تزفتان تودوروف

مدخل
إلى الأدب العجائبي

ترجمة الصديق بوعلام

تقديم محمد برادة

مكتبة
الأدب
المغربي

تزفتان تودوروف

مدخل
إلى الأدب العجائبي

ترجمة الصديق بوعلام

تقديم محمد برادة

دار الكلام
8 زنقة واد زم الرقم 2
الرباط

© لوسوي Le Seuil, 1970
باريس Paris
© الترجمة للغة العربية :
دار الكلام ـ الرباط
الطبعة الأولى 1993
جميع الحقوق محفوظة
نشر هذا الكتاب بدعم من البعثة الثقافية الفرنسية بالـمغرب

الإيداع القانوني : 1994/68
ر د م ك : 7 ـ 01 ـ 892 ـ 9981

تقديم

بقلم محمد برادة

رافقت هذا المجهود منذ كان بذرة خلال السنة الدراسية 1989، عندما اقترح علي الطالب الصديق بوعلام ترجمة فصل أو فصلين من كتاب "مدخل إلى الأدب الفانطاستيكي" ليكون بمثابة البحث السنوي المطلوب من طلبة السنة الرابعة بشعبة اللغة العربية وآدابها. والحقيقة أنني وجدت لدى الأستاذ بوعلام إمكانيات تفوق المستوى المألوف لطلبتنا في تلك المرحلة. فقراءاته متسعة ومتنوعة، وقدرته على الإستيعاب والتمثل لافتة للنظر، فضلا عن صبره على العمل والتحري فيما ينجزه. لذلك لم أتردد في مراجعة ترجمة مجموع فصول الكتاب وتشجيعه على إتمامها.

لقد مرت أكثر من عشرين سنة على تأليف هذا الكتاب، وخلال هذه الفترة انتقل تودوروف من موقع فكري الى آخر، بل ومن مجال النقد الأدبي الى مجال الدراسات الأنتربولوجية والتاريخية، كما ظهرت عدة دراسات عن الفانطاستيك تعدل من فرضيات تودوروف أو تناقضها، لكنني رغم ذلك، أعتقد أن ترجمة هذا الكتاب الى العربية تسد جزءا من الثغرة القائمة في مجال الدراسات النقدية العربية المتصلة بهذا النوع من الأدب. ذلك أن دراسة تودوروف تدشن المقاربة المنهجية التنظيرية للفانطاستيك بوصفه جنسا أدبيا يتميز بمكوناته البنيوية وبخصائصه الخطابية مثلما يتميز بخصوصيته الدلالية وتيماته النوعية.

فقبل هذه الدراسة، كانت الفرضية السائدة، وخاصة في النقد الأنكلو-ساكسوني، هي أن أدب الفانطاستيك مجرد حالة خاصة للمتخيل تتجسد عبر الملاءمة بين مجموعة من الثوابت تكتسي طابعا كونيا مما يجعل الفانطاستيك يندرج ضمن تراث الأساطير والفولكلور لمختلف الثقافات...(1)

في مقابل هذا الطرح، تأتي محاولة تدوروف لتخرج نصوصا كثيرة من منطقة التناول التعميمي الى مستوى الصياغة الإشكالية، المدققة، المتطلعة الى ضبط علمي للتحديدات والمصطلحات. وبالفعل، لا يكفي القول بأن نصوصا ذات طابع فانطاستيكي قد وجدت منذ القديم في جميع الآداب، لأن ما يدرج ضمن العجيب والغريب والخوارق يختلف عن النصوص التي تبلورت منذ القرن الثامن عشر على يد كتاب يوظفون عناصر هذا النوع من الحكي للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع... ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع، هو الذي يبرر التحول من متخيل "سائب" الى جنس تخييلي يسنده وعي ولغة متميزة وتيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب.

والواقع أن مشروع تودوروف، في هذا الكتاب، يتعدى نطاق تأسيس جنس الأدب الفانطاستيكي، إذ علينا ألا نترك الخطوات المنهجية والمقارنات الدقيقة تحجب عنا فكرة أساسية تكمن وراء دراسته وتوجهها، وأقصد تحولات الوضع الاعتباري (le statut) للأدب. ذلك أن الاتجاه البنيوي في النقد حرص على دحض التصور الذي يجعل من الأدب صورة (نسخة) من الواقع، مبرزا استقلالية النص عن "الأشياء" واستناده على نسق لغوي يمنح النص الأدبي وجوده من خلال "تغييب" (= موت) ما يتحدث عنه. ولكن تودوروف لا ينتهي الى هذا الاستخلاص، بل يشرف - ونحن معه - على صقع ظل مغيبا قبل أن يكشفه التحليل النفسي ومعه الأدب الفانطاستيكي. فهذا الأخير، وخاصة في كتابات جوهرية من أمثال كتابات (إدگار ألان بو، تيوفيل گوتيي، هوفمان، لوڤيكرافت، نرڤال، موبسان...)، يبتكر لغته وبنياته بقدر ما يشخص تلك "الغرابة المقلقة" التي تحدث عنها فرويد، والتي تسكن في أعماقنا وتفاجئنا من حين لآخر فتخلخل حياتنا التي كانت تبدو، من قبل، متماسكة، صلبة لاشيء يمكن أن يعكر صفوها. وإذن، فالأدب الفانطاستيكي

(1) راجع مجلة Europe، مارس 1988، عدد رقم 707، وبخاصة مقالة Roger Bozzetto

لا يتميز فقط بخصائص خطابه وببنية الحكي واللغة، وإنما هو رؤية مغايرة للأشياء، لا يمكن أن تتركنا في نفس الحالة التي كنا عليها قبل أن نقرأه. الفانطاستيك باعتباره "الحميمي الذي يعلو على السطح ويقلق" (فرويد)، يحطم تلك الرؤية التبسيطية الفاصلة بين الواقع واللاواقع، بين المرئي واللامرئي... وبذلك تكون الكتابة المتشبعة بروح الفانطاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة.

ومن النتائج التي انتهى إليها تودوروف، أن الأدب الفانطاستيكي لم يعمر أكثر من قرنين لينسحب، مع مطلع هذا القرن، مفسحا المجال أمام أدب جديد لا يميز بين الواقع واللاواقع، ولا يتقيد بالثنائية الميتافيزيقية التي طبعت الأدب طوال القرن التاسع عشر. من ثم فإن النصوص التي تبدو لنا فانطاستيكية، مثل نصوص كافكا، هي في نظر الدارس مغايرة للجنس الفانطاستيكي كما حدده، ولا تترك نفس التأثير لدى القارىء (الشعور بالتردد فيما يرجع لتصنيف النص وموضعته ضمن العجيب أو الغريب...). إن نصوصا مثل نصوص كافكا قد غيرت الاتجاه فأصبح "الفانطاستيك هو القاعدة وليس الاستثناء" كما كان عليه الأمر من قبل.

نجد مثل هذه الاستنتاجات والآراء مبثوثة في ثنايا الكتاب، مما يجعل القراءة مرتبطة بتشغيل الفكر وطاقة الجدال. وقد لا نتفق مع الكثير منها، لكنها تظل مخصبة وموحية. ولأن الدراسة تعتبر رائدة في هذا المجال، فإن دراسات أخرى لاحقة حاولت انتقاد بعض ما أكده تودوروف وخاصة فيما يتعلق بالصفة الغالبة على التأثير الذي يخلفه النص الفانطاستيكي في نفس القارىء، وبطبيعة التشخيص الملازم للنص الفانطاستيكي.(2)

وبالنسبة للأدب والنقد العربيين، يلاحظ أن مصطلح الفانطاستيك أصبح متداولا ورائجا خلال العقدين الأخيرين، كما أصبح يشكل محورا بارزا في ستراتيجية الكتابة القصصية والروائية. وقد يفسر هذا الاهتمام بالنزوع الى تكسير قوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية... وهذا التجسد للفانطاستيك في أدبنا هو جزء من وظائفه

(2) في طليعة هذه الأبحاث كتاب: Du fantastique en littérature. Figures et figuration sous la direction de Max Duperray, ed Publication de l'Université de Provence, 1990.

الاجتماعية كما يتجلى من مراجعة تاريخه. إلا أننا نسجل ضآلة - إن لم نقل انعدام - استثمار الفانطاستيك عندنا في استنطاق اللاوعي، ومحاورة الغرابة الخفية، واستيحاء الرعب وما لا يسمى... فهل مرد ذلك الى كون مفهوم الأدب في الثقافة العربية ما يزال تحت وطأة الاجتماعي والايديولوجي بالمعنى البسيط مما يجعله أسير ثنائية (فيزيقي/ميتافيزيقي) مفقرة، حاجبة؟

مهما يكن، فإن ترجمة كتاب "مدخل الى الأدب العجائبي" ستتيح الفرصة لجمهور أوسع، ممن لم يسبق لهم الاطلاع على الكتاب بلغة أجنبية، أن يعيدوا التفكير في مصطلح الفانطاستيك ودلالاته على ضوء ما يقترحه تودوروف، ومن خلال النماذج التي يحللها (وضمنها ألف ليلة وليلة) لكي لا تظل العلاقة بهذا النوع من الأدب منحصرة في التذوق والانطباعية. فالقراءة تغتني وتتطور اعتمادا على الجهود التنظيرية التي تحرر الأدب من التصنيفات الضيقة وتفتح أمام القراء نوافذ للمقارنة واستيعاب الثرات الخاص ضمن الثرات العالمي. وأظن أن هذا الكتاب يحقق الشيء الكثير من ذلك.

إنني أهنىء الأستاذ الصديق بوعلام على هذه الترجمة الجادة المتحرية للدقة وسلامة الصياغة. ولا أشك في أنه سيقدم عطاءات أخرى في هذا المجال رغم الظروف الصعبة التي يمر بها كمتخرج جامعي عاطل. وأعتقد أن "دار الكلام" تستحق أيضا الشكر لإقدامها على نشر هذا الكتاب رغم الصعوبات المادية التي يعاني منها الناشرون في هذه الفترة.

محمد برادة

الرباط، 4 - 11 - 1991

أود أن أتوجه بخالص الشكر إلى أستاذي العزيز د. محمد برادة الذي تفضل بمراجعة هذا العمل. كما أشكر كل الأصدقاء الكرام الذين ساندوا الكتاب حتى يرى النور، وأخص بالذكر الأساتذة الأفاضل : محمد الأشعري، إدريس الخوري، حسن بحراوي، عبد الحميد عقار...

ص. ب

مدخـــل
إلى الأدب العَجَائِبي

تقديم وملاحظات حول كتاب تودوروف «مدخل إلى الأدب العجائبي»

1 ـ 1 : ينـدرج كتاب «مدخل إلى الأدب العجائبي» في إطار المشروع الشعري العام، الذي يمكن أن نسمي موضوعه الواسع بعلم قوانين إنتاج وتفسير الخطابات وشروط آنبثاق المعنى مهما تعددت تمظهراته وتغيرت. ولحسن الحظ جاء كتـاب تودوروف «نقـد النقد» الذي ترجمه د. سامي سويدان، ليضيء مناطق معتمة من المسار النقدي التكويني الذاتي لتودوروف، والمتواشج مع أهم وأبرز تموُّجات سيرورة النقد الحديث في القرن العشرين. وهذا الكتاب الأخير إذ يدخلنا إلى صميم التحولات التي عرفها الوعي النقدي لدى المؤلف يضع أيدينا، في نفس الوقت، على مصادر معرفته الأدبية ومراجع إهتماماته الشعرية، ومن ثمة يدلفُ بنا إلى حِوارية القرن الواسعة بين أطراف الحركة النقدية في العالم المتقدم، تُمكِّننا، عن كثب، من معاينة سيرورة التفاعل النقدي الغربي وضمنه صوت تودوروف.

على أننا عندما قلنا إن الـ «مدخل إلى الأدب العجائبي» يندرج في إطار المشروع الشعـري العـام المهتم باستخـلاص القوانين الكلية... لم نخصِّص المستوى الطبيعي (النوعي) والدَّرَجي لهذا الانخراط. والواقع أن الكتاب صدر بعـد أن قدم المؤلف عملين متـماسكـين ومتكـاملين على الأقل، هما : «نظرية الأدب : نصـوص الشكـلانيين الـروس» وهو استدخال، عن طريق الترجمة،

لنصوص النقاد الشكلانيين الروس (نُذَكِّرُ بأنَّ المؤلف ينحدر من أصل شرقي : أوروبا الشرقية) في إطار الاستجابة التأسيسية لحركة «النقد الجديد» بمنطلقاتها البنيوية وغاياتها الشعرية. هذا الاتجاه الذي سيأتي الكتاب الثاني : «الشعرية» (وقد ترجمه التونُسيان شكري المبخوت ورجاء بن سلامة)، تصويراً مركَّزاً لمساجلاته ومسائله المطروحة آنذاك حول العلائق بين البنيوية والشعرية، والشعرية الكلاسيكية، والتأويل واللسانيات والنقد وطبيعة النص الأدبي بمستوياته. وفي هذا الكتاب يبرز المنزع التنظيري لتودوروف إذ يقارب مسائل من نوع قضية العلاقة بين البنيات والتاريخ، ومشكلة المعنى... إلخ. كما أنه يعرض تصوره لأهم المبادىء التي ستظل مُحرِّكاً ـ نظرياً ومنهجياً ـ لاشتغاله فيما بعد، وأهمها :

ـ الشعرية : جزء من علوم الخطاب.
ـ مفهوم الأدبية.
ـ علاقة الأدب، بوصفه خطاباً متميزاً، بالخطابات الأخرى.
ـ مظاهر النص الأدبي : اللفظي منها، والتركيبي والدلالي.
ـ العلاقة بين التاريخ والعلم أو الحقيقة.
ـ المسألة الاجناسية.
ـ شروط إنتاج وتفسير الخطاب الأدبي.

1 ـ 2 : وهذه المسائل ـ المبادىء ـ المشاغِل ستظهر من جديد في كتابه المُوالي : «مدخل إلى الأدب العجائبي» لتُحقِّق درجة معينة من التأصيل والتطبيق أو الممارسة عن طريق طرحها للتجريب والاختبار والمساءلة ضمن مشروع الكتاب الخاص، ألا وهو : دراسة الخطاب العجائبي، جنساً ومظاهر نصية ووظائف أدبية وإجتماعية، وموضوعاتٍ... في إطار العلاقة الاشكالية بمفهوم الأدب. وإذا كان لنا أن نُعيِّن إطاراً مرجعياً لتكوُّن وعي تودوروف النقدي في مرحلة إصدار هذا الكتاب، فقد لا نجانب الصواب إذا اعتبرناه ثمرة لتفاعل عميق وناضج مع أصوات عديدة، وعلى مستويات علائقية مختلفة :

أ ـ الحضور المتميز لنتائج بحوث الشكلانيين الروس.
ب ـ التعضيد البديهي لأصوات حركة النقد الجديد : جينيت، بلانشو، (ويبلغ تبنّي طروحات هذا الاتجاه ـ الأمّ درجة الاستنساخ أحياناً).

ج ـ المزاوجة بين التحليل النفسي «التقليدي» (فرويد) وعلم النفس التكويني (بياجيه).

د ـ الاستناد إلى ستراوس وبوبر في شأن ابستمولوجية التفكير العلمي وأسس البنيوية (الكلي/الجزئي ـ البنية/النموذج/الظاهرة الواقعية ـ الفرضية/الاستقراء... إلخ).

ر ـ مناقضة نور ثروب فراي في بَنْيَنَة الصِّنافة ونظرية الجنس الأدبي.

هـ ـ دحض دعائم النقد الموضوعاتي (المسلمة الحسية، والمسلمة التعبيرية...) متمثلاً في جان بيير ريشار على الخصوص.

كل هذا يتعلق، إجمالاً، بمنطلقات نظرية يعرض لها تودوروف على سبيل محاولة تأسيس منطلقه الخاص. في حين يتعلق مستوى آخر بمصادر التفكير حول العجائبي بالذات، وهنا نجده يعتمد طروحات معينة ويرفض أخرى.

وبصفة عامة، يعكس الكتاب شوطاً أوَّلياً من أشواط الحوار الذي خاضَه تودوروف مع الأصوات النقدية البارزة في الساحة الثقافية الغربية آنذاك، فيدُورُ في فلك البنيويين ويقع تحت تأثير نقاد ـ كُتاب لمْ يُصرِّح، في هذا الكتاب إلا بإسم واحد منهم (بلانشو) ـ هذا من جهة، ومن جهة أخرى يضمر الكتاب معارضة مبدئية لأشكال التناول الخارجي للأدب (المنهج النفسي، المادية الجدلية... إلخ)، دون أن يتغاضى عن الاشكالية المفروضة بالضرورة: ونقصد علاقة البنية بالتاريخ، والمعنى بالتفسير والتأويل وأصولها الاجتماعية، ولكنه يطرح القضية من وجهة نظر بنيوية دائماً تعتمد ربط المظهر الدلالي للنص (الموضوعات) بوظائف اجتماعية ممثلة أو مستبطنة داخليا (وظيفة القراءة المضمرة) وهو يجد نقطة ارتكازه، هنا، في القارىء وإبداعيته المتعالقة بظرفيَّته. وبذلك يجد حلاً، مُؤَقَّتاً، للإشكال.

وهكذا، فالكتاب يمثل أحد أهم أعمال المؤلف البنيوية الصرف، قبل أن يتفاعل، بوعي مُوجَّه، مع باخْتِين الذي أفْرَدَ له واحداً من أواخر كتبه: (المبدأ الحواري)، وقبل أن يعتنق «النقد الحواري» بديلاً وأفقاً لمستقبله المعرفي، وليس النقدي فقط، مهتماً بالتفكير، تخصيصاً، في قضايا نجدها مستبعدة سابقاً مثل: التاريخي، والايديولوجي، وتداخل الخطابات.

2 ـ 1 : كتاب «مدخل إلى الأدب العجائبي» دراسة متكاملة تجمع بين الممارسة النقدية التحليلية والتأويلية، والتنظير المؤسس على تفحص مجموعة من نصوص المحكي الأدبي متجاورة ـ متجانسة نوعاً ما، وتضم شمليلها آثاراً لقصاصين مثل : بلزاك، باتاي، ج. أ. كار، كازوت، أغاتا كريستي، غوتيه، غوغول، هوفمان، هنري جيمس، موباسان، ميريمي، نرفال، برولت، إدْغار بو، فيلي دوليل أدم، بلانشو (مرة أخرى) كافكا... بالاضافة إلى «ألف ليلة وليلة» التي يمكن اعتبار تعامل تودوروف معها في هذا الكتاب «مساهمةً كبيرة الأهمية في الدراسة الأدبية» لها[1].

كما أن التنظير يرتكز، من ناحية أخرى، على مباحثات سجالية نظرية خالصة تستدعي مجموعة من المنظرين للمناقشة المفضية إلى الاستدلال على صحة المنطلقات التي يختارها الباحث. وفي هذا الاطار يناقش تودوروف بالخصوص، كلاً من نور ثروب فراي، وجان بيير ريشار، مستعيناً في حِجَاجِه ضدهما أو في مواجهة مُسلَّماتٍ لغَيْرِهما، بباحِثين آخرين فيهم الناقد، والكاتب المبدع، والفيلسوف، والعالم والمَهتم بنظَرية الأدب أو بالاجناسية أو التفكير العلمي... إلخ. وإذا كان العمل التنظيري يقتضي من صاحبه إستحضار كل هذه العُدَّة المفاهيمية والعلمية، فإنه لا يفتأ يسترجع آراء السابقين حول العجائبي في الأدب، فاحصاً منطلقاتها ومناقشاً مكوناتها، بهدف تأصيل تحديده الجنسي الخاص للعجائبي في تراثية التفكير حول هذه الظاهرة. وبذلك نجده منسجماً مع مقدماته المنطقية من جهة، ومع قراءته لموروث الاهتمام بالعجائبي في الأدب منذ القرن 19 على الأقل، من جهة أخرى.

2 ـ 2 : لأول وهلة، يبدو أن الكتاب كله متمفصل داخياً إلى مستويات نوعية من المعالجة متمايزة من حيث المقترب، ومتكاملة من حيث الغرض المنهجي والنظري، بشكل يعطي البحث تخطيطاً مُحْكماً فَنَجِدُ :

أولاً : مستوى تحديدياً بدْئياً : يطرح المسألة ويبلورُ بالتدرج وجهة النظر الخاصة حولها، ليعتمدها بعد ذلك منطلقاً لمواصلة العمل. وفي هذا الباب نلمس خطوات منهجية جدلية ترتكز، منطقياً، على تقديم الأطروحة، ثم نقيضها، وفي

(1) محسن جاسم الموسوي : الخارق في «الف ليلة وليلة»، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 38 (آذار 1986) ص 29.

الأخير إستخلاص التركيب الملائم. هكذا تعامل تودوروف مع أهم الموضوعات النقدية في كتابه : الجنس الأدبي، تعريف الجنس العجائبي، النقد الموضوعاتي، تطبيق التحليل النفسي في الدراسات الأدبية، الشعرية والنقد، مفهوم الأدب، إلخ. وهذه أمثلة فقط.

ثانياً : مستوى تحليلياً : يعالج النصوص ـ الأمثلة قصد إنتاج معرفة أوَّلية بالنص العجائبي وخطابه، كما يتناول النصوص النظرية بتفكيك بنائها المنطقي ودلالاتها المفهومية.

ثالثاً : مستوى نقدياً واضِحاً : ينقد تودوروف، عبْرَه، مجموعة من التصورات حول قضايا متعددة. والمهم هنا هو القيمة الحوارية لهذا المستوى. ذلك أن هذا الكتاب يولد الانطباع بأن المؤلف قد مارس نقد النقد منذ فترة مبكرة، وبهذا صار متمكناً من الحفر على جذور النظريات والكشف عن بعدها الاختزالي بحيث ترتد المفاهيم إلى أطرها المرجعية وتتكشف عن وجهتها وفحواها الحقيقي.

أخيراً : هناك مستوى إستنتاجي : تتم فيه المأْلَفة والتعليق، وإبراز بعض المفارقات، وترتيب النتائج ومساءلتها بوصفها معطى دراسة متدرجة. وغالباً ما تصب في هذا المستوى كل الأسئلة الاستشكالية المتعلقة بمفهوم الأدب واللغة والكتابة (وهل المسألة في هذا الكتاب تخص شيئاً آخر غير الأدب و«مفارقاته» ؟).

هذه المستويات متداخلة في صلب متْن الكتاب، متراكبة ومتفاعلة. ولكن تجلياتها تبرز في التوزيع المضموني لمادة العمل، حيث يمكن تصنيف طبقات البحث إلى ما يلي :

أ ـ جزء خاص بالقضية الاجناسية.
ب ـ جزء خاص بالمستوى الخطابي.
ج ـ جزء خاص بالتوزيعية الموضوعاتية.
د ـ جزء خاص بالمستوى الوظيفي وعلائق العجائبي بالأدب، ثم آفاقه في القرن العشرين.

وهذا البناء يلتزم بالمبدأ البنيوي الذي يخضع له التحليل والتركيب، ونقصد ترتيب العلاقات بين مستويات الظاهرة الأدبية/الخطاب الأدبي : حيث رأينا أن

تودوروف يرصد التَّبَنْيُن النوعي للنص الأدبي والذي فصل القول فيه سابقاً (: كتاب «الشعرية»، ص 30 ـ 75). وهو ما يتخذه منطلقاً للتحليل، وخلاصته أن النص الأدبي يتكون من ثلاثة مظاهر تجب معالجتها من الداخل، وهي : المظهر الدلالي (الموضوعات الأدبية . . .)، المظهر التركيبي (بنيات النص، النظام المنطقي والزمني والمكاني، التركيب السردي، الصوغ . . .) والمظهر اللفظي (الصيغة، الزمن، الرؤى، الأصوات، الملفوظ والتلفظ).

وعليه فالباحث يطبق هذه الرؤية منهجياً على تمفصلات الخطاب العجائبي وخصائصه ووظائفه. ويحقق حداً ملموساً من الدقة والصرامة والمردودية نتيجة إستناده إلى نموذج منهجي تحليلي مستنبط من البنية العامة للنص الأدبي. والمُلْفِتُ للنظر أن هذه الخطوات ترقى من مستوى النص الواحد، إلى مستوى ضبط قوانين الجنس من خلال التناول التركيبي لمجموعة من النصوص. فمهمة البحث هنا تقعيدية بالأساس، وعلى الرغم من أن تودوروف يُلِحُّ على أنَّ غايته ليست هي دراسة آثار خاصة معينة، فإننا نستطيع أن نقول إنَّ تحليلاته المتقاطعة وفَّرتْ قيمة مزدوجة : أضاءَتْ النص الواحد، بقدر ما شيَّدتْ نظرية الجنس ومكوناته النوعية.

2 ـ 3 : سنقتصر في هذه الفقرة على تقديم بعض الملاحظات المقتضبة المتعلقة بمضمون الكتاب، وبالخصوص محتوى الفصلين الأول والثاني. ولا نقصد، هنا، تكرير ما كتبه المؤلف، لأن الترجمة تتولى مهمة توصيل ملفوظ وتلفّظ النص الأصلي وإنما نريد مناقشة مسائل بعينها أثارت الانتباه وأخرجتْ المُترجِم عن صمتِ إشتغاله.

2 ـ 3 ـ 1 : لعل أولى المشاكل المعقدة التي تثير النقاش في الكتاب، هي مسألة ماهية الجنس الأدبي وقاعدة اشتغال الجنس العجائبي.

لماذا خصص تودوروف الفصل الأول بكامِلِه لمقدمة نظرية ـ سجالية حول القضية الاجناسية ؟

الحقيقة أنَّ هذا الفصل ضروري باعتباره أساساً أوَّلياً لدراسة الأدب العجائبي وتقْعِيد شروط جنسيَّته، وعلائقه الجوارية والخلافية بأجناس رئيسية وفرعية أخرى. إنه مدخل يتناول مرتكزات نظرية ومنهجية في تحديد الجنس الأدبي من خلال العناصر التالية :

- ـ الكلية، والكمية، والنمذجة، والفردية، والتجريد.

2 ـ مناقشة نظرية فراي : مرجعيات أفكاره (مالارمي، فاليري، إليوت، بلانشو، الشكلانيون...) تصنيفاته الأجناسية (تحديد صيغ التخييل، مقولة المحتمل-اللامحتمل، مقولة الكوميدي ـ التراجيدي، مقولة الواقعي ـ الفكري، التنميط حسب نوعية المتلقي، مقولتا الثقافي ـ الشخصي والداخلي ـ الخارجي)، مظاهر عدم الانسجام المنطقي لتصنيفاته داخلياً وخارجياً.

3 ـ البديل : الاجناس التاريخية (ملاحظة للوَقائع الأدبية).
ثم الاجناس النظرية (استنباط فرضي) وهي تنقسم إلى : ـ بسيطة (تتحدد بحُضور أو غياب سمة واحدة كما عند ديوميد) ـ مركبة (تتحدد بتواجد أو غياب عدة سمات وترابطها) وفيها تندرج الأجناس التاريخية.

4 ـ إعتباطيةُ تصنيفاتِ فراي، طابعها غير الأدبي، وتناقضها مع منطلقات تفكيره حول الأدب.

5 ـ نظرية الأجناس تتأسس على تمثل الأثر الأدبي (المظاهر الثلاثة : تمثُّل تودوروف الخاص)، وهي ذهاب وإيّابٌ مستمر بين الأثر والأدب (الجنس)، بين وصف الوقائع والنظرية في تجريدها. هذا، ولابد من تحقيق مُقتضى توافُق النظرية مع الواقع (وهو احتمالي فقط)، ومقتضى توافق الأجناس المعروفة مع النظرية (لابد أن تكون المقولات أدبيَة الطَّابع).

نلاحظ أن المؤلف يريد الخلُوص إلى مستندات إيجابية تُمكِّنه من إقامة نظريته حول الجنس العجائبي، ويمكن تلخيص هذه المستندات في :

ـ أن الفرضية المؤسسة على الملاحظة المحصورة كمياً، تُوصل عن طريق التصحيح والتفنيد، إلى قوانين كُلِّية، بدل مراكمة الوقائع الجزئية (يعتمد المؤلف في هذا المنطلق على توضيحات كارل بوبر).

ـ مرتكز التجنيس هو تصوُّر الأثر الذي يشمل :
1 ـ عدداً معيناً من الخصائص المجردة.
2 ـ قوانين عملية الربط بين هذه الخصائص.

ـ البنيات الأدبية أنساق وقواعد صارمة، وتجلياتها وحدها هي التي تخضع للاحتمالات.

ـ التخلي عن الأحكام القبلية.

ـ ليس من المحتَّم أن يُجسِّد أثرٌ جنسَهُ بأمانة، وأي ملاحظة للآثار لا يُمكنها بدقةٍ أن تُثبت أو تُبطِل نظرية للأجناس، كما أن الأثر يستطيع أن يُمَظْهِر أكثر من مقولة واحدة، وأكثر من جنس.

ونجد أن هذه المستندات تتحكم في صنافة تودوروف واستخلاصه لخصائص الجنس العجائبي في الفصول اللاحقة. ويبقى أن نرى ما أنجزَه بواسطتها مع مناقشة بعض لزوماتها.

كيف حدد المؤلف الجنس العجائبي ؟

بعد تقليب النظر في تعاريف سابقة، والمقارنة بينها، وتفحص نصوص قصصية، يؤكد الباحث أن العجائبي هو التردُّد الذي يُحِسُّهُ كائنٌ لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثاً فوق ـ طبيعي **حسب الظاهر**. فالمفهوم يتحدَّدُ إذن بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما الواقعي والمتخيل. ولتحقيق العجائبي، لابد من توفر ثلاثة شروط (أولها وثالثها إلزاميان، وثانيها اختياري) وهي :

الشرط الأول : لابد أن يحمل النص القارىء على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية (ويندرج هذا الشرط في المظهر اللفظي : الرؤى، باعتبار العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم والتي هي الرؤية الغامضة).

✓ الشرط الثاني : قد يكون هذا التردد محسوساً، بالمِثل، من طرف شخصية، فيكون دور القارىء مُفوَّضاً إليها. ويمكن، بذلك، أن يكون التردد واحدة من موضوعات الأثر، مما يجعل القارى ـ في حالة قراءة ساذجة ـ يتماهى مع الشخصية (ويندرج هذا الشرط في : المظهر التركيبي من جهة : وجود نمط شكلي للوحدات (ردود الفعل) الراجعة إلى حكم الشخصيات على الأحداث.

وفي المظهر الدَّلالي من جهة أخرى : حيث نجد الموضوعة المُمَثَّلة المتعلقة بالادراك وتضمينه أو إيحائه أو إقتضائه).

الشرط الثالث : ضرورة اختيار القارىء لطريقة خاصة في القراءة، من بين عدة أشكال ومستويات، تُعبِّرُ ـ أي الطريقة ـ عن موقف نوعي يُقْصِي التَّأويلَيْنْ

الأليغوري (المجازي) والشعري (الحرفي أي غير التمثيلي أو المرجعي). ويستغرق العجائبي زمنَ التردد ـ الرّيب. وحالَما يختار المرء هذا الحل أو ذاك فإنه يغادر العجائبي ليدخل في أحد الجنسين المجاورين :

ـ جنس الغريب : إذا قرر القارىء أن قوانين الواقع تظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة.

ـ أو جنس العجيب : إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن تفسير الظواهر بها.

وبينما يرتبط العجائبي بالحاضر ويقوم فيه (زمن التردد والقراءة)، يطابق العجيب ظاهرة مجهولة لم تُرَ بعد أبداً، وهي آتية (المُستقبل)، وتتم في الغريب العودة بها لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة، إلى تجربة مسبقة، موجودة قبلاً (الماضي)... إلخ.

فهل بالامكان، بَعْدُ، التَّجَسُّسُ على مكامنِ الخَلَلِ في هذا التجريد الوصفي المحكم والعملي، لقيود الجنس العجائبي ؟

واضح أن تودوروف مخلص لمبادىء التصنيف والتجنيس والوصف والتحليل التي صاغها نظرياً (وهل يمكنه أن يكون إلاَّ مُخْلصاً ؟). ولكن الممارسة تكشفت عن بعض المزالق التي تتطلب إعادة النظر في مرتكزات ومعايير معينة، حسب ما نرى ـ وآية ذلك أن المؤلف أعطى سلطة ديكتاتورية للصَّوْرَنة التجريدية القاعدية للجنس من منظور معياري (لا نعني حكم القيمة) يتلاءم مع تَمَثُّله الخاص، على حساب مداخل أخرى ممكنة، واحتمالات ومتغيرات تكاد تعصفُ بمفهوم الصرامة الجنسية لتحديد العجائبي ذاته. فإذا كان المؤلف يعترف بأن كل نظرية في الأجناس، إنما تتأسس على تصوُّرٍ (مَّا) للأثر الأدبي، فإن هذا التصور سيختلف، لا محالة، من شخص لآخر حسب وجهات النظر المعتمدة والرؤية النوعية إلى الأدب نفسه. وهذا التعدد والاختلاف يضع الأساس النظري البنيوي التجريدي والكلي ـ كما يفهمه تودوروف ـ موضع سؤال، قبل أن يجرد تحْدِيدَ المؤلف للجنس العجائبي من كل إلْزَام ووثوقية مغلفة بعُلالة نِسْبَوِيَّة. لأنَّ تعيين هذه الظاهرة العجائبية بوصفها جنساً، أمرٌ قابل للنقاش، لا في حَدِّ ذاتِ الجنس فقط، بل وبالقياس إلى أجناس خارجية أخرى. إننا لا نختلف مع منطلق المؤلف إذا نظرنا إلى معيار تقعيده لهذا الجنس، على أنه واحد من معايير أخرى واردة.

وإغفالها بحثاً عن التماسك والحصْرِ والصرامة التي قد تضفي على التَّحديد الأجناسي صبغة من الدقة والمشروعية، ما هو إلاّ تَضْييقٌ لمساحة الموضوع وللمنظور نفسه، وذلك تماشياً مع فرضيات لا تخلو من تطابق مع أفكار مسبقة، وذاتية تريد أن تَتَوضَّع. ولكننا نغالي، ولا شك، إذا نفينا الصحة النسبية لنتائج المؤلف ومِصْدَاقية البناء المنطقي لوصفه وتحليله. على أنَّ هذا لا يعني أنه (تودوروف) يُلْزِمُنا بشيء، طالما أن الاحتمالية تبقى هي الطَّابع المهيمِن على تركيباته. ولذلكَ فإنَّ مُقاربة العجائبيّ بوصفه جنساً، من منطلق التركيز على سمة رئيسية ذات طابع إدْراكي هي التردد الذي يعيشه القارىء و/أو الشخصية في الأثر الأدبي، تظل مقاربة من بين مقاربات أخرى مشروعة تستجيب لسِمَاتٍ أخرى لا تقلُّ مَرْكَزِيَّةً، مثل الشعور بالخوف أو إثارته على الأصح، والصوغ الحكائي والأسلوبي المتميز، ومسلسل البحث والتوهُّم والتعرُّف، وتحطيم قوانين العالم والعقل... إلخ. وعلى كل حال، تبقى هذه السمات محصورة وقابلة للادراج في ر التحديد الاجناسي.

ثم إذا كان العجائبي حداً بين جنسين هما العجيب والغريب (يتفرعان بدورهما إلى أجناس فرعية أخرى)، أكثر مما هو جنس مستقل، فما الذي يجعلنا نسميه جنساً وكأننا بصدد الحديث عن الرواية أو الملحمة أو التراجيديا أو غيرها من الأجناس بامتياز، والحال أن هناك أكثر من قرينة تدُلُّنا على أنَّ العجائبي موضوعة ووظيفة يُوَلِّدُهُما التَّخْيِيلُ في أكثر من جنس ونوع من الأجناس والأنواع الأدبية ؟ وإذا كانت القصة القصيرة (حتى في أدبنا العجائبي العربي الحديث) هي الجنس الذي يستقطب أكثر من غيره التخييل والبناء العجائبيين، وتودوروف يستقي جزءاً مهماً من شواهده من هذا الجنس بالذات، فلماذا لا نبحثُ بالأحْرى عن طرائق إندراج وتجلي العجائبي في داخل أجناس قائمة بذاتها وعلى رأسها القصة القصيرة في هذا السياق، مع التساؤل عن دواعي هذا الارتباط ؟ كما أننا إذا أخذنا بمقاييس موضوعية تتعلق بالطبيعة الأنثربولوجية والسيكولوجية والفلسفية والاجتماعية للعجائبي، صار بإمكاننا أن نُحاصِر ونُجلِّي الظاهرة لا في السّردي وحده، بل وفي الأسطوري والشعري أيضا، دون أنْ نضحي بالأدَبيَّة وبخصائص التّمظهر والتَّبْنين الشكلي وعلائِقِهِمَا بالوظائف التَّرْميزيَّة، داخل كل قِطاع على حدة. إنَّ اشتراط تودوروف لطريقة معينة في القراءة يستَلْزمها العجائبي باستبعاد التَّأويلَيْنِ الأليغوري والشِّعْري، والتزام القراءة الحرفية التي يستجيب لها

التمثيل والتخييل والمرجعية في الخطاب العجائبي، إنما يزيد من تشكيكنا في الوجود المتميز والقاعدي الصّارم للهوية الجنسية للعجائبي. وهذا انقلاب معاكس لما ابتغاه المؤلف، الذي، على الرغم منْ إلحَاحِه على تلاشي هذا الجنس والمخاطر التي تتهدده، فإنه ينتهي إلى حبسه في شروط لا تخرج عن المبدأ التَّأْويلي سواء بالنسبة للقارىء أو للشخصية، والواقع أن هناك أيضا حضوراً لشيء نُسمِّيه الجوّ العجائبي، والموضوعة العجائبية، واللغة العجائبية... وغيرها، وكلها مستويات لتجلي العجائبي لا تقتضي ضرورة إثارة التردد، وإنْ كانت تتطلب التأويل، مادام الأدب، بطبيعته، معطىً للتأويل على الدّوام. فما الذي يجعلنا نلغي العجائبي من الشعري علماً بأن هذا الأخير يجمع بين الكلمات والدلالة على الأشياء الممثلة بالصور والتراكيب الرمزية أيضاً ؟ وذلك خلافاً لما يراه تودوروف من أنَّ مكونات النص الشعري كلها غير متعدية، ونصية فقط، ولذلك فالشعر لا يمكنُ أن يكون عجائبياً لأنَّهُ يرفض التَّمثيل، أي بسبب غياب مرجعية تنتظم الوقائع كما هي حاصلة في العالم المتخيل.

إن مقولة التردد هي التي جنحت بالمؤلف إلى تضْييق الخِناق على العجائبي، بصورة تأَدَّتْ برصده في نصوص القرن العشرين إلى نتيجة مفادها تعليق العجائبي وانسداد الأفق أمامه. ذلك أنَّه ـ العجائبي ـ يسجل في أدب القرن 20 إنقلاباً من استثنائِيَته (نصوص القرن 19) إلى قَاعِديَّة مُعَمَّمَة بحيث إن الانسان «العادي» صار هو الكائن العجائبي. وهذا التَّحولُ يسْتتبع تغيراً تِقنياً يتمثَّلُ في انْمحَاءِ التردد مع وجود فوق ـ الطبيعي، وغياب الخوف (: نلاحظ هنا أنَّ تودوروف يُحيلُ إلى هذه السِّمة الحَاضِرة في العجائبي دُون أنْ يأْخُذَ بها)، وتَلَقِّي القارىءَ لإجْرَاء التَّكْييف بحيث يُوضع، أوَّلاً، وجْهاً لوجه مع فعل فوق ـ طبيعي، ثم ينتهي إلى الاَقْرار «بطبيعيّته»، إضافةً إلى مُعالجة اللاَّعقلاني بوصفه جُزءاً من عالمٍ غريب كله، والتماهي لَمْ يعد مُمْكناً... وخلاصة القَول أنَّنا أمام عجائبي مُعَمَّمٍ يُلَوِّنُ وَجْهَ العالم المألوف بسُلوكاتِه العادية حيث يصيرُ الانسانُ العادي، في ظِلِّ قلَق العصر وشُرُوخِ الوُجود المعاصر، هو العجائبي الذي تَحَوَّل من الاسْتِثْناءِ إلى القَاعدة.

فهل تنفي هذه المضاعفات استمرار العجائبي في الأدب مهما انعطف وتجدد متى خرجت التحولات عن القيود التي استنبطها تودوروف من الصورة «التقليدية»

لهذا «الجنس» ؟ لا نعتقد، ودليلُنا بسيط : فما دام هناك إنسان وأدب فسيَسْتَمِرُّ العجائبي، لأنَّه في نظَرنا، خاصِّية من خصائص العقل ترجع إلى طفولة الجنس البشري، كما تمتدّ إلى آفاق المجهول وتُحَاوِلُ، بالأدَب، أنْ تَقول نفسَها بقَدْرمَا يُحاول الأدبُ مِنْ جهته أنْ يُفَجِّر مُستحيلاَتِه المَرْكُوزَة في طبيعته عَبرها. وعلَى كل حال، فإن فوق ـ الطبيعي، واللاَّعَقْل، واللاَّواقعي، والخارق... ظواهر قائمة في معيوشنا الملغوم، في أفُقِنا الغَائِم، وفي مخيالنا الجماعي والفردي، قبل أن تكون مرتبطة نوعياً بالخلق الأدبي.

ولكن يبقى أن الأدب يتبع هو الآخر مصيره المُفارق، وفي هذا يَكْمُنُ سؤال التَّقَارُب بين الخارِقِ والرائعِ، الرائعِ والمُريع، مما يتطلب دراسة استيطيقية خاصة.

2 ـ 3 ـ 2 : كان هذا نموذجاً واحداً من نماذج القضايا التي يطرحها الكتاب للتحليل والمناقشة، إجْتَزَأْتُ به في هذا التقديم مُبْدياً بعض الملاحظات القابلة بدورها للمراجعة، لأُعبِّرَ تعبيراً بسيطاً عن جانب يضيء أهمية الكتاب العميقة. إنني لن أسترسل في إثارة مزيد من المسائل التي تدفع إلى التأمل، مكتفياً بهذا القدر. والذي أريد أن ألحَّ عليه، ختاماً، هو القيمة العلمية للكتاب بالنسبة للعجائبي بحد ذاته، وبالنسبة للدارسين العرب المعاصرين. لاشك أن كتاب تودوروف يعد فعلاً، أول مدخل دقيق وصارم إلى الأدب العجائبي بعد كل المحاولات السابقة لدراسته في القرن التاسع عشر وبداية العشرين والتي اتسمت بطابع لا ـ أدبي عموماً، عاكسةً نوع الفهم التقليدي للظاهرة الأدبية، ومُدْرِجَةً تَصَوُّرَها للأدب العجائبي في إطار حقل مِنَ الاهتمامات الجانبية (السيكولوجية والفلسفية والتاريخية أساساً)، على اعتبارها جهازاً مفاهيمياً معطى لقراءة العجائبي يتغيَّا الكشفَ عن حقائق تتصل بالروح والباطن والمعقول واللامعقول، مثلاً، وفي الدرجة الأولى، مُهْمِلَةً، في الغالب، أهَمَّ الخصائص الأدبية والاستطيقية لتجلي الظاهرة وتكَوُّنها. لكن هذا لا يعني أن تلك الدراسات السابقة لم تقدم شيئاً إيجابياً على الاطلاق، ذلك أنها كانت تمهيداً لازماً للتناول «العلمي» للعجائبي، حيث اعتمد تودوروف على جملة من المعطيات التحديدية لظهور سمات هذا «الجنس» وتبلورها، فنجده ينطلق من عدة تعاريف تتلاءم مع تعْريفه للعجائبي، وتطرح مفاهيم أوَّلية لا غِنَىً عنها للمقاربة مثل : فوق ـ الطبيعي،

والـطبيعي، والعجـائبي اصْطلاحاً ومفهوماً، والواقعي واللاواقعي، والمألُوف، والشعـور بالخـوف، ومفهـوم التَّفْسير أو التَّأْويل المُتعلِّق بالقارىء أو الشخصية (الفصل 2)، ونظنُّ أن هذه العُدَّة الأولية أفادتْ المُؤلف في تدقيق النظر ومواصلة موروث التفكير حول الظاهرة العجائبية، مُعدِّلاً ومُجدِّداً ومُحوِّلاً، ومُضيفاً إضافات رَائدة، تتلخص، أساساً، في فاعلية المقاربة البنيوية التي اعتمدها، وفي الكشف عن الموضوعات التي تبلغ صياغتها قدراً عالياً من التجريد والتمثيلية (موضوعات «الأنـا» و«الأنت»)، وفي الاستفاد ة من التحليل النفسي في قراءة وظائف هذه المـوضوعات العجائبية على المستوى الاجتماعي وكذا تحليل الوظيفة الأدبية التي نلمسها في التشكيل والصوغ الأسلوبي والبناء السردي، رابطاً كل ذلك بأحدث التَّصوُّرات العميقة للأدب، ومُنتهياً إلى متابعة تحوُّلات الموضوع في ضوء تغيرات القرن العشرين الاجتماعية والنفسية والوجودية والفلسفية.

. . . أما ما يمكنُ أن يَجنيه الباحث العربي من هذا الكتاب، فلا يتوقف، أوَّلاً الا على جدية عمله وعمق رؤيتـه. لأنَّ هذا المـدخل يدرس، من بين ما يدرس، بعض مظاهـر عجـائبية: «ألف ليلة وليلة» من منظور أدبيَّةٍ ووظيفيةِ العجائبي، وبالتالي فهو يقدم إحدى أهم المعالجات الرائدة لهذا السِّفْر النَّفيس، ولو جُزْئياً، مُتعَدِّياً المقاربات الاستشراقية التي لا تخلو من أهمِّية. والملاحظ عندنا، نحن العـرب، تزايد الاهتمام بتشريح نصِّ اللَّيالي، إستجابة لطموحات النقد والحكي الأدبي العربي الحديث، وآفاقه، إذْ يُشكِّلُ الكتاب مدخلاً ملائماً لدراسة الخارق والعجيب في «ألف ليلة وليلة»، بعد أنْ حظيت الحكايات بدراسات نفسية وبنيوية هامـة تتعلق أسـاسـاً بالسَّرد والسَّـارد (شهرزاد). . . كما أنَّ النّصوص العجـائبية في عصرنا أخذت تتكاثر وتُكوِّنُ نهراً خاصاً في عمق المحكي العربي الحـديث، ونـذكـر على سبيل المثال أعمالاً مثل (فقهاء الظلام) و(سلخ الجلد) و(أحلام بقرة) و(الغرف الأخرى) و(التّجليات)، وغيرها كثير. أفَلَسْنا، إذن في حاجة ماسة إلى ترسيخ نظرة علمية ومنهجية لهذا الموضوع، عِلْماً بأنَّ قوانينه الأدبية والماوراء ـ أدبية مضمرة فيه بما هو نوع من الإبداع العربي الأدبي الخاص، المتعالق ببنية مخيالنا وموروث لاَ ـ شُعُورنا وذاكرتنا، دون إغفال المصادر الأجنبية التي نجد لها وقْعـاً مهـماً في تحريك مياه هذا النهر الذي تجمد في فترة من الفترات، وعلى

الخصـــوص تأثـــيرات الـروايات الخـارقـة والملغـزة، والـرؤية الفنية والفلسفية الكافكاوية، وعجائبية عوالم قصاصين مثل ادغاربو أو شعراء مثل نرفال. . .

وأرجو من الله أن يوفقني إلى البحث المتأني والعميق الجاد في محكينا الأدبي العجـائبي حصراً، في عمـل علمي لا تنقصني الارادة لانجـازه، ولكن الذي ينقصني هو رحلة أخرى في التحصيل والبحث والتعلم المرح. ولا شك أن أول الغيث قطرة.

الصديق بوعـلام

1

الأجنـاس الأدبيـــة

تفرض دراسة الأدب العجائبي معرفة ماهية «الجنس الأدبي».

ـ تأمّلات عامّة في الأجناس ـ نظرية معاصرة في الأجناس :

نظريـة نور تروب فراي ـ نظريته في الأدب ـ تصنيفاته إلى أجنـاس ـ نقد فراي ـ فراي والمبادىء البنائية ـ جردٌ للنّتائج الإيجابية ـ نقطة ختامية قلِقة.

تتعلّق عبارة «الأدب العجائبي» بصنفٍ من الأدب، أو بجنس أدبي، كما يُقال عادةً. والقيامُ بفحْص آثار أدبية من منظور جنس إنّما هو محاولة خاصّة كُلّيًا. إنّه، فيما يَخصُّ غَرَضَنا، إكتشافُ قاعِدة تشتغلُ عبر عِدَّة نُصوص، فتجعلنا نُطبِّق عليها إسم «آثار عجائبية»، وليس اكتشاف ما لكُلٍّ منها من طابَع خصوصيّ. بحيث إن دراسة جلد الخيبة من منظور الجنس العجائبي هي شيء مغايرٌ تماماً لدراسة هذا الكتاب لذاته، أو ضِمن مجموع الآثار البلزاكية، أو في إطارَ كُلِّ الأدب المعاصر. إذاً فمفهوم الجنس جوهريّ بالنّسبة للمباحثة اللاحقة. لذا، لابد من البدء بتنوير وتحديد هذا المفهوم، وإنْ يكُنْ عملٌ من هذا القبيل يُبعدنا، على ما يلوحُ، عن العجائبي بذاته.

تَستتبِعُ فكرةُ الجنس، فوراً، العديدَ من الأسئلة ؛ التي يتبدَّدُ بعضُها، لحُسن الحظ، حالما يُصاغُ على نحوٍ بَيِّن. أوّلُ هذه الأسئلة : هل من حقّنا مناشَقةُ جنسٍ من غير أن نكون درسْنا (أو على الأقل قرأنا) جميع الآثار التي تُكَوِّنُه ؟ وبودِّ الجامعيِ الذي سألنا هذا السؤال أن يُضيف بأنّ مصنّفات الأدب العجائبي تُعَدُّ عناوينها بالآلاف. من هنا، نكون قاب قوسين من صورة الطالب المثابر المستغرق في كُتُبٍ سيكون عليه أن يقرأها بنسبة ثلاثة في اليوم، فيما هو يرزح تحت تَسَلُّط هاجسِ نصوصٍ جديدةٍ تُكْتَبُ بلا انقطاع، وأنّه، لا شَكَّ، لن يتوصَّلَ أبداً إلى تشرُّبها جميعاً. لكن من أولى سمات المنحى العلمي عدمُ مطالبته بملاحظة كافة تحيّزات الظاهرة لغرض وصفها ؛ فهو بالأحرى يعملُ عن طريق الاستنباط.

بحيث يتمُّ، في الواقع، جَمْعُ عددٍ محدودٍ نسْبياً من الوقائع، فَتُستخلَصُ منهُ فرضيّة عامة، وتُراجَعُ علىٰ مَتْنِ آثار أخرى، بتصحيحها (أو بطرحها). فمهما كان عدد الظواهر المدروسة (وهيَ هنا آثار) فإنّه دائماً قلّما يكون مباحاً لنا أن نستنبط منها قوانين كُلّية؛ إذ أن الترابط المنطقي للنّظرية، لا كمّية الملاحظات، هو الذي يكون علىٰ صِلةٍ وثيقةٍ بالموضوع. كما يكتُب كارل بوبر ذلك:

«من وجهة نظر المنطق، لا مُبرّر بين أيدينا لاستنتاج فرضيات كُلية انطلاقاً من قضايا جزئية، مهما كان عددُها، لأن كل استنتاج من هذا السَّبيل يمكنُ أن يتبدّىٰ كاذباً علىٰ الدّوام: مهما كان عدد البجع الأبيض الذي يكون بوسعنا ملاحظته، فإنّه لا يُبرِّر استنتاج أنَّ كل البجع أبيض» (ص. 27)[1].

وبالمقابل، فإنّ فرضية مؤسَّسةً علىٰ ملاحظة عددٍ محصورٍ من البجع لكنّها تُخبرنا بأنّ بياضه هو ناتجُ خاصّية عضويّة معيّنة، إنّ هذه الفرضية ستكون مشروعة علىٰ الوجه الأكمل. وعوداً من البجع إلىٰ الروايات، فإن هذه الحقيقة العلمية العامّة لا تنطبق علىٰ دراسة الأجناس وحسب، بل وأيضاً علىٰ دراسة الآثار الكاملة لكاتبٍ، أو علىٰ دراسة عصرٍ، إلخ؛ فلنترك الاستيعاب الكُلّي للّذين يقنعون به إذن.

يُثير مستوى الكُلّية الذي يتموقَعُ عنده هذا الجنسُ أو ذاك، سؤالاً ثانياً. هل ثمة أجناس معدودة فقط (مثلاً: شعرية، ملحمية، درامية) أمْ أزْيَد منها بكثير؟ هل عدد الأجناس نهائيّ أم غير نهائيّ؟ لقد مال الشكلانيّون الرّوس إلىٰ حلٍّ نسبويّ؛ فكتب **توماشفسكي**:

«تتوزّع الآثار إلى أقسام واسعة، وهذه بدورها تتخلَّقُ في صيغ وأنواع. وفي هذا المنحىٰ، إذْ ننزل في سُلّم الأجناس، سنصِل من الأقسام المُجرَّدة إلىٰ التميُّزات التاريخية الملموسة (قصيدة **بيرون**، قصّة **تشيخوف** القصيرة، رواية **بلزاك**، الأوْد أو النشيد الروحي، الشعر البروليتاري) بل وحتّىٰ إلىٰ الآثار الخاصّة» (306 ـ 307).

(1) يجد القارىء الاحالات الكاملة إلى الكتب مثبتةً في نهاية هذا الكتاب. وهي واردة حسب الترتيب الألفبائي. في حالة وجود مؤلفات كثيرة لنفس المؤلف نُشير، إشارة موجزة أحياناً، إلى الكتاب المذكور في النّص.

إنّ هذه الجُملة لتُثير، بحقٍّ، من المشاكل أكثر مما تَحُل، وسنعود إليها قريباً ؛ على أنّه في الوسع، مسبقاً، الأخْذُ بالفكرة التي مؤداها أنّ الأجناس توجد في مستويات متباينة من الكُلية وأنّ مضمون هذا المفهوم إنّما يتحدَّد بوجهة النظر التي يقع عليها الاختيار.

ويتعلّقُ مُشكِلٌ ثالث بالاسطيقا. فيُقالُ لنا : لا طائل تحت الحديث عن الأجناس (تراجيديا، كوميديا، إلخ) لأنّ الأثر الأدبي هو بالأساس فَذٌّ، فريد، وقيمتُه تكمُن فيما ليس يقبل التقليد منه وفيما هو مغاير لكُلِّ الآثار الأخرىٰ، وليس في الشيء الذي يُشابهها منه. إذا أحببْتُ بيت بارم الريفيّ فليس لأنها رواية (جنس) وإنّما لكونها رواية مختلفة عن كافة الروايات الأخرىٰ (: أثرٌ فردي). تشي هذه الاجابة بموقفٍ رومنطيقي تجاه المادّة الملاحَظة. وليس مثل هذا الموقف خاطئاً، بحصر المعنىٰ ؛ ولكنّه منقولٌ عن مكانه. فمن الجائز جداً أن يُحِبَّ المرءُ أثراً أدبياً لهذا السبب أو ذاك ؛ إلاّ أنّه ليس هذا هو ما يُحدِّدُه بوصفه موضوعاً للدرس. إذ لا يملكُ مُحَرِّكُ مشروعٍ معرفيّ أنْ يُمليَ الشكلَ الذي يتّخِذُه هذا المشروع بالتالي. أمّا المشكل الاسطيقي بعامّة، فلن نعرض له هنا : لا لأنه غير موجود، ولكن لكونه يتعدّىٰ بكثيرٍ وسائلنا الرّاهنة، لتعقيده البالغ.

مع ذلك، فبالامكان صوغ هذا الاعتراض بذاته في كلمات مغايرة، حيث يغدو ردّه أصعبَ بكثير. إنّ مفهوم الجنس (أو النوع) مُستعار من العلوم الطبيعيّة ؛ وإلىٰ ذلك فليس محض مصادفةٍ إذا ما قام ف. بروب، رائد التحليل البنيويّ للقصّ، باستعمال مناظرات مع علم النبات أو علم الحيوان. والحالُ أنّه يوجد فرقٌ فيما يخصّ معنىٰ المُصْطلحيْن «جنس» و«نوع» بحسبما إذا طُبِّق علىٰ الموجودات الطبيعية أو علىٰ الآثار الفكريّة. ففي الحالة الأولىٰ، لا يُبَدِّل ظهورُ نموذجٍ جديدٍ خصائِصَ النوعِ في شيءٍ ؛ وبالتالي تكون مميّزات الأوّل قابلة للاستنتاج انطلاقاً من صيغة الثاني تماماً. إنّنا بمعرفتنا لماهية نوع النّمر، نستطيع إستنباط مواصفات كل نمرٍ خاصّ بدْءاً منها ؛ ومَوْلِدُ نمرٍ جديد لا يعدلُ النوع من حيث تعريفُه. ذلك أنّ فعلَ البناء العضويّ الفرديّ هو من البطء إلى حدٍّ يمكن معهُ تجريدُه في الممارسة. مثل ذلك يقع بالنسبة للملفوظات لغةٍ معيّنة (وإنْ يكن في درجة أقلّ) : بحيث لا تُغَيِّرُ جُملةٌ مُفردَة النّحوَ، وعلىٰ هذا الأخير أن يسمح باستنتاج خصائصها «الجملة».

لا يجري الأمر هذا المُجرىٰ في مجال الفنّ أو العلم. فالتطوّر هنا يتبعُ إيقاعاً مختلفاً كُلّياً: يُغيّرُ كلُّ أثرٍ مجموعَ الاحتمالات، ويقومُ كل مثالٍ جديدٍ بتحويل النوع. وقد يُقالُ إنّنا نواجه لغةً يكون كل ملفوظٍ منها لا ـ نحويًّا وقتَ تلفُّظه. وبشكلٍ أدقّ، إننا لا نعترفُ لنصٍّ بحقِّ المثول في تاريخ الأدب أو في تاريخ العلم، إلّا بقدر ما يحملُ من تغيير للفكرة التي تكون في أذهان النّاس، إلىٰ ذلك الوقت، عن هذه الفاعلية أو تلك. فيما تَمُرُّ النّصوص التي لا تفي بهذا القيْد إلىٰ قسمٍ آخر آلياً: قسم الأدب المسمّىٰ «شعبياً»، «جماهيرياً» هناك؛ وقسم التمرين المدرسيّ هنا. (عندئذٍ تَفرضُ مقارنةٌ نفسها علىٰ الذهن: بين المنتوج اليدويِّ التقليديّ، النموذجي الفريد، من جهةٍ؛ وبين العمل المُسَلْسَل، المُقَوْلَب الآليّ، من جهةٍ أخرىٰ). وعوداً إلىٰ مادّةِ موضوعنا، وحْده أدبُ الجماهير (القصص البوليسيّة، الروايات المُسَلْسَلة، الخيال العلميّ، إلخ...) سيُوجب استدعاء موضوعةَ الجنس؛ ذلك أنّ هذا الأخير سيكون متعذّر الانطباق علىٰ النصوص الأدبية البحت.

ومن شأن هذا الوضع أن يفرض علينا إيضاح أسسنا النظرية الخاصة التي نرتكز عليها. سيكون من اللازم اعتبار مطلبٍ مزدوجٍ بإزاء كل نصٍّ ينتمي إلىٰ «الأدب». فأوّلاً، لا ينبغي جهْلُ أنّه يُمثّلُ خصائص جامعة مشتركة بينه وبين مجموع النّصوص الأدبية، أو بينه وبين واحدة من المجامع الفرعية للأدب (التي تُسمّىٰ بالتّحديد جنساً). يصعبُ اليوم تصوّر القدرة علىٰ المنافَحَة عن الأطروحة التي مفادُها أنّ كُلَّ ما في الأثر، فرديٌّ، وناتجٌ بكرٍ عن إلهامٍ شخصيّ، ناشىء دون أيّ علاقةٍ مع آثار الماضي. وثانياً، ليس نصٌّ مّا مُجرَّدَ نتاج صيغةِ مزيجٍ سابقةِ الوجود (صيغة مزيجٍ مُكوَّنةٍ من الخصائص الأدبية الفرْضيّة)، ولكنه كذلك تحويلٌ لهذه الصّيغة المزْجيّة.

إذاً يمكن، مسبقاً، القولُ بأنّ كل دراسة للأدب ستُسْهم، شاءت أم أبَتْ، في هذه الحركة المزدوجة: من الأثر في اتّجاه الأدب (أو الجنس)، ومن الأدب (أو الجنس) في اتّجاه الأثر؛ والتّفضيل المؤقّت لهذا الاتجاه أو ذاك، للمخالفة أو المشابهة، هو منحىً مشروع علىٰ أكمل وجه. غير أنّ في الأمر أكثر ممّا ذكرنا. فمن طبيعة اللغة نفسِها أن تتحرّك في التّجريد وداخل ما هو نوعيّ généri-que، ولا يمكن للفرديّ أن يوجد في اللّغة المعيَّنة، ويُصبح صَوْغُنا لنوعيّة نصٍّ

وصفاً لجنس على نحو آليّ، والخصّيصة الوحيدة لهذا الجنس هي أنّ الأثر المعنيّ يكون هو مثاله الأول والوحيد. إنّ كل وصفٍ لنصٍّ هو وصفٌ لجنس، وذاك بدءاً من ذاتِ اعتبار كونه ينهضُ بالكلمات. وما هذا، على أيّ حالٍ، بالإثبات النظريّ المحض؛ فشاهِدُهُ ماثلٌ لدينا باستمرار في تاريخ الأدب من يوم أن راح بعضُ التّابعين يُقلِّدُون، تحديداً، ما كان نوعياً لدى الواضع الأول.

يستحيل إذن «إطّراحُ مفهوم الجنس»، مثلما دعا إلى ذلك **كروشيه**، مثلاً: فهذا الاطّراحُ يستتبع إرتداداً عن اللغة، ولا يمكنه أن يكون مصُوغاً، بالتحديد بينما المُهمُّ، بالمُقابل، هو الوعيُ بدرجة التّجريد المُضْطَلَع به، وبوضْع هذا التّجريدِ أمامَ التطوّر الفعليّ؛ فهذا الأخير ينْوَجِد مُنْخرِطاً بهذه الطريقة، في نظامِ مقولاتٍ أو أقْسامٍ يؤسِّسُه ويرتَهِنُ به في الآن نفسه.

يبقى أنّ الأدب يبدو اليوم زاهداً في القِمة إلى أجْناس. فقد كتبَ **موريس بلانشو** منذ عشر سنوات:

«وحدهُ الكتابُ مهمٌّ، كما هو: بعيداً عن الأجناس، خارج خانات النثر، والشعر، والرواية، والشهادة، التي يأبى أن ينتظم تحتها، والتي يدينُ سلطتَها في أن تثبت له مكانه وتُحدِّدَ شكله. لم يعد كتابٌ ينتمي إلى جنسٍ، كل كتاب يرجع إلى الأدب الواحد، كما لو كان هذا الأخير يحجز، مسبقاً، الأسرار والصيغ التي وحدها، في عمومها، تسمحُ بأن تُعطيَ لَمَا يُكتبُ حقيقةَ كونِهِ كِتاباً». (الكتاب الآتي. ص 243 ـ 244).

فما الدّاعي إذن إلى إثارة هذه القضايا التي لم تعُد مُعْتَبَرَة؟ لقد أجاب **جيرار جنيت** عن ذلك جيداً:

«ينتج الخطاب الأدبيّ ويتطوّر حسب بنيانٍ لا يمكنُه حتى أنْ يخرقها إلّا لأنّه ما فتىء يجدها، حتى اليوم، داخل حقل لغته وكتابته» (وجوه II. ص 15).

فلكيْ يكون ثمة خَرْقٌ، يجب أنْ يكون المعيارُ محسُوساً. والمشكوكُ فيه، بأيّ حدٍ، هو أن يكون الأدب المعاصِر قد تَخلَّصَ مُطلقاً من التفريقات الجنسيّة؛ إذ

كل ما في الأمر أنّ هذه التّفريقات لم تعُد ملائمة للمفاهيم التي أوْصَتْ بها نظرياتُ الماضي الأدبيّة. وبديهيّ أنْ لا نكون مُرغَمين علىٰ اتّباع هذه الأخيرة الآنَ ؛ بل وأكثر من ذلك : فقد برزت للعيان ضرورة تهيىء مقولات مجرّدة لها قدرة التطبيق علىٰ آثار اليوم. وبصورةٍ أعمّ، إنّ عدم الاقرار بوجود الأجناس يُرادِفُ الادّعاء بأنّ الأثـر الأدبيّ لا يرتبطُ بعلاقاتٍ مع الآثار الموجودة سابقاً. فالأجناس هي، تحديداً، هذه الخيوط التي بها يكونُ الأثر في علاقةٍ مع كونِ الأدب.

لنقـطعْ هُنـا سيْلَ قراءاتنـا الخـلافيّة. ولنخطُوَ إلىٰ الأمام، نختارُ نظريةً معـاصِرةً في الأجنـاس، ونُخْضِعُهـا لنقاشٍ أكثر حصراً. وعليه، فانطلاقاً من مثالٍ، سيكونُ بالمُكْنَة التّبصُّرُ أكثر بالمبادىء الايجابية التي ينبغي أن تُوَجِّهَ عملنَا، وبالمزالق التي يتعيّنُ تجنُّبها. الشيء الذي لا يعني أنّ مبادىء جديدة سوف لن تنبجس من خطابنـا بذاته، علىٰ مدىٰ الطريق ؛ ولا أنّ مصاعب محتومة تظهَر خلال نقاط متعدّدة.

إنّ نظرية الأجناس التي سنُناقشُ بتفصيلٍ هي نظريةُ **نور تروب فراي**، كما هي مصوغة، خصوصاً، في **تشريحه للنقد**. وليس هذا الاختيار مجّانياً : **ففراي** يشغَلُ اليوم موقعاً مُهيْمِناً ومؤثّراً في الصّدارة بين النّقاد الأنكلو ـ ساكسونيّين وعملُه هو، بدون شك، أحد ألمع الأعمال في تاريخ النقد منذ الحرب الأخيرة. إنّ **تشريح النقد** نظرية للأدب (وبالتالي للأجناس) ونظرية للنقد في نفس الوقت. وبتعبيرٍ أدقّ، يتألّفُ هذا الكتاب من نَمَطَيْن من النّصُوص ؛ فبعضها لها طابع نظريّ (المدخل، الخاتمة، والمقالة الثانية : «النقد الأدبي : نظرية الرموز»)، والأخرى أكثـر وصفيّة ؛ وفي هذا الصّنف بالضبط يوجـد نسقُ الأجناس الخاص **بفراي** موصوفاً. ولكن هذا النسق، كيْما يُفْهَم، لا يمكنُه أن يُعْزَلَ عن الكُلّ ؛ وهكذا سنبدأ بالجزء النظريّ.

وخطوطه الرئيسيّة كالآتي :

1 ـ يجب ممارسة الدراسات الأدبية بنفسِ الجدّية، وبذات الصّرامة التي نبين عنها في العلوم الأخرى.

«إذا كان النقـد يوجد، فعليه أن يكون فحْصاً للأدب في حدود إطـارٍ صوريّ مفهـوميّ منبثق من الـدراسة الاستنباطية للحقل

الأدبي (. . .) فالنقد يحتوي على عنصرٍ علميّ يُميّزه من جهةٍ عن التطفّل الأدبي، ومن جهةٍ أخرى عن الموقف النقدي الثرثار» (ص 7.)، إلخ.

2 ـ ونتيجة هذه المسلّمة الأولى هي ضرورة إبعاد كل حكم قيمة على الآثار عن الدراسات الأدبية. إنّ فراي صارم جداً بخصوص هذه النقطة ؛ وقد ندخل بعض التلوين على حُكْمِه النّهائيّ فنقول إن التثمين سيكون لهُ مكانه في حقل الشعرية، إلاّ أنّ الرجوع إلى هذا الأمر، الآن، سيكون مجرّد تعقيدٍ غير مُجْدٍ للموضوع.

3 ـ يُكَوِّنُ الأثر الأدبيّ، ومثلُه الأدب عُموماً، نسقاً ؛ فلا شيء فيه متروك للمصادفة. أو كما يكتب فراي ذلك :

«المُسَلَّمةُ الأولى لهذه القفزة الاستنتاجية [التي يقترح علينا القيام بها] هي نفسُ مسلّمة طفرةِ كل علمٍ : إنّها مسلّمةُ التّلاحُم الكُلّي» (ص. 16).

4 ـ يجب تمييز التزامنية عن الزمانية التطوّرية : فالتحليل الأدبيّ يقتضي اقتطاعَ قِطَع تزامنية في التاريخ، وهي التي يتعيّنُ البدء في داخلها بالبحث عن النّسق.

«حينما يُعالجُ ناقدٌ أثراً أدبياً، فإنّ الشيء الأكثر طبيعيّة الذي بوسعه أن يفعله هو أن «يُجمِّد»ه [to freez it]، أن يتجاهل حركته في الزمن وأن يرى إليه بوصفِه تشكُّلاً من الكلمات، توجد كل أجزائه على نحوٍ متزامِن».
هذا ما كتب فراي في كتابٍ آخر (حكايات. ص 21)

5 ـ لا يدخُل النص الأدبيّ في علاقة مرجعيّة مع «العالَم»، كما هو شأنُ جُمل خطابنا اليوميّ غالباً، فهو ليس «تمثيلياً» لشيءٍ آخر غير ذاته. وفي ذلك فالأدب بالأحرى أشبه بالرياضيات منه بالكلام السّائر : فلا يمكن للخطاب الأدبيّ أن يكون حقيقياً أو زائفاً، بل لا يمكنُه إلاّ أن يكون سليماً بالقياس إلى مقدّماته الخاصّة.

«فالشاعر، مثل عالِم الرياضيات الخالص، مرتهن لا للحقيقة الوصفية ولكن للتقيُّد بمصادراته الفرْضية» (ص. 76).
«إن الأدب، كالرياضيات، لغةٌ، وإنّ لغةً في ذاتها لا تُمثِّلُ أي حقيقة، وإنْ كانت تستطيع أن تمنح وسيلة التعبير عن عدد غير محدود من الحقائق» (ص. 354).

من هنا بالذات، يكون النص الأدبي من نوع تحصيل الحاصل : حيث يدلّ بنفسه علىٰ نفسه.

«يدلّ الرمز الشعري علىٰ ذاتِه بذاتِه أساساً، في علاقته بالقصيدة (ص. 80).

وينبغي أن يكون جواب الشاعر علىٰ سؤال عن معنىٰ عنصر معيَّن من أثرِه كالتالي :

«إنّما معناه، دلالتُه، أنّه عنصر من الأثر».

6 ـ يُخلقُ الأدب من الأدب، لا من الواقع، سواء أكان هذا ماديّاً أم روحياً ؛ فكل أثرٍ أدبيّ اتّفاقِيّ اصطلاحي.

«لا يمكن نظم قصائد شعرية إلا من منطلق قصائد أخرىٰ، ولا إنشاء روايات إلا انطلاقا من روايات أخرىٰ» (ص. 97).

ويكتب في نصٍّ آخر، **الخيال المثقف** The Educated Imagination :

«لا يمكنُ أن تجيء رغبةُ الكاتب في الكتابة إلا من تجربة أدبية سابقة... إنّ الأدب لا يستمدُّ أشكاله سوىٰ من نفسِه» (ص 15 ـ 16). «كل ما هو جديد في الأدب ليس إلّا قديماً مطروقاً... أما تجربة الذات، فشيء لم يوجد أبداً» (ص 28 ـ 29).

ليست أيّ واحدة من هذه الأفكار أصيلة كُلّياً (وإن كان **فراي** يذكر مصادرها نادراً) : فقد يجدُها المرءُ من جهةٍ عند **مالارميه** أو **فاليري** مثلما في اتجاهٍ للنقد الفرنسي المعاصر الذي يُواصل السير في نفس الاتجاه (**بلانشو، بارت، جنيت**)، ومن جهة أخرىٰ، بغزارة أكثر، لدىٰ الشكلانيين الروس ؛ وأخيراً عند

كُتّاب مثل ت. س. أليوت. كل هذه المسلّمات، التي تصلح للدراسات الأدبية بقدر ما تصلح للأدب نفسه، تُشكّل نُقطة انطلاقنا الخاصة. لكن هذا كله أخذنا بعيداً عن الأجناس. فلننتقل إلىٰ الجزء الذي يهمُّنا بشكل أكثر مباشرةً، من كتاب فراي. يُقدِّم فراي علىٰ طول كتابه (ويجب أن نتذكر أن هذا يتألّفُ من نصوص صدرتْ مُتفرِّقةً أوّلاً)، عدة سلاسل من المقولات التي تسمح كلها بالتّشعيب إلىٰ أجناس (علىٰ الرّغم من أنّ مصطلح «الجنس» لا يُطبَّق من طرف فراي إلا علىٰ سلسلة واحدة من هذه السلاسل). ولستُ أنوي عرضَها إجمالاً. فإذ أخوضُ هنا نقاشاً محض منهجي، سأكتفي بالتوقّف عند التمفصل المنطقي لتصنيفاتها، دون التمثيل لها بأمثلة مُفصّلة.

1 ـ يُعرِّف التصنيف الأول «صيغ التخييل». إنّها تتشكّلُ من مُنطلق العلاقة التي بين بطل الكتاب وبيْننا أو بين قوانين الطبيعة، وعددها خمْس :

1 ـ التفوُّق (الطبيعي) للبطل علىٰ القارىء وعلىٰ قوانين الطبيعة ؛ ويُسمَّىٰ هذا الجنس بالخرافة.

2 ـ التفوُّق (الدَّرَجي) للبطل علىٰ القارىء وعلىٰ قوانين الطبيعة ؛ ويُدعىٰ هذا الجنس بالأسطورة أو بحكاية الجن.

3 ـ للبطل تفوُّقٌ (درجيٌ) علىٰ القارىء لكن ليس علىٰ قوانين الطبيعة ؛ فنكون هنا في الجنس التخلُّقي العالي.

4 ـ تساوي البطل مع القارىء وقوانين الطبيعة ؛ وهوالجنس التَّخلُّقي الواطىء.

5 ـ البطل دون القارىء ـ دونية ـ، وهذا هو جنسُ السخرية. (ص 33 ـ 34).

2 ـ هناك مقُولة أخرى أساسيّة ألا وهي الاحتمال : فقُطْبا الأدب مؤلّفان إذن من القصّ المحتمل والقصّ المسموح فيه بكل شيء (ص 51 ـ 52).

3 ـ تُشدِّدُ مقولةٌ ثالثةٌ علىٰ اتّجاهين رئيسيّين للأدب : الكوميدي، الذي يوفّق بين البطل والمجتمع ؛ والتراجيدي الذي يفصِله عنه (ص. 54).

4 ـ أما التّصنيف الذي يبدو أنه الأكثر أهمّية بالنّسبة لِفراي فهو الذي يُحدِّدُ أنماطاً أصلية. وعددها أربعة (quatre mythoï) وتنبني علىٰ التعارُض بين الواقعي

والفكـري أو الأفكـاريّ. هكـذا تُوجـد مخصُـوصَـةً كُلٌّ من «الأغنية الرومـانسيّة»[1] «romance» (في الفكـري)، والسـخرية (في الـواقعيّ)، والكوميديا (عبور من الواقعي إلىٰ الفكري)، والتراجيديا (عبور من الفكري إلىٰ الواقعيّ). (ص 158 ـ 162).

5 ـ يأتي، بعد ذلك، التّقـيم الأجناسي بحصر المعنىٰ، والذي يتأسَّسُ علىٰ نمطِ المُستمعين الـذي يجب أن يكـون للأثر. فالأجناس هي : الدرامة (آثار معـروضَـة مُمثّلة)، والشعـر الغنائي (آثار مُنْشَدَة)، والشعر الملحميّ (آثار محكيّة)، والنثـر (آثـار مقـروءة). (ص 246 ـ 250). ينضاف إلىٰ ذلك التحديد التالي :

«التّفريقُ الأهمّ مرتبط بحقيقة كون الشعر الملحميّ مشهدياً، في حين أن النّثر مُتّصِلٌ مسترسل» (ص 249).

6 ـ وختـاماً، يظهر تصنيف في ص 308، وهو يتمفصَل حول التّعارُضَيْن : ثقافي/شخصي وداخلي/خارجي، ويمكنُ عرضُهما في خُطاطة علىٰ النّحو التالي :

	ثقافي	شخصـي
إنطوائي	إعتـراف	«أغنية رومانس»
انفتاحي	«تشريح»	روايـة

تلك بعض المقولات (ولنقُل كذلك، بعض الأجناس) المُقترحة من طرف فراي. إنّ جرأتَه لواضِحة ومحمودة ؛ ويبقىٰ أن نرىٰ ما جاءت به.

I. الملاحظات الأوليّة التي سوف نَصوغُ، و أبْسطُها، مُؤسَّسة علىٰ المنطق، حتىٰ لا نقـول علىٰ الحس السليم (نـرجـو أن تظهـر فائـدتهـا بالنسبـة لدراسة العجائبي، لاحِقاً). من حيث المنطق ليْست تصنيفات فراي متماسكة : لا فيما بينها، ولا في داخل كل واحدٍ منها. كان ويمسات في نقده لِفراي قد أشار من قبل، بحقٍّ، إلىٰ إستحالة التنسيق بين الترتيبين الرّئيسيين، أي اللّذيْن لُخِّصا في

(1) لا تتوفر اللغة الفرنسية على كلمة مرادفة لتحديد هذا الجنس الرومانس.

1 . وفي 4 . أمّا عن اللّاترابُطات المنطقية الداخلية، فسيكفي، لاظهارها، تحليلٌ سريعٌ للتّصنيف 1 .

وفيه تُقارنُ وحدةٌ، أي البطل، بوحدتين أخريين، أ) القارىء («نحن ـ أنفسنا») وب) قوانين الطبيعة . فوق ذلك، قد تكون علاقة (التفوُّق) إمّا كيفية («طبيعية») أو كمّية («دَرَجيّة») . لكن برسْم خُطاطيّ لهذا التصنيف، يُلاحظ أنّ العديد من التراكيب الممكنة غائبةٌ من تَعداد فراي . فلنقُل، فوراً، أن ثمّة لا تقابُلاً : فمقولات التفوُّق الثلاث الخاصّة بالبطل لا تُقابلها سوىٰ مقولةٍ دونيةٍ واحدة ومن جهةٍ أخرىٰ، يُطبَّقُ الفرقُ «طبيعيّ ـ درجيّ» مرّةً واحدة، في حين يُمكن إبرازه بخُصوص كُل مقولةٍ . لاشك أنّه بالامكان تلافي مأخذ اللّاتلاحُم عن طريق المصادرة باختزالات إضافيّة لعدد المُمكنات ؛ فمثلاً قد يقال، في حالة علاقة البطل بقوانين الطبيعة، ان العلاقة تقوم بين مجموع وعنصرٍ، لا بين عُنصرين : إذا خضع البطل لهذه القوانين، فإنّ المسألة لن تعود قطّ مسألة فرق أو اختلاف بين كيْفٍ وكمٍّ . بالمِثل يُمكن تحديد أنّ البطل إذا ما كان دون قوانين الطبيعة، فإنه يستطيع أن يكون مُتفوّقاً على القارىء، إلّا أنّ العكس غير صحيح . فكانت هذه التحديدات الاضافية ستَسْمَحُ بتجنُّب بعض مظاهر عدم الانسجام المنطقي : لكن من الضروري إطلاقاً صوغها . وإلّا فَسنُوَجِّهُ نسقاً غير واضِح ونبقى في مجال العقيدة، إن لم يَكُن في ميدان الشَّعْوَذات .

قد يواجه اعتراضٌ اعتراضاتنا الخاصّة بما يلي : لئن كان فراي لايعد سوىٰ خمسة أجناس (صيغ) على ثلاثة عشر إمكانية تقبل القول نظرياً، فلأن تلك الأجناس الخمسة قد وُجِدَتْ، وهو الشيء الذي ليس صحيحاً بالنسبة للثمانية الأخرى . تتأدّىٰ بنا هذه الملاحظة إلىٰ تفريقٍ مهمّ بين معنيينْ إثنيْن نُعطيهما لكلمة «جنس» ؛ فلِتَجنُّب كلّ غموض، كان سينبغي وضعُ الأجناس التاريخية في جانب، والأجناس النظرية في الجانب الآخر . كانت الأولى ستنتُجُ عن ملاحظةٍ للواقع الأدبيّ ؛ والثانية عن استنباطٍ ذي طابعٍ نظريّ . فما تعلّمناه عن الأجناس في المدرسة، يعود دائماً إلى الأجناس التاريخية : الكلام على تراجيديا كلاسيكية، لأنّه وُجِدتْ في فرنسا، آثارٌ كانت تُعلنُ بانفتاحٍ عن انتمائها إلى هذا الشكل الأدبي . مقابل ذلك، توجد أمثلة للأجناس النظرية في مؤلفات قُدامىٰ الشّعريّين أو نُظّار الشعريات، مثل ديوميد، في القرن الرابع، يُقسم، تبعاً لأفلاطون، جميع

الآثار إلى أقسام ثلاثة : تلك التي يتكلم فيها السارد وحده ؛ تلك التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها ؛ وأخيراً تلك التي تتكلم فيها هذه وذاك. لا ينهضُ هذا التَّصنيفُ على مُقاربةٍ للآثار عبر التاريخ (كما هو الأمْر في حالةِ الأجناس التاريخية) ولكن على فرْضية مجرّدة تُصادِرُ على أنّ ذات ــ التَّلفُّظِ هي العنصرُ الأهمّ في الأثر الأدبي وأنّه في الوسع، حسب طبيعة تلك الذات، تمييز عددٍ من الأجناس النظرية قابلٍ للإحصاءِ منطقيّاً.

والحال أنّ نسقَ **فراي**، كنسقِ الشعريّ القديم، مؤلّف من أجناس نظريّة وليس تاريخية. هناك هذا العددُ المُعيَّنُ من الأجناس لا لأنّه لمْ يُلاحَظ أزيَد منه، ولكن لأنّ مبدأ النَّسق يَفْرِضُه. فمن الضروري إذن استنباطُ كل التراكيب الممكنة انطلاقاً من المقولات المختارَة. بل قد يُقال إنّه إذا لم يكُن أحدُ هذه التراكيب قد تجلّى فعلياً أبداً، فإنّ واجِبَنا أنْ نَصِفَهُ أكثر عن طيب خاطر : فمثلما يمكن في نسق **مندليق** وصفُ خصائص العناصر التي لم تُكْتشَفْ بعد، فكذلك هنا سَنَصِفُ خصائِص الأجناس ــ وبالتالي الآثار ــ الآتية.

من هذه الملاحظة الأولى يمكن إستخلاصُ ملحوظتيْن أُخريَيْن. أوّلًا، تتأسَّسُ كل نظريّة للأجناس على تصوُّرٍ للأثر، على صُورةٍ له، تشمل من جهة عدداً مُعيَّناً من الخصائص المجرَّدة، ومن جهة أخرى قوانين تحكُمُ عملية الرّبطِ بين هذه الخصائص. فإذا كان **ديوميد** يُقسّم الأجناس إلى ثلاثة أقسام، فلأنَّهُ يُسَلِّمُ بوجودِ سِمَةٍ في داخل الأثر : وجود ذات ــ التَّلفُّظ ؛ وهو، فوق ذلك، إذ يُؤسِّسُ تَصنيفَهُ على هذه السِّمَة، يَشْهَد على الأهمّية الأوّلانية التي يمنحها إياها. بالمثل، إذا كان **فراي** ينهضُ لأجل تصنيفه على علاقة التفوُّق أو الدُّونية بين البطل وبيننا نحنُ، فذلك لأنّه يعتبر هذه العلاقة بصفتها عنصراً من الأثر، بل وأكثر من هذا، بصفتها أحد عناصره الجوهرية.

يمكن، من جهةٍ أخرى، إدخالُ فرْقٍ إضافيّ في صميم الأجناس النظريّة، والحديث عن أجناس أوّلية أو بسيطة ومركّبة. كانت الأولى ستتحدّد بحُضور أو غياب سمةٍ واحدة، كما لدى **ديوميد** ؛ والثانية بتواجُد عدّة سمات. مثلا، قد يُهدِّدُ الجنسُ المركّبُ «الرُّباعيَّة» بصفته جامعاً للخصائص التالية : 1. تخلّصات معيّنة على صعيد القوافي ؛ 2. تخلّصات معيّنة على صعيد البحر الشعريّ ؛ 3. تخلّصات معيّنة على صعيد الموضوعة. إنّ تعريفاً، كهذا، يفترض مسبقاً

نظرية/للبحر الشعريّ، للقافية، وللموضوعات (وبتعبير آخر، نظريّة شاملة للأدب). هكذا يُصبح جَليّاً أنّ الأجناس التاريخيَّة تُكَوِّنُ جزءاً من الأجناس النظريّة المُركّبَة.

II ـ لقد انقدنا قبْلًا، ونحنُ نستحصِل لَا ـ ترابُطاتٍ صوريّة في تصنيفات **فراي**، إلى ملاحظة لا تقتصر على الصّورة المنطقيّة لمقولاته ولكنّها تنصَبُّ على مضمونها. لا يُوضِّحُ **فراي** أبداً تصوُّره للأثر (**الذي، حسب ما رأينا، يصلحُ، طوْعاً أو كرها، مُنطلقاً للتصنيفات الأجناسيّة**) **ولا يُفْرِد للمناقشة النظرية لمقولاته سوى النزر القليل من الصفحات بشكل ملحوظ. فلنتولّى نحنُ ذلك بدلًا عنه.**

لنذكّر ببعضٍ منها : مُتفوِّق ـ دون ؛ محتملٌ ـ غير محتمل ؛ توفيقٌ ـ إقصاء (بالنّسبة للمجتمع) ؛ واقعيّ ـ أفكاريّ ؛ داخليّ ـ خارجيّ ؛ ثقافيّ ـ شخصيّ. إنّ ما يُثيرُ لأوّل وهلةٍ في هذه القائمة هو اعتباطيّتها : فلماذا هذه المقولات، وليس أخرى غيرها، أتراها تكون الأنجَع لوصفِ نَصٍّ أدبيّ ؟ يترقَّبُ المرءُ إحتجاجاً argumentation محصوراً يُبرهِن هذه الأهميّة ؛ لكن ما مِنْ أثرٍ ثمة لهذا الإحتجاج، فوق ذلك، لا يُمكن ألّا تُستَخْلَصَ سِمة مشتركة لهذه المقولات : ألا وهي طابعُها غير الأدبيّ. إنّها جميعاً مستَعارة، كما نرى، من الفلسفة، من علم النّفس أو من أخلاقيّة اجتماعية، وليس من أيّ علم نفسٍ أو فلسفة بأي حال. فإمّا أن تُحْمل هذه المصطلحات على محمل معنى خاص، أدبيّ بالحصر ؛ وإمّا أنّها ـ وطالما لم يُقل لنا عنها شيء، فإن هذه هي الإمكانية الوحيدة التي بيْن أيْدينا ـ تأخذنا إلى خارج الأدب. ومنذئذٍ لا يصير الأدب سوى وسيلة للتّعبير عن مقولات فلسفية. من ثمة يكون تشريحه موضوعاً للرّدّ بعمق ـ وها نحن مُجَدِّداً في تناقُضٍ مع مبدإٍ من المبادئ النظرية، الملفوظَة من قِبَل **فراي** بالتّحديد.

حتى لو لم يكُن مجرى هذه المقولات إلّا في الأدب، فإنّها كانت ستتطلّبُ تفسيراً أكثر تقدُّماً. أيُمكن الحديثُ عن البطل كما لو كان هذا المفهوم يجري بسهولة ؟ ما هو المعنى الدقيق لهذه الكلمة ؟ وما هو المحتمل ؟ وهل ضدّه هو مجرّد خاصّية القصص التي «تستطيع» الشخصيات فيها «أنْ تفعلَ أيَّ شيء» (ص 51) ؟ إنّ **فراي** ذاته سيُعْطيه في موضعٍ آخر تأويلًا مغايراً يَضَعُ هذا المعنى الأول للكلمة موضعَ السؤال.

(ص 132 : «إنّ رسّاماً أصيلًا لَيَعْلَمُ بالطّبع، أنّ الجمهور عندما يطلب منه وفاءً لواقع الأمر [to an objet]، إنّما يبْتغي، في القاعدة العامّة، عكس ذلك بالضبط : وفاء للأعراف التّصويريّة المألوفة لديْه».)

III ـ حينما نحصر تحاليل **فراي** بشكل أكثر قُرْباً أيضاً، نكتشف مُسلّمَةً أخرى تُؤَدّي دوراً أوّلياً في نسقه دون أن تكون مَصُوغة. يُمكن للنّقاط التي نقَدْناها إلى هنا أن تَنْتَظِم بِيُسْرٍ، من غَيْر أن يتعَرَّضَ النّسق للتّقْويض : ففي الوسع تلافي عدَم الترابط المنطقيّ، وإيجاد أساس نظري لاختيار المقولات. وما يترتّبُ عن المُسَلّمة الجديدة هو أبلغ خطورة ؛ لأنّ الأمر يتعلّق باختيار أساسيّ. هو ذلك الذي يعارض به **فراري** بالضبط الموقفَ البنيويّ، إذ يتمسّك بالأحرى بتقليدٍ يُمكن أن تُدْرَجَ فيه أسماء كل من **يونغ** أو **بشار** أو **جلبر دوراند** (مهما يكن من تبايُن بين أعمالهم).

والمُسَلّمةُ هي كالتّالي : إنّ البنيات المتكَوّنَة من الظواهر الأدبية تظهر على مستوى هذه الظواهر بالذات ؛ بعبارة أخرى، إن هذه البنيات قابلة مباشرةً للملاحظة. وعلى العكس يكتُبُ **لفي ـ ستراوس** :

«المبدأ الأساسيّ هو أن مفهوم البنية الإجتماعية لا يرجع إلى الواقع التّجريبيّ ولكن إلى النّماذج المبنيّة من خلال هذا الواقع» (ص. 295).

بتبسيطٍ شديدٍ، يمكن أن يُقال إنّ الغابة والبحر في نظر **فراي**، يُكوّنان بنيةً أوّليةً ؛ أمّا بالنّسبة لبنيويّ ما فإنّ هاتين الظاهرتيْن تُمَثّلان، على العكس، بنيةً مجرَّدة، ناتجة من تهيء، وهي من جانبٍ آخر تتمفصَل بين الثابت والديناميّ. من هنا بالذّات يتّضِحُ سببُ لعب بعض الصُّوَر مثل الفصول الأربعة، أو أطراف اليوم الأربعة، أو العناصر الأربعة دوراً له أهمية كبرى عند **فراي**. وكما يُؤكد ذلك بنفسه (في مُقَدّمته لترجمةِ **لشلار**).

«التراب والهواء والماء والنار هي العناصر الأربعة لتجربة المتخيِّل، وستظلّ دائماً.» (ص. 711).

فينما تكون «بنية» البنيويّين قاعدة تجريديّة قبل كل شيء، تختزلُ «بنية» **فراي** ذاتَها إلى تَحَيُّزٍ في المكان. و**فراي** صريحٌ، على أيّ حال، بهذا الصدد :

«يغلب جداً أن تكون «بنية» أو «نسق» فكري مختزلًا إلى رسْمٍ بيانيّ، وفي الواقع، تُرادِفُ الكلمتان في حدود معيّنة، الرّسمَ البيانيّ» (ص. 335).

إنّ مُسلّمةً مَّا ليست تحتاج إلى براهين ؛ غير أنّ فعّاليتهَا يُمكن أنْ تُقاسَ بالنّتائج التي يتمُّ بلوغُها بقبولها. بما أنّ النّظام الصُّوري يتأبّى على الاستيعاب، كما نعتقد، في مستوى الصور ذاتها، فإن كل ما سيكون بالإمكان قوله عن هذه الأخيرة سيبقى تقريبيّاً. فسيكون لازماً الإكتفاءُ بالاحتمالات، بدلًا من توجيه يَقِينَاتٍ واستحالات. ورجوعاً إلى مثالنا عن العناصر الأكثر أوّليةً أو بساطةً، فإنّ الغابة والبحر يمكنهما أن يوجَدا في تعارُضٍ غالباً، وهما يُكَوِّنان، هكذا «بنيةً» : إلّا أنّه لا يلزمهما ذلك ؛ في حين أنّ الثابت والدّينامي يُكوِّنان بالضّرورة أو وُجُوباً تعارُضاً، قد يتمظهر في تعارُض الغابة والبحر. إنّ البنيات الأدبية هي كذلك أنساق وقواعد صارمة، وتجلّياتها وحدها هي التي تخضع لاحتمالات. فالذي يبحث عن البنيات في مستوى الصُّور التي تقبل الملاحظة يمنع ذاتَه من ثمة مِن كل معرفة أكيدة.

ذلك فعلًا ما يحصل لِفراري. فكلمةُ **غالباً** هي بالتأكيد إحدى أكثر الكلمات تواتُراً في كتابه. وهذه بعض الأمثلة :

«This myth is **often** associated with a flood, the regular symbol of the begenning and the end of a cycle. The infant hero is **often** placed in an ark or chest floating on the sea ... On dry land the infant **may be** res-cued either from or by an animal...» (p. 198). «Its **most common** settings are the mountain-top. the island, the tower, the light house, and the ladder or staircase» (p. 203). «He **may** also be a ghost, like Hamlet's father ; or it **maynot** be a person at all, but simply an invisible force known only by its effects... **often**, as in the revenge-trajecty, it is an event previous to the action of which the tragedy it self is the consequence»
(p. 216) etc.

(التأكيد من عندي).

إنّ مُسَلّمةَ تَمَظْهُرٍ مباشرٍ للبنيات تُسْفِرُ عن نتيجةٍ تحمِل العُقْم في اتجاهات أخرى كثيرة. ينبغي قبل كل شيء ملاحظة أنّ فرضية **فراي** لا تستطيع

أن تذهب إلى أبْعد من مذهب علمٍ لقوانين التصنيف، أو عملية تصنيفيّة (تبعاً لتصريحاته الواضحة). لكن أن يقول بأن عناصرَ مجموعٍ يمكنها أن تكون مُرتَّبةً، إنّما هو صَوْغُ أوْهَنِ فرضيّة ممكنةٍ بناءً على هذه العناصر.

يدفعُ كتابُ **فراي** بلا انقطاعٍ إلى التفكير بمُصَنَّفٍ يكون فيه ما لا يُحْصَى من الصُّور الأدبيّة مُجرَّدَةً ؛ والحال أنّ مُصَنَّفاً مَّا ليس سوى أداةٍ من أدوات العلم، وما هو بالعلمِ بحدِّ ذاتِه في شيء. يُمكن أن يُقال أيْضاً إنّ مَنْ لا يقوم إلّا بالترتيب لا يقدر على القيام بترتيبٍ جيّد : فتصْنيفُه اعتباطيّ، في حالة فقدان الارتكاز إلى نظرية واضحة ــ إنّه نوعاً ما مثل هذه التّصنيفات للعالَمِ الحيِّ، قبل **لينّي**، حيث لم يكُن أحدٌ يتردَّدُ في تشكيل قسْمٍ من كُلّ الحيوانات التي كانت تحكُّ نفسها.

إذا كُنّا نقبل، مع **فراي**، بأنّ الأدب لغةٌ، فإنّه من حقّنا أن نَنْتظر من النّاقد أنْ يكون أقْرب إلى اللّسانيّ بما يكفي، في نشاطه. غير أنّ مؤلّف **تشريح النقد** يجعلك بالأحرى تُفكّر بأولئك اللّهْجَاويّين ــ المعجميّين من القرن التاسع عشر، الذين كانوا يجوبون المداشر بحثاً عن كلماتٍ نادرة أو غير معروفة. ومهما التقط المرء من آلاف الكلمات، فإنّه لا يصِل مُقابِلَ ذلك إلى مبادئ الاشتغال الوظيفيّ للُغةٍ مَّا، ولو أكثرها ــ أي المبادئ ــ أوّليّةً. ما كان عملُ اللهجاويّين غير مُجْدٍ، ومع ذلك فإنّه يُفضِي إلى خطإٍ : لأنّ اللغة ليست كوْماً من الألفاظ ولكنّها آليّةٌ حيَّةٌ أو ميكانيزم. لفهم هذه الآلية، يكفي الانطلاق من أشْيَع الكلمات، ومن أبْسَط الجُمَل. مثل ذلك في النقد : يُمكن معالجةُ القضايا الجوهرية للنظريّة الأدبية، دون احتياز معرفة **نورتروب فراي** المتألّقة.

لقد حان وقتُ حصر هذا الاستطراد الطويل الذي استَبان أنّ فائِدتَهُ بالنّسبة لدراسة الجنس العجائبيِّ إشكاليّة. إنّه، على الأقلّ، سمح لنا ببلوغ بعض النّتائج المُحَدَّدَة، سُلخّصها كالتالي :

1. تتأسّسُ كل نظرية في الأجناس على تمثُّلٍ للأثَرِ الأدبيّ. فيتَعَيَّنُ إذن البدءُ بتقديم **نُقطَةَ** إنطلاقنا الخاصّة، حتى وإن كان العمل اللاحِقُ يتأدّى بنا إلى التّخَلّي عنها.

سنُميِّزُ، بإيجازٍ، ثلاثة مظاهر للأثر : المظهر النحويّ العام، والمظهر التركيبيّ، والمظهر الدلالي.

يُقيمُ المظهر النحويّ العام في الجُمل الملموسة التي تُكَوِّنُ النّص. وتُمكن الإشارة هنا إلى مجموعتين من القضايا. إحداها مرتبطة بخصائص الملفوظ (تحدَّثتُ، في موضعٍ آخر، بهذا الصّدد، عن «سجّلات الكلام» ؛ ويجوز أيضا إستخدام مصطلح «أسلوب»، مع إعطاء هذه الكلمة معنى ضَيِّقاً). المجموعة الأخرى من القضايا مرتبطة بالتّلفُّظ، بذلك الذي يُرسِلُ النَّص وبذاكَ الذي يَسْتَقْبِله (ويتعلّقُ الأمْرُ في كُلِّ حالةٍ بصورة مُبَطّنَةٍ في النصّ، وليس بِمؤلِّفٍ أو قارئٍ واقِعيَيْن) ؛ ولقد دُرِسَتْ هذه القضايا إلى الآن تحت إسم «رؤى» أو «وجهات نظري».

بالمظهر التركيبي، تدخل في الاعتبار العلائق التي ترتبط أجزاء الأثر بها فيما بينها (لا كلام بهذا الخصوص عن «البناء» أو النظم). ويمكن لهذه العلائق أن تكون من ثلاثة أنماط : منطقية، زمنية وفضائية[1].

يبقى المظهر الدلالي، أو إذا أردنا، «موضوعات» الكتاب. في هذا الحقل لا نضع، في البدء، أيَّ فرضيّة شاملة ؛ فلسنا نعرف كيف تتمفصل موضوعاتٌ أدبيّة. بيْد أنّه يمكن، من غير مُخاطَرةٍ، افتراض وجود كُلِّياتٍ دلاليّة مُعيَّنة للأدب، موضوعاتٍ تلتقي فيما بينها في كل مكانٍ، دوْماً، وعددها قليل ؛ فيما أنّ تحوّلاتها وتراكُباتِها تُنتِجُ تعدُّديّة الموضوعات الأدبية الظاهريّة.

من البديهيّ أنّ هذه المظاهر الثلاثة للأثر تتمظهر في تبادُلٍ علائِقيّ مُعقّدٍ وأنّها لا توجد معزولة إلّا في تحليلنا.

2. يَفْرِضُ إختيارٌ أوّليٌّ نفسَه فيما يخصُّ مستوى مَوْضَعَةِ البنْياتِ الأدبيّة بالذّات. وقد قرّرْنا أنْ نَعْتبر كُلّ عناصِر الكونِ الأدبيّ القابلة للملاحظة بطريقة مباشِرة، على أنّها تَمَظْهُرُ بنيَةٍ تجريديَّةٍ وحائِدةٍ، وناتج تَهْيِيءٍ، وأنْ نبحث عن النظام على هذا المستوى وحده. فيحصل هنا إنفلاقٌ جوهريّ.

3. يجب أن يكون مفهوم الجنس ملوَّناً ومُكَيَّفاً. فعارَضْنا، من جهةٍ، بَيْن أجناسٍ تاريخية وأجناسٍ نظريّة : الأولى ثمَرَةُ ملاحظةٍ للوقائع الأدبيّة ؛ والثانية مستَنْبَطَة من نظريّة للأدب. وقد مَيَّزْنا، من جهةٍ أخرى، داخِل الأجناس النظرية، بين أجناس أوّليّة بسيطة وأخرى مُركّبَة : حيث إنّ الأولى تتحَدَّدُ بحضورٍ أو غيابِ سِمةٍ بنيويَّةٍ واحدة ؛ والثانية بحضور أو غياب ترابُطٍ لهذه السّمات. ومن بداهة

1. يوجد هذان المظهران من الأثر الأدبي ـ النحوي العام والتركيبيّ ـ موصوفين بإسهاب في كتابنا **الشعرية**، باريس، منشورات سوي، سلسلة «points» 1968.

القول، أنّ الأجناس التاريخية هي مجموعة فرعيّة من مجموع الأجناس النظريّة المُركّبة.

لنترك الآن تحاليل **فراي** التي تأدّتْ بنا إلى هنا، إذ علينا أخيراً، بالإستنادِ إليها، أن نصُوغَ رُؤْيةً أعَمَّ وأحْرَصَ عن غاياتِ وحدودِ كل دراسةٍ للأجناس. ينبغي لدراسةٍ كهذه أنْ تُلبّيَ على نحوٍ ثابتٍ مطالِبَ مِن نوعيْن : تَطبيقيّة أو عمليّة ونظريّة، تجريبيّة وتجريديّة. ينْبغي أن تكون الأجناسُ التي نـَـتنبِطُها من مُنْطلق النظريّة مُراجَعَةً على مستوى النُّصوص : إذا كانت استنباطاتُنا لا تتناسَبُ مع أيّ، أثَرٍ، فإنّنا نتْبع إذن دَرْباً خاطِئاً. ولابُدّ، من جهةٍ أخرى، أن تكون الأجناسُ التي نُصَادِفُها في التاريخ الأدبيّ خاضِعةً لتفسير نظريّة متماسِكةٍ ؛ وإلا فإنّنا سنَبْقَى أسْرى أحْكامٍ قَبْليّةٍ مَنْقُولَةٍ من قرنٍ إلى قرْن، والتي حسبهَا (وهذا مثال خياليّ) كان سيوجد جنسٌ مثل الكوميديا، حين يكون ذلك هنا، في الحقيقة، محض وَهْمٍ. إنّ تعريفَ الأجناس سيكون إذن ذهاباً ــ وَ ــ إياباً متواصِلًا بين وصفِ الوقائع وَالنظريّة في تجريدها.

تلك غاياتُنا ؛ بيْد أنّه بالنّظر إليها من قُرْب، لا يملك المرءُ أن يتملّصَ مِن شَكٍّ بخصوصِ نجاح المشروع. فلنأخُذ المُقتضى الأوّل، أي مُقتضى توافُق النظريّة مع الوقائع. لقد كان طرحُنا هو أنّ النبيات الأدبية، أي الأجناس نفسها بالتالي، تقَع في مستوى مُجَرَّد، حائِدٍ عن مستوى الآثار الموجودة. كل ما ينبغي أن يُقال إنّ أثراً ما يُمَثّل أو يُمَطْهِرُ جنساً معيَّناً، لا أنّهُ يوجَدُ في هذا الأثر. لكن علاقة التجلّي هذه بين المُجرَّدِ والملموس ذات طابع إحتماليّ ؛ بتعبير آخر، ليس من المحتَّم إطلاقاً أنّ أثراً يُجسِّدُ جِنْسَهُ بأمَانَةٍ، ذلك أنّ هذا الأمْرَ ليس إلا احتِمالًا. ممَّا يرجِعُ إلى القَوْل بأنّ أيَّ مُلاحظَةٍ للآثار لا تَستطيع بدقّةٍ أن تُثْبِتَ أو تُبْطِل نظريّة للأجناس. فإذا قيلَ لي : هذا الأثرُ لا يَدْخُل في أيّ قِسْمٍ مِن أقْسامِك، وبالتالي فأقْسامُكَ غير مناسِبة، فإنّني سأعتَرِضُ : إنّ كلمتَك «بالتالي» هذه لا مُبَرِّرَ لوجودِها ؛ فليْس من الواجبِ أنْ تُطابِقَ الآثارُ الأقسامَ أو المقولات التي ليْس لها إلا وجود مُنْشَأ، إذ يُمكنُ لأثَرٍ ما، مثلًا، أنْ يُمَظْهِر أكثَر من مَقُولةٍ واحِدة، أكثر من جنس. هكذا نكون قد تأدّيْنا إلى مَأزِقٍ منهجيٍّ نموذجيّ : كيف نبرهنُ الفشَلَ الوصفيَّ لنظريَّةٍ في الأجناس، كيْفما كانت ؟

لننظُر الآن إلى الجانب الآخر، جانب توافُق الأجناس المعروفة مع النظريّة. إنّ التّسجيل الصّحيح ليْس أسْهَل من الوَصف. بيْد أنّ الخَطرَ مِنْ نوعٍ مُغايِرٍ :

ذلك أنّ المقولات التي سنَسْتَعْمِلُها سيكون لها دائماً مَيْلٌ إلى أنْ تَقُودَنا إلى خارج الأدب. فمثلًا، كل نظرية في الموضوعات الأدبيّة (إلى الآن، في كل الأحوال)، تهفو إلى اختزال هذه الموضوعات إلى مُركّبٍ من المقولات المُسْتَعارَة من علم النّفس أو من الفلْسفة أو من علم الإجتماع، (وقد وفّر لنا **فراي** مثالًا عن ذلك). بل، حتّى لو كانت هذه المقولات مستعارَةً من اللسانيّات، فإنّ الوضْعَ ما كانَ لِيَخْتَلِفَ نوْعياً. ويُمكن للقَوْل أنْ يذهَبَ إلى أبعْد من ذلك : فَبِمُجَرَّدِ أنَّهُ يَلزَمُنا إستخدام كلماتِ اللّغَة اليوميَّة، العمَليَّة، للحديث عن الأدب، فإنّنا نفرضُ أنّ الأدب يتعامَلُ مع واقِعٍ أفْكاريّ يُخْضِع نَفْسَه لوسائل أخرى من التّحديد أيْضا. والحالُ أنّ الأدبَ، كما نعرف، يوجد بالتّدْقيق بما هُو مجهودٌ لِقَوْلِ ما لا تَقولُه ولا تَسْتطيع أنْ تقوله اللّغة العاديّة. لِهذا السّبب، يَنْزَعُ النّقْدُ (أفْضَلُه) على الدّوام إلى أنْ يَصير هو نفسُه أدباً : فلا يُمكن الكلامُ على ما يَفْعَلُه الأدب إلّا بِصنع الأدب. وفقط مِنْ مُنطلق هذا الإختلافِ عن اللّغة الدّارِجة يُمكنُ للأدب أنْ يتأسَّسَ وأنْ يَصمد. فلأدبُ يقُول ما يَستطيع وحْدَهُ أن يقُوله. وعندما يكونُ النّاقِد قدْ قالَ كُلّ شيْءٍ عن نَصٍّ أدبيّ، فإنّه لنْ يكونَ قد قالَ شيْئا بَعْدُ، لأنّ تَعْريفَ الأدَب ذاتَهُ يَتَضَمّنُ إستحالةَ الكلامِ عليه.

لا يجبُ أن تُوقِفَنا هذه التأمُّلاتُ المُرْتابَةُ ؛ فهيَ تُلْزِمنا فقط بوعي الحدودِ التي لا يُمكننا مُجاوزتُها. إنّ العمل المعرفيَّ يتوَخّى حقيقة تقْريبيّةً، وليس حقيقةً مُطْلَقَةً. ولو أنّ العلمَ الوصْفيَّ ادَّعى قَوْلَ الحقيقة، لكَان قَدْ ناقَضَ إذن عِلّةَ وجُودِه. بَل وإنّ شكْلًا مُعَيَّناً للجغرافيا الفيزيقيَّة لم يَعُد موجُوداً منذ أن تمَّ وصفُ كُلّ القارّات على نحْوٍ صحيح. والنّقْصُ هو، بِشكْلٍ مُفارِقٍ، ضَمَانٌ للبقاء[1].

1. «إنّ لُعبة التّواصُل والتّقْريب هي المسألةُ وهي قُوّةُ الحياة، أمّا الإكتمالُ المطلقُ فلا يُوجد إكلا في الموت». فر. شليغل «Gespräch Über die poesie» Gritiche Ausgabe II, p. 286

2

تعريـــفُ العجائِبـــيّ

ـ التّعريفُ الأوّل للعجائبي . ـ رأيُ الأسلاف . ـ العجائبيّ في المخـطوطـة المعثـور عليهـا في سَرَقُسْطَة . ـ التّعريف الثاني للعجائبيّ ، أوْضح وأدقّ . ـ تعريفات أخرى ، مُفرَّقَة . ـ مثالٌ فريدٌ للعجائبيّ : أوريليا نرفال .

بعد بضع سنوات، يستعيد مؤلفٌ إنكليزي متخصص في قصص الأشباح، **مونتاك رودس جيمس**، نفس الكلمات تقريباً.

«أحياناً يكون من الضروري توفّر باب مخرج لتفسير طبيعي، ولكن عليَّ أن أُضيف : فَلْيكن هذا البابُ ضيقاً بما فيه الكفاية حتى لا يستطيع المرءُ استعماله» (ص. 41).

إذاً، حَلَّان إثنان ممكنان من جديد.

هناك، كذلك، مثال ألماني أقرب عهداً :

«إنَّ البطل يشعر بشكلٍ متواصل وبجلاءٍ، بالتناقض بين العالمين، عالم الواقعيّ وعالم العجائبيّ، وهو بنفسه مندهشٌ أمام الأشياء الخارقة التي تحيطه» (**أولغا ريمان**).

لنا أن نمد هذه القائمة بلا نهاية. بيد أننا نسجل اختلافاً بين التعريفين الأولين والتعريف الثالث : هناك، على القارىء أن يتردد بين الامكانين ؛ وهنا، يخص التردد الشخصية ؛ ولنا عودة إلى ذلك لاحِقاً.

كذلك لابد من ملاحظة أن تعاريف العجائبي التي توجد في فرنسا في كتابات متأخّرة، إن لم تكن موحدة مع تعريفنا، فإنها لا تُناقِضه أيضاً. ودون إبطاءٍ مبالغ، سنعطي بعض الأمثلة المستقاة من النّصوص «المناسبة».

يكتب **كاستِكس في الحكاية العجائبية في فرنسا** :

«ينْماز... العجائبيُّ... بتدخُّلٍ عنيفٍ للسِّرِّ الخفي في إطار الحياة الواقعية» (ص. 8)

ويكتب **لويس فاكس في الفن والأدب العجائبيان** :

«يحبُّ القصُّ العجائبي... أن يقدم لنا بشراً مثلنا، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه، إذا بهم فجأةً يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير» (ص. 5).

يكتب **روجيه كايوا، في قلب العجائبي** :

«إنما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به، واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل» (ص 161).

واضح أن هذه التعاريف الثلاثة، هي، عن قصدٍ أو غير قصدٍ، شروح على بعضها البعض : ففي كل مرّة هناك «السرّ الخفيّ» «المُسْتَغْلَق عن التفسير»، «اللامقبول»، الذي يندسّ في الحياة الواقعية، أو في «العالم الواقعيّ»، أو كذلك في «الشرعية اليومية التي لا تتبدل».

توجد هذه التعاريف، جملةً، مشمولةً في التعريف الذي اقترحه المؤلفون الأوائل المذكورون والذي كان يفترض مسبقاً وجود أحداث من نوعين، أحداث العالم الطبيعي وأحداث العالم فوق ـ الطبيعيّ، على أن تعريف **سولوفيوف**، وجيمس، إلخ، أشار فوق ذلك إلى إمكانية تقديم تفسيرَيْنِ للواقِعَةِ فوق ـ الطبيعية، وبالتالي، حقيقة كون أحدٍ ما عليه أن يختار بينهما. إذاً، فقد كان هذا التعريف أكثر إيحاءً وغنىً ؛ ومنه يشتّق التعريف الذي قدّمناه نحن. إنّه فضلاً عن ذلك يُشدِّدُ على الطابع الخِلافيّ للعجائبيّ (بوصفه خط مِقْسَمٍ بين الغريب والعجيب)، عوض أن يجعل منه جوهراً (كما يفعل **كاستكس**، **وكايوا**، إلخ). وبصورة أعمّ، ينبغي القول بأنّ جنساً ما يتحدد دائماً بالقياس إلى الأجناس المجاورة له.

غير أن التعريف ما يزال مفتقراً إلى الدّقة، وفي هذا بالضبط يكون علينا أن نمضي قدما إلى أبعد مما ذهب إليه أسلافُنا. سجّلنا سابقاً أنه لم يكن القول فصيحاً فيما إذا كان التردّد يخصّ القارىء أم الشخصية ؛ ولا أيّ شيء كانت ظِلالُ التردُّدِ الفارقَة. تُقدِّمُ **الشيطان العاشق** مادّةً أضعف بكثير من أن تُتيحَ تحليلاً أكثر تقدُّماً : فالتردّد، والشكُّ لا يشغلاننا فيها إلّا للحظَةٍ. وإذاً فسندعو كتاباً آخر، كُتِبَ بعد حوالي عشرين سنة لاحقاً، وسيسمح لنا بوضع المزيد من الأسئلة ؛ إنه كتابٌ يدشّنُ بتفوُّقٍ ومهارةٍ حقبة القصّ العجائبي : **المخطوطة المعثور عليها في سرقسطة**، **لجان بوتوكي**.

تسردُ لنا أولاً سلسلة من الوقائع التي لا تُناقِض أيٌّ منها، إذا ما أُخِذت على حِدة، قوانين الطبيعة كما عَلّمتْنا التجربة أن نعرفها ؛ لكن مجرّد تجميعها يطرح

مثكلاً. **فألفونس فان وردن**، بطل وسارد الكتاب، يعبر جبال سلسلة لاسيرا مورينا. وعلى حين غرّة، يختفي خادمه **موسو شيتو**؛ ثم بعد ساعاتٍ يختفي الخادم **لوبز** أيضاً. يؤكد أهالي البلدة أن المنطقة مسكونة بأرواح عائدة: لصّان شُنِقا منذُ عهدٍ قريب. ويبلغ **ألفونس** فندقاً مهجوراً ويتأهّب للنوم، لكن عند أولى دقّات منتصف الليل تدخلُ:

«زنجيّةٌ جميلة نصف عاريّة، وممسكة في كل يدٍ بشمعدان» (ص. 56). إلى غرفته وتدعوه ليتبعها. تمضي به إلى قاعةٍ تحت الأرض حيث تستقبله أختان في مقتبل العمر، جميلتان ترتديان لباساً خفيفاً. فتقدّمان له طعاماً، وشراباً. يستشعر **ألفونس** أحاسيس غريبة ويتولّد في ذهنه شكٌّ.

«لم أعُد أعرف هل كنت مع امرأتين أم مع سقُوبتَيْن مكّارتَين» (ص. 58)

بعد ذلك ترويان له حياتهما وتتكشفان بوصفهما بنتيْ عمِّه الخالصتين. لكن عند أوّل صياحِ ديكٍ، يُقاطع القصّ؟ فيتذكر **ألفونس**:

«كما هو معروف، لا يكون لأرواح الأشباح العائدة سُلطانٌ إلّا من منتصف الليل إلى حدود أوّل صياح من الدّيك» (ص. 55).

واضحٌ أن كل هذا لا يخرج عن قوانين الطبيعة، كما نعرفها، بحصر المعنى. وفي الأكثر يُمكن أن يُقال إنها وقائع غريبة، ومصادفات شاذّة. أما الخطوة المَوالية فحاسمةٌ: إذ يقع حدثٌ لا يعود في مُكنة العقل أن يُفسِّره. يتمدَّد ألفونس في فراشه، فتلحق به الأختان (أو لعله رأى ذلك في المنام فقط)، إلّا أنَّ شيْئاً واحداً مؤكّدٌ: عندما يستيقظ، لا يكون في فراشٍ بعدُ، ولا هو في قاعةٍ تحت الأرض:

«أبصرتُ السماء. رأيْتُني في الهواء الطلق. (...) كنت راقِداً تحت مشنقة **لوس هرمانوس**. وما كانت جثّتا أخوَيْ **زوتو** مشنوقتين قط، فقد كانتا ممدَّدتين إلى جانبي» (ص. 68).

ها هُوَ ذا، إذن، حدث فوق ـ طبيعي أوّل: فتاتان جميلتان صارتا جثتين نتنتَيْن.

لقاء ذلك لا يزال **ألفونس** مقتنع بوجود قُوى فوق ـ طبيعية: الشيء الذي كان سَيُبْطِلُ كل تردُّدٍ (ويضع حدًّا للعجائبيّ). إنه يبحث عن مكانٍ يقضي به

المساء ويصل إلى أمام كوخ ناسكٍ ؛ وفيه يلتقي بمَملُوكٍ، باشيكو، الذي يحكي قصَّتَهُ، لكنها قصة تُشبه على نحوٍ غريب قصة ألفونس. فقد نام باشيكو ذات ليلة في نفس الفندق، هبط إلى قاعةٍ تحت الأرض وقضى الليلة في فراشٍ مع أُخْتَيْنِ ؛ في صباح الغد، إستفاق تحت المشنقة، بين جثَّتَيْن. هذا التشابُه يجعل ألفونس حَذراً. كذلك يُعرب للناسك، فيما بعد، عن أنّه لا يؤمن بأرواح الأشباح العائدة، ويُقدِّم تفسيراً طبيعياً لمصائب باشيكو. وبالمثل يؤوِّلُ مُغامراته الخاصّة :

«لم أكن أشك في أن ابنتيْ عمي كانتا امرأتين من لحمٍ وعظم، فقد تنبَّهتُ إلى ذلك عن طريق إحساسٍ لستُ أدري ما هو، إحساس أقْوى من كل ما قيل لي عن قوّة الأبالسة. أمَّا الاحتيالُ عليَّ لوضعي تحت المشنقة، فقد كنتُ ناقِماً عليه بشِدّة» (ص. 98 ـ 99).

ليكن. بيد أن أحداثاً جديدة سوف تُؤجِّجُ شكوك ألفونس. إنه يلقى بِنْتَيْ عمه ثانية في كهفٍ ؛ وذات مساءٍ تجيئان إلى فراشه. إنّهما مُسْتعدَّتان لنزع حزامَيْ عفّتهما : لكن حتى يكون ذلك، يجب على ألفونس نفسه أن ينسلخ من ذخيرة مسيحية يحفظها حول عنقه، وبدلاً من هذه، تضعُ إحدى الأختين جديلة من شعرها. وبمجرد إشباع الفوْرات الجنسية الأولى، تُسمع الدّقة الأولى من منتصف الليل... فيدخل رجل إلى الغرفة، يطرد الأختين ويهدِّد ألفونس بالقتل ؛ بعد ذلك يحمله على تجرُّع مشروبٍ. وفي الغد صباحاً، يفيق ألفونس، كما قد يُخمّن المرء، تحت المشنقة، قرب الجُثَّتين ؛ وحول عُنقه لم تعد ثمة جديلة الشعر ولكن حبل مشنوقٍ. وفيما يمرُّ بفندق الليْلة الأولى، يكتشف بين ألواح الأرضية، بغْتةً، الذخيرة التي كانت قد أنتُزعتْ منه في الكهف.

«لم أعد أدري ماذا أفعل... جُعلتُ أتخيَّلُ أنني لم أخرُج فعلاً من تلك الخمّارة المشؤومة، وأنَّ الناسكَ والمُحقّقَ [أنظر ما يلي بعد] وأخَوَيْ زوتو كانوا سواء أشباحاً ناتجة عن إفتِتانات سحريّة» (ص. 142 ـ 143).

بعد قليل، وكما لو لِغَرَضِ زيادة رجحان الميزان، يلتقي بباشيكو الذي كان قد قابله في أثناء مغامرته الأخيرة المُظلمة، والذي يُقدِّم لهُ تأويلاً مغايراً للمشهد :

تردّد القارىء هو إذن الشرط الأول للعجائبي. لكن هل من الضروريّ أن يتوحد القارىء بشخصية خاصّة، كما في **الشيطان العاشق وفي المخطوطة** ؟ بتعبير آخر، أمِنَ اللاّزم أن يكون التردد مُمثَّلاً في داخل الأثر ؟ إنَّ أغلب المؤلفات التي تُلبّي الشرط الأول تستجيب أيضاً للشرط الثاني ؛ بيد أنه توجد استثناءات : كما في **فيرا**، **لفيليير دوليل آدام**. هنا يتساءل القارىء عن بعث زوجة الكونت، وهذه ظاهرة «تُناقض قوانين الطبيعة، إلاَّ أنها تبدو مؤكدة بسلسلة من الاشارات الثانوية. والحال أنه لا أحد من الشخصيات يُشارك في هذا التردد : لا الكونت **أتول**، الذي يُؤمن بجزم بالحياة الثانية لفيرا، ولا حتى الخادم العجوز **رايمون**. إذاً فالقارىء لا يتوحَّد مع أي شخصية، والتردُّد ليس ممثَّلاً في النّص. سنقول إنَّ الأمر يتعلق، مع قاعدة التوحُّدِ هذه، بشرط اختياريّ للعجائبيّ : يُمكنه أن يوجد دون أن يُشْبِعه ؛ على أنَّ معظم الآثار العجائبية تخضعُ له.

حين يخرج القارىء من عالم الشخصيات، ويرجع إلى ممارسته الخاصّة (ممارسة قارىء)، يتهدّدُ العجائبيَّ خطرٌ جديد. إنَّه خطرٌ ينهض في مستوى تأويل النّص.

توجد قصص تحتوي على عناصر فوق ـ طبيعيّة من غير أنْ يتساءل القارىءُ أبداً عن طبيعتها، وهو يعرفُ جيداً أنّه لا ينبغي أن يأخذها بالمعنى الضيق. إذا ما تكلّمت حيواناتٌ، فلَيْس يَحضرنا أي شكٍ : إننا نعرف أنّ كلمات النصّ يجب أن تُحمل على محمل معنى آخر، يسمّى أليغورياً أو مرموزياً.

في الشعر، يُلاحظُ الوضع معكوساً. فيجوزُ غالباً أن يكون النصُّ الشعريّ معتبراً عجائبياً، لو كان المطلوب من الشعر فقط أن يكون تمْثيلياً. إلاَّ أنَّ السؤال غير واردٍ : فإذا قيل، مثلاً، أن «أنا ـ المتكلم الشعرية» تُحَلِّقُ في الأجواء، فإنَّ ذلك ليْس إلاَّ متوالية لفظيّة، تؤخَذُ كما هي، دون محاولة الذهاب إلى ما وراء الكلمات.

يفترضُ العجائبيُّ، إذن، لا وجودَ واقعةٍ غريبةٍ، تُثير تردُّداً عند القارىء والبطل فحسب ؛ بل وكذلك طريقة في القراءة يُمكن الآن تعريفُها سلباً : لا يجب أن تكون لا «شعريةً» ولا «أليغورية». بالرُّجوع إلى **المخطوطة**، يظهر أنَّ هذا المقتضى مُتحقِّقٌ فيها أيضاً : فمن جهةٍ، لا شيء يسمح لنا بأن نُعْطي، مباشرةً،

تأويلاً أليغورياً للأحداث فوق ـ الطبيعية المذكورة ؛ ومن جهةٍ أخرى، هذه الأحداث معطاة فعلاً كما هي، وعلينا نحن أن نتمثّلها، وليس أن نعتبر الكلمات التي تُشير إليها على أنها تنسيقٌ من الوحدات اللغوية، قصْراً. يُمكن أن يُستخلَص من هذه الجُملة لروجيه كايوا توضيحٌ فيما يتعلق بهذه الخاصيّة للنص العجائبي :

«يقع هذا النوعُ من الصور في قَلْب العجائبي بالذات في وسط الطريق بين ما سبق لي أن سمَّيْتُه بالصُّور اللامُتناهية والصُّور المعطَّلة. . . الأولى تَلتمسُ مبدئياً اللاترابُط المنطقيّ وترفضُ برأي قَبْلي كلَّ دلالة. والثانيةُ تترجم نصوصاً محدَّدةً إلى رموزٍ يسمحُ قاموسٌ مخصَّصٌ بإعادتها إلى وضعها السابق كلمةً كلمةً في خطاب مُناظِر» (ص. 172).

إنّنا الآن في مقام تدقيق وتكميل تعريفنا للعجائبي. إنَّ هذا الأخير يقتضي أن تكون شروط ثلاثة مُنْجزة. أوّلاً لابد أنْ يَحمل النصُّ القارىءَ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التردّدِ بين تفسير طبيعي وتفسير فوق ـ طبيعيّ للأحداث المرويّة. ثمّ، قد يكون هذا التردّد محسوساً بالتّساوي منَ طرفِ شخصيةٍ ؛ على ذلك يكونُ دورُ القارىء مُفوَّضاً إلى شخصيَّةٍ وفي نفس الوقت يُوجد التردُّد مُمثَّلاً، حيث يصيرُ واحدةً من موضوعات الأثر ؛ ويتوحّد القارىء مع الشخصية، في حالة قراءة ساذجة. أخيراً ينبغي أن يختار القارىء موقفاً معيناً تجاه النص : إنه سيرفض التأويل الأليغوريّ مثل التأويل «الشعريّ». وليس لهذه المقتضيات الثلاثة قيمة متساوية. فالأول والثالث يُشكّلان الأثر حقاً ؛ أمّا الثاني فيمكن أن يكون غير مُلبّى. بيْد أن أغلب الأمثلة تستجيب للقيود الثلاثة.

كيف تندرجُ هذه المميّزات الثلاثة في داخل نموذج الأثر، كما عرضناه بإيجازٍ في الفصل السابق ؟ الشرط الأول يُعيدنا إلى المظهر اللّفظيّ للنّص، وبشكلٍ أدق، إلى ما يُدْعى بـ«الرّؤى» : إنَّ العجائبيَّ حالَةٌ خاصّة من المقُولة الأعمّ للـ«رؤية الغامضة». والشرط الثاني أكثر تعقيداً : فهو يرتبط من جانب بالمظهر التركيبي، في حدود إفتراضِه وجودَ نَمطٍ شكلي للوحدات التي تَرْتَدُّ إلى الحُكْم المحمول من قِبل الشخصيات عن أحداث القصّة ؛ ويمكن تسمية هذه

الوحدات بـ«ردود الفعل»، بالتعارض مع «الأفعال» التي عادةً ما تُكَوِّنُ نَسيجَ القِصَّة. ومن جانبٍ آخر، يرجع إلى المظهر الدلاليّ، بما أنّ الأمْر يتعلّقُ بموضوعةٍ مُمَثَّلَةٍ، هيَ موضوعةُ الإدراك الحسّي وإيحاؤه أو تضمينُه. وأخيراً، للشرط الثالث طابع أعمّ وهو يُفارق القِسمة المظهريّة : يتعلّقُ الأمر باختيارٍ بيْن عدّة أشكال (ومستويات) من القارئ.

الآن يُمكنُ اعتبار تعريفنا واضحاً كفايةً. وللبرهنةِ عليه بصورةٍ تامَّة، فلنُقارنه من جديد ببعض التعاريف الأخرى، وهي هذه المرّة، تعاريف سيكون الأمر معها مُتعلّقاً لا بالنظر فيما يُشبهها به ولكن فيما يفترقُ به عنها. ومن وجهة نظرٍ منهجيّةٍ، يُمكنُ الإنطلاقُ من عِدَّةِ معاني لكلمة «عجائبيّ».

لنأخذ قبل كل شيء المعنى الذي يتبادر رأساً إلى الذّهن على الرّغم من أنّه نادراً ما لُفِظ، (وهو معنى القاموس) : في النصوص العجائبيّة، يروي المؤلّف أحداثاً غير قابلةٍ للوقُوع في الحياة، إذا ما تعلّقَ المرءُ بالمعارِف المشْتركَةِ لكُلّ حقْبَةٍ والتي تمسُّ ما يُمكنُ وما لا يُمكنُ أن يَحدُثَ ؛ هكذا ففي **لاروس الصغير** :

«حيث تدخل كائنات فوق ـ طبيعيّة : حكايات عجائبيّة» يمكن فعلًا وصفُ الأحداث بأنّها فوق ـ طبيعيّة ؛ ولكنّ الفوق ـ طبيعيّ، بما هو مقُولة أدبيّة واردٌ أو مُلائمٌ هُنا. يتعذّر إدراك جنسٍ كان سَيُجمِّعُ كُلّ الآثار التي يتدخل فيها فوق ـ الطبيعيّ والذي، بسببٍ من ذلك، يكونُ عليْه أن يَحْتضِن **هوميروس** مثل **شكسبير**، و**سرفانتس** مثل **غوته**. فالفوق ـ طبيعيّ لا يُميِّز الآثار من قُرْبٍ كافٍ، إذ أنّ إتِّساعَهُ أضْخَم من اللازِم.

يقْضي موقِفٌ آخر، أكثر انْتشاراً بين المُنظِّرين، بالتَّمَوْقُع في القارئ من أجل تحديد العجائبيّ : لا القارئ المُبَطّن في النّص، بل القارئ الواقعيّ. سنأخذ ه. ب. **لوفيكرافت** مُمَثِّلًا لهذا الإتجاه، وهو بنفسِه مؤلِّفُ قصص عجائبيّة، وقد أفْرَدَ للمافَوْق ـ طبيعيّ في الأدب مُؤَلَّفاً نظريّاً. في نظر **لوفيكرافت**، لا يقوم معيار العجائبيّ في الأثر ولكنْ في التّجربة الخاصّة للقارئ ؛ وهذه التجربة لابد أنْ تكونَ هي الخوف.

«الجوّ هو أهمّ شيْءٍ لأنّ المعيار الحاسِم لأصالة [العجائبيّ] ليْس هو بنيةُ العُقدة ولكنّه خلقُ انطباعٍ نوعيّ (...) لذلك وجَبَ أن نحكم على الحكاية العجائبيّة لا إلى حدٍّ ما على نوايا المؤلّف وإواليات العقدة،

وإنّما تبعاً للكثافة الإنفعالية التي تُحْدثُها (...) فتكون حكايةٌ عجائبيةً لمجرَّدِ أنْ يشعُرَ القارئُ، بعمقٍ، بإحساسِ خوفٍ ورُعبٍ، وبحضور عوالمَ وقُوى غير مألوفة» (ص. 16).

هذا الإحساس بالخوف أو الحيرة، غالباً ما يذكره نُظّارُ العجائبيّ، حتّى وإنْ ظلّ التّفسيرُ المزدوج المُمْكِنُ في نظرِهم الشّرْطَ الأساسيّ للجنس.

هكذا يكتبُ **بتر بنزولت** :

«كل القصص فوق ـ الطبيعيّة، خَلا حكاية الجنّ، قصصُ خوف، تُرغِمنا على التساؤل فيما إذا كان ما نعتقد أنّه خيال محض، ليْس واقِعاً، بعْد كل شيء» (ص. 9).

ويقترح **كايوا** نفسُه

«إتّباعَ الغرابة التي لا تُقْهَر»

بِصِفَتِه «حجر زاوية العجائبيّ»

من المُدهش أن نجد هذه الأحكام، اليومَ أيْضاً، بأقلام نُقّادٍ جادّين. فإذا حُمِلَتْ تَصْريحاتُهم على محمل حرفيٍّ، وكان ينبغي أن يوجد إحساس الخوف عند القارئ، فإنّه سيجبُ أنْ يُستَنْتَجَ من ذلك (أهكذا يُفَكّرُ مُؤَلّفونا ؟) أنّ جنْسَ أثَرٍ يتوقّفُ على رباطةِ جأشِ القارئ. إنّ البحثَ عن شعور الخوف في الشخصيّات لا يسمحُ بَحصْرٍ أكثر للجنس، فأوّلاً، قد تكون حكايات الجنّ قصص خوف : مثل حكايات **بَرول** (بخلاف ما يقُول **بنزولت** عنها) ؛ ومن جانبٍ آخر، هناك من القصص العجائبيّة ما يكون فيها كُلّ خوفٍ غائباً : لنُفكّر بنُصوصٍ بكلّ هذا الإختلاف الذي بيْنَ الأميرة **براميلا لِهوفمان وفيرا لفيليير دوليل آدام**. إنّ الخوفَ غالباً ما يكونُ مُرتبطاً بالعجائبيّ لكنّه ليس قيْداً ضرورياً له.

لقد حاول البعض كذلك ـ مهما بدا الأمر غريباً ـ تحديد معيار العجائبيّ عند مؤلّفِ القصّة ذاتِه. نجد عن ذلك أمثلة لدى **كايوا** مُجدَّداً، الذي ليس يخشى التّناقُضات حتْماً. وإليْكَ كَيْفَ يبعثُ **كايوا** الصّورة الرّومانطقيّة للشاعر المُلْهَم :

«لابد للعجائبي من شيء ما لا إرادي، ومكابَدٍ، سؤال قلق بقدر ما هو مقلق، منبثق من مباغتة ما لا يعرف من دياجير، فيكون على مؤلفه أن يأخذه كما أتاه. . . » (ص. 46).

أو كذلك :

«مرّة أخرى، إن العجائبي الذي لا يشتق من نيَّةٍ متخلِّصة من فعل الارباك لكنه يبدو متفجِّراً من الكتاب رغم المؤلف، إن لم يكن من غير عِلمه، يتكشف عند الفحص الأكثر إقناعاً» (ص 169).

الحُجج المضادة لهذا «الغلاط القصدي»intentional fallacy معروفة اليوم أكثر من أن تحتاج إلى صوغها من جديد.

لا تستحق محاولات تعريفٍ أخرى إلاَّ أقلَّ من ذلك الانتباه، و هي في الغالب تنطبقُ على نُصوص ليست عجائبية في شيء. كذا، ليس ممكناً تعريف العجائبي بوصفه معارضاً لاعادة الانتاج المخلصة للواقع، للطبيعيّة Naturalisme . وأيضاً كما يفعل **مارسيل سنيْدر في الأدب العجائبي بفرنسا** :

«يستغور العجائبي فضاء الباطن ؛ فهو جزء من المخيلة، وقلق العيش وأمل الخلاص» (ص. 148 ـ 149).

قدمت لنا **المخطوطة المعثور عليها في سرقسطة** مثالاً عن التردّد بين الواقعيّ والـوهميّ : فكان التّساؤل عمَّا إذا لم يَكُن ما يُرى خداعاً، أو خطأ من الادراك الحسيّ. بعبارة أخرى، كان الشك حول التأويل الذي ينبغي أن تؤوَّل به وقائع قابلة للادراك. ويوجـد لونٌ آخـر من العجـائبي ينهض فيه التردد بين الواقعي والمُتخيَّل. في الحالة الأولى، يتشكَّك المرءُ لا في وقوع الأحداث فعلاً، ولكن في أن يكون فهمه إياها صحيحاً. وفي الثانية، يتساءلُ فيما إذا كان ما يعتقد إدراكه ليس في الحقيقة ثمرة مخيّلة.

«لا أكاد أميِّز إلاَّ بمشقَّةٍ ما أراه بِعَيْنَيْ الواقع مِمَّا تراهُ مُخيّلتي».

تقول إحدى شخصيات **أرشيم ـ أرنيم** (ص. 222). وقد يحصل هذا «الخطأ» لعدة أسباب سنفحصها لاحقاً ؛ ولنقدم هنا مثالاً نعتياً، يكون فيه الخطأ معزُوًّا إلى الجنون : **الأميرة برامبيلا لهوفمان**

تعرض بغتةً أحداث غريبة ومبهمة في حياة الممثل البائس جيفليو فاڤا في أثناء كرنفال روما. إنه يحسب نفسه قد صار أميراً، وهام بعشق أميرة وراح يتعرض لمغامرات عجيبة لا تصدَّق. والحال أنَّ أغلب الذين يحيطون به يؤكِّدون أنَّه ليس شيئاً من ذلك وإنما هو، جيفليو، قد صار مجنوناً. ذلكِ ما يدّعيه السيد باسكال :

«سيد جيفليو، أعرف ماذا وقع لك ؛ روما كلُّها تعرفه. لقد اضطررت لمغادرة المسرح لأنَّ دماغك تخلخل. . .» (ج III . ص 27).

أحياناً يشكّ جيفليو نفسه في عقله :

«بل لقد كان مستعدًّا للتفكير بأن السيد باسكال والسيد بيسكابي كانا مُحِقَّين في اعتقادهم أنَّه أحمق قليلاً» (ص. 42).

كذلك يبقى جيفليو (والقارىء الضمني) في الشك، جاهلاً ما إذا كان الذي يخفُّه من فعل مخيّلته أم لا.

يمكن أن نُعارض هذا المنزع، البسيط والمتواتر جداً، بآخر يبدو أنه أنْدَر، وحيث يكون الجنون من جديد مستعملاً ـ ولكن على نحوٍ مختلفٍ ـ قصد خلق الغموض الضروري. إننا نفكر في أوريليا لنرفال. يحكي هذا الكتاب، كما هو معروف، قصة الرُّؤىٰ التي رأتها شخصية خلال فترة من الجنون. يجري القصُّ بضمير الشخص الأول ؛ إلا أن أنا ـ المتكلم تُغطي، على ما يظهر، شخصين متمايزين : شخص الشخصية التي تدرك عوالم مجهولة (وتعيش في الماضي)، وشخص السارد الذي ينقُل إنطباعات الشخص الأول (ويعيش في الحاضر). من النظرة الأولى، لا وجود للعجائبي هنا : لا بالنسبة إلى الشخصية التي لا تعتبر رؤاها بوصفها صادرة عن الجنون ولكن على أنها صورة أكثر صفاء للعالم (فهي إذن في العجيب) ؛ ولا بالنسبة إلى السّارد، الذي يعرف أنها (الصور) راجعة إلى الحمق أو الحلم، وليس إلى الواقع (فمن وجهة نظره، يتعلق القصُّ بمجرد الغريب). ولكن النص لا يعمل أو لا يتحرك بهذه الطريقة ؛ فنرفال يعيد خلق الغموض في مستوى آخر، ثمة حيث لم يكن ينتظره أحد ؛ وتبقى أوريليا قصّة عجائبية.

قبل كل شيء، ليست الشخصية حاسمة كلياً فيما يخص التأويل الذي يجب أن تؤوّل به الأحداث : فهي تعتقد أحياناً، بدورها، في جنونها غير أنها لا تذهب أبداً إلى حدِّ اليقين.

«فهمت وأنا أراني وسط المجانين، أنَّ كل شيء لم يكن بالنسبة إليَّ حتى هنا إلا أوهاماً. بيْد أن الوعود التي كنتُ أسندها إلى الالهة إيزيس كانت تبدو لي قيْد التحقق عبر سلسلة من المحن التي كان قدري أن ألقاها» (ص. 301).

في نفس الوقت، ليس السارد متأكّداً من أنَّ كل ما عاشته الشخصية راجِعٌ إلى الوهم ؛ بل إنه يلحُّ على حقيقة بعض الأحداث المحكيّة :

«إستطلعت الأمر في الخارج، ما من أحدٍ سمع شيئاً. ومع ذلك فأنا ما أزال متأكّداً من أنَّ الصرخة كانت واقعية وأن سمت الأحياء كان يدوّي منها. . .» (ص. 281).

يتعلق الغموض كذلك باستعمال أسلوبين من الكتابة يتخلّلان النصَّ بكامِله. يستخدمهما نرفال معاً في العادة ؛ ويُسمَّيان : صيغة الاستمرار l'imparfait والصَّوْغ modalisation. وهذا الأخير، يفترض إستعمال عبارات تمهيدية معيَّنة تعدِّل العلاقة بين ذات ـ التلفُّظ والملفوظ، دون أن تُغيِّر معنى الجملة. فمثلاً، تحيل الجملتان «تُمطر في الخارج» و«لعلّها تمطرُ في الخارج» على نفس الحدث ؛ لكن الثانية تُشير فوق ذلك إلى عدم اليقين الذي يوجد لدى الذات المتكلمة، بالقياس إلى حقيقة الجملة التي يتلفّظها. ولصيغة الاستمرار معنى مشابه لهذا : فإذا قلت «كنت أحبُّ أوريليا»، فإنّني لا أحدِّد ما إذا كنت لا أزال أحبُّها الآن أم لا ؛ فالاستمرار مُمكِنٌ، لكنه قليلُ الاحتمال في القاعدة العامة.

والحال أنَّ كل نصِّ أوريليا مشبعٌ بهذين الاجراءيْن. ففي الوسع ذكر صفحات بكاملها إستناداً إلى تأكيدنا. وهذه بعض الأمثلة المأخوذة عفواً :

«كان يبدو لي أنّني سأدخل إلى مسْكَنٍ معروف. . . قالت لي خادمة مُسنَّة كنتُ أدعوها بمارغريت وكانَ يبدو لي أنّني أعرفها منذ الطفولة. . . وكنت أعتقد أنّ روح جدّي كانت في هذا الطائِر. . .

حبتني أسقط في هوة كانت تخرق الكُرة. كنت أُحِسُّني منجرفاً دون ألمٍ بتيارٍ من المعدن الذّائب... خامرني الشعور بأن هذه التيارات كانت مكوَّنةً من أرواحٍ حيَّة، في حالةٍ ذرّية... وكان يغدو واضحاً بالنسبة إليَّ أن الأسلاف كانوا يتّخذون أشكال حيوانات معيّنة. حتى يزورونا على الأرض...» (ص 259 ج 260)، التأكيد من وضعي) إلخ.

لو كانت هذه العبارات غائبة، لكُنّا انغمسنا في عالم العجيب، دون أيِّ مرجعية إلى الواقع اليومي، العاديِ، وبها، مكثْنا في العالمين في آنٍ واحد. إنّ صيغة الاستمرار تدخل، فضْلاً عن ذلك، مسافةً بين الشخصية والسارد، بطريقةٍ لا نعرفُ معها وضع هذا الأخير.

بسلسلةٍ من العبارات المعترضة يقفُ السارد على مسافةٍ من النّاس الآخرين، من «الانسان العاديّ»، أو بشكل أدقّ، من الاستعمال الدّارج لبعض الكلمات (وبمعنى ما، فاللّغة هي موضوعةُ أوريليا الرئيسية).

«بتغْطية ما يُسميه الناس بالعقل»، يكتب في مكانٍ ما. وفي موضعٍ آخر:

«إلاّ أن الظاهر أنَّ ذلك كان خداعاً من رؤْيتي» (ص. 265).

أو أيضاً:

«كانت أفعالي، الحمقاء في الظاهر، خاضعة لما يُدْعَىٰ وهماً، حسب العقل البشري» (ص 256).

فلنعجب لهذه الجملة: الأفعال «حمقاء» (إحالة إلى الطبيعي) لكن «في الظاهر» فقط (إحالة إلى فوق ـ الطبيعي)؛ إنها خاضعة... للوهم (إحالة إلى الطبيعي)، أو بالأحرى، «لما يُدعى وهماً» (إحالة إلى فوق ـ الطبيعي)؛ علاوة على ذلك فإن صيغة الاستمرار تدُلُّ على أنَّ الذي يُفكر هكذا ليس هو السارد الحاضر، ولكن شخصية الماضي. وكذا هذه الجملة، خلاصة كل إلتباس أوريليا.

«لعلّها سلسلة من الرُّؤىٰ المخبولة» (ص. 257).

ويتخـذ السـارد كذلـك مسـافـةً من الانسـان «العـادي» ويقـترب من الشخصية : فاليقينُ بأنَّ الأمر يتعلق بالجنون يُخلي المكان للشكّ، من نفس الوهلة.

والحـال أنّ السـارد سيذهب إلى أبعد من ذلك : إنَّه سيستعيد بانفتاح أطروحة الشخصية، ألا وهي أنّ الجنون والحلم ما هُما إلا عقل رفيع. وإليك ما تقولُه الشخصية عن ذلك (ص. 266).

«كانت قصص الذين رأوني على تلك الحال، تسبب لي نوعاً من الغضب حينـما كنت أرىٰ أن النـاس ينسبـون إلى شذوذ العقل الحـركات أو الأقوال التي زامنت مختلف وجوه ما كان يشكّل في نظري سلسلة من الوقائع المنطقية» (الشيء الذي ترجعه جملة **إدغاربو** :

«لم يخبرنـا العلم بعـد عمّا إذا كان الجنـون أو لم يكن الابن البارَّ للذكاء»هـ.ج.س، ص 95).

وكذلك :

«كنت أتمنّى... بهذه الفكرة التي كوَّنتُها عن الحلم بوصفه يفتح للانسان تواصلاً مع عالم الأرواح...» (ص. 290).

لكن أنظر كيف يتكلم السّارد :

«سأُحاول... أن أنقل إنطباعات مرضٍ طويل وقع بكامله في أسرار روحي الخفيَّة، ـ ولسْتُ أدري لِمَ أستعمـل كلمة مرض، لأنه، فيما يخص ذاتي، لم أشعر بأفضل من هذه الصحة. فكنت أحياناً أخالُ قُوَّتي ونشاطي مُضاعَفَيْن ؛ لقد كانت المخيّلةُ تجيئني بلذائذ لا تنتهي» (ص 251 ـ 252).

أو كـذا :

«مهما يكن من أمرٍ، فإني أعتقد أنَّ المخيلة الانسانية لم تخلق شيئاً لم يكن حقيقياً، في هذا العالم أو في العوالم الأخرى[1]، ولم أكن لأشُكَّ فيما كنتُ أراه بجلاءٍ شديد» (ص. 276).

(1) لعلَّ هذا صَدىٰ لجُملة بو هذه : «لا يُمكنُ للعقل البشريّ أن يتخيَّلَ شيْئاً ممّا لم يوجد بالفعل» -Fancy and imagination- Poems and Essays, P. 282.

الظاهر في هذين القبسين، أن السَّارد يُصرِّح، بتفتُّح، بأن ما رآهُ في أثناء جنونه المزعوم ما هو إلا جزء من الواقع ؛ وبأنه، إذن، لم يكُن مريضاً إطلاقاً. لكن لو أنَّ كُلاًّ من المقطعين ابتدأ في الحاضر، وكانت العبارة الأخيرة في صيغة الاستمرار من جديد ؛ لكانَ سيُدخِل الالتباس في إدراك القارىء. أمّا المثال المعكوس فيوجد في الجمل الأخيرة من **أوريليا** :

«كنتُ أستطيع الحُكم بشكل أصوب على عالم الأوهام الذي عشتُ فيه بعض الـزمـن. بيد أني أُحِسُّني سعيداً بالقنـاعـات التي اكتسبتُ. . . » (ص. 315).

تبدو الجُملة الأولى رافِضَةً لكُلِّ ما يسبق في عالم الجنون ؛ لكن لماذا، إذن، هذه السعادة بالقناعات المكتسبة ؟

تشكـل **أوريليا** مثالاً أصيلاً وكاملاً للالتباس العجائبي إذن. يحوم هذا الالتباسُ فعلاً حول الجنون، ففي حين أن السؤال كان، عند **هوفمان**، عمَّا إذا كانت الشخصية مجنونة أم لا، يعرفُ هنا مسبقاً أنَّ سلُوكها يُسمَّى جنوناً ؛ أمّا ما يتعلّق الأمر بمعرفته (وعلى هذه النقطة بالذات ينهضُ التردّد) فهو ما إذا لم يكن الجنونُ عقلاً متفوِّقاً حقًّا. وفيما كان التردّد متعلقاً منذ حين بالادراك الحسيّ، فإنه هنا يخصُّ اللغة ؛ ومع **هوفمان**، يكون التردّد بخصوص الاسم الذي يتعيّن إطلاقه على أحداث معيّنة ؛ أمّا مع **نرفال** فالتردّد يختصُّ بداخِل الاسم : إنه حول معناه.

3

الغَريــب والعَجيــب

ـ الجنس العجائبيّ، متلاشٍ دائماً. ـ العجائبيُّ ـ الغريب. ـ «معـاذير» العجائبيُّ. ـ العجائبيُّ وممكنُ الوقوع. ـ الغريب المحض. ـ إدغار بو والتجربة القُصوى. ـ العجائبيُّ والرواية البـوليسيَّة. ـ مأْلَفـةُ الاثنيْن: الغُرفة المُحرقة. ـ العجائبيُّ ـ العجيب. ـ الميّتةُ العاشِقةُ وتحوّل الجُثّة. ـ العجيب المحض. ـ حكـايات الجنّ. ـ تقْسيمات فرعيّة: العجيب المُبـالِـغ، الغرائبيُّ جداً، الأدَويُّ والعلميّ (التخْييل العلميّ). ـ تقريظ العجيب.

لا يدوم العجائبيُّ، كما رأيْنا، إلا زمنَ تردّدٍ : تردّد مشترك بين القارىء والشخصية، اللذين لابُدّ أن يُقررا ما إذا كان الذي يُدْركانه راجعاً إلى «الواقع» كما هو موجود في نظر الرأي العام، أم لا. في نهاية القصّة، مع ذلك، يتّخِذُ القارىء، إن لم تكن الشخصية، قَرَاراً. فيختارُ هذا الحلّ أو الآخر، ومن هنا بالذّات يخرجُ من العجائبي، فإذا قرّر أنّ قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمحُ بتفسير الظواهر الموصوفة، قُلنا إن الأثر ينتمي إلى جنسٍ آخر : الغريب. وبالعكس، إذا قرّر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطّبيعة، يُمكن أن تكون الطبيعة مفسَّرةً من خلالها، دخلنا عندئذٍ في جنس العجيب.

إذاً، فالعجائبي يحيا حياةً ملؤها المخاطر، وهو مُعرَّضٌ للتلاشي في كل لحظةٍ. يظهر أنه ينهضُ بالأحرى في الحدِّ بين نوعيْن، هُما العجيب والغريب، أكثر مما هو جنس مستقل بذاته. ويبدو أن واحدة من أعظم حقب الأدب فوق ـ الطبيعي، وهي حقبة الرواية السوداء (The Gothic novel)، تحمل إثْباتَ ذلك. بالفعل، يُميِّزُ، عموماً، بين اتجاهيْن، في داخل الرواية السوداء : اتجاه فوق ـ الطبيعيّ المُفسَّر (ويمكن أن يُقال إنّه اتجاه «الغريب»)، كما يظهر في روايات كلارا ريفيس وآن رادكليف ؛ واتجاه فوق الطبيعيّ المقْبول (أو اتجاه «العجيب»)، الذي يضمُّ آثار هوراس والبُول، م.ج. لويس وماثوران. فهنا لا يوجد العجائبيُّ بحصر المعنى : إنهما مُجرَّد جنسيْن مجاورين له. وبصورة أصحّ، يحصل الأثر العجائبي فعْلاً ولكن خلال جزء من القراءة فقط : قبل أن نكون متأكّدين من أن

كُلَّ ما وقَع يمكنه أن يقبل تفسيراً عقلانياً، عند آن راد كليف ؛ وقبل أن نكون واثقين من أنّ الأحداث فوق ـ الطبيعيّة لن تتقبَّل أيَّ تفسير، عند لويس. فحالما يتمُّ الكتاب، نفهم ـ في الحالتَيْن ـ أنّه لم يكُن هناك عجائبيّ.

قد يتساءل أحد عن مدىٰ صمود تعريفٍ للجنس يدَعُ الأثر «يُغيِّرُ جنسَه» بفعل مجرَّدِ جملةٍ مثل :

«في تلك اللحظة، استيْقظ ورأى جدران حجرته...»

لكن، قبل كل شيء، لا مانع من اعتبار العجائبي تحديداً بصفته جنساً مُتلاشياً أبداً. ولا وُجود لشيْء إستثنائيّ، بأيّ حال، في مُقولةٍ كهذه. فالتعريف الكلاسيكي للزمن الحاضر، مثلا، يصفه لنا كحَدٍّ خالصٍ بين الماضي والمستقبل. وهذه المقارنة ليست مجانيّة : إذْ أن العجيب يُطابقُ ظاهرة مجهولة، لم تَرَ بعدُ أبداً، وآتيّة : أي أنه يُطابقُ مستقبلاً ؛ ومقابل ذلك في الغريب، حيث يُرجَع بها لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة، إلى تجربة موجودة قبلاً، ومن ثمة إلى الماضي. أمَّا العجائبي بالذّات، فالتردّد الذي يطْبَعُه لا يمكنُه أن ينهضَ بداهةً، إلا في الحاضر.

تُطرحُ هنا أيضاً قضيّة وحدة الأثر. نأخذ هذه الوحدة كمسلَّمة تجري بسهولة ونصرخ : يا لَهُ من تدْنيس ! حالما تُمارسُ قطائع في أثرٍ ما (حسب تقنية Reader's Digest) . غير أن الأمور أعقَدُ من ذلك ولا شكّ ؛ فهلاَّ ذكرنا أنّه، في المدرسة حيث جرّب كُلُّ واحد الأدبَ لأولِّ مرة، وهي إحدى أكثر التجارب تأثيراً، لا يقرأ المرء آثاراً إلا من «قِطع مُختارة» أو «مقتطفات». إنَّ نوعاً من التقديس الأعمى للكتاب ما يزال حيًّا في أيّامنا : فيتحوَّلُ الأثرُ في آنٍ إلى موضوعٍ نفيسٍ وجامِدٍ، وإلى رمز للامتلاء، حيث تُصبح القطيعةُ مرادفاً للخصاء. فكَم كانَ موقفُ خليبنيكوف طليقاً وهو يؤلِّفُ قصائد من قطع قصائد سابقة أو وَهُوَ يحثُّ المُحَرِّرين بل والمَطْبعيّين على تنْقيحِ نصِّه ! فوَحْدهُ تماهي الكتاب مع الذات يُفسّر رُعبَ القطيعة.

حالما نتفحَّصُ أجزاء من الأثر علىٰ حِدة أو منعزلة، يصيرُ في الوسع وضع نهاية القصّة بين قوْسيْن مؤقّتاً : ممّا كان سيسمحُ لنا بضَمِّ عددٍ كبيرٍ جداً من النُصوص إلى العجائبي. والطبعة الرّائجة حالياً للمخطوطة المعثور عليها في

سرقسطة تُقدِّمُ مثالاً جيداً عن ذلك : يرجع الكتاب إلى العجائبي بلا تحفُّظ إذا ما حُذِفَتْ نهايته التي يُوجد فيها التردّد مقْطوعاً. لقد كان **شارل نوديه**، أحدُ روّادِ العجائبيّ في فرنسا، على وعْيٍ كاملٍ بهذه الحقيقة وهو يُعالجها في واحدة من قصصه القصيرة، **إنيس دولاّس سيراس**. فهذا النّص مؤلّفٌ من جزأين متساويين بشكلٍ واضح ؛ ونهاية الجزء الأول تتركنا في حيرة بالغة : إذ لا نعرف كيف نفسر الظواهر الغريبة التي تُعْرضُ ؛ بيد أننا، لسْنا مهيَّأين كذلك لقُبول فوق ـ الطبيعيّ مثل الطبيعيّ بسهولةٍ. إذاً فالسارد يتردّد بين مَسْلَكَيْن : أن يقْطَعَ قَصَّهُ هنا(ويبقى في العجائبي) أو أن يسْتأنف (وبالتالي يُغادِره). أمّا بالنسبة إليه، فإنّه يُعلنُ لسامعيه أنّه يُفضِّل التوقّف، معلِّلاً الأمْرَ كالتالي :

«كل انفراج آخر للعُقدة سيكون معيباً في قصّتي لأنه سيُغَيِّرطبيعتها» (ص. 697).

مع ذلك سيكون من الخطأ الادّعاءُ بأن العجائبيّ لا يمكنُه أن يُوجد سوىٰ في جزءٍ من الأثر. فهناك من النّصوص ما يُحافظ على الالتباس حتى النهاية، مما يعني كذلك : أبْعد أو فيما وراء. حتّى إذا أُغْلِقَ الكتاب، إستمرَّ الالتباس. تُقدِّمُ لنا رواية **هنري جيمس، دورة اللّولب** مثالاً لافتاً للنظر هنا : فالنص لن يسمح لنا بالقطع فيما إذا كانت الأشباح تسكُن المَلْكية العتيقة، أو أنّ الأمر يتعلّق بهلوسات المعلّمة، ضحيّة المناخ المخيف الذي يُحدق بها. وتُقدِّم قصّة **بروسبر مريميه، فينوس إيل**، في الأدب الفرنسيّ، مثالاً كاملاً لهذا التردّد. حيث يبدو على تمثال أنّه يَنْبعثُ حياً ويقتُل مُتزوِّجاً جديداً ؛ إلاَّ أننا نبْقى من ذلك عند «يبْدو» ولا نبلغ اليقين أبداً.

مهما يكن الأمر، لا يُمكن إقصاءُ العجيب والغريب عن تَفحُّص العجائبيّ، فهُما الجنسان اللّذان يتراكبُ معهما. لكن لا ننسى كذلك، كما يقول **لويس فاكس** أنَّ :

«الفنّ العجائبيّ المِثال يعرف كيف يحافظ على ذاتِه في الحيرة أو التردّد» (ص. 98).

إذاً، فلنقترب أكثر بنظرنا من هٰذيْن الجَارَيْن. ولنلحظ أنّ جنساً فرعياً عابراً يَنْجسُ في كلا الحالتيْن : بيْن العجائبيّ والغريب من جهةٍ، وبين العجائبي

والعجيب من جهةٍ أخرى. هذان الجنسان الفرعيّان يتضمَّنان الآثار التي تُبْقي على التردّد العجائبيّ طويلًا، غير أنّها تنْتهي أخيراً في العجيب أو في الغريب. بالإمكان تشخيص هذه التقسيمات الفرعيّة عبْر هذا الجدول :

غريب محض	عجائبي ـ غريب عجائبيّ ـ عجيب	عجيب محض

فيكون العجائبيّ الخالص مُمَثَّلًا، في الرّسم، بالخط الأوسط، ذلك الذي يفرقُ العجائبيّ ـ الغريبَ عن العجائبيّ العجيب ؛ إنّ هذا الخطّ يُطابقُ فعْلًا طبيعةَ العجائبيّ، إذ هو حَدٌّ بين مَيْدانَيْن مُتجاورَيْن.

لنبدأ بالعجائبيّ ـ الغريب. وفيه تتلقّى الأحداث التي تبدو على طول القصّة فوق طبيعية، تفسيراً عقلانياً في النهاية. أمّا إذا كانت هذه الأحداث قد تأدَّتْ بالشخصيّة والقارئ إلى الإعتقاد في تدخُّل فوق ـ الطّبيعي، فذلك لأنها كانت تحمل طابعاً غير مألوف. وقد وصف النّقد (وحاكَمَ غالباً) هذه النّوعيّة تحت إسم «فوق ـ الطبيعيّ المُفسَّر».

سنُعطي كمثالٍ عن العجائبيّ ـ الغريب **المخطوطة المعثور عليها في سرقُسطة** نفسها. وكل الأعاجيب فيها مُفَسَّرة عقْلانياً في نهاية القصّة. ف**ألفونس** يلتقي في كهفٍ بالنّاسِك الذي كان استَقْبله في البداية، والذي هو الشيخ الأكبر **للغوميللز** عينُه. الذي يبوح له بآليّة الوقائع العارِضة إلى هنا :

«إنّ **دون إيمانويل دوسا**، حاكِم **كاديكس**، هو أحد الخبراء بالأسرار. فقد بعث إليْكَ **بلوزْ وموشيتو** اللّذيْن تركاكَ عند عَيْنِ **ألكورنوكِ** (...) وقدْ حُمِلْتَ بفضل شرابٍ مُنَوِّمٍ على الإستيقاظ في الغد تحت مشنقة الأخويْن **زوتو**. من هناك، جئتَ إلى مَنْسَكي حيث التقيت بالمملوك الرَّهيب **باشيكو** الذي هو في الواقع راقِصٌ بَسْكيّ. (...) في اليوم المُوالي، أُخْضِعْتَ لاختبارٍ أفظع التّحقيق الزّائف الذي هدّدكَ بعذابات مهولة غير أنّه لم يفلح في هزّ إقْدامِكَ» (ترجمة. ألمانية، ص. 734) إلخ.

كان الشكُّ حتّى هنا، كما هو معروفٌ، قائماً بين قُطْبَيْنْ، وجود فوق ـ الطبيعيّ وسلسلة من التّفاسير العقلانيّة. فلنُعَدد الآن أنماط التّفسير التي تنزع إلى تبسيط أو اختزال فوق ـ الطبيعيّ : هناك قبل كل شيء الحظ، المصادفات ـ لأنّه

ليس في العالم فوق ـ الطبيعيّ حظّ، بل فيه يُهيمن، على العكس ما يُمكن أن يُسمَّى بـ«الحتمية الشمولية» (وسيكون الحظ هو التّفسير المُخْتَزِلُ للفوق ـ طَبيعيّ في **إنيس دولاس سيراس**)، وتأثير المخدّرات (أحلام **ألفونس** خلال الليلة الأولى)، الخِداع، والألعاب المُدبَّرة مُسبقا (الحلّ الأساسيّ في **المخطوطة المعثور عليها في سرقسطة**). خداع الحواس (وسنرى أمثلته فيما بعد مع **الميّتة العاشقة لغوتييه والغرفة المُحْرِقة لِـ. ج. د. كار**)، وأخيراً الجنون، كما في **الأميرة براميلا**. واضح أنّ هنا مجموعتَيْن من «المعاذير» تُطابقان التّعارُضَيْن : واقعيّ ـ مُتخَيَّل وواقعيّ ـ وهميّ. في المجموعة الأولى، لم يحدث شيء فوق ـ طبيعيّ بتاتاً، لأنّه لم يحدث شيء بالكُلّ : وما كانت تقعُ رؤيتُه في الظنّ لم يكن سوى ثمرة مُخيّلة مُختَلّة (حلم، حمق، مخدّرات). في المجموعة الثانية، وَقَعَتْ فِعلًا، بيْد أنّها تُسلم نفسها للتّفسير عقْلانيّاً (صُدَف، خِداع، أوهام).

يذكُر القارئ أنّ الحلّ العقلانيّ، في تعاريف العجائبيّ المذكورة أعلاه، كان يُعْطَى بصفته «محروماً من إمكان الوقوع الباطنيّ كُلّياً» (**سولوفيوف**) أو بصفته «باباً ضيّقاً بما فيه الكفاية حتى لا ينـتطيع المرءُ إستعماله» (م. ر. **جيمس**)، وبالواقع، إن الحلول الواقعيّة التي تتلقّاها **المخطوطة المعثور عليْها في سرقسطة** أو **إنيس دولاس سيراس** هي على الوجه الأكمل غير مُحْتَمَلة ؛ فيما كان للحلول فوق ـ الطبيعيّة، عكس ذلك، أن تكون مُحتملة. إنّ المصادفة مُصْطَنعة بمُبالغةٍ في قصّة **نوديبه** القصيرة ؛ أما **المخطوطة**، فإنّ مُؤَلّفَها لا يُحاوِل حتى أن يُعطيها نهايةً معقولةً : فقصّةُ الكنز، والجبل الجُوَّف، وإمبراطورية **الغوميليز** مُسْتعصيّة على القبول أكثر من قصّة المرأة الممسوخة إلى جيفة ! إن المُمكِن الوقُوع لا يتعارضُ قطْعاً مع العجائبيّ إذن : فالأوّل مقولة لها علاقة بالتّلاحُم الدّاخلي، بالخضوع للجنس[1]، والثاني يرجع إلى الإدراك الغامِض للقارئ وللشخصيّة. ففي داخل الجنس العجائبيّ، هناك من مُمْكِنِ الوقوع ما يَكونُ من ردودِ فعل «عجائبيّة».

إلى جانب هذه الحالات التي يوجد فيها المرءُ داخل الغريب رغماً عنه شيئاً ما، من جرّاء ضرورة تفسير العجائبيّ، يوجد كذلك الغريب المحض. في الآثار

1 . يُمكن اللُّجُوء في هذا الموضوع إلى عدّة دراسات صادرة في ممكن الوقوع (تواصلات 11).

ي إلى هذا الجنس، ثمّة سرد لأحداث يُمكنها بالتّمام أن تُفسَّر بقوانين
ـ، لكنها، على هذا النحو أو نحوٍ آخر، غير معقولة، خارقة، مُفْزِعة،
ـة، مُقْلِقَة، غير مألوفة وهي لهذا السّبب تثيرُ لدى الشخصية والقارىء ردَّ
فعلٍ شبيهٍ بذاكَ الذي عوَّدَتْنا عليه النّصوص العجائبية. يظهر أنّ هذا التعريف
واسعٌ وغامضٌ، على أنّ هذا الجنس الذي يصفُه هو مِثْلُه كذلك : فالغريبُ ليس
جنساً واضِح الحدود، بخلاف العجائبي : و بتعبير أدقّ إنّه ليس محدوداً إلّا من
جانبٍ واحدٍ، هو جانب العجائبيّ ؛ أمّا من الجانبِ الآخر، فهو يذوبُ في الحقل
العامّ للأدب (يمكن لروايات **دوستويفسكي**، مثلاً، أن تكونَ مُدْرَجَةً في قِسم
الغريب (das Unheinliche) سيكون مرتبطاً بظهور صورةٍ متأصِّلة في طفولةِ الفردِ
أو النّوع (إنّها فرْضية تقتضي المراجعة ؛ فليس هناك إستيفاء كامل بين هذا
الاستعمال واستعمالنا نحن للكلمة). إنّ أدبَ الرّعب الخالص لَيَنْتمي إلى
الغريب ؛ وكثير من قصص **أمبروس بيرس** قد تُفيدنا هنا في التّمثيل.

يُحقِّق الغريبُ، كما هو واضِح، شرْطاً واحداً للعجائبيّ : وصف ردود فعلٍ
معيّنة ؛ وبصفةٍ خاصّة الخوف ؛ إنّه مرتبطٌ فقط بأحاسيس الشّخصيات وليْس
بواقِعةٍ مادّية تتحدّى العقل (على العكس، سيتّسِم العجيبُ بوجود أحْداث فوق
ـ طبيعيّة وحده، دون إفتراض ردِّ الفعل الذي تُسبِّبُهُ لدى الشخصيات).

وهذه قصّةٌ قَصيرة **لادغار بو** تُجسِّدُ غريباً قريباً من العجائبيّ : **إندحار منزل أوشر**. فذات مساءٍ يصل السارد إلى المنزل، مدعوًّا من طرف صديقه **رودريك أوشر** الذي يلتمسُ منه أن يبقىٰ معه بعض الوقت. **رودريك** كائن مرهف الحساسية، عصبيّ، ويعشق أُخْتَهُ، المريضة في هذه الفترة مرضاً فتّاكاً. تموتُ بعد بضعة أيام، وبدلاً من أن يواريها الصّديقان التّراب، يضعان جثمانها داخل سرداب من سراديب المنزل. تمرّ بعض الأيام، وذات مساءٍ عاصفٍ، وبما أنّ الرَّجُلَيْن يُوجدان في غرفةٍ يَقرأُ فيها السارد بصوتٍ عالٍ قصَّةَ فروسيَّةٍ قديمة، إذا بالأصواتِ الموصوفة في الوقائع تبدو كأنّها رَجْعٌ للأصْوات المسموعة في المنزل. وفي النّهاية، ينهضُ **رودريك أوشر** ويقول بصوتٍ لا يكاد يُسْمَع :

«لقد وضعناها حيَّة في القبر!» (ن. هـ. أ. ص، 105).

وبالفعل، إذا بالباب ينفتح، والأختُ تنتصِبُ على العتبة. يرتمي الأخ والأختُ في أحضان بعضهما، ويهويان هالكيْن. فيهربُ السّارد من المنزل في اللحظة المناسبة ليراه يندحِرُ في المستنقَعِ المُجاور.

للغريب منبعان هنا. الأوّلُ مُتشكِّلٌ من مُصادفاتٍ (فهناكَ منها مثلُ مَا في قصة فوق ـ طَبيعيٍّ مُفَسَّرٍ). هكذا يُمكن أن يظهر إنبعاثُ الأخت وانهيارُ المنزل بعد هلاكِ ساكنيه فوق ـ طبيعيَّيْن ؛ لكن بو لا يغفل تفسير هذا الحدث أو ذاك عقلانياً. يكتب عن المنزل :

«لعلَّ عينَ مُلاحِظٍ دقيقٍ كانت ستكتشف شقاً لا يكاد يتبينُ، يبدأُ من سقْفِ الواجهة، ويفتح طريقاً متعرِّجةً عبْر الجدار، وكان يمتدُّ إلى أنْ يضيع في مياه المُستنقَع النّجْسة» (ص. 90).

وعن **الليدي مادلين** يُكتب :

«كانت أزماتٌ متواتِرة : وإنْ تكُن عابرة، لها طابع تَخشُّبي، هي تشخيصاتُ المرض الأكثر تفرُّداً» (ص. 94).

أمّا السِّلسلة الأخرى من العناصر التي تبعث إنطباعَ الغرابة فليْست مُتَّصِلةً بالعجائبيّ ولكنْ بما يُمكنُ أنْ يُسمَّى «تجربة قصوىٰ»، وهي التي تَسِمُ كُلَّ أَثَرِ بو. كتب عنه **بودلير** سابقاً :

«ما مِنْ أحدٍ حكىٰ بأكثر من هذا السِّحْرِ اسْتِثناءات الحياة الانسانية والطبيعية».

وكتب **دوستويفسكي** :

«إنه [بو] على الدّوام تقريباً يختار الحقيقة الأكثر إستثناءاً، يضع شخْصيتَهُ في الموقف الأكثر إستثناءً، على الصعيد الخارجي أو السيكولوجيّ...».

(ولقد كتب بو بأيّ حالٍ حكايةً عن هذه الموضوعة، حكاية «لغة ـ واصِفة»، بعنوان **مَلَكُ العجيب**). وفي **اندحار منزل أوشر** ما يُربِكُ روعَ القارىء هو الحالةُ المرضيَّةُ للغاية للأخ والأُخت. في مكانٍ آخر ستكونُ مشاهد فظاظةٍ،

والالْتذاذُ في الشّر، والجريمة، هي عوامِل نفس الأثر. فالشعور بالغرابة ينطلقُ إذن من الموضوعاتِ المذكورة، وهذه الأخيرة مرتبطة بطابُوات tabous قديمة إنْ قليلاً أو كثيراً. وإذا قبلنا بأنّ التّجربة البدائيّة مُشَكِّلة من الانتهاك، فإنّنا نستطيع أنْ نَقْبل نظرية **فرويد** عن أصْل الغريب.

هكذا إذن يكونُ العجائبيّ مُلْغىً نهائياً من منزل **أوشر**. فبشكلٍ عامّ لا وُجود لحكايات عجائبيّة بالمعنىٰ الدقيق، في أثر **بو**، خَلا ربّما **ذكريات م. بدلو والقط الأسود**. فأقاصيصه جميعاً تقريباً ترجع إلىٰ الغريب، وبعضُها ينتمي إلى العجيب. مع ذلك يَفْضِل **بو**، بموضوعاته، وبالتّقنيات التي صاغَها، قريباً جدًّا من مُؤَلِّفي العجائبيّ.

معلوم كذلك أنّ **بو** هو الأبُ الشرعيّ للرواية البوليسيّة المعاصِرة. وهذا الجوار ليس فعْلَ مصادفةٍ؛ فغالباً ما يُكتَبُ بأيّ حالٍ بأنّ القصص البوليسيّة قد حلّتْ محَلّ قصص الأشباح. لنحدِّد طبيعة هذه العلاقة. إنّ الرواية البوليسيّة ذات اللُّغز، حيث يكون البحث من أجل اكتشاف هويّة المجرم، مَبنيَّةٌ علىٰ النحو التالي: هناك من جانبٍ عدّة حلولٍ سهْلة، تبدو من أوّل وهلة مُغرِيَة، غير أنّها تتكشّفُ عن زيفها واحداً تِلو الآخر، ومن جانبٍ ثانٍ هناك حلٌّ غير محتمل تماماً، لا يُبْلَغُ إلاّ في النّهاية، والذي سيظهر وحده حقيقيًّا. واضِحٌ قبْلاً ما يُقرِّبُ الرّواية البوليسيّة من الحكاية العجائبيّة. لنتذكّر تعْريفَيْ **سولوفيوف وجيمس**: إنّ القصّ العجائبيّ يشتمل أيضاً على حَلَّيْن، أحدهما محتملٌ وفوق ـ طبيعيّ، والآخر غير محتَمل وعقلانيّ. فيكفي إذن أنْ يكون هذا الحلّ الثاني صعْبَ اللّقْيا في الرواية البوليسيّة إلىٰ درجةِ أنّه «يتحدّىٰ العقل»، حتّى نكون علىٰ أهْبة قبول وجود فوق ـ الطبيعيّ بدلَ غياب كل تفسير. لدَيْنا عن ذلك مثال كلاسيكيّ: **عشرة زنوج قِصار لأغاثا كريستي**. عشر شخصيات تجد نفسَها سجينةً فوق جزيرة؛ يُقَالُ لها (عن طريق أُسطوانة) أنّها هالكةٌ جميعها، عقاباً لها على جريمةٍ لا يستَطيع القانونُ أنْ يُعاقِبَ عليْها؛ فوق ذلك توجد كيفية موت كل واحدٍ موصُوفةً في عَدِّيَّة Comp-tine «الزّنوج العشر». فيُحاولُ المحاكَمُون ـ ومعهم القارىء ـ أنْ يكتشفوا مَنْ يُنَفِّذ العقابات المتوالية، لكن بلا جدوىٰ: فهم وحيدون علىٰ الجزيرة؛ يموتُ الواحِد بعد الآخر؛ كُلٌّ علىٰ الطريقة التي أخْبرتْ بها الأُغْنيةُ؛ إلىٰ آخِرِهم الذي لا يَنْتَحِر وإنّما يُقْتَلُ، وهذا يُثيرُ إنطباعَ فوقِ ـ الطبيعيّ. وما مِنْ تفسير عقلاني يبدو ممكِناً،

فيجب إفتراضُ وجود كائناتٍ غير مرئية، أو أرواح. بديهيّ أنّ هذه الفرضيّة ليْست ضروريّة حقّاً، فالتّفْسيرُ العقلانيُّ سَيُعْطَىٰ. إنّ الرواية البوليسيّة ذات اللُّغز تقتربُ من العجائبيّ، بيْد أنّها نقيضه كذلك: ففي النّصوص العجائبية، يتطلّعُ المرءُ بالأحْرىٰ إلىٰ التفْسير فوق ـ الطبيعيّ علىٰ أيّ حال؛ أمّا الرواية البوليسية، فحالَما تتمُّ، لا تَدَعُ أيَّ شَكٍّ فيما يخُصُّ غياب الأحداث الفوق ـ طبيعية. إنّ هذا التّقارُب لا يَصِحُّ من جانب آخر سوىٰ لنمطٍ معينٍ من الرواية البوليسيّة ذات اللّغز (المَحلُّ المُغْلَق) ولنمطٍ معينٍ من الحكي الغريب (فوق ـ الطبيعيّ المُفسَّر). فضْلاً عن ذلك، فإنّ التّشديد موضوعٌ علىٰ نحوٍ مختلفٍ في الجنسيْن: في الرواية البوليسيّة هو موضوع علىٰ حلّ الأحجيّة؛ وفي النُّصوص المُتعلّقة بالغريب (كما في الحكي العجائبيّ)، علىٰ ردودِ الفعل التي تُحْدِثُها هذه الأحجيّة. بيْد أنّهُ ينْجُم عن هذا التّجاوُر البنائيّ تشابُهٌ ينبغي ضَبْطه.

يوجَدُ مؤلِفٌ يستحقُّ وقْفَةً أطولَ عندهُ، عندما يكون موضوع المعالجة هو العلاقة بين الروايات البوليسيّة والقصص العجائبيّة: إنّه **جون ديكسون كار**، وبين آثاره كتابٌ يطرَحُ المشكلة بطريقةٍ نموذجيّة: هو **الغرفة المُحْرقة**. مثلما في رواية **أغاثا كريستي** يقفُ المرءُ هنا أمام مُشكلٍ لا يقبَلُ حَلاًّ بالنّسبة للعقل علىٰ ما يلوح: أربعةُ أُناسٍ يفتحون مدْفناً في قَبْو كنيسةٍ، كانت قد وُضِعتْ فيه جُثّةٌ منذُ بضعِ أيّام خلتْ؛ والحال أنّ المَدْفنَ خالٍ، ومن المُحال أن يكونَ فَتَحَهُ أحدٌ بيْن الزّمنيْن. أكثر من هذا: يدُور الحديث، على طول القصّة، عن أشباحٍ وظواهر فوق ـ طبيعيّة. هناك شاهد علىٰ الجريمة التي وقعت، وهذا الشّاهدُ يُثبتُ أنّه رأىٰ القاتلة تُغادِرُ غرفةَ الضّحية وهيَ تَعبُر الجدار، عند مكانٍ كان يوجد به ـ بابٌ منذُ مائتَيْ عامٍ خلتْ. من جهةٍ أُخرىٰ، تَعْتقد واحِدة من الشخوص المُورَّطة في القضيّة، وهي امرأة شابّة، أنّها هي بالذّات ساحرة، أوْ بالأوْلى مُـتَمَمّةٌ (فقد كانت الجريمةُ معزوّةً إلى السِّمّ) تنْتمي إلى نمطٍ خاصٍّ من الكائنات البشريّة: هم اللاّ ـ ميّتُون، ويأتي نبأُهُم فيما بعد:

> «اللاّ ـ ميّتُون، إجْمالاً، هم هؤلاء الأشخاص ـ النّساء أساساً ـ الذين حُكِم عليهم بالموت، لسبب جريمة تَسْمِيم، والذين حُرِقَتْ أجسادُهم علىٰ المِحْرقَة، ميّتَةً أو حَيَّةً» (ص. 167).

والحال أنّ ستيفنس زوج هذه المرأة، يعثُر أثناء تصفّحه لمخطوطةٍ تلقّاها من دار النّشر التي يعمل بها، على صُورةٍ شمْسيةٍ عليها هذا اللّغز : **ماري دوبراي**، مُعْدَمة بالمقصلة عقاباً لها على جريمة في 1861 . ويستأنف النّص :

«لقد كانت صورةً لزوجة ستيفنس بالذّات» (ص. 18).

فكيف أمْكَن للمرأة الشابّة، بعد حوالي سبْعين حوْلاً، أن تكون هي نفسُ شَخْص مُسَمَّمَةٍ مَشهورةٍ من القرن التاسع عشر، فضْلاً عن أنّها أُعْدِمَتْ بالمقصلة ؟ على نحوٍ بسيط، بتصديق زوجة ستيفنس في ذلك، وهي مستعدّة لكي تتبنّى مسؤوليّات الجريمة الرّاهنة. وتبدو سلسلة من المصادفات الأخرى تُؤكّدُ حضورَ فوق ـ الطبيعيّ. إلى أنْ يصِل، أخيراً، مُفَتِّشٌ فيأخذ كُلُّ شيءٍ يتّضِحُ. أمّا المرأةُ التي أُبْصرت وهيَ تعبُر الحائط، فقد كانت خِداع حواسٍّ ناتجٍ عن المرآة. وأمّا الجُثّةُ فلم تكُن قد اختَفَتْ وإنّما أُخْفِيَتْ ببراعة، وأمّا **ماري ستيفنس** الشابّة فلا شيء كان يجمعها بمُسَمَّمَاتٍ قضيْنَ نحبهُنَّ منذ أمدٍ بعيد، على الرغم من محاولة جعلها تعتقدُ ذلك. فكُلُّ مناخ فوق ـ الطبيعيّ خُلِقَ من طرفِ القاتِل ليُشَوِّشَ القَضيَّة، ويُضلِّلَ الشُّكوك. أمّا المُجرمون الحقيقيّون فقد اكتُشِفوا، وإنْ لم يُحالِفِ النّجاحُ الاقْتِصاصَ منهم.

وتجيءُ خاتمةٌ تخرجُ بسببها **الغُرفةُ المُحْرقةُ** من قسم الروايات البوليسيّة التي تسْتحضِر فوق ـ الطبيعيّ مُجرَّد إستحْضارٍ، كيْمَا تدخُل في قسم القصص العجائبي. فنرى **ماري** في البيت من جديدٍ، تُفكِّرُ في القَضيَّة مرَّة أخرى ؛ وإذا بالعجائبيّ يُعاوِدُ الانْبجَاس. تؤكّدُ **ماري** (للقارىء) أنّها هي المُسمِّمَة فعلاً، وأنّ المفَتِّشَ كانَ في الواقع صديقها (الشيء الذي ليس كاذباً) وأنّه أعطى التّفسيرَ العقلانيَّ كُلَّهُ من أجل إنقاذها، هي **ماري**

(«كان حقّاً حاذقاً بإعطائهم تفسيراً، تَخْميناً يأخذ في حسبانِه الأبعاد الثلاثة فقط وعائق الجدران الحجريّة»، ص 237).

فيسترجع عالمُ اللاّ ـ ميّتين حقُوقَهُ، وكذا العجائبيّ معَهُ : فنحنُ في غمرةِ التردُّد حول الحلّ الذي يتعيّن إختياره. لكن ينبغي أن نرى أنّ الأمْرَ، في آخر المطاف، يتعلّقُ هنا بتشابُهٍ بين جِنْسيْن أقَلّ من تعلُّقِه بمأْلَفتِهما أو تركيبهما.

لننتقل الآن إلى الجانب الآخر من هذا الخط الأوسط الذي سمّيناه بالعجائبيّ. وهنا نحنُ في العجائبيّ ـ العجيب، أو بعبارة أخرى، في قسْم القصص التي تُقدِّمُ نفْسَها بصفَتها عجائبيّة وتنتهي بقُبولٍ لفوق ـ الطبيعيّ. إنّها ـ هنا ـ القَصصُ الأقْرَبُ إلى العجائبيّ الخالِص، لأنَّ هذا الأخير، يقترحُ علينا وجودَ فوق ـ الطبيعيّ، بالضّبط من جرّاءِ بقائه غيْرَ مُفسَّرٍ، وغيْرَ مُتعقَّلٍ. إذاً فالحدّ بين الاثنين سيكونُ غير أكيدٍ؛ بيْد أنَّ حضور أو غيابَ تفاصيل معيّنة سيُتيحُ دائماً حسْمَ ذلك.

تستطيع **الميتةُ العاشقةُ** لتيوفيل غوتييه، أن تكُون مثالاً، إنّها قصّة راهبٍ يُغْرَمُ بالعاهِرة **كلاريموند**، في نفس يومِ رِسَامَتِهِ. بعد بضع اللّقاءات العابرة، يشهد **روموالد** (وهو إسمُ الرّاهب) موتَ **كلاريموند**. من يومها تطفق مُتجلّيةً في أحلامِه. لهذه الأحلام، من جانبٍ آخر، خاصيّة غريبة: فبدلَ أن تتكوّنَ إنطلاقاً من انطباعات النّهار، تُشكِّلُ حَكْياً مُتّصِلاً. إنّ **روموالد**، في بحبوحةِ زهْوِ الحفلاتِ التي لا تَنْقطع. وفي نفس الوقت يتبيّنُ أنّ **كلاريموند** تحفظ بقاءها في الحياة بفضلِ دمِه الذي تأتي لامتصاصِه خلال اللّيل...

حتّى هنا، يمكن أن يكون للوقائع تفسيرٌ عقلانيٌّ. إنّها تفاسير يُقدّم الحلم جزءاً كبيراً منها («فليكُن إنْ شاء الله حلماً!» يقول **روموالد** مُتعجّباً. (ص 79)، وهو يُشبه في ذلك **ألفار في الشيطان العاشق**)؛ وتُقدم أوهامُ الحواسّ الجزء الآخر كما يلي:

«ذات مساء، بينما كنتُ أتَجوَّل في الممرّات المحاطة بالبَقْسِ بحديقتي، بدا لي أنّي رأيتُ من خلال الشرم البتوليّ صورة امرأة» (ص. 93). «بل حسبتُ للحظةٍ أنّي أرى قدمهَا تتحرّك...» (ص. 97) «**لستُ أدري إنْ كانَ ذلك وهْماً أم انعكاساً من المصباح وإنّما كأنّه** الدم عاد يجري تحت تلك الصّفرة الكامِدة» (ص. 99. التأكيد من وضعي)، إلخ

أخيراً، ثمة سلسلة من الوقائع التي يُمكن اعتبارها مُجرَّد أحداث غريبة، ومنسوبة إلى الصّدفة؛ بيد أنّ **روموالد** مُستعِدٌّ لأنْ يرى فيها تدخُّلَ الشّيطان:

«غرابة المغامرة، الجمال فوق ـ الطبيعي [!] **لكلاريموند**، بريق عينيها الفوسفوري، انطباع يدِها المحرق، الحيرة التي رمتْني فيها، التحوّل الحاصِل الذي وقع في نفسي، كل ذلك كان بُرهاناً واضحاً علىٰ حضـور الشيطان، ولعلّ تلك الكفّ الصقيلة ما كانت إلاّ القفّازة التي غطّىٰ بها مِخْلَبه» (ص. 90).

لعلّه الشيطان فعْلاً، لكن لعلّه كذلك مجرّد الصّدفة. فنحنُ نظل إذن، إلى هنا، في العجائبيّ الخالص. والحال أنّه في هذه اللحظة يقع حادث يجعل الحكي ينعـطف. فهـذا **سيرابيـون**، قِسٌّ آخـر، يَطّلعُ (والكيفُ مجهـول) علىٰ مغامرة **روموالد**. فيأخذه إلىٰ المقبرة حيث يرقد جثمان **كلاريموند**؛ يفتح التابوت، بعد الحفْـر، وإذا بكـلاريمـوند تظهر طريّةً أكثر من يوم موتها، وعلىٰ الشفتين قطرة دم . . . وإذ يتملّك القسَّ **سيرابيون** غضبٌ ورِع، يصبُّ من الماء المُبارَكِ علىٰ الجُثّة.

«مـا كاد ماءُ الـوردِ المُقـدَّس يمسُّ **كلاريموند** المسكينة، حتىٰ تهافتَ جسـدهـا البهيُّ غباراً؛ فما عاد إلاّ خليطاً غير مُسَوَّىٰ، ببشاعةٍ، من الرّماد والعظام النّصف مسحوقة» (ص. 116).

إنّ كل هذا المشهد، وبصفةٍ خاصّة تحوّل الجثّة، لا يُمكنه أن يكُون مُفسَّراً بقوانين الطبيعة المُعْترف بها؛ وإذ ذاك فنحْنُ فعلاً، في العجائبي ـ العجيب.

ويوجد مثال مشابه في **فيرا لفيليبرس دوليل أدام**. فللمرء، هنا أيْضاً، أن يتردّد على مدىٰ القصّة القصيرة بين أنْ يُؤمن بالحياة بعد الموت؛ أو أن يُفكر بأنّ الكونت الذي يؤمن بها مجنُونٌ. لكن في النهاية، يكتشف الكونت في غرفته مفتاح قبر **فيرا**؛ والحال أنّ هذا المفتاح، كان قد رماه بنفسه في داخِل القبر؛ فلابد إذن أن تكون **فيرا**، الميّتة، هي التي حمَلته.

أخيرًا، يوجد «عجيب محض» ليس له، كما الغريب، حدود صافية (فقد رأينا في الفصل السابق بأن آثاراً متباينة للغاية تحتوي عناصر من العجيب). إنّ العناصر فوق ـ الطبيعيّة، في حالة العجيب، لا تُحدثُ أيَّ ردّ فعْلٍ خاصٍّ لا عند الشخصيات، ولا عند القارىء المبطّن. فليس ما يُميِّزُ العجيب هو موقف تجاه الوقائع المروية، ولكنها طبيعةُ الوقائع بالذّات هي التي تَسِمُه.

واضِح ـ ولنُسجِّل هذا عُبورياً ـ إلىٰ أيّ مدىٰ كان التّفريقُ القديم بين الشكل والمضمون إعتباطياً : فالحدث المحكيّ، الذي كان سينتمي تقليدياً إلىٰ «المضمون»، يصير عنصراً «شكْلياً». والعكسُ صحيح أيضاً : إنّ إجراء الصّوْغ الأسلوبيّ (وبالتالي «الشّكْلي») يمكن أن يكون له، وقد رأينا ذلك بصدد **أوريليا**، مضمونٌ مُحدَّد.

يُربَطُ جنس العجيب عموماً بجنس حكاية الجنّ ؛ وفي الحقيقة، لا تعدو حكايةُ الجنّ أن تكون واحدة من مُنوَّعات العجيب والوقائعُ فوق ـ الطبيعيّة لا تُحْدِثُ فيها أيَّ مفاجأة : فلا نوم مائة سنة، ولا الذّئبُ الذي يتكلّم، ولا عطايا الجنّ السّحرية (كَيْ لا نذكر سوىٰ بعض عناصر حكايات **برّولت**). فما يُميّز حكاية الجنّ هو كتابةٌ معيّنة، وليس نظام فوق ـ طبيعيّ. إنّ حكايات **هوفمان** تُضيءُ جيداً هذا الفرق : **مُكَسِّرُ البُنْدُقَة وملكُ الفئران، الطفل الغريب، خطيبة الملك**، ترجع إلى حكايات عن طريق خصائص في الكتابة ؛ واختيار خطيبة ليْست حكاية جنّ، مع أنّها تحافِظُ للفوق ـ طبيعيّ على نفس النّظام. ينبغي كذلك تخصيص **ألف ليلة وليلة** بصفتها حكايات عجيبة بالأحرىٰ من وصفها حكايات جنّ (تتطلّبُ هذه المسألة دراسة خاصّة).

من أجل حصر العجيب المحض جيداً، يليقُ إبعاد عدّة أنماط من الحكي عنه، حيث يتلقّى فوق ـ الطبيعيّ، بعدُ تعْليلاً معيّناً.

1 ـ فيمكنُ الحديث قبل كل شيء عن عجيب مبالغ. وهنا ليست الظواهر فوق ـ طبيعيّة إلّا بأبعادها، التي تفوقُ تلك التي ألِفْناها. كما في **ألف ليلة وليلة**، حيث يؤكِد **السندباد البحّار** أنّه رأىٰ

«حيتانا يبلغ طولها مائة ذِراع ومائتيْن»

أو

«ثعابين هي من الضخامة والطُّول حتىٰ لم يكُن منها واحِد لم يبتلع فيلاً» (ص. 241).

لكن لعلّ الأمر يتعلّق بمجرّد طريقةٍ في الكلام (سندرسُ هذه القضيّة عندما سنتناولُ التأْويل الشعريّ أو الأليغوريّ للنّص) ؛ وقد يُقال أيْضاً، كما في النّص

«إن عيون الخوف كبيرة». وعلى كل حال، فإنّ هذا الفوق ـ طبيعيّ لا يُبالغ في تعنيف العقل.

2. العجيب الغريب حبَّداً هو أقرب إلى هذا النّمط الأوّل منَ العجيب. تُرْوَى هنا أحداث فوق ـ طبيعيّة دون تقديمها على هذا النّحو ؛ فالمُتلقّي المُضْمَر لهذه الحكايات مفروضٌ أنّه لا يعرفُ المناطق التي تجري بها الأحداث ؛ وبالتالي لا داعي لديْه لوضعها موضع الشك. تقدّم **الرّحلة الثانية للسندباد** بعض الأمثلة الممتازة. فهناك، في البدء، وصفٌ لطائِر الرُّخّ، بأبعادهِ الأعجُوبيّة ؛ لقد كان يحجب الشمس.

«وكانت إحْدى قادمتَي الطائر أصخم من جذع الشجرة العملاق» (ص. 241).

طبعاً، لا وجود لهذا الطائر بالنّسبة لعلم الحيوان المعاصِر ؛ لكنّ المُسْتمعين إلى **السندباد** كانوا أبْعد من هذه الحقيقة، وإذا **غالاند** يكتب بعد خمسة قرونٍ من ذلك :

«يتحدَّثُ **مَارك بول**، في رحلاته، والأدب مارتيني في تأريخه للصين، عن هذا الطائر».

بعد ذلك بقليل، يصِفُ **سندباد** بنفس النّحْو وحيدَ القَرْن الذي تعرفُه جيّداً على أي حال :

«هناك في نفس الجزيرة وحيد القرن، وهي حيوانات أصغر من الفيل وأكبر من الجاموس ؛ لها قرن فوق المنخر، بطُول الذّراع تقْريباً ؛ هذا القرن صلب ومفروق من الوسط من الطرف إلى الآخر. وفي أعلاه تُرى خُطوط بيضاء تُمثِّلُ وجْهَ إنسان. يتقاتل وحيد القرن مع الفيل، فينطحه بقرنِه تحت البطن، ويرفعه على رأسِه ؛ لكن بما أنّ دم وشحم الفيل يسيلان على عيْنيْه ويعميانهما، فإنّه يسقط أرضاً، والشيء الذي سينال إعجابكم [فعلًا]، هو أنّ الرّخّ يحطّ ليحملهما معاً بين مخالبه ويأخذهما غذاء لصغاره» (ص. 244 ـ 245).

يُبيّن هذا المقْطعُ من الشجاعةِ، بتمازُج العناصِر الطبيعيّة وفوق ـ الطبّيعيّة، الطابعَ خاصّ للعجيب الغريب جدّاً. ولا وُجود للإختلاط، طبْعاً إلا بالنّسبة إلَيْنا،

بوصفنا قراء حديثين ؛ أمّا السّارد المُبَطّن للحكاية فيقع هو الآخر في نفس المستوى (مستوى «الطّبيعيّ»).

3. قد يُطْلِقُ على النّمط الثالث-من العجيب إسْم العجيب الأدَوِيّ. وهنا تظهر آلات gadgets صغيرة، إنجازات تقْنيّة غير قابلة للتّحقيق في العصر الموصوف، إلّا أنّها بعد كل شيء ممكنةٌ على أكمل وجه. ففي قصّة **الأمير أحمد** من **ألف ليلة وليلة**، مثلا، تكون هذه الأدوات العجيبة، في البداية : بساطاً طائراً، تُفّاحة تَشْفي، «أنبوباً» للرُّؤية البعيدة ؛ واليوم، لا علاقة للحوّامة، وللمضادّات الحيويّة، أو المِنْظار المُقرِّب بالعجيب على أيّ حال، مع أنّها تتمتّع بنفس الصّفات ؛ وكذلك الأمر بالنّسْبة إلى الفرس الطائر في قصّة **الحصان المسحور**. أو بالنّسبة إلى الحجر الدّوّار في قصة **علي بابا** : ويكفي التّفكير في آخر شريطٍ للجاسوسيّة (**الشقراء تتحدّى الإفْ.بي.يا**). حيثُ يظهرُ بابٌ سرّيّ ينفتحُ فقط عندما ينطقُ صاحبُه كلماتٍ معيّنة. فيجِبُ تمييزُ هذه الأشياء، النّاتِجة عن البراعة الإنسانيّة، عن أدواتٍ معيّنة متشابهة في الغالِب حسب الظا هر، لكَ نّ أصلها سحريّ وهي تصْلُح للتّواصُل مع العوالم الأخرى : مثل مصباح **علاء الدّ** ـين، خاتَمهُ، أو الفرس في قصّة **القلندريّ الثالث**، التي ترجعُ إلى عجيبٍ مُخْتَلِفٍ.

4. تأدّى بنا العجيبُ الأدَوِيُّ إلى الإقترابِ مِمَّا سُمِّيَ في فرنسا، في القرن التاسع عشر، بالعجيب العلميّ، وما يُسمَّى اليوم بالتّخييل ـ العلميّ. هنا، يكونُ فوق ـ الطبيعيّ مُفَسَّراً بطريقة عقلانيّة لكن انطلاقاً من قوانين لا يعترفُ بها العلمُ المعاصِر. في حقبة القصّ الجائبيّ، تكونُ القصصُ التي تتدخَّلُ المغْنطِسيَّةُ magnétisme فيها هي التي ترجع إلى العجيب العلميّ. فالمَغْنطِسيّةُ تُفسِّرُ «علمياً» وقائع فوق ـ طبيعية، كل ما هناك أنّ المغنطِسيّة تنتمي بذاتها إلى فوق ـ الطبيعيّ. كذلك هي **الطيف الخاطِب أو المُمَغْنَط لهوفمان**، وكذا حقيقة حالة م. **فالديمار لبو أو مجنون ؟ لِموباسان**. إن التّخييل ـ العلمي المعاصِر، عندما لا ينزلقُ في الأليغوريّ، فهو يخْضعُ لنفس اوُاليّة. إنّها قَصص، تسلسلُ فيها الوقائعُ على نحوٍ مَنْطقيّ كُلّياً، إنطلاقاً من مُقدِّمات غير عقلانية. وتمتلكُ بالمثل بنية لُغزٍ مختلفة عن بنية لُغْزِ الحكاية العجائبية؛ وسنعود إلى دلك فيما بعد (الفصل العاشر).

إنّ العجيب المحض، الذي لا يُفسَّر بأيّ حال، يتعارَضُ مع كل منوّعات العجيب «المعذور»، المُعَلَّل، النّاقص. وليس لنا أن نقِفَ عنده هنا : لأنّ عناصر العجيب، من جهةٍ، ستكُون موضوع الفَحْص لاحقاً بما هي موضوعات (الفصلان، السابع والثامن). ومن جهةٍ أخرىٰ، التّطلُّعُ إلىٰ العجيب بما هو ظاهرة أنثروبولوجيّة يتجاوز إطار دراسة تُريد أن تكون أدبيّة. سنأسفُ لذلك أقلّ متىٰ كانَ العجيب، من هذا المنظور، موضوع كتب نافِذة جداً ؛ و أقْتبسُ بمثابة خاتمة، من واحدٍ منها وهو **مرآة العجيب لبيير مابيل**، جُمْلةً تُحَدِّدُ معنىٰ العجيب جيّداً :

«وراء الرّضىٰ، وراء حُبّ الاستطلاع، وكل الانفعالات التي تُولِّدُها فينا القصصُ، والحكايات والأساطير، وراء الحاجة إلىٰ التّرفيه عن النّفس، والنّسيان، والتزوّد بأحاسيس رائعة ومروعة، فإنّ الهدف الحقيقيّ للرّحلة العجيبة، إنّما هُو السَّبْرُ الأشْمَلُ للحقيقة الكونيّة، وإنّا مسبقاً لَفِي مستوىٰ فهمِه» (ص. 24).

4

الشعـر والأليـغـورة

ـ أخطار جديدة بالنسبة للعجائبي . . الشعر والخيال : مقـولـة التمثيلية . ـ الشعـر بوصفـه كثافة للنَّص . . حُلمان مستمدَّان من **أوريليا** . ـ المعنى الأليغوري والمعنى الحرفي . ـ تعاريف الأليغورة . ـ **برّولت ودوديه** . ـ الأليغورة غير المباشرة (**جلد الخيبة وفيرا**) . ـ الأليغورة المتردِّدة : **هوفمان وإدغار بو** . ـ ضِدّ ـ الأليغورة : **الأنف لغوغول** .

رأينا الأخطار التي تتربَّص بالعجائبي في مستوى أوَّل، المستوى الذي يحكم فيه القارىء المضمَر على أحداث معروضة وهو يتماهى مع الشخصية. وهذه الأخطار مُتناظرة ومتعاكسة : إما أن يقبل القارىء بأن هذه الأحداث فوق ـ الطبيعية ظاهريًّا يمكنها أن تأخذ تفسيرا عقلانيا، وعندئذ نمرُّ من العجائبي إلى الغريب ؛ وإما أنه يقبل وجودها على ما هِي عليه، ووقتئذ نكون في العجيب.

غير أن المخاطر التي يتعرض لها العجائبي لا تقف عند هذا الحد. فإذا انتقلنا إلى مستوى آخر، المستوى الذي يتساءل فيه القارىء ـ المضمَر دائما ـ لا عن طبيعة الأحداث، ولكن عن طبيعة النص نفسه الذي يولدها، رأينا مرة أخرى العجائبي مهدَّدا في وجوده. وذلك سيتأدَّى بنا إلى مشكل جديد، سيكون علينا، لحَله، أن نحدد علائق العجائبي بجنسين مجاورين : الشعر والأليغورة. التَّمفصل هنا أعقد من ذلك الذي كان يحكم علائق العجائبي بالغريب وبالعجيب. أولا، لأن الجنس الذي يتعارض من جهة مع الشعر، ومن جهة أخرى مع الأليغورة، ليس هو العجائبي وحده، ولكن، في كل مرة، هو مجموعة أوسع بكثير يُشكِّل العجائبي جزءً منها. ثم لأن الشعر والأليغورة، على عكس الغريب والعجيب، ليسا في تعارض فيما بينهما ؛ وكل واحد منهما يتعارض من جهته مع جنس آخر (ليس العجائبي إلا تقسيما فرعيا منه) ؛ جنس آخر ليس هو ذاته في كلا الحالين. فيجب إذن درس التعارضين منفصلين.

ولنبدأ بأبسطهما : **الشعر والتخييل**. رأينا منذ بداية هذه الدراسة أن كل تعارض بين جنسين لابد أن ينهض على سمة بنائية للأثر الأدبي. هذه السمة، هي هنا ذات طبيعة الخطاب التي قد تكون تمثيلية وقد لا تكون. ينبغي استعمال المصطلح «تمثيلي» بحذر. فالأدب ليس تمثيليا، بالمعنى الذي يمكن أن تكون عليه جُمل معيَّنة من الخطاب اليومي، لأنه لا يرجع (بمعنى الكلمة الدقيق) إلى أي شيء خارجي عنه. إن الأحداث المحكية من طرف نص أدبي هي «أحداث» أدبية، وبالمثل فالشخصيات داخلية في النص. لكن أن يُنفَى عن الأدب، لهذا السبب، كل طابع تمثيلي، إنما هو خلط للمرجعية بالمرجع، أي مستوى فكّ شفرة الأشياء بالأشياء ذاتها. أكثر من هذا، يتحكم الطابع التمثيلي بجزء من الأدب، الذي من الملائم أن يُحدَّد بمصطلح التخييل، بينما يرفض الشعر مستوى العرض والتمثيل هذا (على أن هذه المعارضة تميل إلى التلاشي في أدب القرن العشرين). وليس مُصادفة أن تكون المصطلحات المستعملة في الحالة الأولى عادة هي : الشخصيات، الفعل، الجو، الإطار، إلخ، وكلها مصطلحات تشير كذلك إلى واقع غير نصي. وبالمقابل، متى تعلق الأمر بالشعر، وجدنا أنفسنا مأخوذين إلى الحديث عن القوافي، والإيقاع، والصور البلاغية، إلخ. إن هذا التعارض، شأن معظم التعارضات التي توجد في الأدب، ليس من فَصيلة كل شيء أو لَا شيء، ولكنه بالأحرى يخضع للدرجة. فالشعر يتضمن، بدوره، عناصر تمثيلية، والتخييل يحتوي خصائص تجعل النص مغلَقا أو ثخينا وغير مُتعدٍّ. لكن التعارض بينهما ليس أقل وجوداً.

دون أن نعرض تاريخية المشكل هنا، سنشير إلى أن هذا التصور للشعر لم يكن في الصدارة على الدوام. فقد كانت المنازعة حيوية بخصوص صُور البلاغة بصفة خاصة : حيث كان السؤال حول ما إذا كان ينبغي أو لا ينبغي صنع صور بلاغية في مثل الصور، أي الإنتقال من الصيغة إلى التمثيل. فكان **فولتير**، مثلا، يقول :

> «إن الإستعارة، لكي تكون جيدة، لابد أن تجيء صورةً دوماً ؛ لابد أن تكون كما لو أن رساماً استطاع أن يجسِّدها بريشته» **(ملاحظات عن كورْني)**.

هذا المطلب الساذج، الذي لم يستجب له أي شاعر أبدا على كل حال، عرف المعارضة منذ القرن الثامن عشر ؛ إنما سيتوجَّب إنتظار **مالارمي**، في فرنسا على الأقل، لكي يبتدىء أخذُ الكلمات على أنها كلمات، لا على أنها محاور من الصور غير القابلة للإدراك. وفي النقد المعاصر، كان الشكلانيون الروس أول من ألحَّ على لاَ تَعديَة الصور الشعرية. **فشكلوفسكي** يذكر في هذا الصدد :

«التشبيه الـذي يضعـه **تيوتشيف** بين الفجر وأبالسةٍ صُم بُكم، أو ذلك الذي يضعه **غوغول** بين السماءِ وحُلة الإلـه» (ص77).

واليوم، هناك اعتراف بأن الصور الشعرية ليست واصفةً، وبأنها يجب أن تكون مقروءة في محض مستوى السلسلة النحوية التي تُؤلفها، في حرفيتها، وليس حتى في مستوى مرجعيتها. إن الصورة الشعرية تنسيق من الكلمات، لا من الأشياء، ومن العبث، بل من الضرر، ترجمة هذا التنسيق بعبارات حواسِّية.

يتَّضح الآن لماذا تُشكِّل القراءة الشعرية حجَر عثرة بالنسبة إلى العجائبي. فإذا رفضنا، ونحن نقرأ نصا ما، كلَّ تمثيل ورأينا إلى كل جملة بوصفها تنسيقا دلاليا خالصا، فإن العجائبي لن يجد سبيلا إلى الظهور : ذلك أنه يقتضي، كما نتذكر، رد فعل على الوقائع كما هي حاصلة في العالم المعروض. ولهذا السبب، لا يستطيع العجـائبي أن يدومَ إلا في التخييل ؛ فالشعر لا يمكن أن يكون عجائبيا (وإن كانت هنـاك أنـطولـوجيات للـ«شعر العجائبي»...). وبإيجاز، إن العجائبي يتضمن التخييل.

ينْماَزُ الخطاب الشعري، عموماً، بالعديد من الخصائص الثانوية، وإننا لَنعلم، إجمـالاً، أنه لن يجب البحث، في نص كذاك، عن العجائبي : إذ أن القوافي، وبَحر الوزن الشعري المنتظم، والخطاب الإنفعالي، إلخ، تبدِّل إتجاهنَا إلى ذلك. وليس هاهُنا خطرُ التباس كبير. إلاَّ أن نُصوصا معيَّنة في النثر تقتضي مستويات مختلفة من القراءة. ولنرجع مرَّة أخرى إلى **أوريليا**. ففي معظم الوقت يجب أن تكـون الأحـلام المـروية من طرف **نرفال** مقروءة بصفتها تخييلا، ومن المناسب تمثُّل ما تصفه. وإليكَ مثال هذا النَّمط من الأحلام :

«كان كائن ذو طول لا يحدّ ـ رجل أو امرأة، لستُ أدري ـ يحلق بعذاب فوق، في الفضاء، ويبدو كأنه يتخبط وسط سحب كثيفة. وإذ افتقر إلى النَّفس والقوة، سقط أخيرا في وسط الساحة المظلمة، وهو يقلّص ويفرك جناحيه على مدى أعمدة الدَّربزين والسقف» (ص 255).

يعرض هذا الحلم رؤيا يتعينَّ أخذها كما هي ؛ ويتعلق الأمرُ فعلا بحدث فوق ـ طبيعي.

والحال أن هذا، الآن، مثال، مأخوذٌ من حلم في «**الجديرون بالذِّكر**»، يُوضِّح موقفا آخر تجاه النص :

«من قلب الظلمات الخرساء، رنَّ نغمان، أحدهما خفيض والآخر حاد، ـ وإذا بالفلك الأزلي يأخذ في الدوران فورا. لكَ البَركة يا يوم العيد الأول الذي استهل الترتيل الإلـهي ! من الأحد إلى الأحد، إحتضِنْ كل الأيام في شبكتكَ السحرية. تغنِّي لك الجبال في الأودية، والينابيع في الجداول، والجداول في الأنهار، والأنهار في المحيط : يتموَّج الهواء، ويكسِّر النورُ الأزهار الوليدة بتناغم. تنهيدة، ارتعاشة عشق تخرج من باطن الأرض المنتفخ، وينداح قلب الكواكب في اللانهائي، ينزاح ويعود إلى نفسه، يتماسك ويفرح، وفي البعيد يبْذُر أصولَ المخلوقات الجديدة» (ص 311 ـ 312).

فإذا حاولنا تجاوز الكلمات لبلوغ الرؤيا، فإن هذه سيجب إدراجها في قسم فوق ـ الطبيعي : وكذا، الشبكة التي تحتضن الأيام، ونشيد الجبال، والأودية، إلـخ، والتنهيدة التي تخرج من الأرض. لكن لا يجب هنا الإنخراط في هذا المنحى : إذ أن الجمل المذكورة تستلزم قراءة شعرية، فهي لا تنزَع إلى وصف عالم معروض. كذلك هي مفارقة اللغة الأدبية : علينا أن نفهم الكلمات حرفيا، وذلك بالتحديد عندما تكون مستعملة مجازياً.

ها نحن نتأدَّى، بانحراف الصور البلاغية، إلى التعارض الآخر الذى يهمنا : وهو يقوم بين المعنى الأليغوري والمعنى الحرفي. إن كلمة الحرفي التي

نستعمل هنا كان يمكن استخدامها، بمعنى آخر، لتحديد تلك القراءة التي نعْتقد أنها تخص الشعر. يجب الإحتراس من الخلط بين الإستعمالين : ففي الحالة الأولى، يتعارض الحرفي مع المرجعي، والوصفي والتمثيلي ؛ وفي الحالة الثانية، التي تهمنا هنا، يتعلق الأمر بالأحرى بما يسمَّى كذلك معنى حقيقيا، في مقابل المعنى المجازي، الذي هو المعنى الأليغوري هنا.

وبدءا لنعرِّف الأليغورة. كما العادة، لا نعْدِم التعاريف السابقة وهي تذهب من الأضيق إلى الأوسع. إن التعريف الأكثر إنفتاحا هو، بغرابة، الأقرب عهدا أيضا ؛ إنه يوجد في هذه الموسوعة الحقيقية للأليغورة التي هي كتاب **أنغوس فليتشر : الأليغوري**.

«بتعبير بسيط، إن الأليغورة تقول شيئاً وتعني به شيئا آخر».

هذا ما كتبه **فليتشر** في بداية كتابه (ص2). وواضح أن كل التعاريف هي، في الواقع، اعتباطية ؛ إلا أن هذا التعريف الأخير جذَّاب بعض الشيء : فبتعميمه، يُحوِّل الأليغورة إلى كيس لكل شيء، ويجعلها صورة ممتازة.

في الطرف الآخر ينهض مفهوم للكلمة، حديث كذلك، وحاصرٌ أكثر، يمكن تلخيصه فيما يلي : إن الأليغورة عبارة مزدوجة المعنى، لكن معناها الحقيقي (أو الحرفي) إمَّحى كليا. كما في الأمثال.

«تسعى الجرَّة إلى الماء إلى أن تنكسر في النهاية»

ـ فما من أحد، أو بالتقريب، يفكر في جرَّة، وفي الماء، وفي حركة الإنكسار، وهو يسمَع هذه الكلمات ؛ ذلك أنه يتمثل المعنى الأليغوري فوراً : وهو أن المبالغة في المجازفة خطيرة، إلخ. إن الأليغورة، بهذا الفهم، غالباً ما وُسمت من طرف المؤلفين المحدثين، بوصفها ضدا على الحرفية.

ستسمح لنا الفكرة التي كان يحملها المرء عن الأليغورة قديماً، بالمضي نحو الأمام أكثر. فقد كتب **كتتليان** :

«تتطوَّر إستعارةٌ متصلة إلى أليغورة»

وبتعبير آخر، لا تشير إستعارة معزولة إلا إلى طريقة بليغة من الكلام ؛ أما إذا كانت الإستعارة متصلة، متوالية، فإنها توحي بالقصد الأكيد إلى الكلام على شيء

آخر غير الموضوع الأولي للملفوظ كذلك. إن هذا التعريف قيمٌ لأنه، بصوريته، يدل على الوسيلة التي يمكن بها التعرف على الأليغورة. فمثلا، إذا تكلم أحد، قبل كل شيء، عن الدولة كما لو أنه يتكلم عن مركب، ثم تكلم عن رئيس الدولة، مسميا إياه قبطانا، فإنه يكون بمكنتنا القول بأن المَصْوَرة imagerie البحرية تقدِّم أليغورة للدولة.

يكتب **فونتانيي**، وهو آخر بلاغي فرنسي كبير :

«تكمن الأليغورة في عبارة ذات معنى مزدوج، عبارة ذات معنى حرفي ومعنى روحي معاً» (ص 114) ؛

ويوضِّح ذلك بالمثال الآتي :

«أفضل جدولاً يجول على الرملة اللزجة ببطءٍ
في مرج ملؤه الزهور
على سيل بلا حدود، لفيضان عاصف
يهدر بالحصى فوق تربة متوحِّلة»

فقد يقع في الظَّن أن هذه الأبيات الأربعة من بحر ألكسندران، هي عبارة عن شعر ساذج، ذي صبغة مُريبة، إذا ما جهل المرء أن هذه الأبيات تنتمي إلى **الفن الشعري لبوالو** ؛ ذلك أن ما يتغيَّاه **بوالو**، كما هو واضح، ليس وصف جدول وإنما وصف أسلوبيْن إثنين، كما لا يفوتُ **فونتانيي** أن يشرح ذلك قائلا :

«يريد **بوالو** أن يُفهم بأن أسلوباً مزهراً ومعافىً، يكون أفضل من أسلوب متهوِّر، غير مُستو، وبلا قاعدة» (ص 115).

لا حاجة إلى تعليق **فونتانيي** من أجل فهم ذلك بداهة ؛ إذ أن مجرَّد وجود التربيع في **الفن الشعري** يعدُّ كافيا ؛ حيث ستكون الكلمات محمولة على محمل المعنى الأليغوري.

فلنُراجع باختصار. أولا، تفترض الأليغورة وجود معنيين، على الأقل، لنفس الكلمات ؛ فيقال لنا تارة إن المعنى الأولي لابد أن يختفي، ويقال لنا تارة أخرى أن المعنيين كليهما لابد أن يوجدا معاً. ثانياً، يكون هذا المعنى المزدوج

محددا بكيفية صريحة : فهو غير متعلق بالتأويل (الإعتباطي أو غير الإعتباطي) لقارىء ما.

لنستند إلى هاتين التيجتين ولنعد إلى العجائبي. إذا كان ما نقرأه يصفُ واقعةً فوق ـ طبيعية، وكان يتعين مع ذلك فهم الكلمات لا بالمعنى الحرفي ولكن بمعنىً آخر لا يحيل إلى أي شيء فوق ـ طبيعي، فإنه لم يعد يوجد ثمة مكان للعجائبي. وبالتالي، فهناك وجود لتشكيلة من الأجناس الأدبية الفرعية بين العجائبي (الذي ينتهي إلى هذا النمط من النصوص التي يجب أن تُقرأ بالمعنى الحرفي) وبين الأليغورة الخالصة التي لا تحتفظ إلا بالمعنى الثاني، الأليغوري ؛ إنها تشكيلة سوف تنبني تبعا لعاملين إثنين : الطابع الصريح للإشارة، واختفاء المعنى الأولي. وستسمح لنا بعض الأمثلة بجعل هذا التحليل ملموسا أكثر.

إن الخرافة هي الجنس الذي يقترب أكثر من الأليغورة الخالصة، حيث ينزع المعنى الأولي للكلمات إلى الإمحاء كليا. وتقترب حكايات الجن، التي عادة ما تتضمن عناصر فوق ـ طبيعية، من الخرافات أحيانا، كذلك هو الأمر بالنسبة لحكايات **برّولت**. فالمعنى الأليغوري فيها مُوضَّح في أعلى درجة : نجده ملخَّصا، في صورة بضع أبيات، عند نهاية كل حكاية. ولنأخذ **ريكي ذو القُنزعة** مثالا. إنها قصة أمير، ذكي لكنها قبيح جدا، له القدرة على تصيير الأشخاص، الذين يختارهم، في مثل ذكائه ؛ وأميرة جميلة جدا، إنها بليدة، وهبت موهبة مشابهة فيما يخص الجمال. فيصيِّر الأمير الأميرة ذكية ؛ وبعد عام، وكثير من التردد، تَمنح الأميرة الجمال للأمير. فهذه أحداث فوق ـ طبيعية ؛ لكن **برّولت**، داخل الحكاية بالذات، يقترح علينا فهم الكلمات بمعنى أليغوري :

«لم تكد الأميرة تنطق هذه الكلمات، حتى ظهر **ريكي ذو** القنزعة، أمام عينيها، أجمل رجل في العالم بأسره، والأبهى طلعة والأحب إلى القلوب، والذي لم تر له مثيلا أبدا. يؤكد، بعضهم أن مبعث ذلك لم يكن قط هو جاذبية أو سحر الجنية، وإنما هو العشق وحده يصنع هذا التحول. يقولون إن الأميرة، وقد تملت بصلابة **عود عشيقها**، وبرزانته وجميع مزايا روحه الطيبة، ما عادت ترى تشوُّه جسمه ولا ذمامة وجهه ؛ وأن حدبته لم تكن تبدو لها إلا

كهيئة رجل يتهدد بصمت، وأنها بدل أن تراه يعرج بصورة شنيعة حتى ذلك الوقت، لم تجد منه سوى مظهر انحناء كان يزيد من بهائه. ويقولون كذلك إن عينيه اللتين كانتا حوْرَاءين لم تبدوَا لها إلا أشد لمعانا ؛ وأن تشوُّشهما انطبع في روحها علامة على مدِّ عشق عنيف، وأخيرا أن أنفه الضخم الأحمر، كان، في نظرها، يحمل شيئا ما بطوليا ومقداما» (ص 252).

ولكي يطمئن **برولت** للفهم الجيد السليم، يضيف كذلك في النهاية «مغزى أخلاقيا» :

إنَّ ما نراه في هذا المكتوب
له صبغة الحكاية أقل من صبغة الحقيقة نفسها.
كل شيء جميل في ما نحبُّه ؛
وكل ما نحبه له روح.

بعد هذه التوضيحات، لا يفضل، بالطبع، شيء من فوق ـ الطبيعي : فكلٌّ منا تلقى ذات القدرة على التحول ولا شأن للجنيات في هذا الأمر. إن الأليغورة لهي في مثل هذه البداهة في حكايات **برولت** الأخرى. ولقد كان هو بنفسه من جهة أخرى، يعي ذلك تمام الوعي، وفي مقدِّماته لأعماله يتناول بصفة رئيسية مسألة المعنى الأليغوري هذه، وهو المعنى الذي يعتبره أساسيا («إنَّ الأخلاق لشيءٌ رئيسي في كل ضروب الحكايات. . .»، ص 22).

لابد من أن نضيف أن القارىء (الواقعي لا المضمَر، هذه المرة) من حقه على أكمل وجه، ألاَّ يحفل بالمعنى الأليغوري المحدَّد من قبل المؤلف، وأن يقرأ النص مكتشفاً فيه معنى مغايراً تماماً. إن هذا هو ما يقع اليوم مع **برولت** : حيث إن القارىء المعاصر متأثر برمزية جنسية، بدلاً من الأخلاق التي ينافحُ عنها المؤلف.

قد يظهر المعنى الأليغوري، بنفس الوضوح، في آثار ليست بحكايات الجن ولا بالخرافات، ولكنها أقاصيص «حديثة». وتضوِّيء هذه الحالة قصة **ألفونس دوديه** : **الرجل ذو المخ الذهبي**. فهذه القصة القصيرة تحكي مغامرات خطيرة لشخصٍ كانت

«قنة رأسه ومخه من ذهب» (ص 217 ـ 218، أذكر الطبعة الأولى تبعا لأنتولوجيا أو مختارات كاستكس).

إن عبارة «من ذهب» ـ هذه مستخدمة بالمعنى الحقيقي (وليس بالمعنى الأليغوري بـ«امتياز») ؛ على أن المؤلف، منذ البدء، يقترح أن المعنى الحقيقي هو المعنى الأليغوري بالتحديد. وذلك كما يلي :

«بل أصرِّح أنني كنت أتمتع بذكاء كان يدهش الناس ولم يكن أحد يعرف سره غير والدي وأنا. ومن ذا الذي لا يكون ذكيا وهو يحمل دماغا ذهبيا مثل دماغي ؟» (ص 218).

فيتبين أن هذا الدماغ الذهبي غالبا ما يكون هو الوسيلة الوحيدة لدى صاحبه لكي يحصل على المال اللازم، لنفسه أو لأقاربه، وتروي لنا القصة كيف يأخذ المخ يكل رويدا، لذلك، وكلما جاء ذكر لذهبية المخ، هب المؤلف مقترحا علينا الدلالة «الحقيقية» لفعل من الأفعال :

«هنا كان اعتراض منكِر ينتصب في وجهي : هذه المزقة من المخ التي كنت سأنتزعها، أما كانت تقدر بكمية من الذكاء كنت سأحرم نفسي منها ؟» (ص 220).

«لقد كانت بي حاجة إلى المال، وكان مخي يساوي قدرا ماليا، وواقع أمري هو أنني سوف أصرف مخي» (ص 223).

«إن ما كان يثير دهشتي بالأخص، هو مقدار الثروات التي كان يحتويها مخي، وعذابي من فرط إهدارها» (ص 224)، إلخ.

فاللجوء إلى المخ لا يمثل أي خطر مادي، ولكنه يهدِّد الذكاء لقاء ذلك. وهناك في الأخير، كما لدى برولت، إضافة في حالة عدم فهم القارىء للأليغورة :

« ثم، بينما كنت أتأسف وأذرف دموعي، توصلت إلى التفكير في العديد من الأشقياء الذين يتعملون دماغهم في حياتهم مثلما كنت أفعل أنا. هؤلاء الفنانون، وهؤلاء المتأدبون، إنما دون ثروة، المضطرون إلى صنع الخبز بذكائهم. وقلت لنفسي إنه ما كان علي أن أوجد هنا ـ تحت، لكي أعرف آلام الإنسان ذي المخ الذهبي» (ص 225).

في هذا النـوع من الأليغورة، لا يكون لمستوى المعنى الحرفي سوى حظ ضئيل من الأهمية، ذلك أن لا احتمالات الوقوع التي توجد فيه لا تشغل البال، بينما ينصب كل الإهتمام على الأليغورة. ونضيف إلى ذلك، أن قصصا من هذا القبيل، لا تحظى اليوم، بإعجاب الأذواق : إذ أن الأليغورة الصريحة ينظر إليها بوصفها أدباً من الدرجة الثانية. (ومن المتعذر أن لا يرى المرء في هذا الحكم موقفا إيديولوجيا).

لنتقـدم الآن درجـة أخـرى. إن المعنى الأليغوري يبقى شيئا غير قابل للنقاش، إلا أنه يظهر عن طريق وسائل أحذق من وسيلة «أخلاقية» مثبتة في نهاية النص. وفي جلد الخيبـة نجـد مثال ذلك. فالعنصر فوق ـ الطبيعي هو الجلد نفسه : أولا، نظرا لخصائصه الفيزيائية الخارقة (حيث إنه يصمد في وجه التجارب التي يعرَّض لها). ثم، ولا سيما، نظرا لقدراته السحرية على حياة صاحبه. ذلك أن الجلد يحمل وشماً يفسِّر قدرته : فهو في آن واحد، صورة لحياة صاحبه (إذ أن مساحته تماثل طول الحياة) ووسيلة له لتحقيق رغائبه، لكن مع كل رغبة تلبى، يتقلص قليلا. ولنلحظ التعقيد الشكـلي للصـورة : إن الجلد إستعارة بالنسبة للحياة، وكناية بالنسبة للرغبة، وهو يقيم علاقة بعد عكسي بين ما يصوِّره هنا وهناك.

إن الدلالة المدقَّقة جدا والتي يتعين عزوُها إلى الجلد تدعونا، منذ الآن، إلى عدم حصرهـا في معنـاهـا الحـرفي. وهناك، من جهة أخرى، العديد من الشخصيات في الكتـاب، تقـوم ببلورة نظريات تتجلى فيها نفس هذه العلاقة العكسية فيما بين طول الحياة وتحقيق الرغبات. هكذا يقول رجل الآثار العجوز الذي يسلِّم الجلدَ لِرفائيل :

«إن هذا ـ قال بصوت متفجر وهو يريه جلد الخيبة ـ لهو القدرة والإرادة وقد إجتمعتا. هنا أفكارُك الإشتراكية، رغائبك الجامحة، شراهتك، أفراحك القاتلة، وهنا آلامك التي تطيل العمر» (ص 39).

ويُدافع راستغناك صديق رفائيل عن نفس هذا التصور، حتى من قَبل أن يظهر الجلد، فيرى أنه بدل الإنتحار المباشر، بوسع المرء أن يضيع حياته في الملذات، بكيفية أوفر إمتاعا، وستكون النتيجة هي هي.

«الشراهة، يا عزيزي، هي ملِكة كل الموتى. أوَ ليست تأمر بالسكتة الدماغية الصاعقة ؟ إن السكتة الدماغية طلقة مسدس لا تخطئنا أبدا. أما الحماقات فتمدنا بجميع اللذائذ الجسدية، أفليس الأفيون بعملة صغيرة ؟» (ص172) إلخ.

يقول راستغناك، في العمق، نفس ما يعنيه جلد الخيبة : إن تحقيق الرغبات يؤدي إلى الهلاك. فالمعنى الأليغوري للصورة يبدو غير مباشر، لكنه واضح. بخلاف ما رأينا في المستوى الأول للأليغورة، فإن المعنى الحرفي لا يضيع هنا. ودليل ذلك أن التردد العجائبي يُبقي على نفسه (ومعلوم أن هذا الأخير ينهض في مستوى المعنى الحرفي). إذ يُمهِّد لظهور الجلد بوصف للجو الغريب الذي يجثم على حانوت الأثري العجوز، ثم لا تتحقَق أي رغبة من رغبات رفائيل على نحو لا يمكن إحتماله أو غير ممكن الوقوع. فالمأدبة التي يطلبها، قد جهَّزها له أصدقاؤه من قبل، والمال يأتيه في شكل إرثٍ، أما موت عدوه إثر المبارزة، فيمكن تفسيره بالخوف الذي كان متمكنا من نفسٍ هذا الأخير أمام هدوئه هو، وأخيرا يمكن عزوُ موت رفائيل، كليا، إلى سلٍ رئوي، وليس إلى أسباب فوق ـ طبيعية. ووحدها خصائص الجلد الخارقة، تثبت تدخل العجيب بتوسع. فلدينا، هاهنا، مثال يغيب منه العجائبي لا لنقص في الشرط الأول (التردد بين الغريب والعجيب)، ولكن بسبب الإفتقار إلى الشرط الثالث : الذي قتلَته الأليغورة، وهي أليغورة يشار إليها بطريقة غير مباشرة.

ونجد نفس الحالة في فَيرا. فهنا يحافظ على التردد بين التفسيرين المكنين، العقلاني واللاعقلاني (يكون التفسير العقلاني هو الجنون)، على نحو خاص، بحضور وجهتي نظر متوازيتين : وجهة نظر الكونت آتول وجهة نظر الخادم العجوز رايموند. فالكونت يعتقد (فيليبرس دو ليل آدام يودُّ أن يقنع القارىء) بأن الإنسان يستطيع، بالحب والإرادة، أن يتغلب على الموت، وأن يعيد الحياة إلى ذات المعشوق. تتردد هذه الفكرة مرات عدة بصفة غير مباشرة :

«كان آتول يحيا، فعلا وإطلاقا، في لاوَعْي موت حبيبته ! فلا يملك إلاَّ أن يجدها أبدا حاضرة، طالما أن صورة المرأة الشابة كانت تمتزج بصورتها هي» (ص 150).

«لقد كان نفيا للموت يرتقي في نهاية المطاف إلى قوة مجهولة ! » (ص 151).

«وكأنَّ الموت كان يلهو باللاَّمرئي مثل طفل. وقد كانت تحس بأنها محبوبة جدا ! وذلك كان أمراً طبيعيا» (ص151ـ152)

«آه ! ألا إن الأفكار لكائنات حية ! فقد نقش الكونت شكل حبه في الهواء، وكان لابد أن يمتلىء هذا الخواء بالكائن الوحيد الذي له أن يخالطه، وإلا اندحر الكونُ» (ص154).

تشير كل هذه الصيغ، بوضوح، إلى معنى الواقعة فوق ـ الطبيعي الذي سيأتي، ألا وهو انبعاثُ فيرا.

وإلى ذلك يَنْوَجِد العجائبي فاقد القوى، كلما ابتدأت القصة القصيرة بصيغة مجردة تدخله في مجموعة الأليغورات الأولى :

«الحب أقوى من الموت. قال **سالومون** : أجل، إن قدرته العجيبة لا منتهى لها» (ص143).

من ثمة تبدو القصة القصيرة برُمتها، بمثابة إيضاح لفكرة، وحالئذ يتلقى العجائبي الضربة القاضية.

وهناك مستوى ثالث في إضعاف الأليغورة، نجده في الحكْي الذي يذهب القارىء خلاله إلى **التردد** بين التفسير الأليغوري والقراءة الحرفية. فما من شيء في النص يشير إلى المعنى الأليغوري، بيد أن هذا المعنى يظل ممكنا. ولنأخذ بعض الأمثلة : تقدِّم واحدا منها قصة **الإنعكاس الضائع** من **ليلة القديس سلفستر لهوفمان**. وهي قصة شاب ألماني هو **إرازم بيكر**، يلتقي في أثناء عطلة بإيطاليا، بفتاة إسمها **جيولييتا** فيعشقها بشغف، ناسيا زوجته وطفله اللذين ينتظرانه في البيت. لكن، يكون عليه ذات يوم أن يرحل، فيجعل هذا الفراق كلا من **إرازم وجيولييتا** فريستيْن لليأس :

«ضمَّته **جيولييتا** بحرارة إلى صدرها، وقالت بصوت خفيض : أتْرك لي صورتكَ منعكسة على هذه المرآة يا حبيبي، فإنها لن تبرحني أبدا.»

وبإزاء حيرة إرازم تقول :

«ألا تمنحني من أنويّتك حتى هذا الحلم كما يلتمع في هذه المرآة، أنت يا من كنت تريد أن تكون لي، جسدا وروحاً ؟ ألا تريد حتى أن تبقى صورتك معي ترافقني خلال هذه الحياة التي ستكون أسيفة، كما أستشعرها، دون لذة ولا حب، بما أنك راحل عني ؟ وترقرق سيل من الدمع من عيني جيولييتا الجميلتين السوداوين، فصاح إرازم مدفوعاً بالألم والحب : أيكون علي أن أغادرك ؟ إذا، فليكن لي إنعكاسي إلى الأبد» (ج II . ص 226-227)

حالما يقول ذلك، حالما يفعل ذلك : يفقد إرازم إنعكاسه. نحن هنا في مستوى المعنى الحرفي : فلم يعد إرازم يرى شيئا، على الإطلاق، حينما ينظر في المرآة. ولكن شيئا فشيئا، وخلال المغامرات المتعددة التي تحصل له، يتضح نوع من التفسير فوق ـ الطبيعي للحدث. ذلك أن الإنعكاس يتماهى أحيانا مع الشرف الإجتماعي، وهكذا يُتّهم إرازم في أثناء رحلة ما، بأنه فاقد للإنعكاس :

«فيما كان الغضب والخجل يفترسان إرازم، هرب إلى مقصورته، إلا أنه ما كاد يدلف إليها حتى وصله إستدعاء من الشرطة يطلب منه أن يمثل أمام السلطة، في بحر ساعة، بانعكاسه السليم الذي يشبهه تماما، وإلا فسيكون عليه أن يغادر المدينة» (ص230).

كذلك، تعلنُ له زوجته بعد :

«تدبر أنك بلا انعكاس ستكون أضحوكة جميع الناس، وأنك لن تستطيع أن تكون ربّا لعائلة كامل السمت، قادرا أن يجلب الإحترام لزوجته وأولاده» (ص235).

وكونُ هذه الشخصيات لا يدهشها إنتفاء الإنعاكس (حيث تجد أن ذلك مشينٌ أكثر منه مصدر إستغراب) يجعلنا نفطن إلى أن هذا الإنتفاء لا ينبغي أخذه على علاته.

في نفس الوقت، يفطن المرء إلى أن الإنعكاس يشير فقط إلى جزء من الشخصية (وفي هذه الحالة، ليس ثمة شيءٌ فوق ـ طبيعي يشفَق من ضياعه). إذ أن إرازم بنفسه يواجه الموقف بهذه الصورة :

«جاهد كيما يثبت أنه، في الحقيقة، كان من غير المعقول الظن بإمكان أن يفقد الإنسان إنعكاسه، لكنه، وهذا ما وقع، ليس بالفقدِ الخطير. لأن كل انعكاس ما هو إلا وهم، ولأن التأمل في الذات يقود، رأسا، إلى حب الظهور، ولأن صورة كهذه، أخيرا، تقسم الأنويَّة الحقيقية إلى شقين: حقيقة ووهم» (ص230-231).

فالظاهر أن هذه إشارة بخصوص المعنى الأليغوري الذي يجب تمثُّله من هذا الإنعكاس المفقود، غير أنها إشارة تبقى معزولة، وليست مستندة إلى بقية النص، ويكون للقارىء، بالتالي، أن يتردد قبل أن يتكيف معها.

تُقدِّم قصة وليام ولسون لبو مثلا مشابها، وهو فوق ذلك، بصدد نفس الموضوعة. إنها قصةَ رجلٍ يُلاحقه قرينه، ويتعذر تحديد ما إذا كان هذا القرين المزعوم كائنا إنسانيا من لحم وعظم، أو أن المؤلف يقدم لنا أحجية لا يكون فيها القرين سوى جزء من الشخصية المزدوجة، نوع من التجسيم لوعيه. ويشهد على هذا التفسير الثاني، تخصيصا، التشابُه غير المحتمل كليا، بين الرجلين: حيث إن لهما نفس الإسم، وهما مولودان في نفس التاريخ، وقد ولجا المدرسة في ذات اليوم، ويزيد من شبههما طريقتهما في المشي. أما الفرق الوحيد المهم ـ لكن ألا يمكن أن تكون له بدوره دلالة أليغورية ؟ ـ فهو الفرق في الصوت:

«كان لغريمي ضعف في جهازه الصوتي، يمنعه دائما من رفع صوته فوق همس خفيض» (ن. هـ. أ. ص46).

ولا يظهر هذا القرين فقط، كما لو بفعلِ السحر، في كل اللحظات الهامة من حياة وليام ولسون [«من كان يعارض طموحي في روما، وانتقامي في باريس، وحبي الشديد في نابلس، وما كان، في مصر، يسميه بتوقي، خطأً» (ص58)]، ولكن تظهر أيضا هويته بعلامات خارجية يتعذر تفسير وجودها. كما هو الحال بالنسبة للمعطف، في خلال إضطراب أكسفورد الفوضوي:

«كان المعطف الذي أرتديه من الفرو الممتاز، نادراً، وثمنه باهض، لا حاجة لذكره. وكانت تسريحة الشعر تسريحة خارقة من ابتكاري الخالص... وإذا، فعندما مدَّ لي م. بريستون المعطف

الـذي إلتقـطه من على الأرض، قرب باب الغـرفـة، انتبهت بدهشـة، تضارعُ الغضب، إلى أن معطفي كان على ذراعي ما يزال، حيث كنت وضعته، دون تفكير في ذلك، وبلا شك، وأن المعطف الذي كان يمدُّه إلي هو مثيل حقيقي له في جميع تفاصيله الدقيقة» (ص56-57).

فمن الواضح أن المصادفة بديهية، اللهم إلا إذا إفترضنا وجود معطف واحد فقط، وليس إثنين.

تدفعنا نهاية القصة في إتجاه المعنى الأليغوري. حيث يُبارز **ويليام ولسون** فرينه ويجرحه جراحا قاتلة، فيوجه له الآخر هذا الخطاب وهو يترنح :

«لقد انتصرتَ، وها أنا أحتضر. لكنَّك للأسف متَّ أنت أيضا ـ إنك ميت في العالم، في السماء وفي المرتجَى ! وقد كُنتَ توجد في داخلي ـ فانظر في موتي، أنظر بهذه الصورة التي هي صورتك، كأنك إنتحرت أنت بنفسك جذريا! » (ص 60).

تبدو هذه الكلمات مُجلية للأليغورة على أكمل وجه، بيد أنها تبقى دالَّة وملائمة في المستوى الحرفي. فلا يمكننا أن نقول إن الأمر يتعلق هاهنا بأليغورة خالصة، ذلك أننا بالأحرى أمام تردد يعرفه القارىء.

تُشكِّـل **الأنـف لغـوغول** حالة قصوى. فالحكي لا يبالي بالشرط الأول للعجـائبي، أي الـتردد بين بالـواقعي والـوهمي أو الخيالي. إنها، إذن، تنهض بجملتها في العجيب (حيث يُقتلع أنفٌ من وجه صاحبه، فيصير إنسانا له حياة مستقلة، ثم إذا به يعود إلى موضعه). على أن عدة خصائص أخرى في النص تطرح تصورا مغايراً، ولا سيما تصور الأليغورة. إنها أولا الكلمات البلاغية التي تدرج كلمـة «أنف» : فتجعل منها كنية (م. مونيز) ؛ يُقال **لِكوفاليوف**، بطل القصة، أن رجلا كما ينبغي، لا يمكن أن يُحرم من أنفه ؛ وفي الأخير، تُحوَّل عبارة «يأخذ الأنف» إلى «يدع مع الأنف»، وهو تعبير إصطلاحي يعني «يترك منذهِلا».

إذاً فللقارىء مبرراته حينما يسأل إذا ما لم يكن **للأنف** معنى آخر غير معناها الحرفي. زد على ذلك أن العالم الذي يصفُه **غوغول** ليس بالعالم العجيب كما يمكن

توقعه بأي حال، إنما هو، على العكس، حياة سانتبترسبورغ بتفاصيلها الأكثر يومية. فلا توجد العناصر فوق ـ الطبيعية، إذن، لأجل تقديم عالم مغاير لعالمنا. وبالتالي فنحن لن نحاول أن نبحث لها عن تفسير أليغوري.

لكن القارىء، إذ يبلغ هذه النقطة، يتوقف حائرا. ذلك أن التحليل النفسي (ولنقل إن إختفاء الأنف يدل على الخصاء) حتى وإن كان كافيا، فإنه لا يكون بمعنى أليغوري : حيث ما من شيء يدعونا إلى ذلك في النص بوضوح، علاوة على أن تحول الأنف إلى شخص، أمرٌ لن يحظى بتفسير. نفس الشأن بالنسبة إلى الأليغورة الإجتماعية (إذ يوازي الانعكاس المفقود عند هوفمان الأنف الضائع هاهنا) : ثمة، حقا، إشارات أكثر إلى ذلك، إلا أنها لا تراعي جيدا التحول المركزي. من ناحية أخرى، يجد القارىء بإزاء الأحداث إنطباعا يشعِره بالمجانية التي تناقض إقتضاء معنى أليغوري. هذا الإحساس المتناقض يدين نفسه مع الخاتمة : فخلالها يتوجه المؤلف مباشرة إلى القارىء موضحاً بذلك وظيفة القارىء هذه، وجاعلا إياها ملازمة للنص، ومعبدا الطريق، من هنا أيضا، لبروز معنى أليغوري، إلا أن ما يؤكده في ذات الوقت إنما هو عدم إمكان وجود هذا المعنى :

«بيد أن الشيء الأكثر غرابة، الشيء الأكثر إنفلاتاً من التفسير هو أن هناك كتّاباً يمكنهم أن يختاروا موضوعات من هذا القبيل (. . .) فالبلاد، أولا، لا تحظى منهم بأي امتياز. وهي ثانيا. . . لكنها، ثانيا، لا تحظى بأي امتياز كذلك» (ص112)

إن استحالة عزو معنى أليغوري إلى الحكاية فوق ـ الطبيعية لتُحيلنا على المعنى الحرفي. وفي هذا المستوى تغدو الأنف التجيد الخالص للامعقول، وللمستحيل : فحتى لو قبلنا بتحولات أنفْ، فلابد من إدخال مغامرات الأليغورة في الحسبان أيضا. إن الأنف لتعلِن بهذه الخصائص (وغيرها) عن مصير أدب فوق ـالطبيعي في القرن العشرين (أنظر الفصل العاشر).

فلنلخِّص إستقصاءنا. لقد ميزنا بين عدة درجات، من الأليغورة الواضحة أو البديهية (برولت، دوديه) إلى الأليغورة الوهمية (غوغول) مرورا بالأليغورة غير المباشرة (بلزاك وفيليبرس دوليل آدام) والأليغورة «المترددة» (هوفمان وإدغار بو)،

وفي كل حالـة، كان العجـائبي يوضـع موضع السؤال. ويجدر بنا التأكيد على إستحالة الحديث عن الأليغورة، إلا إذا وجدت إشارات مباشرة في داخل النص تدل عليها. وإلا حصل الإنتقال إلى مجرد تفسير للقارىء، ومن ثمة فلن تجد نصا أدبيا لا يكون أليغوريا، لأن خاصية الأدب هي بالضبط أن يكون مؤوَّلا، ومعاد التأويل من طرف قرائه إلى ما لا نهاية.

5

الخطاب العجائبي

ـ لماذا لم يتم عملنا. ـ الخطاب البلاغي . ـ العجيب المبالغ. ـ والعجيب الذي ينبثق من المعنى الحرفي للصور البلاغية. ـ الصور البلاغية بوصفها منبسطا نحو فوق ـ الطبيعي. ـ السارد المجسِّد. ـ يسهِّل التماهي. ـ غير ممكن الوقوع، إنما قد يكون خطابه زائفاً. ـ التدرج غير الإضطراري. ـ أما قابلية إنعكاس القراءة، فاضطرارية. ـ قصص عجائبية، روايات بوليسية، إشراقات.

مَوقعنا العجائبي، منذ حين، قياساً إلى جنسين آخرين هما الشعر والأليغورة. ليس كل تخييل، وكل معنى حرفي مرتبطين بالعجائبي، لكن كل عجائبي يرتبط بالتخييل وبالمعنى الحرفي. فهنا إذن، قيدان لازمان لوجود العجائبيّ.

والآن يمكننا أن نعتبر تعريف العجائبي وافيا وواضحا. فماذا يتبقى لنا أن نفعله، متى درسنا جنسا ما؟ للإجابة عن هذا السؤال ينبغي تذكر مقدمة من مقدمات تحليلنا المنطقية. تلك المشار إليها باقتضاب في المناقشة البدْئية. إننا نُسلم بأن كل نص أدبي إنما يشتغل بطريقة إشتغالِ نسقٍ، أي أن هناك وجوداً لعلائق ضرورية غير اعتباطية فيما بين الأجزاء المكونة لهذا النص. لقد نال كوفييه، فيما نذكر، إعجاب معاصريه وهو يشيد هيكل حيوان انطلاقا من الفقرة الوحيدة المتبقية في حوزته. علينا أن نتمكن، متى عرفنا بنية الأثر الأدبي، من إعادة بناء كل الخطوط الأخرى، إنطلاقا من معرفتنا لخط واحد. ذلك أن النظير الوظيفي يفيد، بالتحديد في مستوى الجنس: فقد كان كوفييه نفسه يطمح لمعرفة الجنس، وليس الحيوان المحدَّد.

أخذاً بهذه المسلمة، يسهل فهم السبب الكامن وراء عدم اكتمال عملنا. إنه لمن المستحيل أن يكون أحد خطوط الأثر الأدبي مثبتاً دون أن تكون الخطوط الأخرى متأثرة بذلك. وإذاً، فلابد من اكتشاف كيفية تأثير هذا الخط على الخطوط الأخرى، وتنوير نتائجه. فلئن كان الأثر الأدبي يكوِّن، بحق، بنية، وجب علينا أن نجد، على كافة المستويات، نتائج لهذا الإدراك الغامض عند القارىء، والذي بواسطته يتخصص العجائبي.

وفيما نطرح هذا المقتضى، يتعيّن علينا في نفس الوقت أن نحترس من المبالغات التي انقاد إليها العديد من المؤلفين وهم يتناولون العجائبي. فبعضهم قدَّم كل سمات الأثر بوصفها إضطرارية، ذاهبين أحياناً حتى إلى أدنى التفاصيل. ففي كتاب بنزولدت عن العجائبي، يجد المرء مثلا وصفا دقيقا للرواية السوداء (وهو لا يدَّعي الأصالة لنفسه بأي حال). يذهب بنزولدت إلى تحديد حتى وجود أبواب قلاَّبة وسراديب الموتى ذات الطابع القروسطيّ، وإنفعالية الشبح، إلخ. مثل هذه التفاصيل يمكنها أن تكون حقيقية تاريخيا ولا مجال لنكران وجود تنظيم على صعيد «الدَّال» الأدبي الأولي؛ بيد أنه من الصعب (على الأقل في الوضع الراهن لمعارفنا) أن نكتشف لها تعليلا نظريا؛ فعلينا أن ندرسها بخصوص كل أثر خاص؛ وليس في منظور جنس ما، إننا لن نقف هنا إلا على السمات العامة بما فيه الكفاية، والتي نستطيع أنْ نقدِّم علَّتها البنائية. وفوق ذلك، فنحن لن نعير نفس الإهتمام لكل المظاهر: سنمرُّ، بإيجاز، على بعض سمات الأثر التي ترجع إلى مظهريه النحوي العام أو اللفظي والتركيبي، في حين أن المظهر الدلالي سيشغلنا إلى نهاية بحثنا.

لنبدأ بثلاث خصائص تبين، على نحو متميز جيدا، كيف تتحقق الوحدة البنيوية. تتعلق الخاصَّة الأولى بالملفوظ، والثانية بالتلفظ (وإذن فهما معا يرجعان إلى المظهر اللفظي)؛ أما الثالثة فتتعلق بالمظهر التركيبي.

I. إن أول خاصة مستخلصة هي نوع من استعمال الخطاب البلاغي. وغالبا ما يولد فوق ـ الطبيعي، مما نفهمه من المعنى البلاغي بطريقة حرفية. بالفعل، ترتبط الصور البلاغية بالعجائبي من طرق عديدة، وعلينا أن نميز هذه الارتباطات.

تكلمنا، سالفا، على الارتباط الأول، بصدد الحديث عن العجيب المبالغ في ألف ليلة وليلة. ويمكن لفوق ـ الطبيعي، أحيانا، أن يعثر على منبعه في الصورة البلاغية. بحيث يكون درجتها الأخيرة، كما هو شأن ثعابين وطيور ضخمة في قصص السندباد: فينزلق المرء عندها من المبالغة إلى العجائبي. إننا نلقى في فانتك لبكفورد وظيفة نسقية من هذا النوع: إذ يبدو فيها فوق ـ الطبيعي بوصفه امتدادا للصورة البلاغية. وإليك بعض الأمثلة المقتطعة من وصف الحياة

في قصر فاتك. إن هذا الخليفة يمنح جائزة كبرى لمن يحل لغز نقش، غير أنه لكي يصفّي العاجزين، يعمد إلى إنزال العقاب بكل الذين يفشلون، عن طريق إحراق لحيهم «إلى الشعرة الأخيرة» وما النتيجة ؟

«العلماء، وأنصاف العلماء، والذين لم يكونوا من هؤلاء ولا من أولئك في شيء، وإنما يحسبون أنفسهم كاملين، جاءوا بجراءة، مجازفين بلحيهم، ففقدوها جميعا. ولم يكن الخصي يفعلون شيئا غير حرق اللحي، مما كان يزكم أنوفهم برائحة المشيط، التي كانت تزعج نساء السراي إلى درجة وجب معها إسناد هذا العمل إلى غيرهم» (ص78-79).

فالمبالغة تؤدي إلى العجائبي. وهذا مقطع آخر : حيث حكم الشيطان على الخليفة بالعطش المؤبد. ولا يكتفي بكفورد بأن يقول إن الخليفة يستوعب سائلا كثيرا، ولكنه يذكر مقدارا من الماء يتأدّى بنا إلى فوق ـ الطبيعي.

«لمّا كان يمحقُه عطش فوق ـ طبيعي [!]، فيما فمه فاغر مثل حفرة لغم، كان يتلقى ليل نهار سيولا من السوائل» (ص80).
«كان الجميع يسارع إلى ملأ أكواب كبيرة من البلور الصخري، ويقدمونها له متنافسين، غير أن حماسهم لم يطفىء غليله ؛ فقد كان في الغالب ينبطح على الأرض للعق الماء» (ص 81).

إن أفصح مثال هو مثال الهندي الذي يتحول إلى كرة. إن الوضع كما يلي : لقد شارك الهندي، الذي هو فرع متنكر من الشيطان، في وجبة الخليفة، لكنه بتصرف بصورة سيئة إلى حد أن الخليفة لم يتمالك نفسه فـ :

«يقذفه من المنصة بضربة من رجله، يلحق به، ويضربه بسرعة استشارت كل الديوان لفعل مثل فعله. كل الأقدام مرفوعة في الهواء : لا تكاد توجه إليه ضربة، حتى تجد نفسها مضطرة إلى مضاعفتها.

وكان الهندي مهتما باللعبة، ولما كان قصيرا، اختزل نفسه إلى كرة. وجعل يتدحرج تحت ضربات مهاجميه، الذين كانوا

يتبعونه حيثما توجه بضراوة خارقة. وراحت الكرة، متدحرجة على تلك الوتيرة، من شقة لأخرى، ومن غرفة إلى غرفة، تجلب وراءها كل من كان يلقاها» (ص 84).

هكذا ننتقل من عبارة «إختزل نفسه إلى كرة» إلى تحول حقيقي (وإلا فكيف نتمثل هذا التدحرج من شقة إلى شقة ؟)، وتأخذ الملاحقة حجما هائلا، شيئا فشيئا :

«فبعد أن عبَر الهندي القاعات والغرف والمطابخ والحدائق وإسطبلات القصر، إنخرط أخيرا في طريق مباراة العدو. وكان الخليفة، بضراوة فاقت ضراوة الآخرين، يلاحقه من قريب. وكان يوجه إليه ما يستطيعه من ضربات قدمه : وقد تسبب حماسه في تعرضه لبعض الرفسات الموجهة إلى الكرة (. . .) وكان يكفي الانسان أن يبصر هذه الكرة الشيطانية ليجد نفسه منجرا وراءها. حتى إن المؤذنين، على بعدها عن نظرهم، هبطوا من مآذنهم، وانخرطوا في الكوكبة التي أخذت تكبر حتى لم يبق في ديار سامراء سوى معوقين ومقعدين ومحتضرين وأطفال في سن الرضاعة تخلت عنهم مرضعاتهم حتى تتمكن من الجري بسرعة (. . .) وفي النهاية، غادر الهندي اللعين المدينة الخالية، في صورة هذه الكرة، بعد أن قطع الأزقة والأماكن العمومية، ومضى في طريق سهل كاتول، وسلك واديا عند سفح الجبل ذي الينابيع الأربعة» (ص87).

يُدخلنا هذا المثال في علاقة ثانية تنهض فيما بين الصور البلاغية والعجائبي : الذي يحقق، بالتالي، المعنى الحقيقي لتعبير مجازي. وقد رأينا عن ذلك مثالا في بداية فيرا : حيث ستفهم القصة عبارة «إن الحب أقوى من الموت» على نحو حرفي. ولا يختلف الأمر عن ذلك عند بوتوكي، وهذه حلقة من قصة لاندولف دو فيرارا :

«كانت المرأة المسكينة تتأهب، مع ابنتها، للجلوس إلى المائدة، وحينما رأت إبنها يعود، سألته إذا ما كانت بلانكا ستأتي لتناول الحساء [والحال أن هذه عشيقة لاندولف ؛ يغتالها أخ الأم]. ـ هل

بودهـا أن تجيء، قال **لانـدولف**، وتـأخذكِ إلى الجحيم، أنتِ وأخيك وكل عائلتك الزامبيَّة ! فجثت الأم المسكينة على ركبتيها وقالت : آهٍ يا إلـهي، إغفر له تجْديفاته. وفي تلك اللحظة إنفتح الباب بضجَّة، ودلف شبح شاحب، ممزقا بطعنات خنجر، إلاَّ أنه كان يشبه **بلانكا شبها رهيبا**» (ص94).

هكذا، فإن مجرد الدعاء الذي ما عاد يبدو معناه عاديا، يفهم هنا بطريقة حرفية.

لكن الذي يهمُّنا أكثر هو استخدام ثالث للصور البلاغية : ففي الحالتين السابقتين كانت الأليغورة هي المنبع، ومصدر العنصر فوق ـ الطبيعي، وكانت العلاقة بينهما تعاقُبية أو تطورية. أما في الحالة الثالثة، فنجد العلاقة تزامنية : ذلك أن الأليغورة وفوق ـ الطبيعي حاضران في نفس المستوى وعلاقتهما وظيفية، لا إشتقاقية. وهنا يكون ظهور العنصر العجائبي مسبوقا بسلسلة من التشبيهات والتعابير البلاغية أو الاصطلاحية فقط، والتي يكثر رواجها في اللغة المشتركة، ولكنها تشير، إذا ما فهمناها حرفيا، إلى حادث فوق ـ طبيعي : وهو ذلك الذي سيظهر في نهاية القصة بالتحديد. رأينا أمثلة عن ذلك في **الأنف**، وهي لا تحصر. ولنأخذ **فينوس إيل ميريمي**. فهُنا وقع الحادِث فوق ـ الطبيعي عندما إنبعثت الحياة في تمثال فقتل متزوجا جديدا، عن طريق خنقه، حيث إنه لم يحذر وهو يترك في أصبعـه خاتم زفـافـه. هكذا يتم تكييف القارىء بالتعابير البلاغية التي تسبق الحادث. فيصف أحد الريفيين التمثال :

«إنـه ليُسمِّر فيكَ نظراته المنبعثة من عينيه البيضاوين... وكأنه يتفحَّصك.» (ص145).

إن القول بأنِ عيني تمثال تبدوان حيتين هو شيء تافه، بيد أن هذه التفاهة هنـهُنا تعدُّنا لـ«الإنبعاث» الواقعي. فبعد ذلك يفسر الزوج، قريب العهد بالزواج، لماذا لا يريد إرسال أحد ليجيئه بالخاتم الذي ظل عالقا بأصبع التمثال :

«مـاذا سيقـولـون هنـا عن ذهـولي ؟ (...) سيسمُّـوني زوج التمثال...» (ص166).

ومـرة أخرى، ما هذه إلا مجرد عبارة بلاغية، لكن في نهاية القصة، سيتصرف التمثال كما لو كان، حقا، زوجا **لألفونس**. ويصف السارد، بعد الحادث، جسدَ ألفونس المقتول بهذه الصورة :

«أزحتُ عن صدره قميصه فأبصرت بصمة كابيّة تمتدُّ على الضلوع والظهر. كما لو أنه كان مشدودا في دائرة حديدية» (ص 173).

«كما لو» : ذلك، بالتحديد، هو ما يُقدِّمه لنا التفسير فوق ـ الطبيعي. كذلك في قصة الزوجة الشابة، بعد الليلة القاتلة حيث :

«دخـل أحـدُهم (. . .) وبعد لحظة، صرخَ السريرُ كما لو كان مثقلاً بوزن ضخم» (ص 175).

ففي كل مرة، نرى أن العبـارة البلاغية تجيء بصيغة توسُّلية معدِّلة : «كأنَّ»، «سيسموني»، «كما لو»، «كما».

ليست هذه الـطريقـة الأسلوبية خاصـة بمـيريمي فحـب، إذ نجدها تقـريبـا، عنـد جميع كتـاب العجائبي. فهكذا يصف **نوديبه** في **أنيس دولاس سيراس ظهور** كائن غريب يكون علينا أن نعتبره طيْفا :

«لم يكن قد تبقّى من هذه الـسحنة شيء يمت إلى الأرض بصلة. . .» (ص682).

فإذا كان الأمـر يتعلق، فعـلا، بطيف، فلابـد أن يكـون هو ذلك الذي، في الأسطورة، يعاقب أعداءه واضعا على قلوبهم يدا لاهبة. ما الذي تفعله إنيس بالضبط ؟

«هـذا شيء حـسنٌ، قالت إنيس، وهي تطوق عنق «سرْجي» بإحدى ذراعيها (و«سرجي» واحد من أعوانها) وتضع، بين الفينة والأخرى، يدا محرقة على قلبه، أكثر إلتهابا من اليد التي تحدِّثنا عنها أسطورة إستبان» (ص687).

إن المقارنة مضاعفَة بـ«مُصادفة». ولا تقف إنيس، الطيف الموجود بالقوة، نفسها عند هذا الحد :

«يا للعجب ! أضافت فجأة، لابد أن شيطانا مفضّلا إنزلق من الصناجات في حزامي . . .» (ص689).

نفس الأسلوب تجده في فيرا لفيلييرس دو ليل آدام :

«وفيهم كانت الروح تتسرب إلى الجسد، حتى أن أشكالهم كانت تبدو لهم ذِهنية . . .» (ص147).
«كانت اللآلىء ما تزال دافئة، وألقها أملس جدا، كما لو بحرارة اللحم . . . وذلك المساء كانت عين الهر تلمع كأن يدا تركتها توا . . .» (ص152) :

فتقديم البعثين كليهما يتم عن طريق التشبيه وأداته «كأنّ».

وتجد الأسلوب ذاته عند موباسان، ففي الضفيرة، يكتشف السارد جديلة شَعر في مجرٍّ سري بأحد المكاتب، ثم إذا به يخامره إنطباع بأن هذه الجديلة ليست مقصوصة، ولكن المرأة، صاحبتها، حاضرة بنفسها أيضا. ويتم التمهيد لذلك كما يلي :

«شيء ما . . . يفتنك، يحيِّرك، يحتويك كما يفعل وجه امرأة»
وكذا : «تداعَبُ [التحفة] بالعين واليد كأنها من لحم [. . .] وتُتأمل بحنان عاشق» (ص142).

بهذه الصورة نكون مهيأين لرؤية الحب «غير العادي»، الذي سيكنه السارد لهذا الشيء المبعوث، الجديلة، ولنلحظ أيضا إستعمال «كأن».

نقرأ في من يدري ؟ :

«كانت أجمة الشجرة الكبيرة تبدو كاللحد، الذي كانت تتوارى فيه داري» (ص96) :

وها نحن ندلف، إجمالاً، إلى الجو القبري للقصة القصيرة. أو كذلك :

«كنت أتقدم مثل فارس من العصور المظلمة متسربا إلى مثوى السحر» (ص104).

والحال أننا، في هذه اللحظة ندخل بالتحديد إلى مملكة السحر. إن عدد وتنوع الأمثلة ليبين بجلاء أن الأمر لا يتصل بسمة أسلوبية فردية، وإنما يتعلق بخاصية ترتبط ببنية الجنس العجائبي.

تتوضح مختلف العلائق الملاحظة بين العجائبي والخطاب البلاغي، الواحدة على ضوء الأخرى. ولئن كان العجائبي يستعمل باستمرار صورا بلاغية، فلأنه وجد فيها أصله. إن فوق ـ الطبيعي يولد من اللغة، وهو في نفس الوقت نتيجتها ودليلها : فليس يوجد الشيطان والهامات إلا في الكلمات وحسب، ولكن كذلك وحدها اللغة تسمح بتمثل ما هو غائب أبدا : فوق ـ الطبيعي. فهذا يصبح إذن رمزاً لغويا، بنفس طريقة الصور البلاغية، والصور البلاغية، كما رأينا، هي شكل الحرفية الأكثر خلوصا.

II . إستعمال الخطاب البلاغي سمة من سمات الملفوظ، والآن لننتقل إلى التلفظ، وبالتحديد إلى مشكلة السارد، كي نلاحظ خاصة بنيوية ثانية يتسم بها الحكي العجائبي. ففي القصص العجائبية، عادة ما يتكلم السارد بضمير الشخص الأول «أنا» المتكلم : وهذه حقيقة تجريبية يمكن مراجعتها بسهولة. **فالشيطان العاشق والمخطوطة المعثور عليها في سرقسطة وأوريليا وحكايات غوتيه** وحكايات **بو وفينوس إيل، وإنس دولاس سيراس وأقاصيص موباسان** وبعض **قصص هوفمان** : جميع هذه الآثار تتطابق مع القاعدة، أما الاستثناءات فهي دائما نصوص تنأى عن العجائبي من عدة وجهات نظر أخرى.

ولفهم هذه المسألة جيدا، علينا أن نعود إلى واحدة من مقدماتنا المنطقية والتي تتعلق بقانون الخطاب الأدبي. فعلى الرغم من أن جمل النص الأدبي يكون لها غالبا شكل جازم، فإنها ليست جوازم حقيقية، لأنها لا تلبي شرطا أساسيا : هو اختبار الحقيقة، وبعبارة أخرى، عندما يبدأ كتاب ما بجملة كهذه : «كان جان نائما في الغرفة على سريره»، لا يكون لنا حق التساؤل فيما إذا كان ذلك صحيحا أو زائفا، فسؤال مثل هذا لا معنى له، ذلك أن اللغة الأدبية لغة إتفاقية أو إصطلاحية يستحيل فيها إختبار الحقيقة : والحقيقة هي علاقة بين الكلمات والأشياء التي تدل عليها، بينما لا وجود في الأدب لهذه «الأشياء». ولقاء ذلك يعرف الأدب شرط الشرعية والانسجام الداخلي : فإذا قيل لنا في الصفحة

الموالية، من الكتاب المتخيل، أنه لا وجود للسرير في غرفة جان، فإن النص لا يكون ملبيا لمطلب الانسجام الذي يصبح، بفعل ذلك، مشكلا مندرجا في مَوْضوعاتية النص sa thématique . وهذا غير ممكن بالنسبة للحقيقة، ولابد كذلك من الحذر من الخلط بين مشكلة الحقيقة ومشكلة التمثيل : إذ أن الشعر وحده يرفض التمثيل، لكن كل الأدب يفلت أو يتخلص من مقولة الصدق والكذب.

بيد أنه من المناسب أن ندرج هنا أيضا، تمييزا في صميم الأثر بالذات : وفعلا وحده ما يرد في النص باسم الكاتب يفلت من إختبار الحقيقة، وكلام الشخصيات يمكن أن يكون صادقا أو كاذبا، كما في الخطاب العادي. إن الرواية البوليسية، مثلا، تلعب، على الدوام، على خيط الشهادات الزائفة للشخصيات، وتصير المشكلة أكثر تعقيدا في حالة سارد ـ شخصية يتكلم بضمير الشخص الأول، وبما أنه سارد، فإنه لا ينبغي وضع خطابه على محك الحقيقة، ولكن طالما أنه شخصية، فيمكنه أن يكذب. لقد إستثمرت هذه اللعبة المزدوجة، كما هو معروف، في إحدى روايات **أغاتا كريستي : إغتيال روجيه أكرويد**، حيث إن القارىء لا يشك أبدا في السارد، ناسيا أن هذا الأخير هو شخصية كذلك.

إن السارد المجسَّد ليناسب العجائبي تمام المناسبة. إنه أفضل من مجرد شخصية يمكنها أن تكذب بسهولة : كما سنرى في بعض الأمثلة. لكنه يفضِّلُ السارِدَ غير المجسَّد أيضا، وذلك لسببين. أولا، إذا حكى لنا سارد معين الحدث فوق ـ الطبيعي، فإننا نكون عندئذ داخل العجيب : ولن يكون ثمة، فعلا، مجال للشك بكلامه. لكن العجائبي، كما نعرف، يقتضي الشك. وليس محض صدفة إذا ما كانت الحكايات نادرا ما تستخدم ضمير الشخص الأول (فتلك هي حالة **ألف ليلة وليلة** وحكايات **بر ولت** وحكايات **هوفمان و«فاتك»**) : ذلك أنها لا تحتاج إليه، فكونها فوق ـ الطبيعي لا يجب أن يثير الشكوك. إن العجائبي يضعنا أمام مأزق ذي حدين : نصدِّق أو لا نصدِّق ؟ ويحقق العجيب هذا الجمع المستحيل، دافعا القارىء إلى التصديق دون أن يصدِّق في حقيقة الأمر. وعلى مستوى آخر، فإن ذلك يرتبط بتعريف العجائبي نفسه، فضمير الشخص الأول «الراوي» هو الذي يسمح، بتوسع، بتماهي القارىء مع الشخصية، طالما أن ضمير الشخص الأول «أنا»، كما هو معروف، ينتمي إلى الجميع. فوق ذلك، وبغية تيسير

التماهي، يكون السارد «إنسانا متوسطا» يمكن لكل قارىء (أو بالتقريب) أن يتعرف فيه على نفسه. ومن ثم يحصل الدخول، بالصورة الأكثر مباشرة، إلى الكون العجائبي. إن التماهي الذي نذكر، لا ينبغي أن يحمل على أنه لعبة نفسية فردية : إنه إوالية باطنية في النص، إنه أثر بنيوي. وواضح أن لا شيء يمنع القارىء الواقعي من الاحتفاظ بكل المسافات التي تنهض بينه وبين كون الكتاب.

إن بعض الأمثلة تؤكد فعالية هذا الأسلوب. ذلك أن كل «قلق» قصة مثل **إنيس دولاس سيراس** يقوم على كون الأحداث غير القابلة للتفسير، يحكيها شخص هو بطل القصة وساردها في الآن نفسه : إنه إنسان كباقي الناس، وكلامه يستحق ثقة مضاعفة، أو بتعبير آخر، إن الأحداث فوق ـ طبيعية، بينما السارد طبيعي : وهذان شرطان ممتازان لكي يظهر العجائبي. كذلك هو الأمر في **فينوس إيل** (حيث هناك نزوعٌ نحو العجائبي ـ العجيب، على حين كنا مع العجائبي ـ الغريب عند **نودييه**) : فلئن كان العجائبي يبرز فذلك، بالضبط، لأن علامات فوق ـ الطبيعي (آثار الخنق، أصوات الخطوات على السلم، ولا سيما اكتشاف الخاتم في غرفة النوم) تتم ملاحظتها من طرف السارد نفسه، وهو عالم آثار جدير بالثقة، متشرب لكل يقينيات العلم. إن الدور الذي يؤديه السارد في هاتين القصتين يذكرنا بدور **واستن** في روايات **كونان دويل**، أو بدور تحولاته المتعددة : إنهما شاهدان أكثر منهما ممثلان، ويمكن لكل قارىء أن يعرف نفسه فيهما.

إذاً، فالسارد ـ الشخصية في **إنيس دولاس سيراس** كما في **فينوس إيل**، ييسر مأمورية التماهي، وهناك أمثلة أخرى تجسد الوظيفة الأولى التي كشفنا عنها : توثيق المحكي دون اضطرار، لقاء ذلك، إلى تقبل فوق ـ الطبيعي كليا. هذا ما يؤكده المشهد التالي من **الشيطان العاشق** الذي يثبت فيه **سابرانو** قواه السحرية :

> «رفع عقيرته : **كالدرون** ـ قال ـ إعطني غليوني بعد أن تشعله. وما كاد يتم أمره حتى رأيت الغليون قد اختفى، وقبل أن أفكر في الأمر، ولا أن أسأل من كان **كالدورون** ذاك المثقل بالأوامر، كان الغليون قد عاد مشتعلا، وكان مخاطبي قد عاد إلى شغله» (ص 110 ـ 111).

كذلك هو الأمر في **أحمق ؟ لموباسان** :

«كان على مائدتي نوع من الخناجر أستعمله في تقطيع أوراق الكتب. مد يده إليه. بدت وكأنها تزحف، وكانت تقترب ببطء، وعلى حين غرة رأيت، أجل رأيت الخنجر نفسه يضطرب ثم إذا به يتحرك، وينزلق رويدا وتلقائيا، فوق الخشب في اتجاه اليد المتوقفة في انتظاره، وإذا به يستقر تحت أصابعها، فشرعت أصرخ بفزع» (ص 135).

في كل واحد من هذين المثالين، لا نشك في السارد، ولكننا بالأحرى نبحث معه عن تفسير عقلاني لهذه الوقائع الغريبة.

فقد تكذب الشخصية، أما السارد فلا يجب في حقه ذلك : تلك هي الخلاصة التي يمكن أن نطلع بها من رواية **بوتوكي**. إننا نتوفر على قصتين لنفس الحادث، أي الليلة التي قضاها **ألفونس** مع بنتي عمه : قصة **ألفونس** التي لا تحوي عناصر فوق ـ طبيعية، وقصة **باشيكو** الذي يرى الأختين تنقلبان إلى جثتين. لكن في حين لا تستطيع قصة **ألفونس** (تقريبا) أن تكون كاذبة، يمكن لقصة **باشيكو** ألاّ تكون غير كذب، مثلما يشك بها **ألفونس** (بعقله، كما نعرف فيما بعد). أو كذلك، كان بوسع **باشيكو** أن يرى رؤى، وأن يكون مجنونا، إلخ، إلا أن هذا لا يصدق على **ألفونس** طالما أنه يختلط بوضع السارد «العادي» دائما.

تجسد أقاصيص **موباسان** مختلف درجات الثقة التي نوليها للقصص. ويمكن تمييز إثنتين منها، بحسبما إذا كان السارد خارجيا عن القصة أو أنه عامل من عواملها الرئيسية. فأما إذا كان خارجيا، فقد يمكن له أو لا يمكن أن يوثَق هو بذاته أقوال الشخصية، والحالة الأولى تجعل الحكي أكثر إقناعا، كما في الجزء المقتطع من **أحمق ؟**، وإلا فإن القارىء سيحاول تفسير العجائبي بالجنون، كما في **الضفيرة** وفي الترجمة الأولى **لهورلا**، ما دام إطار الحكي مصحة في كلتا الحالتين.

على أن **موباسان** في أقاصيصه العجائبية الممتازة ـ **هو ؟ والليل وهورلا ومَن يدري ؟** ـ يجعل من السارد بطل القصة نفسه (وهذه طريقة **إدغار بو** ومن بعده كثيرين غيره). فيكون التأكيد عند ذاك، واقعا على كون الأمر يتعلق بخطاب

شخصية أكثر من تعلقه بخطاب الكاتب : ذلك أن الكلام معرض لضمانة، وبالامكان إفتراض أن جميع هذه الشخصيات مجنونة، بيد أننا نمنحها هي الأخرى ثقة مفارقة، لكونها غير مدرجة بواسطة خطاب متميز للسارد. فلا يقال لنا أن السارد يكذب، وإمكانية كذبه تصدمنا بنيويا نوعا ما، غير أن هذه الامكانية موجودة (بما أنه هو بدوره شخصية) ويمكن أن يتولد التردد في نفس القارىء.

✓ نلخِّص فنقول : إن السارد المجسَّد يلائم العجائبي، لأنه ييسر التماهي الضروري فيما بين القارىء والشخصيات. إن لخطاب هذا السارد قانونا غامضا، وقد إستغله المؤلفون بطرائق مختلفة، مؤكدين إحدى خاصيتيه : فإما أن ينتمي الخطاب إلى السارد، فيكون مجانبا لاختبار الحقيقة، وإما أن ينتمي إلى الشخصية، فينبغي له أن يخضع للاختبار.

III . تتعلق الخاصة الثالثة للأثر الأدبي، وهي التي تهمنا هنا، بمظهره التركيبي. لقد إستأثر هذا المظهر، في الغالب، باهتمام النقاد، تحت إسم البناء (أو حتى «البنية» بمعنى ضعيف)، حيث نجد في كتاب **بنزولدت** دراسة وافية عنه، تخصص له فصلا بكامله. وإليك نظرية **بنزولدت** باختصار :

«يمكن تمثيل قصة الأشباح المثلى كخط مرتق، يؤدي إلى نقطة الذروة (. . .) ونقطة الذروة لقصة الأشباح، هي طبعا ظهور الشبح» (ص16).

«معظم المؤلفين يحاولون بلوغ تدرُّج معين، ملقين أمام أعينهم نقطة الذروة على نحو غامض أولا، ثم بشكل مباشر أكثر فأكثر» (ص23).

إن نظرية العقدة هذه في الحكي العجائبي، نجدها، في الواقع، مشتقة من النظرية التي كان يقترحها **بو** للقصة القصيرة بصفة عامة. ذلك أن القصة القصيرة في نظر **بو** تنماز بوجود أثر فريد في نهاية الحكي، وبلزوم دفع كل عناصر القصة باتجاه هذا الأثر :

«لا ينبغي أن توجد، في كل الأثر الأدبي، كلمة واحدة مكتوبة لا تنزع بشكل مباشر أو غير مباشر إلى تحقيق هذا الاعتزام القائم قبلا» (ذكره **إيخنباوم**، ص207).

ومن الممكن العثور على أمثلة تثبت هذه القاعدة. لنأخذ **فينوس إيل لميريمي**، حيث الأثر النهائي (أو الذروة، حسب تعبير **بنزولدت**) يكمن في إحياء التمثال. فمنذ البدء، تهيئنا تفاصيل مختلفة لهذا الحدث، وهذه التفاصيل تشكل، من وجهة نظر العجائبي، تدرجا كاملا. فكما رأينا منذ الصفحات الأولى، يخبر قرويٌّ الساردَ باكتشاف التمثال ويميز هذا الأخير بوصفه كائنا حيا (بأنه «شرس» وبـ«أنه يتفحصك»)، ويلي ذلك وصف لحقيقة خاصيته، لينتهي الأمر إلى :

«وهمٍ حقيقي أكيد كان يذكِّر بالواقع، وبالحياة».

وفي ذات الوقت، تتطور موضوعات الحكي الأخرى : الزواج الانتهاكي **لألفونس**، وأشكال التمثال الشهوانية، ثم تأتي قصة الخاتم الذي ترك، بالصدفة، في بنصر **فينوس** : ولا يتوصل **ألفونس** إلى انتزاعه أبدا، ذلك

«أن **فينوس** شدَّت أصبعها»، كما يؤكد، لينتهي بالتالي إلى :
«أنها زوجتي، على أكمل وجه».

ومن هنا نواجه فوق ـ الطبيعي، مهما بقي خارج مجال رؤيتنا : إنها الخطوات التي تطقطق على السُّلم، و«السرير الذي تكسر خشبه»، والبصمات على جسد **ألفونس**، والخاتم المعثور عليه في غرفته، و«بعض الخطى المطبوعة فوق الأرض بعمق» وقصة المتزوجة، وأخيرا الدليل على أن التفاسير العقلانية ليست كافية شافية. فالظهور النهائي، إذن، تم تهييئه أو التمهيد له بعناية، وانبعاث التمثال يتبع تدرُّجا منتظما : فقبل كل شيء كانت له مجرد هيئة كائن حي، ثم إذا بشخصية تؤكد أنه شد أصبعه، وفي الأخير يظهر أنه قد قتل هذه الشخصية نفسها. وتتطور **إنيس دولاس سيبراس**، **لنودييه**، تبعا لتدرج مماثل.

على أن قصصا عجائبية أخرى لا تحمل تدرجا كهذا، ولنضرب مثلا لذلك **بالميتة العاشقة لغوتييه**. فإلى حدود الظهور الأول **لكلارموند** في الحلم، هناك نوع من التدرج غير الكامل، لكن الأحداث، فيما يلي ذلك، ليست فوق ـ طبيعية إن كثيرا أو قليلا ـ إلى حدود حل العقدة أو انفراجها الذي هو تفتت جثة **كلارموند**. مثل ذلك بخصوص **أقاصيص موباسان** : حيث إن نقطة ذروة العجائبي في **هورلا** ليست نهاية على الاطلاق. ولكنها، بالأحرى، الظهور الأول. أما من يدري ؟ فتقدم تنظيما آخر : إذ لا وجود هنا لأي تهييء للعجائبي، في الحقيقة،

قبل تدخله المفاجىء (أما الذي يسبق هذا التدخل، فهو بالأحرى تحليل نفسي غير مباشر للسارد). ثم إذا بالحادث يقع : يغادر الأثاث المنزل من تلقاء نفسه، وبالتالي يختفي العنصر العجائبي خلال مدة معينة، ليعاود الظهور، إنما ضعيفا، في أثناء اكتشاف الأثاث بحانوت الآثار العتيقة ؛ ويستعيد كل حقوقه قبل النهاية بقليل، إثر رجوع الأثاث إلى البيت. وعلى الرغم من ذلك فالنهاية نفسها ما عادت تحتوي أي عنصر فوق ـ طبيعي، بيد أن القارىء يحسها بوصفها نقطة ذروة. ومن جهة أخرى، يستخلص **بنزولدت** بناء مماثلا في أحد تحاليله، مستنتجا :

«يمكن تمثيل بنية هذه القصص لا بوصفها خطا عاديا متصاعدا ومتأديا إلى نقطة الذروة الفريدة، ولكن بوصفها خطا مستقيما أفقيا يظل، بعد أن يكون قد تصاعد بإيجاز خلال المقدمة، قارا عند مستوى يوجد، بالتحديد، تحت نقطة الذروة المعتادة» (ص129).

لكن هذه الملاحظة تلغي، بالطبع، تعميمية القانون السابق. وبالمناسبة، لنسجل الميل الذي يتقاسمه جميع النقاد الشكلانيين، إلى تمثيل بنية الأثر الأدبي حسب صورة فضائية.

تقودنا هذه التحاليل إلى الخلاصة التالية : توجد، حقا، سمة ضرورية للحكي العجائبي، غير أنها أعم مما يقدم **بنزولدت** ؛ على حين أن الأمر لا يتعلق بتدرج ما. ومن جانب آخر، لابد من تفسير علة كون هذه السمة ضرورية للجنس العجائبي.

لنرجع مرة أخرى إلى تعريفنا. إن العجائبي، بخلاف عدة أجناس أخرى، يتضمن إشارات كثيرة إلى الدور الذي يلعبه القارىء (الشيء الذي لا يعني أن كل النصوص تقوم بذلك). لقد رأينا أن هذه السمة تتعلق، على نحو أعم، بعملية التلفظ، كما هو ممثَّل في داخل النص نفسه. وهناك مكون آخر لهذه العملية هو زمنيتها : فكل أثر أدبي يحتوي إشارة بالنسبة لزمن تَقَبُّله أو إدراكه، ويؤكد الحكي العجائبي، الذي يسم عملية التلفظ بشدة، على زمن القراءة هذا، في نفس الوقت. والحال أن الخاصية الأولية لهذا الزمن هي أن يكون في إتجاه واحد، اصطلاحا. كل نص يحتوي إشارة مضمرة : هي وجوب قراءته من بدايته

إلى نهايته، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها. وهذا لا يعني غياب نصوص ترغم على تعديل هذا النظام. وهذا التعديل يأخذ كل معناه، تحديدا، بالنسبة للاتجاه الذي تتضمنه القراءة، من اليمين إلى اليسار (بالنسبة للكتابة العربية ـ المترجم). إن العجائبي جنس يتهم هذا الاتجاه أكثر من الأجناس الأخرى.

تجب قراءة رواية عادية (غير عجائبية)، رواية **بلزاك** مثلا، من البداية إلى النهاية، لكن إذا قرأ الانسان، بدافع نزوة ما، الفصل الخامس قبل الرابع، فإن الخسارة لن تكون بنفس الضخامة فيما لو كان الآخر يتعلق بقراءة محكي عجائبي. فإذا كنا نعرف، إجمالا، نهاية قصة معينة، فإن اللعبة تكون برمتها زائفة، لأن القارىء لا يعود في وسعه متابعة سيرورة التماهي، خطوة بخطوة، على حين يعتبر ذلك هو الشرط الأول للجنس العجائبي. ولا يتعلق الأمر حتما، بتدرج ما، حتى لو كانت هذه الصورة التي تضمنت فكرة الزمن كثيرا ما ترد : **ففي الميتة العاشقة** كما في من يدري ؟ ثمة إنعكاس للزمن بدون تدرج.

من هنا، تخلف القراءة الأولى والثانية لحكاية عجائبية، إنطباعا جد مختلف (أكثر مما هو عليه بالنسبة لجنس آخر من الحكي). وفعلا، لا يعود التماهي، عند القراءة الثانية، مستحيلا، وتصبح القراءة، لا محالة، ما وراء ـ قراءة، ميتاقراءة، أو قراءة واصفة : يتم بيان إجراءات العجائبي بدلا من تلقي سحره. إن **تودييه**، الذي كان يعرف هذا، يجعل شخصية تقول للسارد في **إنيس دولاس سيبراس**، عند نهاية الحكي،

«لست قادرا على منحها إغراءً أكثر، حتى أجعلها تسمع مرتين» (ص715).

ولنلاحظ، أخيرا، أن الحكي العجائبي ليس وحده الذي يؤكد على زمن التلقي أو الإدراك في الأثر الأدبي : فالرواية البوليسية ذات اللغز، تشدد عليه أكثر. وطالما أن هنالك حقيقة يتعين إكتشافها، فإننا نكون بإزاء سلسلة صارمة، لا يمكن تبديل أدنى حلقاتها. ولهذا السبب بالذات، لا بسبب ضعف إحتمالي في الكتابة، لا نعاود قراءة الروايات البوليسية. أما الاشراقات، فالظاهر أنها تعرف قسراً مماثلا، ذلك أن الوصف الذي وصفها به **فرويد** ينطبق على كل الأجناس ذات الزمنية المتفاقمة :

«في الوضع الثاني، نفهم هذه الخصوصية التي في الاشراقة، والتي تكمن في ما لا يحقق أثرها الكامل في السامع، إلا عندما يكون له في ذاته سحر الجدة، حينما تفاجئه. هذه الخاصية المسؤولة على الحياة الـزائلة للإشراقات، وعـلى ضرورة خلق الجديد منها باستمرار، هي مرتهنة، تمام الارتهان، لما يوجد في طبيعة المفاجأة نفسها، أو لِأحبولة عدم قدرتها على النجاح مرة ثانية. فعندما نردد الاشراقة يتجه الانتباه عبر ذكرى القصة الأولى» (الاشراقة، ص176-177).

وما المفاجأة إلا حالة خاصة من الزمنية التي لا تقبل الانعكاس : هكذا يجعلنا التحليل التجـريدي للأشكال اللفظية نكتشف قرابات حيث لم يكن الانطباع الأولي يسمح حتى بأن نرتاب في وجودها.

6

موضوعات العجائبي

مدخل [نظري]

ـ لماذا تكون للخاصية الدلالية كل هذه الأهمية ؟ ـ الوظائف التداولية، التركيبية والدلالية للعجائبي. ـ الموضوعات العجائبية والموضوعات الأدبية بعامة. ـ العجائبي، تجربة قصوى. ـ الشكل، المضمون، البنية. ـ النقد الموضوعاتي. ـ مصادرته الحسية. ـ مصادرته التعبيرية. ـ دراسات الموضوعات العجائبية : لمحة. ـ صعوبات نابعة من طبيعة النصوص ذاتها. ـ طريقتنا التي سنعتمد.

X

علينا الآن أن نلتفت إلى الخاصية الثالثة للأثر الأدبي، والتي أسميناها بالخاصية الدلالية أو الموضوعاتية وهي ما سنتوقف عنده طويلا. فلماذا التشديد على هذه الخاصية بالضبط ؟ الجواب بسيط : إن العجائبي يتحدد بصفته إدراكا خاصا لأحداث غريبة، ولقد وصفنا هذا الإدراك بتطويل. أما الآن فعلينا أن نتفحص، عن قرب، الشق الآخر من الصيغة : الأحداث الغريبة ذاتها. والحال أنه عندما يوصف حدث بأنه غريب، فإن النعت ينصب على فعل ذي طابع دلالي. إن الفرق بين التركيب والدلالة، كما هو موجود في موضع سؤال هنهنا، يمكن أن يفسَّر بالطريقة التالية : وسنعتبر عنصرا تركيبيا في حدود إندراجه في صورة أوسع، وفي حدود محافظته على علاقة تجاور مع عناصر أخرى أكثر أو أقل قرباً. مقابل ذلك، سيكون نفس الحدث عنصرا دلاليا ابتداء من اللحظة التي نقارنه فيها بعناصر أخرى، مشابهة أو مضادة، دون أن يكون لهذه العناصر علاقة مباشرة مع ذلك العنصر الأول. إن الدلالي يولد من محور الإستبدال، على نحو ما ينبني التركيب على العلاقة المركّبية» إننا إذ نتحدث عن واقعة غريبة، لا نُدخل في حسابنا علاقاتها مع الوقائع المجاورة، وإنما تلك التي تصلها بأحداث أخرى، متباعدة في السلسلة، إلا أنها متشابهة أو متعارضة. يمكن للقصة العجائبية، في نهاية المطاف، أن تنماز بهذا البناء، أو بذاك «الأسلوب» ؛ لكن بدون «أحداث غريبة» لا يستطيع العجائبي حتى الظهور. حقا إن العجائبي لا يكمن في هذه الأحداث، غير أنها شرط ضروري بالنسبة إليه. ومن هنا كان هذا الاهتمام الذي نوليه لها.

بوسعنا حصر المشكلة بطريقة أخرى، منطلقين من وظائف العجائبي داخل الأثر الأدبي. فمن المناسب أن نتساءل : أي شيء تحمله هذه العناصر العجائبية لأثر أدبي ما ؟ وحالما نقف عند وجهة النظر الوظيفية هذه، يكون بمستطاعنا بلوغ ثلاثة أجوبة. أولا، يخلّف العجائبي أثرا خاصا في القارىء خوفا أو هولا، أو مجرد حب إستطلاع ـ الشيء الذي لا تقدر الأجناس أو الأشكال الأخرى أن تولّده. ثانيا، يخدم العجائبي السرد، ويحتفظ بالتوتر : حيث إن حضور العناصر العجائبية يتيح تنظيما للحبكة منضغطا بصورة خاصة. وأخيرا، فإن للعجائبي، من النظرة الأولى، وظيفة تحصيل حاصل : إذ يسمح بوصف عالم عجائبي، وهذا العالم ليس له، مع ذلك، حقيقة خارج اللغة ؛ فالوصف والموصوف ليسا من طبيعتين متباينتين.

إن وجود وظائف ثلاث، وثلاث فحسب (في هذا المستوى التعميمي) ليس صدفة. حيث تقول لنا النظرية العامة للعلامات ـ ونحن نعرف أن الأدب ينتمي إليها ـ بأن هناك ثلاث وظائف ممكنة للعلامة. الوظيفة التداوُلية التي تستجيب للعلاقة القائمة بين العلامات ومستخدميها، والوظيفة التركيبية التي تغطي علاقة العلامات فيما بينها، ثم الوظيفة الدلالية التي تتغيَّىٰ علاقة العلامات مع ما تشير إليه، أي مع مَرجعها.

ونحن لن نهتم هنا بالوظيفة الأولى للعجائبي : ذلك أنها تندرج في سايكولوجيا للقراءة غريبة جدا عن التحليل الأدبي الخالص الذي نرومه. أما الثانية، فقد ألمحنا بصددها سابقا، إلى بعض التجانس بين العجائبي والبناء أو التأليف وسنعود إليها في آخر هذه الدراسة. وأما ما يشغل إهتمامنا فهو الوظيفة الثالثة التي سنتفرغ لها، من الآن، لكي ندرس كوتا دلاليا خاصا.

يمكننا فوراً، تقديم جواب بسيط، إلا أنه لا يحيل إلى عمق المسألة. فمن المعقول إفتراض أن ما يتحدث عنه العجائبي لا يختلف، نوعياً، عمَّا يتحدث عنه الأدب بعامة، بيد أن ثمة إختلافا في الكثافة التي تبلغ أقصاها في العجائبي. وبعبارة أخرى ـ ونكون بهذا قد عُدنا إلى عبارة قد استعملت بصدد إدغار بو ـ نقول : إن العجائبي يمثل تجربة قصوى. ولا ننخدع : فهذا التعبير لا يفسِّر شيئا بعد. إن الكلام على «حدود» (قد تكون من ألف نوع) لمجموعةٍ إتصاليةٍ ما، نجهل عنها كل شيء، إنما هو البقاء في الغامض على كل حال. على أن هذه

الأطروحة تحمل لنا مؤشرين : أولا، توجد كل دراسة لموضوعات العجائبي في علاقة تجاور مع دراسة الموضوعات الأدبية في العموم. ثم بالتالي، يكون «أفْعَلُ» التفضيل، والمبالغة هما معيار العجائبي. وإننا سنحاول مراعاة ذلك باستمرار.

سيكون تَنميطُ الموضوعات العجائبية، إذن، مجانسا لتنميط الموضوعات الأدبية عامة. وبدل أن نغتبط بذلك، لا نملك إلا أن نرثي له. لأننا هنا نلامس المشكلة الأكثر تعقيدا، والأقل وضوحا في نظرية الأدب عامة، والتي هي السؤال : كيف يمكن الكلام عما يتحدث عنه الأدب ؟

ونحن نرسم خطاطة للمشكلة يمكننا القول بأن هناك خطرين متقابلين ينبغي الحذر منهما. الأول هو اختزال الأدب إلى «مضمون» خالص (وبعبارة أخرى، عدم الارتباط بشيء غير الخاصية الدلالية)، وهو موقف يقُود إلى جهل النوعية الأدبية، هذا الجهل الذي يضع الأدب، مثلا، في نفس مستوى الخطاب الفلسفي، حيث يتم درس الموضوعات لكن من غير أن يَفْضل لها أي شيء من الأدبية. والخطر الثاني، على العكس من ذلك، يرجع إلى اختزال الأدب إلى «شَكْل» محض وإلى نفي ملاءمة الموضوعات للتحليل الأدبي، وبحجة أن ما يهم الأدب هو «الدَّالُ»، نرفض النظر إلى الخاصية الدلالية (كما لو كان الأثر الأدبي غير دال في كافة مستوياته المتعددة).

من اليسير معرفة مرتكز عدم قبول كلا هاتين النَّظرتين : فما نقول في الأدب له نفس الأهمية التي للطريقة التي نقوله بها، فالسؤال : «ماذا» يساوي بالتأكيد السؤال «كيف» والعكس صحيح أيضا (مع افتراض إمكانية الفصل بين الاثنين، وهذا ما لا نعتقده) لكن لا يجب أن نصدِّق أن الموقف الجيد يقوم على المزج المتوازن للاتجاهين، في مقدار معقول لدراسة الأشكال ودراسة المضامين. بل إن التفريق نفسه بين الشكل والمضمون ينبغي تجاوزه. (هذه الجملة تافهة بالتأكيد، في مستوى النظرية، بيد أنها جد معاصرة إذا ما تفحَّصنا الدراسات النقدية الخاصة في هذه الأيام). إن أحد دواعي وجود مفهوم البنية هو تجاوز الثنائية القديمة للشكل والمضمون، وذلك لاعتبار الأثر الأدبي كُليةً ووحدةً ديناميَّةً.

لم يظهر وفق هذا التصور للأثر الأدبي الذي قدمناه إلى الآن، مفهوما الشكل والمضمون في أي مكان. فقد تحدثنا عن مظاهر عدة للأثر الأدبي، كل

مظهر منها يتملّك بنيته ويبقى في نفس الوقت دالاً ؛ وليس من بينها ما هو شكل خالص ولا ما هو مضمون خالص. وبوسع الانسان أن يقول لنفسه : إن الخصّيصتين اللفظية والتركيبية هما أكثر «شكلية» من الخصّيصة الدلالية، ومن الممكن وصفهما دون تعيين معنى أثر أدبي معين، وبالمقابل، فإنك عندما تتحدث عن الخصيصة الدلالية، لا تستطيع أن تتجنب الانشغال بمعنى الأثر، وبالتالي أن تعمل على إظهار مضمون ما.

لابدَّ، من الآن، أن نُبدد هذا الخلاف، بطريقة تسمح لنا أكثر بتحديد المهمة التي تنتظرنا. فلا يجب الخلط بين دراسة الموضوعات، كما نفهمها هنا، والتأويل النقدي للأثر الأدبي. إننا نعتبر الأثر الأدبي بنية يمكنها أن تتعرض لعدد غير محدود من التأويلات التي تخضع لزمان ومكان إصدراها، ولشخصية الناقد ولطبيعة النظريات الاسطيقية المعاصرة لذلك الأثر، وما إلى ذلك. إن مهمتنا، في المقابل، هي وصف هذه البنية الفارغة التي تخصب تفاسير النقاد والقرّاء. إننا سنبقى بعيدا جدا عن تأويل الآثار الخاصة كما كنا نفعل ونحن نعالج الخصيصتين اللفظية والتركيبية. ومثلما هو الأمر في السابق، فإن غرضنا يتصل هذه المرة بوصف مَظهر، أكثر مما يتصل بتعيين معنى.

الظاهر أننا إذ قبلنا مجاورة الموضوعات العجائبية للموضوعات الأدبية عامة فتصبح مهمتنا صعبة للغاية. إننا نتوفر على نظرية مجملة متعلقة بالخصيصتين اللفظية والتركيبية للأثر الأدبي، وبإمكاننا أن نُدرج في إطارها ملاحظاتنا حول العجائبي. وبالعكس من ذلك فنحن لا نتوفر هنا على شيء يخص العجائبي، ولهذا السبب بالذات، يتوجَّب علينا أن ننهض منذ البداية بمهمتين : دراسة موضوعات العجائبي، واقتراح نظرية عامة لدراسة الموضوعات.

ـ وبتأكيدنا على عدم وجود أي نظرية عامة للموضوعات، يبدو أننا قد نسينا اتجاها نقديا يتمتع، مع ذلك، بأكبر حظوة : إنه النقد الموضوعاتي. ومن المفروض أن نقول ما هو الجانب الذي لا يرضينا في المنهج الذي صيغ من طرف هذه المدرسة ؟ سآخذ مثالا على ذلك، بعض نصوص جان بيير ريشار، الذي هو بالتأكيد الممثل الألمعي لهذه المدرسة. هذه النصوص مختارة بنزعة موجَّهة، ولست أدعي بأي حال إنصاف عمل نقدي ذي أهمية رئيسية. كذلك سأقف، بالتحديد، عند بعض المقدمات التي أصبحت، بعدُ، قديمة : والحال أن تطورا

ما يتجلى للملاحظة في نصوص متأخرة لريشار، وتبدو مشكلات المنهج من جهة أخرى أعقد بكثير حتى في النصوص القديمة جدا حالما تُدرس التحاليل الملموسة (والتي ليس بوسعنا الوقوف عندها).

لابد أن نقول، قبل كل شيء، إن استعمال مصطلح «موضوعاتي» قابل في حد ذاته للنقاش. إن المرءَ ليترقَّب أن يجد، بهذا الصدد بالفعل، دراسة لجميع الموضوعات، كيفما كانت، في حين أن النقاد يقومون في الواقع، باختيار موضوع من بين الموضوعات الممكنة. وهذا الاختيار هو الذي يحدِّد، أساسا، موقفهم: ويمكن نعت هذا الموقف بـ«الحسية»؛ وبالفعل فإن الموضوعات المتسمة بالطابع الحسي (بالمعنى الضيق لكلمة حسي) هي وحدها الجديرة بالاهتمام، وإليك كيف يصف جورج بولي هذا المطلب، في تقديمه لأوَّل كتاب في النقد الموضوعاتي لرشار: **الأدب والإحساس** (والعنوان بنفسه دال):

«في مكان ما من أعماق الوعي، من الجانب الآخر للمنطقة التي أضحى فيها كل شيء فكرا، في المنطقة المقابلة لتلك التي دخل منها، كان هناك وما يزال، ضوءٌ، أشياءُ بل وعيونٌ تستدعي ملاحظتها. إن النقد لا يستطيع أن يقنع بالتفكير في تفكير ما. بل لابد أن يصعد أيضا من صور إلى صور، عبر هذا التفكير، إلى أن يبلغ الأحاسيس» (ص10. التشديد من عندنا)،

في هذا المقطع مقابلة واضحة بين الملموس والمجرَّد، فمن جهة، نجد الأشياء، والضوء، والعيون، والصورة والإحساس؛ ومن الجهة الأخرى، نجد التفكير والتصورات المجرَّدة. إن الشق الأول من المقابلة يبدو مزدوج القيمة: فهو، أولا، سابقٌ في الزمن (لاحظ «أضحى»)، ثم إنه الأكثر خصوبة وأهمية، وبالتالي فهو يُشكل الموضوع الممتاز للنقد.

وفي تقديمه لكتابه التالي **الشعر والعمق** يعود ريشار، بالضبط، إلى الفكرة ذاتها، فيعرض مساره بصفته محاولة.

للعثور على القَصْدية التأسيسية، والمشروع الذي يحكم المغامرة [المقصود مغامرة أربعة من الشعراء هم: **نرفال وبودلير وفرلين ورامبو**] ولوصفهما. ذلك المشروع جاهدْتُ لأن أستوعبه في مستواه

الأكثر أوَّلية. المستوى الذي يتأكد فيه بأكبر قدر من التواضع، ولكن أيضا بأكبر قدر من الصراحة: مستوى الشعور الخام أو الصورة خلال ميلادها (. . .) لقد اعتبرتُ الفكرة أقل أهمية من الوسواس، واعتقدتُ أن النظرية ثانوية بالقياس إلى الحلم» (ص9-10).

وقد وسَم جيرار جنيت بحق نقطة الانطلاق هذه، متحدِّثا عن:

«المسلَّمة الحسية، التي يتطابق بمقتضاها الجوهريُّ (وبالتالي الأصيل) بالتجربة الحسية». (صوَر، ص 94).

لقد سنحت لنا الفرصة، سالفا، (بخصوص نرتروب فراي) أن نُعْرِب عن اختلافنا مع هذه المُسَلَّمة. واننا سنتبع كذلك جنيت، عندما يكتُب:

«إن مسلَّمة البنيوية أو مُسبقاتها هو تقريبا عكس مسلمة التحليل الباشلاري. ذلك أن بعض الوظائف الأولية للفكر الأشد بدائية تتسم بقدر كبير من التجريد وأن خطاطات الذهن وعملياته قد تكون، أكثر «عمقا» وأصالة من أحلام الخيال الحسي، وأنه يوجد بهذا منطق، إن لم نقل رياضيات للاَّوعي» (ص100).

واضح أن الأمر يتعلق بتعارض فيما بين تيَّارين من التفكير يتجاوزان في الواقع، حدود البنيوية والتحليل الباشلاري: حيث نجد من جهة: ليفي ـ ستراوس، كما نجد فرويد أو ماركس ونجد من الجهة الأخرى باشلار مثلما نجد النقد الموضوعاتي، ويونغ وفراي، في الآن نفسه.

قد يقال، كما هو الشأن بالنسبة لفراي، أن هذه المسلَّمة لا تقبل النقاش، وأنها تنتج عن اختيار اعتباطي، إلاَّ أنه سيكون من المفيد، مجددا، مواجهة نتائجها. لنكت عن التضمينات الموسومة بطابع «العقلية البدائية»، ولنلتقط فقط تلك التي تمسُّ التحليل الأدبي. إن رفض ريشار لإعطاء أهمية للتجريد في العالم الذي يصفه، يؤدي به إلى التقليل من أهمية الحاجة إلى التجريد في العمل النقدي. فالمقولات التي تستعمل لوصف أحاسيس الشعراء الذين يدرسهم هي محسوسة بنفس القدْر الذي نجده في الاحساسات نفسها ويكفي كيما يقتنع المرء

بهذا، أن يُلقي نظرة على فهارس» (المحتويات) بكتبه. وهذه بعض الأمثلة : «العمقُ الشيطاني ـ الكهف ـ البركان»، «الشمس ـ الحجر ـ الاجُرة الوردية ـ السبُّورة ـ الخضرة ـ الباقة»، «الفراشات والطيور ـ الوشاح المتطاير ـ الأرض المسوَّرة ـ الغبار ـ الطمي ـ الشمس» إلخ (فصل عن **نرفال في الشعر والعمق**) وكذلك يفعل بخصوص نرفال دائما :

> «نرفال يحلم، مثلا، بالكائن كما لو كان يحلم بنار مفقودة، مدفونة ؛ وهو كذلك يبحث، في نفس الآن، عن منظر الشموس المشرقة ومشهد الاجُر الوردي الذي يلمع تحت شمس الغروب، وبالاتصال بالضفيرة الملتهبة للصبايا أو بدفء لحُمهن المخضَّب «bionda e grassotta» (ص10).

فالموضوعات الموصوفة هي موضوعات الشمس، والاجُرة، والضفيرة، أما العبارة التي تصفها فهي النار المفقودة.

ثمة أشياء كثيرة يمكن قولها عن هذه اللغة النقدية، ولسنا نناقش وثاقة صلتها بالموضوع : إذ إنه من مهمة المختصين بدراسة كل كاتب على حدة أن يقولوا ضمن أي حدود تكون هذه الملاحظات صائبة. أما في مستوى التحليل بالذات فقد تبدو هذه اللغة قابلة للانتقاد. فمن البديهي أن مصطلحات ملموسة إلى هذا الحد، لا تُكوِّن أي نسق منطقي (وقد يكون النقد الموضوعاتي أول نقد يُسلم بهذه الحقيقة)، لكن إذا كانت لائحة المصطلحات لانهائية وغير منظَّمة، فما الذي يجعلها أفضل بالقياس إلى النص نفسه الذي يحتوي، في آخر المطاف، هذه الأحاسيس وينظمها بكيفية معيَّنة ؟ إن النقد الموضوعاتي ليبدو في هذا المستوى مجرد تفسير (تفسير عبقري في حالة ريشار ولا شك). بيد أن التفسير ليس تحليلا. إننا مع باشلار أو مع فراي نتوفر على نسق، وإن بقي في مستوى الملموس : نسق العناصر الأربعة، أو نسق الفصول الأربعة، إلخ. لكننا مع النقد الموضوعاتي نتوفَّر لنا قائمة لانهائية من المفردات التي لابد من ابتكارها انطلاقا من الصفر، عند مقاربة كل نص.

يوجد، من وجهة النظر هذه، ضربان من النقد : ولنقل إن أحدهما سردي، والآخر منطقي. أما النقد السردي فيتبع خطا أفقيا، يتجه من موضوعة

إلى أخرى، ويتوقف في لحظة اعتباطية إن كثيرا أو قليلا، وتكون هذه الموضوعات، كذلك، أقل تجريدا إحداها بالقياس إلى الأخرى. وتشكل سلسلة لا تنتهي، فيختار الناقد، شأنه في ذلك شأن السارد، بداية ونهاية محكيه، بالصدفة تقريبا (كما لو أن ولادة وموت شخصية ليسا، في نهاية المطاف، سوى لحظتين مختارتين اعتباطيا لأجل بداية ونهاية رواية) يذكر جنيت جملة من الكون الخيالي لمالارمي يكثّفُ فيها هذا الموقف :

«لم تعد الغرَّافة لازِورداً، إذن، ولا هي بعدُ مصباح» (ص499).

فاللّازورد والغرَّافة والمصباح تكون سلسلة متجانسة ينزلق عليها الناقد، على مستوى واحد من العمق دائما. إن بنية كتب النقد الموضوعاتي لتجسد جيدا هذا الموقف السردي والأفقي : فهي في الغالب، مجموعة مقالات يقوم كل منها بتصوير كاتب مختلف. وأما الانتقال إلى مستوى أعم، فهو في حكم المحال : فكما لو أن النظرية في هذا التصور ممنوعة من الاقامة فيه.

أما الموقف المنطقي فيتبع، بدلا من ذلك، خطا عموديا : بحيث يمكن للغرَّافة والمصباح أن يشكلا مستوى أول للتعميم : على أنه سيصير، من الضروري الارتقاء فيما بعد إلى مستوى آخر أكثر تجريدية. فالصورة التي يرسمها مسار التحليل هي صورة هرم أكثر منها صورة سطح. إن النقد الموضوعاتي لا يتوخى، على العكس، أن يهجر المستوى الأفقي، لكنه لذلك أيضا يترك كل طموح تحليلي، بل وتفسيري.

صحيح أننا نجد، أحيانا، إهتمامات نظرية، في الكتابات النقدية الموضوعاتية ولاسيما عند جورج بولي. لكن هذا النقد، فيما يتجنب خطر الحسية، فإنه يتناقض مع إحدى المسلمات التي كنا طرحناها منذ البداية وهي النظر إلى الأثر الأدبي لا بصفته ترجمة لفكر قبلي، ولكن بصفته مهدا لولادة معنى لا يمكن أن يوجد في مكان آخر. فالافتراض بأن الأدب ما هو إلا تعبير عن أفكار أو تجارب معينة للمؤلف، إنما هو الحكم على النوعية الأدبية بتسرع، هو إسناد دور ثانوي للأدب، دور وسيط بين وسائط. والحال أن هذه هي الطريقة الوحيدة التي

يدرك فيها النقد الموضوعاتي ظهور التجريدي في الأدب. وهذه بعض التأكيدات المتميزة لريشار :

«إننا نحب أن نرى فيه [الأدب] تعبيرا عن الخيارات، عن الوساوس، وعن المشاكل التي تكمن في قلب الوجود الشخصي» (**الأدب والإحساس**، ص13).

«لقد بدا لي أن الأدب كان واحدا من المواقع التي تعرَّض فيها **للخيانة**، بأكبر قدر من البساطة بل والسذاجة، هذا الجهد الذي يبذله الوعي كيما يضبط الكائن» (**الشعر والعمق**، ص90. التشديد من عندي دائما).

سواء تعلق الأمر بالتعبير أو الخيانة فإن الأدب هو مجرد وسيلة لترجمة بعض المشاكل التي تقوم خارجه وفي استقلال عنه. إن رأيا كهذا لا يمكن قبوله إلا بصعوبة. يوحي لنا هذا التحليل السريع بأن النقد الموضوعاتي، بتعريف غير شامل، لا يقدِّم لنا وسائل تحليل وتفسير البنيات العامة للخطاب الأدبي (ومنثير، فيما بعد، إلى المستوى الذي يبدو لنا أن هذا المنهج يجد فيه كل صلاحيته). لكن ها نحن، مجددا، مجرَّدون من منهج لتحليل الموضوعات أكثر مما كنا في السابق، إلا أن عائقين إثنين يبدو أن لابد من محاولة تلافيهما : رفض مغادرة حقل الملموس، ورفض الاعتراف بوجود قواعد مجردة ثم استعمال مقولات غير أدبية لوصف موضوعات أدبية.

أما الآن، فلنلتفت بهذا الزاد النظري الشحيح، إلى الكتابات النقدية التي تعالج العجائبي، حيث سنكتشف إجماعا مفاجئا على المنهج.

ولنعط بعض الأمثلة عن تصنيف الموضوعات. يقترح **دوروثي سكار ـ بورغ** في أحد كتبه الأولى المخصصة لهذه القضية : **المافوق ـ طبيعي في الخيال الانكليزي الحديث**، التصنيفَ التالي :

«الأشباح الحديثة، الشيطان وحلفاؤه، الحياة فوق ـ الطبيعية»

ونجد عند **بنزولات** تقسيما أكثر تفصيلا (في الفصل المعنون بـ«الحافز الأساسي») : الشبح ؛ العائد ؛ مصاص الدماء ؛ الذئب ـ الكردمانة، الساحرات والسحر، الكائن اللامرئي، الشبح الحيواني، (إن هذا التقسيم يستند في الحقيقة إلى تقسيم آخر أكثر تعميما، سنرجع إليه في الفصل التاسع)، ويقترح **فاكس** لائحة تقارب هذه الأخيرة :

«الذئب، الغول، مصاص الدماء، الأجزاء المنفصلة من الجسم البشري، اضطرابات الشخصية، ألعاب المرئي وغير المرئي، اختلال السببية والفضاء والزمن، النكوص».

هنا نمرُّ بشكل غريب، من الصور إلى أسبابها : إذ يمكن لموضوعة مصاص الدماء أن تكون بالطبع نتيجة اضطرابات الشخصية، وبالتالي فالقائمة أقل إنسجاما من القوائم السابقة، وإن تكن أكثر إيحائية.

أما **كايلوىٰ** فيقدم تصنيفا أكثر تفصيلا، وأقسامه الموضوعاتية هي التالية :

«الميثاق مع الشيطان (ومثاله **فاوست**) ؛ الروح المعذبة التي تقتضي تحقق فعل معين كيما تحقق راحتها ؛ الشبح المحكوم عليه بسباق غير منظم وأبدي (ومثاله **شبح الموت الأحمر لإدغار بو**) ؛ «الشيء» غير المحدد وغير المرئي، وله على الرغم من ذلك وزنه ووجوده (ومثاله **هورلا**) ؛ مصاصو الدماء. أي الموتى الذين يؤمِّنون لأنفسهم شبابا أبديا عن طريق إمتصاص دم الأحياء (الأمثلة كثيرة) ؛ التمثال، الإمَّعة، الوقَّاء، الانسان الآلي، وكلها تبعث فيها الحياة على حين غرة، فإذا هي تكتسب استقلالا مريعا (مثال ذلك : **فينوس إيل**) ؛ لعنة ساحر تسبب مرضا فظيعا وفوق ـ طبيعي (مثاله **علامة الدابة لكيبلينغ**) ؛ المرأة ـ الشبح القادمة من العالم الآخر، الفاتنة والقاتلة (ومثال ذلك **الشيطان العاشق**)، التبادل القلبي لمجالي الحلم والواقع ؛ الغرفة، الشقة، الطابق، المنزل، الزقاق، التي تمَّحي جميعا من الفضاء، توقف الزمن أو تكراره (مثاله **المخطوطة المعثور عليها في سرقسطة**» (**صُور، صُور**... ص36-39).

فالقائمة، كما نرى، غنية جدا. وفي نفس الوقت ينص **كايلوىٰ** كثيرا على الطابع النسقي المغلَق لموضوعات العجائبي :

«لعلي بالغت جدا وأنا أؤكد إمكان إحصاء هذه الموضوعات التي تخضع مع ذلك وعلى نحو ضيق، لموقف معطى : بيد أنني ما فتئت أعتبرها قابلة للاحصاء والاستنباط، بكيفية يمكننا معها أن نفترض في الأقصى، تلك الموضوعات التي تنقص السلسلة، كما هو الشأن بالنسبة للتصنيف الدوري لمندليف الذي يتيح حساب الوزن الذري للأجسام البسيطة التي لم نكتشفها بعد، أو التي لا تعرفها الطبيعة، لكنها موجودة بالقوة» (ص57-58).

إننا لا نملك غير الموافقة على هذا الأمل ؛ بيد أننا سنبحث عبثا في كتابات **كايلوىٰ** عن القاعدة المنطقية التي تسمح بالتصنيف. ولست أحسب أن غياب هذه القاعدة هو من فعل الصدفة. إن كل التصنيفات المذكورة حتى هنا تتخالف مع القاعدة الأولى التي قدمنا سلفا : وهي تقضي بترتيب مقولات مجردة وليس ترتيب صور ملموسة (مع استثناء **فاكس** غير الدال). إن هذه الموضوعات تكون، بالعكس، في المستوى الذي يصفها فيه **كايلوىٰ**، غير محدودة ولا تخضع لقوانين صارمة. ويمكن إعادة صياغة الإعتراض نفسه بهذه الطريقة : إننا نجد في أساس التصنيفات، فكرة معنى ثابت لكل عنصر من عناصر الأثر الأدبي، في استقلال عن البنية التي ينـدرج ضمنهـا. فإذا رتّبنا، مثلا، جميع مصاصي الدماء فذلك يستتبع أن مصاصي الدماء تعني دائما نفس الشيء، كيفما كان السياق الذي تظهر فيه. والحال أننا إذ ننطلق من فكرة أن الأثر الأدبي يكون كلا منسجما، بنية، فإنه يلزمنا أن نفترض أن معنى كل عنصر (ونقصد هنا كل موضوعة) لا يمكنه أن يتمفصل خارج علاقاته بالعناصر الأخرى. أما ما يقترح علينا هنا فهو علامات ومظاهر، لا عناصر موضوعاتية حقيقية.

يذهب مقال جديد **لويتولد أوستروسكي** إلى أبعد من هذه التعديدات : ذلك أنه يحاول صياغة نظرية. والدراسة معنونة بشكل دالٍّ : **العجائبي والواقعي في الأدب : إقـتراحات عن كيفية تعريف وتحليل القصة العجائبية**. فيمكن، حسب **أوستروسكي** تقديم التجربة الانسانية بواسطة الخطاطة التالية :

شخصيات حكائية

1	2	5	6	8
مادة + وعي			سببية	
عالم الأشياء	في حالة فعل محكوم بـ		7	في الزمن
3	4		و/أو	
مادة + فضاء			غايات	

وتتحدد موضوعات العجائبي باعتبار أن كل واحد منها هو انتهاك لِعنصر واحد أو عدة عناصر من تلك العناصر الثمانية المكونة لهذه الخطاطة.

فلدينا هنا محاولة تنسيق على مستوى تجريدي، وليس مجرد جرد على مستوى الصور. إلا أنه من الصعب قبول خطاطة كهذه ـ وهذا يلاحظ توًّا ـ وذلك بسبب

الطابع القبلي (وغير الأدبي فوق ذلك) للمقولات التي يفترض فيها وصف نصوص أدبية.

باختصار، إن كل هذه التحاليل للعجائبي ضعيفة من حيث الاقتراحات الملموسة بقدر ما كان النقد الموضوعاتي ضعيفا من حيث تحديدات النظام العام. لقد اكتفى النقاد حتى الآن (باستثناء بنزولدت) بوضع لوائح من العناصر فوق ـ الطبيعية دونما نجاح في تعيين النظام الذي يحكمها.

وبما أن جميع هذه المشاكل التي تعترضنا عند عتبة الدراسة الدلالية غير كافية، فهناك مشاكل أخرى، تتعلق بطبيعة الأدب العجائبي نفسها. فلنذكر بمعطيات المشكلة : في الكون المعروض بواسطة النص، يقع حدث ـ فعل ينتمي إلى عالم الخوارق (أو عالم الخوارق المزيف، فوق ـ طبيعي مزيف)، وهذا بدوره يولد ردَّ فعل لدى القارىء المضمَر (وبصفة عامة عند بطل القصة) : إن رد الفعل هذا هو الذي نسميه «تردُّدا»، والنصوص التي تبتعثُه تكون من العجائبي. وعندما نطرح مسألة الموضوعات، فإننا نضع ردَّ الفعل «العجائبي» بين قوسين، لكي لا نهتم إلا بطبيعة الأحداث التي تولِّده. وبمعنى آخر، ومن وجهة النظر ذاتها، لا يبقى للتفريق، بين العجائبي والعجيب، أهمية. حيث إننا، بخلاف ذلك، سنهتم بالآثار الأدبية التي تنتمي إلى هذا الجنس أو ذاك. بيد أنه من الجائز أن يصر النص على التشديد على العجائبي (أي على رد الفعل)، إلى درجة لا نقدر معها أن نميز ما هو الخارق الذي ولده : إن رد الفعل يمنع استيعاب الفعل، بدلا من أن يقود إليه، ويصير وضع العجائبي بين قوسين، وقتذاك، صعبا للغاية، إن لم يكن مستحيلا.

وبعبارة أخرى : حينما يتعلق الأمر هنا بإدراك شيء، فإنه يمكننا الإلحاح على الإدراك أكثر من إلحاحنا على الشيء. لكن إذا كان الإلحاح على الإدراك قويا جدا، فإننا لا نعود نرى الشيء ذاته.

نجد أمثلة مختلفة جدا لهذه الاستحالة في إدراك الموضوعة، ولنأخذ أولا هوفمان (الذي تكاد آثاره تشكل سجلا للموضوعات العجائبية) : فالظاهر أن الذي يهمه ليس الشيء الذي نحلم به، وإنما هو حدث الحلم والابتهاج الذي يبعثه هذا الشيء. إن الإعجاب الذي يثيره عنده وجود العالم الخارق ليمنعُهُ،

غالبـا، من أن يقول لنا ممَّ يتألف هذا العالم. فالتشديد انتقل من الملفوظ إلى التلفظ. وخلاصة **الإناء الذهبي** موحية في هذا الصدد. فبعد أن يسرد الراوي مغامرات الطالب **أنْسِلم** العجيبة، يظهر على الخشبة معلنا :

«لكني شعرت أنني ممزَّق على حين غرة، وقد انتابني ألم شديد. أيها الثري أنسِلم، الذي أزحتَ عنكَ ثقلَ الحياة العامة ؛ والذي سموتَ بحبك لسيربنْتين وتقطن الآن، مفعما بالشهوة الحسية، في مجال رائع مَولوي بالأطلنطيد ! أما أنا ذلك الشقي، فقريبا، نعم، فخلال دقائق معدودة سأنقل من هذا الصالون الجميل (الذي لا يساوي، بفرق كبير، مسكنا مولويا بالأطلنطيد) إلى سقيفة، وستشغل شقـاواتُ الحياة وحـاجـاتها كل فكري، وسيسدل ألف بؤس حجابا كثيفا على عيني ؛ فلا أستطيع، بالطبع، رؤية زهرة زنبقة أبدا.

في هذه اللحظة ربَتَ أمين المحفوظات **ليندورست** على كتفي ببطء وقال : «أسكت. أسكت أيها السيد الشريف ! ولا تشكو على هذا النحو ! ألم تكن منذ لحظة في الأطلنطيد من غير أن تملك فيه ولو إكارَة، باسم منطقة نفوذ شاعري ؟ وعمـومـاً، هل تكونُ سعادة **أنسِلم** شيئا آخر غير هذه الحياة في الشعر، الذي يتكشف فيه التناغم المقدَّس بين كل الكائنات كأعمق سر في الطبيعة ؟» (ج II، ص201).

هذا المقطع الرائع يضع علامة تساو بين الوقائع فوق ـ الطبيعية وإمكانية وصفها، بين فحوى فوق ـ الطبيعي وإدراكه : إن السعادة التي يكتشفها **أنسِلم** مطابقة لسعادة الراوي الذي استطاع أن يتخيلها، والذي تمكَّن من كتابة قصته. وبفعل هذا الفرح إزاء وجود الخارق لا نتوصَّل إلى معرفته إلا بصعوبة.

ونجد الوضع معكوساً عند **موباسان**، لكن مع آثار مماثلة، فهنا يولِّد فوقُ ـ الطبيعي قلقا معينا، هوْلا معينا، إلى حد أننا لا نوفَّق أبدا إلى تمييز ما يتكوَّن منه، ولعل السؤال : **من يدري ؟** هو المثال الأفضل لهذا الإجراء. إن الحدث فوق ـ الطبيعي، الذي هو نقطة انطلاق القصة القصيرة، هو البعث المفاجىء والغـريب لأثاث المنزل. وليس هناك أي منطق في تصرف الأثاث، وأمام هذه الظاهرة فإننا نشعر بالصدمة إزاء غرابة الحدث أكثر مما نتساءل عمَّا تعنيه حركة تلك الأشياء. فليست حركـة الأثـاث هي ما يهمُّ أكثر، ولكن الأهم أن شخصا ما

إستطاع أن يتخيل ذلك وأن يعيشه. وهكذا يُلقِي إدراكُ ما فوق ـ الطبيعي، من جديد، بظل كثيف على ما فوق ـ الطبيعي ويجعل بلوغنا إليه صعب المرام.

وتقدم **ثورة اللولب لهنري جيمس** نوعية ثالثة من هذه الظاهرة التي يصبح فيها الإدراك الحسي يعكس أكثر مما يعري. فالإهتمام، كما هو الشأن في النصوص السابقة، يتركز بشدة على فعل الإدراك إلى حد أننا نظل نجهل معه دائما طبيعة الشيء المدرَك (ما هي رذائل الخدم القدامى ؟). فالقلق يسطير هنا، غير أنه يأخذ طابعا غامضا جدا أكثر مما نجد عند **موباسان**.

إننا لا نملك إذن بعد هذه المحاولات الأولية لدراسة الموضوعات العجائبية، سوى بعض اليقينيات السالبة : حيث نعرف ما لا ينبغي فعله، وليس كيف نباشر الإجراء. ونتيجة لذلك، سنتخذ موقفا حذرا فنقف عند حدٍّ تطبيق تقنية أولية، دون افتراض المنهج الذي يتعين اتباعه عموماً.

إننا سنجمِّع الموضوعات أولا بطريقة صورية خالصة، وتحديدا، بطريقة توزيعية : بحيث سننطلق من دراسة لتوافقاتها أو عدم توافقاتها. ومن ثم، سنحصل على مجاميع معينة من الموضوعات، كل مجموعة تضم تلك الموضوعات التي يمكنها أن تظهر مجتمعة، وتلك التي توجد فعلا مجتمعة، في آثار أدبية خاصة، وحالما نحصل على هذه الأقسام الصورية، سنحاول تأويل التصنيف نفسه. إذا، ستكون في عملنا مرحلتان تطابقان، إجمالا، زمَني الوصف والتفسير.

مهما بدا هذا الإجراء بريئاً، فهو ليس كذلك تماما. إنه يضع فرضيتين بعيدتين عن التحقيق التجريبي : الأولى، أن أقساما دلالية تطابق أقساما صورية، وبتعبير آخر، أن موضوعات متباينة يكون لها، بالضرورة، توزيع متباين. والثانية، أن أثرا أدبيا يتوفر على درجة معينة من الانسجام، حتى أن قانونيَ التوافق أو عدم التوافق، لا يمكنهما، إطلاقا، أن يحملا مخالفة، مما هو بعيد عن أن يكون موثقا، لمجرَّد وجود الاستعارات العديدة التي تسم الأثر الأدبي برمته. إن حكاية فولكلورية، مثلا، أقل تجانسا، ستضمن في الغالب عناصر لا تظهر أبدا مجتمعة في نصوص أدبية. فسيكون إذن من اللازم الانقياد لحدس، من الصعب توضيحه الآن.

7

موضوعات الأنـــا

ـ تذكير «بحكاية» من ألف ليلة وليلة ـ العناصر فوق ـ الطبيعية : التحوّلات والحتمية الشمولية ـ فوق ـ الطبيعي «التقليدي» و«الحديث» ـ الروح والمادة ـ إزدواج الشخصية ـ الموضوع يصيرُ ذاتاً. ـ تحوّلات الزمن والفضاء ـ الإدراك الحسّي، النّظر، النظّارة والمرآة في الأميرة براميلا.

سنبدأ، إذن بمجموعة من الموضوعات المُجْتَمِعة انطلاقاً من معيار صوريّ محض : هو حضورها المشترك أو تواجدها. وسنستعيد أوّلاً قِصّةً من **ألف ليلة وليلة هي قصّة القلندريّ الثاني**.

إنها تبدأ باعتبارها حكاية واقعيّة. حيثُ يختم البطلُ، إبن الملِك، تَعْلِيمَهُ في بيت أبيه ويمْضي لزيارة سلطان الهند، وفي الطريق تتعرّضُ حاشيتُه لهجوم لصوصٍ : ويتوصّل هو إلى إنقاذ حياته، بفارقٍ وشيكٍ. ليجد نفسه في مدينة مجهولة، بدون أسباب عيْشٍ ولا إمكان الكشفِ عن نَفسِه، وتبعاً لنصيحة خيّاطٍ، يشرع في قطع الحطب من الغابة المُجاورة وبيعه في المدينة كي يُحافظ على بقائه. فمن الواضح أنّه لا وجود، حتّى هُنا، لأيّ عنصرٍ فوق ـ طبيعيّ.

لكن ذات يومٍ يقع الحادث غير المعقول. ذلك أن الامير، عندما كان يقْتلع جذر شجرةٍ لمح حلقة من حديد وفتْحةَ بابٍ، فرفَعه وهبط السُّلَّمَ الذي إنفتح لهُ. وجد نفسه في قصرٍ تحت الأرض، مؤثّثٍ بثراء، وفيه استقبلته امرأة ذات حُسْنٍ خارق. أخبَرَتْهُ بأنها هي الاخرى بنتُ ملك وقد اختطفها جِنّيّ شرس، فأخْفاها داخل هذا القصْر، حيث يأتي ليُضاجعها يوماً في عشرة أيّام، لأنّ زوجته الشّرعية تغارُ عليه كثيراً، والأميرة تستطيع، من جهة أخرى، أن تُناديه في أيّ لحظة، بمجرّد لمس طِلَسْم. تدعُو الأميرة الاميرَ لكي يبقى إلى جانبها لتِسْعَة أيّام من العشرة، فتُقدّم له حمّاماً، وعشاء شهيّا، وتدعوه الى مقاسمتها فراشها ليْلاً.

غير أنها في الصباح، لم تُبال فقدّمتْ له خمراً، وما ان سكر الأمير حتى قرّر أن يتحدّى الجنّي ويُكسّر الطّلَسْم.

فيظهر الجنّي، ومجرّد ظهوره أحْدثَ ضجيجاً دفع الامير إلى الهرب مذعوراً. تاركاً بيْن يدي الجنّي الأميرة العَاجزة وبعض قِطع ملْبسه مبعثرة في الغرفة وهذا التهوّر الأخير سيَجُرُّ عليه عاقبة وخِيمة : حيث تحوّل الجنّي إلى عجوز جاء المدينة واكتشف صاحب الملابس، فحمل أميرنا وحلّق به في السّماء ثُمّ عاد به إلى الكهف، لينال منه الإعتراف بجريمته. ولكن لا الأمير ولا الأميرة اعْتَرَفا، ممّا لم يَمْنَع الجنّي من إنْزَالِ العقاب بهما : إذ يبتر ذراعاً للأميرة فتهلك أمّا الأمير، فعلى الرّغم من القصة التي نجَحَ في روايتها والتي مفادها أنّه لا ينبغي للمرء أن ينتقم ممن ألحق به أذًى فإنه يجد نفسه وقد تحوّل إلى قردٍ.

سيكونُ هذا الوضع منبع سلسلة جديدة من المغامرات. حيث إنَّ القِرد الذكيّ يُسْتَرَدُّ في سفينةٍ يُسْحَرُ رُبّانُها بميزاته الجيّدة. وفي يومٍ ما، تبلغ السّفينة مملكةً ماتَ وزيرُها الأوّل أيّامئِذٍ، فيطلب السُّلطانُ من كل القادمين الجُدُد أن يبْعثوا إليه بنموذج من خط يدهم، لكي يختار خليفة الوزير، حسب هذا المعيار. وكما قد يُخمِّن المرءُ، كانت كتابةُ القِردِ هي الأجود، فدعاهُ السُّلطان إلى قصره : حيثُ يكتُبُ القردُ أبياتاً من الشّعر لجلالة السلطان. وتأتي بنتُ الملكِ لترى مُعجزةً ؛ لكنّها لمّا كانت قد تعلّمت في شبابها دروساً في السحْر، فطنَتْ إلى أن القردَ إنسان ممسوخ. فنادت الجنّي، وانخرط الاثنان في معركة قاسيّة، جعل كلٌّ منهما يتحوّل في أثنائِها إلى سلسلة من الحيوانات. وفي النهاية، قذَفَ أحدُهُما الآخر بلهبٍ ؛ فانتصرت بنتُ السُّلطان. إلا أنها ماتت بعد ذلك بقليل ؛ وقبل موتها سنحَ لها بعضُ الوقْت بإعادة الصُّورة الإنسانية للأمير. هذا الذي، تحت ثقل أحزانِ المصائِب التي كان عِلّةً لها، جعل نفسه قلندرياً (درويشاً)، وكانت مصادفاتُ رحلتِه هي التي قادتْه إلى هذا المنزل الذي يحكي فيه قصّتَه هذه حضُوريا.

إنّنا نشعر قبل كل شيء بالحيرة أمام هذا التنوُّع الظاهر للموضوعات : فكيف نصفُه ؟ بيْد أنّنا إذا قمنا بعَزْلِ العناصِر الطبيعيّة، رأينا أنّه منَ الممكِن تَجْميعُها في مَجموعتيْن. أولاهُما مجموعة التحوّلات. فقد رأينا أنّ الرّجل يتحوّل إلى

قردٍ، والقرد إلى رجُل ؛ ويتحوّل الجنّي إلى عجوز، منذ البدء. أمّا في أثناء مشهد العراك، فتتلاحق التحوُّلات أوّلا، يصيرُ الجنّي أسداً، فتفرقُه الأميرةُ بحُسَامٍ إلى شقّيْن. على أنّ رأس الأسدِ يُصبح عقْرباً ضخماً :

«فتتحـوّل الأميرة إلى ثعبان يدخُل في عراك جلفٍ مع العقرب، الذي لم يُحالفه التّغلُّبُ، فينقلِبُ إلى صورة نِسْرٍ يطير. لكنّ الثعبان يتقَمَّصُ شكْل نسْرٍ أقْوى، ويتبعه» (ج ا، ص. 169)

بعد برهة، يظهر قطٌّ أسود وأبيض، يتْبعه ذئبٌ أسْود. يتحوّل القطُّ إلى دُودَةٍ تدخُل في رُمّانةٍ فتنتفخُ الرُّمانة كأنّها القرعة، وتنكسر إلى شظَايا : أمّا الذئبُ الذي تحوّل، عقبَ ذلك، إلى ديك، فقد راح يلتقط حبّات الرّمانة ويبتلعها. سوى حبّة تقعُ في الماءِ وتتحوّل إلى سمكة صغيرة :

«فيرتمي الدّيك في القناة، ويتحوّل الى زُنجور يُلاحق السمكة الصغيرة». (ص 170).

وأخيرا تعود الشخصيتان الى الصّورة الانسانية.

أما مجموعة العناصر العجائبية الأخرى، فهي متّصلة بوجود الكائنات فوق ـ الـطبيعيّة بذاتـه، مثـل الجنّي والأميرة الساحرة، وقدرتهما على التحكم بالقدر البشري، فكلٌّ منهما يستطيع ان يُحَوّلَ ويَتَحَوّلَ، أن يطير أو أن يحلق بالكائنات أو الاشياء في الفضاء، الخ, فنحن ها هُنا بإزاء أحد ثوابت الأدب العجائبيّ : وجود الكائنات فوق ـ الطبيعيّة الأقوى من الجنس البشري. ومع ذلك، فملاحظة هذه النقطة لا تكفي، لكن ينبغي التساؤل عن دلالتها كذلك. بديهيٌّ أن يُقال إنّ هذه الكائنات ترمز الى حلم بالقُوّة، غير أن هناك أكثر من ذلك. فعلاً، إن الكائنات فوق ـ الطبيعية تنهضُ مقام سببيّة ناقصة، بصفة عامّة. لنقُل إنّ فيها جزءاً من الوقائع التي تُفسَّرُ بأسباب نعرفُها وأنّ فيها جزءاً آخر يبدو لنا منسُوباً إلى الصدفة. في هذه الحالة الاخيرة، لا يكون ثمة، بالواقع، انتفاءُ للسّببيّة، وإنّما هناك تدخُّل لسببيّة معزولة، غير موصُولة، على نحو مُباشر، بالسلاسل السببيّة الأخرى التي تضْبط حياتنا. فإذا لم نقبل الصّدفة على الرّغم من ذلك، مُسلّمين بسببيّة معمّمة، وبعلاقة ضروريّة بيْن جميع الأفعال، فإنّه سيكونُ علينا أن نفترض تدخُّـل قوى أو كائنات فوق ـ طبيعيّة (مجهولة عندنا إلى الآن). إنّ جنّية ما اذ

تضْمن المصير السّعيد لشخْصٍ مُعيّن، لا تعدو أن تكون تجسيداً لسببيّة متخيّلة، لما يمكن أن يسمى أيضا : صدفة وحظا. وما الجنّي الشرّير الذي أوقف لهو العشيق في قصة القلندريّ إلا حظّ البطلين السيّء. على أنّ كلمتيْ «الصدفة» و«الحظ» مقصيّتان من هذا الجزء من العالم العجائبيّ. حيث نقرأ في إحدى أقاصيص إركمان شاتريان.

«ما الحظّ في نهاية المطاف، إنْ لم يكُن أثرَ سَبَبٍ يفلُتُ منّا ؟» الفاتحة العجيبة، (مذكور حسب أنتولوجيا كاستيكس، ص. 214).

ويُمكن الحديثُ هُنا عن حتميّة مُعمّمة، عن حتميّة شمولية : ذلك أنه يجب أن يكُون لكل شيء، حتى لقاء مختلف السلاسل السببيّة (أو «الصّدفة»)، علّة أوْجَدَتْهُ. بمعنى الكلمة المُمْتلِء، ولو لم تكن هذه العلة الا ذات طابع فوق ـ طبيعيّ.

إننا حيثُ نفسّر عالم العفاريت، والجنّيات بهذه الطريقة، يتبدّى على نحو غريب، تشابُهُ بين هذه الصور العجائبية، التقليدية جميعاً، والمصوريّة الاكثر «أصالة» والتي نجدها في آثار مُؤلّفين مثل نرفال أو غوتييه. فليس ثمة انقطاع بين هذه وتلك، ويساعدنا عجائبيُّ نرفال على فهم عجائبي ألف ليلة وليلة. من هُنا، لنْ نتّفِقَ مع هوبرت جوانِ الذي يعارض بين السّجلّيْن :

«فالأخرى تُميز الاشباح، والعفاريت والغيلان، وأخيراً كل هذا الذي يصدر من الاضطراب الممعود (من معدة) والذي هو العجائبي الرديء أما جرار دونرفال فوحده يتبيّن (. . . .) ماهيّة الحلم». (مقدمة لحكايات نرفال العجائبية. ص. 13).

وإلَيْك بعض أمثلة الحتميّة الشّمولية عند نرفال فذات يوم، يقع حدثان مُتزامنان : تموتُ أوريليا، ويُفكر السّارد، الذي يجهل هذه الواقعة، بخاتمٍ كان قد منحها إيّاه ؛ وكان الخاتم كبيراً جدّاً، فقطّعه :

«لم أدرك خطئي إلّا عند سماع صوتِ المنشار. لقد بدا لي أنّني أرى دما يسيلُ. . .» (ص. 269).
حظّ ؟ مصادفة ؟ لا يصدق هذا على سارد أوريليا.

وفي يوم آخر. يدْخل الى الكنسية :

«كنت مُتأهّباً لأجثو عند المقاعد الخلفية من الجمع، حينما انزلق من أصبعي خاتمٌ، وكان فضّيا، على حجرهِ الكريم نُقشت هذه الكلمات العربية الثلاث : الله ! محمـد ! عليّ ! وفي نفس اللحظة إشتعلت عدة شموعٍ وسط الجمع . . .» (ص. 296).

فما قد يُعتبر عند الآخرين مُجرد صُدفة، يكونُ هُنا سبباً.

كذلك مرة أخرى، اذ يتجول على الطريق خلال يوم عاصف :

«كانت المياه ترتفع في الطرقات المُجاورة، فنزلت أعدُو في طريق القدّيس فيكتور، وبدافع فكرة وقف ما كُنت أحسبُ انه طوفان كوْني، رميْتُ، في أعْمق موضع، بخاتم الزواج الذي كنتُ قد اشتريتُه في سانت ـ أوستاش ؛

وفي نفس الوقت، سكنت العاصفة ؛ وطفق شعاع شمسيّ يلتمع» (ص. 299).

إنّ الخاتم يحدثُ هنا التغير المناخِيّ. وفي الآن ذاته يُلاحظ الحرص البالغ الذي من خلاله كان يتم عرض الحتمية الشمولية هذه : فنرفال لا يُوضّح الا المصادفة الزمنيّة، وليس السّببيّة.

وإليك مثال أخير مقتطع من حلم :

«كنـا في قرية مُضـاءة بأنـوار النُّجوم، فتوقّفْنَا نتأمّلُ هذا المنظر ؛ ومدّت الروحُ يدَها إلى جبيني، كما حصل لي البارحة وأنا أُحاول مَغْنطَةَ رَفيقي ؛ وفي نفس الوقت اخذت نجمة من النّجوم التي كُنتُ أبْصِر في السّماء، تكبُرُ. . .» (ص. 309).

يَعي نرفال جيّدا دلالة حكْي كهذا ؛ فبصددِ إحدى القصص يُلاحظ :

«من دون شكّ، سوف يُقال لي أنّ الصّدفة كان بوسعها أنْ تجعل امرأة متأمّلة، في تلك اللحظة، تصرخ في أنحاء مَسْكَني. ـ لكـن، حسـب اعتقـادي، كانت الأحـداثُ الأرضيّة مُتصلةً بأحداث العالم فوق ـ الطبيعيّ» (ص. 281).

وهو يقول في مكانٍ آخر :

«إنّ ساعة ميلادنا، ونُقطة الأرض التي نظهر فوقها، والحركة الأُولى، واسم الغرفة ـ وجميع هذه التّقديسات، وكل تلك الشّعائر التي تُفرضُ علينا، هذا كلّه ينهضُ بسلسلةٍ سعيدة أو قاتلة، يكونُ المُستقبل رهيناً بها على نحوٍ كلّي (. . .) وهذا ما قيل بالتحديد : فلا شيء غير مكترث، ولا شيء عاجزاً في الكون، وبمُكْنَةِ ذَرَّةٍ واحدة أن تُذيب كلَّ شيء كما بوسعها ان تُنْقِذَ كُلّ شيء !» (ص. 304).

أو أيضا، إذ يقول في صيغة ايجاز : «كل شيء مُتناسبٌ».

ولنشر هنا الى أمر سنعود اليه مطولا لاحقا وهو يتعلق بتشابه هذه القناعة المتحدرة لدى **نرفال** من الجنون، مع تلك التي يُمكن ان تكون للمرء خلال تجربة المخدر. أرجع هاهنا الى كتاب **ألانْ واتس** : **الكوزمولوجيا المُفرحة** :

«لأنّ لا شيء في هذا العالم مُخطَّأ، ولا حتى غبّي. فإنّ الشُّعور بالخطأ ما هو الاّ مجرّد عدم رُؤْية التّصميم الذي ينخرط فيه هذا الحدث المعيّن، وعدم معرفة المستوى التّراتبي الذي ينتمي إليه هذا الحدث» (ص. 58).

فهنا كذلك : «كل شيْء يتناسَبُ».

لِلحتمية الشمولية نتيجة طبيعيّة يمكنُ أن تُسمّى بـ «الدلالة الشمولية» : بما أن هناك علائق في كل المستويات، فيما بيْن جميع عناصر العالم، فإنَّ هذا العالم يُصْبِحُ دالا بامتياز. وقد رأيْنا هذا، سابقًا، مع **نرفال** : ساعة ميلاد الإنسان، اسم الغرفة، كل شيْء ممتلىء بالمعنى. بل خلف المعنى الأوَّلي، البديهيّ، يُمكنُ اكتشاف معنى أعمق (فوق ـ تأويل). كذلك هو أمْر شخصية **أوريليا** في المصحّة :

«كنتُ أنسبُ معنىً خرافياً إلى محادثات الحرّاس ومحادثة رفاقي» (ص. 302).

وهكذا يكتب **غوتييه** في أثناء تجربة تَسَطُّلٍ أو تَخَدُّرٍ بالحشيش :

«تمزّقت غلالة في عقْلي ؛ وصار من الواضح بالنّسبة إليّ أنّ أعضاء النّادي ما كانوا إلّا سحَرَة» (ص. 207).

«كانت صور اللوحات. . . تهتزُّ بتشنّجاتٍ من العذاب ؛ مثل بُكم كانوا يودّون إبْداء رأْي مُهِمّ في مُناسَبةٍ فائقة. كما لو كانوا يريدون تنبيهي إلى فخ يجب عليّ أن أحذره». (**نادي الحشّاشين، ص. 208**).
في هذا العالم، كل شيءٍ وكل كائن يعني أمراً مُعيّناً.

ولننتقل إلى درجة أعلى من التّجريد : ما هو المعنى الأخير للحتمية المُوجّه من لَدُنِ الأدب العجائبيّ ؟ ليس هو، بالضرورة، الإقْترابُ من حافّة الجنون، كما عند **نرفال**، أو العبور من خِلال المُخدّر، مثل **غوتييه**، إلى الإعتقاد في **الحتمية الشمولية** : وقد عرفنا ذلك جميعاً، لكن دون أنْ نُعْطيه المدى الذي يتمتّع به هُنا : فالعلائِقُ التي نُقيم بين الأشياء تظَلُّ عَقلِيّة خالصة ولا تؤثّر على الأشياءِ بذاتها في شيْءٍ. وعكس ذلك، تمتَدُّ هذه العلائِق، لدى **نرفال** أو لدى **غوتييه**، حتّى تبلغ العالَمَ الفيزيائيّ : يُلمَسُ الخاتمُ فتشتعل الشموع ؛ يُرمَى خاتم الزّفاف فيتوقّفُ الفيَضان. وبتعبيرٍ آخر، إنّ الحتمية الشمولية تعني، في المستوى المُجرّد، أنّ الفاصل بين الفيزيائي والعقلي، بيْن المادّة والرّوح، بيْن الشيْء والكلمة يكفُّ عن أنْ يكُون حَجُوزاً.

الآن، لنعُد إلى التحوّلات، مُبْقينَ هذه الخُلاصَة ماثِلَةً في الذِّهْن ؛ تلك التحوّلات التي تركناها على الهامش شيْئا ما. إنّها، في مستوى التّعميم الذي نحنُ عليه، تنْدرِجُ في إطار نفس القانُون، وهي تكون منه حالة خاصّة. فقد يُقال، ببساطة، إنّ إنساناً يُقَلِّدُ قِرْداً، أو أنّه يتعارك مثل أسَدٍ، أو مثل نسرٍ، إلخ ؛ ويأخذ فوق ـ الطبيعيّ في الإختفاء منذ اللحظة التي نتخلّص فيها من الكلمات إلى الأشياء التي تعْنيها تلك الكلمات عن طريق الإشارة إليها. إذاً، فالتحولاتُ بدورها تكونُ مُخالِفة للتّفريق بين المادّة والرّوح، كما هو مفهوم عموماً. ولنُلاحِظ هنا كذلك، أنّه لا وجود لقطيعة بيْن المصْوريّة العُرْفيّة تماماً الخاصّة **بألف ليلة وليلة** وبين المصوّرية الأكثر «شخصية» الخاصّة بمؤلّفي القرن التاسع عشر. فهذا **غوتييه** يُقيمُ الإتصال واصفاً تحوُّله الخاص إلى حجرٍ، بهذه الصّورة :

«فعلاً، كنتُ أُحسُّ بأطرافي تَتَحَجَّر، وبالرُّخام يَلُفُّني حتّى وَرَكَيّ مثل دفنة قراميديّ : فقد كنتُ تمثالاً إلى حُدودِ نِصفي، كأولئك الأُمراءِ المُشرَّفين في ألف ليلة وليلة» (ص. 208).

في نفس الحكايَة، يصير للسّارد رأسُ فيلٍ ؛ وبعد ذلك نَحْضرُ تحوّلَ الرَّجُل ـ اليَبْرُوح :

«فالظاهر أنّ ذلك كان يعاكس الرّجل ـ اللّفّاح كثيراً، هذا الذي كان يتقلّص، ويَتسَطّحُ، ويتلوّن ويُطلقُ صيْحاتٍ مُنْفَصِلة ؛ وفي النّهاية فَقَدَ كُلَّ المظهر الإنساني، وتَدَحْرجَ فوق الصَّحْنِ في شَكْلِ لَحْيةِ التّيس ذات الجنثات» (ص. 212).

وتُلاحظ في أوريليا تحولات مُشابهة. فهُنا إمرأةٌ :

«طـوّقَتْ بلُطفٍ، بذراعهـا العـارية، ساقـاً طويلاً لوردةٍ خِطْميّ برّي ؛ ثمّ أخذت تكبُر تحت شعاع صوْبي لامع ؛ بطريقة كانت تضيقُ معها الحديقة، رويْداً، من حيث شكلها، وكانت بُقَع الأرض والأشجار تصير نجميّات وإكْليليّات لملابسها» (ص. 268).

وفي موضع آخر، تنشب معركة بين وحُوشٍ، فتَنْسلخُ من أشكالها الغريبة وتُصبح رجالاً ونساءً

«وكان آخرون يَتقمّصُون في تحوُّلاتهم، شكْل حيوانات متوحّشة، وحيتان وطيور» (ص. 272).

فيُمكنُ أنْ يُقال إنّ القاسم المشترك بيْن الموضُوعَتيْن، التحوُّلات والحتمية الشمولية، هو تحطيم (مما يعني أيْضاً : تنوير) الفاصِل القائم بيْن المادّة والرّوح. ومن هُنا، نجد ترْخيصاً لتقديم أطروحة تخُصُّ المبدأ المُوَلِّد لكُلِّ الموضوعات المجتمعة في هذه الشبكة الأولى : إنّ العبُور من الرُّوح إلى المادّة أضْحى مُمْكناً.

من اليسير العثُور، في النّصُوص التي نَفحّصُها، على صفحات يسهُل إستيعابُ هذا المبدأ ضمنَها. يكتُب نرفال :

«من النُّقطة التي كُنتُ أوجدُ فيها، إذن، نزلتُ تابعاً مُرْشِدي : في واحدٍ من هذه المساكِن العالية التي كانت سقُوفُها المُجْتَمِعة تُمثِّل ذلك الوجه الغريب. وكان يبدو لي أنّ قدَمَيَّ كانتَا تغُوصان في الطّبقات المتعاقِبة لأنظِمَة مُختلف العُصور» (ص. 264).

إنّ العبور الرُّوحي من عصْرٍ إلى آخر، يُصبح هُنا عبوراً جسديا. الكلمات تختلطُ بالأشياء. ومثل ذلك تجده عند غوتييه : فقد تفوَّهَ أحدُهم بهذه الجملة :.

«لابد من الموت، في هذا اليوم، من فَرْط الضحك!».

وإذا بها تكاد تُصبح واقِعاً ملموساً :

«كان الهيجانُ السعيد في أوْجِه ؛ وما كانت تُسمعُ إلاّ تنهُّدات مُتَشنّجة. نقيقٌ غير مُتّصِل. وكان الضّحكُ قد فقَدَ جرْسه وانْقلبَ إلى نَخير، وكان الإنْقباضُ يعقُبُ اللّذّة، ولازِمةُ دوكوس ـ كاروتا تصير حقيقيةً» (ص. 202)

ما بين الفكرة والإدراك الحسّي يكونُ العبورُ ممكناً ومُتيسِّراً. يسمعُ ساردُ أوريليا هذه الكلمات :

«إنّ ماضينا وآتيناَ مُتضامِنان. إنّنا نعيشُ في عِرْقِنا، وعِرْقُنَا فينا يعيش.

هذه **الفكرة** صارت بالنّسبة إليّ **محسوسة**، فوراً ؛ كما لو أنّ جدران القاعة إنفَتحتْ على منظُورات لا مُتناهية ؛ فكان يبدو لي أنّني أرى سلسلة غير متقاطعة من الرجال والنّساء الذين كنْتُ فيهم، وكانوا فيّ» (ص 262 ـ التشديد من وضعي).

إذاً، فالفكرة تغدو محسوسةً، على الفور. وهذا مثال معكوس، يتحول فيه الإحساسُ إلى فكرة :

«هذه الأدراج التي لا عدد لها والتي كُنتَ تُتْعِبُ نفسَكَ بهبوطِها أو بارتقائها في عناءٍ ؛ كانت هي روابط أوهامك القديمة بالذّات، تلك التي كانت تُبَلْبِلُ تفكيرَكَ. . .» (ص. 309)

إنه لَمِنَ الغريب أن يُلاحَظ هُنا، أنّ هذا التّحطيم للفواصل بين المادّة والفكر كان ملحوظاً، لا سيما في القرن التاسع عشر، باعتباره الخاصّية الأُولى للجنُون. فقد كان المحلّلُون النّفسيُّون يُقرُّون، بصفةٍ عامّة، أنّ الإنسان «السّويّ» يتمتّعُ بعدّةِ أطرٍ مرجعيّة. ويربط كُلّ الأفعال بواحدٍ منها فقط. أمّا الذُّهانيُّ، فعلى العكس من ذلك، حيث إنّه لا يكونُ قادراً على التّمييز بين هذه الأطر المختلفة، وهو يخْلُط بين المرئي والمُتخيّل :

«من المعلوم أنّ درجة الفُصاميّين في التّفريق بين مجالَيْ الواقع والخيال قد ضَعفتْ. وبعكس التفكير العاديّ الذي عليه أنْ يظلّ داخِل نفس المجال، والإطار المرجعيّ، أو كَوْنِ الخِطاب، فإنّ تفكير الفُصاميّين لا يخضع لهذه المُقتضيات التي يشترطُها مرجعٌ وحيد». (Angyal, in Kasanin, p. 119)

إنّ ذاتَ هذا المحو للفواصِل نجده في أساسِ تجربة التخدير. حيث يكتبُ عند بداية وصفها بالضبط :

«أعظم الخرافات تكمنُ في التّفريق بين الجسد والروح» (ص. 3).

ونجد نفسَ السّمة، على نحوٍ غريب، تُميّزُ الرّضيع، حسب بياجيه :

«ففي بداية نموّه، لا يُميّزُ الطّفل بيْن العالَم النّفسي والعالم المادّي» (ميلاد الذكاء عند الطّفل).

بديهيٌّ أنّ هذه الطريقة في وصف عالم الطفولة تظلُّ سجينة رؤيةٍ راشدة أو ناضجة ؛ إذ أنّ هناك، بالتّحديد، تفريقاً بيْن العالميْن. فما يحصُل هُنا، إنّما هو الصّورة التي يُقدّمُها راشِدٌ عن الطّفولة. لكنّ هذا بالضبط. هو ما يقع في الأدب العجائبيّ : ذلك أنّ الفاصل بين المادة والرّوح ليس مجهولاً فيه، كما في التّفكير الأسطوريّ مثلا : إنّه يبْقى حاضراً، لِتقْديم مُبرّرٍ للإنتهاكات التي لا تَنتَهي. يكتب غوتييه :

«لم أعُد أُحسّ بجسدي، فقد كانت الرّوابط بين المادّة والرّوح مُنفصلة» (ص. 204).

إنّ لهذا القانون الذي نجده في أصْل كُلّ التشويهات التي يحملُها العجائبيّ داخل شبكة موضوعاتنا، بعض النّتائج المباشرة. ومن هُنا يمكنُ تعْميم ظاهرة التحوّلات فيه، والقول بأنّ شخْصاً ما يتضاعفُ بسُهولة، فنَشْعُر بالكُلّ كأنّه أشخاصٌ متعدّدون : هُنا، سيتجسّدُ الإنطباعُ على صعيد الحقيقة الفيزيائية : تُخاطبُ الغانيّة ساردَ أوريليا :

«أنا نفْسي هي ماري، وأمّك ؛ أنا بالذّات هي تلك التي عشِقْتَ دائماً في جميع الأشكال» (ص. 299)

ويكتب نرفال :

«حضرتْني فكرةٌ مهولة : «الانسانُ مُزدوج» قلتُ لنفسي» إنّني أحسّ برجُلينْ في داخلي ؛ كتب أبٌ من الكنيسة (. . .) في داخل كل إنسان هناك مُتفرّجٌ ومُمَثّلٌ، واحدٌ يتكلّم والآخر يُجيبُ». (ص. 277).

إنّ تضاعُفَ الشّخصّية، متى أخذناه على علاته، يكونُ نتيجة مباشرة للعبور الممكن بيْن المادة والروح : إنّ الشخص الواحِد هو أشخاص عديدون ذِهْنياً، ونفسُ الشيْء يصير جسَدياً.

ثمة نتيجة أخرى لنفس المبدإ لها أكثر من مدى أيضاً : إنّها إنْمحاء الفاصِل بين الذات والموضوع. يُقدّم لنا المُخطّطُ العقلانيُّ الكائنَ البشريّ بوصفه ذاتاً مُنخرطة في علاقة مع آخرين أو مع أشياء تبقى بالنّسبة إليه خارجيّة، ولها وضعُ الموضوع. أمّا الأدب العجائبيّ فيرجُّ هذا التفريق الوعر. إنّ الانسان ليسمعُ موسيقى، بيْد أنّه لم تَبْقَ ثمّة آلة موسيقية خارجيّة عن المستمع وباعِثة للأصْوات، من جهة ؛ ثم لم يعُد هناك المستمع نفسه. من جهة أخرى. لقد كتب غوتييه :

«كانت النّغمات تتماوجُ بقدرٍ من القوّة إلى درجة أنّها كانت تخْترمُ صدْري كنِبَالٍ ضوْئيّة ؛ وسرعان ما ظهر لي أنّ الحالة التي كانت تعبّر عنها، تخرج منّي أنا بالذّات (. . .) فقد كانت روحُ «ويبر» تتجسّدُ في باطني» (ص. 203).

وكذا عند نرفال :

«مُسْتَلْقياً فوق سرير مخيَّم ، كنت أسمعُ الجنود يتحدثون عن مجهُول مُعْتقَل ، مثْلي كان صوته قد دوّى في نفس القاعة ؛ وبتأثير تموُّج فريد، بدا لي أنّ ذلك الصّوت كان يُصدِي في صدْري» (ص. 258)

ترى الذاتُ إلى الموضوع، غير أنّه لم تبقَ هناك حواجز بين الموضوع، بأشكاله وألوانه، وبين الرّائي. يقول غوتييه كذلك :

«بأُعجوبةٍ غريبة. وعلى رأس بعض دقائق من التأمُّل، كنتُ أنْصهِرُ مع الموضوع الذي أركّزُ عليْه، وكنتُ أصيرُ أنا نفْسي ذلك الموضوع».

لكيْ يتفاهم شخْصان، لم يعُد ضرورياً أنْ يتكاملاَ : فكلّ واحد منهما يُمكنه أنْ يَنْقَلِبَ إلى الآخر، وأنْ يعرف مُجرى تفكير هذا الآخر وموضوعه. يُجَرِّبُ سارد أوريليا ذلك، حينما يلْتقي بعمِّه :

قرَّبني إلى جنبه، وقام نوعٌ من التواصل فيما بيْننا ؛ لأنّني لم أكُن أستطيع القوْلَ بأني كنت أسمعُ صوْتَه، وفقط في حدودِ تركيز تفكيري في نُقطةٍ ما، كان تفسيرُه يصيرُ بالنّسبة إليّ واضحاً فوْراً.» (ص. 261).

أو كذلك :

«مِنْ غيْر أن أسأل مُرْشدي عن شيء، فهمتُ حدْساً، أنّ هذه المُرتفعات : وفي نفس الوقت، هذه الأعماق كانت مآوي سُكّان الجبل البدائيّين.» (ص. 265).

وبما أنّ الذات لم تبْق مُنفصلةً عن الموضوع، فإنّ التواصُل يتمُّ مُباشرةً، ويجدُ العالمُ جميعاً نفسه مُندرجاً في داخل شبكة تواصُل معمَّم. هذه القناعة تُفْصِحُ عن نفسها لدى نرفال، على النحو التالي :

«قادني هذا التفكير إلى خاطر مُؤداه أنّ مؤامرة واسعةً كانت هناك بين كل الكائنات المُنبعثة لإعادة العالم إلى تناسقه الأوّل، وأن

التـواصلات عن طريقٍ مغناطيّة الأفلاك، وأنّ سلسلة متواصلة كانت تربطُ حول الأرض الأذهان المسخّرة لهذا التواصل العام؛ وكـانت الأغنيات، والرّقصات والنّظرات المُمَغْنطَة، من قريب، تُترجم نفس التطلُّع» (ص. 303).

لنـلاحظ من جديد، تجاوز هذه المـوضوعة الثّابتة للأدب العجائبي، مع أحد مميّزات عالم الطفل الأساسيّة (أو مع صُورته الرّاشدة، بالأصحّ، كما رأينا). يكتب بياجيه :

عند نقطة إبتداء النمُوّ العقليّ لا يوجد، بالتّأكيد، أيُّ تغايُرٍ بين الأنا أو الأنويّة والعالم الخارجي» (ستّ دراسات، ص. 20)

ونفس الأمر نجده بالنّسبة لعالم المُخدّر :

«إنّ النّظام والعالم المحيط يُكوّنان رسماً خيالياً لفعلٍ فريدٍ وكاملٍ، لا تكونُ فيه ذات ولا موضوعٌ، لا فاعل ولا منفعِلٌ أو مفعولٌ» واتس ـ ص 62).

أو أيْضاً :

«بـدأتُ أشعُر أنّ العالم هو في ذات الوقْت داخل رأسي وخارجه (. . .) فأنا لا أنظر إلى العالم، لا أضعُ ذاتي وجهاً لوجهٍ معه؛ أعْرفه بإجراء مُتواصل يحوّلهُ إلى ذاتي نفسها» (ص. 29).

ونفسُ الشيء، أخيراً، بالنسبة للذّهانيّين. حيث يكتبُ غولدشتاين :

[الـذُّهـانيّ] لا يعْتـبر المـوضوع بوصفه جزءاً من العالم الخارجيّ المُنظّم، المفْصول عنه؛ مثلما يفْعلُ الشّخصُ السّويّ» (ص. 23. (in Kasanin.

«تختفي الحواجزُ العاديةُ القائمة بين الأنا والعالم الخارجي ويوجد مكانها ضربٌ من الإنصهار الكونيّ. . . .» (ص. 40)

وسنحاول، لاحقاً، تفسير أوجه الشبه هذه.

«يتسرّب العالم المادّي والعالم الرّوحي، أحدهما إلى الآخر؛ فتصيرُ أقْسامهما الأساسيّة معدلة، نتيجة لذلك. إنّ زمان وفضاء العالم فوق ـ الطبيعيّ، كما هما موصوفان في هذه المجموعة من النُّصوص العجائبيّة، ليْسا هما زمان وفضاء الحياة اليوميّة؛ ذلك أنّ الزّمن يظهر ها هنا معلقاً، ويمتدُّ خلف ما تحسبُه ممكناً. كذلك هي الحالة بالنّسبة لسارِد أوريليا:

«كان ذلك علامة ثورة كاملة وسط الأرواح التي لم تُرِدْ أنْ تعترف بمالكِي العالم الجُدد. ولستُ أدري كم استغرقت تلك المعارك التي أدْمت الكوكبَ، من ألف عالم». (ص. 272).

والزّمن إحدى موضوعات نادي الحشّاشين الرئيسيّة أيضاً. فالسّارد متعجلٌ، بيْد أنّ حركاته بطيئة بشكل غير معقول:

«نهضْتُ بمشقة كبيرة واتجهتُ نحو باب الصّالون. الذي لم أصلْ إليه إلا بعد زمنٍ طويل، فيما كانت قوّة مجهولة تُرغمني على التّراجع الى الوراء مع كلّ خطوة بعد الثالثة؛ وبحسابي، استغرقت لقطعِ تلك المسافة، عشر سنوات» (ص. 207).

وهو يهبط، بالتالي، سُلّما ولكن أدراجه تتراءى غير منتهية:

«سأصل الى الأسفل بعد غد يوم القيامة».

هذا ما يقوله لنفسه؛ وعندما يصلُ يقول:

«لقد استغرقت هذه المحاولة ألف سنة، بحسابي» (ص. 208 ـ 209) وكان عليه أن يصل في تمام الحادية عشرة، لكن قيل له في ذات لحظةٍ:

«لن تصل أبداً في السّاعة الحادية عشرة؛ فها هي ذي خمسة عشر عاماً مرّت على انطلاقك» (ص. 210).

ويحكي الفصل التاسع من القصّة القصيرة، مشهَد إقْبار الزمن، وعنوانه: **لاتصدقوا الروزنامة أو مقياس الوقت**. إذ يُعلن السارد:

«مـات الـزمن، ومنـذ الآن فصـاعداً لن تكون هناك أعوام ولا شهـور، ولا ساعـات، فقد مات الزمن، وإنّا لنمشي في موكب جنازته (. . .) ـ الله أكبر! صَرَخْتُ وقدْ صَدَمَتْني فِكْرَةٌ مُفاجِئَة ؛ اذا لم يَعُدْ ثمة زمنٌ، فمتى ستحلُّ الحاديَة عشرة ؟. . .» (ص211).

إنّنـا نُلاحظ، مرة أخـرى، نفس التحـول في تجربة المخدِّر، حيث يبدو الزمن مُعَلَّقاً، وعند الذّهاني الذي يعيش في حاضرٍ أبديّ بدون فكرة عن الماضي أو المستقبل.

ويتحـول الفضاء بنفس الطريقة. وهذه بعض الأمثلة المأخوذة من **نادي الحشاشين**. وإليك هذا الوصف لسُلّمٍ :

«كان طرفاهُ الغارقان في الظل يبدوان في نظري غارقين في السماء وفي الجحيم، هاوِيَيْن. وعندما كنتُ أرفع رأسي، كنتُ ألمح، بغير تمييز وفي رؤية عجيبة، تنضيدات لأقراص أدراج لا حصر لها، درابزينات للإرتقاء كما لو لبلوغ قمّة صوْمعة لِيلَكْ Lylack ثم إذ أخفضهُ، كنتُ أحسّ، قبْلياً، بمنغصات درجيّة، وزوابع لوْلبيّة، واستدارة إنخطافات» (ص. 208).

وهذا وصف لساحة داخليّة :

«كـانت السّاحة قد إتخذت أبعاد حقل مارس، وكانت في بضع ساعـاتٍ قد حُفتْ بصروح عمـلاقة تقْطعُ الأفق الى مسنّن من الإبر، والقباب، والصّومعات، وأشجار الصنوبر والأهرام، التي تذكر بروما وبابل» (ص. 209).

لسنا نحاول، هنا، وصف أثر أدبي خاص بنحو شامل، ولا حتى موضوعة ما ؛ فالفضاء عند **نرفال**، مثلا، يتطلّب دراسة جد مطوَّلة تخُصُّه وحده. إن ما يهمنا هو تحديد المميّزات الأساسيّة للعالم الذي تنبجِسُ فيه الوقائع فوق ـ الطبيعيّة.

نُلَخّصُ فنقُول، إنّ المبدأ الذي اكتشفناه، ينْمازُ بوصفه وضعاً للفاصِلِ بين المادّة والروح موضع سؤال. هذا المبدأ يَسِمُ بِمَيْسَمِه العديد من الموضوعات الأساسيّة : مِنْ سَبَبِيَّةٍ خاصّة، وحَتميَة شمولية، ومُضَاعفةٍ للشّخصيّة، وتَحْطيم للفاصِلِ بين الذات والموضوع. وأخيراً، تحوّل الزمن والفضاء. ليْست هذه القائمة شاملة، بيْد أنّهُ يُمكنُ القَوْلُ بأنّها تجْمعُ العناصِر الأساسيّة للشّبكة الأولى من الموضوعات العجائبيّة. ولقد أطْلَقْنا على هذه الموضوعات إسْم «موضوعات الأنا»، لأسْبابٍ ستتّضِحُ فيما بعد. وقد عَادَلْنا، في كُل الأحوال على مدى التحليل، بين الموضوعات العجائبيّة المُجْتمعة هُنا، مِن جانبٍ، وبين المقولات التي لابُدَّ من إسْتِعمالِها لِوصْفِ عَالمِ المُخَدَّرِ، والذّهانيّ أو عالم الطّفل الصغير، مِنْ جانبٍ آخر. ومن هُنا، فالظّاهِر أنّ ملاحظة **لِبياجيه** تَنْطبِقُ على موضوعنا حرفاً بحرفٍ :

«أربعِ إجراءات أساسيّة تُمَيِّزُ هذه الثّورة العقْليّة التي تتِمُّ خلال السّنَتَيْن الأولَتَيْن في الوجود : إنّها تشْييداتُ مقولات الموضوع والفضاء والسببيّة والزمن». (**ستّ دراسات**، ص. 20).

يُمكن كذلك وسْمُ هذه الموضوعات بالقَوْلِ إنّها تتَعلّقُ، أساساً، بِبَنْيَنَةِ العلاقة فيما بين الإنسان والعالم ؛ فنكونُ، بمُصطلحات فرويْديّة، في نظامِ إدراكٍ حسّي ـ وَعي. أي رابطة ثابتة أو مَارّة، نِسْبيّاً ؛ بمعنى أنّها لا تقْتضي أفْعَالاً خاصة ؛ ولكنّها، بالأحْرى، تسْتَدْعي وَضْعاً ـ مَوْقِفاً ؛ تتطلّبُ إدراكاً حِسّياً للعالم بدَلاً من تفاعُليّةٍ معَه. إنّ مصطلح الإدراك هامٌّ هُنا : فالآثار المرتبطة بهذه الشّبكة الموضوعاتيّة تسْتَمِدُّ منهُ باستمرار إشْكاليتها، وبالأخصّ إدراك الحاسّة الأساسية، ألا وهي البصر («الحواسُّ الخمس التي ليْست إلا حاسّة واحدة، هي القُدرة على الإبْصار»، هذا ما قالَهُ **لويس لافبرت**) : إلى درجة أنّنا نسْتطيع تمْيِزَ كل هذه الموضوعات بوصفِها : «موضوعات نَظَر».

نَظَرٌ : هذه الكلمة ستُتيحُ لنا الإبتعاد السريع عن أفكار أكثر تجريداً، والرّجوع من ثَمّة إلى الحكي العجائبيّ الذي تركناه منذ قليل. وسيكون من السّهل مراجعة العلاقة بين الموضوعات المُعَدَّدة، وبين النّظَر في **الأميرة براميلا لِهوفمان**. إنّ موضوعة هذه القصّة العجائبيّة هي انفصام الشّخصيّة، وإزدواجيّتُها ؛ وبشكلٍ أعمّ، هي اللّعِبُ بين الحلم والواقع، بين الروح والمادّة. فمن حيث الدلالة، يُصَاحَبُ كلّ ظهور لعنصرٍ فوق ـ طبيعيّ بدخولِ مُعادِلٍ لعُنصُرٍ

ينْتمي إلى مجال النّظر. فالنّظّارتان والمرآة بصفة خاصة، هُما اللّتان تسمحان بالنّفاذ إلى الكونِ العجيب. وهكذا يُعلِنُ المُشعْوِذ **سيليُوناقي** في الحشد، بعد أنْ صرَّحَ بأنّ الأميرة تُوجد حاضرة بينهم :

«بل هَلْ تستطيعُون تَعَرُّفَ الأميرة **برامبيلا** الشّهيرة، متى مَرَّتْ من أمامكم ؟ لا. لن تتمكّنوا، إنْ لم تستعملوا النّظّارات التي صنعها الساحِر الهنديُّ العظيم «وفيامونت»... (...) وفتح المشعوذ صندوقاً فأخْرَجَ منه كمّية عجيبة من النّظّارات الضّخمة...» (ج III. ص. 19)

إذاً النظّارات وحدها تَفْتَحُ مَنْفَذاً إلى العجيب.

وكذلك هو شأن المرآة ؛ هذا الشيْءُ الذي كان **بيير مابيل**، **يُشير إلى قَرابَتِه، بالتّحديد، مع العجيب، من جهة، ومع «يَنْظُرُ» («يتمَرَّى») من جهةٍ أخرى. إنّ المرآة حاضِرة في كل اللحظات التي يكون خلالها على الشخصيات في الحكاية أنْ تُخْطُوَ خُطوةً حاسِمةً باتّجاه فوق ـ الطبيعيّ (هذه العلاقة ثابتة في جميع النّصُوص العجائبيّة تقْريباً).**

«**فجأة إسْتيْقظ الحبيبان، الأمير كورنليو شيابِري** والأميرة **برامبيلا**، من نُومهما العميق ؛ ولمَّا وجدا نَفْسيْهما على طرفَيْ الصهريج، نظر أحدهما إلى الآخر بعجالةٍ، في مياهِهِ الشفّافة، إلّا أنّها حالما أبْصراَ نَفْسيْهما في هذه المِرآة، تعرَّفَ أحدُهُمَا الآخَر، في النّهاية...» (ص. 131).

إنّ الثراء الحقيقيّ، والسّعادة الحقّة (وهذان يوجدان في عالمِ العجيب) لا يتيَسَّرُ نَوَالُهما إلّا بالنّسبة لأولئك الذين يَنْلُغون إلى النَّظَر (بعضهم إلى بعض) في المرآة :

«جميع هؤلاء أغنياء وسُعداء، مِثلنا استطاعوا أنْ ينظروا، بعضهم إلى بعض، وأنْ يتعرَّف بعضهم البعْض الآخر ؛ فحياتهم وكل كيانهم، يكمُن في المرآة السّحريّة الوضيئة لمَنْبع «أوردار» (ص. 136 ـ 137).

إذاً، فبفضل النظّارتين فقط كان بوسع **جيغليو** أنْ يعرف الأميرة **برامبيلا**، وبفضل المرآة يتمكّنُ كُلٌّ منهما من بدايةِ حياةٍ عجيبة.

إنّ «العقل» الذي يرفضُ العجيب لَيَعْرِفُه جيّداً، وهو نفسُ العقل الذي ينكر المرآة أيضا.

«كثيرٌ من الفلاسفة منعُوا، صوريّاً، النّظَرَ في مرآةِ الماء، لأنّ المرءَ قَد يُصَابُ بالدُّوار، وهو يرى العالم والذات مُنْعَكِسَيْن بهذه الطريقة» (ص. 55).

وكذلك :

«كثيرٌ من المشاهِدين الذين كانوا يُبصِرُونَ في هذه المرآة كُلَّ الطّبيعة وصُورَتَهم الذّاتية، كانُوا متَى نَهَضُوا، يُطلقُونَ صرخَاتِ الألم والغضب، قالوا إنّه كان مُناقضاً للعقل، ولكرامة الجنسِ البشريّ، وكذا للحكمة التي اكتسبها الإنسانُ عن طريق تجربة قاسيّة وطويلة جدّاً ؛ أنْ يَنْظُر إلى العالم والذات مُنْعَكِسَيْن بهذه الصّورة» (ص. 88).

فـ«ـالعقل» يُعْلِنُ مُناقَضَتَهُ للمرآةِ التي لا تُقدِّمُ العالمَ وإنَّمَا صُورةً للعالم، مادَّةً مُجرَّدةً من المادّة، وبكلمةٍ واحدة، تَنَاقُضاً بالقياسِ إلى قانونُ عدم التّناقُض.

سيكون، إذن، من الأصحّ القولُ بأنّ ما يوجد مُرْتَبِطاً بعالمِ العجيب، عند **هوفمان**، ليْس هو النّظر بذاتِه، ولكنْ هذه الرموز التي للنَّظَرِ غير المُباشِر، المزيَّف، والمُدَمَّر ؛ هذه الرموز التي تتلخَّصُ في النّظّارتَيْن والمرآة. إنّ **جيغليو** نفسه يقوم بالمُعارضة بين نوْعَيْ الرؤية، وكذلك علاقتهما بالعجْيب. فعندما يُخبرُهُ **سيليوناتي** بأنَّهُ يُعاني من «ثُنائِيّة زمنيّة»، يرفضُ **جيغليو** هذه العبارة بوصفِها «أليغوريّة»، ويُعرّفُ حالتَه كما يلي :

«إنّني أعاني رَمَداً، لاسْتِعمالي النّظّارتيْن مُبكّراً» (ص. 123) إنّ النّظر من خلال النّظارتيْن يُؤدّي إلى اكتشافِ عالمٍ آخر وتزْييفِ الرُّؤيةِ السّويّة ؛ حيْثُ إنّ الإضطرابَ هُنا شبيهٌ بذلك الذي تُوَلِّدُهُ المرآة :

«لستُ أدْري ما الّذي إختَلّ في عَيْنَيَّ، لأنّني، في الأغلبِ، أرى كُلّ شيْءٍ مَقْلُوباً» (ص. 123).

إنّ الرُّؤية الخالِصة والبَسِيطة تُطْلِعُنَا على عالمٍ مُسَطّح، بدونِ عجائب ؛ أمَّا الرُّؤية غير المباشرة فوحدها السَّبيلُ إلى العجيب. بيْد أنَّهُ، أليْسَ هذا التّخَطي الرُّؤْيويّ، وهذا الإنْتِهَاكُ بواسطة النّظر، في حدِّ ذاتِهما، علامةَ العجيب، وتَقْريظَه الأعظم

تَقْريباً ؟ فالنّظارتان والمرآة تَغْدُوانِ صورة نظَرٍ لا يَبْقَى مُجَرَّد وسيلةٍ لوصْلِ العيْنِ بنُقْطَةٍ منَ الفضاء، ولا يَعُودُ وظيفيّاً خالِصاً، شفّافاً، مُتَعَدِّياً. وتكونُ هذه الموضوعات، من وجهة النظر المدّية أو غيْر المُنْفِذَة، زُبْدَةً للنّظَر. كذلك نجد نفسَ الإلتباسِ الكبير في كلمة «رؤيويّ» : إنَّه هو الذي يرى ولا يرى ؛ إنَّه درجة عالية كما هُو نَفْيٌ للرُّؤيةِ، في آنٍ واحد. لهذا، فإنّ **هوفمان**، إذ يريد تمْجيد العيْنيْن، يكونُ بحاجَةٍ إلى توحِيدِهما بِمرَايَا معيّنة.

«عيْناها [عَيْنا جنّية قويّة] هُمَا المرآةُ التي تَنْعَكِسُ عليها كُلُّ حَماقةِ عشْقٍ، وعليها تعرف نفسَها، وتُعْجَبُ بها وتفرح» (ص. 75).

ليْست **الأميرة برامبيلا** بالحكاية الوحيدة عند **هوفمان**، التي يكون فيها النَّظَر هو الموضوعة الغالبة : ذلك أنّ المرء يغرقُ، في آثاره، وسط مجَاهير، ومنظارات، وعيون زائِفة أو حقيقيّة، إلخ. لكنّه ــ **هوفمان** ــ ليْس، بأيّ حال، القصّاص الوحيد الذي يُتيحُ إقامة العلاقة بيْن شبكة موضوعاتنا وبين النظر. ومع ذلك فلابد من الحذر أثناء البحث عن توازٍ مُماثِلٍ : فلئن كانت كلماتُ «نظر» و«رؤية» و«مرآة» إلخ، تبرز في نصٍّ معيَّنٍ، فإنّ هذا ليْس يدلُّ، بعدُ، على أنّنا نواجِهُ مُتَغَيِّرةً من مُتَغَيِّرات «موضوعة النّظر» ؛ حيث إنّ الأمر هُنا سيكُونُ عبارة عن التَّسْليم بمعنى وحيد ونهائيّ لِكُلِّ وَحْدةٍ دُنْيَا مِنَ الخطاب الأدبيّ، وذلك هو ما رفضناه بالضّبط.

عند **هوفمان** تُوجد، على الأقلّ، مُصادفةٌ بين «موضوعة النّظر» (كما أخذَتْ مكانَها مِنْ مُعْجَمِنا الوصفيّ)، وبيْن «صُوَرِ النّظر»، كما يمكنُ اكتشافها في النّصّ ذاتِه ؛ فهذا بالخُصوص هو ما تكشف عنه آثارُه.

واضِح كذلك أنّهُ في الوسْع نعتُ هذه الشّبكة الأُولى من الموضوعات بأكثر مِن طريقةٍ، تبعاً لزاوية النظر التي نرى منها. على أنّه، قبل أن نختار من بيْنِها أو أنْ نحَدِّدها حتّى، يجِبُ علينا أن نَعبُرَ شبكةً موضوعاتيّةً أخرى.

هوفمان كان شقِيّاً في طفولتِه، غير الإشارة الصّدفويّة أو الإتّفاقيّة، وليس القيمة التّفسيريّة.

مِنْ هذا كُلِّهِ ينبغي اسْتِخْلاصُ أنّ الدراسات الأدبيّة ستنالُ حظّاً أكْبَر من الكتابات التّحليلنفسيّة عندما ترجِعُ إلى بنْيات الذات الإنسانيّة بعامّةٍ، أكثر مِنْها

حينما تُعالِجُ الأدب. وكما يصيرُ الأمر غالباً، فإنّ تطبيق منهج في ميدانٍ غير ميْدانِه بالنّحو الأكثر مباشرة، لا يقومُ إلّا بتكْرِيرِ الفرضيّات البدْئيّة القبْليّة.

وإذ نذكّر بالتّنميطات الموضوعاتيّة المُقْتَرَحة في مختلف الدراسات حول الأدب العجائبيّ، نَضَع محاولات ب. **بنزولدت** جانباً، بوصفِها مغايرةً نوْعيّاً للمحاولات الأخرى. وبالفعل، بيْنما كانت أغلب المحاولات الأخرى تُرَتِّبُ الموضُوعات في عناوين رئيسيّة أو خانات مثل : هامة، شيْطان، ساحرات، إلخ ؛ فإنّ **بنزولدت** يقْترحُ تجْميعها في وظيفةِ أصْلِها السيكولوجيّ، ولهذا الأصْل موقع مزدوج : اللاوعي الجمعيّ واللاوعي الفرديّ. ففي الحالة الأولى، تضيعُ العناصِر الموضُوعاتيّة في ليْلِ الأزمنة، حيث تنْتمي إلى الإنسانيّة بأسرها، ويكونُ الشاعِر وحده حسّاساً بها أكثر من غيْره، ولذلك فهو ينجح في إخْراجِها مِنْ بواطِنِه. وفي الحالة الثانيّة يتعلّق الأمْرُ بتجارب شخصيّة وصادِمة نفْسيّاً : كاتب معيّن عصابيٌّ يعكسُ أعْراضَهُ المرضيَّة في أثره الأدبيّ. ذلك ما نجده بصفةٍ خاصّة في أحدِ الأجناسِ الفرْعيّة، وهو جنس **مُيِّزَهُ بنزولدت ويُسمّيه بـ«حكاية الرّعب الخالصة». فبالنّسبة للمؤلّفين الذين يرْبطُهُم بهذا الجنس :**

«ليْست الأقصُوصة العجائبيّة عندهم سوى شقٍّ من ميول عُصابيّة مُزعجة» (ص. 146).

لكنّ هذه الميول لا تتجلّى، دوماً خارجَ الأثر الأدبيّ بشكلٍ دقيق. كذلك هي ميُولُ آرثر ماشين الذي يمكنُ تفسيرُ كتاباتِه العُصابيّة بالتربيّة المُتزمِّتَة التي تلقّاها :

«لحسن الحظ لم يكن **ماشين** مُتزمّتاً في حياتِه ؛ **فروبر هيلير** الذي يعرفُه جيّداً، يحْكي لنا أنّه كان يُحِبُّ النّبيذ الجَيِّد، والعشرة الطيّبة، والهزليّات المُسْتَمْلَحة، وأنّه كان يعيشُ حياة زوجيّة سويّةً على أكمل وجه» (ص. 156).

«إنّه لَيُوصَفُ لنا صَديقاً وأباً رائِعاً» (ص. 164). إلخ.

قُلنا سابقاً لماذا لا يجوز إفتراض تنْميطٍ مُؤسِّسٍ على بيوغرافيا الكاتب. **وبنزولدت يُقدّمُ لنا، من جهةٍ أخرى، مثالاً مُضاداً. حيثُ إنّه ما أنْ قال لنا أنّ تربيّة ماشين تُفسِّر أثرهُ الأدبيّ**، حتى وجد نفسَه مُضْطَرّاً إلى أنْ يُضيفَ قائِلاً :

«لحسن الحظ، كان **ماشين** الإنسان، مُختلِفاً عن **ماشين** الكاتِب (...) وهكذا، فقد كان **ماشين** يحْيا حياة إنْسانٍ عاديّ. فيما أنّ جزءاً من عمله يغدو تعْبيراً عن عصابٍ مهول» (ص. 164)

وهناك تعليل آخر لرفْضِنا. إذْ لكيْ يكون تفريقٌ ما ذا قيمة في الأدب، لابد أن يكون مؤسَّساً على معايير أدبيّة، لا على وجود المدارس السيكولوجيّة التي يُسْعَى إلى تخْصِيص حقْلٍ لِكُلّ واحِدة منها (يتعلّق الأمر عند **بنزولدت** بجهدٍ للموافَقة بين **فرويد** و**يونغ**). إنّ التّمييز بيْن اللّا وعي الجمعيّ والفرديّ أكانَ صحيحاً في علم النفس أمْ لَا، لا يملك، مُسْبقاً، أيَّ دِقّةٍ أدبيّة : حيث إنّ عناصِر «اللّا وعي الجمعيّ» تخْتلِط، كما اتُّفق، بعناصر «اللاوعي الفرديّ»، حسب تحْليلات **بنزولدت** ذاتِه.

والآن يمكنُنا أنْ نعود إلى مُعارضة شَبَكَتَيْنَا الموضوعاتِيَتَيْن.

طبعاً، لم يُسْتَنْفَد أيُّ واحِدٍ من الإسْتبدالَيْن اللّذيْن فَتَحَتْ لنا طريقَهما تَوْزيعيّةُ الموضوعات العجائبيّة. فمن الممكن، مثلا، أنْ نجد تناظُراً بيْن بعضِ البِنْيات الإجْتماعيّة (بل وبعض الأنْظِمة السّياسيّة)، وبيْن الشبكتيْن الموضوعاتيَتَيْن. أو كذلك : التّعارُض الذي يضعُه **مُوس** بيْن الدّين والسِّحر، هو أقرب إلى التّعارُض الذي وضعناه بيْن موضوعات الأنا وموضوعات الأنت.

«ففي حين أنّ الدّين ينْزَعُ نحوَ الميتافيزيقا ويغرق في خلق صُور مثاليّة، يخْرُجُ السِّحْرُ، عبْر أَلْفِ شقٍّ، مِنَ الحياة الصُّوفيّة التي ينهك فيها قواه، كيْما ينخرط في الحياة الزمنيّة الدّنيويّة ويخدمها. إنّه يميلُ إلى الملموس بقدرما ينزعُ الدينُ إلى المُجَرَّد» (ص. 134).

مِنْ بيْن دَلَائِلِ ذلك : أنّ خشوع الصُّوفيّ غير لفظيّ، في حين أنّ السِّحْرَ لا يمكنُه أن يَسْتَغْنيَ عن اللّغة :

8
موضوعات الأنت

ـ صفحة من **لويس لامبرت**. ـ الرّغبة الجنسية الخالِصة والمُكَثَّفة. ـ الشيطان واللّبيدو. ـ الدين، العفّة والأمّ. ـ إرتكابُ المحارم. ـ السحاق. ـ الحبُّ لِأكثر من إثنيْن. ـ القسوة التي تُوَلِّدُ اللّذّةَ أوْ لا تُولِّدُهَا. ـ الموت : مماسّات ومقابلات مع الرّغبة. ـ النّيكروفيليا والهامات. ـ فوق الطبيعيّ والحبّ المثاليّ. ـ الآخر واللّاوعي.

تُمَثِّلُ رواية **بلزاك** : **لويس لامبرت**، أحدَ أكثر الكشُوفات تَقَدُّماً، لِمَا أسْمَيْناهُ بموضوعات الأنا. **فلويس لامبرت** كائِنٌ تَتَجَسَّدُ فيه، كما في رواية **أوريليا**، جميعُ المبادئ المُسْتَخْلَصَة مِنْ تَحْلِيلنا. يعيشُ **لامبرت** في عالم الأفكار، إلّا أنّها أفكار صارت محسوسةً فيه ؛ إنّه يكْشِفُ اللّامرئيَّ مِثلما يفعلُ آخرون بخُصوص جزيرة مجهولة.

ويقعُ حدثٌ لم يسْبِق لنا أن اصْطَدَمْنا به أبداً في النّصوص الأخرى الّتي تَنْدَرِجُ في الشّبكة الموضوعاتيّة السالِفة. **لويس لامبرت** يُقَرِّر أنْ يتزوّج. إنّه واقِعٌ في الوَلَهِ لا بوهمٍ أو بذكرى أو بحُلمٍ، ولكنْ بامرأةٍ واقعيّة للغاية ؛ فيبدأ عالمُ الملذّات الجسديّة ينفتحُ، ببُطءٍ، على حواسِّه التي لم تكُن تَجْنِي حتّى ذلك الوقت شيْئاً آخر غير اللّامرئيّ. **ولامبرت** نفسُه لا يكاد يُصَدِّقُ الأمر :

«ماذا ! أحاسيسُناً الخالِصة جداً، العميقة جداً، تعرفُ الأشكال اللّذيذة لآلِفِ مُداعَبةٍ حلمتُ بها. قدمُكِ ستتجرَّدُ لأجْلي، وتكونين كُلّكِ لي !»

هذا ما كتَبه إلى خطيبَتِه (ص. 436). ويُلخِّصُ السّاردُ هذا التّحوُّل المُفاجِئَ على النّحو التالي :

«إن الرسائل التي حفظتها الصُّدفَة لَتَشهد، كفاية، على تحوله من المثالية المحض التي كان يحيا فيها إلى الحسية الأشد حدة» (ص. 441).

بحيث تنضاف معرفة الجسد إلى معرفة الروح.

وفجأة تقع المصيبة. إذ يمسي **لويس لامبرت** مجنونا في ليلة زفافه، في البدءِ، تصيبه حالة تَخَشُّبِيَّة، ثم كآبة عميقة يبدو أن سببها المباشر هو فكرته عن عجزه. ويعلن الأطباء قطع الرجاء من شفائه. **فينطفئُ لامبرت**، ساجناً نفسه داخل منزل ريفي، بعد سنوات من الصمت، وعدم الإحساس، ولحظات عابرة من الصحو. فلماذا هذا التطور التراجيدي ؟ يحاول صديقه السارد أن يقدم عدة تفاسير :

«إن الهوس الذي لا بد أن التحصيل على أكبر قدر من اللذة الجنسية قد أوصله إليه، مضخما عنده، أيضا، بعفة الجسد وقوة الروح ؛ كان قادرا على تحديد هذه الأزمة التي لا تعرف عواقبها أكثر من أسبابها» (ص. 440 - 441).

لكن وراء هذه الأسباب النفسية أو الجسدية، توجد عِلّةٌ مُقترحَة يمكن نعتها، تقريبا، بأنها صورية :

«لعلّه رأى في لذائذِ زواجه حاجزاً كامِلا لحواسّه الباطنية، ولتحليقِه عبر العوالم الروحية» (ص. 443).

فلابد، إذن، من الاختيار بين إشباع الحواس الخارجية أوالداخلية، أما الرغبة في إشباعهما معا فإنها تؤدي إلى هذه الفضيحة الشكلية التي تدعى جنونا.

ونذهبُ إلى أبعد من هذا، فنقول إن الفضيحة الشكلية المؤكدة في الكتاب تتضاعف بانتهاك أدبي محض : إذ توجد، في ذات النص، موضوعتان غير متوافقتان جنبا إلى جنب. وسيكون بإمكاننا الإنطلاق من عدم التوافق هذا لمَحوِ الاختلاف بين شبكتين من الموضوعات : الأولى، نعرفها مسبقا، وهي موضوعات الأنا. والثانية، التي نجد فيها الآن الجنس، سنعتُها بـ «موضوعات الأنت». ومن جانب آخر، فقد أقام غوتييه نفس اللّاتوافق في نادي الحشّاشين :

«لا شيء من المادة كان يداخل هذه النشوة ؛ لم تكن أي رغبة أرضية ترابية تشوب صفاءها. ومع ذلك فالحب نفسه لم يكن ليستطيع مجاوزتها. إن روميو الحشّاش نَسيَ جولييت (...)، وعليَّ أن أعترف بأن أصغر بنات فيرون، في نظر حشّاش، لا تستحقُّ مِحنةَ الإنزعاج» (ص. 205).

توجد إذن موضوعة لن نجدها أبدا في الآثار الأدبية التي تبرز الشبكة الخالصة لموضوعات الأنا ؛ بيد أنها، لقاء ذلك، تتعلق بنصوص عجائبية أخرى في إصرار. إن حضور أو غياب هذه الموضوعة يمدّانِنا بمعيار شكليّ كيما نُميِّز داخل الأدب العجائبي، حقلين يكون كلّ واحد منهما من عدد مهم من العناصر الموضوعاتية.

إن لوحتي جولييت ونادي الحشّاشين أثران أدبيان يُمثلان، قبل كل شيء، الموضوعات الأنا، يعرفانه من الخارج كما في العمق، بهذه الموضوعة الجديدة : الجنس. فإذا تفحّصنا، حالاً، آثاراً أدبية تنتمي إلى الشبكة الثانية، إستطعنا ملاحظة التّفصيلات التي تعرفها هذه الموضوعة فيها. فالرّغبة الجنسيّة تستطيع أن تبلغ فيها، قوّة لا ريب فيها : لا يتعلّق الأمر بتجربة من بين تجارب، ولكن بما هناك من أهم الأشياء في الحياة. لذلك يشهد روموالد أسقف الميّتة العاشقة :

«لِأنّي رفعت نظري، مرّة واحدة، إلى أمرأة، لأنّي أخطأتُ خطأً صغيراً في الظاهر، أخذتُ أشعرُ خلال سنوات عديدة بأشد الهزّات شقاءً : لقد اضطربت حياتي إلى الأبد» (ص. 94).

وكـــذا : «لا تنظروا أبداً إلى امرأة، وسيروا دائما وأعينكم مسمرة بالأرض، لأنه، مهما كنتم هادئين وطاهرين، فإن دقيقة يتيمة تكفي لأن تجعلكم تخسرون الخلود». (ص. 117)

فالرغبة الجنسية تمارس، هنا، سلطانا إستثنائيا على البطل. إن قصة **الراهب للويس**، وهي عمل يحتفظ براهنيته بسبب نعوته الموجعة للرغبة بصفة خاصة، تقدم لنا، ربما، أجود مثال عن ذلك. حيث يراود الراهب **أومبرصيو** على نفسه، أوّلا، من طرف **ماثيلد** :

«رفَعَتْ دراعها، وأتت حركة ضربِ نفسها. تابعت عينا الراهب بغضب حركات سلاحها. وكان ثوبها المُنْفَتِحُ يجذب النظر إلى صدرها نصف العاري. كان طرف قطعة الحديد يرزح على نهدها الأيسر، ويا إلـهي، ياله من نهد ! أشعة القمر التي كانت تنيره كاشفة، كانت تتيح للمصلي أن يلاحظ منه البياض البراق. جالت عيناه بشراهة جشعة فوق القبة الفاتنة. إحساس مجهول حتى تلك اللحظة ملأ قلبه بمزيج من القلق واللذة. ونار فائرة سرت في أوصاله، وألف رغبة جامحة أخذت تحاربه. ـ توقفي ! صاح بصوتٍ هائِمٍ. ـ فما عُدْتُ أحتمِل» (ص. 76).

بعد ذلك تتحوّل **ماثيلد** إلى **أمبروسيو** من حيث الموضوع ولكن ليس من حيث الكثافة. إن المشهد الذي يلاحظ فيه الراهب **أنطونيا** في مرآة بحركة أثناء استعدادها للإستحمام، هو دليل على ذلك. ومرة ثانية :

«كانت رجلاه قد أخرجتها الشمس» (ص. 221).

وكذلك، خلال محاولة إغتصاب **فاسْلة لأنطونيا** :

«كان قلبُه يدقّ في فمِه، وهو يلتهم بعينَيْه هذه الأشكال التي ستكون فريسته عما قريب» (ص. 249).

«شعر بلذة حية وسريعة تلهبه حتى الهيجان» (ص. 250) إلخ.

فالأمر يتعلق بتجربة لا تضاهيها أي تجربة أخرى، نظرا لكثافتها.

ومن ثمّة، لن يكون اكتشاف علاقة التجربة بفوق ـ الطبيعي شيئا مفاجِئاً : فنحن نعرفُ، مسبقاً، أن هذا الأخير يظهر دائما في تجربة قصوى، في حالات «إضافية». والرغبة، بوصفها محاولة حسية، تجد تجسُّدها في بعض الصوَر الرّائجة جدا في العالم فوق ـ الطبيعي، ولا سيما في صورة الشيطان. ويمكن القول، تبسيطاً، أن الشيطان ما هو إلا كلمة أخرى لنعْتِ اللبيدو. **فماتيلد** الفاتنة في **الراهب** هي، كما سنعرِف : «روح ثانوية، لكنّها ذكيّة، خادمة مُخلِصة **للوسيفر**. وقبل ذلك، لدينا في **الشيطان العاشق** مثال، غير غامض، تماهي الشيطان بالمرأة، أو على الأصح، بالرّغبة الجنسية. فلدى **كازوت** لا يسعى الشيطان إلى الاستحواذ على روح **ألفار** الخالدة، ولكنه، بصفته امرأة على التحديد، يكتفي بامتلاكه هنا ـ تحت على الأرض. إنّ حالة الالتباس التي تجد القارئ نفسه فيها وهو يفك الشفرة، مرتبطة في جزء كبير منها، بكون تصرُّف **بيوندتا** لا يختلف في شيء عن تصرُّف امرأة عاشِقة. ولنأخذ هذه الجملة :

* «حسَب شائِعة راجَت من مصادر شاهدة كثيرة، اختطف عفريت زعيماً عسكرياً لحرس ملك **نابلس** واقتاده إلى **البندقية**» (ص. 223).

ألا تَرِنُّ هذه الجملة بوصفها ملاحظة فِعل اجتماعي، حيث كلمة «عفريت» بعيدة عن الإشارة إلى كائن فوق ـ طبيعيّ، تبدو مطابقة للمرأة بشكل واضح ؟ ويؤكد **كازوت** ما يلي في خاتمته :

«يقع لضحيته ما كان يمكن أن يقع لرجل أنيق، مفتون بالمظاهر الأكثر نبلا» (ص. 287).

إذ ليس ثمة فرق بين مغامرة لطيفة بسيطة، وبين مغامرة **ألفار** مع الشيطان الذي هو امرأة باعتبارها موضوع رغبة.

وليس الأمر كذلك في **المخطوطة المعثور عليها في سرقسطة** ؛ حيث إنه عندما تُحاول **زبيدة** فتْنَ **ألفونس**، يتراءى له أن قرْنَيْن ينبثقان من جبهة بنت عمه الجميلة. ويحسبُ **ثيبود دولا جاكيير** أنه يتملّكُ **أورلاندين** وأنه «أسعد الرجال» (ص. 172) : لكن في ذِروة اللّذة، تتحوّل **أورلاندين** إلى **بلزبوث**. وفي قصة أخرى من القصص المنتظمة، نلتقي بهذا الرمز الشفاف : حلويات الشيطان، حلويات تُوَلِّدُ الرغبة الجنسية : والشيطان يمنحها إلى الأبطال بسخاء :

«وجدت **زوريلا** عُلْبَة مُلَبِّسيّ، فأكَلَتْ منها مُحَلِّيان، وأعطتْ منها لأختها. وإذا بما كنت حسبته رؤيا، يكتسب حقيقة : فقد تملك الأختين شعور باطنيّ، كانتا تستسلمان إليه دون معرفته (...) ودخلت أمهما (...) فوقعت نظراتها وهي تتجنب نظراتي، على علبة المُلَبِّس القاضية. أخذت منها بعض المُحَلِّيات وانصرفتْ. ثم سرعان ما رجعتْ لمُداعبتي، راحتْ تُسَمِّيني بابنها، وتَحْتَضِنُني بين ذراعيها. وغادرتني بإحساس معذّب ومجاهدةٍ شديدة لنفسها. وذهب اضطرابُ حواسّي إلى حد النّزق : كنت أشعر بالنار تجري في عروقي، ولا أكاد أُمَيِّزُ الأشياء المحيطة بي، إذ كانت سحابة تَغْتشى عيْنَيَّ.

سِرتُ في طريق السطح : كان باب الشابّتين مفتوحاً، ولم أتمكّن من الإمتناع عن الدخول : كانت فوضى حاوسّهما أشد جموحاً من فوضى حواسّي، فأخافتني. أردت أن أنتزع نفسي من بين أحضانهما، فلم أجد على ذلك قدرة. ودخلت أمهما، ومن فمها يفوح الإتهام : ثم سرعان ما فقدت حقها في توجيه التهمة إلينا» (ص. 253ـ254).

ومع أن علبة الملبّس فرغتْ، فإن رشح الحواس لم ينقطع، ذلك أن هبة الشيطان إيقاظ للرغبة، لا شيء يمكنه أن يوقفه بعده.

وسيذهب القِسُّ **سيرابيون** الفظ في **الميّتة العاشقة** إلى أبعد من هذا أيضا، ضمن هذه الموقعة الموضوعاتية : **فكلارموند** المبالقة التي تمتهن اللذة، ليست في نظره سوى «**بلزبوث مشخصنة**» (ص. 102) وفي نفس الوقت تُجسِّد شخصية القسّ الشقّ الآخر من المعارضة : وليكن الإلٰه، بل وخلفاؤه على الأرض، خدّام الدين. وهذا هو التعريف الذي يقدمه روموالد لحالته الجديدة :

«أن يكون الإنسان أسقفاً ! معناه أن يكون طاهرا، ألا يعشق، ألاّ يميز لا الجنس ولا العمر...» (ص. 87).

وتعرف **كلارموند** مَن هو عدوها المباشر أو غريمها :

«آهٍ ! كم أنا غيورة من الإلٰه، الذي عشقته ولازلتَ تعشقه أكثر مني» (ص. 105).

إن الراهب المثاليّ، كما يظهر في **أمبروسيو**، عند بداية رواية **لويس**، هو تجسيد الجنس :

«[تقول شخصية أخرى] إنه يمضي ليلاحظ بدقة، آمنيته في العفة، إلى حد يكون معه عاجزا، مطلق العجز، عن حصر الفرق الموجود بين رجل وامرأة» (ص. 29).

ويَحيا **ألفار** بطل **الشيطان العاشق** في وعْي بنفس المعارضة، وعندما يحس أنه أذنب باتصاله مع الشيطان، يقرر أن يزهد في النساء وأن يصبح راهبا.

«لنتحلّ بالحالة الكَنَسيّة. أيها الجنس الباهي، يجب أن أرتَدَّ عنك...» (ص. 276ـ277).

إثبات الحسية نفيٌ للدِّين؛ ولذلك فالخليفة **فاتك** الذي لا يهتمُّ إلا بملذاته يجد اللذة في الانتهاك والتجذيف.

ونعثر على نفس المعارضة في **المخطوطة المعثور عليها في سرقسطة**. فالشيء الذي يمنع الأُخْتَيْن من بذل نَفْسَيْهما **لألفونس**، هو القلادة التي يحملها هذا الأخير :

«إنها حُلْيَة أعْطَتْني إيّاها أُمّي، ووعَدْتُها أنْ أحمِلها أبداً ؛ إنّها تضُمُّ قِطعة من الصّليب الحقيقيّ» (ص. 58).

ويوم تدْعُوانه إلى فراشهما، تقطع **زبيدة**، من قبل، خيط القلادة. فالصَّليبُ غير مُتوافِقٍ والرَّغْبة الجنسيّة.

ويقدِّم وصفُ القلادة عنصراً آخر ينتمي إلى المعارضة ذاتها : الأم بوصفها نقيضاً للمرأة، فلكي تتخلّص بِنْتَا العمِّ مِن حِزامَيْ عفّتهما، لابُدَّ أن يقع التخلّص من القِلادة، التي هي هديَّةُ الأم. نجد في **الميّتة العاشقة** الجُملة العجيبة التالية :

«لم أكُن أذكر أنّني كنتُ أسْقُفاً، أكثرَ من ذكري لما كنتُ أفعلُه بثدي أُمّي» (ص. 108).

فهناك ضربٌ من التقابُل بين الحياة في الجسد الأموميّ وبين وضع الأسقُفيّة، أي رفض المرأة بوصفها موضوعاً للرّغبة.

تحتلّ هذه المعادلة مكاناً مركزيّاً في **الشيْطان العاشِق**. ذلك، أنّ القوّة التي تمنعُ **ألفار** من التفرّغ الكُلّي **لِيوندِتا** المرأة ـ الشيْطان، إنّما هي بالتحديد صورة أمّه، التي تظْهرُ، في كل لحظة، حاسِمةً في العُقدة. وهذا حلمٌ حلمهُ **ألفار** تتجلى فيه المعارضة عاريةً من كل قناع :

«حبّتني أرى أمّي في الحلم (...) ولمّا كُنّا نَمُرُّ في موكِبٍ ضيِّقٍ حيثُ كنتُ مُنْخَرِطاً بحِرصٍ ؛ إذا بيَدٍ تدفَعُني على حين غرّة، إلى الهاويَة، وكنتُ أعرفُها، تلك يدُ **بيوندِتا**. وعندما كنتُ أهوي، تَلَقَّفَتْني يدٌ أخرى، فوجدتُ نفسي بين ذراعيْ أمّي» (ص. 190 ـ 191).

إنّ الشيطان يدفعُ **ألفار** في الهُوّة الحسّية : وأمّه تتلقّفه. غير أن **ألفار** يتنازلُ دائماً أمام بهاءِ **بيوندِتا**، فتدنُو سَقْطَتُه. كان ذات يوم يتجوّل في طرقاتِ البندقيّة وإذا بالمطر يَفْجأه، فيَحْتَمِي بداخِل كنيسة ؛ ولمّا كان يقْتربُ من أحدِ التماثيل، اعْتَقد أنّه عرف فيه أمّه. ففهم، بالتّالي، أن حُبّه الوليد **لِبيُوندِتا** قد أنْسَاهُ والِدتَهُ، ولذا قرّر تَرْك الشّابّة والعودة إلى المرأة الأولى :

«لِنَحْتَمِ مرّةً أخرى بهذا الملجأ العزيز» (ص. 218).

ويستحوذ الشيطانُ ـ الرّغبة على **ألفار**، قبل أنْ يجد هذا الحمايةَ في كنف أمّه. فيكون إنهيارُ **ألفار** شامِلًا : بيْد أنه ليس نهائيّاً تماماً ؛ وكأنّ الأمْرَ كانَ يتعلّقُ بمجرّدِ علاقة غَزَليّة، حيث يُدلّه الدكتور **كيير أوكويرتوس** على سبيل السّلامة :

«كوِّنْ روابط شرعيّة مع شخصيّة من الجنسِ الذي تُوَجِّهُه أمُّكَ المُحترمة لإختيارك...» (ص. 285).

إنّ العلاقة مع المرأة، لكيْلَا تكُون شيطانيّة، لابُدَّ أنْ تُراقَبَ وتُكْبَتَ أمومِيّاً.

أبْعد من هذا الحُبِّ المُكَثَّف، إنّما «العادي» بالنّسبة لإمرأةٍ، يُسجِّلُ الأدب العجائبيّ عدّة تحوّلات للرّغبة. لا ينتمي أغلبها بالفعل، إلى فوق ـ الطبيعي، وإنّما بالأحرى، إلى «غريبٍ»، مجتمعيّ. ذلك أنّ إرتكاب المحارم يُشكّلُ هُنا إحْدى المتغيّرات الأشدّ رواجاً. فنجد، مسبقاً، لدى **برولت (جلد الحمار)**، الأب المجرم، العاشِق لابنتِه ؛ وتتضمّن **ألف ليلة وليلة** حالات عشق بين أخٍ وأختٍ (**قصّة القلندريّ الأوّل**)، وبين أمٍّ وإبنِها (**قصّة قمر الزّمان**). وفي **الرّاهب** يعشقُ **أمبروسيو** شقيقته **أنطونيا** ويغتصبها ثم يقتلها، بعد أن اغتال والدتهما. وفي حلقة **باركياروخ**، من **قاتك**، يكاد عشق البطل لابنتِه أنْ يكتمل.

السّحاق مُتغيّرة أخرى من متغيّرات الحبّ، غالباً ما يَتناولها الأدب العجائبيّ. يُمكنُ **لِفاتك** أنْ تكون مِثالا آخر عن ذلك : لا فَقط في وصْف الأوْلادِ الصغار الذين يضطهدهم الخليفة أو في وصف **غولشنروز**، ولكن أيضاً في مشهد **ألازي وفيروز**، حيث ستكون العلاقة السحاقيّة متأخّرة الإنحلال : ذلك أنّ الأمير **فيروز** كان هو

الأميرة **فيروزكاه** في الحقيقة. ومن المُلاحَظ أنّ أدب هذه الفترة يلعبُ غالباً (كما يلاحظ ذلك **أندريه بارو** في الكتاب الذي أفْرَدَهُ **لِبكفورد**) على خيْطِ الغموض والإلتباس بالنّسبة لجنس الشّخص المحبوب : كما هو الحال بالنّسبة إلى **بيوندِتو ـ بيوندِتا في الشيْطان العاشق، وفيروز ـ فيروزكاه في فاتك، وروساريو ـ ماثيلد في الرّاهب.**

كذلك يمكنُ تمييز مُتغيّرة ثالثة من الرّغبة بوصفها : «الحبّ المبذول لأكثر من إثنيْن»، حيث إنّ الحبّ الثلاثيّ هو شكلها الأكثر شيُوعاً. ولا شيء من هذا النوع من الحب يُثيرُ في الحكايات الشرقيّة : هكذا **فالقندريّ الثالث (في ألف ليلة وليلة)** يعيش مُطمئنّاً مع نسائِه الأربعين. وقد رأيْنا في مشهدٍ من **المخطوطة المعثور عليها في سرقُسطة**، ذكرناه سالفاً، **هرفاس** يرقد في فراش مع ثلاث نساء، الأمّ وابنتيْها.

وفي الواقع، تقدّم **المخطوطة** بعض الأمثلة المعقّدة تتداخل فيها الأنواع المذكورة إلى الآن. كما هو الأمر بالنّسبة **لعلاقة ألفونس بزبيدة وأمينة** : إنها علاقة سحاقيّة. أوّلاً، لأن الفتاتيْن تعيشان، من قبل، إحداهما مع الأخرى قبل لقاء **ألفونس**. وتتكلم **أمينة** في القصّة التي ترويها، عن شبابهما باستمرارٍ، عن ما تُسمّيه بـ «انحرافنا»، و«شقاء عيش الواحدة دون الأخرى» ورغبة «الزواج من نفس الرجل» كي لا يقع الفراق. إنّ لهذا الحبّ، كذلك، طابع ارتكاب المحارم، بما أنّ **زبيدة وأمينة** أختان (وألفونس بدوره قريبٌ، فهو ابن عمّهما)، وإنّه، في آخر المطاف، حبٌّ مُثلّثٌ على الدوام : فلا هذه الأخت ولا تلك تتّصل **بألفونس** لوحدها. ونفس الشيء تقريباً بالنّسبة إلى **باشيكو** الذي يُقاسِمُ **إنيزيل وكاميل** الغطاء (تُصرِّحُ هذه الأخيرة : «أزعمُ أنّ سريراً واحِداً يكفينا هذا المساء» (ص. 75). وفيما تكون **كاميل** هي أخت **إنيزيل**، يتعقّد الوضع أكثر لأنّ **كاميل** هي الزوجة الثانية لوالِدِ **باشيكو**، بمعنى أنّها أمّه، نوعاً ما، و**إنيزيل** خالته.

تقدّم لنا **المخطوطة** نوعاً آخر من الرغبة، قريباً من السّادية، مع أميرة **مونت ـ سالرنو** التي تحكي كيفَ أنّها كانت تَلْتَذّ :

«بتعْرِيضِ نسائي إلى كُلّ أصنافِ المِحَن (...) فكنتُ أعاقِبُهُنّ إمّا بالقرْصِ، وإمّا بغَرْزِ الإبَر في أذرعِهِنّ وأفخاذِهِنّ» (ص. 208)، إلخ.

هٰهُنا تُلمسُ الفظاظة الخالصة، التي لايظهر أصلها الجنسيّ دائماً. هذا الأصل يتحدّد، في المقابل، في مقطع من **فاتك** يصِفُ ابتهاجاً ساديّاً :

«كانت **كارائيس** تُقدِّم عشاء صغيراً كي تكون جذّابة للقوى الحالِكة. فقد كانت النّسْوة الأكثر شهرة بجمالهنّ مدعوّاتٍ إليه. وكانت تبحثُ، بالخصوص، عن أشدِّهِنّ بياضاً وتعقيداً. ولم يكن ثمة شيْء أكثر رونقاً من الضيفات، ولكن عندما كانت البهجة تصير عامّة، كان خصيانُها يُطلقُون تحت الطاولة أفاعياً، ويُفرِغون صنادق مَلّآى بالعقارب. ويُعتقد أنّ كلّ هذا كان يُعضّ بشكل عجيب. وكانت **كارائيس** تتظاهر بعدم الإنتباه إلى ما يجري، ولا أحد يجرأ أنْ يتحرّك. وحينما كانت ترى أن الضّيفات إقْتَربن من النّهاية، كانت تلهو بتضميد بعض الجراح، بترياقٍ رائع من ابتكارها، لأنّ هذه الأميرة الطيّبة كانت تخشى هَوْلَ الفراغ» (ص. 104).

ولمشاهد القسوة في **المخطوطة المعثور عليها في سرقُسطة** روح بارزة. يتعلّقُ الأمْرُ بتعنيفاتٍ تُوَلِّدُ لذّةً لدى مَنْ يُكَبِّدُها. وهذا مثال أوّل فيه القسوة كثيفة جدّاً إلى درجةِ عزوِها إلى قوى فوق ـ طبيعيّة. **فباشيكو** يُعَنِّفُ من طرف الشّبّحيْن ـ المشنُوقيْن :

«أراد المشنوقُ الآخر بدوره، والذي كان يقبضُ الرِّجْلَ اليُسْرى، أنْ يعزف عليها بمخلبه. بدأ أوّلاً، بدغدغة أخمص قدمي التي كان يمسكها، ثمّ اقتلع الوحشُ جلدتها، وفصل أعصابَها. عرّاها، وأراد أن يعزف عليها، كأنّها آلة موسيقيّة ؛ لكن بما أنّني لم أُصْدِرْ صوتاً يَلِذُّ لهُ سمَاعُه، ، غرسَ ظفْرَهُ في مَأبَطِي، وقرص الأوتار وجعل يفتلها فتْلاً. مثلما يفعل المرءُ لبَرْمِ قيتارة. وأخيراً، أخذ يعزف على رجلي التي كان قد اتّخذها سُنْطُوراً. فسمعتُ ضحكتَه الشيطانيّة». (ص. 77ـ78).

وهناك منظر آخر من مناظِر القسوة هو، فعْلاً، من أعمال الكائنات البشرية : نجده في الخطاب الذي يُوجِّهُهُ المُحَقِّقُ الزّائِفُ إلى **ألفونس** :

«إبني العزيز، لا تَهَبْ شيْئا مِمَّا سأقولُ لك. ذلك أنّ بعض الشرّ سينزلُ بك. ترى هاتيْن الخشَبَتَيْن، ستُوضَعُ فيهما رِجْلاك، وستُشَدَّان بِحبْلٍ. ثُمَّ ستُوضَعُ بين رجليْك هذه الأوْتاد التي تراها هُنا، وستُغْرَسُ بضربات مِطْرقةٍ. أوّلاً، ستُفْتَحُ قدماك، ثُمَّ سيتفَجَّرُ الدَّمُ مِنْ إبْهامَيْ

رِجْليْكَ، وستَسْقُط كُلّ أظفار أصابعك الأخرى. ثم سَيُثقبُ أخمص قدميك، وسيُشاهَد شَحْمٌ يخرج منهما ممزوجاً بلحمٍ مسحوق. ذلك سيُؤلمُك كثيراً. إنَّكَ لا تُجيبُ بشيْءٍ، وما هذا إلّا السُّؤال العاديّ بعدُ. بيْد أنّكَ ستَفْقِدُ وعْيَكَ. وتلك قارورات مُمْتلِئة بمختلف الأرواح، بها سوف تسْتَرِدُّ رُشْدَك. وبعد أن تكون قد اسْتَعَدْتَ إحساسَك، سَتُنْزَعُ هذه الأوْتاد، وتُوضَعُ هذه، وهي أضخم بكثير. ومع الضّربة الأولى، ستَنْكسِر رُكْبَتَاك وكعباك. ومع الثانية، ستذوبُ رجلاك على طولهما. وسيخرج منهما المخّ وسيَسيلُ على هذا التّبن، ممتزجاً بدمك. ألا تريد أن تتكلم ؟... هيّا، فَلتضْغَطُوا إبْهامَيْه !» (ص. 101).

بوسعنا أن نبحث، من خلال تحليل أسلوبيّ، الطُّرُقَ التي يبلغ بها هذا المقطعُ مَبلَغَهُ من التّأثير. فالنّبرة الهادئة والمنهجيّة، التي يتحدّثُ بها المحقّقُ تدخل في هذا المضمار ولاشك ؛ وكذلك تحديد الألفاظ الدّالة على أعضاء الجسد. ولنلاحظ، أيْضاً، أنّ الأمر يتعلّقُ، في المثالَيْن الأخيرَيْن، بعُنفٍ شفهيّ أو لُفظيّ محض : فالقِصّتان لا تصِفان حدثاً يقَعُ في عالمِ الكتاب على نحوٍ خالص. ومع أنّ إحداهما في الماضي، والأخرى في المستقبل إلّا أنهما معاً تصدران عن صيغة غير واقعيّة، بل فرْضيّة : إنّهما قِصّتا تهديد. ذلك أنّ **ألفونس** لا يعيش هذه التّعنيفَات، بل ولا يُعايِنُها ؛ وإنّما هي موصوفة وملفوظة أمامه وحسب. وليست الأفعال هي التي تتّسِمُ بالعُنف، طالما أنّه لا فِعْل ثمّة في واقِع الأمر، ولكنّها الكلمات. والعنفُ لا يُمارَسُ من خلال اللُّغَةِ فحسب (ولا دَخْل لشيْءٍ غيرها في الأدب) بل وكذلك في قلبِها وصميمِها بالأصْل. فعلُ القسوة يكمُن في تمفصُل جُملٍ مُعَيَّنة، لا في توالي أفعال ملموسة.

وتُطْلِعُنا قصّة **الراهب** على قبيلٍ آخر من الفظاظة التي لا ترجع إلى الذي يُمارِسُها، وبالتالي، لا تخلُقُ فرحاً ساديّاً عند الشخصيّة : إنّ طبيعة العُنف اللّفظيّة، مثلها مثل تحقيقه ؛ ومتَى مُورِست على القارئ، بصورة مباشرة، صارت، بذلك، أوضح. لا تتوخّى أفعالُ القسوة، هنا، وسْمَ شخصيّةٍ ؛ غير أنّ الصفحات التي تُوصَفُ فيها تَدْعَمُ وتُلَوِّنُ جَوَّ الحسّيّة الذي تعومُ فيه الحركة. يقدِّم لنا موتُ **أمبروسيو** مثالا : وكذا مثال رئيسة الدّير التي إتّهمَ **أرتو**، في ترجمته، عُنفَها بحِدّةٍ، هُو أشدّ وحْشيّة بكثير :

«كان المتمرّدون يثأرون لأنفسهم ولم يكونوا يقبلون تركَها تمضي لحالها. أغرقُوا الرّئيسة بالتجذيفات الأكثر بذاءة. يطرحونها أرضاً ويملأون جسدها وفمها بالغائط ؛ كانوا يتقاذفونها بينهم، من الواحِد إلى الآخر، وكان كُلٌّ منهم يجد لإهانتها وحْشيّة جديدة. داسُوا صيْحاتِها بدقّاتِ جزماتهم. عرُّوها، وجرّوا جسدها فوق البلاطات وهم يجلدونها بمقدار، وأفعموا جراحها بالأوساخ والبصَاق. وبعدما جرّوها من قدميْها، وعبثوا بخبط جمجمتها الداميّة على الحجر، أوْقفُوها وأرغَمُوها على الجري، وهم يقذفونَها بأقدامهم. ثُمّ إذا بحجرٍ يخْترم صُدْغَها، ألْقَتْ به يَدٌ ماهِرةٌ ؛ فسقطتْ على الأرض حيث سحق أحدُهم جمجمتَها بضربةٍ كعب ؛ وما هي إلا بضع ثوان حتّى كانت تلفظُ أنفاسَها. إنْصبُّوا عليْها ؛ ومع أنها لم تكن تحِسُّ بشيْءٍ وكانت عاجزة عن الإجابة، إلّا أنّ الأوْباش أبَوْا إلّا أنْ يُتابعوا إطْلاق أشْنَع الأسماءِ عليها. ومرة أُخرى جُرَّ جسدُها، مسافة مائة مترٍ، فما تعِب الجمعُ إلا بعد أنْ لم يبْقَ منها سوى ركامٍ من اللحمِ لا إسمَ لهُ» (ص. 293 ؛ وأنْ يكُون الإنسانُ «بلا إسْمٍ»، فتِلك هي أقْصى درجات التّدْمير).

تأدّت بنا السِّلسلة التي إنْطَلَقَتْ مِن الرّغبة ومرّت بالقسوة، إلى ملاقاة الموت ؛ والجميع يعرف قرابة هاتيْن الموضوعتيْن، فيما تبقّى، وليست علاقتهما واحِدةً على الدّوام، إلّا أنّه يجوز القول بأنّها حاضرة أبداً. فعند **برولت**، على سبيل المثال، تَنْهضُ معادلة فيما بين الحُبِّ الجنسيّ والقتل، ويظهر هذا بوضوح في **الطرطور الأحمر الصغير**، حيث إنّ تجرُّدَ الإنسان من ثيابه ونومه في الفراش مع كائنٍ من الجنس الآخر، يُساوي أنْ يكُونَ فريسَةً تُؤْكَلُ، ويعني الهلاك. وتُرَدِّدُ اللّحيةُ الزرقاء نفس الأخلاقيّة : فالدّم المُختّر، الذي يولد الدم الحيْضيّ، يجُرُّ فيها وَقْفَ الممات.

أمّا العلاقة في **الرّاهِب** بين الموضعتيْن فهي علاقةُ مجاورة أكثر منها علاقة معادلة. إذ يحاول **أمبرسيو** امتلاك **أنطونيا**، يقتُلُ أُمّه ؛ ذلك أنّه بعد أن اغتصبها، وجد نفسَه مُضْطَرّاً إلى قتْلِها. إنّ مشهد الإغتصاب يقع، بأيِّ حالٍ، تحت علامة تجاوُر الرّغبة والموت :

«جسد **أنطونيا** البكر والأبيض النائم مُرْتاحاً بيْن جُثّتيْن في كاملِ التّفسُّخ» (ص. 317 ـ 318).

هذه المتغيّرة من متغيّرات العلاقة، التي يوجد فيها الجسد المرغوب قُرْبَ الجُثَّةِ، ستكونُ مُهَيْمِنةً عند **بوتوكْي** ؛ إلّا أنّ المرء ينزلِقُ هُنا، من جديد، من المُماسَّةِ إلى الإستبْدال. حيث تتحوَّل المرأة المُشتهاة إلى جُثّةٍ : هذا هو تخطيط الحركة الذي يتكرَّرُ باستمرارٍ في **المخطوطة المعثور عليها في سَرَقُسْطة**. يرقُد **ألفونس** مع الأُخْتَيْن في الأحضان، وعند استيقاظه يجد مكانهما جُثّتَيْن. ونفس الأمر سيحصُل **لِباشيكو**، أو **أوزيدا**، أو **ريكا**، أو **فيلاسكيز** ؛ كما أنّ مغامرة **ثيبود دولاجاكيير** هي أخطر بكثير : إذ يظن أنّه يفعل الحبّ مع امرأةٍ مُشْتهاة، وإذا بهذه تصير شيْطاناً وجُثّة في وقتٍ واحِد :

«لم تعُد هناك **أورلاندين** ؛ و**ثيبود** لم يرَ في مكانها سوى ركام مهول من الأشكال المجهولة والشائِهة جدّا (...) وفي صباح الغد (...) ذهبَ قرويُّونَ إلى هنالك فوجدوا **ثيبود** راقِداً على جُثّةٍ نصفِ نتنةٍ» (ص.172).

ونرى الفرْقَ مع **بِرولت** : فعند هذا الأخير، يعاقِبُ الموتُ مباشرةً المرأةَ التي تنْدفِع وراء رغائِبها ؛ أما لدى **بوتوكْي** فإنّ الموتَ يعاقِبُ الرَّجُلَ إذ يُحَوِّلُ موضوعَ رغْبَتِه إلى جُثّةٍ.

والعلاقة عند **غوتييه** شيْءٌ مُغايِر. ذلك أنّ أسْقف **الميّتة العاشقة** يشعر باضطرابٍ حسّي وهو يتأمّلُ جسَد **كْلارِموند** الميّتة، والموتُ لا يُحيلُها في نظرِه شنيعةً، بل على العكس، يبدو أنّه يُصَعِّد رغْبَتَهُ.

«هل سأعترف لك بذلك ؟ إنّ هذه لقداسة الأشكال، مهما كانت مصفاة ومُطهَّرة بظل الموت، فقد كانت تُخَلْخِلني بتلذُّذٍ أكثر من اللّازم» (ص. 98).

هذا العِشْقُ للميّتة، الواردِ هُنا في شكلٍ غامضٍ نوعاً ما، والذي يسيرُ لدى **غوتييه** في خطٍّ مُوازٍ لحبِّ تمثالٍ، أو صُورة لوْحةٍ، إلخ، يَحْمِلُ إسْم النّيكروفيليا التي تتّخِذُ في الأدب العجائبيّ، عادةً، شكل ممارسةٍ للحُبِّ مع هاماتٍ، أو مع أموات يرجعون إلى وسط الأحياء. ويمكنُ لهذه العلاقة أن تُطْرَحَ، مُجَدَّداً، بوصفِها عِقَاباً لِرَغْبَةٍ جِنْسِيّة جامِحةٍ ؛ إلا أنّها يمكنُها أيضاً ألّا تتلقّى تثْميناً سلبيّاً. هكذا هي الرّابطة بين **روموالد** و**كْلارِموند** : يكتشف الأسقف أنّ **كْلارِموند** هامة أُنثى، لكنّ هذا الإكتشاف لا يُغَيِّرُ أحاسيسه بتاتاً. فَبَعْدَ أن أَلْقَتْ مُونولوجاً على شرف الدّم، أمام **روموالد** الذي ظَنَّتْهُ نائِماً، إنْتقلتْ **كْلارِموند** إلى الفِعل :

«أخيراً قرَّ قرارُها، فغرزت شوكةً صغيرة فيَ، وأنشأتْ تشربُ الدم الذي كان يسيلُ بكثرة. شربتْ منه بعض القطرات بمشقّة. وخوفاً عليَّ من الإنهاك، لفّتْ بعِنايةٍ ضمادة صغيرة حول ذراعي بعد أنْ فركت جرحَها بدهانٍ فركاً سريعاً.

ما عدتُ أستطيعُ الشكَّ، فقد كان القِسُّ **سيرابيون** مُحقّاً. وعلى الرَّغْم من ذلك، مع هذا اليقين، لم أكُن أقْدِر أن أمْتنِعَ عن حُبِّ **كلازموند** ؛ وكان بودّي أن أعطيها، بطواعيةٍ، كل الدم الذي كانت بها حاجة إليْه، كيْما أحتفظ بوجودها جسديّاً (...) فكان عليّ أنْ أفْتَحَ ذراعي بنفسي ؛ وأن أقول لها : إشْربي ! وَلْيَسَلْ حُبِّي في جسدكِ مع دمي» (ص. 113)

إنّ العلاقة بين الموت والدم، بين الحبّ والحياة، واضحة هُنا.

حيث تُوجد الهاماتُ والشياطين «جنْبا إلى جنبٍ»، في تَعايُشٍ، فلا بدّ من انتظار الحكم على الأساقفة والفكر الدّيني والتعامُل مَعَهما بأسْوَأ الأسماء : حتّى إسم الشيْطان ذاته ! يحدُث هذا الإنقلابُ الكامِل، في **الميّتة العاشقة** أيضاً. ويُجَسِّدُ هذا الخُلُق المسيحيَّ، القِسُّ **سيرابيون الذي يجعل مُهِمَّتَهُ هي** النّبش في التّراب لإستخراج جسدِ **كلازموند** وقتْلِها مرّة ثانية :

«بلغ **سيرابيون** في حمّيته شيْئا من القسوة والوحشيّة، جعله يُشبِه شيْطاناً، بدلًا من حَواريّ أو مَلَك...» (ص. 115).

وفي قصّة **الرّاهب أمبرسيو** لرؤية **أنطونيا** الساذجة تقرأ الإنجيل :

«فكّرَ : كيف تقرأ الإنجيل ونضارتها غير مفترعة به ؟»

وإذاً، فالمرءُ يعثُر في مختلِف النُّصوص العجائبيّة، على نفس البِنْية، إلّا أنّها مُتَمَّنَّةٌ على نحوٍ متباين. فإمّا أنْ يكون الحبُّ الشّهوانيّ المُكثّف، إنْ لم نقُل الجامح، وجميع تحوّلاته، موضوعاً موضِع الإتّهامِ باسمِ المبادئ المسيحيّة ؛ وإمّا أنْ يكُون محموداً، غير أنّ المعارضة تظَلّ هي نفسها على الدّوام، مع الفكر الدّيني، والأمّ، إلخ. وفي الآثار الأدبيّة التي لا يكُونُ فيها الحبُّ مُتّهَماً، تَتدخّل القوى فوق ـ الطبيعيّة لتُساعِدهُ على الإكتمال. نجد مِثالَ هذا في **ألف ليلة وليلة** : حيث يتوصّلُ **علاء الدين** إلى

تحقيق رَغْبته عن طريق أدواتٍ سحريّة، هي على التّحديد الخاتم والمصباح. فَحُبُّ **علاء الدّين** لبنتِ السلطان ما كان لهُ إلّا أنْ يبْقى حلُماً إلى الأبد، لولا تدخُّل قوى فوق ـ طبيعيّة.

كذلك هو الأمر عند **غوتييه**. فبالحياة التي حافَظَ عليْها بعد موتِها، تسمحُ **كُلارِمُوند لروموالد** بأنْ يُحَقّقَ حُبّاً مِثاليّاً، وإنْ كانَ مُتَّهَماً من طرف الدّين الرّسميّ (رأينا أنّ القسّ **سيرابيو** لم يكن بعيداً عن مشابهةِ الشياطين). كذلك يَملأُ النّدَمُ نفسَ **روموالد** :

«لقد ندمتُ على ذلك أكثر من مرّة ـ سيقول ـ وما زلتُ نادِماً» (ص. 116 ـ 117).

وتعرفُ هذه الموضوعةُ أبْلَغَ تطوّرها في حكاية **غوتييه** العجائبيّة الأخيرة مُناجي الأرواح ؛ ذلك أنّ **جي دومَاليفيت**، بطل هذه القصّة، يعشقُ روحَ شابّةٍ مَيّتة، وبِفَضل التّواصُل الذي يقوم بينهما، يَكْتَشِفُ الحُبَّ المثاليَّ الذي كان يُفَتِّشُ عنه بدون جدوى، قُرْبَ نساءٍ أرْضيّاتٍ. هذا تصْعِيدٌ لموضوعةِ الحُبِّ يَجعَلُنا نُغَادِرُ شبكة الموضوعات التي تَشْغَلُنَا هُنَا، لِنَلِجَ شبكةً أخرى، هي شبكةُ الأنا.

تلْخيصاً لمسارِنا نقول : تبْقى نُقْطةُ إنطلاقِ هذه الشّبكة الثانيّة هي الرّغبة الجنسيّة ؛ إنّ الأدب العجائبيّ يتعلّقُ، تخصيصاً، بوصْفِ أشكالِها الجامِحة، مثلما يتعلّق بوصفِ تحوّلاتها المختلفة، أو إذا شئنا قُلْنا : تحريفاتها. ولابد أنْ تحْتلّ القسوة والعنفُ مكاناً جانبيّاً، ولو أنّ علاقتهما بالرّغبة لاريب فيها طبعاً. كذلك، الإهتمامات التي تخصُّ الموت، والحياة بعد الموتِ، والجُثث والهَامِيّةُ vamparisme مرتبطة بموضوعات الحب. ولا يتجلّى فوق ـ الطبيعيّ بنفس الحِدّة في كل حالةٍ من هذه الحالات : فهو يظهر لِيُقَدِّم لِمسارِ الرّغبات الجنسيّة القويّة بصفةٍ خاصّة، ولِيُدْخِلنَا في حياة ما بعد الموت ؛ وبالمقابل، لا تترُكُ الله عزّ وجلّ أو التّشوّيهات الإنسانيّة، عامّةً، حدودَ المُمْكِنِ، ولا يتعلّقُ الأمْرُ، إنْ جاز القول، إلّا بهَرِيبٍ بعيدِ الاحْتمالِ إجْتِماعياً.

لقد رأينا أنّهُ كان بوسعنا تأويلُ موضوعات الأنا، بوصفها تحْقيقاً للعلاقة بين الإنسان والعالم، وبوصفها نسق إدراك حسي ـ وَعْي. وهُنا، يختلفُ الأمْرُ عن ذلك تماماً : فإذا أردنا تأويل موضوعات الأنت في نفس مُستوى التّعميم، وجَبَ علينا أن نقول إنّ المسألة تتعلّقُ، بالأوْلى، بعلاقةِ الإنسانِ برغْبتِهِ، وبالتالي، بِلا شُعورِه. إنّ الرّغبة وتحوّلاتها المختلفة بما فيها مِن فظاظةٍ، تكونُ ـ هكذا ـ صُوراً بلاغيّة، توجد فيها

العلائِق بيْن الكائنات البشريّةِ مُلْتَقَطَةً ؛ وفي نفسِ الوقتِ، يطرحُ إمْتلاكُ الإنسان من طرف ما يمكنُ تَسْمِيتُه، بسُرعةٍ، بـ «غرائِزِه» مُشْكِلَةَ بنْيةِ الشَّخْصيةِ، ومُشْكِلة نظامِها الدّاخلي. فإذا كانت موضوعات الأنا تقْتضي، أسَاساً، وضْعاً مُنْفعِلًا أو مَوْقِفاً سالِباً، فإنّنا نلاحِظُ هُنَا، بالمُقابِل، فِعْلًا قوِيّاً يُمارَسُ على العالم المحيط ؛ بحيث لا يعود الإنسانُ مُلاحِظاً معزولًا، وإنّما يدْخُل في علاقةٍ ديناميّةٍ مع أناسٍ آخرين. وفي النّهاية، لئِن كان يجوز إطْلاقُ إسم : «موضوعات النظر» على الشبكة الأولى، إعتباراًللأهمّية التي حظِيَ بِها النَّظَرُ والإدراكُ الحسِّيُّ فيها عمُوماً، فإنّ الحديث يجب أن يكُون، هُنا، بالأحْرى، عن «موضوعات **الخطاب**» : باعتبار اللّغة، فِعْلًا، هي الشَّكْلُ بامتياز، وهي العامِل المُبَنْيِنُ لعلاقةِ الإنسان بالغيْر[1].

(1) أو كما يكتُب هنري جيمس في **مسألة خطابنا** : «كُلُّ حياةٍ ترجع، في النّهاية، إلى مسألة كلامنا، الوسيط الذي من خلاله يتواصل بعضُنا مع بعض ؛ لأنّ كل حياة إنّما تعود إلى مسألة علاقاتنا بعضاً ببعض».

9

موضوعـات العجائِـبيّ

خُلاصـــة

ـ تدقيقات حول ما قُمنا به. ـ الشّعريّة والنّقد. ـ تعدّد المعاني واستغلاق الصُّوَر. ـ إعادة النّظر في التّعارضات المُتوازية. ـ الـطفـولـة والنّضج. ـ اللّغة وغيابُ اللّغة. ـ المخدّرات. ـ الذّهانُ والعُصاب. ـ إستطراد طويل عن تطبيقات التّحليل النّفسي في الدراسات الأدبيّة. ـ فرويد، بنزولدت. ـ عوداً علىٰ موضـوعة : السّحر والدّين. ـ النّظر والخطاب. ـ الأنا والأنت. ـ خاتِمة مُتَحَفّظة.

لقد أقمْنا شبكتيْن موضوعاتيّتيْن تتمايزان بتوزيعيتهما. فحين تبدو موضوعات الشبكة الأولى مع موضوعات الشّبكة الثانيّة، في نفس الوقت، فذلك يكونُ، تحديداً، لِلدّلالة علىٰ أنّ ثمّة عدم توافُق. كما في لويس لامبرت أو في نادي الحشاشين. وبقي علينا أنْ نستخرج خلاصات هذه التوزيعيّة.

إنّ لمُقَارَبة الموضوعات التي لخّصْنا منذُ قليلٍ، وجْهاً محدوداً جداً. فلنُقارن ملاحظاتنا حول أوريليا، مثلاً، بالملاحظات التي تطلعُ بها دراسة موضوعاتيّة؛ سنلحظ أنّ مُبايَنةً طبيعيّة أو نوعيّةً تُوجَد بيْن الاثنيْن، (مستقِلّة عن حُكم القيمة الذي يُمكن إصْدارهُ طبعاً). وعموماً، عندما يتحدَّث المرءُ، في دراسة موضوعاتيّة، عن القرين أو عن المرأة، عن الزمن أو عن الفضاء، فإنّه يحاول إعادة صياغة المعنىٰ النّصيّ بمُصطلحات أكثر مُباشرة. فَبتَعْيين موقع الموضوعات يتمُّ تأويلُها. وبتفْسير النّص تَحصُلُ تَسْميةُ المعنىٰ.

أمّا موقفنَا فكان مُخالفاً لهذا كُلّياً. إذ لم نحاول تأويل موضوعات، ولكن رُمْناً فقط ملاحظة حضورها. لم نَسْعَ لتقديم تأويلٍ لِلرغبة كما هي مُتجلّية في الرّاهب أو للموت كما هو في المَيّتة العاشقة، كما كان بوسْع نقْدٍ موضوعاتيّ أنْ يفعل. لقد اكتفَيْنا بالاشارة إلىٰ وجُودِها، والنتيجة هي معرفة أكثر حصراً، وأقلّ قبولاً للنّقاش، في آنٍ.

يوجد هُنا موضوعان مختلفان ضمنيّان في نشاطيْن متباينَيْن: البنْية والمعنىٰ، الشعرية والتّأويل. كل أثرٍ أدبي يمتلك بنيَةً هي العلاقة بين العناصِر المُحَالة إلىٰ

مختلف مقولات الخطاب الأدبيّ. هذه البنية هي، في نفس الوقت، موقعُ المعنىٰ. في الشّعرية يُكتفىٰ بالنّهوض بحضور عناصر معيّنة في العمل الأدبيّ، بيْد أنّه من الممكن اكتساب درجة عالية من اليقينية، وتكون هذه المعرفة قابلة للمراجعة بواسطة متتالية من الاجراءات. أمّا النّاقد، فإنّه يتحمّل مهمّة أكثر طموحاً : هي تَسْميَةُ معنىٰ الأثر الأدبي، لكن نتيجة هذا النّشاط لا يمكنها أنْ تدّعي أنّها عِلميّة ولا أنّها موضوعيّة. هناك، بالطّبع، تأويلات مُعلّلة أكثر من غيرها، لكن ليْس من بيْنها تأويلٌ واحِدٌ يستطيع أنْ يُعْلِنَ أنّه وحدَهُ الصّحيح. إنّ الشعرية والنّقد ليْسا، إذن، شيْئاً آخر غير تَحَيُّزيْ تعارُض أعمّ : هوالتعارض بين العلم والتأويل. هذا التعارض الذي يستحق فيه الطّرفان نفس الأهمّية، ليْس عند الممارسة خالصاً علىٰ الدوام. فالتّأكيد علىٰ هذا الطّرف أو ذاك، يسمحُ بالتّفريق بينهما.

وليس محض صدفة أنْ نقِفَ، ونحنُ ندرسُ جنساً ما، وراء منظور الشعرية. ذلك أنّ الجنس هو بالتّحديد بنْيةُ شكْلٍ خارجيّ للخصائص الأدبيّة، وجرْدٌ للمُمْكِنات. إلّا أنّ إنتماءَ أثرٍ أدبيّ إلىٰ جنسٍ معيّنٍ، لا يمُدُّنا، بعْدُ، بمعرفةٍ عن معناه. بل يُتيحُ لنا فقط ملاحظة وجودِ قاعِدةٍ ما، يكونُ هذا الأثر الأدبيّ ـ وغيره كثير ـ قابلاً لأنْ يُعَلَّلَ مِنْ خِلالها.

إضافة إلىٰ أنّ لِكُلِّ واحدٍ من النّشاطَيْن موضوعاً مُفَضّلاً : فموضوع الشعريّة هو الأدب عموماً، بكل أقْسامِه، حيثُ تُكوِّنُ مُختلفُ تداخُلاته الأجناسَ. وموضوع التأويل، لقاءَ ذلك، هوالأثر الأدبيّ الخاصّ. فما يهُمُّ النّاقدَ ليْس هو ما لِلعمل الأدبيّ مِنْ قاسِمٍ مُشتركٍ مع باقي الأدب، ولكن ما لَهُ من شيءٍ خُصوصيّ. وهذا الفرْقُ الغَرَضيُّ يُنتجُ، طبعاً، فرْقاً منهجيًّا : فبينما يتعلّقُ الأمرُ بالنسبة لدارس الشّعرية، بمعرفة موضوع خارجٍ عنه ؛ ينزعُ النّاقدُ إلىٰ التّماهي مع الأثر الأدبيّ، وإلىٰ تشْكيل ذاته. وبالرّجوع إلى مناقشتنا للنّقد الموضوعاتيّ نلاحظ أنّه يجدُ في منظور التّأويل، التّعْليلَ الذي كان ينقُصُه في نظر الشعريّة. لقد تراجَعْنا عن وصف تنظيم الصُّور، الذي يتمُّ في سطح النّص بالذّات ؛ لكنّه لا يوجد علىٰ نحوٍ أقلّ. ومن المشروع ملاحظة العلاقة التي تقومُ، داخل النصّ، بين لوْن وجْهِ الشّبح، وشكل الباب القلّاب الذي يختفي عبْره، والرّائحة الفريدة

التي يُخَلِّفُها هذا التّواري. إنّ مهمّةً كهذه، إذ لا تتّفِقُ ومبادىء الشعرية، تجدُ موقِعها داخل إطار التأويل.

ما كُنّا لنسْتحضِر هذه المعارضة، لو لمْ تكُن المسألة هنا، علىٰ التّحديد، مسألة موضوعات. إننا نُسَلِّمُ، عُموماً، بوجود وجهتيْ نظر، هُما النقد والشعرية، متىٰ تعلّق الأمرُ بخصِّيصَتَيْ الأثر الأدبي : اللّفظيّة أو التركيبية : فالنظام الصوتي، أو الايقاعيّ، وإنتقاء الصُّوَر البلاغية أو طرائق التّركيب، هي، منذ وقتٍ بعيد، موضوع دراسة دقيقة، قليلاً أو كثيراً. إلاّ أنّ الخصِّيصة الدّلالية، أو موضوعات الأدب، تفلتُ من هذه الدراسة : مثلما كانَ في اللّسانيات، حتّى زمنٍ قريب، نزعة إلىٰ إقْصاء المعنىٰ، وبالتالي الدلالة، مِنْ حدودِ العلم، حتّى لا تتّصِل إلاّ بالفونولوجيا وبالتّركيب. كما يتمُّ في الدّراسات الأدبية قبولُ مقاربة نظريّة لعناصِر الأثـر الأدبيّ «الشكليّة»، كالايقـاع والبنـاء، إلاّ أنها تُرْفَضُ كُلّما تعلّق الأمرُ بـ«المضامين». بيْد أنّنا رأينا إلىٰ أيِّ حَدٍّ كانَ التّعارُض بين الشكل والمُحتوىٰ غير مُلائِم ؛ وبمُقابل ذلك يمكننا التّمييزُ بين بنية مُؤلّفة من كُلّ العناصِر الأدبيّة، بما فيها المَوضوعات، من جهةٍ، وبيْن المعنىٰ الّذي سيُعطيهَا إيّاهُ ناقدٌ ما، من جهةٍ أخرىٰ : لا بالنسبة فقط للموضوعات، ولكن كذلك بالنّسبة لكُلّ مظَاهِر الأثر ؛ فمن المعلوم مثلاً أنّ الإيقاعات الشعريّة (مِنْ تفْعيلةٍ، ووَتِدٍ مجموع، إلخ)، كانتْ لها، في فتراتٍ معيّنة، تأويلات إنفعاليّة : بهيجٌ، شجيٌّ، إلخ. وقد لاحظنا هنا بالـذّات، أن إجْراءً أُسْلوبيًّا مثل التّنميط كان يُمكنه التوفُّر على معْنىً محدَّد في أوريلْيا : فهو يعني فيها التّردّد الخاصّ بالعجائبيّ.

حاولنا، إذن، إعتماد دراسة للموضوعات، تجعلُها في مستوى التّعميم نفسِه الذي للايقاعات الشّعرية ؛ أقْمْنا شَبكتيْن موضوعاتيتيْن دونما إدّعاءِ تقْديمِ تأويلٍ الموضوعات في نفسِ الوقت، وكما تتجلّى في كلّ أثرٍ خاص، وذلك لتجنّبِ كُلّ سوءِ تفاهُم.

يجب التّنبيه علىٰ خطرٍ آخر ممكن. يتعلّق الأمرُ بصيغة فهْمِ الصُّوَر الأدبيّة، كما اسْتَعْرضناها حتّىٰ الآن.

فيما كُنّا نُقيم شَبَكَتَيْنَا الموضوعاتِيَتَيْن، وضَعْنا فيهما، جنْباً إلىٰ جنب، حدوداً أو مصطلحات مُجرّدة ـ الجنس، الموت ـ وأخرىٰ ملموسة ـ الشيطان، الهَامَة ـ.

إنّنا بذلك، لم نُرِدْ إقامة علاقةِ دلالةٍ بين المجموعتَيْن (بحيث يعني الشيْطان الجنسَ، وتَعْني الهَامَةُ النّيكروفيليا) ولكنْ توافُقاً، وحضوراً مشتركاً. إنّ معنىٰ صُورةٍ من الصُّوَر لهُوَ مِنَ الغِنَىٰ والتّعْقيد بحيث لا تسْمحُ مثل تلك التّرجمة باقْتراضه، وذلك لأسبابٍ كثيرة.

فقبل كل شيء، ثمّة مجال للحديث عن تعدّد معنىٰ الصُّورة. لنأخُذ مثلاً موضوعة (أو صورة) القرين. إنّ الأمْرَ يتعلّقُ بها في أكثر من نصٍّ عجائبيّ ؛ بيْد أنّ للقرين في كُلِّ أثرٍ خاصٍ معنىٰ مختلفاً، يتوقّفُ على العلاقات التي تقيمُها هذه الموضوعة مع موضوعات أُخر. بل يُمكن لهذه الدلالات أنْ تتعارض ؛ كما عند **هوفمان وموباسان**. فظهورُ القرين هو مبعثُ فرحٍ عند الأول ؛ إنّه انتصارُ الرُوح على المادّة. أمّا لدىٰ **موباسان** فالقرين، علىٰ العكس من ذلك، يُجَسِّدُ التهديد والخطر : إنه علامة الخطر والخوف المُسْبقَة. في **أوريليا** وفي **المخطوطة المعثور عليها في سرقُسطة**، نجد معْنَيين مُتعارضيْن. ذلك أن القرين عند **نرفال** يعني ظهوره، فيما يعنيه، بداية انْعزالٍ وقطيعة مع العالم، وعند **بوتوكي** تصير إزدواجيّة الشخصية، بالعكس، وعلىٰ مدىٰ الكتاب، وسيلة إتصالٍ أضْيق مع الآخرين، وتكاملاً أشْمل. لذلك لا يُفاجئنا وجود صورة قرين في هذه الشبكة الموضوعاتية وفي تلك الأخرىٰ، اللّتيْن أقمْناهُما : إنّ بوسع صورةٍ معينةٍ أن تنتمي إلىٰ مختلف البنيات، ويمكنُها أن تعْني أكْثر من معنىٰ واحِد.

من جانبٍ آخر، لابُدّ من إطّراح فكرة البحث عن ترجمة مباشرة بنفسها، لأنّ كل صورة تعني دائماً صُوَراً أُخرىٰ، في لُعْبةٍ لا تنْتَهي من العلائق ؛ ثمّ لأنّها تَعْني ذاتَها : فهيَ ليْست شفّافة ولكنّها تمْتلكُ سُمْكاً معيّناً. وإلاّ وَجَب أن نرى إلى كلّ الصور بوصفها رُموزاً. وقد رأينا أن الرمز يضمر إشارة مباشرة إلى معنى مُغاير، مما يجعل منه حالة جدّ خاصّة. كذلك، لن نتّفق مع **بنزولدت** حينما يكتُب، بخُصوص الجنيّ الذي يخرج من القنّينة (**ألف ليلة وليلة**) :

«واضحٌ أنّ الجنيّ شَخصَنَةٌ للرّغبة، في حين أنّ غطاء القنّينة، بصغره وضعفه، يُمثّل حيرة الأخلاق عند الانسان» (ص. 106).

إنّنا نرفضُ هذه الطريقة في استنتاخ الصور من دوالّ تكونُ مدلولاتها مفاهيم. فذلك يقْتضي، مع هذا، وجود حدّ فَاصِل بيْن هذه وتلك، الشيْء الذي لا يمكنُ التّفكير فيه، كما سنرىٰ لاحقاً.

بعد أن حاولنا إضاءة المسار، لابد من السَّعْي إلى جَعل هذه النّتائج معقولةً وقابلةً للفهم. لذا سنبحثُ عن فهمٍ ممكنٍ للمُعَارضة بيْن الشّبكتين الموضوعاتيتين، وللمقولات التي تشتغل في إطارها. ونعودُ، أوّلاً، إلى المقاربات التي بدأنا رسْمهَا، آنفاً، بين هاتين الشبكتين الموضوعاتيّتين وتنظيمات أخرى معروفة إنْ قليلاً أو كثيراً : فلعلَّ هذه المقارنة تسمحُ لنا بالنّفاذ إلى أعماق طبيعة المعارضة، وتُتيح لنا تقدَيم صياغة أدقّ لفحواها. في نفس الوقت، ومع هذا الاجراء بالذات، سيحصل تراجع بالنّسبة لليقينيّة التي يُمكننا بها تأكيد أطروحتنا. وهذا ليْس بندَ أسلوب : إذ أنَّ كُلَّ ما يَلي، يحتفِظُ في نظرنا بصِبْغة فرضيّة خالصة ؛ ولابد من اعتبارها مِنْ هذه الناحية.

ولنبدأ بالنّظير الملاحَظ ضمن الشبكة الأولىٰ، نظير موضوعاتِ الأنا وكونِ الطّفولة كما يتجلّى للنّاضج (حسب وصف بياجيه) : وللمرءِ أن يتساءل عن سبب هذا التّشابُه. أمّا الجواب فنجده في دراسات علم النّفس التكوينيّ ذاتها، وهي التي نرجِع إليها : إنَّ الحادثة الأساسية التي تولد الانْتقال من النّسق العقليّ الأول إلىٰ النّضج (عبر متوالية من المراحِل الوسيطة) هي مجيءِ الذات إلىٰ اللّغة. حيث إنّ هذا المجيء هو الذي يجعل السّمات الخاصّة بالمرحلة الأولىٰ في الحياة العقليّة تتوارىٰ : غياب التّمييز بيْن الفكر والمادّة، بين الذات والموضوع ؛ والتصوّرات القَبْل ـ ثَقافيّة عن السببيّة، والفضاء والزّمن. ومن حسنات بياجيه أنّه أوْضحَ بأنّ هذا التحوُّلَ يحصُل، بالتّحديد، بواسطة اللّغة وبفضلها، حتّىٰ عندما لا يظهر ذلك في الجُملة. كذلك الأمرُ مثلاً بالنّسبة للزمن :

«يصيرُ الطِّفل، بفضل اللّغة، قادراً علىٰ إعادة بناءِ أفعاله الماضية في شكل حَكْي، وحدْسِ أفعال المستقبل بالتمثيل اللّفظي» (ست دراسات. ص 25).

نذكر أن الزّمن لم يكن، خلال الطفولة الأولى، هو الخطّ الجامع بين هذه العناصر الثلاثة، ولكنه كان، بالأحرى، حاضراً أبديّا (طبعاً، يختلف كثيراً عن الحاضر الذي نعرفُه والذي هو مقُولة نحويّة) : مطّاطاً، كان، أو لا نهائياً.

هكـذا نتـأدّى إلىٰ المقـاربـة الثـانية التي أقَمْنا : بين نفس هذه الشبكة المـوضـوعـاتيّة وبين عالم المخدّر. لقد وَجَدنا فيها ذات المفهوم المنفَصل واللّدْنِ للزّمن. علاوة علىٰ أنّ الأمر يتصّل، من جديدٍ، بعالمٍ بدون لغةٍ : فالمخدّر يتأبّى علىٰ التصـوير اللّفظيّ. كذلك ليْـس الآخر هَهُنا وجوداً مُستقِلاً ؛ فالأنا تتماهىٰ معه، دون أن تحفظ إستقلاليّته.

ثمّة نُقطة أخرىٰ مشتركة بيْنَ هٰذين الكونَيْن، كون الطُّفولة وكونِ المُخدّر، لها إتّصال بالجنس. فنحن نذكر أنّ المعارضة التي أتاحتْ لنا إقامة وجود شبكتيْن، كانت تخصُّ الجنس تحديداً (في لويس لامبرت). هذه التي (وبالأصح : شكلها الرّائج والأوّليّ) توجد مستبعدةً من عالم المخدر، بنفس درجة إقصائها من عالم الصّوفيّة. إنّ المشكلة تبدو أعقد متىٰ تعلّق الأمْرُ بالطفولة، إذ أنّ الرضيع لا يَحْيَا في عالم بلا رغبة، إلاّ أنّ هذه الرّغبة هي، أوّلاً «إوالية شهوانيّة»، أمّا الاكتشاف الـذي يلي ذلـك، فهـو اكتشـافُ الرّغبة الموجّهة نحو موضوع. إنّ حالة تجاوُز الانفعالات التي يصِلُ إليها الانسانُ عبر المخدّر (وهو نفس التجاوُز الذي يتغيّاهُ المتصوّفة) والذي يُمكن نعتُه بـ«شهوانية شمولية» هو تحوّل للجنس الذي ينتسب إلى التّصعيد. في الحالة الأولى لا يكون للرّغبة موضوع خارجيّ، وفي الثانيّة يكونُ موضوع الرّغبة هو العالم بأسْره، وبيْنَ الاثنَيْن تَنْهضُ الرّغبةُ «السّويّةُ».

فلْنأتِ إلى المقاربة الثالثة المشار إليها علىٰ طول دراسة موضوعات الأنا : إنّها المقاربة المتعلقّة بالذّهان. هُنا كذلك، ليْست الأرضية آمِنة، إذ أننا مدفوعون إلى الاتّكاء على أوصاف (للعالم الذّهاني) يحضر فيه، لا بوصفه نسقاً مُنسجماً، ولكن بوصفه نفياً لنَسقٍ آخر، وباعتباره إنحرافاً. مع الحديث عن «عالم الفُصام» و«عالم الطفل»، لم نكُنْ نُلامِس إلاّ ظِلاًّ لهاتَيْن الحالتين، كما هو مَصُوغٌ من طرف الناضِج غير الفُصاميّ. يُقال لنا إنّ الفُصاميّ يرفضُ التواصُلَ والذّاتية المشتركة المتبادَلة. وهذا الارتدادُ عن اللغة يؤدي به إلى العيْش في حاضرٍ أبديّ. وبدلاً من اللُّغـة المشـتركـة يُقيمُ «لغـةً خاصّـةً» (ممّا يُشكّلُ، طبعاً، تضارُباً في الألفاظ،

ويُشكل، بالتالي، لُغة مُضادة أو لا ـ لُغة أيضاً). حيث تتلقىٰ كلماتٌ مستعارة من المعجم المشترك، معنىٰ جديداً ينهضُ به الفُصامي فردياً : لا يتعلق الأمر بتبديل معنى الكلمات وحسب، بل كذلك بمنعِ هذه مِنْ تأمين نقلٍ أوتوماتيكيّ للمعنىٰ.

«إنَّ الفُصاميَّ ـ كما يكتُب كاسانين ـ ليْس لديْه أيُّ قصْدٍ إلى تغْيير منهج تواصُلِه عاليّ الفَرْدِيَّة ؛ ويبدو أنَّه يتلذَّذُ بكَوْنِكَ لا تفهمُه» (ص. 129).

فتصيرُ اللُّغة، إذن، وسيلةً للانقطاع عن العالم، على خِلاف وظيفتها الوسائطية أو التواصليّة.

إنّ عوالم الطّفولة والمخدّر والفصاميّة والتّصوف، تُكوِّن بالنسبة لذاتها استبدالاً كاملاً، تنتمي إليه، علىٰ حدٍّ السواء، موضوعات الأنا (الشيء الذي لا يعني غياب إختلافات مهمّة فيما بيْنها). لقد كانت العلائق بيْن هذه الحدود أو المصطلحات، مأخوذةً مَثْنَىٰ مثنى، كانت محطّ ملاحظةٍ في الغالب، إذ كتب بلزاك في لويس لامبرت :

«هناك بعض كتب جاكوب بوئيم، أو سويد نبورغ أو السيّدة جويون، التي تستخرجُ منها القراءةُ النّافذةُ إستيهاماتٍ متعدّدة الأشكال، هي أكثر من الأحلام الناجمة عن المُنَوِّم» (ص. 381).

وغالباً ما وقعَ التّقريبُ، من جهةٍ أخرىٰ، بيْن عالَم الفُصاميّ وعالمِ الطِّفل الحديثِ السّنّ. وأخيراً، ليْس صُدفةً أن يكون الصُّوفيُّ سويد نبورغ فُصاميًّا ؛ ولا أن يتمكن استخدام مخدرات قوية معينة من الدَّفع إلى حالات ذُهانية.

وإذ وصلنا إلى هنا، فإنّه سيكون من قبيل المحاولة التّقريبُ بين شبكتِنا الثانية، موضوعات الأنت، وبين المقُولة الأخرى الكُبرى للأمراض العقلية والتي هي : العُصاب. إنَّه تقْريبٌ ظاهِريٌّ، يمكنُ أن يقوم علىٰ كون الدّوْر الحاسِم المنْسوب إلى الجنس ومتغيراته في الشبكة الثانية، يبدو بالغ الوجود في العُصاب : فالانحرافاتُ هي «الصّورة السّالبةُ» الصحيحة للعُصاب، كما قيل كثيراً منذ

فرويد. ونبْقىٰ هُنا، كما في السّابق، علىٰ وعْيٍ بالتبسيطات التي تتعرَّضُ لها المفاهيم المسْتعارة. فلئن سَمحنا لنفسنا بإشادة مسارب مُوافقةٍ، بيْن الذُّهان والفُصام، بين العُصاب والانحراف فذلك لأننا نعتقد أنّ موقِعَنا يقُوم في مستوىٰ تعْميم عالٍ، بما فيه الكفاية ؛ وتأكيداتنا تعرف أنّها تقريبيَّة.

تُصبح المقاربة أكثر دلالة حالما نستحضر نظريّة تحْليلنَفْسية، لغرض تأسيس هذا التّنميط. فقد عالج فرويد المسألة بعد صياغتِه الثانيّة لبنية النَّفس، على النّحو التّالي :

«العُصاب نتيجة [erfolg] صراع بين الأنا والهو ؛ علىٰ حين أنّ الذُّهان هُو النّتيجة المُناظرة لإخلالٍ مُماثلٍ بالعلاقة فيما بيْن الأنا والعالم الخارجيّ». (ج. و. 13. ص. 391)

ولتوْضيح هذا التّعارض يذكر فرويد مثالاً :

«كانت شابّة تعشقُ زوجَ أُختها التي كانت تُحتضَر، بيْنما كانت هي مرعوبة بالتفكير : «إنّه الآن حُرّ، وبوسْعنا أن نتزوّج !» ويسمحُ النسيانُ الآنيُّ لهذه الفكرة بتحْريك عمليّة الكبْت التي تُؤدي إلى آلام هستيريّة. ومع ذلك، فمن الأهمية بمكانٍ أن يرىٰ المرءُ، في حالةٍ كهذه بالضبط، الكيفيّة التي يَسْعىٰ العُصاب بواسطتها إلى حلّ الصّراع. فهو يأخذ تغيُّر الواقع بعيْن الاعتبار كابتاً إشباع الغريزة الجنسية، وفي هذه الحالة : حب زوج الأخت. أمّا ردّ فعل ذهانيّ فكان سينكر حقيقة إحتضار الأخت». (ج. و. 13. ص. 410).

فنحنُ هُنا، أقرب ما نكون إلىٰ تقييمنا الخاص. حيث رأيْنا أنَّ موضوعات الأنا تتأسَّسُ علىٰ قطيعةٍ للحَدِّ بيْن النّفسي والفيزيائي : فالتّفكير بأنّ الشخص ليْس ميّتاً وإرادة ذلك من جهة، وإستبانة هذه الحقيقة ذاتها في واقعِ أمْر الآخر من جهةٍ أخرىٰ، هُما وجهان لحركةٍ واحدة، والجسر يقومُ بينهما دونَ عناء. أمّا في القائمة الأخرى، فإنّ النتائج الهستيرية لضغط عشق زوج الأخت، تُشبه هذه الأفعال «الجامحة» المتعلقة بالرّغبة الجنسية، والتي واجهناها حينما كُنا نقوم بِجَرْدِ موضوعات الأنت.

فوق هذا : تحدّثْنا سابقاً، بصدد موضوعات الأنا، عن الدّور الأساسيّ للادراك الحسيّ، عن العلاقة مع العالم الخارجيّ ؛ وها نحنُ نجدها في أساس الذُّهان. رأينا، كذلك، أنّه ليْس بالامكان فهم موضوعات الأنت دون إعتبار اللاّوعي والرّغبات الجنسيّة التي يخلقُ كبتُها العُصاب. ومن حقّنا الآن أن نقول إن شبكة موضوعات الأنا، على صعيد النّظرية التّحليلنَفْسية، تُعادِلُ نسق الادراك الحسيّ ـ الوعي، وأن شبكة موضوعات الأنت تُعادلُ نسقَ الرّغائب الجنسية غير الواعيّة. ولا بد أن نُسجّل هُنا، أنَّ العلاقة مع الآخر، في مستوىٰ إتّصالها بالأدب العجائبي، توجد علىٰ هذه الجهة الأخيرة. وبتسْجيل هذا التّناظُر، لا نقصِد أنّ العُصاب والذُهان يوجدان في الأدب العجائبي، أو عكس ذلك : أنَّ كل موضوعات الأدب العجائبي قابلة لأنْ تُكتشف في وَجِيزِ علم النفس المرضيّ.

لكن هٰهُنا يكمن خطر آخر. فكل هذه المراجع كانت قادرة علىٰ إيهامنا بأنّنا أقرب إلىٰ النّقد المدعوّ تحليلنَفسياً، بشكلٍ حاسم. ولضبط موقع موقِفنا وإبراز مغايرته، سوف نتوقّفُ، بالتالي لِلَحظةٍ عند هذه المقاربة النّقديّة. وهُنا يظهر أنّ هناك مثالينْ مُناسبين علىٰ نحوٍ خاص هُما : الصفحات التي عقدها **فرويد** نفسه للغريب، وكتاب **بنزولدت** عن فوق ـ الطبيعيّ.

أما في الدّراسة التي خصَّ بها **فرويد** الغريبَ، فإنّنا لا نملك إلاّ ملاحظة الطابع المزدوج للاستقصاءِ التحليلنفسيّ. كأنَّ التحليل النّفسي هو، في آنٍ واحدٍ، علمٌ للبنْيات وتِقْنيةٌ للتّأويل. في الحالة الأُولى يصِفُ إوّاليةً للفاعلية النّفسية، وفي الحالة الثانية يوحي بكشفٍ عن المعنىٰ النّهائيّ للأشكال الخارجية الموصوفة بتلك الطريقة. فهو يُجيبُ، في نفس الوقت، علىٰ سُؤال «كيف»، وعلى سؤال «ماذا».

وهذا تمثيل للوضع الثاني، حيث لعلَّهُ يكونُ بالامكان تعريفُ نشاط المُحلِّل بوصفِهِ فكاً لرموز الشّفرة :

> «عندما يَحْلم أحدٌ بمكانٍ أو منظرٍ طبيعيّ في منامه : هذا أعْرفُه، وسبق لي أن كنتُ بهذا المكان ـ فإنّه يُسمح للتّأويل بأن يُحلَّ محَلَّ ذلك المكانِ الأعضاء التّناسليّة أو الجسد الأُمُوميّ» (أ. ب. أ. ص 200).

فالصّورة الحُلمية الموصوفة هُنا، مأخوذةٌ على حِدة، وفي استقلالٍ عن الإوالية التي تُشكِّل منها جزءاً، ولقاء ذلك، يتمُّ تسْليم معناها إلَيْنا، وهو معنىً مغايرٌ نوعياً للصُّور بذاتها ؛ فعدد هذه المعاني النهائية، محصور وثابت. أو كذلك :

«كان كثير من النّاس يأتَمِرون بسُلطة الغرابة [Unheimliche] المخيفة، لفكرة كونهم مدفونين أحياء في حالة شباب، وقد أطلعنا التحليل النفسي على سِرِّ ذلك : فهذا الاستيهام المُخيف ما هو إلاّ تحوُّل إستيهامٍ آخر لم يكن به أصْلاً شيْءٌ مُخيفٌ، بل كان، على العكس، مصحوباً بلذّة معيَّنة، ألا وهو إستيهام الحياة في الجسد الأُمُوميّ» (أ. ب. أ. ص. 198 ـ 199).

وهُنا نواجِهُ، من جديد، ترجمةً : صورة إستيهامية معيّنة لها محتوى معينٌ.

بيد أنّه يوجد موقِفٌ آخر للمُحَلِّل النّفسي لا يتوخّى تقْديم المعنى النهائي لصورة ما، ولكنه يَبْتغي وصْلَ صُورتَيْن فيما بينهما. كتب **فرويد** مُحلِّلاً الرجل ذو اللّون الرّمليّ لهوفمان :

«هـذه الدّمية الآلية [olimpia] لا يُمكنها أن تكُون شيْئاً آخر غير تجْسيدٍ للوضع الأنثوي لنثانايل أو موقفها تجاه أبيها في طفُولتِها الأولى» (أ. ب. أ ـ ص. 183).

فالمعادلة التي يقُومُ بها فرويد لم تَعُد تَرْبط بيْن صورةٍ ومعنى فقط (على الرّغم من أنّها ما تزال تفعل ذلك)، ولكن بيْن عنصرَيْن نَصَّيْن هُما : الدُّمية أولْمبيا وطفولة نثانايل، والصّورتان معاً حاضرتان في أقصُوصة هوفمان. من هُنَا بالذّات، تُضَوِّءُ لنا ملاحظة فرويد التّأويلَ الذي يُمكنُ إعطاؤه للغة الصُّورتيْن، أقلَّ ممّا تُسلِّط الضّوْء على إوّالية هذه اللغة، واشتغالها الداخليّ. ففي الحالة الأولى يُمكن مقارنة نشاط المُحلِّل النّفسي بنشاط المترجم، وفي الثانيّة، يتعلّق نشاطُه بفاعليّة عالمِ اللُّغة. وفي الوسع العثُور على أمْثلةٍ كثيرة لهذين النّمطين في تفسير الأحلام.

أمّا نحنُ فلا نَسْتبقي من هذين الاتجاهين المُمكنين في البحث، إلاّ واحِداً. ذلك أنّ موقف المترجم، كما قلنا مِراراً، لا يتّفِقُ مع موقِفِنا من الأدب. حيث لا نعتقد أنّ هذا الأخير يريد الدلالة على شيْءٍ آخر غير ذاته، ولا أنّ ترجمة مّا تكونُ

ضروريّة بالتالي. إنّ ما نجاهد للقيام به، مقابل ذلك، هو وصف إشتغال الآلية الأدبيّة (بما أنّه لا يوجد حدٌّ غير قابلٍ للاختراق بين التّرجمة والوصف...). بهذا المعنى يمكن لتجربة التّحليل النّفسي أن تُفيدنا (ونحنُ لا نَعتَبِر التحليل النّفسيّ هُنا إلا بوصفه شعبة من السيميوطيقا). إنّ عودتنا إلى بنْيةِ النّفس تصدُر عن هذا النوع من الاستعارة ؛ وقد يُعتَبَرُ مسارٌ نظري كمسارِ روني جيرار نموذجياً هُنا.

عندما إهتمَّ المحلّلون النّفسيّون بالآثار الأدبية، لم يكْتَفُوا بوصفِها، في أيّ مستوى كيفما كان. وبدْءاً من فرويد، مَالُوا، على الدّوام، إلى اعْتبار الأدب سبيلاً من بين سبُلٍ أخرى للتسرُّب إلى داخِل نفسية الكاتب. فيَجد الأدبُ نفسه، بالتالي، مُختزلاً إلى درجة العرض المرضيّ الخالص، فيما يُشكّل المؤلّفُ موضوعَ الدّراسة الحقيقيّ. هكذا، ففرويدبعدَ أنْ وصفَ نظام الرجلِ ذو اللون الرّملي، أشارَ، دونَما تمْهيدٍ، إلى ما يُمكن أنْ يكشِفَ عن ذلك لدى المؤلّف :

«فقد كان أ. ت. أ. هوفمان وليد زواجٍ شقيّ، وعندما بلغ الثالثة من عمره، إنفصَل أبوهُ عن أسْرته الصغيرة ولم يعُد إليها أبداً» (ص. 184) إلخ.

هذا الموقف المنْقود، منذ ذلك الوقت، في الغالب، لم يعد موضة اليوم. إلاّ أنّه يجب تحديد دواعي الرّفض الذي نُعارضُه به.

لا يكفي أن يُقال، فِعْلاً، أنّنا نهتمُّ بالأدب، وبالأدب وحده، وأنّنا لذلك، نرفض كُلّ معلومةٍ عن حياة المؤلّف. إنّ الأدب هو شيْءٌ أكثر من الأدب دائماً ؛ وهناك، بالتأكيد، حالات تكون فيها سيرة الكاتب الذاتية على أوْثَق صِلةٍ بأثره الأدبيّ. بيد أنّ هذه العلاقة، لكيْ تكون قابلةً للاستعمال، يجب أنْ تُطرَح بوصفها خطأً من خطوط الأثر الأدبيّ نفسه. فهوفمان الذي كان طِفْلاً شقياً، يصفُ مخاوفَ طفولته. إلاّ أنه لكيْ يكون لهذه الملاحظة قيمة تفْسيرية، لابُدَّ من إثباتِ أحدِ أمْرين : إمّا أنّ جميع الكتاب ذوي الطّفولة الشقيّة يفعلون نفس الشيء، وإمّا أنّ كل أوصافِ المخاوف الطّفوليّة إنّما تصدُر من كُتّاب كانت طفولتُهم شقيّة. فإذا لم يوجد وجهٌ لاثباتِ هذه العلاقة أو تلك، لا تكون الملاحظة التي مفادُها أنّ

«من المشكوكِ فيه أنْ تُوجد شعائرِ حقيقية خرساء، والحال أن المُؤكّد هو أنّ عدداً كبيراً من الطُّقوسِ كانت شفاهيّة أو لفظيّة على نحوٍ كُلّي» (ص. 47).

الآن نفهم بشكلٍ أفضل هذا الزّوج الاصطلاحيّ الذي أدْرجناه في حديثنا عن موضوعات النّظر، وعن موضوعات الخطاب (مرّة أخرى، لابّد من إستعمال هاتَيْن المُفردتين باحتراس). ومن جانبٍ آخر أيْضاً كوّنَ الأدبُ العجائبيُّ نظريته الخاصة : فلدى **هوفمان**، مثلاً، يوجد وعيٌ صارمٌ للتّعارض. حيث يكتب :

«ما هي الكلمات ؟ لا شيء غير الكلمات ! إن نظْرته السّماوية لتَقول عن ذلك أكثر مما تقوله جميع اللّغات». (ج I . ص. 352).

أو كما يكتبُ في موضعٍ آخر :

«لقد رأيْتُم المنظر الرّائع الذي يُمكن أنْ يُسمّى بأوّلِ منْظرٍ في العالم، مادام يُعبّر عن كل هذه الأحاسيس العميقة دون الاسْتِنجاد بالكلام» (ج III . ص. 39).

إنّ **هوفمان** الذي تَسْتَمِر حكاياته موضوعاتِ الأنا، لا يُخفي تفْضيلَهُ للنّظر على الخِطاب. ويجب أن نُضيف هنا أنّه، بمعنى آخر، يُمكن إعتبار الشّبكَتَيْن الموضوعاتيتيْن بوصفهما مرتبطتيْن، على السواء، باللّغة. فـ«موضوعات النظر» تنهضُ على كسْرٍ للحاجز بين النّفسي والماديّ ؛ لكن يمكن إعادة صوغ هذه الملاحظة من وجهة نظَر اللّغة. فموضوعات الأنا، هُنا، تُغطّي، كما رأيْنا، إمكانيّة كسْر الحَدِّ بيْن المعنى الحقيقي والمعنى المجازيّ ؛ أمّا موضوعاتُ الأنت فتتكوّنُ إبْتداءً من العلاقة القائمة بيْن مُتخاطبيْن، في الخطاب.

وقد تتواصَلُ المتتالية إلى ما لا نهاية، دونَ أن يكون أبداً من المشروع القول عن أحدِ طرَفَيْ أزواج الألفاظ المتعارضة، بأنّه «أصحّ» أو «أهمّ» من الطّرف الآخر. ذلك أنّ الذّهان والعُصاب ليْسا تفْسيراً لموضوعات الأدب العجائبيّ، أكثر مِمّا يكون التّعارض بيْن الطُّفولة وسِنّ الرُّشْد تفسيراً لها كذلك. فلا يوجد نمطان من الوحدات مِنْ طبيعةٍ مُتباينة، إحْداها دَوالٌّ، والأخرى مداليل، حيثُ تُكوّنُ الثانية الرّاسِبَ القارّ للأولى. لقد أقمنا سلسلة من التّقابُلات والعلائق، التي

كانت قادرةً على تمثيل الموضوعات العجائبية بوصفِها نُقطة إنطلاق («يلزَمُ تَفْسيرُها») بقدر ما هي نُقطة وصُول («تَفْسير») ؛ ومثل هذا يصِحُّ على كل التّعارضات الأخرى.

بقيَ أنْ نُحدِّد موقعَ تَنْميط الموضوعات العجائبيّة، التي أجْمَلْناها منذ قليل، قياساً إلى تنْميطٍ آخر للموضوعات الأدبيّة. ودون الشروع في التّفْصيل (علينا أن نُوضِح أنَّ هذه المسألة لا مُبرر لها إلاَّ إذا قدَّمْنا معنىً مُحدّداً لكُلِّ حدٍّ من الحدود التي تكوِّنُها) يُمكنُنا هُنا إسْترجاع الفرضيّة التي طرحناها عند بداية المناقشة. ولنقُلْ إنّ قِسمَتَنَا الموضوعاتيّة تفرق الأدبَ كلَّهُ إلى شقّيْن، غير أنّها تتجلّى بشكلٍ وضيءٍ، بنحوٍ خاص، في الأدب العجائبيّ حيث تبلغ درجتَها القُصوى. فالأدب العجائبيُّ هو بمثابة أرضيّة ضيّقة إلا أنّها مُفضّلة، نسْتطيع أنْ نطلع منها بفرضيات تتعلّق بالأدب في عمومِه. وهذا الرأيُ يبْقى للمُراجعة بالطّبع.

إلاّ أنّه، قبل هذا، مازالت الحاجةُ تدعو إلى تفسيرٍ جديدٍ للاسْمَيْنِ اللّذيْن سَمَّيْنَا بهما هاتين الشّبكتين الموضوعاتيتين : إنَّ الأنا تَعْني إنعزال الانسان النّسبيّ في علاقتِه مع العالم الذي يبْنيه، مع التّأكيد على هذه المواجهة دونَ تَعْيين أيِّ واسِطة. أمّا الأنت فهي تُحِيل، بالمقابل، على هذه الواسطة، وتلك هي العلاقة الثّلاثية التي تُوجد في قاعدة الشّبكة. إنَّ هذه المُعارضة لا ـ تَناظريّة : فالأنا حاضِرة في الأنت، لكن ليس العكس. وكما يكتُب مارتن بوبر :

«لا تُوجد أنَا في حدِّ ذاتِها، ليْسَ هناك سِوى أنا الكلمة ـ المبدأ التي هي : أنَا ـ أنت ؛ وأنا الكلمة ـ المبدأ التي هي : أنا ـ ذلك وعندما يقولُ الانسانُ «أنَا» فإنّه يقْصِدُ إمَّا هذا أو ذاك : إمَّا «أنت» أوْ «ذلك»» (ص. 7 ـ 8).

وأكثر من هذا : تُشيرُ الأنا والأنت إلى المُساهِمَيْنِ في فعلِ الخطاب : ذاك الذي يتلفَّظُ، وذلك الذي يُوَجَّهُ إليْه الملفوظ. وإذا كُنّا نُؤكِّدُ على هذين المُتخاطِبين، فلأنّنا نؤمِن بالأهمية الجوهرية التي تكْتَسِيها وضعيّةُ الخطاب، بالنسبة إلى الأدب كما في خارجه. فيمكنُ لنظريّة لِضمائِر الأشخاص، مدروسةً من منظور عمليّة التّلفُّظ، أنْ تُفسِّر العديدَ من الخصائِص المُهمّة لكُلِّ بنيةٍ لفظيّة. وهذا عملٌ ينْتظِر إنجازه.

لقد صُغنا، في بداية هذه الدراسة للموضوعات، مَطْلبيْن إثنَيْن رئيسيَّيْن بالنّسبة للمقولات التي يتعيّن الكشفُ عنها : فهذه يجبُ أنْ تكُون مُجرَّدة وأدبيّة في نفس الوقت. ومقولَتا الأنا والأنت لهُما هذا الطّابَعُ المزدوج بصورةٍ واضحة : فَهُما تملكانَ درجَةٍ عاليّة من التّجريد، وتظَلاّن داخِل اللّغة. صحيح أنّ مقُولات اللُّغة ليْست بالضّرورة مقُولات أدبيّة ؛ لكنّنا هُنا نُلامِسُ هذه المفارقة التي يجبُ على كُلِّ تفكيرٍ في الأدب أنْ يُواجهها : كون صيغةٍ لفظيّة تخصُّ الأدب، دائماً تكُونُ طبيعتـه، لأنّ الأدب نفسه مفارقة، إذْ يتألّفُ من الكلمات ولكنّه يعْني أكثر من الكلمات، فَهُو لُفظيٌّ ومُتَعَدٍّ للّفظيّة في نفس الوقت.

10

الأدب والعجائبي

ـ تغيير المنظور : وظائف الأدب العجائبيّ . ـ الوظيفة الاجتماعيّة لفوق ـ الطبيعيّ . ـ الرّقابات . ـ الأدب العجائبيّ والتحليل النّفسيّ . ـ الوظيفة الأدبية لفوق ـ الطّبيعي . ـ الحكيُ الأوّلي . ـ قطيعة التّوازُن . ـ المعنى الاجماليّ للعجائبيّ . ـ الأدب ومقولةُ الواقعيّ . ـ الحكيُ العجيبُ في القرن العشرين : المسخ . ـ التكْييف . ـ أمثلة متشابهة في التّخييل ـ العلميّ . ـ سارتر والعجائبيّ الحديث . ـ عندما يصيرُ الاستثناءُ قاعِدةً . ـ مفارقة أخيرة حول الأدب .

لقد أكْملنا الآن رِحْلتنا مع الجنس العجائبيّ، حيث قُمْنا، أوّلاً، بتقديم تعريفٍ للجنس : ينهضُ العجائبيُّ، أساساً، على تَردُّدٍ للقارىء ـ قارىء يتوحَّدُ بالشخصية الرئيسية ـ أمام طبيعة حدثٍ غريب. هذا التردُّد يُمكنُ أنْ يُحَلّ أو ينْفرج إما بالنّسبة لمَا يُفتَرضُ مِن أنَّ الواقعة تنتمي إلىٰ الواقع، وإمَّا بالنّسية لما يُفترضُ من أنها ثمرةٌ للخيال أو نتيجة للوهم ؛ وبعبارة أخرىٰ، إمكان تقْرير أنّ الواقِعة تكون أو لا تكون. من جهةٍ ثانية : يقْتضي العجائبيّ نمَطاً مُعيَّناً من القراءة : والذي مِنْ دونِه يُمكن أن يَنْزلق الانسانُ إمّا إلىٰ الأليغورة أو إلىٰ الشعر. وأخيراً، انْتقلنا لنرىٰ إلىٰ خصّيصات أُخرىٰ للأثر الأدبيّ العجائبيّ وهي، من غير أن تكُون إجباريّة، تبدو بكثْرةٍ دالّة بما يكفي. هذه الخصّيصات إنقسمت تبعاً لمظاهِر الأثر الأدبيّ الثلاثة : لفظيّ، تركيبيّ، ودلاليّ (أو موضوعاتيّ). ودون أن ندرس بتفْصيلٍ أثراً أدبياً خاصّاً حاولنا بالأحرىٰ، بلورة إطارٍ عامّ يمكنُ أن تَنْخرط فيه، بالتحديد، جُملة من الدراسات الملموسة. وكلمةُ «مدخل» التي في عنوانِ هذه المحاولة، ليْست بُنْدَ تَواضُعٍ.

تَموقَعَ بحثُنا، حتّى الآن، في داخل الجنس. إذْ أردنا أن نُقدِّم لهُ دراسة مُلازمةً أو محايثة، وأنْ نُميِّز مقولات وصفِه، بمجرَّدِ إعتمادِنا علىٰ ضرورات داخليّة. والآن علينا، ونحن في طريق الخاتمة، أن نُبدِّل المنظور. فبمجرّدِ ما يتشكَّلُ الجنسُ، يصيرُ بإمكاننا أن نرىٰ إليْه من الخارج، من وجهة نظر الأدب عموماً، أو حتّى من منظور الحياة الاجتماعية، وأنْ نُعاوِدَ السُّؤال البَدْئيّ، إنّما

لماذا يَسْتطيعُ باتاي أن يسمحَ لنفسه بوصفٍ مباشرٍ لرغْبةٍ لا يجرؤ غوته على تقديمها إلا بصورة غير مباشرة ؟ يمكننا إقتراح الجواب التالي : ففي الفاصل الزمنيّ الذي يقوم بين صدور الكتابيْن، حصل حادث كانت نتيجتُه المعروفة أفضل هي ظهور التّحليل النّفسي. وقد أخذ الانسان ينْسى اليوم، المقاومة التي إصطدم بها التحليل النّفسي في بداياته، لا فقط من طرف الذين لم يكونوا يؤمنون به، ولكن أيْضاً، ولا سيما، من طرف المجتمع. لقد حصَل في نفْسية الانسانيّة تغيُّر، وعلامتُه هي التّحليل النّفسي ؛ هذا التغيُّر ذاتُه ولَّدَ صعوداً لهذه الرّقابة الاجتماعية التي كانت تمنع تناوُل موضوعاتٍ بعيْنها، والتي ما كان لها، بالتأكيد، أن تسمح بنشر زرقة السماء في القرن التاسع عشر (لكن، طبعاً ما كان بودٌ هذا الكتاب كذلك، أنْ يُكْتَب في تلك الفترة : صحيحٌ أن سَادْ عاش في القرن الثامن عشر، إنّما مِنْ جهةٍ : ما كان ممكِناً في القرن الثامن عشر لم يعُد ممكناً في التاسع عشر بالضرورة، ومن جهةٍ أخرى : فالجفاف والبساطة في وصفِ باتاي يضمران موقفاً للسارد الذي كان لا يُعْقَل في السابق). الشيء الذي لا يعني أنّ مجيء التحليل النّفسي هدم «الطابوات» : وإنّما انتقلت هذه الأخيرة من مكانٍ إلى آخر.

ولنذهب إلى أبعد من هذا : فقد عوَّضَ التحليل النّفسي (ومن هُنا، بالضبط أضاعَ فائِدةَ) الأدب العجائبيّ، فلا نحتاج اليوم إلى اللجوء إلى الشيْطان للحديث عن رغبة جنسيّة جامحة، ولا إلى الهامات للا شارة إلى الفتْنة التي تُمارسُها الجُثث : ذلك أنّ التحليل النفسي والأدب الذي يسْتلهمه، إنْ بطريقةٍ مباشرة أو غير مباشرة، يتناولان ذلك بكلماتٍ غير مُتنكِّرة. لقد صارت موضوعات الأدب العجائبيّ، أدبياً، هي موضوعات الأبحاث السيكولوجيّة ذاتها في الخمسين سنة الأخيرة. وقد رأيْنا على ذلك عدة توضيحات، بحيث يكفي أن نُشير هُنا إلى أنّ القرين، مثلاً، كان زمنَ فرويد سابقاً، موضوعة دراسةٍ كلاسيكيّة : «Der Deppelganger» لأتورانك التي تُرجمت إلى الفرنسية بعنوان : «دون جوان ـ دراسة في القرين») ؛ وكانت موضوعة الشيْطان موضوعَ بحوث مُتعدّدة «Der eigene and der frewde GOH» لـ. ت. هـ. ريك. و «Lichen Abrglau-ben Alptraum in seines Beziehung zu gewissen Formen des mittelalter Der» لأرنست جونس)، إلخ. وقد درس فرويد بنفسه حالة عصابيّة شيْطانية في القرن الثامن عشر، وأعْلن بعد شارْكو :

«لا نندهش إذا كانت عُصابات هذه الأزمنة البعيدة تتجلّى في هيْئةِ إبْليسيّات» (أ. ب. أ. ـ ص. 213).

وهـذا مثـال آخر، لكنّه أقلّ بداهة، عن المقاربة بين موضوعات الأدب العجـائبي ومـوضـوعات التّحليل النفسيّ. لقد لاحظنا، في شبكة «الأنا»، ما أسْميناه فعل الحتمية الشمولية ؛ إنّها سببيّة مُعمَّمة لا تفْترض وجود الحظ، وتقول إن هناك دوْماً، بين كل الأفعال، علائق مباشرة، وإنْ كانت هذه الأخيرة تفْلتُ منّـا عموماً. على حين يعترف التحليل النفسي، تحديداً بالحتمية الشمولية هذه بالذّات دون صدوعٍ في حقل النّشاط النفسيّ للانسان، على أقلّ تقدير.

«ليْس في الحياة النفسيّة شيْءٌ من الاعتباطيّة، ومن إنْتفاءِ الحتمية» (هذا ما كتبهُ فرويد في علم النفس المَرَضيّ في الحياة اليومية» (. ـ ص. 260).

من هنا يكون ميْدان الخرافات، التي ليْست شيْئاً آخر غير إيمانٍ بالحتمية الشمولية جُزءاً من مشـاغـل المُحلّل النّفسي. ويُشير فرويد في شرْحِهِ للنّقْلَة التي يمكنُ للمُحلّل النّفسي أن يُجْريها في هذا الميدان :

«ذلك الرُّومانيّ الذي كان يتراجَعُ عن مشْروعٍ مُهمٍّ لأنّه لمحَ طائراً يطير طيرانـاً مُضـاداً، كان، إذن، على حقّ نِسبياً، إذ أنـه كان يتصرف بتوافُق مع مقدماته المنطقية. ولكنه عندما كان يرْتدُّ عن مشروعِـه لأنه خَطا خُطوةً عاثرة على عتبة بابه، فإنّه كان يتبدّى أقْوى مِنا نحن الجاحدين» وكان يبْدو عالماً نفسياً ممتازاً أكثر منّا. ذلـك أنّ تلك العثـرة كانت بالنّسبـة إليه برهـان وجـود شكٍّ، ومعارضة باطنيّة لهذا المشروع ؛ شك ومعارضة يُمكن لقُوَّتَيْهِمَا أن تُبْطِلا قُوَّة نِيَّتِهِ وقصْدِهِ لحظة تنفيذِهِ للمشروع» (ص. 277).

فيكـون وضـعُ ـ موقفُ المحلّل النفسي هُنـا نظيراً لوضع ـ موقف سارِدِ حكايةٍ عجائبية، يؤكّدُ وُجود علاقة سببيّة بيْن وقائع هي، في الظاهر، مُسْتقِلّة عن بعضها.

هناك، إذن أكثر من سبب يُعلِّلُ ملاحظة فرويد الساخِرة :

«كـان العصر الـوسيط، مع كثيرٍ من المنطق، وبصورة صحيحة تقـريبـاً سيكـولـوجياً، قد نَسَبَ إلىٰ تأثير العفـاريت جميع هذه التجليّات المرضانيّة ؛ ولن أندهش أنا بدوري، عندما أُدركُ أنّ التّحليل النّفسي، الذي يهتمُّ بكشف هذه القُوىٰ السرّية، لم يكُنْ هو نفسُـه، من هُنـا، مُخيفـاً بغرابةٍ، في نظر كثيرٍ من الناس». (أ.ب.أ. ـ ص. 198)

بعـد هذا التفحُّص لوظيفة فوق ـ الطبيعيّ الاجتماعيّة، نعود إلىٰ الأدب ونلاحظ هذه المرّة، وظائف فوق ـ الطبيعيّ في داخِل الأثر الأدبيّ ذاته. لقدْ أجَبْنَا مرّةً، في السابق، عن هذا السؤال : بقَطْع النّظر عن الأليغورات التي يستهدف فيهـا فوق ـ الـطبيعيّ توضيحـاً أشدّ للفكرة، مَيَّزْنا بيْن ثلاث وظائف. وظيفة تداوُلية : إذ أنّ فوق ـ الطبيعيّ يُثير ويُرعبُ، أو علىٰ الأقل يعلّق القارىء بقلقٍ. ووظيفة دلالية : حيث يُشكل فوق ـ الطبيعيّ تجَليه الخاص، إنّها إشارة ـ تَعيينٌ آليٌّ. وأخـيراً، وظيفة تركيبيّة : إذ يدخل، كما قلنا، في المحكي. هذه الوظيفة الثالثة ترتبط بمُباشَرةٍ أكثر من الوظيفتيْن الأُخريَيْن، بكُلّيةِ الأثر الأدبيّ، وقد حان الوقت لتنْويرها.

توجـد مصـادفة غريبة بين المؤلّفين الذين يُثقفون فوق ـ الطبعيّ وأولئك الذين، في الأثر الأدبيّ، يَرتبطون، تخْصيصاً، بتطوّرَ الحركة ؛ أو إذا شئنا، أولئك الذين يحاولون، قبل كل شيْء، رواية قصص. إنّ حكاية الجنّ تُقدّم لنا الشكل الأوّل، والأكثر ثباتاً من أشكال المحكي أيْضاً : في حين أنّنا نَجد في هذه الحكاية بالذات، وقبل أيّ شيء، أحْداثاً فوق ـ طبيعيّة. إنّ **الأوديسة والديكامرون ودون كيخوته**، تمتلك جميعاً، بدرجاتٍ مختلفة، ـ وهذا صحيحٌ ـ عناصر عجيبةً، وهي في الوقت نفسِه أعظم قصص الماضي. وفي العصر الحديث، لا يختلف الأمر : فالسَّـاردُون **بلزاك وميريمي وهـوغـو وفلوبـير وموباسان** ؛ هم الذين يكتبون حكايات عجائبيّة. ولا نملك أن نُثْبتَ وجود علاقة لزُوم في هذا ؛ إذْ هناك مُؤلّفو قصص لا يسْتدعي محْكيُهم فوقَ ـ الطبيعيّ، على أنّ المصادفة تبْقى واردة جداً حتى لا يجوز اعتبارها مجانيّة. وقد أشار هـ. ب. **لوفيكرافت** إلى ذلك :

«مثل أغلب كُتّاب العجائبيّ، يجدُ بو رَاحته في الحادثِ العارض وفي الآثـار السَّرْدية، الأكثـر توسُّعـاً، أقـوى مِمَّا يجدُها في رسْمِ الشخصيات» (ص. 59).

لمُحاولة تفسير هذا الاتّفاق ـ المُصادفة، لابُدَّ من التّساؤل، لِلَحْظَةٍ، عن طبيعة المحكيّ ذاتها. سنبدأُ بأنْ نؤسِّسَ لنَفْسِنا صورة للمحكيّ الأدنىٰ، وليس صورة لذلك المحكي الذي نجده، عادة في النّصوص المعاصرة وإنّما لهذه النّواة التي بدونها لا يُمكنُ أن يُقال إنَّ هناك محْكياً، والصُّورةُ هي كما يلي : **كل محْكِيّ هو حركةٌ بيْنَ توازُنَيْنِ مُتشابهيْنِ إنّما غير متماهيَيْنِ**. ففي بداية المحكيّ يوجد، على الدوام، وضعُ قارٍّ، حيث تكون الشخصيات شكلاً خارجياً، يمكنُه أن يكون مُتحركاً، لكنه يُحافظ، رغم ذلك، على بكارة عددٍ معين من الخطوط الأساسية. ولنقُل، مثلاً، أنّ طفلاً يعيشُ في كنَف أُسرته، يُساهم في مجتمع مُصَغَّرٍ له قوانينُه الخـاصة. ثمَّ، بالتالي، يقعُ شيْءٌ يُكَدِّرُ صفو هذا الهدوء فيُدخل توازُناً (أو إذا شئنـا، تَوازُنـاً سلبياً) وبـذلك يُغادر الطّفل المنزل، لسببٍ أو لآخر. وفي نهاية القصّة، وبعد تخطّي حواجز عديدة، يعود الطفل الذي يكوْن قد كبر، إلى المنزل الأبـويّ. فيقُـوم التّـوازُن من جديد، لكنّـه لم يبْقَ نفس التوازُن الذي كان في البـداية : فالطّفل لم يبْقَ طفلاً، لقد صار راشِداً بيْن راشِدين. إذاً، فالمحكي الأوَّلي أو البدْئي يحتوي على نَمطين من الاحْداثيات : تلك التي تصف توازناً أو عدم توازنٍ ؛ وتلك التي تصِفُ العبـور من الواحِد إلى الآخر. الأُولى تُعارض الثانية، كما يُعارض الثابتُ المتحوِّل، وكما تُعارضُ القارِّية التّعديلَ، وكما يُعارضُ النَّعْتُ الفعل. كل حَكْيٍ يتضمَّنُ هذه الخُطاطة الأساسية، على الرّغم من أنّه يعسُر التعرُّف عليها غالباً : إذ يُمكن إقصاءُ البداية والنّهاية منه (: المحكي)، وحشر إسْتِطراداتِ قصص أُخْرىٰ كاملة داخِله، إلخ.

لِنَبْحث مثلاً قصّة **غراميات قمر الزّمان منْ ألف ليلة وليلة**. إنَّ قمر الزّمان هذا هو إبنُ ملك بيْرس ؛ وهو أذْكى، كما أنّه أجْمل شاب، لا في المملكة فحسب، بل وفي خارج حدودها كذلك. وذات يوم، يُقرِّرُ والِدهُ عقْد قرانه ؛ لكن الشابَّ يكْتشف في نفسه، فجأةً، مقْتاً للنِّساء، لا يملكُ أن يتجاوزه، ويرفضُ الطاعة إطلاقاً. ولمُعاقبته، يسجنُه أبوهُ داخِل صوْمعةٍ. هذا وضع (عدم توازُن) يمكنُه

جداً أن يدومَ عشر سنوات. وفي هذه اللحظة يتدخّل العنصر فوق ـ الطبيعي. ذلك أن الجنّية ميمونة تكتشِفُ، يوماً، في رحلاتِها، الشابَّ الجميلَ الذي يتشرّفُ بذلك؛ وتلْتقي، بالتالي، بجنيّ هُو دامهاش، الذي يعرف بنتَ ملك الصّين وهي، بداهة، أجمل أميرة في العالم، وترفضُ بعنادٍ أن تتزوّج. وللمُقارنة بيْن جَماليْ البطلين، يحمل الجنيّ والجنّية الأميرة النائمة إلى سرير الأمير النائم؛ ثم يوقظانهما ويُعايناهما؛ فتتبع ذلك مُتتاليةٌ من المغامرات، على مداها يبحث الأمير والأميرةُ عن طَريقةٍ للاتصال، بعد هذا اللّقاء العابرِ واللّيْليّ؛ وفي النّهاية يَتّصلان ويُكوّنان أسْرةً بدورهما.

لدَيْنا هُنا، توازُن بدْئي وتوازن نهائي، وهُما واقعيّان تماماً. يتدخّل الحادثُ فوق ـ الطبيعيّ ليُحَطّم اللاّتوازُن الأوسط، وليُنْتج التّفتيشَ الطويل عن التّوازن الثاني. يظهرُ فوق ـ الطبيعيّ في متوالية المشاهد التي تصِفُ العُبور من حالةٍ إلى أخرى. وبالفعل، ما الذي يستطيعُ أن يُزَعْزِعَ الوضْعَ القارَّ للبداية والذي تنزعُ جهود جميع المُشاركين إلى دعْمه، إنْ لم يكن، بالتّحديد، حادِثةٌ خارجيّة، لا عَنْ الوضع فقط، ولكن عن العالم بذاتِه؟

قانونٌ قارٌّ، قاعدة قائمةٌ: هذا هوالذي يُجمِّدُ حركة المحكي؛ فلِكَيْ يوَلِّدَ إنتهاكُ القانونِ تعْديلاً سريعاً، لابُدَّ من تدخّل قوىً فوق ـ طبيعية؛ وإلاّ فإنّ المحْكي يُخاطِرُ بأنْ يتعرّض للتأْجيل، في انتظار أنْ يَنْتبه إنسانٌ مُحِبٌّ للعدل، إلى تحْطيم التّوازُن البَدْئيّ.

ولنتـذكّر ثانيةً **قصّة القلندري الثاني**: هذا الذي يوجد في حُجْرة الأميرة التّحْتـأَرْضية، ويسْتطيع أن يبْقىٰ فيها إلىٰ ماشاءَ من الزّمن، وأنْ يتمتّع برفيقتِه وبـالـطعـام الرّقيق الذي تمنحه إيّاه. لكنّ المحْكي كان يموتُ بذلك. ولحُسْن الحظ، يوجَدُ مَنْعٌ، قاعدةٌ: هي النّهْيُ عن لَمْس طلسمان الجنّي. وهذا، بداهةً، ما سيرتكِبُهُ بَطلُنا، فوْراً، وسيكونُ الوضع سريعَ التّعدّل لحَدِّ أنّ المُنْصِفَ العادِل سيكُونُ موهوباً بقُوّةٍ فوق ـ طبيعيّة:

«مـا كاد الطلسمان يتحطّم حتّىٰ اهتزّ القصْر، وصار مُشْرِفاً علىٰ هاوِيةِ الانْدِحار...» (ج 1. ص, 153).

ولنقرأ **قصة القلندري الثالث** : حيثُ القانُون هنا هو عدم التَّلفُّظ باسم الجلالة : الله ؛ وباغْتصاب القانون، يُثيرُ البطل تدخُّل فوق ـ الطبيعيّ : حيْث ينْقلبُ مَلاَّحُهُ ـ «الرَّجُل البرونزي» ـ في الماء. وبعد ذلك، يكونُ القانونُ هو عدم وُلوج حُجرة معيّنة ؛ وبانْتهَاكِه، يجدُ البطل نفْسَه وجْهاً لوجهٍ مع حصانٍ يُحَلِّقُ به في السماء... وبذلك تتلقّى العُقدة دفعةً رائعة.

إن كل تكْسيرٍ للوضْع القارّ يكُونُ مَتبوعاً، في هذه الأمثلة، بتدخُّلٍ لفوق ـ الطبيعيّ. ويكونُ العنصر العجيب هو الأداةُ السَّرديّةُ التي تشْغَلُ، بصورةٍ جيّدة، هذه الوظيفة المُحدَّدة : وهي تَعْديلُ الوضْع السّابق، وكسْرُ التّوازن (أو عدم التّوازُن) القائم. ولا بُدَّ أنْ نقول، مُؤكّدين، أنَّ هذا التّعْديل يُمكنه أنْ يحدث نتيجة وسائِل أخرىٰ، غير أنّها فعّالة.

لئن كان فوق ـ الطبيعيّ يرتبطُ، عادةً، بالمحكيّ، حتّى بمحكي الفِعْل، فإنَّه نادراً ما يظهرُ في روايةٍ لا تتعلَّقُ إلاَّ بالأوصاف أو بالتّحليلات السيكولوجيّة (ومثالُ هنري جيمس، ليْس هنا مناقضاً). إنّ علاقة فوق ـ الطبيعيّ بالسّرد تَصيرُ، من ثمّة، واضحةً : فكُل نصٍّ تدخلُ فيه يكون محْكياً لأنَّ الحادث فوق ـ الطبيعيّ يُعدِّل، أوّلاً، توازُناً سابقاً حسب تعْريف المحكي نفسِه ؛ لكن لا يَحمِلُ كل محكي عناصِر فوق ـ طبيعية علىٰ الرّغم من أنّ هناك بيْن هذه العناصر وذاك المحْكي قرابة في حدودِ تحْقيق فوق ـ الطبيعيّ للتّعديل السَّردي علىٰ النحو الأكثر سُرعة.

أخيراً نرىٰ في أيّ شيْءٍ تكونُ الوظيفة الاجتماعية والوظيفة الأدبية لفوق ـ الطبيعيّ شَيْئاً واحِداً : فالأمر يتّصِلُ هنا، كما هناك، بانْتهاكٍ للقانون ؛ وسواء أكانَ داخل الحياة الاجتماعيّة أم داخل المحكي، فإنَّ تدخُّل فوق ـ الطبيعيّ يُشكِّلُ دائماً، تكْسيراً في نسَقِ القواعد القائمة سابقاً، وفي ذلك يجد تعليله.

في النّهاية بوسْعنا أنْ نتساءل عن **الوظيفة العجائبيّة ذاتِها** : أي أنّ التّساؤل لا يعود عن وظيفة الحدث فوق ـ الطبيعيّ، وإنّما عن وظيفة ردّ الفعل الذي يسْتثيرُه. يبدو هذا السؤال كثير الأهمّية كما لو كان فوق ـ الطبيعيّ والجنس الذي يُجَسِّدُهُ حرفياً، وهو العجيب، يوجدَان منذ الأزل في الأدب، وأنّهما مُستمرّان في

ممارسَةِ اليوم ؛ ذلك أنّ حياة العجائبيّ كانت مُقتضَبة نسبياً. حيثُ إنّه ظهر على نحوٍ نسقيّ حوالي نهاية القرن الثامن عشر، مع **كازوت** ؛ ونجد، بعد قرنٍ، في قصص **موباسان** آخر نماذج هذا الجنس المستوفيّة للشروط الجماليّة أو الاسطيقية يُمكن أن نلقيَ أمثلة تردُّدٍ عجائبيّ في عصورٍ أخرى ؛ ولكن سيكونُ من باب الاستثناءِ أنْ يُوجد هذا التّردُّد المُندرِجُ بصورة التّشارُكِ الجذريّ الموضوعة مع النص نفسه. فهل من سبَبٍ لهذه الحياة القصيرة ؟ أو كذلك : لماذا لم يَعُد يوجد أدبٌ عجائبيّ ؟

لمحاولة الاجابة عن هذين السؤالينْ، لابُدَّ من تفحُّصٍ، عن كثب، للمقولات التي سمحت لنا بوصف العجائبي. فالقارىء والبطل، وقد رأينا ذلك، عليهما أن يُقرِّرا إذا ما كان حدثٌ معينٌ وظاهِرةٌ معيّنة، ينْتميان إلى الحقيقة أو إلى المتخيَّل ؛ هل هُما واقعيان أمْ لا ؟ إنّها مقولةُ الواقِعيّ، إذن، تلك التي أعْطتْ أساسَها لتعريفنا للعجائبي.

وحالما نَعي هذه النّقطة، يكونُ علينْا أن نَقِفَ مُنْدهشين. فالأدبُ، عبْر تعريفه نفسه، يمرُّ صارفاً النّظر عن التفريق بين الواقعي والمتخيل ؛ بين ما يكون ومالا يكُون. بل نستطيع أن نقول أيضاً، أنّ هذا التفريق يصيرُ من جهةٍ، بفضْل الأدب والفنّ، مستحيلَ الصُّمودِ. وقد كرَّرَ ذلك نُظَّارُ الأدب مِراراً. وهكذا يقُول **بلانشو** :

«إن الفنَّ يكُونُ حقيقياً، بما يكفي لجعلِهِ سبيلاً ؛ ولا واقعياً أكْثَر لكي يتحوَّل إلىٰ حاجِز. إنّ الفَنَّ هو : «كأنَّ» (أداة تشبيه) معيَّنة» (**نصيبُ النّار**. ص 26).

ويكتب **نرتروب فراي** :

«الأدبُ، مثل الرّياضيات، يغرسُ زاويةً في نَقيضِ أطروحةِ ما يكون ولا يكون، والتي هي مهمَّةٌ جداً بالنّسبة للفكرِ الاستدلاليّ أو الخطابيّ (. . .) فلا يُمكن للانسان أن يقُول عن **هاملت** أو **فالستاف**، لا أنّهما يوجدان ولا أنّهما لا يوجدان» (**تشريح النّقد** ـ ص 351).

وبصورةٍ أكثر تعميماً، مرة أخرى، يعْترض الأدب على كلِّ حضُورٍ للتّفرُّع الثُّنائي. إنَّ من طبيعة اللّغة ذاتِها أنْ تَقْطع المَقُولَ إلىٰ قطع غير متوالية ؛ والاسم، في اخْتيارها لخِصِّيصَةٍ أو لخِصِّيصَات متعدّدة للمفهوم الذي تُشكِّلُه، يُلْغي كلَّ الخِصِّيصات الأخرى ويضعُ نقيضَ أطرُوحة هذا ونقيضَ أطروحة ضِدِّه. والحال أن الأدب إنّما يوجد بالكلمات ؛ لكن نزعته الديالكتيكية هي أنْ يقول أكثر، وأن يقُول ما لا تقُولُه اللُّغة، وأن يتجاوزالتّقسيمات النّحوية العامّة. هناك في داخل اللّغة، شيءٌ ما يهدمُ الميتافيزيقا المُلازمة لكُلِّ لُغة. إنَّ خاصية الخطاب الأدبيّ هي أن يذهب إلى الماوراء (وإلاّ فلنْ يكونَ ثمّة داعٍ لوجُودِه). إنَّ الأدب مثل سلاحٍ فتّاكٍ بواسطته تُحقق اللُّغة إنْتحارَها. لكن إذا كان الأمرُ هكذا، أفلا تكونُ هذه المُتغيّرة من الأدب التي تَنْهضُ علىٰ مُعارضات لغويّة كمُعارضة الواقعيّ واللاّواقعي ـ ألا تكُونُ أدباً ؟

إنّ الأمور، في الحقيقة، أشدّ تعْقيداً : فبالتردُّدِ الذي يُحْييه، يضعُ الأدب العجائبيُّ، بالتّحديد، موضعَ السُّؤال مُعارضةً لا تقْبل الاختزال، فيما بيْن الواقعيّ واللاّواقعيّ. لكنْ لنَفْي معارضةٍ ما، لابُدَّ أولاً، من الاعتراف بمصطلحاتها وحدودها ؛ ولتنفيذِ تضحيةٍ ما، لابُدّ من معرفة الشيْء الذي يجبُ التضحيّة به. هكذا يُفسِّر الانطباع الغامض الذي يخلِّفُه الأدب العجائبي : فمن جهةٍ، تجده يُمثِّلُ زبدةَ الأدب، في الحدود التي يكونُ فيها وضع الحَدِّ بيْن الواقعيّ واللاّواقعي، الخاصّ بكُلِّ أدبٍ، موضع السُّؤال، هُو المركز الواضح. ومن جهةٍ أخرى، وعلى الرغم من ذلك، فهو ليْس إلاّ تعليماً إعْدادياً للأدب : إذْ، بمُصارعَتِه لميتافيزيقا اللُّغة اليوْمية، فإنّه يُعْطيها الحياة ؛ ذلك أنَّ عليْه أن ينْطلِق من اللُّغة، حتّى ولو لأجْل رفْضِها.

إذا كانت بعض أحداث عالَم كتابٍ تُقَدِّمُ نفسها باعتبارها متخيَّلة، بشكلٍ صريحٍ ومُباشر ؛ فإنّها، من ثمة، تَعْترض علىٰ الطبيعة المتخيَّلة لباقي الكتاب. وإذا كان ظُهورٌ مّا ليْس ثمرة خيالٍ مُثارٍ إثارةٍ مُضاعَفة، فلأن كُلَّ ما يُحيط به واقعيٌّ، وهو بعيدٌ بالتالي عن أنْ يكونَ تقْريظاً للمُتخيَّل، حيث يطرحُ الأدب العجائبي أكْبر جزءٍ من النص باعتباره مُنتمياً إلىٰ الواقعيّ، أو بدقّة أكبر، باعتباره مُولِّداً منه وبه، بوصفه إسماً معطىً للشيْءِ السابق الوجود. إنّ الأدب العجائبيّ

يترُك بين أيدينا نظرتَيْن : نظرة الواقعيّ، ونظرة الأدب، وكلاهُما لا تشفيان الغليل.

كان القرنُ التّاسع عشر يحْيَا، وهذا صحيحٌ، في ميتافيزيقا الواقعيّ والمُتخيَّل ؛ وما الأدبُ العجائبيُّ إلّا الوعيُ السيِّئُ لهذا القرن التاسع عشر الوضعانيّ. لكن اليوم لم يعُد بمقْدور الانسان أنْ يعتقد بواقعٍ مستقرٍ خارجيّ، ولا بأدبٍ ما هُو إلّا نسخٌ لهذا الواقع. فالكلمات أحرزت على استقلالٍ، فقدتْهُ الأشياء. إنّ الأدب الذي أكّد، على الدّوام، هذه الرُّؤية الأخرى، هو بغيْر شكٍّ، واحِد من مُحرِّكات التّطوُّر ؛ والأدب العجائبيُّ نفسه، الذي يُدمِّرُ على مدى صفحاته، العمليات المقُوليّة اللغويّة، تعرَّضَ من جرّاءِ ذلك إلى ضرْبةٍ قاضيّة ؛ لكنْ مِنْ هذا الموت، من هذا الانتحار، وُلِدَ أدبٌ جديد. على حين أنّهُ لا يكونُ ثمّة شيءٌ من الغرور الكثير إذا ما أكّدْنا أنّ أدب القرن العشرين، هُو، بمعنى من المعاني، أكثر «أدبيّة» من غيره من الآداب جميعاً. لكن لا ينبغي أنْ نرى إلى هذا بوصفه حكم قيمةٍ : بل من الممكن أن يكون هذا السّببُ نفسُه، بالتّحديد، هو الكامِن وراء تقلُّص جَوْدَته.

فما الذي صارَ إليه محْكيُ فوق ـ الطبيعيّ في القرن العشرين ؟ لنأخذ النصَّ الأكثر شهرةً، ولا شكّ، والذي يندرج في هذا القِسم : إنّه المَسْخ لكافكا. هُنا يردُ الحادثُ فوق ـ الطبيعيّ في أوّل جُملةٍ من النّص على الاطلاق :

«ذات صباحٍ إستيْقَظَ جريغوار، بعد خروجه من حلمٍ مُرْبكٍ ـ وقد تحوَّلَ في سريره إلى حشرةٍ حقيقية» (ص. 7)

ونجد في متوالية النّص، بعض الاشارات المُقتضَبَة إلى تردُّدٍ مُمكن. فجريغوار يعتقد، أوّلاً، أنّه يحلم ؛ ثم سرعان ما يقْتَنعُ بالعكس ؛ بيد أنه لا يتراجع عن البحث عن تفْسيرٍ عقْلانيّ : فيُقال لنا أنّ :

«جريغوار كان مندهشاً أنْ يرى هلوستَهُ الرّاهنة تَنْقَشِعُ شيئاً فشيئاً. أما تغيُّر صَوْتِه، فقد كان، حسب قناعته الشخصّية، دوْزَنَةً لبعض السّاخِنِ والبارِد» (ص. 14)

لكن هذه إشارات موجزة إلى تردُّدٍ ؛ وهي مُنغمسة في الحركة العامّة للمحكي، حيث إنّ الشيْء الأكثر فجائيّةً هو، بالضبط، غيابُ المفاجأة أمام الحادث الغريب، كما في **الأنف** لغوغول («لن يندهش المرءُ كثيراً، أبداً، لهذا الغياب للاسْتغراب» هذا ما كان **كامو** يقولُه عن **كافكا**). ورويْداً، يتقبَّلُ **جريغوار** وضْعَهُ باعتباره غيْر عاديّ ؛ لكنّه، في العُموم، وضعٌ ممكِنٌ. وعندما يأتي المسؤول عن الشركة التي يشْتَغِلُ بها، باحثاً عنه، يكُونُ **جريغوار** مستاءً جداً إلى درجة أنّه يتساءَل :

«إذا لم يكُن ممكِناً أن ينزلَ، ذاتَ يوْمٍ، شرٌّ من هذا القبيل نفسِه، بهذا الرَّجُل، فإنّه، بعد كُلِّ شيءٍ، لم يكُن ثمة شيْءٌ يعْترضُ حدوث ذلك» (ص. 19).

ويبدأُ في العثور على نوْعٍ من السَّلوى والعزاء في هذه الحالة الجديدة التي حرَّرَتْهُ مِنْ كلِّ مسؤوليةٍ وعمَلٍ، إلى حدِّ أنّ غيْرَهُ صار يهْتَمُّ بشُؤونِه :

«إذا كان يُرْعِبُهُم ـ قال وهو يُفكِّرُ في أهْلِه ـ فقَدْ كانَ مُطمئِناً ؛ لأنّهُ تملَّص من المسؤولية ؛ وإذا كان الآخرون يفهمُون الأمْرَ حقَّ الفهْمِ، فلماذا إذن القلق ؟» (ص. 25).

وبالتّالي، يسْتولي عليه التَّنازُل، فينْتهي إلى :

«إستنتاج أنّ واجبَه كانَ، بشكلٍ مُؤقَّتٍ، هو أنْ يَحْرص على البقاء هادئاً. وأن يجعلَ المُزعجات التي كانَ وضعُهُ يفرضُها عليهم رغم أنْفِه، قابلةً للتَّحمُّل بصبْره ومراعاتِه». (ص. 42)

كل هذه الجُمل تبدو راجعةً إلى حدثٍ ممكن تماماً، إلى كسْرٍ في الكعب، مثلاً، وليس إلى تحوُّل الرَّجُل إلى حشرة. ويتعوَّد **جريغوار**، رويْداً، على فكرة حيوانيَّتِه : أولاً، جسمياً، رافضاً طعام الانسان ولذائذه، ولكن أيضاً عقلياً : إذ لم يعُد بإمكانه أنْ يَثِق في حُكمه الذَّاتي لتقرير ما إذا كانت سعْلةٌ ما إنسانيّة أم لا ؛ وعندما يتَّهِمُ أُختَهُ بمحاولة انتزاع صورةٍ منه، يحبُّ النّوم عليها، يكون مُتأهِّباً

«للانْقضاضِ على وجهِ أخته» (ص. 65)

من هُنا لم تعُد رُؤيَةُ جريغوار، وهو يخْضَعُ لفكرةِ موتِهِ الذّاتي، مُثيرةً للدَّهشة ؛ وهو الموت الذي طالما تَمَنّتْهُ أُسْرَتُهُ لهُ :

«فكّر مرةً أخرىٰ في أسرتِه بحنانٍ مُنفعل. عليْه أن يرحَلَ ؛ فقد كان يعرفُ ذلك ؛ ورَأْيُهُ في هذه النُّقطة كان مُتوَقِّفاً أكثر، إذا كان مُمكناً، مِنْ توقُّفِ رأْيِه في نقطةِ أخته بالذّات» (ص. 99).

ويتبع ردُّ فعل الأسرة تطوراً مناظراً : هناك، أوّلاً، مفاجأة إنّما ليست تردُّداً، حيثُ تأتي عداوةُ الوالِد العلنية فوْراً. وقبل ذلك، في المشهد الأول :

«كان الأبُ قاسيَ القَلْبِ، قد طارَدَ إبْنَه» (ص. 36)

وبإعادة التفكير في ذلك يعترف جريغوار لنفسه :

«أنه كان يعرفُ منذ أوّل يوم مِنْ تحوُّله، أنّ الأبَ كان يُؤمِنُ بأنَّ أعظم قَدْرٍ من القسوة هو الموقف الوحيد المحدد تجاهه» (ص. 70).

وتُواصِل أمه حبها له ؛ لكنّها عاجزة تمام العجز عن مَدِّ يَدِ المساعدة إليْه ؛ أمّا أختُه، التي كانت في البدْءِ أقْرب الجميع إليه، فتنتقل فوراً إلى الاعتزال، لتصل في النّهاية إلى حِقْدٍ معلنٍ. وهي تُلَخِّصُ إحساسات الأسرة في الوقت الذي كان فيه جريغوار يُشرِفُ على الموت، بهذه الصّورة.

«علينا أن نبحث عن طريقةٍ نتخَلَّصُ بها من هذا. فقد قُمْنَا بكُلِّ ما كان إنْسانياً مُمْكناً لعلاجه وتَحمُّله ؛ وأعتقد أنّه ليس لأي أحدٍ أن يُوجِّه إلينا أدنى تُهْمة» (ص. 93)

وإذا كان مَسْخُ جريغوار الذي كان، قبل ذلك، مصدَر مداخلهم الماليّة الوحيد، قدْ أحْزنَ أهْلَهُ، فإننا نجده شيئاً فشيئاً يمتلكُ أثراً إيجابياً : إذ يَشرعُ الثلاثة الآخرون في العمل، ويَستيقظون للحياة :

«مُستندينَ بارْتياحٍ على مسانِدِهم، ناقَشوا حظوظهم في المستقبل ؛ ولم تكُن هذه الحظوظ، يا إلهي، سيّئةٍ جداً، حتى أنّ المرءَ يمكنُه أن يُعاينَها من قُرب ؛ لأنّهُ ـ وقد كانت هذه النُّقطة لم

تَحْظَ بآراء عميقة أبداً من طرفهم ـ كانوا قد وجدوا ثلاثتهم أوضاعاً مُهِمَّةً حقاً ؛ سيَّما وأنَّها تَعِدُ بالكثير بالنّسبة للمستقبل البعيد» (ص. 106 ـ 107).

أما الخط الذي تنتهي عنده القصّة فهو هذا «الأوجُ الرّهيب»، كما يُسمِّيه بلانشو : وهو إستيقاظُ الأُخْتِ لحياةٍ جديدة : للتَّلَذُّذ.

فإذا تناولنا هذا المحكي بالمقولات المُبلوَرة سابقاً، رأينا أنّه يتميَّز عن القصص العجائبية التقليدية. فأوّلاً، يظهر الحادث الغريبُ تابعاً لمتوالية من الاشارات غير المباشرة، كقمّة تدرُّجٍ : إنّه معروفٌ في الجُملة الأولىٰ برُمَّته. ويظهر الحكيُ العجائبيّ في وضعٍ طبيعيّ للغاية، ليبلغ فوق ـ الطبيعيّ، يذهبُ المسْخُ من الحدث فوق ـ الطبيعيّ، ليُعطيَهُ، على مدى المحكي، شكلاً طبيعياً. من هُنا، يُصبح كُلُّ تردُّدٍ غير نافعٍ : فقد كان يصلُح للتّمهيد للادراك الحسّيّ للحادث الذي لا يُعْقل ؛ وكان يَسِمُ بمَيْسَمِه العبور من الطبيعيّ إلى فوق ـ الطبيعي، وهٰهُنا نجدُ حركة معاكسةً تُوصَفُ لنا : إنَّ التردُّدَ والتكْييف يُحدِّدان إجْراءَيْن مُتناظِريْن ومتعاكسَيْن.

ومن جهة أخرى، ، لا يمكنُنا أن نقول إنّنا، بسبب غياب التّردُّد، بل والدّهشة، وبسبب حضور عناصِر فوق ـ طبيعيّة، نجدُ أنفسنا في داخل جنسٍ آخر معروفٍ : هو العجيب. فالعجيب يقتضي أن نكون غارقين في عالمٍ تختلفُ قوانينُه، إطلاقاً، عن القوانين في عالمنا، وبهذا لا تعود الأحداث فوق ـ الطبيعيّة الواقِعةُ مخيفةً بتاتاً. وبالمقابل، يتعلّقُ الأمرُ في قصّة المسخ بحدثٍ صَادِم، مستحيلٍ ؛ بيد أنّه ينتهي إلىٰ أنْ يصير مُمْكِناً بمُفارقةٍ. وبهذا المعنى، تصدر قصص كافكا من العجيب والغريب في نفس الوقت ؛ إنها مصادفةُ جنسيْن غير متوافِقين كُلّياً. ففوْق ـ الطبيعي مُعْطىٰ، ومع ذلك فهو لا يكفّ عن أنْ يظهر لنا بمظهرٍ غير إفتراضيّ. لقد حاول البعض أن ينسب، من الوهلة الأولىٰ، معنىٰ أليغورياً إلى المسخ ؛ ولكن حالما نحاول تحْديد هذا المعنىٰ نصطدم بظاهرة أكثر مشابهة للظاهرة التي لحظنا في الأنف لغوغول (ولا يقفُ التشابُه بين القِصّتَيْن عند هذا الحدّ، كما أوضَح مؤخراً فيكتور إرليش). يُمكن إقتراح عدّة تأويلات أليغوريّة للنصّ، هذا لا شكّ فيه ؛ لكنه لا يوفّر أيَّ إشارةٍ مباشرةٍ تُوافِقُ منها هذا

التّأويل أو ذاك. وقد قيلَ هذا في الغالب بصدد كافكا : فهذه القصص ينبغي قراءتها، قبل كل شيْءٍ، باعتبارها قصصاً، في المستوى الأدبي. وهكذا هو الحدث الموصوف في المسخ، واقعيّ تماماً أكثر من أيّ حدثٍ أدبيّ آخر.

لابد أن نلاحظ هُنا، أنَّ أجود نُصوص التَّخْييل العلمي تنتظم بكيفيّة مُتناظرة ؛ فالمعطياتُ البدْئية فوق ـ طبيعيّة : الانسانُ الآليّ، والكائنات الخارجة عن المجال الأرضي، والبَيْلساريّ ؛ أما حركة المحكي فتكمن في إرغامنا على رؤية مدى قُربِ هذه العناصر العجيبة، في الظاهر، مِنّا في الواقع، وإلىٰ أيّ مدى هي حاضرة في حياتنا. تبدأ أقصوصة لروبر شيكلي بعملية خارقة للعادة ؛ وتكمُن في إضافة جسم حيوانٍ إلى دماغٍ بشريّ ؛ وتُرينا في النّهاية كل ما يشترك به الانسان العاديّ جداً مع الحيوان (الجَسد). وتستهل أقصوصة أخرىٰ بوصف نظام آليّ غير ممكن الـوقـوع يُخلِّصُكَ من وجُودِ الأشخاص غير المرغوب فيهم ؛ وعندما يتمُّ المحكيُ، يتذكّرُ الانسان أن فكرةً من قبيل هذه، عاديّة بالنّسبة لكُلِّ كائنٍ إنسانيّ (خدمة التّخلُّص).

إنَّ القارىء هوا لذي يتلقىٰ هُنا إجْراءَ التكييف : حيثُ يوضَعُ، أوّلاً، وجْهاً لوجهٍ مع فعلٍ فوق ـ طبيعيّ، ينْتهي إلىٰ الاقرار بـ«طبيعيّته».

فما الذي تعنيه بنيةُ محْكي كهذه ؟ في العجائبيّ، كان الحادثُ الغريب أو فوق ـ الطبيعيّ يُرىٰ إليْه علىٰ أساسِ ما يُحكم عليه بأنّه عاديّ وطبيعيّ ؛ وكان انْتهاكُ قوانين الطّبيعة أيضاً يَجعلُنا نَعي ذلك أكثر. أمّا عند كافكا فلم يعُدْ الحادث فوق ـ الطبيعيّ يخلقُ التردّد، لأنَّ العالم الموصوف غريبٌ مُطلقاً، وغير عاديّ أكثر من الحادثِ نفسه الذي يؤسِّسُ له، وإذن، فنحنُ نعثُر هُنا علىٰ مشكلة الأدب العجـائبيّ (مَقْلُوبَـةً) ـ الأدب الذي يُسلِّم بوجود الواقعي والطبيعيّ والعاديّ، ليسْتـطيع، بالتالي، الانقِضـاضَ عليه بعُنفٍ ـ لكنَّ كافكا توصَّلَ إلى تجاوزه، حيثُ إنّـهُ يُعالج اللاّعقْلانيَّ بوصفه جزءاً من اللُّعبة : فعالمُه كُلُّه يخْضعُ لمنطقٍ حُلُمي، إنْ لم يكن كابوسياً، وهو لا علاقة له بالواقعيّ ؛ حتى لو أنَّ ضرباً من التردُّد إستمرَّ عند القارىء، فإنّه لم يعُدْ يمسُّ الشّخصية أبداً ؛ وأمّا التّماهي، فلم يبْقَ مُمْكناً، كما لاحظنا آنفاً. إنَّ الحَكْيَ الكافكاويَّ ليتخلّى عمّا قلْنا إنَّهُ الشرط الثاني للعجائبيّ : أي التّردُّد المُمَثَّل في داخِل النّص، والذي يُميِّز، بالخصوص، أمثلة القرن التاسع عشر.

. وقد إقترح سارتر بصدد روايات بلانشو وكافكا، نظريّة للعجائبيّ قريبةً جداً مِمَّا قدَّمناهُ منذ قليل. وهي تُوجد مشروحةً في مقالِه : «أميناداب» أو عجائبيّ يُرى إليْه بوصْفِه لُغةً» في «مواقف 1». ففي نظر سارتر لم يعُد يحاول بلانشو أو كافكا تصْوير كائِناتٍ خارِقة، إذ بالنّسبة إليْهما :

«لم يعُد هناك سوىٰ موضوع عجائبيّ واحِد : الانسان. لا إنْسان الأدْيان أو إنسان الرّوحانيّة، المُنخرِط في العالم حتىٰ نصِفه فقط، ولكن الانسان ـ المُعْطىٰ، الانسان ـ الطبيعة، والانسان ـ المجتمع، ذاك الذي يُحَيِّي عَربةَ موْتَىٰ أثناء مرورها، والذي يَجْثو علىٰ ركبتيه في الكنائِس، والذي يَمشي بإيقاع خلفَ رايَةٍ (ص. 127).

إن الانسان «العاديّ» هو، بالتحديد، الكائن العجائبي، ومن هُنا يصيرُ العجائبي القاعدة، وليس الاسْتثناء. وستكون لهذا التحوّل نتائجه على تقنيّة الجنس. فإذا كان البطل الذي يتماهى معه القارىء سابقاً، كائنا عاديا تماما (حتى يتَيسَّرَ التّماهي وحتى يُمكن للانسان أن يندهش معه أمام غرابة الأحداث) ؛ فإن هذه الشخصية الرئيسية نفسها هي التي تغدو هُنا «عجائبية» ؛ كذلك هو الأمر بالنّسبة لبطل القصر :

«منْ هذا المسّاح للأراضي الذي علينا أن نتقاسم المغامرات والرُّؤى فيه، لا نعرف شيئا، غير عناده الذي لا يقبل الفهم، وإصراره على أن يسكن قرية ممنوعة» (ص. 134).

فينتجُ عن هذا أن القارىء إن تماهى مع الشّخصية، أقصى ذاته هو بنفسه من الواقعيّ :

«وعَقلُنا الذي كان عليه أن ينهض بالعالم مقلوبا، يُؤخَذ بهذا الكابوس فيصير هو نفسه عجائبيا» (ص، 134).

إنّنا، إذن، مع كافكا في مواجهة عجائبي معمم : عالم الكتاب برمته والقارىء نفسه، يوجدان داخله مُضمريْن. وهذا مثال واضح، تخْصيصاً، لهذا العجائبي الجديد، وقد ارْتجَلَهُ سارتر لتِبْيانِ فكرته :

«جلستُ. طلبت قهوة باللّبن. النّادل يجعلني أردّدُ الطّلب ثلاث مرّات، ويردده هو بنفسه ليتجنّب كل احتمال للوقوع في الخطأ. ينْطلق. ينقل طلبي إلى نادل ثان، وهذا يُسجّله على مُذكّرة وينقله إلى ثالث. وفي الأخير يرْجعُ رابعٌ ليقول: «تفضّل». وهو يضع محبرة على مائدتي: «لكنّي ـ قلت ـ قد طلبت قهوة باللّبن».
«إذن، ها هي ذي» قال منصرفاً. ـ فإذا استطاع القارئُ أن يفكر، وهو يقرأُ حكايات من هذا النّوع، بأنّ الامر يتعلق بهزل يتملك النّادلين، أو بذهان جماعي معين [ما كان موباسان يُريد إيهامنا به في «هورلا» مثلاً]، فإنّنا نكون قد خسرنا الجولة. لكن اذا عرفنا كيف نُعطيه الانطباع بأنّنا نتحدث اليه عن عالم تُصور فيه التّجليات الخرقاء باسم سلوكات عادية، فإنه سيجد نفسه، بالتالي، غارقا في قلب العجائبيّ، دفعة واحدة» (ص 128 ـ 129).

إنّ هذا، بعبارة واحدة، هو الفرق بين الحكاية العجائبية الكلاسيكيّة وقصص **كافكا**: فما كان اسْتِثْنَاء في العالم الأول، يصير هنا قاعدة.

وختاما، لنقل إنّ **كافكا** أتاح لنا، بهذا التّركيب النادر لفوق ـ الطبيعيّ مع الأدب كما هو، أن نفهم، بكيفيّة أفضل، الأدب نفسه. ولقد استحضرنا مرارا، القانون المفارق لهذا الاخير: حيثُ إنّه [الأدب] لا يَحْيَا إلا في داخل ما تُسميه اللغة اليومية، من جهتها بالتناقُضات. ان الأدب ينهض بنقِيض الأطروحة فيما بين اللفْظي واللاّلفظي، فيما بيْن الواقعي واللاّواقعيّ. ويسمح لنا عمل **كافكا** أن نذهب إلى أبعد من هذا، وأن نرى كيف يُجعل الادب تناقضا آخر يحيا في قلبه بالذّات؛ اذ انطلاقاً من وساطة هذا الأثر الأدبي، يُصاغ هذا التّناقض في مقالة **موريس بلانشو**: «**كافكا والأدب**». إنّ هناك نظرة رائجة وتبسيطيّة تقدم الأدب (اللغة) بوصفه صورة للواقع، مثل كزٍّ لما ليس هو الأدب، ومثل متواليّة موازيّة ومُناظرة. لكنّ هذه النّظرة زائفة بِشكل مُزدوج؛ لأنّها تخُون طبيعة العبارة أو الملفوظ بقدر ما تخونُ التعبير أو التّلفُّظ. ذلك أنّ الكلمات ليست بطائق ملصقة على أشياء تُوجد كما هي في استقلال عنها. عندما يكتُب الانسان، فإنه لا يفعل

الا هذا [يكتبُ]. وأهمية هذا الفعل قائمة فيه بما هو كذلك، بحيث انها لا تدع مجالا لأي تجربة أخرى. . . وفي الوقت نفسه، إذا كتبت، فإنّني أكتب عن شيء، حتى لو كان هذا الشيء هو الكتابة نفسُها. ولكي تكون الكتابة ممكنة، يجب أن تنطلق من موت ما تتكلم عليه ؛ لكن هذا الموت يجعلها في حدّ ذاتها مستحيلة، لأنه لا يبقى هناك شيء للكتابة. لا يُمكن للأدب أن يُصبح ممكنا الا بقدر ما يغدو مستحيلا. فإما أن يكون ما نقوله هنا حاضراً، فلا يعود للأدب ثمة مجالٌ ؛ وإمّا أن نفسح مكاناً للأدب، فلا يعود، من ثم، شيء يقال..وكما يكتب **بلانشو** :

«اذا كانت اللغة، وتخْصيصاً اللغة الأدبية، لا تَنْقَذِفُ دوما، وبصورة قبلية، نحو الموت، فإنّ ذلك لم يكن ممكناً، لأن هذه الحركة صوب استحالتها هي شرطها الاساسي» **نصيب النّار** ـ ص 28).

إنّ العملية، باقْتضائها التّوفيق بين الممكن والمستحيل، يُمكنها ان تقدم تعريفها لكلمة «مستحيل» نفسها. ومع ذلك فإنّ الأدب يكون أو يوجد ؛ وفي ذلك بالضبط، تكمن مفارقته العظمى.

المصادر والمراجـع

1 ـ نصوصٌ عجائبية ومن أجناس مُجاورة

ARNM A.D', Contes Bizarres, trd. Par Théophile Gautier fils, Paris, Julliard (coll. «Littérature»), 1964.

BALZAC H. de, La Peau de chagrin, Paris, Garnier, 1955.

BALZAC H., Louis Lambert, in : La comédie humaine, t.X, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1937.

BATAILLE G., Le Bleu du ciel, Paris, Pauvert, 1957.

BECKFORD W., Vathek et les Episodes, Paris, Stock, 1948.

BIERCE A., Contes noirs, trad. Par Jacques Papy, Paris, Losfeld, s.d.

CARR J.D., La chambre ardente, Paris, Le livre de poche, 1967.

CASTEX P.G. (éd.), Anthologie du conte fantastique français, Paris, Corti, 1963.

CAZOTTE J., Le Diable amoureux, Paris, Le Terrain vague, 1960.

CHRISTIE A., Dix petits nègres, Paris, Librairie des champs-Elysées, 1947.

GAUTIER T., Contes fantastiques, Paris, Corti, 1962.

GAUTIER, Spirite, Paris, Le Club Français du livre, 1951.

GOGOL N. Récits de Petersbourg, trad. par Boris de Schloezer, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

HOFFMANN E.T.A., Contes fantastiques (3 vol.), tard. par Loève-veimars et al., Paris, Flammarion, 1964.

JAMES H., Le Tour d'écrou, trad. par M. Le corbeiller, Paris, 1947.

KAFKA F., La Métamorphose, trad. Par A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1955.
LEWIS M. G., Le Moine, in : A. Artaud, Œuvres comptètes, t. VI, Paris, Gallimard, 1966.
MAUPASSANT G. de, Onze histoires fantastiques, Paris, Robert Marin, 1949.
MERIMEE P., Lokis et autres contes, Paris, Julliard (coll «Littérature»), 1964.
Les Mille et une nuits (3 vol.), Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
NODIER C., contes, Paris, Garnier, 1963.
NERVAL G., de, Aurélia et autres contes fantastiques, Verviers, Marabout, 1966.
PERRAULT C., Contes, Verviers, Marabout, S.d.
POE E., Histoires extraordinaires (H.E), Paris, Garnier, 1962.
POE E., Histoires grotesques et sérieuses (H.G.S), Paris, Garnier Flammarion, 1966.
POE E., Nouvelles Histoires extraordinaires (N.H.E), Paris, Garnier, 1961 (tous les trois volumes, traduits par ch. Baudelaire).
POTOCKI J., Die Abenteuer in der Sierra Morena, Berlin, Aufbau Verlag. 1962.
POTOCKI Manuscrit trouvé à Saragosse, Paris, Gallimard, 1958.
SHECKLEY R., Pèlerinage à la Terre, Paris, Denoël (Coll. «Présence du Futur»), 1960.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Contes fantastiques, Paris, Flammarion, 1965.

2 ـ نصوصٌ أخرىٰ

BLANCHOT M., La Part du feu, Paris, Gallimard, 1949.
BLANCHOT M., Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959.
BUBER M., La vie en dialogue, Paris, Aubier-Montaigne, 1959.
CAILLOIS R., au Cœur du fantastique, Paris, Gallimarrd, 1965.
CAILLOIS R., Images, images..., Paris, Corti, 1966.
CASTEX P.-G., Le Conte fantastique en France, Paris, Corti, 1951.
CHKLOVSKI V., «L'Art comme Procédé», in : Théorie de la littérautre, Paris, Ed. du seuil, 1965.
EIKHENBAUM B., «Sur la théorie de la prose», in : Théorie de la littérature, Paris, Ed. du Seuil, 1965.
ERLICH V., «Gogol and Kafka : Note on Realismand Surrealism», in : For Roman Jakobson, La Haye, Mouton, 1956.
FLETCHER A., Allegory, Ithaca, Cornell University Press, 1964.

FONTANIER P., Les Figures du discours, Paris, Flammarion, 1968.
FREUD S. Essais de psychanalyse appliquée (E.P.A), Paris, Gallimard, 1933.
FREUD S. Gesammelte werke, t. XIII, Londres, Imago publishing Company, 1940.
FREUD S., Le mot d'esprit dans ses relations avec l'inconscient, Paris, Gallimard, 1953.
FREUD S., Psychopathologie de la vie quotidienne, Paris, Payot (coll. «Petite bibliothèque Payot»), 1967.
FRYE N., Anatomy of criticism, New York, Atheneum, 1967.
FRYE N., The Educated Imagination, Bloomington, Bloomington University Press, 1964.
FRYE N., Fables of identity, New York, Harcourt, Brace and world, 1961.
FRYE N., «Preface», in : G. Bachelard, The psychoanalysis of Fire, Boston, Beacon Press, 1964.
GENETTE G., Figures, Paris, Ed. Du Seuil, 1966.
GENETTE G., Figures II, Paris. Ed. du seuil, 1969.
GIRARD H., Mensonge romantique et Vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961.
JAMES M.R., «Introduction», in : V.H. Collins (ed), Ghosts and Marvels, Oxford University Press, 1924.
KASANIN J.S., (ed). Langauge and Thought in schizophrenia, New York, W.W. Norton et c°, 1964.
LEVI-STRAUSS C., Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958.
LOVE CRAFT H.P., Supernatural Horros in Literature, New York, Ben Abramson, 1945.
MABILLE P., Le Miroir du Merveilleux, Paris, Les Editions de Minuit, 1962.
MAUSS M., «Esquisse d'une théorie générale de la magie» in : M. Mauss, sociologie et Anthropologie, Paris, P.U.F. 1960.
OSTROWSKI [illegible] «The Fantastic and the Realistic in Literature, suggestions on how to define and analyse fantastic fiction», in : Zagadnienia rodzajow literackich, IX (1966), 1(16) : 54 – 71.
PARREAU A., William Beckford, auteur de Vathek, Paris, Nizet, 1960.
PENZOLDT P., The supernatural in Fiction, Londres, Peter Nevill, 1952.
PIAGET J., Naissance de l'intelligence chez l'enfant, Neuchâtel, Paris, Delachaux ; Niestlé, 1948.

PIAGET J., Six études de psychologie ; Paris, Gonthier, 1967.
POPPER K., The Logic of Scientific Discovery, New York, Basic Books, 1959.
RANK O., Don Juan. Une étude sur le double, Paris, Denoël et steele, 1932.
REIMANN O., Das Märchen bei E.T.A. Hoffmann, Munich, Inaugural-Dissertation, 1926.
RICHARD J.-P, Litérautre et sensation, Paris, Ed. du Seuil, 1954.
RICHARD J.-P, L'univers imaginaire de Mallarmé, Paris, Ed. du seuil, 1962.
RICHARD J.-P, Poésie et Profondeur, Paris, Ed. du Seuil, 1955.
SARTRE J.-P., Situations I, Paris, Gallimard, 1947.
SCARBOROUCH D., The supernaturel in Modem Englisch Fiction, New York et Londres, G.P. Putham's Sons, 1917.
SCHNEIDER M., La littérature fantastique en France, Paris, Fayard.
TODOROV T., Poétique, Paris, Ed. du Seuil, 1968.
TOMACHEVSKI B., «Thématique» in : Théorie de la Littérature Paris, Ed. du Seuil, 1965.
VAX L., L'Art et la littérature fantastique, Paris, P.U.F. (coll. «Que sais-je ?), 1960.
Le Vraisemblable (communiations, 11), Paris, Ed. du Seuil, 1968.
WATTS A., The Joyous Cosmology, New York, Vintage Books, 1962.
WIMSATT W.K., «Northop Frye : Criticisms as Myth», in : M. Krieger (ed.), Northrop Frye in Modern Criticism, New York, Columbia University Press, 1966.

تنبيه : كتابان مذكوران في البيليوغرافيا ظهرا منذ تأليف هذا الكتاب، في الترجمة الفرنسية، وهُما : **تشريح النقد** لِفراي Frye (غاليمار، 1969). **والرعب فوق ـ الطبيعي في الأدب** لِلُوفكرافت. (Christian Bourgois, 1969). ولم نتمكّن من الرّجوع إلىٰ هاتين التّرجمتين.

بعض أسماء الأعـلام

إكتفينا هُنا بتقديم نبذة عن بعض الكتاب الذين ارتأينا أنّهم في حاجة إلى التّعريف أو ذكر بعض أعمالهم ومساراتهم العلمية. وقد اعتمدنا في استقاء المادة وتجميعها، علىٰ :

LE ROBERT. Dictionnaire universel Des Noms propres /Paris - XIe [1976]

* * *

☐ **دويل** (السير أرثور كونان) = DOYLE (Sir Arthur CONAN)

روائيّ ومؤلّف درامي إسكتلندي (إديمبورغ، 1859 ـ كروبروغ، سوسكس، 1930). من أصلٍ نورماندي، كانت عائلته كاثوليكية وعملت علىٰ تربيته عند اليسوعيين بستونيهورست. ولّما صار طبيباً، شارك في جمعيات إفريقيا وفي الحرب العالمية الأولى. وتحت تأثير غابوريان، كتب روايات برليسية أصبح بطلُهـا، شرلوك هولز، نمطاً حقيقياً. **البقعة الأرجوانية** (a study in Scarlet) 1887 : قصّته البوليسية الأولىٰ، حسَمَتْ في أمر مساره. **أما كلب باسكرفيل** (the Hound of the Baskervilles) 1902، حيث الَقلق ـ الجزع الخاص بالرواية العجائبية يجد إنفراجه في تفسيرات عقلانية، فهي إحدىٰ أشهر قصص مغامرات **شرلوك هولز** (1891 ـ 1927). إنّ كونان دويل، دون أنْ يخلق هذا

الجنس، ولا نمط الشُّرطيّ الذي يشتهويه الذكاء العلميّ (فهولز مدينٌ بالكثير لدوبان بطل إدغار بو)، قد بلغ به إلى ذروته، وأعطاه أبعاداً يكتشفها المرء بشكل غير محسوس. كذلك وقف كونان دويل نفسه علىٰ الرواية التاريخية في اتّجاه والتر سكوت (**ميكاكلارك**، Micahclarke : 1889 ؛ **الجمعية البيضاء** La compagnie blanche ، 1890 ؛ **مآثر العميد جيرار** Les Exploits du brigadier Gérard ، 1896). وباعتباره وطنياً، فقد تمّ تشريفه بفضل كتابات كتبها مثل **حرب البوير** (1900)، **الحرب في إفريقيا الجنوبية** (1902). وقد أوقَف أواخر حياته على درس **عُلُوم** السّحر والتّنجيم ونشر **تاريخا للأرواحية** (إستحضار الأرواح) 1926.

□ **لويس** (ماثيو غريغوري) = LEWIS (Mathew Gregory)

روائيّ، وكاتب مسرحي، وشاعر إنجليزي (لندن، 1775 ـ إنمِر، قرب جمايكا 1818). بعد دراساته في أكسفور، أصبح مُلحقاً في سفارةٍ بلهاي (1794) حيث كتب الراهب (Ambrosio or the Monk) ، 1795، وهي قصّة «محكية» باللغة الفرنسية من طرف أ. أرطود (1934)، تشتمل علىٰ الأسطورة الشعرية للشجاع **ألونزو وإيموجين الجميلة** (Alonzo the Brave and Faire Imogine). وقد أثار هذا العمل المُستوحى من الروايات السوداء لآن رادكليف ومن درامات شِيلر، صخباً وضجّة. وبالفعل، فإنّ المرء يمكنُه أن يُعيِّنَ لويس (الملقّب بـ«الراهب لويس» Monk LEWIS) ـ في ذلك ـ حيث إنّ جنسانيته وشيطانيته تجعلان منه مجرماً من سلالة ملموث Melmoth ، كما أنّ آثاره، شأن آثار هذا الأخير، حظيت بتمجيد السورياليين. أما بالنّسبة للمسرح، فقد اقتبس لويس من هنرش زشوكل (**قاطِعُ طُرُق البندقية** The Bravo of Venice) 1804، وكتب **شبح القصر** (1796)، وهي درامة دموية وقلِقة. كما أنّنا مدينون له أيضاً **بحكايات مَهُولة** (1799) التي تستلهِم و. سكوت، وبعملٍ أوتوبيوغرافي : **يوميات ملاّك هندي غربيّ** (Journal of a west Indian Proprietor ، 1834)، وهو يروي بتفصيل رحلتَه إلىٰ الهند الشرقية التي كان أبوهُ قد أثرىٰ فيه.

☐ **لينيه** (كارت فون) = LINNÉ (Cart von)

عالِم بالطبيعيّات سُوَيْديّ (راشولت، 1707 ـ أو بزالا، 1778). شغل وظائف عالِم نباتيّ وطبيب للملك، ثم أستاذ بأوبزالا. صاغ تصْنيفاً للأنواع في علم النبات، ثمّ في علم الحيوان، معتمداً مدوَّنة ثنائية (حيث يكون كل كائن حيّ مميّزاً وموصوفاً بجنسه ونوعه). وعلىٰ الرّغم من أنّه كان ثابتيًّا (قائلاً بالنظرية الثباتية)، فقد استُدرِجَ إلىٰ تلْوين مواقِفه قليلاً، ومن بين أعماله، يمكن أن نذكر Systema Naturae و Fundamenta botanica و Genera plantarum.

☐ **لوفكرافت** (هوارد فيليبس) = LOVECRAFT (Howard Phillips)

كاتب أمريكيّ (رود إيزلاند 1890 ـ نفس المكان، 1937). قضىٰ معظم حياته في مسقط رأسه، كاسباً رزقه من أعمال نشْرٍ يسيره ومن إنتاج قلمه. إنه مؤلف أشعار، ومقالات وبالخصوص نحو ستّين قصّة عجائبيّة ظهر أغلبها في مجلّة **Weird Tales** بدْءاً من 1923. وأروعها: **اللون الواقع من السماء** (The colour out of space) 1927، **نداء كتولهو** (The call of Cthulhu)، **فظاعة دانويش** (The Horror of Dunwich). 1929، **الذي كان يهمسُ في الظلمات** (The whisperer in Darkness) 1931، **الجبال المُتهلّلة** (At the Mountains of Madness) 1936، **جاثوم إنسمونث** (The shadow over Innsmonth) 1936، **في الزمن اللانهائي أو في لُجّة الزّمن** (The shadow out of Time) 1936. يخْلق لوفكرافت عالماً حدْسيًّا متحدِّراً من الأحلام والكوابيس، والذي يتلاقىٰ العديد من تفاصيله من نصٍّ لآخر. وهذه القصص تجري أحْداثُها في المرحلة التي يكتب فيها وغالباً في المنطقة التي يقطنها، إنجلترا الجديدة، حول المدينة المُتخيلة: **أركام وجامعة ميسكاتونيك**. إنّ هجمة قوىٰ وحشيّة مخيفة، من أصْلٍ خارج ـ أرضي سحيق لا تعيه الذاكرة، تُدخل في الدَّعوىٰ مصير الانسانية. والكيانات الرئيسية لميثولوجيا الرّعب هذه هي يوغ ـ سوثوث كتولهو «الذي سيأتي من لُجَجِ الأوقيانوس»، ونيارلتوتب «]السديم الكاسِر المُخرِّب» أو كذلك هؤلاء العظماء القدماء الذين من المفروض أنّهم قد خلقُوا الحياة علىٰ كوكبنا «سُخْريّةً أو خطأً». إنّ إحالات عديدة ترْجع إلى كتاب خيالي «متخيَّل»، هو بيان أمواتيّ أرْواحيّ **Le Nécronomicon**: موسوعة

حقيقيّة للشرّ . إنّ غرض لوفكرافَت هو أن ينقل الاحساس بهَوْلٍ «دقيق عن الوصف» مقابل حقائق يريدُها أن تكون أجنبيّة عن المدارك الانسانية ما أمكن. وإذا كان يصطدم بصعوبة مشروع من هذا القبيل، متراجعاً في الغالب عن التّعبير عن هذا الذي «يدقّ عن الوصف»، فإنّ الشعور الذي لديْه به ـ هو من القُوّة بما يكفي لأن ينتقل منه شيء ما إلىٰ القارىء. وبهذه الكفاءة، فإنّه يبدو كأحد أجود خَلَفِ إدغاربو أو أرثورماشين، اللّذين كان يعْتبرهما أستاذَيْه واللّذين أفاض في نبرتهما وسِجلّهما بشكل ملحوظ. وبعد وفاته، قامت حلقة من المُعجبين المُلتفين حول أوغست درلث، بنشر آثاره عن طريق إصْدارها في مجلّدات ؛ وقد عمل علىٰ مدّها وإطالتها كثيرٌ من الكتّاب . بالعودة إلى تناوُل ميثولوجيته.

☐ **برولت** (شارل) = PERRAULT (charles)

كاتب فرنسيّ (باريس : 1628 ـ نفس المكان، 1703). ولمّا كان كاتباً كبيراً مَحْمياً من طرف كولبر، فقد نشر أعْمالاً بارودية «محاكاة ساخرة» أو مُتغَزِّلة قبل أن يتحيَّز للمحدثين ضِدّ القدماء، في الأكاديمية الفرنسية التي كان عضواً بها (1671). إنّ قصيدته السِّجاليّة **عصرُ لويس الأكبر** (1687)، ثم موازناته بين **القدماء والمحدثين** (1688 إلى 1692)، التي أنكرها بوالو Boileau بحميّا، لتعرض وتقنّن أو تُعقلن محاكماته : فهو إذ ينتقد مبدأ السُّلطة ويُؤكد أنّ التقدم ممكن في الفنّ كما في العلوم، إنّما يُشدِّدُ علىٰ تفوّق «عصر لويس» علىٰ عصر أوغست. وقد ضمنتْ **قصصه أو حكايات الزمن الماضي** (التي تحمل أيضاً عنوان حكايات أمّي أويْ : 1697)، ـ ضَمَنَتْ شهرتَه ودشّنتْ الجنس الأدبيّ لحكايات الجنّ.

☐ **بوتوكي** (جان) = POTOCKI (Jean)

كاتب بولونيّ (بيكو [بودولي]، 1761 ـ أولادُوكا، 1815). رحّالة وعالم بالسُّلالة، كتب باللغة الفرنسية **بحثاً في العصور السلافية القديمة** (1795) **والمخطوطة المعثور عليها في سرقسطة** (1804)، وهي قصّة غريبة مستوحاة من الحكايات الشرقية، حيث العجائبيّ مشوبٌ بالايروسيّة «الشبق» وبالرّعب.

☐ **كنتليان** = [باللاّتينية : QUINTILIEN [Marcus Fabus Quintilianus]

مُدرِّس بلاغة لاتينيّ (كالاغوريس [كالاهورا] حوالي 30 ـ حوالي 100). ولما كان معلماً للبلاغة، فقد اعتُبر المُمثل الرسمي للفصاحة والبيان. في عام 90، وكَلَ إليه دوميتيان أمْر تربية أبناء أخيه. وهو مؤلف **نظام الخطابة** (De institutio-ne oratoria) : مصنّف في إثني عشر كتاباً حول تكْوين الخطيب. وفيه حارب الاتجاهات الجديدة المُمثّلة من طرف سِنِيك Sénéque وزكّى وأوصى بنظريات شيشرون.

☐ **رادكلايف** (آن وارد، زوجة) = RADCLIFFE (Ann WARD)

روائيّة إنجليزية (لندن، 1764 ـ نفس المكان، 1823). من عائلة بورجوازية وبروتستانية. تشاركُ آن رادكلايف م. لويس فضْل وامتياز إبداع الرِّواية السوداء (حكاية الرّعب Tale of terror). ومع ذلك، يُقال عنها إنها حطّمت العجائبي إذ كانت تُعقلن وتُفسر الغرابة.

«قصّتها» الايطاليّ (The italian or the confessional of the black Peni-tents) 1797، تُخرج نمطاً شيطانياً سيعود بايرون إلى تناوُله (الكافِر). نشرتْ في الخفاء : **الصِقِلّيّ**، 1790 ؛ **رواية الغابة**، 1791 ؛ وبالخصوص : **خفايا أودولف** 1794، أحد عيون مؤلّفات هذا الجنس الأدبيّ. كتبتْ كذلك قصص رحلات أبانَتْ فيها عن حساسية كبيرة للمشاهد الطبيعية : «إنّ الشعراء البُحَيْرِيُّون [الانكليز : ورودورث، **كولريدج**، إلخ...] لم يحسُّوا ولم يصوّروا مظاهر الرّيف الانجليزي أحسن ممّا فعلتْ» (غزاميان). نُشِرتْ قصائِدها (المكتوبة سنة 1815) بعد وفاتها.

☐ **رانك** (المُلقّب بأوتو روزنفيلد) = RANK (otto Rosen Feld)

كاتب طبيبُ أمراض عقلية ونفسية نمساويّ (فيينا، 1884 ـ نيويورك، 1939). تلميذ س. فرويد منذ 1906. درسَ من منظور تحليلنفسيّ : **أسطورة ميلاد البطل** (1909)، وهو تجلّي الصراع النّفسي للطفل مع الأب. وفي **صدمة الميلاد** (1924)، أوّل تجربة قلق معيوشة، حلّل التعابير السيكولوجية للانفصال عن الأمّ. بعد نشر هذا المؤلّف المُتنازع فيه كثيراً،

واصَلَ أ. رانك أعماله في مسارٍ أصيل، سواء على الصعيد العلاجيّ الطبيّ، حيث أوضح أهمّية العلاقة بين المُحلِّل النفسي والمريض عند العِلاج، التقنية التحليلنفسية [. . .])، أو على الصعيد النّظري، بإصدار دراسة مهمّة حول الفنّ والفنّان (1932).

☐ سولوفيوف [سولوفيف] SOLOVIEV (Vladimir Sergueievitch)

بتحدّره من عائلة مُنتمية إلى النّبالة المثقّفة، كان بحّاثة علاّمة وخطيباً مفوّهاً. لاسماً. أثّرتْ فلسفته تأثيراً عميقاً في عصره. فمنذ 1875، نشر مؤلّفه الأول، أزمة الفلسفة الغربية. أراد أن يفصِل الأرثوذوكسيّة عن العقيدة أو المذهب السلافي «الانساني». ولمّا كانت تربطُهُ علاقة صداقة بدوستويفسكي فقد كتب بين 1881 و1883 In Memorian «بيان تذكاريّ» وهي دراسة عن الفكر الديني لدوستويفسكي، الذي كانت الأرثوذوكسية في نظره، وخِلافاً لسولوفييف، تُعبّر عن الفكر الأصيل للشعب الروسيّ. وفي سنة 1889، كتب سولوفييف باللغة الفرنسية روسيا والكنيسة الكونية. فقد كان يحلم بوحدة الكنائس، وكانت أرثوذوكسيّتُه الموجهّة نحو رُوما، طليقة من كل شعور قوميّ. نشر سنة 1898 بحثاً في علم اللاّهوت الأخلاقيّ: نعمة الخير الالهية، وهوالذي شكّل وعبّر عن تطوّر فلسفته. وفي سنة 1900، قدّم ثلاث محاورات حول الحرب، تقدُّم ونهاية «غاية» التاريخ البشري، ورواية قصيرة عن المسيح الدجّال، حيث يضَعُ، على وجْه الخصوص، معْضِلة الشرّ في صميم تطوّر العالم. من تحت رصانة وجدّية كتاباتِه يُطِلُّ في الغالب ميْلُهُ إلى الدُّعابة. وبما أنّهُ كان مُولعاً في إعجابه بالشّعر، فقد كان يرى «إسْتِباقاً أو حدْساً شعرياً مباشراً وسريعاً يفيضُ عن طريق التعبير عن الفكرة الخبيئة في أعماق النّفس». ومن قصائده، الصُّوفية غالباً، يمكن ذكرُ: صُوفْيا؛ الأنوثة السّرمدية؛ العذراء المكسُوّة بالشمس؛ وثلاث لقاءات والتي يظهر فيها أيضاً ميله إلى الدُّعابة واللامعقول.

☐ سويدنبورغ (إيمانويل) = SWEDENBORG (Emmanuel)

عالم وتيوصُوفيّ (إشراقيّ يقُول بالاتّحاد بالرّب) سويديّ (ستوكهولم، 1688 ـ لندن، 1772). دكتور في الفلسفة، إنشغل بمسائل علميّة (1740, econo-

mia regni animalis ; 1734, et mineralia opéra philosophica) قبل أن يُصبح مؤسس طائفة صوفية كان لها تابعون مريدون كثيرون في إنجلترا وفي الولايات المتحدة الأمريكية («كنيسة القُدس الجديدة»). وقد عارضَ المعرفة العلميّة بمعرفة إلهاميّة (أو إشراقيّة) ذات حقائق فوق ـ طبيعيّة ناجمة عن الوحي ومُتعدّية للحِسّ (أرْكاناً كايلستيا -AR ; 1749 De Nova Hierosolyma 1758) . CANA Caelestia

☐ والبّول (السّير هوغ سيمور) = WALPOLE (Sir Hugh Seymour)

ناقد وروائيّ إنجليزي (أوكلاند، زيلاندا الجديدة، 1884 ـ كسويك، ضاحية البحيرات، 1941). الابن البكر للمُكرّم ج. والبّوال الذي أصبح أسقُف إيديمبورغ، تلقّى دراسته في كمبردج وأوقفَ نفسه لمدّة معيّنة على التّعليم، ثم ساهَم بمساعدته كناقد أدبيّ في المعيار (كونراد، 1916). نشر زهاء أربعين رواية وكذا جُملة من القصص القصيرة والمقالات. وقد تنوّعتْ موضوعاته المختلفة : الحياة في لندن في قوّة الرّوح (1913, Fortitude) ، والطفولة في سلسة : Jérémie (1919، 1923، 1927)، والدين في الكاتدرائية (1922)، والتربية في السيد بيران والسيد تراي (1911)، والمُرعب في صورة رجل ذي شعر أصهب (1925). هذا وقد ألهمته روسيا، التي بُعِثَ إليْها خلال الحرب العالمية الأولىٰ، كتابة الغابة المُعْتِمة (1916) والأُمة السرّية (1919).

جرد لبعض المصطلحات

(معجم تخليلي)

A

* الأليغورة ..... Allégorie

(ينتهي تودورف إلىٰ تحديد الأليغورة ـ أو المرموزة التمثيلية ـ بكونها «تفترض وجود معنَيَيْن، على الأقل، لنفس الكلمات ؛ فيُقال لنا تارة أن المعنى الأوّلي لابُدَّ أن يختفي، وتارة أخرى أن المعنَيَيْن كليهما لابدّ أن يوجدا معاً». وهذا المعنىٰ المزدوج يكون معيَّناً بصراحة : بحيث إنه لا يكون مُتعلِّقاً بالتأويل الاعتباطي أو غير الا عتباطي) لقارىء ما.
وهي تمثيل مجازيّ له مغزى أخلاقيّ أو دينيّ.

C

* تَخَشُّب ..... Catalepsie

الفُقدان المؤقت للقدرة علىٰ تحريك العضلات بكيفية إراديّة، حيث تبقىٰ العضلات على وضْعها في حالة حشْدها المنفعل السَّالِب. ويظهر التخشُّب في مرض الفُصام على الخصوص.

*** الخرافة ..... Fable**

محكيّ مُتخيّل تعْليميّ، أسطورة. كذلك تكون محكيًّا قصيراً أو خرافة حكمية، منظومة شِعراً في العموم، ويمكن استخلاص عِظةٍ أو مغزىً خُلقي منها. وتكون على ألْسنة الحيوانات الممثّلة للأدوار الكلامية للانسان. حكايات كليلة ودمنة، ولافونتين مثلاً.

*** العجائبيّ ..... Fantastique**

عموماً، يتميّز الأدب العجائبي باقتحام موضوع/شيء غير مألوف أو مألوف لحقْل الواقعيّ، المُشوَّش أوّلاً ثم المُحوَّلِ إلىٰ الأساطير التي يُثيرها العصرُ الوسيط بواسطة العجيب، وبالتالي إلىٰ حكايات القرن السابع عشر، (برولت) التي أتتْ بعد الكتب «السوداء» في عصر الأنوار : **فاتك لبكفورد** (1782)، **الشيطان العاشق** لكازوت (1772). وقد عاصر إزدهار هذا الجنس الأدبيّ النزعة الرومانسية : في إنجلترا، مع الرواية السوداء [ماتوران، لويس، ماري شيلي] ؛ وفي ألمانيا، مع حكايات هوفمان وأرنان. ثمّ سرعان ما انتشر العجائبيّ في كل الأدب الغربي : في فرنسا، نوديه (« المدْرسة المسعورة» حوالي 1820)، بلزاك، ميريمي، غوتييه، نرفال ؛ وفي روسيا، غوغول، ودوستويفسكي ؛ وفي الولايات المتحدة الأمريكية، بو، إيريفين وهاوث أورن ؛ وفي بولونيا، جان بوتوكي. أما اليوم فإنّ العجائبيّ يتخذ غالباً شكل التّخييل ـ العلميّ (راي براد بوري، لوفكرافت) ؛ فضلاً عن أنّه يُلْهِمُ فنّ السِّينما بكثرة.

ويضع تودوروف ثلاثة شروط تحْديدية للعجائبي : 1. أن يحمِل النصُّ القارىء على اعتبار عالم الشخصيات بوصفه عالم شخوص حيّة وعلى التردُّد بين تفسير طبيعيّ وتفسير فوق طبيعيّ للأحداث المرويّة. 2. ثم قد يكون هذا التردد محسوساً بالتساوي من طرف الشخصية... ويتوحّد القارىء مع الشخصية. 3. ينبغي أن يختار القارىء موقفاً معيناً تجاه النصّ، بحيث يرفض التأويلين : الأليغوريّ و«الشعري»...

* الخصـــاء ..... Castration

(في التحليل النّفسي) : حصْر الخصـاء النّفسي، يظهـر بعد اكتشاف اختلاف الجنسيْن. وهو يُعبّر عن نفسِه، عند الطّفل، بواسطة الخوف من استئصال عضو الـذكـورة، وعنـد الطّفلة بواسطة شعور مذنِب بالنّقص. وتعني عقدة الخصاء إستمرار حصْر الخصاء عند البالغ أو الرّاشد، بطريقة تَمنعُه معها من استكمال فعله الجنسيّ خصوصاً.

D

* القريـن ..... Double

كائن واقعيّ أو خياليّ يُشْبه شخصاً معيّناً. ويعني في المعتقدات المصريّة القديمة، ظلّ الميّت. والقرينُ هو المَقْرونُ بآخر، والمصاحِب والعشير، والبديل مرئياً كان أم غير مرئيّ. وكما يكونُ من الانس قرينٌ، يكونُ من الجنّ كذلك.

E

* الغريـب ..... Étrange

يتحدّد «الغريب» بوصفِه جنساً مجاوراً للعجائبي، بكونه لا يُحقّقُ إلاّ «شرْطاً واحداً من شروط العجـائبيّ، ألا وهـو وصف ردود فعـلٍ معيّنـة ؛ وبصفة خاصّة : الخـوف. إنّـه مرتبط فقط بأحـاسيـس الشخصيات وليس بواقعـةٍ ماديّة تتحدىّ العقـل» كما يؤكـد تودوروف. وهذا هو الغريب المحض. إنّه ما يُفسَّر بقوانين العقل، ولكنّه خارقٌ ومقلقٌ.

* معاذير العجائبي ..... Excuses (du Fantastique)

أنماط التّفسـير التي تنزعُ إلى تبـسيط أو اختزال فوق ـ الطبيعيّ، ومنها : المصادفة وتأثير المخدرات وخداع الحواس... والحِيَل.

مطبعة فضالة
3 زنقة ابن زيدون المحمدية (المغرب)
الهاتف : 32.46.43 / 32.46.45 (03)
تليكس M 24910 — فاكس : 32.46.44 (03)

المؤلف تزفتان تودوروف

باحث بالمركز الوطني للبحث العلمي
ولد بصوفيا (بلغاريا) سنة 1939

مكتبة الأدب المغربي

المترجم

الأستاذ **الصديق بوعلام** حاصل على الإجازة في اللغة العربية وآدابها، أنجز العديد من الدراسات التي ظهرت بجملة من المجلات العربية. قام بترجمة عدد من المؤلفات في مجال النقد الأدبي والعلوم الإنسانية من ضمنها كتاب «الله والعلم» للأخوين بوكدانوف وجون كَيطون، ورواية ألان باتون «إليكِ أيها البلد الحبيب» وغيرها...

دار الكلام
8 زنقة واد زم الرقم 2
الرباط