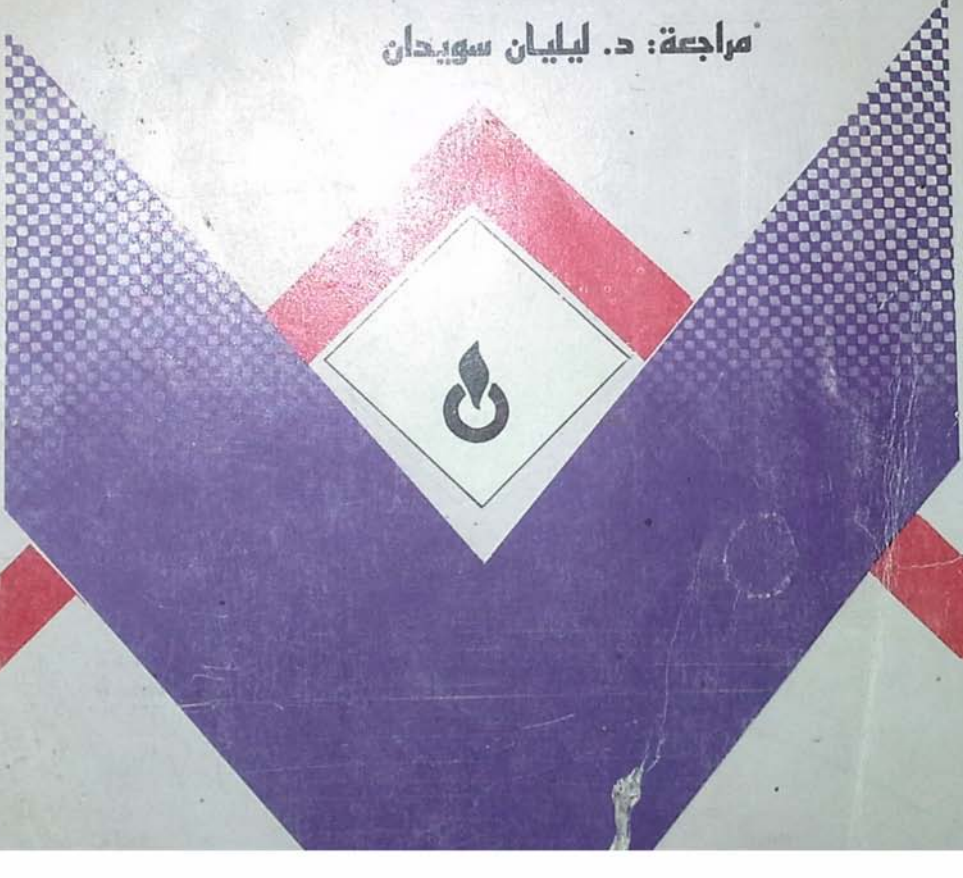
تزفيتان تودوروف

نقد النقد

رواية تعلم

ترجمة: د. سامي سويدان

مراجعة: د. ليليان سويدان



دار الشؤون الثقافية العامة
وزارة الثقافة والاعلام

العنوان العراق ـ بغداد ـ اعظمية ص ب ٤٠٣٢ تلكس ٢١٤١٣ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

طبـاعة ونشـر
دار الشـؤون الثقافية العامة . آفاق عربية .

الطبعة الثانيـة ١٩٨٦ ـ بغـداد
حقوق الطبـع محفـوظة
تعنـون جـميع المراسلات
لرئيس مجلس ادارة دار الشؤون الثقافية العامة

العنـوان :
العـراق ـ بغـداد أعظميـة
ص . ب ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣ هاتف ٤٤٢٦٠٤٤

تزفيتان تودوروف

نقد النقد

رواية تعلّم

ترجمة: د. سامي سويدان

مراجعة: د. ليليان سويدان

مدخل

* يفتتح تودوروف كتابه هذا (نقد النقد) بتساؤل يتوجس قراءة محدودة له، تساؤل يجد دافعه الأولي والظاهري في أمرين: ندرة القراءة لدى الفرنسيين وخاصة فيما يتعلق بالكتب العلمية والفكرية وبالأخص كتب النقد، ونوع الكتاب الذي يبدو مغرقا في التخصص والفذلكة باعتباره نقداً للنقد (ص ١٦). فإذا كان هذا هو الوضع في بلد (كفرنسا) يعد من بين أكثر البلدان تطوراً وتقدماً، وفي عاصمة (كباريس) تعتبر من بين أكثر العواصم ثقافة وفكراً، فكيف يكون بالنسبة لكتاب كهذا وقد ترجم في منطقة عربية تعاني اليوم من اضطرابات تخلفها ونهوضها البنيوية كما الوضعية الكثير من الاحتدام والتمزق، وفي عاصمة (كبيروت) تختصر وتضخّم في آن، عبر حربها التي تدخل عقدها الثاني بحيوية تحسد عليها، مأساة بلد (لبنان) وأمة (العرب) كما تتمثل في تضعضعها ونزفها الحادين والهائلين.

بيد أن تساؤل تودوروف ليس جدياً تماماً، أو على الأقل ليس بالأهمية التي قد يبدو عليها. وذلك ليس لأنه يسارع إلى تجاوزه (ص ١٦) وحسب، وإنما أيضاً لسببين أكثر جوهرية. الأول ما يذكره لاحقاً في سياق حواره مع بيار بنيشو (P. Bénichou) بصدد موقف هذا الأخير النقدي والذي يعتبر الناقد « ينطلق، كما المؤلف من نصوص موجودة مسبقاً » (ص ١٣٧)، إذ أن الكتابة تأليفاً أم نقداً ليست إلا تداخلاً نصياً يلتزم به الطرفان وإن اختلف مثال كل منهما في ذلك. . . (ص ١٣٧). هذا التداخل النصي هو الذي يرد أيضاً في سياق عرض تودوروف لتصور نورثروب فراي (N. Fry) عن الأدب، حيث يبدو الأدب مرتبطاً بالإرث الأدبي وليس بالطبيعة. فكما يقول فراي « لا يمكن انتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى؛ ولا إنتاج الأدب إلا انطلاقاً من روايات أخرى » (ص ٩٤). « فكل نصية هي تداخل نصي . . . » (ص ٩٤) أي أن النقد، و « نقد النقد »، كنص، لا يشذ عن ذلك، مثله مثل أي عمل تأليفي؛ وبالتالي لا يشكل الكتاب ضمن هذا المنظور خروجاً عن المألوف، عدا عن التطرف في هذا الخروج، إنه بالعكس إعلان صريح أكثر من سواه عن عملية الإنتاج الأدبي والنقدي نفسها. الثاني ما لا يذكره تودوروف صراحة، وإنما توحي به الاحتجاجات التي يشير إليها كتبرير دفاعي محتمل لكتابه، رغم عدم اعتماده لها (ص ١٦)، كما يوحي به كتابه بأكمله بدءاً من عنوانه حتى آخر فصل فيه، وهو ما يمكن تسميته دعوة للقراءة وحثاً عليها. فالعنوان الكبير للكتاب (« نقد النقد ») متبوع بعنوان صغير أسفله (« رواية تعلم »). هذا

العنوان الأخير يحمل وعداً مزدوجاً، فهو يستبعد ما يشاع من جفاف يرتبط في ذهن كثيرين بالأعمال الفكرية والعلمية، ويقترب مما يعهد عادة في الأعمال الإبداعية من رواء، وهذا ما يؤديه لفظ « رواية » من جهة أولى. وهو يبتعد عن موقع المعلم والمنظّر ليقترب من موقع المتعلم والمجرب، أي تحديداً من موقع متساوٍ أو متوازٍ مع موقع القارىء، وهذا ما يؤديه لفظ « تعلم » من جهة ثانية. وضمن هذا المنظور يندرج الكتاب بأكمله في سيرورة هي أقرب ما تكون إلى سيرة حياتية، وفي خطاب هو أقرب ما يكون إلى المخاطبة، ليتجسد عبر ذلك كله ما يعلنه الفصل الأخير بشكل بيّن من اضطلاع بما يسميه « النقد الحواري ». فيكون الكتاب على هذا النحو إغراء بالقراءة مثيراً في اشتماله على متعة يستحث قارئه على المشاركة فيها ومشاطرة آخر (ين) لها. هكذا يلتحم السبب الثاني بالأول ليشكلا معاً رداً على الإشكالية التي يطرحها التساؤل الافتتاحي، وليجعلاه بذلك غير ذي معنى حقيقي على الأرجح. وهذا الرد قد يكون توطئة مناسبة لرد آخر يتعلق بالتساؤل الخاص بالنص المترجم، المنبثق من تساؤل النص الأصيل نفسه.

ففيما يتعدى هذه التوطئة يشكل الكتاب في المسائل والقضايا النقدية بالطبع وخاصة، وإنما أيضاً الثقافية والفكرية، التي يناقشها (ويدعو القارىء إلى الحوار بشأنها) استعراضاً حاذقاً لبعض من أهم رموز الثقافه والنقد في أوروبا القرن العشرين. فمن الشكلانيين الروس إلى بول بنيشو، مروراً بسارتر وباختين ودوبلن وبرشت وبارت وفراي ووات وتودوروف نفسه، يتعرف القارىء العربي إلى فئة من المبدعين والنقاد والمثقفين وسمت الحياة الفنية والأدبية والفكرية في أوروبا هذا القرن بأطروحاتها المختلفة؛ ولكنه يتعرف أيضاً إلى جزء مكوّن من ثقافة أجيال من الأدباء والمثقفين العرب، وعنصر فاعلٌ مؤثر في إنتاجهم ورؤيتهم، وهو كذلك اليوم أكثر منه في مطلع هذا القرن، وسيكون غداً كذلك أكثر منه اليوم، إذا جرى النظر إليه من زاوية تعطي لمجال التفاعل الإيجابي أهمية أكبر من تلك التي تعطى عادة لمجال التأثر السلبي. ومن هذه الزاوية بالذات يتمتع البعد « الحواري » للكتاب بمكانة خاصة لأنه يتيح مبدئياً أكثر من سواه لعملية التفاعل هذه أن تعرف مداها الأرقى. وضمن هذا التصور تكون الترجمة تيسيراً لهذا الحوار وتوسيعاً لدائرة المشاركين فيه، وبالتالي إغناء له ومساهمة في عملية التفاعل الأدبي والفكري التي تبدو اليوم أكثر من أي وقت سابق شرط التجدد الخلّاق والتطور المبدع. ومن نافل القول التأكيد هنا أن هذه الترجمة لا تعني على الإطلاق موافقة على وجهة نظر مؤلف الكتاب ولا على الصيغة التي يجيء فيها نقده الحواري؛ إلا أننا نقبل مبدأ الحوار نفسه ونسارع إلى اغتنام الفرصة المتاحة بصدده كما يومىء الكاتب إلى ذلك في آخر كتابه (ص ١٥٣)، ونجد في الاختلاف معه وضعاً أكثر ملاءمة لخوض حوار مثمر ومفيد كما يشير هو أيضاً إلى ذلك في الفصل الأخير (ص ١٥١ ـ ١٥٢).

*** في منهج البحث:**

إذ يتجاوز تودوروف التساؤل الافتتاحي فإنه يبادر إلى تعيين الغاية التي يريد بلوغها في

كتابه، وهي مزدوجة الثنائية كما يقول: التعرف إلى الأفكار الأدبية والنقدية في القرن العشرين وتمييز الأصلح والأصح بينها، وتحليل التيارات الإيديولوجية للقرن المذكور انطلاقاً من ذلك وتحديد الأسلم والأثبت بينها (ص ١٦).

لتحقيق ذلك يقوم تودوروف باستعراض منهجي لأهم المواقف المتعلقة بهذا الخصوص. وهو ينطلق في ذلك من تمهيد أولي (« الإيضاحات الأولية ») يحدد فيه الانقطاع المعرفي الخاص بمقاربة النصوص في المساهمة التي قدمها بَروخ سبينوزا (Baruch Spinoza : ١٦٣٢ - ١٦٧٧). فهذا الأخير يدعو في كتابه **بحث لاهوتي - سياسي** (١٦٧٠) **إلى « العدول عن البحث عن حقيقة النصوص، وذلك للاهتمام بمعانيها وحسب »** (ص ٢٠). بحيث إنه لم يعد على دراسة النصوص بعد سبينوزا أن تتناول الحكم على حقيقة أو صحة النصوص وقيمتها، وإنما مقولها الماثل في تشكلات معانيها أو في أشكال وظائف تراكيبها. بمعنى آخر، لم يعد هناك من حقيقة مطلقة ومسبقة وبالتالي من قياس شمولي وخارجي، بل اعتراف بالتنوع وبالمساواة اللذين يتضمنان النسبوية والفردوية، والعدمية أيضاً.

من هذا الانقطاع الإيديولوجي بين المطلق والمتعالي من جهة والنسبي والمتأصل من جهة ثانية، سوف يتولد تيار جمالي يجسد انقطاعاً هو الآخر مع التيار السائد حتى حينه في الفن والشعر والأدب. هذا التيار الجديد هو التيار الرومنطيقي الذي يجد صياغته البارزة في العقد الأخير من القرن الثامن عشر مع جماعة إيانا (Iéna) التي كان بين أعضائها فريدريك بارون فون هاردينبرغ المعروف بنوفاليس (Novalis: ١٧٧٢ - ١٨٠١)، وأوغست ولهم فون شليغل (Schlegel: ١٧٦٧ - ١٨٤٥) وأخوه فريدريك (١٧٧٢ - ١٨٢٩)، وفريدريك ولهلم جوزيف فون شلينغ (Schelling: ١٧٧٥ - ١٨٥٤) (ص ٢٢).

إلا أن تودوروف يحدد مفهوماً خاصاً للرومنطيقية (ص ٢٢) يمضي على أساسه باستعراضه المنهجي بناء لمعيار واضح يعتمده على امتداد الكتاب وهو: إلى أي حد أعاد أولئك الكتاب الذين يدرس مواقفهم النظر بهذا التيار الرومنطيقي، دون أن تشكل إعادة النظر هذه عودة إلى المعتقدات الكلاسيكية؟ (ص ٢٢) وتحتل مواقف هؤلاء الكتاب من الأدب والنقد موقعاً متميزاً في جملة « الحوارات » التي يقيمها تودوروف معهم، بحيث يبدو التوقف عند بعضها كفيلاً بإعطاء فكرة أولية عن تنوع وغنى الكتاب، خاصة وأن أصحابها يشكلون معالم مهمة جداً في هذا المجال.

ما هو الأدب؟

هذا السؤال الذي يشكل عنوان الكتاب الشهير لجان بول سارتر(عام ١٩٤٨) يبدو في خلفية أول سؤال يوجهه تودوروف لبول بنيشو في اللقاء - المحادثة التي تجري بينهما « ذات صبيحة شتائية باردة » (ص ١١٨)، ويأتي جواب الأخير عليه اعترافاً لبقاً بعدم الرد عليه حين يؤكد أن تعريف الأدب « غاية في الصعوبة » (ص ١١٩). هذه الصعوبة التي لم تغب

عن بعض الشكلانيين الروس (راجع ص ٣٦) لم تمنعهم من التوصل إلى إجابة صريحة عنه في مطلع هذا القرن، حين يميزون في الظاهرات اللغوية نوعين من الاستعمال للغة: الاستعمال النفعي في أنظمة من لغة الاتصال العملية، والاستعمال الذاتي للغة كقيمة مستقلة بحد ذاتها حيث تتراجع « الغاية العملية إلى موقع خلفي »(ص ٢٤) معينين الأدب في هذا النوع الأخير. وهذا التمييز بين لغة ـ وسيلة لغيرها ولغة ـ قيمة بذاتها هو الذي نجده أيضاً لدى جاكبسون في تمييزه « مغايرة ـ غائية اللغة اليومية » عن « ذاتية ـ غائية اللغة الشعرية » (ص٢٧)، وهو ما سيكون في أساس أطروحاته بعد أربعين سنة على ذلك (أواخر الخمسينات) وهي التي تعرف شهرة أوسع في تشديدها على أن استهداف المرسلة الكلامية بحد ذاتها « هو ما يميز الوظيفةالشعرية للغة » (ص ٢٨). وإذا كانت مساهمة شكلوفسكي في تعريفه للفن تنطلق من هذا الأساس نفسه فإنها مع ذلك تضيف إليه بعداً جديداً هو البعد الانطباعي، وذلك في تركيزه على تكوين رؤيا الفنان لموضوعه بتجديدها له، معطياً بذلك للفن وظيفة قد لا تتفق مع ذاتية الغائية المشار إليها؛ ولو لم يتنبه شكلوفسكي لذلك حين يؤكد البعدين معاً، وحين يورد مفهومه الشهير عن التخارج أو التبعيد (ص٣١ ـ ٣٢). ويخلص تودوروف من استعراض مواقف الشكلانيين الروس إلى اعتبار نقطة انطلاقهم الجمالية هي التي أتاحت لهم « أن يبدأوا ممارسة علم خطابات جديد، وفي ذلك كانوا خلاقين حقيقيين » (ص ٣٥).

(لم يكن مصادفة أن يبدأ تودوروف « محاوراته » بالتعرض للشكلانيين الروس، ذلك أن معظم المداخلات اللاحقة بصدد الأدب تكاد لا تخرج إجمالاً عن أطروحاتهم العامة فيه.) هكذا نجد لدى ألفرد دوبلن (A. Doblin: ١٨٧٨ ـ ١٩٥٧) التعارض بين « الرواية » و « الملحمة »، وهما لفظان يرادفان لديه « الكتابة المتعدية » التي تسعى إلى غاية خارجها و « الشعر » ذا البعد الكلامي « اللازم » أو « غير المتعدي »، وهو تعارض يتفق إن لم يتطابق مع ذاك الملاحظ آنفاً بين الوظيفة النفعية أو التوسلية للغة (المغايرة الغائية) وبين وظيفتها الذاتية أو قيمتها المستقلة المقصودة لذاتها (الذاتية الغائية) (ص ٤٠). وفي تحديده لخصوصية الموقف الملحمي الحديث في العصر الحديث « عصر الكتاب المطبوع »، مقابل الموقف الملحمي الكلاسيكي القديم الذي يجعل الشاعر في علاقة مشافهة مباشرة مع جمهوره، يشدد دوبلن على استبطان الشاعر أو الكاتب الملحمي لصوت الآخر في صوته، أو على تأدية الصوت الملحمي لذاك الحوار الداخلي بين الأنا والآخرين (ص ٤٢).

وإذا ما بدا برتولد برشت (B. Brecht: ١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) في « مسرحه التعليمي » بعيداً عن لزومية الفن أو غايته غير المتعدية لذاته، فإن تودوروف يشير إلى تأثره الواضح بأطروحات الشكلانيين الروس ودوبلن من خلال عرضه لتصوره الخاص بالمسرح الملحمي. فهذا المسرح يعتمد إلى حد كبير المقومات الملحمية التي أشار إليها دوبلن (ص ٤٥). وإذا كان مفهوم « التبعيد » هو الميزة الجوهرية لهذا المسرح (ص ٤٨) فإن

تودوروف يتعقب الطرق المختلفة والملتوية التي كان بمقدور هذا المفهوم الشكلوفسكي أن يتخذها للوصول إلى برشت (ص٤٥ ـ ٤٦). كما أن تصوره الخاص للحوار بين الشخصيات، الذي يلعب دوراً أساسياً في هذا التبعيد، على أنه حوار بين المؤلف والمشاهد (ص ٤٧) ليس ببعيد عن الحوار الملحمي الداخلي لدى دوبلن.

أما تبني موريس بلانشو (M. Blanchot ولد سنة ١٩٠٧) للتصور الرومنطيقي للفن والأدب كما تبدى لديه مع مالارميه فبارز بشكل صارخ. فهو يميز معلقاً على مالارميه بين الكلام النفعي والتوسلي والعملي... والكلام الشعري والأدبي... فالأول هو كلام الاستخدام اليومي، والثاني هو الكلام اللازم الذي تقوم غايته في ذاته (ص ٦١). ويعتبر أن غاية الفن هي الفن ذاته، وما يسعى الفن إلى تحقيقه هو ماهيته ذاتها (ص ٦١).

وكذلك هو الأمر مع نورثروب فراي (N. Frye ولد سنة ١٩١٢) الذي يبادر في كتابه **تشريح النقد** (١٩٥٧) إلى الإجابة على السؤال (ما هو الأدب ؟) بتعريفه للأدب باستقلالية خطابه التي تحدده وتميزه عن الخطاب الاستعمالي والنفعي، فالنشاط الشعري عنده هو نشاط لازم أو قائم بذاته... إلخ (ص ٩٤).

على هذا النحو تندرج معظم مقاربات التعرف إلى الأدب أو التعريف به بحيث يبدو المحور « الرومنطيقي » قائماً في صلبها وإن اتخذ التعبير عنه أشكالاً مختلفة أو جرى الانحراف عنه إلى هذا الحد أو ذاك. رداً على هذا المحور تحديداً واستنتاجاً للحوارات المختلفة التي أجراها تودوروف مع أعلامه أو المتأثرين به يتقدم في الفصل الأخير من كتابه ليعلن موقفه الخاص: الأدب متصل بالوجود الإنساني، إنه « خطاب موجه نحو الحقيقة والأخلاق (...) ولن يكون الأدب شيئاً إذا لم يتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل » (ص ١٤٩ ـ ١٥٠). ويتبنى تودوروف في هذا السياق موقف سارتر القائل بأن « الأدب هو كشف للإنسان والعالم »، وكونديرا الذي يعتبر الأدب محاولة لكشف « جانب مجهول من الوجود الإنساني »، مؤكداً أن الأدب « وإن لم يكن له أي امتياز يؤمن له بلوغ الحقيقة فهو لا يتوقف أبداً عن البحث عنها » (ص ١٥٠)، ليضيف: « إنه ليس بحثاً عن الحقيقة وحسب، ولكنه هذه الحقيقة أيضاً »(ص ١٥٠).

قد يبدو في هذا الموقف الذي ينتهي إليه تودوروف انتساباً إلى موقف إيديولوجي شائع في الأدب الواقعي والملتزم والإنساني... وهو على الأرجح كذلك مع فارق أن تودوروف لا يتبنى هذا الموقف بشكل مسبق، وانطلاقاً من معطيات فكرية مسبقة تسقط على الأدب تصوراتها، وإنما من طول معاينة وتفحص للنصوص الأدبية ولطرق درسها والنظريات الأدبية المتعلقة بإنتاجها والتعامل معها... ثم إن موقفه الإيديولوجي، كما يصر على تأكيد ذلك، متميز تماماً عن الموقف الدوغماتي الذي يدعي حقيقة مسبقة يسعى لترويجها أو لمهاجمة من لا يأخذون بها. ففي الوقت الذي يبتعد فيه عن الموقف « الذاتوي » وملحقه العدمي يشدد على

ابتعاده أيضاً عن الموقف « الالتزامي » وملحقه التزمتي. إنه محاولة بلوغ رؤية متكاملة لا يضيع فيها البعد الإنساني للأدب على حساب أي ادعاء آخر شكلانياً كان أم سياسياً. . . وفي هذه المحاولة الكثير من الأطروحات السابقة، إضافة لما فيها من نضج ورهافة.

ما هو النقد؟

قد لا يكون هذا السؤال مطروحاً بالحدة ذاتها التي يطرح فيها السؤال السابق في الكتاب. كما يبدو الخوض في مجال النقد لا يثير الإشكالات نفسها التي يثيرها الأدب، حيث إن القضايا التي يهتم بها هي غالباً عملية على نسق « ما الذي يجب على النقد أن يفعله؟ » (ص ٩٠). هذا مع العلم أن التعرض للأدب، تعريفاً وتصوراً وتنظيراً هو في النهاية شأن من شؤون « النقد ». بل تبدو المسألة لدى تودوروف أعمق وأخطر من ذلك حين يربط بين النظرة للأدب وللنقد قائلاً: « إن تغيير صورتنا النقدية على هذا النحو ليس ممكناً إلا إذا جرى تحويل في الوقت نفسه للفكرة المكونة عن الأدب » (ص ١٤٩). لكن حذار أن يعمد إلى خلط المفهومين ببعضهما كما يفعل بلانشو ذلك في مقدمة لوتريامون وساد (عام ١٩٦٣) حيث يكتب: « يبدو لي النقد ـ الأدب. . . » (راجع ص ٦٣).

رداً على السؤال الوارد أعلاه بصدد النقد يلخص تودوروف موقف فراي ببعض كلمات: « عليه أن يصبح علماً » أي « أن يكون في الآن ذاته منهجياً وداخلياً » (ص ٩٠). أو أيضاً أن يكون « للنقد دوماً مظهران، واحد متجه نحو بنية الأدب، والآخر نحو الظواهر الثقافية الأخرى التي تؤلف المحيط الاجتماعي للأدب » حسب ما يقول فراي نفسه (ص ١٠١). وبينما يرى تودوروف موقف إيان وات (I. Watt) النقدي موقفاً واقعياً « يكتفي بالعرض دون الحكم » (ص ١٠٨)، ويلاحظ أن وات يميز بين واقعيتين، « واقعية التقديم وواقعية الحكم »، وأن مؤلفاته تتأرجح بين هاتين الواقعيتين (ص ١١٠)، فإن وات نفسه الذي يؤكد « ضرورة الواقعية في النقد الأدبي » (ص ١٠٨) يفضل أن يطلق هو نفسه على عمله النقدي « النقد العملي » بما يوحي به من إضافة لصفتي التاريخي والسوسيولوجي على المفهوم « الواقعي » المعتمد (ص ١١١). وهو لا يبتعد كثيراً عن فراي عندما يصرح لتودوروف بقبوله بمعالجة الأدب كنشاط مستقل، مؤكداً أن الأدب « يبقى، حتى في هذه الحالة، جمالياً وأخلاقياً » (ص ١١٢)، وفي الحالين يبدو تناول العمل الأدبي بحد ذاته قاصراً أو مبتسراً كي لا نقول خاطئاً ومرفوضاً، من وجهة نظر نقدية.

وليس الأمر على هذا النحو لدى رولان بارت (R. Barthes: ١٩١٥ ـ ١٩٨٠) الذي يتبنى مفهوماً نقدياً ممعناً « بالرومنطيقية » ومبالغاً فيها. فبارت الذي يجعل « ما هو النقد؟ » عنوان أحد **أبحاثه النقدية** (١٩٦٤) يقول أن على الناقد أن يعيد تكوين « قواعد وإرغامات » حكمت إعداد معنى المؤلف الذي يدرسه، أو « نسق » المرسلة التي يدرسها، وليس المعنى أو المرسلة؛ فمهمة النقد بالنسبة إليه « محض شكلية » (ص ٦٦ ـ ٦٧). وحين

يتطرق إلى حقيقة الأدب وقيمه فإنه يتخذ موقفاً نسبوياً وفردوياً صارخاً (ص ٦٧).

مقابل موقف بارت هذا « الذاتوي » نجد موقفاً « موضوعياً » لدى جان ـ بول سارتر (J. — P. Sartre: ١٩٠٥ ـ ١٩٨٠). فالنقد بالنسبة لهذا الأخير « موضوعي أكثر مما هو ذاتي » (ص ٥٧) باعتبار أن الناقد « يخضع في النهاية لموضوع موجود خارجه » (ص ٥٧). بيد أن تودوروف يميز في موضوعية سارتر في تعارضها مع الذاتية معنّيين: الأول قريب من الشمولية في تعارضها مع الخصوصية، والثاني يماثل سارتر فيه الموضوع مع الخضوع والحتمية مقابل الذات التي يماثلها مع الإرادة والحرية. ويعتبر تودوروف أن النقد السارتري موضوعي بالمعنى الثاني وذاتي بالمعنى الأول. ويخلص إلى أن الحوار بصدد البحث عن الحقيقة متعذر مع سارتر لانحباسه في مناجاة تمضي من « الدوغماتية » (دعوته الحاسمة للفلسفة الوجودية » إلى « الارتيابية » « باعتباره الحقيقة نسبية) . . .

هذا الحوار الذي يعطيه تودوروف قيمة جوهرية في النقد يبدو قائماً في أعمال ميخائيل باختين (M. Bakhtine ١٨٩٥ ـ ١٩٧٥) النقدية التي لا تعدم نقاط التقاء عدة مع آراء سارتر النقدية (ص٧٨ ـ ٧٩). ويبدو باختين شكلانياً أكثر من الشكلانيين الذين ينتقد فيهم « ماديتهم » وعدم تفكرهم « بالأسس النظرية والفلسفية لمذهبهم الخاص » (ص ٧٥)، وإغفالهم للمضمون « أو العلاقة بالعالم » وللشكل كمظهر لفردية المؤلف، هذا الشكل الذي يأخذ لديه « معناه الكامل كتفاعل ووحدة مختلف عناصر العمل » وهذا المعنى هو الذي يقصده باختين بـ « المعمارية » و « البناء » (ص ٧٥). وفي تتبع تودوروف لدراسة باختين لدستويفسكي، ولما حفلت به في الآن نفسه من سقطات، يتوصل إلى أن الفكرة الأساسية التي تحكم وتوحد أعماله جميعاً هي اعتباره « التداخل الإنساني هو المكون للإنساني » (ص ٨٣)، وانطلاقاً من وجهة النظر هذه يميز تودوروف ويدرس بالتفصيل المراحل الأربع الكبرى التي عرفتها المسيرة الفكرية لباختين: « الظواهرية؛ السوسيولوجية؛ الألسنية؛ التاريخية ـ الأدبية » (ص ٨٣). وخلال هذه المسيرة يفارق باختين الاهتمام بالخصوصية الأدبية ليولي اهتماماً أكبر بكثير للعلاقات « التي تنسج بين الأدب والثقافة » . . . من وجهة نظر تاريخية (ص ٨٦)، فيعتمد ما يسميه تودوروف « النقد الحواري » (ص ٨٧) إذ يصبح العمل النقدي كما يراه باختين معتمداً على أركان ثلاثة: الأول « الإثبات البسيط للوقائع » أو « تجميع المعطيات المادية وإعادة تركيب السياق التاريخي »؛ الثاني اعتماد « التفسير بواسطة القوانين: السوسيولوجية، النفسانية، وحتى البيولوجية »؛ أما الثالث فيتوسطها وهو الأهم: « إنه التأويل كحوار، الذي يتيح وحده استعادة الحرية الإنسانية » (ص ٨٨). و « مرة أخرى يلتقي فكر باختين بمشروع سارتر. فالمعنى هو حرية والتأويل ممارسة لها. . . » (ص ٨٨).

يبدو موقف باختين على هذا النحو مغايراً لكل من بارت الذاتوي وسارتر الموضوعي، دون أن يعدم نقاط التقاء بكل منهما، ذلك أنه ذاتي وموضوعي معاً، ليس كجمع ميكانيكي أو تراكب تجاوري بل كتفاعل أو تداخل إنساني من خلال الحوار الذي يؤلف بينهما. وهذا « النقد

الحواري » هو الذي يميل تودوروف إليه، بل إنه يجعل منه موضوع الفصل الأخير من كتابه ويجعله عنواناً له، وهو على كل حال الخيار الذي اعتمده في مقاربة وجهات النظر المختلفة في الفصول الأخرى. وهو يذكر طريقة توصله إليه بتجاوز للمشروع الجمالي البحث القائم على المثولية أو التأصل الليبرالي - النسبوي، وبابتعاد عن المنهج الإيديولوجي أو الدوغماتي المحافظ والشمولي، اللذين ينفي أحدهما الآخر كما ينفي في الوقت نفسه أي احتمال ثالث (ص ١٤٥ - ١٤٧). ويكاد تودوروف يستعيد حرفياً ما أورده هو نفسه من موقف لباختين (ص ٨٧) حين يعلن اختياره البحث عن الحقيقة والقيم بالتفاهم والحوار مع الآخر، وحين يلاحظ أن الناقد « المتأصل » كما « الدوغماتي » أعجز من أن يقيما هذا الحوار: الأول لأنه يحول النص إلى موضوع ويمتنع عن إطلاق الأحكام فيه فلا يميز بين ليبرالي ونازي، والثاني لأنه لا يتيح للآخر إمكان التعبير محولاً إياه إلى « مجرد توضيح (أو توضيح - مضاد) لمعتقد لا يتزعزع... » (ص ١٤٧). ويمضي بحزم إلى اعتبار « أن النقد حوار » بين صوتين لا امتياز لأحدهما على الآخر (ص ١٤٧)، وهذا ما تفتقده معظم أنواع النقد الأخرى فتبتر من المؤلفات « أحد أبعادها الأساسية الذي هو تحديداً: قول الحقيقة » (ص ١٤٧). وهذا الحوار لا يمنع أن يسد منهج (ايديولوجي؟) نقائص آخر (بنيوي؟)؛ ومقابل دوغماتية تؤدي إلى مناجاة الناقد، وتأصلية تؤدي إلى مناجاة المؤلف، يعتمد النقد الحواري مبدأ البحث المشترك عن الحقيقة كأفق (ص ١٤٩).

* بدء حوار؟

بناء لما سبق كان الأجدر بتودوروف أن يجعل عنوان كتابه « حوار نقدي » بدل أن يعتمد « نقد النقد ». لكن العنوان الثانوي « رواية تعلم » يؤدي على ما يبدو، أيضاً، دلالة أدق، وذلك نظراً لما يحفل به الكتاب من بعد « روائي » بما يتضمنه هذا اللفظ من بعد ذاتي يتسرب إليه من أدبيته، ويقصيه عن الموضوعية المعهودة في الدراسات المنهجية الحديثة. وتودوروف نفسه يشير بصراحة إلى هذا البعد الذاتي حين يذكر أن اختياره للمؤلفين الذين يدرسهم « قد خضع لجملة مقاييس موضوعية وذاتية » (ص ١٧)، أو حين يقول: « لقد اخترت أولئك المؤلفين الذين شعرت بأن لهم الأثر الأقوى في نفسي » (ص ١٧). وتبدو هذه الذاتية قوية على المستوى المنهجي أيضاً في ذلك المفهوم الخاص الذي يجعله « للرومنطيقية » (ص ٢٢) وهو مفهوم لا يستدعي إعادة نظر بالاعتماد على آباء الرومنطيقية (مجموعة إيانا بشكل خاص) (ص ٢٢)... وفي تلك الآراء التي يطلقها كبديهيات على نمط: « إن ما يميز مدرسة نقدية ليس المنهج أبداً (فهذا ليس إلا تخييلاً يهدف إلى كسب الأتباع)، إنه طريقة بناء موضوع الدراسات ... » (ص ٣٦)؛ أو يعتمد « بديهيات » ليؤكد من ثم مواقف خاصة يمكن أن تكون موضع نقاش وجدل كبيرين، مثل: « منذ مئتي عام ردد علينا الرومنطيقيون وورثتهم الذين لا يحصون (...) أن الأدب لغة تجد غايتها في ذاتها. حان الوقت لبلوغ (للوجوع إلى) البديهيات التي من المفترض عدم نسيانها (... الأدب) خطاب موجه نحو

الحقيقة والأخلاق » (ص ١٤٩)، لكن ذاتية الرواية تبرز فاقعة في سرد تودوروف للقاءين يعتبر أنهما أثرا في مساره الثقافي وساهما في تغييره: اللقاء الأول تم بينه وبين آرثر كوستلر (A. Koestler) ويذكره بطريقة مفرطة في الانطباعية الذاتية على نسق: « لم أعد أذكر الكلمات التي أجابني بها (. . .) وشعرت فجأة لمرآه أن وجوده كان البرهان على غلط ما كنت اقوله. . . » (ص ١٤٤)؛ اللقاء الثاني حصل بينه وبين أشعيا برلين (I. Berlin) حيث نصادف تعابير مثل: « لم أكن عندها قد قرأت شيئاً لهذا الفيلسوف والمؤرخ الرائع؛ لكنه كان حاراً وبليغاً. وقد فتنني في الحال » (ص ١٤٤). وإذا كانت الحادثتان اللتان جرتا في اللقاء « تافهتين » كما يقول تودوروف نفسه ذلك، والنتائج التي يتوصل إليها منهما لا تتعدى أن تكون « بديهيات بكل تأكيد »، فهو يكمل قائلاً « لكن المرء بحاجة إلى تلقيها بطريقة ما ليتبناها » (ص ١٤٥).

بيد أنه يجدر فهم هذه الذاتية على ضوء ما يحاول تودوروف نفسه الإيحاء به حين يقول إن الفصل الأخير ليس ذاتي الموضوع وحسب، إذ تروي « الفصول الأخرى هي أيضاً حكايتي الخاصة: لقد كنت، وما زلت ذلك « الرومنطيقي » الذي يحاول أن يتصوّر تجاوزاً للرومنطيقية من خلال تحليل الكتّاب الذين تماهيت تباعاً بهم » (ص ٢٢).

وربما كان أفضل نهج لتبين حقيقة ذلك هو قراءته، حواره.

سامي سويدان
١٩٨٦/٣/٤

تبقى كلمة أخيرة - لا بد منها؟ - حول ترجمة نص - هذا الكتاب - يحفل بسمات لغوية خاصة. فهو يعتمد موضوعاً لدراسته نصوصاً « موضوعة بالفرنسية، والإنكليزية، والألمانية والروسية دون سواها » (ص ١٧ ، وانظر لائحة المراجع)، وهذا ما جعله يحفل من حين لآخر بألفاظ وتعابير من هذه اللغات المذكورة التي ينبغي إضافة اللاتينية إليها أيضاً. ولكن الأهم من ذلك أن هذا التعدد اللغوي جعل اللغة الأساسية المعتمدة للتعبير فيه (الفرنسية) حاملة أحياناً لسمات تراكيب وصيغ تعبير غير شائعة أو معهودة في هذه اللغة. مما أضاف صعوبة إلى مصاعب الترجمة الأخرى. وأهم ما عرض في هذه الأخيرة هو تأدية مفاهيم ليس لها في العربية مقابل ملائم، مما فرض علينا اجتراح مفاهيم عربية ملائمة لها وتؤدي معناها بأكثر قدر ممكن من الأمانة. هاجس الأمانة تحديداً هو الذي حكم عملنا بأكمله فقمنا به محاذرين إلى أقصى حد ممكن عدم التورط في الخيانة التي يشير إليها المثل « Traduttore, tradi-tore » (« المترجم، الخائن »). ولأن الترجمة نشاط لغوي متجدد بقدر ما هو متخصص أثبتنا في نهاية الكتاب معجماً بأهم المصطلحات التي اعتمدت. ولأن الترجمة ليست أمينة للمعنى وحسب، وإنما أيضاً للصياغة الأسلوبية والشكلية التي تميزه، بحيث لا يعود هنا من مجال للحديث لا عن طريقة يوحنا بن البطريق ولا عن طريقة حنين بن إسحاق، فقد حاولنا قدر الإمكان المحافظة على السمة (والنكهة؟) الخاصة للتعبير والأسلوب بقدر ما تتيح العربية ذلك. فلم تعدل بنية التراكيب والصيغ والصور وترتيب المفردات التي تشكل ميزة أسلوبية خاصة بالكاتب حين كان الأمر متاحاً ولا يخل بأصول الترجمة. إذ ليست الترجمة استهانة بالنص الأصلي وتجاوزاً لخصائصه المميزة، بل إنها على العكس جهد صادق وكفوء لصوغ النص الأصيل على حقيقته الفعلية قدر المستطاع.

مع ذلك أبقينا على الكلمات والتعابير غير الفرنسية الواردة في النص الأول على حالها وإن جعلنا إلى جانبها غالباً ترجمة لها توضح معناها، وذلك أمانة منا للنص الأصلي بالطبع، ومحاولة لنقل الصياغة الأصلية بأكبر قدر ممكن من الصدق، مع السعي لإزالة الإبهام الذي قد يتولد بسبب ذلك. كما أننا نحافظ بذلك على ما يمكن اعتباره في حالات كثيرة إشارات مباشرة إلى المراجع التي يرد ذكرها في نهاية الكتاب والتي قد يعمد الاقتصار على الترجمة هنا إلى طمسها. وللأسباب ذاتها أثبتنا أسماء الأعلام وعناوين الكتب والمجلات والمقالات بلغتها

الأصلية إلى جانب ما جرت ترجمته عن الفرنسية منها. ولما كان هذا الإجراء يشكل تكراراً لا يعتمده النص الأصلي فقد وضعنا ما تجري استعادته من أسماء علم وعناوين وكل ما يشكل إضافة خاصة من قبلنا في سياق النص المترجم ضمن قوسين معقوفتين تنتهي الأخيرة منهما بنجمة؛ كما اعتمدنا هذه النجمة للإشارة إلى بعض الملاحظات التي رأينا أن فهم النص من قبل القارىء العربي يستدعيها. همنا في ذلك أن يكون النص المترجم واضحاً وبليغاً بقدر ما هو النص الأصلي ذاته كذلك. علّ ذلك كله يكون مساهمة متواضعة في تيسير حوار أدبي وثقافي لا غنى عنه.

س. س.

إيضاحات أولية

I

الظاهر أن الفرنسيين لا يقرأون. هذا مع العلم بأن في الإحصاءات الدامغة بهذا الصدد خلطاً عشوائياً بين الأدب الراقي والأدب الوضيع، بين الأدلة السياحية وكتب الطبخ. كما أن الكتب التي تتناول الكتب، بتعبير آخر الكتبَ النقدية، لا تشد اهتمام غير أقلية بسيطة من هذه المجموعة من القراء القليلة العدد أصلاً: بعض الطلاب وبعض المتحمسين. إلا أن نقد النقد هو تجاوز لكل حد، علامة على تفاهة الأزمنة على الأرجح: فمن ذا الذي بإمكانه أن يجد فيه فائدة ترتجى؟

يمكنني الدفاع عن موضوع كتابي هذا بالاحتجاج بأن النقد ليس ملحقاً سطحياً للأدب وإنما هو قرينه الضروري (فلا يمكن للنص أبداً أن يقول حقيقته الكاملة)، أو بأن السلوك التأويلي هو أكثر شيوعاً من النقد، ومن ثم فإن أهمية هذا الأخير تكمن في شكل من الأشكال في تحويله هذا السلوك إلى احتراف، وفي توضيحه لما ليس هو في مكان آخر سوى ممارسة لا واعية. إلا أن هذه الحجج، الصحيحة بحد ذاتها، لا تعنيني هنا: إذ ليست غايتي الدفاع عن النقد أو تأسيسه.

• فما هو قصدي إذن؟

• ينصب اهتمامي هنا على معالجة موضوعين متداخلين، أتابع في كل منهما هدفاً مزدوجاً.

• إنني أرغب أولاً في معاينة الكيفية التي تم فيها التفكير بالأدب والنقد في القرن العشرين؛ وأن أسعى في الوقت نفسه لمعرفة ما قد تكون عليه فكرة صحيحة عن الأدب والنقد.

كما أنني أرغب من ثمّ في تحليل التيارات الإيديولوجية الكبرى لهذه المرحلة كما تتجلى من خلال التفكر حول الأدب، وأن أسعى في الوقت نفسه إلى معرفة أي موقف إيديولوجي كان أكثر متانة من المواقف الأخرى. واختيار التفكر النقدي، في منظور هذا الموضوع الثاني أمر عارض: يتفق أن هذا التقليد أليف لدي؛ وإلا كان بإمكان تاريخ علم الاجتماع مثلاً أو تاريخ الأفكار السياسية أن يكونا صالحين أيضاً ليتيحا لي الإفضاء إلى هذه المسائل الأكثر عمومية. ويأتي البحث عن موقع إيديولوجي خاص بي في مؤخر التعداد الذي قمت به، لكنه هو الذي يؤسس، وربما أيضاً يعلّل التساؤلات الأخرى.

وبتعبير متسرع بعض الشيء، فإن ما يتعرض له هذا الكتاب هو في الآن نفسه معنى بعض الأعمال النقدية في القرن العشرين وإمكانية مواجهة العدمية بدون الانقطاع عن الإلحاد.

كيف تفسر هذه الحاجة لمعالجة موضوعين في آن معاً، ينقسم كل منهما بالاضافة لذلك إلى قسمين داخليين؟ كان يمكن للتخلي عن العمومية والحكم أن يبدو لي ساذجاً وغير مستقيم، وكان ذلك يعني توقيف البحث في منتصف الطريق. كما كان يمكن للعدول عن المادة الخاصة وعن استجوابها المفصل أن يضعني في موقع أولئك الذين يمتلكون الحقيقة، ويكمن همهم الوحيد في إيجاد سبيل لطرحها بغية فرضها بشكل أفضل. بيد أنني أكتفي من جهتي بالبحث عنها (وهذا أمر طموح بما فيه الكفاية أصلاً) وقد توصلت إلى الاعتقاد بأن الشكل الأكثر ملاءمة لهذا البحث هو نوع هجين: إنه قصة ـ إنما نموذجية؛ وهي هنا حكاية مغامرة الفكر، هي التفكر حول الأدب في القرن العشرين، مغامرة يُقرأ من خلالها بشفافية بحث عن الحقيقة. إنني أقترح هذه القصة النموذجية على القارىء بدل أن أفرضها عليه، كي أحرّض مخاطبي على التفكير، بتعبير آخر للشروع في نقاش.

إن اختيار المؤلفين الذين أتكلم عنهم قد خضع لجملة مقاييس موضوعية وذاتية.

فالمرحلة التاريخية التي أهتم بها هي مرحلة منتصف القرن العشرين، بين ١٩٢٠ و١٩٨٠ على وجه التقريب؛ وكل المؤلفين الذين أتناولهم بالتحليل (باستثناء واحد منهم، دوبلن [Doblin] *) ولدوا ما بين ١٨٩٠ و١٩٢٠، فهم ينتمون إلى جيل والديّ. وقد اقتصرت من ثمّ هنا على نصوص موضوعة بالفرنسية، والانكليزية، والألمانية، والروسية دون سواها.

كما أنني سعيت أيضاً إلى التنويع. إذ أني أتناول بالتحليل ممثلين لتيارات نقدية مختلفة، وحتى لعائلات فكرية متنوعة: مؤرخين إلى جانب مؤلفين منهجيين وعلميين، مفكرين دينيين ومناضلين سياسيين، باحثين كما كتاباً.

ومن البديهي أن هذا النوع من الاعتبارات لا يكفي كي يفسّر السبب الذي جعلني أختار عشرة من الأسماء بين مئات أخرى ممكنة. لقد أخذت الشهرة العامة بالطبع بعين الإعتبار، إلا أنها لا تكفي هي أيضاً لتفسير اختياري. إن التفسير الصحيح الوحيد هو التالي: لقد اخترت اولئك المؤلفين الذين شعرت بأن لهم الأثر الأقوى في نفسي. إنني لا أتحدث عن فرويد [Freud] *، ولا عن لوكاش [Lukács] *، ولا عن هايدغر [Heidegger] *، وربما كنت على خطأ؛ ذلك أن تفكيرهم، العظيم الشأن بحد ذاته، لا يثير فيّ ردود الفعل التي أعتبرها أنا جديرة بالاهتمام. وبما أنني لا أسعى إطلاقاً إلى مسح شامل، وإنما فقط إلى بعض تمثيلية، فإنني أعتقد أن هذا المقياس من التوافق الخفي، من الحوار الممكن، شرعي. فبعض المؤلفين الذين أتحدث عنهم أقرب إليّ اليوم من سواهم، وهذا أمر لا يمكن دحضه؛ إلا أنهم جميعاً أثاروا حماستي، في لحظة أو أخرى، ولا أزال معجباً بهم جميعاً.

عليّ أخيراً أن أضيف كلمة ذات طابع شخصي أكبر. فهذا الكتاب يمثل المصراع الأخير من بحث سبق وبدأته منذ بعض السنين بكتابي نظريات الرمز [Théories du symbole] * (١٩٧٧) و الرمزية والتأويل [Symbolisme et Interprétation] * (١٩٧٨)؛ وتمت صياغة مشروعه الأساسي في تلك الفترة. في هذه الأثناء استقطب انتباهي مدار آخر، هو مدار الغيرية. وهو لم يقم فقط بتأخير تحقيق المشروع القديم، ولكنه أدى أيضاً إلى تغييرات داخلية فيه. مع ذلك فإن الإطار المقترح في الكتابين الأولين يبقى ماثلاً هنا في خلفية العمل؛ ولهذا السبب أود أن أذكّر ببعض عناصره الأساسية.

II

لا يكفي أن يجري اختيار مؤلفين من القرن العشرين كي يتم التأكد من حداثة فكرهم. ففي كل لحظة زمنية تتعايش برهات من الماضي القريب أو البعيد، من الحاضر وحتى من المستقبل. فإذا أردتُ استجواب الفكر النقدي الممثل لهذا القرن، فإن موضوعية التسلسل التاريخي لا تكفي؛ ينبغي علي علاوة على ذلك أن أتأكد من أن المؤلفين المعنيين لا يكتفون بترداد الأفكار المتناقلة وبتعزيز التقليد، وإنما هم يعبرون عن خصوصية عصرهم. وللقيام بعملية التمييز هذه، من الضروري تقديم لوحة عن إرث ذلك الماضي الذي يتواجهون فيه، وإن جاءت عامة وموجزة.

إن أفكارنا حول الأدب والتعليق على النصوص لا تنتمي إلى جميع الأزمنة. وتكوّن مفهوم « الأدب » نفسه، بمضمونه الحالي، هو واقعة حديثة (تعود إلى نهاية القرن الثامن عشر). قبل ذلك كان يجري تمييز الأنواع الكبيرة (شعر، ملحمة، دراما) كما الأنواع الصغيرة، إلا أن الكل الذي تندرج فيه هذه الأنواع جميعاً فهو شيء ما أوسع من أدبنا الحالي. لقد ولد « الأدب » من تعارض بينه وبين اللغة النفعية التي تجد تبريرها خارج ذاتها؛ بينما الأدب على عكس ذلك خطاب مكتف بنفسه. وبالنتيجة فسوف يُقلل من قيمة العلاقات بين الأعمال الأدبية وبين ما تشير إليه أو تعبر عنه أو تعلمه، أي بينها وبين كل ما هو خارجها؛ بالمقابل سوف ينصب اهتمام مماثل على بنية العمل الأدبي نفسه، على التشابك الداخلي لحلقاته، لمداراته، لصوره. وتعلن المدارس الأدبية، منذ الرومنطيقيين حتى السرياليين والروائيين الجدد، انتماءها إلى هذه المبادىء الأساسية مع تباعد فيما بينها حول التفاصيل وحول اختيار مفردات التعبير. وعندما يكتب الشاعر أرشيبالد ماكليش [Archibald McLeish] * في قصيدة تصيغ برنامجاً:

لا ينبغي للقصيدة أن تدل على معنى وإنما أن تكون.

فإنه لا يقوم بغير دفع هذا الميل نحو التأصل إلى حدّه الأقصى: فيُنظر إلى المعنى نفسه وكأنه خارجي أكثر من اللازم.

وقد صاغ القديس أوغسطين [Saint Augustin] *، وهو مؤلف يمثل الطريقة

« الكلاسيكية » في التفكير، في كتابه العقيدة المسيحية [la Doctrine chrétienne] * تعارضاً أساسياً بين الاستعمال والتمتع بقوله:

« التمتع هو في الحقيقة تمسك بشيء ما عن حب له بحد ذاته. والاستعمال على العكس هو إحالة الموضوع المستعمَل إلى الموضوع المحبوب، هذا إذا كان ذلك الموضوع جديراً بالحب (IV, I، ٤). »

لهذا التمييز امتداد لاهوتي: ففي نهاية الأمر ليس هناك من شيء غير الله جديراً بأن يُتمتع به، بأن يُعزّ لنفسه. ويوضح أوغسطين هذه الفكرة عندما يتحدث عن الحب الذي يمكن للإنسان أن يكنه للإنسان:

« المسألة هي معرفة ما إذا كان ينبغي على الإنسان أن يكون محبوباً من قبل الإنسان لنفسه أو لشيء آخر. فإذا كان محبوباً لنفسه فإننا نكون بصدد التمتع، وإذا كان محبوباً لشيء آخر فإننا بصدد الاستعمال. ويبدو لي شخصياً أن على الإنسان أن يكون محبوباً لشيء آخر. لأن السعادة موجودة في الكينونة الإلهية التي ينبغي أن تحب لنفسها. ورغم أننا لا نستحوذ على هذه السعادة في حقيقتها، إلا أن الأمل بالحصول عليها يعزينا في هذه الدنيا. لكنه ملعون كل من يضع أمله في الإنسان. مع ذلك، إذا تفحصنا الأمر بدقة فإنه لا ينبغي لأحد أن يصل إلى حد التمتع بنفسه؛ لأن واجبه أن يحب نفسه إنما ليس لنفسه وإنما لذلك الإله الذي عليه التمتع به (XXII, I، ٢٠ ـ ٢١). »

ولدى كارل فيليب موريتز [Karl Philipp Moritz] *، أحد أوائل الناطقين باسم الثورة « الرومنطيقية » في نهاية القرن الثامن عشر، تحل الديمقراطية محل التراتبية، والمساواة محل الخضوع؛ وكل مخلوق بإمكانه وعليه أن يصبح موضوع متعة. ويجيب موريتز على السؤال ذاته ـ هل يمكن للإنسان أن يصبح موضوع متعة؟ ـ بإشادة بالإنسان:

« على الإنسان أن يتعلم أن يختبر من جديد كونه هنا من أجل نفسه ـ عليه أن يشعر أن الكلّ، في داخل كل كائن مفكر، موجود هنا من أجل كلٍ خاص، تماماً كما أن كلّ خاص كائنٌ هنا من أجل الكل. ولا ينبغي أبداً اعتبار الإنسان الخاص ككائن مقيد وحسب، وإنما أيضاً ككائن نبيل، له قيمته الخاصة في حد ذاته. إن فكر الإنسان هو كل مكتمل بذاته (Schriften . . . ، ص ١٥ ـ ١٦). »

هكذا يجري افتتاح مجتمع المتعة الجديد. وبعد ذلك بسنوات يبين فريدريك شليغل [Friedrick Schlegel] * بجلاء استمرارية الجماليات، ليس مع اللاهوتي وإنما مع السياسي:

---

(١) إن جميع المراجع ـ التي تحيل إلى المنشورات الأصلية إلا في حال ذكر ما يخالف ذلك ـ سوف ترد في النص أحياناً بصورة مختصرة. وفي نهاية هذا المؤلَّف لائحة بالمراجع الكاملة، مع ذكر للترجمات الفرنسية المتوفرة.

إن الشعر خطاب جمهوري، خطاب له قانونه الخاص ومآله الخاص، وجميع أجزائه مواطنون أحرار لهم حق الاختيار بغية الاتفاق (« مقاطع » [« Fragment »] * من **المطلق** [**Lyceum**] * ص ٦٥) (*).

يتعلق الأمر إذن بتصور متأصل للأدب يتوافق مع ايديولوجية العصر الحديث السائدة (إنني أستعمل لفظ « إيديولوجية » بمعنى نظام من الأفكار والمعتقدات والقيم المشتركة لأعضاء مجتمع ما، من غير أن أعارضه بالوعي، أو بالعلم، أو بالحقيقة، إلخ . .). وهل لا يزال نوفاليس [Novalis] * يتكلم عن الجماليات عندما يصرح: « لم نعد نعيش في العصر الذي تسيطر فيه الأشكال المقبولة عالمياً »؟ إن إحلال التأكيد على حق كل فرد أن يحكم على نفسه بناء لمقاييسه الخاصة مكان البحث عن تعالٍ ما يصيب الأخلاقي والسياسي كما الجمالي: تتسم الأزمنة الحديثة بقدوم الفردوية والنسبوية. إن القول بأن العمل الأدبي محكوم بتماسكه الداخلي وحسب، وبدون رجوع إلى مطلقات خارجية، وأن معانيه لانهائية وغير متراتبة، هو أيضاً مشاركة في هذه الإيديولوجية الحديثة.

إن فكرتنا عن التعليق على النصوص قد عرفت تطوراً موازياً، ولا شيء يشير إلى القطيعة مع التصورات السابقة أفضل من التطلب، الذي صاغه سبينوزا [Spinoza] * في كتابه **بحث لاهوتي - سياسي** [**Traité théologico — politique**] *، بالعدول عن البحث عن حقيقة النصوص وذلك للاهتمام بمعانيها وحسب. بتعبير أدق، يبدأ سبينوزا، مستنداً إلى فصله الإيمانَ عن العقل، وبالتالي الحقيقةَ (ولو كانت دينية) عن المعنى (الذي تحتويه في هذه الحالة الكتب المقدسة)، بإدانة التمييز بين الوسائل والغاية في الاستراتيجية الآبائية السابقة:

ينطلق معظم المؤولين من مبدأ كون الكتاب المقدس (*) (وذلك لكي يفهم بوضوح، ويكتشف معناه الحقيقي) هو أينما كان، صحيح وإلهي، بينما ينبغي أن يكون ذلك استنتاجاً لفحص متشدد لا يُترك فيه أي غموض؛ فما تبينه لنا بشكل أفضل دراسة هذا الكتاب، بدون الاستعانة بأي تخيل بشري، يطرحه هؤلاء المؤولون انطلاقاً كقاعدة تأويل » (« تمهيد » [« Préface »] *، ص ٢٤).

إن نقد سبينوزا هو نقد على مستوى البنية لا المضمون: فليست المسألة إحلال حقيقة مكان أخرى، وإنما تغيير مكان الحقيقة، في العمل التأويلي:

إن المعنى الجديد أبعد من أن يصلح كمبدأ موجه لهذا العمل، عليه أن يكون نتيجة له؛ ولا يمكن البحث عن شيء بواسطة هذا الشيء ذاته. فعلى البحث عن معنى نص ما أن يتم بدون رجوع إلى حقيقته. إن فقه اللغة في القرن التاسع عشر سيجعل من مسلمة سبينوزا هذه

(*) المقصود « مقاطع نقدية » [« Fragments critiques »] * من كتاب **المطلق الأدبي** [**l'Absolu littéraire**] *، انظر لائحة المراجع؛ وذلك على الطريقة التي نبه إليها المؤلف في الملاحظة الآنفة الذكر.

(*) المقصود الكتاب المقدس في عهديه القديم والجديد، أي التوراة والإنجيل.

مسلمته، ورغم أن المعركة كانت قد فقدت راهنيتها فإن بوخ [Boccklh] * يجد من الضروري أن يقول في **Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften** (١٨٨٦): **[دائرة معارف وبحث في العلوم اللغوية]** *.

إنه لمن المفارقة التاريخية تماماً أن يفرض، في تأويل الكتاب المقدس، تفسير كل شيء حسب **L'analogia fidei et docritnoe**[مطابقة الإيمان للتعاليم] *؛ فالإجراء الذي يجب أن يقود التأويل هنا ليس هو نفسه بمثبت بشكل متين، لأن العقيدة الدينية الناجمة عن تفسير الكتاب المقدس قد اتخذت أشكالاً متنوعة جداً. وعلى التأويل التاريخي أن يثبت وحسب ما تريد المؤلفات اللغوية قوله، ولا أهمية تذكر لصحة أو خطأ هذا القول (ص ١٢٠ ـ ١٢١).

يلاحظ كيف قد جرى انزلاق لاشعوري: يبدأ الأمر بالامتناع عن استعمال علم مسبق بحقيقة النص كوسيلة لتأويله؛ وينتهي إلى اعتبار أي سؤال له علاقة بحقيقة النص سؤالاً غير ملائم. ويجدر هنا فهم هذه « الحقيقة » ليس باعتبارها معادلة حديثة، لا يمكن على كل حال إجراؤها فيما يخص التوراة، وإنما باعتبارها الحقيقة الإنسانية العامة، العدالة والحكمة. وبعد سبينوزا لم يعد للتعليق على النصوص أن يطرح على نفسه هذا السؤال: « هل يتكلم هذا المكتوب بصوابية؟ » وإنما فقط: « ماذا يقول تحديداً؟ » لقد أصبح التعليق على النصوص هو أيضاً متأصلاً: في غياب أي تعال مشترك فإن كل نص يصبح الإطار المرجعي لذاته، وتستفد مهمة الناقد في توضيح معنى النص، ووصف أشكاله ووظائفه بعيداً عن أي حكم معياري. نشأ من ثمّ انقطاع نوعي بين النص المدروس ونص الدراسة. فلو كان التعليق على النصوص يهتم بالحقيقة لكان وضع نفسه على مستوى العمل موضوع التعليق نفسه، ولعالج الاثنان الموضوع نفسه. لكن الفرق بين الاثنين جذري والنص المدروس يصبح موضوعاً (لغة ـ موضوعاً)، بينما يفضي التعليق على النصوص إلى صنف لغة اللغة.

هنا أيضاً يساهم تنوع المفردات المستعملة، كما واقع جعل التشديد قائماً على هذا القسم أو ذاك من البرنامج، في إخفاء وحدة تقليد سيطر على التعليق على النصوص في أوروبا منذ قرون عدة. وما يرد اليوم على البال كتجسيد مركزي لهذا المشروع هو النقد البنيوي، أكان موضوعه المدارات (سبر الخيالية، والهواجس الواعية واللاواعية) أم النسق التعبيري نفسه (الطرائق السردية، الصور، الأسلوب). لكن النقد التاريخي والفقه لغوي، كما يمارس منذ القرن التاسع عشر، يخلص هو أيضاً للمشروع التأصلي لأنه لا يمكن إثبات معنى أي نص إلا من خلال العودة إلى سياقه المتميز، وأن مهمة عالم اللغة هي توضيح هذا المعنى بدون إيراد أي حكم عليه. على مقربة منا، إن النقد ذا الاستيحاء العدمي (وليس الوضعي كما كان الحال مع فقه اللغة)، الذي يبين أن الأمر بمجمله تأويل وأن الكاتب يجتهد للانقلاب على ايديولوجيته الخاصة، يبقى هو أيضاً داخل البرنامج نفسه، جاعلاً من أي أمل بالوصول إلى الحقيقة شيئاً أكثر خيالية من أي وقت مضى.

ربما ندرك الآن بشكل أفضل الرهان الذي يدور حوله النقاش. إن التفكر حول الأدب والنقد ينتمي إلى الحركات الايديولوجية التي تسيطر على الحياة الفكرية (وغير الفكرية) في

أوروبا خلال ما اتفق على تسميته بالعصر الحديث. لقد ساد الاعتقاد فيما مضى بوجود حقيقة مطلقة ومشتركة، ذات معيار عالمي؛ (واتفق أن تطابق هذا المعيار خلال قرون عدة مع العقيدة المسيحية). وأدى انهيارُ هذا الاعتقاد والاعترافُ بالتنوع والمساواةِ بين البشر، إلى النسبوية والفردوية، وأخيراً إلى العدمية.

إنني الآن في وضع يسمح لي بتحديد طبيعة الفكر الذي أتعقبه في التفكر المعاصر حول الأدب: فاهتمامي الرئيسي ينصب على كل ما يسمح بتجاوز هذه الثنائية التي أجملنا الحديث عنها. وبتعبير أدق أيضاً، سأبحث لدى الكتّاب الذين أتناولهم بالتحليل عن العناصر العقائدية التي تعيد النظر بالجماليات والإيديولوجية « الرومنطيقيتين »، دون أن تشكل مع ذلك عودة إلى المعتقدات « الكلاسيكية ».

يتطلب استعمال الكلمتين الموضوعتين بين مزدوجين، وخاصة « الرومنطيقية » منهما، التي سأستخدمها بوفرة هنا، بعض الإيضاحات. فهناك اختلافات عدة بين المعنى المعطى لهذا اللفظ هنا وبين ذلك المعنى الذي يتخذه عندما يشير إلى الحركة الفنّية في القرن التاسع عشر. فمن جهة أضمن هذا اللفظ بعض الظواهر والأفكار التي لم ترتبط بجماعة الرومنطيقيين، مثل التاريخانية أو الواقعية. ومن جهة أخرى أستبعد من معنى هذا اللفظ تضمينات ألصقت به غالباً، مثل إضفاء قيمة على اللاعقلاني وعلى نزوع الفنان إلى تجسيد المطلق.

من السهل تفسير الخلاف بين المعنى الشائع والمعنى الذي أحتفظ به للـ « رومنطيقية »: إذ أن حديثي هو عما أعتقده النموذج المثالي لهذه الحركة أكثر مما هو عن الظاهرة التاريخية بحد ذاتها. فالرومنطيقية التاريخية، وبصورة أولى القرن العشرون، هما، على الصعيد الإيديولوجي، مركبات غير متجانسة حيث تتعايش عناصر متفرقة وحتى متناقضة، مؤلفة تراتبيات مختلفة. كما أصرّ في الوقت نفسه على استعمال هذا اللفظ لأن أهم أفكار الجماليات الحديثة قد صيغت بتميز وقوة داخل جماعة من الرومنطيقيين بالضبط ـ الجماعة الأولى وهي جماعة إينا [Iéna] * التي كانت تضم الأخوين شليغل [Schlegel] *، ونوفاليس [Novalis] * وشلينغ [Schelling] * وآخرين ـ.

إن كلاً من الفصول اللاحقة مبني إذن على النمط ذاته: إنني أسعى بادىء الأمر إلى تحديد ما يدين به للإيديولوجية الرومنطيقية كل مؤلف أتعرض له بالتحليل؛ وأتوقف بعد ذلك عند العناصر الفكرية لديه التي تعترض عن عمد منه أم لا على هذا الإطار وتتجاوزه. وتبدو للفصل الأخير سمة للوهلة الأولى مختلفة، ذلك أنني أتناول فيه نفسي كموضوع، مع محاولتي تجميع حصائل الفصول السابقة. إلا أن هذا الاختلاف سطحي وحسب؛ إذ تروي من وجهة نظر أخرى الفصول الأخرى هي أيضاً حكايتي الخاصة: لقد كنت، وما زلت ذلك « الرومنطيقي » الذي يحاول أن يتصور تجاوزاً للرومنطيقية من خلال تحليل الكتّاب الذين تماهيت تباعاً بهم. تندمج إذن الحركة المتكررة في كل فصل بحركة أخرى متدرجة تصل إلى أوجها في النهاية ـ دون أن يكون هذا الأوج مع ذلك تركيباً. بتعبير آخر، ليس ما يلي إلا رواية ـ غير ناجزة ـ عن التعلم.

اللغة الشعرية
الشكلانيون الروس

تغير موقفي إزاء الشكلانيين الروس (إنني أشدد (*) على كلمة الشكلانيين كل مرة أقصد بها هذه الجماعة الخاصة)مرات عدة، ولا يدعو هذا الأمر في النهاية إلى الاستغراب، لأنهم أصبحوا بالنسبة لي أليفين منذ أكثر من عشرين عاماً. وقد تمثل الانطباع الأول الذي تركته نصوصهم لدي في ذلك الاكتشاف: إن بالإمكان الحديث عن الأدب بطريقة مبهجة، غير موقرة، مبتكرة؛ وكانت هذه النصوص تعالج في الوقت نفسه ما لم يكن يبدو على أي شخص الاهتمام به، وما كان يبدو لي دائماً مع ذلك أساسياً، وهو ما كان يطلق عليه بتعبير متعجرف إلى حد ما: « التقنية الأدبية ». لقد قادني هذا الافتتان إلى البحث عن نصوصهم الواحد تلو الآخر (ولم يكن ذلك دائماً أمراً سهلاً) ثم إلى ترجمتها إلى الفرنسية. وفي وقت لاحق اعتقدت أنني أقرأ في كتاباتهم مشروعاً « نظرياً » ماثلاً، مشروع تكوين شعرية لم يكن متماسكاً حُكماً (وذلك لسبب بديهي: فقد كان هناك عدة مؤلفين كتبوا خلال خمس عشرة سنة)، ولم يصل إلى نهايته؛ لقد كان عمل منهجة وتجذير إذن يفرض نفسه. أخيراً، وخلال مرحلة ثالثة، بدأت أنظر إلى الشكلانيين كظاهرة تاريخية: لم يعد مضمون آرائهم هو الذي يهمني؛ وإنما منطقهم الداخلي وموقعهم في تاريخ الايديولوجيات. إن هذا المنظور الأخير هو الذي أتبناه أيضاً في بحثي الحالي، قاصراً إياه على جزء بسيط من نشاطهم، ألا وهو تعريفهم للأدب أو بالأحرى، كما يقولون، « للغة الشعرية ». هو جزء بسيط وإنما مركب: ذلك أنه كان يروج فيما بينهم، كما سوف سيتبين لاحقاً، أكثر من تعريف للشعرية.

I

إن ما يمكن تسميتها « النظرية الشائعة » للغة الشعرية لدى الشكلانيين الروس قد ظهرت في شكلها الواضح منذ أول منشور جماعي للحركة، في الأولى من مجموعات حول نظرية اللغة الشعرية [Recueils sur la théorie du langage poétique] * (١٩١٦)، بقلم ل.

(*) استعملنا « التشديد » هنا لهذا اللفظ (الشكلانيين) بدل « la majuscule » المعتمد من قبل تودوروف لتعذر تأدية المراد باللفظ الأجنبي في الطباعة العربية، فاقتضى التنويه.

جاكوبنسكي [L. Jakoubinski] * الذي بقيت مساهمته في الجماعة الشكلانية هامشية، ولكنه قدّم في تلك المرحلة ضمانة الألسني للأطروحات المقدمة من قبل زملائه؛ فكانت مشاركته بالتالي هامة. هكذا يطرح جاكوبنسكي بمفردات ألسنية في مجملها وضمن منظور وصف إجمالي لمختلف الاستعمالات اللغوية أسس تعريفه للغة الشعرية:

ينبغي تصنيف الظواهر الألسنية بناء للغاية التي من أجلها يستعمل المتكلم، في كل حالة خاصة، التمثيلات الألسنية. فإذا استعملها لغاية عملية صرفة من الاتصال، فإن الأمر يتعلق بنسق اللغة العملية (الفكر الكلامي)، ليس للتمثيلات الألسنية فيه (أصوات، عناصر صرفية، إلخ.) أي قيمة مستقلة، وهي ليست إلا وسيلة اتصال. إلا أن بإمكاننا التفكير بأنساق ألسنية أخرى (وهي موجودة) تتراجع فيها الغاية العملية إلى موقع خلفي (رغم أنها قد لا تزول تماماً) وتحظى التمثيلات الألسنية بقيمة مستقلة (ص ١٦).

إن الشعر، تحديداً، هو مثل عن هذه « الأنساق الألسنية الأخرى » بل أكثر من ذلك، إنه نموذجها المفضل، بصورة يمكن معها إقامة نوع من التعادل بين « الشعرية » و « القيمة المستقلة »، كما يشهد بذلك نص آخر لجاكوبنسكي، نشر في المجموعة الشكلانية الثالثة، الشعرية [Poétique] * سنة ١٩١٩:

من الضروري تمييز النشاطات الإنسانية التي لها قيمة بحد ذاتها عن تلك النشاطات التي تسعى لتحقيق غايات خارجها والتي تتحدد قيمتها من كونها وسائل لبلوغ هذه الغايات؛ فإذا سمّينا نشاط النمط الأول شعرياً... (ص ١٢).

هاك ما هو بسيط وواضح: تجد اللغة العملية تبريرها خارجها، في نقل الفكر أو في الاتصال بين البشر؛ إنها وسيلة وليست غاية؛ إنها، إذا استعملنا كلمة علمية، [مغايرة] الغائية. بينما تجد اللغة الشعرية بالمقابل تبريرها (وبالتالي كل قيمتها) في ذاتها؛ إنها لذاتها غاية ذاتها ولم تعد وسيلة؛ إنها إذن مستقلة، أو أيضاً ذاتية الغائية. ويبدو أن هذه الصياغة قد فتنت أعضاء الجماعة الباقين، لأننا نجد في كتاباتهم، خلال الفترة ذاتها، عبارات مماثلة تماماً لها. فشكلوفسكي [Chklovsky] * مثلاً يزايد بهذا الصدد، في مقاله عن بوتبنيا [Potebnia] * (١٩١٩) معبراً عن ذاتية الغائية الشعرية بألفاظ إدراكية حسية (إلا أننا سوف نرى أن هذا الفارق ليس عرضياً):

تتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها. ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتي أو المظهر التلفظي، أو أيضاً المظهر الدلالي للفظ. وأحياناً ليست بنية الكلمات هي المحسوسة وإنما تركيبها، انتظامها (ص ٤).

يقدم جاكبسون [Jakobson] * في نفس السنة في كتابه الذي ألّفه حول كلبنيكوف [Khlebnikov] * هذه الصيغ التي ستصبح شهيرة والتي تبقى متناغمة تماماً مع تعريف جاكوبنسكي:

ليس الشعر شيئاً آخر غير قول يهدف للتعبير. [. . .] فإذا كان الفن التشكيلي تشكيلاً لمادة التصورات البصرية ذات القيمة المستقلة، وإذا كانت الموسيقى تشكيلاً للمادة الصوتية ذات القيمة المستقلة، والكوريغرافيا (*) تشكيلاً للمادة الحركية ذات القيمة المستقلة، فإن الشعر بالتالي هو تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة، للكلمة المستقلة كما يقول كلبنيكوف (ص ١٠ - ١١).

هذا الاستهداف للتعبير، للمجموع الكلامي، الذي أعتبره لحظة متفردة وأساسية في الشعر. . . (ص ٤١).

إن القول بأن الشعر لغة مستقلة أو ذاتية الغائية يرجع إلى إعطائه تعريفاً وظيفياً: بما يقوم به أكثر من تعريفه بما هو عليه. فما هي الأشكال الألسنية التي تتيح لهذه الوظيفة أن تتحقق؟ وبناء لأي شيء يجري التعرف إلى لغة تجد غايتها (وقيمتها) في ذاتها؟ هناك جوابان مقترحان في الأعمال الشكلانية على هذين السؤالين. في الأول، وهو جواب إلى حد ما جوهري، يؤخذ التأكيد بحرفيته: ما هي اللغة التي لا تحيل إلى أي شيء خارجها؟ إنها اللغة المختزلة إلى ماديتها وحسب، إلى أصوات أو أحرف، إنها اللغة التي ترفض المعنى. ليس هذا الجواب ثمرة استنتاج منطقي صرف؛ على العكس تماماً، إن وجوده المسبق على الأرجح في الحقل الإيديولوجي للعصر هو الذي دفع الشكلانيين للبحث له عن تبرير أوفر ولبناء نظرية للشعر باعتباره لغة ذاتية الغائية. لذلك أن التأملات النظرية ارتبطت بقوة بالممارسة المعاصرة للمستقبليين، وكانت في الوقت نفسه نتيجتها وأساسها؛ وكان القسم الأكثر تطرفاً في هذه الممارسة هو الزوم [le zaum] *، لغة ما بعد العقلي، الدال الخالص، شعر الأصوات والأحرف ما دون الكلمات. وكما رأينا مع جاكبسون فإن المسافة التي تفصل بين le samovitoe slovo (الخطاب المستقل) لدى كلبنيكوف (الذي لا يمارس هو نفسه الزوم إلا استثنائياً) و le samocennoe slovo (الخطاب ذي القيمة المستقلة) لدى الشكلانيين ليست بكبيرة. هكذا يرى إيكنبوم [Eikhenbaum] * بحق، في سياق تعليقه على هذه المرحلة لاحقاً بصورة استرجاعية أن في « لغة ما بعد العقلي » التعبير الأكثر تقدماً عن المذهب الذاتي الغائية:

إن ميل المستقبليين نحو « لغة ما بعد العقلي » كتعرية قصوى « للقيمة المستقلة » . . . (« نظرية . . . » [« Teorija »] *، ص ١٢٢).

قبل ذلك بسنين عشر كان شكلوفسكي يتساءل عما إذا لم يكن كل شعر في الواقع ما بعد عقلياً، إذ لم تكن استعانة الشعراء بالمعنى لا تحصل في أغلب الأحيان إلا لكي يجدوا فيه « دافعاً » ـ تمويهاً وعذراً:

يتردد الشاعر في قول « كلمة ما بعد العقلي »، إذ يجري عادة إخفاء ما بعد العقل تحت قناع

(*) Chorégraphie : تصميم الرقص أو فن التعبير الجسدي الموقع.

من أي مضمون كان، وغالباً ما يأتي هذا القناع خادعاً، وهمياً ويفرض على الشعراء أنفسهم أن يعترفوا بأنهم لا يفهمون معنى أبياتهم. [. . .] وتجبرنا الوقائع على التساؤل عما إذا كان للكلمات، في خطاب لا يدعي أنه ما بعد عقلي وإنما بكل بساطة شعري، دوماً معنى، أم أن هذا التصور هو وهم وحسب، ونتيجة عدم انتباهنا (« في الشعر. . . » [« O Poèzii...»] *، ص ١٠ - ١١).

ولن يفكر جاكبسون بطريقة مختلفة:

تتجه اللغة الشعرية، في الحد الأقصى، نحو الكلمة الصواتية، وبتعبير أدق، بما أن الهدف المقابل حاضر، نحو الكلمة الرخيمة، نحو القول ما بعد العقلي (ص ٦٨).

لا يذهب ممثلون آخرون للجماعة الشكلانية إلى هذا الحد، إلا أنهم يتفقون على الاعتراف بالقيمة الأساسية، وخاصة، المستقلة للأصوات في الشعر. هكذا فإن جاكوبنسكي يقول:

في الفكرة الألسنية المنظومة، تصبح الأصوات موضوع انتباه، إنها تكشف عن قيمتها المستقلة، وتبرز في الحقل الواضح للوعي (« أصوات اللغة. . . » [« O zvukakh...»] *، ص ١٨ - ١٩).

وكذلك بريك [Brik] *:

مهما كانت الطريقة التي يُنظر فيها إلى العلاقات المتداخلة بين الصورة والصوت، فإن هناك شيئاً لا يمكن دحضه: ليست الأصوات، التناغمات الصوتية، مجرد ملحق ترخيمي؛ ولكنها نتيجة تطلع شعري مستقل (ص ٦٠).

ولكن هل تبقى اللغة التي ترفض المعنى مع ذلك لغة؟ ألا يعد اختزال اللغة إلى موضوع فيزيائي خالص طمساً للسمة الأساسية فيها، باعتبارها صوتاً ومعنى، حضوراً وغياباً في الوقت نفسه؟ ولماذا نحصر انتباهنا بما ليس إلا ضجة وحسب؟ تكشف هذه الإجابة (عن السؤال المتعلق بأشكال اللغة الشعرية)، وقد دفعت إلى أقصاها، عن عبثيتها؛ ولهذا السبب بدون شك، وإن لم تتوضح هذه المسألة لدى الشكلانيين، تم الانتقال إلى جواب آخر، أكثر تجريداً وأقل حرفية، أكثر بنيوية وأقل جوهرية، يقوم على القول: تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الذاتية الغائية (أي غياب أي وظيفة خارجية) بكونها أكثر نسقية من اللغة العملية أو اليومية. إن العمل الشعري هو خطاب زائد الانبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه: بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر. فلكي يستبعد إيكنبوم فعلاً، في تحليله الشهير لمعطف [le Manteau] * غوغول [Gogol] * (عام ١٩١٨)، أي استعانة بما هو خارج النص، يلجأ إلى استعارات من التركيب ومن اللعب ـ موضوع أو نشاط يتميزان بتجانسهما الداخلي وبانعدام أي غائية خارجة عنه:

ليس هناك من جملة واحدة في العمل الأدبي يمكن أن تكون بحد ذاتها « انعكاساً » بسيطاً لمشاعر المؤلف الخاصة، وإنما هي دائماً تركيب ولعب (ص ١٦٢).

ويستند شكلوفسكي في دراسة نشرت في الفترة ذاتها (« ...Svjaź priëmov ») [« العلاقات بين طرائق التخييل والطرائق العامة للأسلوب »] * إلى هذا التصور البنيوي لذاتية الغائية : فليس كل ما في الشعر، وما في النثر خاصة، لغة ما بعد عقلية بالضرورة؛ إلا أن النثر السردي نفسه يخضع لقوانين إدغام الأصوات، وقواعد التركيب المسؤولة عن « التوزيع » الصواتي.

إن مناهج وطرائق تأليف « الموضوع » متشابهة، وهي مبدئياً مطابقة لطرائق التوزيع الصواتي على الأقل. إن المؤلَّف الكلامي هو جديلة أصوات وحركات تلفظ وأفكار (ص ٥٠).

يدخل تأكيد الطابع النسقي للمؤلفات مضمار الأطروحات الشكلانية الشائعة، في صياغات متنوعة للغاية، بدءاً من صياغة شكلوفسكي :

إن العمل الأدبي مركب بأكمله. ومادته كلها منظمة (**Tretja fabrica** [المعمل الثالث] * ص ٩٩).

وصولاً إلى تعبير تينيانوف [Tynianov] * :

لتحليل هذه المشكلة الأساسية [التطور الأدبي]، يجدر الاعتراف مسبقاً بأن العمل الأدبي هو نسق، وأن الأدب هو أيضاً كذلك. وعلى قاعدة هذا الاتفاق وحسب يمكننا بناء علم أدبي (« ...O litératurnoj » [« في التطور الأدبي »] *، ص ٣٣).

وينتقل جاكبسون كذلك من أحد هذين الجوابين إلى الآخر. لقد سبق ورأينا الدور الذي يوكله للشعر ما بعد العقلي. إلا أنه يعتمد أيضاً، في الفترة التي نشر فيها كتابه عن كلبنيكوف، على تفسيرات أخرى. أحد هذه التفسيرات، الذي يحتل موقعاً بالإجمال وسيطاً، يرتبط في صياغته بدروس كروسوسكي [Kruszewski] *. فهذا الأخير يصور بشكل منهجي العلاقات الألسنية معتمداً على التعارض بين التشابه والتقارب، وهو تعارض كان شائعاً آنذاك في مؤلفات علم النفس العام؛ وهو يضيف إليه بداية حكم قيمي، مستعملاً لفظي « محافظ » و « تقدمي » اللذين يزخران في روسيا بشكل خاص بمعنى سياسي :

تبدو سيرورة تطور اللغة من وجهة نظر معينة وكأنها تناحر أبدي بين القوة التقدمية المحددة بعلاقات التشابه، والقوة المحافظة المحددة بتداعيات التقارب(**...Ocherk** مخطط إجمالي لعلم اللغة] *، ص ١١٦ - ١١٧).

يتسلسل تفكير جاكبسون انطلاقاً من هنا على الشكل التالي : إن مغايرة غائية اللغة اليومية ترتضي بعلاقات التقارب (التحكمية بالتالي) بين الدال والمدلول؛ كما ستكون ذاتية غائية اللغة الشعرية ميسرة بفضل علاقات التشابه (حافز العلامة)؛ إضافة إلى ذلك، تم انتقال من

« التقدمي » إلى « الثوري »، مما يسمح لكل من اللفظين « الشعر » و « الثورة »، في سياق المرحلة التاريخية، أن يضفي على الآخر هالة إيجابية:

إن التمثيلات الكلامية (الصواتية كما الدلالية) في اللغتين الانفعالية والشعرية تركز انتباهاً أكبر على ذاتها، وتصبح الصلة بين الجانب الصوتي والدلالة أكثر قرباً، أكثر حميمية، وبالتالي تصبح اللغة أكثر ثورية، لأن تداعيات التقارب المعتادة تتراجع إلى موقع خلفي (ص ١٠).

يتحقق التداعي الميكانيكي على أساس التقارب بين الصوت والمعنى بسرعة أكبر كونه مألوفاً أكثر.[٧] من هنا هذا الطابع المحافظ للغة اليومية. فشكل الكلمة يموت بسرعة. بينما يختزل دور التداعي الميكانيكي في الشعر إلى أدنى حد ممكن (ص ٤١).

إن إحلال التداعيات على أساس التشابه محل التداعيات على أساس التقارب (وهذا ما تنطبق عليه، في الظاهر، العلاقة « الأكثر قرباً، الأكثر حميمية » بين الصوت والمعنى) هو في الواقع تقوية للطابع النسقي للخطاب، لأن التقارب ليس إلا اسماً آخر للتحكمية، أو للعرف الخالي من الحوافز.[٨] إلا أن جاكبسون ينظر أيضاً، ودائماً في كتابه المذكور، إلى شكل آخر من الحوافز، ليس بين الدال والمدلول (وهو حافز بشكل ما عمودي)، وإنما بين الكلمة والأخرى في سلسلة الخطاب (حافز « أفقي »)؛ ويصب هذا الحافز الأخير، مرة أخرى، في اتجاه ذاتية الغائية التي تعرّف القول الشعري: **« إن شكل الكلمة لا يلاحظ إلا إذا تردد في النسق الألسني »** (ص ٤٨). **إن هذه الطريقة الأخيرة في رؤية الأمور هي التي ستصبح معتقد جاكبسون بعد أربعين سنة، ولا يُلحظ غير اختلافات لفظية بين عبارة ١٩١٩ وعبارات الستينات الأكثر شهرة. فمن ناحية، تعرّف اللغة الشعرية بذاتية غائيتها:**

(إن استهداف (Einstellung) المرسلة بحد ذاتها، إن التشديد عليها لحسابها الخاص هو ما يميز الوظيفة الشعرية للغة)(« الالسنية والشعرية »، الترجمة الفرنسية، ص ٢١٨).

ومن ناحية أخرى تتجلى ذاتية الغائية بهذا الشكل من الانبناء الزائد الذي هو التكرار:

تُسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التعادل من محور الانتخاب على محور الإدغام (ص ٢٢٠).

تقوم روح البراعة الشعرية، في جميع مستويات اللغة، على عودات دورية (« التوازي... »، الترجمة الفرنسية، ص ٢٣٤).

هذا هو التصور الشكلاني الأول للغة الشعرية ـ وهو ليس من الناحية الزمنية وإنما بالأحرى من حيث الأهمية. فهل هو مع ذلك تصور متميز؟ إن النسب المؤدي إلى المستقبليين الروس ليس متجاهلاً أبداً. إنما هو علاقة مباشرة تخفي التجذر الإيديولوجي الحقيقي للنظريات الشكلانية أكثر مما تكشفه. على أن جيرمنسكي [Jirmunski] * كان قد أشار إلى ذلك منذ بداية العشرينات (في « Zadachi poètiki » [**« المهام الشعرية »**]: **إن إطار المذهب الشكلاني للغة الشعرية هو الجماليات الكانطية** (*)، **و، ينبغي إضافة، تكونها**

اللاحق في مرحلة الرومنطيقية الألمانية.

إن فكرة ذاتية الغائية كتعريف للجمال والفن تأتي مباشرة من الكتابات في الجماليات لكارل فيليب موريتز [Karl Philipp Moritz] * وكانط [Kant] *؛ والتضافر ذاته بين ذاتية الغائية والنسقية المتزايدة معلن فيها بشكل صريح، كما هو الحال بالنسبة للتضافر بين ذاتية الغائية وقيمة الأصوات. (فموريتز يعلن منذ أول ما كتبه في الجماليات (سنة ١٧٨٥) أنه ينبغي تعويض غياب الغائية الخارجية في الفن بتكثيف للغائية الداخلية:

(هناك حيث يفقد شيء ما الفائدة أو الغاية الخارجيتين، يجدر البحث عنهما في الشيء نفسه، إذا كان لهذا الشيء أن يثير لذة في نفسي؛ أو: عليّ أن أجد في **الأقسام المنعزلة لهذا الشيء غائية وفيرة بشكل أغفل فيه عن السؤال: ولكن ما نفع الكل؟** بتعبير آخر: أمام شيء جميل، عليّ أن أشعر بلذة من أجله بالذات وحسب؛ ولهذا الغرض ينبغي تعويض الغائية الخارجية بغائية داخلية؛ وعلى الشيء أن يكون شيئاً ما مكتملاً بحد ذاته (**Schriften... [مؤلفات. . .]** * ص ٦).

كذلك هو حال شلينغ [Schelling] *: يُعوض عن خسارة الوظيفة الخارجية بزيادة الانتظام الداخلي:

إن العمل الشعري [. . .] ليس ممكناً إلا عبر فصل الخطاب الذي يعبر العمل الفني به عن نفسه، عن كلية اللغة. إلا أن هذا الفصل من جهة، وهذا الطابع المطلق من جهة ثانية، ليسا ممكنين إذا لم يكن للخطاب ذاته حركته الخاصة المستقلة، وبالتالي زمنه، كما هو حال أجسام العالم؛ هكذا ينفصل الخطاب عن كل ما عداه، ويخضع لانتظام داخلي. ومن وجهة النظر الخارجية يتحرك الخطاب بحرية وبطريقة مستقلة؛ وفي داخله فقط يكون منظماً وخاضعاً للانتظام (**Philosophie der Kunst [فلسفة الفن]** *، ص ٢٣٥ ـ ٦٣٦).

أو أيضاً حال أوغست ويلهلم شليغل [August·Wilhelm Schlegel] * الذي يبرر التكرارات الصواتية تحديداً (الإرغامات العروضية للبيت الشعري) بضرورة تأكيد الطابع المستقل للخطاب الشعري:

كلما كان الخطاب نثرياً، كلما فقد نبرته الغنائية، واقتصر على الترابط الجاف. إن وجهة الشعر هي تماماً عكس ذلك، وبالتالي، كي يعلن الشعر أنه خطاب غايته قائمة في ذاته، وأنه لا يخدم أي أمر خارجي وأنه يحدث في تتابع زمني محدد بموضع آخر، عليه أن يشكل تتابعه الزمني الخاص. على هذا النحو وحسب سيتم إخراج المستمع من الواقع وسيوضع في تعاقب زمني خيالي، وسيدرك تفريعاً منتظماً من التتابعات، وزناً في الخطاب نفسه، من هنا هذه الظاهرة المدهشة للسان الذي يتخلص عن قصد، في ظهوره الأكثر حرية، عندما

(*) نسبة إلى كانط Kant الفيلسوف الألماني الشهير (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤).

يستعمل كلعب صرف، من طابعه التحكمي الذي يسيطر عليه بصلابة من ناحية أخرى، ويخضع لقانون غريب ظاهرياً عن مضمونه. هذا القانون هو الوزن، الإيقاع، النظم (...Vorlesungen [دروس...] *، ص ١٠٣ ـ ١٠٤).

من الممكن التساؤل عما إذا كان الشكلانيون واعين لهذا النسب. وحتى إن جاء الجواب سلبياً فلن يكون ذا أهمية تذكر، إذ ربما كانوا قد تأثروا بالأفكار الرومنطيقية دون أن يستلوها من منابعها، وذلك بتناولها عبر الرمزيين الفرنسيين أو الروس. هكذا يمكننا أن نقف متشككين إزاء تصريحات جاكبسون عندما ينكر، سنة ١٩٣٣، مقارنات تبدو له تعسفية:

الظاهر أن هذه المدرسة [الشكلانية] [...] تبجّل الفن للفن وتمشي على خطى الجماليات الكانطية. [...] إننا لا نبشّر، لا تينيانوف [Tynianov] * ولا موكاروفسكي [Mukarovskỳ] * ولا شكلوفسكي ولا أنا، بأن الفن مكتف بذاته (« ما هو الشعر؟ »، الترجمة الفرنسية، ص ١٢٣).

لكن كتابات جاكبسون الأولى تحديداً، تتضمن في الواقع اسمين مفتاحين: اسم مالارميه [Mallarmé] * واسم نوفاليس [Novalis] *. بيد أن جماليات الأول ليست إلا صيغة جذرية للمذهب الرومنطيقي؛ بينما الثاني هو أحد المؤلفين الرئيسيين فيه... ويأتي جاكبسون في نص لاحق على ذكر الأثر الذي تركه نوفاليس سابقاً لديه:

إلا أنه سابقاً وباكراً جداً [قبل ١٩١٥، السنة التي قرأ فيها هيسّرل [Husserl] *]، خوالى ١٩١٢ [أي في السنة السادسة عشرة من عمره]، وكتلميذ في المدرسة قرر نهائياً أن يختار اللغة والشعر كموضوع لأبحاثه المستقبلية، وقعت على كتابات نوفاليس، وقد سحرت إلى الأبد باكتشافي لديه، كما في الوقت نفسه لدى مالارميه، العروة التي لا يمكن فصمها بين الشاعر الكبير والمنظّر العميق للغة. [...] لقد كانت المدرسة المسماة الشكلانية الروسية تعيش مرحلة برعمتها قبل الحرب العالمية الأولى. إن المصطلح الخلافي للانتظام الذاتي [Selbstgesetz-mässigkeit] للشكل، كي أتكلم مثل الشاعر، قد خضع في هذه الحركة لتطور، منذ المواقف الميكانيكية الأولى حتى التصور الديالكتيكي الأصيل. وقد سبق لهذا التصور الأخير أن وجد لدى نوفاليس في نصه الشهير « مناجاة » حتاً تأليفياً تماماً ـ أصابني منذ البداية بالدهشة وسحرني. (« Nachwort » [« تعقيب »] *، ص ١٦٧ ـ ١٧٧).

إن النسب لا يعني التطابق. ومن الأكيد أنه لم يكن بإمكان لا أ. و. شليغل ولا نوفاليس كتابة التحليلات النحوية التي كرّسها جاكبسون للشعر، ولا بودلير [Baudelaire] * أيضاً الذي يحلو لجاكبسون أن يرجع إليه في كتاباته اللاحقة. ذلك أن الخيار الإيديولوجي (تعريف اللغة الشعرية) الذي كان الشكلانيون يشاركون الرومنطيقيين فيه لا يكفي ليميز تماماً نتاجهم؛ فليس أمراً يستهان به أن نعرف أن نوفاليس كتب مقاطع شعرية وجاكبسون مقالات في صحف علمية. يبقى مع ذلك أن هذا التصور الجماهيري بشكل خاص لدى الشكلانيين لا يتحدر أبداً منهم

بشكل خالص، وأنهم بقوا عبره خاضعين بشكل كامل للإيديولوجية الرومنطيقية.

I

إلا أن هـذا التصور للغـة الشعريـة ليس التصور الـوحيد وليس تمـاماً الأول في تـاريخ الشكلانية الروسية. فإذا التفتنا إلى أول منشور نظري لشكلوفسكي « انبعـاث الكلمة » الـذي يعود تاريخه إلى عام ١٩١٤، أي إلى فترة سابقة إذن على تكوين الجماعة الشكـلانية، فـإننا نجد فيه سبكاً غريباً للمذهب الذي سبق عرضـه آنفاً مـع آخر لا يبـدو أن شكلوفسكي يلاحظ اختلافه عن الأول، بينما لا يتفق في الواقع معه إلا بصعوبة بالغة.

فمن جهة يكتب شكلوفسكي إذن:

« إذا أردنا إيجاد تعريف للإدراك الشعري، والفني عامة، فإننا سنصادف دون ريب التعـريف التالي: إن الإدراك الفني هو ذاك الذي نختبر خلاله الشكل (ربما ليس الشكل فقط، وإنما الشكل بالضرورة) [ص ٢ ـ ٤]. »

إن النغمة العامة هنا معروفة تماماً من قبلنا، مع ذلك فإننا نلحظ كذلك تمايزاً كان موجوداً أيضاً في النصوص التي سبق ذكرها، ويبدو أنه المساهمة الشخصية لشكلوفسكي في المذهب الذي كان يُجهر به جماعياً: بدل وصف العمل الفني نفسه، أو اللغة الشعرية، فإن شكلوفسكي يهتم دائماً بسيرورة إدراكه. فليست اللغة هي التي تعتبر ذاتية الغـائية، بـل تلقّي القارىء أو المستمع لها هو الذي يعتبر كذلك.

بيد أن شكلوفسكي يقدم لنا أيضاً، من جهة أخرى، وبصورة عرضية، تعريفاً آخر للفن يرتبط كذلك، كما سنرى، بالإدراك، ولكنه يتخلى بالمقابل عن ذاتيـة الغائيـة: « إن التعطش للحسي الذي يكوّن روح الفن (كارليل [Carlyle] *) يتـطلب التجديـد » (ص ٤). وليس كارليل، كما نعلم، إلا أحد مبسـطي الأفكار الـرومنطيقيـة، ويتفرع مفهـومه للفن من مفهـوم شلينغ [Schelling] * له: إنـه تركيب الـلانهائي مـع النهائي، تجسيـد المجرد في أشكـال حسية. إننا لا نزال إذن في إطار التقليد الرومنطيقي. إنما يبدو أن شكلوفسكي يرجع ضمنياً إلى فكرة شائعة أخرى في تلك المرحلة (خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار تشديده على الإدراك): إنها الفكرة التي كانت الجماليات الانطباعية تشيعها. هكذا يتخلى الفن عن تمثيل الجوهـري ويهتم بتمثيل الانطباعات، الإدراكات؛ ولا يوجد غير رؤى شخصية للأشياء، وليس هناك من أشياء بحد ذاتها؛ والرؤية تكوّن الشيء بتجديدها له. إننـا هنا أيضـاً أكثر قـرباً من المبـادىء النسبوية والفردوية لهذه الإيديولوجية.

مهما يكن الأمر فلا يبدو إطلاقاً أن شكلوفسكي يتنبه إلى أنه لم يعد بإمكان وظيفة الفن هذه (تجديد إدراكنا للعالم) أن تتماثل مع ذاتية الغائية، أو غياب الوظيفة الخـارجية المميـز أيضاً للفن، وهو يستمـر في نصوصـه خلال السنـوات اللاحقـة في تأكيـد الاثنين معاً بشكـل

متزامن. ويظهر غياب الترابط بارزاً بشكل خاص في مقالته « الفن كنهج »، حيث يتم تقديم مفهوم التخارج [ostranenie] * الشهير أو التبعيد. ذلك أننا نلتقي في هذا النص الأمثلة التي سبق إيرادها في مقالة أخرى، « انبعاث الكلمة »، عن لغة شعرية « متباعدة » أو « غريبة » (البلغارية القديمة في روسيا، أرنو دانيال [Arnaut Daniel] *، لسان [la glosse] * أرسطو، إلخ.) وقد أتبعت بالتأكيدات التالية:

« هكذا فإن لغة الشعر هي لغة صعبة، معقدة، متباطئة. [. . .] هكذا نتوصل إلى تعريف الشعر كخطاب متباطئ، منحرف (ص ٢١ - ٢٢).

إن التصور الأول للغة الشعرية إذن حاضر حقاً هنا. لكننا نجد إلى جانبه، وأحياناً متضمناً داخله، التصور الثاني الذي ينقل في الواقع إلحاح مؤلفه. هكذا يكتب شكلوفسكي بشكل غير متجانس تماماً مع التصور الأول:

« إن الصورة الشعرية هي وسيلة لمضاعفة التأثر. [. . .] إن الصورة الشعرية هي إحدى الطرق المعتمدة لخلق أقوى تأثر ممكن. وباعتبارها كذلك [. . .]، فإنها مساوية لجميع الطرق المعتمدة لزيادة الإحساس بالشيء (إن بإمكان كلمات أو حتى أصوات المؤلفات أن تكون أيضاً أشياء) [ص ٩ - ١٠].

يُلاحظ هنا كيف يحاول الهلالان التوفيق بين وجهي المذهب: إننا نلتقي مذهب ذاتية الغائية الفنية شرط أن ننسى أن الفن مختلف عما عداه في العالم! ولكن هل يمكن أن تكون الصورة - « الطريقة » مطابقة للصورة - « الشيء »، و « الوسيلة » « للغاية »؟ أو أيضاً:

« لا تهدف الصورة إلى تقريب دلالتها من فهمنا، ولكن إلى خلق إدراك خاص للموضوع، إلى خلق « رؤيا » له وليس إلى « التعرف » عليه (ص ١٨).

يبقى تعارض اللغة الشعرية/ اللغة العملية على نفس القدر من القطع والبساطة؛ إنما لم يعد تعارضاً بين ذاتية الغائية ومغايرة الغائية، وإنما بين الخاص والعام. ويتوصل شكلوفسكي أحياناً إلى الاضطلاع بهذين الموقفين داخل جملة واحدة كما في هذا المقطع المركزي من بحثه:

« لتأدية الإحساس بالحياة، للشعور بالشيء، ولكي يكون الحجر حجراً، وُجد ما يسمى الفن. إن غاية الفن هي إعطاء إحساس بالشيء كرؤيا وليس كتعرف، وإن نهج الفن هو نهج التعبير ونهج الشكل الصعب الذي يزيد من صعوبة ومدة الإدراك، لأن غاية سيرورة الإدراك في الفن قائمة في هذه السيرورة ذاتها التي ينبغي إطالتها؛ فالفن هو طريقة إحساس بصيرورة الشيء، ولا يهم الفن ما قد صار (ص ١٣).

فحتى كلمة « التعبير » نبقى في إطار التصور الشكلاني الثاني؛ وبدءاً من هذه الكلمة حتى النقطة والفاصلة نعود إلى المتصور الأول - إلا إذا اعتُبر الفن كأداة إدراك ليس لها هي أن

تكون مدركة. وإذا ما أصبحت سيرورة الإدراك هدفاً بحد ذاتها (بفضل صعوبة الشكل)، فإن إدراكنا للموضوع لا يزيد بل ينقص؛ وإذا كان التبعيد يقدم تعريفاً للفن، وتكون سيرورة الإدراك غير ممكنة التمييز، فإن الموضوع هو الذي يُرى ـ وكأن ذلك يحصل للمرة الأولى . . .

لا يعطينا شكلوفسكي أي قرينة تدل على أنه يعي المصاعب التي يثيرها. ولا يوجد، حسب علمي، إلا محاولة واحدة لربط هذين التصورين؛ وهي محاولة ظهرت بعد ذلك بخمس عشرة سنة في دراسة لجاكبسون، « ما هو الشعر؟ ». ففي نهاية هذه الدراسة يقدم جاكبسون نوعاً من الخلاصة للموقف الشكلاني، ويتعرض أيضاً لتعريف اللغة الشعرية أو الشاعرية:

ولكن كيف تتجلى الشاعرية؟ تتجلى في أن التأثر بالكلمة يتم بها ككلمة وليس كممثلة فقط للشيء المسمى أو كانفجار انفعالي. تتجلى في أن الكلمات وتراكيبها، ودلالاتها، وأشكالها الخارجية والداخلية ليست قرائن واقع لا شأن لها، وإنما تتمتع بوزنها الخاص وقيمتها الخاصة (ص ١٢٤).

حتى الآن يتعلق الأمر بنسخة مطابقة تماماً للتصور الشكلاني الأول، تصور ذاتية الغائية. لكن الجملة التالية تجعلنا نغير منظورنا للمسألة:

ما هي ضرورة ذلك كله؟ لماذا ينبغي التشديد على أن العلامة لا تختلط بالشيء؟ لأنه إلى جانب الوعي المباشر بالتطابق بين العلامة والشيء (أ هو أ) هناك ضرورة بوعي مباشر بغياب هذا التطابق (أ ليس أ)؛ ولا يمكن تلافي هذا التعارض، لأنه بدون تناقض ليس هناك من مجال لاشتغال المفاهيم، لتلاعب العلامات، وتصبح العلاقة بين المفهوم والعلامة أوتوماتيكية، يتوقف مجرى الأحداث، يتلاشى وعي الواقع. [. . .] إن الشعر هو الذي يصوننا من هذه الأوتوماتيكية، من الصدأ الذي يهدد صيغتنا للحب والكراهية، للتمرد والتوفيقية، للإيمان والإنكار (ص ١٢٤ ـ ١٢٥).

بالإمكان تأويل هذا الطرح بناء لعلم الدلالة العام، على طريقة كورزيبسكي [Korzybski] * : إن العلاقة الأوتوماتيكية بين الكلمات والأشياء مضرة للطرفين لأنها تخرجهما من حيز الإدراك، ولا تيسر إلا العقلنة وحدها. إن القطيعة مع الأوتوماتيكية تتيح كسباً على كلا المستويين: إننا ندرك الكلمات ككلمات، وإنما ندرك من ثم أيضاً الأشياء باعتبارها كذلك، كما هي عليه « حقيقة »، خارج أي عملية تسمية . . . [1].

---

(١) نجد استيعاباً مشابهاً جداً لذلك لدى موريس بلانشو [Maurice Blanchot] * بعد سنوات عشر على ذلك، فبالنسبة إليه أيضاً يقود إدراك اللغة كشيء إلى إدراك الأشياء كأشياء: « يتوقف الاسم عن أن يكون ممراً عابراً للاوجود كي يصبح كرة حسية، كتلة وجود، تسعى اللغة، وهي تترك هذا المعنى الذي كانت تريد أن تكونه وحسب، لتجعل نفسها بلا معنى. فكل ما هو فيزيائي يلعب الدور الأول: الإيقاع، الثقل، الكثافة، الصورة ثم الورق المستعمل للكتابة، أثر الحبر، الكتاب. نعم إن اللغة، لحسن الحظ، شيء: هي شيء مكتوب، قطعة من قشرة، شظية من صخرة، نثرة من فخار حيث لا

من المعلوم أن كلمة وفكرة التبعيد تعرفان رواجاً كبيراً، وسنعود لاحقاً لذلك. ليس من الأكيد مع ذلك أن يكون دور التبعيد داخل الانتاج الشكلاني نفسه ذا أهمية كبيرة. صحيح أن شكلوفسكي يرجع إليه باستمرار. إلا أن العروض المنهجية (مثل « نظرية المنهج الشكلي » لإيكنبوم [Eikhenbaum] *، أو نظرية الأدب لتوماشفسكي [Tomachevski] *، اللذين يعودان إلى سنة ١٩٢٥) تكتفي بذكر هذا النهج وحسب؛ وليس ذلك تعريفاً للفن على الإطلاق؛ فتوماشفسكي، على سبيل المثال، يصور التبعيد كأنه « حالة خاصة من الحفز الفني » (ص ١٥٣). ما هو الموقع الذي كان بإمكان التبعيد أن يحتله في نسق جماليات الشكلانيين؟ بالإمكان التخيل أولاً أن ذلك هو بالتحديد تعريف الفن كما أراده شكلوفسكي. إلا أن هذا المفهوم الثاني للغة الشعرية، وإن بقي مصدره رومنطيقياً، يدخل، في الشكل الذي اتخذه في تلك المرحلة، في تناقض مباشر مع المفهوم الأول: فهذا الأخير يرفض أي وظيفة خارجية للغة الشعرية، بينما يطالب الأول لها بواحدة من هذا النوع. إن العلاقة مع العالم الخارجي، المستبعدة باعتبارها « تقليداً » من الجماليات الرومنطيقية، تعود هنا في علاقة أكثر وسائلية: الفن ككشف للعالم (ولم يعد تقليداً له).

ثانياً، بالإمكان حفظ تشديد شكلوفسكي المستمر على سيرورة الإدراك ورؤية مشروع نظرية عن القراءة في هذه الفكرة. لكن هذه الفكرة تبقى، بهذا الشكل أيضاً، في تناقض مع التيار الغالب في الممارسة الشكلانية. إن موضوع الدراسات الأدبية حسب الشكلانيين ـ وهم جميعاً متفقون على هذه المسألة ـ هو المؤلفات ذاتها، وليس الانطباعات التي تتركها لدى قرائها. فالشكلانيون يفصلون، نظرياً على الأقل، دراسة المؤلفات عن دراسة إنتاجها أو تلقيها، وهم يأخذون باستمرار على سابقيهم اهتمامهم بما ليس سوى ظروف أو تحديداً انطباعات. ولا يمكن لنظرية عن القراءة أن تدخل في عداد المذهب الشكلاني إلا بصورة غير مشروعة.

ثالثاً وأخيراً، يمكن للتبعيد أن يستخدم كقاعدة لإنجاز نظرية في التاريخ الأدبي. ذلك هو المعنى الذي سوف يأخذه منذ بداية العشرينات في كتابات شكلوفسكي، أو جاكبسون أو توماشفسكي؛ وهو ما أدى إلى ولادة فكرة دورة الأوتوماتيكية ـ الشعرية للنهج، أو أيضاً إلى ما تشير إليه استعارة الإرث المنتقل من العم إلى ابن الأخ (فكل مرحلة تجعل من النصوص التي اعتبرتها المرحلة السابقة هامشية نصوصاً أصولية). إلا أنه لا يمكن تطبيق المصطلح، إذا أخذ بمعناه الضيق، إلا على عدد محدود إلى حد ما من الحالات؛ ولتعميمه يجب تغيير معناه، وهذا ما سيحصل في كتابات تينيانوف [Tynianov] *، مما سيؤدي إلى تصور ثالث للغة الشعرية.

يزال واقع الأرض قائماً. وتفعل الكلمة، ليس كقوة مثالية، ولكن كطاقة غامضة، كرقية ترغم الأشياء، تجعلها موجودة فعلياً خارج ذاتها » (حصة النار [la Part du feu] *، ١٩٤٩، ص ٣٣٠).

I

قبل التطرق إلى هذه المسألة يجدر تذكر مقومات النشاط الملموس للشكلانيين، والتساؤل عن المدى الذي يتناسب فيه هذا النشاط مع هذا القسم أو ذاك من برنامجهم. فالجزء الأهم من منشوراتهم لم يكرّس لبناء نظام جماليات متميز أو عادي، ولا للتساؤل عن ماهية الفن؛ وبغض النظر عن أسفنا أو فرحنا لهذا الأمر، من المفروض أن نلاحظ: ليس الشكلانيون « فلاسفة ». في المقابل تعددت الدراسات حول مختلف أوجه البيت الشعري (بريك [Brik] *، جاكبسون، توماشفسكي، إيكنبوم، جيرمونسكي [Jirmunski] *، تينيانوف)، وحول تنظيم الخطاب القصصي (إيكنبوم، تينيانوف، فينوغرادوف [Vinogradov] *)، وحول أشكال تأليف الحبكة (شكلوفسكي، توماشفسكي، رفورمتسكي [Reformatski] *، بروب [Propp] *)، وهلمّ جرا.

بالإمكان القول إذن، للوهلة الأولى، أن هناك مسافة بين ما أسميه « التصور الأول » للغة الشعرية والعمل الملموس للشكلانيين، وذلك بقدر ما يصعب تبين السبب الذي جعل الافتراض الأولي ضرورياً للأعمال اللاحقة. مع ذلك فإن التدقيق عن قرب أكثر بهذه الأعمال يكشف لنا أن افتراض المنطلق هو الذي جعلها ممكنة (دون أن يكون هو الذي سبّبها بالضبط). وتصبح صيغة الرومنطيقيين المجردة الى حد ما والجوفاء، القائلة بوجوب إدراك العمل الفني بحد ذاته وليس سعياً وراء أي شيء آخر، ليس تأكيداً مذهبياً، وإنما مبرراً عملياً يدفع الشكلانيين ـ وبالتالي العلماء أكثر من القراء ـ إلى إدراك الإنتاج ذاته؛ وإلى اكتشاف أن له إيقاعاً ينبغي تعلم وصفه؛ ورواة ينبغي معرفة تمييزهم؛ وطرائق سردية شاملة ومع ذلك متنوعة إلى ما لا نهاية. بتعبير آخر، أتاحت لهم نقطة انطلاقهم في الجماليات الرومنطيقية أن يقدموا على ممارسة علم خطابات جديد، وفي ذلك كانوا خلاقين حقيقيين. ليس لأنهم، على خلاف نقاد أدبيين آخرين، يقولون الحقيقة حيث يكتفي هؤلاء بإطلاق الآراء ـ فقد يكون ذلك وهماً؛ ولكن لأنهم يستأنفون مشروع نمط من الدراسات طرح في شعرية [Poétique] * و بلاغة [Rhétorique] * أرسطو، موضوعه أشكال الخطاب وليس المؤلفات المحددة. حتى أنه في هذا اللقاء بين المأثور الأرسطوي والإيديولوجية الرومنطيقية يكمن تميز الحركة الشكلانية، وهو الذي يفسر الأفضلية التي أعطيت للمقالات العلمية حول مقاطع شعرية.

(يظهر إيكنبوم حساساً بشكل خاص إزاء هذه السمة المميزة للشكلانية، وهو يعود إليها باستمرار في دراسته « نظرية المنهج الشكلي » [« Théorie de la méthode formelle »] * :

لا تتعلق القضية المبدئية الوحيدة، بالنسبة « للشكلانيين »، بمناهج الدراسات الأدبية، وإنما بالأدب باعتباره موضوع دراسات. [. . .] فما يميزنا ليس « الشكلانية » باعتبارها نظرية جمالية، وليس « المنهجية » كنسق علمي مكتمل، وإنما التطلع وحسب إلى خلق علم أدبي مستقل على قاعدة السمات المخصوصة لمادة التأليف الأدبي (ص

١١٦ ـ ١١٧).

لقد بدا واضحاً تماماً، حتى بالنسبة للأشخاص خارج أوبوز [Opöaz] *، أن ماهية عملنا لم تكن إنجاز « منهج شكلي » ثابت وإنما دراسة الخصائص المميزة للفن الكلامي ؛ وأن المسألة ليست مسألة منهج وإنما مسألة موضوع الدراسة.

إن ما يميز الشكلانية هو موضوع، وليس نظرية. وبمعنى ما فإن إيكنبوم على حق: إنها لا تمتلك أي منهجية خاصة ومفرداتها التعبيرية نفسها تتغير مع السنين. إلا أن ما يميز مدرسة نقدية ليس المنهج أبداً (فهذا ليس إلا تخييلاً يهدف إلى كسب الأتباع)، إنه طريقة بناء موضوع الدراسات: كان مؤرخو الجيل السابق يدرجون في هذه الطريقة العلاقات مع السياق الإيديولوجي ويتركون جانباً التحليل الداخلي للمؤلفات، أما الشكلانيون فيقومون بعكس ذلك. بيد أنه واضح أن هذا الخيار يبقى، بالنسبة لإيكنبوم الذي يمثل هنا الموقف الوضعي، شفافاً تماماً، غير مرئي. لهذا السبب لا يوجد أبداً عند الشكلانيين، فضلاً عن ذلك، جواب على السؤال: « ماذا على النقد أن يفعل ؟ » قد يجيبون بكل براءة: وصف الأدب (كأن هذا الأدب كان موجوداً كمعطى خام).

ولكن لنعد إلى موضوع الدراسات الأدبية كما يدركه إيكنبوم. فهذا الموضوع هو « الأدب باعتباره سلسلة من السمات الخصوصية »، « الخصائص الخصوصية للفن الكلامي ». أي خصوصية هي المقصودة هنا؟ لتبرير إنشاء نمط من الدراسة جديد ينبغي أن تكون هذه الخصوصية من الطبيعة ذاتها في جميع أصعدة ما يعتبر منتمياً إلى الأدب. بيد أن التحليل الدقيق لـ « المؤلفات بحد ذاتها » ـ هذا التحليل الذي جعله إذن افتراض الخصوصية الأدبية ممكناً ـ سوف يكشف للشكلانيين أن الخصوصية المذكورة لا وجود لها ؛ أو بتعبير أدق، لا وجود لها إلا في إطار تاريخي وثقافي محدد، إنما ليس له وجود كلي أو أبدي ؛ ومن ثم فإن التعريف بذاتية الغائية غير مبرر. وبصورة مفارقة ستؤدي مفترضات الشكلانيين الرومنطيقية تحديداً بهم إلى نتائج مناقضة للرومنطيقية.

توجد هذه المعاينة لأول مرة في دراسة تينيانوف « الواقعة الأدبية » [Le fait littéraire] * التي تعود إلى سنة ١٩٢٤. فتينيانوف يلاحظ أولاً:

في الحين الذي يضحي فيه أي تعريف صارم للأدب أمراً متزايد الصعوبة، بإمكان أي معاصر كان أن يدلنا باصبعه على ما هو واقعة أدبية. [...] إن المعاصر الممعن في الكهولة الذي شهد في حياته ثورة أدبية أو ثورتين أو أكثر، سيلاحظ أن حدثاً ما لم يكن في زمانه واقعة أدبية بينما أصبح الآن كذلك؛ وبالعكس (ص ٩).

ويستنتج:

إن الواقعة الأدبية خليط غير متجانس، وبهذا المعنى فإن الأدب سلسلة تتطور عبر الانقطاعات.

يُلاحظ أي تعميم قد أصاب مفهوم التبعيد كي يؤدي إلى النظرية الأدبية الجديدة لتينيانوف (هل كان صدفة أن يهدي دراسته إلى ف. شكلوفسكي؟). لم يعد التبعيد إلا مثلاً لظاهرة أكثر شمولاً هي تاريخية المقولات التي نستعملها لتقطيع الوقائع الثقافية: فهذه الوقائع لا توجد في المطلق، على طريقة المواد الكيميائية، ولكنها ترتبط بإدراك مستعمليها لها.

إذ يعود تينيانوف إلى الموضوع نفسه في مقاله « عن التطور الأدبي » (١٩٢٧) فإنه يبدو أكثر وضوحاً أيضاً:

إن وجود الواقعة الأدبية كواقعة أدبية متعلق بنوعيتها التخالفية (أي بعلاقتها التلازمية بالسلسلة الأدبية أو غير الأدبية)، بعبارة أخرى بوظيفتها. فما هو في مرحلة ما واقعة أدبية يصبح في مرحلة أخرى واقعة عادية من الكلام الشائع، وبالعكس، وذلك في علاقة مع مجمل النسق الأدبي الذي تتطور فيه الواقعة المعنية. هكذا فإن رسالة صداقة من قبل درجافين [Derjavine] * هي واقعة من الحياة اليومية، بينما تشكل رسالة الصداقة في عصر كرامزين [Karamzine] * وبوشكين [Pouchkine] * واقعة أدبية. اجع أدبية المذكرات واليوميات الحميمة في نسق أدبي، ولا أدبيتها في نسق آخر (ص ٣٥).

يبدو « التبعيد » و « الأوتوماتيكية » هنا كمثلين خاصين موضحين لسيرورة التحول الأدبي ككل.

إن نتائج هذه الأطروحة مقلقة بالنسبة للمذهب الشكلاني. فهي بمثابة تأكيد على عدم وجود ما كان إيكنبوم يعتبره ضامناً لهوية الشكلانيين: موضوع دراساتهم، أي الخصوصية (ما بعد التاريخية) للأدب. وبالإمكان تسجيل ردتي فعل متناقضتين عليها لدى العناصر الأخرى للجماعة. الأولى هي ردة فعل إيكنبوم في حوليتي [**Mon périodique**] *، سنة ١٩٢٩؛ وتقوم على تأييد كامل لها، على مستوى الأمثلة كما على مستوى الاستنتاجات:

هكذا فإن للصحيفة، وحتى للحياة اليومية لغرفة التحرير، في بعض العهود دلالة الواقعة الأدبية، بينما تكون الجمعيات والحلقات والصالونات هي التي تكتسب، في مراحل أخرى، الدلالة نفسها (ص ٥٥).

إن الواقعة الأدبية والمرحلة الأدبية مفهومان مركبان ومتغيران، بقدر ما هي متغيرة العلاقات بين العناصر المؤلفة للأدب، كذلك وظائفها (ص ٥٩).

ولا يذكر شيء، بالمقابل، عن الطريقة التي ترتبط على أساسها هذه الفكرة بتأكيدات إيكنبوم السابقة.

ولا يبدو جاكبسون، من جهته، مزعزعاً بهذه التصريحات الجديدة. فهو يكتفي في دراسته « ما هو الشعر ؟ » بعزل نواة ثابتة ضمن المتحرك العام؛ فيضيق إذن مجال تطبيقات أطروحاته قليلاً ولكنه لا يغير من فحواها.

لقد سبق وقلت أن مضمون مصطلح الشعر كان غير ثابت ويتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية، الشاعرية، كما شدد الشكلانيون على ذلك، هي عنصر sui generis [مميّز] *، عنصر لا يمكننا اختزاله بصورة آلية إلى عناصر أخرى (ص ١٢٣).

وتشهد دائماً أعمال جاكبسون في الستينات باقتناعه بإمكان الحصول على تعريف ألسني (وما بعد تاريخي) إن لم يكن للشعر فللوظيفة الشعرية على الأقل.

إن أطروحة تينيانوف حبلى باستتباعات جذرية. فهي لم تعد تترك في الواقع مجالاً لمعرفة مستقلة للأدب، ولكنها تقود نحو نمطين من الدراسات يكمل الواحد منهما الآخر: علم خطابات يدرس الأشكال الألسنية الثابتة (ولكنه لا يتمكن من ذكر الخصوصية الأدبية)، وتاريخ يوضح مصطلح الأدب في كل عصر معيّن واضعاً إياه في علاقة مع المصطلحات الأخرى على المستوى نفسه. هذا التصور الثالث للغة الشعرية هو في الواقع تهديم للمصطلح نفسه: إذ تحل « الواقعة الأدبية » محله كمقولة تاريخية وليس كمقولة فلسفية كما كان الحال سابقاً. إن تينيانوف ينتزع من الأدب موقعه الاستثنائي، إذ يرى أنه لم يعد في تعارض مع بقية أنواع الخطاب وإنما في علاقة تبادل وتحول معها. هكذا فإن بنية التفكير نفسها قد تغيرت: وبدل الرماد اليومي والنجمة الشعرية، يجري اكتشاف تعدد طرق القول. وينهار من ثمّ الانقطاع الأولي بين لغة تتحدث عن العالم ولغة تتحدث إلى ذاتها، ويصبح بالإمكان التساؤل عن الحقيقة في الأدب بتعابير جديدة.

ليس بالإمكان، فيما يتعلق بتعريف الأدب نفسه، غير حساب النتائج التي كان للشكلانيين أن يستخلصوها ربما من هذا الانقلاب المذهل. كان من المقدر أن تكون إحدى الطرق المحتملة طريقاً تاريخانية جذرية ـ تماماً كما كانت جذرية شكلانيتهم آنذاك ـ تؤدي إلى التخلي نهائياً عن المسألة؛ وما كان حصل بالتالي خروج عن الإطار المفهومي الرومنطيقي. وكان بإمكان طريق أخرى أن تتيح البحث عن تعريف جديد، يجد تبريره ليس في القرابة الفعلية بين جميع الظواهر المشهورة بأنها أدبية، ولكن في قيمته التفسيرية الخاصة. إلا أن شيئاً من هذا كله لم يتحقق: وقع القمع السياسي على الجماعة في نهاية العشرينات، وأصبحت جميع المسائل التي أثارتها محرمة في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية، خلال عقود عدة. إن الدرس الإيجابي الوحيد لهذه النهاية الفظيعة للتفكر الشكلاني هو في أن الأدب والنقد لا يجدان، بالطبع، غايتهما في ذاتيهما: ولولا ذلك لما كانت الدولة قد شغلت نفسها بتقنينهما.

عودة الملحمي
[دوبلن وبرشت]

إذ أغيّر البلد، بالانتقال من روسيا إلى ألمانيا، فإنني كذلك أغيّر النوع الأدبي: لن أتعرض بالتحليل فيما يلي لنقاد وإنما لكاتبين ألفرد دوبلن [Alfred Doblin] * وبرتولت برشت [Bertolt Brecht] *. والفارق عظيم: فهذان الكاتبان لا يهتمان إطلاقاً بالنقد الأدبي - لا بما هو عليه ولا بما يجدر به أن يكون؛ كما أنهما لا يتصديان لوصف متجرد، ولا حتى علمي، لماهية الأدب. فما يهمهما هو كيف يمكن أو كيف ينبغي للأدب أن يكون: فهما يكتبان تبريرات نظرية على هامش ممارستهما الأدبية، للدفاع عنها والارتقاء بها؛ وهي برامج عمل (أدبي) مقياسها الوحيد هو الفعالية وليست أبحاثاً طامحة إلى الحقيقة. بيد أن المسألة هي التالية: ربما أكون ظالماً تجاه محترفي النظرية الأدبية المعاصرين في ألمانيا، ولكنني أجد في هذه الكتابات الجدالية، في هذه البيانات عنصر تفكّر يثير اهتمامي أكثر من أي شيء آخر. وبالتالي فإنها هي التي أنوي قراءتها هنا.

إذا كنت ظالماً تجاه النقد المحترف، فإنني أوشك أيضاً أن أكون كذلك تجاه هذين الكاتبين، لأنني أمتنع عن أي تناول إجمالي لمؤلفاتهما (إلا أن ذلك قد يكون في غير محله في السياق الراهن) كي أقصر اهتمامي على نقطة مذهبية واحدة، تلك التي يستدعيها لفظ « الملحمي »، المستعمل من قبلهما للإشارة إلى إنتاجهما الخاص. ولا يهمني هنا لا حقيقة هذا الإعلان (أكانت المؤلفات المعنية ملحمية حقاً؟) ولا، من وجهة نظر أخرى، شرعيته (أكان مؤرخ جيد يستعمل اللفظ بهذا المعنى؟)، وإنما فقط معناه. فما المقصود بالضبط من المطالبة بإطلاق تسمية « الملحمي » على هذه الدراما، على هذه الرواية؟

I

يستعمل ألفرد دوبلن كلمة « الملحمي » بمعنى محدد جداً منذ عام ١٩٢٨، في محاضرة عنوانها « Schriftstellerei und Dichtung »، كلمات يمكن ترجمتها بـ « الكتابة المتعدية والشعر » [« Ecrivance et poésie »] *. والتعارض الذي يشير إليه العنوان هو من التعارضات المألوفة جداً لكل من يقرأ هذا التعارض في سياق المذهب الجمالي للرومنطيقية، بالرغم من تقديم دوبلن له كأنه ابتكار. فالمقصود في الواقع تعارض بين النشاط النفعي

للكاتب، هذا النشاط الخاضع لأهداف خارجية، والموقف غير المتعدي للشاعر، الذي لا يعبأ بغير المصالح الخاصة بالفن نفسه. ها هي ذي بادىء الأمر كتب الصنف الأول:

كقاعدة عامة، لهذه الكتب غاية عملية: الترفيه وإضافة لذلك بلوغ أمر أخلاقي ما، حسب تصور الكاتب الخاص لما هو أخلاقي، وهي إما أنها تريد أن تستخدم كدعاية سياسية، أو أنها تريد أن تؤثر بطريقة انتقادية على المجتمع وأن تعلّم؛ وإما أنها لا تريد أن تكون سوى المكان الذي يبوح فيه الكاتب المسكين بما في قلبه، أي الغرفة الأدبية الخاصة بالاستعرائيين، المرحاض الأدبي (ص ٩٣).

من الملاحظ أن دوبلن يندد بالوظيفة « التأثيرية »، أو التعليمية، بقدر ما يندد بالوظيفة التعبيرية للفن. وها هوذا الآن الصنف الآخر:

إن الشعر هو في تعارض قاطع مع الكتابة المتعدية العقلانية، التابعة لغايات خارجية. [...] للعمل الشعري أيضاً غاياته التي تؤثر على الحياة والناس، ولكنها غايات الشعر الخصوصية المعقدة جداً والراهنة جداً (ص ٩٤).

إن التعارض هذا تقليدي تماماً، مهما كان رأي دوبلن بذلك. غير أن ما هو أقل تقليدية هو استعمال دوبلن له في تناوب مع زوج آخر من الألفاظ يشير هذه المرة إلى نوعين أدبيين، وهما « الرواية » و « الملحمة ». إن استعمالاً كهذا فيه ما يحيّر. من جهة أولى لأن « الملحمي » يصبح مرادفاً لـ « الشعري »، ويشار إلى هوميروس [Homère] * ودانتي [Dante] * وسرفانتس [Cervantès] * كأكبر ممثلي الفن الملحمي: وهم كاتب ملاحم، وشاعر و... روائي. ومن جهة أخرى لأن الرواية، التي تعتبر بالنسبة للرومنطيقيين مآل جمالياتهم الجديدة، تصبح بالنسبة لدوبلن تجسيداً لنقيضها: فالرواية بالنسبة إليه هي في عداد الكتابة المتعدية وليست في عداد الشعر. وحسب دوبلن فإن العمل الملحمي هو الذي يحظى بالمميزات التي يعزوها فريدريك شليغل [Friedrich Schlegel] * أو نوفاليس [Novalis] * للرواية، وخاصة بميزة اللزومية منها. وتتواجد هذه اللزومية مهما كانت وجهة النظر التي يختارها المحلل. فداخل الحكاية الخرافية يحتفظ كل عنصر باستقلاله، بدل أن يخضع لنقطة ذروة وحيدة كما هو الحال في الرواية (يستعيد دوبلن هنا تأويل تعارض الملحمي / الدرامي كما يمارسه شيللر [Schiller] *):

في العمل الملحمي يتقدم الحدث قطعة قطعة، بالترصيع. ذاك هو الإلصاق الملحمي. وهو يتعارض مع تطور الدراما، مع الجريان انطلاقاً من نقطة ما. [...] في العمل الملحمي الجيد تحتفظ الشخصيات المعزولة أو الوقائع الفردية المختارة من المجموع بحياتها؛ بينما تتلاشى رواية الكتابة المتعدية مع توترها الحاد (ص ٩٦ ـ ٩٧).

تتواجد الاستقلالية إذا ما جرى تفحص مستويات تنظيم العمل عوضاً عن أجزائه:

أشير هنا إلى سمتين مميزتين أساسيتين في العمل الملحمي: سيادة الخيال وسيادة الفن

الكلامي (ص ٩٤).

إن أغرب ما في صفحات دوبلن هذه إذن هو استعماله لفظ « ملحمي »، الذي يظهر في مكان لم نكن نتوقعه فيه، ويبدو مثقلاً بمعنى مبتذل من وجهة نظر جمالية، وإنما طريف معجمياً. مع ذلك لا يمكن طمس المعنى التقليدي للفظ نهائياً؛ إذ يبقى منه حتماً بعض الشيء في ذاكرة دوبلن كما في ذاكرة قارئه، ويتطلب هذا التجاذب القائم بين الاستعمال الشائع للفظ وبين استعماله الجديد تفسيراً. وهذه المهمة هي التي سيتفرغ لها دوبلن في دراسة أكبر بكثير من السابقة، في السنة اللاحقة (١٩٢٩)، بعنوان « Der Bau des epischen werks » (« بنية الأعمال الملحمية »). وفي هذه الدراسة يوجد جوهر الاستبصارات المتميزة لدوبلن.

لا يقطع دوبلن مع ذلك كل الجسور بينه وبين الجماليات الرومنطيقية. فهو ينتقد، باتفاق تام مع هذا المذهب، التقليد الحرفي للواقع، ويمتدح لزومية أجزاء وكلية العمل الملحمي، ويقارنه، في استقلاليته وفي التماسك الداخلي الذي يسوده، بالأعمال الموسيقية. وهناك مميزات أخرى للعمل الملحمي أيضاً كان بإمكانها أن تصدر عن ريشة فريدريك شليغل، مع فارق بسيط أن هذا الأخير كان سيتكلم عن الرواية. على سبيل المثال، يستوعب النوع الملحمي جميع الأنواع الأخرى: « سوف تبتسمون إن نصحت المؤلفين بأن يكونوا بشكل حاسم غنائيين، دراميين وحتى متعقلين في العمل الملحمي. ولكني لن أتراجع عن موقفي هذا » (ص ١١٣). وهو أيضاً، على خلاف بقية الأنواع، نوع في تغيّر مستمر: « ليس العمل الملحمي شكلاً ثابتاً، وعليه أن يكون، كالدراما، متطوراً باستمرار، معارضاً بعناد التقليد وممثليه » (ص ١١٣). وموقع هذا النوع هو إلى جانب سيرورة الإنتاج أكثر مما هو إلى جانب الإنتاجات الناجزة: « **يشارك القارىء إذن المؤلف في سيرورة الإنتاج**. وتعتبر مسألة جميع الأعمال الملحمية مسألة تحول وفعل » (ص ١٢٣). إنما على أثر هذه الأفكار الرومنطيقية الشائعة تظهر كذلك بعض تأكيدات أكثر إثارة للاستغراب.

يعترف دوبلن، وهو ينتقد التقليد الحرفي للواقع، بأن القصص التي تذكر مع ذلك أحداثاً تقع في العالم الخارجي (المقصود دائماً قصص هوميروس ودانتي وسرفانتس) تحظى بتأييد القارىء كما بتأييده الخاص بشكل كامل. كيف يمكن ذلك؟ لأن هناك فرقاً في الآن نفسه في طبيعة المادة المقدمة هنا وهناك، وفي الطريقة التي تقدم بها. فبينما تصور الرواية (« البورجوازية »، ص ١٠٧) أوضاعاً وشخصيات خاصة، يسعى العمل الملحمي إلى **النموذجية** في المادة كما في الطريقة. فلا يكتفي المؤلف الملحمي بمراقبة ونقل الواقع، إذ عليه أيضاً أن « يخترقه » (ص ١٠٧)، أن يتخطاه ليجد الأوضاع الأساسية والأولية، المميزة للإنسانية أكثر مما هي مميزة لأشخاص أفراد.

> إنها صياغات لأوضاع أساسية وأولية قوية للوجود الإنساني، إنها مواقف أولية للكائن الإنساني تظهر في هذه الدائرة [. . .]. تتجاوز هذه الأوضاع البدئية للإنسان من حيث قربها من الأصل، وحقيقتها وقدرتها على التوالد، الحقائق اليومية التي جرى تحليلها (ص

١٠٦ ـ ١٠٧).

ترتبط الرواية الأوروبية حقاً، كما تطورت انطلاقاً من القرن السابع عشر، بإضفاء القيمة على الخاص والاهتمام بالفردي؛ إن رفض هذه الخيارات، وهو ميزة العصر السابق ولكن ربما أيضاً الراهن، يعطي شرعية بالتالي للعودة إلى استعمال (الملحمي).

لفهم السمة الثانية للملحمة الحديثة، يجب لفترة تتبع سيرورة التحول التاريخي للأدب الذي يرسم دوبلن قسماته الكبرى. فليس الشاعر الملحمي القديم مسؤولاً وحده عن عمله: إن جمهوره مسؤول كذلك، بقدر ما يكون الشاعر على اتصال مباشر به، وبقدر ما يرتبط ثوابه نفسه برضى هذا الجمهور؛ يتحول اتجاه العمل إذن نحو المستمعين، وليس الشاعر إلا الناطق الفردي بما هو صوت جماعي قبل كل شيء. إلا أن الكتابة، ثم الطباعة، قد أقامتا حاجزاً بين منتج الكتاب ومستهلكيه، الذين يجدر من ثم التعرف إليهم على هذا الأساس وتفريقهم. لم تعد الشخصيات إذن هي المصابة وحدها بعقم الفردية، بل إن المؤلف أيضاً مصاب بذلك. ولكن كيف الخروج من هذا المأزق؟ لن يصل الأمر بالشاعر الحديث إلى مباشرة غناء قصصه في المقاهي طالباً الحسنة؟

إن جواب دوبلن مثير للاهتمام. وهو يقوم على قول ما يلي: إن الوسيلة الوحيدة لاستعادة الموقف الملحمي، في عصر الكتاب المطبوع، هي في استبطان صوت المستمعين المحتملين والسماح له بالتعبير، دون أن يختفي مع ذلك، وهذا أمر أساسي. الصوت الفردي للشاعر. فلم يكن الشاعر الملحمي الكلاسيكي يطلق غير صوت مجموع الشعب حيث كان يضيع صوته الخاص فيه. ولا يتيح الشاعر الفردوي الحديث هو أيضاً صدور أكثر من صوت واحد ـ مع فارق أن هذا الصوت يتعلق بفرد واحد. إن الملحمة الجديدة هي الأولى التي تطلق صوتين متزامنين: صوت الشاعر وصوت الآخرين المستبطن؛ إنه حوار داخلي.

يكتب دوبلن:

لنقلها بوضوح ومباشرة: **لم يعد الكاتب، في هذه اللحظة تماماً وحده في غرفته** [...]. فالكاتب يحمل من الآن فصاعداً الشعب في داخله. وتتولى هذه الأنا الراصدة، في عصرنا، دور ووظيفة الشعب لدى الجوالين القدماء. وتصبح هذه الأنا جمهوراً، تصبح مستمعاً، وتبدأ حتى في مد يد العون. [...] ينشأ بدءاً من هذه اللحظة تعاون، تآزر بين الأنا والهيئة الشاعرية (ص ١٢٠).

يتخيل دوبلن انطلاقاً من ذلك مختلف العلاقات التي تنشأ بين هذين الانبثاقين للشخص: تستطيع الأنا ـ المستمعة المستبطنة أن تراقب كل شيء، أو أن تبدأ بالخضوع للعمل وحتى للتضعضع أمامه.

يوجد أخيراً موضع ثالث تتجلى فيه خصوصية الملحمة الجديدة: إنه الموقف المتخذ من قبل المؤلف تجاه اللغة. إذ لم تعد الأقوال معتبرة في علاقتها بالوقائع التي تشير إليها حصراً،

وإنما أيضاً باعتبارها حاملة للأصوات. (غالباً ما سينطلق الشاعر في انتاجه لمؤلفاته من عبارة يحتفظ في داخلها لا بالمعنى وإنما باصداء تعابير سابقة. ولن يسمع عبرها الصوت الفردي لشخص معين ولا الصوت الموحد للجماعة بأكملها؛ وستضحي اللغة بالنسبة إليه مجال تفاعل لأصوات متعددة ومميزة لمجتمع ما: سوف يسمع ويحيي الانتماءات الاقليمية والاجتماعية، درجة التربية والمهنة، تفضيل التقصير أو التيسير، هذا الفرع من التقليد الأدبي أو ذاك؛ على أن الأساس هو الحفاظ على هذا التعدد نفسه. « يعلم صاحب المعرفة أن هناك عدداً كبيراً من مستويات اللسان ينبغي على كل شيء أن يتحرك على أساسها » (ص ١٣١)، وليس هناك من خدمة للكاتب أفضل من تيسير دخوله إلى هذه المملكة. « إذا أراد فقهاء اللغة نشر قاموس عن أساليب ومستويات اللسان الألماني فسيكون ذلك عملاً نافعاً للمؤلفين وللقراء » (ص ١٣٠). سيكون الأمر حيوياً لأنه « في كل أسلوب لغوي تكمن قوة متتجة وطابع إلزامي » (ص ١٣٠ ـ ١٣١). إذا أحسن الإنصات إلى هذه الأصوات فإن هذه الأخيرة ستتولى أمر إنتاج النص بدل المؤلف. « يعتقد المرء أنه يتكلم، وهو متكلَّم، ويعتقد أنه يكتب، وهو مكتوب. [...] ويكون الانتصار دوماً ـ لدى المؤلف الجيد ـ من نصيب « اللغة » » (ص ١٣١ ـ ١٣٢). إنه إذن انتصار بدون مهزوم، حيث يكون الكائن أكثر حضوراً بقدر ما يتنازل بشكل أفضل عن مكانه للآخرين.

تتآلف الرواية، كما وجدت عليه خلال القرون الثلاثة الأخيرة، مع الإيديولوجية الفردوية. التي تتطور بدورها في توازٍ مع المجتمع البورجوازي الحديث. إلا أن دوبلن يلحظ، في الحياة المحيطة به، علامات تحول جذري تبدأ إثرها هيئات جماعية بلعب دور متنام بالنسبة للفرديات. وهذا ما قد يكون القاسم المشترك لعدد كبير من التحولات الاجتماعية التي يلاحظها قربه كما بعيداً عنه. وقد تتجانس الإيديولوجية الجديدة (التي يجدر تلافي تسميتها « جماعية ») بشكل أفضل مع الأدب الجديد؛ ويخص دوبلن هذا الأدب بتسمية « الملحمي ». ويعترض دوبلن على الجماليات الفردوية في نقطة محددة جداً: إنها تصور الإنسان الذي نجده متضمناً فيها. فما يريده دوبلن من الأدب هو أن يمثل أوضاعاً وشخصيات نموذجية عوضاً عن تلك المتفردة. ذلك أن دوبلن لا يؤمن بتفرد الفرد، بالاختلاف غير القابل للاختزال الذي يفصله عن سواه من الأفراد الآخرين؛ ويستند هذا الاختيار إلى الاقتناع بالاجتماعية المكونة للإنسان. وتُلتقى الفكرة ذاتها عندما ينتقل الاهتمام من الإنسان الممثَّل نحو الانسان الممثِّل: فلم يعد ينبغي تصور المؤلف هو أيضاً كفرد منعزل، وإنما بالأحرى كفرد ينقل أصواتاً متعددة بشكل متزامن، صوته وصوت الآخرين، أو بدقة أكبر صوت جمهوره، أي نوعاً من إجماع عصره. إنما ينبغي على النوع الملحمي الجديد أن يكون حواراً واعياً بين المؤلف الفردي وهذا الإجماع الجماعي. كما يجب تلافي الوقوع في فخيّ الجماعية الصرفة والفردوية الصرفة المتماثلتي الخطورة. فمن التوهم اليوم السعي إلى الامتزاج كلياً مع صوت المجتمع، على طريقة الشاعر الجوّال في المجتمعات التقليدية؛ إلا أنه من الضار أيضاً تخيل

الذات في وحدة مطلقة؛ وينبغي الحفاظ على تفاعل بين الموقفين.

I

تقدم جماليات برشت نقاط انقطاع بديهية عدة مع الجماليات الرومنطيقية. « فمسرحه التعليمي » لا يتلاءم مع لزومية الفن المبجّلة من قبل الرومنطيقيين، ولن يُفاجأ المرء بأن يرى مصطلح الفن نفسه، المقترن جوهرياً بالجماليات الرومنطيقية، يصبح هامشياً من وجهة نظر برشت: إن إعادة توحيد كل ما يجد هدفه في ذاته ضمن مفهوم واحد لا تهمه كثيراً. وعندما ينبغي عليه (في « شراء النحاس » [« achat du cüivre »] *) تفسير مقومات المسرح الملحمي فإنه لا يستند إلى مقولات جمالية، ولكن إلى تحليل ممارسة يومية.

من السهل نسبياً اقتراح نموذج أساسي للمسرح الملحمي. فخلال التمرينات العملية اعتدت أن أختار كمثل لمسرح ملحمي بسيط جداً وإلى حد ما « طبيعي »، سيرورة حدث يحتمل أن تجري في أي زاوية شارع كانت: الشاهد العياني لحادث سير يبين للناس المحتشدين كيف وقع الخطب.

هناك بالتأكيد اختلافات أيضاً بين « الأشكال البسيطة » للمسرح و « الأشكال المتحذلقة » (إذا استخدمنا الألفاظ التي كان يستعملها، في تلك الفترة ذاتها، أندريه جول [André Jolles] * في **الأشكال البسيطة** [Formes simples] *)، إلا أنها اختلافات وظيفية وليست بنيوية: يولد « الفن » (الأدب) من « الطبيعة » (من الخطاب).

ليس هناك من فرق في الطبيعة بين المسرح الملحمي الطبيعي و المسرح الملحمي الاصطناعي، على مستوى عناصرهما المكونة. إن مسرحنا من زاوية الشارع بدائي؛ وذريعة وغاية ووسائل العرض المسرحي « لا قيمة كبيرة لها ». إنما المقصود، ولا يمكن إنكار ذلك، سيرورة دلالية ذات وظيفة اجتماعية واضحة تحكم كل عنصر من عناصرها (ص ٥٥٧ ـ ٥٥٨).

لا يتعارض الفن مع الطبيعة، ولا الأدب مع الخطاب اليومي: فكل طرف يتحول إلى الآخر. وتجد الكتابة الفنية ذاتها مندرجة في شبكة من العلاقات بين الخطابات، وينبغي فهم اللغة، كما كان يقول دوبلن أيضاً، في تعدديتها. وبهذا الصدد تتطابق نقطة وصول الحركة الشكلانية مع نقطة انطلاق برشت.

لكن مركز اهتمام برشت قائم في مكان آخر، ويصبح الاقتراب من دوبلن أكثر دلالة أيضاً: فالمقصود هو « المسرح الملحمي » المعاصر تماماً « للرواية الملحمية » عند دوبلن. وكان يطيب لبرشت أن يتعرف في دوبلن إلى أحد « آبائه غير الشرعيين »، وهو يشرح في رسالة بعث بها إليه مشروعه الخاص كمؤلف درامي على النحو التالي: « ليس المقصود في الواقع إلا إيجاد الشكل الذي يتيح نقل ما يشكل الفرق بين رواياتك وروايات مان [Mann] * إلى المسرح » (**Ges. Werke, VIII, Schriften II, Zur Literatur...** [الترجمة الفرنسية: **كتابات**

حول الأدب والفن. . .] * ١٩٦٧، ص ٦٤).

وحتى إن لم يكن برشت يعتمد هذا الإطراء باستمرار، يبدو أن النسب، في فكره، يتعلق تحديداً بفكره الملحمي، لأن هذه الكلمة تظهر في كل مرة يرجع فيها برشت إلى دوبلن: « أشار المؤلف الملحمي الكبير ألفرد دوبلن في أحد النقاشات إلى مأخذ قاتل له على الدراما لكونها نوعاً فنياً غير قادر على الإطلاق أن يؤدي تمثيلاً حقيقياً للحياة » (Schriften I, [الترجمة الفرنسية: **كتابات حول المسرح**] * ص ١١٨). « لقد ارتقت الكتابة المسرحية الجديدة إلى الشكل الملحمي (معتمدة مرة أخرى أيضاً على أعمال روائي، أي ألفرد دوبلن) » (ص ٢٢١). لكن المعنى الذي سيعطيه برشت للفظ « الملحمي » ليس فقط ذلك المعنى الذي يعطيه إياه دوبلن.

ينبغي الانطلاق هنا من أحد المظاهر المعروفة أفضل من سواها في مذهب برشت، عنيت به نقده للتماهي (Einfühlung, معرفة للآخر حدسية استبطانية). فبرشت يأخذ، كما نعرف، على المسرح القديم غير الملحمي، « الأرسطي »، واقع أن المشاهد مدعو للتماهي مع الشخصية المسرحية، ويسهل هذا الأمر التماهي المسبق للممثل المسرحي مع الشخصية ذاتها: يمتزج الثلاثة في واحد. ويؤكد برشت ـ ربما على خطأ ـ أن الفكر الكلاسيكي يصدد المسرح لا يتصور شكلاً آخر للتلقي من جانب المشاهد؛ وهذا ما يفسر بقاء نظرية التطهير. وللوصول إلى هذه النتيجة يجري سعي لإبقاء المشاهد في وهم أن ما يشاهده هو جزء من الحياة، وليس عرضاً مسرحياً؛ من هنا كانت صورة المسرح على هيئة غرفة ينقصها فقط الحائط الرابع؛ وكان هذا الإعجاب الذي جهر به المتخصصون المعاصرون (مدرسة ستانيسلافسكي [Stanislavski] *) بخصوص آثار الوهم، التوهيم، الذي قد يقدر أفضل الممثلين على القيام به. ويرد برشت بسخرية على هذا النوع من التوصيات: « بدون الاستعانة بفن الممثل المسرحي، تكفي جرعة مناسبة من الكحول لجعل كل الناس تقريباً ترى أينما كان، إن لم يكن جرذاناً فعلى الأقل فئراناً بيضاء » (ص ٣٥١).

تُستنبط جماليات المسرح الملحمي الجديدة، سلبياً، انطلاقاً من هذا النقد. إذ ينبغي على المشاهد أن يبقى واعياً، متحكماً بملكته النقدية. ولهذا السبب عليه ألا يستسلم لإغراء التماهي. وواجب الكاتب المسرحي والمخرج المسرحي المنخرطين في تجربة المسرح الملحمي هو مساعدة هذا المشاهد في سعيه. فيما يتعلق بمؤلف النص فهو يمارس شكلاً من تقديم للعالم يقوم، بدلاً من نقل الأشياء كما اعتدنا إدراكها، على جعلها، بالعكس، غريبة، غير أليفة، وعلى جعلنا نشعر بالاغتراب. ويستند برشت أولاً إلى هذا النهج مستعملاً كلمة **Entfremdung**، **ابتعاد** وإنما أيضاً استلاب؛ لكنه لا يتأخر عن تغيير اللفظ بتأثير على ما يبدو من **الشكلانيين الروس** ومن **مصطلح** Ostranenie [**التخارج**] * أي العمل الذي يجعل أمراً ما غريباً، الذي كان شكلوفسكي قد أدخله قبل ذلك بعشر سنوات. وتمكن برشت من

الإحاطة بهذا التطور الموازي (والسابق قليلاً) خلال رحلاته الخاصة إلى موسكو، حيث عاشر أ. بريك [O. Brik] * بشكل خاص؛ أو ربما قد تم ذلك منذ ١٩٣١ بواسطة س. م. تريتياكوف [S. M. Tretiakov] * الذي توجه في هذه السنة إلى برلين وتعرّف فيها إلى برشت. وتريتياكوف، صديق ايزنشتاين [Eisenstein] * ومايرهولد [Meyerhold] *، وإنما أيضاً صديق شكلوفسكي وبريك، هو نفسه كاتب مسرحيات طليعية؛ ويواجه في نهاية الثلاثينات مصير أولئك الذين تنتهي النبذة عن سيرتهم، في **الموسوعة الأدبية الوجيزة** [**Brève Encyclopédie Littéraire**] * (السوفياتية) بهذه التعابير المقتضبة: « اضطهد بصورة غير شرعية. وأعيد إليه الاعتبار بعد موته »[1]. ويبدو أن الإعجاب كان متبادلاً بين الرجلين: يقتبس برشت بالألمانية إحدى مسرحيات تريتياكوف ويدعوه دائماً « معلمه »؛ بينما يصبح تريتياكوف مترجم برشت إلى الروسية. فتحت تأثير هذه اللقاءات يغير برشت لفظه ليجعله ترجمة دقيقة للكلمة الروسية: **Verfremdung** الشهيرة، التبعيد أو الـ **Effekt — V**.

يعتقد برشت، كشكلوفسكي، أن هذا النهج مشترك بين جميع الفنون، ويطيب له أن يشير إليها لدى الرسامين القدامى (بروغل [Breughel] *) كما لدى المحدثين (سيزان [Cezanne] *): « إن الرسم يبعّد (سيزان) عندما يبالغ في التشديد على الشكل الفارغ لإناء » (ص ٣٦٤). ولكنه بالطبع يستند غالباً إلى المسرح، ولا يكل من الترداد أن على الكاتب أن يتوصل قبل أي شيء آخر إلى نقل مفعول الغرابة هذا. « يكمن مفعول التبعيد في تحويل الشيء الذي يراد إفهامه، الذي يراد لفت الانتباه إليه، من شيء عادي، معروف، معطى مباشرة، إلى شيء خاص، غير مألوف، غير متوقع » (ص ٣٥٥). وقبل ممارسة هذا النهج يشاطر المؤلف مُشاهده موقفاً عرفياً تجاه الأشياء يقوم على التعرف إليها دون إدراكها حقيقة. فالمؤلف، الواعي لنمط الإدراك الجامد هذا، يدخل في نصه نفسه برنامجاً للإدراك مختلفاً، فهو يؤثر على نصه ليؤثر على المشاهد. وبفضل مفعول التبعيد لا يعود المشاهد يتماهى مع الشخصية، وتظهر ذاتان حيث لم يكن هناك إلا واحدة.

ما هي وسائل العمل على النص التي تؤدي إلى مفعول التبعيد؟ إن إنتاجاً لغوياً ما يحتوي على مستويات ومظاهر متعددة؛ إلا أن العرف الأدبي، خلال كل عصر، يجعلنا نربط بين هذه المستويات والمظاهر بشكل ثابت ومستقر. ويؤدي كسر هذه الترابطات، والاحتفاظ ببعض عناصر التعابير الجاهزة وتبديل عناصر أخرى فيها، إلى الحؤول دون الإدراك الآلي. فإذا ذكر مثلاً موضوع مبتذل بواسطة أشكال لغوية متكلفة فإنه يصبح مبعّداً؛ ويحصل الأمر نفسه، إذا

(١) بصدد تريتياكوف بالإمكان مراجعة فريتز ميرو [Fritz Mierau] *، **Erfindung und Korrektur: Tretjakows Asthetik der Operativität**، برلين [Berlin] *، Akademie — Verlag، ١٩٧٦ (بغض النظر عن زاوية المقاربة)؛ وس. تريتياكوف، **Dans le front gauche de l'art** [في الجبهة اليسارية للفن] * باريس [Paris] *، Maspero، ١٩٧٧. وسوف يكرس برشت قصيدة لتريتياكوف بمناسبة اختفائه المأساوي، ولن يصدق أبداً أنه كان مذنباً.

عولج موضوع « راق » بلغة محكية، بدل لغة أدبية منقحة. وأحياناً يحصل على النتيجة ذاتها بالانتقال من الحاضر إلى الماضي، أو العكس؛ وكذلك بالانتقال من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب، الخ. وإلى جانب هذه التدخلات المتصلة ببنية النص ذاتها، يمكن أيضاً العمل على إظهار ما وراء النص: القيام مثلاً بإتاحة قراءة إشارات المؤلف المسرحية الموجهة مبدئياً إلى الممثل وليس إلى المشاهد؛ في هذه الحالة يجري إسماع صوتين متزامنين، كل واحد منهما منزاح بالنسبة للآخر. تذكر جميع هذه الطرائق بالمحاكاة الساخرة التي تحتفظ هي أيضاً ببعض عناصر الأصل وتقوم بتغيير أخرى، كما تدخل الثنائية في صوت المؤلف نفسه. ويوجد في المسرح، إلى جانب هذه الوسائل النصية لإنتاج مفعول التبعيد، وسائل أخرى تتعلق بالأحرى بالإخراج. فلأن المؤلف قد تماهى مسبقاً مع الشخصية يقوم المشاهد بذلك بدوره؛ ولهدم التماهي الثاني تجري مجابهة الأول إذن، ويصار إلى إقامة تعدد الذوات مكان الوحدة. يكتب برشت في « شراء النحاس » [« L'achat du cuivre »] *:

لا يحدث مفعول التبعيد إذا ما قام الممثل الذي يجعل لنفسه وجهاً غريباً بمحو وجهه الحقيقي تماماً. فما ينبغي عليه القيام به هو أن يظهر تراكب الوجهين (ص ٦١٠).

يبين الممثل عدم التطابق بينه وبين الشخصية، ويقوم بإسماع صوتين في آنٍ معاً، وهذا ما يمنع بدوره المشاهد من التماهي مع هذه الشخصية.

على الممثل أن يبقى استعراضياً؛ عليه أن يجعل الشخصية التي يعرفها كشخص غريب، وألا يخفي في تمثيله كل أثر لـ « فعل هو ذلك، يقول هو ذلك ». عليه ألا يصل إلى حد التقمص الكامل للشخصية التي يعرضها. [. . .] فهو لا ينسى أبداً ولا يترك مجالاً للنسيان أبداً أنه ليس الشخصية المعروضة ولكن المستعرِضة (ص ٥٥٣).

أو حسب الصيغة المدهشة لنص سابق: « على كل واحد الابتعاد عن نفسه » (ص ١٨٩).

بإمكان الممثل، إلى جانب تغيير علاقته بالشخصية، أن يرتبط بطريقة مختلفة مع المشاهد، بالتوجه مباشرة إليه، وهو موقف موازٍ لقراءته الملاحظات المشهدية، ويذكر أن الحوار بين الشخصيات متضمن داخل الحوار بين المؤلف والمشاهد. وأخيراً، بإمكانه أيضاً أن يغير علاقته بنفسه، وأن يظهر ذاته وهو يراقبها: « هكذا يحصل الممثل الصيني على مفعول التبعيد: إذ يشاهد وهو يراقب حركاته الخاصة » (ص ٣٤٦). ونتيجة هذه الطرائق جميعاً هي أن الممثل، بدل أن يلعب أقوال الشخصيات، فإنه يتلوها: « إذا ما تخلى الممثل عن التقمص الكامل فإنه لا يقول نصه وكأنه ارتجال، وإنما كأنه استشهاد » (ص ٣٤٤). بيد أنه ما الاستشهاد إن لم يكن قولاً لمتكلمَيْن، وضعاً يجري فيه نقل صوتين عبر كلام واحد؟

يمكن للمخرج أيضاً أن يتدخل مستعملاً وسائط أخرى غير النص. ولن يكون هدفه أن يجعلها جميعاً تساهم في سبيل مفعول وحيد، أن يقودها إلى الاندماج الكامل، ولكن أن

يستعمل كلاً منها لتبعيد الآخر: ستتنافر الحركة مع النص، مما سيؤدي إلى جعل المشاهد يتنبه إلى هذا وتلك؛ وهذا ما يحصل بالنسبة لإدخال الموسيقى والسينما والأقنعة والديكورات نفسها إلى المسرح:

لتكن جميع الفنون الأخرى القريبة من الفن المسرحي مدعوة إذن هنا، ليس لإنتاج « عمل فني كلي » تستسلم فيه جميعاً وتتلاشى، ولكن للعمل سوياً مع الفن المسرحي في دفع المهمة المشتركة إلى أمام، كل واحد على طريقته، على أن تقوم علاقاتها ببعضها البعض على التباعد المتبادل (« Kleines Organon fur das Theater ») [« **الأرغن الصغير للمسرح** »] * الفقرة ٧٤، ص ٦٩٨ - ٦٩٩).

فلم يكن مثال برشت مسرحاً كلياً وإنما مسرحاً غير متجانس حيث تسود التعددية مكان الوحدة.

ليس مفعول التبعيد هو الميزة الوحيدة للمسرح الملحمي؛ إلا أنه أشبه ما يكون بجوهره الأثيري؛ ويمكن لجميع السمات الأخرى أن ترتبط به. ويشدد برشت أيضاً على حضور الراوي على المسرح؛ فالراوي يجسّد على هذا النحو إحدى الوظائف التي كان يضطلع بها الممثل، ويجسّد وجود التبادل بين المؤلف والمشاهد. وعلى ماضي المسرحية وحاضر التمثيل أن يتعايشا بشكل سافر وليس أن يحجب أحدهما الآخر. ويستعيد برشت، مستنداً أيضاً إلى دوبلن، فكرة شيللر [Schiller] * عن استقلال المشاهد في الملحمة: لا تساهم الحلقات في عمل وحيد، لا تقود جميعها إلى نقطة ذروة واحدة؛ فتجاورها (مفعول « التوليف ») يؤكد عدم تجانسها. « فكما علمنا، يقطع المؤلف مسرحية ما إلى قطع صغيرة مستقلة، بشكل يجعل سير الأحداث يتقدم عبر قفزات. وهو يرفض الانزلاق غير المحسوس للمشهد الواحد داخل الآخر » (ص ٦٠٥). يُعرِّف المسرح الملحمي نفسه إذن بذلك الحفاظ على اللاتجانس والتعدد.

إن الجواب الذي يعطيه برشت غالباً عن السؤال حول ضرورة المسرح الملحمي هو من نمط مطلق ولا تاريخي. فهو يطرح كمسلمة في الواقع أن كل فهم، كل معرفة تتطلب فصلاً بين الذات والموضوع، تبعيداً؛ وبالتالي فإن المسرح الملحمي ليس فقط الشكل المناسب تاريخياً، ولكنه أفضل وسيلة لبلوغ الحقيقة. « لقد كان الابتعاد (**Entfremdung**) الضروري الذي يتيح الفهم. أليس اعتبار أن شيئاً ما « يُفهم وحده » هو بكل بساطة تخلياً عن الفهم؟ » (ص ٢٦٥). ومن ثمّ فإن برشت يعتنق، ربما دون أن يدري، موقف أرسطو الذي يعتبر الدهشة أم المعرفة. ولكن هل المعرفة هي غاية الفن القصوى؟ في رده على هذا السؤال يدخل برشت اعتباراً تاريخياً في تأكيده أننا نعيش في « عصر علمي »، حيث تلتقي طريق الفن بطريق العلم. « لكي يصبح بإمكان جميع هذه الأشياء المعطاة أن تبدو له [للإنسان] كأشياء مشكوك بها، عليه أن ينمي هذه النظرة الغريبة التي راقب بها غاليله [Galilée] * العظيم مشكاة كانت تتأرجح إزاءه » (« Kleines Organon [« الأرغن الصغير »] * الفقرة ٤٤، ص ٦٨١). بيد أنه ليس هناك من شك بالنسبة لبرشت في أن العلم والعقل والحقيقة هي قيم عليا.

قد يستشف عبر هذا البناء محاولة لفرض ما ليس في النهاية إلا قيم عصر ما، أو قيم فرد هو برتولت برشت نفسه، كقيم عالمية. ويكون المقصود بالتالي حقاً موقفاً تاريخياً، إنما من أسوأ الأنواع: لاواعيـاً وأنانياً. لأنه يبدو واضحاً أنه لا يمكن القبول الحرفي بتفسير برشت: وحتى بافتراض أن بُعد الحقيقة غير غريب عن الأدب، فليس بالإمكان مماثلة « حقيقته » بحقيقة العلم؛ والتعابير العلمية، إذا ما أخذ كل واحد منها على حدة، هي إما صحيحة وإما خاطئة، بينما تفقد المسألة معناها إذا ما جرى التعرض لعبارات رواية ما. فما الذي يثبت لنا إذن أن على طرائق اكتشاف الحقيقة أن تبقى هي ذاتها هنا وهناك؟

لكن برشت يقدم أيضاً، إلى جانب هذا التفسير الأول، تفسيراً آخر يضطلع بطابعه التاريخي، وهو يتفق بشكل أفضل مع آرائه الأخرى، لأنه يقيم علاقة بين تحولات الأدب وتحولات المجتمع. ومن المعلوم أنه على هذا النحو سيكون معنى سجاله مع لوكاش (Lukács] * في الثلاثينات: فبينما كان الأخير يعتقد بوجود ماهية للواقعية توصل إليها كلاسيكيو القرن التاسع عشر (بلزاك [Balzac] * وتولستوي [Tolstoï] *) وينبغي الطموح إليها دائماً، اعتبر برشت الواقعية اصطلاحاً ذا مضمون متبدل يُعرّف بفعاليته المحدّدة وملاءمته للمتطلبات الآنية: فمن يقلّد في القرن العشرين « واقعي » القرن التاسع عشر يكون بذلك « شكلانياً ». ويبرز برشت بوضوح في كتاباته عن المسرح الملحمي التبعية القائمة بين أشكال الفن والوقائع التي تأخذها على عاتقها:

للتمكن من تناول الميادين المدارية الجديدة ليس إلا، ينبغي أن يكون هناك وجود مسبق لشكل درامي ومسرحي جديد. فهل يمكن الحديث عن المال بأبيات موزونة(*)؟« كان سعر المارك قبل أمس خمسين دولاراً، وهذا اليوم يعادل مئة دولار، وسيرتفع غداً أكثر الخ ». هل هذا شيء ممكن؟ إن النفط يعصى على الفصول الخمسة (ص ١٩٧).

إن التفسير التاريخي لبرشت إذن هو التالي: كانت جماليات التماهي على اتفاق مع الايديولوجية الفردوية الظافرة؛ إلا أن الفرد في العصر الراهن أخذ يفقد دوره المسيطر. « لم تعد وجهة النظر الفردية تسمح بفهم السيرورات الحاسمة في زمننا، ولم يعد بإمكان الأفراد التأثير عليها » (ص ٢٤٥). وبدل الفرد أضحت عناصر المحيط والأوضاع والمصالح الجماعية هي التي تلعب الدور الأول؛ لهذا السبب ينبغي على الشخصيات الفردية في المسرح الملحمي أن تتحول إلى كائنات نموذجية؛ وليس هذا مما لا يذكّر بأبطال دوبلن:

ليس الفرد العظيم المتحمس هو الذي يبادر ويسائل في المسرح الملحمي. فالاسئلة مطروحة في هذا المسرح من قبل الأوضاع، ويرد الأفراد عليها من خلال السلوك النموذجي الذي يتبنونه (ص ١٩٣).

يعود برشت إذن كما دوبلن، إلى الفرق بين الدور الذي يلعبه الفرد في عصر الثورات

(*) iambique : قائمة على أوتار مجموعة.

البورجوازية واليوم، ويتوصل إلى الإشادة بالتعددية على حساب الوحدة. ومن المعلوم أن فكرة التبعيد ليست جديدة، إذ بالإمكان رصد ممارستها منذ القدم حتى **الرسائل الفارسية** [**le Let-tres persanes**] * لمونتسكيو [Montesquieu] *، وإيجاد الصياغات النظرية المتعلقة بها منذ عهد الرومنطيقية، لدى نوفاليس [Novalis] *، أو شيللي [Schelley] * أو هيغل [Hegel] *. إلا أن المقصود بالنسبة للرومنطيقيين كما بالنسبة لشكلوفسكي أيضاً كان بكل بساطة تجديد النظرة إلى الموضوع؛ بينما يشدد برشت على الازدواجية التي تصيب صاحب الخطاب.

لقد قطع برشت علاقته بالفردوية؛ وإنما ليس بالنسبوية. وهو يضفي، كما دوبلن، قيمة أكبر على وجود أكثر من صوت في نفس الذات الواحدة؛ ولكنه، على خلاف دوبلن، لا يحدد طبيعة هذا الصوت الآخر: فهو لم يعد صوت التوافق الاجتماعي، فالتبعيد يفعل فعله في كل الاتجاهات؛ وبالنسبة لبرشت فإن صوتين هما دائماً أفضل من صوت واحد مهما كانت طبيعتهما. « على كل واحد أن يتبعد عن نفسه »: ويبدو أن اتجاه الحركة غير مهم.

تطعن بقية مؤلفات برشت مع ذلك بهذا البرنامج، ومن ثم تلقي ظلالاً من الشك على إمكانية تحقيق نفسها. فهو بدل أن يبتهج لاهياً بتعدد الأصوات، يقول، في تتابع غالباً ما هو أحادي الوتر تماماً، بإسماع صوت إيديولوجية مقبولة على أنها صحيحة وغير قابلة للنقاش: إيديولوجية الحزب الشيوعي. يحدث هذا كله وكأن برشت لا يستطيع تصور أي بديل للتعددية غير التراتبية إلا الانتساب إلى مبدأ عقائدي. ليس هدفي هنا تحليل أعمال برشت؛ ولكن من الصعب علي ألا ألاحظ تضامن هذين الموقفين المتناقضين ظاهرياً: الإشادة بالتعددية، والممارسة الصارمة للوحدة؛ فكل منهما يجعل الآخر ممكناً، ويبرّره في الوقت نفسه. ولا يشتمل التبعيد على رجوع إلى الحقيقة؛ ذلك أن برشت كان يمتلك حقيقته مسبقا. بالمقابل تصبح الحقيقة العقائدية التي عليه بثها، وقد أضحت « غريبة » أو « بعيدة »، أكثر أغراء. ولحسن الحظ ينجو « المسرح الملحمي » لبرشت، كما يبدو لي، من هذه المآخذ، ويتجاوز كلاً من هذين المبدأين العقائديين الخاصين بمؤلفه، الجمالي والسياسي: وهنا يتمكن برشت من تجاوز عقبتي العقائدية والتشكيك.

النقاد ـ الكتاب

سارتر ، بلانشو ، بارت

« النقاد ـ الكتاب »، وليس « الكتاب ـ النقاد »: سوف أتساءل هذه المرة ليس حول النقد الممارس من قبل الكتاب، ولكن حول ذلك النقد الذي يصبح هو نفسه شكلاً أدبياً، أو، كما يقال اليوم بلفظ يكاد يفقد معناه لكثرة ما جرى استعماله، كتابياً؛ أو حيث يكتسب المظهر الأدبي في جميع الحالات تلاؤماً جديداً. إنني أختار من هذا النوع النقدي ثلاثة ممثلين طبعوا الآداب الفرنسية بعد الحرب العالمية الثانية بطابعهم (لا يهم كثيراً بالتالي إذا كانوا من ناحية أخرى قد كتبوا أعمالاً تخييلية أم لا): جان بول سارتر [Jean Paul Sartre] * وموريس بلانشو [Maurice Blanchot] * ورولان بارت [Roland Barthes] * .

I

إن سارتر متعدد المصنفات، بيد أنه ليس هناك من حدود قاطعة بين فلسفته ونقده وحتى تخييله. ولكي أحافظ على التوازن بين هؤلاء المؤلفين المختلفين سأقتصر في بحثي هنا على النصوص الرئيسية المكرسة أساساً للأدب.. والحق يقال لا يتكلم سارتر عن الـ أدب وإنما عن نوعين كبيرين، الشعر والنثر؛ وينبغي تفحص نظراته حول هذا النوع وذاك بشكل منفصل.

إن الشعر هو ما يتماثل، في الأدب، مع الفنون الأخرى: الرسم، النحت، الموسيقى. فما هو تعريفه؟

« الشعراء هم أناس يرفضون استعمال اللغة. [. . .] لقد انسحب الشاعر دفعة واحدة من اللغة ـ الوسيلة؛ لقد اختار بشكل حاسم الموقف الشعري الذي يعتبر الكلمات وكأنها أشياء لا كأنها علامات » (ما هو الأدب؟ [Qu'est — ce que la littérature?] * ١٩٤٨ أعيد نشره عام ١٩٦٩، ص ١٧ ـ ١٨).

يؤدي هذا التغيير في وظيفة اللغة إلى تغيير في بنيتها: فكلمات الشاعر تشبه الأشياء التي يذكرها، والعلاقة بين الدال والمدلول محفوزة.

« تصبح الدلالة [. . .] طبيعية [. . .]. يختار الشاعر [. . .] الصورة الكلامية [. . .] لشبهها بالصفصاف أو الدردار [. . .]. فاللغة بأكملها بالنسبة إليه مرآة العالم. [. . .]

هكذا تقوم بين الكلمة والشيء المدلول عليه علاقة مزدوجة متبادلة من التشابه السحري ومن الدلالة (المرجع نفسه، ص ١٩ - ٢٠).

العرض بملاحظات مختلفة (١٩٥٢) * [Saint Genet] القديس جينيه

يُغْني كتاب سارتر **القديس جينيه** [Saint Genet] * (١٩٥٢) **العرض بملاحظات مختلفة** دون أن يغير شيئاً في المخطط الأساسي؛ وتعارض **الدلالة / المعنى** الذي يستعمله سارتر لتعريف الشعر منسوخ حرفياً عن الزوج الرومنطيقي التجسيم / الرمز. فيبدو المذهب الرومنطيقي هنا بدون أي تنكر، كما اتسنت قراءته لدى موريتز [Moritz] * أو نوفاليس [Novalis] * أو ا. و. شليغل [A. W. Schlegel] * (رغم أن سارتر يكتشفه على الأرجح من خلال فاليري [Valéry] * أو بلانشو أو مالارميه [**Mallarmé**] *): يُحَدد الشعر بلزومية اللغة وبالعلاقة المحفوزة بين الدالات والمدلولات، أي بنوع من التماسك الداخلي.

لا يخفي سارتر هذا النسب؛ وعوداته إلى كتابات بلانشو ومالارميه على سبيل المثال كثيرة التواتر في **القديس جينيه**. إنما بتحفظ واحد: فهو يكتب في الهامش بعد استشهاده ببلانشو:

يضيف بلانشو: « لعل هذا الاحتيال هو حقيقة كل شيء مكتوب ». وهذا ما لا أوافقه عليه أبداً. لقد كان عليه أن يميز من وجهة النظر هذه الشعر عن النثر (ص ٢٨٨).

علينا البحث إذن عن المساهمة المتميزة لسارتر في مجال النثر، ذلك أنه يكتفي فيما يخص الشعر بالتذكير بما يبدو وكأنه حقائق منسية قليلاً ولكنها شائعة.

أما النثر فليس نشاطاً يجد غايته في ذاته. إن الكاتب ـ النثري كما يقول سارتر في **ما هو الأدب؟** « قد اختار كشف العالم، بالأخص كشف الإنسان لسواه من الناس لكي يتولى هؤلاء إزاء الموضوع المطروح بكل عريه كامل مسؤوليتهم » (ص ٣١). إن شكل النثر الأدبي نفسه هو الذي جعله يلعب دور المعلم في المسؤولية وبالتالي في الحرية؛ ذلك أن « عالم الكاتب لا ينكشف بكل عمقه إلا لتفحص القارىء، لإعجابه، لسخطه » (ص ٧٩). بيد أنه إذا كان القارىء هو الذي يقرر معنى عملي، فإنني أحثه باستمرار على ممارسة حريته؛ وبالمقابل فإنني كقارىء أتعرف عبر فعل القراءة الذي أقوم به إلى حرية الكاتب. لهذا السبب « يتضامن فن النثر مع النظام الوحيد الذي يحتفظ فيه النثر بمعنى: الديمقراطية »، و « الكتابة هي شكل من أشكال إرادة الحرية » (ص ٨٢). ليس الالتزام السارتري شيئاً آخر غير وعي هذه الوظيفة الملازمة للنقد الأدبي، رغم أنه يحتفظ بمعنى مزدوج: فالكاتب « ملتزم » بمعنى أنه مشارك حكماً في زمنه، أنه في « موقف »، وأيضاً بمعنى أنه مضطلع بدوره كمرشد نحو الحرية، وبالتالي نحو تجاوز هذا الموقف: « في كل كلمة أقولها ألتزم أكثر بهذا العالم، وأترفع عنه في الوقت نفسه أكثر لأنني أتجاوزه نحو المستقبل » (ص ٢٩). وليس الفن الملتزم فناً خاضعاً لأهداف سياسية، لكنه فن يعي هويته؛ يقع على مسافة مماثلة من « الدعاية الصرفة » (التي ينزع البعض أحياناً إلى خلطه بها) ومن « التسلية الخالصة » (ص ٣٥٦)، ذلك الحد الذي

يبلغه الشعر. مهما كان الأمر، فإن النثر (الأدب) يُعرّف بوظيفة اجتماعية ما بعد تاريخية، لا تتيح استنتاجها من الإيديولوجية الفردوية والنسبوية الرومنطيقيتين، لأنها تتعلق بقيم مطلقة: « رغم أن الأدب شيء والأخلاق شيء آخر تماماً، فإننا نميز الإلزام الاخلاقي في أساس الإلزام الجمالي » (ص ٧٩).

إن القديس جينيه أقل تصريحاً بهذا الصدد. مع ذلك فإن الناثر هنا، خلافاً للشاعر، هو دائماً ذاك الذي بالنسبة إليه « تنعدم اللغة لمصلحة الأفكار التي تنقلها » (ص ٥٠٩)، إنه من جهة الشفافية مقابل الكثافة الشعرية. ويهتم سارتر في هذا الكتاب بتضمن آخر للتعارض: ذلك أن اللعبة في الشعر تقوم بين الشاعر واللغة، ويبقى دور القارىء سلبياً تماماً؛ بينما تكون اللغة في النثر هي السلبية، والخاضعة للأساسي الذي هو الاتصال بين الكاتب والقارىء: « يقوم أساس النثر على هذا الأعتراف المتبادل ». بيد أن الاتصال هو فعل اجتماعي، وللنثر بالتالي وظيفة أخرى غير أن يكون ذاته: لا يزال الطرح خارج المخطط الرومنطيقي.

مع ذلك ستبرز مشكلة. فالقارىء مكوّن للأدب، يقول سارتر:

« الموضوع الأدبي، خذروف غريب، لا يوجد إلا في حركة. من أجل إبرازها هناك ضرورة لعمل حسي يسمى القراءة، وهي لا تدوم إلا بقدر ما يمكن لهذه القراءة أن تدوم » (ما هو الأدب؟ ص ٥٢).

تتجه بنية كتاب سارتر هذا بأكملها إلى تأكيد أهمية القراءة والقارىء: لا يجد السؤال الذي يستخدم عنواناً للفصل الأول « ما هي الكتابة » جوابه إلا إذا عُرف « سبب الكتابة »، بيد أن « السبب » لا يفهم إلا بسؤال ثالث (وفصل ثالث): « لماذا يُكتب؟ » وهو واسطة عقد العمل بأكمله.

يفكر سارتر أن هذا القارىء هو حكماً واحد من القراء، محدد الموقع في الزمان والمكان. إن هوية الفعل الأدبي إذن محددة تاريخياً. « حتى لو طمح الكاتب إلى أغصان غار أزلية فإنه يتكلم إلى معاصريه، إلى مواطنيه، إلى إخوته في العرق وفي الطبقة » (ص ٨٨). والأمر يصبح بدون أهمية لو كان دور القارىء محدوداً؛ وبما أنه، بالعكس، حاسم، فإن الأدب بأكمله يجد نفسه وقد بُتر منه بعده العالمي. يتميز القارىء (وبالتالي المؤلّف أيضاً، والمعنى نفسه للأعمال) بتاريخانيته (ص ٩٠)؛ وينتهي سارتر إلى هذا التشبيه الشهير: « الظاهر أن أفضل طعم للموز يكون للتو إثر جمع ثماره: ومؤلفات الفكر، على هذا النحو، يجب استهلاكها مباشرة حيث تنتج » (ص ٩٦). وما ليس هو إلا مسألة فيها نظر بالنسبة للموز يصبح الزاماً بالنسبة للكتب: فـ الـ معنى الأفضل هو الذي يعطيه القراء الذين توجهت هذه الكتب إليهم أصلاً. والمخطط الإجمالي لتاريخ الأدب الفرنسي الذي يملأ وسط هذا الفصل الثالث يوضح البرنامج، ذلك أن سارتر يبين بعض مراحل الماضي الكبرى، التي تتميز كل منها بعلاقة خاصة بين المؤلفين والقراء: القرون الوسطى، الكلاسيكية، القرن الثامن عشر،

الخ ؛ ويبرز كل ما يدين به أدب هذه المرحلة لهذه العلاقة.

إن لنتيجة كهذه شيئاً ما مخيّباً. ليس لأن تحليلات سارتر هي ـ حكماً ـ جزئية ومتسرعة: لم يكن بإمكانها أن تكون مختلفة عن ذلك في عمل كتابي يصيغ برنامجاً. ولا لأن الوقائع التي تشير إليها (تحديد المؤلفات بتوقعات الجمهور) لا وجود لها؛ على العكس تماماً؛ ومن المعروف أن اقتراح سارتر هذا كان قد استغل بوفرة في «جماليات التلقي» المزدهرة في ألمانيا منذ عشرين سنة. ولكن لأن جميع الهررة في نظر الحتمية التاريخية هذا، رمادية (أو أفظع من ذلك؛ لأنه لا بوجد إلا هررة): يخضع جميع الكتاب بشكل متماثل لضغط التاريخ لأنهم يكتبون للجمهور نفسه. وتجعلنا التجربة المباشرة للأدب نلمس فرقاً هائلاً بين كاتبين معاصرين؛ بيد أن الإطار المفهومي المقترح من قبل سارتر لا يتيح لنا التمييز بين فلوبير [Flaubert] * والأخوين غونكور [les Goncourt] *. لقد انطلق سارتر في طرحه من أن الأدب مكان تفاعل: بين الموقف الخاص والحرية العامة. إلا أن الصورة أضحت، بوصولها إلى النهاية، فقيرة: فقد ضاع البعد العالمي خلال الطريق. ويلتقي التصور التاريخاني للأدب النسبوية الرومنطيقية، ويختزل في النهاية كل الفرق الذي كان عليه أن يفصل النثر عن الشعر إلى شيء يسير، لأن التأصل يسود هنا وهناك؛ وطبيعة هذا الأخير وحدها تتغير: فهي جمالية في جهة، وتاريخية في الأخرى.

إن سارتر نفسه يشعر بالخطر، وهو يجابهه في الصفحات التي تلي تاريخه الموجز للأدب. «فلو كان ينبغي أن يُرى فيه [في هذا العمل] محاولة ولو سطحية، في التفسير السوسيولوجي، لفقد هذا العمل كل دلالته» (ص ١٨٣ ـ ١٨٤). وهو يعود إلى تطلب البداية الجدلي: لقد كان هدفه، كما يقول، «أن يكتشف في النهاية، ولو كمثال، الماهية الصافية للمؤلفات الأدبية، ومعها، نمط الجمهور ـ أي المجتمع ـ الذي تتطلبه» (ص ١٨٦). وهو يضيف «إن ميزة أساسية وضرورية للحرية أن تكون مموضعة. ولا يمكن لوصف الموقف أن ينال من الحرية» (ص ١٨٤). مع ذلك فإن هذا هو ما يحصل، ولم تعد عبارات سارتر أكثر من مصادرة على المطلوب. لقد ضلّت الحرية والماهية في الطريق؛ ولم يَعُد لدينا غير الموقف والمجتمع، وهذا قليل. أو أن سارتر قد قام بالأحرى بإخفاء هذه الهيئات العامة بمهارة، لكي يعيد إظهارها من جديد، كما بارع في ألعاب الخفة، وليجعل منها جائزة سباق ليست نهايته بمتبينة عن قرب: «لا يمكن للأدب الممارس أن يتساوى بماهيته التامة إلا في مجتمع بدون طبقات» (ص ١٩١). بانتظار ذلك، في هذا العالم السفلي، «فإن إكليركياً [إذن كاتباً، مثقفاً] ولو انتسب إلى الخير والكمال الإلهي، إلى الجمال أو إلى الحق، هو دائماً إلى جانب الطغاة. كلب حراسة أو مهرج: عليه أن يختار» (ص ١٩٣). اختيار بائس؛ وإنما أيضا نتيجة هزيلة.

إذا لم يحقق الأدب ماهيته إلا في المجتمع اللاطبقي، بينما هو بكامله في العالم الواقعي في موقف، فإنه يتم قبول بحاضر باهت لأنه مصحوب بوعد جميل: نتعرف هنا إلى

بنية إيديولوجية مميزة لبلدان « الاشتراكية الواقعية ». بيد أن الأدب، هنالك شعور حدسي بذلك، يجعلنا نعيش في كل لحظة انتماءه التاريخي الخاص و تطلعه العالمي؛ إنه حرية في نفس الوقت الذي هو فيه حتمية؛ وهذا الحدس هو الذي نريد توضيحه وتفسيره، عوضاً عن أن نتعلل بطوباويات على هامش الماركسية.

كيف حصل أن سارتر، المنطلق من معاينة صحيحة ـ ملاءمة القارىء، قد توصل إلى استنتاج مخيّب إلى هذا الحد؟ ربما كان بإمكان مقارنة أفكار سارتر بأفكار باختين [Bakhtine] *، الذي يقرب منه، كما سنرى، في عدة نواحٍ ، أن تقدم جواباً. فباختين، هو أيضاً، يصر على التشديد دائماً على دور القارىء الذي يقرر، بقدر الكاتب نفسه، معنى النص: ليس لأن بإمكانه أن يسقط أي معنى كان، فهذا من الاستخفاف الذي من الخطأ رفعه إلى مستوى القاعدة، ولكن لأن المؤلف يكتب وهو يقصد قارئاً، مستبقاً ردة فعله، ولأنه هو نفسه قارىء لسابقيه. لكن المؤلف يتصور ، إلى جانب هؤلاء المخبَرين الخاصين والتاريخيين، كما يقول باختين، مخبراً آخر، « مخبراً متفوقاً » ذا فهم صائب بشكل مطلق، ولم يعد يشكو من أي حصر.

لا يمكن للمؤلف أبداً أن يسلم بشكل كامل نفسه وكامل نتاجه الكلامي للإرادة التامة والنهائية للمخبرين الحاضرين أو القريبين (يمكن للخلف القريب أن يخطىء أيضاً) وهو يتصور دائماً (على وعي إلى هذا الحد أو ذاك بالأمر) نوعاً من هيئة عليا ذات فهم متجاوب. [. . .] يعود ذلك إلى طبيعة الخطاب، الذي يريد دائماً أن يكون مسموعاً، الذي يسعى دائماً إلى فهم متجاوب، ولا يتوقف عند الفهم الأكثر قرباً، إنما يشقّ لنفسه طريقاً بعيداً اكثر فأكثر (بدون حدود)(. . . Estetika [جماليات . . .] *، ص ٣٠٦).

ألا يكون نسيان هذا « المخبر المتفوق » هو الذي قاد سارتر إلى الاستنتاجات التاريخانية في ما هو الأدب؟

ربما يكون سارتر قد شعر هو نفسه ببعض عدم الرضى إزاء برنامجه، لأن مؤلفاته المكرسة للأدب ليست توضيحاً طيّعاً له. المقصود بذلك كتبه الأربعة (وعدد من المقالات): بودلير [Baudelaire] * (١٩٤٧)، القديس جينيه الممثل والشهيد [Saint Genet comédien et martyr] * (١٩٥٢)، الكلمات [Les Mots] * (انتهى تأليفه سنة ١٩٥٤ ونشر سنة ١٩٦٣) وأبله العائلة [L'Idiot de la famille] * (ثلاثة أجزاء، سنة ١٩٧١ و١٩٧٢). وتوحي موضوعات هذه الكتب نفسها بذلك: فهي تتعلق بأربعة كتاب (بودلير وجينيه وسارتر نفسه وفلوبير)، وليس بأربعة جماهير؛ ويبقى القارىء حاضراً في تحليلات سارتر، وإنما لم يعد حاضراً كقارىء حقيقي وتاريخي، موجود خارج الكتاب؛ كلا. فالمقصود بالأحرى قارىء متخيل ومبني من قبل كل من هؤلاء المؤلفين، وموجود بالتالي داخل عمله. في هذه الكتب نبقى بشكل حازم من جهة الكاتب.

إن الأمر لصحيح جداً إلى حد يمكن التردد معه في إدراج هذه المؤلفات في نوع « النقد »: فالمقصود سير ذاتية « وجودية »، تتوقف، في حالتين منها (سارتر وفلوبير)، قبل الخلق الأدبي الحقيقي. على كل هذا هو مشروع سارتر المعلن. فالعبارات الأولى لـ **أبله العائلة** تقول:

موضوعه: ماذا يمكننا أن نعرف عن إنسان اليوم؟ يبدو لي أنه لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال إلا بدراسة حالة حسية: ماذا نعرف ـ مثلاً ـ عن غوستاف فلوبير [Gustave Flaubert] *؟ (المجلد الأول، ص ٧).

هناك بالتأكيد استفزاز في هذا الـ « مثلاً »؛ ولكن الإنسان هو الذي يهم سارتر فعلاً، وليس الكاتب. وهذا هو ما كان عليه مشروع **القديس جينيه**: « عرض شخصية في كليتها » (ص ٥٣٦)؛ وتؤكد العبارة الأخيرة في بودلير:

إن الظروف شبه المجردة للتجربة أتاحت له أن يشهد بتألق لا مثيل له هذه الحقيقة: إن الاختيار الحر الذي يجعله الإنسان لنفسه يتماهى بشكل مطلق مع ما يسمى قدره (طبعة ١٩٦٣، ص ٢٤٥).

ليس بودلير إذن إلا الشاهد ـ الفصيح بشكل خاص، حقاً ـ على حقيقة إنسانية عامة؛ ولا دخل كبيراً للأدب في كل ذلك.

مع ذلك فإن الأمر يتعلق فعلاً في الحالات الأربع بكتّاب؛ ولا يمكن للاختيار أن يكون عرضياً تماماً. فالأطروحة التي يدافع سارتر عنها في سيره الذاتية تستعيد جزءاً من إشكالية ما هو الأدب؟ وهو الجزء الخاص بالعلاقة بين الحرية والحتمية؛ وإذا كان سارتر يميل في مؤلفه الذي يصيغ برنامجاً، ضد إرادته تقريباً، إلى جانب الحتمية، فإنه ينتسب هنا، وكأنه يفعل ذلك ليوضح بشكل أفضل هذا الغلط، إلى مبدأ الحرية. لذلك لم يعد موضوع الجمهور مطروحاً، ولذلك يتماهى « قدر المرء » بالاختيار الحر الذي يقوم به. وهذا هو أيضاً قصده في كتابه **القديس جينيه**: « تبيان حدود تأويل التحليل النفسي والتفسير الماركسي »، أي التحليلات السببية؛ « التقاء ما يقوم به كاتب من اختيار لنفسه »، و « تبيين مفصل لحكاية تحرر » (ص ٥٣٦).

الحياة إذن حرية أكثر مما هي قضاء وقدر. ولكن ماذا بصدد الأعمال؟ لا يتعرض سارتر للسؤال مباشرة، لكن ممارسته بأكملها موجودة هنا لتشهد على هذا التعرض. فإزاء الأعمال (هل يمكننا أن نواجه شيئاً آخر لدى بودلير أو فلوبير، وهل لسبب آخر تم اختيارنا هذه « الأمثلة » هذه « الشواهد »؟) يحلل سارتر الحيوات، ويكتب سيراً حياتية: من الصعب عدم التفكير بأن علاقة سببية بين هذه وتلك هي وحدها التي تبرر اختياراً كهذا. هكذا فإن الحتمية، المرفوضة هناك، تعود هنا بقوة، ومعها التفسير التاريخاني للأدب ونسبوية المحدثين. ولم يكن في رفض الاهتمام بـ « الرسالات اللازمنية » الذي نادى به الفصل الأول

من ما هو الأدب؟ أي تصنع.

تحدد ملاحظة طويلة في **القديس جينيه**، متلبسة هي نفسها بملاحظتين، آراء سارتر حول النقد بشكل دقيق: النقد موضوعي أكثر مما هو ذاتي. لنفهم من ذلك أن الناقد حتى وإن أسقط شخصيته على العمل المدروس (وبالتالي أيضاً على عصره وبيئته إلخ...) فهو يخضع في النهاية لموضوع موجود خارجه:

إذا كانت الموضوعية، إلى حد ما، مشوّهة، فهي كذلك مكشوفة (ص ٥١٧).

يمكن للناقد على الأرجح أن «يحرّف» مالارميه، أن يجذبه إلى ذاته، وهذا بالضبط دليل على أن بإمكانه أيضاً أن يضيئه في حقيقته الموضوعية. [...] في عمل نقدي جيد يوجد كثير من المعلومات عن المؤلف المنتقد وبعض المعلومات الأخرى عن الناقد. [...] وفي وجه الابتذالات الذاتوية التي تحاول أينما كان أن تطمس القضية يجب إعادة الاعتبار لقيمة الموضوعية (ص ٥١٨).

الموضوعية: إذن استقلال عن السياق (سياق الناقد)، في اللاتاريخانية، ولكن أي موضوعية هي المقصودة؟ تعطينا الملاحظتان على الملاحظة مثلين عن الموضوعية المقصودة مختلفين تماماً. تذكر الأولى تأييداً لـ «الحقيقة ما بعد التاريخية»: «**كتب ديكارت** [Descartes] * **خطاب المنهج** [Discours de la méthode] *». فهذه حقيقة موضوعية ولكن ليس فيها أي شيء مطلق («أزلي» كما يقول سارتر): إنها حقيقة مسلم بها وليست سوى مدخل إلى عمل الناقد الذي لا يبدأ فعلاً إلا مع التأويل. وتعطي الملاحظة الثانية مثلاً عن رفض الذاتوية أكثر إثارة للاهتمام: «كان كليمنصو [Clemenceau] * يقول «إنني أدين الحكم بالإعدام». بينما كان بارّس [Barrès] * المعجب بالمقصلة يقول: «لا يستطيع السيد كليمنصو أن يتحمل رؤية الدم». إن لإدانة الحكم بالإعدام موضوعية ذات طبيعة مختلفة تماماً: فهي لا يمكنها أن تكون صحيحة بالنسبة للوقائع، ولكنها تتطلع إلى العدالة الشاملة؛ ومن الخداع طبعاً اختزالها إلى تعبير عن هوى شخصي.

لكن هذه الموضوعية المذكورة نادرة في أعمال سارتر. وهو في تفكيره النقدي أقرب إلى بارّس منه إلى كليمنصو. وإلا ما الفائدة من معرفة أن الفنان هو «دائماً إلى جانب الطغاة»؟ لماذا يقال لنا، بعد تبين حرص النقاد على «الرسالات»، أن «الناقد يعيش عيشة بائسة، أن زوجته لا تقدره كما يجب، وأولاده ناكرون للجميل، وأن أواخر الأشهر صعبة» (**ما هو الأدب؟** ص ٣٦)؟ لماذا ينبغي علينا لفهم فلوبير وبودلير، جينيه وسارتر، كتابة سيرهم الحياتية، إذا لم يكن ذلك بسبب ارتباط معنى مؤلفاتهم، الذي هو أبعد من أن يكون موضوعياً وعاماً، على طريقة إدانة الحكم بالاعدام، بأهوائهم الفردية، كما هو حال آراء كليمنصو حسب بارّس؟.

علينا ألا نخلط معنيين للتعارض الذاتي / الموضوعي. فذاك الذي يفكر فيه سارتر في

حكايته حول بارْس قريب من التعارض بين الخاص والعام: يمكن اختزاله إلى الظروف أو اعتباره في علاقة مع المطلق. لكن سارتر يماثل في مقطع آخر بين الذات والارادة (والحرية)، وبين الموضوع والخضوع (والحتمية)؛ الذات هي أنا، والموضوع هو الآخر، طالما لم أعترف له بكرامة مساوية لكرامتي، طالما لم أتح له مجال الكلام.

إنني ذات بالنسبة لنفسي بالقدر ذاته الذي يكون فيه قريبي موضوعاً في نظري [. . .] فالزعيم لا يكون أبداً موضوعاً بالنسبة لأتباعه وإلا انتهى أمره؛ وهو نادراً ما يكون ذاتاً بالنسبة لرؤسائه (القديس جينيه، ص ٥٤٢).

بيد أن سارتر ينزلق رويداً رويداً، في حديثه عن النقد، من المعنى الأول إلى المعنى الثاني: « الانسان هو موضوع بالنسبة للإنسان »، هذا ما يكتبه من أجل مكافحة الذاتية النقدية (ص ٥١٨).

ونقد سارتر من وجهة النظر هذه موضوعي فعلاً (بينما بقي هذا النقد ذاتياً في المعنى الأول للكلمة، لأنه يمتثل لحجة بارْس). من سارتر إلى جينيه، ومن سارتر إلى بودلير، إلى فلوبير، ليس هناك من حوار؛ هناك من جانب سارتر الذي يتكلم، الذي يمتزج بالحقيقة العامة (إذ توضح كل حالة ذلك: فبودلير كما جينيه يختاران حياتهما)، الذي يتفحص مؤلَّفه من كل الجهات، يحتويه تماماً، ويحوله حرفياً إلى موضوع. يجعله أحدهم يلاحظ، بصدد جينيه، أنها طريقة لمماثلة الحي بالميت، فيحتج: « لماذا أود أنا دفنه؟ فهو لا يزعجني »(ص ٥٢٨). وحتى لو شعر جينيه بالضربة، فإنه قد أبلّ منها. ولكن، هل يكفي التسامح (« إنه لا يزعجني »)؟ هناك من جانب آخر بالفعل مؤلِّفون محرومون من التعبير، وتختزل مؤلفاتهم إلى الذاتية التاريخية وإلى موضوعية الشيء في نفس الوقت. أما الآخرون فمحرومون من مقدرتهم على تجاوز خصوصية وضعهم؛ وسارتر نفسه لا يتدخل إلا كحائز على الحقيقة الموضوعية. وإذا كانت علاقة الذات ـ الموضوع تراتبية حقاً فباسم ماذا يمتلك الناقد، هذا القائد العام لجيش ميت، التفوق؟

ولكن، كي يكون هناك حوار، ينبغي الاعتقاد بأن البحث المشترك عن الحقيقة شرعي. بيد أن الحقيقة، بالنسبة لسارتر، وبانتظار المجتمع اللاطبقي، هي إما معتقد لا يناقش (إنها الفلسفة الوجودية، المعلنة دائماً بلهجة قاطعة، وإن تغير مضمون التأكيدات من كتاب لآخر)، وإما فريدة تتعلق بسياق، بحياة، ببيئة. وينتقل سارتر بدون تمهيد من الدوغماتية إلى الارتيابية دون التوقف في طريقه، حبيساً لمناجاته على الدوام.

مع ذلك، ينبغي أن نضيف هنا أن كتب سارتر لا تختزل إلى الأفكار التي تنقلها. والطريقة الأولى لوصف هذا الفائض من المعنى تكمن في هذه البيِّنة: تجعل هذه الكتب من الضروري التمييز بين الفكرة والنتاج، في حين أن المقصود مؤلفات نقدية. ذلك أنها ليست، كما يقال، « مكتوبة بأسلوب جميل » وحسب. فهي كذلك، وهذه هي البداهية ذاتها؛ ليس

بسبب سهولة تدفق الكلمات وحسب، وإنما أيضاً لنجاح الاستعارة (« تحيط جملته بالموضوع، تمسك به، تشل حركته وتحطّمه، تنغلق عليه، تتحول إلى حجر وتحجره معها » ما هو الأدب؟ ص ١٦٢) ولحيوية طابعها السجالي (« هناك شيء مشترك بين جوزيف دي ميتر [Joseph de Maistre] * والسيد غارودي [M. Garaudy] * لا يمت إلى الموهبة بصلة [. . .]. يتهمني السيد غارودي بأنني حفار قبور [. . .]. إنني أفضل أن أكون حفار قبور على أن أكون خادماً »، المرجع ذاته ص ٣٠٨، ٣١٧). إلا أن تألقات الأسلوب هذه ما كانت لتكفي كي تغير وضع الأفكار؛ بيد أن هذا ما حصل فعلاً. أخذ البعض على روايات سارتر كونها فلسفية أكثر من اللزوم، ولحسن الحظ فإن كتاباته النقدية قريبة من الرواية. ليس لأن الكتابة الروائية بحد ذاتها أرقى من سواها؛ ولكن سارتر يغير، ربما دون أن يلحظ ذلك، إدراكنا للنوع النقدي (ومن ثمّ لكل معرفة للإنسان). إن وصفه لهذا النوع على أنه موضوعية ممزوجة ببعض ذاتية هو وصف مختصر إلى حد ما بشكل واضح؛ وإلا فلماذا يكتب سارتر هذه الكتب ذات الأشكال غير المطروقة قبله؟ يمكن التساهل بصدد كتابه عن بودلير، فهو في آخر المطاف بحث، أو بصدد الكلمات [les Mots] * الذي هو سيرة ذاتية تقريباً؛ ولكن القديس جينيه! يُطلب من سارتر توطئة فيأتي بمؤلف ضخم حيث يقص رواية، ويقدم تحليلات أسلوبية، ويتفكر حول الغيرية. يوجد هناك خطر (شكلي) بديهي، قد يصبح غير مفهوم لو لم يكن هذا الشكل، أو بالأحرى استحالة التخلي عنه يعني شيئاً ما. والأمر ذاته بالنسبة لـ أبله العائلة، عدا أن الرهان هنا خاسر: فالمشروع مخنوق بتضخمه الذاتي، والكتاب، دون أن يكون مستحيل القراءة، لن يقرأ. ولكنه لا يخسر إلا من خاطر.

لا أريد القول أبداً أنه يجب التلذذ بعبارات سارتر « لذاتها »، كما كان يفكر بأن علينا تذوق الشعر (فسيكون ذلك رؤية « رومنطيقية » للنقد). وإنما بالأحرى: اكتشف سارتر في ممارسته أكثر مما اكتشف في نظريته، أنه لا يمكن فصل « الشكل » المستخدم في بحثنا بصدد معرفة الإنسان ومؤلفاته عن هذا البحث نفسه. إن أسلوب سارتر المجازي هو أيضاً ضرورة وليس زينة. وليس القديس جينيه إلا كتاباً نقدياً، ومع ذلك فإن قراءته مغامرة: هذا هو السر الغامض. أما لماذا كان الأمر على هذا النحو، وماذا يعني هذا الجسر الممدود بين « النثر » و « النقد »، فإننا لا نعرف ذلك بعد؛ ولكن من الأكيد أن كامل صورتنا عن النقد قد عرفت تحولاً عميقاً، بسبب التأثير الخفي غالباً، الذي مارسته كتب سارتر (والذي لم تعد تمارسه أفكاره).

II

إن مؤلفات بلانشو [Blanchot] * النقدية جد باهرة إلى حد أنها تطرح مشكلة. وتمارس عباراته الصافية والغامضة معاً جاذبية لا تنكر، مع ذلك فإن الأثر النهائي يشلّ: تبدو كل محاولة لتأويل بلانشو في لغة غير لغته محكوماً عليها بمنع غير معلن؛ ويظهر أن أحد

الخيارين اللذين نجد أنفسنا إزاءهما هو التالي: الإعجاب الصامت (انشداه) أو التقليد (استعادة مسهبة للنص، انتحاله). ويوضح عدد من مجلة النقد كُرِّس سنة ١٩٦٦ لمؤلفات بلانشو الاحتمال الثاني (باستثناء عملين لبوليه [Poulet] * ودي مان [De Man] *). فيبدو وكأن بلانشو هو الذي لا يزال يكتب بريشة ميشال فوكو [Michel Foucault] *: « الغياب الذي لا يقهر »، « الفراغ الذي يقوم له مقام المكان »، « قانون العالم المفتقرُ للقانون »، « الحضور الفعلي، البعيد والمتلألىء وغير المرئي بصورة مطلقة » (ص ٥٢٦ - ٥٢٧)؛ أو بريشة فرانسواز كوللن [FrançoiseCollin] *: « الصمت كلام، الذاكرة نسيان، الحقيقة خطأ » (ص ٥٦٢)؛ أو جان بليفر [Jean Pleiffer] *: « ليس هناك من مكان هو بشكل من الأشكال حقاً قعر هذا الفضاء الذي لا قعر له » (ص ٥٧٧). ويعلن البعض بشكل صريح: « ليس هذا التعليق، وهذا ما أخشاه، إلا نوعاً من الاستعادة المسهبة للنص [. . .]. من الصعب التحدث عن بلانشو دون أن نصاب بافتتان غريب، دون أن نقع أسرى صوت الكاتب نفسه » (ج. ستاروبنسكي [J.Starobinski] *، ص ٥١٣). « ينبغي قول كل شيء هنا تحت صيغة الـ « يمكن » كما يفعل بلانشو نفسه ذلك » (أ. ليفيناس [E. Lévinas] *، ص ٥١٤). استعادة مسهبة أو صمت: هذا ما يبدو نصيب جميع أولئك الذين يحاولون فهم بلانشو؛ وتزكّي عبارة جميلة لروجيه لابورت [Roger Laporte] * الموقف الثاني بينما هي تمارس الأول:

إذا ما تساءلنا، بعد الانتهاء من قراءة جميع كتب بلانشو: « ولكن أخيراً عم تحدثنا مؤلفات بلانشو؟ »، فإننا نشعر أن من المستحيل الإجابة، إذ لا يوجد جواب على هذا السؤال. هناك كلام يتكلم، ولكنه لا يقول شيئاً، لا يقوم بغير الكلام، كلام فارغ ولكنه ليس أبداً كلام الفراغ، إنه لا يبين وإنما يشير، وهكذا بواسطة هذا الكلام نفسه ينكشف المجهول ويبقى مجهولاً (ص ٥٨٩ - ٥٩٠).

بعد هذه الإيعازات، الجلية أو الضمنية، نشعر مسبقاً بأننا على خطأ إذا ما حاولنا كسر « الافتتان الغريب » والبحث عن معرفة ما يقوله بلانشو بدقة عن الأدب والنقد. مع ذلك فإن اللغة ملكية مشتركة؛ وللكلمات والتراكيب النحوية معنى لا يمت إلى الفردية بصلة. يقال أن الشعر لا يمكن ترجمته، ولكن الفكر ليس كذلك؛ بيد أنه ينبغي أن يكون هناك، في آلاف الصفحات النقدية المنشورة بهذه الصفة، فكر من بلانشو. سأقوم إذن بقبول الدور الصعب للوغد وأسعى إلى ترجمة هذا القول الذي لا يقول شيئاً بألفاظي الخاصة.

ينتج تفكير بلانشو حول الأدب من تعليق على بعض العبارات لمالارميه، يجري التذكير بها على امتداد أعماله.

لقد كتب مالارميه: « حالتان للكلام، خام أو مباشر هنا، أساسي هناك »؛ ويعلق بلانشو:

من جهة، هناك الكلام المفيد، الأداة والوسيلة، لغة الفعل، العمل، المنطق والمعرفة، لغة تنقل مباشرة وتختفي، ككل أداة صالحة، في انتظام الاستعمال. من جهة ثانية هناك كلام القصيدة والأدب، حيث لا يعود الكلام وسيلة نقلية، تابعة، استعمالية، بل يسعى لأن يتحقق في تجربة خاصة (الكتاب القادم [le Livre à venir] *، عام ١٩٥٩، ص ٢٤٧).

إن كلمة اللسان اليومي « هي في التداول، استعمالية، مفيدة؛ بواسطتها نحن في العالم، نحن محالون إلى حياة العالم، حيث تتكلم الغايات ويفرض همّ التخلص منها نفسه. [. . .] إن الكلام الأساسي على تعارض في هذه المسألة. فهو بحد ذاته مهيب، يفرض نفسه ولكنه لا يفرض شيئاً » (الفضاء الأدبي [l'Espace littéraire] * عام ١٩٥٥، ص ٣٢). في الشعر « لا ينبغي للكلمات أن تصلح لتعيين شيء ما أو إتاحة التعبير لأحد، ولكنها لها غاياتها في ذواتها نفسها » (المصدر نفسه، ص ٣٤).

إن الكلام الشعري هو كلام قائم بذاته، لا يفيد؛ إنه لا يدل، إنه كائن. وماهية الشعر هي في البحث الذي يتولاه عن أصله. هذه هي الأفكار الرومنطيقية الشائعة التي يقرأها بلانشو في مالارميه، والتي ستسيطر على المذهب المعروض في الفضاء الأدبي وفي الكتاب القادم.

يتقولب تفكير بلانشو هنا حسب مخطط تاريخي ذي استيحاء هيغلي. فمنذ قرنين أصاب الفن تحول مزدوج: فقد خسر الفن مقدرته على حمل المطلق، على أن يكون سيداً؛ ولكن كأن خسارة هذه الوظيفة الخارجية قد عوضت بوظيفة جديدة داخلية: يقترب الفن أكثر فأكثر من ماهيته. بيد أن ماهية الفن هي، بتعبير مماثل، الفن نفسه؛ أو بالأحرى إمكانية الخلق الفني نفسها، التساؤل حول الموضع الذي ينبجس منه الفن (من هنا تنتمي هذه الفكرة أيضاً إلى المذهب الرومنطيقي الذي يضفي، في الفن، قيمة على نتاجه وصيرورته). تكون كلمات بلانشو الجوهرية إذن: الأصل، البدء، البحث. واليوم فقط، بعد أن كان الفن ألوهياً وإنسانياً، ولم يعد بإمكانه أن يكون كذلك، أصبح الفن هذا البحث العنيد عن أصله. اليوم،

ما يريد الفن تأكيده، هو الفن. ما يسعى إلى إنجازه وما يحاول إنجازه هو ماهية الفن. [. . .] يمكننا تأويل هذا الاتجاه بطرق عدة مختلفة، ولكنه يكشف بقوة حركة تشد، على درجات وحسب مخططات خاصة بها، جميع الفنون نحو ذاتها، تجمّعها في همّ ماهيتها الخاصة، وتجعلها حاضرة وأساسية (الفضاء الأدبي، ص ٢٢٨ - ٢٢٩).

يتميز جميع الكتاب المحدثين بصورة أصيلة، جميع أولئك الذين يؤلفون مجمع أرباب بلانشو، بهذه السمة تحديداً. ويؤكد هولدرلن [Hölderlin] *، وجوبير [Joubert] *، وفاليري [Valery] *، وهوفمانستهال [Hofmanusthal] *، وريلكه [Rilke] * وبروست [Proust] *، وجويس [Joyce] *، ومان [Mann] *، وبروش [Broch] *، وكافكا [Kafka] *، وبيكيت [Beckett] *، وقد جمعوا فجأة، كما المعاصرين لدى سارتر،

شيئاً واحداً؛ فهم يرددون، متشابهين فيما بينهم بشكل تعيس، أن الفن هو بحث عن أصل الفن.

إن ما يسترعي الانتباه في هذا المخطط ليس فقط هشاشته التجريبية القصوى، وهي أكبر من هشاشة التاريخ الأدبي المقترح من قبل سارتر، ولكن أيضاً هذه السمة الهيغلية الأخرى، ذلك الامتياز المفرط المعطى للزمن الحاضر. وهو امتياز يدافع بلانشو عنه بصراحة دون أن يشكك فيه أبداً. إنه يكتب: اليوم « يظهر الفن لأول مرة وكأنه بحث يطرح فيه شيء ما أساسي » (ص ٢٢٩)، وفي مكان آخر:

يتعلق الأمر اليوم بشكل واضح بتغيير أكثر أهمية [من أيام الثورة الفرنسية]، تتجمع فيه كل الاضطرابات السابقة، تلك التي وقعت في زمن التاريخ، لتؤدي إلى قطيعة تاريخية (المحادثة اللامحدودة [l'Entretien infini] * عام ١٩٦٩، ص ٣٩٤ - ٣٩٥).

إن اللحظة الحاضرة هي تلك اللحظة التي يبلغ فيها التاريخ بأكمله أوجه، ومن هنا بالذات يلغي نفسه. . .

من الجائز أن تكون لزومية الكلام، ويكون اتجاه العمل نحو أصله الذاتي، ميزتين لإنتاج أدبي معين، خلال مرحلة معينة، في أوروبا الغربية؛ ميزتين لثقافة ينتمي إليها بلانشو. ولكن لماذا لم يلتفت بلانشو، هو الذي يحب أن ينادي من ناحية أخرى، بضرورة الاعتراف بالآخر، إلا لأولئك الذين يشبهونه؟ إن الأمثلة التي تناقض هذه الوصف للأدب فائضة أكثر من اللازم وتمر بكثير من السهولة على البال بحيث لا ضرورة لذكرها. لماذا لا يتبين أنه، في الوقت الذي كان يعلن فيه أن الرواية « فن بلا مستقبل »، كانت الرواية تعرف، تحت سماء أخرى، وحتى تحت السماء ذاتها تحولات جديدة ومثيرة، جعلتها بعيداً عن الكلام القائم بذاته، كما عن البحث الصافي عن أصلها الخاص؟ كل ما يمكن قوله هو أن مؤلفات بلانشو تشهد، ضمنياً، بقبول هذا المثال المذكور ولا شيء غيره، لأنها تصبح هي ذاتها كلاماً قائماً بذاته، مسألة عولجت مطولاً ولكن دون أن تعرف الحل أبداً؛ وهي تعلن بشكل واضح أننا (ولكن من « نحن »؟ الغربيين؟ الأوروبيين؟ الباريسيين؟) اللحظة النهائية، التي لا يمكن تجاوزها، للتاريخ. وعلى افتراض أن وصف بلانشو لزمننا كان أميناً، فلماذا يكون الحاضر الزمن الأرقى؟ أليس في ذلك بعض الأثر مما يسميه علماء نفس الطفولة « الوهم الأناني » ؟.

لم يكتف بلانشو بممارسة النقد، أو بالعودة إليه بشكل عابر؛ إنما كرّس له أيضاً نصاً مختصراً بعنوان « ماذا بصدد النقد؟ »، نشر في مقدمة كتابه لوتريامون وساد [Lautréamont et Sade] * (عام ١٩٦٣، أعيد نشره عام ١٩٦٧). وهو ينطلق فيه مما يعتبره بداهة: إن المثل الأعلى للتعليق على النصوص هو في أن يصبح هذا الأخير غير مرئي، أن يضحي بنفسه على مذبح فهم العمل الأدبي. قد يمكن الاعتقاد أن تجربة مماثلة تتضمن انقطاعاً جذرياً بين الأدب والنقد - الأول يؤكد والثاني يمّحي - وتمنع الناقد أن يضطلع بصوت خاص به. وتصبح هذه التجربة مشتركة بين بلانشو والنقد التاريخي في مطلع هذا القرن (لانسون

[Lanson] * : « إننا نريد أن نكون منسيين، وإلا يُرى غير مونتاني [Montaigne] * وروسّو [Rousseau] * ») وعمليات الوصف « العلمية » أيضاً التي تجري في أيامنا، حيث يعتقد بإلغاء كل ذاتية عبر إحلال صيغٍ مكان الكلمات. إذا كان هناك من فارق بين مثل الأول الأعلى ومثل الآخرين الأعلى فهو كامن في الأناقة التي يعبر فيها بلانشو عن نفسه وحسب: فهو يقول على سبيل المثال إن النقد أشبه بالثلج الذي يقوم، في نزوله، بإحداث ارتجاج جرس؛ وأن عليه أن يمّحي، أن يختفي، أن يغيب. إن الناقد « لا يفعل شيئاً، لا شيء سوى أن يتيح لعمق النتاج أن يتكلم » (ص ١٠). « يسعى الكلام النقدي، الخالي من الزمنية، ومن الوجود، إلى التبدد أمام التأكيد الخلاق: إنه ليس هو الذي يتكلم، عندما يتكلم » (ص ١١١).

لكن بلانشو، رغم أنه يتبنى المثل الأعلى ذاته (« القائم في ذاته » و « الرومنطيقي ») لدى المؤرخ أو « العلمي »، لا يجد أن النقد مختلف جذرياً عن الأدب ـ بل على العكس. فهو لا يكتفي، كما سارتر، بكتابة كتب نقد جميلة كالروايات؛ بل يقوم بالتنظير أيضاً لهذا الاتصال. فإذا كانت نقطة انطلاقه مماثلة لتلك التي لدى « القائلين بالتأصيل »، بينما النتيجة مختلفة تماماً، فلأن الفكرة التي يكونها عن الأدب هي أيضاً مختلفة جذرياً. فبالنسبة لهؤلاء « القائلين باللزومية » لا يوجد هناك أي مشكلة: إن روسو « يريد أن يقول » شيئاً ما، وهذا ما يجدر إبرازه؛ أو أن هيلويز الجديدة [la Nouvelle Héloïse] * في جميع الأحوال بنية من الجائز وصفها. بيد أن النتاج، بالنسبة لبلانشو، كما رأينا، ليس إلا بحثاً عن النتاج. فهو ليس شيئاً ما يكشف كمالاً في المعنى، ما أن يمّحي الناقد؛ ولكنه هو نفسه امحاء، « حركة اختفاء » (ص ١٢). إن تأكيدات النتاج هي وهم، وحقيقته هي غياب أي اهتمام بالحقيقة، هذا الاهتمام الذي يحل مكانه بحث عن الأصل الخاص. في هذه الحركة يلتقي الأدب والنقد: فكما النتاج « يرتبط النقد بالبحث عن إمكانية التجربة الأدبية »، وبالتالي « لكثرة ما يختفي النقد أمام النتاج فإنه يتمالك نفسه داخله، وكواحدة من لحظاته الأساسية » (ص ١٣ ـ ١٤).

إذا لم تتم مشاطرة بلانشو تصوره للأدب فليس بالإمكان أن يُكتب مثله، « يبدو لي النقد ـ الأدب ـ . . . » (ص ١٥). ولكن، حتى إن لم يتم ذلك، فإن بالإمكان الاحتفاظ بوصفه للعمل النقدي كمتأصل بأكمله في العمل المحلّل، وبناء عليه تأسيس اقتضاء آخر موجه للنقد الأدبي وهو: الامتناع عن أي تعالٍ، إذن عن أي عودة للقيم (وهو اقتضاء مشترك أيضاً بين بلانشو ومشروع التاريخانية ومشروع البنيوية). مع ذلك فإن هذين الاقتضاءين متضامنان لدى بلانشو: ذلك لأن الرواية أو القصيدة « تسعى لأن تتأكد بعيداً عن أي قيمة » « فهي تفلت من أي نسق قيمي » (ص ١٤)، ولأن النقد ينبغي أن يكون مثل الأدب فإن بلانشو يوكل إليه هذا البرنامج: عليه أن يكون « مرتبطاً بواحدة من المهمات الأكثر صعوبة، ولكن الأكثر أهمية في زمننا [. . .]: مهمة صون الفكر وتحريره من مصطلح القيمة » (ص

١٥).

تتركني هذه العبارة حالماً (طبعاً على افتراض أن عبارات بلانشو تقول شيئاً ما عوضاً عن لا شيء؛ لكنني لا أرى لماذا يُشكك بذلك في هذه الحالة). أن تكون « الـ » قيم مخلخلة في أيامنا، فهذا واقع .وبالإمكان اعتبار حالة الأشياء هذه لا عودة عنها والاستسلام للعجز؛ أو محاولة الذهاب عكس التيار والبحث عن قيم جديدة يمكن الإيمان بها. إن تحطيم القيم ليس بالأمر الصعب: إنه يقع كل يوم تحت أنظارنا. لكن اعتبار القيم مستبداً يجدر تحرير الفكر منه، وجعل هذا التحرير المهمة الأكثر أهمية للنقد وللأدب، فهذا ما يكشف عن مثال فريد جداً.

تؤكد كتابة بلانشو بالذات في كل لحظة شاغل تحرير « الفكر » هذا من أي رجوع للقيم وللحقيقة؛ ويمكن القول ، من أي فكر كان. قيل غالباً عنه: إن « أنا أتكلم » لديه هي طريقة لنبذ أي « أنا أفكر » كانت. إن الصورة الأسلوبية المفضلة عند بلانشو هي الخلافية، التأكيد المتزامن لهذا ولنقيضه. يكتب بلانشو هنا: « يمكن للأدب أن يكوّن نفسه بأن يبقى باستمرار على ضلال »، إنه « العمق وغياب العمق أيضاً » (ص ١٣، ١٤)، ويكتب هناك (الكتاب القادم): « امتلاء فارغ » (ص ١٦)، « إنه لم يأت بعد أبداً، وسبق مروره دوماً » (ص ١٧)، « الفراغ كامتلاء » (ص ٣٠)، « فضاء بدون مكان » (ص ١٠٠)، « وجه شاسع نراه ولا نراه » (ص ١٠٥)، « الإنجاز غير المنجز » (ص ١٧٦)، « مع ذلك فإن العين ليس مثيل العين » (ص ٢٧١)، وعلى هذا النحو إلى ما لا نهاية (ورأينا أنه بهذه الطريقة كان من السهل جداً « تقليد كتابة بلانشو »). إلا أن التأكيد المتزامن لـ أ و لا ـ أ يعني طرح البعد الإثباتي للغة للنقاش، وفعلياً اعتماد خطاب يتعدى الصح والغلط، الخير والشر.

لأنه من الواضح أن « القيم » التي هاجمها بلانشو ليست القيم الجمالية وحدها؛ فهو لا يطلب بكل بساطة من النقد الامتناع عن إقامة لوائح الرابحين؛ وإلا لما كان ذلك واحدة من المهمات « الأكثر أهمية في زمننا ». وتكشف هذه العدمية بوضوح أكثر بقليل انتماءها الإيديولوجي عندما يقترح بلانشو أن يوضع مكان الرجوع إلى الحقيقة والقيم « نوع آخر تماماً [. . .] من التأكيد » (ص ١٥). لا يوجد شيء جديد بشكل خاص في هذا الإلحاح: إنه يتعلق بتقليد نيتشوي، و، أبعد من ذلك، سادي، يعطي الأهمية للقوة على حساب الحق (ساد [Sade] * ونيتشه [Nietzche] *، مؤلّفان مفضلان لدى بلانشو).

بالإمكان قول كل شيء عن الأدب، فهذا لا يصدم أحداً أبداً: الشعراء هم أصحاب أمزجة متألقة وزئبقية مسموح لهم بكل شيء. لكن عبارات بلانشو هذه تتخطى الإطار الأدبي، وهذا هو بدون شك، السبب الذي من أجله ثارت حفيظتي. ويُكتشف في عصرنا هذا، بعد الحرب العالمية الثانية، بعد الحقائق التي ظهرت عن النازية وعن معسكر الأشغال الشاقة، إلى أي حد يمكن أن تمضي الإنسانية عندما تتخلى عن القيم الشاملة وتضع مكانها تأكيد القوة. في هذه اللحظة من التاريخ لا يعلن بلانشو فقط أنه لا ينبغي الأسف لانهيار القيم

وحسب، وإنما أيضاً ينبغي تجنيد الأدب والنقد في هذه المهمة النبيلة: المزيد من دوس هذه القيم أيضاً.

سوف يقال لي إنني أدخل بغير وجه حق اعتبارات سياسية حيث لا تتعدى المسألة أشياء غير خطرة، كالأدب. إلا أن الانتقال سبق وحصل في نص بلانشو. إننا نعلم أن بلانشو، قبل الحرب، جعل نفسه ناطقاً باسم نوع من العداء للسامية. وقد تخلى عن ذلك فيما بعد، وليس هذا ما آخذه عليه هنا. ولكن أن يقترح علينا، وذلك بعد الحرب، أن ننخرط في معركة ضد القيم. ولم يهز هذه القناعة كشف الحقائق عن الفظاعات النازية، حتى وإن تكلم بلانشو، في مكان آخر، بقوة ونبل عن معسكرات الإبادة: تبقى ردات فعله العاطفية والمحددة دون تأثير على مبادئه. وتظهر نصوص أخرى بلانشو متسامحاً بشكل فريد تجاه الكليانية السوفياتية: واعياً للاستمرارية القائمة بين « موت الفلسفة » العزيز على قلبه، وثورة أوكتوبر، يفضل بلانشو قبول هذه الأخيرة عوض التخلي عن ذاك.

ليست ثورة أوكتوبر ظهور العقل الفلسفي الأول أو تمجيده أو نهايته الأخيرة فقط. إنها تحققه الذي يتلفه [. . .]. فمنذ قرن ونصف، كانت الفلسفة نفسها، تحت اسمها كما تحت اسم هيغل، نيتشه، هيدغر [Heidegger] *، تؤكد أو تحقق نهايتها الخاصة [1] (الصداقة [l'Amitié] *، ١٩٧١، ص ١٠٢ - ١٠٣).

ودوماً بروح التخلي عن القيم العامة يأخذ بلانشو على ياسبرز [Jaspers] * وضعه الخطر النووي والخطر الكلياني على المستوى ذاته.

في حين يتكلم الفيلسوف الليبرالي، بدون تفحص أو نقد، عن الكليانية، ومعه قسم مهم من الناس، فإن آخرين، ومعهم قسم كبير من الناس، يتكلمون عن التحرير وتحقيق المتّحد الإنساني بأكمله (ص ١٢١ - ١٢٢).

وبعد تخليه عن « القيم القديمة » (ص ١٢٢)، لا يحكم بلانشو لأي من المدافعين عن الكليانية أو المعادين لها؛ ففي غياب أي مقياس شامل، يصبح الأمر مسألة وجهة نظر بحتة: البعض يتكلمون على هذا النحو، والآخرون على خلافه (لنترك جانباً واقع أن سكان العالم السوفياتي بالنسبة لبلانشو يفكرون جميعاً حسب الإيديولوجية الرسمية بينما لم يكن ياسبرز ليأتي بإداناته إلا لأنه لم يقم بتفحص نقدي حقاً!).

هذا هو إذن الوجه السياسي لنظرية بلانشو الأدبية؛ وإذا تم قبول هذه فينبغي أيضاً

---

(١) ليس الاستثناء قاعدة، أسمح لنفسي بأن أحيل القارىء حول مسألة « موت الفلسفة » هذه وحول مسائل أخرى تتعلق بها، إلى مقال ظهر مؤخراً: ل. فرّي [L. Ferry] * و أ. رينو [A. Renaut] *، « التفلسف بعد نهاية الفلسفة؟ » [« Philosopher après la fin de la philosophie?»] * في مجلة Le Débat [المناقشة] * العدد ٢٨، ١٩٨٤، ص ١٣٧ - ١٥٤.

الاضطلاع بذاك. إن الإيديولوجية النسبوية والعدمية تعرف لديه نوعاً من بلوغ غايتها، وبدلاً من ألا تقول نصوصه شيئاً فإنها تقول بصراحة ما قد يكون بقي مضمراً في مكان آخر؛ إنها ليست غامضة، إنها ظلامية. وبلانشو ناقد ـ كاتب حقاً، ولكن من نوعية تنتمي، بالنسبة لي، إلى الماضي.

II

كانت تربطني برولان بارت [Roland Barthes] * أثناء حياته علاقة عاطفية، لم تتوقف منذ موته. ولا يسعني حتى أن أوهم نفسي باللاتحيز إذا كان علي التكلم عنه. ليس لأنني سأكون تحت سطوة إغراء لا يقاوم بحذف كل ما لا يلائمني فيه وبإعطاء قيمة لما هو قريب مني وحسب، وإنما لأنني لن أتمكن أن أجد في نفسي القوى الضرورية للنظر إليه ككلية مغلقة يمكن الإحاطة بها، كموضوع، كما أضحى جينيه عليه بالنسبة لسارتر. إذن ليس رولان بارت هو المقصود في الصفحات اللاحقة، وإنما « بارتي أنا ».

لا يمنعني هذا التحيز، على ما أعتقد، أن أرى، في كتاباته، كل ما يتعلق بمجموعة من الأغراض « الرومنطيقية » ولا يقدم إذن مادة للتحقيق الحاضر. إنني أذكر ذلك ببعض كلمات فقط، للذكرى. إن تعريفه للأدب يلحظ ميزتين كان الرومنطيقيون يسندونهما إليه، اللزومية وتعدد المعاني. ربما أتته اللزومية من سارتر؛ ولكنها معمّمة على كل الأدب ولم تعد خاصة بالشعر وحده فحسب: « العمل الأدبي [. . .] هو عمل قائم بذاته بصورة مطلقة »، « بالنسبة للكاتب، الكتابة فعل لازم » (**محاولات نقدية** [Essais critiques] *، ١٩٦٤، ص ١٤٠، ١٤٩)؛ هذه اللزومية هي التي تضع أساس تعارض الكتّاب الفنيين / الكتّاب الغائيين (الشعر/ النثر لدى سارتر، وكما سبق شعر / كتابة متعدية لدى دوبلن). إن الغموض، تعدد المعاني، لانهائية التأويلات، هي أفكار شائعة حديثة، يصعب تتبع مسيرتها الصحيحة؛ سمة الأدب هذه تضع، لدى بارت، أساس التعارضات بين الممكن قراءته والممكن إعادة كتابته، بين العمل والنص (واللفظ الثاني هو الذي يحظى دائماً بالقيمة).

إن النص جمع. ولا يعني ذلك أن له عدة معانٍ وحسب، وإنما أنه يحقق جمع المعنى ذاته: جمع لا يمكن اختزاله (« من العمل إلى النص » [« De l'œuvre au texte »] *، في مجلة **Revue d'esthétique** [**مجلة الجماليات**] *، العدد ٣، ١٩٨١، ص ٢٢٧ ـ ٢٢٨؛ وقد أعيد نشره في حفيف اللسان [**le Bruissement de la langue**] *).

إن تصوره للنقد، كما نجده مثلاً في نص موجز عنوانه « ما هو النقد؟ » (وارد في **محاولات نقدية**)، هو أيضاً رومنطيقي صرف. كان سبينوزا يريد أن يتم التخلي عن مسألة الحقيقة كي لا يجري الاهتمام بغير المعنى. ويقوم بارت بخطوة إضافية في نفس الاتجاه: إن مهمة النقد « ليست فك رموز معنى المؤلفات المدروسة، ولكن إعادة تكوين قواعد وإرغامات إعداد هذا المعنى » (ص ٢٥٦)، « ليست مهمة الناقد إعادة تكوين مرسلة المؤلفات وإنما

فقط نسقها » (ص ٢٥٧)، « المهمة النقدية » هي « محض شكلية » (ص ٢٥٥ ـ ٢٥٦): نذر غريب بالفقر. أما بالنسبة للحقيقة فهي مرفوضة بكل ما تحتمله من معانٍ. فمن جهة يؤكد بارت، مستنداً إلى مماثلة خادعة بين النقد والمنطق (خادعة لأن أحدهما ذو موضوع تجريبي، والآخر ليس كذلك)، أن على النقد أن يكتفي بـ « الصلاحية » وحدها، بالتماسك الداخلي دون الرجوع إلى المعنى. إن النموذج الواضح للنقد بالنسبة لبارت هو اللغة، ولكن إذا لم تكن اللغة، معتبرة ككل، لا صحيحة ولا خاطئة، فإن بإمكان أي قول أن يكون كذلك؛ وكذلك الأمر بالنسبة للنقد؛ والنموذج غير المسمى هو في الواقع اللعب، ليس اللغة: نسق من القواعد خالٍ من المعنى. ومن جهة ثانية يتصور بارت أن الحقيقة الوحيدة التي يمكن للأدب نفسه أن يتصدى لها هي حقيقة التعادل (إن شارلوس [Charlus] * هو الكونت دي منتسكيو [le comte de Montesquiou] *) فيرفضها، ويعتقد أن على النقد ألا يهتم بها؛ بالتأكيد، ولكن الأدب لم يتطلع أبداً إلى هذا النمط من الحقيقة، ورواية بروست « حقيقية » بمعنى مغاير تماماً للكلمة (لم يكن سبينوزا [Spinoza] * يجهله عندما كان يتساءل عن حقيقة التوراة). فالتعايش الحالي لعدة إيديولوجيات، عدة وجهات نظر، يبدو لبارت سبباً كافياً لكي يقلع النقد نهائياً عن « الكلام الصائب باسم المبادىء الصحيحة » (ص ٢٥٤). يدمج بارت إذن تاريخانية جذرية (ليس هناك من حقيقة عامة، وإنما فقط إيديولوجيات محددة) مع عدم اهتمام بالتاريخ: فهو يعرف أن الحوار النقدي لديه مبعد بأكمله بصورة أنانية نحو الحاضر » (ص ٢٥٧).

أخيراً، على مستوى مبادىء أكثر عمومية نادراً ما يهتم بارت بها، لن نفاجأ بأن نجد، إلى جانب النسبوية، مطالبة واضحة، وإن كانت قابلة للنقاش على المستوى التاريخي، بالفردوية:

> لقد عودتنا الثقافة الفلسفية والسياسية منذ مئتي عام على إيلاء أهمية ضخمة، لنقل، للجماعية بصورة عامة. جميع الفلسفات هي فلسفات الجماعة، المجتمع، وليست الفردوية بمعتبرة أبداً. [. . . .] ينبغي ربما [. . .] عدم الخضوع لإرهاب هذه الأخلاقية المنتشرة في مجتمعنا، وهي أخلاقية الأنا ـ الأعلى الجماعي، مع كل قيمها عن المسؤولية والالتزام السياسي. ينبغي ربما القبول بفضيحة المواقع الفردوية (نسيج الصوت [le Grain de la voix] * ، مجموعة محادثات، ١٩٨١، ص ٢٨٩).

إلا أن الفردوية لم تصدم أحداً منذ زمن طويل، بل إنها « إيديولوجيتنا السائدة »! كما لم يعد ساد ونيتشه، المؤلفان الغاليان على قلب بارت كما كانا بالنسبة لبلانشو، يصدمان.

إن مجموع هذه الآراء موجود حقاً في كتابات بارت، ليكن. إنما ليس الود الذي أكنّه للشخص هو وحده الذي يجعلني أفكر بأنه يجب ألا تعطى هذه الأراء أهمية زائدة عن الحد. هذا هو أيضاً وضعها في خطاب بارت. فإذا كان بالإمكان، داخل كل نص، اعتبار هذه

الجمل معبرة عن فكره، فإن مجمل النصوص تكشف أن الأمر ليس كذلك أبداً، لأنه يتبين أن بارت يغيّر موقفه باستمرار، وأنه يكفيه أن يصيغ رأياً كي يفقد الاهتمام به؛ وأن هذا التغيير المستمر لا يفسر ببعض الاستخفاف، وإنما بموقف مختلف تجاه الآراء. فبارت، ككاتب للعامة، يحرص على إيجاد الصيغة الأفضل لكل رأي، لكن ذلك لا يؤدي به إلى الاضطلاع به. وقد وصف نفسه بصدق في كتابه رولان بارت [Roland Barthes] * (١٩٧٥): إن كتابته « تحليق لغوي » (ص ٩٦، ١٤٢)؛ « وما هو بالنسبة للنظم التي تحيط به؟ غرفة أصداء على الأرجح: فهو لا ينقل الأفكار بشكل جيد، بل يتبع الكلمات » (ص ٧٨). ويضيف هذه الجملة التي ترد أيضاً على غلاف كتابه: « ينبغي اعتبار ذلك كله وكأنه قيل من قبل شخصية روائية ـ أو بالأحرى من قبل عدة شخصيات ـ » (ص ١٢٣).

ليست كلمة « روائية » هنا بالصدفة. إذ تجعلنا هذه الآراء غير المضطلع بها نفكر بوضع القصص الخيالي: فالمؤلف يجعل شخصياته تتكلم دون أن يتماهى بما تقوله. بيد أن الفرق مع الرواية مزدوج: ذلك أن هذه الشخصيات كانت، في لحظة التعبير بهذه الجمل، غير مرئية (كان علينا انتظار عام ١٩٧٥ ورولان بارت لنعلم، من قبل بارت نفسه، أنه لم يكن يعني ما يقول؛ فلا شيء في « ما هو النقد؟ » يدل على أنه لا يلتزم ما يؤكده، وأن ذلك ليس إلا « تحليقاً لغوياً »)؛ وأنها عوضاً عن أن تذكر أحاديث يومية تعلن خطابات نظرية؛ كلام اختصاص يعدّ بُعد الحقيقة بالنسبة إليه أهم من أي شيء آخر. ويمكن لبارت أن يقول إذن عن نفسه: « من جهتي، لا أعتبر نفسي كناقد، بل كروائي على الأرجح، كمعيدٍ لكتابةٍ، في الحقيقة، ليس للرواية، ولكن لما هو « روائي » » (« إجابات » [« Réponses »] * في مجلة Tel Quel [مثلما هو] *، العدد ٤٧، عام ١٩٧١، ص ١٠٢)؛ وهو يحدد في رولان بارت: « يقر البحث بأنه رواية تقريباً: رواية بدون أسماء علم » (ص ١٢٤). وباعتبارهما قولين فإن البحث والرواية يتباعدان: فاحدهما يرجع لعالم الأفراد، وليس الأمر كذلك بالنسبة للآخر؛ إلا أنهما يتشابهان في نمط تعبيرهما: فهنا كما هناك يوجد خطاب غير مضطلع به، قصص خيالي.

يلتقي بارت إذن النقاد ـ الكتاب الآخرين، وذلك ليس بمزايا أسلوبه وحسب، وإنما لأنه يضع بين هلالين بعد حقيقة النقد، ويشدد بالعكس على الجانب التخييلي أو الشعري (حيث تكف اللغة عن أن تكون وسيلة لتصبح مشكلة). وهذه هي تماماً، بنظره، السمة المميزة للنقد اليوم:

> إذا كان للنقد الجديد بعض الواقعية، فإنه هنا: [...] في عزلة العمل النقدي، المؤكد منذ الآن فصاعداً، بعيداً عن حجج العلم أو المؤسسات، كفعل كتابة تامة (النقد والحقيقة [Critique et vérité] *، عام ١٩٦٦، ص ٤٦ ـ ٤٧).

ومن المؤكد أن الكتب التي أنتجها بارت هي، في شكلها بالذات، تحديات موجهة إلى مأثور النوع: من كان بإمكانه أن يتوقع س /ز [S / Z] *، رولان بارت، مقاطع من خطاب عاشق

[Fragments d'un discours amoureux] *؟ كانت نصوص بارت التي يعتبرها البعض فضيحة والآخر فتوناً، نصوص كاتب قادته تقلبات القدر لمزاولة مهنة ناجحة في عالم الأفكار والمعرفة.

لو كان قد كتب روايات فعلاً، لكانت طرافة عمله بأكملها ضاعت بالطبع. وكان بارت، في آخر أيام حياته، ينوي كتابة رواية « حقيقية »، مع أوصاف وأسماء علم. إلا أنه لم يكن من الأكيد أن يتمكن المشروع من التحقق أبداً: لقد أوضح بارت أنه كان يشعر « برغبة ملحّة في تصوير أولئك الذين أحبهم » (الذريعة: رولان بارت [Prétexte: Roland Barthes] *، ندوة سريزي [Colloque de Cerisy] *، عام ١٩٧٨، ص ٣٦٨)، وأنه كان يعتمد لتحقيق ذلك على الكتابة الروائية؛ إلا أن آخر نص أنجزه يحمل هذا العنوان السوداوي: « إننا نفشل دوماً في التكلم عما نحب » (حفيف اللسان [le Bruissement de la langue] *). مهما كان الأمر، فإن بارت لو كان كتب روايات لما كان إلا روائياً بين آخرين، تماماً كما يصبح عندما يروي فعلاً حياته في الغرفة المضيئة [la Chambre claire] * (١٩٨٠)، كاتب سيرة ذاتية أو كاتب مذكرات بين آخرين (حتى ولو كان واحداً من بين أفضلهم): لم يعد هناك ابتكار شكلي. وطرافة بارت تتوقف على تقريباً ما، فهي بأكملها في وضع انتقالي بين الاثنين.

إنني لا أشاطر بارت موقفه تجاه الحقيقة: فللأدب علاقة بالحقيقة، وللنقد أكثر من علاقة واحدة بها. إلا أنني أنضم إلى الرأي القائل بأن نتيجة النشاط النقدي هي كتاب، وأن هذا الأمر أساسي. ذلك أن العمل التأويلي، رغم تعلقه بالمعرفة، لا يختزل، كما تقوم بذلك معاينة أو صياغة القوانين العامة، إلى مجرد قول حالة فعلية. إن التأويل هو (إعادة) بناء كلية فريدة؛ وهذا البناء، أكان الأمر متعلقاً بكتاب تاريخ أو علم سلالة أو نقد أدبي (من دون ذكر جميع الأنواع المختلطة)، يشكل جزءاً من الحكم نفسه الذي يُطلق على موضوع التحليل. ولا يخطىء القراء إذ ينسون، في حقل « العلوم الإنسانية »، الآراء ولكنهم يتذكرون الكتب (وإن كان في ذلك بعض الظلم).

لقد كان لزعزعة خطاب الاختصاص من قبل بارت أثر إنعاشي في جو الغطرسة والمزايدة الذي يميز طائفة المثقفين. ولكن إذا تجاوزنا هذا الأثر الوقائي، والسلبي إجمالاً، يمكننا أن نتساءل: ماذا يعني التخلي عن الخطاب الذي يتخذ من الحقيقة أفقاً له؟ أهو شيء آخر غير الانتساب إلى النسبوية المعممة؟ لقد أراد بارت نفسه أن يرى في ذلك خاصة انعكاساً للتشتت الداخلي للشخص؛ وهذه صيغة أخرى حديثة لقول مونتاني [Montaigne] * المأثور: « ليس الإنسان، في مجمله وفي كل مكان، إلا ترقيعاً وبرقشة ». لقد رأينا كيف كان برشت يعطي أهمية لحضور صوتين في الذات الواحدة، مهما كانت طبيعة هذين الصوتين، ولا يفوت بارت، الذي كان دوماً كثير الإعجاب ببرشت، أن يرجع إليه عندما يسعى لشرح هذه التعددية في شخصه هو:

كم أكون سعيداً لو تمكنت من تطبيق كلمة برشت هذه على نفسي: « كان يفكر في رؤوس

أخرى، وكان آخرون يفكرون في رأسه. هذا هو التفكير الحقيقي » (نسيج الصوت، ص ١٨٥).

إن الاعتراف بالآخرين كذات، بالآخرين في الذات، هو بالتأكيد منطلق جيد للتفكير؛ ولكن هل هذا هو مجمل التفكير؟ وهل أن الآخر معرّف بشكل كاف بهذا المقياس النسبي للغاية باعتباره آخر؟ ألا يمكنني أيضاً أن أميّز بين آخرين أؤيدهم وآخرين أشجبهم؟ وإذا أعدت التفكير بما كنت أحبه في بارت فإنني لا أتعرف عليه في هذا الوصف: إنه يُسمَع من خلال صوته أصوات أخرى. وأجدني أميل إلى قول عكس ذلك تقريباً: إن أفضل ما كان في مجموع بارت (حياةً ومؤلفات)، كان بارت نفسه. وأتبين أنه كان لديه فكرة موازية:

بإمكاني القول، وقد بلغت هذه المرحلة من حياتي، في نهاية الندوة التي كنت ذريعة لها، أن لدي الانطباع، الاحساس، وتقريباً اليقين بأني نجحت أكثر في صداقاتي أكثر مما نجحت في مؤلفاتي (ذريعة [Prétexte] * ص ٤٣٩).

ولكن سيقال لي أن ذلك لم يعد له أي علاقة بالنقد الأدبي. بلى، لأن بارت كان يكتب باستمرار حول الأدب؛ أقول إذن ان النصوص الأكثر نفاسة عندي اليوم هي تلك التي يكون فيها الأفضل حضوراً، دون أن يكون قد تم انتقال بعد إلى النوع الشخصي، إنها رولان بارت، الكتاب الحميم والجماهيري، الفردي والموضوعي معاً، وهو مرة أخرى كتاب وضع انتقالي.

بما أنه يجب تمييز الخاص والعام، فإنني أضيف ما يلي: أرى أن بارت يلتزم بشكل كامل في كتاباته، حتى نشر رولان بارت سنة ١٩٧٥، فكرة تشتت الذات، ولا أصالة الكائن. ولأنه كان عليه أن يكوّن من هذه الذات المشتتة موضوع كتاب، فإن ذلك قاده إلى التغيير، حتى وإن لم يكن في هذا التغيير أي شيء لافت للنظر: « إنني أتقبل نفسي أكثر من السابق كذات »، كما كان يقول (نسيج الصوت، ص ٣١٣). وفي أحد دروسه الجامعية كان بارت يقول أيضاً: يجب الاختيار بين أن نكون إرهابيين أو أن نكون أنانيين، إن هذا الاختيار هو الذي يفسر الفرق بين ما قبل وما بعد ١٩٧٥. فما كان بارت عليه حتى تاريخه في حياته وبالنسبة لاصدقائه (شخصاً غير إرهابي)، أضحى عليه أيضاً في كتبه؛ وكان بإمكانه أن يكتب:

لعبة الصراع، المبارزة: هذا ما أكره. يبدو أن الفرنسيين يحبون ذلك: الركبي، « المناظرات »، الطاولات المستديرة، المراهنات، الغيبة دوماً، الخ. (ذريعة، ص ٢٩٩).

إلا أنه لم يعد للأنانية هذه أي علاقة مع تلك التي كان يبديها نقده السابق بشكل مقصود إلى حد ما: فبدل أن يقدم في كتبه خطاباً صرفاً (خطاباً يبقى دوماً إيعازاً) فإنه أخذ يقترح الآن كائناً، كائنه. وعوضاً عن أن يوحي بماهية الإنسان، فإنه كان يترك بنجاح متفاوت حقاً، لكل واحد حرية اختيار مكانه بالنسبة للخطاب المطروح. إن المخاطرة هي أكبر بكثير

(وبصورة متلازمة الثواب كذلك) عندما يقال: « إنني هكذا » مما هي عندما يؤكد: « إن الآخرين يفكرون فيّ ».

قد يجد الآخرون ـ أولئك الذين يوجدون مادياً خارج وعي بارت ـ من ثمّ فائدة لهم أفضل من السابق حين كان عليهم أن يقبلوا تواطؤاً مفروضاً عليهم. وهذا ما يعبر عنه هو نفسه عندما يسعى لفهم عذابه أمام موت أمه: « إن ما أضعته ليس صورة (الأم)، ولكن كائن » (**الغرفة المضيئة** [**la Chambre Claire**] * ص ١١٨). كائن ليس هو الآخر، وليس هو الآخرين؛ إنه ليس إلا هو نفسه. والإقرار له بغيريته (لم يعد الأنا هو آخر أو الآخرون هم فيّ) هو الاعتراف به وحسب، هو مزيد قليل من التخلي عن الوهم الأناني. فطالما أعتبر نفسي غرفة أصداء وحسب، فإن الآخر لا يوجد إلا بالنسبة إلي، بشكل غير متميز؛ وإذا « تقبلت نفسي كذات »، فإنني أتيح للآخر أن يقوم بالشيء نفسه، وبالتالي فإنني أحترمه. هذا ما أجده أيضاً في بعض العبارات التي يصف فيها بارت تطوره:

تتأكد لدي، شيئاً فشيئاً، رغبة متزايدة بإمكان القراءة. إنني أود أن تكون النصوص التي أتلقّاها « ممكنة القراءة » من قبلي، أود أن تكون النصوص التي أكتبها هي ذاتها « ممكنة القراءة ». [. . .] تأتيني فكرة خرقاء (خرقاء لما فيها من إنسانية): « لن يقال أبداً بشكل كاف أي حب (للآخر، للقارىء) قائم في شغل عبارة » (**ذريعة**، ص ٣٠١).

هذه الانسانية الخرقاء هي شيء ما جديد في كتابة بارت (بينما كانت موجودة دائماً في حديثه) وهي نفيسة عندي بشكل خاص. أرى أنه يجري البحث فيها، فيما يتعدى التعابير العدمية الجاهزة التي كان يشاطر فيها عصره، عن مقالٍ جديد، مؤسس ليس على الإلهي، وإنما على اجتماعية الإنسان وتعددية الناس. وإنني أشعر بالتأثر إذ أرى أن ذلك هو موضوع العبارات الأخيرة لآخر محادثة قدمها بضعة أيام قبل موته المفاجيء، وإن كانت هذه العبارات غير موفقة على الأرجح: « ولكنه، رغم كل شيء، عندما يكتب المرء فإنه يوزع أجنّة، وبالإمكان اعتباره يوزع نوعاً من البذور وأنه بالتالي قد وُضع من جديد في دورة البزار العامة ». (**نسيج الصوت**، ص ٣٣٩).

الانساني والتداخل الانساني

ميخائيل باختين

إن ميخائيل باختين هو واحد من الشخصيات الأكثر فتنة والأكثر لغزاً في ثقافة منتصف القرن العشرين الأوروبية. وتُفهم الفتنة بيُسر: مؤلفات غنية وطريفة، لا يمكن أن يقارن بها أي شيء من الإنتاج السوفياتي في حقل العلوم الإنسانية. إلا أن عنصراً من الحيرة يضاف إلى هذا الإعجاب، لأن المرء يعتاد لا محالة أن يطرح على نفسه هذا السؤال: من هو باختين وما هي السمات المميزة لفكره؟ وبالفعل فإن لهذا الفكر أوجهاً متعددة إلى حد يبدأ فيه الشك أحياناً بأن شخصية واحدة لا غير كانت هناك دوماً في أساسه.

لقد شدّت أعمال باختين انتباه الجمهور سنة ١٩٦٣، وهي السنة التي أعيد فيها نشر عمله عن دستويفسكي [Dostoïevski] *، بشكل مختلف كثيراً عن السابق، إذ ظهر أصلاً عام ١٩٢٩ (وقد سبق ولفت إليه الأنظار في حينه). إلا أن هذا الكتاب الأخّاذ **مسائل شعرية دستويفسكي** [**Problèmes de la poétique de Dostoïevski**] * لم يكن ليمر دون أن يطرح بعض المُشكلات إذا ما جرى التساؤل حول وحدته. فهو يتألف، إجمالاً، من ثلاثة أقسام مستقلة نوعاً ما: يتكون الثلث الأول من عرض وتوضيح لأطروحة عن عالم ديستويفسكي الروائي، معبر عنها بألفاظ فلسفية وأدبية؛ ويتكون الثاني من سبر لبعض الأنواع الأدبية الثانوية، كالحوارات السقراطية، والهجاء اليوناني القديم والانتاجات الكرنفالية في القرون الوسطى، التي تكوّن حسب باختين المأثور النوعي الذي يصدر دستويفسكي عنه، ويحتوي القسم الثالث أخيراً على برنامج من الدراسات الأسلوبية، موضح بتحاليل لروايات دستويفسكي.

ثم ظهر عام ١٩٦٥ كتاب لباختين عن رابليه [Rabelais] * (صدرت ترجمته الفرنسية سنة ١٩٧٠)، ويمكن اعتباره توسيعاً للقسم الثاني من كتابه عن دستويفسكي (أو العكس - وهذه هي الحقيقة -، يمكن لهذا القسم أن يبدو كأنه تكثيف للكتاب عن رابليه)، وإنما لا صلة كبيرة له بالقسمين الآخرين: فهو من ناحية تحليل مداري وليس أسلوبياً كما في السابق، وهو من ناحية ثانية عمل تاريخي وصفي لا يترك مجالاً لأحداس دستويفسكي الفلسفية. وهذا العمل هو الذي لفت انتباه المتخصصين إلى ظاهرات مثل الثقافة الشعبية أو الكرنفال.

في عام ١٩٧٣، حدث مفاجيء: كشفت عدة مصادر (سوفياتية) ثقة أن باختين هو

المؤلف لثلاثة كتب وعدة مقالات منشورة تحت أسماء أخرى في الاتحاد السوفياتي أواخر العشرينات، أو، في جميع الأحوال، المشارك الرئيسي في تأليفها (كتابان من هذه الكتب موجودان بالفرنسية بعنوان **الماركسية وفلسفة اللغة** [**Marxisme et Philosophie du langage**] *، عام ١٩٧٧، و **الفرويدية** [**le Freudisme**] *، عام ١٩٨٠؛ وقد ترجمت المقالات وصدرت في ملحق لكتابي ميخائيل باختين **المبدأ الحواري** [**Mikhail Bakhtine le principe dialogique**] *، عام ١٩٨١). إلا أنه لم يكن لهذا الاغتناء الذي عرفه ثبت المراجع الباختينية إلا أن يزيد حيرة القراء الذين كانوا يجدون قبل ذلك صعوبة في فهم العلاقة بين كتابيه عن **دستويفسكي** وعن رابليه؛ كما أن نصوص العشرينات تأتي بلهجة مختلفة: لهجة النقد العنيف (ذي الاستيحاءات السوسيولوجية والماركسية) لعلم النفس التحليلي وللألسنية (بنيوية كانت أم لا) وللشعرية كما كان يمارسها الشكلانيون الروس.

ونشر باختين سنة ١٩٧٥، سنة موته، مجلداً جديداً بعنوان **مسائل الأدب والجماليات** [**Questions de littérature et d'esthétique**] *، مؤلفاً من دراسات يعود تاريخ معظمها إلى الثلاثينات. وتكمل هذه الدراسات في الواقع الأبحاث الأسلوبية التي وردت في كتابه عن **دستويفسكي** وتحضر للدراسة المدارية في كتابه عن رابليه (وقد أنجز هذا الأخير في الواقع عام ١٩٤٠)؛ فهي تتيح إذن البدء بالتعرف إلى أعمال باختين، إذ تبرز الانتقال الذي جرى من دراسة مختصة إلى أخرى.

أخيراً، آخر طفرة (حتى الآن): يخرج إلى النور سنة ١٩٧٩ مجلد جديد من كتابات غير منشورة، قام ناشروه بتحضيره، وعنوانه **جماليات الخلق الكلامي** [Esthétique de la créa-tion verbale] *. وهو يحتوي بشكل أساسي على أولى وآخر كتابات باختين. مؤلف كبير سابق على المرحلة السوسيولوجية؛ وملاحظات ومقاطع كتبها خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته. ويتضح كثير من الأشياء إثر نشر هذه المجموعة الجديدة، لكن أشياء أخرى، على العكس، تغمض، إذ أن باختيناً جديداً يضاف إلى مختلف البختين الذين عرفناهم سابقاً، باختين ظواهري وربما « وجودي »....

من المؤكد أن فكر باختين يطرح مشكلة. وليس المقصود أن نفرض عليه بطريقة مصطنعة وحدة قد لا توجد فيه؛ وإنما أن نجعله مفهوماً، وهذا أمر مختلف تماماً. لتحقيق تقدم بسيط في هذا الاتجاه، سنلتفت نحو التاريخ، ونسعى للإجابة عن هذا السؤال: كيف يُحدد موقع باختين بالنسبة لتطور الإيديولوجيات في هذا القرن العشرين؟

يتقدم باختين، بداية، كمنظّر ومؤرخ للأدب. بيد أنه في المرحلة التي يدخل فيها الحياة الثقافية الروسية، كان الصف الأول في ميدان البحث الأدبي محتلاً من قبل هذه المجموعة من النقاد واللغويين والكتّاب الذين سبق وتعرفنا إليهم، والذين يطلق عليهم اسم الشكلانيين (وهم بالنسبة إلينا « الشكلانيون الروس »). وكانت علاقات الشكلانيين بالماركسية غامضة ولم يكونوا مسيطرين على المؤسسات؛ ولكنهم كانوا متفوقين في الموهبة، ولم يكن ممكناً إنكار

سطوتهم. ولكي ينشىء باختين مكاناً له في النقاش الأدبي والجمالي لزمنه كان عليه إذن أن يحدد موقعه بالنسبة للشكلانيين. وهو يقوم بذلك في مناسبتين: أولى عام ١٩٢٤، في مقال طويل (نشر للمرة الأولى في Voprosy][Voprosy literatury i èstetiki : جماليات ونظرية الرواية]*، عام ١٩٧٥)؛ ثم من خلال كتابه المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية [la Méthode formelle en études littéraires]* (١٩٢٨) الذي كان ب. مدفديف [P. Medvedev] * مؤلفه الرسمي.

إن المأخذ الأول الذي يوجهه باختين إلى الشكلانيين هو عدم معرفتهم بما يقومون به، عدم التفكير بالأسس النظرية والفلسفية لمذهبهم الخاص. ولا يتعلق الأمر هنا بعجز عرضي: فالشكلانيون، كما رأينا، يشاركون جميع الوضعيين في هذه السمة، وكان هؤلاء يعتقدون أنهم يمارسون العلم ويبحثون عن الحقيقة، غافلين عن أنهم يعتمدون على افتراضات اعتباطية. ويتولى باختين هذا التوضيح بدلاً منهم، ليتيح رفع مستوى الجدل. فهو يقول لنا أن المذهب الشكلاني هو جمالية مواد البناء، لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية: من هنا هذا التشييء لمصطلح « اللغة الشعرية »، من هنا الاهتمام بـ « طرائق » من كل الأنواع. وبعملهم هذا أهمل الشكلانيون المقوّمات الأخرى لفعل الخلق، والتي هي المضمون، أو العلاقة بالعالم، والشكل، بمعناه هنا كتدخل من قبل المؤلف، كاختيار يقوم به فرد فريد بين العناصر الموضوعية والعامة للغة. فلا ينبغي أن يكون المصطلح المركزي الحقيقي للبحث الجمالي هو مادة البناء، وإنما معمارية أو بناء أو بنية المؤلفات، التي يجدر فهمها كموضع لقاء وتفاعل بين مادة البناء والشكل والمضمون.

لا ينتقد باختين إذن بالذات التعارض بين الفن واللافن، بين الشعر والخطاب اليومي، وإنما الموضع الذي يسعى الشكلانيون إلى تحديده له. ويكتب مدفديف: « لا تتعلق السمات المميزة لما هو شعري باللغة ولا بعناصرها، وإنما فقط بالأبنية الشعرية » (ص ١١٩)، ويضيف: « يجب أن يكون موضوع الشعرية بناء العمل الأدبي » (ص ١٤١). ولكن الشعري والأدبي غير معرّفين بشكل مختلف عما هما عليه لدى الشكلانيين: « يقطع القول في الخلق الشعري صلاته بالموضوع، كما يوجد هذا الأخير خارجه، تماماً مثلما يقطع صلاته بالفعل [...]. فواقع القول نفسه لا يخدم هنا أي واقع آخر » (ص ١٧٢).

يتناول نقد باختين بالفعل الشكلانيين، وإنما ليس إطار الجمالية الرومنطيقية التي تحذّروا منها. وما يأخذه عليهم ليس « شكلانيتهم » وإنما « ماديتهم »؛ وبإمكاننا القول أنه أكثر شكلانية منهم، إذا أعطينا من جديد « للشكل » معناه الكامل كتفاعل ووحدة مختلف عناصر العمل؛ وهذا المعنى الآخر هو ما يحاول باختين أن يستعيده بإدخاله هذه المترادفات القيّمة من « معمارية » و « بناء ». وما ينتقده تحديداً هو الجانب غير الرومنطيقي للشكلانيين: إن تعبير « جمالية مادة البناء » ينطبق بشكل مدهش على برنامج كهذا الذي يستعرضه لسنغ [Lessing] * في لاوكون [Laocoon] * حيث تُستنتج خصائص الرسم والشعر من مواد

بنائهما الخاصة. وفيما يتعدى لسّنغ فإن المأثور الأرسطوي هو المشار إليه هنا مع وصفه لـ « طرائق » مجردة كالصور والمجازات، تقلبات الأحداث والتعرف، وأقسام وعناصر المأساة.

قيل إن مفارقة الشكلانيين وطرافتهم كانت بممارسة « أوصاف » كلاسيكية (أرسطوية) انطلاقاً من مسلمات إيديولوجية رومنطيقية؛ أما باختين فيعيد المذهب الرومنطيقي إلى صفائه. وعندما قام غوته[Goethe]* بدراسة مجموعة لاوكون النحتية ذاتها، فإنه كان يدرج مصطلحات العمل، الوحدة، التجانس، بدل قوانين الرسم والشعر العامة والعزيزة على لسّنغ. ونبقى في الإطار الفكري لشلينغ [Schelling] * وأصدقائه عندما نرى العمل الفني كمزيج من الذاتي والموضوعي، من الفريد والشائع، من الإرادة والإرغام، من الشكل والمضمون: تعطي الجمالية الرومنطيقية قيمة للتأصل وليس للتعالي؛ فهي تعطي إذن اهتماماً ضئيلاً للعناصر العابرة للنصوص كالاستعارة أو التفصيلات أو أساليب التعرف. وباختين على حق إذ يأخذ على الشكلانيين جهلهم لفلسفتهم الخاصة؛ إلا أن لفلسفته هو لوناً محدداً بدقة: إنه لون الرومنطيقيين. ولا يعد ذلك عيباً في ذاته، إلا أنه يحدّ من طرافة موقفه.

مع ذلك فلنمتنع عن التسرع في الاستنتاج. إذ يتعلق الأمر هنا بنصين من العشرينات، ورغم أن باختين لا يقطع أبداً صلاته بالجمالية الرومنطيقية (وتحديداً في نظريته عن الرواية)، فإن فكره لا يقتصر عليها، بل على العكس. فضلاً عن ذلك تبدو إشكالية المبادىء الجمالية العامة نفسها وكأنها على الأرجح هامشية في مؤلفاته، أو في جميع الأحوال كأنها انتقال. وهناك مدار آخر، وهذا ما نكتشفه اليوم، كان في مركز اهتمامه منذ بداية العشرينات، ولم يكف عن العودة إليه حتى نهاية حياته؛ مدار هو في الآن ذاته أكثر خصوصية لأنه لا يتعلق إلا بمسألة جمالية واحدة، وأكثر عمومية لأنه يتجاوز ويفارق كبير الجمالية كما هي عليه: إنه مدار العلاقة بين الخالق والكائنات التي يخلقها، أو كما يقول باختين، بين المؤلف والبطل. سيكون تفحص هذه العلاقة ذا فائدة أكبر إذ يُكتشف فيها ـ وهذا أمر نادر في مجرى حياة باختين الثقافية ـ انقلاب لافت للنظر في أفكاره حول هذا الموضوع.

إن الموقف الأولي موجود في مؤلفه الأول، المكتشف حديثاً والمكرّس تحديداً لهذه المسألة. وهو يقوم إجمالاً على القول بأنه يكون لحياة معنى وتصبح بالتالي مقوماً ممكناً في البناء الجمالي فقط إذا ما نظر إليها من الخارج، ككل؛ إذ ينبغي أن تكون محاطة بالكامل بأفق شخص آخر؛ وبالنسبة للشخصية التخييلية هذا الشخص الآخر هو المؤلِّف بالطبع: وهذا ما يسميه باختين « تخارج » هذا الأخير. إن الخلق الجمالي هو إذن نموذج مكتمل بشكل خاص لنمط من العلاقة الإنسانية: ذاك الذي يحيط فيه أحدُ شخصين الآخرَ بشكل كامل، ويكمله بذلك تحديداً ويحييه بمعنى. إنها علاقة غير متناسقة من خارجية وفوقية، وهي شرط لا بد منه للخلق الفني: فهذا الخلق يتطلب حضور عناصر « تتعدى مقوماته » كما يقول باختين، أي خارجة على الوعي كما يعقل ذاته من الداخل، إنما ضرورية لتكوينه ككل. ولا يتردد باختين بخصوص هذا اللاتناسق عن اللجوء إلى تشبيه بليغ: « تكمن **ألوهية** الفنان في تمثل

للتخارج الفوقي » (Estetika... [جماليات . . .] *، ص ١٦٦ ؛ والتشديد مني).

لا يجهل باختين أنه إنما يصور هنا معياراً وليس واقعاً. وبعض المؤلفين ـ كدستويفسكي مثلاً ـ ينسون هذا القانون الجمالي، هذه الفوقية الضرورية للكاتب على الشخصية، ويعطون هذا الأخير وزناً مماثلاً لوزن المؤلف، أو، على العكس، يخلخلون موقع المؤلف إلى حد جعله مشابهاً لموقع الشخصية؛ يضع بشكل أو بآخر هؤلاء المؤلفون المنحرفون الاثنين على المستوى نفسه، وهذه بادرة لها نتائج كارثية، لأنه لم يعد هناك من حقيقة مطلقة (للكاتب) من جهة، ولا من فرادة للشخصية من جهة ثانية؛ لن يعود هناك غير مواقف فريدة، ولن يكون هناك أي مكان للمطلق، وفي نص يعود إلى سنة ١٩٢٩ بإمضاء فولوشينوف [Volochinov] * نعلم أن هذا النوع من التخلي عن المطلق هو ميزة (مؤسفة) للمجتمع الحديث: لم يعد أحد يجرؤ على قول أي شيء باقتناع؛ ولكي يخفي المرء ريباته فإنه يلجأ إلى درجات مختلفة من الاستشهاد: إننا لم نعد نتكلم إلا بين مزدوجين.

إن تطلباً كهذا للتخارج الفوقي هو « كلاسيكي » تماماً: إن الله موجود حقاً وباق في مكانه، ولا يجري الخلط بين الخالق والمخلوقات، إن تراتبية الوعي راسخة، وتعالي المؤلف يتيح لنا تقويم شخصياته بثقة. إلا أن هذا التطلب لن يستمر. ففي الطريق يستسلم باختين لتأثير مثله ـ المضاد، دستويفسكي (أو للصورة التي يكونها عنه)؛ فكتابه الأول المنشور عام ١٩٢٩ مكرس له، وهذا إطراء للاتجاه الذي أدانه سابقاً. ويصبح التصور السابق، بدل أن يحافظ عليه في صف قانون جمالي عام، ميزة حالة فكرية يصمها باختين بالـ « مناجاتية »؛ ويرتفع الانحراف الدستويفسكي، على العكس، في تجسيد للـ « حوارية »، التي هي في آن معاً تصور للعالم وأسلوب كتابة لا يخفي باختين من الآن فصاعداً تفضيله لهما.

بينما كان باختين يطالب في السابق باللاتناسق بين الشخصية والكاتب، وبفوقية هذا الأخير، فإنه لا يملّ الآن من ترداد: « في مؤلفاته [مؤلفات دستويفسكي] يظهر بطل بصوت مبني على الطريقة التي يبنى بها صوت المؤلف في رواية من النمط العادي » (طبعة ١٩٦٣، ص ٧ ـ ٨). « إن ما كان المؤلف ينجزه، يقوم البطل الآن بإنجازه » (ص ٦٥). ليس للمؤلف أي أفضلية على البطل، وليس هناك أي فائض دلالي يميزه عنه، وللوعيين حقوق متساوية تماماً. « إن آراء دستويفسكي ـ المفكر، إذ تدخل روايته المتعددة الأصوات [. . .]، تنخرط في حوار كبير مع صور الآراء الأخرى، على قدم من المساواة الكاملة » (ص ١٢٢). وإذا تكلمنا مثل بيبر [Buber] * (وقد فعل باختين ذلك من قبل)، فإن دستويفسكي يصبح أول من مثّل العلاقات بين الكاتب والشخصية بالعلاقات من نمط « أنا ـ أنت »، ولم تعد من نمط « أنا ـ ذاك ».

يُستبعد الآن الرجوع للمطلق، وبالتالي للحقيقة، الذي كان يدعم التصور السابق. حتى أن باختين يكتب: « إن التمثيل الفني للفكرة ليس ممكناً إلا هناك. حيث توضع هذه الفكرة

فيما يتعدى التأكيد أو النفي، دون أن تستعاد من جديد إلى مرتبة التجربة النفسية البسيطة » (ص ١٦٠). ولا تعرف الرواية « المناجاتية » إلا حالتين: إما أن يجري تناول الآراء لمضمونها، وبالتالي فهي صحيحة أو خاطئة؛ وإما أنها تعتبر قرائن لنفسية الشخصيات. إن الفن « الحواري » يتوصل إلى حالة ثالثة تتعدى الصحة والخطأ، الخير والشر، تماماً كما هو الوضع في الحالة الثانية - دون أن يختزل مع ذلك إلى هذه الأخيرة: كل فكرة هي فكرة فرد ما، وهي تتحدد بالنسبة للصوت الذي يحملها وللإطار الذي تستهدفه. وبدلاً من المطلق هناك تعدد في وجهات النظر: وجهات نظر الشخصيات، ووجهة نظر المؤلف المتمثل بها؛ وهي لا تعرف امتيازات ولا تراتبية. إن ثورة دستويفسكي على المستوى الجمالي (والأخلاقي) شبيهة بثورة كوبرنيك [Copernic] *، أو أيضاً بثورة إنشتاين [Einstein] *، على مستوى معرفة العالم الفيزيائي (صور باختين المفضلة): لم يعد هناك من مركز، ونحن نعيش في النسبية المعممة.

يتمسك باختين بملاحظته القائلة أن من المستحيل، في عالمنا المعاصر، الاضطلاع بحقيقة مطلقة، وأنه ينبغي الاكتفاء بالاستشهاد عوضاً عن التكلم بالاسم الشخصي؛ لكنه لم يعد يضيف أي إدانة أو تحسر بخصوص هذه البينة: إن السخرية (هكذا يسمي حالياً هذا الطراز من التعبير) هي حكمتنا، ومن ذا الذي يجرؤ اليوم على إعلان الحقائق؟ إن استبعاد السخرية يعني الاختيار المتعمد للـ « حماقة »، حصر الذات، وتضييق أفقها (راجع Estetika...، ص ٣٥٢): وهذا ما يقوم به دستويفسكي في كتاباته الصحفية. والإمكانية الوحيدة الأخرى - لكنها لا تسمح لنا مع ذلك من التقاء المطلق من جديد - تكون في مباشرة الإصغاء للكائن، كما يطالب هيدغر [Heidegger] * بذلك (ص ٣٥٤).

من المدهش رؤية إلى أي حد يأتي الاحتجاج المقدم من قبل باختين موازياً لذاك الذي كان يصوغه، في المرحلة ذاتها تقريباً، جان بول سارتر. ففي مقال نشر عام ١٩٣٩ « السيد فرانسوا مورياك والحرية » [« M.François Mauriac et la liberté »] * (مواقف I [Situations I] *، عام ١٩٤٧) يطعن سارتر بأي ممارسة روائية يحتل المؤلف فيها موقعاً متميزاً بالنسبة لشخصياته؛ وهو لا يستخدم لفظ « مناجاتي »، لكنه ليس ببعيد عن مماهاة « رواية » و « حوارية »: « لا يحق للروائي أن يترك أرض المعركة و [. .] يطلق أحكاماً » (ص ٤١)، عليه أن يكتفي بتقديم شخصياته؛ إذا أطلق أحكاماً فإنه يتمثل بالله، بيد أن الله والرواية يتنافيان بشكل متبادل (وهذا ما لم يدركه مورياك): « تكتب رواية من قبل إنسان لناس آخرين. أما بالنسبة لله الذي يخترق الظواهر دون أن يتوقف عندها فليس هناك من رواية أبداً » (ص ٥٧). يقرن سارتر، كباختين، هذه الثورة الروائية باسم دستويفسكي، و، مثله، يقارنها بثورة إنشتاين: « في رواية حقة، وكذلك في عالم إنشتاين، ليس هناك من موضع لمراقب ذي امتيازات » (ص ٥٦ - ٥٧). وينتهي مثله إلى فكرة زوال المطلق: « إن إدخال الحقيقة المطلقة » في رواية ما لا يمكن أن يأتي إلا عن طريق « خطأ تقني » (ص ٤٧)، إذ لا يحق

للروائي « أن يأتي بأحكام مطلقة »[1] (ص ٤٦).

لا يريد باختين مع ذلك أن يعتبر موقفه موقفاً نسبوياً، لكنه لا يتمكن من أن يوضح تماماً على ماذا يقوم الاختلاف. إنه يحب أن يقارن تعددية دستويفسكي، كما أنها، بتعددية دانت [Dante] *، لأن هذا الأخير يقوم، في الترامن المثالي للأبدية، بإسماع أصوات أولئك الذين يشغلون جميع الدوائر الأرضية والسماوية (دستويفسكي، ص ٣٦، ٤٢)؛ لكن باختين يختلي بأن يلحظ تأمر ثانوي الطابع « العمودي »، أي الترابي، لعالم دانت، المتعارض مع العالم « الأفقي » لدستويفسكي، عالم « التعايش الخالص » (Voprosy... [جماليات...] *، ص ٣٠٨). بيد أن هذا الاختلاف جليل، وإذا كان صحيحاً أننا نرى بصعوبة بماذا ينجو دستويفسكي، وباختين الذي يجعل نفسه متكلماً باسمه، من النسبوية! واذا كانت هذه هي الكلمة الأخيرة لباختين، فيجدر أن نرى فيه الممثل، إن لم يكن للجماليات الرومنطيقية في تيارها الرئيسي، فعلى الأقل للإيديولوجية الفردوية والنسبوية التي تسيطر على العصر الحديث.

إلا أن الأشياء أكثر تعقيداً من ذلك بقليل. ففي الوقت نفسه الذي يمثل فيه باختين الإيديولوجية المذكورة هذه فإنه يسمعنا صوتاً مختلفاً تماماً. لكن الصراع هنا لم يعد، خلافاً لما كان يحصل سابقاً، صراعاً مفتوحاً بين كتاب مرحلة الشّباب عن المؤلف والبطل، والعمل عن دستويفسكي، فهو لا يتناسب مع تتابع في الزمن، ويمكن الشك بوعي باختين لذلك. يتعلق الأمر بالأحرى بنقاط ضعف فاضحة فيما يعتبره باختين تأكيداً متجانساً؟ ولكن ربما أتى إسهامه الأكثر جدة من هنا.

ينبغي علينا، كي نهتدي إلى باختين الآخر هذا ـ الثالث! ـ، أن ننطلق مجدداً من التأويل الذي يقوم به لفكر وموقف دستويفسكي، لأن هذا الفكر والموقف حاسمان في تحديد أفكار باختين نفسه. يجد دستويفسكي نفسه إثر خطابه الشهير عن بوشكين [Pouchkine] * سنة ١٨٨٠، معنّفاً من قبل كاتب في تلك الفترة، كافلين [Kavéline] * الذي يواجهه برأيه في الأخلاقية: إن من يتصرف بطريقة أخلاقية هو ذاك الذي يتصرف بتوافق تام مع اقتناعاته. إنها إذن نسخة أخرى عن القناعات النسبوية والفردوية (فكل واحد قاضي نفسه)، غير مختلفة كثيراً

---

(١) من الطريف بعض الشيء ملاحظة أن سارتر، عند اطلاعه، بعد مضي ثلاثين سنة على ذلك، على كتاب باختين، لا يتعرف على فكره الخاص، لأنه كان مشغولاً بدحض « الشكلانية »: « لقد قرأت لتوي، مثلاً، ما كتبه باختين عن دستويفسكي، ولكنني لا أرى ماذا تضيفه الشكلانية الجديدة ـ السيميائية ـ إلى القديمة. وبالإجمال، فإن ما آخذه على هذه الأبحاث هو أنها لا تؤدي إلى شيء: إنها لا تحيط بموضوعها، إنها معارف تتلاشى » (م. كونتا و م. ريبالكا [M. Contat et M. Rybalka] *، « محادثة مع جان بول سارتر » [« Un entretien avec Jean — Paul Sartre »] * في صحيفة le Monde [العالم] * ١٤ ـ ٥ ـ ١٩٧١). إن المغالطة هنا كاملة؛ مما يدعو للتساؤل عما إذا لم يكن سارتر قد أصيب في تلك الفترة بالذات بالعمى الذي طاله لاحقاً. إلا أن هناك أيضاً أنواعاً من العمى الإيديولوجي مساوية بالتأكيد لذلك العمى الآخر.

في الأساس عن القناعات التي كان يعتقد باختين أنه وجدها لدى دستويفسكي. بيد أن هذا الأخير يكتب، في مشروع رده على كافلين:

لا يكفي المرء أن يعرّف الأخلاقية بالوفاء لاقتناعاته. إذ ينبغي عليه أيضاً أن يثير في الذات بصورة مستمرة السؤال التالي: هل أن اقتناعاتي صحيحة؟ بيد أن الطريقة الوحيدة للتأكد منها هي المسيح [...]. لا يمكنني أن أعتبر إنساناً أخلاقياً ذاك الذي يحرق الهراطقة، لأنني لا أعترف بأطروحتك القائلة بأن الأخلاقية هي التوافق مع الاقتناعات الحميمة. فتلك هي النزاهة وحسب [...]، وليست الأخلاقية. إن لدي نموذجاً ومثالاً أخلاقياً - إنه المسيح. وإنني أسأل: هل كان المسيح ليحرق الهراطقة؟ كلا. إذن فإن ذلك يعني أن إحراق الهراطقة هو عمل لا أخلاقي [...]. لقد كان المسيح يقترف أخطاء - وهذا مؤكد! والشعور الحارق ذاته يقول: إنني أفضل البقاء مع الخطأ، مع المسيح، على أن أبقى معكم (Literaturnoe nasledstvo [الإرث الأدبي] * الجزء ٨٣، ص ٦٧٤ ويتبعها).

يطالب دستويفسكي إذن بوجود تعال، وهو يميز بين النزاهة (الوفاء للاقتناعات) وبين الحقيقة. ويضيف إلى ذلك أن الحقيقة الإنسانية يجب أن تتجسد، عوضاً عن أن تبقى تجريداً: وهذا هو معنى صورة المسيح؛ هذه الحقيقة المؤنسنة، المتجسدة ذات قيمة أكبر من الأخرى، ويجب تفضيلها عليها إذا ما تناقضتا (« أخطاء » المسيح): هذه هي خصوصية الحقيقة الأخلاقية.

يعرف باختين هذا النص ويستشهد به (دستويفسكي، ص ١٣٠ - ١٣١)، إلا أن التعليق الذي يقدمه عليه معبّر تماماً عن تأويله لدستويفسكي. فهو يكتب: « إنه يفضل البقاء مع الخطأ إنما مع المسيح » (ص ١٣١) أو لاحقاً: « التعارض بين الحقيقة والمسيح لدى دستويفسكي » (Estetika ...، ص ٣٥٥). يقرب تحيّز هذا التأويل من المغالطة: فلا يقيم دستويفسكي التعارض بين الحقيقة والمسيح، وإنما يماهي بينهما ليقيم التعارض بينهما وبين فلسفة « وجهات النظر » أو « الاقتناعات »؛ وهو لا يقيم التعارض في العالم الأخلاقي بين الحقيقة المتجسدة والحقيقة العامة إلا بشكل ثانوي، كي يفضل الأولى على الثانية. إلا أن الاعتراف بذلك كان قوّض موقف باختين الذي يؤكد، بروحية قريبة جداً من كافلين، أن « جميع أبطال دستويفسكي الرئيسيين، باعتبارهم رجال فكرة ما، غير مغرضين إطلاقاً، وذلك بقدر ما تكون الفكرة قد تملكت فعلاً من النواة العميقة لشخصيتهم » (دستويفسكي، ص ١١٥): أليس ذلك تأسيساً للحكم الأخلاقي على الوفاء للاقتناعات الذي يشترك فيه القاتل راسكولنيكوف [Raskolnikov] *، والبغي سونيا [Sonia] * وإيفان [Ivan] * المتواطىء في قتل أبيه و « المراهق » الذي يحلم أن يصبح روتشيلد [Rothschild] *؟

يكتب دستويفسكي في تصاميم رواية لم ينجزها، حياة آثم كبير [la Vie d'un grand pêcheur] *:

إنما ليكن الرأي السائد في الحياة مرئياً ـ أي وإن لم يفسّر الرأي السائد بأكمله بالكلمات وتُرك مُلغزاً على الدوام، فليجر العمل بشكل يرى فيه القارىء دوماً أن هذا الرأي هو رأي تقي.

ويستشهد باختين كذلك بهذا النص (دستويفسكي، ص ١٣٢) تدعيماً لما يؤكده. إلا أن دستويفسكي لا يقول فيه أنه تخلى عن التمييز بين رأي كافر ورأي تقي؛ إنه يقرر فقط عدم إعلانه بوضوح وإنما الإيحاء به بطريقة غير مباشرة. ويلاحظ باختين في مكان آخر: « الحقيقة غير المصرح بها عند دستويفسكي (قبلة المسيح) » (**Estetika...**، ص ٣٥٣): لكن سكوت المسيح أمام المحقق الكبير لا يعني تخلياً عن الحقيقة؛ [وإنما] فقط أن هذه الحقيقة لم تعد تمر بواسطة الكلمات. على الحقيقة أن تكون متجسدة، على الحقيقة أن تكون غير مباشرة: إلا أن هناك شيئاً واضحاً في هذا كله، وهو أن الحقيقة بالنسبة لدستويفسكي موجودة.

لنضف إلى شهادات دستويفسكي التي يستشهد بها باختين، هذه الأخرى الموجودة في **يوميات كاتب** [**Journal d'un écrivain**] * لسنة ١٨٧٣. يكتب دستويفسكي معلقاً على مسرحية كاتب شعبوي:

لقد بالغ المؤلِّف بتولعه بشخصيته، وهو لا يقرر ولو لمرة واحدة أن يشرف عليه بنظره. يبدو لنا أنه ليس كافياً بعدُ أن تُعرض جميع السمات المعطاة للشخصية بصورة صحيحة؛ ينبغي إضاءتها بتصميم بواسطة وجهة نظر المؤلف الفنية بالذات. ولا ينبغي للفنان الحقيقي أن يضع نفسه، مهما كلّف الأمر، بمساواة الشخصية المقدّمة، مكتفياً بحقيقتها الواقعية وحدها بالنسبة إليه: وهكذا فإننا لا نتوصل إلى حقيقة بالتأثر (**Polnoe sobranie sochinenij** [**المجموعة الكاملة للمؤلفات**] * المجلد ٢١، عام ١٩٨٠، ص ٩٧).

إن مساواة البطل بالمؤلف التي يعزوها باختين إلى دستويفسكي لا تتناقض مع مقاصد هذا الأخير وحسب؛ بل إنها، في الحقيقة، مستحيلة في مبدئها بالذات. وهذا ما يقوله تقريباً باختين نفسه: إنه يختزل وظيفة « الرأي السائد » الذي جرى التطرق إليه في العبارة التي سبق الاستشهاد بها لدستويفسكي إلى لا شيء تقريباً: « لا ينبغي لها أن توجه سوى اختيار المادة وترتيبها ». (**دستويفسكي** ص ١٣٢)؛ لكن هذه الـ « تقريباً » هائلة. وهو يقول في نص آخر أن المؤلِّف عند دستويفسكي « ليس إلا مساهماً في الحوار (ومنظماً له) » (**Estetika...**، ص ٣٢٢): لكن الهلالين يزيلان كل جذرية الحديث الذي يسبقهما. فإذا كان المرء منظماً للحوار فهو ليس مساهماً بسيطاً فيه وحسب.

يبدو أن باختين يخلط بين أمرين. الأول هو أن تكون آراء المؤلِّف المقدمة من قبله، داخل رواية ما، قابلة للنقاش مثلها مثل آراء مفكرين آخرين. الآخر، أن يكون المؤلف على نفس المستوى الذي هي عليه شخصياته. بيد أن لا شيء يبيح هذا الخلط، لأن المؤلف ذاته هو الذي يقدم آراءه الخاصة وآراء شخصياته الأخرى. ولا يمكن لتأكيد باختين أن يكون

صحيحاً إلا إذا كان دستويفسكي يخلط بين نفسه وبين أليوشا كارامازوف [Aliocha Karamazov] * مثلاً؛ ويمكن القول إذاك أن صوت أليوشا هو على الصعيد نفسه لصوت إيفان [Ivan] *. إلا أن دستويفسكي وحده هو الذي كتب **الأخوة كارامازوف [les Frères Karamazov]** *، والذي يمثل أليوشا بقدر ما يمثل إيفان. وليس دستويفسكي صوتاً بين أصوات أخرى ضمن رواياته، إنه الخالق الوحيد، ذو امتيازات ومختلف جذرياً عن جميع شخصياته، لأن كل واحدة بينها ليست بالضبط إلا صوتاً واحداً، بينما دستويفسكي هو الخالق لهذه التعددية ذاتها.

إن هذا الخلط مفاجىء، خصوصاً وأن باختين نفسه، في كتاباته الأخيرة، يحاربه في مناسبات عدة، وتحديداً فيما يتعلق بمصطلح « صورة المؤلف »، الذي يعتبره خادعاً (راجع ...Voprosy، ص ٤٠٥، و ...Estetika، ص ٢٨٨ و ٣٥٣). يقول باختين أن هناك دائماً اختلافاً جذرياً بين المؤلف من جهة، وشخصياته وضمنها تلك الشخصية الخاصة التي تدعى « صورة المؤلف » (أو « المؤلِّف المتضمّن ») من جهة ثانية:

لا يمكن للمؤلف أبداً أن يصبح جزءاً من الأجزاء المكونة لعمله، أن يصبح صورة، أن يشكل جزءاً من الموضوع. فهو ليس **natura creata [طبيعة مخلوقة]** *، ولا **natura naturata et creans [طبيعة متحولة وخالقة]** * وإنما هو محض **natura creans et non creata [طبيعة خالقة وغير مخلوقة]** * (...**Estetika**، ص ٢٨٨).

من المدهش أن نرى أن التعريف الكلامي، الذي يحدد به باختين هوية المؤلف، ينطبق، في سياقه الأصلي (لدى جان سكوت أريجان [Jean Scot Erigène] * مثلاً) على الله، وعليه فقط.

لقد أدرك باختين إذن إحدى خاصيات نتاج دستويفسكي، لكنه اخطأ في طريقة تعيينها. فدستويفسكي استثنائي في تقديمه بشكل متزامن وعلى الصعيد نفسه لعدة أنواع من الوعي، الواحدة منها مقنعة بقدر الأخرى؛ لكنّ لديه رغم ذلك كمؤلف قدراً من الإيمان بـ الـ حقيقة كأفق أخير. قد لا يتجسد المطلق في شخصيته (فالناس ليسوا المسيح) ومع ذلك يمكنه أن يصلح كفكرة منظمة لبحثهم المشترك جميعاً. وهذا ما يبدو أن باختين يعترف به بطريقة جدّ مداورة، عندما يسلم بأن تعددية الوعي وتعددية الحقائق ليستا متضامنتين:

تجدر الملاحظة أنه لا ينجم إطلاقاً عن مفهوم الحقيقة الوحيدة بالذات ضرورة وعي واحد ووحيد. ويمكننا تماماً التسليم والتفكير بأن حقيقة وحيدة تتطلب تعددية من الوعي (دستويفسكي، ص ١٠٧).

ولكن أليس بإمكاننا إذن أن نسلم بأن تعددية الوعي لا تتطلب التخلي عن الحقيقة الوحيدة؟

يستشهد باختين بعبارة لدستويفسكي ويعلق عليها مطولاً، حيث إن هذا الأخير يعرف

نفسه ليس كـ « عالم نفس » وإنما كـ « واقعي بالمعنى الرفيع ». يعني ذلك أن دستويفسكي لا يكتفي بالتعبير عن حقيقة داخلية، ولكنه يصور ناساً موجودين خارجه، وأن هؤلاء لا يُختزلون إلى وعي وحيد (وعيه هو): إن الناس مختلفون، وهذا يعني ضمناً أنهم متعددون بالضرورة؛ إن تعددية الناس هي حقيقة كينونة الإنسان بالذات. هذا هو السبب العميق الذي يجذب باختين نحو دستويفسكي وإذا جرت الآن فعلاً محاولة التقاط مجمل مسيرته الفكرية بنظرة واحدة، فإنه يتبين أن وحدتها تقوم على هذا الاقتناع الموجود لديه منذ ما قبل كتابه عن دستويفسكي وحتى اخر مقاطع كتبها، بأن التداخل الانساني هو المكوّن للإنساني. ذاك فعلاً التعبير الأكثر شمولية عن فكر لا يختزل أبداً إلى الايديولوجية الفردوية، والذي لم يتوقف باختين من أجله عن البحث عما يبدو لنا الآن كلغات مختلفة ترمي إلى تأكيدفكر واحد فقط. قد يكون بالإمكان من وجهة النظر هذه، تمييز أربع مراحل كبرى (أربع لغات)، بناء لطبيعة الحقل الذي يعاين فيه باختين عمل هذا الفكر: الظواهرية؛ السوسيولوجية؛ الألسنية؛ التاريخية ـ الأدبية. ويحاول باختين أن يقوم، خلال المرحلة الخامسة (السنوات الأخيرة)، بتأليف جامع لهذه اللغات المختلفة الأربع.

تتمثل المرحلة الظواهرية في كتاب باختين الأول، المكرّس للعلاقة بين المؤلف والبطل. فهو يعتبرها كحالة خاصة من العلاقة بين كائنين إنسانيين، ويتجه بالتالي نحو تحليل هذه العلاقة الأخيرة. لكنه يتبين إذّاك أنه لا يمكن اعتبار علاقة كهذه احتمالية (بإمكانها ألا توجد)؛ فهي، على العكس، لا غنى عنها لكي يتكون الكائن الانساني ككل، لأن الاكتمال لا يمكن أن يأتي إلا من الخارج، بواسطة نظرة الآخر (وهذا أيضاً مدار مألوف لقراء سارتر). وترتبط برهنة باختين بمظهرين من الشخصية الإنسانية. الأول مكاني، هو مظهر الجسم: بيد أن جسمي لا يصبح كلاً إلا إذا نظر إليه من الخارج، أو في مرآة (بينما أرى، بدون أي مشكلة، جسم الآخرين ككل مكتمل). والثاني زمني، ويتعلق بـ « الروح »: فوحدهما ولادتي وموتي يكوّناني في كلّ، بيد أنه لا يمكن لوعيي، تعريفاً، أن يعرفهما من الداخل. إن الآخر إذن هو مكوّن للكائن، وهو غير متناسق معه كلياً في الوقت نفسه: تجد تعددية الناس معناها ليس في تعددية كمية لـ « أنا » ت، ولكن في أن كل واحد هو المكمل الضروري للآخر.

تجد المرحلة السوسيولوجية والماركسية مآلها في الكتب الثلاثة الموقعة من قبل أصدقاء باختين ومساعديه. فضد علم النفس أو الألسنية الذاتيين، اللذين يعملان وكأن الانسان وحده في العالم، ولكن أيضاً ضد النظريات التجريبية التي تحصر نشاطها بمعرفة إنتاجات التفاعل الإنساني التي يمكن معاينتها، يؤكد باختين وأصدقاؤه الطابع الأولي للاجتماعي: فاللغة والفكر، المكونان للإنسان، هما بالضرورة متداخلا الذاتية.

في هذه السنوات ذاتها يجهد باختين لوضع أسس ألسنية جديدة، أو، كما سيقول فيما بعد، « ما بعد ألسنية » (قد يكون اللفظ المستعمل اليوم هو بالأحرى « ذرائعية »)، لم يعد موضوعها القول وإنما التعبير، أي التفاعل الكلامي. ويصيغ باختين، بعد انتقاده للألسنية

البنيوية وللشعرية الشكلانية اللتين تختزلان اللغة إلى مصطلحات رمزية وينسيان أن الخطاب هو، قبل أي شيء، جسر ممدود بين شخصين محدَّدين اجتماعياً، اقتراحات إيجابية لدراسة التفاعل الكلامي في القسم الأخير من كتابه دستويفسكي وفي البحث المطول حول « الخطاب في الرواية ». وهو يحلل، تحديداً، الطريقة التي تمتزج فيها الأصوات بصوت القائم البيّن بالتعبير.

وتبدأ المرحلة التاريخية ـ الأدبية في منتصف الثلاثينات؛ وهي تتضمن كتابين كبيرين، أحدهما عن غوته [Goethe] * والآخر عن رابليه [Rabelais] *، لم يصلنا سوى الثاني (ولم يتبق من الأول إلا بضعة مقتطفات)، كما وصلنا بحث طويل عام أدخل فيه مصطلح الزمكنة. ويلاحظ باختين أن الأدب قد راهن دوماً على تعددية الأصوات ، الحاضرة في وعي المتكلمين، إنما بطريقتين مختلفتين: إما أن يكون خطاب العمل متجانساً بذاته، وإنما يتعارض ككل مع المعايير الألسنية العامة؛ وإما أن يجد تنوع الخطابات (« علم المغايرة »)نفسه ممثلاً داخل النص نفسه. إن هذا التقليد الثاني هو الذي يشد اهتمامه بشكل خاص، داخل الأدب كما خارجه؛ من هنا كانت دراسة الأعياد الشعبية، الكرنفال، وتاريخ الضحك.

يمكن الحكم على كل من هذه الريادات الواسعة في الميدان الخاص بها؛ إلا أنه من الواضح أيضاً أنها جميعها جزء من مشروع مشترك. ولا يمكن لهذا المشروع أن يتآلف مع الإيديولوجية الفردوية، المسؤولة عن كثير من توكيدات باختين الأخرى، وهذا الأخير على حق أن يذكّر بأن دستويفسكي على طرف نقيض من « ثقافة العزلة المبدئية والمأزقية » (Estetika... ، ص ٣١٢)، من فكرة الكائن المكتفي بذاته. وللتمييز بين المذهبين يقابل باختين أحياناً « الشخصانية » بـ « الذاتوية »: تقتصر هذه الأخيرة على الـ « أنا »، وترتكز الأولى على العلاقة بين الـ « أنا » و « الآخر » (راجع ص ٣٧٠). والتشبيه الذي يبدو له أنه يستحضر أفضل من سواه مفهوم دستويفسكي عن العالم لا يتوافق مع أطروحاته الأخرى ولكنه يقضي بالتسليم بعدم اختزال الكيان القائم عبر الأفراد:

إذا كان ينبغي البحث فيما يخصه عن صورة ينزع كل هذا العالم نحوها، صورة تتلاءم مع روح العالم الفكري لدستويفسكي نفسه ،فإنها ستكون الكنيسة، كائتلاف لأرواح متميزة إذ تجمع خاطئين وصالحين (دستويفسكي، ص ٣٦).

إلا أن الكنيسة ليست مقابلة بسيطة بين أصوات ذات حقوق متساوية، إنها موضع متميز نوعياً عن الأفراد الذين يشغلونه، ولا يمكنها أن توجد إلا بفضل إيمان مشترك.

إن « الإنسان المتفوق » موجود ـ ولكن ليس بالمعنى التشوي للكائن الرفيع؛ إنني الأنسان المتفوق بالنسبة للآخر، كما هو كذلك بالنسبة لي: إن موقعي الخارجي (« تخارجي ») يعطيني هذا الامتياز بأن أراه ككل. في نفس الوقت، لا يمكنني أن أتصرف

وكأن الآخرين غير موجودين، إن معرفتي بأن الآخر يمكن أن يراني تحدّد جذرياً وضعي، إن اجتماعية المرء تؤسس أخلاقه: وذلك ليس في الشفقة، ولا في تجريد العالمية، ولكن في الاعتراف بالطابع المكوِّن للتداخل الإنساني. فليس الفرد وحده هو الذي لا يمكن اختزاله إلى مفهوم، وإنما أيضاً لا يمكن اختزال الاجتماعي إلى أفراد، مهما كان عددهم. ويمكن تخيّل مقوّم متخلل لا يختلط بالتفوق الخالص، ولا يقودني إلى تحويل الآخر إلى موضوع: إنه ذلك المقوّم الذي يعاش في أفعال الحب، والاعتراف والعفو والإنصات الفعّال (راجع Estetika...، ص ٣٢٥).

يمكن التعرف في هذه اللغة إلى بعض التذكارات المسيحية المبهمة ونعرف أيضاً أن باختين كان في حياته الشخصية مؤمناً (مسيحياً أرثوذكسياً). وهكذا تتيح ندرة من الاشارات الواضحة إلى الدين في كتاباته المنشورة إعادة تكوين موقفه. فالمسيحية دين في قطيعة جوهرية مع المذاهب السابقة عليها، خاصة مع اليهودية، بما أنها لم تعد ترى الله كتجسيد لصوت ضميري، ولكن ككائن خارج ذاتي يمدني بالمقوم المتخلل الذي أحتاجه. علي أن أحب الآخر وألا أحب نفسي. إلا أنه يستطيع ويجب أن يحبني. إن المسيح هو الآخر المتسامي، آخر طاهر وشامل: « إن ما علي أن أكونه بالنسبة للآخر، يقوم الله به تجاهي » (Estetika...، ص ٥٢). وتقوم صورة المسيح في آن معاً إذن بتقديم نموذج للعلاقة الإنسانية (اللاتناسق في حده الأقصى، لأنه ليس إلا آخر. يتعلق تأويل كهذا للمسيحية بتيار السيرة اليسوعية، الذي لا يزال حياً في التراث الديني الروسي وكان أليفاً جداً بالنسبة لدستويفسكي. ويؤكد باختين أن ما يمثله المسيح بالنسبة للناس، يمثله دستويفسكي بالنسبة لشخصياته (ولا يعادل ذلك أبداً، كما هو واضح، جعله على مستواهم نفسه):

لنقل إنه عمل الله تجاه الإنسان، إذ يتيح له أن ينكشف على ذاته حتى النهاية (في تطور متأصل)، أن يدين نفسه وأن يدحضها (ص ٣١٠).

يقاس تميز هذا التأويل للآخر المطلق، الذي ندين به لباختين (أو ربما لدستويفسكي) بمقارنته بصياغة أخرى شهيرة: تلك التي يقدمها روسو عندما يتكلم عن نفسه في المقدمة التي تخلى عنها لكتابه الاعترافات [les Confessions] * حيث ينظر إلى نفسه كآخر محض. فروسو يضع نفسه في منظور معرفة الذات، وهي مهمة يتصدى لها جميع الناس؛ ويعرض حياته بالذات وكأن عليها أن تقوم مقام عنصر التشبيه بالنسبة إليهم:

سأسعى لأن يكون لدى المرء، كي يتعلم تقدير نفسه، طرف تشبيه على الأقل؛ لأن يتمكن كل واحد من معرفة نفسه وشخص آخر، والشخص الآخر هذا سيكون أنا (المؤلفات الكاملة، المجلد I، ص ١١٤٩). إن الاختلاف الهام ليس في الطبيعة الانسانية أو الإلهية لهذا الوسيط الشامل: فمسيح باختين هو صورة إنسانية بشكل كاف؛ كما أنه ليس في تعيين روسّو نفسه للقيام بهذا الدور، بينما يضع باختين لذلك آخر سواه. فالمهم هو ان الآخر لا يتدخل، في جملة روسّو هذه، إلا كموضوع تشبيه مع ذات سبق وتكونت بشكل كامل؛ بينما

يشكل الآخر، بالنسبة لباختين جزءاً من هذا التكوين بالذات. ولا يرى روسّو ضرورة للآخر إلا في سيرورة معرفة موضوع سبق وجوده؛ بينما يستنفد مسيح باختين دوره في تفاعل مؤسس لما هو إنساني. عالم روسّو مصنوع من ذرات مكتفية بذاتها، حيث تختزل العلاقة بين الناس إلى التشبيه؛ ويعرف ـ بل ويتطلب ـ عالم باختين (ودستويفسكي) التعالي الجانبي، حيث التداخل الإنساني ليس فقط الفراغ الذي يفصل بين كائنين. بيد أن أحد هذين المفهومين ليس أكثر نبلاً من الآخر وحسب، ولكنه أيضاً اكثر صحة. وكان سارتر يعبر عن ذلك في **القديس جينيه** [Saint Genet] *:

لقد آمنّا طويلاً بالذرية الاجتماعية التي أورثنا إياها القرن الثامن عشر وكان يبدو لنا أن الإنسان منذ الولادة كيان منعزل يقيم علاقات مع تشبيهاته إثر ذلك. [. . .] إننا نعلم اليوم أن ذلك من الترهات، والحقيقة أن « الواقع الإنساني » « هو ـ في المجتمع » كما « هو ـ في ـ العالم » (ص ٥٤١).

يجد المطلق إذن مكاناً له في النسق الفكري لباختين، حتى وإن لم يكن هو دائماً على استعداد للإعتراف بذلك، وحتى إن كان الأمر يتعلق بتعال من نمط طريف: فهو لم يعد تعالياً « عمودياً »، وإنما أصبح « أفقياً »، أو « جانبياً »؛ ولم يعد تعالي ماهية وإنما تعالي موقف. ولا يتوصل الناس إلا إلى قيم ومعان نسبية وناقصة، ولكنهم يقومون بذلك وأفقهم تمام المعنى، وإطلاقية القيمة، ويتطلعون إلى « توحد مع القيمة العليا (المطلقة في النهاية) » (**Estetika...** ، ص ٣٦٩).

يمكن العودة الآن إلى نقطة الانطلاق وإعادة تفحص موقف باختين بالنسبة لتاريخ الجماليات ـ ليس كما سبق وصاغه هو نفسه هنا أو هناك، ولكن كما يصدر عن اختياراته الفلسفية الأكثر تميزاً. فماذا عن الأدب؟ وماذا بشأن النقد؟

بالنسبة للسؤال الأول ينبغي أولاً تبيين ما يلي: لم يتوقف باختين في ممارساته عند نقد التعريف الشكلاني للأدب (لكي يستبدله بآخر)؛ كلا، إنه تخلى فقط عن البحث عن الخصوصية الأدبية. ليس لأن هذه المهمة فقدت أي معنى بالنسبة إليه؛ ولكن لعدم وجود هذا المعنى إلا بالنسبة لتاريخ خاص (للأدب أو النقد)، ولعدم استحقاقه الموضع المركزي الذي أسند إليه. إن ما يبدو له الآن أكثر أهمية بكثير هو كل الصلات التي تنسج بين الأدب والثقافة، باعتبارها « وحدة متميزة » من خطابات عصر معين (راجع **Estetika...** ص ٣٢٩ ـ ٣٣٠). من هنا اهتمامه بـ « الأنواع البدائية » (تماماً كما لدى برشت)، أي أشكال المحادثة، خطاب العامة، التبادلات المنتظمة إلى هذا الحد أو ذاك. فالمؤلفات، عوضاً عن أن تكون « بناء » أو « معمارية » هي قبل أي شيء علم المغايرة، تعدد الأصوات، التذكارات المبهمة واستباق خطابات ماضية وقادمة؛ مفترق طرق ومكان لقاءات؛ وهي تخسر من ثم مكانها المميز. إن باختين يخرج على برنامجه الأول ولا يدرس أبداً مؤلفات بأكملها، ولا يحبس نفسه داخل نتاج

واحد: في الحقيقة لم تعد مسألة المعمارية حتى مطروحة. إن موضوع تحليلاته الأدبية شيء آخر: وضع الخطابات بالنسبة للمتحاورين الحاضرين أو الغائبين (مناجاة وحوار، استشهاد ومحاكاة، زخرفة ومجادلة)، من جهة؛ تنظيم العالم الممثَّل، وبالأخص بناء الزمان والمكان (« الزمكنة »)؛ من جهة أخرى. ترتبط هذه المميزات النصية مباشرة بتصور عن العالم المعاصر، إلا أنها لا تستنفد فيه، لأن ناس العصور اللاحقة تستحوذ عليها وتكتشف فيها معاني جديدة. موضوع باختين هو فعلاً العبور النصي ليس بشكل « الطرائق » الشكلانية كما في السابق، ولكن كانتماء، إلى تاريخ الثقافة.

أما بالنسبة للنقد فإن باختين يعلن (أكثر مما يمارس) عن شكل جديد للنقد يستحق تسميته **النقد الحواري**. ويتذكر المرء القطيعة التي جاء بها **البحث اللاهوتي ـ السياسي** [**Traité théologico — politique**] * لسبينوزا [Spinoza] * ونتائجها: تحول النص المدروس إلى موضوع. بالنسبة لباختين، يشوه طرح المشكلة على هذا النحو طبيعة الخطاب الانساني بصورة خطيرة. فاختزال الآخر (المقصود هنا المؤلِّف المدروس) إلى موضوع يعني تجاهل المميز الرئيسي له، وهو أنه ذات بالتحديد، أي شخص يتكلم ـ تماماً كما أقوم بذلك وأنا أكتب عنه. ولكن كيف يمكن إعطاؤه الكلام من جديد؟بالاعتراف بقرابة خطابينا، بالنظر إلى تجاورهما على أنه ليس تجاور تقعيد لغة ولغة ـ موضوع، وإنما النموذج لشكل خطابي أكثر ألفة: الحوار. بيد أني إذا قبلت أن يكون خطابانا في علاقة حوار، فإنني أقبل أيضاً أن أعيد طرح مسألة الحقيقة على نفسي. مع ذلك فإن هذا لا يعني العودة إلى وضع ما قبل سبينوزا، عندما كان آباء الكنيسة يقبلون وضع أنفسهم في ميدان الحقيقة لأنهم كانوا يعتقدون أنهم يمتلكونها. ويُطمح هنا إلى البحث عن الحقيقة، أكثر مما تعتبر كمعطى مسبق: إنها أفق أخير وفكرة منظمة. وكما يقول باختين:

ينبغي القول أن النسبوية كما الدوغمائية تستبعدان كلاهما أي نقاش، أي حوار حقيقي، بجعلهما إما بدون فائدة (النسبوية)، وإما مستحيلين (الدوغمائية) (**دستويفسكي**، ص ٩٣).

إن الحقيقة بالنسبة للنقد الحواري موجودة وإنما لا تُمتلك. يُلتقى إذن لدى باختين تقريب بين النقد وموضوعه(الأدب)، ولكنه لا يحمل المعنى نفسه المعتمد لدى النقاد ـ الكتاب الفرنسيين. فبالنسبة لبلانشو وبارت يتشابه الطرفان بغياب أي علاقة بالحقيقي، أما بالنسبة لباختين فهما كذلك لأنهما منضويان في البحث عنها، دون أن يكون لأي منهما امتياز على الآخر.

لتصورٍ للنقد كهذا مضاعفات مهمة على منهجية جميع العلوم الإنسانية. وخصوصية العالم الإنساني، كما سبق لمونتسكيو [Montesquieu] * أن لاحظ ذلك، هي في أن الناس تخضع للقوانين وتتصرف في الوقت نفسه بحرية. إن الانصياع للقانون يجعلهم تابعين

للتحليل المختص ذاته الذي ينطبق على الظواهر الطبيعية. من هنا إغراء تطبيق مناهج العلوم الطبيعية على معرفة الناس. لكن الاكتفاء بذلك يعني نسيان الطابع المزدوج للسلوك الإنساني. فإلى جانب التفسير بواسطة القوانين (كي نتكلم لغة الفلسفة الألمانية في بداية القرن العشرين، التي يلجأ باختين إليها)، ينبغي ممارسة استيعاب الحرية الإنسانية. ولا يتطابق هذا التعارض تماماً مع ذاك القائم بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية: ليس فقط لأن هذه الأخيرة تعرف بدورها التفسير، وإنما أيضاً لأن الأولى، كما نعلم اليوم ذلك، تستعمل الاستيعاب؛ يبقى مع ذلك صحيحاً أن الأولى تسيطر هنا والأخرى هناك.

يتضمن عمل الناقد ثلاثة أوجه. يتعلق الأمر في المستوى الأول بالإثبات البسيط للوقائع، الذي يقول باختين أن مثاله الدقة: تجميع المعطيات المادية وإعادة تركيب السياق التاريخي. في الطرف المقابل يقع التفسير بواسطة القوانين: السوسيولوجية والنفسانية، وحتى البيولوجية (راجع **Estetika...**، ص ٣٤٣). والاثنان مشروعان وضروريان. إنما يقع بينهما، في شكل من الأشكال، النشاط الأكثر خصوصية والأكثر أهمية للناقد وللباحث في حقل العلوم الإنسانية: إنه التأويل كحوار، الذي يتيح وحده استعادة الحرية الإنسانية.

إذ أن المعنى هو «عنصر الحرية الذي يخترق الضرورة» (**المرجع نفسه**، ص ٤١٠). إنني محكوم بالحتمية باعتباري كائناً (موضوعاً) وحر باعتباري معنىً (ذاتاً). ومحاكاة العلوم الإنسانية للعلوم الطبيعية تعني اختزال البشر إلى موضوعات لا تعرف الحرية. ففي نظام الكينونة ليست الحرية الإنسانية إلا نسبية وخادعة. ولكنها في نظام المعنى مطلقة من حيث المبدأ، إذ أن المعنى يولد من لقاء ذاتين، ولأن هذا اللقاء يتكرر إلى ما لا نهاية (**المرجع نفسه**، ص ٣٤٢): مرة أخرى أيضاً يلتقي فكر باختين بمشروع سارتر. فالمعنى هو حرية والتأويل ممارسة لها: هذا ما يبدو حقاً الوصية الأخيرة لباختين.

المعرفة والالتزام

نورثروب فراي

قد تكون الصورة الأكثر صدقاً لتمثيل المجرى الطويل لحياة نورثروب فراي الثقافية هي تلك الأليفة لجميع السائرين على خطى فيكو [Vico] * - وفراي كان واحداً منهم - حركة دائرية تمضي متزايدة الاتساع، صورة لولب غالباً ما يعبر مناطق جديدة وهو يحتفظ بالمحور ذاته على الدوام. ففراي كاتب غزير الإنتاج مارس على الأقل أربعة أنواع نقدية مختلفة: الدراسة المختصة (نشر منها ثماني بينها واحدة عن بلاك [Blake] *، وثلاث عن شكسبير [Schakespeare] *، وواحدة عن ميلتون [Milton] *)؛ البحث (ست مجموعات حتى الآن؛ ما يلفت فيها بشكل خاص **Fables of Identity** [خرافات الهوية] *، عام ١٩٦٣؛ **The Stubborn Structure** [البنية العنيدة] *، عام ١٩٧٠؛ **Spiritus Mundi**[روح العالم] *، عام ١٩٧٦)؛ السلسلة المقتضبة لمحاضرات مكرسة لموضوع نظري خاص (خمسة مجلدات ترجم منها اثنان إلى الفرنسية **سلطات الخيال** [**Pouvoirs de l'immagination**] *، عام ١٩٦٩، و **الثقافة في مواجهة وسائل الإعلام** [**la Culture face aux médias**] *، عامي ١٩٦٨ - ١٩٦٩)؛ وأخيراً العمل التأليفي الكبير: **تشريح النقد** [**Anatomie de la critique**] * سنة ١٩٥٧ (ترجم إلى الفرنسية، بصورة غير جيدة جداً مع الأسف، سنة ١٩٦٩)، وفي سنة ١٩٨٢ **نظام الرموز الكبير** [**le Grand Code**] * (الترجمة الفرنسية سنة ١٩٨٤). في هذه المؤلفات التي تربو على العشرين فكر واحد يعبر عن نفسه، وليس هناك أي انقطاع يمكن تحديده في الزمن. ولكن إذا كان فراي، بخطوطه العريضة، هو ذاته دائماً، فإن ذلك لا يعني أنه فكر واحد، متماسك تماماً، أو بالأحرى: ليس هناك ربما من تناقض من كتاب إلى آخر، ولكن ذلك لا يجعل كل كتاب خالصاً من أي تناقض. وحسب ترسيمة أصبح قارئي معتاداً عليها، سأعمل هنا أيضاً على التمييز في فكر فراي بين ما يتعلق منه بالإرث الرومنطيقي وما يتجاوز فيه هذا الإطار المفهومي التقليدي؛ سأقوم إذن بإدخال الانقطاع هناك حيث لا يوجد بالنسبة للمؤلف غير سلسلة طويلة من الانتقالات، بالكاد يمكن لحظها، في مركز الاهتمام، في درجة الولاء لأطروحة ما، في علامة التشديد على هذه النقطة أو تلك، خائناً حرفية نتاج ما لرؤية روحيته بشكل أفضل.

النقد I

يمكن تلخيص الجواب الأول الذي يعطيه فراي على السؤال: « ماالذي يجب على النقد أن يفعله؟ » ببضع كلمات: عليه أن يصبح علماً. هذا التطلب ليس مصاغاً بقصد إرهابي؛ إنه بالأحرى قول الحس السليم (لكن المسألة نادرة في ميدان الدراسات الأدبية، وبالتالي فإن القول يصدم). فلأنه يتم الاتفاق بسهولة على القول بأن هدف الدراسات الأدبية هو المعرفة الأفضل للمؤلفات، ينتج عن ذلك وجوب عدم كتابة نتاج نقدي كما تكتب قصيدة، ووجوب السعي إلى جعل مفاهيمه وحيدة المعنى ومقدماته المنطقية واضحة، ووجوب ممارسة الافتراض والتحقق. قد يكون ذلك بديهياً إذا حكمنا عليه انطلاقاً من مصدر إيرادات النقاد المعهود (فهم يدرّسون في الجامعة) أو من جفاف أسلوبهم الذي يجعل مؤلفاتهم بعيدة المنال لغير المتمرسين.

ولكن، يضيف فراي، إذا تم قبول هذه البداهة الأولى، فينبغي أن يُستخلص منها استنتاجان: على العلم الأدبي أن يكون في الآن ذاته منهجياً وداخلياً. وكما يعبر عن ذلك في مطلع Anatomy [تشريح النقد] *:

مهما كان الميدان المتأمّل فإن إدخال العلم يجعل النظام يظهر محل الفوضى، والنسق حيث لم يكن هناك إلا الصدفة والحدس؛ وهو يصون في الوقت نفسه سلامة هذا الميدان من الغزوات الخارجية (ص ٧).

ينبغي على فراي إذن أن يقود معركته على جبهتين، مغيراً كل مرة الخصم والحليف. فهو يعارض من جهة الاتجاه السائد آنذاك في الدراسات الأدبية في أميركا الشمالية (فراي كندي)، الـ New Criticism [النقد الجديد] *: هذا النقد داخلي بالتأكيد، وإنما يدرس فيه النتاج إثر النتاج بدون أي تمييز للمجموعات الأكثر اتساعاً التي تنتمي إليها هذه النتاجات: الأنواع، أو حتى الأدب؛ ولا للمبادىء البنيوية التي تؤثر في أكثر من قصيدة، وفي أكثر من رواية. يتمثل موقف فراي هنا بموقف أي ممارس للعلوم الإنسانية، أكان عالم أناسة أو عالم نفس أو عالم السنية لا يدرس بطريقة ذرية الظاهرة تلو الأخرى، وإنما يبحث عن انتظامات بنيوية.

مع ذلك فإن الجبهة الأخرى هي الأكثر حموّاً، وهي الجبهة التي يقاتل فيها فراي، حسب الظروف، بصحبة الـ New Critics [النقاد الجدد] *، أتباع هذه العلوم الإنسانية نفسها؛ ولم تعد هذه المعركة تتعلق بالمنهج وإنما بالموضوع. وما يأخذه فراي على زملائه التابعين لهذا الفرع أو ذاك من الفلسفة، أو من علم النفس، أو من علم الأناسة، هو أن مقاربتهم خارجية وهي تهمل خصوصية الأدب (إذ ينبغي على العلم الأدبي أن يستمد مبادئه من الأدب نفسه وأن يتوصل إلى الاستقلال، عوضاً عن اكتفائه بدور المستعمرة أو المحمية الخاضعة لبلد مستعمر قوي). ويكتب فراي ذاكراً بداياته في النقد:

عندما بدأت الاقتراب من هذا الميدان، وقد مضى اليوم على ذلك جيل، بدا لي أن أول ما يجب القيام به هو تأسيس المبادىء النقدية داخل النقد بالذات، بالسعي لتلافي هذه الحتمية الخارجية، حيث ينبغي للنقد أن « يتأسس » على شيء آخر وأن يجر فيما يشبه كرسي نقال ديني أو ماركسي أو فرويدي (Spiritus Mundi [روح العالم] * ص ٥).

ذلك أن أي مقاربة خارجية تتجاهل بالضرورة خصوصية الشكل الأدبي كما خصوصية المعنى الشعري، وتبقى عاجزة عن فهم العلاقة المعقدة، والمتناقضة غالباً، بين المؤلفات الأدبية ومحيطها.

في المقابل تحدد المقاربة الداخلية موقع المؤلفات في الإطار الخاص بها، في المأثور الأدبي (وهو المأثور الأدبي للغرب، بالنسبة إلينا)، بكل أعرافه المتعددة: أشكال النوعية، السردية، طرقه في الدّل، ومجموعات صوره، النمطية التي تمر تقريباً من نتاج إلى آخر؛ ويعطي فراي لهذه المجموعات اسم « المثل القديمة » مستعملاً هذه الكلمة بمعناها الواسع والأدبي المحض في آن معاً (معادلة تقريباً للموضوعات النمطية لكورتيوس [Curtius] *). والذرية النقدية على خطأ لأننا عندما نقرأ نتاجاً فإننا نقرأ دوماً أكثر من نتاج بكثير: إننا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية، ذاكرتنا الخاصة، ذاكرة المؤلف، ذاكرة النتاج نفسه؛ فالأعمال التي سبق لنا أن قرأناها، وحتى سواها، تكون حاضرة في قراءتنا، وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق أخرى.

ليست مساهمة فراي المتميزة إذن، عند هذا الحد من قراءتنا، بتطلب مقاربة داخلية للأدب، إذ تلك هي أيضاً الإيديولوجية النقدية المسيطرة (إيديولوجية الـ New Critics [النقاد الجدد] *)، ولا باختيار موقف نسقي، وهذا يصدر عن حس عقلي سليم، وإنما بمهارته في مزج الاثنين معاً، وهذا ما لم يكن بديهياً. وبعمله هذا يعيد الارتباط (وهو يعلم ذلك) بمأثور الشعرية، كما هو موجود عليه منذ أرسطو، ولكن أيضاً كما أعيد النظر فيه في أيامنا. والمقاربة مع تطور الدراسات الأدبية في فرنسا تفرض نفسها هنا، حتى وإن كان هذا التطور قد جرى بعد مضي سنوات عشر على الكتابات المهمة الأولى لفراي، والفرنسيون كانوا يعرفون آنذاك، حسب مفارقة كالتي يُلتقى بها غالباً، كتابات الشكلانيين الروس، وإنما ليس كتابات فراي. لقد جرى تجديد الشعرية في فرنسا ابتداء من منتصف الستينات، باسم هذين التطلبين نفسيهما، الذاتي والمنهجي. وبالإمكان إذن تسمية فراي، إذا كان ثمة من فائدة لهذا النوع من التصنيف، « بنيوياً »، حتى وإن كان هو من جهته يقول لنا انه كان يجهل في فترة تأليفه تشريح النقد هذه الكلمة.

بعد التسليم بهذا الإطار المشترك، بالإمكان ملاحظة سلسلة من الاختلافات ذات الدلالة. إذ لما جرى الاهتمام في فرنسا بالاستعارة والصور البلاغية، كان ذلك لوصف آلية السنية؛ وعندما يقوم فراي بذلك فلكي يحصي الاستعارات الأكثر ثباتاً في المأثور الغربي. وعندما دُرِس القصّ هنا، كان ذلك من أجل معرفة الطريقة التي تتألف بها حبكة أو تتقدم بها

للقارىء؛ أما فراي فهو يسجل ويصنف الحبكات المفضلة خلال ألفي سنة من التاريخ الأوروبي. إنني أبالغ بالطبع بعض الشيء في إقامة التعارض؛ ولكن يمكن القول بدون النيل من الوقائع إن فراي يهتم على الأرجح بالجواهر، بينما يتوجه « البنيويون » الفرنسيون نحو الأشكال؛ فهو يكتب موسوعة، وهم يكتبون قاموساً حيث تحيل التعريفات بعضها إلى الآخر عوضاً عن أن تحيل إلى موضوع خارجها (الأدب)؛ هو وقائعي شمولي فيما يلحظه من حضور متزامن للأدب كله، وفياً بذلك لوصية إليوت [Eliot] *، بينما هم غير وقائعيين، لأنهم يدرسون، في النهاية، ملكات الفكر الإنساني (القدرة على الترميز أو السرد). إن موضوع المعرفة بالنسبة لفراي، في آخر المطاف، هو البشر، وليس الإنسان، كما كان عليه الحال في فرنسا. هذه الاختلافات هي بالطبع جسيمة، ولكنها لا تحول دون التعايش في إطار مفهومي وحيد، وبالامكان تصورها في التكامل عوضاً عن التناقض (١).

النتيجة الفاقعة لخيارات فراي العامة هي رفضه أن يترك مجالاً للأحكام القيمية داخل الدراسات الأدبية. ويشكل هذا الرفض عصب « المقدمة السجالية » لـ تشريح النقد. يقول فراي أن إدراج الحكم القيمي (« هذه القصيدة جميلة »، « هذه الرواية رديئة جداً ») في برنامج الدراسات الأدبية هو كإيراد سعادة المواطنين، داخل الدستور، بصفتها هدفاً للمجتمع: فالسعادة أمنية ولكنها ليست هنا في محلها. ما يريد فراي أن يحذرنا منه هو وهم استنتاج الأحكام انطلاقاً من المعرفة (الخلط بين الواقعة والقيمة، المندد به منذ فيبر [Weber] * في العلوم الاجتماعية). إن الحكم القيمي يسبق العمل المعرفي، ويستمر بعده؛ ولكنه لا يختلط به، ويوجد بين الاثنين انقطاع: فالمعرفة موجهة نحو موضوع الدراسة، بينما الحكم موجه دوماً وفقط نحو الذات القائمة بها.

إن سياق النتاج الأدبي، في العمل المعرفي، هو الأدب. أما في الحكم القيمي فهذا السياق هو تجربة القارىء. [. . .] وعندما يؤوّل ناقد فإنه يتكلم عن شاعره؛ وعندما يقوّم فهو يتكلم عن نفسه، أو في أفضل الحالات، عن نفسه كممثل لزمنه (The Stubborn Structure البنية العنيدة] *، ص ٦٦، ٦٨).

هذا لا يعني أنه يجب التخلي عن الحكم: فراي ذاته لا يمتنع عن ذلك، ولكن ليس في الأمر أي تناقض. إذ ينبغي فقط عدم الادعاء أن وجوب ـ الكينونة يرتكز على الكينونة. فعلى خلاف الفنون الشعرية للنهضة، تقول الشعرية اليوم كيف هي عليه الأعمال، وليس كيف يجدر بها أن تكون.

---

(١) كنت قد كرست سنة ١٩٧٠ الفصل الأول من كتابي مقدمة للأدب الغرائبي [Introduction à la lit-térature fantastique] * لنقد « بنيوي » لفراي. إن دراستي آنذاك، علاوة على تسرعها، تؤكد وفاءها للمبادىء نفسها التي ينادي بها فراي، كما لا يفوتني الاعتراف بذلك، ولكنها تعطيها تأويلاً أكثر تطرفاً: لي الآن وكأنه قائم بين ضربين مختلفين من « البنيوية ».

ولكن ربما هناك شيء ما خادع في البساطة التي يحل بها فراي مسألة العلاقات بين الواقعة والقيمة، بين المعرفة والحكم. ولا يظهر مناسباً إخضاع علم المعرفة هذا إلى امتحان نقدي هنا؛ لنلاحظ مع ذلك أن فراي يستند، في « الحكم » و « القيمة »، إلى تقديرات من النمط الجمالي حصراً، تتناول جمال النتاج وحده. بيد أن موقفاً جمالياً كهذا هو بحد ذاته مقيّد جداً ويعلن التخلي القادم عن أي حكم: لقد تم عزل العمل الفني عن بقية أنماط الخطاب، وعزل إدراكه عن بقية أنماط الحكم، لكي يدّخر للتأمل غير المغرض وحده، الذي لا يمكن أن يقود إلى ما يتعدى العمل. إن النصوص الأدبية مع ذلك مشبعة بطموحات معرفية وأخلاقية؛ فهي ليست موجودة كي تحدث مزيداً من الجمال في العالم وحسب، ولكن أيضاً لكي تقول لنا ما هي حقيقة هذا العالم وكي تحدثنا عما هو عادل وجائر. وبإمكان الناقد، هو أيضاً، أن يصيغ ليس فقط أحكاماً جمالية (هي بالتالي الأقل إلزاماً ويمكن تركها للصحافة اليومية وللجان التحكيم الأدبية)، وإنما أيضاً أحكاماً حول حقيقة الأعمال وصوابيتها.

لا يجهل فراي نفسه بكل تأكيد هذه الأبعاد الأخرى للأدب، وهو حتى يفترض في تشريح النقد مستوى من المعنى مشتركاً لكل الأعمال يسميه، بلفظ استعاره من التأويل التقليدي للتوراة، المعنى الأخلاقي (أو الرمزية الوعظية): فالأعمال تقرأ في سياق من الاتصال الاجتماعي، كتعاليم أخلاقية لأفعالنا اليومية؛ وهو يكتب في **The Well — Tempered Critic** [**الناقد الرزين**] *: ليس من السذاجة حكماً أن نكتب « كم هذا صحيح » في هوامش كتاب نقرأه؛ أو في جميع الأحوال ليس لنا أن نحصر صلتنا بالأدب بردة فعل موضوعية وجمالية بحتة » (ص ١٤١). لكنه عندما يسعى إلى ردّ هذه المعاينة إلى الشكل نفسه للدراسات الأدبية، فإن النتيجة مخيبة: فهو يكتفي بنقل هذا التمييز بين لونيّ الأدب إلى مرحلتين من القراءة: عندما تكون القراءة مباشرة (أو « ساذجة »، أو « غير مرئية ») يجري البحث عن الجمال؛ وعندما تكون بالواسطة (أو « عاطفية »، أو « مرئية ») فإن هدفها الحقيقة، وهذا ما يعمل النقد من أجله. لكن هذه « الحقيقة » ليست شيئاً آخر غير إثبات الوقائع؛ وأثناء ذلك نكون قد أضعنا البعد الأخلاقي والمعرفي للأدب.

يصرح فراي وقد عاد إلى التمييز المؤسس لفقه اللغة (وصية سبينوزا: إبحث عن المعنى وليس عن الحقيقة): « ليس هدف الجامعي قبول أو رفض الموضوع وإنما تبين معناه »(**The Great Code** [**نظام الرموز الكبير**] * ص XX)، وهو يمتنع عن الانضمام إلى النقاد الذين يديرون معارك أخلاقية مستعملين جنوداً ـ دمى من رصاص يسمونها ميلتون [Milton] * أو شيللي [Schelley] *. وفي مجال الأخلاق فإن الحكم الوحيد المسموح به للناقد هو ذاك الذي يربط قولاً خاصاً للمؤلف بنسق قيمه العام: « إن المقياس الأخلاقي الوحيد الذي يمكن أن نطبقه عليهم هو مقياس اللياقة (decorum) [(**مراسم اللياقة**)] * (**Anatomy... [تشريح . . .]** * ص ١١٤)؛ بتعبير آخر يتقوقع فراي في نسبوية جذرية. وبالإمكان مواكبته في همه أن يظهر أن ليس هناك من تواصل بين إثبات الوقائع والأحكام القيمية (فالواحد لن يقود

أبداً للآخر)، وبالإمكان مجاراته في رفض رؤية الواحد يحل مكان الآخر، واعتبار النقد مع ذلك (فضلاً عن العلوم الإنسانية الأخرى) نشاطاً ذا شقّين: معرفة و حكماً؛ إذاك يصبح تمفصلهما ضرورياً.

ولكن لنترك هذه المسألة معلقة في الوقت الحاضر.

الأدب I

إذا أمكن لتأثير الإيديولوجية الرومنطيقية على المشروع النقدي « الأول » لفراي ألا يقفز للعيان، فإن إجابته « الأولى » على السؤال « ما هو الأدب؟ » تكشف مباشرة ارتباطاته: تشهد على ذلك إحالاته، في تشريح النقد إلى مالارميه أو إلى السائرين على خطاه فاليري [Valéry] * و ت. س. اليوت [T. S. Eliot] *. فالأدب يُعرّف باستقلالية خطابه، مما يجعله متعارضاً مع اللغة النفعية:

في كل مرة نلتقي فيها بنية كلامية مستقلة من هذا النوع فإننا نكون بصدد الأدب. وفي كل مرة تغيب فيها هذه البنية المستقلة نكون بصدد اللغة، الكلمات المستعملة بطريقة وسائلية لتساعد الوعي الإنساني أو لتستوعب شيئاً آخر (...Anatomy، ص ٧٤).

إن النشاط الشعري هو نشاط قائم بذاته. « لا يقصد الشاعر كشاعر إلا كتابة قصيدة » (المرجع نفسه ص ١١٣). ولا يحيل الرمز الشعري إلى أي شيء خارجه، فمعناه هو موضعه في البنية (الشعر في ذلك مثل الرياضيات)؛ ويُعوّض ضعف أو اختفاء العلاقات الخارجية (« الطاردة ») بتقوية العلاقات الداخلية (« الجاذبة »): إذ لم تعد الكلمات علامات وإنما « زخارف ».

يضمر فراي دائماً في كلامه عن الاستقلالية العبارة التالية: « بالنسبة لسلسلة غير متجانسة ». فالعنصر المكوّن لعمل ما ليس مستقلاً، إنه على العكس مرتبط بقوة بجميع عناصره الأخرى. وإذا كان العمل نفسه مستقلاً بالنسبة لما هو اللا ـ أدب، فإنه على العكس تابع بأكمله للمأثور الأدبي: تجربة الأدب وحدها بإمكانها أن تعطي لامرىء فكرة كتابة عمل أدبي؛ إن الشعراء يقلدون هوميروس [Homère] * وليس الطبيعة. « إن العقيدة الجديدة، كالطفل الحديث الولادة، تأخذ مكانها في نظام كلامي سابق عليها. [...] ولا يمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى؛ ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقاً من روايات أخرى »* (المرجع ذاته، ص ٩٧). فكل نصّية هي تداخل نصّي، وتطرح مسألة « الطرافة » أو « التأثيرات » بشكل خاطىء أغلب الأحيان: « يكمن الاختلاف الحقيقي بين الشاعر الطريف والشاعر المقلّد فقط في كون الأول هو أعمق تقليداً » (المرجع ذاته).

تحدّد هذه الخيارات الكبرى لفراي، التي عُرضت بسرعة هنا (مقاربة داخلية وإنما منهجية؛ الأدب وحده ولكن الأدب بأكمله)، شكل ما هو على الأرجح مؤلفه الأكثر شعبية، تشريح النقد: مؤلف موسوعي وشمولي، نوع من التصنيف الرفيع الذي يتدبر مكاناً لكل أوجا

العمل، ولكنه يمتنع بالطبع عند تأويل الأعمال أو عن تحديد موقعها بالنسبة لتاريخ المجتمع؛ تبويب للأشكال الأدبية، بالمعنى الواسع لكلمة « شكل »، التي تتضمن الهيئات المدارية، ومستويات المعنى، وأجناس الصور، والأعراف النوعية، وكل من هذه الأصناف منقسم بدوره إلى فئتين أو أربع أو خمس فئات تأتي لتوضيحها أمثلة مستمدة، هي أيضاً، من ثقافة موسوعية. يمكن بالطبع تحسين هذه الصنافة، حول هذه النقطة أو تلك (ولم يمتنع فراي نفسه عن القيام بذلك) ولكنها لن تصبح أبداً شيئاً آخر غير ما هي عليه: صنافة، أي وسيلة للفكر، أكثر مما هي الفكر نفسه.

الأدب II

لقد رأينا أن الشكلانيين الروس قد توصلوا إلى إنكار نقطة انطلاقهم(تأكيد استقلالية الأدب) لأنهم، تحديداً، استعملوها كفرضية عمل. ويحصل شيء مشابه لذلك مع فراي، وإن كان الانقطاع هنا أقل وضوحاً. فمن شدة ما تقصّى فراي الأدب وفقاً لما كانت تفرضه مسلماته الأولى، تبين له أن. . . الأدب غير موجود. فهو، بدقة أكبر، يقدم (وذلك منذ تشريح النقد) ملاحظتين مترابطتين. الأولى، إن الأدب معرّف بشكل مختلف حسب السياقات التاريخية والاجتماعية، وإنه لا يوجد إذن تعريف بنيوي ممكن للموضوع الأدبي (راجع ...Anatomy ص ٣٤٥)، وإن الأدب هو موضوع غير متجانس للغاية. الثانية، وهي ليست إلا توسيعاً للأولى، إنه لا يمكن عزل الأدب عن الخطابات الأخرى المتداولة في مجتمع ما (المرجع ذاته، ص ٣٥٠ وقبلها ص ١٠٤): نجد « الأدبي » خارج الأدب كما نجد « اللا ـ أدبي » داخله.

تحدد الأولى من هاتين الملاحظتين الاهتمام الذي يبديه فراي بنوع أدبي غير متجانس بشكل خاص، « الهجاء الانتقادي » أو « التشريح » (وهو يشارك في هذا الاهتمام باختين، لأسباب ليست غير وثيقة الصلة بالموضوع). إلا أنه سيعود للثانية بوتيرة أكبر. بينما كان لا يزال بمكانه في تشريح النقد القول بأنه لا يمكن لدراسة الأدب من الصنف الثاني أن تقود بعيداً جداً (راجع ص ١٧). فهو يكتب في Stubborn Structure [البنية العنيدة] *:

أود لو أن جميع أساتذة الإنكليزية يتمكنون، مهما كان مستواهم أن يشعروا بأنهم يتعاملون مع كلية التجربة الكلامية، وحتى الخيالية، للطالب، وليس فقط مع القسم الصغير المسمى عرفاً أدباً. إن القصف الكلامي المستمر والذي يتلقاه الطالب بشكل محادثات، أو إعلان، أو وسائل إعلام، أو حتى بشكل ألعاب كلامية كالسكرابل (*) أو الكلمات المتقاطعة، يؤثر في القسم نفسه من الذهن الذي يؤثر فيه الأدب، ويساهم في صوغ الخيال الأدبي بصورة أقوى بكثير مما يقوم به الشعر أو القصص الخيالي (ص ٨٤ ـ ٨٥).

(*) السكرابل: le scrable، لعبة تقوم على تكوين كلمات انطلاقاً من أحرف تسحب عشوائياً بالحظ من قبل اللاعبين.

باختصار « يجب ألا ينحصر ميدان الأدب في ما يتعلق بالعرف الأدبي، وإنما أن يتوسع كي يضم في داخله حقل التجربة الكلامية بأكمله » (**المرجع ذاته**، ص ٨٥). وإذا اعتقد أنه أثر في تطور الدراسات الأدبية فإن ذلك يكون تحديداً في هذا الاتجاه الآنف، بتجاوز المصطلح الضيق للأدب: « كنتيجة للثورة المهنية، التي ساهمتْ في انطلاقتها، جاء إضعاف التمييز بين الأدب الكلاسيكي والأدب الشعبي » (**Spiritus Mundi** [**روح العالم**] *، ص ٢٢). مهما كان أمر هذا التأثير فإن شيئاً واحداً أكيد: لا يأنف فراي في مؤلفاته نفسها من الكلام عن الحزازير والتعاويذ وأغاني بوب ديلن [Bob Dylan] * كما عن لغة الطلاب الخاصة.

إن الاختلاف ضخم بين هذا التوكيد والسابق (« الأدب I»)، حتى وإن لم يكن هناك من مجال للكلام عن تغير في الزمان. فبينما يطالب فراي من جهة أن يستند النقد إلى مبادىء داخلية في الأدب، يؤكد من جهة أخرى أن لا شيء خارجاً عن الأدب، مهما كانت علاقته بالتخييل ضعيفة. وبينما يوصي من جهة بأن يربط العمل الأدبي قبل كل شيء بالسياق الذي تشكله له باقي الأعمال الأدبية (سياق تعاقبي إذن)، فهو يوصينا من جهة ثانية بإقامة علاقة بين العمل وسياق الكلامي غير الأدبي (سياق تزامني). وحتى مع غير ما يقتصر على الكلامي: في الواقع كل ما يتعلق بالثقافة ملائم لفهم الأدب. لقد توقف فراي هنا عن ان يكون منظراً للأدب كي يصبح منظراً للثقافة؛ وفي هذا السياق الجديد يسترد الأدب مكاناً، إنما لم يعد هذا المكان نفسه تماماً بسبب حركة الذهاب والإياب هذه. ينبغي علينا إذن أن نقوم بعملية التفاف بواسطة الصور الإجمالية للثقافة التي يرسم فراي خطوطها الرئيسية خاصة في كتابه **The Critical Path** [**الدرب الحرج**] * (١٩٧١).

هناك في نقطة الانطلاق بداهة: يعيش الكائن الإنساني بصورة متزامنة في عالمين مغايرين، عالم الطبيعة وعالم الثقافة. إن عالم الطبيعة، عالم الزمان والمكان، مصنوع من المعطيات الموضوعية والمستقلة عن إرادته، وليس المرء فيه سوى عنصر بين عناصر أخرى. أما عالم الثقافة فهو عالم خلقه الإنسان نفسه، وسيبقى هو دائماً مركزه (عالم مركزه الأرض ومركزه الإنسان إذن)؛ إن ثقافته هي تجسيد لقيم (لرغبات، لآمال، لمخاوف) مجتمع ما. هناك من جهة كون ميزته الوحيدة هي كونه واقعياً، ومن جهة أخرى كون هو مثال أضحى واقعياً؛ هناك عالم من الطبيعة اللامبالية وعالم من الناس المهتمين.

إن انغماس الإنسان في هذين المحيطين المختلفين جداً يثير في نفسه موقفين مغايرين بالقدر نفسه. والطريقة الغالبة في الإشارة إليهما هي **الحرية** من جهة و **الالتزام** من جهة أخرى. إن الالتزام (**Concern**) تعبير يستعيره فراي من المأثور الوجودي؛ إنما يعطيه معنى مختلفاً عن ذاك الذي كان له، على سبيل المثال، في كتابات سارتر (كما يتبين ذلك في التعارض مع « الحرية »): إنه كل ما يربطنا بالمجتمع الذي نعيش فيه، بعالم ثقافتنا، وكل ما يساهم في سلامتها. إن الحرية، أو اللاإلتزام، أو الزهد هي موقف تفحص متجرد للوقائع التي تحيط بنا،

تعرّف على العالم الطبيعي الذي نغطس فيه.

تيسّر هذين الموقفين مختلفُ مظاهر الحياة الإنسانية، وهما، بدورهما، يتبلوران في أشكال اجتماعية جلية. من الواضح مثلاً أن إبراز قيمة الاجتماعي على حساب الفردي يولد أرضاً مؤاتية لمختلف أشكال الالتزام؛ وبالعكس فإن الاهتمام بالمعرفة المتجردة للعالم الطبيعي متلازم مع انتعاش الفردوية. إن الالتزام في جوهره محافظ لأنه يتطلب الموافقة على القيم الاجتماعية؛ واللاإلتزام هو « محرّر »، كونه يترك للفرد وعقله أمر تقرير موضع كل شيء. يزدهر الالتزام في سياق من الثقافة الشفهية مؤاتٍ للحفاظ على التقاليد؛ بينما تسهل الحضارات التي تعتمد الكتابة، على العكس، انعزال الفرد ومواجهته المباشرة للطبيعة. ربما كان التعارض الأكثر وضوحاً ذلك المتعلق بطبيعة الحقيقة في هذه الحالة أو تلك. فبالنسبة لموقف الالتزام الحقيقة هي حقيقة سلطة، أو كشف؛ وهي تتطابق مع القيم الاجتماعية، وردة الفعل الإنسانية بالضرورة حقيقة تناسب، أو تعادل، علاقة بين الوقائع والخطابات أكثر مما هي بين الخطابات والقيم؛ والسلوك الإنساني الذي ينجم عنها هو سلوك المعرفة.

عندما تتبدى مواقف الالتزام والحرية عبر اللغة، فإنها تولد نمطين كبيرين من الخطابات يسميهما فراي **الأسطورية و العلم**. يجعل العلم، المتجسد خاصة في العلوم الطبيعية، العالم موضوعياً، بما فيه العالم الداخلي للإنسان؛ وهو يرفع التجرد والزهد إلى صف الفضائل الأساسية ويعترف بالتحقق التجريبي والتفكير المنطقي كحجتين وحيدتين. ويستعمل فراي لفظ « أسطورية » أيضاً بمعنى واسع: إنه مجموعة الخطابات التي تعبر عن علاقة الإنسان بالقيم. « إن أسطورية ما هي [. . .] نموذج ثقافي يعبر عن الطريقة التي يريد بها الإنسان تشكيل وإصلاح الحضارة التي خلقها بنفسه (**Spiritus Mundi**[**روح العالم**] *، ص ٢١). ربما كان لآخرين أن يستعملوا بدلاً من ذلك لفظ « إيديولوجية »، وفراي يعلم ذلك (راجع **The Critical Path** [**الدرب الحرج**] *، ص ١١٢)؛ لكنه يفضل الجذر « أسطورة » الذي يوحي بأن هذه الخطابات هي، بصورة غالبة، قصص. إن الأسطورية هي نتاج الخيال وتعبير عن المثال، ولكن عالم الثقافة هو كذلك أيضاً؛ وليست الأسطورية إذن شيئاً آخر غير التعبير الكلامي عن ثقافة ما.

لا يمكن اختزال الواحد من هذين العالمين، هذين الموقفين، هذين النمطين من الخطابات، إلى الآخر. لكن الفكر الإنساني يطمح للوحدة وقد نزع على الدوام إلى إلحاق الواحد بالآخر. وردة الفعل الكلاسيكية هي تلك التي تخضع المعرفة للإيمان والطبيعة للثقافة. وربما اعتُبرت الأساطير في فجر الإنسانية ليس كتعبير عن المثال وحسب، ولكن أيضاً كوصف للعالم. إننا نعتبر بسهولة رغباتنا واقعاً، ونفضل الاعتقاد بأننا في عالم منسجم وجليّ تقدمه الأساطير، عوضاً عن البحث عن الحقيقة التجريبية. هذا الموقف المعدود بدائياً قائم بالطبع حتى أمامنا، وقد تمكن أن يتخذ، عبر التاريخ، شكل الأنساق الإيديولوجية الكبرى، التي تخضع حرية المعرفة لالتزام القناعات؛ كما هو الأمر في المسيحية أو، منذ عهد أكثر قرباً، في

الماركسية (يرد هذان المثلان سوياً على الدوام لدى فراي)، حيث يُستنتج العلم من رؤيا فلسفية. وإرادة تأسيس علم بيولوجي ماركسي هي أمر ناجم عن هذا الموقف الأخير.

عندما نسمع أن تغيير العالم أكثر أهمية من معرفته، فإننا نعلم أن الأمر يتعلق هنا، مجدداً، بحركة اجتماعية تسعى إلى إخضاع جميع الأساطير الفلسفية الخاصة بالحرية لأسطورة جديدة خاصة بالالتزام The Critical Path ، ص ٥٣).

إلا أنه يوجد أيضاً ردة فعل حديثة بصورة متميزة على ثنائية الوضع الإنساني: إنها تلك التي تقوم على إرادة حذف الالتزام لمصلحة الحرية، حذف الاسطورية باسم العلم. إن العلم هو أصلاً موقف إزاء الطبيعة؛ ولكن بما أنه، في الوقت ذاته، واقعة إجتماعية، فإنه يصبح بدوره نواة أسطورية جديدة، أسطورية متناقضة داخلياً، لأنها تؤكد، على نقيض المسيحية والماركسية، على أسطورة الحرية. تجعلنا هذه الأسطورة نعتقد أن أي التزام، أي إيديولوجية محكومة بالانقراض القريب، الذي يؤمنه ضم العلم لميادين جديدة. إن أحدى نتائج هذا الاقتناع هي تحديداً التأكيد بأن الأساطير ليست إلا علماً متلعثماً:

كان يطيب للمتخصصين الأوائل بالأسطورة [. . .] أن يروا فيها علماً بدائياً، لأنه ينتج عن ذلك تباين يرضي كبرياءهم بين الرؤى البدائية للطبيعة وبين رؤيتهم. [. . .] كان هذا الموقف أساساً إنتاجاً ثانوياً للإيديولوجية الأوروبية التي كانت تبحث عن عقلنة الطريقة التي كانت الشعوب غير الأوروبية تعامل بها في القرن التاسع عشر (Creation and Recreation [الخلق وإعادة الخلق] *، عام ١٩٨٠، ص ٧).

بيد أن تمثلاً كهذا ليس بأقل توهماً وخطورة من السابق: فهو يقوم على خلط بين الواقعة والقيمة، بين الطبيعة والثقافة؛ ولا يتيح أخذ الخصائص الإنسانية الصرفة لعالمنا بعين الاعتبار. فلا ينبغي أن يكون علينا الاختيار بين عالم بدون حرية، رسمه أورويل [Orwell] * في ١٩٨٤ [1984] *، وعالم بدون التزام، مثّله هاكسلي [Huxley] * في أفضل العوالم [le Meilleur des mondes] * (The Critical Path، ص ٥٥).

لا يمل فراي إذن عن تأكيد الضرورة المتزامنة للطرفين، الأسطورية والعلم، الالتزام والحرية. فالالتزام بدون حرية ينحل إلى قلق؛ وتولد الحرية بدون التزام اللامبالاة. ولا ينبغي أيضاً الحلم بتركيب ما للاثنين:

قد يكون كاشفاً أن تتبدى الجهود المندفعة حقاً لمصالحة صنفي الواقع عن أعمال من نوع أكل لحم البشر: فالمعرفة لدى هيغل تبتلع في النهاية الإيمان، تماماً كما في Summa Contra Gentils [العامة ضد النبلاء] * يبتلع الإيمان المعرفة (The Critical Path ، ص ٥٨).

لا يتأتى للموقفين أن يكونا دوماً في تناقض: فأحياناً يتمتعان ببعض أوجه تشابه، أو ينزعان للتقارب، أو حتى يتقاطعان عرضاً؛ ولكن بما أن طبيعتيهما مغايرتان فلا يمكنهما أبداً أن يتطابقا؛ التناقض والتوتر هما إذن أكثر ملاءمة من التركيب: فلنمتنع عن حسد سيكلوب

[Cyclope] * على عينه الوحيدة. فالكائن الإنساني بحاجة للخطابين، لانه يعيش فعلاً في العالمين معاً: فلا تنفعه الأسطورة في علاقته بالأشياء الموضوعية، تماماً كما أن العلم قليل الفائدة في الحوار بين الأنا والأنت.

ما دام الإنسان يعيش في العالم، فإنه سيحتاج إلى منظور وموقف العالِم؛ ولكن، بقدر ما خلق العالَم الذي يسكنه، حيث يشعر بمسؤولية تجاهه ويحس أنه ملتزم بمصيره، الذي هو أيضاً مصيره الخاص، فإنه سيحتاج إلى منظور وموقف المتخصص بأنماط الدراسات الإنسانية (The Stubborn Structure [البنية العنيدة] * ، ص ٥٥).

يتحدد موقع الديمقراطية بوضوح، وهي الشكل الاجتماعي الذي نعيش فيه، إلى جانب الحرية، والتسامح، والفردية. فهل يعني ذلك أن أي التزام قد اختفى فيها أو عليه أن يختفي؟ بالتأكيد لا؛ لكن الدور الذي يلعبه العلم فيها يغير موضع الالتزام. إن أسطورية لا تأخذ بعين الاعتبار إلا الإيمان، أو تدعي لنفسها، والنتيجة هنا ذاتها، حقيقة سلطوية كما حقيقة تناسبية، هي بالضرورة أسطورية مغلقة. إلا أن بإمكان مجتمع يعترف بالحضور المشترك الضروري للحرية والالتزام، للعلم والأسطورية، أن يمتلك أسطورية مفتوحة، وهذه هي الأسطورية التي على المجتمع الديمقراطي أن يطمح إليها. ليست هذه الأسطورية بالتحديد شيئاً آخر غير « تعدد أساطير التزام، حيث تتولى الدولة مهمة الحفاظ على السلام بينها » (The Critical Path، ص ١٠٦). لا يعني ذلك مطلقاً، كما يسارع البعض أحياناً إلى اعتقاده، أن جميع القيم في مجتمع كهذا هي نسبية (لا ترتبط إلا بوجهات النظر)، ولا يعني أن التخلي عن أي حقيقة سلطوية؛ فما تغير هو وظيفة هذه الحقيقة: عوضاً عن أن تكون إلزاماً مسبقاً فأنها تصبح الأفق المشترك لحوار تتجابه فيه آراء مختلفة: إنها ما يجعل هذا الحوار ممكناً. ويذهب فراي إلى اقتراح عدة نقاط استدلال تسمح بتقييم مختلف أساطير الالتزام التي تُتداول في مجتمعنا: توافقها مع الرحمة، أو احترامها لحياة الغير، كما توافقها مع الاستقامة الفكرية وبالتالي أخيراً مع نتائج العلم.

كيف تتجلى حسياً أسطورية ما؟ في المجتمعات التقليدية تجد الأسطورية تعبيرها في الأساطير ومختلف أشكال الممارسة الدينية. في المجتمعات الحديثة، يضطلع بهذا الدور ما نسميه الثقافة، ومعها في وسطها الفنون، وبشكل أكثر خصوصية الأدب، والأدب القصصي أكثر من سواه. من هنا هذا التوافق بين الدين والأدب: ليس لأن هذا يصدر عن ذاك، أو أنه يجب أن يحل محله، ولكن لأن الاثنين هما تنويعتان من الأسطورية، مكيفتان لمجتمعات مختلفة. ليس الأدب ـ الذي نعود إليه بعد هذه الدورة الطويلة ـ شكلاً متهافتاً من العلم، ليس وصفاً للعالم، وإنما هو تعبير عن قيم مجتمع ما، هو عالم متخيل. إن وظيفة الأدب هي، كما يكتب فراي، أن « يهب المجتمع رؤيا خيالية عن الوضع الإنساني » (« الأدب والأسطورة »، في مجلة Poétique [الشعرية] * العدد ٨، عام ١٩٧١، ص ٤٩٧)، وأيضاً: « الأدب هو « نظام الرموز الكبير » للالتزام(The Critical Path، ص ١٢٨)؛ تبدو مسافة معينة، حتى وإن لم يعرف

فكر فراي أبداً انقطاعات حقيقية، تفصل هذا التأكيد عن تصور الأدب المطروح سابقاً، حيث يجد الأدب غايته في ذاته نفسها. إن أي اختزال للفنون الى وظيفة تأمل جمالية صرفة هو مغلوط، لأنه يجهل هذا البعد الاجتماعي الأساسي. إن الدور المخصص للفنون في المجتمعات الديمقراطية هو بالإضافة لذلك جديد نوعياً: إنه دور مختبر تحضر فيه أساطير التزام جديدة بكل حرية. ليس صدفة إذا كانت الفنون مقموعة في المجتمعات التي تعيش في ظل قاعدة التزام وحيد، كالمجتمعات الكليانية. ليس الأدب اجتماعياً وحسب، ولكن المجتمع (الديمقراطي) أيضاً بحاجة إلى الأدب. ويستنتج فراي: « إن الأدب لا يستطيع بحد ذاته أن يحول دون الدمار الكلي، الذي هو أحد المصائر العديدة الممكنة للجنس البشري؛ لكنني أعتقد أن هذا المصير قد يصبح حتمياً لولا الأدب » (في ندوة غير منشورة، « Literature as a Gritique of Pure Reason » [« الأدب كنقد للعقل المحض »، عام ١٩٨٢) في رجع ربما للعبارات التي ختم بها سارتر ما هو الأدب؟ [Qu'est — ce que la littérature ?] * . . . « يمكن بسهولة للعالم أن يستغني عن الأدب. ولكن بإمكانه أن يستغني بسهولة أكبر عن الإنسان » (ص ٣٥٧).

يعتبر فراي أن أوروبا الغربية، خلال ما يقرب من ألفي عام، قد عبرت عن التزاماتها من خلال مجموعة واسعة من الأساطير؛ ولا تزال هذه الأساطير حيوية في أيامنا، حتى وإن أتى روسّو والرومنطيقيون، ماركس وفرويد بعناصر أسطورية جديدة. وتجد هذه المجموعة أصلها في التوراة، في المأثور اليهودي ـ المسيحي الذي نجح، منذ زمن تكوينه، في استيعاب الأساطير الأخرى الحاضرة في الذاكرة الجماعية: تلك التي للأسطورية الكلاسيكية كأساطير الحب الرقيق، والسير الأسطورية لآل نيبلونغن (*) [Nibelungen] * كما تلك التي للملك آرثير (**) [Arthur] *. فالتوراة هي، كما قال بليك [Blake] *، « نظام الرموز الكبير

(*) آل نيبلونغن [Nibelungen] * هم في الأسطورة الألمانية أقزام يملكون الكنوز العظيمة الدفينة تحت الأرض، وقد جاءهم الاسم من ملكهم نيبلونغ [Nibelung] *. وقام المقاتلة من آل سيغفريد [Siegfried] * ثم آل بورغوند [Burgondes] * بوضع ايديهم تباعاً على هذه الكنوز وتسمّوا باسم نيبولنغن. أما أغنية نيبلونغن [Chanson de Nibelungen] * فهي ملحمة ألمانية كتبت حوالى ١٢٠٠ م. تحكي مآثر سيغفريد صاحب كنوز نيبلونغن وكيف ساعد غنتر [Gunther] * ليتزوج من برونهيلد [Brunhild] *، وزواج سيغفريد من كريمهيلد [Kriemhild] * أخت غنتر، وموته على يد الخائن هاغن [Hagen] * ثم ثأر كريمهيلد له.

(**) آرثير أو آرتوس [Arthur ou Artus] * ملك أسطوري في بلاد الغال [Galles] * (نهاية القرن الخامس الميلادي ـ بداية القرن السادس الميلادي) يعتبر محرّضاً على مقاومة السلتيين [Celtes] * للغزو الانكلو ـ ساكسوني [Anglo — saxonne] *، وقد أدت مغامراته إلى ظهور روايات دورة آرثير [Cycle d'Arthur] * الرقيقة، التي تدعى أيضاً الدورة البريطونية [Cycle breton] * أو دورة الطاولة المستديرة [Cycle de la Table ronde] *.

للفن »، وهو يقترح نموذجاً للفضاء، من السماء حتى جهنم، كما للزمان، منذ بداية التكوين حتى نهاية العالم؛ وقد استعان به جميع الشعراء الأوروبيين، أعلموا ذلك أم لم يعلموه. يلاحظ الآن بطريقة أفضل بماذا تكمن وحدة المؤلفات النقدية لفراي التي يشكل الكتاب الأول منها التناسق المخيف [Effrayante Symétrie] * (عام ١٩٤٧) دراسة مختصة حول بليك، وبشكل آخر واحد نظام الرموز الكبير [le Grand Code] * ارتياداً للأسطورية التوراتية. يبدو أن الموضوع المدروس في النقد الأدبي غالباً ما يستحوذ على إرادة الذات الدارسة: تماماً كما بقي باختين طيلة حياته نوعاً من الناطق باسم دستويفسكي، فإن فراي لم يقم أبداً بغير أن يوسّع ويوضح حدس بليك هذا.

النقد II

يعرف فراي في تشريح النقد مشروعه على أنه « دراسة منهجية للأسباب الشكلية للفن » (ص ٢٩). وإذا أخذت بقية كتاباته بعين الاعتبار فينبغي أن يضاف: وتفكرٌ حرّ حول آثار الفن الاجتماعية ». لكنه هو نفسه مستعد للقيام بالتصحيح في تشريح النقد نفسه كما في مكان آخر:

سوف يكون للنقد دوماً مظهران، واحد متجه نحو بنية الأدب، والآخر نحو الظواهر الثقافية الأخرى التي تؤلف المحيط الاجتماعي للأدب. ومعاً، يؤمن أحدهما توازن الآخر: وعندما يُعمل على أحدهما ويُستبعد الآخر، فإن المنظور النقدي يصبح بحاجة لتعديل (The Critical Path ، ص ٢٥).

لهذا السبب يرفض فراي أن يتعرف على نفسه في مدرسة قد ينتمي إليها (حتى وإن كان ذلك من أجل أن يكون زعيماً لها)، ويستبعد فضلاً عن ذلك تعددية « الطرائق » التي تميز النقد المعاصر باعتبارها وهمية: فالاختلاف الوحيد هو في ذلك القسم من الموضوع الذي نتوقف عنده. وهو يكتب في مكان آخر (The Stubborn Structure، ص ٨٨) أن فهم نص أدبي ليس شيئاً آخر غير وضعه في علاقة مع سياقات مختلفة: سياق مؤلفات الكاتب الأخرى وباقي حياته؛ سياق عصره؛ سياق الأدب متناولاً ككل. ولا يعني التفضيل الشخصي لدراسة هذا السياق عوضاً عن ذاك الآخر أن الأول يتمتع بملاءمة تقتصر عليه؛ ولنكرر القول أنه يمكن لمختلف أنواع النقد التي تتناول عملاً ما، أن تتكامل عوضاً عن أن تتناقض.

ولكن كيف يمكن تحديد موقع النقد بالنسبة للتعارض بين الالتزام والحرية، بين الاسطورية والعلم؟ حول هذه المسألة يتردد فراي. فمن جهة يعلم أن النقد، كسائر العلوم الإنسانية، كالنظرية السياسية أو الفلسفية، هو جزء لا يتجزأ من البنية الأسطورية الخاصة بالمجتمع، حتى وإن خضع أيضاً، تماماً مثل العلوم الإنسانية الأخرى، لقواعد التحقق التجريبي وللتفكير المنطقي: فهو يساهم بالفعل في تشييد عالم قيم مجتمع ما. ولكنه يرفض من جهة أخرى، أميناً في ذلك لتأويله العلم كنتاج لموقف الحرية وليس لموقف الالتزام، أن

يسند إلى العالِم مسؤولية أخرى غير الوصف الدقيق لموضوعه. ربما كان بالإمكان تجاوز هذا التناقض الظاهر في الأقوال إذا جرت العودة إلى ما هو سببه، أي تعقيد الموضوع المتناول. صحيح أن هذه الأنماط من الدراسات، وخاصة النقد، تنتمي في الحقيقة إلى العلوم وإلى الفنون معاً؛ ليس، كما رأينا ذلك مع باختين، لأن كتابة « فنية » مطلوبة فيها، ولكن لأن الناقد، في الوقت الذي يخضع فيه للإرغامات العلمية، يتخذ موقفاً بالنسبة للقيم التي تشكل مادة النصوص الأدبية ذاتها؛ أو أن عليه، في جميع الأحوال، أن يقوم بذلك. وكما يذكر فراي نفسه بذلك عند الحاجة « إن المعرفة الوحيدة الجديرة بهذا الاسم هي تلك التي تقود إلى الحكمة، لأن معرفة بدون حكمة هي جسد بدون حياة » (The Stubborn Structure، ص ١٥). ولكن هل يمكن الطموح إلى الحكمة إذا اكتُفي بتحديد موقع كل كاتب بالنسبة للمثال الخاص به، كما ينصحنا بذلك مؤلف تشريح النقد؟ إذا كنا قد وصلنا هكذا إلى مأزق منطقي فلأن الثنائية الأصلية لفراي كانت بالغة الجذرية (لا يعني ذلك أنه يجب حذفها بصورة كاملة). ليست القيم من اختصاص التحقق التجريبي، فهذا مسلم به؛ ولكن هل لا مفر مع ذلك من رؤيتها مؤسسة بواسطة السلطة وحدها؟ بالإمكان مناقشة القيم والأذواق، على عكس ما يقوله القول المأثور القديم؛ بيد أن هذه الإمكانية نفسها تتضمن رجوعاً إلى الشامل وإلى الحقيقة، التي لم تعد غير متوافقة مع روح العلم.

أعتقد أن فراي في الواقع قد اختار مصالحة العلم والحكمة، المعرفة والالتزام، عوضاً عن أن يدع ذاته أسيرة تصور أحادي لمهنته؛ بل إنه مضى بعيداً باتجاه الفنان، وبالتالي الواعظ، إذا ما اعتُمد في الحكم على ذلك شكلُ وأسلوب كتاباته. هذا لا يعني أن كل ما في هذه الكتابات بدون عيوب. فنصّه يعطي غالباً الانطباع بأنه يقدم في تعابير أكثر سهولة، أنه يجعل « شائعاً » فكراً لن نحصل أبداً على ترجمته الدقيقة. بالإضافة لذلك فإن مؤلفاته تكرارية بصورة غريبة: وأرى تفسير ذلك قائماً ليس في سهولة كتابته الجلية بقدر ما هو قائم في اقتناعه الساذج نوعاً ما بأن قرّاءه كما سامعيه، يتغيرون باستمرار، وأنه يجب بالتالي أن يفسّر لهم كل شيء منذ البداية؛ مهما كان الأمر فإننا نكتشف في كل كتاب جديد أن الكتاب السابق عليه لم يكن سوى مسودته. بإمكان المرء أن يأسف لواقع الأمور هذا ولكن لا يمكنه الامتناع عن أن يرى أنه يتأتى من اقتناع مبرر تماماً: ذلك أن بإمكان الحذلقة الأسلوبية أن تقتل حرية الفكر. لهذا السبب استُكملت الدراسة المنهجية، كما ذكرتُ ذلك، بالتفكير الحر: اختزلت اللغة الخاصة المتخصصة إلى حدها الأدنى، واختفت الهوامش وندرت تحليلات مؤلفات أخرى ذات علاقة بالموضوعات نفسها. إن السياق الذي تحييه كتب فراي هو سياق الحوار، وليس سياق الدراسة الموضوعية. فهو يتكلم إلى مستمع متسامح وإنما غير متخصص. وعندما يترك المرء كتاباً لفراي، فربما لا يتكون دائماً لديه انطباع بأنه تعلم كثيراً؛ ولكن يتكون لديه شعور بأنه كان على اتصال، خلال لحظة، مع فكر يملك هذه المزية النادرة: النبل.

النقد الواقعي
مراسلة مع إيان وات

إن مؤلفات إيان وات غير مترجمة إلى الفرنسية، باستثناء مقالين في مجلة Poétique [الشعرية] *. ما يفسر هذا الأمر، دون أن يبرره مع ذلك، هو أن هذه المؤلفات قد تناولت حتى الآن الأدب الإنكليزي بصورة أساسية، حتى وإن غامر وات كذلك في ميدان النظرية الأناسية العامة، إذ ساهم في بحث مدوّ حول دور الكتاب في التاريخ (— The Con « sequences of Literacy » [« تبعات معرفة القراءة والكتابة »] * مع جاك غودي [Jack Goody] *، عام ١٩٦٠، أعيد نشره على سبيل المثال بتحرير جاك غودي في Literacy in Tra-ditional Societies [معرفة القراءة والكتابة في المجتمعات التقليدية] *، عام ١٩٦٨)... ومن ناحية أخرى فإن هذه المؤلفات ليست غزيرة؛ وهي تقتصر على كتابين: The Rise of the Novel [صعود الرواية] * (١٩٥٧)، دراسة حول « ولادة الرواية » في إنكلترا من خلال مؤلفات ديفو [Defoe] * وريتشاردسون [Richardson] * وفيلدينغ [Fielding] *، و Con-rad in the Nineteenth Century [كونراد في القرن التاسع عشر] * (عام ١٩٧٩)، وهو الجزء الأول من دراسة مختصة عن كونراد من المفروض لها أن تحتوي على جزءين؛ يضاف إلى ذلك دزينة من المقالات ذات مادة غنية. إن سبب هذا الحجم البسيط ملازم للعمل ذاته الذي يمارسه وات: فهو ليس منظّراً بل تجريبي؛ على أن التجريبي خلافاً للمنظّر مضطر لأن يقرأ كثيراً ويكتب قليلاً.

إلا أن هذين المؤلفين هما تحفتان في النقد الأدبي. لهذا السبب اخترت مؤلفات وات كمثل ـ ناجح بشكل خاص، ينبغي قول ذلك حقاً ـ لنوع من العمل النقدي يوشك أن يمر دون أن يفطن إليه أحد إذا لم يؤخذ بعين الاعتبار، سوى الأقوال البرنامجية والتفكرات النظرية، بينما يستغرق هذا النوع في الواقع جهود أغلبية الأشخاص الذين ينصرفون إلى هذه المهنة. عمل يقوم على التعليق الدؤوب على النصوص، على إرجاع معاني الكلمات والأبنية التركيبية إلى أصولها، على البحث عن معلومات من شتى الأنواع، خاضع لهدف وحيد: إتاحة فهم أفضل للنص الواقع تحت أعيننا. ولا يعلن هذا النقد المذكور برنامجه من على السطوح، ولكن من المفروض أن يكون هذا البرنامج موجوداً حقاً في مكان ما؛ إنما يجدر بذل بعض العناء في

البحث عنه. ونظراً لمعرفتي الشخصية بإيان وات قررت أن أبعث إليه بالوصف الذي قمت به لعمله لأتيح له فرصة الإفصاح عن رأيه بهذا الصدد؛ وها هـوذا التبادل الذي نتج عن ذلك.

عزيزي إيان

أسلمك هنا بعض التأملات التي أثارتها في نفسي قراءة كتاباتك النقدية.

لنسمِّ تعليقاً النص الذي يُنتج انطلاقاً من نص آخر، بغرض تسهيل فهمه. إن العملية الأساسية للمعلق هي في الأساس دائماً ذاتها: فهي ترتكز على إقامة علاقة بين النص الذي تحلله وبقية عناصر المعلومات التي تؤلف من ثمّ سياقه. فما هي السياقات الأساسية التي يستند إليها عند قراءة صفحة ما؟ يحدّد شليرميشر [Schleiermacher] *، مؤسس علم التفسير في العصر الحديث، سياقين: فمن جهة هناك ضرورة معرفة لسان العصر، الذي يمكن ترميزه بمعجم وقواعد لغوية؛ وهذا ما كان يسميه التأويل « النحوي ». ومن جهة أخرى ينبغي إدخال الصفحة المحللة في مجموعة الكتابات التي تنتمي إليها: العمل الذي استخرجت منه، بقية أعمال الكاتب ذاته، وحتى سيرته الذاتية بأكملها؛ وكان يسمي هذا التأويل تأويلاً « تقنياً ».

لم تعد ألفاظ شلير ميشر تستعمل في أيامنا؛ لذا فإنني أستبدلها بأخرى، متكلماً عن تحليل فقه لغوي في الحالة الأولى (إرجاع لسان العصر) وعن تحليل بنيوي، بالمعنى الواسع للكلمة، في الحالة الثانية (إبراز علاقات التداخل النصي). إلا أن هذين السياقين لم يعتبرا كافيين، وقد استكملا بسياقات أخرى سأذكر منها هنا اثنين يمكننا اعتبارهما، من نواحٍ معينة، كامتدادين للسياقين الأولين. فهناك من جهة ما أسميه السياق الإيديولوجي، المكوّن من خطابات أخرى استعملت في العصر نفسه، من خطاب فلسفي وسياسي وعلمي وديني وجمالي، أو من تمثيلات للوقائع الاجتماعية ـ الاقتصادية؛ إنه إذن سياق متزامن و غير متجانس، معاصر وغير أدبي، في الآن ذاته. ويسمى أحياناً بالسياق « التاريخي »، إلا أن ذلك استعمال مفارق للكلمة، لأن هناك استبعاداً بالضبط لأي بعد زمني؛ فالتسمية هذه قد تناسب في الواقع بشكل أفضل سياقاً كبيراً آخر سأسميه، بكل بساطة، تفادياً لتعقيد الأمور، السياق الأدبي. والمقصود هو المأثور الأدبي، وذاكرة الكتّاب والقراء التي تتبلور في أعراف نوعية، وأنماط سردية، أسلوبية شائعة، وصور إلى هذا الحد أو ذاك جامدة؛ إنه إذن سياق تعاقبي ومتجانس في الآن ذاته.

ما هي العلاقات التي تقوم بين هذه السياقات المختلفة؟ ينبغي التمييز هنا بين القانون والواقع. ففي الممارسة يتطلب التخصص الحديث اختيار واحد على حساب الآخر، للحصول على أكبر كفاءة ممكنة. إنما، مبدئياً، لا يبين السبب الذي من أجله على عمليات إقامة هذه العلاقات المتتابعة أن تُعلن الواحدة منها منافية للأخرى. إن العمل الأدبي (كبقية الأعمال) مرتبط بشكل بديهي للغاية بسياقه الإيديولوجي و بسياقه الأدبي، هذا عدا الكلام عن واقع أن على التحليل الفقه لغوي والتحليل البنيوي أن يرافقا أي محاولة لفهم أفضل للمعنى. من غير

المجدي إذن ومن الضار في آن إقامة التعارض بين هذه المنظورات المختلفة، بالمطالبة لكل منها بحق الاحتكار؛ وإذا أمكن للبعض أن يضيعوا في هذه الطريق، فلأنهم جعلوا من الوسيلة غاية: بدل أن يساهم العمل المنجز في كل من هذه المنظورات في فهم المؤلفات، جرى تشيء وجهات النظر في إيديولوجيات متنافسة، ذات ادعاء كلياني. مع ذلك من المفيد اكتشاف أن هذه المنظورات النقدية متوافقة، ليس قانونياً وحسب، وإنما واقعياً أيضاً؛ وهذا ما توضحه مؤلفاتك النقدية.

يُفتتح الفصل الأول من **The Rise of the Novel** [**صعود الرواية**] * على سؤال مزدوج، تجيب عليه بقية المؤلَّف بأكملها: « بماذا تختلف الرواية عن المؤلفات التخييلية النثرية التي تواجدت في الماضي، في اليونان مثلاً أو في القرون الوسطى، أو في القرن السابع عشر في فرنسا؟ وهل هناك من سبب ظهرت من أجله هذه الاختلافات في مكان بعينه وفي فترة بعينها؟ » (ص ٩؛ وقد ترجم هذا الفصل في مجلة **Poétique** [**الشعرية**] * العدد ١٦). من الملاحظ أن هذين السؤالين يستدعيان مجموعة من السياقات المذكورة آنفاً؛ ولكن السؤال الأول يستدعي المنظور البنيوي (تعيين النوع الروائي، وصفه الشكلي) مثلما يستدعي المنظور الأدبي (مقابلة هذا الشكل بالتراث الأدبي)؛ بينما يتجه الثاني نحو السياق الإيديولوجي، لأنه يقيم علاقة بين النوع الأدبي وأحداث أخرى معاصرة.

يتابع الكتاب بأكمله بشكل متزامن هذه التحقيقات المختلفة. فهو يصور من جهة السمات الشكلية للنوع الروائي، في تناقضه مع النثر السابق عليه: اختيار حبكة طريفة عوضاً عن أخرى تقليدية؛ تمثيل الظواهر المتغيرة عوضاً عن الجواهر الجامدة؛ الاهتمام بحياة الأفراد الذي يترجم بنمط جديد من أسماء الشخصيات؛ خصوصية الزمان **التي تؤدي** في القرن العشرين إلى المناجاة الداخلية؛ خصوصية المكان؛ استعمال اللغة « كمجرد وسيلة تعيين » (ص ٢٨)، الخ. وهو يحلل من جهة ثانية الأفكار الكبرى التي جاء بها ديكارت [Descartes] * ولوك [Locke] * أو ثورة الطهوريين الدينية، كما تحولات الوقائع الاجتماعية والاقتصادية نفسها، إذ أن هذه الأخيرة حاضرة أيضاً، بشكل خطابات أو صور، في وعي مؤلفي ذاك العصر وقرائه (فيُعلم مثلاً ما هي **مقومات** تطور الزواج بصورة احصائية في إنكلترا في القرن الثامن عشر).

الأمر نفسه قائم في كتاباتك الأخرى. إذ يُحلّل مطوّلاً كلُّ عمل لكونراد [Conrad] * في حد ذاته (لم يعد الموضوع هنا متعلقاً بنوع أدبي وإنما بكاتب فردي)؛ إلا أن هذه التحليلات مسبوقة بتذكير بالنقاشات الإيديولوجية الكبرى للعصر (بين الاخلاقية الفيكتورية والعدمية الناشئة، بين الحنين الديني والإيديولوجية العلموية)، كما بإصدائها في التفكر الجمالي البحت (في الحركتين الانطباعية والرمزية)؛ يضاف إلى ذلك أن هذه الأعمال تقابل بنصوص **أدبية** أخرى معاصرة وسابقة. ويعين تحليل أكثر إيجازاً لهنري جيمس [Henri James] * مميزات أسلوبه أولاً: « تفضيل الأفعال اللازمة؛ غزارة الأسماء المجردة؛

الاستعمال الوفير لـ That [هذا] *، استعانة معينة بتنويعات أنيقة تهدف إلى تلافي تراكم الضمائر المنفصلة والمتصلة (*) مثل « هو » و « هاء » الضمير المتصل؛ أخيراً الاستعمال المتواتر جداً للنفي أو لما يشبه النفي » (« The Frist Paragraph of The Ambassadors » [« الفقرة الأولى من السفراء »] *، عام ١٩٦٠؛ الترجمة الفرنسية في مجلة Poétique، العدد ٣٤، ص ١٧٦)؛ ويتابع هذا التحليل لاحقاً في تفكر حول تجريبية وفردوية جيمس، أو حول النسبوية التشكيكية، التي تسيطر ليس على تفكير جيمس وحسب، وإنما أيضاً على تفكير النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

يمكن الاعتقاد، بناء لوصفي، أن الأمر يتعلق بتقريب آلي. لكن الأمر ليس كذلك، والتفسير هو التالي: إنك تستنبط في داخل كل كتاب نوعاً من Lingua franca [لسان تداول] * من الأسبرانتو (**)، تترجم عبره مختلف الخطابات التي تحللها. هذا اللسان الوسيط هو لسان الإيديولوجية، مفهومة هنا كتعبير في لغة عادية عن الأفكار الفلسفية أو الدينية أو السياسية كما عن الأشكال الأدبية. وهذا قريب مما كان مونتسكيو [Montesquieu] * يسميه « روح الأمم »، ركيزة إيديولوجية منتجة بتأثير كافة المؤسسات الاجتماعية ومؤثرة بدورها فيها. ويجدر القول أنه إذا كان النمط الأول من تحويل الخطابات الأخرى إلى خطاب إيديولوجي لا يطرح سوى مشاكل اختيار مستوى التجريد، فإن الثاني، تحويل الأشكال الأدبية إلى إيديولوجية، يكشف لديك عن موهبة مترجم نادرة. فبدون أي جهد منظور تكتب عبارات مثل: « إن إخضاع الذات الكلي لنموذج مذكرات السيرة الذاتية [هذه العملية التي يقوم بها ديفو [Defoe] *] هو تأكيد على أولوية التجربة الفردية مثير بقدر ما كان كذلك cogito(***) [أنا أفكر] * ديكارت بالنسبة للفلسفة » (The Rise of the Novel [صعود الرواية] *، ص ١٥)، أو أيضاً: « تتطلب الرواية تصوراً للعالم ممركزاً حول العلاقات الاجتماعية بين أشخاص فرديين » (المرجع ذاته، ص ٨٤)، أو كذلك: « إن السمات الأكثر تمييزاً وإمكانَ تعرف إلى هويتها أكثر من سواها في أسلوب جيمس، مفرداته ونحوه، تعكس مباشرة موقفه إزاء الحياة وتصوره للرواية » (« الفقرة الأولى . . . »، ص ١٨٨ ـ ١٨٩).

إن الفرضية الكامنة في هذا النوع من التحليل هي أن الأدب شكل إيديولوجي بين أشكال إيديولوجية أخرى. ولا ينبغي خلط هذه الفرضية ـ الدنيا ـ مع تأكيدات أكثر طموحاً. فمن

(*) الضمائر المنفصلة والمتصلة مثل « هو » و « الهاء » هي المقابل العربي الذي ارتأيناه للتعبير الفرنسي « . . . « lui ». « il ». « son ». « Pronoms personnels et adjectifs possessifs tels que : ». بالطبع لا معنى لهذا المقابل إلا بالنسبة لنص عربي، كما أن الترجمة الحرفية للتعبير الفرنسي (الضمائر الشخصية وصفات التملك. . .) لا معنى لها بالنسبة لنص عربي.

(**) الأسبرانتو: l'espéranto، لغة دولية ابتدعها زامنهوف [Zamenhof] * عام ١٨٨٧، وترتكز على أممية قصوى في الجذور وعلى ثبات العناصر المعجمية.

(***) Cogito: أنا أفكر، اختصار لتعبير ديكارت الشهير: Cogito, ergo sum: أنا أفكر، إذن أنا موجود.

التعسف مثلاً تأكيد علاقة سبب بنتيجة بين إيديولوجية اجتماعية سبق تكونها والادب. « ينبغي اعتبار التجديدات الفلسفية كما الأدبية [في القرن الثامن عشر] كأنها تظاهرات موازية لتغيير أكبر، هو هذا التحول الواسع للحضارة الغربية منذ النهضة التي استبدلت صورة عالم القرون الوسطى الموحد بصورة أخرى مختلفة جداً عنها » (The Rise of the Novel، ص ٣١). من الثهور أيضاً الاعتقاد بأن الإيديولـوجية في الكتـاب هي تمثيل أمين لـلإيديـولوجيـة في العالم المحيط. « في جميع الأحوال، نادراً ما يكون الكتّاب الكبار ممثلين لإيديولوجية زمنهم؛ إن لديهم بالأحرى نزعة لعرض تناقضاتها الداخلية، أو لتبيان أن قدرتها على الإعراب عن وقائع التجربة هي جزئية جداً » (...Conrad [كونراد في القرن التاسع عشر] *، ص ١٤٧). ولكن إذا كان الكاتب لا يكتفي بالانصياع للأصوات المسيطرة في زمنه، فإن ذلك لا يعني دخولاً أقل في نقاشه معها؛ ومعرفتها إذن ضرورية لفهم هذا الكاتب.

إن مشروعك هو إعادة تكوين معنى العمل كما هو في ذاته، لا أكثر ولا أقل، مستعيناً في ذلك بتحليل مفصل للنص وبتحقيق واسع في السياقات؛ وكما تقول ذلك بنفسك « على الانخراط الرئيسي أن يتجه نحو ما يمكن تسميته الخيال الحَرْفي: ينحصر التعليق التحليلي على النصوص بما يمكن للخيال أن يكتشفه بقراءة حرفية للعمل » (...Conrad، ص X). يمكن لمشروع كهذا أن يبدو عتيقاً اليوم، في عصر قامت فيه « النسبوية التشكيكية » بخطوات كبرى جدية نحو الأمام. من جهتي، عوضاً عن مناقشة الإمكانية النظرية لهذا المشروع، فإنني اكتفي بملاحظة وجوده القائم؛ ومن لا يعتقد بهذا الوجود ليقرأ المئة وثلاثين صفحة التي كرستها لكتاب كونراد قلب الظلمات [Coeur des ténèbres] *.

إلا أن واقعة أخرى تدهشني في الوقت نفسه. المثال النقدي هو إذن الأمانة وحدها، التمثيل الدقيق لجزء من العالم (ذلك الجزء المتكون من انتاجات الفكر). بيد أنك تتكلم عن هذا المشروع داخل كتبك، ليس بصدد نهجك ـ فأنت على العكس بخيل جداً بالتصريحات البرنامجية ـ ولكن بصدد الكتّاب الذين يكونون مادته المفضلة: الواقعيين. إذ يرفض عدد كبير من هؤلاء أن ينظروا في أعمالهم بحد ذاتها: فهي لا توجد، كشفافية خالصة، إلا لتنقل جزءاً من الواقع. « يقتصر هدف نثرهم على ما يعرّفه لوك [Locke] * بأنه الغاية الحقيقية للغة، « نقل حقيقة الأشياء »، ولا تدعي رواياتهم بأكملها بأنها أكثر من تدوين للحياة الواقعية ـ « للواقع المكتوب » كما يقول فلوبير [Flaubert] * » (The Rise of the Novel، ص ٣٠). إنهم يسعون إلى محو أي أثر لتدبير خاص بهم: ليست الوقائع موجودة هناك لكي تمثل قصداً ما للكاتب، وإنما فقط لأنها وقعت. « ها هوذا نوع المشاركة الذي تثيره الرواية بشكل نموذجي: إنها تجعلنا نشعر بأننا على اتصال ليس مع الأدب ولكن مع المادة الفجّة للحياة ذاتها، التي تنعكس مؤقتاً في فكر الأبطال » (المرجع ذاته، ص ١٩٣).

لستَ بعيداً أنت بالذات عن الإقرار بهذا التوازي. ففي تحليلك لأقصوصة لكونراد The Shadow — Line (خط الظل)، تحاول أن تستخرج الموقف الفلسفي لكونراد، وتكتب: « لا

يهتم كونراد بأن يقول لنا إذا كانت مختلف السمات العامة المحددة من قبله في تجربة الراوي « Story and Idea in Conrad's The » هي بحد ذاتها صالحة أو عاطلة، ولكن فقط بأنها هنا (« حكاية وفكر في خط ظل Shadow — Line in Shorerer, éd., **Modern British Fiction**] « حكاية وفكر في خط ظل كونراد » في **القصص الخيالي الإنكليزي الحديث**، تحرير شورير] *، عام ١٩٦١، ص ١٣٤). ها هوذا الموقف الواقعي في الأدب: عرض بدون حكم. إنما في الصفحة السابقة مباشرة تكتب بصدد تحليلك الخاص: « أما فيما يتعلق بمعرفة إذا كانت الأفكار التي نسبتها إلى خط الظل حقيقية أو مثيرة للاهتمام، وإذا ما كان كونراد يظهرها على هذا النحو وكيف، فالمسألة خارج حدود بحثي الراهن » (المرجع ذاته، ص ١٣٣)؛ من نافل القول أن هذه المسألة لن تعالج بشكل أوسع في مكان آخر. إننا إذن، هذه المرة، إزاء موقف واقعي في النقد: هنا أيضاً يكتفي بالعرض دون الحكم. ألهذا السبب عند ما تذكر كتابك **The Rise of the Novel**، عشرين سنة بعد صدوره، تصفه « بعمل من النقد الواقعي » (« The Realities of Realism [« حقائق الواقعية »] *، عام ١٩٧٨، غير منشور، ص ٢٧) وتؤكد « ضرورة الواقعية في النقد الأدبي » (**المرجع نفسه**، ص ٢): أي ليس نقداً للأعمال الواقعية، وإنما حقاً نقد واقعي للأعمال؟

كثيراً ما يستسلم النقاد في النهاية لتأثير مؤلفي أبحاثهم عليهم (بالضبط مؤلفي الأبحاث وليس موضوعها): باختين لدستويفسكي، وفراي لبليك [Blake] *، وأنت للواقعيين، تماماً كما بلانشو لساد [Sade] * أوجاكبسون لكلابنيكوف [Khlebnikov] * ومالارميه وبودلير... تقوم المدارس النقدية بمحاكاة حرفية للتيارات الأدبية؛ ذلك أن النشاط النقدي هو (على الأقل) مزدوج: وصف للعالم من ناحية (كالعِلم إذن) ونشاط إيديولوجي من ناحية أخرى (كالأدب). ليس هناك أي اعتراض على ذلك.

إلا أن برنامج « النقد الواقعي »، المعلن والمتضمن، يطرح مشكلة أخرى. عندما يقدم النقد البنيوي عمله على أنه موضوعي تماماً (لا يرتبط بغير موضوعه) وشفاف، فهو يبقى متفقاً مع تصوره للعمل الأدبي: فهذا العمل الأخير يُعتبر ظاهرة صناعية تستنفد في تأصلها، موضوعاً لا يفسر إلا بذاته. ويقابل تأصل الأدب تأصل العمل النقدي. وليس الأمر على هذا النحو مع ذلك في النقد الشديد التأثر بالسياق الإيديولوجي. وفي الواقع يدحض هذا النقد الأخير البرنامج الواقعي. فالكاتب الواقعي يدعي أن عمله لا يبرر إلا بوجود الأشياء التي يمثلها؛ وهو لا يقر بأن لديه أي مشروع، وبالتالي أي إيديولوجية: إنه لا يحكم، إنه يعرض. أما النقد الإيديولوجي فيهدم هذا الادعاء: إنه يبين لنا أن العمل الواقعي، أبعد من أن يكون مجرد انعكاس أمين للواقع، هو أيضاً نتاج إيديولوجية ما (إيديولوجية الكاتب)؛ من هنا ملاءمة دراسة هذا السياق. إلا أن النقد الواقعي (هذا الصنف من النقد الإيديولوجي) يأخذ على عاتقه، إثر القيام بهذا التدليل، ربما دون أن يتنبه لذلك، المعتقدَ المهدم لتوه ويلمح بدوره: ليس للعمل الذي انتجتْه من تبرير إلا الحقيقة التي يحتويها؛ إنه « قطعة من الحياة »، « واقع

مكتوب »، لا مشروع عنده ولا إيديولوجية، ويكتفي بالتمثيل دون أن يطلق أحكاماً. ولكن لماذا ما كان صحيحاً بالنسبة للأدب لا يعود كذلك بالنسبة للنقد؟ وكيف يحصل أن سطوة الإيديولوجية القوية جداً هناك تتوقف هنا عند عتبة العملية؟

في الحقيقة لا يمكن أن يكون الانغلاق في التأصل إلا برنامجاً: لا يمكن للناقد أن يمتنع عن الحكم؛ إلا أن هناك فرقاً بين الأحكام التي يضطلع بها كاتبها وبين تلك التي يجري تهريبها. إنك تضيف بعد عرضك للإشادة التي قام بها ديفو للعزلة: « يهمل ديفو [. . .] في قصته واقعتين مهمتين: الطبيعة الاجتماعية لأي سلوك اقتصادي والآثار النفسية الحقيقية للعزلة » (**The Rise of the Novel**، ص ٨٧)؛ فنعلم بذلك أن لديك حول هذا الموضوع أحكاماً تختلف عن تلك التي لديفو. وإذ تنقل آراء كونراد حول وظيفة الأدب، لا تتمكن من الامتناع عن التعليق: « لقد أعطانا التاريخ دون شفقة تفنيدات لهذه الادعاءات الصلفة. بمعنى أن الأدب لا يقوم حقاً بهذه الأشياء؛ [. . .] وأن « المجتمع الإنساني » ليس في الواقع « موحداً » لا بالأدب ولا بأي شيء آخر سواه » (**Conrad...**، ص ٨٠). وعندما يؤسس كونراد تشاؤمه الإنساني على حتمية جيولوجية، فإنك تجبهه بالرد: « يمكن منطقياً دحض هذه الطريقة في الاحتجاج البالغة العمومية والبدائية بالقول أن حياة الكوكب هي في النهاية أطول بكثير من حياة إنسان وأن كونراد يخلط حقاً بين طرازين من القياس الزمني مختلفين تماماً (المرجع ذاته، ص ١٥٤). ها هوذا النقد يتوقف عن أن يكون تقديماً خالصاً ويصبح بواسطة الحوار بحثاً مشتركاً عن الحقيقة؛ ولكن بالود التمكن من الاستفادة بطريقة أكثر مباشرة من حكمتك.

في الواقع تشكل « الحكمة والحقيقة » في كتاباتك جزءاً من « اهتمامك الجلي » (« The Realities of Realism » [« حقائق الواقعية »] *، ص ١٨)، كما تشكلان ذلك بالنسبة لقسم كبير من الأدب الواقعي نفسه. هناك توتر خاص بالواقعية بين برنامجها كتقديم خالص ونزوعها الطبيعي إلى الحكم، بشكل تجد نفسك فيه مستدرجاً في **The Rise of the Novel** وسواه إلى التمييز بين نوعين من الواقعية: واقعية التقديم وواقعية الحكم (**assessment** [التقييم] *) بالضبط. وقد اقتصر الحديث حتى الآن على النوع الأول. بيد أن الثاني هو الذي يتميز « باتصال مع كل مأثور قيم الحضارة »، « **بالادراك الحقيقي للواقع الإنساني** » و « بالحكم الحكيم على الحياة » (**The Rise of the Novel**، ص ٢٨٨). وفي الواقع يمارس كل كاتب واقعي النوعين بشكل متزامن: « هناك دائماً شكل من التقويم وثيق الارتباط بالتقديم الذي ينجزه مؤلف ما ». والاختلاف قائم في القصد فقط، إلا أن هذا الـ « فقط » هائل؛ فبالنسبة لفيلدنغ [Feilding] *، على خلاف ديفو، « تستدعي الكلمات والتعابير بصورة قصدية ليس الحدث السردي نفسه وحسب، وإنما أيضاً كل المنظور الأدبي والتاريخي والفلسفي الذي ينبغي على القارىء وضع الشخصية أو العمل فيه (« Serious Reflections on **The Rise of the Novel** » [« تفكرات جدية حول صعود الرواية »] * في مجلة Novel [الرواية، العدد الأول] *، عام ١٩٦٨، ص ٢١٤).

هكذا تتأرجح مؤلفاتك - ومعها أفضل قسم بكامله مما يدعى النقد التاريخي - بين واقعية التقديم وواقعية الحكم، بين البرنامج « التأصلي » وممارسة الحوار، بين هم الحقيقة وهم الحكمة. كان بودي لو أنها انخرطت بزخم أكبر في الخط الثاني؛ ولكنني أعترف بأنني شديد التأثر بالقدر نفسه بهذا الفكر الذي يفضل البقاء في الخطوط الخلفية والذي يقودك إلى أن تكتب (« The Realities of Realism » ، ص ٢٧): « لا يمكنني الاعتقاد بأن علينا في كتاباتنا استعراض جميع مسلماتنا بصورة جلية ».

المخلص إليك
تزفيتان.

عزيزي تزفيتان،

ليس هناك من شيء يسعدني، ومثلي في ذلك مثل كتّاب آخرين على ما أتصور، بالقدر الذي أكون فيه موضع اعتبار من قبل النقاد - إن لم يكن ربما مناسبة ليقال كم قصّر هؤلاء النقاد بإيفاء جداراتي حقها. إنك تقوم بذلك بالتأكيد، وتقوم بأكثر منه: فتقديمك لعملي يبدو لي ليس صحيحاً في أساسه وحسب، إنما هو أيضاً تركيب مفهومي نافذ البصيرة ينسق مختلف مظاهر ما حاولت أن أنجزه كناقد. إلا أنه يبقى هناك بعض الأشياء الصغيرة الأخرى التي يمكن إضافتها.

لقد كان عنوانك بالنسبة لي صدمة تقريباً: هل أكون « ناقداً واقعياً » وحسب؟ في الحقيقة لقد نُعتّ آنفاً في الصحافة بـ « الواقعي السوسيولوجي »، وقد تلخصت ردة فعلي على ذلك، كما قلتُ ذلك في المحادثة التي نوّهتَ بها، بتثاؤب متبوع بدعوة إلى **Nolo Contendere** [عدم السعي للنزاع] *. بين هلالين، بقيت هذه المحادثة غير منشورة لأن الظروف كانت قد أجبرتني أن اضطلع فيها بموقف نقدي عام، ولم أكن أريد في الحقيقة القيام بذلك. في كل الأحوال، كان عنوانها الكامل، بترجمته الحرفية: « قدمان فطحاوان ومغطاة ببيض الذباب: حقائق الواقعية »؛ وكان على التعبيرين اللذين يبدأ بهما أن يشيرا الى أني كنت واعياً للطابع المبتذل والبالي لموقفي النقدي.

بأي معنى يعتبر « موقفي النقدي » « واقعياً »؟

في نظري، ليست دراسة العلاقة بين العالم الحقيقي والعمل الأدبي المهمة الوحيدة التي تلائم النقد الأدبي؛ بحيث أنه لم يكن يحلو لي أن أُصنّف في باب « النقد الإيمائي »، كما كان وضع أورباخ [Auerbach] * بالنسبة للبعض. لا أعني، بالطبع، أن دراسة أنماط التمثيل الأدبي ليست شيئاً مفيداً؛ ومثل أورباخ نفسه يبين العكس بطريقة رائعة (دون أن يستنفد مع ذلك فيه). بالطبع لا أقبل كذلك الموقف المعاكس بصورة مطلقة: فرضية كون العلاقة بين العمل الأدبي والعالم خالية كلياً من أي فائدة، مع هذا التبرير النظري بأن العالم هو كيلن غير متجانس تماماً، بينما الأدب ليس كذلك. وإنني موافق على القول بأن العلاقة بين العالم من

ناحية، وبين العمل الأدبي أو لغته من ناحية أخرى، لا يمكن أن تحلل أو توصف بطريقة استنفادية. إنني أقبل، مع بعض الأسف، حتى بفكرة احتمال أن يكون من الأفضل، إذا أردنا إيجاد نظام نقدي علمي، لأسباب منهجية، أن تُتجاهل العلاقة بين العمل والعالم. ولكنني لا أستطيع القبول بالتأكيد القائل أن ليس هناك من علاقة بين العمل والعالم، أو بين العمل والكلمات التي نستعملها لوصفه؛ وأعتقد، بالعكس، أن قسماً كبيراً من أفضل النقد الأدبي ينكبّ تحديداً على هذه العلاقة بالذات.

أعترف بالطبع بأن هذا الموقف يولد بعض المصاعب المنهجية التي لا يمكن على الأرجح تخطيها في بعض ميادين الدراسات الأدبية. إلا أنني في جميع الحالات أكتفي شخصياً بالميادين الأخرى؛ ولا أتأثر إطلاقاً، فيما يتعلق بهذه الأخيرة في جميع الأحوال، بالمأثور الطويل للفلسفة الغربية التي تمضي في وجهة معاكسة للصورة التي يكونها الحس العقلي السليم عن الواقع. لأي اسباب؟ بكل بساطة لأن النقد الأدبي هو، في الأساس، نشاط اجتماعي أكثر مما هو فلسفي، ولا يجدر القبول في هذا المجال بالتشكيك القائم على البحث في أصول المعرفة العلمية ولا حتى أخذه بعين الإعتبار. ما أحاول القيام به هو، إلى حد كبير جداً، وحسب تعبير إ. أ. ريتشاردز [I. A. Richards] *، « النقد العملي ».

لا يمكنني إذن أن أبالغ في التذمر من لفظ « واقعي »؛ إلا أنني أودّ أن أقترح إضافة صفتي « تاريخي » و « سوسيولوجي » إليه. فأنت تقرّ بالاتجاه التاريخي لعملي عندما تصف الطريقة التي يتأرجح فيها النقد التاريخي على الدوام بين شاغلين: شاغل حقيقة « التمثيل » وشاغل حكمة الحكم. وتقول، بحق على ما أعتقد، بأنك كنت تودّ أن تراني مرات أكثر بقليل إلى جانب « الحكمة » في هذه الثنائية، وهذا ما سميته، في **The Rise of the Novel** « واقعية الحكم » (ص ١٢). إنما كان هناك صعوبة حقيقية. فالأطروحة الأساسية للكتاب تقوم على الجدية الكبيرة ـ كي لا أقول السذاجة الكبرى ـ التي عالج بها ديفو كما ريتشاردسون ما أسميته « واقعية التمثيل »؛ وهذا يفسّر ما هو تاريخياً جديد (بمعنى « بدون سابقة في التسلسل الزمني ») في « ولادة الرواية ». من وجهة النظر هذه في جميع الأحوال كانت « واقعية الحكم » في النهاية سمة للقصة شاركت الرواية فيها، بقدر ما كانت تمتلكها، قصصاً سابقة عليها وأنواعاً أدبية أخرى غيرها. كان علي بالطبع أن أدخل المفهوم نفسه عندما تطرقت إلى فيلدنغ؛ إلا أن التحليل الذي قدمته عنه كان، أو كان على الأرجح، في الظاهر غير كامل. مع ذلك لم يكن لدي أي نيّة للتبخيس من أهمية « واقعية الحكم »: والدليل على ذلك فصلان من الفصول العشرة للكتاب، وهما عن مول فلاندرز [Moll Flanders] * وكلاريسا [Clarissa] *. فهما، عوضاً عن أن يكونا تاريخيين وسوسيولوجيين، نقديان، وأعتقد أن الأسلوب يشير بوضوح إلى أنني أدليت فيهما « بحكمي » الشخصي على هذين العملين؛ أو أنني كنت، في جميع الأحوال، حراً بشكل واضح في ممارسة التحليلات وفي صياغة الأحكام حول القيمة الأخلاقية للأعمال أو للشخصيات، أو لتعليقات المؤلف. وأتصور، بين هلالين،

ان احد الأسباب التي من أجلها لم يتنبه قراء عديدون إلى أي حد أجد نفسي في شجار مع ma Lin - الأحكام الأخلاقية والاجتماعية، هو ما تسميه، بطريقة طريفة وصائبة على ما أعتقد، gua franca [لساني التداولي] * الشخصي، الذي يقوم بدور الوسيط بين اللغة « الإيديولوجية » واللغة « الأدبية ».

لقد تطرقت مباشرة للمسائل التي تهمك في نصين موجزين لم تستعن بهما، Litera- « ture and Society » [« الأدب والمجتمع »] * و « On Not Attempting to Be a Piano » [« حول عدم محاولة للكون بيانو »] *؛ وأسمح لنفسي بأن أستعيد هنا بعض الأفكار المعبّر عنها فيهما. فلو فكرنا بالقيم الاجتماعية والأخلاقية للأدب، للأعمال الكبرى بشكل خاص، لوجدنا ما يلي: إن أعمال سوفوكل [Sophocle] * وشكسبير وغوته وتولستوي هي تعليمية بشكل أساسي، ولكن فقط بمعنى أن وعينا الاجتماعي والأخلاقي أضحى أكثر قوة بفعل مساهمته تخييلياً في أعمال مؤلّفين كان لديهم رهافة حس إلى أرفع حد تجاه وقائع التجربة الإنسانية. بيد أنه كان لهذه الوقائع دوماً مكوّن اجتماعي قوي جداً.

من وجهة النظر هذه يبدو التعارض الأدبي بين تأكيد الواقعيين والطبيعيين على الوصف الحرفي للعالم الاجتماعي الحقيقي من جهة، وبين تأكيد البرناسيين والرمزيين على الاستقلالية الفنية لمولدات الفكر من جهة أخرى، يبدو هذا التعارض غير مطلق أبداً، لأنه، حتى لو كان هناك تباين عريق بين أولئك الذين ينظرون إلى الإنسان ككائن اجتماعي بصورة أساسية، وبين أولئك الذين يشددون على التفرد الفردي، فإن قوة التناقض تتجه إلى التلاشي منذ اللحظة التي يقرب الكاتب فيها ريشته من الورقة: وكما قال وليم بولتر ييتس [W. B. Yeats] * « الفن هو الفعل الاجتماعي لإنسان منعزل ».

هناك عنصر نقدي ليس بواقعي ولا حتى باجتماعي، لكنه مع ذلك، على طريقته، أخلاقي. فالأدب فعلٌ إجتماعي من نوع خاص جداً، يذكرنا أن التعبير « الأدب والمجتمع » يمكن أن يكون محيراً كونه يوحي بتمييز أكثر إطلاقاً من ذاك الذي يوجد في الواقع. وذلك للسبب التالي على الأقل: إن الأدب من وجهة مقبولة تماماً، هو مجتمعه الخاص؛ إنه الوسيلة الأكثر رهافة والأكثر ديمومة التي وجدها الإنسان ليتصل بأشباهه؛ إن أحدى وظائفه، وليس أقلها أهمية، هي إعطاء أولئك الذين أتقنوا لغته شيئاً ما لم يتمكن أبداً أي مجتمع من تقديمه لهم. إنني أقبل إذن، وعلى مستوى من التجريد رفيعاً نوعاً ما، بوجوب اعتبار الأدب، على الأقل جزئياً، كنشاط مستقل، عوضاً عن اختزاله إلى أصناف إيمائية أو مرجعية أو تاريخية أو اجتماعية؛ ولكنه يبقى، حتى في هذه الحالة، جمالياً وأخلاقياً.

في الحقيقة، إن التقليد الأخلاقي عامة قائم منذ مدة طويلة في النقد الإنكليزي، من ماثيو أرنولد [Mathew Arnold] * إلى ف. ر. ليفز [F. R. Leavis] *. أذكر أنه كان عليّ أن أعالج، لدى تقديمي امتحان الإجازة النهائي في كمبريدج [Cambridge] *، مدار

« الوعّاظ الإنكليز ». يشتم من ذلك رائحة الانحباس والريف، إلا أن لائحة المراجع كانت تب
في الواقع بأفلاطون [Platon] * وأرسطو [Aristote] * وتنتهي بعدد كبير من الفلاس
والروائيين والشعراء المحدثين، الإنكليز كما الأوروبيين. ومن المميز للعديد من النق
الإنكليز، وأنا منهم، أن ينظروا في الأعمال الأدبية من زاوية أخلاقية بصورة حازمة ـ حتى و
لم تكن حصراً كذلك ـ؛ كان أحد أصدقائي الأميركيين يدّعي أن كتابي عن كونراد لم يكـ
سوى كتاب « لوات [Watt] * أيضاً عن الحياة ». إنني لا أعترض بشكل خاص على هـ
التقدير الساخر. إنه ينطبق في الواقع حقاً على مهنتنا كمعلمين. إن ما يطلبه منا عدد كبير
أفضل طلابنا هو حقيقةً نظام مطلق من الحقيقة؛ ومعظم المؤلفات المختلفة الأكثر تأثيـ
لنقدنا، منذ الشكلانية حتى البنيوية والسيميائية، تشترك في فرضية أن من واجبنا استخراج نو
من الترسيمة العالمية والثابتة انطلاقاً من المميزات العرضية والمتفردة للعمل الأدبي. لكننا بحـ
تأكيد لسنا بحاجة إلى بليك أو أرنولد لكي نتعلم أن الأدب يستمد قوته المتميزة من طابـ
الحسي. أن يجابه فكرٌ وحواس ومشاعر الفرد ليس النموذج العالمي المقدم من قبل الأستاذ
الطالب، ولكن المقاومة العنيدة لخاصيات الآخر ـ أو، حسب تعبير ماثيو أرنولد الـ « لا
نحن » ـ فذلك يمرن الخيال؛ وفي ذلك تكمن، بشكل رئيسي، القيمة التربوية لقراءة الأعمـ
الأدبية. وكما قال كولردج [Coleridge] * ذلك في محاضرته الحادية عشرة حول شكسبير
« الخيال هو السمة الفارقة للإنسان باعتباره كائناً يتقدم ».

بالمناسبة، لم يكن لاهتمامي بالقيم الاجتماعية والأخلاقية من علاقة بحضور أو غيا
مشروع تعليمي لدى المؤلف. فنوع الخيال الذي كان كولريدج يتطلع إليه هو ذلك الذي كـ
ينتج عنه، كما كتب ذلك، « إخراجُ الفكر خارج الكائن ». تلك كانت الوظيفة التربوية الرئيـ
للأدب حسب كولريدج؛ ولا يسعني إلا التعبير عن اتفاقي معه. ومن المستحسن أن تكر
الدروس الجامعية في كليات الآداب لقراءة ـ لقراءة حقيقية ـ للأدب الذي هو حقاً أدب
وللكتابة عن الأدب، كتابة تحاول، على طريقتها المتواضعة، أن تكون أدباً، أو في جمـ
الحالات ألا تشين هذا الأخير. يبدو لي أن برنامجاً كهذا بسيطاً، وقليل الطموح، وحتى بالـ
هو النتيجة الطبيعية لمتطلبات موضوعنا وللأسباب التي من أجلها نتفانى.

وقد لمح تورغنييف [Tourgneniev] * إلى أحد أسباب هذا التفاني منذ مئة عام
قصيدة نثر موجزة يعبر فيها عن عواطفه الشخصية تجاه لغته الخاصة؛ ولا يزال الأطفال الرو
حتى اليوم، على ما أعتقد، يحفظون هذه القصيدة عن ظهر قلب. فتورغنييف يستحضر عظ
وقوة وحقيقة وحرية لغته، ويضيف بعد ذلك: « لولاك، كيف كان بمقدورنا ألا نغرق في اليأ
لرؤية كل ما يجري حولنا؟ إلا إنه من المستحيل الاعتقاد أن لغة كهذه لم تعط لشعب عظيم ».

هناك بعد أمران: إنك تستشهد بهذه الجملة: « لا يمكنني الاعتقاد بأن علينا في كتاباتنا
استعراض جميع مسلماتنا بصورة جلية ». هذا التحفظ في التعبير عن مقدماتي المنطقية يأتيني
جزئياً من تجريبيتي، أو من تشكيكي العام أمام المناهج الفلسفية؛ وجزئياً من الفكرة التي

أكونها عن وظيفة النقد. إذ ينبغي أن يبقى هذا النقد متواضعاً نسبياً: كان سارتر يقول إن الغريب [L'Etranger] * كان ترجمة انطلاقا من الصمت الأصلي؛ وأجيز لنفسي أن أضيف أن النقد الجيد ليس إلا استعادة مسهبة لما سبق للآخرين أن ترجموه ـ إنما استعادة مسهبة هي في الآن ذاته توضيح وجواب، و، بدون التلاعب بالكلمات، مسؤولية أخلاقية مضطلع بها. وعلى هذا النقد أن يبقى متواضعاً كذلك في اختيار المدارات التي يتيح لنفسه التعرض لها. وليس هذا التحفظ النقدي ربما إلا انعكاساً للفكرة التي لدى الإنكليز حول اللياقات في مجال الكلام العلني؛ إلا أن هناك حسنات لا يمكن إنكارها في عدم الكلام مباشرة عن حقيقة أو عن قيمة عمل أدبي مثلاً. إحدى هذه الحسنات أن ذلك يترك للقارىء أموراً أكثر ينجزها بنفسه. أعتقد أنه لا يمكنني التعبير عن آرائي بصدد القيم الأدبية كقيم أدبية إلا إذا افترضت وحدة في الاعتقاد بيني وبين قارئي.

لا أقول ذلك كي أنكر معاينتك القائلة بأن فكرتي عن النقد « مكتفية بذاتها » أكثر من اللزوم؛ لدي بدون شك ميل إلى حصر مكان اللقاء بقارئي بطريقة أضيق من تلك التي يستعملها كثير من النقاد الآخرين. وهذا جزئياً نتيجة رغبتي في اختزال المادة النظرية إلى الحد الأدنى؛ وإذا سمحت لنفسي بملاحظة شخصية فإن النتيجة المفارقة لهذا الاختيار هي أنني، في الحين الذي أنا فيه معروف إلى حد كبير من قبل قرّاء عديدين للنقد، غير معتبر كناقد من قبل جميع زملائي. لقد كان أحد المتخصصين في كونراد أندريه بوسْزا [Andrzej Busza] * يقف متحيراً أمام هذه الواقعة، وقد سألني مرة عن النفور الذي يثيره « منهجي » لدى بعض النقاد الآخرين، فأجبت: « لم يُقم الحسّ العقلي السليم أبداً مدرسة ».

يمكنني أن أوضح موقفي من خلال مثل معبر. فقد تلقيت منذ بضع سنوات اعتراضات جدية من قبل ناشري الأميركي: إذ لم يكن يريد أن ينشر مخطوطتي عن كونراد. وقد كتبت إليه رسالة ساهمت في تغيير قراره وفيما يلي مقتطف منها: « تطلب مني لجنة القراءة أن أبرر تماماً عملي النقدي عن كونراد. بإمكاني، بدون صعوبات بالغة، أن أضيف ملحقاً لمدخلي (توجد أمثلة على ذلك في معظم أطروحات الطلبة). ولكنه سيكون إذاك بالضرورة مجرداً وتبسيطياً، وسيوحي بأنني أعطي لنفسي قدراً كبيراً؛ وكان بذلك أبعد الكتاب عن الدائرة الأدبية الخاصة التي أوجهه إليها. لو كنت بدأت الكتاب بمثل هذا التصريح لكنت للتو أضجرت، أو أهنت أو أثبطت عزيمة العديد من قرائي، لأنه كان بدا علي أني أقول: « ها هوذا موقفي من مختلف المبادىء التي نناقشها نحن النقاد منذ قرون. انتبهوا جيداً لأن هذا هو الثمن الذي عليكم أن تدفعوه لكي يتاح لكم الدخول إلى الكتاب الذي يلي ». إلا أنني في الواقع لا أفكر بأن الوضع هو على هذا النحو، ولا أعتقد أن لأحد الحق في إعلان مبدأ عام ينبغي، بناء عليه، على كل كتاب نقدي أن يحتوي (كما كانت رسالة ناشري تطلب مني) « تصريحاً صريحاً أو تفسيراً لمبررات وجود منهجه النقدي ». إنني بالأحرى إلى جانب صمويل جونسون [Samuel Johnson] * الذي كان يرفض « نفاق أولئك الذين يحكمون حسب المبادىء عوضاً عن

الإدراك ».

لقد وجدت دوماً أن موقفي تجاه الأدب والسياق المؤسساتي الذي يتعايش معه، كان أكثر بساطة بكثير، وأكثر حدساً بكثير، وأقل إثارة للنقاش أو الصياغة النظرية بكثير من موقف العديد من زملائي. وإذا بحثتُ عن صورة تتيح تجاوز الفصل بين الخاص والعام، فعلي أن أعود أكثر من ثلاثة عقود إلى الوراء، إلى الضفة اليسرى من نهر السين [la Seine] * حيث وجدت نفسي عام ١٩٤٦ بعد غياب سبع سنوات أمضيتها في الجيش. لقد أذهلتني أربع كلمات جديدة في المحادثات التي سمعتها آنذاك. وقد مللت بسرعة من الثلاث الأولى: ملتزم؛ أصيل؛ عبثي؛ إلا أن الرابعة، الأشياء، بدت مغطاة أقل بقليل ببيض الذباب. فانصرفت باهتمام هائل إلى قراءة قصائد نثرية لفرنسيس بونج [Francis Ponge] * التي كانت بالضبط حول « الأشياء ». إنني أذكر بشكل خاص مقالاً صحفياً بصدد محاضرة لبونج عنوانها **محاولة شفوية** [**Tentative orale**] * (١٩٤٧). وكانت هذه « المحاولة » تذكر بأناقة إدانته للمغالاة الرائجة بشأن الأدب، وقرفه إزاء الاقتراحات النظرية العامة؛ وكان يقول فيها أيضاً كيف قرر، إذ وجد نفسه في كتاباته الخاصة، في استحالة ترجمة الموضوعات الأدبية الكبرى إلى كلمات، أن يركز بدل ذلك، مثل إنسان على حافة الهاوية، نظرته على الموضوع المباشر، الشجرة، الدربزين، الخطوة التالية، وأن يسعى لجعله في كلمات. لقد كانت تلك ندوة مضادة رائعة، وخاصة نهايتها. لقد اندفع بونج قائلاً: « أو لم يكن لنا محاضرة؟ » « ممكن جداً. ولكن لماذا طُلبت محاضرة ممن يُطلق عليه عامة اسم شاعر؟ » وعندها ختم قائلاً: أيتها الطاولة العزيزة، وداعاً! » وانحنى بونج إثر ذلك على طاولته وقبلها؛ ثم أوضح: « كما تلاحظون، إذا كنت أحبها فلأن لا شيء فيها يسمح بالاعتقاد بأنها تعتبر نفسها بيانو ».

كنت أود لو أن نشاطي النقدي والتعليمي كان على نفس القدر من البساطة وفي الوقت ذاته على نفس القدر من الشمولية لحركة بونج. إذن لكان عليه أن يتضمن المكونات الأربعة الضرورية ذاتها: إقرار فكري بما أتقصاه، بصورة متواضعة وإنما غير مباشرة؛ تقدير جمالي لموضوع اهتمامي لما هو عليه حقاً؛ انضواء مباشر لمشاعري تجاه هذا الموضوع؛ وأخيراً، وربما بشكل عابر، محاولة للتعبير بالكلمات عن هذه الأشياء الثلاثة الأولى. وأفكر بأنه ينبغي لمشروع جماعي من الطلبة والمعلمين في قسم الأدب أن يتضمن أخذاً بالاعتبار لهذه المكونات الأربعة. ويكون المبرر الكافي لوجوده، بكل بساطة، كما يقول بونج في « ملاحظات من أجل صَدَفة » [« Notes pour un coquillage »] *، إن الكلام والأصرحة المنشأة بواسطته هي الأشياء الأكثر ملاءمة للمحارة الإنسانية، وهي تسمح لها بالشعور بأخوّتها مع موضوعات عالمها وبالتعبير عنها.

إلى ذلك يمكنني فقط أن أضيف أنني لم أحاول أبداً أن أكون بيانو.

صديقك إيان

الأدب كواقعة وقيمة

محادثة مع بول بنيشو

« إلتقيت » بمؤلفات بول بنيشو من خلال درسي لتاريخ الإيديولوجيات في فرنسا: لقد بدت لي تعليقاته المكرسة لكتّاب كنت أقرأهم، لاروشفوكو [La Rochefoucauld] *، روسّو، كونستان [Constant] * في كل مرة حصيفة بشكل خاص. فاطلعت إذاك على مؤلفاته الكبرى: **أخلاقيات القرن العظيم** [**Morales du grand siècle**] *، **سيامة الكاتب** [**le sacre de l'écrivain**] *، **زمن الانبياء** [le Temps des prophètes] *، وتبين لي أن الحياة الأدبية والفكرية الفرنسية بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر تمتلك في شخصه مؤرخا من نوعية نادرة، تستحق أعماله أن تعرف ليس كمقدمة لا غنى عنها لهذه المادة وحسب، وإنما أيضاً كتحليلات تاريخية نموذجية. وما كان يستهويني أيضاً هو أن أي انشغال بـ «النقاء» كان غريباً عنه (فليس لديه أي محاولة لاختزال الأدب إلى «الشعر الصافي»): في هذا العمل النقدي لم يكن الأدب إلا مركزاً لمجال أوسع مكون من الكلام العلني.

إلامَ ينبغي إحالة هذه الصوابية في التأويل؟ بالطبع، إن المعلومات لدى بنيشو غزيرة وأكيدة: فهو لم يكتف بقراءة الأعمال الكبيرة، وإنما قرأ أيضاً الأعمال الأخرى، وحتى صحافة العصر؛ لكن ذلك بالطبع لا يكفي، وقد يكون حتى من غير الضروري ذكر هذا الشرط الأولي لو لم يكن هنا وهناك اتجاه لنسيانه. لقد بدا لي أن « سرّ » بنيشو قائم في مكان آخر: في انشغال بالحقيقة التي تثير الحيوية في تحليلاته. الحقيقة التي لم تعد بمعنى المعلومات الصحيحة وحسب، وإنما أيضاً كأفق لبحث مشترك بين الكاتب والناقد. فأفضل وسيلة لاكتشاف « قصد » الكاتب هي قبول دور المحاور هذا (وليس الاكتفاء بإعادة تركيب أمينة - التي تكف من هنا بالذات عن كونها أمينة)، وإبداء الرأي إذن بالصوابية المحتملة لأحاديثه؛ ودعوة القارىء بذلك إلى الانخراط بدوره في البحث عن الحقيقة عوضاً عن تقديم موضوع جاهز إليه، يهدف إلى إثارة الصمت المعجب.

علي أن أحدد، كي أكون شمولياً، أنه إذا كانت أعمال بنيشو تبدو لي نموذجية من جهات عدة، فهي تثير في نفسي أيضاً بعض التحفظات، وأهم هذه التحفظات، والوحيدة بينها التي

تطرح مسألة مبدئية، تتشكل أمام الاهتمام القليل الذي يوليه بنية الأعمال نفسها، أنماطها البلاغية، السردية، النوعية (ولكنه أجابني، خلال محادثتنا، وكما كنت فضلاً عن ذلك أتوقعه، أن الأمر لم يكن يتعلق حقاً بمسألة مبدئية، وإنما بميل وباختيار شخصيين ليس هناك من مجال للاستفاضة في التعليق عليهما).

لا تحتل أفكار بنيشو العامة حول الأدب والنقد إلا موضعاً بسيطاً في مجموعة أعمال غنية بنصف دزينة من المجلدات. لهذا السبب اعتقدت أنه من المفيد تحليل نهجه من خلال تصريحاته المبدئية كما من خلال دراساته الحسية. إلا أن شكاً قد ساورني يتعلق بشكل هذا التحليل. يقول بنيشو متحدثاً عن النقد، وعن نقده الخاص: « إذا كنت أجرؤ أحياناً على كشف ما في الأعمال من أشياء لم يقم ربما المؤلفون بوضعها فيها بدراية منهم، فذلك على أمل أن يقبلوا اكتشاف هذه الأشياء فيها لو كانوا حاضرين » (الكاتب وأعماله [L'Ecrivain et ses Travaux] * ص XIV). لقد قررت أن أتبع وصيته وأن أعرض عليه تأويلي لفكره، كي يتمكن من التعبير عن موافقته أو مخالفته، ومن الإجابة عن الأسئلة التي ولدتها هذه القراءة في نفسي. فمنذ زمن طويل وبلوغ المؤلف الذي يعمل الناقد عليه متعذر بشأن طلب من هذا النوع، في أغلب الأحيان. لقد كان لي حظ العيش في نفس الوقت وفي نفس المكان اللذين عاش فيهما مؤلفي.

لقد تعارفنا ذات صبيحة شتائية باردة في الحي اللاتيني [في باريس] *. وقبل بنيشو فكرة المحادثة، وقد أنجزنا معاً، ودون السعي للتخفيف من اختلافاتنا النص التالي. وهو يتناول إذن فكرة معينة عن النقد وحسب، ولكنه يشكل مثلاً يوضحها أيضاً.

الأدب

تعريف

تزفتان تودوروف: لتحديد موضوع عملك، استبعدتَ التعريفين الأكثر سطوة للأدب: « الكلاسيكي »، وبصورة أكثر تحديداً تعريف أرسطوالقائل بأن الشعر هو تمثيل باللغة، بينما الرسم هو تمثيل بالصورة، الخ؛ و « الرومنطيقي » القائل بأن الشعر هو استعمال لازم للغة، فن اللغة. لقد انطلقت من مفهوم آخر للأدب، اكثر اتساعاً، حيث لا شيء يفصله بشكل فظ « عن كل ما يكتب للجمهور » (الكاتب... [L'Ecrivain...] * ص X] *. إن أول ما يدهش في مقاربتك هو انطلاقها ليس من طبيعة النتاج ولكن من استعماله (كان تينيانوف [Tynianov] * يقول أن يوميات حميمة تعتبر من الأدب في بعض الفترات، ولا تعتبر كذلك في فترات أخرى). (ولكن ألا يوجد أي انسجام عميق بين الوظيفة والبنية ؟) وكانت النتيجة: إنك عالجت في كتبك مالارميه [Mallarmé] * كما الشعر الشعبي، وكورناي [Corneille] * كما باسكال [Pascal] *.

إن ما تأخذه على التعريفات السابقة للأدب هو اختزالها هذا الأخير إلى فن، أي إلى موضوع للتأمل الجمالي الصرف. « لا يمكن تحويل الأدب [. . .] إلى مجرد « طرق كلام » » (أخلاقيات القرن العظيم [Morales du grand siècle] * عام ١٩٤٨، أعيد طبعه عام ١٩٨٠، ص ٢٧٣)، و « القصص الخيالية الأدبية [هي] أبعد ما تكون عن مجرد تسليات في الحياة المنحضرة » (الكاتب. . . . ، ص X). (ولكن هل يتعلق الأمر هنا حقاً بالفن أو فقط بالتصور الرومنطيقي للفن؟ وهل أن الرسم ليس إلا فناً، بهذا المعنى الضيق للكلمة؟) الأدب فن ولكنه أيضاً شيء آخر، شيء يقترب بواسطته الأدب ليس من الموسيقى والرقص، ولكن من الخطاب التاريخي أو السياسي أو الفلسفي. إنه « يُلزم [. . .] الشعور والتصور » (أخلاقيات. . . ، ص ٢٧٣)، إنه طريقة « في إبداء رأي حول العالم والوضع الإنساني » (الكاتب. . . ، ص X)؛ و « ينجح الكاتب عادة اعتماداً موثوقاً على قيم ما » (المرجع نفسه، ص XV). فالأدب هو وسيلة لاتخاذ موقف بالنسبة لقيم المجتمع؛ لنقل بكلمة أنه إيديولوجية. لقد كان كل أدب دوماً الاثنين معاً، فناً وإيديولوجية ومن العبث البحث عن جواهر صرفة: هذا هو على سبيل المثال درس الرومنطيقية. « إن مؤلفي الأنساق هم [. . .] إخوة الشعراء. ولا يمكن تجاهل هذه الأخوّة، بل أكثر من ذلك، لا يمكن التأسف عليها، ولا يمكن من خلال تصور رومنطيقية صرفة قد توفّر على الفن مزيجاً زانياً من الإيديولوجية: إذ لن يعود هناك من رومنطيقية ولكن شيء آخر لا يوجد في أي مكان » (زمن الأنبياء [le Temps des prophètes] * عام ١٩٧٧، ص ٥٦٦).

على افتراض أن الأشياء مطروحة على هذا النحو، ألا يمكن تعريف الأدب كتقاطع بين الخطاب الشائع (وبالتالي الايديولوجي) والفن؟ مع أنه يجدر الاتفاق على معنى كلمة « فن » ذاتها.

بول بنيشو: أريد أن أقدم فقط بعض الملاحظات حول مشكلة التعريف هذه. بشكل عام، وفي دراساتي بشكل خاص، لست نصيراً متحمساً للتعريفات. خاصة وأن تعريف الأدب نفسه يبدو لي غاية في الصعوبة. فكل تعريف، في مثل هذه الحالة، يتعرض لأن يكون أدنى أو أبعد من موضوعه. والتعريف الذي ذكرته في البدء، والذي يدعو أدباً « كل ما يكتب للجمهور » فيه شطط؛ وليس له إلا فضل واحد، وهو لفت الانتباه إلى استحالة تعريف، ذي حدود دقيقة. والتعريف الذي تشير إليه لاحقاً، والذي يجعل من الأدب « فناً لغوياً » لا يستحضر إلا مظهراً ضيقاً جداً من الشيء المعرّف. يمكن تقديم المأخذ نفسه، بنسبة أقل، على التعريف الذي تقترحه أخيراً: لقاء الخطاب الايديولوجي والفن؛ وهو لا يعطي أي فكرة، على سبيل المثال، عما يمكن لعمل مسرحي، أو قصيدة، أن يكونه، إنه شبحي تقريباً. إلا أنه يتميز بطرحه لحقيقتين حاضرتين تقريباً بصورة ضرورية في كل عمل أدبي، شرط تخليص مصطلح الايديولوجية من كل شائبة مبتذلة. ومن المهم التشديد على ذلك لأن شائبة كهذه ارتبطت بكلمة إيديولوجية أصلاً: فهي « فكرة مجوفة وضارة » في لغة الثورة - المضادة؛ ثم « فكرة مستعبدة للمصالح المادية تحت مظهر خادع بالاستقلالية » في اللغة الماركسية. على

العكس من ذلك، ينبغي النظر إلى « الايديولوجية »، باعتبارها نشاطاً فكرياً يطرح قيماً، في كامل دورها كإحدى الملكات الأساسية للإنسانية.

الفن والايديولوجية

ت. ت.: إذا تم القبول بتعريف كهذا للأدب (ولو كتخمين أوّلي)، فإنه يمكن توقع معالجة متوازنة للجانبين « الإيديولوجي » و « الفني » للمؤلفات. بيد أن ذلك ليس هو الحال لأن الأدب في كتبك (في ردة فعل على وضع سابق؟) « يعتبر بشكل رئيسي كحامل للأفكار » (سيامة الكاتب [le Sacre de l'écrivain] * عام ١٩٧٣، ص ١٨)، وإنك تعلن عدم اهتمامك بغير « الآراء التي ينقلها الأدب » (المرجع نفسه، ص ٤٦٦). في الواقع، عندما تقوم، في أخلاقيات القرن العظيم على سبيل المثال، بتحليل إيديولوجية كورناي، فإنك تستمدها بشكل كامل من حبكة مسرحياته، ومن الشخصيات وتصريحاتهم، دون أن تقدم أي ملاحظة حول النوع، التأليف، الاسلوب، العروض، إلخ. ـ هل أن عناصر العمل هذه عرضية واعتباطية؟ أو أنها تفلت في الوقت الذي تخضع فيه لتنظيم خاص بها من السطوة الايديولوجية؟ كما أنك لا تقوم أبداً بتحليل عمل أدبي بكامله: هل يعني ذلك أن مستوى الانبناء هذا، القائم على مسافة متساوية من العنصر المنعزل (جواب، حدث، مدار) ومن العالم الكلي للكاتب، غير ملائم لتعيين فكره؟

صحيح أنك تقدم في الحقيقة بعض التحديدات حول طبيعة « الأفكار »، وهي تجعل منها شيئاً آخر غير كونها آراء صرفة. فما يهمك فعلاً ليس الرأي كما يمكن أن نجده في أي عمل نظري، وإنما هذا الرأي بالذات المتورط، إذا أمكن القول، في وجود فردي، في بعض الأشكال الخاصة، في التمسك ببعض القيم. لقد كان ذلك الموقفَ الذي سبق أن عبرتَ عنه وبيّنته في أخلاقيات القرن العظيم: « تكمن الدلالة الحقيقية لفكر ما في النيّة الإنسانية التي توحي بها، في السلوك الذي تؤدي إليه، في طبيعة القيم التي تطريها أو التي تدينها، أكثر مما هي في مقولها التفكري. [. . .] إن ما يجدر البحث عنه لإعطاء معنى للنقاش، ومدى إنسانياً ما للأفكار التي تحتدم فيه، هو المصلحة العميقة، الهوى الذي ساده حقيقة » (ص ١٢٤ ـ ١٢٥).

مع ذلك فإنك عندما تقوم بتحليل مؤلف كمالارميه تبدو وكأنك تتبنّى موقفاً مختلفاً. إنك تقيم هنا تضامناً بين التقنية الشعرية والفكر، بين « الشكل » و « المحتوى »: « ليس هناك من انقطاع بين « نقاش عالم اللغة » الذي يثيره نحوُ مالارميه حسب تعبيره نفسه وبين التأمل الذي يدعو إليه، عن بعد متزايد أو بشكل سرّي، « اللمعان تحت » الذي يعلن مالارميه أنه « قلما يمكن فصله عن السطح المسلّم للأعمال الاعتيادية » » (الكاتب . . . ص ٧٦). إنك تستعيد الموقف ذاته في دراسة أقرب عهداً (« الشعرية والماورائية في ثلاث سونيتات لمالارميه » [« Poétique et métaphysique dans trois sonnets de Mallarmé »] * في هوى

العقل [la Passion de la raison] *، عام ١٩٨٣)، حيث تبحث من جديد عن « الدوافع العميقة للغموض المالارمي » (ص ٤١٥)، وحيث تستنتج بعد تحليلك لتفصيل بناء إحدى القصائد بالذات: « تؤكد البنية الغريبة للسونيته، بشكل ما، الماورائية المصرح بها فيها. [...] وفي الإجمال تعطي تقنية مالارميه ذاتها هنا لإنكاره للروح شكلاً » (ص ٤١٤).

هل هذا الاختلاف في المعالجة مقصود؟

ب. ب.: لا أعتقد أنني فكرت أبداً بأن الايديولوجية في الأدب تستحق انتباهاً أكثر من الفن. وفي المقطع ذاته الذي تذكره أقول: « [إن المنظور] الذي جعلت نفسي فيه يبدو مطلاً خاصة على الأفكار التي ينقلها الأدب ». إنّ الكلمات التي أشدّد عليها تشير إلى أنني لا أعرّف نقداً مثالياً، وإنما اختياراً شخصياً. ثم فصّلت مطولاً فكرة ضرورة اقتران الأفكار بالأشكال الحسية في الأدب. إن واقع عكوفي بشكل رئيسي على ما يسمى « تاريخ الأفكار » يستجيب لميولي الفكرية وإيثارات فضولي، هذا كل ما في الأمر. من ناحية ثانية، يبدو لي أن التعبير « تاريخ الأفكار » يؤدي بشكل سيء ما حاولت القيام به: لأن الأفكار، المجردة تعريفاً، تكف عن أن تكون كذلك عندما تتجسد في أدب ما، وتتقدم في جسم ما.

صحيح أنني أميل إلى الاعتقاد، عامة، بأوّلية نسبية للفكر على الأشكال، بقدر ما يبدو لي أن قصداً إيديولوجياً واضحاً إلى هذا الحد أو ذاك هو الذي يستخدم في أغلب الأحيان مواد البناء الحسية للعمل. إلا أنني لا أستبعد إطلاقاً إمكان حصول العكس. وليس هذا النقاش بأساسي، لأنه لا يتناول إلا جزءاً من التأثير، له قليل من الحظ أن يكون ثابتاً، بين مكونين ضروريين بصورة متساوية.

تقول أنني لا أقوم أبداً بتحليل بناء عمل معتبر بحد ذاته. لكنني قمت بذلك، بالنسبة لـ فيدرا راسين [Phèdre de Racine] * على سبيل المثال (في مجموعتي الكاتب وأعماله [l'Ecrivain et ses Travaux] *). صحيح أنني تفحصت شخصيات هذه المأساة في السياق العام، الفولكلوري والأدبي، للروايات السابقة لهذه الخرافة موضوع المأساة. إلا أن هذا البحث المسبق بدا لي لا غنى عنه لإضاءة تأليف وتكوين فيدرا الراسينية، التي أردت أن أبين فيها التضافر القوي بين رؤية للعالم وتنسيق لمواد البناء الشكلية. لقد مضيت أبعد من ذلك في حالة أخرى، هي حالة رودوغين كورناي [Rodogune de Corneille] *. إذ حاولت أن أبين كيف أن مشروع سيناريو، متبنى من قبل مؤلف هذه المأساة بقصد المأثرة الشكلية والمفارقة، أضفى اتجاهاً طريفاً على مفهوم شخصيات الدراما ودلالة الدراما نفسها. لقد بقيت هذه الدراسة التي شكلت سنة ١٩٦٧ موضوع محاضرة في معهد المعلمين دون نشر حتى اليوم، ولم يكن بإمكانك أخذها بعين الاعتبار. ولم يتح لي للأسف متسع من الوقت كي أتفرغ أكثر لدراسات من هذا النوع.

أما فيما يتعلق بالشعراء، فإن المسألة لا تطرح بالنسبة إلي بشكل مختلف. لقد نظرت

غالباً، فيما يخص الرومنطيقيين، في الفكر الذي يبرز في مجمل أعمالهم أكثر مما نظرت في تكوين هذه القصيدة أو تلك من قصائدهم؛ وأقوم اليوم بتحضير مجموعة دراسات من هذا النوع. إلا أنه لا يوجد فكر شعري، مهما نُظر فيه بعمومية، غير مرتبط بالوقائع الشكلية. وإذا كان الأمر يتعلق بدراسة قصيدة خاصة، فلا يمكن تلافي النظر في تنظيمها الكلامي. وهذا يصح بالنسبة لكل شاعر، وليس مالارميه باستثناء؛ ولكن بما أنه جعل من تقنيته ستاراً ينصبه بين معاني قصائده والقارىء، فإنه يفرض بشكل ملح أكثر من سواه ولوج هذه التقنية ـ المفردات، النحو، الاستعارات المتدبرة قصداً بشكل لا نمطي ويستدعي التفحص. لقد قمت طيلة حياتي، هنا وهناك في مقالات ومع طلابي، بدراسات لقصائد ولمآسٍ ولروايات. إلا أنني اخترت بالأحرى كتابة كتب حول كتاب، وحتى حول مجموعات من الكتاب، متفحصاً إياهم في مجموعة أعمالهم. ولا يسمح اختيار كهذا، على مستوى الطرائق التقنية والأشكال، إلا بملاحظات عامة لا أعتقد أنني أهملت القيام بها عندما لم تكن تبدو لي بديهية.

لدي كلمة أضيفها. إنني كرست وقتاً طويلاً لدراسات الشعر الشفهي (التقليدي أو « الفولكلوري ») الفرنسي والاسباني، وأجاهر في هذا المجال ـ عن خطأ أو عن صواب ـ بأن الإيديولوجية قليلة الأهمية. فهذا الشعر (الرومانسيرو(*) الإسبانية، الأغنية الفرنسية ذات المأثور الشفهي) ينقل، من القرون الوسطى إلى أيامنا، مصطلحات وأنماطاً تمتعت برصيد مستمر؛ والتغييرات التي جعلها التطور التاريخي الاجتماعي، عبر العصور، تتعرض لها هي أكثر من بديهية ولا تفاجىء أحداً؛ وهي لا شيء يذكر بالنسبة لديمومة الموضوعات المعالجة، والترسيمات السردية الروائية والأحكام التي ترافق بصورة واضحة إلى هذا الحد أو ذاك مختلف أوضاع الحب، والخيانة، والزنا، والقتل، والحرب. في المقابل، لهذا الشعر أهمية كبرى لما يجعلنا نشهده من طرائق الخلق الشكلي: فتحت اللعبة اللانهائية والمتجددة للروايات المختلفة، نلحظ أن نظام القص، وتنظيم الأحداث، وتفصيل السمات والتعابير، تتغير، تتنوع، محرّفة أو مهدمة للقصيدة حيناً، ومُدخلة فيها جمالات وآفاقاً شعرية جديدة حيناً آخر. لقد تعلمتُ في هذه الدراسة كل القيمة الأدبية لمواد البناء، ولوجودها المستقل نسبياً ولترتيبها. وصحيح أن هذا الترتيب ينتظم، ويعيد انتظامه، إلى حد كبير، وحده، خاصة في الشعر الشفهي، بواسطة اللعبة الآلية للتداعيات. مع ذلك ينبغي الاعتراف بأن وعي الناقلين يحافظ على ضبط كل ما يقع خارجه والذي يتفكك بدون مداخلاته. لا يتعلق الأمر هنا بمشروع إيديولوجي متميز، وإنما بهذا الوعي الحرفي الذي يتطلع في كل شعر إلى الملاءمة والجمال، والذي يطلبه أيضاً شعراء مفكرون في الأدب الراقي.

الحتمية والحرية

ت. ت. : لقد قمتَ بعمل مؤرخ، وهذا يتضمن أنك تعتقد بوجود علاقة قوية بين الخلق

(*) الرومانسيرو: Romancero، مجموعة قصائد إسبانية ملحمية.

الأدبي وزمنه، لقد اهتميتَ دوماً بالعلاقة بين الأدب والمجتمع. إلا أن موقفك بهذا الصدد يبدو لي معقداً إلى حد بعيد، ويتطلب تقديمه بعض الحذر.

سوف أبدأ أولاً بعزل موقف أسميه أولياً، ليس لأنه يوجد مثبتاً بشكل خاص في كتابك الأول، بقدر ما يشكل، في بساطته، نقطة انطلاق مريحة. ويقوم هذا الموقف على القبول بدون تحفظات بفكرة حتمية اجتماعية تتعلق بالأعمال الأدبية. إنك تكتب في أخلاقيات القرن العظيم: « للفكر الأخلاقي، الواعي أو المشوّش، خاصة ذاك الذي يتجلى في مؤلفات ذات انتشار جد واسع مثل المؤلفات الأدبية، جذوره الطبيعية تماماً ومجال فعله في حياة الناس وفي علاقاتهم »؛ وتحدد مشروعك على هذا النحو: « إدراك أي أشكال مختلفة يتخذها هذا الاتصال » (ص ٧). إن الاستعارات نفسها التي تستعملها هنا هي كاشفة: فحياة الناس تشكل الجذور، والمؤلفات هي نتيجتها؛ الأدب هو مثل لباس لجسم يخفيه ويبديه في آن معاً.

غالباً ما تخضع تحليلاتك في هذا الكتاب لهذا المبدأ. فمونتسكيو، على سبيل المثال، وُصف فيه كأنه « مترجم للتقاليد الأرسطقراطية »، وتضيف في الهامش: « إن ما يبرز في جميع أعماله، ويمكن القول تقريباً عن كل سطر في أعماله » (ص ٨٢)؛ يبدو كأن « تقريباً » ترد هنا لتستدرك في اللحظة الأخيرة الطابع القاطع لـ « جميع » و « كل ». والأمر نفسه بالنسبة لراسين [Racine] *: « لم يكن بالإمكان أبداً أن يكون الأمر مختلفاً في العصر الذي ظهرت فيه [مآسيه] » (ص ٢٤٧). فضلاً عن ذلك تؤكد جميع مفردات الكتاب هذا الانضمام إلى فكرة حتمية صارمة وبالتالي إلى موازاة، على السطح، بين الأدب والمجتمع: « ينغمس » الأدب في الايديولوجية الاجتماعية، التي « تملؤه » بدورها (ص ١٧)، الواحد « يعطي صورة » عن الآخر (ص ٢٠)، أو أنه « يجسّده » (ص ٤٢)، إنه « بصمة » الآخر (ص ٨١-٨٢)، « يترجم » الآخر (ص ٨٤)، يعبر عنه (ص ٩٤)، الخ.

مع ذلك سيتحول هذا الموقف الأولي « عبر » تلطيفات » مختلفة تنتهي إلى اضطلاعك بموقف مختلف نوعياً، وقد سبق لها جميعاً أن ظهرت في مؤلفك الأول.

في بادىء الأمر، يتبين لك منذ أخلاقيات القرن العظيم، وبعد تأكيدك وجود علاقة ما، أنه « لا تعوزنا الأمثلة المعاكسة » (ص ٨٩). وتأتي استراتيجيات واعية لتكذب توقعاتنا المبنية على الحتمية الاجتماعية: يتقن كورناي [Corneille] * ممارسة « الاحتراس في الاهداء » (ص ١٠١)، والكائن الإنساني نفسه غير متماسك ومتجانس لأنه يخضع لحتميات متعددة، مما يجعل نتيجة كل حتمية خاصة، في نهاية الأمر، غير أكيدة: « يجد كورناي المتملق، من جراء الانجراف والمهنة، نفسه دوماً إلى جانب كورناي عدو الاستبداد من جراء ميوله وبلاغته » (ص ١١٦). وتلاحظ أيضاً أن الحتمية تطبق بالنسبة لبعض الأعمال بصورة أقوى من سواها: « إن مأساة راسين أقل تمثيلية ربما من مأساة كورناي، بمعنى أنها تعبر بشكل أقل عفوية ومباشرة عن وسط اجتماعي وعن نزعة أخلاقية ما » (ص ٢٥٤). وتعطي لهذه الاستثناءات

ولدرجات « التمثيلية » هذه تفسيراً بإحلالك فكرة الشرط (الملائم) محل فكرة السبب. « لا يؤثر حدث الساعة على الأعمال الأدبية بواسطة التفصيل الدقيق للأحداث، وإنما بواسطة الشروط العامة والجو » (ص ١٠٤)؛ « كان يعمل في الحدود التي كان يرسمها له زمنه » (ص ٢٤٥)؛ « إن الشروط التي أتاحت. . . » (ص ٢٧٣).

ب. ب. : إنك على حق، بمعنى أني لم أكن أبداً حتمياً بالمعنى الحرفي للكلمة، الذي يتضمن ارتباطاً ضرورياً بين الأسباب والنتائج، مفترضاً وجود قوانين. ولا أرى من ناحية ثانية أياً من العلوم التي نسميها « علوماً إنسانية » في وضع تقيم فيه مثل هذه القوانين. وإذا خلت أني أعاين، بعد كثيرين غيري، تأثيراً للمجتمع على الأدب، فذلك كان في شكل علاقات سببية محتملة إلى هذا الحد أو ذاك، تتحدى درجة بداهتها، في الحالات الخاصة التي تشكلها الأعمال والمؤلفون، البرهان الصارم والقياس الدقيق. لا يمكن ظاهرياً للحتمية، التي هي إحدى فرضيات البحث الإنساني في العالم الطبيعي، فرضية خصبة في هذا الميدان بدون جدال، أن تُطبق بصرامتها على بحث الإنسان حول مؤلفاته.

لقد كُتب كتابي الأول، الذي تذكره خاصة لتأكيد « حتميتي »، في السنوات التي سبقت الحرب الأخيرة، وإنني أوافق على أنه كان لدي آنذاك فكرة عن العلاقة بين المجتمع والأدب أكثر سذاجة من اليوم؛ لنقل أنني كنت يومها أكثر « ماركسية » من الوقت الحاضر، رغم أنني تجنبت غريزياً أن أجعل من كتابي دعوة قاطعة للإيمان بهذا الاتجاه.

ت. ت. : إلى جانب هذا التحديد للأدب بسياقه الاجتماعي، سياق إذن تزامني وغير متجانس، ركّزت في مؤلفات أخرى على تصوير تحديد من نمط تعاقبي ومتجانس. وأفكر هنا أولاً بدراساتك حول العلاقات بين الأغنية الشعبية ونسخاتها السابقة (التي أتيت على ذكرها). إلا أنك لم تتوقف عند حدود هذا المجال المحصور تقليدياً؛ لقد أردت أن توسّع ميدان مناهج عالم الفلكلور حتى الأدب « الرفيع »، « حتى مجمل المدارات، والزخارف، والترسيمات الأدبية المتداولة في المأثور الثقافي الذي ينتمي إليه المؤلف » (الكاتب. . . ص ١٦٧)، وقد أوضحت هذا البرنامج بدراسة بعض الموضوعات المأساوية التقليدية. وأخيراً، في عملك عن تاريخ الأفكار، الذي تابعته على سبيل المثال في زمن الأنبياء، تبدو متبنياً لوجهة نظر مماثلة: تظهر كل فكرة وكأنها تحول لأخرى صيغت قبلها؛ ومن جديد يأتي الضغط الممارس من قبل التقليد لينافس الضغط الذي يؤديه السياق الاجتماعي المباشر.

ب. ب. : طبعاً، ليست السببية الاجتماعية وحدها هي التي تؤثر على الابداعات الأدبية، بدفعها إياها للإجابة على حاجات ومشاكل عصر معين؛ فلا يوجد الأدب إلا في أشكال لها تقليدها ومنطق تطورها، المستقل نسبياً. وتبدو لي هذه النقطة مسلماً بها هي أيضاً. والأفكار هي أيضاً، على طريقتها، أشكال منقولة.

ت. ت. : إذا أمكن اعتبار هذين « التلطيفين » الأولين كتحديدين للافتراض الأولي

نجعلانه أكثر مرونة وأكثر تعقيداً دون أن تنكره مع ذلك، فليس الأمر كذلك بالنسبة لتلطيفات أخرى تغير جوهر هذا الافتراض ذاته. فقد سبق لك وعانيت في أخلاقيات القرن العظيم استحالة اختزال القيم إلى وقائع، وبالتالي استنتاج مثال مجتمع ما انطلاقاً من واقعه؛ بيد أن هذا المثال هو الذي يتواجد في الأدب أكثر منه في المجتمع نفسه. « المجتمع هو صنيع الإنسان الحقيقي، والأدب مملكة الإنسان المثالي، و[...] لا يتطابق الواحد مع الآخر أبداً، بل لا يمكنه ذلك أبداً » (ص ٥٢). ويخطىء البعض الطريق في الدراسات الأدبية عندما يهتمون بما تسميه « حياة الناس وعلاقاتهم »، إذا عنوا بذلك واقعاً اقتصادياً واجتماعياً. « يضيع النقد السوسيولوجي [...] وقته في تقدير تأثير الوقائع الاقتصادية على الأدب. [...] إنها أهواء الأشخاص الذين يعيشون في المجتمع وأهواء المجموعات التي يؤلفونها هي التي تعطي للأدب مهامه وغذاءه. [...] إنها هذه النفسانية التي هي في الوقت نفسه وبشكل لا يقاوم إيديولوجية، أي دستور القيم ومجمع الأحكام، هي التي تحمل الكتاب » (سيامة... ص ٤٦٥). ليست العلاقة الملائمة إذن بين المجتمع والأدب وإنما بين الايديولوجية الاجتماعية والأدب.

ب. ب. : يتعلق الأمر هنا ببداهة قلّما صيغت، وإنما لا تبدو لي أقل أهمية. إذا ما أثر مجتمع ما على الأدب فذلك من خلال التأثير الذي تمارسه على المؤلفين النفسانية الجماعية والايديولوجية المنتشرة لمعاصريهم، « العقليات » كما يقال اليوم؛ وليس بشكل مباشر بواسطة أشكال الإنتاج والحياة الاقتصادية. يُولد الأدب على التقاليد الأخلاقية، والأهواء القديمة والجديدة، والحاجات والمثل. وإذا ما أثر الاقتصاد والتقنية على الآداب فلا يمكنهما القيام بذلك إلا بصورة غير مباشرة وإلى هذا الحد أو ذاك بعيدة، وذلك من خلال التأثير على الفكر العام. إن هذه الترابطات هي، بالنسبة للدراسات الأدبية، في المدى الخلفي. ونحن نحاول ألا نتجاهل ما يكشفه التاريخ فيها، وأن نستفيد من ذلك. ولكن ميداننا هو دون ذلك تقريباً: إنه ميدان الأفكار، والقيم، والأشكال، والأعمال.

ت. ت. : ولكن كيف نتوصل إلى معرفة هذه الايديولوجية؟ بقراءة الكتابات الفلسفية، والسياسية، والعلمية و (لم لا؟) الأدبية لعصر ما. أكثر من ذلك: إن الأعمال الأدبية تحديداً هي التي تقدم غالباً اللوحة الأكثر غنى وتنوعاً للايديولوجية؛ بشكل يصبح فيه التعلم المكتسب من مصادر أخرى أقل أهمية في النهاية من ذاك الذي يوجد فيه الأدب نفسه. « إننا إذن مجبرون [...] على التمسك بما كُتب وطبع في هذا المضمار، أي على أخذ الأدب نفسه كشاهد رئيسي على الايحاءات التي تلقاها من الفكر العام، وعلى تأهيل حدسنا انطلاقاً من أكبر عدد ممكن من هذه الشهادات. [...] تجعل هذه الوسائل النقد الأدبي في وضع يعلّم فيه مؤرخي المجتمعات على الأقل بقدر ما يمكن له أن يكتسب منهم إن لم يكن أكثر » (المرجع نفسه، ص ٤٦٥ - ٤٦٦). التغيير هنا كبير، لأن الأمر لم يعد يتعلق بإقامة علاقة تحديد، مهما كانت بينة التقاسيم، بين كيانين، « الإيديولوجية الاجتماعية » (أو « الفكر العام ») و « الأدب »،

ولكن بتحليل كيان واحد، إيديولوجية ـ الـ ـ أدب؛ إنه انقلاب ربما أمكن تشبيهه بذاك الذي جرى في مؤلفات ديميزيل [Dumézil] * الذي توقف، حسب ما فهمت، عن البحث عن جذور أو إسقاطات الايديولوجية المثلثة الوظائف في هذا المجتمع أو ذاك، واكتفى بوصف هذه الايديولوجية بحد ذاتها. لا يعني ذلك، بالطبع، التخلي عن الاعتراف بالمظهر الإيديولوجي للأدب.

ب. ب.: قد يكون هناك بالفعل حلقة مفرغة حقيقية، إذا تمكنت من تخيل الكتّاب خالقين بشكل حصري ومطلق للأفكار التي يعبرون عنها. إننا نرى في الواقع عبر ألف دليل، عبر مصير المؤلفات وشهادات النقد على الأقل، أن أفكار الكتّاب وشخصياتهم تتناسب مع طرق في الرؤية والشعور المعاصرين. إلى جانب المؤلفات فإننا نقرأ أبحاثاً في الأخلاق والكياسة، دفاتر ملاحظات، مذكرات، رسائل، خطابات سياسية، أحداثيات، أي بكلمة مؤلفات قريبة إلى هذا الحد أو ذاك من الأدب أو غريبة عنه، وهي تفيدنا بكمية كبيرة عن طريقة العيش والتفكير في عصر ما. إننا نرغب حقاً بأن نُفاد بطريقة أوسع وأكثر اكتمالاً حول الحالة الفكرية، في مرحلة معينة، لكل من مناطق المجتمع. إلا أن ذلك لا يتم على ما يرام. ما عنيته فقط هو أن التوثيق الذي تقدمه لنا بهذا الصدد المؤلفات الأدبية هو، حتى إشعار آخر، الأكثر غنى والأكثر دلالة. وعمّن يفيدنا هذا التوثيق؟ ليس عن المؤلفين وحسب، وإنما بكل تأكيد أيضاً عن قرائهم المألوفين، عن جمهورهم. ما هو مقدار ما يمثله هذا الجمهور بالنسْبة للشعب بأجمعه؟ من الصعب علينا قول ذلك. إننا نفترض أن كل من كان يفكر إلى هذا الحد أو ذاك، ولديه الوسيلة لذلك، بناء لتربيته، لوضعه، لطبعه، أي أن قسماً لا بأس به من المجتمع، كان يهتم بالآداب، وكان يقدم إليها مداراتها ويوحي لها بها، في الماضي كما في الحاضر. هذه الرؤية هي غير كافية حقاً: إنها متناسبة مع وضع معلوماتنا. من ذا الذي سيحدد اجتماعياً جمهور المسرح؟ من ذا الذي يقيس، خارج حدود أدب المثقفين، انتشار دفاتر البائعين المتجولين، الأدب الشفهي، القصص التقليدية، الأغاني؟ إن اهتمام المؤرخين يتزايد بكل هذا الجانب من الماضي؛ وهم يباشرون تحقيقات دقيقة، حسب منهجيتهم ووسائلهم الخاصة، حول موضوعات الفكر والشعور في الماضي، ولا يمكننا إلا أن نغتبط لذلك، وأن نستقبل باهتمام نتائجهم.

ت. ت.: إن النقد الأكثر جذرية للحتمية الاجتماعية لا يزال بعدُ منتظراً. وهو لم يعد ينطلق من تقصير واقعي (المصاعب التجريبية في إقامة العلاقة)، ولكن من خلاف مبدئي؛ إنك تجد الآن اعتراضات لمواجهة « أي نظام أو مدرسة تدعي اختزال الفكر إلى متطلبات حياتية » بها (الكاتب... ص ٥٠ ـ ٥١). هناك أيضاً منذ أخلاقيات القرن العظيم التأكيد التالي: « الإنسان الاجتماعي بحاجة لأن يتصرف بدوافع أشمل من مصالحه الخاصة. [...] والانسان المفكر قادر على تصور عدالة، وسعادة، وحقيقة وعظمة أكبر مما يقع تحت ناظريه » (ص ٣٦٤). بالإمكان هنا توسيع أفق النقاش: لا يمكن اختزال المثال إلى الواقع، ولا

استنتاج القيم من الوقائع، والحديث عن الحتمية مع تجاهل للحرية يعني تشجيع التخلي عن الحرية: القول خاطىء، والتعبير خطر (ما أن تصبح مدعومة بجهاز دولة ذي قوة كافية). «إن الوجود الموضوعي، المعتبر وحده وكأنه وحده حقيقي، يبرر بشكل كامل - كيف لا يُتنبه لذلك؟ - احتقار أي حق، ويبرر الاضطهاد، والطغيان؛ وبدقة أكبر ليس في هذا الوجود ما يتيح إدانتها. ويعلم المستبدون ذلك وهم يتظاهرون بأنهم لا يعرفون الانسان إلا من هذه الزاوية، كآلة يُتحكم بها، بدون حقيقة شخصية وبدون حقوق» («بصدد العقول الألكترونية. ملاحظة حول الوجود الذاتي» [«A propos d'ordinateurs. Note sur l'existence subjective»]*، في مجلة **Commentaire** [**التعليق على النصوص**]*، العدد ١٩، عام ١٩٨٢، ص ٤٥٦). وهذا ما يمكن ملاحظته في حالة خاصة، وهي الحملات الجارية ضد الايديولوجية الليبرالية ومذهب حقوق الإنسان: «بالإمكان القول أن في حصر النقاش في المجال الاقتصادي، في التلميح بأن الحرية لم تكن أبداً إلا حق الاغتناء على حساب الآخرين، في رشق الفرد من هذه الزاوية بلعنة الحرم، تأكيداً ضمنياً لفلسفة دكتاتورية» (**زمن الأنبياء**، ص ١٦). إلا أن هذه هي أيضاً حقيقة الوضع الإنساني العامة: «يتخطى الفكر الإنساني بطبيعته، في كل زمن، حدود المجتمع والتاريخ؛ إنه ينضم إلى إنسانية العصور التي سبقت وتلك التي ستأتي، ويتصل بها» («تأملات حول النقد الأدبي» [«Refléxions sur la critique littéraire»]*، في **وضع الأدب** [**Statut de la littérature**]*، عام ١٩٨٢، ص ٥).

بيد أنه يوجد في كل مجتمع جماعة من الناس الذين يُعتبرون بشكل ما محترفي الفكر؛ ولا يختزل إنتاجهم بالتالي إلى أي حتمية اجتماعية كانت: هؤلاء هم الذين ندعوهم بالمثقفين. «هكذا جُعل الإنسان بحيث يقف على مسافة من نفسه لكي يدرك سلوكه تبعاً لقيم مطلقة: «ولو كان الوضع مختلفاً لما كان هناك مثقفون. [...] يكاد أهل الفكر، كتاباً وفنانين، أن يكونوا بفعل وظيفتهم قضاة المجتمع ودعاماته في آن معاً» (**سيامة**... ص ١٩ - ٢٠). وبالتالي لا يمكن اختزال مونتسكيو، إذا كان كاتباً حقيقياً، ولا راسين، إذا كان فناناً حقيقياً، في مؤلفاتهما، بشكل صارم، إلى الوسط الذي جاءا منه. ذلك ليس واقعاً عابراً وحسب، وإنما ميزة دائمة للإنسان المفكر. «لذلك يتوقع من المثقفين صيغ عامة، متميزة عن المصالح والظروف، قيّمة دائماً وبالنسبة للجميع» (**المصدر نفسه**، ص ١٩).

في نهاية هذا الطواف قد أقول أن موقفك «الجديد» لم يعد يقوم على الاختيار بين الحتمية والحرية (لصالح الحتمية)، ولكن على عقلهما معاً بصورة متزامنة. وأنت لن تتردد عن أن تكتب، وقد زاولت طويلاً مهنة المؤرخ: «سأصرح بأنني أعتبر بديهياً وجود طبيعة إنسانية ثابتة إلى حد كبير، بناء لذاكرة القارىء، ليكون ممكناً من التوراة [la Bible]* إلى مونتاني [Montaigne]* ومن الإلياذة [**l'Illade**]* إلى بودلير [Baudelaire]*، التواصل الرحب الذي يحملنا ويضمنا جميعاً» (**الكاتب**... ص XV)، ولا عن أن تعبر عن إيمانك «بإمكانية الكمال الخاصة بالنوع الإنساني» (**أخلاقيات**... ص ٣٦٧)، ملتقياً بذلك مع آمال

روسو [Rousseau] • وفي الوقت نفسه مع آمال كوندورسي [Condorcet] • وكونستان [Constant] •. إن الأدب نفسه محكوم بهذا التناقض: فهو « في الوقت نفسه ظرفي ونموذجي، بتعبير آخر تابع وذو سيادة، كالفكر الإنساني نفسه » (« تأملات . . . »، ص ٥).

ب. ب.: قد تكون النقطة الأخيرة هذه هي التي تطرح مشكلة حقيقية، لأنها تصدم علموية معينة، نعم، إن موضوع دراساتنا هو شيء ما أكثر من موضوع عادي؛ إنه يتجاوز فئة الوقائع، إنه يستخدم وعياً خلاّقاً وقيماً هي نسيج الأعمال؛ وتتطلب معرفته ملكات أخرى غير تلك التي تقودنا في معرفة الطبيعة. هل يمكن للمؤرخين أنفسهم أن يكتفوا بإعطاء فكرة عن نسق الأمور وتطوره، وأن يصفوا، هناك حيث يرون قيماً جديدة تولد، الحدثَ كبيولوجيين أو كعلماء أحياء؟ لا شيء أقل تأكيداً، ولا أصعب تخيلاً: يقف المؤرخون كل لحظة، في وصفهم للإنسان، أمام ما يتخطى فيه الطبيعة الخام، ويؤكد حرية اختيار الغايات ويستدعي الحكم الذاتي للراوي. مع ذلك فإنهم يواجهون خاصة كمية كبيرة من الوقائع المادية والأحداث، وضرورات وصدف حياة الأمم؛ ومسؤوليات الفكر الإنساني ليست تماماً من شأنهم. أما نحن فعلى العكس نكاد نكون في شجار وحسب مع أفكار الناس حول الخير، والعدالة، والجمال، ولا يشغلنا التاريخ، مهما تمنينا وادعينا أننا مؤرخون، ألا بصورة نسبية. وأنت على حق أن تفكر أن وعي وضع كهذا، مع كل النتائج التي يتضمنها بالنسبة لطريقة عملنا الخاصة، لا يعني المجيء بتصحيح لمذهب السببية وحسب، وإنما الاعتراف بأن اعتماد أي منظور سببي لا يستنفد معنى عمل أدبي ما، وإناطة وضع مختلف منذ البدء عن ذاك الذي لعلوم الطبيعة بدراسة الأدب. لا ينتج عن ذلك بالطبع عدم وجود أي معيار للحقيقة في هذه الدراسة: لأن هناك، في أساس تأويلاتنا الكثير من الوقائع علينا تجميعها، ومن المعلومات علينا التحقق منها، كما أن في تأويلاتنا نفسها الكثير من الحدس، ومن الحكم ينبغي استخدامه لبلوغ درجة كافية من الاحتمالية التي تحلّ فيما يتعلق بالإنساني محل اليقين.

النقد

المناهج النقدية؟

ت. ت.: تجاه النقد المعاصر اتخذت موقفاً هو نفسه نقدي؛ ومن هنا أريد أن أتطرق إلى تفكرك بهذا الموضوع. إن مأخذك الأول على النقاش النقدي المعاصر هو أنك تلحظ فيه اعتقاداً بنوع من التخيل الكلامي يسمى « المنهج ». فالنقاد « يعتقدون أنهم يتناقشون في المنهج »، ولديهم نزعة « لتعميد أي اكتشاف « منهجاً » جديداً » (الكاتب. . . ، ص XII — XIII). بينما يتعلق الأمر في الواقع بشيء آخر تماماً. فإذا ما قررت أن أمارس فيما يخص الأدب تحليلاً سوسيولوجياً، أو أن أتبنى مقاربة تحليلية نفسية، فإنني لا أمتلك أي منهج خاص: إنني بالأحرى أختار أن لا أهتم إلا بجزء من الموضوع، وأحياناً أتبنى جملة من الافتراضات المتعلقة بهذا الجزء. لا شيء من ذلك كله يتعلق بما يجدر أن يكون منهجاً، أعني

« طريق مقاربة نحو حقيقة ما، حيث لا تكون طبيعة هذه الحقيقة مفترضة مسبقاً » (« تأملات . . . » ص ٤ - ٥).

لو لم يكن الأمر يتعدى تعسفاً كلامياً. لكان الضرر بدون أهمية. فما هو أخطر من ذلك هو أن كلاً من هذه « المناهج » له طموحه الكلياني. ويشدد النقاد بسهولة على ما في العمل من « عضوي »، من « مرتبط »، فهم يأنفون من الانفصالات، ويريدون ألا يرتكزوا إلا على « نظرة وحيدة » وألا يروا إلا « ترابطاً وحيداً »، ويضيفون قيمة على « الطابع الكلي » للعمل، وعلى « وحدة » و « تضافر » عناصره، ويتطلعون إلى « إشراق كلي » (الكاتب. . . ص XII — XIII). بيد أن تعميمات كهذه هي بالضرورة خاطئة، لأن العمل، ككل واقع تجريبي، لا يتيح إدراكه بصورة شمولية انطلاقاً من أي وجهة نظر، هي بالضرورة جزئية: « في أي محاولة للحصول على رؤية كلية سنكون مخدوعين حكماً » (المرجع ذاته، ص X). لا ينبغي للحمية المنهجية إذن أن تمنعنا من الإقرار المتواضع بأن النقد بالضرورة « غير مكتمل دوماً »، ومن البحث عن توازن أفضل بين الإخلاص للوقائع وتماسك النسق، بين « التأثر بالأعمال والأهلية لعقلنته » (المرجع ذاته. ص XIII).

ب. ب. : نعم، أعتقد أن هناك إفراطاً اليوم في استخدام كلمة منهج، لأنها توحي بفكرة مشروع علمي؛ ويجري استعمالها في الواقع للدل على أنظمة للتأويل مسبقة، وعلى إجراءات تحكمية هي أحياناً، على ما أعتقد، مناقضة للفكر العلمي.

نقد جديد؟

ت. ت. : ليس اتفاقنا، فيما يتعلق بالمأخذ الثاني الذي تصيغه، كاملاً إلى هذا الحد. إذ أنك تعتبر أن النقد « الجديد » لم يأت بأي جديد، وأن الأفكار والافتراضات هي ذاتها منذ متى عام، وربما أكثر (الكاتب. . . ص X — XI). وحتى بدون الدخول في عمق النقاش، يمكن الاندهاش: أيفلت النقد كلياً من التحديد التاريخي والإيديولوجي الذي له سطوة قوية على الأدب نفسه؟ وحتى إذا افترض أن عناصر كل منهج بقيت متطابقة فهل يظل مع ذلك انبناؤها الداخلي والتراتبية التي تؤلفها غير مهمة؟ أليس بالإمكان على سبيل المثال ملاحظة تطورفي النقدالأدبي موازٍ لذلك الحاصل في العلوم الإنسانية الأخرى، من الاهتمام بالاندراج التاريخي لعمل ما إلى الاهتمام بتنظيمه الداخلي ـ تطور هو بمثابة نقل لموقع التشديد، ولكنه يحصل مع ذلك، وبشكل متزامن تقريباً، في جميع البلدان الأوروبية تقريباً، ولا يخلو بسبب ذلك من دلالة؟

ب. ب. : لا أعتقد أنني قلت فعلاً أن ليس في « النقد الجديد » شيء جديد لصالحه: إن النقاش، في الحقيقة، حول هذه النقطة صعب بسبب غموض مفهوم النقد الجديد نفسه. إذ يجري إطلاق هذه التسمية على نزعات مختلفة جداً: مدارية، ماركسية، تحليلية نفسية، بنيوية، سيميائية، الخ. ولا يمكن إنكار أن معظم هذه التسميات الملصقة إما أنها سبق

استعمالها في الأجيال السابقة، إما أنها تحتوي تحت أسماء أخرى بعض البذور المبكرة في النقد التقليدي: لم يكن هذا النقد يجهل تماماً لا الاعتبارات النفسانية أو الاجتماعية، ولا أخذ المدارات أو الأشكال والصور بعين الاعتبار. صحيح أن عصرنا قد افتتح في كل من هذه الاتجاهات نهوجاً جديدة يجدر تحديد خصبها، في كل حالة على حدة، إلا أنها، من مدرسة لأخرى، أبعد من أن تتطابق.

أين تكمن إذن وحدة النقد الجديد؟ لا يمكن للميل الملاحظ فيه غالباً نحو النسق والكليانية أن يؤسس أي وحدة بين مختلف المدارس، وإنما بالعكس الاختلاف والحرب. ومع ذلك نرى أن النقد الجديد يميل غالباً، كما القديم، لتزويج ومزج عدة مقاربات نظرية حسب مقادير مختلفة. وما يلفت أكثر وما يقيم جواً من القرابة بين جميع تنويعات الأدب الجديد، هو من جهة الاعتناء القليل الذي يبدو أنها تبديه في بعض تأويلاتها للدلالة الظاهرة للنصوص، ومن جهة أخرى إيثارها للغة متخصصة لا يمكن للكاتب العادي ولوجها. فهل يراد بذلك تقليد ما حصل في العلوم الصحيحة، التي تقع نتائجها الحديثة فعلاً على مسافة متزايدة البعد عن البداهة الحسية، وتصاغ بلغة خاصة؟ إلاّ أن هذه العلوم تستند في نتائجها على سلسلة من التجارب الصعبة والاستنتاجات المجردة التي تبعدها عن المعرفة واللغة العامتين، وتجيز لها الاستغناء عن موافقة غير المتخصصين. بينما يرتكز الأدب، على العكس، على تجارب ذاتية يتشاطرها كثيرون؛ وهو يشكل جزءاً من العلاقات العادية للإنسانية، يتضمن تواصلاً واسعاً. ويوشك النقد الأدبي، في تصنّعه لوضع مماثل لذلك الذي للعلوم، أن يقوِّض حقيقته الخاصة وأن يفقد الاتصال بموضوعه. إنني أصف، بالطبع، عيوباً ونتائج متطرفة عرف أفضل « النقاد الجدد » أن يبقوا بدونها بالطبع. ولا يمكن قول الشيء نفسه بالنسبة لجمهور الأتباع والمقلّدين.

بعد كل ما قيل، من الممكن أن تكون قد تجلت في زمننا، كما تعتقد ذلك، نزعة للتشديد على « التنظيم الداخلي للأعمال » أكثر من تشديدها على « اندراجها التاريخي »، وأن يكون كذلك هو روح النقد الجديد العام. مع ذلك تجدر الملاحظة أيضاً أن النقد القديم ليس تاريخياً بشكل أساسي. لقد تجاهل تقريباً التاريخ خلال قرون، وحتى عندما أضحى اسمه تاريخاً أدبياً لم يتمكن من إهمال هيئة عمل ما أو صفحة ما، متناولين بحد ذاتهما: إن مؤسس التاريخ الأدبي في فرنسا هو الذي خلق عبادة « شرح النص ».

النقد الخارجي؟

ت. ت.: هناك أيضاً مأخذ عام ثالث يوجد غالباً لدى مختلف نقاد النقد، وإنما يفاجأ المرء أن يلقاه في كتاباتك: إنه إدانة النقد الحديث العهد لإنه يتبنى مفاهيم من خارج حقل الأدب. هكذا تأسف « للتسرب الفظ غالباً لعلوم واصطلاحات غريبة في حقل دراسات مرهف كحقلنا ينهار تحت وطأتها » (الكاتب. . .، ص XII — XIII). إنك ترتاب بالأنساق « المستوحاة

[. . .] من العلوم والافتراضات الغريبة عن الأدب » (« تأملات . . . »، ص ٤). وإذا كان هكذا هجوم مفاجئاً من قبلك فذلك لأنك قد أكّدت سابقاً بأنه لا توجد حدود عازلة بين الأدب و « كل ما يكتب للجمهور » ومن ثم فمن الصعب رؤية ما قد يكون « غريباً » عن الأدب. من جهة ثانية، عندما تمارس أنت نفسك التحليل الأدبي، لا يبدو لي صوغك للمفاهيم أكثر أو أقل « غربة » عن الأدب من ذلك الذي لنقاد آخرين؛ في إحدى صفحات أخلاقيات القرن العظيم (إنها الصفحة ٣٧) ألحظ على سبيل المثال هذه الألفاظ: حرية، عبودية، حكم، قدرية، إرادة، عقل، أنا. هناك أحد أمرين: إما أن الأدب مفهوم بمعنى ضيّق، ولكن لا يمكن فعلاً القول إذاك أن هذه المصطلحات تنتمي إلى حقل مرهف جداً؛ أو أن الأدب مفهوم بمعناه الواسع (إنه مفهومك)، وتكون مصطلحاتك قائمة داخله، وإنما تكون كذلك أيضاً مصطلحات النقاد الآخرين.

ب. ب. : أعتقد أني سبق وأجبت جزئياً على هذا الاعتراض. فأنا أقبل أن يشكل بحث في علم الاجتماع أو علم الأناسة أو الألسنية، بطريقة ما، جزءاً من الأدب بالمعنى الأكثر اتساعاً. ولا ينجم عن ذلك أن النهوج التي تمكنت من النجاح في هذه الأنماط من الدراسات يمكن نقلها بشكل مثمر إلى النقد الأدبي. صحيح أن النقد يستعمل دوماً مفاهيم يطبقها على النصوص، وهذا الاستعمال لا يقتصر على النقد الحديث؛ فكل نقد ينعت المؤلفات التي يعلق عليها بمصطلحات عزيزة على المعلّق. ولكن ما هي هذه المصطلحات؟ إنك تلحظ لدي مصطلحات الحرية والعبودية والإرادة والعقل والأنا الخ. . وكان بإمكانك ذكر الكثير سواها. لاحظ مع ذلك أن هذه المصطلحات أليفة بالنسبة للمؤلفين أنفسهم؛ إنها بشكل من الأشكال المادة الأولية للأدب، كما للحس العقلي السليم. فهل يمكن قول الشيء نفسه عن المفاهيم التي احتاجت الألسنية أو علم النفس التحليلي لإدخالها في أبحاثهما؟ يتجاهل الأدب طبعاً هذه المفاهيم ويستقبلها الاستعمال الأدبي بتقتير. وفي تسربها الكثيف إلى النقد شيء ما رضيّ.

لا يعني ذلك أن لدي أي اعتراض مبدئي على التبادلات الممكنة بين النقد الأدبي وأنماط من الدراسات قريبة منه. فإنني أعتقد، على العكس، أن كل استيحاء جديد في قراءة النصوص يستحق حكماً أولياً مؤاتياً. إلا أنه ينبغي الحكم في النهاية على كل مشروع بناء لنتائجه. بيد أن النتائج بدت متفاوتة بشكل كبير: باهرة ومقنعة أحياناً ولدى بعض المؤلفين، ولكن، وفي نسبة مقلقة، غرائبية أو سلبية تماماً. فإذا حكمنا عليها على هذا النحو فلماذا لا نقول ذلك؟

النقد البنيوي

ت. ت. : إنك توجّه أيضاً، إثر هذه المآخذ العامة، بعض الانتقادات لنزعات خاصة في الدراسات الأدبية المعاصرة، مركزاً على النقد البنيوي، والنقد التحليلي النفسي والنقد السوسيولوجي. وتبدو لي أول ملاحظة تصيغها تجاه « المنهج البنيوي » تنم عن مغالطة، لأنك

تتهمه بأنه، على غرار بقية التنويعات، نقد خارجي، « مستمد من مصدر غريب »، بينما تقوم في نفس الجملة بتعيينه من خلال تعريف للأدب كأنه تنظيم خالص « للأشكال والعلاقات الكلامية » (« تأملات . . . »، ص ٤)؛ وهو تعريف يمكن أن يقال الكثير من السوء بصدده، ولكن لا يمكن على الإطلاق القول أنه يختزل الأدب إلى شيء خارج عنه.

إلا أن إعادة النظر التي تقوم بها تمضي إلى أبعد من ذلك. فالنقد البنيوي، لأنه « داخلي » تحديداً، يريد أن يستبعد من موضوعه كل اعتبار حول قصد العمل وأي علاقة بين هذا العمل والقيم الاجتماعية؛ بتعبير آخر يعتبر هذا النقد العمل كغرض ما، أو أيضاً « كشيء، [و] لا يريد النظر لغير تنظيم وترتيب المواد التي تؤلفه » (**المرجع ذاته**، ص ٩). بيد أنه إذا كان استبعاد كهذا يناسب عمل الناقد، بتقديمه له مادة متجانسة وسهلة التفحص، فهو يأتي بإجحاف خطير بالموضوع التجريبي نفسه، أي العمل، ببتر بعض خصائصه الأساسية عنه. « إن العمل الأدبي، أكان متسماً بالخيبة أو الحماس، هو دوماً المرسلة المغرضة التي تبعث بها ذات إلى ذوات أخرى؛ إنه يحيا عبر علاقة تأثير وغائية لا يملك العلم الموضوعي، كما يعرّف هو ذاته نفسه، وسيلة للتحكم بها » (**المرجع نفسه**، ص ٢٠). وبانتقال هذا الاختزال إلى مستوى المعرفة المجملة للكائن الانساني فإنه « يؤول، بغية تقديم الانسان لنظرة العالِم، إلى أن يستبعد منه، في نفس الوقت الذي تستبعد فيه أي ذاتية كانت، الوعي والإرادة كما يُعرفنا بهما حدسنا » (**المرجع نفسه**، ص ٩): إنه سعر بالطبع باهظ جداً، من المسموح أن يُرفض دفعه. ولكن، إذا كان الأمر كذلك ـ ويستعاد هنا النقد الذي وجهه باختين إلى الشكلانيين أو إلى البنيويين ـ ، « فكل محاولة لحذف أو تجاهل الطابع الذاتي ـ التداخل للمرسلة الأدبية توشك أن تكون في مبدئها بالذات، لغواً (**المرجع نفسه**، ص ٢٠).

إن ما تدينه على هذا النحو هو الفلسفة الكامنة وراء النقد البنيوي، فكرة النص المكتفي بذاته. إنما يبدو لي أن هذه الإدانة تنطبق بصورة أقل، أو ليس بالطريقة ذاتها، على ممارسة النقد البنيوي. فالتطلع إلى دراسة العمل كمزيج من مواد البناء ليس مذموماً بحد ذاته أبداً، إذا كان ذلك يعني أنه ينبغي وضع كل عنصر من العمل (كل « مادة بناء »)، قبل أي شيء، في علاقة مع بقية العناصر، لأن هذا العنصر لا يجد معناه إلا في سياقه. ولا يصبح التطلب شططاً إلا إذا اقترن بالطموح الكلياني الذي تعرضنا له آنفاً. فأن تكون العلاقات البنيوية ملائمة شيء؛ وأن تكون وحدها كذلك شيء آخر، لأنه بذلك تجد أي علاقة بالسياق التزامني، وفيما يتعدى ذلك أي علاقة بالقيم الإنسانية العامة، تجد نفسها مستبعدة. أليس هناك من مجال، عوضاً عن استبعاد أي بحث حول تنظيم العمل، لجعله لحظة ضرورية ولكن غير كافية للنقد الأدبي؟

ب. ب. : ليست المغالطة التي تأخذها عليَّ والمتعلقة بتقديري للنقد البنيوي بمغالطة الإطلاق، ذلك أنه أمر واقع عدم الاعتقاد بإمكان معالجة العمل الأدبي كـ « تنظيم خالص للعلامات » إلا بواسطة منهج « مستمد من مصدر غريب » فعلاً، من التاريخ الطبيعي، من الألسنية، من الأناسة: وهذا نهج لا يمكن إدانته بحد ذاته، ولكنه يشتمل على

مجازفة جلية بالفشل. فيما عدا ذلك، لا أريد إلا أن أكرر ما قلته أنا بالذات في بداية تبادل الأحاديث هذا حول الفائدة المتوخاة من دراسة تنظيم الأعمال، إنما على صلة بمعناها وبقصد الكتّاب.

نقد اللاوعي

ت. ت. : تحفظاتك على نقد يعطي الأفضلية للاوعي على حساب الوعي تفسر جزئياً بالاستعمال المغرض الذي يتم غالباً لهذه الحتمية المدعاة، والحالة الأكثر بساطة هي تلك التي يحاول الناقد فيها، كما تقول ذلك فيما يخص روسّو، أن يسبر القلوب ليحط من شأن المذاهب (**الكاتب**. . . ، ص ٥٠): ليس التحليل النفسي للأدب إذاك إلا صيغة أخرى متجددة الشباب للنقد البيوغرافي، الذي يكمن خطأه ليس في إثبات بعض الوقائع، وإنما في إسناد دور مبالغ فيه إليها، في اختزال قيمة الفكر إلى الأسباب التي أدّت إلى ولادته.

إلا أن هناك أيضاً أسباباً أخرى تجعلك تقاوم بعض أشكال النقد المرتكزة على اللاوعي، أو المدارية أو التحليلية النفسية، التي تسعى لإبراز وتفضيل « اللامفكر به » في النص، عوض عن ذاك الذي لدى مؤلفه. وتوضح موقفك بهذا الشأن في تعرضك لميشليه [Michelet] بشكل خاص. فتعيين بعض الهواجس، ومعاينة إيثارات هذه المادة أو تلك، ليس بحد ذاته عملاً غير مشروع؛ ومع ذلك فإنه يصبح كذلك عندما يؤدي إلى حذف منتظم لأي استناد إلى المذاهب التي ينادي المؤلف بها، أو عندما يترافق ولو بالحط المكشوف من شأنها. إن استبعاد جزء ما من عمل المؤلف هو إجراء تحكمي أصلاً؛ لكن قدح الفكر الواعي يتضمن اعتبار حرية الذات وإرادتها لا شأن لهما. « العالم الأولي للمشاعر وللدعوات الغرائزية » (**زمن الأنبياء** ص ٤٩٨). حاضر بقوة لدى المؤلف؛ ولكن أليس هناك نوع من الاعتداد في محاولة التخلص، بحركة من ظهر اليد، من كل جهد المؤلف الذي يقوم على تحويل المشاعر إلى لغة، وبالتالي إلى نداء موجه للآخر؟ ألا يعود التفكير باللامفكر به لدى مؤلفين كروسّو وميشليه مهما قيل، إلى إظهار نوع من التسامح المتكبر تجاههما؟

تتناقض التراتبية بين الوعي واللاوعي المطروحة كمسلمة من قبلك مع الفكرة الشائعة في عصرنا: « لا قيمة للصور في الأدب إلا بقدر ما توظف فيها أنا المؤلف المتحيزة من أهواء وإرادات، هي اسم آخر لإيديولوجيته. فالعالم الخيالي موجّه بالأفكار والسرائر. [. . . وغثيانات ميشليه تتولد من إداناته المبدئية » (**المرجع ذاته**، ص ٤٨٩ - ٤٩٩). هناك ميل أكيد اليوم إلى القول أن لا قيمة للإيديولوجية إلا عبر الصور، وان الفكر موجّه من قبل العالم الخيالي، وأن المبادىء تتولد من الغثيانات. هل المقصود قلب التراتبية السائدة بلا قيد أو شرط أم ينبغي السعي للتفكير بشكل مختلف بالتناقض المبدئي الذي يؤلفه الوعي واللاوعي؟

ب. ب. : ليس لدي كذلك، فيما يتعلق بعلم النفس التحليلي، أي اعتراض مبدئي فنفسيات الكتّاب تلعب عامة دوراً ما في نظرتهم إلى العالم، وحتى في اختياراتهم

واصطفاءاتهم الشكلية، ولا يمكن استبعادها من ميدان النقد، فعلم نفس اللاوعي، هذا العنصر التقليدي في ثقافتنا كما علم النفس العام، يتمتع منذ زمن طويل بحق المواطنية في النقد الأدبي. وهو يضيع عندما يحل مكان خطاب المؤلف خطابٌ آخر لم يكن ليتعرف عليه وتتكهن سلطة خارجية بوجوده في عمله. بيد أن حجج هذه السلطة في معرفة حقيقية بالميدان الأدبي هي بالضرورة إشكالية. حتى في حال إثباتها فإن التعديل الذي يفرضه النقد التحليلي النفسي على مضمون العمل يبقى غريباً عن الأدب، حيث إن ميدان هذا الأخير هو قبل أي شيء آخر ميدان المبادلات الواعية بين العقول. صحيح أن الناقد قد يضطر في تعليقه، إلى تجاوز المعنى الظاهر للعمل؛ وقد قام على الدوام بذلك لأن النص لا يقول وحسب أنه يوحي دون أن يقول، يستر ما لا يريد قوله. إلا أن الناقد، في هذا النسق من الأفكار، لا يستطيع التصرّف إلا بجرأة موزونة، وبتفاهم مفترض بشكل مقبول مع المؤلف ومع القارىء الذي يأمل هدايته. فيما يتعدى ذلك هناك خطر ازدهار التحكمية.

للإجابة على ملاحظتك الأخيرة حول هذا الموضوع، فإنني لا أعرف ما هي التراتبية الحقيقية بين الواعي واللاواعي، ولا ما هي قيمة الآراء الأكثر انتشاراً في الوقت الحاضر حول معنى هذه التراتبية. إلا أنني أعلم أن الأدب يعيش بشكل رئيسي على ضوء الوعي، ويموت بدونه. وليس هناك من إنسان، ولو كان محللاً نفسياً، يتحمل العيش ـ باستثناء فترة علاجه الشخصي ـ مع محاور يرى وراء أحاديثه شيئاً آخر ويعتقد أن من المناسب إعلامه بشأنه. وما يجعل الحياة مستحيلة يقتل الأدب كذلك.

النقد السوسيولوجي

ت. ت.: إن هذا الشكل من النقد أقرب إليك من الأشكال الأخرى، وذلك بقدر ما تطرح فيه بشكل مداري العلاقة بين الأدب والمجتمع التي أثارت أيضاً اهتمامك باستمرار. إنك تروي أنك شعرت في بداياتك بانشداد نحو « المادية التاريخية » (« تأملات. . . »، ص ٣)؛ وتبدو لك « الصيغة الماركسية لهذا المشروع » « أكثر صحة وأكثر حدة في مبدئها من الصيغ الأخرى » (الكاتب. . .، ص XI)، وتعتقد أن « أي تحليل سوسيولوجي لأعمال الفكر مضطر إلى استعمال المصطلح الطبقي » (سيامة. . .، ص ١٨). مع ذلك تجعل، كما سبق ورأينا ذلك، مسافة بينك وبين هذا النقد. هل يمكنك تحديد موقفك بعد ذلك؟

ب. ب.: يوشك النقد السوسيولوجي أيضاً أن يحل السلطة الخارجية لعالم الاجتماع، أو للناقد الذي يحسب نفسه منوطاً بها، محل سلطة المؤلف، وأن يزيّف بذلك معنى الأعمال. لقد سبق وتكلمنا عن هذه الطريقة بمقاربة الأدب، عن شرعيتها وعن مخاطرها. أما فيما يتعلق باستعمال المصطلح الطبقي في هذا النوع من النقد فإن تناسبه يمكن أن يختلف حسب العصور المدروسة. وعكس ما يمكن توقعه، عليَّ أن أقول أن هذا الاستعمال يبدو أنسب عندما يكون الأمر متعلقاً بالقرن السابع عشر أكثر منه عندما يكون متعلقاً بالقرن التاسع عشر. ما اعتقدت أن

بمقدوري القيام به في أخلاقيات القرن العظيم لم يكن تحقيقه ممكناً في دراساتي حول العصر الرومنطيقي، وكان عليّ أن أفكر في هذا الاختلاف. في ظل النظام القديم (*) كان بالإمكان أن يكون لكل من النبلاء، وأهل البلاط، والقضاء رؤية للعالم مختلفة. ولم يكن الأمر على هذا النحو في القرن التاسع عشر بين البورجوازية الكبيرة، والطبقة المتوسطة والشعب؛ وعلى الأقل لم يكن قاطعاً إلى هذا الحد. فقد اختلفت التصرفات السياسية طبعاً، لكن الفلسفة العامة بقيت في معظمها مشتركة، خاصة في النصف الأول لهذا القرن: روحانية علمانية بارزة إلى هذا الحد أو ذاك، ذات نزعة ليبرالية، وتقدمية وإنسانية بشكل عام؛ قيم متماثلة معترف بها من أعلى السلم الاجتماعي إلى أسفله؛ أنماط المثل ذاتها، الذكورية والأنثوية، تشغل الأخيلة. لقد وجد حقاً شيء مشابه لذلك في القرن السابع عشر أيضاً، وذلك بقدر ما سادت الاعتقادات والتقوى والمثل المسيحية مجمل المجتمع. مع ذلك فقد كان بإمكان كل وسط إجتماعي، في هذا المجتمع ذي الحواجز الطبقية القوية، أن يطور أخلاقية خاصة به، متناسبة مع وضعه الخاص. لقد كان ذلك صعباً في مجتمع موحد زيادة على ذلك بواسطة الثورة، حيث لا يفصل أي حاجز نظري بين الطبقات. وكان صعود سلم وحيد ممكناً مبدئياً على الدوام. من هنا يقودنا ذلك فيما يخص الأعمال إلى اعتبار جذورها المحتملة في طبقة اجتماعية ما أقلّ من اعتبار المشروع الذي توحي به ووضع هذا المشروع في مجمل التحول الاجتماعي. من جهة ثانية، إن معاينة نوع من التوافق الايديولوجي في وسط المجتمع (توافق مسيحي خلال قرون طويلة، ثم توافق تقدمي وإنساني) تبين وجود سلطة روحية؛ وهي تتيح فهم دور الملهمين والمرشدين الذي نسبه لأنفسهم شعراء وكتاب ومفكرو القرن التاسع عشر الذين صاغوا وامتلكوا مختلف نماذج الايديولوجيات المشتركة.

ممارسة البحث

ت. ت. : لقد تكلمنا للتو عن مختلف الاتجاهات النقدية، بيد أن هناك جانباً من النقد، وإن لم يشكل بحد ذاته « اتجاهاً »، يوجد (أو من المفروض أن يوجد) في أساس بقية الجوانب. إنه تراكم المعلومات، التبحر في المعرفة. فمؤلفاتك، خاصة منها تلك اللاحقة على أخلاقيات القرن العظيم تدهش بشمولية ويقينية معارفها. كيف قمت بذلك بشكل ملموس؟

ب. ب. : سأجيبك بطيبة خاطر. وسأحدثك فقط عن عملي بصدد الرومنطيقية الفرنسية الذي شغلني طويلاً أكثر من سواه، تاركاً جانباً الكتب والمقالات بصدد موضوعات أخرى سبقت هذا العمل أو أدّت بي أحياناً إلى توقيفه. وقبل أن أقول كيف اشتغلت عليّ أن أقول لك من أي مشروع انطلقت، وكيف تطور هذا المشروع. كنت أفكر أصلاً في دراسة حول التشاؤم

(*) النظام القديم: l Ancien Régime، هو النظام السياسي (الملكي) القائم في فرنسا قبل ثورة ١٧٨٩ الشهيرة.

الشعري لدى الجيل ما بعد الرومنطيقي (بودلير، بنفيل [Banville] *، لكونت دي ليل [Leconte de Lisle] *، فلوبير ومحيطهم الأدبي). إلا أنني فهمت، منذ قراءاتي الأولى، أن هذا التشاؤم كان ارتداد حماسات وإيمان الجيل السابق، وأنه كان ينبغي البحث هناك لفهم ما حصل لاحقاً. في الواقع كان ينبغي العودة إلى حتى أبعد من ذلك، باعتبار أن أصل المشكلة في الدور الذي أناطه فلاسفة الأنوار بأنفسهم فيما يتعلق بأقدار الانسانية. وكانت ضخامة المهمة تربكني وتستهويني، إلا أنني لم أكن أرى وسيلة لاختصارها مع تلبية متطلبات الحقيقة.

ارتكز عملي إذن أولاً على تكوين مجموعة بطاقات، باشرته منذ عام ١٩٥٠، لنصوص ومراجع تتناول أصلاً وضع الشاعر والكاتب والأفكار الرائجة الاستعمال المتعلقة بهذا الوضع، خلال الفترة الممتدة منذ عام ١٧٦٠ إلى عام ١٨٦٠ تقريباً. وأدركت شيئاً فشيئاً خلال هذا العمل أن مسألة رسالة أو كهنوتية الأدباء لم تظهر ولم تطرح إلا بارتباط بالأوضاع التاريخية ـ الاجتماعية وأنماط التفكير والاعتقاد التي تتخطى بكثير هذه المسألة الخاصة. وكانت عملية التوثيق تتزايد بقدر ذلك. كان علي أن أقرأ كثيراً، وأن أستخرج كثيراً وأن أصنّف كثيراً. أمضيت بشكل خاص وقتاً طويلاً في تنقيب العديد من مجموعات المجلات الأدبية أو العامة: وقد أهمل غالباً هذا الجانب من تجميع المعلومات بسبب جفافه؛ إلا أنني اكتشفت وفهمت خلال هذه التنقيبات الكثير من الأمور. وجمعت هكذا شيئاً فشيئاً خلال سنوات طوال ما كان يبدو لي أن بمقدوره أن يمدني بمادة عملي. كنت أصنف هذه المادة بناء لمقاييس إجمالية، حسب المؤلفين وأجيال المؤلفين، عناوين وفصائل الدوريات، الانتماءات إلى مدارس، الخ. دون أن يحكم هذا التصنيف مسبقاً في ذهني ما سوف يكون عليه الترتيب المتبع في كتبي. لم أكن أسعى للسيطرة على هذه المادة كلما كنت أجمعها: ربما كان ذلك جهداً بدون فائدة، إذ أن اتساع الحقل وعدم إمكان توقع الحصاد المقبل كانا يجعلان التركيبات العجولة غير مجدية. لقد كنت أترك فقط لترسيمات جزئية أو مؤقتة حول موضوعي، أو حول بعض أوجهه، أن تتألف في ذهني، وكنت أسجلها، وأتفكر بها، وكان بإمكانها، عندما لم يكن هناك ما يدحضها، أن تقودني إلى استعادة واستكمال التحقيقات التي تم إنجازها، وأن تؤثر على عملي اللاحق.

عندما اعتقدت أن معلوماتي أصبحت كافية لمباشرة الكتابة كنت مقتنعاً على الأقل بمشروعية إطار تسلسل زمني مقسم إلى مراحل، وكنت قد اكتسبت، حول ما كنت أقصد قوله، بعض الأفكار المحددة نسبياً. وكنت بدأت في صيف عام ١٩٦٨ بكتابة جزء من البحث حول مرحلة ١٧٦٠ ـ ١٨٣٠، وقد صدر سنة ١٩٧٣ تحت عنوان **سيامة الكاتب [le Sacre de l'écrivain]** *. ولم أتمكن من كتابة هذا الجزء إلا بفضل عملية استيفاء ومراجعة واختيار صارم وإعادة تصنيف، مرات عدة، للمادة المتجمعة بصدد هذه المرحلة ـ وهي عمليات تعلمت خلالها أشياء كثيرة من ملاحظاتي الخاصة، ذلك أني وجدت لأول مرة معلومات مجتمعة لدي حول هذه النقطة أو تلك، كنت قد قمت بتجميعها أحياناً بفاصل زمني من عدة سنوات. وتمكنت أن أرى إذاك ارتسام المخطط النهائي لهذه المجموعة الأولى، كما ترتيب الفصول

والترابطات الداخلية لكل منها. والخلاصة أني مارست الجلد الطويل للباحث والمنظّم قبل أن أنقاد لإلهام الكاتب الذي يعطي للمؤلَّف شكلهُ النهائي. أعتقد أن كثيراً من الباحثين يتعرفون إلى نهجهم الخاص في نهجي. ولا أرى، من جهتي، كيف يمكن لعمل تركيبي واسع، في تاريخ « الأفكار »، أن يجري بشكل آخر. إلا أنني بالطبع بكل تأكيد لا أقدم نفسي نموذجاً: فكل شيء يتعلق بأمزجة وعادات كل واحد. لقد اتبعت الطريقة ذاتها، وانطلاقاً من التوثيق المجمع سابقاً بالنسبة للمرحلة الممتدة من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ والذي نتج عنه جزءان، الأول زمن الأنبياء [le Temps des prophètes] * ـ تم نشره ـ حول مؤلفي مذاهب عامة، والآخر، على طريق الإنجاز، حول الشعراء. من المفارقة أن تبقى معلوماتي حول جيل ما بعد عام ١٨٤٨ ـ وهو الجيل الذي أثار اهتمامي أولاً ـ غير مستعملة حتى الآن: حسب القول المأثور، يقترح الانسان ويقرر الزمان. وسوف يعطيني هذا التوثيق، آمل ذلك، مادة لمؤلف جديد.

الخضوع للآخر

ت. ت. : يحتوي برنامجك الإيجابي بالنسبة للنقد على مصراعين متنافرين للوهلة الأولى: الخضوع للآخر وتقبل الذات. الخضوع للآخر أي للمؤلف المدروس: تلك هي البادرة الأولى للناقد الذي ينبغي أن يفعل ما بوسعه لإثبات معنى النص الذي يدرسه؛ وذلك هو أيضاً « منهجه ». « ينبغي ألا يسمى منهجاً في النقد الأدبي، بالمعنى الدقيق للكلمة [. . .] إلا ذلك الذي يرتكز على الاستعلام الكافي، وعلى الاستعمال الصحيح للمعلومات وعلى تأويلها بشكل مقبول، أي بتلافي المجال العقلي حيث لا يؤلف ما لا يمكن إثباته وما لا يمكن دحضه إلا واحداً » (« تأملات » . . . ص ٤ ـ ٥). فالناقد ينطلق، كما المؤلف، من نصوص موجودة مسبقاً؛ ولكن بينما تكون جدارة الأخير في التحويل الذي يخضعها له، فإن جدارة الأول، على العكس، لا تتحقق إلا إذا اختزل هذا التحويل إلى حده الأدنى: إن مثالي التداخل النصي الممارس من قبل هذا وذاك هما على طرفي نقيض. « من المناسب [. . .] أن يكون الخوف من الابتكار هو أرقى فضائله » (فضائل النقد؛ المرجع نفسه، ص ٢٠). فمثال الناقد هو إثبات الحقيقة، في المعنى الأول للفظ (حقيقة توافق أو تطابق). فما يحققه العمل النقدي بشكل ملموس ليس الحقيقة ولكن المعقولية (أو، كما كان يقال من قبل، الصحة ظاهرياً). ولكن إذا لم يكن من الممكن بلوغ المثال، فلا ينبغي ألا يؤثر كمبدأ منظّم للبحث كأفق يتيح أن يقرر اتجاهه.

هذا الإيمان بالحقيقة كمبدأ منظم كان موضع اعتراض شديد في عصرنا الذي يفضل الاعتقاد بأن « كل شيء هو تأويل ». وأنت لا تنكر الميزة التأويلية للعمل النقدي، لكنك لا تريد أيضاً أن تبقى عند هذه البينة: « لا يجرؤ أحد على القول أن أي تأويل كان هو مشروع » (الكاتب. . . ، ص XIV). يكمن سبب هذا التفاؤل في تفسير النصوص في كون اللغة

والأدب ليسا ألعاباً فردية وتحكمية، ولكن أعراف اجتماعية تخدم الاتصال وتتيح التفاهم بين إنسان وإنسان آخر. « إن اللغة [...] هي رغم كل شيء رابطة بين الناس، وبالمساعدة النفيسة والعارمة لفقه اللغة هي رابطة بين القرون. [...] إن المحادثة التي لا تنقطع بين المؤلفين والجمهور، عبر الأجيال، هي فرضية الأدب نفسها، هذا الأدب الذي يستند إلى التفاهم » (المرجع ذاته، ص XIV — XV). لهذا السبب يمكن إقامة قواعد للتأويل: « ينبغي أن تقرأ أعمال مالارميه أولاً حسب قواعد اللغة، وأن تؤول على أقرب ما يكون من النص. [...] إن أفكار مالارميه هي في نفس الوقت محجوبة ومدلول عليها من خلال نصه؛ فلنمتنع عن إضافة أفكارنا إليها » (« مالارميه »، ص ٤١٤).

إنك تكتب: « إن من يريد تعريف مؤلِّف يميل إلى ضمه بصورة تعسفية إلى نسقه الشخصي، وأن يجعل منه المبشّر الرائع، وغير الكامل مع ذلك، بأفكاره الخاصة » (الكاتب...، ص XIV). إنني أتساءل أحياناً إذا كان ممكناً حقاً الإفلات تماماً من هذا الإغراء. إنني لا أقصد التمثل الساذج حيث نحمّل الكاتب أولاً، في حركة من الذهاب والمجيء شديدة الشبه بحركة المراوحة في المكان، أفكارنا الخاصة كي نتمتع بعد ذلك برؤيته جد قريب منا. إنني أفكر بالأحرى بواقع كون أصناف التحليل ذاتها لا تتطابق بعد أبداً بشكل تام مع أصناف النص المحلل، وأن أي تأويل هو أيضاً تضمين (يوضح المعنى المزدوج لكلمة « استوعب » هذا الغموض)، هو إدراج في إطار من المعقولية ليس هو إطار الكاتب نفسه. بإمكان الباحث الامتناع عن فرض تأكيداته الخاصة على الكاتب؛ ولكن هل يمكنه الامتناع عن نسب كلماته إليه؟

ب. ب.: إنني متفق تماماً مع كل ما تقوله عن « تفاؤلي في تفسير النصوص ». أما فيما يتعلق بالإغراء الذي يتعرض له الناقد ليدرج المؤلِّف في نسقه الشخصي، ولو كان ذلك بأن يلصق به أصناف فكره الخاصة، فإنني أفكر مثلك بأن من الصعب، بطبيعة الأشياء، وربما من غير المستحب، التخلص منه نهائياً. إنما يجدر المحافظة على ضبطه. إلا أنه ينبغي إرادة ذلك أيضاً، وعدم الاستسلام بطيبة خاطر لسوء التفاهم.

تقبل الذات

ت. ت.: إن حركة المعرفة الحدسية للغير، والخضوع للمؤلِّف المحلَّل لا تكوّن إلا الوجه الأول من النشاط النقدي؛ بالعكس (بالعكس؟) يتطلب الوجه الآخر المكمل أن يضطلع الناقد بصوته الخاص، لأنه يحصر نفسه إذا تجاهل ذلك في صيغة أخرى من الموضوعانية. فالمؤلف ينتمي إلى زمنه؛ فكيف يمكن للناقد أن يفلت من ذلك؟ إنك تسجل في أخلاقيات القرن العظيم: « يتولد الاهتمام المولى لما في الفكر، بشكل شبه دائم، من الرغبة باستعمال جديد له » (ص ٣٦٧)؛ وفي زمن الأنبياء تقدم هذا الموقف المتخذ كوصفة وليس كوصف فقط. « تكف الموضوعية، تجاه مسائل بقيت راهنة، عن أن تكون حتى معقولة

لسبب بسيط هو أن الانسان ووضعه الحاضر ليسا موضوعين بالنسبة إلينا. فالقيام بتقدير وضع أو نقاش انسانيين لم يجدا حلاً حتى اليوم، من موقع الغريب، وبدون رجوع إلى أي قيمة، هو أمر مستحيل بشكل بالغ الوضوح » (ص ٥٦٦ ـ ٥٦٧). ولا يمكن أن يكون مثال المؤرخ هو الموضوعية، ولكن فقط الاستقامة أو النزاهة.

منذ اللحظة التي تؤخذ فيها ذاتية الناقد بعين الاعتبار لا يعود بإمكانه الادعاء بأنه يقتصر على الوصف وحده، وعليه في الوقت نفسه، أن يضطلع بأحكامه. « لا يجري الاستغناء عن الحكم على الأفكار، لأن هناك ادعاء بوصف معناها ومصدرها » (اخلاقيات. . . ، ص ٧). إنك تتجاوز هكذا المشروع الفقهي المستند إلى الفصل السبينوزي بين المعنى والحقيقة، وإلى الاستبعاد اللاحق لكل بحث عن الحقيقة. معك، يتطرق النقد مجدداً للحقيقة، ولكن بمفهوم للكلمة مختلف عن السابق: إنها حقيقة أخلاقية أكثر مما هي وصفية. ويظهر هذا الاهتمام الجديد بالحقيقة على مستويين. فهو لا غنى عنه أولاً في التحليل ذاته لفكر مؤلَّف ما، لاكتشاف نقاط ضعفه ولاتساكه ومصاعبه. لذلك لا تتردد عن الحديث عن « العيب الأساسي في كل أدب ارستقراطي » (أخلاقيات. . . ، ص ٧٨) أو عن لاكفاءات طبقة النبلاء الفرنسيين (المرجع ذاته، ص ١٢٠)؛ وفي تحليلك لروسّو تتساءل عن فحوى النقاش ذاته الذي أطلقه: « هل ينبغي الاعتقاد أن تخيل السعادة قد تمكن يوماً من الحلول محل [. . .] السعادة نفسها؟ » (الكاتب. . . ، ص ٤٢)؛ وتتحول قراءتك لجوفروي [Jouffroy] * إلى حوار فعلي: « إن مذهباً تقدمياً يتضمن. . . لنسلّم بذلك؛ ولكن يقال أن. . . لنفترض أن. . . لكن الفكرة. . . ويجد الفيلسوف الليبرالي نفسه وقد تحول بعد كثيرين غيره إلى سوق الحجج حول مفهوم ضرورة حرة » (زمن الأنبياء، ص ٣٢).

ويظهر الاهتمام بالحقيقة أيضاً على مستوى أرفع، ولم يعد ذلك لتحليل فكر المؤلف، لكن لتأطير الحوار الذي يجد الناقد نفسه منخرطاً فيه؛ ليس كوسيلة ولكن كنتيجة: يلتقي الأدب والنقد هنا بعد أن كانا منفصلين لمدة طويلة. وعندما تكتب على سبيل المثال: « في جميع المجتمعات المعروفة حتى اليوم تكاد طبيعة الأشياء تتطلب أن يؤخذ من الفضيلة ما يعطى للحب » (أخلاقيات. . . ، ص ٦١)، أو أيضاً: « ليس هناك من صيغة موضوعية للغايات الاجتماعية إلا طائشة أو تدليسية » (زمن الأنبياء، ص ٥٦٧)، فإنك تعبّر بالتأكيد عن موقف يميزك كذات تاريخية؛ لكنك تقترحه أيضاً كحقيقة ما بعد ـ تاريخية، كميدان تفاهم ممكن بينك وبين الناس الآخرين: يطمح قولك هنا إلى الشمولية.

ب. ب.: مع الموافقة على ملاحظاتك أودّ أن أضيف بعض التحديدات حول مصطلحي الحوار والحقيقة. للناقد حق التدخل بشكل ذاتي، كما تقول ذلك، ليعزو إلى مشروع المؤلف، كما يظهر في العمل، نقصاً في التماسك أو نقصاً في المعقولية. وهناك الكثير مما يمكن قوله حول هذا الموضوع. قد لا يكون النقص في التماسك الكامل ـ وحتى التناقض

الداخلي الذي يمكن اكتشافه في عمل ما ـ في الحقيقة عيباً، وإنما بالأحرى علامة، غنية بالمعنى: كل الدرجات ممكنة بين اللامعقول الصرف(أو ما يبدو كذلك) والغموض الكاشف عن الطبيعة العميقة لمسألة أو لشخص. أما فيما يتعلق بالنقص في المعقولية فإنه يُفهم بالنسبة لتجربة إنسانية أكثر إثباتاً بشكل عام من خطاب المؤلف؛ وإنما هنا أيضاً قد لا يكون الاعتراض الذي يثيره الناقد اعتراضاً فعلياً،وقد لايؤدي إلا إلى ابراز طرافة الكاتب وقد يقود إلى تبريره على مستوى أكثر عمقاً. ويلاحظ في هذه المساعي النقدية إلى أي حد يمكن للبحث عن معنى المؤلِّف ولتقويم فكره أن يختلطا. إنه دور الناقد في أن يتقدم قدر ما يستطيع ذلك نحو هذه المخارج التوفيقية؛ قدر ما يستطيع ذلك وإذا لم يستطع ذلك تماماً أن يقول لماذا.

أما فيما يتعلق باتخاذ موقف من عمل ما على المستوى الأخلاقي، فهذا أيضاً شيء آخر. والأمر يتعلق إذاك بقيم يوحي العمل بالثقة بها، ويمكن أن تشكل مشكلة بالنسبة لمشروعيتها. فمن المستحب إذن، بالطبع، أن يكون الناقد واسع الصدر، وأن يعمل في هذا الميدان على طرح المسائل عوضاً عن حلها. فلا شيء يجبره على أن يختار بين كورناي [Corneille] * وروشفوكو [Rochefoucauld] *، بين فولتير وروسّو، بين هوغو وبودلير. فالأمر يعود إليه في أن يجعل الآخرين يشعرون بإيثاراته، إذا اعتقد أنها تجعل نقده أكثر وضوحاً. إذ أن الاتصال الانساني المتداخل الذي انخرط فيه يمنعه من أن يجعل لـ أناه مكاناً ضافياً: إنه بأكمله، بحكم وظيفته، للجميع. ولكن رغم كونه يقدم معلومات وترجمات فإنه كذلك ذات، ويحكم بالخير والشر بالصفة ذاتها التي للمؤلف والجمهور. فهل تفصله المهنة التي تربطه بالأدب عن الإنسانية؟ سيكون ذلك العبثية ذاتها. فمن الطبيعي أن يفتح نقاشاً عندما تطرح مسائل تلزم وجدانه الخاص، أو عندما يشعر أن تعليقاته تصبح بخلاف ذلك بدون حقيقة وبدون فضيلة.

التناقضات الثنائية

ت. ت.: ربما بالإمكان تلخيص موقفك النقدي (إلا إذا أقلعتُ بدوري عن الأمانة وبالغتُ في تفضيل النسق) كأنه محاولة أولاً لإبراز، ومن ثمّ لمفصلة، عدد معين من التناقضات الثنائية: بين الحتمية والحرية، العام والخاص، الأمانة للسياق والفكر النسقي، الوعي واللاوعي، الواقعة والقيمة، المعرفة والحكم، الأنا والآخرين... ومع ذلك فإنك لا تطمح إلى تأليف ما، وإنما بالأحرى إلى الاعتراف بصلاحية محدودة بكل من الخيارات الممثلة في هذه المفاهيم، والمرتبطة بوجهة النظر المعتمدة. ويبدو هذا النهج مدعوماً ببعض الخيارات الفلسفية. كيف تحدد هذه الخيارات وأي دور تراه للفلسفة في ممارسة مهنتنا؟

ب. ب.: إنك على حق في قولك أني أمفصل تناقضات ثنائية، ولكن ذلك يتم بعد التحقق منها، أو بالأحرى بعد معاناتها: بشكل خاص تلك التي تبين الفكر تابعاً وسيداً في الوقت نفسه، أو تلك التي تعارض ضوء الوعي بظلام الدوافع، أو أيضاً نظام القيم بنظام الوقائع والأسباب. تعود هذه التناقضات الثنائية في الحقيقة إلى التعارض بين الوجود الموضوعي

ووجود الذات الإنسانية، وهو تعارض لا يمكن حله لا بالحذف الخيالي لأحد الطرفين المندمج في طبيعة الآخر، ولا بإنتاج طرف ثالث لا شيء يعطي فكرة عنه. وليس هذا مظهراً ولا حلقة من حياة فكرنا، وإنما تعريفه الرئيسي. فلنرحّب إذن بهذه التناقضات في دراساتنا ولنسع إلى التوفيق بينها جميعاً في نقدنا كما في أنفسنا.

إنك تسألني عن خياراتي الفلسفية. وبما أن الفلسفة ليست مهنتي فسأجيبك بالقدر الذي يعتبر فيه التفكر حول الوضع الإنساني طبيعياً في كل واحد منا. تبدو لي فكرة التعالي فوق العالم والإنسان من المسائل الأكثر إشكالية. ويبدو لي أن الذاتية الإنسانية تتضمن تعالياً كونها تعتبر نفسها كذلك بدون منازع وتعيش وضعها ـ بالرغم من أي دعوة عقائدية مناقضة ـ على هذا النحو. من المسلم به أن كل ما يُكوّن ويميز الذات الإنسانية، خاصة ممارسة المعرفة والقناعة بإرادة حرة، وكل ما يربطها بالذوات الأخرى، كالثقافة، والقانون، والأخلاق، يفارق مرتبة الواقع، ولا يمكن أن يتصور على المستوى الموضوعي الصرف إلا بالاستبعاد اللفظي لبداهة ما. ويمكن لفكرة تعال محصورة في المعنى الحميم للإنسان أن تبدو مفارقة؛ بل قد يكون ذلك لا ـ معنى فلسفياً، إلا أن هذا اللا ـ معنى يحتوي، إذا كان كذلك، كل ما نعرفه عن ذواتنا دون أن يقتطع شيئاً منه أو أن يضيف شيئاً إليه.

إنك تسألني أيضاً عن الدور الذي يمكن لفلسفة ما أن تلعبه في ممارسة مهنتنا. إن النقد الأدبي، بكلام دقيق، لا يحتاج للتفلسف إلا على ذاته، بل إن كثيرين قد اعتصموا بالصمت حول هذه النقطة دون أن يفقدوا أهليتهم في ممارستهم للمهنة. أما اليوم فليس من السهل جداً السكوت: إن مسائل عديدة أكثر من اللازم قد أثيرت، وهي تؤدي إلى اتخاذ موقف. ويبدو لي أنه ربما أمكن للتأملات التي جئت على ذكرها جواباً على سؤالك الأخير، وإن لم يكن ممكناً بالطبع الاستغناء عنها في ممارسة النقد، أن تساعد في تصور رسالته ومداه. إنها تبين تبادلاً واسعاً ومستمراً متداخل الذاتية في طبيعته ومتعالياً إنسانياً في مضمونه وشاملاً في مداه، من جراء كونه يتعلق مبدئياً بشمولية الذوات. ولا يختلف هذا القول، في الحقيقة، عما اعتبر لفترة طويلة بديهياً من خلال تسمية الدراسات الأدبية « إنسانيات ».

نقد حواري ؟

من المعلوم كم هو صعب سماع مأخذ يوجهه إليك الآخرون. فإما أنهم يهاجمونك، ولكن ذلك لأنهم لا يعرفونك ولا يسعون إلى فهمك: يغتاظون لكونك مختلفاً عما يتمنون أن تكون عليه؛ وينكرونك بعمق إلى حد تشعر معه إنك لم تعد معنياً. وإما أنهم قريبون منك (أو هكذا كانوا)؛ ولكن إذاك تكون القطيعةُ العاطفية، ويتغلب ألمها على أي موضوعية: فالمهم أننا لم نعد نتحاب، وليس أن تكون على هذا النحو أو ذاك. أو أنهم أيضاً يستمرون في محبتك، ولا يقولون لك من ثمّ شيئاً يمكن لك أن تشعر به كاعتراض أساسي: لقد قبلوك بما أنت عليه، رغم أن لديهم رأيهم الخاص. مما يحمل على التساؤل عن كيفية العمل لتعلم أي شيء كان عن الذات انطلاقاً من أقوال الآخرين. ولكن ربما أنني بصدد الحديث عن نفسي فقط؟ مع ذلك، فإذا ما جهدت في التفكر حول مساري الثقافي فإن ذكرى لقاءين ترد على ذهني، لقاءين ساهما بتغييري، وقد تنبهت لذلك بعد زمن طويل.

للوهلة الأولى ليس بين هذين اللقاءين إلا تشابهات سطحية. وقد قمت بهما، الواحد والآخر، اثر أحد هذه الإداءات التي تشكل مصراعاً لا غنى عنه في مهنتي، ألا وهي المحاضرات في الخارج: نصفها سياحة ونصفها الآخر استعراض (إننا نزور ونترك الآخرين يزورونا في الوقت نفسه)؛ حيث يمكن لعلاقات ود أن تتولد فيها، كما يمكن سماع انتقادات لاذعة؛ إنما لا شيء إجمالاً ينال منك داخلياً. وقد جرت المحاضرتان في إنكلترا، هذا البلد الذي نادراً ما أزوره. وإنني أتذكر في الحالتين بكل أسف، الأثر الذي كان للكلمات التي أطلقت أكثر بكثير من الكلمات ذاتها.

حدث أول هذين اللقاءين في لندن منذ ما يربو على عشر سنين. كنت قد تكلمت في المعهد الفرنسي عما لم أعد أذكره، وخلال الحفلة التي جرت إثر ذلك قُدمت إلى رجل أكبرمني سناً، ذي عينين جد زرقاوين، وبيده كأس ويسكي أعتقد أنها كانت تفرغ بسرعة نسبياً: أرثر كوستلر [Arthur Koestler] *. كنت قد قرأت **الصفر واللانهائي** [**le Zéro et l'Infini**] * عندما كنت لا أزال في بلغاريا، وقد ترك هذا الكتاب في نفسي أثراً بليغاً. وكما هو متوقع لم تتناول المحادثة أبداً محاضرتي، وإنما بالأحرى واقعة قدومي بالتحديد من بلد في أوروبا الشرقية

يعيش تحت النظام الشيوعي. كنت أجاهر آنذاك، فيما يتعلق بالسياسة، بموقف تبنيته في مراهقتي هناك وأعتقده مشتركاً بين كثيرين من الأشخاص من جيلي: كان مزيجاً من الجبرية واللامبالاة. فبما أن الأشياء لا يمكن أن تكون مختلفة عما هي فالأفضل عدم الاهتمام بها نهائياً. كنت أعبر إذن عن هذه اللامبالاة أمام كوستلر، مقدماً إياها كموقف واعٍ وحكيم. لم أعد أذكر الكلمات التي أجابني بها، وإنما أعلم أن ردة فعله كانت مزيجاً من التهذيب والصلابة، والاندهاش والرفض. وشعرت فجأة، لمرآه، أن وجوده كان البرهان على غلط ما كنت أقوله: لقد كان ذلك الذي لم يتبن الموقف الجبري. لم يكن يقاتلني في المحادثة، ولم يكن يؤاخذني بشيء؛ إنما كان لديه نوع من الثقة الهادئة بأنه على حق لأنه كان ما كانه.

الحادث الثاني وقع في أوكسفورد. وكانت محاضرتي تتناول هذه المرة، أعلم ذلك، هنري جيمس [Henry James] * و « التحليل البنيوي للقصة » (وكنت أعلم آنذاك ماذا يعني ذلك). كنت مدعواً من قبل كلية كان رئيسها أشعيا برلين [Isaiah Berlin] *. ولم أكن عندها قد قرأت شيئاً لهذا الفيلسوف والمؤرخ الرائع؛ لكنه كان حاراً وبليغاً، وقد فتنني في الحال. لقد وهبني ضيافته (كما كان قد قام بذلك بالنسبة لمحاضرين آخرين) ولن أنسى الليلة التي قضيناها في منزله، هذا المتحف الحقيقي؛ وكنت أنا الذي يحمل في يده هذه المرة كأساً من الفودكا كان مضيفي يملؤها لي بلطافة وهو يحكي لي ذكرياته عن باسترناك [Pasternak] * وأخماتوفا [Akhmatova] * (وقد نشرها بعد ذلك). كان قد حضر محاضرتي وبقي صامتاً أثناءها، وبعد ذلك، في لحظة من تلك الأمسية، قال لي شيئاً من هذا القبيل: نعم، هنري جيمس، نعم، بنى القصة. ولكن لماذا لا تهتم بأشياء مثل العدمية والليبرالية في القرن التاسع عشر؟ تعلم أن هذا شيّق جداً ».

إنني أدرك تماماً أن هاتين الذكريين المبهمتين بليغتان بالنسبة لي خاصة، ذلك أن الأحداث التي تقع فيهما جد بسيطة ولا تأخذ معناها إلا بالنسبة لتجارب أخرى خاصة بي. على كل لم أعرهما أي انتباه على الفور. إنني أدرك أنهما كانتا مهمتين بالنسبة لي فقط من خلال منظور لاحق، ولأنه سبق واحتفظت ذاكرتي بهاتين الحادثتين من بين ألف أخرى، وأنصرف إلى البحث عن سمات أخرى مشتركة بينهما، وإلى التساؤل عما يميزهما عن كل ما تبقى. لقد سمعت في هاتين الإجابتين اللتين وُجِّهتا إلي نوعاً من الشجب ومن التوصية. ولكنني لم أبعدهما كالعادة بتصنيفهما في باب اللاكفاية أوسوء النية أو الهوى. وكان ذلك يعود على الأرجح إلى هوية محدثيّ: شخصيتان معروفتان ومحترمتان؛ وإنما أيضاً إلى لطفهما وعطفهما ـ أو ربما بكل بساطة إلى تهذيبهما (الإنكليزي)، لكنني اعتبرته شيئاً آخر. أقول لنفسي الآن أيضاً أنهما قد عاشا مثلي اقتلاع الجذور والغيرية الثقافية، وأنهما عرفا من ثمّ أن يعيشا بصورة أفضل الغيرية الشخصية ـ حيث يُعترف بالآخر مع الاحتفاظ ببعد عنه.

مهما يكن من أمر فقد لعبت هاتان المحادثتان، مهما كانتا تافهتين، دوراً أكيداً بالنسبة إلي. وإذا ما نقلت بطريقة منظمة بعض الشيء ما فهمته فيهما فإني أقول أن ذلك كان، في كل

مرة، وعياً بالطابع اللاضروري أو التحكمي لموقفي. وكان ما سمعته في أحاديث برلين أن الأدب ليس مصنوعاً من البنى فقط، وإنما أيضاً من الأفكار والتاريخ؛ وفي أحاديث كوستلر أن ليس هناك من أسباب « موضوعية لاختيار التخلي عن ممارسة الحرية. بديهيات بكل تأكيد، ولكن يكون المرء بحاجة إلى تلقيها بطريقة ما ليتبناها ».

كانت هذه الأحاديث التي قادتني، بين أسباب أخرى مجهولة من قبلي، إلى مراجعة مصطلحاتي عما هو الأدب وما ينبغي للنقد أن يكون، تقع في الواقع على أرض مؤاتية. فخلال هذه السنوات ذاتها كان فضولي يقودني نحو قراءة مؤلفات قديمة تتناول الموضوع الذي كان يشغلني إذاك: الرمزية، التأويل. وكانت مؤلفات في البلاغة أو في علم التفسير، في الجماليات أو في فلسفة اللغة، كنت قد قرأتها دون أي مشروع تاريخي: كنت أبحث فيها بالأحرى عن لمحات لا تزال « صالحة »، عن أضواء على الاستعارة، أو التجسيم أو الإيحاء. إلا أنني أدركت خلال قراءاتي أن القيام بفصل بين المشروع التاريخي والمشروع النسقي ليس أمراً سهلاً بالقدر الذي كنت أعتقده. وما كنت حتى ذلك الحين قد اعتبرته وسائل حيادية، ومفاهيم وصفية صرفة (مفاهيمي)، أخذ يظهر لي كتبعات لبعض اختيارات تاريخية محددة ـ كان من الممكن أن تكون مختلفة؛ وكان لهذه الاختيارات مع ذلك لوازم ـ « إيديولوجية » ـ لم أكن أبداً على استعداد للاضطلاع بها. وقد سبق لي وذكرت هذه التمفصلات في مقدمة هذا الكتاب.

لقد أدركت إذن، لكثرة ما قرأت من هذه الكتب القديمة، أولاً أن إطاري المرجعي لم يكن الحقيقة المنزّلة، الأداةَ التي تتيح تقدير درجة الخطأ في كل من التصورات السابقة عن الأدب والتعليق على النصوص، ولكن نتيجة بعض الاختيارات الإيديولوجية؛ ولم أكن من ثمّ متحمساً لفكرة مشاطرة كل متضمنات هذه الايديولوجية التي تشكل الفردوية والنسبوية وجهيها الأكثر ألفة.

ولكن ماذا كان بالإمكان عمله غير ذلك؟ ألم يكن رفض هذه المسلمات يشكل عودة إلى موقع النقد السابق الذي يتعذر الدفاع عنه أكثر فأكثر (ولو أنه لم يكن يُسمى هكذا)، والذي قد ينبغي تسميته بالدوغماتي تمييزاً له عن التأصل الذي كان يدّعيه المحدثون: حيث ينبغي للأدب، إذ لم يعد متعارضاً مع بقية الإنتاجات الكلامية للناس، « أن يتجند لخدمة الحقيقة » على حد قول القديس أوغسطين [Saint Augustin] * بصدد البلاغة؟ أكان ينبغي على التعليق على النصوص أن يقبل، بدوره، أن يكون في خدمة حقيقة ما وهو يعرف مسبقاً أي معنى كان عليه أن يجد هنا أو هناك، أو وهو يحكم في جميع الأحوال على قيمة هذا المعنى تبعاً لمبدأ مقرر سلفاً.

كنت أعرف جيداً هذا النقد في الواقع بما أنني قد تعلمت في بلغاريا، وإن لم أكن قد مارسته خارج موضوعات الإنشاء المدرسية. وخلافاً لما كان يجري في فرنسا سنة ١٩٦٣ عندما

وصلت إليها، كانت « نظرية الأدب » مدرجة بين أنماط الدراسات التي كان على طالب فقه اللغة في صوفيا أن يستوعبها. (لا أزال أذكر حتى الآن وجه عميد كلية الآداب في جامعة السوربون [la Sorbonne] * وقد جمد فجأة عندما سألته سنة ١٩٦٣ بفرنسية متلعثمة عمن كان يدرّس مادة النظرية الأدبية هناك). لكن هذه النظرية التي كانت تسم بطابعها بالتأكيد دروس تاريخ الأدب، كانت تختزل أساساً إلى مصطلحين: « روح الشعب » و « روح الحزب » (naradnost و partijnost)؛ وكان كثير من الكتّاب يتمتعون بالميزة الأولى بينما لم تكن الثانية موجودة إلا لدى أفضلهم. وكان ما ينبغي على الكتّاب أن يقولوه معروفاً مسبقاً؛ وكل ما تبقى إيجاده هو إلى أي حد كانوا ينجحون في ذلك. أعتقد أن هذه التربية قد أيقظت، عبر التباين، اهتمامي الأولي بالشكلانيين.

يبدو لي أن أنصار الموقع « المتأصل »، كما أنصار الموقع « الدوغماتي »، قد سعوا على الدوام إلى تقديم موقع الخصم وكأنه البديل الوحيد الممكن للموقع الذي يضطلعون هم أنفسهم به. فيدّعي المحافظون الدوغماتيون أن أي تخلٍ عن قيمهم يعادل ترك أي قيمة كانت؛ ويدعي الليبراليون « المتأصلون » أن أي تطلع للقيم يقود إلى الظلامية والاضطهاد. لكن هل يجب تصديقهم؟

لقد جاءني الجواب على هذا السؤال، كما يمكن توقع ذلك، بطريق مداور. فمنذ حصولي على المواطنية الفرنسية أخذت أشعر بحدة أكثر بواقع أني قد لا أصبح أبداً فرنسياً مثل الآخرين، بسبب انتمائي المتزامن لثقافتين. إنتماء مزدوج، داخلية ـ خارجية، يمكن أن يعاش كنقص أو كامتياز (كنت ولا أزال أميل بالأحرى إلى الرؤية المتفائلة)، ولكنه في جميع الحالات يجعلك شديد التأثر بمسائل الغيرية الثقافية وإدراك « الآخر ». كنت قد توصلت للتو إلى تصور مشروع واسع حول هذا الموضوع عندما اكتشفت بمناسبة سلسلة أخرى من المحاضرات، في المكسيك هذه المرة، كتابات الغزاة الإسبان الأوائل حول غزو أميركا؛ وقد سكنني هذا المثال الباهر لاكتشاف (وجهل) الآخر طوال سنوات ثلاث. بيد أني بتفكيري بهذه الموضوعات أدركت أني كنت ألتقي مجدداً مسألتي الأدبية وقد أسقطت على قياس أكبر من الأول بكثير، لأن الأمر كان يتعلق بالتعارض بين الشمولي والنسبي في المجال الأخلاقي. أكان ينبغي علينا، انصياعاً لروح التسامح التي تسيطر على أذهاننا وإن أبقت تصرفاتنا على حالها، أن نتخلى عن أي حكم على مجتمعات أخرى غير مجتمعنا؟ وإذا قمت، على العكس، بالاحتفاظ ببعض القيم على أنها شاملة، فهل يمكنني تفادي سحق الآخر في قالب مقرر سلفاً (قالبي)؟ تخيير بين أمرين يذكر بالطبع بالصراع بين « المتأصلين » و« الدوغماتيين ».

أعتقد أن ما دفعني إلى اعتبار هذا المأزق وهمياً كان تجربة نفي السعيدة على الأرجح. فلا يستنفد الاختيار بين امتلاك الحقيقة والتخلي عن البحث عنها جميع الامكانات التي تفتح أمامنا. وبدون إدارة الظهر نهائياً للقيم الشمولية يمكن طرحها كمجال تفاهم ممكن مع الآخر

عوضاً عن طرحها كمكتسب مسبق. فبالإمكان وعي عدم امتلاك الحقيقة وعدم التخلي مع ذلك عن البحث عنها. إذ يمكن أن تشكل أفقاً مشتركاً، نقطة وصول مشتهاة (عوضاً عن أن تكون نقطة انطلاق). ولا يجري ترك فكرة الحقيقة، ولكن تغيير وضعها أو وظيفتها، بجعلها مبدأ منظماً للتبادل مع الآخر، عوضاً عن أن تكون مضمون برنامج. وفي نهاية الأمر فإن التفاهم ممكن بين ممثلي ثقافات مختلفة (أو بين أجزاء كينونتي المرتبطة بهذه الثقافة أو تلك)، إذا كانت إرادة التفاهم حاضرة: ليس هناك « وجهات نظر » وحسب، وخاصية الإنسان هي في كونه قادراً على تخطي تحيزه وتحديده المحلي.

وبالعودة إلى النقد والأدب فإن هذا الاقتناع قد قادني إلى تصورهما بشكل مختلف. فالناقد « المتأصل » بتخليه عن البحث عن الحقيقة (دائماً بمعنى الحكمة وليس بمعنى مطابقة الوقائع) يمتنع بنفسه عن أي إمكانية حكم؛ إنه يوضح معنى المؤلفات ولكنه، بشكل ما، لا يأخذه على محمل الجد: فهو لا يجيب عليه، ويتصرف وكأن الأمر لا يتعلق بأفكار تعنى بمصير الناس؛ ذلك أنه حوّل النص إلى موضوع يكفي القيام بوصفه بصورة أمينة قدر المستطاع؛ والناقد « المتأصل » ينظر بالعطف نفسه إلى بوسييه [Bossuet] * وساد [Sade] *(١). أما الناقد « الدوغماتي » فلا يدع الآخر يعبر فعلاً عن نفسه: إنه يحيط به من جميع الجهات، لأنه هو نفسه يجسّد العناية الإلهية، أو قوانين التاريخ، أو حقيقة منزّلة أخرى؛ وهو يجعل من هذا الآخر مجرد توضيح (أو توضيح ـ مضاد) لمعتقد لا يتزعزع، يفترض بالقارىء أن يشاركه فيه.

بيد أن النقد حوار، ومن صالحه الإقرار بذلك علناً؛ إنه لقاء صوتين، صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأي منهما امتياز على الآخر. مع ذلك فإن نقّاداً من مختلف الاتجاهات يلتقون في رفضهم الاعتراف بهذا الحوار. ويقوم الناقد الدوغماتي، أكان واعياً لذلك أم لا، ويتبعه في ذلك الباحث « الانطباعي » ونصير الذاتية، بإسماع صوت واحد: صوته. من جهة أخرى كان مثال الناقد « التاريخي » (تسمية محيّرة نوعاً ما، وقد لوحظ ذلك بعد وات [Watt] *) أن يسمع صوت الكاتب كما هو عليه، بدون أي إضافة تصدر عنه؛ ومثال نقد التماهي، وهو صيغة أخرى من النقد « المتأصل »، أن يسقط نفسه في الآخر إلى حد يكون فيه في وضع التحدث باسمه؛ ومثال النقد البنيوي أن يصور العمل بتجاهل تام لنفسه. لكن الامتناع على هذا النحو عن الحوار مع المؤلفات وبالتالي عن الحكم على حقيقتها يبتر أحد أبعادها الأساسية الذي هو تحديداً: قول الحقيقة. أذكر أنني كنت أقدم في بروكسيل محاضرة عن جماليات ديدرو [Diderot] * (تبدو فعلاً هذه المناسبات وقد وسمتني أكثر مما كنت أعتقد)، وقد وضعت أثناءها أفكار ديدرو، بعد أن قمت بعرضها كيفما اتفق، بـ « المغلوطة »، متحدثاً عن « أخفاقه ». وقد تدخل أحد المستمعين، وكان اختصاصياً في ديدرو، قائلاً: « إنني

(١) تبين لي أن سارتر قد قال الشيء نفسه، إنما بقصد رفض أي منظور شمولي. « لقد بعث لنا كل من روسّو، أبو الثورة الفرنسية، وغوبينو [Gobineau] *، أبو العنصرية، برسلات يتفحصها الناقد بودٍ متساوٍ » (ما هو الأدب؟ ص ٤٠).

أقبل وصفك، ولكنني فوجئت بنعوتك. فهل يكون لديك الادعاء بإعطاء دروس لـديدرو؟ ألا تقترف مفارقة تاريخية؟ » أعتقد أنني لم أحترم بنظره مؤلّفاً قديماً. ولكن بتفكيري بـالأمر بعـد ذلك (نمط التفكير الاستدراكي)، أجد أنه هو في النهاية الذي لم يحترم ديدرو لأنه كان يمتنع عن مناقشة أفكاره، مكتفياً بإعادة تركيبها، وكأن الأمر يتعلق بلعبة تركيب الأجزاء المتناثرة. لقد كان ديدرو يكتب للعثور على الحقيقة؛ فهل يعتبر إهانة لـه الاعتراف بـذلك، بـإكمال السـعي وراءها معه وضده؟

يتكلم النقـد الحـواري ليـس عن المؤلفـات وإنمـا إلى المؤلفـات ـ أو بـالأحـرى مـع المؤلفـات، وهو يمتنـع عن استبعاد أي من هـذين الصوتين الحـاضرين. ليس النص المنتقـد موضوعاً ينبغي لـ « تقعيد لغة » أن يأخـذه على عاتقـه، ولكنه خـطاب يلتقيه خـطاب الناقـد؛ المؤلِّف هو « أنت » وليس « هو »، محاور يجري النقاش معه حول القيم الإنسانية. لكن الحوار غير متناسق لأن نص المؤلف مغلق، بينما يمكن لنص الناقد أن يستمر إلى ما لا نهاية. ولكي لا تكـون اللعبة مـدبّرة ينبغي على النـاقد أن يُسمـع صوت محـاوره. إن مختلف أشكـال النقـد المتأصل تستعيد هنا حقها (إنما عبر مسير مختلف)، كيف يمكن المساهمة في فهم أفضـل لمعنى قطعة ما إذا لم تجعل في تكامل مع سياقات متزايـدة الاتساع: سيـاق العمل أولاً، ثم سيـاق الكاتب، وسيـاق العصـر وسيـاق المـأثـور الأدبي؛ بيـد أن ذلـك هـو مـا ينجـزه هـذا « الاختصاصي » أو ذاك. ولا تنفي عمليات التكامل المختلفة هذه بعضهـا البعض، كما كـان سبينوزا يعرف ذلك جيداً، حين جعل منها تفريعات منهجه الجديد في التأويـل. إنني مضطر بالتأكيد كناقد أن أختار بين توجه وآخر (مع أن هناك استثناءات في ذلك): وليـس سبب ذلك تنافر التوجهات المبدئي، وإنما قصر الحياة وكمية المهام الإدارية الملقاة على عاتقنا. ولكنني كقارىء ليس لدي أي سبب للقيام باختيار وحيد ينفي سواه: لماذا علي أن أحرم نفسي إما من كفاية نورثروب فراي [Northrop Frye] * الذي يبين لي إلى أي مـأثور أدبي تنتمي الصـورة التي هي تحت ناظري (سياقها التعاقبي)، إما من كفاية بول بنيشو [Paul Bénichou] * الذي يكشف لي الجو الإيديولوجي الذي صبغت فيه هذه الصورة ذاتها (سياقها التزامني)؟

على هذا المستوى يمكن لنقائص الـ « بنيوي » إذن أن تعوض بمكتسبات الاختصـاصي بالإيديولوجيات، وبالعكس. لكن للاثنين أيضاً (لم أعد أتكلم الآن عن بنيشو وفراي) نقصاً مشتركاً يمكن أن يكون أكثر أهمية: لم نعد بحاجة إلى المزيد من الوقائع وإنما إلى المزيد من الأفكار. وما يمكن للمرء أن يأسف له هو رفض الناقد أن يقدم نفسه كذات مفكرة (عوضاً عن أن يتوارى وراء تراكم الوقائع الموضوعية) وأن يأتي بأحكام. لن يُتوقف إذن، على العكس من سبينوزا، أو على الأقل على العكس من نواياه المعلنة، عند البحث عن المعنى، وسوف يتابع في نقاش حول الحقيقة؛ فلا يُكتفى بـ: « مـاذا قال؟ » وإنمـا يُستكمل بـ: « هـل هو على حق؟ » (هذا لا يعني، وذلك ما نأمله، القـول بكل بسـاطة: « إنني على حق »). وإذا كنـا متفقين مع سبينوزا على عدم إخضاع البحث عن المعنى لحقيقة نملكها مسبقاً، فليس لدينا أي

سبب للامتناع عن البحث في الوقت ذاته عن الحقيقة، وعن مجابهة معنى النص بها.

لهذا السبب أدعو هذا النقد « حوارياً ». إذ لا يمكن بلوغ الحقيقة الذي أطمح إليه إلا بالحوار؛ وفي المقابل، كما لوحظ ذلك مع باختين، كي يكون هناك حوار يجب على الحقيقة أن تطرح كأفق وكمبدأ منظِّم. فالدوغماتية تؤدي إلى مناجاة الناقد؛ والتأصلية (وبالتالي النسبوية) إلى مناجاة المؤلف المدروس، والتعددية الصرفة التي ليست إلا الجمع الحسابي لعدة تحليلات متأصلة، إلى تواجد أصوات هو أيضاً غياب إصغاء: تعبر عدة ذوات عن ذاتها، ولكن أياً منها لا تأخذ بعين الاعتبار اختلافاتها عن الأخرى. أما إذا تم القبول بمبدأ البحث الجماعي عن الحقيقة فإن ممارسة للنقد الحواري تكون قد انطلقت.

كان مارك بلوش [Marc Bloch] *، أحد آباء « التاريخ الجديد »، يؤكد: « كم أن الكتابة انتصاراً للوثر [Luther] * أو ضده أسهلُ من سبر روحه! » لقد توصلت إلى الاعتقاد، بالعكس تقريباً، باستثناء أني لا أرى لماذا على هاتين المسألتين أن تكونا متنافرتين. فإذا ما تمّ « سبر » جيد، فلا ينبغي الامتناع عن إبداء الرأي إلا إذا بدا أن موضوع الدراسة من الغرابة بحيث لا يعود هناك من شيء لقوله، ما عدا طرحه هنا. إذا ما استمر لوثر يحدثنا فعلينا الاستمرار بالحديث إليه، وبالتالي بأن نكون على اتفاق أو على خلاف معه. علينا الا نخدع أنفسنا، فحكمنا لا يصدر عن معرفتنا. وهذه المعرفة تخدمنا في إعادة صوت الآخر، بينما يجد صوتنا مصدره في ذواتنا، في مسؤولية أخلاقية مضطلع بها. لا أجد أن أمراً كهذا شيء سهل. لقد كتبت مرتين عن بنجامين كونستان [Benjamin Constant] *، عام ١٩٦٨ لمجلة **Critique** [النقد] * وعام ١٩٨٣ لمجلة **Poétique**[الشعرية] *. ولا يعود الفرق بين هاتين الدراستين، وتفضيلي للثانية منهما، فقط إلى قيامي بالمزيد من القراءات منذ خمس عشرة سنة، أو أن التعميم لدي كان آنذاك سهلاً؛ إنني أجد أيضاً أنه لم يكن لدي في النص الأول صوت متميز: إنني أدعي عرض فكر كونستان، ولكنني بالطبع أريد أن أقول أيضاً شيئاً ما، وأسند بالتالي أفكاري إلى كونستان. والنتيجة هي صوت هجين وإنما وحيد، حيث مساهمات كل منا ليست متميزة بوضوح. في الدراسة الأقرب عهداً جهدت أن أبقى أكثر أمانة له، وأن أخالفه الرأي في الوقت نفسه. وهذا ما يشبه إلى حد ما ما يجري في العلاقات الشخصية: إن توهم الاندماج لذيذ، إلا أنه توهم ونهايته مرّة: أما الاعتراف بالآخر كآخر فيتيحُ محبة أفضل له.

إن تغيير صورتنا النقدية على هذا النحو ليس ممكناً إلا إذا جرى تحويل في الوقت نفسه للفكرة المكوّنة عن الأدب. فمنذ مئتي عام ردد علينا الرومنطيقيون وورثتهم الذين لا يحصون، كل منهم بشكل أفضل من الآخر، أن الأدب لغة تجد غايتها في ذاتها. حان الوقت لبلوغ (للرجوع إلى) البديهيات التي من المفترض عدم نسيانها: للأدب علاقة بالوجود الانساني، إنه، تبّاً لأولئك الذين يخشون الكلمات الكبيرة، خطاب موجّه نحو الحقيقة والأخلاق. كان سارتر يقول أن الأدب هو كشف للإنسان والعالم، وكان على حق. ولن يكون الأدب شيئاً إذا لم

يتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل.

إذا كان قد أمكن إغفال هذا البعد الأساسي للأدب، فلأنه جرى اختزال الحقيقة مسبقاً إلى التحقق والأخلاق إلى الوعظ. ولا تطمح عبارات الرواية إلى الحقيقة الوقائعية كما تفعل ذلك حتى الآن عبارات التاريخ؛ فمن غير المجدي خلع باب مفتوح. ليس مطلوباً من الرواية أن تصور الأشكال المتميزة والتاريخية لمجتمع ما، حتى وإن كان الأمر ممكناً تماماً؛ فحقيقتها لا تكمن كذلك في هذه الجهة. فضلاً عن أنه ليس المقصود، بالطبع، القول أن أفكار المؤلف هي بالضرورة صائبة. لكن الأدب هو دائماً محاولة كشف « جانب مجهول من الوجود الإنساني » لنا، كما يقول ذلك كونديرا [Kundera] * في مكان ما، وبالتالي حتى وإن لم يكن له أي امتياز يؤمن له بلوغ الحقيقة فهو لا يتوقف أبداً عن البحث عنها.

أدب وأخلاق: « أي فظاعة! » سيصيح معاصري. وأنا بالذات كنت أعتقد، مع اكتشافي حولي لأدب مرهون للسياسة، أنه يجب قطع أي صلة للأدب بكل ما عداه وصونه منه. إلا أن العلاقة بالقيم هي من صميم الأدب: ليس لأنه من المستحيل الحديث عن الوجود دون الرجوع إليها وحسب، وإنما أيضاً لأن فعل الكتابة هو فعل اتصال، مما يتضمن إمكان التفاهم، باسم القيم المشتركة. قد يكون مثال الكاتب الاستفهام أو الشك أو الرفض، إلا أن ذلك لا يقلل من تحريضه لقارئه كي يشاطره هذا المثال، ولا يكف عن كونه « أخلاقياً ». إن أدب التبشير أو الرواية ذات القضية هما أبعد من أن يستنفدا العلاقات الممكنة للأعمال بالقيم، بل هما لا يمثلان إلا نمطاً شاذاً: نمط الحقيقة الدوغماتية، المتملّكة سلفاً، التي يجري السعي فقط إلى توضيحها. بيد أن الأدب ليس موعظة: فالفرق بين الاثنين أن ما هو مكتسب مسبق هنا لا يمكن أن يكون إلا أفقاً هناك.

سيجيبني آخر: لن يعود الأدب لقاء ذلك إلا التعبير عن الأفكار التي من الجائز تأييدها أو مناقضتها. إلا أن ردة فعل كهذه تفترض أن الأدب شيء واحد أحد. بيد أنه، بالضبط، ليس كذلك: إنه لعبة شكلية لعناصره و في نفس الوقت هيئة إيديولوجية (وعدة أشياء أخرى كذلك)؛ إنه ليس بحثاً عن الحقيقة وحسب، ولكنه هذه الحقيقة أيضاً. وهو يتميز من جراء ذلك عن بقية الفنون، كما يذكّرنا سارتر وبنيشنو بذلك؛ وسبب ذلك أنه « يمر » عبر اللغة، بدل أن يكون تشكيلاً لأية مادة بسيطة: الأصوات أو الألوان أو الحركات؛ فلا يمكن أن يكون هناك « أدب مجرد. إننا نمتلك اليوم جهازاً مفهومياً كافياً (حتى وإن كان بالطبع غير كامل) لتصوير المزايا البنيوية الخاصة بالأدب ولتحليل انخراطه التاريخي؛ ولكننا لا نعرف أن نتحدث عن أبعاده الأخرى، وهذا هو النقص الذي يجب معالجته. إن خطأ نقد متطرف بتزمته للحتمية هو في افتراضه حكماً أن الأعمال هي تعبير عن الإيديولوجية (« المسيطرة » علاوة على ذلك) أو انعكاس لها؛ ويكون عندئذٍ من السهل جداً إيجاد أمثلة تثبت العكس. ولكن إذا لم يكن الأدب انعكاساً لإيديولوجية خارجية فإن ذلك لا يثبت أن ليس له أي علاقة بالإيديولوجية: فهو لا يعكس الإيديولوجيات بل إنه أحداها. ينبغي معرفة ما الذي تؤكده الأعمال، ليس من اجل

اكتشاف روح العصر، أو لأن هناك معرفة مسبقة بهذه الروح وسعي لتوضيحها بأمثلة جديدة؛ ولكن لأن هذا التأكيد هو أساسي بالنسبةللأعمال نفسها.

وألتقي مجدداً القربى بين الأدب والنقد. إذ يقال أحياناً: يتحدث الأول عن العالم، والثاني عن الكتب. لكن ذلك ليس صحيحاً. أولاً، إن الأعمال ذاتها تتحدث دائماً عن الأعمال السابقة، أو أنها في جميع الأحوال تومىء إليها: لا تنجم رغبة الكتابة عن الحياة بل عن الكتب الأخرى. ثم، لا ينبغي للنقد، ولا يمكنه حتى أن ينحصر في الحديث عن الكتب؛ فهو بدوره يدلي دوماً برأيه في الحياة. إنما يطمح، عندما ينحصر بالوصف البنيوي وبإيجاد السياق التاريخي، لجعل صوته غير مسموع قدر الإمكان (حتى وإن لم يتوصل أبداً لذلك تماماً). بيد أن بإمكانه، إن عليه أن يتذكر أنه أيضاً التماس للحقيقة والقيم. فنمط الحقيقة الذي يتوصل إليه النقد والأدب هو من طبيعة واحدة: حقيقة الأشياء أكثر مما هي حقيقة الوقائع، حقيقة الكشف وليس حقيقة التعادل (التي يعرفها النقد أيضاً لكنها لا تشكل إلا مقدمة له). وكان بالإمكان تجنب الكثير من الشطط في النقد كما في التاريخ، أو في الأتنولوجيا كذلك، لو أخذ بعين الاعتبار طموح الناقد، مثله مثل دستويفسكي الذي يسعى لقول حقيقة الإنسان دون أن يتمكن من التأكيد مع ذلك أنه يمتلكها، إلى قول حقيقة دستويفسكي مع حظوظ النجاح ذاتها، نظرياً على الأقل؛ فهو يتكلم أيضاً في الوقت نفسه وحتماً عن الإنسان. كان سارتر يقول: «إن النثر اتصال، بحث جماعي عن الحقيقة، وتبادل (القديس جينيه، ص ٤٠٧)؛ إلا أن هذا التعريف ينطبق حرفياً على النقد. بالطبع بين النقد والأدب أيضاً اختلافات؛ إلا أنه في السياق الراهن يبدو لي أكثر إلحاحاً رؤية ما هو مشترك بينهما.

إن النقد الحواري شائع في الفلسفة، حيث يجري الاهتمام بالمؤلفين لما لديهم من أفكار، ولكنه غير معهود كثيراً في الأدب، حيث يُعتقد أن التأمل والاعجاب كافيان. بيد أن الأشكال ذاتها حاملة للإيديولوجية، ويوجد نقاد أدب ـ وإن كانوا نادرين ـ لا يكتفون بالتحليل، وإنما يناقشون مؤلفيهم، مبينين بذلك أن النقد الحواري ممكن أيضاً في الحقل الأدبي: هكذا كان رينيه جيرار [René Girard] * على خلاف مع الرومنطيقيين، أو دخل ليو برساني [Léo Bersani] * في جدال مع الواقعيين. وتتطلب لغة الأشكال، كي تكون مفهومة، نوعاً من الإنصات (قد لوحظ موضحاً على أحسن ما يكون لدى وات [Watt] *)؛ وفي غيابه، يجري الارتداد إلى الأقوال المباشرة للكاتب، أو، أسوأ من ذلك، لشخصياته. ولكن، ليس لأن بعض النقاد صمّ يتوقف الأدب عن الكلام. فحتى الأعمال الأقل «أخلاقية» تتخذ موقفاً بالنسبة للقيم الإنسانية، وتتيح بالتالي المواجهة بموقع الناقد. والحالة الوحيدة التي يعتبر النقد الحواري فيها مستحيلاً هي عندما يجد الناقد نفسه باتفاق كامل مع مؤلفه: لا يمكن لأي نقاش أن يحصل. إذ يجد الحوار نفسه وقد استبدل بالتقريظ. ويمكن التساؤل عما إذا كان هذا التطابق الكامل ممكناً حقاً، لكن من المؤكد أن الاختلافات في درجات التطابق نفسها واضحة: إذ أنه أسهل علي أن أحاور (عندما اجرؤ على السماح لنفسي بذلك) ديدرو [Diderot] * الذي أشجب آراءه،

من أن أحاور ستندال [Stendhal] *. مع ذلك علي أن أقول أيضاً أنني شخصياً أشعر بمزيد من الضيق عندما يكون التعارض جذرياً: فليست الحرب بمثابة سعي للتفاهم.

قد ينبغي أن يضاف أن على الناقد إذا كان يرغب بمحاورة مؤلفه ألا ينسى أنه، بنشر مؤلفه هو، يصبح بدوره كاتباً، وأن قارئاً مستقبلياً سيسعى للدخول في حوار معه. إن مثال النقد الحواري ليس صيغة الوحي الإلهي التي تلقي القارىء في ذهول، متبوع بمزيج مرير من الإعجاب بالمؤلف والاشفاق على الذات. إذ لا يمكن للناقد، وقد أصبح واعياً للحوار الذي انخرط فيه، أن يتجاهل أن هذا الحوار الخاص ليس إلا حلقة في سلسلة متصلة، لأن المؤلف يكتب جواباً على مؤلفين آخرين، وأن المرء يصبح هو ذاته مؤلفاً انطلاقاً من تلك اللحظة. فليس شكل كتابته ذاته إذن بدون أهمية، لأن عليه أن يجيز الجواب وليس فقط العبادة.

هل ينتمي النقد الحواري إلى « زمننا » أكثر من النقد المتأصل والنقد الدوغماتي؟ ربما كنت قد أعطيت انطباعاً بالاعتقاد بذلك، من خلال وصفي لعلاقة أنواع النقد هذه ببعضها على أنها علاقة سلسلة: أولاً، التفسير الديني لآباء الكنيسة، ثمّ فقه اللغة. إلا أن الأشياء بالتأكيد أقل بساطة لأن المجتمعات ليست أنظمة إيديولوجية متجانسة تماماً، ولأن التاريخ لا يجري حسب أي ترسيمة خطّية، في الآن نفسه. فقد يوجد موقف « متأصل » بصدد الفن لدى كنتيليان [Quintilien] *، ولم يمت التعليق « الدوغماتي » على النصوص مع آباء الكنيسة. يتقبل العالم المعاصر بشكل خاص تعددية الخيارات، ويتجاور التصوران المسيحي أو الماركسي (« الدوغماتيان ») اليوم مع أنواع نقد ذات ولاء تاريخي أو بنيوي (« متأصلة »). إذ لا يحدد الكائن الانساني أبداً بشكل كامل بوسطه، فحريته هي تعريفه ذاته؛ وإنني المثل الحي لنقاط ضعف هذه الحتمية لأنني وجدت نفسي في مدى بضع سنوات مرتبطاً، عن قرب أو عن بعد، بواحد من هذه الأشكال النقدية الثلاثة التي أعمل على تمييزها هنا.

مع ذلك فمن الواضح أيضاً أن الفردوية، وإن كان بالإمكان تبينها حتى في كتابات الرواقيين، تأخذ انطلاقة جديدة في عصر النهضة وتصبح مسيطرة مع الرومنطيقيين. فإيديولوجيات مجتمع معين تتمفصل بشكل تراتبي، ولهذا التمفصل دلالته؛ ولا أعتقد أن الأمر مجرد صدفة (مجرد فعل حر من قبل بعض الأفراد) أن تأتينا هنا والآن فكرة النقد الحواري، تحت هذا الاسم أو غيره؛ ولا أعتقد كذلك أن مجيئها يعود إلى أننا أصبحنا أكثر ذكاءمن الذين سبقونا. إن أحداث العالم الذي يحيط بنا هي « شروط ملائمة » لهذا النقد أكثر مما هي « أسبابه »؛ إلا أنني أعتقد أني أسمع فيه صداها. وسأذكر، مازجاً عن عمد القريب والبعيد، الأساسي والفرعي: الغياب الراهن لمعتقد مقبول بالإجماع؛ تآلفنا المتزايد مع ثقافات مختلفة عن ثقافتنا بسبب وسائل الاتصال والنقل الرخيص؛ تطور لا سابق له للتكنولوجيا؛ انبعاث (ولادة؟) النضال من أجل حقوق الإنسان.

قرينة أخرى على هذا التطور أجدها في التحولات الراهنة للأدب نفسه (لكنني أقوم

بالطبع هنا باختيار يصدر عما أشتهي وجوده). فما يبدو لي مميزاً لهذا الأدب ليس ذلك النوع الذي لا ينضب من السيرة الذاتية التي ينهار الأدب تحتها، وإنما واقع أنه يضطلع صراحة بلاتجانسه، إنه في الوقت نفسه قصص خيالية ومقالات هجائية، تاريخ وفلسفة، شعر وعلم. ولا تسمح كتابات سولجنستين [Soljenistine] * وكونديرا [Kundera] * وغنتر غراسّ [Günter Grass] * ود. م. توماس [D. M. Thomas] * بحصرها في التصورات السابقة عن الأدب، فهي ليست من « الفن للفن » ولا من « الأدب الملتزم » (بالمعنى العام وليس السارتري)؛ وإنما أعمال تعلم أنها في الوقت نفسه بناء أدبي والتماس للحقيقة.

لقد وُجد النقد الحواري بالطبع في كل الأزمنة (كأنماط النقد الأخرى)، ويمكن عند الاقتضاء التخلي عن الصفة، إذا جرى التسليم بأن معنى النقد هو دوماً في تجاوز التعارض بين الدوغماتية والتشكيكية. إلا أن عصرنا ـ إلى أي مدى زمني بعد؟ ـ يبدو أنه يقدم فرصة لهذا الشكل من الفكر؛ ويجب الإسراع باقتناصها.

(إن مكان النشر، إلا في حال ذكر مكان مخالف، هو باريس) (*).

+ [القديس أوغسطين: العقيدة المسيحية (الأعمال، الجزء الحادي عشر)] *

Saint Augustin, **La Doctrine chrétienne (œuvres, t. XI)**, Desclée De Brouwer, 1949.

+ [ميخائيل باختين: جماليات الخلق الكلامي] *

Bakhtine (M.), **Estetika slovesnogo Tvorchestva** , Moscou, 1979; trad. fr., **Esthétique de la création verbale,** Gallimard, 1984.

- [باختين: مسائل شعرية دستويفسكي] *

— **Problemy poétiki Dostoevskogo,** Moscou, 1963; trad. fr., **Problèmes de la poétique de Dostoïevski,** Lausanne, 1970, et **la Poétique de Dostoïevski,** Ed. du Seuil, 1970.

- [باختين: مؤلفات فرانسو رابليه والثقافة الشعبية في القرون الوسطى وخلال النهضة] *

— **Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja Kul'tura Srednevekovija i Renesansa,** Moscou, 1965; trad. fr., **l'œuvre de Francois Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,** Gallimard, 1970.

- [باختين: جماليات ونظرية الرواية] *

— **Voprosy literatury i èstetiki,** Moscou, 1975; trad. fr., **Esthétique et Théorie du roman,** Gallimard, 1978.

+[رولان بارت: حفيف اللسان] *

Barthes (R), **Le Bruissement de la langue** , Ed. du Seuil, 1984.

- [بارت: النقد والحقيقة] *

— **Critique et Vérité,** Ed. du Seuil, 1966.

- [بارت: أبحاث نقدية] *

— **Essais critiques,** Ed, du Seuil, 1964.

- [بارت: الغرفة المضيئة] *

— **La Chambre claire,** Ed, du Seuil — Gallimard, 1980.

(*) ترجمنا هنا اسم المؤلف والكتاب لتسهيل رجوع القارىء العربي إليها.

- [بارت: نسيج الصوت] •

— **Le Grain de la voix**, Ed. du Seuil, 1981.

- [بارت: « إجابات »] •

— « **Réponses** », **Tel Quel**, 47, 1971.

- [بارت: رولان بارت] •

— **Roland Barthes**, Ed. du Seuil, 1975

+ [بول بنيشو: « بصدد العقول الألكترونية. ملاحظة حول الوجود الذاتي »] •

Bénichou (P.), « A propos d'ordinateurs. Note sur l'existence subjective », **Commentaire**, 19, 1982.

- [بنيشو: الكاتب وأعماله] •

— **L'Ecrivain et ses Travaux**, Corti, 1967.

- [بنيشو: سيامة الكاتب] •

— **Le Sacre de l'écrivain**, Corti, 1973.

- [بنيشو: زمن الأنبياء] •

— **Le Temps des prophètes**, Gallimard, 1977.

- [بنيشو: أخلاقيات القرن العظيم] •

— **Morales du grand siècle**, Gallimard, 1948; rééd., 1980.

- [بنيشو: « الشعرية والماورائية في ثلاث سونيتات لمالارميه »]•

— « Poétique et métaphysique dans trois sonnets de **Mallarmé** », in **la Passion de la raison**, P U F, 1983.

- [بنيشو: « تأملات حول النقد الأدبي »] •

— « Réflexions sur la critique littéraire », in **le Statut de la littérature**, Genève, 1982.

+ [موريس بلانشو (عدد خاص من مجلة النقد، العدد ٢٢٩، حزيران ١٩٦٦)]•

Maurice Blanchot (numéro spécial de la revue **Critique**, 229, juin 1966).

+ [موريس بلانشو: الصداقة] •

Blanchot (M.), **L'Amitié**, Gallimard, 1971.

- [بلانشو: حصة النار] •

— **La Part du feu**, Gallimard, 1949.

- [بلانشو: لوتريامون وساد] •

— **Lautréamont et Sade**, Ed. de Minuit, 1963; rééd., coll. « 10 / 18», 1967.

- [بلانشو: الكتاب القادم] •

— **Le Livre à venir**, Gallimard, 1959.

- [بلانشو: المحادثة اللامحدودة] •

— **L'Entretien infini**, Gallimard, 1969.

- [بلانشو: الفضاء الأدبي] •

— **L'Espace littéraire**, Gallimerd, 1955.

+ [مارك بلوش: تقريظ للتاريخ أو مهنة المؤرخ] •

Bloch (M.), **Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien**, A. Colin, 1949.

+ [أ. بوخ: موسوعة وبحث في العلوم اللغوية] •

Boeckh (A.), **Encyclopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften**, Leipzig, 1886.

+ [برتولت برشت: الأعمال المجموعة، الجزء السابع] •

Brecht (B.), **Gesammelte Werke**, t. VII, **Schriften I, Zum Theater**, Francfort, 1963; trad. fr., **Ecrits sur le théâtre**, L'Arche, t. I, 1972, t. II, 1979.

- [برشت: الأعمال المجموعة، الجزء الثامن / كتابات حول الأدب والفن] •

— **Gesammelte Werke**, t. VIII, **Schriften II, Zur Literatur und Kunst, Politik und Gesellschaft**, Francfort, 1967; trad. fr, **Ecrits sur la littérature et l'art, I, Sur le cinéma**, L'Arche, 1970.

+ [أ. بريك: « تكرارات الأصوات »] •

Brik (O.), « Zvukovye povtory » (Les répétitions de sons), in **Poètika**, Petrograd, 1919.

+ [ف. شكلوفسكي: « الفن كنهج »، في نظرية الأدب] •

Chklovski (V.), « Iskusstvo kak priēm », in Chklovski (V.), **Teorija prozy**, Moscou, 1929; trad. fr., « L'art comme procédé », in **Théorie de la littérature**, Ed. du Seuil, 1965; et in Chklovski (V.), **Sur la théorie de la prose**, Lausanne, 1973.

- [شكلوفسكي: « في الشعر واللغة ما بعد العقلية »] •

— « O poèzii i zaumnom jazyke » (De la poésie et du langage transmental) in **Sborniki po teoril poèticheskogo jazyka**, Saint — Pétersbourg, 1916.

- [شكلوفسكي: « بوتنيا »] •

— « Potebnja », in **Poètika**, Petrograd, 1919.

- [شكلوفسكي: « العلاقات بين طرائق الحبك الروائي والطرائق العامة للأسلوب » في حول نظرية النثر.] •

— « Svjaz' priēmov sjuzhetoslozhenija s obshchimi priēmami stilja », in Chklovski (V.), **Teorija prozy**, Moscou, 1929; trad. fr., « Rapports entre procédés d'affabulation et procédés généraux du style », in Chklovski (V.), **Sur la théorie de la prose**, Lausanne, 1973.

- [شكلوفسكي: المعمل الثالث] •

— **Tretja fabrika** (La troisième fabrique) Moscou,1926.

- [شكلوفسكي : « انبعاث الكلمة »] •

— « Voskreshenie slova » (La résurrection du mot), **in Texte der russischen Formalisten,** t. II, Munich, 1972.

+ [م . كونتا وم . ريبالكا : « محادثة مع جان بول سارتر » في العالم] •

Contat (M.) et Rybalka (M.), « Un entretien avec Jean — Paul Sartre », **le Monde,** 14. 5. 1971.

+ [ألفرد دوبلن : « بنية العمل الملحمي » في منحرفات] •

Döblin (A.), « Der Bau des epischen Werks » **in** Döblin (A.), **Aufsätze zur Literatur** , Olten und Freiburg im Br., 1963; trad. fr., « La structure de l'oeuvre épique », **Obliques,** 6 — 7, 1976 (numéro consacré à l'Expressionnisme allemand).

- [دوبلن : « الكتابة والشعر » في محاضرات حول الأدب] •

— «Schriftstellerei und Dichting» **in** Döblin (A.), **Aufsätze zur Literatur,**Olten und Freiburg in Br. 1963.

+ [فيدور ميخائيلو فيتش دستويفسكي : يوميات كاتب] •

Dostoïevski(F.), **Dnevnik pisatelja za 1873 god, Poinoe sobranie sochinenij,** t. XXI, Moscou, 1980; trad. fr., **Journal d'un écrivain,** Gallimard, 1951.

+ [ب . إيكنبوم : « كيف هو مصنوع المعطف لغوغول » في نظرية الأدب] •

Eikhenbaum (B.), « Kak sdelana **Shinel'** Gogolja », in Poètika, Petrograd, 1919; trad. fr., « Comment est fait **le Manteau** de Gogol », **in Théorie de la littérature,** Ed. du Seuil, 1965.

- [إيكنبوم : دَوْريتي] •

— **Moj vremmennik** (Mon périodique), Léningrad,1929.

- [إيكنبوم : « نظرية المنهج الشكلي»، في نظرية الأدب] •

— « Teorija formal' nogo metoda », in Eikhenbaum (B.), **Literatura,** Léningrad, 1927; trad. fr., « La théorie de la méthode formelle », in **Théorie de la littérature,** Ed. du Seuil, 1965.

+ [ل . فَرّي و أ . رينو : « التفلسف بعد نهاية الفلسفة؟ » في المناقشة] •

Ferry (L.) et Renaut (A.), « Philosopher après la fin de la philosophie? », **le Débat,** 28, 1984.

+ [ن . فراي : تشريح النقد] •

Frye (N.), **Anatomy of Criticism** , Princeton, 1957; trad. fr; **Anatomie de la critique,** Gallimard, 1969.

- [فراي : الخلق والتجديد] •

— **Creation and Recreation,** Toronto **1980.**

- [فراي : خرافات الهوية : دراسات في الأسطورية الشعرية] •

— **Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology,** New York, 1963.

- [فراي التناسق المخيف: دراسة عن وليم بليك] *
— **Fearful Symmetry: A Study of william Blake**, Princeton, 1947.

- [فراي: « الأدب والأسطورة »، في العلاقات في الدراسات الأدبية؛ وفي الشعرية] *
— « Literature and Myth » in Thorpe (J.), éd., **Relations of Literary Studies**, New York, 1967; trad. fr., « Littérature et Mythe », **Poétique**, 8, 1971.

- [فراي: « الأدب كنقد للعقل المحض »] *
— « Literature as a critique of Pure Reason », conférence inédite, septembre 1982.

- [فراي: روح العالم: أبحاث حول الأدب والأسطورة والمجتمع] *
— **Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society**, Bloomington, 1976.

- [فراي: الدرب الحرج: بحث حول السياق الاجتماعي للنقد الأدبي] *
— **The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism**, Bloomington, 1971.

- [فراي: سلطات الخيال] *
— **The Educated Imagination**, Toronto, 1963; trad. fr., **Pouvoirs de l'imagination**, Montréal, 1969.

- [فراي: نظام الرموز الكبير: التوراة والأدب] *
— **The Great Code: the Bible and Literature**, New York, 1982; trad. fr., **le Grand Code**, Ed. du Seuil, 1984.

- [فراي: القرن الحديث، الترجمة الفرنسية: الثقافة في مواجهة وسائل الإعلام] *
— **The Modern Century**, Toronto, 1967; trad. fr., **la Culture face aux médias**, Montréal, 1968; Mame, 1969.

- [فراي: البنية العنيدة: أبحاث حول النقد والمجتمع] *
— **The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society**, Londres, 1970.

- [فراي: الناقد الرزين] *
— **The Well — Tempered Critic**, Bloomington, 1963.

+ [جاك غودي وإيان وات: « تبعات معرفة القراءة والكتابة » في دراسات مقارنة في المجتمع والتاريخ، أعيد نشره في معرفة القراءة والكتابة في المجتمعات التقليدية] *
Goody (J.) et Watt (I.), « The Consequences of Literacy », **Comparative Studies in Society and History**, 5 (1963); rééd. in Goody (J.), éd., **Literacy in Traditional Societies**, Cambridge, 1968.

+ [رومان جاكبسون: « ما هو الشعر؟ » في مسائل الشعرية] *
Jakobson (R.), « Co je poesie? », **Volné směry**, 30 (1933 — 1934); trad. fr., « Qu'est —ce que la poésie? », in Jakobson (R.), **Questions de poétique**, Ed. du Seuil. 1973.

- [جاكبسون: « توازي قواعد اللغة ومظاهره الروسية »، في اللغة؛ وفي مسائل الشعرية] *

— « Grammatical Parallelism and its Russian Facet », **Language**, 42, 1966; trad. fr., « Le parallélisme grammatical et ses aspects russes », in Jakobson (R.), **Questions de poétique**, Ed. du Seuil, 1973.

- [جاكبسون : « الألسنية والشعرية » في الأسلوب في اللغة، وفي أبحاث في الألسنية العامة] •

— « Linguistics and Poétics », in Sebeok (T. A.), éd., **Style in Language**, New York, 1960; trad. fr. « Linguistique et poétique », in Jakobson (R.), **Essais de linguistique générale**, Ed. de Minuit, 1963.

- [جاكبسون : « تعقيب » في الجوهر والمعنى] •

— « Nachwort », in Jakobson (R.), **Form und Sunn**, Munich, 1974.

- [جاكبسون : « الشعر الروسي الجديد »، في مسائل الشعرية] •

— **Novejshaja russkaja poèzija**, Prague, 1921; trad. fr. (extraits), « La nouvelle poésie russe », in Jakobson (R.), **Questions de poétique**, Ed. du Seuil, 1973.

+ [ل. جاكوبنسكي : « التركيبة اللسانية الشعرية »] •

Jakoubinski (L.), «O poèticheskom glossemosochetanii » (La combinaison glossématique poétique), in **Poètika**, petrograd, 1919.

- [جاكوبنسكي : « عن أصوات اللغة المنظومة »] •

— « O zvukakh stikhotvornogo jazyka » (Des sons du langage versifié), in **Sborniki po teorii poèticheskogo jazyka**, Saint — Pétersbourg, 1916.

+ [أ. جولّ : الأشكال البسيطة] •

Jolles (A). **Formes simples**, Ed. du seuil, 1972.

+ [ن. كروشزوبسكي : مخطط عام لعلم اللغة] •

Kruszewski (N.), **Ocherk nauki o jazyke** (Esquisse de la science du langage), Kazan, 1883.

+ [غوستاف لانسون، أبحاث في المنهج والنقد والتاريخ الأدبي] •

Lanson (G,), **Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire**, Hachette, 1965.

+ [ب. ن. مدفدف / ميخائيل باختين : المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية] •

Medvedev (P. N.) / Bakhtine (M.), **Formal'nyi metod v literaturovednii** (La méthode formelle en études littéraires), Leningrad, 1928.

+ [كارل فيليب موريتز : كتابات حول الجماليات والشعر] •

Moritz (K.P.), **Schriften zur Aesthetik und Poétik**, Tübingen, 1962.

+ [الذريعة : رولان بارت] •

Prétexte: Roland Barthes, coll. « 10 / 18», 1978

+ [جان ـ جاك روسّو : مخططات أولية للاعترافات] •

Rousseau (J. — J.), « Ebauches des Confessions», **Œuvres complètes**, t. I, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1959; rééd. 1976.

+ [جان بول سارتر: بودلير] •
Sartre (J. — P.), **Baudelaire,** Gallimard, 1947; rééd., 1963.

- [سارتر: الكلمات] •
— **Les Mots,** Gallimard, 1963.

- [سارتر: أبله العائلة] •
— **L'Idiot de la famille,** Gallimard, t. I et II, 1971, t. III, 1972.

- [سارتر: ما هو الأدب؟] •
— Qu'est — ce que la littérature? Gallimard, 1948; rééd., 1963.

- [سارتر: القديس جينيه] •
— **Saint Genet,** Gallimard, 1952.

- [سارتر: مواقف، القسم الأول] •
— **Situations I,** Gallimard, 1947.

+ [فريدريك ولهلم جوزيف فون شيلنغ: **فلسفة الفن، المؤلفات الكاملة**] •
Schelling (F. W.J.), **Philosophie der Kunst, Sämmtliche werke,** t. V, Stuttgart et Augsburg, 1859.

+ [أوغست ولهلم فون شليغل: **محاضرات حول الأدب والفن**] •
Schlegel (A. W.), **Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst,** t. I, **Die Kunstlehre,** Stuttgart, 1963.

+ [فريدريك شليغل: « مقاطع نقدية »، في المطلق الأدبي] •
Schlegel (F.), « Fragments critiques » in Lacoue — Labarthe (P.) et Nancy (J. — L.), éd., **L'Absolu littéraire,** Ed. du Seuil, 1978.

+ [سبينوزا: بحث لاهوتي - سياسي] •
Spinoza, **Traité théologico — politique,** Garnier — Flammarion, 1965.

+ [تزفتان تودوروف: مقدمة للأدب الغرائبي] •
Todorov (T.), **Introduction à la littérature fantastique,** Ed. du Seuil, 1970.

- [تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري] •
— **Mikhail Bakhtine le principe dialogique,** Ed. du Seuil, 1981.

- [تودوروف: الرمزية والتأويل] •
— **Symbolisme et interprétation** , Ed. du Seuil, 1978.

- [تودوروف: نظريات الرمز] •
— **Théroies du symbole,** Ed. du Seuil, 1977.

+ [ب. توماشفسكي: نظرية الأدب] •
Tomachevski (B.), **Teorija literatury. Poètika,** Moscou, 1927; trad. fr. (extraits),« **Thématique** », in **Théorie de la littérature,** Ed. du Seuil, 1965.

+ [جو. تينيانوف: « الواقعة الأدبية »] •

Tynianov (Ju.), « Literaturnyj fakt », **In** Tynianov (Ju.), **Arkhaisty i novatory,** Leningrad, 1929; trad. fr., « Le fait littéraire », **Mantela,** 9 — 10. 1970.

- [تينيانوف: « عن التطور الأدبي »، في نظرية الأدب] •

— « O literaturnoj èvoljucii », **In** Tynianov (Ju.), **Arkhaisty i novatory,** Leningrad, 1929; trad. fr., « De l'évolution littéraire », in **Théorie de la littérature,** Ed. du Seuil, 1965.

+ [ف. فولوشينوف / ميخائيل باختين: الفرويدية] •

Volochinov (V.) / Bakhtine (M.), **Frejdizm,** Moscou — Leningrad, 1927; trad. fr., **le Freudisme,** Lausanne, 1980.

- [فولوشينوف / باختين: الماركسية وفلسفة اللغة] •

— **Marksizm, filosofija jazyka,** Leningrad, 1929; trad. fr., **le Marxisme et la Philosophie du langage,** Ed. de Minuit, 1977.

+ [إيان وات: كونراد في القرن التاسع عشر] •

Watt (I.), **Conrad in the Nineteenth Century,** Londres, 1980.

- [وات: « قدمان فطحاوان ومغطاة ببيض الذباب: حقائق الواقعية »] •

— « **Flat** —fosted and Fly — blown: The Realities of Realism » , conférence inédite, mars 1978.

- [وات: « الأدب والمجتمع »، في الفنون في المجتمع] •

— « Literature and Society », **in** Wilson (R.), éd., **The Arts in Society,** Englewood Cliffs, N. J., 1964.

- [وات: « حول عدم محاولة للكون بيانو » في إعلان ٧٨] •

— « On Not Attempting to Be a Piano », **Profession 78,** New York, 1978.

- [وات: « تفكرات جدية حول صعود الرواية »، في الرواية] •

— « Serious Reflections on **The Rise of the Novel** » , **Novel,** 1, 1968.

- [وات: « حكاية وفكر في خط - ظل كونراد »، في الفصلية النقدية؛ وفي القصص الخيالي الانكليزي الحديث] •

— « Story and Idea in Conrad's **The Shadow — Line** », **The Critical Quarterly,** 2, 1960; et in Shorer (M.), **Modern British Fiction,** New York , 1961.

- [وات: « الفقرة الأولى من السفراء » في أبحاث في النقد؛ وفي الشعرية] •

— « The First Paragraph of **The Ambassadors** », **Essays in Criticism,** 10, 1960; trad. fr., « Le premier paragraphe des Ambassadeurs », **Poétique,** 34, 1978.

- [وات: صعود الرواية: دراسات في ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ] •

— **The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding,** Londres, 1957; trad. fr. du premier chapitre, « Réalisme et forme romanesque », **Poétique,** 16, 1973; rééd. **in** Barthes (R.) **et al., Littérature et Réalité,** Ed. du Seuil, 1982.

معجم المصطلحات

تجسيم :	allégorie
جناس صوتي :	assonnance
مؤلف من خلال الذات :	autodiographe
تناقض ثنائي ، تناقض أو تعارض بين أطروحتين :	antinomie
مأزق منطقي :	aporie
ذاتية الغائية ، غائية لازمة :	autotélisme
قول مأثور :	adage
نظام رموز :	code
ندوة :	colloque
فن التعبير الجسدي الموقع :	chorégraphie
تناغم ، تآلف صوتي :	consonnance
قصة :	conte
قاص :	conteur
إيقاع :	cadence
مكوّن :	composante
طاردة مركزية :	centrifuge
جاذبة مركزية :	centripète
تعارض ثنائي :	contraste
فك الإدغام :	diérèse
معتقد ، مبدأ أوركن عقيدة :	dogme
تبعيد :	distantion
مذهب ، عقيدة :	doctrine
خبر :	diégèse
إخبار :	diégèsis
ثنائية :	dichotomie
ما يتعدى المكان :	exotopie

كاتب متعدي ، غائي :	écrivan
الكتابة المتعدية :	écrivance
قول :	énoncé
تعبير :	énonciation
مخطط إجمالي :	esquisse
تخيل ، قصة خيالية :	fiction
خرافة :	fable
تكويني :	génétique
توليدي :	génératif
نوعي :	générique
علم التفسير :	herméneutique
مغايرة الغائية :	hétérotélisme
علم المغايرة :	hétérologie
سبب خفيف :	iambe
تداخل إنساني ، انساني متداخل :	interhumain
محاور :	interlocuteur
تأصل ، مثولية :	immanence
تشاكل :	isomorphisme
داخلي ، ذاتي ، قائم بحد ذاته :	intrinsèque
لازم :	intransitif
لزومية ، قيام بالذات :	intransivité
تداخل النصوص ، التداخل النصي :	intertextualité
لغة خاصة :	jargon
إمكان القراءة ، مقروئية :	lisibilité

متكلم :	locuteur
محاكاة :	mimésis
مجاز مرسل :	mètonymie
استعارة :	mètaphore
مناجاة :	monologue
وزن :	mesure
مؤلف مذكرات :	mémorialiste
هجاء انتقادي :	ménipée
دراسة مختصة :	monographie
ما وراء النص :	métatexte
تقعيد لغة ، اللغة التي تدرس اللغة :	mètalangage
سرد ، قَصص :	narration
راوي :	narrateur
معياري :	normatif
مصطلح :	notion
تخارج :	ostranenie
كلمة متنافرة ، خلافية :	oxymore
حذلقة ، تكلف :	préciosité
شاعرية :	poéticité
متعدد المصنفات :	polygraphe
مخطوطة حلت مكان أخرى :	palimpeste
شمولية الوقائع :	panchronique
استعادة مسهبة للنص :	paraphrase
مفارقة :	paradoxe
علم العروض :	prosodie
تشييء :	réification
إيقاع ، نظم :	rythme

معيد كتابة :	scripteur
الممكن إعادة كتابته :	scriptible
ترسيمة :	schèma
مخطط إجمالي :	schème
دلالية اللفظ :	sémasiologie
بدل ، مجاز مرسل :	synecdoque
تعلق معنوي :	syllepse
شمولي :	synoptique
نحو :	syntaxe
عبر الأفراد ، متخلل الأفراد :	transindividuel
استعلائي :	transcendental
متعالي :	transcendant
استعلائية :	transcendantalisme
عبر النصوص ، العبور النصي :	transtextualité
عبر النصوص ، العبر نصي :	transtextuel
ما بعد العقلي :	transmental
مجاز :	trope
تكرار بكلام مختلف :	tautologie
ما بعد التاريخي :	transhistorique
صنافة :	taxinomie
تقليد ، مأثور :	tradition
متعدي :	transitif
لفظة :	terme
كلامي :	verbal
منوّعات ، تنويعات :	variétés
لفظ ، كلمة :	vocable
نموذج مختلف ، صيغة ، رواية مختلفة :	variante

المحتويات

+ مدخل	٥
ـ إيضاحات أولية	١٦
الفصل الأول: اللغة الشعرية (الشكلانيون الروس)	٢٣
الفصل الثاني: عودة الملحمي (دوبلن وبرشت)	٣٩
الفصل الثالث: النقاد ـ الكتاب (سارتر، بلانشو، بارت)	٥١
الفصل الرابع: الإنساني والتداخل الانساني (ميخائيل باختين)	٧٣
الفصل الخامس: المعرفة والالتزام (نورثروب فراي)	٨٩
الفصل السادس: النقد الواقعي (مراسلة مع إيان وات)	١٠٣
الفصل السابع: الأدب كواقعة وقيمة (محادثة مع بول بنيشو)	١١٧
الفصل الثامن: نقد حواري؟	١٤٣
ـ المراجع	١٥٤
+ معجم المصطلحات	١٦٢

طبع في دار الشؤون الثقافية العامة

مع ان جمهور قراء مثل هـذا الكتاب، وكمـا يشير المـؤلف نفسه الى ذلك، لابـد وان يكون محـدوداً بسبب تخصصه الضيق (نقد النقد)، الاّ ان ذلك لا يمكن ان يقلل من اهميته بسبب: ١- ضرورة وجود مثل هذه التأليفات، ٢- ان هذا الكتاب كما هو شأن كتب النقد الاعتيادي ينطلق من ارث ادبي ونقدي او من نصوص موجوده اصـلاً. ٣- طبيعة اسلوب الكتاب البعيدة عن الجفاف الذي قد يصبغ عادة الكتب العلمية والمتخصصة. ٤- واخيراً فان المؤلف مع ما في كتابه من توجيه ضمني وصريح لا يقترب من دور المعلم والمنظرّ قدر اقترابه من موقع المتعلم والمجرب. ولذلك فهو يكون قريباً من القارىء نفسه. هـذه العوامـل كلها اعـطت الكتاب نكهـة خاصـة واهمية واضحـة وبالتـالي ضرورة لا بد للقارىء الطموح ان يأخذها بنظر الاعتبار.

دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والاعلام

ديدان