

جان پول سارتر

ما الأدب؟

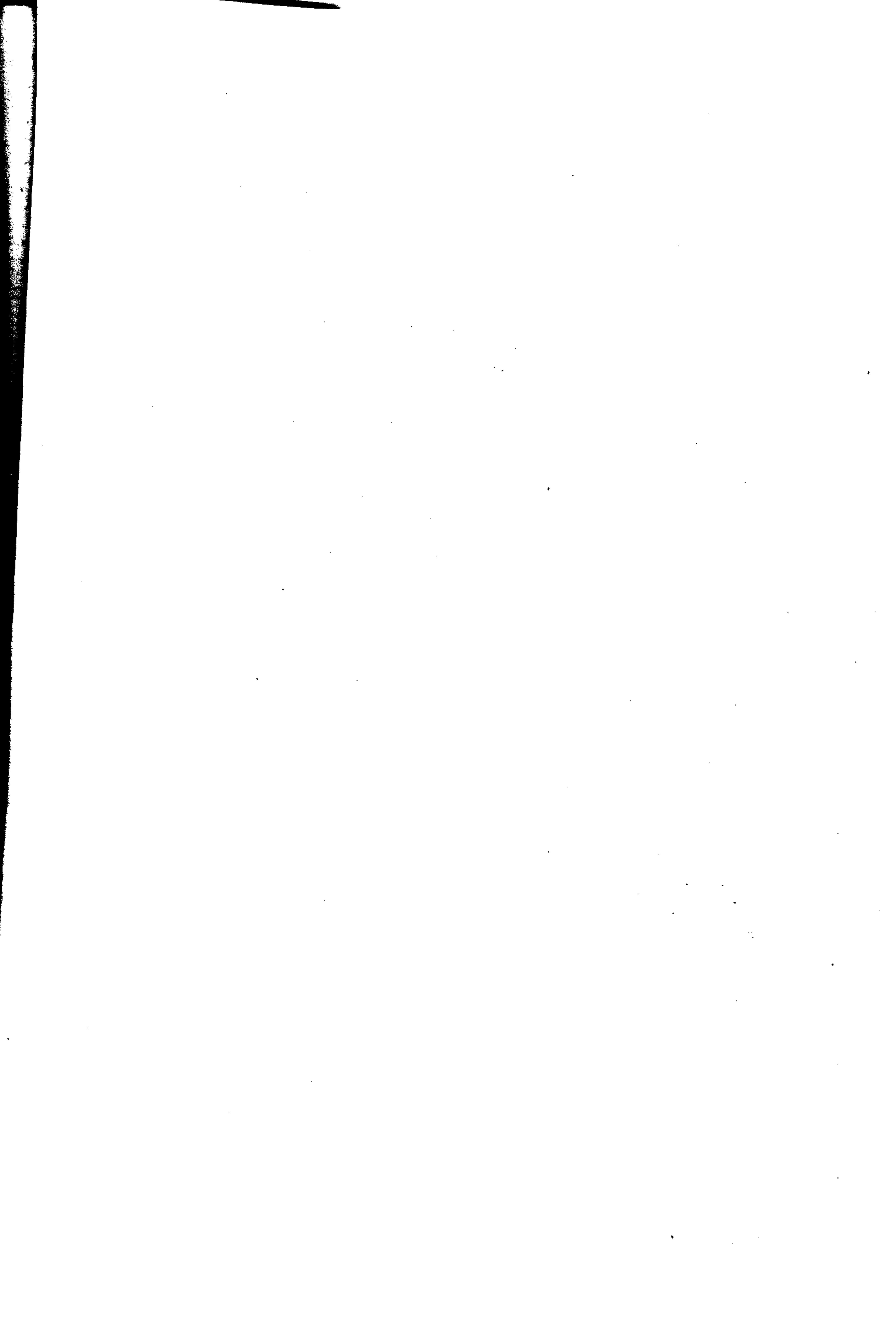
ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد غنيمي هلال

دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة السوربون
أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن
بجامعة القاهرة

نهضة مصر

للطباعة والنشر والتوزيع
الفيحة - القاهرة



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتي من بعثتي الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢ ، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد نقصاً في مجال النقد الأدبي ، وأن أقدم لقراء العربية أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف ، وهو الذي يكثر التجنى عليه والخلط في فهمه حتى بين جمهور المتخصصين في النقد الأدبي . وأدب الالتزام على نحو ما يشرحه المؤلف في هذا الكتاب يمثل - في أسسه العامة - الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ، حتى عند غير الوجوديين ، كما يتضح من استشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوروبا وأمريكا ، وإن يكن المؤلف قد انفرد بتوضيح فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية ، على نحو لم يجاره فيه أحد ممن أقروا مسؤولية التأثير وحرية معاً . وهما ركنا الالتزام الأساسيان .

وكانت ترجمتي لهذا الكتاب جزءاً من مشروع كبير أردت القيام به وهو ترجمة النصوص الخاصة باتجاهات النقد العالمية ، والمذاهب الأدبية .

وحين فرغت من ترجمة هذا الكتاب تبين لي أن من الضروري أن أغلق عليه بشروح كانت تتطلب مني وقتاً لم تتحه لي أعمال كثيرة ، فأجلت نشره حتى استطعت أن أتم هذه الشروح في فترات متباعدة على حسب ما تيسر لي .

ويتضح مما ذكرت إلى لا التزام بمذهب أدبي أو فلسفي ، وجودي أو غير وجودي . أو كلما جد دارس في الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية كان لا بد ينتمى إلى الاتجاهات التي يجلوها والمذاهب التي يدرسها والحقائق التي يحرص على معرفتها ؟ أو يتحتم على من يحرص على معرفة مذهب أو جلائه للناس أن ينحصر في نطاقه ، كي ينظر إليه من داخله ، ويصدر عليه أحكاماً ذاتية ؟ ولو كان الأمر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتعصب . وإذن ، يستبهم معنى المذاهب كلها ، لأن كلا منها سيظل حائراً بين معسكرين من الدارسين الذاتيين : مؤيدين أو معارضين . وهذا مزعم واضح البطلان ، ما كان لنا أن ننبه عليه ، لولا أنه يتردد على ألسنة الدخلاء على الثقافة ، وعلى النقد الأدبي ، ممن هم في واقع الأمر آفة الدراسة الجادة . ولكنه مزعم له خطورته البالغة التي لا يعدلها إلا الانتقاص من دراسة المذاهب الأدبية جميعاً بتعلات واهية مختلفة

لا تصدر إلا عن فئتين : المتوانين المتخلفين الذين يهونون من قيمة كل ما لا يعرفون ، ثم سئى
النية من المعوقين .

ونؤمن بأننا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القومى وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية
وأن يقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمطالبنا الوطنية والقومية ، وأن تنهض دراستنا
فى الأدب والنقد ، لتساير - بعد طول تخلف - نظيرتها فى الآداب العالمية ، إذا أردنا
تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الجادة ، فلا بد من دعم وعينا الأدبى
بدراسة المذاهب الأدبية فى دأب وصبر وتعميق ، لعله يتيسر لنا فى وقت قريب أن نخلق فى
أدبنا ونقدنا اتجاهاً عاماً جالياً وفلسفياً به نربط وعينا الإنسانى والقومى بوعينا الأدبى
الناضج المكتمل وهذا هو ما نقصده بالمذهب ، فى معناه الصحيح المثمر .

والكتاب الذى نقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التى تساعد على تحقيق هذه
الغايات .

وليس هنا مجال التحدث عن الفلسفة الوجودية^(١) لأن الكتاب الذى نحن بسبيل
تقدمه للقراء ليس موضوعه الفلسفة الوجودية ، بل النقد الأدبى ، من وجهة نظر تمثل فى
مبادئها ونتائجها - كما سبق أن قلنا - الاتجاه الغالب على النقد العالمى فى العالم الغربى ، على
أنا نبهنا - فى تعليقاتنا - على ما يتصل من هذه المبادئ النقدية بمبادئ الوجوديين الفلسفية
العامية ، والكتاب - قبل كل شئ - يكشف عن أصالة مؤلفه وسعة اطلاعه ، وعمق
نظراته ، وقوته الجدلية - بوصفه كاتباً ناقداً - أكثر مما يدل على نزعة سارتر الفلسفية
الوجودية كما قالت ذلك أو قريباً منه صحيفة (التيمس) فى تعليقها على الترجمة الإنجليزية
للكتاب .

والكتاب الذى نقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنوان : (ما الأدب) ويشمل الجزء
الأكبر من المجلد الثانى من كتاب سارتر الذى عنوانه : (مواقف) والذى ظهر فى مجلدات
ثلاثة . وهذا الجزء الذى ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة ، على نحو ما عرضنا فى
الترجمة . وهو مسبوق - فى المجلد الثانى من الكتاب المشار اليه - بمقالتين ، أولاهما تقديم
المؤلف لمجلة « العصور الحديثة » والثانية عنوانها « تأميم الأدب » ولم نترجم هنا المقالة الأولى
ولا الثانية لأنها لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان : « ما الأدب ؟ » وهو الجزء الذى
اقتصرنا على ترجمته ؛ ثم لأن المقالة الثانية ترجمت ، من قبل ، إلى اللغة العربية على أنا

(١) قد تحدثنا عن فلسفة الوجودية وصلتها بالأدب ، وأحللناها محلها التاريخى من فلسفات المذاهب الأدبية

ذكرنا منها في تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف في تعريفه لمعنى الكتابة ؛ وهو موضوع الفصل الأول من هذه الدراسة .

وقد رأينا أن نقدم لكل فصل بذكر نقاطه العامة ، لنعين القارئ على تتبع أفكار المؤلف في جملتها ، ووضعنا هذه النقاط في صدر كل فصل بحروف تخالف حروف ترجمة النص . وحرصنا على أن نشرح ، في إيجاز ، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية ، وإشارات التاريخية ، ونعلق على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية ، بما يساعد القارئ على فهم ما يريد المؤلف منها .

وقد ذكرنا شروحنا في هوامش الصفحات ، بأرقام موضوعة بين أقواس دائرية في حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة ، وذكرناها في آخر الفصول كما هي في الأصل ، وعلقنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها .

وأشكر الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوي ما أمدني به من عون فيما سألته عنه من تعبيرات ومصطلحات فلسفية ، كما أشكر له أنه استحثني كثيراً على ترجمة الكتاب ، وعلى التعجيل بنشره .

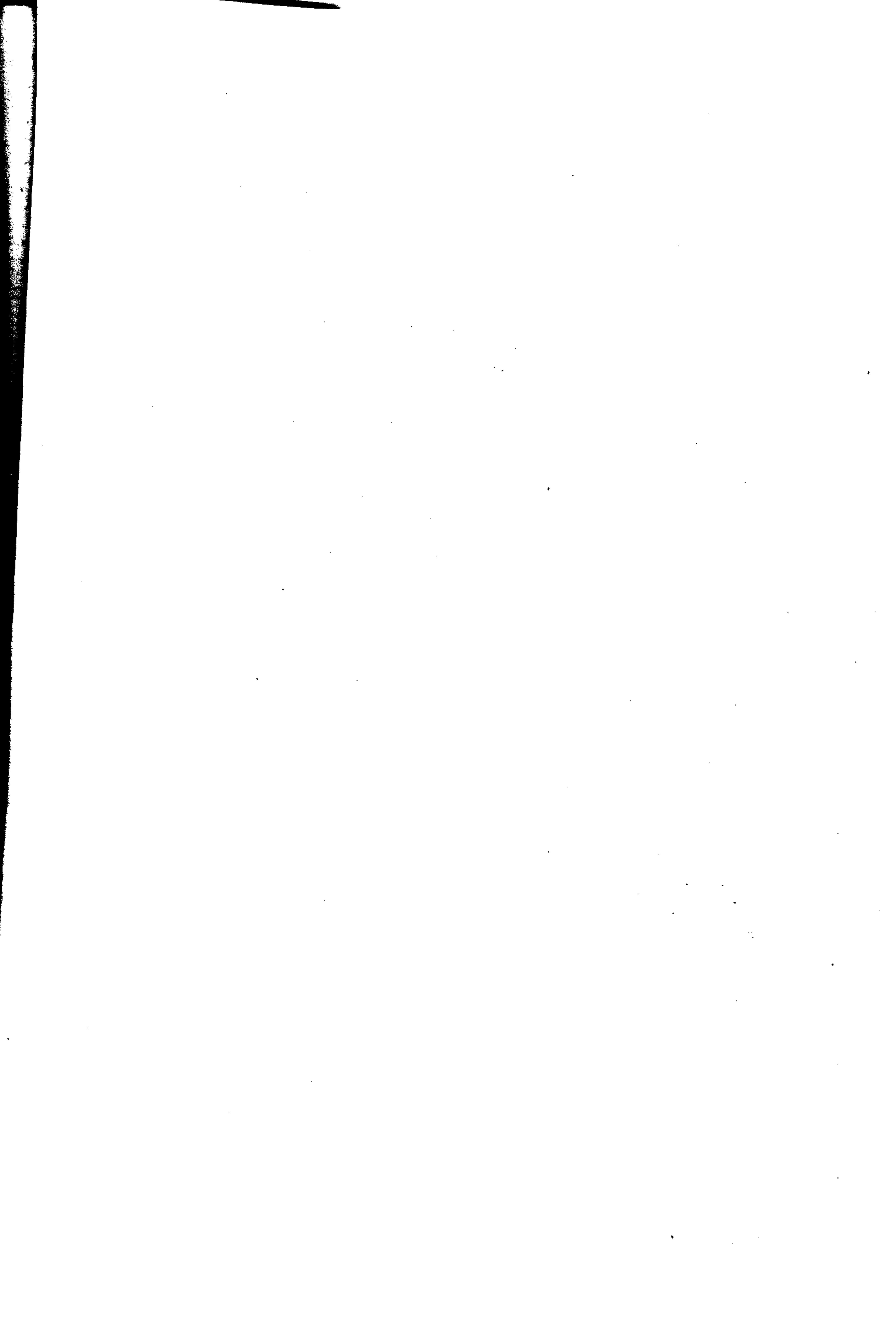
فإلى من لا يزالون يتعثرون في قيود النقد الجزئي للكلمات والعبارات ، عليهم يجدون من رحابة آفاق النقد في هذا الكتاب ما يخلصهم من قيودهم .

وإلى الشباب الطموح الذي نعقد عليه الأمل في النهضة الحديثة الأدبية والقومية ، عليهم يجدون بعض ما ينشدون من منهج وطريقة في النقد ، ثم من آراء وأفكار .

وإلى النقاد ، وإلى من يتصدون للنقد ، ليروا أن تدعيم رأي ، أو دعوة ، يستلزم اطلاعاً واسعاً على مختلف المذاهب ، ونقداً تحليلياً لها ، وتبحراً في فلسفتها ، قبل التفكير في المناذاة بالدعوة الجديدة ، وهذا هو الجانب النظري الفلسفي الذي يعوز نقدنا الحديث ؛ لعل هذا الكتاب ما يساعد على تنبيه النقاد إلى ضرورته والعمل على تلافى النقص فيه .

وأخيراً إلى طلاب الحقيقة ، ليعرفوا مذهباً أدبياً حديثاً في مصدره ، ليحكم عليه من يحكم عن بينة ، رفضاً أو قبولاً ، فيأخذ منه ما يشاء أو يدع .

والخير أردنا ، للنقد وطلابه ، وللعلم وأهله ، وفي سبيله بذلنا ما بذلنا من جهد ، وعلى الله قصد السبيل .



مقدمة المؤلف

كاتب شاب أحرق يقول عنى : « إذا كنت تريد أن تلتزم ، فماذا تنتظر كى تنضم إلى الحزب الشيوعى ؟ » ويقول كاتب كبير التزم فى أدبه أحياناً كثيرة ، ولم يلتزم كذلك فى أكثر الأحيان ، ولكنه نسى طابع إنتاجه : « شر الفنانين أكثرهم التزاماً ، انظر مثلاً الرسامين السوفيتين » ويشكو منى ناقد شيخ ، هامساً : « إنما تريد اغتيال الأدب ، فى مجلتكم ^(١) يتبدى ، فى وقاحة ، احتقار فنون القول والكتابة » ومن ذوى العقول الدنيا من سمانى : الرأس العنيد ، وواضح أن هذه أقذع شتيمة لديه ، ويلومنى أنى لا أهتم بالخلود ^(٢) فى الأدب مؤلف نال منه الجهد فى النهوض بأدبه من حرب لحرب ، ويثير اسمه أحياناً بين الشيوخ ذكريات رخوة ؛ ويعرف ، والحمد لله عدداً من الفضلاء أملهم الأكبر هو الخلود . وخطئى فى نظر صحفى أمريكى مغمور هو أنى لم أقرأ قط « برجسون » ^(٣) ولا « فرويد » ^(٤) أما « فلوير » الذى لم يلتزم فى أدبه ، فيبدو لهذا الصحفى أنه يتسلط على تسلط تأنيب الضمير . ويتغامز بعض الخبثاء قائلين : « وما تقول فى الشعر؟ والرسم والموسيقى ؟ أتريد أن تجعلها كذلك ملتزمة ؟ ويتساءل بعض ذوى العقول الجدلة : « إلام هذه الدعوة ؟ إلى الأدب الملتزم ؟ إذن هذه هى الواقعية الاشتراكية القديمة ، إن لم تكن تجديداً فى النزعة الشعبية ^(٥) على نحو أعنف » .

(١) هى مجلة العصور الحديثة Les Temps Modernes ، وقد قدمها سارتر للقراء بمقال نشره بعد ذلك فى أول الجزء الثانى من كتابه : « مواقف » . هذا المقال ليس جزءاً من موضوع (ما الأدب) كما أشرنا إلى ذلك فى مقدمتنا .

(٢) سيتضح للقارئ أن أدب الالتزام لا يريد من الكتاب أن يتصلوا من التبعة فى مواجهة مسائل عصرهم بالحديث فى مبادئ عامة لا تربط بوعى العصر ومشكلاته المحددة كل التحديد ، تعللاً بأنهم ينشدون الخلود لأدبهم ، وظناً منهم أن التعمق فى وعى العصر الذى يعيشون فيه يجعل أدبهم موقوتاً ، يموت بانتهاء المسائل الموقوتة المعاصرة التى اتخذها أدبهم موضوعاً له . وسيدحض المؤلف هذه الحجج فى مواضع كثيرة من الكتاب ، وبخاصة فى الفصل الثالث .

(٣) Henri Louis Bergson (١٨٥٩ - ١٩٤١) فيلسوف فرنسى يعتمد فى فلسفته على الحدس المبنى على معطيات المباشرة للشعور ، و « التطور الخالق » ، وهو فى نفس الوقت لا يحقر شأن التفكير ؛ وقد انتهى أخيراً إلى الاعتراف بالديانات والقوى الروحية وأثرها فى المجتمع ، ومن كتبه فى ذلك : « مصدر الخلق والدين » .

(٤) سيجموند فرويد ، العالم النفسى (١٨٥٦ - ١٩٣٩) ، أول من تحدث عملياً - وتجريبياً عن عالم اللاشعور ، وأثر بحوثه فى النقد الأدبى الحديث ، وفى نشأة المذهب السيربالي الذى سيناقشه المؤلف بخاصة فى الفصل الأخير من هذا الكتاب ، كما كان لاكتشافه أثر فى فلسفة الإيحاء عند المتأخرين من الرمزيين .

(٥) Le populisme أو النزعة الشعبية ، مذهب أبى صغير ، ظهر فى فرنسا حوالى عام ١٩٢٩ ، كان رد فعل ضد أدب الأسلوبيين الخالص ، وضد أدب القلق الذاتى . وقد رأى أصحاب هذه النزعة أن يعنوا فى أدبهم - =

كم من حماقات !! ذلك أنهم يقرون مسرعون دون أن يتدبروا ، ومحكمون قبل أن يتثبتوا . وإذن ، لنبدأ من جديد وليس في الأمر مسلاة ، لا لي ولكم ، ولكن علينا أن نسبر غور المسألة . وما دام النقاد يدينوني باسم الأدب ، دون أن يقولوا أبداً ما يفهمونه من مدلوله ، فخير ما نجيبهم به أن نبحث فن الكتابة بدون مزاعم ، متسائلين : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولماذا ؟ وحقاً يبدو أن هذا هو ما لم يسأل قط إنسان نفسه عنه .

• بخاصة في قصصهم - بوصف صغار الناس ، في شؤون حياتهم اليومية ، ويختارون شخصياتهم الأدبية من القرويين وسكان الأقاليم يعارضون بذلك غيرهم من معاصريهم الذين كانوا يفضلون تصوير الشخصيات الباريسية في أدبهم . ويغلب على قصصهم طابع الحزن ، وشخصيات هذه القصص سلبية ، تتعرض لظلم لا تستطيع الخلاص منه . ولهذا الطابع الحزين لم تلق قصصهم رواجاً لدى سواد الشعب الذي أرادوا أن يتوجهوا إليه . ومن أشهر كتابهم « ليون ليونيه » و « أوجين داني » ومن أشهر شعرائهم « لا براشيري » . وليست النزعة الشعبية جديدة لا من حيث اتخاذها مبدأ ومذهباً لدى هؤلاء الكتاب والشعراء على نحو ما أشرنا .

الفصل الأول ما معنى الكتابة ؟

نقاط الفصل الأول

(الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب ، إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هي حال الأدب - المعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان ، على حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن المعاني - ميدان المعاني هو النثر ، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الالتزام - البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة ، وليس هذا شأن الشاعر ، إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستخدمها - النثر طريقة من طرائق الفكر ، ولحظة من لحظات العمل ، وهو عن طريق كشف الموقف حالا لتجاوزه مستقبلا - رسالة الكاتب هي الكشف عن المواقف بحيث لا يستطيع إنسان « بعد ذلك أن يزعم لنفسه مخرجا من التبعة » - ولا يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكاتب على أن يكون الأسلوب الفني غير ملحوظ . فالجمال فيه قوة دمثة تعمل عملها عن طريق الإيحاء - بطلان نظرية الفن وتناقض أصحابها من أنفسهم - حملة « سارتر » على النقاد الذين يقتصرون على التحليل النفسي للكاتب للكشف عن اللاشعور في أدبه ، أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص - سخرية « سارتر » من هؤلاء لخصرهم قيمة الأدب في نواحيه الفنية لذاتها ، وفيهم أن يكون للأدب تأثير أو هدف - الوجهة العامة للوجوديين في تقديمهم)

كلا ؛ لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام . ولم نرمى إلى ذلك ؟ أو حينما كان يدلى كاتب في سابق العصور بفكرة في مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى ؟ . ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، كأن ليس في الواقع إلا فن واحد لا فرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ؛ كما تبين كل صفة من صفات الجوهر^(١) - في رأى سبينوزا - عن الجوهر نفسه على سواء . حقا قد ترجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الاستعداد لا يختلف في أصله ، وإنما تحدده - فيما بعد - أحوال المرء وتربيته وصلته بعالمه . ولا شك كذلك في أن الفنون في عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير ، وقد تؤثر فيها نفس

(١) Substance : هو واجب الوجود لذاته ، الذي يقوم بنفسه ، ولا حاجة له في وجوده إلى ماسواه ، وبعبارة أخرى هو الله . وهو المعنى المراد هنا .

العوامل الاجتماعية . ولكن على من يريدون أن يشهروا بنظرية أدبية ، بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى ، أن يبرهنوا - أولاً - على أن الفنون متناظرة فيما بينها . ومثل هذا التناظر لا وجود له . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة في الشكل فحسب ، بل في المادة أيضاً ، فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات . فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول ، إذ لا يحال بها على شيء آخر خارج عنها . من المسلم به طبعاً أنه يستحيل أن نحصرها في دائرتها . فمثلاً فكرة الصوت خالصاً تجريد محض . وقد أوضح « مرلوبوتى » M. Ponti^(١) - في دراسته لظواهر الإدراك *Phénoménologie de la Perception* ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً يخليهما من أى معنى . ولكن ما يفهم منها من معنى ضئيل غامض - كطرب خفيف أو حزن غير عميق - يظل يلازمها ويحوم حولها كضباب القيط ، وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت . من ذا الذى يستطيع أن ينكر تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المز؟ ألا يدخل في باب الإطناب تعبيرنا : « المذاق المز في التفاح الأخضر » ؟ إذ كل ما هنالك أحمر أو أخضر وكفى . وهذه أشياء توجد بنفسها^(٢) . نعم قد يستطاع - اصطلاحاً - عد هذه الأشياء رموزاً لمعان أخرى . وبهذا الاعتبار يتحدث عن لغة الأزهار ؛ ولكن إذا فهمت ، عرفاً من الورود البيض أنها رمز « الوفاء » ، فذلك لأنى لم أعد أحسبها وروداً ، بل يخرقها نظرى رامياً من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدى . إنى أنساها ولا أحفل بغزارتها المثوبة كالزبد ولا بعرفها المستوفز ، إنى لم أعرها إنتباهاً ، ومعنى هذا أنى لم أسلك حياها مسلك فنان : ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر ورنين الملعقة في الصحون أشياء في ذاتها وفي أعلى درجات وجودها . ويتأمل في صفات اللون أو الشكل ، ويطيل فيها التأمل مبهوراً بجهاها ، وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعى نفسه ؛ وكل ما يعتريه من تغير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً . فالفنان ، إذن ، أبعد ما يكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات [١].

وما يقال عن عناصر الخلق [٢] الفنى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض . فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته ، بل يقصد إلى خلق شيء من الأشياء . فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هنالك من سبب لكى يكون لمجموع هذه الألوان معنى محدد ، أى يحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر . ولا شك في أن هذا المزيج تغمره

(١) فيلسوف وجودى فرنسى معاصر ، أستاذ بالسربون .

(٢) يقصد إلى أن كلمة : « تفاح أخضر » كافية للدلالة على تفاح مز أى حلو حامض ، كما أن : « تفاح

أحمر » دال على تفاح حلو ، فهنا اللون له معنى آخر ، ولكنه معنى ضئيل ملازم للون يفهم من مجرد ذكره .

روح هو الآخر ، وما دامت هناك دواع ، ولو خفية ، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجي ، أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التي ابتدعها على هذا النحو تعكس ميوله الخفية ، ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره أو عن سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه ، على الرغم من أنها مغمورة بتلك المشاعر. وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان ويغمض معناها حين تصب في قوالب من الأصباغ التي كان لها من قبل ما يشبه المعنى ، فلا يستطيع إنسان أن يتعرفها حق التعرف . ففي لوحة « الجلجلة ^(١) » ترك الفنان الإيطالي « تينتوريتو » ^(٢) مزقة صفراء في السماء فوق الجبل ، ولم يختر هذه المزقة لكي يدل بها على ضيق النفس ، ولا ليثير بها هذا الشعور ، فالمزقة نفسها ضيق وسماء صفراء في وقت معاً . إنها ليست سماء الضيق ، ولا سماء ضائقة ، ولكنها ضيق مجسم في شيء ، وممثل في مزقة صفراء من السماء التي طغت عليها الصفات الخاصة بالأشياء ، واصطبغت بها ، فصار لها من الكثافة والامتداد ، ومن الثبوت الذي لا وعى له ، ومن الكيان المستقل ، ومن العلاقات الأخرى التي لا حصر لها ، مابه تشارك الأشياء الأخرى ؛ أي لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذي أراده الفنان منها . فما أشبهها بمجهود كبير ضخم عجز عن بلوغ مداه ، فضل بين السماء والأرض ، إذ كانت غايته استيحاء السماء والأرض أسرار تمنعها طبيعتها من الإعراب عنها .

وكذلك دلالة الألحان - إذا جاز لنا أن نسميها دلالة - ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهي في هذا مغايرة للأفكار التي يستطيع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء . سم هذه الألحان - إذا شئت - مرحة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق ودون كل ما تستطيع أن تقوله عنها . وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك العواطف ، التي ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت في صورة ألحان ، اعترافها تغير في جوهرها وتبدل في قيمتها . فصيحة الألم تدل على الألم الذي أثارها ، ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشئ آخر غير الألم . فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء . فإذا قلت : وما تقول في الرسام إذا صنع منزلاً ؟ أعجبت هذا حق ، إنه في الواقع يقوم بعمل منزل ، أي يخلق في لوحته منزلاً خيالياً لا علامة تدل على منزل . وبذا يظل في المنزل الذي يخلقه الإيهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقية . يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن

(١) الجبل الذي صلب عليه المسيح .

(٢) Tintoretto رسام إيطالي (١٥١٨ - ١٥٩٤) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز بألوانها العجيبة

يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعي ، وأن يثير بذلك حميتك ؛ أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخاً فحسب ؛ ولك حرية تأويله بما تشاء . ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس لأنه - لكي يكون رمزاً - يجب أن يكون علامة لها مدلولها ، في حين هو في الواقع شيء من الأشياء . والغمر من الرسامين هو الذي يقدم ما يمثل النماذج الإنسانية ، فيرسم نموذج العري والطفل والمرأة : لكن الرسام الماهر يعلم أن النموذج الذي يقدمه للعري أو للعامل لا وجود له ، لا في الحقيقة ولا في لوحته ، فهو لذلك يقدم أحد العمال ، أي عاملاً خاصاً معيناً . وماذا ترى في العامل ؟ مالا حصر له من أشياء متناقضة ، فعلى لوحته اختلطت عن العامل كل الأفكار وكل العواطف ، وذاب بعضها في بعض ذوباً عميقاً لا تفرقة فيه ؛ ولك أن تختار منها بعد ذلك ما تشاء . وقد قصد أحياناً بعض الخيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا ، فرسموا صفوفاً من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثلج ، أو أبرزوا الوجوه الهزيلة للمتعطلين ، أو صوروا ميادين الحروب . ولن يتجاوز أحدهم في التأثير ما وصل إليه الفنان جروز^(١) في لوحته : (الولد المضياع) **Le fils prodigne** . وهل يعتقد أحد أن لوحة : (ملحمة جرنیکا) قد اجتذبت قلباً واحداً في الدعاية لقضية أسبانيا ؟ وبالرغم من هذا ففي كل هذا الإنتاج الفني شيء لا يمكن فهمه كل الفهم ، ولا بد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه . ولييكاسو^(٢) لوحة خالدة لهزليين طوال القامة يتجلى فيهم إبهام وغموض ، فهم يشفون عن معنى لا يكاد يبين من وراء هزاهم وتقوسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل معينات شاحبة الألوان ، فهم شعور مجسد تشربته مناظرهم كما تشرب النشافة المداد ، فهو شعور يعيابه التحديد ، ضال المعلم ، غريب عن نفسه ، موزع في نواحي اللوحة ؛ وهو - مع ذلك كله - مائل في الصورة . ولا أشك في أن عاطفة الإحسان وشعور الغضب قد يتجلبان في موضوعات فنية أخرى ، ولكنها يغوصان كذلك فيها ، ويفقدان اسمها ، فلا يعدوان أن يكونا من الأشياء المجللة بروح الغموض . فالمعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان . فمن ذا الذي يجروء - والحالة هذه - أن يتطلب من الرسم والموسيقى أن يكونا التزاميين ؟

وعلى النقيض من ذلك الكاتب . فعمله إنما هو في الإعراب عن المعاني . وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى : هي أن ميدان المعاني إنما هو النثر ؛ فالشعر يعد من باب الرسم

(١) (Jean-Baptiste) Greuze رسام فرنسي (١٧٢٥ - ١٨٠٥) والولد المضياع شخصية مثل من أبلغ

أمثال الإنجيل (انظر إنجيل لوقا ، ١٥) .

(٢) Pablo Ruiz Picasso رسام أسباني ، ولد في مالاجا . Malaga عام ١٨٨١ ، وقد تطور في فنه حتى

أصبح الآن سيرياً .

والنحت والموسيقى . وقد لامني قوم زاعمين أني أبغض الشعر محتجين ، لزمهم ، بأن مجلة العصور الحديثة **Les Temps Modernes** قلما تنشر شعراً . ولكن في هذا الدليل على أننا نجبه ، خلاف ما يزعمون . وحسبنا في إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبي المعاصر ليروا فيه ضالة الشعر . ويقول هؤلاء الناقدون في زهو المنتصر : (لن تستطيع بحال أن تحلم أبجعل الشعر (التزامياً) ؛ وهذا حق . ولم أرمى إلى هذا ؟ لأنه يستخدم الكلمات كالنثر ؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة ؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يرفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطلاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه ، وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم في سبيل المسمى ؛ وعلى حد تعبير (هيجل) **Hegel** : يبدو الاسم غير جوهرى بالقياس إلى مدلوله الذي هو جوهرى . فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر . وقد قيل عنهم إنهم يردون القضاء على سلامة القول بمزاوجات^(١) وحشية بين الألفاظ ، وهذا خطأ . لأنه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم في ميدان الأغراض النفعية للغة ، ليجثوا فيها عن كلمات توضع في تراكيب غريبة ، وذلك - مثلاً - ككلمة (حصان) وكلمة (زبد) ليقال : (حصان زبد) [٣] ، وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لا حد له ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة ، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم ، وفي الوقت نفسه يجتهد في انتزاع هذه الدلالة منها .

وفي الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة . وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السيراليين ، وهم الذين يريدون إثارة الأضداد بالمزاوجات للقضاء على ماهية الأشياء المتعارفة بين الناس ، وإيقاظ اللاواعى فيما يخصها ، قصداً إلى الوصول إلى نقطة هي فوق ما اصطلاح الناس عليه من حقائق ، ومذهبهم السريالية معناه : ما فوق الحقيقة ، يريدون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالمية لإصلاح النظم . وعلى ما في مذهبهم من شطط . كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لغاية نفسية أو اجتماعية . ومثال هذه المزاوجات أن يقوموا في تجاربهم بتقديم قطع في شكل السكر ولكن من الرخام ، أو أن يصوروا في أدهم مسافرين يجوبون بلاداً مختلفة العادات والتقاليد ، ليقضوا في ذهن القارئ على قيمة العادات والتقاليد جملة . من وراء شعور المسافر في كل بلد يجوبه بما يضاد شعوره في البلاد الأخرى ، بحيث ينتهي من سفره ولم تبق لديه قيمة لأية عادة . ونكتفى بالإشارة إلى ذلك هنا ، لأن المؤلف سيبين خطر هذا المذهب ، ويرد عليه رداً طويلاً ، في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

وليست بعلامات لمعان . لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها ، متى شئنا ، - كما نستشف من خلال الزجاج - المعنى المدلول عليه ، فتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالناثر دائماً وراء كلماته متجاوز لها ليقترب دائماً من غايته في حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيبة ، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهي على حالتها الوحشية . والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلى قليلاً قليلاً باستخدامها ؛ وي طرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال ؛ وهي للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية في مهدها كالعشب والأشجار . . .

ولكنه إذا استوقفته الكلمات - كالرسم بالقياس إلى الألوان وكالموسيقى حيال الألحان - فليس ذلك لأن الكلمات فقدت . لديه كل معنى . فالمعنى في الواقع هو الذي يربط وحده بين الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق ؛ ولكن هذا المعنى يصبح في عينه طبيعياً هو أيضاً ، فليس هو بغاية تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تصل إليها ، ولكنه خاصة لكل كلمة ، نظيره في ذلك دلالة الوجه وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو المرح . وقد يصب المعنى في كلمة ويحتويه جرسها أو مظهرها على الورق ، فيهبط من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، ويصير التعبير بذلك شيئاً من الأشياء له صفة الكينونة أو الدوام .

واللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل . ولكنها للمتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التي تمثل وحدة اللغات . فالكلمات امتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملقط أو عصا ، يستخدمها في دخيلة نفسه ، ويحسها كجسمه . فهو محوط بمادة اللغة التي لا يكاد يعي سلطانها عليه ، وهي بعد ذلك ذات أثر بالغ في عالمه . والشاعر خارج عن نطاق اللغة . يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس . وكأنما - وقد حل بعالمهم - قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم . فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها . بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره : ألا وهي الكلمات ، فأوسعها لمساً وجسماً واختباراً وبحثاً ، فاكشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما سوى العالم ، رأى فيها صور لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر الصفصاف أو الدردار ، فليس بضروري أن يختار نفس الكلمات التي نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التي تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما

حواله وتزج به وسط الأشياء ، تظهر في عينيه هو فخالصطياد حقيقة أبية المراس . وموجز القول أن اللغة له هي (مرآة) العالم - وبهذا يجري لديه - في ذات الكلمة وفي استعمالها - تغيرات على نحو جديد . فجرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حتى به تمثل المعنى أكثر مما تنال عليه . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة . وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفضل فيما إذا كانت الكلمات نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحرى ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر (لا يستخدم) الكلمات أدوات ، فليس له الاختيار بين المعاني المختلفة ، بل كل لفظ من الألفاظ لديه ذو مظهر مادى مختلط بالمعاني الأخرى ، بدلا من أن يبدو مستقلا لأداء وظيفة مستقلة . وبهذا المسلك الشعري حيال الكلمات تتحقق في كل كلمة أنواع المجاز التي حلم بها بيكاسو Picasso حين تمنى علة كبريت تكون كلها على شكل خفاش على أن تظل في الوقت نفسه علة كبريت ^(١) . مدينة (فلورنسا) Florence مدينة أزهار ونساء ، فهي مدينة - أزهار ، ومدينة - نساء ، وأزهار - نساء . في وقت معاً . وتبدو المدينة هكذا شيئاً عجيباً إذ يكون لها خاصة النهر في السيولة ، ووداعة الذهب في لونه الأحمر ، وتمنع الاحتشام . ثم تنتهى بمقطعها الأخير الذى تستديم فيه - إلى مالا نهاية - معنى الازدهار ^(٢) والتفتح . هذا إلى الجهد الخادع للذكريات التي عاشها من يكتب عن المدينة . ففلورنسا كذلك عندي بعض نساء أو ممثلة أمريكية كانت تقوم بأدوارها في الأفلام الصامتة في عهد طفولتى ، وقد نسيت عنها كل شئ ، سوى أنها كانت طويلة كقفاز الرقص ، وعلى سياها آثار جهد ، وأنها عفيفة دائماً متزوجة غامضة دائماً ، وقد كنت

(١) في ازدواج الأشياء على هذا النحو عرض للسريالين في فلسفتهم أشرنا إليه في هامش ص ٩ من هذا الكتاب .

(٢) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا لخصنا مقاطع كلمة « فلورنس » ومعانيها في الفرنسية . المؤلف هنا يقارن بين هذا اللفظ وما يشير مجموع المقاطع الصوتية المركب منها على سبيل تداعى المعاني التي لهذه المقاطع في الفرنسية : فالكلمة مكونة من المقطع : Fl-or-erce والمقطع الأول Flo يوحى في صوته بمعنى Adecence النهر ، والثانى : ence معناه الذهب ، والثالث Fleurs يوحى بمعنى كلمة : Florence ومعناها الاحتشام ، ثم إن آخر المقطع الأخير : Ce بمثابة إشارة تنتهى بحرف الصامت ، وكان ما قبله كلمة Fleurs ومعناها : الزهور ؛ وهذا كله من طريق تداعى المعاني بوساطة أصوات الكلمة .

أحبها ، وكان اسمها (فلورنس) . وذلك لأن اللفظة التي تنتزع الناثر من نفسه وتزج به في عالم الناس ، تعكس هي نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها مرآة . وهذا ما يبرر مشروع ليريس ^(١) المزدوج حين حاول في قائمة ألفاظه أن يحدد بعض الكلمات تحديداً شعرياً ، أى تحديداً هو نفسه شرح تجميعي لكل أنواع التلازم المتبادلة في مادة الكلمة بين جرسها وروحها اللغوية . وقد حاول في الوقت نفسه ، في كتاب لم يطبع بعد ، أن ينطلق باحثاً عن الزمن المفقود من حياته ، متخذاً سبيله إلى ذلك بضع كلمات جد مشحونة لديه بمعان ذاتية . فالكلمة الشعرية عالم صغير .

وما أزمة اللغة التي حدثت في هذا القرن إلا أزمة شعرية . فمهما يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية فقد تبددت في الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات ؛ وكانت قد أعيته الحيلة في استخدامها ، أو على حد التعبير المشهور لبرجسون : كانت معرفته لها نصف معرفة ، وقد كان يجابهها مع شعوره بأنه غريب عنها ، وكان لهذا ، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة . فلم تكن الكلمات بملك له ، ولم تكنه هو كذلك ، ولكن كانت تنعكس - أمامه في هذه المرايا العجيبة من الكلمات - السماء والأرض وحياته هو الخاصة وفي النهاية صارت الكلمات في نظره هي الأشياء نفسها ، أو بالأحرى : مركز الأشياء يجمع الشاعر كثيرا من هذه العوالم الصغيرة التي هي الكلمات . شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان ؛ يظن أنه يؤلف بذلك حملا ، ولكن هذا عمله : إنه في الحقيقة يخلق شيئا . فالكلمات - بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات لتشاكها السحري انسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهي تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتتشرك في صفات تكون وحدتها الشعرية التي تجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء . وفي الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات . ولكن هذه الهيئة لا تشترك في شيء مع ما يطلقون عليه عادة شكل الجملة النحوي ، إذ أن هذا الشكل إلا سلطان له على تكوين المعنى ؛ بل إن تلك الهيئة قريبة الشبه من مشروع يتهاى به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذي يتصور به (بيكاسو) في خياله شيئا قبل أن يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشيء بهلواناً أو ممثلاً هزلياً .

(١) Michel Leiris شاعر فرنسي معاصر ولد في باريس ١٩٠١ ، وعنده أن الشعر بعيد عن الحياة العملية كل البعد ، إذ منطقتة الأحلام ، وخاصته دلالة الشاعر على ذلك نفسه . وهذا الشاعر مثل السيراليين جميعا يفيد من الصور والألفاظ التي تثير المناطق النفسية الخبيثة في اللاشعور . ومن دواوينه الهامة : الفجر ، وليل بلا ليل ، وعصر الإنسان .

سأنجو بنفسى إلى حيث أصغى لشدو الطيور صُبْحَنَ السلافا
ولكن - أقبلى - استمع للغنا ء من الفلك سحرأ إليك توافى^(١)

و(لكن) هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبغ على البيت لونا ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى ، فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً . كما تبدئ كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف ، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامة لعملية عقلية يراد القيام بها ، بل يبسط سلطانه على المقطوعة كلها ليضفى عليها طابع التبعية المطلقة . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوى عليه من نقى واستثناء وفصل . وهو مجرد من هذه العلاقات معانى مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة . فتصير الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشئ المعترض عليه . وبذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها . فمجموع الكلمات المختارة يؤدى وظيفته فى إبراز صورة الاستفهام أو الاستثناء . . والعكس كذلك صحيح فى أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها . كما فى مثل هذا الشعر الجميل :

باللفصول ! وياتشمُّ قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور ؟ !^(٢)

فليس هناك مسؤل يتوجه إليه الإستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : الاستفهام الإجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحمق الاعتقاد بأن (رامبو) Rimbaud أراد أن يقول : إن كل الناس ذوو نقائص . أو على حد تعبير (بريتون)^(٣) فى شأن (سان بول رو)^(٤) (: لو

(١) ترجمة لبيتين فرنسيين للشاعر الرمزي ملارمييه هذا نصهما :

Fuir, La-bas je sens que les oiseaux sont ivres

Mais, O, mon coeur, entends le chant des matelots

(٢) ترجمة لبيتين للشاعر الفرنسي « رامبو » وهذا نصها :

O saisons ! O Châteaux !

Quelle âme est sans défauts ?

وآثرنا ترجمتهما شعراً ليتضح تطبيق المثال ، على أن الترجمة تكاد تكون حرفية .

(٣) معلوم أن أندريه بريتون Andre Breton الكاتب الفرنسي المعاصر أهم مؤسس للمدرسة السيريالية ،

ولد عام ١٨٩٦ - وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٤) Saint. Pol-Roux شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين (١٨٦١ - ١٩٤٠) .

كان قد أراد أن يقول ذلك لقاله . وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً ، ومنع تعبيراً جميلاً منطلقاً من روحه وجوداً أستفهامياً . وبذا صار الاستفهام شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالي (تانتوريتو) Tintoretto في أسماء صفراء . وليس هذا بدلالة ، بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدعوننا (رامبو) أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة في هذا هو أننا - لكي نرى هذا الجوهر - يجب أن نعتبره من الناحية الأخرى المقابلة للوضع الإنساني : ألا وهي ناحية الخالق .

ونستطيع ، إذن أن ندرك في يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزامياً) نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ؛ ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالناثر يجلو عواطفه حين يعرضها أما الشاعر فإنه - بعد أن يصب عواطفه في شعره - ينقطع عهده بمعرفتها : إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثواباً مجازية ، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء . وبدأت عليه مسحة الغموض ، إذا اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حبيسها . وفوق هذا يوجد دائماً - في كل جملة وكل بيت من الشعر - ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس ، كما يوجد في مزقة السماء الصفراء فوق جبل (الجبلجلة) ^(١) ما يتجاوز مجرد كربة حبيسة أو ضيق نفس فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيء من الأشياء تعددت دلالتها إلى ما لا نهاية كالأشياء ، فطغت بذلك من كل جهة على العاطفة التي أثارها . وكيف يرجى إهاجة الغضب أو إثارة الحماسة عند القارئ في حين يراد منه أن ينسلخ من حالته الإنسانية . إذ يدعى لينظر إلى اللغة بنظرة الخالق لها ، لكي يراها على وجه مقلوب ^(٢) ؟ وقد يقول معترضون . (لقد نسيت شعراء المقاومة الوطنية ، وقد نسيت (بطرس عما نويل) ^(٣) ، ولكن كلا ، لم تذكروا مني ناسياً ، بل كنت على وشك ذكرهم لكم برهاناً على ما أقول .

(١) لأن لغة الشاعر لم تعد وسيلة بل غاية ، ولم تعد الكلمات مجرد دالة على مدلول معين ، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص لخلق ما يتجاوز المدلول اللغوي ، كما سبق شرح ذلك .
(٢) شاعر فرنسي معاصر أنتج كثيراً من شعره فيما بين الحربين العالميتين وفي أثناء الحرب العالمية الثانية . واتجاهاته تردد بين الثورة والمحافظة الدينية ، وله طابع رمزي ثم طابع ديني متأثر بنزعة بول كلودل المسيحية .

ولكن إذا حرم الشاعر (الالتزام) في شعره . أفيكون ذلك سبباً في إعفاء الناثر من تلك الغاية ؟ وفيم يتشابهان فيما بينهما ؟ حقاً إن الناثر يكتب ، وكذلك الشاعر . ولكن لا تشابه في عملهما في الكتابة إلا في حركة اليد ورسم الحروف . وعالما هما بعد ذلك منفصلان لاصلة بينهما ، وما يعتد به أحدهما . قد لا يعتد به الآخر . فالنثر في جوهره نفعي . وإني لأميل إلى تعريف الناثر بأنه الذي (يستخدم) الكلمات . فقد كان السيد (جوردين) ^(١) ناثراً حين طلب حذائه وكذا (هتلر) حين أعلن الحرب على بولونيا فالكاتب متكلم : إنه يحدد ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسب ويوهم ويوحى . فإذا فعل ذلك ، دون غاية ، فلن يصير به شاعراً ، بل ناثراً يتكلم في غير طائل . وحسبنا ما سبق يتكلم في غير طائل . وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللغة على وجهها المقلوب ، وأن لنا أن ننظر إليها الآن على وجهها الصحيح .

يمارس فن النثر في الكلام ، فمادته بطبيعتها ذات دلالة : أي أن الكلمات قبل كل شيء ليست بأشياء . بل هي ذات دلالة على الأشياء فليست المسألة الأولى في الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أولاً تروق في ذاتها ، ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ . ولذا كثيراً ما يحدث أن نكون على ذكر من فكرة من الأفكار التي علمنا أياها بعض الناس عن طريق الكلمات ، دون أن نستطيع تذكر كلماته من الكلمات التي تعلمناها بها . فالنثر أولاً طريقة من طرائق الفكر ، أو على حد تعبير (فاليري) : يوجد النثر كلما مرت الكلمات في خلال نظرانا كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس . إذ واجه المرء خطراً أو عقبة استعان بأى من الآلات يتاح له . فإذا ما انجذب عنه الخطر لم يتذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو عصاة . على أن إدراكه لم يتعلق بحال بتلك الآلة . وكل ما كان يلزمه ، على وجه التحديد هو امتداد جسمه أو الاستعانة بوسيلة تطول بها يده حتى أعلى الغصن . فلم تكن تلك الأداة له غير إصبع سادسة أو ساق ثالثة ، أو بالاختصار مجرد وظيفة يقوم المرء بتمثيلها . وكذلك الشأن في اللغة ، فهي بمثابة عصي أو بمثابة سراويل وقاء ، نحتمي بها من الآخرين ونستخبر بها عنهم . فهي امتداد لحواسنا .

ومنزلتنا من اللغة كمنزلتنا من جسدنا : نشعر بها ذاتاً على حين نتجاوزها إلى ما وراءها من غايات أخرى . على نحو ما نشعر بأيدينا وأقدامنا . ونذكر اللغة حين يستخدمها متكلم

(١) M. Jourdain : شخصية أدبية خلقها موليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) في ملهاة له مثلت لأول مرة عام ١٧٦٠ وعنوان هذه الملهاة : « البرجوازي النبيل Le Bourgeois Centilhomme » وقد أصبح جوردين مثال أحدث النعمة الوصولي الذي يشكر لماضيه فيكون مثار سخرية الجميع .

آخر على نحو ما ندرك أعضاء إنسان آخر . هناك كلمة يحياها المرء وكلمة أخرى يصادفها ولكن كلا الحالين رهن بمشروع أقوم به قولاً ، بغية التأثير في الآخرين أو يقوم به الآخرون بغية التأثير في . فالكلام لحظة خاصة من لحظات العمل ، ولا معنى له في خارج ذلك النطاق . في بعض حالات الخرس يفقد المصاب قدرته على العمل وعلى فهم طبائع الأشياء وعلى القيام بعلاقات طبيعية مع النساء ويبدو فقد النطق ، من بين هذه القوى المتعطلة ، كأنه فقد أحد المقومات الشخصية وكفى ، ولكنه في الواقع أقومها وأظهرها . وإذا لم يكن النثر في كل أحواله غير أداة فعالة للقيام بمشروع ما ، إذا كان التأمل في الكلمات في ذاته من عمل الشاعر وحده ، فمن حقنا إذن أن نطلب ، أولاً ، من الناثر : ما غايتك من الكتابة ؟ وفي أي مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنان في القول ؟ ولم يضطرك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة ؟ ومهما يكن من شيء فلن تكون غاية ذلك المشروع هي التأمل والبحث ، إذا التأمل والنظر العقلي ميدانها الصمت ، على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين والإفشاء حقا قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ولكن حسبه - والحالة هذه - بضع كلمات يرمى بها على الصفحة في غير أناة ، وستكفيه هذه الكلمات ليتعرف بها ما مر في خاطره إذا انتظمت الكلمات في جمل بقصد الإيضاح ، فمعنى هذا أن قصداً آخر غريباً عم مجرد النظر العقلي ، بل وعن اللغة نفسها ، قد تدخل في الأمر : ألا وهو الإفشاء إلى الآخرين بما توصل إليه من نتائج ومهما يكن من شيء فعلينا أن نتساءل عن سبب هذا القصد . ولا تفتأ النظرة السليمة تؤمن بضرورة هذا التساؤل ولو تناساه المتفهبون من بيننا طواعية واختياراً . ألم تجر العادة بوضع هذا السؤال الجوهري لمن ينتوون الكتابة من الشبان . « ألدك شيء تقوله ؟ » أي شيء يساوي ما يبذل من جهد في الإفشاء به . ولكن ماذا نعني بكلمة « يساوي الجهد » إذا لم نرجع في ذلك إلى نظام المقيم المتعالية ؟

على أننا إذا لم نأخذ في حسابنا إلا هذه البنية الثانوية لقصد المتكلم وهي « قوة التعبير » وجدنا خطأ جسيماً للأسلوبيين الخالص : هو اعتقادهم أن الكلام نسيم يجري لطيفاً على سطح الأشياء ، ويمسها مساً خفيفاً دون أن يناها بتغيير ؛ ثم اعتقادهم أن المتكلم لا يعدو مجرد مشاهد للأشياء يختصر في كلمة تأملاته غير ذات منال إنما الكلام عمل : كل شيء سميته لم يعد ، بعد ، على وجه الدقة هو هو ؛ بل إنه فقد بهذه التسمية فطرته التي كان عليها . إذا سميت سلوك إنسان فقد أوحيت به إليه ، فجعلته يرى نفسه وبما أنك حددت هذا السلوك للآخرين في نفس الوقت ، فإن ذلك الشخص يدرك أنه مرئي في اللحظة التي يرى فيها نفسه ، فما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية اكتسبت الآن وجوداً

فسيحاً لا حدود له ، وجوداً يعلمه الجميع ، فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول . وزاد بذلك سلطان امتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة فكيف تريد بعد ذلك أن يبقى لصاحبها نفس سلوكه من قبل ؟ فإما أن يواظب على ما كان عليه من سلوك عن عناد وكامل وعى . وإما أن يرتد عنه وهكذا ، بمشروعى الأدبى ، أكشف عن الموقف قاصداً كل القصد إلى تغييره ، وأصيب جوهر الموقف ، وأنفذ إلى كل جوانبه ، وأجلوه أمام العيون ؛ وحينذاك أكون صاحب التصرف فيه وفى كل كلمة أرسلها أغوص قليلاً قليلاً فى هذا العالم ، وفى نفس الوقت أطفو فيه قليلاً قليلاً لأنى أتجاوزته إلى المستقبل .

فالنائر ، إذن ، هو الذى سلك للعمل طريقاً من الطرق غير المباشرة ، يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف . وإذن فلنا أن نسأله ثانياً هذا السؤال : « أى مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه ؟ وأى تغير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف ؟ » ويدرك الكاتب « الالتزامى » أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغير ، وأنه لا يستطيع الكشف عن شئ إلا حين يقصد إلى تغييره . وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز فيها ، فالإنسان هو المخلوق الذى لا يحتفظ بوجود ما حياله بالحيدة ، حتى الله لأن الله كما رآه بعض الصوفية ، ذو وضع خاص فى علاقته بالإنسان والإنسان كذلك هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها ، لأن نظرتة تسجل أو تهدم أو تصور أو تفعل فعل الأبدية فى تمثيل الأشياء إلى حالتها هى . وإنما بالحب والبغض والغضب والخوف والسرور والحنق والإعجاب والأمل واليأس بتكشف الإنسان والعالم عن حقيقتها . حقاً قد يكون الكاتب « الالتزامى » خاملاً ، بل قد يكونه عن وعى ؛ ربما أنه لا يستطيع امرؤ أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح ، فلا ينبغى أن يصرفه الخمول عن أن يقوم بعمله فى توجيه إنتاجه كما لو كان مقدرأ له أن يلقي أعظم ما يتصور من الشهرة . فلا يصح أن يفكر فى نفسه قائلاً : « آه ما أسعدنى لو وجدت ثلاثة آلاف قارئ ! » بل يجب عليه أن يقول : « ماذا لو قرأ كل العالم ما أكتب ؟ » وليكن على ذكر من الكلمة التى قالها موسكا أمام العربية التى كانت تحمل فابريس وسانسفيرينا^(١) « إذا تولد بينهما الحب فقد حق على الضياع » وهو يعرف أنه هو

(١) شخصيات فى قصة ستاندال التى عنوانها : دير بارم La Chantreuse de Parme وموسكا هو رئيس الوزراء فى بلاط بارم (فى إيطاليا) يحب دوقة سانسفيرينا الجميلة ، وهى عممة فابريس الشاب الإيطالى الذى كانت له ميول فرنسية ، وحارب مع نابليون ، وقد حاول أعداء موسكا أن ينشأ الحب بينه وبين عمته ، كى تتبعه حين يرحل عن بلاط بارم ، مكيدة منهم ضد الأمير ، وتدور حوادث القصة فى إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و ١٨٣٠ ، وفيها تبدو الأطماع السياسية والمصالح الفردية فى صراع يعبر عنه بلزك الذى أعجب بالقصة بقوله : إنها قصة كان يمكن أن يكتبها مكيافى لو أنه بقى فى إيطاليا فى القرن التاسع عشر .

الذى يسمى ما لم يسمى بعد، أو ما لا يتجرأ على التصريح باسمه . وهو يعرف أنه يجعل كلمتى الحب والبغض ينبخسان - ومعهما عاطفتا الحب والبغض - فى قلوب أناس لم يحزموا بعد أمرهم فى شأن عواطفهم . إنه يعرف أن الكلمات - على حد تعبير بريس بارين^(١) Brice Parain - « مسدسات عامرة بقذائفها » . فإذا تكلم الكاتب وإنما يصبوب قذائفه فى مكتبته الصمت ، ولكنه إذا اختار أن يصبوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرى إلى أهداف ، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوى . سنحاول - فيما بعد - تحديد ما يمكن أن يكون الغاية من الأدب ، ولكننا نستطيع أن نستخلص من هذا المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الإنسان ، لكى يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعه تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يجلو لهم من موضوعات جلاء لا مجال فيه لأدنى غموض لا يفترض أن إنساناً يجهل القانون ما دامت له مواد مدونة مكتوبة ، ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده ، ولكنك على علم بالأخطار التى تستهدفها . وكذلك الكاتب فى رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعة . وما دام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة ، فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهمته عن البيان . إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالاتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج دع الكلمات تنتظم حرة فى سلك الجمل ، فستحوى كل كلمة اللغة كلها^(٢) يتحدد الصمت نفسه بالإضافة للكلمات ، كما تأخذ السكته فى الموسيقى معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان . فهذا الصمت لحظة من لحظات الكلام . فليس السكوت بكما ولكنه رفض للتكلم . إذن فهو نوع من الكلام . فإذا اختار كاتب أن يمسك عن الكلام عن مظهر من مظاهر العالم ، أو بالأحرى إذا اختار أن يمر به فى صمت ، فلنا الحق أن نضع له سؤالاً ثالثاً : لماذا فضلت فى الكلام هذا دون ذلك ؟ وبما أنك تتكلم قاصداً إلى التغير ، فلماذا تغير هذا دون ذلك ؟

(١) كاتب فرنسى معاصر له بحوث قيمة فى فلسفة اللغة ووظائفها .

(٢) لأن من وراء الدلالة الخاصة للموقف الخاص تترأى دلالات إنسانية عامة . وذلك شبيهه بما إذا دافعت عن مظلوم أو ناهضت ظلماً معيناً ، فعلى الرغم من أن دفاعك متصرف كله إلى موقف وشخص معينين ، فإن المعانى الإنسانية فى مناهضة الظلم من حيث هو والدفاع عن المظلوم أيا من كان ، كل هذا يتراءى أفقاً عاماً ومعانى مسلماً بها وراء المعانى المحددة . وسيزداد هذا وضوحاً فى ثنايا دراسة المؤلف ، وبخاصة فى الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب . ولذا نكتفى هنا بتبسيط الفكرة على هذا النحو لا نقصد إلا تيسير متابعة أفكار المؤلف .

على أن كل هذا لا يمنه من أن تكون للكتابة طريقة . وليس الكاتب بكاتب لأنه اختار
التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة . وما من شك في أن
الأسلوب يسمو بقيمة النثر ، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ . وما دامت الكلمات شفافة

الكتابة : أهو الفراشة مثلاً أم حالة اليهود ؟ وعندما يتحدد الموضوع تأتي بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالباً مايسير الأمران معاً جنباً إلى جنب ، ولكن لا يسبق الثاني الأول بحال لدى كبار الكتاب . أعرف أن جيروودود^(١) قد قال : المسألة أولاً مسألة أسلوب ، وتأتي بعد ذلك الفكرة » وهو على خطأ ، إذ الفكرة لم تأت إذا عددنا الموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائماً أمام الباحثين تستهويهم وتنتظرهم ، أدركنا بذلك كيف لا يخسر الفن شيئاً في « التزامه » بل يكسب كثيراً . وكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدي علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذا المطالب المتجددة دائماً في المجتمع وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة . فإذا كانت لغة كتابتنا اليوم قد تغيرت عما كانت عليه في القرن السابع عشر ، فذلك لأن لغة راسين Racine^(٢) ولغة « سانتفريمون »^(٣) لم تعد طيبة في الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال وربما يحرم علينا بعد ذلك هواة الأسلوب أن نتحدث عن القاطرات ، ولكن الفن لم يكن يوماً ما في جانب هواة الأسلوب .

وهم يستطيعون أن يعترضوا على مبدأ « الالتزام » إذا كان هذا هو معناه ؟ أو بالأحرى بم اعتراضوا ؟ يبدو لي أن خصومي يعوزهم الشعور بالجد في عملهم ، وأن حملاتهم لا تحوى شيئاً سوى زفرة طويلة تم عن العار الذي ينكشف عنه ما سطره في عمودين أو ثلاثة من أعمد المقال . وبودي لو علمت باسم أي مبدأ حكموا علي ؟ وعلى أساس أي إدراك للأدب ؟ لكنهم لم يشرحوا شيئاً من ذلك ، إذ يجهلونهم أنفسهم . وكان الأولى أن يدعموا إدانتهم لي بتلك النظرية القديمة : نظرية « الفن للفن » لكن أحداً منهم لا يستطيع قبولها . إذ هي أيضاً مما يضاق به ذرعاً . وكلنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد ، وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة بارعة تدرع بها نكرات القرن الأخير ، وإذا فضلوا أن يهتموا بضيق الأفق والتقليد على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد . على أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن على الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء . وما هو ذلك الشيء ؟ وأظن أن الضيق كان سيبلغ بهم أقصى مدى لو لم يعثرهم

(١) Girandoux كاتب فرنسي (١٨٨٢ - ١٩٤٤) يعنى بجمال الأسلوب كل العناية حتى إن الفكرة لتكاد تختفي وراء جمال العبارة ، ونثره يحمل طابع الشعر .

(٢) الشاعر الكلاسيكي الفرنسي الذي وصل بالمأساة الكلاسيكية إلى درجة كمالها ، وعبقريته تتجلى في وصف الصراع النفسي والعواطف المشبوبة (١٦٣٩ - ١٦٩٩) .

(٣) Saint-Evrémond كاتب كلاسيكي فرنسي ، ذو أسلوب قوي لاذع ومزاج حاد (١٦١٠ -

فرنانديز^(١) بعد الحرب العالمية الأولى على مبدأ « رسالة الكاتب » فهم يقولون لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن يشغل نفسه بمسائل الحياة العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها ، ولا يقتصر في بحثه على الجرى وراء جمال الألفاظ التي تساق فيها . ووظيفته مقصورة على أداء « رسالة لقرائه وما « الرسالة » إذن ؟

ولا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أكثر النقاد هم من بين الكتاب الذين لم يواتهم الحظ ، والذين وجدوا لأنفسهم ، على شفا اليأس ، عملاً هادئاً هو حراسة المقابر^(٢) ويعلم الله ما إذا كانت المقابر هادئة ، وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هدوءاً من المكتبة . فهي عامرة بأموات انحصر عملهم في الكتابة ، وقد تطهروا منذ أمد طويل من خطيئة الحياة ؛ على أن حياتهم ليس معلومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها أموات آخرون كتبوا عنهم . قد مات « رامبو »^(٣) ومات كذلك « باترن برشون »^(٤) **Paterne Berrichon** و « إيزابل رامبو »^(٥) **Isabelle Rimbaud** . وبذا اختفى من الطريق مثير والضيق ، ولم يبق غير الأكفان الصغيرة المرصوفة على الألواح في عرض الجدران ، كأنها الأقدام المحتوية على رفات الموتى في المقابر الرومانية وحياة الناقد غير راضية . فامراته لا تقدره حق قدره ، وأولاده ناكرو الجميل ، ونهاية الشهور لديه قاسية . ولكن يبقى في مكتبته دائماً أن يدخل مكتبته ويأخذ من بين صفوفها كتاباً ، ويفتحه . وحينذاك تهب رائحة عتيقة كأنها منبعه من سراب ، وتبدأ عملية غريبة يسميها هو عن قصد : « القراءة » وهي عملية ذات شقين : فهي من وجهة نظره نوع من الاستيلاء ، إذا أنه يعير جسمه للموتى

(١) **Fernandez (Ramon)** ناقد فرنسي معاصر ولد عام ١٨٩٤ - ومن أوائل إنتاجه كتابه : رسائل ، صدر عام ١٩٢٦ ، وفيه يتحدث عن ستاندال وبلزاك وبروست وكونراد ميريدث ، ومن أواخر كتبه كتابه المسمى : بلزاك عام ١٩٤٤ .

(٢) من هنا حتى آخر الفصل يسخر المؤلف سخرية قاسية من النقاد الذين يقتصرون في تقديمهم على دراسة جوانب الكتاب السابقين من نواحي الصياغة أو النواحي النفسية ، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي ينقدونه والمجتمع الذي كتب هذا الأدب له ، فلا يتجاوزون في تقديم الشكل ، أو النواحي النفسية ، زاعمين أن ليس في الأدب سوى المتعة الفنية ، متخذين من تراث السابقين مادة لمهنتهم التي يعيشون بها بعد أن فشلوا في ميدان الإنتاج الأدبي . ويفتن المؤلف في سخريته من هؤلاء النقاد كما هو واضح .

(٣) شاعر رمزي فرنسي مشهور ، ومن أشهر قصائده : السفينة الكبرى (١٨٥٤ - ١٨٩١) .

(٤) و (٥) إيزابل رامبو هي أخت رامبو ، وزوجها باترن برشون ، وقد كتبت هي مذكرات عن حياة رامبو الخاصة . وكان رامبو يرسلها .

لكى يعودوا إلى الحياة ، وهى من جهة أخرى نوع من صلوات يعقدها ذلك الناقد الآخر فالكتاب فى نظر هذا الناقد لا يعد شيئاً من الأشياء ، كما أنه عملاً ولا فكرة وقد سطره ميت فى أشياء ميتة ، فلم يعد له بعد مكان فى هذه الأرض ، ولا يدور فيه الحديث عن شىء يهمنى عن طريق مباشر . فإذا ترك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشى ولم يبق منه إلا بقع حبر على ورق متعفن . وعندما ينفث الناقد الحياة فى هذه البقع ، ويصنع منها حروفاً وكلمات ، فإنها تحدثه عن عواطف لا يحس بها ، وعن نزوات غضب غير ذات موضوع لديه ، وعن مخاوف وآمال انقضت وقتها . فهو محوط بعالم تجديدى كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كتمائيل تصور العواطف ، أو بالأحرى قد انحدرت إلى حيز « القيم » ولذا يتخيل أنه على صلة بعالم يعيا على الفهم ، شأنه فى ذلك شأن ما يعاينه من آلام الحياة وأسبابها . وهو يعتقد أن الطبيعة تحاكي الفن ، كما كان يعتقد أفلاطون أن عالم الحس محاكاة لعالم المثل . وحين يستغرق فى القراءة تتحول حياته اليومية إلى مظاهر وطبوف فليست امرأته الشرسة إلا طيفاً ، وليس ابنه الأحذب إلا طيفاً كذلك وسيخلد هذان الطيفان ما دام « كزينوفون » قد خلد صورة « كزانتيب »^(١) وشكسبير صورة « ريتشارد الثالث »^(٢) وما أشد فرحته حين يسدى إليه المعاصرون الفضل بموتهم ، فتمضى كتبهم ، على ما يعوزها من نضج ، وعلى ما تفيض به من حياة وما يحتدم فيها من معان . إلى الشط الآخر ، حيث يقل تأثيرها رويداً رويداً فينمو فى نظره رواؤها قليلاً قليلاً . وبعد إقامة قصيرة فى المظهر تمضى تلك الكتب لتضيف إلى عالم الغيب قما جديدة . وهاهى ذى بين يديه المقتنيات الحديثة من « برجوت »^(٣) « وسوان »^(٤)

(١) Xantippe امرأة سقراط ، وهى معروفة بشراسة خلقها معه ، ولكنها بكت عليه حين موته . وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف والمؤرخ اليونانى : « كزينوفون ، Xenophon) من حوالى ٤٢ إلى ٣٥٥ ق . م . (فى كتابه : مآثر سقراط « Mémoires de Socrate الذى صور فيه سقراط رجلاً تقياً ورعاً .

(٢) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard the third وفيها يصور شكسبير شخصية ريتشارد المنافق المتآمر الذى وصل إلى الملك عن طريق حيلة أئيمة وارتكب جرائم كثيرة ، ثم كان فريسة عذاب الضمير فى ليلة قتل فيها بيد الخارجين عليه ، وهزمت جيوشه ، وتولى بعده هنرى السابع .

(٣) شخصية أدبية من الشخصيات التى خلقها مارسيل بروست فى مجموعة قصصه التى يطلق عليها : البحث عن الزمن المفقود . وهى شخصية كاتب برجوازى يذكر فى ملاحه بشخصية الكاتب الفرنسى الشهير المعاصر للمؤلف وهو أناتول فرانس .

(٤) شخصية أدبية لما رسيل بروست أيضاً ، يذكرها فى أول قصة من مجموعته السابقة الذكر ، عنوانها : Du côté de chez Swann وفيها يصف شخصية برجوازى مرفه تعرفه أسرة مارسيل (وهو فى مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه فى كثير من ملاحه) وابنة سوان هذا ، وتسمى جيلبرت ، شخصية هامة تشغل مكاناً كبيراً فى القصة الأولى والثانية من مجموعة قصص : « البحث عن الزمن المفقود » سألقة الذكر .

« وسيجفريد »^(١) و « وبلا »^(٢) و « مسيوتست »^(٣) و « قريبا دور » « ناتانابيل »^(٤) و « مينالك »^(٥) .

أما الكتاب الذين يابون إلا أن يظلوا على قيد الحياة فإن هذا الناقد يتطلب منهم أن يلزموا القصد في حركاتهم ، وأن يبذلوا جهد الطاقة في الظهور منذ الآن بمظهر الموتى ، كأنما وافاهم الأجل المحتوم . وقد تجلت في هذا الباب حنكة « فاليري »^(٦) ، إذ أنه ينشر منذ خمسة وعشرين عاماً كتبه كأنه مؤلف رحل من هذا العالم ، لهذا ارتفع في حياته إلى مرتبة

(١) Siegfried et le Limousin عنوان قصة للكاتب الفرنسي « جان جيرو دو » صدرت عام ١٩٢٢ ، ثم صاغها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩ ، وهي سخرية ونقد للشعبين : الألمان والفرنسيين وما فيهما من خير وشر ، وكيف أن كلا الشعبين يمكن أن يكمل الآخر . وفيها أن جندياً فرنسياً يأخذه الألمان فاقد الوعي ، وحين يسترجع وعيه يصبح فاقد الذاكرة ، ويبقى ألمانيا مخلصاً ، ثم يتعرف عليه - في عراق - كاتب صحفى فرنسي ، فيكتشف فيه رفيق صباه في منطقة ليموزين الفرنسية .

(٢) Bella قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر ، صدرت عام ١٩٢٦ ، وفيها يصور حب الفتاة « بلا » للفتى « فيليب » من أسرتين متعاديتين سياسياً ، ويتمثل عداؤهما في نوعين من الحياة مختلفين أكثر مما يتمثل في مثلين سياسيين منشودين . وفي نفس الحيين تتمثل هذه العقبات التي لا سبيل إلى التغلب عليها . وفي القصة كذلك سخرية من حزبين فرنسيين معاصرين للمؤلف . على الرغم من ميله في القصة لحزب منهما .

(٣) Monsieur Teste مجموعة مقالات ألفها بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) وظهرت عام ١٩٢٩ ، ولها طابع القصة الفلسفية لشخصية « مسيوتست » العجيبة ، ورأيه في المجتمع ومزاعمه فيما يخص العادات والزواج ، وما في حياة باريس من مفاتن ومكاره .

(٤) Nathanaél شخصية أدبية في كتاب « الغذاء الأرضي » لأندريه جيد (١٨٦٩ - ١٩٥١) أو صدر عام ١٨٩٧ ، وبه يعلم « جيد » نوعاً من الخلق ، فيه يهتم المرء بتجاربه أكثر مما يهتم بالعلم . وذلك لكي يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب ، ويتمتع بمباهج الحياة وبحريته ، دون جحود لكرم الخلق . وفي ذلك يقول جيد : « ليعلمك كتابي أن تهتم بنفسك أكثر مما تهتم به ، ثم أن تهتم بالآخرين أكثر مما تهتم بنفسك » ، وهو يوجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد ، هو « ناتانابيل » ، ثم إلى أستاذه هو من خلقه اسمه : مينالك . والشخصية الأولى في الكتاب هي المؤلف نفسه . والكتاب أهم ما كتب المؤلف ، وعليه أخذ جائزة نوبل عام ١٩٤٧ .

(٥) Menalque أنظر الهامش السابق .

(٦) Paul Valery (١٨٧١ - ١٩٤٥) الشاعر الرمزي الفرنسي ، وهو كشعراء الرمزية ، يتم بها لغوص في أعماق النفس ، ويلجأ إلى وسائل الإيحاء الرمزية في شعره ، دون اهتمام بواقع المجتمع أو الجمهور . وطالما عبر عن أهمية الرمزية وعن مجدها في أنها لا تهتم بالجمهور بقدر ما تهتم بالفن ، انظر مثلاً مقالته : « وجود الرمزية » في : P. Valéry : Oeuvres, ed la Pléiade, I, P. 686-705

ولوسائل الإيحاء الرمزية ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ثم كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

التبجيل كأنه أحد القديسين الأفاذا . وعلى النقيض من ذلك « مالرو » (١) ، فسلكه في نظر هذا الصنف من النقاد مجلبة للعار . إن نقادنا متطهرون (٢) لا يريدون مباشرة أى عمل يربطهم بالعالم الحقيقي ما عدا الأكل والشرب . وبما أن من المحترم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشباها ، فقد آثروا صلتهم بأشباهم في العالم الآخر . وإن أشد ما يثير حماسهم هى المسائل المدروسة ، والمعارك المفروغ منها ، والقصص المعروفة خواتمها . وهم لا يقامرون قط على مالا يوقنون بنتيجته . وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم ، ومادامت قد انتهت تلك الموضوعات التى كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرءون لهم من المؤلفين ، وحيث قد تجلى بعد قرنين من الزمان وجه الغرور في المعارك الدامية التى سادت القديم ، فحسبهم إذ سحر الإيقاع في الجمل المسجوعة . وهكذا تجرى الأمور في نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى أنواع من الثثرة والترادف ، وكأنما على كل ناثر جديد أن يخترع طريقة جديدة ليتحدث في غير غاية .

أو يكون الكلام عن النماذج العليا وعن « طبيعة الإنسان » لغواً لا غاية له ؟ لقد تذبذب إدراك نقادنا من فكرة إلى أخرى . ولكنهم ، طبعاً ، في كل أفكارهم مخطئون . فقد قصد كبار الكتاب في أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحججة . ولكن لم نعد نعى ما قدموه من براهين ، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان يهمهم البرهنة عليه من أمور . فما كانوا يشهرون به من نقائص ليست بنقائصنا اليوم ، على حين هناك نقائص أخرى تثير حفيظتنا الآن لم تخطر لهم ببال . وقد كذب التاريخ بعض نبؤاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا التاريخ بعض نبؤاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا أن هذه النبؤات كانت ، في وقت ما ، من دلائل عبقريتهم . وقد ماتت

(١) Malraux كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٩٠١ ، لا يهتم في قصصه بالتحليل النفسى ولا بتصوير الشخصيات الأدبية قدر اهتمامه بتصوير الحدث في صلاته المعقدة بالمجتمع وقضاياه الإنسانية والفكرية . ومن أشهر قصصه : Les Conquerants

وموقف الإنسان Condition Humaine (١٩٣٣) وموضوعهما الشيوعية في الصين ، ثم قصة : الأمل (١٩٣٧) في الحرب الأهلية في أسبانيا عام ١٩٣٦ (وقد اشترك فيها المؤلف) ثم عصر السخرية : Le Temps du Mepris (١٩٣٥) ، وكتابه « علم نفس الفن » Psychologie de l'Art (١٩٤٨ - ١٩٥٠) - في ثلاثة مجلدات يتناول فيها أسس الفن خلال العصور المختلفة - يعد من أهم الكتب الحديثة في موضوعه .

(٢) السخرية واضحة ، ويقصد المؤلف أنهم متطهرون من كل ما هو اجتماعى أو إنسانى ، اعتقاداً منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والقضايا الإنسانية تدنيس له . والمتطهرون Cathares أيضاً مذهب دينى إلحادى يغالى في الفضائل ، انتشر في فرنسا في القرن الثانى عشر الميلادى ، وشهر عليه البابا حرباً هزم فيها هؤلاء الخارجين عليه في أوائل القرن الثالث عشر الميلادى .

بعض أفكارهم موتاً تاماً ، وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعهده الآن من الدروب المطروقة . ونتج عن كل هذا أن فقدت خير الحجج لهؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر . وإنما نعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير . وما براعة عرضها وإيجازها في نظرنا إلا حلية وتأنق في هندسة الألفاظ ، وهو أمر لا يمس الناحية العملية في شيء . فما أشبهه بغيره من المظاهر الهندسية في التأليف ، مثل أنواع اللحن المتواردة على موضوع واحد عند « باخ »^(١) ، ومثل الزخارف العربية في قصر الحمراء .

وتهمز مشاعرنا هزاً قويا هذه المظاهر الهندسية العاطفية ، على حين لا تبلغ حججها درجة إقناعنا ، وبالأحرى لا يحركنا فيها سوى التمثيل العاطفي . فقد بقيت الأفكار فيها - على الرغم من خلوة جدتها على مر العصور - عناصر مقاومة جزئية لمخلوق من لحم ودم . فمن وراء حجج العقل التي ذوت قيمتها نقف على حجج القلب ، ونرى الفضائل والردائل ، وندرك مدى ذلك الجهد الهائل الذي يعانیه الأحياء ، فالكاتب « ساد »^(٢) يبذل جهده كله ليستميلنا إليه ، ولا يبلغ غايته إلا بانغماسه في المناقص ، فليس هو سوى روح تأكلت بمرض جميل ، فما أشبهه بصدفة لؤلؤية . ورسالة « روسو »^(٣) في المسرح لم تصرف إنساناً عن الذهاب إليه ، لكننا نتذوق أدبه اللاذع في بغضه للفن المسرحي . وهكذا تكمل متعتنا على قدر براعتنا في التحليل النفسي^(٤) . فنستطيع أن نشرح « العقد الاجتماعي »^(٥) بأنه

(١) (Jean- Sébastien) Bach موسيقار ألماني ، من أسرة ألمانية مشهورة بالموسيقى ، وألحانه الدينية تنم عن عبقرية في غناها وانسجامها .

(٢) Sade كاتب فرنسي متمرد معروف بقصصه المصورة للردائل ، ووراء نزعاته المادية ثورة ميتافيزيقية (١٧٤٠ - ١٨١٤) .

(٣) عنوان رسالة « روسو » هو : رسالة في المسرح Lettre sur les Spectacles نشرها روسو عام ١٧٥٨ يرد فيها على دعوة « دالمبير » D'alembert إلى إنشاء مسرح للملهاة في « جنيف » . وفي الرسالة يرمى « روسو » أن الملهاة المسرحية تسخر من الفضيلة ، وتنقل صورة من المدينة للناس فيها معالم المفاسد الفاتنة المغرية ، على أن المآسي المسرحية نفسها تشعل نيران العواطف وتغري بالرديلة . وآراء « روسو » هذه تتفق وعقيدته في فضائل الرجل الفطري الذي يفسد كلما تحضر .

(٤) يرى الوجوديون أن عماد النقد لا يكون في الكشف عن النواحي النفسية في أدبه ، من حيث إنه مرآة العالم اللاشعور ، أو من حيث النواحي الذاتية المحضة . ولا عبرة عندهم باللاشعور إلا عندما ينعكس أثره واضحاً في أهداف الكاتب حين يحرص الكاتب على تصويرها عن وعي منه ، وهذا الجانب المقصود من الكاتب في تصوير أهدافه هو مدار النقد ، وهو مجال الأدب الالتزامي . انظر التحليل النفسي عند الوجوديين وأثره في الفن للمؤلف في كتابه : « الوجود والعدم » الفصل الثاني من الباب الرابع :

L'Etre et le Néant, IV Partie, chap. 2 Contrat Social

(٥) Contrat Social أو العقد الاجتماعي ، وكان يسمى : « إنجيل الثورة » أي الثورة الفرنسية الكبرى ، =

وليد مركب نقص كالذى كان عند أوديب . ورو « روح القوانين »^(١) بمركب النقص عند مؤلفه ، أى أننا نتمتع متعة لا حد لها بما هو معلوم من الفضل الذى يمتاز به كلاب الأحياء على آساد الموتى . وعندما كتاب بهذا النحو على أفكار يتتشى لها القارئ على حين ليس بها إلا مظاهر حجج لا تلبث أن تنمى تحت الاختبار لكيلا يبقى منها إلا ما به تحقق القلوب ، وعندما يختلف اختلافاً جوهرياً ما يستنبط من الكتاب من معلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه ، حينذاك يسمون هذا الكتاب « رسالة » . فروسو أبو الثورة الفرنسية و « جوبينو »^(٢) صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية ، كلاهما أتخفنا برسالة استمالت إليها القلوب على سواء . فلو كانا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخر ، فيجب أحدهما ويبغض الثانى . ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنها كليهما قد ارتكبا خطأ واحداً عميقاً مستطاباً : ذلك أنها ماتا . وفى هذه الحدود يوصى أمثال هذا الناقد المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالتهم ، وذلك لأن يقتصروا طواعية واختياراً على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم . وهذا التعبير غير اختيارى . لأن الموتى من

نشره « روسو » عام ١٧٦٢ . وفيه يرد على من يبنى الحكم فى الدولة على أساس الحق الإلهى أو على القوة ، وهو يبنيه على عقد أصلى قبله كل فرد من المجموعة عن اختيار ، والتزم فيه كل فرد تجاه المجموع التزاماً متبادلاً على التساوى ، لا ميزة فيه لأحد . وبهذا العقد الاختيارى الذى يضمن فيه كل فرد حرية الآخرين تتكون ماسماه « روسو » : الإرادة العامة المبنية على كل فرد فى ظل الوحدة السياسية ، وهذه الإرادة العامة هى مصدر قوة الحكم . وليس فيها استبداد من فرد ، ولا سيادة فيها للمصالح الفردية . وقد جعل « روسو » أساس الحكم هذه الإرادة العامة ، وهو أساس « مشروع لأن دعامة العقد الاجتماعى ، وعادل لأنه قائم على المساواة ، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون له موضوع سوى الخير العام . ومتين لان له ضماناً فى قوة الإرادة العامة التى لا يطيع الفرد بها فرداً آخر ، ولكنه يطيع إرادته الخاصة » . وقد كان الكاتب ثورة سياسية ذات أثر فى العالم أجمع . وفى مقدمة « العقد الاجتماعى » يذكر « روسو » أنه يبحث فى نظم الحكم وهو ليس من رجال الحكم لأنه لو كان كذلك لم تكن به حاجة إلى الكلام عن النظم ، لأن مجاله فى هذه الحالة يكون مقصوراً على العمل على تنفيذ هذه النظم . وربما كان فى هذا المعنى الأخير أساس العقدة النفسية التى يشير « سارتر » إليها ساخراً .

(١) L'Esprit des Lois أو « روح القوانين » ألفه « مونتيسكيو » (١٦٨٩ - ١٧٥٥) ويتبين هدف المؤلف من كتابه بذكر عنوانه كاملاً : « روح القوانين ، أو ما يجب أن يكون للقوانين من علاقة مع نظام كل حكومة ، ومع العادات والتقاليد ، ومع حال الإقليم ، والدين ، والتجارة » . وعلى الرغم من أن المؤلف تقليدى فى اتجاهاته بعامة ، قد أقر مبادئ حديثة فى التشريع ، منها مسئولية المشرع ، ومنها التسامح الدينى ، ومنها الحريات العامة ، ثم تشهيره بتشريع تجارة الرقيق .

(٢) Gobineau كاتب وسياسى فرنسى (١٨٢٦ - ١٨٨٢ م) مؤلف كتاب : « رسالة فى تفاضل الأجناس الإنسانية » Essai sur l'Inégalité des Races Humaines ، وقد أثرت فى دعاة الاعتزاز بالجنس ، وبخاصة من الألمان .

« مونتيني »^(١) إلى « رامبو » قد صوروا لنا أنفسهم من دون ما قصد . وعن غير طريق معهود . فعلى المعاصرين من الكتاب - في نظر هؤلاء النقاد - أن يجعلوا من هذا الفضل الذى أتخفنا به عن غير قصد هؤلاء السابقون - غايتهم الأولى التى يهدفون إليها . وهم لا يتطلبون من الكتاب أن يفرضوا علينا باعترافات لم تصقل ، ولا أن يطلقوا لأنفسهم العنان فى هتك الأستار عن جميع مشاعرهم على طريقة الرومانتيكيين . وحيث إننا نجد متعة فى كشف القناع عن حيل « شاتوبريان »^(٢) و« روسو » ، وفى مفاجأتها فى المواطن المستسرة حيث يلعبان دورهما على الجمهور ، وفى تمييز الدواعى الخاصة فى قضاياها العالمية ؛ فعلى المحدثين ، إذن . أن يقصدوا فى كتابتهم إلى إتاحة مثل هذه المتعة لنا فليسوقوا أقيستهم ، ولينفوا وليثبتوا الحجج ، أو يقبلوها ؛ ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دعاوى سوى غاية ظاهرة لخطابهم ، أما الغاية الحق فهى الإفضاء بذات أنفسهم إفضاء غير مقصود . وعليهم أن يجردوا أنفسهم أولاً من أسلحة حججهم ، على نحو ما فعل الزمن بالكتاب الكلاسيكيين ، وعليهم أن يسوقوها فى موضوعات لا تهم أحداً بعينه أو فى حقائق جد عامة^(٣) ، حتى يكون القراء مقتنعين بها سلفاً .. وأما عن الأفكار فعليهم أن يضيفوا عليها مظهراً من العمق ، لكنه ليس إلا مظهراً فحسب ، وأن يصوغوها بحيث تتضح وضوحاً بما يكتنفها من أحداث : كطفولة بائسة ، وكصراع الطبقات ، وكالحب غير المشروع . ولا ينبغى أن يتوغلوا جادين فى ميدان التفكير ، فالفكرة تطمس جانب الإنسان ، على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا . إن دمة خالصة من الدموع ليست من الجمال فى شئ ، بل هى مثار ضيق ، والإمعان فى سوق الحجج مثار ضيق

(١) Montaigne كاتب أخلاقى فرنسى (١٥٣٣ - ١٥٩٢) مؤلف « الرسائل » وفيها يحاول فى خواطره الفلسفية أن يرسم نفسه هو من ثانيا تناقضه فى طبيعته مع نفسه ، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والاهتداء إلى العدالة ، ولكن دون أن يذهب إلى التشاؤم . وعنده أن فن الحياة يجب أن يبنى على الحكمة الرشيدة التى يستوحىها المرء من الذوق السليم وروح التسامح .

(٢) الكاتب الفرنسى الرومانتيكى الشهير (١٧٦٨ - ١٨٤٨) . ووجه إشارة المؤلف إليه وإلى « روسو » أب الرومانتيكيين هنا أنهما يرسمان أنفسهما فى الصور والمواقف العاطفية التى يصورانها شعورياً ولا شعورياً فى أدبيهما والكشف عن ذلك هو هم مدرسة التحليل النفسية التى يعيها هنا المؤلف .

(٣) لا يؤمن الوجوديون بجدوى الحديث عن الأفكار العامة ، فالعدل فى ذاته معنى غامض . وباسمه قد يرتكب الظلم ، ولكن العدل يتضح حقاً فى موقف معين خاص ، وكذلك الحرية ، والوطنية . ولهذا يدعون الكتاب أن يتخذوا موقفاً خاصاً من مسائل أمتهم أو مشكلات العالم . وسيزداد هذا المعنى وضوحاً فى كلام المؤلف فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

كذلك كما رأى ذلك « ستاندال »^(١) وطريق القصد في نظرهم إنما يكون بسوق الحجج بحيث تكمن من ورائها الدموع . فالأقيسة تنتزع من الدموع ما فيها من ابتذال ، وكذا الدموع - بما توحى به من منشئها العاطفي - تنتزع من الأقيسة ما فيها من تطاول . وبذا لا يبلغ تأثيرنا مداه ، كما لا نصل بوجهه إلى درجة الاقتناع . ونستطيع أن نستسلم آمين لتلك اللذة المعتدلة التي نجدها ، كما هو معلوم ، في تأملنا لكل عمل فني وهكذا يريدون أن يكون « الأدب الحق » و « الأدب الخالص » ذاتية تتجلى في صنوف من الموضوعية ، وحدثنا لطف وحسن وضعه حتى تساوى والصمت ، وفكرة هي في نفسها جدال دائم ، وعقلا ليس سوى قناع للجنون ، وشيئا خالداً تتوهمه الأفهام في لحظة عابرة من لحظات التاريخ ، ولحظة تاريخية تحتوى - بما عمرت به جوانبها الخبيثة من معان - على نموذج الإنسان الخالد . وتعلما خالد القيمة صادراً عن غير إرادة واعية ممن تصدوا لهذا النوع من التعليم .

فالرسالة التي يريدون الكاتب على أدائها - كما يتضح مما أسلفنا من شرح - هي روح صارت شيئاً من الأشياء . روح ! وماذا نصنع بتلك الروح ؟ نتأملها على بعد في هيبة . ولم تجر العادة لإنسان يعرض روحه على المجتمع بدون دواع قاهرة . ولا تسمح التقاليد إلا في بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهور ليستطيع الناشئة أن يبحثوا عنها لأنفسهم . وعلى هذا النحو يرى كثير من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جواله تقتنى بثمن ضئيل . فمنها روح الشيخ الطيب « مونتيني » . ومنها روح « لافونتين »^(٢) ، ومنها روح « چان چاك »^(٣) . ومنها روح « چان پول »^(٤) ومنها روح « چيرار »^(٥) الممتعة . والفن الأدبي هو اسم مجموع الأعمال التي تجعل هذه الأرواح ضيعة

(١) Stendhal كاتب وناقد فرنسي (١٧٨٣ - ١٨٤٢ م) ذو ذوق رومانتيكي ، يحلل شخصياته الأدبية عن طريق عاطفي ساخر أحيانا . وإلى جانب قصصه ألف كتاب : « راسين وشكسبير » .
(٢) La Fontaine (١٦٢١ - ١٦٩٥) شاعر كلاسيكي فرنسي ، مشهور بقصصه على لسان الحيوان ، وقد صور فيها مختلف المشاعر والمواقف في دقة ولطف وسخرية جعلت هذا الجنس الأدبي يرتقى في إنتاجه إلى أقصى ما قدر له من كمال ، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية « لافونتين » من قصصه على لسان الحيوان .

(٣) يقصد چان چاك روسو . وقد سبقت الإشارة إليه في هامش ص ٣١ - ٣٢ من هذا الفصل .
(٤) Jean Paul كاتب رومانتيكي ألماني (١٧٦٣ - ١٨٢٥) . وقد حاول في إنتاجه الأدبي أن يعبر عن أدق خلجات النفس في منطقة اللاشعور ، وقد شرحنا كثيراً من تجاربه النفسية وفلسفته واستشهدنا بالنصوص الأدبية في كتابنا « الرومانتيكية » .

(٥) جيرار دي نرفال (١٨٠٨ - ١٨٥٥) كاتب وشاعر وقاص رومانتيكي ، وفي شعره وقصصه كان يعبر عن هواجسه وأوهامه في أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن ، حتى قال عنه تيوفيل جوتييه : « إنه العقل الذي يملئ عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات » . ومن قصصه « سيلقى » و « أورليا » وبهما احتفل السيراليون ، إذ فيهما تندفق الأحلام في مجال الواقع ، وتمحى الحدود بين المنطقتين . انظر الهامش اللاحق .

مسألة . وبعد الدبغ والتنقية وإجراء العمليات الكيماوية تصبح تلك الكتب فرصة للطالبين يكرسون فيها بضع لحظات من حياتهم التي ينفقونها جميعاً في المشاغل الخارجية ، لكي يجنوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم . ومجال الانتفاع بها مأمون لا خطر فيه : فمنذا الذي يظن أن « مونتيني » جاد في شكه في رسائله مادام قد أخذته رعدة الخوف حين عاش الطاعون بمدينة « بورد » ؟ ومنذا الذي يثق في صدق عاطفة « روسو » الإنسانية مادام قد وضع أولاده في ملاجئ ؟ ومنذا الذي يحفل بحرية الخواطر الغربية في كتاب « سيلقى »^(١) ، مادام جيرار دى نرفال كان مجنوناً ؟ وفوق هذا فالناقد المهني يصل بين هذه الأشخاص بمحاولات حامية الوطيس يعلمنا بها أن الفكرة الفرنسية محادثة موصلة بين « باسكال »^(٢) و« مونتيني » . وهو لا يقصد من هذا إلى بعث « باسكال » و« مونتيني » إلى الحياة من جديد ، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال « مالرو » و« جيد »^(٣) إلى عالم فناء لا بعث لهم منه . وحين تتابع المتناقضات في الحياة الكاتب ومؤلفاته فتجعلها كليهما غير ذات جدوى ، وعندما تتمخض رسالة الكاتب - على هذا النحو في عمقها المزعوم الذي لا يتوصل إلى مداه - عن هذه الحقائق المعروفة . « أن الإنسان ليس بطيب ولا بشيرير » وأن « الحياة الإنسانية مليئة بالآلام » ، وأن « العبقرية ليست إلا مصابرة طويلة » ، حينذاك تكون قد نيلت الغاية القصوى في نظرهم من هذا العمل المشثوم ؛ ويستطيع القارئ أن يصبح هادئ النفس وهو يلتقي بكتابه : « ليس كل هذا سوى أدب » .

(١) عنوان قصة لجيراردى نرفال ، نشرت في مجموعة قصص قصيرة ومقطوعات شعرية Sonnets وموضوع قصة « سيلقى » هو حب جيرار لأورليا الممثلة ، وهو حب لم يستطع أن ييوح به لها ، وتدور أحداث هذا الحب في أحلام يقظة تتراءى فيها الأشخاص كالأطياف ، وينتهي بزواج « أورليا » من آخر ، وسلو « جيرار » عنها قبيل موته في الفترة التي كان قد انتابه فيها الجنون ، ولكنه كان يختار لحظات إفاقته منه . ثم كتب قصة « أورليا » وهي تكملة وتفصيل لقصة « سيلقى » ، وفيها يختلط الحلم بالحقيقة ، مما اتخذ السيراليون أساس مذهبهم ، وقد لخصت القصة الأخيرة وأشارت إلى مغزاها في فلسفة الأحلام عند الرومانتيكيين انظر كتابي « الرومانتيكية » .

(٢) Pascal (١٦٢٣ - ١٦٦٢) العالم الفرنسى والفيلسوف الشهير الذى سبق أن قلنا إنه هاجم اليسوعيين فى رسائله . وقد نبه قومه إلى دراسة الرذائل والمفاسد التى تثقل النفس الإنسانية ، وكان من أكبر دعاة الخلق عن طريق الدين المسيحى . وقد نبه إلى مبدأ النسبية فى الأخلاق والعادات ، ولهذه وجوه شبه عامة بينه وبين « مونتيني » كما هو فى رسائله وسترى أن بعض أفكار « باسكال » قد حبذها الوجوديون .

(٣) وقد كان أندريه جيد حياً حين كتب « سارتر » كتابه الذى ترجمه ، وكان أندريه جيد فى كل ما كتب يبحث دائماً عن السعادة والحقيقة من حيث هى ، محققاً المزاعم الخلقية ، قاصداً وسيحدث « سارتر » عنه فى أدبه فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

ولكن بما أنا نرى في الإنتاج الأدبي مشروعاً من مشروعات الخلق ، وبما أن الكتاب يحيون قبل أن يموتوا ، وحيث إنا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ما استطعنا في كتبنا ، وأنه حتى لو خطأتنا الأجيال المقبلة ، فليس ذلك سبباً لكي نضل نحن منذ الآن أنفسنا ، وبما أنا نعتقد أن على الكاتب أن يكون « التزامياً » في كل ما يكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبياً مسفهاً بعرضه مساوته ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد ، على نحو ما عليه كل إنسان في الحياة من أنه في نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود ؛ إذن فعلينا - نتيجة لهذا كله - أن نعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين : لماذا نكتب ؟

تعليقات على الفصل الأول ما الكتابة

[١] بصفة عامة على الأقل . ووجه الخطأ والعظمة لدى الرسام باول كليه Klee ينحصر في محاولته أن يكون رسمه موضوعاً وعلامة ذات دلالة في وقت معاً .

[٢] أعبّر هنا بكلمة « خلق » لا بكلمة « محاكاة » وهذا كاف للقضاء على الخلط الذي وقع فيه شارل إتين Ch. Etienne ، وواضح أنه لم يفهم شيئاً مما كتبت ، وأنه في جداله يصارع أطيفاً من خلق أوهامه .

[٣] قد ذكر هذا المثل باتاي Bataille في كتابه : التجربة الباطنية :

L'Expérience Interieure

[٤] اذكر هنا بعض شروح موجزة لمن يريدون معرفة شيء عن أصل هذا التصرف حيال اللغة .

الأصل في الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة^(١) ، في حين يرسم النثر صورته^(٢) فالعمل الإنساني الذي تسيطر عليه الحاجة وتوجهه المنفعة ليس في أحد معانيه سوى وسيلة ، فهو يمضي غير مدرك في نفسه ، إذ العبرة بنتيجة : إذا مددت يدي لأخذ القلم ، فليس عندي غير وعي عابر ومهم بحركتي ، والشئ الذي أرى هو القلم فالمرء في صلته بعالمه تستليه الغايات . والشعر يعكس هذه الصلة ، إذ يصبح العالم - بما فيه من أشياء - غير جوهري ، بل تعلق للعمل الذي هو غاية في نفسه . فها هي ذى الكأس لكي تيمس الغادة الهيفاء في حركتها الرشيقه فتملؤها . وحرب طروادة وسيلة لتصوير أخيل وهكتور في صراع الأبطال . وإذا أسدل الستار على الغاية من العمل ، فتجرد منها ، صار في نفسه حركة من حركات البطولة أو من حركات الرقص . على أنه مهما يكن من انصراف الشاعر عن الاهتمام بالغايات في محاولاته ، فإنه بقي حتى القرن التاسع عشر في وفاق مع المجتمع في جملته ، فع أنه لم يستخدم اللغة في الغرض الذي قصد إليه النثر ، قد أولى هذا الغرض ثقته ، شأنه في ذلك شأن الناثر .

(١) كما في أسطورة البطولة في الملاحم ، كما سيذكر المؤلف بعد قليل .

(٢) في القصة في معناها الحديث ، وفي المسرحية ، إذ الغاية الكشف عن جوانب الحياة والواقع والموقف .. من وراء محاكاة الواقع في صورة من صورته . فالنثر في جوهريه نفعي ، في معنى النفع الاجتماعي .

وعندما نشأ المجتمع البرجوازي ، كون الشعراء والكتاب جهة واحدة للأشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء . وبقى عمل الشاعر محصوراً دائماً في خلق أسطورة الإنسان ، ولكنه انتقل من تصوير عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب تلاشت أمامها قوى الإنسان الذي كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة . فالإنسان في تلك الأسطورة هو دائماً الغاية المطلقة . ولكن الشاعر - بنجاحه في محاولته - قد غاص في وهطة مجتمع نفعى . فالباحث الأول لعمله - ذلك الباحث الذي أجاز العبور به إلى عالم الأسطورة ليس هو ، إذن النجاح بل لإخفاق . وحين يقف الإخفاق وحده حائلاً بينه وبين مشروعاته التي لا حصر لها ارتد إلى ذات نفسه صافي الدخيلة . وظل العالم غير جوهرى لديه ، ولكنه ظل أمامه في الوقت نفسه تعلقة للإخفاق .

والغاية من الشيء هي إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه . على أنه ليس القصد هو التحكم في إقحام الإخفاق والدمار في مجرى حوادث العالم ، بل الأحرى أنه لم يعد يستوقفه من حوادث العالم سواهما . كل محاولة إنسانية ذات وجهين : نجاح وإخفاق في وقت معاً . وليس المنطق - في صورة الديالكتية - كافياً للتفكير في المحاولة ، بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المرونة والسعة . سأحاول يوماً أن أصف حقيقة ذلك الشيء العجيب - ألا وهو التاريخ - لأبين أنه ليس « ذاتياً » وليس على وجه الدقة « موضوعياً » . فمنطقه يعارضه وينفذ فيه وينال منه شيء مضاد للديالكتية مع ذلك ديالكتياً . بل يرى الرجل العملي أحد الوجهين ، ويرى الشاعر الآخر عندما تتحطم الآلات وتصير غير صالحة ، وعندما تحقق المشروعات ، ويضل الجهد ، حينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهيبية ساذجة كطراوة الطفولة ، لاسند له ولا معالم . ويكتسب أقصى ما يتصور له من حقيقة ، لأنه قاهر هدام للإنسان ، وكما أن العمل في كل حالاته يدعو إلى التعميم ، فإن الإخفاق يرد إلى الأشياء حقيقتها^(١) الفردية . ولكن إذا قبلنا الأمر على وجهه الآخر وجدنا - كما هو متوقع - أن الإخفاق بوصفه غاية نهائية هو ممارسة لهذا العالم وتملك له في وقت معاً : ممارسة ، لأن الإنسان أسمى مما يقهره ، فهو لا يجادل في الأشياء ناظراً إلى الحدود الضيقة لحقيقتها كما يفعل المهندس والقائد ، ولكنه - على العكس من ذلك - يجادل فيها في أوسع ما يتصور لحقيقتها من حدود ، وهي حدود وجوده المقهور . فالإنسان

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تنفرد به عما سواها ، في حين نضل - في حالات النجاح ، وفي الأحوال العادية للحياة - غير عابئين بهذه الخصائص . فكثافة الأشياء وتوعدها لنا ، وتعويقها لما نريد ، كفيلة بتنبهنا إلى ما لها من خصائص . وذلك كله رهين بالجهد المبذول للتغلب على العقبات . وبدونه تتشابه الأشياء ، كما يتشابه الناس فلا ندرك سوى الحقائق العامة الكلية المضللة في فهمها حق الفهم .

بمخاطبة تأنيب في ضمير العالم . والإخفاق أيضاً تملك . لأن العالم حين لم يعد أداة نجاح صار آله إخفاق . وتنفذ إلى جوانبه - والحالة هذه - غائبة غامضة ، هي مقياس يفيد في تقويمه ، فيه من الإنسان بقدر ما فيه من عداوة للإنسان . وبذا يتحول الإخفاق نفسه إلى نجاة . وليس ذلك لأنه يفتح أمامنا أبواب عالم آخر ، بل لأنه في نفسه يترجح (١) ويتحول فمثلاً تنبعث اللغة الشعرية من أنقاض النثر . فإذا صح أن الكلام خيانة بالإضافة إلى المعاني ، وكان نقل المعاني إلى الآخرين مستحيلاً ، فكل كلمة ، إذن ، تستر مدلولها (٢) الفردي ، وتصبح بذلك وسيلة إخفاق لنا وأداة إخفاء لما لا يمكن التعبير عنه وليس معنى ذلك أنه يوجد شيء آخر غير الكلمات لنقل المعاني ، ولكن بما أن النقل قد أخفق في النثر ، إذن فقد صار معنى كل كلمة هو الشيء الخالص الذي يتعذر إيصاله إلى الآخرين . وهكذا يصبح الإخفاق في التعبير إحياء بالمعاني المتعذر نقلها . وإذا عوق مشروع استخدام الكلمات اتسع المجال للإدراك التزيه للكلمات . ونجد وصف محاولتنا هذه في الصفحة السادسة (٣) عشرة من الصفحات التي قدمنا بها لهذه الدراسة . ويزيد الأمر وضوحاً إذا نظرنا نظرة أعم إلى تقويم الإخفاق تقويماً مطلقاً ، وهو ما يبدو لي الأصل في مسلك الشعر المعاصر ويلاحظ كذلك أن هذا اللون من الاختيار يعطى الشاعر وظيفة محددة في المجتمع . ففي المجتمع الموحد الاتجاه أو الديني ، تقوم الدولة بستر هذا الإخفاق أو يتولى الديني التعويض عنه . أما المجتمع الأقل توحداً في الاتجاه والأوغل في فصله بين الدين وأمور الحياة - كما هي الحال في ديمقراطيتنا المعاصرة - فإن على الشعر أن يسترد هذا الإخفاق فشأن الشعر شأن من يربح

(١) وذلك أن الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساس معادل جديد .

(٢) لأن الكلمات في ذاتها عامة تخفى الجانب الفردي للأشياء . فمثلاً إذا سميت الكوب فقد اختفت خصائصها الفردية ، وكذلك الشجرة ، أو العضو من أعضاء فرقة قد يصير مجرد رقم ، فيقال اللاعب رقم كذا مثلاً ..

(٣) قدم المؤلف هذه الدراسة التي نترجمها بمقدمة عنوانها : تأميم الأدب ، ولم نترجمها لأنها لا تدخل في دراسة « ما الأدب ؟ » التي اقتصرنا على نقلها . وقد سبق أن ترجمت هذه المقالة في مجلة الكاتب المصري - وفي الصفحة التي يشير المؤلف إليها يذكر أن الأدب الذي يدعو إليه لا يصف المبادئ المطلقة مجردة عن مواقف العصر الإنساني ، يوصف الخير في ذاته أو الوطنية أو الحرية في معانيها المطلقة مثلاً ، بل يصفها مرتبطة بموقف وطنه وعصره . لأنها في حالة تجديدها هزيلة لا تؤثر . ولكنها إذا تخصصت بموقف ظهرت فرديتها ، وبأن أعداء هذه المبادئ من أصدقائها بياناً لا ليس فيه (فإذا تحدثنا مثلاً عن إنصاف المظلوم مبدأ عاماً لم ينكر ذلك أحد ، في حين لو خصصناه بإنصاف أهل فلسطين المشردين تكشف الموقف عن أعداء الإنسانية الحقيقيين ، وتميزوا عن أصدقائها ..) فالجري وراء المبادئ مجردة عن العصر - تعلاً بالخلود - وهو يعد الأدب عن وظيفته الاجتماعية والإنسانية التي يجب ألا يتخلى عنها على مر العصور . وفي ذلك يتجلى وعى العصر ، ووعى الإنسان بحقيقته في عصره نفسه ، وتتوافر للأدب وظيفته الاجتماعية الحق .

بسبب خسارته . والشاعر الحق من يختار الخسارة حتى الموت ابتغاء الربح . وأكرر أني إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففي التاريخ أشكال أخرى من الشعر لا يدخل في موضوعي شرح صلاتها بشعرنا . فإذا كان لابد لنا أن نتحدث عن التزام الشاعر ، فإننا نقول : إن الشاعر يخسر بوصفه إنساناً ويكسب بوصفه شاعراً . وهذا هو سر ضياعه ، وسر اللعنة^(١) التي يحمل دائماً طابعها ، والتي يعزوها دائماً إلى تدخل ظروف خارجية ، في حين هي اختياره المحض ، فليست نتيجة لشعره ، ولكنها أصله ومنبعه . فهو على ثقة بالإخفاق التام لسعى الإنسان . وهو يرتب أموره ليخفق في حياته الخاصة ، كي يتخذ من إخفاقه الخاص - بوصفه فرداً - شاهداً على الإخفاق الإنساني بعامته . والشاعر يجادل أيضاً ، شأنه في ذلك - كما سنرى بعد - شأن الناثر ، ولكن الجدال في النثر يتم باسم نجاح أكبر ، في حين أنه في الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نصر .

[٥] من البديهي أن في كل شعر بعض مظاهر خاصة بالنثر ، أي بعض مظاهر نجاح . والعكس صحيح : فأكثر أنواع النثر جفافاً يحتوي على شيء من الشعاعية ، أي أنواع إخفاق ، فليس هناك من ناثر - مهما أوتي من وعى وصفاء ذهن - يستطيع أن يدرك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول . فهو دائماً متجاوز بقوله كل ما يريد أو واقف دونه .

(١) « الشعراء الملعونون » أو « العقلية الانحلالية » L'esprit décadent من الصفات التي أطلقت على الشعراء الفرنسيين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠ . والشعراء أنفسهم هم الذين أطلقوها . فقد ألف الشاعر الرمزي فرلين كتاباً بعنوان الشعراء الملعونون Les poètes Maudits عام ١٨٨٤ ، يؤرخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع هضمهم حقهم ، ويبدو أن هذه الصفة قد أخذها فرلين عن قصيدة : Bénédiction أول قصائد زهور الشر ، ديوان الشاعر « بودلير » . وفيها يصور بودلير الشاعر أداة لما أراد الله به من سوء يقترفه أو يصمه به المجتمع منذ ولادته . وهو ضحية ، ولكنه يريد أن يكون ضحية ، ويجد في ذلك نوعاً من المتعة يبرر تمرده وشكواه ، ويسلك الضحية مسلك الجحود لنداء الحياة والسعادة والقانون وكتب بودلير نفسه عن الشاعر الأمريكي إدجار آلان پو يقول : « ألا توجد ، إذن ، أرواح مقدسة ، وقفت حياتها على نوع من العبادة ، وقضى عليها أن تسير نحو الموت والمجد عن طريق تدمير نفسها ؟ » . وبينما كان يرى شعراء الرومانتيكية - مثل « هوجو » و « فيني » - في الشاعر نبي العصور الحديثة ، يتقدم ركب الإنسانية ، إذا بودلير - والرمزيون بعده - يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله (انظر كذلك قصيدة « الألباتروس » لبودلير) وكان الشعراء الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم إنحلاليون هم نواة الرمزية فيما بعد ، ويقول « فرلين » في قصيدة سونيتا من قصائده : « أمثل الإمبراطورية في نهاية انحلالها » . وهؤلاء طابعهم العام السام والاشتمزاز من كل ما حولهم ، وفي الوقت نفسه ينفرون من كل تبذل أو إسفاف ويقول فرلين : « كلمة الإنحلاليين decadents تستلزم لدينا أفكاراً صافية دقيقة لمدينة في أوجهها ، وثقافة أدبية عالية ، وروحاً جديرة بصنوف المتعة المتوثبة ... » وقد وجدوا اللغة عاجزة عن التعبير عن خواجج النفوس المعقدة الرقيقة ، فاخترعوا ألفاظاً وجددوا في معاني ألفاظ قديمة ، ولجأوا إلى وسائل الإيحاء التي تحدثنا عنها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، ثم في كتابنا : الأدب المقارن .

فكل جملة من جملة بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف لها . وكلما حاول الإمعان تفردت الكلمة أمامه بخصائصها . وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى أسرار كلمة من الكلمات ، كما وضع ذلك پول فاليري و على هذا تستخدم كل كلمة في معناها الواضح المصطلح عليه ، وفي الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكتسب به أنواعاً من الغموض . وأكاد أقول إنها تستخدم كذلك لهيئتها ، وهذا مما تهتر له مشاعر القارئ أيضاً . ولم نعد - بعد - في مجال التعبير المصطلح عليه ، بل في مجال الفيض والصدفة فالوقفات التي تتخلل النثر ووقفات شعرية ، إذ هي معالم لحدوده . ولأجل أن أكون واضحاً كل الوضوح ، اقتصر في شرحي على الطرفين المتناقضين : حالة النثر الخالص وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شئ فلا ينبغي أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بنثرية . فإن الناثر إذا أفرط في تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم ، وتقع في الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو الشرح أو للتعليم ، صار الشعر مدموغاً بطابع النثر ، وخسر دوره فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية ، يبدأها محددة .

الفصل الثاني

لماذا نكتب؟

نقاط الفصل الثاني

[خبرية الاختيار قسمة مشتركة بين الكتاب جميعاً ملتزمين وغير ملتزمين ، وهي أساس المطالبة بالالتزام - فيما يخص المناظر الطبيعية يظل الشخص لها غير ضروري في اكتشافها ، بمعنى أنه لا توجد لها - أما في الخلق الفني فالفنان ضروري في الخلق الفني فالفنان ضروري بالنسبة له ، لأنه هو الذي أنتجه - لا يرى الفنان عمله أبداً غريباً عنه ، لأنه مصدره ، وليس فيه عنصر مفاجأة له ، لأنه جزء من ذاته . وشأن الفنان في هذا غير شأن الصانع الذي يعمل على حسب نماذج توضع له - الفنان لا يمكن أن يتجرد من ذاته .

عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي - الكاتب لا يقرأ ما يكتبه في معنى القراءة المقصودة من الخلق الفني ، لأنه في قراءته لعمله لا يكتشف شيئاً جديداً ، وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهي التي لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب ، لأنه في عمله ذاتي دائماً - القارئ هو الذي يضفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة . وفي هذه القراءة يكتشف القارئ العمل الأدبي كأنه موجود طبيعي . أي أن العمل الأدبي حتمي يفرض على القارئ مقوماته - العمل الأدبي لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها ، بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارات - جهد القارئ يعادل جهد المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيه لا التحكم أساسه الاعتماد على حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب - رد المؤلف على الفيلسوف « كانت » في اعتداده بجمال الفن غاية في ذاته . وقد أوجزت هذه النقاط الهدف الغائي للفن هو بجد نظام العالم ، وهو هدف موكول بعملية القراءة - معنى الطرب الفني الذي يكتمل به العمل الفني ، وهو يعوق ، برهة ، دعوة الكاتب المبيته على إثارة العواطف الحرة الكريمة ، لا إثارة الحقد والبلبل - المعاني الإنسانية المطلقة تترأى كالأفق من وراء تصوير المواقف الخاصة - الجيدة في الفن مستحيلة - تعاقد الكاتب والقارئ تعاقداً أساسه الجوهرى الثقة والحرية ونشيدان إيقاظ الوعي العالمى ومحو المظالم - في أعماق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق - العمل الأدبي في جوهره بمثابة شهادة بالثقة في حرية الناس - تملق عواطف القارئ يذهب بقيمة العمل الأدبي - كل محاولة يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه خطر يهدد الكاتب في وجوده الفني نفسه ..]

لكل وجهة . قال فن لدى بعض الناس هروب من الواقع ، ولدى بعضهم الآخر وسيلة من وسائل التغلب . ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع بالرهبانية ، أو بالجنون ، أو بالموت ، كما يمكن التغلب بقوة السلاح فلماذا ، إذن ، يختار المرء الكتابة دون غيرها ،

فيسجل كتابة مظاهر هربه من الحقيقة أو مواطن انتصاره ؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختيار مشتركة بينهم هي أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف . وسنحاول هنا توضيح هذه الحرية لنرى ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من « التزام » الكاتب .

كل إدراك من إداركاتنا مصحوب بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة « كاشفة » أي أن بها وحدها يتحقق الوجود ، أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التي بها تتبدى الأشياء^(١) ذلك أن العلاقات بين أجزاء هذا العالم إنما تتكاثر بمثلها فيه فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب من السماء . وبفضلنا تتكشف وحدة المنظر الطبيعي المؤلف من هذا النجم الذي اختفى الواقع منذ آلاف السنين^(٢) مع هذا الهلال آن التربيع ، وذلك النهر الأدكن . وسرعة السيارة أو الطائرة هي التي تربطنا بهذه الأرجاء الفسيحة من الأرض . وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين فإذا نحن انصرفنا عن منظر من المناظر ، ظل المنظر دون شاهد قابلاً غائصاً في ظلام المجهول^(٣) أي

(١) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان . فالأشياء المنفصلة عن الإنسان لا وجود لها عملاً إلا بعملية الإدراك ، أي بالعملية العقلية التي يربط المرء فيها بين معرفته وظواهرات هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها عملاً متوقف على وعي الإنسان لعلاقاته المتعددة بها . أي أنها بمثابة الامتداد لذاته . انظر مثلاً : G. Marcel. Journal Métaphysique p. 15-18

وهذه الفكرة قريبة الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامي محي الدين بن العربي في أن المدرك هو الذي يوجد الموجودات يتصورها - انظر محي الدين بن العربي : ذخائر الأعلام في شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت سنة ١٣١٤ هـ ، مقدمة .

(٢) إنما يضرب « سارتر » النجم الذي اختفى مثلاً ليوضح ذاتية المدرك وقيمتها في وعيه للأشياء ، فمثلاً بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشرق إلا بعد أن يصل ضوءها إلينا ، ووصول هذا الضوء يستغرق مدة زمنية قدرها ثمانى دقائق وثمانى عشرة ثانية ، أي أنها تظل مشرقة هذه المدة الزمنية دون أن نراها ؛ وكذلك حين تغرب تختفى في الحقيقة ، ولكننا نظل نراها - وهي مختفية - نفس المدة الزمنية السابقة الكافية لاختفاء ضوءها بعدها . وبما أن بعض النجوم بيننا وبينها مسافة أكبر مما بيننا وبين الشمس ، قد تبلغ هذه المسافة مئات أو آلاف السنين الضوئية ، إذن لو اختفى نجم من هذه النجوم البعيدة ، فإننا نظل نراه آلاف السنين التي لا بد منها لاختفاء ضوءه عن عيوننا .

(٣) يرى « سارتر » أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص في الوقت نفسه على أن ينبه إلى أن هذه الظاهرات التي بها ندرك الأشياء ، أو الأشياء المائلة لإدراكنا في ظاهريات ، لها في ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » الوجود المتعدى حدود الظاهرة ، أو الوجود المتعالى .

أنه يظل موجوداً مجهول الوجود . ولن يبلغ الجنون بانسان أن يعتقد أن المنظر في هذه الحالة يصير معدوماً ، وإنما العدم مصيرنا نحن . وستظل الأرض على حالتها حتى يأتي وعى آخر يوقظها . وهكذا إلى وعينا الذاتى بأننا « مكتشفون » يضاف وعى آخر : هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشئ المكتشف .

أحد الدواعى الأساسية للخلق الفنى يتمثل حقاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم . فإذا سجلت - في لوحة مرسومة أو مقالة - ملامح وجه في منظر اكتشفه من مناظر البحر أو الحقول ، فأحكمت الصلة بين أجزائه ، وأدخلت فيه من النظام ما كان يعوزه ، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعندى - في هذه الحالة - وعى بأنى أنتجت هذا المنظر بأجزائه ، أى أنى أحس بأنى ضرورى بالنسبة إلى ما خلقت ، ولكن الشئ الذى خلقتة فنياً هو الذى يستعصى على هذه المرة : إذا لا يمكن أن أكتشف وأخلق فى آن^(١) فالخلق بمنزلة الشئ غير الحتمى^(٢) بالنسبة إلى القوة التى خلقتة . فمن الواضح ، مبدئياً ، أن الموضوع الذى أنتجه الفنان - حتى لو ظهر فى عيون الآخرين كأنه كامل الخلق - هو لدى منتجه موضوع نظر دائم : يستطيع دائماً أن يغير هذا الخط فى اللوحة ، أو هذه الصبغة ، أو هذه الكلمة ، وبذا لا يفرض الإنتاج نفسه فرضاً على منتجه . وقد سأل رسام مبتدئ أستاذه قائلاً « متى أعد اللوحة من لوحات رسمى كاملة ؟ » فأجابه الأستاذ : فى الوقت الذى تستطيع النظر إليها دهشاً قائلاً فى نفسك : أنا الذى فعلت هذا !! » ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبداً ، لأن هذا بمقتضى منه النظر إلى عمله بعينى إنسان آخر لكى يكتشف ما أنتج . وبديهى أن وعينا بما أنتجنا لا يقل كلما زاد وعينا بقوتنا^(٣) المنتجة . إذا كانت المسألة خاصة بصناعة الخزف أو النجارة ، فنحن نعمل طبقاً لنماذج موضوعة ، حدد الآخرون لنا استعمالها .

وهذا ما ينطبق عليه « فكرة الناس » الشهيرة فى فلسفة هيدجر ،^(٤) لأن الآخرين هم

(١) أى أن الاكتشاف غير الخلق ، فهما عمليتان ثابتهما تالية للأولى ، فالإكتشاف إدراك المرء للعلاقات التى تربطه بشىء أو منظر مثلاً ؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ؛ على حين عملية الخلق الفنى تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتجه ، وهو حر فى إنتاجه أو تغييره .

(٢) أى أنه لا يفرض نفسه على منتجه ، إذ هو موضع نظر منه ، ومجال تغيير دائم .

(٣) أى أننا لا نرى العمل غريباً عنا وكلما كنا مصدر إنتاجه فى جلمته ودقائقه ، فليس فى العمل الفنى ،

إذن عنصر مفاجأة ودهشة بالنسبة لمنتجه .

(٤) Martin Heidegger فيلسوف ألماني معاصر ، ولد عام ١٨٨٩ ، ومن مؤسسى الفلسفة الوجودية ، وهو

من فريق الوجوديين المؤمنين ، مثل جبريل مارسيل فى فرنسا . و « فكرة الناس » فى فلسفته يعبر هو عنها بالضمير =

الذين يشتغلون بأيدينا . ويمكن في هذه الحالة ، أن تظهر نتيجة العمل غريبة لنا لدرجة تحتفظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها . ولكن إذا كنا نحن مخترعي قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعايره ، وإذا كان منبع الإنتاج منبجساً من أعماق القلب ، ففي هذه الحالة لن نجد مطلقاً سوى أنفسنا في عملنا ، لأننا نحن الذين اخترعنا القوانين التي بمقتضاها نحكم عليه ، فلا نرى فيه إلا تاريخنا وحبنا ومرحنا . وحتى لو اقتصرنا ، في هذه الحالة ، على النظر إلى عملنا الفني دون أن نمسه بتغير ، فلن نفيد هذا المرح وهذا الحب لأننا نحن الذين وضعناهما بأنفسنا فيه ، ولن تصير تلك النتائج التي سجلناها على اللوحات الفنية أو في الورق موضوعية أبداً بالنسبة لنا ، فمعرفةنا مستفيضة بالوسائل التي كان ذلك الإنتاج وليدها . وتظل هذه الوسائل اكتشافاً قيمياً ، ولكنه ذاتي ، ففيها ذات أنفسنا من إلهام وحيل فنية . فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدد خلقه من جديد كأنه نتيجة . وهكذا في عملية الإدراك ، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمي ، والمدرك غير حتمي^(١) ثم إن هذا المدرك يبحث عن الحتمية في الخلق الفني ويحصل عليها ، وحينئذ يصير الموضوع الذي خلقه فنياً هو الشيء الحتمي بالنسبة إليه .^(٢)

وفن الكتابة أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق . وذلك أن العمل الأدبي خذروف عجيب لا وجود له في الحركة . ولأجل استعراضه أمام العين لا بد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يدوم مادامت القراءة ، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق . فالكاتب ، إذن لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه^(٣) ، على حين يستطيع الحذاء أن يقيس حذاء صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذي صمم . والمرء ، حين يقرأ ، في حال تنبؤ وانتظار . فهو يتنبأ بنهاية الجملة .

= « هم » ، وفيها ينعي على من يزيفون وجودهم الفردي بالسير وراء الناس وبالعمل كما يعملون ، بدون رأى أو فكرة .

(١) هذه هي مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها في هامش الصفحة السابقة رقم ١ ، وفيها يبدو الشيء المدرك أو المكتشف حتمياً يفرض نفسه على من أدركه .

(٢) هذه هي المرحلة الثانية ؛ مرحلة الخلق الفني ، وفيه يصير الإنتاج - الذي هو في الأصل صورة للشيء المكتشف - غير حتمي بعد خلقه فنياً ، أي أنه لا يفرض نفسه على منتجه ، بعكس ما كانت عليه الحال حين كان هذا المدرك في مرحلة الإدراك وقبل الخلق الفني .

(٣) لأن الكاتب لا يكتشف جديداً بقراءته ما يكتبه ، إذ هو ذاتي فيما ينتجه ، أي أنه يضع ذاته فيما يكتبه من أفكار وآراء وعواطف ، فليس فيما كتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له . فلا يمكن أن تثير القراءة في نفسه شعوراً غير الذي أودعه في موضوعه من قبل وكان هو مصدره - وهذا هو ما سيشرحه المؤلف من أن القراءة الحقيقية مستحيلة بالنسبة للكاتب حين يطالع ما كتبه .

وبالجملة ، التالية وبالصفحة بعدها ، وهو منتظر أن يؤكد تلك الصفحات بتنبؤاته أو ينفياها . فالقراءة تتألف من عدد جم من الفروض ، ومن أحلام متلوة بيقظة ، ومن ضروب من الأمل واليأس والقراء سباقون على الجمل التي يقرؤها ، يتقدمون في ذلك نحو مستقبل محتمل ينهار في بعض أركانه أو يرتفع كلما تقدموا في القراءة ، وينكص من صحيفة لأخرى مكونا الأفق المتحرك للعمل الأدبي . وبدون انتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل ، لا تتحقق الموضوعية فعملية الكتابة إذن ، تتضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة . قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قلمه ، ولكنه لا يراها القارئ ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها . وليست وظيفته هي الوقوع بعينه على النائمة المنتظرة للقراءة كي يوقظها بنظراته ، وإنما وظيفته أن يلحظ السطور المتوالية . وفي الجملة ليس لنظرة رسالة سوى التنظيم البحت . والنظر هنا لا يتعرف به الكاتب شيئاً سوى ما ترتكبه اليد من أخطاء هينة . فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب ، لأنه بصدد مشروع يقوم به . وكثيراً ما يحدث له أن ينتظر عودة خاطره ، أو كما يقولون : ينتظر الإلهام . ولكن المرء لا ينتظر خاطره كما ينتظر إنساناً آخر . فإذا تردد الكاتب فهو في تردده على علم بأن المستقبل لم يخلق بعد ، وأن عليه هو أن يصنعه ، وإذا كان بعد جاهلاً بمصير أحد أبطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكر في هذا المصير ، أو أنه لم يحزم فيه برأى ، فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء ، على حين يتبدى هذا المستقبل للقارئ في هذه المائتي صفحة التي تفصله - بما شحنت به من سطور - عن الغاية . فالكاتب - في أي موضوع من كتابه - لا يلتقي إلا بإرادته وبمشروعاته ، وبما يعلمه بعبارة أوجز : لا يلتقي فيه إلا بنفسه هو ، ولا يظهر منه إلا على ذاتيته هو ، أما الموضوع الذي يخلقه فهو منه في حزم منيع المال^(١) ، لأنه لا يخلقه لنفسه . فإذا استعاد قراءة ما كتب تعذر عليه الخروج من تلك الدائرة ، إذ قد فات أوانه . فمهما يكن من شئ فلن تتبدى لعينه الجملة التي كتبها شيئاً خالصاً من الأشياء قد يذهب في قراءته إلى أبعد حدود « الذاتية » ، ولكنه لن يتجاوز هذه الحدود . نعم قد يقدر أثر جملة رائعة أو حكمة بالغة أو صفة أصاب بها موقعها ، ولكنه الأثر الذي يحدث نفوس الآخرين . يستطيع الشعور^(٢) به . فلم يكتشف « بروست » قط حب

(١) لأنه لا يمكنه أن يكون موضوعياً - كالقارئ الآخر - في تصفحه لما خلقه بنفسه .

(٢) أي أن القراءة عملية مؤلفة من شطرين : فالشطر الأول هو الإدراك ، أي إدراك الإنتاج الفني ، أو اكتشافه ، وفي هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ في موقف يشبه موقف الكاتب في مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فنياً لها ، فيكون الإنتاج الأدبي بالنسبة للقارئ شيئاً حتمياً ، أي يفرض نفسه على القارئ على نحو ما تفرض الأشياء والمناظر وجودها على المدرك . وفي القراءة يكتشف القارئ الإنتاج الفني

كارلوس^(١) الجنسى الشاذ ، لأنه هو الذى أراد أن يكون كذلك قبل أن يشرع فى تأليف كتابه . فإذا اتخذ كتاب مافى نظر صاحبه يوماً مظهر « الموضوعية » فذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقادم ، فنتسبه وأصبح غريباً عنه بتفكيره ، وربما لم يعد قادراً على كتابه . وهذه هى حال « روسو » حين استعاد قراءة « العقد الاجتماعى » فى آخر حياته .

إذن ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه ، وإلا كان ذلك أروع فشل . وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه على الورق ، فمبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة^(٢) فليس النشاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبى . ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ماشاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملاً موضوعياً . وعليه فى هذه الحالة أن يضع القلم أو ييأس . ولكن عملية الكتاب تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ فى مجهودهما هو الذى يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكرى ، وهو النتاج الأدبى المحسوس الخيالى فى وقت معاً . فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم .

وتبدو القراءة حقاً عملية تركيبية للإدراك والخلق [١] . وهى تقرض حتمية المؤلف وإنتاجه معاً . فإنتاجه حتمى لأنه بالضرورة متعال^(٣) ، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التى يجب أن يكون القارئ لها فى حال انتظار وملاحظة . والمؤلف كذلك حتمى لأن القارئ

= ومؤلفه على أنهما حتميان أى مفروضان ، وبعبارة أخرى ينظر إليهما موضوعياً . أما الشرط الثانى من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرؤه ، أى إبرازه إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجه فى صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيجائه .

(١) Charlus شخصية من الشخصيات الأدبية التى خلقها مارسيل بروسى فى مجموعة قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمنى المفقود » وسبق ذكرها . وكارلوس ذو ثقافة عالمية ، ولكنه ينحدر فى أدنى دركات الرذائل . وهذه الشخصية تشغل مكاناً هاماً فى القصة الرابعة من مجموعة القصص السابقة وعنوانها :

Sodome et Gomorre ثم فى القصة الخامسة منها ، وعنوانها : La Prisonnière .

(٢) لأن العواطف القوية المشبوبة لا يمكن أن تصحب الخلق الفنى ، لأنها تعوق التفكير والتأمل اللذين يستلزمهما إلى العمل الفنى . وهذه فكرة أطال فى شرحها ديدور ثم بندتوكر وتشبه وشرحناها فى كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

(٣) أى أن له وجوداً فى ذاته يتجاوز مجرد إدراكه ، شأنه فى ذلك شأن الأشياء ، انظر فى صدر هذا الفصل

يكتشف موضوعه فحسب (أى يبرزه إلى الوجود)^(١) بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق^(٢) (أى أنه ينتجه) . وموجز القول أن القارئ على وعى بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه ، فهو يكتشفه في الخلق ، ويخلقه بهذا الاكتشاف . حقا لا يصح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء . فاذا كان القارئ شارد اللب أو متعبا أو أحمق أو مضطرب الفكر ، أعياه إدراك كثير من العلاقات المصورة في العمل الأدبي ، فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع في نفسه كما تتقد النار . وفي هذه الحالة يعى بعض الجمل التي تترأى لعينه في ظلام الغموض ، وكأنها تنتظم عن طريق الصدفة أما إذا كان القارئ في خير حالاته ، فإنه سيجلو لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لاتعدو كل جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية . وتمثل هذه الصورة في القضية التي يريد الكاتب نفيها أو إثباتها ، أو في الموضوع ، أو في المعنى العام . وهكذا ، منذ البدء في القراءة ، لا يبقى المعنى محصورا لديه في الكلمات ، ولكن المعنى هو الذى يمكنه من كل كلمة منها . وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز إلى الوجود من خلال اللغة ، فلا سبيل إلى حصره في نطقها ، ولكنه طبيعة - على النقيض من ذلك ، إذ لا يتضح للقارئ إلا بالصمت ومناقشة العبارات . وبذا يمكن قراءة مائة الألف من الكلمات التي يحتويها كتاب ، كلمة كلمة ، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبي . فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات ، ولكنه في مجموعها العضوى^(٣) . ولن يتيسر للقارئ شئ إذا لم يكن بحيث يستطيع ، دون عون يذكر ، أن يزوج بنفسه في القراءة وهو في مستوى صمت التأمل فيها يقرأ ، أو بعبارة أوجز . إذا لم يخترع هذا الصمت ، فينزل فيه منازلها الكلمات والجمل التي أيقظها وثبتها^(٤) . فإذا قيل لى : إن الأجدر أن تسمى هذه العملية

(١) على نحو ما نوجد الأشياء بادراكها ، انظر الهامش المشار إليه في الرقم السابق .

(٢) أى يجعل منه شيئا مستقلا ذا وجود قائم بالفعل لا يحال به على مدلول آخر ، وحينئذ يكون وجوده كالأشياء والقارئ هو الذى يكسب الموضوع الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه من قراءته .

(٣) أى بالنظر إلى وحدة الموضوع العضوية التي تعين على فهم جزئياته ، إذ تكون الكلمات في هذه الحالة وحدات حية ذات وظائف معينة في بنية العمل الأدبي .

(٤) في أدب القصة والمسرحية - في العصر الحديث ، وبخاصة في أدب الوجوديين - لا يتدخل المؤلف تدخلا سافرا بالشرح والتعليل ، بل يعرض الموقف الخاص في صورة مشكلة ذات شعب كثيرة ، وقد يوحى للقارئ بمسلك الرشيد حيال الموقف ، ولكن مجرد إيجاء تراءى نتيجة للتفكير العميق في سلوك شخصيات القصة أو المسرحية . ومثل هذا الأدب يتطلب من القارئ مشاركة في خلق القصص أو المسرحيات ، إذ يأبى الكتاب الحديثون أن يقدموا للقارئ طعاماً مضموغاً ، بل يتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر في اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروعة ، ليهتدى فيها بنفسه . وسيشرح المؤلف ذلك بعد وبخاصة في الفصل الرابع ، وانظر أيضاً كتابى : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث .

اختراعاً جديداً أو اكتشافاً ، أجب ، أولاً . بأن مثل هذا الاختراع الجديد - من جانب القارئ - عمل يساوي في جدته وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف ، ثم إنه لم يكن الموضوع قد خرج من قبل على يد مؤلفه ، فهنا بخاصة لا يمكن أن يقصد إلى اختراعه من جديد ، ولا إلى اكتشافه ، لأنه إذا كان الصمت الذي تحدثت عنه هو حقاً غاية كل مؤلف ، فلا أقل من أن نقرر كذلك أن المؤلف لم يعرفه قط إذ أن صمت المؤلف « ذاتي » وسابق على لغة تأليفه ، فهو صمت يتمثل للمؤلف في غيبة الكلمات ، هو صمت الإلهام الطبيعي الحى الذى تحدده فيما بعد الكلمات . على حين صمت القارئ محصور في الموضوع . وفي داخل الموضوع نفسه تتجلى أنواع أخرى من الصمت في الأجزاء التى أغفل المؤلف تفضيلها عن عمد . وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقاً للمؤلف بهذا الإغفال ، حتى إنها لا معنى لها إلا في أماكنها من الموضوع الذى تكشف عنه القراءة . على أن هذه الأغراض هى أساس تركيز الموضوع ، وهى التى تكسبه مظهره الخاص به . ويقصر بنا القول إذا شرحنا أنها غير مدلول عليها صراحة في العمل الأدبي ، بل إذا راعينا الدقة قلنا إنها غير قابلة للتعبير عنها . ولذا لا يصادفها المرء في لحظة محددة من قراءته ، فهى في كل مكان ولا مكان لها^(١) . فليس من تعبير صريح عن وصف العالم الخيالى العجيب الذى تدور فيه قصة « مولن الكبير »^(٢) . ولا عن كبرياء العناد في قصة « أرمانس »^(٣) ولا عن درجة الواقعية الحق في أساطير « كافكا »^(٤) وعلى القارئ - كى يخترع كل هذا - أن يتجاوز دائماً حدود ما يقرأ . لاشك أن المؤلف يدلّه على الطريق ، وهذا كل ما يستطيع أن يفعل . والمعالم التى يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض ، بفراغ على القارئ أن

(١) لأن العمل الأدبي أساسه الإيجاء لا الأمر ، ولهذا يفقد الإنتاج الأدبي أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة ، ولهذا عيب على الرومانتيكيين نزعتهم الخطابية في قصصهم ومسرحياتهم ، ولهذا يلجأ الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لمواقفهم ، وإلى ما يسمى الإضممار التصويرى أو المادية التصويرية ، ليركوا القارئ في فجوات يملؤها بفظنته ، وهى مثار الإيجاء . انظر كتابى السابق الذكر .

(٢) Le Grand Meaulnes قصة رمزية فلسفية للكاتب الفرنسى ألان فورنييه Alain Fournier ظهرت عام ١٩١٣ ، والشخصيات فيها سجينه الأحلام ، وهى ترمز إلى أن للسعادة قمة إذا وصل إليها المرء انحدر منها أبداً .

(٣) Armance قصة للكاتب الفرنسى ستاندارل (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ، ظهرت عام ١٨٢٧ ، والشخصية الأولى هى شخصية أوكتاف الذى يحب قريته أرمانس ، ويظل الحب بينهما غامضاً تشوبه الشكوك ، ويعانى منه كل منهما حتى تقضى أمه على هذه الوسوس ، فيتزوجان ، ولكن لا يلبث أن يظن - عن طريق الوشاية - أن أرمانس تزوجته لثرائه ورحمة به ، فيرحل ليشارك في حرب اليونان ويموت هناك .

(٤) Frantz Kafka - كاتب تشيكي يكتب بالألمانية (١٨٨٣ - ١٩٢٤) ويكشف فيما يكتب عن جانب العجائب في الوجود الإنسانى ، ويختلط في كتابته عالم اللاشعور بعالم الشعور .

يملاه ، ثم عليه - بعد ذلك - أن يتجاوز هذه المعالم إلى ما وراءها . وجملة القول أن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف . فمن جهة قد يعد الجوهر الوحيد حقا للعمل الأدبي هو « ذاتية » القارئ ، فانتظار « راسكو لنيكوف » (١) هو انتظاري أنا الذي أعيره إياه . وبدون هذا الجزع من القارئ لا يبقى سوى علامات على الورق واهنة . وحقده على عضو النيابة الذي يستجوبه هو حقدي أنا قد أثارته الحروف المسطورة وقيدته . ولم يكن ذلك النائب نفسه ليوجد لولا هذا الحقد الذي أحمله له بواسطة « راسكو لنيكوف » . وهذا الحقد هو الذي يجعل منه مخلوقا ذا لحم ودم . ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ تثير مشاعرنا وتجذبها . فكل كلمة طريق للتعالي ، إذ هي تشكل عواطفنا وتغذيها وتغزوها إلى شخص خيالي مهمته إحيائها فينا . وليس له من جوهر سوى هذه العواطف المستعارة التي تصير به ذات موضوع ، لأنه يمنحها إطارا وأفقا . فكل شئ بالنسبة للقارئ موضع نظر ، كما أن كل شئ قد فرغ من النظر فيه . وإنما يتحقق وجود العمل الأدبي على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ . وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه ، يظل على علم بأنه يستطيع دائما أن يذهب إلى أبعد من ذلك في قرأته . ممعنا في تعمقه قراءة ونحاقا . وإنتاج القارئ لصفات ما يقرأ - على هذا النحو المطلق الذي يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا في شكل « موضوعي » - هو إنتاج منيع يمكننا أن نرى فيه مشابه من العلم الواضح الذي خص به « كانت » الذات الإلهية .

وحيث إن الخلق الفني لا يتم وجوده إلا بالقراءة ، وحيث إن الفنان أن يكل إلى آخر مهمة إتمام مابدا ، وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته في تأليفه إلا من ثنايا وعي القارئ . إذن كل عمل أدبي دعوة . فالكتابة دعوة موجهة إلى القارئ ليخرج إلى

(١) الشخصية الرئيسية في قصة « الجريمة والعقاب » للكاتب الروسي : دستوفسكي (١٨٢١ - ١٨٨١) وفيها يبدو هذا البطل نهبا لفكرة ثورقه من جانب مرايية تظلم الناس بالربا الفاحش وتحبس ثروتها عن مساعدة المعوزين ، ويدور في نفسه صراع بين الخلق التقليدي والاستقلال في الفكر بالقضاء على هذه المرايية ، ليساعد بما لها المعوزين ، ومن هؤلاء أخته . ويبرر لنفسه ارتكاب الجريمة ، ولكنه لا يجد في بيت القتيلة إلا مبلغا ضيلا من المال لا يفى بشيء من مشروعاته في تحقيق شيء من العدالة الاجتماعية للبايسين . ويعتزم الاعتراف بجريمته ليجادل فيها ويبررها حين يبحث رجال العدالة عن الجاني . ويتقدم عامل مخبول ليعترف أنه الجاني فيعقد المسألة . ويقسو ضمير راسكو لنيكوف عليه . ويشدد عليه الأمر بعد أن يلتقى بالفتاة سونيا الطاهرة الطوية على الرغم من أنها بغى ، وإنما انحدرت إلى هذه الهوة لتعول أسرتها وتطعم إخوتها الجياع . وتدفعه سونيا إلى الاعتراف . ويحكم عليه بالنفى إلى سيبيريا . ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم ، بل أخطأ في تقديره وانخدع ، فكان ما أتاه من قتل أمرا لا جدوى له . وفي منفاه ينقذه التفكير في سونيا من الاستغراق بتفكيره في الجريمة ، فتستيقظ في نفسه المعاني الإنسانية . وفي القصة إلى جانب ذلك أحداث فرعية كثيرة .

الوجود» الموضوعي « ماحاولته من اكتشاف مستعينا باللغة فاذا سأل سائل : وإلام تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة : بما أنه لاسبيل إلى العثور في الموضوع الأدبي على السبب الكافي لظهوره في هذا الجمال الفني ، لافي نفس الكتاب (إذ ليس أنواع من التوجيه لإدراكه)^(١) ولا في تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التي لا يستطيع أن يتجاوز حدودها ليست مبررا للخروج منها إلى « الموضوعية » ، إذن ظهور العمل الفني حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه . وحيث إن هذا الخلق الموجه بداية الموجه بداية مطلقة ، إذن هو من ثمرات حرية القارئ في أصنى ماتحمل هذه الحرية من معنى . وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عوننا للكاتب على إنتاج عمله . وقد يعترض بأن كل الآلات بمثابة دعوة موجهة كذلك إلى حريتنا ، إذ هي وسائل للعمل في حيز الإمكان ، فليس للعمل الفني من هذه الجهة ميزة خاصة . وإنه لحق أن الآلة مختصر مجسد للعملية التي تستخدم فيها ، ولكنها تظل في مستوى الأمر المعلق . ففي مكنتي استخدام القدم لأسمر به حقيبة أو لأقرع به رأس جارى . فإذا نظرت إليه في نفسه فليس هو بدعوة موجهة إلى حريتي لأنه لا يضعني أمامها وجها لوجه ، بل يهدف - أولا - إلى خدمة الحرية مستبدلا بالاختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات التقليدية المنظمة . والكتاب لا يخدم حريتي ولكنه يستشيرها للعمل . وفي الحق لا يستطيع أمرؤ أن يتوجه إلى الحرية - من حيث إنها حرية - بوسائل القهر أو الحيلة ، أو المنفعة . فليس للوصول إليها سوى طريقة واحدة تنحصر أولا في الاعتراف بها والثقة فيها . ثم في تطلب عمل منها باسمها هي ، أى باسم الثقة التي أو ليتها . فليس الكتاب إذن كآلة في أنه وسيلة لأية غاية ، بل يتجلى في صورة غاية لحرية القارئ .

ويتراءى لي تعبير « كانت » : « الغائية بدون غاية »^(٢) تعبيراً غير منطبق على العمل تعبيراً غير منطبق على العمل الفني .

(١) إذ أن المطلب الأساسي للمؤلف يوحى به ولا يصرح .

(٢) يرد المؤلف هنا على الفيلسوف الألماني « كانت » Kant (١٧٢١ : ١٨٠٤) ، إذ أن هذا الفيلسوف يعد المتعة الفنية غاية في ذاتها ، فلا ينبغي أن نبحث وراءها عن غاية خلقية أو اجتماعية ، وكانت آراؤه الفلسفية دعامة أهل الفن للفن . ونذكرها هنا النقاط الأساسية التي تخص الحكم الجمالي عند « كانت » . على حسب ما ذكره في كتابه : « نقد الحكم » الذي نشر عام ١٧٩٠ - يرى « كانت » أن الحكم الجمالي يختص بميزات . أولها من ناحية وصفه : وهو أن حكم الذوق فيه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة . أى أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها . بخلاف اللذة الحسية التي تطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلق الذي يتطلب تحقيق موضوعه . والرسام يعجب بفأكهة أو بصورتها . ولكنه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه - فنا . وثاني ميزات الحكم الجمالي من ناحية عموم القيم الجمالية أو =

وهذا التعبير يتضمن في الواقع أن العمل الفني ليس له من الغائية إلا مظهرها ، إذ هو قصر على إثارة النشاط الحر المنظم للمخيلة كي تلعب دورها . وفي هذا إغفال أن مخيلة المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب ، بل التكوين . فليست وظيفتها اللعب ، بل هي تثار لتكوين العمل الفني من جديد بما يتجاوز ماترك الفنان من آثار . والمخيلة - شأنها شأن وظائف العقل الأخرى - لاتستقل في متعتها بنفسها ، بل هي دائماً في خارج نطاق نفسها ، وهي دائماً ملتزمة بمشروع . ويمكن أن توجد « غائية بدون غاية » لشيء أحكم نظامه في نفسه إحكاماً يدعونا إلى فرض غاية له ، حتى لو لم نستطيع تحديدها فاذا حددنا

= كميته : فالجميل هو الذي يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لاسبيل لنا إلى معرفة شيء عام عالمي دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ، إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقويماً عاماً مشتركاً بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة . فالحكم الجمالي « ذاتي » ابتداءً ، ولكنه عام موضوعي ضرورة ، إذ يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه . وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الميزات خاص بالعلاقة ، أي علاقة الوسيلة بالغاية . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه مدرك في ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات . قد نظن أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمالي ، ولكن لا يستطيع تحديدها . فمثلاً إذا فكر عالم النبات أو الزارع في وظيفة فاكهة في إنتاجها النوعي ، أو في قيمتها التجارية . فإنه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان لكي يتوافر له الذوق الجمالي أن يعجب بالشيء الجميل دون أن يلتقي بالمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غائية في الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغائية . ورابع هذه الميزات : أن كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة . أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة . أو افتراض احتمال منطقي . إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً . ولكنه موضوعي من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا به ضرورة ، دون حاجة إلى أفكار سابقة . فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جميلة فليس ذلك نتيجة قياس حتمي منطقي ، أو نتيجة تجربة ، كما هي الحال في الطبيعة والرياضة مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ضروري فردي ، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالي ، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان في هذا معصية للضمير الجمالي يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجباً خلقياً . وفي هذه الخاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والخلق ، ولكن « كانت » يستند إلى خصائص الحكم الجمالي بعامة فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا (انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث) . ويتلخص رد « سارتر » على « كانت » في النقاط الآتية : (١) يخلط « كانت » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه ، بخلاف الجمال في الفن ففيه نفس الغاية . (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا في حين العملية العقلية التي تسمى القراءة ، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المعنى . (٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفني والقيمة ، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا في ظل القيمة . وقيمة العمل الفني في الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ . (٤) في الجمال الطبيعي لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا في صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضع تأويل وتفسير فردي ، وقد يفسر الجمال في الطبيعة تفسيراً علمياً ، أو يكون نتيجة للصدفة ، ولكن إذا نقلت الصورة الطبيعية إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب ، وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء ، ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الذاتية المحضة في تأويله لما في الطبيعة والموضوعية المحضة لدى القراء .

الجمال بهذه الطريقة أمكننا - وهذه غاية « كانت » - أن نقرن الجمال في الفن بالجمال في الطبيعة . ففي الزهرة - مثلا - يتمثل كثير من مظاهر التوازي والانسجام في الألوان والانحناءات المنتظمة ، حتى ليلبث ذلك أن يغرينا بالبحث عن شرح غائي لكل هذه الخصائص ، فنرى فيها وسائل كثيرة رتبت ترتيبا من أجل غاية مجهولة . ولكن هذا هو عين الخطأ ، فجمال الطبيعة لا يقارن في شيء بجمال الفن . فالعمل الفني لا غاية له ، ونحن في هذا على وفاق مع « كانت » ، ولكنه لا غاية له لأنه هو في نفسه غاية . ولا يقيم « كانت » في تعبيره وزنا للدعوة التي يتردد صداها في أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب . ويعتقد « كانت » أن العمل الفني يوجد أولا ، ثم ينظر إليه بعد ذلك ، ولكن العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه ، وهو قبل كل شيء دعوة محضة ومطلب خالص من مطالب الوجود وليس هو آلة واضحة الوجود غير محددة الغاية ، ولكنه يتبدى في صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به ، وينتظم - قبل كل شيء - في وصف الأوامر غير المعلقة فأنت مطلق الحرية في ترك هذا الكتاب على المنضدة ، ولكن إذا فتحتة فقد تحملت التبعة فيه . لأن الحرية لا تمتحن بالمتعة الحرة لوظائف الحس الذاتية ، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر من الأوامر . تلك الغاية المطلقة^(١) - المقصودة من ذلك الأمر المتعالى الذى هو وليد الحرية ، والواقع في نفس الوقت مع القبول - هى ما يطلق عليه : قيمة . والعمل الفني قيمة ، لأنه دعوة موجهة الى القارئ .

فإذا لجأت إلى قارئى كى يساهم في تحقيق المشروع الذى بدأت ، فن البديهي أنى عددت القارئ ذا حرية مطلقة^(٢) وقدرة تامة خالقة وحيوية لاتحدها شروط . ولن أستطيع بحال التوجه إليه بوصفه أمرا سلبيا ، فأحاول التأثير عليه بالإفضاء إليه - حملة - بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب يوجد من غير شك مؤلفون لا يهتمون بسوى إثارة هذه المشاعر ، لأن من المسور لهم الاهتداء إليها وتوجيهها ، ولأن لديهم خبرة بالطرق الأكيدة التى يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر ، ولكن من الحق كذلك أنهم ملومون على مسلكهم هذا ، كما لام النقاد قديما « يوربيدس » لعرضه أطفالا على المسرح^(٣) . فأمام العاطفة

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المستقلة بنفسها والتي تحمل في ذاتها مبرر وجودها . انظر :

A. Lalande : Vocabulaire Technique et Critique La Philosophie.

(٣) كما في مسرحية أندروماك ، حيث يظهر على المسرح ابن أندروماك وهو مولوسوس يرجو من منلاوس ألا يقتله ، وهى طريقة رخيصة في إثارة الانفعال ، تحاشاها راسين الكلاسيكى ، في مسرحيته بنفس العنوان .

المشوبة تفقد الحرية معناها . والحرية - حين تتعثر في محاولات جزئية - تتخلى بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة ، فلا يكون الكتاب بعد ذلك إلا وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة . فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وبلبله ، وإلا وقع في تناقض مع نفسه . فإذا أراد مطالبا من قرائه فيجب ألا يقترح عليهم سوى واجب يقومون به . ومن هنا يكتسب العمل الفني خاصته الجوهرية ، وهي أنه مجرد اقتراح . فيجب أن تتوفر لدى القارئ فرصة التأمل في العمل الفني عن بعد يمكنه فيه إمعان النظر إليه . وهذا هو ما خلطه « جوتيه » عن حمق بما سماه : « الفن للفن »^(١) ، وما خلطه كذلك البارناسيون في دعوتهم إلى تخلص الفنان من عواطفه^(٢) وليس قصدهم من ذلك سوى مجرد احتراز يعبر عنه « جينيه » بتعبير أوفق فيدعوه . تأدب الكاتب حيال القارئ . ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية من حريات الإدراك التجريدية . إنما مرد الخلق في العمل الفني إلى العواطف : فإذا كان مؤثرا فإنما يترأى ذلك التأثير من خلال دموعنا ، وإذا كان هزليا عرف كذلك بضحكاتها . ولكن هذه العواطف من نوع خاص : فأساسها الحرية ، وهي معارة ومسوقة على لسان الآخرين . فإذا اعتقدت في قصة من القصص كان ذلك قبولا مني لها مصدره حرיתי . وقد يكون هذا القبول نوعا من العناء ، أى تتمثل فيه الحرية خاضعة - اختيارا - لنوع من السلبية ، كى تحصل من وراء هذه التضحية على درجة من درجات التعالي . وقد يبدو القارئ في ذلك سريع التصديق ، وقد يهبط في هذا حتى يصدق أشياء تحاصره في دائرتها كأنها الحلم ، ولكنه يظل في كل لحظة مصحوبا بوعى منه بحريته . وكثيرا ما يراد وضع المؤلف في قياس من أقيسة الإحراج : « إذا اعتقد المرء في قصتكم وقع فيما لا تسامح فيه ، وإذا لم يعتقد كان عملكم الأدبي مدعاة لسخريته » ولكن هذا قياس أحقق : لأن خاصة الوعى الفني أنه اعتقاد عن طريق الالتزام والتعاهد وهو اعتقاد موصول بالوفاء لذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف ، فهو اعتقاد متجدد دائما وعن اختيار . ففي كل لحظة أستطيع أن أستيقظ ، وأنا على وعى بهذا ، ولكنى لا أريد . فالقراءة حلم . ولكن يحلمه المرء عن حرية ، بحيث تكون كل العواطف الجائشة في مجال هذا الاعتقاد الخيالي بمثابة أنغام حرיתי الخاصة ، وهذه الأنغام أبعد ما تكون من استغراق حرיתי أو حجبها ، ولكن تتعدد طرائقها بقدر ما اختارته حرיתי كى تتبين حقيقة نفسها . وقد سبق أن قلت إن « راسكو لنيكوف » لن يكون غير شبح إذا لم أخلطه في نفسى بما أشعر

(١) و (٢) في كتابنا الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، شرحنا الأسس العامة لفلسفة الفن للفن ، والمذهب البرناسي ، في الفصل السادس من الباب الثاني .

به نحو من نفور أو صداقة بهما يصير شخصا حيا . على أن خاصة الموضوعات الخيالية أنه يمكن أن ينظر إليها من جانب آخر : فليس سلوك « راسكو لنيكوف » هو الذى يثير سخطى عليه أو تقديرى له . ولكن سخطى وتقديرى هما اللذان يضيفان على سلوكه الدوام والموضوعية . وبذا لايسيطر موضوع الخيال أبدا على عواطف القارئ ، كما لايمكن لأية حقيقة خارجية أن نحد من هذه العواطف . فمنبعها الدائم هو الحرية ، أى أنها جميعا عواطف كريمة ، لأنى أقصد بالعاطفة الكريمة تلك التى مصدرها وغايتها الحرية . فالقراءة ، إذن ، رياضة ذهنية كريمة . وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدى ، ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسى وتقدير للقيم وهذا القارئ لا يمنح الكاتب نفسه ، حين يمنحه ، إلا عن كرم منه ، إذا الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه ، فى أثناء القراءة ، فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسيته إلى شكل آخر . وكما التزم القارئ فى عملية القراءة جانب السلبية ليخلق لنفسه الأثر الأدبى على خير وجه ، فكذلك تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابى ، فيسمو بقراءته إلى أعلى . ولذا كثيرا مايرى المرء من شهرىوا بقسوة قلوبهم يذرفون الدمع لاطلاعهم على قصص تصور صنوف البؤس الخيالية . فقد استحالوا لحظة إلى ما كان يجب أن يكونوا عليه لو لم يمضوا حياتهم مسدلين القناع بأنفسهم على حريتهم .

وهكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابته إلى حرية القراء متطلبا منهم أن يخرجوا عمله الأدبى إلى الوجود . ولكنه لايقف عند هذا الحد . بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يبادلوه الثقة التى منحهم إياها ، وأن يعترفوا بحريته الخالقة ، وأن يستثيروها ، بدورهم ، بدعوة تقابل دعوته وتكون صدى لها وهنا تتجلى فى الحقيقة خاصة عجيبة أخرى من الخواص المنطقية للقراءة ، هى أنه على قدر معرفتنا بخزيائنا تكون معرفتنا بحرية لآخرين ، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم .

إذا سحرنى منظر طبيعى فأنا على علم بأنى لست خالقه ، ولكنى أعلم كذلك أنه لولا أنا لم توجد قط تلك الصلات التى يربط بها نظرى بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب ، وأعلم أيضا أنى لا أستطيع تبيان سبب المظهر الغائبة فيما أكتشف من تناسب الألوان وانسجام الأشكال والحركات التى يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود ، وها هو ذا أمام عيني . فلا يمكننى ، إذن ، أن أتصرف بحيث أخرج إلى الوجود شيئا بدون أن يكون هذا الشئ موجوداً من قبل . وحتى فى حال اعتقادى فى وجود الله لن أستطيع عقد صلة - إلا إذا كانت مجرد ثرثرة - بين الحكمة الإلهية فى هذا

العالم وبين المنظر الخاص الذي أشاهده^(١) . فاذا قلت إن الله صنع هذا المنظر ليروفتي ، أو أنه خلقني بحيث يسرنى ذلك المنظر ، كان هذا وضعاً للسؤال موضع الجواب . فهل المزاوجة بين الأزرق والأخضر مقصودة ؟ كيف لي بعلم هذا ؟ ففكرة الحكمة الإلهية لا تشرح ، شرحاً يقينياً ، أية غاية فردية ، وبخاصة فيما نحن بصدده من حالة ، إذ يمكن شرح العشب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة وبمقتضى خصائص ثابتة وبحكم ماتحتمه العوامل الجغرافية ، على حين اللون الأزرق في الماء سببه عمق النهر أو طبيعة المجرى أو سرعة التيار وتناسب الألوان - إذا كان مقصوداً - لا يعدو أن يكون شيئاً ثانوياً ، إذ هو التقاء لسلسلتين سببيتين من الحوادث ، أى أنه يبدو - لأول وهلة - وليد الصدفة . وعغى خير تقدير تظل الغائية موضوع جدل لايفرغ منه ، ويظل كل مانربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضاً من الفروض . فلا وجود هنا لغاية نفرض نفسها علينا في صورة حتمية ، إذ ليس من بينها مايتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع . ولذا لا يعد الجمال الطبيعي ، فى شئ ، دعوة موجهة إلى حريرنا ، أو بتعبير أدق : يوجد فى مجموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهرى ، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية ، ولكنها لا تلبث أن تتلاشى تحت نظرنا . ولانكاد نبدأ فى رجوع النظر فى ذلك النظام حتى تختفى تلك الدعوة ونبقى بعد ذلك أحراراً فى ربط هذا اللون بهذا أو بذلك من الألوان ، وفى عقد صلة بين الشجرة والماء أو بين الشجرة والسماء أو بين الشجرة والماء والسماء . وتصير حريرتى هوى من الهواء لا ضابط له . وأبتعد عن « الموضوعية » الوهمية التى كنت أرى فيها دعوة موجهة إلى حريرتى بقدر ما أكون من علاقات جديدة بين ما أرى من أشياء . وأظل « أحلم » ببعض مبررات لوجود هذا المنظر أستشفها فى غموض من خلال الأشياء ولا تعدو الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تعلقة لأحلام الخيال . وبسبب أسنى العميق على أن ما أدركته فى لحظة عابرة من نظام لم يكن ثمرة لهداية أحد ، وبالتالي لم يكن حقيقة ثابتة ، قد يحدث حينئذ أن أضنى على حلمى هذا صفة الدوام ، فأسجله فى لوحة أو فى كتاب . وبذا أضع نفسى موضع الوسيط بين « الغائية » بدون غاية « التى تتجلى فى مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها ، فأنقله إليهم ، فتصبح الغاية بذلك النقل إنسانية ، فالفن

(١) أى من ناحية الجمال فى هذا المنظر الخاص ، إذ قد يمكن تعليل ألوانه علمياً ، كزرقة الماء بسبب عمق النهر ، أو تكون أجزاء المنظر الجميل قد تلاقت اتفاقاً كمنظر أشجار فى حافة نهر ودون قمة جبل مكسو بالثلج .. على أن هذا الجمال فى المنظر الخاص فى الطبيعة تتعدد نواحي تفسيره . فليست غايته حتمية قاطعة وفى هذا يرد المؤلف على « كانت » .

هنا شعار من شعائر الاحتفال بالقرائح ، والقريحة وحدها كفيلة بعملية التأويل . وهنا شئ أشبه بما يجرى في نقل الأسماء في النسب على حسب ما للزوج من حق يتميز به عن امرأته ، حيث لا تذكر الأم في سلسلة النسب ، ولكنها تظل الوسيط الضروري بين الخال وابن الأخت . وبما أتى استطعت أسر ذلك الخيال العابر ، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تمثلته بفكرى ، فللآخرين ، إذن ، أن يضعوه موضع الاعتبار عن ثقة ، لأنه أصبح لديهم محدد الغاية . أما أنا فلاشك في أتى سأظل على حدود « الذاتية » و« الموضوعية » ، دون أن أستطيع أبدا التأمل في النظام الموضوعى الذى كنت وسيطا في نقلة .

وشأن القارى على النقض من ذلك ، إذا يتقدم فى مأمّن . فكيفما أمعن فى بعده فقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه : ومهما عقد من صلوات بين الأجزاء المختلفة للكتاب - أو بين الفصول أو الكلمات - فهو على ثقة من أنها جميعا مصوغة عن إرادة وقصد . وحتى لو أستطاع - على حد تعبير « ديكارت » - أن يزعم أن هناك نظاما خفيا بين أجزاء لا يظهر لها نظام . فإن المؤلف قد سبقه فى هذا الطريق ، فملا نظام له من مواطن الجمال هو أيضا من أثر الفن ، أى أنه نظام على وجه آخر . والقراءة استدلال واستجواب ووعيد ، وأساس أنواع هذه الحيوية كلها يرتكز على إرادة المؤلف على نحو ما كان يعتقد الناس مدة طويلة من رد الاستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية . ومن أول صفحة لآخر صفحة فى الكتاب تصحبنا وتبقى عمادا لناقوة - نرتاح إليها . وليس معنى هذا أننا ندرك فى يسر مقاصد الفنان ، فهذه المقاصد - كما سبق أن قلنا - مجال تخمين ، ثم إلى جانبها تقوم تجربة القارئ ، ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن مواطن الجمال التى تتبدى فى الكتاب ليست قط أثرا للصدفة . فالانسجام^(١) فى الطبيعة بين الشجرة والسماء وليد الصدفة فحسب . وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القصة أنفسهم فى حال معينة أو فى سجن معين ، أو إذا تزهوا فى حديقة ، فإنما يقصد هنا إلى شيئين فى وقت معا : إلى بعث سلسلة من الأسباب المستقلة (فقد كان الشخص فى حالة فكرية معينة مرددا إلى تتابع حوادث نفسية واجتماعية ، وكان كذلك يتردد على مكان معين ، كما كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقة معينة) ، ثم إلى التعبير عن غائبة أكثر عمقا ، لأن الحقيقة لم تخرج إلى الوجود فى العمل الأدبى إلا لتلائم مع حالة نفسية معينة ، ولتدل دلالة الأشياء ، ولتجلوها جلاء عن طريق التضاد الواضح ، ثم إن الحالة النفسية ذاتها لا تدرك إلا فى صلتها بالمنظر

(١) أى الكاتب بوصفه خالقا لعمله الفنى المحدد الغاية ، على نحو ما سبق أن شرح المؤلف .

الطبيعي . والسببية هنا مظهر من المظاهر ، ونستطيع أن نسمها « سببية بلا سبب » ، وأما الغائية فهي الحقيقة . ولكن إذا استطعت بهذا أن أخضع أمر الغايات إلى نظم الأسباب ، فذلك لأني - حين أفتح الكتاب - على يقين من أن مصدره هو حرية الإنسان .

إذا كنت أتهم الفنان بأنه كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقتي أن تتلاشى ، إذ لا جدوى حينئذ من دعم النظام السببي بالنظام الغائي ، ويصبح النظام الغائي بدوره مرتكزا على السببية النفسية . ويدخل العمل الفني في هذه الحالة في سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة تحكيمية . نعم حين أقرأ لأنكر أن المؤلف لا يستطيع أن يتحرر من عاطفته ، بل قد يكون إدراك الخطوط الأولى لكتابه تحت سلطان العاطفة . ولكن استقرار رأيه على الكتابة يفترض أنه أخذ يبتعد من سلطان أهوائه ، أو بعبارة أخرى ، قد أخذ في إحالة مشاعره إلى مشاعر حرة ، على نحو ما أفعل أنا بمشاعري حين أقرؤه ، أي أنه تصرف تصرفا كريما . وبذا تكون القراءة بمثابة تعاقد كريم حريين المؤلف والقارئ ، فيثق كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية : إذ لا يوجد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على حرته في القراءة ، ولا ما يضطر القارئ إلى اعتقاد أن المؤلف قد اعتمد على حرته في التأليف ، وإنما هو قرار حر يتخذانه كلاهما وبذا ينعقد بينهما منطبق موصول ومتبادل . عندما أقرأ فأنا متطلب . وما أقرؤه - إذا أشبع رغباتي - يدعوني إلى المضي قدما في مطالبتى للمؤلف بما أريد ، ومعنى هذا أني أتطلب من المؤلف أن يمضي قدما في مطالبتى بما يريد مني ، ولقاء هذا يكون ما يتطلبه المؤلف مني معناه أني أمضي فيما أتطلبه منه إلى أسمى درجة . وبذا تكشف حريتي - حين تنجلي - عن حرية الطرف الآخر .

ولا يهمني كثيرا ما إذا كان العمل الفني نتيجة لفن واقعي (أو يدعي أنه كذلك) أو نتيجة فن تصويري . فهما يكن من شئ فإن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني ، هذه الشجرة في صدر لوحة الرسام « سيزان »^(١) تبدو نتيجة لتسلسل سببي ، ولكن السببية ليست إلا وهما ، إذ تظل - ولا شك - بمثابة اقتراح موجه إلينا طالما ننظر إلى اللوحة ، غير أنها تبقى مرتكزة على غائية عميقة . فإذا كانت الشجرة قد وضعت هكذا موضعها ، فذلك لأن بقية اللوحة تطلبت أن يوضع في صدرها ذاك الشكل وتلك الألوان وهكذا - من ثانيا

(١) Paul Cézanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦) رسام فرنسي من المدرسة التأثرية ، ويعد نقده الفني أساساً من الأسس التي قامت عليها المدرسة التكعيبية ، وكل الحركة الحديثة في الفن .

السببية بوصفها ظاهرة من الظاهرات - ينفذ نظرنا إلى الغائية بوضعها بنية العمل الفني العميقة ، ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلي . فواقعية « فرمير »^(١) جد عميقة حتى ليعتقد المرء لأول وهلة أنها في مظهر التصوير . ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التي يؤلف منها لوحاته ، وإلى جلال حيطانه الصغيرة الآجرية ذات المخمل الوردى ، وإلى كثافة الزرقة في غصن شجرة زهر العسل ، وإلى لمع الطلاء في ظلام ردهاته ، وإلى البشرة البرتقالية للوجوه الصقلية التي يصورها وكأنها من حجر قذاح الماء المقدس ، إذا نظرنا في كل ذلك شعرنا فجأة بما يغمرنا من سرور ، وشعرنا كذلك بأن الغائية ليست في الأشكال والألوان بقدر ما هي في خياله المجسم . فجوهر الأشياء نفسها ومادتها هما السبب فيما لها من أشكال . ونحن أمام لوحات هذا الفنان أقرب مانكون من الإنتاج الفني المطلق ، لأننا إنما نكتشف في السلبية المادية نفسها حرية الإنسان التي لا سبيل إلى سبر غورها .

فالعمل الفني ، إذن ، لا ينحصر في حدود الموضوع مرسوماً كان أو منحوتاً أو محكياً . وكما أن الأشياء لا تدرك إلا في موضعها من العالم ، كذلك تظهر الموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم . فوراء مغامرات « فابريس » تترأى إيطاليا في عام ١٨٢٠ ، والنمسا وفرنسا ، وتترأى السماء بنجومها التي كان يستهدها الأب « بلانيس » وأخيراً تترأى الأرض كلها . فإذا قدم لنا الفنان حقلاً أو زهرة فلوحاته نوافذ مطة على العالم بأجمعه . فهذا الطريق الأحمر الغائص في مروج القمح ، نحن نتبعه إلى أبعد بكثير مما رسمه « فان جوج »^(٢) ونسترسل في تتبعه بين مروج قمح أخرى حتى نبلغ إلى نهر يصب في البحر ، ونتعمق في تتبعنا إلى ما لا نهاية حتى ننفذ إلى الطرف الآخر من العالم ، وحتى أعماق الأرض التي هي عماد الحقول وأساس الغائية . وهكذا يهدف العمل المنتج للفنان في بضعة الأشياء التي يخلقها أو يعيد خلقها إلى تجديد شامل للعالم كله . فاللوحة والكتاب كلاهما تجديد لمجموع الوجود ، وكلاهما يمثل مجموع الوجود أمام حرية المشاهد . لأن الهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم بعرضه كما هو ، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان . ولكن بما أن ما ينتجه المؤلف لا يكتسب حقيقة « الموضوعية » إلا في نظر المشاهد

(١) Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين ، وأبرعهم في رسم المناظر الطبيعية .

(٢) Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠) رسام هولندي مشهور بلوحاته في رسم المناظر الطبيعية

إذن هذا التجديد المنشود موكول بعملية الاستعراض للأعمال الفنية ، وبخاصة عملية القراءة . نحن الآن على استعداد أكثر من ذي قبل للإجابة على السؤال الذى وضعناه منذ قليل بشأن اختيار الكاتب التوجه إلى حرية الآخرين من الناس بحيث يستطيعون معا - بفضل التعاقد المشترك بينهم وبينه - أن يجعلوا الكون كله ملكا للإنسان ، وأن يجعلوا الإنسانية وقفاً على العالم .

وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعلينا أن نكون على ذكر من أن الكاتب - ككل الفنانين الآخرين - يهدف إلى منح قرائه نوعاً من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية ، وأفضل تسميته : « الطرب الفنى » . وهذا الشعور ، حين يظهر ، يدل على أن العمل الفنى قد اكتمل . ويجمل الآن أن نخبر هذا الشعور على ضوء الاعتبارات التى سبقت . ففى الواقع هذا الطرب الذى يستعصى الشعور به على المنتج . بوصفه منتجاً ، لا يفترق عن الوعى الفنى للمشاهد ، والمشاهد - فيما نحن بصددده من حالة - هو القارئ . إنه شعور معقد ولكنه ذو مقومات وشروط لا ينفصل بعضها عن بعض . فهو أولاً لا يفترق عن الاعتراف بغاية متعالية مطلقة تعوق ، برهة ، الطغيان النفعى لغايات الوسائل ووسائل الغايات [٢] ، أى تعوق ما نطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارئ ، أو ما يسمى قيمة من القيم . وبالضرورة يصطحب الوعى^(١) الوضعى الذى اتخذه حيال هذه القيمة بوعى آخر غير وضعى هو الوعى بحريتى ، إذ لاتتهدى الحرية إلى كنهها بمطلب متعال . والاهتداء إلى ذاتها طرب ، ولكن بنية هذا الوعى الذاتى تتضمن وعياً آخر . ففى الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل الفنى ، فحريتى لاتبدو فى كامل استقلالها وكفى ، بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالفة ، أى أنها لاتقف عند سن قانونها الخاص بها ، ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفنى . وفى هذا المستوى تتجلى الظاهرة الجمالية الحق ، أى الخلق الفنى . الذى يبدو « موضوعياً » فى نظر القارئ بوصفه منتجاً له . وهذه هى الحالة الفريدة التى يجد فيها الخلق^(٢) متعة فيما أنتجه من موضوع وكلمة المتعة التى تنطبق على الوعى الوضعى للانتاج المقروء كافية فى الدلالة على أننا أمام مقوم جوهرى من مقومات الطرب الفنى . وتصطحب هذه المتعة الوضعية بالوعى غير الوضعى من جانب القارئ ، وهو الوعى بأنه عامل جوهرى بالنسبة للإنتاج الفنى الذى يعده هو جوهرياً . ولى أن أسمى هذا المظهر من مظاهر الوعى

(١) الوعى الوضعى أى الوعى الذى يفرضه العمل الأدبى على القارئ بوصفه اقتراحاً محدداً موجهاً إلى حريته ، والوعى الوضعى المصاحب للوعى الأول هو الوعى بالحرية تجاه موقف خاص . وهذا الوعى الأخير يتدف عن حرية الإنسانية كلها ، كما يشف كل موقف فردى عن معاينه الإنسانية الكلية .

(٢) الخالق هنا هو القارئ الذى يخرج إلى الوجود العمل الأدبى بعمليته فى القراءة على نحو ما سبق شرحه .

الفنى : « شعور الأمان » إذا هو الذى يطبع بطابع الهدوء الشامل أقوى المشاعر الفنية . ويرجع فى أصله إلى إقرار الانسجام التام بين « الذاتية » و « الموضوعية » ومن جهة أخرى : حيث إن موضوع الفن الأصل هو العالم بوصفه هدف الفنان من وراء مايتخيله ، فإن الطرب الفنى يصطحب الوعى الوضعى بأن العالم قيمة من القيم ، أى واجب يقترحه الفنان على الحرية الإنسانية وهذا هو ماأسميه التحول الفنى للمشروع الإنسانى ، لأن العالم يبدو ، عادة ، بمثابة الأفق وراء^(١) موقفنا ، أو بمثابة المسافة اللانهائية التى تفصلنا عن أنفسنا ، أو كأنه المجموع التركيبى للفكرة ، أو جملة العوائق والأدوات على سواء ، ولكنه لا يبدو أبداً مطلباً موجهاً إلى حريتنا . وهكذا يصل الطرب الفنى إلى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعى بأن فى استطاعتى أن أصلح وأتبنى ما هو خارج تمام الخروج عن حدود ذاتى ، إذا أتى أحيل الخواطر إلى أوامر ، وأحيل الواقع إلى قيمة : فالعالم هو واجبى ، أى أن الوظيفة الجوهرية التى قبلتها عن حرية هى - على وجه الدقة - أن أجلو موضوعى الوحيد المطلق ، وهو العالم ، وأسوقه إلى الناس فى حركة غير مشروطة . هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تعاقداً بين الحريات الإنسانية فإننا نجد - من جهة - أن القراءة اعتراف بحرية الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه ، ومن جهة أخرى تنطوى المتعة الفنية - كما يحس بها القارئ بوصفها قيمة من القيم - على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين : وهو أن كل إنسان ، بوصفه حراً كل الحرية ، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب . وهكذا تتمثل الإنسانية كلها فى أسمى ما لها من حرية ، إذ تقرر للقارئ عالماً هو عالمه هو ، وهو - فى الوقت نفسه - العالم الخارجى فى حالة الطرب الفنى يبدو الوعى الخاص بالموضوع المقروء وعياً تصورياً للعالم فى مجموعته ، كما يجب أن يكون فى آن ، وبوصف هذا العالم ملكاً لنا وغريباً عنا فى وقت معا ، ثم إننا أكثر تملكاً له بقدر ما هو أمعن فى الغرابة عنا . ويشتمل الوعى غير الوضعى حقا على مجموعة الحريات الإنسانية مؤتلفة بوصفه موضوع الثقة والحاجة العالميين .

فالكتابة ، إذن ، كشف للعالم ، ثم اقتراحه واجباً يقوم به القارئ . والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملاً جوهرياً فى مجموع الكون ، رغبة من الكاتب فى أن يحيا معترفاً له بذلك على يد ونسطاء من الناس . ولكن بما أن العالم - من ناحية أخرى - لا يبين عن أسراره إلا بالعمل ، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بغية تغييره ، إذن فالعالم فى قصص الكتاب يعوزه العمق إذا لم يتم

(١) إذ وراء تخصيص إنصاف مظلوم فى موقف معين يتراءى معنى العدل والإنصاف المطلقين ، والرغبة فى تغيير كل مظهر للظلم أينما كان ، ولكن من وراء الموقف الخاص .

كشفه في حركة ترمى إلى جعله متعالياً . وكثيراً ما لوحظ أن الموضوع في القصة لا يكتسب غزارة وجوده من تعدد الوصف وطوله فيه ، ولكن من تعدد علاقاته بمختلف الأشخاص كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر ما يبذل فيه من جهد وأخذ ورد . وموجز القول : يكون أكثر واقعية بقدر ما يتجاوزه الأشخاص هادفين إلى غاياتهم الخاصة بهم . هذا هو الشأن في عالم القصة بما تحتوى عليه من جماعة الناس والأشياء . فلكي يبدو هذا العالم أغزر وجوداً يجب أن يكون كشف الكاتب له في إنتاجه كشف التزام فني بخياله عن طريق العمل ، فيكتشفه القارئ كذلك بوساطته . وبعبارة أخرى : كلما كان القارئ أكثر توقاناً إلى تغيير العالم الذي يقرأ ، كان هذا العالم الفني أكثر حيوية . قد كان خطأ الواقعية في اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلي بالتأمل فيه ، وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره تصويراً لا تحيز فيه . وكيف يكون هذا ممكناً مادام التحيز في الإدراك نفسه ، ومادام مجرد تسمية الأشياء في ذاتها يتضمن تغييرها ؟ وكيف يستطيع الكاتب - وهو يريد أن يكون عاملاً جوهرياً في العالم - أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التي ينطوى عليها العالم ؟ وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكونه . ولكن إذا قبل أن يصور في إنتاجه المظالم فإنما يكون ذلك في اتجاه يتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها أما أنا - الذي أقرأ - فإذا خلقت وأبرزت إلى الوجود عالماً ظالماً فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسي مسئولاً عنه . وكل فن المؤلف هو في دفعي إلى خلق ما قد أكتشف هو ، أي أنه يجعل مني حكماً فيه . فعلى عاتقنا كلنا تقع تبعه هذا العالم . ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك لحريرتنا كلينا ، ولأن المؤلف قد حاول بوساطتي أن يفرضه على نحو إنساني ، إذن يجب أن يظهر ذلك العالم خالصاً في ذاته وفي أعماق جوهريه ، كأنما قد نفذت في كل جوانبه ودعمته حرية تهدف إلى الحرية الإنسانية جمعاء . وإذا لم يكن هذا العالم حقاً « مدينة الغايات » ^(١) التي يجب أن تسود ، فلا أقل من أن تكون خطوة إليها . وموجز القول يجب أن يكون ذلك العالم صيرورة ، وأن يمثل وينظر إليه دائماً - لا بمثابة عبء فادح يثودنا حملة - ولكن من وجهة تتجاوزه نحو « مدينة الغايات » . ومهما تكن عليه الإنسانية من خبث ويأس ، فيجب أن يكون الكتاب الذي صورت فيه ذا مظهر كريم ^(٢) نعم لا ينبغي أن يظهر ذلك الكرم على شكل خطب المواعظ ، ولا في خلق أشخاص فضلاء ، بل ينبغي أن يتضح كأنه المقصود عن عمد . وإنه لحق أن العواطف

(١) أي التي تتحقق فيها الغائية بدون غاية كما يرى « كانت » ، وسيعود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(٢) لأنه يصور المفاسد ابتغاء محوها ، وإقرار المعاني الإنسانية المطلقة التي يشف عنها الموقف المحدد .

الطيبة لا تصنع الكتب القيمة ، ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم لحمه الكتاب نفسه والنسيج الذى تصور عليه الأشخاص والأشياء . فهما يكن الموضوع الذى يعالجه الكاتب فعليه أن يضمن عليه فى كل نواحيه نوعاً من اللطف الأصيل لئلا نذكرنا بأن العمل الفنى ليس قط مجرد حقائق طبيعية ، ولكنه مطلب من المطالب وليد موهبة . فإذا تناولت هذا العالم ، بما يحتوى عليه من مظالم فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى برودة طبع ، بل لكى أردتها حية بسخطي وأكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها ، أى مساوئى يجب أن تمحى . وبذا لا يكشف القارئ عن العالم فى عمقه الذى صورته فيه الكاتب إلا بفضل بحث القارئ فيه وسخطه وإعجابه به . والحب الكرم يمين البيعة من القارئ على التمسك بما يريد الكاتب ، والسخط الكرم بيعة منه على التعبير ، والإعجاب كذلك بيعة منه على المحاكاة . فبالرغم من أن الأدب شئ والأخلاق شئ آخر ، نرى فى أعماق فرائض الفن فرائض الخلق ، إذ مجرد الجهد الذى يتكلفه الكاتب فى كتابته اعتراف منه بحرية قرائه ، وشروع القارئ فى تصفح الكتاب اعتراف منه كذلك بحرية كاتبه . فالعمل الفنى - من أى الجهات نظرت إليه - شهادة بالثقة فى حرية الناس . ومادام القراء كالكاتب لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بتثبيت دعائمها ، إذن يمكننا أن نعرف العمل الأدبى بأنه تقديم خيالى للعالم فى حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية . وينتج مما سبق ألا وجود لما يسمى الأدب الأسود (أو المتشائم) ، إذا مهما تكن الألوان التى صور بها العالم مظلمه ، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله بحريتهم . فالقصص كلها إما جيدة أو رديئة . فالرديئة هى ما تهدف إلى إعجاب القارئ بتملق عواطفه ، فى حين أن الجيدة بمثابة مطلب ينشده الكاتب من القارئ صادراً عن عقيدته . وليس لدى الفنان إلا جانب واحد يستطيع أن يصور منه عالمه للأحرار الذين ينشد هو موافقتهم ، وهذا الجانب هو مظهر عالم فى حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية يغمر جوانبه . ولن يتصور بحال أن يستخدم الكاتب فيض الكرم الصادر عنه فى أجازة الظلم ، ولا أن يستمتع القارئ بحريته إذ يقرأ كتاباً فيه تصويب استعباد الإنسان للإنسان أو قبول ذلك الاستعباد ، أو مجرد إحجام عن استنكاره . من الممكن أن نتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكى أسود ، حتى لو كانت تفيض ببغض البيض ، إذ حرية جنسه هى التى ينادى بها من وراء هذا البغض . وبما أنه يدعونى لاتخاذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل - وأنا على شعور بحريتى الخالصة - أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ، بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسى أنا بوصفى جزءاً منه ، لأهيب بالأحرار جميعاً كى يطالبوا بتحرير ذوى الألوان . . . [٣] .

إذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا ينضم ، لا يمكن أن يتطلب مني أن أستخدمها في تصويب استعباد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو في كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية .

إذن كل محاولة - يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه - خطر يهدده في فنه نفسه . فالحداد تهدده الفاشية في حياته بوصفه إنساناً فحسب ، ولا تهدده ضرورة في مهنته ، ولكنها تهدد الكاتب في حياته ومهنته كليهما ، بل هي أكثر تهديداً له في مهنته منها في حياته . وقد رأيت مؤلفين كانوا يدعون من قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب ، قد أصيبوا بالجدب الذهني حتى في اللحظة التي أضنى عليهم فيها الألمان كل ألقاب المجد . ويحضرني على الأخص « دريو لا روشيل ^(١) » . لقد خدع ، ولكنه كان مخلصاً لدعوته ، وقد برهن على هذا الإخلاص . فقد قبل إدارة مجلة تعمل بوحى من الألمان . وفي الشهور الأولى أخذ يهدد مواطنيه ويؤنبهم ويعيظهم ، فلم يرد عليه أحد ، إذا لم يكن لإنسان من الحرية ما يستطيع أن يرد . وقد استشاط غضباً إذ لم يعد يشعر له بقراء . وألح في دعوته ولكن لم تلح له علامة تدله على أن دعوته قد فهمت من إنسان ، لاعلامه حقد ولا علامة غضب كذلك لاشئ مطلقاً . فبدأ ضالاً . وفريسة اضطراب مطرد ، فشكا مر الشكوى إلى الألمان . وقد كانت مقالاته مشرقة الديباجة ، فسمح طعمها ، حتى بلغ به الأمر إلى حد الارتياح فلم يجد صدى إلا لدى الصحف التي بيعت ضمايرها والتي كان يحتقرها . فقدم استقالته ثم استعادها ليتحدث من جديد ، لكنه ظل دائماً بصيح في واد . ثم انتهى إلى سكوت فرضه عليه صمت الآخرين . لقد طالب باستعباد الآخرين ، ولكن لا بد أنه دار في خلده المجنون أن الاستعباد اختياري يصدر عن الحرية كذلك . ثم أتى ذلك الرجل الذي طالما أشاد به ، ولكن الكاتب لم يستطع احتمالها . وبينما سار على هذا المنوال ، ظل الآخرون وهم لحسن الحظ الكثرة العظمى - يعتقدون أن حرية الكتابة تستلزم حرية الوطن . فالمرء لا يكتب للعبيد . وفن النثر مرتبط بالنظام الوحيد الذي يحتفظ فيه النثر بمعناه : فما يهدد أحدهما يهدد الآخر كذلك . ولن يكفي الدفاع عنهما كليهما بالقلم ، حين يأتي اليوم الذي يكره القلم

(١) Drieu La Rochelle (١٨٩٣ - ١٩٤٥) كاتب فرنسي كبير ، ألف قصصاً ورسائل سياسية لها طابع الفاشية ، وكان مدير مجلة : المجلة الفرنسية الجديدة N.R.F. في أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا ، وكانت المجلة تحت إشرافهم . وقد مات هذا الكاتب منتحراً .

فيه على التوقف . وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح . وإذن ، أى جانب سلكت ، وأياما تكن الأفكار التي تدعو إليها ، فسيزوج بك الأدب في الحرب . فالكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فمتى شرعت فيها - إن طوعاً وإن كرها - فأنت ملتزم .

وقد يتساءل قوم : وبم الالتزام ؟ بالدفاع عن الحرية ؟ إذن ، ما أوجز القصد ! ! أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارساً للقيم المثالية كما كان عليه الكاتب في رأى « بندا »^(١) قبل أن يخون رسالته ؟ أم هل الغرض حماية الحرية في شئون الحياة اليومية ، بالاشتراك في صنوف الصراع السياسى والاجتماعى ؟ المسألة مرتبطة بمسألة أخرى بسيطة في مظهرها ولكن لا يسائل أحد عنها نفسه أبداً ، وهى : « لمن نكتب ؟ » .

(١) جوليان بندا Julien Benda (١٨٦٧ - ١٩٥٦) كاتب فرنسى ولد من أبوين يهوديين ، ويقصد سارتر إلى الرد عليه في كتابه : خيانة الكتاب La Trahison des Clercs الذى ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٧ ، وفيه ينعى بندا على الكتاب اشتغالهم بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية أو انغماسهم في تيارات السياسة ، ويعتبر هذا بمثابة خيانة منهم . ولهذا المؤلف كتب كثيرة في النقد الأدبى . وهو من أعداء الرجوعية والشيوعية والرومانتيكية . وهو ولوع بالتفكير المجرد ، ولذا يفضل الفلسفة على الأدب ، ويسخر من الأدب المعاصر كله وسيناقش سارتر آراءه بشيء من التفصيل في الفصل التالى .

تعليق المؤلف على الفصل الثاني

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة ، (كاللوحات المرسومة ، والسيمفونيات الموسيقية ، والتماثيل) ، ولكن على درجات مختلفة .

[٢] في الحياة العملية كل وسيلة جديدة بأن تعد غاية حين ينشدها المرء ، وكل غاية تصير وسيلة للحصول على غاية أخرى .

[٣] قد ارتاع قوم من هذه الملحوظة الأخيرة . وهأنذا أسألهم أن يذكروا لي قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الاضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة . وسيقول قائلهم : « إذا كان لا وجود لمثل هذا النوع من القصص ، فليس هذا سبباً في ألا تكتب قصة جيدة في هذه الموضوعات يوماً ما » . ولكنك تعترف ، إذن ، بأنك أنت ، لا أنا ، الذي تقول بنظرية مجردة غير عملية . لأنك تؤكد إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود ، لاعتمادك في ذلك سوى إدراكك التجريدي للفن ، على حين أقصر على تقديم شرح لحقيقة مسلم بها .

الفصل الثالث

لمن نكتب ؟

(لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالمي ، بل إلى قارئ في وطن خاص في موقف محدد الحديث عن الحرية في معناها التجريدي لا يجدي ، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا في موقف معين - الحرية في معناها الإنساني مقيدة ، بها يتخلى المرء عما يضر بحرية الآخرين - كل الأعمال الأدبية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له - أمثلة : شخصيات مينالك وناثانيل - قصة صمت البحر . . . - معنى الالتزام وصلته بحرية الآخرين والمعاني الإنسانية - المجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته - الكاتب المستهلك غير المنتج به المجتمعات لأنه ينقلها من حالة اللا شعور إلى حالة الشعور - الكاتب في صراع مع قوى المحافظة والجمود - الكاتب في المجتمعات التي يكون بناؤها قائماً على الثورة يمكن أن يكون وسيط الجميع - شقاء ضمير الكاتب في حالة إسهامه في الصراع الاجتماعي .

نقاط الفصل الثالث

تحليل تاريخي لمنطق الأدب : شقاء ضمير الكاتب قد يهبط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب في عداد الطبقات المميزة بدلاً من أن يكون على هامشها ، مثال : الكتاب في فرنسا في حوالي القرن الثاني عشر - قد ينضم الكاتب إلى المذهب الفكري السائد ويتحدد جمهوره بطبقة خاصة من جمهور فعلي حين لا يكون له جمهور إمكاني - مثال : الجمهور الفعلي عند الكلاسيكيين - معنى الكلاسيكية والحتمية في الأدب - على الرغم من طابع المحافظة في الأدب الكلاسيكي . أدى صدق المواقف النفسية فيه إلى زلزلة كثير من القيم السائدة فهد بذلك لأدب الثورة فيما بعد .

موقف الكاتب فيما إذا انقسم جمهوره الفعلي أحزاباً متعادية ، أو فيما ظهر جمهوره الإمكاني - مثال : جمهور كتاب القرن الثامن عشر بين الصفوة والبرجوازيين - تمتع كتاب القرن الثامن عشر بوضع ممتاز ، هو شطر جمهورهم نصفين . ما بين نبلاء (وكانوا هم جمهور الكتاب في القرن السابع عشر) وبرجوازيين (وهم طبقة الكتاب في الأصل) - فأتاح للكتاب أن ينظروا إلى طبقتهم من خارجها . فأدركوها خيراً مما أدركها البرجوازيون أنفسهم الذين لم يخرجوا مثلهم منها . وإنما نظروا إليهم من خارجها لأنهم كانوا فعلاً يعيشون على هامش طبقة النبلاء . ونتيجة لهذا الإدراك عبروا عن مطالبها التي كانت مطالب إنسانية كلية - ولكنهم تعرضوا لخطر القضاء على رسالتهم بتحقيق مطالبهم في نيل البرجوازية مطالبها . فتوحد جمهورهم من جديد في الطبقة البرجوازية التي ابتلعت - أو كادت - طبقة النبلاء ، وحين تحققت بذلك مطالبهم تعذر عليهم الخروج مرة أخرى من طبقتهم البرجوازية ، وأصبحوا يعولهم البرجوازيون في شكل قراء كما كان يعولهم النبلاء في القديم في صورة هبات ، فانطبقت عليهم

البرجوازية كالسجن والطبقة البرجوازية عاملة ولكنها غير منتجة ، لأنها وسيط بين العامل والمستهلك . فدخل الأدب في دائرة الأمور النفعية يبرر الوسائل ويسكن الخواطر ويسالم . واعتمد الأدب من جديد على الأفكار المجردة المطروقة - لا يمكن زرد الأدب إلى الفكرة المحضة - البرجوازي يهرب الكاتب ويريد إخضاعه - أصبح غرض الكاتب ليس هو التوجه بدعوته إلى الحريات المطلقة . بل عرض قوانين نفسية متحركة فيه على قراء محكومين بها مثله .

ظهر جمهور إمكناني من جديد بعد الرومانتيكية - إخفاق كتاب القرن التاسع عشر بمقارنتهم بكتاب القرن الثامن عشر (ماعدا قليل منهم وخاصة هوجو) - عيوب الواقعية . ثم الرمزية والسيرالية ، أنها مغمورة في طبقة لا ترى عليها فيها واجباً . فلجأت إلى النقي المطلق .

تقسيم عام لعصور القصة - نقد النواحي الفنية للقصة في القرن التاسع عشر - منطلق الأدب في العصر الحديث - استنتاج الجوهر الخالص للعمل الأدبي - معنى استقلال الأدب - مصير الأدب تجريبياً إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجوهره - العالمية التجريدية وهم يتعلق به من يتجردون من عصورهم تعلقاً بالخلود - الحرية معناها ألا تطفئ مطالب فئة أو طبقة على غيرها ، وإلا توقعنا في التجريد - على الكاتب أن يخوض نفس المغامرة التي يخوضها قراؤه - أدب « المدينة الفاضلة » .

يبدو لأول وهلة أنه لاشك في أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم . وفعلاً رأينا أن مطلب الكاتب يتجه مبدئياً^(١) إلى جميع الناس ، ولكن الأوصاف السابقة أوصاف مثالية . حقاً يعلم الكاتب أنه يتكلم في سبيل حريات متعثرة مقنعة ، وحتى حريته هو ليست جد خالصة . فعليه أن يجلوها ، فيكتب كذلك لتخليصها من الشوائب . وسهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطر : إذ القيم الخالدة جد هزيلة . ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً إذ هي كالبحر في حركة لا تزال تبدأ أبداً . فليست هي سوى الحركة التي بها دائماً يتخلص المرء مما يعوقه ، فيتحرر . والحرية - في أي أشكالها - لا تمنح ، بل على المرء أن ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته ، فينتصر بذلك على الآخرين . وإنما يتوقف الأمر في هذه الحالة على طبيعة العقبة التي يحاول اقتحامها ، وعلى المصابرة في سبيل النصر . فهذا هو ماتخذ به الحرية في كل حال صورتها . فإذا اختار الكاتب - كما يريد له بند^(٢) - أن يتحدث

(١) في النقاط الأخيرة من الفصل السابق .

(٢) انظر الفصل السابق وهناك مس المؤلف الفكرة التي يطيل في شرحها هنا ، وهي أن المبادئ العامة تترامى بمثابة الألق من وراء وصف المواقف المحددة التي هي موضوع كل أدب حريص على تأدية رسالته الإنسانية .

هاذيا ، فله أن يتحدث في أسلوب جميل الفواصل عن تلك الحرية الخالدة التي تنادى بها - على سواء - النازية وشيوعية ستالين والديمقراطيات الأسماوية (١) ، فلن يضيق بكلامه أحد ، ولن ينال به إنساناً ، فقد منح سلفاً كل ماطلبه . ولكن هذا حلم مجرد . فسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، وحتى لو تطلع إلى المجد الخالد (٢) ، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بني جنسه أو من طبقتهم .

وفي الحق لم يلحظ امرؤ بعد - كما ينبغي أن يلحظ - أن نتاج العقل ذو إضمار . فلا يقصد المؤلف أن يقص كل شيء ، حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكمل تقديم بل سيظل دائماً يعرف أكثر مما عنه يفصح . ذلك أن اللغة إضمارية . إذ أردت أن أعلم جاري أن زنباراً دخل من الشباك فلا داعي في ذلك إلى خطاب طويل ، بل تكفي كلمة أو إشارة . « أنتبه » أو « هاهو ! » - - فإذا مارآه فقد اتضح كل شيء . ولو أن قرصاً من أقراص الحاكي ردد علينا - بدون شرح - الأحاديث التي تجرى يومياً في قرية نائية مثل بروفين (٣) أو أبجوليم (٤) فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين ومالهما من مشروعات وبالإختصار : لا يوجد العالم - الذي يعلم كل من المتحادثين أنه مائل في ذهن الآخر .

وهذا هو الشأن في القراءة : فأهل العصر الواحد والمجتمع الواحد الذين عاشوا في نفس الأحداث ، وواجهوا أو تجنبوا نفس المسائل ، لهم في حلوقهم مذاق واحد ، وعليهم تبعة مشتركة بعضهم مع بعض ، وتجمعهم ذكريات موتى واحدة . ولذا لا حاجة إلى الإطالة في الكتابة ، لأن ثم كلمات هي مفاتيح . لو أني قصصت الاحتلال الألماني على جمهور أمريكي لاحتجت إلى كثير من التحليل والحيلة ، فأضحى بعشرين صفحة للتبديد أنواع الظنة والأحكام السابقة والخرافات . ثم على بعد ذلك أن أثبت من موقفي في كل خطوة ، وأن أبحث في تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تتيح فهم تاريخنا ، وأن يظل ماثلاً أمام فكري - في كل وقت - فرق ما بين تشاؤمنا نحن الشيوخ المحنكين وتفاؤلهم وهم الأغرار

(١) أي أن مبدأ الحرية في ذاته يسلم به حتى أعدى أعدائها ، ولتكن تحديد الموقف بين أصدقاء الحرية الحق من أعدائها .

(٢) يسخر المؤلف - كما سيتضح بعد - ممن يعالجون في أدبهم قضايا عامة خالدة لا ترتبط بمسائل عصرهم ، تغلا منهم بأن ذلك هو سبيل الخلود ، لأن تصوير المسائل الموقوتة في نظرهم سينتهي بانتهائها . ويشرح المؤلف وجه الخطأ في فكرتهم .

(٣) Provincs مدينة بإقليم سين ومارن بفرنسا ، على أحد فروع نهر السين .

(٤) مدينة كبيرة وعاصمة إقليم شارونت بفرنسا ، على نهر شارونت على بعد ٤٤٠ ك . م من باريس .

المبتدئون . ولكن إذا كتبت في نفس الموضوع للفرنسيين فنحن فيما بيننا تكفينا هذه الكلمات على سبيل المثل : « أنغام موسيقى حربية ألمانية في جوستق حديقة عامة » . وفي هذه العبارات كل شئ : ربيع مر المذاق ، وبستان إقليمى ، ورجال محلقو الرؤوس ينفخون في آلات نحاسية ، ورجالة يسرعون الخطا غير حافلين كأنهم عمى صم ، وتحت الأشجار اثنان أو ثلاثة يصغون مقطبي الوجه ، وهذه الألحان التى تملق فرنسا في غير جدوى فتذهب مع الريح ، وما كنا فيه من عار وقلق ، ثم غضبنا وكبرياؤنا . فليس القارئ الذى أتوجه إليه بالإنسان الذى جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار « ميكرو ميغاس »^(١) ، وليس هو نموذج « الساذج »^(٢) . كما أنه ليس هو الله - فليس فيه جهل الساذج الوحشى الذى يجب أن يشرح له كل شئ ، حتى البدائيات ، وليس هو روحاً ولا صفحة بيضاء . وليس عالماً بكل شئ ، شأن الله أو أحد الملائكة . وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم ، فأستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم . وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام . ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى . وهى كافية للإيحاء بصفته التاريخية . فليس هو في الحقيقة وعياً عابراً للحرية ، ولا توكيداً صرفاً لها غير مقيد بزمن ، كما أنه لا يحوم فوق التاريخ ، بل إنه منخرط فيه .

(١) Micromégas اسم مأخوذ في الأصل عن صفتين يونانيتين ، أولاهما micro صغير ، والثانية megas كبير - والاسم علم على بطل قصة فلسفية لفولتير بنفس الاسم صدرت عام ١٥٧٢ ، والفكرة الفلسفية في القصة هى نسبية الأبعاد وضآلة الأرض والنوع الإنسانى في العالم . وميكروميغاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشعرى اليمانية ، طوله مائة وعشرون ألف قدم ، يزور الأرض في صحبة أحد سكان كوكب زحل ، وطوله ستة آلاف قدم . وتلدور محادثات بينهما وبين فلاسفة الأرض ، ويدهشان من قيام الحرب بين هذه الحشرات الصغيرة التى هى الناس ، ويتعجبان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أجلهم ... والفكرة في جوهرها مأخوذة عن التاريخ الهزلى لسير انوادى براجراك ، ثم هى متأثرة برحلات جاليفر الشهيرة .

(٢) L'Ingénu أى الساذج ، بطل قصة فلسفية أخرى لفولتير تحمل نفس الاسم ، نشرت عام ١٧٦٧ ، وهو فتى ولد في كندا من أبوين فرنسيين ، ولكن نشأ حتى سن العشرين بين هنود أمريكا ، ثم أتى بعد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قسيس وأخته أنه ابن أخيها . وقد حملته سداجته وصراحته وذوقه الفطرى على أن ينقد كثيراً من أمور الكاثوليكين حين أصبح كاثوليكياً . فيذهب إلى إقليم « بريتانى » في فرنسا ، ويأسى على نفى جماعة البروتستانتين إثر مرسوم نانت الذى كان قد صدر في عهد هنرى الرابع عام ١٥٩٨ ، فيحبس في سجن الباستيل . وتسعى الفتاة « سانت إيفيس » التى كان قد أحبها لخلاصه من السجن ، ولا تظفر بذلك إلا بعد أن تتنازل عن شرفها لوزير ذى نفوذ كبير في فرساي . وينجو حبيبها ، ولكن تموت هى لندمها على ما وقعت فيه من عار . والساذج يقع في مآزق تثير الضحك ، ولكن ذات معان عميقة ، نتيجة لاصطدام فطرته السليمة مع مساوئ العادات السائدة وسوء استغلال النفوذ في المجتمع .

والمؤلفون مرتبطون بالتاريخ كذلك ، ومن أجل هذا وحده كان منهم من يتمنى أن يفلت من التاريخ بقفزة في الأبدية . وإنما بوساطة الكتاب تتوطد صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد ، فيتعاونون - على سواء - في عمل ذلك التاريخ والكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة والحرية التي يدعوننا إليها الكاتب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة في التعبير ، « لا وجود لها »^(١) ، بل تكتسب في موقف تاريخي خاص . فكل كتاب دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للمرء ، إذ في كل إنسان جنوح خفي إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع ، وإلى العقل والجنون في شئون يومه ، وإلى عواطف قابلة للثبات ، وإلى أنواع عابرة من العناد ، وإلى أشكال من التطير ، وإلى ما قد يجلب له الرشد من مغامر حديثة ، وإلى حقائق واضحة أو جهالات وإلى طرق خاصة في المحاجة مما صيرته العلوم تقليداً حديثاً جارياً في مختلف الميادين ، وإلى آمال ومخاوف ، وعادات من الحساسية والخيال ، وحتى من الإدراك ، ثم إلى تقاليد وقيم موروثة ، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ . وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذي ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته ، وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص به ، ففي هذا العالم يتخلى ما يجب أن يتخلى عنه ، ويبين الموقف الذي يتخذ ، والتاريخ الذي يجب على أن أتناوله ، وأواجه فيه التبعة ، وهو ما يجب على أن أغيره أو أحتفظ به لنفسى وللآخرين . لأنه إذا كان المظهر المباشر للحرية هو الرفض ، فمن المعلوم أن ليس من شأن القوة التجريدية أن تقول : كلا ، بل تصدر « كلا » عن رفض معين يحتفظ في نفسه بالشئ الذي يجحد ويصطبغ به حق الصبغة . ومادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى ، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنانيا عالم واحد ، فمن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضاً إن الكاتب - حينما يختار قارئه - يفصل بذلك في موضوع كتابه . ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له . أستطيع أن أرسم صورة

(١) من مبادئ الوجوديين العامة أن الوجود سابق على الماهية ، وهذا فارق عام بينهم وبين من سبقهم من الفلاسفة . وسبق أن أشرنا إلى أنهم يعترفون بالماهية المأخوذة عن مواقف الوجود المحددة التي بها تتحدد وتكتسب أقوى ما لها من معنى . والحديث عن هذه المواقف في الأدب هو وسيلة تأدية الأدب مهمته . ويتضح من كلام المؤلف هنا - كما يتضح من حديثه في مواضع أخرى كثيرة - إن حرية الفرد عنده ليس لها من معنى إلا في حدود اعتداد الفرد بحرية غيره من طبقته أو وطنه ، ثم الإنسانية جمعاء .

« ناتاناييل »^(١) على حسب كتاب : الغذاء الأرضي : فأرى أن الأشياء التي يدعوننا الكاتب إلى التحرر منها متمثلة في الأسرة ، وفي العقار الموروث حالا أو مستقبلا ، وفي المشروعات النفعية ، والخلق التقليدي ، والإيمان الضيق ، وأرى كذلك أن ناتاناييل ذو ثقافة ، وأن لديه أوقات فراغ ، إذن من الحمق ضرب المثل بمينالك^(٢) لعامل أو متعطل أو لأسود من سود الولايات المتحدة . وأعلم أنه غير مهدد بأي خطر خارجي من الجوع والحرب والاضطهاد الطبقي والجنسي . والخطر الوحيد الذي يتهدده هو أن يصبح فريسة لبيئته إذن فهو أبيض آري ، ترى ، انتهى إليه ميراث أسرة كبيرة برجوازية ، ونحيا في عصر مستقر نسبياً ، العيش فيه ميسر ، عصر لم تكذبدا فيه أفكار الطبقة المالكة في الانحدار فينالك هذا هو وجه التحديد « دانييل دي فونتانين » الذي قدمه لنا أخيراً روجيه مارتن دي چار^(٣) غلى أنه معجب بأندرية جيد متحمس له .

ولنأخذ مثلاً آخر أقرب عهداً منا : من المدهش أن قصة « صمت البحر »^(٤) - وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة في أول عهدها ، وغايته جد واضحة في نظرنا - لم تلق سوى بعض في بيئة المهاجرين في نيويورك ولندن ، وحتى في الجزائر بعض الوقت ، وقد ذهبوا إلى حد رمى صاحبها بالتعاون مع العدو . وذلك لأن فركور^(٥) لم يهدف إلى التوجيه إلى ذلك المجتمع . أما في المنطقة المحتلة فالأمر على النقيض من ذلك ، إذ لم يشك

(١) انظر الفصل الأسبق .

(٢) انظر نفس الهامش المشار إليه في الرقم السابق .

(٣) Roger Martin du Gard كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٨١ ، وله قصص كثيرة ، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ - ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التي عنوانها : Les Thibault وهي من نوع القصص النهرية التي تؤرخ لأجيال متعاقبة ، وهذا النوع بدأه زولا وبلزاك ، ثم سار على نهجه جول رومان ، وتبعهم هذا الكاتب - وهو نوع أثر في الأدب الإنجليزي ثم في أدبنا العربي في قصص الأستاذ نجيب محفوظ ، وعنه تحدثنا في كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، وشخصية دانييل دي فونتانين Daniel de Fontanin التي يشير إليها المؤلف ، تظهر منذ أول قصة في المجموعة المشار إليها ، وهي القصة التي عنوانها : الكراسية الرمادية Le Cahier Gris (١٩٢٢) وآخر قصة في المجموعة ظهرت عام ١٩٤٠ ، وعنوانها : خاتمة Epilogue . وعلى الرغم من هذه المجموعة من القصص نصف الحياة والتقاليد في أجيال متعاقبة ، فمحورها هو تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التي عانتها أوروبا وانتهت بمأساة وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) .

(٤) Le Silene de la Mer قصة نشرت عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسي المعاصر الذي لقب باسم فركور واسمه الحقيقي : جان بروليه Jean Bruller (ولد عام ١٩٠٢) وتسمى بفركور ، وهو اسم لغاية كثيفة في جبال الألب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين للألمان في الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩ - ١٩٤٥) وقصته المشار إليها تصف الصراع بين النزعة الوطنية والعاطفية الفردية ، وهذا هو ما سيشرحه المؤلف .

(٥) انظر الهامش السابق .

أحد في أغراض المؤلف ولا في تأثير ما كتب : ذلك لأنه كان يكتب لنا . وفي الحق لا أظن أنه استطاع الدفاع عن فركور بأن يقال إن الألماني الذي تحدث عنه واقعي ، وبأن يقال إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان . وقد كتب كوستر Koesther في ذلك صفحات جيدة كل الجودة . فصمت الشخصيتين الفرنسيتين ليس له وجه من الاحتمال النفسي ، بل إن فيه مذاقاً خفيفاً من الخطأ التاريخي إذ يذكر بالصمت العنيد عند الفلاحين الوطنيين في قصص موباسان في عهد احتلال آخر ، ذي آمال أخرى ، وشدائد أخرى ، وتقاليد أخرى أما عن الضابط الألماني فصورته لاتنقصها الحياة ، ولكن من البديهي أن فركور - وقد رفض في نفس الوقت كل اتصال مع جيش الاحتلال - قد رسم تلك الصورة على غير نموذج واقعي ، فجمع فيها كل العناصر الممكنة من وحي الخيال لم تكن الواقعية هي السبب الذي من أجله فضلت هذه الصور على تلك التي كانت الدعاية الأنجلو سكسونية تصوغها كل يوم . ولكن قصة فركور لدى الفرنسي في دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيراً حين يفصل سد من نار بينك وبين العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إجمالاً بأنه الشر الجسد : في كل حرب شكل من أشكال المانورية . فمن المعقول إذن أن الصحف الإنجليزية لم تضيع وقتها في تمييز حبة القمح الطيبة من بين شيلم الجيش الألماني .

ولكن الأمر على النقيض من ذلك في الشعوب المحتلة المقهورة المختلطة بقاهرها ، فإنها بالتعود ، وعلى أثر الدعاية البارعة ، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى هؤلاء القاهرين على أنهم من الناس ، أناس طيبون أو خبيثاء ، أو طيبون وخبيثاء معاً . فلو أن كتاباً كان قد صور الفرنسيين عام ١٩٤١ جنود الجيش الألماني على أنهم غيلان لكان قد أثار الضحك وأخطأ بذلك قصده .

وفي نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة « صمت البحر » أثرها : ذلك أن الحرب كانت قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالدعاية خفية ، وبالتخريب والعصيان ومحاولات الاغتيال ، ومن جانب الألمان بحجز الفرنسيين في منازلهم ليلاً وبالنفق والسجن والتعذيب وإعدام الرهائن . وحيل بين الألمان والفرنسيين من جديد بحاجز خفي من نار ، فلم نعد نرغب في معرفة ما إذا كان الألمان - الذين كانوا يفقثون عيون أصدقائنا ويقتلون أظافرهم - جناة أم ضحايا للنازية ، ولم يعد يكتفى حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء ، على أنهم لم يكونوا بعد ليحملوا هذا الصمت : ففي نقطة التحول هذه أثناء الحرب كان لامناص من أن يكون

المرء معهم أو ضدهم ، وبدأت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج يتغنى بألحان الحب وسط الضرب بالقنابل ، والمذابح ، والقرى المحترقة ، والنفي فقدت القصة بذلك جمهورها . فقد كان جمهورها ، يتمثل فيمن عاصر عام ١٩٤١ ، ممن استخدمتهم الهزيمة ، ولكنهم كانوا في دهشة مما لقوه عن لطف المحتل ، وكان هذا الجمهور راغباً حق الرغبة في السلم ، فرعاً من شبح البلشفية ، ضالاً على خطب بيتان^(١) . فكان من العبث تقديم الألمان لمثل هذا الجمهور في وحشيين سفاكين . بل على العكس كان يجب أن يمنح هذا الجمهور فرصة ليعتقد أن من الممكن أن يكون الألمان مهذبين محبوبين ، وما دام قد اكتشفت في دهشة أن غالبيتهم كانوا «أناساً مثلنا» ، فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محالاً حتى في هذه الحال ، وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محبوبين على قدر ما كانوا بائسين ضعفاء ، وأن من الواجب الجهاد ضد مذهب ونظام مشثومين حتى لو حملها إلينا من الناس من بدوا لنا غير شريرين . وبما أن المرء كان يتوجه في الجملة حينذاك إلى جموع سلبية الإرادة ، ولم يكن هناك - بعد - إلا عدد قليل من الهيئات ذات الأهمية ، والتي كانت تبدو حذرة كل الحذر في دعاية الشعب للانضمام إليها : إذن كان شكل المعارضة الوحيد الذي يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت ، والاحتقار وطاعة الإكراه التي تشهد بأنها طاعة الإكراه .

وبذا تدل قصة فركور على جمهورها ، وبهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا : إنها تريد أن تحارب - في فكرة الطبقة البرجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ - آثار المقابلة بين بيتان وهتلر في مدينة منتوار^(٢) وظلت بعد عام ونصف من الهزيمة حية ، لاذعة ، قوية الأثر . ولكن بعد نصف قرن لن تستهوى أحداً . بل سيرى فيها جمهور ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزيلة عن حرب عام ١٩٣٩ . يبدو أن ثمار الموز أطيب مذاقاً عقب القطاف : وهذا شأن ما ينتجه الفكر ، يجب أن يستهلك في موضع إنتاجه سيستهوى قوماً القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر - عن طريق الجمهور الذي يتوجه به إليه - محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولاً غير مباشر . ألا يكون الأمر أيسر وأدق إذا أخذنا ظروف

(١) Petain (١٨٥٦ - ١٩٥١) قائد فرنسي ، بطل موقعة فردان عام ١٩١٦ ، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الإحتلال الألماني من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ ، فحكم عليه بالإعدام لتعاونه مع العدو ، وصدر الحكم في ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥ ، ولكنه خفف بالحكم بالحبس مدى الحياة .

(٢) Montoire مدينة فرنسية على نهر اللوار ، مقاطعة فندوم ، فيها تقابل بيتان مع هتلر عام ١٩٤٠ .

الكاتب نفسه عاملاً حاسماً في إنتاجه؟ ألا يكون من الأوفق القول بفكرة « تين »^(١) في تأثير البيئة؟ غير أنى أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقاً من حيث إن البيئة تنتج الكاتب، ولذا لا أعتقد في ذلك التفسير^(٢). إذا الشأن في الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك، لأنه يهيب بالكاتب، أى يضع أسئلة يتوجه بها إلى حرته. والبيئة قوة دافعة إلى الخلف، ولكن الجمهور - على النقيض - انتظار، وفراغ يملأ، وتطمع، فيما لهذه الكلمات من معان حقيقية ومجازية. وبعبارة أوجز: الجمهور هو الطرف الآخر. وأنى لبعيد كل البعد من دحض تفسير العمل الأدبي بموقف المؤلف، حتى إنى كنت أنظر دائماً إلى مشروع الكتابة على أنه التجاوز الحر لبعض الحالات الإنسانية جملة، على أن مشروع الكتابة لا يختلف في ذلك عن المشروعات الأخرى. كتب إتيامبل **Etiemble**^(٣) في مقال يتم عن الذكاء، ولكنه قليل العمق [١] يقول: (كنت بصدد مراجعة قاموسى الصغير، حينما ألفت الصدفة دون أننى بثلاثة أسطر لچون پول سارترهى: « أن الكاتب فى رأينا ليس من المقيدى فى حياة المجتمع على مثال الكاهنة فستال، وليس هو من المتحررين منها مثل « أرييل »^(٤). ومهما يفعل فهو فى غمار المعمة ملحوظ وشريك فى المغامرة حتى فى أقصى حالات عزله). فى غمار المعمة من رأسه حتى القدم. قد كنت أعرف على وجه التقدير كلمة بليز باسكال: « نحن مبحرون »^(٥)، ولكن مالبت - بعد قراءة هذه الأسطر - أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته، ويهبط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالا، إلى أمر الأمير والعبد).

(١) يقصد نظرية « تين » فى تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضى القومى أو الوطنى فى الإنتاج الفكرى لكل شعب، وقد شرحنا هذه النظرية، ونقدناها، فى كتابنا: الأدب المقارن.

(٢) سيشرح المؤلف أن وجه إنكاره لنظرية تين فى تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير واقع حياة الكاتب وإنتاجه، فى حين لا يهدف المؤلف إلى التفسير، بل إلى التوجيه للإمكانيات الموزعة فى الجمهور والتي تتطلب تغذية وبلورة - استجابة لما ينشده الجمهور فى مشروعاته التي يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله.

(٣) فستال Vestale كاهنة لحراسة إلهة النار « فستا » فى أساطير الرومان، وكانت تختار من خير العائلات فى روما. وتسهر على حراسة تار المعبد. وتبقى عذراء طوال حياتها، فإذا حدث عن الجادة دفنت حية.

(٤) Ariel قد يراد - كما يبدو من السياق - الملاك المتمرد فى « الفردوس المفقود » للشاعر الإنجليزى ملتون (النشيد السادس بيت ٣٧١). ولكن الأولى أن يكون أرييل الذى فى ملهامة العاصفة لشكسبير، أى الملاك الطائر.

(٥) إشارة إلى رهان باسكال المشهور، وفيه يرى ضرورة الالتزام باختيار رأى من بين الآراء والمخاطرة باتباعه. فنحن فى هذا العالم أشبه بمسافرين عن طريق البحر، ليس لهم من خيار فى أمر السفر، فلم يقى لهم سوى اختيار السفينة ولذلك يجرى باسكال حواراً فى مسألة وجود الله، تنقل منه هذه الجملة: =

لن أقول شيئاً آخر سوى أن «إتيامبل» يتماكر. إذا كان إنسان مبحراً فليس معنى هذا مطلقاً أن كل امرئ عنده وعى بهذا الإبحار، بل أكثر الناس يمضون وقتهم في إخفاء التزامهم على أنفسهم. ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائماً الهرب من الحقيقة إلى الباطل، وإلى الجنان المصطنعة أو إلى الحياة الخيالية: فبحسبهم أن يصفوا الظلام على فوانيسهم، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها، أو إلى الجانب البعيد دون القريب، أو أن يتطلعوا إلى الغايات مغفلين الوسائل، أو يأبوا التعاون مع أقرانهم، أو يتعدوا عن الاشتراك في شؤون الحياة اعتصاماً بالرصانة، أو ينتزعوا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت، في حين ينفون، في الوقت نفسه، كل رهبة عن الموت بانغماسهم في أمور الحياة اليومية، أو يوهموا أنفسهم، إذا كانوا من طبقة الطغاة، أنهم لا يعدون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم، وإذا كانوا من طبقة المضطهدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من التبعة في الخضوع لمن يضطهدونهم، محتجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حراً في القيد إذا كان على استعداد لتذوق الحياة الروحية. ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك، شأنهم شأن الآخرين. ومن الكتاب فريق هو أكثرهم عدداً يزودون بمصنع من أسلحة الحيلة أي قارئ يريد أن يستمرئ نوم الراحة.

وإنما أسمى الكاتب ملتزماً حينما يجتهد في أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كما لا بأنه «مبحر»^(١)، أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير. والكاتب هو الوسيط الأعظم، وإنما التزامه في وساطته. غير أن من الحق أن نحاسبه في إنتاجه على أساس حالته في المجتمع، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه إنسان وكفى، بل وفي أنه - على وجه التحديد - كاتب أيضاً. فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين، ولكنه كاتب يهودي وكاتب تشيكوسلوفاكي، ومن أرومة ريفية. حينما حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودي لم أجد غير هذه العبارة «اليهودي إنسان ينظر إليه

= «الله موجود أو غير موجود». ولكن إلى أي الرأيين تميل! ... علام تعتمد في رهانك! فبالعقل لا يمكن أن تدعم الرأي الأول ولا الثاني، وبالعقل لا تستطيع أن تدافع عن واحد منهما. إذن فلا تتهم بالخطأ من اختاروا، لأنك لا تدري من أمر هذا الاختيار شيئاً - كلا، لا ألومهم على أنهم اختاروا هذا الرأي بدون ذلك، ولكن ألومهم على أنهم اختاروا... فالصواب ألا ندخل في الرهان - نعم، ولكن يجب أن نراهن، فهذا غير إرادسنت فانت بسبيل الإبحار في سفينة من السفن، فأياها تختار! انظر: B. Pascal: Pensées, X. I.

(١) انظر الهامش السابق.

الآخرون على أنه يهودى ، ففروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف . لأن من بين صفاتنا ماصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا . والأمر في حال الكاتب أكثر تعقيداً ، لأنه ليس هناك إنسان مضطر إلى اختيار مهنة الكتابة لنفسه ، وإذن فالحرية هي الأصل فيها ، فأنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحرفى الكتابة . ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أنى أصير إنساناً ينظر إليه الآخرون أنه كاتب ، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب ، فقد قلده الآخرون - أراد أو كره - وظيفة اجتماعية . ومهما يكن الدور الذى يريد أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون . قد يريد أن يعدل من مقومات الشخصية التى يضيفها مجتمع ماعلى الأديب ، ولكن عليه - لكى يغيرها - أن يتقنصها هو أولاً . ومن هنا يتدخل الجمهور بعاداته ، وتصوره للعالم ، وإدراكه للمجتمع وللأدب فى صميم ذلك المجتمع ، فالمجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته ، وأسس الحقائق - التى يبنى عليها ما يشيده الكاتب من عمل - هى مطالب المجتمع القاهرة أو الكامنة ، ومناهيه وما يتحاشاه كذلك .

ونأخذ مثلاً حال الكاتب الزنجى الكبير « رتشارد رايت » **Richard Right** فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه إنساناً ، أى « زنجياً » نقل من جنوب الولايات المتحدة إلى شمالها ، فسرعان ما ندرك أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود ، وعن البيض من وجهة نظر السود . أو يستطيع امرؤ أن يفترض لحظة قبوله إنفاق حياته فى التأمل فى « الحق » و« الجمال » و« الخير الخالد » ، فى حين تسعون فى المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلاً من حق التصويت فى الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن خيانة الكاتب (١) لرسالته بأنه ليس هناك من كتاب بين المضطهدين نالكتاب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليو الطغاة من الطبقات والأجناس . فإذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة فى نفسه أنه من الملهمين فى الكتابة فقد اكتشف فى نفسه الوقت الموضوع الذى يكتب فيه : فهو الرجل الذى ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجى ويهضم ثقافة البيض من جانبها الخارجى ، ويرهن فى كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب فى قلب المجتمع الأمريكى . وليس تدليله على ذلك تدليلاً موضوعياً على طريقة الواقعيين ، ولكن فى كلف وهوى بحيث يشرك معه فى التبعة قارئه . ولكن هذه النظريات الفاحصة لاتحدد طبيعة عمله تحديداً قاطعاً ، فرمما كان هجاء ، أو مؤلفاً لأغاني زنجية من نوع « البلوز » ، أو مبعوثاً آخر إلى سود

(١) يقصد أمثال جوليان بندا .

الجنوب ، كما بعث « إراميا »^(١) ، إلى اليهود . فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك في تحديد طبيعة عمله ، فعلينا أن نعتد بجمهوره . فإلى من إذن يتوجه « ريتشارد رايت » ؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من أفراد العالم : إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له الخاصة الجوهرية : وهي أنه ليس ملتزماً بأي عصر خاص ، فتأثره من أجل بؤس السود في لوزيانا لا يزيد ولا ينقص عن تأثره من أجل بؤس العبيد الرومانيين في عهد سبارتاكوس^(٢) . فالإنسان - من حيث هو فرد من أفراد العالم - لا يفكر إلا في القيم العالمية ، إذ هو توكيد خالص تجریدی للحقوق الطبيعية للإنسان . و« رايت » لا يمكن أن يفكر كذلك في التوجيه بكتبه إلى دعاة العصية الجنسية من بيض فرجينيا وبيض « كارولين » فهؤلاء قد تم دونه حصارهم ، ولن يفتحوا كتبه ، ولا إلى الفلاحين السود في بايوس الذين لا يعرفون القراءة . وإن هو بدا سعيداً بحفاوة استقبال أوروبا لكتبه ، فمن الواضح كل الوضوح أنه لم يفكر - بادئ بدء - في الجمهور الأوروبي حين كتبها . فأوروبا نائية عنه ، وغضبها من أجله رياء ، وغير ذى أثر ولا يستطيع امرؤ أن يرجو رجاء كبيراً من أمم استعبدت الهند ، والهند الصينية وأفريقيا السوداء وبحسبنا هذه اللحوظات لنحدد قراءة : فهو يتوجه إلى اليهود المثقفين في شمال أمريكا ، وإلى صادقي الطوية من الأمريكيين البيض (رجال الفكر ، وديمقراطي اليسار والراديكاليين ، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية^(٣) في الولايات المتحدة) .

وليس معنى ذلك أنه لا يتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس ، ولكنه لا يتوجه إلى كل الناس إلا من خلالهم ، كما تراءى الحرية الخالدة على الأفق من خلال التحرر التاريخي المعين الذي يجهد الكاتب في تتبعه ، وكما تظهر عالمية الجنس الإنساني على أفق الفئة المعينة التاريخية من قرائه . ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعي الجنوب هامشاً من الإمكانات التجريدية حول جمهوره الواقعي . فالأمي يمكن أن يتعلم القراءة في أية حال من أحواله . كما يمكن أن يقع الطفل الأسود في يدي أكبر المتعصبين من أعداد السود ، فتزول عن عينه الغشاوة . ولا يدل هذا إلا على أن كل مشروع إنساني يتجاوز حدوده الواقعية ، ويمتد قليلاً قليلاً إلى ما لانهاية . وعلينا الآن أن نلاحظ أن هناك هوة جلية في قلب

(١) نبي من أنبياء بني إسرائيل ، مشهور بتفجعه في نبوءاته بما سيقع فيه قومه من شقاء ، وقد وصف

في نبوءاته ما سيتعرض له قومه من تدمير أورشليم وأسر بابل .

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من العبيد تمردوا ضد روما ، وقتل عام ٧١ ق . م .

(٣) Commitree for Industrial Organisations (U. S.) .

هذا الجمهور الواقعي . فالقراء السود عند « رايث » يمثلون الجانب الذاتي . فقد شبوا على ما شب عليه ، وأمامهم ما أمامه من صعاب ، وفيهم نفس العواطف والذكريات التي عنده ، فسرعان ماتعى قلوبهم ما يريد بأقل إيجاء من اللفظ . وحين يبحث في توضيح موقفه نفسه بكشف لهم به عن ذات أنفسهم . وإنه ليجهد في الكشف عن معنى الحياة عن وعى وتفكير ، ويحددها ، ويربها لهم ، تلك الحياة التي يعيشون فيها يوماً بيوم مباشرة ، ويعانون فيها دون أن يجدوا من الكلمات ما يعبر في دقة عن آلامهم : فهو لهم بمثابة الضمير . وإن الحركة التي يرتفع بها في حالته المباشرة إلى الوعي المفكر هي حركة جنسه كله . ولكن مهما يكن عليه القراء البيض من صدق الطوية ، فهم يمثلون الجانب الآخر لدى المؤلف الأسود اللون . فلم يعيشوا فيما عاش ، ولا يستطيعون أن يفهموا مركز السود إلا في مدى جهد بالغ أقصى غايته ، معتمدين على مشابههم في كل لحظة على خطر أن تخونهم . ومن جهة أخرى لا يعرفهم « رايث » كامل المعرفة ، فهو لا يدرك إلا مظهرهم الذي هو قسمة بين الآريين البيض جميعاً : أمان الكبرياء ، وثقة المطمئن بأن العالم أبيض وأنهم المالكون له . ولا يجد البيض - فيما يسطر هو من كلمات على الصحيفة - نفس القرائن التي يجدها السود . وعليه أن يختار الكلمات على حسب ما يتوقع منها ، إذ أنه يجهل جرسها لدى هذه الضمائر الغريبة عنه . وعندما يتحدث إلى البيض تتبدل غايته نفسها ، إذ يقصد إلى إشراكهم في الأمر ليقدروا التبعة الملقاة عليهم . فعليه أن يثير حنقهم ويجللهم بالعار . وبهذا يحتوى كل عمل أدبي يقوم به « رايث » على ما كان يمكن أن يسميه بودلير : « مطلب ذو وجهين مقترني الحدوث في آن » ، فلكل كلمة قرينتان تدل عليهما ، وفي كل جملة قوتان متطابقتان في وقت معاً يحددان في قصته شدة الجهد الذي لانظير له . فلو أنه كان قد تكلم إلى البيض وحدهم لكان من المحتمل أن يظهر أكثر إسهاباً وإقذاء كذلك ، ولنحا إلى الناحية التعليمية أكثر مما فعل ، ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجز وأوغل في روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن ، ولكن أدبه في الحالة الأولى قريباً من الهجاء وفي الحالة الثانية بمثابة الانتحاب لدى المتنبئين : فلم يتكلم إرميا إلا لليهود . ولكن « رايث » حين كتب إلى جمهور منشعب ، عرف كيف يدعم ذلك الانشعاب ويتجاوزته في آن واحد : فقد جعل منه تعلقة للقيام بعمل فني .

الكاتب يستهلك ولا يستتج شيئاً ، حتى لو اعترم أن يخدم بقلمه مصالح الجماعة وأعماله تظل مجانية ، وإذن فلا تقدر بثمن . وقيمتها التجارية تحدد تحديداً تعسفياً . وفي بعض العصور يمنح الكاتب معاشه ، وفي بعضها الآخر يتقاضى نسبة مئوية من ثمن بيع

كتبه . ولكن كما لم يكن هناك مقياس للشعر فيما يمنحه له الملك من غداء ومسكن في النظام القديم ، كذلك لا يوجد في المجتمع الحاضر مقياس عام للجهد الفكري بالإضافة إلى ربحه المثلوي . ففي الحقيقة لا يدفع للكاتب أجر ، وإنما يمنح قوته طيباً أو سيئاً على حسب العصور . والا يستطيع التصرف حياله بسوى ذلك . ، إذ نشاطه غير مفيد ، فليس له من نفع إطلاقاً ، بل هو أحياناً ضار لما يتولد - في المجتمع الذي يكتب له - من وعى ذلك المجتمع بنفسه . لأنه إنما يتعرف الناس على النافع بالدقة في حدود النظر إلى قوانين المجتمع ، وبالإضافة إلى نظم وقيم وغايات مستقرة فيه سلفاً . فإذا رأى المجتمع نفسه ، وعلى الأخص إذا شعر بأنه مرئى من الآخرين ، فهذا وحده كفيلاً بوقوع جدال في القيم الثابتة والنظام القائم في المجتمع : والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع . وينذره بتحمل التبعة فيها أو بتغييرها . ولا مناص بعد من أن يتغير ذلك المجتمع ، إذ يفقد التوازن الذي أكسبه إياه الجهل ، ويترجح بين العار والإسفاف ، فيمارس سوء النية . وبذا يعطى المجتمع شعوراً بشقاء الضمير . ومن هنا يظل الكاتب في صراع دائم مع القوى المحافظة الحريضة على التوازن ، هذه القوى التي يحاول هو أن يحطمها . لأن الانتقال المباشر - وهو أمر لا يتم إلا بنى اللامباشر - نقول إن هذا الانتقال ثورة دائمة .

والطبقات الحاكمة وحدها هي التي تستطيع أن تستبيح الترف في إثابة نشاط غير منتج بل خطر أيضاً . وإذا فعلوه فإنما يفعلونه حيلة وسوء فهم . أما أنه سوء فهم فذلك لدى الأغلبية فيهم : فأعضاء الصفوة الحاكمة متحررون من هموم المادة تحراً يسمح لهم بالرغبة في أن يكون لديهم وعى منطقي بأنفسهم ، فهم متطلعون إلى أن يستعيدوا نفوسهم . ولذلك يكلفون الفنان بتقديم صورة لهم دون أن يلقوا بالا لما يجب عليهم بعد ذلك من تحمل التبعة فيها . وأما أنه حيلة عند القليل منهم . فذلك لأنهم عرفوا الخطر ، فكفلوا للفنان الغداء ، ليشرفوا على قوته الهدامة . فالكاتب ، إذن ، طفيلي « الصفوة » الحاكمة . ولكنه يسير في تادية وظيفته إلى النقيض من مصالح من كفلوا له العيش وهذا هو الأصل في الصراع الذي يتحدد به حاله في المجتمع . وقد يكون هذا الصراع واضحاً كل الوضوح أحياناً . ولا يزال يتحدث عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب في نجاح مسرحية زواج فيجاور^(١) ، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النعي للنظام القائم آنذاك .

(١) Le Mariage de Figaro ملهاة ألفها بومارشيه (١٧٢٢ - ١٧٩٩) ومثلت لأول مرة في باريس عام ١٧٨٤ - وفيها إلى جانبها الفكاهي مغزى سياسي ، إذ ينبغى مؤلفها على نظام فرنسا الذي قامت الثورة للقضاء عليه ، وفيها يعنى المؤلف على امتيازات النبلاء . وفيها حملة شهيرة يتوجه بها فيجارو إلى الكونت ألما فيفا : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الامتيازات ؟ إنك لم تفعل سوى أن تفضلت على العالم بميلادك » . وفي =

وأحياناً أخرى يكون الصراع مقنعاً ، ولكنه واقع دائماً ، لأنه تسمية الشيء بيان له والبيان تغيير . وبما أن هذا النشاط الجدلي الذي يضر بالمصالح المتواضع عليها قد يتاح له في حدود ضيقة أن يصبح عوناً على تغيير النظام القائم ، هذا إلى أنه ليس للطبقات المهضومة فراغ للقراءة ولاتذوق لها ، فمن الممكن إذن أن يتخذ المظهر الموضوعي للصراع شكل معارضة بين القوى المحافظة - وهي جمهور الكاتب الواقعي - وقوى التقدم ، وهي جمهوره الإمكانى . والكاتب - في المجتمعات غير ذات الطبقات التي يكون بناؤها الذاتي قائماً على الثورة الدائمة - يستطيع أن يكون وسيط الجميع ، وجداله في المبادئ يمكن أن يسبق أو يصحب تغيير الواقع . وهذا فيما أرى هو المعنى العميق الذي يجب أن يفهم من مبدأ « النقد الذاتي »^(١) وإذا اتسع الجمهور الواقعي للكاتب إلى حد شمول جمهوره الإمكانى ، أحدث ذلك في وعيه توافقاً بين اتجاهات متضادة . وفي هذه الحالة يمثل الأدب - حين يتحرر تمام التحرر - قوة الهدم بوصفها قوة ضرورية للبناء . ولكن هذا النوع من المجتمعات لا وجود له الآن فيما أعلم ، ومن المشكوك فيه إمكان وجوده مستقبلاً . فالصراع باق ، إذن . وهو الأصل فيما أستطيع أن أسميه : تقلبات الكاتب وشقاء ضميره .

وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجات وجوده عندما ينعدم عملياً الجمهور الإمكانى ، وحين يصبح الكاتب في عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلاً من أن يكون على هامشها . وفي هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين وتجري وساطة الكاتب في صميم تلك الطبقة . ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل ، إذ يمارس باسم المبادئ التي لا جدال فيها . وهذا - مثلاً - هو ما حدث في أوروبا في حوالى القرن الثانى عشر : فكان للكاتب من بين رجال الدين لا يكتب إلا لرجال الدين . وكان في مكانته مع ذلك الاحتفاظ بضميره خالصاً ، إذ كان هناك تناقض بين ما هو روحى وما هو زمنى . وقد أدت الثورة المسيحية إلى سيطرة ما هو روحى ، أى إلى سيطرة العقل نفسه في حالة السلبية ، وبوصفه جدالاً وتعالياً ، وبناء دائماً ولكن فيما وراء سلطان الطبيعة ، ومملكة الحرية المضادة للطبيعة . ولكن ضرورياً أن هذه القدرة الكلية على تجاوز الموضوع كان ينظر إليها أولاً على أنها موضوع ، وأن هذا النقي المستمر للطبيعة بدا في بادئ الأمر كأنه طبيعة ، وأن هذه

= أول عرض لها قال لويس السادس عشر - « كان ممن شهدوا العرض : « هذه مسرحية بغيضة ، ولن تمثل بعد ذلك أبداً » . ولكن الجمهور احتج على ذلك احتجاجاً قوياً وفي شبه ثورة ، فأعيد عرضها ، وكانت ذات حظ كبير لدى الجمهور من النظارة أو القراء . وقد ترجمت المسرحية إلى اللغة العربية ، ومثلت .

القدرة على خلق مذاهب فكرية دون انقطاع ثم تركها ظهرياً في عرض الطريق كانت تتمثل مبدئياً في مذهب فكرى خاص . ففي القرون الميلادية الأولى كانت الشئون الروحية أسيرة للمسيحية ، أو إذا فضلت أن أعبر بتعبير آخر : كانت المسيحية هي الأمور الروحية نفسها ، ولكن بعد أن تغيرت طبيعتها ، فهي الروح التي استحالَت إلى موضوع^(١) ومن هنا يتجلى في وضوح أن المسيحية - بدلا من أن تبدو أنها المشروع المشترك المتجدد دائماً لدى جميع الناس - ظهرت أولاً على أنها تخصص مقصور على القليل منهم وللمجتمع في العصور الوسطى حاجات روحية .

وقد كون - للقيام بتلك الحاجات - هيئة من المختصين يختار بعضهم بعضاً . واليوم نعد القراءة والكتابة من حقوق الإنسان ، وهما - في نفس الوقت - وسيلتان من الوسائل التلقائية لاتصال المرء بالآخرين ، ويكادان يشبهان - في ذلك - لغة التخاطب . ولهذا كان أجهل الفلاحين قارئاً بالإمكان . ولكن في عهد الكتاب من رجال الدين كانت الكتابة والقراءة من الأمور الفنية المحتم قصرها على المهنيين . ولم يكونا مقصودين لذاتهما على أنها من أعمال الفكر . ولم تكن الغاية منها هي النزاع الإنسانية في قيمتها الفسيحة الغامضة التي سيطلق عليها - فيما بعد - : الدراسات الإنسانية ، بل لم يكونا إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثل المسيحية وإذاعتها . فما معرفة القراءة إلا معرفة للأداة الضرورية لتحصيل معاني النصوص المقدسة وشروحها التي لاعداد لها ، ومعرفة الكتابة لاستطاعة القيام بذلك الشرح . ولم يكن الآخرون من الناس يتطلعون إلى إتقان هذه الأشياء الفنية المهنية بأكثر مما نتطلع نحن اليوم إلى تحصيل الأمور الفنية الخاصة بالنجارين أو بالمتخصصين في دراسة الوثائق ، إذا كنا نمارس مهناً أخرى . وكان رجال الطبقة الأرستقراطية يعتمدون على رجال الدين في أمر الإنتاج في الشئون الروحية وفي رعايتها . وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الكتاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، بل ربما لم يكن في مقدورهم تمييز الإلحاد من العقائد الصحيحة إذا تركوا بدون عون . ولا يتحركون إلا حينما يلجأ البابا إلى القوة الزمنية وهي ذراعة الآخر . وحينذاك ينهبون ويحرقون كل شئ ، وما ذلك إلا لأن لهم ثقة في البابا ، ولأنهم لا يهتمون أبداً فرصة للنهب . حقاً كان المذهب الفكرى في عاقبة أمره موجهاً إليهم ، وإلى الشعب ، ولكن كانوا ينهونه إليهم شفويّاً بالمواعظ ، ثم كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر من لغة أكثر بساطة من الكتابة : ألا وهي التصوير . فالنحت والتصوير

(١) أى بتحويلها إلى شعائر خارجية .

والفسيفساء - في الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها - تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس . فكان رجل الدين يكتب ما يستمليه من الحوادث ، أو يؤلف كتباً فلسفية ، أو تفاسير ، أو أشعاراً ، على هامش من قصده الفسيح إلى تمجيد العقيدة ، ويتوجه بذلك إلى أقرانه ، وهؤلاء خاضعون لرقابة رؤسائه ولا يهتم بعد ذلك بما تحدث كتبه من تأثير في الجماهير مادام قد وثق سلفاً أنهم لن تكون لهم بها معرفة ، كما أنه لن يتطلع إلى إدخال الندم في ضمير إقطاعي نهاب أو خوان : إذ كان الطغاة أميين . فليس قصده ، إذن ، رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه بها إليها ، ولا اتحياز إلى رأى أن يستمر في مجهوده كي يميز ما هو روحاني مما هو من تجارب التاريخ . بل الأمر على النقيض من ذلك ، فالكاتب ينتمي إلى الكنيسة ، والكنيسة مدرسة روحية فسيحة الرحاب ، تبرهن على خطير شأنها بما تبدى من مقاومة لكل تغير . وبما أن التاريخ والسلطة الزمنية شيء واحد ، وبما أن غاية الهيئة الدينية هي إقرار تميزها لتبقى هيئة ثابتة الدعائم في وجه الزمن ، هذا إلى أن النظم الاقتصادية كانت جد ممزقة ، ووسائل المواصلات جد نادرة وجد بطيئة ، حتى كانت تجرى الحوادث في إقليم دون أن تمس بحال الإقليم المجاور ، وكان كل دير يستطيع أن ينعم بالسلام الخاص به ، شأنه في ذلك شأن بطل الأخارنيين^(١) حينما كان وطنه في حرب ، لهذا كله كانت رسالة الكاتب محصورة في برهنته على استقلاله ، وذلك بوقف حياته على التأمل الخالص في الذات الخالدة . فهو لا يزال يقرر وجود الذات الخالدة ، وحقته في ذلك - على وجه التحديد - هي أن همه الوحيد مقصور على النظر إليها . وهو في هذا يحقق المثال الذي دعا إليه بندا ، ولكن يدرك المرء في أي شروط يحقق الكاتب ذلك المثال : فيجب أن يكون كل من الروحانية والأدب غريباً أحدهما عن الآخر ، وأن يسود مذهب فكري خاص ، وأن تكون هناك أغلبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمراً ممكناً ، وأن يكون جمهور الشعب كله أمياً أو يكاد ، وأن يكون الجمهور الوحيد الذي يتوجه إليه الكاتب

(١) ملهاة الأخارنيين Les Acharniens ، وهي أقدم ملهاة لأرستوفانس (٤٥٠ - ٣٨٥ ق . م) مثلت في أثينا عام ٤٢٥ ق . م بعد أن كانت المدينة قد عانت عشر سنوات من حرب البلويونيز وبطل هذه الملهاة الذي يشير إليه المؤلف هو : ديكيوبوليس Dikaiopolis وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته نهبا لغارات العدو ، ورحل إلى مدينة أثينا . وبعد أن ضاق ذرعاً بحيل السياسيين والمهتئين من رجال الحرب ، عقد صلحاً وحده منفرداً مع إسبرطه ، وبمسده على ذلك عمال أخارنيس ، ويجادلونه فيما فعل ، ويتنصر عليهم بالقول دفاعاً عن نفسه ، لأنه اتهم بالخيانة وكان سيحكم عليه بالإعدام ، ويصور في دفاعه مآسى الحرب وأهوالها . وتنضم له الجوقة . والذي يدافع عن وجهة وجوب الاستمرار في الحرب هو القائد لاماكوس . ويرحل القائد للحرب ، ويعود مصاباً يحمله صحبه ، في حين يلتقي ببطل المسرحية ثملا مرحباً مع كاهنة للآله باخوس .

محصوراً في الكتاب الآخرين من مدرسته . وما يستحيل إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسة حرية الفكر - حين يكتب لجمهور يتجاوز عدده مجموع المختصين المحدد - وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ماتحويه القيم الخالدة والأفكار المسلم بها سلفاً . ففي العصور البسطى كانت راحة الضمير لدى الكتاب من رجال الدين على حساب موت الأدب .

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقاً - لكي يحتفظ الكاتب بهذا النوع من سعادة الضمير - أن ينحصر جمهورهم في هيئة مكونة من المهنيين بل يكفي أن ينغمس الكتاب في المذهب الفكري الذي تعتنقه الطبقات ذوات الامتيازات في الشعب ، على أن يتشبعوا بهذا المذهب كل التشبع ، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر ، ولكن تتغير في هذه الحالة وظيفتهم . فلا يتطلب منهم أن يكونوا حراس العقائد ، بل يتطلب منهم فحسب ألا يشهروا بها وأعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع مثلاً آخر لانضمام الكتاب إلى المذهب الفكري السائد .

في ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكاتب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون المدنية دون الشئون الدينية . ولاشك أن الأصل في ذلك اتجاه هو ماللشيء المكتوب من قوة على السريان ، وماله كذلك مع طابع الجلال ، ثم ماينطوى عليه كل عمل فكري من دعوة إلى الحرية . ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك ، مثل انتشار التعليم ، وضعف السلطة الدينية ، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهها واضحاً نحو السلطة الزمنية . وعلى الرغم من ذلك ، ليس معنى الاتجاه المدني أنه عالمي . فقد بقي جمهور الكاتب جد محدود ، وكان يسمى - في جملته - المجتمع - ويدل هذا الاسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأثرياء الطبقة البرجوازية . وإذا نظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الرجل السرى^(١) . وهو يمارس وظيفة هي من نوع الرقابة يسمونها الذوق^(٢) . وموجز القول أنه كان عضواً من الطبقات العالية ومتخصصاً في وقت معاً ، فإذا نقد كاتباً من الكتاب فذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة . فجمهور كورني^(٣) وباسكال^(٤)

(١) نعى بالرجل السرى ما يطلق عليه الفرنسيون في القرن السابع عشر والثامن عشر P'honnête homme

(٢) لجمهور الكلاسيكيين ، انظر كتابنا : الأدب المقارن .

(٣) Corneille المؤلف المسرحي والناقد الفرنسي ، وترجمت كثير من مسرحياته للغة العربية (١٦٠٦ -

١٦٨٤) .

(٤) Pascal (١٦٢٣ - ١٦٦٢) فيلسوف وعالم من علماء الطبيعيات ، وقد سبق أن ذكرنا له رسائله إلى صديق له في إقليم بروفانس . وهي الرسائل التي يرد بها على اليسوعيين ، وسبق أيضاً أن شرحنا إشارة المؤلف إليه فيما يخص « رهان باسكال » .

وديكرت^(١) هو مدام دي سيفينييه^(٢) و« فارس ميرييه »^(٣) و « مدام دي جرينيان »^(٤) ، و « مدام دي رامبويه »^(٥) ، و « سانتيفريمون »^(٦) . أما اليوم فعلاقة الجمهور بالكاتب في حالة سلبية ، فهو ينتظر ما يفرض عليه من أفكار أو من شكل فني جديد . وهو الكتلة الجامدة التي تتجسد فيها فكرة الكاتب . ووسيلته في الرقابة غير مباشرة وسلبية . ولا يستطيع امرؤ أن يجزم بأنه يعرب عن رأيه في العمل الأدبي ، فليس له إلا أن يشتري الكتاب أو لا يشتريه ، فعلاقة المؤلف بالقارئ شبيهة بعلاقة الذكر بالأنثى ، وما ذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للإعلام ، والكتابة طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين ، ولكن في القرن السابع عشر الفرنسي كان معنى معرفة المرء للكتابة أنه قد بلغ الإجابة فيها . ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء ، بل لأن القارئ إذا لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فعلا ، فإنه يظل كاتباً بالإمكان ؛ إذا أنه منتسب إلى الصفوة من الطفيليين - الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة مهنة - فهو على الأقل سمة فضلهم . وإنما كانوا يقرءون لأنهم على علم بالكتابة . ولو زاد حظهم قليلا لاستطاعوا أن يكتبوا ما يقرءون فكان جمهور القراء جمهوراً عاملاً ، وكان نتاج الفكر خاضعاً لحكمه حقاً ، يحكم هو عليه باسم قائمة من القيم يساعد هو على تدعيمها . ولم يكن في مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لا بد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب ، يفجؤه الكاتب ويزلزله ، ويوقظه فجأ بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهي لذلك تتطلب دائماً تلقيحاً وإخصاباً ، ولكن العقائد في القرن السابع عشر

(١) Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠) فيلسوف فرنسي وعالم من علماء الرياضة ، ساعد بفلسفته على استقرار « العقلية » الكلاسيكية ، ولفهم ما يقصد بالعقلية الكلاسيكية وتأثير ديكرت فيها ، انظر كتابي : الأدب المقارن .

(٢) Madame de Sévigné (١٦٢٦ - ١٦٩٦) كاتبة كلاسيكية فرنسية شهيرة برسائلها لابنتها « كونتس دي جريتيان » .

(٣) La Chevallier de Meré (١٦٠٧ - ١٦٨٤) هو أنطوان جومبو ، كاتب خلقى فرنسي ، يجتكم في مبادئه إلى ذوق العصر السائد ، أو ما يسميه الكلاسيكيون الذوق السليم .

(٤) Madame de Grignan (١٦٤٦ - ١٧٠٥) زوجة حاكم إقليم بروفنس بفرنسا ، كونت دي جريتيان ، وهي ابنة مدام دي سيفينييه السابقة الذكر ، وإليها كتبت رسائلها .

(٥) Madame de Rambouillet أو ماركيزة رامبويه (١٥٨٨ - ١٦٦٥) كانت تجمع في قصر رامبويه في باريس نادياً من الكتاب والشعراء ، وهي وابنتها « جولي دانجين » ، وكان هذا النادي الأدبي نموذجاً أنشئ على مثاله كثير من النوادي الأدبية التي لعبت دوراً كبيراً في الحياة الأدبية في أوروبا .

(٦) Saint-Evremond (١٦١٥ - ١٧٠٣ م) كاتب وناقد فرنسي ، أثر برسائله وكتبه في الأدب الإنجليزي ، وله ملهاة : « الأكاديميين » ، يسطر فيها من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

الفرنسي راسخة لا تتزعزع : وقد ازدوج المذهب الديني بمذهب فكري سياسي صدر عن السلطة الزمنية نفسها : فلا يشك إنسان جهرة في وجود الله ، كما لا يشك في حق الملك الإلهي . فلذلك « المجتمع » لغته وطرائفه ، وشعائر آدابه التي يتطلب رؤيتها من جديد في الكتب التي يقرأها . وله كذلك إدراكه الخاص للعصر . وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا ينقطع عن التفكير فيهما - الخطيئة الأولى والخلاص - مردهما الماضي البعيد ، ومن الماضي البعيد كذلك تستمد الأسر الكبيرة الحاكمة كبرياءها ومبررات مالها من امتيازات ، وبما أنه ليس في وسع المستقبل أن يأتي بجديد ، إذ كمال الله أسى من أن يتغير ، والقوتان الكبيرتان الحاكمتان في الأرض - الكنيسة والملكية - لا يرجوان إلا الثبات والاستقرار ، إذن كان العامل الفعال في الزمان هو الماضي ، والماضي تدرج في مظهر « الأبدى » والحاضر خطيئة مستمرة لا عذر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير ما يمكن أن تكون . ويجب أن تبرهن الفكرة على أنها قديمة كي تقبل ، وأن يستلهم العمل الفني من نموذج قديم كي يروق . وهناك من الكتاب من يقفون أنفسهم في صراحة حراساً لهذا المذهب الفكري . كما كان بين كبار الكتاب الروحيين من الكنيسة من لاهم لهم إلا الدفاع عن العقيدة الموروثة . ويضاف إليهم « كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية من مؤرخي الملوك وشعرائهم ورجال القانون والفلاسفة الذين عنوا بالتمكين لعقيدة الملكية المطلقة وصيانتها . ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتاب مدنيين في جميع خصائصهم ، يقبل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر ، دون أن يعتقدوا أنهم ملزمون باقامة البراهين للمحافظة عليها . فهم لا يكتبون عنها ، بل يتقبلونها ضمناً . وهي تقوم لديهم مقام ماسميناه أنفا « القرينة » أو مجموع الاقتراضات السابقة المشتركة بين القراء والمؤلف . ولا بد منها لتيسير فهم ما يكتب المؤلف لقراءة . وينتمي هؤلاء الكتاب - بصفة عامة - للطبقة الوسطى أو للبرجوازية ، ويعولهم النبلاء . وبما أنهم يستهلكون دون أن ينتجوا - شأنهم في ذلك شأن النبلاء الذين لا ينتجون بل يعيشون من عمل الآخرين - فهم طفيليات على طبقة هي الأخرى بدورها طفيلية . ولا ينتظم هؤلاء الكتاب - بعد - في جماعة خاص ، بل هم في هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤلفون هيئة ضمنية ولتذكيرهم دائماً بأصلهم الجماعي وكهانتهم في القديم ، تختار السلطة الملكية من بينهم من تضمهم فيما هو أشبه بجماعة رمزية مثل الأكاديمية وينفق عليهم الملك ، وتقرأ لهم صفوة الشعب ، فلا هم لهم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهور المحدود . وهم يشعرون براحة ضمير تشبه التي كانت للكاتب (من رجال الدين) في القرن الثاني عشر . ومن المحال في ذلك العصر ذكر جمهور إمكناني متميز

عن الجمهور الواقعي . وقد يتأتى للابرويير^(١) أن يتحدث عن الفلاحين ، ولكنه لم يتحدث قط إليهم . وإذا اهتم ببؤسهم ، فليس ذلك ليقم منه حجة على النظام القائم الذي هو راض عنه ، ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام : إذ هذا البؤس عار على الملوك المستنيرين ، وعلى المسيحيين الصالحين . وهكذا يتحدث الكتاب عن الجماهير بمعزل عنهم ولم يكن من المستطاع لهؤلاء الكتاب أن يدركوا أن الكتابة يمكن أن تساعد هذه الجماهير على أن يكونوا على وعى بذات أنفسهم . وقد انتفى - بتجانس جمهور القراء - كل تناقض في روح المؤلفين ، فليس هؤلاء بموزعين بين قراء واقعيين بغضين لديهم وقراء إيمانيين محبوبين لهم لكنهم بعيدون عن مناهم . ولا يتساءلون فيما بينهم عن الدور الذي يجب أن يلعبوه في العالم لأن الكاتب لا يتساءل عن رسالته إلا في العصور التي لم ترسم فيها هذه الرسالة في وضوح . وحين يجب عليه أن يخترعها ، أو يعيد النظر فيما كان قد اخترع منها ، أي عندما يدرك - من وراء صفوة الشعب من قراءة - جمهوراً غير معين من قراء بالإمكان يستطيع أولاً يستطيع ضمهم إليه ؛ عليه - فيما إذا تيسر له الوصول إليهم - أن يتصرف في أمر صلاته بهم . ولكن كان لكتاب القرن السابع عشر وظيفة معينة ، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستنير محدد كل التحديد ، جمهور عامل مؤثر ، يمارس رقابة دائبة على المؤلفين . ولجهل الشعب بهم ، وكانت مهنتهم هي وضع صورة لذلك الشعب بين يدي الصفوة التي تعولهم . ولكن هناك عدة طرق لعمل الصورة : فهناك صورة هي نفسها جدال وممارسة ، ذلك أنها صورت من الخارج ، وبدون ولوع بها من المصور الذي يرفض كل مشاركة في التبعية لنموذجه ولكن - لكي يدرك الكاتب مجرد الفكرة في رسم صورة هي في نفسها جحود لما عليه الجمهور الذي يقرأ له فعلاً - يجب أن يكون هو على وعى بالتناقض بينه وبين جمهوره ، وهذا معنى أنه يواجه قراءة من خارجهم ، فينظر إليهم دهشاً ، أو يحس بهم

(١) لابرويير La Bruyère (١٦٤٥ - ١٦٩٦) كاتب أخلاقي فرنسي ، اشتهر برسم الصورة في الأدب الفرنسي ، على مثال الفيلسوف والكاتب الإغريقي تيوفراست . وكان لابرويير يتحدث عن العادات في عصره وينقلها . والمؤلف . يشير إلى تصويره للفلاحين في صورة البائسين الأشقياء ، ونقل هنا هذه الصورة الفريدة في نوعها في القرن السابع عشر الكلاسيكي .

ويرى المرء بضع حيوانات متوحشة ، مابين إناث وذكور . منتشرة في الريف . على سحنها سواد ، ترهقها غيرة . وأمعت الشمس في إحراقها . مرتبطة بالأرض تحفر فيها . وتقلبها في عناد لا يقهر . ولها ما يشبه الصوت الملفوظ ، وحين تقوم على ساقها . تبدو لها وجوه كالناس . وحقاً هم أناس . في الليل يأوون إلى جحور . حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء وأعشاب الحقول . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحراث والقطاف . كي يعيشوا . ولذا يستحقون ألا يعوزهم هذا الخبز الذي هو من ثمار غرسهم . انظر : La Bruyère. Les Caractères, XI, 28 .

عبثاً على المجتمع الصغير الذى يشاركه فى نظرتهم إليه نظرة الضمائر الغربية عنهم ، من الأقليات الجنسية ، والطبقات المهضومة مثلاً . ولكن الجمهور الإمكانى لم يكن له وجود فى القرن السابع عشر ، وكان الفنان يقبل المذهب الذى عليه الصفوة من قومه دون أن ينتقده ، فهو شريك لجمهوره فيما هو عليه من عيوب ، ولا تتسرب إليه أية نظرة غريبة عنه يتبلبل بها خاطره فيما يلعبه من دور فى المجتمع . فلا لعنة على الناثر ، بل ولا على الشاعر . وليس لهما الحكم على معنى التأليف وقيمتها الأدبية ، إذ أن التقاليد قد ثبتت القيمة وهذا المعنى . والشاعر والناثر كلاهما من صميم مجتمع حمدت فيه الفروق بين الطبقات . فليس لهما معرفة بكبرياء التفرد ، ولا بما يثيره التفرد من قلق . وموجز القول أنهم «كلاسيكيون» . وفى الحق توجد كلاسيكية فى كل مجتمع سادته استقرار نسبي ، ونفذت إليه أسطورة خلوده ، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية ، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الإمكانى فيها مجال حدود الجمهور الفعلى ، وحين يكون كل قارئ رقيباً على الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ، وعندما يبلغ مايسود المجتمع - من مذهب دينى أو سياسى ، من قوة السلطان - درجة تصير فيها حدودهما صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة ، بحيث تصير القراءة - وسبق أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه - بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية ، أى بمثابة توكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد . ولها أفكار واحدة فى كل الأشياء . وبذا يكون كل إنتاج فكرى عملاً من أعمال التأديب ، ويصير الأسلوب - فى نفس الوقت - أعظم مظهر لذلك التأديب من الكتاب حيال قارئه . ولا يضجر القارئ من جهته حين يلتقى بنفس الأفكار فى الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين ، لأن هذه الأفكار هى أفكاره ، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى ، وإنما يتطلب أن يساق له ماسبق أن حصل من أفكار فى أسلوب رائع . وإذن فالصورة التى يقدمها المؤلف لقارئه فيها - بحكم الضرورة - تجريد ومشاركة التبعة . ومادام الكاتب يتوجه إلى طبقة طفيلية ، فلن يستطيع أن يرسم الإنسان وهو يعمل ، ولا أن يصور ، بصفة عامة ، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية ، ومن جهة أخرى ، بما أن هيئات من المتخصصين تعنى - تحت الرقابة الكنيسة والملكية - بالمحافظة على النظام القائم من روحى وزمنى ، فالكاتب خالى الذهن تماماً من كل فكرة عن أثر العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية فى تكوين الشخص ، وبما أن المجتمع الذى يعيش فيه يخلط ما بين الحاضر والأبدية ، فهو لا يستطيع أن يتصور أهون تغير فيما يسميه الطبيعة

الإنسانية ؛ وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر في الإنسان الخالد من ظاهره ، دون أن تحدث فيه تغيراً عميقاً . وإذا كان عليه أن يحدد معنى للتاريخ في امتداده ، فإنه يرى فيه تكراراً أبدياً ، بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود معاصريه بدروس ، ويجب أن تزودهم بها ؛ ويرى فيه في نفس الوقت اطراداً تعترض مجراه عوائق خفيفة ، إذ أن حوادث التاريخ الكبرى قد انقضى عهدها منذ أمد طويل ؛ ومادام الكتاب قد توصلوا في العصور القديمة إلى درجة الكمال في الأدب ، فإن النماذج القديمة تبدو له عزيزة المنال . وهو في كل هذا على وفاق أيضاً مع جمهوره ، وذلك الجمهور الذي يعد العمل لعنة ، إذ ليس له وعى بموقفه من التاريخ ومن العالم لسبب يسير الإدراك : هو أنه من ذوى الامتيازات في الشعب ، وأن شغله الوحيد هو العقيدة ، وإجلال الملك ، والحب ، والحرب والموت ، ومراعاة أدب التقاليد . وموجز القول أن صورة الرجل الكلاسيكي صورة نفسية محضة ، لأن الجمهور الكلاسيكي لا وعى له إلا بجانبه النفسي . هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجانب النفسي جانب تقليدي . فهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة في قلب الإنسان ، ولا بتكديس الفروض : لأن الكاتب لا يخترع تأويلات لشرح أنواع ما يعاني من ضيق إلا حين يكون موزع النفس ساخطاً ، ولا يتوافر ذلك إلا في المجتمعات غير المستقرة ، حين يمتد جمهور قرائه إلى طبقات اجتماعية كثيرة ولكن الصورة النفسية في القرن السابع عشر مقصورة على الوصف ، فهي غير مبنية على التجربة الشخصية بقدر ما هي تعبير فني عن الأفكار التي تجرى في نفوس الصفوة من المجتمع . فيستمد « لارشفوكو »^(١) من ملاهى النوادي [الصالونات] مضمونا لأمثاله ، وقالبا . وماتبرير أحوال الضمير عند اليسوعيين^(٢) ، ومراسم « الإتيكيت » عند المتحذلقات^(٣) ، والاهتمام بتصوير الأخلاق التي يدعو إليها « نيقول »^(٤) ، والنظرة الدينية

(١) La Rochefoucault (١٦١٣ - ١٦٨٠) سياسى وكاتب أخلاقى له حكم خلقية يغلب عليها طابع

التشاؤم .

(٢) Les Jèsuites : جماعة دينية ذات نظام ذى درجات دينية مختلفة ، قامت أولاً في أسبانيا ثم لقيت رواجاً عظيماً في فرنسا ، وكانت غايتها التبشير بالمسيحية ، وعناية الملحددين فيها ، والطاعة ، ومقاومة الإصلاح ، واشتركت في الشؤون السياسية ، فاكسبت عدااء البرلمان . كما قاومتها الجامعة . وقد حلت الجمعية في فرنسا وصودرت مدارسها عام ١٧٦٤ .

(٣) جماعة من جماعات النوادي سرت فيها روح التأنق والولوع بالتكلف في التعبير والعادات ، باسم الأدب والذوق ، ومنها سخر موليير في ملهاته : المتحذلقات المضحكات .

(٤) بطرس نيقول P. Nicol (١٦٢٥ - ١٦٩٥) كاتب أخلاقى ، وأحد كبار دير « بورويال » وله

« رسائل في الخلق والتعاليم الدينية » .

إلى الشهوات ، لم يكن هذا كله إلا المادة التي استمدت منها ماثات أخرى من المؤلفات . وتستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القدماء ، ثم من الذوق المسيطر على الطبقة العالية البرجوازية . ويتعرف فيها المجتمع نفسه مفتوناً بصورته ، لأنه يتعرف فيها الأفكار التي كونها عن نفسه ، فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصور بل أن ينعكس أمامه ما يعتقد أنها صورته . وقد يجيزون بعض أنواع الهجاء ، ولكن من ثنايا الرسائل والملمهة المسرحية ، إذ الصفوة كلها هي القائمة - على حسب قواعد الخلق فيها - بعملية التنقية والتطهير الضروريتين لصحتها ؛ ولم يكن بعض الهزأة من النبلاء والمحامين وجماعة المتحذلقات موضع سخيرية قط من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الطبقة المواجهة للشعب : إذ موضوع هذه السخرية دائماً هو هؤلاء المتفردون الذين لم يهضمهم المجتمع لما أخذ به نفسه من مراسم الأدب . فهم يعيشون على هامش الحياة الجماعية فإذا سخر من عدو المجتمع^(١) ، فذلك لأنه فرط في المراسم المرعية للأدب ؛ وإذا سخر من كاتوس^(٢) ومادلون^(٣) فذلك لأنهم أفرطوا في تلك المراسم . ويذهب فيلامنت^(٤) إلى مناهضة الأفكار الموروثة في شأن المرأة ؛ وسوق^(٥) النبلاء بغيض إلى الأغنياء من البرجوازيين ، ممن لهم تواضع المتكبرين ، لما هم

(١) Le Misanthrope ملهاة شعرية لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦ ، الشخصية الرئيسية فيها « ألسيت » الذي يبغض الرياء والتقاليد الاجتماعية السائدة في الطبقة العالية من المجتمع ، في حين يرى صديقه « فيلنت » أنه يقبل المجتمع كما هو ليعيش فيه . ويولع ألسيت بالأرملة الشابة « سيلمين » ، وهي صورة المجتمع في التكلف والتدلل والمجاملة الكاذبة . ويحدث أن يسأل أحد رجال القصر ألسيت رأيه في قطعة شعر ، فيصارحه بأنها تافهة بغيضة ، فيعد الشاعر هذا إهانة لا خروج منها إلا بالمبارزة ، وتحب « أرسينويه » ألسيت وتكيد بذلك لمحبوته سيلمين ، مكائد مستورة بقناع من الرياء الكاذب الذي يسود المجتمع ، وتنتهي هذه العقبات باجتماع ألسيت مع حبيته سيلمين ، فيطلب منها أن تفصل في أمر زواجهما ، على أساس أن يبعدها عن هذا المجتمع ، فتتردد ، فيهجرها . ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء ، تتوافر فيه له حرية الرجل الشريف .

(٢) و (٣) كاتوس Cathos ومادلون Madelon شخصيتان أدبيتان في ملهاة المتحذلقات المضحكات ، لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٥٩ - وهما فتاتان إحداهما أخت جورجيبوس ، والأخرى بنت أخيه ، يرفضان الزواج لأن الخاطبين لم يتأنقا في عبارات الطلب ، ولم يتحذلقا في الخطاب ، فيكيد هذان الخاطبان للفتاتين بأن يبعثا خادميهما في مظهر خاطبين يرضيان رغباتهما التكالف وبهرج القول فتقبل الفتاتان الزواج منهما . ولكنهما يعرفهما الخجل والعار حين تنكشف الحيلة .

(٤) فيلامنت شخصية أدبية من شخصيات عدو المجتمع ، ملهاة موليير التي سبق أن تحدثنا عنها .

(٥) Le Bourgeois Centilhomme ، ملهاة لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٧٠ وبطلها مسيو جوردان ، دخل في زمرة النبلاء عن طريق المال . ويحاول أن تكون له صفاتهم فيتعلم الفلسفة والرقص والأدب ... ويتعجب حين يكتشف أنه كان يتكلم طول حياته نثراً دون أن يعرف . ويرفض تزويج ابنته من رجل كفاء لها هو « دورانت » ، لأنه ليس من أصل نبيل . وفي سذاجته يصدق « دورانت » حين يزعم له أنه من سلالة نبيل تركي ، ويتحدث أمامه برطانة يوهمه أنها تركية . وفي المسرحية سخيرية لاذعة من طبقة النبلاء والدخلاء عليهم معاً ، كما سيشرح المؤلف ذلك بعد قليل .

عليه من ثقة في مكاتبتهم العظيمة ، مع علمهم بضعته ؛ وهو بغيب في الوقت ذاته إلى النبلاء ، لأنه يريد أن يفتح بالقوة باب الوصول إلى النبيل . ولا صلة تربط ما بين هذا الهجاء الداخلى الذى يمكن أن يسمى هجاء عضوياً والهجاء الخطير الشأن الذى قام به بورمارشيه ^(١) ، وبول لويس كورييه ^(٢) ، وجول فاليه ^(٣) ، ودى سيلين ^(٤) ، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للهمة ، ولكنه مع ذلك أشد قسوة ، لأنه ترجمة للعمل الوداع الذى يسيطو به المجموع على الضعف والمريض والجموح ، وهو الضحك العارى من الشفقة من عصابة من أشقياء الأطفال تجاه غباء المكذوبين .

والكاتب فى القرن السابع عشر من أصل برچوازى ، وذوشيم برچوازية ، وهو أقرب فى موطنه شهاً بأورونت ^(٥) وكريزال ^(٦) منه باخوانه اللامعين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠ و ١٨٣٠ ؛ وهو مع هذا موضوع حفاوة من جماعة العظماء من عصره الذين يعولونه ، وقد علا قليلاً فوق طبقتهم ، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نبيل المولد ؛ وهو طبع لمواعظ التحذير من رجال الدين ، محترم لسلطة الملك ، سعيد لشغله مكاناً متواضعاً فى بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة والملكية ، حيث هو أفضل قليلاً من التجار ورجال التعليم . ويظل دون النبلاء ورجال الدين . ولهذا كله يقوم الكاتب بمهنته فى راحة من الضمير ، مقتنعاً بأنه قد أتى بعد فوات الأوان ، وأن كل شئ قد قيل ^(٧) ، وأنه لا ينبغى له سوى أن يردد ما قيل فى عذب من القول . ويعد المجد الذى ينتظره صورة هزيلة

(١) بومارشيه مؤلف « زواج فيجارو » و « حلاق أشيلية » ، وهما ملهاتان لهما مغزى سياسى . وسبق أن قلنا كلمة فى الملهة الأولى ٨٥ .

(٢) Paul Louis Courfer (١٦٧٢ - ١٨٢٥) كاتب فرنسى ، وله رسائل هجائية وسياسية لاذعة .

(٣) Jules Vallès (١٨٣٣ - ١٨٨٥) كاتب وصحفى فرنسى ، يدعو - فى بعض ما كتب - امتداداً

لومارشيه ، وله ثلاث قصص تحكى حسائه هو وجهوده السياسية عناوينها على التوالى : الطفل (١٨٧٩) وطالب فى الثقافة العامة (١٨٨١) والتأثر ، ونشرت عام ١٨٨٦ .

(٤) L.E. de Celine طبيب وكاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٩٤ - ومن قصصه قصة « سفر فى آخر

الليل » نشرت عام ١٩٣٢ .

(٥) Oronte شخصية من شخصيات ملهة مولير : عدو المجتمع ، وسبق الحديث عنها .

(٦) Chrysale شخصية أدبية فى ملهة مولير التى عنوانها : النساء العالمات ، وفيها يسخر مولير من حذقة

اللغويين والفلاسفة والمجمن .

(٧) إشارة إلى قول « لابروير » : « كل شئ قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على

سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون ، أما العادات فقد انتزع خيرها وأجملها . ولم يبق لنا إلا أن

نلتقط سقط الحصاد على أثرها ما جمعه الأقدمون » انظر : L. Bruyère : les Caractères, 1, Peusée 1 .

للألقاب وراثية ، وإذا مجده سيخلده ، فذلك لأنه لم يدر في خلده قط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجتمع قرائه فتقلبه رأساً على عقب ؛ وهكذا يبدو له أن في دوام البيت المالك ضماناً لدوام شهرته .

غير أن المرأة^(١) التي يقدمها متواضعاً لقرائه مرآة سحرية ، ويكاد يكون ذلك على الرغم منه : فهي أسرة مورطة . فعلى الرغم من أنه قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلا صورة متملقة شريكة في الإثم ، ذاتية أكثر منها موضوعية ، وداخلية أكثر منها خارجية ، مع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون عملاً فنياً ، أى أن لها أساساً من حرية المؤلف ، وأنها دعوة إلى حرية القارئ . ومادامت الصورة جميلة فهي جامدة جمود الثلج ؛ والتراجع لزيادة تأمل جمالها يجعلها بعيدة عن مرمى الإدراك . فحال عليه أن لا يتمتع بها ، أو أن يجد فيها الدفء المريح أو تسامح المستر . وعلى الرغم من أن تلك الصورة مصوغة من المعاني الشائعة في العصر ، ومما يثير عناية أهله من موضوعات يهمس بها المعاصرون وتربط وما بينهم كحبل سرى ، هي مع ذلك مرتكزة على نوع من الحرية ، وبهذا تكتسب نوعاً آخر من الموضوعية . ومن المؤكد أنها نفس الصورة التي تراها الصفوة في المرأة ، ولكنها كذلك الصورة كما يمكن أن تراءى إذا حملت إلى أقصى حدود القسوة . وليست هي بموضوع مسجل لينظر إليها الآخرون نظرة موضوعية ، لأن الفلاح والصانع لا ينظران إليها بتلك النظرة . وما عملية التقديم الذاتي التي يختص بها فن القرن السابع عشر إلا عملية باطنية ، غير أنها تبلغ بمجهود كل امرئ إلى أقصى حدوده كي يستجلي ذاته في وضوح ؛ فهي بمثابة إدراك فكري واضح مستمر .

وقد لا يتساءل فيها عن التعطيل والاضطهاد والتطفل ، لأن هذه المظاهر من الطبقة الحاكمة لا تنكشف إلا لمن يرقبون الأمور من خارج هذه الطبقة ؛ على حين يرسم الكتاب لتلك الطبقة صورة نفسية صرفية . ولكن أنواع السلوك التلقائية حين تنتقل إلى حالة التفكير المنطقية تفقد براءتها والاحتجاج بالمباشرة . وليس لنا إذن إلا تحمل التبعة فيها أو تغييرها . فالعالم الذي يهديه الكاتب إلى القارئ هو عالم من المراسم وتقاليد الاحتفاء ، ولكن القارئ يطفو فوق هذا العالم ، لأنه مدعو إلى تعرفه عليه ، وإلى تعرف نفسه فيه . ومع هذا لم ينحط

(١) من هنا يبدأ المؤلف في شرح فكرة جديدة ، هي أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكي على الرغم من طابع المحافظة فيه - أدى إلى زلزلة القيم السائدة قليلاً قليلاً عن طريق وصف الموقف النفسي . فمهد بذلك على غير وعى من الكتاب - لأدب الثورة فيما بعد .

راسين عندما قال في مقدمة مسرحية فيدر^(١) : « ليست الأهواء فيها مائلة للعيون إلا لكي ترى كل ماتسبب عنها من اضطراب » : على شرط ألا يفهم على أية حال أن راسين قصد عمداً إلى الإيحاء بأهوال الحب ، ولكن وصف الحب تجاوز له وتجرد سابق منه . ولم يكن من المصادفة في شيء أن الفلاسفة في حدود ذلك العصر كانت غايتهم الشفاء من الحب بتعرفه . وبما أن الممارسة الحرة للفكر تجاه الهوى تتحلى عادة باسم الخلق ، فعلينا أن نعترف بأن فن القرن السابع عشر فن خلقي جدير حقاً بهذا الاسم . ولا يعني هذا أن غاية هذا الفن هي تعليم الفضيلة ، ولا أنه مسموم بالمقاصد الطبية التي تنتج الأدب الغث ؛ ولكن لمجرد أنه يقصد - في صمت - إلى تقديم صورة القارئ ، فإنه يجعله لا يحتملها ، وبذا يكون فناً خلقياً ، وهذا تعريف له وبيان لحدوده معاً . ولم يكن هو سوى فن خلقي ، فإذا دعا إلى التسامى بالناحية النفسية في نطاق الخلق ، فذلك لأنه يعد المسائل الدينية والميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حلت . وليس عمله في الناحية الخلقية دون أي عمل « كاثوليكي » . وبما أنه يخلط بين الإنسان عامة وبين الخاصة القائمين بالحكم ، فليس هو بواقف نفسه على تحرير طبقة معينة من الطبقات المهضومة . وليس الكاتب ، مع هذا ، شريكاً - بوجه ما - في الذنب مع الطبقة الظالمة ، على الرغم من أنه مندمج إندماجاً كلياً في تلك الطبقة ؛ ولا جدال في أن عمله يرمى إلى تحرير الطبقة التي يكتب لها ، إذ أن أثره في تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه .

وقد عاجلنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكانى معدوماً أو يكاد ، وذلك إذا لم تمزق معركة جمهوره الفعلي . وقد رأينا أنه كان في استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكري السائد في راحة ضميره ، وأنه كان يطلق دعواته إلى الحرية في داخل هذا المذهب نفسه . فإذا ظهر الجمهور الإمكانى فجأة ، أو انقسم الجمهور الفعلي أحزاباً متعادية ، فإن الأمر يختلف تمام الاختلاف . وعلينا الآن أن نعالج ما يصير إليه أمر الأدب حينما يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكري السائد للطبقات الموجهة للشعب .

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة في التاريخ ، واللجنة التي مالبت أن فقدتها الكتاب الفرنسيون . لم يتغير موقفهم الاجتماعي : فهم أصلاً من الطبقة البرجوازية ، إلا قلة شاذة . وقد غيروا طبقتهم بما حظوا به من عطايا كبراء العصر . واتسعت دائرة قرائهم الفعليين اتساعاً محسوساً ، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا

(١) أشهر مسرحيات راسين ، وقد تحصناها ، وأوجزنا القول في مغزاها الكلاسيكي في كتابنا الرومانتيكية .

تجهلهم ، وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر مما تحدث عنها لا بروبير وفينلون^(١) ، فهم لا يتحدثون إليها قط ، حتى لا يربهاهم أن يتحدثوا إليها . ولكن انقلاباً عميقاً شطر جمهورهم شطرين ، فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطالب متناقضة ؛ وهذا هو التوتر الذي تميز به موقفهم منذ البدء ، وقد تجلى هذا التوتر فريداً في بابه ، إذ فقد الطبقة ذات السيادة ثقها في مذهبها الفكري ، ووقفت موقف المدافع ، محاولة - إلى حد ما - تعويق ذبوع الأفكار الجديدة ؛ ولكنها لم تستطيع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها . وقد فهمت أن مبادئها الدينية والسياسية هي خير الوسائل لتركيز سلطانها ومادامت لم ترفى هذه المبادئ غير وسائل ، فلم تعد ، إذن ، تعتقد فيها اعتقاداً تاماً ، فقد حلت الحقيقة العملية محل الحقيقة السماوية . وإذا كانت الرقابة وأنواع التحريم الكنسي قد صارت أكثر وضوحاً ، فقد غدت تضمر وراءها ضعفاً خفياً وإسفاف اليأس . ولم يبق بعد من كتاب روجيين ؛ فقد أضحى الأدب الكنسي دفاعاً عن الدين في غير طائل ، في أدب قائم على مناهضة الحرية ، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصلحة الخاصة ، كقبضة مشدودة على عقائد بالية في طريقها السريع إلى النفاذ . وبما أنه لم يعد هذا الدفاع دعوة حرة موجهة إلى قوم أحرار ، فقد انقطعت صلته بالأدب . واتجهت الصفوة الحائرة موجهة الكاتب الحق طالبة منه المحال : فهي تريده - إذا اعترم عرض الحقيقة - ألا يحاييها في شيء ، ولكن على أن ينفث شيئاً من المذهب الفكري الذي أخذ يضمر ، وعلى أن يتوجه إلى عقل قرائه ليقتنعهم باعتراف عقائد أضححت على الزمن غير معقولة . وموجز القول أن تلك الصفوة تطلب منه أن يكون داعية دون أن يكف عن كونه كاتباً . ولكنها تلعب لعبة الخاسر . فيما أن مبادئها لم تظل - كما كانت - واضحة وضوحاً تلقائياً غير محدد ، مما دفعها إلى أن تقترحها على الكاتب ليدافع عنها ، فليس الأمر ، إذن ، أمر إنقاذ المبادئ لذاتها ، بل لإقرار النظام القائم . ونفس الجهد الذي تبذله في تثبيتها من جديد هو بمثابة التشكك في صحتها . والكاتب الذي يوافق على توكيد هذه المذاهب المترنحة يوافق عليها . فتشيعه الاختياري لمبادئ كانت فيما مضى تحكم العقول على غير وعى هو الذي يحمره منها ، فهو آنفاً متجاوز لها ، مارق على الرغم منه نحو التفرد والحرية . ومن جهة أخرى ، تتطلع الطبقة البرجوازية في الوقت ذاته - وهي

(١) Fénelon (١٦٥٦ - ١٧١٥) رجل دين ومؤلف فرنسي . من كتبه : « مغامرات تليماك » ، وفيه هجاء لاذع غير مباشر لسياسة لويس الرابع عشر ، وقد فقد المؤلف كل حظوة لدى الملك على أثر ظهور هذا الكتاب .

التي تولى ما يسمى في التعبير الماركسي « الطبقة الصاعدة » - تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكون لنفسها مذهباً آخر خاصاً بها .

وفي ذلك الحين لم تكن هذه « الطبقة الصاعدة » تعاني سوى اضطهاد سياسي ، وستطالب بعد قليل بالمشاركة في شئون الدولة . وكانت سائرة في هدوء نحو الحصول على التفوق الاقتصادي على طبقة النبلاء المتدهورة . وتوافر لديها المال والثقافة والفراغ . فمثلت للكاتب - لأول مرة في التاريخ - طبقة مهضومة هي جمهور فعلي . ولكن الفرصة أتاحت له ما هو أكثر من ذلك : لأن تلك الطبقة المتيقظة القارئة التواقعة إلى التفكير لم تنتج حزباً ثورياً منظماً ذا عقائد خاصة على نحو ما أخرجت الكنيسة من عقائد في العصور الوسطى . ولم يكن الكاتب - كما سنراه فيما بعد - محصوراً بين عقائد تختصر لطبقة هابطة وعقائد أخرى فتية لطبقة صاعدة ، بل كانت البرجوازية تتطلع إلى نور ، وتشعر شعوراً غامضاً بأن فكرتها قد استلبت . ولهذا تود أن تكون على وعي بنفسها . حقاً قد يمكن اكتشاف بعض معالم التنظيم في أفكار تلك الطبقة : فمن جماعات الماديين إلى جماعات المفكرين إلى جماعة الماسونيين الأحرار . ولكن هذه لم تزد عن أن تكون جمعيات للبحوث تنتظر من الأفكار أكثر مما تنتج وفي تلك . الطبقة كان يشاهد نوع من الكتابة شعبي محض : هو المنشورات السرية المجهولة المؤلف . ولكن هذا النوع من أدب الهواة لا يعد منافسة الكاتب المهني ، بل أولى به أن يخرضه ويدعوه ، لأنه يدل على مطالب المجموع الغامضة . وهكذا تقوم الطبقة البرجوازية مقام صورة في دور التكوين لجمهور شعبي ، في وجه جمهور مكون من أنصاف المتخصصين ، مؤلف دائماً من رجال الحاشية ومن الأجواء العالية في المجتمع ، ولكنه لا يحتفظ بمكانه إلا على جهد ممض : فكانت حال البرجوازية في صلتها بالأدب سلبية نسبياً ، لأنها لم تمارس قط فن الكتابة ، ولأنها لم تتعلق سلفاً بأفكار خاصة بالأسلوب وبالأنجناس الأدبية ، ثم لأنها تنتظر من قريحة الكاتب كل شيء : معنى وصياغة .

والكاتب مرجو من كلا الجانبين ، وقد وجد نفسه بين الشطرين المتعادين من جمهوره حكماً في المعركة بينهما . فلم يعد كاتباً روحياً كأسلافه ، وليست الطبقة الحاكمة هي التي تعوله وحدها : نعم كانت لا تزال تنفق عليه ، ولكن الطبقة البرجوازية تشتري كتبه ، فهو يكتب منها كليهما وقد كان أبوه برجوازيّاً . وسيكون ابنه : فكان من الممكن ، إذن ، أن يتوافر من الدواعي ما ينتظر المرء بها أن يرى فيه برجوازيّاً موهوباً أكثر من الآخرين ، ولكنه مضطهد مثلهم ، وقد وصل إلى معرفة حاله بفضل الضغط التاريخي لعوامل عصره . فهو - بالاختصار - مرآة نفسية لتلك الطبقة ، بالنظر فيها تصير كلها على وعي بنفسها وبمطالبها ،

ولكن هذه النظرة سطحية إذا وقفنا عند هذا الحد : فلم يوف القول حقه بعد في أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطبقي إلا إذا رأت نفسها من داخلها وخارجها معاً ، وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات خارجية : وهذا هو ما يقوم به رجال الفكر ، وهم دائماً غير المستقرين في طبقاتهم . وهذه - على وجه الدقة - الخاصة الجوهريّة لكاتب القرن الثامن عشر ، ألا وهي الخروج الطبقي الموضوعي والذاتي . فإذا كان لا يزال يحفظ ذكرياته عن علاقاته البراجوازية ، فإن حظوته لدى الكبراء قد اجتذبتّه إلى خارج بيئته : فلم يعد يشعر بتضامن يذكر مع ابن عمه المحامي ، ومع أخيه ، أو مع قسيس القرية ، لأن له من الميزات ما ليس لهم . وإنما كان يستعير طرائفه وحتى طرائف أسلوبه من الحاشية وطبقة النبلاء . ومع ذلك أضحى المجد - هذا الأمل الأثير والذي يكرس له عمله - فكرة زلقة غامضة . فتنبثق لديه فكرة جديدة عن المجد تحدّثه بأن الجزء الحق للكاتب هو أن طيباً نكرة من مدينة «بورج»^(١) ، أو محامياً مغموراً في «رانس»^(٢) ينكبان سراً على قراءة كتبه . لكن هذا الاعتراف الغامض من جانب جمهور لا يعرفه إلا قليلاً هو أمر لا يؤثر في نفسه إلا قليلاً . ذلك أنه تلقى من أسلافه فكرة تقليدية عن الشهرة هي أن الحاكم هو الذي يجب أن يقدر مواهبه . والسمة الجليلة لنجاحه هو أن تدعوه ملكة مثل كاترين^(٣) ، أو إمبراطور مثل فريدريك^(٤) إلى مائدتها . ولم يكن ما يمنحه - من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك الجهة العليا - له من المعاني الرسمية العامة ما للجوائز والأوسمة التي تمنحها جمهورياتنا اليوم ، بل كانت تحتفظ بطابع قريب من الطابع الإقطاعي في علاقات الإنسان بالإنسان . ثم إن الكاتب - خاصة - مستهلك دائم في مجتمع من المنتجين . وهو طفيلي طبقة طفيلية . فهو في موقفه يتصرف في المال تصرف الطفيلي . إنه لا يكتسبه ، إذ ليس ثم معيار عام بين عمله وجزائه ، فهو منفق له وكفى . فهو يعيش عيش المترف حتى لو كان فقيراً . كل شيء لديه ترف ، حتى كتبه ، بل هي - على الأخص - ترف . ومع هذا يظل - حتى في بيت الملك - محتفظاً بالفضاظة وخشونة الدهماء . فقد وخز ديدرو - في محادثة فلسفية من نار - أفخاذ إمبراطورية روسيا حتى أدماها ولكن إذا أمعن في الاستغراق في هذا أمكن إشعاره

(١) Bourges ، مدينة على بعد ٢٢٠ ك . م جنوب باريس .

(٢) Reims عاصمة إقليم مارن بفرنسا .

(٣) كاترين الثانية أو الكبرى ، إمبراطورة روسيا (١٧٢٩ - ١٧٩٦) وقد استدعت ديدرو إلى روسيا

وأكرمته .

(٤) فردريك الثاني (١٧١٢ - ١٧٨٦) وكان محباً للعلوم والآداب وقد استضاف فولتير وأكرمه ، ولكن

انتهت صحبتهما إلى عداوة .

بأنه ليس سوى متفهب متطفل . وما حياة فولتير سوى سلسلة من الانتصارات والإهانات ، منذ ضربه بالعصا وسجنه وهربه إلى لندن ، إلى أنواع التطاول عليه من ملك بروسيا . وقد يحظى الكاتب أحياناً بأنواع عابرة من الإكرام من إحدى الماركيزات ، ولكنه يتزوج خادمتها ، أو بنت أحد البنائين .

وبذلك يتمزق منه الوعي تمزق جمهور قرائه ؛ لكنه لا يعاني من ذلك المأ . بل على العكس كان هذا التناقض الأصيل فيه مصدراً لكبريائه : فهو يعتقد أنه لا يدين لأحد بمئة ، وأنه يستطيع أن يختار أصدقاءه وأعداءه ، وأنه بحسبه أن يمسك بقلمه لكي ينتزع نفسه من قيود البيئات والأوطان والطبقات ، فهو مخلوق محوم ، وهو فكرة ونظرة مجردة ؛ وإنما اختار الكتابة ليطالب بخروجه من طبقته ، وقد أخذ على عاتقه هذا الواجب وقد صار بهذا الواجب في عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقتهم بعيني البرجوازيين ، ويتأمل البرجوازيين من خارج طبقتهم بعيني النبلاء ، وقد احتفظ في مقاسمة هؤلاء وأولئك في مآثمهم بما يكفيه للنفاذ إلى فهمهم في مخبرهم . ومن هنا صار الأدب إلى حال وعى بنفسه في شخص الكاتب وبفضله ، بعد أن لم يكن له من قبل إلا وظيفة المحافظة والتطهير في مجتمع موحد الاتجاه ، وبلغ حظ الأدب أقصاه لما حظى به من وضع بين المطالب والمذاهب المتحولة إلى أنقاض ، شأنه في ذلك شأن الكاتب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملكية ، فأتيح للأدب بذلك أن يؤيد - فجأة - استقلاله : فلم يعد يعكس المعاني الشائعة بين القوم ، بل توحد مع العقل ، أي مع القوة القائمة الدائمة التي تصوغ الأفكار وتنقدها . وطبعاً كان استقلال الأدب بنفسه على هذا النحو استقلالاً عاماً ، ويكاد يكون ذاتياً محضاً ، لأن الكتب الأدبية لم تعد تعبيراً خاصاً عن حال طبقة من الطبقات ، بل إن الكتاب بدءوا برفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التي خرجوا منها كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التي آوتهم ، وبهذا اختلط الأدب بالسلبية ، أي بالشك والرفض والنقد والجدل ، ولكن الأدب توصل بهذا إلى معارضة الروحية الكنسية التي تحولت إلى أنقاض أقام هو عليها حقوقاً روحانية جديدة حية لا تختلط - بعد - بمذهب ما من المذاهب الخاصة بل تتجلى بوصفها قدرة على التجاوز الدائم لأية فكرة مسلم بها مهما تكن . ومن قبل ، حين كان يحاكي الأدب نماذج رائعة ، في كنف ملكية جد متمسكة بالمسيحية ، فلما كان يثير اهتمامه مراعاة الحقيقة في نماذجه ، لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جداً ومحدودة جداً من صفات المذهب الفكري الذي شب عليه ؛ إذ في العقائد الكنسية لم يكن هناك فرق بين وجود الشيء فحسب وبين كونه حقاً ، ولم يكن في الاستطاعة إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم . أما في القرن الثامن عشر ، فقد

أصبحت الروحانية تلك الحركة العامة التي تنفذ في كل المذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها كأصداف فارغة ، فتحررت الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة ، وتراءت مستقلة ، وأصبحت هي الفكرة المقومة للأدب ، والغاية القصوى لحركة النقد .

وارتبطت مبادئ الروحانية بمبادئ الأدب والحقيقة في هذه اللحظة المجردة من لحظات التحرر التي تنبه فيها الوعي ، وكانت أدواتها جميعاً التحليل ، وهو طريقة سلبية ونقدية لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية المعينة إلى عناصرها المجردة ، كما تحلل النتاج التاريخي إلى أصوله من الإدراكات العالمية . فالشباب يختار الكتابة ليهرب بها من اضطهاد يعانيه ، ومن تضامن مع نظام يسبب له الخزي ، ويعتقد - منذ أن يحظ كلماته الأولى - أنه هرب من بيئته ومن طبقته ، ومن كل البيئات وكل الطبقات ، وأنه سبب انفجاراً في موقفه من التاريخ ، لمجرد أنه غدا على وعي فكري ونقدي لهذا الموقف . ومن فوق رحمة هؤلاء البرجوازيين وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم في سجن عصر معين ، كان يكتشف هو في نفسه - منذ أمسك بالقلم - أنه وعي مطلق غير مقيد بتاريخ ولا بمكان ؛ وموجز القول كان هو الإنسان العالمي . وكان الأدب الذي تحرر به عملاً تجريبياً وقوة من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة ، والحركة التي يتحرر المرء بها في كل لحظة من التاريخ : وعلى سبيل الإيجاز كان ذلك الأدب بمثابة الدربة على ممارسة الحرية .

وفي القرن السابع عشر - عندما كان يختار المرء مهنة الكتابة - كان يقبل على مهنة محدودة في مداخلها وقواعدها وتقاليدها ومكائنها بين المراتب المهنية . أما في القرن الثامن عشر ، فقد تحطمت القوالب ، وظل كل شيء في مرحلة انتظار ليصنع من جديد . فبعد أن كانت منتجات الفكر مجهزة على حسب قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق في تطبيقها ، أصبح كل منها اختراعاً خاصاً فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية في قيمتها ومعناها ، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعده الخاصة ومبادئه التي يريد أن يحكم عليها بمقتضاها ، ويتطلع كل كاتب من الكتاب إلى «إلزام» الأدب كله ، وفتح طرق جديدة له . فلم يكن من باب الصدفة أن كانت أردأ مؤلفات العصر هي تلك التي كانت أكثرها حرصاً على الطابع التقليدي . وقد كانت المسرحيات والملاحم - من قبل - ثمرات شهية لمجتمع موحد الاتجاه ، ولكن لم يكن لها أن تحتفظ بالحياة في الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها بقايا موروثه أو تقليد للقديم .

والشيء الذي كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر ، دون أن يمل من تكرار المطالبة به ، هو حقه في أن يمارس - ضد سلطان عصره - تفكيراً مضاداً للتاريخ . وبهذا لم يفعل

سوى توضيح المطالب الجوهرية للأدب مجرداً . فلم ينصرف همه إلى زيادة إيضاح الوعي الطبقي لدى قرائه : بل كان أمره على النقيض من ذلك تماماً ، فالنداء الملح الذي وجهه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسيان أنواع الملهيات والمزاعم والمخاوف ، والنداء الذي كان يطلقه في جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يتجردوا من كبرياتهم الطبقي ومن امتيازاتهم . وبما أنه جعل نفسه عالمياً . فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون ، وينحصر ما يطلبه من حرية من معاصريه في أن يقطعوا روابطهم التاريخية لينضموا إليه في عالميته . من أين ، أتت المعجزة في أنه كان يسير في نفس الاتجاه للاطراد التاريخي ، حتى في اللحظة التي يثير فيها الحرية التجريدية ضد اضطهاد معين ، ويثير العقل ضد التاريخ ؟ ذلك ، أولاً ، أن الطبقة البرجوازية بوسائلها الخاصة التي ستتجدد عام ١٨٣٠ و عام ١٨٤٨ ، اتفقت مصالحها ، قبيل تملكها الحكم ، مع مصالح الطبقات المهضومة الحق التي لم تكن بعد في حالة تمكنها من المطالبة مثلها بالحكم .

والروابط الإجتماعية التي تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا جد عامة وشاملة ، لذا حرصت البرجوازية ألا تقف موقف المعارضة من العمال والفلاحين ، فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وعي واضح بنفسها بقدر ما تتطلع إلى أن يعترف لها بحق المعارضة في الحكم ، لأنها كانت في خير موقف تستطيع فيه أن تبين للسلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية العالمية . هذا إلى أن الثورة التي كانت في دور الإعداد هي ثورة سياسية . ولم يكن هناك مذهب ثوري ولا حزب منظم ، وتريد البرجوازية أن تستثير ، وتريد أن تتم في أسرع ما يمكن تصفية المذهب الفكري الذي غرر وهابه ، وبلبلوا خواطرها فروعاً طويلة . وسيحين الوقت - فيما بعد - لإحلال مذاهب أخرى محله . ولكن للبرجوازية - في ذلك الوقت - كانت تتطلع إلى حرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية ومن هنا خدم الكاتب مصالح الطبقة البرجوازية حين طالب لنفسه - ووصفه كاتباً - بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة . ولم يتطلب القوم أكثر من هذا ، ولم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه . وفي عصور أخرى - كما سنرى فيما بعد - قد يطالب الكاتب بحرية الكتابة مع ضمير مدخول ، حين يعلم أن الطبقات المهضومة تتطلع إلى شيء آخر غير تلك الحرية ، وحينذاك تبدو حرية التفكير كأنها أحد الإمتيازات ، ويراهم آخرون وسيلة من وسائل الاضطهاد ، ويصير موقف الكاتب في خطر لا يمكن فيه الدفاع عنه . ولكن في شية الثورة كان الكاتب يتمتع بخط عجيب بحسبه فيه أن يدافع عن مهنته ليصير قائداً ثانياً الطبقة الصاعدة .

وكان الكاتب يعرف هذا ، ويعد نفسه قائداً ورئيساً روحياً ، ويواجه التبعة فيما ينتج عن موقفه . وكانت صفوة القوم في الحكم يقدقون عليه نعمهم يوماً ليسجنوه في اليوم التالي ، ولضيق أعصابهم على مر الزمن . ولذا كان يجهل ما تمتع به أسلافه من الهدوء وكبرياء الغرور . وحياته المجيدة المعوقة بما يخرقها من ثم مشمسة ومن مهاو تصيب الرأس بالدوار هي حياة المخاطر . كنت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التي أوردها « بليز سندرار »^(١) في صورة استشهاد وضعه على رأس قصته : « الروم » « إلى من أملهم الأدب من شباب اليوم برهاناً لهم على أن القصة يمكن أن تكون أيضاً عملاً من الأعمال » . فمر بخاطري أننا مساكين حقاً وآثمون حقاً ، لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان واضحاً كل الوضوح في القرن الثامن عشر ، حين كان العمل الأدبي عملاً من ناحيتين : لأنه كان ينتج أفكاراً تظل مصدراً للانقلابات الاجتماعية ، ولأنه كان يعرض مؤلفه للخطر . ولهذا العمل دائماً تعريف ذو صبغة واحدة تعثر عليها في أي كتاب من الكتب يقع تحت نظرك : هو أنه عمل من أعمال التحرير . وربما كان للأدب في القرن السابع عشر كذلك وظيفة التحرير ، ولكنها ظلت محجوبة وضمنية . أما في عهد مؤلفي الموسوعات فإن الكاتب لم يعد يقصد إلى تحرير عليه القوم من أهوائهم بتصويرها لهم بدون بحاباة ، بل إلى الإسهام بقلمه في تحرير الإنسان من حيث هو إنسان . وسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، فلم يكن ما يوجهه من نداء إلى جمهوره البراجوازي سوى تحريض لهم على التمرد ، وما كان يوجهه في نفس الوقت إلى الطبقة الحاكمة سوى دعوة لهم إلى الوضوح ، وإلى النظر في ذات أنفسهم ، ثم إلى التخلي عن امتيازاتهم . وموقف روسو^(٢) يشبه إلى حد كبير موقف « ريتشارد رايت » الذي يكتب للمستنيرين من السود والبيض في وقت معاً . فرسو أمام النبلاء شاهد عليهم ، ويدعو في الوقت نفسه إخوانه من الدهماء إلى أن يكونوا على وعى بأنفسهم . ولم يكن الاستيلاء على

(١) Blaise Cendrars شاعر وكاتب قصة سويسري معاصر ، ولد عام ١٨٨٧ . من أوائل من أسهموا في المذهب الأدبي المسمى « المذهب التكعيبي » Cubisme . ومن قصصه : « الصورة العامة أو مغامرات أعمامى السبع » (١٩١٨) و « من جميع أنحاء العالم » (١٩١٩) . ثم القصة التي يشير إليها المؤلف ، وعنوانها : « الروم » والمراد النوع المعروف من الخمر باسم Rhum (١٩٣٠) . وإنما يشير المؤلف إلى الاستشهاد الذي وضعه كاتبها ، وهذا الاستشهاد الذي أورده يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر .

(٢) J.J. Rousseau (١٧١٢ - ١٧٧٨) الكاتب الفرنسي الشهير ، مهد بكتابه للثورة الفرنسية الكبرى ، وسبق أن أشرنا إلى بعض أعماله .

الباستيل الحديث الوحيد الذى هيات له أمداً طويلاً مؤلفاته ومؤلفات ديدرو^(١) وكوندورسيه^(٢) ، بل إن مؤلفاتهم هيات كذلك لليلة اليوم الرابع من أغسطس^(٣) . وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كل صلة له بطبقته فى الأصل ، وكان يتحدث إلى قرائه من الأعلى عن الطبيعة الإنسانية العالمية ، لهذا كان يبدو له أن النداء الذى يتوجه به إليهم ، وأن مشاركته لهم فيما هم فيه من سوء ، كلاهما مما يمليه عليه محض كرم النفس . وإنما الكتابة نوع من الهبة ، وبهذا يكون الكاتب قد واجه التبعة وأعدر فيما لم يكن مقبولاً من أمره بوصفه طفيلياً فى مجتمع عامل ؛ وبهذه المواجهة وهذه الهبة التى لا مقابل لها ، غدا على وعى بتلك الحرية المطلقة ، وهذان أمران من خصائص الخلق الأدبى . ولكن على الرغم من أنه جعل نصب عينيه دائماً الإنسان العالمى والحقوق المجردة للطبيعة الإنسانية ، لا ينبغى أن نفهم أنه تقمص الكاتب الروحى كما وصفه «بندا» ؛ لأنه مادام موقفه فى جوهره موقف نقد ، فمن الضرورى أن يكون لديه شئ ما لينقده ؛ وأول ما كان يحضره من الموضوعات لينقده هى النظم والمزاعم والتقاليد وأعمال الحكومات التقليدية . وبعبارة أخرى : بما أن جدران الأبدية وحصون الماضى - التى كانت تحمى صرح العقائد السائدة فى القرن السابع عشر - قد تصدعت وتقوضت ، فقد أصبح الكاتب يدرك فى رسومها بعداً جديداً من أبعاد السلطة الزمنية : ألا وهو الحاضر . وكانت الأجيال السابقة تدرك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسى للأزل ، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه . أما المستقبل فلم يكن لديه كذلك عنه إلا مبدأ غامض . وإنما كان يعرف أن هذه الساعة من العيش - التى هو بصدددها والتى تحاول أن تفلت منه - ساعة فريدة ، وأنها له ، وأنه لن يتخلى عنها بحال نظير أجل الساعات خطراً فى العهد القديم ، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حاضرة مثل هذه الساعة التى يعلم أنها فرصته ، وأن عليه ألا يدعها تهرب ؛ ولهذا لا يدير الحرب

(١) Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسى شهير بتأسيسه للموسوعة الفرنسية التى أشار فيها ، وتغلب على العقبات الكثيرة فى نشرها فى عصره ، وفيها يحدد مفهوم الألفاظ تحديداً يزلزل به القيم البالية لعصره . وله قصص وكتب نقد كثيرة ، كما يعد من أعظم ممثلى القرن الثامن عشر فى فلسفته . وهو مثل روبسبير من آباء الثورة الفرنسية الكبرى .

(٢) Condorcet (١٧٩٤ - ١٨٤٣) فيلسوف وعالم من علماء الرياضة والاقتصاد . وكان يعتقد فى قدرة الإنسانية على أن تطرد فى تقدمها تقدماً لا حدود له . وسجن فى عهد الإرهاب فى الثورة الفرنسية ، وكتب فى سجنه كتاباً يؤرخ فيه لتقدم الفكر البشرى . ثم انتحر بالسّم ليهرب من الإعدام بالمقصلة .

(٣) يوم ٤ من أغسطس عام ١٧٨٩ يوم مشهود فى تاريخ الثورة الفرنسية ، فيه أثير مجلس الأمة . I'Assemblée Nationale التصريح بحقوق الإنسان ، وألغى امتيازات الإقطاع ، وصوت على الدستور ، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون .

التي عليه أن يشهرها يقصد بها إعداد لمجتمع مقبل بقدر ما هي عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر: هذا النظام هو الذي يجب إعلانه على الفور، وهذه المزاعم الباطلة هي التي يجب هدمها حالا، وهذه المظلمة المعينة هي التي يجب محوها. وقد عصمه من المثالية ولوعه بالحاضر على هذا النحو: فهو لا يقتصر على التأمل في المعاني الخالدة من الحرية أو المساواة. ولأول مرة منذ «الإصلاح»^(١) تدخل الكتاب في الحياة العامة، محتجين ضد مرسوم ظالم، أو مطالبين بإعادة النظر في محاكمة، أو بالاختصار: مصممين على أن تكون السلطة الروحية في الشارع والأسواق والمتاجر والمحاكم. ولم يكن الكتاب يقصدون قط إلى الأنصراف عن السلطة الزمنية، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع، وإلى تجاوزها في كل حال خاصة من الأحوال.

وبهذا كان السبب في تقليد الكاتب وظيفة جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل وتلك الأزمة في الضمير الأوروبي. فالأدب - عند كاتب ذلك العصر - ممارسة دائمة لكرم النفس. وكان لا يزال خاضعاً للرقابة الحازمة القوية من أقرانه، ولكن كان يحرره من رقابتهم عليه ما يلحمه دونه من انتظار تواق غير واضح الصورة، ومن رغبة جمهوره أكثر أنثوية وأكثر تردداً. وقد تحلل من سلطة الكنيسة وفصل ما بين دعواه وبين عقائد محتضرة: فكانت كتبه نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء.

وقد أدى الانتصار السياسي لطبقة البرجوازية - وطالما تمناه الكتاب ما وسعهم - إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب، وإلى تشككهم في كل شيء، حتى في مضمون الأدب نفسه؛ حتى يمكن أن يقال إنهم لم يبذلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا بها لضياعهم ضياعاً أكيداً. ولا شك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بإدماج قضاياهم الأدبية في قضية الديمقراطية السياسية، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبتهم يحنق في حالة الانتصار، ذلك الموضوع الذي طالما رددوه في مؤلفاتهم، ويكاد يستغرقها جميعاً. وبالاختصار: تحطم ذلك الانسجام العجيب الذي ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازيين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك. وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث في كل شيء هدفاً جميلاً، مادام ثمّ ملايين من الناس حانقين على أنهم لا يستطيعون التعبير عن عواطفهم، ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير

(١) La Réforme هي حركة الإصلاح السياسية والدينية التي تمت في أوروبا في القرن السادس عشر، وفيها استقل وسط أوروبا وشمالها عن سلطة البابوات الكنسية، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة، ولجهود المصلحين الدينيين من «مارتن لوتر» ومن أتبعه.

والاعتراف وعلى المساواة في الحقوق السياسية ، أصبح الدفاع عن الأدب مسلاة شكلية محضة لا ترضى أحداً ، ووجب البحث إذن عن موضوع آخر للأدب . وفي نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز ، وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذي كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ، ولكن هذا الصداع قد التحم ، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت ، فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد . وضاع كل أمل لهم في خروجهم من طبقتهم الأصلية . فهم وليدو طبقة برجوازية ، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين ، وعليهم أن يظلوا برجوازيين ، وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن . ولن يتم إلا بعد ربع قرن شفاؤهم من حرقه الأسي على تقويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيلية هوجاء كانت تعولهم على حسب أهوائها ، والأسى على فقد الدور ذو الوجهين الذي كانوا يلعبون ، وبداهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبي . وبدأت البرجوازية أشكالاً جديدة من الاضطهاد ، ولكنها ليست طبقة طفيلية : وقد تكون احتكرت لنفسها وسائل العمل ؛ ولكنها جد مجتهدة في تنظيم هيئة الإنتاج وفي توزيع المنتجات . ولا ترى هي في الإنتاج الأدبي عملاً لا مقابل له ولا غاية ، بل تعده خدمة ذات مقابل .

والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير المنتجة هي النفعية : فوظيفة البرجوازي أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك : فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية ، قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى ؛ إذ الغاية محتجة لا ترى أبداً وجهها لوجه ، وتلحظ دون أن يتحدث عنها . وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جديدة باسمها في إنفاقها في ممارسة الوسائل . وليس من الجد في شيء الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة ، إن هذا في نظر البرجوازي شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجهها لوجه بدون عون الكنيسة ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق في نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها . فإذا أراد الإنتاج الفني أن يعتد به ، فعليه أن يدخل في دائرة النفعية ، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة ، فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعي ، أي يصير وسيلة لضبط الوسائل . ومادام البرجوازي - خاصة - على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازي بمقتضى حق إلهي . وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيراً عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات في القرن الثامن عشر ، استهدف للخطر في أن يصير - في القرن التاسع عشر - تعبيراً عن

راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمريهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره في النقد ، وكان هذا هو مصدر ماله من خلاق واعتداد بالنفس في القرن السابق . ولكن جمهوره البرجوازي يعارض الآن في ذلك . لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة النبلاء ، كانت طبقة النبلاء ، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة ، أما الآن - وفي يديها السلطة - فقد انصرفت إلى البناء ، طالبة العون فيما تشيده . حقاً بقي الجدل ممكناً في صميم العقيدة الدينية ، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله . وبهذا يعقد بينه وبين الله صلة محددة قطاعية الطابع من فرد لفرد . وعلى ما لله من كمال مطلق لا ينفك عنه ، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سبباً في ادخال عنصر تحكيمي الأخلاق الدينية ، مع شئ من الحرية في الأدب نتيجة لذلك ، فالبطل الديني هو دائماً يعقوب^(١) في صراع مع الملاك على حسب الإرادة الإلهية ، حتى لو كان ذلك بقصد خضوعه لها خضوعاً تاماً فيما بعد . ولكن الخلق البرجوازي غير مأخوذ من الحكمة الإلهية ، ومبادئة العالمية المجردة مأخوذة عن طبائع الأشياء ، وليست أثراً من آثار إرادة مسيطرة معبودة بل مصدرها إرادة الإنسان . فهي أقرب شياً بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة . أو على أقل تقدير كان هذا ما يجب على المرء اقتراضه إذ لم يكن من الفطنة المبالغة في الإمعان فيها . فكان ذو الخلق الرصين يتحاشون تدقيق النظر فيها لغموض أصلها . وسواء كان الفن البرجوازي وسيلة أم لا ، فقد حرم على نفسه المساس بالمبادئ خشية أن تتقوض [٣] ، كما تحاشي الغوص في أعماق القلوب خوفاً من إثارة الاضطراب ؛ وكان جمهور هذا الفن لا يهرب شيئاً بقدر ما يهرب موهبة الفنان ، لأنها جنون متوعد ، يغوص في الأشياء فيثير الاضطراب بكلمات غير متوقعة ، وبنداءات يرددها متوجهاً إلى حرية القارئ ، فيهر من الناس أعماقاً أكثر استجابة إلى البلبلة . وكانت الأشياء السهلة هي الأكثر رواجاً ، لأن القرحة فيها رهينة القيد ، تدور على نفسها ، وفيها تسكين للخواطر في خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسالمة ، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القيمة الشفافة عن أسرارها ، لا مفاجأة فيها ولا توعد ، ثم لا أهمية لها .

(١) في التوراة أن يعقوب بعد اغترابه عن بلده أربعة عشر عاماً يعمل في مزارع خاله ، ليتزوج بابنته رحيل ، رجع إلى بلده كنعان ، فالتقى ليلاً بشخص ظل يصارعه حتى الصباح ، وقد وكره ذلك الشخص بضربة أصابته بعرق النسا . وفي الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك ، وأنه مبعوث الله ، فطلب منه أن يباركه . وهذا الحادث الغامض في التوراة أوله المفسرون تأويلاً رمزياً بأنه صورة الكفاح الروحي المتوج بالنصر . وعنوان هذه الحادثة في التوراة : الصراع مع الله . انظر : La Génèse: La Lutte avec Dieu, 23-33.

وفوق ذلك كان الرجل البرجوازي لا تربطه بالقوى الطبيعة صلة سوى صلة الوسطاء من الناس ، فكانت تبدو له الحقيقة المادية في شكل منتجات مصنوعة . وبما أنه محوط - ما امتد به النظر - بعالم متمدن من قبل ، فإنه يرى فيه صورة نفسه ، قاصراً جهده على جمع ما وضعه الآخرون على سطح الأشياء من معان . وذلك الجهد في جوهره منحصر في استعمال رموز تجريدية من كلمات وأرقام وصور جمالية وأشكال ، كي يحدد الطرق التي يقسم بها عماله ما يستهلكونه من ثروة . ثم إن ثقافته ومهنته كليهما يهيئانه للاعتداد بالفكرة ، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار . فهو يحلل إلى أفكار ما يرى من جهود ومصاعب وحاجات واضطهاد وحروب وعنده أن ليس هناك شر ، ولكن مجرد تعدد للأسباب . وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد ، فيجب إخضاعها للنظام القائم . وهكذا يعد هو التقدم الإنساني حركة هضم واسعة بها تتوحد الأفكار فيما بينها وكذلك المعقول . وفي مدى هذه العملية الهضمية الفسيحة تستكمل الفكرة وحدتها ، ويظفر المجتمع بالتطور الكامل .

ومثل هذا التفاؤل على طرف النقيض من إدراك الكاتب لفنه : فالفنان في حاجة إلى مادة غير قابلة للهضم ، لأن الجمال لا يذوب في أفكار ، وحتى إذا كان ناثراً يؤلف بين الكلمات - بوصفها علامات للمعاني - فإن أسلوبه يفقد سلاسته وقوته إذا لم يكن على شعور بما للكلمة من مادية بها تبدى أنواعاً من المقاومة لا تخضع للعقل . وإذا أراد أن يشيد في عمله الأدبي عالماً يدعمه بحرية لا تنفذ ، فذلك لأنه يميز تمييزاً دقيقاً أساسياً بين الأشياء والفكرة في ذاتها . فلا تجانس بين حرته والأشياء إلا في أنهما كليهما لا يسير لهما غور ؛ فإذا أراد أن يخضع الصحراء أو الغابة لحكم العقل فلن يكون ذلك بتحويلها إلى الفكرة التجريدية للصحراء أو للغابة ، ولكن بإضاءة جوانب الوجود بما هو موجود^(١) ، بوصفه موجوداً فيما له من كثافة ومن أثر في المقاومة لما يريده الإنسان . ولا يكون ذلك إلا بإدراك ذاتية الوجود غير المحدودة . ولهذا فإن العمل الفني لا يمكن رده إلى الفكرة : أولاً لأنه إنتاج لكائن ما أو إعادة لإنتاجه ، أي لشيء من الأشياء لا يستسلم استسلاماً كلياً للتفكير ؛ ثم لأن الكائن قد نفذ فيه وتخلله نوع من الوجود ، أي نوع من الذاتية التي تتحكم في مصير الفكرة ، بل وفي قيمتها كذلك . ومن أجل هذا أيضاً كان للفنان دائماً فهم خاص لمعنى

(١) أي الوجود عامة وهو موضوع علم الميتافيزيقا .

الشر لا على أنه التجريد المؤقت المستطاع تداركه لفكرة ما بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان^(١) للنزول على الفكرة .

وسمة البرجوازي التي يعرف بها جحوده للطبقات الاجتماعية ، وبخاصة الطبقة البرجوازية . فالنبيل يريد الحكم لأنه ينتمي إلى طبقة مختصة بـمميزاتها ، أما البرجوازي فإنه يؤسس سلطته وحقه في الحكم على ما استطابه من عوامل النضوج التي حوله إياها طول تملكه للثروات في هذا العالم . على أنه لا يقبل من علاقات تركيبية إلا بين المالك والشيء الذي يملكه ، أما ما عدا ذلك فهو يبرهن على أن الناس متشابهون ، لأنهم العناصر الموحدة للمنظمات الاجتماعية ، لأن كلا منهم - مهما تكن درجته في المجتمع - ذو طبيعة إنسانية كاملة . ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثاً من الأحداث العارضة التي لا تستطيع أن تغير الخصائص الدائمة للوحدة الاجتماعية . فليست هناك طبقة عمال ، أي لا طبقة تركيبية يكون كل عامل فيها تقليداً عارضاً ، ولكن هناك عمال كل منهم في طبيعته الإنسانية وحدة منفردة . وليس هناك تضامن داخلي يربطهم فيما بينهم ، بل الذي يربطهم هو مجرد تشابه في العلاقات الخارجية . ولا يعتد البرجوازي إلا بنوع العلاقات النفسية بين الأفراد الذين حصرهم في دائرة دعاياته التحليلية ، ثم فرق بينهم بتلك الدعاية . وهذا أمر يسير الإدراك : فليس للبرجوازي سلطان مباشر على الأشياء ، وعمله الجوهري هو ممارسة التأثير في الناس ، ولذا كان همه الوحيد الإرضاء والتخويف . وتسيطر على سلوكه مراسم الحفاوة ، ومبادئ التهذيب ، وقواعد الأدب . ويرى أن نظراءه مثل الدمى التي يلهى بها .

(١) عند الوجوديين أن الغاية لا وجود لها مجردة في العالم الخارجي ، لأنها مشروع إنساني في موقف خاص ، هو موقف الإنسان أو العامل في أمته وعمله وملابساته الخاصة . والغاية هي الوحدة التركيبية لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنتاجها . ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبعث في نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، فتبعث فيه في الوقت نفسه صورة حريته . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من موقف حاضر عن طريق موازنة القيم . وهم في هذا يقررون سلطان الواقع الخارجي على الفكر . فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة ، بل على الوعي المرتبط بالعالم الخارجي والمتفاعل معه . وفي هذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات - في معناها السابق - نوعاً من العمل . فالموت والبطالة والبؤس - مثلاً - ليست مجرد أفكار ، بل حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوعد ما تستعصى به على مجرد التفكير وهي لذلك لا تتطلب تفكيراً ، بل تتطلب مشروعاً هو عمل . فلا غناء بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لا بد من الواقعية الإشتراكية - في هذه الناحية - إلا شياً سطحياً ، انظر : J.P. Sartre : Situation, III. P. 144-163.

فإذا أراد أن يتعرف بعض التعرف على عواطفهم وأخلاقهم ، فذلك لأن كل عاطفة تبدو له مثل خيط يحرك به تلك الدمى وكأنما يتعبد البرجوازي الطموح بكتاب مضمونه فن الوصولية ، أما ما يتعبد به البرجوازي الغني ففن السيطرة بالبرجوازية تعد الكاتب خبيراً ، وتضيق به ، وترهبه حين ينطلق مفكراً في النظام الاجتماعي . وكل ما تتطلبه منه أن يقاسمها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية . وهكذا عاد الأدب - كما كان في القرن السابع عشر - مقصوراً على التحليل النفسي على أن هذا الجانب النفسي كان دعوة تطهيرية إلى الحرية في أدب « كورني » و « باسكال » و « فوفنارج »^(١) ولكن التاجر يحترس من حرية عملائه ، وكذلك يحترس المحافظ من حرية وكيله . وكل ما يتطلع إليه هؤلاء هو التزود بنصائح للسلوك لا مجال للطعن فيها ، ليغروا بها الناس ويحكموهم ، فيجب تيسير حكم الإنسان تيسيراً أكيداً بوسائل هينة وبالاختصار يجب أن تكون القوانين التي تتحكم في النفس حاسمة لا استثناء فيها . والحاكم البرجوازي لا يؤمن بحرية الإنسان أكثر مما يؤمن العالم بالمعجزة . وبما أن خلقه نفى فالدافع النفسي للحرية المطلقة ، بل عرض قوانين نفسية متحركة فيه على قراء محكومين إنها مثله .

فالمثالية الذاتية والنزعة النفسانية ، والحتمية ، ومذهب المنفعة ، وروح الجد (كما في باسكال) هي الأمور التي كان على الكاتب البرجوازي أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شيء . فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبحث مافي العالم من كثافة وغرابة ، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضماً - ولا يطلب منه كذلك العثور في أبعاد أغوار حرته على أعماق ما في القلب من حركة ، ولكن مطابقة « تجربته » على تجارب الآخرين . فكتبه تجمع - في وقت معاً - بين كونها قوائم إحصاء لما اختص به البرجوازيون ، وتقارير خبير نفسي يرمى إلى التأسيس لحقوق الصفوة إلى البرهنة على مافي النظم من حكمة ، ووسائل صغيرة في آداب المراسم والعادات ، ونتائج بحوثه فيها مقرر سلفاً . فقد حددت له سلفاً درجة التعمق في البحوث ، واختيرت له الدواعي النفسية ، وأخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة . ولم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة ، فهو يستطيع أن يشتري كتبه مغمض العينين . ولكن الأدب بذلك قد أغتيل اغتيالاً . فنذ « إميل

(١) Vauvenargues (١٧١٥ - ١٧٤٧) من علماء الأخلاق الفرنسيين ، وهو في تفاؤله على ثقة بالقلب الإنساني وما يعمه من عواطف وقد أثر في الرومانتيكية بفلسفته العاطفية .

أوجيه»^(١) حتى «مارسيل بريلقو»^(٢) و«إدمون جالو»^(٣) = مع من يندرجون فيهم من «دوما الابن»^(٤) و«بايرون»^(٥) و«أهني»^(٦) و«بورديو»^(٧) - وجد مؤلفون ليقعوا عقد الصفقة ، وليبلغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع بأسمائهم ، إذا صح لي هذا التعبير ، ولم يكن من باب الصدفة أنهم ألفوا كتباً غثة ، فإذا كانت لهم موهبة ، كان عليهم أن يستروها .

ولكن الخبرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع . وقد أنقذ هذا الرفض الأدب من الواد ، على حين ثبت معاملة مدى نصف قرن . فمنذ عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤ وكانت وحدة جمهور الكاتب أساسها دافعاً له للكتابة على حسب مبدأ يضاد به جميع قرائه . وكان يبيع - على الرغم من هذا - كل ما ينتج ، ولكنه كان يحتقر من يشترونها ويحاول جاهداً أن يخيب آمالهم فيه . وكان من الأمور المقررة لدى الكاتب أن يظل مغموراً لا مشهوراً ، وأن النجاح - إذا واثق الفنان مرة في حياته - فإن مرد ذلك سوء تفاهم . وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفاً لا يصطدم مع قرائه صداماً كافياً ، أضاف إليه مقدمة يسهم فيها . وكان هذا العراك الجوهرى بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأدب . ففي القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام ؛ وكان المؤلف في القرن الثامن عشر يتصرف في جمهورين كلاهما جمهور فعلى له ، وكان له الخيار في الاعتماد

(١) Emile Augier (١٨٢٠ - ١٨٨٩) كاتب فرنسى ، له مسرحيات ما بين ملاه ودراما ذات طابع اجتماعى ، يدافع فيها عن مبادئ الخلق البرجوازي ، منها «صهر السيد بواريه» ، و«الوقحون» ، و«الفتاة المغامرة» ... وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية .

(٢) Marcel Prevôt (١٨٦٢ - ١٩٤١) كاتب من كتاب القصة الفرنسيين ؛ ومن قصصه : «أنصاف العذارى» و«رسائل نسوية» وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية .

(٣) Edmond Jaloux (١٨٧٨ - ١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة ، وناقد أدبى ، من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٤) Alexandre Dumas Fils (١٨٢٤ - ١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة ، ثم كرس كل جهده للمسرح ، وقصصه ومسرحياته محكمة البناء ، يدافع فيها عن قضايا اجتماعية . ومن أشهر قصصه «غادة الكاميليا» و«مسألة المال» و«الفريية» ... وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٥) Ed. Pailleron (١٧٤٤ - ١٨٢٦) من مؤلفى المسرحيات ، وفي ملامحه روح فكاهة جذابة . ومنها ملهاته : «عالم الضيق» و«الشرارة» - وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٦) Ohnet (١٨٤٨ - ١٩٢٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية .

(٧) Henri Bordeaux كاتب من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ويهتم في قصصه بالأسر التي لا يربطها رباط قوى من عقائد دينية وعلاقات القرابة . ومن أشهر قصصه : «الخوف من الحياة» (١٩٠٢) و«الثلج على الأقدام» (١٩١٢) و«الخرزان» (١٩٣٤) ، وهو عضو في الأكاديمية منذ عام ١٩١٩ .

على أحدهما دون الآخر . وكانت الرومانتيكية في أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه ، يبعثها لهذه الثنائية في الجمهور ، واعتمادها على الارستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة . ولكن بعد عام ١٨٥٠ لم تبق وسيلة لإخفاء التناقض العميق الذي تعارض به المذهب الفكري البرجوازي مع مطالب الأدب . وفي نفس الوقت أخذ يظهر في الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إيمكاني يتوقع أن يوحى له الكاتب بحقيقته ذلك أن الدعوة إلى مجانية التعليم والإلزام به كانت قد تقدمت بعض التقدم ، فما لبثت الجمهورية الثالثة أن منحت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة . فماذا يفعل الكاتب ؟ هل يختار عامة الناس ضد الصفوة ، فيحاول من جديد - في سبيل مصلحته - أن يخلق الثنائية في الجماهير ؟

هذا ما يبدو لأول وهلة فكان فيما يكتبه بعض الكتاب إيماء بجمهورهم الإيمكاني ، بفضل الحركة الفكرية الكبيرة التي اضطرت بها أطراف المناطق البرجوازية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ . وكان هؤلاء الكتاب يصفون على جمهورهم الرضا الصوفي بما يمنحونه من اسم الشعب ، ومصدر السلام . ولكن مهما يكن حبهم له فلا يكادون يعرفونه هذا إلى أنهم - خاصة - ليسوا من سلالة « فجورج ساند »^(١) بارونة دوديفان و« فكتور هوجو » ابن قائد عام من قواد الإمبراطورية ؛ وحتى ميشليه^(٢) - وهو ابن أحد أصحاب المطابع - كان بدوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير في مدينة ليون أو من عمال النسيج في مدينة ليل . فاشتراكيهم - إذا كانوا اشتراكيين - هي نتاج آخر للمثالية البرجوازية . ثم إن الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كان الجمهور الذي اختاروه . وبما كان لهوجو حظ قلما أتيح لغيره من النفاذ إلى كل ميدان ، فهو أحد الأفراد القلائل ، بل ربما كان الشعبي الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب . أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرجوازية ، دون أن يخلقوا لأنفسهم عوضاً عنها من بين جمهور العمال . ويكفي للاقتناع بذلك مقارنة مامنحته الجامعة - وهي ذات طابع برجوازي - من أهمية للكاتب « ميشليه » ، وهو ناثر الطبقة الكبيرة وممثل عبقريتها المشروعة ، وكذلك مامنحته

(١) George Sand (١٨٠٤ - ١٨٧٦) بارونة دوديفان Dudevant ، كاتبة من كتاب القصة الفرنسيين . ومن قصصها « ليليا » و « إنديانا » و « فاديت الصغيرة » و « بحيرة الشيطان » . وقد تحدثنا عن هذه القصص ، ومرماها النفسي والاجتماعي في كتابنا الرومانتيكية ، وفي الأدب المقارن في مواضع متعددة . وكان من بين عشاقها الشاعر الفرنسي « الفريد دي موسيه » ومن أجلها كتب كثيراً من قصائده ، ثم لياليه الشهيرة .

(٢) Michelet (١٧٩٨ - ١٨٧٤) مؤرخ وكاتب فرنسي . انظر لمنهجه الأدبي في التاريخ كتابنا الأدب المقارن وكذا الرومانتيكية .

تلك الجامعة « تين »^(١) الذي لم يكن سوى متفهب مهين ، أو « رينان »^(٢) الذي يبين « أسلوبه الجميل » عن الأمثلة المتوقعة للإسفاف والقبح وقد تركت البرجوازية ميشليه يكابد من خواطره غير المثمرة ، كأنه منها في مطهر لأجزاء فيه . « فالشعب » الذي كان قد أحبه ظل يقرؤه بعض الوقت ، ثم رمى به انتصار الماركسية إلى النسيان . وبالجملة : كان أكثر هؤلاء الكتاب ضحايا ثورة فاشلة علقوا بها سمعتهم ومصيرهم . وليس منهم - فيما عدا هوجو - من ترك في الأدب أثراً يذكر .

وقد نكص الآخرون على أعقابهم أمام توجسهم من تغير المجتمع ، إذ لو حدث هذا التغير لهوى بهم سريعاً إلى الأعماق ليغوصوا فيها كأنما شددت أعناقهم بأحجار . ولم يكن لتعوزهم الأعداء ، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بعد لمثل تلك الدعوة ، ولم يكن يربطهم بالعمال أى رباط فعلى ، فلم تكن تلك الطبقة المهضومة بمستطاعة أن تستغرقهم فيها ؛ إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم ، وظلت عزيمتهم في الدفاع عنها في منطقة التجريد . وأياً كان إخلاصهم فقد جعلوا « يطلون » على أنواع من الشقاء ربما فهموها برؤوسهم ، دون أن يحسوها بقلوبهم . وقد هبطوا دون طبقتهم التي انحدروا منها أصلاً ، وسيطرت على أفكارهم ذكرى ثراء في العيش كان عليهم أن يحرموه على أنفسهم ، فكانوا على خطر تكوين « طبقة من العمال ذات ملبس أنيق » على هامش طبقة العمال الحقيقيين ، تستهدف لأن تكون مربية لدى العمال ، مشنوءة من البرجوازية ، مطالبها مستملاة من الحدة والضعينة أكثر مما يملها الكرم ، فهي تقف أخيراً موقف العدا من هؤلاء [٤] وأولئك . هذا إلى أن في القرن الثامن عشر لم تتميز الحريات الضرورية التي يطالب بها الأدب من الحريات السياسية التي يتطلع المواطن إلى الحصول عليها . فبحسب الكاتب - ليكون ثائراً - أن يكشف عن طبيعة فنه في ذاته ويجعل من نفسه ترجماً لمطالبة النظرية . فالأدب ثوري حين تكون الثورة التي في دور الإعداد ثورة برجوازية . إذ أن أول ما يكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحى بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية . ولكن الحريات النظرية التي يدافع عنها الكاتب في مقالاته والقصص والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال . فهؤلاء لا يفكرون في

(١) Hyppolyte Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣) المؤرخ الكاتب الفيلسوف ، صاحب نظرية في النقد الأدبي شرحناها ونقدناها في كتابنا الأدب المقارن ، مع موجز لفلسفته العامة التي أثرت تأثيراً كبيراً في البرناسية والواقعية الأوروبية ، انظر كتابنا السابق الذكر .

(٢) Renan (١٨٢٣ - ١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسي له كتب كثيرة منها : « حياة عيسى » و « مستقبل العلم » و « أصول المسيحية » و « التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية » . انظر كتابنا السابق الذكر .

المطالبة بالحرة السياسية التي يتمتعون منها بحظهم ، وما تكن الأحوال ، ما لا يولد أن

الآونة ، على حين أن ما يتطلبونه جد مختلف عن هذه الحريات التجريدية . فهم يتطلبون تحسناً حالتهم المادية ، وتطلبون كذلك - على نحو أعمق وأشد غموضاً - القضاء على

استغلال الإنسان ، وسترى - فيما بعد - أن هذه المطالب نفسها هي من جنس المطالب

عبارة عن التعدد في الوحدة . فكانت الغاية هي التمكن فنياً من تصوير الألوان المتغيرة في الشيء الواحد ، وفرض وحدة صارمة عليها عن طريق الأسلوب . وليس للأسلوب الفني سوى هذا المعنى عند الأخوين : « جونكور »^(١) : فهو عندهم طريقة خاصة لتوحيد المواد كلها وتجميلها ، حتى المواد الأكثر جمالاً . فكيف يستطيع امرؤ ، إذن . أن يدرك إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطالب الطبقات الدنيا ومبادئ فن الكتابة ؟ ويبدو برودون^(٢) فريداً في تنبئه بتلك العلاقة ، وماركس طبعاً ؛ ولكنها لم يكونا من الأدباء . فكان الأدب - ببقائه مستغرقاً في كشفه عن استقلاله - هو في نفسه موضوع خاصة . ومرت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه ؛ فأخذ يجرب طرقه ، ويحطم قوالبه القديمة ، ويحاول تحديد قوانينه الخاصة عن طريق تجريدي ، ويصوغ قواعد فنية جديدة ؛ وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الجالية للمسرحية والقصة والشعر الحر والنقد اللغوي ، لو أن الأدب كان قد اكتشف مضموناً خاصاً له لكان عليه أن يتخلص من التفكير في ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون . ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتاب لجمهور إيمكاني لكان عليهم أن يوفقوا بين فهم وما يمكن أين تفتح له العقول من حولهم ، وذلك مما يتحكم في فهم على الخارجية عنه ، لا على حسب جوهره الخاص به . ولو أن الكتاب نحو ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن الأشكال الخاصة بالقصص والشعر ، بل وبإقامة الحجج ، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم . ولبدا الأدب ، والحالة هذه ، مستهدفاً للوقوع في خطر الاستسلاب^(٣) .

ولهذا أبي الكاتب - عن طيب قصد - أن يمتن الأدب بالتوجه به إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص . لكنه لم يتبين الشقاق الذي يقع بين الثورة الفعلية التي تحاول النشوء وبين الألاعيب المحددة التي يستسلم لها . وكانت جموع الدهماء هي التي تتطلع إلى

(١) Goncourt هما الأخوان : إدمون (١٨٢٢ - ١٧٩٦) وجول (١٨٣٠ - ١٨٧٠) . كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية ، وكانا يشتركان في المؤلفات . ومن قصصهما : « جرميني لاسيرتو » و « رينيه موبيرين » ولهما دراسات في فن القرن الثامن عشر . وفي فرنسا أكاديمية تحمل اسميهما .

(٢) Prudhon (١٨٠٩ - ١٨٦٥) من أتباع سان سيمون الذين كانوا أول الدعاة لفلسفة اشتراكية في القرن التاسع عشر . وهم يدعون إلى مجتمع لا يعتمد فيه الفرد على ما يملك ، بل على ما يبذل من جهد . وهؤلاء على طرف النقيض من دعوة ماركس وكتاب « برودون » المسمى : « مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية » (١٨٦٥) يقرر أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ .

(٣) الاستسلاب Aliénation أن يكون الشيء غير نفسه ، بأن يستبد به الغير ، أو يستولى عليه فيحوله إلى

الحكم هذه المرة ، وليست لهم ثقافة ، ولا تتوافر لديهم أوقات فراغ ، فكل ثورة أدبية مزعومة تمنع في السمو بالنواحي الفنية تجعل كل المؤلفات التي تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقدورهم ، فتخدم بذلك النزعة الاجتماعية المحافظة .

كان مما لا مفر منه ، إذن ، عودة الكتاب إلى جمهور البرجوازيين . فقد يفتخر الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة ، ولكنه - برفضه اتخاذ مكان له في طبقة دنيا - يحكم على تلك القطيعة أن تبقى في منطقة الرمزية : إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرجوازيين بمظهره في ملبسه وطعامه وأثاثه وعاداته ، ولكنه لا يمثل في دورة تلك الطبقة . فالطبقة البرجوازية هي التي تقرأ له ، وهي وحدها التي تعوله ، ولها التصرف فيما ينتظره من مجد . وعبثاً ما يحاول الابتعاد منها لينظر إليها جملة ، لأنه لو أراد الحكم عليها ، فعليه ، أولاً ، أن يخرج منها ، ولا سبيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربه أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بمصالحها . وبما أنه لا يحزم في ذلك أمراً ، فهو يجامع نفسه في سوء نية ، لأنه يعلم ولا يزيد - في الوقت نفسه - أن يعلم من أجل من يكتب . ويتحدث الكاتب ماشاء عن العزلة ، وبدل أن يواجه التبعة في أمر الجمهور الذي اختاره لنفسه عن موارد ، ويزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله ، فيجعل من الكتابة مهنة ميتافيزيقية ، أو صلاة أو محاسبة للضمير ، أو أى شئ آخر سوى أنها عملية اتصال بالناس . ومن المؤلف أن يشبه نفسه بمن يتخبطه الشيطان من المس ، لأنه إذا كان يتقياً العبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية ، فهو - على الأقل - لا يوجد بها . ولكن هذا لم يمنعه من العناية بإصلاح ما يكتب . وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة البرجوازية بالسوء ، حتى إنه لا يجادل في حقها في الحكم . بل الأمر على النقيض من ذلك . فقد اعترف لها صريحاً بذلك الحق «فلوبير» ، إذ بعد ثورة «الكومون»^(١) ، ثار في نفسه فزع خطير ، ففاضت رسائله بسباب مقذع ضد العمال [٦] . والفنان الغائص في بيئته لا يستطيع إصدار حكم موضوعي عليها ، وليست موضوعات استنكاره سوى حالات نفسية لا أثرها ، لذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرجوازية طبقة اضطهاد ، وفي الحق لم يعدها قط ، طبقة من الطبقات ، بل جنساً من الأجناس الطبيعية ، فإذا غامر بوصفها ، فإنما يقوم به في عبارات مقصورة على حالته النفسية لا تتعدها . وهكذا سار الكاتب البرجوازي والكاتب الرجيم على طريقة واحدة ، لا فرق بينهما سوى أن الأول يصدر عن نفسية بريئة والثاني

(١) La Commune سلطة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسيين لها وثورته ١٨ مارس عام ١٨٧١ - وانتهت بحصار جديد لباريس قام به الجيش النظامي في ٢٨ مايو من نفس السنة .

عن نفسية آتمة . عندما يصرخ فلوبيير مثلاً بأنه « يسمى برچوازيّاً كل من يفكر في خسة » ، فإن تعبيره في تعريفه للبرچوازي تعبير ذاتي ومثالي ، أي في مدى ما يرى من حدود مذهب فكري يزعم هو استنكاره . ومن هذه الناحية ، قد أدى خدمة قيمة للبرچوازية ، إذ أعاد المتمردين إلى القطيع ، وكذلك القلقين في أماكنهم الاجتماعية ، الذين هم على خطر المضى إلى طبقة العمال ، موهما إياهم بأن المرء يستطيع - بما يأخذ به نفسه من تهذيب ذاتي - أن يسلب البرچوازي - من حيث هو - كل ماله من صفات ؛ حتى إذا مارسوا في خلواتهم نوعاً من التفكير النبيل ، استطاعوا أن يظلوا متمتعين بأموالهم وامتيازاتهم في راحة من الضمير على حين لا يزالون يسكنون في مساكن البرچوازيين ، ويتمتعون بما يتمتع به البرچوازيون من دخل ، ويغشون النوادي البرچوازية ، إذ ليس كل ذلك مظهر . فقد سموا على فئتهم بنبل عواطفهم .

وبهذا يسّر الكاتب لإخوانه حيلة تسمح لهم على أية حال بالاحتفاظ براحة الضمير ، إذ أن سمو النفس له مجاله المفضل في ممارسة الفنون .
وخلوة الفنان زائفة من جهتين : فهي لا تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب ، بل تشف كذلك عن تكوين جديد لجمهور من المتخصصين . وما دامت حكومة الناس والأموال قد تركت للبرچوازيين فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية ، وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتاب . فكان جمهور « ستاندال » يتمثل في « بلزاك »^(١) ، وجمهور « بودلير »^(٢) في بارباي دور فيلي^(٣) ؛ وبودلير بدوره يمثل جمهور « بو »^(٤) . واكتسب النوادي الأدبية مظهراً مدرسياً غامضاً ، وأضحى حديث الأدب « فيها همساً في إجلال لا حدود له ، وجرت فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بمتعة فنية من موسيقاه أكثر مما يحظى الكاتب من كتبه . وأضحى الفن مقدساً بقدر انصرافه عن الحياة . بل استن نظاماً صار به الفنانون مجتمعاً من القديسين فكان القوم يمدون يدهم - عبر الأجيال - ليصافحوا « سر

(١) Balzac (١٧٩٩ - ١٨٥٠) رائد الواقعية الأوروبية في الأدب ، ويطلق على مجموعة قصصه الملهاة

الإنسانية . وانظر كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٢) Baudelaire (١٨٢١ - ١٨٦٨) رائد الرمزيين ، وهو كذلك من كبار النقاد ، انظر النقد

الأدبي الحديث .

(٣) Bardey d'Aurville (١٨٠٨ - ١٨٨٩) شاعر وناقد وكاتب من كتاب القصة الفرنسيين .

(٤) Edgar Allan Poe (١٨٠٩ - ١٨٥٢) شاعر وناقد أميركي ، به تأثير بودلير تأثراً عميقاً .

فانتس «^(١) رابليه» «^(٢) دانته» «^(٣)». منضمين لهذه الجماعة الشبيهة بجماعات الرهبان . فهذه الطبقة من الكتاب - بدلا من أن تكون هيئة منظمة فعلية محددة مكانياً - أصبحت مؤسسة وراثية ، أو نادياً كل أعضائه موتى إلا واحداً هو آخرهم تاريخياً ، يمثل الآخرين على الأرض ، وفيه تختصر المدرسة كلها .

وهؤلاء المحدثون في العقيدة الذين اختاروا لهم قديسين من أهل العصور السالفة لهم كذلك حياتهم المقبلة . وقد أدى الخلاف بين ماهوزمى وماهوروحى إلى تعديل بعيد الغور في فكرة الكاتب عن المجد الذى يتطلع إليه : ففي عهد راسين لم يكن المجد ثأراً لكاتب مهضوم الحق بقدر ما كان امتداداً طبيعياً للفوز في مجتمع ثابت الدعائم . ولكنه تحول في القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتعويض شامل . وهذه الكلمات الشهيرة : « سأكون مفهوماً عام ١٨٨٠ » «^(٤)» ، « سأكسب قضيتى في الاستئناف » تدل على أن الكاتب لم يفقد رغبته في ممارسة عمل عالمى ذى أثر في نطاق مجتمع صحيح . وبما أن هذا العمل غير ممكن في الحاضر ، إذن لم يبق سوى اللجوء - في مستقبل غير محدود - إلى أسطورة التعويض الذى سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجهوره ، على أن هذا كله ظل غامضاً كل الغموض : فليس من بين هؤلاء المولعين بالمجد من تسائل في أى نوع من المجتمعات سيتيسر له الحصول على جزائه . وحسبهم أن لذهم الحلم بأن أحفادهم سيفيدون بما يظفرون به من حياتهم في عالم لاحق أو غل في الشيخوخة من عالمهم ، فيكون ذلك أدعى لطيب خاطرهم . وهكذا كان « بودلير » . وهو الذى لم يضيق ذرعاً بمواقفه المتناقضة ، فغالباً ما كان يضمم جراح كبريائه باعتداده بما سيلاقى من شهرة بعد موته ، على الرغم من اعتقاده في أن المجتمع قد دخل في فترة انحلال لن تنتهى إلا باختفاء الجنس البشرى .

كان الكاتب ، إذن ، ينتمى في حاضره إلى جمهور من المتخصصين ، وقد وقع - فيما

(١) Cervantès (١٥٥٧ - ١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد : دون كيكخوته ، وقد ترجم الجزء الأول منه إلى اللغة العربية . وكان لقصة دون كيكخوته ومقدمة المؤلف لها تأثير كبير في تطور القصة الأوروبية فيما بعد . وقد لخصناها ، وشرحنا وجوه تأثيرها في كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

(٢) Badelais (ولد حوالى ١٤٩٤ ومات عام ١٥٥٣) النموذج الكامل لأصحاب النزعة الإنسانية في عصر النهضة الذين أرادوا الإفادة من الثقافة اليونانية في تجديد أفكار عصرهم ومثله الخلقية والفلسفية . وهو طبيب وكاتب ، يث فلسفته في ثنايا قصصه المرحة . ومن قصصه الشهيرة جار « جاتوا » و « بانتاجروئيل » .

(٣) Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) كاتب وسياسى إيطالى . شهير بملحمته الخالدة : الكوميديا الإلهية . وقد لخصناها وبيننا وجوه تأثيرها بالثقافة الإسلامية على حسب أحدث البحوث في كتابنا : الأدب المقارن .

(٤) كلمة مشهورة لستاندال .

يتعلق بماضيه - عقداً مع عظماء الموتى ؛ واصطنع لمستقبله أسطورة المجد ؛ فلم يهمل شيئاً في أمر انتزاع نفسه رمزياً من طبقته . فهو في الهواء ، غريب عن عصره ، مستوحش مستحق للعة . وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية واحدة : هي التحاقه بمجتمع رمزي . له صورة الطبقة الارستقراطية في النظام القديم ؛ ومألوف في التحليل النفسي أطوار التوفيق بين حالي الكاتب قديماً وحديثاً ، ولنا في الأفكار الفنية منه أمثلة كثيرة : فالمرضى الذي كان في حاجة كي يهرب إلى مفتاح الملجأ ، قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح . وكذلك الكاتب ، الذي كان في حاجة إلى صلوات الكبراء لكي ينتقل من طبقته ، انتهى به الأمر إلى الاعتقاد بأنه قد تمثلت فيه طبقة النبلاء كلها ، وبما خاصة طبقة النبلاء أنها طفيلية ، فقد اختار الكاتب لحياته أسلوباً هو الفخر بأنه طفيلي . وسيجعل من نفسه شهيداً للاستهلاك المحض . وهو كما قلنا ، لا يرى أية مساءة في الانتفاع بأموال الطبقة البرجوازية ، ولكن على شرط إنفاقها ، أي تحويلها إلى أشياء لا تنتج ولا تفيد ، فهو يحرفها ، إذ أن النار تطهر كل شيء نوعاً من التطهير . هذا إلى أنه لم يكن دائماً على ثراء ، وهو في حاجة إلى أن يحيا حياة طيبة ، ولذلك استن لنفسه حياة عجيبة : تجمع بين العسر والإتلاف ويقول فيها الاستهتار المقصود رمزاً لما حرمه من كرم الجنون . ولا يجد خارج نطاق الفن نبلا إلا في ثلاثة في الحب أولاً ، لأنه عاطفة غير ذات جدوى ، ولأن النساء - كما يقولون « نيتشه » - لعبة ، وفي الأسفار كذلك ، لأن المسافر شاهد دائم على ما يرى ، يمضي من مجتمع لآخر دون أن يظل أبداً في واحد منها ، ثم هو مستهلك غريب في مجتمع عامل ، فهو بذلك صورة للطفيلية ذاتها ثم في الحرب أحياناً ، لأنها استهلاك فسيح الجوانب للناس والأموال

ونجد عند الكاتب ما كان في المجتمعات الارستقراطية من تهوين لشأن المهن : فهو لا يكتفي ببقائه غير نافع - شأنه في ذلك رجال الحاشية في النظام القديم - ولكنه يريد ، لو يستطيع ، أن يدوس بقدميه العمل النافع ، وأن يحطم ويحرق ويفسد ، مقلداً حرية الاستهتار من الأمراء الذين كانوا يمشون بمواكب صيدهم في حقول القمح الناضج . وكان الكاتب ينمي فيه هذه الدوافع الهدامة التي تحدث عنها « بودلير » في أقصوصته الثرية التي عنوانها : « الزجاج » (١) .

(١) في هذه الأقصوصة يحكي بودلير كيف استدعى هو بائع زجاج ليصعد إليه من الشارع حتى الشقة التي يسكن فيها ، وكيف تحمل هذا البائع البائس مشقة صعوده . ولم يكن جزاؤه إلا أن حطم بودلير زجاجه في استهتار وسخرية ، كأنه يسخر به من العصر كله .

ومالبت أن أحب على الأخص الأدوات التي أسئ وصفها ، القاصرة عن أداء مهمتها ، أو التي لم تعد صالحة للاستعمال ، وقد غدت نصف مفقودة بمآلاته الطبيعية فهي صورة هزلية لصفة الآلية . ولم يكن من النادر أن يعد الكاتب حياته الخاصة أداة ينبغي أن تحطم ، وهو فاقدتها على أية حال ، ويقامر بها ليخسر ، فكل من الخمر والأدوية السيئة صالح للوصول إلى غرضه . ومن الطبيعي ، إذن ، أن يكون الجمال محصوراً في إنعدام النفعية إنعداماً كاملاً . وجميع المدارس الأدبية - منذ الفن للفن حتى الرمزية ، بما في ذلك الواقعية والبارناسية - متفقة على شيء واحد هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك المحض . فالفن لا يلقي شيئاً من المعلومات ولا يعكس أي مذهب في الحياة ، ويتحاشى ، على الأخص ، أن يكون خلقياً . فقبل أن يكتب ذلك « أندريه جيد » بوقت طويل ، كتب فلوير « و « جوتيه »^(١) و « الأخوان » جونكور » و « رينار »^(٢) و « موباسان » على طريقتهم الخاصة قائلين : « بالعواطف الطيبة ينتج المرء الأدب الغث » .

والنزعة الذاتية تدفع إلى المطلق ، وهو شبيه بالألعاب النارية [الصواريخ] التي تتلوى فيها الفروع السود من كرم أدوائهم ونقائصهم لتحترق فيها وهم - برقودهم في غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الانفرادي - يتجاوزون حدود هذا العالم ، ويمحونه في سخط يكشف عن « أماكن أخرى » وراء هذا العالم . ويبدو لهم أن في قلوبهم خاصة غريبة تكفل للصور التي يرسمونها أن تظل مجدبة كل الجذب . وآخرون منهم يقيمون من أنفسهم شهوداً عدولاً على عصرهم ، ولكنهم يرتفعون بالشهادة والشهود إلى معناهما المطلق . ويتقدمون إلى السماء بصورة المجتمع المحيط بهم . فحوادث العالم - في ذلك الأدب - ذات مظهر موحد ، تبدو فيه أسيرة شباك الأسلوب الفني . فلها بذلك طابع الحيدة . فتبدو وكأنها « الوضع^(٣) بين أقواس » . فالواقعية هي نوع من « للوضع بين أقواس » . والحقيقة

(١) Théophile Gauthier (١٨١١ - ١٨٧٢) شاعر وصحفي وناقد فرنسي ، ومن رواد مذهب الفن للفن .

(٢) Jules Renard (١٨٦٤ - ١٩١٠) من كتاب القصة الفرنسية الذين لهم شيء من طابع الرمزية .

(٣) إشارة إلى عملية الوضع بين قوسين في مذهب الظاهرات للفيلسوف الألماني هوسرل . ويراد به عزل مضمون من المضمونات الفكرية ، بحيث يتمتع المرء بالنسبة له عن اتخاذ أي وضع من أوضاع الوجود « فكل ما يوضع بين قوسين من الشيء موضوع الفكرة يبدو من جانب الشخص كأنه تعليق للحكم ، فالبدآن معناهما واحد في مسلك الوعي المنطقي . ومبدأ الوضع بين أقواس يطبق خاصة في دراسة الظاهرات على العالم الموضوعي في جملة . وهذا المبدأ لا يلغى شيئاً من العالم ، ويدع لنا حياله الاحتفاظ بعقائدنا النفسية . وفرق بينه وبين الشك الديكارتي الذي يعد زائفاً كل شيء يستطاع تصور أقل شك فيه ليحاول إقناعنا بأن ما نعه حقيقة ليس سوء وهم .

المستحيلة الوقوع تعود هنا إلى الجمال ، كما في قول بودلير : « جميلة مثل حلم من حجر »^(١) . والمؤلف - بوصفه كاتباً - ، والقارئ - بوصفه قارئاً - ليس كلاهما - بعد - من هذا العالم ، إذ تحولا إلى نظرات تجريدية محضة ، وأصبحا ينظران إلى الإنسان من خارجه ، محاولين أن يتخذا في شأنه وجهة نظر الفراغ المطلق . ولكنني أستطيع أن أتعرف - بعد ذلك في هذا الوصف - أخص خصائص الذاتية . وإذا كانت القصة التجريبية محاكاة للعلم ، ألم يكن من الممكن أن تصير نافعة مثل العلم ، فيكون لها مثله نواحي التطبيق الاجتماعية ؟

ويتمنى المتطرفون - فرعاً من أن يستخدمهم المجتمع - ألا تستطيع كتبهم تنوير القارئ حتى في شئون قلبه ذاتها ، فيأبون أن ينقلوا إليه تجاربهم ، ويصير العمل الأدبي ، في عاقبة أمره ، لا تبرير له كلية إلا إذا برئ براءة مطلقة من جانبه الإنساني . ومرد ذلك أخيراً إلى الأمل في خلق أدب تجريدي هولب الترف والإسراف ، غير قابل للانتفاع به في هذا العالم ، لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكر بشيء فيه ، ويدرك أهله أن الخيال هو الحاسة المجردة من كل قيد ، ووظيفتها جحود الواقع ، وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض العالم . وهنا نزعة التصنع البالغ أشده كما عند « ديزسانت »^(٢) . وهنا كذلك اضطراب الحواس اضطراباً له قواعده ، وأخيراً هدم اللغة هدماً منظماً ، ثم هناك كذلك الصمت ، صمت من ثلج ، في مؤلفات « مالارميه » - أو صمت « مسيو تست » الذي يعد كل نوع من الاتصال بالآخرين رجساً .

والحد الأقصى لهذا الأدب البراق الزائل هو العدم ، هذا هو حده الأقصى وجوهره الخالص : إذ أن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها إيجابي ، بل هي جحود كلي للسلطة

(١) البيت الأول من قصيدة : الجمال لبودلير في ديوانه : أزهار الشر ، وترجمته : « أنا جميلة أيها الفنانون ،

مثل حلم من حجر » انظر : Baudelaire : Fleurs du Mal XVII.

(٢) ديزسانت Des Esseintes بطل قصة : « بالعكس » A Rebours التي ظهرت عام ١٨٨٤ للكاتب

الفرنسي ويسمانس Huysmans (١٨٤٨ - ١٩٠٧) وهو فيها رمزي . وبطله هذا يمثل عقلية الانحطاطيين في ملكه (انظر هامش ٧١) . فهو مرهق الأعصاب ، ينشد شفاءه في حياة الترف البعيد عن الإغراق في التكلف ، ثم في الشهوات ، ويزيد إرهاقه حتى يصاب بالجنون . ويرى أن ثقافته ودراساته قدرته إلى الإفلاس واليأس ، فلم يعد له ملجأ سوى العقيدة .

الزمنية . في العصور الوسطى كانت السلطة الزمنية غير جوهرية إذا قيست بالروحية ، ولكن حدث العكس في القرن التاسع عشر : فكانت الشؤون الزمنية في المكانة الأولى ، والروحية طفيلية غير جوهرية تحاول أن تستهلك الزمنية وتأتي عليها ؛ إذ ترمى إلى جحود هذا العالم أو استهلاكه ، أو جحوده في حين استهلاكه . كان « فلوير » يكتب ليتخلص من ضيقه بالناس والأشياء ، فتحاصر عباراته الموضوع ، وتوقعه في فخها ، وتفقدته الحركة ، وتقصم أوصاله ، وتقفل عليه منافذها ، وتتحجر فتحجره معها ، فهي عمياء صماء لا شرايين فيها ، وليس بها نفس من أنفاس الحياة ، ويفصلها من الجملة التي تليها صمت مطلق ؛ وهي تهوى في فراغ أبدى ، وتجذب معها فريستها في ذلك المهوى الذي لا نهاية له . وتمحى كل حقيقة - عقب وصفها من قائمة الإحصاء ، ليتبعها بالحقيقة التالية . وليست الواقعية شيئاً سوى هذا الطراد المجهد الحزين . فقصد أصحابها الأول هو طلب الراحة . وحيثما مرت الواقعية لا ينبت على أثرها عشب . وقدرية القصة الطبيعية تستحق الحياة ، وتستبدل بالعمل الإنساني في أنواع من الآلية ذات إتجاه واحد . وقلما يكون لهذه القدرية سوى موضوع واحد هو الانحلال البطئ للإنسان ما . أو لمشروع ، أو لأسرة ، أو لمجتمع ؛ ومن المحتم أن تنتهي إلى العدم المحض . فالطبيعة فيها في حالة اختلال من توازن الإنتاج ، يعالجها الكاتب ليزيل هذا الاختلال ، كي تعود إلى توازن الفناء بالقضاء على ما يواجهه المرء من قوى . وعندما يصف لنا الكاتب فوز شخصي طموح ، لا يكون هذا سوى مظهر من المظاهر . وشخصية « الصديق الجميل »^(١) لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل في الماء ، لا يشاهد صعوده بسوى التحلل والذوبان . وعندما اكتشف الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجمال والموت لم تفعل سوى أن برهنت صراحة ، على موضوع أدب نصف القرن كاملاً ، فهناك جمال الماضي ، لأنه لم يعد له وجود ، وجمال الفتيات المحتضرات ، والأزهار الذابلة ، وهناك جمال فيما ينقرض ويتآكل : مثل الأطلال ، وهي الدرجة المثلى للاستهلاك ، وكذلك المرض المبين ، والحب الفتاك ، والفن القاتل ، فالموت في كل مكان : أمامنا وخلفنا ، حتى في الشمس وعطور الأرض ، وما فن « موريس

(١) الصديق الجميل Le Bel Ami لقب الشخصية الأدبية جورج دوروا Duroy بطل قصة : Bel Ami لموباسان ، نشرت عام ١٨٨٥ ، وهو شخصية وصولية ، يصل بعد حياة بائسة إلى عيشة الترف عن طريق صنوف من الحب شائنة ، ويستتر فقره في الثقافة بجسارته ، ويبدى في وصوليته عقلية جافة وخلقاً شرساً لا يرحم . ويقول موباسان إنه هجا في قصته هذه البيئة الصحفية والسياسية والمترفين في عصره .

باريس (١) « إلا تأمل في الموت : فلا يكون الشيء جميلاً إلا إذا كان « قابلاً للاستهلاك »
أى أنه يفنى في حين يتمتع به .

والوحدة الزمنية التي تتناسب - على الأخص - مع مثل هذه الملامح الملكية إنما هي
اللحظة ؛ لأنها تمر ، ولأنها في نفسها صورة الأبدية ، وهي بمثابة جحود للزمن الإنساني
ذو الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ . والحاجة ماسة إلى زمن طويل للبناء ، ولكن
لحظة واحدة كافية لأن يلتقي بكل شيء إلى الأرض . حين ينظر المرء - على ضوء هذا
الإدراك - في إنتاج « جيد » لا يستطيع أن يقاوم فكرته في أنه إنتاج يختص به الكاتب
المستهلك . وماذا يكون ذلك الأدب الذي لا مقابل له إذا لم يكن وليد قرن مثلت فيه
الطبقة البرجوازية دورها ، مع تحكم مؤلف من السراة المتعطلين . ومن المدهش أنه يستعير
أمثله لشخصياته من الاستهلاك : ففيلوكيت (٢) يسلم قوسه ، والثرى ذو الآلاف مبذر
غاية التبذير في أوراقه المالية ، و« برنار » يسرق ، و« لافكاديو » (٣) يقتل ، و« مينالك » (٤)
يبيع أثاث منزله .

وتمضى هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى : فسيكتب بريتون (٥) بعد عشرين عاماً
يقول : « أبسط مظهر للعمل السيرياى هو النزول إلى الشارع بمسدس في اليد ، وإطلاقه
على الجمهور على سبيل الصدفة ، وبقدر ما يستطيع » . وهذه في نهاية الشوط لمراحل

(١) Maurice Barrès (١٨٦٢ - ١٩٢٣) ولوع بالتحاليل النفسية ، ووصف ذاته ، ثم وصف الطبيعة
والموتى في قصصه . ومن قصصه : « من الدم » و « اللذة والموت » و « عدو القوانين » وكان عضواً في الأكاديمية
الفرنسية .

(٢) فيلوكتيت Philoctète يقصد المؤلف هنا قصة نشرها أندريه جيد عام ١٨٩٩ ، وهي تدور حول
أسطورة فيلوكتيت أحكم الرماة في حرب طروادة ، وقد أصيب ببعض سهامه هو نفسه ، فنتن جرحه حتى
تركه أصحابه بائساً ، وبعد عشر سنين يعلم اليونانيون أنه لاجئة من حرب طروادة إلا بسهام فيلوكتيت ،
فيذهبون إليه ، وقد نجا بمعجزة . ويتحاليون كى يسامح أصحابه الذين هجروه . وقد ألفت من قبل مسرحيات
عديدة في الموضوع ، أولها مسرحية لسوفوكليس تحمل نفس الاسم . ولكن أندريه جيد يتخذ من الموضوع
دعاية لخلق الذى يدور على قطع كل علاقة للمرء بغيره ، حتى يعيش في سلام روحى تام . وقصته في صورة
حوار بالغ المدى في بلاغته .

(٣) لافكاديو بطل قصة : كهف الفاتيكان Cave du Vatican ظهرت عام ١٩١٤ .

- وفيها يمثل البطل الفكرة التي اشتهر بها في أدبه أندريه جيد ، وهي العمل المجانى أو الذى لا مبرر فىأتى
بجرائم ليس لها مبرر سوى الاستجابة لنزقه . ويقتل صاحبه في أثناء السفر برمييه من نافذة القطار ...

(٤) انظر هامش ص ١ .

(٥) ممن أنسوا حركة السوربالية ، وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

طويلة منطقية في متابعتها : ففي القرن الثامن عشر كان الأدب جحوداً ؛ وفي حكم البرجوازية انتقل إلى حالة السلب المطلق الذي أضف عليه - خطأ - صفات الأقنوم^(١) ، فأصبح طوراً من أطوار الإبادة متعددة براقاً . وقد كتب أيضاً « بریتون » « لا يولى السيرياىلى عناية كبيرة . . . لكل ماليست غايته تلاشى الفرد ليصير داخله مشرقاً في عمى ، بحيث لا يكون هذا الإشراق روحاً من الثلج بقدر ما هو روح من نار » . ولم يبق في النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه بنفسه . وهذا هو ما قام به باسم السيرياىلى . فقد كتب الكتاب سبعين عاماً بقصد استهلاك العالم ، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ بقصد استهلاك الأدب : فأسرفوا الإسراف كله في التقاليد الأدبية ، وفي استعمال الكلمات ، فصاروا يلقون ببعضها ضد بعض لتنفجر . وغدا الأدب - بوصفه جحوداً مؤكداً مطلقاً - عدو نفسه ، وبلغ أقصى درجات استحقاكه لوصفه الأدبي ، فاستحكمت بذلك العقدة .

وفي نفس الوقت كان الهم الأكبر للكاتب هو تقرير عدم مسئوليته ، مقلداً بذلك طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاد . فبدأ بوضع حقوق العبقرية لتكون بديلاً من الحق الإلهي في عهد الملكية المستعبدة . والجمال عنده هو الترف في أقصى حدوده ، وهو أكداس من حطب يحترق ، ذو هب يضيء ويأتي على كل شيء ، ويتغذى بكل أشكال الفناء والهدم ، وخاصة بالعذاب والموت ، ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن لذلك الجمال ، وله باسمه حق المطالبة بما هو من طبيعة الجمال ، وحق إثارة شقاء أقاربه عند الحاجة . أما الكاتب نفسه فإنه يحترق منذ زمن طويل ، وقد صار رمادا . والحاجة ماسة إلى ضحايا آخر لتغذية اللهب ، وخاصة من النساء ، فإنهن سيثرن عذابه ، فيجازيهم جزاء وفاقاً ؛ إذ يسبب الشقاء لكل ما يحيط به . فإذا أعوزته الوسائل لإثارة أنواع البلاء ، اكتفى بقبول القرابين . وهناك المعجبون به والمعجبات ، يحرق قلوبهم وينفق أموالهم بدون شكران ولا عذاب من ضمير . يروى « موريس ساكس »^(٢) أن جده لأمه ، وكان لهذا الجده أناتول فرانس ولوع وإعجاب أنفق ثروة طائلة في تأثيث مسكنه المسمى « فيلا سعيد »^(٣) . وحين مات قال أناتول فرانس في تأيينه : « كان مولعاً بالأثاث ! باللخسارة ! » . ويمارس الكاتب الكهنوت في استحواذه على أموال البرجوازي ليحيلها إلى دختان . وفي الوقت نفسه يسمو

(١) أى الصفات الإلهية .

(٢) Maurice Sachs كاتب معاصر .

(٣) اسم للفيلا التي كان يسكنها أناتول فرانس .

بنفسه عن كل مسئولية : وأمام من يكون مسئولاً ؟ وباسم أى مبدأ ؟ لو كان عمله يهدف إلى البناء لأمكن محاسبته . ولكن بما أن عمله يقوم على الهدم المحض ، فإنه يستعصى على الحكم .

وفي نهاية القرن ظل في هذا كله نوع من الاختلاط والتناقض . ولكن في عهد السيريالية - حين استثار الأدب نفسه إلى اقرار القتل - يشاهد المرء أن الكاتب تبع سلسلة من مزاعمه ، سلسلة منطقية ، إذ يقرر صراحة مبدأ براءته الكاملة من كل مسئولية . حقاً لم يوضع الكاتب أسباب هذه البراءة ، بل احتفى في أدغال الكتابة الآلية^(١) ولكن الدواعي واضحة . فأرستقراطية الكتاب الطفيلية استهلاكية محضة ، وظيفتها الدأب على إحراق أموال مجتمع عامل منتج ، ولذا لا يمكن أن تقر بإمكان محاكمتها أمام المجتمع الذى تهدمه . وبما أن هذا الهدم المنظم لا يتجاوز مطلقاً حدود العار ، فمعنى هذا في حقيقة الأمر أن الواجب الأول للكاتب هو إثارة العار . وحقه الذى لا يمارى فيه هو إبرائه من نتائجه .

وقد تركت الطبقة البرجوازية الأمر يسير في مجراه ، مبتسمة لهذا الطيش ، ولا يعينها في كثير أن يحتقرها الكاتب : فهذا الاحتقار ليس أثر يذكر ، مادامت هي جمهوره الوحيد ، وهو لا يتحدث إليها ، وهي موضع سره . وتلك صلة توحد ما بينها . وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب ، فأى خطر ينحشاه البرجوازيون منه في احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازي مسف في تفكيره ؟ هذا ؛ ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة . ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرير فنه في عداته ومعارضته ؛ ومنها يتسلم الأموال التى يسلكها ، ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعى ليستطيع أن يشعر بأنه مستلب ، وبالاختصار : هو متمرّد وليس^(٢) بثائر .

(١) الكتابة الآلية L'écriture automatique وسيلة الكتابة عند الغلاة من السيراليين . يدعون فيها إلى أن يحاول الكاتب أن يكون في حالة سلبية ما أمكن ، ثم يلقي بما يتوارد على ذهنه على الورق ، دون تفكير في موضوع خاص ولا في صياغته . وذلك لإثارة اللاشعور . والاعتراف عن عجائبه التى لا تنتهى . وفيها يتخذ الأدب بمثابة تجربة للكشف عن عجائب اللاشعور . ولا يتسع المجال هنا لشرح فلسفتهم . انظر :

M. Carrouge: A. Breton et les Donnés et Fondamentales du Surréalisme, P. 125 - 189.

(٢) التمرد يكون بطلب المنفعة الخاصة ضد منفعة الأمة أو الوطن أو الطبقة التى ينتمى إليها المتمرّد . أما الثورة فهى طلب تغيير النظام إلى ما هو خير من ضراطلائق . باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الخير الذى يشمل فئة ينتمى الثائر إليها . وفي مكان آخر يطيل المؤلف في أنه لا يقر التمرد ، ولكن الثورة مشروعة . انظر .

J. P. Sartre : Situations, III, Le Mythe de la Révolution

وتصل البرجوازية إلى بغيتها بهؤلاء المتمردين ، حتى ليصل بها الأمر أحياناً إلى أن تجعل من نفسها شريكاً لهم في الجرم : إذ من الخير لها حصر قوى الإنكار والجحود في فن لا طائل من ورائه ، وفي تمرد لا أثر له ، لأن هذه القوى - لو كانت حرة - لاستطاعت أن تكون في خدمة الطبقات المهضومة الحق ؛ ثم إن القراء البرجوازيين يفهمون ما يدعيه الكاتب من مجانية الإنتاج الأدبي . فبينما تلك البراءة في نظر الكاتب هي لب دعوته الروحية ذاتها ، ومظهر البطولة لقطيعته لكل ما هو زمني ، إذ البرجوازيون يعدون العمل المجاني عملاً في جوهره لا مضرة فيه . بل هو مسلاة ؛ وربما يفضلون أدب « بوردو » « وبورجيه »^(١) ، ولكنهم مع ذلك لا يرون بأساً في وجود كتب لا فائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الجادة ، فهى لهم فرصة للراحة هم في حاجة إليها للاستجمام . وهكذا يجد الجمهور البرجوازي أيضاً وسيلة للانتفاع بالعمل الفني حتى في حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطاع الانتفاع به في أمر من الأمور . ونجاح الكاتب مبنى على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين . فمن الطبيعي - وقد طاب له أن يظل منكوراً - أن يخطئ قراؤه في فهمه . وما دام الأدب على يديه قد أضحى ذلك الجحود التجريدى الذى يأكل بعضه بعضاً ، فعليه أن يتوقع من الآخرين أن يتسموا لأقدع ما يوجه لهم من شتائم ، قائلين : « ليس كل هذا سوى أدب » . وما دام الأدب جحوداً خالصاً للعقلية الجادة ، فعلى الكاتب أن يستسيغ من الآخرين عدم اعتدادهم بحديثه . وعلى ما فى أكثر كتب العصر من إيغال في النزعة الإنكارية وعلى ما يصبغها من عار ، يرى البرجوازيون مع ذلك أنفسهم فيها دون وعى كامل منهم . ذلك أن الكاتب - مهما يبذل من جهد في وضع حجاب بينه وبين قرائه - لا يفلت أبداً إفلاتاً كاملاً من شباك تأثيرهم . والكاتب البرجوازي مبلبل الخواطر ، يكتب لبرجوازيين دون أن يعترف بأنه يكتب لهم ؛ ولذلك يستطيع أن يطلق أشد الأفكار جنوناً ، فليست الأفكار غالباً سوى فقاعات تتولد على سطح عقله ، ولكن تخونه القواعد الفنية ، لأنه لا يراعيها بنفس الدرجة من الحماسة ، فهى تعبر عن اختيار أعمق وأصدق ، وعن ميتافيزيقية غامضة ، وعن علاقة صحيحة بالمجتمع المعاصر . فهما يكن هناك من إسفاف ، ومهما يكن الموضوع الذى اختاره مشوباً بمرارة الأسى ، فإن قواعد القصة الفنية في القرن التاسع عشر تعطى الجمهور الفرنسى صورة مطمئنة للبرجوازية . وحقاً ورث كتابنا هذه القواعد ، ولكن يرجع إليهم الفضل في البلوغ بها درجة الكمال . وقد إتفق ظهور هذه

(١) Paul Bourget (١٨٥٢ - ١٩٣٥) كاتب وناقد وعضو الأكاديمية الفرنسية ، ومن قصصه : « التلميذ » و « أباطيل » و « اللغز القاسى » و « شيطان الظهيرة » . ويعنى بتحليل شخصياته الأدبية في قصصه .

القواعد الفنية في نهاية العصور الوسطى مع ظهور أول وعى للتفكير عرف به المؤلف فنه . فقد كان المؤلف يحكى أول الأمر دون أن يظهر على مسرح الحوادث ، ودون أن يفكر في وظيفته ، لأن موضوعات قصصه كانت كلها تقريباً من أصل شعبي ، أو اجتماعي على أية حال . فكانت مهمة الكاتب مقصورة على وضعها فيما يكتب . وبحكم الطابع الاجتماعي لمادة أدبه ، ولسبق وجودها في المجتمع ، عهد إليه بدور الوسيط . وكان في تلك الوساطة تبرير كاف لقيامه بدوره ، فكان هو الذي يعرف أحسن القصص ، ولكنه بدل أن يحيا شفويّاً كان يعرضها كتابة . وقلما كان يخترع . وإنما كان يتألق في عرضه فكان بمثابة المؤرخ لما هو خيالي . وحينما شرع يصوغ ما ينشره من قصص خيالية يعتقد أنها المجتمع ، استشف نفسه فيما نشر ، فاكشف - في وقت واحد - عزله عن المجتمع عزلة تكاد تكون آتمة ومجانبة عمله ، كما اكتشف جانب الذاتية في الخلق الأدبي . ولكي يدارى ما اكتشف عن عيون الآخرين وعن عيونه هو ، ثم لكي يبني أساساً لحقه في الكتابة ، أراد أن يضمن على خيالاته مظهر الحقيقة . وعندما أعوزته القدرة على الاحتفاظ لهذه الحكايات بالكثافة القريبة من كثافة المادة - وكانت تلك خاصة من خصائصها حين كانت تصدر عن خيال المجتمع - كان أقل ما يلجأ إليه تظاهره بأنها صادرة عن غيره فأصر على إصدارها من الذكريات ، فجعل نفسه ماثلاً في كتبه عن طريق رواة تقليديين رووا القصة شفويّاً له ، على حين تخيل لهم شهوداً يمثلون جمهوره الواقعي وذلك مثل أشخاص الديكامرون^(١) الذين يقربون - بحالة نفهم الزمنى - قرباً عجيباً من حال الكتاب ، ويقوم هؤلاء الأشخاص على التعاقب بدور الرواة والشهود والنقاد . وهكذا كان أولاً عهد الواقعية الموضوعية الميتافيزيقية ، حيث كان قد قصد بكلمات القصة مسميات الأشياء نفسها ، وحيث كان العالم مادة هذه القصص . ثم أعقبه عهد المثالية الأدبية ، حيث لم يكن للكلمة وجود إلا في فم واحد ، أو في شباة قلم ، وحيث تدل الكلمة بمادتها على متكلم تشهد بوجوده ، فكان جوهر القصة الذاتية التي تدرك العالم وتحيله إلى فكرة . وبعد أن كان مؤلف القصة يدع القارئ يتصل اتصال مباشراً بالموضوع ، أصبح على وعى بدوره في وساطته ، وتمثل تلك الوساطة في رواية خيالي . ومنذ ذلك الوقت كان لكل قصة تقدم للجمهور - خاصة رئيسية هي أنها - قبل تقديمها - وليدة تفكير ، أي أنها مرتبة منظمة مهذبة مصفات ، وبعبارة أوضح : لا تترأى إلا من خلال الأفكار التي كونها الكاتب عنها ، بعد حدوثها . ولذا كان مألوفاً أن

(١) Decameron وهي مائة قصة للقاص الإيطالي بوكاتشيو ، كتبت حوالي عام ١٣٥٥ م ويحكىها عشرة من الفتيان في عشرة أيام . ففي كل يوم ، إذن عشر قصص .

يظل زمن الملحمة - التي هي وليدة مجتمعها - هو الحاضر ؛ على حين أن زمن القصة يكاد يكون دائماً هو الماضي . ومنذ « بوكاتشيو » إلى « سرفانتس » ، وحيي القصص الفرنسية في القرن السابع عشر والثامن عشر ، تعقدت وأصبحت متداخلة المسالك أو ذات أدراج ، لأنها جمعت في طريقها ما جعلته جزءاً من تكوينها من الهجاء والخرافة ومن الصورة [٧] فظهر مؤلف القصة في الفصل الأول يعلن قراءه ويستجوبهم ويعذرهم ، مؤكداً لهم حقيقة قصته ؛ وهذا ما أسماه الذاتية الأولى ثم يتوسط أثناء سير القصة أشخاص في المرتبة الثانية التي بهم الراوية الأولى ، فيقطعون مجرى الحدث الأصلي ليقصوا مآسيهم الخاصة بهم ، وهذه هي الذاتية الثانية ، ومردّها في ارتكازها وقوامها إلى الذاتية الأولى . وبذا تمر بعض الحوادث مره ثانية [٨] خلال أفكار وأفهام في المرتبة الثانية . هذا ؛ ولا تغمر الحوادث أبداً القراء ، فإذا كان الدهشة قد عرت الراوية من الحوادث التي خلقها لنفسه ، فإنه لا يوصل هذه الدهشة إلى قرائه بل لا يزيد على أن يخبرهم بها . أما مؤلف القصة فإنه مقتنع بأن الحقيقة الوحيدة في كلامه هي أن يقول ، وأن يحيا في عصر مهذب ، قام فيه كذلك فن للحديث ولذلك يدخل في قصته محدثين ليبرر ما يحكى من قول ؛ ولكن بما أنه يصور بالقول أشخاصاً وظيفتهم الكلام ، فهو لا ينجو من الدور الفاسد [٩] .

حقاً قد وجه مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم إلى حكاية الحادثة ، محاولين أن يردوا إليها جزءاً من جدتها وصورتها ، ولكن أكثرهم اتبع في الفن القواعد المثالية التي تتلائم مع المثالية البرجوازية كل الملائمة . وبعض مؤلفين غير متشابهين فيما بينهم ، أمثال « باربي دورفيل » و« فروميتين »^(١) لا ينفكون عن استخدام تلك القواعد . فمثلاً يجد المرء في قصة « دومينيك » ذاتية أولى هي العماد لذاتية ثانية ، وهذه الأخيرة هي عماد القصة . وأوضح ماتكون الطريقة مظهراً عند « موباسان » ، فبنية قصصه الصغيرة لا تكاد تتغير : يظهر أولاً أمامنا شهود القصة . وهم - عادة - مجتمع مرح ذورونق ، جلس أعضاؤه في حجرة استقبال عقب العشاء . فهو الليل الذي يقضى على كل شيء من جهد وعاطفة . ينام فيه المهضومون كما ينام المتمردون ، فالعالم ملتف في كفه ليتنفس التاريخ . وتحت كرة من

(١) Fromentin (١٨٢٠ - ١٨٧٦) ، وخير قصصه هي قصة « دومينيك » التي يشير إليها المؤلف ، وهي قصة تحليل نفسى لشخصياتها . وقد نشرت عام ١٨٦٣ . ويطلقها « دومينيك » الذي يحكى القصة ، وقع في « حب مادلين دورسيل » التي كانت زوجة الألفريد دى نيفر . ويربح به الحب ، ويريد أن يبقى بجانبها ، ويكشف لها عن ذات نفسه . وتريد المرأة أن تواسيه ، ولكنها تكتشف أنها تحبه . فتعترف له ، وتقصيه عنها بهذا الاعتراف الذي كان عقبة دون وصالهما لحرصها . ويرثي « دومينيك » لحالها « فيترك باريس إلى مزرعته حيث يصبح عمدة القرية وزوجاً وأباً .

نور الصباح محوطة بالفناء ، تظل هذه الصفوة ساهرة مشغولة بشعائر حفاوتها ، فإذا كانت بين أعضائها مكائد - أو أنواع حب أو حقد - لم يحدثنا عنها أحد ، هذا إلى أن الرغبات وسورات الغضب قد سكنت فيما بينهم : فهؤلاء الرجال والنساء مشغولون بالمحافظة على ثقافتهم ومظاهر عاداتهم ومراعاتهم لفروض الأدب . وهم صورة للنظام أمتع ما يكون : هدوء الليل وسكون العواطف كل شيء يرمز إلى البرجوازية المستقرة في نهاية القرن ، تلك البرجوازية التي لم تكن تفكر في حدوث شيء ما ، والتي كانت تعتقد في أبدية النظام الرأسمالي . وأنداك يقدم لها الراوية ، وهو رجل متقدم في السن « رأى كثيراً ، ووعى كثيراً » ، وهو في تجربته محترف : طيب ، أو رجل حرب ، أو فنان أو « دون جوان » . وقد وصل في الحياة إلى لحظة تقضى فيها الأسطورة - المرعية الجانب المسورة المنال - بأن من وصل إليها يكون متحرراً من أهوائه ، ينظر إلى ماسبق أن تعرض له نظرة المتسامح المفيق . وقلبه هادئ كالليل ، قد تخلص من أثر التاريخ الذي يرويه ، فإذا كان قد قاسى منه ، فإنه صاغ من عذابه شهداً ، فهو يعود إليه ناظراً إليه بعين الحقيقة ، أي في شكله الأبدى . حقاً كان هناك اضطراب ، ولكنه انتهى منذ عهد طويل . فقد مات لاعبو أدواره ، أو تزوجوا ، أو سلوا . وهكذا يكون ما يحكى من مغامرة مثار بلبلة قصيرة الأجل لا تلبث أن تتلاشى ، وهي مروية باسم التجربة والحكمة ، ومسموعة باسم النظام . والنظام فيها مسيطر ، محتل كل مكان ، ينظر فيه إلى اضطراب قديم تلاشى ، كما يظل الماء الراكد في يوم ضائف محتفظاً بذكرى التجاعيد التي عبرت سطحه . على أنه هل كان هناك قط اضطراب ؟ قد يكون في إيراد ذكرى انقلاب مفاجئ يفرغ ذلك المجتمع البرجوازي . فالقائد والطبيب بذكرياتهما في مادتها الغفل التلقائية ، وماهى إلا تجارب استخلصوا عصارتهما . فهم يؤذنوننا منذ بدء حديثهم بأن قصتهم يمكن أن تكون ذات مغزى خلقى . وبذا يكون التاريخ تأويلياً ، غايته إنتاج قانون نفسى بناء على مثل من الأمثلة . والقانون على حد تغير « هيجل » هو الصورة الهادئة للتغير . ثم أليس التغير - وهو الصورة الشخصية للأحدوثة - في نفسه مظهراً من المظاهر ؟ فالمرء في شرحه له يردد أثره جملة إلى سببه الكامل ، ويصير الأمر المفاجئ متوقفاً ، والجديد قديماً . ويقوم الراوى فيما يخص الأحداث الإنسانية بالدور الذى قام به عالم القرن التاسع عشر - على حد تعبير مايرسون ^(١) - فيما يخص الحقائق العلمية ، إذ يرجع المختلف إلى الوحدة . وإذا أراد - عن تحبث بين الحين والحين - أن يحتفظ لقصته بطابع لا يخلو من الإقلال ، عادل -

(١) فيلسوف فرنسى مات منذ قليل ، مؤلف كتاب Réalités et Identités .

بعناية - بين العناصر الثابتة في التغير ، كما في قصص الأوهام العجيبة ، حيث يترك المؤلف للقارئ فرصة الظن في وجود نظام مسبب وراء مالا يستطيع شرحه من أحداث ، به يمكن تأسيس نظام العالم على أسس عقلية . وبذا ينزل التغير منزلة اللاوجود لدى مؤلف القصة الذي نشئ في هذا المجتمع المستقر . وهذا شأن الوجود عند « بارمينيد »^(١) وشأن الشر عند « كلودل »^(٢) . وعلى فرض وجود الشر ، فلن يكون سوى اضطراب فردي في نفس لم تتلاءم مع بيئتها .

فلم يقصد الكتاب إلى دراسة التغيرات الخاصة بالنظم الجزئية في داخل نظام دائم التغير ممثل في المجتمع والعالم ، بل قصدوا إلى الإخلاق إلى الراحة الكاملة في الحركة التجريدية لنظام منعزل نسبياً عن نظائره ، أي أنهم يرجعون إلى معالم تجريدية لتحديد هذا النظام . وبذا يتعرفونه في حقيقته المطلقة . وفي المجتمع المستقر - الذي يفكر في خلود نظامه ويحتفل له بفروض المراسم المرعية - يثير المرء شبح الاضطراب في الماضي ويبعثه متموجاً براقاً ، محلي بأنواع من الملاحظة بلى العهد بها ؛ حتى إذا أخذ يثير القلق تجاه دفعة واحدة بعصاه السحرية ، واستبدل به درجات الأسباب والقوانين الأبدية . وفي هذا الساحر - المتحرر من التاريخ والحياة بما فهمه منها ، والمتعالى على جمهوره بمعارفة وتجاربه - نتعرف الاستقراطي المخلق الذي تحدثنا عنه آنفاً [١٠] .

وإذا كنا قد أطلنا في الطريقة القصصية التي استخدمها « موباسان » ، فلأنها تحتوي على الأسس الفنية التي سار عليها مؤلفو القصة الفرنسيون من معاصرة وأسلافهم المباشرين ومن أتى بعدهم . والرواية مائل فيها دائماً بذاته . ومن الممكن أن يبلغ درجة التجريد ، بل غالباً ما يكون غير مصرح به ؛ ولكننا - على أية حال - لا ندرك الحادثة إلا من خلال ذاتيته . وحتى حين يختفي كل الاختفاء لا يعني ذلك أنه قد ألقى به إلقاء الأداة غير الصالحة : بل لأنه أصبح شخصية ثانية للمؤلف الذي يرى به أخيلته تتحول إلى تجارب على أوراقه البيض ، فلم يعد يصدر في كتابته عن نفسه ، بل يستوحى رجلاً ناضجاً هادئ المشاعر قد شاهد الحالات الروية . فواضح مثلاً أن « دوديه »^(٣) قد تملكته عقلية قصاص

(١) Parmènide (من حوالي ٥٤٠ حتى حوالي ٤٥٠ ق.م) فيلسوف إغريقي . وفي قصيدته التي عنوانها « في الطبيعة » يرى أن العالم خالد ، واحد ، دائم الوجود غير متحرك .

(٢) Paul Claudel (١٨٦٨ - ١٩٥٥) (سياسي وكاتب وشاعر كان معه أعضاء الأكاديمية الفرنسية : هو ينتمي إلى جماعة الرمزيين ، وخاصة في أوائل إنتاجه الأدبي . وله شعر بدون وزن تقليدي .

(٣) Alphonse Daudet (١٨٤٠ - ١٨٩٧) من أشهر كتاب القصة القصيرة الفرنسيين .

النوادي التي اكتسبت أسلوبه خصائص اللوازم الشخصية المسلية التي يسترسل فيها الكاتب على سجيته ، وذلك طابع محبوب في أحاديث المجتمعات المرححة اللاهية ؛ فمن تعجب ، إلى سخرية ، إلى استفهام ، إلى استجواب لسامعية : « واهاً ! ماأشد ماخاب أمل تارتان ! أو تدرى لماذا ؟ سأعدد لك آلاف الأسباب . » (١) ، وحتى الواقعيون من الكتاب الذين أرادوا أن يكونوا المؤرخين الموضوعيين لعصرهم ، يحتفظون بالصورة العامة لهذه الطريقة ، أي أن في جميع قصصهم بيئة مشتركة ولحمة مشتركة ليست بالذاتية الفردية التاريخية لمؤلف القصة ، ولكنها الذاتية المثالية العالية لرجل التجربة . فالقصة ، أولاً ، مسوقة في الماضي ، وهو ماض محتفى به لوضع فاصل بين الحوادث والجمهور ، ثم هو ماض ذاتي معادل لذكريات الراوية ، وهو كذلك ماض اجتماعي ، لأن الأحداث ليست ملكاً للتاريخ بتركها بدون خاتمة هي في دور التكوين ، ولكنها ملك لتاريخ سبق أن انتهى .

وإذا كان حقاً مازعمه « جانيه » من أن الذكرى تختلف عن بعث الماضي بعثاً شبيهاً بالمشي في النوم - من حيث إن هذا البعث ينتج الحادثة مع مدة حدوثها الخاصة بها ، على حين يمكن ضغط الذكرى إلى مالا نهاية له ، حتى تتمكن حكايتها في جملة ، كما تستطيع حكايتها في مجلد ، على حسب الحاجة إلى تبرير القصة - أمكن إذن أن يقال إن القصص من هذا النوع - بما اشتملت عليه من ضغط شديد في الزمن متبوع باستعراض مطول - هي ، على وجه الدقة ، من الذكريات . فأحياناً يقف الراوية طويلاً ليصف دقيقة فاصلة ، وأحياناً يقفز بضع سنوات ، فيقول مثلاً : « مضت ثلاث سنوات ، ثلاث سنوات في كآبة الأوصاب . . » ؛ ولا يتحاشى من أن يلتقي على حاضر أشخاصه ضوءاً بوساطة مستقبلهم ، مثلاً : « ولم يدر في خالدهم آنذاك أن سيكون لهذا اللقاء القصير نتائج مشثومة » . وهو غير مخطئ فيما يرى ، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كلاهما في نظره قد مضى ، ولأن زمن ذكرياته قد فقد خاصته في عدم قابليته للإعادة ، فأمكن لذلك عبوره من آخره لأوله أو من أوله لآخره . ثم إن الذكريات التي يفضي بها إلينا - بما دخلها من الصنعة وبما أعمل فيها من الفكر والتقدير - تمثل معلومات هضمت هضماً ذاتياً ! فغالباً ماتقدم فيها العواطف والأعمال على أنها نماذج لقوانين القلب عند جميع الناس : « دانييل مثل كل الشباب . . » « كانت إيف امرأة حقاً في أنها . . » و« كان مرسيه صاحب اللوازم الشخصية المثيرة للضحك المألوفة في البيروقراطية . . » - وبما أن هذه القوانين لا يمكن أن تكون وليدة

(١) هذه العبارة من قصة « تارتاران دي تاراسكون » Tartarin de Tarascon لألفونس دوديه .

استدلال قبلي ، ولا ناتجة عن طريق العيان . كما لا يمكن أن تكون مؤسسة على تجارب علمية بها يمكن أن تكون عالمية الحدوث ، إذن تقود هذه القوانين القارئ إلى ذاتية تستدل على هذه الطرائق من السلوك بظروف حياة متغيرة مضطربة . ولذا يمكن أن يقال إن أكثر القصص الفرنسية في الجمهورية الفرنسية الثالثة تحمل في نفسها شرف الزعم بأن مؤلفيها كانوا قد بلغوا الخمسين من عمرهم ، مهما يكن سن المؤلف في الحقيقة ؛ بل تزداد هذا الزعم قوة كلما كان مؤلفها أقرب إلى عهد الشباب الغض .

وفي أثناء هذه الفترة التي امتدت أجيالاً كثيرة ، كانت القصة تحكي بطريقة مطلقة ، أى مع مراعاة جانب النظام ، فهي تغير موضعي وسط نظام ثابت الدعائم ، لا يستهدف فيه المؤلف ولا القارئ إلى خطر ما ، ولا خوف فيه من أية مفاجأة : فالحادثة واقعة في الماضي ، مرتبة ، مفهومة . ولم يكن من الممكن إدراك القصة على نحو آخر في مجتمع مستقر ، لم يكن بعد على وعى بما يهدده من أخطار ، وله خلقه الثابت ، وفيه درجات للقيم مبنية على قواعد يعتمد عليها في شرحه للأمر . وهو يستخدم ذلك كله ليصحح ما يجري به من تغيرات موضعية ؛ اقتنع بأنه وراء قوى التاريخ ، فلن يحدث له أبداً شيئاً ذوبال . تلك حال فرنسا البرجوازية ، المستثمرة لكل قطعة من أرضها المقسمة أجزاء جميلة متساوية ، والنائمة على مجد ثورتها . ولذا لم يكن للمحاولات لنشر جديدة في تلك البيئة إلا نجاح هين دفع إليه حب الاستطلاع ثم بقيت بدون غد ، فلم تحظ بقبول لا من المؤلفين ولا من القراء ، ولا من نظام المجتمع ، ولا مما يسوده [١١] من أساطير .

وهكذا كان المجتمع البرجوازي في أواخر القرن التاسع عشر . فبينما تقوم الآداب عادة في المجتمع بوظيفة تكيلية مناضلة ، كان هذا المجتمع ذا مظهر لم يسبق له مثيل : إذ كانت الجماعة فيه عاملة ملتفة حول علم الإنتاج ، وعنها يصدر أدب بعيد من أن يعكس صورتها ، فهو لا يتحدث أبداً فيما يهمها ، ويتخذ لنفسه مذهباً في الحياة مناقضاً لمذهبها ، ويسوى بين الجمال وعدم الإنتاج ، ويأبى الاندماج ، وليست له أمنية حتى في أن يقرأ . ولكن من صميم تمرده تنعكس منه أيضاً صورة الطبقات الحاكمة في أعرق بنية لها وفي « أسلوبها » .

ولا ينبغي لوم المؤلفين لذلك العصر : إذ قد فعلوا ما استطاعوا ، ومن بينهم من هم من أكبر كتابنا وأخلصهم طوية ؛ وبما أن كل سلوك إنساني يكشف لنا عن مظهر من مظاهر العالم ، فقد أوحى إلينا طريقتهم ، على الرغم منهم ، بأن انعدام المبرر أحد أبعاد العالم التي لا تنتهي ، وهدف من أهداف النشاط الإنساني الممكنة . وبما أنهم كانوا فنانيين ، فكاتبهم

تشرف عن دعوة يائسة إلى حرية هذا القارئ الذي يتظاهرون باحتقاره . وقد دفع أدب الجدل إلى غايته القصوى ، حتى أخذ يجادل بنفسه ؛ فأخذنا نستشف من وراء مصارع الكلمات صمتاً قائم اللون ، وتراءت سماء القيم خلف العقلية الجادة خاوية عارية ، ودعانا ذلك الأدب إلى أن نطفو في خضم العدم محطمين جميع الأساطير والقيم المقررة . ولم يكتشف لنا في الإنسان علاقة وثيقة وخفية مع العلو الإلهي هذا هو أدب المراهقة ، حيث يظل الفتى في تلك السن غير ذى جدوى ، لاتبعة عليه ، معولاً في المسكن والنفقة بوالديه ، يصدر حكمه على عائله ، وينذر في مال أسرته ، ويشترك في تقويض عالم الجد الذي كان يحمي طفولته . وإذا كنا - بعد لا نزال نتذكر ما أجاد في شرحه « كايوا »^(١) من أن العيد لحظة من تلك اللحظات السلبية ، تنفق فيه الجماعة الأموال التي جمعها ، وتتعدى على قوانين خلقها ، وتنفق للذة الإنفاق ، وتبذل للذة الإيابة ، فإننا نرى أدب القرن التاسع عشر - الذي كان على هامش مجتمع راسخ العقيدة في الاقتصاد والتوفير - بمثابة عيد كبير جليل ، ولكنه حزين كحفلة جنازية ، فيه دعوة إلى الاحتراق حتى الموت في نار الأهواء وأجيج الفسوق الخطير . وإذا أقول إن ذلك الأدب بلغ أقصى مدى له في السيربالية ، فإننا نفهم من ذلك حق الفهم الوظيفي التي حمل الأدب أعباءها في مجتمع قد بالغ كل المبالغة في بقائه مقفلاً على نفسه : فكان للأدب فيه وظيفة صمام الأمان . ومهما يكن من شئ فليس البون جد شاسع بين العيد الدائم والثورة الدائمة .

وعلى الرغم من هذا ، كان القرن التاسع عشر للكاتب عصر الخطيئة والزلل ؛ فلو أنه كان قد قبل الانتقال إلى طبقة دون طبقته ، وجعل لفنه مضموناً ، لقد سار في طريق أسلافه ولكن بوسائل أخرى ومنهج مغاير ، ولأمكنه أن يساعد على الانتقال بالأدب من حالته السلبية التجريدية إلى حالة البناء المحدد المعالم ، ولاستطاع أن ينشر من جديد في المجتمع أدبا محتفظاً باستقلاله ، كما كانت عليه الحال في القرن الثامن عشر ، وما كان ليدور في خلد أحد انتزاع ذلك الاستقلال منه ؛ ولو أنه سلك تلك السبيل لكان عليه - إلى جانب توضيحه لمطالب العمال وتدعيمه إياها - أن يتعمق في جوهر فنه ، وأن يفهم أن هناك توافقاً - لا بين الحرية النظرية في التفكير والديمقراطية السياسية فحسب - بل كذلك

(١) Roger Caillois من الكتاب الفرنسيين المعاصرين ولد عام ١٩١٣ . وفي بحوثه يعنى بالأسلوب والفكرة ، ولا يرفض المدينة ولكن ينقدها نقداً قاسياً ، في حال قلق من أجلها ، ويرى أن الناس من معاصريه كأطياف الغروب ، ويحلم بمجتمع منظم غير ممزق ، ويرى أن العصر يعيش على ما يشبه الأنقاض : ومن كتبه : « الأسطورة والإنسان » و « صخرة سيريف » .

بين الضرورة المادية في اختيار الإنسان موضوعاً دائماً للتفكير وبين الديمقراطية الاشتراكية . ولو فعل ذلك لفاض أسلوب قوة من نفسه ، لأنه كان سيتوجه به إلى جمهور منقسم على نفسه . ولو أنه حاول أن يوقظ ضمير الطبقة العاملة بالتشهير بظلم البرجوازيين على مشهد منهم ، لانعكست في كتبه صورة عاملة ولعرف كيف يميز الإتلاف - الذي هو صورة مشوهة للكرم - من الكرم الحق بوصفه المنبع الأصيل للعمل الفني والنداء الموجه إلى القارئ حراً من كل يد ، ولكان قد تجاوز الشرح التحليلي النفسي « للطبيعة الإنسانية » إلى التقدير التركيبي للأوضاع الاجتماعية . ولا شك أن الغاية كانت منيعة أمامه بل كادت تكون مستحيلة ، ولكنه أخطأ في تطلبها . فما كان ينبغي له أن يكلف نفسه جهداً لا طائل من ورائه في سبيل الإفلات من قيود الطبقات الاجتماعية كلها ، ولا أن يطل على طبقة العمال من عل ؛ بل على النقيض من ذلك ، كان عليه أن يعد نفسه برجوازيّاً في ذيل طبقته ، قد ربطه بجماهير الدهماء المظلومة تكافل المصالح . ولا يصح أن ينسبنا ما اكتشفه الكاتب - من طرق للتعبير عظيمة الشأن - أنه قد خان رسالة الأدب . ولكن مسئولته تمتد إلى أبعد من ذلك . فلو أن المؤلفين كانت قد توافرت لهم جلسات مع الطبقات المهضومة لكان من الممكن أن يساعد اختلاف وجهات النظر ، وتنوع المؤلفات بين الجماهير ، على إيجاد ما يطلق عليه ذلك الاسم الموفق كل التوفيق : ألا وهو الحركة الفكرية ، أي مجموعة مذاهب واضحة متناقضة فيما بينها ذات أسس منطقية ؛ ومما لا شك فيه أن الماركسية كانت ستنتصر في هذه الحالة ، ولكنها كانت ستصطبغ بآلاف الصبغات المختلفة لأنه كان سيلزمها - لو أرادت أن تنتصر - أن تتشرب كل المذاهب المنافسة لها وأن تهضمها ، وتظل بعد ذلك قابلة للتطور . ومعروف ما حدث : فكان هناك مذهبان ثوريان بدل أن تكون هناك مائة : أولاً أتباع « برودون » ، وكانوا أغلبية قبل سنة ١٨٧٠ في مجتمع العمال الدولي ، ثم هزموا هزيمة ساحقة بعد فشل « الكومون » ثم الماركسيون الذين انتصروا على منافسيهم - لا بتلك المعارضة السلبية في فلسفة « هيجل » التي تظل محافظة بوساطة التجاوز والعلو ، بل انتصروا لأن قوى خارجية محت محوً كلياً أحد حدى التناقض . ولن ينفي القول حقه فيما دفعته الماركسية ثمناً لهذا الانتصار العرى من المجد : فغدت لآحياة فيها حين أعوذها المناقضون . ولو أنها كانت خيراً مما سواها وظلت دائماً الصراع والتحول - لتنتصر وتغتصب أسلحة غرمائها - فكانت قد دعمت بأسس من الفكرة ؛ ولكنها صارت وحدها العقيدة ، على حين أقام أعيان البرجوازية من الكتاب أنفسهم حراساً لروحانية تجريدية ، معتصمين على بعد شاسع منها .

هل للقوم في أن يعتقدوا بأنى علم بما في هذه التحليلات من نقص ومواضع طعن ؟
فالأمثلة الشاذة كثيرة ، لا تغيب عن علمى ، ولكن يلزم للخوض في شرحها كتاب
ضخم ؛ وقد مررت في شرحى أسرع مرور . ولكن يجب فهم الفكرة التى شرعت على
أساسها فى هذا التحليل : إذ أن هذا التحليل يفقد كل معنى له إذا نظر إليه على أنه
محاولة ، ولو سطحية ، لعمل شروح اجتماعية للأدب . فكما أن « سينوزا » يرى أن الفكرة
فى دوران قطاع زاوية قائمة حول أحد أطرافه تظل تجريدية وخاطئة إذا نظر إليها فى استقلال
عن الفكرة التركيبية المعينة المحددة بحدود دائرة تحتويها وتكملها وتبررها . كذلك هنا : تظل
هذه النظريات تحكيمية إذا لم توضع موضعها من المظهر العام للعمل الفنى الذى هو الدعوة
إلى الحرية دعوة محررة من كل قيد . ولا نستطيع الكتابة بدون جمهور وبدون أساطير :
جمهورية معينة صنعتها الظروف التاريخية ، ومجموع من المزايم تتعلق إلى مدى جد فسيح
بمطالب هذا الجمهور . وبالاختصار المؤلف ذو موقف خاص ، شأنه شأن جميع الناس .
ولكن كتاباته ، ككل مشروع إنسانى ، تحتوى على ذلك الموقف وتحده وتجاوزته فى وقت
معاً ؛ بل إنها تشرحه وتدعمه ، كما أن فكرة الدائرة تشرح وتدعم دوران القطاع . وخاصة
الحرية الجوهريّة أنها ذات موقف خاص . ولن يضير الحرية وصف ذلك الموقف .
ومذهب « جانسينيوس »^(١) وقانون الوحدات الثلاث ، وقواعد العروض فى الشعر
الفرنسى ، ليست من الفن ؛ بل هى فى نظر الفن عدم محض ، لأنها على أية حال
لاستطيع - بمجرد ترتيبها - إنتاج مسرحية جيدة أو منظر مستطاب من مناظر تلك
المسرحية ، أو حتى بيت شعر جيد . ولكن على أساسها بنى فن « راسين » ، لا عن طريق
الخضوع لها وتجرع ماتفرضه عليه من ضيق وضرورة - كما ردد ذلك من هم على حظ من
الحق . بل الأمر على النقيض من ذلك : إذ أن فن « راسين » يخترعها من جديد بتقليدها
وظيفة جديدة هى خاصة من خصائص راسين ، وذلك بتقسيم الفصول ، وتقطيع
المصارع ، ومكان القافية فى بيت الشعر ، إلى وصفه لأخلاق جماعة « بور رويال »^(٢) ،
بحيث يصبح من المستحيل القطع بما إذا كان « راسين » قد صب موضوعه فى قالب فرضه

(١) Jansenius (١٥٨٥ - ١٦٣٨) أسقف مدينة « إپرس » مؤسس مذهب الجانسينية ، وهو مذهب
دينى يقرب من مبادئ « كالفن » الإصلاحية ، وينكر حرية الإدارة الإنسانية ، ويؤكد جبرية القدر والفيض
الإلهى . ودخلت مبادئ الجانسينية دير « بورويال » فى باريس . والمذهب يدعو إلى التشدد فى الخلق والتمسك
بالمضائل . وقد عظم نفوذه فى فرنسا فى أواخر القرن السابع عشر ، حتى كاد يعتنقه كتاب العصر جميعاً .
ومن لم يعتنقه موليير ولافونتين . وهناك يشير المؤلف إلى « راسين » وتأثير الجانسينية فى أدبه .

(٢) انظر الهامش السابق .

عليه عصره ، أو كان قد اختار - حقاً - هذه القواعد الفنية لأن موضوعه يتطلبها . لكي نفهم ما لم تستطع « فيدر » أن تحققه ، علينا أن نستعين بكل علم الأجناس البشرية ، ولكن لفهم ماهي فيدر^(١) ، ماعليها إلا قراءة « مسرحية راسين » أو الاستماع إليها ، أي التحول إلى حرية مطلقة ، ومنح ثقتنا - عن كرم - لما تصف به المؤلف من الكرم . وإنما تفيدنا الأمثلة التي اخترناها على توضيح المواقف لحرية الكاتب في العصور المختلفة ، وعلى شرح مقاييس دعوته بمقاييس المطالب المرجوة منه ، وعلى بيان الحدود الضرورية لما يخترع من أفكار على أساس فكرة الجمهور في الدور الذي يقوم به . وإذا كان جوهر العمل الأدبي حقاً هو الكشف عن الحرية ، والقصد كل القصد من وراء ذلك إلى الدعوة لحرية الآخرين ؛ فمن الحق كذلك أن أشكال الاضطهاد المختلفة التي تحجب عن الناس حقيقة أنهم أحرار ، تحجب كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه . فيتبع هذا - ضرورة - أن تكون الأفكار التي يكونونها عن مهنتهم أفكاراً مبتورة ، فهي تحتوى دائماً على شئ من الحقيقة ، ولكن تصير هذه الحقيقة الجزئية المعزولة ضللاً إذا وقف عندها ، وتسمح الحركة الاجتماعية بإدراك الذبذبات الحادثة في الفكرة الأدبية ، على الرغم من أن كل عمل أدبي خاص يتجاوز - في بعض نواحيه - كل أنواع الإدراك التي يستطيع المرء أن يكونها عن الفن ، لأن ذلك العمل في بعض نواحيه غير مشروط ، صادر عن العدم ، ويمسك بالعالم معلقاً في العدم . هذا إلى أنه قد تيسر لنا أن نلمح - بما سبق أن ذكرنا من أوصاف - نوعاً من المنطق لفكرة الأدب ، ولهذا نستطيع - دون أن نزعم في شئ أننا نؤرخ للآداب - أن نبعث حركة ذلك المنطق الأدبي في العصور الأخيرة بغية الكشف في نهاية استعراضنا عن الجوهر الخالص للعمل الأدبي ، ولو على سبيل أنه مثال يتطلع إليه ، ونكشف مع ذلك عن نموذج الجمهور - أو المجتمع - الذي يتطلبه جوهر العمل الأدبي .

أقول أن الأدب في عصر يسلب^(٢) إذ لم يصل إلى الوعي الاضغح باستقلاله ، فيخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ؛ وبعبارة أوجز : عندما يعد نفسه هو وسيلة لا غاية مطلقة من كل قيد . ولاشك أن الإنتاج الأدبي في هذه الحالة يتجاوز في ناحيته الفردية هذا الاستعباد ، فكل كتاب في هذا الإنتاج يحتوي على مطلب مطلق من القيد ، ولكن يظل ذلك المطلب في حدود الضمنية لا يتجاوزها . وأقول إن أدباً ما ، يكون تجريدياً إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجوهره ، وذلك عندما يقتصر على وضع

(١) مسرحية راسين التي سبقت الإشارة إليها هامش ص ٩٨ .

(٢) سبق أن أشرنا إلى أنا نترجم بالاستلاب كلمة *Aliénation* ، وهي كلمة مألوفة في النقد الحديث .

مبدأ استقلاله الصريح غير مبال بعد ذلك بموضوع نشاطه . ومن وجهة النظر هذه يتمثل لنا أدب القرن الثاني عشر في صورة أدب تجريدي ، ولكنه مستلب فهو غير تجريدي ، إذ فيه يختلط المعنى بالصياغة : فلا يتعلم المرء الكتابة إلا ليكتب عن الله ؛ فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه من خلق الله ؛ فالكتاب عمل غير جوهري على هامش العمل العظيم . وهو مدح وتمجيد وقربان وانعكاس محض عن غير وعي بذاته . ولهذا السبب وقع الأدب في حال الاستلاب ، أي بما أنه - على أية حال - الانعكاس المحض للهيئة الاجتماعية ، لهذا يظل على حال من الانعكاس غير الواعي بنفسه : فهو مرتبط ربطاً انعكاسياً بالعالم الكاثوليكي ، ولكن ، بالنسبة للكاتب ، يظل هو الشيء المباشر . فهو بذلك يسترد ملكية العالم ، ولكن بضياح نفسه . ولكن الفكرة المنطقية المنعكسة يجب بالضرورة أن تنعكس ، لئلا تهلك مع العالم الفكري . لذلك رأينا - في الأمثلة الثلاثة التي درسناها عقب ذلك - حركة استرداد الأدب بنفسه لما فقدته ، أي انتقاله من الحالة الانعكاسية غير الواعية إلى حالة التوسط الفكري . فكان في الأول عينياً مستلباً ، ثم تحرر بالسلب وانتقل إلى التجريد ؛ وبعبارة أدق : صار في القرن الثامن عشر السلبية المجردة قبل أن يصبح - في شيخوخة القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين - السلبية المطلقة ، وفي نهاية هذا التطور قطع كل صلته بالمجتمع ، حتى لم يعد له من جمهور : كتب « بولان »^(١) يقول : « يعرف كل امرئ أن في عصرنا نوعين من الأدب : الأدب الغث الذي هو حقاً غير جدير بالقراءة (وهو المقروء غالباً) ، ثم الأدب الجيد الذي لا يقرأ » . ولكن يعد هذا نفسه تقدماً : ففي نهاية عزلة الأدب عن كبرياء ، وفي قمة سلبه باحتقاره لكل نفوذ ، كانت مرحلة هدم الأدب لنفسه بنفسه . أولاً : في هذا التعبير المربع الذي يتردد في استخفاف : « ليس هذا سوى أدب ! ! » ، ثم في هذه الظاهرة الأدبية التي يسميها نفس « بولان » : الإرهاب^(٢) . وقد تولد هذا الإرهاب في نفس الوقت الذي

(١) Jean Paulhan كاتب وناقد فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٨٤ . وكتابه الذي يقتبس منه المؤلف عنوانه : Les Fleurs de Tarbes نشر عام ١٩٤١ وفيه ينعي المؤلف على الأدب المعاصر أن كل شيء يسير على عكس ما يراد منه ، كأنه أدب في حالة التوحش : بول كلودل يريد أن يقيم على أنقاض عالمنا المتمدن عالماً مقدساً كما عرفته العصور الوسطى ، وأندريه جيد يريد أن يقف على ما عليه الإنسان لا ما ينبغي أن يكون ، وينحصر جهد بول فاليري في محاولة التعبير عما تعجز عنه الفلسفة ، وأما أندريه بريتون كبير المدرسة السريالية فينشد انتصار نوع من الخلق جديد أساسه العجائب والجريمة .. حتى غدا رجال الأدب مثل الفتيات أسيرات أهوائهن .. ولا يتسع المجال للشرح أكثر من ذلك . انظر المرجع السابق .

(٢) انظر المرجع السابق .

نشأت فيه فكرة المجانية الطفيلية والفكرة المضادة لها ، وسار في طريقه طوال القرن التاسع عشر ، يعقد آلاف الصلوات غير المؤسسة على العقل . ثم انفجر أخيراً قبيل الحرب الأولى . والإرهاب - أو بالأحرى - العقدة الإرهابية عقدة ثعبانية . ويمكن أن نتبين فيها الأمور الآتية : أولاً : اشمئزاز جد عميق من العلامة ، بمقدار ماتفضى إليه من تفضيل الشيء المدلول عليه من الكلمة الدالة^(١) على أية حالة ، ومن تفضيل العمل على الكلام ، ومن تفضيل الكلمة المقصود بها شيء من الأشياء على الكلمة المقصود بها معنى من المعاني ، مما يؤدي في الحقيقة إلى تفضيل الشعر على النثر ، والأفكار الذاتية المضطربة على الأفكار المنظمة . ثانياً : نتبين فيها كذلك جهداً لجعل الأدب تعبيراً عن الحياة بين التعبيرات الأخرى ، بدلا من التضحية بالحياة في سبيل الأدب . ثالثاً : في تلك الحركة أيضاً أزمة من أزمات الضمير الخلقية عند الكاتب ، أي الكارثة الأليمة لانتشار التطفل في الأدب وهكذا - دون أن ينظر الأدب لحظة في أمر فقدته استقلاله الصوري - تحول إلى رفض لما هو عليه من تمسك بالشكل ، وأخذ في التساؤل عن مضمون جوهره . ونحن اليوم في حدود ماوراء الحركة الإرهابية ، ونستطيع أن نستعين بتجربتها وبما سبق من تحليلات ، كي نحدد الصفات الجوهرية للأدب المتحرر غير المجرد .

قد قلنا إن الكاتب كان يتجه مبدئياً إلى الناس^(٢) كافة ، ولكننا لحظنا بعد ذلك^(٣) على الفور أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم . ومن الفرق بين الجمهور المثالي والجمهور الواقعي تولدت فكرة العالمية المجردة ، أي أن المؤلف يتطلب التكرار الدائم في مستقبل غير محدد لهذه الحفنة من القراء التي يتصرف في حاضرها . فالجد الأدبي يشبه على الأخص «العود الأبدى»^(٤) عند نيتشه . فهو صراع ضد التاريخ . فهنا وهناك نرى الالتجاء إلى لا نهائية الزمان يحاول أن يكون تعويضاً عن الإخفاق في الزمان (رجوع الإنسان السرى إلى

(١) سبق أن شرح المؤلف في الفصل الأول أن النثر في جوهره علامات تدل على مدلوها من الأشياء وتشف عنه ، أما لغة الشعر فكثيفة .

(٢) هذا هو موضوع الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(٣) ارجع إلى أوائل هذا الفصل .

(٤) العود الأبدى Le Retour Eternel في أصله يرجع إلى الإغريق ، وربما كان له أصل عند المكلدانيين ، وهو نظرية بمقتضاها بعد آلاف كثيرة من السنين تبدأ جميع الأشياء من جديد شبيهة بما كانت قبل هذه الآلاف من السنين . وهذا البدء يكون في عام يسمونه : السنة العظمى . ولكن هذه النظرية أصبح لها معنى جديد في فلسفة نيتشه الذي أكسبها مغزى خلقياً . وعنده أن كل لحظة من لحظات الحياة ليست ظاهرة عارضة تمر ، ولكنها تكتسب قيمة أبدية ، مادامت قد حدثت فيجب أن تعود ، كما كانت ، عدداً من المرات لايتناهى .

اللامتناهى لدى المؤلفين في القرن السابع عشر ، وامتداد ندوة الكتاب وجمهور المتخصصين في القرن التاسع عشر امتداداً لا نهائياً ، ولكن من البديهي أن الإطلاق في المستقبل لهذا الجمهور الواقعي الحالى له أثره في حرمان العدد الأكبر من الناس حرماناً مؤبداً على الأقل في تمثيل الكاتب لهم ، هذا إلى أن تخيل قراء لا يتناهون ممن سيولدون فيما بعد معناه استدامة الجمهور الحالى بجمهور مكون من أفراد في حالة الإمكانية لا يتجاوزونها . ولهذا كله كانت العالمية التي يهدف إليها المجد الأدبي عالمية جزئية ومجردة . وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه - إلى حد ما - اختيار الموضوع ، فإن ذلك الأدب - الذي كان المجد غايته التي يهدف إليها ، ومنه كان يستمد الفكرة المسيطرة عليه المنظمة لقوامه - يجب أن يظل تجريدياً هو أيضاً .

ولكن على النقيض من ذلك يجب أن نفهم من العالمية المحددة مجموع الأحياء من الناس في مجتمع معين . ولو كان جمهور الكاتب يمكن أن يمتد حتى يشمل كل هذا المجموع ، فلن ينتج من هذا أنه يجب عليه - ضرورة - تحديد ماتلاقيه كتبه من صدى في الوقت الحاضر : ولكنه ، بدلا من أن يحلم بالمجد في أندية المستقبل المجردة - وهو حلم مستحيل أجوف في إطلاقه - يفكر ، على العكس من ذلك ، في مدة مخصوصة محدودة يعينها هو بنفسه لاختيار موضوعاته ، فلا تفضل بذلك ما بينه وبين التاريخ ، بل إنها تبين عن موقفه المحدد في عصره ومجتمعه . وفي الحق كل مشروع إنساني يمتد إلى جزء من المستقبل بحسب ما يتضح من مبادئه ذاتها . فحين أشرع في زرع الأرض أضع بذلك أمامي سنة كاملة من الانتظار ؛ فإذا أردت أن أتزوج فمشروعي يضع بين يدي فجأة أمر حياتي كلها . وإذا انطلقت في شؤون السياسة فقد رهنت بها مستقبلا يمتد إلى ما بعد موتي . وهكذا شأن الكتابة . ومنذ اليوم ، وتحت ستار عذاب الانتظار في تمنى الخلود المتوج ، يكتشف المرء مطالب أكثر تواضعا وأكثر تحديداً : فصمت البحر كانت الغاية منه أن يفضى بالفرنسيين إلى رفض التعاون مع العدو الذي كان يفرهم بمعاونته . فلم يكن لتفوقه - ولا للجمهور الخاضع لذلك النفوذ - أن يمتد إلى ما وراء عهد الاحتلال . وستظل كتب « رتشارد رايت » حية مادامت مسألة السود قائمة في الولايات المتحدة . فليس قصدنا ، إذن ، مطالبة الكاتب بالتخلي عن بقاء ذكراه بعد موته ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أن هذا البقاء هو الفيصل في الأمر . فطالما كان يعمل فسيبقى بعد الموت . وبعد ذلك يظهر بمكانة الشرف أو بالتقاعد . أما اليوم - فلكى يتخلص من التاريخ - فإنه يبدأ الحصول على مكانة الشرف غداً وفاته ، وأحياناً إبان حياته .

وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة استفهام أنثوي فسيح ، إذ هو انتظار مجتمع بأكمله ، على الكاتب أن يجتذبه إليه مستجيباً إلى جميع رغباته . ولكن في سبيل ذلك يجب أن يكون هذا الجمهور حراً فيما يطلب ، وأن يكون الكاتب حراً في إجابته . ومعنى هذا أنه يجب ألا تطغى مطلقاً مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات ، وإلا وقعنا في التجريد . وبعبارة أوجز : لا يمكن أن تتم للأدب الفعال طبيعته الكاملة إلا في مجتمع خال من الطبقات . ففي هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب أن يدرك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره ، لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان في العالم ولكن الجمهور الإمكانى ظل دائماً مثل بحر مظلم حول الشاطئ الصغير المضيء من الجمهور الواقعي ، لذلك كان الكاتب هدفاً لحظر خلط مصالح الإنسان ومهام شئونه بمصالح ومهام فئة ذات حظ أوفر . ولو اتحد جمهور الكاتب مع الجنس العالى المعين لكان على الكاتب أن يكتب حقاً عن جميع أفراد هذا المجتمع الإنسانى لا عن الإنسان المجرد لجميع العصور ومن أجل قارئ غير محدد بتاريخ ، بل عن كل إنسان في عصر الكاتب ومن أجل قراء من معاصريه . وبهذا يقضى على التناقض الأدبى بين الذاتية الغنائية والموضوعية المقصورة على المشاهدة ؛ لأن الكاتب يخوض نفس المغامرة التى يخوضها قرائه ، وموقفه موقفهم في مجتمع لا انقسام فيه . فهو يتحدث عن نفسه حين يتحدث عنهم ، ويتحدث عنهم حين يتحدث عن نفسه . ولن تدفعه كبرياء ارسقراطية من أى نوع على أن يأبى اتخاذ موقف مما يجرى في مجتمعه ، ولهذا لن يستهويه التحليق فوق عصره ليشهد بما هو عليه أمام الأبدية ، ولكن موقفه ، والحالة هذه ، موقف عالمى ، ولهذا كان سيعبر فيه عن آمال الناس جميعاً وعن مثار غضبهم . ومن هنا يكون أدبه تعبيراً عن جوانب نفسه كلها ، أى لن يكون في تعبيره بمثابة مخلوق ميتافيزيقي على شاكلة كاتب العصور الوسطى ، ولا مثل حيوان سيكولوجى على طريقة الكلاسيكيين من الفرنسيين ، بل ولا بمثابة وحدة من وحدات المجتمع ، بل يكون بمثابة مجموع كلى يتيق من العالم في صميم الفراغ . ويكون الأدب في هذه الحالة إنسانياً حقاً وجديراً بهذا الاسم . من البديهي ألا يستطاع العثور في مثل هذا المجتمع على شئ ما يذكر ، ولو من بعيد بالفرقة بين ما هو زمنى وما هو روحى . وقد رأينا حقاً أن هذا التقسيم إلى روحى وزمنى يتفق ضرورة مع استلاب الإنسان ، ونتيجة لذلك مع استلاب الأدب . وقد أرانا ما قمنا به من تحليل أن هذا التقسيم نفسه يتجه دائماً إلى معارضة سواد الناس في حرياتهم الممكنة بجمهور من المهنيين ، أو على الأقل بجمهور من الهواة المستنيرين . وسواء زعم الكاتب لنفسه أنه في خدمة الخير والكمال الإلهى ، أم في خدمة الجمال أو الحق ، فهو دائماً في جانب الفئة الظالمة . فهو كلب حراسة أو موضع

سخرية ، وله الاختيار بينهما ، وقد اختار « بندا » عصاه السخرية ، واختار مارسيل Marcel^(١) وجار الكلب ؛ وهذا الاختيار - من حقهم ، ولكن إذا كان للأدب يوماً أن ينعم بكامل جوهره ، فإن الكاتب سينشره في العالم بين الناس دون أن تكون له طبقة من الطبقات ، ولا مدرسة ، ولا ناد ، وبدون مغالاة منه في السمو ، وبدون إسفاف . وسيبدو حينذاك أن مبدأ الأدب الروحي غير قابل للإدراك .

ومن جهة أخرى تعتمد الروحانية على مذهب من المذاهب ، والمذاهب حرة في دور التكوين ، واضطهاد عندما يتم تكوينها : وحين يبلغ الكاتب حال الوعي الكامل بنفسه لن يقف موقف الحارس لأى بطل من أبطال الفكر ، ولن يعرف - بعد ذلك - هذه القوة الدافعة التي صرف بها أسلافه أنظارهم عن العالم ليتأملوا في سماء القيم الثابتة ، وسيعلم أن عمله ليس في عبادة ماهوروحاني ، ولكن في منح الروحانية . ومنح الروحانية ليس له معنى سوى التجديد . وليس هناك ما يتطلب الروحانية والتجديد سوى هذا العالم المتعدد الألوان المحسوس بما له من ثقل وكثافة ومناطق عامة ، وبما يغمره من أحداث ثم هذا الشر القاهر المقوض للعالم دون أن يستطاع أبداً القضاء عليه . ويتناول الكاتب العالم على ماهو عليه وفي أقوى حالات واقعية أى وهو غفل ، متصبب عرقاً ، كرية الرائحة من محض مايجرى في حاضره ، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية وفي هذا المجتمع الذي لاطبقات فيه يصبح الأدب هو العالم ماثلاً أمام نفسه في حال من الانتظار للقيام بعمل حر ، يتقدم فيه إلى القضاء الحر الصادر عن جميع الناس ، وسيكون الأدب ، إذن ، هو الوعي بالذات وعياً عقلياً أو منطقياً . وبالكتاب يستطيع أعضاء هذا المجتمع في كل لحظة تبين اتجاهاتهم ، وبه يرون أنفسهم ويرون موقفهم . ولكن ، بما أن الصورة تتحرك في أنموذجها ، وبما أن مجرد تقديم الصورة هو - بعد - طعمة للتغير ، وبما أن العمل الفني - إذا نظر إليه في مجموع مطالبه - ليس مجرد وصف للحاضر ، بل هو حكم على هذا الحاضر باسم المستقبل ، وأخيراً ، بما أن كل كتاب يتضمن دعوة ، إذن فتمثيل المجتمع لذاته - على وصفنا - هو ، بعد تجاوز لتلك الذات فليس العالم موضع جدال مجرد أنه مجال الاستهلاك ، بل لأنه مجال الآمال والآلام ممن يسكنونه . وهكذا يكون الأدب غير التجريدي تركيباً للسلبية بوصف هذه السلبية قوة انتزاع من الواقع ومن المشروع ، وبوصف هذا المشروع إجمالياً لنظام مقبل . ويكون الأدب هو العيد ، وهو المرأة من لهب تحرق كل ماينعكس فيها ، وهو العمل النبيل ، أى الاختراع الحر والهبة . ولكن إذا كان الأدب أن

(١) لم نعرف على وجه الدقة من الذى يريده المؤلف .

يتمكن من الجمع بين هذين المظهرين المتكاملين ، فلن يكفي منح الكاتب الحرية في أن يقول كل شيء . ومعنى هذا - فيما عدا القضاء على الطبقات - هو إلغاء كل دكتاتورية ، والتجديد الدائم للحدود الموضوعية ، والقلب الدائم لكل نظام حين يتزع إلى الجمود . وبالاختصار : يكون الأدب في جوهره هو الذاتية لمجتمع في ثورة دائمة . وفي هذا المجتمع يتجاوز الأدب التناقض بين القول والعمل . حقاً لن يكون الأدب - في أية حال من أحواله - مساوياً للعمل : فغير صحيح أن المؤلف يؤثر في قرائه عملاً ، وإنما يتوجه بدعوته إلى حرياتهم . ومن الضروري - لكي تحدث أعماله الأدبية أثرها - أن يواجه الجمهور التبعة في الفصل فيها فصلاً غير مشروط . وإنما يكون التأليف الأدبي هو الشرط الجوهرى للعمل في جماعة متحولة متجددة بلا انقطاع ، وحاكمة لنفسها بنفسها .

وهكذا يمكن أن يتم للأدب بلوغه حال الوعي الكامل بنفسه في مجتمع لا طبقات فيه ولا دكتاتورية ولا جمود وسيدرك الأدب - في هذه الحالة - أن المبنى والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان . ويجب استخدام إحداهما للمطالبة بالأخرى ، وأنه يكشف خير الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم - أعمق ترجمة - مطالب الجماعة . وكذلك شأنه في الكشف عن ذاتية الجماعة حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد . وسيدرك الأدب كذلك أن وظيفته هي التعبير عما هو عالمي عيني إلى من هم في العالم العيني . وغايته التوجه في دعوته إلى حرية الناس ليحققوا ويدعموا سلطان الحرية الإنسانية . ومفهوم طبعاً أننا نقصد هنا نظام « المدينة الفاضلة » . فمن الممكن إدراك هذا المجتمع ذهنياً ، ولكننا لا نملك أية وسيلة لتحقيقه عملاً . ولكن هذا الفرض قد يسر لنا أن نستشف - من خلاله - الأحوال التي تتجلى فيها فكرة الأدب في كماله وصفائه . ولا شك أن هذه الأحوال غير محققة اليوم . وإنما علينا أن نكتب اليوم . ولكن إذا كانت قد أدت بنا الدراسة لمنطق الأدب إلى أن نستشف جوهر ما يكتب من النثر ، فرما نستطيع الآن محاولة الإجابة عن هذه المسألة العاجلة الباقية أمامنا : ما موقف الكاتب عام ١٩٤٧ ؟ وما جمهوره ؟ وماذا يستطيع ؟ وما يريد ؟ وما يجب عليه أن يكتبه ؟

تعليقات المؤلف على الفصل الثالث

- [١] يقول «إيتامبل» : «سعداء من يموتون من الكتاب في سبيل شيء من الأشياء» (جريدة الكفاح Combat ، ٢٤ من يناير سنة ١٩٤٧) .
- [٢] اليوم جمهوره كبير . فقد يحدث أن يطبع مائة ألف نسخة من كل كتاب من كتبه . ومائة ألف نسخة حين تباع معناها أربع مائة ألف قارئ . إذن فهي واحد المائة من سكان فرنسا .
- [٣] تعبير دستوفسكى المشهور : «إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء حلال» هو الكشف المروع الذى حاولت البرجوازية أن تداريه عن نفسها خلال المائة والخمسين عاماً من حكمها .
- [٤] تكاد تكون هذه هي حالة «چول فاليس» ، على الرغم من كرم نفسه الطبيعى الذى ظل في صراع مع حسرات نفسه .
- [٥] لا أجهل أن العمال تفرقوا كثيراً على الطبقة البرجوازية في دفاعهم عن الديمقراطية ضد لويس نابليون^(١) بونابرت . وذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحققوا أثناء هذه الديمقراطية إصلاحات جوهرية .
- [٦] طالما عوتبت أنى غير منصف لفلوير حتى إنى لا أستطيع مقاومة سرورى بذكر النصوص الآتية التى يستطيع كل امرئ أن يراجعها في رسائل فلوير :
- «الزرعة الكاثوليكية الحديثة من جهة ، والاشتراكية من جهة أخرى ، جعلتا فرنسا بليدة حمقاء . كل شيء يجرى بين اتجاهين : نفخ الله من روحه في مريم ، وقصاع العمال» (١٨٦٨) «قد يكون أنجح دواء هو في إلغاء حق الانتخاب لكل مواطن ، فهو العار للفكر الإنسانى» (٨ من سبتمبر ١٨٧١) .
- «أساوى أنا حقاً عشرين ناخباً من ناخبي كرواسيه^(٢) . . .» (١٨٧١) .
- «ليس عندى من حقد على ثوار «الكومون» ، ذلك أنى لا أحقد على الكلاب المسعورة» كرواسيه في يوم الخميس ، ١٨٧١ .
- «أعتقد أن الدهماء أو قطع الشعب ستظل دائماً أهلاً للبغضاء . ولا قيمة إلا لفئة قليلة من المفكرين يتوارثون فيما بينهم شعلة الفكر» (كرواسيه في ٨ من سبتمبر ، ١٨٧١) .

(١) هو نابليون الثالث الذى انتخب رئيساً للجمهورية الفرنسية عام ١٨٤٨ ، وجعل من نفسه إمبراطوراً

عام ١٨٥١ ، وانتهى حكمه عام ١٨٧٠ .

(٢) Croisset مسكن فلوير ، على السين ، قريباً من روان .

« أما الكومون » الذى هو فى دور الحشجة فهو آخر مظهر للعصور الوسطى .
« أبغض الديمقراطية (على الأقل على حسب ما يفهم الناس منها فى فرنسا) أى تمجيد
الغفران على حساب العدالة ، وجحود الحق ، وبعبارة أوجز : معاداة المدنية » .
« ثورة » الكومون » رفعت شأن السفاكين . . . »

الشعب ليس قاصراً أبداً ، وسيظل دائماً فى آخر مرتبة ، لأنه الشئ المعدود غير المحدود
من الدهماء .

ما أقل أهمية أن يعرف كثير من الفلاحين القراءة ، فلا يستمعون بعد ذلك إلى رعاتهم
من رجال الدين ، ولكن الأهمية القصوى هى أن كثيراً من أمثال « رينان » و « ليتريه »^(١)
يستطيعون أن يعيشوا وأن يستمع الناس إليهم . وإنما نجاتنا الآن فى أرستقراطية مشروعة ،
وأعنى بذلك حكم أغلبية لاتقوم على شئ آخر سوى الأرقام » (١٨٧١) .

« أتعتقد أنا كنا سنصل إلى هذه الحال لو كان يحكم فرنسا ذوو النفوذ من الكتاب ،
بدلاً من حكم الدهماء ؟ ولو أنهم شغلوا بتعليم العلية من الناس بدلاً من الرغبة فى تنوير
الطبقات الدنيا . . . » (كرواسيه فى يوم الأربعاء ، ٣ من أغسطس ١٨٧٠) .

[٧] فى قصة « الشيطان الأعرج »^(٢) « يضى مؤلفها « لوساج » شكل القصة على ما أفاده
من كتاب « الأخلاق » تأليف لا برويير ، ثم من حكم روشفوكو ، أى يربط بين الأفكار
والحكم التى أفادها بنحيط دقيق يتمثل فى عقدة القصة .

[٨] طريقة القصة المحكية فى رسائل ليست سوى شكل آخر من القصة التى قد
شرحتها . فالرسالة حكاية ذاتية لحادثة . وترجع بنا الرسالة إلى من كتبها ، فصير بها ممثلاً
وشاهداً شهادة ذاتية . أما الحادثة نفسها . فعلى الرغم من قرب العهد بها ، فقد اجترها
الفكر وشرحها . وتفترض الرسالة دائماً تفاوتاً بين الواقعة (التي ترجع إلى ماض قريب)
وحكايتها التى تحققت ، فيما بعد ، فى لحظة من لحظات الفراغ .

(١) Emile littré (١٨٠١ - ١٨٨١) فيلسوف ، من أصحاب الفلسفة الوضعية الغالية على ذلك العصر ،
مثل رينان ، ثم هو عالم ، وباحث لغوى ، وصاحب القاموس الشهير .

(٢) Le Diable Boiteux قصة ألفها لوساج ، ظهرت عام ١٧٠٧ ، وفيها أسودية ، أو الشيطان ، يلقب
« الشيطان الأعرج » ، وكان سجيناً فى قمقم ، فأطلقه دون كليوفاس زامبولو ، ولكن يرد الجميل لمن حرره .
رفع له سقف المنزل فى مدريد ، ليريه ما يجرى بداخلها . ويهجو الكاتب بهذه المناسبة صورة المجتمع الباريسى
فيما يحكى من مناظر . والخيط القصصى فيها واه . لأن الشيطان الأعرج يطلعنا فيها على مغامرات مختلفة .
ثم يتيح لمن حرره فى النهاية أن يحظى بوصول الجميلة « سيراфина » .

[٩] هذا هو عكس الدائرة المقفلة عند السيراليين الذين يريدون القضاء على الرسم بالرسم . ويراد هنا - عن طريق الأدب - حمل الأدب على تقديم أوراق اعتماده .

[١٠] عندما كتب موباسان قصته التي عنوانها «هورلا»^(١) - وفيما يتحدث عن الجنون الذي يتهده - تغير طابع أسلوبه : ذلك أن شيئاً ما - شيئاً مروعاً - على وشك الحدوث . فالرجل مضطرب كل الاضطراب ، غمرته الأحداث ، ولم يعد قادراً على الفهم ، ويريد أن يجتذب القارئ إلى ما هو فيه من رعب . ولكنه منطو على نفسه سلفاً . فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها . ولذا لا يتوصل إلى إثارة قرائه .

[١١] أذكر أولاً - من بين هذه الطرق - اللجوء الطريف من الكتاب إلى الأسلوب المسرحي ، مما يجده المرء عند الكتاب ، أمثال جيب^(٢) ، ولافدان^(٣) ، وأبيل إرمان^(٤) . فتكتب القصة في حوار ؛ وإيماءات الأشخاص ، وأعمالهم مدونة بحروف مائلة وموضوعة بين أقواس . وواضح أن القصد من ذلك هو جعل القارئ معاصراً للحدث ، كما هو شأن المتفرج أثناء تقديم المسرحية . ويتضح من هذه الطريقة سيطرة الفن التمثيلي سيطرة أكيدة على المجتمع المتمدن في حوالي عام ١٩٠٠ . وهذه الطريقة كذلك وسيلة من وسائل الإفلات من اسطورة الذاتية الأولى . ولكن ما حدث من التخلي عن هذه الطريقة دون عودة إليها بين - إلى حد ما - أنها لم تأت بحل المسألة ، أولاً لأن من أمارات الضعف طلب العون من فن آخر قريب ، إذ هو برهان على فقر الوسائل في الفن الذي يمارسه الكاتب . ثم إن المؤلف لم يمتنع كذلك بهذه الطريقة من التدخل في وعى شخصياته ، ومن

(١) Le Horla عنوان مجموعة قصص ألفها جى دى موباسان ، وظهرت عام ١٨٨٧ وقصة «هورلا» هي أول قصة في تلك المجموعة . وفيها يقص حكاية رجل استبدبه الهوس لأنه دائماً في حضرة مخلوق عجيب ليس من عالم الناس اسمه «هورلا» ، وهو مخلوق يتخبطه الشيطان من المس . وله طرقة الخاصة في الفهم والإقناع ، وهي لا تخضع لمنطق الناس . ويروي لنا المؤلف أن الحكاية توقفت فجأة ، لأن القاص اكتمل جنونه . ويرى بعض النقاد أن موباسان يصف حالته قبل أن يصاب بالجنون . وآخرون يرون أنه فيها يصور - على حسب المذهب الطبيعي في أحدث ما انتهى إليه العلم آنذاك - حال من يصابون بالجنون .

(٢) GYP اسم مستعار لمارى أنطوانيت دى ربكيتو دى ميرابو (١٨٥٠ - ١٩٣٢) كاتبه من كتاب القصص التي تصف شؤون الحياة اليومية ، وأحياناً تحمل طابع الهجاء الذي لا يخلو من روح الفكاهة .

(٣) Henri Lavedan (١٨٥٩ - ١٩٤٠) مؤلف مسرحي ، له ملاء يسخر فيها من العادات والتقاليد ، وأحياناً يضمنها مسائل خلقية واجتماعية .

(٤) Able Hermant (١٨٦٢ - ١٩٥٠) من كتاب القصة والنقاد . ويسخر من الحياة الباريسية ، والجامعية . وفي قصصه الأخيرة يعنى بتحليل العواطف تحليلاً دقيقاً .

إدخال قارئه معه . غير أنه كان يكشف عن أعماق مكنون هذه الضمائر بما يكتبه بين قوسين أو بحروف مائلة ، في أسلوب وطرق مطبعية تستخدم عادة للإرشاد في الإخراج المسرحي .
وحقاً لم يكن لهذه المحاولة من غد . وقد كان المؤلفون الذين استخدموها يشعرون شعوراً غامضاً بأنه كان يستطاع التجديد في القصة بكتابتها في صيغة الحاضر . ولكنهم لم يكونوا يفهمون - بعد - أن هذا التجديد غير ممكن إذا لم يتخلوا - أولاً - عن طريقة الشرح .

وكانت المحاولة الأكثر جدية هي إدخال حديث النفس الفردي (المنولوج الباطني) في فرنسا على طريقة شنتزler^(١) ولا أتحدث عن طريقة « جويس »^(٢) ذات المبادئ الميتافيزيقية المختلفة تمام الاختلاف ، وأعرف أن لاربو^(٣) يصرح بأنه متأثر بجويس ، ولكن يبدو لي أنه استوحى على الأخص قصة : « أشجار »^(٤) الرند مجتثة « وقصة : « مدموازيل إلس »^(٥) .
وبالحملة ، كان الغرض هنا هو المضي إلى أبعد مدى في فرض الذاتية الأولى ، والانتقال إلى الواقعية بتوجيه المثالية على إطلاقها .

والحقيقة التي يقدمونها للقارئ ، دون وسيط ، ليست هي الشيء نفسه من شجرة أو مظفأة ، ولكنها الوعي الذي يرى الشيء . ولم يعد « الواقعي » فيها امثالاً ، ولكن الامثال

(١) Arthur Schintzler كاتب ألماني ولد عام ١٨٦٢ ، يصور في مسرحياته وقصصه شخصيات ولوعة بملذات الحياة ، لا تبعاً بسوى الحاضر ، وهي مجنونة بمباهج الوجود ، قلما يعرفونها الحزن فيها اثره وخفة . ويعنى بتحليل حالاتها النفسية .

(٢) James Joyce (١٨٨٢ - ١٩٤١) كاتب أيرلندي مشهور ، خاصة ، بقصته التي عنوانها « بوليس » ونشرت عام ١٩٢٢ (في باريس) وهي تسير على حسب المنولوج الباطني ، ويرى بعض النقاد أنها أعظم قصة في العصر الحديث . وكاتبها ذو ثقافة دينية ، تربي في المدارس اليسوعية في دبلن .

(٣) Valéry Larbaud (١٨٨١ - ١٩٥٧) من أشهر كتاب القصة الحديثين من الفرنسيين ، وخلق في قصصه نموذج أرشيبالدو ألسون برنابوت Archibaldo Olson Barnabooth وهي شخصية أميركي ملول ، يجوب أوروبا يبحث عن الملذات وعن المطلق ..

(٤) Lauriers sont coupés قصة للكاتب الفرنسي إدوار دو جاردن Edouard Dujardin (١٨٦١ - ١٩٤٩) نشرت عام ١٨٨٧ ، وأعيد طبعها منقحة سنة ١٩٢٤ ، وكتب مقدمة طبعها الثانية « لاربو » .

والقصة رمزية يعنى فيها المؤلف بالتحليل النفسى على طريقة المنولوج الباطني . وهي قصة يوم يستعيد بها البطل ذكريات حبه المبرح لفتاة لا يتاح له بها وصال ، ويقوم بمشروعات وهمية ، حتى إذا حانت ساعة الوصال صرفته الفتاة عنها دون أن تسمع لشكواه . ويعد المؤلف بها رائداً لجيمس جوريس في طريقته التي أشرنا إليها .

(٥) Mile Else قصة للكاتب النرويجي الاسكندر لانج كليلا ند A. Lange Klehland (١٨٤٩ - ١٩٠٦) ، نشرت عام ١٨٨٢ - قصة فتاة مرحة محبة للحياة ، تودى بها خفتها نتيجة لظلم المجتمع ونظمه القاسية ، وهي بذلك ذات طابع رومانتيكي .

يصبح حقيقة مطلقة ، لأنهم يقدمونه لنا بمثابة إحدى المعطيات المباشرة . ووجه النقص في هذه الطريقة أنها تحصرنا في ذاتية فردية ، ومن ثم يعوزها إيجاد صلة بين الفرد والآخرين ؛ هذا إلى أنها تذيب الواقعة والحدث في الإدراك الحسى لكليهما . وخاصة الحادثة والعمل المشتركة هي أنهما يستعصيان على الامتثال الذاتى الذى يقف على نتائجها لأعلى حركتهما الحية . وأخيراً ، بدون تزييف ، لا يمكن إرجاع مجرى الشعور إلى توالى كلمات ، حتى لو كانت هذه الكلمات مشوهة . فإذا قيلت الكلمة على أنها وسيط يدل على حقيقة عالية في جوهرها على اللغة فيها ونعمت : إذ أن الكلمة تنسى وتلقى بالوعى على الموضوع المدرك . ولكن إذا عدت الكلمة بمثابة الحقيقة النفسية ، وإذا زعم المؤلف - حين يكتب - أنه يقدم لنا حقيقة غامضة هي علامة ، في جوهرها الموضوعى ، أى بوصفها راجعة إلى ماهو خارجى ، وشيئاً صورياً في جوهره ، أى بمثابة إحدى المعطيات النفسية المباشرة ، في هذه الحالة يمكن أن يلام على أنه ظل محايداً ، وعلى أنه لم يفهم هذا القانون من قوانين البلاغة الذى يمكن أن يصاغ هكذا : في الأدب ، حيث تستخدم العلامات ، يجب ألا يستخدم سوى العلامات ، وإذا كانت الحقيقة التى يراد تعريفها كلمة ، فيجب تقديمها للقارئ بكلمات أخرى . وكذلك يمكن لومه على أنه نسى أن أغنى جوانب الحياة النفسية في الصمت . ومعلوم مصير النجوى الباطنة ، فمنذ استحالت إلى خطابة ، أى إلى نقل شعري للحياة الباطنة بوصفها صمتاً وبوصفها كلاماً على سواء صارت اليوم وسيلة بين الوسائل الأخرى لكاتب القصة . فهو لا يمكن أن يكون صادقاً لإفراطه في المثالية ، ولا يمكن أن يكون كاملاً لإفراطه في الواقعية ، فهو تتويج لقواعد الفن ذى النزعة الذاتية . ففيه وبه صار أدب اليوم على وعى بنفسه . أى أن الأدب تجاوز للقواعد الفنية للنجوى الباطنة من ناحيتين : ناحية الموضوعية وناحية البلاغة ولكن كان يلزم لذلك أن تتغير الأوضاع التاريخية .

وبديهى أن كاتب القصة اليوم يظل يكتب بصيغة الماضى . ولا يفعل ذلك عن طريق تغيير زمن الفعل ، ولكن بقلب القواعد الفنية للحكاية ، وهى التى يتوصل بها إلى جعل القارئ معاصراً لأحداث القصة .

الفصل الرابع

موقف الكاتب عام ١٩٤٧

نقاط الفصل

[موقف الكاتب الفرنسي بمقارنته بالكاتب الأمريكي والكاتب الإنجليزي والإيطالي - إجمال خصائص الكاتب الفرنسيين المعاصرين - تنوع اتجاهاتهم .

أجيال الأدب الفرنسي المعاصر : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدءوا إنتاجهم الأدبي قبل عام ١٩١٤ موقفهم وفلسفة التفكير عندهم وتعليلها - نظرتهم إلى الحياة والحب - نتائج أدبهم العامة وأثرها - نقدهم نقداً مرأً وفلسفة هذا النقد - أدبهم هو «دب» التصل .

الجيل الثاني بلغ رجال عام ١٩١٨ - الحرب والعقلية السلبية - السريالية - تعليل فلسفي لقيام السريالية - أسسها العامة - نقدها - وسائل السيرياليين الفنية والأدبية وغايتهم منها ، ونقدها - أمثلة من أدب السيرياليين ونقدتها - أدب الكتاب السيرياليين الرحالة - سخرية مرة ممن أثره السيرياليين - على هامش جماعة السيرياليين ازدهرت فئة أخرى ذات نزعة إنسانية خاصة - لا يمثلون - بسبب قلتهم ، اتجاه لفترة - إخفاقهم ، وسببه هو الجمهور الذي اختاروا أن يتوجهوا إليه .

الجيل الثالث جيل الكاتب الذي بدأ الكتابة بعد هزيمة فرنسا في أثناء الحرب العالمية الثانية ، أو قبل الهزيمة بقليل - البيئة التي ظهر فيها - الأدباء الممثلون للاتجاهات الاجتماعية المختلفة من راديكاليين ومعتدلين ومتطرفين - فلسفة اتجاهاتهم ونقدتها - أدبهم ذو قضية لأنهم يدافعون عن مذاهب فكرية - حيرة هذا الجيل بين الاتجاهات المختلفة ، وفلسفتها - الفجوة بين الكاتب وجمهوره وبين الأسطورة الأدبية والحقيقية التاريخية - اكتشاف الجيل الجديد للضغط التاريخي - معنى الضغط التاريخي وتأثيره في الأدب - ارتباط مصير الأعمال الأدبية بمصير الوطن - في الواقعية والمثالية لم يؤخذ الشر مأخذ الجد - معنى الشر ووصف حالاته الاجتماعية والدولية والوطنية وأثرها في الأدب - وصف مروع للشر والحرب والتعذيب - القلق في أحداث العصر وفي أدبه - خلق أدب ذي مواقف متطرفة - المؤلف وكتاب جيله كتاب ميثافيزيقيون - معنى الميثافيزيقية عند المؤلف - الظروف التاريخية هي التي أدت إلى كشف الضغط التاريخي - واجب الكاتب المعاصر هو الجمع بين المطلق الميثافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي - تسمية هذا الأدب : أدب الظروف الكبيرة ، ومعنى هذه التسمية - كيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً بالتاريخ وفي التاريخ ومن أجل التاريخ - ضرورة الانتقال بقواعد الفن القصصي الموروثة من الآلية إلى النسبية - شخصيات القصة كما يجب أن يصنعها الكاتب في عصرنا - معنى معرفة التاريخ ومعرفة أنفسنا في

التاريخ - تأثر جيل الكاتب بكافكا وبالكاتب الأميركيين ، سبب هذا التأثير وحدوده - الأدب تمثيل الضمير الحر لمجتمع منتج - إذا كانت السلبية مظهراً للحرية فالبناء مظهرها الآخر - الحرية البناءة وموقف الكاتب منها في العصر الحديث - واجب الأدب في الموقف الحديث في جانبي السلب والبناء - الوصف في القصة من الناحية الفنية وكيف يجب أن يكون ، وعلاقته بالعمل وأدب العمل - أدب القول وأدب العمل - موضوع أدب العمل - أدب الإنتاج وأدب الاستهلاك - الأخطار التي تهدد أدب الإنتاج في وجه أدب الاستهلاك - وسائل جديدة لاتصال الكاتب بجمهوره وكيفية الإفادة منها - كلما كان جمهور المؤلف أكبر كان تأثيره فيه أقل عمقاً - الفرق بين القراء و«الجمهور» القارئ .

استبها مهنى البرجوازية وصياح سلطانها في عالم ما بعد الحرب ، وتأخرها - البرجوازية الكبيرة والبرجوازية الصغيرة وخصائصها بوصفها جمهوراً قارئاً ، وتأثير ذلك في الإنتاج الأدبي - حرج موقف البرجوازية في العصر الحديث - على الرغم من ذلك : الكتاب برجوازيون طوعاً أو كرهاً - توجه الكتاب إلى طبقة العمال وأثره - سياسة الحزب الشيوعي نحو الكتاب - تحول خططه الثورية إلى خطط سياسية - نقد هذه السياسية والسخرية المرة من جانب المؤلف - الكتاب هم «كلاب الحراسة» في الحزب الشيوعي - نقدهم والسخرية منهم - نتائج عامة لبحث المؤلف في هذا الكتاب كله : معرفة الجمهور الفعلي والجمهور الإمكانى في العصر الحديث ، والصفات المشتركة بين فئات هذا الجمهور - صعوبة ذلك وخطورته - طبقة العمال والطبقة البرجوازية - كيف نضم إلى جمهورنا الفعلي كثيراً من أفراد قرائنا بالإمكان - موقف الكاتب من أجهزة الثقافة الحديثة - الإرادة الخيرة لدى الكاتب وأثرها - مدينة الغايات عند الفيلسوف «كانت» وشرح المؤلف لها شرحاً آخر - صلة مدينة الغايات بغايات الكاتب الحديث المنشود - الإنسان في الأدب - خطر تردى الأدب في مهواة الدعاية - خطر انحصار القراء في أفراد لا في جمهور - توزع الكاتب بين الواجبات الأسرية والوطنية والإنسانية - كيف يقضى الكاتب على ما يتعرض له من شقاء الضمير - واجبنا نحو تجديد اللغة وتحديد معنى الألفاظ ، وخطورة ذلك في صلتنا بالجمهور ، وفي تصوير الأفكار ، وفي الآثار الاجتماعية والنفسية للغة - تجديد القواميس - أمثلة - وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها - الغايات في صلتها بالوسائل - المواقف المحددة العميقة - المسرح الجديد في العصر الحديث وكيف يجب أن يكون - واجب الكاتب في اختياره لجمهوره - فرصة العالم في النجاة محصورة في الأدب] .

إنما أتحدث هنا عن الكاتب الفرنسي ؛ وهو الوحيد الذي ظل برجوازياً ، وهو الوحيد الذي عليه أن يروض نفسه على لغة أخلقتها سيطرة البرجوازيين مدى مائة وخمسين عاماً ، فصيرتها شائعة دارجة مرنة ، محشوة بنزعات برجوازية ، كل منها تشبه تهاداً من تهاديات الراحة والاستسلام . وغالباً ما يمارس الأمريكي مهناً يدوية قبل تأليفه للكتاب ثم يعود

إليها ؛ ويتجلى له نداء القريحة بين قصتين في ضيعته أو مصنعه أو في شوارع المدينة ؛ ولا يرى في الأدب وسيلة لتطلب العزلة ، بل فرصة للهرب منها ؛ ويكتب عن عمى مدفوعاً بحاجة غير رشيدة إلى التحرر من مخاوفه وأنواع غضبه ، ففيه شبه ما بعاملة زراعية في ضيعة من الضياع في الغرب الأوسط حين تكتب للمذيعين في مذياع نيويورك لتشرح لهم خلجات قلبها ؛ وهو يفكر في المجد أقل مما يحلم به من إخاء ، ويخترع طريقته الخاصة به ، لاذهاباً منه ضد التقاليد ، بل لأنه يعوزه واحد منها ، وتبين مظاهر جرأته المتطرفة عن ضروب من السذاجة في بعض نواحيها . والعالم جديد لعينيه ، وكل شيء مجال للقول بعدد ، ولم يتحدث قبله إنسان عن السماء والحصاد . ويندر أن يظهر في نيويورك ، فإذا مرَّ بها مرَّ سريعاً ، أو فعل مثل « شتينبك »^(١) ، فاحتبس نفسه ثلاثة أشهر ليكتب ، ليصير طليقاً من الكتابة بعدها مدة عام ؛ ويمضي ذلك العام في الطرقات ومعامل البناء ، والمقاهي . حقاً قد يشترك في جمعيات تعاون أو في شركات ، ولكن ليس هذا إلا للدفاع عن مصالحه المادية . ولا تضامن له مع الكتاب الآخرين . وغالباً ما يفصل بينه وبينهم عرض القارة أو طولها [١] . وليس شيء أبعد منه فكرة المدرسة الواحدة أو الكتابة ذات الطابع الديني ؛ وقد يستقبل استقبالاً حافلاً بعض الوقت ، ثم يفتقد وينسى ويظهر من جديد بكتاب جديد ليختفي بعد ذلك من جديد [٢] : وكما تشاء له عشرات فرص التمجيد والاختفاء ، لا يزال يطفو بين عالم الطبقة العاملة حيث يجول لبحث عن مغامراته وبين قرائه من الطبقات الوسطى (ولا أجرؤ على تسمية هذه الطبقات برچوازية مادامت على شك فيها إذا كانت توجد برچوازية في الولايات المتحدة) ، وهذه الطبقات جد قساة وجفاوة ، ثم هم أحداث كل الحداثة كأنهم في متاهة ، وقد يخفون في الغد مثل اختفائه .

ورجال الفكر في إنجلترا توغلا منا في جماعة قومهم ؛ إذ هم في المجتمع طائفة على حدة ، مخالفة له تفكيراً وعملاً ، وفيهم جفوة ، وليس لهم اتصال كبير ببقية الشعب وذلك ، أولاً ، لأنهم لم يتح لهم مثل حظنا : فلا تزال الطبقة الحاكمة ، منذ قرن ونصف تولينا شرف الخوف منا (خوفاً جد قليل) وتراعى جانبنا ، منذ أن هيا للثورة الكبرى أولئك الذين قلما نستحق شرف الانتساب إليهم من أسلافنا الأقصين . أما إخواننا في لندن فليست لهم هذه الذكريات المجيدة ، ولذلك لا يخيفون أحداً ، ويعلمهم قومهم مسالمين لا يؤذون ؛ ثم إن حياة أصحاب النوادي هناك أقل قدرة على التمهيد لتأثيرهم من حياة النوادي عندنا في

(١) John Steinbeck كاتب أمريكي معاصر مشهور ، ولد عام ١٩٠٢ ، وقصصه تصور المطالب الاجتماعية ، وفي كتابته تظهر الروح المرجة والطرف اللاذعة .

تمهيداً لتأثيرنا . فحين يحترم بعضهم بعضاً يتحدثون عن الأعمال والسياسة والنساء والخيل ، ولكنهم لا يخوضون أبداً في حديث الأدب ؛ على حين حفلت نوادينا بعقائل كن يمارسن القراءة فناً من فنون الاستمتاع ، وقد ساعدن - بما أقمن من حفلات استقبال - على التقريب بين السياسيين ورجال المال والقواد ورجال القلم . ويصنع الكتاب الإنجليز من الضرورة فضيلة ، محاولين - إيغالا منهم في غرابة عاداتهم - أن يطالبوا بعزلة الكاتب كأنها صادرة عن اختيار حر ، في حين هي مفروضة عليهم بمقتضى بنية مجتمعهم . وحتى في إيطاليا - حيث لم يكن للطبقة البرجوازية كبير وزن بعد أن أفلست بسبب الفاشة وعلى أثر الهزيمة - حال الكاتب جد مختلف عن حاله عندنا : فهو هناك في ضيق الحاجة ، سيئ الأجر ، قاطن في قصور خربة فيها بعض رحاب فسيحة ومناظر جلييلة ، بحيث لا يستطيع تدفيتها وحتى تأثيثها ، وهو في جهاد مع لغة الأمراء التي اتسمت بمظهر مفرط من الجلال لم تعد طيعة في الاستعمال .

إذن ، نحن أكثر كتاب العالم برجوازية ، نعيش في مسكن طيب ، ونلبس ملابساً حسناً ، وربما كان طعامنا أقل جودة ، ولكن لهذا دلالة : فالبرجوازي ينفق - نسبياً - في غذائه أقل مما ينفقه العامل ، ولكنه ينفق أكثر منه في الملابس والمسكن ؛ على أننا جميعاً مشبعون بثقافة برجوازية ، فليس مقبولاً أن يشرع المرء في الكتابة دون أن يحمل على الأقل شهادة الثقافة العامة ، وهي شهادة برجوازية ، وفي بلاد أخرى يوجد قوم كأنما تخطبهم الشيطان من المس ، ذوو عيون حاملة ، يضطربون ويتعثرون تحت سلطان فكرة اجتذبتهم من الخلف . لا يستطيعون رؤيتها وجهاً لوجه ، وأخيراً - بعد محاولتهم كل شيء - يجتهدون في أن يسيلوا على الورقة تلك الفكرة التي استغرقت إرادتهم ليركوها تجف مع المداد . ولكننا ، قبل أن نبدأ قصتنا الأولى بوقت طويل ، كانت لنا ممارسة سابقة للأدب ، فكان يبدو طبيعياً لنا أن الكتب تنبت في مجتمع مهذب كما تنبت الأشجار في حديقة ؛ ولأننا أحببنا حباً مفرطاً « راسين » و« فرلين »^(١) ، قد اكتشفنا فينا موهبة الكتابة في سن الرابعة عشرة أثناء الدراسات المسائية أو في ساحة اللبسيه الكبرى . وحتى قبل أن نجد أنفسنا في مغامرة الكفاح لتأليف كتاب ما - ذلك الشبيه بالتنين ، جد مسيخ وجد لزوج بما بنا من عصارات ، وجد خاضع للصدفة - كنا قد تغذينا بأدب قد تم صنعه ؛ فكنا نفكر في سداجة أن مؤلفاتنا المقبلة ستخرج - على أثر الجهد العقلي - تامة على الحال التي وجدنا

(١) Verlaine (١٨٤٤ - ١٨٩٦) من أوائل الشعراء الرمزيين ، وكان قبل ذلك من جماعة الانحلاليين ،

ثم البرناسيين . وله أشعار غنائية بالغة الروعة في رقتها وموسيقاها .

عليها مؤلفات الآخرين ، حاملة طابع الاعتراف بالجميل من الجماعة ، مع ذلك الجلال الذي تضيفه عليها قداسة الأجيال ، وبالاختصار : ستكون تلك المؤلفات ثروة من ثروات الوطن : وعندنا أن مجموعة من الأشعار - بعد أن تظهر أولاً في طبعة أنيقة محلاة بالصور - تأخذ شكلها الأخير وزينتها الأبدية حين تنتهي إلى طبعتها في حروف صغيرة في كتاب ذي غلاف من الورق المقوى مكسو بقماش أخضر تنبعث منه رائحة النشارة والمداد ، كأنها الأنفاس العطرة لإلهات الشعر ذاتها ، فتثير الحالمين من الأطفال ذوى الأصابع الملوثة بالمداد ، وهم الطبقة البرجوازية المقبلة . وحتى نفس « بريتون » ، وهو الذي أراد إشعال النار في الثقافة ، لقي أول دافع أدبي - على حين فجأة - في فصل من فصول الدراسة ، حينما كان يقرأ له المدرس قطعة من شعر « ملارميه » ؛ وبعبارة أوجز : طالما اعتقدنا أن مصير كتابنا الأخير هو في تزويد فصول الدراسة الفرنسية بنصوص أدبية للشرح عام ١٨٨٠ . وكانت خمس سنين ، بعد ظهور أول كتاب لنا ، كافية لأن نصافح يداً بيد كل إخواننا . وقد جمعتنا المركزية جميعاً في باريس ؛ ولو واثق أميركياً قليل من الحظ لأمكنه أن يصل إلينا جميعاً على عجل من أربع وعشرين ساعة ، وأن يعرف آراءنا في هيئة الإغاثة الدولية التابعة للأمم المتحدة ، وفي منظمة الأمم المتحدة ، وفي الهيئة الدولية للتعاون الثقافي والاجتماعي وفي قضية « ميلر » Miller وفي القذائف الذرية . وفي أربع وعشرين ساعة يستطيع من يهوى زيارتنا على دراجته أن يسير من « أراجون »^(١) إلى « موريالك »^(٢) ومن « فركور » إلى « كوكتو »^(٣) ماراً في أثناء ذلك بأندريه بريتون في حي « مونمارتر » و« كينو »^(٤) في حي « نوي » « وبي » في « فونتينبلو » ، مع مايلزم من الوقت لتقليب الرأي واستيحاء الضمير ، مما هو جزء من واجباتنا المهنية ، كتصريح من التصريحات أو مطلب من المطالب . أو الاحتجاج أو التأييد أو المعارضة في مثل رجوع « تريست » إلى « تيتو » أو ضم إقليم السار ، أو استخدام القذائف الموجهة في الحرب المقبلة ، وبهذا نحرض على طبعا بطابع العصر ؛ ودون حاجة إلى دراجة ، تدور الشتيمة من الشتائم في أربع وعشرين ساعة على أعضاء مدرستنا وتعود إلى الشاتم وقد أسهب في شرحها . ويرانا الناس كلنا أو جلنا تقريباً في بعض المقاهي ، نستمع مثلاً للموسيقى في قهوة « البليارد » أو في السفارة البريطانية ، في مجتمعات أدبية صرفة ؛ ومن وقت لآخر نخبرنا بعض من أجهدهم العمل منا

(١) Aragon شاعر ومن كتاب القصة المعاصرين في فرنسا ، ولد عام ١٨٩٧ وبدأ سيرياً ، ولكنه ترك السيرالية بعد ذلك الحين فانضم إلى الحزب الشيوعي .

(٢) Mauriac كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٨٥ ، ناقد ومن كتاب القصة والمسرحيات .

(٣) Jean Cocteau من أشهر كتاب فرنسا وشعرائها المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٢ .

(٤) Raymond Queneau كاتب قصة وشاعر فرنسي معاصر ، ولد عام ١٩٠٣ .

أنه ذاهب إلى الريف ، فنذهب جميعاً لنراه ، ونظهر له أنه مصيب في سفره ، وأن باريس لا تكاد تستطاع الكتابة فيها ، ونحفه برجاواتنا له ، واشتهائنا لما هو فيه : لأننا تربطنا بالمدينة أم عجوز ، أو صديقة شابة ، أو واجب يتعجل قضاؤه . ويرحل معه صحفيون من محرري جريدة . « مساء السبت » ، ليصوروا ركن خلوته التي لا يلبث أن يضيق بها ، فيعود قائلاً : « في الحق لا يوجد سوى باريس » . وإلى باريس يرد الكتاب من ذوى البيوت في الأقاليم لينتجوا هنا أدباً إقليمياً . وباريس هي التي اختارها ذوو الكفايات من ممثلي أدب شمال أفريقيا ليعبروا فيها عن تبايرح حنينهم إلى الجزائر . وطريقنا مرسوم ؛ فقد يبدو فجأة للارلندي الذي يسكن شيكاغو أن يلجأ إلى الكتابة ، ويحزم في ذلك أمره ، ولكن تبدو له الحياة الأدبية الجديدة التي يواجهها شيئاً مروعاً لا مجال فيه للمقارنة بيننا وبينه ؛ فهي كتلة من رخام أسود عليه أن يكرس وقتاً طويلاً لوضعها فيما يريد لها من شكل ؛ ولكننا عرفنا منذ المراهقة ، خصائص الأدب التقليدي ، والقذوات الطيبة في عظماء السالفين ؛ وحتى إذا كان والدنا لم يحب علينا مارزقناه من موهبة ، فقد عرفنا ، قبل إنهاء مرحلة الليسيه بأربع سنين ، كيف يجب المرء على إباء أقاربه ، ومقاومتهم له ؛ وعرفنا كذلك كم من الوقت يصح أن يظن فيه المؤلف الموهوب مهضوم الحق ، وفي أية سن يتوج عادة بالمجد ، وكم من النساء يجوز ، وكم حب يخفق فيه ، وما إذا كان من الخير أن يتدخل في السياسة ، ومتى يتدخل : كل ذلك مسطر في كتب ، وحسبه أن يحسب له حسابه الدقيق . ومنذ أوائل هذا القرن أقام « رومان رولان » - في قصته : « يوحنا كريستوف »^(١) الدليل على احتمال خلق صورة من هذا النوع ، حين جمع بين مواقف لمشاهير الموسيقيين . ومع ذلك يمكن ترسم خطى أخرى : فلا بأس أن يبدأ المرء حياته كما بدأ « رامبو »^(٢) ، أو أن يغريه الرجوع إلى نظام الحياة المألوف في سن الثلاثين كما فعل « جوته » ، أو يلتقى بنفسه في سن الخمسين في مناظرات عامة كما فعل « زولا »^(٣) ولك بعد ذلك أن تختار ميتة « نرفال »^(٤) أو

(١) قصة **Jean Christophe** من نوع القصص النهرية التي تصف أجيالاً متعاقبة في أواخر القرن الماضي

وأوائل القرن الحاضر ، في عشرة أجزاء ، صدرت من عام ١٩٠٦ حتى عام ١٩١٢ . ويطلقها موسيقى عبقرى من أصل ألماني هو يوحنا كريستوف كرافت ، حضر في أوائل شبابه إلى باريس ، وجعل من فرنسا وطنه الثاني . (٢) **Rimbaud** (١٨٥٤ - ١٨٩١) من أشهر شعراء الرمزية ، وله تأثير كذلك في السيربالية بدأ كتابة الشعر وهو في سن الخامسة عشرة . وقصيدته الشهيرة : السفينة السكرى ، نظمها في سن السابعة عشرة .

(٣) إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) صاحب المذهب الطبيعي في الأدب . ومن أشهر مقالاته مقالته التي نشرت في جريدته : الفجر **L'Aurore** في ٢٢ من ديسمبر عام ١٨٩٤ ، وفيها يدافع عن دريفوس . والخطاب

موجه إلى رئيس الجمهورية الفرنسية آنذاك . وقد تم إنصاف دريفوس بسبب هذا الخطاب وماتتله من مناقشات . وسيذكر المؤلف ذلك فيما بعد ، وسنعلق على قوله بما يشرح هذه القضية .

(٤) جيرار دي ترفال مات مجنوناً .

بيرون»^(١) أو «شيلي»^(٢). وليس القصد طبعاً تحقيق كل حادثة من هذه الحوادث الشديدة، ولكن يقصد إلى تبيانها، على نحو ما يفعل الحائك الجاد في مهنته من الاطلاع على أحداث النماذج السائدة دون أن يخضع لها. وأعرف كثيراً من بيننا - وليسوا أقلنا مكانة - عنوا على هذا النحو بصنع حياتهم بصيغة ومسلك رمزيين ومثاليين في وقت معاً، وذلك كي تسطع عبقريتهم على الأقل في عاداتهم إذا ظلت موضع شك في كتبهم. وبفضل هذه النماذج وهذه الحالات من السلوك ظهرت لنا مهنة الكتابة - منذ طفولتنا - مهنة جليلة الشأن، ولكنها بلا مفاجآت، حيث الصعود فيها يرجع بعضه إلى الجدارة، وبعضه الآخر إلى التقادم. وهكذا نحن. هذا إلى أن بيننا ماشئت من قديسين وأبطال ومتصوفة ومغامرين ومتحايلين ورقاة وملائكة وسحرة وجلادين وضحايا. ولكننا - أولاً - برچوازيون، علينا من عار في الاعتراف بذلك. ولا يختلف بعضنا على الآخر إلا في الطريقة التي يواجه بها كل منا التبعة في الموقف المشترك.

وإذا أريد حقاً رسم صورة للأدب الفرنسي المعاصر، فلا بأس من تمييز ثلاثة أجيال: الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدأ إنتاجهم الأدبي قبل حرب ١٩١٤. وقد اختتموا وظيفتهم اليوم ومهما تكن من قيمة لكتبهم التي يكتبونها اليوم، فلن تضيف شيئاً يذكر إلى مجدهم الأدبي. ولكنهم لازالوا أحياء، يفكرون ويصدرون حكمهم، ويتحكمون بذواتهم في تيارات أدبية صغرى يجب أن يحسب لها مع ذلك حسابها. وخلاصة ما حققوه - فيما يبدو لي - أنهم بأشخاصهم وكتبهم رسموا صورة تقريبية من صور التوفيق بين الأدب والجمهور البرچوازي. وعلينا أن نلاحظ أن الجزء الأهم من ثراء أكثرهم مصدره شيء آخر غير كتبهم: أندريه جيد و«موريالك» من ذوى الأراضي الزراعية، و«بروست» ذو دخل، و«موروا» من أسرة صناعية. وآخرون منهم أقبلوا على الأدب وهم يمارسون مهناً حرة: فكان «دوهامل» طبيباً و«رومان» مدرساً بالجامعة، و«كلودل» و«جرودو» في وظائف السلك السياسى. ذلك أن الأدب في العصر الذى بدءوا فيه الكتابة لم يكن ليكفل لأهله العيش مالم يصادف نجاحاً غير محمود، فلم يكن له إلا أن يظل عملاً إضافياً، شأنه في ذلك شأن السياسة في الجمهورية الثالثة، حتى لو صار - فيما بعد - الهم الوحيد لمن

(١) Byron (١٧٧٨ - ١٨٢٤) الشاعر الإنجليزي الرومانتيكى، مات مقتولاً في اليونان بانضمامه إلى حركة الثوار فيها.

(٢) Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) من أشهر الشعراء الغنائيين الرومانتيكيين، مات غريقاً في سن الثلاثين في ميناء سيدزيا بإيطاليا.

يمارسه . وهكذا كانت جماعة المشتغلين بالأدب من نفس بيئة المشتغلين بالسياسة : فكان « جوريس »^(١) و « يحيى »^(٢) متخرجين في مدرسة واحدة ، كما كان « بلوم »^(٣) و « بروست » يكتبان في مجلات واحدة وكان « باريس »^(٤) يقود في جبهة واحدة حملاته الأدبية وحملاته الإنتخابية . وتبع هذا أن الكاتب لم يكن ليستطيع أن يعد نفسه مستهلكاً محضاً . فهو يدير الإنتاج أو يشرف على توزيع الثروات ، أو هو - بعد - موظف عليه واجبات الدولة ؛ وفي عبارة أوجز : هو في جزء كبير منه مندمج في الطبقة البرجوازية ، فسلكه وعلاقاته المهنية وواجباته وهمومه كلها برجوازية ، وهو يبيع ويشترى ويأمر ويطيع ، وهو يبيع ويشترى ويأمر ويطيع ، وهو داخل في الدائرة المسحورة المحدودة بمعايير الآداب ومراسم الاحتفاء السائدة . ولبعض كتاب ذلك العهد شهرة راسخة الأصول في مايررها : وأقل ماتدل عليه أنهم يعرفون قيمة المال . فالتناقض الذي سبق أن أوضحناه بين المؤلف وجمهوره هو الآن متحقق في داخل نفسية الكاتب إذ ظل عشرين عاماً بعد الرمزية لم يفقد وعيه بمجانية الفن المطلقة ، ولكنه في الوقت نفسه مرتبط بالدائرة النفعية من وسائل الغايات وغايات الوسائل : فهو منتج وهدام معاً . وهو موزع بين العقلية الجادة - التي عليه أن يلحظها في مدن كوفرفيل Cuverville وفرونتيلاك Frontenac وإلبوف Elbeuf ، وعندما يمثل فرنسا في البيت الأبيض - وبين العقلية الجدلة الحفية حين يجلس أمام صفحة بيضاء ، ولا قدرة له على اعتناق العقائد البرجوازية دون تحفظ ، كما لا قدرة له على جحود الطبقة التي هو منها في حين لا ملاذ له دونها . ولكن سينقذه التغير الذي حدث في الطبقة البرجوازية ذاتها من هذا الضيق : إذ لم تظل هي الطبقة الشرسة الصاعدة التي لاهم لها إلا الاقتصاد وامتلاك الثروات ؛ لأن أولاً محدثي النعمة من الفلاحين والتجار وأحفادهم ولدوا في ثراء ، فتعلموا فن الإنفاق ، وبدون أن يحتاج عندهم - ألبتة - المذهب النفعي ، تواری في الظلام ، وقد خلق حكم البرجوازية - في مائة عام متتابعة - بعض التقاليد فوجدت مملكة شعرية عميقة الجذور عند النشئ البرجوازي في البيوت الكبيرة

(١) Jaurès (١٨٥٩ - ١٩١٤) متخرج من المعلمين العليا بباريس ، وحاصل على الأجر يجاسيون في الفلسفة ، وكان صحفياً ورجلاً من رجال السياسة ، ومؤسس جريدة L'Humanité وكانت في بدنها اشتراكية . وإلى نفوذه السياسي أشار جول رومان في قصته : الرجال ذوو الإرادة الخيرة ، كما أشار إلى ذلك أيضاً « روجيه مارتن دوجار » في قصته : Les Thibault .

(٢) Peguy (١٨٧٣ - ١٩١٤) شاعر وباحث وناقد فرنسي .

(٣) ليون بلوم (١٨٧٢ - ١٩٥٠) سياسي اشتراكي وناقد صحفي .

(٤) Maurice Barrés (١٨٦٢ - ١٩٢٣) صحفي ومن رجال السياسة وكتاب القصة .

في الأقاليم ، وفي القصور المشتراه من مفلسي النبلاء ، فقلمًا كان يلجأ « ذوو الأملاك » المنعمون إلى التفكير التحليلي ، وكان مطلبهم في التفكير التركيبي هو إرساء أسس حقهم في الحكم ، فاستقرت بذلك صلة تركيبية - أي شعرية - بين المالك والشئ المملوك . وقد شرحها « بارييس » بأن البرجوازي يكون وحدة مع ما يملك ، فإذا ظل في إقليمه وبين أراضيه تولد فيه ما يشبه رخوة الوديان الصغيرة في مقامه ، ورعشة أشجار الحور الفضية ، وخصوبة الأرض الكامنة البطيئة وحدة السماء السمراء السريعة التزقة . وقد أشبه عالمه في باطنه كما أشبهه في ظاهره ، فصارت نفسه ذات طبقات أرضية ومناجم وعروق ذهبية ومعدنية وسرايب تنساب فيها غلالات بتروولية . ومنذ ذلك الوقت كان الطريق مرسوماً لكل كاتب من الكتاب الذين انضموا إلى النظام الجمهوري بعد أن كانوا ملكيين . فلكى ينقد الكاتب نفسه ، قد عمل إنقاذ البرجوازية في جذورها العميقة . حقاً لن يخدم بذلك مذاهب الفكر النفعية ، بل إنه لينقدها عند الحاجة نقداً قاسياً . ولكنه سيكشف - في المناطق الطبية المحافظة من النفس البرجوازية - كل ماهو في حاجة إليه من نزعة روحانية غير نفعية ، يمارس فيه في راحة من الضمير . وبدل أن يحتفظ لنفسه ولإخوانه بأرستقراطيته الرمزية التي كسبها في القرن التاسع عشر ، حاول أن يبسطها على الطبقة البرجوازية كلها . في نحو عام ١٨٥٠ عرض كاتب أمريكي من قصة من قصصه ربان سفينة بخارية عجوزاً في نهر المسيسيبي ، قد حاول لحظة أن يسائل نفسه عن طوايا النفوس العميقة في المسافرين من حوله . ولكن سرعان ما طرد من فكره هذه المشغلة قائلاً هذه العبارة أو ما يقرب منها : « لا يجمل بالإنسان أن يوغل في التعمق في ذات نفسه » . وكان هذا رد الفعل لدى الأجيال الأولى البرجوازية . وفي فرنسا حوالي عام ١٩٠٠ طرحت مشاغل الآلات الصناعية جانباً . مفهوم أنهم سيتحققون من وجود الطابع الإلهي في القلوب لأنهم سيسبرون غورها في شئ من التعمق . فيتحدق إستون[يه] ^(١) عن ألوان الحياة النفسية الخلفية ، فموظف البريد والحداد والمهندس وأمين الميزانية العام لهم أعيادهم الخلوية في الليل ، وبواطنهم حافلة بعواطف جارفة تشبه الحرائق الرائعة المظهر ، وفي ا

دب هذا المؤلف ومائة من المؤلفين الآخرين ، تعلمنا أن في دراسة طوابع البريد وعلم المسكوكات القديمة كل تباريح الحنين إلى ما وراء هذا العالم ، وعرفنا سر أدب الكتاب

(١) Edouard Estaunié (١٨٦٢ - ١٩٤٢) مهندس وكاتب فرنسي يشوب كتابته حزن وطابع كاثوليكي ، ويصف الجانب الروحي والعاطفي الأليم ، حتى في الجريمة نفسها أحياناً . ومن قصصه : الأشياء « ترى » (١٩١٣) و « نداء الطريق » (١٩٢١) و « الصمت في الريف » (١٩٢٥) .

الذين ترسموا آثار بودلير في سخطه . وإلا فخبرني لماذا ينفق أمرؤ وقته وماله في جمع المسكوكات القديمة إذا لم يكن قد صدّ عن صداقة الناس وحب النساء والولوع بالحكم ؟ وأي شيء أدل على الزهد في الغايات النفعية من جمع طوابع البريد الأثرية ؟ ولن يستطيع كل أن يكون ليوناردودي فتشى Leonardo de Vinci أو ميخائيل أنجيلوا Michael Angelo ولكن هذه الطوابع غير النفعية الملصقة على الصفحات الوردية المقواة من دفتر الذكريات نفسه .

وآخرون يتبينون في الحب البرجوازي صيحة يائسة صاعدة إلى الله : وأي شيء أكثر استهتاراً وأشد إيلاماً من الخيانة الزوجية ؟ ثم أليس ما يحتفظ به المرء في فمه من طعم الرماد بعد ارتكاب تلك الخيانة بمثابة الرفض لجميع الملذات والشك فيها ؟ ويذهب آخرون إلى أبعد من ذلك : إذ يكتشفون قليلاً من جنون إلهي ، لا في مواطن ضعف البرجوازي ، ولكن في فضائله نفسها . فهم يشرحون لنا أن في حياة ربة أسرة الحق فاقدة الأمل نوعاً من العناد الذي يبلغ في الحمق والصلف درجة بالإضافة إليها بعد أنواع العته السيربالي رشحاً وصواباً . وذات يوم قال لي قتي من المؤلفين - الذين تأثرو بأساتذة المذهب السيربالي وليس من جيلهم ؛ وقد غير رأيه فيهم فيما بعد إذا كان لي أن أحكم عليه في ذلك على حسب سلوكه - : « أي حدث أوغل في الجنون من الوفاء الزوجي ؟ أليس فيه تحديد للشيطان ، بل لله نفسه ؟ أخبرني بنوع من التجديف أكثر جنوناً وأجل مظهرًا » . والمكيدة في مثل هذا القول ظاهرة للعيان : فالقصد هزيمة كبار الهدامين في عقر دارهم . فأنت تذكر لي « دون چوان » وأعارضك بشخصية « أرجون »^(١) ، إذ أن تنشئة أسرة أعظم سخاء وأشد استهتاراً ، وأدع إلى اليأس من فتنة ألف امرأة وامرأة ؛ وأنت تثير « رامبو » ، وأثير لك « كريزال » ، وهناك من الغرور والشيطنة في القول بأن الكرسي الذي أراه هو كرسي أكثر مما في إطلاق العنان للحواس بصورة منتظمة . وليس من شك في الكرسي الذي يعرض لإدراكنا ليس إلا أمراً محتملاً ولتوكيد أنه كرسي [جب أن نشب وثبة في اللامتناهي ، لنفترض مالا نهاية له من الامتثالات المتوافقة . وأشك كذلك في أن الزواج المبني على عهد الحب والوفاء يتبعه مستقبل صاف كل الصفاء ، وتبدأ السفسطة في الحاجة بتقديم هذه الحجج القياسية الضرورية والطبيعية إلى حد ما ، يقاوم بها المرء الزمن كي يضمن الطمأنينة لنفسه ، بمثابة أكثر أنواع التحدي جرأة وأشد أنواع الصرع يأساً . ومهما يكن من شيء .

(١) Orgon شخصية أدبية صورها مولير في ملهاته التي عنوانها : « تارتوف » وأرجون هورب الأسرة الساذج ، يخدعه هذا الدجال « تارتوف » الذي يظهر في مظهر العابد والملهة مشهورة .

فقد بنى الكتاب الذين أتحدث عنهم شهرتهم . فتوجهوا إلى جيل جديد ، وشرحوا له وأن هناك تعادلاً دقيقاً بين الإنتاج والاستهلاك وبين البناء والهدم ، ودلّوا على أن النظام عيّد دائم ، وأن الفوضى أقسى أنواع الحياة الرتيبة مضايقة ؛ واكتشفوا المعاني الشعرية في شؤون الحياة اليومية ، وجلّوا الفضيلة في صورة جذابة ومقلقة أيضاً ، ورسموا صورة تقريبية للملحمة البرجوازية في قصص طويلة حافلة بابتسامات خفية مروعة . وكان هذا هو كل ما تطلبه منهم قراءهم . عندما يمارس الإنسان الصلاح بدافع المصلحة ، والفضيلة بباعث من خور العزيمة ، والرفاء عن عادة ، يلذ له أن يستمع إلى أنه يفوق جراته من يتخذون فتنة النساء مهنة ، أو قطاع الطرق . في حوالي عام ١٩٢٤ ، تعرفت بشاب من أسرة له ولوع بالأدب وخاصة بالمؤلفين المعاصرين . وقد صباحتني الجنون عندما كان لاثقاً به أن يكونه ، وارتوى من أشعار الخمرات حين كانت تقليداً سائداً ، وتباهى في تبجح بأن له خلية ، ولكن حين مات والده تولى إدارة مصنع الأسرة في حدق ، واتبع طريق الجادة . ثم تزوج فتاة وارثة ، وكان لا يخونها ، وإذا حدث ذلك فإنما يكون على سفر خفية ، وبالاختصار : كان أوفى الأزواج . وفي بدء زواجه استخلص مبدأ كان فيه ما يبرر سلوكه في حياته : فقد كتب لي يوماً فيما كتب : « على المرء أن يفعل كما يفعل الناس على ألا يشبه أحداً » . في هذه الجملة البسيطة عمق كبير . ويشعر القارئ أني أنظر إلى هذه الجملة نظري إلى أرذل إسفاف ، ولكنها - فيما أعتقد - إيجاز حسن للأخلاق التي باعها هؤلاء المؤلفون في الصفقة بينهم وبين جمهورهم . وقد زكوا بذلك أنفسهم . « على المرء أن يفعل الناس » أي يبيع الملاءات المصنوعة في مدينة إلبوف أو خمور بورردو على حسب قواعد العرف ، ويتزوج امرأة ثرية ، ويصل أقاربه وأقارب زوجه وأصدقائهم ؛ « على ألا يشبه أحداً » أي يخلص نفسه وأسرته بما يؤلف من كتب جميلة هي هدم وتبجيل معاً . وإني لأسمى مجموع هذه الكتب : « أدب التنصل » . وسرعان ما قضى هذا الأدب الكتاب المأجورين وحل محله . فمئذ ما قبل الحرب كانت حاجة الطبقة الحاكمة إلى التنصل أشد من حاجتها إلى الإطراء والملق . والعجيب في أدب « فورنييه »^(١) هو تنصله : ولذا خلف وراءه سلالة كاملة من قصص العجائب البرجوازية ؛ وكان القصد في كل حالة إلى سوق كل قارئ ليقترب قليلاً قليلاً من أكثر مناطق النفوس البرجوازية غموضاً ، حيث تتجمع الأحلام وتذوب ، لتتحول إلى توقان اليأس لما هو محال ، وحيث تصير أكثر حوادث الوجود ابتداءً في حياة الإنسان بمثابة رموز ، وحيث تفترس الأشياء الخالية الأمور الواقعية ، ولا يكون الإنسان كله سوى غيبوبة إلهية .

(١) وقد تحدث عنه المؤلف في الكتاب مرات كثيرة .

وقد دهش الناس من أن «أرلان»^(١) كان مؤلف قصتيّ: «أراض غريبة»
«والنظام» ؛ ولكنهم على خطأ في دهشتهم : فما يترأى من سحق نبيل كل النبل عند
أبطاله لا معنى له إلا إذا شعر به المرء في نظام مستتب كل الاستتاب ؛ فلم يكن قصده التمرد
على الزواج وعلى المهن وقواعد السلوك الاجتماعية ، بل كان قصده أن يتجاوزها في لطف
عن طريق حنين واله لا يستطيع إرواؤه ، لأنه في الحقيقة حنين إلى شيء غير موجود .
وهكذا لا يصور النظام إلا ليتجاوز المرء في فلسفته المتعالية ، وبذا يلتقي تبريراً واستقراراً
وإحكاماً ، فمن المؤكد أن الجدل في النظام عن طريق ذلك الحزن الحالم خير من قلبه
بالسلاح . والأمر عندي على قدر سواء فيما يخص قلق «أندريه جيد» الذي صار فيما بعد
تبللاً واضطراباً وفيما يخص خطيئة «مورياك» ، وهي المكان الخالي من رحمة الله . فالقصد
في كليهما هو «وضع الحياة اليومية بين قوسين» ، ليحياها المرء في تفاصيلها دون أن يدنس
فيها يديه ، والقصد دائماً إلى التدليل على أن قيمة الإنسان أكبر من حياته ، وأن الحب في
ذاته خير من الحب المألوف ، وأن البرجوازي في نفسه خير من البرجوازي المعروف . نعم
هناك شيء آخر عند كبار الكتاب . فعند «أندريه جيد» و«كلودل» و«بروست» تتمثل
التجربة الإنسانية في ألف طريق من طرقها . ولكنها لم أرد رسم صورة لعصر ما ، وإنما
قصدت إلى تخصيص بيئة وإفراد أسطورة [٢] .

والجيل الثاني بلغ مبلغ الرجال بعد عام ١٩١٨ . وهذا طبعاً تقسيم إجمالي ، إذ ينبغي أن
ندرج فيه «كوكتو» الذي بدأ إنتاجه قبل الحرب العالمية الأولى ، في حين تربط «مرسيل
أرلان» علاقات وثيقة بالكتاب الذين تحدثنا عنهم من قبل ، على أن كتابه الأول ليس
سابقاً على الهدنة فيما أعلم . وقد عاد بنا إلى العقلية السلبية ذلك الحمق الجلي في حرب
أمضينا ثلاثين سنة في تعرف أسبابها الحقيقية . ولن أتوسع في شرح هذه الفترة التي
سماها بحق «تبيوديه»^(٢) فترة «التحرر من الضغط» ، وكانت مثل سهام الألعاب

(١) Marcel Arlan كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٩٩ - لم يتجاهل هذا الكاتب مسائل العصر كل
التجاهل ، فله دراسات في «داء العصر الجديد» ، ولكنه في أكثر كتبه يعالج المسائل الدائمة التي تمس بواطن
النفوس عامة ، ويعتمد فيها على التحليل النفسي ، وله قصة «أراض غريبة» (١٩٢٣) والنظام (١٩٢٩) .

(٢) Albert Thibaudet (١٨٧٤ - ١٩٣٦) من أكبر نقاد الأدب المحدثين ، وكان مدرس الأدب
الفرنسي في جامعة جنيف ، ويشير المؤلف إلى ما في كتابه : «تاريخ الأدب الفرنسي من عام ١٧٨٩ إلى أيامنا
هذه» . وتبيوديه يسمى الفترة التي يتحدث عنها المؤلف فترة : décompression ، أي ارتفاع الضغط الذي
كان يزرع الناس تحت أعبائه ، وهذه الكلمة الفرنسية تبعث في الذهن خيال السمك الذي يسكن قاع البحار
مثلاً ، ثم يجد نفسه فجأة في الهواء ، ولم يعد يعاني الضغط الذي تعودته ، فلا يمكن أن يظل على توازنه الحيوي .

النارية (الصواريخ) ؛ وتكثر الكتابة عنها اليوم بعد أن انتهت ، حتى ليبدو أننا نعرف كل شئ عنها . ولكن الذي علينا أن نلاحظه أن أزهى سهامها النارية - وهو السيربالية - قد جدد الصلة بالتقاليد الهدامة عند الكتاب المستهلكين . فقد أراد هؤلاء الفتیان المعربدون من البرجوازيين أن يدمروا الثقافة لأنهم ثقفوا ؛ وظل عدوهم الرئيسي هو نموذج البرجوازي الجلف الولوع بالأدب على نحو ماصوره « هاین »^(١) ونموذج البرجوازي البطين المتبذل كما صورته « هنرى مونيه »^(٢) ، ثم البرجوازي الفاشل كما صورته « فلوير » ، وبالاختصار : كان عدوهم الأول آباءهم . ولكن ضروب الظلم فى السنوات السالفة وجهتهم وجهة الإصلاح السياسى فبينما اقتصر أسلافهم على محاربة مذهب البرجوازية النفعى بطريق الاستهلاك ، كانوا هم أعمق فى منحاهم ، فسروا بين البحث النفعى والمشروعات الإنسانية الصادرة عن الحياة الإرادية الواعية وبما أن الشعور برجوازي ، والذات برجوازي ؛ فيجب أن تمارس السلبية سلطانها ، أولاً على هذه الطبيعة الإنسانية التى ليست إلا عادة أولى كما يقول « باسكال » سلطانها ، أولاً على هذه الطبيعة الإنسانية التى ليست إلا عادة أولى كما يقول « باسكال » فالقصد الأول هو هدم الفروق التى جرى بها العرف بين حياة الشعور والاشعور ، وبين الحلم واليقظة . ومعنى هذا تلاشى الذاتية . وإنما تتحقق الذاتية حينما نعلم أن أفكارنا ومشاعرنا وإرادتنا صادرة كلها عن ذات أنفسنا فى اللحظة التى تصدر فيها ، وحينما نحكم عن يقين أنها ملك لنا ، وأن من المحتمل أن ينتظم العالم الخارجى على حسبها وكان السيربالي حاقداً على هذا التوكيد المتواضع الذى أسس عليه الرواقيون خلقهم ، وإنما بغض إليه ذلك التوكيد لما يحصرنا فيه من حدود ، ثم لما يكله إلينا من تبعات . وكل الوسائل عند السيربالي طيبة مادام يجد فيها هرباً من وعيه بنفسه يؤدى إلى هربه من الشعور بموقفه فى العالم . وهو يختار التحليل النفسى ، لأن ذلك التحليل يمثل الشعور مغزواً بغدد طفيلية متضخمة منشؤها فى مكان آخر غير الذات ؛ ويرفض « الفكرة البرجوازية » فى العمل ، لأن العمل يتضمن أنواعاً من العيان ، واقتراضات ، ومشروعات ، فهو يتضمن ، إذن ، لجوءاً دائماً إلى الشعور بالذات . والكتابة الآلية من دون تدخل الإرادة هى - قبل كل شئ - هدم للذاتية : فحين نشرع فيها نحس بتقلصات عضلية ، وتنفيذ إلينا مع هذه التقلصات كريات دموية تتعزق بها ذات نفوسنا ؛ ثم إننا نجعل مصدرها ، فليس

(١) هاین (١٧٩٧ - ١٨٥٦) الشاعر الألمانى الذى كان يكتب بالفرنسية والألمانية ، ومات فى باريس .

(٢) هنرى مونيه (١٧٩٩ - ١٨٧٧) كاتب وممثل ، خلق فى أدبه النموذج الذى سماه : « مسيوجوزين برودوم » ، وظل ينمى هذا النموذج فى أكثر ما كتبه . وفيه تتمثل شخصية البرجوازي الذى لا هم له إلا معدته ويريد أن يفرض على الآخرين تبذله وآراءه السطحية بمنظره البدين وصوته الغليظ .

لنا بها علم قبل أن تحتل مكانها في عالم الأشياء ، وحينذاك علينا أن ندركها بعيون الغرباء :
وليس قصد السيرياليين - كما أكثر بعض الناس في تردادها - هو استبدال الذاتية
اللاشعورية بالشعور ، بل إبراز الأشياء في صورة خداعة مترجحة في صميم عالم
موضوعي ، ولكن الخطوة الثانية للسيرياليين هي هدم الموضوعية ، فالقصد هو إسلام العالم
إلى الانفجار . وبما أن المواد المتفجرة لا تكفي في إحداث هذا الانفجار ، وبما أن الهدم حق
الهدم لجميع الموجودات أمر محال ، لأنه لا يعدو أن ينقل هذه الموجودات من حال واقعية
إلى حال أخرى واقعية ، لذلك بذل السيرياليون وسعهم في انتقاص الأشياء الخاصة ، أى
إبطال بنية الموضوعية نفسها في هذه الأشياء المشاهدة بحقائقها الموضوعية . وواضح أن
هذه عملية لا تمكن ممارستها في موجودات حقيقية قد سلم لها سلفاً بجوهرها غير القابل
للتغير . وبذا كان عليهم أن ينتجوا أشياء خيالية مكونة بحيث تمحو موضوعيتها بنفسها .
وتزودنا بالصورة الأولية لهذه الطريقة قطع السكر المزيفة التي نحتها واحد منهم هو « دى
شان» Du Champs في الحقيقة من الرخام . فهي تفجأ بظهورها في وزن غير منتظر . ولا بد أن
من كان يرزنها من زائريه كانت تعتريه فوراً إشراقة نفسية قوية يشعر فيها أن الجوهر
الموضوعي للسكر يهدم نفسه بنفسه . وكان لا بد لهم من تزويد المرء بهذا النوع من الغرر فيما
يخص الموجودات ، من مثل الاضطراب وهذا الخطأ في تقدير الوزن وما تسببه - على سبيل
المثل - هذه الحيل الخادعة من ذوبان الملعقة فجأة في طبق الشاي ، ومن صعود السكر
وظفوه فيه (خدعة مقابلة لتلك التي اخترعها دى شان) . وبهذا الإدراك الذهني يأمل
السيرياليون أن يتكشف العالم كله عن تناقض أصيل . ففي المذهب السيريالي ليس للرسم
والنحت غاية سوى مضاعفة هذه الانفجارات الموضوعية الخيالية التي تشبه بالوعات يغوص
فيها العالم كله . وما طريقة « دالى »^(١) الجنونية في النقد سوى إكمال لهذا المنهج وتعقيد له .

وأخيراً تتمثل تلك الطريقة أيضاً في جهد غايته « المساعدة على تهوين ما للعالم الحقيقية من
شأن » . وقد حاول الأدب السيريالي جهد طاقته أن يعرض اللغة لنفس المصير ، فيهدمها
بمداخلة الكلمات بعضها في بعض ، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر ،
وتشكك الساعة اللينة الملمس في ماهيتها ، وتهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية
على الذاتية ، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق من خصائصها ، ويلد له (أن يضع صور

(١) Salvador Dali من السيرياليين ، يعتمد بالاشعور والرموز اللاشعورية في إثارة الصور ، ولا مجال هنا

للتفصيل في ذلك .

العالم الخارجية نفسها « بين قوسين » و « أن يخضعها لخدمة الحقيقة المدركة بعقولنا » .
ولكن الذاتية تمحى بدورها لتتراءى من ورائها موضوعية مستترة . هذا ؛ ولا يؤدي كل ذلك إلى هدم حقيقي واحد لشيء من الأشياء ؛ بل الأمر على النقيض من ذلك : فبالحو الرمزى للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية ، وبالحو الرمزى للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها ، وبالحو الرمزى للغة في القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب ، بواسطة ذلك كله تابع السيراليون مشروعاً طريفاً ، هو تحقيق العدم بالإفراط في الإضافة إلى الوجود . وكانت وسيلتهم إلى الهدم هي دائماً الخلق ، وذلك بإضافة لوحات مرسومة إلى لوحات موجودة من قبل ، وبإضافة كتب إلى كتب مطبوعة من قبل ، ومن هنا كان المعنى المزدوج للأعمال السيراليوية ، فكل منها يمكن أن يعد اختراعاً - وحشياً خطيراً - لشكل من الأشكال أو لكائن مجهول أو لجملة لم يسمع أحد بها ؛ ويصير بذلك عوناً إرادياً على نشر الثقافة . وبما أن كل عمل منها مشروع من المشروعات لإفناء ما هو حقيقي والفناء معه ، فإن العدم يتراءى على سطحه براقاً متقلب اللون ، وليس هذا العدم سوى ذبذبة بريق لا نهائية لمجموعة من المتناقضات . وقصد السيراليين - القائم على أنقاض الذاتية ، والذي لا يمكن أن يتراءى إلا من خلال تراكم أشياء تحمل في نفسها قوة هدم نفسها - يبدو كذلك براقاً متقلب اللون متذبذباً متمثلاً في محو الأشياء محواً مصوراً متبادلاً . وليس هو السلبية كما هي عند هيجل ، ولا تجسيداً للسلب وتشخيصاً له ، كما أنه ليس هو العدم ، على الرغم من أنه قريب منه ، بل الأول أن نسميه المستحيل ، أو النقطة الوهمية التي يختلط عندها الحلم واليقظة ، والواقعي والخيالي ، والموضوعي والذاتي . وهو اختلاط ، وليس بنتائج تركيبية ، لأن النتائج التركيبية تظهر في صورة وجود أكيد مسيطر مستول على ما يتخلله من متناقضات . ولا تمنى السيراليوية ظهور هذا التجديد الذي عليها أن تجادل فيه أيضاً ، بل تريد أن تثبت على حال من التوتر المرهق الذي يثيره البحث في إدراك مالا يمكن تحقيقه . وقد كان « رامبو » يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة^(١) ، ولكن السيراليوي يريد أن يكون دائماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا إلتقى بهما مصادفة سُم منها ، أو انتابه الخوف ، أو خف لينام مقفلاً مصاريع حجرة نومه . وموجز القول : يرسم السيراليوي كثيراً

(١) صورة رمزية ظاهرها تهويش فكري ، وغايتها الإيجاء ، انظر كتابي : النقد الأدبي الحديث وقد ذكرنا هناك نص رامبو المشار إليه وبيننا معناه .

ويسود كثيراً من الورق ، ولكنه لا يهدم أبداً شيئاً حقيقياً . على أن « بریتون » قد اعترف بهذا فيما كتب عام ١٩٢٥ : « ليست الحقيقة المباشرة للثورة السيريالية هي إحداث تغيير مافى نظام الأشياء الطبيعي والظاهري بقدر ماهي خلق حركة في العقول » . فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية ، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفي . وبذا يكون العالم موضوع الهدم الدائم دون أن تمس حبة من حبات قمحه أو حصية من رماله أو ريشه من ريش طوره ، وكل ما يتعرض له أنه « وضع بين قوسين » . ولم يلحظ امرؤ - بعد - حق الملاحظة أن الإنتاج السيريالي من لوحات الصور وموضوعات الشعر كان التحقيق العملي للعقبات المنطقية الكأداء التي برر بها متشككو القرن الثالث قبل المسيح قولهم بتعليق الحكم عند تكافؤ الأدلة . وبعد ذلك ظل الفيلسوفان كارنياد *Carnéade* وفيلون *Philon* على ثقة من تجنب المخاطرة بأنفسهما بالدخول في تحزب أحق ، فعاشا كما يعيش الناس . وهكذا كان السيرياليون : فبعد هدم العالم في أدبهم - وبقائه مع ذلك مصنوعاً بأعجوبة من طريق هذا الهدم - استطاعوا ، دون خجل ، أن ينجحوا إلى حب العالم حباً فسيح الجوانب ، أي حب هذا العالم ، عالم الحياة اليومية بأشجاره وسطوحه ونسائه وأصدافه وزهوره ، ولكنه يظل مغزو الجوانب بالمحال والعدم ، وهذا هو ما يسمى بالأعجوبة السيريالية ولا أستطيع إلا أن أقارنها بما كان عليه كتاب الجمهورية من الجيل السابق في وضعهم الحياة البرجوازية بين قوسين ، إذ كانوا يهدمون هذه الحياة البرجوازية في أدبهم ثم يحتفظون بها في جميع ألوانها . أليست هذه الأعجوبة السيريالية هي التي نجدتها متأصلة في قصة « مولن الكبير » !

فالعاطفة هنا صادقة ، وكذلك بعض الطبقة البرجوازية والضيق بها ، غير أن الموقف لم يتغير : إذ يجب تحقيق النجاة بدون تحطيم أو بتحطيم رمزي ، ويجب التطهر من الدنس المتأصل دون التنازل عن الفوائد التي تنجى من الوضع الأصلي .

وجوهر المسألة هو أن على المرء أن يبحث لنفسه مرة أخرى عن حصن يعتصم به كعش النسر . وكان السيرياليون أشد طمعاً من آباؤهم ، فهم يعتمدون على الهدم المادي والميتافيزيقي الذي به يتوسلون إلى تخويل أنفسهم مكانة أسمى ألف مرة من مكانة الأرستقراطية الطفيلية . فلم يعد الغرض هو الهرب من نطاق الطبقة البرجوازية وحدها ، إذ كان عليهم أن يثبوا إلى خارج نطاق الحال الإنسانية . ولم يكن الشيء الذي يريد إتلافه هؤلاء الأبناء هو تركة الأسرة ؛ بل العالم . وقد عادوا إلى الطفيلية بوصفها أقل شراً ،

مجمعين على هجر كل شئ من دراسات ومهن . ولكن لم يكفهم أن يصيروا طفيلي الطبقة البرجوازية : بل طمعوا في أن يكونوا طفيلي النوع الإنساني . ومهما يكن ميتافيزيقياً ذلك الطابع الذي تميزوا به عن طبقتهم الاجتماعية ، فمن الواضح أن ذلك التغير الطبقي قد تم لهم من جهته العليا ، وأن طبيعة ما أهمهم من أعمال كانت تحرم عليهم تحريماً قاطعاً البحث عن جمهور بين طبقة العمال . كتب مرة بريتون : « تحدث ماركس عن تغيير شكل العالم ، وتحدث » رامبو عن تغيير الحياة : والأمران لدينا سواء ، ولا فرق بينهما » . وبحسبنا هذا للدلالة على طابع الفكر البرجوازي . لأن الغرض معرفة أى من التغيرين يسبق الآخر . فلا شك لدى المكافح الماركسي أن بالانقلاب الاجتماعي وحده يمكن أن تنتج تغيرات أساسية في العواطف والأفكار . فإذا اعتقد بريتون أنه يستطيع متابعة تجاربه النفسية على هامش النشاط الثوري وفي تواز معه ، فهو مدان سلفاً ، لأن معنى ذلك هو القول بأنه يمكن للمرء إدراك التحرر الفكري على حين هو رهن القيود ، على الأقل عند بعض الناس ، وبذا تصبح الحاجة إلى الثورة غير ملحة . وهي نفس الخيانة التي لام من أجلها الثوريون في كل عصر « إبيكتيت »^(١) وبالأمس أيضاً لام « بولتيزر »^(٢) من أجلها « برجسون » . وإذا دافع امرؤ بأن « بريتون » أراد بهذا النص الإعلان عن صورة أخرى من صور التقدم المرتبطة أشد ارتباط بالحالة الاجتماعية ودخيلة الحياة الذاتية ، فإني أجيبه بذكر هذا النص الآخر من كلامه : « كل شئ يحمل على الاعتقاد بأن هناك نقطة التفكير حيث الحياة والموت ، والحقيقي والوهمي ، والماضي والمستقبل ، وما يمكن التعبير عنه ومالا يمكن ، والعالي والسافل ، تدرك على أنها أشياء زال ماينها من تضاد . . . وعبثاً ما يبحث المرء عن باعث آخر للنشاط السيريايلى غير الأمل في تحديد هذه النقطة » . أليس هذا إيذاناً بالقطيعة بينه وبين جمهور العمال أشد مما بينه وبين الجمهور البرجوازي ؟ لأن طبقة العمال التي تخوض الكفاح - لتنتهى نهاية طيبة في مشروعاتها - محتاجة في كل لحظة إلى تمييز الماضي من الحاضر والحقيقي من الوهمي والحياة من الموت . وليس من الصدفة أن « بريتون » ذكر هذه الأشياء المتضادة : إذ هي أصناف من العمل ، حاجة الثورة إليها أشد من حاجتها إلى أى شئ آخر . وحين رفضت السيريايلى كل ما هو نافع لتتوصل إلى

(١) Epictète فيلسوف رواقى من فلاسفة القرن الأول الميلادى كان عبداً وحرره نيرون . وكان سيده يعامله بقسوة . ويحكى أنه أخذ مرة يلوى ساقه فقال له في هدوء : إنك ستبترها . وحين تحقق ذلك قال في هدوء أيضاً لسيده : ألم أقل لك إنك ستفصلها عن جسدى ؟
(٢) كاتب فرنسى حديث ، كان يدافع عن الاشتراكية الماركسية .

رفض كل مشروع ، وإلى رفض الحياة الشعورية ، أرست - بذلك - الهدف الأدبي القديم من الكتابة بلا مقابل ، توسلاً إلى رفض العمل بهدمها لكل أنواعه . فهناك تأمل سلبي سيربالي يصاحبه دائماً العنف : وهذان هما المظهران المتكاملان لوضع واحد . وبما أن السيربالي قد صرف نفسه عن تدبير المشروعات ، فقد أحصر نشاطه في منطقة الدوافع المباشرة ، وهنا نجد صورة للأخلاق التي دعا إليها « جيد » مع ما لها من طابع استغلال الحاضر استغلالاً لا طائل وراءه ، ولكن الأخلاق هنا قائمة الجوانب مثقلة . وهذا مالا ندهش له ، لأن خلق الفناء الذي يتمثل في التأمل السلبي موجود في كل حالة طفيلية ، والزمن الحاضر هو ماتستدعيه حركة الاستهلاك .

وعلى الرغم من هذا يصرح المذهب السيربالي بأنه مذهب ثوري ، ويمد يده إلى الحزب الشيوعي . وهذه هي أول مرة - منذ عهد عودة آل بوروبون إلى عرش فرنسا^(١) - تعرب فيها مدرسة أدبية صراحة عن صلتها بحركة ثورية منظمة ، والأسباب واضحة : إذ أن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون شباناً ، يريدون - على الأخص - القضاء على أسرتهم ، وعلى عمهم الفائد ، وابن عمهم القس ، كما يرى « بودلر » في ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لإحراق بيت القائد أوبيك^(٢) Aupick ؛ وقد ولد هؤلاء الكتاب فقراء ، ولذلك كانت فيهم عقد تجب تصفيته . من الحسد والخوف ؛ ثم هم ثائرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التي كانوا حديثي عهد بها ، مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية ، والضرائب ، وغرفة إدارة الحرب الزرقاء في ثيابها السماوية ، وحشو الرؤوس بالدعايات ؛ وكانوا جميعاً ضد رجال الدين ، لا يزيدون في ذلك ولا ينقصون عن الأدب « كومب »^(٣) ، ولا عن الحزب الراديكالي قبل الحرب ؛ وقد بلغ بهم الضجر كل مبلغ من الاستعمار ومن حرب مراكش . وجدير أن تخلق ضروب هذا الغضب وهذا الحقد إدراكاً تجريدياً من شأنه إنكار الحزب الراديكالي ، وبجر ذلك - من باب أولى - إلى رفض الطبقة البرجوازية دون الحاجة إلى جعلها مجال عمل إرادي خاص . وبما أن الشباب

(١) عهد Restauration يطلق على فترة حكم لويس الثامن عشر وشارل العاشر ، من عام ١٨١٤ حتى عام ١٨٣٠ .

(٢) هو زوج أم بودلير بعد موت أبيه ، وكانت لديه منه عقدة أثرت في أدبه ، وشرحها سارتر في كتابه الذي عنوانه : « بودلير » .

(٣) Emile Combes (١٨٣٥ - ١٩٢١) وكان رئيساً لمجلس الوزراء من ١٩٠٢ حتى ١٩٠٥ وكان بطل الدفاع عن السلطة الزمنية ضد سلطان الكنيسة .

هو عهد الميتافيزيقية في أبلغ صورها - كما شرح ذلك حق الشرح « أوجست كونت » (١) - لذا كان جلياً أن يفضلوا هذا التعبير الميتافيزيقي التجريدي للدلالة على ثورتهم ؛ غير أن هذا التعبير لا يقف موقفاً يمس نظام العالم في شيء . حقاً قد يضيفون إلى ذلك بضعة أفعال من أعمال العنف بين الحين والحين ، ولكن مظاهرها لا تنجح إلا في جلب العار لهم . وخير أمل لهم أن تكون لهم جمعيات سرية إرهابية على مثال جمعية « كلو كلوكس كلان » (٢) ، متطلعين من وراء ذلك إلى إيجاد جماعة تتعلق بما يقومون به من تجارب روحية ، لتأخذ على عاتقها استخدام القوة للقيام بضروب من الهدم المادي . وبالاختصار : يريدون أن يكونوا كهنة مجتمع مثالي سلطته الزمنية ممارسة أعمال العنف [٤] . وهكذا امتدحوا انتحار « فاشيه » و « ريجو » (٣) بأنه عمل نموذجي ، وعدو المذبحة التي لا مبرر لها (إطلاق النار على الجماهير) أبسط عمل سيرياي ، ثم يطلبون بعد ذلك العون من الخطر الأصفر . ولا يدركون التناقض الكبير الذي به تتعارض أعمال التخريب الجزئية هذه مع وسائل الفناء الشعري الذي يدعون إليه . وفي الحق كلما كان الهدم موجهاً إلى ناحية خاصة كان وسيلة إلى غاية وصفية أعم ، ولكن السيرياي يقف عند هذه الوسيلة ويجعل منها غاية مطلقة ، ويأبى الذهاب إلى أبعد من ذلك . وعلى النقيض من ذلك الإلغاء التام الذي يحلم به ، فإنه لا يضر أحداً ، وما ذلك إلا لأنه إلغاء كلي . فهو أمر مطلق في خارج نطاق التاريخ ، وهو خيال شعري يشمل - في نطاق ماتجب إزالته من حقائق - الغاية التي تبرر - في نظر الأسويين والثوريين - وسائل العنف التي يضطرون إلى اللجوء إليه .

والحزب الشيوعي من جانبه مطارد من البوليس البرچوازي ، وأقل كثيراً في العدد من الحزب الاشتراكي الفرنسي ، ولا أمل له في تقلد السلطة إلا بعد أجل جد طويل ، ثم هو حديث العهد بالحياة ، وعلى غير ثقة من وسائله ، بل لا يزال منها في دورته السلبية . وقصده كسب الجماهير ، وتكوين خلايا له بين الاشتراكيين ، وفصل العناصر التي يتيسر له فصلها من هذه الجماعة التي تطارده ليضمها إليه : وسلاحه الفكري هو النقد . إذن لم يكن

(١) Auguste Comte (١٧٩٨ - ١٨٥٧) فيلسوف فرنسي ، صاحب مذهب الفلسفة الوضعية . وكان لفلسفته تأثير كبير في الفكر الفرنسي والنقد الأدبي ونشوء بعض مذاهب أدبية . انظر كتابنا : النقد الأدبي الحديث والأدب المقارن .

(٢) Klu-Klux-Klan جمعية سياسية دينية قامت في شمال أمريكا عام ١٨٦٦ .

(٣) Rigaud (١٦٥٩ - ١٧٤٣) رسام فرنسي . ويعتد السيرياييون الأدب تجربة تتجاوز الحلية اللفظية أو التعبير العاطفي إلى غاية أكبر في صراع الشخص مع نفسه حالاته صراعاً قد ينتهي بالانتحار . ثم يضربون المثل بانتحار « فاشيه » و « ريجو » كما يقول المؤلف .

غريباً منه أن يرى في السيربالي حليفاً موقوتاً هو على استعداد لتركه حينما لا تكون له حاجة به : لأن السلبية - وهي لب السيربالية - ليست سوى مرحلة أمام الحزب الشيوعي . فهذا الحزب لا يمكن أن يعتد ، ولو لحظة واحدة بالكتابة الآلية ، ولا بالتنويم ولا بالصدفة^(١) الموضوعية ، إلا بقدر ماتستطيع هذه الوسائل تقديم المعونة إليه على تحلل الطبقة البرجوازية . وظاهر ، إذن ، أن هذا نوع الاتفاق في المصالح قد وحد بين المفكرين والطبقات المهضومة ، كما كان هذا شأن المؤلفين في القرن الثامن عشر . ولكن لم يكن هذا الاتفاق إلا سطحياً . وهناك - بعد - مصدر عميق لما بينهما من خلف ، ينحصر في السيربالية لا تهتم إلا قليلاً بدكتاتورية العمال ، وترى في الثورة - بوصفها قسوة محضة - الغاية المطلقة ، على حين تحصر الشيوعية غايتها في تقلد الحكم ، وتبرر بهذه الغاية ماتريق من دم . ثم إن العلاقة بين السيربالية وطبقة العمال علاقة تجريدية وغير مباشرة . وقوة الكاتب منحصرة في تأثيره المباشر في الجمهور ، وفيما يثير بكتابه من أنواع الغضب والحماسة والتأمل . وقد ظل « ديدرو » و « روسو » و « فولتير » في علاقة دائمة مع الطبقة البرجوازية ، لأنها كانت تقرأ ما يكتبون . ولكن ليس للسيربالية أي قارئ في طبقة العمال ، إذ كانت لا تعدو علاقتهم مجرد صلة خارجية بالحزب ، أو بالأحرى : بذوى الفكر فيه ، أما جمهورهم ففي طبقة أخرى هي الطبقة البرجوازية ، وهذا مالا يجمله الحزب الشيوعي الذي لا يستخدمهم إلا لإحداث الاضطراب في البيئات الحاكمة . وهكذا تظل تصريحاتهم الثورية نظرية صرفة مادامت لا تمس شيئاً من سلوكهم ، ولا تكسب لهم قارئاً واحداً ، ولا نجد أي صدى لدى العمال ، ويظلون طفيليي الطبقة التي يسبونها ، وبذا يظلون في تمردهم على هامش الثورة . وقد انتهى « بريتون » نفسه إلى الاعتراف بذلك ، مؤكداً لنفسه الاستقلال النظري في الكتابة إذ كتب إلى « نافيل »^(٢) ، يقول : « لا يوجد بيننا من لا يتمنى انتقال

(١) Le hasard objectif هو عند السيرباليين مجموع الظواهر التي تكشف عن تداخل عنصر العجائب في شئون الحياة اليومية . وعن طريقها يبدو أن الإنسان يمشی في وضع النهار وسط شبكة من هذه العجائب التي باكتشافها والوقوف عليها يمكنه أن يتقدم في حياته الباطنة نحو النقطة العليا . وهي عندهم النقطة التي تمحي فيها الأضداد . فمثلاً كان « بريتون » ولوعاً بالسير في الطرقات المعلقة على جباه الجبال العالية ، ليتأمل في نفسه تولد شعور يختلط فيه مبدأ المتعة بمبدأ الواقع الحقيقي ، ويختلط فيه الحلم بالحياة المادية ، والتراث الخاص بيوطن النفوس والسحر بالقضايا الثورية في العالم الحديث . ولم يكن يهيمه أن يناقش نظرياً مثل هذه المقابلات بقدر ما كان يهيمه على الأخص إظهار عجائب الوجود الإنساني في الواقع ، وتأويلها ، حيث يتحقق التلاقح الغريب بين الذاتي والموضوعي ، وبين الأحلام الفردية وحوادث الحياة المادية والاجتماعية . وفي قصته : نادجا Nadja مواضع كثيرة تصلح أمثلة لهذا الذي سماه السيرباليون الصدفة الموضوعية على نحو ما أوجزنا .

(٢) Pierre Naville من موجهي الثورة السيربالية .

الحكم من أيدي الطبقة البرجوازية إلى أيدي طبقة العمال . وفي انتظار ذلك نعتقد أن متابعة التجارب النفسية لا تقل ضرورة عن ذلك . ويكون هذا طبعاً دون رقابة خارجية ، حتى الرقابة الماركسية فالمسألتان متميزتان في جوهرهما .

وقد وضع هذا التعارض حين انتقلت روسيا السوفيتية ، ومعها الحزب الشيوعي الفرنسي ، إلى دور التنظيم الإيجابي ، فقد انصرفت عنها إذ ذاك السيرالية ، لبقائها سلبية في جوهرها . وعندئذ اقترب « بريتون » من جماعة « تروتزكي » ، وإنما كان ذلك هؤلاء قلة مطاردون لا يزالون - بعد - في المرحلة السلبية في النقد . ثم استخدم التروتزكيون بدورهم السيراليين أداة تفريق وتحلل . ويوجد خطاب من « تروتزكي » إلى « بريتون » لا يدع مجالاً للشك في هذا الشأن . ولو أن المؤتمر الرابع الدولي للشيوعية كان قد استطاع أن ينتقل هو أيضاً إلى الدور الإيجابي لكان من الواضح أن توجد فرصة للقطيعة بينه وبين السيراليين .

وهكذا ظلت أولى محاولات الكاتب البرجوازي للتقرب من طبقة العمال مشروعاً وهمياً وتجريدياً ، لأنه لا يبحث عن جمهور ، بل عن حليف ، ولأنه مناصر لتقسيم السلطة إلى زمنية وروحية ، باق في حدود نوع من التعاليم الميتافيزيقية التجريدية ؛ ولهذا ظل محصوراً في حدود نوع من الكهانة . فالاتفاق المبدئي بين السيرالية والحزب الشيوعي ضد الطبقة البرجوازية لم يتجاوز المظهر ؛ إذ لم يوحد بينهما سوى فكرة السلبية النظرية . والواقع أن سلبية الحزب الشيوعي موقوتة ، فهي لحظة تاريخية ضرورية في مشروعه الكبير للتنظيم الاجتماعي ؛ في حين تظل السلبية السيرالية - على الرغم من كل ما يقال عنها - قائمة خارج حدود التاريخ : في الحاضر والأبدية معاً ؛ فهي الغاية المطلقة للحياة والفن . وفي موضع ما ، أكد « بريتون » الوحدة ، أو على الأقل التوازي ، بين المفكرين في كفاحهم ضد الشوائب الحيوانية وطبقة العمال في كفاحهم ضد الرأسمالية . ومعنى هذا إثبات « الرسالة المقدسة » لطبقة العمال . وهذه الطبقة في إدراك « بريتون » بمثابة كتيبة من الملائكة وظيفتها التدمير ، في حين يدافع عنها الحزب الشيوعي لأنها سد ضد كل اقتراب سيرالي . وليست هي في الحقيقة - فيما يخص الكاتب - إلا أسطورة قريبة الشبه بالأساطير التي تحتل مكان العقيدة . ودورها في تهدئة ضمائرهم شبيه بالدور الذي لعبته أسطورة الشعب عام ١٨٤٨ عند ذوى الإرادة الخيرة من كتاب ذلك العهد . وتنحصر أصالة الحركة السيرالية في محاولتها احتكار كل شيء في وقت واحد : الرقي إلى طبقة أعلى ، والنزعة الطفيلية ، والأرستقراطية ، وميتافيزيقية الاستهلاك ، والتحالف مع القوى الثورية . وقد دل تاريخ هذه المحاولة على أن الإخفاق كان مصيرها . ولكن لم يكن من المحتمل إدراك هذا المصير

قبل ذلك بخمسين عاماً : ففي ذلك العهد لم يكن من الممكن أن توجد علاقة بين الكاتب البرجوازي وطبقة العمال سوى الكتابة عن هذه الطبقة أو من أجلها . وقد يسير عامل جديد - وإن يكون قصير الأجل - القيام بعقد موقوت بين الأرستقراطية الفكرية والطبقات المهضومة ، وذلك العامل هو « الحزب » لقيامه بالوساطة بين الطبقات المتوسطة وطبقة العمال .

وأريد أن أقرر حقاً أن السيريلية ليست إلا نتاجاً من نتاجات ما بعد الحرب ، مع ما لها من طابع غامض كمعبد أدبي ، أو مدرسة روحية ، أو مذهب كنسي ، أو جماعة سرية [٥] . وعلينا - بعد - أن نتحدث عن « موران »^(١) ، و« دريولا روشيل »^(٢) ، وعن كثير غيرها : ولكن إذا بدت كتب « بريتون » و« بيريه »^(٣) و« دينو »^(٤) أكثر تمثيلاً للسيريلية ، فإن الكتب الأخرى تحتوى - ضمناً - على نفس صفاتها . فوران نموذج ابن السبيل الرحالة المستهلك الذي يلغى التقاليد الوطنية بإيجاد صلات بين بعضها والبعض الآخر ، على حسب طريقة متشككي العصور القديمة ، وعلى حسب طريقة « مونتيني »^(٥) ، ثم يرمى بها في السلة كأنها سرطان البحر (الكبوريا) . وبتركها دون شرح ، يكل إليها أمر تمزيق نفسها بنفسها . وغرضه الوصول إلى نقطة في سلم الألحان السيريلية حيث تمحى فوارق العادات واللغات ، وتصير المصالح إلى حالة يتعذر التمييز بينها تعذراً تاماً . وتلعب السرعة هنا دور طريقة النقد لبعض^(٦) حالات الجنون . فموضوع قصته : « أوروبا المدللة » *L'Europe Galante* هو محو حدود البلاد بتأثير طرق المواصلات

(١) Paul Morand كاتب معاصر ، ولد في روسيا ، وتعلم في أماكن كثيرة ، منها أكسفورد . ومن قصصه : « مفتوح ليلاً » (١٩٢٢) و« مغلق ليلاً » (١٩٢٣) و« لا شيء سوى الأرض » (١٩٢٦) . وهي في جملتها وصف تأثرى لعالم ما بين الحربين ، وخصوصاً أثناء الليل .

(٢) انظر هامش ص ٦٨ من هذا الكتاب .

(٣) Benjamin Péret (١٨٩٩ - ١٩٥٩) من أعضاء السيريلية البارزين . وعالمه الشعري عجيب يسبح في اللاشعور .

(٤) Albert Péret (١٩٠٠ - ١٩٤٥) من شعراء السيريلية ، ومن أشهر دولوينه : « أجسام وخيرات » (١٩٣٠) واشترك في حركة المقاومة ، واعتقل ومات في السجن في تشيكوسلوفاكيا .

(٥) انظر هامش ص ٣٠ من هذا الكتاب .

(٦) يسمى السيريليون ذلك : الطريقة النقدية لبعض حالات الجنون *La méthode paranoïaque critique*

وهي التي اخترعها «دالي» . وهي طريقة تلقائية للمعارف غير المنطقية ، مؤسسة على النقد الموضوعي المنهجي لبعض حالات التداعي عند المصابين بنوع من الجنون فيه حالة تداعي المعاني مصحوبة بعنصر الوعي . وفي هذه الحالة يستثار المريض بأي كلام وأية محادثة ، بحيث يحس الصوت قوياً لدرجة يعتقد أن المتحدث يقصد أن يثير ضيقه عمداً بحديثه . والمريض في هذه الحالة يميل إلى تجسيم الآخرين جميعاً في شخص يجعله ، ظلاماً ،

الحديدية ، وموضوع قصته الأخرى : « لاشئ سوى الأرض » **Rien que la Terre** هو محور حدود القارات بالطيران . و« موران » يجعل الأسيويين يتزهون في لندن ، والأمريكيين في سوريا ، والترك في النرويج ، ليضع عاداتنا أمام هذه العيون ، كما فعل « مونتيسكيو »^(١) حين وضعها أمام أنظار الفرس . وهذه آكد وسيلة لتجريد العادات من جميع مبرراتها . ولكنه في نفس الوقت يصوغ قصته بحيث يجعل هؤلاء السائحين يفقدون كثيراً من صفاء فطرتهم ، فيصيرون - سلفاً - غير أوفياء لعاداتهم ، دون أن يتمسكوا بعاداتنا تمام التمسك . وفي هذه اللحظة من لحظات التحول ، تصبح نفس كل واحد منهم مجال صراع بين المناظر الفنية المستوردة وآلتنا المنطقية ، فيهدم كلاهما الآخر . وعلى الرغم من ذلك ، فإن كتب « موران » تؤذن بالقضاء على الولوع بما هو أجنبي ، وذلك لما هي محشوة به من بهرج البريق الزائف والزينة الغثة والأسماء العربية الجميلة . وهذه الكتب أساس أدب بأكمله يهدف إلى محو اللون الموضعي^(٢) للصورة الأدبية ، إما ببيان أن المدن النائية التي حلمنا بها في طفولتنا عادية ومألوفة إلى حد السأم الموثس في عيون ساكنيها ونفوسهم ، على نحو ما عليه محطة « سان لازار » و« برج إيفل » في قلوبنا وعيوننا ، وإما يجعلنا نلمح المهزلة والتصنع وانعدام العقيدة من وراء الشعائر التي كان رحالة القرون السالفة يصفونها لنا في إجلال بالغ مداه ؛ وإما بأن يوحى إلينا - من خلال النسيج البالي من المناظر الشرقية والأفريقية - بتحكم الآلية والمنطق الرأسمالي في كل مكان . ولم أشعر قط بالمعنى العميق

= مشغولاً عن سبب ضيقه الذي هو في الواقع منبعث من ذات نفسه . وفي هذا الشخص يتجسد الآخرون جميعاً ، ويتحددون تحديداً مطلقاً غير مرتبط بإنسان بعينه . ولهذا تأويل ذو دلالات جماعية وموضوعية معاً عند السيراليين ، وفي هذه الحالة أيضاً يتوهم المريض مستقبلاً عجيباً على حسب ما يثيره في الحاضر أو الماضي . وعندهم أن مثل هذه الحالة لم تعرض لادجار ألان بو في مثل قصيدته : « الغراب » فحسب ، ولكنها عرضت لآخرين ، يذكرون منهم « جيمس وات » الذي أدرك في حالة مثل هذه الحالات المرضية مبدأ الآلة البخارية . وبهذه المناسبة يذكر أندريه بريتون : « في حجرة مظلمة ، كان جيمس وات ينظر بعينه المستقبل ، ينظر الآلة البخارية . فالذي لم يكن في الواقع كان هو يراه رأى العين » ثم يعلق بريتون على ذلك بقوله : « وجوهر السيرالية هو أن الذي لا وجود له موجود » .

(١) في كتابه : « الرسائل الفارسية » وفيه رسائل لشخصيتين تخيلها من إيران ، زارا باريس في أواخر عهد لويس الرابع عشر . وفي هذه الرسائل نقد لاذع لعادات فرنسا تقاليداً وسياستها في ذلك العصر . وقد نشرت هذه الرسائل عام ١٧٢١ - وفي الرسائل كذلك نقد للأدب الفرنسي وبعض أمور المجتمع والحرب ، وهجاء لحياة المتعة واللذة بين نساء القصور في الشرق لذلك العهد .

(٢) اللون الموضعي أو الطابع المحلي كان الرومانتيكيون أول من حرص عليه في الأدب . وفيه يعيشون في دقة تاريخية - البيئة والعصر اللذين تجرى فيهما أحداث المسرحية والقصة . وقد احتفظ الواقعيون بذلك بعد الرومانتيكيين .

لهذه الوسيلة بقدر ما شعرت به يوماً من أيام صيف عام ١٩٣٨ ، بين مدينتي « ماجادور » و« صافي » بمراكش ، حينما مررت في سيارة أجرة عامة بمسلمة على وجهها برقع تقود برجلها دراجة . مسلمة فوق دراجة ! ها هو ذا موضوع يناقض بعضه بعضاً ليهدم نفسه بنفسه ، ويمكن أن يكون مطلب السيراليين ومطلب « موران » على سواء . فالآلية المحددة للدراجة تناقض الأحلام المتعثرة في عالم الحرم التي يضيفها المرء إلى تلك المخلوقة المبرقعة في عبوره بها ؛ على حين أن بقايا الملمات الغامضة السحرية - بين هذه الحواجب المرسومة وخلف هذه الجبهة الضيقة - تتناقض بدورها مع هذه الآلية ، مما يجعل المرء يشعر أن وراء هذا النوع الموحد من الزى الرأسمالي منطقة مقيدة مقهورة ، بها شيء يتردد بين السم والرقيا . فمن أشباح المنظر الأجنبي ، إلى التناقض المحال السيرالي ، إلى النفور البرجوازي ؛ في الحالات الثلاث يذوب المعنى الواقعي ، ليحاول المرء من ورائه الاحتفاظ بحال من التوتر متناقضة مثيرة للغضب . والحيلة واضحة في أحوال هؤلاء الكتاب الرحالة : فهم يقضون على حالة استجلاب الصور الأجنبية ، لأنهم دائماً أجنب بالنسبة للفرد من الناس ، ولا يريدون أن يكونوا كذلك ، فهم يهدمون التقاليد والتاريخ ليهربوا من موقفهم التاريخي ويريدون أن ينسوا أن الوعي الأكثر وضوحاً وشفاء هو دائماً الملقح بما هو خارج عن ذاته ، ويريدون أن يقوموا بعملية تحرير وهمي بوساطة تدويل تجريدي ، أن يخلقوا - بالترعة العالمية - أرستقراطية في تحويمها .

و« دريو » مثل « موران » في استخدامه أحياناً لهدم الصور الأجنبية نفسها بنفسها . ففي قصة من قصصه يصبح قصر الحمراء حديقة قاحلة من حدائق إقليمية تحت سماء ولكنه من خلال هدمه الأدبي للموضوع وللحب ، ومن خلال عشرين سنة في صنوف الجنون والحسرة ، إنما كان يدأب في هدم نفسه . وعندما خلا وفاضه أصبح مدخن الأفيون ، وأخيراً جذبه دوار الموت إلى الاشتراكية الوطنية ؛ وقصته : « جيل »^(١) - وهي قصة حياته المونقة الوضرة - تدل على أنه كان الصديق اللدود للسيراليين . ولم تكن نازيته ، أيضاً ، إلا توقفاً لانقلاب عالمي ، فهي تبدو - عملياً - غير ذات أثر ، شأنها في ذلك شأن

(١) Gilles قصة للكاتب الفرنسي المعاصر « دريولا روشيل » الذي ولد عام ١٨٩٣ . وفي هذه القصة تجسيم لإخفاقه في حياته كما يشعر هو به ، وفيها يستغرق بطله المفضل « جيل » في شعوره بأنه على شفا الانتحار في كل لحظة . وليس الانتحار عند مجرد عمل تملية ظروف العيش ، ولكنه النهاية المحتومة للمصير البائس المثير . ولكن يترأى في هذا التصوير تأنيب الضمير والشعور بالمشاركة في الإثم ، لأنه مغمور في الشعور بإرادة مشلولة منغمسة في نوع من التحلل الخلقى لم يستطع أن يبرحه . ولم يبق لديه سوى تحطيم نفسه في عمل ما وإن يكن تافهاً ، في الحب أو في الموت . وقد صور فيها ذلك الجانب السيء من حياته ، فبين لنا أنها حياة مخففة .

شيعية» أندريه بریتون». وكلاهما كاتب ، وكلاهما تحالف مع السلطة الزمنية في براءة وبعد عن الأغراض . ولكن السيريايين أصبح أجساماً ، إذ تم أسطورتهم في الهدم عن شبهة فخمة هائلة ، فهم يريدون هدم كل شئ سوى أنفسهم ، كما يشهد بذلك فرعهم من الأمراض والآفات والعقاير . و« دريو» - الحزين الصادق كل الصدق في شعوره - قد فكر في الموت ، فكان بغضه لنفسه هو سبب بغضه لبلده وللناس . وقد انصرفوا جميعاً يبحثون عن المطلق ، وبما أنهم محوطين جميعاً بما هو نسبي ، فقد طابقوا بين المطلق والمستحيل . وترددوا جميعاً بين دورين : دور الإعلان عن عالم جديد ، ودور تصفية العالم القديم . وبما أنه في أوروبا عقب الحرب كان تبين أمارات الانحلال أيسر من تبين علامات النهضة . لهذا اختاروا جميعاً دور التصفية . ولأجل تهديته ضمائرهم ، وضعوا من جديد موضع الاعتبار أسطورة « هيرقليطس » القديمة ، التي بمقتضاها تتولد الحياة (١) من الموت . وقد استحوذت عليهم جميعاً فكرة النقطة الخيالية في سلم ألقانهم ، وهي وحدها الساكنة في عالم من الحركة ، حيث يتوحد الهدم - بوصفه هدماً كاملاً لا أمل فيه - مع البناء المطلق . وقد سحرهم جميعاً العنف من أى مصدر أتى : وبالعنف أرادوا أن يحرروا الإنسان من حالته الإنسانية ولهذا تقربوا إلى أحزاب متطرفة ، ناسبين إليها - على غير أساس - أهدافاً عسيرة الفهم وقد خدعوا جميعاً ، فلم تحدث الثورة التي أرادوا ، وهزمت النازية . وقد عاشوا في عصر مريح مبذر ، كان اليأس فيه ترفاً كذلك . وقد أدانوا جميعاً بلدهم ، لأنه كان لا يزال في مجون النصر . وأعلنوا الحرب ، لأنهم كانوا يعتقدون أن السلام سيكون طويلاً . وكانوا جميعاً ضحايا الدمار في سنة ١٩٤٠ . ذلك أن لحظة العمل قد واثت ولم يكن واحد منهم على استعداد لها ، فمنهم من قتلوا ، وآخرون في المنى ، ومن عادوا من هؤلاء ظلوا منفيين بيننا . وكانوا المؤذنين بالكارثة في سنى البقرات السماء ، وفي سنى البقرات العجاف لم يبق عندهم شئ يقولونه [٦] .

. وعلى هامش هؤلاء الأطفال المتلافيين المتحالفين الذين يجدون من الفجاءة والجنون وعلى هامش الكبار المتغنين باليأس وأشقايتهم الصغار الذين لم تحن - بعد - ساعة إياهم إلى المرح ، على هامش هؤلاء جميعاً ازدهرت قليلاً نزعة إنسانية . فكان « بريفو» (٢) ،

(١) كان « هيرقليطس » يقول بتحول الأضداد بعضها إلى بعض ، فالموت ينشأ من الحياة ، والحياة تنشأ من الموت . راجع ذلك في : ربيع الفكر اليوناني للدكتور عبد الرحمن بدوي .

(٢) Marcel Prévost (١٨٦٢ - ١٩٤٠) من كتاب القصة الذين لا قوا نجاحاً في القصص الاجتماعية ذات الطابع الشعبي ، وقد اهتم على الأخص بتفسير النساء ، ومن قصصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أنصاف العذارى » (١٨٩٤) ، ثم سلسلة من القصص عنوانها : « رسائل إلى فرانسواز » (١٩٠٢) - (١٩٢٨) .

و« بطرس بو »^(١) و« شامسون »^(٢) ، و« أفيلين »^(٣) ، و« بوككر »^(٤) في سن « بریتون » و« دريو » تقريباً . وكان بدء أنتاجهم متألقاً . فكان « بو » بين تلاميذ الليسيه حين كان « كوبو »^(٥) يمثل مسرحيته التي عنوانها : **l'imbécile** وكان « بريفو » في مدرسة المعلمين العليا ملحوظ المكانة . ولكنهم في ميلاد مجيدهم ظلوا متواضعين ، فلم يشتهوا أن يلعبوا دور العاصفة في الرأسالية مثل « أريل » ولا أن يزعموا أنهم ملعونون ولا أنهم أنبياء . حينما سئل « بريفو » لماذا كان يكتب ، أجاب قائلاً : « لأكسب عيش » . وقد صدمتني هذه الجملة في ذلك العهد ، لأن أساطير القرن التاسع عشر الأدبية الكبيرة كانت لاتزال تضطرب في رأسي مثل أسمال . على أنه - بعد - خطأ : إذ لا يكتب المرء لكسب عيشه . ولكن الذي كنت أعده إسفافاً رخيصاً منه كان في الحقيقة تعبيراً عن إرادة التفكير في صلابه ووضوح ، بل وعلى كرهه إذا دعت الحاجة . ومقاومة من هؤلاء المؤلفين ضد الشيطانية والملائكية ، لم يريدوا أن يكونوا قديسين ولا حيوانات ، بل أناساً فحسب .

(١) Pierre Bost من كتاب القصص الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ - وصف في كتابته حالة الإخفاق النفسي التي أعقبت الحرب العالمية الأولى . ومن قصصه : « الفضيحة » (١٩٣٠) وهي قرية من وجهتها الاجتماعية من قصة « التربية العاطفية » التي كتبها فلوير من قبل . وله قصة أخرى : « النساء والرجال ، أو الإفلاس » (١٩٢٨) يصور فيها نزعة الإنسانية الكريمة ، كما وصف سجناء فرنسا من الأسرى عام ١٩٤٠ في قصة له عنوانها : « عام في درج من الأدراج » .

(٢) André Chamson من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠٠ ، وعنى بتصوير الفلاحين وحياة الريف كما عاصرها . ومن قصصه : « رجال من الشارع » (١٩٢٧) و « جريمة العدول » (١٩٢٨) تصف حياة أسرة من الفلاحين ، لها مكانتها . بدأت القرية تتهمهم بجريمة خطيرة ؛ و « سنة المهزومين » (١٩٣٤) يصور آثار الهزيمة في ألمانيا ؛ و « بشر العجائب » (١٩٤٤) في شأن المتعاونين مع الألمان أثناء الحرب .

(٣) Claude Aveline من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ ، يصور في قصصه حياته وطفولته . ويستغرقه التفكير في سر الحياة والموت ، كما يتضح في « نزهة مصرية » (١٩٣٤) و « معك أنت » (١٩٤٥) ومن قصصه كذلك : « السجن » (١٩٣٧) .

(٤) André Beucler فرنسي من الكتاب المعاصرين ، ولد في روسيا عام ١٨٩٨ ، ورأى روسيا بعد الثورة ، ووصفها في : « مناظر طبيعية ومدن روسية » (١٩٢٩) . ثم هو ولوع بوصف صغار الناس في المجتمع ، الذين ينوعون بعثه ، وفي يده زمام مصائرهم . ومن قصصه أيضاً : « مدخل الاضطراب » (١٩٢٥) و « المدينة المجهولة » (١٩٢٥) .

(٥) Jacques Copeau (١٨٧٩ - ١٩٤٩) من أشهر الممثلين الفرنسيين ، وقد كتب عن ذكرياته في

وربما كانوا - منذ الرومانتيكية - هم أوائل الكتاب الذين لم يعدوا أنفسهم أرستقراطى الاستهلاك ، ولكن عمالا في حجراتهم ، شأنهم شأن مجلدى الكتب وصانعى الملابس المحرمة . ولم يعدوا الأدب مهنة بغية الحصول على رخصة بيع بضائعهم لمن يبذل فيها أعلى ثمن ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أرادوا أن يأخذوا مكانهم الجديد في مجتمع عامل ، دون تكبر أو أستخذاء . فالمهنة تتعلم ، ثم ليس للممارسة حق احتقار عملائه . وبهذا بدءوا ، هم أيضاً ، في رسم عام لطريقة من طرق التوفيق بينهم وبين الجمهور . وكانوا على أعلى درجة من الصدق لا يمكن معها أن يعتقدوا أنهم ذوو عبقرية ، أو أن يطالبوا بحقوقها وكانوا لذلك يثقون في الجهد أكثر من ثقتهم في الإلهام . وربما أعوزتهم تلك الثقة الحمقاء في نجم سعدهم ، وذلك الكبرياء الباغى الأعمى ، مما هو من خواص عظماء الناس [٧] . وذلك الكبرياء الباغى الأعمى ، مما هو من خواص عظماء الناس . وكانت لهم جميعاً تلك الثقافة المتينة الهادفة التي كانت الجمهورية الثالثة تلقنها لموظفيها مستقبلاً . وهكذا صاروا كلهم تقريباً موظفين في الدولة ، فن أمناء في مجالس الشيوخ والنواب ، إلى مدرسين ، حفظة بالمتاحف . ولكن بما أن أكثرهم نشأ في بيئات متواضعة ، لذلك لم يكونوا يهتمون باستخدام معارفهم في الدفاع عن التقاليد البرجوازية . ولم يتصرفوا قط في تلك الثقافة على أنها خاصة من الخواص التاريخية ، وإنما رأوا فيها أداة ثمينة بصيرون بها رجالا . ثم كان لهم في « ألان فورنييه » أستاذ من أساتذة الفكر ، يبغض التاريخ ولأنهم أقتنعوا مثله بأن مشكلة الخلق هي في كل العصور ، كانوا يرون المجتمع في ثوبه الحالى . وهم أعداء علم النفس والعلوم التاريخية . وسريعوا التأثير تجاه المظالم الاجتماعية ولكنهم - لتشبعهم المفرط بفلسفة « ديكارت » - أبعد ما يكونوا من الاعتقاد في صراع الطبقات . لذلك كان عملهم الوحيد هو ممارسة مهنتهم - بوصفهم اناساً - ضد الأهواء ومزلات الهوى ، وضد الأساطير ؛ وذلك باستخدام الإرادة والعقل أستخداماً لا ضعف فيه . وقد أحبوا صغار الناس من عمال باريس ، والصناع ، وصغار البرجوازيين ، والمستخدمين ، وأبناء السبيل ؛ ودفعتهم أحياناً عنيتهم بأن يقصوا هذه المصائر الفردية إلى التطرف لإرضاء النزعة الشعبية . ولكنهم - خلافاً لهذه الفئة المفرضة من الطبيعيين - لم يقبلوا قط أن تكون الجبرية الاجتماعية والنفسية هي لحمة العيش لهذه الصنوف المتواضعة من الوجود ؛ وخلاقاً للواقعية الأشتراكية ، لم يريدوا أن يروا في أبطالهم ضحايا يائسة للاضطهاد الاجتماعى ؛ بل أهتم هؤلاء الأخلاقيون بأن يبنوا - في كل حالة تناولوها - جانب الإرادة والصبر والجهد ، مفسرين النقائص بأنها أخطاء ، والنجاح بأنه أستحقاق وقلما عنوا بالمصائر الشاذة ؛ ولكنهم أرادوا أن يظهروا أن من الممكن أن يظل الإنسان إنساناً حتى في الشدائد .

واليوم مات كثير منهم ، وصمت الآخرون ، أو هم ينتجون قليلا على فترات متباعدة . ويمكن أن يقال ، بعامية ، إن هؤلاء الكتاب - الذين طار صيتهم متألقاً في بداية إنتاجهم ، والذين كونوا حوالى عام ١٩٢٧ نادياً يسمى : « نادى من هم دون الثلاثين » - قد ظلوا كلهم تقريباً متخلفين في الطريق . من المؤكد أن جانباً للأحداث الفردية يجب أن يوضع في الحسبان . ولكن الأمر من الغرابة بحيث يتطلب شرحاً أعم . لم تكن تعوزهم الموهبة ولا طول النفس ، وهم - من وجهة النظر تشغلنا الآن - يجب أن يعدوا رواداً : إذ أنهم كفوا عن عزلة الكبرياء التي كان عليها الكاتب ، وأحبوا جهودهم ولم يحاولوا تبرير الامتيازات المكتسبة ، ولم يتأملوا في الموت أو في المحال ، ولكنهم أرادوا أن يلقنونا قواعد للحياة ، ومن المؤكد أن الجمهور كان يقرأ لهم أكثر مما كان يقرأ للسيراليين . وعلى الرغم من ذلك ، إذا أراد المرء أن يضع اسماً للاتجاهات الأساسية للأدب بين الحربين ، عليه أن يفكر في السيرالية . فمن أين جاء إخفاقهم ؟

أعتقد أن هذا الإخفاق يفسر بالجمهور الذي اختاروه لأنفسهم ، مهما يكن هذا مزعماً غريباً . ففي حوالى ١٩٠٠ وجدت طائفة برجوازية صغيرة كانت على تمام الوعي بنفسها على أثر أنتصارها في مسألة « دريفوس » . وهي طائفة جمهورية ، ضد رجال الدين ، وضد التعصب للجنس ، ذات نزعة عقلية ، ثم هي فردية تقدمية . وهي معجبة بنظمها ، وتقبل تعديلها ، لا قلبها . ولا تحقر طبقة العمال ، ولكنها تشعر أنها جد قريبة منها ، حتى يمنعها هذا القرب من أن تكون على وعى باضطهادها لها . وتعيش عيشة المقل ، بل حياة العسر أحياناً ، ولكنها لا تتطلع إلى الثراء ولا إلى صنوف العظمة المنيعة ، بقدر ماتتطلع إلى تحسين مجرى عيشها في أضيق الحدود . وعلى الأخص : تريد أن تعيش . والحياة عندها هي أن يختار المرء مهنته ، ويمارسها عن ضمير ، بل عن شغف ، وأن يحتفظ في العمل بشئ من الاستقلال ، وأن يراقب مراقبة فعالة ممثليه السياسيين ، وأن يعبر في حرية عن شئون الدولة ، وأن ينشئ أولاده تنشئة كريمة . وهم ديكارتيون في حذرهم من كل ارتقاء فجائى . وهم على خلاف الرومانتيكيين الذين كانوا يأملون دائماً أن تنقض عليهم السعادة كأنها كارثة . وهم أقرب إلى التفكير في قهر أنفسهم منهم إلى التفكير في تغيير مجرى العالم . هذه الطبقة التي سميت تسمية موفقة « الطبقة المتوسطة » علمت أبناءها أنه لا يصح الإفراط في الاستزادة ، وأن أحسن الأشياء نقبض خيرها . وهي محبذة لمطالب العمال ، على أن تظل هذه المطالب في الميدان المهني البحث . وليس لها من تاريخ ، ولا اتجاه تاريخي ، إذ ليس لها ماض ولا تقاليد ، على خلاف حال البرجوازية الكبيرة . وليس لها من أمل فسيح في المستقبل ، خلافاً لطبقة العمال . وهم لا يعتقدون في الله ، ولكنهم بحاجة إلى أوامر جد

حاسمة بها يتحقق معنى لأنواع الحرمان التي يقاسمونها . ولهذا كان من بين مهامهم الفكرية تأسيس أخلاق مدنية . وفي ذلك بذلت الجامعة جهدها - وهي كلها متمية لهذه الطبقة المتوسطة - مدى عشرين عاماً فيما كتبه « دور كيم » و« برانشيچ » و« ألان » ولكن دون نجاح . فقد كان هؤلاء الجامعيون - بطريق مباشر أو غير مباشر - أساتذة الكتاب الذين نتحدث عنهم . وقد شب هؤلاء الفتیان من البرجوازية الصغيرة ، وتعلموا على مدرسين من البرجوازية الصغيرة ، وهيئوا - في السربون أو في المدارس الكبيرة - لمهن البرجوازية الصغيرة ، ولذا عادوا لطبقتهم حينما بدءوا الكتابة . وفوق ذلك لم يتركوا قط تلك الطبقة . وفي قصصهم الطويلة والقصيرة نقلوا هذا الخلق ، وساعدوا على تحسينه ، وحولوه إلى نوع من اللاهوتية التي تعالج حالات الضمير ، ذلك الخلق الذي كان الناس جميعاً يعرفون أوامره دون أن يعثر إنسان على مبادئه . وقد ألخوا - فيما كتبوا - على صنوف الجمال والمغامرة ، وكذلك على الحديث عن مشقة مجد المهنة . ولم يتغنوا بجنون الحب ، بل فضلوا التغنى بالصدقة الزوجية ، وبالزواج ، ذلك المشروع المشترك وأسسوا نزعهم الإنسانية على المهنة والصدقة والتضامن الاجتماعي والألعاب الرياضية . فهذه البرجوازية الصغيرة - التي كان لها من قبل حزبها السياسي : الراديكالي - الاشتراكي ؛ وشركة ضمانها المتبادلة المسماة : عصبة حقوق الإنسان ؛ وجماعتها السرية « الماسونية » ؛ وجريدتها اليومية : « العمل » Action - قد أصبحت ولها كتابها ، بل وصحيفتها الأسبوعية المسماة بهذا الأسم الرمزي : « ماريان » . وكان شمسون « بو » و« بريفو » وأصدقاؤهم يكتبون لجمهور من الموظفين والجامعيين وكبار المستخدمين والأطباء ومن إليهم . وخلقوا أدباً راديكالياً اشتراكياً ، ولكن كانت الراديكالية هي الضحية الكبرى للحرب . فقد حققت منذ عام ١٩١٠ منهاجها . وغاشت ثلاثين عاماً على قوة سرعتها المكتسبة . وحين وجدت لها كتاباً لم تكن - بعد - حية إلا على حساب ماضيها . واليوم اختفت نهائياً . فبعد أن تم إصلاح الهيئة الإدارية ، وتحقق الفصل بين الكنيسة والحكومة ، لم تكن تستطيع السياسة الراديكالية إلا أن تصير استملاء للمناسبات . ولكي تثبت بعض الوقت ، كانت تفرض السلام الاجتماعي والسلام الدولي . وكان مما تجاوز نطاق الاحتمال وقوع حربين في خمسة وعشرين عاماً ، إلى جانب حدة الصراع بين الطبقات . فلم يستطع الحزب أن يقاوم ، بل وفوق ذلك ، أصبحت العقلية الراديكالية هي الضحية للظروف .

ثم إن هؤلاء الكتاب لم يشتركوا في الحرب الأولى ، ولم يروا مقدم الحرب الثانية ، ولم يريدوا أن يعتقدوا في استغلال الإنسان للإنسان ، بل أكدوا إمكان حياة المرء حياة شريفة

متواضعة في المجتمع الرأسمالي ، ثم إن طبقتهم التي نشأوا منها - وصارت ، فيما بعد ، جمهورهم - حرمتهم الحاسة التاريخية ، دون أن تعوضهم ، فتبدلهم بها الشعور بوجود المطلق الميتافيزيقي ، لهذا لم يكن هؤلاء الكتاب إحساس بالمأساة ، في عصر هو - بين كل العصور - عصر المأساة ، ولا إحساس بالموت ، حين كان الموت يهدد أوروبا جميعها ، ولا إحساس بالشر ، حين كانت تفضلهم لحظة قصيرة من أشد تجارب الذل إسفافاً . وبدافع من الأمانة ، اقتصروا على أن يقصوا علينا حياة أناس مغمورين لا مجد فيها ، في حين كانت الظروف تصوغ مصائر شاذة في الخير كما في الشر . وفي عشية نهضة شعرية - وكانت هذه النهضة حقاً ظاهرة أكثر منها حقيقة - محا الوضوح فيهم تلك المخادعة التي هي منبع من منابع الشعر . ثم إن خلقهم الذي كان يمكن أن يدعم الهمم في شئون الحياة اليومية ، والذي ربما شد أزرهم أثناء الحرب العالمية الأولى ، تبدى غير كاف في الكوارث الكبيرة . في تلك العصور ، إما أن يتجه المرء وجهة أبيقورية أو رواقية - ولم يكن هؤلاء المؤلفون رواقين ولا أبيقورين [٨] - وإما أن يطلب المرء الغوث من القوى اللامعقولة ، في حين اختاروا هم ألا يروا أبعد من حدود عقلهم . وبذا اختلس التاريخ منهم جمهورهم كما اختلس من الحزب الراديكالي ناخبه . وإخال أنهم سكتوا عن سأم ، إذ لم يستطيعوا أن يوفقوا بين عقلهم وصنوف الجنون في أوروبا . وبما أنهم ، بعد عشرين سنة في المهنة ، لم يجدوا ما يقولون لنا في المحنة ، فقد نفذ جهدهم .

بقي ، إذن ، الجيل الثالث ، جيلنا ، الذي بدأ الكتابة بعد الهزيمة ، أو قبل الحرب بقليل . ولا أريد أن أتحدث عنه قبل أن أبين البيئة التي ظهر فيها . أولاً ، البيئة الأدبية : كان المعتدلون من اليمينيين والمتطرفون والراديكاليون يملئون سماءنا . وكان كل نجم من هذه النجوم يمارس - على طريقته - تأثيره على الأرض . وكانت هذه التأثيرات تجتمع لتكون حولنا أغرب فكرة أدبية وأوغلها في اللامعقولة وأشدّها تناقضاً . وهذه الفكرة أسميها : موضوعية ، لأنها تنتمي إلى روح العصر الموضوعية . وقد تنفسنا مع هواء زمننا . ومهما بلغت العناية التي بذلها كل منهم لتمييز عن الآخرين ، فقد ظلت أعمالهم الأدبية في فكر القراء تعيش جنباً إلى جنب ، ويعدى بعضها بعضاً . على أنه إذا كانت الاختلافات عميقة فاصلة ، فإن الصفات المشتركة غير منعدمة . وأول ما يثير الدهش أنه لم تكن للراديكاليين ولا للمتطرفين عناية بالتاريخ ، على الرغم من ادعاء بعضهم أنهم من اليساريين التقدميين

وادعاء بعضهم الآخر أنهم من اليساريين الثوريين . والأولون في مستوى « التكرار » (١) عند كيركا جوردا ، والآخرون في مستوى (٢) « اللحظة » ، أى التركيب الضال عن الأبدية وعن الحاضر في أصغر وحداته . غير أنه كان الضغط التاريخي يسحقنا في هذا العهد ، كان أدب المعتدلين ، وحده ، ينم عن شئ من الذوق التاريخي وعن بعض إحساس تاريخي .

ولكن بما أنهم قصدوا إلى تبرير الامتيازات ، فإنهم لم ينظروا - فيما يخص نمو المجتمعات - إلا إلى تأثير الماضي في الحاضر . ونعلم أسباب رفضهم ماسوى ذلك ، وهذه الأسباب اجتماعية : فقد كان السيراليون كتاباً غيبين ، ولم يكن للبرجوازية الصغيرة من تقاليد ولا مستقبل ، وكانت البرجوازية الكبيرة قد خرجت من فترة الفتح وتهدف إلى التدعيم . ولكن تكونت هذه الاتجاهات المختلفة لتنتج أسطورة موضوعية بمقتضاها على الأدب أن يختار لنفسه موضوعات خالدة ، أو على الأقل ، غير معاصرة . ثم إن إخواننا الكبار هؤلاء لم تكن لديهم إلا طريقة قصص فنية واحدة ، وهى التى ورثوها عن القرن التاسع عشر . وقد رأينا آنفاً أنه لا يوجد ما هو أبغض منها إلى النظرة التاريخية .

وقد استخدم المعتدلون والراديكاليون الطريقة الفنية التقليدية . أما الراديكاليون فلأنهم كانوا أخلاقيين وعقليين ، ويريدون أن يفهموا فهماً مبرراً بالأسباب ، وأما المعتدلون فلأن تلك الطريقة الفنية التقليدية تخدم أغراضهم ، فقد كانت - بما فيها من إنكار منهجى للتغير - تين ، أجلى تبيان ، قدم الفضائل البرجوازية ، وتجعلنا ، من خلف الصيحات العابثة المملغة ، نلمح هذا النظام الثابت الغامض ، وهذا الشعر الجامد الذى كانوا يتمنون أن يكشفوا عنه فى أعمالهم . وبفضل هذه الطريقة كان هؤلاء الإيليون (٣) المحدثون يكتبون ضد العصر وضد التغير ، ويثبطون همة المثيرين والثوار ، يجعلهم يرون مشروعاتهم فى الماضى ، حتى من قبل أن يبدأ فيها . وإنما تعلمنا تلك الطريقة بقراءة كتبهم ، وكانت فى بادئ الأمر وسيلتنا الأولى للتعبير . وفى حوالى اللحظة التى بدأنا نكتب فيها ، أخذ بعض طيبي الأفكار يحسبون « أنسب وقت » يمكن فى نهايته أن تصير حادثة من الحوادث موضوعاً

(١) التكرار عند كير كاجورد هو فقدان الذاتية ، والسير وفقاً لقلب عام متكرر ، مما يسلب الفرد الذاتية ، راجع : دراسات فى الفلسفة الوجودية للدكتور عبد الرحمن بدوى .

(٢) اللحظة يرمز بها إلى النوع الأول من أنواع الحياة عند كير كاجورد ، وهى الحياة الحسية التى تقوم فى اللحظة الحاضرة وحدها . انظر المرجع السابق .

(٣) Les Eléates جماعة من فلاسفة اليونان القدماء منهم « كزيتوفون » و « بارمنيدس » كانوا يحملون المطلق فى الوجود الواحد الأحد الأبدى غير المتحرك ، وينكرون الحركة .

لقصة . أيجسبونه بخمسين سنة ؟ هذا كثير في نظرهم . لم يعد الناس يدركونه . وعشر سنين بكافية ، إذ ليس المرء على بعد كاف لرؤية الحادثة كما هي . وهكذا يستميلوننا رويداً رويداً لكي نرى في الأدب مملكة الاعتبار التي تحدث في غير عصرها .

وعلى أن هذه الفئات المتعادية عقدت ميثاقاً فيما بينها . فتقرب الراديكاليون من المعتدلين ، إذ كانوا يطمعون - بعد - في أن يكونوا على وئام مع القارئ ، ليزودوه في أمانة ، بحاجاته . ولاشك أن قراءهم كانوا يختلفون اختلافاً ملموساً ، ولكن ظل الانتقال بينهم بدون انقطاع ، من جانب لآخر ، فكان الجناح الأيسر من جمهور المعتدلين يؤلف الجناح الأيمن من الجمهور الراديكالي . ولكن إذا كان الكتاب الراديكاليون قد ساروا بعض الطريق مع حزب اليسار السياسي ، وإذا كانوا - وقت انضمام الحزب الراديكالي الاشتراكي إلى الجبهة الشعبية - قد اتفقوا معاً على التعاون في تحرير جريدة : « يوم الجمعة » ، فإنهم - من ناحية أخرى - لم يعقدوا أى ميثاق مع حزب اليسار الأدبي المتطرف ، أى السيراليين . والمتطرفون على النقيض من ذلك ، فعلى الرغم من دفاعهم عن هيتهم ، كانت لهم صفات مشتركة مع المعتدلين ، إذ كلاهما يعتقد أن موضوع الأدب عالم يتجاوز العالم ، خلف الظواهر ، لا يمكن التعبير عنه ، وإنما يستطيع الإيحاء به فحسب ؛ وهو - في جوهره - التحقيق الخيالي لما لا يمكن تحقيقه . وهذا واضح ، بخاصة ، حين يراد الشعر : فبينما الراديكاليون ينفونه من الأدب في أقوالهم ، إذ المعتدلون يغمرون به قصصهم . وغالباً ما لاحظ الكتاب تلك الحقيقة ، وهي من أهم الحقائق في تاريخ أدبنا المعاصر ، ولكن لم يشرح أحد سببها : وهو أن الكتاب البرجوازيين أخذوا على عاتقهم البرهنة على أنه لا توجد حياة جد برجوازية ولا جد عادية إلا ووارءها عالم شعري ، لأنهم كانوا يعدون أنفسهم المبتكرين للشعر البرجوازي . وفي نفس الوقت ، طابق المتطرفون بين جميع أنواع النشاط الفنى وبين الشعر ، بوصفه عالم الهدم الغيبي الذى لا يدرك . وحين بدأنا نكتب ، فُسر هذا الاتجاه - موضوعياً - بأنه الخلط بين الأجناس ، وأنه الخطأ فى جوهر المفهوم القصصى . ولا يزال غير نادر بيننا اليوم أن يعيب بعض النقاد كتاباً ثرياً بأنه تعوزه الشاعرية .

وهذا الأدب ذو قضية ، مادام هؤلاء المؤلفون جميعاً يدافعون عن مذاهب فكرية ، على الرغم من أنهم يؤكدون تأكيداً قاطعاً نقيض ذلك . فالمتطرفون والمعتدلون يعترفون صراحة ، بأنهم يفضون الميتافيزيقية ؛ ولكن كيف يسمى المرء هذه التصريحات المتكررة لهم ، والتي تنص على أن الإنسان أعظم كثيراً بالنسبة إلى نفسه ، وأنه يستعصى على كل

تحديد نفسى أو اجتماعى فيما يتعلق بقدر كبير من كيانه . أما الراديكاليون ، فمع مناداتهم بأن الأدب لا تصنعه العواطف الطيبة ، كان همهم الوحيد خلقياً . وقد ظهر صدى كل ذلك فى التفكير الموضوعى بذبذبات شديدة فى تصور الأدب ، فمن قائل بأنه عمل مجانى لا مقابل له - إلى قائل بأنه تعليم ، وبأنه لا يوجد إلا ببحوده لنفسه وإلا بتولده ثانية من رفات نفسه ، فهو المستحيل ، ومالا يوصف فى عام ماوراء اللغة - ومن قائل بأنه مهنة وعرة يتوجه فيها إلى جمهور محدد ، ويحاول إنارته بالكشف عن حاجاته وإرضائها - ومن قائل إنه الرعب ، وقائل إنه الصناعة البلاغية . وأتى النقاد حينذاك ، وحاولوا - على سبيل التيسير - أن يوحدوا هذه الإدراكات المتضادة ؛ فهناك رسالة «أندريه جيد» ، ورسالة «شمسون» ، ورسالة «بريتون» ؛ وهذا - طبعاً - مالم يريدوا أن يقولوه ، وإنما يحملهم النقد على أن يقولوه بالرغم منهم . ومن ثم أضيفت نظرية جديدة إلى النظريات السابقة : فى هذه المؤلفات الدقيقة الهدامة بنفسها لنفسها ، حيث ليست الكلمات إلا مرشداً حائراً يقف فى منتصف الطريق ، ويدع القارئ يسلك سبيله وحده ، وحيث الحقيقة بعيدة جداً فى عالم ماوراء اللغة ، فى صمت غير محدود ؛ يظل أهم فحوى لها هو الفحوى غير الإرادى بالنسبة للمؤلف . وليس العمل الأدبى بجميل قط مالم يستعص نوعاً من الاستعصاء على المؤلف . فإذا أخذ الكتاب صورته بدون مشروع من مؤلفه ، وإذا استعصت أشخاصه الأدبية على رقابته ، ففرضت عليه نزقها ، وإذا احتفظت الكلمات تحت قلمه بنوع من الاستقلال ، فحينئذ ينتج هو خير مؤلفاته . ولو قرأ «بوالو»^(١) هذا القول لدهش كل الدهش ، وهو قول مألوف فى الصحف اليومية لنقادنا . مثلاً يعرف المؤلف ما يريد أن يقول أكثر مما يلزم ، وهو موغل فى وضوحه ، وتنهال عليه الكلمات فى سهولة مفرطة ، ويفعل بقلمه ما يريد ، فهو لا يسيطر عليه موضوعه . ومما يدعو إلى الأسف أنهم متفقون جميعاً فى هذه النقطة . فعند المعتدلين أن جوهر العمل الأدبى هو الشعر ، فهو ، إذن ، العالم الأسمى ؛ وفى انزلاق لا يمكن إدراكه ، يكون هو ما يستعصى على مؤلفه نفسه ، وهو نصيب الشيطان ؛ وعند السيرباليين طريقة الكتابة المعتد بها هى الطريقة الآلية . وحتى الراديكاليون يتبعون «ألان» فى إلحاحهم على أن العمل الأدبى

(١) Boileau (١٦٢٦ - ١٧١١) الشاعر والناقد الكلاسيكى ، ومؤلف كتاب «فن الشعر» الذى سجل قواعد الكلاسيكيين وثبتها ، لا فى فرنسا فحسب ، بل وفى أوروبا كلها . ومعلوم النزعة العقلية لدى الكلاسيكيين . وانظر كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ص ٣٥٠ - ٣٥٤ .

لا يكمل أيداً قبل أن يصير تصوراً جماعياً ، فيحتوى - بما أضاف إليه أجيال القراء - على ما يفوق كثيراً ما كان عليه في حين تأليفه . وعلى الرغم من أن هذه الفكرة صحيحة - إذ توضح دور القارئ في تكوين (١) العمل الأدبي - كانت تساعد في ذلك العهد على زيادة الاضطراب . وموجز القول : كانت الأسطورة ذات الوجود الموضوعى التى أوحى بها هذه المتناقضات هى أن كل عمل أدبي جدير بالبقاء له سره . وكان يجوز قبول ذلك لو أن هذا السر سر صناعة : ولكن كلا ، فهو يبدأ حيث تنتهى القواعد الفنية وإرادة الكاتب ، فينعكس على العمل الفنى شئ من الأعلى ويتكسر فيه كما تتكسر أشعة الشمس فى الأمواج . وبالاختصار : كانت البيئة الأدبية أفلاطونية ، منذ الشعر (٢) الخالص حتى الكتابة الآلية . فى ذلك العصر الصوفى على غيره عقيدة ، أو بالأحرى : الصوفى عن سوء نية ، كان تيار أدبي كبير يحمل الكاتب على الاستسلام حيا ل عمله الأدبي ، كما كان تيار سياسى يحله على الاستسلام لحزبه . ويقال إن « فرا أنجيليكو » (٣) كان يرسم جاثياً عن ركبته : وإذا كان هذا حقاً ، فكثير من الكتاب يشبهونه ، ولكنهم يذهبون إلى أبعد منه ، إذ يعتقدون أن يحسبهم أن يجثوا وهم يكتبون كى يجيدوا الكتابة .

عندما كنا لا نزال على مقاعد التلمذة فى الليسيه أو فى مدرجات السربون ، كان الظل الكثيف لمعالم ماوراء اللغة مبسوطاً على الأدب . لقد عرفنا آنذاك المذاق المر الخادع للمستحيل ، وللأدب الخالص ، وللمستحيل الخالص . وشعرنا طوراً بعد طور أننا غير قانعين ، وأنا مرده الاستهلاك . واعتقدنا أن المرء يستطيع إنقاذ حياته بالفن ، ثم فى بضعة أشهر عرفنا أن بالفن لا ينقذ المرء شيئاً ، وأن الفن قائمة حساب واضح يائس لضياعنا وترجحنا بين أدب الرعب وأدب الصناعة ، وبين أدب الاستشهاد وأدب الاحتراف . فإذا تسلى امرؤ بقراءة كتبنا فى عناية ، فسيجد من غير شك آثار هذه المحاولات المختلفة كأنها ندوب الجراح ، ولكن لا بد أن يكون لديه فراغ من وقت يضيعه فى تلك القراءة ، وقد صار كل هذا بمنأى منا الآن . ولكن بما أن المؤلف إنما يصوغ لنفسه أفكاره فى فن الكتابة حين يكتب ، فإن الجماعة تحيا على الإدراكات الأدبية للجيل السالف ، والنقاد الذين فهموها ، بعد عشرين عاماً ، جد سعداء باستخدامها معياراً للأعمال الأدبية المعاصرة .

(١) شرح المؤلف طويلاً دور القارئ فى خلق العمل الأدبي وتحقيقه فى الفصل الثانى من هذا الكتاب .

(٢) دعاة الشعر الخالص يعنون بعناصر الشعر الخالصة ، وفى الواقع يكثر استشهادهم بأفلاطون . وقد شرحنا دعوتهم ، وبيننا غرضهم منها ، ونقدناها ، فى كتابنا : النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية .

(٣) Giovanni, Fra Angelico أو رسام الملائكة ، رسام إيطالى (١٣٨٧ - ١٤٥٥) .

على أن أدب ما بين الحربين لا يكاد يعيش اليوم إلا عيشة المجهود . فشروح « جورج »^(١) باتاي « للمستحيل لا تساوي أقل خاصة سيربالية ، ونظريته في الإنفاق صدى ضئيل للأعياد الكبيرة السالفة ، والتزعة الأدبية المقرطة نتاج استعاضة ، ومحاكاة واعية سطحية لمغلو الدادي^(٢) ، ولكن لم يعد لها قلب ، إذ يشعر المرء فيها بالجهد وتعجل الوصول . فليس « أندريه^(٣) دوتل » ولا « ماريوس جرو » في كفاية « ألان فورنييه » . وقد دخل كثير من قدماء السيرباليين في الحزب الشيوعي ، كهؤلاء السان - سيمونيين^(٤) الذين كان يجدهم المرء - حوالي عام ١٨٨٠ - في مجالس إدارة الصناعات الكبيرة . و« كوكتو » و« موريالك » و« جرين »^(٥) ليس لهم أكفاء ينازعونهم مكائهم ، وكان لجيرودو كثير ممن

(١) Georges Bataile من كتاب ونقاد فرنسا المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ ، وفي كتبه يدل على أن الفكرة تشبه الألم الجسمي ، وأنه يعاني مسائل الفكرة كما يعاني آلام الجسد . ولا يعنى في الحقيقة بتدليل ولا ببناء منهج علمي يفضي به للآخرين ، ولا بترجمة تجربته في فكرة . وغايته أن تتراءى تجربته من ثنايا ذاته دون أن تأخذ صورة فكرية ، لأنها عاطفة لا توصف ، ومن شأن الفكر أن يهدمها . وينفر من كل نشاط سياسي أو خلقى أو جمالي ، ليحصر تجربته فيما يسميه تارة : « تجربة باطنة » ، وتارة : « العلمية المسيطرة » أو « النشوة » أو « اللحظة » . وحالاته المفضلة في طريقته في التأمل هي حالات الضحك والحب والسكر والأعياد الفطرية والتضحية : وكل حالات الإتصال بالآخرين التي يتحرر بها المرء من حقيقته غير الموحدة . ومن أقواله : « يخيل إلى أن العالم لا يشبه أى مخلوق منطوق على نفسه على حدة ، ولكنه يشبه ما ينتقل من فرد إلى آخر حينما نضحك أو نحب » . ولهذا يدعى صوفياً في نزعه ، ولكنه صوفي من غير عقيدة .

(٢) نسبة إلى التزعة الدادية أو مذهب « دادا » في الأدب ، وهي حركة قصيرة نشأت على يد ترستان تزار Tristan Tzara الروماني الأصل ، مع جماعة من صحبه في زيورخ بسويسرا في فترة الحرب العالمية الأولى بين أعوام ١٩١٤ - ١٩١٨ ، وانضم إليها جماعة من الكتاب الأمريكيين ، ثم وصلت إلى فرنسا وكانت نواة السيربالية ، وهي حركة متطرفة ، تلغى المنطق ، وتفضل التعبير الفطري من غير رقابة من الفكر . فهي مذهب هدام لابناء فيه ، وكان صدى مباشراً للحرب .

(٣) André Dhôtel من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين . ومن قصصه : « شوارع في الفجر » و « ذلك اليوم » و « داود » .

(٤) نسبة إلى سان سيمون (١٦٧٥ - ١٧٥٥) (ولكن حركته الفكرية استمرت بعدد في تلامذته وأتباعه والسان سيمونيه مذهب اشتراكي مؤسس على عقيدة دينية . وفيه لا يصح أن يعيش الفرد على حساب ما يرث : « بل كل إنسان على حسب مقدرته ، ولكل مقدرته على حسب إنتاجها » . وقد سبقوا زمنهم إلى الدعوة لحماية الشعوب الضعيفة ، ومنع الحرب . وبيتون عقيدتهم على الأخوة والحب ، وكانوا يعيشون عيشة اشتراكية في منزل لهم في قلب باريس عام ١٨٢٩ . ويشير المؤلف إلى مخالفة بعضهم لمبادئهم بانضمامهم إلى الشركات الصناعية الرأسمالية .

(٥) Julien Green من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، وأصله أميركي ، ولد في باريس ، وعاش في فرنسا فيما بين ١٩١٩ و ١٩٢٣ فقد كان في جامعة فرجينيا ، وفيما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ فقد كان في الولايات المتحدة . وقصصه بالفرنسية ، وكتب مذكراته بالإنجليزية ، بعنوان : « مذكرات الأيام السعيدة » ، وصدرت عام ١٩٤٢ .

حاكوه ونافسوه ، ولكنهم كانوا جميعاً من المغمورين . وأكثر الراديكاليين لزموا الصمت . ذلك أن الفجوة قد وضحت ، لا بين المؤلف وجمهوره - مما هو مألوف في تقاليد أدب القرن التاسع عشر - ولكن بين الأسطورة الأدبية والحقيقية التاريخية .

وهذه الفجوة قد شعرنا بها حق الشعور قبل أن ننشر كتبنا الأولى ، منذ عام ١٩٣٠ [٩] ؛ وحوالي ذلك العهد ذهل أكثر الفرنسيين حين اكتشفوا وجودهم التاريخي ، وبقيناً كانوا قد تعلموا في المدرسة أن الإنسان يغامر ، فيكسب أو يخسر في صميم التاريخ العالمي ؛ ولكنهم لم يطبقوا ما تعلموه على حالتهم الخاصة . وذلك أنهم كانوا يفكرون تفكيراً غامضاً أن الموتى هم الذين يجمل بهم أن يكونوا تاريخيين . ومما يدهش له المرء أن كل صنوف الحياة السالفة تجري دائماً على مدى قصير من أحداث تتجاوز كل تنبؤ ، وتخدع كل توقع ، وتقلب كل مشروع ، وتضفي ضوءاً جديداً على السنين السابقة . وثم مخاتلة ، واختلاس دائم ، كأن الناس أصبحوا جميعاً مثل « شارل بوفاري »^(١) حين اكتشف بعد موت امرأته الرسائل التي كانت تتسلمها من عشاقها ، فرأى عشرين سنة من حياة زوجية سعيدة سبق أن عاشها قد انهارت فجأة .

وفي عصر الطائفة والكهرباء لم نكن نفكر أننا معرضون لهذه المفاجآت ، ولم يكن يبدو لنا أننا مقبلون على عدم ؛ بل - على النقيض من ذلك - كان لنا كبرياء الشعور الغامض بأننا عبرنا أمس آخر انقلاب تاريخي . وحتى حين كنا نقلق أحياناً من تسليح ألمانيا ، كنا نعتقد أننا ملتزمون بسلوك طريق طويل ، وكنا على يقين من أن حياة كل منا لن تكون سوى نسيج من الظروف الفردية الواضحة المعالم بالاكتشافات العلمية والاصطلاحات الموقفة .

ومنذ عام ١٩٣٩ فتحت عيوننا الأزمة العالمية وسيطرة النازية وحوادث الصين وحرب أسبانيا . فبدأ لنا أن الأرض تميد تحت أقدامنا ، وفجأة بدأ الاختلاس التاريخي الكبير بالنسبة لنا كذلك ، فتكشف لنا - فجأة - أنه كان علينا أن نعد هذه السنين الأولى من السلام العالمي الكبير مثل هذه السنين الأخيرة مما بين الحربين ؛ ففي كل وعد كنا قد رحبنا به عابرين ، كان علينا أن نرى فيه تهديداً ، وكل يوم كنا عشناه كان يكشف لنا عن وجهه الحق : فقد استسلمنا له دون حذر ، فسار بنا في الطريق إلى حرب جديدة في سرعة

(١) شارل بوفاري بطل قصة « مدام بوفاري » الشهيرة لفلوير . وهي مترجمة إلى اللغة العربية . ويشير المؤلف إلى أن شارل بوفاري مات على أثر اكتشاف خيانة زوجته ، لأنه لم يطق انبيار سعادته التي كان يقومها في الماضي ، فكأنه كان يعيش على حساب ذلك الوهم .

خفية ، وصرامة خبيثة في مظاهر عدم الاكتراث . وكانت حياتنا الفردية - التي كانت قد بدت من قبل متوقفة على جهودنا ، وعلى فضائلنا ونقائصنا ، وعلى حفظنا من حسن وسيئ وعلى الإرادة الطيبة أو المدخولة من عدد محدود جداً من الناس - قد ظهر لنا ، بعد ، أنها محكومة في أدق دقائقها بقوى غامضة وجماعية وأن أخص ظروفها الفردية تنعكس فيها حالة العالم أجمع . وفجأة شعرنا أننا قد وضعنا بعنف في «موقف» . فالتحليق الذي ولع به أسلافنا أصبح مستحيلاً . وكانت هناك مغامرة جماعية ترسم في المستقبل ، لتكون مغامرتنا نحن ، وهي التي ستسمع لنا - فيما بعد - بتاريخ جيلنا بما فيه من أرواح طاهرة على مثال «أريل»^(١) ومن طغاة على مثال «كاليبان»^(٢) ، وكان شيء ما ينتظرنا في ظلام المستقبل ، شيء يمكن يوحى إلينا تحقيقه أنفسنا في إشراقة اللحظة الأخيرة قبل أن يؤدي بناء إلى الفناء ، وكانت أسرار أعمالنا وأسرار أخص مقاصدنا تكمن أمامنا في الكارثة التي ستكون أساؤنا رهينة بها ، وقد ردنا الواقع التاريخي إلى ذات أنفسنا : ففي كل ما كنا نلمس ، وفي الهواء الذي كنا نتنفس ، وفي الصفحة التي كنا نقرأ أو نكتب ، وفي الحب نفسه ، كنا نكتشف ما يشبه مذاق التاريخ ، أي مزيجاً مراً غامضاً من المطلق ومن الموقوت . وما حاجتنا إلى الصبر على بناء أشياء تهدم نفسها بنفسها ، مادامت كل لحظة من لحظات حياتنا كانت مختلصة أختلاصاً لطيفاً في الزمن ، حتى تلك اللحظات التي كنا نتمتع بها ، ومادام كل حاضر نحياه في حماسة متوثبة - كأنه المطلق - كان يدمغه موت مستسر ، فكان يبدو لنا ذا

(١) Ariel Caliban شخصيتان من شخصيات شكسبير في مسرحيته «العاصفة» ، والأول روح من أرواح الجو ، يحرره من سجنه «بروسيرو» المخلوع عن عرشه ظلماً ، فيؤدي له خدمات كثيرة ؛ و «كاليبان» روح الشر الطاغى في المسرحية . و «أريل» و «كاليبان» أيضاً شخصيتان أدبيتان في «المسرحيات الفلسفية» Drame Philosophiques للكاتب الفيلسوف «ارنست رينان» . وهذه المسرحيات الفلسفية كتبت في صورة حوار لا يقصد تمثيلها ، بل لتتخذ الشكل الدرامي في معالجة الفكرة وهي أربع درامات ، تعالج قضية هامة لدى المؤلف ، وهي حرية الفكر تجاه التاريخ . والشخصيتان السابقتان موجودتان في الدراما الأولى منها ، (وعنوانها : كاليبان) ، صدرت عام ١٨٧٨ - وهي متأثرة بأحداث مسرحية العاصفة لشكسبير وفيها : «بروسيرو» دوق ميلانو يحكم متعمداً على العلم والثالية : ويساعده الملاك الطائر ، الذي لا يرى «أريل» على حكم الشعب بالموسيقى والسحر . وفجأة نرى «كاليبان» الوحش القاسي ، تمثل الجماهير الجاهلة ، تساعده الدهماء فيخلع «بروسيرو» من فوق عرشه ويجلس في مكانه . ولكنه في حكمه يشع الفنانين والفلاسفة ، يحمي «بروسيرو» نفسه الذي يستمر في الحكم وبحوثه العلمية . ويعترف الشعب كله بالأمر الواقع ، في حين تختفى «أريل» في الجواء (وهنا) «أريل» يمثل الحرية الفردية في وجه الطغيان (وهذا المعنى لشخصية «أريل» قريب من معنى «أريل» عند شكسبير (ملتن) ، كما سبق أن أشرنا ، لأنه حرية فردية لا تشارك الآخرين في التبعة ، والأولى أن يكون المؤلف قد قصد معنى الشخصيتين كما هما في شكسبير .

(٢) إشارة إلى الهدم السيريالي الذي سبق أن شرحه .

معنى في خارج نطاقه لدى عيون أخرى لم تكن رأت الحياة بعد ، فهو في بعض نواحيه ماض سلفاً في نفس حالته الحاضرة . على أنه ماذا يهمننا من أمر الهدم السيربالي الذي يدع كل شئ في مكانه ، في حين أن ثم هدماً بالحديد والنار كان يهدد كل شئ ، حتى السيربالية ؟ والرسام السيربالي « ميرو » هو ، فيما أعتقد ، الذي اخترع رسماً يهدم نفسه (١) بنفسه ، ولكن القذائف المحرقة كانت تستطيع تدمير الرسم وتدمير هدمه معاً . وما كان لنا أن تفكر كذلك في إطراء الفضائل المستطابة لدى البرجوازية ، فلكى تفكر في ذلك كان علينا أن نعتقد أنها فضائل أبدية ، ولكن هل كنا نعرف ما إذا كانت البرجوازية الفرنسية ستبقى بعد ذلك إلى الغد ؟ ولم نكن لنفكر - كما يفعل الراديكاليون - في تلقين الوسائل التي بها يحيا الإنسان في السلم حياة الرجل السرى ، في حين كان أكبر همنا هو معرفة ما إذا كان المرء يستطيع أن يظل إنساناً في الحرب . وقد كشف لنا الضغط التاريخي عن توقف حياة الأمم بعضها على بعض . فكانت حادثة ما في « شنجهاى » بمثابة جذة المقص في مصيرنا ، ولكنها كانت - في الوقت نفسه - تضعنا وضعاً جديداً في جماعة وطننا : فكان علينا - على الأثر - ألا نرى سوى أوهام في الرحلات التي قام بها سابقونا من إخواننا ، ففي اغتراباتهم الفخمة وفي حفاوتهم بحركة الرحلات الكبيرة ، قد كانوا يحملون فرنسا معهم أينما ساروا ، وكانوا يرحلون لأن فرنسا كانت قد كسبت الحرب ، فظل تبادل العملة مرشحاً ، فكانوا يتبعون قيمة الفرنك ، فكانوا مثله : أيسر عليهم دخول أشبيلية وبالرم (في صقلية) من دخول زيورخ وامستردام .

وأما نحن فحين كنا في سن التطواف في العالم ، كانت قصص الرحلات الكبيرة قد قضى عليها اتجاهنا إلى الاستقلال الاقتصادي ، ثم لم تعد لنا همة للقيام بالأسفار ، فقد كانوا يتسلمون في كل مكان بالعثور على طابع الرأسمالية ، بدافع من جنوح خبيث إلى توحيد العالم ، ولو أننا رحلنا لوجدنا ، دون جهد ، مظاهر وحدة أخرى أكثر جلاء : هي المدافع في كل مكان . وأمام المعركة التي كانت تهدد بلدنا ، فهمنا جميعاً - رحالة وغير رحالة - أننا لسنا مواطنين عالميين ، مادمننا لم نكن نستطيع أو نجعل من أنفسنا سويسريين أو سويديين أو برتغاليين . وارتبط مصير أعمالنا الأدبية نفسها بمصير فرنسا في الخطر . وكان من سبقونا من إخواننا يكتبون لنفوس فارغة ، ولكن لم يكن من فراغ لدى الجمهور الذي كنا

(١) على طريقه السيرباليين في اتخاذ الرسم والأدب تجارب للثورة على مفاهيم الأشياء ، كما شرح المؤلف .

بسبيل التوجه إليه بدورنا : فقد كان هذا الجمهور مؤلفاً من رجال من نوعنا يتوقعون - مثلنا - الحرب والموت . ولم يكن هناك سوى موضوع واحد - يلائم هؤلاء القراء الذين لا فراغ عندهم ، والذين هم مشغولون ، دون انقطاع ، بمشغلة واحدة - هو موضوع حربهم وموتهم الذى كان علينا أن نكتب فيه وهكذا حين اندمجنا فى التاريخ فى عنف ، لم يكن لنا سوى أن نضع أدباً ذا طابع تاريخى .

ولكن أصالة وضعنا - فيما أعتقد - إنما مردها إلى الحرب والاحتلال ، فإنهما - حين زجا بنا فى عالم فى حالة من الذوبان - قد أكرهانا أن نكتشف المطلق فى صميم النسبية نفسها . فقد كانت القاعدة التى لعب بمقتضاها أسلافنا هى إنقاذ العالم كله ، لأن الأمم تفدية ، ولأنه لا أحد شرير بإرادته ، ولأنه لا يمكن سير غور القلب الإنسانى ، ولأن الفضل الإلهى قسمة سواء بين الناس . ومعنى هذا أن الأدب - فيما عدا الطرف اليسارى من السيرباليين الذين لا يفعلون سوى خلط أوراق اللعب - كان يتجه إلى تقرير نوع من النسبية الخلقية . ولم يعد المسيحيون يعتقدون فى الجحيم ؛ وكانت الخطيئة هى المكان الخالى من الله ، والحب الجسدى نوعاً من حب الله ضل طريقه . وبما أن الديمقراطية كانت متسامحة تجاه كل الأفكار ، حتى تجاه الفكرة التى تهدف إلى تحطيمها عن عمد ، فإن التزعة الإنسانية التى كانت تلقن فى مدارس الجمهورية جعلت من التسامح أولى فضائلها : فكانوا يتسامحون فى كل شئ حتى فى التعصب نفسه . وكان على المرء أن يتعرف حقائق خبيثة وراء أشد الأفكار حمقاً وأكثر العواطف إسفافاً . وعند فيلسوف هذا النظام : ليون « برانشفيج »^(١) - وهو الذى أمضى حياته كلها فى تمثيل الأشياء وتوحيدها والتأليف بينها فى اتجاه واحد - أن الشر والخطأ ليسا سوى مظهر خادع ، وأنها من ثمار التفرقة والتحديد والغائية التى تنعدم حين تتحطم الحواجز بين حدود النظم والجماعات . وتابع الراديكاليون فى هذا « أوجست كونت » ، فقالوا إن التقدم معناه نماء النظام ، إذن فالنظام موجود سلفاً بالإمكان ، مثل قبة الصائد فى الألبان المصورة ، ما على المرء سوى اكتشافها . وكانوا يمضون فى ذلك وقتهم ، وفيه كان مرانهم الفكرى ، وبه كانوا يبررون كل شئ مبتدئين بأنفسهم . وعلى الأقل عرف الماركسيون حقيقة الاضطهاد والاستعمار

(١) Leon Branschvieg (١٨٦٩ - ١٩٤٤) من قادة الفكر الفلسفى فى فرنسا فى القرن العشرين ، وقد درس طبيعة الفكر والعلاقة الوثيقة بين التقدم العلمى والرياضى وبين تطور الفلسفة النظرية . ومن كتبه : « مراحل الفلسفة الرياضية » (١٩١٣) و « تقدم الوعى فى الفلسفة الغربية » (١٩٢٧) و « العقل والدين » (١٩٣٩) .

الرأسمالى وصراع الطبقات والبؤس ؛ ولكن الديالكتية المادية كان من أثرها - وهذا ماوضحته فى مكان آخر - العمل على تلاشى الخير والشر معاً ، فلم يبق سوى التقدم التاريخى . ثم إن شيوعية ستالين لا تغزو إلى الفرد أهمية كبيرة ، حتى إن أنواع العذاب ، بل وموت الفرد نفسه ، لا جزاء لها إذا هى عاوت على تعجل ساعة الاستيلاء على الحكم . وحين ترك هؤلاء مبدأ الشر ، وقع هذا المبدأ فى أيدي بعض ذوى النزعات المانوية - من الفاشيين وفوضوى اليمين - فاستخدموه لتبرير حدتهم وحسدتهم وعدم فهمهم للتاريخ . وكان هذا كافياً لإسقاط اعتبار ذلك المبدأ . ففى الواقعة السياسية كما فى المثالية الفلسفية ، لم يأخذ الشر مأخذ الجد .

وقد علمونا أن نأخذ الشر مأخذ الجد . وليس ذنبنا ولا فضلنا أننا عشنا فى زمن كان فيه التنكيل من وقائع الحياة اليومية . وهامى ذى المذابح التى حدثت من الألمان فى أماكن : « شاتوبريان » Chateaubriant و « أورادور »^(١) وشارع : « دى سوسيه » و « تول » Tulle و « داشوا » و « أسشويتز » Auschwitz ، كلها قد دلتنا على أن الشر مظهراً ، وأن المعرفة الكاملة لا تمحوه ، وأنه لا يتعارض مع الخير تعارض فكرة مضطربة مع فكرة واضحة ، وأنه ليس أثراً لأهواء يمكن شفاؤها ، أو لمخاوف يمكن التغلب عليها أو لمخاوف يمكن التغلب عليها ، أوزيغ موقوت يمكن التماس العذر فيه ، أو جهل تمكن الاستنارة منه ، وأنه لا يمكن بحال دفعه ولا إصلاحه ، ولا رده إلى شئ آخر ، ولا مطابقته بالنزعة الإنسانية المثالية ، كهذا الظل الذى كتب عنه « لايبنتز » أنه ضرورى لضوء النهار . قال « ريتان » يوماً : الشيطان تقى خالص . ومعنى خلوصه أنه لا شوب فيه ولا رحمة . وقد تعلمنا معرفة هذا الخلوص المرعب الذى لا يمكن رده إلى شئ آخر . فقد كان يهر بظهوره فى العلاقة الوثيقة التى تكاد تكون جنسية بين الجلاد وضحيته ، لأن التنكيل - قبل كل شئ - مشروع خزى . ومهما تكن ضروب هذا التنكيل ، فإن الضحية الذى يسامه هو الذى يفصل أخيراً فى تحديد اللحظة التى تصبح فيها غير محتملة والتى عليه فيها أن يتكلم . والسخرية الكبرى فى أمر التعذيب هى أن الذى يسامه - حين يقع فى الفخ فيعترف - يستخدم إرادته ، بوصفه إنساناً ، فى جحود أنه إنسان ، ويكون بذلك شريكاً فى الإثم لجلاده ، ويتردى بمحض عمله فى هوة الضعة .

(١) Oradour-sur-Glane فى هذه المدينة وقعت مذبحة من أفظع المذابح التى ارتكبها الألمان ضد شعب فرنسا

وهذا ما يعرفه الجلاد . فهو يرقب هذا الخور . لا لكي يستنتج منه ما يرغب في الحصول عليه من معلومات فحسب ، ولكن لأن فيه دليلاً آخر له على أنه على صواب في استخدام التعذيب ، وأن الإنسان حيوان يجب أن يساق بالسياط . وهكذا يحاول نحو الإنسانية في جاره . بل ويحاول - نتيجة لذلك - أن يمحو الإنسانية في نفسه هو ؛ ذلك أنه يعرف أن هذا المخلوق - المنتحب المتصيب عرقاً الملطخ بالأدران ، والذي يستمبح العفو ؛ ويستسلم في رضاء الإغماء ، وفي حشرجة كشهيق النساء ، فيعطى كل شيء ، ويوغل في خياناته في غير الاحتدام ، لأن شعوره بما يفعل من شرب بمثابة حجر في عنقه يجتذبه دائماً إلى الأسفل - يعرف أنه على صورته ، وأنه يتحرش بنفسه هو بقدر ما يتحرش بتلك الصورة ؛ فإذا أراد أن يهرب مما يخصه من هذه المهانة الشاملة ، فليس له من ملاذ سوى توكيد عقيدته العمياء في نظام حديدي يحتوى - مثل - الصدر - على أدناس ضعفنا ، وبالاختصار : ملاذه هو في وضع مصير الإنسان بين يدي قوى غير إنسانية . وتأتي لحظة يتفق فيها المنكل والمنكل به : أما الأول فلأنه أَرْض - رمزياً - حقه على الإنسانية كلها في ضحية واحدة ، وأما الثاني فلأنه لا يستطيع أن يتحمل خطيئته إلا بالسير فيها إلى أقصى حد ، ولا يستطيع أن يعاني حقه على نفسه إلا بحقه على الآخرين معه . وربما لقي الجلاد حتفه شتقاً فيما بعد ؛ أما الضحية - إذا نجا من القتل - فرما يستطيع أن يسترد مكانته : ولكن من يبطل هذا القداس الذي اشتركت فيه حريتان في هدم ما هو إنساني ! كنا نعرف أنهم كانوا يحتفلون^(١) بذلك القداس بعض الوقت في كل مكان في باريس ، حين كنا نأكل أو ننام أو نضاجع النساء . وسمعنا الشوارع كلها تصيح ، وفهمنا أن الشر - الذي هو ثمرة الإرادة الحرة المسيطرة - مطلق كالخير . وربما يأتي يوم يطل عصر سعيد على الماضي فيرى في هذه الأنواع من التعذيب والعار طريقاً من الطرق التي أدت إلى توفير السلام له . ولكننا لم نكن في جانب التاريخ الذي انتهى ؛ ولكننا - كما قلت آنفاً - كنا قد وضعنا في موقف ، بحيث كانت تبدو لنا كل دقيقة نحياها وكأنها شيء لا يمكن التخلص منه ، فاستخلصنا من ذلك ، على الرغم منا ، هذه النتيجة التي تبدو مؤلمة للنفوس الجميلة : وهي أن الشر لا يمكن أن ينجي نفسه .

ولكن ، من جهة أخرى ، لم يتكلم أكثر رجال المقاومة بما يراد الحصول عليه منهم من

(١) واضح أن المؤلف يشير إلى حوادث تعذيب الأسرى ، مما يكن أن يكون مثار أزمة من أزمت الضمير عند من يقوم بمثل هذا التعذيب . وأزمة الضمير هذه إنسانية الطابع ، ويصفها المؤلف في مسرحيته الأخيرة : « سجناء ألتونا » . وقد كتبنا في ذلك مقالة في مجلة الكاتب ، عدد مايو ١٩٦١ .

سر ، على الرغم من أنهم ضربوا وأحرقوا ، وفقت أعينهم ، ورضت عظامهم ، فحطموا بذلك دائرة الشر ، وأكدوا - من جديد - ما هو إنساني بالنسبة لهم ، وبالنسبة لنا ، وبالنسبة لمن نكلوا بهم أنفسهم . وقد فعلوا ذلك دون شهود ، ودون عون ، ودون أمل ، بل ودون عقيدة غالباً ، وكان معنى ذلك عندهم ليس هو الاعتقاد في الإنسان ، بل إرادة ذلك الاعتقاد . وقد تأمر كل شيء على تشييط همهم : فكم من الأمارات حولهم ، وهذه الوجوه المظلة عليهم ، وهذا الألم فيهم ، وقد تضافر كل شيء على حملهم على الاعتقاد أنهم ليسوا سوى حشرات ، وأن الإنسان حلم مستحيل تحلم به جماعة من الصراصير والجعران ، وأنهم سيفيقون من نومهم هوام^(١) مثل العالم . وهذا الإنسان كان يجب ابتكاره في جسمهم المنكل بها ، وفي أفكارهم المطاردة التي كانت تخونهم سلفاً ، على أساس من لاشئ ومن أجل لاشئ ، في المطلق الذي لا مقابل له : لأن في الباطن الإنساني وحده استطاع تمييز الوسائل والغايات ، والقيم ، والأشياء الراجعة ، ولكنهم كانوا لا يزالون من ذلك كله في بدء خلق العالم . ولم يبق لديهم سوى الفصل نهائياً فيما إذا كان في صميم العالم شيء أكثر من السيطرة الحيوانية . وكنا على علم بهذا ، وقد ظلوا صامتين ، ومن صمتهم تولد الإنسان . وكنا على علم بهذا ، إذا كنا نعلم أن في كل لحظة من نهار ، وفي الأركان الأربعة من باريس ، كان الإنسان يتقوض ويتحطم ويتأكد مائة مرة . واستغرقتنا هذه الأنواع من التعذيب ، فلم يكن يمضي أسبوع لا يسأل كل منا نفسه : « إذا عذبت فماذا أفعل ؟ »

وكان هذا التساؤل وحده يذهب بنا - بالضرورة - إلى حدود أنفسنا وحدود ما هو إنساني . وكنا نترجع بين البلد الذي لا يملكه أحد حيث تكفر الإنسانية بنفسها ، والصحراء القحلة حيث تنبجس الإنسانية ويتم خلقها . وكان من سبقونا مباشرة من أسلافنا في العالم - الذين كانوا قد تركوا لنا ميراث ثقافتهم وحكمتهم وعاداتهم وأمثالهم ، والذين بنوا المنازل التي كنا نسكنها ، ونصبوا على الطريق تماثيل عظماهم - كانوا يمارسون فضائل متواضعة ، ويمسكون بأنفسهم في مواطن اعتدال ، فكانت خطاياهم لا تجعلهم يسفون إلى درجة لا يكتشفون فيها دونهم من هم أكبر منهم إثماً ، وكانت لا تسمو بهم فضائلهم إلى درجة لا يدركون فيها فوقهم من هم أفضل منهم . وعلى مدى البصر ، كانوا يبصرون ناساً ، كما يترأى من أمثلهم نفسها التي كانوا يعملون بها ، وقد تعلمناها عنهم ، كما في قولهم : « يجد الأحق دائماً آخر أكثر منه حمقاً يعجب به » و« المرء دائماً في حاجة إلى

(١) بصور المؤلف هذه الأفكار كلها في مسرحيته المشار إليها في الهامش السابق .

أصغر منه ، كما كانت طريقتهم في التأسى في الكروب - يتمثلهم في كل حال لمن هو أسوأ منهم - تدل دلالة الأشياء الأخرى على أنهم كانوا يرون الإنسانية بيئة طبيعية لا حدود لها ، ولا يمكن الخروج منها ، ولا بلوغ أطرافها ؛ وكانوا يموتون جميعاً عن طيب طوية ، دون أن يسبروا غور حالتهم ؛ ولهذا أولاهم كتابهم أدباً ذا مواقف وسط . ولكننا لم نعد نستطيع أن نجد طبيعياً أن نكون ناساً على حين خيرة أصدقائنا ، إذا كانوا قد أخذهم العدو ، لم يكن لديهم الخيار إلا بين الضعة والبطولة ، أى بين طرفين متناقضين من الحال الإنسانية لاشئ وراءهما . فأما الجبناء والخونة فكل الناس فوقهم ، وأما الأبطال فكل الناس دونهم . وفي الحال الأخيرة التي كانت غالبية عليهم ، لم يعودوا يشعرون بالإنسانية بيئة غير محدودة ، بل شعلة ضئيلة فيهم ، وهم الراجعون لها وحدهم ، وتتمثل كلها في الصمت الذي يعارضون به جلاديهم ، ولم يبق لهم سوى الليل الطويل القطبي من الوحشية والجهل ، بل إنهم لم يعودوا يبصرون في ذلك الليل ، ولكنهم يحسون به - تخميناً - بما يحسون من برد الثلوج الذي ينفذ فيهم .

وكان لدى آباءنا شهود وقُدوات . ولكن لم يعد هناك شئ ، من هذا ، لدى هؤلاء الرجال في النكال . و« سانتيكزوبيري »^(١) هو الذي قال في أثناء بعثة خطيرة : أنا وحدي شاهدي الخاص . وهكذا هم : فالقلق ومرارة الإهمال وعرق الدماء يبدأ الشعور بها لدى الإنسان حين لا يستطيع - بعد - أن يكون له شاهد آخر سوى نفسه ؛ وحينذاك يتجرع الكأس حتى الثمالة ، أى يعاني حالته الإنسانية حتى آخر رمق . نعم ، هيات أن نكون قد شعرنا جميعاً بهذا القلق ، ولكنه كان يراودنا جميعاً في صورة وعد أو وعيد . وطوال خمس سنين عشنا في ذهول ؛ ولأننا لم نستخف بمهنتنا في الكتابة ، فقد انعكس هذا الذهول فيما كتبنا ، فشرعنا في خلق أدب ذي مواقف متطرفة . ولا أزعج ، بحال ، أننا في هذا أرفع قدراً من كبار أقراننا ، بل الأمر على نقيض ذلك ، فقد كتب « بلوك ميشيل » - الذى كلفته ممارسته لحقه في الكلام ثمناً غالياً - في مجلة « العصور الحديثة » ، يقول : في الأحداث الكبيرة يلزم المرء من الفضائل أقل مما يلزمه في صغار الأحداث ، ولست أنا الذى يفصل فيما إذا كان على صواب ، ولا فيما إذا كان خيراً للمرء أن يكون

(١) Saint-Exupéry (١٩٠٠ - ١٩٤٤) كان بحاراً ، ثم صار طياراً ، واشترك في الحرب العالمية الأخيرة ، وانضم بعد هزيمة فرنسا إلى قوى التحرير في شمال أفريقيا ، وقد كتب قصصاً كثيرة عد بها من كبار الكتاب الفرنسيين المحدثين ، وهى نشيد ببطولة الإنسان وتحكمه في الكون ، ويمزج فيها بين الأفكار الفلسفية وتصوير المغامرات الإنسانية .

جانسينيا (جبرياً) أو يسوعياً (من دعاة حرية الإرادة) . وبالأخرى : أحسب أنه يلزم المرء قليل من كل منها ، وأن الإنسان لا يمكن أن يكون جانسينياً ويسوعياً في وقت معاً . فنحن ، إذن ، جانسينيون ، لأن العصر صنعنا كذلك ؛ وبما أنه جعلنا نحس أقصى حدود أنفسنا ، فإنني أقول إننا جميعاً كتاب ميتافيزيقيون . وأحسب أن كثيراً منا سيرفضون هذه التسمية ، أولاً يقبلونها إلا في تحفظ ، ولكن منشأ هذا سوء فهم ، لأن الميتافيزيقية ليست جدالاً جديداً في مبادئ تجريدية تستعصي على التجربة . بل هي مجهود حي للإحاطة الباطنة بالحال الإنسانية كلية .

وبما أن الظروف ألجأتنا إلى اكتشاف الضغط التاريخي كما اكتشف « تورتشلي » الضغط الجوي ، وزمت بنا قسوة الزمن في هذه القطيعة ، حيث يمكن المرء أن يرى حالتنا الإنسانية حتى حالات تطرفها وجانبها الأحمق المحال وليل جهلها ، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا من القوة ما يعيننا على أدائه (ولست هذه أول مرة يفوت على عصر من العصور فنه وفلسفته لأنه أعوزته الموهبة) ، وهذا الواجب هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي والتوفيق بينا ، وهو ما أسميه - عاجزاً عن تسمية أفضل - بأدب الظروف الكبيرة [١٠] . فليست المسألة لدينا هي الهروب في الأيدي ، ولا التخلي تجاه ما يسميه السيد « زاسلافسكي » **M. Zaslavsky** - الذي يصعب نقل كلامه - فيما كتبه في جريدة البرافدا : « التقدم التاريخي » . فهذه المسائل - التي يضعها لنا عصرنا والتي ستظل دائماً مسائلنا - من نوع آخر : فكيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً في التاريخ وبالتاريخ ومن أجل التاريخ ؟ وهل ثم تأليف ممكن بين شعورنا الوحيد - الذي لا يمكن رده إلى شيء آخر - وبين نسيبتنا ، أعني تأليفاً بين نزعة إنسانية توكيدية وبين نزعة منظورية [أي نزعة تقول بأن كل رأي هو وجهة نظر] ؟ وما علاقة الأخلاق بالسياسية ؟ وكيف نتحمل التبعة ، لافي مقاصدنا العميقة فحسب ، وفي النتائج الموضوعية لأعمالنا ؟ وفي حال الضرورة تمكن معالجة هذه المسائل تجريبياً بالتأمل الفلسفي . ولكننا - نحن الذين نريد أن نعيش هذه المسائل ، أي ندعم أفكارنا بهذه التجارب الخالية العينية التي تسمى : القصص - كنا ، في البدء ، نتصرف في القواعد الفنية التي حللتها آنفاً^(١) ، والتي هي في غاياتها متعارضة مع أغراضنا أشد التعارض . وبما أن هذه القواعد قد استكملت وجودها ، وبخاصة ، كي تحكى بها حوادث حياة فردية في صميم مجتمع مستقر ، قد كانت تسمح بالتسجيل

والوصف والشرح للانحرافات والاتجاهات وأنواع النظام والتحليل البطيء لنظام خاص وسط عالم ساكن ؛ في حين كنا - منذ عام ١٩٤٠ - في وسط إعصار ، إذا أردنا أن نتخذ فيه وجهة وجدنا أنفسنا فجأة في صراع مع مسألة من نوع أشد تعقيداً من ذلك ، كما أن معادلة الدرجة الثانية أشد تعقيداً من معادلة الدرجة الأولى . فكان يقصد إلى وصف علاقات نظم مختلفة جزئية بالنظام الكلي الذي يحتويها ، في حين أن هذه النظم جميعاً في حركة ، وتتوقف حركاتها بعضها على بعض .

في عالم القصة الفرنسية المستقر ، فيما قبل الحرب ، كان المؤلف في نقطة الكون المطلق ، يتمثل فيه السكون المطلق ، فكانت لديه معالم ثابتة يحدد بها حركات شخصياته ولكن ، بما أننا كنا مبحرين^(١) على سفينة نظام في أوسع تطور ، لم نكن نستطيع أن نعرف سوى حركات نسبية ؛ ففي حين كان أسلافنا يحسبون أنفسهم قائمين في خارج التاريخ ، وأنهم ارتفعوا ، بنحفة من جناحهم ، فوق قم يستطيعون فيها أن يحكموا على الحوادث في الحقيقة ، غاصت بنا الظروف في عصرنا ، فكيف كان يمكننا ، إذن ، رؤية العصر في عمومته ، مادماً كنا في داخله ؟ ومادماً قد وضعنا في موقف ، فالقصص التي كان يمكننا أن نفكر في كتابتها هي قصص المواقف ، بدون رواية فيها ، ومن غير شهود يعملون كل شيء ، وموجز القول : كان علينا - إذا أردنا أن نعتد بعصرنا الذي نعيش فيه - أن نتقل بقواعد الفن القصصي من آلية « نيوتن » إلى النسبية العامة ؛ وأن نجعل كتبنا آهلة بأنواع من الوعي نصف واضحة ونصف غامضة ، ربما نتجاوب معها جميعاً ، ولكن لا يكون لأى منها وجهة نظر متميزة في الحدث أو في ذات نفسه ؛ وأن نقدم في قصصنا أفراداً تكون حقيقتها نسيجاً مضطرباً متناقضاً من التقديرات التي يحكم بها كل فرد على الأفراد الآخرين وعلى نفسه ، ويحكم بها كل واحد منها ، فلا تستطيع أبداً أن تفصل أنت - من داخلها - فيما إذا كانت تغيرات مصائرنا صادرة عن مجهوداتها ، أو عن أخطائها ، أو عن مجرى العالم ، وكان علينا أخيراً أن نترك في كل مكان شكوكاً وأنواعاً من التوقع ومواضع غير كاملة ، لنضطر القارئ أن يقوم بنفسه بأنواع من التخمين ، موحين إليه بالشعور بأن آراءه - في عقدة القصة وشخصياتها - ليست سوى فكرة بين أفكار أخرى كثيرة ، وبدون أن نقوده إلى النبؤ بشعورنا ، ولا ندعه يفعل .

(١) افهم معنى هذه الصورة انظر ما قاله المؤلف سابقاً فيما يخص رهان باسكال ، وتعليقنا عليه .

ولكن - من وجهة أخرى ، كما قد وضحت - كان شعورنا بالتاريخ يصحح من وضعنا ، إذ كنا يوماً بيوم ذلك المطلق الذي كان يبدو - أولاً - أن التاريخ قد انتزعنا إياه . فإذا كانت مشروعاتنا وعواطفنا وأعمالنا قابلة للشرح ، ونسبية من وجهة نظر التاريخ الذي وقع ، فإنها قد اكتسبت - في هذه القطيعة ومغامرات الحاضر ورييته - كثافتها التي لا سبيل إلى ردها إلى شيء آخر . ولم نكن نجعل أن عصرنا سيأتي يستطيع فيه المؤرخون أن يجولوا في كل ناحية من تلك الفترة التي كنا نحياها محمومين دقيقة دقيقة ، فيوضحون ماضيها بما كان يمكن أن يكون عليه مستقبلنا ، ويفصلون في قيمة مشروعاتنا بتأجها ، وفي صدقنا في نياتنا بنجاحها ، ولكن امتناع إعادة عصرنا الحاضر أمر لا يخص سوانا ، فكان علينا أن ننقد أنفسنا أو نهلك متخبطين في هذا الزمن الذي لا يقبل الإعادة . وكانت الحوادث تنقض علينا كاللصوص ؛ وكان علينا أن نقوم بمهمتنا الإنسانية في وجه مالا يستطيع فهمه ولا الدفاع عنه ، وأن نراهن ، ونلجأ إلى التخمين دون برهان ، وأن نشرع في أعمالنا في حيرة ، وأن نثابر على غير أمل . وقد يستطيع شرح عصرنا ، ولكن لا يمنع هذا أنه هو كان لدينا غير قابل للشرح . ولن يستطيع انتزاع هذا المذاق المر الذي جرعنا إياه وحدنا ، وسيختفي هذا المذاق باختفائنا .

وكانت قصص من تقدمونا من إخواننا تحكي الحوادث في الماضي ، وكان التابع الزمني لأحداثها تترأى من ورائه العلاقات المنطقية والصلات العالمية ، والحقائق الخالدة فكان أقل تغير مفهوماً سلفاً ، وكانوا يقدمون لنا فيها أموراً عاشها الناس وفكروا من قبل ، وربما يناسب هذا الفن مؤلفاً يعترم ، بعد قرنين ، كتابة قصة تاريخية عن عام ١٩٤٠ . ولكننا إذا أملنا الفكر فيما نكتب مستقبلاً اقتنعنا أن أي فن لا يمكن أن يكون فتناً مالم يره إلى الحادثة طراوتها الشرسة وغموضها واستحالة التنبؤ بها ، ومالم يرد إلى الزمن مجراه ، وإلى العصر كثافته المتوقعة الجليدة ، وإلى الإنسان صبره الطويل . ولم نكن نريد أن ندخل على جمهورنا السرور بأنه أسى من عالم ميت ، بل كنا نتمنى أن نأخذ بنخاقه : فلتكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فخ فيه القارئ ، ليرمى به من شعور أي شعور ، كما يرمى به من عالم مطلق يستعصى على الدواء ، إلى عالم آخر مطلق كذلك ، وليظل شاكاً في شكوك الأبطال نفسها ، مضطراباً ، مغموراً بحاضرهم ، وبنوء تحت عبء مستقبلهم ، محاصراً بادراكهم الحسية ومشاعرهم ، كأنها صخور عالية ماهن طلوع ، وليشعر أخيراً أن كل مرتاج من أمزجتهم وكل حركة في فكرهم ، تحوى الإنسانية كلها ، وأنها - في زمانها ومكانها - في صميم التاريخ ، وأنها - على الرغم من اختلاس المستقبل للحاضر اختلاسا

دائماً - انحدار لا ملاذ منه نحو الشر ، أو صعود نحو الخير صعوداً لا يمكن لمستقبل ما أن يمارى فيه . وهذا ما يشرح عندنا النجاح الذى أوليناه مؤلفات «كافكا»^(١) ، وكتاب القصة الأمريكيين .

أما «كافكا» فقد قيل عنه كل شئ : فقيل أنه كان يريد رسم البيروقراطية وضروب تقدم الداء ، وحال اليهود فى أوربا الشرقية ، والبحث عن التعالى المنيع ، وعالم الفيض الروحى حين يعوز الفيض . كل هذا حق ، وأقول إنه أراد وصف الحال الإنسانية . ولكن الذى لمسناه بوجه خاص ، هو أنه - فى هذه الدعوة المرفوعة دائماً ، والتى تنهى فجأة نهاية سيئة ، والتى قضاتها مجهولون لا يمكن الوصول إليهم ؛ وفى الجهود العابثة للمتهمين لمعرفة مسائل الاتهام ؛ وفى الدفاع المدعم فى تجلد والذى يرتد ضد المدافع ويذكر بين أدلة الاتهام ؛ وفى هذا الحاضر الذى يحياه الأشخاص فى مثابرة على حين مفاتيحه فى مكان آخر - فى هذا كله ، كنا نعرف التاريخ ، ونعرف أنفسنا فى التاريخ وكنا بعيدين من «فلوير» ومن موريالك ؛ إذ كان فيما كتب كافكا - على الأقل - طريقة جديدة لتقديم مصائر مخدوعة ، أرسيت قواعدنا على متفجرات كامنة ، وقد عيشت فى دقة وبراعة وتواضع ، لجعل المظاهر تبين عن الحقيقة التى لا يمكن ردها إلى شئ آخر ، ولحمل القراء على الإحساس - وراء هذه المظاهر - بحقيقة أخرى لانعطاها أبداً . ولا نحاكى «كافكا» ، ولا نتجه من جديد ، ولكن كان علينا أن نمتاح من كتبه باعثاً من بواعث التشجيع العظيمة القيمة ، على أن ننشد طلبتنا فى مكان آخر . أما الأمريكيون فليست قسوتهم ولا تشاؤمهم هما اللذان أثرا فى نفوسنا : فقد عرفنا فيهم أناساً غمرتهم الأحداث ، تائهين فى قارة مفرطة فى سعتها كما كنا تائهين فى التاريخ ، ومحاولون ، بدون تقاليد ، وبالوسائل المسورة ، عن ذهولهم وقطعيتهم بين أحداث تستعصى على الفهم . وليس نجاح «فولكنر»^(٢) «وهمنجواى»^(٣) و«دوس»^(٤) باسوس ، أثراً للولوع بكل جديد ، أو على الأقل لم يكن

(١) Franz Kafka (١٨٨٣ - ١٩٢٤) كاتب تشيكوسلوفاكى يكتب بالألمانية ، يعبر فى قصصه عن جانب الحق فى الوجود الإنسانى .

(٢) W. Faulkner من كتاب القصة الأمريكيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٧ ، ونال جائزة نوبل عام ١٩٥٠ .

(٣) Ernest Hemingway كاتب القصة الأمريكى ، ترجمت قصته : « لمن تدق الأجراس » إلى اللغة العربية ، جائزة نوبل عام ١٩٥٤ .

(٤) Doso Passos كاتب قصص واقعية أمريكى ، ولد عام ١٨٩٦ .

كذلك ابتداء ، ولكنه كان رد فعل مباشر دفاعي من جانب أدب أحسن بأنه مهدد ، لأن قواعده الفنية وأساطيره لم تعد تسمح له بمواجهة الموقف التاريخي ، فلقح نفسه بطرق أجنبية ليستطيع ملّ وظيفته في مظانها الجديدة . وهكذا ، في نفس اللحظة التي كنا فيها نواجه الجمهور ، فرضت الظروف علينا القطيعة مع أسلافنا ، إذ كانوا قد اختاروا المثالية الأدبية ، فكانوا يقدمون بنا الحوادث من خلال ذاتية متميزة ، أما نحن فقد كانت النسبية التاريخية - بتسويتها ، ابتداء ، بين كل أنواع الذاتية [١١] - قد ردت إلى الحادثة الحية كل قيمتها ، وهدتنا في الأدب عن طريق الذاتية المطلقة ، الواقعية التوكيدية ، وكان أسلافنا يفكرون في تبرير مشروعهم الجنوني في الحكاية تبريراً ظاهراً على الأقل ، بتذكيرنا دائماً في قصصهم - صراحة أو إضماراً - بوجود مؤلف ؛ وأما نحن فكنا نتمنى أن تقوم كتبنا في الهواء وحدها ، وأن الكلمات - بدلا من أن تتجه إلى الخلف نحو الذي خطها ، منسية معزولة غير ملحوظة - تكون مثل مراكب الانزلاق على الثلج ، تنجح بالقراء وسط عالم لاشهود فيه ، وموجز القول : تمنينا أن يكون لكتبنا وجود كوجود الأشياء والنبات والحوادث ، لا على أنها - أولا - من وكنا نريد أن نطرد الصدفة من قصصنا ، كما طردناها من عالمنا . ولم نعد ، فيما أعتقد تحدد الجمال بالشكل ، بل ولا بالمادة ، بل بكثافة الوجود [١٢] .

قد بينت أن الأدب الذي يهتم بسرد حوادث الماضي يفسر عند مؤلفيه باتخاذ وضع للإشراف من الأعلى على الجماعة في جملتها ، وبينت كيف أن هؤلاء الذين يختارون أن يكتبوا قصصهم في جانب التاريخ الذي وقع ، يدأبون في إنكار أجسادهم وإحساسهم التاريخي ، وفي إنكار أن زمنهم غير قابل للاستعادة . وهذه الوثبة في الأبدية أثر مباشر للقطيعة التي بينتها بين الكاتب وجمهوره . وعلى العكس من ذلك ، يفهم المرء ، دون جهد ، أن قرارنا في توحيد اتجاه المطلق مع التاريخ مصحوب بالجهد لأجل تسجيل هذا التوافق بين المؤلف والقارئ ، وهو ما كان قد شرع فيه من قبل الراديكاليون المعتدلون . حين يعتقد الكاتب أن لديه منافذ تطل على الأبدى ، فهو فوق أقرانه ، يتمتع بأضواء لا يستطيع توصيلها إلى سواد الشعب المرذول ، يدب كالهوام دونه ؛ ولكنه إذا توصل إلى التفكير في أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الجميلة ، وأنه لا وجود في أي مكان لشعور ذي امتيازات ، وأن الآداب ليست آداب نبل طبقتي ؛ وإذا فهم أن خير وسيلة يصير بها المرء مغبوناً في عصره أن يستدبره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرء لا يتعالى بعصره حين يهرب منه ، بل حين يواجه التبعة فيه بقصد تغييره ، أي حين يتجاوزها إلى المستقبل الأقرب ؛ حين يفهم ذلك كله يكتب للجميع ومع الجميع ، لأن المسألة التي يبحث عن

حلها بوسائله الخاصة هي مسألة الجميع . على أن من اشتركوا منا في المنشورات السرية في الحرب كانوا يتوجهون في مقالاتهم إلى الجماعة كلها . لم نكن مهئين لأمر ، ولم يظهر فيه على جانب كبير من البراعة ؛ فلم ينتج أدب المقاومة شيئاً ذابال . ولكن هذه التجربة أشعرتنا بما يمكن أن يكون عليه أدب موضوعه عالمي عيني .

وفي هذه المقالات غير الموقعة ، كنا ، بعامة لا نمارس سوى التفكير السلبي الخالص في سلبيته . ففي مواجهة اضطهاد سافر يصوغ ، يوماً بيوم ، أساطير يدعم بها نفسه كانت الحياة الفكرية هي الرفض . وغالباً ما كان يقصد إلى نقد سياسة أو التشهير بتدبير تحكيمي ، أو التحذير ضد شخص أو ضد دعاية ؛ وعندما كان يحدث لنا أن نمجد شخصاً نرى أو رمى بالرصاص ، فإنما كان ذلك لأنه توافرت لنا الشجاعة كي نقول : كلا

وكان علينا أن نوظف العقلية القديمة التحليلية ضد المبادئ الغامضة التركيبية التي كانوا يكررونها علينا مساءً وصباحاً ، فيما يخص أوروبا ، والجنس ، واليهودي ، والحرب الصليبية ضد البلشفية ، لأن تلك العقلية وحدها هي القادرة على تمزيق هذه المبادئ إرباً . وهكذا كانت تبدو وظيفتنا الأدبية صدى متواضعاً التي كان يملؤها كتاب القرن الثامن عشر متألقين عن جدارة . ولكن بما أننا - خلافاً لديدرو وفولتير - لم نكن نستطيع أن نتوجه إلى الطغاة إلا في القصص الأدبية ، ولو لتجليلهم بالعار من اضطهادهم ، وبما أننا لم تكن تربطنا بهم علاقة ما^(١) ، لذلك لم يتوافر لنا الوهم الذي نما لدى الكاتبين السابقين وأمثالهما ، وهو الهرب من حالتنا - بوصفنا مضطهدين - بممارسة مهنتنا في الكتابة ؛ بل على النقيض من ذلك ، كنا في صميم الاضطهاد نقدم للجماعة المضطهدة - التي نحن جزء منها - صور غضها ومالها . ولو كنا أوفر حظاً وأكثر فضائل وأقوى مواهب وأكثر اتحاداً وأحسن استجابة ، لكنا قد استطعنا أن نكتب المناجاة الباطنة لفرنسا المحتلة . على أننا لو كنا قد وصلنا إلى ذلك ، لما كان مدعاة للإفراط في إطرائنا لأنفسنا : فقد كانت الجبهة الوطنية تقسم أعضائها على حسب مهنتهم ؛ ومن كانوا يعملون منا في حركة المقاومة في حدود تخصصهم ، لم يكونوا ليجهلوا أن الأطباء والمهندسين وعمال السكك الحديدية كانوا يزودون تلك الحركة - في حدود تخصصهم - بعمل هو أهم كثيراً من عملهم .

ومهما يكن من شيء ، فإن هذا المسلك - الذي كان ميسراً لنا بسبب تقاليدنا الكبيرة الخاصة بالسلبية الأدبية - استهدف ، بعد التحرر من الاحتلال الألماني ، لخطر التحول إلى

(١) لأن المضطهدين (بكسر الهاء) هنا هم المحتلون .

سلبية منظمة ، وإكمال القطيعة ، مرة أخرى ، بين الكاتب وجمهوره . وكان في حركة المقاومة [قد مجدنا كل أشكال الهدم : من الهرب من التجنيد ، ومن رفض الطاعة ، ومن التسبب في إخراج القطارات عن القضبان ، ومن إحراق المحاصيل بمحض الإرادة ، ومن المشروعات الإجرامية ، لأننا كنا في حرب . وقد انتهت الحرب ؛ فلو ظللنا على تلك الحال ، لصرنا من فئة السيراليين والفئات الأخرى التي جعلت من الفن شكلاً دائماً أساسياً من أشكال الاستهلاك . ولكن عام ١٩٤٥ لا يشبه عام ١٩١٨ . فقد كان جميلاً استدعاء الطرفان كي يغمر فرنسا الظاهرة الشعبي التي كانت تحسب نفسها المسيطرة على أوروبا . وقد أتى الطوفان ، فماذا بقي للهدم ؟ وقد تم الاستهلاك الكبير الميتافيزيقي فيما بعد الحرب الأخرى في طرب ، وفي انفجار الانطلاق الذي يعقب الضغط ؛ ولكننا اليوم تهددنا الحرب والمجاعة والدكتاتورية ، فازلنا مغمورين بالضغط وعام ١٩١٨ هو العيد ، فكان يستطاع إطلاق نيران الطرب احتفالاً بعشرين قرناً من ثقافة وادخار . أما اليوم فإن النيران تنطفئ من نفسها ، أو تأتي أن تشعل ، فزمن الأعياد غير قريب الاياب . في هذا العصر البقرات العجاف ، يأبى الأدب أن يربط مصيره بمصير الاستهلاك الموهل في الزوال . وفي مجتمع الاضطهاد الموفور الثراء ، قد يستطاع حسابان الفن ترفاً أسمى ، لأن الترف يبدو علامة المدينة . ولكن الترف اليوم قد فقد خاصته المقدسة ، فقد جعلت منه السوداء ظاهرة تحلل اجتماعي ، كفقده الطابع الذي كان له من أنه « استهلاك ملحوظ الشأن » ، وكان هذا الطابع مبعث نصف ما فيه من متعة ؛ إذ يتوارى المرء ليستهلك ويختل بنفسه ، فلا يكون في القمة من درجات السلم الاجتماعي ، بل على هامش المجتمع ، فسيظل فن الاستهلاك المحض في الهواء ، ولن يرتكز ، بعد ، على ملذات متينة ، كملذات الطهي والملبس ، وإذا زود بشئ ، فإنما يزود - في أضيق الحدود - فئة قليلة من المتميزين بأنواع الهرب الخلوي ، وبمتع خرقاء ، وبفرصة الأسف على نعيم الحياة . وحين اهتمت أوروبا كلها أولاً بالتعمير ، وحين حرمت الأمم نفسها من الضروريات من أجل التصدير ، قام الأدب (وهو الذي يساير كل المواقف ، شأنه شأن الكنيسة ، فيبحث عن سلامة نفسه في كل حالة) بالكشف عن وجهه الآخر : فالكتابة ليست الحياة ، كما أنها ليست انتزاع المرء نفسه من الحياة ، ليتأمل - في عالم من الاستقرار - الماهيات الأفلاطونية ونماذج الجمال ، وليست هي ترك المرء نفسه يتمزق - كأنما اخترمته السيوف - بكلمات مجهولة غير مفهومة آتية من الخلف : وإنما الكتابة ممارسة مهنة . مهنة تتطلب مراناً وعملاً مدعماً ، وضميراً مهنيّاً ، مع الشعور بالتبعات . وهذه التبعات لسنا نحن الذين اكتشفناها ، بل الأمر على النقيض من ذلك : فمئة عام يحلم الكاتب بتكريس نفسه لفنه في نوع من البراءة ، فيما

وراء « الخير » و « الشر » ويمكن أن يقال . في حيز ما قبل المعصية . وإنما المجتمع هو الذى قد وضع على عاتقنا - حديثاً - ماعلينا من تكاليف وواجبات . وعلينا أن نعتقد أن المجتمع يقدر أننا مخوفون جداً ، لأنه حكم لإعدام على من تعاون منا مع العدو ، في حين ترك رجال الصناعة الذين ارتكبوا نفس الجرم أحراراً . ويقال اليوم إن إقامة حصن الدفاع الأطلسى كانت خيراً من التحدث عنه . ولا أجد في ذلك مدعاة عار كبير . حقاً ، بسبب أننا محض مستهلكين ، يبدو المجتمع غير رحيم بنا . والمؤلف حين يقتل رمياً بالرصاص يريح الأمة ، لأنه ليس سوى فم من الأفواه المتطلبه للغذاء . وحاجة الأمة [١٣] إلى أقل منتج أعظم كثيراً من حاجاتها إليه . ولا أقول إن هذا عدل ، بل هو - على نقيض ذلك - باب مفتوح لكل صنوف الإساءة ، وللرقابة والاضطهاد . ولكن علينا أن نغتنم ، لأن مهنتنا تقترن ببعض الأخطار . حينما نكتب في الخفاء ، كانت الأخطار بالنسبة لنا طفيفة ، وجسيمة بالنسبة لصاحب المطبعة . وغالباً ما كان يعرفونى من ذلك خجلاً ؛ وعلى الأقل تعلمنا من ذلك كيف نمارس نوعاً من الانكماش في القول . عندما يمكن أن تكون الحياة ثمناً لكل كلمة تقال ، يجب الاقتصاد في القول . فليس لدى المرء وقت للهو بالأنغام ، ويمضى المرء سريعاً إلى ما هو ادعى إلى العجلة ، ويختصر الطريق . لقد زجت حرب ١٩١٤ باللغة في أزمة ، وأقول عن طيب خاطر : إن حرب ١٩٤٠ أعطتها قيمة جديدة ولكن أمنيتهنا - بعد أن أخذنا نصرح بأسمائنا فيما نكتب - أن نتحمل المخاطر على مسئوليتنا ، على أن من يخفى اسمه يتعرض دائماً لخطر أعظم .

في مجتمع يعتمد على الإنتاج ، وينقص الاستهلاك إلى حد الضرورة القصوى ، من الواضح أن يظل العمل الأدبي فيه بلا مقابل ؛ وحتى لو أفاض الكاتب في شرح ما كلفه العمل الأدبي من جهد ، وحتى لو أبان ، بحق ، أن هذا العمل ، إذا نظر إليه في ذاته ، يحتاج إلى استخدام نفس القوى التي يحتاج إليها في عمله الطبيب والمهندس ، فستظل الحقيقة قائمة : أن الإنتاج الأدبي لا يمكن أن يكون متاع من الأمتعة . ومجانبة العمل الأدبي هذه لا يمكن أن يحزننا أمرها ، بل فيها كبرياؤنا ، إذ نعلم أنها صورة الحرية . فالعمل الفنى بلا مقابل ، لأنه غاية مطلقة ، ولأنه يتمثل للناظر إليه على أنه نوع من الأمل المطلق . وعلى الرغم من أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إنتاجاً بذاته ، ولا يحرص على أن يكونه ، فهو يطمح إلى تمثيل الضمير الحر للمجتمع منتج ، أى بعكس على المنتج صورة الإنتاج في عبارات حرة ، كما فعل « هيزيودوس »^(١) فيما مضى . ولا نريد بذلك أن نعقد

(١) شاعر إغريقى من القرن الثامن قبل الميلاد ، مشهور بأشعاره التعليمية الخلقية ، والمشهور أنه ألف كتاب « الأعمال والأيام » ، وهو مجموعة من النصائح الخلقية والحكم خاصة بالأعمال ، في أسلوب ملحمى يؤكد فيه أنه لا نجاة للإنسان إلا بالعدل ، في حياة حافلة بالنشاط والعقل .

من جديد صلطنا بذلك الأدب المضجر الذي موضوعه العمل ، والذي كان « بطرس هامب »^(١) أشأم ممثليه وأكثرهم مجلبة للسأم . ولكن بما أن هذا النوع من التفكير المنشود لنا هو دعوة وتجاوز للحاضر في وقت معاً ، ففي نفس الوقت الذي يبين فيه المرء لأهل العصر أيامهم وأعمالهم ، عليه أن يجلو لهم المبادئ والغايات والمقومات الباطنة لنشاطهم الإنتاجي . وإذا كانت السلبية مظهراً للحرية ، فالبناء مظهرها الآخر . على أن الحقيقة المزعمية المثيرة أن الحرية البناء لم تكن قط أقرب من الوعي بنفسها مما هي عليه في هذا العصر ، وربما لم تكن قط مستلزمة أعمق مما هي فيه . ولم يكشف العمل قط عن قوته الإنتاجية بأقوى مما يكشف في هذا العصر ، على حين لم تكن قط منتجاته ودلالته قد اختلست من العاملين بأكثر مما تختلس ، ولم يفهم العامل قط أنه كان يصنع التاريخ خيراً مما يفهمه في هذا العصر ، في حين لم يشعر قط أنه جد ضعيف أمام التاريخ كما يشعر في هذا العصر . فدورنا ، إذن مرسوم : فالأدب بوصفه سلبية ، عليه أن يمارى في استلاب العمل ؛ وبوصفه خلقاً وتجاوزاً ، عليه أن يمثل الإنسان على أنه عمل خالق ، ويصحبه في جهده الذي يبذله في سبيل تجاوز استلابه الحالى نحو موقف أفضل . وإذا كان حقاً أن المقولات الأساسية للحقيقة الإنسانية هي الملكية والعمل والوجود ، أمكن ، إذن ، أن يقال إن أدب الاستهلاك اقتصر على دراسة العلاقات التي توحد بين الوجود والملكية ؛ فالاحساس ماثل فيه على أنه متعة ، وهذا - فلسفياً - خطأ ، والذي يعرف فيه كيف يستمتع أكثر من سواه يكون نظيراً لمن وجوده أقوى . فمن كتاب « عبادة النفس »^(٢) إلى كتاب « تملك العالم »^(٣) وما بينهما من كتاب « الأغذية الأرضية »^(٤) و « يوميات برنابوت »^(٥) ، في كل

(١) Pierre Hamp من كتاب القصة الفرنسية المعاصرين ، ولد عام ١٨٧٦ ، بدأ حياته عاملاً في مصنع حلوى ، ثم من عمال السكك الحديدية . ويصف في قصصه الطويلة الكثيرة طرق الصناعة الحديثة لمختلف المواد من بدء المادة الغفل حتى تصير نتاجاً صناعياً كاملاً . ومن قصصه : « جهد الرجال » (١٩٠٨) و « السكك الحديدية » (١٩١٢) و « المهن » (١٩٣١) وفي القصة الأخيرة يتحدث عن بدء حياته هو في المهن التي احترفها .

(٢) Culte du Moi من قصص موريس باريس التي ظهرت عام ١٨٨٨ و ١٨٨٩ فوجهت القصة الفرنسية نحو مسائل الحياة الباطنة ، وأكدت ضرورة الفصل في أمر الأخلاق . وفي الأصل : La Culture du Moi ، ونعتقده خطأ مطبعياً .

(٣) La Possession du Monde من بين رسائل « جورج دو هامل » في مسائل المدنية الحديثة ، صدر عام ١٩١٩ ، ونظيره : « أحاديث في الضوضاء » (١٩١٩) و « أحاديث في التفكير الأوروبي » (١٩٢٨) و « مناظر من الحياة المقبلة » (١٩٣٠) .

(٤) Nourritures Terrestres انظر هامش ص ٣٧ من هذا الكتاب . ولأندرية جيد كتاب الأغذية الأرضية

(١٨٩٧) ثم كتاب « الأغذية الجديدة الأرضية » (١٩٤٥) .

(٥) Barnabouth الشخصية الأدبية التي خلقها « فاليري لاربو » في قصصه ، وهو « ألسون بارنابورت » ، =

هذه الكتب ، الوجود هو التملك . والعمل الفنى - بتولده من مثل هذه الملذات - لنفسه أنه متعة أو وعد بمتعة ، وهكذا استحكمت العقدة . أما نحن فعلى النقيض من ذلك ، إذا اقتضت الظروف منا أن نجلو العلاقات بين الوجود والعمل من ثانياً موقفنا التاريخى . فهل المرء من صنع غيره ؟ أو من صنع نفسه ؟ وما العمل ؟ وما الغاية التى تبتغى منه اليوم ؟ والرسائل فى مجتمع مبنى الصنف ، والأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام وكيف نعمل ؟ وبأى الطرق ؟ وما العلاقة بين الغاية لا يمكن أن تهدف أولاً إلى إعجاب الغير ، ولكنها تغضب وتقلق ، ويقترحها المؤلف على القارئ واجبات تتطلب الأداء ، وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له ، وتحمل على مشاهدة تجارب يظل المخرج منها غير يقينى . وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارئ ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا منحنا فيها النجاح ، لم تكن صنوف مسلاة ، بل مسائل تستغرق التفكير ولا يعرض فيها العالم كى « يرى » بل كى « يغير » . ولن يفقد بذلك شيئاً ، هذا العالم العتيق البالى البغيض المريض ، بل سيكون أمره على نقيض ذلك . ومنذ « شوينهور » يردد الناس أن الأشياء تبين عن أعظم ما لها من قدر حينما يكتب الإنسان فى قلبه إرادة القوة ، ولا تفضى الأشياء بأسرارها إلا للمستهلك المتعطل ، وغير مسموح بالكتابة عنها إلا فى اللحظات التى يعرف فيها ماذا يصنع بها . وهذه الأوصاف المضجرة فى القرون الأخيرة هى رفض للانتفاع : فلا يمس المرء العالم فى شئ ، بل يزدرده نيتاً بعينه . ومعارضة من الكاتب لمذهب الفكر البرجوازى ، يختار - كى يحدثنا عن الأشياء - اللحظة الممتازة حين تنقرض كل العلاقات التى كانت تربطه بها إلا الخليط الدقيق من النظر ، وحين تذوب هذه الأشياء تحت نظره حزمة مفككة من أحاسيس لذيذة . هذا هو عصر التأثيرات ، تأثر بمناظر إيطاليا ، أو أسبانيا ، أو الشرق . وهذه المناظر التى يتشرها الأديب عن وعى ، يصفها لنا فى اللحظة الدقيقة التى نهاية تناول الطعام ببدء الهضم ، حين تغمر الذاتية ما هو موضوعى من الطعام ، وقبل أن ينقرض بحوامضها ، فى وصفه تكون الحقول والغابات حقولاً وغابات أيضاً وحالات نفسية سلفاً . فالكتب البرجوازية مأهولة بعالم متحمدمصقول ، عالم العيشة الرخية فى الريف ، يعيد إلينا - على وجه الدقة - إما مسرة محتشمة وإما حزناً فريداً . وسنراه من نوافذنا ، ولا نكون فى داخله . وعندما يجعل كاتب القصة عالم قصته مأهولاً بفلاحين ، فهم على تضاد مع الظلال الخالية فى الجبال ومع المجرى الفضى للأنهار ؛

= ثرى من أمريكا الجنوبية ، يرحل إلى بلاد أوروبا ، وينظر إليها بروح الملول . ويبحث فيها ، بالإنفاق والإسراف !
عن المتعة وعن « المطلق » .

وفي حين يعزقون بفئوسهم الأرض مستغرقين في العمل ، يجعلنا ، نراهم في ملابس عطلة الأحد . هؤلاء الفلاحون في عالم الأسبوع يشبهون عضو الأكاديمية الذي كان موضع سخرية « يوحنا إيفل »^(١) ، والذي أدخله « بريفو »^(٢) في صورة من صورته التقريبية الهزلية (الكاريكاتورية) فجعله يعتذر قائلاً : « لقد خلطت في فهم الصورة » . وكذلك هؤلاء الكتاب ، فقد حولوا أولئك الفلاحين إلى أشياء وحالات نفسية .

وعندنا أن العمل يكشف عن الوجود ، فكل حركة ترسم وجوهاً جديدة على الأرض ؛ وكل وسائل فنية صناعية ، وكل أداة ، بمثابة طريق مطلق على العالم ؛ وللأشياء من الوجوه بقدر ما لها من طرق استخدام . ولم نعد - بعد - مع أولئك الذين يريدون تملك العالم ، ولكن مع من يريدون تغييره . وإنما يكشف العالم عن أسرار وجوده بمشروع التغيير نفسه . يقول « هيدجر » : إن المرء يعرف المطرقة حق المعرفة حين يستخدمها ليطلق بها . ويعرف المسامير كذلك حين يدق في الجدار ، والجدار حين يدق فيه المسامير . وقد فتح لنا « سانتياغو وبيري »^(٣) الطريق ، فأرانا أن الطائرة للطيار عضو من أعضاء [١٤] الإدراك الحسي ، وأن سلسلة جبال - في سرعة ستمائة كيلو متر في الساعة وفي مرآها الجديد حين التحليق فوقها -

(١) Jean Effel رسام هزلي (كاريكاتوري) فرنسي معاصر .

(٢) في الأصل Pruvost ولا نعلم أحداً يحمل هذا الاسم من بين كتاب فرنسا المعاصرين ، ونعتقد أنه خطأ مطبعي ، وأن المؤلف يقصد Marcel Prévost (١٨٦٢ - ١٩٤٠) كاتب من كتاب القصة الاجتماعية ذات الطابع الشعبي ، وبلغ قمة شهرته في نهاية القرن التاسع عشر . ومن قصصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أنصاف العذارى » (١٨٩٤) ثم سلسلة قصص بعنوان : « رسائل إلى فرانسواز » من عام ١٩٠٢ حتى عام ١٩١٨ .

(٣) سبق أن عرفنا بهذا الكاتب (ص ٢٠٤) ونصيف هنا موجزين سبب إعجاب المؤلف به ، فمثلاً في قصة هذا الكاتب التي عنوانها : « أرض الرجال » (١٩٣٩) في صورة سلسلة حكايات ومشاهدات مرتكزة على أفكار ذات معنى خلقي جميل . وهي تدور حول مهنة الطيران ، مهنة المؤلف وفيها يبين كيف يصارع الطيارون الموت في أقسى صور عنفه لئلا يخونوا الثقة التي أولتهم إياها أمتهم ، ويبين كيف أن الطائرة ليست سوى آلة يستخدمها كما يستخدم الفلاح محراثه ، ولكنها آلة عجيبة لاكتشاف « الأرض » وتحليل مظاهر الحياة فيها ، كى يقف المرء من وراء ذلك على أن الأرض هي المسكن الجدير بالإنسان وفي حادثة من الأحداث تعرض فيها ، مع صاحب له ، لموت محقق في الصحراء فأتى بدوى لإنقاذها ، فرأى فيه « الإنسان » . وعنده أن الحقيقة لا تتجلى بالبرهنة عليها ، ولكنها تتبدى وتتأكد في أعمال الأفراد المتحددين عن رغبة وعن عقيدة تبين لهم أنهم يقصدون إلى شيء أسمى منهم ، فيتحولون من أفراد إلى « ناس » . ويقولون : « حين تربطنا بإخواننا غاية مشتركة في خارج نطاق ذاتنا ، في هذه الحالة وحدها نحيا ، وترينا التجربة أن الحب ليس أن ينظر كلانا إلى الآخر ، بل أن ننظر جميعاً إلى اتجاه واحد » . ولن يتوافر ذلك إلا إذا التزم كل فرد بصنوف من التضحية مرتبطة بمصير الإنسانية ، ويرى فيها متعته . وفي قصته الأخرى : « الطيران ليلاً » يصور نموذجين : الرئيس الذي يصوغ =

هي عقدة ثعبانية، فهي، تراكم، وتسود. برؤوسها صلبة محترقة تجاه النساء، تبحث عن الأذى، وعن الصدام؛ في حين تجمع السرعة بقوتها القابضة وتضغط أطواء الجلباب الأرضي من حولها. فتقفز مدينة «سانتياجو» لتصبح في جوار باريس، وعلى ارتفاع أربعة عشر ألف قدم تتألق صنوف من الجاذبية كأنها قضبان سكة حديدية، لتجذب «سان أنطونيو» نحو نيويورك. وبعد «هنجواي»، كيف كان يمكننا أن نفكر في وصف الأشياء؟ كان علينا أن نجعل الأشياء تغوص في العمل، كي تقاس كثافة جودها لدى القارئ بوفرة الصلات العملية التي تربطها بالأشخاص. فاجعل البلب يتسلقه مهرب البضائع، أو جابي الضريبة، أو رجل من رجال المقاومة، أو جعله يحلق فوقه [١٥] طيار، فإن الجبل سيتكشف فجأة عن هذه الأعمال المتشابكة ويقفز إلى خارج كتابك، كما يقفز الجنى من قممه. وهكذا يكتشف الإنسان والعالم بالمشروعات. وكل المشروعات التي نستطيع أن نتحدث عنها ترجع إلى مشروع واحد: هو صنع التاريخ. وها نحن أولاء مقودون باليد إلى حيث يجب علينا ترك أدب القول لنتج أدب العمل.

فالعمل بمثابة صنع في داخل التاريخ وتأثير في التاريخ، أي أنه بمثابة عملية تركيبية للنسبية التاريخية والمطلق الخلقى والميتافيزيقى في هذا العالم العدو الصديق، المرعب الهزأ، كما يكشف عنه العمل؛ هذا هو موضوعنا. ولا أقول إننا قد اخترنا هذه الطرق الوعرة، فمن المؤكد أن من يخفون في نفوسهم بعض قصص الحب الجميلة الحزينة التي لن ترى النور أبداً. وماذا يمكننا أن نفعل في الأمر؟ فليست المسألة في أن نختار العصر الذي نعيش فيه، بل في أن نختار كيف نكون في العصر.

وأدب الإنتاج الذي أخذ يظهر لن ينسى الناس أدب الاستهلاك الذي هو نقيضه، ولا يصح أن يزعم أنه يفوقه في الكثرة، بل يحتمل أنه لن يساويه أبداً. ولن يحلم أحد بتوكيد أن هذا الأدب سيصل بنا إلى غايته، ويحقق جوهر فن الكتابة، بل ربما سيختفى هذا الأدب عما قريب، إذ يبدو أن الجيل التالي لنا مرتاب في أمره، فكثير من قصص هذا

= أنواع الإرادة، والمرعوس الذي يتقبل صنوف المغامرة في المهنة التي ارتضاها حين ينفذ الأوامر. وليست علاقة أحدهما بالآخر علاقة السيد بالعبد، بل علاقة الإنسان بالإنسان. فحريتهما كليهما هي الانضمام التام لما يفرضه الواجب من ضرورة. وبالعامل وحده يستطيعان تحقيق هذا الواجب حين يهدف العمل إلى غاية ليست محصورة في نطاق الذات.

الجيل كالأعياد الحزينة المختلطة ، شبيهة بالحفلات الماجنة أيام الاحتلال ، حيث كان يرقص الفتيان بين إنذارين من إنذارات الغارات ، على الأنغام المسجلة فيما قبل الحرب ، وهم يحتسون الخمور القوية الأثر . وفي هذه الحالة ستخفق ثورة الأدب . وحتى لو نجح أدب العمل هذا فاستقر ، فسينتهي أمره كما انتهى أدب القول ، لتعاد الكرة إلى هذا الأدب من جد ، وربما يسجل تاريخ الفترات القليلة القادمة تعاقب أحد الأدبين بعد الآخر . وسيدل ذلك على أن الناس أخفقوا نهائياً في القيام ثورة ذات أهمية تفوق كل تقدير . حقاً في الجماعة الاشتراكية وحدها يتاح للأدب أن يقف على جوهره ، حينما يقوم بعملية التركيب للعمل ولخارج العمل ، وللسلبية والبناء ، ، وللعمل والتملك والوجود ، وحينذاك يمكن أن يستحق اسم « الأدب الكلى » .

وفي الحق ليس بكاف أن نعترف بالأدب نوعاً من الحرية ، وأن نستبدل بالإفناق العطاء ، وأن نتخلى عن الفردية الأرسقراطية القديمة لأسلافنا الأذنين ، وأن نرغب في إطلاق دعوة ديمقراطية للجماعة في حملتها من خلال أعمالنا الأدبية جميعها ، بل يجب كذلك أن نعرف من الذي يقرأ لنا ، وما إذا كانت القرائن الحاضرة تحصر في نطاق الوهم المثالي مآربنا في الكتابة من أجل « العالى العبنى » . وإذا كان لأمانينا أن تتحقق ، فسيحتل كاتب القرن العشرين - بين الطبقات المهضومة وظالمها - موقفاً شبيهاً بموقف مؤلفى القرن الثامن عشر بين البرجوازية والأرسقراطية ، وبموقف « ريتشارد رايت » بين السود والبيض ، فهو مقروء من الظالم والمظلوم ، شاهد للمظلوم ضد الظالم ، مزود الظالم بصورة له باطنة وظاهرة ، معتد بوعيه بالاضطهاد مع المظلوم ومن أجله ، معاون على تكوين مذهب فكرى بناء وثورى . والمسألة هنا ، وبالأسف ! ؟ مسألة آمال ليست في مكانها التاريخى ، فما كان ممكناً أيام « برودون » و« ماركس » لم يعد ممكناً . إذن لتتناول المسألة من البدء والنخص جمهورنا بدون تحزب ، ومن هذه الوجهة لم يكن موقف الكاتب قط أشد غرابة مما هو اليوم ، فهذا الموقف ، فيما يبدو ، مجموع صفات متناقضة أشد التناقض ، فهو - إيجابياً - ذو مظاهر متألقة ، وإمكانيات واسعة ومسلك حيوى يحسد عليه في الجملة ، وأما سلبياً ، فليس سوى أن الأدب آخذ سبيله إلى الموت . وليس ذلك لأنه تعوزه المواهب أو الإرادة الخيرة ، ولكن لأنه لم يبق له مجال نشاط في المجتمع الحاضر . ففى نفس اللحظة التى تكشف فيها أهمية أدب العمل ، وفى اللحظة التى يترأى لنا فيها ما يمكن عليه « أدب كلى » ، يناع جمهورنا ويحتفى ، فلم نعد نعرف ، على وجه الدقة ، لمن نكتب .

لأول وهلة . يبدو حقاً أن كتاب الماضي لو أمكنهم أن يرونا لكان لا بد أن يشتهوا مالنا من خط [١٦] . قال يوماً « مالرو » : « نفيد نحن من الآلام التي عاناها بودلير » ولا أعتقد أن حق كل الحق ، ولكن الحق أن « بودلير » مات بدون جمهور ، وأنا نحن - من دون إدلاء بحججنا ، وحتى من غير أن يعلم أحد ما إذا كنا سندلى بها مستقبلاً - لنا قراء في العالم أجمع . وهذا مدعاة لأن نعرونا حمرة الخجل ، ولكن الأمر - بعد - ليس خطأنا . فصدره كله الظروف . فالحرص على الاستقلال الاقتصادي قبل الحرب ، ثم الحرب ، حرماً جماهير الدول حصتها الممكنة السنوية من الكتب الأدبية الأجنبية ، فهم اليوم بسبيل تعويض مافاتهم ، فهم يضعون اللقمة مزدوجة في أفواههم ، ومن هذه الناحية يوجد نوع من انطلاق يعقب الضغط . والحكومات مشايعة لنفس الفكرة . وقد بينت في مكان آخر أنه قد شرع ، منذ قليل ، في الاعتداد بالأدب مادة من مواد التصدير إلى البلاد المغلوبة أو المفلسة . وقد امتدت في هذه السوق الأدبية ونظمت منذ شغلت بها الجماعات . ويجد فيها الطرق الاقتصادية المألوفة من إغراق الأسواق (مثلاً الطبقات الأمريكية لما وراء البحار) ، ومن حماية الإنتاج المحلي (في كندا وفي بعض بلاد أوروبا الوسطى) ، ثم من الانفاقات الدولية ، فتغمر البلاد بعضها بعضاً - على سبيل التبادل - بالكتب الدورية المحتوية على مختارات نشرت من قبل في مختلف الأماكن (بما تحمل اسم Digests ، أي الأدب المهضوم سلفاً ، كما يدل عليه الاسم ، فهو الهاضوم الأدبي . وموجز القول أن الآداب ، شأنها شأن الخيالة (السنيا) - في مآزق أن تصير فناً تصنعياً ، ومن المؤكد أننا نربح من ذلك : ففي كل مكان تمثل مسرحيات « كوكتو » و « ساللا كرو »^(١) و « أنوي »^(٢) ، ويمكن أن أذكر عديداً من الكتب التي ترجمت إلى ست لغات أو سبع ، في أقل من ثلاثة أشهر بعد نشرها . وعلى الرغم من ذلك ليس بريق النجاح في هذا كله إلا سطحياً : فرمما كان لنا

(١) Armand Salacrou من كتاب المسرحية الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٩ ، ومسرحياته خليط من المأساة والمهارة والمهزلة الساخرة ، ومن مسرحياته : « مجهول أراس » (١٩٣٥) ، وفيها ينتحر زوج بعد علمه بخيانة زوجته له . والفصول الثلاثة في المسرحية تبين ما يمر بخاطره قبل انتحاره مباشرة . ومن مسرحياته الأخرى : « الأرض كروية » (١٩٣٨) في التعصب الديني ، تجرى حوادثها في إيطاليا في عصر النهضة ، ثم « رجل كالأخرين » (١٩٣٦) و « تاريخ الضحك » (١٩٣٩) و « ليالي الغضب » (١٩٤٦) وهي مسرحية موضوعها المقارنة الفرنسية للاحتلال الألماني .

(٢) Jean Anouilh من أشهر مؤلفي المسرحيات المعاصرين من الفرنسيين ، ولد عام ١٩١٠ وله مجموعتان من المسرحيات : المسرحيات البهيجة Pièces Roses ثم المسرحيات السوداء : Pièces Noires في الجانب الاسي من الحياة ومن الأولى « مرقص اللصوص » ، ومن الثانية « أنتيجونه » « ميديه » . وقد ترجمت بعض مسرحياته للغة العربية .

قراء في نيويورك أو تل أبيب ، ولكن أزمة الورق حددت نسخ الطبع في باريس ، وبدا تشتت جمهور القراء أكثر مما ازداد . فرما يبلغ عدد قرائنا عشرة آلاف في أربعة أو خمسة بلاد أجنبية ، وعشرة آلاف أخرى في بلدنا : عشرون ألف قارئ ، هذا نجاح ضئيل فيما قبل الحرب . وهذه الشهرة في مختلف أجزاء العالم أقل ثباتاً من شهرة أسلافنا الوطنية . أعرف أن الورق قد كثر . ولكن يتعرض طبع الكتب في أوروبا لأزمة ، لأن عدد النسخ المبيعة يظل ثابتاً .

ولكن مشهورين في خارج فرنسا . فليس في هذا مسرة لنا ، إذ أنه سيظل مجدداً بلا أثر . فقوارق الإمكانيات الاقتصادية والحربية تفصل اليوم بين الأمم فصلاً أكد مما تفصلها البحار والجبال . فيمكن أن تهبط فكرة من بلد أعلى في إمكانياته إلى بلد دونه في الإمكانية - مثلاً من أمريكا إلى فرنسا - ولكن الفكرة لا يمكن أن تصعد ثانية . حقاً توجد صحف واتصالات دولية على درجة من الكثرة بحيث ينتهي الأمر بالأمريكيين إلى الإصغاء إليها تتحدث عن نظريات أدبية أو اجتماعية تدرس في أوروبا . ولكن هذه النظريات تنهك قوى نفسها في صعودها . فبينما هي قوية النفوذ في بلد ذي إمكانية ضعيفة إذا هي فاترة حين تصل إلى القمة . فمعلوم أن المفكرين في الولايات المتحدة يجمعون الأفكار الأوروبية في طاقة يشمون لها لحظة ثم يطرحونها ، لأن الطاقات تذبذب هناك أسرع مما تذبذب في الأجواء الأخرى . أما روسيا ، فهي تقتطف ما يعن لها ، وتأخذ ما تستطيع - في يسر - أحالته إلى جوهرها الخالص بها . وأوروبا مهزومة ، مفلسة ، قد أفلت منها مصيرها ، ومن أجل هذا لا يمكن لأفكارها أن تخرج منها ، فالجمال العيني للتبادل الفكري هو وحده الذي يمر بانجلترا وفرنسا وبلاد شمال أوروبا ، وإيطاليا .

حقاً شهرتنا أوسع انتشاراً من كتبنا . ونصل بالناس - حتى دون أن نريد هذا الاتصال - بوسائل جديدة ، ومن زوايا انعكاس جديدة . نعم يظل الكتاب بمثابة فرقة المشاة الثقيلة التي تنظف البقعة وتحتلها . ولكن لدى الأدب قذائف موجهة تذهب بعيداً ، وتقلق وتزعج ، دون أن تكون هي الفاصلة في الأمر . وأولها الصحيفة . فالمؤلف الذي كان يكتب لعشرة آلاف قارئ - إذا أعطى صحيفة النقد في مجلة أسبوعية أصبح له ثلاثمائة ألف قارئ ، حتى لو كانت مقالاته لا تساوي شيئاً . ثم يأتي بعد ذلك المذيع . فقد منعت رقابة المسرح في إنجلترا تمثيل مسرحية من مسرحياتي : « جلسة سرية »^(١) ، ولكنها أذيعت أربع

مرات من هيئة الإذاعة البريطانية . وعلى المسرح اللندنى لم تكن لتحوز - حتى فى حال افتراض نجاح غير محتمل - أكثر من عشرين إلى ثلاثين ألف متفرج . فزودتنى الإذاعة المسرحية لهيئة الإذاعة البريطانية - عن طريق آلى - بنصف مليون مستمع ، وأخيراً دار الخيالة (السينما) ، إذ يتردد عليها فى الدور الفرنسية أربعة مليون شخص . وإذا تذكرنا أن « بول سوداى »^(١) كان يلوم « أندريه جيد » فى مطلع القرن الحالى على نشره كتبه فى طبقات محدودة ، فإن نجاح قصته : « السيمفونية الريفية » ، فى دار الخيالة ، ييسر لنا أن نقيس الطريق الذى سارت فيه .

غير أنه من بين ثلاثمائة ألف قارئ للكاتبى صحيفة النقد الدورية ، لا تكاد توجد بضعة آلاف تدفعهم رغبتهم فى المعرفة إلى شراء كتبه التى وضع فيها صفوة موهبته ، والآخرون يعرفون اسمه لأنهم رأوه مائة مرة فى الصفحة الثانية من المجلة ، كاسم الدواء المطهر الذى رأوه مائة مرة فى الصفحة الثانية عشرة . والإنجليز الذين كان سيتاح لهم رؤية تمثيلية : « جلسة سرية » على المسرح كانوا سيرونها عن عمد ، وإيماناً بما قرؤوا فى الصحف أو سمعوا من النقد ، قاصدين إلى إصدار حكمهم . ولكن من استمعوا إلى مسرحيتى مذاعة من هيئة الإذاعة البريطانية ، فى اللحظة التى كانوا يديرون فيها مفتاح مذياعهم ، كانوا يجهلون المسرحية ، وكانوا يجهلون حتى وجودى ، فقد كانوا يريدون ، كعادتهم سماع الإذاعة المسرحية يوم الخميس . وبانتهاء إذاعتها نسوها كما نسوا المسرحيات السابقة . وفى دور الخيالة يجتذب الجمهور اسم كبار الممثلات ، ثم اسم المخرج ، وأخيراً اسم الكاتب . وقد وجد اسم « أندريه جيد » حديثاً منافذ يدخل منها إلى بعض الرؤوس ، ولكنى على يقين من أنه اقترن طريفاً بالوجه الصبوح للممثلة ميشيل مورجان . صحيح أن شريط الخيالة (الفيلم) استطاع أن يروج لبيع بضعة آلاف من نسخ العمل الأدبى ، ولكن هذا العمل يبدو فى عيون قرائه الجدد بمثابة شرح أكثر أو أقل أمانة لما عرض فى الخيالة وكلما كان جمهور المؤلف أوسع كان تأثير المؤلف فيه أقل عمقاً ، فيتعرف نفسه تعريفاً ناقصاً فيما يمارس من تأثير ، وتستعصى عليه أفكاره ، وتنحرف عن الاستقامة ، وتصبح مبتذلة ، وتستقبلها - مفرطة فى الشك وعدم الاكتراث - نفوس ضجرة منهوكة ؛ ولأن المؤلف لا يمكنه أن يتحدث إليها بلغتها الوطنية ، تظل هى تعد الأدب نوعاً من المسلاة . فلا تبقى منه

(١) Paul Souday (١٨٦٨ - ١٩٣١) الناقد الدائم لجريدة الطان Le Temps من ١٩١٢ إلى ١٩٢٢ ، وكان يدافع عن الاتجاهات الكلاسيكية فى الأدب ، وله دراسات فى نقد بروست وأندريه جيدوبول فاليرى ، إلى كتب له فى النقد كثيرة .

سوى صيغ مرتبطة بأسماء . مادامت شهرتنا تمتد إلى أبعد كثيراً من نطاق كتبنا . فلا يصح أن نرى في الخطوة العابرة التي يمنحنا إياها جمهورنا علامة على بشائر يقظة « العالمى العيى » ولكننا نرى فيها - فى غير تكلف - علامة على التضخم الأدبى .

ولو لم يكن ثمّ سوى ذلك لكان الأمر ، إذ كان يكفيننا ، بعامّة ، أن نكون على يقظة ، ثم إن مرد الأمر إلينا فى أن الأدب لا يدخل مجال التصنيع . ولكن هناك ما هو شر من هذا : فلنا قراء ، وليس لنا جمهور [١٧] . فى عام ١٧٨٠ كان لطبقة الطغيان وحدها مذهب فكرى ومنظمات سياسية ؛ ولم يكن للبرجوازية حزب ولا وعى بنفسها ، وكان الكاتب يعمل مباشرة من أجلها ، منتقداً الأساطير العتيقة للملكية والدين ، مقدماً لتلك الطبقة بعض مبادئ أولية مضمونها سلبى أساساً ، كمبادئ الحرية والمساواة السياسية وضمان حرية الفرد^(١) . وفى عام ١٨٥٠ ، تجاه طبقة برجوازية على وعى بنفسها ومزودة بمذهب فكرى منهجى ، ظلت العمال طبقة مشوهة الشكل ، مبهمة المعنى لدى نفسها ، تسرى بها أنواع غضب يائس لا طائل فيه ، ولم يؤثر فيها مؤتمر العمال الدولى الأول إلا تأثيراً سطحياً . وكان مجال العمل خالياً لم يردده أحد ، فكان فى استطاعة الكاتب أن يتوجه مباشرة إلى العمال . وقد رأينا أن الفرصة فاتته . وعلى تقدير ، قد خدم مصالح الطبقة المهضومة - عن غير قصد ودون أن يعرف - بممارسه لحالة السلبية تجاه القيم البرجوازية . وهكذا ، فى الحالتين كليهما ، يسرت له الظروف أن يشهد للمظلوم أمام الظالم ، وأن يساعد المظلوم أن يصير على وعى بنفسه ؛ وبذا تم التوافق بين جوهر الأدب ومطالب الموقف التاريخى . ولكن اليوم انقلب كل شىء رأساً على عقب : فقدت طبقة الطغيان مذهبها الفكرى ، وتذبذب وعيها بنفسها ، ولم تعد حدودها قابلة للتحديد ، فهى متفتحة ، تدعو الكاتب لمعونتها . أما الطبقة المظلومة ، فإنها ، لانضوائها فى حزب ، ولتعلقها بمذهب فكرى صارم ، أصبحت مجتمعاً مقفلاً ، لا يستطيع الاتصال بها بدون وسيط .

وكان قد ارتبط مصير البرجوازية بصدارة أوروبا وبالاستعمار . وهى تفقد مستعمراتها فى اللحظة التى تفقد فيها أوروبا التحكم فى مصيرها ؛ ولم يعد الأمر أمر حروب ملوك صغار من أجل بتروى رومانيا أو سكة حديد بغداد ؛ فإن الصراع المقبل سيتطلب حتماً جهازاً صناعياً يعجز العالم القديم كله عن التزويد به ؛ وإنما يتنازع السيطرة على العالم سلطتان

(١) فى الأصل إشارة إلى قانون habeas corpus القانون الإنجليزى الذى ضمن حرية الفرد ، صدر عام ١٦٧٩ فى عهد شارل الثانى (١٦٣٠ - ١٦٨٥) . وهو يتضمن لمن يتهم أن يتقدم إلى القضاء للتشيت من سبب اتهامه .

عالميتان ليست واحدة منها برجوازية ، وليست واحدة منها أوروبية ، وانتصار إحداها معناه استبداد الحكم والبيروقراطية الدولية ، وانتصار إحداها معناه استبداد الحكم والبيروقراطية الدولية ، وانتصار الأخرى معناه سيطرة الرأسمالية التجريدية . هل يكون الجميع موظفين ؟ أم هل يكونون مستخدمين في العمل ؟ وبينهما لاتكاد البرجوازية تحتفظ لنفسها بوهم إمكان حريتها في اختيار المرق الذي ستؤكل فيه . وهي تعرف أنها كانت تمثل فترة قصيرة في تاريخ أوروبا ، ومرحلة من مراحل نمو الصناعات والآلات ، وأنها لم تكن قط معياراً لتقدم العالم . هذا إلى أنه قد استبهم ما احتفظت به من شعور بجوهرها وبرسالتها ، فقد زلزلتها الأزمات الاقتصادية ، وقوضت أساسها ، وجعلتها تتآكل ، محدثة بها صدوعاً ، ومزلق ، ومساقط انهيار باطنى ؛ ففي بعض البلاد تبقى قائمة شبيهة بوجه بناء دمر داخله بقذيفة ، وفي بلاد أخرى تداعت أجزاء ، وذابت في طبقة العمال . ولم يعد استطاع تعريفها ، لا بتملك الثروات التي يطرد نقصها من يديها كل يوم ، ولا بالسلطة السياسية التي تتقاسمها في كل مكان تقريباً مع رجال جدد خارجين مباشرة من طبقة العمال ؛ وهي التي اتخذت اليوم مظهراً لزعماً لاشكل له ، هو خاصة الطبقات المظلومة قبل أن تكون على وعى بحالتها . وفي فرنسا يقف المرء على أنها متأخرة خمسين عاماً في الآلات الصناعية وتنظيم الصناعات الكبيرة ؛ ومن ثم أزمة التناسل التي هي علامة أكيدة على سيرنا القهقري . ثم إن السوق السوداء والاحتلال نقلاً أربعين في المائة من ثروتها إلى أيدى برجوازية جديدة ليست لها تقاليد البرجوازية القديمة ولا مبادئها ولا غاياتها . والبرجوازية الأوروبية مفلسة ، ولكنها كذلك جائرة ، ولهذا تحكم لآجال قصيرة وبطرق ضعيفة . وفي إيطاليا تحبط هي حركة العمال ، لأنها تعتمد على اتحاد الكنيسة مع البؤس ؛ وفي أماكن أخرى تبدو لاغنى عنها لأنها تزود الدولة بالمناهج الصناعية والهيئة الإدارية ، وفي أماكن أخرى كذلك تحكم عن طريق التفريق ، هذا إلى أنه قد انتهى عهد الثورات الوطنية بخاصة : فالأحزاب الثورية لا تريد أن تقلب هذا الهيكل النخر ، بل إنهم ليبذلون وسعهم لتجنب انهياره ، إذ أن أول تصدع فيه إيذان بتدخل أجنبي ، وربما يكون إيذاناً بصراع عالمي لم تستعد له روسيا بعد . ولأن البرجوازية موضع كل الرجاءات ، ومدفوعة بحقن الإثارة من أمريكا والكنيسة ، بل ومن روسيا أيضاً ، ورهينة يحفظها القلب في دورها السياسي ، لذلك لا تستطيع أن تحتفظ بسلطتها السياسية ولا أن تفقدها دون هون من قوى أجنبية ، فهي « الرجل المريض » في أوروبا المعاصرة ، وقد يدوم احتضارها طويلاً .

ونتيجة لهذا أنهار مذهبها ؛ فقد كانت تبرر الملكية بالعمل ، كما تبررها بهذا الاختلاط

البطئ الذى ينشر فى نفس الملاك خصائص الأشياء المملوكة ، وكانت ترى أن تملك الثروات مزية ، وأنه ألطف تثقيف ذاتى . ولكن الملكية تصبح رمزية وجماعية فلم يعد المرء يمتلك الأشياء ، بل علامتها أو علامة علاماتها . والمحاكاة بأن « العمل بحسب القيمة » ، أو بأن المدينة قائمة على التمتع ، قد أصبحت داحضة . وبدافع من البغض للتجمعات الاحتكارية الكبرى وتأنيب الضمير الذى تولده الملكية المجردة مال كثيرون نحو الفاشية ؛ تمنوا الفاشية فأتت ، وأحلت - محل التجمعات الاحتكارية الكبرى - الاقتصاد الموجه ، ثم اختفت وبقى الاقتصاد الموجه ؛ ولم يكسب البرجوازيين من ذلك شيئاً . فإذا ظلوا مالكين بعد ، ففي غلظة وبدون مسرة . ويوشك أن يحملهم الإعياء على أن يعدوا الثروة حالة واقعة لا يمكن تبريرها ، فقد فقدوا عقيدتهم . ولم يعودوا كذلك يحتفظون بكثير من الثقة فى هذا النظام الديمقراطى الذى تمثلت فيه - من قبل - كبرياؤهم ، والذى انماح لأول رجفة ؛ ولكن بما أن الاشتراكية الوطنية قد انهارت بدورها فى اللحظة التى أرادوا أن ينضموا إليها . فلم يعودوا يعتقدون لافى الجمهورية ولا فى الدكتاتورية ، بل ولا فى التقديم ، فقد كان هذا الاعتقاد حسناً حين كانت طبقتهم تصعد ، أما الآن ، وهى تنحدر ، فلم تعد لهم حاجة إليه ، بل لمبعث كرب لهم حين يفكرون أن دعم هذا التقدم سيحققه رجال آخرون وطبقات أخرى . ولم يوفر لهم عملهم اتصالاً مباشراً بالمادة أكثر من ذى قبل ، ولكن الحارين جعلاهم يكتشفون الجهد والدم والدموع والعنف والشر . ولم تدمر القذائف مصانعهم فحسب ، ولكنها أحدثت صدوعاً فى مثالياتهم . وكانت النفعية هى فلسفة التوفير ، وقد فقدت كل معنى حين فسد التوفير بالتضخم المالى وبتهديد الإفلاس . يقول « هيدجر » مامعناه : « يكشف العالم عن ذات نفسه من خلف أفق الآلات المختلفة » . حين تستخدم آلة ، فإنها تستخدمها لإحداث شئ من التغيير الذى هو أيضاً وسيلة للحصول على تغيير آخر أكثر أهمية ، وهكذا على التابع . وهكذا ترتبط أنت بسلسلة من الوسائل والغايات تستعصى عليك نهاياتها ، وتفترط فى استغراقك فى تفاصيل عملك ، حتى ليصرفك ذلك عن التساؤل عن غايته الأخيرة . فلتتكسر الآلة ، كى يتوقف العمل ، وتثبت أمام عينيك سلسلة الوسائل والغايات كاملة . وهكذا شأن البرجوازي ، فأدواته مختلفة ، فهو يرى تلك السلسلة ، ويعرف أن غاياته لاقيمة لها ؛ وطالما كان يعتقد فى تلك الغايات دون أن يراها . وحينما كان يشتغل منكباً على عمله ، منصرفاً إلى أقرب حلقات السلسلة إليه ، كانت هذه الغايات تبرره ؛ أما الآن وقد أصبحت تتحدى نظراته ، فهو يكشف أنه لا مبرر له ؛ ويكشف العالم كله عن ذات نفسه . كما يكشف هو عن قطيعته فى العالم ، فيتولد القلق [١٨] . ويتولد العار كذلك ؛ فمن الحللى - حتى لدى من يحكمون على

البرجوازية باسم مبادئها الخاصة - أنها خانت ثلاث مرات : في ميونخ ، وفي مايو عام ١٩٤٠ ، وفي عهد حكومة فيشي . ومن المؤكد أنها تداركت من أخطائها ، فكثير ممن تحزبوا لحكومة فيشي في أول عهدها صاروا أعضاء في حركة المقاومة منذ عام ١٩٤٢ ، ففهموا أن عليهم أن يجاهدوا ضد المحتل باسم الوطنية البرجوازية ، وضد النازية باسم الديمقراطية البرجوازية . حقاً تردد الحزب الشيوعي أكثر من عام ، وحقاً ترددت الكنيسة حتى حقق التحرر ؛ ولكنها كليهما له من القوة والواحدة وقواعد السلوك ما يكفل له أن يطالب تابعيه بنسيان الأخطاء الماضية حين يريد منهم ذلك . ولكن البرجوازية لم تنس شيئاً ، ولا تزال تحتفظ بالجرح الذي أحدثه بها واحد من أبنائها^(١) كانت به أكثر اعتزازاً ؛ وحين حكمت على بيتان بالسجن المؤبد ، بدا لها أنها هي نفسها التي أحكمت عليها المغاليق : وحق لها أن تتمثل بكلمة « بول شاك »^(٢) - وهو ضابط كاثوليكي برجوازي ، أطاعة عمياء أوامر مارشال فرنسي كاثوليكي برجوازي ، فقدم للمحاكمة أمام محكمة برجوازية ، في عهد حكومة قائد كاثوليكي برجوازي - حين كان يردد بلا انقطاع مذهولاً من هذه الخدعة الماهرة : « لا أفهم شيئاً » . وبعد أن تمزقت البرجوازية ، وكانت بلا مستقبل وبلا ضمان وبلا مبرر ، وبعد أن صارت - موضوعياً - « الرجل المريض » ، دخلت في دور الضمير البائس . وضل كثيراً من أعضائها . وترجعوا بين الغضب والخوف ، وهما نوعان من الهرب ؛ ويحاول خيرة أعضائها أن يظلوا يدافعون ؛ فإذا لم يكن دفاعهم عن أموالهم التي غالباً ماتلاشت تلاشي الدخان ، فقد كان على الأقل دفاعاً عن الانتصارات البرجوازية الحقيقية : من عالمية القوانين ، وحرية التعبير ، وضمان حرية الفرد . وأولئك هم الذين يؤلفون جمهورنا الوحيد . وبقرائهم الكتب القديمة ، فهموا أن الأدب ، في جوهره ، كان ينضم إلى صفوف الحريات الديمقراطية . فهم يتوجهون إليه ، متوسلين إليه أن يمددهم بأسباب الحياة والأمل ، ويمذهب فكري جديد . ومنذ القرن الثامن عشر ، ربما لم يرج قط من الكاتب بقدر ما يرجي منه اليوم .

وليس لدينا شيء نقوله لهم . فهم ينتمون - على الرغم منهم - إلى طبقة الاضطهاد . وربما كانوا ضحايا ، وضحايا بريئة ، ولكنهم برغم ذلك طغاة أيضاً وآثمون . وكل ما نستطيع أن نفعله أن نعكس في مرايا ضميرهم البائس ، وبذا نتعجل قليلاً تفكك مبادئهم . وأمامنا هذا الواجب المجهد من لومهم على أخطائهم حين تصير لعنات . وقد عرفنا

(١) يقصد المؤلف في ذلك كله المارشال بيتان ، وسبق أن عرفنا به .

(٢) Paul Chack .

القلق البرجوازي ، لأننا نحن برجوازيون ، وقد حملنا نفساً ممزقة ، ولكن مادامت خاصة الشعور البائس هي إرادة التخلص من حالة البؤس ، فلن نستطيع أن نظل هادئين في قلب طبقتنا ، وبما أنه لم يعد ممكناً لنا أن نخرج بخفقة من جناح ، باتخاذنا مظاهر الأرستقراطية الطفيلية ، إذن ، علينا أن نكون حفاري لحودها ، حتى لو استهدفنا لخطر دفن أنفسنا معها .

ونحن بسبيل التوجه إلى طبقة العمال التي يمكن أن تؤلف اليوم للكاتب جمهوره الثائر ، على نحو ما فعلت برجوازية عام ١٧٨٠ . وهي - بعدئذ - جمهور إمكاني ، ولكنه مائل مثلاً غربياً . فعامل عام ١٩٤٧ ذو ثقافة اجتماعية ومهنية ، ويقرأ صحف الفنون الصناعية والصحف النقابية والسياسية ، وقد صار على وعى بنفسه وبوصفه في العالم ، ويمكن أن يعلمنا كثيراً مما لديه ، وقد عاش كل مغامرات عصرنا في موسكو وبودابست وميونخ ومدريد وستالينجراد ، وفي حركة المقاومين ؛ وفي اللحظة التي فيها نكشف - في فن الكتابة - الحرية بمظهرها من سلبية ومن تجاوز خالق . يبحث هو عن تحرير نفسه . وفي الوقت ، عن تحرير كل الناس من الاضطهاد تحريراً أدياً . ولأنه مضطهد ، فإن الأدب - بوصفه سلبية - يستطيع أن يعكس له موضوع غضبه في الصور الأدبية ؛ ولأنه منتج واثق ، فهو أصلح موضوع لأدب العمل . ويربطنا به واجب الجدال والبناء . وينادي بحق صنع التاريخ في اللحظة التي نكتشف فيها إحساسنا التاريخي نعم لم نألف - بعد - لهجته وكذلك لم يألف هو لهجتنا ولكننا نعرف سلفاً وسائل الوصول إليه : فعلينا - كما سألنا فيما بعد - أن نستحوذ على « أوساط الناس » ، وليس هذا صعباً كل الصعوبة . ونعرف كذلك أن العامل يجادل ، في روسيا ، مع الكاتب نفسه ، وأن هناك بين الجمهور والمؤلف ظهرت علاقة جديدة ليست بالتوقع السلبي الأنثوي ، وليست بنقد الكاتب المتخصص لا أعتقد في « رسالة » لطبقة العمال ، ولا في أنها تتمتع بفضل على غيرها في حالتها ، فهي مؤلفة من رجال عادلين وجائرين ، ويمكن أن يضلوا ، وغالباً ما يخذعون . ولكن لا يصح أن نتردد في القول بأن مصير الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة .

وللأسف ، يفصلنا في بلدنا ستار حديدي من هؤلاء الناس الذين يجب أن نتحدث إليهم : فلن يسمعوا كلمة مما نقوله لهم . فأكثرية طبقة متسرلة بشعار من حزبه الوحيد ، ومحاصرة بدعاية تعزلها ، فهي لذلك تؤلف جماعة مقفلة لا أبواب لها ولا نوافذ وليس لها إلا مدخل واحد ضيق هو الحزب الشيوعي . فهل من المرغوب فيه أن يلتزم به الكاتب ؟ ولو

أنه فعل عن ذلك اقتناع وطني ، ثم عن ضجر من الأدب لكان حسناً . فقد اختار . ولكن هل يمكن أن يصير شيوعياً ويظل كاتباً ؟ .

ينظم الحزب الشيوعي سياسته على نمط سياسة روسيا لأن في تلك البلاد وحدها يصادف المرء الصورة التقريبية لنظام اشتراكي . ولكن إذا كان حقاً أن روسيا بدأت الثورة الاجتماعية ، فمن الحق كذلك أنها لم تتمها . فتأخر صناعتها ، ونقص الهيئات المشرفة على تنظيمها ، وقلة ثقافة سواد الشعب بها ، منعتها من أن تحقق وحدها الاشتراكية ، بل منعتها من فرضها الاشتراكية على بلاد أخرى بحكم عدوى المثال . ولو كانت الحركة الثورية التي بدأت في موسكو قد استطاعت من أراض جديدة . وبما أنها انحصرت في حدود روسيا السوفيتية ، فقد جمدت في وطنية دفاعية محافظة ، إذا كان عليها أن تحتفظ بالنتائج التي حصلت عليها مهما يكن الثمن . وفي اللحظة التي صارت فيها روسيا « مكة » الطبقات العاملة ، شهدت روسيا بأنه استحال عليها تحمل تبعه رسالتها التاريخية أو جحودها ؛ فكان عليها أن تنطوي على نفسها وأن تجتهد في خلق هيئة كافية للأشراف على نظمها ، وأن تستدرك تأخرها الصناعي ، وأن تدوم ، بوساطة استبدادي اتخذ شكل ثورة معوقة : وبما أن الأحزاب الأوروبية - التي تنتمي إليها والتي كانت تمهد لسيطرة الطبقة العاملة - لم تكن في أي مكان ، من القوة بحيث تنتقل إلى الهجوم ، فقد كان على روسيا أن تستخدمها حصوناً أمامية للدفاع عنها . ولكن بما أن هذه الأحزاب لم تكن تستطيع أن تخدمها لدى الجماهير إلا بالقيام بسياسة ثورية ، وبما أن روسيا لم تفقد قط الأمل في أن تكون على رأس طبقة العمال الأوروبية متى بدأت الظروف يوماً ما أكثر ملاءمة ، فقد تركت لهم علمهم الأحمر وعقيدتهم . وهكذا انخرقت قوى الثورة العالمية ، كي تقوم بخدمة التدعيم لثورة معطلة . هذا إلى أن علينا أن نعترف بأن الحزب الشيوعي - مادام قد اعتقد عن طيب نية أن في إمكانه ، ولو بعد أمد طويل ، أن يظفر بالسلطة بأشهار العصيان ، ومادام يعمل لحسابه على إضعاف البرجوازية ، وتكوين نواة الحزب الاشتراكي - قد مارس ، على النظم الرأسمالية وأوضاعها ، نوعاً من النقد السلبي الذي يحتفظ بمظاهر الحرية . وقبل عام ١٩٣٩ كان كل شيء في خدمته ، من منشورات ورسائل هجاء ، وقصص سوداء ، وأعمال عنف سيربالية ، وهي شواهد كثيرة واضحة على طرقنا الاستعمارية . ومنذ عام ١٩٤٤ أصبح كل شيء خطيراً ، وأصبح الموقف بسيطاً بانزلاق أوروبا في هوة الهزيمة . فلم يبق قائماً سوى سلطتين : روسيا والولايات المتحدة ، وكلتاها مخيفة للأخرى . ومن الخوف يتولد الغضب ، كما هو معروف ؛ وعن الغضب تنتج الضربات . وحيث إن روسيا هي الأقل

قوة ، فهي حديثة عهد بالخروج من حرب ظلت تخشاها منذ عشرين عاماً ، لذلك لا يزال يلزمها التمهّل ، وأن تستأنف من جديد سباقها إلى التسلح ، وأن تشدد دكتاتوريتها في الداخل ، وأن تستوثق في الخارج من حلفائها وأتباعها وأوضاعها .

وتحولت الخطط الثورية إلى خطط سياسية . وكان يجب عليها أن تدخل أوروبا في مغامراتها . إذن ، عليها تهدئة البرجوازية ، وإنامتها بالخرافات ، ومنعها أن يرمى بها الذعر في الحزب الأنجلوساكسوني . وقد مضى الزمن الذي كانت صحيفة «الإنسانية»^(١) يمكنها فيه أن تكتب : « يجب أن يفزع كل برجوازي حين يلتقي بعامل » . لم يكن الشيوعيون في أوروبا يوماً ما أقوى مما كانوا في ذلك الوقت ، على أن فرص الثورة في الوقت لم تكن قط أقل احتمالاً . ولو كان الحزب قد فكر في بعض الأماكن في الاستيلاء على السلطة بالقوة ، لفضى على محاولته في مهدها ، إذ أن لدى الأنجلوساكسونيين مائة وسيلة للقضاء عليها ، حتى دون لجوء منهم إلى السلاح ، ولم يكن السوفيتيون لينظروا إلى تلك المحاولة بعين الرضا . لأنه لو نجح هذا التمرد في مكان ما بالصدفة لكان قد أعشب به المكان دون أن ينتشر . وأخيراً لو انتشر هذا العصيان بالعدوى بمعجزة من المعجزات ، لكان فرصة لقيام حرب ثالثة عالمية . إذن ، لم يعد تملك طبقة العمال للسلطة هو الذي يمهد له الشيوعيون في أوطانهم ، بل كانوا يمهدون للحرب ، وحدها فإذا انتصرت روسيا لبسطت نظامها على أوروبا ، فتسقط الأمم كالتمر الناضج ، ولو هزمت لانتهى أمرها وأمر الأحزاب الشيوعية . فكانت سياسة الحزب الشيوعي هي طمأنة البرجوازية دون فقد ثقة الجماهير ، والسماح لتلك البرجوازية بالحكم مع الاحتفاظ بمظهر الصولة للهجوم ، وشغل المناصب المفروضة دون تورط في مفاسدها . ما بين عام ١٩٣٩ وعام ١٩٤٠ كنا شهوداً وضحايا لبلى الحرب المتعفن ، وهانحن أولاء الآن نشهد البلى ولتعضن لموقف ثوري .

ولو سأل الآن عما إذا كان على الكاتب أن يتقرب بخدماته إلى الحزب الشيوعي كي يتوصل إلى الجماهير ، فإني أجيب : كلا ؛ فسياسة ستالين الشيوعية تتنافى والممارسة الشريفة لمهنة الأدب . فالحزب الذي يشرع في الثورة يجب ألا يكون لديه ما يفقده ، في حين لدى الحزب الشيوعي شيء يجب أن يفقده وشيء آخر يجب أن يربح ؛ وبما أن غايته المباشرة لا يمكن أن تكون - بعد - هي تثبيت دكتاتورية طبقة العمال بالقوة ، ولكن هي حماية روسيا في الخطر ، لذلك يظهر لنا اليوم في مظهر غامض فيينا هو تقدمي وثوري في قضيته وفي غاياته المصرح بها ، إذ هو محافظ في وسائله ، يقبّس - حتى قبل أن يظفر بالسلطة -

(١) L'Humanité من صحف الحزب الشيوعي الفرنسي .

أسلوب تفكير أولئك الذين وصلوا إلى السلطة منذ زمن طويل ، ويقتبس حججهم ومكائدهم حين يشعرون أن السلطة تفلت منهم ، ويريدون أن يثبتوا فيها . وهناك وجه شبه - ليس هو الموهبة - بين « جوزيف^(١) دي ميستر » والسيد جارودواي^(٢) . وبصفة أعم ، حسبنا تقلب صفحات مكتوب شيوعي ، لفتح منه ، بالصدفة ، مائة وسيلة من الوسائل المحافظة ، فهم يكرهون الناس - على الاعتقاد - بالترار والتخويف والوعيد المقنع ، وبالقوة المستهينة بكل إثبات ، وبإشارات ملغزة إلى براهين لا يدلون بها ، ظاهرين بمظهر المقنع اقتناعاً بلغ من الكمال والجلال درجة ارتفع بها فجأة عن كل جدال ، فهو اقتناع يسحر ، وينتهي إلى أن يصير معدياً . وهم لا يجيبون الخصم أبداً ، ولكنهم يهونون من قدره : فهو من رجال الشرطة ، أو من المخابرات أو فاشي . أما الحجج فلا يدلون بها أبداً ، لأنها مرعبة ، وتدين كثرة غالبية من الناس . فإذا ألححت عليهم لمعرفة أجابوك بأن تقف عند هذا الحد ، وأن تعتقد في الاتهام بمجرد القول به ، قائلين : « لا تكرهنا على إظهار البراهين ، لئلا تنضج بناها » . وبالاختصار : يسلك المفكر الشيوعي مسلك هيئة أركان الحرب التي أدانت « دريفوس »^(٣) بناء على مستندات سرية . وطبعاً يعود هذا

(١) و (٢) واضح أن السيد جارودواي M. Garauday من كتاب الشيوعية المعاصرين ، أما جوزيف دي ميستر Joseph de Maistre (١٧٥٣ - ١٨٢١) فهو فيلسوف وكاتب أخلاقي مسيحي اشتهر باتجاهه المحافظ الجامد في محافظته . ففي عام ١٧٩٣ رفض أن يقسم بيمين الولاء للجمهورية الفرنسية وهرب إلى سويسرا . وقد دافع عن الكاثوليكية ضد الفلسفة ، وكان يعارض تقدم العلوم الطبيعية ، كما دافع عن الملكية المطلقة التي يجب أن تطاع وليس عليها واجب سوى الخضوع لسلطان الكنيسة ، ويرى عصمة الباب . ومن طرائف جموده في محافظته رسالة منه تتضمن تحذيراً لابنته من أن تكون متعلمة ماهرة في شيء ما ، يقول لها فيها : « ذات الدلال الزواج أيسر لها من العالة ، لأنه لكي يتزوج المرء عالة يجب أن يكون لا كبرياء عنده ، وهذا أمر نادر جداً ، في حين أنه لكي يتزوج ذات دلال يجب أن يكون مجنوناً ، وهذا أمر مألوف جداً .. » .

(٣) إشارة إلى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهي قصة ضابط يهودي في الجيش الفرنسي اسمه « دريفوس » ، اتهم ظلماً عام ١٨٩٤ بإفشاء أسرار حربية فرنسية للجيش الألماني . وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتلفيقها الرجعيون ، ولم يكن للاتهام أي أساس ، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليه بالنفي طول الحياة ، دون أن تقدم أسانيد الاتهام إلى المتهم ولا إلى دفاعه . وكان الاستهتار الذي ساد المحاكمة سبباً في موجة سخط في فرنسا تحول إلى صراع بين معسكرين : التقدمي والرجعي ، ولم تلبث موجة السخط أن عمت أوروبا ثم العالم على أثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولاً . وفيها نشر إميل زولا مقاله الشهيرة : « إني أتهم » ، دفاعاً عن دريفوس ، وكانت المقالة هجوماً عنيفاً على الحزب الحاكم في فرنسا وعلى قوى الرجعية معاً . وقدم إميل زولا للمحاكمة ، ولكن محاكمته أثبتت زيف القضية . وعلى الأثر استدعى دريفوس من منفاه ، وأعيدت محاكمته ، واضطر رئيس الجمهورية الفرنسية أن يصدر عفواً شاملاً عنه . وقد وصف زولا القضية في قصة له عنوانها : « الحقيقة » ، كما تحدث عنها أناتول فرانس ، ومارسيل بروست في المجلدات الأولى من قصصه التي عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » ، وآخرون من كبار الكتاب يطول المقال بذكرهم .

المفكر إلى مانوية^(١) الراجعيين ، ولكن بتقسيمه العالم حسب مبادئ أخرى . فالذى يتبع « تروتزكى » فى نظر واحد من أتباع ستالين شبيه باليهودى فى نظر « مورا »^(٢) فى تقمصه للشر ، فما يصدر عنه هو بالضرورة سئى ، ومن جهة أخرى تستخدم حيازة بعض الألقاب لتبرير الحالة . قارن هذه الجملة من كلام « جوزيف دى ميستر » « المرأة المتزوجة عفة بالضرورة » ، بهذه الجملة لمراسل جريدة « العمل »^(٣) : « الشيوعى هو دائماً بطل عصرنا » . وليكن فى الحزب الشيوعى أبطال ، وأنا أول من يعترف بذلك ؛ ولكن ماذا ؟ ألا يوجد شئ من الضعف لدى المرأة المتزوجة ؟ « كلا ؛ مادامت قد تزوجت أمام الله » ؛ أو يكفى الدخول فى الحزب لكى يصير المرء بطلاً ؟ « نعم ؛ لأن الحزب الشيوعى هو حزب الأبطال » . وما الحال لو ذكروا لك اسم شيوعى ضعيف أحياناً ؟ (ذلك أنه لن يكون شيوعياً حقاً) !!

كان على المرء فى القرن التاسع عشر أن يقدم كثيراً من أنواع الضمان ، وأن يحيا حياة القدوة ، كى يتطهر من خطيئة الكتابة فى نظر البرجوازيين ؛ لأن الأدب فى جوهره زندقة . ولم يتغير الموقف الآن إلا فى الشيوعيين - أى أصحاب الكفايات الممثلين لطبقة العمال - هم الذين يعدون الكاتب ظليماً . والمفكر الشيوعى ، حتى لو كان غير ملوم فى عاداته وتقاليده ، يحمل فى نفسه هذه الأصلية : أنه دخل الحزب « عن حرية » ؛ وأن الذى قاده إلى اتخاذ هذا القرار هو قراءته الواعية لكتاب « رأس المال » وفحصه الموقف التاريخى الناقد ، وإحساسه الحاد بالعدالة ، وكرمه ، وتذوقه للتضامن : وكل هذا دليل على استقلال ذى رائحة كريهة . فقد دخل الحزب باختياره الحر ، إذن يمكن أن يخرج [١٩] منه . وقد دخله بسبب نقده لسياسة الطبقة التى نشأ فيها ، إذن يمكنه أن ينقد سياسة الممثلين للطبقة التى اختارها . وهكذا ، فى نفس العمل الذى افتتح به حياة جديدة ، توجد لعنة يرزح تحت عبئها طول حياته . ومنذ اللحظة التى دان فيها بهذا الحزب ، بدأت ، بالنسبة له ، دعوى طويلة . بتلك التى وصفها لنا « كافكا » حيث القضاة مجهولون ، والملفات سرية ، وحيث

(١) أى يرجع العالم إلى الخير المحض المتمثل فى أتباعه ، أو الشر المحض ، ولكن ذلك عند المانويين يرجع إلى صراع إله الخير مع إله الشر .

(٢) Charles Maurras (١٨٦٨ - ١٩٥٢) شاعر وناقد فى صدر حياته ، ثم سياسى رجعى متعصب فيما بعد ، من أنصار الملكية وخاصة بعد قضية دريفوس ، قبض عليه عام ١٩٤٤ ، وحكم عليه بالأشغال فى السجن مدى الحياة عام ١٩٤٥ ، وأطلق سراحه لأسباب صحية قبيل موته بقليل .

(٣) L'Action Francais جريدة فرنسية أسست عام ١٨٩٩ ، وكان من كتابها شارل مورا السابق الذكر ، وظلت حتى عام ١٩٤٤ ، وفى أواخر أعدادها كانت تناصر بيتان فى قبوله الحكم أيام الاحتلال .

الأحكام الفاصلة وحدها هي أحكام الإدانة . وليس القصد أن موجهى التهمة إليه - غير المرئيين - يقومون بما تقوم به العدالة ، عادة ، من إقامة الدليل على جرمه ، بل عليه هو أن يبرهن على براءته . وبما أن كل مايكتبه يمكن أن يحسب ضده ، كما يعلم هو هذا فلكل كتاب من كتبه ذلك الطابع الغامض من كونه نداء عاماً باسم الحزب الشيوعى ، وفى الوقت نفسه دفاعاً سرياً عن قضيته الخاصة . فكل ما يبدو - فى الخارج لدى القراء - سلسلة توكيدات فاصلة ، يظهر - فى داخل الحزب ، وفى أعين القضاة - محاولة هينة خرقاء للتبرير الذاتى ^(١) . وحين يظهر أمامنا ألمع وأكثر نفوذاً ، ربما يكون آنذاك هو الأعظم إثماً . وأحياناً يبدو لنا - وقد يعتقد هو أيضاً - أنه ارتقى فى سلم درجات الحزب ، فأصبح الناطق بلسانه ، ولكن هذه محنة أو خدعة : إذ أن هذه الدرجات مزورة ، فبينما يعتقد أنه فى الأعلى إذا به باق على الأرض . وقرأ مائة مرة ما كتبه ، فلن تستطيع أبداً أن تفصل فى أهميتها الحقيقية : فحين كان « نيزان » مكلفاً بالتعليق على السياسة الخارجية فى « جريدة المساء » ^(٢) ، فحاول جاهداً - عن طيب نية - يبرهن على أن فرصتنا الوحيدة للنجاة كانت تنحصر فى عقد معاهدة فرنسية - روسية ، كان قضاته السريون على علم سابق بحادثات « ريبنتروب » مع « مولوتوف » . فإذ فكر فى خلوصه من تبعه القضية بطاعته طاعة الجيفة فهو مخدوع . فمطلوب منه أن يكون ذا تفكير لاذع وصفاء ذهن وابتكار . ولكن فى نفس الوقت الذى يطالب فيه بهذه الفضائل ، هو معتدى عليها بها ، لأنها فى نفسها ميول نحو الجريمة ، فكيف يقوم بنصيبه من التفكير الناقد ؟ وهكذا تكون الخطيئة فيه مثل الدود فى الفاكهة . ولا يستطيع أن يعجب قراءه ، ولا قضاته ، ولا نفسه . فليس هو فى نظر جميع الناس ، بل وفى نظر نفسه ، إلا ذاتية آتمة تشوه المعرفة حين تعكسها فى مياهاها العكرة . ولكن هذا التشويه يمكن استخدامه . فيما أن القراء لا يميزون ما هو صادر عن المؤلف مما يميله عليه « التقدم التاريخى » ، فسيكون من الممكن دائماً مناقضته . ومفهوم أنه يدنس يديه فى عمله ، وبما أن رسالته هى التعبير عن سياسة الحزب الشيوعى يوماً بيوم ، فإن مقالاته تظل كذلك ، فى حين تغيرت تلك السياسة منذ وقت طويل ، وإلى هذه المقالات يرجع خصوم مذهب ستالين السياسى ، حين يريدون أن يظهروا مواطن التناقض وسرعة التحول فيها ، وبذا لا يكون الكاتب موضع الظن الآث وكفى ، بل يتحمل كل أخطاء الماضى ، إذ يظل اسمه مرتبطاً بكل أخطاء الحزب ، ويكون كبش الفداء لكل أنواع التطهير السياسية .

. L'auto-Justification (١)

. Ce Soir (٢)

وعلى الرغم من ذلك ليس محالاً عليه أن يقاوم طويلاً ، إذا عرف كيف يقبض بزمام صفاته الخلقية ، ويجتذب إليه الزمام كلما استهدفت تلك الصفات لخطر الذهاب به إلى بعيد . وعليه ، مع ذلك ، ألا يلجأ إلى الإسفاف ، آفة ذات خطر كخطر الإرادة الخيرة ، وليعرف كيف يغمض عينيه ، وليرى مالا تصح رؤيته ، وليس نسياناً كافياً مارأى ، فلا يكتب عنه أبداً ، في حين يظل مستحضراً له استحضاراً كافياً ليستطيع تجنب رؤيته مستقبلاً ، وليذهب في نقده بعيداً ليحدد النقطة التي يناسبه أن يقف بنقده عندها ، أى ليتجاوز هذه النقطة ليستطيع ، مستقبلاً ، أن يتجنب فتنة تجاوزها ، ولكن ليعرف كيف يتخلى عن النقد الموجه إلى المستقبل ، وأن يضعه بين قوسين^(١) ، وأن يعد نتائجه غير ذات قيمة ، وبالجملة : عليه أن يعد دائماً أن الفكر قد انتهى ، وأنه محصور في كل مكان بحدود سحرية ، وبضباب ، مثل هؤلاء البدائين الذين يستطيعون أن يحسبوا حتى عشرين ، محرومين حرماناً لا يفهم سره من الذهاب في العد إلى أبعد من ذلك : وهذا الضباب المصطنع - الذى يظل دائماً على استعداد لأن ينشره بين نفسه وبين المسائل الواضحة الوعرة المسلك - نسميه نحن بكل بساطة : سوء النية . وليس هذا - بعد - بكاف : فليتجنب الإفراط في الحديث عن العقائد ، فإنه لا يجعل عرضها بجلاء في وضع النور : فكتب ماركس مث توراة الكاثوليكين خطرة على من يتعرض لها بدون مرشد موجه للضمير . وفي كل خلية واحد من هؤلاء المرشدين يجب أن يفتحه فيما يعرض له من شكوك ووساوس . وعليه كذلك ألا يعرض ، في القصص أو على المسرح ، كثيراً من شخصيات الشيوعيين فلو كانوا ذوى نقائص لتعرضوا لخطر ألا يروقوا ، وهم مثار ضيق إذا كانوا كاملين . ولا ترجو سياسة « ستالين » أبداً أن ترى صورتها من جديد في الأدب ، لأنها تعلم أن الصورة هي سلفاً مجادلة . وسبيل الخلاص من ذلك هي وصف « البطل الدائم » وصفاً جانبياً حائلاً ، باظهاره في آخر القصة لاستخلاص مغزاها ، أو بالايحاء بحضوره في كل موضع منها ، ولكن بدون أن يظهر ، كما فعل - من قبل - « ألفونس دوديه » بفتاه الأزل^(٢) . وتجنب الإهابة بالثورة الفرنسية وذكرها ، هذا بمثابة حدث تاريخي ولم تكن

(١) لهذا التعبير الفلسفى ، انظر هامش ص ١٢٦ .

(٢) L,Arlésienne أو فتاة الأزل ؛ والأزل Arles تقع على مصب نهر الرون وقناة الأزل في فرنسا ، وفتاة الأزل عنوان مسرحية لألفونس دوديه (١٨٤٠ - ١٨٩٧) وقد استخرجها مؤلفها عام ١٨٧٢ من حكاية من حكاياته الأخرى التى عنوانها : « رسائل من طاحونتى » . وفى المسرحية أن « فريديرى » يحب فتاة الأزل - ولكنها لا تظهر أبداً على المسرح - ويطلبها للزواج ، ولكن سائساً للخيل يبين إنها خليلته ، فيأس فريديرى ، ويرفض فى قسوة لحب « فيفيت » له ، ويعيش وسط الحقول ، وتحاول أمه أن تسترضيه بإيواء الفتاة الساقطة =

طبقة العمال في أوروبا أحسن حظاً من البرجوازية في التحكم في مصيرها : إذ يكتب التاريخ في مكان آخر . ويجب صرفه قليلاً قليلاً عما تعودت من أحلام قديمة ، ليستبدل في رفق بتفكيره في التمرد تفكيره في الحرب . فإذا امتثل الكاتب لكل هذه الوصايا ، فهو على ذلك غير محبوب . فهو فم مستهلك غير مفيد ، ولا يشتغل بيديه ، ويعلم هو هذا ، ويكابد منه مركب نقص ، حتى يكاد يعتريه العار من مهنته ويبدى من الحماسة في انحنائه أمام العمال بقدر ما كان يبدي « جول لوميتز » - حوالي عام ١٩٠٠ . بانحنائه أمام القواد .

وفي هذا الوقت جف الماركسي على ساقه دون أن يمس . فحين أعوزه اختلاف وجهات النظر في داخله ، هبط عن مكانته ليتحول إلى جبرية حماقة . لقد قال مائة مرة « ماركس » و« إنجلز » و« لينين » إن شرح الشيء بأسبابه يجب أن ينحلي مكانه للتقدم الديالكتي ، ولكن الديالكتية ليست طبيعة كي توضع في صيغ متحجرة ، مثل صيغ كتب التعليم المسيحي . وهم يذيعون في كل مكان نزعة^(١) وضعيفة بدائية ، ويفهمون التاريخ على أنه وضع سلسلة سببية متوالية الحلقات بعضها بجانب بعض ، وقيل الحرب ، اضطر آخر مفكر من كبار المفكرين الشيوعيين في فرنسا ، وهو « بوليتزر » Politzer ، إلى أن يلحن أن « المخ يفرز الفكرة » كما تفرز غدة من غدد الجسم الكبيرة الداخلية « هرموناتها » ، واليوم حين يريد المفكر الشيوعي تفسير التاريخ أو أنواع السلوك الإنساني ، يستعير من مذهب الفكر البرجوازي علم نفس يقول بحتمية الظواهر النفسية ومؤسس على قانون المنفعة والآلية^(٢) .

ولكن ثم ما هو شر من هذا : فتزعة المحافظة لدى الحزب الشيوعي مصحوبة اليوم بنزعة انتهازية لها . فليس القصد حماية روسيا فحسب ، بل ومراعاة جانب البرجوازية . وإن يتحدثون بلغتها في الأسرة والوطن والدين والخلق ، وبما أنهم لم يتخلوا كذلك عن أنها كلها ، فهم يحاولون ضربها في ميدانها الخاص بها ، وذلك بالمزايدة في مبادئها . ونتيجة هذه الخطة هي الجمع بين نزعتين محافظتين تناقض كلتاها الأخرى : النزعة المدرسية المادية والنزعة الخلقية المسيحية . حقاً ليس من الصعب - مادام المرء يجيد عن المنطق - أن ينتقل

= عندها ، ولكنه سرعان ما يراجع نفسه على حديث أمه ، ويعتزم الزواج من فيفيت . وبعد قليل تستيقظ غيرته القديمة من السائس ، ويريد أن يبارزه ، فتحتال فيفيت لمنعه ، ولكنه يقع فريسة ليقظة حبه القديم فينتحر .

(١) Scientisme primaire يريد المؤلف بهذه التسمية أن يعيب الديالكتية المادية التي تفسر كل شيء تجريبياً عن طريق العلم ، وترجع إليه كل تقدم اجتماعي وتاريخي وخلقى ، وتلغى العقل إلا في وظيفته الوضعية التجريبية ، وتجعل البنية العليا مجرد انعكاس للبنية الدنيا في المجتمع ، راجع لهذه الديالكتية من وجهة النقد الأدبي ونقد المؤلف لها كتابي : النقد الأدبي الحديث .

(٢) انظر المرجع المشار إليه في الهامش السابق .

من إحداهما إلى الأخرى ، لأن كل واحدة منهما تفترض مسلكاً عاطفياً واحداً : فالقصد والانقباض على أوضاع مهددة ، ورفض النقاش ، وإخفاء الذعر وراء الغضب . ولكن ، إذا راعينا الدقة ، فعلى المفكر ، من حيث هو مفكر ، أن يستعمل كذلك المنطق . وإذن يطلب منه أن يستر أنواع التناقض بأساليب الشعوذة ؛ وعليه أن يبذل جهده في التوفيق بين مالا سبيل إلى التوفيق إليه من الأشياء ، وأن يجمع بالقوة بين أفكار يدفع بعضها بعضاً ، وأن يخفى مواضع اللحام بينها بطبقات براءة من أسلوب جميل ؛ دون أن يتحدث عن هذا الواجب الذى تقع عليه التبعة فيه منذ قليل : وهو سرقة تاريخ فرنسا من البرجوازية ، واستلحاق « فيريه »^(١) الكبير « و » بارا الصغير^(٢) و « سان فنسان دى پول »^(٣) و « ديكارت » مساكين أولئك المفكرون من الشيوعيين ، قد هربوا من المذهب الفكرى لطبقتهم التى نشأوا فيها ليجدوه فى طبقتهم التى اختاروها . وفى هذه المرة انتهى عهد الهزل ، فبالعمل والأسرة والوطن يجب أن يتغنوا . وإخال أن الأجدر بهم غالباً أن يشتها النهش ، ولكنهم فى سلاسل القيد : فهم قد تركوا لينبحوا على الأشباح أو على بعض الكتاب الذين ظلوا أحراراً لا يمثلون شيئاً .

سيدكرون لى أسماء مؤلفين كبار . هذا حق . وأعترف أنه كان لديهم بعض الموهبة . ولكن أمن الصدفة أنه لم يعد لديهم شئ منها ؟ وقد بينت فيما سبق أن العمل الفنى - الذى هو غاية مطلقة - كان يتعارض مع النفعية البرجوازية . أيتظنون أنه يمكن أن يتوافق مع النفعية الشيوعية ؟ فى حزب ثورى حقاً يجد العمل الأدبى البيئة المواتية لإزدهاره ، لأن تحرير الإنسان ، وسيطرة المجتمع الذى لا طبقات فيه ، كلاهما - مثل العمل الفنى - غاية مطلقة ومطالب غير مشروطة يستطيع العمل الفنى أن يعكسها فى مقاصده ، ولكن الحزب الشيوعى دخل اليوم فى دائرة الوسائل الجهنمية ، فعليه أن يستحوذ ويحافظ على أوضاع هى مفاتيح ، أى وسائل للحصول على وسائل . عندما تنأى الغايات ، وتمور الوسائل على

(١) Grand Ferrè فلاح من قرية ريفكور من إقليم « واز » بفرنسا ، مات عام ١٣٥٨ ، واشتهر بشجاعته الخارقة فى الحرب ضد إنجلترا ، وقد ظهرت شجاعته على الأخص فى الدفاع عن قصر لونجوى ، حيث أقيم له تمثال .

(٢) Bara (Joseph) (١٧٧٩ - ١٧٩٣) طفل فرنسى اشتهر ببطولته ، ساد فى سلاح الفرسان الجمهورى بقيادة الجنرال ديمار ، قبض عليه فى كمين ، فسقط قتيلاً برصاص الملكيين .

(٣) Saint Vincent de Paul (١٥٨١ - ١٦٦١) قسيس وقديس فرنسى مشهور بكرمه ومشروعاته

مدى النظر كأنها الصراصير . يصير العمل الفنى وسيلة بدوره ، ويدخل فى القيد . وتصبح غاياته ومبادئه خارجية بالنسبة له ، فهو محكوم عليه من الخارج ، فلا يتطلب - بعد - شيئاً . ويأخذ بخناق المرء أو بأحشائه ، ويحتفظ الكاتب بمظهر الموهبة ، أى فن العثور على كلمات براءة ، ولكن فى داخلها شئ ميت ، فقد تحول الأدب إلى دعاية [٢٠] وعلى الرغم من هذا ، فإن السيد « جاروداى » الداعية الشيوعى ، هو الذى يتهمنى بأنى لحاد . وأستطيع أن أرد إليه شتيمة ، ولكنى أفضل الاعتراف بأنى آثم : إذ لو كان لى فى الأمر سلطان ، لفضلت أن أدفن الأدب بيدي أنا على أن أجعله يخدم الغايات التى يستخدمه فيها ولكن ماذا ؟ فاللحادون قوم شرفاء ، نقاييون قطعاً ، وربما هم شيوعيون . وأفضل أن أكون لحاداً على أن أكون خادماً .

ومادمننا لا نزال أحرارا ، فلن نسعى إلى الانضمام لكلاب الحراسة فى الحزب الشيوعى ، فليس الأمر إلينا فى أن نكون ذوى موهبة « ولكن بما أنا اخترنا مهنة الكتابة . فكل منا مسئول عن الأدب ، والأمر إلينا فى أن يتردى أولاً يتردى فى هوة الاستلاب . وأحياناً يزعمون أن كتبنا تعكس صنوف تردد البرجوازية الصغيرة التى لم تفصل فى أمر اختيارها لطبقة العمال أو الرأسمالية . وهذا خطأ : فقد حددنا اختيارنا . وعلى هذا يجيبوننا بأن اختيارها مجرد ، وغير ذى أثر ، وأنه تلاعب فكرى ، إذ لم يقترب بانضمامنا إلى مذهب ثورى : ولا أنكر هذا ، ولكن ليس خطأنا أن الحزب الشيوعى لم يعد حزباً ثورياً . حقاً قلنا يستطيع المرء - اليوم وفى فرنسا - أن يتوصل إلى الطبقات العامة إلا من خلاله ، ولكن لا يطابق المرء بين دعوى نفسه ودعوى هذا الحزب إلا إذا محا تفكيره . وحتى لو استطعنا فى ظروف جد محددة ، بوصفنا مواطنين ، أن ندعم سياسته بأصواتنا ، فليس معنى ذلك أن نجعله يستعبد أعلامنا .

وإذا كانت حدود الاختيار محصورة بين البرجوازية والحزب الشيوعى ، فالاختيار إذن ، محال . لأنه ليس لنا الحق فى أن نكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها ، ولا فى أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر فى أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية . وبقدر مايركز الحزب الشيوعى - تركيزاً يكاد يكون على الرغم منه - مطالب طبقة مظلومة كلها ، تحمله حملاً لا يستطيع مقاومته - خشية أن تتجاوز تلك الطبقة « منحرفة نحو اليسار » - على المناداة باتخاذ تدابير كانت تميل سياسة الحزب كلها إلى تجنبها ، مثل الصلح مع فيتنام ، وزيادة الأجور ؛ نكون فى هذه الحال معه ضد البرجوازية ، وبقدر مايعترف بعض البرجوازيين ، عن إرادة خيرة ، بأن التفكير يجب أن يكون سلبية حرة وبناء حراً فى وقت

معاً ، نكون في هذه الحالة مع هؤلاء البرجوازيين ضد الحزب الشيوعي ، وبقدر ما يكون المذهب الفكري - الانتهازي المحافظ الجبري المصاب بآفة الجمود - في تضاد مع جوهر الأدب نفسه ، نكون ضد الحزب الشيوعي وضد البرجوازية في وقت معاً . ويدل هذا دلالة واضحة أننا نكتب ضد العالم أجمع ، وأن لنا قراء ولكن ليس لنا جمهور . فنحن برجوازيون في طبيعة من طبقتنا ، ولكننا باقون على تقاليدنا البرجوازية ، ومفصولون من العمال بالستار الشيوعي ، ومتخلصون من قيود الوهم الأرستقراطي ، لذلك نظل معلقين في الهواء ، وإرادتنا الخيرة ليست في خدمة أحد ، بل ليست في خدمتنا نحن ، وقد دخلنا في خدمتنا نحن ، وقد دخلنا في عصر الجمهور الذي لا وجود له . وشر من ذلك أننا نكتب في وجهة مضادة للتيار ، وقد ساعد مؤلفو القرن الثامن عشر على صنع التاريخ ، لأر الصورة التاريخية المترائية من بعيد لتلك الآونة إنما كانت هي الثورة ، وكان في استطاعة الكاتب ومن واجبه أن ينتظم في جانب الثورة متى قام الدليل على أنه لا وسيلة سواها لقمع الظلم . ولكن لا يستطيع كاتب ، اليوم بأية حال ، أن يستصوب حرباً ، لأن البنية الاجتماعية للحرب هي المدكتاتورية ، ولأن نتائجها دائماً متوعدة ، ولأنها تتكلف من كل جانب أعظم كثيراً مما تنتج ، وأخيراً لأننا نستلب بها الأدب حين نسخره لحشو الرءوس بحجج موهمة . وبما أن الصورة التاريخية التي نلمحها من بعيد هي الحرب ، وبما أنهم يندروننا بالاختيار بين الكتلة الأنجلوساكسونية والكتلة السوفيتية ، في حين نأبى إلا الحاداً الحرب مع كل منهما على سواء ، فقد تردينا في خارج التاريخ ، ونتكلم في عراء قفر . ولم يبق لنا حتى الوهم في كسب قضيتنا بالاستئناف : إذن لن يكون بعد من استئناف ، ونعلم أن مصير أعمالنا الأدبية ، بعد موتنا ، لن يتوقف على موهبتنا ولا على جهودنا ، ولكن على نتائج الصراع المقبل : فعلى فرض الانتصار السوفيتي ، سننطوي في إغفال الصمت حتى نموت مرة أخرى ، وعلى فرض الانتصار الأمريكي ، سيوضح اختيارنا في مقام التاريخ الأدبي حيث لن يخرج أبداً .

والرؤية الواضحة للموقف الأشد ظلمة هي في نفسها عمل من أعمال التفاؤل : لأنها تتضمن في الحقيقة أن هذا الموقف قابل للتفكير فيه ، أي أننا لسنا تائهين فيه كما نتيه في غابة حالكة ، على عكس ذلك ، نستطيع أن ننزع نفسنا منه ولو بالفكر ، وأن نمسك به تحت نظرنا ، وإذن نتجاوزه سلفاً ، ونتخذ قرارنا تجاهه ، حتى لو كان هذا القرار يائساً . وفي اللحظة التي فيها قصدنا كل الكنائس وتحرمنا حقوقنا ، والتي فيها قد فقد فن الكتابة أثره الأخص به لاختناقه بالدعايات ، في هذه اللحظة يجب أن يبدأ التزامنا . وليس قصدنا أن

فضيف به من جديد شيئاً إلى مطالب الأدب ، ولكن قصدنا ، في بساطة ، أن نخدمها كلها مجتمعة ، حتى بدون أمل ، ويكون ذلك بالأمر الآتية :

أولاً : إحصاء قرائنا بالإمكان ، أى صنوف الناس الاجتماعية التي لا تقرأنا ولكن يمكن أن تقرأنا . ولا أعتقد أننا ننفذ بأدبنا كثيراً بين مدرسي المدارس الابتدائية ، وهذه خسارة : فقد حدث ، من قبل ، أنهم استخدموا وسطاء بين الأدب والجاهير [٢١] واليوم كثير منهم قد اختاروا من قبل : فهم يشركون تلاميذهم معهم إما في مذهب الفكر للمسيحي ، وإما في مذهب ستالين الفكري ، على حسب الحزب الذي اتخذوه لهم حزباً . وآخرون منهم مترددون ، وهؤلاء هم الذين يجب أن نتوصل إليهم ، وطالما كتب عن البرجوازية الصغيرة المخدوعة دائماً ، السريعة ، بضلالها ، إلى اتباع دعاة الاضطراب من الفاشيين . ولا أعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالباً من أجلها [٢٢] سوى منشورات الدعاية . على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها . وهناك ، أخيراً من هم أبعد منلاً ، ومن الصعب علينا تمييزهم ، وأصعب منه أن تؤثر فيهم ، وهم هذه الشراذم الشعبية التي لم تنضم إلى الشيوعية ، أو التي تنفصل عنها ، وتستهدف لخطر الوقوع في عدم الاكتراث ، استلاماً منها ، أو في سخط لا تتضح صورته . ولاشئ فيما عدا ذلك : فالفلاحون قلما يقرءون - على أنهم يقرءون أكثر قليلاً مما كانوا عام ١٩١٤ - وأما طبقة العمال فهي خلف الرتاج . هذه هي معطيات المسألة ، وهي غير مشجعة ، ولكن يجب أن نروض عليها نفوسنا .

ثانياً : كيف نضم إلى جمهورنا الفعلي بعض هؤلاء القراء بالإمكان ؟ فالكتاب لا حياة فيه ، . فهو يؤثر على من يفتحه ، ولكنه لا يحمل الناس على أن يفتحوه . ولا يمكن أن يكون الهبوط بمستوى الأدب - لينزل الكاتب إلى مستوى الشعب - موضع تساؤل منا ، وإلا كنا كمن يرمون بأنفسهم في الماء حين يخافون أن يبتلوا من المطر ، فنقذف بالأدب في مفازة الدعاية . عن يقين ، لنجنبه الاصطدام بصخرتها . إذن يجب اللجوء إلى وسائل جديدة : وهي موجودة سلفاً ، وهي التي وسمها الأمريكيون باسم «أوساط الناس» ، وهي السبل الحقيقية التي لدينا لنحصل على الجمهور الإمكانى : الصحيفة ، والمذيع ، ودار الخيالة . طبعاً علينا أن نكتب وساوسنا : فمن المؤكد أن الكتاب أنبل أشكال الأدب وأقدمها ؛ ومن المؤكد أن علينا دائماً أن نرجع إليه . ولكن يوجد فن أذبي للمذيع ولشريط الخيالة وللمقالات الرئيسية والاستطلاع الصحفي ولسنا في حاجة مطلقاً إلى الهبوط بمستوى الأدب في سبيل شعبيته ، فدار الخيالة تتحدث أصلاً إلى الجماهير ، وتحديثهم عن الجماهير

ومصيرها ، والمذيع يفجأ الناس على المائدة وفي أسرته ، في اللحظة التي هم فيها أضعف مقاومة . وفي حال الاستسلام للخلوة استسلاماً يكاد يكون عضوياً ، والمذيع اليوم يستفيد من ذلك في خداعهم ، ولكن هذه هي اللحظات التي تمكن فيها الإهابة بحسن نيتهم ، فيما إذا كانوا لا يقومون - بعد - بدورهم ، كما تفرضه عليهم شخصيتهم ، أو قد كفوا عن القيام به . ولنا في هذا الميدان قدم ، فعلينا أن نتعلم كيف نتحدث في صور ، وكيف ننقل الأفكار من كتبنا إلى هذه اللهجات الجديدة .

ولا أقصد مطلقاً أن ندع كتبنا ليحررها غيرنا ويعرضها على لوحة العرض في دار الخيالة أو في إذاعات مذياع فرنسا ، بل يجب أن نكتب ، مباشرة ، الدار الخيالة ، ولموجات الإذاعة . ومنشأ الصعوبات التي ذكرتها سابقاً أن المذيع ودار الخيالة آلات : وبما أنها تستلزم رءوس أموال كبيرة ، فمن الضروري أن تكون اليوم في أيدي الحكومة أو أيدي شركات مساهمة محافظة . وإنما يتوجه هؤلاء إلى الكاتب عن سوء فهم متبادل منه ومنهم : إذ يعتقد أنهم يطلبون منه عمله الذي لا يكثرثون به ، على حين لا يريدون من ذلك سوى توقيعه ذى المادية لهم . وبما أنه يعوزه في هذا الأمر الإحساس العملي بأنهم لا يستطيعون حمله على بيع توقيعه لهم دون عمله ، فهم يحاولون - على الأقل - أن يحصلوا منه على أن يرضى الناس ، وأن يضمن أرباحاً للمساهمين ، أو أن يقنع الناس ويخدم مصالح الدولة . وفي الحالتين يبرهن له باحصاءات على أن الإنتاج الغث يلتقى من النجاح أكثر من الجيد ، وحين يحاط علماً بغيثه الذوق العام ، يرجى منه أن يخضع لهذا الذوق . وعند ما يتم العمل الأدبي ، يريدون أن يستوثقوا أنه في أدنى الدرجات ، فيسلمونه إلى جماعة من النكرات ليقطعوا منه ما يتجاوز مستواهم . ولكن هذه هي - على وجه الدقة - المسألة التي يجب أن يتوجه إليها كفاحننا . فلا ينبغي أن نهبط لكي نعجب الناس ، بل على النقيض من ذلك ، ينبغي أن نوحى إلى الجمهور بمطالبه الخاصة ، وأن نرتفع به قليلاً قليلاً ، حتى تكون لديه حاجة إلى القراءة . ويجب أن ندع في الظاهر ، لنصبح بحيث لا يستغنى عنا ، وأن نقوى مواقعنا - متى أمكن بأنواع النجاح الميسورة ، وأن نستفيد ، بعد ذلك ، من اضطراب الخدمة بالمصالح الحكومية ، ومن نقص كفايات بعض المنتجين ، كي نرد هذه الأسلحة ضدهم . وحينذاك سينطلق الكاتب في المجهول : لأنه سيتحدث في الظلام إلى قوم يجهلهم . لم يتحدث إليهم أحد قط إلا كي يكذب عليهم ، وسيعبرهم صوته المعبر عن أنواع غضبهم وعن همومهم ، والناس الذين لم يروا صورهم قط منعكسة في أية مرآة ، والذين تعلموا الابتسام والبكاء كالعمى ، دون أن يروا أنفسهم ، هؤلاء سيجدون

أنفسهم ، بفضلهم ، فجاءهم أمام صورهم فمن ذا الذي يزعم أن الأدب يخسر في هذا ! وعلى نقيض ذلك أعتقد أن الأدب سيكسب منه ، فالأعداد صحيحة وكسرهما - وهي التي كانت قديماً كل الرياضة - لا تمثل اليوم إلا قطاعاً صغيراً من علم الأعداد . وهكذا شأن الكتاب : لأن « الأدب الكلي » ، إذا خرج يوماً إلى الوجود فستكون له أعداد الصماء وجبره وأعداده التخيلية ، ولا يقولون امرؤ إن هذه الصناعات لا صلة لها بالفن : فالمطبوعة بعد ذلك صناعة أيضاً ، وقد استولى عليها لنا الكتاب في القديم . ولا أظن أنه قد تهيأ لنا ، من قبل ، استخدام « أوساط الناس » استخداماً كاملاً ؛ ولكن يجمل بنا أن نبدأ بفتح ميدانها لمن يخلفوننا . والمقطوع به هو أننا ، إذا لم نستخدمها ، علينا أن نستسلم إلى أننا لن نكتب أبداً إلا إلى البرجوازيين .

ثالثاً : إذا وافقنا على أننا نؤثر في نفس الوقت في هذه العناصر المتفرقة - من البرجوازيين ذوى الإرادة الخيرة ، ومن المفكرين ، ومن صغار المعلمين ، ومن العمال غير الشيوعيين - فكيف نجعل منها جمهوراً ، أى وحدة عضوية من قراء ومستمعين ومتفرجين .

لنتذكر أن المرء - حين يقرأ - يتجرد من شخصيته الفعلية ، فيهرب من أحقادته ومخاوفه ، وشهواته ، ليضع نفسه في الدرجة العليا من الحرية ، وهذه الحرية تعد العمل الأدبي غاية مطلقة ، وتعد الإنسانية كذلك من خلال هذا العمل : فتصبح هذه الحرية مكونة من مطلب غير مشروط في علاقتها بنفسها وبالمؤلف والقراء الممكنين ، ويستطاع ، إذن ، توحيدها مع ما يسميه كانت : « الإرادة الخيرة » التي تعتد بالإنسان في الظروف غاية لا وسيلة .

وهكذا يدخل القارئ - بمقتضى نفسها - في عداد الإيرادات الخيرة المتسقة في الحان تأليفها ، وهو ما سماه « كانت » : « مدينة الغايات » التي يساعد على دعمها - في كل لحظة ، وفي كل بقعة من الأرض - آلاف من القراء يجهل بعضهم بعضاً ولكن - لكي تصبح هذه الإيرادات المؤتلفة المثالية مجتمعاً عينياً - يجب أن يتوافر فيها شرطان : الأول أن يستبدل القراء بالمبدأ الذي يعرفه بعضهم عن بعض - بوصفهم أمثلة منفردة من الإنسانية - نوعاً من العيان ، أو على الأقل نوعاً من الشعور بمثلهم الجسمي وسط هذا العالم ؛ والثاني أن هذه الإيرادات الخيرة التجريدية - بدلا من أن تظل منفردة تطلق في الفضاء نداءات عن حال الإنسان العامة لاتنال من أحد - يجب أن توحد بينها صلات

حقيقية بمناسبة أحداث حقيقية ؛ أو بعبارة أخرى : أن هذه الإرادات الحيرة غير الزمنية يجب أن تتأرخ « مع الاحتفاظ » بصفائها ، وأن تحول مطالبها الشكلية إلى مطالب مجسمة مؤرخة . وبدون ذلك ، لا تدوم « مدينة الغايات » بالنسبة لكل منا إلا ريثما يقرأ القارئ . فحين ننتقل من الحياة الخيالية إلى الحياة الواقعية ، ننسى هذه الجماعة التجريدية المضمرة التي لاتستند على شئ ومن ثم ينشأ ماأسميه : الخدعتين الجوهريتين للقراءة .

حينما يقرأ شاب شيوعى قصة « أورليان »^(١) ، أو يقرأ طالب مسيحي مسرحية : « الرهينة »^(٢) . تعروهما لحظة من السزور الفنى ، ويحتوى شعورهما على مطلب عالمى وتحيطها « مدينة الغايات » بأشباح جدرانها ؛ ولكن فى نفس الوقت ، كلا هذين العلمين الأدبيين مدعّم بجماعة عينية - فى العمل الأول بالحزب الشيوعى وفى العمل الثانى بجماعة المسيحيين الأوفياء لعقيدهم - ووظيفة هذه الجماعة أن تقر هذا العمل وتتجلى ظاهرة من ثنايا شطورة : فيتحدث عن هذا العمل قسيس على منبر وعظه ، أو توصى جريدة « الإنسانية » (الشيوعية) قراءها به ، ولا يشعر الطالب أبداً أنه وحيد حين يقرأ ، ويكتسى الكتاب خاصة التقديس ، فهو ملحق بالعبادة ، وتصبح القراءة شعاراً من شعائرها ، أو هى ، على وجه الدقة ، بمثابة تناول القربان المقدس . وعلى النقيض من ذلك ، إذا فتح قارئ شبيه بشخصية « ناتانيل » كتاب : « الأغذية الأرضية فإنه -

(١) Aurélien قصة للويس أراجون من النقاد الكتاب الشعراء المعاصرين فى فرنسا - ولد عام ١٨٩٧ ، وكان فى بادئ أمره سيرالياً ، ثم أصبح شيوعياً ، وقد صدرت هذه القصة عام ١٩٤٤ وتدور أحداثها فيما بين الحربين ، وموضوعها وصف حال العمال ومطالبهم والمطالبة بإنصافهم .

(٢) l'Otage مسرحية « بول كلودل » (١٨٦٨ - ١٩٥٥) مثلت لأول مرة عام ١٩١٤ ، والحدث فيها يدور بين أعوام ١٨١٢ و ١٨١٤ : وأبطالها : الفتاة « سيني » Sygne وابن عمها جورج الباقيان من أسرة كوفونتين التى قضت عليها الثورة . وتعيش « سيني » فى قصرها فى أواخر عهد نابليون ، فيدخل عليها عمها ومعه البابا « بنى السابع » الذى كان بين سجناء نابليون وأنقذه هو ، ويودعه عند الفتاة ، وهو الرهينة ، ولكن تورلور - وهو من صنائع الثورة وصولى يساوم الفتاة على السكوت عنه مقابل زواجها منه . فتأبى الفتاة لأنها لا تحبه . ولكن قسيس القرية « باديلون » يقنعها بالطاعة ، فتتزوج . ويحضر عمها فى الفصل الأخير وقد أصبح تورلور محافظاً للسنين ، فتشرح له تضحيتها ، وزواجها وإنجابها طفلاً ممن تكرهه ، ويعزم العم على تخليصها : ويدخل الزوج فيساوم العم مرة أخرى على أن يكتب ثروته فى كوفونتين لابن الذى أنجبه من « سيني » ، ويطلق العم النار على تورلور ، ولكن « سيني » بينها تصيبها الطلقة ، ويقتل « تورلور » العم . والشخصيات فيها رموز ، ولكنها فى تصويرها حية كل الحياة . فأسرة كوفونتين رمز طبقة النبلى فى القديم ، و « تورلور » رمز لفساد المجتمع إبان الثورة الفرنسية ، وباديلون رمز لغلظة رجال الدين فى الريف . وقد أخذ النقاد على المسرحية أنها وكلت مصير البابا إلى حمية الفتاة فحسب بقصد إثارة الحماسة الدينية ، مما هو غير معقول فى الواقع إذا اعتدنا به على حرفيته أو على وجه الدقة .

حين تأخذه حميا القراءة - يطلق نفس الدعوة الضعيفة إلى الإرادة الخيرة للناس ، ولا تتأبى مدينة الغايات على الظهور حين تثار برقياه السحرية . وعلى الرغم من ذلك تظل حماسته في أصلها منفردة : إذ القراءة هنا فاصلة ، يروض بها ضد أسرته وضد المجتمع الذي يحيط به ، ويقطع بها عن الماضي والمستقبل ، لينحصر في مثوله هو في اللحظة مثولا متجرداً ، ويتعلم كيف يغوص في ذات نفسه ، ليعرف ويحصى أخص رغباته الفردية . وليكن هناك - في أى مكان من العالم - ناتاناييل آخر غائص في نفس القراءة ، ونفس الحميا ، فإن « ناتاناييل » الأول لن يحفل به : إذ لا تتوجه الرسالة إلا إليه ، والجهد المبذول للوقوف على معناها عمل من أعمال الحياة الباطنة ، ومحاولة من محاولات العزلة ، وهو مدعو في عاقبة الأمر إلى طرح الكعب^(١) وإلى فسخ عقد المطالب المتبادلة الذي كان يربطه بالمؤلف ، فلم يجد شيئاً سوى نفسه ، نفسه بوصفها وحدة منفصلة . وإذا تحدثنا كما يتحدث « دوركيم » ، قلنا إن تضامن قراء « بول كلودل » تضامن عضوى ، وتضامن قراء « جيد » آلى .

وفي كلتا الحالتين يتعرض الأدب لأعظم المخاطر . فحين يكون الكتاب مقدساً لا يكتسب ميزته الدينية من مقاصده ولا من جماله ، وإنما يأخذها من خارج نطاقه ، كأنها خاتم طبع عليه ، ربما أن القوة المحركة الأصلية للقراءة هي - في هذه الحالة - الاشتراك في العقيدة ، أى في الاندماج رمزياً في الجماعة ، فان العمل الأدبي يهبط إلى كونه غير جوهرى ، أى يصير ملحقاً بمراسم العبادة . وهذا ما يتضح في مثل « نيران » : فحين كان شيوعياً كان الشيوعيون يقرءونه في حماسة ، حتى إذا خرج عليهم ومات^(٢) لم يخطر ببال أحد من أتباع ستالين أن يأخذ في قراءة كتبه من جديد ، إذ لم تعد هذه الكتب في نظر العيون المتعصبة إلا صورة الخيانة نفسها . ولكن بما أن قارئ قصة : « حصان^(٣) طروادة » وقصة : المؤامرة^(٤) كان - عام ١٩٣٩ - يوجه دعوة غير مشروطة وغير مقيدة بزمن للانضمام إلى كل إنسان حر ، ومن جهة أخرى ، بما أن الخاصة المقدسة لهذين العاملين كانت ، على النقيض من تلك الدعوة ، مشروطة وموقوتة وتتضمن إمكان طرحها بعيداً -

(١) Le Cheval de Troie قصة لبول بيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المعارك السياسية الحزبية .

(٢) قتل بول بيزان في جهة القتال عام ١٩٤٠ .

(٣) Le Cheval de Troi قصة لبول بيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المعارك السياسية الحزبية .

(٤) La Conspiration قصة أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر يصور فيها شباب عصره المضطرب النافر

كأنهما خبر القديس الملوث - في حالة حرمان مؤنفيها من حقوقه الدينية ، أو في حالة نسيانها ، في يسر ، إذا غير الحزب الشيوعي سياسته ، فإن هذين الجانبين المتناقضين اللذين احتواهما ضمناً هذان العملان الأدبيان كفيلاً بالقضاء حتى على معنى القراءة [٢٣] نفسه . وليس في هذا الأمر مدعاة دهش ، مادامنا قد رأينا المؤلف الشيوعي يهدم من جهته معنى الكتابة نفسها ، فقد استحكمت العقدة . هل لا بد ، إذن ، أن يروض الكتاب نفسه على أن يقرأه من يقرؤه سراً ، أو خفية تقريباً ، وهل لا بد أن ينضج العمل الفني كما تنضج ، في أبعاد أعماق النفس ، آفة جميلة مغرية ؟ وهنا أيضاً اعتقد أنه يمكن توضيح تناقض ؛ فقد سبق أن اكتشفنا في العمل الفني مثل الإنسانية كلها ، فالقراءة صلة تربط بالمؤلف ، وبالقراء الآخرين : فكيف يمكن ، إذن ، أن تدعو القراءة إلى التفريق ؟

لا نريد أن يهبط ، جمهورنا - مهما بلغ عدده من الكثرة - إلى مجموع من قراء منفردين لا وحدة تجمعهم ، ولا أن تكون وحدته صادرة له عن عمل متعال لحزب أو لكنيسة . ولا يصح أن تكون القراءة اشتراكاً في عبادة صوفية ولا أن تكون سوء استعمال للخلق الفردي ، ولكن يجب أن تكون اشتراكاً في عمل . ومن جهة أخرى نعتز بأن اللجوء الشكلي المحض إلى الإيرادات الخيرة المجردة تدع كل إنسان في عزلة الأصيل . على أنه من ثم يجب أن نبدأ : فإذا فقد المرء خيط هذه الدلالة ، ضل فجأة في أحراش الدعاية أو في لذائذ الأثرة لأسلوب « مستأثر » . ومرد الأمر إلينا ، إذن ، في تحويل « مدينة الغايات » إلى مجتمع ملموس مفتوح - وهذا عن طريق مضمون كتبنا نفسه .

إذ ظلت « مدينة الغايات » تجريداً هزيباً ، فذلك لأنها غير قابلة للتحقيق بدون تحويل موضوعي للموقف التاريخي . وأعتقد أن « كانت » لحظ ذلك حق الملاحظة ، ولكنه كان يعتمد تارة على التحول الذاتي المحض للشخصية الخلقية ، وتارة كان ييأس من العثور أبداً على إرادة خيرة على هذه الأرض . حقاً يمكن أن يثير فينا التأمل في الجمال قصداً شكلياً محضاً هو معاملة الناس على أنهم غايات ، ولكن يتكشف هذا القصد عملياً عن عبث ما دامت المقومات الأساسية لمجتمعنا لا تزال جائزة . وهذا يثير الدهش حالياً في أمر الأخلاق : فإذا استغرقت في معاملة بعض من اختارهم من الأشخاص بوصفهم غايات مطلقة ، من امرأتى وابنى وأصدقائى ، ومن المعوز الذى ألقى به في طريقي ، وإذا تابرت كل المثابرة على ملء واجباتى نحو هؤلاء الأشخاص ، فسأفنى في ذلك حياتى ، وسينتهى بي الأمر إلى أن أغفل كل مظالم العصر ، صراع الطبقات ، والنزعة الاستعمارية ، والحركات المضادة للسامية ، وما إلى هذه من المسائل ، وأخيراً إلى أن أستفيد من الاضطهاد لأعمل

الخير. على أنه بما أن هذا الاضطهاد سيوجد في العلاقات بين شخص وشخص ، وسيوجد - على نحو أدق - في مقاصدى نفسها ، فإن الخير الذى أحاول أن أفعله سيكون مثوفاً من أساسه ، وسيتحول إلى شر أساسى . ولكن إذا ألقيت بنفسى ، بدلا من ذلك ، فى مشروع ثورى ، فإنى أستهدف لخطر ألا أجد وقتاً - بعد - للعلاقات الشخصية ، وشر من ذلك أن يقودنى منطق العمل إلى أن أعامل أكثر الناس حتى أصدقائى على أنهم وسائل . ولكن إذا بدأنا بالمطلب الخلقى الذى يتضمنه الشعور الفنى عن غير وعى ، فإننا نبدأ بدءاً طيباً : فيجب « تأريخ » إرادة القارئ الخيرة ؛ أى بالأحكام الشكلى لعملنا الفنى ، نثير فى القارئ ، ما أمكن ، قصده إلى معاملة الإنسان فى كل حالة على أنه غاية مطلقة ، ونوجه « بموضوع » كتابتنا مقصده نحو جيرانه ، أى نحو مهضومى الحق فى عالمنا . ولكننا لن نصنع بذلك شيئاً إذا لم نبين للإنسان فوق ذلك - وفى سدى عملنا الأدبى نفسه - أنه يستحيل عليه ، على الدقة ، أن يعامل الناس فى عالم حسه على أنهم غايات فى المجتمع المعاصر . وهكذا يأخذ الكاتب بيده حتى يريه أن الذى يريده منه فى الحقيقة إنما هو القضاء على استغلال الإنسان للإنسان ، وأن « مدينة الغايات » التى وضعها الكاتب فجأة فى العيان الفنى ليست إلا مثاله لن نقرب منه إلا فى مدى تطور تاريخى طويل . وبعبارة أخرى : علينا أن نحول إرادته الخيرة النظرية إلى إرادة عينية ومادية لتغيير هذا العالم بوسائل محددة ، من أجل أن نساعد على سيطرة مجتمع الغايات العينية مستقبلاً . لأن وجود إرادة خيرة فى هذا العصر ليس ممكناً ، أو بالأحرى : هذه الإرادة الخيرة لا تكون ولا يمكن أن تكون إلا القصد إلى جعل هذه الإرادة الخيرة أمر ممكناً . ومن ثم يجب أن يتجلى فى أعمالنا الأدبية توتر خاص ، يذكر - من بعيد - بالجهد الذى سبق أن أوردته بمناسبة الحديث عن « ريتشارد درايت » . لأن فريقاً كبيراً من الجمهور الذى نريد أن نكسبه لا يزال يستقى إرادته الخيرة من العلاقات بين شخص وشخص ، وفريق كبير آخر ينتمى إلى الجماهير المظلومة ، ولذا أخذ على نفسه واجب الحصول بكل الوسائل على تحسين حظه المادى . إذن ، يجب أن نعلم أولئك أن سيطرة الغايات لا يمكن أن تتحقق بدون ثورة ، فى نفس الوقت الذى نعلم فيه هؤلاء أن الثورة لا يمكن تصورها إلا إذا كانت تهيئ لسيطرة الغايات . وهذا التوتر الدائم ، إذا أمكننا أن نثابر عليه ، هو الذى سيحقق وحدة جمهورنا . وبالاختصار : علينا ، فيما نكتب ، أن نكافح فى سبيل حرية الفرد وفى سبيل الثورة الاشتراكية . وغالباً ما زعموا أنه لم يكن التوفيق بينهما : وإنما واجباً ألا نمل الجهد فى إيضاح أن كلا منهما يستلزم الآخر .

لقد ولدنا في البرجوازية ، وعلمتنا تلك الطبقة قيمة فتوحاتها ، من الحرية السياسية ، وقانون ضمان حرية الفرد ، وما إليهما ؛ ونظل برجوازيين بثقافتنا ، وبطراز حياتنا ، وبجمهورنا الحالي . ولكن الموقف التاريخي يحثنا في نفس الوقت على أن ننضم إلى طبقة العمال ، لبنى مجتمعاً بدون طبقات . ولا شك أن الطبقة البرجوازية في هذه الآونة قلما تعنى بحرية التفكير : فإمامها مخاطر أخرى يجب أن نطاردها . وهكذا يمكن لكل طبقة ، على الأقل من هذه الناحية ، أن تحتفظ بضمير طيب ، مادامت تجهل أحد طرفي التناقض . ولكننا نحن ، لأننا ليس لدينا حالياً ما يتعلق به أفكارنا ، لسنا في أقل من موقف الوسطاء ، تتنازعنا هاتان الطبقتان ، فنحن محكوم علينا أن نتعرض من هذا المطلب المزدوج لما يشبه عذاب « الصلب » . فهو مسألتنا الشخصية كما أنه مأساة عصرنا . طبيعي أن يقال : إن مصدر هذا التناقض الذي يمزقنا هو أنه لا تزال تسرى فينا أسماط مذهب فكري برجوازي لم نعرف كيف نتخلص منها ؛ وسيقال ، من جهة أخرى ، إن عندنا النعرة الثورية ، وأننا نريد أن نجعل الأدب يخدم غايات لم يخلق لها . وليست هذه الأقوال شيئاً ، ولكن ستردد أصداؤها على التعاقب عند بعض ذوى الضمائر البائسة بيننا . إذن ينبغي أن تنفذ إلى نفوسنا هذه الحقيقة : ربما سيكون مغريباً أن نترك الحريات النظرية ، لنجحد جحوداً كاملاً أصولنا البرجوازية ؛ ولكن سيكون هذا كافياً في الحط من قدر مشروع الكتابة في جوهره ؛ وربما يكون أبسط من هذا ألا نكثر بالمطالب المادية لنتج « الأدب الخالص » عن ضمير صاف ، ولكننا بهذا سنتخلى عن اختيار قراء لنا من خارج طبقة الاضطهاد . إذن ، إنما يجب التغلب على هذه المعارضة من أجل أنفسنا وفي داخل أنفسنا على سواء . ولنلق أولاً في روع أنفسنا أنه يمكن التغلب عليها : فالأدب بنفسه يزودنا بإقامة الحججة على ذلك مادام الأدب هو نتاج حرية كاملة تتوجه إلى حريات شاملة ، وهكذا يوضح الأدب في جلاء وعلى طريقته - بوصفه نتاجاً حراً لنشاط خالق - حملة الحال الإنسانية . ومن جهة أخرى ، إذا كان تصور حل من الحلول في عمومته يتجاوز قوى الأكثرية منا ، فواجبنا هو التغلب على انحلالها إلى آلاف من التركيبات الجزئية المتعارضة . وفي كل يوم علينا أن ننحاز إلى رأى في حياتنا الأدبية وفي مقالاتنا وكتبنا . ولتتخذ في هذا دائماً مبدأ يوجهنا في سلوكنا ، هو الاحتفاظ بحقوق الحرية الكاملة ، بوصفها تركيباً موجوداً في الواقع للحريات النظرية والمادية . ولتوضح هذه الحرية في قصصنا ، وفي مقالاتنا ، وفي مسرحيتنا . وبما أن أشخاصنا الذين نصورهم في أدبنا - إذا أخذناها من بين أشخاص عصرنا - قد حرموا التمتع بهذه الحرية ، فلنعرف - على الأقل - كيف نبين مبلغ ما يكلفهم هذا الحرمان وليس كافياً أن نشهر . في أسلوب جميل بالمساوي والمظالم ، ولا أن نصور نفسية أخرى ، تنظاهر

البراجوازية بأنها لا تفهم حتى مدلول كلمتي : « الحريات المادية » . الطبقة البرجوازية براءة سلبية ، ولا حتى أن نضع قلمنا في خدمة الأحزاب الاشتراكية : فلإنقاذ الأدب يجب أن نتخذ وضعاً في « داخل نطاق أدبنا » لأن الأدب ، في جوهره ، اتخذ وضع . وفي كل الميادين يجب أن نرفض الحلول التي لا تصدر عن المبادئ الاشتراكية وحدها ؛ ولكن ، في الوقت نفسه ، علينا أن نبتعد عن كل المذاهب وعن كل الحركات التي تعد الاشتراكية غاية مطلقة ، ففي نظرنا ، لا يصح أن تمثل الاشتراكية الغاية الأخيرة بل نهاية البداية ، أو - إذا فضلت تعبيراً آخر - : الوسيلة الأخيرة قبل الغاية التي هي تمكين الإنسان من تملك حريته . وهكذا ، يجب تقديم أعمالنا الأدبية إلى الجمهور في صورة ذات مظهر مزدوج من سلبية وبناء .

والسلبية أولاً . ومعلوم ما للأدب النقد من تقليد كبير يرجع إلى نهاية القرن الثامن عشر ؛ ذلك هو تحليل كل مبدأ بقصد التفريق فيه بين ما هو خاص به وبين ما أضافته إليه التقاليد أو خداع الجائزين . وكان بعض الكتاب ، أو كتاب دوائر المعارف ، يعدون ممارسة هذا النقد واجباً من واجباتهم الجوهرية . ومادامت اللغة هي مادة الكاتب وآله ، فمن الطبيعي أن يكون مرد الأمر إلى المؤلفين في تنظيف تلك الآلة . وحقاً ، هذه الوظيفة السلبية للأدب كانت قد هجرت طوال القرن التالي ، ويحتمل أن يكون السبب في ذلك أن الطبقة الحاكمة كانت تستخدم مدركات عقلية دعمها كبار الكتاب في الماضي لتثبيت أغراضها . وأنه كان فيها ، في البدء ، نوع من التوازن بين نظمها وأهدافها ، ونوع من الاضطراد الذي كانت تمارسه ، ثم المعنى الذي كانت تمارسه ، ثم المعنى الذي كانت تضيفه على الكلمات التي تستخدمها . فمثلاً ، من الواضح أن كلمة « حرية » *liberété* لم يكن لها قط من دلالة في القرن التاسع عشر إلا على الحرية السياسية ، وكان يحتفظ بكلمة « بلبلة » *désordre* وإباحية *licence* لكل أشكال الحريات الأخرى . وكذلك كلمة « ثورة » *révolution* كانت ترجع ضرورة إلى ثورة كبرى تاريخية ، هي ثورة ١٧٨٩ . وبما أن البرجوازية كانت تهمل - عن تواطؤ عام جداً فيما بينها - المظهر الاقتصادي لهذه « الثورة » ، وبما أنها كانت لاتكاد تذكر في تاريخها « جراكوس بابوف » ^(١) ووجهات

(١) Gracchus Babeuf (١٧٦٠ - ١٧٩٧) خطيب من خطباء الثورة الفرنسية الكبرى الشيعين ، ونشر كثيراً من آرائه في جريدته : « حرية الصحافة » التي سميت فيما بعد « خطيب الشعب » ، وكانت تصدر في باريس بين أغسطس عام ١٧٩٤ وأبريل عام ١٧٩٦ - وآرائه في رقابة الدولة وتنظيم الملكية والوظائف تعد سبقاً للنظريات الاشتراكية والشيوعية فيما بعد . وفي عام ١٧٩٦ عبر عن اقتناعه بأن حوادث الثورة لعهد كانت نتيجة نهضة طبقة اجتماعية جديدة تتطلع إلى السيطرة ، واتهم في مؤامرة في عهد الثورة الفرنسية ، وحوكم ، =

نظر « روبسبير »^(١) و « مارا »^(٢) لتمنح تقديرها الرسمي « ديمولين »^(٣) و « الجيرونديين »^(٤) - نتج عن ذلك أنها كانت تعنى بكلمة « ثورة » تمرداً سياسياً يتاح له نجاح ، وبذلك كان يمكنها تطبيق هذه التسمية على حوادث عام ١٨٣٠ و عام ١٨٤٨ التي لم تنتج في حقيقة الأمر سوى تغيير في الهيئة الحاكمة . ومن الواضح أن هذا القصور في فهم الألفاظ كان يفوت بعض مظاهر الحقيقة التاريخية والنفسية أو الفلسفية ؛ ولكن بما أن هذه المظاهر لم تكن جلية بنفسها ، وبما أن صلتها بالأدواء المكبوتة في وعى الجماهير أو الفرد كانت أقوى من صلتها بالعوامل الموجودة في واقع الحياة الاجتماعية أو الشخصية ، لذلك كان يدهش المرء من المعاني الأصلية الجاف : للألفاظ ، ومن خلوص دلالاتها الجامدة ، أكثر مما يدهش من نقص دلالتها . في القرن الثامن عشر كان وضع قاموس فلسفي^(٥) بمثابة وضع دفائن متفجرة خفية لنسف الطبقة الحاكمة . أما في القرن التاسع عشر ، فقد كان « ليتريه »^(٦) و « لاروس »^(٧) من البرجوازيين الوضعيين المحافظين : فالقواميس لديهم لا

= ودافع في محاكمته دفاعاً بليغاً عن حرية القول والعمل والمساواة وسلطان الشعب ، ولكنه حكم عليه بالإعدام ، وانتحر قبل تنفيذ الحكم .

(١) Robespierre (١٧٥٨ - ١٧٩٤) من كبار الثوار الفرنسيين المشهورين ، وكان يثق فيه الشعب ويسميه : المعصوم من الفساد ، لنزاهته وصلابته ، ولكنه كان على رأس من قاموا بحركة الإرهاب فيما بعد . وكان يريد تدعيم الفضيلة ، وتقديس الأبطال . وقد عزل وأعدم في نهاية حركة الإرهاب .

(٢) J. P. Marat (١٧٤٣ - ١٧٩٣) طبيب وصحفي وسياسي من رجال ، الثورة الفرنسية ، وكان واسع الاطلاع في ميادين المعرفة المختلفة .

(٣) Desmoulins (١٧٦٠ - ١٧٩٤) محام وصحفي ومن كبار رجال الثورة ، دعا شعب باريس في ١٢ من يولية عام ١٧٨٩ إلى تحدى جيش الملك ، وساعد على سقوط الجيرونديين ، واحتج على الطغيان في عهد الإرهاب ، فنفذ حكم الإعدام فيه في ٥ من أبريل عام ١٧٩٤ .

(٤) Les Girondins حزب سياسي في عهد الثورة الفرنسية الكبرى ، يمثل اليمينيين ، كانوا ضد الملك أولاً ، ولكنهم لم يصوتوا على قتله فيما بعد ، واحتجوا على بعض المذابح التي ارتكبتها شعب باريس ، وقد ثار الشعب عليهم ، وقتل الثوار أكثرهم .

(٥) إشارة إلى « القاموس الفلسفي » لفولتير ، وهو مجموعة مقالات مرتبة أبجدياً ، مثلاً : الروح ، الملاك ، الكافر ، المسيحية ، الله ، فجوليان ... وقد بدأه فولتير في « في بوتسدام » عام ١٧٥٢ ، وكل ١٧٦٠ - وإلى جانب هجومه على المسيحية ، يدل الكتاب على بغض فولتير ونفوره البالغ المدى للزيف والغموض والاضطهاد ، وقد أنكره البابا وأدانه البرلمان ، واضطهد فولتير ونفوره حتى اضطر وهو إلى إظهار إنكار ، في نفس الوقت الذي كان يؤلف قاموساً أبجدياً أكبر منه وعلى نمطه ، عنوانه : العقل .

(٦) Emile Lettré (١٨٠١ - ١٨٨١) عالم وفيلسوف وضعى ومن علماء اللغة مشهور بقاموسه الشهير .

(٧) Pierre Larousse (١٨١٧ - ١٨٧٥) من علماء النحو واللغة الفرنسيين : مشهور بقواميسه الكثيرة التي

نظّل على صبر وأطلاع واسع وعقل متبحر حر .

تهدف إلا إلى الإحصاء والإثبات . وأزمة اللغة ، التي تطبع أدب ما بين الحربين بطابعها ، منشؤها أن المظاهر المهمة للحقيقة التاريخية والنفسية قد انتقلت فجأة إلى المرتبة الأولى ، بعد نضج كامن . وبالرغم من ذلك نستخدم للدلالة عليها نفس الجهاز اللغوي . وربما لا يكون هذا جد خطير ، إذ لا يقصد في أغلب الحالات إلا إلى تعمق المدركات العقلية وتغيير التعريفات : فمثا ، عندما يتجدد معنى كلمة « ثورة » بيان أنه يجب أن يدل بهذا اللفظ على ظاهرة تاريخية مشتملة على تغير نظام الملكية وتغير الهيئة السياسية واللجوء إلى العصيان في وقت معاً ؛ في هذه الحالة نكون قد اتخذنا وسيلة ليس فيها مجهود كبير لتجديد قطاع من اللغة الفرنسية ، وتبدأ الكلمة المغمورة بحياة جديدة رحلة جديدة . غير أن علينا أن نلاحظ أن أساس العمل الذي يمارس في اللغة ذو طبيعة تركيبية ، في حين كان تحليلياً في عصر فولتير : فيجب التوسع والتعمق وفتح الأبواب وإتاحة الدخول لقطيع الأفكار الجديدة ، مع مراقبته وهو يدخل . وهذا - على وجه الدقة جداً - عمل مناقض للعمل الأكاديمي . والذي يجعل عملنا معقداً كل التعقيد ، مع الأسف ، هو أننا نعيش في عصر دعاية وفي عام ١٩٤١ كان المعسكران المتعاديان لا يتخاصمان إلا في الله ، مما لم يكن أمراً موغلا في خطورته . واليوم توجد خمسة أو ستة معسكرات متعادية تريد الاستئثار بأمهات المبادئ ، لأن هذه المبادئ هي التي تمارس أعظم تأثير في الجماهير . ونذكر كيف أن الألمان - مع احتفاظهم بالمظهر الخارجي لصحف فرنسا فيما قبل الحرب ، وبعبنوان مقالاتها ، وبترتيب هذه المقالات ، وحتى بأشكال حروف طبعها - كانوا يستخدمون هذه الصحف في إذاعة أفكار معارضة كل المعارضة للأفكار التي اعتدنا أن نجدتها فيها . وكانوا يحسبون أننا لن ندرك الفرق بين الأقراص التي يراد أن نتجرعها مادام غلافها الذهبي لم يتغير . وهكذا شأن الكلمات ، يدفعها كل حزب أمامه كأنها خيول طروادة^(١) ، وندعها تدخل ، لأنهم يجعلونها تخدع نظرننا بريق معناها في القرن التاسع عشر . حتى إذا حلت في الميدان انفتحت ، وانتشرت منها إلينا دلالات غريبة ، غير معروفة لآذاننا ، كأنها الجيوش ؛ وإذا بالحصن قد فتح قبل أن نأخذ حيطتنا لحراسته . ومن ثم تصبح المحادثة والمجادلة من الأمور المحالة ؛ وقد لاحظ ذلك حق الملاحظة « بريس بارين » حين قال مامعناه : إذا استملت أمامي كلمة « حرية » ، تأخذني حمياً الحماسة ، فأستصوب أو أناقض ، ولكني لا أفهم منها

(١) إشارة إلى حيلة في الأساطير اليونانية واللاتينية انتصر بها اليونانيون على الطرواديين ، وهو صنع حصان خشبي كبير اختبأ فيه اليونانيون المقاتلون ، وأوهوا الطرواديين أنهم راحلون ، فتح الطرواديون متاريسهم ، فانقض اليونانيون عليهم وهزموهم .

ماتفهم ، وهكذا نتحدث حديثاً هراء أجوف . هذا حق ، ولكنه داء حديث العهد . ففي القرن التاسع عشر ، كان « ليتريه » يمكن أن يجعلنا على وفاق معه ؛ وقبل هذه الحرب كنا نستطيع أن نلجأ إلى قاموس « لالاند »^(١) . أما اليوم فلم يعد هناك من حكم . على أننا بعد شركاء في الإثم ، لأن هذه المبادئ الزلقة تخدم سوء نيتنا . وليس هذا كل شيء : فغالباً ما لحظ علماء اللغة أن الكلمات ، في العهود المضطربة ، كانت تحتفظ بآثار الهجرات الإنسانية الكبيرة : فيخترق جيش من البرابرة بلاد الغال ، فيتلهى الجنود باللغة الوطنية ، فإذا هي زائفة عهداً طويلاً . ولا تزال لغتنا تحمل أثر الغزو النازي . فكانت كلمة « يهودى » تدل فيما مضى على شخص خاص من الناس ؛ وربما كانت النزعة الفرنسية المعادية لليهود قد أضفت عليها قليلاً من معنى القدح ، كان يسيراً أن تتطهر منه : أما اليوم فيخاف المرء من استعمالها ، لأن صداها يرن أشبه بوعيد أو سبة أو استشارة . وكانت كلمة « أوروبا » ذات صلة بالوحدة الجغرافية والاقتصادية والتاريخية للقارة القديمة . أما اليوم فإنها تحتفظ براحة كرهية للنزعة الجرمانية والاستعباد . وحتى الكلمة البريئة المجردة : التعاون collaboration^(٢) أضحت لفظاً يجلله العار . ومن جهة أخرى ، بما أن روسيا السوفيتية وجدت نفسها معوقة ، فإن الكلمات التي كان يستعملها الشيوعيون قبل الحرب تردت في هوة التعويق أيضاً . فهي تقف في منتصف طريق معناها ، شأنها شأن المفكرين من أتباع ستالين الذين يتوقفون في منتصف تفكيرهم ، أو بعبارة أخرى : تضل في طريق عبورها . ومن هذه الجهة كانت التغيرات التي اعترت كلمة « ثورة » ذات دلالة هامة . وفي مقال آخر ، ذكرت هذه الكلمة لصحفي تعاون مع الألمان : « المحافظة على ما هو قائم : هذا هو شعار الثورة الوطنية » . وأضيفت إليها اليوم هذا التعبير الصادر عن مفكر شيوعي : « الإنتاج : هذا هو معنى الثورة الحق » . وقد أمعنت الأمور في البعد حتى أمكن أن نقرأ حديثاً في فرنسا بين الإعلانات الانتخابية : « التصويت للحزب الشيوعي هو التصويت للدفاع عن الملكية » [٢٤] . وعلى عكس ذلك ، من الذي هو غير اشتراكي اليوم ؟ ولازلت أتذكر اجتماعات لكتاب كلهم يساريون رفضوا في بيان لهم أن تستعمل كلمة « اشتراكي » ، « لأن الناس أفرطوا في انتقاص حرمتها » . والحقيقة اللغوية اليوم جد معقدة ، حتى إنني لا أدري كذلك ما إذا كان هؤلاء المؤلفون قد رفضوا تلك الكلمة للسبب

(١) André Lalande أستاذ معاصر من أساتذة الفلسفة في السوربون ، وله بحوث فلسفية بالفرنسية

واللاتينية ، وكتابه الذي يشير إليه المؤلف عنوانه :

Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie

(٢) لأنها كانت تطلق غالباً ويراد منها التعاون مع العدو .

الذى بينوه ، أم لأنها على الرغم من امتيها تثير فيهم الخوف . على أننا نعلم أن كلمة « شيوعى » تدل في الولايات المتحدة على كل مواطن أمريكى لا يصوت للجمهوريين ، وأن كلمة « فاشى » فى أوروبا تدل على كل مواطن أوروبى لا يصوت للشيوعيين . ولأجل أن نزيد فى هذا الخلط بين الدلالات ، علينا أن نضيف أن المحافظين الفرنسيين يصرحون بأن النظام السوفيتى - على الرغم من أنه غير مستمد من نظرية الجنس ، ولا من نظرية عداء السامية ، ولا من نظرية الحرب - اشتراكى وطنى ، على حين يصرح اليساريون بأن الولايات المتحدة - التى هى ديمقراطية رأسمالية مع دكتاتورية واسعة من جانب الرأى العام - تتأخم الفاشية .

وإنما وظيفة الكاتب أن يسمي الأشياء بأسمائها . وإذا كانت الكلمات مريضة ، فرد الأمر إلينا فى شفاءها . وبدلاً من أن نقول بهذا العلاج ، يعيش كثير منا من هذا المرض . والأدب الحديث فى كثير من الحالات ، نوع من سرطان فى كلمات . لا أمانع أبداً من يكتبون « حصان زيد »^(١) ، ولكنهم - من ناحية من النواحي - لا يفعلون شيئاً آخر سوى ما يفعله الذين يتحدثون عن الولايات المتحدة الفاشية ، أو عن وطنية ستالين الاشتراكية . ولكن ثم ما هو أشأم ، بخاصة ، من المران الأدبى المسمى ، فيما أعتقد ، النثر^(٢) الشعرى الذى يقوم على استعمال الكلمات لما بينها من تآلف غامض يتردد جرسه حولها ، وينبني على معان غامضة فى تناقض مع الدلالة الواضحة .

وأنا على علم بأن غاية كثير من المؤلفين كانت هى تدمير الكلمات ، كما كانت غاية السيريايين هى تدمير الذات والموضوع معاً . وكانت تلك هى قمة أدب الاستهلاك . ولكننا اليوم - كما وضحت - علينا أن نبنى . فإذا اقتصر المرء على أن يبكى على عدم التكافؤ بين اللغة والحقيقة - كما فعل بريس بارين - فإنه يجعل نفسه شريكاً فى الإثم مع العدو ، أى مع الدعاية . إذن واجبنا الأول - بوصفنا كتاباً - هو أن ندعم من جديد ما للغة من مكانة . على أنا - بعد - نفكر بوساطة الكلمات . ولا بد أن نكون على قدر كبير من الغرور كى نعتقد أن فىنا أنواع جمال معجزة للوصف ليست اللغة أهلاً للتعبير عنها . على أنى أحترس من المعانى التى لا يمكن الإفضاء بها ، فهى منبع كل عنف . عندما يستحيل علينا أن نجعل غيرنا يقتسم معنا أنواع اليقين التى نتمتع بها ، فلن يبق لنا سوى الضرب والإحراق والشنق .

(١) انظر ص ١٥ - ١٦ من هذا الكتاب وهامشها .

(٢) ليس هذا هو الشعر المنشور ، إنما يقصد المؤلف معنى آخر شرحه فى الفصل الأول شرحاً طويلاً وملقناً عليه هناك .

كلا : فلسنا نحن أفضل من حياتنا ، وعلى حسب حياتنا يجب أن يحكم غيرنا علينا ؛ وليست فكرتنا أفضل من لغتنا ، ويجب أن يحكم على الفكرة على حسب كيفية استخدامها للغة . وإذا أردنا أن نرجع إلى الكلمات قوتها ، فعلينا أن نقوم بعملية مزدوجة : من جهة ، عملية تطهير تحليلي تخلص الكلمات من معانيها الطفيلية ؛ ومن جهة أخرى ، عملية توسيع تركيبها تجعلها ملائمة للموقف التاريخي . وإذا أراد كاتب أن يكرس جهده كله للقيام بهذا الواجب ، فقد لا تبقى من حياته كلها بقية ، ولكن إذا اشتركنا فيه جميعاً أنجزناه على خير ، دون كبير عناء .

وليس هذا كل شيء : فنحن نعيش في عصر المخاتلات . ومنها ما هو أساسي وهو ماله صلة ببنية المجتمع ، ومنها ما هو ثانوي . ومهما يكن من شيء فإن النظام الاجتماعي يعتمد اليوم على خداع الضمائر ، وعلى البلبلة أيضاً . فالنازية خدعة ، ونزعة مشايعة « ديجول » خدعة أخرى ، والنزعة الكاثوليكية السياسية خدعة ثالثة ؛ وليس من شك الآن أن الشيوعية الفرنسية خدعة رابعة .

وواضح أننا يمكننا ألا نحسب لهذا حساباً ، وأن نقوم بعملنا عن شرف قصد ، دون أن نتعرض بالأذى لأحد . ولكن ، بما أن الكاتب يتوجه إلى حرية قارئه ، وبما أن كل ضمير مخدوع - بوصفه شريكاً في الإثم للخدعة التي قيدته - يجنح إلى الدأب على حالته ، فلن يمكننا أن نرعى الأدب إلا إذا أخذنا أنفسنا بواجب كشف الخدعة عن جمهورنا . ولنفس السبب ، يكون واجب الكاتب أن يتخذ لنفسه موقفاً ضد جميع المظالم ، من أي مصدر أتت . وبما أنه لن يكون من معنى لما نكتب ، إذا لم نتخذ لأنفسنا هدفاً ثابتاً ، وهو سيطرة الحرية في المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية ، فالذي يهمننا أن نبين - في كل حالة - أنها احتوت على خرق للحرية النظرية والفردية ، أو على اضطهاد مادي ، أو على الأمرين معاً . ومن وجهة النظر هذه ، علينا أن نشهر بسياسة إنجلترا في فلسطين ، وبسياسة الولايات المتحدة في اليونان ، كما يجب علينا أن نشهر بما فعله روسيا من نقي مواطنيها . وإذا قيل لنا إننا نغير أنفسنا من الأهمية أكثر مما يلزم ، واننا جد صبيانين في تطلعنا إلى تغيير مجرى العالم ، فإننا نجيب بأننا لا نتوهم شيئاً من هذا ، ولكن - على الرغم من ذلك - من الأشياء ما ينبغي أن يقال ، حتى لو لم يكن ذلك إلا لإنقاذ مكانتنا أمام أولادنا ، على أنه ليس لدينا الطمع الجنوني في التأثير في سياسة وزارة الخارجية الأمريكية ، ولكن طمع آخر يقل قليلاً في جنونه - هو أن تؤثر في رأى مواطنينا . على أنه لا يصح أن نطلق - بالصدفة وبدون تمييز - ضربات كبيرة من محابرنا . ففي كل حالة ، علينا أن نعتد بالغاية المنشودة .

ومن الشيوعيين القدماء من يريد أن يحملنا على أن نرى في روسيا السوفيتية عدونا الأول ، لأنها أفسدت فكرة الاشتراكية نفسها ، ولأنها حولت دكتاتورية طبقة العمال إلى دكتاتورية البيروقراطية ؛ ويودون - نتيجة لهذا - أن نكرس وقتنا كله في التشهير بمظالمها وصنوف عسفها ؛ ويصورون لنا في نفس الوقت أن المظالم الرأسمالية واضحة كل الوضوح ، فلا خطر منها أن تخدع : وإذن نضيع وقتنا في الكشف عنها . وأخاف كثيراً من التنبؤ بالمصالح التي تخدمها هذه النصائح . ومهما يكن من أمر أعمال العنف التي هي موضع نظرنا ، فقبل أن نصدر حكماً عليها لا يزال لدينا مجال للنظر في موقف البلد يرتكبها ، وفيما وضعه نصب عينيه حين ارتكابها . فمثلاً يجب أن نبرهن أولاً على أن مكائد الحكومة السوفيتية لم تملها عليها ، على وجه الدقة ، رغبتها في حماية الثورة المعوقة ، ولا « ثباتها » في موقفها حتى اللحظة التي تستطيع فيها استئناف سيرها إلى الأمام . في حين أن النزعة العدائية للسامية ، ونزعة العداوة للسود بين الأمريكيين ، ونزعتنا الاستعمارية ، ومسلك الحكومات تجاه فرانكو ، تؤدي غالباً إلى مظالم أقل جذباً لأنظار الناس ونقدتهم ، ولكنها ليست دون المظالم السابقة في هدفها إلى استدامة النظام الحالي القائم على استغلال الإنسان للإنسان . سيقال : كل امرئ يعرف هذا . وقد يكون هذا صحيحاً ؛ ولكن ماجدوى معرفتنا له إذا لم يقله أحد ؟ وإنما واجبنا - بوصفنا كتاباً - أن نقدم صورة العالم ، وأن نشهد عليه . على أنه حتى إذا قامت الحجة على أن السوفيتيين والحزب الشيوعي يتابعون غايات ثورية مشروعة ، فلن يعفينا هذا من الحكم على الوسائل . إذا اعتد بالحرية على أنها المبدأ والغاية لكل نشاط إنساني ، كان من الخطأ كذلك أن نوجب الحكم على الغاية بحسب الوسائل ، أو على الوسائل بحسب الغاية . ولكن الأولى أن تكون الغاية هي الوحدة التركيبية للوسائل المستخدمة ، إذن ، توجد وسائل تتعرض لخطر القضاء على الغاية التي تقصد إلى تحقيقها ، وذلك أن هذه الوسائل تحطم - بمجرد مثولها - الوحدة التركيبية التي تريد أن تندمج هي فيها ؛ وقد حوّل - في قوانين تكاد تكون رياضية - تحديد الشروط التي يكون فيها يمكن أن تكون وسيلة مامشروعة : ويدخلون في هذه القوانين احتمال الغاية ، وقرنها ، وماتدره بالنسبة لما تتكلفه الوسيلة المستعملة ، حتى ليحسب المرء أنه يقرأ « بنتام »^(١) وحساب الملذات . ولا

(١) Jeremy Bentham (١٧٤٨ - ١٨٣٢) فيلسوف ومن علماء القانون من الإنجليز مشهور بقياسه الملذات قياساً كمياً ، لمعرفة المشروع من غير المشروع ، بما يسمى : حساب الملذات . وفي كتابه « مبادئ الأخلاق والتشريع » يشرح نظريته التي اشتهر بها في المنفعة ، وهي ذات طابع سياسي . وفيها أن « مقياس الصواب والخطأ هو تحقيق أكبر قدر من السعادة لأكثر عدد من الناس » . والألم واللذة لهما السيطرة على سلوك الإنسان ، ويمكن قياسهما قياساً كمياً تبعاً لشدهما ومدتهما وتيقنهما وقربهما . ويقاس العمل ، خلقياً =

أقول إنه لا يمكن انطباق قانون من هذا النوع على بعض الحالات . مثلاً عندما يكون الغرض نفسه كمياً في ذاته ، حيث تجب التضحية ببعض الأحياء من الناس لإنقاذ الآخرين . ولكن في أغلب الحالات ، تختلف المسألة كل الاختلاف : فالوسيلة المستعملة قد تحدث في الغاية تغييراً كيفياً ، فيكون التغيير - نتيجة لذلك - غير قابل للقياس . لتخيل أن حزباً ثورياً يكذب دائماً على المكافحين من أتباعه ليحميهم من الشكوك ، ومن أزمات الضمير ، ومن دعاية الخصم . وغايته التي يسعى وراءها هي القضاء على نظام من نظم الاضطهاد ؛ ولكن الكذب نفسه اضطهاد . فهل يمكن الدأب على الاضطهاد تعلقاً بوضع نهاية له ! أصبح استبعاد الإنسان لتحريره على نحو أفضل ! قد يقال إن الوسيلة موقوتة . كلا ؛ لن تكون كذلك إذا ساعدت على خلق مجموعة من الناس مكذوبة كاذبة ، لأن الذين يستولون على الحكم في هذه الحالة لن يكونوا هم الذين كانوا جديرين بالاستيلاء عليه . والأسباب التي لديهم لقمع الظلم مقوضة من أساسها بالطريقة التي يتبعونها لقمعه . وهكذا تفسد سياسة الحزب الشيوعي الغاية التي يسعى إليها ، لأن هذه السياسة تقوم على كذب هذا الحزب أمام فئاته الخاصة ، وعلى إلقاء التهم ، وعلى كتمان الهزائم والأخطاء . ومن جهة أخرى ، من اليسير أن يجاب على ذلك بأنه لا يمكن أن تقال الحقيقة كلها للجنود في الحرب ، وكل حزب ثوري في حرب . فالمسألة ، إذن ، مسألة قياس ، ولن يعفينا أى قانون جاهز سلفاً من فحص كل حالة خاصة وحدها . ومرد هذا الفحص إلينا وحدنا وإذا ترك السياسي لنفسه لاختار من الوسائل أيسرها ، أى أنه يهبط في المنحدر . ويتبعه سواد الشعب مخدوعاً بالدعابة . وإذن ، من غير الكاتب يمكنه أن يصور للحكومة والأحزاب والمواطنين قيمة الوسائل المستعملة ؟ وليس معنى هذا أن علينا أن نعارض باضطراد استعمال العنف . وأعترف بأن العنف - في أى شكل يظهر فيه - إخفاق . ولكنه إخفاق لا يمكن تجنبه ، لأننا في عالم عنف ؛ وإذا كان حقاً أن اللجوء إلى العنف في وجه العنف يستهدف لخطر استدامته ، فمن الحق كذلك أنه الوسيلة الوحيدة لإنهائه . ففي صحيفة من الصحف ، كان كاتب يكتب في أسلوب على حظ لا بأس به من البيان قائلاً إن علينا أن نرفض كل مشاركة آتمة مباشرة أو غير مباشرة في أعمال العنف ، من أى مكان أتى ، ثم كان على نفس الصحيفة أن تعلن في الغد المناوشات الأولى في حرب الهند

= على حسب ما ينتج عنه من آلام وملذات لأفراد المجتمع المتأثر على حسب تلك المقاييس . وبما أن الداعى للعمل هو المصلحة الشخصية ، فمهمة القانون والتربية هي دعم أسس قوية من شأنها أن تحمل الفرد على أن يجعل سعادته تابعة لسعادة الجماعة . فالقيمة الكمية للملذات والآلام هي في دواعى العمل في معناه الخلقى والتشريعى .

الصينية . واليوم أسائل الصحيفة نفسها : ماذا علينا أن نفعل لرفض كل مشاركة غير مباشرة لأعمال العنف ؟ إذا لم تقل شيئاً ، فأنت بالضرورة من فريق الاستمرار في الحرب : والمرء مسئول دائماً عما لا يحاول منعه . ولكن إذا تمسكت بوقف الحرب حالاً ، وبأى ثمن ، كنت سيباً في بعض المذابح ، وأتيت عملاً من أعمال العنف ضد جميع الفرنسيين الذين لهم مصالح هناك . ولا أتحدث طبعاً عن الحل الوسط ، فمن الحل الوسط تولدت الحرب . فالعنف بالعنف ، وعلى المرء أن يختار . وعلى حسب مبادئ أخرى . وللسياسي أن يسائل نفسه عما إذا كان نقل الجنود ممكناً ، وعما إذا كان الاستمرار في الحرب يستلزم منه الرأي العام ، وعن نتائج الحرب الدولية . وعلى عاتق الكاتب أن يحكم على الوسائل ، لا من وجهة نظر الخلق المجرد ، ولكن في نطاق الآمال والخاوف لغاية محددة ، هي تحقيق ديمقراطية اشتراكية . وهكذا يجب علينا أن نفكر في المسألة الحديثة التي هي الغاية والوسائل ، لا نظرياً فحسب ، ولكن في كل حالة عينية .

ويرى المرء أن ثم أموراً كثيرة تتطلب العمل . ولكن إذا استهلكنا حياتنا في « النقد » ، فمن الذي يلومنا ، إذن ، على ذلك ؟ لقد صار النقد واجباً كلياً يلتزم به الإنسان بجميع قواه . وفي القرن الثامن عشر ، كانت الأداة مجهزة ، فكان مجرد استخدام العقلية التحليلية كافياً في تطهير المدركات . أما اليوم وقد أصبح الواجب - في وقت واحد - هو التطهير ، واستدراك النقص ، ودفع المبادئ إلى الأمام حتى تكمل بعد أن أصبحت زائفة لتوقفها في الطريق ؛ فقد صار النقد كذلك تركيبياً ، وهو يستخدم كل قوى الاختراع ؛ فبعد أن كان محدداً باستخدام عقل كونه علوم الرياضيات قرنين ، أصبح ، على النقيض ، هو الذي يكون العقل الحديث ، بحيث تكون الحرية الخالقة أساسه في نهاية الأمر . وقد لا يحمل هذا النقد في نفسه حلاً وضعياً . ولكن مالذي يحمل هذا الحل اليوم ؟ لا أرى في كل مكان سوى قوانين هرمة ، وترقيعات ، وحلولاً وسطاً تتعوزها حسن النية ، وأساطير بالية رسمت من جديد على عجل . فلو لم نكن قد فعلنا سوى فق هذه البثور المملوءة هواء ، بئراً بعد بئر ، لاستحققتنا كثيراً من تقدير قرائنا .

على أن النقد حوالي عام ١٧٥٠ كان تمهيداً مباشراً لتغيير نظام ، مادام قد ساعد على إضعاف الطبقة الجائرة بهدم مذهبها الفكري . وليس هو كذلك اليوم ، مادامت المدركات التي يجب نقدها تنتمي لكل المذاهب الفكرية وكل المعسكرات . فلم تعد السلبية وحدها التي يمكن أن تخدم التاريخ ، حتى لو اكتملت في وضعية . ويمكن للكاتب المنزول

أن يقتصر على واجب السلبية في نقده . ولكن أدبنا في جملته يجب أن يكون ، على الأخص ، أدب بناء . وليس معنى ذلك أن علينا أن نجعل من واجبنا - معاً أو منفردين - العثور على مذهب فكري جديد . ففي كل عصر - كما وضحت - يظل الأدب كله هو المذهب الفكري ، لأنه يؤلف المجموعة التركيبية - المتناقضة [٢٥] غالباً - لكل ما استطاع العصر أن ينتجه كي يستنير ، دون إغفال للموقف التاريخي وللمواهب . ولكن بما أننا اعترفنا بأن علينا أن نتج أدب العمل ، فينبغي أن نتمسك بمقصدنا حتى النهاية . فلم يعد من وقت للوصف أو الحكاية ، ولكننا لن يمكننا كذلك أن نقتصر على الشرح . فالوصف - حتى لو كان نفسياً - محض متعة من متع التأمل ؛ والشرح نوع من القبول ، فيه التماس العذر لكل شيء ؛ وكلاهما يفترض أنه قد قضي الأمر . ولكن إذا كان الإبراك في نفسه عملاً ، وإذا كنا نرى أن تصوير العالم هو دائماً كشف عنه رجاء تغيير ممكن له ، فعلينا ، إذن - في هذا العصر ، عصر الاستسلام للمصائر - أن نوحى إلى القارئ ، في كل حالة عينية ، بقدرته على الإبرام والنقض وبالاختصار : قدرته على العمل . والموقف الحاضر ثوري في أنه لا يمكن بحال تجمله ؛ ويظل في ركود ، لأن الناس قد انتزعت منهم ملكية مصائرهم الخاصة بهم ؛ وأوروبا تتخلى عن سلطانها تجاه الصراع المقبل ، وتبحث عن الوقوف مقدماً في صف معسكر المنتصرين أكثر مما تبحث عن توقي وقوع هذا الصراع ؛ وروسيا السوفيتية تحسب نفسها وحدها ومطاردة كخنزير برى وسط قطع من كلاب ضارية متحفز لنهشه ، وأمريكا التي لا تخاف الدول الأخرى ، مذعورة بعبء نفسها ؛ وكلما زاد غناها زادت ثقلاً ، وناءت بشحمها وكبريائها ، تدع نفسها تسير ، مغمضة العينين ، نحو الحرب : فها نحن أولاء لا نكتب إلا لقليل من الناس في بلدنا ، ولحفنة من الآخرين في أوروبا ، ولكن علينا أن نجد في البحث عنهم أينما كانوا ، أي ضالين في زمنهم ، كالابرة في كومة من التين ، وأن نذكرهم بما لهم من سلطان . ولناخذهم في مهنتهم ، وفي أسرهم ، وفي طبقتهم وفي بلادهم ، لنقيس معهم ما هم فيه من استعباد ، ولكن على ألا نجعلهم يفتخرون أكثر فيه : فلنبين لهم أن الحرك الأثرية آلية من العامل يوجد سلفاً الإنكار الكامل للاضطهاد ، ولا نواجه موقفهم أبداً على أنه من معطيات الواقع ، بل على أنه مشكلة ، ولنرهم أن موقفهم يستمد شكله وحدوده من أفق لاحدود له من الاحتمالات ، وبالاختصار : ليس له من صورة أخرى إلا تلك التي يصفونها عليه بسلوكهم الذي يختارونه بغية تجاوزه ؛ ولنعلمهم أنهم ، في وقت واحد ، ضحايا ومسئولون عن كل شيء ، وأنهم مظلومون وظالمون ، وشركاء في الإثم لمن يضطهدونهم وأنه لا يمكن أبداً التمييز بين ما يتعرض

له المرء وما يقبله وما يريد ؛ ولنبين أن العالم الذي يعيشون فيه لا يتحدد أبداً إلا بالرجوع إلى المستقبل الذي يضعونه نصب أعينهم ، وأنه مادامت القراءة تكشف لهم عن حريتهم ، فلنجد منها كى نذكرهم بأن هذا المستقبل - الذى ينزلون فيه أنفسهم كى يحكموا على الحاضر - ليس إلا المستقبل الذى ينتظم فيه الإنسان مع نفسه ، ويتصل أخيراً بذات نفسه بوصفه كلاً بفضل سيطرة «مدينة الغايات» ؛ لأن الإحساس بالعدالة وحده هو الذى يتيح الغضب على مظلمة مفردة من المظالم ، أى انه على وجه الدقة ، يتيح للمرء أن يكون منها مظلمة ؛ وأخيراً ، حين تدعوهم إلى أن ينزلوا أنفسهم منزلتها فى «مدينة الغايات» ليفهموا عصرهم ، يجب ألا ندعوهم بجهلون مايشتمل عليه عصرهم من أمور مواتية لتحقيق غرضهم . كان المسرح فيما مضى مسرح «تحليل خلقى للشخصيات» : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد فى تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً فى حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا فى وضع هذه الأشخاص فى صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير فى حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها . وقد بينت فى مكان آخر كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل فى هذا الميدان : فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات : فالأبطال حريات أخذت فى الفخ ، مثلنا جميعاً . فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية شيئاً سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذى تختار . ونتمنى أن [صير الأدب كله خلقياً وجدلياً مثل المسرح الجديد ؛ أى يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ . وليوضح هذا الأدب ، فى بساطة ، أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التى يضعها لنفسه دائماً خلقية . وعلى الأخص ، ليبين الأدب لنا فى كل امرئ الإنسان المبتكر . وكل موقف - فى معنى من معانيه - بمثابة مصيدة فتران : جدران فى كل مكان ؛ فقد عبرت من قبل تعبيراً قاصراً ، فليس من بخارج يختار منها . فالمخرج شئ يبتكر . وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء أن يبتكر كل يوم .

سنفقد كل شئ على الأخص ، إذا أردنا أن نختار من بين السلطان التى تهىء للحرب . واختيار روسيا معناه التخلي عن الحريات النظرية ، بدون أمل حتى فى الحصول على الحريات المادية : فتأخرها الصناعى يمنعها ، فى حالة انتصارها ، من تنظيم أوروبا ؛ ومن ثم يكون الاستمرار غير المحدد لدكتاتورية البؤس . ولكن بعد انتصار أمريكا ، وحين يستأصل الحزب الشيوعى ، وتصير الطبقة العاملة مشبته الهمم ، لا وجهة لها ، وبعبارة أحدث : ممزقة تمزيقاً ذرياً ، وتصبح الرأسمالية قاسية بقدر ماهى سيدة العالم ؛ أو يعتقد

المرء أن تتاح آنذاك فرص كبيرة لنجاح حركة ثورية تبدأ من الصفر؟ يقال : يجب أن يحسب حساب السلطات المجهولة . على أتى ، على وجه الدقة ، أريد أن أحسب حساب التي أعرف . ولكن ماذا يضطرنا إلى الاختيار؟ أو نصنع حقاً التاريخ حين نختار من بين مجموع معطيات ، لا لشيء سوى أنها معطيات ، وحين ننضم إلى جانب الأقوى؟ وفي هذه الحال ، كان على الفرنسيين جميعاً ، حوالى عام ١٩٤١ ، أن ينضموا إلى جانب الألمان . كما دعا إلى ذلك المتعاونون مع العدو . وإذن ، الأمر - على نقيض ذلك - جلي في أن العمل التاريخي لم ينحصر قط في اختيار بين المعطيات الغفل ، ولكنه كانت له دائماً خاصة ابتكار حلول جديدة على أساس موقف محدد . واحترام المجموعات نزعة تجريبية محضة وساذجة ، ومنذ زمن طويل تجاوز الإنسان هذه النزعة التجريبية في العلم والأخلاق والحياة الفردية : فقد كان عمال شركة المياه في فلورنسا « يختارون من بين المجاميع » ، في حين اخترع توريتشلي الضغط الجوي ، وأقول إنه اخترع ، أولى من أنه اكتشف ، بأنه حين يكون شيء خبيثاً عن العيون ، يجب اختراعه بجميع أجزائه ليستطاع اكتشافه . فلماذا ، وبأى مركب نقص ، يرفض الواقعيون بيننا - فيما يخص العمل التاريخي - قوة الخلق هذه في حين ينادون بها في كل مجال آخر ! ويكاد يكون العامل التاريخي دائماً هو الإنسان ، حين يوضع أمام قياس الإحراج بين حدين ، فيخرج إلى الوجود فجأة بحد ثالث لم يره أحد حتى ذلك الوقت . حقاً علينا أن نختار بين روسيا وبين الكتلة الأنجلوساكسونية ، أما أوروبا الاشتراكية ، فليست « في الاختيار » ، لأنها غير موجودة . فهي تتطلب أن تصنع . ولن يكون ذلك أولاً مع إنجلترا التي يحكمها تشرشل ، لا ، ولا مع السيد بيفين : بل على القارة أولاً ، وباتحاد جميع هذه البلاد التي لديها نفس المشكلات .

سيقولون : قد فات الأوان ؛ ولكن ماذا يدرون من الأمر؟ وهل حاولوه مجرد محاولة؟
تم دائماً صلاتنا مع جيراننا الأدين عن طريق موسكو أو لندن أو نيويورك ؛ فهل يجهلون أنه توجد كذلك طرق مباشرة؟ ومهما يكن من شيء ، ومادامت الظروف لم تتغير ، فإن فرص نجاح الأدب مرتبطة بقيام أوروبا اشتراكية ، أى من مجموع الحكومات ذات البنية الديمقراطية والجماعية ، والتي فيها كل فرد - في انتظار ما هو خير - يتنازل عن جزء من سلطانه لمصلحة المجموع . وفي هذا الفرض وحده سيبقى لنا أمل في تجنب الحرب ، وفي هذا الفرض وحده سيظل سريان الأفكار حراً فوق القارة وسيجد الأدب من جديد موضوعاً وجمهوراً .

هاهى تلك واجبات كثيرة معاً - ولكن سيقولون إنها جد متفرقة . وهذا حق . ولكن

قد أوضح «برجسون» أن العين - وهي عضو معتقد غاية التعقيد - إذا استعرضنا وظائفها منفردة بعضها بجانب بعض ، فإنها ستعود إلى نوع من البساطة ، متى أحللناها محلها في الحركة الخالقة للتطور . وهذا شأن الكتاب : فإذا أحصيت - تحليلاً - الموضوعات التي يشرحها «كافكا» ، والمسائل التي يضعها ؛ في كتبه ؛ وإذا اعتدلت بعد ذلك - برجوعك إلى فترة ابتدائه لمهنته - بأنها كانت بالنسبة له هي الموضوعات التي عليه أن يعالجها ، والمسائل التي عليه أن يضعها ؛ فسيعروك الذعر . ولكن ما هكذا يصح أن ينظر إليه : فعمل «كافكا» الأدبي رد فعل حر موحّد للعالم المسيحي اليهودي في أوروبا الوسطى ؛ وقصصه تجاوز تركيبي لموقفه بوصفه إنساناً ، وبوصفه تشيكوسلوفاكياً ، وبوصفه مخطوباً لفتاة ، وبوصفه أبي المراس ، وبوصفه مصدوراً ، وما إلى ذلك من الأوصاف ، كما كانت كذلك قبضة يده ، وابتسامته ، ونظراته التي كان يعجب بها كثيراً «ماكس برود» . وبتحليل الناقد تذوب هذه الأمور إلى مسائل ؛ ولكن هذا الناقد على خطأ ، إذ تجب قراءتها في «حركتها» .

هذا ؛ ولم أرد أن أملى واجبات على كتاب جيلي : فبأى حق أفعل هذا ؟ ومن الذي رجاني أن أفعله ؟ كما أتى أفعله ؟ كما أتى كذلك لا أستسيغ البيانات المذهبية . وإنما حاولت وصف موقف ، بآماله ومخاوفه ، وتوعداته ، وحواجزه ؛ إنما ينشأ أدب العمل في عصر الجمهور الذي لا وجود له . ذاكم هو المعطى ، ولكل امرئ محرج . ومخرجه هو أسلوبه وفنه وموضوعاته . فإذا تسربت إلى نفس الكاتب سرعة البت في هذه المسائل ، كما هي حالتى ، أمكن توكيد أنه سيقترح لها حلولاً «في الوحدة الخالقة لعمله» ، أى في حال عدم التميز لحركة الخلق الحر [٢٦] .

ولا شئ يؤكد لنا أن الأدب خالد ؛ وحظه اليوم ، حظه الوحيد ، هو حظ أوروبا والاشتراكية والديمقراطية والسلام . ويجب أن نقامر بلعب دوره ، فإذا خسرنا - نحن معشر الكتاب - فتباً لنا . ولكن تباً للمجتمع أيضاً . وقد وضحت أنه بالأدب تنتقل الجماعة إلى التفكير والتأمل في ذات نفسها ، فتكتسب شعوراً بائساً ، وصورة لنفسها يعوزها التوازن ، فلا تنفك تبحث عن تحويلها وتحسينها . ولكن فن الكتابة - بعد - ليس محمياً بقوانين العناية الإلهية الثابتة ، فهو من صنع الناس ، يختارونه حين يختارون أنفسهم . فإذا كان على الأدب أن يتحول إلى دعاية محضة ، وإلى مسلاة محضة ، تردى المجتمع في حماة الأمر المباشر ، أى الحياة بدون ذاكرة ، حياة الحشرات والزواحف . وبقينا ليس كل هذا من الأهمية بمكان ، فسير كل اليسر أن يستطيع العالم الاستغناء عن الأدب ؛ ولكنه يستطيع خيراً من ذلك أيضاً أن يستغنى عن الإنسان .

تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

- [١] لا يزال الأدب الأمريكي في مرحلته الإقليمية .
- [٢] حينما مرت بنويورك عام ١٩٤٥ ، رجوت وسيطاً من وسطاء النشر الأدبي في الحصول على حقوق ترجمة قصة : « ذات القلب الموحش » Miss. Lonelyheart من تأليف « ناتاناييل وست » Nathanail West . ولم يكن هذا الوسيط يعرف الكتاب فعقد اتفاقاً مبدئياً مع مؤلفة لكتاب آخر عنوانه « القلب الموحش » Lonelyheart وكانت عانساً ، دهشت كل الدهشة أن يفكر أحد في ترجمة كتابها إلى الفرنسية . وعندما بينت لهذا الوسيط خطاه ، بدأ يبحث من جديد ، فوجد أخيراً الناشر الذي كان ينشر كتب « وست » ، واعترف له هذا الناشر بأنه لا يعرف شيئاً عن مصير هذا المؤلف . وبعد إلحاح مني ، أخذ كل منهما يسأل من جديد ، فعلمنا أن « وست » مات منذ سنين كثيرة في حادثة من حوادث السيارات . ويبدو أنه كان له حساب في مصرف بنويورك ، وكان هذا الناشر يرسل من وقت لآخر مبالغ من المال ، لتضاف إلى حساب ذلك المؤلف .
- [٣] نفوس الشخصيات البرجوازية في أدب « جوهاندو »^(١) لها نفس هذه الصفة في عجائبها ، ولكن مع سمات أخرى غالبية على هذه العجائب التي تصير سلبية شيطانية . وعلى حسب ما يفكر كثير من الناس : القداس الشيطاني لدى البرجوازية أقوى سحراً من بهرجها الحلال .

[٤] تبرير الكاتب لأعمال العنف يتضمن اختيار العنف طريقة من طرق التفكير عن روية ، أي أن يألف المرء اللجوء إلى التخويف ، وإلى مبدأ السلطة ، وأن يأنف ويجحد البرهنة والمناقشة . وهذا هو الذي يكسب نصوص السيراليين التوكيدية مظهراً شكلياً محضاً ، ولكنه مزعج في كتب « شارل »^(٢) مورا « السياسية » .

[٥] شبه آخر مع فئة « العمل الفرنسي »^(٣) التي أمكن لشارل مورا أن يقول عنها إنها لم

(١) Marcel Johandeau من كتاب القصة المعاصرين في فرنسا ، ولد عام ١٨٨٨ وفي بحوثه في النقد قد شرح ماسماه : « صوفية الجحيم » في العقيدة المسيحية ، أي اتخاذ المسيحية الخشية من الشر أساساً للاعتقاد في الخلود .

(٢) Charles Maurras ، انظر هامش ص ٢٣٢ .

(٣) Action Française جماعة سياسية تأسست عام ١٨٩٩ ، دعت أولاً إلى وحدة الاتجاه الوطني ، وزعمت أنها جمهورية ، ولكنها سرعان ما أعلنت أنها ملكية ، وتحملت منذ عام ١٩٠٨ إلى شبه عصابات ملكية تسمى نفسها Camelots du roi أو حزب الملك .

تكن حزباً ، ولكن مؤمراً . ألا تشبه حملات السيراليين التأديبية شيطنة فئة « حزب الملك » .

[٦] هذه الملحوظات الهادئة أثارت هياجاً قوياً . على أن هذا الدفاع والهجوم كانا أبعد من أن يحملاني على الاقتناع ، بل جعلاني أستغرق في الاعتقاد بأن السيرالية فقدت أهميتها في الحاضر ، وربما كان ذلك مؤقتاً . وأشهد حقاً أن أكثرية المدافعين عنها اختاريون^(١) . وهم يجعلون منها ظاهرة ثقافية « ذات أهمية عظيمة » ، ومسلماً « يقتدى به » . وهل يعتقدون أن السيرالية لو كانت لا تزال حية ، كانت ستقبل أن تضع توابل « فرويد » على النزعة العقلية السمحة لدى السيد « فرديناند^(٢) ألكيه » ؟ وفي الواقع كانت السيرالية ضحية المثالية التي طالما كافحت ضدها ؛ فمجلات : « يوميات^(٣) أدبية » و « الينوع » و « لافونتين^(٤) » و « ملتي^(٥) الطريق » بمثابة جيوب المعدة التي لا تنى عن هضم السيرالية . ولو أمكن لشخص مثل « دينو » أن يقرأ عام ١٩٣٠ هذه الأسطر للسيد « كلود مورياك » وهو شاب من شباب الجمهورية الرابعة الذين يعملون على ذوبان المذاهب الفكرية بعضها في بعض في قوله : « يحارب الإنسان الإنسان ، دون علم بأنه يجب أن تتحقق - أولاً - جبهة مشتركة من جميع العقول ضد بعض المدركات العقلية الضيقة الزائفة التي تخص الإنسان . ولكن هذا هو ماتعرفه السيرالية ، وتنادى به منذ عشرين عاماً . وبوصفها مشروعات من مشروعات المعرفة ، تطالب بأنه يجب التجديد في كل شيء فيما يخص الطرق التقليدية للتفكير والإحساس » ؛ نقول : لو أنه قرأ ذلك لاحتج ، يقيناً ، قائلاً : السيرالية لم تكن « مشروع معرفة » فقد كانت تستشهد ، خاصة ، بجملة « ماركس » الشهيرة : « نحن لا نريد فهم العالم ، ولكن نريد تغييره » ؛ ولم ترد السيرالية قط هذه « الجبهة المشتركة للعقول » التي تعيد إلينا الذكرى الحلوة للحشود الشعبية الفرنسية . وخلافاً لهذا التفاؤل الذي لا يخلو من الحمق ، أكدت السيرالية دائماً تبعيتها الصارمة للرقابة الداخلية وللاضطهاد ؛ ولو كانت فيها جبهة مشتركة من جميع العقول (على أن

(١) *éclectiques* أى الذين يختارون ما يريدون من كل مذهب من المذاهب دون أن يتمسكوا بواحد منها .

(٢) *Fernand Alquié* أستاذ في السوربون ، له بحوث فلسفية كثيرة : موضوعها « العقلية »

الكلاسيكية ، و « ديكارت » ، وله كتاب : النزعة الإنسانية السيرالية والنزعة الإنسانية الوجودية ، وأخيراً : « فلسفة السيرالية » . والكتاب الأخير ظهر عام ١٩٥٥ .

Gazette des Lettres (٣)

Fontaine (٤)

Carrefour (٥)

التعبير بالعقول في صيغة الجمع ما أقل ملاءمته للسيرالية !!) لأنت بعد الثورة ، وفي عهد ازدهارها ، لم تكن لتسمح أن يعكف الناس عليها هكذا ليفهموها . فقد كانت - شأنها في ذلك شأن الحزب الشيوعي - تعد أن كل من ليسو معها كلية وبل استثناء فهم ضدها . فهل تفهم السيرالية اليوم الحيلة التي اتخذت منها موضوعاً لها ؟ ولتوضيحها ، سأكشف ، إذن ، عن أن « جورج باتاي » - قبل أن يخبر علانية « ميرلوبوتى »^(١) بأنه يسحب من أجلنا مقالته - أخبره عن غرضه في التحول عن مذهبه . وأنداك صرح هذا البطل السيرالي : « ألوم » بريتون « أكبر اللوم ، ولكن يجب أن نتحد ضد الشيوعية » . وهذا كاف . وأعتقد أني أقدر السيرالية حين أعود إلى عهد حياتها المشبوبة وأناقش قصدها ، أكثر مما أقدرها حين أحاول تمثيلها من مداراة . وحقاً لا تتلائم السيرالية كثيراً مع ذوقى ، لأنها - ككل الأحزاب الاستبدادية - تؤكد استدامة نظراتها ، لتخفى - وراء ذلك - تغير نظراتها تغيراً مستمراً ، ولهذا لا تحب هي أبداً أن يرجع المرء إلى تصريحاتها السالفة . وكثيراً من النصوص التي أجدها اليوم في فهرس المعرض السيرالي الذى عنوانه : « السيرالية عام ١٩٤٧ » - وهى نصوص اعتمدها رؤساء الحركة - أقرب إلى النزعة الاختيارية^(٢) الوديعه لدى السيد « كلودموريك » منها إلى صنوف التمرد الحادة للسيرالية الأولى . وهذه ، مثلاً ، بضعة أسطر للسيد « باستورو » **Pastoureau** « التجربة السياسية للسيرالية ، تلك التجربة التي جعلتها تدور حول الحزب الشيوعي نحو عشرة أعوام ، لها نتائجها الواضحة كل الوضوح . ومحاولة الاستمرار فيها بمثابة الانحصار في قياس من أقيسة الإحراج حدّاه : فسادها أو ضياع تأثيرها . وفي هذه التجربة مناقضة للبواعث التي دفعت السيرالية فيما مضى إلى شروعاتها في عمل سياسى . وهذه البواعث مطالب مباشرة في ميدان الفكر ، وعلى الأخص في ميدان الأخلاق ، بقدر ماهى متابعة للبحث عن الغاية البعيدة ، وهى التحرير الكامل للإنسان ، ثم متابعة الحزب الشيوعي في الطريق الذى التزم به من مؤازرة الطبقات . على أنه من الواضح أن السياسة التي يمكن أن تكون أساساً لتحقيق مال الطبقة العاملة ، ليست هى مايدعونه سياسة المعارضة اليسارية للحزب الشيوعي ، ولا سياسة الفئات الصغيرة الفوضوية . . . فالسيرالية - التي حددت ماتقوم به من دور في المطالبة بإصلاحات لا حصر لها في ميدان الفكر ، وعلى الأخص الإصلاحات الخلقية - لم يعد يمكنها أن تنشئ تأثيراً لها عن طريق المشاركة في عمل سياسى

(١) Merleau - Ponti من الفلاسفة المعاصرين وأستاذ في السربون ، وله اتجاه خاص في الوجودية .

(٢) هى أن يختار المرء من بين المذاهب الفلسفية المختلفة ، دون التزام بواحد منها .

غير خلقى بالضرورة . كما لا يمكنها - مالم تتخل عن تحرير الإنسان بوصفه غايتها التي تسعى للوصول إليها - أن تشترك في عمل سياسي لا أثر له بالضرورة ، لأنها تحترم المبادئ التي تقدر أنه ليس لها أن تتجاوزها . فالسيرالية ، إذن ، منظوية على نفسها . ولا تزال تتجه جهودها إلى الوصول لنفس الغايات وإلى تعجل تحرير الإنسان ، ولكن بطرق أخرى . (وتوجد نصوص أخرى مشابهة ، وحتى بعض جمل متواردة على نفس المعنى في هذا المرجع : « مقاطعة افتتاحية » Rupture Inaugurale . وهو تصريح لجماعة السيرالية في فرنسا في ٢١ من يونيو عام ١٩٤٧ ص ١٤-١٧) .

وفي هذا التصريح ، يلحظ المرء ملاحظة عابرة هذه الكلمة : « إصلاح » ، كما يلحظ اللجوء غير المؤلف من جانبهم إلى الأخلاق . وهل لنا أن نقرأ يوماً صحيفة دورية عنوانها : « السيرالية في خدمة الإصلاح » ؟ ولكن النص الذي أوردناه يؤكد ، بخاصة ، مقاطعة السيرالية للماركسية ، ومفهوم الآن أنه يمكن التأثير في البنية^(١) العليا في المجتمع دون تغيير في البنية الدنيا^(٢) الاقتصادية . سيرالية « خلقية » و « إصلاحية » تريد حصر عملها في تغيير المذاهب الفكرية : هذا ما يبعث في المرء شعوراً بالمثالية على نحو خطير ، وبقى لنا تحديد « الوسائل الأخرى » التي يحدثونها عنها . هل سنتحفنا السيرالية بقوائم جديدة للقيم ؟ وهل سنتنج مذهباً فكرياً جديداً ؟ كلا ؛ إذ السيرالية تصرف همها « في نشدان مقاصدها الدائمة . من انتقاص المدينة المسيحية ، والتمهيد لسيطرة النظرة العامة الفلسفية كما هي عند الألمان » . ويرى المرء أن المراد هنا هو السلبية . والمدينة الغربية - في اعتراف « باستورو » نفسه - مدينة محتضرة ؛ تهددها حرب فسيحة ، كل همها هو دفن هذه المدينة ؛ ويتطلب عصرنا مذهباً فكرياً جديداً يتيح للإنسان أن يحيا ، ولكن السيرالية ستدأب على مهاجمة مرحلة الحضارة المسيحية في العقيدة الكاثوليكية ، على حسب ماسنها القديس « توما »^(٣) . وكيف تستطيع مهاجمتها ؟ أبعرضهم عام ١٩٤٧ الذي هو بمثابة قطع من الحلوى سرعان ماتدوب بالامتصاص ، أولى أن نعود إلى السيرالية الحقيقية ، كما تراءى في هذه المؤلفات : « مطلع النهار »^(٤) و « نادجا »^(٥) و « الأواني المستطرقة »^(٦) .

(١) و (٢) من أسس فلسفة الواقعية الاشتراكية قولهم بتأثير البنية الدنيا العليا في المجتمع ، بحيث تكون الثانية بنابة انعكاس للأولى ، ولهذا أثره في أدبهم ونقدهم ، وقد شرحنا آراءهم ونقدناها في كتابنا : النقد الأدنى الحديث .

(٣) Thomas D'Aquin (١٢٢٥ - ١٢٧٤) كانت فلسفته الدينية أساساً للكاثوليكية .

(٤) و (٥) و (٦) هي مؤلفات « أندرية بريتون » وعنوانها بالفرنسية على الترتيب : (١٩٣٤) ، Nadja ،

(١٩٢٨) Point du Jour. Les Vases Communicants (١٩٣٢) .

ويؤكد « ألكيه » و« ماكس بول فوشيه » تؤكداً قاطعياً أن السيربالية محاولة للتحرير . وعلى حسب أقوالها يراد منها تأكيد حقوق الكلية الإنسانية ، بدون استثناء ، حتى اللاشعور ، والحلم ، والجنس ، والخيال . وأنا على وفاق تام معها ؛ وهذا ما أرادته السيربالية ، وفي هذا حقاً تبين عظمة مشروعها . على أن علينا أن نلاحظ أن فكرة الكلية تتم عن عصر خاص ، فهي الفكرة التي أثارت النزعة النازية ، والنزعة الماركسية ، وتثير اليوم النزعة « الوجودية » . وبقيناً ، علينا أن نعود إلى « هيجل » بوصفه مصدراً لكل هذه الجهود . غير أني أتبين - في جلاء - تناقضاً خطيراً في أصل السيربالية : وإذا استعملت لغة « هيجل » أقول إن هذه الحركة كانت تحتوي على الإدراك العقلي لمعنى الكلية (وهو ما يستخلص في وضوح من هذه الكلمة الشهيرة التي قالها « أندريه بريتون » : الحرية في لون الإنسان) . ولكن هذه الحركة حققت هذا الإدراك على نحو آخر في بياناتها المذهبية المقروءة . وحقاً : كلية الإنسان - بالضرورة - تركيبية . بمعنى أنها الوحدة العضوية المحملة لكل مقوماته الثانوية . فالتحرير الذي يهدف إلى أن يكون كلياً يجب أن يبدأ بمعرفة الإنسان معرفة كلية (ولا أبحث الآن في بيان ما إذا كان هذا ممكناً ، فمعلوم أني مقتنع بذلك تمام الاقتناع) . ولا يدل هذا على أن علينا أن نعرف - ابتداءً - كل المضمون الفطري للحقيقة الإنسانية ، ولا على أنه يمكننا تحصيل تلك المعرفة ؛ ولكنه يدل على أنه يمكننا أن نتوصل إلى الوقف على ذات أنفسنا في الوحدة - الجليلة العميقة معاً - لسلوكنا وعواطفنا وأحلامنا ، والسيربالية - لأنها ثمرة عهد معين - تضيق ، ابتداءً ، من المخلفات المضادة للنزعة التركيبية : فتبدأ أولاً بالسلبية التحليلية التي تمارس تأثيرها على الحقيقة في شؤون الحياة اليومية . وقد كتب « هيجل » في الشك قائلاً : يصبح الفكر فكراً كاملاً حين يفنى « الموجود - في - العالم » ، يفنيه في التنوع المتعدد لتعييناته ، وحين تصبح سلبية الشعور بالذات الحرة - في داخل التعدد في أشكال الحياة - سلبية واقعية . والشك يناظر تحقيق هذا الشعور كما يناظر الموقف السلبي بازاء الوجود المتحقق في صورة الغير ؛ إنه ، إذن ، يناظر الرغبة والعمل « (راجع كتاب ظاهريات الروح ، ترجمة هيبوليت ، ص ١٧٢) وكذلك الحال فيما يبدو لي جوهرياً في النشاط السيربالي ، إنه نزول الروح السلبية إلى العمل : فسلبية الشك تصير عينية ، ؛ فقطع السكر التي اخترعها « دي شان » مثل المنضدة في شكل ذئب ، كلاهما عمل من الأعمال ، أي هي على وجه الدقة الهدم عينياً الصادر عن جهد للأشياء التي لا يهدمها الشك إلا قولاً . وأقول مثل ذلك فيما يخص الرغبة ، فهي مقوم من المقومات الجوهرية للحب السيربالي . ومعلوم أنها رغبة استهلاك

وتدمير. وفي ذلك نرى الطريق الذي تسلكه السيرالية ، وأنه يشبه - على وجه الدقة - تجسيدات الوعي الذي تحدث عنه « هيجل » في فلسفته ؛ فالتحليل البرجوازي هدم مثالي للعالم ، بالهضم ؛ ومسلك الكتاب المعتدلين يستحق الاسم الذي سمي به هيجل الرواقية حين قال : « ليست هي إلا قصوراً عقلياً للسلبية ؛ فهي ترتفع فوق هذه الحياة مثل وعي السيد » . وعلى النقيض من ذلك السيرالية التي « تنفذ في هذه الحياة مثل وعي العبد » . وهذه هي قيمتها يقيناً ، ومن ، ثم دون أدنى شك ، يمكنها أن تزعم الاتصال بوعي العامل الذي يشعر بحريته في العمل . غير أن العامل يهدم لبنى : فباجتثائه للشجرة يعمل الخشب والوتد . فيتعلم ، إذن ، وجهى الحرية التي هي السلبية البناءة . والسيرالية ، باستعارتها طريقها من التحليل البرجوازي ، تعكس هذه الطريقة : فبدلاً من الهدم لأجل البناء ، تبنى هي لأجل الهدم . فالبناء عندها مستلب دائماً ، فهو يذيب نفسه في طريقة الغاية منها الإهلاك . على أنه ، بما أن البناء حقيقي والهدم رمزي ، يمكن ، أيضاً ، أن يدرك الموضوع السيرالي مباشرة على أنه غاية نفسه . فهو - على حسب واتجه الانتباه إليه - « سكر خام » أو معارضة في ماهية السكر . ويبدو الموضوع السيرالي - بالضرورة - ذا ألوان مختلفة ، لأنه يصور النظام الإنساني معكوساً ؛ وبصفته هذه ، يحتوى في نفسه على نقيضه هو . وهذا هو ما يتيح لمن يقوم بتكوينه أن يزعم أنه ، في وقت معاً ، يهدم الحقيقي ويخلق - شعرياً - شيئاً فوق الحقيقة فيما وراء الحقيقة . وفي الواقع ، حين يتم تكوين الشيء السيرالي على هذا النحو يصبح شيئاً من العالم بين أشياء أخرى . يصبح لاشئ سوى الدلالة المبلورة للهدم الممكن للعالم . و« الذئب - المنضدة » في المعرض السيرالي الأخير ، مجهود للتوفيق بين الأمرين المتناقضين لكي يسرى في أجسادنا شعور مبهم من طبيعة الخشب ، بقدر ما هو كذلك معارضة مزدوجة ، فهو معارضة الحى لما لا حياة فيه ، ومعارضة مالا حياة فيه للحى . ومجهود السيراليين محصور في تقديم هذين الوجهين من إنتاجهم في نفس حركة واحدة ؛ ولكنها يعوزها التركيب : ذلك أن هؤلاء المؤلفين لا يريدونه ، ويناسبهم تقديم الحركتين الخالقتين كأنهما مذابتان في وحدة جوهرية ، وكأن كل واحدة منهما هي الجوهرية في نفس الوقت ، مما لا يجعلنا نخرج من التناقض . ولا شك أنهم قد حصلوا على النتيجة المتوقعة . فالشيء المخلوق المهذوم يثير توتراً في فكر المشاهد له ، وهذا التوتر هو - على وجه الدقة - الحركة الخالقة السيرالية : فالشيء المعطى مهذوم بالمجادلة الباطنة ، ولكن الجدل نفسه والهدم كلاهما موضوع جدال ، بدوره من جانب الطابع الوضعي ، ومن جانب الموجود الآني العيني للخلق . ولكن هذا القلب اللوني المزعج الذي يتسم به المحال ليس

شيئاً في حقيقة الأمر ، وقصاراه أن يكون فجوة بين حدى التناقض يستحيل ملؤها .
والقصد هنا إثارة السخط - كما عرفه بودلير - إثارة فنية ، دون أن يوجد لدينا بيان ولا
عيان عن شئ جديد ، ولا أى فهم مادي ، ولا أى فهم لمضمون ، ولكنه شعور فكري
نظري خالص هو تجاوز ودعوة وفراغ . وسأطبق أيضاً على السيريلية تعبير هيجل في
الشك : قائلاً (في « السيريلية » يقوم الوعي حقاً بالتجربة من نفسه بوصفه وعياً متناقضاً
مع دخيلة نفسه) . وعلى الأقل ، هل سيأخذ في الدوران حول نفسه ليقوم بعملية تحول
فلسفية ؟ وهل الموضوع السيريلي ستكون له القيمة الفعلية العينية التي للفرض القائل
بالجنى الخبيث [ديكارت] ؟ ولكن هنا يتدخل وهم سيريلي ثان : فقد وضحت أن
السيريلية ترفض الذاتية كما ترفض حرية الإرادة . وحبها العميق للمادية قادها إلى النزعة
المادية (لأن المادية هي موضوع صنوف هدمها وعماده العميق الجوانب) . فهي ، إذن ، لا
تلبث مباشرة أن تستر هذا الوعي الذي اكتشفته لحظة ، فتعطي التناقض قواماً جوهرياً ،
فلم يعد قصدهم هو توتر الذاتية ، ولكن توتر تركيب موضوعي للعالم . اقرأ « الأواني
المستطرفة » ، فالعنوان مثل النص يدلان على انعدام التأمل انعداماً مؤسفاً ؛ فالحلم
واليقظة آيتان مستطرتان ، ومعنى هذا هو الخلط بينهما ، فهما مد وجزر بدون وحدة
تركيبية . وأفهم جيداً أنه سيقال لي : ولكن هذه الوحدة التركيبية مطلوب أن تصنع ؛
وهذه ، على وجه الدقة ، هي الغاية التي تقصد إليها السيريلية . ويقول
أيضاً « أرباميزي » : « تبدأ السيريلية من الحقائق المتميزة للشعور واللاشعور ، وتتجه
نحو تركيب هذه المكونات » . مفهوم ؛ ولكن بأى شئ تقصد إلى القيام به ؟ ماهي أداة
التأمل ؟ فرؤية مجموعة جنيات تدور كلها حول شجرة يقطين (حتى لو كان هذا ممكناً ، وهو
مأشك فيه) هو خلط الحلم بالحقيقة ، وليس هذا توحيداً لها في شكل جديد يدعم في
ذات نفسه عناصر الحلم وعناصر الحقيقة مع تحويرها وتجاوزها . وفي الحقيقة ، نحن دائماً في
منطقة الجدل : فاليقظة حقيقة . مدعمة بالعالم الحقيقي كله ، تعارض هذه الجنيات
الشاحبات التي تجرى على جسدها ؛ والجنيات ، على العكس ، تعارض هذه الشجرة
المتسلقة . ويبقى الوعي شاهداً وحيداً لهذا الهدم المتبادل ، وملاذاً وحيداً ؛ ولكنه لا اعتداد
به . وحين نرسم أو نجسم بالنحت أحلامنا ، فالنوم هو الذي تلتهمه اليقظة : فالشئ المريب
قد أمسك به في وضوح الأنوار الكهربائية ، ووضع في حجرة مقفلة ، في وسط أشياء
أخرى ، على مترين وعشرة سنتيمترات من جدار ، وعلى ثلاثة أمتار وخمسة عشر سنتيمتراً
من جدار آخر ، فيصبح شيئاً من العالم بوصفه خلقاً وضعياً ، ولا يفلت من العالم إلا

بوصفه سلبية محضة) وانظر هنا بنظرة السيراليين من حيث افتراض اعترافهم بأن طبيعة الصورة كطبيعة الإدراك ، وبديهي أنه لا مجال أبداً هنا لمناقشة ما إذا كان السيراليون يفكرون كما أفكر أن الطبيعتين متميزتان أصلاً) . وهكذا يكون الإنسان السيرالي إضافة أو خلطاً . ولكنه لا يكون أبداً تركيباً . وليس من باب الصدفة أن يكون هؤلاء المؤلفون مدينين للتحليل النفسى . فهو يتحفظهم ، على وجه الدقة ، تحت اسم «العقد النفسية» بنموذج لهذه التأويلات المتناقضة ، المتكاثرة ، التى ليس بينها تلاؤم ، والتى يستخدمونها فى كل مكان . وحقاً هذه «العقد النفسية» موجودة . ولكن الذى لم يلحظ حق الملاحظة هو أنها لا يمكن أن توجد إلا على أساس حقيقة تركيبية معطاة من قبل . وهكذا يكون الإنسان الكلى - عند السيرالية - هو الجملة التامة لكل هذه المظاهر . وحين أعوزتهم الفكرة التركيبية نظموا حواجز التضاد ؛ فهذا البهرج الشاق من الوجود واللاوجود كان يمكن أن يكشف عن الذاتية ، كما رجعت أنواع التضاد فى عالم الحس بأفلاطون إلى الصور العقلية ؛ ولكن جحودهم للذاتية قد حول الإنسان إلى مجرد منزل مسكون ؛ وفى هذا الرواق المقفل الغامض - الذى هو الشعور بالنسبة لهم - تبدو وتختفى أشياء تهدم نفسها بنفسها ، تشبه الأشياء شياً صارماً ، تدخل عن طريق العينين أو من الباب الخلفى . وتدوى أصوات ضخمة بدون أجسام ، شبيهة بالصوت الذى نعى الإله «بان» (١) . وهذه المجموعة الشاذة تثير فى الذهن الواقعية الأمريكية أيضاً أكثر مما تثير المادية . وبعد هذا ، لأجل الاستعاضة السحرية ، بطريق المشاركة ، وهى وحدة تظهر بدون ضابط ، ويسمونها : «الصدفة الموضوعية» ولكن ليس ذلك سوى صورة مقلوبة للنشاط الإنسانى . فهم لا يحرون المجموعة ، ولكن يحصونها . ثم السيرالية حقاً : فهى إحصاء ، ولكنها ليست تحريراً ، لأنه ليس فيها شخص يراد تحريره ؛ وإنما يراد الصراع ضد ماتردت فيه بعض أفراد المجموعة الإنسانية من سقوط الخطوة . والسيرالية حافلة بما هو جاهز ، جامد وبها رعب من النشوءات والولادات . فالخلق عندها ليس هو أبداً صدوراً عن شئ آخر ، ولا انتقالاً من الإمكان إلى العمل ، ولا الحمل باللقاح ؛ وإنما هو الانبجاس من العدم . والظهور

(١) Pan إله القطعان والرعاة فى الأساطير اليوناني ، كان يظهر فى شكل تيس ، ويتكرر فى أشكال أخرى كثيرة ، ويشير الرعب المفاجيء . ويحكى بلوتارخوس أنه فى عهد الإمبراطور الرومانى تيبيريوس الذى حكم من عام ١٤ - ٣٧ بعد الميلاد ، مالت سفينة نحو الشاطئ ، وسمع منها صوت هائل يعنى الإله «بان» ، وقد استغل هذه الأسطورة بعض المسيحيين فى دلالتها على ميلاد الدين المسيحى .

المفاجئ لشيء مكون كل التكوين من المجموعة ؛ وفي حقيقة الأمر هو اكتشاف . فكيف تستطيع السيريلية ، إذن ، أن تنقذ الإنسان من أشباح خوفه ؟ ربما تكون قد قتلت هذه الأشباح ، ولكنها قتلت الإنسان أيضاً . وسيقال قد بقيت الرغبة ، وسيقال إن السيريليين أرادوا تحرير الرغبة الإنسانية ، ونادوا بأن الإنسان رغبة . ولكن هذا ليس صحيحاً كل الصحة ؛ أولاً ؛ لأنهم أضفوا التحريم على باب كامل من الرغبات (الحب الشاذ ، والنقائص وما إليها) دون تبرير أى تبرير لهذا التحريم . ثم لأنهم رأوا مما يطابق بغضهم للذاتى الأغيرهم الرغبة إلا بمنتجاتها ، كما يفعل ذلك أيضاً التحليل النفسى . وهكذا تكون الرغبة شيئاً ، ومجموعة . غير أنه ، بدلا من الارتقاء من الأشياء (الأعمال التى أعوزها التحقيق ، والصور الرمزية للحلم وما إليها) إلى مصادرها الذاتية (التى هى الرغبة فى معناها الحقيقى) ، يبقى السيريليون جامدين فى نطاق الأشياء . وحقيقة الأمر أن الرغبة هينة ولا تهمهم فى ذاتها ، ثم إنها تقدم لنا الشرح العقلى لأنواع التناقض التى توضحها « العقد النفسية » ومنتجاتها . وما أقل ما يجد المرء من أشياء جد غامضة لدى « بريتون » فيما يخص اللاشعور والغريزة الجنسية . فالذى يثيره ليس هو الرغبة فى طبيعتها ، ولكن الرغبة المبلورة ، مما يمكننا أن نسميه مستعيرين تعبير « بسبرز » : رموز اللذة فى العالم . فلم يكن قط ما أدهشنى - عند من خالطتهم من السيريليين ، والسيريليين سابقاً - هو جلال الرغبات ولا جلال الحرية فقد عاشوا صنوفاً من العيش متواضعة وحافلة بالمحرمات ، فأنواع العنف المتفرقة لديهم تحملنا على التفكير فى التقلصات غير الإرادية التى تعترى من تخبطه الشيطان من المس أكثر مما تحملنا على التفكير فى عمل منظم . على أن هذه التقلصات مشدودة بخطاطيف « العقد النفسية » . وفيما يخص تحرير الرغبة ، بدالى دائماً أن كبار كلاب الحراسة فى عصر النهضة ، وحتى الرومانتيكيين ، قاموا بجهود أكثر من جهود السيريليين وسيقال : إن السيريليين ، على الأقل ، شعراء عظام . هنيئاً ؛ وهذا مجال تفاهم . وقد صرح بعض السذج أنى « ضد الشعراء » أو « ضد الشعر » . تعبير أحقق ، لا يعادله فى الحمق إلا القول بأنى ضد الهواء أو ضد الماء . وعلى النقيض من ذلك . أعترف بأعلى صوتى أن السيريلية هى الحركة الشعرية الوحيدة فى النصف الأول من القرن العشرين ؛ بل أذهب فى اعترافى إلى القول بأن السيريلية ساعدت . فى ناحية من نواحيها . على تحرير الإنسان ؛ ولكن الذى تحرره ليس هو الرغبة ، ولا كلية الإنسان . ولكن الذى تحرره إنما هو الخيال المحض : وإذن ، على وجه الدقة ، من العسير التوفيق بين العمل والأمر الخيالى المحض . وأجد اعترافاً

مؤثراً بذلك لدى سيربالي من عام ١٩٤٧ يبدو أن اسمه^(١) يمهّد للاعتقاد في صدقه اعتقاداً كاملاً .

« يجب أن أعترف (وربما لا أكون وحيداً بين من لا يسترضون في يسر) بأنه فجوة بين شعوري بالتمرد ، وحقيقة حياتي ، ثم مجالات الحرب الشعرية التي أباشرها ، والتي يعاونني على مباشرتها كتب هؤلاء الذين هم أصدقائي . وبالرغم منهم ، وبالرغم مني ، قلما أعرف كيف أعيش .

« وللجوء إلى الأمر الخيالي لنقد الحالة الاجتماعية ، والاحتجاج ، وتعجل التاريخ ، ألا يستهدف ذلك كله لخطر هدمه للجسور التي تصلنا - في وقت معاً - بالحقيقة وبالآخرين ؟ وأعرف أنه لا يمكن قبول التساؤل عن قيام حرية للإنسان وحده . » (إيف بونفوا . في مقاله : الجود في الحياة ، في : السيربالية عام ١٩٤٧ : ص ٦٨)

ولكن فما بين الحربين ، كانت السيربالية تتحدث بلهجة أخرى مختلفة جداً . وقد هاجمت شيئاً آخر بما كتبه سابقاً : فحين كان السيرباليون يوقعون بيانات سياسية ، ويقدمون للقضاء من لم يبقوا أوفياء لموقفهم من جماعتهم ، ويحددون طريقة للعمل الاجتماعي ويدخلون في الحزب الشيوعي ، ويخرجون منه في ضجيج ، ويتقربون من « تروتزكي » ويهتمون بتحديد وضعهم تجاه روسيا السوفيتية ، كان عسيراً على أن أعتقد أنهم كانوا يفكرون في العمل بوصفهم شعراء . وقد يجاب عن هذا بأن الإنسان وحدة ، وأنه لا يقسم إلى سياسي وشاعر . وأظن موافقاً على هذا القول ، بل أضيف إليه أني أجد من الراحة في الاعتراف به أكثر من بعض مؤلفين يجعلون من الشعر نتاجاً من منتجات الآلية . في حين يجعلون من السياسة مجهود فكري واع . على أن هذا القول - بعد - حقيقة مبتدلة ، صحيحة وزائفة معاً ، ككل الحقائق والابتدالات . لأنه إذا كان الإنسان هو ، وإذا كان له طابعه - أيما يوجد - من ناحية من نواحي صفاته ، فلا يدل هذا أبداً على نواحي نشاطه واحدة . وإذا كانت هذه الأنواع من النشاط تستتبع استعمال الفكر ، فلا يصح أن نستنتج من هذا أنها تستعمله بنفس الطريقة . كما لا يصح كذلك أن يكون في نجاح نشاط منها ما يبرر إخفاق أنواع النشاط الأخرى . على أنه هل يفكر امرؤ أنه يتملق السيرباليين حين يقول لهم إنهم يباشرون أمور السياسة بوصفهم شعراء ؟ وعلى الرغم من

(١) لأن اسمه كما سيذكر بعد هو Bonnefoy ومعناه حسن النية .

ذلك . من الجائز لكاتب - يريد أن يكشف عن وحدة حياته وعمله - أن يبين . في نظرية له . اتفاق أهداف شعره وعمله . ولكن هذه النظرية لا يمكن أن تكون إلا نثراً . ويوجد نثر سيربالي . وهو وحده الذي درسته في الصفحات التي يرمونها بالإثم . غير أن السيربالية لا يمكن فهمها ؛ فهي مثل « بروتيه »^(١) ؛ تارة تبدو كأنها ملتزمة تمام الالتزام بالحقيقة والصراع والحياة . وإذا طولبت بحساب التزامها أخذت تصيح أنها شعر خالص وأن الآخرين يغتالونها . وإنهم لا يفهمون شيئاً في الشعر . وهذا ماتدل عليه هذه الأقصوصة التي يعرفها كل الناس ، ولكنها غنية الدلالة : كتب « أراجون » قصيدة اتضح أنها حرّضت على جريمة اغتيال . وبدأ البحث عن الآثم . وأنداك أكدت الجماعة السيربالية كلها علانية عدم مسئولية الشاعر : فإن ما ينتج عن « الآلية » لا يمكن أن يكون كالمقاصد المدبرة . وعلى الرغم من ذلك كان واضحاً لكل من مارس الكتابة الآلية أن قصيدة « أراجون » كانت من نوع آخر مختلف عن « الآلية » كل الاختلاف ، وإذا رجل ينتفض غضباً معلناً في عبارات عنيفة واضحة موت الجاني ، وإذا الجاني ينزعج ، وفجأة لا يجد شيئاً أمامه سوى شاعر يستيقظ ويفرك عينيه ، ويدهش من أن يلام على أحلام . وهذا هو الذي قد حدث : حاولت القيام ببحث في النقد لواقع الحقيقة « السيربالية » في إجمالها بوصفها التزاماً في العالم ، في حدود ما حاول السيرباليون توضيح دلالتها في النثر . ويجيبونني أني أسب الشعراء ، وأجد قيمة ما أضافوه من « حصيلة » إلى الحياة الباطنة . ولكنهم في عاقبة الأمر يسخرون من الحياة الباطنة ، فقد كانوا يريدون أن يفجروها ، وأن يحطموا الحواجز بين الذاتي والموضوعي ، وأن يصنعوا « الثورة » بجانب طبقات العمال .

ولنختم قولنا بأن السيربالية تدخل في فترة انطواء ، وتقاطع الماركسية والحزب الشيوعي . وتريد أن تنقض حجراً بنيان العقيدة الكاثوليكية كما سنها القديس « توما » . حسن جداً . ولكنني أسأل : أي جمهور يحسبون أنهم سيصلون إليه ؟ وبعبارة أخرى : في أية نفوس يحسبون أنهم يخربون المدينة الغربية ؟ لقد قالت السيربالية ، وكررت قولها ، إنها لا تستطيع أن تؤثر مباشرة في العمال ، وإنهم ليسوا - بعد - في مستوى التأثر بها . والوقائع تصوّرها . فكم من العمال دخلوا معرض عام ١٩٤٧ ؟ وعلى نقيض ذلك ، كم من البرجوازيين ؟ وهكذا ، لا يمكن أن يكون مقصدها إلا سلبياً : هو أن يدمروا في عقول البرجوازيين الأساطير الأخيرة المسيحية التي لازالت فيها . وهذا ما أردت أن أقيم الدليل عليه .

(١) Protée ، إله من آلهة البحر في الأساطير اليونانية ، ابن نيتون ، ورث على أبيه القدرة على التنبؤ بما يقع ، ولذا كان كثيراً ما يسأل عما سيقع ، ولكي يهرب ممن يسألونه كان يتشكل في صور كثيرة كلما أراد.

[٧] التي تكوّن خصائصها - على الأخص - منذ مائة سنة ، بسبب سوء التفاهم الذي يفصلهم من الجمهور ويكرههم على أن يبتوا ، هم أنفسهم ، في سمات موهبتهم .

[٨] أكد «بريفو» ، أكثر من مرة ، تجاوبه مع النزعة الأبيقورية ، ولكنها الأبيقورية^(١) التي راجعها وأصلحها «ألان فورنييه» .

[٩] إذا لم أتحدث سابقاً عن «مالرو» ولا عن «سانت إكزوبري» ، فذلك لأنهم ينتمون إلى جيلنا . وقد كتبوا قبلنا ، ولعلمهم أكبر قليلاً في السن ولكن ، حين احتجنا - لكي نكتشف أنفسنا - إلى الضرورة الملزمة والحقيقة الفيزيقية لنوع من الصراع كان للأول [مالرو] الفضل في الاعتراف - منذ كتابه الأول - بأننا كنا في حرب ، كما كان له نفس الفضل في خلق آداب حرب . في حين كان السيريباليون ، وحتى «دربو» يكرسون جهدهم في أدب سلم ، وأما الثاني [سانت إكزوبري] فإنه عارض الذاتية وهدوء التأمل السلبي لدى أسلافنا ، وعرف كيف يرسم صورة تقريبية فيها السمات الكبرى لأدب العمل والأداة . وسأشرح ، فيما بعد ، أنه رائد أدب بناء يتجه إلى أن يحل محل أدب الاستهلاك . وسيرى القارئ - في نهاية هذا الفصل - أن الموضوعات الأساسية لأدب اليوم وفلسفة اليوم هي الحرب والبناء ، والبطولة ، والخلق «والعمل» والتملك والوجود . وحين أقول : «نحن» : أعتقد «نتيجة لذلك ، أنه يمكنني أيضاً أقول إنني أتحدث عنها^(٢) .

[١٠] ماذا يفعل «كامو» و«مالرو» و«كوستلر» و«روسية»^(٣) سوى أدب مواقف متطرفة ؟ فالمخلوقات التي يصورونها في أديهم إما في قمة السلطة وإما في السجن الانفرادي [الزنزانات] في عشية الغد الذي سيلقون فيه حتفهم .

(١) Epicurisme أو النزعة الأبيقورية ، في اللغة العادية يراد بها نزعة الشخص إلى حب الملذات والراحة والحياة البهيجة ، مع مايتبع ذلك من اللطف والافتنان في اختيار أنواع المتعة . وهذا المعنى نسبته إلى «أبيقور» خطأ في واقع الأمر ، لأن أبيقور كان يدعو في الحقيقة إلى الجد والقناعة والصرامة ، ولكنه خطأ شائع منذ الرومانيين .

(٢) أي عن «سانت إكزوبري» و«مالرو» .

(٣) David Rousset كاتب فرنسي معاصر ، يعنى في قصصه بتصوير المقومات الأساسية للمجتمع الحديث ، في ظواهره الجديدة المحددة ، وفي مأساته التي يعيشها الإنسان الحديث في فترة الحرب الماضية ، ومن كتبه : «عالم المعسكرات» و«أيام مونتانا» .

وأحداث الحياة المألوفة هي التعذيب وإرتكاب القتل ، وحروب ، وانقلاب حكومات ، وعمل ثورى ، وإلقاء قذائف ، ومذابح .

[١١] مفهوم طبعاً أن بعض الضمائر أغنى من بعضها الآخر ، وأقوى عياناً ، وأشد تسليحاً بالنسبة للتحليل أو التركيب ، بل إن لبعضها قوة التنبؤ ، وبعضها فى خير وضع للكشف عن عقبي الأمر سلفاً ، إما لأن فى يديها بعض أوراق اللعب ، وإما لأنها قادرة على اكتشاف أفق أوسع . ولكن هذه الفروق لاحقة ، ويظل تقويم الحاضر والمستقبل القريب تخميناً .

وبالنسبة لنا أيضاً ، لا تظهر الحادثة إلا من خلال الذاتيات . ولكن مصدر تعاليتها أنها تتجاوز هذه الذاتيات ، لأنها تمتد خلالها ، وتكشف لكل منها عن طابع مختلف لنفسها وللذاتية . وهكذا تكون مسألتنا الفنية هى العثور على نوع من الانسجام لصنوف الوعى يتيح لنا بيان تعدد أبعاد الحادثة . وفوق ذلك ، بتخلينا عن تخيل راوية يعرف كل شئ ، تحملنا التبعة فى وجوب حذف الوسطاء بين القارئ وبين ذاتيات شخصياتنا المعبرة عن وجهات نظرها . ويراد بذلك إدخال هذا القارئ فى أنواع الوعى كما يدخل فى طاحونة ، بل يجب أن يطابق القارئ كل واحدة من هذه الذاتيات بالتتابع . وهكذا تعلمنا من « جيمس جويس » البحث عن نوع ثان من الواقعية : هو الواقعية الخام للذاتية بدون وساطة ولا مسافة ، مما يجزنا إلى إقرار واقعية ثالثة هى الواقعية الزمنية . فإذا نحن غمرنا القارئ ، دون وساطة ، فى نوع من الشعور ، وإذا نحن أنكرنا عليه كل طريق للتحقيق قوق هذا الشعور ، آنذاك لابد من فرض زمن هذا الشعور عليه دون حذف لبعد من أبعاده . فإذا جمعت ستة أشهر فى صحيفة ، فإن القارئ يشب خارج كتابى . وهذا المظهر الأخير للواقعية يثير صعوبات لم يصل إلى حلها واحد منا ، وربما تكون هى على الأخص غير قابلة للحل . لأنه ليس ممكناً ولا مرجواً تحديد جميع القصص بحكاية يوم واحد . وحتى لو سلمنا بذلك ، تبقى مسألة أخرى ، هى أن إثثار تخصيص كتاب بأربع وعشرين ساعة بدلا من ساعة واحدة ، أو بساعة بدلا من دقيقة ، يستلزم تدخل المؤلف ، كما يستلزم اختياراً متعالياً . وأنذاك ، تجب تغطية هذا الاختيار بوسائل فنية محضة ، هى تأليف مظاهر خادعة ، وهى الكذب فنيا كى يكون المرء به صادقاً ، كما هو شأن الفن دائماً .

[١٢] من وجهة النظر هذه . تكون الموضوعية المطلقة - أى الحكاية بضمير الغائب التى تقدم لنا الأشخاص بوساطة سلوكهم وأقوالهم ، بدون شرح ، وبدون جولات فى

حياتهم الباطنة ، مع الاحتفاظ بالنظام التاريخي الدقيق للأحداث - مساوية تمام المساواة للذاتية المطلقة . و يقيناً ، يمكن أن يزعم المرء - منطقياً - أن ثم ، على الأقل ، وعياً شاهداً ، هو وعى القارئ . ولكن في الحقيقة ، ينسى القارئ رؤية نفسه حينما يرى ، وتحتفظ القصة - بالنسبة له - ببراءة كبراءة غابة عذراء ، تنبت أشجارها بعيدة عن كل الأنظار .

[١٣] تساءلت أحياناً : لماذا كان الألمان يبقون علينا ، وهم الذين كانت لديهم مائة وسيلة لمعرفة أسماء أعضاء « لجنة الكتاب الوطنية » . وقد كنا ، بالنسبة لهم أيضاً ، محض مستهلكين . ولكن هذا التقدم في معاملتنا معكوس القصد هنا : فانتشار صحفنا كان محدوداً جداً ، فلو أنهم قبضوا على « إوار » ؟^(١) أو على « موريالك » ، لكان ذلك أكثر شؤماً على سياسة التعاون المزعومة من خطر تركها يهمل بالحرية . وربما كان فضل رجال (الجستابو) تركيز جهودهم على القوات الخفية وعلى رجال المقاومة ، لأنهم كانوا يضيقون ذرعاً بما يأتي هؤلاء من أعمال هدم حقيقية أكثر من ضيقهم بسلبيتنا المجردة . ولا شك أنهم قبضوا على « جاك ديكور » وأعدموه رمياً بالرصاص ، ولكنه لم يكن - بعد - معروفاً في تلك الفترة .

[١٤] انظر ، على الأخص قصة : أرض الرجال .

[١٥] مثل « همنجواي » ، مثلاً في قصته : « لمن تدق الأجراس ؟ »^(٢) .

[١٦] على أنه لا يصح أن نبالغ . فقد تحسن موقف الكاتب بعامة . ولكن هذا التحسن ، على الأخص ، وكما سنرى ، كان بوسائل خارجة عن نطاق الأدب (المذيع ودار الخيالة والصحافة) لم تكن لدى كاتب الماضي ، ومن لا يستطيع أو لا يريد اللجوء إلى هذه الوسائل ، عليه أن يمارس مهنة ثانية أو يعيش في الضيق : يقول « جوليان بلان » (مقالة عنوانها : شكايه كاتب ، في جريدة الكفاح Combat ، في ٢٧/٤/١٩٤٧) « من أندر النادر أن أجد قهوة أشربها ، أو أن أجد من لفائف الدخان مايكفيني . وغداً لن

(١) Paul Eluard (١٨٩٥ - ١٩٥٢) من أرق شعراء فرنسا وأعظمهم ، بدأ سيرياً ، ثم انفصل عن هذه الجماعة - وله دواوين شعر كثيرة ، منها : « الواجب والقلق » (١٩١٧) و « عاصمة الألم » (١٩٢٦) و « الحقيقة المباشرة » (١٩٣٢) و « الأيدي الحرة » (١٩٣٧) .

(٢) هي قصة الكاتب « إرنست همنجواي » والقصة مترجمة إلى العربية .

أضع زبداً على ما آكل من خبز . والفوسفور الذي يعوزني يتكلف نفقات باهظة عند الصيدليين . . . منذ عام ١٩٤٣ ، أجريت لي خمس عمليات خطيرة . وستجرى لي عملية سادسة أخطر منها في هذه الأيام . ولأني كاتب ، لست ممن يحوزون امتيازات الضمان الاجتماعي . ولي امرأة وطفل . . . ولا تذكرني الحكومة بخير إلا لتطلب مني ضرائب فادحة على حقوقى التافهة في التأليف . . . وعلى أن أبذل مساعى لتخفيض نفقات المستشفى . . . وأين «جمعية رجال الأدب» و«صندوق ادخار الآداب» ؟ الجمعية الأولى تدعم مساعى ، أما الثانى فقد أهدى إلى فى الشهر الأخير أربعة آلاف فرنك . . . لئلا يفر بذلك عابرين «

[١٧] ولكن باستثناء «الكتاب» الكاثوليكين طبعاً . أما المزعومون كتاباً شيوعيين فسأتحدث عنهم فيما بعد .

[١٨] لأجد صعوبة فى قبول الوصف الماركسى للقلق «الوجودى» ، حين يعدونه ظاهرة عصرية وطبقية . وعندهم أن الوجودية - تشفى فى شكلها الحاضر - عن تحليل البرجوازية ، وأصلها برجوازي . ولكن إذا استطاع هذا التحليل كشف مظاهر الحال الإنسانية وجعل بعض أنواع العيان الميتافيزيقية ممكنة ، فلن يدل هذا على أن ذلك العيان وذلك الكشف من أوهام الوعى البرجوازي ، أو على أنها من التصورات للموقف .

[١٩] إنما انضم العامل إلى الحزب الشيوعى تحت ضغط الظروف . فهو أقل استحقاقاً للرؤية ، لأن إمكانيات اختياره محصورة فى أضيق حدودها .

[٢٠] فى الأدب الشيوعى فى فرنسا لا أجد إلا كاتباً واحداً ذا وجهة صحيحة ، وليس من المصادفة أنه يكتب عن النباتات أو حصى الشيطان .

[٢١] قد حملوا الناس على قراءة «هوجو» ؛ وفى فترة أحدث ، نشروا أعمال «جيونو»^(١) الأدبية فى بعض القرى .

[٢٢] أستثنى محاولة «بريفو» ومعاصريه المخففة . وقد تحدثت عنها سابقاً .

(١) Jean Giono من كتاب القصة والمسرح الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٥ وفى بعض قصصه وصف حياة الرعاة والحياة الفطرية والشعرية الجميلة ، وفى بعضها الآخر ضيق بالحياة المدنية ووصف مأساتها ، وبخاصة أيام الحرب . ومن قصصه : «الراية» (١٩٢٩) و «القطيع الكبير» فى حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ ، صدرت عام ١٩٣١ - و «جندي المدفعية فوق السطح» فى حوادث الكوليرا عام ١٩٤٨ - ومسرحيته الرعوية : «تأثر الحب» (١٩٣١) أى الزارع .

[٢٣] هذا التناقض موجود في كل مكان . وبخاصة في الصداقة الشيوعية . فقد كان « نيزان » له كثير من الأصدقاء ؛ فأين هم ؟ إن الذين أحس نحوهم بحرارة الحب ينتمون إلى الحزب الشيوعي ، وهم الذين يشتدون في الحملة عليه . وأما الذين ظلوا أوفياء له فليسوا من الحزب . ذلك أن جماعة « ستالين » ، بما لها من سلطة الحرمان ، لا تزال تتدخل في الحب والصداقة ، في حين هما من علاقاتٍ شَيخَص بشَخَص .

[٢٤] وفكرة الحرية : إن أصناف النقد المذهلة التي يوجهونها للوجودية تدل على أن القوم لم يعودوا يفهمون من الحرية شيئاً . أهذا خطوهم ؟ هذا هو « حزب الحرية الجمهورى » ، ضد الديمقراطية ، وضد الاشتراكية ، يجند في أعضائه قدماء الفاشيين وقدماء الغلاة في التعاون مع العدو ، وقدماء أعضاء القوة المتعاونة مع الألمان من الحزب الاشتراكي الفرنسي ؛ وعلى الرغم من ذلك يسمى نفسه « حزب الحرية الجمهورى » . فإذا كنت ضده فأنت ، إذن ، ضد الحرية . ولكن الشيوعيين أيضاً يصرحون بأنهم في جانب الحرية ، ولكنها الحرية كما هي عند « هيجل » أى افتراض الضرورة ؛ وكذلك السيراليون الذين هم جبريون . قال لى يوماً شاب عديم الفطنة : بعد مسرحيتك : (« الذباب » التي تحدثت فيها حديثاً لا عيب فيه عن حرية « أوسطس » ، خنت - أنت - نفسك وختتنا بكتابك - : « الوجود والعدم » كما خنتنا بإخفاقك في تأسيس نزعة إنسانية جبرية ومادية) . قد فهمت ما أراد أن يقول : ذلك أن المادية تخلص الإنسان من أساطيره . فهي تحرير ، وهذا ما أريد ، ولكنها تحرير لأجل الاستعباد كل الاستعباد أيضاً . على أنه منذ عام ١٧٦٠ كان المستعمرين الأمريكيين من دافعوا عن الرق باسم الحرية : فإذا أراد المستعمر المواطن الرائد أن يشتري شخصاً أسود ، أليس هو حراً ؟ وبعد أن يشتريه ، أليس حراً في استخدامه ؟ والحجة باقية ، ففي عام ١٩٤٧ ، ترفض مالك حوض للسباحة قبول دخول قائد يهودى ، وبطل من أبطال الحرب . ويكتب القائد في الصحف يشكو . وتنشر الصحف احتجاجه ، ثم تعقب عليه « عجيبة بلاد أمريكا . فصاحب الحوض كان حراً في رفض دخول يهودى فيه . ولكن اليهودى ، هو من مواطنى الولايات المتحدة ، كان حراً في احتجاجه في الصحف . والصحف الحرة ، كما هو معلوم ، تذكر - دون تحيز - وجهتى النظر . وبعد ؛ فكل الأمريكيين أحرار » . والعائق الوحيد هو أن تستعمل كلمة « الحرية » مشتملة على هذه المعانى المختلفة كل الاختلاف - ومائة غيرها - دون اعتقاد بوجود الاخبار سلفاً بالمعنى الذى يصفونه عليها في كل حالة .

[٢٥] لأنها - شأنها شأن الروح - من نوع ماسميته في مكان آخر: «الكلية المسلوقة الكلية» (الكلية المجزأة) .

[٢٦] يبدو لي أن قصة «الطاعون»^(١) التي ظهرت حديثاً لألبير كامو مثل طيب لهذه الحركة الموحدة التي تذيب - في الوحدة العضوية لأسطورة واحدة - كثيراً من الموضوعات النقدية والبناءة .

(١) La Peste قصة ألبير كامو (١٩١٣ - ١٩٦٠) ظهرت عام ١٩٤٧ ، وهي في ظاهرها السطحي وصف رائع لمدينة أصيبت بالطاعون ، ووراء هذا الظاهر معان عميقة ، فيمكن أن تكون تصويراً لحياة الفرنسيين أيام احتلال الألمان لبلادهم ، وأعمق من هذا أن تكون رمزاً لموقف الإنسان في المجتمعات الحديثة ، وهذا الموقف بدوره متعدد المعاني . وقد حولها مؤلفهما إلى مسرحية بعنوان : «حالة الحصار» ، صدرت عام ١٩٤٨ .

فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع
٣	مقدمة المترجم
٧	مقدمة المؤلف
٩	الفصل الأول : ما الكتابة ؟
٣٥	تعليقات المؤلف على الفصل الأول
٤٠	الفصل الثاني : لماذا نكتب ؟
٦٤	تعليقات المؤلف على الفصل الثاني
٦٥	الفصل الثالث : لمن نكتب ؟
١٣٨	تعليقات المؤلف على الفصل الثالث
١٤٣	الفصل الرابع : موقف الكاتب عام ١٩٤٧
٢٣٨	تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

رقم الإيداع ١٧٦٦ / ١٩٩٠

الترقيم الدولي × - ٠٣٤٣ - ٨ - ٩٧٧

مطبعة نهضة مصر