسجرد
الكتابة ، لأن ما كتب سيصبح حينئذ جزءا من التاريخ ولا يصبح
حديثا أو راهنا ، ولهذا فان المبدع الحقيقي هو الذي يستमित
تحت كل الظروف لكي يكون حديثا ، وهذا ما جعل شاعرا
كرامبو يصرخ قائلا :

«Il Faut Etre Absolument Moderne»

وهو مقطع أعترف بعجزى عن ترجمته لأن تركيبه النحوى
أو سنتجمائته لا يوجد لها مقابل فى لغتنا العربية ، ولكن معناه
هو ما رددته قبل قليل . وهو إن على المرء أن يستमित فكى
يكون حديثا . ولكن هل يمكن أن تتحقق هذه الحدائة فى
ظل التاريخ أو فى ظل هذه المعادلة : التاريخ يمحو والحدائة
تكتب ، ثم يعود التاريخ ويمحو ما كتب ، ثم تعود الحدائة
لتبدع وتكتب وعندئذ يكون التاريخ لها بالمرصاد وهكذا
دواليك فى حلقة لا متناهية ، بكلمات أخرى إن الحديث
أو الابداعى هو الذى لم يؤرخ بعد ، ولكنه بمجرد أن يكتب
يفقد حدائته ويدخل فى أسر التاريخ ولا يصبح حديثا ، وهذا
ما جعل مبدعا فرنسيا آخر هو انطونسان ارتو (Artaud)
يصرخ قائلا « ان حياة الشعر المكتوب ليست الا مجرد لحظة ،
وبعدها لا بد ان ينسحق » لأنه بعد هذه اللحظة سيدخل نجت
طائلة التاريخ . وهذه اللحظة هى التى يسيها ميلر باللحظة
اللغوية أو الابداعية ، وهى اللحظة التى لانستطيع عندها أن نقرر
ما اذا كان الشعر مرآة أو مصباحا ، وهى اللحظة التى يتحول فيها
المعنى الى لا معنى أو معنى لم تعرفه المجامع من قبل . وبذلك
يهرب من أسر التاريخ فى لحظة واحدة فقط ولا غير ، ولكن هل
هذا ممكن ؟ هذا ما حاولت أن أجيب عليه فى مقالاتى التى
نشرت فى صحيفتى الشرق الأوسط والرياض تحت عنوان .
الابداع .. وهم أم حقيقة ؟ .

1. Izcetan Todorov.
Theories du Symbole
Edition du Seuil, Paris 1977
2. Paul de Man
Blindness and Insight
Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism
second Edition
University of Minnesota Press 1983
3. See the article of Fredric Jameson,
published in :
James Joyce and Modern Literature.
Edited by : W.J. McCormack and Ailstair Shead.
Routledge and Kegan Paul, 1982.
4. See the book of De Man listed above.
5. Eric Auerbach
Mimesis ; La Representation de la realite dans la litterature
occidentale.
Traduit de l'Allemand par cornelius heim gallimaro, 1968.
6. W.H. AUDEN
The Dyer's Hand and Other Essays
Faber and Faber, 1948.
7. Paul de Man.
Allegories of Reading.
Yale University Press, 1979.
- 8 See Blindness and Insight,
By De Man listed above.

اللحظة اللغوية • • اللحظة الإبداعية

و « اللحظة اللغوية » (١) هو عنوان كتاب للناقد الأمريكي هيليس ميلر J. Hills Miller ويقدم فيه نظرية جديدة - وقديمة في نفس الوقت - عن الشعر من خلال دراسة لشاعر حديث هو والاس ستيفنز Stevens وشعراء قداماء ، مثل شيلي وبراوتنج وبيتس وآخرين غيرهم • وهي نظرية تعرف الشعر أولاً بأنه محاكاة ، وبالطبع لا جديد في ذلك ، لأن المحاكاة نظرية أرسطية طال عليها الأمد ، ولو أنها مازالت تنبض بالحياة ، ذلك لأنه لا شيء ينشأ من فراغ ، لأننا لا نستطيع ان نأتي بشيء من خارج العالم الذي نعيش فيه ، أو الطبيعة التي تحيط بنا ، لا نستطيع مثلاً أن نأتي بلون غير موجود فيها ، أو صوت لا يتردد في أجوائها ، ولهذا ذهب النقاد - وهذا

رأى وليس رأى ملر - وخاصة الواقعيين منهم الى أن
 الشعر - والأدب بوجه عام - ليس الا مرآة موضوعة أمام
 الطبيعة Held up to nature كما يقول جويس في رواية
 « يولييس » ، أو مرآة متحركة كما يقول ستاندال على أن
 هذه المرآة ليست مرآة حقيقية ، لأنها لا تعكس الواقع انعكاسا
 حقيقيا ، وواحد من النقاد الواقعيين وهو ماشيرى
 Machery (٢) يقرر ان هذه المرآة ليست موضوعة
 مباشرة أمام الواقع ، وانما موضوعة بزواية مائلة عنه بحيث
 لا تعكسه انعكاسا مباشرا وميكانيكيا . انها بكلمات أخرى
 مرآة مهشمة تعكس الصور بطريقة مجزأة ، وهى تصور
 الواقع حتى حين لا تعكسه ، وذلك فى أجزاء النص التى لا تقول
 شيئا ، وبريشت هو كاتب يمكن أن نسلكه فى عداد الواقعيين ،
 يقرر (٣) : « اذا كان الفن يعكس الحياة ، فانه يحقق ذلك برأيا
 خاصة » . على ان فكرة الشعر كمرآة فكرة ضاربة فى القدم
 وموغلة فى التاريخ ، ولعل أول من نادى بها - على لسان
 سقراط - أفلاطون فى جمهوريته حيث يقرر ان وسيلة الفنان
 لوصف الطبيعة لا تعدر أن تكون مجرد وضع مرآة أمام الطبيعة
 وتحريكها من زاوية الى أخرى ، وعندئذ تبدو لنا من خلالها كل
 ما تحتويه الطبيعة من نجوم وكواكب وحيوانات ... الخ .
 هذا وقد أفرد الأمريكى ابرامز Abrams فصلا فى كتابه
 « المرآة والمصباح » (٤) عن الشعر كمرآة ، ويستعرض فيه بعض

آراء النقاد في العصر الروماني والعصور الوسطى عن هذا
التصور ، فليوناردو مثلاً يقرر : « ما هو الفن ؟ أليس هو مجرد
الامساك بمرآة ، ووضعها أمام الأصل ؟ » • والناقد الانجليزي
بن جونسون يقول عن شكسبير « انه يضع أمام القارئ
مرآة صادقة للأخلاق والحياة » ، وقبل هذين الناقلين نجد ناقدا
هيلينيا هو سيمونيس يقرر أن : « الرسم شعر صامت ، والشعر
حسرة ناطقة » • وفكرة المرآة ليست بعيدة عن فكرة المحاكاة
الأرسطية : ولو أنها لا تعكس الأشياء انعكاسا صادقا فالأجسام
ذات الأبعاد الثلاثة تتحول الى بعدين ، واليمين ينقلب يسارا
أو بالعكس ونعود الى نظرية ملر عن الشعر ، فهو بعد أن
يتحدث عن الشعر كحكاية ، يعرفه ثانيا بأنه كشف أو رؤية
Revelation • أي أن الشعر مرآة ومصباح في نفس
الوقت • وتعريف الشعر كروية ليس جديدا هو الآخر ، إذ انه
يعود الى أرسطو في كتابه البويطيقا حيث يعرف الشعر بأنه
كشف Aletheia ووفقا لفكرة الكشف - كما يحددها
ملر - فإن الشعر فعل عقلي يستهدف الكشف عن الأشياء من
خلال الكلمات وبالكلمات نفسها • والكشف عن الشيء
أو الحقيقة أو الكون وكلها تقع تحت مسمى اللوجو Logo
يعنى في نفس الوقت الغاء ومحوه كشيء خفي أو مخبوء ،
وبذلك يتلاشى ويصبح كأن لم يكن ، وعندئذ لا يبقى الا الشعر •

وهذا يقودنا الى تعريف ملر الثالث للشعر وهو انه ابداع .
Creation ابداع يقضى أيضا على الشيء أو على اللوجو
كسا هو ، ويحيله الى ميتافور أو مجاز ، أى الى شعر . ووفقا
لهذا التعريف - أى الابداع - فانه لا يوجد أى شيء خارج
النص الشعري . وبذلك يصبح الشعر غاية في حد ذاته وانه
اذا كانت ثمة من معنى فانه يحقق وجوده لغويا ، وعلى وجه
التحديد من خلال الحركة الداخلية للغة ، أو بكلمات أخرى
من خلال العلاقة القائمة بين الكلمات داخل النص الشعري .
وحيث أن تصبح الكلمات ذاتها هي موضوع الخطاب .
Discourse ، واللغة مع ذلك اشارية Referential

أى تشير الى شيء ما ، فلو كان الشعر يتحدث عن البحر
فلا بد أن يكون هناك بحر حقيقى ، على أن كلمة البحر عندما
تدخل فى علاقة متبادلة داخل النص مع الكلمات الأخرى تنسجى
وتتلاشى ولا يصبح ثمة بحر حقيقى ، وبذلك يتلاشى فى نفس
الوقت المرجع الاشارى ، ووفقا لهذا التعريف الثالث للشعر ،
أى الابداع : فان الواقع والمجاز (الميتافور) يتبادلان موقعهما
فى حركة دؤوب لا تتوقف البتة ، بحيث لا نستطيع فى النهاية
أن نحدد أيهما الميتافور وأيها الواقع . وأرسطو - كما يقول
ملر - يصف الميتافور بأنه الأداة الأساسية للشعر ، وهو
عندما يقرر ذلك يضيف قائلا « ان أعظم شيء على الاطلاق هو
القدرة على خلق الميتافور » .

وتأمينا على ما سبق فإن لغة الشعر تتحدد من خلال تبادل
المواقع بين اللغة وبين الواقع ، وبين اللغة كوصف للواقع وبين
اللغة كوصف للوعي ، بحيث أن اللغتين تتبادلان موقعهما
باستمرار ، أى أن كلمة واحدة تصف الاثنين - اللغة والواقع -
أو تصف عدة مسميات في نفس الوقت ، ويضرب مر على ذلك
مثلا كلمة Air ، فهي تعنى الهواء والسلوك والنفحة في نفس
الوقت ، ونتيجة لحركة اللغة الدؤوب فإن المعنى يظل متأرجحا
غير محدد مما يصبح النص معه معضلا يستعصى على الفهم
والاستيعاب .

وعندئذ يتحقق ميلاد اللحظة اللغوية أو اللحظة الابداعية
وهي اللحظة التي لا نستطيع عندها أن نحدد ما اذا كان الشعر
مراة أو مصباحا أو ابداعا ، أو بكلمات أخرى هي اللحظة
التي يتحول فيها المعنى الى لا معنى . وما سبق هو تلخيص
لنظرية مر عن الشعر . ومن الواضح انه ينطلق في نظريته هذه
من تيارين ، أولهما تيار البنيوية الذي يذهب الى أن العلاقة
بين الكلمات داخل النص لا تمت من قريب أو بعيد الى العلاقة
بين نفس الكلمات خارج النص ، وثانيهما تيار النقض
Deconstruction الذي يذهب الى أن أى نص لا بد أن
ينقض نفسه بحيث لا يصبح لهذا النص في النهاية أى معنى ،
أو على أحسن الفروض يظل المعنى متأرجحا ومؤجلا الى غير .

حين . على أن نظرية ملر تبدو لي فضفاضة لأنها يمكن أن تنطبق أيضا على النثر - رواية أو قصة - مثلما تنطبق على الشعر ، فلو قلنا أن الشعر مجاز أو ميتافور ، فإنا نستطيع أن نقرر بسهولة ان الرواية والقصة وكل أنواع الخطاب حتى ما كان منها معرفيا أو إبستومولوجيا ليست الا ميتافورا . ونيثسه يقرر أن كل المفاهيم والتصورات لا تعدو أيضا أن تكون ميتافورا ، أى اننا باختصار نعيش في عالم من الميتافور ، ولهذا فلا يمكن أن نقصر الميتافور على الشعر .

وإذا نحينا نظرية ملر جانبا ، فستبقى أمامنا - على الأقل - نظريتان عن الشعر بوجه خاص والأجناس الأدبية بوجه عام ، أولاهما نظرية ياكوبسون الشهيرة ، وهي ان الشعر أو « اللغة الشعرية » تنهض على ثقل مبدأ التطابق أو التقابل من محور الاختيار الى محور التضام ، وما يقصده ياكوبسون بذلك اننا اذا وضعنا مجموعة من الكلمات المترادفة أو المتضادة على محور رأسى أو خط رأسى فان اللغة الشعرية تكون عندما نختار احدى هذه الكلمات ونضعها على المحور الأفقى أو المقطع الشعرى بحيث تأتلف أو تختلف مع الكلمات المجاوزة لها على نفس المقطع أو المحور الأفقى ، وهذه النظرية لا تختلف في كثير أو قليل عن فكرة الجنس والطباق العربية على أن هذه النظرية كما يقول كلر Culler (٥) تنطبق أيضا على النثر وقد

طبقتها فعلا على نص نثرى لياكوبسون نفسه . وثاني النظريتين الشهيرتين عن الشعر هي نظرية جويس التي عبر عنها في الحوار بين استيفن ديدالوس ولنش LYNCH في رواية « صورة الفنان في شبابه » ، حيث يقرر ديدالوس أن الشكل الشعري يتحقق من خلال تعبير الفنان عن ذاته ، والشكل الملحمي يتحقق من خلال تصوير الذات عن طريق علاقتها بنفسها وبالآخرين ، أما الشكل الدرامي فهو التعبير عن الذات من خلال الآخرين حيث تختفي الذات أو المؤلف تماما .

ولكن لنش في حوار مع ديدالوس يرفض هذه النظرية ولا يسلم بها . أي أن جويس يقدم لنا نظرية في الأجناس الأدبية ويرفضها في نفس الوقت دون أن يحسم الموقف . وهو نفس ما فعله حين طرح قضية الفن للفن والفن للحياة في رواية « يوليسيس » في الفصل المعروف باسم Scylla and Charybris والذي تدور أحداثه في المكتبة الوطنية في دبلن ، حيث يدور النقاش بين ستيفن ديدالوس (بطل رواية صورة الفنان في شبابه والبطل الثاني لرواية يوليسيس) وبين آخرين عن مسرحية هاملت لشكسبير . وفي بداية هذا الحوار يتبنى ديدالوس نظرية الفن للحياة ، بينما يتبنى الآخرون نظرية الفن للفن ويستمر هذا الجدل دون أن يحسمه جويس غير أن أحد الحاضرين يقرر أن الأدب هو كل ذلك أي انه الفن للفن والفن للحياة معا

في نفس الوقت ، أو على حد تعبير جويس وربما تكمن الحقيقة كلها في هذه المقولة « it is all in all » .

هذا ولياكوبسون نظرية مقارنة لنظرية جويس في الشكل الشعري والشكل الملحمي أو الجنس الغنائي والجنس الملحمي^(١) فهو يقرر أن الأنا أو ضمير الشخص الأول في الزمن الحاضر أو المضارع هو الذي يتحكم في الشكل الشعري أو بكلمات أخرى أن الشعر يعبر عن الأنا أو الذات في اللحظة الراهنة ، بينما يعبر الشكل الملحمي عن ضمير الشخص الثالث في الزمن الماضي أي « كان ... » .

ومهما يكن فانه يبدو لي أننا لم نصل بعد الى نظرية محددة للشعر تقتصر عليه ولا تعدوه الى الأجناس الأخرى ، والى أن يتحقق لنا ذلك سنظل نردد أن الشعر هو الشعر ، أي انه في نهاية المطاف عن الشعر نفسه ، أي انه النظرية والتطبيق في نفس الوقت ، أو كما قال الشاعر الأميركي والاس ستيفنز :

الشعر هو صرخة وجدانه

انه جزء من الكون ، ولكن ليس عنه .

- 1 Miller J. Hillis
The Linguistic Moment
Princeton University Press, 1985.
2. Eagleton, Terry
Marxism and Literary Criticism.
Methuen and Co. Ltd. London 1976.
3. Abrams, M.H.
The Mirror and the Lamb.
Oxford University Press, 1963.
4. IBID.
5. Culler, Jonathan.
Structuralist Poetics.
Routledge and Kenan Paul, London, 1975.
- 6 Todorov, T.
Theories Du Symbole
Editions Du Seuil, Paris, 1977.

تعددية الواقع !

لعل « السوفسطائيين » وفي مقدمتهم جورجياس هم أول من قالوا بتعددية الواقع وان الواقع أو الحقيقة تتغير بتغير اللغة ، أو على وجه التحديد بتغير الأسلوب ، وهذا يعنى أنه ليس ثمة أى حقيقة ، وكلنا يعرف أن أفلاطون تصدى للسوفسطائيين وفند دعواهم ، واستطاع أن يفرض نظريته في أن مهمة الأدب هي وصف المثل الأعلى ودحا طويلا من الزمن استمر حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وقد عاشت هذه النظرية جنبا الى جنب مع نظرية أرسطو الشهيرة والتي تقول بان وظيفة الأدب هي المحاكاة الى أن جاء كل من بروس وجويس واستطاعا أن يقضيا على مفهوم المحاكاة ، اذ نجد أن بروس يقول في كتابه « الرد على سانت بيف » أن وظيفة الرواية ليست فحباكاة

المجتمع وأما الرواية هي « الأنا الآخر » أو « أنا هو
شخص آخر » *J'est un autre* .

أما جويس فقد كتب رواية يوليس التي أظهر فيها أن اللغة
هي الحقيقة أو الواقع وتبعاً لذلك فإن الواقع يتغير بتغير اللغة ،
وعلى سبيل المثال فإن الواقع في الحلقة الخاصة بنوزيكا
(Nausica) . وهو واقع رومانسي يختلف عن الواقع في
الحلقة الخاصة بينيلوبي (Penelope) الذي يعتبر واقعا
حسياً ، كما أن هذين الواقعين يختلفان عن الواقع في الحلقة
الخاصة بالسيكلوب إذ أن هذا الواقع واقع محدود أحادي
البصر يشل النظرة الوطنية المتعصبة ولعل القارئ يلاحظ وجه
الشبه بين رؤية جويس وفلسفة جورجياس ، وبعد ذلك جاء
الكاتب الأمريكي فولكنر وقدم في رواية «As I Lay Dying»
عدة رؤى للواقع تختلف كل رؤية منها اختلافاً كبيراً عن الأخرى
فثمة واقع (فاردمان) وهو واقع الطفل المحدود وثمة واقع
(كاش) وهو الإنسان العنلي المجرد من كل خيال أو أحلام ،
وثمة واقع الفتاة (ديودل) وهو واقع محدود وبريء ما يلبث
أن يصطدم بواقع آخر قاس ورهيب ، وأخيراً هناك واقع
(دارل) وهو واقع ما يلبث أن يتعجر ويتبدد .

وبعد ذلك جاء جارثيا ماركيز وقدم في روايته « مائة عام
من العزلة » غير واقع فهناك أولاً الواقع الحكومي أو الواقع

الرسمى الذى ينجح عبر أجهزة الاعلام فى اقناع الناس بأن مذبحه الموز لم تحدث اطلاقا وانه ليس هناك شخص اسمه (اورليانو) - بطل الرواية - وهناك أيضا الواقع المكتوب الأخرس الذى يقرأه بطل آخر من أبطال الرواية فى الأسيكلويدبا وكتب التاريخ • وأخيرا هناك الواقع الذى يكتبه ملكيادس وهو الرواية ذاتها ، والواقع يختلط بالقاتازيا اختلاطا وثيقا بحيث يستحيل التمييز بينهما •

ومن الواضح أن جارثيا ماركيثا تأثر الى حد كبير بفولكنر الذى تأثر بدوره بجويس ، ولكن ماركيثا لم يكن مقلدا بل أضاف الى انجازات فولكنر وكان له ابداعه الخاص والأصيل . كما تأثر بفولكنر أدينا الكبير نجيب محفوظ فى رواية « يوم قتل الزعيم » ذلك لأن معمارها الروائى نسخة طبق الأصل من رواية فولكنر «As I Lay Dying» هذا بالرغم من أن نجيب محفوظ سبق أن قال عن فولكنر أنه معقد أكثر من اللازم « راجع كتاب نجيب محفوظ يتذكر » اعداد جمال الغيطانى ، وسأبحث هذا الموضوع فى مقال لاحق •

(*) جريدة الشرق الأوسط - العدد ٦٧٤ ٢ - ١٥ رجب ١٤٠٦ هـ

الموافق ١٩٨٦/٢/٢٥ م •

فولكنر . . ونجيب محفوظ

قلت في مقال سابق اتى اكاد أجد رواية نجيب محفوظ ،
يوم قتل الزعيم نسخة طبق الأصل من رواية ويليام فوكنر
«As I Lay Dying» التي نشرت في عام ١٩٣٠ - فالعنوان يكاد
يكون واحدا ، والوفاة أو الاغتيال هما الحدث الأساسى الذى
يفجر العلاقات بين أبطال الرواية ، كما أن المعمار الروائى فى
الروائتين واحد وهو يعتمد على عدة رؤى مختلفة للواقع ، فعلى
رواية فولكنر نجد غير رؤية للواقع .

وفى رواية نجيب محفوظ نجد ثلاث رؤى للواقع ، وبالطبع
تختلف. كل رؤية عن الأخرى اختلافا كبيرا مما يجعلنا نقول ان
هناك أكثر من واقع .

وقد كتبت في مقال سابق عن تعدد الواقع في رواية فولكنر،
أما في رواية نجيب محفوظ فهناك الواقع الذي يراه محتشمي
زايد وهو امتداد لواقع قديم في طريقه إلى الزوال ، واقع مصر
القديمة التي كانت تعيش تحت الاحتلال ، أي ما قبل عام ١٩٥٢ ،
وهناك الواقع الذي يراه كل من علوان محتشمي زايد ورندة
سليمان مبارك ، ولأول وهلة يبدو هذان الواقعا متشابهين ، فهذان
الواقعا هنا واقع مصر في السبعينات أي في فترة الانفتاح ،
وهو واقع لا حياة فيه إلا لأصحاب الثراء والنفوذ ، مما جعل
البطلين رندة وعلوان يعيشان في نفق مسدود لا نهاية له ، أنه
الواقع السجين وهو واقع يذكرنا بالواقع الذي تصوره روايات
كافكا حيث لا أمل ولا نجاة ، وكما قلت فإن واقعي رندة وعلوان
يكادان يكونان متشابهين ولكنها يختلفان من حيث أن أحدهما
هو الواقع من خلال رؤية رجل والثاني هو الواقع من خلال
رؤية امرأة . ولهذا فثمة اختلاف جوهري بينهما لأن المرأة في
مجتمع كالمجتمع المصري ما تزال تابعة للرجل لا تستطيع أن
تقيم واقعا مستقلا عنه . ولهذا نجد أن مقاومة رندة تنهار
وتضطر إلى الزواج من مديرتها أنور علام ، بينما يقاوم علوان
محاولات « جلستان » للزواج منه حتى النهاية ، وبجانب واقع
محتشمي وعلوان ورندة هناك « واقع » والدي علوان فواز
وهنا وهو واقع لا صوت له ، أي أنه واقع غير موجود ، أن

الاثنين عبارة عن ترس آلة يعملان خمس وعشرين ساعة في الأربع وعشرين ساعة ، انها غير موجودين ، وواقعهما يشبه واقع « كاش » و « جويل » في رواية فولكنر .

ولا يقتصر وجه الشبه بين روايتي محفوظ وفولكنر على ما سبق ذلك أن السرد في الروايتين واحد وهو يعتمد على المنولوج الداخلي ، ولكننا نجد أن أسلوب فولكنر يغلب عليه الرمز والايحاء بينما يميل أسلوب نجيب محفوظ في كثير من الأحيان الى التقريرية .

بقي أن أقول ان أبطال الروايتين هم الأبطال أنفسهم ، انهم اناس مسحوقون لا يتسرب الى حياتهم أي بصيص من النور أو الأمل ، انهم اناس يعيشون في سجن مؤبد .

ورغم ما في رواية نجيب محفوظ من تقليد واضح لرواية فولكنر ، الا انني لا أستطيع أن أنكر انها عمل أدبي رائع ينبض بالدماء الحارة ، فنجيب محفوظ حتى عندما يقلد لنا عملا يبدو جديدا كأنه اعادة خلق للعمل المقلد وذلك لأنه عندما يستعير أشكالا روائية أوروبية يقدم لنا في رواياته واقعا مصرية محضا كما سبق أن فعل في ثلاثيته حيث استعار جنسا روائيا يعرف بالرواية - النهر - أو كما يسميها هو « رواية الأجيال » اشتهر به في فرنسا بالذات الروائي مارتن دي جارد «De Gard»

الأمر الذي لاحظته غير ناقد فرنسي عندما كتبوا عن الثلاثية التي ترجمت في هذا العام الى الفرنسية وكأنهم يقولون « بضاعتنا ردت الينا » وهي عبارة قالها صاحب بن عباد عندما قرأ كتاب « العقد الفريد » لابن عبد ربه الأندلسي ، ولكن النقاد الفرنسيين رغم ذلك أبدوا اعجابهم بهذا العمل الروائي لانهم وجدوا فيه تصورا صادقا وحيا لواقع مصر بعد ثورة ١٩١٩ ، مما يجعلني اكرر بأن نجيب محفوظ مقلد ومبدع في الوقت نفسه ولا عجب في ذلك فهو نفسه يقول « ان الانسان فيه قدر من الأصالة مهما حاول التقليد » راجع كتاب نجيب محفوظ يتذكر اعداد جمال الغيطاني ، ولكن هل يعنى هذا كله انه ليس لدينا ابداع عربي ؟ وهو سؤال يجيب عنه نجيب محفوظ نفسه بقوله في الكتاب الآف الذكر « وما أرجوه حقيقة من الجيل الذي يلينا والذي قد يصل بنا الى العالمية أن يكون أكثر اخلاصا لهذه النقطة ، الاخلاص للذات » لأنه لا يجب أن يكون الموضوع فقط محليا ، ولكن الشكل أيضا ، يوم أن نحقق هذا ، يمكن القول عندئذ اتنا قدمنا أدبا عربيا ضحيجا الى العالم .

(*) جريدة الشرق الاوسط - العدد ٢٦٨١ - ٢٢ رجب ١٤٠٦ هـ الموافق ١٩٨٦/٤/١ م .

الابداع .. وهم أم حقيقة ؟

كُتبت في مقال سابق تحت عنوان « فولكنر .. ونجيب محفوظ » (نشر في صحيفة « الشرق الأوسط » العدد الصادر في ١٩٨٦/١/٤) اننى اكاد أجد رواية نجيب محفوظ « يوم قتل الزعيم » نسخة طبق الأصل من رواية « فولكنر » « As I Lay Dying » وهو عنوان يمكن أن يترجم بـ « وأنا مية » على اعتبار أن وقائع الرواية تدور حول جثمان امرأة أو حول حق كل انسان في أن يدفن عندما يموت ، وقد نشرت رواية فولكنر في عام ١٩٣٠ بينما نشرت رواية نجيب محفوظ قبل عام .

وقد قلت في مقالى الآنف الذكر أن وجه الشبه بين

الروایتین یکمن فی أن معارهما الروائی واحد ، وهو معمار
يعتمد علی عدة رؤى مختلفة للواقع ، ففي رواية فولكنر نجد
أكثر من عشر رؤى للواقع بينما نجد فی رواية نجيب محفوظ
ثلاث رؤى للواقع ، ووجه الشبه لا يقتصر علی المعمار وحده
بل یستد إلى العنوان كما یلاحظ القارئ ، ليس هذا فحسب
بل أن حادث وفاة الأم فی رواية فولكنر ومقتل الزعيم فی رواية
نجيب محفوظ هما الحدث الرئيسی الذي یفجر واقع البطل
الرئيسی فی كل من الروایتین ، والسرد أو القص فی الروایتین
واحد وهو يعتمد علی المنولوج الداخلي .

وقد حرصت فی المقال المسار ذكره علی أن أؤكد علی أن
تقليد نجيب محفوظ لفولكنر لا یقلل من شأنه أو یغض من قدره
كروائی عربی نعتز به ونعتبر انتاجه جزءا أساسیا من تراثنا
الأدبی الحديث ذلك لأن نجيب محفوظ عندما یستعير معمارا
أو شكلا روایا أجنبیا كما فعل فی الرواية السابقة الذكر وكما
فعل فی الثلاثية حيث استعار المعمار الروائی الذي يعرف
بالرواية - النهر - فانه یكتب عن واقع مصری محض ، فالشكل
قد یكون أجنبیا ولكن الواقع دائما مصری .

ولم آكن أحسب عندما كتبت مقالی هذا اننی سأواجه
بشئ من العتب بل وبعض اللوم من بعض أصدقائی ومن
بعض المعجبین بنجيب محفوظ - مع اننی یعلم الله من أشد

المعجيين به - ذلك لأن التقليد لا يضير نجيب محفوظ - كما سبق القول - وهي حقيقة تجرنا غصبا الى التساؤل - كما يوحي بذلك عنوان هذا المقال - عما اذا كان هناك شيء اسمه « ابداع » وان الحقيقة هي اننا جميعا - أردنا ذلك أم لم نرد - مجرد مقلدين •

ونجيب محفوظ نفسه ليس بدعا في تقليد فولكنر وفي تقليد روايته هذه بالذات وهي رواية «As I Lay Dying» ذلك لأن واحدا من أعظم أدباء العصر وهو جارثيا ماركيز قلده هذه الرواية تقليدا يكاد يكون حرفيا في روايته «La bourasque» التي نشرت في عام ١٩٥٥ وترجمت الى الفرنسية تحت عنوان «Des Feuilles dans La bourasque» والترجمة الحرفية لهذا العنوان هو « أوراق في العاصفة » بينما الترجمة الصحيحة - اذا أردنا أن نأخذ موضوع الرواية في الحسبان - هي « ما تذرره الرياح » وكما قلت فقد قلده جارثيا ماركيز فولكنر تقليدا يكاد يكون حرفيا ، وهو تقليد يبدأ بالمعمار الروائي الذي يكاد يكون واحدا في الروايتين وهو المعمار الذي سبق بأن وصفته بأنه يعتمد على تعدد الرؤى للواقع اذ في رواية جارثيا ماركيز وكما هو الحال أيضا في رواية نجيب محفوظ وبالطبع في رواية فولكنر - ثلاث رؤى مغايرة للواقع •

هناك أولا : واقع الأب ، ثم واقع ابنته ايزابيل وأخيرا

واقع الحفيد وعمره احدى عشرة سنة وفولكنر لم يتدع فكرة تعدد الواقع ، كما لم يتدعها من قبله جويس في رواية يوليسيس اذ اتنا نجد صدى لها في فلسفة جورجياس الذى تولى كبر السفطائين ، وكان معاصرا لسقراط وأفلاطون وقام بينه وبين هذين الفيلسوفين جدل عنيف مازالت آثاره باقية بين أيدينا حتى الآن ، وتقليد جارثيا لفولكنر لا يقتصر على المعمار الروائى ذلك لأنه استعار في الوقت نفسه - وهو ما لم يفعله نجيب محفوظ - الفكرة الرئيسية لرواية فولكنر وهو حق الميت في أن يدفن وواجب الآخرين في القيام بهذا الحق وأدائه .

ولكن هل نستطيع أن نقول ان جارثيا ماركيث مقلد وفولكنر مبدع ؟ في الوقت الذى نجد أن فكرة حق الدفن مستعارة من مسرحية « اتيجونى » لسوفوكليس حيث نجد أن اتيجونى تضحي بحياتها في سبيل أن تدفن أخاها الذى أمر الحاكم كريبون - وهو في الوقت نفسه خالها - بعدم دفنه .

ومرة أخرى هل نستطيع أن نقول أن سوفوكليس مبدع في الوقت الذى نصت فيه معظم الأساطير والأديان على حق الميت في الدفن وواجب الآخرين في القيام به ، والقرآن الكريم يقص علينا حادثة أول دفن في التاريخ عندما قتل قابيل أخاه هايل في هاتين الآيتين : « فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين . فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري

سواء أخيه قال ياويلتى اعجزت أن أكون مثل هذا الغراب
فأوارى سواء أخى فأصبح من النادمين » • (سورة المائدة) ،
ثم ان وقائع مسرحية اتيجونى ووقائع مسرحية أيها أوديب
وقائع معروفة تشكل عنصرا أساسيا من عناصر الميتولوجيا
الآغريقية وليس لسوفوكليس هنا الا فضل العرض ، والعرض
بالطبع غير الابداع والعرض كلسة دقيقة ، وسأتحدث عما أعنيه
بها فى مقال مستقل •

بعد ذلك أليس من حقنا أن تساءل عما اذا كان الابداع
وهما أم حقيقة وهو ما سيكون موضوعا لمقالات لاحقة •

(*) جريدة الشرق الاوسط - ٥ محرم ١٤٠٧ هـ الموافق ١٩٨٦/١/١ م •

(٢)

كنت ومازلت من أشد المعجبين بالشاعر الفرنسي بودلير
وقد قرأت ديوانه « أزهار الشر » الذي ترجمه الى العربية
الدكتور ابراهيم ناجي ، في وقت مبكر من حياتي ، ومن القصائد
التي أعجبتني وأنا أسوقها هنا على سبيل المثال قصيدته
« سونيته » بعنوان « الجمال » ، وهي السونيته التي كرسها
لفن النحت ، وصور فيها التمثال كامرأة لها صدر ولها قلب ،
أو باختصار كزهرة شر :

أيها البشر : اني جميلة كحلم نحت من الصخر
وهذا صدري الذي من أجله ضحى اناس كثيرون
انما صنع ، ليلهم شعراء الحب

الحب الأبدى الصامت صمت المادة
انى أتربع على اللازورد كأبى الهول ذى الأسرار
وعندى قلب يجمع بين نضاعة الثلج وبياض البجعة
وانى لاكره كل حركة تعبث باستقامة الخطوط وانسجامها
وانى لا أعرف البكاء ولا أعرف الضحك
وان الشعراء أمام منصتى العالية
التي اتخذتها من أروع التماثيل وأشدّها كبرا
ليستنفدوا أيامهم فى دراسة مضية
لأن عندى - لأقتن هؤلاء العشاق -
مرايا صافية تزيد كل شىء جمالا

هاته المرايا هى عيناى الواسعتان اللتان تشعان صفاء أبديا •

وقد ظللت لزمان طويل أقف حائرا مشدوها ، كطفل يرى
القمر لأول مرة ، أمام هذه القصيدة وغيرها من قصائد بودلير ،
واتساءل من ابن أتى بودلير بهذه التشبيهات والمجازات الفريدة
من مثل « حلم نحت من الصخر » وهى جملة أصلها الفرنسى هو
Un reve de pierre ولم أجد جوابا لتساؤلى الا فى كلمة

« الابداع » •

وخلصت الى القول بأن بودلير شاعر مبدع حقا ، ثم قيض لي أن أدرس بودلير وشعره في إحدى جامعات فرنسا وكان أستاذ المادة ذكيا اذ عمد الى تدريسنا لنساذج شعرية لشعراء فرنسيين مغمورين ومعاصرين لبودلير واكتشفنا شيئا فشيئا أن شعر بودلير ما هو الا ترديد وتكرار لشعر هؤلاء الشعراء المغمورين ، وان تفاوتت الملكة الشعرية بينه وبينهم ، وهو تفاوت أدى الى خلود شعر بودلير وخبول الشعراء المعاصرين له .

ما أريد أن أقوله هنا ان المسألة مسألة تفاوت في الملكة الشعرية وليس مسألة ابداع ، وبالطبع يقتضى هذا القول منا أن نعرف الملكة الشعرية تعريفا دقيقا ، وهو ما لايتسنى لي أن أفعله في هذا المقال وسأعمد اليه في مقال آخر . ويكفى أن أقول هنا أن بودلير مجرد ناقل ومقلد مما يذكرنا بقولة الناقد الألماني الشهير « والتر بنجامين » بأن وراء كل عمل انساني عظيم جريمة ، وما يعنيه بنجامين هو اننا لو أخذنا عملا انسانيا رائعا مثل قصيدة « الجمال » لبودلير لوجدنا ان وراءها جريمة هي السطو على أعمال الآخرين ، ونحن نجد ان أول بيت في قصيدة بودلير :

أيها الفانون : اني جميلة كحلم نحت من الصخر

ما هو الا ترديد لبيت قاله شاعر فرنسي مغمور اسمه Glatigny وهذا البيت هو :

أيها الأحياء : انى جميلة كحلم نحت من الصخر » •

وما فعله بودليير مجرد ابدال كلمة الأحياء بالفانين
Mortels ، وكان بودليير ذكيا فى ذلك لأن معنى الفناء يقابل
معنى الخلود المتجسد فى النحت وهو موضوع قصيدة بودليير :
وهو ما لم يتنبه له الدكتور ابراهيم ناجى الذى ترجم
كلمة Mortels بالبشر ، وهى وأن كانت ترجمة صحيحة
لأن البشر هم القانون ، الا انها أضاعت فى النص العربى المقابلة
بين الفناء والخلود الواضحة فى النص الفرنسى •

وفى كثير من الأحيان نجد أن تغيير كلمة وابدالها بمرادف
لها له نفس المعنى يفقد القصيدة معناها وروعيتها وجملة « حلم
نحت من الصخر » أصبحت شهيرة فى الأدب الفرنسى وهى تنسب
دائما الى بودليير ، ولا تنسب الى الشاعر المغمور الذى قالها
أصلا ، وقد وجدت أن سيمون دى بوفوار قد اقتبستها دون أن
تنسبها الى أحد فى روايتها « الصور الجميلة »
Les Belles Images .

وهذه الظاهرة التى تتعلق بالتقليد لا تقتصر على الأدب
الفرنسى بل تكاد تكون عامة بالنسبة لجميع الآداب الأخرى
ومننا أدبنا العربى وبالذات شعرا العربى ، فعنترة بن شداد
يقول :

ما أراننا نقول الا معادا

ومعارا من قولنا مكرورا

وهو يقول أيضا :

هل غادر الشعراء من متردم

ونحن نجد أن « امرأ القيس » يقول :

وقوفا بها صحبى على مطيهم

يقولون لا تهلك اسى وتجمل

ويأتى بعده « طرفة » وينسب الى نفسه البيت بعد تغيير
كلمة « تحمل » بـ « تجلد » وهو تغيير أمله عليه القافية الدالية
التي تتكون منها معلقته التي مطلعها :

لخولة الطلال يبرقة ثممد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وامرؤ القيس نفسه يدعو صاحبيه الى أن يبكيا الديار كما
بكى ابن حزام ، والرواة لم يحفظوا لنا شيئا من شعر ابن حزام
ولولا ذكر امرئ القيس له لما عرفنا عنه شيئا ، ومن المؤكد
ان هناك شعراء عديدين مثله سبقوا امرأ القيس أو عاصروه ،

ولم يحفظ لنا الرواة شيئاً من شعرهم بحيث يبدو لنا الآن ان
امراً القيس هو أول شاعر عربي مع ان الحقيقة غير ذلك ،
أو بمعنى آخر ان امراً القيس ليس المبدع الأول في شعرنا العربي
اذ سبقه حتما شعراء عديدون رغم انه لم يصلنا شيء من
شعرهم ، وهو ما يقوله نقاد الغرب عن هوميروس صاحب أول
ملحمتين معروفتين في التراث الاغريقي ، فهم يؤكدون ان شعراء
عديدين قد سبقوه وان كان شعرهم قد اتت عليه عوادي
الأيام ولم يبق منه شيء ، بل ان بعض النقاد يؤكد ان هوميروس
ليس المؤلف الوحيد للألياذة والأوديسا وانه قد اشترك في
تأليفها غير شاعر .

ونعود الى ظاهرة السطو فنجد ان صاحب الأغاني يحدثنا
عن مصالمة أبي نواس لمعاصره ، والمصالمة هي ان يأخذ الشاعر
بيتا لغيره لفظا ومعنى ، وهو يروى من هذا القبيل ان
الحسين بن الضحاك أنشد لأبي نواس هذا البيت :

كأنما نصب كأسه قمر

يكرع في بعض أنجم الفلك

وبعد أيام أتى أبو نواس الحسين بن الضحاك وأنشده

هذا البيت :

إذا عب فيها شارب القوم خلته

يقبل في داج من الليل كوكبا

فقال له الحسين بن الضحاك : هذه مصالحة فأجابته
أبو نواس .. « أتظن أن يروى لك في الخمر معنى جيد وأنا
حي » •

وإذا كان أبو نواس قد سرق جصارا نهارا بيتا لشاعر
مشهور ، ولم يعبأ بان يجابهه بذلك فلا بد انه سطا على الكثير
من شعراء عصره الى الحد الذي اخملهم وأنسى شعرهم ، أي أنه
في نهاية القول ليس الا مقلدا ولا نستطيع أن نقول عنه انه شاعر
مبدع ، وبالتالي لا نستطيع أن نقول أن هناك شيئا اسمه
الابداع •

(*) حريدة الشرق الاوسط ١٢ محرم ١٤٠٧ هـ الموافق ١٦/٩/١٩٨٦ م •

(٣)

اتهمت في مقالين سابقين الى القول بانه ليس هناك شيء اسمه الابداع ، وان ما اصطلحنا على تسميته ليس إلا تقليدا ، ان لم يكن سطوا كما ألمح الى ذلك واحد من أعظم نقاد القرن العشرين ، وهو الناقد الألماني « بنجامين » حين أطلق عبارته الشهيرة « خلف كل عمل انساني عظيم جريمة » ، وهو يعنى بذلك ان خلف كل عمل ابداعي جريمة .

وقد ضربت المثل على ذلك بالشاعر الفرنسي بودلير والشاعر العربي ، ولا أريد أن أقول الفارسي ، الحسن بن هانيء أو أبي نواس ، واذا كنت قد اعتبرت أشعارهم مجرد تقليد ، ولم اعتبرها سطوا كما فعل بنجامين فان هناك ناقدا أمريكيا أكاديميا معروفا يرى رأيا آخر غير ما ذهبت اليه وذهب اليه

بنجامين • وهذا الناقد هو البروفيسور هارولد بلوم أسناذ
الأدب الانجلىزى فى واحده من أعرق الجامعات الأمريكية التى
تدرس هذا الأدب وهى جامعة ييل •

وقبل أن أعرض لرأيه أود أن اسجل انه رغم انه أكاديمى
الا انه لا يهتم بالإشارة فى كتبه الى أى مراجع ، فهو على طريقة
قائدنا العرب الأوائل فى العالم العربى كالعقاد وهيكىل ، يقول ان
« فرويد » أو « لاكان » أو « فيكو » قال كذا وكذا ، ولكنه
لا يقول لنا فى أى كتاب - فضلا على أية صفحة - قالوا
ما قالوه ، وهو عيب من عيوب القادرين على التمام ، ذلك لأنه
يرهق كل من يريد أن يتابع البحث فى الموضوع الذى يشيره •

واذا تجاوزنا هذا العيب ، ولا بد أن تتجاوزوه لأنه
يقدم لنا رأيا جديرا بالتأمل والمناقشة بل القبول ، فهو أيضا
يتفق مع بنجامين وغيره من النقاد فى انه ليس ثمة ابداع ••
ولكنه عوضا عن أن يقرر بان الأمر لا يعدو أن يكون تقليدا
أو سطوا ، يذهب الى أن أية قصيدة ليست الا اعادة كتابة
لقصيدة سبقتها ، وان أى نص لا يمكن أن يكون قائما بذاته ،
ومنغلقا على نفسه ، ومستقلا عن أى نص آخر •

ان الشعر كلمات لا بد أن تشير الى كلمات أخرى ، وهذه
الكلمات الأخرى لا بد أن تشير الى كلمات آخر ، بحيث تصبح

في النهاية جزءا من اللغة الأدبية والتراث الشعري ، وهذا
يعنى - على حد قوله - أن أية قصيدة ما هي الا قصيدة
مكرورة ومشاعة ، وان أية قراءة - بالتالى - ما هي الا قراءة
مكرورة ومشاعة وان الشعر - كما سبق القول - ليس عملا
كتابيا « ابداعيا » ، وانما - كما مر القول - اعادة كتابة ،
وان أية قصيدة لا تعدو أن تكون تكرارا لقصيدة أخرى ،
أو نسخة من قصيدة أخرى ، وبالطبع فان كل شاعر يحاول
ما استطاع أن يتحرر من تأثير الشعراء السابقين له ، ويسعى
جهده الا يكون نسخة مكرورة منهم . بل ان بلوم يقرر ان كل
شاعر يحاول أن يغال أباء الشاعر ويزيحه عن طريقه حتى
يستطيع أن يخلق خواء تاريخيا يضع فيه شعره ، وهو ينطلق في
رأيه هذا من عقدة أوديب لثرويد .

فكما ان الابن يعيش قلقا مضطهدا في ظل أبيه ، وكما
تختق الشجيرات الصغيرة في ظل شجرة البلوط الضخمة
السامة ، فان الشاعر أيضا يعيش قلقا في ظل شاعر عظيم سبقه ،
وكما يحاول الابن أن يتخلص من نفوذ أبيه وهيبته ، فان الشاعر
يحاول التخلص من نفوذ وهيبته الشعراء السابقين له ، وهذه
المحاولة تتل في عدم قراءة القصائد السابقة قراءة صحيحة
أو تشويها أو كبح بعض معانيها وذلك في سبيل أن يخلق جوا
أو فضاء رحبا تنفس فيه قصيدته ويكتب لها الحياة وهي محاولة

تنتهى فيما يبدو الى طريق مسدود كما تنتهى محاولة الابن فى
التخلص من نفوذ الأب •

وهذا ما معناه - كما سبق القول - ان أية قصيدة لا يمكن
فى النهاية أن تكون الا اعادة لكتابة قصيدة أخرى ، وهى
ظاهرة نجد تفسيراً لها عند بلوم نفسه فهو يقرر أن القصيدة
أو النص الشعري ما هو الا صورة للنفس والنفس معا (بتحريك
نون وفاء النفس الأخيرة) ، وهى تعنى فى هذا السياق
الحياة نفسها ، والنفس بالطبع واحدة فى كل زمان ومكان •

ولهذا فان مضمون القصيدة لا يمكن أن يتغير من جيل الى
آخر ، ويبقى مجال التغيير أو التنويع محصوراً فى العرض
وحده ، وهذا يعود بنا الى ما سبق أن قررناه من ان أية
قصيدة ما هى الا اعادة كتابة ، لقصيدة سبقتها ، وهذا معناه
- فى نهاية المطاف - انه ليس هناك ما يمكن أن نسميه
بالابداع •

مراجع :

Harold Bloom. The Anxiety of influence. London, 1965,
Poetry and Repression, Yale University Press.
New Haven and London 1976.

(*) جريدة الشرق الأوسط ١٩ معرم ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦/١/٢٣ م •

(٤)

تحدثنا في مقال سابق عن نظرية هارولد بلوم في الشعر ،
وانه وفقا لهذه النظرية فان أية قصيدة ما هي الا اعادة كتابة
لقصيدة سبقتها ، الأمر الذي أفضى بنا الى القول بانه ليس ثمة
ابداع ، وبلوم ينطلق في رأيه هذا من التركيز على مضمون
القصيدة دون أن يهتم ايما اهتمام بشكل القصيدة أو معمارها ،
ولهذا فان ناقدًا مثل ايجلتون Eagleton ، يعتبره صاحب نظرية
جديدة يسميها بالروماتيكية الانسانية ، وهي نظرية تحاول
أن تقف ضد تيار المذاهب النقدية الحديثة وخاصة النقض
«Deconstruction» التي يحمل لواءها في الولايات المتحدة
زميلا بلوم في جامعة ييل «Yale» جيوفري هارتمان وهليس
مير «Miller» .

وما دمنا قد عرضنا لوجهة نظر تعنى بالمضمون ، فإن
استكمال البحث يقتضينا أن نعرض لنظرية تعنى بالشكل دون
المضمون ، ونحاول أن نتعرف على رأيها في الابداع ، والنظرية
التي سأحاول التحدث عنها هي النظرية البنيوية ، والبنيوية ،
مثلها في ذلك مثل الألسنية ، تحاول أن ترد اللغة - وهو
ما تفعله الألسنية ابتداء من سوسير - وكل نشاط انساني آخر
يتولد منها الى وحدة بنائية غير قابلة للتقسيم أو التجزئ ،
ففي اللغة نجد أن الوحدة البنائية الأساسية هي الفونيم
«Phoneme» قد ترجمها البعض الى كلمة «الصوتيم»
والفونيم وحدة صوتية ليس لها معنى في حد ذاتها ، وإنما ينشأ
المعنى ، في أول مرحلة من مراحل تكوينه ، من اتحاد وحدتين
صوتيتين أو أكثر ، وقد طبق الفيلسوف الأثروبولوجي الشهير
«كلود ليفي شتراوس» هذا النموذج اللغوي على دراسة
الميثولوجيا أو الأساطير الدينية عند بعض قبائل هنود أمريكا
الجنوبية ، وقد اطلق على الوحدة البنائية الأساسية للميثولوجيا
اسم الميتيم «Methyme» ، وقد خلص الى القول بأنه باستخدام
عدد محدود من الميتيمات يمكن تأليف أو توليف عدد غير محدود
من الميثولوجيا أو الأساطير *

وبالمثل نجد أن الناقد الفرنسي بارت «Barthes» يطبق
النموذج اللغوي نفسه على دراسة القصة ، أو ال «Recit»

وكلمة الـ «Recit» ليس لها مقابل دقيق في اللغة العربية ،
أو حتى في اللغة الانجليزية ، وهي تترجم في هذه اللغة الى
كلمة «Story» وهي ترجمة غير دقيقة ، وقاموس المنهل يترجم
كلمة Recit الى اللغة العربية بكلمات : نأ ، حكاية ،
قصة ، رواية ، وصف ، سرد ، وعرض ... وهي كلها ترجمات
غير دقيقة ، وأغلب الظن أننا نجد المقابل الدقيق لكلمة «Recit»
في لغة أوروبية واحدة هي الروسية ، وهذا المقابل هو
كلمة «Recit» وهي لا تقابل كلمة «Fabula» في اللغتين
الانجليزية والفرنسية ، وقد اطلت الحديث عن كلمة «Recit»
ومقابلها الروسي كمدخل الى حديث سيأتي أوانه فيما بعد ،
عن المدرسة الشكلية الروسية وعلاقتها بما يسمى بالابداع وهي
مدرسة حمل لواءها في العشرينات من هذا القرن الناقد
الروسي شلوفسكي «Schlovsky» الذي توفي قبل عامين .

بعد هذا الاستطراد أعود الى ما اقتطع من الحديث عن
بارت ، وهو يقرر - انطلاقاً من النموذج اللغوي - ان الوحدة
البنائية للقصة هي الجملة ، وان أية قصة ما هي الا وليدة
لتوليف أو اتحاد رأسي أو هرمي لعدد محدود من الجمل من
خلال ثلاثة مستويات مختلفة هي المستوى الوظيفي والحداثي
والسردي ، من الطريف أن أذكر هنا - بصفة عابرة - ان نظرية
بارت في التوليف أو الاتحاد الرأسي في القصة هي تقيض

نظرية الناقد الشكلي والألسنى الروسى ياكوبسون «Jakobson»
فى التوليف والاختيار فى الشعر أو اللغة الشعرية ، فهو
يذهب الى أن الاختيار هنا هو من المحور الرأسى الى المحور
الأفقى ، وما يعنيه ياكوبسون بذلك هو اتنا لو وضعنا عدة
مرادفات على محور رأسى فان اللغة الشعرية تكمن فى اختيارنا
لكلمة من هذا المحور ووضعها على المحور الأفقى (البيت
أو المقطع الشعرى) وبالطبع فان اختيار هذه الكلمة أو المرادف
يتوقف على ملاءمتها أو ملائمتها للكلمات أو المرادفات المجاورة
له فى المحور الأفقى (أو البيت) نفسه لفظا ومعنى ووزنا وقافية
وحسبى اتنى قد أشرت اليها ، وربما يكون لذلك مجال آخر .
والمهم هنا ان أخلص مما سبق قوله الى اتنا لو أخذنا
مجموعة محدودة من الوحدات البنائية الأساسية سواء فى
اللغة أم القصة أم الرواية أم الشعر وطبقنا عليها قانون
الاحتمالات الرياضى ، لكات حصيلتنا آلاف اللغات والقصص
والرويات والحكايات والقصائد والسونيتات (السونيتة تتكون
من أربعة عشر بيتا) وهى مهمة قد لا يستطيع أن ينهض بها
كاتب واحد أو شاعر واحد فى حياته المحدودة . ولكن من
المؤكد أن أى حاسب آلى أو كمبيوتر يستطيع أن يؤديها يسر

وسهولة ، وهو رأى أنقله عن الروائي الايطالى المشهور
ايتالو كالفينو (Calvino) الذى توفى قبل عام وهو فى رأيه
هذا يعتمد على دراسات المدرسة الشكلية الروسية الحديثة
بريادة كولوجروف . Kolmogrov وهى غير المدرسة الشكلية
الروسية بريادة شلوفسكى التى سبق ان أشرنا اليها .
وكولوجروف يعتمد فى دراساته على قانون الاحتمالات الرياضى
وذخيرة أو تراث الانسانية من النصوص الشعرية فى تأليف
الآلاف من القصائد .

وثمة مدرسة فرنسية بنوية لجأت (كما يقول كالفينو)
الى الأسلوب نفسه فى إنتاج الآلاف من القصائد ولكن بهدف
التحدى والسخرية ان لم يكن الجنون ، ورائد هذه المدرسة
هو أحد رفاق سارتر الذى تحول فيما بعد الى ناقد بنوى وهو
المؤلف الفرنسى كينو «Quenau» وقد استعرض أعماله فى هذا
المجال فى كتابه « مائة ألف قصيدة » . وهى محاولة بدائية
أو إرهابية لما يمكن أن يقوم به الكمبيوتر من تأليف ملايين
القصائد .

وإذا كان الكمبيوتر وهو جهاز آلى ليس له روح ولا قلب

ولا احساس يستطيع أن يقوم بهذا العمل بكفاءة أكثر من الانسان
الذى له قلب وروح واحساس ، فمعنى هذا انه ليس هناك
أى ابداع ، وان عصر المؤلف « المبدع » قد ولى الى غير
رجعة ، وحل محله عصر الكمبيوتر ، وهو ما يقرره كالفينو دون
أن يأسف على ذلك أو يذرف عليه دموعه حرى أو باردة .

مراجع :

6/ Barthes Roland La Aventure Semiologique Edition Du
Seuil, Paris, 1985.

/Calvino, Italo. La Machine Litterature Edition Du Seuil,
Paris, 1984.

/Eagleton, Terry, Literary Theory, Basil Blackwell, Oxford,
1984.

(*) جريدة الشرق الأوسط ٢٦ محرم ١٤٠٧ هـ الموافق ٢٠/١/١٩٨٦ م -

(٥)

تحدثت في مقالات سابقة عن الابداع ، وهل هو وهم أم حقيقة ... وقد حصرت حديثي في هذا الموضوع بالشعر ، ولم أعرض للرواية الا عرضا أو لمأما ، واذا كان الشعر هو ديوان العرب كما يقال ، فان الرواية هي ديوان الحضارة الغربية ، وواحد من الروائيين في فرنسا وهو فيليب سولير « Sollers » يقول - وأنا أقل ما قاله عن كلر « Culler » (١) ان الرواية هي « الوسيلة التي يعبر بها مجتمعنا عن نفسه ، أو هي الأرضية التي يحقق فيها المجتمع وجوده ، أو بمعنى آخر ان المجتمع لا يتصور نفسه الا من خلال الرواية ، ولهذا كله كانت الرواية مرعى خصباً للنقاد الحديثين - وخاصة البنيويين - يرعون فيه ويمرعون ،

ويحاولون أن يجدوا فيه مصداقا لنظرياتهم وافتراساتهم •
وبعد ان كان هههم الأول والأخير هو البحث عن نشأة
المعنى ، أو كيف يتكون المعنى ، أصبح هههم الراهن وهاجسهم
المقلق هو كيف يمكن أن نجد معنى للعالم الذى نعيش فيه ؟
أو كيف يمكن أن نحقق عالما زاخرا بالمعنى أو المعانى ؟

ومن هذا المفهوم تصبح الرواية محاولة لاعادة خلق
وتشكيل العالم ، أو على الأقل - وهو جهد المقل - محاولة
اكتشاف المعنى الكامن فى سر الوجود والحياة ، وهذا لا يتسنى
أو لا يتاح الا من خلال دراسة واستقصاء ديوان الحضارة
الغربية وهو القصة أو القصص بأشكاله كافة من دراما وكوميديا
ورواية • وانطلاقا من هذه الدراسة يحاول البنيويون
- كدأبهم أو كماداتهم - أن يتلسوا أو يعثروا على الأصل
الأول أو الطينة الأولى أو البنى الأساسية الأولى التى تتكون
منها الرواية ، وهم فى هذه المحاولة لحسن الحظ - وأعنى بذلك
حظهم - لا ينطلقون من فراغ وذلك لأنهم وجدوا فى المدرسة
الشكلية الروسية نقطة الانطلاق أو صفاة البداية - ان صح
هذا التعبير - التى تتيح لهم أن ينطلقوا فى دراستهم
أو تجاربيهم •

والمدرسة الشكلية الروسية تقسم الرواية الى جزئين
أساسيين هما « القصة » أو الأحداث التى تتكون منها « القصة »

والعرض أى طريق سرد أحداث « القصة » وتوصيلها الى القارىء أو المتلقى ، و « القصة » فى اللغة الروسية هى الـ « Fabula » ، أما العرض فى هذه اللغة فيطلق عليه الـ « Sjuzhet » ، وهذا التقسيم شبيه بالتقسيم الذى ذهب اليه فيما بعد الناقد الفرنسى المعاصر « تودوروف » ، وهذا التقسيم هو « L'histoire » أى « القصة » والـ « Discours » أى الحديث أو العرض و « القصة » تتعلق بالأحداث والشخصيات بينما العرض يشمل الزمن والوسط وباقى أوجه القصة الأخرى ، وقد قلت أن تقسيم تودوروف للرواية شبيه بتقسيم المدرسة الشكلية الروسية لأنه لم يستعمل مصطلحى الـ « Fabula » والـ « Sjuzhet » ، وهما مصطلحات استعملهما ناقدان فرنسيان آخران هما بارت وجينيت « Genette » ولكن ثمة خلطا فى استعمالهما لهذين المصطلحين كما يقول كلر « Culler » فبارت مثلا يستعمل كلمة (Sjuzhet) للدلالة على « القصة » أو « Recit » وهو استعمال خاطئ .

ومهما يكن فإن أية رواية لا بد أن تنقسم الى قسمين أولهما يشمل مجموعة من الأحداث المتتابعة وثانيهما عرض هذه الأحداث ووصفها ويمكن أن نطلق على هذين القسمين فى اللغة العربية « القصة » والعرض . وهذا التقسيم وان كان قضاضا فانه يعتبر محاولة أولى لوضع نحو للرواية ، وبالطبع

فان ثمة محاولات عديدة أخرى تبعتها ، أولاها محاولة الناقد التشكيلي الروسي «Propp» في كتابه (Morphology of the folk tale 1928 وهو دراسة للفولكلور أو القصص الروسي الشعبي ، وقد قسم فيه هذه القصص الى وحدات أساسية تدخل في بناء كل قصة ، أى أن هذه الوحدات تشكل عاملا مشتركا بين كل القصص ، وتبعا لهذا التقسيم فان هناك أولا « طبيعة الحدث » وتنقسم الى سبعة أقسام ثم عناصر الرواية « أو وحداتها الوظيفية » وقسمها الى واحد وثلاثين عنصرا ، وهذا التقسيم لا يختلف عن تقسيم الجملة في النحو ، فكما أن أية جملة تنقسم الى فعل وفاعل ومفعول ، فان أية رواية تنقسم الى بطل ومساعد للبطل ومجرم ... الخ .

وقد اقتفى الناقد البنيوي الفرنسي المعاصر جريماس «Rreimas» أثر بروب ، واستطاع كما يقول ايجلتون «Eagleton» (٢) أن يختصر عناصر بروب الواحدة والثلاثين الى ستة عناصر هي : الفاعل والمفعول والراسل والمرسل اليه والمساعد والمعارض ، وهو تقسيم شكلي أو بنيوي لا يختلف عن أى تقسيم نحوي للجملة .

ولكن ما علاقة كل هذا بالابداع ، وهو موضوع هذه المقالات المتتابعة ؟ الجواب بسيط وسهل . ذلك لأننا لو أخذنا أية جملة تتكون من فعل وفاعل ومفعول له ومفعول فيه لاستطعنا

أن تؤلف منها آلاف الجمل التي يختلف موضوعها ولكن لا يختلف بناؤها ، وبالمثل لو أخذنا أية وحدة بنائية من الوحدات البنائية للرواية فإنا نستطيع إذا غيرنا طريقة اتحادها مع الوحدات البنائية الأخرى للرواية أن تنتج آلاف الروايات التي قد تختلف طبيعتها ولكن لا يمكن أن يختلف بناؤها ، وهذا معناه ببساطة أن أية رواية ليست إلا إعادة كتابة لرواية سبقتها وأنها ليس ثمة أي إبداع !

ولكن هل تختلف طبيعة أية رواية عن رواية أخرى ؟
أو بكلمات أخرى هل يختلف مضمون أية رواية عن رواية أخرى ؟

الجواب لا بد أن يكون بالنفي ، وهذا ما سأبحثه في مقال

لاحق +

هامش :

1. Jonathan Culler
Structural Poetics
Routledge and Kegan Paul
London 1975.
2. Terry Eagleton
Literary Theory
Pasil Blackwell Publisher
Ltd., Oxford 1983.

(*) جريدة الشرق الأوسط ٤ صفر ١٤٠٧ هـ ٧/١٠/١٩٨٦ م .

(٦)

سبق القول ان الرواية تتكون من جزئين أساسيين هما « القصة » و « العرض » و « العرض » بالطبع لا بد أن يختلف من رواية الى أخرى ، أما « القصة » فلا بد أن تكون واحدة ، أو بلغة الرياضيين لا بد أن يكون هناك عامل ثابت وآخر متغير ، والعامل الثابت لا بد أن يكون هو « القصة » ذلك لأنها واحدة لا تتغير في كل زمان ومكان ، وهي حقيقة لا نستطيع أن نحيد عنها اذا افترضنا ان الرواية هي محاولة لوصف العالم ، أو محاولة لخلق عالم يقودنا الى فهم العالم الذي نعيش فيه و « قصة » العالم « أو الحياة » مهما تغير الواقع المعاش من عصر الى عصر ، لا تعدو أن تكون وصفا لحقيقة أساسية هي الحياة والموت ، أو الوجود والعدم ، أو الوجدان والفقدان

وهي نتيجة توصل اليها العالم النفسى فرويد - كما يقول
ايجلتون - وهو يشاهد ابنه يلعب لعبة نساوية شعبية تتمثل في
قذف كرة يربطها خيط ثم جذبها اليه مرة أخرى ، وقد لاحظ
ان ابنه كان يردد كلمة «Fort.» أو « بعيدا » أو « هناك »
عندما يقذف بالكرة بعيدا عنه ، وعندما يستعيد الكرة أو يشدها
لحوله يردد كلمة «Da» أو « هنا » والكلمتان هما باللغة
الألمانية .

وقد وجد فرويد في هذه اللعبة مجازا أو ميتافورا لحقيقة
الحياة والموت ، الحياة يوماً هنا ، ويوماً هناك في عالم يطبق
عليه الموت من جميع أقطاره ، أو أن الحياة كرة مربوطة بخيط
ترك على رسلها في البداية ثم لا تلبث أن تشدها يد الموت ،
وهي صورة توصل اليها - قبل فرويد - شاعرنا العربى
طرقة بن العبد عندما قال :

لعمرك ان الموت ما اخطأ الفتى

لكا لطول المرخى وثنياه باليد

وهي الصورة نفسها التي يصورها لنا لبيد بن ربيعة في

بيته هذا :

وما المال والأهلون الا ودائع

ولا بد يوماً ان تسترد الودائع

كما انها الصورة نفسها التي يصورها لنا بيت المتنبي الذي
ينضح بالمرارة والأسى :

أبدا نسترده ما تهب الدنيا

فيا ليت جودها كان بخلا

وهي لعبة - والكلام يعود هنا الى لعبة ابن فرويد ،
أى الى لعبة الوجود نفسها - تبدو متكافئة ومتوازنة ، مرة هنا
ومرة هناك - ولكنها كآية لعبة لا يبد فيها من منتصر ومهزوم -
والمنتصر هنا بالطبع هو الموت ، ولهذا فان مهمة الأدب شعرا
ورواية تصبح تأجيل الموت - وهو ما فعلته شهرزاد ليلة بعد ليلة
حتى امتدت حياتها ، بعد حكم الموت الجائم عليها « ألف ليلة
وليلة » .

على ان فرويد - كدأبه - يتعمق الى ما وراء اللعبة
ويدرس آثارها البعيدة النور في نفس الانسان ، وهو يعود بنا
الى فقدان الأول في حياة الانسان ، فقدان الطفل لأمه ، فالطفل
يعتقد في البداية ان أمه ملك خالص له ، ولكنه ما يلبث أن يفطم ،
وما يلبث أن يكتشف ان أمه لا تنتسب اليه اتماء كاملا ، وان
ثمة من ينافس عليها ، وهو الأب ، ليس هذا فحسب بل ان
الطفل يكتشف بعد حين أنه ينتمى الى عالم الأب ، وانه مقيد
بالتقوانين والأحكام التي يفرضها الأب (بالمعنى الواسع لكلمة

الأب هنا) وهي أحكام وقوانين وقيود تتسم — في نظر الطفل على الأقل — بالجور والتعسف والاستبداد ، أي أن عملية الوعي هنا تقترن بالفقدان ، فقدان الأم ، وفقدان الحرية ، وهو ما صوره أروع تصوير الكاتب الأيرلندي جيمس جويس «Joyce» في روايته « صورة الفنان في شبابه »
The Portrait of the Artist As A Young «Man»

ولنتأمل السطور الأولى لرواية جويس ، وأنا أترجمها عن النص الفرنسي ولهذا فإن الترجمة قد لا تكون دقيقة :
« حدث في سالف الزمان » ، وكان زمانا من أحسن الأزمان ، ان خواراة كانت تنحدر في عرض الطريق ، وهذه الخواراة الخواراة التي كانت تنحدر في عرض الطريق قابلت طفلا صغيرا نونو اسمه النونو الكوكو ، أبوه هو الذي روى له هذه الحكاية ، ولكنه كان هو الطفل النونو ، والخواراة الخواراة كانت تنحدر في الطريق الذي يفضى الى (بيتي بيرن) التي كانت تباع الجداول المسكرة المطعمة بالليمون (غزل البنات) •

أوه الوردة الوحشية تزه ، في البقعة الصغيرة الخضراء وكانت هذه أغنيته وكان يعنيها بهذه الطريقة : « أوه المرده الصفيئة تزهل ، عندما تبتل في سريرك ، فانك في البداية تحس بالدفء ، ثم بعد ذلك تحس بالبرودة ، ولهذا وضعت أمه على

سريره غطاء بمشعاً ، ومن هذا الغطاء كانت تسرب اليه تلك
الرائحة الغريبة » •

النص يبدو في البداية غير مفهوم ، ولكننا بقليل من التأمل
نستطيع أن نفهمه اذا عرفنا انه يصور عالم الطفل • وهو عالم
لم تتضح فيه بعد الأسماء والمسمايات ، كما لم يكتمل فيه بعد
النطق الصحيح لهذه الأسماء ، فالخوارة هي البقرة ، والطفل
هنا لا يعرف اسمها ولكنه يتعرف عليها ويعرفها من خلال
صوتها ، والنطق الذي لم يكتمل بعد يحور الوردة الى المردة
والصغيرة الى الصفيينة ، وتزهر الى تزهل • وهذا العالم - كما
يتضح من النص - لم يتشكل بعد ، ذلك لأن لغته لغة بدائية
عفوية ، لغة الطفل الذي لم يتعلم بعد الأسماء كلها •

لكننا بعد هذه اللغة العفوية فاجأً بنص يسرد الحقائق
سرداً أصم لا حياة فيه ، « عندما تبتل في سريرك • • الخ » ،
ما سر هذه النقلة الفجائية • انه الوعي ، أو اكتساب الوعي ،
فالطفل الذي كان يعيش حراً طليقاً في عالم غير حقيقي ، عنالم
ما قبل الوعي ، ويتكلم لغة بدائية ، بدأ يدرك أن ثمة أشياء
مادية تحيط به ، وهذا الإدراك « أو الوعي » يأتي من الحواس
الخمس ، وبالذات حاستا اللمس والشم •

ثم تمضي الرواية لرواية جويس لتقص علينا ان



الطفل بدأ يعيش في بيئة اجتماعية محدودة ، فهناك الأب والأم والعم والخال ، ليس هذا فحسب ، فهناك ما يمكن أن يفعله وما لا ينبغي أن يفعله ، وان ثمة قيودا تحكم تصرفاته .

باختصار لقد انتهى العالم الحر الطليق ، وابتدأ العالم المحسوس ، عالم السدود والقيود . والنص نفسه يصور هذه النقلة ، فالسطور الأولى ، ولغتها كما اسلفت لغة بدائية ، تخلو من أية فاصلة (هذا في النص الانجليزي فقط ويبدو أن المترجم الفرنسي لم يلاحظ الغرض من غياب الفاصلات ، وهو غرض مقصود من جويس) .

خلاصة القول انا هنا ازاء الظاهرة التي سبق ان اشرنا اليها ظاهرة الوجدان والفقدان : الحرية (الطفل يولد حرا) ، اكتساب الوعي ، فقدان الحرية . وهذا يعيدنا الى لعبة هنا وهناك ، أو بمعنى آخر هذا يعيدنا الى القصة الأولى التي لا تعدو كل القصص والروايات التي كتبت حتى الآن سوى أن تكون تكرارا لها ، وهذا معناه ببساطة انه ليس ثمة أي ابتداع .

(*) جريدة الشرق الأوسط 11 صفر 1407 هـ 14/4-1986 م .

(٧)

خلصنا في المقال السابق الى أن مضمون الرواية وهو « القصة » - تميزا له عن « العرض » أي وصف أحداث القصة - واحد لا يتغير من رواية الى أخرى ، وإن هذا المضمون هو الحياة والموت ، أو الوجود والعدم ، أو الوجدان والفقدان ، وهي كلها - كما يمكن أن يلاحظ القارئ - ثنائيات متضادة أو طرفا لعبة واحدة هي هنا وهناك «Fort Da» وهي اللعبة التي اكتشفها العالم النفسى فرويد ، وقدم لنا الفقدان الأول ، فقدان الأم ، وما يرتبط به من فقدان معطيات أخرى موروثه ومكتسبة أهمها الحرية التي تولد في اللحظة نفسها التي يولد فيها الانسان . ولعل أروع رواية تصور هذا الفقدان هي رواية الروائي الفرنسى مارسيل بروست «Proust»

البحث عن الزمن الضائع «A la recherche du temps perdu»
والصفحات الأولى الخمسون من هذه الرواية مكرسة لظاهرة
فقدان الأم أو ما اصطلح النقاد على تسميته بـ «مأساة النوم»
«Le drame du coucher» وهي مأساة تصل الى
ذروتها في احدى الليالي عندما لا تستطيع الأم ، نظرا لوجود
ضيف على العشاء عندهم ، ان تجلس مع ابنها الطفل كعادتها
(والراوى لا يحدد لنا عمره) وتقبله قبل أن ينام .

وهنا تتشال على الطفل عشرات الخواطر ، ويتجاذبه العديد
من الهواجس ، وبالنطبع لا يجد الى النوم سبيلا ، ويضطر في
آخر الأمر الى مغادرة غرفته ، وانتظار أمه وترقبها في الردهة
التي تفضى الى غرفتها ، الى أن ينتهى العشاء ويغادر الضيف
المنزل ، ولكن الأم لا تأتى وحدها الى الردهة التي ينتظرها فيها
الطفل ، وهو موقف يفاجئ الطفل ويبهته فلا ينبس بينت شفة .
والأم بالرغم من ادراكها لمشكلة ابنها لا تستطيع أن تقدم له
يد العون خوفا من الأب ، والأب رغم ادراكه هو الآخر للمشكلة
لا يحل المشكلة حرصا منه على أن يعود الطفل الى أن ينام
لوحده معتمدا على نفسه ، ولكن الأب ما يلبث أن يتراجع أمام
لوعة الابن واضطرابه ، ويطلب من الأم ان تنام مع ابنها هذه
الليلة فقط ، ولكن الابن يدرك ادراكا عميقا ان اتصاره اتصار
مؤقت أو وهمى ، وأنه بشكل أو بآخر قد فقد أمه الى الابد ،

وهذا الادراك تأتي من وعيه ، الذي مازال في مرحلة الولادة والتكوين - بانه يعيش في عالم له حدوده المرسومة التي لا ينبغي عليه أن يتجاوزها ، عالم تسيطر عليه وتحكمه قيود صارمة تكاد أن تصل الى حد التحريم هذا العالم هو عالم قرية جدته ليوني ، واسمها كومبري «Combray» و عالم البورجوازية الصغيرة التي مازالت تشبث بالتقاليد والاعراف المتوارثة وهو عالم لم يفقد بعد براءته وبقائه .

والفتى حين يتفتح وعيه على هذا العالم يدرك في الوقت نفسه أن ثمة عالمين آخرين مسحورين غير عالم كومبري هما عالم سوان «Swann» الذي يحد أحد أطراف القرية ، وعالم جرمانت «Guermantes» الذي يحد طرفها الآخر ، عالم يمثل عالم البورجوازية الغنية ، وعالم جرمانت يمثل عالم الأسرة النبيلة الثرية ، والعالمان في نظر الفتى أو الطفل - الفتى (الراوى أو بروست لا يحدد عمره) يعيشان خارج حدود وتخوم عالم «Combray» عالمان يمكن ادراكهما بالبصر ، ولكن الولوج اليهما محال ، مما يذكرنا بقول شاعرنا العربي :

فيادراها بالكرخ ان مزارها قريب

ولكن دون ذلك أهـوال

في عالم سوان تعيش جليبرت «Gilberte» ابنة سوان التي يراها الفتى من بعيد ويكرهها من النظرة الأولى لأنها لم تعره أية لفتة أو أى اهتمام ، ولكنه في الواقع يحبها من النظرة الأولى نفسها وفي عالم جرمانت تعيش دوقة جرمانت التي يراها الفتى لأول مرة في كنيسة القرية ، ويحبها هي الأخرى من أول نظرة في نفس الوقت الذي تسكن حب ابنة سوان من قلبه ، ويصبح هم الفتى من اللحظة التي رأى فيها ابنة سوان واللحظة التي رأى فيها دوقة جرمانت ، هو أن يلج هذين العالمين السحريين اللذين تعيش فيهما عرائس خياله الخرافية ، وهو هم يذكيه ويلهبه ما قرأه. الفتى من روايات غرامية ورومانتيكية تأتي في طليعتها روايات المرأة المترجلة جورج ساند - ولكن الفتى في محاولته للولوج الى هذين العالمين يدرك ان شأنهما في ذلك شأن عالم كومبري ، لهما تخوم وحدود لا يستطيع أن يتجاوزها أولئك الذين يعيشون خارج حدودهما •

ولكن الفتى - وهو الآن قد شب عن الطوق - يصر ويشابر ويتوصل في النهاية الى الولوج الى هذين العالمين ، ويكتشف بعد حين انهما عالمان زائفان تتحكم فيهما ظاهرتان ، يسميهما الناقد الفرنسي جيرار Snobisme ظاهرتي التعالي Girard وثالوث الرغبة Triangle du desir والظاهرتان افرزهما المجتمع البورجوازي ابتداء من عصر نابليون الثالث ،

فمن ناحية نجد أن النبلاء قد تحولوا الى بورجوازيين ، ولم يعد لهم من اسمهم نصيب ، انه اسم أصبح يرمز الى طبقة بعد أن كان يرمز الى اعراف وتقاليد تتميز بالنبل والفروسية ، ومن هذا المنطلق فانه ليس ثمة أي فرق بين طبقة النبلاء وطبقة البورجوازية ولكن البورجوازيين الجدد لا يدركون هذا الفرق ويحسبون ان النبلاء يكونون طبقة أعلى منهم في السلم الاجتماعي، وبالمقابل نجد النبلاء أيضا لا يدركون انه لم يعد ثمة فرق بينهم وبين البورجوازية الجديدة ، وانهم ليسوا أنبل من هذه البورجوازية ، ونتيجة لهذا الوضع فان الطبقة الأولى ، تغار من طبقة النبلاء وتتطلع الى أن تكون مثلها ، ولكنها تخفي هذه الغيرة وهذا التطلع تحت سياج من الاهتمام بالثقافة والفنون وتبنى الموهوبين ، الأمور التي تمثل في صالون فيردوران *Verdurina* وهو صالون يمثل علما له حدوده وتخومه ، وهو عالم في نفس الوقت الذي يتظاهر فيه باحتقار النبلاء والصالون الذي يجمعهم وهو صالون الدوق جرمانت فانه في دخيلة نفسه ، ودون أن يعي ذلك حق الوعي يتطلع كما قلت الى أن يلج صالون الدوقة ، جرمانت وتمثل نظرية التعالي هنا في ان كل صالون يتعالي على الآخر ، النبلاء يتغالون على البورجوازيين ، وهؤلاء بدورهم يتغالون على من دونهم من الناس ، بل أن البورجوازيين أنفسهم يتغالون على الفنانين

الذين يسمحون لهم بالتردد على صالوناتهم . لا لشيء الا لانهم
يخدمون غرضا معيناً لا يجدون منافسا منه محاولة لمنافسة
صالونات النبلاء ، وبالطبع لا أحد من أفراد صالون فيردوران
يقدر الفن أو يفهمه ولا أحد بالذات يفهم موسيقى فينتري
«Ventrell» التي تكون جلته الموسيقية الصغيرة ركيزة
أساسية من رواية « البحث عن الزمن الضائع » .

وتدور الأيام أو تمر الأيام ، ويتحد الصالون صالون
فيردوران وصالون الجرمانت ذلك لأن مدام فيردوران تصبح
الدوقة جرمانت ، ومع اتحاد الصالونين تزول التوارق الوهمية
التي كانت خلف ظاهرة التعالي ، ونكشف ان التعالي لا يعدو أن
يكون مجرد خداع للنفس لايهام الآخرين وايهام المتعالي نفسه،
انه أحسن منهم مع انه في الحقيقة لا يعدو أن يكون واحدا منهم
بكل ما فيه وفيهم من مساويء وعيوب بل خسة ونذالة .
ولا يتسع لي المقام للتحدث عن الظاهرة الأخرى ظاهرة ثالوث
الرغبة ، ولهذا أجدني مضطرا الي تأجيله الي مقال لاحق .

هامش :

Rene Girard
Mensonge Romantique et ve rite
Romanesque
Grasset Paris 1931.

(*) جريدة الشرق الأوسط 18 صفر 1407 هـ 21/10/1986 م .

(٨)

تحدثت في مقال سابق عما سماه رائد المدرسة الاجتماعية
في النقد الناقد الفرنسي رينيه جيرار «Girard» بظاهرة
التعالى «Snobisme» في رواية الروائي الفرنسي مارسيل
بروست « البحث عن الزمغ الضائع »
«A la recherche du temps perdu»
وسأتحدث في هذا المقال عن ظاهرة أخرى في هذه الرواية
يسمونها جيرار بثالوث الرغبة «Le triangle du desir»
وهي ظاهرة يفرزها المجتمع البورجوازي عندما يصل الى مرحلة
اضمحلال المنافسة الحرة وسيطرة الشركات الكبيرة ، وهي مرحلة
تتميز - في الوقت نفسه - باضمحلال دور الفرد الذي يصبح
مجرد رقم أو قطعة غيار في عجلة الاتاج الاقتصادي الضخمة ،

أو حتى مجرد صفر على الشمال ، وهذا ما يحدث فعلا في نهاية المطاف . وهي حقيقة تنعكس على العلاقة بين الأفراد وما يمكن ان نسميه بالتبادل العاطفي الذي يقابل في المصطلح الاقتصادي ما يسمى بالتبادل التجاري ، وهذا التبادل - وأنا أقصد هنا التبادل التجاري - لا يتم بين طرفين ، بل يتم بين ثلاثة أطراف ، طرفان حقيقيان وطرف ثالث « غائب » ويسكن أن يدخل في ثالث التبادل في أية لحظة . فاذا كنا ازاء سلعة ما فانها تكون موضوعا للتداول بين طرفين احدهما مشتر والآخر بائع ، وطرف ثالث يمكن أن يحل محل المشتري اذا عجز هذا عن شراء السلعة ، ويسكن في الوقت نفسه أن يحل محل البائع لأن المشتري يستطيع ان يذهب الى بائع آخر ، ولو ان هذا البائع الآخر سيختفى بعد حين ويحل محله البائع الأوحده ، وبذلك يتحول ثالث التبادل الى طرف ثابت لا يتغير هو البائع وطرفان آخران احدهما قادر على الشراء والآخر عاجز عنه ، أو بمعنى آخر من يملك ومن لا يملك .

وجيرار يطلق على الطرف الثالث اسم « الوسيط »
« Le Mediateur » والوسيط في البداية ، أي بداية التحول البورجوازي ، يكون أقدر من المشتري وأكثر منه مالا وباعا ، وهي وساطة يسميها جيرار بالوساطة الخارجية « La Mediation Externe ».

والمشتري في الغالب الأعم لا يشتري السلعة لحاجته اليها ، ولكنه يشتريها تقليدا للطرف الآخر أو الوسيط أنه يريد أن يتساوى معه ، ويتطلع الى أن يكون مثله ، والسييل الوحيد لذلك هو أن يقلده ، ولكن البون بينه وبين الوسيط لا يزول بتقليد المشتري له ، وإنما يزول عندما يدرك البائع أو القوة الاقتصادية المنتجة ان من مصلحته أو من مصلحتها أن يكون هناك غير مشتر ، أي أن يتعدد المشترون ، لأن المشتري الواحد قد يفرض شروطه عليها .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فلا بد من تعدد المشتريين حتى لا تكف عجلة الانتاج عن الدوران وهي عملية تفرز في النهاية ما أصبح يعرف بالمجتمع الاستهلاكي ، وفي هذا المجتمع تتحول الوساطة الخارجية الى وساطة داخلية «Mediation Interne» حيث يختفي البون بين المشتريين ويصبحون سواسية في سوق التبادل التجاري ، هذا معناه بالطبع توحيد مواصفات السلعة بحيث لا يصبح هناك فرق بين سلعة وأخرى .

وهو ما نشاهده فعلا ونلمسه في عالم اليوم أو الحاضر الذي نحياه ، وهو حاضر انعدمت فيه القيم الفنية والروحية للأشياء ، وهي ظاهرة نشاهدها عندما تنتقل الى سوق العواطف ، وهو قد أصبح سوقا بكل ما في هذه الكلمة من معنى . وفي

هذا السوق يتم التبادل - كما هو الحال في سوق التبادل
التجارى - بين ثلاثة أطراف ، قصة العاشق والمعشوق . وثمة
الطرف الثالث أو الوسيط وفي البداية تكون الوساطة - كما
هو الحال أيضا في سوق التبادل التجارى - وساطة خارجية ،
أى أن البون بين العاشق والوسيط والمعشوق بون شاسع
ينطبق عليه هذا البيت :

فيا دارها بالكرخ ان مزارها

قريب ولكن دون ذلك احوال

ولعل أعظم مثل للوسيط - وأنا ما زلت أتحدث عن
الوساطة الخارجية - في أدبنا العربى هو مجنون ليلى ، فهذا
المجنون - وهى تسمية فيها الكثير من الجناية عليه - يعتبر
العاشق المثالى الذى يصدر عن عاطفة حقيقية ، وهو لا يعشق
مجرد امرأة ، وإنما يعشق نموذجا للمرأة ، ليلى بالنسبة له ليست
امرأة كبقية النساء انها مثل أعلى ، ولهذا لا تخضع فى نظره -
لما تخضع له باقى النسوة من قوانين بيولوجية واجتماعية ،
وهى نظرة تتل فى هذا البيت الذى قاله شوقى على لسان
المجنون وخاطب فيه زوج ليلى ، وهو بيت سخر منه نقادنا العرب
قاطبة مع أنه بيت يعبر عن مفهوم المجنون للمرأة التى يحبها ،
كما يصدر عن احساس عميق باللوعة والفجعة ، وهذا البيت هو :

بربك هل ضمت اليك ليلي

قبيل الصبح أو قبلت فأها

ليلي هذه - كما قلت - ليست امرأة تخضع لما تخضع
له باقى النسوة من قوانين بيولوجية تمثل فى الممارسة الطبيعية
بين الرجل والمرأة ، ولهذا فان التساؤل هنا تساؤل يعبر عن
الاستحالة من جهة - استحالة أن تكون ليلي كباقى النسوة -
والفجيرة من جهة أخرى ، الفجيرة التى تمثل فى أنها فعلا كباقى
النساء ، والمفارقة الكبرى هى أنها فعلا وحقيقة امرأة كباقى
النسوة أو النساء تخضع لما تخضع لهن من قوانين اجتماعية
وبيولوجية ، انها امرأة تغدو وتروح ، وتأكل وتشرب ، وترتكب
ما ترتكبه باقى النسوة من حماقات وتفاهات ، وتعيش مع زوجها
كما تعيش باقى النسوة مع أزواجهن ، انها باختصار أبعد
ما تكون عن المثل الأعلى الذى تخيله المجنون وهى حقيقة عبر
عنها شاعرنا الدكتور القصيبى حينما قال ما معناه « لم تتغير
ليلي وانما تغير المجنون » .. وما يعنيه الدكتور القصيبى - فى
رأىي - هو ان ليلي هى هى لم تتغير ، انها امرأة كباقى النسوة ،
وانما الذى تغير هو المجنون .

لم يعد المجنون ذلك العاشق الذى يصدر عن عاطفة
حقيقية ، وانما أصبح مجرد مقلد ومسوخ للمجنون ، أصبح

انسانا ، أو على الأصح فردا ، تتحكم فيه الغرائز الطبيعية والقوانين التي أفرزها - وما زال يفرزها المجتمع الاستهلاكي - ولهذا فهو لا ينطلق من عاطفة صادقة ، ولا يتطلع الى نموذج أو مثل أعلى لما ينبغي أن تكون عليه المرأة ، وحتى لو فعل ذلك فانه سيكتشف بعد حين ، ان هذا النموذج أو المثل الأعلى لا يعدو أن يكون نسخة طبق الأصل منه ، انها ليلي التي لم تتغير أبدا ، وهذه هي المأساة ، مأساة الانسان المعاصر ، وهي مأساة لعل أعظم من صورها هو الروائي الفرنسي مارسيل بروست في روايته التي كانت المنطلق لهذا المقال ، وهي رواية « البحث عن الزمن الضائع » ولعل القارئ يذكر أن حياة بروست بدأت باحساسه بفقدان أمه وإدراكه لمحدودية عالم كومبري ، العالم الذي كانت تعيش فيه عائلته ، وتطلعه الى العوالم الأخرى التي كان يعتبر الولوج اليها نوعا من المحال ، عوالم سوان وجرمانت ، ثم بنجاحه في ولوج هذه العوالم .

والجديد في حياته هو اكتشافه أو إدراكه ان هذه العوالم عوالم تتحكم فيها ظاهرتا التعالي وثالوث الرغبة اللتان تحدثنا عنها في بداية هذا المقال والمقال السابق له ، وهي نهاية تفضى به الى الخيبة والاحباط فالعالم المسحور الذي كان يبهره ويسيطر على أحلامه وطموحاته ليس الا عالما زائفا تسيطر عليه قوافين المنفعة والتبادل التجاري ، وازاء هذا

المصير والواقع المر لا يجد مارسيل بروست نجاة الا في البحث عن زمنه الأول ، زمن الطفولة والبراءة ، الزمن الضائع ، وهو بحث أو رواية تستغرق أكثر من ثلاثة آلاف صفحة وهي رواية لا تعدو رغم العدد الهائل من هذه الصفحات ، لا تعدو سوى أن تكون تكرارا للقصة الأولى التي سبق أن تحدثنا عنها قصة الوجدان ، والفقدان ، والبحث مرة أخرى عن الوجدان المفقود ، وهي حقيقة أدركها الباحث حامد طاهر وعبر عنها بقوله : ان موضوع الرواية الأساسي هو :

« لحظات الوعي المفقود من الانسان ومحاولة ايجادها مرة أخرى » .

وقد استطاع بروست أن يوجد هذه اللحظات ويستعيد زمنه المفقود ، والزمن هنا ليس الزمن بمعناه اللغوي الشائع ، ان الزمن هنا هو الرواية ذاتها ، أو العمل الأدبي الذي يفلت من قبضة الزمن « بمعناه اللغوي » ويحقق الخلود .

هامش :

حامد طاهر - المعاد الروائي لبروست، مجلة قصول : المجلد الثاني - العدد الثاني ، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٢ .

(*) جريدة الشرق الأوسط ١٥ صفر ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦/١٠/٢٨ م .

(٩)

تحدثت في مقال سابق عن ظاهرة الوجدان والفقدان في قصة قصيرة لنجيب محفوظ وسأحاول أن أتحدث عن الظاهرة نفسها في رواية لمجيد طويا . . .

وقبل أن أتحدث عن هذه الرواية أود أن أذكر القارئ بما سبق أن كتبه تحت هذا العنوان بأن الوجدان والفقدان هما المضمون الأساسي لكل القصص والروايات .

ورواية مجيد طويا . . التي أتحدث عنها الآن لا تشذ عن هذا المضمون ، وهو أمر ندركه من عنوان الرواية ذاتها وهو « ريم تصبغ شعرها » فهذا العنوان يدل دلالة واضحة على محاولة لوجدان شيء وجد أولا ثم فقد وهو لون الشعر

والوجدان هنا ليس وجدانا حقيقيا ، وانما هو محاولة للتعويض عنه ، ذلك لأن ما يفقد اننا يفقد الى الأبد ، ولا سبيل الى تعويضه الا بالفن كما سبق أن أوضحته عند الكتابة عن رواية مارسيل بروست •

وصبغ الشعر هنا يندرج تحت الفن • ليس هذا فحسب بل ان صبغ الشعر رمز دلالي لمحاولة البحث والامتحواذ على شيء آخر فقد ، وهذا الشيء — كما سنتبين بعد قليل — أهم من مجرد فقدان لون الشعر • وهذه الرواية التي بين أيدينا تقع تحت جنس من أجناس الرواية يسمى *Bildungsroman* وهو مصطلح ألماني يستعمل كما هو — أي دون ترجمة — في اللغتين الانجليزية والفرنسية ، أما في اللغة العربية فقد ترجمته اعتدال عثمان (١) برواية « التكوين النفسى والفكرى » وهي رواية تتبع مسار حياة انسان ما من اللحظة التي يفتح فيها وعيه الى اللحظة التي يكتسل فيها نضجه ، وهو نضج قد يكتمل وقد لا يكتمل ، ولعل أعظم مثل لهذا الجنس من الروايات في الأدب الغربى هو رواية جويس « *Joce* » صورة الفنان في شبابه « *The portrait of the artist as a young* » التي تحدثت عنها في مقال سابق • أما في أدبنا العربى فيمكن أن أضرب مثلا لها رواية عبد الحكيم قاسم • • أيام الانسان السبعة ، وبالطبع فان المثل الآخر لها هو رواية مجيد طويا موضوع حديثى هذا •

ونحن نعرف اننا ازاء رواية تكوينية منذ السطور الأولى
فيها ، وفي هذا الحوار بين الأم وطفلتها وهو حوار مداره
الشعر تقول الأم : بطيئا ومع الأيام سيتحول شعرك الى
الأصفر .

اذن فأول درس تتعلمه الطفلة هو فقدان ، فقدان الشعر ،
وتانى درس تتعلمه هو أن الذكر أقوى من الاثى يتمثل ذلك أولا
في الشجار الذى يدور بين أبيها وزوجتيه ، ويتمثل ثانيا مع بداية
تفتح وعيها عندما تدرك أن الاثى « النعجة » أضعف من
البحروف « الذكر » لأن له قرنين ، ومع بداية تفتح وعيها
ووجدانها لهذا الوعي تفقد أشياء أخرى منها المشط الذى فقدته
في أثناء عراكها مع أختها ، ومنها وهو الأهم انسايتها ، انها
ليست انسانا ، انها اثى وعما قليل ستصبح شاعت أم أبت امرأة
يجب أن تتقرب في قالب يفرضه عليها المجتمع مما يذكرنى بكلمة
سيمون دى بوفوار (De Beauvoir) المشهورة « ان المرأة
لا تولد امرأة ، ولكنها تصبح امرأة فيما بعد وما تعنيه دى بوفوار
هو ان المرأة مثلها مثل الرجل تولد انسانا حرا . ولكنها بعد حين
تجد نفسها تتقرب مرغمة في الدور أو القالب الذى يفرضه عليها
المجتمع وهو « المرأة » .

وإذا كانت « المرأة » في أوروبا الى وقت قريب مجرد
دمية كما تبين من مسرحية ايسن « Ibsen » « لعبة البيت »

أو مجرد صورة جميلة كما تبين من رواية دي بوفوار
«Les Belles Ibages» أو «الصور الجميلة» فإنها في
الريف المصرى - على الأقل - مجرد سلعة ومتاع الى حين . لأنها
ما تلبث أن تدبّل وتفقد رواءها ونضارتها فتنبذ وتحل محلها
« امرأة » طازجة وهى حقيقة تطل علينا من سطور الرواية هذه
التي تحدثنا عن الزوج « كان هو يعشق الأشياء الطازجة »
ويعرف أن طعم الخيارة عند قطفها من الغيط أذ طعما منها وهى
تباع فى السوق بعد أيام ، هكذا حال النساء (٢) . . . وهى
فلسفة لا يتورع الزوج عن ترديدها لابنته وكأنه يحثها على أن
ترضخ لقدرها ، على أن تكون « امرأة » وذلك عندما لخص لها
فلسفته عن الخيار ، « وكيف ان الطازج أذ مذاقا من غير
الطازج » هكذا حال المرأة ، ما أن تنجب حتى تقدم وتفقد
نضارتها ، فيركب الملل والضجر لأن العادة تقتل الشوق ،
وسرعان ما ينجذب الى فتاة طازجة !! » .

وقد يكون تشبيه المرأة هنا بالخيار - تشبيها فجيا وسوقيا ،
وهو أمر لا يلام عليه المؤلف بل يحمد عليه ، ذلك لأنه أراد أن
يجسم لنا وضاعة الدرك الذى تعيش فيه المرأة فى المجتمع الذى
يكتب عنه ، وهو وضع أو درك ادركته ريم « بطلة الرواية »
منذ اللحظة التى تفتح فيها وعيها ، أدركت منذ البداية انها
« امرأة » وليست انسانا ، لقد فقدت انسانيتها منذ اللحظة

التي تشكل فيها الوعي ووجد • أي اننا هنا ازاء معادلة يمكن تبسيطها كما يلي :

ولادة انسان (وجدان) وعى ••• ثم فقدان (للانسانية) وهذه الثنائية ، ثنائية الوجدان والفقدان لا تقتصر على لون الشعر ، ولا على « الانسانية » بل تمتد الى أشياء أخرى منها وجدان التضج الأثوى الذي يؤدي الى فقدان الحرية ، ذلك لأن ريم في اللحظة التي تجد فيها أنوثتها ، أي في اللحظة التي تكتمل فيها سمات الاثى وقسماتها نفاجاً بأنها فقدت حرمتها ، الأمر الذي يتسل في هذا الحوار بينها وبين جدتها (٣) :

— ريم حبيبتى ، اسمعى ما سأقوله لك وعيه جيداً •

— ••• ••• ؟

— منذ الآن تجنبى اللعب مع الأولاد

— لمساذا ؟

— لأنك لم تعودى طفلة بعد !!

— ولمساذا لا ألب مع الأولاد ؟

— لأنك ستصبحين فتاة مثل رجاء •• ورجاء قد كفت عن

مكالمة الأولاد •••

افعلى مثلها ••

مما سبق يتضح لنا أن رواية « ريم تصبغ شعرها » لا تخرج عن موضوع قصة الوجدان والفقدان التي تسئل القصة الأساسية لكل القصص والحكايات والروايات ، وقد يقال أن في هذا نوعاً من التبسيط المتعسف والجواب سهل . ذلك لأن قصة الوجدان والفقدان ما هي الا قصة الحياة والموت ، ولا اعتقد أن ثمة قصة أخرى غير هذه القصة الأزلية . وهو قول قد يجعل البعض يتهمنى بالتشاؤم والعدمية ، وموقفى ازاء هؤلاء هو أن أدعوهم الى قراءة ما كتبه فى مطلع هذا المقال حين قلت ان ما يفقد يسكن أن يعوض بالفن ، وهذا ما فعلته ريم حين صبغت شعرها وما فعلته قبلها شهرزاد حين استطاعت بفنّها أن تدرأ الموت وتتجاوزّه ، وبقيت حية بيننا الى الآن والى ما يستقبل من الزمان .

هامش :

- (*) جريدة الشرق الأوسط ١٦ ربيع الأول ١٤٠٧ هـ - ١٨/١١/١٩٨٦ م .
(١) امتداد عثمان « البطل المعطل بين الاغتراب والانتماء » مجلة فصول .
المجلد الثانى ، العدد الثانى ، يناير (كانون الثانى) - فبراير (شباط) مارس (آذار) ١٩٨٢ .
(٢) مجيد طويبا . ريم تصبغ شعرها « مكتبة غريب » القاهرة صفحة ٨٠ .
(٣) نفسه صفحة ١٠٢ .

(١٠)

تحدثنا في مقالات سابقة تحت هذا العنوان « عن لعبة .. هنا .. وهناك » أو ظاهرة الوجدان والفقدان ، أو ما يمكن أن نسميه بثنائية الحياة والموت . وقد درسنا هذه الظاهرة في قصيدة لأمل دنقل ، ويجدر بنا الآن أن ندرسها في قصة أو رواية عربية - بعد أن درسناها في روايتين غريبتين - وقد تعمدت أن اتناول أية قصة يقع عليها نظري دون سابق معرفة أو اختيار .

والقصة التي عثرت عليها من هذا المنطلق هي قصة « النشوة في نوفمبر » للروائي المصري نجيب محفوظ ، وقد نشرت في مجلة « الدوحة » العدد الصادر في يوليو (تموز) سنة ١٩٨٦ . وأول ما يوجه نظرنا في هذه القصة هو العنوان

نفسه ، وهو لا يثير انتباهنا فحسب بل يصدمننا ويجعلنا تتساءل كيف تكون هناك « نشوة في نوفمبر » ذلك لأن فصول السنة — كما نعرف — غير ثابتة وكل فصل منها يفسح الطريق للآخر .

قشمة فصل الصيف فصل الحرارة والتوهج وقبله فصل الربيع فصل الخصب والنشوة والصيف ما يكاد يطل على الدنيا حتى يسقى موليا عنها تاركًا مكانه لفصل الخريف فصل الموات الذي ينبخ على الدنيا بكله — كما يقول امرؤ القيس — ثم يسقى متباطئًا تاركًا مكانه لفصل الشتاء فصل النهايات .

وقد اتخذ أحد كبار نقاد الأدب في الغرب وهو نورثروب فراي «Frye» من هذه الفصول مادة لتقسيم أجناس الأدب وتعرينها ففصل الصيف يمثل الكوميديا ، وفصل الربيع يمثل الرومانس أو العاطفة ، وفصل الخريف يمثل التراجيديا ، أما فصل الشتاء فيمثل المفارقة «Irony» هذا التعاقب من فصل الى فصل ومن حال الى حال يذكرنا بما قاله شاعرنا العربي:

منع البقاء قلب الشمس

وظلوعها من حيث لا تسمى

وقد جسد الاغريق القدماء هذه الظاهرة ، ظاهرة التعاقب ، في شخص برسفونة Præphone رمز الخصب عندهم ، وبرسفونة هي ابنة زوس ، Zeos وقد أحبها هادس .

حارس عالم الموتى وخطفها الى عالم السفلى
 فلما أحست أمها ديمتر «Demeter» بفقدتها بكت
 والتاعت وجفت عروق الحياة في جسمها ما ترتب عليه
 موات عروق الحياة في الأرض نفسها الأمر الذي جعل
 زوس يتدخل وينقذ برسفونة من براثن هادس ، ولكن
 هذا دس في طعامها حبات الرمان ، طعام الموتى ، الذي
 جعلها فيما بعد تعن الى عالم الموتى وتقضى ثلث كل عام فيه ،
 وعندما عادت برسفونة الى الأرض عاد اليها ، أى الى الأرض ،
 الخصب والتماء فكأنها ولدت من جديد ، ولكن هذه الأرض
 ما تلبث أن تموت عندما تعود برسفونة الى العالم السفلى .

ومن الواضح أن ثلث العام هنا يمثل الخريف والشتاء -
 لهذا كله فإن عنوان قصة نجيب محفوظ « النشوة في نوفمبر »
 يصدمننا ، وهي صدمة أجد لها سابقة ، أى أن نجيب محفوظ
 على عظمته لم يأت بجديد - في قصيدة « اليباب »
 «The Waste Land» للشاعر الانجليزي الأمريكي ايليوت
 «Eliot» فهذه القصيدة تبدأ بهذا المطلع « ان أبريل هو
 أقسى الشهور » وهو مطلع يصدم القارئ ، فكيف يكون
 أبريل شهر الربيع والخصب والنشوة ، الشهر الذي تعود فيه
 برسفونة الى الأرض من عالمها السفلى ، كيف يكون هذا
 الشهر أقسى الشهور . نحن هنا - كما في النشوة في نوفمبر

أمام قلب متعمد لطبيعة الأشياء ، بل قوانين الحياة ، وهو قلب متعمد هدفه تهيئتنا نفسيا لما سيجد من أحداث في القصة والقصيدة ، ودون هذه التهيئة النفسية فاتنا سوف لا نتقبل بسهولة ما سيحدث .

ولهذا فان شهر أبريل الذي يتطلع اليه الجميع ليجلب لهم الخير والخصب يدير ظهره لهم دون أن يحقق لهم الخلاص المنشود ولهذا فهو أقسى الشهور ، وبالطبع فان ايليوت يرمز بكل هذا الى عقم الحضارة الأوروبية وافلاسها ، وهي حقيقة تتبدى لنا بشكل قوى عندما نعرف أنه نظم قصيدته بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٢ عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى .

وقد قلت ان نجيب محفوظ لم يأت بجديد في القلب المتعمد لطبيعة الأشياء ، وهو قول ينطبق على ايليوت نفسه ذلك لأنه — هو الآخر — لم يأت بجديد في هذا الصدد . فقد سبقه الى ذلك شكسبير في مسرحية هاملت التي نجد في مطلعها قلبا متعمدا لطبيعة الأشياء ذلك لأن أحد الحراس الذي يريد أن يدخل الى المبنى يخاطب الحارس المناوب — « قف من أنت ؟ » في حين ان الحارس المناوب هو المناط به توجيه مثل هذا الخطاب .

فقصة نجيب محفوظ « النشوة في نوفمبر » لا تعدو أن تكون تجسيدا — وبالطبع تخيلا — لظاهرة الوجدان والفقدان ، وبطلها عجوز نشيط — رغم طعنه في السن ، وهو يعيش وحيدا ،

فالولد في بلجيكا ، والبنت في سنغافورة ، ورقيقة العمر تحت
الثرى ، وهو يستقبل حياته كل صباح بارتياح وبشر حيث
يذهب الى غرفة السفرة ليجد الشاي والشهد والتوست المحمص
في انتظاره على أحسن صورة ، فإذا ينقصه ، لقد فقد الابن
والبنت اللذين ابتعدا عنه الى حين لا نعرف اذا كان سيطول أم
سيقصر وقد رفيقة العمر ، ولكنه رغم ذلك وجد التأسى
والسلوان في مواصلة الحياة وما فيها من مباحج . . . تتسل
بالذات في العسل البائح بشذا البرتقال . والأهم من هذا كله
انه لم يفقد صحته فهو يتسع بصحة لا بأس بها رغم بلوغه
السبعين . أى أنه وجد أشياء الزوجة والولد والبنت وفقد هذه
الأشياء فيما بعد ، ثم وجد أشياء حلت محلها ، فإذا ينقصه
الآن ، ينقصه شيء ما ، شيء أدركه فيما يبدو من تأمل العسل
البائح بشذا البرتقال ، فهذا العسل هو تاج تلقيح وتواصل
بين نحلة ورحيق ، وهى العملية التى يكمن فيها سر الحياة
وتواصل الأجيال جيلا بعد جيل ، انها العملية التى تسئل انطلاق
شوط جديد لظاهرة الوجدان والفقدان ، ما ينقص صاحبنا
هو أن يكون جزءا من الطبيعة ، ولكن هل يستطيع أن يكون
كذلك بعد أن جاوز السبعين ؟ لم لا خاصة وان طبيبه أخبره
في صباح اليوم نفسه ، ان صحته طيبة وأنه قادر على الحب ،
لهذا لم يتردد عندما وجد الفرصة سانحة وأقدم على ممارسة

النشوة في نوفمبر وبالطبع كانت العاقبة وخيمة اذ وجد نفسه بعدها في سرير أحد المستشفيات وهو بين الحياة والموت ، وهي نهاية تقبلها بسهولة بعد أن عرفنا ان عنوان القصة هو « النشوة في نوفمبر » وهو أمر كما قلت ضد طبيعة الأشياء وقوانين الحياة .

هشامش :

راجع كتاب

- Frye
Anatomy of criticism
Princeton, NJ, 1957.

(*) جريدة الشرق الاوسط ٨ ذيق الثاني ١٤٠٧ هـ ١٩٨٦/١٢/٦ م .

عطيل ووهمية الابداع

بعد أن القيت محاضرتي عن نظرية الابداع في نادي جدة الأدبي في ١١ رجب من هذا العام ١٤٠٨ هـ الموافق ٢٨ فبراير ١٩٨٨ م، جاءني سؤال مكتوب أو على الأصح تعليق يشوبه شيء من اللوم والامتنكار من مستمعة لم تشأ أن تفصح عن اسمها ، ونص التعليق هو : « الابداع : وقد ادمنا هذا الوهم الذي حلقنا معه مرارا على نسمات جيوكندا ، الايافة ، وحتى اتحار ديزدموته ، فلا توقظنا منه ، يا سيدي » .

ولكن لماذا كلمة « وحتى » قبل اتحار ديزدموته ، هل هذا يعني في نظر المستمعة ، أن مأساة عطيل ، أو على الأصح مأساة « ديزدموته » أقل « ابداعا » من الأعمال الأخرى التي

ذكرتها ، لست أدري ، ولكن المحقق ان مأساة « عطيل » لا تقل في رأيي روعة عن هذه الأعمال ، ان لم تكن أروع منها . وأنا أتحدث عن روعة العسل وعظمته بل وجماله ، ولكنني لا أتحدث عن ابداعه ، ذلك لأن الحدث الذي تنهض عليه المأساة حدث عادي ومعروف ، رواه الكاتب الايطالي جيرالدي في عام ١٥٦٥ ، وترجم عله الى الانجليزية في عام ١٥٨٤ . ولا بد أن شكسبير قد قرأ هذه الترجمة ، قبل أن يكتب مأساته في عام ١٦٠٤ ، ويمكن تلخيص هذا الحدث في أسطر قليلة ، بطل الرواية بريري أسود هو عطيل الذي يتزوج من ابنة أحد نبلاء البندقية وهو ديزدمونه ، ثم يقتلها بعد ان يقنعه حامل رايته اياجو بأنها خاتمه مع أحد ضباطه كاسيوس ، هذا هو الحدث الذي صاغ شكسبير منه مأساته . وهو كما قلت حدث معروف ، واذن فان شكسبير لم يتدع شيئاً هنا ، ثم أن شكسبير عندما حول هذا الحدث الى مأساة ، اعتمد على اللغة كمادة لها . واللغة قديمة ومعروفة ، والسمة الرئيسية للغة هي التكرار ، لأنها بدون ذلك لا تصبح لغة ، ولا تصبح وسيلة لوصف الواقع ، واداة للتواصل والتخاطب ، فالتكرار هو الذي يضيف عليها مشروعية وجودها ، والتكرار يعنى ان الشيء يحتفظ بمسماه مهما تكرر فالمرأة لا بد أن تعنى المرأة مهما تكرر استعمال هذه الكلمة . ومدلولها مستقر في نفس

المتحدث وفي نفس المخاطب ، ولا يمكن أن يكون ذلك محل اختلاف بينهما ، لأن هذا يعني اتنا ازاء لا لغة ، أو ازاء حالة تقع تحت مستوى اللغة ، أو حالة تسبق وجود اللغة ، وهما حالتان تشيران الى تلاشي الواقع - حيث لا توجد لغة تصفه - والى فقدان التواصل ، وسنجد فيما بعد ان هاتين الحالتين موجودتان في مسرحية عطيل . ومادام ان السمة الأساسية للغة هي التكرار ، فافتنا لا نستطيع أن تأتي بأي عمل ابداعي باستعمال اللغة ، لأن التكرار يقتل أية محاولة للابداع ، بمعنى آخر كيف استطيع أن ابداع شيئا باستعمال مادة سستها الأساسية هي التكرار ، ولهذا فان مارسيل بروست يقرر ان الموسيقى هي العمل الوحيد الذي يمكن أن يتسم بالابداع لأن الموسيقار يستعمل مادة ، هي الأصوات ، قد تكون جديدة أو غير مألوفة لدى المتلقى ، وهو الأمر الذي لا يتأتى للكاتب الذي يستعمل مادة من طبيعتها - كما قلت - التكرار ، وكذلك لا يتأتى للرسام الذي مهما حاول ان يمزج ألوانه ويخلط بينها ، فلن يستطيع أن يأتي بلون لا يوجد في الطبيعة . ومادام الحال كذلك ، فما هو سر روعة مسرحية « عطيل » ؟ وكيف تمكن شكسبير من تحويل حدث عادي قد يحدث كل يوم الى عمل درامى عظيم ؟ وكيف لم يتمكن غيره ممن كتبوا أعمالا درامية من ان يرقوا الى ذراه ؟ الجواب على كل ذلك هو قدرته الأسطورية

في الاستحواذ على مادة العمل الفني - اللغة - وتطويعها لخدمة عمله الدرامي . فاللغة في معظم أعمال شكسبير - وخاصة مسرحية عطيل - تتحول من مجرد أداة لتعبير هي المضمون ، أو ال *Mevange* على حد تعبير مارشال ماكلوهان . ليس هذا فحسب بل ان اللغة هي التي تصنع العمل الدرامي وتطوره وتشكله ، باختصار ، وبكلمات أخرى ، اللغة في أعمال شكسبير هي البطل الحقيقي لكل مسرحياته ، وبالذات ، كما قلت ، عطيل . واللغة هي التي تشكل شخصية عطيل في بداية المسرحية ، واللغة هي التي تمكنه من الاستحواذ على قلب ديزدمونه ، واللغة هي التي تتيح له ان يقنع والد ديزدمونه ومجلس الشيوخ في البندقية بالاذعان لرغبته في الزواج من ديزدمونه ، واللغة هي التي تصنع ظاهرة النكوص أو ما يسمى بال *Reversal* أو ما سماه أرسطو في كتاب البويطيقا بال *Peripeteia* وهي السمة الأساسية لأي دراما ، ذلك لأن أي دراما تبدأ بمعطيات معينة *Premises* ، ثم يأتي الحدث أو ال *Plot* الذي ينقض هذه المعطيات ، والذي يبلغ ذروته في لحظة النكوص ، وعندئذ تتحول هذه المعطيات بعد نقضها الى معطيات أخرى ، فالبطل بعد أن كان في بداية الدراما - وبالذات التراجيديا - في قلب المجتمع يضطر في النهاية الى الخروج منه بالانتحار أو بالعقاب الذاتي ، والبطل في الكوميديا يتعرض

أيضا لظاهرة النكوص أو البريتيا ، فهو في البداية يتكون خارج المجتمع أو منقيا عنه ، ولكنه في النهاية يجد نفسه في قلب المجتمع بعد أن اقتنع هذا المجتمع بعدالة قضيته . . . ، أو بعد أن اقتنع المجتمع بأنه كان مخطئا في حقه . والبريتيا ، أو النكوص هو أحد القوانين الأرسطية التي لا ينهض أى عمل درامى بدونها ، وتكسير لم يخرق هذا القانون الأرسطى ، انه خرق أهم قانونين من قوانين الدراما عند أرسطو ، وهما قانونا المحاكاة ، والوحدات الثلاث ، وهي وحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمان ، بكلمات أخرى ، ان التراجيديا يجب أن تتألف من حدث واحد ، تدور أحداثه في مكان واحد ، وتستمر هذه الأحداث لزمان محدد ، وهو في العادة الزمن الذي تستغرقه مشاهدة المسرحية وشكسبير في مسرحية « عطيل » قد خرق هذين القانونين ، فالمسرحية تبدأ في مكان معين هو البندقية ، ولكنها تنتقل بعد ذلك الى مكان آخر قبرص ، أما الزمن فلا يمكن تحديده ، ولو أن شكسبير حاول أن يحدده بالحرب بين الامبراطورية العثمانية والبندقية للاستيلاء على قبرص من قبل الأولى ، ومهما يكن فإن الزمن أطول من الزمن الذي حدده أرسطو للتراجيديا ، وهو ألا يزيد على الزمن الذي يستغرقه عرض المسرحية نفسها - كما سبق ان مر القول - .

وكما قلت ، فإن اللغة هي التي تشكل شخصية عطيل في

بداية التراجيديا ، وان كان الأصح أن يقال انه هو الذى شكل نفسه من خلال اللغة ليس هذا فحسب بل انه رهن نفسه فى سجن اللغة ، وبالذات فى رواية أو FICTION ، ولهذا الأمر عواقبه التى ستوضح لنا بعد حين ، بل ان هذا الأمر هو الذى سيخلق لحظة النكوس أو البرييتيا . فى بداية المسرحية يذهب اياجو حامل راية عطيل ، ورودريجو الذى كان يتطلع الى الزواج من ديزدمونه ، يذهبان فى منتصف الليل الى منزل بارابانزيو ، ويوقظانه بعد أن أوقظا حرسه ، صارخين فى وجهه ان « الذئب قد وقع فى الغنم » وان ثمة من اعتدى على عرضه وخطف ابنته . الخ . ولا أريد أن أذكر تفاصيل ما حدث ، ولكنى اتجاوزه لأقول ان الجميع بما فيهم عطيل وبارابانزيو ، ذهبوا الى مجلس الشيوخ فى البندقية الذى كان مجتمعاً فى نفس الليلة لبحث الهجوم التركى على قبرص ، والذى قرر فيها يبدو تكليف عطيل بتسديد الأتراك . يذهب الجميع - كما قلت - الى مجلس الشيوخ ، ويقف عطيل متهما أمامه بالاعتداء على العرض ، وتمطى الفرصة له للدفاع عن نفسه ، فيفعل ذلك معرباً نفسه منذ ان كان عبداً ، وكتب عليه أن يخوض المعارك تلو المعارك ، وان يقتحم لجج الوغى - كما فعل عنتره العيسى - وبذلك تحرر من العبودية ، وأصبح حراً ، وحقق وجوده ، وأصبح فى نفس الوقت المحارب ، أو بلغة العصر ، الجنرال ، أو رجل المهمات

الذى تلجأ اليه الدولة حين يحزبها الأمر وتحيط بها الكروب العظام ، أو الحروب العظام . وهو قد تعرف على بارابانزيو ، وتعرف من خلاله - على ابنته ديزدمونه ، وروى لها قصة حياته ، قدم نفسه لهما من خلال اللغة في صورة كتاب أو رواية ، وقد صدقت ديزدمونه هذه الرواية ، وأعجبت به كبطل للرواية ، واستسلمت له في النهاية بكل طواعية واختيار ، أى انه لم يخطفها ولم يفتصبها من أيها ، وهى رواية أو لغة لم تقتنع بها ديزدمونه فحسب بل اقتنع بها مجلس الشيوخ ، وبارك زواج عطيل من ديزدمونه ، وأكد ما قرره من قبل . وهو ان عطيل هو خير من يقود جيش البندقية أمام الأتراك ، وبذلك برأ عطيل ساحته ، وأثبت وجوده .

على ان الأب قد وافق على الزواج على مضمض مما يتضح من هذا القول الذى وجهه لعطيل ، والذى لم يدرك عطيل مغزاه الا فيما بعد :

Loog to her, moor, if thou hast eyes to see. She has deceived father, and may three.

ومعنى المقطع هو : احترس منها أيها البربرى . اذا كان عندك أعين ترى . انها قد خدعت أباهـا وربما تخدعك .

وبما أن عطيل قد برأ ساحته ، وأثبت وجوده من خلال

اللغة ، فقد أصبح يؤمن باللغة - كما يقول كالدروود (١) -
ويؤمن بإرتباط الدال بالمدلول ، وان اللغة هي الواقع وهي
الحقيقة في نفس الوقت ، بكلمات أخرى ان اللغة أمينة
«Honest» في وصف الواقع ، وكلمة أمينة أو «Honest»
هي الدال التراسندالى أو المتعالى أو التجاوزى الذى يضم في
أعضائه كل الدوال الأخرى للغة ، وكلمة أمينة وهي أيضا مرادفة
لكلمة شريفة ، هي قطب الرحي في التراجيديا ، لأن موضوعها
هو هل كانت ديزدمونه أمينة وشريفة وتستحق القتل أم كانت
آثمة ، وهذا يضعنا وجها لوجه أمام اللغة كقضية ، وأمام
هذا السؤال الأزلى ، وهو هل اللغة أمينة في وصف الواقع
والتعبير عن الحقيقة أم لا ، كما قلت من قبل ، لقد أصبح عطيل
يؤمن بأمانة اللغة بعد ان أثبت وجوده من خلالها ، وهنا تحدث
لحظة النكوص أو البريتيا التي ستدمر عطيل ونقضى عليه :
وهذه اللحظة كما سبق ان قلت تشكل من خلال اللغة ،
ذلك لأن اياجو في مخططة للقضاء على عطيل والانتقام منه
يستعين باللغة ، انه يؤلف لغة ليس لها أساس من الواقع ، لغة
لا حقيقة لها ، أو دوالا بدون مدلول ليقتنع عطيل بان زوجته
تخونه ، ولأن عطيل يؤمن بأمانة اللغة ، فانه لابد ان يصدق
اللغة التي يرويها له اياجو ، رغم انها ليس لها أى أساس من
الواقع أو الحقيقة ، وتتكون من دوال ليس لها أى مدلول ،

وهو الأمر الذى لا يدركه عطيل ، لأنه يؤمن كما قلت بان كل دال لا يد له من مدلول ، ولهذا فهو حتما سيصدق الرواية أو اللغة التى يحكيها له اياجو عن خيانة زوجته ، وهو أيضا سيصدقها لأنها تثير مكانم الغيرة فى نفسه ، والغيور فى العادة قارىء غير محايد ، وقارىء غير عقلاى ، انه قارىء لا يقرأ النص ، بل يقرأ ما خلف النص ، أو ما يسمى بال «Subtext» انه بكلمات أخرى يعانى كما يقول بروس من أزمة قراءة أو تفسير ، انه لا يقرأ النص قراءة جيدة بل يضيف اليه ما ليس فيه . ويجسم الأشياء التافهة ، ويفهم السيئات فهما خاطئا ، وهو الأمر الذى أدركه اياجو كل الإدراك فهو يقول :

"Trifles ligh t as air
Are to the jealous confirmation strong
as proofs of holy writ.

ومعنى هذا المقطع هو « ان التفاهات التى لا وزن لها تصبح عند الغيور دليلا قويا وبرهانا كأحد البراهين الواردة فى الكتب التى لا يشوبها الباطل » .

وهو يقول أيضا :

As (cassio) shal smile, othello shall go mad :
And this unboozish jealousy must (conster)
Poor cassio's smiles, gesturc, and light behavoirs ,
quite in the wrong.

وكاسيو هو أولا العاشق المزعوم لديزدمونه ، ومعنى المقطع هو : « عندما يتسم كاسيو فان أوثيللو سيصاب بالجنون ، كما أن غيرته غير المألوفة ستفسر ضحكات وايماءات وسلوك كاسيو اللامبالي تفسيراً خاطئاً » .

صفوة القول ان الغيور يرى الأشياء على غير حقيقتها ، ويرى في الأدلة التافهة التي لا وزن لها براهين ساطعة لا تقبل الجدل ، كما انه يفسر حركات وايماءات غريبة المزعوم على غير محصلها ، وهو يقع يوماً بعد يوم ضحية النص اللغوي الذي خلقه والمنطلق من نص متهافت ، من نص ليست لسيمااته أية مدلولات ، وحينئذ يكفي أن يرى منديله الذي اهداه لديزدمونه في يد كاسيو ، لتأكد له خيانة ديزدمونه بصورة لا تقبل الشك أو النقض ، وهكذا رأينا أن اللغة هي التي صنعت عطل ، وهي التي قوضته في النهاية . وهذا في خاتم المطاف هو سر عظمة شكسبير الذي لم يفعل شيئاً سوى انه ترك اللغة لتفجر طاقاتها وتصنع الحدث وأثبت ان اللغة هي التي تشكل العالم وليس العكس ، وهي ملكة لا يلقاها الا الذين ملكوا زمام اللغة وسيطروا عليه .

هامش :

1. James L. Calderwood
Speech and self in othello.
Shakespeare quarterly.
Volume 38 No. 3, Autumn 1987.

وهم اسمه الابداع . . . وهم اسمه الحب !!

ولكن ما هي علاقة الحب بالابداع ؟ والجواب بسيط وبدهي ، بل ومن تحصيل الحاصل ، وهو باختصار : - ان الحب ليس فيه أي ابداع . ذلك لأنتي عندما أقول للأخر : « أنا أجبك » فإنتي لا آتي بجديد لم تستطعه الأوائل - كما يقول أبو العلاء - ، بل أنتي أردد عبارة قالها الملايين من قبلي منذ أن خلق الله القمر ، رمز الحب ، ومهوى أفئدة المحبين . أنتي عندما أقول « أنا أجبك » ، فإنتي لا أعبر عن ذلك بلغتي ، بل اعبر عنه بلغة الآخر ، أنتي هنا اقتبس كما يقول كلر عبارة قالها الآخرون من قبلي . وكرروها حتى فقدت مدلولها .

ولكن هل كان لها في الأساس أي مدلول ؟ هذا هو

السؤال • وربما يحاول هذا المقال أن يجيب عنه ، وبدلاً من
الاجابة على السؤال بطريق مباشر ، سنحاول أن نجيب عليه من
خلال قراءة مسرحية شكسبير المشهورة «حلم منتصف ليلة صيف»
«A midsummer night's dream» ، وهي مسرحية
عن الحب ، الحب في عالم الواقع والحب في عالم الأحلام •
ورغم اقتناعي العميق بأن تلخيص أية رواية أو مسرحية يشوههما ،
الا اننى أجد نفسى مضطراً الى القيام بذلك ، والا فان القارىء
الذى لم يقرأ نص المسرحية لن يستطيع متابعة ما أكتبه •
ومسرحية « حلم منتصف ليلة صيف » بالذات تستعصى على
التلخيص ذلك لأنها مسرحية معقدة تتألف من غير عقدة ومن غير
مكان ، وتنقلنا من عالم الواقع الى عالم الطبيعة ومن عالم الطبيعة
الى عالم الحلم والأشباح أو الجن ومن الواضح انها تنقض قانون
الوحدات الثلاث الأرسطية ، والذى كتبت عنه غير مرة ، والذى
يقضى بأن تتألف المسرحية من حدث واحد ومكان واحد وزمن
واحد • والمشهد الأول للمسرحية — كما يحدث في معظم
مسرحيات شكسبير ، هو الذى يحدد لنا موضوعها ، والمسار
الذى سنتناول فيه أحداثها ، وهذا المشهد يدور بين ايجيس
وابنته هيرميا والدوق ثيسوس حاكم أثينا ، ويبدأ المشهد
بشكوى هيرميا بان أباه لا يرى الواقع بعينيها ، فهي تحب
ليساندر ، ولكن أباه لا ينظر اليه من خلال عينيها بل من خلال

عينيه هو ، وعلى الأصح من خلال منطقه ، ويريد أن يزوجها
من رجل لا تحبه هو ديستريوس *

وهي تبث شكواها في هذا المقطع :

«I would my father looked with my eyes»

ومعناه : « اننى أفضل أن يبصر والدى بعيني » *

وعندئذ يقول لها الحاكم تيسوس :

«Rather your eyes must with his judgment look»

ومعناه « ولكن الأمثل هو أن تبصر عينك من خلال منطقه » *

وإذن فنحن هنا ازاء صراع بين لغة الحب أو لغة الأعين ،
ولغة المنطق أو لغة المجتمع ، وبالطبع ليس هناك أى حوار
أو لقاء في منتصف الطريق بين اللغتين ، ولعل هذا ما عبر عنه
شوقي بقوله :

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت

عيناي في لغة الهوى عينك

ولغة الكلام بالطبع هي لغة المنطق ، وبالتالي لغة المجتمع ،
أما لغة الهوى فالهوى كلغة - كما يقول المعجم الوسيط :
« الميل والعشق » ويكون في الخير والشر ، وميل النفس الى
الشهوة ، والنفس المائلة الى الشهوة ، وفي التنزيل العزيز :

« افرايت من أتخذ الهه هواه » • وفيه : « ولا تتبع الهوى » ،
وفي التنزيل العزيز أيضا : « ولا تتبعوا أهواء قوم قد ضلوا » •
باختصار ان لغة المنطق لا تلتقى مع لغة الحب وهو ما عبر عنه
أحد أبطال المسرحية Bottom حين قال :

«... Reason and love have keep little company Together nowadays».

ومعناه :

« الحب والمنطق لا يلتقيان الا نادرا في هذه الأيام » •
وبجانب هرميا هناك هيلينا التى تحب ديمتريوس ، ولكن
هذا ، كما مر القول ، يحب هرميا ويريد أن يتزوجها • وهى
بالطبع تحس بالمرارة ازاء هذا الوضع ، ولهذا فعندما تحيها
هرميا قائلة : «God Speed fair helena!» ومعناه :
متع الله بالصحة هيلينا الجميلة » •

فانها تحيها قائلة :

«Call you me fair ? that fair again unsay. Demctrius loves your fair».

« تصفينى باننى جميلة ، اسحبنى مرة أخرى هذا الكلام عن
الجميل (العادل) • ان ديمتريوس يحب ملامحك » •

وأرجو ان يلاحظ القارىء ان كلمة «Fair» لها معنيان في

اللغة الانجليزية فهى تعنى « الجميل » وتعنى أيضا العادل •

وهى أيضا تحس بالمرارة ، لأن كل أهل أثينا يعتبرونها جميلة ، ما عدا ديمتريوس ، وبالطبع فانها لا تهتم برأى أهل أثينا بقدر ما تهتم برأى ديستريوس ، وهى ما تعبر عنه قائلة :
«Through athens I am thought as fair as she (hermia)»
ويعنى « انتى فى نظر أثينا لا أقل عنها (أى هيلينا) جمالا » .
ثم تضيف الى ذلك :

«But what of that ? Demetrius think not so».
ومعناه : « ولكن ما هى أهمية رأى أهل أثينا ، اذا كان ديمتريوس لا يرى ما يرونه » . وهو وضع يجعلها تصرخ فى النهاية قائلة :

«Things base and vile, holding to quantity love can trans-
pose to form and dignity».

ومعناه : « ان الحب يسبغ الهالة والجلال على أشياء وضيعة وكرهية » . ونعود الى هرميا ، ونجد ان الحاكم يخيرها - اذا لم تنصع لرغبة أيها - بين أمرين ، أو خطتى عسف - كما يقول النابغة عن السؤال ، بين أمرين أحلاهما مر ، وهما الموت ، أو الرهينة ، ولهذا تتفق مع ليساندر على الهرب ، وتخبر هيلينا بعزمها ، وتبادر هذه بأخبار ديمتريوس بذلك ، رغبة منها فى اكتساب وده . ويغادر الجميع أثينا الى العابة ، يغادران المدينة بقوانينها الصارمة الى الطبيعة التى لا تعترف الا بقانونها

الخاص ، وهو الطبيعة ، الطبيعة كنعقوض لكل ما هو مصنوع
وموضوع ومقرر ومنطقى من صنع البشر . وهما لا يهجران
عالم المدينة فحسب ، وانما يغادران مملكة النهار الى مملكة
الليل . وهما نقيضان ، ذلك لأن مملكة النهار وجود يحكمه
العقل والمنطق وعرف المجتمع ، أما مملكة الليل فوجود لا يعرف
أى منطق أو ضوابط انه وجود تحكمه الأحلام ، وتسكنه
الأشباح أو الجن (Fairies) ، وفي الغابة وفي الليل تحدث
أشياء تمحو آية النهار المبصرة ، وأول هذه الأحداث هو
الغضب الذى عصف بملك الأشباح أو بيرون ، لأن زوجته لم
تمثل لأمره ، وتعطيه ابنها بالتبني ، ولهذا فهو يقرر ان يذر
الفوضى فى الكون ، ويأمر ساعده رويين ، بان يأخذ رحيق زهرة
اصابها سهم طائش من كيوييد (وكيوييد أعمى ، والحب بالتالى
أعمى) ، وتحولت من زهرة بيضاء الى زهرة حمراء ، أمره أن
يأخذ هذا الرحيق ويمسح به أعين سكان اثينا النائمين فى
الغابة ، بحيث يحب كل منهم أول أثنى تقع عينه عليها ، وكذلك
يضع هذا الرحيق على عين زوجته بحيث تحب مخلوقا كريها
وباعثا على الازدراء . ويقوم رويين بتنفيذ مهمته تنفيذاً عشوائياً
فهو مثل كيوييد أعمى لا يعرف من سيصاب بأسهمه ، ويستيقظ
النائمون فى منتصف الليل ، ويكون أول المستيقظين ليساندر
الذى نام بعيداً عن هرميا ، يستيقظ ليرى هيلينا فيحبها على الفور

وينسى هرميا بل ويكرهها ، ولكن هيلينا لا تصدقه وتهرب منه ، وهنا يستيقظ ديمتريوس وتقع عيناه على هيلينا فتمتلك شغاف قلبه ، وينسى هرميا ويكرهها ، ويطارد الاثنان هيلينا ويعربا لها عن مشاعرهما ، ولكنها لا تصدقهما ، قائلة :

«Those vows are hermia's; will you give her o'er? weigh oath with oath, and you will nothing weigh».

ومعناه : « لقد قيلت هذه الوعود لهرميا ، هل ستخدلانها ؟ ان اليمين عندما يوضع أمام يمين مغاير فانه ينقض نفسه » .

وهذا يعنى ان اللغة تنقض نفسها ، والحب أيضا ينقض

نفسه ، وهو وضع يعلق عليه ملك الجن أو ييرون قائلا :

«Some true love turned, and not faise turned true».

« لقد تحول الحب الحقيقي الى وهم ، والوهم ظل وهما » . وهذا يعنى فى النهاية ان الحب ليس الا وهما أو مجرد حلم منتصف ليلة سيف . والصيف ، كما يقول مثلنا العربى ، ضيقت اللين ، فما بالك اذا كان الصيف ليلة سيف والغشاوة أو السحابة سحابة سيف .

والعامة عندنا تقول « كلام الليل مدهون بزبدة ، لما يطلع

عليه النهار يسيح » وهو ما يعبر عنه أو ييرون قائلا :

«when they next wake, all this derisions hall seem
a dream and ruitless vision».

والمعنى هو : « انهم عندما يفيقون مرة أخرى سيصبح كل هذا
الضلال حلما ورؤيا لا مجدبة » .

وهذا ما سيحدث فعلا في المسرحية اذ يتغشى النوم مرة
أخرى أبطال المسرحية وهم في أوج خصومتهم ، ويعودون الى
عالم الكرى ، ودنيا الأحلام ، ولكن الليل لا بد له من نهاية ،
وهذا ما يدركه اويرون ملك الأشباح لأنه يعرف انه ليس له
سلطان في مملكة النهار ، ثم أن زوجته قد انصاعت لأمره .
وسلمت ابنها له ، وبهذا زال عنه الغضب فطلب من ساعده روين
ان يزيل الرحيق عن أعين المحبين ، الذين يستفيقون بعد ان زال
الرحيق ، وكأني بهم يرددون ما قاله ناجي :

واتبهننا بعد مازال الرحيق

واقفنا ليت أنا لا تفيق

فاذا النور نذير طالع

واذا الفجر مطل كالحررق

واذا الدنيا كما تعرفها

واذا الأجباب كل في طريق

وهنا تحدث لحظة النكوص ، أو البرييتيا الأرسطية . التي
تعقبها لحظة التعرف أو «Anagnosisis» أو ال
«Recognition» وقد تحدثنا عن البرييتيا من
قبل وقلت انها اللحظة التي تتحول فيها معطيات المسرحية
الى تقيضها ، أما التعرف في المصطلح الأرسطي ، فهو التحول
من الجهل الى المعرفة الذي يحدث نتيجة للتجربة
التي مر بها البطل ، والتي تحول الأحداث عن مسارها ،
والنكوص والتعرف هما وسيلتان للتأثير الدرامي ، وأرسطو
تحدث عنهما في التراجيديا ، وأم يتحدث عنهما بالنسبة
للكوميديا ، وهو لم يتحدث في كتابه البويطيقا عن الكوميديا
اطلاقا رغم انه وعد بالتحدث عنها في بداية الكتاب . مهما
يكن فان شكسبير التزم بهاتين الوسيلتين في مسرحيتنا هذه
التي تحدثت عنها . واذن يعود أبطالنا الى عالم المدينة وعالم
النهار ، ويخضعون للفتنما ويمثلون السيناريو المطلوب منهم ،
وهو في هذه المرة سيناريو الزواج ، وليس سيناريو الحب ،
ويتزوج ليساندر من هرميا ، بينما يتزوج ديمتريوس من هيلينا ،
والزواج هو النهاية الطبيعية للكوميديا ، الكوميديا تبدأ بالخروج
على اعراف المجتمع وعلى لغته ، وتنتهي برضوخ أبطالها لهذه
الاعراف ، ولهذه اللغة ، فأين الابداع في كل ذلك سواء في
اللغة ، أم سواء في الحب . ومع ذلك فقد تكون هناك لحظة
حب ، أو لحظة ابداع ، كما حدث في هذه المسرحية ، ولكنهما

تظلال لحظتين وهميتين أو فانتازياويتين وهو ما عبر عنه شكسبير

في مسرحيته Twelfth Night قائلا :

«Even in a minute. So full of shapes is fancy, that it all is high fantastical».

وهو مقطع لا يترجم ، ويسكن تلخيص معناه بالقول بان لحظة الهيام لحظة فانتازياوية ، وكلمة الهيام غير بعيدة عن كلمة الوهم .

ولكن ما اذا سيحدث ، اذا أصر أبطالنا العاشقون على الابداع ، أى على الخروج على اعراف المجتمع ولغته . اتنا سنجد أنفسنا حينئذ أمام تراجيديا ، سنجد أنفسنا ازاء روميو وجوليت ، أو قد نجد أنفسنا ازاء «Frace» أو مسخرة ، وهذا ما يحدث فعلا في مسرحية « حلم ليلة منتصف صيف » . ذلك لأن هذه المسرحية تحتوى على مسرحية داخل المسرحية ، وهو أسلوب لجأ اليه شكسبير أيضا في مسرحية « هاملت » وهو أسلوب يعرف في المصطلح النقدي بـ « Mise en abime » وهو يحتوى النص على نص داخلى يجسم مضمونه ، أو يكرر أحداثه بطريقة تؤدي الى اضاءته ، أو ايضاحه ، أو تقليده بطريقة مزرية توضح عبثيته، وهو ما يحدث فعلا في مسرحية « حلم منتصف ليلة صيف » ، لأن النص الداخلى ليس تراجيديا، رغم ان أبطاله يريدون تمثيل تراجيديا تشبه روميو وجوليت . وذلك لانهم مجموعة من المهنيين بينهم النجار والخياط

والمنجد ... الخ . أى انهم تحت مستوى الانسان العادى ، وحسب تصنيف نورثروب فراى (راجع كتابه «Anatomy of criticism» للدراما ، فان التراجيديات

لا تتحقق الا اذا كان أبطالها فوق مستوى الانسان العادى مثل اخيل بطل معركة طرواده ومثل كوريولانوس ، ومثل هاملت . وهم جميعا خارقون للمألوف ، أما الكوميديا فان أبطالها فى العادة يكونون فى مستوى الانسان العادى ، أما عندما يكون الأبطال تحت مستوى الانسان العادى فنحن ازاء Farce ، أو مسخرة ، وهذا ما أدركه أبطال المسرحية الداخلية المهنيون ، لأنهم استهدفوا تسلية الدوق تيسوس فى مناسبة زواجه من هيبوليتا ، وهذا الحدث هو الذى يشكل نهاية المسرحية ، وقد قلت - فيما سبق من الحديث - أن الكوميديا - وخاصة اذا كانت عن الحب - تنتهى بالزواج . ونحن فعلا ندرك فى النهاية أمر هذه المسرحية الداخلية ليست الا مسخرة ، وهو ما عبرت عنه هيبوليتا بقولها :

«This is the silliest stuff that ever I heard».

ومعناه : « ان هذا أسخف شىء سمعته على الإطلاق » .

غير ان زوجها تيسوس يجيبها بقوله :

«The best in this kind are but shadows; and the worst are no worse, if imagination amend them».

« ان أحسن ما في هذا القبيل ليس الا أشباحا ، وأسوأ ما فيه
لا يغدو سيئا اذا ما استعان الانسان بالخيال لاثرائه » .

أى أن الحياة نفسها قد تكون مسخرة ، وقد تكون عبثا ،
ولكن الخيال هو الذي يجعلنا نطيقها ، ويدعونا الى الاستمرار
في أن نحياها ، والخيال في النهاية هو البطل الحقيقي لمسرحية
« حلم منتصف ليلة صيف » والخيال قاسم مشترك بين المجنون
والعاشق والشاعر ، وهو ما عبر عنه نيسوس قائلا :

«The lunatic, the lover and the poet are of imagination
all compact one sees more devils than vast hell can hold,
that is the madman. The lover, all as frantic, sees Helen,
a beauty in a grove of Egypt the poet's eye, in a fine
frenzy rolling, doth glance from heaven to earth, from
earth to heaven».

ومعنى هذا النص وليس ترجمته هو :

« ان الخيال هو السمة الأساسية لشخصية المعتوه والعاشق
والشاعر ، احدهما يرى أبالسة أكثر مما يمكن ان يحتويه
الجحيم في مداه الواسع وهذا هو المعتوه ، أما العاشق فهو
في كل أحواله عجول أو منبت ، انه يرى جمال هيلين (هيلين
هى أجمل امرأة في التاريخ وهى التى قامت من أجلها حرب
طروادة) فى ملامح امرأة غجرية ، أما عين الشاعر فهى معلقة بين
السماء والأرض فى حالة من القلق الذى لا يمكن ان ينتهى » .

هل هذا يعنى انه يتعين علينا أن نكون شعراء وعشاقا
ومعتوهين لكي نتقبل عبثية الحياة ، وتعايش معها ؟ يبدو ان
الأمر كذلك حتى لو كان الابداع مجرد وهم ، وحتى لو كان
الحب هو الآخر مجرد وهم ، أو « حلم منتصف ليلة صيف » .

عاشق :

1. Jonathan culler.
Deconstruction.
Routledge and kegan paul
London, 1983.

وهم اسمه الابداع . . . وهم اسمه الحب !!

(٢)

تحدثت في مقال سابق عن وهمية الابداع ووهمية الحب من خلال قراءة لمسرحية شكسبير « حلم ليلة منتصف صيف » ، واتهيت الى القول بان الابداع والحب ليسا الا حلم منتصف ليلة صيف ، وسأتحدث هذه المرة عن الحب والابداع من خلال كوميديا أخرى لشكسبير هي « Ans you like it »
أى كما تريد أو كما « تحب » . ويبدو لنا من عنوان الكوميديا، أن الأمور ، أمور الحياة بما فيها الحب ، تسير وتخطو بنا كما نريد . وأن الذى يتحقق فى النهاية هو ما نريده ، وأنه بإمكاننا، اذا أردنا ، أن نحب وأن نبذل ، فهل الأمر حقا كذلك ؟ سنحاول أن نجد الجواب على هذا السؤال من خلال قراءة المسرحية . ولعل أول ما يلفت نظرنا فى هذه الكوميديا هو وجود ما يعرف

في المصطلح النقدي بالـ «*Mise en abime*» وذلك أن
يحتوي النص على نص داخلي يقوم بوظيفة تجسيم أو اضاءة فكرة
النص الخارجي ، كأن نحتوي المسرحية على مسرحية أخرى
داخلها مثل «*هاملت*» و «*حلم ليلة منتصف صيف*» ، أو أن
تحتوي على رواية داخلها تحدثنا عن مضمونها ، وأوضح مثل
لهذا النوع من الرواية هو رواية «*Pale fire*» لـ *لناباكوف* ،
ولو أن «*Peggy ward corn*» تقرر أن هذا التكنيك ،
وهو احتواء الرواية على رواية داخلية يعود الى «*ألف ليلة وليلة*»
والـ «*Mise en abime*» يتحقق في مسرحية شكسبير التي نتحدث
عنها من خلال هذا النص الذي يصف العالم ، وفي نفس الوقت
يصف الحياة ، يعبرى الواقع وهو :

«*All the world's a stage, and all the men and women
merely players. They have their exits and their entr-
ances. And one man in this time plays many parts, his
acts being seven ages . . .*»

ولن أحاول أن أقلل النص كما هو بلغته الانجليزية ،
وكذلك لن أحاول أن أترجمه ، و عوضا عن ذلك سأقتبس
ترجمة الدكتور غازي القصيبي له (راجع كتابه *مائة باقة ورد*) ،
وهي ترجمة جيدة ، ونصها هو :

العالم بأسره مسرح • وكل الرجال والنساء مجرد ممثلين •

بدخلون المسرح ويخرجون منه في أوقات محددة .
وكل رجل في زمانه يلعب عدة أدوار . تمثل سبعة أعمار .
في البداية : الطفل . يبكي ويتقيأ على ذراع مربيته .
ثم طالب المدرسة كثير التذمر . بحقيبة كتبه . ووجهه
الملتئم في الصباح . يزحف كالتقوعة الى المدرسة . دون
أية رغبة .

ثم العاشق : يتنهَّد كالقمرن بأغنية حزينة عن أهذاب حبيبته .
ثم الجندي : يخطر ماشيا بالشتائم الغريبة ، مطلقا لحة
كلحية النمر ، تراه غيورا على العرض ، سريعا الى العراك
يطلب فقاعة الشهرة ، حتى في فم المدفع .

ثم القاضي : يطنه الجميل ، المستدير ، المعطى بالقماش
الفاخر . بعبوته القاسية ولحيته الرسمية . يردد
الأقوال الحكيمة ، والمواقف الأخلاقية ، هكذا يلعب دوره .
أما العمر السادس : - فيرتدى سراويل ضيقة ،

النظارات على عينيه ، والجيوب الدهنية تحتها . . .
ضمرت ساقه وضمير صوته الرجولي . فعاد الى غناء
الأطفال وضجيجهم . يصفر عندما يتكلم .
أما المشهد الأخير . الذي ينهي هذا التاريخ الحافل .

فطفولة جديدة تسير الى النسيان • بدون أسنان •

بدون عيون • بدون طعم • بدون شيء !

ومعنى النص واضح وقابل ، وينقض عنوان المسرحية
« كما تريد أو كما تحب » ، ويقرر اننا مجرد ممثلين نقوم بتمثيل
دور أزلى ، مثله الملايين من قبلنا ، وميمثله الملايين الذين
سيأتون من بعدنا ، دون أن نستطيع أى واحد منا أن يخرج عن
حيز الدور المحدد له ، ودون أن نستطيع أن يخرج على النص
المكتوب له ، الأمر الذى أدركه شاعرنا العربى حين قال :

مشيناها خطى كتبت علينا

ومن كتبت عليه خطى مشاها

والأمر الذى أدركه شاعر العربية الأعظم أبو العلاء المعرى،
وعبر عنه أعظم تعبير فى هذا البيت الخالد :

وشبيه صوت النعى اذا ما

قيس بصوت البشير فى كل نادى

اذن فقد استوى الماء والحطب ، فأين الابداع اذن ؟ سواء
فى الحب أم فى اللغة ، ان شكسير يقرر فى نصه هذا الذى
اقتبسناه ، انه ليس ثمة ابداع ، وليس ثمة حب ، ولكنه حين
يقرر ذلك ، يضع أمامنا غير علامة استفهام ، انه يعيش فى الواقع،

ولكنه في نفس الوقت يعرى لنا اشكاليته ، ويكشف لنا عن وجهه التراجيدي ، ووجهه الكوميدي أو العبي ، ويدفعنا بالتالي الى أن نغير هذا الواقع ، انه يكشف لنا وجه الحياة التراجيدي حين يقدم لنا شخصية كوريولانوس ، اتنا هنا ازاء انسان « مثالي » وصاحب مثل عليا ، وصاحب طسوحات عليا في أن يكون مبدعا ، وأن يكتب النص الخاص به ، دون أن يتدخل في ذلك أي نسب وهو ما يعبر عنه قائلا :

«To have now in, and to be the author of myself».

وأنا أكتب هذا النص من الذاكرة ، ولهذا فقد يكون مختلفا في الاقتباس وليس في المعنى عن النص الأصلي ، ومعنى هذا النص « (اتي أطمح) الى أن أكون بدون قرابة أو نسب وأن أكون مؤلف نفسي .. أو مؤلف الدور الذي أمثله ... » وهو ... أي كوريولانوس - ويؤكد هذا المعنى حين يقول :

«My overriding ambition» is to play the man I am).

والمعنى هو ان أقصى ما أطمح اليه هو أن أمثل الدور الذي أكتبه أنا ولا يكتبه الغير . وهو قد استطاع فعلا أن يحقق ذاته ، ولكنه سقط في النهاية ، لأنه رفض أن يتعامل مع الواقع بمنطق الواقع ، وأراد أن يكون شيئا فوق مستوى البشر ، أراد أن يكون مبدعا وهذا بالطبع ضرب من ضروب المستحيل بالنسبة للبشر . وشكسبير عندما يقرر عجز الانسان - في

أعماله التراجمية - لا يعزو ذلك الى أسباب خارجية ، لا يعزو ذلك الى النجوم ، أو الى الكتب ، كتب العرافين والمنجسين ، وإنما يعزوه الى أسباب داخلية كامنة في شخصية الانسان نفسه وهو ما عبر عنه في مسرحية يوليوس قيصر قائلاً :

«The fault, dear pruturs, is not with the stars, but with ourselves, that we are underlings.»

وأنا أكتب هذا النص من الذاكرة بدون أن أتتحقق من صحته بالرجوع الى النص الأصلي ، وهذه هي مأساة الكاتب المطالب أن يكتب مقالا في كل أسبوع ، اذ ليس لديه الوقت الذي يتيح له أن يتحقق ويصحح ما يكتبه ، مهما يكن فإن معنى النص هو : « ان الخطأ يا عزيزي بروتوس في انا أقزام ، ليس من الأنجم وإنما من أنفسنا » •

ولعل شاعر العربية الأعظم أبو العلاء قد عبر عن المعنى الذي استهدفه شكسبير ، قبل أن يكتب ما كتبه شكسبير بخمسمائة عام حين قال :

أراني في الثلاثة من سجونى

فلا تسأل عن الحزن الخبيث

المقدى ناظرى ، ولزوم بيتى

وسجن الروح فى الجسد الخبيث

وما ينطبق على أبي العلاء قد لا ينطبق علينا ، ولكننا
حتما تتساوى معه في أن روحنا جميعا مسجونة في الجسد
الخيث . وفكرة سجن الروح في الجسد الخيث فكرة
عارضها - كما يقول ديريدا - هيديجر حين قرر أن الروح
لا تنتمي الى هذا العالم . ولهذا لا يجب أن نجسها في جسد
خيث ، ولكن هذا يجعلنا نساءل عما اذا كان من الممكن أن
يكون هناك جسد بدون روح حتى بالنسبة للحيوان . وبالطبع
فإن هيديجر ينطلق من مقولته لكي يقرر أن الروح لا يمكن أن
تبدع الا اذا انطلقت من الجسد ، ولكن هل هذا ممكن ؟ ان
« الابداع » ليس الا نصا أو موسيقى أو رسما : أى شيء مادى ،
فهل يمكن للامادى وهو الروح أن يصبح ماديا ، أو هل يمكن
للامحسوس أن يتحول الى محسوس . هذا هو السؤال . . ؟

مهما يكن فلنعد الى شكسبير ، ونجد أنه يعرى لنا الجانب
الكوميدي للحياة ، وهو حين يصف هذا الجانب ، يظهره لنا
كمحاولة للخروج على النص ، أو كمحاولة للابداع ، وهذا
ما يحدث في مسرحية «As you like it» ، اذا تقمص
روزاليند شخصية الرجل وتتبنى لغته ، وهي تنجح في ذلك الى
الحد الذي جعل ناقدنا مثل «Charlton» (٢) يقرر أن الأثرى
في كوميديا شكسبير تجسيد شاعرى وابداعى للخيال القادر على
اسعاد العالم ، وهو رأى لم ينفرد به شارلتون بل شاركه فيه

العديد من النقاد مثل روث نيفو (Nevo) (١) ولندا بامبر ،
وماريلين فرنش ، على أن المحاولة الابداعية هذه تأتي دائما
في منتصف الكوميديا الشكسبيرية بين الفصلين الثاني والثالث ،
وهي اللحظة التي تأتي قبل لحظة النكوص أو البريبيتيا
«Peripetia» وتتميز هذه اللحظة كما يقول باختين (٢)
بكونها تمثل عالم الانطلاق ، والتواصل والحرية والمساواة
والرفاهية ، أى عالم لا تقيده أى قيود موضوعه ، انه عالم
الطبيعة ، أو كما تعسفه فرنش ، انه عالم الأثني ، وهو في مسرحية
«As you like it» يقع في غابة اردن بعيدا عن المدينة ،
وما يفرضه مجتمعها من قيود وأعراف وقوانين ، ولكن هل العبرة
في الكوميديا بما يحدث في منتصفها ، أم بما يحدث في نهايتها ؟

دعنا نرجل الاجابة على هذا السؤال الى نهاية المقال ،
وبدلا من ذلك ، تأمل ما يحدث في منتصف كوميديا
«As you like it.» ونحن اذا تأملنا هذا المنتصف سنجد
أن هناك لحظة ابداعية تمثل في سيطرة الأثني على الرجل أو على
المجتمع ، وهي سيطرة تستمد مشروعيتها من اللغة ، وهذا
أمر بدهى وطبيعى لأنه لايمكن أن توجد أية سيطرة بدون
لغة ، اذ أن اللغة هي مصدر السيطرة والتسلط . وفي هذه
اللحظة الابداعية - التي أشرت اليها - تسيطر لغة الأثني ،
أو لغة الابداع ، على لغة الرجل ، الأمر الذى يتجلى ، في أعظم

مما يمكن أن يتجلى فيه في هذا النص الذي تخاطب فيه روزاليند أورلاندو عندما يعرب لها عن حبه وغرامه بها :
«The poor world is almost six thousand years old, and in all that time there was not a man died in his own person.».

ولا أريد أن أثقل على القارئ بنقل النص كاملا ، وعلى أية حال فإن من يعرفون اللغة الانجليزية يستطيعون أن يرجعوا اليه ، ولكنى سأثبت معناه باللغة العربية : « ان عمر العالم المسكين لايزيد على ستة آلاف عام وعلى مدى هذا العمر الطويل لم ينتحر أى رجل فى سبيل الحب ، ترويلوس تناثر منحه نتيجة لضربة هراوة اغريقية ، رغم انه كان بإمكانه أن يموت قبل ذلك . وهو أحد نماذج الحب . ولياندر كان يتطلع الى أن يعيش حياة طويلة جميلة ، رغم أن هيرود قد أصبحت راهبة ، لولا ليلة من ليالى منتصف الصيف الحارة ، ذهب فيها يسبح مجددا نشاطه فى هلز بونت ، فأصيب بتقلص عضلى وغرق .. »

وقرر مؤرخو ذلك العصر السخفاء أنه كان بطل سيستوس (أى أنه مات بطلا) ، لقد مات الرجال من وقت الى آخر ، وأكلتهم الديدان ، ولكن لم يموت أحد منهم فى سبيل الحب » .

وترويلوس هو ابن برايام ملك طروادة ، وأمه هى هيكوبا ، وقد قتله أخيل فى حرب طروادة . وترويلوس (Toilus)

هو أيضا بطل مسرحية شكسبير ترويلوس وكريسيدا ،
أما لياندر (Leander) ، فهو شاب اغريقي أحب هيرو
(Hero) وكان يسبح الى برجها في هلز مونت مستترا
بالشماع الذي يصدر منه ، وذلك في مدينة سيستوس ، وقد
مات غرقا في احدى الليالي العاصفة ، وعندما علت هيرو بذلك
ألقت بنفسها في البحر .

وقد فاتني أن أذكر أن شكسبير (أو روزاليند) أومات
بأسلوب ساخر الى أن ترويلوس كان بإمكانه أن ينتحر عندما
هجرته محبوبته كريسيدا ، وفضلت عليه ديوميديس ، ولكنه
بدلا من ذلك قتل في حرب سخيفة ، حرب نشبت من أجل امرأة
هي هيلين زوجة مينلاوس ملك أسبرطة التي خطفها باريس شقيق
ترويلوس ، وقد قلت أنها حرب نشبت من أجل امرأة ، ولكن
لم تشتعل بسبب الحب .

نعود الى نص روزاليند ، وهو نص تعلق فيه لغة الأثني على
على لغة الرجل ، وهو من هذا المنطلق يمكن أن يكون نصا
إبداعيا ، لولا انه يسخر بإبداع آخر مزعوم وهو الحب ،
وخاصة اذا كان المحب أو العاشق رجلا ، ذلك لأن الرجل
يرتكب كل الحماقات الممكنة وغير الممكنة ، ولكنه لا يمكن أن
ينزلق في وهم الحب ، أو حتى في وهم الإبداع .

مهما يكن فإن نص روزاليند ، ندى تطغى فيه لغة الأثى .
لوجود الأثى فى الغابة أو الطبيعة ، بعيدا عن المدينة بأعراقها
وتقاليدها وقوانينها ، وبعيدا عن لغتها ، وهذا هو المهم ، بل
والأهم ، ولكن هل يستطيع الانسان أن يعيش بعيدا من المدينة
والمدينة . هذا هو السؤال مرة أخرى ، وهو سؤال ليس له
الإجاب واحد ، وهو أننا شئنا أم أمينا لابد أن نعيش فى
المدينة ، وهذا ما يحدث فى نهاية كوميديا

«As you like it»

اذ يعود أبطالها الى المدينة ، ويخضعون للغتها ، وهى لغة
لا تعترف بلغة الأثى أو لغة الطبيعة ولا تعترف بسيناريو الحب ،
وتعترف فقط بسيناريو الزواج وهذا ما يحدث فعلا فى نهاية
الكوميديا ، التى تنتهى بدون حب وبدون ابداع .

1. Peggy ward Corn

«Combination delights»

The uses of the story within A story in Pale fire

The Journal of Narrative technique

Volume 17, No. 1, winter 1978.

2 Susan carison

wmon in «as you like it»

Community, change, and choice.

Essays in literature.

Volume 14, No. 2, fall 1987.

3. Ibid.

4. Ibid

الفهرس

الصفحة

| | | |
|-----|----------|---------------------------------------|
| ٣ | | الابداع لغسة .. |
| ١٢ | | نظرية الابداع .. |
| ٤٥ | | اللحظة اللغوية .. اللحظة الابداعية .. |
| ٥٥ | | تعددية الواقع ا .. |
| ٥٩ | | فولكتر .. ونجيب محفوظ .. |
| ٦٣ | | الابداع .. وهم ام حقيقة .. |
| ١٢١ | | عطيل ووهمية الابداع .. |
| ١٤٥ | | وهم اسمه الابداع .. وهم اسمه الحب .. |



رقم الترخيص ١٩٨٨/٥١٤٣

التراقيم الدولى * - ١٨٦٣ - ٠١ - ٩٧٧

General Organization of the Alexandria Library (GOAL)

General Organization of the Alexandria Library

الهيئة المصرية العامة للكتاب

To: www.al-mostafa.com