



ترڤيتان تودوروف

النقد

النقد

رواية تعلم

ترجمة: د. سامي سويدان

مراجعة: د. ليليان سويدان







**دار الشؤون الثقافية العامة**  
**وزارة الثقافة والإعلام**

---

العنوان العراق - بغداد - اعظمية ص ب ٤٠٣٢ تليكس ٢١٤١٣ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤



**طباعة ونشر**  
دار الشؤون الثقافية العامة - أفاق عربية.

الطبعة الثانية ١٩٩٦ - بغداد  
حقوق الطبع محفوظة  
لعنون جميع المراسلات  
لرئيس مجلس ادارة دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان :  
المراق - بغداد أمظمية  
ص . ب ٤٣٢ - تليكس ٢١١١٢ هاتف ١١٣٦٠١٤

ترفتان تودوروف

# نقد النقد رواية تعلم

ترجمة: د. سامي سويدان

مراجعة: د. ليليان سويدان



## مدخل

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

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

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

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

\* في منهج البحث:

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



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

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

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

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

ما هو الأدب؟

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

عن بعض الشكلانيين الروس (راجع ص ٣٦) لم تمنعهم من التوصل إلى إجابة صريحة عنه في مطلع هذا القرن، حين يميزون في الظاهرات اللغوية نوعين من الاستعمال للغة: الاستعمال النفعي في أنظمة من لغة الاتصال العملية، والاستعمال الذاتي للغة كقيمة مستقلة بحد ذاتها حيث تراجع « الغاية العملية إلى موقع خلفي » (ص ٢٤) معنيين الأدب في هذا النوع الأخير. وهذا التمييز بين لغة - وسيلة لغيرها ولغة - قيمة بذاتها هو الذي نجده أيضاً لدى جاكسون في تمييزه « مغايرة - غائية اللغة اليومية » عن « ذاتية - غائية اللغة الشعرية » (ص ٢٧)، وهو ما سيكون في أساس أطروحاته بعد أربعين سنة على ذلك (أواخر الخمسينات) وهي التي تعرف شهرة أوسع في تشديدها على أن استهداف المرسل الكلامية بحد ذاتها « هو ما يميز الوظيفة الشعرية للغة » (ص ٢٨). وإذا كانت مساهمة شكولوفسكي في تعريفه للفن تنطلق من هذا الأساس نفسه فإنها مع ذلك تضيف إليه بعداً جديداً هو البعد الانطباعي، وذلك في تركيزه على تكوين رؤيا الفنان لموضوعه بتجديدها له، معطياً بذلك للفن وظيفة قد لا تتفق مع ذاتية الغائية المشار إليها؛ ولولم يتنبه شكولوفسكي لذلك حين يؤكد البعدين معاً، وحين يورد مفهومه الشهير عن التخارج أو التباعد (ص ٣١ - ٣٢). ويخلص تودوروف من استعراض مواقف الشكلانيين الروس إلى اعتبار نقطة انطلاقتهم الجمالية هي التي أتاحت لهم « أن يبدأوا ممارسة علم خطابات جديد، وفي ذلك كانوا أخلاقين حقيقيين » (ص ٣٥).

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

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

تودوروف يتعقب الطرق المختلفة والملتوية التي كان بمقدور هذا المفهوم الشكلوفسكي أن يتخذها للوصول إلى برشت (ص ٤٥ - ٤٦). كما أن تصوره الخاص للحوار بين الشخصيات، الذي يلعب دوراً أساسياً في هذا التباعد، على أنه حوار بين المؤلف والمشاهد (ص ٤٧) ليس ببعيد عن الحوار الملحمي الداخلي لدى دوبلن.

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

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

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

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

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

ما هو النقد؟

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

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

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

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

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

هذا الحوار الذي يعطيه تودوروف قيمة جوهرية في النقد يبدو قائماً في أعمال ميخائيل باختين ( M. Bakhtine : ١٨٩٥ - ١٩٧٥ ) النقدية التي لا تعدم نقاط التقاء عدة مع آراء سارتر النقدية ( ص ٧٨ - ٧٩ ) . ويبدو باختين شكلاً أكثر من الشكلايين الذين ينتقد فيهم « ماديتهم » وعدم تفكيرهم « بالأسس النظرية والفلسفية لمذهبهم الخاص » ( ص ٧٥ ) ، وإغفالهم للمضمون « أو العلاقة بالعالم » وللشكل كمظهر لفردية المؤلف، هذا الشكل الذي يأخذ لديه « معناه الكامل كتفاعل ووحدة مختلف عناصر العمل » وهذا المعنى هو الذي يقصده باختين - « المعمارية » و « البناء » ( ص ٧٥ ) . وفي تتبع تودوروف لدراسة باختين لدستويفسكي ، ولما حفلت به في الآن نفسه من سقطات ، يتوصل إلى أن الفكرة الأساسية التي تحكم وتوحد أعماله جميعاً هي اعتباره « التداخل الإنساني هو المكون للإنساني » ( ص ٨٣ ) ، وانطلاقاً من وجهة النظر هذه يميز تودوروف ويدرس بالتفصيل المراحل الأربع الكبرى التي عرفتها المسيرة الفكرية لباختين : « الظواهرية ؛ السوسولوجية ؛ الألسنية ؛ التاريخية - الأدبية » ( ص ٨٣ ) . وخلال هذه المسيرة يفارق باختين الاهتمام بالخصوصية الأدبية ليولي اهتماماً أكبر بكثير للعلاقات « التي تنسج بين الأدب والثقافة » . . . من وجهة نظر تاريخية ( ص ٨٦ ) ، فيعتمد ما يسميه تودوروف « النقد الحوارية » ( ص ٨٧ ) إذ يصحح العمل النقدي كما يراه باختين معتمداً على أركان ثلاثة : الأول « الإثبات البسيط للوقائع » أو « تجميع المعطيات المادية وإعادة تركيب السياق التاريخي » ؛ الثاني اعتماد « التفسير بواسطة القوانين : السوسولوجية ، النفسانية ، وحتى البيولوجية » ؛ أما الثالث فيتوسطها وهو الأهم : « إنه التأويل كحوار ، الذي يتيح وحده استعادة الحرية الإنسانية » ( ص ٨٨ ) . « مرة أخرى يلتقي فكر باختين بمشروع سارتر . فالمعنى هو حرية والتأويل ممارسة لها . . . » ( ص ٨٨ ) .

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

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

#### \* بدء حوار ؟

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

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

بيد أنه يجدر فهم هذه الذاتية على ضوء ما يحاول تودوروف نفسه الإيحاء به حين يقول إن الفصل الأخير ليس ذاتي الموضوع وحسب، إذ تروي «الفصول الأخرى هي أيضاً حكايتي الخاصة: لقد كنت، وما زلت ذلك» الرومنطقي الذي يحاول أن يتصور تجاوزاً للرومنطيقية من خلال تحليل الكتاب الذين تماهيت تباعاً بهم» (ص ٢٢). وربما كان أفضل نهج لتبين حقيقة ذلك هو قراءته، حوار.

سامي سويدان  
١٩٨٦/٣/٤

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

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



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

س . س .

## إيضادات أولية

### I

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

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

• فما هو قصدي إذن؟

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II

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

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

لا ينبغي للقصيدة أن تدل على معنى وإنما أن تكون.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(\*) المقصود « مقاطع نقدية » [ « Fragments critiques » ] \* من كتاب المطلق الأدبي [ Absolu ] littéraire \*، انظر لائحة المراجع؛ وذلك على الطريقة التي نبه إليها المؤلف في الملاحظة الأنفة الذكر. (\* المقصود الكتاب المقدس في عهده القديم والجديد، أي التوراة والإنجيل.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## اللغة الشعرية الشكلانيون الروس

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

### I

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

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

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

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

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

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

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

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

يقدم جاكوبسون [Jakobson] \* في نفس السنة في كتابه الذي ألفه حول كلبنيكوف [Khlebnikov] \* هذه الصيغ التي ستصبح شهيرة والتي تبقى متناغمة تماماً مع تعريف جاكوبسكي:

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

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

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

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

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

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

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

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

ولن يفكر جاكسون بطريقة مختلفة :

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

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

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

وكذلك بريك [ Brik ] \* :

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

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

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

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

إن مناهج وطرائق تأليف « الموضوع » متشابهة، وهي مبدئياً مطابقة لطرائق التوزيع الصوتي على الأقل (إن المؤلف الكلامي هو جدلية أصوات وحركات تلفظ وأفكار (ص ٥٠)). يدخل تأكيد الطابع النسقي للمؤلفات مضممار الأطروحات الشكلانية الشائعة، في صياغات متنوعة للغاية، بدءاً من صياغة شك洛夫سكي:

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

وصولاً إلى تعبير تينيانوف [ Tynianov ] \*:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

اللاحق في مرحلة الرومنطقية الألمانية.

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

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

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

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

أو أيضاً حال أوغست ويلهلم شليغل [August-Wilhelm Schlegel] \* الذي يبرر التكرارات الصوتية تحديداً (الإرغامات العرضية للبيت الشعري) بضرورة تأكيد الطابع المستقل للخطاب الشعري :

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

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

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

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

الظاهر أن هذه المدرسة [الشكلانية] [....] تبجل الفن للفن وتمشي على خطى الجماليات الكانطية. [...] إننا لا نبشر، لا تينانوف [Tynianov]\* ولا موكاروفسكي [Mukarovský]\* ولا شك洛夫سكي ولا أنا، بأن الفن مكتف بذاته (« ما هو الشعر؟ »، الترجمة الفرنسية، ص ١٢٣).

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

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

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



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

## II

إلا أن هذا التصور للغة الشعرية ليس التصور الوحيد وليس تماماً الأول في تاريخ الشكلائية الروسية. فإذا التفتنا إلى أول منشور نظري لشكلوفسكي « انبعث الكلمة » الذي يعود تاريخه إلى عام ١٩١٤، أي إلى فترة سابقة إذن على تكوين الجماعة الشكلائية، فإننا نجد فيه سبكاً غريباً للمذهب الذي سبق عرضه آنفاً مع آخر لا يبدو أن شكلوفسكي يلاحظ اختلافه عن الأول، بينما لا يتفق في الواقع معه إلا بصعوبة بالغة.

فمن جهة يكتب شكلوفسكي إذن:

﴿ إذا أردنا إيجاد تعريف للإدراك الشعري، والفني عامة، فإننا سنصادف دون ريب التعريف التالي: إن الإدراك الفني هو ذلك الذي نخبر خلاله الشكل (ربما ليس الشكل فقط، وإنما الشكل بالضرورة) [ ص ٢ - ٤ ]. ✓

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

بيد أن شكلوفسكي يقدم لنا أيضاً، من جهة أخرى، وبصورة عرضية، تعريفاً آخر للفن يرتبط كذلك، كما سنرى، بالإدراك، ولكنه يتخلى بالمقابل عن ذاتية الغائية: « إن التعطش للحسي الذي يكون روح الفن (كارليل [Carlyle] \*) يتطلب التجديد » (ص ٤). وليس كارليل، كما نعلم، إلا أحد مبسطي الأفكار الرومنطيقية، ويتفرع مفهومه للفن من مفهوم شلينغ [Schelling] \* له: إنه تركيب اللانهائي مع النهائي، تجسيد المجرد في أشكال حسية. إننا لا نزال إذن في إطار التقليد الرومنطقي. إنما يبدو أن شكلوفسكي يرجع ضمناً إلى فكرة شائعة أخرى في تلك المرحلة (خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار تشديده على الإدراك): إنها الفكرة التي كانت الجماليات الانطباعية تشيعها. هكذا يتخلى الفن عن تمثيل الجوهري ويهتم بتمثيل الانطباع، الإدراكات، ولا يوجد غير رؤى شخصية للأشياء، وليس هناك من أشياء بحد ذاتها، والرؤية تكون الشيء وتجديدها له. إننا هنا أيضاً أكثر قرباً من المبادئ النسبوية والفردوية لهذه الإيديولوجية. (

مهما يكن الأمر فلا يبدو إطلاقاً أن شكلوفسكي يتنبه إلى أنه لم يعد بإمكان وظيفة الفن هذه (تجديد إدراكنا للعالم) أن تتماثل مع ذاتية الغائية، أو غياب الوظيفة الخارجية المميز أيضاً للفن، وهو يستمر في نصوصه خلال السنوات اللاحقة في تأكيد الاثنين معاً بشكل

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

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

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

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

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

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

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

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

فحتى كلمة « التعبير » تبقى في إطار التصور الشكلي الثاني؛ وبدءاً من هذه الكلمة حتى النقطة والفاصلة تعود إلى المتصور الأول - إلا إذا اعتبر الفن كأداة إدراك ليس لها هي أن

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

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

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

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

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

بالإمكان تأويل هذا الطرح بناء لعلم الدلالة العام، على طريقة كورزيبكي [Korzybski]:\* إن العلاقة الأوتوماتيكية بين الكلمات والأشياء مضرّة للطرفين لأنها تخرجهما من حيز الإدراك، ولا تيسر إلا العقلنة وحدها. إن القطيعة مع الأوتوماتيكية تتيح كسباً على كلا المستويين: إننا ندرك الكلمات ككلمات، وإنما ندرك من ثم أيضاً الأشياء باعتبارها كذلك، كما هي عليه «حقيقة»، خارج أي عملية تسمية...<sup>(١)</sup>

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

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

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

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

بزال واقع الأرض قائماً. وتفضل الكلمة، ليس كقوة مثالية، ولكن كطاقة غامضة، كرقية تترغم الأشياء، تجعلها موجودة فعلياً خارج ذاتها، (حصنة النار [la Part du feu] \*، ١٩٤٩، ص ٣٣٠).



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

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

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

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

١١٦-١١٧).  
لقد بدا واضحاً تماماً، حتى بالنسبة للأشخاص خارج أوبوز [Opöaz] \*، أن ماهية عملنا لم تكن إنجاز « منهج شكلي » ثابت وإنما دراسة الخصائص المميزة للفن الكلامي؛ وأن المسألة ليست مسألة منهج وإنما مسألة موضوع الدراسة.

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

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

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

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

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

يُلاحظ أي تعميم قد أصاب مفهوم التباعد كي يؤدي إلى النظرية الأدبية الجديدة لتينيانوف ( هل كان صدفة أن يهدي دراسته إلى ف. شكولوفسكي؟ ). لم يعد التباعد إلا مثلاً لظاهرة أكثر شمولاً هي تاريخية المقولات التي نستعملها لتقطيع الوقائع الثقافية: فهذه الوقائع لا توجد في المطلق، على طريقة المواد الكيميائية، ولكنها ترتبط بإدراك مستعملها لها. إذ يعود تينيانوف إلى الموضوع نفسه في مقاله « عن التطور الأدبي » (١٩٢٧) فإنه يبدو أكثر وضوحاً أيضاً:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## عودة الملحمي [ دوبلن وبرشت ]

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

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

### I

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

٤٠  
للكتاب، هذا النشاط الخاضع لأهداف خارجية، والموقف غير المتعدي للشاعر، الذي لا يعبا  
بغير المصالح الخاصة بالفن نفسه. ها هي ذي بادىء الأمر كتب الصف الأول:

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

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

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

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

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

تتواجد الاستقلالية إذا ما جرى تفحص مستويات تنظيم العمل عوضاً عن أجزائه:  
أشير هنا إلى سمتين مميزتين أساسيتين في العمل الملحمي: سيادة الخيال وسيادة الفن

الكلامي ( ص ٩٤ ) .

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

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

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

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

١٠٦-١٠٧).

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

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

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

يكتب دوبلن:

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

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

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

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

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

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

### ■

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

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

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

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

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

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

## حول الأدب والفن... [ \* ١٩٦٧، ص ٦٤ ].

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

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

تُستنبط جماليات المسرح الملحمي الجديدة، سلبياً، انطلاقاً من هذا النقد. إذ ينبغي على المشاهد أن يبقى واعياً، متحكماً بملكته النقدية. ولهذا السبب عليه ألا يستسلم لإغراء التماهي. وواجب الكاتب المسرحي والمخرج المسرحي المنخرطين في تجربة المسرح الملحمي هو مساعدة هذا المشاهد في سعيه. فيما يتعلق بمؤلف النص فهو يمارس شكلاً من تقديم للعالم يقوم، بدلاً من نقل الأشياء كما اعتدنا إدراكها، على جعلها، بالعكس، غريبة، غير أليفة، وعلى جعلنا نشعر بالاغتراب. ويستند برشت أولاً إلى هذا النهج مستعملاً كلمة *Entfremdung*، ابتعاد وإنما أيضاً استلاب؛ لكنه لا يتأخر عن تغيير اللفظ بتأثير على ما يبدو

من الشكلانيين الروس ومن مصطلح *Ostranenie* [ التخارج ] \* أي العمل الذي يجعل أمراً ما غريباً، الذي كان شكولوفسكي قد أدخله قبل ذلك بعشر سنوات. وتمكن برشت من

الإحاطة بهذا التطور الموازي (والسابق قليلاً) خلال رحلاته الخاصة إلى موسكو، حيث عاش  
 ١. بريك [ O. Brik ] \* بشكل خاص؛ أو ربما قد تم ذلك منذ ١٩٣١ بواسطة س. م.  
 تريتياكوف [ S. M. Tretyakov ] \* الذي توجه في هذه السنة إلى برلين وتعرّف فيها إلى برشت.  
 وتريتياكوف، صديق ايزنشتاين [ Eisenstein ] \* ومايرهولد [ Meyerhold ] \*، وإنما أيضاً  
 صديق شكولوفسكي وبريك، هو نفسه كاتب مسرحيات طليعية؛ ويواجه في نهاية الثلاثينات  
 مصير أولئك الذين تنتهي النبذة عن سيرتهم، في الموسوعة الأدبية الوجيزة [ Brève Encyclo-  
 pédie Littéraire ] \* (السوفياتية) بهذه التعابير المقتضية: « اضطهد بصورة غير شرعية. وأعيد  
 إليه الاعتبار بعد موته » (١). ويبدو أن الإعجاب كان متبادلاً بين الرجلين: يقتبس برشت  
 بالألمانية إحدى مسرحيات تريتياكوف ويدعوه دائماً « معلمه »؛ بينما يصبح تريتياكوف مترجم  
 برشت إلى الروسية. فتحت تأثير هذه اللقاءات يغير برشت لفظه ليجمعه ترجمة دقيقة للكلمة  
 الروسية: *Verfremdung* الشهيرة، التباعد أو الـ *Effekt* — V.

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

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

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



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

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

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

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

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

(١٨٩).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

للتمكن من تناول الميادين المدارية الجديدة ليس إلا، ينبغي أن يكون هناك وجود مسبق لشكل درامي ومسرحي جديد. فهل يمكن الحديث عن المال بأبيات موزونة (٩\*) «كان سعر المارك قبل أمس خمسين دولاراً، وهذا اليوم يعادل مئة دولار، وسيرتفع غداً أكثر الخ». هل هذا شيء ممكن؟ إن النقط يعصى على الفصول الخمسة (ص ١٩٧).

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

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

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

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

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

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

## النقاد - الكتاب

سارتر ، بلانشو ، بارت

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

### I

إن سارتر متعدد المصنفات ، بيد أنه ليس هناك من حدود قاطعة بين فلسفته ونقده وحتى تخيله . ولكي أحافظ على التوازن بين هؤلاء المؤلفين المختلفين سأقتصر في بحثي هنا على النصوص الرئيسية المكرسة أساساً للآداب . . . والحق يقال لا يتكلم سارتر عن الأدب وإنما عن نوعين كبيرين ، الشعر والنثر ؛ وينبغي تفحص نظراته حول هذا النوع وذلك بشكل منفصل . إن الشعر هو ما يتماثل ، في الأدب ، مع الفنون الأخرى : الرسم ، النحت ، الموسيقى . فما هو تعريفه ؟

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

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

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

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

يُعني كتاب سارتر القديس جيته [Saint Genet] \* (١٩٥٢) العرض بملاحظات مختلفة  
دون أن يغير شيئاً في المخطط الأساسي؛ وتعارض الدلالة / المعنى الذي يستعمله سارتر  
لتعريف الشعر منسوخ حرفياً عن الزوج الرومنطقي التجسيم / الرمز. فيبدو المذهب  
الرومنطقي هنا بدون أي تنكر، كما اتسنت قراءته لدى موريتز [Moritz] \* أو نوفاليس  
[Novalis] \* أو ا. و. شليغل [A. W. Schlegel] \* (رغم أن سارتر يكتشفه على الأرجح  
من خلال فاليري [Valéry] \* أو بلانشو أو مالارميه [Mallarmé] \*): يُحدد الشعر بلزومية  
اللغة وبالعلاقة المحفوزة بين الدالات والمدلولات، أي بنوع من التماسك الداخلي.   
لا يخفي سارتر هذا النسب؛ وعودته إلى كتابات بلانشو ومالارميه على سبيل المثال  
كثيرة التواتر في القديس جيته. إنما يتحفظ واحد: فهو يكتب في الهامش بعد استشهاده  
ببلانشو:

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

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

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

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

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

مع ذلك ستبرز مشكلة. فالقارئ مكُون للأدب، يقول سارتر:

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

ربما يكون سارتر قد شعر هو نفسه ببعض عدم الرضى إزاء برنامجه، لأن مؤلفاته المكرسة للأدب ليست توضيحاً طبعاً له. المقصود بذلك كتبه الأربعة ( وعدد من المقالات ) : بودلير [ Baudelaire ] \* ( ١٩٤٧ )، القديس جينيه الممثل والشهيد [ Saint Genet comédien et martyr ] \* ( ١٩٥٢ )، الكلمات [ Les Mots ] \* ( انتهى تأليفه سنة ١٩٥٤ ونشر سنة ١٩٦٣ ) وأبله العائلة [ L'Idiot de la famille ] \* ( ثلاثة أجزاء، سنة ١٩٧١ و ١٩٧٢ ). وتوحي موضوعات هذه الكتب نفسها بذلك: فهي تتعلق بأربعة كتاب ( بودلير وجينيه وسارتر نفسه وفلوير )، وليس بأربعة جماهير؛ ويبقى القارىء حاضراً في تحليلات سارتر، وإنما لم يعد حاضراً كقارىء حقيقي وتاريخي، موجود خارج الكتاب؛ كلا. فالمقصود بالأحرى قارىء متخيل ومبني من قبل كل من هؤلاء المؤلفين، وموجود بالتالي داخل عمله. في هذه الكتب نبقى بشكل حازم من جهة الكاتب.

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

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

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

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

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

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

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

من ما هو الأدب؟ أي تصنع .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II

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

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

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

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

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

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

بلانشو:



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

(١٥).  
 تتركني هذه العبارة حالماً ( طبعاً على افتراض أن عبارات بلانشو تقول شيئاً ما عوضاً عن لا شيء؛ لكنني لا أرى لماذا يُشكك بذلك في هذه الحالة). أن تكون « ال » قيم مخلخلة في أيامنا، فهذا واقع. وبالإمكان اعتبار حالة الأشياء هذه لا عودة عنها والاستسلام للعجز؛ أو محاولة الذهاب عكس التيار والبحث عن قيم جديدة يمكن الإيمان بها. إن تحطيم القيم ليس بالأمر الصعب: إنه يقع كل يوم تحت أنظارنا. لكن اعتبار القيم مستبداً يجدر تحرير الفكر منه، وجعل هذا التحرير المهمة الأكثر أهمية للتقدم وللأدب، فهذا ما يكشف عن مثال فريد جداً.

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

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

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

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

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

ليست ثورة أكتوبر ظهور العقل الفلسفي الأول أو تمجيده أو نهايته الأخيرة فقط. إنها تحققه الذي يتلوه [...] . فمنذ قرن ونصف، كانت الفلسفة نفسها، تحت اسمها كما تحت اسم هيغل، نشته، هيدغر [Heidegger] \*، تؤكد أو تحقق نهايتها الخاصة<sup>(١)</sup> (الصدقة [l'Amitié] \*، ١٩٧١، ص ١٠٢-١٠٣).

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

إلا أن الفردوية لم تصدم أحداً منذ زمن طويل، بل إنها «إيديولوجيتنا السائدة»! كما لم يعد ساد ونيتشه، المؤلفان الغاليان على قلب بارت كما كانا بالنسبة لبلانشو، يصدمان. إن مجموع هذه الآراء موجود حقاً في كتابات بارت، ولكن. إنما ليس الود الذي أكتفه للشخص هو وحده الذي يجعلني أفكر بأنه يجب ألا تعطى هذه الآراء أهمية زائدة عن الحد. هذا هو أيضاً وضعها في خطاب بارت. فإذا كان بالإمكان، داخل كل نص، اعتبار هذه

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

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

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

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

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

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

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

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

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

أخرى؛ وكان آخرون يفكرون في رأسه. هذا هو التفكير الحقيقي « (نسيج الصوت، ص

١٨٥).  
 إن الاعتراف بالآخرين كذات، بالآخرين في الذات، هو بالتأكيد منطلق جيد للتفكير؛ ولكن هل هذا هو مجمل التفكير؟ وهل أن الآخر معرف بشكل كاف بهذا المقياس النسبي للغاية باعتباره آخر؟ ألا يمكنني أيضاً أن أميز بين آخرين أؤيدهم وآخرين أشجبهم؟ وإذا أعدت التفكير بما كنت أحبه في بارت فإنتي لا أتعرف عليه في هذا الوصف: إنه يُسمع من خلال صوته أصوات أخرى. وأجديني أميل إلى قول عكس ذلك تقريباً: إن أفضل ما كان في مجموع بارت (حياة ومؤلفات)، كان بارت نفسه. وأتبين أنه كان لديه فكرة موازية: بإمكانني القول، وقد بلغت هذه المرحلة من حياتي، في نهاية الندوة التي كنت ذريعة لها، أن لدي الانطباع، الاحساس، وتقريباً اليقين بأنني نجحت أكثر في صداقاتي أكثر مما نجحت في مؤلفاتي (ذريعة [Prétexte] \* ص ٤٣٩).

ولكن سيقال لي أن ذلك لم يعد له أي علاقة بالنقد الأدبي. بلى، لأن بارت كان يكتب باستمرار حول الأدب؛ أقول إذن أن النصوص الأكثر نفاسة عندي اليوم هي تلك التي يكون فيها الأفضل حضوراً، دون أن يكون قد تم انتقال بعد إلى النوع الشخصي، إنهارولان بارت، الكتاب الحميم والجماهيري، الفردي والموضوعي معاً، وهو مرة أخرى كتاب وضع انتقالي. بما أنه يجب تمييز الخاص والعام، فإنتي أضيف ما يلي: أرى أن بارت يلتزم بشكل كامل في كتاباته، حتى نشر رولان بارت سنة ١٩٧٥، فكرة تشتت الذات، ولا أصالة الكائن. ولأنه كان عليه أن يكون من هذه الذات المشتتة موضوع كتاب، فإن ذلك قاده إلى التغيير، حتى وإن لم يكن في هذا التغيير أي شيء لافت للنظر: «إنتي أتقبل نفسي أكثر من السابق كذات»، كما كان يقول (نسيج الصوت، ص ٣١٣). وفي أحد دروسه الجامعية كان بارت يقول أيضاً: يجب الاختيار بين أن نكون إرهابيين أو أن نكون أنايين، إن هذا الاختيار هو الذي يفسر الفرق بين ما قبل وما بعد ١٩٧٥. فما كان بارت عليه حتى تاريخه في حياته وبالنسبة لاصدقائه (شخصاً غير إرهابي)، أضحي عليه أيضاً في كتبه؛ وكان بإمكانه أن يكتب:

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

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



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

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

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

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



## الإنساني والتداخل الإنساني

### مبغابيل باختين

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

قبل إن مفارقة الشكلانيين وطرافتهم كانت بممارسة « أوصاف » كلاسيكية (أرسطوية) انطلاقاً من مسلمات إيديولوجية رومنطيقية؛ أما باختين فيعيد المذهب الرومنطقي إلى صفائه. وعندما قام غوته [Goethe] بدراسة مجموعة لاوكون النحتية ذاتها، فإنه كان يدرج مصطلحات العمل، الوحدة، التجانس، بدل قوانين الرسم والشعر العامة والعزيزة على لسنغ.

ونبقى في الإطار الفكري لشلينغ [Schelling] \* وأصدقائه عندما نرى العمل الفني كمزيج من الذاتي والموضوعي، من الفريد والشائع، من الإرادة والإرغام، من الشكل والمضمون: تعطي الجمالية الرومنطيقية قيمة للتأصل وليس للتعالي؛ فهي تعطي إذن اهتماماً ضئيلاً للعناصر العابرة للنصوص كالاستعارة أو التفصيلات أو أساليب التعرف. وباختين علي حق إذ يأخذ على الشكلانيين جهلهم لفلسفتهم الخاصة؛ إلا أن لفلسفته هو لونهاً محدداً بدقة: إنه لون الرومنطقيين. ولا يعد ذلك عيباً في ذاته، إلا أنه يحدّ من طرافة موقفه.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



للروائي « أن يأتي بأحكام مطلقة » (١) (ص ٤٦).

لا يهدد باختين مع ذلك أن يعتبر موقفه موقفاً نسبياً، لكنه لا يتمكن من أن يوضح لماذا على ماذا يقوم الاختلاف. إنه يحب أن يقرن تعاديه دستوفسكي، كما ألينها، بتعاديه دانت [Dante] \*، لأن هذا الأخير يقوم، في الزمان المثالي للأبدية، بإسماع أصوات أولئك الذين يشغلون جميع الدوائر الأرضية والسموية (دستوفسكي، ص ٤٢، ٣٦) لكن باختين يخفي بأن يلاحظ تأمر ثانوي الطابع « العمودي »، أي التراثي، لعالم دانت، المتعارض مع العالم « الألفي » لدستوفسكي، عالم « التعاضد الخالص » (Voprany... [جماليات...]) \*، ص ٣٠٨. يهدد أن هذا الاختلاف جليل، وإذا كان صحيحاً أننا نرى بصعوبة لماذا ينجو دستوفسكي، وباختين الذي يجعل نفسه متكلاً باسمه، من النسبية إذا كانت هذه هي الكلمة الأخيرة لباختين، فيجدد أن نرى فيه الممثل، إن لم يكن للجماليات الرومنطقية في تيارها الرئيسي، فعل الأقل للإيديولوجية الفردية والنسبية التي تسطر على العصر الحديث.

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

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

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

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

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

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

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

يكتب دستوفسكي في تصاميم رواية لم ينجزها ، حياة أتم كبير [ la Vie d'un grand ]\* : [ pêcheur ]\* .

إنما ليكن الرأي السائد في الحياة مرثياً - أي وإن لم يفسر الرأي السائد بأكمله بالكلمات وترك مُلغزاً على الدوام، فليجر العمل بشكل يرى فيه القارئ دوماً أن هذا الرأي هو رأي نقي .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

بشهادة باختين بعبارة لدستوفسكي وعلق عليها مطولاً، حيث إن هذا الأخير يعرف

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

## المعرفة والالتزام نورثروب فراي

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(١) كنت قد كرست سنة ١٩٧٠ الفصل الأول من كتابي مقدمة للأدب الغرائبي [Introduction à la littérature fantastique] لنقد «بنوي» لفراي. إن دراستي آنذاك، علاوة على تسرعها، تؤكد وفاءها للمبادئ نفسها التي ينادي بها فراي، كما لا يفوتني الاعتراف بذلك، ولكنها تعطيتها تأويلاً أكثر تطرفاً: ما آخذ في النهاية على فراي أنه لم يكن داخلياً بشكل كاف، ولا منهجياً بشكل كاف. ويبدو النقاش لي الآن وكأنه قائم بين ضربين مختلفين من «البنوية».

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

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

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

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

ولكن لنترك هذه المسألة معلقة في الوقت الحاضر.

## الأدب I

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

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

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

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

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



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

## II الأدب

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

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

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

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

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

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

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

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

تعرف على العالم الطبيعي الذي نغطس فيه .

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

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

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

الماركسية ( يرد هذان المثلان سوياً على الدوام لدى فراي )، حيث يُستنتج العلم من رؤيا فلسفية. وإرادة تأسيس علم بيولوجي ماركسي هي أمر ناجم عن هذا الموقف الأخير. عندما نسمع أن تغيير العالم أكثر أهمية من معرفته، فإننا نعلم أن الأمر يتعلق هنا، مجدداً، بحركة اجتماعية تسعى إلى إخضاع جميع الأساطير الفلسفية الخاصة بالحرية لأسطورة جديدة خاصة بالالتزام (The Critical Path ، ص ٥٣).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## النقد II

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

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

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

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

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

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



## النقد الواقعي مراجعة مع إيلان وات

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

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

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

عزيزي إيان

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(\*) الضمائر المنفصلة والمتصلة مثل « هو » و « هاء » هي المقابل العربي الذي أرتأيناه للتعبير الفرنسي « . . . lui » . « son » . « il » . « Pronoms personnels et adjectifs possessifs tels que : » . بالطبع لا معنى لهذا المقابل إلا بالنسبة لنص عربي ، كما أن الترجمة الحرفية للتعبير الفرنسي ( الضمائر الشخصية وصفات التملك . . . ) لا معنى لها بالنسبة لنص عربي .  
 (\*\*\*) الأسيراتو : l'espéranto ، لغة دولية ابتدعها زامنهوف [ Zamenhof ] \* عام ١٨٨٧ ، وترتكز على أمية قصوى في الجذور وعلى ثبات العناصر المعجمية .  
 (\*\*\*) Cogito : أنا أفكر ، اختصار لتعبير ديكارت الشهير : Cogito, ergo sum : أنا أفكر ، إذن أنا موجود .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

المخلص إليك

تزييتان .

عزيزي تزييتان،

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

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

بأي معنى يعتبر « موقفي النقدي » « واقعياً »؟

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## الأدب كواقعة وقيمة

### محادثة مع بول بنيشو

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

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

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

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

لا تحتل أفكار بنيشو العامة حول الأدب والنقد إلا موضعاً بسيطاً في مجموعة أعمال غنية بنصف دزينة من المجلدات. لهذا السبب اعتقدت أنه من المفيد تحليل نهجه من خلال تصريحاته المبدئية كما من خلال دراساته الحسية. إلا أن شكاً قد ساورني يتعلق بشكل هذا التحليل. يقول بنيشو متحدثاً عن النقد، وعن نقده الخاص: « إذا كنت أجزؤ أحياناً على كشف ما في الأعمال من أشياء لم يقم ربما المؤلفون بوضعها فيها بدراية منهم، فذلك على أمل أن يقبلوا اكتشاف هذه الأشياء فيها لو كانوا حاضرين » (الكاتب وأعماله [ L'Ecrivain et ses Travaux ] ص ١٩١). لقد قررت أن أتبع وصيته وأن أعرض عليه تأويلي لفكره، كي يتمكن من التعبير عن موافقته أو مخالفته، ومن الإجابة عن الأسئلة التي ولدتها هذه القراءة في نفسي. فبمذ زمن طويل وبلوغ المؤلف الذي يعمل الناقد عليه متعذر بشأن طلب من هذا النوع، في أغلب الأحيان. لقد كان لي حظ العيش في نفس الوقت وفي نفس المكان اللذين عاش فيهما مؤلفي.

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

## الأدب

### تعريف

تزفتان تودوروف: لتحديد موضوع عملك، استبعدت التعريفين الأكثر سطوة للأدب: « الكلاسيكي »، وبصورة أكثر تحديداً تعريف أرسطو القائل بأن الشعر هو تمثيل باللغة، بينما الرسم هو تمثيل بالصورة، الخ؛ و« الرومنطقي » القائل بأن الشعر هو استعمال لازم للغة، فن اللغة. لقد انطلقت من مفهوم آخر للأدب، أكثر اتساعاً، حيث لا شيء يفصله بشكل فظ « عن كل ما يكتب للججمهور » (الكاتب... [ L'Ecrivain... ] ص ١٩١)\*. إن أول ما يدهشني في مقاربتك هو انطلاقتها ليس من طبيعة النتائج ولكن من استعماله (كان تينيانوف [ Tynianov ] يقول أن يوميات حميمة تعتبر من الأدب في بعض الفترات، ولا تعتبر كذلك في فترات أخرى). (ولكن ألا يوجد أي انسجام عميق بين الوظيفة والبنية؟) وكانت النتيجة: إنك عالجت في كتبك مالارميه [ Mallarmé ]\* كما الشعر الشعبي، وكورناني [ Corneille ]\* كما باسكال [ Pascal ]\*.



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

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

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

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

### الفن والأيديولوجية

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

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

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

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

هل هذا الاختلاف في المعالجة مقصود؟

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

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

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

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

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

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

### الاحتية والحرية

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## النقد

### المناهج النقدية؟

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

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

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

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

### نقد جديد؟

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

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

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

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

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

### النقد الخارجي؟

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

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

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

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

### النقد البيوي

ت. ت. : إنك توجه أيضاً، إثر هذه المآخذ العامة، بعض الانتقادات لتزعزعات خاصة في الدراسات الأدبية المعاصرة، مركزاً على النقد البيوي، والنقد التحليلي النفسي والنقد السوسولوجي. وتبدو لي أول ملاحظة تصيغها تجاه « المنهج البيوي » تتم عن مغالطة، لأنك

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

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

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

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

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

## نقد اللاوعي

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

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

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

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

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

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

### النقد السوسولوجي

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

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



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

### ممارسة البحث

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

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

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

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

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

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

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

## الخضوع للآخر

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

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

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

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

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

### تقبل الذات

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

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

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

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

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

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

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

### التناقضات الثنائية

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

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

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

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

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





## نقد حوارى ؟

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

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

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

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

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

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

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

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

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

لقد أدركت إذن، لكثرة ما قرأت من هذه الكتب القديمة، أولاً أن إطار المرجعي لم يكن الحقيقة المنزلة، الأداة التي تتيح تقدير درجة الخطأ في كل من التصورات السابقة عن الأدب والتعليق على النصوص، ولكن نتيجة بعض الاختيارات الإيديولوجية؛ ولم أكن من ثم متحمساً لفكرة مشاطرة كل متضمنات هذه الإيديولوجية التي تشكل الفردية والنسبية وجهيها الأكثر الفة.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(١) تبين لي أن سارتر قد قال الشيء نفسه، إنما بقصد رفض أي منظور شعولي. «لقد بعث لنا كل من روسو، أبو الثورة الفرنسية، وغوبينو [Gobineau] \*، أبو العنصرية، بمرسلات يفحصها الناقد بويد متساو» (ما هو الأدب؟ ص ٤٠).

أقبل وصفك، ولكنني فوجئت بنعوتك. فهل يكون لديك الادعاء بإعطاء دروس لديدرو؟ ألا تقترف مفارقة تاريخية؟ « أعتقد أنني لم أحترم بنظره مؤلفاً قديماً. ولكن بتفكيرني بالأمر بعد ذلك (نمط التفكير الاستدراكي)، أجد أنه هو في النهاية الذي لم يحترم ديدرو لأنه كان يمتنع عن مناقشة أفكاره، مكتفياً بإعادة تركيبها، وكأن الأمر يتعلق بلعبة تركيب الأجزاء المتناثرة. لقد كان ديدرو يكتب للعثور على الحقيقة؛ فهل يعتبر إهانة له الاعتراف بذلك، بإكمال السعي وراءها معه وضده؟

يتكلم النقد الحواري ليس عن المؤلفات وإنما إلى المؤلفات - أو بالأحرى مع المؤلفات، وهو يمتنع عن استبعاد أي من هذين الصوتين الحاضرين. ليس النص المنتقد موضوعاً ينبغي له «تعميد لغة» أن يأخذه على عاتقه، ولكنه خطاب يلتقيه خطاب الناقد؛ المؤلف هو «أنت» وليس «هو»، محاور يجري النقاش معه حول القيم الإنسانية. لكن الحوار غير متناسق لأن نص المؤلف مغلق، بينما يمكن لنص الناقد أن يستمر إلى ما لا نهاية. ولكي لا تكون اللعبة مدبرة ينبغي على الناقد أن يُسمع صوت محاوره. إن مختلف أشكال النقد المتأصل تستعيد هنا حقها (إنما عبر مسير مختلف)، كيف يمكن المساهمة في فهم أفضل لمعنى قطعة ما إذا لم تجعل في تكامل مع سياقات متزايدة الاتساع: سياق العمل أولاً، ثم سياق الكاتب، وسياق العصر وسياق المأثور الأدبي؛ بيد أن ذلك هو ما ينجزه هذا «الاختصاصي» أو ذاك. ولا تنفي عمليات التكامل المختلفة هذه بعضها البعض، كما كان سبينوزا يعرف ذلك جيداً، حين جعل منها تفرعات منهجه الجديد في التأويل. إنني مضطر بالتأكيد كناقداً أن أختار بين توجه وآخر (مع أن هناك استثناءات في ذلك): وليس سبب ذلك تنافر التوجهات المبدئي، وإنما قصر الحياة وكمية المهام الإدارية الملقاة على عاتقنا. ولكنني كقارئ ليس لدي أي سبب للقيام باختيار وحيد ينبغي سواه: لماذا علي أن أحرم نفسي إما من كفاية نورثروب فراي [Northrop Frye] \* الذي يبين لي إلى أي مأثور أدبي تنتمي الصورة التي هي تحت ناظري (سياقها التعاقبي)، إما من كفاية بول بنيشو [Paul Bénichou] \* الذي يكشف لي الجو الإيديولوجي الذي صبغت فيه هذه الصورة ذاتها (سياقها التزامني)؟

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

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

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

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

يتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## المراجع

- (إن مكان النشر، إلا في حال ذكر مكان مخالف، هو باريس) (٥٠).
- + [ القديس أوغسطين: العقيدة المسيحية ( الأعمال، الجزء الحادي عشر ) ] \*
- Saint Augustin, *La Doctrine chrétienne ( œuvres, t. XI )*, Desclée De Brouwer, 1949.
- + [ ميخائيل باختين: جماليات الخلق الكلامي ] \*
- Bakhtine ( M.), *Estetika slovesnogo Tvorchestva*, Moscou, 1979; trad. fr., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984.
- [باختين: مسائل شعرية دستوفسكي] \*
- *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moscou, 1963; trad. fr., *Problèmes de la poésie de Dostoevski*, Lausanne, 1970, et *la Poétique de Dostoevski*, Ed. du Seuil, 1970.
- [باختين: مؤلفات فرانسورابليه والثقافة الشعبية في القرون الوسطى وخلال النهضة] \*
- *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja Kul'tura Srednevekovlja i Renesansa*, Moscou, 1965; trad. fr., *l'oeuvre de Francois Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.
- [باختين: جماليات ونظرية الرواية] \*
- *Voprosy literatury i èstetiki*, Moscou, 1975; trad. fr., *Esthétique et Théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- + [ رولان بارت: حفيف اللسان ] \*
- Barthes (R), *Le Bruissement de la langue*, Ed. du Seuil, 1984.
- [ بارت: النقد والحقيقة ] \*
- *Critique et Vérité*, Ed. du Seuil, 1966.
- [ بارت: أبحاث نقدية ] \*
- *Essais critiques*, Ed. du Seuil, 1964.
- [ بارت: الغرفة المضيفة ] \*
- *La Chambre claire*, Ed. du Seuil — Gallimard, 1980.

(\*) ترجمنا هنا اسم المؤلف والكتاب لتسهيل رجوع القاريء العربي إليهما.

- [ بارت : نسيج الصوت ] -
- *Le Grain de la voix*, Ed. du Seuil, 1981.
- [ بارت : « إجابات » ] -
- « Réponses », *Tel Quel*, 47, 1971.
- [ بارت : رولان بارت ] -
- *Roland Barthes*, Ed. du Seuil, 1975
- + [ بول بنيشو : « بصدد العقول الألكترونية . ملاحظة حول الوجود الذاتي » ] -
- Bénichou (P.), « A propos d'ordinateurs. Note sur l'existence subjective », *Commentaire*, 19, 1982.
- [ بنيشو : الكاتب وأعماله ] -
- *L'Écrivain et ses Travaux*, Corti, 1967.
- [ بنيشو : سيامة الكاتب ] -
- *Le Sacre de l'écrivain*, Corti, 1973.
- [ بنيشو : زمن الأنبياء ] -
- *Le Temps des prophètes*, Gallimard, 1977.
- [ بنيشو : أخلاقيات القرن العظيم ] -
- *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948; rééd., 1980.
- [ بنيشو : « الشعرية والماورائية في ثلاث سونيات لمالاربي » ] -
- « Poétique et métaphysique dans trois sonnets de Mallarmé », in *la Passion de la raison*, P U F, 1983.
- [ بنيشو : « تأملات حول النقد الأدبي » ] -
- « Réflexions sur la critique littéraire », in *le Statut de la littérature*, Genève, 1982.
- + [ موريس بلانشو ( عدد خاص من مجلة النقد، العدد ٢٢٩، حزيران ١٩٦٦ ) ] -
- Maurice Blanchot ( numéro spécial de la revue *Critique*, 229, juin 1966).
- [ موريس بلانشو : الصداقة ] -
- Blanchot (M.), *L'Amitté*, Gallimard, 1971.
- [ بلانشو : حصّة النار ] -
- *La Part du feu*, Gallimard, 1949.
- [ بلانشو : لوتريامون وساد ] -
- *Lautréamont et Sade*, Ed. de Minuit, 1963; rééd., coll. « 10 / 18 », 1967.
- [ بلانشو : الكتاب القادم ] -
- *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959.

- L'Entretien infini, Gallimard, 1969. \* [ بلانشو: المحادثة اللامحدودة ] -
- L'Espace littéralre, Gallimard, 1955. \* [ بلانشو: الفضاء الأدبي ] -
- + [ مارك بلوش: تفریط للتاریخ أو مهنة المؤرخ ] \*  
Bloch (M.), *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, A. Colin, 1949.
- + [ أ. بوخ: موسوعة وبحث في العلوم اللغوية ] \*  
Boeckh (A.), *Encyclopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften*, Leipzig, 1886.
- + [ برتولت برشت: الأعمال المجموعة، الجزء السابع ] \*  
Brecht (B.), *Gesammelte Werke*, t. VII, *Schriften I, Zum Theater*, Francfort, 1963; trad. fr., *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche, t. I, 1972, t. II, 1979.
- [ برشت: الأعمال المجموعة، الجزء الثامن / كتابات حول الأدب والفن ] \*  
— *Gesammelte Werke*, t. VIII, *Schriften II, Zur Literatur und Kunst, Politik und Gesellschaft*, Francfort, 1967; trad. fr., *Ecrits sur la littérature et l'art, I, Sur le cinéma*, L'Arche, 1970.
- + [ أ. بريك: تكرارات الأصوات ] \*  
Brik (O.), « *Zvukovye povtory* » ( *Les répétitions de sons* ), in *Poëtika*, Petrograd, 1919.
- + [ ف. شكلوفسكي: « الفن كنهج »، في نظرية الأدب ] \*  
Chklovski (V.), « *Iskusstvo kak priëm* », in Chklovski (V.), *Teorija prozy*, Moscou, 1929; trad. fr., « *L'art comme procédé* », in *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, 1965; et in Chklovski (V.), *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, 1973.
- [ شكلوفسكي: « في الشعر واللغة ما بعد العقلية » ] \*  
— « *O poëzii i zaumnom jazyke* » ( *De la poésie et du langage transmental* ) in *Sborniki po teorij poëticheskogo jazyka*, Saint — Pétersbourg, 1916.
- [ شكلوفسكي: « بوتنيا » ] \*  
— « *Potebnja* », in *Poëtika*, Petrograd, 1919.
- [ شكلوفسكي: « العلاقات بين طرائق الحك الروائي والطرائق العامة للأسلوب » في حول نظرية النشر. ] \*  
— « *Svjaz priëmov sjuzhetoslozhenija s obščimi priëmami stilja* », in Chklovski (V.), *Teorija prozy*, Moscou, 1929; trad. fr., « *Rapports entre procédés d'affabulation et procédés généraux du style* », in Chklovski (V.), *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, 1973.
- [ شكلوفسكي: المعمل الثالث ] \*  
— *Tret'ja fabrika* ( *La troisième fabrique* ) Moscou, 1926.

- [ شكولوفسكي : انبعث الكلمة ] \*
- « Voskreszenie slova » ( La résurrection du mot ), in *Texte der russischen Formalisten*, t. II, Munich, 1972.
- + [ م. كونتاوم . ريبالكا : محادثة مع جان بول سارتر « في العالم » ] \*
- Contat (M.) et Rybalka (M.), « Un entretien avec Jean — Paul Sartre », *le Monde*, 14. 5. 1971.
- + [ ألفرد دوبلن : « بنية العمل الملحمي » في منحرفات ] \*
- Döblin (A.), « Der Bau des epischen Werks » in Döblin (A.), *Aufsätze zur Literatur*, Olten und Freiburg im Br., 1963; trad. fr., « La structure de l'oeuvre épique », *Obliques*, 6 — 7, 1976 ( numéro consacré à l'Expressionnisme allemand ).
- [ دوبلن : « الكتابة والشعر » في محاضرات حول الأدب ] \*
- « Schriftstellerei und Dichtung » in Döblin (A.), *Aufsätze zur Literatur*, Olten und Freiburg in Br. 1963.
- + [ فيدور ميخائيلوفيتش دستوفسكي : يوميات كاتب ] \*
- Dostoïevski (F.), *Dnevnik pisatelja za 1873 god, Polnoe sobranie sochinenij*, t. XXI, Moscou, 1980; trad. fr., *Journal d'un écrivain*, Gallimard, 1951.
- + [ ب. إيكينبوم : « كيف هو مصنع المصطف لغوغل » في نظرية الأدب ] \*
- Eikhenbaum (B.), « Kak sdelana Shinej' Gogolja », in *Poëtika*, Petrograd, 1919; trad. fr., « Comment est fait le Manteau de Gogol », in *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, 1965.
- [ إيكينبوم : فوريي ] \*
- *Moj vremennik* ( Mon périodique ), Léningrad, 1929.
- [ إيكينبوم : « نظرية المنهج الشكلي »، في نظرية الأدب ] \*
- « Teorija formal' nogo metoda », in Eikhenbaum (B.), *Literatura*, Léningrad, 1927; trad. fr., « La théorie de la méthode formelle », in *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, 1965.
- + [ ل. فرّي وأ. رينو : « التفلسف بعد نهاية الفلسفة؟ » في المناقشة ] \*
- Ferry (L.) et Renaut (A.), « Philosopher après la fin de la philosophie? », *le Débat*, 28, 1984.
- + [ ن. فراي : تشريح النقد ] \*
- Frye (N.), *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957; trad. fr; *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969.
- [ فراي : الخلق والتجديد ] \*
- *Creation and Recreation*, Toronto 1980.
- [ فراي : خرافات الهوية : دراسات في الأسطورية الشعرية ] \*
- *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, New York, 1963.

- [فراي التناسق المخيف: دراسة عن وليم بليك] \*  
 — *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton, 1947.
- [فراي: « الأدب والأسطورة »، في العلاقات في الدراسات الأدبية، وفي الشعرية] \*  
 — « Literature and Myth » in Thorpe (J.), éd., *Relations of Literary Studies*, New York, 1967; trad. fr., « Littérature et Mythe », *Poétique*, 8, 1971.
- [فراي: « الأدب كنقد للعقل المحض »] \*  
 — « Literature as a critique of Pure Reason », conférence inédite, septembre 1982.
- [فراي: روح العالم: أبحاث حول الأدب والأسطورة والمجتمع] \*  
 — *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society*, Bloomington, 1976.
- [فراي: الدرب الحرج: بحث حول السياق الاجتماعي للنقد الأدبي] \*  
 — *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, Bloomington, 1971.
- [فراي: سلطات الخيال] \*  
 — *The Educated Imagination*, Toronto, 1963; trad. fr., *Pouvoirs de l'Imagination*, Montréal, 1969.
- [فراي: نظام الرموز الكبير: التوراة والأدب] \*  
 — *The Great Code: the Bible and Literature*, New York, 1982; trad. fr., *le Grand Code*, Ed. du Seuil, 1984.
- [فراي: القرن الحديث، الترجمة الفرنسية: الثقافة في مواجهة وسائل الإعلام] \*  
 — *The Modern Century*, Toronto, 1967; trad. fr., *la Culture face aux médias*, Montréal, 1968; Mame, 1969.
- [فراي: البنية العنيدة: أبحاث حول النقد والمجتمع] \*  
 — *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*, Londres, 1970.
- [فراي: الناقد الرزين] \*  
 — *The Well — Tempered Critic*, Bloomington, 1963.
- + [جاك غودي وإيان وات: « تبعات معرفة القراءة والكتابة » في دراسات مقارنة في المجتمع والتاريخ، أعيد نشره في معرفة القراءة والكتابة في المجتمعات التقليدية] \*  
 Goody (J.) et Watt (I.), « The Consequences of Literacy », *Comparative Studies in Society and History*, 5 (1963); rééd. in Goody (J.), éd., *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, 1968.
- + [رومان جاكسون: « ما هو الشعر؟ » في مسائل الشعرية] \*  
 Jakobson (R.), « Co je poesie? », *Volné sméry*, 30 (1933 — 1934); trad. fr., « Qu'est — ce que la poésie? », in Jakobson (R.), *Questions de poétique*, Ed. du Seuil, 1973.
- [جاكسون: « توازي قواعد اللغة ومظاهره الروسية »، في اللغة، وفي مسائل الشعرية] \*



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

\* [ جاكسون : « الألفية الشعرية ، في الأسلوب في اللغة ، ولي أبحاث في الألفية العامة » ]

— « Linguistics and Poetics », in Sebeok ( T. A. ), éd., *Style in Language*, New York, 1960; trad. fr.

« Linguistique et poétique », in Jakobson (R.), *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, 1963.

\* [ جاكسون : « تعقيب » في الجوهر والمعنى ]

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

\* [ جاكسون : « الشعر الروسي الجديد » ، في مسائل الشعرية ]

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

+ [ ل. جاكوبسكي : « التركيبة اللسانية الشعرية » ]

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

\* [ جاكوبسكي : « عن أصوات اللغة المنظومة » ]

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

+ [ أ. جول : الأشكال البيطة ]

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

+ [ ن. كروزوسكي : مخطط عام لعلم اللغة ]

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

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

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

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

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

+ [ كارل فيليب موريتز : كتابات حول الجماليات والشعر ]

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

+ [ الدرعية : رولان بارت ]

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

+ [ جان - جاك روسو : مخططات أولية للاعترافات ]

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

- \* [ جان بول سارتر: بودلير ] +  
Sartre (J. — P.), **Baudelaire**, Gallimard, 1947; rééd., 1963.
- [ سارتر: الكلمات ] \*  
— **Les Mots**, Gallimard, 1963.
- [ سارتر: أبه المائلة ] \*  
— **L'Idiot de la famille**, Gallimard, t. I et II, 1971, t. III, 1972.
- [ سارتر: ما هو الأدب؟ ] \*  
— **Qu'est — ce que la littérature?** Gallimard, 1948; rééd., 1963.
- [ سارتر: القديس جيته ] \*  
— **Saint Genet**, Gallimard, 1952.
- [ سارتر: مواقف، القسم الأول ] \*  
— **Situations I**, Gallimard, 1947.
- + [ فريدريك ولهم جوزيف فون شيلنج: فلسفة الفن، المؤلفات الكاملة ] \*  
Schelling (F. W.J.), **Philosophie der Kunst, Sämtliche werke**, t. V, Stuttgart et Augsburg, 1859.
- + [ أوغست ولهم فون شيلنج: محاضرات حول الأدب والفن ] \*  
Schlegel (A. W.), **Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst**, t. I, **Die Kunstlehre**, Stuttgart, 1963.
- + [ فريدريك شيلنج: « مقاطع نقدية »، في المطلق الأدبي ] \*  
Schlegel (F.), « **Fragments critiques** » In Lacoue — Labarthe (P.) et Nancy (J. — L.), éd., **L'Absolu littéraire**, Ed. du Seuil, 1978.
- + [ سبينوزا: بحث لاهوتي - سياسي ] \*  
Spinoza, **Traité théologico — politique**, Garnier — Flammarion, 1965.
- + [ تزفان تودوروف: مقدمة للأدب الغرائبي ] \*  
Todorov (T.), **Introduction à la littérature fantastique**, Ed. du Seuil, 1970.
- [ تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحوارية ] \*  
— **Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique**, Ed. du Seuil, 1981.
- [ تودوروف: الرمزية والتأويل ] \*  
— **Symbolisme et interprétation**, Ed. du Seuil, 1978.
- [ تودوروف: نظريات الرمز ] \*  
— **Théories du symbole**, Ed. du Seuil, 1977.
- + [ ب. توماشفسكي: نظرية الأدب ] \*  
Tomachevski (B.), **Teorija literatury. Poëtika**, Moscou, 1927; trad. fr. (extraits), « **Thématique** », in **Théorie de la littérature**, Ed. du Seuil, 1965.

+ [ جو. تينيانوف: « الواقعية الأدبية » ] \*

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

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

— « O literaturnoj èvoljucii », In Tynianov ( Ju. ), *Arkhalsty i novatory*, Leningrad, 1929; trad. fr., « De l'évolution littéraire », in *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, 1965.

+ [ ف. فولوشينوف / ميخائيل باختين: الفرويدية ] \*

Volochinov (V.) / Bakhtine (M.), *Frejdizm*, Moscou — Leningrad, 1927; trad. fr., *le Freudisme*, Lausanne, 1980.

- [ فولوشينوف / باختين: الماركسية وفلسفة اللغة ] \*

— *Marksizm, filosofija jazyka*, Leningrad, 1929; trad. fr., *le Marxisme et la Philosophie du langage*, Ed. de Minuit, 1977.

+ [ إيان وات: كونراد في القرن التاسع عشر ] \*

Watt (I.), *Conrad in the Nineteenth Century*, Londres, 1980.

- [ وات: « قدامان فطحوان ومغطاة ببيض الذباب: حقائق الواقعية » ] \*

— « Flat —fosted and Fly — blown: The Realities of Realism », conférence inédite, mars 1978.

- [ وات: « الأدب والمجتمع »، في الفنون في المجتمع ] \*

— « Literature and Society », In Wilson ( R. ), éd., *The Arts in Society*, Englewood Cliffs, N. J., 1964.

- [ وات: « حول عدم محاولة للكون بيان » في إعلان ٧٨ ] \*

— « On Not Attempting to Be a Piano », *Profession 78*, New York, 1978.

- [ وات: « تفكرات جدية حول صعود الرواية »، في الرواية ] \*

— « Serious Reflections on The Rise of the Novel », *Novel*, 1, 1968.

- [ وات: « حكاية وفكر في خط - ظل كونراد »، في الفصلية التقديمية؛ وفي القصص الخيالي الانكليزي الحديث ] \*

— « Story and Idea in Conrad's *The Shadow — Line* », *The Critical Quarterly*, 2, 1960; et in Shorer ( M. ), *Modern British Fiction*, New York , 1961.

- [ وات: « الفقرة الأولى من السفراء » في أبحاث في النقد؛ وفي الشعرية ] \*

— « The First Paragraph of *The Ambassadors* », *Essays in Criticism*, 10, 1960; trad. fr., « Le premier paragraphe des Ambassadeurs », *Poétique*, 34, 1978.

- [ وات: صعود الرواية: دراسات في ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ ] \*

— *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, 1957; trad. fr. du premier chapitre, « Réalisme et forme romanesque », *Poétique*, 16, 1973; rééd. In Barthes ( R. ) et al., *Littérature et Réalité*, Ed. du Seuil, 1982.

## معجم المصطلحات

écrivain	: كاتب متعدي ، غائي	allégorie	: تجسيم
écrivance	: الكتابة المتعدية	assonance	: جناس صوتي
énoncé	: قول	autodiographe	: مؤلف من خلال الذات
énonciation	: تعبير	antinomie	: تناقض ثنائي ، تناقض أو تعارض بين أطروحتين
esquisse	: مخطط إجمالي	aporie	: مأزق منطقي
fiction	: تخيل ، قصة خيالية	autotélisme	: ذاتية الغائية ، غائية لازمة
fable	: خرافة	adage	: قول مأثور
génétique	: تكويني	code	: نظام رموز
génératif	: توليدي	colloque	: ندوة
générique	: نوعي	chorégraphie	: فن التعبير الجسدي الموقع
herméneutique	: علم التفسير	consonance	: تناغم ، تألف صوتي
hétérotélisme	: مغايرة الغائية	conte	: قصة
hétérologie	: علم المغايرة	conteur	: قاص
iambe	: سبب خفيف	cadence	: إيقاع
interhumain	: تداخل إنساني ، انساني متداخل	composante	: مكون
interlocuteur	: محاور	centrifuge	: طاردة مركّزية
immanence	: تاصل ، مثولية	centripète	: جاذبة مركّزية
isomorphisme	: تشاكل	contraste	: تعارض ثنائي
intrinsèque	: داخلي ، ذاتي ، قائم بحد ذاته	diérèse	: فك الإدغام
intransitif	: لازم	dogme	: معتقد ، مبدأ أو ركن عقيدة
intransivité	: لزومية ، قيام بالذات	distantion	: تبعيد
intertextualité	: تداخل النصوص ، التداخل النصي	doctrine	: مذهب ، عقيدة
jargon	: لغة خاصة	diégèse	: خبر
lisibilité	: إمكان القراءة ، مقروئية	diégèsis	: إخبار
		dichotomie	: ثنائية
		exotopie	: ما يتعدى المكان

scripteur	: معيد كتابة	locuteur	: متكلم
scriptible	: الممكن إعادة كتابته	mimésis	: محاكاة
schéma	: ترسيمة	métonymie	: مجاز مرسل
schème	: مخطط إجمالي	métaphore	: استعارة
sémasiologie	: دلالية اللفظ	monologue	: مناجاة
synecdoque	: بدل، مجاز مرسل	mesure	: وزن
syllepse	: تعلق معنوي	mémorialiste	: مؤلف مذكرات
synoptique	: شمولي	ménipée	: هجاء انتقادي
syntaxe	: نحوي	monographie	: دراسة مختصة
transindividuel	: عبر الأفراد، متخلل الأفراد	métatexte	: ما وراء النص
transcendental	: استعلائي	métalangage	: تععيد لغة، اللغة التي تدرس اللغة
transcendant	: متعالي	narration	: سرد، قصص
transcendentalisme	: استعلائية	narrateur	: راوي
transtextualité	: عبر النصوص، العبور النصي	normatif	: معياري
transtextuel	: عبر النصوص، العبور نصي	notion	: مصطلح
transmental	: ما بعد العقلي	ostranenie	: تخارج
trope	: مجاز	oxymore	: كلمة متناقضة، خلافية
tautologie	: تكرار بكلام مختلف	préciosité	: حذقة، تكلف
transhistorique	: ما بعد التاريخي	poéticité	: شاعرية
taxinomie	: صنافة	polygraphe	: متعدد المصنفات
tradition	: تقليد، مأثور	palimpseste	: مخطوطة حلت مكان أخرى
transitif	: متعدي	panchronique	: شمولية الوقائع
terme	: لفظة	paraphrase	: استعادة مسهبة للنص
verbal	: كلامي	paradoxe	: مفارقة
variétés	: تنوعات، تنوعات	prosodie	: علم العروض
vocable	: لفظ، كلمة	réification	: تشيي
variante	: نموذج مختلف، صيغة، رواية مختلفة	rythme	: إيقاع، نظم

## المحتويات

٥	+ مدخل
١٦	- إيضاحات أولية
٢٣	الفصل الأول: اللغة الشعرية ( الشكلاونيون الروس )
٣٩	الفصل الثاني: عودة الملحمي ( دوبلن وبرشت )
٥١	الفصل الثالث: التقاد - الكتاب ( سارتر، بلانشو، بارت )
٧٣	الفصل الرابع: الإنساني والتداخل الانساني ( ميخائيل باختين )
٨٩	الفصل الخامس: المعرفة والالتزام ( نورثروب فراي )
١٠٣	الفصل السادس: النقد الواقعي ( مراسلة مع إيان وات )
١١٧	الفصل السابع: الأدب كواقعة وقيمة ( محادثة مع بول بنيشو )
١٤٣	الفصل الثامن: نقد حوارى؟
١٥٤	- المراجع
١٦٢	+ معجم المصطلحات



## نقد النقد

مع ان جمهور قراء مثل هذا الكتاب، وكما يشير المؤلف نفسه الى ذلك، لا بد وان يكون محدوداً بسبب تخصصه الضيق (نقد النقد)، إلا ان ذلك لا يمكن ان يقلل من اهميته بسبب: ١- ضرورة وجود مثل هذه التأليفات، ٢- ان هذا الكتاب كما هو شأن كتب النقد الاعتيادي ينطلق من ارث ادبي ونقدي او من نصوص موجوبه اصلاً. ٣- طبيعة اسلوب الكتاب البعيدة عن الجفاف الذي قد يصبغ عادة الكتب العلمية والمتخصصة. ٤- واخيراً فان المؤلف مع ما في كتابه من توجيه ضمني وصريح لا يقترب من دور المعلم والمنظر قدر اقترابه من موقع المتعلم والمجرب. ولذلك فهو يكون قريباً من القارئ نفسه. هذه العوامل كلها اعطت الكتاب نكهة خاصة واهمية واضحة وبالتالي ضرورة لا بد للقارئ الطموح ان يأخذها بنظر الاعتبار.



دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والاعلام