@ketab_n
Follow Me
13.9.2015

إميل زولا

# في الرّواية ومسائل أخرى

## مقالات نقديّة

ترجمها عن الفرنسيّة

حسين عجّة

مشروع «كلمة»
كلاسيكيّات الأدب الفرنسيّ

إميل زولا

# في الرّواية
# ومسائل أخرى

مقالات نقديّة

ترجمها عن الفرنسيّة
حسين عجّة

مراجعة
كاظم جهاد

Twitter: @ketab_n

الطبعة الأولى 1436هـ 2015م
حقوق الطبع محفوظة
© هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة مشروع «كلمة»

PN710.Z4512 2014
Zola, Emile, 1840-1902.
[Du roman et autres essais critiques]
في الرّواية ومسائل أخرى: مقالات نقديّة/ تأليف: إميل زولا؛ ترجمة حسين عجّة؛ مراجعة كاظم جهاد.– أبوظبي: هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، كلمة، 2014.
ص. 477 ؛ 14×21 سم.
ترجمة كتاب: Du roman et autres essais critiques
تدمك: 978–9948–17–310–6
1– كلاسيكيّات الأدب الفرنسيّ المترجم إلى العربية.
أ– عجّة، حسين ب–جهاد، كاظم

لوحة الغلاف: تفصيل من بورتريت لإميل زولا بريشة إدوار مانيه، 1868

يتضمّن هذا الكتاب ترجمة لنصوص مختارة من الكتب الأصليّة التالية:

**Émile Zola**

***Le Roman expérimental ; Les Romanciers naturalistes ; Nos auteurs dramatiques ; Le naturalisme au théâtre ; Une campagne.***

كلمة
KALIMA
www.kalima.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة. هاتف: 300 6215 2 971+ فاكس: 127 6433 2 971+

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

إن هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة مشروع «كلمة» غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره. وتعبر وجهات النظر الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف وليس بالضرورة عن الهيئة.

حقوق الترجمة العربية محفوظة لـ مشروع «كلمة»
يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيها التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

Twitter: @ketab_n

# في الرواية
## ومسائل أُخرى

مقالات نقديّة

Twitter: @ketab_n

# المحتوى


ديباجة ..... 7

إشارات ..... 17

**القسم الأوّل: في الرّواية**

في الرّواية:

1–الحسّ الواقعيّ ..... 21

2–التعبير الشخصيّ ..... 31

3–الصيغة النقدية مطبّقة على الرواية ..... 39

4– في الوصف ..... 47

ستندال ..... 55

غوستاف فلوبير:

1– فلوبير الكاتب ..... 107

2– فلوبير الإنسان ..... 145

الأخَوان غونكور ..... 205

**القسم الثاني: في المسرح**

مسرح فيكتور هوغو ..... 237

فيكتور هوغو ..... 287

الطبيعيّة في المسرح ..... 297


Twitter: @ketab_n

## القسم الثالث: الكاتب والعصر


المال في الأدب ..... 345
كره الأدب..... 389
الأدب الفاحش..... 397
الجمهوريّات المتصارعة..... 405
الحِبر والدم..... 415
الطبيعيّة..... 427
كيف يطْلعن..... 437
إميل دو جيراردان ..... 447
هوغو وليتريه..... 457
كلمة وداع..... 467


Twitter: @ketab_n

# ديباجة

ضمن برنامج هذه السلسلة المتمثّل في إعادة اكتشاف كلاسيكيّات الأدب الفرنسيّ بترجمة عدد من أهمّ نصوصه المجهولة عند القارئ العربيّ، قرّرنا تأمين إطلالة واسعة على عالَم إميل زولا Émile Zola (1840–1902) روائيّاً وقاصّاً ومنظّراً للكتابة الأدبيّة وسجاليّاً من طراز رفيع. هكذا جمعنا منتخبات من قصصه القصيرة ترجمتها دانيال صالح تحت عنوان «الفيضان ونصوص أخرى»، ويقوم ياسر عبد اللّطيف بترجمة روايته الكبرى «جوف باريس»، وفي هذا المجلّد نقدّم ترجمة حسين عجّة لمقالات مختارة لزولا، حرصنا على أن تكون ممثّلة لأهمّ إسهاماته النقدية والفكرية.

ينبغي أن نشير بادئ ذي بدء إلى أنّ زولا قد منح فنّ المقالة مكانة أساسيّة في مسيرته الأدبيّة التي جعلت منه رائد «الطبيعيّة» naturalisme في السّرد وأحد أكبر أعلام الأدب العالميّ الحديث. فمع أنّه مارس في شبابه مهنة خبير في دار النشر الكبيرة هاشيت Hachette بباريس، وكان بمقدوره أن يعيش منها، مثلما كان بمقدوره أن يعيش لاحقاً من حقوق تأليفه لرواياته وقصصه بعدما حقّقته من انتشار واسع، أقول مع ذلك بقي وفيّاً لفنّ المقالة ومارسه بشغف لا يقلّ عن ذلك الشغف الذي به وضع عمله الروائيّ والقصصيّ. وفي انخراطه الدّؤوب في هذا الفنّ، استجاب زولا لضرورات عدّة نلخّصها بالصورة التالية. أوّلها أنّ الصحافة فتحت له أبوابها واسعةً، لا باستقبالِ قصصه وفصولِ



Twitter: @ketab_n

من رواياته فحسب، بل استعانت به ناقداً ومتابعاً لحركة آداب عصره وتحوّلات مجتمعه. فقرّر، مدفوعاً بطبعه النضاليّ وإرادته في التغيير، أن يرفع المقال الصحافيّ إلى درجة من التعمّق ونفاذ التحليل يندر أن نجد ما يضاهيها في صحف فترته وربّما حتّى في صحافة أيامنا. ولدى قراءة مقالاته يبدو بوضوح أنّ هدفه لم يكن تدبيج متابعات أسبوعيّة عابرة بل كان ينطلق في كتابتها من همّ ثقافيّ عميق ويحتكم إلى برنامج نقديّ شديد التضافر مع برنامجه الإبداعيّ. كان يكتب أحياناً مقالات متسلسلة ثمّ يجمعها لاحقاً في مجموعاته النقدية بلا تحوير ولا إضافة، فاصلاً بين بعضها والبعض الآخَر بأرقام، فإذا بها تشكّل بمجرّد اجتماعها دراسات ناجزة وكشوفاً تحليليّة كاملة. هذا ما يمكن أن يلاحظه قارئ هذا الكتاب في الدراسات المكرّسة لفنّ الرواية، ولستندال وبلزاك وفلوبير والأخوين غونكور، ولمسرح هوغو والطبيعيّة في المسرح. ولم يكن زولا في كتابته هذه المقالات، الصحافيّة في الظاهر، ليبخل بفصاحته العالية ومرونته الأسلوبية وولعه المشهود بالتفاصيل، ولا يُحجم عن ارتياد أعمق مناحي التحليل والتوسّل بأحدث المفاهيم والتصوّرات العلميّة، ساهم هو في ترسيخها في الاستعمال النقديّ ومنحها وضوحاً وصلابة.

دافعٌ أساسيٌّ آخَر يتمثّل في شعور زولا الروائيّ بالحاجة إلى مواكبة نقدية ونظريّة ترسّخ مبادئ الحركة الطبيعية التي آمن هو بها وفرض نفسَه بأعماله رائداً لها وعمل هو ونظراؤه على إعلائها على أنقاض الرومنطيقية، مع إقراره بأنّه ليس هو من ابتكر تسمية الحركة ولا أوّل من بادر إلى تطبيق مبادئها الإبداعية. هذا الشعور بالحاجة إلى مواكبة نقدية لهذه المدرسة هي التي جعلته يأسف في مقالات عدّة لأنّ سانت بوف Sainte-Beuve، الذي بادر في دراسات نقدية رائدة إلى تحليل أثر سيرة الكاتب على



Twitter: @ketab_n

عمله الأدبيّ، قد انحرف عن هدفه الأساس وسقط في ضرب من عبادة الكلاسيكيّين وكرّس دراساته بصورة غير مفهومة للثانويّين من الكتّاب. كما يأسف زولا لأنّ هيبوليت تين Hippolyte Taine، بعدما بدأ بتقريب الممارسة النقدية من منهج الفيزيولوجيا والعلوم الطبيعيّة ومن المدرسة الوضعيّة positivisme في الفكر، سرعان ما تنكّب لدراسة الأدب واتّجه إلى تاريخ الفلسفة. هذا كلّه جعل زولا يشعر بأنّ عليه أن ينذر، هو نفسه، جانباً من نشاطه الفكريّ للتنظير للطبيعيّة في مُجمل ميادينها، روايةً وقصصاً ومحاولاتٍ مسرحية، وهو ما قام به خير قيام، في مقدّماته وبياناته التي مهّد بها لبعض رواياته، كما في مقالاته الصحافيّة ودراساته النقدية. وبتضافر النصوص الروائيّة والقصصيّة لزولا والكتّاب الآخرين المنضوين تحت لواء الطبيعيّة، لا سيّما موباسان Maupassant والأخوَين غونكور Goncourt، وتنظيرات زولا وبياناته، اكتمل تصوّر الطبيعيّة بما هي حركة أدبيّة تقارب الواقع موضوعيّاً، من خلال المعاينة والتجريب والاستقراء، وتُصحّح شطحات خيال الكاتب بالإنصات العميق لمصادر التجربة. وهنا ينبغي التفريق بين «الطبيعيّة» ومحبّة الطبيعة كما هي معروفة أو متداولة في الوصف القديم وفي الأدب الرومنطيقيّ. فما يقصده زولا وزملاؤه بـ «الطبيعة» هو الطبيعة الإنسانية الشاملة، أو تجربة الكائن والمجتمع في حقيقتها الماديّة، يرصدها الكاتب عاملاً بالمنهج الموصوف أعلاه. وبذا تشكّل الطبيعيّة تجذيراً للواقعيّة réalisme وتجاوزاً لها في آنٍ معاً. ذلك أنّ سعة الوصف وصدقيّة المحاورات وعمق الاستقراءات والتوثيق الموسّع الذي يقوم به الكاتب في إطار كلّ تجربة أو ظاهرة يكتب عنها، هذا كلّه أثرى معرفة الواقع والكتابة عنه، وسمح بالغوص في طبقاتٍ منه لا تُسلم سرّها للمتأمّل العَجول.



Twitter: @ketab_n

دافعٌ ثالث يكمن وراء تخصيص زولا جانباً لا بأس به من نشاطه لفنّ المقالة يتمثّل في شغفه بالعدالة وانهمامه بالحياة اليومية للكائن الحديث، وبعلاقة الحاكم بالمحكومين، وهي موضوعات تقيم في صلب مشروعه الإبداعيّ نفسه. هكذا كرّس عدداً معتبراً من مقالاته لمشاكل السياسة والمجتمع، عالجها بدأبٍ لا يُضاهى وبشجاعةٍ نادرة يرجّح أن يكون قد دفع حياته ثمناً لها، ما دام صحافيّون ومحقّقون قضائيّون عديدون قد قدّموا بعد وفاته بسنواتٍ قرائن حادّة تثبت أنّ انسداد مدخنة شقّته الباريسيّة الذي أدّى إلى اختناقه كان في الحقيقة من صنع أعدائه السياسيّين الذين كثروا بُعيد نشره بيانه الاحتجاجيّ الشّهير «إنّي أتّهم» *J'accuse*[1].

إنّ تعدّد ميادين مقالات زولا ودراساته هو الذي جعلنا، لدى اختيار محتويات هذا الكتاب، نتبع التقسيم الذي لجأ إليه الناقد وأستاذ الأدب الفرنسيّ هنري ميتران لدى إعادته نشر عمل زولا ناقداً أدبيّاً وسجاليّاً[2].

---

(1) كتب زولا هذا البيان، كما هو معروف، بمناسبة قضية الضّابط الفرنسيّ دريفوس Dreyfus الذي اتُّهم، بسبب أصوله الإثنيّة، بالتعاون مع الألمان، وحُكِم عليه بالطرد من الجيش والإبعاد إلى مستعمرة غويانا، ثمّ تمّت تبرئته بعد محاكمة وسجالات عنيفة دامت اثنتي عشرة سنة. وكان زولا نفسه قد حوكم بسبب من موقفه الاحتجاجيّ على زيف التهمة وبواعثها العنصريّة، وحُكم عليه بالحبس لمدّة سنة وبغرامة ماليّة باهضة، فاضطرّ إلى نفي نفسه إلى إنجلترا، حيث بقي مختفياً أحد عشر شهراً، ولم يعد إلى فرنسا إلاّ بعد إلغاء الحكم الصادر بحقّه.

(2) عُني هنري ميتران Henri Mitterand، الأستاذ الفخريّ في جامعة السوربون الجديدة بباريس وجامعة كولومبيا في نيويورك، عناية خاصّة بأعمال إميل زولا، فساهم في تحقيق عمله الأساسيّ «آل روغون ماكار»، برواياته العشرين، في خمسة مجلّدات ضخمة، في سلسلة لا بلييادـغاليمار (*Les Rougon-Macquart*, Gallimard, coll. La Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1960)؛ ثمّ جمعَ آثاره الأدبيّة الكاملة في خمسة عشر مجلّداً ضخماً (*Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, 1968)؛ ونشر أهمّ =



Twitter: @ketab_n

ففي القسم الأوّل من هذا الكتاب اخترنا أهمّ ما كتبه زولا في الممارسة الروائية كما كان يفهمها، وفي آباء الرواية الطبيعيّة الذين يرينا بشغفٍ ونزاهة عالِيَين دَينه ودَين الرواية الحديثة لهم، وما اعتور تجاربهم الكبرى من ثغرات وهِنات. هكذا يدرس بإعجابٍ تجربة ستندال Stendhal، آخذاً عليه مع ذلك طبيعته الذّهنية المفرطة وولعه المسرف بالتحليل البسيكولوجيّ والاستنتاج الفكريّ على حساب الرصد المتواصل والمعاينة المباشرة للواقع الحقّ، هذا الرصد وهذه المعاينة اللّذين يرى زولا فيهما عماد الرواية الطبيعيّة وشرط صدقيّة الأدب الحديث وسرّ نفاذه إلى تجربة الكائن. ويتوقّف مفتوناً عند عمل بلزاك Balzac الضخم، محتفياً بولعه بالرصد ومنهجه التجريبيّ الحيّ، وآسفاً، فقط، لشيء من الثّقل في العبارة كان بلزاك نفسه يتعذّب منه ويغبط بسببه كبار الأسلوبيّين من الكتّاب على ثراء لغتهم وطواعيتها[1]. ويتوسّع زولا في دراسة فلوبير Flaubert، الذي يعدّه هو أبا السرد الحديث، ويقدّم لنا فلوبير الكاتب والإنسان كما خبرَه وقرأه وتأمّله وعايشه، ويرصد حتّى مراسيم دفنه الرهيب ويرينا، بتعاطفٍ وحزنٍ، كيف أنّ هذا الكاتب العبقريّ الذي جمع باقتدارٍ كبيرٍ شاعرية الرومنطيقيين إلى صدقية الواقعيّين قد انتهى إلى ضربٍ من عبادة الأسلوب شلّت في سنيّه الأخيرة قدراته وجعلت أدنى كلمة أو فاصلة أو

---

= مقالاته ودراساته في كتب صغيرة، موزّعة على عدد من المحاور، صدرت في منشورات كومبليكس Complexe في بروكسيل؛ كما وضع سيرة زولا (*Zola*, 3 tomes, éd. Fayard, Paris, 1999-2001)، ومعجماً لأدب زولا (*Autodictionnaire de Zola*, éd. Omnibus, Paris, 2012)، ونشر ما عثر عليه من مخطوطاته ورسومه وتحقيقاته التي بها كان الكاتب يمهّد لرواياته.

(1) لم يخصّ زولا عمل بلزاك بدراسة مستقلّة، لكنّ مؤلّف «الملهاة الإنسانيّة» متواتر الحضور عند زولا الناقد، لا سيّما في دراسته المترجمة هنا عن ستندال، وكان يشكّل له مرجعاً إبداعيّاً مهمّاً ومصدر إعجاب مستمرّ.



Twitter: @ketab_n

نقطة تشكّل له مصدر أرقٍ بالغ. وأخيراً يعرض ويحلّل التجربة الروائية الفريدة لمُجايلَيه الأخوين غونكور Goncourt، اللّذين وضعا عملاً مشتركاً كان من التناسق والوحدة والانسجام بحيث يُقرأ كما لو كان عملَ كاتبٍ واحدٍ، به أضافا للرواية الطبيعية أنموذجاً عميقاً يجمع رصانة لغة القرن الثامن عشر إلى الحساسية الفنيّة لأواسط القرن التاسع عشر.

هذا كلّه يدرسه زولا مقدِّماً باستمرارٍ وفرة من الأمثلة، يقودنا عبرها إلى أعماق الشخصيّات والأحداث، ويحلّل لنا الخصائص الأسلوبية للكتّاب، بما يجعل من كتابه هذا موسوعة أدبية للحداثة الوليدة ودليلاً نقديّاً باهراً في الحياة الثقافية لعصره. كما يشكّل هذا القسم مقاربة تطبيقيّة للطبيعيّة في الأدب، عمل الكاتب على تأسيسها مقتدياً بعلماء زمنه، بدءاً بمؤسّس الطبّ التجريبيّ كلود برنار Claude Bernard، الذي حاول زولا تطبيق تعاليمه بصورة شبْه آليّة في واحدة من أولى دراساته النقدية («الرواية التجريبيّة» *Le Roman expérimental*)، ثمّ أفاد من كتابات سانت بوف وتين النقديّة وتجاوزَها نحو مقاربة علميّة لا تنكر خصوصيّة الأدب ولا تلغي حقّه في نوعٍ من غنائيّة واقعيّة يمارسها الكاتب الحديث بلا تخييل مفرط ولا مغالاة لُغوية.

أمّا القسم الثاني من هذا الكتاب فمخصّص لمقاربة زولا لأدب المسرح. وهنا يوقفنا على إخفاق مزدوج. يتمثّل الإخفاق الأوّل في ما يشكّل في نظره قصور الكتابة المسرحيّة، والروائية أيضاً إلى حدّ ما، لفيكتور هوغو Victor Hugo. وينبغي الإشارة إلى أنّ الدراسة المترجمة هنا، والتي هي في الأصل سلسلة مقالات، إنّما تشكّل أنموذجاً لمحاكمة نقدية طويلة أقامها زولا للحركة الرومنطيقية، ممثّلة في هوغو بخاصّة. كما ينبغي الإشارة إلى أنّ زولا لا ينكر عبقرية هوغو الشعرية التي يعبّر


Twitter: @ketab_n

إزاءها عن إعجابٍ مستمرّ، ولكنّه يرى أنّ الشّاعر الكبير قد أسرف في ارتياد فنون أخرى غير الشعر (الرواية والمسرح بخاصّة) لم يُعرِب فيها عن التمكّن ذاته. يعبّر زولا عن غيظ شديد إزاء ظاهرتين. أُولاهما اكتفاء هوغو الروائيّ والمسرحيّ بحلول شعرية وبلاغة عالية لا يراها كافية لتأسيس عالم روائيّ أو مسرحيّ متكامل ومقْنع. والثانية هي ما رآه حوله من تجويق صاخب ساهم فيه النقاد والصحافيّون والجمهور نفسه، كاد يكون «تأليهاً» للشاعر هوغو في كلّ ما يكتب، وتستّراً فاضحاً على عثراته وتناقضاته تمليه دواعي الإعجاب بهوغو الشاعر والجمهوريّ المنفيّ والخطيب المتمرّد والقدير. وفي ما وراء هوغو، شكّل استمرار الرومنطيقية في نظر زولا مصدر عطب الكتابة الأدبيّة، لا سيّما في مجال الرواية والقصص، وذلك لما فيها من تخييل مفرط يبتعد بالسرد عن عمل الرصد والمعاينة الذي قلنا إنّه كان يرى فيه جوهر العمل الحديث. ولقد شكّل تصدّي زولا للرومنطيقيّة محوراً كاملاً من عمله كناقد، يلقاه القارئ في مواضع عديدة من المنتخبات النقديّة هذه، كما يلقى موازنة متواترة بين كلّ من الرومنطيقيّة والطبيعيّة. وبهذا الإصرار على تجاوز الرومنطيقيّة يكون زولا قد مهّد للتصوّر الروائيّ الذي سيسود في القرن العشرين، وكذلك لتصوّر نقديّ معيّن للكتابة السرديّة، هذا الذي نجد تعبيراً واضحاً عنه لدى رينيه جيرار في كتابه الشهير «الكذب الرومنطيقيّ والحقيقة الروائية»[1]. تكْذب الرومنطيقية بإسباغها على الواقع غلالة سميكة من التخييل والمصادرة والاستيهام، وتصْدق الرواية عندما تستبطن تجربة الكائن وتدرس أثر الزّمن والمادّة والواقع على هذه

(1) رينيه جيرار، «الكذب الرومنطيقيّ والحقيقة الروائيّة»:

René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, éd. Grasset, Paris, 1961.



Twitter: @ketab_n

التجربة. لكنّ هذا كلّه لا يعني أنّ زولا كان ممّن يعتقلون شخوصهم الروائية والقصصية في مسارات ثابتة أو قوالب حصريّة. لا بل كان شديد الانتباه لفرادة الشخوص، يسلّط أضواءً باهرة على ما يراه لدى هذا أو ذاك من «صدْع» مؤسِّس لطبعه وكيانه، بصورة ألهمت الفيلسوف جيل دولوز دراسة نافذة في هذا المضمار[1].

الإخفاق الثاني يتمثّل في ما لاحظه زولا من عجز لدى كتّاب مرتبطين بالحركة الطبيعيّة عن اجتراح مسرح طبيعيّ حقيقيّ، هذا العجز الذي عمل على تحليله وأبان عنه بصورة تُبعد عنه كلّ تهمة بالانحياز أو التمذهب الأدبيّ، وهو ما يشكّل موضوعَ الدراسة الطويلة الثانية في هذا القسم. وبصورة تدعو إلى الإعجاب نراه هنا وهو يلتفت لا إلى لغة المسرح وحدها، بل يتوقّف بأناة عند الجوانب المشهديّة والحركيّة، وخصوصاً عند أهميّة الديكور باعتباره عنصراً أساسيّاً في الفعل المسرحيّ وفي توصيف الأماكن وما يدور فيها من أفعال، وكذلك عند مسألة اللغة أو طبيعة الخطاب الواجب اعتماده في المحاورات داخل العمل المسرحيّ، وضرورة قربها من لغة الحياة اليوميّة. وهذه التناولات وسواها تجعل من زولا ناقداً للفنّ بالإضافة إلى كونه ناقداً أدبيّاً[2].

أمّا القسم الثالث والأخير فقد اخترنا فيه عدداً من مقالات الكاتب في أحوال السياسة والمجتمع وعلاقة الأدب بالصحافة، التي بدت لنا ناطقة وكاشفة حتّى في أيامنا. يدافع زولا عن حقوق الكتّاب الماديّة وعن

(1) جيل دولوز، «زولا والصّدْع»:
Gilles Deleuze, « Zola et la fêlure », in *Logique du sens*, éd. De Minuit, Paris, 1969, pp. 424-436.

(2) ينبغي التنويه بكون زولا وضع أيضاً دراسات في الفنّ التشكيليّ تناولت عمل مانيه Manet ورسّامين آخرين، لم تشملها مختاراتنا هذه، لضيق المجال ولرغبتنا في التركيز على المحاور الكبرى لإسهام زولا في فنّ المقالة.



Twitter: @ketab_n

علاقة «صحيّة» أو «نظيفة» بين الأدب والمال، ويفضح المحاكمة الزائفة المقامة في زمنه للأدب الفاحش ولحضور شخصيّة بائعة الهوى في الأدب، داعياً إلى دراسة الظاهرة في عمقها السوسيولوجيّ أو الاجتماعيّ الحقيقيّ بدل النحو باللّائمة على الأدباء. وما أقرب موقفه هذا من موقف ابن قتيبة (828–889 م.)، الذي كتب في خطبة كتابه «عيون الأخبار» قبل ما يزيد على عشرة قرون: «وإذا مرّ بك حديثٌ فيه إفصاحٌ بِذكرِ عورةٍ أو فَرْج أو وصفُ فاحشةٍ فلا يحملنّك الخشوع أو التخاشع على أن تصعّر خدّكَ وتُعرِض بوجهك، فإنّ أسماء الأعضاء لا تُؤثِم، وإنّما المآثم في شتم الأعراض وقول الزّور والكذب وأكلِ لحوم الناس بالغيب (...) فتفهَّم الأمرينِ وافرقْ بين الجنسين»!

كما يفنّد زولا مزاعم بعضهم في كون الممارسة الصحفيّة تُفسد الكاتب الشابّ، ويعدّها مدرسة حقيقيّة لاكتساب الأسلوب ومعرفة الواقع وبناء الشخصيّة الأدبيّة، ويتصدّى لتناقضات النظام الجمهوريّ الوليد في زمنه، ويدين استغلال رجال السياسة للأدباء، وينادي بأولويّة الأدب في إرساء الحقيقة، وبحقّ الكاتب في مراقبة كلّ ما يتعلّق بالشأن العامّ. بهذه الشجاعة الفكرية ونصاعة التعبير، فرض زولا نفسه واحداً من حُماة الحقيقة والحريّة عبر الكتابة، فأحلّته كتاباته الفكريّة والسجاليّة مكانة معتبرة ضمن سلسلة من المفكّرين والمبدعين المعنيّين بحياة المواطن والإنسان بعامّة، تبدأ بفولتير Voltaire وتمرّ بزولا نفسه وبرنانوس Bernanos وتُفضي إلى سارتر Sartre وفوكو Foucalut ودولوز Deleuze ودريدا Derrida.

**محرّر السلسلة**

**كاظم جهاد**



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# إشارات

- باستثناء حاشيتين جاءتا بتوقيع إميل زولا، وضع مُراجِع الترجمة الحواشي التي ترافق هذا الكتاب. وهي تعرّف بالأعلام والأعمال الأدبيّة والشواهد التاريخيّة وعناصر أخرى رأى أنّ معرفتها ضروريّة لإدراك مقاصد المؤلّف. وتحاشياً للتكرار لم يعرّف المُراجِع بالكتّاب الذين يتوقّف عندهم المؤلّف طويلاً ويعرّف بهم، ولا بأعمالهم التي تشكّل موضوع نصوصه النقديّة هذه.
- المقالات التي تتألّف منها الدراسة الأولى المعنونة «في الرواية» («الحسّ الواقعيّ»؛ «التعبير الشخصيّ»؛ «الصيغة النقديّة مطبّقة على الرواية» و«في الوصف») كتبها زولا في الفترة 1878–1880، وظهرت في عدد من الصحف، ثمّ نشرها ملحقة بدراسته «الرّواية التجريبيّة» *Le roman expérimental* في الكتاب الحاملِ العنوانَ الأخير ذاته، الصّادر في 1881.
- الدراسات «ستندال» و«فلوبير» و«الأخَوان غونكور» آتية من مجموعة زولا النقديّة «الرّوائيون الطبيعيّون» *Les Romanciers naturalistes* (1881).
- الدراسة «مسرح فيكتور هوغو» مأخوذة من مجموعته النقديّة «مؤلّفونا المسرحيّون» (1882) *Nos auteurs dramatiques*، والمقالة «فيكتور هوغو» من «حَمْلة» (1882)*Une campagne*، والدراسة «الطبيعيّة في المسرح» من «الرّواية التجريبيّة» (1881).



Twitter: @ketab_n

- المقالات «المال في الأدب» و«كره الأدب» والأدب الفاحش» مقتطفة من «الرّواية التجريبيّة»، والمقالات «الجمهوريّات المتصارعة» و«الحِبر والدم» و«الطبيعيّة» و«كيف يطلعن» و«إميل جيراردان» و«هوغو وليتريه» و«كلمة وداع» مقتطفة كلّه من كتابه «حَمْلة».

**محرّر السلسلة**



Twitter: @ketab_n

# القسم الأوّل

# في الزواية

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# في الرّواية

## 1- الحسّ الواقعيّ

في الماضي، كان أجمل ثناء يمكن أن نخصّ به روائيّاً يتمثل في القول: إنّه يتمتّع بمخيّلة. أمّا اليوم، فقد يُعَدّ مثلُ هذا الثناء انتقاداً. ذلك أنّ جميع شروط الرواية قد تغيّرت. ولم تعد المخيّلة هي الخاصّية الرئيسة للروائيّ.

فألكساندر دوما Alexandre Dumas وأوجين سو Eugène Sue[1] كانا يتمتّعان بمخيّلة. كما تمكّن فيكتور هوغو Victor Hugo، في رواية «نوتردام باريس» *Notre-Dame de Paris*[2]، من تخيّل شخوص وحبكة غاية في الإثارة؛ أمّا جورج صاند George Sand، فقد عرفت، في روايتها «موبرا» *Mauprat* كيف تثير حماسة جيل بكامله بالعلاقات العشقيّة المتخيّلة لأبطالها. بيد أنّ أحداً لم يفكّر بعزو مثل هذه المخيّلة لبلزاك Balzac وستندال Stendhal؛ إذ تمحور الحديث على قدراتهما الحادّة على المعاينة والتحليل؛ فهما عظيمان لأنّهما رسما ملامح حقبتهما، وليس لأنّهما أبدعا حكايات. هما بالذات، من قادا هذا التطوّر، فانطلاقاً من أعمالهما لم تعد المخيّلة شيئاً ذا بالٍ في الرواية. يكفي إلقاء نظرة على كبار روائيّينا

(1) أوجين سو Eugène Sue (1804–1857): كاتب فرنسيّ عُرف خصوصاً بروايته «أسرار باريس» *Les Mystère de Paris*. (حواشي الكتاب وضعَها مُراجِع الترجمة، إلّا إذا وردت إشارة مخالفة).

(2) يحيل العنوان على اسم الكاتدرائيّة الشهيرة بباريس، والرواية معروفة في العربية في أكثر من ترجمة مجتزأة تحمل جميعاً عنوان «أحدب نوتردام».



Twitter: @ketab_n

المعاصرين، من غوستاف فلوبير Gustave Flaubert إلى الأخوين إدمون وجول دو غونكور Edmond et Jules de Goncourt فألفونس دوديه Alphonse Daudet، لنعرف أنّ مواهبهم لا تنبع ممّا يتخيّلونه، بل من قدرة كلّ منهم على تصوير الطبيعة[1] بقوّة.

أشدّد على انحسار المخيّلة هذا، لأنّني أرى فيه الميزة الرئيسية للرواية الحديثة. فطالما عوملت الرواية باعتبارها استراحة للنفوس، أو تسلية لا تتطلّب من الفنّان سوى شيء من اللّطافة وبعض القريحة، يسْهل علينا أن نفهم لماذا كانت الصفة العظمى للرواية تتمثّل، قبل أيّ شيء آخر، في إظهار أكثر ما يمكن من التخيّل أو الاختراع. فحتّى بعد ولادة الرواية التاريخية والرواية الحاملة لأطروحة، ظلت المخيّلة مهيمنة بقوّة، إمّا لكي تستحضر الأزمنة الغابرة أو لتجعل الشخوص المبنيّة وفقاً لمتطلّبات المرافعة تتصادم كما لو كانت حُجَجاً. مع الرواية الطبيعيّة ورواية المعاينة والتحليل سرعان ما تغيّرت الشروط. لقد واصل الروائيّ الاختراع، فصار يبتكر لكلّ عملٍ خطّةً، وحبكةً، على أنّه يكتفي بأدنى حبكة، بأوّل حكاية يقع عليها وتظلّ الحياة اليومية توفّرها له باستمرار. ثمّ لم تعد عنده لهذا الأمر في تكوين العمل سوى أهميّة ثانوية. فالوقائع ليست هنا إلّا باعتبارها تطوّرات منطقيّة للشخوص. الأمر الأساسيّ هو تحريك كائنات حيّة، وجعلها تلعب أمام نظر القرّاء الكوميديا أو الملهاة الإنسانية بأكبر ما يمكن من الطبيعيّة. ذلك أنّ كلّ جهود الكاتب تنحو إلى إخفاء

(1) على امتداد هذا الكتاب، ولفهم الحركة الطبيعيّة بعامّة، ينبغي التفريق بين «الطبيعة» بلغة هذا التيّار ومحبّة الطبيعة الجامدة أو تقريظها بالمعنى التقليديّ للتعبير. فما يقصده زولا بالمفردة هو الطبيعة الإنسانية الشاملة، أو تجربة الكائن والمجتمع يرصدها الكاتب بأكبر ما يمكن من الموضوعيّة، مستعيناً بمجهود واسع ودقيق في المعاينة والتوثيق. انظر بهذا الصدد ديباجة الكتاب.



Twitter: @ketab_n

المتخيّل تحت إهاب الواقع.

قد تشكّل الإبانة عن كيفيّات اشتغال كبار روائيّينا المعاصرين موضوعَ دراسةٍ شيّقة. إنّهم يبنون أغلب أعمالهم على ملاحظات سجلّوها بتروٍّ. وفقط بعد دراستهم، بعناية فائقة، الأرضيّة التي يلزمهم السير عليها، وبعدما يكونون رجعوا إلى شتّى أنواع المصادر، وصاروا ممسكين بالوثائق التي هم بحاجة إليها، يقرّرون الشروع بالكتابة. فتلك الوثائق هي التي تأتيهم بمخطّط العمل، إذ يحدث للوقائع أن تجد تلقائيّاً انتظامها المنطقيّ، هذه الحادثة قبل تلك، ثمّ ينشأ تناظر ما. وفي الأوان ذاته تتشكّل الحكاية من كلّ المعاينات التي جُمِعت، ومن الملاحظات المأخوذة، واحدة تقود الأخرى، عبر تسلسل حياة الشخوص عينه، ولن تكون الخاتمة آنئذٍ سوى نتيجة طبيعيّة تفرض نفسها. يلاحظ المرء، في هذا العمل، الدور الضئيل المعقود للمخيّلة. فنحن بعيدون، مثلاً، عن جورج صاند، التي يقال إنّها كانت تجلس أمام صفحة بيضاء وتنطلق من فكرة أوّليّة لتواصل التقدّم دون توقّف، واضعةً عملها بالتّتابع، مستندة بطمأنينة كاملة إلى مخيّلتها، التي تحمل لها ما يكفي من الصفحات لإتمام كتاب.

يرغب أحد روائيّينا الطّبيعيّين في كتابة رواية عن عالم المسرح مثلاً. ينطلق من هذه الفكرة العامّة، دون أن يكون عثرَ بعدُ لا على حادثة ولا على أيّة شخصيّة. سيكون أوّل اهتماماته منصبّاً على أن تشمل ملاحظاته كلّ ما يمكنه معرفته عن ذلك العالم الذي يريد تصويره. فهو كان قد عرف هذا الممثّل، وحضر ذاك المشهد. وهكذا يصبح في حوزته سلفاً وثائق، لا بل أفضلها، أي تلك التي نضجت في داخله. ثمّ يواصل مساعيه، دافعاً إلى الكلام أولئك الذين لديهم أفضل المعلومات عن الموضوع، كما يقوم بجمع الكلمات والحكايات والبورتريهات. لكنّ هذا


Twitter: @ketab_n

ليس كلّ شيء: فسيذهب من بَعد للبحث عن الوثائق المكتوبة، ويقرأ كلّ ما من شأنه إفادته. ثمّ يزور في خاتمة المطاف الأماكن، ويمكث لبضعة أيّام في أحد المسارح بغية التعرّف على كلّ زواياه، كما يقضي سهراته في مقصورة ممثّلة، ويستنشق بملء منخريه الهواء الذي يحيط به. ثمّ ما إن تكتمل الوثائق حتّى تشرع روايته، كما قلت آنفاً، ببناء نفسها تلقائيّاً. ولا يبقى على الروائيّ سوى القيام بتوزيع الوقائع توزيعاً منطقيّاً. من كلّ ما سمعَه سينبثق طرف الحبكة، أي الحكاية التي هو بحاجة إليها لوضع هيكل فصول كتابه. ولا تكمن الأهميّة في غرابة الحكاية، بل بالعكس، كلّما كانت عاديّة وعامّة أصبحت أنموذجية. فتحريك شخوص فعليّة في وسط فعليّ، وتقديم نتفة من الحياة الإنسانية للقارىء، تلك هي الرواية الطبيعيّة برمّتها.

ما دامت المخيّلة قد كفّت عن أن تكون هي المزيّة الرئيسة للروائيّ، ما الذي حلّ يا ترى محلّها؟ إذ لا بدّ أن تتوافر دائماً مزيّة رئيسة. اليوم، تتمثّل مزيّة الروائيّ الرئيسة في الحسّ الواقعيّ. ذلك ما كنت أبتغي الوصول إليه.

إنّ الحسّ الواقعيّ هو الشعور بالطبيعة وتقديمها بمثلما هي عليه. للوهلة الأولى، يبدو أن لكلّ واحد منّا عينين يرى بهما، وأنّه ليس ثمّة ما ينبغي أن يكون أكثر اشتراكاً لدى الجميع من الحسّ الواقعيّ. ومع ذلك، ليس ثمة ما هو أندر منه. يعرف الرسّامون هذا جيّداً. يكفي وضع عدد من الرسّامين أمام الطبيعة لكي نقتنع بأنّهم يرونها بالطرق الأكثر غرابة. كلّ واحد منهم سيراها وفقاً للون المهيمن عنده؛ فهذا يدفع بها نحو الأصفر، وذاك نحو البنفسجيّ، فيما يلوّنها الثالث بالأخضر. أمّا إذا ما تناولناها من جانب الأشكال، فسوف تتكرّر الظواهر ذاتها، فهناك من


Twitter: @ketab_n

يجعل الموادّ مدوّرة، فيما يضاعف غيره الزوايا. وهكذا، فلكلّ عين رؤيتها الخاصّة. ثمّ إنّ هناك عيوناً لا ترى أيّ شيء. لعلّها مصابة بخلل ما، كأن يكون العصب الذي يربطها بالمخّ يُعاني من شلل لم يتوصّل العِلم بعد إلى تحديده. الشيء المؤكّد هو أنّه عبثاً تنظر تلك العيون إلى الحياة المائجة حولها، فهي لن تكون قادرة أبداً على إعادة إنتاج مشهد واحد منها بدقّة.

لا أريد هنا تسمية أيّ فنّان من الأحياء، وذلك ما سيجعل سعيي إلى البرهَنة شاقّاً إلى حدّ ما. يمكن للأمثلة إضاءة السؤال. لكنّ بمقدور كلّ واحد منّا أن يلاحظ أنّ بعض الروائيّين يظلّون بروفنساليّين أو سكّان أقاليم[1]، وإن أمضوا في باريس عشرين عاماً. فهم يحذقون تصوير مناطقهم الأصليّة، لكن ما إن يواجهون مشهداً باريسياً حتّى يروحون يتخبّطون، كما لا يمكنهم إعطاء انطباع صحيح عن الوسط الذي يقيمون فيه منذ سنوات. نحن هنا إزاء حالة أولى، نقص جزئيّ في الحسّ الواقعيّ. فلعلّ ذكريات الطفولة كانت هي الأقوى، وأنّ العين قد احتفظت باللّوحة التي أثّرت فيها في البدء؛ ثمّ ظهر الشلل فيها، لذا كان بمقدورها النظر إلى باريس كما ترغب في ذلك، لكنّها لن تبصرها، ولن تراها أبداً.

(1) تُترجَم كلمة «البروفنساليّين» Provinciaux أحياناً وبصورة خاطئة إلى «الريفيّين». والحال أنّ الكلمة La Province تعني «منطقة» أو «إقليم»، وهي تشير لدى الفرنسيّين إلى كلّ ما يقع خارج العاصمة، أي المناطق الفرنسيّة الواقعة خارج باريس، مدناً كانت أو أريافاً. وعليه، فليس التمييز هنا بين المدينة والريف وإنّما هو بين المركز والأقاليم. كما ينبغي التفريق بين المفردة المذكورة وبين La Provence، وهو اسم منطقة تقع في جنوب فرنسا الشرقيّ، كانت مدينة «إيكس–أون–بروفنس» Aix-en-Provence تشكّل عاصمتها، وهي اليوم مركزها الحيويّ. وغالباً ما يصوّر الأدب الفرنسيّ سكّان الأقاليم باعتبارهم أقرب إلى طبيعة الرّيف الاجتماعيّة، ويعزو لهم ضرباً من السذاجة لا تجده في مدينة واسعة ومعقّدة العلاقات مثل باريس. والأرجح أنّ هذا الاعتبار هو الذي يقف وراء اختزال بعضهم دلالة المفردة إلى «الريفيّين».



Twitter: @ketab_n

بيد أنّ الحالة الأكثر شيوعاً هي حالة الشلل الكامل. فكم من الروائيّين يظنّون أنّهم يرون الطبيعة، لكنّهم لا يرونها إلّا عبر مختلف أنواع التشويهات! هم غالباً ما يكونون سليمي الطويّة. فهم مقتنعون بأنّهم وضعوا في لوحتهم كلّ شيء، وبأنّ العمل صار ناجزاً ومكتملاً. هذا ما نخمّنه من خلال قناعتهم الراسخة، التي بها راكموا الأخطاء في معالجة الألوان والأشكال. الطبيعة التي يصوّرونها ممسوخة، يصغرّونها أو يكبّرونها، ظنّاً منهم أنهم يغدقون بذلك العناية على لوحتهم. وبالرغم من الجهود التي يبذلونها، كلّ شيء عندهم ينحلّ في أصباغ مزيّفة، كلّ شيء يجأر وينسحق. قد يكون بمقدورهم كتابة أشعار ملحميّة، بيد أنهم لن يتمكّنوا من وضع عمل حقيقيّ، لأنّ زوغان أبصارهم يتعارض مع ذلك، ولأنّ فقدان المرء الحسّ الواقعيّ يجعله عاجزاً عن استرداده.

أعرف حكّائين ساحرين، وطرائفيّين يثيرون الإعجاب، وشعراء نثرٍ أحبّ كتبهَم كثيراً. هؤلاء لا يورّطون أنفسهم بكتابة روايات، ويظلّون فاتنين خارج مجال الحقيقة. لا يصبح الحسّ الواقعيّ ضرورة مطلقة إلّا عندما يحاول المرء أن يصوّر الحياة. حينئذ، وبمقتضى الأفكار التي نعيشها اليوم، لن يكون بمقدور أيّ شيء أن يُعوّضه، لا الأسلوب المحبوك بشغف، ولا دقّة اللمسة، ولا أجدر المحاولات. إن أردت تصوير الحياة، فلتنظر إليها أوّلاً كما هي، ولتعطِ عنها الانطباع الدقيق. أمّا إذا كان الانطباع غريباً، وكانت اللوحات غير متوازنة، وحينما ينقلب العمل إلى كاريكاتور، سواء كان ملحميّاً أو مبتذلاً، فإنّما هو عمل ولد ميتاً، ومحكوم عليه بالنسيان السريع. فهو غير مؤسَّس بما فيه الكفاية على الحقيقة، وما من سبب لوجوده.

يبدو لي أنّ من السهل ملاحظة الحسّ الواقعيّ هذا عند كاتبٍ ما.


Twitter: @ketab_n

وذلك ما يشكّل، بالنسبة لي، حجر الزاوية الذي تخضع له كلّ أحكامي. فحينما أقرأ رواية سرعان ما أشجبها إذا ما تبيّن لي أنّ مؤلّفها لا يتمتّع بالحسّ الواقعيّ. أكان هذا الكاتب يعيش في حفرة أو في النجوم، في الأسفل أو في الأعلى، كلّ ذلك لا يعنيني وهو سواء عندي. إنّ للحقيقة صوتاً لا أظنّ أنّ بإمكان المرء أن يخطئه. العبارات، والفقرات، والصفحات، والكتاب برمّته، هذا كلّه ينبغي أن يصدح بالحقيقة. قد يقول قائل إنّه لا بدّ من التمتّع بأذنين مرهفتين. ما ينبغي التمتّع به هو أذنان تُجيدان السّمع، وليس أكثر. والجمهور ذاته، الذي لا ينشغل كثيراً برهافة الحواسّ، يسمع جيّداً، بالرغم من ذلك، الأعمال التي تصدح بالحقيقة. فهو يتوجّه تدريجيّاً نحو تلك الأعمال، فيما يُعرِض بسُرعة عن سواها، أي عن الأعمال المزيّفة التي تصرخ بالخطأ.

مثلما كان يقال في الماضي عن الروائيّ: «يملك مخيّلة»، أطالب أنا اليوم بأنّ يقال: «إنّه يمتلك الحسّ الواقعيّ». ولسوف يكون هذا الثناء أكبر وأكثر عدلاً. فموهبة النظر أقلّ شيوعاً من موهبة الاختراع.

ولكي أكون مفهوماً بصورة أفضل، أعود إلى بلزاك وستندال. فكلاهما معلّمان لنا. لكن أعترف بأنّني لا أتقبّل جميع أعمالهما بورع المؤمن الذي يمتثل دون أن يفحص. فأنا لا أجدهما عظيمين ومتفوّقين حقّاً إلّا في تلك الفقرات التي يمتلكان فيها الحسّ الواقعيّ.

لا أعرف ما هو أكثر إدهاشاً، في رواية «الأحمر والأسود» *Le Rouge et le Noir* لستندال، من تحليل العلاقات العشقية بين جوليان Julien والسيّدة دو رينال Mme de Rénal. كما ينبغي التفكير بالفترة التي كُتبت فيها الرواية، في أوج الرومنطيقية، حيث كان الأبطال والبطلات يعشق بعضهم البعض بغنائية صاخبة. وها أنّ فتىً وامرأة يتحابّان كباقي الناس،



Twitter: @ketab_n

برعونة، وبعمق، مع كلّ سقطات الواقع ووثباته. ذلك تصوير متفوّق. سأضحّي، مقابل هذه الصفحات، بكلّ الصفحات الأخرى التي يعقّد فيها ستندال طبع جوليان ويجعله ينطمس في ازدواجيّة الدبلوماسية، التي كان هو شديد الشغف بها. ليس ستندال عظيماً اليوم حقّاً إلّا لأنّه، في سبعة مشاهد أو ثمانية، تجرّأ وجلب النغمة الحقيقيّة، أي الحياة بكلّ ما هو أكيد فيها.

الأمر ذاته ينطبق على بلزاك. ثمّة نائم يقظ يحيا فيه، يحلم ويخلق أحياناً شخوصاً مثيرة للفضول، لكنّها لا تساهم قطعاً في صنع عظمة الروائيّ. أعترف بأنّني لم أُعجب به في «امرأة في الثلاثين» *La Femme de trente ans*، ولا بابتكاره أنموذج فوتران Vautrin في الجزء الثالث من «الأوهام الضائعة» *Les Illusions perdues*، وفي «ألق بائعات الهوى وبؤسهنّ»[1] *Splendeur et misère des courtisanes*. هنا يكمن ما أسمّيه استشباحات بلزاك. كما لا أحبّ عالمه الواسع، الذي ابتدعه هو كيفما اتّفق، والذي يجعل المرء يبتسم، إذا ما استثنينا بعض النماذج العظيمة التي التقطها بفضل عبقريّته. بكلمة واحدة، إنّ مخيّلة بلزاك، تلك المخيّلة غير المتوازنة، التي تقذف بنفسها في كلّ أنواع المبالغة والتي كانت تطمح إلى خلق العالم من جديد، عبر خطاطات مجافية للواقع، هذه المخيّلة تغضبني

(1) الرواية مترجمة إلى العربية بعنوان: «بهاء وتعاسة الغانيات» (ترجمة ميشيل خوري، وزارة الثقافة السورية، 2002). وعن خطأ شائع أو على سبيل التجوّز، شاع في العربية الحديثة استخدام المفردة «غانية» مقابلاً لبائعة الهوى أو المومس. والحال أنّه لا شيء يجمع بين هذه وتلك. تقرأ في مادّة «غنا» في «لسان العرب» لابن منظور: «والغانية من النساء: التي غَنِيَتْ بالزَّوج... والغانيةُ من النساء: الشابّة المتزوّجة، وجمعُها غَوانٍ... وغانية: التي غَنِيَتْ بحُسْنِها وجمالها عن الحَلْي، وقيل: هي التي تُطْلَب ولا تَطْلُب، وقيل: هي التي غَنِيَتْ بِبَيْتِ أَبَويْها ولم يَقَعْ عليها سِباءٌ... وقيل: هي الشابّة العَفيفة، كان لها زَوْجٌ أَو لم يكُنْ..».



Twitter: @ketab_n

أكثر ممّا تجذبني. فلو لم يكن للروائيّ سواها، لأصبح اليوم حالة مرَضيّة وواحدة من طرائف أدبنا.

لكن، لحسن الحظ، كان بلزاك يتمتّع بالإضافة إلى ذلك بالحسّ الواقعيّ، نعم، الحسّ الواقعيّ الأكثر تطوّراً حتّى الآن. تشهد على ذلك روائعه، تلك التي تحمل عنوان «بنت العمّ بيتّ» *Cousine Bette*، مثلاً، حيث البارون هولو le baron Hulot مفعم بالحقيقة، ورواية «أوجيني غراندیه» *Eugénie Grandet*، التي تحتضن كامل الأقاليم الفرنسيّة في لحظة معيّنة من تاريخنا. وقد يتحتّم علينا أيضاً ذكر «الأب غوريو» *Le Père Goriot*. ورواية «معكّرة المياه»[1] *La Rabouilleuse*، و«ابن العمّ بونس» *Le cousin Pons*، وغيرها من الأعمال العديدة التي طلعت من أحشاء مجتمعنا. هنا يكمن مجد بلزاك الخالد. لقد أسّس الرواية المعاصرة، إذ كان من الأوائل الذين جلبوا واستخدموا هذا الحسّ الواقعيّ الذي أتاح له استحضار العالم برمّته.

ومع ذلك، لا يكفي أن نرى، بل ينبغي كذلك أن نصوِّر. لذا كان هناك أيضاً، بعد الحسّ الواقعيّ، شخصيّة الكاتب. فعلى الروائيّ العظيم أن يمتلك الحسّ الواقعيّ والتعبير الشخصيّ معاً.

(1) تتمثّل إحدى طرق صيد السمك بتعكير المياه أو تكديرها بمعونة غصن شجرة لإخافة الأسماك واصطيادها أثناء هربها.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

## 2- التعبير الشخصيّ

أعرف روائيّين يكتبون على نحو سليم، ويحصلون في نهاية المطاف على شهرة أدبية طيّبة. إنّهم مثابرون، ويتصدّون لكلّ الأنماط السرديّة بالدرجة ذاتها من التمكّن. تسيل العبارات من ريشتهم من تلقاء نفسها، وتنحصر مهمّتهم اليومية في كتابة ما يقرب من ستمائة سطر قبل تناولهم الغداء. أقول وأكرّر القول إنّ كدّهم هذا مقبول ومناسِب، فقواعد النحو محترَمة فيه، وحركة المجموع لا بأس بها، كما تبرز الألوان أحياناً في صفحات تجعل الجمهور يهتف: «هذا مكتوب بشكل جميل!» باختصار، يبدو هؤلاء الروائيّون وكأنّهم يتمتّعون بموهبة حقيقيّة.

لكنّهم للأسف، لا حظّ لهم من التّعبير الشّخصيّ، وهذا بحدّ ذاته كافٍ لوصم كتابتهم بالرّداءة. فبإمكانهم تنضيد مجلّدات بعضها فوق بعض، والإسراف في توظيف خصوبتهم الخارقة، لكنْ لن نتمكّن أبداً من استخلاص أيّ شيء من كتبهم، ما عدا الرائحة الباهتة التي تفوح من أعمالهم المولودة ميتة. فكلّما أنتجوا زاد عفنُ ما ينتجون. ذلك أنّ بإمكان قدرتهم النحوية وسلامة نثرهم وطلاوة أسلوبهم إيهام الجمهور العريض زمناً يطول أو يقصر، غير أنّ ذلك كلّه لن يكون كافياً لبثّ الحياة في أعمالهم، ولن يكون له من وزن إزاء الحكم الذي سيصدره عليهم القرّاء. إنّهم محرومون من التعبير الشخصيّ، وبالتالي فهم محكوم عليم بالإخفاق، لا سيّما وأنّهم يكادون يفتقرون دوماً للحسّ الواقعيّ، وذلك ما يفاقم من حالتهم.



Twitter: @ketab_n

يستحوذ هؤلاء الروائيّون على الأسلوب الشائع في زمنهم، ويختطفون الجمَل المحلّقة حولهم. بيد أنّ تلك الجمل لا تنبثق من صميم أنفسهم أبداً، فهم يكتبونها وكأنّ هناك من يمليها عليهم من ورائهم؛ وربّما لهذا السبب لا يكون عليهم فعل شيء آخر سوى فتح صنبور إنتاجهم. أنا لا أقول إنّهم ينتحلون هذا أو ذاك، أو إنّهم يسرقون من زملائهم صفحات جاهزة؛ على العكس من ذلك هم من السيولة والسطحيّة بحيث لا يعثر المرء لديهم على أيّ انطباع قويّ، ولا حتّى تلك الانطباعات التي يمكن اغترافها من أعمال أحد الأساطين المشاهير. أقول فقط إنّهم، وإن لم ينسخوا أحداً، بدلاً من التمتّع بعقل الفرد الخلاق، لا يملكون سوى مخزن ممتلئ بجمل جاهزة وتعابير مستهلكة، ما يشبه المعدّل العامّ للأسلوب السائد، هذا المخزن غير قابل للنفاد، إذ بمقدورهم أن يغرفوا منه ما شاؤوا ليغطّوا به سطح الورقة. ورقة، ثمّ أخرى! دائماً وأبداً ليس هناك سوى تلك الكدْسات المتراكمة، المصنوعة من المادّة الباردة والمترَبة ذاتها التي تملأ أعمدة الصحف وصفحات الكتب.

على العكس من ذلك، انظروا روائيّاً يتمتّع بالتعبير الشخصيّ، ألفونس دوديه Alfonse Daudet على سبيل المثال. أذكر هذا الكاتب لأنّه واحد من أولئك الذين يمضون وقتاً طويلاً في معايشة أعمالهم. يحْضر السيّد ألفونس دوديه عرضاً مسرحيّاً، أو يرى مشهداً ما. ولأنه يتمتّع بالحسّ الواقعيّ، يظلّ مصعوقاً بذلك المشهد، ويحتفظ منه بصورة حادّة. يمكن أن تمرّ الأعوام، غير أنّ دماغه يحتفظ بتلك الصورة، ولا يقوم الزمن غالباً إلّا بتعميقها أكثر. وينتهي بها الأمر إلى أن تشكّل وسواساً، ويصير الكاتب ملزماً بإيصالها، أي تصوير ما كان قد رآه واحتفظ به. حينئذ، تتولّد ظاهرة بكاملها: خلق عملٍ فريد.



Twitter: @ketab_n

في البدء، ليس هناك سوى الاستذكار. يتذكّر ألفونس دوديه ما كان قد رآه، ثمّ يعاود رؤية الشخوص بحركاتهم، والآفاق بخطوطها. ينبغي عليه التعبير عن ذلك. انطلاقاً من تلك اللحظة، يمثّل أدوار الشخوص، ويمكث في وسَطها ذاته، ويمارس نوعاً من الإحماء يصهر فيه شخصه بالكائنات الأخرى، لا بل حتّى بالأشياء التي يرغب هو في تصويرها. وينتهي به الأمر في ألّا يكون شيئاً آخر غير عمله، بمعنى أنّه يذوب فيه، وفي الوقت ذاته يعيشه من جديد لنفسه. في اتّحاد حميم كهذا، تكفّ حقيقة المشهد عن التمايز عن شخصيّة الروائيّ. ما هي التفاصيل الحقيقيّة بالمطلق، وما هي التفاصيل المخترعة؟ ذلك ما قد يكون من الشاقّ الإجابة عنه. لكنّ المؤكّد هو أنّ الواقع كان بمثابة نقطة الانطلاق، القوّة الدافعة التي حفّزت الرّاوئيّ بشدّة، والتي عمل هو في أثرها على إتمام عمل الواقع، فأصغى إلى المشهد بالمنحى ذاته، مانحاً إيّاه حياة خاصّة لا تعود إلّا إليه، هو عينه، ألفونس دوديه.

كلّ آليّة الفرادة كامنة في هذه النقطة، في ذلك التعبير الشخصيّ عن العالم حولنا. إنّ سحر ألفونس دوديه، ذلك السحر الذي منحه مكانة مرموقة في الأدب المعاصر، نابع من المذاق الفريد الذي يضفيه على كلّ جملة، مهما صغرتْ. فهو لا يستطيع أن يروي واقعة ما، ولا تقديم أيّة شخصيّة دون وضع نفسه بكاملها في تلك الواقعة أو الشخصيّة، وذلك بحيويّة هزله ونعومة حنانه. يمكن للمرء التعرّف على صفحة له بين مئات الصفحات، ذلك أنّ صفحاته تتمتّع بحياتها الخاصّة. إنّه ساحرٌ، واحدٌ من حكّائي الجنوب الفرنسيّ الذين يمثّلون ما يروُونه، بإيماءات مبدعة وصوت بارع الاستحضار. كلّ شيء يتفتّح ويحيا تحت أيديهم المبسوطة، كلّ شيء يكتسب لوناً، وعطراً، وصوتاً. يبكون ويضحكون


Twitter: @ketab_n

مع أبطالهم، وينادون عليهم بأسمائهم الشخصيّة، ثمّ يجعلونهم واقعيّين تماماً حتّى نراهم واقفين على أقدامهم، لكثرة ما يتكلّمون.

كيف تريدون ألّا تثير كتبٌ كهذه مشاعر الجمهور؟ إنّها حيّة، افتحوها لتروا أنّها تنبض بين أيديكم. ذلك هو العالم الواقعيّ، لا بل أكثر من هذا، إنّه العالم الواقعيّ المعيش من قِبل كاتب ذي فرادة ممتعة وقويّة في آن معاً. يحدث أن يختار موضوعاً متفاوت الأهميّة، وأن يعالجه بطريقة متفاوتة الاكتمال، ومع ذلك لن يكون العمل أقلّ قيمة، لأنّه سيكون متفرّداً، ولأنّه هو وحده قادر على منحه مثل تلك الحركة، تلك النبرة، وذلك الوجود. إنّه كتاب آتٍ منه، وهذا يكفي. سوف يُصنَّف ذلك الكتاب ذات يوم في هذه الفئة أو تلك، بيد أنّ هذا لا يمنعه من أن يكون كتاباً على حدة، مخلوقاً حقيقيّاً. يتحمّس المرء حياله، فإمّا أن يحبّه أو ألّا يحبّه، لكنّه لن يبقى غير مكترث به، فما عاد الأمر يتعلّق بنحو اللغة، ولا بالبلاغة، وما هو ماثل أمام أعيننا ليس مجرّد باقة من الأوراق المطبوعة؛ إنّه إنسان نسمع دقّات عقله وقلبه مع كلّ كلمة. يستسلم المرء له، لأنّه سيّد انفعالات القارئ، ولأنّه يمتلك قوّة الواقع والقدرة الكليّة للتعبير الشخصيّ.

لتفهموا الآن ذلك العجز الجذريّ لدى الروائيّين الذين تحدّثت عنهم آنفاً. إنّهم لا يجتذبون القرّاء أبداً، ولا يستبْقونهم، لأنّهم لا يحسّون ولا يعبّرون بطريقة فريدة. عبثاً يبحث المرء في أعمالهم عن انطباع جديد، معبَّر عنه في حركة بديعة للجملة. وعندما يجرّبون أسلوباً، أو يلتقطون، من هنا ومن هناك، جملاً ناجحة، تصبح تلك الجمل، الحيّة عند كاتب آخر، عدَماً عندهم. إذ لا يكمن وراءها إنسان أحسّ بشيء ما، ثمّ قام بترجمته عبر جهدٍ إبداعيّ، وإنّما مجرّد مرمّق للنثر، يفتح صنابير إنتاجه. عبثاً يواظبون



Twitter: @ketab_n

على الكدّ، رغبةً منهم في الكتابة الجيّدة، واعتقاداً بأنّ المرء يصنع كتاباً جميلاً كمن يصنع زوجاً من الأحذية، بقدرٍ من العناية يصغر أو يكبر، فهمْ لن يبتكروا أبداً عملاً حيّاً. لا شيء يعوّض الحسّ الواقعيّ والتعبير الشخصيّ. وعندما لا يمتلك المرء مثل هاتين الموهبتين، من الأجدر به بيع الشموع بدلاً من التورّط بكتابة روايات.

لقد ذكرت قبل قليل ألفونس دوديه، لأنّه يقدّم لي مثالاً مؤثّراً. لكن كان بمقدوري الاستشهاد بروائيّين آخرين، بعيدين تماماً عن امتلاك مثْل موهبته. فقد لا تكون صيغة التعبير الشخصيّ خالية من العيوب بالضرورة. إذ يمكن للمرء الكتابة بصورة سيئة، بشكل غير صحيح وبلا إتقان، مع أنّه يتمتّع بفرادة تعبير حقيقيّة. على العكس من ذلك، الأسوأ، في نظري، هو ذلك الأسلوب السليم، السيّال بطريقة مستهلكة والمائع، فيضان الأشياء المبتذلة والصور الشائعة التي تجعل الجمهور الواسع يهتف: «هذا مكتوبٌ بصورة جيّدة!» كلّا، إنّه مكتوب برداءة، ما دام محروماً من كلّ حياة خاصّة، ومن كلّ مذاق فريد، وإن يكن ذلك على حساب سلامة اللغة وقواعدها!

إنّ المثال الأرقى على التعبير الشخصيّ، في أدبنا، نجده عند سان سيمون[1] Saint-Simon. هوَ ذا كاتب كتبَ بدمه ومرارته، وترك لنا صفحات لا تنسى بكثافتها وامتلائها بالحياة. بل أنا مخطئ في تسميته كاتباً، فقد كان أفضل من ذلك، لأنّه لا يبدو عليه أنّه أعار ذلك اهتماماً، وبدفعة واحدة بلغ ذروة الأسلوب، توصّل إلى خلق لغةٍ وتعبيرٍ حيّ. يشعر المرء،

(1) لويس دو روفروا دوق سان سيمون Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon (1675–1755)، من أعضاء طبقة النبلاء الفرنسيّة، عرف بمذكّراته ***Mémoires*** ذات النثر المشرق والمتين، والمنطوية على فلسفة أخلاقيّة مكتملة، يصف فيها بالتفصيل أجواء بلاط لويس الرابع عشر وعهد الوصاية قبل أن يعتلي لويس الخامس عشر عرش فرنسا.



Twitter: @ketab_n

عند أشهر مؤلّفينا، بثقل البلاغة، بتصنّع العبارة، وبرائحة الحبر المنبعثة من الصفحات. أمّا عند سان سيمون فلا وجود لأشياء كهذه؛ فعبارته ما هي إلاّ نبض الحياة، لقد قام الشغف لديه بتنشيف الحبر، والعمل ما هو إلّا صرخة إنسانية، «مونولوغ» طويل لإنسان يعيش في الذروة. وذلك ما يختلف تماماً عن طريقتنا الرّومنطيقية في فهم العمل، كلّ عمل، إذ ننهك أنفسنا ببذل كلّ الجهود الفنيّة الممكنة.

والأمر ذاته بالنسبة لستندال. لطالما زعمَ أنّه تعوّد على قراءة بضع صفحات من القانون المدنيّ كلّ يوم، قبل شروعه بالعمل، ليتكسب نبرة في الكتابة. ينبغي علينا النظر إلى ذلك باعتباره مجرّد تحدّ قذف هو به في وجه المدرسة الرومنطيقيّة. فستندال كان يريد القول إنّ الأسلوب، في نظره، هو ترجمة الفكرة بأكثر ما يمكن من وضوح ودقّة. وذلك لم يحرمه من التمتّع بأسلوب غاية في العلوّ، يتميّز بجفافه، وبجملته القصيرة، الحادّة والنّافذة بعمق، التي تغدو بين يديه أداة تحليل رائعة. لا يمكن أن نتخيّله وهو يكتب بأناقة عالية. كان يتمتّع بأسلوب يتوافق وموهبته، أسلوب هو، بالرغم من خشونته ولا مبالاته الظاهريّة، من الفرادة بحيث بقي يشكّل لديه علامة فارقة. لم يكن كأسلوب سان سيمون المصنوع من حمم ضخمة، تجرف الجواهر وسقط المتاع، بذلك العنف العظيم؛ إنّه بالأحرى أشبه ما يكون بسطح بحيرة متجمّد، فائر ربّما في أعماقه، لكنّه يعكس، بحقيقة لا تنثني، كلّ ما هو قائم على حوافّه.

أمّا بلزاك، فقد اتُّهِم، شأنه شأن ستندال، بالكتابة بشكل سيّئ. وبالرغم من ذلك قدّم لنا، في «حكايات هزلية» *Contes drolatiques*، صفحات هي بمثابة جواهر منحوتة؛ فأنا لا أعرف ما هو أكثر جمالاً منها في إبداع شكلها، ولا أكثر رهافة في إنجازها. لكنّهم يلومونه على


Twitter: @ketab_n

ثقل بدايات رواياته، وتوصيفاته الواسعة، وبصورة خاصّة على بعض المبالغات في تصويره لشخوصه. من الجليّ أنّ كتلته العملاقة قادرة على السّحق أحياناً. لذا ينبغي الحكم عليه عبر المجموع الهائل لعمله. آنئذ نرى أمامنا مصارعاً بطلاً جابه كلّ شيء، حتّى الأسلوب، وخرج مائة مرّة من المعركة ظافراً. ثمّ إنّه مهما خاض في جُمَل مسئمة، كان أسلوبه يبقى دائماً أسلوبه. فهو يعجنه، ويصهره، ويعيد خلقه في كلّ واحدة من رواياته. كان لا يني يبحث عن شكل. ودائماً نعاود التقاءه بحيويّة الأديب المنتج العملاق، في أدنى فقراته. هو هنا، فيما المصهر يدوّي، ينهال بضربات متلاحقة على جملته، ودون توقّف، حتّى تندمغ ببصمته الخاصّة؛ بصمة تظلّ الجملة محتفظة بها إلى الأبد. مهما يكن من العثرات الممكنة، هذا هو الأسلوب العظيم.

كنت أنوي، ببساطة، عبرَ بضعة أمثلة، أن أفسّر بأفضل ما أقدر عليه ما أعنيه بالتعبير الشخصيّ. في أيّامنا هذه، الروائيّ الكبير هو ذلك الذي يتمتّع بالحسّ الواقعيّ، والذي يعبّر بصورة فريدة عن الطبيعة، بجعلها تحيا حياتها الخاصّة.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

## 3- الصيغة النقديّة مطبّقة على الرواية

قرأت، منذ وقت قريب، مقالاً ببليوغرافيّاً[1] تمّ التعامل فيه، بازدراء، مع روائيّ باعتباره ناقداً. لقد أنكروا عليه رواياته، لكنّهم اعترفوا بدراساته الأدبية، دون أن يدركوا أنّ قدرات الناقد تميل اليوم نحو الامتزاج بقدرات الروائيّ. يبدو لي أنّنا، هنا، حيال سؤال جدير بالمناقشة.

فنحن نعرف ما صار عليه النقد في أيّامنا. ودون تقديم التاريخ الكامل للتحوّلات التي خضع لها منذ القرن الماضي، وهو تاريخ قد يكون أكثر تنويراً من غيره، ولعلّه يختصر التطوّر العامّ للأذهان، يكفي أن نذكر اسم سانت بوف[2] Sainte-Beuve وتين[3] Taine حتّى ندلّل على كبر المسافة التي تفصلنا عن أحكام لاهارْب[4] La Harpe وحتّى عن تعقيبات فولتير Voltaire[5].

(1) أي متعلّقاً بمصادر دراسة موضوع أو كاتب ما.

(2) شارل أوغستان سانت بوف Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804–1869): ناقد وكاتب فرنسيّ كان يعتبر عمل الكاتب انعكاساً دقيقاً لحياته وسيرته. وقد عمل مارسيل بروست Marcel Proust على تفنيد منهجه في كتاب شهير له بعنوان «التصدّي لسانت بوف» *Contre Sainte-Beuve*.

(3) هيبوليت أدولف تين Hippolyte Adolphe Taine (1828–1893): فيلسوف ومؤرّخ فرنسيّ له مساهمات في تاريخ الأدب ونقده، عمل على تقريب التاريخ والنقد من المنهج الوضعيّ والعلوم الطبيعيّة.

(4) جان فرانسوا دو لاهارب Jean-François de La Harpe (1739–1803): كاتب مسرحيّ وناقد أدبيّ فرنسيّ من أصل سويسريّ، جمع دروسه في الأدب في ثمانية عشر مجلّداً عرفت نجاحاً موقّتاً، وكان يعدّ نفسه تلميذاً لفولتير.

(5) فرانسوا ماري أرويه François-Marie Arouet، المعروف باسم فولتير Voltaire (1694–1778): كاتب وفيلسوف فرنسيّ غنيّ عن التعريف، من أهمّ وجوه فكر الأنوار الفرنسيّ.



Twitter: @ketab_n

كان سانت بوف من أوّل من أدركوا ضرورة تفسير العمل من خلال الإنسان. فهو قد وضع الكاتب في الوسط الذي يعيش فيه، ثمّ درس حياة عائلته، وحياته هو، وميوله، باختصارٍ نظر إلى الصفحة المكتوبة باعتبارها نتاجاً لعناصر متعدّدة، لا بدّ للمرء من معرفتها أوّلاً، إذا ما هو أراد النطق بحكم عادل، كامل ونهائيّ عليها. من هنا جاءت الدراسات العميقة التي كتبها، بمرونة عجيبة في البحث، وبانتباه مرهف إلى أصغر التفاصيل والتناقضات المعقّدة للإنسان. معه صرنا بعيدين عن أولئك النقّاد الذين يصدرون أحكاماً وكأنّهم مربّون يحكمون وفقاً لقواعد المدرسة، بطريقة تفصل تماماً الإنسان عن الكاتب، وتطبّق المعيار ذاته على جميع الأعمال، وتقيسها من زاوية نظر النحاة والبلاغيّين.

ثمّ جاء تَين Taine، بدوره، ليجعل من النقد عِلماً. حوّل إلى قانونٍ ذلك المنهج الذي كان سانت بوف يستخدمه ببراعة إلى حدّ ما. وذلك ما أضفى على أداته النقدية الجديدة نوعاً من التصلّب؛ لكنّ تلك الأداة اكتسبت قوّة لا يمكن الجدال فيها. لا أحتاج للتذكير بالأعمال الرائعة لتين. فنحن نعرف نظريّته عن الأوساط والظروف التاريخية، المطبّقة على تطوّر الأدب عند الأمم. إنّ تين هو الذي يتزعّم حالياً النقد في بلادنا، ومن الخسارة أن يغلق على نفسه داخل التاريخ والفلسفة، بدلاً من الانخراط في كفاح حياتنا، أو توجيه الرأي العامّ، كما كان يفعل سانت بوف، بحكمه على صغار أدبنا وكباره.

أودّ، ببساطة، الوصول إلى معرفة كيف يشتغل النقد الحديث. هوَ ذا تين، مثلاً، يريد كتابة تلك الدراسة الجميلة التي قدّمها عن بلزاك. إنّه يشرع أوّلاً بتجميع كلّ الوثائق التي يمكن تخيّلها، وجميع الكتب التي نُشرت عن الروائيّ؛ كما يستجوب الناس الذين عرفوه، وأولئك الذين


Twitter: @ketab_n

بإمكانهم توفير معلومات مؤكّدة عنه؛ لكن كلّ هذا لا يكفيه، فهو يُعنى أيضاً بالأماكن التي عاش فيها بلزاك، ويقوم بزيارة المدينة التي وُلد فيها، والبيوت التي سكنها، والآفاق التي عبَرها. وهكذا يفحص الناقد كلّ شيء، الأقارب والأصدقاء، إلى أن يمسك ببلزاك بصورة مطلقة، في أخفى خفاياه، مثلما يمسك المشرّح بأسرار الجسد الذي قام للتوّ بتشريحه. انطلاقاً من تلك اللحظة، يمكنه قراءة العمل. فمنتِج العمل يقدّم له المُنتَج ويشرحه له.

لتقرأوا دراسة تين تلك. ستلاحظون فيها كيف يتحرّك المنهج. فالعمل يكمن في الإنسان. وبلزاك الملاحَق من قبل دائنيه، والذي ينضّد المشاريع الخارقة الواحد فوق الآخر، ويسهر الليالي من أجل دفع فواتيره، فيما يواصل رأسه الغليان، هو الذي يقودنا إلى «الملهاة الإنسانية» *La Comédie humaine*. لا أقوم، هنا، بتثمين النسق المتّبع، بل أعْرضه، لكي أقول إنّ النقد الحالي حاضرٌ هنا، مع مجموعة من الانحيازات. من الآن فصاعداً، لن يُفصَل بين الإنسان وعمله، بل سيُدرَس هذا بغية فهم ذاك.

والحال أنّ روائيّينا الطبيعيّين لا يمتلكون منهجاً سوى هذا. فحينما يدرس تين بلزاك، يقوم تماماً بما يقوم به بلزاك نفسه عندما يدرس، على سبيل المثال، الأب غوريو. فالشاكلة التي بها يعالج الناقد كاتباً ما، بهدف معرفة أعماله، تشبه تلك التي بها يعالج الروائيّ أحد شخوصه من أجل معرفة أفعاله. فمن الجانبين، نجد الانشغال ذاته بالوسط والظروف. لنتذكّر بلزاك وهو يحدّد بالدقّة الشارع والبيت الذي يقطنه غراندیه Grandet، أبو العائلة، ويحلّل الكائنات المحيطة به، ويُظهر آلاف الوقائع الصغيرة التي شكّلت طبع هذا البخيل وعاداته. أليس ذلك تطبيقاً مطلقاً


Twitter: @ketab_n

لنظرية الوسط والظروف؟ أكرّر إنّه الصنيع ذاته.

سيقول قائل إنّ تين يمشي على أرضيّة الواقع الحقيقيّ، ولا يقبل بغير الوقائع المثبتة، الأحداث التي جرت فعليّاً، فيما يتمتّع بلزاك بحريّة الابتكار ويستخدم هذه الحريّة على نحو مؤكَّد. بيد أنّنا سنتّفق دائماً على أنّ بلزاك يقيم روايته على أساسِ حقيقة أولى. فالأوساط التي يصفها صحيحة، والشخوص التي ينشئها تتمتّع بأقدام راكزة على أرض. انطلاقاً من هذا، لن يكون من أهميّة للعمل الذي سيلي ذلك، ما دام منهج البناء المستخدم من قبل الروائيّ متطابقاً ومنهجَ الناقد. ينطلق الروائيّ من واقع الوسط الذي يجد فيه نفسه، ومن حقيقة الوثائق الإنسانية التي هي تحت يده؛ أمّا إذا ما طوّر ذلك باتّجاه بعينه، فلن يكون اتّجاه المخيّلة على طريقة «الحكّائين»، بل طريق الاستنباط، كما عند العلماء. من ناحية أخرى، أنا لم أدّع أنّ النتائج متماثلة تماماً، عندما ندرس كاتباً ما أو أحد شخوص عمل أدبيّ؛ فمن المؤكّد أنّ دراسة الكاتب تلثم الواقع عن قربٍ أكبر، مع أنّها تترك حيّزاً كبيراً للحدس والتخمين. لكن أكرّر أنّ المنهج هو ذاته.

أكثر من هذا، تلك نتيجة مزدوجة للتطوّر الطبيعيّ للعصر. ففي العمق، إذا ما قمنا بالتمحيص فسوف نصل إلى الأرضية الفلسفية ذاتها، إلى التحقيق الوضعيّ[1]. في الواقع، لا يقوم الناقد والروائيّ اليوم بالاستنتاج والحُكْم. بل يكتفيان بالعرْض. فهذا ما رأياه، وتلك هي الكيفية التي كان على مؤلّف ما اتّباعها بغية الوصول إلى فعل بعينه. في كلا الجانبين، يتمّ إظهار الماكنة الإنسانية أثناء عملها، وليس أكثر. فعبر

(1) نسبة إلى الوضعيّة positivisme، وهي مدرسة فكريّة أسّسها Auguste Comte (1798–1857) تعتبر أنّ معرفة ظواهر العالَم لا يمكن أن تقوم إلّا على المعاينة والتجربة.



Twitter: @ketab_n

مقارنة الأحداث، نتوصّل، في الحقيقة، إلى صياغة قوانين. لكن كلّما تريّث المرء في صياغة القوانين كان أكثر حكمة. إنّ تين نفسه، لأنّه تعجّل قليلاً، عرّض نفسه لتهمة الاستسلام نوعاً ما للنسق. إنّنا لا نعمل، في المهلة الوجيزة التي نتمتّع بها، إلّا على انتقاء الوثائق وتصنيفها، لا سيّما في الرواية. فالبحث عمّا هو قائم والتعبير عنه هو بحدّ ذاته عمل ضخم. علينا ترك العلم المحض يصوغ القوانين، أمّا نحن، الروائيّين والنقّاد، فليس علينا سوى تحرير مَحاضر[1].

وعليه، وباختصار، ينطلق الروائيّ والناقد اليوم من النقطة ذاتها، أي أنّهما يأخذان الوسط الدقيق والوثيقة الإنسانية من مصدرهما الطبيعيّ، ثمّ يستخدمان المنهج ذاته بغية الوصول إلى المعرفة والتفسير. فمن جهة، هناك العمل الذي كتبه إنسان ما، ومن جهة أخرى هناك أفعال شخصيّة بعينها، وكلا العمل المكتوب وسلسلة الأفعال هما بمثابة نتاجين للماكنة الإنسانية الخاضعة لتأثيرات معيّنة. وعليه، من البديهيّ أن يكون الروائيّ الطبيعيّ ناقداً ممتازاً. يكفيه، عند دراسته لكاتب ما، الاستعانة بأداة المراقبة والتحليل ذاتها التي استخدمها الكاتب في دراسته للشخوص، الذين استقاهم هو من الطبيعة. يخطئ المرء إذا ما اعتقد أنّهم عندما يقولون عنه بنزق: «ما هذا إلّا ناقدٌ»، يقلّلون من شأنه كروائيّ.

كلّ تلك الأخطاء ناتجة عن الفكرة المزيّفة التي يواصل الكثيرون

(1) ستكرّر هذه المفردة أو الفكرة في هذا الكتاب، ويقصد بها زولا أنّ الرواية الطبيعيّة لا تخترع الوقائع اختراعاً ضمن نشاط رومنسيّ أو خياليّ محض، بل تأخذ بما يقول به الواقع نفسه كما لدى تحرير «محْضر» أو «مَضبطة»، بالمعنى القضائيّ للكلمة، أو كما يقوم المحلّل المراقِب بوضع «جرْدة» للظواهر والأشياء. وفي هذا التأكيد شيء من المبالغة أو الحكم الجذريّ يخرج عنه زولا نفسه في كتابته الروائيّة التي يجمع فيها ما بين الواقع وضرب من الشّعر يفرزه الواقع نفسه. المهمّ هنا هو رفضه لتغليب عمل المخيّلة – كما كان يفعل الرومنطيقيّون – على «درس» الواقع ذاته.



Twitter: @ketab_n

تكوينها عن الرواية. ومن المزعج ألّا نكون قادرين بعد على تغيير مفردة «رواية»، التي لم تعد تعني أيّ شيء، عندما تُطلَق على أعمالنا الطبيعيّة. فهذه الكلمة تجرّ إلى التفكير بحكاية، بخرافة، أو بتخييل محض، وهذا كلّه يتناقض تماماً مع المَحاضر المحض التي نحرّرها نحن الكتّاب. منذ خمس عشرة سنة أو أكثر، صرنا نشعر أكثر فأكثر بعدم دقّة هذه المفردة، وفي لحظة ما راودتنا الرغبة في وضع مفردة «دراسة»[1] بدلاً منها على الأغلفة. بيد أنّ الأمر بقي غامضاً، وواصلت كلمة «رواية» فرض نفسها بالرغم من ذلك، ويلزمنا اليوم العثور على تسمية موفّقة تحلّ محلّها. ثمّ إنّ تغيّرات كهذه ينبغي أن تحدث وتفرض نفسها تلقائياً.

من ناحيتي، قد لا تضيرني هذه المفردة، إذا ما شئنا الإقرار، مع احتفاظنا بها، بأنّ تغيّراً تامّاً قد طرأ على ما تسمّيه. وسيكون بمقدورنا العثور، في اللغة، على مئات الأمثلة المتعلّقة بمفردات كانت تعبّر في الماضي عن أفكار مناقضة تماماً لما تعبّر عنه اليوم. لقد تحوّلت رواية فروسيّتنا، ورواية المغامرات، والرواية الرومنطيقية والمثالية إلى نقد حقيقيّ للأخلاقيّات والأهواء والأفعال الخاصّة بالشخصيّة المحوريّة المصوّرة فيها، والتي يتمّ التعامل معها ضمن كينونتها الخاصّة وعبر الأوساط والظروف التي مارست عليها تأثيرها. فالمخيّلة، كما كتبت في وقت ما، مثيراً احتجاج زملائي، قد كفّت عن تمثيل الدور الرئيس؛ لقد أصبحت استنباطاً وحدساً، وهي تعمل على الوقائع المحتملة، التي لم يكن بمقدورنا معاينتها مباشرةً، كما على النتائج المحتملة للأحداث،

(1) معروف أنّ بلزاك قسّم الكتب الثلاثة والتسعين التي يتألّف منها عمله القصصيّ والروائيّ الضخم «الملهاة الإنسانيّة» *La Comédie humaine* إلى ثلاث مجموعات منحها العناوين التالية: «دراسات في العادات» *Études de mœurs* و«دراسات فلسفية» *Études philosophiques* و«دراسات تحليلية» *Études analytiques*.



Twitter: @ketab_n

التي يسعى المرء لإقامتها منطقياً ووفقاً للمنهج. هذه الرواية تمثّل صفحة حقيقيّة من النقد، الذي يضع الروائيَّ، حيال الشخصيّة التي يعتزم دراسة أحد أهوائها، في الشروط الدقيقة ذاتها التي يجد فيها ناقد ما نفسه أمام كاتب يريد هو تحليل موهبته.

هل أنا بحاجة لتقديم خلاصة؟ إنّ قرابة الناقد والروائيّ ليست متأتيّة، كما سبق أن قلت، إلّا من استخدامهما، كليهما، للمنهج الطبيعيّ للعصر. وإذا ما التفتنا إلى المؤرّخ رأيناه، هو أيضاً، يمارس على التاريخ عملاً مماثلاً، وباستخدام الأداة ذاتها. والأمر ذاته فيما يتعلّق بالاقتصاديّ، وبالسياسيّ أيضاً. هذه وقائع يسهل التدليل عليها، وهي تُرينا رجل العِلم وهو يتقدّم الحركة، ويقود اليوم العقل الإنسانيّ. فقيمة أعمالنا إنّما تنبع من القدْر الذي يمسّنا به العِلم بهذه الدرجة أو تلك من العمق. وأنا أضع جانباً شخصيّة الفنّان، ولا أشير إلّا إلى التيّار العقليّ الجارف والعريض، النّفحةِ التي تحملنا نحو القرن العشرين، مهما تكن بلاغتنا الفردية.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# 4- في الوصف

قد يكون من النافع دراسة الوصف في روايتنا، منذ الآنسة دو سكودري[1] Mlle de Scudéry وحتّى فلوبير. وسيكون ذلك بمثابة تناول لتاريخ الفلسفة والعلم عبر القرنين الأخيرين، لأنّ السؤال المتعلّق بالوصف الأدبيّ لا يحيل على شيء آخر سوى العودة إلى الطبيعة، أي إلى ذلك التيّار الطبيعيّ الواسع الذي ولدت منه معارفنا ومعتقداتنا الحالية. سنرى آنئذٍ رواية القرن السابع عشر، ونوع التراجيديا فيه أيضاً، وهما يقدّمان إبداعات ذهنية محض على خلفيّة محايدة، غير محدّدة، وتقليديّة؛ أمّا الشخوص، فما هي سوى آلات بسيطة بعواطف وانفعالات، تتحرّك خارج الزمان والمكان؛ ومن ثمّ فلا أهميّة معقودة للوسط، وليس للطبيعة من دور تؤدّيه. بعدها، سنرى، عبر روايات القرن الثامن عشر، بزوغ الطبيعة، لكن من خلال معالجات فلسفية أو في ضرب من الانحياز للعاطفة الرعويّة. وأخيراً يصل عصرنا، مع الإسرافات الوصفية للرومنطيقية، ردّة فعل اللون العنيفة تلك؛ أمّا الاستخدام العلميّ للوصف، ودوره المحدّد في الرواية المعاصرة، فلم يشرع بالانتظام إلّا مع بلزاك، وفلوبير، والأخوين غونكور، وغيرهم. تلك هي الشواخص الكبيرة لدراسة يمنعني من القيام بها ضيق الوقت. يكفيني، من جانب آخر، الإشارة إلى ذلك، حتّى أقدم هنا بضع ملاحظات عامة عن

(1) الآنسة مادلين دو سكوديري Melle Madeleine de Scudéry (1607–1701): كاتبة فرنسيّة عُرفت برواياتها العجائبيّة ورسائلها في الأخلاق.



Twitter: @ketab_n

الوصف.

أوّلاً، أصبحت مفردة «وصف» هذه غير دقيقة. فهي اليوم بمثْل رداءة المفردة «رواية»، التي لم يعد لها من مغزى، إذا ما طُبّقت على دراساتنا الطبيعيّة. فالوصف لم يعد هدفاً لنا؛ وما نرغب فيه هو إكمال الأشياء، وتعيينها. فالمختصّ بعالم الحيوان، مثلاً، الذي يتحدّث عن حشرة بعينها، ويعمل، لوقت طويل، على دراسة النبتة التي تعيش عليها تلك الحشرة، والتي تستمدّ منها وجودها، بما فيه شكلها ولونها، يلفي نفسه مرغماً على وصفها؛ بيد أنّ ذلك الوصف قد يدخل في تحليل الحشرة ذاته، وقد نلتقي هنا بضرورة علميّة، وليس بممارسة تصويريّة. وهذا معناه أنّنا لا نقوم بالوصف لمجرّد الوصف، بفعل نزوة أو من أجل متعة بلاغيّة. فنحن نعتبر أنّه لا يمكن فصل الإنسان عن الوسط الذي يعيش فيه، وأنّ ملابسه تكمّله، وكذلك بيته، ومدينته ومنطقته؛ وبالتالي، نحن لا نلاحظ ولو ظاهرة واحدة لعقله أو قلبه دون أن نبحث عن بواعثها أو عن مقابلها في وسطه. ذلك ما يسمّونه توصيفاتنا الأزليّة.

لقد كرّسنا للطبيعة وللعالم برمّته مكانة لا تقل سعةً عن المكانة التي أعطيناها للإنسان. فنحن لا نقرّ بأنّ الإنسان موجود وحده، وأنّه وحده يستحقّ الاهتمام، بل بالعكس إنّنا مقتنعون بأنّه محض نتاج، ولكي نرى المأساة البشرية الحقيقيّة والكاملة، لا بدّ لنا من مساءلة كلّ ما هو قائم. أعرف جيّداً أنّ هذا يُغضب الفلاسفة. لذا نضع أنفسنا في زاوية النظر العلميّة، أي من وجهة نظر المراقبة والتجريب، الذي يقدّم لنا الآن أكبر اليقينات الممكنة.

نحن غير معتادين على تقبّل أفكار كهذه، لأنّها تسيء لبلاغتنا العريقة. فمحاولة إدخال العِلم في الأدب تبدو وكأنّها محاولة يقوم بها



Twitter: @ketab_n

جاهل، شخص متخايِل وهمجيّ. لكن لسنا نحن إطلاقاً من اجترحنا هذا المنهج: لقد نشأ بمفرده، وستتواصل الحركة مهما رغبنا في إيقافها. نحن لا نقوم بشيء آخر سوى ملاحظة ما يحدث في آدابنا الحديثة. ففيها لم تعد الشخصيّة السرديّة محض تجريد نفسانيّ، وذلك ما يمكن أن يلحظه الجميع. لقد أصبحت هذه الشخصيّة تولد من الهواء والأرض، كما تولد النبتة؛ هذا هو الإدراك العلميّ. من هنا بات ينبغي على المحلِّل النفسانيّ[1] أن يضيف لنفسه الفرد المُراقِب والتجريبيّ، إذا ما شاء تفسير حركات الروح بصورة واضحة. لقد خرجنا من طور الأناقة الأدبية للوصف الجميل الأسلوب، وولجنا طور الدراسة الدقيقة للوسط، وميدان الملاحظة المتعلّقة بأحوال العالم الخارجيّ، الذي يتناظر مع الحالات الداخلية للشخصيّات.

وعليه، فسأعرّف الوصف بأنّه حالة الوسط التي تعيّن الإنسان وتكمّله.

من المؤكّد أنّنا ما عدنا نأبه لهذه الصرامة العلمية. كلّ ردّة فعل إنّما تتميّز بالعنف، وما زلنا نقوم بردود أفعال حيال الصيغة التجريدية للعصور الأخيرة. فالطبيعة قد اقتحمت أعمالنا باندفاعة متهوّرة وملأتها، وقامت أحياناً بإغراق الإنسانية، غامرةً ومكتسِحةً في طريقها الشخوص، وسط انهيارِ صخور وأشجار باسقة. كان ذلك أمراً محتوماً. ينبغي إمهال الصيغة الجديدة حتّى تتوازن وتصل إلى تعبيرها الدقيق. ثمّ إنّ هناك الكثير ممّا يمكن تعلّمه وقوله من عربدات الوصف تلك، واجتياحات الطبيعة هذه. فنحن نعثر هنا على العديد من الوثائق الممتازة، التي يمكن

(1) تعبير «المحلّل النفسانيّ» يُفهم على امتداد هذا الكتاب باعتباره يشير إلى الروائيّ نفسه وقد غلّب في عمله استبطان بسيكلوجيا الأفراد أو عالمهم النفسيّ، ولا علاقة للتعبير بما يُعرف اليوم بالتحليل النفسيّ، الذي لم تظهر تباشيره إلّا في السنوات الأخيرة من حياة زولا.



Twitter: @ketab_n

أن تكون ثمينة للغاية بالنسبة لتاريخ التطوّر الطبيعيّ.

كنت أقول، أحياناً، إنّني لا أحبّ كثيراً الموهبة الوصفية الخارقة لتيوفيل غوتييه Théophile Gautier[1]. ذلك أنّني أعثر لديه على وصف من أجل الوصف، دون أقلّ اكتراث بالإنسانية. كان هو الابن المباشر للقسّ دوليل[2] Delille. ففي أعماله، لا يُحدّد الوسطُ أبداً الكائنَ؛ يظلّ تيوفيل مصوِّراً، وليس لديه شيء آخر إلّا الكلمات، مثلما أنّ الرسّام ليس لديه غير الألوان. وذلك ما يُقحم في أعماله نوعاً من الصمت الجنائزيّ، إذ ليس هناك سوى الأشياء، لا صوت، ولا خلجة إنسانية تنهض من تلك الأرض الميتة. ليس بمقدوري قراءة مائة صفحة من غوتييه دفعة واحدة، لأنّه لا يثيرني، ولا يعلّمني. ما إن أكون استعذبتُ موهبته اللغويّة الفذّة، وإجراءاته وبراعته الوصفية، حتّى لا يعود عليّ إلّا إغلاق الكتاب.

على العكس من ذلك، لننظر إلى الأخوين غونكور. فهما أيضاً لا يبقيان دائماً ملتزمين بالصرامة العلمية لدراسة الأوساط، تلك الصرامة غير الممتثلة إلاّ للمعرفة الكاملة للشخوص. إنّهما يتركان نفسيهما تؤخذان بلذّة الوصف، فنّانَين يلعبان باللغة ويشعران بالسعادة لتطويعها للآلاف من مصاعب التعبير. سوى أنّهما يضعان دائماً بلاغتهما في خدمة إنسانيّتهما. فعباراتهما ليست مجرّد جمل مكتملة حول موضوع ما، بل هي أحاسيس

(1) تيوفيل غوتييه Théophile Gautier (1811–1872): شاعر وقاصّ وروائيّ وناقد أدبيّ وفنّي فرنسيّ، عُرف خصوصاً بقصصه الفنطازيّة، فهو يقف على طرَفي نقيض من اختيارات زولا الأدبيّة. صدرت في هذه السلسلة ترجمة لمختارات قصصية له بعنوان «العاشقة الميتة وقصص فنطازية أخرى»، بترجمة محمّد علي اليوسفيّ ومراجعة كاظم جهاد، ويترجم محمّد بنعبود للسلسة ذاتها رحلتيه إلى الجزائر ومصر.

(2) جاك دوليل Jacques Delille، ويسمّى أيضاً القسّ دوليل L'abbé Delille (1738–1813): شاعر ومترجم فرنسيّ عُرف بترجماته لأعمال فرجيل (فرجيليوس)، ونالت أشعاره شهرة واسعة في زمنها.



Twitter: @ketab_n

معيشة أمام مشهد. يظهر الإنسان عندهما، يختلط بالأشياء، ويبثّ فيها الحياة، عبر توتّر انفعالاته. كلّ عبقرية الأخوين غونكور هي في هذه الترجمة الحيّة للطبيعة، في هذه الاختلاجات التي يدوّنانها، والوشوشات المهموس بها، وآلاف الأنفاس التي يحيلانها شيئاً محسوساً. فلديهما يتنفّس الوصف. قد يفيض هذا الوصف، كما قد تتراقص فيه الشخوص عبر آفاق واسعة أكثر ممّا ينبغي؛ لكنّه، حتّى عندما يتقدّم بمفرده، أو عندما لا يبقى في صفّه باعتباره وسطاً يعيّن الأشياء، يظلّ مسجّلاً دائماً عبر ارتباطاته بالإنسان، وبالتالي ينال أهميّة إنسانيّة.

أمّا غوستاف فلوبير، فهو، حتّى الآن، أوّل من استخدم الوصف بأكثر ما يمكن من الاعتدال. فعنده يتدخّل الوسط بتوازن حكيم: إنّه لا يُغرق الشخصيّة الروائيّة، وإنّما يكتفي غالباً بتحديدها. وهذا هو ما يعطي «مدام بوفاري» *Madame Bovary* و«التربية العاطفيّة» *L'Éducation sentimentale* قوّتهما الكبيرة. يمكن القول إنّ غوستاف فلوبير قد اختزل، إلى حدود الضرورة الحصرية، أعداد الدلّالين الذين يُتخِم بلزاك بدايات رواياته بهم. إنّه معتدل، وهذه خاصّيّة نادرة؛ فلا يقدّم إلّا الملمح البارز، والخطّ العريض، والخصوصيّة التي بها يكتمل رسم الشخصيّة، وذلك كافٍ لكي تكون لوحته غير قابلة للنسيان. فعند غوستاف فلوبير بالذات، أوصي أنا بدراسة الوصف والتصوير الضروريّ للوسط، في كلّ مرّة يساعد فيها الوسط على تفسير الشخصيّة أو إكمالها.

أمّا نحن، الكتّاب الآخرين، فقد كنّا، في غالبيّتنا، أقلّ حكمةً وتوازناً. فشغف الطبيعة غالباً ما كان يجرفنا، ويرغمنا على تقديم أمثلة رديئة، بسبب من غزارتنا وسكْرنا بالمشاهد الخارجيّة. فمن المؤكّد أنّه ليس هناك ما يفسد عقل الشاعر أكثر من ضربة شمس. يحلم حينئذ بأشياء


Twitter: @ketab_n

جنونيّة من كلّ نوع، ويكتب أعمالاً تغنّي فيها السواقي، وتتحاور أشجار السنديان فيما بينها، وتتنهّد الصخور البيضاء تنهّد صدر امرأة في شمس الظهيرة. إنّها سمفونيّات لأوراق الشجر، أدوار تُوزَّع على أعواد العشب، أشعار للعطور والأضواء. وإذا كان ثمّة من عذر ممكن لمبالغات كهذه، فهو يكمن في رغبتنا في توسيع الإنسانية، وفي كوننا أحللناها في كلّ مكان، حتّى في حجارة الشوارع.

أيجوز لي الحديث عن نفسي؟ إنّ الشيء الذي يوجّه لي اللّوم بسببه، حتّى من قبل أفراد متعاطفين وإيّاي، يتمثّل خاصّةً في تلك اللوحات الوصفيّة الخمس لباريس، التي تتواتر وتختتم الأجزاء الخمسة لروايتي «صفحة حبّ» *Une page d'amour*. إذ لم يتمّ النظر إليها إلّا باعتبارها نزوة فنّان يكرّر نفسه إلى حدّ الإعياء، وصعوبة تغلّب هو عليها ليثبت براعته. من المحتمل أن أكون أخطأت، لا بل من المؤكّد أنّي أخطأت، ما دام أحد لم يفهمها؛ بيد أنّ نيّتي كانت، في الحقيقة، حسنة، عندما أصررت على تلك اللّوحات الخمس ذات الديكور الواحد، والمنظور إليه في ساعات وفصول مختلفة. إليكم القصّة. في بؤس فتوّتي، كنت أسكن في عليّاتٍ يمكن للمرء رؤية باريس بكاملها منها. فباريس العظيمة تلك، الساكنة وغير المبالية، التي كانت دائمة الحضور عند نافذتي، بدت لي وكأنّها شاهد صامت، ومؤتمَن مأساويّ على كلّ أفراحي وأتراحي. أمام هذا الشاهد جعتُ وبكيت، وفي حضرته أيضاً عشقتُ، وعشتُ أكبر لحظات سعادتي. والحال أنّني، منذ أعوامي العشرين، حلمت بكتابة رواية تكون فيها باريس، ببحر سطوحها العريض، شخصيّة من شخوص تلك الرواية، شيئاً شبيهاً بالخورس في المسرح الإغريقيّ. كان لا بدّ لي من حبكة حميمة، ثلاثة كائنات أو أربعة في غرفة صغيرة، والمدينة


Twitter: @ketab_n

الواسعة في الأفق، حاضرة دائماً، تتملّى بعينيها الحجريّتين العذاب المروّع لهذه الكائنات. تلك هي الفكرة القديمة التي حاولت تحقيقها في «صفحة حبّ». هذا كلّ ما في الأمر.

أنا، بالتأكيد، لا أدافع عن لوحاتي الوصفيّة الخمس تلك، لأنّها كانت فكرة رديئة، ما دام أحدٌ لم يفهمها ولم يدافع عنها. وربّما كنت قد أقحمتها عبر إجراءات متصلّبة ومتماثلة. أذكر هذه الواقعة فقط لكي أبيّن أنّنا، ضمن ما يسمّى هوسنا بالوصف، لا نكاد نستسلم أبداً إلى حاجة الوصف وحدها؛ فشيء كهذا دائماً ما يثرى في داخلنا بمقاصد سمفونيّة وإنسانيّة. ينتمي إلينا إبداعنا برمّته، وندخله نحن في أعمالنا، ونحلم بالفلْك العظيم. وستكون الرغبة في حبسنا داخل هوس وصفيّ إنقاصاً حقيقيّاً لطموحنا، ورفضاً للنظر أبعد من الصورة المرسومة بمقادير متفاوتة من الصفاء.

سأنهي كلامي بتصريح: إنّني، في كلّ رواية ودراسة إنسانية، أعيب كلّ وصف لا يكون، وفقاً لتعريفه الآنف الذكر، تصويراً للوسط الذي يحدّد الإنسان ويكمّله. لقد أخطأتُ بما فيه الكفاية ليكون لي الحقّ في معرفة الحقيقة.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# ستندال

لا شكّ أنّ ستندال هو الروائيّ المقروء أقلّ من غيره، والمعجَب به والمرفوض دون تمحيصٍ أكثر من غيره أيضاً. إذ لم يُكتب بعد أيّ شيء مكتمل عنه، وما زال، إلى حدّ ما، في وضعية الأسطورة. لقد شغلتني كثيراً موهبته، وكنت أرغب تماماً في دراسته، ومع ذلك تردّدت طويلاً قبل أن أشرع بهذا العمل، خشيةَ عدم التمكّن من أن أسلّط على صورة الكاتب ما يكفي من الضوء الصافي والصريح. لكنّ دور ستندال، في أدبنا المعاصر، من العظمة بحيث يلزمني بالمجازفة بتحليله، وإن لم أبلغ الوضوح الذي أرغب فيه أثناء تناول أعمال ثرية حدّدَت، إلى جانب أعمال بلزاك، التطوّر الحاليّ لأدبنا الطبيعيّ.

ينبغي القول أيضاً إنّ ستندال لطالما رغب، أثناء حياته، في إحاطة نفسه بالغرابة. لم يكن ذا عقل بسيط، ولا طبيعة واسعة ومستقيمة، تسري في عروقها دماء الغاليّين القدماء، وتنتج أعمالها على مرأىً من الجميع. كان يُثقِل عمله بكلّ أنواع الاستدلال وأشكال الرهافة، ويعْرض مظهر الدبلوماسيّ الذي يسافر متخفيّاً ويستعذب الملذّات الخفيّة الكامنة في السخرية من الجمهور. كان يبتكر أسماءً مستعارة، ويحلم بخدَع لا يفهم غيره ظرافتها. لكنّ ذلك لم يكن، بطبيعة الحال، ليستقيم دون ازدراءٍ سافِرٍ بالأدب. فهذا الرجل الذي ولد في عام 1873، والذي ينتمي بارتباطاته الاجتماعيّة والفلسفية إلى القرن الماضي، كان يشعر بالانجراح من إنتاجنا الأدبيّ الواسع، ولم يكن يتخيّل أنّ بمقدور المرء أن يعيش من قلمه. ثمّ إنّه



Twitter: @ketab_n

لم يقم بأي شيء حيال ذلك، بل كان ينظر للأدب كتسلية، تنشيط للعقل، لا كمهنة. لقد جرّب تارةً التصوير، وتارةً أخرى التجارة، وثالثةً الإدارة؛ بعد ذلك، وبعد أن شارك في حملة 1812، ملحقاً بجيشنا، انتهى به الأمر إلى الانخراط في السلك الدبلوماسيّ، الذي دفعته إليه بالتأكيد بنية ذهنه؛ بيد أنّه لم ينل فيه إلّا مكانة متواضعة، إذ بقي طويلاً وتوفّي وهو مجرّد قنصل في تشيتافيكيا بإيطاليا. مع ذلك، يصوّره لنا معاصروه على أنّه كان أكثر فخراً بمكانته كموظّف منه بصفته كاتباً؛ ويروون عنه أنّه عندما منحته حكومة يوليو[1] وساماً، أصرّ على أن يُعتبَر ذلك الوسام تكريساً للقنصل فيه، وليس للكاتب. فهو كان يستلطف الادّعاء أنّه مجرّد هاوٍ للكتابة. كما كان يميّز نفسه عن ذلك الجمع المائج من رجال الآداب، أولئك الأفراد الملطّخة أصابعهم بالحبر، والذين كانوا يُقرفونه. لقد أفلت من الانضواء في حشد أو كتلة، كما أظهر للبلاغة ازدراءً يضاهي ازدراء سان سيمون لها، وبقي في نظر نفسه رجل الفعل، الذي كان هو يحلم دائماً بأن يكونه. فإذا ما صدّقناه، يظلّ عمله في حياته محض صدفة.

ما أسمّيه أسطورة ستندال انطلق من هذه النقطة. وبالرغم ممّا كتبه هو عن نفسه، وما تركه لنا معاصروه عنه، يظلّ الرجل مجهولاً إلى حدّ كبير. فالشكوك تحوم حوله، والبعض يخشى منه دون انقطاع مخاتلةً ما، فتلك الذهنية المعقّدة تبدو وكأنّها تريد أن تخدع الجمهور كما

(1) تُطلق تسمية «حكومة يوليو» Gouvernement de juillet أو «ملكيّة يوليو» Monarchie de juillet على انتقال العرش من شارل العاشر، شقيق لويس السادس عشر ولويس الثامن عشر، وهم جميعاً من ممثّلي آل بوربون، إلى قريبه لويس فيليب الأوّل، المتحدّر من فرع أدنى من السلالة ذاتها، فرع آل أورليان، وذلك في أعقاب ثورة «النهارات الثلاثة المجيدة» Les Trois Glorieuses التي قامت في 27 و28 و29 يوليو 1830. وسيكون لويس فيليب الأوّل آخِر ملوك فرنسا، إذ ينتهي حكمه مع قيام الجمهورية الثانية في 1848.



Twitter: @ketab_n

يخدع دبلوماسيّ عاهلاً ثمّ يروح يمثّله باعتباره مبعوثاً من طرفه. لقد قرأت كلّ ما نُشر عن ستندال، وأقرّ بأنّني لم أتقدّم كثيراً جرّاء ذلك. كما يبدو أنّ معاصريه، الذين تحدّثت عنهم قبل قليل، كسانت بوف، قد حكموا عليه بصورة برّانيّة. فهو لا ينفتح، وهم لا يبذلون جهداً لكي ينفذوا في نفسيّته. أمّا اليوم، فالعمل أصبح أكثر مشقّة. أعرف جيّداً أنّ الأجدر هو أخذ الأشياء بسذاجة، وألّا يدع المرء نفسه تؤخذ بكلّ تلك المخادعات، وأن يقول لنفسه أيضاً إنّ المكائن الأكثر اكتظاظاً بالنوابض هي تلك التي تخفي محرّكاً بسيطاً؛ وذلك ما أزمع القيام به، في حقيقة الأمر. أردت أوّلاً استقصاء راهن المسألة فحسب، وذلك بإظهاري إلى أيّ حدّ ما زلنا بعيدين عن القبض على ستندال، بباعث من كلّ تلك الأقنعة والتعقيدات التي كانت تسرّه، بطريقة طبيعيّة على الأرجح. فطبيعته تكمن فيها.

لم يبقَ لنا غير البحث عنه عبر أعماله. فهذه هي الوسيلة الأكثر ضمانة للوصول إلى الحقيقة، ذلك أنّ الأعمال شهود لا يمكن إنكارهم. لكن، من جانب آخر، ينبغي القول إنّ أعمال ستندال قد ضاعفت الغموض حوله. وإذ يحكمون عليها بانفعال، وعلى أنحاءٍ متناقضة، تراهم يعمدون إمّا إلى رفضها أو إلى الاحتفاء بها، دون أن يتوافر بعدُ حكمٌ دقيق عليها، يُحلّ المؤلّف نهائياً في مكانه الصحيح. وحتّى هنا نصطدم بأسطورته. ففي معسكر الفنّانين، دائماً ما يستشهدون بمقولة ستندال نفسه: «في كلّ صباح، أقرأ صفحة من القانون المدنيّ لأكتسب نبرة في الكتابة». وهذا ما يكفي لجعل العصبة الرومنطيقيّة تبغضه، فيما تدفع الكلمة ذاتها خصوم البلاغة المنتصرة النادرين إلى التصفيق له. قد يكون ستندال قال هذه الجملة وكتبها حقّاً، لكنّها لا تكفي لتصنيف كاتب. وأنا أعتقد أنّ من


Twitter: @ketab_n

شأن دراسة دور ستندال في حركة 1830[1] أن تسلّط ضوءً كبيراً على تاريخ تلك الحركة، ذلك أنّ ستندال قد بدأ بمساندة الرومنطيقية، ولم ينفصل عنها إلّا بعد وقت متأخّر، أي بعد أن انتصرت نهائياً موجة الجنون الغنائيّ لكبار شعراء تلك الفترة. كما يخطئ المرء اليوم إذا ما ظنّ أنّ فيكتور هوغو قد خلق الرومنطيقية كيفما اتّفق وأتى بها باعتبارها ثمرة فرادته الخاصّة. إنّ الحقيقة هي عكس هذا، فهو قد عثر عليها مكتملةً قبله، ولم يقم إلّا بالاستحواذ عليها، بفضل قدراته البلاغيّة القوية؛ ثمّ صنع منها شيئاً خاصّاً به، وأخضعها لطغيانه. هكذا رأينا العقول الفريدة التي لم تكن لترضى بأن يتمّ امتصاصها تبتعد عن الحركة. وهكذا بقي ستندال، الذي كان يكبر فيكتور هوغو بعشرين عاماً، ضمن تقاليد أسلوب القرن الثامن عشر، وقد صدمته اللغة الجديدة، وصبّ جام سخريته على سيول النعوت في الكتابة، التي حكم هو بعدم نفعها، وعلى مختلف أنواع الزخارف التي أفقدت الجملة الفرنسية القديمة وضوحها وحيويّتها. لنضف أيضاً أنّ الانتفاخ العاطفيّ والخبال والنزعة الإنسانويّة المائعة في الأعمال، هذا كلّه كان يجرحه أكثر. ومع أنّه كان يحبّ التطور الفلسفيّ، وثورة الأفكار، كان يرفض بكلّ كيانه الانتفاضات الكرنفاليّة، التي ترينا الإغريق والرومان الأزليّين متنكّرين في هيئة فرسان العصور الوسطى. من هنا جاءت كلمته عن القانون المدنيّ، التي ما برحت تحشد وراءها الفنّانين، والتي تظّل في نظر الكثيرين ميزة موهبته. في الحقيقة، إنّ وثيقة كهذه تبقى هزيلة. أكرّر ما سبق أن قلته: ما زلنا داخل الأسطورة.

(1) هي الحركة الرومنطيقيّة الفرنسيّة التي يُعتبر عرض مسرحيّة «هرناني» *Hernani* لفيكتور هوغو وما نجم عنه من صراع عاصف بين التقليديّين والمحدثين بمثابة شهادة ميلادها وعلامة فاصلة في تاريخ الأدب الفرنسيّ. وستكرّر الإشارة إلى هذا التاريخ في هذا الكتاب.



Twitter: @ketab_n

لقد كُتب القليل عن ستندال، لا سيّما إذا ما قارنّاه بالعدد الضخم من المقالات وحتّى الكتب التي لدينا عن بلزاك. فأنا لا أعرف أكثر من ثلاث دراسات مكرّسة لستندال يُعتدّ بها حقّاً، هي دراسات بلزاك وسانت بوف وتين. والحال أنّ الاتّفاق حوله ما يزال بعيداً. فبلزاك وتين يقفان إلى جانبه، فيما يرفضه سانت بوف. كما لا يبدو لي أنّ هؤلاء الثلاثة قد ذهبوا إلى عمق الموضوع، فكلّ منهم يرى الروائيّ من جانب معيّن، دون أن يُظهره في مكانته الحقيقيّة ولا في الدور الذي لعبه. وبعد قراءة هذه الدراسات الثلاث، يظلّ المرء قلقاً، ولا يشعر بأنّها قد لبّت حاجته تماماً، بل يلاحظ بوضوح أنّ ستندال ما زال يفلت من الأيدي.

تشكّل دراسة بلزاك اندفاعة حماسيّة. فهو معجبٌ بكلّ ما لدى منافسه، ويمتدحه بعبارات رائعة. وكان ذلك الإعجاب صادقاً، لأنّنا نجده في مراسلاته أيضاً. ففي 29 من مارس 1839، كتب لستندال، بعد قراءته لوصف معركة واترلو، في رواية «الدستوريّ» *Le Constitutionnel*: «هذا مصنوعٌ على طريقة البورغونيّ[1] Le Borgognone وفوفرمان[2] Wouwerman وسلفاتوري روزا[3] Salvatore Rosa ووالتر[4] سكوت

(1) البورغونيّ، واسمه الحقيقيّ أمبروجو ستيفاني دا فوسّانو Ambrogio Stefani da Fossano (ت. 1523): رسّام إيطاليّ عاصر ليوناردو دافنشي، ولُقّب بالبورغونيّ Il Bergognone، نسبة إلى منطقة بورغونيا La Bougogne الفرنسيّة، لمحاكاته أسلوب مدرستها الفنيّة.

(2) فيلبس فوفرمان Philips Wouwerman (1619–1668): رسّام هولندي عرف بتصوير مشاهد الصيد وأسواق النخاسة (أسواق بيع الخيول بخاصّة) ومناظر عامّة.

(3) سلفاتوري روسا Salvatore Rosa (1615–1673): ممثّل مسرحيّ وموسيقيّ ورسّام إيطاليّ، عُرف في الرسم بتصويرة مشاهد خياليّة تنبض بالألم والعنف.

(4) والتر سكوت Walter Scott (1771–1832): كاتب إسكتلنديّ معروف بكونه أحد أعلام الرومنطيقيّة البريطانيّة ورائد الرواية التاريخيّة.



Twitter: @ketab_n

Walter Scott». ثمّ بعد قراءة رواية ستندال «دَيْر بارْم» *La Chartreuse de Parme*، كتب له ثانيةً: «إنّه كتاب عظيم وجميل: أقول لك هذا بلا مجاملة، ودون حسد، لأنّي غير قادر على القيام بذلك، وبإمكان المرء أن يمتدح ما لا يدخل في إطار فنّه. لقد صنعت أنا جداريّة، وصنعت أنت تماثيل إيطالية (...). هنا، كلّ شيء فريد وجديد (...). لقد فسّرتَ الروح الإيطالية». كلّ هذا ينطوي على سريرة طيّبة وعلى حماسة، لكنّي أعترف بعدم فهمي تماماً للتماثيل الإيطالية الصغيرة مقارنة بالجدارية؛ ومن ناحية أخرى، فالبورغونيّ وفوفرمان وسلفاتوري روزا ووالتر سكوت، كلّ يخنة الأسماء الغريبة هذه، تفاجئني وتزعجني. فعندما نفكّر في النقد، أعتقد أنّه ينبغي أن يتمتّع المرء بأفكار واضحة. لقد أحسّ بلزاك بعبقرية ستندال بقوّة. كما حرص على إيصال إعجابه به لنا، لكن دون أن يكشف عن شخصيّة الروائيّ، ودون أن يجعلنا نلمس باليد آليّات ذلك العقل النادر الذي شرع بالعمل، عند مطلع القرن، في أدبنا الفرنسيّ.

أمّا إذا انتقلنا إلى سانت بوف، فسنعثر لديه على دراسة مليئة بالنظرات الحاذقة، التي تدور حول الشخص، لكن دون أيّ استنتاج أو خلاصة. إنّها مرهفة وفارغة. ومع ذلك، لم يمنع سانت بوف نفسه من التحامل، إلى الحدّ الذي جعله يطلق حكماً نهائياً على ستندال، وهذا ما لا يفعله هو إلّا نادراً. لقد كتب، في مقالة مكرّسة لتين: «أشار تين، مرّةً، إلى ستندال؛ وقد ذكره خاصّةً في كتابه «الفلاسفة» *Les philosophes*، وخصّه بمفردات الثناء الأكثر روعة: «روائيّ عظيم، أعظم محلِّل نفسانيّ في عصرنا». أمّا أنا فسأجازف بمطالبة تين بمزيد من القسوة في الحُكم على معاصرينا، وأقول ما يأتي: إنّني، بعد معرفتي بستندال، وتذوّقي لعمله، وقيامي، منذ وقت قريب، بإعادة قراءة رواياته أو محاولة القيام بذلك، هذه


Twitter: @ketab_n

الروايات التي طالما يُطرى عليها (وهي روايات ناقصة دائماً، بالرغم من جمال بعض أقسامها، ومنفّرة، بشكل عامّ)، بات يستحيل عليّ مشاطرة هذا الإعجاب الذي يُنادى به اليوم لهذا الرجل النّبيه، اللّبيب، المرهف، الثاقب البصيرة، المثير، والذي هو في الأوان ذاته مفكّك ومتصنّع ومفتقر إلى الإبداع». لقد قيلت الكلمة: إنّ روايات ستندال منفّرة.

في نصّ آخر، يصرّح سانت بوف بأنّه يفضّل «رحلة حول غرفتي» *Voyage autour de ma chambre* لكزافييه دو ميستر[1] Xavier de Maistre. من المؤكّد أنّ هنا تصادماً بين طبعين مختلفين. ينبغي رفض سانت بوف الذي يتمسّك، بالرغم من رهافته المعتادة في التحليل، بتقييم سطحيّ. قد يكون ستندال مفكّكاً، وقد يكون متكلّفاً أحياناً، لكن أنّ يستنتج المرء أنّ رواياته منفّرة، دون تقديم أية أسباب أخرى، والامتناع عن بذل جهد من أجل الذهاب حتّى العمق، فذلك يعني أنّه لا يقدم شيئاً آخر سوى الحكم الفظّ، متغافلاً عن تعريفنا بحيثيّات الحُكم. إنّ دراسة سانت بوف ما هي إلّا دردشة أديبٍ يغيضه طبعٌ مناقض لطبعه؛ وبالتالي فهي لا تفسّر شيئاً وليس بمقدورها إطلاق حُكم نهائيّ.

أمّا مع تين، فندخل في حيّز الإعجاب المطلق. أعلم أنّ دراسته عن ستندال، المنشورة في 1866، ضمن كتابه «مقالات في النقد والتاريخ» *Essais de critique et d'histoire*، ليست، بالنسبة إليه، كاملة ولا نهائية؛ إذ كان يرغب في إعادة معالجتها وتعميقها، ذلك أنّه كان يراها

(1) كزافييه دو ميستر Xavier de Maistre (1763–1852): كاتب رومنطيقيّ ورسّام وجنرال فرنسيّ عمل في خدمة القيصر ألكساندر الأوّل، وترك بورتريهات لرجال البلاط الروسيّ ولوحات تصوّر مناظر طبيعيّة. عمله الأدبيّ الأشهر هو هذا الذي يذكره زولا، يحْرف فيه جنس الرحلة الأدبيّ ليصف إقامة جبريّة لضابط تدوم اثنين وأربعين يوماً، وهو مستوحى من سيرته الذاتيّة.



Twitter: @ketab_n

غير جديرة بستندال. ومع ذلك، نعثر فيها على الأسباب الواضحة تماماً لإعجابه. إنّه يبدأ بالأسطر التالية: «أبحث عن كلمة للتعبير عن نوع العقل الذي يتمتّع به ستندال؛ وهذه الكلمة، كما يبدو لي، هي أنّه عقلٌ متفوّق». حينئذ، ينطلق من هذه النقطة، ثمّ يستخدم إجراءه المنهجيّ، ويحيل كلّ شيء إلى هذه الكلمة، أو بالأحرى يدع كلّ ما يعثر عليه في شخصيّة ستندال ينبثق منها. أكتفي بالاستشهاد التالي. فبعد أن قال إنّ فيكتور هوغو رسّام، وبلزاك خبير بفيزيولوجيا[1] العالَم المعنويّ، تراه يضيف: «في العالم اللامتناهي، يختار الفنّان عالمه هوَ. إنّ عالم ستندال لا يتضمّن أيّ شيء آخر سوى العواطف، وملامح الطباع، وتقلبّات الأهواء، باختصارٍ لا يتضمّن إلاّ حياة الرّوح». كلّ شيء كامن في هذه النقطة، فهنا نحصل على تفسير لإعجاب تين. فالفيلسوف فيه قد عثر على روائيّه، في ستندال الفكرويّ idéologue مثلما يسمّيه، وفي المحلّل النفسانيّ والمنطقيّ الذي نحن مدينون له بروايتَي «الأحمر والأسود» *Le Rouge et le Noir* و«ديْر بارْم» *La Chartreuse de Parme*. وسأنطلق أنا

(1) الفيزيولوجيا بمفهومها العلميّ تدلّ، كما هو معروف، على دراسة وظائفيّة الأعضاء الحيّة ومكوّناتها. وقد استعار زولا المفردة ليطبّقها على اشتغال الكاتب على شخوص أعماله وأفعالهم وإواليّات حركتهم في أوساطهم الاجتماعيّة. كتب في دراسته «الرواية التجريبيّة» *Le Roman expérimental* (1880): «ينبغي أن نشتغل [نحن الكتّاب الطبيعيّين] على الطبائع والأهواء، وعلى الوقائع الإنسانيّة والاجتماعيّة، مثلما يشتغل عالِما الكيمياء والفيزياء على الأجسام الخام، وكما يشتغل عالِم الفيزيولوجيا على الأجسام الحيّة». وينبغي التفريق بين هذا التصوّر والموضة التي شاعت في الأدب في أواسط القرن التاسع عشر وحملت اسم «الفيزيولوجيا» أيضاً، وتتمثّل في وضع نصوص ساخرة بقدر أو بآخر تصف سمات مجموعة إنسانيّة أو مهنيّة معيّنة (فيزيولوجيا البوّاب مثلاً، أو الكاتب العدل، أو الفتاة العانس، إلخ.). ضمن هذا التيّار، وضع بلزاك «فيزيولوجيا الزواج» *Physiologie du mariage* في 1829، وكتب بريّا سافاران Brillat-Savarin «فيزيولوجيا الذائقة» *Physiologie du goût* في 1826.



Twitter: @ketab_n

أيضاً من هذه النقطة؛ فقط، لن أستنتج مثلما استنتج تين، عندما قال، في ما يتعلّق بجوليان سوريل [الشخصيّة المحوريّة في «الأحمر والأسود»]: «طبائع كهذه هي وحدها الجديرة باهتمامنا اليوم». إنّ الصيغة الأدبية الحالية أوسع من ذلك، فحتّى لو وضعنا ستندال في طليعة الحركة، علينا القيام بالتحدّيد الدقيق لفعله، وعدم إغلاق الطريق من ورائه، بباعثٍ من الافتتان المحض لفيلسوف. بعد المدائح الطافحة التي قدّمها بلزاك لستندال، والحديث الناقم لسانت بوف، والرضى الفلسفيّ لتين، حان الوقت الذي ينبغي علينا، كما أعتقد، السعي فيه إلى قول الحقيقة الدقيقة بخصوص ستندال، وذلك بتحليله دون انحياز من أيّ نوع، وبإحلاله محلّه الحقيقيّ من هذا العصر.

عند ظهور روايتَي ستندال الرئيستين، «الأحمر والأسود» (1830) و«دَير بارم» (1839)، لم تحظيا بأيّ نجاح. فدراسة بلزاك المفرطة في التّقريظ لم تدفع الجمهور الواسع إلى قراءتهما، ثمّ ظلّت الروايتان بين أيدي الأدباء، وحتّى هؤلاء لم يتذوّقوهما. وكان ينبغي انتظار 1850 لكي نشهد انبعاثهما. ولقد أذهل ذلك الانبعاث سانت بوف، الذي كشف عن صدمته. بعدها، جاء تين ليعبّر على الأرجح عن رأي مجموعة الأصدقاء الذين كان عرفهم في دار إعداد المعلّمين، فأطلق بحقّ ستندال عبارتَيه: «روائيّ عظيم» و«المحلِّل النفسانيّ الأكبر في عصرنا». انطلاقاً من تلك اللحظة، تمّت المجاهرة بالإعجاب به كثيراً، لكن دون قراءته أكثر ولا الحكم عليه بصورة أكبر دقّة. هذه هي راهنيّة المسألة: إنّها محصورة بين الفنّانين الذين يرفضون ستندال والمناطقة الذين يُجلّونه.

لن أتناول في دراستي هذه غير الروائيّ فيه، وسأكتفي بتينك الروايتين: «الأحمر والأسود» و«دَير بارْم». كما سأهمل قصصه المتعدّدة ولن أتوقّف


Twitter: @ketab_n

عند عمله الأوّل، «آرمانس، بعض مشاهد صالون باريسيّ» *Armance, quelques scènes d'un salon de Paris*، الذي نشره في 1827.

## 2

لكي يكون تحليلي يسيراً، سأقوم أوّلاً بتحديد موهبة ستندال، ثمّ أخضع كتبه للمساءلة، وأقدّم أمثلة تسند حكمي. وذلك ما سيقلب ترتيب العمل، لأنّني سأشرع أوّلاً بتقديم استنتاج أخذته من ملاحظات حصلت عليها بعد إعادة قراءة «الأحمر والأسود» و«دَير بارم»، وأنا أمسك القلم بيدي. أعتقد أنّ هذه الطريقة هي الوحيدة التي تأتي بالوضوح المطلوب.

كان ستندال، في المقام الأوّل، محلِّلاً نفسانيّاً. وقد حدّد تين بالدقّة ميدانه، عندما قال إنّه لم يكن يهتمّ بأيّ شيء آخر غير حياة الروح. فبالنسبة لستندال، ما يشكّل الإنسان هو دماغه، أمّا بقية الأعضاء فلا يعتدّ بها. أضع، بطبيعة الحال، العواطف والانفعالات والطباع في المخّ، أي في المادّة المفكّرة والفاعلة. لم يكن ستندال يعتقد أنّ لبقية أجزاء الجسم أيّ تأثير على ذلك العضو النبيل، أو على الأقلّ لم يكن يبدو له أنّ هذا التأثير يتمتّع بقوّة ومكانة إلى الحدّ الذي يقلقه. بالإضافة إلى ذلك، نادراً ما كان يأخذ الوسط بعين الاعتبار، أعني ذلك الذي تنغمر فيه شخصيّة من شخوصه. فالعالم الخارجيّ لا يكاد يكون قائماً عنده، ولم يكن لينشغل بشأن الدار التي أمضى فيها بطله حياته، ولا بالأفق الذي عاش فيه. وباختصار، ها هي صيغته برمّتها: دراسة آليّات الروح لما تتمتّع به من إثارة. هي دراسة فلسفية ومعنويّة محض للإنسان، منظوراً إليه عبر


Twitter: @ketab_n

ملكاته العقلية والانفعالية وحدها، ومعزولاً عن الطبيعة.

وهذا هو، بشكل عامّ، تصّور القرنين الكلاسيكيّين الأخيرين. صحيح أنّ الأفكار الأولى عن الإنسان، وكذلك المعتقدات، قُيّض لها أن تتغيّر، بيد أنّنا ما زلنا في مواجهة ميتافيزيقا تدرس الروح كتجريد، وبلا رغبة في البحث عن الفعل الذي تمارسه عليها بصورة بديهيّة نوابضُ الماكنة الإنسانية والطبيعة برمّتها. هكذا وجد تين نفسه منساقاً إلى مقارنة ستندال براسين Racine. كتب: «كان ستندال تلميذاً للكتّاب الفكرويّين idéologues [1]، وصديقاً للماركيز دو تراسي le Marquis de Tracy [2]، ومن معلمّي التحليل هؤلاء أخذ عِلم الروح. عند راسين، يثنون كثيراً على معرفة حركات القلب، وتناقضاته وجنونه أيضاً، لكن دون ملاحظة أنّ الفصاحة والبلاغة وفنّ المعالجة المسهبة والتفسير العالِم والمفصّل الذي تقدّمه كلّ شخصيّة عن انفعالاتها، هذا كلّه يحرمها من جزء من حقيقتها (...). أمّا ستندال، فيخلو من هذا العيب، والجنس الأدبيّ الذي اختاره يبعده عنه». للوهلة الأولى، تبدو هذه المقابلة غريبة، لكنّها صحيحة تماماً. فالشاعر التراجيديّ والروائيّ يقتفيان النهج ذاته، لكنّهما يستخدمان بلاغتين مختلفتين فحسب. أكرّر أنّ ذلك النهج هو دائماً مبحث نفسانيّ محض، بمعزل عن أيّ فيزيولوجيا، وعن أيّ علم طبيعيّ.

---

(1) لا علاقة لهذه المفردة بالإيديولوجيا بمعناها السائد، بل هي تنطبق على من يجعلون من الأفكار أساس العالَم الذي ينشئونه أو يدرسونه، مغلّبين التجريدات الذهنيّة على المشاعر والإدراك الحسّيّ.

(2) هو أنطوان دو ستوت، المعروف بالماركيز دو تراسي Antoine de Stutt, Marquis de Tracy (1754–1836): أحد قادة الثورة الفرنسية، كان فيلسوفاً وسياسيّاً، سعى إلى إشاعة الفكر العقلانيّ ودافع عن الإيديولوجيا باعتبارها «عِلماً للأفكار»، ودعى إلى تعليم العلوم الاجتماعيّة في المدارس. وكان يعدّ نفسه من أنصار الفيلسوف الفرنسيّ كوندياك Condillac.



Twitter: @ketab_n

في كلّ كاتب مولع بالتحليل النفسانيّ، ثمة فكرويّ ومنطقيّ. في هذا الجانب يكمن تفوّق ستندال. إذ ينبغي أن نراه وهو ينطلق من فكرة ما، ثمّ يُظهر تفتّح مجموعة من الأفكار يتولّد بعضها عن البعض الآخر وتنعقد بصورة مشتركة ويحلّ بعضها البعض. ليس ثمّة ما هو أكثر رهافة وتوغّلاً من هذا التحليل المتواصل. ففيه يجد ستندال متعته، وهو يفتح لنا، في كلّ لحظة، عقل شخصيّته، لكي يجعلنا نشعر بالخبايا جميعها. لم يصل أحدٌ غيره إلى هذه الدرجة من معرفة آليّات الروح. إنّ فكرة ما تَعرض له، وإذا بالعجلة تعطي إشارة لتحرّك غيرها من النوابض؛ ثمّ تولد فكرة أخرى إلى اليمين، وثانية إلى اليسار، وغيرها من الأمام، وأخريات من الخلف؛ بعدها تحدث حالات اندفاع وتراجُع، أي أنّ عملاً ينتظم ويكتمل، لكي ينتهي بإظهار الروح برمّتها وهي تعمل، بكلّ ما فيها من ملكات وعواطف وأهواء. وذلك يستغرق صفحات، إلى حدّ يمكن معه القول إنّ العمل يتولّد من هذا التحليل. يقود المنطقيّ شخوصه بصرامة تامّة، وسط الفجوات الأكثر تناقضاً في الظاهر. فنحن نشعر به هنا دائماً، يقظاً ببرودِ حيال حركة ماكنته. وكلّ طبع يخلقه هو بمثابة تجربة نفسانيّة يغامر بإجرائها على الإنسان. إنّه يقوم بابتداع روح بعواطفها وانفعالاتها الخاصّة، ثمّ يلقي بعدد من الأحداث، ويكتفي بملاحظة اشتغال تلك الروح، وسط ظروفٍ بعينها. لا يمثّل ستندال عندي مراقباً ينطلق من معاينته لكي يصل إلى الحقيقة بفضل المنطق. إنّه منطقيّ ينطلق من المنطق وغالباً ما يصل إلى الحقيقة بتخطيّه المعاينة.

غالب ما يجري وضع ستندال إلى جانب بلزاك وكأنّ من يقوم بذلك لا يرى الهوّة التي تفصل بينهما. والسيّد تين، الذي يقارن ما بينهما، يظلّ ملتبساً. فهو يخص ستندال بالبسيكولوجيا وحياة الروح،


Twitter: @ketab_n

أمّا بخصوص بلزاك فيضيف التالي: «ما الذي أدركه بلزاك في «الملهاة الإنسانية» *La Comédie humaine*؟ كلّ شيء، ستقولون. نعم، لكنّه يدرك ذلك بصفته عالِماً، فيزيولوجيّاً للعالم المعنويّ ودكتوراً متخصصّاً بالعلوم الاجتماعيّة، كما يدعو هو نفسه. وذلك ما يجعل من قصصه نظريات، ثمّ يلفي القارىء نفسه، خلال صفحتين من رواية، وقد تلقّى درساً من السوربون. إنّ التحليل المسهب والتعقيب هما بمثابة آفة أسلوبه». أنا لا أفهم أبداً الحصيلة التي يجنيها الناقد هنا. فدكتور متخصّص في العلوم الإنسانية ليس بحاجة لا إلى التحليل المسهب ولا إلى التعقيب: يكفيه العرْض. يلاحظ تين الطبيعة الأدبيّة لبلزاك ويتعامل معها، بلا سبب، باعتبارها العيب القاتل في طريقته. لكنّ الشيء الحقيقيّ هو أنّ بلزاك ينطلق عادةً من معرفته عن الموضوع؛ فكلّ عمله يستند إلى معاينته للكائن الإنسانيّ، وهكذا يجد نفسه مرغماً، كالعالم المختصّ بالحيوانات، على أخذ كلّ الأعضاء الأخرى والوسط بعين الإعتبار. ينبغي أن نراه في صالة تشريح، وهو يمسك بالمبضع بيده، مُدركاً أنّ المخّ ليس وحده في الإنسان، بل إنّ الإنسان نبتة مرتبطة بالأرض. حينها يقرّر، حبّاً بالحقيقة، إظهار الإنسان برمّته، وبوظيفته الحقيقيّة، تحت تأثير العالم الواسع. في تلك الأثناء، يبقى ستندال في مكتبه كمثل فيلسوف، يحرّك أفكاره، ولا يتناول من الإنسان غير رأسه ويحس كلّ نبضة من دماغه. فهو لا يكتب رواية لتحليل زاوية بعينها من الواقع، بما فيها من كائنات وأشياء؛ بل هو يكتب رواية لكي يطبّق نظرياته عن الحبّ، وحتّى يطبّق نسق كوندياك Condillac حول تشكّل الأفكار. ذلك هو الفارق العظيم بين ستندال وبلزاك. إنّه فارقٌ أساسيّ، لا ينبع من طبعين متعارضين فقط، وإنّما من فلسفتين مختلفتين.



Twitter: @ketab_n

إجمالاً، ستندال هو الحلقة الحقيقيّة التي تربط ما بين روايتنا الحالية ورواية القرن الثامن عشر. كان يكبر بلزاك بستّة عشر عاماً، وكان ينتمي إلى فترة أخرى. بفضله يمكننا القفز من فوق الرومنطيقية والارتباط بالعبقرية الفرنسية القديمة. لكنّ ما أرغب في التأكيد عليه بصورة خاصّة هو ازدراؤه للجسد، وصمته حيال العناصر الفيزيولوجية للإنسان ودور الأوساط التي تكتنفه. تراه، في «دَير بارْم»، مهتمّاً حقّاً بالمجموعة الإثنيّة [التي ينتمي إليها شخوصه]، وقد قام بالخطوة الأولى التي تقدّم لنا إيطاليّين حقيقيّين، لا فرنسيين مقنّعين؛ غير أنّ المشهد الطبيعيّ، والجوّ، وساعة النهار أو حالة الطقس، باختصارٍ الطبيعة بكاملها لا تتدخّل عنده أبداً ولا تأثير لها على شخوصه. من الواضح أنّ العلم الحديث لم يمرّ بعد من هنا. فستندال يبقى ضمن تجريد مقصود، ويعزل الكائن الإنسانيّ عن بقية الطبيعة، ثمّ يصرّح بأنّ الروح، بما أنّها وحدها نبيلة، فهي وحدها يحقّ لها أن تشغل مكاناً في الأدب. لذا يعتبره تين، المنطقيّ، متفوّقاً. فإذا كان ستندال، وفقاً لتين، يقف فوق الآخرين، فلأنّه يبقى داخل الماكنة الذهنية، في الفكر المحض. وهذا معناه أنّه يكون أكثر رقياً كلّما تعالى على الطبيعة، وكلّما قام بإخصاء الإنسان وانغلق هو نفسه داخل تجريد فلسفيّ. أمّا في نظري فهو ليس مكتملاً، هذا كلّ ما في الأمر.

ينبغي التأكيد على ذلك، فبيت القصيد يكمن في هذا: إنّه ماكنة فكريّة وانفعاليّة متقنة البناء. لنأخذ شخصيّة من شخوص ستندال، إنّها ماكنة عقلية وانفعالية مكتملة. خذوا شخصيّة بلزاكيّة: إنّها إنسان بلحمه وعظمه، وبملابسه والهواء الذي يغلّفه. أين يكمن الخلق الناجز، وأين هي الحياة؟ عند بلزاك، بطبيعة الحال. لا شكّ أنّني أكنّ أكبر الإعجاب للعقل الثاقب والشخصيّ الذي يتمتّع به ستندال. لكنّه يسلّيني كمثْل


Twitter: @ketab_n

ميكانيكيّ عبقريّ يحرّك أمام ناظريّ أكثر المكائن رهافة؛ فيما يأسرني بلزاك بكلّيتي، وذلك بفضل قوّة الحياة التي يستحضرها.

لا أفهم العالي والواطئ، عند الإنسان. يقال لي إنّ الروح في الأعلى والجسد في الأسفل. لِمَ ذلك؟ لا يمكنني تخيّل الروح دون الجسد، وأنا أضعهما في المكان ذاته. بماذا يتفوّق، مثلاً، جوليان سوريل، ذلك المخلوق النظريّ المحض، على البارون هولو، الكائن الحيّ؟ الأوّل يعلّل ويبرهن، والآخر يحيا. أنا أفضّل الأخير. فإذا ما بترنا الجسد، وإذا لم نأخذ الفيزيولوجيا بعين الاعتبار، أضعنا الحقيقة. ودون حاجة للخوض في المشاكل الفلسفية، من المؤكّد أنّ لكلّ الأعضاء صدىً عميقاً في الدماغ، وأنّ عملها، المنظّم نوعاً ما، يمكن أن يهب الأفكار توازنها أو يصيبها بالخلل. وذلك ما ينطبق أيضاً على الأوساط؛ فهي كذلك قائمة، ولها تأثير بديهيّ وكبير. وبالتالي فليس ثمّة من تفوّق في أن نتخلّص منها ولا ندخلها ضمن فاعلية الماكنة الإنسانية.

ذلك هو الردّ الذي ينبغي مواجهة خصوم الصيغة الطبيعيّة به، حينما يلومون الروائيّين الحاليّين على توقّفهم عند حدود الحيوان في الإنسان ومضاعفة توصيفاتهم له. فبطلنا لم يعد عقلاً محضاً، أي إنسان القرن الثامن عشر التجريديّ، وإنّما الفاعل الفيزيولوجيّ كما يكشف عنه عِلمنا الراهن، كائن مركّب من أعضاء ومنغمس في وسط يخترقه في كلّ ساعة. حينئذ، ينبغي علينا أن نأخذ كلّ هذه الماكنة والعالم الخارجيّ أيضاً بعين الاعتبار. والوصف ما هو إلّا تكملة ضرورية للتحليل. إنّ جميع الحواسّ تؤثّر على الروح. وفي كلّ حركة من حركاتها، تكون الروح مدفوعةً إلى التعجّل أو إلى التباطؤ من قبل النظر والشمّ والسمع والذوق واللّمس. أمّا أن نتصّور روحاً معزولة تتحرّك وحدها في الفراغ، فذلك ما سيغدو


Twitter: @ketab_n

زيفاً. مجرّد آليّة بسيكولوجيّة، وليس الحياة. لا شكّ أنّ إسرافاً يمكن أن يحدث، لا سيّما في الوصف. فالمهارة غالباً ما تجرف البلاغيّين، ويعمل بعضهم على منافسة الرسّامين ليهَبوا عباراتهم سلاسة وبريقاً. بيد أنّ هذا الإسراف لا يمنع التعيين الواضح والدقيق للوسط، ودراسة تأثيره على الشخوص، من أن يكونا ضرورة علمية للرواية المعاصرة.

سأعطي مثلاً لكي تفهموني على نحو أفضل. ثمة فقرة شهيرة في «الأحمر والأسود»، المشهد الذي يقرّر فيه جوليان سوريل، الجالس إلى جانب السيّدة دو رينال، تحت الأغصان السوداء لشجرة، أن يمسك بيدها أثناء حديثها مع السيّدة درفيل. إنّها حكاية صغيرة صامتة، حلّل فيها ستندال بروعةٍ الحالات النفسيّة لهاتين الشخصيّتين. لكنّ الوسط لم يظهر هناك ولو مرّة واحدة. يمكن أن يكون الشخوص في أيّ مكان، وضمن أيّة ظروف، سيظلّ المشهد هو ذاته، شريطة أن يجري ذلك في الظلام. أفهم تماماً أن يكون جوليان، ضمن ما كان عليه من توتّر للإرادة، لم يُعر الوسط أيّ إنتباه. فهو لا يرى أيّ شيء، لا يسمع شيئاً ولا يرغب في شيء، وكلّ ما كان يرغب فيه هو أخذ يد السيّدة دو رينال والاحتفاظ بها في يده. أمّا السيّدة دو رينال، فعلى العكس من ذلك، ينبغي أن تتعرّض لجميع المؤثّرات الخارجية. أعطوا هذه الحادثة لكاتب يعترف بوجود الأوساط، وسترون كيف يُدخِل في إخفاق تلك المرأة اللّيلَ كلّه، بروائحه وأصواته، ومُتَعِه الرخوة. وسيكون ذلك الكاتب محقّاً، ولوحته أكثر اكتمالاً.

أكرّر أنّ المطلوب ليس إنشاء عبارات، بل ملاحظة كلّ واحد من الظروف التي تحدّد عمل الماكنة الإنسانية أو تحوّره. والحال أنّني بمقدوري أن أطرح هذه الملاحظة على كلّ أعمال ستندال. سيقول


Twitter: @ketab_n

بعضهم إنّ هذا دليل على تفوّقها. لماذا؟ هو ليس كاتباً بلاغيّاً، لحسن حظّه. لكنّه يبقى ضمن التجريد، ولا أرى لماذا يجعله ذلك متفوّقاً على أولئك الذين يمضون نحو الواقع. فما من مبرّر يجعل النفسانيّ أكثر سموّاً من الفيزيولوجيّ.

والآن، ما هي اللمسة العبقريّة التي تميّز بها ستندال؟ إنّها تكمن، في نظري، في قوّة الحقيقة، التي يتوصّل إليها غالباً بفضل أداته البسيكولوجية، مهما يكن من عدم اكتمالها ومن تواترها. سبق أن قلت إنّني لا أرى فيه كاتباً يُعاين. فهو لا يراقب ليقوم فيما بعد بتصوير الطبيعة ببساطة. إنّ رواياته هي أعمال منبثقة من الرأس، ومن الإنسانية وقد استحالت لديه إلى جوهر ثابت بفعل نهج فلسفيّ. لقد رأى جيّداً العالم، وكثيراً أيضاً: ولكنه لا يستحضره في مجراه الواقعيّ، بل يخضعه لنظريّاته ويصوّره عبر تصوّراته الاجتماعية الخاصّة. لكن يحدث أن يتوصّل هذا المحلِّل النفسانيّ المتعالي على الواقع والمنصرف برمّته إلى منطقه الخاصّ، أقول يتوصّل إلى حقائق جسورة ومتفوّقة، لم يجرأ على مثلها، في الرواية، أحدٌ قبله. وهذا ما يجتذب حماستي. أقرّ بأنّني قلّما تأثّرت بالحجج الدقيقة في تحليلاته، وبالدقّات الشبيهة بتكتكات الساعة، التي يجعلها ترنّ داخل رؤوس شخوصه؛ فغالباً ما بدت لي تلك الحركة قابلة للنقاش، ثمّ إنّ كلّ ذلك لا ينتمي إلى الحياة بامتلائها وصدقها. يمكن لفلاسفة أن يفتتنوا بذلك، أمّا العقل المحبّ لما هو قائم في الواقع ولما يجري تحت نظره فسيشعر دائماً بالضيق، وذلك لإحساسه بأنّه رهينة لنظريات متناقضة نوعاً ما. لكن فجأةً تتفتح مشاهد وتنطق الحياة. من هذه الزاوية، أفضّل أنا «الأحمر والأسود» على «دَير بارْم». فأنا لا أعرف ما هو أكثر إدهاشاً من الليلة الغرامية الأولى لجوليان والآنسة


Twitter: @ketab_n

دو لامول Melle de la Mole. إنّ هنا ارتباكاً، وضِيقاً، وخطيئة حمقاء وقاسية في آنٍ معاً، ونادرة في قوّتها أيضاً، لكثرة ما تظهر الأحداث فيها وهي تصدح بالحقيقة. الأرجح أنّ شيئاً كهذا لم ينتج عن المعاينة، بل عن طريق الاستنباط؛ سوى أنّ المحلِّل النفسانيّ تخلّص من تعقيداته المتعبة، لكي يرتقي بقفزة واحدة إلى بساطة الواقع، حتّى لا أقول إلى حماقته. يمكنني، على هذا المنوال، ذكر مئات الصفحات التي يصل فيها ستندال إلى ملاحظات خارقة بدقّتها، وبفضل منطقه وحده. لم يسبقه أحدٌ في تصوير الحبّ بمزيد من الواقعيّة. فحينما لا يتخبّط في نسقه الخاصّ، يحصل على وثائق تزعج كلّ الأفكار المتوارثة وتسلّط على الأشياء المزيد من الأضواء المرهفة. لنفكّر في المقالات المكتوبة عن العشق، والكليشيّات السائدة في الرويات، ولنقارنها بالتحليل الجليّ والقاسي تماماً الذي يقدّمه ستندال. هنا تكمن قوّته الحقيقيّة. فإذا كنّا نعدّه واحداً من معلّمينا، وإذا كان في طليعة تطوّر التيّار الطبيعيّ، فذلك ليس لأنّه محلِّل نفسانيّ فحسب، وإنّما لأنّ المحلِّل النفسانيّ فيه يتمتّع بما يكفي من القوّة ليصل إلى الواقع، ويتخطّى نظرياته، دون عونٍ لا من الفيزيولوجيا ولا من علومنا الطبيعيّة.

كان ستندال، إذن، همزة وصل في الرواية بين التصّور الميتافيزيقيّ للقرن الثامن عشر والتصّور العلميّ لعصرنا. فعلى غرار كتّاب القرنين اللّذين سبقاه، لم يخرج هو عن ميدان الروح، ولم يكن يرى في الإنسان سوى آليّة نبيلة لأفكار وانفعالات. لكنّه إذا كان قد بقي بعيداً عن الإنسان الفيزيولوجيّ الذي يتحرّك، بعمل كلّ أعضائه، ضمن وسط بعينه ويخضع لتأثير الطبيعة، فينبغي أن نضيف أنّ ميتافيزيقاه ليست ميتافيزيقا راسين Racine، ولا حتّى فولتير Voltaire. لقد مرّ من هنا


Twitter: @ketab_n

كوندياك[1] Condillac، وظهرت الحركة الوضعية، وصرنا نشعر بأنّنا على أعتاب عصر العلم. فلم تعد هناك أيّة عقيدة تسحق الشخوص تحت وطأتها. لقد فُتح درب التحقيق والاستقصاء، وانطلق الكاتب في غزوه للحقيقة. إنّه، كما يقول ستندال نفسه، يحمل مرآته على طول الطريق؛ سوى أنّ تلك المرآة لا تعكس لدى ستندال سوى رأس الإنسان، الجزء النبيل منه، دون أن تقدّم لنا جسده، ولا حتّى الأماكن المحيطة به. إنّه الواقع كما تختزله طبيعة المنطقيّ والدبلوماسيّ، ولم يمسّه لا العلم ولا الفنّ. ولنضِف إلى هذا عقلاً تحرّر من كلّ الأحكام المسبقة فراح يسقط في حبائل الأنساق، فطنة متحرّرة وثاقبة يدفعها تفوّقها إلى التهكّم، وهي لا تكتفي بالسخرية من الآخرين، بل تسخر أحياناً من نفسها أيضاً.

أتناول الآن «الأحمر والأسود». وأنا لا أنوي هنا تقديم دراسة منتظمة. لقد أنهيت للتوّ إعادة قراءة الرواية، وقلمي بيدي، وها هي التأمّلات التي ولّدتها عندي.

## 3

لكن، قبل أي شيء آخر، لا بدّ من القول إنّ الدور الذي لعبه مصير نابليون في عمل ستندال كان كبيراً. إذ ستبقى رواية «الأحمر والأسود» غير مفهومة إذا لم نربطها بالحقبة التي تمّ فيها تصوّر الرواية، وإذا لم نضع بعين الاعتبار الحالة الذهنية التي كان الطموح الضخم المتحقّق للإمبراطور قد قذف فيها الجيلَ الذي ينتمي إليه ستندال. فهذا الشكّاك،

(1) إتيان بونّو دو كوندياك Étienne Bonnot de Condillac (1714–1780): أحد فلاسفة التنوير الفرنسيّين، عُني بعلم النفس وحرص مع فولتير على إدخال فلسفة الإنجليزيّ جون لوك John Locke إلى فرنسا، وقد عمل هو نفسه على إكمالها وتطويرها.



Twitter: @ketab_n

والمتهكّم ببرود، والأخلاقيّ الخالي من الأحكام المسبقة، كان يرتجف وينحني أمام اسم نابليون وحده. إنّه لا يتحدّث عنه مباشرة، بيد أنّ المرء يشعر به دائماً وهو يضطرم بإعجاب قديم، ويقبع تحت ثقل الحُطام الذي ولدّه فيه وحوّله سقوط ذلك التمثال الهائل. من وجهة النظر هذه، ينبغي رؤية بطله جوليان سوريل باعتباره تجسيداً لأحلام طامحة وحالات ندمٍ تخصّ حقبة بكاملها.

لا بل سأذهب أبعد من ذلك. في نظري، لقد وضع ستندال الكثير من نفسه في جوليان. يمكنني بيسرٍ أن أتخيّله وهو يحلم بالمجد العسكريّ، في الوقت الذي كان يصبح فيه الجنود البسطاء جنرالات لفرنسا. بعد هذا، انهار الإمبراطور ومعه الشبيبة التي شكّل الكاتب جزءاً منها، وكلّ تلك التطلّعات اللاّهبة والطموحات التي كان أصحابها يحسبون أنّهم سيبلغون أعلى الرّتَب، كلّ ذلك سقط في حقبة أخرى، حقبة عودة الملكيّة، حكومة الحاشية والقسس، حيث تحلّ حجرات خدم الكنائس والصالونات محلّ ساحة المعركة، ويصبح الرياء سلاح الانتهازيّين المطلق القوّة. ذلك هو مفتاح شخصيّة جوليان، في مطلع الكتاب، الذي يبدو حتّى عنوانه الملغز، «الأحمر والأسود»، وهو يشير إلى هيمنة رجال الكنيسة وهي تخْلف هيمنة العسكر..

أشدّد على هذه النقطة، لأنّي لم أرَ أية دراسة حول التأثير الذي مارسه نابليون على أدبنا. كانت الإمبراطورية مرحلة إنتاج أدبيّ غاية في التفاهة؛ لكن لا يمكننا نكران ضربة المعول التي وجّهها مصير نابليون لرأس عصره. ولم يظهر هذا التأثير إلّا بعد وقت متأخّر، حيث رأينا الخضّة التي خلّفها في العقول. فعند فيكتور هوغو، تجلّى الصدع الذي أحدثه الإمبرطور عبر فيض غنائيّ. أمّا عند بلزاك، فعبر تضخّم الشخصيّة، إذ


Twitter: @ketab_n

من الواضح أنّه كان يحلم بخلق عالم في الرواية، كما حلم نابليون بغزو العالم القديم. لقد انتفخت كلّ الطموحات، وتحوّلت المشاريع إلى أبنية عملاقة، ولم يعد المرء يحلم، في الأدب أو في أيّ مجال آخر، إلّا بمَلَكيّة شمولية. لكنّ ما يدهشني أكثر هو أن يطال هذا التضخّم ستندال نفسه. لقد كفّ عن السخرية، وبدا وكأنّه يعتبر نابليون إلهاً جرف معه في غيابه صراحة فرنسا ونبالتها.

وها نحن إزاء جوليان، الذي جعل من نابليون ربّاً له في السرّ، وبات مرغماً على إخفاء عبادته له، إذا ما أراد أن يتخطّى شرطه. فهذه الشخصيّة المعقّدة تماماً، والتي تبدو في الوهلة الأولى متناقضة، سوف تُبنى على المعطى التالي: طبع نبيل ومرهف، ولكنْ لأنّه غير قادر على إشباع طموحه علناً، فإنّه يلقي بنفسه داخل النفاق والمكائد المعقّدة. ففي الحقيقة، إذا ما تمّ إلغاء ذلك الطموح، فسيكون جوليان سعيداً في منطقته الجبليّة؛ أو إذا ما نحن منحنا جوليان ميدان معركة يليق به، فسوف ينتصر بصورة رائعة، دون أن ينزل إلى مصاف مكر متواصل لدبلوماسيّ. إنّه إذن ابنٌ لتلك اللحظة التاريخية، شابّ يتمتّع بذكاء متفوّق ويدفعه طبعه إلى الحصول على الثروة، ولأنّ ولادته المتأخّرة منعته من أن يغدو واحداً من جنرالات نابليون، فسيصمّم على الوصول إلى هدفه عن طريق القساوسة، وعلى التصرّف كأيّ خادم منافق. حينئذ، يتّضح طبعه، إذ يمكن للمرء فهم خضوعه وتمرّده، رقّته وقسوته، وخداعه وصراحته. من ناحية أخرى، إنّه يذهب إلى الحدود القصوى لكلّ تطرّف، ويكشف عن سذاجته وبراعته في آن معاً، فهو جاهل أكثر منه ذكيّاً. لقد أراد ستندال عرض الإنسان بتناقضاته، وفقاً لظروفه. لا شكّ أنّ تحليله متفرّد؛ إذ لم يفحص أحدٌ دماغَ شخصيّةٍ بعناية كعنايته. لكنّ الشيء الذي آخذه عليه هو التوتّر


Twitter: @ketab_n

المتواصل لبطله؛ فهو لا يحيا، بل يظلّ دائماً وفي كلّ مكان «فاعلاً» قابعاً تحت عين المؤلّف، لدرجة تصبح فيها أفعاله الصغيرة قادرة على توفير موادّ أكبر ممّا تقدّمه الأفعال الحاسمة لحياته.

إنّ مطلع روايته جدير تماماً بالدراسة. لم تجتذبنا الرواية بكاملها بعد، ويمكننا هنا الانتباه إلى نهج ستندال الأدبيّ. نهج يرينا المؤلّف وهو يتبع متعته إلى حدّ ما. ليس هناك من مبرّر ليبدأ الكتاب بوصفٍ لمدينة فيريير Verrières الصغيرة وببورتريت للسيّدة دو رينال. أدرك جيّداً أنّ على المرء البدء بشيء ما؛ غير أنّني أرغب في القول إنّ المؤلف لا يمتثل في عمله إلى متطلّبات التساوق أو التقدّم أو التنظيم. فهو يكتب على هوى الفقرات. أوّل شيء يعرض نفسه يُرحَّب به. كما يمكننا القول إنّ ذلك يخلق، قبل بلوغ السرد درجة سخونة كافية، نوعاً من الالتباس؛ إذ يظنّ المرء أنّ هناك تناقضات فيعود إلى الوراء، ليتحقّق من أنّ الخيط لم ينقطع.

لندرسْ بشكل خاصّ الطريقة التي يدخل عبرها الأشخاص في العمل. فهم يبدون وكأنّهم ينزلقون فيه جانبيّاً. عندما يحتاج إليهم ستندال، ينادي عليهم، فيقْدِمون، في نهاية حادثة ما في الغالب. هكذا تبقى مدينته الصغيرة فيريير، التي يعود إليها من حين إلى آخر، ذات تنظيم مشوّش للغاية؛ فالمرء يشعر بها وكأنّها مختلقة، لأنّه لا يراها. وبشكل عامّ، يخلو كلّ ذلك من النظام، ويغيب عنه المنطق. وها نحن نطقنا بالكلمة الأساس. أجل، إنّ عمل منطقيّ الأفكار هذا ما هو إلّا مسوّدة للأسلوب والإنشاء الأدبيّ. ثمّة هنا اضطراب صدَمني، أعتبره أنا بمثابة خاصيّته الرئيسيّة. سوف أعود إلى ذلك، طويلاً.

السيّدة دو رينال واحدة من أكثر شخوص ستندال نجاحاً، ذلك أنّه لم يثقل عليها كثيراً. لقد ترك لتلك الروح شيئاً من الحريّة. ومع


Twitter: @ketab_n

ذلك، ألاحظ أنّه قد حاول دفعها نحو السموّ. هنا تكمن واحدة من خصال ستندال، التي ظنّ تين أنّ من واجبه امتداحها؛ فستندال ينفر من الشخصيّة المتدنيّة، ويسعى دائماً إلى ترقيتها، بمدّه إيّاها بمسعى مثاليّ يعرب عن ذكاء. فالسيّدة دو رينال لا تظهر، أوّلاً، إلّا كبرجوازية لا تتمتّع بقيمة كبيرة؛ لكنّ الروائيّ يمنحها على الفور شخصيّة المرأة المتفوّقة، وذلك في جميع المواقف. ليس هناك ما هو أجمل من اللقاء الأوّل الذي يجمع جوليان وتلك السيّدة الجميلة؛ إنّ علاقتهما الحبيّة، واستسلام المرأة البطيء وحسابات الشابّ الباردة والساذجة، هذا كلّه يتمتّع بنبرة حقيقيّة، لكنّها متكلّفة بعض الشيء، وذلك ما يجعلها تظهر وكأنّها صفحة من كتاب «الاعترافات» *Confessions* لروسو. وبالرغم من هذا، أقرّ بأنّي شعرت بأنّ الكاتب يدفع الأمور دفعاً عندما رأيتهما بعد ذلك وقد صارا متفوّقين، وحينما كانت السيّدة دو رينال تشير، في كلّ لحظة، إلى عبقرية جوليان. كتب ستندال: «إنّ عبقريته [جوليان] وصلت إلى حدّ إفزاعها؛ فهي كانت تظنّ أنّها ترى في كلّ يوم بوضوح أكبر رجلَ المستقبل العظيم في إهاب ذلك الراهب الشابّ». تذكّروا أنّ عمر جوليان لم يكن يتجاوز العشرين عاماً، وأنّه لم يعمل أيّ شيء على الإطلاق، ولن يقوم أبداً بأيّ شيء يجعل منه تلك العبقرية التي يُرمى بها عليه. إنّه عبقريّ بالنسبة لستندال، ذلك أنّ هذا الأخير هو المعلّم الوحيد لعقل جوليان، ولذا صبّ فيه كلّ ما يعتقد أنّه شاكلة اشتغال العبقريّة. هنا يكمن ذلك الصدع الذي شجّ به نابليون الرؤوس: فبالنسبة لستندال، كما بالنسبة لبلزاك، العبقرية هي الحالة العاديّة للشخوص. وذلك ما يمكننا العثور عليه في رواية «دَير بارْم» أيضاً.

هنا أستشهد بجملة لجوليان عن السيّدة دو رينال: «هي ذي امرأة ذات


Twitter: @ketab_n

عبقرية سامية، اختُزلت إلى منتهى التعاسة، لأنّها تعرّفت عليّ». الأدهى من ذلك هو أنّ جوليان يصدر على هذه المرأة ذاتها أحكاماً غبيّة. كهذه العبارة التي يقولها عنها: «الله وحده يعلم كم لها من العشّاق! ولعلّها لن تقبل أن تكون عشيقتي إلّا بفضل سهولة تلاقينا». وهذا يصدمني، فلا بدّ أن يكون جوليان قليل الحصافة حتّى لا يعرف السيدة دو رينال، بالرغم من أنّ المدينة التي يعيشان فيها صغيرة، وبالرغم من احتكاكهما اليوميّ. وهكذا نلحظ نوعاً من القفزات الغريبة في تحليله، وغالباً ما تحدث على مسافة أسطر قليلة تفصلها عن بعضها البعض؛ هي انعطافات متواصلة تبلبل القارئ وتمنح العمل هذا الطابع القصديّ. صحيح أنّ الإنسان مليء بالمتناقضات، إلّا أنّ تذبذب الشخصيّة هذا، وحياة العقل المسجّلة لحظة بلحظة تسيء، من وجهة نظري، إلى مجرى الحياة الواسع وبساطتها. فنحن نشعر وكأنّنا محبوسون هنا دائماً في دائرة الاستثنائيّ. ولذا تبدو العلاقات العشقيّة للسيّدة دو رينال وجوليان، لا سيّما عبر الدور الذي يلعبه هذا الأخير، وكأنّها تطلق، في كلّ صفحة، صريراً أشبه ما يكون بصرير ماكنة، وتبدو متصلّبة كجهاز لا تستجيب له نوابضه بما فيه الكفاية. ولنأخذ مثالاً واحداً على ذلك: ما إن يبدو جوليان ثملاً من الفرح لكونه أخذ يد السيدة دو رينال وأبقاها في يده حتّى يتدخّل ستندال ليضيف: «بيد أنّ ذلك الانفعال هو متعة وليس عشقاً. فبعد دخوله في غرفته، لم يكن جوليان يفكّر بشيء آخر غير السعادة التي تأتيه من استئنافه قراءة كتابه المفضّل؛ ففي سنّ العشرين تلك كانت فكرة العالم والتأثير فيه هي الأهمّ عنده». قد لا يمكن تخيّل الضيق الذي يولّده لديّ هذا التمييز الفلسفيّ الذي يقيمه المؤلّف بين المتعة والعشق؛ وتلاحظون أنّ ستندال سرعان ما يضيف إليه مثالاً يجعل فيه جوليان يفضّل قراءة «مذكّرات


Twitter: @ketab_n

السانت هيلين»[1] لنابليون على استعادة ذكرياته هو نفسه، التي كانت ما تزال متوقّدة عن السيّدة دو رينال. أنا لا أنكر الواقعة، فهي ممكنة. لكنّها تقلقني، لأنّي أشعر بها وكأنّها ملقاة هنا لا كنتيجة رصدٍ، بل تمليها الرغبة في تدعيم نظرية المؤلّف عن الفارق بين المتعة والعاطفة العشقيّة في الحبّ. والمؤلّف يكشف عن نفسه في كلّ مكان محلّلاً منطقيّاً يلاحظ الحالات الروحية التي يضع شخوصه فيها، إلى جانب كونه منظّراً يطرح براهين. كلّ شخوص ستندال يبدون مصابين بالصداع، لكثرة ما يشتغل على أدمغتهم. عندما أقرأه أتألّم من أجلهم، وغالباً ما تأخذني الرغبة في الصراخ بوجهه: «من فضلك اتركهم هادئين قليلاً، ولتدعهم يعيشون أحياناً ببساطة كالبهائم، في لحظة اندفاع الغريزة فحسب، وسط الطبيعة المعافاة؛ ولتكن أنت أيضاً بهيمة بينهم كما يليق برجل شجاع».

يظهر هذا الطابع المقصود للعمل بصورة خاصّة في دراسة الرياء عند جوليان. إذ بمقدورنا القول إنّ رواية «الأحمر والأسود» هي دليل في الرياء الناجز؛ واللّافت للنظر هو أنّ تحليل الرياء مستعادٌ، مطوّلاً، في «دَير بارْم». كان فنّ الكذب واحداً من الانشغالات الكبرى عند ستندال. فكما يولد أحدهم شرطياً، يبدو أنه ولد دبلوماسياً، معزّزاً بتعقيدات الأسرار، والازدواجية المدروسة، هذه السمات التي كانت تصنع مجد هذه المهنة. ولقد غيّرنا نحن كلّ ذلك، وصرنا نعرف أنّ الدبلوماسيّ يمكن أن يكون غبيّاً شأنه شأن سواه. ومع ذلك، لا يتردّد ستندال في وضع التفوّق الإنسانيّ في هذا المثال للفكر الثاقب الذي يستعذب مخادعة الآخرين

(1) «مذكّرات السانت هيلين» *Le Mémorial de Sainte-Hélène* هو عنوان المذكّرات التي أملاها نابليون بونابارت على إيمانويل دو لاس كاز Emmanuel de Las Cases في جزيرة سانت هيلين (أو سانت هيلانة) التي نفاه إليها الحلفاء بعد انتصارهم عليه في معركة واترلو في 1815، وتوفّي فيها بعد ستّ سنوات.



Twitter: @ketab_n

والتمتّع وحده بخُدَعه. لاحظوا أنّ جوليان هو في العمق، وكما أسلفت، العقل الأكثر نبلاً، المتجرّد عن المصلحة الذاتية، والرقيق والسخيّ. وإذا ما تمّ القضاء عليه، فذلك بحكم فرط مخيّلته: إنّه شاعرٌ أكثر ممّا يلزم. ولذا لا يفرض عليه ستندال إلّا الكذب كوسيلة ضرورية للإثراء. لقد جعل منه بوقاً للنفاق، إذ نشعر به سعيداً حينما يقوده نحو مداهنة ناجحة. فهو يهتف، على سبيل المثال، برضى شبيه برضى الأب عن ابنه: «علينا عدم التشاؤم كثيراً بخصوص جوليان، فهو قد لفّق بصورة صحيحة مفردات نفاقٍ حذِر ومُراوغ. وذلك ما لا يستهان به في عمره». وفي مكان آخر، لأنّ غضباً نزيهاً كان قد استحوذ على جوليان، يأخذ المؤلف الكلام لكي يعلن: «أعترف بأنّ الضعف الذي استولى على جوليان في تلك اللحظة يولّد عندي فكرة بائسة عنه». وها نحن ندخل في واحدة من الحكايات الفلسفية لفولتير. ذلك هو التهكّم، الذي يجعل من جوليان رمزاً. ففي العمق، ثمّة في الرواية تصّور اجتماعيّ؛ وعلى أساسه يتنامى ازدراء كبير بالبشر، أي عبادة العقول الاستثنائية التي تحكم بغضّ النظر عن الأسلحة التي تستخدمها. مرّة أخرى، كلّ ذلك يظلّ متوتّراً، مع أنّ منحى الحياة في الواقع أكثر بساطة. وحين يكتب ستندال: «لقد نذر جوليان نفسه لئلّا يقول سوى أشياء تبدو في نظره هو نفسه مزيّفة»، فهو إنّما يحذّرنا من بطله، الذي هو إرادة محض أكثر منه مخلوقاً بشريّاً.

وبالرغم من ذلك، يزخر الكتاب بالصفحات الرائعة. ففي كلّ موضع منه نلتقي بلمسة العبقرية، التي تحدّثت عنها من قبل، حيث تنفجر الحقيقة عبر مشاهد لا يمكن نسيانها، كمشهد الليلة الأولى التي تجمع جوليان والسيّدة دو رينال. فالعشق، بأكاذيبه وكرمه، ببؤسه وملذّاته، لم يحظَ قطّ بتحليل أعمق. إنّ بورتريت الزوج رائع بحدّ ذاته.



Twitter: @ketab_n

وأنا لا أعرف عاصفة تعصف بالإنسان تمّ تصويرها بمثل هذه المهارة، بلا تضخيم مفتعل وبالنبرة الدقيقة للواقع، كذلك الكفاح المرعب الذي ينشب في نفْس السيّد دو رينال، حينما يتلقّى رسالة من شخص مجهول يخبره فيها بالعلاقات العشقية لزوجته. لقد أمعنتُ في التوقّف أمام مطلع الرواية هذا، لأنّه يشكل قطْعاً الجزء الأفضل من العمل، ولأنّه أتاح لي أن أتبيّن بوضوح طرق ستندال ومناهجه. سأمرّ الآن بسرعة أكبر على بقيّة أقسام الروايةَ.

إنّ حياة جوليان في المدرسة الإكليريكيّة[1] هي أيضاً حكاية مثيرة للإعجاب. فهنا لا نشعر بالضيق من الرياء المدروس للبطل، لأنّه هو نفسه يناضل وسطَ مرائين آخرين. ثمّ إنّ جوليان البائس، بما لديه من فنّ الكذب، يشعر بنفسه ولداً صغيراً أمام أولئك الأفراد الجسورين الذين يمارسون الكذب دون بذل أيّ جهد. كان سيفكّر في التخلّي عن النفاق، لو لم يكن يهمزه طموحه. الأرجح أنّ ستندال يتحرّك بيُسرٍ في أجواء المدرسة الإكليريكية، حيث يسود التجسّس والارتياب، مثلما فعل لاحقاً في بلاط ملك بارْم. ولذا ترك لنا تصويراً مؤثّراً، إن لم يكن ناتجاً عن معاينة دقيقة مباشرة، فعلى الأقلّ عن استنباط خارق في قوّته. فالصفحات التي تصف وصول جوليان، ومقابلته الخاطفة الأولى للقسّ بيرار Pirard، والحياة الداخلية للمدرسة الإكليريكية هي من الصفحات الأجمل في الرواية.

هنا أصل إلى غرام جوليان والسيّدة دو رينال، الذي يغطّي ما يقرب من نصف الكتاب. وهو في نظري النصف الأضعف، ففيه ندخل في

(1) هي مدرسة اللّاهوت المسيحيّ، يُمنح المتخرّج فيها درجة كهنوتيّة ويصبح مؤهّلاً للعمل في السلك الكنسيّ.



Twitter: @ketab_n

أجواء المغامرة والتصرّفات الغريبة.

لم يكفِ ستندال أن يبتكر جوليان، هذه الآليّة الذهنيّة الاستثنائيّة تلك فحسب، وإنّما كان عليه أيضاً أن يخلق أنثى لذلك الذكر، لذا ابتدع الآنسة دو لامول، وهي آليّة ذهنيّة أخرى، أقلّ ما يقال عنها إنّها تبعث على الاستغراب بالقدر ذاته. إنّها جوليان آخر. لنتأمّل الفتاة الرومانسيّة[1] الأكثر برودة وقسوة التي يمكن تصّورها؛ عقل متفوّق آخر يتّسم بازدراء محيطه ويقذف بنفسه في المغامرات، مدفوعاً بطبيعة وتوّتر للذهن فريدَين. «لم تكن تعطي اسم الحبّ، يقول لنا ستندال، إلّا لتلك العاطفة البطولية التي كنّا نجدها في فرنسا في زمن هنري الثالث وباسومبيير Bassompierre[2]». وهي تنطلق من هنا لكي تعشق جوليان، بعد أن قلّبت الفكرة طويلاً في رأسها. فهي التي بادرت بإعلان حبّها له، وما إن دخل في غرفتها عن طريق النافذة حتّى كانت فكرة القيام بالواجب وحدها

(1) لا يزال بعض الباحثين والمترجمين يخلطون بين النعتين «رومنطيقيّ» romantique و«رومنسيّ» romanesque ويستخدمونهما كما لو كانا مفردة واحدة. والحال أنّ الأولى تحيل على الحركة الأدبيّة والفنيّة المعروفة بالرومنطيقيّة أو الرومنتيكيّة التي ظهرت في ألمانيا وإنجلترا في أواخر القرن الثامن عشر ثمّ انتشرت في بقيّة أوروبا وخارجها في القرن التاسع عشر، والمتميّزة بتغليبها الشعور على العقل وتحبيذها للأسرار والأخيلة ومحبّة الطبيعة وتقديس المرأة، ومبادئ أخرى. أمّا المفردة الثانية، «رومنسيّ»، فلها معنيان متقاربان ويحيل كلاهما إلى فنّ «الراوية» roman: فهي، حسب سياق استعمالها، تعني «روائيّ» بالمعنى الصريح للكلمة (أسلوب روائيّ، شكل روائيّ، إلخ.)، كما تدلّ على شخص أو سلوك قريب ممّا نجد في الروايات: طريف، مثير، متفرّد، يغلّب المخيّلة على ما سواها، حالم، غنائيّ، متحذلق، إلخ، ويُفضَّل الإشارة إليه بالمفردة المعرّبة «رومنسيّ» التي تشير إلى هذا كلّه.

(2) فرانسوا دو باسومبيير François de Bassompierre (1579–1646): نبيل وماريشال فرنسيّ مميّز في الحروب التي خاضها باسم ملك فرنسا هنري الرابع ومن بعده باسم لويس الثالث عشر. وقد اعتقله هذا الأخير في الباستيل بتهمة التآمر، وبقي فيه حتّى وفاة الملك المذكور في 1643.



Twitter: @ketab_n

هي التي دفعتها للاستسلام له، فيما كان الإحساس بالضيق والاشمئزاز يخنقانها. حينذاك، تغدو العلاقات العشقية أعسر المغامرات وأشنعها. فجوليان، الذي لم يكن يحبّها، صار مولّهاً بها ويرغب فيها بجنون بدافع من الذكرى. لكنّها تخشى من أن تكون قد سلّطت بذلك سيّداً عليها، لذا كان عليها مضاعفة الازدراء به، حتّى جاء اليوم الذي استولى عليها فيه الشغف ثانية، بعد مشهد تخيّلت فيه أنّ عشيقها كان يرغب في قتلها. ولكنّ الخصومات تتواصل. إذ كان جوليان مرغماً، لكي يستميلها من جديد، على جعلها تشعر بالغيرة، وذلك بتطبيقه تكتيكاً طويل الأمد. وفي النهاية، تصبح الآنسة دو لامول حاملاً وتعترف لوالدها بكلّ شيء، وتعلن له أنّها عازمة على الزواج من جوليان. لا أعرف علاقة حبيّة أكثر إنهاكاً وأقلّ بساطة وإخلاصاً من هذه العلاقة. فكلا العاشقين لا يطاق بالمرّة، لهمّه المتواصل والمُسرِف بالتدقيق. كان ستندال، المحلّل من الطراز الأول، يعشق تعقيد عقليهما إلى ما لا نهاية له، كلاعبي البلياردِ المشهورين الذين يضاعفون الصعوبات لأنفسهم، لكي يظهروا أنّه ليس هناك من موقف بإمكانه ثنيهم عن توجيه الكرات نحو الهدف. لا نجد هنا سوى غرائب ذهنيّة.

وذلك ما فهمه المؤلف تماماً. فقد أشار إليه في ملاحظة، لكن مع تلك السخرية التي تهزأ من شخوصه ومن القارىء. فها هو يوقف سرده بغتة لكي يكتب: «سوف تلحق هذه الصفحة الضرر بالمؤلّف التعيس بأكثر من شاكلة. إذ ستّتهمه الأنفس الجامدة بعدم الحشمة. إنّه لا يتوجّه للشبّان المتألّقين في صالونات باريس بالشتيمة بأن يفترض إمكان أن يقوم أحدهم بحركات الجنون هذه التي تحطّ من شأن شخصيّة ماتيلدا Mathilde. فهي شخصيّة ناتجة برمّتها عن المخيّلة وتمّ تصّورها تماماً


Twitter: @ketab_n

خارج العادات الاجتماعية التي ستضمن، بين كلّ العصور، مكانة مميّزة لحضارة القرن التاسع عشر». هذا كلام لافت وجميل، غير أنّه لا يمنع ماتيلدا من أن تكون تجربة للمؤلّف أكثر منها كائناً حيّاً.

إنّ نهج ستندال واضح تماماً في تلك «المونولوغات» الطويلة التي يسندها لشخوصه. ففي كلّ لحظة، يقوم جوليان وماتيلدا وغيرهما بمراجعات لضمائرهم، ويصغون لأنفسهم وهي تفكّر، بمثْل اندهاش الطفل الذي يلصق أذنه على ساعة وبمثلِ غبطته. إنّهم يستعيدون بلا انقطاعٍ أفكارهم، ويتوقّفون عند كلّ عقدة تصادفهم، ويشرعون بتخمينات لا نهاية لها. فهم جميعاً، على غرار المؤلف، محلِّلون نفسانيّون مرموقون. وهذا ما يمكن فهمه، ذلك أنّهم أبناء ستندال أكثر من كونهم أبناء للطبيعة. ولنأخذ مثلاً بعض الأفكار التي يسندها ستندال لماتيلدا وهي تتحدّث عن الناس المحيطين بها: «إذا ما تجرّأوا وتناولوا موضوعاً جدّياً، فسيتوصّلون، بعد خمس دقائق من النقاش، لاهثين، وكأنّهم عثروا على كشف عظيم، إلى ما كنت أردّده على مسامعهم منذ أكثر من ساعة». من الذي يتكلّم هنا؟ ماتيلدا، أم ستندال؟ من الواضح أنّ هذا الأخير هو من يقوم بذلك، وما وجود الشخصيّة إلّا قناع.

أضع جانباً الوسط الباريسيّ الذي ألفى فيه جوليان نفسه. نجد هنا بورتريهات رائعة؛ لكن كلّ ذلك العالم يبقى، من وجهة نظري، عبوساً؛ إذ نادراً ما يقدّم لنا ستندال الحياة؛ فنساء رواياته اللواتي يرتدن الصالونات، وأسيادها ووصوليّوها، ومتآمروها وشبّانها المتغطرسون يتمتّعون جميعاً بشيء من الجفاف وعدم الاكتمال في آن معاً، وكأنّهم مجرّد تخطيطات في الذاكرة. وهو لا يعيد بناء الأوساط باكتمال أبداً. الرؤوس لا تتعدّى لديه الجزء الجانبيّ من الوجه، مرسوماً على خلفيّة بيضاء أو سوداء. إنّها



Twitter: @ketab_n

ملاحظات مؤلّف غير مرتّبة كما ينبغي.

وهناك دائماً مَشاهد تسطع بالحقيقة، وكأنّها تنبثق من عمق المنطق. لقد تحدّثت عن اللقاء الأوّل الذي يجمع جوليان وماتيلدا. وقد ينبغي عرض تلك الصفحات الأربع، لكي نسمع نبرها العميق الدقيق. فهذا الحوار لا يشبه حوار روميو وجولييت، ذلك أنّ الانطباع الأوّل الذي يخلّفه فينا يقترب من خضّة كريهة، ثمّ تمسك بخناقنا واقعيّة أدنى التفاصيل. لنقرأ الأسطر التالية: «لقد بذلت ماتيلدا جهداً لكي تناديه باسمه الأول، وكان من الواضح أنّها تعير اهتماماً لتلك الطريقة الغريبة في الكلام أكثر من اهتمامها بعمق الأشياء التي قالتها. إنّ رفع الكلفة هذا، الخالي من أيّ نبرة حنان، لم يرق لجوليان. لقد اندهش من غياب السعادة، وفي النهاية، وحتّى يشعر بتلك السعادة، كان عليه اللّجوء إلى عقله». ذلك هو ستندال البارع، المحلّل النفسانيّ الذي يبلغ الحقيقة في مواضيع تقليدية، عبر تحليله البسيط لحركات الروح. وفي مشهد آخر، عندما اكتشف الماركيز دو لامول كلّ شيء، واستدعى جوليان، بدت لي طريقة استقباله له صاعقة. لو أعطينا المشهد ذاته لروائيّ مولع بالبلاغة، لرأينا أباً بشعره الأبيض، وسمَعنا موعظة يرافقها يأس نبيل. لنصغِ بالأحرى إلى ستندال: «لقد وجد جوليان الماركيز حانقاً. ربّما كان ذلك السيّد المهيب غليظ النبرة للمرّة الأولى في حياته: لقد انهال على جوليان بكلّ أنواع الشتائم التي مرّت بفمه. وكان بطلنا منذهلاً، نافد الصبر؛ بيد أنّ عرفانه بالجميل لم يتزحزح». وأبعد من هذا بقليل: «كان الماركيز ضائعاً حقّاً. فحينما رأى تلك الحركة (جوليان وقد خرّ على ركبتيه)، عاود الانهيال عليه بالشتائم القاسية التي تليق بحوذيّ. ربّما كان يُسلّيه الجديد في تلك الشتائم». تلك هي الصرخة الإنسانية، النبرة الحقيقيّة



Twitter: @ketab_n

والجديدة في الرواية. وتلك هي أيضاً دراسة الإنسان بما هو عليه، عارياً من أغطية البلاغة ومنظوراً إليه من خارج التقاليد الأدبية والاجتماعية. كان ستندال أوّل من تجرّأ على قول هذه الحقيقة.

نعرف الحادثة التي تُختتم بها رواية «الأحمر والأسود». فالسيّدة دو رينال، بعد أن حثّها القسّ الذي تدلي له باعترافاتها على القيام بذلك، كتبت للماركيز دو لامول رسالة تُنهي فيها زواج ماتيلدا من جوليان. فيعود هذا الأخير، مدفوعاً بحركة جنونية، إلى مدينة فيرير ويطلق رصاصة من مسدّسه على السيّدة دو رينال، التي كانت راكعة داخل كنيسة. ثمّ يتمّ حبسه، ويُحكم عليه بالإعدام ويُقاد إلى المقصلة. تحلّل الخمسون صفحة الأخيرة من الرواية أفكار جوليان في السجن، ومواجهته للموت الوشيك. لقد وهب ستندال نفسه هنا متعة كبيرة، ومارس نوعاً من البذخ في التحليل، ولن يكون هناك ما يثير الفضول أكثر من مقارنة تلك الصفحات برواية «اليوم الأخير في حياة محكوم بالإعدام» *Le Dernier Jour d'un condamné* لفيكتور هوغو. إنّ تحليل ستندال هنا نافذ للغاية، فريد تماماً؛ لكني لن أتجرّأ على القول إنّه حقيقيّ للغاية أيضاً، لأنّ عقلاً كعقل جوليان يظلّ دائماً عقلاً استثنائياً، وبالتالي لن يكون هناك من نقاط يمكن مقارنتها بالواقع، فالبنية العقلية للمحكومين بالإعدام من ذلك النمط نادرة تماماً. علينا إذن قراءة ذلك كمشكلة نفسانيّة مطروحة في ظروف خاصّة ومعالَجة بروعة. وفي خاتمتها، على وجه الخصوص، نشعر إلى أيّ حدّ كانت تلك القصة مخترعة، وكم هي مكتوبة بعيداً عن المعاينة المباشرة. كتب تين: «القصة حقيقيّة تقريباً، فهي قصّة طالب في مدرسة إكليريكيّة في بزونسون Besançon اسمه بيرتيه Berthet؛ وقد اكتفى المؤلّف بملاحظة عواطف ذلك الفتى الطموح، وتصوير أعراف


Twitter: @ketab_n

الجماعات التي كان يخالطها؛ إنّ هناك مئات الوقائع الحقيقيّة التي تبدو أكثر خياليّة ممّا في هذه الرواية». الحقّ، إذا كانت وقائع محاكمة قد وفّرت لستندال الفكرة الأولى لكتابه هذا، فمن الواضح أنّه أعاد معالجة كلّ الشخوص وابتكرها بنفسه. قد لا تكون خلفية العمل خياليّة، مع أنّ مغامرات قسّ شابّ يصبح عشيقاً لسيّدتين عظيمتين، تذرفان عليه الدموع إلى حدّ الجنون والموت، ويغتال إحداهما من أجل حبّ الأخرى، تشكل بحدّ ذاتها حبكة مأساوية جميلة؛ لكنّنا لا ننفذ إلى ما هو خياليّ، أو لا نتوغّل بالأحرى في الاستثنائيّ، إلّا في تلك اللحظات التي يفسّر لنا فيها ستندال، بولهٍ وبلا تّوقفٍ، الآليّات الدقيقة التي تدفع شخوصه إلى القيام بأفعالهم.

وذلك ما يخرج عن إطار الحياة اليومية الحقيقيّة، عن الواقعيّ الذي نحتكّ به، إذ نحن نلج هنا في ما هو خارق عند ستندال المحلّل النفسانيّ مثلما عند ألكساندر دوما الحكّاء الكبير. فمن زاوية النظر الحصرية للحقيقة، يولّد جوليان عندي الاندهاش ذاته الذي يخلّفه لدينا آرتانيان[1] Artagnan. فالمؤلّف يسقط في خندق الابتداع ذاته، إمّا بالميل بصورة مبالغ فيها من هذه الجهة، لكي يتخيّل حوادث لا تصدَّق، أو بميله بإفراط إلى تلك الجهة، لخلق عقول عجيبة يحشوها بدرس كامل في المنطق. لنفكّر في كون جوليان يموت في العشرين من عمره، وفي كون مبتكِره يقدّمه لنا كبعقريّ يبدو وكأنّه اكتشف الفكر الإنسانيّ. مع ذلك أفترض، من ناحيتي، أنّ هناك بين خندق الحكّائين وخندق المحلّلين النفسانيّين هوّة واسعة، هي الحياة نفسها، واقع الكائنات والأشياء، واقع ليس بالمتدنّي

(1) أحد أبطال رواية ألكساندر دوما Alexandre Dumas «الفرسان الثلاثة» *Les Trois Mousquetaires*.



Twitter: @ketab_n

بإفراط ولا بالشامخ تماماً، بمجراه العاديّ وبساطته الراسخة، وهو يهمّنا لا سيّما وأنّه يعرض علينا الإنسان بكامله وبدقّة أكبر.

## 4

لا أحبّ كثيراً رواية «دَير بارْم»، لأنّ شخوصها تتحرّك في وسط لا أعرفه إلّا قليلاً. وإذا ما شاء المرء التعرّف على أفكاري، فسأقول له على الفور إنّي لا أقبل تماماً بإيطاليا ستندال باعتبارها بلداً معاصراً؛ بل أرى أنّه قد صوّر لنا إيطاليا القرن الخامس عشر، بولعها بالسموم، وضربات سيوفها، بجواسيسها وعصاباتها المقنّعة، ومغامراتها الخارقة، حيث ينمو العشق بجسارة في برَك الدم. لا أدري كيف يفكّر تين بالطابع الخياليّ لهذا العمل، لكن، بالنسبة لي، ليس هناك ما هو أكثر تعقيداً من حبكته، ولا ما هو أبعد منه عن الفكرة التي كوّنتها لنفسي عن أوروبا 1830. فأنا أجد نفسي أمام والتر سكوت آخر، لكن بقدر أقلّ من التعقيد البلاغيّ. وقد أكون مخطئاً.

سبق لي أن ذكرت، في مكان آخر، أنّ «دَير بارْم» هي أوّل رواية فرنسية مكتوبة عن شعب آخر، ولها رائحته. ففي العادة، يكتفي روائيّونا، والكبار منهم أيضاً، بخربشة صورة لها لون محليّ، فيما ذهب ستندال إلى عمق المجموعة البشريّة التي ينتمي إليها ذلك الشعب، ووجده أقلّ سطحيّة في برجوازيّته، وأكثر شهوانية، ولا يكرّس نفسه تماماً للمال ولا للمصلحة الشخصيّة. لكنّي أتّهمه بأنّه لم يره إلّا عبر ميوله هو وطبيعته الخاصّة. ومع ذلك، كان قد حدّد، بدمغة حاسمة، الخطوط الكبرى لتلك الخصال الحيويّة والحرّة، التي ينصبّ اهتمامها الرئيس على الحبّ والتمتّع



Twitter: @ketab_n

بالحياة، وذلك بسخريتها من الرأي السائد.

هنا أيضاً نلتقي بعقول متفوّقة وبعباقرة. سأذكر منهم أربعة: الدوقة سانسيفيرينا Sanseverina، وفابريس Fabrice، وموسكا Mosca وفيرانتي بالا Ferantte Palla. وهنا أيضاً ندخل في نطاق الذكاء الخالص.

فالدوقة سانسيفيرينا، التي تملأ الكتاب، هي ابنة ستندال حقّاً. لقد صبّ فيها كلّ سحر الشغف العاشق وتعقيداته. إنّها تقترب من سفاح المحارم، وتذهب إلى حدّ القيام بعملية تسميم، ومع ذلك تبقى هي البطلة الجذّابة، التي يهيم بها ستندال. فنحن نشعر به وكأنّه مغرم بجرائمها؛ كما نعتقد أنّه يدفعها نحو الشناعة لفرط حنقه على العاديّ. إنّه فخور بها، ويقول، لكثرة فرحه بإدهاش العالم: «هي ذي واحدة من النسوة اللاّتي لا ترون أمثالهنّ في الغالب!» لنصغِ إلى ما تقوله السيرة التالية. تتزوّج جينا دل دونغو Gina del Dongo الكونت بييترانيرا Pietranera، وهو ضابط في جيش نابليون، تعشقه بقوّة، وذلك لا يمنعها من خيانته مع شابّ اسمه ليميركاتي Limercati. يتوفّى زوجها، لكنّ لها عشّاقاً آخرين؛ ثمّ يقع موسكا، وزير أمير بارم، في حبّها، فتصبح خليلته. لكنّها، في آن معاً، مغرمة بابن أخيها فابريس، الذي كان يمكن أن تكون أمّاً له، لأنّها تكبره بستّة عشر عاماً؛ وحينئذ يغدو ذلك الغرام هو ما يشغل حياتها، لكن دون أن يمنعها من مواصلة علاقتها بموسكا وملاقاة عشّاق آخرين. ولكي تنقذ فابريس من الموت، تقرّر تسميم أمير بارم، بواسطة فيرانتي، وهو مجنون عبقريّ شُغفَ بها. ليس ذلك كلّ ما في الأمر: فحينما يموت الأمير، تجد نفسها مرغمة ثانيةً على إنقاذ فابريس، لكن هذه المرّة بذهابها إلى حدّ بيع نفسها لوريث التاج. وفي النهاية، تعيش بهدوء مع موسكا، بعد أن تكون قد عذّبتها غيرتها من علاقات فابريس الغراميّة بكليليا Clélia.



Twitter: @ketab_n

فستندال شاء تجنيبها السقوط بمعيّة فابريس. نسيتُ القول إنّ موسكا، قبل أن يتزوّجها، قد زوّجها سانسيفيرينا تاكسيس Sanseverina-Taxis، وهو شخص غنيّ وطموح، كان من الدماثة بحيث مات وتركها لكي تكون وريثته؛ وهذه صفقة كانت ستكفي، في فرنسا، لتلويث سمعة امرأة. تلك هي البطلة. ولنضف أنّها جميلة، وتتمتّع بذكاء خارق، وأنّ الروائيّ يضعها في دائرة المجد المتواصل. وهذا لا يضيرني، ولكنّني لا أرى فيها دوقة من عصرنا، ذلك كلّ ما في الأمر. لقد عاشت في فرنسا، في عهد ثورة المقلاع[1]. إنّها آنسة دو لامول أخرى، مع فوارق بين طبعَيهما. يبدو لي أنّ ستندال كان ينزع دائماً إلى رسم بورتريهات تاريخية. فهو لم يعرف لا الرجل ولا المرأة المعاصرَين.

أمّا في ما يتعلّق بفابريس، فهو لا يختلف كثيراً عن جوليان سوريل. نلتقي أوّلاً، في مطلع العمل، بنفس الشغف الذي يحمله هذا الأخير حيال نابليون، والذي جعلنا ننال هذا الوصف لمعركة واترلو، الذي لا علاقة وشيجة له بالرواية. ومن بعدها، يأتي أيضاً صراع العقليّتين الكنائسية والعسكرية. فكما حدث لجوليان، فإنّ فابريس، الذي يرغب في أن يكون جنديّاً، يجد نفسه مرغماً على ارتداء الجبّة. كما تتماثل مواقفهما وأفكارهما. صحيح أنّ الشغف يهيمن، فيما بعد، على فابريس؛ فهو يتمتّع بروح أرقّ، أكثر مرونة وأكثر انتماءً إلى الجنوب. فهو يعدو في الشوارع موزّعاً ضربات حسامه. لكنّ تين، الذي يستشهد بإعجاب بالطريقة

(1) «ثورة المقلاع» هي التسمية المجازيّة المعطاة لانتفاضة الفرنسيّين من 1648 حتّى 1653، بُعيد ارتقاء لويس الرابع عشر إلى العرش وهو قاصر. شارك في الانتفاضة البرلمانيّون والضبّاط والنبلاء والشعب مستهدفين بغضبهم كلّاً من الوصيّة آن النمساويّة Anne d'Autriche ورئيس الحكومة مازاران Mazarin لما لاحظوه من استبداد في الحكم وارتفاع فاحش لنسبة الضرائب وتدهور في المحاصيل. والتسمية كما قلنا مجازيّة وصارت الكلمة «مقلاع» تدلّ على كلّ «انتفاضة» أو فعل غاضب.



Twitter: @ketab_n

«الناشفة» التي يروي فيها ستندال، بسطرين اثنين، مبارزة جوليان في «الأحمر والأسود»، يتغافل عن الطريقة الرومنطيقية التي مسرحَ فيها الروائيّ مبارزات فابريس في رواية «دَير بارْم». فهناك أوّلاً قضيّته مع الممثّل جيلييتي Gilietti، ثمّ مشكلته مع الكونت غير المسمّى، في باحة نزل. سأغضّ نظري عن تلك الرسائل الغفل، المستخدمة كثيراً، وعن الخدم بملابسهم التنكّريّة أيضاً، أيّ عن كلّ ذلك الوسط الغريب الذي ينتمي، من وجهة نظري، لعالم حكايا الجنّيات، لكي أصل للحادث الممتع في برج فارنيزه، ولعلاقات فابريس السجين مع كليليا الجميلة، ابنة الحاكم. يتطابق الموقف هنا تقريباً مع موقف جوليان في سجنه في بزونسون، ففابريس كان معرّضاً، هو أيضاً، لتهديد موت وشيك؛ سوى أنّ المحلِّل النفسانيّ، الذي لا يدع خيط التحليل المتواصل يفلت من يده، يتحوّل هنا إلى حكّاء، ثمّ تحتلّ الأحداث الخيالية المكان الأكبر. كلّ تلك الإحداث ما هي إلّا تفاصيل غريبة ولا تصدّق تقريباً: الطريقة التي ينظر عبرها فابريس إلى نفسه أثناء وجوده مع كليليا، وتواصلاته مع الدوقة بفضل نظام إشارات ضوئية، ثمّ رسائله التي كان يبعثها داخل كريّات رصاصيّة، وبعدها الحبال التي يجري إقحامها، وذلك النزول الإعجازيّ من ارتفاع شاهق، دون أن يتحرّك إزاءه أيّ حارس؛ ووسط ذلك كلّه، هناك قصص التسميم التي نصادفها في كلّ صفحة، كما كان يحدث في عهد آل بورجا[1] Borgia. لا شيء يثير الاهتمام بمثل هذه القوّة، ومع

(1) «بورجا» هو الاسم الإيطاليّ للعائلة بورخا Borja، الإسبانية الأصل، التي تمتّعت بأهميّة بالغة في الحياة السياسيّة في إيطاليا إبّان القرن الخامس عشر. طلع منها بابوان اثنان وبعض شخصيّات الدولة. وأحيط تاريخ العائلة بإشاعات أو أخبار تتحدّث عن حروب بين الإخوة وعمليّات تسميم للخصوم، بما جعل منها رمزاً لانحطاط الكنيسة في أواخر العصر الوسيط.



Twitter: @ketab_n

ذلك، نحن بعيدون عن بساطة وعري ما هو حقيقيّ. وفي وقت لاحق، فإنّ فابريس، الذي جاء ليسلّم نفسه للقضاء بفعل الحبّ، ينجو ثانيةً من السمّ. ثمّ تتزوّج كليليا، ويصبح هو مطراناً، لكنّه يبقى مستحوذاً عليها لعدّة سنوات، في غرفة معتمة، لأنّها أقسمت على ألّا تراه وجهاً لوجه، وأنّها لا ترغب في الحنث بيمينها؛ بيد أنّ كلّ هذه المحاجّات والتعليلات، التي تشكّل واحدة من سمات الأعراف عند الإيطاليين، تجعلنا نبتسم قليلاً. وفي النهاية، عندما تموت كليليا، يموت فابريس بدوره. تلك هي الصفحة الأخيرة من الرواية.

يمثّل الكونت موسكا الشخصيّة الستنداليّة التي أثّرت أكثر من غيرها في بلزاك. فنحن نعرف ذلك اللغط الذي أشاع أنّ ستندال كان ينوي رسم صورة شخصيّة للأمير مترنيش[1] Metternich. كتب بلزاك: «لقد بالغ ستندال في وصف الطبع النبيل لرئيس حكومة بارْم، لكنّ من المشكوك فيه أن يكون مترنيش بعظَمة موسكا، مع أنّ قلب رجل الدولة الشهير هذا يقدّم، لمن يعرف جيّداً سيرته، مثالاً أو مثالين عن شغف معادل على الأقلّ لشغف موسكا (...). أمّا عن موسكا نفسه في العمل كلّه، أي عن الرجل الذي كانت تنظر له جينا باعتباره الدبلوماسيّ الأكبر في إيطاليا، فكان لا بدّ من العبقرية لخلق الأحداث والوقائع والحبكات التي لا حصر لها، والمتجدّدة باستمرار، التي تسمح بتجلّي ذلك الطبع الشاسع. وعندما نفكّر في أنّ المؤلّف قد ابتدع ذلك كلّه، وأنّه عقدَ الأشياء وحلّها كما يحدث في بلاط، فسيبقى عقل أكثرنا جسارة وأكثرنا اعتياداً على مثل هذه التصوّرات ذاهلاً ومبلبلاً أمام عمل كهذا (...). فأن يتجرّأ المرء

(1) الأمير كليمنس فينتسل فون مترنيش Klemens Wenzel von Metternich (1773–1859): دبلوماسيّ وسياسي نمساويّ سعى إلى مواجهة آثار الثورة الفرنسيّة في أوروبا وحماية مكانة النمسا داخل توازن القوى العظمى في تلك الفترة.



Twitter: @ketab_n

على عرض رجل بعبقرية شوازول Choiseul، وبوتمكين Potemkine أو مترنيش، وبقوّتهم، وعلى خلقه والبرهنة على الخلق من خلال ما يقوم به الكائن المخلوق، وأنّ يحرّكه ضمن وسط خاصّ به، تتفتّح فيه كلّ ملكاته، فليس ذلك عمل رجل، بل عمل جنيّة، عمل ساحر».

استشهدت بهذه الفقرة بكاملها لأنّها تُظهر لنا بكامل الدقّة الفكرة التي كانت لسابقينا عن العبقرية. وأعترف بأنّني لم ألمح أبداً عبقرية موسكا تلك. إذ ليس ثمّة صفحة واحدة في كلّ العمل يظهر فيها باعتباره شخصيّة عظيمة. فهو، بصفته سياسيّاً، لا يفعل أيّ شيء. كلّ ما في الأمر أنّه يجد نفسه متورّطاً في دسائس، يتذبذب وسطها، كمثل فرد ماهر وحذر يريد الحفاظ على مكانته وألّا يفقد خليلته. يبدو لي كلّ ذلك منتمياً إلى صفات رجل لطيف دمث، وليس أكثر. ثمّ إنّ موسكا يرتكب أخطاءً، بحكم سطحيّته بما هو تابع للأمراء. ومن الصحيح القول إنّ عبقرية كلّ من مترنيش وشوازول وبوتمكين لم تعد تمّسنا اليوم. أمّا وقد قلنا هذا، فإذا ما شئنا الاكتفاء برؤية موسكا باعتباره شخصاً مثيراً وذا تعقيد رائع، دون إثقاله بنعوت الفرد السّامي والطبع العظيم، أمكننا القول إنّ ستندال قد استخدم موهبته الواسعة من أجل تصوير رجل كهذا في عمله. إنّ بلزاك محقّ إذ يتحمّس، بصفته روائيّاً خبيراً بمهنته، لوصف بلاط بارم، ولهذا التداخل للمكائد، التي يفسّر من خلال الأحداث طبيعة موسكا ذاتها. فذلك ما يشكل حقّاً أعجوبة في الاختراع، بالمعنى الجيّد للمفردة. كأنّنا أمام حوليّات بلاط صغير. لن أجازف بتلخيص هذا العمل المتعدّد، هذا النوع من اليوميّات التي تسجل الأحداث ساعة بساعة، حيث نرى بورتريهات مرسومة بدقّة كبيرة، بما فيها بورتريت الأمير وحاجته لإظهار القسوة، ورصيده من الغرور، وبورتريت راسي Rassi الرهيب


Twitter: @ketab_n

ومركيزة رافيرسي Raversi، وكلّ عصابة المهالقين الصاخبة تلك. لكن، مرّة أخرى، أنا أحتجّ على ذلك السموّ المزعوم، فأنا لا أرى هناك أيّ سموّ. الأمر نفسه بالنسبة للتقييم الغريب لبلزاك، الذي يلخّص رأيه في «دَير بارْم» بالطريقة التالية: «وأخيراً، لقد كتب [ستندال] نسخة حديثة من «الأمير»، الرواية التي كان بإمكان ماكيافيلي كتابتها لو كان عاش منفيّاً من إيطاليا في القرن التاسع عشر». فهذا أيضاً لا أفهمه، وإنّني ليدهشني أن تكون شخصيّة إرنست الرابع في عمل ستندال، بهمومها التي تنتمي إلى زمن آخر، وفكرتها المتسلّطة في التشبّه بلويس الرابع عشر، ممثّلة للأمير المعاصر! فما هي إلاّ محاكاة كاريكاتورية صارخة لشخصيّة الملك، ابتدعها رجل ذو عقل ثاقب، وليس أكثر.

سأتوقّف ثانية عند فيرانتي بالا، تلك الشخصيّة الغريبة الأطوار والتي يظلّ انطباع القارىء عنها حيّاً. فهو سياسيّ منفيّ، خطيب شعبيّ محكوم عليه بالموت، وكان مرغماً على السرقة لكي يعيش. وإليكم بعض عباراته التي قالها للمركيزة، والتي تلخّص قصّته: «منذ حُكم عليّ بالموت لأنّني قمت بواجباتي بما أنا مواطن، وأنا أعيش في الغابات. وإذا كنت اقتفيت أثرك، فليس من أجل استجداء صدقة أو لسرقتك، وإنّما كما يُفتتن إنسان متوحّش بجمال ملائكيّ. فمن وقت طويل لم أرَ يدين بيضاوين (...). أنا أقوم بتسجيل أسماء مَن أسرقهم، حتّى أرد لهم مبالغهم المسروقة، إذا ما حصلت يوماً على شيء من المال. أفترض أنّ محامياً عن الشعب مثلي يحقّ له أن يتقاضى عن عمله، بباعث من خطورة ذلك العمل، راتباً شهرياً بمائة فرنك؛ لذلك فأنا أحاذر من أخذ أكثر من ألف ومائتي فرنك في السنة». وهذا اللصّ الغريب الأطوار هو الذي تنيط به المركيزة مهمّة تسميم الأمير. أمّا مشهد اتّفاقهما، فهو طويل. فبعد


Twitter: @ketab_n

أن قبلَ بذلك، وهمّ بالمغادرة، إذا بها تنادي عليه ثانية: «يعود وقد بدا عليه القلق؛ كانت الدوقة تقف وسط الصالون؛ ثمّ قذفت بنفسها بين ذراعيه؛ وبعد لحظة، يكاد يغمى على فيرانتي من السعادة؛ فتحرّر الماركيزة نفسها من معانقته، وبعينيها تشير له على باب الخروج. «هذا هو الرجل الوحيد الذي فهمني، قالت، وهذا ما كان بإمكان فابريس القيام به، لو كان الآن يسمعني»». هذا واحد من المشاهد التي يشدّد عليها بلزاك، ليؤكّد على حماسته الطافحة. صحيح أنّه يعود دائماً لمقارنته بوالتر سكوت، وذلك ما يفسد علينا اليوم طعم ذلك الثناء. لا أعتقد أنّه ينبغي تحليل المشهد من زاوية القيمة الدقيقة للحوادث. لكن، مرّة أخرى، لا أرى الإنسان السّامي في شخص فيرانتي بالا، هذا السارق المتفرّد، الذي يبدو ساعياً إلى تحقيق رهان. إنّ محامي الشعب هذا الذي يتشبّث بعنق الدوقة، ينتمي بالأحرى إلى عالم الإبداع أكثر ممّا إلى الواقع. غير أنّ ما يدهشني أكثر هو الإعجاب الذي يولّده عند الدوقة. فهي محبوبة، وذلك ينبغي ألّا يدهشها. كان هناك الكثير من الجمهوريّين المستعدّين تماماً، من أجل الحصول على قبلة منها، على قتل الأمير، لا سيّما وأنّهم كانوا متحفّزين لقتله، حتّى بلا أيّ مقابل. صحيح أنّ بلزاك يرى في هذا روح إيطاليا، وأنا أنحني له احتراماً، ذلك أنّه حينئذ يلج قضية ما عدت أشعر بها. فبالنسبة لي، يظلّ فيرانتي بالا واحداً من شخوص والتر سكوت. ولا يعود ستندال هنا المحلّل النفسانيّ الذي نعرف، بل هو يتحوّل إلى حكّاء، ويعمل على إدهاش المخيّلة. لذا يبقى فيرانتي بالا في الذاكرة كمثْلِ واحد من أبطال ألكساندر دوما أو فيكتور هوغو. لم أشأ في ما تقدّم سوى تعزيز الرأي الذي طرحته من قبل: تشكّل «دَير بارْم» رواية مغامرات وعملاً تحليليّاً في آن معاً.



Twitter: @ketab_n

وإذا ما أردت تلخيص حُكمي، فسأقول إنّني أرى في هذا الكتاب نوعاً من التطبيق لنظريات ستندال عن الحبّ. فنحن نعرف أنّه كان لديه منظومة أفكار عن ذلك الموضوع، حاذقة بقدر ما هي معقّدة. إذ يمكن العثور في «دَير بارْم» على كلّ أنواع الحبّ التي قام ستندال بتصنيفها، من الحبّ-الغرور إلى الحبّ-الشغف. هي أشبه بمغامرة واسعة، وإنّ اختيار إيطاليا قد تمّ بعناية خاصّة، ذلك أنّ هذه التجربة يمكن عيشها ببساطة أكبر هناك. وممّا لا شكّ فيه أنّنا نعثر هنا أيضاً على ستندال الفكرويّ؛ فعلى سبيل المثال، هناك مناقشات تجري بين سانسيفيرينا والدوق موسكا، حيث يقذف المتحاوران المتواطئان أحدهما على الآخر بأفكار ستندال نفسه. بالإضافة إلى ذلك، تنطلق الشخوص دائماً في مونولوغات طويلة، وهنا تعمل الآلية الذهنيّة ذاتها من جديد. سوى أنّ الوقائع تحتلّ هنا مكاناً أكبر فحسب.

وينبغي ملاحظة أنّ ستندال، الذي كان يتظاهر بازدراء العالم الخارجيّ، كان أوّل روائيّ يمتثل لقانون الأوساط الجغرافية والاجتماعية. ففي مقدّمته لـ «دَير بارْم»، كتب هذه الملاحظة الصحيحة تماماً: «يبدو لي أنّنا كلّما تقدّمنا مسافة مائتي فرسخ من جنوب البلاد نحو شمالها، التقينا بمظهر طبيعيّ جديد وكأنّنا ننتقل من رواية جديدة إلى أخرى». كلّ معايير الوسط قائمة هنا. ولنقارن، مثلاً، بين العلاقات العشقية للآنسة دو لامول بعلاقات الدوقة سانسيفيرينا: تختلف الأمزجة أوّلاً فيما بينهما، لكنّنا سنلاحظ قطعاً، فيما بعد، أنّ أشكال الدمار الناتجة عن تلك العلاقات تختلف تبعاً لاختلاف مناخات المجتمعات التي تولد فيها. ينبغي تحليل العملين من زواية النظر هذه. لقد طبّق ستندال فيلسوفاً نظريات نسعى نحن لتطبيقها اليوم على شاكلة العلماء. لم تعد صيغته


Twitter: @ketab_n

صيغتنا نحن، ولكنّ صيغتنا تتفرّع من صيغته.

من جانب آخر، ينبغي عدم الاعتقاد أنّ بلزاك قد أحجم عن نقد «دَير بارْم». سأقوم بتلخيص انتقاداته. الكتاب يعوزه في نظره المنهج؛ وكان على المؤلّف أن يبدأ بوصفه الرائع لمعركة واترلو، كما كان بمقدوره اختزال مطلع الرواية كلّه، الطويل جدّاً، إلى سرد مقتضب. فبسبب عدم تمتّع العمل بوحدة، لا ندري أين هو الموضوع، ولا ما إذا كان يتعلّق بفابريس أو ببلاط بارم. وأخيراً، تبدو خاتمته وكأنّها بداية لكتاب آخر. كما كتب بلزاك العبارة التالية: «الجانب الضعيف في هذا العمل هو الأسلوب». إنّ هذه الانتقادات صحيحة، وسأوجزها على النحو التالي: غياب المنطق في تأليف الرواية كما في أسلوب كتابتها. ذلك ما بقي لي أن أدرسه، قبل الاختتام.

## 5

لنلقِ إذن نظرة على التأليف والأسلوب، في روايات ستندال.

بالنسبة لنا جميعاً، نحن أطفال الرومنطيقية المتمرّدين، يظلّ يقضّ مضجَعنا التأليف المنفلت والأسلوب غير السليم لستندال. هل تسمحون لي بالإدلاء باعتراف شخصيّ؟ فبتفسيري حالتي، أنا على الأقلّ متأكدّ من طرح السؤال على أرضيّة أعرفها. فأنا لم أقرأ ستندال يوماً دون أنّ يتملّكني الشكّ في ما يتعلّق بالشكل. هل تقف الحقيقة إلى جانب ذلك العقل المتفوّق، الذي يحمل ازدراءً مطلقاً للبلاغة؟ أم أنّها إلى جانب أولئك الفنّانين الذين جعلوا من البلاغة آلة عالية الرنين وغاية في الثراء للّغة الفرنسية؟ وإذا ما ردّ عليّ أحدهم قائلاً إنّها بين الطرفين، فسأسأله



Twitter: @ketab_n

في أيّ وسط دقيق ينبغي عليّ الوقوف؟ إنّها مشكلة مقلقة بالنسبة لكتّاب شبّان يسعون إلى تقييم حقبتهم الأدبية تقييماً دقيقاً، ويطمحون حقّاً إلى ترك أعمال تدوم من بعدهم.

أعرف تماماً ما يقال في هذا المعسكر وذاك. فالناقد تين، الذي يقف إلى جانب ستندال، يصمت عن مسألة الأسلوب والتأليف. لكنّه يبدو وكأنّه يكيل الثناء على الروائيّ لعدم اكتراثه بتلك التفاصيل العبثية للبلاغة. فبالنسبة له، يبقى ستندال متفوّقاً، ببساطة لأنّه لا يُعنى بالبلاغة في كتاباته. أمّا في المعسكر المواجه، فنجد بعض كبار الكتّاب، الذين سيكون من غير المجدي ذكر أسمائهم هنا، وهم يرفضون جذرياً ستندال، لأنّه لا يتمتّع بالتناسق اللاتينيّ، ولأنه يتفاخر باستخدامه أسلوب القانون المدنيّ، ذلك الأسلوب غير المتناسق والعديم الرّونق؛ ويضيفون، مع شيء من الحقّ، أنّه ليس هناك من مثال واحد على كتاب يخلو من البلاغة، وتناقلته الناس، عبر العصور، بإعجاب. كلّ ذلك ممتاز. فمن الواضح أنّ من سمات تفوّق العقل أن يتحرّر كاتب من الكلمات ولا ينظر إلى اللغة إلّا باعتبارها ترجماناً طيّعاً؛ لكن، من جانب آخر، لقد أوصل لنا الفنّ، أو بصورة أدقّ علم اللغة والبلاغة، روائع أدبيّة. لذا يبدو من الصعب التخلّي عنهما.

هذان هما الرأيان المتناقضان، واللّذان نقف بينهما حائرين. كم مرّة كرهت عباراتي، وكم مرّة استولى عليّ الاشمئزاز من مهنة الكاتب هذه، التي يبرع بها الجميع اليوم! كنت أسمع رنين الفراغ من تحت الكلمات، وأشعر بحياء من قائمة النعوت التي لا طائل من ورائها، ومن تلك السفسفات المزروعة في نهاية المحاورات، والإجراءات الأدبيّة التي تعاود الظهور دون كلل، لكي تُدخل في الكتابة أصوات الموسيقى وأشكال


Twitter: @ketab_n

الفنّانين التشكيليّين وألوانهم! ثمّة هنا على الأرجح طرائف أدبية مغرية، ورهافة فنّ ما زالت تسحرني؛ لكن ينبغي عليّ في الختام القول إنّ ذلك كلّه، بعدما بلغ حدّ حالة الهيجان التي وصلناها، لا يتمتّع لا بالقوّة، ولا بالصحّة، ولا بالحقيقة. أجل، لا بدّ من الاحتفاظ ببساطة اللغة، إذا ما أردنا أن نصنع منها سلاحاً علميّاً للعصر. وبالرغم من ذلك، في كلّ مرّة أعود فيها إلى قراءة ستندال، مع هذه الأفكار في ذهني، أجدني على الفور مصدوداً بجفاء. فأنا كنت أقبل به برأسي، نظريّاً، حينما لم أكن أقرأه. لكن ما إن أشرع بدراسته حتّى أحسّ بالضيق؛ بكلمة واحدة، لا يعود يرضيني. كنت أرغب في تأليف بسيط، في لغة واضحة، في شيء ما يشبه البيت الزجاجيّ الذي يتيح للمرء رؤية الأفكار المعتملة في داخله، وأحلم حتّى بازدراء البلاغة، وبالوثائق الإنسانية المقدّمة بعريها الصادم. لكن يبدو بوضوح أنّ ستندال ليس هو الكاتب الذي أبحث عنه. كنت أعشق مبادئه، غير أنّي أرفضه ما إن يشرع بتطبيقها.

والحال أنّني أدركتُ من أين ينبع ضيقي منه! فستندال، منطقيّ الأفكار ذاك، ليس منطقيّاً لا في تأليفه ولا في أسلوبه. وذلك ما شكّل ثغرة في عمله، وعيباً يحطّ نوعاً ما من شأنه. أليس هذا بالأمر المدهش؟ فها أنّنا أمام محلِّل نفسانيّ من الطراز الأوّل، يحلّ بوضوح خارقٍ وشيعة الأفكار في رؤوس شخوصه، ويكشف عن تسلسل حركات الأرواح، ويقيم فيما بينها نظاماً دقيقاً، كما إنّ لديه المنهج المنتظم لتفسير كلّ حالة. لكن ما إن يشرع بالتأليف ويكون عليه أن يكتب حتّى يتوارى ذلك المنطق الرائع. فهو يضحّي بمعايناته بخفّة، ويلقي بجمله وفقاً لنزوة قلمه. فيختفي المنهج والنسق، كما يغيب النظام، مهما تكن نوعيّته. وما يترسّب ليس سوى خليط مصطنع يرضي، كما يبدو، غروره. والحال


Twitter: @ketab_n

أنّ هناك منطقاً للتأليف وللأسلوب لا يختلف، بصورة عامّة، عن منطق الأفكار والحوادث. فمنطق واقعة بعينها يقود إلى منطق النظام الذي ينبغي علينا تقديمها من خلاله؛ كما أنّ منطق فكرة ما، عند أحد الشخوص، يحدّد منطق الكلمات التي يُعبَّر عنها من خلالها. لنلاحظ أنّ المسألة لا تنحصر في البلاغة أو الأسلوب التصويريّ البرّاق. أقول فقط إنّ في العقل الراقي لستندال ثغرة، لا بل أسوأ من ذلك، إنّ فيه تناقضاً. فهو يتنصّل عن منهجه ما إن ينتقل من الأفكار إلى اللغة.

لا يمكنّني التوسّع في هذا الشأن، لا سيّما وأنّ ما أطرحه هنا هو مجرّد ملاحظات. من جانب آخر، سيكون من غير المجدي التدليل على غياب التأليف المنطقيّ في روايات ستندال؛ فذلك النقص واضح للعيان، خاصّة في رواية «دَير بارْم». لقد أحسّ بلزاك، المتحمّس لهذه الرواية، بأنّها تخلو من مركز؛ فموضوعها يسير على هوى الفصول والأحداث، وذلك الكتاب، الذي بدأ بداية تكاد لا تنتهي، انتهى بغتة، في اللّحظة التي بدأ فيها المؤلّف بقصّ حكاية جديدة. أمّا في ما يتعلّق بالأسلوب، فهو يخوض كلّ أنواع المجازفة كذلك. وهنا أيضاً يظلّ حكم بلزاك صائباً. كتب: «إنّ الجانب الضعيف في هذا العمل هو الأسلوب، باعتباره تنظيماً للكلمات؛ فالفكر، الفرنسيّ بامتياز، هو الذي يسند العبارة». إنّ تنظيم الكلمات هو بالدقّة منطق الأسلوب؛ وأكرّر أنّني يُدهشني عدم العثور عليه عند ستندال، أستاذ تنظيم الأفكار هذا. فأنا لا ألومه على مختلف أشكال الإهمال، ولا على التكرار المتواصل لاسمَي الوصل «ما» و«الذي»، ولا على تكرار المفردات ذاتها التي تعاود الظهور أحياناً عشر مرّات في الصفحة الواحدة، أو على أخطائه النحوية المعهودة؛ ما ألومه عليه هو غياب المنطق في جمله وفقراته، وذلك ما يعني عدم الاكتراث


Twitter: @ketab_n

لأيّ منهج في فنّ الكتابة، وباختصار هو الشكل الذي لا يمثّل عندي شكلَ أفكاره. هو منطقيّ، فليكتب إذن كما يفعل كاتب منطقيّ؛ فهو عندما لا يكتب كذلك، وعندما يأتينا بمنهجه الفكريّ عبر أسلوب متراخٍ، يجعلني أشعر بالضيق، لأنّه ليس كاملاً، ولأنّنا نسمع صريرَ شيءٍ ما في عمله.

يتحدّثون عن سان سيمون. بيدّ أنّ سان سيمون أستاذ للّغة، حتّى بأخطائه البارزة. وأسلوبه شلّال يجرف أكواماً من الذهب، مقارنة بساقية ستندال الصغيرة، بمياهها الصافية غالباً، والتي تتبدّد وتتعكّر عند كلّ عائق تصادفه على الأرض. من ناحية أخرى، لا أرغب في الحكم عليه كما أحكم على شاعر. فهو يتفاخر بأنّه ليس صاحب أسلوب مزخرف، وليس لديه من نعوت تصويريّة، وهو لا يستسلم لا للفصاحة ولا للخيال. لنتعامل معه، إذن، كما يرغب في أن يكون. والحال إنّه لا يمكن لما هو غير صحيح أن يكون واضحاً، وما يعوزه المنطق ليس بمقدوره الوقوف على قدميه. لنتخلّ عن البلاغة، لكن علينا في هذه الحالة الاحتفاظ بالمنطق.

وإليكم ما يمكن أن يكون عليه حلمي: امتلاك تلك البساطة التي يمتدحها تين، والتخلّي عن تزويقاتنا الرومنطيقية، والكتابة بلغة شفّافة، صلبة وصحيحة؛ ولكن عندما يزعم أحدهم أنّه منطقيّ وعالم بالأفكار ينبغي عليه القيام بذلك بصفته منطقيّاً وعالِماً. فأنا لا أرى أيَّ تفوّق في التعثّر بالكلمات، حينما لا يريد المرء أن يتعثّر بالأفكار. فإذا كان ستندال قد كتب بطريقة غير صائبة وبلا أسلوب ليرينا أنّه متفوّق وأنّ محلِّلاً نفسانيّاً بمضائه قد سخر من اللغة، فهو لم يتوصّل إلّا إلى هذه النتيجة الباهرة، وهي ألّا يكون منطقيّاً، وبالتالي أن يقلّل هو نفسه من شأنه الخاصّ. لكنّي أعتقد أنّه سيكون من الخطأ التعامل مع تصرّف كهذا وكأنّه ازدراء مفكّرٍ


Twitter: @ketab_n

ميتافيزيقيّ بالمادّة؛ فستندال لم يكن يمتثل إلّا لملكاته الشخصيّة، ذلك كلّ ما في الأمر. ما أسعى لقوله، بشكل عامّ، لشبيبتنا التي تثير القضايا الأدبية حماستها، هو أنّ الكره المشروع للبلاغة الرومنطيقية لا ينبغي أنّ يدفعها نحو السقوط في أسلوب ستندال اللامنطقيّ. ذلك أنّ الحقيقة لا تكمن في ردّ فعل كهذا. أمّا إذا ما قرّرنا أنّ بمقدور المرء صنع أسلوب، فعليه البحث عنه بالطريقة العلميّة السائدة اليوم. فكما أصبحت الشخصيّة الروائيّة بالنسبة لنا جهازاً عضويّاً معقّداً يتحرّك تحت أثر وسط بعينه، فاللغة لها بنية تحدّدها الظروف الإنسانية والاجتماعيّة. قيل عن اللغة بحقّ إنّها فلسفة، ويحقّ لنا أيضاً القول إنّها عِلم. ولا يُظهر المرء نفسه فيلسوفاً ولا عالماً بالكتابة بطريقة رديئة. لنتعامل مع الشكل كما نتعامل مع الشخوص، عبر التحليل المنطقيّ. فالكتاب المؤلَّف بطريقة عرجاء وبأسلوب غير صحيح يشبه فرداً مقعداً. أحلم برائعة أدبية، برواية يجد فيها الإنسان نفسه برمّته، من خلال أسلوب صلب وواضح، يكون بمثابة حلّته المفصّلة على مقاسه.

قبل أن أختتم، بودّي قول ملاحظة تؤرّقني. من أين ينبع عجز شخوص ستندال عن فرض أنفسهم بصورة أكبر على الذاكرة؟ يقال إنّه كان يكتب لأفراد متفوّقين ومن هنا مصدر عدم رواج الأنماط التي خلّفها. ذلك أحد الأسباب، بيد أنه غير كافٍ، لأنّ ستندال صار اليوم مقروءاً بقدْر أكبر، وأصبح الجمهور يعرفه. والحال أنّه لا جوليان سوريل، ولا موسكا ولا سانسيفيرينا يسكنون صميم أنفسنا، كما يفعل ذلك، مثلاً، الأب غوريو والأب غراندیه[1]. ذلك أنّ شخوص ستندال، كما بيّنتُ من قبل، هم تأمّلات عقلية أكثر من كونهم كائنات حيّة.

(1) شخصيّتان معروفتان من عالم بلزاك الروائيّ.



Twitter: @ketab_n

فجوليان سوريل لا يخلّف فينا أيّة فكرة واضحة، لأنّه معقّد كماكنة لا نقدر في النهاية أن نرى بوضوح كافٍ وظيفتها، هذا عدا كونه يبدو غالباً وكأنّه يتهكّم على الناس. ولنضِف أيضاً أنّه لا يحمل معه أجواءه الخاصّة، بل يرتسم هكذا كزاوية حادّة، وكأنّه تفكير خالص. أمّا الأب غوريو فهو، على العكس من ذلك، يتحرّك ضمن مناخه الخاصّ، فنحن نرى ما يلبس، وكيف يمشي ويتكلّم؛ ويقوم التحليل بتبسيطه لنا، بدلاً من تعقيده؛ إنّه صادق ويعيش لذاته. ولذا يفرض نفسه، ولا يجعلنا ننساه إذا ما التقينا به مرّة واحدة. أليس من الغرابة بمكانٍ أن يكون بلزاك، المفرط في الضّجيج والمغالاة، هو العبقرية التي تبسّط الحياة وتبثّها في شخوصها، وألّا يتمكّن ستندال، الجافّ والواضح، من أيّ شيء آخر غير تعقيد شخوصه، وجعْلهم يبدون وكأنّهم ظواهر ذهنيّة محضة، تعيش خارج الوجود؟ وذلك ما يقودني إلى الاستنتاج الختاميّ: لم يتناول ستندال من الإنسان سوى رأسه، لكي يطبّق عليه تجارب نفسانيّة. أمّا بلزاك، فقد تناوله كلّه، بكامل أعضائه، وضمن الأوساط الطبيعيّة والاجتماعية التي يعيش فيها، كما أكمل تجاربه النفسانيّة عليه بتجارب فيزيولوجيّة.

أختتم. لقد تشكّلت، بعد ستندال وبلزاك، مجموعة من المعجبين الغريبي الأطوار بهما، راحوا يبحثون في أعمال هذين المعلّمين عن الجوانب الاستشباحية، ومبالغات المنظومة الفكرية، والإسرافات النابعة من طبعَيهما. هكذا احتفظوا من عمل بلزاك بروايتيه «قصّة الثلاثة عشر» *L'Histoire de Treize* و«امرأة في الثلاثين»، وطفقوا يحلمون بالعالم الواسع والمتفرّد الذي ابتدعه الروائيّ، فهم يرغبون في أن يكونوا راستنياك Rastignac وروبمبريه[1] Rubempré، لكي يقلبوا المجتمع

(1) راستنياك وروبمبريه من الشخصيّات الطامحة والتي تعيش حياة عاصفة في روايات بلزاك.



Twitter: @ketab_n

ويتذوّقوا متعاً مجهولة. فلفحة الجنون الرومنطيقية هي التي شرخت موهبة باربي دورفيّي[1] Barbey d'Aurevilly. أمّا ستندال، فقد صار بالنسبة لهم خيمائيّاً كبيراً للفكر الإنساني، يستخرج من الأدمغة جوهر العبقرية. فجوليان وموسكا يبدوان لهم وكأنّهما بئران عميقتان يغطس فيهما هؤلاء المعجبون؛ وهم يعشقون سانسيفيرينا بسبب الإغواء الذي ينطوي عليه شذوذها الساذج. فمع هؤلاء الأتباع الخطيرين، يصبح كلّ عابر سبيل إنساناً عظيماً، ويروح السّامي أو الرائع يغزو الشوارع. فهم لا يستطيعون النقاش عشر دقائق دون أن يحاكوا بلزاك، وستندال بخاصّة، باحثين تحت الكلمات، ومنقّبين في العقول، ومستكشفين المتاهات. وليس هذا بالخياليّ إطلاقاً؛ فأنا أعرف شبّاناً غاية في الذكاء، يفهمون على هذه الشاكلة معلّمي الطبيعيّة المحدثة. إنّني أعلن أنّهم يعيشون في كابوس. إذ ليس من المهمّ أنّ بلزاك كان الحالم الأكبر في حقبته، وأن يكون ستندال قد عاش في سراب التفوّق. فما هو على المحكّ يكمن في أعمالهما فقط، وهي لا تعنينا اليوم إلّا بمجموع الحقائق التي جاءت بها. أمّا ما تبقّى، فقد يكون موضوع دراسة مثيرة، لكنّها لن تحوز إعجابنا، لا سيّما إذا ما حُوّل ذلك الإعجاب إلى قواعد مدرسيّة. ولن يفهم المرء ستندال ولن يحبّه إذا ما نظر إلى العالم بعينَي الآنسة دو لامول أو تعامل مع موسكا باعتباره عبقرية خارقة. فستندال يبقى عظيماً في كلّ مرّة يقوده فيها منطقه الرائع إلى صنع وثيقة إنسانية لا تقبل الطعن؛ لكنّه يظلّ مجرّد متحذلق في المنطق كلّما عذّب أحد شخوصه بغية جعله متفرّداً ومتفوّقاً. أعترف بصراحة بأنّي لا أقدر أن أجاريه حينئذ؛ فالغموض الدبلوماسيّ لخطواته، وتهكّمه

(1) جول باربي دورفيّي Jules Barbey d'Aurveilly (1808–1889): روائيّ وناقد أدبيّ وصحفيّ فرنسيّ رجعيّ، كان مدافعاً عن السلطة السياسية للبابا، وعن الملكيّة المطلقة.



Twitter: @ketab_n

اللاذع، وتلك الأبواب التي يغلقها والتي لا يوجد خلفها غالباً سوى العدم المتكلّف، هذا كلّه يثير أعصابي. إنّه كبلزاك، أبونا جميعاً، لأنه جاء لنا بالتحليل، ولأنّه كان متفرّداً وقراءته ممتعة، لكن كانت تعوزه بساطة الروائيّين المتمكّنين. الحياة أبسط من ذلك.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# غوستاف فلوبير

## 1- فلوبير الكاتب

### 1

شكّلت رواية «مدام بوفاري» لدى ظهورها علامة على تطوّر أدبيّ كامل. بدا آنذاك أنّ صيغة الرواية الحديثة، المبعثرة في عمل بلزاك، قد تمّ تكثيفها والإعلان عنها بوضوح في كتاب من أربعمائة صفحة. لقد اكتملت صياغة قانون الفنّ الروائيّ الجديد. فرواية «مدام بوفاري» تتمتّع بالدقّة والكمال اللّذين جعلا منها أنموذجاً للرواية، والمثال النهائيّ لهذا النوع. ولم يبقَ على كلّ روائيّ سوى انتهاج ذلك الدرب، وإثبات شخصيّته والسعي من أجل الوصول إلى كشوف خاصّة به. صحيح أنّ الحكّائين من الدرجة الثانية واصلوا تدبيج قصصهم المهلهلة والمضجرة إلى أبعد حدّ؛ أمّا أولئك الكتاب الذين تخصّصوا في تسلية السيّدات، فلن يتخلّوا عن حكاياتهم الغراميّة الرخيصة. لكنّ جميع المبتدئين الواعدين تلقّوا رجّة عميقة؛ إذ ليس هناك اليوم بين مَن كبروا واحد لا يقرّ لغوستاف فلوبير بفضل الرّيادة على الأقلّ. فهو قد حمل، وهنا أكرّر ما سبق أن قلته، الفأس والمصباح في غابة بلزاك الشائكة أحياناً. لقد قال الكلمة الحقيقيّة والصحيحة التي كان ينتظرها الجميع.

لا أرغب هنا في إجراء أيّة مقارنة بين بلزاك وغوستاف فلوبير. فنحن ما زلنا قريبين منهما، ولم نحصل بعد على المسافة الضرورية التي تفصلنا عنهما؛ ولكنْ أيضاً لأنّ مزاياهما مختلفة تماماً، فلا يقدِر المرء أن يحكم



Twitter: @ketab_n

عليهما من دون المرور بحيثيّات شديدة التعقيد. مع ذلك، أجدني مرغماً على التذكير بالملامح الكبيرة التي تميّز أعمال بلزاك، بغية القيام بصورة أفضل بشرح المنهج الحديث للروائيّين الطبيعيّين.

إنّ أولى سمات الرواية الطبيعيّة، التي تعتبر «مدام بوفاري» أنموذجاً لها، هي إعادة إنتاج الحياة بدقّة، وغياب كلّ عنصر رومانسيّ. فتأليف العمل صار مقتصراً على اختيار المَشاهد وتطويرها ضمن نسق معين. فالمَشاهد هي ما يعرض نفسه أوّلاً؛ فقط على الروائيّ انتقاؤها وموازنتها بطريقة تجعل من عمله صرحاً فنياً وعلمياً أيضاً. إنّها الحياة ذاتها، لكنّها موضوعة في قالب رائع. يُستبعَد إذن منها كلّ اختراع خارق للعادة. فلا نعود نلتقي فيها بأطفال موسومين منذ ولادتهم بعلامة ما، نضيعهم ثمّ نعاود العثور عليهم في خاتمة العمل. كما لم تعد المسألة مسألة أثاث ذي أسرار، ولا أوراق يتمّ استخدامها في اللحظة المناسبة من أجل إنقاذ أبرياء ملاحقين. ويمكننا القول إنّها تخلو من كلّ عقدة، مهما تكن بساطتها. فالرواية تواصل مجراها قدُماً، تعيش الأشياء يوماً بيوم، دون أن تخبّئ لنا أيّة مفاجأة، وأكثر ما يمكن أن تقدّمه هو مادّةُ حادثةٍ عادية. وحينما تُدرَك خاتمتها، يشعر المرء وكأنّه ترك الشارع لكي يعود إلى داره. لقد منحنا بلزاك، في روائعه «أوجيني غراندیه» و«الآباء الفقراء» و«الأب غوريو» صوراً متقنة وعظيمة، اكتفت مخيّلته فيها بإبداع ما هو حقيقيّ. لكنّه، قبل التوصّل إلى انهمامه المتفرّد هذا بالتصوير الدقيق، كان قد تخبّط طويلاً في الاختراعات الأكثر غرابة، وفي بحثه عن رعب وعظمة مزيّفين، حتّى ليمكننا القول إنّه لم يتخلّص تماماً من حبّه للمغامرات الخارقة، وذلك ما يجعل النصف الأكبر من أعماله يبدو وكأنّه حلم طويل يعيشه على مرأىً منّا شخصٌ يقظ.



Twitter: @ketab_n

لكنّ الفارق العظيم الذي ينبغي علينا إدراكه إنّما يكمن في السمة الثانية للرواية الطبيعيّة. من المحتّم أن يقتل الروائيّ أبطاله، إذا لم يقبل إلّا بالمجرى العاديّ للوجود العامّ. أعني بالأبطال الشخوص الذين تمّ تكبيرهم بإفراط، الدمى التي تحوّلت إلى عمالقة. فحينما لا يكترث المرء بالمنطق، ولا بعلاقة الأشياء فيما بينها، أو بالنسب الدقيقة لكلّ أجزاء العمل، يجد نفسه مدفوعاً إلى التحدّي والمراهنة، ثمّ يكون مستعداً لإعطاء كلّ دمه وعضلاته للشخصيّة التي يتعاطف معها بشدّة. من هنا تأتي تلك الاختراعات الضخمة، والأنماط الغريبة على الطبيعة، المنتصبة والتي تبقى أسماؤها بعدها. على العكس من ذلك، تتضاءل الشخوص البسيطة وتقف في المستوى الذي تنتمي إليه، ما إن نشعر بأنّنا غير منشغلين إلّا برغبة كتابة عمل حقيقيّ، يكون بمثابة مُحْضَر متوازن ومتطابق واقعيّاً مع مغامرة ما. فلو تمتّع المرء بأذن مرهفة في هذا المضمار، فسوف تعلن الصفحة الأولى عن نغمة الصفحات اللاحقة، ثمّ يسود نبر متناغم، لن يُسمَح بالصعود أعلى منه دون التسبّب بشيوع نشاز. لقد أردنا تصوير مجرى الحياة العاديّ، فلنبقَ إذن فيه. لم يعد جمالَ العمل يكمن في تضخيم الشخصيّة، التي تكفّ عن أن تكون شخصيّة طمّاعة، شرهة أو نهّابة، وإنّما تصبح هي الطمع والنهب والشراهة بحدّ ذاتها. بل إنّ الجمال كامن في حقيقة الوثيقة الإنسانية التي لا تقبل الجدال، وفي الواقعيّة المطلقة في التصوير، الذي يحتلّ فيه كلّ شيء مكانه الخاصّ. إنّ ما يتجاذب أغلب روايات بلزاك هو ضخامة أبطاله؛ فهو لا يظنّ أبداً أنّه قد نفخها بما فيه الكفاية، لأنّ يدي المبدع المقتدرتين عنده لا تعرفان نحت غير العمالقة. أمّا في الرواية الطبيعيّة، فإنّ بذخ الفنّان هذا، ونزقه في التأليف، الذي يجعله يحرّك شخصيّة ذات ضخامة تفوق الطبيعيّ وسط مجموعة أقزام،


Twitter: @ketab_n

هذا كلّه يكون بالضرورة مداناً. فثمّة مستوى متعادل يَحني كلّ الرؤوس، ذلك أنّ المناسبات التي نتمكّن فيها من تحريك شخصيّة متفوّقة تبقى نادرة.

سأشدّد أخيراً على سمة ثالثة. يتظاهر الروائيّ الطبيعيّ بالاختفاء كليّاً خلف الفعل الذي يقوم بسرده. إنّه بمثابة مخرج محتجب للمأساة أو الحبكة المسرودة. لا يكشف أبداً عن نفسه في نهاية عباراته. ولا نسمعه يضحك أو يبكي مع شخوصه، كما إنّه لا يخوّل نفسه الحكم عليهم. لا بل يمكن القول إنّ هذا التظاهر بعدم الاهتمام هو سمته الرئيسة. عبثاً نبحث لديه عن استنتاج ما، عن موعظة ما، أو درس يمكن استخلاصه من الوقائع. لا يعرض أو يضع تحت الأضواء سوى الأحداث، سواء أكانت جديرة بالثناء أو بالإدانة. فالروائيّ ليس أخلاقياً، وإنّما هو المشرِّح الذي يكتفي بالنّطق بما عثر عليه في الجثّة الإنسانية. للقرّاء أن يخرجوا باستنتاجات خاصّة بهم، إذا ما رغبوا بذلك، أو يبحثوا عن أخلاقية بعينها، ويستخلصوا درساً من الكتاب. أمّا الروائيّ، فيضع نفسه جانباً، وذلك بدافع فنيّ على وجه الخصوص، كي يترك لعمله وحدته اللّاشخصيّة، ولكي تظلّ ميزته، بصفته محْضراً، ممهورة في المرمر إلى الأبد. فهو يعتقد أنّ انفعاله الذاتيّ يشوّه انفعال شخوصه، وأنّ حكمه يخفّف من درس الوقائع الرفيع. هذه هي الشعرية الجديدة تماماً، التي سيغيّر تطبيقها وجه الرواية. فلنرجعْ إلى روايات بلزاك، وتدخّلاته المتواصلة في مجرى السّرد، وملاحظات المؤلّف التي تجابهنا في كلّ سطر، ومختلف الدروس التي يظنّ أنّ عليه استخلاصها من أعماله. فهو دائم الحضور، وعلى أهبة دائمة لتوضيح نفسه للقرّاء. هذا دون أن أتكلّم عن استطراداته. فبعض رواياته ما هي إلّا دردشة صريحة مع الجمهور، إذا ما


Twitter: @ketab_n

نحن قارنّاها بالروايات الطبيعيّة الصادرة منذ عشرين عاماً والتي تتمتّع بتأليفٍ صارم ومتّزن.

أكرّر القول إنّ بلزاك يظلّ بالنسبة لنا قوّة عظيمة لا تُجادَل. فهو يفرض نفسه، كشكسبير، عبر نفحة المبدع التي ولد منها عالم برمّته. فأعماله، المنحوتة بضربات فأس، وشبْه غير المشذّبة في غالبية الأحوال، والتي تقدّم لنا المزيج الأكثر غرابة للسّامي والوضيع، تبقى، بالرّغم من كلّ شيء، جهداً عظيماً لواحد من أضخم عقول هذا العصر. لكن، دون التقليل من شأنه، يمكنني الكلام عمّا قام به غوستاف فلوبير بعده من أجل الرواية؛ فهو قد أخضعها لمعايير ثابتة قائمة على المعاينة والرصد، كما خلّصها من الانتفاخ الزائف للشخوص، وبالتالي حوّلها إلى فنّ متناغم، لا شخصيّ، يحيا من جماله الخاصّ، كقطعة مرمر جميلة. ذلك هو التطوّر الذي أنجزه مؤلّف «مدام بوفاري». فبعد التفتّح الأدبيّ، وخصوبة إنتاج 1830، عثر على وسيلة لإبداع نوع روائيّ جديد، وطرحَ قواعد مدرسة. كما تمثّل دوره على وجه الخصوص في الكلام باسم الكمال، والأسلوب والتأليف الناجزين، والعمل المكتمل الذي يتحدّى العصور. فهو يبدو وقد جاء، بعد سنوات الخصوبة المحمومة تلك، وعقب الوابل المرعب للكتب المكتوبة يوماً بيوم، ليذكّر الكتّاب بنقاوة الشكل، وليحثّهم على البحث المتأنّي عن الملمح النهائيّ، وعن الكتاب الأوحد الذي ينطوي على حياة إنسان برمّتها.

## 2

ولد غوستاف فلوبير في مدينة روان Rouen. إنّه ابنٌ لمنطقة



Twitter: @ketab_n

النورماندي، ذو منكبين واسعين. كان فيه شيء من العملاق والطفل. كان يعيش في عزلة شبْه مطلقة، ويقضي بضعة أشهر من فصل الشتاء في باريس، فيما يكرّس بقية وقته للعمل في دار يمتلكها بالقرب من روان، على حافة نهر السين. ألوم نفسي على تقديم تفاصيل كهذه. ففلوبير موجود كلّه في كتبه؛ وسيكون من العبث البحث عنه في مكان آخر. لا نجد عنده حماساً خاصّاً، فهو ليس جامع أعمال فنيّة، ولا صيّاداً في البرّ أو النهر. إنّه يصنع كتباً، وليس شيئاً آخر. دخل في ميدان الأدب كما كان المرء يدخل في ملّة ما، لكي يتذوّق كلّ متعه ويموت فيه. هكذا حبسَ نفسه، وكرّس عشرة أعوام لكتابة مؤلَّف ظلّ يعيشه كلّ ساعات نهاره، ويحيل كلّ شيء عليه، فكان يتنفّس ويأكل ويشرب من خلاله. لا أعرف رجلاً جديراً بحمل لقب كاتب مثله؛ فهو قد منح وجوده برمّته لفنّه.

ينبغي إذن البحث عنه، كما أسلفت، في أعماله فقط. فالرجل، الذي كان يعيش برجوازيّاً، لم يترك لنا أية ملاحظة، ولا أيّ تفسير يثير الاهتمام. لقد اختار العاملون الكبار في أيّامنا نمط العيش الأكثر سطحيّة والأكثر بساطة، وذلك لضبط مجرى نهاراتهم وتكريسها للعمل من الصباح حتّى المساء، مثلما يفعل التجّار المنهجيّون. فالاشتغال في ساعات منتظمة هو الشرط الأوّل من شروط العمل الطويل الأمد، الذي يطمح المرء إلى إنجازه بقوّة حتّى شوطه الأخير.

كرّس فلوبير نفسه لعِلمه كما يفعل راهب بنيديكتيّ[1]. لا ينطلق في عمله إلّا من ملاحظات دقيقة، كان قد تحقّق من صحّتها. فإذا ما كان

(1) الرهبان البنيدكتيّون هم أتباع القدّيس بنيديكتوس Benedictus الذي أسّس، في جبل كاسينو بإيطاليا، في 529، فرقة دينية ينصرف أعضاؤها إلى حياة منظّمة بدقّة، تقوم على طقوس العبادة والعمل اليدويّ والقراءة، وسار اسمها مثلاً لكلّ عمل منظّم وصابر وطويل الأمد.



Twitter: @ketab_n

يريد أن يبحث في مؤلّفات مخصوصة، أرغم نفسه على قضاء أسابيع في المكتبات العامّة، حتّى يعثر على المعلومة المطلوبة. فمن أجل كتابة عشر صفحات مكرّسة، مثلاً، لمشهد روائيّ يضع فيه بضعة مزارعين، لن يتراجع أمام الضجر الذي قد ينتج عن قراءة عشرين مجلّداً أو أكثر تعالج الموضوع. ولن يكتفي بذلك، بل سيعمل على استنطاق الأفراد الملمّين به، ثمّ يذهب إلى حدّ زيارة بعض الحقول الزراعية، ولن يشرع بسرد حكايته إلّا بعد أنّ يكون قد ألمّ بكلّ جوانبها. أمّا إذا كان مسعاه ينحصر في الوصف، فسوف يذهب إلى الأماكن، ويعيش فيها. وهكذا، فلكي يكتب الفصل الأوّل من روايته «التربية العاطفية»، الذي يتمثّل إطاره في رحلة يُقام بها في مركب بخاريّ على نهر السين من باريس حتّى مونترو Montereau، كان عليه اقتفاء مسار النهر بكامله، في عربة يجرّها حصان، إذ لم تعد الرحلة تؤمَّن بالمركب البخاريّ منذ أمد بعيد. وحتّى عندما يكون قد اختار أفقاً خياليّاً، لكي يضع فيه المشهد، فسوف يشرع بالبحث عن ذلك الأفق كما تمنّاه، ولن يهدأ إلّا بعد أن يكون قد اكتشف موضعاً ما من المنطقة يعطيه تقريباً الانطباع ذاته الذي حلم به. وهكذا يتواصل عنده، بالنسبة لأدنى تفصيل، الهمّ الواقعيّ نفسه. فهو يلجأ إلى اللوحات المرسومة بالحفْر لكي يستنطقها، وإلى صحف الفترة المعنيّة، وإلى الكتب، والأشياء والأفراد. إنّ كتابة صفحة واحدة مخصّصة لوصف الملابس، أو لبعض الوقائع التاريخية، أو تتعلّق بمسائل تقنية، كالديكور، تأخذ منه أيّاماً بكاملها من أجل دراستها. كتاب واحد يجعله يقلب العالم برمّته. في «مدام بوفاري»، استخدم المعاينات التي قام بها في شبابه لمنطقة النورماندي والناس الذين التقى بهم خلال سنواته الثلاثين الأولى. وعندما كتب «التربية العاطفيّة»، قام بفحص تاريخنا السياسيّ


Twitter: @ketab_n

والأخلاقيّ كلّه، ثمّ لخّص تلك الموادّ الضخمة التي وفّرها له جيل بكامله من الناس. وأخيراً، لكي يكتب «سالامبو» *Salammbô* و«تجربة القدّيس أنطونيوس» *La Tentation de saint Antoine*، كان عمله أكبر بكثير: لقد سافر إلى أفريقيا والشرق، وأرغم نفسه على دراسة التاريخ القديم بدقّة متناهية، نافضاً الغبار عن عصور عديدة.

يشكّل هذا الوعي واحداً من الملامح الخاصّة بموهبة غوستاف فلوبير. يبدو أنّه لم يكن يريد أن يدين لمخيّلته بشيء. فهو لا يعمل إلّا على المادة الموضوعة أمامه. وحينما يكتب لا يضحّي بأيّة مفردة لإلحاح اللحظة؛ بل يشعر بالحاجة إلى أن يكون مسنوداً من كلّ مكان، وإلى أن يضع قدميه على أرضية يعرفها بعمق، فيخطو كسيّد في بلادٍ احتلّها. تنبع هذه النزاهة الأدبية من رغبته المتوقّدة في الوصول إلى الكمال، التي تشكّل بالإجمال كلّ شخصيّته. فهو يرفض أيّ خطأ، مهما يكن من صغره. إنّه يشعر بالحاجة لأن يقول لنفسه إنّ عمله كان مضبوطاً، كاملاً ونهائياً. لطخة واحدة يمكنها أن تجعله تعيساً، ولن تكفّ عن تعذيب ضميره، وكأنّه قد ارتكب خطيئة. ولن يهدأ تماماً إلّا عندما يكون مقتنعاً من الحقيقة الدقيقة لكلّ التفاصيل التي ينطوي عليها عمله. ذلك ما يشكّل عنده يقيناً، وكمالاً يستريح فيه. فعن كلّ شيء، كان يرغب في قول الكلمة النهائية.

نحن نتفهّم التباطؤات الحتميّة لمثل هذا النهج. وهو ما يفسّر لماذا لم ينتج غوستاف فلوبير، ذلك العامل المواظب، سوى أربعة أعمال ظهرت في فترات متباعدة جدّاً: «مدام بوفاري» في 1856؛ و«سالامبو» في 1862؛ و«التربية العاطفيّة» في 1869؛ و«تجربة القدّيس أنطونيوس» في 1871. لقد اشتغل على هذا العمل الأخير مدّة عشرين عاماً، إذ كان يهمله حيناً، ثمّ


Twitter: @ketab_n

يعاود تناوله حيناً آخر، دون أن يصل إلى إرضاء نفسه، دافعاً بوعيه إلى حدّ إعادة كتابة أقسام بكاملها أربع مرّات أو خمساً.

أمّا إذا ما تناولنا شغله على الأسلوب، فسوف نراه هنا أيضاً يعمل بكدّ. إنّني أتردّد دائماً في النظر من فوق كتف كاتب بهدف مباغتته في لحظة إنتاجه. ومع ذلك، هناك كشوف مهمّة، وهي تقع ضمن حقل التاريخ الأدبيّ. فغوستاف فلوبير، قبل كتابته للكلمة الأولى من كتابه، يكون في حوزته ملاحظات مرتبة ومصنّفة تكفي لخمسة مجلّدات أو ستّة. لكن غالباً ما لا ينال من صفحة كاملة من المعلومات أكثر من سطر واحد من الكتابة. فهو يعمل بخطّة مدروسة تماماً، يحيط بكلّ أجزائها، وبطريقة تفصيلية. أمّا في ما يتعلّق بالبقية، أي بطريقته في التأليف، فأظنّ أنّه كان يكتب دفعة واحدة، وبسرعة كافية نسبيّاً، عدداً معيناً من الصفحات، شذرة كاملة؛ ثمّ يعود إلى الكلمات التي ظلّت معلّقة، وللجمل غير الموفّقة تماماً. حينئذ يتوقّف عند أبسط أنواع الإهمال التي قد يكون ارتكبها، ويتشبّث بصيغ بعينها، ويستميت في البحث عن التعبير الذي أفلت منه.

لذا، لا تشكّل الدفعة الأولى سوى مسوّدة، يعمل عليها فيما بعد لأسابيع. فهو يريد أن تطلع الصفحة من بين يديه أشبه ما تكون بكتلة مرمر، منقوشة إلى الأبد، بنقاء مطلق، وتقف ثابتة أمام العصور. هذا الحلم، هذا العذاب، هذه الحاجة هي التي تجعله يعترض على كلّ فاصلة، وطوال شهورٍ لا يكفّ عن الدوران حول مفردة غير صالحة، حتّى يعثر، بسعادة المنتصر، على الكلمة المناسبة لتحلّ مكانها.

أصل إلى أسلوب غوستاف فلوبير. إنّه واحد من أكثر الأساليب التي أعرفها تشذّباً، لا لأنّ له توجّهاً كلاسيكيّاً، محشوراً في النطاق الضيّق


Twitter: @ketab_n

للدقّة النحويّة؛ وإنّما لأنّه يتأمّل، كما أسلفت، كلّ فاصلة، ويقضي أيّاماً بكاملها، إذا ما اقتضى الأمر، في كتابة صفحة واحدة كما حلمَ بها. إنّه يتعقّب المفردات المكرّرة على مسافة ثلاثين أو أربعين سطراً. وهو يتألّم إلى ما لا نهاية له من أجل تجنّب الحروف الصائتة المزعجة، وتكرار المقطع اللفظيّ الذي قد يتضمّن نوعاً من الخشونة. كما يستبعد خصوصاً المفردات المسجوعة، وعودة نهاية الجملة التي تحمل الصوت ذاته؛ إذ لا شيء يفسد، في نظره، أكثر من ذلك نصّاً ذا أسلوب. غالباً ما سمعته يقول إنّ صفحة واحدة من النثر الجميل هي أكثر استعصاءً على الكتابة من صفحة من الأبيات الشعرية الجميلة. فالنّثر، بطبيعته، له حوافّ رخوة، وميوعة تجعل من الصعب صبّه في قالبٍ صلب. وهو يريده له أن يكون صلباً كالنحاس، وبرّاقاً كالذهب. فمع غوستاف فلوبير، نعود دائماً إلى فكرة الأبديّة، وإلى الطموح القويّ إلى صنع عمل خالد. وهو وحده يستطيع المجازفة بالدخول في صراع المواجهة هذا مع لغة ناعمة تنذر دائماً بالسيلان بين أصابعه. أعرف فتية دفعوا بذلك البحث عن نثر مصبوب كالرخام إلى حدود الهوس، فوصل بهم ذلك إلى الخوف من اللغة. لقد أصبحت الكلمات ترعبهم، ولم يعد بمقدورهم معرفة أيّ منها عليهم استعماله، فأخذوا بالتراجع أمام كلّ التعابير؛ وفي الختام صنعوا لأنفسهم شعريّات غريبة تقصي هذا الشيء أو ذاك؛ فهم قساة إلى حدّ التهوّر حيال صياغات بعينها، لكنّهم لا ينتبهون لسقوطهم، من ناحية أخرى، في أشكال الإهمال الأكثر ضرراً. فهذا التوتّر المستمر للعقل، وهذه المعاينة القاسية لكلّ انحرافات القلم، تنتهي، عند العقول الضيّقة، بشلّ الإنتاج وتعطيل انطلاقة الشخصيّة. وغوستاف فلوبير، الذي يمثّل على هذا الصعيد أنموذجاً خطراً للغاية، والذي لا ينبغي الاحتذاء به أبداً، كان


Twitter: @ketab_n

قد وصل إلى ذروة مكانته ككاتب شديد الصرامة. كان حلمه، دون أدنى شكل، هو ألّا يكتب في حياته إلّا كتاباً واحداً؛ وما كان على الأرجح سيكفّ عن إعادة كتابته، ولا كان سيكلّ عن إدخال التحسينات عليه؛ وما كان سيهبه إلى الجمهور الواسع إلّا في ساعته الأخيرة، حين يسقط القلم من بين أصابعه، أي عندما يكون فقدَ القوّة التي تمكّنه من إعادة كتابته. فهو كان يردّد أحياناً أنّ كلّ إنسان لا ينطوي إلّا على كتاب واحد.

تكمن الصفة الرئيسية لغوستاف فلوبير، في عمل كهذا، في بساطته الكاملة. كلّ جهده منصبّ على رغبته في أنّ يكون مقتضباً وكاملاً. ففي مشهد بعينه، يكتفي بالإشارة إلى الخطّ واللّون الأساسيّين، لكنّه يريد منهما أن يصوّرا المشهد برمّته. والأمر ذاته ينطبق على شخوصه، فهو يجعلها تنتصب بكلمة واحدة أو حركة واحدة. وبقدر ما تقدّم في عمله، تضاعفت رغبته في إخضاع صيغه الأدبية لنوع من الحساب الجبريّ. وكان يحرص على إخفاء الأفعال الثانوية، ويتحرّك من طرف إلى آخر من كتابه، دون أن يرتدّ ثانية على عقبيه. بالإضافة إلى ذلك، لمّا كان دائم الامتناع عن التدخّل شخصيّاً في العمل، وإذ كان يمنع انفعاله من الظهور، فقد كان دائم الحرص على أنّ يتقدّم أسلوبه بخطوات إيقاعية، تخلو من الاهتزازات، وينبغي عليها أنّ تكون واضحة، من كلّ جوانبها، وضوح المرآة، لكي تعكس فكره بجلاء. إنّ هذا التشبيه بالمرآة لصحيحٌ تماماً، ذلك أنّ مسعى المؤلّف يتمثّل في العثور على شكل بلّوريّ تتّضح من خلاله الكائنات والأشياء، مثلما تصوّرها عقله. ولنضف أيضاً أنّ غوستاف فلوبير لم ينحصر طموحه في رغبة الوضوح تلك. فهو يريد أن يمتلك نفَساً أيضاً. فلديه نفحات قويّة تمضي من المفردة الأولى من عمله حتّى الأخيرة فيه، وتجعلنا نسمع، من تحت كلّ سطر، الهدير الرائع


Twitter: @ketab_n

للأساليب الكبرى. إذ لم يعد الشكل الصافي، الجافّ والكاسر للقرن الثامن عشر، ليهمّ فلوبير. فإلى جانب الوضوح، يحتاج بقوّة إلى اللّون، والحركة، والحياة. وهنا نلمس شخصيّة الروائيّ، وسرّ موهبته والصيغة الجديدة التي جاء بها.

ولد غوستاف فلوبير في صميم المرحلة الرومنطيقية. كان له من العمر خمسة عشر عاماً عندما حقّق فيكتور هوغو نجاحاته العظيمة. ولقد تحمّس طيلة شبابه لتلك الكوكبة التي تألّقت في 1830. واحتفظ على جبينه بالتوقد الغنائيّ للحقبة الشعريّة التي اجتازها. ولا بدّ أنّ تحتوي أدراج مكتبه، إذا ما كان قد احتفظ بها، على قصائد عديدة، يصعب حتماً التعرّف من خلالها على الناثر المدقّق صاحب «التربية العاطفيّة». وفيما بعد، في اللحظة التي ينظر فيها المرء داخل نفسه وحولها، أدرك كنْه فرادته، وأصبح روائيّاً كبيراً، ورسّاماً رائعاً للحماقة والقبح الإنسانيّين. بيد أنّ تلك الثنائية ظلّت عالقة به. فالغنائية لم تمت؛ بل على العكس، بقيت متمتّعة بكلّ قوّتها، متعايشة جنباً إلى جنب مع الروائيّ، وهي تطالب من حين إلى آخر بحقوقها، لكنّها من الحكمة بحيث تعرف كيف عليها أن تنطق في الوقت المناسب. من هذه الطبيعة المزدوجة، من هذه الحاجة المتوقّدة للشعر وللمعاينة الباردة، انبثقت الموهبة المتفرّدة لغوستاف فلوبير. سأصفه بأنّه شاعر يتمتّع بدم بارد يمكّنه من الرؤية الصحيحة.

قد يتعيّن التوغّل أبعد في آليّات هذا الطبع. لم يكن لدى غوستاف فلوبير من كراهية أخرى غير كراهيته للحماقة؛ ولكنّ كراهيته هذه كانت راسخة. فمن المؤكّد أنّه كتب رواياته من أجل إشباعها. فالحمقى من البشر هم بمثابة أعداء شخصيّين له، ومن ثمّ عليه البحث عن


Twitter: @ketab_n

وسيلة لتعريتهم. لذلك تنتهي جميع كتبه بإجهاض إنسانيّ. وأعظم ما يقدر عليه هو التظاهر، أحياناً، بالحنوّ على امرأة ما؛ فلأنّه يحبّ المرأة، كان يضعها جانباً، بنوع من العطف الأبويّ. لكن إذا ما سلّط عدسته على أحد الشخوص، فلن يتغافل عن ثألول واحد، بل يفحص أصغر الجروح، ويتوقّف عند أدنى التشوّهات. لقد أخذ على نفسه لسنوات طويلة التمعّن عن قرب بالقبح، ومعايشته أيضاً، وذلك من أجل التمتّع بتصويره والسخرية منه، ثمّ عرضه بتهكّم على مرأى من الجميع. لكنّ ذلك العمل، بالرغم من إشباعه لرغبة فلوبير في الانتقام، وبالرغم أيضاً من تذوقّه متعة تسمير القبح والسفاهة في أعماله، يبدو وكأنّه من أعمال السخرة القبيحة، والثقيلة على منكبيه؛ ذلك أنّ الغنائيّ القائم فيه، والذي هو أناه الأخرى، كان ينوح من القرف والحزن لرؤية نفسه يُجرجَر بمثل تلك الطريقة، مقصوص الجناحين، في وحل الحياة، وسط جمهور من البراجوزيّين الحمقى والذاهلين. فحينما كتب «مدام بوفاري» أو «التربية العاطفيّة»، كان فلوبير الغنائيّ يتأسّى من ضيق الشخوص، ومن صعوبة صنع شيء عظيم عبرَ أولئك الأفراد العاديّين والسفهاء؛ لذا كان يكتفي بتمرير كلمة ملتهبة هنا وهناك، أو عبارة تحلّق عالياً. بعد ذلك، ومن حين إلى آخر، أي في بعض الساعات المحتومة، كان الروائيّ الطبيعيّ يقبل بالمرور إلى المستوى الثاني. حينئذ، تأتي تلك الانفلاتات الرائعة نحو بلد النور والشعر. وحينما كتب روايتي «سالامبو» و«تجربة القدّيس أنطونيوس»، كان غارقاً في العصور القديمة، وفي أركيولوجيا الفنّ، بعيداً عن حياتنا الحديثة، عن أزيائنا الضيّقة، وسككنا الحديدية وسمائنا المكفهرّة التي كان يبغضها. وكانت يداه تقلّبان أنسجة أرجوانية وقلائد من ذهب. فلم يعد خائفاً من صنع شيء مفرط في كبره، ولم


Twitter: @ketab_n

يعد يراقب جملته خشية أن يضع الصور الملوّنة لشاعر شرقيّ على لسان صيدليّ القرية. وبالرغم من ذلك، فإلى جانب الشاعر الغنائيّ الذي فيه كان الروائيّ الطبيعيّ يبقى واقفاً على قدميه، فهو الذي يمسك باللجام، ويطالب بالحقيقة، وإن تكن قابعة خلف حالة من الانبهار.

منذ هذه اللحظة ندرك فرادة أسلوب فلوبير، الشديد التقشّف والائتلاق. فهو مصنوع من صور دقيقة وصور رائعة. إنّه الحقيقة التي ألبسها الشاعر حلّتها. فمعه، نسير دائماً على أرضية صلبة، لا بل نشعر بأنّنا على الأرض؛ لكنّنا نمشي بخطوات واسعة، وعلى إيقاع مكتمل الجمال. وحينما يهبط إلى مستوى الألفة السوقية، بحكم حاجته للدقّة، يظلّ محتفظاً بشيء من النبل يضفي كمالاً على ذلك السهو المتعمّد. فالمرء يشعر، حينما يتبعه وسط المغامرات الأشدّ سطحيّة، بأنّ هناك كاتباً يقف إلى جانبه شاعر. هي دائماً، في نهاية مقطع ما، أو وسط صفحة، جملة ما، وأحياناً كلمة واحدة، تقذف بريقاً يمنحنا، بغتةً، رعشة ما هو كبير. من ناحية أخرى، ليس هناك أيّ قبح في ذلك التصوير المتواصل للقبح الإنسانيّ. يمكن أن نقترب من الحضيض، لكن تظلّ اللوحة محتفظة بالجمال المكتمل للأسلوب. يكفي أنّ يكون هناك رسّام كبير رغب في رسمها. قلت إنّ غوستاف فلوبير قد حمل الفأس في غابة بلزاك المتشابكة غالباً، لكي يشقّ فيها جادّة يتمكّن المرء بفضلها من الرؤية بوضوح. سأضيف فقط أنّه لخّص أيضاً، في صيغة واحدة، عبقريّتَي 1830، أي التحليل الدقيق لبلزاك ولمعان الأسلوب عند فيكتور هوغو.



Twitter: @ketab_n

# 3

أصل إلى أعمال غوستاف فلوبير، التي سأجمعها، بطبيعة الحال، على هيئة زوجين: «مدام بوفاري» و«التربية العاطفية» من جهة، و«سالامبو» و«تجربة القدّيس أنطونيوس» من جهة أُخرى. ولن ألتزم بالترتيب الزمنيّ لنشرها.

قلت سابقاً إنّ نشر «مدام بوفاري» كان بمثابة حدث عظيم. ومع ذلك، كان موضوع الكتاب، أو حبكته، من أقلّ ما يمكن رومانسيّة. يمكن ببساطة تلخيصه في ثلاثين سطراً. شارل بوفاري Charles Bovary طبيب في قرية، بعد زواجه الأوّل يتزوّج صبيّة قروية، اسمها إيمّا Emma، وكانت تلك الفتاة قد حصلت على مستوى من التربية والتعلّم وضَعَها أعلى من طبقتها الاجتماعيّة؛ صارت سيّدة تعزف على البيانو، وتقرأ روايات. تأتي العائلة لكي تقيم في يونفيل Yonville، بلدة صغيرة تبعد عن روان بضعة كيلومترات. هنا تحسّ «مدام بوفاري» بضجر مرعب من النسوة المنتميات إلى فئة أقلّ مرتبة من فئتها الاجتماعية. تلاحظ إلى أيّ حدّ كان زوجها إنساناً بائساً، وتعذّبها المسحة المكفهرّة لسماء الإقليم الذي يحيطها، فهي لديها آمال غامضة، وخارقة للعادة. تراودها رغبة في الخيانة الزوجية ولكنّها تكافحها. ثمّ تسقط، في النهاية، في حبّ شابّ اسمه ليون دوبوي Léon Dupuis، وهو مستخدم عند الكاتب العدل في بلدة يونفيل، غير أنّها تحبّه بتكتّم، دون أن تتخيّل الذهاب إلى حدّ ارتكاب الإثم. ولم تسلّم نفسها إلّا لاحقاً، بعد رحيل ليون ذاك، وبصورة مباغتة، إلى رجل آخر هو رودولف بولانجيه Rodolphe Boulanger، ملاّك أراضٍ في المناطق المحيطة. حينذاك، تصبح كالمجنونة، يغمرها شعور



Twitter: @ketab_n

الانتصار والانتقام لنفسها؛ وتغدو ملحاحة تماماً، فهي تحلم بالهروب مع عشيقها الجديد، وبخوض مغامرات وعلاقة أبديّة معه. أمّا رودولف، المرتعب داخل أنانيته، فيتركها هناك. كان سقوطها وشيكاً؛ كانت تتجرجر، وتتصّور نفسها ضحيّة حنوّها ورقّتها، ثمّ تحاول دون جدوى اللجوء إلى الدين، وتواصل بحثها إلى أن تعثر ثانية على ليون في روان. يحتلّ هذا الأخير، حتماً، مكان رودولف، ثمّ تعاود الخيانة الزوجية، لكنّها أكثر عنفاً هذه المرّة، وأشدّ التهاباً بشبقيّة جديدة. يتواصل ذلك على نفس الإيقاع، طالما كان ليون لا يشعر بالرعب منه، لا بل يغمره السرور فيه. لكن هناك ديون إيّاً؛ ولأنّ عشيقها قد هجرها، وكذلك فعل الناس حولها، تتناول كأساً من سمّ الزرنيخ في صيدلية، وتموت. يبكيها زوجها المسكين. غير أنّه يواصل فوضى حياته السابقة، وينوح عليها دائماً. وفي يوم ما، يلتقي برودولف، ويشرب معه قنينة بيرة، ثمّ يقول له: «أنا لست حانقاً عليك».

هذا كلّ ما في الأمر. لو نُشر ذلك في صحيفة، لما احتلّ أكثر من عشرة أسطر في حكاية عاديّة. لكن ينبغي قراءة العمل، النابض تماماً بالحياة. فهناك مقاطع شهيرة فيه أصبحت كلاسيكية: زواج إيّا من شارل، ومشهد جمعيّة المزارعين، التي يشرع عبرها ردولف بمغازلته لتلك المرأة الشابة، ووصف موت السيّدة بوفاري ودفنها، الموصوف بواقعيّة مفزعة. لكن علينا القول أيضاً إنّ العمل كلّه، بما في ذلك الحوادث الضئيلة بقيمتها، له أهميّته المؤلمة والجديدة، التي لم تكن معروفة قبل نشر هذا الكتاب، أهميّة الواقع، والمأساة التي نحتكّ بها يومياً. وذلك ما يجعل المرء يشعر بألم حادّ، يقبض عليه من داخله بقوّة لا توصف، وكأنّه يرى مشهداً، أو حركة تمرّ فعلياً أمام عينيه. إنّه يحسّ، مع ذلك العمل، وكأنّه


Twitter: @ketab_n

في داره، وما يجري حوله يعتمد على الوسط الذي يعيش فيه. من هنا مصدر ذلك الانفعال العميق الذي تأتي به قراءته. وينبغي أن نضيف الفنّ الثريّ للكاتب. فمن كلّ حدب وصوب يصلنا النبر المطلق الدقّة ذاته. إنّه تصوير متواصل للفعل، بذات الطريقة التي كان ينبغي أن يكون عليها، دون انزياح للمخيّلة، وخاصّة دون أيّ اختلاق. إذ يفلح كلّ من الحركة واللون في إيهامنا بحقيقة ما يجري. والكاتب يحقّق تلك الأعجوبة المتمثّلة في كونه يتوارى كليّاً، لكنّه يجعلنا، بالرغم من ذلك، نشعر بفنّه العظيم من كلّ جانب.

لقد نفذت شخصيّة «مدام بوفاري»، التي كان غوستاف فلوبير قد رأى نمطها قطعاً ثمّ استنسخه، إلى ذلك العالم الخاصّ الذي تتململ فيه جميع أشكال الخلق الإنسانيّ. فنحن نقول اليوم: «هذه امرأة من نمط مدام بوفاري»، كما كانوا يقولون، في القرن السابع عشر: «هذا طرطوف!»[1] Tartuffe. ذلك أنّ «مدام بوفاري»، بالرغم من فردانيّتها، وعيشها بقوّة لحياتها الخاصّة، هي نمط عامّ. فنحن نصادفها في كلّ مكان من فرنسا، ضمن جميع الطبقات، وكلّ الأوساط. إنّها المرأة المنتمية لطبقة أقلّ مكانة اجتماعياً، غير السعيدة بحظّها، الفاسدة نوعاً ما بسبب من شبقيّتها الغامضة، وتخلّيها عن دورها كأمّ وزوجة. كما أنّها أيضاً المرأة المذورة للخيانة الزوجية. وفي النهاية، هي الزنى بحدّ ذاته، الإثم الذي يبدأ خجولاً، ثمّ يكتسي غلالة شعريّة، ثمّ يصبح ظافراً، ثمّ يتضخّم أخيراً. لقد ألزم غوستاف فلوبير نفسه بعدم التغافل عن أيٍّ من ملامح تلك الشخصيّة التي اقتفى آثارها منذ طفولتها، ودرس الأشكال الأوّلية

(1) ترتوف أو طرطوف كما شاع في الترجمات العربية: بطل مسرحيّة موليير الهزليّة «طرطوف أو الدجّال» *Tartuffe ou l'Imposteur*، التي عُرضت للمرّة الأولى في مايو 1664. ويجسّد طرطوف شخصيّة التقيّ الزائف والمرائي والطفيليّ.



Twitter: @ketab_n

لشبقها، وبالتالي كشفَ عن كبريائها، التي ارتدّت ضدّها؛ لكن كم من العوامل المخفِّفة أغدقها عليها، بالجملة! وكم نشعر بالمؤلّف وهو يفسّر ويغفر! فالعالم الذي يطوّق «مدام بوفاري» برمّته مذنب مثلها. فهي تموت من الحماقة المحيطة بها. ففي الواقع وحده، لا تشكّل المأساة خاتمة لمثل هذه القصص؛ أمّا ممارسة الخيانة الزوجية، فتموت، غالباً، في سريرها وبشكل هادئ وطبيعيّ.

قد تكون شخصيّة شارل أكثر إدهاشاً. إذ لا بدّ أنّ يكون المرء عارفاً بفنّ الرواية حتّى يعرف كيف يخلق شخصيّة بطل أحمق ويوقفه على قدميه ويسلطّ عليه أضواء كافية. فالخواء، بحدّ ذاته، يبقى دائماً رماديّاً، محايداً، وبلا أيّة نبرة. والحال أنّ شارل، ذلك الإنسان البائس، يتمتّع بحضور لا يمكن تصديقه. فهو يملأ الكتاب بتفاهته؛ ونحن نلتقي به، في كلّ صفحة، طبيباً بائساً، زوجاً بائساً، وإنساناً بائساً وعاثر الحظّ في كلّ الأشياء. وبلا أيّة مبالغة خرقاء. غير أنّه يبقى حقيقيّاً تماماً وعلى قدر حاله. لا بل يمكن القول إنّه ودود أيضاً، ذلك التعيس. فهو يجعلنا نشعر حياله بالشفقة والعطف. فهو ليس أكثر من غبيّ، فيما يتمتّع عشيقا إيمّا، رودولف وليون، بأنانية مفزعة. ذلك هو العشق، كما رآه المؤلّف، وتلك هي الفتوّة والرغبة، والمناسبة، وكلّ ما يدفع إلى الزنى، في تسع حالات من عشر. لكن كم هو عدد الرجال الذين سيعترفون، إذا كانوا صادقين، بعلاقتهم بعشيقة أو اثنتين من طراز إيمّا؟ كلّ ما في هاتين العلاقتين المتعاقبتين سطحيّ ورائع معاً، ذلك أنّه يشكل وثيقة إنسانية تنطوي على حقيقة شمولية، وهو صفحة منتزعة من تاريخ مجتمعنا. فرودولف وليون هذان يختزلان جميع الرجال، أي المستوى المتوسّط للرجال، إذا شئنا. لقد أدركت مدرستنا الأدبية الجديدة، المتعبة


Twitter: @ketab_n

من الأبطال وأكاذيبهم، أنّها ليس عليها سوى التنازل قليلاً، وتعرية أوّل عابر سبيل، حتّى تظهر لنا أشياء فظيعة ولافتة. فأنا لا أعرف رجلاً أفظع ولا أكثر إلفاتاً من رودولف، الذي يفكّر في ما إذا كان عليه أن يعاشر إيمّا أو لا، ثمّ يتركها هناك، بعد أن يكون قد أشبع رغبته منها. كما لا أعرف رجلاً أشنع وأكثر إلفاتاً من ليون، ذلك العاشق الخجول في الفصول الأولى من الرواية، الذي يرث إيّما من سابقه، فيُفعَم بالشهوة، ويواصل حياته على ذلك المنوال، إلى أن يأتي اليوم الذي يأخذه فيه الخوف على مستقبله، وخشيته من دفع قليل من المال كانت إيمّا قد طلبته منه، فيقرّر أنّ يصبح رجلاً جادّاً. ثمّ أيّة كلمة مرعبة تلك التي يقولها السيّد بوفاري لرودولف، بعد وفاة زوجته: «أنا لست حانقاً عليك». ذلك هو الإنسان التعيس. إذ لا توجد في أدبنا عبارة بمثل هذا العمق تفتح مثل هذه الهوّة على القلب الإنسانيّ بجبنه ورفقه. ذلك أنّ القبول الصريح بالوقائع وبالطريقة التي تحدث بها، والتصوير الدقيق المعطى لكلّ تفصيل هما ما يمنح السِّحر القويّ لهذا العمل، المؤثّر أكثر من كلّ الحكايات التي قد نتخيّلها.

ليس لديّ، لسوء الحظّ، سوى حيّز ضيّق أخصّصه لكلّ رواية على حدة. فكتب كهذه هي عوالم. هناك في «مدام بوفاري» سلسلة شخوص ثانوية لا يمكن نسيانها: خوريّ القرية، الذي يلخّص جميع أصناف السوقية لقسّ ينام أثناء قيامه بواجبه الكهنوتيّ؛ وأولئك المهووسون الريفيّون، الذين يعيشون مثلما تعيش الرخويّات البحرية؛ جماعة عجيبة، مثيرة للفضول وجديرة بالدراسة كمثْل عائلة من الخنافس والصراصير. لكنّ الشخصيّة التي تبرز أكثر من غيرها هي شخصيّة ذلك الصيدلانيّ هوميه Homais. فهوميه Hommais تجسيد آخر لجوزيف برودوم


Twitter: @ketab_n

Joseph Prudhomme[1]. هوميه هو كلّ ما في العالَم البروفنساليّ أو عالم الأقاليم من مباهاة، إنّه عِلم المنطقة وبلاهتها المسرورة بذاتها. بالإضافة إلى ذلك، هو تقدّميّ، مفكّر حرّ، وعدوّ للآباء اليسوعيّين. يسمّي أبناءه بأسماء مشاهير: نابليون وأتالي[2] Athalie. كما نشر كتيّباً يحمل عنوان: «خمر التفّاح، طريقة صنعه وآثاره، تتبعه تأمّلات جديدة حول الموضوع». وكان يكتب أيضاً في جريدة «فانوس روان» *Le fanal de Rouen*. إنّه النمط المكتمل للغاية، بحيث صار اسمه، هوميه، مكرّساً في اللغة، ويمثّل فئة الحمقى. ولا يمكنني اليوم المرور بصيدلية قرية دون أنّ أبحث، خلف المبسط، عن هوميه الضخم ذاك، بخفّيه وبيريّته اليونانية، وأراه واقفاً يخلط العقاقير بوقار جديّ، وقار من يعرف أسماءها باللاتينيّة والإغريقيّة.

لقد قامت واقعة منحت رواية «مدام بوفاري» شهرة مدويّة لدى الجمهور الواسع: قرّرت النيابة العامّة ملاحقة المؤلّف، تحت ذريعة الإساءة للأخلاق العامة وللدين. كنّا حينها في فترة الاحتشام المتطرّف، في الأعوام الأولى من عهد الإمبراطورية. لا بدّ لي من قول كلمة عن هذه المحاكمة، فهي تنتمي لتاريخنا الأدبيّ. كان ضجيج تلك المداولات قد ملأ الصحف؛ بيد أنّ غوستاف فلوبير خرج منتصراً من ذلك الامتحان، وتمّ الاحتفاء به كروائيّ، واشتهر ونال الاعتراف به زعيمَ مدرسة أدبية. إنّها إحدى المفاجآت الرائعة للعدالة. كانت المرافعة التي تقدّم بها المحامي الإمبراطوريّ، إرنست بينار Ernest Pinard، وثيقة مثيرة للفضول تماماً.

---

(1) السيّد هوميه من شخصيّات «مدام بوفاري» لفلوبير، صار أنموذجاً للدعيّ النفّاج. أمّا جوزيف برودوم فشخصيّة كاريكاتوريّة ابتكرها الرسّام الفرنسيّ هنري مونييه Henri Monnier (1799–1877)، تجسّد البرجوازيّ الفرنسيّ في القرن التاسع عشر.

(2) صيغة مفرنسة لأثاليا، زوجة الملك يهورام في «العهد القديم».



Twitter: @ketab_n

لقد قام غوستاف فلوبير بنشرها في الطبعة الأخيرة للرواية. ومن الصعب علينا اليوم قراءة تلك المرافعة دون الشعور بدهشة عميقة. ذلك أنّها تعاملت مع واحدة من روائع لغتنا وكأنّها فعل مشين. لقد تناولها المحامي الإمبراطوريّ بنقد تهريجيّ ومثير للرّثاء، وهاجم أجمل الصفحات فيها، وواصل التخبّط في خطاب قاضٍ مذعور، مدلياً حول الأدب بأفكار عنيفة، كان الأحرى به الاحتفاظ بها لجريمة اغتيال أو سرقة. لا شيء أكثر كارثيّة من رجل وقور يظنّ أنّه يهب لنجدة الأخلاق الحميدة، التي لم يفكّر أحد بتعريضها للتهديد. فإرنست بينار هذا، الذي لعب، في وقت لاحق، دوراً سياسياً بائساً، أظهر نفسه أثناء المرافعة كمثْل أحمق لا شفاء له. ولن تعرف عنه الأجيال القادمة أيّ شيء غير محاولته إلغاء أحد الأعمال الأدبية الرئيسة لهذا العصر. أمّا غوستاف فلوبير، فبعد الدفاع العظيم الذي قام به السيّد سينار Senard، تمّ الإفراج عنه. وهكذا خرج الفنّ منتصراً من ذلك العدوان. لكنّ محكمة إصلاح باريس السادسة فكّرت بعد أن برّأته في أنّ من واجبها الإدلاء برأيها بالحركة الطبيعيّة والرواية الحديثة. هذه واحدة من حيثيّات حُكمها: «نظراً لأنّ من غير المسموح به القيام، تحت ذريعة رسم شخصيّة ما وإعطائها صبغة محليّة، بإعادة سرد الوقائع والأقوال والأفعال الصادرة عن الشخوص التي يضطلع الكاتب بتصويرها، نقول إعادة سردها بانحرافها كلّه؛ وبما أنّ تطبيق منهج كهذا على الأعمال الفكريّة ونتاجات الفنّ التشكيليّ يفضي إلى واقعيّة تكون بمثابة نفي لما هو جميل وصالح، وتُراكِم إساءات متواصلة بحقّ الأخلاق والأعراف العامة بما تتمخّض عنه من أعمال تصدم العقل والنظر...». وهكذا تمّت إدانة الواقعيّة من قبل محكمة إصلاحية. لكن، لحسن الحظّ!، لم يكترث الكتّاب من جيلنا لذلك. فواصلوا تقدّمهم، أكثر


Twitter: @ketab_n

فأكثر، في بحثهم عن الحقيقيّ. فأحكام محكمة لا تعطّل مسيرة الفكر.

توقّفت طويلاً عند «مدام بوفاري»، لكن سأعطي مكاناً أقلّ لرواية «التربية العاطفية». لقد وسّع غوستاف فلوبير، في روايته الثانية هذه، إطار عمله. فالعمل لم يعد يقتصر على امرأة، ولا يظلّ مرابطاً في زاوية من النورماندي. لقد صوّر المؤلّف جيلاً بكامله وأحاط بمرحلة تاريخية تمتدّ لاثني عشر عاماً، من 1840 إلى 1852. اختار فلوبير إطاراً للعمل الاحتضار الطويل والمقلق لملَكيّة يوليو[1]، والحياة المحمومة لجمهورية 1848، التي تخلّلتها أحداث فبراير ويونيو وديسمبر. ضمن ذلك الإطار، وضع المؤلّف الشخوص التي كان يحتكّ بها خلال فتوّته، شخوص المرحلة أنفسهم، والجمهور الغفير من الأفراد، الذين كانوا يأتون ويروحون ويعيشون حياة تلك المرحلة. إنّ هذا العمل هو حقّاً الرواية التاريخية الوحيدة التي أعرفها، الصادقة والدقيقة، حيث تنهض الساعات الميتة من قبرها بصورة مطلقة، ودون أيّة حيلة من حيل الصنعة.

تشكّل محاولة كهذه، بالنسبة لمن يعرفون العناية التي يوليها غوستاف فلوبير للتفاصيل، عملاً ضخماً. غير أنّ خطة ذلك الكتاب قد جعلت العمل أكثر صعوبة. فغوستاف فلوبير كان يرفض كلّ تخييل رومانسيّ يشكّل محور العمل. كان يطمح إلى تصوير الحياة يوماً بيوم، أي بالطريقة التي تقدّم فيها نفسها، بما تنطوي عليه من حوادث سوقية صغيرة، تحوّلها إلى مأساة معقّدة ومريعة. لم يكن لديه حكايات معدّة سلفاً، بل التمزّق الظاهر للأحداث، والمجرى العاديّ للوقائع، والشخوص الذين يتلاقون ثمّ يفترقون لكي يتلاقوا من جديد، وهكذا حتّى يلفظوا كلمتهم

(1) سبق ذكرها، وقد تشكّلت إثر ما يُعرَف بثورة «النهارات المجيدة الثلاثة» les Trois Glorieuses (27 و28 و29 يوليو 1830)، التي أوصلت إلى العرش لويس فيليب الأوّل، الذي ستسقطه الجمهورية الثانية في 1848.



Twitter: @ketab_n

الأخيرة: لا شيء سوى أولئك الأفراد الذين يعبرون ويتزاحمون على الرصيف. وذلك ما يشكّل واحداً من التصّورات الأكثر فرادة، والأكثر شجاعة، والأشدّ صعوبة على التحقيق التي حاول أدبنا القيام بها، مع أنّه لم يكن يفتقر إلى الجرأة. ولقد قاد غوستاف فلوبير مشروعه حتّى شوطه الأخير، بوحدته العظيمة، وبتلك الإرادة في الإنجاز، اللّتين منحتاه قوّته.

بيد أنّ هذا ليس كلّ شيء، فالصعوبة الأكبر التي تتصدّى لها «التربية العاطفيّة» تكمن في اختيار الشخوص. ذلك أنّ غوستاف فلوبير كان يتطّلع إلى أن يصوّر في تلك الرواية كلّ ما يعرض نفسه عليه، ضمن الأعوام التي يتحدّث عنها، وعبر الإجهاض الإنسانيّ المتواصل، والعودة التي لا تنتهي للحماقة. كان العنوان الحقيقيّ للكتاب هو «الثمار الجافّة» *Les Fruits secs*. فجميع تلك الشخوص الهائجة في الفراغ، التي تدُور حول نفسها كالطواحين الهوائية وتتخلّى عن الطريدة لتحتمي بالفيء، والمتضائلة مع كلّ مغامرة جديدة، والسائرة نحو العدم تشكّل في العمق تهكّماً فظيعاً، تصويراً رهيباً لمجتمع فزِع، فاسد، يعيش حياته يوماً بيوم. إنّه كتاب رائع يتحوّل السطحيّ فيه إلى ملحميّ، وتنال الإنسانية فيه تعقيد منْملة، ويتربّع القبيح المكفهرّ والدونيّ على العرش ويتباهى بنفسه. نصب رخاميّ للعجز. من بين كلّ أعمال غوستاف فلوبير، تشكّل «التربية العاطفيّة»، بما لا يقبل الشكّ، عمله الأكثر شخصيّة، المصمّم برحابة، الذي تطلّب منه الكثير من العناء، والذي سيظلّ غير مفهوم لزمن طويل.

إنّ تحليل «التربية العاطفيّة» أمر مستحيل. إذ لا بدّ من اقتفاء الحركة فيها صفحة بعد صفحة، فليس فيها سوى وقائع وشخوص. ومع ذلك، يمكنني، عبر بضعة أسطر، تفسير ما أعطى للمؤلّف فكرة العنوان، غير


Twitter: @ketab_n

الموفّق، من ناحية أخرى. فبطله – إذا ما كان هناك من بطل –، شابّ، اسمه فريديريك مورو Frédéric Moreau، وهو ذو طبيعة واهية وحائرة، يكتشف أنّه يتمتّع بشهوات ضخمة، لكنّه لا يمتلك الإرادة القوية لكي يشبعها. أربع نساء يشتغلن على تربيته العاطفية: امرأة نزيهة، يختارها تحديداً لأنّها متزوّجة، يفقد أولى طاقات حياته عند قدميها؛ تأتي بعدها فتاة، لا يصل معها إلى كفايته، ويترك في مخدعها فحولته؛ تليها امرأة عظيمة، هي بمثابة حلم لإشباع الغرور، ثمّ يستيقظ يوماً في دارها وهو يشعر بالحنق والازدراء يخنقانه؛ وفي النهاية، فتاة قروية، صغيرة متوحّشة باكراً، وهي تشكّل المادّة التخييليّة في الكتاب، يأخذها أحد أصدقائه منه كأنّما من بين ذراعيه. وحينما حاولت تلك العشيقات الأربع، الحقيقيّة، والشبقية، ومرآة الغرور، والغرائزية، أن يصنعن منه رجلاً، وجد نفسه، ذات مساء، شائخاً، يقبع في زاوية أمام مدفأة، مع صديق طفولته ديلورييه Deslauriers. كان هذا الأخير يطمع بالسلطة، لكنّه لم يحصل عليها مثلما لم يحصل فريدريك على الحنان. حينئذ، يبكي الاثنان شبابهما المضيّع، ويتذكّران ظهيرة أحد أيّام الربيع، كواحد من أجمل أيّامهما، يوم انطلقا فيه لرؤية بائعات الهوى، دون أنّ يتجرّآ على تخطّي عتبة الباب. الندم على ضياع الرغبة، وحياء سنّ الستّة عشر عاماً، تلك هي حصيلة التربية العاطفيّة هذه.

وسط هذا الجمع الغفير من الشخصيّات، قد لا يحقّ لي اختيار بعض الأفراد: آرنو Arnoux، صانع المرحلة، الذي كان على التوالي تاجراً للخزف وبائعاً لذخائر قدسيّة؛ وريفيّ أشقر، كاذب، غاوٍ يخون زوجته بنوع من الحنوّ، وفي النهاية ينزلق نحو الانهيار، وسط مشاريع المضاربة الأكثر حذاقة؛ ثمّ السيّد دامبروز Dambreuse، ملّاك كبير، صيرفيّ ورجل


Twitter: @ketab_n

سياسيّ، يختصر في شخصه كلّ أشكال المهارات والجبن الناتجة عن التعلّق بالمال؛ وهناك أيضاً مارتينون Martinon، الذي ينتصر فيه الغباء وانعدام الكفاءة المترصّن والشاحب، والذي سيصبح عضواً في مجلس الشيوخ، يضاجع العمّات لكي يتزوّج من بنات أشقّائهنّ؛ وأخيراً، هناك رجيمبار Regimbart، رجل السياسة في مجلس النوّاب، ذلك الرجل المضحك والمقلق، بسترته العريضة، الذي لا نعرف من أين طلع، والمتجوّل على المقاهي ذاتها، في ساعات بعينها، بمزاجه الثقيل والصامت، والذي اكتسب شهرة الرجل العميق والقويّ بفضل ثلاث عبارات أو أربع، هي نفسها دائماً، يتفوّه بها أحياناً حول الوضع في البلاد. ينبغي عليّ التوقف عند هذا الحدّ. لكن كم في هذه الرواية من مَشاهد، ولوحات ناجزة، تصف عصراً بفنّه، بسياسته، بآدابه، بملذّاته ومخازيه! هناك الأمسيات التي تجري في أوساط طبقة الأغنياء والمتوسّطي الغنى، وساعات الفطور الصباحية بين الأصدقاء، وجولة مبارزة، ونزهات أثناء جولات السباق، ونادٍ من طراز 1818، والمتاريس والقتال في الشوارع، والاستيلاء على قصر التويلري Tuileries الملكيّ، وتلك الحكاية الغراميّة الرائعة التي حدثت في غابة فونتينبلو Fontainebleau، وتصوير شديد الرهافة لداخل المنازل البرجوازية؛ حياة شعب برمّته.

إنّ «التربية العاطفيّة» هي حتّى الآن العمل الذي أكّد فيه فلوبير أكثر ممّا في أيّ عمل آخر على انحيازه للصيغة الأدبية التي جاء بها: إقصاء الرومانسيّة من حبكة الرواية، وإنزال الأبطال إلى مصاف البشر، والحفاظ على النسَب الدقيقة للمعاينات، بكلّ ما فيها من تفاصيل؛ وفي هذا كلّه بلغ تفرّده أعلى درجات قوّته. لا شكّ لديّ في أنّ هذا العمل قد دفع فلوبير إلى بذل جهده الأكبر، ذلك أنّه لم يسبق له أن غاص بهذه


Twitter: @ketab_n

الشاكلة في دراسة القبح الإنساني، ولم يكن الغنائيّ الذي يسكنه قد بلغ هذا الحدّ من الرثاء والبكاء بمرارة. فعبر هذا العمل الطويل، الأطول من بين كلّ ما كتبه، لم يستسلم المؤلّف ولو في صفحة واحدة. فهو يواصل دربه، دون تعثّر، مهما يكن الضجر المتولّد عن إنجاز المهمّة، ولا يلجأ، كما كان يفعل بلزك، إلى فقرات من التحليل يتمكّن فيه المؤلّف من أخذ قسط من الراحة، بل يعمل فلوبير دائماً عبر حكايات ممسرَحة، ومصبوبة دائماً في مَشاهد. ومن الواضح أنّه لم يرأف بنفسه ولا بالعالم الأحمق الذي قام بتصويره.

## 4

أتناول الآن روايتَي «سالامبو» و«تجربة القدّيس أنطونيوس»، هذين التحليقين الرائعين لغوستاف فلوبير فوق أشكال قبح العالم البرجوازيّ، هذين الإطلاقين لكاتب غنائيّ رائع، وللوّن متوقّد، سعيد أخيراً بوصوله إلى بلده الحقيقيّ، المغمور بالنور، والعطر، وبالأنسجة ذات الألوان الصاخبة. إنّ غوستاف فلوبير شرقيّ مغترب. ونحن نشعر به مرتاحاً، ويأخذ بالتنفّس بحريّة، ما إن يكون مقتدراً وحرّاً في عمله، ودون أنّ يلجأ للكذب. إنّ العملين العزيزين على قلبه، أي اللذين كتبهما بلا تعب، وبالرغم من البحوث الواسعة التي فرَضاها عليه، هما بالتأكيد «سالامبو» و«تجربة القدّيس أنطونيوس».

في رسالة كتبها إلى سانت بوف، نجد إشارة واضحة تتعلّق بموضوع العمل الأوّل من هذين العملين. «أردت تثبيت سراب، يقول فلوبير، وذلك من خلال تطبيق مناهج الرواية الحديثة على العصور القديمة». في


Twitter: @ketab_n

الواقع، يكمن مسار العمل، كما هو الأمر في «مدام بوفاري»، في سلسلة من اللوحات والحكايات التي تصوّر فيها الشخوص نفسها بنفسها، من خلال كلماتها وحركاتها. غير أنّ دراسة الوسط تفيض هنا بصورة أكبر، وتنكمش الحبكة في صميم ذلك الديكور الرائع، فيما تتوسّع التوصيفات ولا تترك للتحليل سوى مكان ضيّق. ذلك أنّ المسعى يتمثّل هنا أيضاً في دراسة الأعماق الإنسانية؛ لكنّ الكاتب يختار هنا رقعة إنسانية غريبة تصخب في حضارة كان لا بدّ أنّ تجتذب فكرةُ تصويرها «رسّاماً» مثل غوستاف فلوبير.

ليس هناك من رواية، في أدبنا، يمكن مقارنة بدايتها بالفصل الأوّل من «سالامبو». إنّه فصل باهر. يحتفل المرتزقة، في حدائق هاملكار Hamilcar حول مأدبة، بذكرى معركة إريكس Eryx. فظاظة الجنود ونهمهم، ألق المائدة، الأطعمة الغريبة وديكور الحديقة، إلى جانب القصر المرمريّ في الخلفيّة، بطوابقه الأربعة وسطحه، هذا كلّه يكتسب ألقاً خارقاً عبر أسلوب متمكّن، تتمتّع فيه كلّ كلمة بنبرتها المطلوبة. هناك تظهر سالامبو، وهي تنزل من سلّم القصر، لكي تبكي على الأسماك المقدّسة التي قتلها المرتزقة في الحوض. وهناك أيضاً تشرع منافسة الغيرة بين الليبيّ ماتو Mathô والزعيم النوميديّ نار هافاس Narr Havas، وكلاهما يعشق بنت هاملكار إلى حدّ الجنون.

فقرطاجنة[1] الواهنة يتملّكها الخوف من المرتزقة، الذين ساعدوها في

(1) هي المدينة التونسية التي أسّسها فينيقيّو صُور في 814 قبل الميلاد، والمعروفة قديماً باسم قرطاجنة، وحديثاً باسم قرطاج. وقد استخدمنا هنا اسمها القديم لأنّ فلوبير يُموقع أحداث روايته في القرن الثالث قبل الميلاد، أثناء ما يُعرف بـ «حرب القراصنة»، التي خاضتها المدينة ضدّ القراصنة الذين استخدمتهم في الحرب البونيقيّة الأولى ضدّ الرومان، والذين تمرّدوا لعدم تلقّيهم الأجر المتفّق عليه.



Twitter: @ketab_n

حروبها الأخيرة، لكنّها غير قادرة على دفع المال لهم، ولا تعرف كيف تتخلّص منهم. هملكار، زعيم قرطاجنة، توارى بغتة. بعد المأدبة، التي تفتتح الكتاب، تبعث قرطاجنة بهم إلى سيكا Sicca، وتغلق أبوابها خلفهم. حينئذ، يدفع سبوندیوس Spendius، وهو عبد إغريقيّ كان ماتو قد أطلقه، بالمرتزقة لمواجهة قرطاجنة، رغبة منه في الانتقام. كما إنّه يخدم، في الوقت ذاته، شغف الليبيّ ماتو، الذي كانت سالومبو قد أذهبت صوابه؛ فيدفعه هذا إلى العودة إلى قرطاجنة، عابراً مجرى قناة، ثمّ إلى سرقة العباءة المقدّسة للإلهة تانيت Tanit، التي تحيل من يرتديها منيعاً على القهر. يرتدي ماتو تلك العباءة، ويرى سالامبو ثانية؛ لكنّها تصده، وتلعنه، ثمّ يجتاز المدينة وهو مغطّى بقناع يحميه، وسط السكان الذين يشاهدون ثروتهم وهي تغادرهم. يطرح المرتزقة قاضي قرطاجنة، المسمّى هانون، على الأرض قتيلاً، وتوشك الجمهورية على لفظ أنفاسها الأخيرة. وحينها يظهر هاملكار من جديد، وينتصر على الجنود المتمرّدين في معركة ماكار Macar، ويخوض حملة ضدّهم. ربّما كانت تلك الجهود ستبقى عبثية لو لم تقم سالامبو، بدفع من شاهباريم Shahbarim، القسّ الأكبر والمخصيّ للإلهة تانيت، بتسليم نفسها لماتو في خيمته، ثمّ، أثناء نومه، تنهض وتهرب حاملةً العباءة المقدّسة. بيد أنّ سبوندیوس كان على وشك أن يضع من جديدٍ قرطاجنة على مسافة شبر من الهلاك، وذلك بقطعه مياه القناة، وبالتالي حرمان المدينة منها. وثمة حكاية رائعة، متمثّلة في تقديم قربان إنسانيّ لـلإله مولوخ Moloch لكي يهدأ غضبه، إذ يُطلَب من هاملكار تسليم ابنه هنبعل Hannibal، الذي كان هو يربّيه سرّاً، لكنّه يتمكّن في النهاية من تخليصه من الموت. يهطل المطر، لحسن الحظّ، ويقوم نار هافاس بخيانة ماتو، الذي كان حليفه، وبالتالي تتلقّى


Twitter: @ketab_n

قرطاجنة المؤونة ويتمّ إنقاذها. وفي الخاتمة، يحبس هاملكار المرتزقة في مضيق جبليّ ويتركهم يموتون جوعاً؛ ويا له من احتضار مرعب لجيش بكامله، يشكّل المقاطع الأكثر روعة في الكتاب! يتمّ القبض على ماتو، ويأمرونه بعبور المدينة عارياً، ويداه مقيدّتان خلف ظهره، فيما تتوالى عليه ضربات سكّان المدينة، الذين انتظموا في صفّ واحد على طريقه، ثمّ يلفظ أنفاسه، بطريقة دموية مرعبة، وقد تمزّق جسده إرباً، عند قدمي سالامبو، التي يمدّ لها نار هافاس المنتصر كأس الخطوبة. لكنّ سالامبو تسقط على الأرض شاحبة، منكمشة، وفاغرة الفم، و«هكذا تموت ابنة هاملكار، لأنّها لمست عباءة تانيت».

تشكّل شخصيّة سالامبو الغرابة ذاتها. ففي الرسالة التي أشرتُ إليها آنفاً، يكتب غوستاف فلوبير لسانت بوف، الذي يأخذ عليه أنّه أعاد، في هذه الرواية، خلق «مدام بوفاري» قرطاجيّة: «كلّا! ذلك أنّ أهواء متعدّدة كانت تعصف بمدام بوفاري، فيما تظلّ سالامبو، على العكس من ذلك، مسمّرة إلى فكرة ثابتة. فهذه الأخيرة مهووسة، أشبه ما تكون بالقدّيسة تيريز». ذلك ما قاله بصورة رائعة. وبالفعل، لا نلحظ وجود سالامبو إلّا في موقف واحد؛ نراها فيه على سطيحة قصرها وهي ترفع يديها باتّجاه القمر، متضرّعة للإلهة تانيت، التي كانت تعبدها. وإذا كانت قد سلّمت نفسها لماتو، فذلك بإيعاز من شاهباريم، ذلك القسّ الكبير المخصيّ، الذي يدفعها نحوه، مع حزنه الغامض على فقدانه هو لفحولته. كانت سالامبو تسعى لإنقاذ بلدها وآلهتها، وليس لأيّ شيء آخر. ولا تشوب فعلها أيّة رغبة أخرى؛ وهي لا تكاد تفهم ما يحصل حولها. فيما بعد، ستكون وفيّة لذلك الذي كان قد ملكَها. إنّها معذّبة بذكراه، وتشعر بأنّها أصبحت له، وبالتالي تموت فوق جثّته، برعب ويأس، لكي تفلت من


Twitter: @ketab_n

عناق نار هافاس. يبقى ابتكار هذه الشخصيّة، إذن، أنموذجاً للروحانية الوثنية، ومثالاً عن الحتميّة والأبدية، اللّتين تتضمنهما فكرة العشق. تهب سالامبو نفسها لذلك الذي يأخذها. ولم تتخلّ عن عبادتها لتانيت إلّا لتظلّ مدموغة بدمغة القبلة الأولى التي تلقّتها؛ ومع أنّها لم تكن راغبة في تلك القبلة، فستظلّ هي قبلتها الأولى والأخيرة، وتموت هي منها. من جانب آخر، يعترف غوستاف فلوبير بأنّ ابتكار هذه الشخصيّة يعود إليه شخصياً. «أنا لست متأكّداً من واقعيّته، كتب فلوبير، ذلك أنّه لا أنت، ولا أنا، ولا أيّ شخص آخر، لا من القدماء ولا من المحدثين، يمكن أن يعرف المرأة الشرقية، وذلك لعدم اقتدارنا على معاشرتها».

كما تظلّ الشخوص الأخرى في وضعيّة واحدة. فماتو شخص فظّ، ومخيَّب في حبّه، هزّته الرغبة من أعماقه وأعمته، وجميع أفعاله الأخرى تصبّ فيها. أمّا سيبنديوس، فيتمتّع بحيلة الفرد الإغريقيّ؛ ويظلّ زاخراً بالمبادرات والحقد الخفيّ. وهالمكار شخصيّة كبيرة، مظلمة نوعاً ما؛ ونار هافاس ما هو إلّا شخصيّة عابرة؛ أمّا القاضي هانون، المصاب بداء الجرب، فيقدم لنا واحدة من أكثر بورتريهات الكتاب فرادة، فهو جبان، قاسٍ، وخسيس. لذا لا بدّ أن يكون سانت بوف، الذي يلوم غوستاف فلوبير على الطابع المعقّد لأولئك البرابرة، قد قرأ الكتاب عبر منظور غريب. على العكس منه، أرى أنا أنّ تلك الشخوص بقيت منسجمة وذواتها، ومدفوعة بغرائزها، وليس لها سوى هدف واحد. ذلك أنّنا لم نعد غارقين في تحليل مئات الأشياء التافهة للعالم الحديث. فماتو، المصعوق بالعشق منذ الصفحة الأولى للكتاب، يظلّ على حاله حتّى خاتمته ويموت بسبب عشقه. كما تتحكّم بالآخرين دوافع مماثلة، تحثّهم على إشباع شهواتهم دفعة واحدة. من جانب آخر، لم يعد المسعى متمثّلاً في دراسة متواصلة


Twitter: @ketab_n

للحالات المختلفة لشخصيّة واحدة أو للعديد من الشخصيّات. فالعمل لوحة واسعة لموقف نفسانيّ وفيزيولوجيّ واحد تقريباً. وليس هناك غير تحليل الاضطرابات التي تنجم عن اقتراب الرجال من سالامبو. لقد حاول غوستاف فلوبير، الذي خلق شخوصه وفقاً للوثائق التي قام بفحصها، تقديم أبسط تأليف ممكن، وذلك بإعطائه كلّ واحد منهم ذاتيّته الخاصّة التي تمنعه من السقوط في نمط عامّ.

لكن أيّة مشاهد رائعة، وأيّة توصيفات باذخة! ذكرتُ الوليمة؛ وسأضيف إليها ابتهالات سالامبو، البيضاء تحت ضوء القمر؛ وزيارة معبد تانيت التي قام بها ماتو وسبيندليوس، في اللحظة التي كانا يهمّان فيها بسرقة العباءة المقدّسة؛ وهناك أيضاً نزول هالمكار في القبو السفليّ، حيث كان يخبّئ كنوزه؛ ومعركة ماكار، التي يظهر فيها مشهد هجوم الفيلة الشهير؛ ومشهد الخيمة، حيث تسقط سالامبو بين ذراعي الليبيّ؛ والقربان الذي يُقدّم لمولوخ؛ واحتضار المرتزقة في المضيق الجبليّ؛ وفي النهاية، الجري المجنون لماتو، الملاحق بضربات سكّان مدينة برمّتها، والذي لا يرى غير سالامبو، التي يأتي ليحتضر عند قدميها.

ولم يتعامل فلوبير مع هذه اللوحات بالانتشاء الغنائيّ نفسه الذي كان فيكتور هوغو سيستخدمه لتصويرها. فكما أسلفت، يبقى غوستاف فلوبير رجل الدقّة، وسيّد كلّ الألوان التي يستعملها. وهذا يمنح صلابة وألقاً فريدين لكلّ ما يصوّره. الذهب، الحلى، المعاطف الأرجوانية، المرمر، هذا كلّه يزخر به عمله دون تراطم ولا فوضى؛ والوقائع الخارقة، والممرّات الغاصّة بالأسود المصلوبة، والقاضي هانون وهو يغمر يديه في دماء السجناء الذين تمّ ذبحهم، لكي يشفى من جربه، والثعبان الكبير الملتفّ حول الأعضاء العارية والفاتنة لسالامبو، والجيش الذي يصرخ


Twitter: @ketab_n

برمّته من الجوع، كلّ ذلك موضوع في مكانه بتلقائية وبلا نشاز. فهذا العمل مصنوع من قماشة مشدودة، وبفنّ لا حدود له، وبدقّة باهرة. كما نخمّن فيه بواطن مدروسة تماماً، إذ يعرف المؤلّف جيّداً الأرضية التي يقف عليها. حينما ظهرت رواية «سالامبو»، هاجمها فروهنير Froehner، وهو ألمانيّ كما أظنّ، اعترض على دقّة معظم التفاصيل فيها. فغضب غوستاف فلوبير من ذلك، قائلاً، عن حقّ، إنّه سيترك للنقد الجانب الأدبيّ من روايته، لكنّه عازم على الدفاع عن الجانب التاريخيّ والعلميّ المحض منها. حينئذ، أظهر كلّ مصادره. وكانت القائمة مرعبة. ذلك أنّه كان قد نبش كلّ العصور القديمة، وقرأ المؤلّفين الإغريق واللّاتين، وكلّ ما يمسّ قرطاجنة من قريب أو بعيد. كما حافظ في إعادة تصوير تلك الحضارة الميتة على العناية ذاتها والتدقيق ذاته اللذين أعرب عنهما في «التربية العاطفيّة» في وصف نهارات فبراير 1848، التي راقب بأمّ عينيه كلّ تقلّباتها.

«تجربة القدّيس أنطونيوس» هي آخر كتاب نشره غوستاف فلوبير. وهو الأكثر غرابة والأشدّ تفجرّاً من بين أعماله. سخّر من أجله عشرين عاماً من البحوث، والتنقيحات، ومن الوعي والموهبة. سأحاول، عبر تحليل مقتضب، إعطاء فكرة عن هذا العمل.

نلقى القدّيس أنطونيوس وهو يقف على عتبة كوخه، في أعلى جبل، في طيبة بمصر. كان النهار على وشك الانصرام. الناسك متعَب من نهار كان مليئاً بالحرمان، وبالعفّة والشغل. حينئذٍ يشعر، وسطَ الظلمة الزاحفة، بالارتخاء. الشيطان، الذي كان يترصّده، يجعله ينعس، ثمّ يدفعه نحو أحلام خائرة. فتكون ليلة كوابيس مرعبة وإغواء حارق. في البداية، يتأسّف القدّيس أنطونيوس على طفولته، وعلى خطيبة، اسمها أمّوناريا Ammonaria، كان قد أحبّها في الماضي؛ وشيئاً فشيئاً، ينزلق في



Twitter: @ketab_n

الشكوى، لأنّه كان يرغب في أنّ يكون نحويّاً أو فيلسوفاً، جنديّاً، جابي رسوم العبور في أحد الجسور، أو بائعاً غنيّاً ومتزوّجاً. ثمّ تنهض أصوات آتية من الدياجير، تعرض عليه نساءً، وأكواماً من الذهب، وموائد تكتظّ بالأطعمة. تلك هي بداية التجربة، الشهوات السوقية، والرضى الحيوانيّ. كما حلم بأنّه أصبح المؤتمن على أسرار الإمبراطور، وبالتالي سيتمتّع بالقوّة كلّها. بعد ذلك، يتراءى له أنّه في أحد القصور البهيّة، وسط وليمة يقيمها نبوخذنصر؛ ثمّ يغدو متخماً بالفسق والتدمير، ولأنّه كان يشعر بالحاجة إلى أنّ يكون فظّاً هو ذا يمشي على يديه وقدميه، ويجعر كمثْل ثور. وبعد جلده لنفسه لمعاقبتها على تلك الرؤية، تنبثق رؤية أخرى، تعرض فيها ملكة سبأ نفسها عليه، مع كلّ ما عندها من كنوز، ثمّ تستسلم له، وتجعله يدمدم من الرغبة. بعد ذلك، يمّحي كلّ هذا، ويستعير الشيطان شكل هيلاريون Hilarion، التلميذ القديم للقدّيس أنطونيوس، لكي يهاجم هذا الأخير في صميم إيمانه. ثمّ يبرهن له على غموض العهدين القديم والجديد وتناقضاتهما. بعدها يقوده في رحلة غريبة عبر الأديان والآلهة: الأديان أوّلاً، مئات الهرطقات المشوّهة الواحدة أكثر من الأخرى، أي كلّ أشكال جنون الإنسان وصخبه. ثمّ يأتي دور الآلهة، موكب من الآلهة المفزعين والمضحكين، الذين يقفزون، الواحد تلو الآخر، في العدم، بدءً من آلهة الدم في العصور القديمة وحتّى آلهة الإغريق الشعرية والرائعة. تنتهي الرحلة بالتحليق في الهواء، ضمن غبار العوالم، ووسط سماء العِلم الحديث، التي يزورها محمولاً على ظهر الشيطان؛ زيارة لا متناهية أفزعت الناسك. فالشيطان يتضخّم بصورة مهولة، وبالتالي يصبح هو العِلم برمّته. ثمّ يحطّ القدّيس أنطونيوس ثانية على الأرض وهو يصغي لضجيج المعارك المرعبة بين تجسيدات الفسق والموت وأبي


Twitter: @ketab_n

الهول وكائن خرافيّ آخر هو خيميرا[1] Chimère. وفي النهاية، يسقط بين زمرة حيوانات خرافية، مسوخ الأرض؛ ويواصل هبوطه، حتّى يصبح في باطن الأرض، ثمّ يختلط بالأعشاب، التي هي كائنات، وبالصخور، التي هي نباتات. وها هي صرخته الأخيرة: «أرغب في أن أطير، أعوم، أنبح، أرغي، أجعر. أتمنّى أن يكون لي أجنحة، درَقة سلحفاة، أن أنفخ الدخان، ويكون لي خرطوم، أنّ يتلوّى جسدي، وأنشطر في كلّ مكان، أن أكون في كلّ الأشياء، وأتضوّع مع العطور، أن أنمو كالنبات، وأسيل كالماء، وأتذبذب كالأصوات، وألمع كالنور، وأتكوّر في كلّ الأشكال، وأنفذ إلى جميع الذرّات، وأنزل إلى أعماق المادة، أن أكون أنا المادّة!» انتهت القصيدة، وانصرمت الليلة. لم يكن كلّ ذلك سوى كابوس آخر تلاشى في الظلام. بعدها، تشرق الشمس، وفي قرصها ذاته، تشعّ صورة يسوع المسيح. فيرسم أنطونيوس على صدره إشارة الصليب، ويشرع بالصلاة.

لم يسبق للإنسانية أبداً تلقّي نفحة كهذه. فنحن بعيدون هنا عن التهكّم الرصين والضحك الخفيّ لروايتَي «مدام بوفاري» و«التربية العاطفيّة». لم يعد غوستاف فلوبير ذلك الكاتب الذي يصوّر حماقة مجتمع لكي ينتقم لنفسه، وإنّما ذلك الذي صارت حماقة العالم موضوعه. وسوف يتناول الإنسانية منذ مهدها، ويظهرها عبر كلّ ساعة من ساعات الدم والقذارة التي عاشتها، ويقوم بحساب دقيق لكلّ خطوة من خطواتها، لكي يدرك عجزها، بؤسها وعدمها: ذلك هو الهدف الذي داعب خيال المؤلّف وتأمّله هو طويلاً. فالمشهد الذي يمرّ فيه موكب الهراطقة مرعب حقّاً؛ كما يمكننا القول إنّه ليس هناك شكل من أشكال الرجس والعته

(1) «خيميرا» في الميثولوجيا الإغريقيّة كائن خرافيّ خبيث له رأس أسد وجسم معزى وذنب أفعى. والكلمة الفرنسيّة المشتقّة من اسمه: chimère، تدلّ على كلّ ما يثير الفزع والخوف، وكذلك على الوهم والحلم الطوباويّ أو المشروع المفرط الخياليّة.



Twitter: @ketab_n

والقسوة لم يبتدعه أولئك الرجال أو لم يهتفوا به عالياً. إنّ تلك الانتقالات المفاجئة، وسرعة السرد، وتعدّد حالات الهلع، والحماقات المتراكمة، في بضع صفحات، تفضي كلّها إلى الغثيان والدوار. بيد أنّ الفصل المكرّس للآلهة هو الأكثر رعباً؛ فليس ثمّة نهاية لذلك الموكب، كما يجب على الإنسان تحديّ كلّ شيء، بما في ذلك الآلهة المتقلّبة في الطين، المتدافعة مع بعضها البعض، وآلاف السنين من المعتقدات العبثية العابرة والدموية، وتلك الأوثان المنفوخة، والأصنام الغبية، الخشبية، المرمرية والورقية، التي ينتحل بعضها معتقدات البعض الآخر ونظرياته، والتي تصارع الموت، الموت الحتميّ الذي يكتسح المجتمعات بمختلف أديانها: مشهد عريض، لوحة لا مثيل لها عن السقوط المتواصل للإنسان وتصّوراته الدينية في المجهول.

ثمّ هناك الفصل الأخير، إرواء أنطونيوس غليله من المادّة، صرخة الرغبة هذه في وجه الأرض الكالحة والعميقة، وهذا الاستنتاج لشموليّة الألم، وخداع الحياة الدائم. فحتّى عندما يشرع القدّيس بالصلاة، يبدو الأمر وكأنّه سخرية أخرى، أو مواصلة لرؤية العالم الخالي من الآلهة؛ وعندما يحني منكبيه فبحكم العادة، ولم يعد يوحي سوى بقدر كبير من الشفقة. هنا نجد غوستاف فلوبير كلّه، بالعقل الثوريّ الذي يحمله، والمفروض عليه رغم إرادته. فهو يستسلم لحاجة النفي، للشكّ المطلق، ثمّ يدين جميع الديانات بالدرجة نفسها، ولا يُظهر بعض التعاطف إلّا مع آلهة الجمال عند الإغريق. وإذا كان قد اختار أسطورة القدّيس أنطونيوس من أجل إراحة نفسه وإخبار الناس عن حالة الجنون الغبيّ الذي يجعلهم يموتون، منذ اليوم الأوّل للخلق، فذلك لأنّه عثر هناك على الأزمنة القديمة، وعلى ذلك الشرق الذي يحبّه، والذي ينطوي على ما يكفي


Twitter: @ketab_n

لصنع عمل ضخم ومضيء. ولو كان قد رسم ذلك كلّه في إطار حديث، لكان عليه تقزيم كلّ شيء، وكتابة ملهاة بدلاً من قصيدة.

تنطوي «التربية العاطفيّة» على مقاطع من الطراز الرفيع. أشرت من قبل إلى حكاية ملكة سبأ، المعطّرة بكاملها بالملاذّ الشرقية، حيث تتّخذ العبارات موسيقى غريبة، ضمن إيقاع الصنوج الذهبية التي يُعزف عليها تحت ستائر أرجوانية. كما قلت كلمة عن وليمة نبوخذنصر، ذلك الفجور الهائل، وعن تلك الصالة التي تسيل فيها الأطعمة، وحيث يتربّع على عرشه ذلك الملك الفظّ، مغموراً بالأحجار الكريمة. وينبغي إضافة وصف مدينة الإسكندرية، التي جرى بناؤها بطريقة مدهشة بدقّتها؛ إنّها صفحة كاملة عن مصر، التي تنبعث أرضها بمعابدها، بعطورها، بكلّ حضارتها الميتة؛ وفي النهاية، لا بدّ من الحديث عن معركة أبو الهول وخيميرا، هاتين البهيمتين اللتين تخطفان الإنسان وتلتهمانه في كلّ ساعة. ذلك هو اللغز المسمّر في الأرض، وذلك هو التخييل المجنّح الذي يناطح النجوم.

إنّ عملاً كهذا، الذي لا أتحدّث إلّا عن تصوُّره وتحقُّقه الفنّيّ فحسب، دون الانشغال بجانبه الفلسفيّ، الذي سيأخذني بعيداً جدّاً، هو من صنع كاتب كبير، لا بل هو أكبر من يعوّل عليه أدبنا في هذه اللحظة. ففيه برهن غوستاف فلوبير، بالرغم من تردّد القرّاء وذهول النقد، على أنّه كاتب متفوّق، وأنّه هو الأعظم والأقوى؛ أنّه الرّابض في الذّروة.

## 5

يبقى عليّ الحديث عن موقف الجمهور من غوستاف فلوبير.



Twitter: @ketab_n

قلت، من قبل، إنّ النجاح الذي لاقته «مدام بوفاري» كان مدوّياً. فبين أسبوع وآخر، أصبح غوستاف فلوبير مشهوراً، وجرى الاحتفاء به والتهليل له. في هذا العصر، الذي لا تكاد عشرون مجلّداً تكفي فيه لنشر اسم مؤلّف، ليس هناك من مثال آخر لكاتب نال شهرته منذ أوّل عمل يُطبع له. ولم تكن تلك شهرة فقط، بل المجد بحدّ ذاته. إذ صار يوضع في المستوى الأوّل، وفي طليعة الكتاب المعاصرين. وظلّ لعشرين عاماً يحمل على جبينه هالة ذلك الانتصار.

بيد أنّ الجمهور جعله يدفع، بعد هذا، ثمن انتصاره. وكأنّه أراد الانتقام لنفسه من ذلك الإعجاب الصريح، والعصيّ على المقاومة، الذي أثارته «مدام بوفاري». فما عاد فلوبير ينشر كتاباً إلّا ودار حوله نقاش عنيف، لا بل وصل الأمر إلى حدّ رفضه؛ ذلك أنّ حقد النقد وعدوانيّته حياله تواصلا وتضاعفا مع كلّ عمل جديد له. لقد أثارت رواية «سالامبو»، هي أيضاً، ضجّة كبيرة، حيث ظهرت مختلف أشكال التهكّم والسخرية. أمّا «التربية العاطفيّة»، ذلك العمل المعقّد والعميق، الذي سقط في التشنّجات الأخيرة للإمبراطوية، فقد مرّ دون أنّ يلحظه أحد، ووسط لامبالاة مذهلة. وفي النهاية، شهدنا، منذ وقت قريب، مهاجمة روايته «تجربة القدّيس أنطونيوس» بعنف متطرّف، ودون أن يكون هناك ناقد واحد يتجرّأ على تحليل عمله بجديّة، أو يكشف عن أشكال الجمال الرائعة فيه. إنّ الحقيقة المحزنة هي التالية: تتمتّع كتب غوستاف بقناعات راسخة، وهي أكثر تفرّداً من أن يقبل بها الجمهور الباريسيّ. فقرّاء جرائد الشارع التافهون لم يروا فيها سوى مواضيع تصلح للضحك؛ فراح التحامل يطال المواقف المصوّرة في الرواية، والكاريكاتور ينال من الشخوص؛ وسرعان ما انتشر ضحك عامّ من أشياء هي في الحقيقة الأقلّ


Twitter: @ketab_n

إضحاكاً في العالم. ينبغي معرفة ذلك الجمهور الغريب، الذي يمكن عدّه في أعلى تقدير ببضعة آلاف الأشخاص، القادرين على إثارة ضجّة مائة ألف شخص؛ علينا معرفته لكي نشكّل فكرة عن الأحكام الخارقة التي يتبّناها. فهناك كاتب قد اشتغل عشرين عاماً على عمله؛ وإذا بسيّد ما يتصفّحه بعشرين دقيقة، ثمّ يلقي به على الأرض، قائلاً: «إنّه مزعج»، ويكون قضي الأمر، وأُدين الكتاب.

ينبغي عليّ القول أيضاً إنّ التطور الحرّ لموهبة غوستاف فلوبير لم يكن مصنوعاً من أجل تعزية الجمهور. فهذا الأخير يطلب منه كتابة «مدام بوفاري» أخرى، لكن دون أقلّ رغبة في فهم أنّ الكاتب يحطّ من قدره إذا ما عاد إلى الوراء. فلقد خضع فلوبير لاندفاعة طبعه، ووسّع تحليله. كلّ واحد من أعماله هو بمثابة محاولة جديدة، مدروسة، ناجزة ومصمّمة بشكل رائع. أضيف أيضاً أنّ كلّ واحد منها كان خطوة إلى الأمام، واحداً من أطوار موهبته الحادّة، والواعية تماماً. سأعود للكلام عن النقود الموجهة لكلّ من «التربية العاطفيّة» و«تجربة القدّيس أنطونيوس».

يظلّ غوستاف فلوبير واحداً من الشخوص الأكثر شموخاً في أدبنا المعاصر. فالمرء ينحني باحترام أمامه. ويعتبره الجيل الشابّ واحداً من معلّميه. لنلاحظ الشيء الغريب التالي، الذي يجعلنا نلمس التشوّه الفرنسيّ: لقد عاش غوستاف فلوبير في عزلة، ولم يكن محاطاً إلّا بعدد قليل من الأصدقاء، بلا ضجّة، ولم يكن خلفه قطيع من المعجبين. وبالرغم من ذلك، نعثر عند هذا الكاتب المعزول، المهجور والذي لا تطبع الصحف اسمه ولو مرّة واحدة في الشهر، نعثر على العبقرية الفرنسية، وعلى اللغة الفرنسية في كامل نقائها وألقها. ينبغي على أبواق الحماس العامّ أن تصدح دون توقّف أمامه، لأنّه حقّاً مفخرة فرنسا ومجدها.



Twitter: @ketab_n

## 2- فلوبير الإنسان

إذا ما قيّض لي كتابة مذكّراتي، فسيكون ما سيأتي أحد أقسامها الأكثر تأثّراً. ذلك أنّي أرغب في جمع ذكرياتي عن غوستاف فلوبير، ذلك الصديق الذي افتقدته منذ وقت قصير. ربّما سيعوزني التنظيم، لكن لا طموح عندي سوى الرغبة في أن أكون دقيقاً وكاملاً. إذ يبدو لي بأنّنا مطالبون بوضع الصورة الحقيقيّة لهذا الكاتب الكبير، نحن الذين عشنا من حياته، خلال الأعوام الأخيرة من وجوده. فسيزداد حبّنا له كلّما زادت معرفتنا به، كما أنّ تحطيم الأساطير المنسوجة حول كاتب مشغلة جيّدة. فلنتخيّل الكنوز التي كنّا سنحصل عليها لو كان أحد أصدقاء كورنيّ Corneille أو موليير Molière قد قام بسرد حياة الإنسان وتفسير الكاتب، عبر تحليل دقيق، يستقيه من أفضل مصادر المعاينة!

### 1

كان موت فلوبير، بالنسبة لنا جميعاً، ضربة صاعقة. فقبله بستّة أسابيع، في يوم الأحد المصادف عيد الفصح، حقّقنا، أنا وإدمون دو غونكور، ودوديه، وشاربونتييه، مشروعنا بقضاء يوم كامل في داره، في كرواسّيه Croisset. ثمّ ودّعناه ونحن سعداء بتلك المغامرة، مصحوبين بحنوّ ضيافته الأبويّة، ثمّ تواعدنا جميعاً على اللّقاء في باريس، في الأيّام الأولى من شهر مايو، وهي فترة كان يتوجّب عليه قضاء شهرين منها هناك. في يوم السبت المصادف 8 من شهر مايو، كنت في ميدان Médan، حيث انتقلت للسكن قبل ثلاثة أشهر، ثمّ جلست إلى الطاولة، سعيداً


Twitter: @ketab_n

للتخلّص من أغبرة عملية النقل وحالماً بنهار عمل جادّ في اليوم التالي، وإذا ببرقيّة تصلني. أثناء إقامتي في الريف، كنت أشعر دائماً بانقباض القلب في كلّ مرّة تصلني فيها برقية، خشية أن تحمل لي خبراً غير سارّ. وبالرغم من ذلك، أخذت بالمزاح؛ فكلّ أفراد عائلتي كانوا معي، وقلت ضاحكاً إنّنا لن تمنعنا برقية من تناول العشاء. وإذا بي أقرأ، في تلك الصفحة المفتوحة، الكلمتين التاليتين: فلوبير توفّي. لقد كان موباسان Maupassant هو من أبرق لي بهاتين الكلمتين، دون أيّ شرح آخر. كانت تلك ضربة هراوة تلقّيتها على رأسي.

حينما ودّعنا فلوبير، كان مغتبطاً تماماً، بصحّة جيّدة، ويغمره الفرح بإنهاء أحد كتبه! ما من وفاة مسّتني وشوّشتني مثل وفاته. فحتّى الأربعاء، يوم دفنه، ظلّ ماثلاً أمامي؛ وكان يحوم، خاصّة في الليل، حولي؛ ويتسلّل إلى نهاية كلّ عباراتي، مع ذلك الرعب البارد الكبير، رعب ألاّ أراه ثانيةً أبداً. كان ذلك ضرباً من الذهول، تقطعه انتفاضات على القدر. في صباح الثلاثاء، سافرت إلى روان، مستقلّاً قطاراً من محطّة مجاورة اجتاز بي الريف، مع أشعة الشمس الأولى: نهار متوهّج، أسهم ذهبية طويلة تخترق أوراق الأشجار حيث هذر العصافير، وأنفاس نديّة تتصاعد من نهر السين، ثمّ تتلاشى مرتجفة في جوّ حارّ. حينما بقيت وحدي، شعرت بالدموع تصعد إلى عينيّ، عبر ذلك الريف الباسم والضجّة الصغيرة لقدمي فوق حصى الدرب. كنت أفكّر فيه، ثمّ قلت مع نفسي: قُضي الأمر، ولن يعود يرى الشمس.

في مانت Mantes، ركبتُ القطار السريع. كان دوديه في ذلك القطار، بصحبة عدد من الكتاب والصحفيّين، الذين كلفوا أنفسهم مشقّة المجيء: بعض الأوفياء القلائل الذين كان عددهم الصغير يعصر القلب؛ إنّهم


Twitter: @ketab_n

مجموعة من مراسلي الصحف الذين يؤدّون عملهم بشيء من الفظاظة الجارحة أحياناً. كان إدمون دو غونكور وشاربونتييه[1]، اللذان غادرا عشية اليوم السابق، قد وصلا إلى روان. كما كان هناك عربات تنتظرنا في المحطّة، ثمّ واصلنا الرحلة. كنّا قد قمنا، أنا ودوديه، بنفس هذه الرحلة، قبل ذلك بستّة أسابيع والفرح يغمرنا. لكن ما كان ينبغي علينا الذهاب حتّى كرواسّيه. فلم نكد نترك درب كانتلو Canteleu خلفنا حتّى توقّف الحوذيّ واتّكأ على حاجز؛ لقد جاء موكب الجنازة بنفسه لملاقاتنا، غير أنّنا لم نلمحه، لأنّه كان مغطّى بعدد من الأشجار، عند منعطف الدرب. نزلنا وعرفنا بعضنا البعض الآخر. في تلك اللحظة شعرت بضربة الألم المرعبة. فقد بدا لي وكأنّ صديقنا الكبير والطيّب عاد إلينا، وهو ممدّد في نعشه. ما زلت أراه، في كرواسّيه، لحظة خروجه من داره واستقباله لنا بقبلات طبعها على وجنتي كلّ واحد منا، قبلات مسموعة. والآن، ثمّة لقاء آخر، هو الأخير. لقد خطا نحونا من جديد، وكأنّه جاء ليرحّب بنا. لكن حينما نظرتُ إلى عربة الموتى بشراشفها السوداء، وخيولها المتحرّكة بسرعة المشي، وتأرجحها اللطيف والمأتميّ؛ عندما رأيتها تنحدر من خلف الأشجار وتسير فوق الطريق العاري، وكأنّها تتقدّم مباشرة صوبي، شعرت ببرودة كبيرة وأخذت بالارتجاف. كان هناك حقول ممتدّة على اليمين وعلى الشمال من الطريق؛ كما كان هناك حواجز تقطع الحشائش، وأشجار حور تحجب السماء؛ في الواقع، كانت تلك زواية كثيفة من النورماندي الخصب، المخضرّ في سماط من أشعّة الشمس. وكانت عربة الموتى ما زالت تتقدّم، وسط الخضرة والسماء الرحبة. وفي

(1) جورج شاربونتييه Georges Charpentier (1846–1905): ناشر فرنسيّ، كان صديقاً لفلوبير، نشر أعمالهِ وأعمال موباسان وكان يعرّف نفسه بأنّه «ناشر كتّاب الحركة الطبيعيّة».



Twitter: @ketab_n

حقل، على قارعة الطريق، كان هناك بقرة مندهشة كما يبدو، تمدّ عنقها من فوق حاجز؛ وعندما مرّ الجثمان من أمامها، صارت تخور، وبدا خوارها الهادئ والطويل، عبر الصمت، ووقع خطى الخيول والموكب، وكأنّه صوت بعيد، لا بل كأنّه نحيب الريف الذي أحبّه ذلك الميت العظيم. ستصلني دائماً شكوى تلك البهيمة وسوف أسمعها دائماً.

حينذاك، وقفنا أنا ودوديه على جانب الطريق، شاحبين لا نتلّفظ بمفردة واحدة. لم تكن عندنا حاجة للكلام، فأفكارنا كانت واحدة، وحينما لامستنا عجلات عربة الموتى، كان «الشيخ» هو من مرّ أمامنا؛ لقد وضعنا في هذه الكلمة كلّ حنونا عليه، كلّ ما كنّا مدينين به للصديق والمعلّم. لقد انتصبت الأعوام العشرة الأخيرة من حياتنا الأدبية أمامنا. ومع ذلك، واصلت عربة الموتى تقدّمها، باهتزازها، بجانب الحقول والأسيجة؛ ووراءها لاقينا وصافحنا غونكور وشاربونتييه، وتبادلنا بضع كلمات بلا مغزى، ننظر إلى بعضنا البعض وعلينا ذلك الشعور بالمفاجأة والتعب الذي يرافق كبرى الكوارث. ألقيت نظرة على الموكب، كنّا مائتي شخص على أبعد تقدير. حينذاك شرعتُ بالسير ضائعاً في فوج من المشاة.

ومع ذلك، كان الموكب، الذي وصل طريق كاتلو Cateleu، قد استدار وارتقى التلّة. فكرواسّيه لم تكن أكثر من مجموعة بيوت قائمة بمحاذاة نهر السين، وتعود إلى أبرشيّة كانتلو، حيث تنتصب كنيسة قديمة في قلب الأشجار. كان الدرب رائعاً، بمسلكه الواسع والمتلوي عند خاصرة المروج وحقول القمح؛ وكلّما صعدنا تغوّر السهل، وتوسّع الأفق، على مدى النظر، برفقة ذلك الفيض العظيم لنهر السين وسط القرى والغابات. من الجانب الشماليّ، تعْرض روان سطوح بحرها الرماديّ.



Twitter: @ketab_n

فيما يتصاعد الدخان، من الجانب الأيمن، ويتلاشى بعيداً في السماء. ثمّ تفرّق قليلاً الموكب، عند ذلك الجانب القاسي تماماً. وكانت عربة الموتى تختفي في الأدغال، عند كلّ منعطف من الطريق؛ لكنّنا كنّا نراها ثانية من بعيد، على حافّة حقل من الشوفان، حيث دفعت شراشفها المرفرفة مجموعة من العصافير إلى الطيران. وكانت الغيوم تخترق السماء، النقيّة تماماً في الصباح. ومن حين إلى آخر، تأتي هبّات ريح وتكنس من أمامها الغبار الأبيض، وتحلّق صوب الشمس. حتّى صرنا نحن أنفسنا بيضاً، ولم يكن من نهاية للصعود، فيما كان الأفق يواصل اتّساعه، ويكتسب الموكب الجنائزيّ سموّه، عبر الريف، وفي مواجهة السهل. وفي المؤخّرة، كان هناك ثلاثون عربة فارغة تقريباً، تصعد بمشقّة.

هناك قدّم لي موباسان بعض التفاصيل عن اللحظات الأخيرة لفلوبير. فهو كان قد هرع إليه مساء وفاته، ووجده وهو ما زال ممدّداً على سريره في مكتب عمله، حيث هاجمته السكتة الدماغية وصعقته. كان فلوبير يعيش أعزب، ولا يخدمه سوى خادمة وحيدة. في عشية اليوم السابق، كان قد قال لتلك المرأة، مدفوعاً بحاجة إلى التعبير عن مكنوناته، إنّه يشعر بفرح كبير: فكتابه «بوفار وبيكوشيه» *Bouvard et Pécuchet* قد انتهى، وينبغي عليه الذهاب إلى باريس. في يوم السبت، كان قد أخذ حمّاماً، وصعد إلى مكتبه، ولم يمرّ وقت طويل حتّى شعر بضيق. ولأنّه كان عرضة للأزمات العصبية، التي يسقط عقبها في حالة إغماء ويغطّ في نوم عميق، ظنّ أنّه سيظلّ منيعاً هذه المرّة أيضاً، لذا لم يرتعب البتة. كلّ ما فعله، بعد ذلك، هو أن نادى الخادمة وطلب منها الاتّصال بالطبيب فورتان Fortin، الذي كان يسكن في جواره. ثمّ غيّر رأيه، والتمس منها أن تبقى بالقرب منه، وأمرها بأن تحدّثه؛ لأنّه عندما كان يسقط في واحدة


Twitter: @ketab_n

من تلك النوبات يصبح بحاجة للاستماع لأحدهم يتكلّم بالقرب منه. لكنّه لم يكن قلقاً البتّة، بل كان «يدردش»، قائلاً إنّ الأمر سيكون أكثر إشكالاً لو أنّ تلك الأزمة هاجمته في اليوم التالي، أثناء رحلته في القطار؛ ومع ذلك، اشتكى من أنّه صار يرى كلّ شيء حوله أصفر، كما أدهشه أنّه كان ما زال قادراً على النهوض وفتح قنينة أثير ذهب لكي يجلبها من غرفته. بعد ذلك، عاد إلى مكتبه، وتنفّس وقال إنّ حالته تحسنّت أكثر. ومع ذلك تقدّم، بساقيه المحطّمتين تقريباً، ليجلس على أريكة تركية موجودة في إحدى زوايا مكتبه. وفجأة، ودون أنّ ينطق بكلمة واحدة، سقط على ظهره: لقد مات. لا شكّ أنه لم يرَ نفسه وهو يموت. فلعدّة ساعات، ظنّ أولئك الذين كانوا يحيطون به أنّه نائم. غير أنّ دمه فاض حول عنقه وكأنّه قلادة سوداء، فالسكتة الدماغية كانت هناك، وكأنّها قد خنقته. موت جميل، ضربة هراوة جعلتني أتمنّى لنفسي ولكلّ الذين أحبهم أنّ يقضى علينا وكأنّنا حشرة تسحق تحت إصبعِ عملاق.

وصلنا إلى الكنيسة، وهي برج رومانيّ قُرع ناقوسه حِداداً. في تسقيفة الباب الكبير، كان أربعة فلاحين يتشبّثون بحبل الناقوس، مجتذَبين بهزّاته. كانوا قد أنزلوا التابوت، وكان ثقيلاً تماماً، فكان حاملوه يمشون مكسوري الظهور. سأتذكّر دوماً مراسيم دفن صديقنا الطيّب والعظيم فلوبير، في كنيسة القرية تلك. كنت أنا ضمن الكورس، قبالة المرتّلين. كان هناك خمسة منهم، منتظمين في صفّ أمام فانوس معطوب، وقد ارتقوا على مقاعد صغيرة فصلتهم عن الأرض وكأنّهم دمى يابانية مشدودة إلى عصاً؛ خمسة أشخاص غلاظ يكسو كلّاً منهم درع الكاهن القذر، الذي كنّا نلمح من تحته أحذيتهم الضخمة؛ إنّهم خسمة رؤوس من القصب، بلون القرميد، قُلّمتْ بحدّ السيف، وأفواههم المعوّجة تزعق باللاتينية.


Twitter: @ketab_n

تواصلَ ذلك المشهد دون انتهاء؛ وكان المرتّلون يخطئون، وينسون عباراتهم كأولئك الممثّلين الرديئين الذين لا يحفظون أدوارهم. كان هناك شابّ، هو دون شكّ ابن العجوز الذي كان يقف إلى جانبه، له صوت حادّ، يعتصر القلب، وكأنّه صرخة حيوان يقاد إلى المسلخ. شيئاً فشيئاً، تملّكني غضب وجعلني حانقاً وحزيناً على المساواة أمام الموت وعلى ذلك الرجل العظيم الذي يدفنه هؤلاء الناس بروتينهم المعتاد، دون أيّ انفعال، وينفثون على تابوته تلك النوطات الناشزة والعبارات الجوفاء ذاتها التي كان بمقدورهم أن ينفثوها على تابوت إنسان أحمق. ولقد احتفظت تلك الكنيسة، التي كنّا نرتجف داخلها من البرد، بعد أن جئناها من أماكن مشمسة جدّاً، احتفظت بكلّ عريها، وبعدم اكتراثها الجارح لي. ثمّ حقّاً، هل يصحّ القول إنّنا جميعاً، أمام الله، مجبولون من الطينة ذاتها وإنّ فناءنا يبدأ من هذه التراتيل باللاتينية، التي تبيعها الكنيسة للعالم كلّه؟ في باريس، ما برح هذا الابتذال التجاريّ وهذا اللّا اكتراث الذي هو وليد العادة يُخفَيان جيّداً وراء ثراء الشراشف، ومهابة الأرغن. أمّا في تلك الكنيسة فكنّا نسمع حفنة التراب وهي تسقط مع كلّ عبارة مرتّلة. يا لفقر فلوبير وعظمته، هو الذي كان طيلة حياته يصرخ في وجه الحماقة، والجهل والأفكار الجاهزة والمعتقدات ومهازل الأديان، والذي ألقوا به، معتقلاً بين أربعة الواح من الخشب، وسط كرنفال مدوّخ من المرتّلين الذين كانوا يتشدّقون بلاتينيّة ما كانوا حتّى ليفهموها!

كان الخروج من الكنيسة، بالنسبة لنا جميعاً، راحة حقيقية، ثمّ هبط الموكب ثانية منحدر كانتلو. وكان علينا بلوغ روان، أي اختراق المدينة والصعود حتّى مقبرة «مونومونتال» Monumental، أي قطْع حوالى سبعة كيلومترات. كانت عربة الموتى قد استعادت تقدّمها البطيء، وتباعدت


Twitter: @ketab_n

أطراف الموكب نوعاً ما في الشارع، فيما واصلت العربات سيرها، متتابعة. لكن حينما دخلنا المدينة التمّ الموكب ثانيةً على نفسه، وتعاقب أصدقاء فلوبير على السير وراء التابوت والإمساك بالحبال الصغيرة المعلّقة إلى شرشفه. كان عددنا آنئذ لا يزيد على ثلاثمائة شخص. لا أريد تسمية أحد، لكن غاب الكثيرون من أولئك الذين كنّا جميعاً نحسب أنّنا سنجدهم معنا. فقد وجد إدمون دو غونكور نفسه وحيداً في ذلك الموعد الحزين[1]. لم يكن إلى جانبنا سوى أولئك الذين كانوا يصغرون فلوبير عمراً، أصدقاء سنواته الأخيرة. يمكن أن نفهم أنّ الكثيرين قد تردّدوا في المجيء إلى باريس؛ ذلك أنّه كان بإمكان تلك الكيلومترات إدخال الرعب على ذوي الصحّة المضطربة ومن كانت تربطهم به علاقات قديمة. لكن ما لا يمكن فهمه، وبالتالي لا يمكن غفرانه، هو أنّ روان، كلّ روان لم تمشِ وراء نعش أحد أعظم أبنائها. وقد فسّروا لنا ذلك بالقول إنّ ساكني روان، وكلّهم من التجّار، لم يكونوا يهتمّون بالأدب. ومع ذلك، لا بدّ أن يكون في تلك المدينة الكبيرة أساتذة، محامون، أطبّاء، باختصارٍ جمهور ليبراليّ يقرأ كتباً ويعرف على الأقلّ «مدام بوفاري»؛ كما لا بدّ أن يكون فيها مدارس ثانوية وشبّان وعشّاق ونساء مدركات، وفي النهاية عقول مثقّفة كانت قد عرفت، من خلال الصحف، بالخسارة التي حدثت للأدب الفرنسيّ. والحال أنّه لم يتحرّك أحد؛ ويمكننا القول إنّه لم يكن هناك من سكّان روان أكثر من مائتي شخص في ذلك الموكب الهزيل، بدلاً من جمهور غفير كنّا نأمل بحضوره من آخر العالم. حتّى بلوغنا أبواب المدينة، كنّا نتخيّل روان تنتظر هناك، لكي تقف خلف

(1) إشارة إلى الرحيل المبكّر لشقيقه الأصغر جول دو غونكور، الذي لم يكن يفارقه، والذي وضع معه عملاً أدبيّاً مشتركاً خصّه زولا بدراسة مترجمة في هذا الكتاب.



Twitter: @ketab_n

النعش. لكنّنا لم نعثر في الأبواب إلّا على مجموعة من الجنود، المجموعة التي تُرسل عادةً لتوديع كلّ فارس من حاملي وسام جوقة الشرف عند وفاته؛ وهذا إكرام تافه، تفاخُر بائس وشيء مضحك، بدا لنا جارحاً حيال وفاة هذا الرجل العظيم. على أيّة حال، كان على طول الرصيف، ومن بعده على طول الشارع الذي اقتفيناه، مجاميع من البرجوازيّين، الذين كانوا ينظرون لنا بغرابة. فالكثيرون لم يكونوا يعرفون من هو ذلك المتوفّى الذي مرّ موكبه من أمامهم؛ وحينما كنّا نقول لهم إنّه فلوبير، ما كانوا يتذكّرون إلّا أبا الروائيّ العظيم وأخاه، وهما طبيبان ظلّ اسماهما معروفين في المدينة. أمّا أولئك الذين كانوا مطّلعين بصورة أفضل، أي من بين مَن يقرأون الصحف، فقد حضروا لكي يروا صحفيّي باريس. إذ لم يكن هناك أيّة إمارة حزن على وجوه المتسكّعين تلك. إنّها مدينة غاطسة في المنفعة، وغبيّة أيضاً، بحكم جهلها العميق. حينها، فكّرت بمدننا في وسط فرنسا، مرسيليا مثلاً، الناقعة هي أيضاً في التجارة حتّى عنقها؛ غير أنّها ستتزاحم بكاملها عند مرور الموكب، إذا ما فقدت مواطناً بقامة فلوبير. الحقيقة هي أنّه لا بد أن يكون فلوبير، عشيّة موته، غريباً عن أربعة أخماس روان، ويبغضه الخمس الآخر. ذلك هو المجد.

كان هناك شوراع ينبغي صعودها بسرعة، ودروب متعرّجة تقود إلى مقبرة «مونومونتال»، التي تشرف على المدينة. تقدّمت عربة الموتى ببطء، بتمايلاتها المتضاعفة. ووصلنا، لاهثين من التعب، ويغطّينا الغبار، وحناجرنا ناشفة، إلى نهاية رحلة الحِداد. في الأسفل، لدى اقترابنا من باب المقبرة، كانت زهور ليلك كثيرة تعطّر المقبرة، وبعدها كان هناك ممرّات متعرّجة، تضيع بين الأغصان، فيما القبور تتنضّد تحت الشمس. لكن في الأعلى، كان ثمّة مشهد ينتظرنا: كانت المدينة تتمدّد أسفلنا، تحت


Twitter: @ketab_n

غيوم كبيرة نحاسيّة، تدع شهباً حمراء تنهمر؛ وهناك، وسط تلك الإضاءة المسرحيّة، كان الظهور المفاجئ لمدينة تنتمي إلى القرون الوسطى، بسهامها الحديدية وسقوفها، بأبنيتها القوطية المتوهّجة وأزقّتها المختنقة التي تقطع على شكل خنادق صغيرة سوداء فوضى سطوحها المتناثرة. فكرة واحدة خطرت لأذهاننا جميعاً: لَم لم يضع فلوبير، المأخوذ برومنطيقية 1830، في أيّ من أعماله هذه المدينة التي بدت لنا كما لو كانت مرسومة في «بالادة»[1] لفيكتور هوغو؟ صحيح أنّ ثمّة وصفاً إجماليّاً لمدينة روان في «مدام بوفاري»؛ ولكنّ هذا الوصف متقشّف بروعة، فلا تكشف تلك المدينة القوطية القديمة فيه عن نفسها. وهنا نلمس أحد تناقضات طبيعة فلوبير الأدبيّة، وهو تناقض سأحاول تفسيره.

يتجاور قبر لويس بويليه[2] Louis Bouilhet مع قبور عائلة غوستاف فلوبير، فكان على جثمان الروائيّ أن يمرّ أمام رفات الشاعر، صديق طفولته، الذي كان يرقد هناك منذ عشرة أعوام. وعلى أيّة حال، حُمل الجثمان، عبر مساحة معشوشبة، وتسارع بعض الفضوليّين، وغالبيّتهم من أبناء الشعب، واحتلّوا المسالك الضيّقة حول القبر، فلم يكن بإمكان الموكب شقّ طريقه إلّا بصعوبة. من ناحية أخرى، وامتثالاً لأفكارٍ غالباً ما عبّر عنها فلوبير، لم يُلقَ أيّ خطاب. وحده صديق قديم، السيّد شارل لابيير Charles Lapierre، مدير مجلّة «قصّاص روان» *Nouvelliste de Rouen*، نطق ببعض الكلمات. وآنئذٍ حدث شيء أربكنا جميعاً: فحينما

(1) البالادة ballade: كانت التسمية تُطلق في العصر الوسيط على قصيدة غنائيّة قصيرة يصاحبها رقص، ثمّ صارت انطلاقاً من القرن الثامن عشر تُطلق على قصيدة سرديّة قصيرة تعالج موضوعاً فنطازيّاً أو تاريخيّاً أو أسطوريّاً.

(2) لويس بويليه Louis Bouilhet (1822–1869): شاعر فرنسيّ كان صديقاً مقرّباً لفلوبير، والقارئ الأوّل لأعمال صباه.



Twitter: @ketab_n

أرادوا إنزال النعش في سرداب الدفن، ذلك النعش الكبير، تابوت العملاق ذاك، اكتشفوا أنّه يتعذّر إدخاله هناك. ولدقائق عديدة راح الدفّانون، الذين يرأسهم رجل غاية في النحافة، ويعتمر قبّعة عريضة، يبذلون أقصى جهودهم؛ لكنّ التابوت، وقد وضُع رأسه إلى الأسفل، كان يأبى الصعود، والنزول أيضاً، وكنّا نسمع أنين حباله وتشكّي خشبه. كان ذلك مفزعاً؛ وكانت ابنة أخي فلوبير، التي أحبّها كثيراً، تنتحب عند حافّة سرداب الدفن. وفي النهاية، همست بعض الأصوات: «كفى، كفى، انتظروا، فيما بعد». فغادرنا، وتركنا خلفنا شيخنا، الذي تمّ إنزاله بانحراف تحت الأرض. وكان قلبي ينفجر.

في الأسفل، أي في المرفأ، حيث أعادنا إدمون دو غونكور، أنا ودوديه، وقد أصبحنا ذاهلين من التعب والحزن، إلى الفندق الذي أقام فيه، كان هناك فرقة موسيقى عسكرية تعزف مارشاً للخطى المعجّلة بالقرب من تمثال بوالديو Boieldieu. كانت المقاهي مكتظّة، وبرجوازيّون يتنزّهون، والمدينة مزدهرة في جوّ احتفاليّ. كانت شمس الرابعة بعد الظهر، التي غمرت الأرصفة، قد أضاءت نهر السين، الذي تراقصت انعكاساته على الواجهات البيضاء للمطاعم التي أُوقدت مطابخها وكانت تعبق بروائح الطعام. في أحد الملاهي، كانت طاولة بكاملها من المراسلين الصحفيّين والشعراء الجياع قد طلبت سمك موسى. آه يا لكآبة دفن الرجال العظام!

## 2

ليس لدي إلّا القليل من التفاصيل المرتبطة بسيرة فلوبير الشخصيّة. فهو كان متحفّظاً حيال أشياء كهذه؛ ولأنّي عرفته في وقت متأخّر أيضاً،


Twitter: @ketab_n

في 1869. وبالتالي، ينبغي على أحد أصدقاء طفولته أو رفاقه الثقات، أنّ يروي لنا قصّة حياته. أمّا من ناحيتي، فسوف أكتفي هنا بذكر ما أعرفه جيّداً، وسأحاول على وجه الخصوص تفسير الكاتب من خلال الإنسان، وذلك برجوعي لما قاله هو لي وما تمكّنت من ملاحظته.

ومع ذلك، لا بدّ من التذكير بالخطوط العريضة لسيرته. ولد فلوبير في روان، عام 1821. وكان والده، أشيل فلوبير Achille Flaubert، طبيباً ذا موهبة، ظلّت طيبته ونزاهته الصارمة من الأمور التي يضرب بها المثل. في مدرسة كهذه، كان لا بدّ أن يكون الفتى غوستاف قد ترعرع على الطيبة، والوفاء، والرجولة. وسوف نلتقيه لاحقاً حاملاً لصفات أبيه، بتلك الطبيعة الرائعة التي جعلته قريباً من قلوبنا؛ طبيعة تجمع صفات العملاق والطفل. أكمل فلوبير دراسته في روان، والتقى بلويس بويليه وكونت أوسموا Comte d'Osmoy في مدرسة داخلية، كان يروي لنا عنها أحياناً قصصاً مسلّية. كما تبدو طفولته وشبابه وكأنّهما طفولة وشباب ولد ينتمي إلى عائلة ميسورة وليبرالية، أنشأته بطريقة حازمة، لكن دون أن تعارضه في اختياراته الخاصّة. استسلم مبكّراً للشغف بالأدب، ولا أعتقد أنّه كان لديه فكرة ما عن أيّة مهنة؛ على الأقلّ لم يتكلّم عن ذلك قطّ. وبعد أن أنهى دراسته في الثانوية، افترق عن صديقه لويس بويليه، الذي عاد والتقى به في شتاء عام 1846؛ ومنذ تلك اللحظة ارتبطا بعلاقة صداقة لم تنحلّ عراها أبداً فيما بعد. كنت أعتقد دائماً أنّ أقساماً كثيرة من «التربية العاطفيّة» كانت اعترافات، نوعاً من سيرة شخصيّة مشذّبة، ومكوّنة من ذكريات التقطها من كلّ مكان؛ كما أنّ من المحتمل، إذا ما أخذنا حاجات الحبكة الروائيّة بعين الاعتبار، أن تكون علاقة فريديريك بدوليرييه انعكاساً لعلاقة فلوبير وبويليه. من ناحية أخرى، كان فلوبير،


Twitter: @ketab_n

مثل فريديريك، قد ذهب إلى باريس ليدرس الحقوق، وسيلتقي ببويليه هناك. لكنّه قبل عام 1846، أي عندما كان له من العمر تسعة عشر عاماً أو أقلّ بقليل، قام بأوّل رحلة له في حياته. لا يمكنني القول إنّه ذهب حتّى إيطاليا، لكنّني أتذكّر أنّه غالباً ما كان يحدّثني عن مروره بمرسيليا، التي عاش فيها مغامرة عشقيّة. أمّا في باريس، فكانت حياته مكرّسة للدراسة، تتخلّلها أحياناً بعض الملذّات العنيفة. ومع أنّه لم يكن قطّ من مرتادي الصالونات، كان يعيش ببحبوحة. ومنذ تلك الفترة وزّع وقته بين باريس وروان، حيث كان والده قد اشترى في كرواسّيه، حوالى عام 1842، داراً كان يعود إليها ليقضي فيها فصولاً بأكملها. عند قراءتي الثانية، منذ وقت قريب، لسيرة كورنيّ، أدهشتني نقاط التشابه بينها وبين حياة فلوبير. وقد دمغت حياته واقعتان كبيرتان: رحلته إلى الشرق، التي قام بها بين 1849 و1851، والزيارة التي قام بها في وقت متأخّر لآثار قرطاجنة، من أجل كتابه «سالامبو». وباستثناء هاتين الرحلتين، كانت حياته تجري بالطريقة ذاتها التي رأيناه فيها في أعوامه الأخيرة، أي حياة الدراسة التي تحدّثت عنها قبل قليل، إذ كان تارةً يحبس نفسه في كرواسّيه لأشهر، وتارةً أخرى يأتي لباريس لقضاء الوقت وتسلية نفسه قليلاً، حيث كان يقبل بدعوات العشاء، كما كان يستقبل أصدقاءه أيّام الآحاد، لكنّه كان بالرغم من ذلك يمضي لياليه خلف طاولة العمل. كلّ سيرته الشخصيّة تكمن في هذه النقطة. إذ يمكننا التشديد على بعض التواريخ المتعلّقة بحياته، أو تقديم تفاصيل إضافية عنها، لكنّنا لن نتجاوز، مع ذلك، هذه الخطوط العريضة.

كانت الدار الواقعة في كرواسّيه مجرّد بناء قديم، جرى تعميره وأضيفت له غرف أخرى في نهاية القرن الماضي. ولا تبعد واجهته


Twitter: @ketab_n

البيضاء عن نهر السين إلّا ببضعة كيلومترات، ولا يفصلها عنه غير الشارع والسياج. من ناحية الشمال، يطالعنا منزل البستانيّ، وهو مزرعة صغيرة؛ أمّا من ناحية اليمين، فتمتدّ حديقة ضيّقة المساحة، تظللّها أشجار رائعة، غير أنّ المنحدر الواقع خلف المنزل يرتفع فجأة، وتشكّل الخضار المحيطة به ما يشبه الستائر. وأبعد منها، في الأعلى، ثمّة مزرعة خضروات وحقول تنبت فيها أشجار مثمرة. كان فلوبير يؤكّد أنّه لم يكن يذهب، ولا مرّة واحدة في العام، إلى تخوم هذه الدار. بعد وفاة والدته، هجر المنزل، واكتفى بالعيش محشوراً بين الغرفتين الوحيدتين القائمتين هناك، مكتب عمله والغرفة التي كان ينام فيها. ولم يكن ليخرج من هناك إلّا لكي يتناول طعامه في الصالون تحت، ذلك أنّه كان يكره المشي، إلى حدّ الشعور بالتوتّر العصبيّ حتّى من مشي الآخرين. حينما قضينا ليلة في كرواسّيه، وجدنا تلك الدار عارية، إذ لم يكن فيها غير أثاث العائلة البرجوازيّ. كان فلوبير يزدري باللوحات والأواني المزخرفة، ولم يحتفظ إلّا بتمثالين يابانيّين يمثّل كلّ منهما حيواناً خرافيّاً، موضوعين في الرواق، وبعدد من التماثيل الإغريقية غير الأصليّة، المصنوعة من الجبس والمعلّقة على الجدار المجاور للسلّم. أمّا في مكتب عمله، وهو غرفة واسعة تحتلّ زاوية كبيرة من البيت، فلا نجد غير الكتب المرتّبة على رفوف من خشب الجوز. وهنا أيضاً لا أثر للأعمال الفنية؛ ولا نرى من التحفيّات التي جلبها من الشرق سوى قدم مومياء، وصحن فارسيّ من النحاس كان يلقي فيه أقلامه، وغيرها من البقايا التي لا قيمة لها. بين النافذتين، ثمة تمثال نصفيّ من المرمر يمثّل شقيقته التي توفّيت شابّة، والتي كان يحبّها بشدّة. هذا كلّ ما هناك، إلى جانب بعض الرسوم بالحفْر، وصور شخصيّة لرفاق طفولته وأصدقائه القدامى. لكنّ تلك


Twitter: @ketab_n

الغرفة، بفوضاها، وسجّادتها المستهلكة، وكراسيّها القديمة وسريرها الواسع، بغطائه المصنوع من جلد الدبّ والمصفرّ نوعاً ما، كانت تبدو صالحة للعمل، وللكفاح الساخط ضدّ العبارات المتمرّدة. هنا نعثر على فلوبير كلّه. ففي هذه الغرفة أمضى وجوده، وسط الكتب التي كان يرجع إليها غالباً، وعلب الكارتون التي تضمّ ملاحظاته، وبعض الأشياء المألوفة، التي كان لا يسمح لأحد بتغيير مكانها المعتاد، بحكم وسواس الفرد المقيم.

في باريس، لم ألتقِ به في شقّته الواقعة في شارع «تومْبل» Temple، المجاورة لمسرح «بتي لازاري» Petit Lazari، والتي ما زالت قائمة، محشورة بين المنازل الحديثة التي تمّ بناؤها حولها. لقد مكث فلوبير خمس عشرة سنة هناك. وهناك أيضاً وُلد مجده وتذوّق هو أكبر أفراحه، ونشر أعماله الثلاثة الأولى: «مدام بوفاري»، و«سالامبو» و«التربية العاطفيّة». وفي المكان ذاته أيضاً تحلّقت حوله مجموعة كاملة من المعجبين، الذين كانوا يزورونه لكي يلقوا عليه التحيّة. كان الأفراد المقرّبون منه، في تلك الفترة، هم إدمون وجول دو غونكور، وتيوفيل غوتييه Théophile Gautier، وتين، وفيدو Feydeau وغيرهم. كان يدعوهم للاجتماع معه في كلّ يوم أحد بعد الظهر؛ حيث تنطلق محادثات شتّى ونوادر ماجنة ونقاشات أدبية. لقد عرض عليه العهد الإمبراطويّ، الذي كان يرغب في الحفاظ على كتّابه، الكثير من العروض، فأصبح بمقدوره الذهاب إلى كومبيين Compiègne، وصار واحداً من الزّوار المعروفين للقصر الملكيّ Palais-Royal حيث كانت الأميرة ماتيلدا Mathilde تجتمع بالمواهب الكبيرة.

بعد الحرب، جاء ليسكن في شارع موريّو Murillo؛ داره الحالية،



Twitter: @ketab_n

المكوّنة من ثلاث غرف، في الطابق الخامس، والمطلّة على حديقة مونسو Monceau، ذات المشهد الخلّاب، الذي دفعه إلى السكن هناك. ثمّ أمر بتنجيد الغرف بقماش الكريتون الشهير، ذي التشجيرات الكبيرة، بيد أنّ هذا كان بذخه الوحيد. فكما في داره في كرواسّيه، لا نعثر هنا على تحف، ولم يكن هناك سوى صهوة حصان عربيّة كان قد جلبها معه من أفريقيا، وتمثال لبوذا من «الكرتون» المذهّب، اشتراه من أحد باعة التحفيّات في روان. هنا توطّدت صداقتنا. كان فلوبير، في ذلك العهد، وحيداً ويائساً تماماً. فعدم نجاح «التربية العاطفيّة» وجّه له ضربة مرعبة. من جانب آخر، ومع أنّه لم تكن لديه قناعة سياسية، كان أثر سقوط الإمبراطورية عليه كبيراً، وكأنّه نهاية العالم. حينئذ، أنهى «تجربة القدّيس أنطونيوس» بألم ودون أيّ فرح. أمّا في أيّام الأحد، فلم أكن ألتقي عنده إلّا بإدمون دو غنكور، الذي كانت وفاة شقيقه قد صدمته هو الآخر، ولم يعد يتجرّأ بعد ذلك على الإمساك بالقلم، وكان شديد الاكتئاب. في شارع موريّو نفسه، صار ألفونس دوديه، مِثلي، أحد زائري فلوبير المواظبين. وباستثناء موباسان، لم يكن غيرنا يتمتّع بعلاقة حميمة معه. لكنّي لم أتحدّث عن تورغنيَيف Tourgueniev، صديقه الأكثر رسوخاً والأعزّ. في يوم ما، ترجم لنا تورغنيَيف، بلا إعداد مسبق، بضع صفحات من غوته، بدت لنا عباراتها شبه الراجفة مفعمة بالسِّحر. كانت فترات ما بعد الظهر تلك ممتعة جدّاً، على خلفية كبيرة من الحزن. أتذكّر خاصّةً واحداً من آحاد عيد الصوم الكبير، سمعت فيه إدمون دو غونكور وفلوبير، أثناء عزف الأبواق الاحتفاليّة في الشارع، يتأسّفان على الماضي.

بعد ذلك، انتقل فلوبير مرّة أخرى وذهب ليسكن في 210 من شارع فوبور سانت أونوريه Faubourg Sanit-Honoré. ذلك أنّه كان يرغب في



Twitter: @ketab_n

أن يكون قريباً من بنت شقيقته، مدفوعاً بضجر الرجل الأعزب الذي صار يشعر به؛ لا بل لقد أكّد لي ذات مساء، هو الأعزب المعتاد، أسفه على عدم زواجه؛ وفي يوم آخر، وجدناه يبكي أمام طفل. كانت شقّته في فوبور سانت أونوريه أوسع من شقّته السابقة، غير أنّ نوافذها كانت تطلّ على بحر من السطوح التي تعلوها المداخن. ولم يكلّف فلوبير نفسه حتّى بتكليف أحد بوضع ديكور للشقّة. كلّ ما قام به هو أنْ شقّ بويبات في نجودها المشجّرة القديمة. ووُضِع تمثال بوذا فوق الموقد، واستُأنِفت لقاءات ما بعد الظهر في ذلك الصالون الأبيض والذهبيّ، الذي يشعر فيه المرء بالفراغ، وكأنّه مصنوع من أجل إقامة مؤقتة، نوع من السكن في مخيّم. ينبغي القول أيضاً إنّ الديون كانت في تلك الفترة تثقل على كاهل فلوبير. فهو قد أعطى ثروته لبنت شقيقته، التي كان زوجها متورّطاً بقضايا معقّدة؛ كلّ قلب فلوبير الكبير يكمن في تلك النقطة، غير أنّ تلك العطية كانت تتجاوز قدراته، إذ أصبح يتأرجح أمام البؤس الذي يهدّده، هو الذي لم يكن عليه أن يحصل على رزقه اليوميّ بنفسه يوماً. وفي فترة ما، كان يخشى حتّى من عدم قدرته على القدوم إلى باريس؛ وبالفعل لم يأت إليها خلال فصلين من فصول الشتاء. وبالرغم من ذلك، رأيته، في شارع فوبور سانت أونوريه نفسه، يعاود الظهور، بصوته المدوّي وإيماءاته الضخمة. وشيئاً فشيئاً، عوّد نفسه على الوضع الجديد، لكنّه كان ينهال على جميع الأحزاب بازدراءِ شاعر. بعد ذلك، كان عمله «ثلاث حكايات» *Trois contes*، الذي كان يعمل عليه، بمثابة تسلية له. كما توسّعت الدائرة التي كانت تحيط به، إذ صار يأتي إلى هناك عدد من الشبّان، وكانت مجموعتنا تصل أحياناً، في الأحد، إلى عشرين شخصاً. حينما ينهض فلوبير أمام ذكرياتنا، نحن أصدقاءه الحميمين في أعوامه


Twitter: @ketab_n

الأخيرة، نراه في ذلك الصالون الأبيض والذهبيّ، منتصباً أمامنا بحركة مألوفة عنده، ضخماً، صامتاً، بعينيه الزرقاوين الواسعتين، أو منفجراً بمفارقات مرعبة، وهو يرفع قبضتيه باتّجاه السقف.

أرغب في وصف اجتماعات الآحاد تلك. لكنّ هذا صعب للغاية، ذلك أنّنا كنّا نتحدّث بلغة ماجنة، ومنبوذة في فرنسا منذ القرن السادس عشر. كان فلوبير يعتمر، في فصل الشتاء، طاقية ويرتدي عباءة قسّ، لكنّه أمرَ بأن يُصنع له، في الصيف، سروال واسع مقلّم بخطوط بيضاء وحمراء، وجلباب أكسبه هيئة تركيّ مزيّف ومهمل. ذلك لكي يشعر بالراحة، كما كان يقول؛ بيد أنّني أميل إلى القول إنّ ذلك ينطوي على بعض بقايا الرومنطيقية، لأنّني رأيته أوّل ما عرفته يرتدي بناطيل بمربّعات كبيرة، وسترة طويلة من طراز «الرودينغوت» مثنيّة عند طرفَي الخَصْر، وقبّعة عريضة النهايات، موضوعة بزهو قرب أذنيه. حينما كانت تأتي بعض السيّدات يوم الأحد، وكان ذلك أمراً نادراً، ويشاهدنه بملابس التركيّ تلك، يُصيبهنّ ما يُشبه الرّعب. وفي كرواسّيه، عندما كان يتنزّه مرتدياً أزياء مماثلة، كان يتوقّف المارّون في الشارع، وينظر إليه غيرهم من خلال البوّابات المشبّكة لمنازلهم، كما نسج البعض أسطورة عنه، مفادها أنّ الأشخاصّ الذين كانوا يسافرون إلى بويّ Bouille بزورق، كانوا يعِدون أطفالهم برؤية السيّد فلوبير إذا ما حافظوا على هدوئهم. وفي باريس، كان هو من يفتح الباب، عندما يدقّ الجرس، ويقبّل الشخص الذي جاء إليه، إذا ما كان عزيزاً على قلبه، وإذا لم يكن رآه منذ فترة؛ ثمّ يُدخله معه عبر دخان الصالون. فالناس كانت تدخّن بكثرة حينذاك. كما طلب أن تُصنع له غلايين خاصّة به، كان يسوّدها بعناية فائقة؛ كما كنّا نراه أحياناً ينظّفها بنفسه، ويرتّبها على مسند مخصّص لها؛ وإذا ما كان الشخص



Twitter: @ketab_n

الذي يزوره من أولئك الذين يحبّهم، وضعها رهن إشارته، وقد يعطيه واحداً منها. من الساعة الثالثة وحتّى السادسة مساءً، كنّا نقوم بما يشبه المباريات حول مواضيع مختلفة؛ كانت أحاديثنا تجري غالباً حول الأدب، عن كتاب ظهر توّاً أو عن مسرحيّة يجري عرضها حينذاك، وكانت ترد في أحاديثنا القضايا العامّة والنظريات الأكثر مجازفة، لكنّنا كنّا نوجّه لبعض الأفراد طعنات في شتّى المواضيع، لا نستثني في ذلك لا الأشخاص ولا الأشياء. كان فلوبير يُرعد، أمّا تورغنييف، فدائماً ما كان يسرد علينا حكايات فريدة وممتعة جدّاً، فيما يظلّ إدمون دو غونكور يدلي، عندما يصل دوره، بحكمه المرهف والشخصيّ تماماً. وكان دوديه يحكي نوادره بطريقة سحريّة تجعل منه واحداً من أكثر الأفراد المحبوبين عندي، من بين أولئك الذين كنت أعرفهم آنذاك. أمّا في ما يتعلّق بي، فلم ألمع أبداً، ذلك أنّي متحدّث رديء تماماً. ولا أصير متحدّثاً جيّداً إلّا حينما أكون مقتنعاً بشيء ما وعندما أغضب. ما أسعد تلك الأصائل التي قضّيناها سويّة، لكن أيّة كآبة أن يقول المرء لنفسه إنّ تلك الساعات لن تعود! ذلك أنّ فلوبير كان وشيجتنا جميعاً، فذراعاه الأبويّتان الواسعتان كانتا تحضناننا جميعاً.

كان هو صاحب فكرة العشاءات التي تجمعنا، نحن المؤلّفين الذين كنّا نتلقّى صفير الجمهور. حصل ذلك بعد ظهور مسرحيّته «المرشَّح» *Le Candidat*. كانت عناوين كتبنا هي التالية: لإدمون دو غونكور: «هنرييت ماريشال»[1] *Henriette Maréchal*؛ ولدوديه: «ليز تافرنييه» *Lise Tavernier*؛ ولي أنا: جميع مسرحيّاتي. أمّا تورغنييف، فقد أقسم لنا أنّهم صفروا ضدّه في روسيا. كنّا نجتمع إذن، نحن الخمسة، كلّ

(1) كتبها بالاشتراك مع شقيقه الراحل مبكّراً جول دو غونكور (سبق ذكره).



Twitter: @ketab_n

شهر في مطعم؛ بيد أنّ اختيار ذلك المطعم لم يكن بالأمر الهيّن، وبالتالي مررنا بكلّ المطاعم، وكانت وجباتنا تتراوح بين الدجاج بالكاري وحساء السمك. وكنّا ما إن نبدأ بتناول الحساء حتّى تبدأ النقاشات والنوادر. أتذكّر منها نقاشاً كان مرعباً بشكل خاصّ، لأنّه كان يدور حول شاتوبريان Chateaubriand، وقد استمرّ من الساعة السابعة مساءً حتّى الواحدة صباحاً؛ وفيما كان فلوبير ودوديه يدافعان عنه، كنّا أنا وتورغنييف نهاجمه، أمّا إدمون دو غونكور، فظلّ محايداً. كما كنّا نفتح، في بعض الأحيان، فصل العواطف، فنتحدّث عن العشق والنساء؛ وفي تلك المساءات، كان نُدُل المطعم يحدّقون بنا مرتعبين. ولأنّ فلوبير كان لا يحبّ العودة إلى داره وحيداً، كنت أرافقه عبر الشوارع المظلمة، بعدها آوي لفراشي عند الثالثة صباحاً، بعد أن نكون تفلسفنا عند كلّ مفترق طرق.

لم تحتلّ النساء في حياة فلوبير إلّا مكاناً ضيّقاً. في العشرين من عمره كان يعشقهنّ، بالطريقة التي يعشقهنّ بها شاعر جوّال. وقد روى لي كيف كان يقطع مسافة فرسخين، لا لشيء إلّا لتقبيل رأس كلب كانت سيّدة تلاطفه. تنطوي رواية «التربية العاطفيّة» على فكرته عن الحبّ: شغف يملأ الوجود كلّه ولا يرتوي أبداً. لا بدّ أن يكون عرف لفح الرغبة؛ ففي فتوّته كان شاباً قويّاً يمتلك عنفوان البحّارة. غير أنّ الأمر لم يذهب إلى أبعد من ذلك، وبالتالي انكبّ بهدوء على عمله. لكنّه كان يحمل عاطفة أبوية حقّاً حيال الفتيات؛ فذات مرّة كنّا نتجوّل في شوارع خارج المدينة، وعند عودتنا لمح فتاة قبيحة جدّاً أشفق عليها قلبه، فأراد أن يعطيها مائة فرنك، لكنّها أمطرتنا بالشتائم قائلة إنّها لا تطلب الصدقة وإنّها كانت تحصل بنفسها على كفاف يومها. كان ينظر إلى الخطأ البريء بسخرية


Twitter: @ketab_n

تملأه ضحكاً على طريقة رابليه Rabelais؛ لكنّه كان يتعاطف كثيراً مع الشبّان الذكور، ويعشق قصصهم، ويقول إنّ تلك القصص تنعشه. كان يردّد: «ذلك شيء صحّيّ يجعل المرء يتنفّس». كيف يمكن يا ترى التوفيق بين هذا الميل إلى النساء السهلات والمرحات وبين مثاله الأعلى المتمثّل في عشق أبديّ لامرأة لا يراها إلّا مرة واحدة في السنة، وبلا أمل؟ من جانب آخر، وكما أسلفت، لم يكن يكترث بالنساء طويلاً، إذ سرعان ما تدرك علاقاته نهايتها. وعلى حدّ قوله، كان قد حمل على منكبيه تلك العلاقات النادرة معهنّ وكأنّها عبء. كنّا نفهم أحدنا الآخر في ما يتعلّق بمواضيع كهذه، وغالباً ما كان يعترف لي بأنّ أصدقاءه يحتلّون المكان الأكبر في قلبه، وبأنّ أجمل ذكرياته هي تلك الليالي التي كان يمضيها مع صديقه بويليه وهما يدخّنان الغليون ويثرثران. من ناحية أخرى، كانت النساء يحسسن بكونه أنثويّاً نوعاً ما، ولذا كنّ يلاطفنه ويعاملنه باعتباره رفيقاً. وكان ذلك بمثابة حكم على الرجل. لتدرسوا الأنثويّ عند سانت بوف، ولتقارنوا بين الاثنين.

أقدّم هنا على هوى المصادفات ذكرياتي عن فلوبير. هي ملامح تكمل وصف شخصيّته. تحدّثت، قبل قليل، عن الهزّة التي شعر بها عقب سقوط الإمبراطورية، مع أنّه كان يمقت السياسة، وكتبه تجاهر بعدميّة الإنسان، وتظهر الغباء الشامل. لكنّه كان يؤمن، من الناحية العملية، بالمراتبيّة ويشعر باحترام لها، وذلك ما كان يدهشنا، نحن الذين ننتمي إلى جيل شكّاك؛ فهو يعتقد أنّ أميرة أو وزيراً هما كائنان يختلفان عن عامّة الناس، ولذا كان يستسلم أو يتقبّل على مضض ما كنّا نقوله أحياناً عن هذا الموضوع. لذا يسهل فهم فزعه وهو يشاهد ذلك النظام الذي كان هو منبهراً بأبّهته يتفكّك فجأة أمام عينيه. ففي رسالة كتبها لإرنست


Twitter: @ketab_n

فيدو[1] Ernest Feydeau، بعد وفاة تيوفيل غوتييه، يتحدّث فيها عن «المرض الحديث»، ويقول إنّه منذ الرابع من ديسمبر[2] كان كلّ شيء قد انتهى بالنسبة إليهما. أثناء زياراتي الأولى له، كان يستجوبني بجديّة عن الدياغوجيّين، الذين كان يظنّ أنّهم أصدقائي. كما كان يعتبر انتصار الأفكار الديمقراطية نهاية للأدب. وبشكل عامّ، لم يكن يحبّ عصره، وسأتحدّث عن تلك الكراهية التي أثّرت كثيراً على بنيته الأدبيّة. وبعد فترة صار مشهد صراعاتنا السياسية يملأه بالقرف؛ وأصبح أصدقاؤه القدامى من البونابارتيّين هم أيضاً بلهاء في نظره وأغبياء كالجمهوريّين. أشدّد على هذه النقطة، لأنّ من الضروريّ توضيح لماذا لم يعتبره أيّ من الأحزاب واحداً منه. فخارج غرائزه التسلطّية وإيمانه بالسلطة، مهما تكن تفاهة من يمثّلونها، يمكننا القول إنّه كان يُضمر للإنسانية احتقاراً كبيراً. وبالرغم من طيبته التي كانت تجعله يؤمن بالأعراف الاجتماعيّة والأكاذيب التي كانت تُحيط به، أجد فيه مثالاً عن أولئك الكتّاب الكبار الذين يريدون تحطيم كلّ شيء، دون وعي بفظاعة صنيعهم ذاك.

ينبغي أن أذكر هنا ملمحاً آخر يميّزه: كان فلوبير بروفنساليّاً، أي من خارج العاصمة. قال عنه أحد أصدقائه القدامى، بنوع من الخبث: «كلّما جاء هذا الشيطان فلوبير إلى باريس أصبح أكثر بروفنساليّة». ما ينبغي علينا فهمه من ذلك هو أنّ فلوبير كان ينطوي على أنماط من السذاجة،

(1) إرنست فيدو Ernest Feydeau (1821–1873): كاتب وعالم آثار فرنسيّ، أدار تحرير عدد من الصحف، أشهر أعماله روايته «فاني» *Fanny* (1858) التي تعدّ من الأعمال الواقعيّة المبشّرة بالطبيعيّة.

(2) الأرجح أنّه يقصد الرابع من ديسمبر 1871، وهو التأريخ الذي فرضت فيه ألمانيا، الموحّدة حديثاً تحت سلطة بسمارك، على فرنسا دفع غرامة مقدارها خمسة ملايين من فرنكات ذلك العهد، أي ما يعادل ربع قيمة الإنتاج الفرنسيّ السنويّ يومذاك، وذلك عن حرب 1870 التي خسرها الإمبراطور نابليون الثالث أمام القوّات البروسيّة بقيادة بسمارك نفسه.



Twitter: @ketab_n

حالات جهل وأحكام مسبقة، وعلى تثاقل الفرد الذي، بالرغم من معرفته الجيّدة لباريس، لم تسر فيه أبداً روح الدعابة وخفّة الفكر. كنت قد قارنته بكورنيّ، وهنا أيضاً يتأكّد ذلك التشابه. فهو يتمتّع بذات العقلية الملحمية، التي لا تعرف الثرثرة الخفيفة والتفاصيل الدقيقة. لقد قال بعضهم، عن حقّ، إنّ «مدام بوفاري» هي روايته التي عاشها أكثر من غيرها، وإنّ الجانب الباريسيّ في «التربية العاطفيّة» يعرب أحياناً عن لمسات ثقيلة ومرتبكة؛ فإذا ما أخذنا مثلاً صالون السيّدة دامبروز Dambreuse، فسيظهر لنا أنّه أقرب إلى جناح حريم منه إلى اجتماع فتيات أُلقي بهنّ على أرصفة باريس. كان يرى البشر، لكن نظرته تختلّ ما إن يتعلّق الأمر بروح المدينة، وبالموضة. يتمثّل جانبه البروفنساليّ في حقيقة أنّه كان مهيّأ لتصديق كلّ شيء، وبالتالي مفتقراً إلى الشكّ، الذي يدفع المرء إلى الارتياب؛ إذ ليس هناك من هو أكثر انخداعاً منه بالمظاهر، وكان لا بدّ من حدوث كوارث حتّى يفتح عينيه. فبالرغم من عدم حبّه لعالم الصالونات، الذي كان هو يتألّم كثيراً من جوّه الحارّ، كان يظنّ أنّه ينبغي عليه القيام بزيارات له. وحينما كان يضع رداءه الأسود، يقوم بذلك بنوع من الاحتفال، مواصلاً التنذّر والضحك منه؛ وعندما ينهي لبسه، مع ربطة عنقه وقفازيه الأبيضين، كان يعرض نفسه أمام الآخرين قائلاً كعادته: «ها أنا، يا أصدقائي الطيّبين!»، مع تلك الغبطة الطفولية لروائيّ بسيط يذهب لكي يلتقي بالكبار. كلّ ذلك كان يجري بسذاجة تجعلنا نتعاطف وإيّاه، غير أنّ البرجوازيّ البروفنساليّ فيه يظهر في العمق.

أجل، لقد قيلت الكلمة: فلوبير برجوازيّ، لكنّه البرجوازيّ الأكثر وقاراً، والأشدّ نزاهة، والأعظم رصانة. وذلك ما كان يقوله هو نفسه، فخوراً بالاعتبار الذي يتمتّع به، كما كان فخوراً بمنح حياته كلّها للعمل؛


Twitter: @ketab_n

وذلك ما لم يمنعه من تعنيف البرجوازيّين، وسحقهم في كلّ مناسبة، وبحماسة غنائية. يمكننا تفسير هذا التناقض ببساطة. أوّلاً، كان فلوبير قد تربّى في عزّ الرومنطيقيّة، وسط المفارقات الرهيبة لتيوفيل غوتييه، الذي كان تأثّره الواضح به قد أدهشنا كلّنا. أتحدّث هنا عن تأثير خارجيّ، ذلك أنّ الرجل الوحيد الذي أثّر حقّاً على أعماله الروائيّة هو لويس بويليه. وينبغي القول إنّ شتيمة «برجوازيّ» على لسانه كانت تعني لعنة معمّمة ومقذوفة على رأس الجانب الغبيّ من الإنسانية برمّته؛ فهو كان يعني بالبرجوازيّين الحمقى، المشوّهين، أولئك الذين يتنكّرون للشمس، وليس الأفراد الذين يعيشون حياتهم بهدوء، بالقرب من مدافئهم. كما ينبغي القول إنّ حالات غضبه كانت مفاجئة. كان يصرخ بصوتٍ عالٍ، ويومئ بحركات، فيما يرتقي الدم وجهه؛ ثمّ يهدأ بعد ذلك بغتة، وكأنّ ذلك الغضب كان لحناً صعب الأداء تعلّم هو، في علاقته الحميمة مع رجال 1830، أن يعزفه لنفسه. على هذا الصعيد، حكى لي أحدهم كيف ظلّ كاتب روسيّ، دعانا تورغنييف إلى عشاء في صحبته، منذهلاً من الغضب المسرحيّ نوعاً ما لفلوبير، وقد تحدّث عنه، في مقال كتبه في وقت لاحق، واتّهمه فيه بالغطرسة. تبدو لي هذه المفردة غير صحيحة، وأنا أرفضها بكلّ ما فيّ من قوّة. ففلوبير كان مطلق الصّدق في جميع حالات غضبه العنيفة، حتّى أنّها كان بمقدورها غالباً أن توصله إلى السكتة الدماغية، فكان علينا فتح النوافذ حتّى يتمكّن من التنفّس. لكنّني أقرّ بأنّه ربّما كان هناك نوع من التمرّن السابق على تلك الحالات، وبأنّ الأدب ومحبّة كلّ من القوّة والائتلاق قد ساهما كثيراً في تشكيل موقفه. وما ألاحظه، هو أنّ ذلك الرجل العنيف لفظيّاً، لم يرتكب أيّ فعل عنيف في الواقع. بل كان يحمل شيئاً من الحنوّ الأبويّ على أصدقائه، ولم يكن


Twitter: @ketab_n

الغضب يستولي عليه إلّا حيال الحمقى. وهنا أيضاً، لم يكن فلوبير، بما فيه من طيبة وانعدام للحسّ النقديّ سأتحدّث عنه لاحقاً، ليعامل جميع الحمقى بالدرجة ذاتها من القسوة. فعلى سبيل المثال، كان يغضب ويخرج عن طوره إزاء «كليشة» ينطق بها أحدهم أمامه صدفةً، فيما يتسامح مع تفاهات ويذهب إلى حدّ الدفاع عنها. فالحماقة الشائعة أو السطحيّة اليومية التي لا يخلو منها أحد كانت تُغيظه أكثر ممّا يغيضه ذلك العدم الإنسانيّ الأليم الذي لطالما صوّره في أعماله. هاتان الخاصّيتان تميّزانه تماماً: كانت قدرته على الصراخ تعادل قدرته على التصديق، وسهولة انخداعه بالرجال والأشياء تساوي سهولة استيلاء الغضب عليه. كان قلباً طيّباً، مفعماً بالطفولة والبراءة، قلباً شديد الحرارة ينفجر بالاستنكار إزاء أدنى جرح. يكمن سحره القويّ في هذه النقطة، ولهذا كنّا جميعاً نحبّه ونُجِلّه كمثْلِ أب.

## 3

نجمَ عن زياراتي الأولى لفلوبير ضرب من انقشاع للأوهام بخصوصه، آلمني إلى حدّ ما. كنتُ آتي إليه حاملاً صورة لفلوبير بنيتُها في عقلي وفقاً للتصّورات التي شكّلتُها عنه عبر أعماله، صورة لفلوبير باعتباره رائد عصرنا، ومصوّر عالمنا الحديث وفيلسوفه. كنت أتخيّله وكأنّه يفتح طريقاً جديداً، ويبني «دولة» منتظمة في الأقاليم التي استولت عليها الرومنطيقية، ويخطو في النهاية نحو المستقبل بقوّة وثقة. باختصار، ذهبت باحثاً عن رجل الكتب ذاك، وإذا بي أقع على رجل مخيف، على عقل مفارِق ورومنطيقيّ راسخ في رومنطيقيّته، يغرقني لساعات طويلة


Twitter: @ketab_n

في فيض من النظريات المذهلة. وفي المساء، كنت أعود إلى داري مرهقاً، ذاهلاً وأنا أقول لنفسي إنّ الإنسان في فلوبير هو أدنى من الكاتب. لكنّي تراجعت، بعد ذلك، عن هذا الحكم، لأنّي استعذبتُ ذلك الطبع الزاخر بالتناقضات، وتآلفت معه، وقد لا أقبل بمبادلة فلوبيري هذا بالعالم بأسره. غير أنّ الانطباع الأوّل كان هو الشعور بالخيبة، خيبة لاحظتها عند كلّ الشبّان الذين اقتربوا منه.

إذ كيف كان يمكننا، مثلاً، سماع ما كان يقوله عن «مدام بوفاري» دون أن تأخذنا الدهشة؟ كان يقول إنّه لم يكتب تلك الرواية إلّا لكي يغيض الواقعيّين، من أمثال شانفلوري[1] Champfleury ورفاقه، الذين كان يريد أن يريهم أنّ بإمكان المرء أن يكون مصوِّراً دقيقاً للعالم المعاصر ويتمتّع، مع ذلك، بأسلوب عظيم. كان يقول ذلك بمنتهى الصراحة، بحيث كنّا نتساءل مع أنفسنا عمّا إذا كان مدركاً حقّاً لعمله، أو كان قد توقّع ما سيحدثه ذلك العمل من قفزة في عالم الأدب. في الحقيقة، أصبحت اليوم أشكّ بذلك؛ لأنّ هناك الكثير من العباقرة الذين يجهلون العصر الجديد الذي بشّروا به. ولأنّ كلّ نظرياته كانت تصل إلى استنتاج يتناقض مع الصيغة التي تعلّمناها، نحن الذين نصغره بالعمر، من «مدام بوفاري». هكذا كان يؤكّد بصوته الجهوريّ أنّه ليس هناك ما هو حديث ولا وجود لمواضيع حديثة؛ وحينما كنّا نحاول دفعه، نحن المندهشين من إصراره ذاك، نحو الفهم، كان يرد قائلاً إنّ هوميروس مُحدَث شأنه شأن بلزاك. لو كان يقول إنّه إنسانيّ مثل بلزاك لكنّا فهمناه؛ لكن أن ينعته بالمُحدَث هو ما كنّا نرفضه تماماً. من ناحية أخرى، يبدو أنّه كان

(1) جول فرانسوا فيليكس هوسون Jules François Félix Husson، المدعوّ فلوري Fleury، وكذلك شانفلوري Champfleury (1821–1889): كاتب فرنسيّ ترك روايات وقصصاً مكرّسة لوصف المجتمع البرجوازيّ الصغير والحياة البوهيميّة أو التسكّعية بباريس.



Twitter: @ketab_n

لا يعترف بالتطوّر الأدبيّ. لقد حاورته حول ذلك عشرين مرّة، دون أن أفلح بجعله يقرّ، استناداً إلى مصادر التاريخ الأدبيّ التي كانت بين أيدينا، بأنّ الأدباء ليسوا ظواهر طبيعيّة تنبت وحدها؛ فهي ترتكز بعضها على البعض الآخر، وبالتالي تشكّل سلسلة تمضي في منحنيات معيّنة، وفقاً للأعراف السائدة والمراحل التاريخية. أمّا هو، فبإيمانه القويّ بالفردانية كان يصرخ بوجهي بعباراته الفخمة ويردّ عليّ بأنّ ذلك لا يعنيه، وبأنّه ما من وجود للحديث، وأنّ كلّ كاتب مستقلّ عن الآخر، والمجتمع ليس أيّة علاقة بالأدب، وما هو مطلوب من المرء هو أن يكتب بأسلوب جميل. كنت، بطبيعة الحال، على اتّفاق معه في أنّه لا ينبغي تأسيس أيّة مدرسة أدبية؛ لكنّي كنت أضيف أنّ المدارس تتأسّس تلقائياً، وبالتالي ينبغي قبولها. ومع ذلك، لم يكفّ سوء التفاهم بيننا، بل تواصل حتّى النهاية. ربّما كان يعتقد أنّني كنت أحلم بالتحكّم بطبائع القرّاء، في حين لم أكن أقوم إلاّ بعملٍ ناقد، وأشير إلى المراحل الأدبية التي تطوّرت في الماضي وتلك التي كانت تتطوّر أمام أعيننا. وفي الأيّام التي كان يهاجم فيها التصنيفات والتسميات، كنت أردّ عليه بأنّه لا بدّ أن يكون هناك مفردات من أجل الإشارة إلى الوقائع؛ وبأنّ تلك المفردات هي من صنع الجمهور وهو من يفرضها، فهو بحاجة إلى ركائز تدلّه على أعمال عصره. لكنّنا، بشكل عامّ، كنّا متّفقين بخصوص أهميّة التطور الحرّ لفرادة الموهبة، فعند هذه النقطة كان لنا الفلسفة والمنحى الجماليّ ذاتهما، والكراهية والتعاطف الأدبيّان نفسهما. أمّا اختلافنا فما كان يبدأ إلّا في اللحظة التي أحاول فيها دفعه أكثر إلى الأمام، وذلك بإعادتي الكاتب إلى الجماعة، وبرغبتي أيضاً في معرفة من أين جاء أدبنا وإلى أين كان يتّجه.

وإذا لم أكن واضحاً تماماً هنا، فذلك مردّه إلى حقيقة أنّي لم أدرك جيّداً



Twitter: @ketab_n

مجمل أفكاره الأدبية، التي كانت تبدو لي مفكّكة تماماً، والتي كانت تنطلق في المحادثة بصورة مفاجئة من مفارقة متصلّبة، وفي انفجار يشبه الرعد، وكانت مليئة غالباً بتناقضات غير متوقّعة. ولعلّي أنا من كان يرغب في وضع قدر من المنطق بين المفكّر والكاتب عند فلوبير. كنت أطمح إلى أن يحبّ مؤلّف «مدام بوفاري» العالم الحديث، وأن يأخذ بعين الاعتبار ذلك التطوّر الذي كان هو واحداً من أقوى صانعيه، لكنّي كنت أتألّم عندما أجدني أمام رومنطيقيّ يزعق ضدّ سكك الحديد، وضدّ الصحافة والديمقراطية، رومنطيقيّ فردانيّ يشكّل الكاتب بالنسبة له شيئاً مطلقاً، أو ظاهرة بلاغيّة. وفي يوم نقاشنا الرهيب حول شاتوبريان، ولأنه كان يدّعي أنّ المهمّ في الأدب هو العبارة المكتوبة بصورة جيّدة، ولكي أغضبه أيضاً، قلت له: «هناك شيء آخر في «مدام بوفاري» غير الجُمل الجيّدة الصنع، وبفضل ذلك الشيء الآخر سيحيا هذا العمل. قل ما تشاء، لكنّ هذا لن يغيّر من حقيقة أنّك وجهت الضربة الأولى للرومنطيقية». فردّ عليّ غاضباً بأنّ روايته «مدام بوفاري» ما هي إلاّ تفاهة، وبأنّنا لم نكفّ عن إزعاجه بذلك الكتاب، وأنّه على استعداد لمبادلته بجملة واحدة من جمَل شاتوبريان أو هوغو. كان يرفض بصورة مطلقة رؤية أيّ شيء آخر إلّا ما هو أدبيّ في أعمال الآخرين وحتّى في أعماله هو؛ إذ لم يكن يرفض التقدّم فحسب، وإنّما حركة الأفكار أيضاً؛ فالأدب لا يُصنع في نظره إلّا بفضل اللغة الجميلة، ولا شيء آخر. كانت فردانيّته وشجبه العنيف للتقدّم ينبعان من أنفته الكبيرة. كانت إحدى كلماته المفضّلة، عندما يعرض أحدنا مبادئه في مقدّمة كتاب أو يجهر بها بارتباطه بحركة أدبية، هي التالية: «ينبغي أن تكون أكثر أنفة من هذا!» إنّ كتابة جمل صحيحة ورائعة، ينجزها المرء عبر عمله في زوايته الخاصّة، كمثلِ راهب بنيديكتيّ



Twitter: @ketab_n

يمنح كلّ حياته من أجل مهمّته، ذلك هو أنموذجه الأدبيّ المثاليّ.

تحدّثت آنفاً وباقتضاب عن كراهيته للعالم الحديث، التي كانت تتفجّر عبر كلّ ما يقول. لقد تعلّم تلك الكراهية من علاقته الحميمة بتيوفيل غوتييه. فعند قراءتي، في العام المنصرم، لكتاب الذكريات الذي كتبه السيّد بيرجيرا Bergerat عن والد زوجته، بقيت منذهلاً حيال اكتشافي حقيقة أنّ كلّ تناقضات فلوبير تشكّل امتداداً متّصلاً ومباشراً لتناقضات مؤلّف «الآنسة دو موبان»[1] *Mademoiselle de Maupin*. فهناك الحبّ ذاته للشرق، والحماس ذاته للسفر، بعيداً عن باريس الكريهة، البرجوازيّة والضيّقة. كان فلوبير يقول إنّه ولد لكي يعيش هناك، تحت خيمة؛ فرائحة القهوة كانت تخلق لديه هلوسات تشبه هلوسات القوافل أثناء سيرها؛ وكان يأكل أردأ الأطعمة بشعور المتديّن، ما دامت تحمل اسماً غريباً. كما نجد لديهما، هو وغوتييه، النقد اللاذع ذاته لمخترعاتنا؛ فمجرّد رؤيته لماكنة بسيطة كانت تجعله يخرج عن طوره، وترمي به في أزمة نفور عصبيّة. كان فلوبير يستقلّ القطار من أجل الذهاب إلى روان، لمجرّد اختزال الوقت، كما كان يقول، غير أنّه كان لا يكفّ عن التذمّر طيلة الرحلة. كما يمكن القول إنّنا نعثر عنده وعند غوتييه على السخرية ذاتها من العادات والفنون الجديدة، يرافقها أسف متواصل على فرنسا القديمة وفقاً لتعبيره. هو عندهما، إجمالاً، نوع من العمى الإراديّ ومن الخوف الصامت إزاء المستقبل. ولو أصغينا لما كان يقوله فلوبير، فلن يكون هناك من غد، ونحن نعدو نحو هاوية مظلمة. وعندما كنت أؤكّد أمامه على إيماني بالقرن القادم، القرن العشرين، أو أقول له إنّ حركتنا العلمية والاجتماعيّة الواسعة ستؤدّي إلى ازدهار الإنسانية، كان يركّز نظره عليّ

(1) هو بالطبع غوتييه نفسه.



Twitter: @ketab_n

بعينيه الزرقاوين الواسعتين، ثمّ يهزّ كتفيه. ثمّ إنّ تلك كانت مواضيع عامّة لا يتناولها أبداً، ويفضّل عليها الانشغال بالتقنية الأدبية. لكنّه كان يحتفظ بغضبه الأكبر ضدّ الصحافة؛ فضوضاء الجرائد، والأهميّة التي تعزوها لنفسها، والحماقات التي تقوم بنشرها حتماً بعجالة، كانت تغضبه بقوّة وتثير حنقه. كان يودّ إلغاءها دفعة واحدة. أمّا الشيء الذي كان يجرحه أكثر من غيره، فيتمثّل في الكلام عن تفاصيل تتعلّق بشخصه. فهو يجد ذلك غير لائق، وكان يقول دائماً إنّ الكاتب وحده ملك الجمهور. لقد تلقّيت منه يوماً تأنيباً قاسياً، حينما قلت له إنّ الناقد الذي يتكلّم عن ملابسه وغذائه يقوم، بشكل عامّ، بعمل تحليليّ مماثل لذاك الذي يقوم به هو، في عمله الروائيّ، على شخوصه، عبر معاينته لهم في الحياة. منطق كهذا كان يغضبه، فهو لم يسلّم يوماً بفكرة أنّ جميع الأشياء يمكنها التقدّم معاً، وبأنّ الصحافة الخبرية، هي الشقيقة الصغرى، غير المعتنى بها كفاية إذا شئتم، لـرواية «مدام بوفاري». من ناحية أخرى، كان هذا الرجل الفظيع، الذي يطالب بموت كلّ الصحفيّين، ينفعل إلى حدّ نزول الدمع من عينيه ما إن يكتب صاحب قلم معروف مقالة صغيرة عنه. كان يؤكّد أنّ ذلك الكاتب يتمتّع بمواهب، ويخرج للنزهة وهو يحمل في جيبه مقالته. كما كان يردّد عبارات كانت قد كُتبت، قبل عشرة أعوام، عن كتبه، ويتذكّر مدائح النقّاد له ويطرب لها. لقد ظلّ هاوياً أبديّاً، بفضل ما كان يملكه من طراوة الانطباع. ولأنّه كان ثريّاً ويعمل في الوقت الذي يشاء، ولم يشتغل في الصحافة قطّ، كان يجهلها، لا بل يذهب أحياناً بعيداً في نقده لها، ومع ذلك كان يؤمن بها في أحيان أخرى. وبالرغم من أنه كان ضدّ جميع أشكال الدعاية، كان مجرّد ظهور إعلان بسيط أو تعقيب ما في جريدة عنه يسحره. كان بحاجة مرَضية، مثلنا جميعاً للأسف، لأن


Twitter: @ketab_n

يكون شاغل الناس. فقط كان يضع الكثير من السذاجة الطفولية في تلك الحاجة. فقبل بضعة أسابيع من موته، ولأنّ مجلّة «الحياة الحديثة» *La vie moderne*، نشرت مسرحيّته الغرائبيّة «قصر القلوب» *Le Château des cœurs*، كان فرحاً للغاية لأنّ خادمته القديمة في كرواسّيه لمحت تلك المجلّة معروضة على واجهة المكتبات في روان. كتب قائلاً: «أصبحتُ رجلاً عظيماً». أليست هذه عبارة رائعة؟

هذه السذاجة الآسرة كانت آتية من افتقارٍ إلى الحسّ النقديّ. لكن علينا أن نفهم جيّداً ما نقول، فهو كان يتمتّع بحكم صائب على نفسه، كما كان يتمتّع بثقافة متبحّرة كبيرة؛ لكن، في ما يتعلّق بآرائه عن الآخرين، كانت تعوزه نسَب التقدير، وكانت سهولة تصديقه لسواه تدفعه إلى تسامح مفرط، في حين كان رفضه للتعميم وللأخذ بتاريخ الأفكار بعين الاعتبار يغرقه في أشكال قسوة لا تصدر إلّا عن بلاغيّ محض. هكذا كان يعلن عن حالات إعجاب تدهشنا، لا سيّما وأنّه كان يصدر أحكاماً شديدة الظلم بحقّ مواهب لم تكن تجتذبه. ولكي أكون واضحاً تماماً، لا بدّ لي من العودة ثانية إلى مثاله الأدبيّ. غالباً ما كان يردّد: «لقد تمّ قول كلّ شيء قبلنا، وما علينا سوى ترديد نفس الأشياء، في شكل أكثر جمالاً، إذا أمكن». لنضف أيضاً أنّه كان يذهب، في اللحظات التي يتحمّس فيها للنقاش، إلى حدّ نكران أيّ شيء آخر سوى الأسلوب؛ وحينها تصعقنا تأكيداته: الأفراد الطيّبون لا وجود لهم في الكتب، والحقيقة ما هي سوى نكتة، ولا يمكن للملاحظات المدوّنة أن تخدمنا في شيء، وجملة واحدة تكفي لتخليد إنسان. هو كلام غاية في الإقلاق، لا سيّما حين يعترف بأنّه هو نفسه كان يرتكب حماقة إضاعة وقته في البحث وتجميع الوثائق ورفض ابتداع شخصيّات لا تكون حيّة ومرسومة بدقّة. أيّة حالة غريبة وعميقة هي حالة مؤلّف


Twitter: @ketab_n

«مدام بوفاري» و«التربية العاطفيّة»، الذي كان يزدري بالحياة والحقيقة، وانتهى بالقضاء على نفسه بذلك الانهمام، الذي راحت حدّته تتزايد، بكمال الأسلوب وحده! من هنا نفهم إعجاباته وتقزّزاته الأدبيّة. كان يحفظ عن ظهر قلب عبارات لشاتوبريان وهوغو، ويُلقيها بتضخيم مبالغ به. وكان إدمون دو غونكور يقول ضاحكاً إنّ إعلانات مغنّاة بمثل ذلك الصوت ستكون شيئاً رائعاً. لكنّ فلوبير كان لا يتجاوز تلك العبارات، إذ كان يرى أنّ كلّ شاتوبريان وكلّ هوغو موجودان فيها. وللأسباب ذاتها لم يكن، بطبيعة الحال، يثمّن مريميه Mérimée وكان يمقت ستندال. إذ كان يسمّي هذا الأخير: السيّد بَيْل[1] Beyle، كما كان يسمّي ألفريد دو موسيه Alfred de Musset «السيّد دو موسيه». كان هذا الشاعر بالنسبة له مجرّد هاوٍ رخّص له ذوقه الرديء أن يسخر من اللغة ويستخفّ بعروض الشعر. أمّا ستندال، أفلم يكن ذلك المتهكّم المتغطرس الذي كان يتبجّح بقراءته كلّ صباح صفحة من القانون المدنيّ لكي تكون له نبرته؟ كنّا نعلم أنّ ذلك المحلِّل النفسانيّ العظيم، مثلما كان تين يسمّي ستندال، كان إلى هذه الدرجة ممقوتاً عند فلوبير بحيث كنّا نتفادى ذكر اسمه أمامه. لكن عليّ أن أضيف أنّ النقاش كان يصبح صعباً تماماً مع فلوبير إذا لم يكن المرء قد تبنّى وجهة نظره، ذلك أنّه لم يكن يناقش بهدوء، كما يفعل شخص له حججه التي يريد الإبانة عن جدارتها، ويصغي لخصمة برغبة الاستنارة؛ على العكس من ذلك، كان فلوبير ينطلق من تأكيدات عنيفة تجعله يفقد مباشرةً رباطة جأشه، إذا لم يستسلم المرء له. حينئذ، لكي نجنّبه الكآبة، ولكي لا نكون سبباً في أزمة عصبيّة تعترضه، كنّا نردّد ما يقول أو نلزم الصمت. فلم يكن من جدوى مطلقاً من محاولة إقناعه.

(1) هنري بيل Henri Beyle هو الاسم الحقيقيّ لستندال، أي اسمه في الأحوال المدنيّة.



Twitter: @ketab_n

لحسن الحظّ، ثمّة في فلوبير فيلسوف، إلى جانب الأسلوبيّ الرائع والبلاغيّ المهووس بالكمال. فهو أكبر رافض عرفه أدبنا. كان يجاهر بالعدميّة nihilisme الحقيقيّة - واحدة من المفردات التي تنتهي باللّاحقة isme والتي كانت ستُغضبه[1]-، ولم يكتب جملة واحدة دون تعميق العدم الذي نحن فيه. لكنّ أكرّر أنّ الأكثر غرابة هو أنّ مصوّر الإجهاض الإنساني هذا، والشكّوكيّ اللاذع، كان رجلاً رقيقاً تماماً وساذجاً تماماً في أعماقه. إذ يخطئ المرء إذا ما تصّوره وكأنّه إرميا ينوح على الإنهيار المتواصل للعالم؛ ذلك أنّه في الحياة الشخصيّة لم يكن يثير قضايا كهذه؛ صحيح أنّه كان يتذمّر من أشكال البؤس الصغيرة للوجود، لكن بلا غنائية. رجل شجاع: تلك هي صفته. فحتّى نزعته الكوميديّة أو شاكلته في الهزل، الشديدة الخصوصيّة، تظلّ جديرة بالدراسة. كانت الحماقة تمارس عليه نوعاً من الفتنة. وإذا ما اكتشف وثيقة تخدم مثالاً للغباء الكبير، كانت تلك لحظة فرح عنده، وكان يتحدّث عنها لأسابيع. أتذكّر أنّه حصل على مجموعة أشعار كتبها بعض الأطباء؛ فأرغمنا على الإصغاء لمقاطع منها، قرأها بكلّ ما في صوته من قوّة، وكان مندهشاً عندما لم ننفجر مثله بضحك صاخب. وذات يوم، قال العبارة المكتئبة التالية: «من الغرابة أن أضحك اليوم من أشياء لا يضحك منها أيّ شخص». كما كان يحتفظ، في كرواسّيه، في حقائبِ وثائقَ، بمجاميع من مَحاضرِ حرّاس غابات، وعلى مرافعات قضائيّة غريبة، وصور صبيانية وغبيّة، أي كلّ وثائق الحماقة الإنسانية التي تمكّن من جمعها. لنلاحظ أنّ كلّ كتبه قائمة هنا، فهو لم يكن يعمل شيئاً آخر سوى دراسة شواهد

(1) هذه اللاحقة الفرنسية تقابل الياء المشدّدة المتبوعة بتاء مربوطة التي بها ينتهي المصدر الصناعيّ بالعربيّة (الواقعيّة، الماديّة، إلخ.).



Twitter: @ketab_n

الحماقة تلك، بما في ذلك الرؤى الرائعة في «تجربة القدّيس أنطونيوس». وما كان يفعله هو رمي شِباك أسلوبه على الحماقة الإنسانية، وأشدّد على أنّها الحماقة الأكثر انحطاطاً وابتذالاً، وكان يبثّ فيها أحياناً بعض فلتات شاعر مجروح. فأسلوبه الكوميديّ لا يصدر عن خفّة الروح الشائعة في القرن الماضي، أي الضحك الماكر والمرهف، ولا يشبه ضربة المخلب التي تخدش خدشاً؛ بل هو ينتسب إلى القرن السادس عشر، بدم أثقل ومخلب أبطأ؛ أسلوب طيّب وفظّ في آنٍ معاً، ويُحدِث ثغرة. وذلك ما يفسّر أيضاً عدم نجاحه في عالم الصالونات ومع النساء. لا بل لقد قال بعضهم إنّ افتتاناته لم تكن تختلف عن افتتانات الباعة المتجوّلين. كان، في صميميّته، مرعباً، لا سيّما حينما كان يفلت من عقاله.

تلك هي، إذن، بعض ملامحه الفيزيولوجية، التي ستعيننا على إعادة تصوير شخصيّته. الخلاصة، أرى أنّه لم يكن راغباً في رؤية التقدّم الذي أحدثته رواية «مدام بوفاري»، وكان يرفض دائماً رؤية آثارها القادمة وتقديرها. فذلك الكتاب لم يكن سوى نتاج لتكوينه الذي يجمع بين بلزاك وفيكتور هوغو. لقد وضع فيه مجده كبلاغيّ، لا سيّما في اللحظة التي يكون فيها مراقباً ومجرّباً. فإذا تناولناه كاتباً لاحظنا بسهولة كيف أنّ ملكاته المتنوّعة، وتناقضاته الظاهرة، قد صنعت منه ذلك الروائيّ الذي كانه، دون أن يصمّم هو على أن يكونه.

## 4

أنتقل الآن إلى كتب غوستاف فلوبير.

ينبغي علينا أن نتذكّر أنّه لم يبدأ النشر إلّا عندما كان عمره خمسة



Twitter: @ketab_n

وثلاثين عاماً، في 1856. لم يكن لأصدقائه، كما يبدو، إلّا ثقة ضعيفة بمستقبله. وهذا ما يشير إلى أنّه كان، حتّى ذلك الوقت، يتردّد، وإلى أنّه أخفق في محاولاته وأعرب عمّا يماثل عدم قدرة بطله فريديريك مورو Frédéric Moreau على الحسم، وعمّا يماثل مشاريعه المجهضة. فقد أكّد لي البعض أنّه كان قد كتب، قبل «مدام بوفاري»، ثلاثة أعمال معتبرة، لم يبق لمخطوطاتها من أثر. وبالرغم من ذلك، لم يتحدّث قطّ عن محاولاته الأولى؛ إذ لم يذكر لي، متهكّماً، سوى ما يشبه التراجيكوميديا التي كتبها عن جدري البقر. لكن قد يكون كتب الكثير من القصائد الركيكة، التي ربّما يمكن العثور عليها في أوراقه. كان لويس بويليه آنذاك زعيم المجموعة، وكان مكسيم دوكان Maxime Du Camp قد حصل تقريباً على شهرته، فيما كان فلوبير ما زال يصارع شكوك بداياته العسيرة. وأنا على يقين من أنّه كان، بالرغم من سعة صدره، متألّماً من ذلك الوضع، ومن ذلك العجز الأول، حيث ظلّت عبقريته مشلولة، فيما كانت مواهب أخرى أدنى من موهبته تنال فرصة النشر، وكانت كأنّها تزدري به. بهذا أفسّر إعجابه المفرط ببويليه، الذي عبّر فلوبير عنه دائماً بكلماتِ رجلٍ رأى، في وقتٍ ما، شاعراً من الدرجة الثانية يصبح معلّماً له.

كان ظهور «مدام بوفاري»، إذن، مفاجأة. يقال إنّه استلهم موضوع هذا الكتاب، الذي كتبه بعد رحلته إلى الشرق، من واقعة فعليّة عاديّة تتمثّل في انتحار زوجة طبيب كان فلوبير يعرفه. من جانب آخر، كتب لي مكسيم دوكان قائلاً: «كانت «مدام بوفاري» كتاباً تمّ فرضه عليه، أو فرضه هو على نفسه، وقد نتج عن ظروف خاصّة آلمته بشدّة». وأظنّ أنّي أعرف لماذا يمتنع مكسيم دوكان عن تفسير هذه العبارة الغامضة التي كتبها في دراسة عن فلوبير يتهيّأ لإكمالها. من جانب آخر، لا يهمّ ذلك،


Twitter: @ketab_n

فالكاتب المجهول، الذي كان يعمل في زاويته الخاصّة، جاء بتلك النغمة التي لا مثيل لها والتي ستحوّل مسار فنّ الرواية: تلك هي المسألة الكبرى. وأنا لا أظنّ أنّ أصدقاء فلوبير قد شعروا بثقل ذلك العمل. كان يقرأ عليهم مقاطع منه، وقد ادّعى البعض أنّهم دفعوه إلى إجراء تصحيحات كثيرة فيه، وهذا ما أشكّ به كثيراً، ذلك أنّ فلوبير، الذي عرفته في سنوات عمره الأخيرة، لم يكن ليقبل بتصحيح ولو فاصلة واحدة ممّا يكتب. ولأنّهم كانوا جميعاً قد ألقوا بأنفسهم في الحركة الرومنطيقية، لا بدّ أنّهم قد نظروا، مثله، إلى رواية «مدام بوفاري» على أنّها مزحة غنائيّة رماها في وجه واقعيّي المرحلة. يعرف الجميع تلك المحاكمة الرعناء التي أقيمت للمؤلّف والنجاح المدوّي للرواية. على هذا الصعيد، أذكّر بأنّ فلوبير، بالرغم من طيبته، لم يكن لينسى بسهولةٍ الشتائم الموجّهة له؛ فهو ظلّ يضمر دائماً الضغينة لبينار[1] Pinard، الذي رمى باتّهامه الشهير له، والذي أصبح اليوم أنموذجاً للطرافة التي تثير الضحك. لم يحمل الكتاب لمؤلّفه سوى القليل من المال، ثمانمائة فرنك، كما أظنّ؛ وينبغي علينا دوماً سرد هذه القصّة، لأنّها تشكّل صفحة من تاريخ مكتباتنا. صحيح أنه باع، لاحقاً، «سالامبو» و«التربية العاطفيّة» بثمن أغلى إلى الناشر ذاته. لكنّ ما أريد البرهنة عليه بصورة خاصّة هو تلك الكراهية المتفرّدة التي شرع فلوبير بتخزينها، شيئاً فشيئاً، حيال «مدام بوفاري». فلأنّ الناشرين كانوا، بعدما ألّف كتبه الأخرى، يعيدونه باستمرار إلى عمله الأوّل ويقولون له: «هات «مدام بوفاري» أخرى»، صار يلعن ابنته البكر تلك،

(1) إرنست بينار Ernest Pinard هو المدّعي الإمبراطوريّ العامّ (ووزير الداخلية لاحقاً) المشهور بمرافعته ضدّ فلوبير في المحاكمة التي سيق إليها الكاتب بتهمة المروق على الأعراف والدين فور صدور روايته «مدام بوفاري». ولم يتمكّن القضاء من منع توزيع الرواية لا بل زادت المحاكمة من انتشارها.



Twitter: @ketab_n

التي سبّبت كلّ ذلك الأذى لشقيقاتها الصّغريات. لا بل تطوّر الأمر إلى أبعد من ذلك، إذ قال لنا يوماً إنّه لو لم يكن بحاجة للمال، لكان سحبها من السوق نهائيّاً، ومنعَ نشر طبعات جديدة منها. ولربّما كان يشعر أيضاً، في سريرته الرومنطيقية، بحزن مكبوت أمام اندفاعة الأدب الطبيعيّ التي ولّدها عمله في أدبنا. هنا نعثر على انعدام الوعي بقيمة عمله، الذي تحدّثت عنه من قبل.

ليس لديّ سوى القليل من الملاحظات عن «سالامبو». فنجاح هذا الكتاب كان هو الآخر مدوّياً. وما زلت أتذكّر النكات التي أطلقتها صغار الصحف، والرسوم الكاريكاتورية والمماحكات الساخرة. كما أصبحت الضجّة أكبر بعد أنّ غامرت سيّدة ولبستْ، في إحدى حفلات قصر التوريلري الراقصة، الطقم الذي كانت ترتديه سالامبو. ظهر الكتاب في 1862. وكان قد كلّف فلوبير القيام بعمل ضخم في البحث، دون الحديث عن الرحلة التي قام بها إلى تونس. ولا بدّ لنا من تذكّر ذلك السجال العنيف الذي جرى بينه وبين عالم ألمانيّ يدعى فروهنير Froehner، اعترض على دقّة وثائقه. كما احتجّ، ولكن بمودّة، على المقال الذي كتبه سانت بوف، والذي يتحدّث فيه عن «حدّة سادية». هاتان هما المناسبتان الوحيدتان اللتان جعلتا فلوبير يدخل في سجال. كانت علاقته بسانت بوف حميمة، إذ كان يلتقيه عند الأميرة ماتيلدا ويشاركهما وجبات العشاء في مطعم مانْيي Magny، التي دار حولها الكثير من اللغط. وفي المكان ذاته تعرّف على باقي المدعوّين، من أمثال تين، ورونان Renan، وبول سان فيكتور Paul Saint-Victor، والأمير نابليون Napoléon، إلى جانب تيوفيل غوتييه والأخوين غونكور. كما أعتقد أنّ جورج صاند كانت هناك أكثر من مرّة. كانت صاند تحبّ كثيراً فلوبير، وتناديه باسمه


Twitter: @ketab_n

الأوّل بألفة، وتكتب له رسائل مطوّلة، مع أنّهما يختلفان تماماً في نظرتهما للأدب؛ إذ ما زلت أتذكّر ذلك النقاش بينهما، بخصوص سودين[1] Sedaine الذي كانت تمتدحه أمامه، فيما كان هو يسخر منه؛ وحينما توفّيت، حزن عليها حزناً شديداً. بعد فراغه من «سالامبو»، قمت بزيارته ووجدته مكتئباً، وكان ذلك في اليوم الذي انتهى فيه من تصحيح الطبعة النهائية لكتابه، والتي ظهرت مؤخّراً؛ قال لي إنّ ثلث عمله يبدو له زائداً. فكلّما تقدّم بعمله، كان بحاجة للتقشّف في الكتابة. فالتقشّف هو عنده الكمال.

كان الكتاب الذي آلمه أكثر من غيره هو «التربية العاطفيّة». ذلك أنّه كرّس له جُهده كلّه، من البحث المتواصل في المكتبات، والرجوع إلى الصحف والرسوم بالحفْر، كما بذل قصارى جهده في إعادة تصوير الأماكن، التي كانت قد تغيّرت تماماً منذ أربعين عاماً. فإذا ما أمضى كاتب سبعة أعوام من أجل كتاب، وكان يعمل بمثل طريقته وإرادته، فمن الطبيعيّ أن يخصّ ذلك الكتاب بأهميّة استثنائية. لقد كان فلوبير مقتنعاً، إذن، بأنّه قد أنجز عملاً يفوق «مدام بوفاري»، وسيحدث ظهوره هزّة لدى الجمهور. من ناحية أخرى، لم ينشر فلوبير أيّ كتاب من كتبه إلّا وكان مقتنعاً تماماً بنجاحه، بثقة طفوليّة وجهل لشروط البيع في المكتبات، يذكّراننا بالأحلام الجميلة لبلزاك. كما مازحه بعضنا كثيراً، في تلك الفترة، بخصوص ذلك الصندوق المصنوع من خشب الجُزُر، الذي يقال إنّه كان قد وضع «التربية العاطفيّة» فيه وحمله معه إلى باريس؛ صندوق من الخشب الأبيض يقول فلوبير إنّه طلب من نجّار القرية

(1) ميشال جان سودين Michel-Jean Sedaine (1719–1797): شاعر ومؤلّف مسرحيّ فرنسيّ متواضع القيمة الفنيّة.



Twitter: @ketab_n

صنعه، لكي يستطيع نقل مخطوطته الضخمة فيه بأمان وسهولة. ولنضف أنّه كان عليه قراءة مقاطع منه في دار الأميرة ماتيلدا، وأنّه لم يكن يعرف كيف عليه تقديم نفسه وهو يحمل تحت إبطيه مثل تلك الحزمة الكبيرة من الأوراق. ظهرت الرواية في آواخر 1869، وكانت مبيعاتها هزيلة، كما هاجمتها الصحافة بعنف، وانهار فجأةً حلم فلوبير. كان ذلك السقوط مؤلماً، حتّى أنّه ظلّ يشعر به حتّى نهاية حياته. وما آلمه أكثر من أيّ شيء آخر هو ذلك الصمت الذي تمّ فيه دفن «التربية العاطفيّة»؛ إذ قيل إنّ تلك الرواية مضجرة إلى حدّ الموت، ولم يعد يتحدّث عنها أحد. ثمّ هُرع فلوبير إلى كرواسّيه، ملجئه المعتاد، في لحظات حزنه الكبيرة. وحينما ذهبنا مؤخّراً لرؤيته، قال لنا وهو يشير إلى مكتبه: «هذه هي الغرفة التي اشتغلت فيها كثيراً والتي تألّمت فيها أكثر». وقد أثّر بي ذلك بقوّة، لأنّي أعرف ألم العقل الذي يفترس نفسه في العزلة. هناك كان يخفي جروحه؛ وعلى ذلك السرير الذي سيموت فيه كان ينحب، وعلى هذه الطاولة كان ينازع الموت وهو يشطب تلك العبارات التي كانت تتمرّد عليه. لا بدّ للمرء من معرفة الثمن الذي كانت تكّلفه إيّاه صفحة واحدة، هو الذي قبل عن طواعية بالعقم، بحكم رغبته التي ظلت دائماً عطشى للكمال. إذ كان ينتزع تلك الصفحة من مخاضات مؤلمة تجعل المرء يصرخ، ومن شكوك لا تكفّ عن الولادة ثانية، حتّى صار ينعت نفسه بالفظّ، وحسبَ نفسه أبله. كان يردّد علينا دائماً: «في كلّ ليلة، كنت أنازع رغبتي في تهشيم فكّيّ». لنتخيّل إذن نوعية عذاب ذلك الرجل، حينما يخلو بنفسه، ومن خلفه انهيار عمله! كان يرى عمله لسبعة أعوام مطروحاً أمامه على الأرض، وقد اهتزّت كلّ أشكال ثقته بنفسه. يعزّي المنتجون الكبار أنفسهم بسرعة، أمّا هو فكان بحاجة لمرور سنوات طويلة قبل أن يشرع


Twitter: @ketab_n

ثانية بالعمل. ثمّ إنّ الحقبة ذاتها كانت مظلمة، إذ جاء الغزو[1] ليضاعف من اضطرابه. فهذا الكاتب المتّهم بالشكوكية واللامبالاة، الذي لم يكتب كلمة واحدة بحقّ الوطن والعلَم، كان يتألّم بشكل مرعب من الاحتلال الأجنبيّ. فحينما رأيته للمرّة الثانية، كان منشغلاً به تماماً، وكلّ ما فيه كان شاحباً ومرتعشاً. جرى ذلك في تلك السنوات الرديئة، التي تحدّثت عنها سابقاً، حيث كان يسكن في شارع ميرلو. كما كان جرح «التربية العاطفيّة» حاضراً دائماً في الخلفية. إذ غالباً ما كان يتوقّف فجأة أمام أحدنا صارخاً: «فسّرْ لي إذن لماذا لم ينجح ذلك الكتاب!» وفي السنة الأخيرة، أي بعدما كتبت مقالة عن طبعة جديدة لتلك الرواية، كتب لي رسالة حدّد فيها بجملة واحدة روايته: «لقد كان كتاباً نزيهاً». ثمّ أضاف قائلاً إنّه ربّما أخطأ بخروجه عن الإطار المحتوم للرواية، وذلك بكتابته يوميّات الحياة كما هي. وهكذا وصل إلى الشكّ بقدرته، وذلك ما يعني، بالنسبة لمن كان يعرفه، أنّ عملاً مرعباً كان يتهيّأ في داخله.

أمّا كتاب «تجربة القدّيس أنطونيوس»، فأخذ منه أكثر من عشرين عاماً. كان قد اشتغل عليه قبل مدام بوفاري، ونشر شذرة منه، زيارة ملكة سبأ، في مجلة «الفنّان» *L'Artiste*. لكنّه كان دائماً ما يعيد تناول ذلك العمل، ودون أن يتوصّل لقناعة حياله. كما يقول بعضهم إنّ النص الأوّل من مقطع ملكة سبأ كان أفضل بصيغته الأولى عمّا هو عليه بصيغته التي اشتغل عليها فيما بعد، وهذا ما يبرهن على الجانب المَرَضيّ تقريباً من حاجته للكمال. لذا كان العام 1874، عندما انتهى وأنجز عمله، بمثابة راحة كبيرة له. لا يعني ذلك أنّه بلغ مرامه بشكل مطلق، لكنّه لم يعد يرى بصورة واضحة، وفقاً لتعبيره، وكان يخشى من إعادة الاشتغال

(1) يقصد اجتياح قوّات بسمارك البروسيّة لفرنسا وانتصارها على قوّات الامبراطور نابليون الثالث في 1870.



Twitter: @ketab_n

عليه بكامله إذا لم يحسم أمره بنشره. وكان النجاح، هذه المرّة، أقلّ من ذاك الذي حظيت به رواية «التربية العاطفيّة». وقد أدهش الأمر فلوبير، لأنّه كان يظنّ أنّ عملاً علميّاً وفنّياً كعمله سيستشهر بسهولة؛ غير أنّه لم يتألّم بالقدر الذي كنّا نخشاه. وظلّ طيلة حياته يعتبر «تجربة القدّيس أنطونيوس» أفضل أعماله.

سأتحدّث باقتضاب عن «ثلاث حكايات» *Trois Contes*. كان فلوبير ينظر إلى هذه الحكايات باعتبارها ترويحاً عن نفسه. فهو كان قد شرع بكتابة «بوفار وبيكوشيه»، كتابه الذي نُشر بعد وفاته، لكنّه، وبسبب ضخامة العمل التي أرعبته، وكذلك لأنّه كان مثقلاً بالديون، تركه لكي يتسلّى بكتابة تلك القصص: «أسطورة القدّيس جوليان لوسبيتالييه»[1] *La Légende de saint Julien L'Hospitalier* و«قلب بسيط» *Un cœur simple* و«هيروديّاس» *Hérodias*. لقد أمضى ستّة أشهر تقريباً في كتابة كلّ واحدة منها. وذلك ما كان يسمّيه استراحته. والآن، ينبغي أن أقول ما أعرفه عن «بوفار وبيكوشيه»؛ غير أنّي سأكون مقتضباً، فالكتاب لم يظهر بعد، ولا أريد معالجته بطريقة تشوّهه. كان على رواية «بوفار وبيكوشيه»، ضمن فكرة المؤلّف عنها، أن تكون بالنسبة للعالم الحديث ما كانت عليه «تجربة القدّيس أنطونيوس» بالنسبة للعصور القديمة: نفياً لكلّ شيء، أو بالأحرى التأكيد على الحماقة الشاملة. إلّا أنّ الفارق بينهما يكمن في نقطة واحدة فحسب، ففيما كانت «تجربة القدّيس أنطونيوس»

(1) يعرض اللّاتينيّ جاك دو فوراجين Jacques de Voragine في كتابه الشهير المكرّس لسيَر القدّيسين المسيحيّين بعنوان «الأسطورة الذهبيّة» *La Legenda aurea* حياة القدّيس جوليان لوسبيتالييه Saint Julien L'Hospitalier (ويعني اسمه: «جوليان المضياف»)، المحاطة بغلالة أسطوريّة: يبدو أنّه قتل والديه عن طريق الخطأ، على غرار أوديب في الميثولولوجيا الإغريقيّة، وعلى سبيل التكفير عن ذنبه هجر قصره المنيف وعاش في غابة نائية يساعد الآخرين بالعمل متطوّعاً عبّارَ نهر.



Twitter: @ketab_n

بمثابة تراجيديا مصعّدة إلى مصاف الغنائية، كان «بوفار وبيكوشيه» بمثابة كوميديا مصعّدة إلى حدود الكاريكاتور. ففلوبير أخذ شخصين ساذجين، من موظّفي وزارة ما، وجعلهما ينسحبان من المدينة إلى الريف، حيث يحاولان الاطّلاع على كلّ المعارف الإنسانية، لكي يتسلّيا، ولهدف آخر أكثر نبالة، ألا وهو أن يكونا نافعين. لكنّ محاولاتهما تلك ستفشل، بطبيعة الحال، فهما لم يكونا سوى نمط آخر من الإجهاض البشريّ المتواصل. فحينما كانا يعبران من الإصلاح الزراعيّ إلى التاريخ، فالأدب والدين، لا يجدان سوى تسلية واحدة، ألا وهي نسْخ كلّ ما يقع تحت يديهما من أوراق مطبوعة. وربما كان ما استنسخاه يشكّل كتاباً ثانياً ينطوي على الحماقات التي كان بإمكان فلوبير نشرها، باعتبارها فلتات تصدر عن أقلام أكثر المؤلّفين فشلاً وشهرةً في آنٍ معاً، بدءاً به هو بالذات؛ غير أنّي لا أعرف إن كان ذلك الكتاب كاملاً، لحظة وفاته، لكي يقوم بنشره. ما أعرفه هو أنّ بوفار وبيكوشيه قد سبّب لفلوبير ألماً شنيعاً؛ إذ كان دائماً على أهبة التخلّي عنه لكثرة ما كانت تنطوي عليه تلك المحاولة المضجرة، المتمثّلة في إعادة الاطّلاع على المعرفة الإنسانية، من مشاقّ، ولكثرة ما كان يضيع وسط بحوث معقّدة. فلكتابة فصل واحد عن الإصلاح الزراعيّ، الذي لم يتجاوز ثلاثين صفحة، كان عليه قراءة مائة وسبعة مجلّدات عن الموضوع. وبالرغم من هذا، كان يصرّ على ذلك؛ فالكتاب كان فكرة اقتنع بها منذ أيّام شبابه. وهنا أخوّل لنفسي ذكر حكاية تظهر نوع الأهميّة التي كان يوليها لأدنى التفاصيل. أوّلاً، لقد أدهشنا باختياره لذلك العنوان؛ فهو كان يسمّي هاتين الشخصيّتين «ساذجيّ الاثنين»؛ كما أنّه كفّ في وقت لاحق، أي عندما أسرّ لنا بذلك عبر رسائله، عن الإشارة إليهما إلّا بحرفَي B وP. وفي يوم ما، وفيما كنّا نتناول وجبة


Twitter: @ketab_n

الغداء في دار شاربونتييه، وإذ كنّا نتحدّث عن أنفسنا، قلت إنّني عثرت على شخصيّة ممتازة، سمّيتها بوفار، لكي تجسّد شخصيّة «معالي السيّد أوجين روغون» *Son Excellence Eugène Rougon*، بطل الرواية التي كنت أشتغل عليها. حينئذ، رأيت فلوبير وقد تحوّل إلى شخص غريب. وعندما انتهينا من تناول الطعام، قادني نحو خلفيّة الحديقة، وهناك، بانفعال شديد، طلب منّي أن أترك له اسم «بوفار» ذاك. انفصلت عنه ضاحكاً. بيد أنّه ظلّ جادّاً، ومتأثّراً تماماً، وقال إنّه لن يستمرّ بكتابه إذا ما احتفظت أنا بذلك الاسم. فبالنسبة له، كان الكتاب برمّته يكمن في هذين الاسمين: «بوفار وبيكوشيه». ولم يكن يرى العمل بدونهما.

لا يمكنني الإحجام عن قول كلمة عن «المرشّح» *Le Candidat*، تلك المسرحيّة التي لم تحظ بأيّ نجاح في «مسرح فودفيل»[1]. فحماس فلوبير للمسرح كثيراً ما عذّبه، لكن دون أن يجعله يبتعد عن عمله على رواياته. ما أثّر عليه بصورة خاصّة هو اقتفاؤه لأنموذج بويليه، الذي كان قد اشتغل معه في مسرحيّة «الجنس اللطيف» *Le Sexe faible*، والتي تمّ استقبالها أوّلاً في «مسرح فودفيل». بعد ذلك قال له كارفالو Carvalho، الذي كان مديراً للمسرح، إنّه يجب أن يحصل منه على مسرحيّة يقوم بكتابتها وحده، وهكذا كتب فلوبير «المرشّح». في البداية، كان مقتنعاً بمسرحيّته، لكن بعد «بروفتها» الأخيرة، التي صعقتْنا، شعر بإخفاقها المحتّم. كانت ردّة فعله، في تلك المناسبة، جميلة وعقلانية تماماً. فهو قد راقب فشلها بلا انفعال ظاهريّ؛ فيما كانت الصالة قد حافظت ببرود على هدوئها، إذ لم يكن هناك أكثر من صفيرين أو ثلاثة ضدّها. وفي الخارج، كان الثلج

(1) الكلمة vaudeville هي، في الأصل، تسمية لنمط من المسرحيّات الهزلية الخالية من كلّ تعمّق نفسيّ ومن كلّ عبرة أخلاقيّة، والتي ترتكز على عبثيّة المواقف. ولكنّ الكلمة هي هنا اسم صالة المسرح المذكورة.



Twitter: @ketab_n

يتساقط. صادفته، عند الخروج، وهو يدخّن غليونه على الرصيف، ثمّ عاد إلى داره مشياً على القدمين، وهو يناقش صديقاً له. في العرض الرابع لتلك المسرحيّة، قرّر سحبها. لأنّه كان، ببساطة، مندهشاً كيف أنّ الجانب الكوميديّ فيها لم يؤت أُكله. هل تألّم أم لا من ذلك الإخفاق، هذا ما لم نعرفه نحن. كما أرغب في أن أدلّل هنا، بهذه المناسبة، وعبر مثل محدّد، عن طيبة قلبه، وكيف كان يخلو من أيّة غيرة، أو أيّ تراجع حيال نجاح صديق. فبعد أيّام قليلة من عرض «المرشّح»، وفي صالة «مسرح فودفيل» تلك ذاتها، التي خلّفت لديه ذكرى مؤلمة، جاء ليصفّق بحماس لمسرحيّة «فرومون الصغير وريسليه البكْر» *Fromont jeune et Risler aîné*، لألفونس دوديه. أثناء العروض الأولى لأعمال أولئك الذين كان يحبّهم، كان يهيمن على من كانوا بجواره بجسده الكبير، بروعته وعنفه، كما كان يلقي بنظرات تحدٍّ على وجوه خصومه، وهو يمسك بعصاه، وينهال على الأرضية بضربات قويّة منها، لكي يشجّع المصفّقين لها. ولم ألحظ أبداً على وجهه أيّ ظلّ من التردّد. وحينما كنّا ننجح، نحن الذين نصغره بأعمارنا، كان يقبّلنا ويبكي برقّة. وذلك شيء نادر وجميل في عالمنا، إذ يشعر أفضل الناس بالاكتساح حيال الإنسانية المعذّبة الكامنة في دواخلهم.

قرأ علينا، في وقت لاحق، «الجنس اللطيف»، التي كان على أهبة تسليمها لمسرح كلوني Cluny لكي يتمّ تمثيلها. كانت فكرة حكيمة، فهي تنطوي على مشاهد ممتازة، غير أنّ تنظيمها العامّ بدا لنا ضعيفاً، وإزاء صمتنا المرتبك، فهم فلوبير وأوقف تمثيلها. لكنّي لست متأكّداً من أنّه لم يفقد، في ذلك اليوم، وهماً آخر كان ما يزال عزيزاً على قلبه، ذلك أنّه، أثناء عرض «المرشّح»، كان قد حدّثنا عن خسمة مواضيع أو أكثر كانت تعتمل في ذهنه لمسرحيّات يرغب في تقديمها للمسرح، لو كان يعرف أنّها


Twitter: @ketab_n

ستجتذب اهتمام الجمهور بها. ثمّ لم يحدثنا مرّة أخرى عنها، لأنّه تخلّى عن المسرح. أمّا التعاطف الوحيد الذي ظلّ محتفظاً به، فكان إزاء مسرحيّته الغرائبيّة «قصر القلوب»، التي كتبها بمساهمة لويس بويليه ودوموا، والتي نشرتها «الحياة الحديثة» مؤخّراً. إذ كان يقول دائماً إنّه يتمنّى قبل موته رؤية مَشاهد الملهى ومَشاهد «مملكة حساء اللحم والخضار» في ذلك العمل وهي تُمثَّل على الخشبة. لكنّه لم يرها تُمثَّل، وهو ما يعتقد أصدقاؤه أنّه أفضل له.

لم يترك غوستاف فلوبير عملاً غير منشورٍ سوى «بوفار وبيكوشيه». وربّما كان بمقدورنا العثور بين أوراقه على ما يمكنه تشكيل كتاب من المختارات. أثناء رحلته إلى الشرق، كان قد أخذ ملاحظات عن مصر وإقليم النوبة، وعن اليونان، وكان بعض تلك الملاحظات مثيراً تماماً للفضول؛ أمّا ملاحظاته الأخرى، التي تمّ العثور عليها بين أوراقه، فكانت حول فلسطين، وسوريا، وكرمانيا وليديا، والجانب الأوروبيّ من تركيا، وتبدو مستنسخة عن ملاحظات مكسيم دوكان بعد عودته إلى باريس. بالإضافة إلى ذلك، ربّما كانت بعض مقاطع روايته «تجربة القدّيس أنطونيوس»، التي حكم عليها سلبيّاً، تتمتّع بأهميّتها الخاصّة في نظره. لن أتحدّث عن مراسلاته التي سيتمّ، قطعاً، جمعها في يوم ما، بنوع من الصعوبة في الحقيقة، لأنّه كان يدسّ فيها بعض المفردات الصادمة التي يصعب قبولها، لكي يحول بينها وبين نشرها؛ لكنّي سأتحدّث، بطبيعة الحال، عن رسائلة التي بعث بها إلى أولئك الذين كانت تجمعه بهم علاقة حميمة، والتي هي أكثر مراسلاته إثارة للاهتمام.

أكيد أنّ فلوبير كان يعتقد أنّه سيعيش طويلاً. فمع أنّه كان يتكلّم عن الموت ويخشاه، لم يمنعه ذلك من أن يحدّثنا غالباً عن مشاريعه الأدبية،


Twitter: @ketab_n

التي ستتطلّب منه، لكي ينجزها، حياة أخرى، هو الذي كان يضع سبعة أعوام على الأقلّ لإنهاء كتاب واحد. أمّا نحن، فكانت رغبتنا تتمثّل في دفعه نحو القيام بكتابة رواية عاطفية أخرى؛ ذلك أنّنا كنّا نشعر بحاجته لنجاح كبير، ولذا واصلنا حثّه على طرح قصّة عشقية جديدة، ضمن إطار الإمبراطورية الثانية، التي كان قد عرفها عن قرب ودوّن ملاحظات ممتازة عنها. لم يكن يرفض، غير أنّه ظلّ متردّداً؛ فضخامة العمل كانت تفزعه، وتفرض عليه، وفقاً للمنهج الذي كان يتبعه، الانغماس في وثائق تتّصل بحقبة برمّتها؛ وربّما أيضاً لأنّه لم يكن يشعر بنفسه حرّاً، بعد إقامته في كومبيين Compiègne؛ وفي النهاية، ينبغي أن نضيف أنّه كان يُعنى عناية بالغة بصياغة رواياته، التي كانت أفعالها تبدو سهلة، وأنّه كان من الصعب أن يصل إلى رضى كامل. وبالرغم من ذلك، عثر أخيراً على موضوع، تحدّث لنا عنه بغموض تامّ، ولذا لن أتمكّن من الحديث عنه بوضوح هنا: قصّة غرام منضبط، فساد متبرجِز (من البرجوزية) يشبع رغباته وراء ظاهر شديد النزاهة. كان يرغب في أن تكون تلك قصة بسيطة. لكن يجب القول إنّ رواية الإمبراطورية الثانية تلك، كما كنّا نسميها، لم تُفلح في الاستحواذ على اهتمامه. وكان لديه الكثير من الأفكار الأخرى التي تأتي لتعترضها، وأشكّ قطعاً في أنّه كان سيكتب تلك الرواية. واحدة من تلك الأفكار، التي شغلته في الأعوام الأخيرة من حياته، كانت بمثابة رواية عن ليونيداس Léonidas في التيرموبيليه[1]

(1) التيرموبيليه (باليونانيّة *Thermopylai* ومعناها: الأبواب الحارّة) مضيق يونانيّ قديم بين خليج مالياكوس وجبل البندوس، وقعت فيه معارك عديدة بين الإغريق والفرس، واسمه آتٍ من وجود ينابيع مياه حارّة فيه. أمّا ليونيداس (540–480 ق. م.) فملك إسبرطيّ بقي شهيراً لمجابهته البطوليّة للفرس في إحدى المعارك التي دارت في التيرموبيليه، وقد لقي مصرعه فيها.



Twitter: @ketab_n

Thyrmopiles. ذات يوم، وجدته ملتهباً، وكأنّه مصاب بالحمّى. إذ لم يكن قد نام ليلته الماضية، لأنّه كان قلقاً حيال موضوع كان أحدهم قد أوحى له به في عشيّة اليوم الذي سبقه. «رأسي يدخّن بالفكرة»، قال لي. فهو كان يرى ليونيداس ينطلق نحو التيرموبيليه، بصحبة ثلاثمائة من رفاقه. كان فلوبير يتحدّث عنهم كما لو كانوا حرّاساً وطنيّين كان قد عرفَهم: كانوا برجوازيّين طيّبين يسافرون وأياديهم في جيوبهم. وكان في فكره يقتفي أثرهم على طول الدرب الذي كان هو نفسه قد مشى عليه أثناء رحلته إلى الشرق. وما كان يوقفه قليلاً إلّا رغبته في أن يرى ثانيةً اليونان، لكنّه ربّما كان سيكتفي بملاحظاته القديمة عنها. أنا على يقين من أنّه لو عاش بعد «بوفار وبيكوشيه» لكان استأنف العمل على ليونيداس، ولكان بمقدوره كتابة روايتين أخريين، لكي يتشكّل مجموع يوازي «ثلاث حكايات». كان موضوعا تلك الروايتين جاهزَين، وأحدهما يتمتّع بفيزيولوجيا للعشق بالغة الجرأة.

## 5

يبقى أن أقول كيف كان غوستاف فلوبير يعمل، وما كان يعنيه بذلك الكمال الذي شكّل سعادة حياته وعذابها.

سأتناول أحد كتبه في لحظة البدء به، أي اللحظة التي كان فيها موضوع ذلك الكتاب قد استقرّ نوعاً ما في ذهنه، وكان قد وضع مخطّطه على الورق. منذ ذلك الحين، كان يقوم بتجهيز حافظات الأوراق، ثمّ ينطلق للبحث عن الوثائق، بالطريقة الأكثر انتظاماً. كان يقرأ كمّاً هائلاً من الأعمال، وينبغي القول إنّه كان في الحقيقة يتصفّحها، ذاهباً، بذلك


Twitter: @ketab_n

الحدس الذي كان يتفاخر به، إلى الصفحة، أو بالأحرى إلى الجملة التي وحدها كانت نافعة له. كذلك علينا القول إنّه لم يكن يحصل، في الغالب، من عمل بخمسمائة صفحة إلّا على ملاحظة واحدة، يسجّلها بعناية، أو لا يحصل منه على أيّ شيء. هنا نعثر على تفسير تلك الأعوام السبعة، على أقلّ تقدير، التي كان ينفقها على كلّ واحد من كتبه؛ ذلك أنّه كان يمضي أربعة منها في قراءات تحضيرية. هكذا كان ينجرف، يقذف به مجلّد نحو آخر، وملاحظة في أسفل صفحة تحيله على دراسات خاصّة، أي نحو مصادر تولد لديه في حينها رغبة في التعرّف عليها، وبالتالي تكون مكتبة بكاملها قد مرّت في عمله؛ كلّ ذلك يجري أحياناً من أجل الوقوف على واقعة مشكوك بأمرها، أو حتّى من أجل مفردة واحدة لم يكن متأكّداً منها. من جانب آخر، أعتقد أنّه كان ينسى أحياناً روايته، لكي يوسّع قراءاته التي يمكن أن يحصل منها على لذّة التبحّر. في الحقيقة، كان تبحّره قد تشكّل بهذه الطريقة، أي عبر ذلك التفتيش المتواصل عمّا يمكن وضعه في خدمة كتبه؛ وبهذه الطريقة كان عليه تعلّم اللاتينية وقام بنبش كلّ العصور القديمة وكلّ علومنا الحديثة بغية وضعها في خدمة «سالامبو» و«تجربة القدّيس أنطونيوس» و«التربية العاطفيّة» و«بوفار وبيكوشيه». هكذا، وشيئاً فشيئاً، كانت الملاحظات المأخوذة من الكتب تتراكم، وسرعان ما تملأ عدداً ضخماً من الدفاتر. كما كان يستنطق أشخاصاً ذوي اطّلاع، ويذهب إلى المكتبة العامة لكي يطّلع على الرسزم بالحفْر ويفحصها، ثمّ يجوب الريف ويرجع منه محملّاً بالوثائق المتعلّقة بالأماكن التي كان سيضع فيها شخوصه. كلّ ذلك كان يزيد من ضخامة الملاحظات. ولكي نشكّل صورة عن وعيه حينذاك، يكفي أن نذكّر بأنّه، قبل كتابة «التربية العاطفيّة»، كان قد اطّلع على


Twitter: @ketab_n

مجموعة «شاريفاري»[1] *Charivari* برمّتها، وذلك بغية النفاذ إلى ذهنية الصحافة في عهد لويس فيليب Louis-Philippe؛ فمن مفردات هذه المجموعة خلق شخصيّة هوسونيه Hussonet. كما يمكنني ذكر عشرين مثالاً عن ذلك الوعي الذي دفع به فلوبير إلى حدّ الهوس. وفي النهاية، كانت كدسة الملاحظات تلك تطغى وتفيض، إذ كان بحوزته جميع تلك الوثائق، أو كان يتوقّف عن تجميعها بحكم الإنهاك ونفاد صبره؛ إذ كان يمكن لبحوثه أن تتواصل بسبب من تدقيقه الدائم. ثمّ تأتي ساعة يشعر فيها بأنّ لحظة الكتابة، وفقاً لتعبيره هو، قد حلّت. حينئذ، يكون عليه الدخول في عمله الصعب. وهنا تكون بداية عذابه.

عليّ أيضاً التذكير بأنّه كان يتظاهر بازدراء تلك الملاحظات، ما إن ينتهي من تجميعها. فالملاحظات التي أخذها، على سبيل المثال، قبل أن يكتب «بوفار وبيكوشيه»، شكّلت رزمة معتبرة، جبلاً من الأوراق المتكوّمة، كنّا نراها فوق مكتبه في سنواته الأخيرة. كانت تنطوي على مادّة كافية لكتابة عشرة مجلّدات. وغالباً ما كان يقوم باختزال صفحة بكاملها من تلك الملاحظات إلى جملة واحدة. فهي لم تكن تشكّل سوى مادّة خام، كان عليه استخلاص جوهرها. لذا يمكننا فهم أيّ عمل مرعب، وأيّ جهد كان عليه بذله لكي يتوصّل إلى تلك الخلاصة، لا سيّما وأنّه كان يرغب في أن يكون ذلك بلغة مبرمة. وحينها تغدو اللغة كلّ شيء، ولا تبقى من أهميّة للملاحظات. ويمكن القول إنّه كان لا يعبأ بإنسانية شخوصه، وذلك من أجل الانغمار في بلاغة قاسية كان قد ارتضاها لنفسه. فكما كان يردّد، أن يكون المرء دقيقاً، فلا يمرّر أيّ خطأ، هذا يعني أن يكون نزيهاً أمام الجمهور. ذلك كان بديهيّاً عنده. فالعقول

(1) تعني هذه المفردة الفرنسيّة «صخب»، «ضوضاء»، «غوغاء»، «جلبة»، ولكنّها هنا اسم الصحيفة المذكورة، وهي هجائيّة وساخرة، بقيت تصدر بين 1832 و1937.



Twitter: @ketab_n

الرديئة وحدها هي التي تتكلّم عمّا تجهله. وإذا ما ألححنا في مساءلته، كان يصرخ أنّه لا يكترث، في العمق، بالحقيقة، وأنّه لا بدّ أن يكون المرء مريضاً مثله حتّى يشترط الحاجة الغبيّة إلى الدقّة، وأنّ الشيء الوحيد المهمّ والأبديّ تحت الشمس هو صنع جملة جيّدة.

وحينما يشرع بتحرير مادّته، كان يبدأ بالكتابة بوتيرة سريعة إلى حدٍّ ما، ينجز مقطعاً من الحكاية بكامله، خمس صفحات أو ستّ في أعلى تقدير. وعندما تقاومه أحياناً مفردة ما، يترك لها فراغاً أبيض. ثمّ يعود ويتناول ذلك المقطع ثانية، وهذا ما كان يأخذ منه أسبوعين أو ثلاثة، وأحياناً أكثر، أي أنّه يقوم بعمل مشبوب على الصفحات الخمس أو الستّ تلك. ذلك أنّه كان يرغب في بلوغ تلك الصفحات كمالها النهائيّ، ويمكنني التأكيد على أنّ الكمال الذي كان ينادي به ليس بالشيء السهل. فهو يزن كلّ كلمة، لا من أجل التأكّد من معناها فحسب، وإنّما من ناحية انسجامها مع غيرها من المفردات أيضاً. كما لم يكن تحاشي التكرار، والابتعاد عن المفردات المسجوعة والقاسية الوقع لتشكّل سوى الجانب البارز من العمل. إذ بلغ به الأمر إلى حدّ رفض أن تتكرّر مقاطع كلماتٍ بذاتها في جملة واحدة؛ وغالباً ما كان يضايقه حرف بعينه، وبالتالي يدفعه إلى البحث عن كلمات أخرى، لا تنطوي على ذلك الحرف؛ أو أنّه يشعر بالحاجة إلى عدد معيّن من الراءات مثلاً، لكي يشيع جرسه في عبارة برمّتها. فهو لم يكن يكتب للعيون التي ستقرأه في حرارة الموقد، بل لذلك القارئ الذي يُنشد ويطلق عباراته بصوت جهوريّ؛ لا بل يمكننا القول إنّ كلّ منهجه الكتابيّ يكمن في هذه النقطة. فلكي يختبر عباراته، كان يزعق بها، وحيداً خلف طاولته، وما كان يبلغ مرامه إلّا بعد أن تكون قد مرّت بما كان يدعوه «المزعق» Le gueuloir، ترافقها الموسيقى التي اختارها لها. في كرواسّيه، كان هذا



Twitter: @ketab_n

المنهج معروفاً، إذ كان فلوبير يطلب من الخدم عدم الاهتمام إذا ما سمعوا سيّدهم يصرخ، ولم يكن أحد في الشارع ليتوقّف لسماع صراخه ما عدا بعض البرجوازيّين، وذلك بحكم الفضول، كما كان العديد منهم يدعونه «المحامي»، ظنّاً منهم أنّه كان يتدرّب على المرافعات البليغة. من وجهة نظري، لا أكثر تمييزاً له أكثر من تلك الحاجة للتناغم. ولن يعرف المرء أسلوب فلوبير إذا لم يكن قد زعق مثله بعباراته. ذلك أنّ هذا الأسلوب لم يصنع إلّا لكي يقوم المرء بإنشاده. فالنغم الصوتيّ للكلمات ورحابة الإيقاع يهبان الأفكار قوّة مدهشة، وذلك عبر سعة الامتداد الغنائيّ تارةً، والتعارض الهزليّ تارة أخرى. هكذا برعَ فلوبير في الكلام عن الحمقى، بطريقة تشبه هدير أرغن يسحقهم.

لا أستطيع هنا الإيحاء ولو بفكرة واحدة عن تدقيقاته المرتبطة بالأسلوب. ذلك أنّ شيئاً كهذا يتطلّب النزول في التفاصيل الأدقّ للّغة. كما كان نظام الترقين[1] عنده يحتلّ أهميّة أولية. فهو كان يرغب في الحركة واللّون والموسيقى؛ وهذا كلّه عبر مفردات القاموس الخامدة، التي كان عليه أن يجعلها تحيا. ومع ذلك، لم يكن نحويّاً، فلم يكن يتراجع أمام خطأ ما، إذا ما كان بمقدور ذلك الخطأ منح جملته مزيداً من الجلاء وجعلها أكثر رنيناً. من جانب آخر، كان يحاول كلّ يوم الوصول إلى التقشّف في اللغة، وإلى المفردة النهائية، لأنّ الكمال عدوّ الغزارة السيّالة. وكنت غالباً ما أفكّر، دون أن أقول له ذلك، في أنّه كان يعيد القيام بعمل بوالو[2] Boileau على لغة الرومنطيقيّين، المكتظّة بالتعابير وأبنية الكلام الجديدة.

(1) نظام الترقين ponctuation هو ترتيب الفواصل والنقاط بين الكلمات لتنسيق العبارات المكتوبة والمساعدة على فهمها.

(2) نيكولا بوالو Nicolas Boileau (1636–1711): شاعر وناقد فرنسيّ عُرف بقصائد ساخرة ورسائل في الأسلوب منها منظومته الشهيرة «الفنّ الشعريّ» *Art poétique*.



Twitter: @ketab_n

كان يشلّ نفسه ويجعلها عقيمة، وانتهى به الأمر إلى الخوف من الكلمات، إذ كان يقلّبها بمائة طريقة، ويرمي بها جانباً إذا لم تكن قادرة على إدخال فكرته على الصفحة التي يكتبها. وذاتَ يوم أحد، وجدناه ناعساً وقد هدّه التعب. ففي عشية ذلك اليوم، بعد الظهر، كان قد أنهى صفحة من «بوفار وبيكوشيه»، وكان مغتبطاً بها تماماً، وذهب لتناول العشاء في المدينة، بعد أن قام باستنساخها على ورق هولنديّ كبير القطْع كان يستخدمه آنذاك. وحينما عاد إلى داره، في منتصف الليل تقريباً، وبدلاً من الذهاب إلى سريره، رغب في إعادة قراءة تلك الصفحة. لكنّه بقي منذهلاً، لأنّه عثر على تكرار كان قد أفلت منه، على مسافة سطرين. ومع أنّه لم يكن هناك من مدفأة في مكتبه، والجوّ بارد تماماً، أصرّ على التخلّص من ذلك التكرار. ثمّ لاحظ كلمات أخرى لم ترقْه، لكنّه كان عاجزاً عن تغييرها كلّها، لذا كان مرغماً على الذهاب إلى سريره، يائساً. وفي السرير، كان من المستحيل عليه أن يغفو، فرجع ثانية إلى تلك الصفحة، وهو يفكّر بتلك الكلمات الشيطانية. وفجأة عثر على تصويب صحيح، جعله يقفز على الأرض فرحاً، ثمّ أعاد إشعال شمعته، وعاد بقميص النوم إلى مكتبه لكي يكتب العبارة الجديدة. بعد ذلك، دسّ بنفسه وهو يرتعش من البرد تحت غطائه. ولثلاث مرّات، كان يقفز ويشعل شمعته من جديد، لكي يغيّر موضع مفردة أو ليضيف فاصلة. وفي النهاية، ولأنّه لم يكن بإمكانه المواصلة على هذا النحو، بسبب من تحكّم شيطان الكمال ذاك به، جاء بالصفحة إلى سريره، وغطّى أذنيه بوشاحه وتدثّر جيّداً بغطائه، وظلّ على هذه الحال حتّى الصباح وهو يعالج صفحته، التي نخرها من كثرة التشطيبات التي ألحقها بها. تلك كانت طريقته في العمل. كلّنا يتملّكنا مثل حالات الهيجان هذه؛ بيد أنّ حالات هيجانه هو كانت تلاحقه من أوّل كتبه حتّى آخرِها.


Twitter: @ketab_n

حينما كان يجلس وراء مكتبه، أمام صفحة من صياغته الأولى لأحد نصوصه، كان يضع رأسه بين راحتي يديه، ويبقى للحظات يتأمّل تلك الصفحة، وكأنّه يقوم بتنويمها مغناطيسيّاً. كان يدع قلمه يسقط من يده، ويبقى صامتاً، منغمراً وضائعاً في بحثه عن كلمة هربت منه أو صيغة لم يتمكّن من القبض على آليّاتها. يقول تورغنييف، الذي رآه مرّة في هذه الوضعية، أنّ حالته تلك تدفع المرء إلى التعاطف معه. كما لم يكن ينبغي ازعاجه، مع أنّ صبره يظلّ، في لحظة كهذه، ملائكيّاً، هو الذي قلّما يصبر في العادة. كان رقيقاً دائماً مع اللغة، لا يلحّ عليها ولا يتلفّظ بلعنات، بل يظلّ محتفظاً بحالة الانتظار حتّى تأتيه طواعية. ومراراً قال إنّه يظلّ يبحث عن بعض المفردات طيلة أشهر.

ذكرت قبل قليل اسم تورغنييف. في يوم ما، كنت شاهداً على مشهد أنموذجيّ. كان تورغنييف، الذي يكنّ لمريميه Mérimée حبّاً واحتراماً كبيرين، يرغب في أن يشرح له فلوبير لماذا كان يعتبر مؤلّف «كولومبا» *Colomba* كاتباً رديئاً. بدأ فلوبير بقراءة صفحة من مريميه؛ وكان يتوقّف عند كلّ سطر، ليحتجّ على تكرار اسمَي الوصل «ما» و«الذي»، ولكي يعلن عن سخطه حيال التعابير الجاهزة، مثل «أخذوا سلاحهم» أو «أمطرها بالقُبَل». فتنافر الأصوات بين بعض المقاطع، وجفاف نهاية العبارات والتنقيط غير المنطقيّ كانت كلّها تغضبه. أثناء ذلك، ظلّ تورغنييف يفتح عينيه على سعتهما من الدهشة. فمن الواضح أنّه لم يكن يفهم ذلك، وقال إنّه ليس هناك من كاتب، في أيّة لغة، بلغ مثل تلك الرهافة التي يطالب هو بها. ففي وطنه، روسيا، لا وجود لشيء كهذا. ومن ذلك اليوم، كلّما سمعنا نتحدّث عن «ما» وعن «الذي»، كان يبتسم؛ وكان يقول إنّنا على خطأ إذ لا نستخدم لغتنا عفوياً، فهي واحدة من أكثر


Twitter: @ketab_n

اللّغات وضوحاً وبساطة. وأنا أوافقه الرأي، لأنّ دقّة أحكام تورغنييف تدهشني دائماً؛ وقد يكون مردّ ذلك إلى أنّه كان ينظر لنا، كأجنبيّ، من مسافة وبتجرّد.

سأستشهد مرة أخرى بعبارة كتبها فلوبير منذ وقت قريب إلى أحد أصدقائه: «لقد أحببت كثيراً بلزاك، لكنّ رغبتي في الكمال أبعدتني تدريجياً عنه». ذلك هو كلّ فلوبير. إنّني أجمع هنا ملاحظات، ولست بصدد مناقشةِ نظرية أدبية. لكنّي، وبالرغم من ذلك، أرغب في أن أضيف أنّ هذه الرغبة في الكمال، عند هذا الروائيّ، كانت مرضاً أنهكه وشلّه عن الحركة. فإذا ما تابعناه بحذر، من زاوية النظر هذه، من «مدام بوفاري» حتّى «بوفار وبيكوشيه»، فسنجده منغمراً، شيئاً فشيئاً، في الشكل، وبالتالي فقد تقلّص قاموسه، واستسلم أكثر فأكثر إلى الإجراءات اللغويّة، وراح يضيّق إنسانية شخوصه. صحيح أنّ هذا منح الأدب الفرنسيّ أعمالاً رائعة بكمالها. لكنّ ثمّة حزناً يتولّد لدى المرء وهو يرى موهبة مقتدرة كموهبته تكرّر الأسطورة القديمة عن حوريّات البحر اللواتي يتحوّلن إلى حجارة. وبالفعل تحوّل فولبير، بصورة بطيئة، من أعلى رأسه حتّى أخمص قدميه، إلى تمثال من المرمر.

كنت أثير هذا التساؤل أحياناً أمامه، لكن بحذر، ذلك أنّي كنت أخشى أن أحزنه. فالنقد كان يقلقه. ولذا لم يكن يطرأ على بال أحد، عندما كان يقرأ لنا صفحات من أحد كتبه، أن يناقشه، خوفاً من جعله يمرض. كنت ألاحظ أنّه ما إن يشرع بملاحقة «ما» و«الذي» حتّى ينسى أداة العطف « et » ؛ وهكذا يمكن العثور لديه على صفحات كاملة تخلو من هذه الأداة، في حين يكون تفادى فيها «ما» و«الذي» تماماً. أريد القول من ذلك إنّ الفكر المنشغل بتحريم صياغة قائمة في صميم اللغة يقذف



Twitter: @ketab_n

بنفسه نحو صيغة أخرى، لا يحاذرها، فيفرط في استخدامها. ففي هذه الطهرانية اللغويّة، يدخل جانب كبير من النزوة الشخصيّة. لكن، أكرّر ما قلته آنفاً، كان من العبث محاولة إقناع فلوبير. فالشخص الذي غالباً ما يقضي يومه بكامله وهو يعمل على عبارة واحدة، والذي يعتقد أنّه وضع فيها أفضل ما لديه، لا يمكنه التخلّي عن عبارته تلك إكراماً لملاحظة بسيطة. كان فلوبير يرفض، إذن، أن يصحّح، لا سيّما وأنّ تصحيح مفردة واحدة كان يعني عنده انهيار صفحة بكاملها. كلّ مقطع من كلمة له أهميّته المتفرّدة في نظره، وله لونه وموسيقاه. ففكرة زحزحة أيّة فاصلة عن مكانها كانت تفزعه. وذلك ما كان مستحيلاً، ولا يبقى من وجود لعبارته. وحين قرأ علينا «قلب بسيط» *Un cœur simple*، التمسنا منه أو رجوناه حذف الجملة المتعلّقة بالببغاء المسمّاة «لولو»، التي تعاملت معها فليسيتيه Félicité باعتبارها الروح القدس: «من أجل الإعلان عنها [نهاية الطوفان]، لم يختر الربّ يمامة، لأنّ هذه البهائم غير ناطقة، بل اختار بالأحرى أحد أسلاف لولو Loulou». ذلك أنّ شيئاً كهذا بدا لنا منطوياً على رهافة في الملاحظة، لا يمكن للملَكات الذهنيّة لخادمة عجوز الارتقاء إليها. بدا فلوبير متأثّراً تماماً بما قلناه، ووعدَنا بالنظر في القضية، فالأمر لم يكن يتطلّب منه سوى شطب تلك العبارة. لكنّه لم يفعل، ربّما لظنّه أنّ ذلك سيضرّ بالعمل بكامله.

من الطبيعيّ أن تحتلّ تلك المخطوطة، التي أنهاها بمثل ذلك الجهد، أهميّة خاصّة في نظره. ولم يكن هذا مجرّد غرور، بل أمر يتعلّق بالاحترام والإيمان بالعمل، الذي كلّفه الكثير من العناء، والذي وضع نفسه بكاملها فيه. كان يجعل نسخة أخرى منها تُهيّأ، ويقوم بتدقيقها ثانيةً بعناية؛ وكانت تلك النسخة هي التي تُرسَل إلى المطبعة. من المؤكّد أنّنا


Twitter: @ketab_n

سنعثر بين أوراقه على كلّ مخطوطاته الأصليّة، المكتوبة بخطّ يده، والتي كان يختار لها نوعية الورق أيضاً، ورقاً صلباً ودائم البقاء، وذلك ضمن تفكيره بأن يترك للأجيال اللاحقة نصّاً مضبوطاً. أمّا النسخة التي كلّف سواه بوضعها، فكانت في رأيه تفصله عن عمله، فيقرأه كمثْل غريب، ولا يعود يشعر بأنّ ذلك كتابه، وبالتالي يبتعد عنه دون معاناة. لكن لو منح مخطوطته، تلك التي كان قد اشتغل عليها بشغفٍ لوقت طويل، لبدت له وكأنّها قطعة منزوعة من جسده. وقبل أن يسلّم النص إلى المطبعة، كان يروقه قراءة مقتطفات منه، في بيوت أصدقائه. كانت تلك القراءات بمثابة احتفالات. كان يقرأ بطريقة جيّدة، وبصوت إيقاعيّ منغّم، يلقي عبره بجمله وكأنّه يقوم بتلاوة، وتظهر موسيقى الكلمات بشكل رائع، لكنّه لا يمثّلها تمثيلاً، ولا يمنحها فروقاً تفصيليّة ولا مقاصد خفيّة. سأطلق على ذلك اسم الإلقاء الغنائيّ، الذي لديه عنه نظرية كاملة. وحين كان يقرأ المقاطع القويّة، أي عندما يصل إلى التأثير النهائيّ، كان ينفخ صوته ويدفعه إلى حدّ الإنفجار الرعديّ، الذي يجعل السقف يهتزّ. لقد سمعته وهو يُنهي بمثل هذه الطريقة قراءة «أسطورة القدّيس جوليان لوسبيتاليه» عبر ضربات صاعقة حقيقيّة ومؤثّرة تماماً. ثمّ كان طبع الكتاب قضيّة بالغة التعقيد. كان فلوبير متشدّداً تماماً في ما يتعلّق بأمور الطباعة، وكان يقول إنّه ليس هناك في باريس طبّاع واحد يمتلك الحبر المناسب. كما كان يشغله أمر الورق؛ إذ كان يرغب في أن يطّلع أوّلاً على نماذج منه، ويخلق مصاعب عديدة، كما كان شديد القلق على لون الغلاف ويحلم أحياناً بمقاسات غير مستعملة. بعد ذلك، كان يختار بنفسه حروف الطباعة. أمّا بالنسبة لكتاب «تجربة القدّيس أنطونيوس» فقد اشترط طريقة معقّدة في ترتيب الحروف، وطالب بثلاثة أنواع منها،


Twitter: @ketab_n

ولم يصل إلى مبتغاه إلّا بمشقّة كبيرة. تنبع كلّ أشكال العناية المدقّقة تلك، كما أسلفت، من احترامه للأدب، ولعمله بصورة خاصّة. وأثناء عملية الطباعة، كان يظلّ قلقاً، مع أنّه لم يكن يصحّح التجارب المطبعيّة، وإنّما يكتفي بإعادة قراءتها من زاوية ترتيب الحروف، ذلك أنّ العمل كان يبدو له حينها ناجزاً وصلباً كالبرونز، وقد منحه كلّ ما يقدر عليه من الكمال. غير أنّ قلقه كان يتواصل في ما يتعلّق بالجانب الماديّ، إذ كان يكتب في اليوم الواحد رسالتين إلى الطبّاع والناشر، كما كان يخشى أن يكون ثمّة تصويب قد أفلت منه، وكان الشكّ يقبض عليه أحياناً بقوّة، ويرغمه على ركوب عربة والذهاب إلى المطبعة، لكي يتأكّد إن كانت فاصلة ما في مكانها الصحيح. وفي النهاية يظهر الكتاب، فيرسله إلى أصدقائه، متّبعاً قائمة من الأسماء المختارة بعناية، كان يشطب منها أسماء أولئك الذين لم يشكروه من قبل. كان الأدب في نظره وظيفة سامية، الوظيفة الوحيدة المهمّة في العالم. وبالتالي كان يطلب من الآخرين احترام الأدب. وكان بغضه للأفراد متأتّياً من عدم اكتراثهم بالفنّ، ومن ارتيابهم الصامت وخوفهم المبهم من الأسلوب المتقن والمتألّق. حينذاك، كان دائماً ما يردّد، بصوته المهول، عبارة: «كره الأدب! كره الأدب!»؛ وكان يعثر على تلك الكراهية في كلّ مكان، وعند السياسيّين أكثر ممّا عند البرجوازيّين.

ذلك هو غوستاف فلوبير كما أراه عبر ذكرياتي، الكاتب الرائع، والمنطقيّ المليء بالتناقضات. لقد منح نفسه كلّها للأدب، إلى حدّ أنْ لم يكن عادلاً حيال الفنون الأخرى، التي كان يدعوها بنوع من الازدراء «الفنون الثانويّة»، كالرّسم والموسيقى على سبيل المثال. لم يكن يتمتّع بأيّ حسّ نقديّ إزاء الرّسم؛ إذ لم يتحدّث معنا أبداً عن اللوحات، كما كان يعترف بجهله فيها، ولم أره يتحمّس قليلاً إلّا للوحات غوستاف


Twitter: @ketab_n

مورو Gustave Moreau، الذي كان يشتغل كثيراً على موهبته، وذلك ما جعله قريباً منه. وحينما كنّا نقترح عليه أن يجعل رسوماً ترافق أحد كتبه، كان غضب عنيف يستولي عليه، ثمّ يقول إنّه وحده من لا يحترم نثره يسمح بوضع صور توسّخ النص وتدمّره. ولم يستسلم لذلك إلّا مرّة واحدة، وضمن ظرف خاصّ تماماً: نتذكّر أنّ مجلّة «الحياة الحديثة» قد نشرت مسرحيّته الغرائبيّة «قصر القلوب» مصحوبة ببعض الرسوم؛ لكنّه ندم فيما بعد على ما سمّاه جبنه، ثمّ كتب رسائل غاضبة، وغير راضية عن تلك الطبعة، التي كانت واحداً من أحزانه الأخيرة. ولم يكن يرغب في أن يرسم أحدهم صورة شخصيّة له، وكان يعارض ذلك حتّى نهاية حياته؛ ومع ذلك، فلئن لم يكن لدينا أيّ بورتريه بالزيت له، فلدينا بعض صوره الفوتوغرافية، التي طلب صنعها من أجل سيّدة، في لحظة من لحظات ضعفه. والرسم الذي نشرته «الحياة الحديثة»، والذي قام به ليفار Liphart، عن صورة فوتوغرافية له، يشبهه تماماً. كان أصدقاء فلوبير القدامى يقولون، مازحين، إنّ رفضه لرسم صورة شخصيّة له لم يكن إلّا غنجاً. كانت طلعته جميلة، كما يبدو؛ لكنّه أصبح أصلع مبكّراً، فكان يبدي ندماً على فقدانه لخصلات شعره، ويسمّي نفسه شيخاً هرِماً، بذلك الحماس للوسامة الذي كان جيل 1830 يتحلّى به. غير أنّ ذلك الحماس لم يعد يؤثّر فينا اليوم، ولذا لا نفهمه. كان غوستاف فلوبير، بضخامة جسده، وجبهته الواسعة، وشاربيه السميكين، اللذين يغطّيان فكّيه القويّين، يجسّد لنا شخصيّة الكاتب والمفكّر العظيم.

قبل أن أختتم، سأقول كلمة تتعلّق بحادثة دقيقة نوعاً ما، قد يستغلّها خصومه في وقت لاحق. عندما تخلّى فلوبير بكلّ نبل عن كلّ ثروته، لإنقاذ زوج ابنة شقيقته، لاحظ أصدقاؤه أنّه كان قلقاً وحائراً تماماً، ثمّ


Twitter: @ketab_n

سعى الجميع لتهدئته، وذلك بعثورهم على بعض المصادر التي قد تعينه. فكّر البعض منهم بوظيفة أمين للمكتبة العامّة. في البداية، كان يرفض ذلك بقوّة. لكنّهم واصلوا الإلحاح عليه لأسابيع طويلة، حين كان يرقد في سريره، وقد كُسرت إحدى ساقيه، ثمّ ذهبوا إلى كرواسّيه لكي يدفعوا به نحو حسم أمره. في باريس، كان الوزير قد هيّأ مرسوم تعيينه. وهكذا تلقّى غوستاف فلوبير، أثناء الأشهر الثمانية عشر الأخيرة من حياته، إعانة مقنّعة من الدولة بقدر ثلاثة آلاف فرنك.

ولم يكن عليه أيّ دين آخر حيال البلد. فهو لم يكن عضواً في الأكاديميّة الفرنسية وما كان سيكون عضواً فيها أبداً، وذلك للسبب البسيط التالي ألا وهو رفضه ترشيح نفسه لها. كلّ فكرة انضمام إلى أيّة جهة كانت تفزعه. في عام 1866، كان الإمبراطور قد علّق وسام الدولة على صدره. لكنّه فيما بعد، في 1871، نزعه ولم يعد يحمله. وعندما كنّا نسأله عن ذلك، كان يردّ علينا قائلاً إنّهم قلدوا السيّد فلاناً، واحداً من الخبثاء، بذلك الوسام، ولذا لن يحمله هو ما دام ذلك الوغد يحمله[1]. من وجهة

(1) كتب لي السيّد موريس صاند Maurice Sand بهذا الصدد رسالة أقتطف منها الأسطر المهمّة التالية: «ما ترويه عن ذلك الوسام صحيح تماماً، وكان نزع فلوبير للشريط الأحمر قد تمّ في نوهان Nohant، أمامنا، في 1874، عند تناول وجبة غداء، بعدما تلقّى خبرَ تسلُّم أحدهم وسام جوقة الشرف. لقد أسقط في فنجان قهوته كلّ شيء، سيجاره ووسامه وزرّ الوسام واستسلم لواحدة من نوبات غضبه التي تحدّثتَ عنها. وفي صباح اليوم التالي، لم يعد يفكّر بذلك. أمّا الوسام فبقي في قعر فنجان قهوته، ولم أره بعد ذلك». ينبغي أن أضيف أنّ أحد أصدقائه أكّد لي أنّ فلوبير قال له إنّه نزع عن صدره ذلك الوسام عندما سمع بوفاة نابليون الثالث، ولأسباب عاطفية ومعقّدة تخصّه. بالنسبة لمن عرف فلوبير، كلا الروايتين ممكنة، كما أنّهما يمكن أن تتوافقا. وقد قيل لي أيضاً إنّه لم يقبل بذلك الوسام إلّا نزولاً عند رغبة والدته، التي كانت متوفّاة عندما كفّ عن حمله. كلّ ذلك منسجم: غضبه في نوهان، ووفاة الرجل الذي قلّده إيّاه، وأمّه التي لم تعد يؤلمها قراره الصادر عن نوبة غضب. لكن مهما تكن الأسباب، أظلّ مقتنعاً بأنّه إذا كان قد تشبّث بموقفه فيما بعد فهو لم يقم بذلك إلّا بسبب شعوره بكبريائه الشرعيّة (إميل زولا).



Twitter: @ketab_n

نظري، كان فلوبير، بغروره الشرعيّ، متألّماً بصورة خاصّة من حقيقةِ أنّه لم يكن يحمل سوى وسام برتبة فارس، فيما كان غيره، من أولئك الذين لا يتمتّعون بمستواه الأدبيّ، قد قُلِّدوا وساماً برتبة ضابط، لا بل حتّى برتبة قائد؛ لذلك كان يفضل التنحّي جانباً، عوضاً عن قبوله بمراتبية كهذه. ومع ذلك، كان يشعر بالجانب الضعيف في موقفه. ففي وليمة عشاء، في بيت أحد أصدقائنا المشتركين، دار النقاش حول رفضه العنيد لحمل ذلك الشريط الأحمر، وقال له أحد البرجوازين الحاضرين هناك بصراحة إنّه إذا كان لا يرغب به، ما كان عليه قبوله. وذلك ما دفع به إلى السقوط في واحدة من حالات غضبه، التي يبدو أنه لم يكن يتحكّم بها، والتي كانت تُغضب الجميع، لا سيّما حينما تحدُث أثناء تناول الطعام أو خلال أمسية. لكن ألا يشكّل ذلك واقعة غريبة ومليئة بالتعاليم؟ فها نحن أمام كاتب عظيم كان وسيبقى مجداً لفرنسا، رجل منح نفسه بكاملها لحبّ بلده، ولم يعرف بلده كيف يجازيه إلّا بوضع وسام على صدره؛ وسام لا بدّ أنّ ابتذاله ولا عدالته المراتبيّة قد جرحا إحساسه بعبقريّته. ولذا فضّل أن يستعيد منزلة مواطن عاديّ، وحينما توفّي، لم يكن أيَّ شخص، ولا أيَّ شيء، كان غوستاف فلوبير.



Twitter: @ketab_n

# الأخَوان غونكور[1]

من المفيد أن نفحص، أوّلاً، ما الذي كانت عليه الرواية عندنا قبل عشرين عاماً. فهذا الشكل الأدبيّ، الحديث أساساً، البالغ المرونة والسعة، والمطاوع لكلّ أنواع العبقرية، كان يومذاك قد تلقّى وهجاً لا يمكن مضارعته، بفضل أعمال ثلّة من الكتّاب. كان لدينا فيكتور هوغو، ذلك الشاعر الملحميّ، الذي كان يطوّع النثر بضربة من إبهامه القويّ، إبهام النحّات. كان ينقل لنا انشغالات عالم الآثار والتاريخيّ والسياسيّ، ومكّن صفحات رائعة من الانبثاق من مجمل تصّوراته المتعدّدة المسارب. وكانت كلّ واحدة من روايته ضخمة، تجمع الشعر إلى المعالجة الاقتصادية والاجتماعيّة، وإلى التاريخ والفنطازيّة (الأدب العجائبيّ). وكان لدينا أيضاً الكاتبة جورج صاند، وهي عقل يتمتّع بالوضوح الناجز، كاتبة لا تكلّ، تكتب بلغة موفّقة وصحيحة، كما قدّمت أطروحات تجري في بلد المخيّلة والمثال، ولقد حازت شغف ثلاثة أجيال من النساء، ولم يشخ منها سوى أكاذيبها. كذلك كان لدينا الكسندر دوما، هذا الحكّاء الذي لا ينضب معينه، والذي لم يخمد حماسه أبداً؛ عملاق الحكايات الحيّة المظفورة بإحكام وسرعة، عملاق ببراءة طفلٍ، أسند لنفسه، كما يبدو، مهمّة تسلية ملايين القرّاء؛ وهو أيضاً ذلك الكاتب الذي انساق إلى الكمّ، وتغافل عن النوعية الأدبية، وكان يقول ما يريد قوله كأنّه يتكلّم مع صديق

(1) عنوان الدراسة الأصليّ هو «إدمون وجول دو غونكور» *Edmond et Jules de Goncourt*.



Twitter: @ketab_n

وهو أمام مدفأته، بما ينطوي عليه النقاش من عفوية؛ لكنّه ظلّ محتفظاً بذلك المدى، وبثراء الحياة ذاك، اللذين جعلا منه كاتباً كبيراً، بالرغم من نواقصه. كما كان هناك مريميه، هذا الشكّاك حتّى النخاع، والذي اكتفى بأن يكتب من وقتٍ لآخر دزينة من الصفحات الجافّة والمرهفة، كانت كلّ كلمة فيها بمثابة سنان من الفولاذ مشحوذ بعناية. كان لدينا ستندال، الذي أظهر ازدراءه للأسلوب، والذي كان يقول: «في كلّ صباح، أقرأ صفحة من القانون المدنيّ لأكتسب نبرة في الكتابة»؛ ستندال الذي تجعلنا أعماله نرتجف، عبر كلّ تلك الأشياء الغامضة والمرعبة التي يرغب المرء في رؤيتها فيها. لقد كان ماهراً في المعاينة، ومحلِّلاً نفسانيّاً متحرّراً من هموم التأليف، ويعلن عن كراهيته للفنّ. أمّا اليوم، فما عدنا نرتجف أمامه، وننظر إليه باعتباره أبا بلزاك. وكان لدينا بلزاك نفسه، معلّم الرواية الحديثة؛ وأنا أسمّيه في النهاية، لكي أختم اللائحة باسمه؛ فهذا الكاتب قد استولى على الزمان والمكان، وشغل كلّ بقعة تحت الشمس، بحيث كان على تابعيه، أولئك الذين اقتفوا أثر قدميه الواسع، البحث طويلاً قبل أن يعثروا على بضع سنابل يمكن التقاطها. كان بلزاك قد سدّ كلّ الدروب بشخصيّته العظيمة؛ ففنّ الرواية كان بمثابة فتحٍ شخصيّ له؛ وما لم يكن قادراً على القيام به، أشار إليه، بطريقة ما زلنا نحاكيها بالرغم من كلّ شيء، وخصوصاً عندما نظنّ أنّنا نفلت من قبضته. إذ ليس هناك اليوم من روائيّ لا يحمل في شرايينه بضع قطرات من دم بلزاك.

هؤلاء هم المعلّمون. كانوا كثيرين، وتقاسموا فيما بينهم إلى هذا الحدّ إمبراطورية الأدب والنَّفَس الملحميّ والمثل الأعلى والمخيّلة وحسّ المعاينة والواقع بحيث بدا متعذّراً شقّ درب جديد إلى جانب الدروب التي شقّوها. فالرواية بدت وكأنّها قد منحت كلّ ما كان في مقدورها


Twitter: @ketab_n

أن تمنحه. فكان من المحتّم أن يكرّر الروائيّون أنفسهم. وبالفعل، كثر المقلِّدون، فلم يكن بمقدور أيّ روائيّ، حتّى ضمن الحقل الذي حرثَه وأخصبه بلزاك، الحصول على قطعة أرض وحصادها وفقاً لرغبته. حينئذ، أي في اللحظة التي اختفى فيها أمل الولادة من جديد، انبثقت مجموعة من الروائيّين الذين يتمتّعون بأصالة غير مسبوقة، وكانت أعمالهم بمثابة ازدهار للعشرين عاماً الأخيرة من حياة أدبنا. الأرجح أنّ هؤلاء الكتّاب هم الأبناء المباشرون للائحة الآباء الذين أشرت إليهم قبل قليل. فهم ينحدرون مباشرة من بلزاك، ومنه يستمدّون أداتهم التحليليّة؛ ومن فيكتور هوغو يستعيرون الإدراك الثوريّ للألوان. فلو لم يكن أسلافهم هؤلاء قد عاشوا فلربّما ما كانوا سيولدون؛ فهم يمثّلون بالضرورة استمراراً لسابقيهم. لكنّه، وبالرغم من ذلك، تفتّح جديد؛ فالشجرة، التي ظننّا أنّها استنفدت نسغها، ما زالت تحتفظ، في الذروة من جذعها، ببراعم وأزهار. وهكذا أصبح لدينا ثمار جديدة تتمتّع بطعمٍ شهيّ. ولم تكن تلك فواكه لقيطة، قدِمت من خارج المواسم، ضامرة ويابسة؛ بل جاءت بالعكس بمزيد من الرهافة في اللون والعطر والمذاق. وبفضل نتاج غزير كهذا، تبدو كلّ الآمال ممكنة اليوم.

يشكّل الروائيّون الذين أتحدّث عنهم مجموعة صغيرة ومتلاحمة. ولا أنوي القيام بمقارنة فيما بينهم. تكفيني الإشارة إلى أنهم تمكّنوا، في ظروفِ فاقةٍ استثنائية، من منح الرواية حياة جديدة ومفعمة. لقد أُطلقتْ عليهم شتّى الأسماء، كالواقعيّين، والطبيعيّين، والمحلّلين، والفيزيولوجيّين، لكن دون أن تتمكّن واحدة من هذه المفردات من تحديد منهجهم الأدبيّ بدقّة؛ وذلك لا سيّما وأنّ لكلّ واحد منهم سماته الخاصّة. من جانب آخر، ما أحاول الآن القيام به هو فقط فصل الأخوين غونكور عن المجموعة،


Twitter: @ketab_n

وذلك بغية دراستهما وحدهما، ولكي أصوّر، عبر حالتهما الشخصيّة، لحظة من لحظات أدبنا برمّته.

لقد منحَنا الأخوان غونكور، من جانبهما، إحساساً جديداً بالطبيعة. تلك هي ميزتهما الخاصّة. فهما لا يحسّان بذات الطريقة التي بها كنّا نحسّ قبلهما، ويمكن لحساسيتهما المفرطة برهافتها مضاعفة أصغر الانطباعات. فما كانا قد رأياه، يعيدان تقديمه عن طريق التصوير والموسيقى، مهتزّاً، متفجّراً ومليئاً بحياة ذاتيّة. لم يعد المشهد عندهما مجرّد وصف؛ بل من تحت الكلمات تولد الأشياء في اللحظة، أو تشهد إعادة بناء كاملة. فهناك، بين الأسطر، استحضار متواصل، سراب يستنهض أمام عيني القارىء واقعَ الصور. وحتّى الواقع نفسه يتمّ تجاوزه هنا؛ ذلك أنّ شغف هذين الكاتبين يخلّف ذلك الواقع وراءه وهو يرتعش من حمّى الفنّ. إنّهما يمنحان الحقيقة شيئاً من انفعالهما المتوفّز. أدنى التفاصيل تنبعث فيها الحياة، وكأنّها تتلقى زلزالاً داخليّاً. كما تغدو الصفحات عندهما مخلوقات حقيقيّة، تتفتّح من فرط تعلّقها بالحياة. هكذا يتحوّل علم الكتابة نفسه؛ إذ يمسك الروائيّان هنا بريشة، بمقصّ، أو يعزفان على آلة موسيقيّة. ثم إنّ الهدف المنشود لم يعد هو السرد، ولا وضع الأفكار أو الأحداث جنباً إلى جنب، بل إعادة تقديم كلّ شيء من جديد للقارىء، بصورته، بلونه ورائحته، أي بمجموع وجوده. من هنا يتولّد ذلك السحر العجيب، وتلك القوّة في الاستحضار التي كانت قبلهما مجهولة تماماً؛ وذلك بفضل منهج يرتبط بالمشهد، ويجعلنا نلمس بأصابعنا جوانب السرد المادية كلّها. كأنّنا نرى الطبيعة يرويها رائيان، طبيعة حيّة وهائجة، وكأنّ الحصى قد اكتسب عاطفة الأحياء، فيما تمنح الشخوص جزءاً من حزنها أو فرحها للآفاق. ويصبح العمل بكامله



Twitter: @ketab_n

وكأنّه ضرب من عُصاب واسع. تلك هي الحقيقة الدقيقة التي أحسّ بها ورسمها فنّانان مريضان بفنّهما.

لكي أكون مفهوماً أكثر، ينبغي أن أقول أيضاً إنّ الأخوين غونكور لا يعتمدان أبداً على مخيّلة القارىء. فعلى سبيل المثال، في الماضي كان الكاتب يكتفي بالإشارة إلى أنّ بطله يتنزّه، مساءً، في إحدى الحدائق، ثمّ ينبغي على القارىء تخيّل تلك الحديقة، والغسق الساقط على ظلالها. أمّا الأخوان غونكور، فيُظهران هذه الحديقة، يتمتّعان بها، وينغمران في نداوة المساء. ولا تتماثل اللذّة عندهما مع تلك التي كان يشعر بها الشعراء الوصفيّون القدامى، والمتولّدة من صنع عبارات جميلة ومتقنة. فالبلاغة لا مكان لها في مغامرتهما. كما لا يخضع الروائيّان إلّا لتلك الحتميّة التي تفرض عليهما عدم نزع الشخصيّة عن الأشياء المحيطة بهما؛ فهما ينظران إليها في وسَطها الخاصّ، في المناخ الذي تسبح فيه بثيابها، بضحك وجهها، وضربة الشمس التي تتلقّاها، والخلفية المخضرّة التي تظهر عبرها، أيّ كلّ ما يحدّدها ويخدمها كإطار. يكمن الفنّ الحديث في هذه النقطة: لم نعد ندرس الأفراد باعتبارهم مجرّد مواضيع عقلية، مفصولة عن الطبيعة المحيطة بها؛ وإنّما على العكس من ذلك تماماً، صرنا نؤمن بأنّ الأفراد غير موجودين في عزلة تُقصيهم عن بقيّة المشاهد المحيطة بهم، وبأنّ تلك المشاهد التي يتحرّكون عبرها تكمّلهم وتفسّر وجودهم. وحتّى أعود إلى المقارنة التي قمت بها قبل قليل، أقول إنّ الأخوين غونكور إذا ما كتبا بجفافٍ أنّ بطلهما يتنزّه في حديقة، فسوف يشعران بأنّ ثمة شيئاً ما ينقصهما. ذلك أنّ أحاسيسهما أثرى من أن يكتفيا بهذه المعاينة الفقيرة؛ وسيشعران بالحرج من عدم اقتدارهما على قول كلّ شيء، ومن كونهما بقيا تحت مستوى ما شعرا به هما نفسهما عندما تنزّها في حديقة، في المساء،



Twitter: @ketab_n

ذات أصيل دافئ. فهما يشعران، قبل كلّ شيء آخر، بحاجتهما لإشباع الفنّان الذي يحملانه في دواخلهما. حينئذ، يشيران، عبر بضع جمل، إلى الساعة، وإلى الظلال المديدة للأشجار، ورائحة العشب؛ ثمّ نشعر بأنّ شخصيّتهما هي إنسان يتحرّك فعلاً، ونسمع خطواته على رمل الممرّ. هكذا سيتذكّر القرّاء كلّ شيء؛ فالمشهد مستحضَر أمامهم، ولن تكون لديهم حاجة لخلق ديكور خلف تحرّكات الشخصيّة. على هذا الصعيد، أشرت إلى ملاحظة تثير الفضول. فالقرّاء الذين يتشكّون من الإطالة في الوصف، هم بالدقّة أولئك الذين لا يتمتّعون إلّا بحسّ ثقيل ومخيّلة كسلى؛ وهؤلاء لن يشعروا أبداً بأيّ شيء، ذلك أنّهم رعاجزون عن إعادة بناء المشهد، الذي مرّوا قربَه؛ ولذا يزعمون أنّ الشعراء يكذبون. يتساءلون: هل الليل حقّاً بمثل هذه الكآبة؟ هل تنشر جروف نهرٍ مثل هذه الظلال الرائعة؟ هؤلاء عميان ينكرون وجود الألوان. وكلّما كان كاتبٌ متمتّعاً بحسّ مرهف وكانت له طريقته الخاصّة في الإحساس بالشيء والتعبير عنه، غامرَ في ألّا يكون مفهوماً. ولكي يُفهَم، ينبغي أن يلاقي طبائع تشبه طبيعته. أمّا الجمهور العريض، المعتاد على أحاسيس أقلّ تعقيداً بكثير، فهو يتّهم مثل هذا الكاتب بغرابة الأطوار والإسراف في البحث. أمّا الكاتب فغالباً ما يخضع بسذاجة إلى تلك المنظومة العصبية التي تخلق فرادته. والأخوان غونكور هما من أولئك الكتاب الذين يحكم عليهم الجمهور بصورة سيّئة، لأنّه لا يوجد بين الجمهور إلّا القليل ممّن يشعرون بمثلما يشعران به.

ما يدهشني، إذن، في أعمالهما، هو تلك الطريقة الخاصّة بالشعور بالأشياء. فهي تدشّن عالماً جديداً. لكن من أجل امتلاك هذا التصوير الفريد للحياة لا بدّ للمرء من تعبير فريد. أصل الآن إلى الأسلوب


Twitter: @ketab_n

الذي خلقاه. فبفضل ذلك الأسلوب بخاصّةٍ استحقّا تلك المكانة التي يشغلانها ضمن أدبنا المعاصر. لا يكمن مثلهما الأعلى في كمال العبارة. فثمّة في فرنسا، في اللحظة الحالية، بين الكتّاب الرفيعين، ميل نحو الصفاء الخارق. يتفادون تكرار أسماء الوصل من قبيل «ما» و«الذي»، وتصبح كتابة النثر أصعب بكثير من كتابة القصائد؛ وهناك عناية بالغة بموسيقى الجملة، ونحت المفردة؛ وهذا ما يرقى، عند بعض الشبّان الذين يقلّدون معلّميهم، إلى حدّ الجنون المعقلَن. أمّا الأخوان غونكور فلا يعبآن بتكرّر الكلمات؛ وقد عثرت عندهما على تكرار مفردة صغيرة أكثر من ستّ مرّات في صفحة واحدة. كما إنّهما قلّما يكترثان بتناغم الكلمات، وينضّدان حالات الإضافة الواحدة تلو الأخرى، ويشرعان بتعداد طويل للأشياء، وذلك ما يولّد نوعاً من الموازنة الرتيبة. لكنّهما يتمتّعان بحيويّة الأسلوب. فكلّ جهودهما منصبّة على خلق عبارة تكون مثل صورة دقيقة وفوريّة لإحساسهما. التعبير عمّا أحسّا به، والتعبير عنه في اختلاجه، وفي الصدمة الأولى للرؤية، ذلك هو هدفهما. وهما يبلغانه بشكل رائع.

أنا لا أعرف، في أيّة لغة، ما يضارع أسلوبهما بشخصيّته، ولا بقوّة تذكيره بالكائنات والأشياء. يمكننا، ربّما، مؤاخذتهما قليلاً على تصنّعهما: ففي بحثهما المتواصل عن التعبير الجديد والدقيق، ما من غرابة في أن نجد عباراتهما تلتوي أحياناً، وتفقد شيئاً من عافيتها القويّة. لكن أيّ نجاح في التعبير! وكم تتمتّع جملتهما، دائماً، بلون السماء التي يتحدّثان عنها، وبعطر الزهرة التي يسمّيانها! يتوصّل الأخوان غونكور إلى أعجوبة التعبير هذه بفضل قلبهما للصياغات، والصفات التي يضعونها في مكان الموصوفات، وبتلك الطرق الخاصّة بهما والتي هي علامة لا تنسى على


Twitter: @ketab_n

صنعهما. وهما وحدهما، في هذه الآونة، من يتحكّم بباطن العبارة، حيث يبقى أثر الأشياء. إنّهما يصوّران أضعف فتور عابر يجري على البشرة؛ كما يقبضان، بطريقة نهائية، وبثلاث ضربات لليراع، على المناظر الطبيعيّة الأكثر تعقيداً، على زخّة المطر المتساقطة، أو شارع مزدحم بالمارّة، أو محترَف رسّام مكتظّ حتّى السقف بالتحف الفنيّة. كلّ ما يبلغه بصرهما ينتعش فيه ويحظى بجزء من انفعالهما. من هنا مصدر ذلك الأسلوب المعيش، والمسلّي وكأنّه «ألبوم» يقلّبه المرء، ويظلّ يحتفظ بالنار التي تسري في أعضائه، إلى حدّ أنّنا يمكننا القول إنّه لغة مبتدعة لترجمة أحاسيس تمّ اكتشافها توّاً.

هنا نعثر على الأخوين غونكور بكاملهما. لا شكّ أنهما يتمتّعان بقدرات الروائيّين على معالجة المواقف، وأعمالهما تزدحم بالوثائق الإنسانية المأخوذة من حقيقة الحياة المعاصرة، كما عالجا العديد من إبداعاتهما بأيادي محلّلين مقتدرين. لكنّ هناك، في هذه المجالات، من ينافسهما. أمّا ما لا يمكن لأيّ شخص مضارعتهما فيه فهو، كما أسفلت، توفّز الإحساس عندهما، واللغة التي ابتدعاها من أجل ترجمة أدنى الانطباعات، التي لاحظاها قبل غيرهما. وقد يكونان مدينين لمن سبقهما بشيء ما، إلّا أنّهما لا يشبهان أيّاً منهم. فما يدينان به لهم هو توسيعهم ميدان الفنّ، الذي جعل كلّ المحاولات ممكنة. إنّهما الروائيّان الفنّانان، مصوّرا المَشاهد الأصيلة حقّاً، البارعان في الأسلوب اللذين يجنحان صوب شيء من الانحطاط لصالح الفنّ، والموسيقيّان الأكثر ائتلاقاً في جوقة مبدعي الرواية الطبيعيّة المعاصرة.



Twitter: @ketab_n

# 2

من الضروريّ التعرّف على سيرتهما الأدبيّة، لكي تتكوّن لدينا فكرة صحيحة عن أعمالهما ودورهما.

كانا شقيقين، البكر هو إدمون Edmond، وجول Jules هو الأصغر، بفارق عشر سنوات. وقد توفّي جول، أمّا إدمون، فقد تجاوز سنّ الخمسين. ولم يفترقا يوماً، إلى أن حلّ ذلك اليوم المشؤوم، الذي رحل فيه الأصغر، وحمل معه نصف أخيه البكر. لقد اشتغلا، على الطاولة نفسها، لمدّة عشرين عاماً. كان تعاونهما طبيعيّاً، ويتعذّر العثور في كتبهما على آثار المجهود الذي كانا يبذلانه فيه. لقد استقبلهما الجمهور وكأنّهما كاتب واحد. فلا يمكن أن نجد سطراً واحداً موقّعاً باسم إدمون وحده أو باسم جول وحده. كانا يظهران دائماً الواحد إلى جنب الآخر؛ كانا ضروريّين أحدهما للثاني، وقد صنعا من موهبتيهما موهبة واحدة. ولقد وقف النقد وقفة احترام إزاء سرّ هذا التعاون؛ ولم يحاول النقّاد تحديد مساهمة كلّ واحد منهما. ثمّ إنّ هذا التعاون لم يعرف الثغرات التي غالباً ما تحصل في تعاون الأدباء. فمهارات الكاتب الموزّع في شخصين تطوّرت عندهما بصورة طبيعيّة، في الاتّجاه ذاته، بلا لبس، وكأنّ إرادة واحدة قامت بتوجيه العمل. فمن السطر الأوّل الذي كتباه حتّى آخر سطر، كان هناك المزاج نفسه، والانفعال ذاته؛ كما يمكن القول إنّ الكثير من الأعمال المكتوبة من قبل شخص واحد لا تتمتّع بمثْل هذه الوحدة الرائعة وهذا التفرّد الذي مهرَ كلّ صفحة من صفحاتهما بملمح لا يمكن نسيانه. وعندما قدم الموت، لم يحمل معه رجلاً واحداً، بل صعق الثاني أيضاً، وأصابه في موْهبته ومجده.



Twitter: @ketab_n

كان ذلك الموت قصّة مفزعة. إذ كان الشقيقان قد غادرا الأحياء المزدحمة في باريس، حيث كانا يتكبّدان ضجيج الشارع، وذهبا ليقطنا في فندق جميل وهاديء في أوتويْ Auteuil، عازمَين على العثور على موضع للسعادة والعمل. ولقد ابتسم الحظّ لهما، لا لأنّهما أصبحا من الأغنياء الموسورين، ولكن لأنّهما كانا يتمتّعان بسعة العيش تلك التي تتيح للفنّان الاستمرار في حلمه، أي العمل في الساعة التي يريدها، دون انتظار النجاح الماليّ لكتابه. كان فندقهما الصغير ذاك هو جنونهما. فهما قد وضعا فيه معظم رأس مالهما. ولم يتوقّفا عن تزيينه، لكي يكون بمثابة ملجأ طالما حلما به، كما عملا على إنبات بعض الأشجار الكبيرة في حديقته، وجعلاها تزهر بالورود، وورود صفراء تلتفّ نبتة رائعة منها عند باب الصالون. كانا يعيشان في ذلك الفندق الذي لا يبعد إلّا ببضع خطوات عن غابة بولونيا Boulogne، ببحبوحة، في غرفتين مضاءتين، تملأهما الأعمال الفنيّة، وعلى أعتاب باريس، وكأنّهما قد فرّا من الاندفاعات الأولى المحمومة للمهنة، لكي يتفرّغا لصنع الروائع. ولم يكد يكتمل مكان إقامتهما ذاك، وما كادا يتمكّنان من الحصول أخيراً على الصمت حول طاولة عملهما، حتّى أقبل الموت لكي يلقي بالكفن بينهما ويفصلهما أحدهما عن الآخر. كان الانهيار مروّعاً. ومنذ ثمانية أعوام وإدمون يحمل جرحه في صميم كيانه.

الآن أتطرّق إلى تلك الخصائص التي تفسّر، من وجهة نظري، بعض جوانب موهبة الأخوين غونكور. لقد بدآ بأن أصبحا حسّاسين تماماً ازاء العالم المرئيّ، حيال الأشكال والألوان؛ وكانا على وشك أن يتحوّلا إلى رسّامين. فجول كان يمارس الحفر على الخشب، ويرسم بماء الفضة. كما كانا يرسمان معاً، ويلوّنان بالألوان المائيّة. وقد احتفظا من أعمالهما الأولى


Twitter: @ketab_n

بذكرى ضربة الريشة المضبوطة، وبرهافة الملمح وفرادته، وبمعرفة تقنية للتدرّجات اللونية وقيمة كلّ منها. وحتّى فيما بعد، عندما كانا يقبلان على تقديم وصف أساسيّ، كانا يذهبان ليلقيا نظرة على الأفق، ثمّ يعودان إلى مكتب عملهما وهما يحملان لوحة مائية، بذات الطريقة التي بها يحمل غيرهما ملاحظات مخطوطة في دفتر. ندرك نوعية الأمانة في نقل الأشياء، التي اكتسباها من هذا النهج. ففي كلّ صفحة من صفحاتهما، نعثر على اللمسة الحيّة الملتقطة بإحساسٍ عالٍ، وعلى تخطيطات الفنّان التشكيليّ. ومع ذلك، لم يكن ما قاما به عمل رسّامَين بالزيت، بالمعنى الثقيل نوعاً ما والكامل لهذه المفردة، بل عمل رسّامين بالحفر يظلّ إزميلهما حرّاً، أو رسّامين مائيّين يكتفيان، عن حقّ، بلمستين حاذقتين أو ثلاث، تسري عبرها الحياة في منظر طبيعيّ أو في أحد الشخوص.

ثمّة خاصّية أخرى: كان الأخوان غونكور، قبل أن يجرّبا الرواية، قد فحصا القرن الثامن عشر بكامل وجوهه. نحو ذلك العهد الأنيق، ذي الإشراق الحرّ والابتكار الخارق، كان يجذبهما ضرب من تشابه في الطبيعة، وندم مبهم لكونهما لم يولدا قبل مائة عام. ولقد نشرا دراسات تاريخية، تتمتّع بالقدر الأكبر من الاهتمام والأصالة، ويكفي ذكر بعض عناوينها: «المرأة في القرن الثامن عشر»، «البورتريهات الحميمة في القرن الثامن عشر»، «عشيقات لويس الخامس عشر»، «سيرة ماري أنطوانيت»، «تاريخ المجتمع الفرنسيّ أثناء الثورة»، و«تاريخ المجتمع الفرنسيّ في ظلّ حكومة المديرين[1]». أنا لا أريد تقييمهما إلّا باعتبارهما روائيّين، ولا أقوم هنا إلاّ بالإشارة إلى أعمالهما هذه، وإلى الأعوام التي عاشاها مفكّرين

(1) حكومة المُديرين la Directoire هي الحكومة التي اعتمدتها الجمهورية الفرنسية من 26 أكتوبر 1795 حتّى 9 نوفمبر 1799، وقد استمدّت اسمها من المدراء الخمسة الذين أنيطت بهم إدارة السلطة التنفيذية.



Twitter: @ketab_n

بالقرن المنصرم. وفي الأوان ذاته درسا فنّاني تلك الفترة، ومعلّميهما الكبار، مثل فاتّو Watteau، وبرودون Purd'hon، وغروز Greuze، وشاردان Chardin، وفراغونار Fragonard. إنّه تعايش طويل مع عالم قد انقضى، بيد أنّ فنّ الكتابة عندهما احتفظ بشيء منه، احتفظ بمذاق لذيذ، وطريقة مرنة ومتلوية قليلاً في قول الأشياء، وبذلك التميّز الدائم حتّى في اللوحات الجريئة التي بها صوّرا شوارع باريس. ينبغي إذن البحث عن جذورهما في القرن الثامن عشر، الذي أحبّاه: إنّهما ينحدران منه، وهما من أبنائه. ومن هنا فليس فيهما أيّ ملمح موروث من العصر الكلاسيكيّ: إنّهما من أبناء التراث الفرنسيّ المحض. تعلّما القراءة من كتب ديدرو. ويمكننا العثور على موهبتهما بكاملها داخل التنّورات المنفوخة لتلك المرحلة، تلك التنّورات المتكسّرة والعاكسة للأشياء كالمرايا، والمعطّرة بأريج الزنابق، والمنتعشة بصورة رائعة بتأرجح الخصرين. ويكفي أن نضيف أنّهما كانا، باعتبارهما مراقبَين، يعاينان العالم الجديد، ويشعران به كما يشعر به مَن يعرف الشارع معرفة جيّدة، بما ينطوي عليه من وحل أسود وحضيض؛ لنشعر بموسيقى كتبهما، تلك الموسيقى المرهفة للغاية، التي ترافق وصفهما لمواضيع فظّة. فهما قد شكّلا أسلوبهما بحطامات القرن الثامن عشر؛ وذلك لكي ينقلا لنا خليط الأفكار المعاصرة، الجانب البذيء من مجتمعنا، ومن الحياة الباريسية الهائجة والمضاءة، بكلّ ما فيها من خفّة وصخب، ولم يجدا ما هو أفضل من أن ينهلا مباشرةً من اليبنوع الفرنسيّ بامتياز، في فترة كانت عبقرية الأمّة فيها تشهد حالة مخاض.

في النهاية، وهذه هي الخصلة الأخيرة، كان الأخوان غونكور من جامعي اللّوحات. فأثناء دراستهما للقرن الثامن عشر، جمعا أنواعاً مختلفة من الوثائق؛ وما كانا يكتفيان برؤية الأعمال، بل كانا يريدان امتلاكها،


Twitter: @ketab_n

فاجتذبهما ولع التجميع ذاك، الذي هو شكل من أشكال الفنّ، وراحا يشتريان العديد من البسُط والأواني الخزفية، والرسوم بشكل خاصّ. فمجموعتهما واحدة من أفضل المجموعات الموجودة حالياً. وكان لهما جولات سائر جامعي الأعمال الفنيّة. كانا يطوفان لأيّام بكاملها، ينبشان المخازن التي تعيد بيع التحف، ويقعان في حبّ رسم بالحفْر يكمّل مجموعتهما. وليس بمقدور المرء القيام بتلك المهنة بلا عَقاب. فالذهن يظلّ يحتفظ بفضول بائع العتائق، وبشيء من التعلّق بالتحفيّات. ثمّ يمتدّ ذلك ليشمل تصّور العمل والأسلوب. فالأخوان غونكور يعترفان، هنا وهناك، بشغفهما هذا؛ وذلك عبر توصيفاتهما، التي ما تزال ساخنة بحنوّها على الأشياء القديمة، لا بل إنّ الأمر يذهب أبعد من هذا، فالولع بالأزمنة القديمة يكشف عن نفسه من خلال تصوير الأشياء والأحداث الجديدة، وعبر صبغة تصويرية للجملة، وبناء معيّن يشي بالبحث عن أدقّ التفاصيل. ما أقدّمه هنا ليس نقداً، بل شرح. فأنا أعتقد أنّ من الجدير النفاذ إلى كلّ المصادر التي وضعت أسلوب الأخوين غونكور في المستوى الأوّل لكتّابنا.

كان 1860 تاريخ أوّل رواية نشرها الأخوان غونكور. وقد كتبا، خلال عشرة أعوام، ستّ روايات. كان موقف الجمهور من هذه الأعمال مليئاً بالدروس المريرة. فأنا لا أعرف مثالاً أكثر إيلاماً عن عدم اكتراث الجمهور بالأعمال الفنية. ولنلاحظ أنّ الأخوين غونكور لم يكونا من الأفراد المجهولين. إذ جرى قبل ذلك التعاطف معهما. كما انشغل النقد كثيراً بهما، وأحاط الضجيج بعض رواياتهما. بعدها، لم يعد القرّاء يولون تلك الروايات اهتماماً. إذ لم يصدر من رواية «جيرميني لاسيرتو» *Germinie Lacerteux* سوى طبعتين، خلال عشرة أعوام، مع أنّها كانت



Twitter: @ketab_n

الرواية التي أثارت أكبر قدر من الضجيج من بين كلّ كتبهم. ذلك أنّ الجمهور لم يفهمهما، وكان يشعر بالضجر إزاء صفحاتهما التي تنمّ عن بحث واسع وتزخر بحياة متوهّجة. وكان ذلك لا ينسجم وعادات الجمهور. إلى جانب هذا، كان هناك السبب الأعظم: كانت تلك كتباً متحرّرة من الأعراف والأخلاق السائدة ينبغي منع قراءتها على الناس النّزهاء. وفي الحقيقة، لم يعمل الأخوان غونكور أيّ شيء من جانبهما لجذب الجمهور؛ فهما لم يُطريا على ذائقته، وقدّما له مشروبات مرّة، ومزعجة تماماً، بعدما استمرأ حلاوة الكتب الواسعة الرواج. ولذا فليس غريباً أن يتنحّى الجمهور الواسع جانباً. بيد أنّ حساسية الفنّانين تماثل حساسية النساء؛ فحتّى عندما لا يقومون بأيّ شيء لكي يجذبوا الآخرين، يحلمون في أن يظلّوا محبوبين؛ وإذا لم يحبّهم أحد، أصبحوا تعساء. ولا بدّ أن يكون الأخوان غونكور قد تألّما كثيراً، كغيرهما من معاصريهما الذين لا أرغب في تسميتهم. لقد مات أصغرهما، جول، من إهمال الجمهور لهما. ففشل روايتهما الأخيرة «مدام جيرفيزيه» *Madame Gervaisais* مسّ قلبه بضربة لا شفاء منها. آه! يا للبؤس في أن يكون المرء متفوّقاً ومع ذلك يموت من ازدراءِ مَن هم أدنى منه! أن يرفض الحماقة ويعجز عن العيش دون تصفيق الحمقى.

تتضمّن السيرة الأدبية للأخوين غونكور قصّة مهمّة. كانا قد كتبا مسرحيّة من ثلاثة فصول، عنوانها «هنرييت ماريشال» *Henriette Maréchal*، تتمتّع بقوام جديد وشخصيّ. وهي تدور حول عشق امرأة في الأربعين من عمرها، حبّ برجوازيةٍ متأخّر لشابّ في مقتبل عمره، أي ذلك التفكّك الذي يحدث أحياناً عند أمّ، عند نساء فاضلات، ظلّت زاوية من قلوبهنّ غير سعيدة. كان للسيّدة ماريشال بنت كبيرة، هنرييت،


Twitter: @ketab_n

تشاهد صامتة ومتخشّبة غرام أمّها. في الختام، يعرف الزوج كلّ شيء؛ لكن حينما يدخل في أحد الصالونات، ظنّاً منه أنّ ثمّة رجلاً متخفّياً فيه، تكون هنرييت هي التي تجثو على ركبتيها، في وسط العتمة، فتتلقّى في صدرها طلقة مسدّسه المصوّب نحوها بدقّة. تكمن الفرادة الكبرى لهذه المسرحيّة في فصلها الأوّل، الذي يمثّل ديكوره رواق مقاصير قاعة الأوبرا، في أمسية حفل تنكّريّ. لقد وضع الأخوان غونكور هنا، في الحوار والأحداث، إحساسيهما المرهفين للغاية بالنزعة التصويرية الحديثة، وبالحذق واللوذعيّة الباريسيّين اللّذين دفع بهما تكوينهما الفنّيّ إلى حدودهما القصوى. مُثّلت هذه المسرحيّة على خشبة مسرحين أو ثلاثة مسارح؛ لكنّها كانت تفزع مدراءها. وفي النهاية، كان من حظّ المؤلّفين رؤية عملهما يُقبَل في «الكوميدي فرانسيز»[1] *La Comédie Française*. ثمّ شاع بين الجمهور خبر مفاده أنّ أفراد حماية شخصيّة بارزة، هي الأميرة ماتيلدا Mathilde، قد اقتحموا أبواب المسرح. وهكذا انفجرت، في أوّل يوم للعرض، ضجّة عاصفة لم يُشهد مثلُها من قبل، وذلك ما إن شرع الممثلون بلفظ كلماتهم الأولى؛ لا بل كان الصفير قد سبق رفع الستائر. وقام شبّان المدارس بالزعيق في أوجه حاشية ابنة عمّ الإمبراطور[2]. وينبغي أن أضيف أنّ الفصل الأوّل قد صدم روّاد «لا كوميدي فرانسيز» العتيدين. فالأقنعة التنكّرية واللهجة المحليّة في بيت راسين وكورنيّ كانا كافيَين لاتّهام المؤلّفين بالقيام بفعلِ تدنيس. ومُنعت «هنرييت

(1) «الكوميدي فرانسيز» La Comédie française: مسرح تأسّس في 1680، وهو عائد إلى الدولة الفرنسيّة ولا يزال يُشكّل إحدى أهمّ الواجهات الثقافيّة للبلاد، فيه تُعرض باستمرار أهمّ نماذج المسرح الفرنسيّ الكلاسيكيّة والحديثة.

(2) نحن في عهد نابليون الثالث، وهو والأميرة ماتيلدا ابنا شقيقين لنابليون بونابارت أو نابليون الأوّل.



Twitter: @ketab_n

ماريشال» بأمر حكوميّ، ولم يجر عرضها إلّا قليلاً، وانشغلت باريس برمّتها بالمعارك التي أثيرت حولها. ولنلاحظ المغامرة العجيبة التالية: فحتّى تلك اللحظة لم يكن اسم الأخوين غونكور معروفاً إلّا عند عدد محصور من الأشخاص، وإذا به ينتشر فجأة وسط الجمهور العريض. إخفاق صاخب جعلهما شهيرين. وبيعت من مسرحيّتهما المطبوعة نسخ أكثر بكثير من أيّة رواية من رواياتهما. ثمّ بقيا وما زالا، بالنسبة للكثيرين، معروفين باعتبارهما مؤلّفَي «هنرييت ماريشال». أليست هذه سخرية قاسية تجعلنا نتساءل أيّ بؤس هو بؤس الشهرة؟ إذ لا بدّ من أن يتصدّع كيان المرء حتّى يلتفت الشعب نحوه ويهتمّ به.

قبل أن أحلّل روايات الأخوين غونكور، بودّي قول كلمة حيّية عن تعاونهما. إنّ الأمر لا يتعلّق بتحديد دور كلّ منهما. فأنا أنظر إلى شيء كهذا باعتباره مبادرة رديئة. لكن من المهمّ، من زاوية نظر عمل الروائيّ، الإشارة إلى طريقتهما في العمل المشترك. كانا ينعزلان، ويمضيان فترة طويلة مع موضوع بعينه. كما كانا يجمّعان، بشكل خاصّ، قدراً كبيراً من الملاحظات، ويواصلان المعاينة مباشرة، ثمّ يتشرّبان بالوسط الذي يفترض تطوّر الأحداث عبره. بعد ذلك، يناقشان الخطّة، ويتأمّلان معاً المشاهد الكبرى، وبهذا يضعان ركائز للعمل بكامله. وفي النهاية، حينما يصلان إلى لحظة الكتابة، لحظة التنفيذ الخالية من النقاش الشفويّ، يجلسان إلى الطاولة ذاتها، بعد أن يكونا قد عملا، للمرّة الأخيرة، على التهيئة للمقطع الذي كانا يفكّران في كتابته خلال النهار؛ وهنا يبدأ كلّ واحد منهما، على حدة، بكتابة ذلك المقطع، أي أنّهما يضعان صيغتين منه، كلّ حسب طريقته في رؤية الأشياء. ثمّ يقومان بسبك هاتين الصيغتين، بعدما يكونان قرآهما معاً، في صيغة واحدة يحتفظان فيها


Twitter: @ketab_n

بالتعابير الموفّقة واللّقايا. ذلك الإسهام للعقل الحرّ لكلّ منهما، أفضل ما تمخّضا عنه، هو ما كانا يمحضانه ويصنعان منه كلّاً متماسكاً. وبهذا نفهم تلك الوحدة القائمة في الأعمال التي أنتجاها سوية؛ فهي تحمل شيئاً من دم الاثنين، لكنّها دماء ممتزجة في ينبوع الحياة. لم يكتب أحدهما هذه الصفحة فيما كتب الآخر تلك. بل كلّ صفحة هي عائدة إلى الاثنين. كما ينبغي الحديث عن هذه الظاهرة الحتميّة: ففي النهاية، وضمن مجموع المخاضات المتواصلة تلك، يكون كلا العقلين قد عمل على التفكير والتعبير على نحو متماثل. الفكرة نفسها والصورة ذاتها كانتا تنبثقان في الوقت نفسه عند كلا الأخوين. لقد مضت تلك الأخوّة في العمل بعيداً، أي إلى حدّ تشابه الكتابة عندهما. وذلك امتزاج مؤثّر لكائنين، وتزاوج حميم بين فطنتين، وهي حالة استثنائية لموهبة مزدوجة ستظلّ متفرّدة في تاريخ الأدب. إنّهما شخص واحد، وينبغي الحديث عنهما مثلما نتحدّث عن كاتب كبير واحد.

## 3

كانت الروايتان الأوليان اللتان نشرهما الأخوان غونكور هما «الراهبة فيلومين» *Sœur Philomène* و«شارل دومايّي» *Charles Demailly*. سأمرّ بعجالة على هاتين الروايتين، اللتين تحضر فيهما سلفاً كلّ مزايا المؤلّفَين، ولكن في حالة تجريب، وبأقلّ وهجاً وكثافة ممّا في أعمالهما اللاحقة.

رواية «الراهبة فيلومين» هي بمثابة دراسة مستشفى أو مدرّج محاضرات. يمكن تلخيص موضوعها في عشرة أسطر. طالب في كليّة



Twitter: @ketab_n

الطبّ، اسمه بارنييه Barnier، يقع في غرام راهبة اسمها فيلومين؛ وذات يوم تتجلّى فظاظته، إذ يمسك بها بين ذراعيه ويقبّلها؛ ثمّ، أمام الازدراء الصامت والغضب المترفّع للراهبة، يتناول كمّية من الشراب المسكر، الأبسنت، ثمّ يُحدث في جسمه جرحاً يؤدّي إلى موته. وفي الصفحة الأخيرة، نرى الراهبة فيلومين تندسّ في غرفة بارنييه وتسرق خصلة من شعره، كانت قد تمّ قصها للتوّ لكي تُرسَل إلى أمّه. تكمن الخصائص العظيمة لذلك الكتاب في الديكور الرائع لصالات المستشفى، المرسومة بما تنطوي عليه من ارتعاشة الرعب التي تخترقها. غير أنّ أفضل صفحات تلك الرواية هي الفصل الذي يجري فيه دراسة طفولة الراهبة فيلومين؛ إذ نشهد فيه نوعاً من الحبّ بين فتيات القسم الداخليّ، كما نشهد الحماسة الدينيّة لفتاتين، موصوفة برهافة ملاحظة وبقوّة تلوين استثنائية. ينغمر ذلك الفصل برمّته في مياه الطفولة؛ وإذا كانت الراهبة فيلومين قد أفلتت بالضرورة، فيما بعد، أي عندما أصبحت امرأة وأدّت قسم العفّة، من تحليل المؤلّفين، فهما قد قبضا عليها هناك، بكاملها، بحساسيتها التي استيقظت برمّتها حينذاك والورع الدينيّ الذي فتح ذراعيه لها، مثل حبّ عظيم.

أمّا رواية «شارل دو مايّي»، فهي هجاء، ودراسة انتقامية من الصحافة الفرنسية، في حوالى عام 1855. كان الأخوان غونكور يحلمان بعرض كواليس جريدة صغيرة، بكلّ شوائنها وكلبيّتها وبؤسها وعقليّتها. لقد رسما بضعة بورتريهات لمدراء صحيفة «الفضيحة» *Le Scandale*، وهو عنوان مخترَع، يمكننا عبره استشفاف اسم واحدة من تلك الجرائد التي حصلت في حينها على انتشار كبير. قد يكونان بالَغا في قتامة تلك البورتريهات. أمّا الحبكة فهي من أكثر ما يمكن بساطة.



Twitter: @ketab_n

فشارل دو ماتي، وهو أفضل أفراد المجموعة، كان واحداً من أولئك الذين يحملون في أعماقهم كتاباً، لكنّه يرتكب حماقة السقوط في حبّ إحدى الممثّلات ثمّ يتزوّجها. مارت Marthe هذه هي أنموذج للخبث البارد، للحماقة والأنانية، ولقد صبّ فيها الأخوان غونكور كلّ ضغائنهما باعتبارهما أعزبين ضدّ المرأة. كانت تُخضع زوجها إلى تعذيب قذر، تخونه وتُفقده ذكاءه وتنتهي بدفع أحدهم إلى الصفير ضدّ إحدى مسرحيّاته، ثمّ تحوّله، وقد أُصيب بمرض عقليّ، إلى شخص بليد نسيَ حتّى لغته. هنا أيضاً نعثر على خصال أسلوب الأخوين غونكور ذاتها. فهنا يأخذ حتّى الحوار ذلك الانسياب، وذلك الطابع المفاجئ والنبر الحيّ، هذا كلّه الذي سيجعل، فيما بعد، من حوار الأخوين غونكور قطعة من حوار حقيقيّ. إذ لا كاتب تمكّن قبلهما من القبض على طبيعة عبارة منطوق بها وعلى حرارتها. لكن لديّ بعض التحفّظ على خلفيّة الرواية. فلا يملك الصحافيّون كلّ الذكاء الذي ينسبانه لهم. وأنا أعتقد أنّهما رأيا من بعيدٍ الوسَط الذي عالجاه في روايتهما. ليس هناك، في نظري، من صلابة ولا من بساطة في هذه الدراسة لعالَمٍ لم يعد يراه على هذه الشيطانية والفوضى إلاّ البرجوازيّات.

أصل إلى الرواية الثالثة للأخوين غونكور، «رنيه موبران» *Renée Mauperin*. فهذه هي روايتهما الأكثر روائيّة؛ أعني أنّها القصة الأكثر تعقيداً، بشخوصها المدروسة بأكبر ما يمكن من المعرفة للوسَط وللفترة. إنّ أناساً كثيرين، ممّن ينفرون قليلاً من شخصيّة الفنّان، والذين يفضّلون، بالنتيجة، عري التحليل، يرون في هذه الرواية رائعة الأخوين غونكور. كانت نيّة المؤلّفين، في تلك الرواية، قد تحدّدت بتصوير زاوية معينة من البرجوازية المعاصرة. فبطلتهما، رنيه، الشخصيّة الأكثر جذباً،


Twitter: @ketab_n

هي فتاة غريبة الأطوار، أشبه ما تكون بصبيّ، وقد تربّت في مناخ العفّة الجاهلة للعذارى. لكنّها أيضاً تلك التي استشفّت الحياة؛ فتاة مدلّلة من قبل والدها، ولها روح فنّان، وطبع رائع، وإذا بها مطروحة في نفاية الحضارة المتقدّمة. إنّها الصبيّة الأكثر فتنة، تلك التي تتكلّم بلهجة العوامّ، تمارس الرسم وتمثّل مسرحيّات، ذات فضول يقظ، وتتمتّع بأنفة رجل وصدقه ونزاهته. إلى جانبها، هناك شقيقها، الذي هو أيضاً أعجوبة من أعاجيب التصوير الحقيقيّ؛ فتى جادّ، أنموذج الفرد الطامح باستقامة، وفقاً لآداب السلوك البرلمانية؛ فتى غاية في القوّة يغازل الأمهّات ليتزوّج بناتهنّ. بعدهما، تأتي قافلة البرجوازين والبرجوازيات، رسمها الكاتبان برهافة وبلمسة ساحرة، وبلا سخرية، بجرّة قلم واحدة: إنّهم أبناء 1830، الثوار المغتنون، الذين حقّقوا مطامحهم، وأصبحوا محافظين، والذين لم تبق لديهم من كراهية إلاّ لليسوعيّين والقساوسة. كما تنطوي تلك الرواية على فصول مليئة بالسخرية الناجزة، والهجاء غير العنيف، والحقيقيّ تماماً. وفي الفصل الثاني من العمل، تقع المأساة. فشقيق رنيه انتحل لقب نبالة لتسهيل زواجها. لكنّ هناك وريثاً حقيقيّاً لهذا اللّقب. بعد معرفته بالأمر من قبل رنيه، يستدعي أخاها لمبارزة ويقتله. وهو ما يجعل رنيه، التي أرعبها فعلها، تموت بطيئاً من مرض في القلب. كان احتضارها مؤلماً، ويشكّل وصفه ثلث العمل؛ ولم يسبق من قبل الاقتراب من الموت ودارسته بمثل هذا الصبر المعذّب. هنا يكمن كلّ فنّ الروائيّين وأسلوبهما، وتعبيرهما الموفّق والقادر على تصوير أدنى إشارات الألم. أنا لا أعرف شيئاً أكثر رهافة ورعباً من ذلك.

من ناحيتي، أقرّ بأنّني أفضّل رواية «جيرميني لاسيرتو» على غيرها من روايات الأخوين غونكور. فهُنا عزَفا نغمتهما الشخصيّة والأكثر



Twitter: @ketab_n

حدّة. أعتقد أنّه ينبغي دائماً، ضمن أعمال كاتب ما، اختيار عمله الأكثر قوّة، بصرف النظر عن الأمور المتعلّقة بالكمال والتوازن. هو وحده يحتوي الكاتب برمّته ويستحقّ الحياة. في رواية «جيرميني لاسرتو»، حقّق الأخوان غونكور عملهما الرئيس. إنّها قصّة شابّة تعمل خادمة لفتاةٍ عانس. لسوء الحظّ، لا أستطيع الدخول في تحليل مأساة الجسد والقلب تلك. فالأحداث هنا فيزيولوجية محض؛ لا تكمن أهميّتها في التفاصيل العارضة، بل في تحليل طبيعة تلك الفتاة، بسقوطها، ونضالها، ونزاعها مع الموت. ينبغي تعداد المراحل التي مرّ بها وجودها. تعشق جيرميني عاملاً شابّاً اسمه جوبيّون Jupillon، وهو طفل تقريباً، واحد من شغيلة باريس الذين ولدوا في حضن الرذيلة. ومن أجله، لكي تشتريه وتحتفظ به، قامت بسرقة سيّدتها. وعندما تخلّى عنها عشيقها، تحوّلت حياتها إلى شكل من الانحطاط الأخلاقيّ البطيء، الذي دفعها نحو الفجور. كانت حاجتها للحبّ كحاجة الإنسان للخبز. ثمّة في هذه الرواية صفحات استثنائية ذات جرأة قاسية. ثمّ تبقى جرميني، ذات مساء، تحت المطر، تأمل رؤية جوبيّون، المحتفل مع أصدقائه في ملهى، وتموت عند هذه المرحلة من عذابها.

لقد أثارت هذه الرواية، عند نشرها، فضيحة هائلة. تمّ وصفها بالقذارة، واستخدم النقد ملقطاً صغيراً لكي يقلّب صفحاتها. وبالرغم من ذلك، لم يقل أحد الكلمة العادلة بحقّها. تشكّل «جيرميني لاسيرتو»، في أدبنا المعاصر، علامة تاريخيّة. لقد أدخل الكتاب الشعب في الرواية؛ فللمرّة الأولى، يقوم روائيّان حاذقان في المعاينة والأسلوب بدراسة البطل الذي يعتمر قلنسوة والبطلة بقبّعتها القطنية. بالإضافة إلى ذلك، وكما أسلفت، لسنا هنا أمام حكاية ممتعة بقدر أو بآخر، بل إزاء درس


Twitter: @ketab_n

تشريحيّ حقيقيّ للأخلاق والجسد. يمسك الروائيّان بامرأة ما، أيّة امرأة تمرّ صدفة بالقرب منهما، الخادمة التي تجتاز الشارع وهي ترتدي مريلتها، ويلقيان بها على طاولة الدرس، لكي يقوما بتشريحها بتأنٍّ، ثمّ يظهران كلّ عضلة فيها، ويحرّكان أعصابها، بحثاً عن الأسباب والنتائج؛ وذلك كافٍ بحدّ ذاته لإظهار زاوية دامية من زوايا الإنسانية. فالقارىء يشعر بالحسرات تصعد إلى حنجرته. يحدث أن يكون ذلك التشريح مشهداً شديد الإيلام، لكنّه ينطوي على دروس أخلاقيّة سامية. أمّا الأفراد النّزهاء، الذين ألقوا الرواية في الوحل، فهم لم يفهموا شيئاً من درسها. إذ لو كنّا زوّجنا جيرميني بواحدٍ من أولئك الرجال الميامين، واحدٍ يحبّها، ثمّ جعلناها تحبل وتنجب أطفالاً، ولو أنقذناها من وسط الرذيلة السهلة التي تخدش رهافتها، ثمّ أشبعنا حاجتها الشرعية، لأصبحت جرميني فتاة شريفة، ولن تخرج تطوف في الجادّات لكي تلقي بنفسها على أوّل عابر سبيل من الرجال الذين يمرّون قربها وتتعلّق برقبته.

## 4

يشكّل كسر إطار الرواية وتوسيعه واحداً من توجهات الروائيّين الطبيعيّن. فهم يرغبون بالخروج من عالم الحكاية، من القصّة والحبكة الأبديّتين، اللتين تمرّران الشخوص بالمعطفات ذاتها دوماً، لتنتهي بقتلهم أو بتزويجهم. إنّ حبّ التفرّد يدفعهم إلى رفض ابتذال السرد الذي يقام به من أجل السرد، سردٍ يتجرجر في كلّ مكان. ذلك أنّهم ينظرون لتلك الصيغة باعتبارها تسلية للأطفال والنساء. وما يبحثون عنه هو العثور على صفحات دراسة، أو، ببساطة، محْضر إنسانيّ، شيء أعلى وأكبر،


Twitter: @ketab_n

تكمن أهميّته في دقّة التصوير وجدّة الوثائق.

ما من روائيّ اشتغل أكثر من الأخوين غونكور من أجل تحرير الرواية من كلّ عوائق المواطئ المشتركة والاهتمامات الغبيّة. وفي كتابيهما الأخيرين، «مانيت سالومون» *Manette Salomon* و«مدام جيرفيزيه» *Madame Gervaisais*، خصوصاً، لا يُظهران أيّ اكتراث بالأفكار المتناقلة عن الشكل وعن مسيرة أعمال المخيّلة. لم يخضعا إلّا لشعريّتهما الشخصيّة، المترافقة مع ازدرائهما المتزايد لرضى القارىء، ولا تراهما يلتفتان البتّة إلى الوراء، لرؤية ما إذا كان الجمهور يتبعهما أم لا.

تشكّل رواية «مانيت سالومون» دراسة حرّة عن الفنّ والفنّانين المعاصرين. لم يكن انشغال المؤلّفين منصباً إلّا على جمع عدد من الرسّامين، الذين كانا يعرفانهما عن قرب: كوريوليس Coriolis، رسّامهما المفضّل، شابّ غنيّ، متميّز، يعشق الشرق، وتتمتّع لوحاته البلوريّة والزاهرة بنفس خصال أسلوبهما الخاصّ. ثمّ أناتول Anatole، البوهيميّ، طفلهما المدلّل، الذي كان عليه البقاء فكاهيّاً ومتسكّعاً، يلتقي بالصدفة صديقاته، ويؤوي الغرباء الذين يمرّون به، ويتذوّق طعم المغامرات كلّها، ويجتاز مختلف الأحلام والنزعات الشكيّة، لكنّه يرتضي، في النهاية، مهنة صغيرة، في «حديقة النباتات» بباريس، حيث يُؤمِّن له حبّه للحيوانات شيخوخة هانئة. ثمّ غارنوتيل Garnotelle، الحاصل على جائزة روما، الرسّام المستقيم والتافه، الذي ينجح دون موهبة، ولكن بمهارة خادعة تضارع مهارة تجّار النبيذ؛ ونماذج أخرى، مثل شاسانيول Chassagnol، العنيف في ما يتعلّق بالجماليّات، والمتحدّث الذي لا يكلّ من الكلام في حوانيت الألبان والبارات، ذلك الرجل الذي يتعلّق بالأفراد لكي يشرح لهم رسم رفائيل Raphaël أو رمبرانت Rembrandt، والذي يذهب إلى



Twitter: @ketab_n

حدّ الرقاد معهم، ويواصل ثرثرته حتّى بعد إطفاء الأضواء. كما أنّ هناك الزوجين كروسون Crescent، المرأة التي تهب كلّ حياتها للعناية بالإوزّ والبط، والزوج الذي هو رسّام كبير منزوٍ في الريف لكي يعيش نوعاً من العزلة الأبوية للفنّ. وعشرات من الآخرين، الذين تطول لائحة تعدادهم، والذين يجعلون من الرواية ما يشبه قاعة ملأى بالبورتريهات المأخوذة على الطبيعة. ومع كلّ هذه الشخوص، لم يحاول المؤلّفان تصوير أدنى حبكة، بل انصرفا بصورة كاملة لتصوير حياة الفنّانين، عبر فصول قصيرة ومشاهد متعاقبة، لا تكاد ترتبط بخيط جامع: محترَف الرسم، بكلّ ما ينطوي عليه من نكات، ونبضات الموهبة الأولى، وشعب بكامله من التلامذة فيه؛ والمنافسة على جائزة روما ووصول غارنوتيل إلى فيلّا مديسي[1] Médiscis، ورحلة كوريوليس إلى الشرق، وتسكّعات أناتول، وأيّام جوعه، وكلّ المهن التي مارسها، أي الوجود المدهش لذلك النهّاب المفلس الذي يجوب شوارع باريس. هناك مقاطع لوصف المحترَفات عامرة بالثراء والدقّة، ووصف للمعرض السنويّ ولنجاح كوريوليس، ثمّ لانتقام النقد. وهناك الموسم الذي عاشه في فونتينبلو Fontainebleau، وفي باربيزون Barbizon، معتكف الفنّ الباريسيّ ذاك، ومَشاهد أخرى، كتلك التي تصف صالة البيع، وسيولة جسد المرأة، والزوايا الطريفة من باريس وضواحيها، ومعارك النظريات الفنّية، والصداقة العجيبة بين قرد وخنزير، وسكرة الكرنفال، والحفلات الراقصة وعشاء الوجبات المقليّة، وكامل وجود الشخوص المنقذفة في الحياة الواقعيّة، السعيدة بالأحداث

(1) فيلّا مديسي La villa Médicis: قصر واقع على جبل بنتشيو في روما. هو من ممتلكات الدولة الفرنسية، وقد حوّلته منذ 1803 إلى مؤسّسة ثقافيّة تستقبل سنويّاً عدداً من الفنّانين الفرنسيّين الشبّان في إقامة تدوم سنة أو أكثر، يعملون أثناءها على تطوير مواهبهم وتنفيذ بعض مشاريعهم الإبداعيّة.



Twitter: @ketab_n

الصغيرة. ذلك هو العمل، يوميّات أمينة لحياة فنّانين عديدين. سوى أنّ تلك اللوحات هي من صنع رسّامَين حاذقين، يبثّان الحياة في كلّ ما يمسّانه. إنّ هذه الرواية، التي تخلو من الأفعال، هي الأكثر اجتذاباً بين كلّ رواياتهما.

ومع ذلك، لم يجرأ الأخوان غونكور على تجاوز الصيغة الرومنطيقية تماماً. فهما قد احتفظا ببطلة. مانيت سالومون، اليهودية التي تعمل «موديلاً» في أحد محترفات الرسم، يقع كوريلويس في غرامها بقوّة وتتلبّسه الغيرة. وتستحوذ مانيت، شيئاً فشيئاً، على ذلك الشابّ، وتنجب منه أطفالاً، ثمّ تفرض عليه والديها، وتدفعه نحو الخصومة مع أصدقائه، وترغمه على الزواج منها وتجرّه إلى الحياة اليومية، وهو مختزَل وفاقد لموهبته وخاضع. وتلك هي الأطروحة ذاتها التي عالجها الأخوان غونكور في رواية «شارل دو مايّي»، المرأة التي تقتل الفنّان. لن أناقش هذه الاطروحة، فهي تبدو لي خاطئة بصورة مطلقة، ما إن يحاول المرء تعميمها. من ناحية أخرى، درس الروائيّان مانيت بعمق خارق للعادة، وجعلا منها واحدة من أفضل شخوصهما.

مع رواية «مدام جيرفيزيه» يتوسّع إطار الرواية أكثر. إذ لم يعد العمل يدور حول سلسلة من البورتريهات أو من النماذج المتنوّعة التي يكمّل بعضها البعض الآخر، وتتصادم فيما بينها لكي تصل في النهاية إلى إنتاج صخبِ حشدٍ كامل. ففي هذه المرّة، المقصود هو تصوير كائن بعينه، صفحة من الحياة الإنسانية وليس أيّ شيء آخر. تختفي الشخوص الأخرى، سواء على المستوى الأوّل أو الثاني؛ ولا يبقى سوى وجه جانبيّ لطفل، كأنّه ظلّ لأمّه، لا بل يكاد يكون هذا الطفل حيواناً، كائناً بائساً تأخّر نيله الذكاء، ولا تتجاوز لغته حدود تمتمة الطفل الوليد. إنّها



Twitter: @ketab_n

ليست رواية خالصة، بل دراسة لامرأة بطبعها الخاصّ، وعيشها ضمن وسط معين. وذلك ما يتمتّع بحرية التحقيق العلميّ الذي يكتبه فنّان وببساطته. لقد كُسرت الصيغة السابقة، وصار الفنّان يتناول أوّل حدث تقدّمه له الحياة، وهو يستقبله ويستقي منه كلّ ما فيه من واقعيّة وفنّ. ذلك أنّ الفنّان لم يعد يتوهّم أنّه مدين للقارىء بشيء. كما لم يعد هناك حاجة لإحداث تشابكات وحلّها، ولا للتعقيد، ولا لإدخال الشخصيّة في القالب القديم. تكفي حادثة ما، شخصيّة يتم تشريحها، لأنّها تنطوي، في زاوية منها، على الإنسانية النازفة، التي يحصل منها التحليل على مجموعة جديدة من الحقائق.

إنّ بطلة الأخوين غونكور، أو بالأحرى شخصيّة روايتهما هي امرأة تتمتّع باستحقاقات كبيرة. إنّها السيّدة جيرفيزيه، التي لم توفّق في زواجها، وكان عليها أن تلوذ بعملها. تتمتّع بثقافة رجل، فهي تجيد اللاتينية والإغريقية القديمة، كما إنّها عالمة بكلّ شيء، ولها روح الفنّان المخلوق من أجل عشق ما هو جميل. لقد ذهبت بعيداً في بحثها، فهي قد قرأت أعمال لوك Locke وكوندياك Condillac، لكي تجد في النهاية ضالّتها في فلسفة رايد Reid الفحولية وفلسفة دوغالد ستوارت Dugald Stewart. وكانت قد هزّت، منذ وقت بعيد، الإيمان الكاثوليكيّ كمن يهزّ شجرة أينعت ثمارها وفسدتْ. فيقودها القلق على صحّتها إلى روما، وقد اصطحبت معها ولدها بيار شارل Pierre-Charles، ذلك الكائن العزيز ذا الجمال الملائكيّ والروح الغرائزية التي تشبه أرواح البهائم. وهناك، تمنح أيّامها الأولى للعصور القديمة، لروما، لتاريخها، ولكلّ ما يستجلبه الأفق من انفعال ويضعه في عقلها العالِم وقلبها الشاعريّ. هناك تستريح وتواصل حبّها لابنها، ولا ترى سوى بعض الأشخاص


Twitter: @ketab_n

الذين يمرّون صدفة. بعد ذلك، تشرع مأساة السيّدة جيرفيزيه، وهي تعوم في عطر الكاثوليكية ذاك، وفي رائحة روما التي كانت تفوح بما يشبه العدوى الدينية. وشيئاً فشيئاً، تتغلغل فيها هذه الأشياء. فهي تضمّ في داخلها امرأة لم تكن تعرفها، المرأة المتوفّزة الأعصاب، التي لم ترتوِ من زواجها. وهكذا تنحدر نحو الانخطاف الروحيّ والصوفية. لكنّ الأمر لم يتجاوز، في البداية، حدود اللمس الجسديّ، والتأثّر بأبّهة الشعائر. بعد ذلك، تُهاجَم فطنتها، ويغطس العقل تحت ثقل الممارسات اليومية، تحت القاعدة المفروضة. تستعيد السيّدة جيرفيزيه إيمانها؛ وتتنقل من مرشد متسامح إلى آخر متصلّب، كما تنسى العالم، وتغطس في ذلك العالم وحده، كلّ يوم أكثر من سابقه، وبالتالي تكفّ عن أن تكون امرأة وأمّاً. وفي النهاية، تستسلم بكاملها، لكي تعيش وسط القذارة، غير عابئة بابنها، هي التي كانت، سابقاً، غاية في الأناقة والشغف تجاه بيار شارل. لقد كان ذلك بمثابة تلاشٍ شرسٍ، خوفٍ من النور، أزمة جسدية وعقلية، لا تبقي للسيّدة جيرفيزيه شيئاً من تلك المرأة التي كانت عليها.

يكمن الكتاب برمّته في هذه النقطة. لقد درس الأخوان غونكور بفنّ لا متناهٍ التدهور الناتج عن العدوى الدينية. كما قدّمت روما لهما الإطار الملائم والرائع. منحتهما بطلتهما المتعلّمة فرصة تصوير روما والأزمنة القديمة، فيما أدخلتهما بطلتهما الورعة في روما البابوات. وفي ختام الرواية، يتولّد لديهما ما سأسمّيه ضعفاً. لقد فكّرا في إنهاء العمل. فأقحما مشهداً دراميّاً جرّد روايتهما من طابعها الحقيقيّ باعتبارها دراسة متحرّرة من كلّ صيغة روائيّة. تعاني السيّدة جيرفيزيه من مرض عضال في صدرها، ثمّ تموت في الأنانية المفترسة لإيمانها. يسرع شقيقها، وهو ضابط في الجزائر، بالمجيء إلى روما، ويقنعها بالهرب من تلك المدينة؛


Twitter: @ketab_n

لكن عليه أن يأخذها، قبل رحيلها، لتتلقّى تبريك البابا؛ وهناك، في الفاتيكان، في اللحظة التي تراءى لها قدوم البابا نحوها، تموت السيّدة جيرفيزيه وكأنّها قد صُعقت، فيما يستعيد ابنها بيار شارل القدرة على الكلام ويطلق صرخته الممزّقة للقلب: «أمّاه!». ذلك ما كان رائعاً، لكنّ هذا الموت العنيف، المتطابق منطقيّاً مع سَير الرواية، ناشز نوعاً ما في حقيقته. وهكذا يمنح موت السيّدة جيرفيزيه الجميل، وقد أصبحت تقيّة، هشّة ومحدودة الأفق، يمنح العمل طابعاً شديد الفرادة. موت هو إضعاف لأثر العمل وانتصار للواقع.

لم تحظ رواية مدام جيرفيزيه بالنجاح. فعُري الكتاب، ولوحاته المتواصلة، وتحليله المتبحّر للروح، هذا كلّه قد حيّر الجمهور، المتآلف مع نوع آخر من السرد. إذ ليس هناك ولا مفردة ضحك واحدة في العمل، لا منعطفات مبتذلة ولا مفاجآت؛ كما إنّ لغته غريبة، مفعمة بالمصطلحات الجديدة، بالصياغات الإبداعية والجمل المعقّدة، التي تترجم أحاسيس لا يمكن أن يعيشها غير الفنّانين. كان الأخوان غونكور في هذا العمل في عزلة كاملة، في الأعالي، غير مفهومَين إلّا من قبَل بضعة أفراد، يشهدان ذروة تفتّح شخصيّتهما وموهبتهما.

## 5

عليّ أن أختتم. يمكن للحُكم النقديّ أن يكون باتّاً ونهائياً، ذلك أنّه يكاد يكون حكماً على روائيّ ميت. ففي اليوم الذي أصدر فيه إدمون دو غونكور عملاً موقّعاً باسمه وحده، كان لا بدّ من دراسته والحكم عليه بمفرده. تشكّل الروايات الستّ التي تحدّثت عنها أعلاه حصيلة كاملة


Twitter: @ketab_n

ينبغي أن ينطق النقد بُحكمه عليها بتمكّن الأجيال القادمة وعدالتها.

يظلّ الأخوان غونكور، بالنسبة لي، أنموذجاً فنياً متفوّقاً في أدبنا، وواحدة من تلك الظواهر العقلية التي تجتذب كبار الأطبّاء في المجال المَرَضيّ. وسط البحث اللاهث عن التفرّد، وبعد روائيّي ١٨٣٠ العظام، الذين كانوا يبدون وكأنّهم تركوا لورثتهم الحقل فارغاً، عرف الأخوان غونكور كيف ينظران بطريقة مغايرة ويبدعان لغتهما، دون أن يقتفيا سوى معايير طبيعتهما وتكوينهما الأدبيّ. فإلى جانب بلزاك وستندال وهوغو، بزغا وكأنّهما زهرتان غريبتان وساحرتان لحضارة متقدّمة. إنّهما شخصيّتان استثنائيّتان، كاتبان ينبغي التعامل معهما على حدة، كما يبقيان، ضمن تاريخ الأدب، نوطة موسيقية حادّة، تلخّص الجوانب المتطرّفة لفنّ زمنهما. وإذا لم ينحنِ الجمهور أمامهما أبداً، فستكون لهما، بالرغم من ذلك، كنيستهما المبنيّة ببذخ نادر، كنيسة بيزنطيّة بذهبها الرقيق ورسومها العجيبة، حيث يأتي ليحتّي ذكراهما الأفراد المرهفون.

كان بودّي الاستشهاد ببعض المقتطفات من أعمالهما، لكي أظهر نحو أيّة رعشة متوفّزة دفعا باللغة. لقد جعلا منها أداة موسيقية، أو خلقا منها كائناً حيّاً نرى حركاته ونشعر بتنفّسه. أصبحت اللغة، مثلهما، ذات حساسية متطرّفة حيال أدنى التعابير، فهي تضحك مع لون بعينه، ويُغشى عليها لسماعها أصواتاً معينة، وتهتزّ دائماً لأدنى نفحات الهواء. كما أفلحا في إشاعة مختلف الأشكال الجديدة، والصياغات غير المعروفة قبلهما، أي الجمل الحقيقيّة والمحسوسة التي عليها النضوج قبل أن يتمّ قبولها. وأنا أقدّم هنا لهما أكبر ثناء يمكن تقديمه لكاتب؛ فالكبار وحدهم من يغنون المعجم.

إنّ العديد من الروائيّين، وأنا أتحدّث عن أولئك الذين يصغرونهما



Twitter: @ketab_n

بالعمر، أي مَن لا يتجاوز عمرهم اليوم الثلاثين عاماً، قد فتنهم هذا الأسلوب الشخصيّ وهزّتْهم هذه السمفونيّة، فاستعاروا الكثير من مفرداتها وطرُق إحساسها. فتشكّلت مجموعة. لكنّ المحاكاة ينبغي أن تتوقّف عند ما أدعوه البلاغة الجديدة. فإذا ما بقي للأخوين غونكور تلامذة، فإنّهم سيقلّلون من شأنها. فأنا أفضّل أن أراهما في كنيستها المذهّبة والمزيّنة بلا ورثة، وكأنّها تمثالان للفنّ سقطا من سماء زرقاء، في صباح رائق. أمّا إذا ما قام قادمون جدد مرغمون على المزايدة بدفع أسلوبها أبعد من ذلك، فسوف تتحوّل طريقتها إلى مجرّد حذلقة وطغيان لألوان البراعة الفنية التي تُغرق الوقائع والأفكار. ذلك أنّ الأمر قد تمّ دفعه أحياناً، حتّى عندهما، في رواية «مدام جيرفيزيه»، إلى حدّ جعل الوثائق الإنسانية تصاب بالعقم، تلك الوثائق التي توصّلا إلى جمعها بفضل مراقبتها الدقيقة والمرهفة تماماً.

أرغب في الاختتام بفكرة معزّية. إنّ الجمهور، الضعيف الإحساس حيال رهافة الشكل، يقوم أحياناً بنوع من العودة إلى الأعمال هي أشبه ما تكون بحُكم عادل. لقد ظلّت نصوص الأخوين غونكور راقدة لفترة عشرة أعوام، لا يعرفها سوى عدد قليل من المعجبين. أمّا الصحافة، فقد أظهرت إزاءهما قسوة بغيضة. وفجأة، دون أن نعرف لماذا، شرعت الصحافة، أخيراً، بالإطراء على تلك الأعمال ذاتها، وذلك بمناسبة صدور طبعات جديدة لها. ثمّ جاء المشترون، وتضاعف عدد المتحمّسين لها. إنّه أخيراً المجد الذي كبر في الأوان المناسب على قبر الأخ المتوفّى، حيث لم يبقَ سوى الأخ الآخر، وحيداً ومبتوراً.



Twitter: @ketab_n

# القسم الثاني

# في المسرح

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# مسرح فيكتور هوغو[1]

## 1

يصعب اليوم الحكم على فيكتور هوغو مؤلّفاً مسرحيّاً. هناك العديد من العوائق التي تمنع المرء من قول تفكيره بصراحة، ذلك أنّ الصراحة قد تقرب من الفظاظة. فما زال المعلّم واقفاً، ومحاطاً بشعاع مجده، بعد حياة طويلة ومتألّقة لَملك في الأدب، هكذا بحيث يمكن للحقيقة أن تظهر، أمام هذا الشيخ الجليل، وكأنّها شتيمة. لا شكّ أن المسافة باتت كافية لدراسة التطوّر الرومنطيقيّ في المسرح؛ كما أنّنا أصبحنا من الخلَف القادر على النطق بحُكمه؛ لكني أعتقد أنّ احترامنا لهوغو سيكون عائقاً في أوجهنا، ما دام هنا ويقدر أن يسمعنا.

أتذكر فتوّتي. كنّا مجموعة من الصبيان المنطلقين في الريف، عاشقين للطبيعة والشعر. وكانت مسرحيّات هوغو تسكننا وكأنّها رؤى باهرة. وبعد خروجنا من صفوفنا الدراسية، وذاكرتنا متجمّدة من تلك المقاطع الطويلة التي كان ينبغي علينا حفظها عن ظهر قلب، كان ذلك نوعاً من المجون المليء بالارتعاش والنشوة التي تدفّئ القلب، أن نحشو أذهاننا بمشاهد من مسرحيّتَيه «هرناني» *Hernanie* و«رْوِي بلاس» *Ruy Blas*. كم من المرّات مثّلنا، على شاطئ النهر الصغير، وبعدما نكون قد أمضينا وقتاً طويلاً في السباحة، فصولاً بأكملها! بعد هذا، كنّا نحلم برؤية ذلك

(1) عنوان المقالة الأصليّ هو «فيكتور هوغو» *Victor Hugo*، وقد أضفنا كلمة «مسرح» للعنوان للتفريق بينه وبين عنوان مقالة لاحقة في هذا الكتاب عنوانها هو أيضاً «فيكتور هوغو». وموضوع هذه المقالة هو بالفعل مسرح الشاعر الفرنسيّ الشهير، وحتّى عندما يتناول زولا روايته «نوتردام باريس» فليُقارن بينها وبين المسرحيّة المستمدّة منها.



Twitter: @ketab_n

في المسرح، الذي تخيّلنا ثريّاته وهي تهتزّ من حماس الصالة.

وأخيراً! بعد مرور أعوام، حقّقت أمنية شبابي، وذلك بمشاهدتي لإعادة تمثيل «هرناني» في مسرح «لا كوميدي فرانسيز»، ولم أكن أعرفها حتّى ذلك الوقت إلّا عن طريق القراءة. كان ذهولي هائلاً. فهذه المسرحيّة التي ضحّى من أجلها المؤلّف بكلّ شيء بغية إحداثِ تأثير، والتي جمع فيها كلّ أنواع الحوادث غير المحتملة، لا لشيء آخر غير بهاء المشهد ورونق التعارضات في الموضوع، ليس لها أيّ تأثير مسرحيّ. فمع أنّ إخراج السيّد بيران Perrin للمسرحيّة كان رائعاً، وعنايته في تجسيد الفصل الرابع كبيرة، ومع أنّه طلب من موسيقار ذي موهبة أن يؤلّف موسيقى جديدة لجوقة البوّاقين، فلم يغيّر ذلك من الأمر شيئاً، فهي لا تمسّ القلب، والذهن يبقى شارداً عنها، كما أنّ تأثيرها الوحيد يكمن في انقشاع وهم المُشاهد، الذي كان يتوقّع حدوث كلّ ذلك بطريقة أشمل وأكثر إبهاراً.

من ناحية أخرى، كان من السهولة عليّ بمكانٍ تفسير انقشاع الوهم ذاك. فظروف مشاهدتي للمسرحيّة كانت ممتازة. لقد استيقظتْ عندي ذاكرة طالب المدرسة، وكنت أتربّص بتلك المشاهد التي حرّكت حماسنا في الماضي، ثمّ بقيتُ مندهشاً لرؤيتها جامدة على خشبة المسرح، تسرف في الإطالة، وتثير التعب والضجر، بالرغم من جمالها الشعريّ. ماذا! أهذا هو هرناني بلحمه وعظمه، وهل تلك هي الصالات القوطية التي ضخّمتها مخيّلتنا، وهل هذه هي الكلمات والأفعال التي كانت تحرّك فينا عالماً من العمالقة! يا إلهي! كم تحطّ رؤية القرون الوسطى تلك من كلّ شيء وتدفع بالسّامي إلى حافّة البلاهة!

أجل، يقيناً، إنّ مسرح فيكتور هوغو مصنوع للقراءة. كنت قد



Twitter: @ketab_n

سمعت بذلك الحُكم؛ بيد أنّي لم أفهمه جيّداً إلّا في ذلك المساء. يبدو أنّ الشاعر قد حلّق أعلى ممّا يلزم. فهو بحاجة لمخيّلة القارىء لكي يملأ إطار مسرحيّاته الشعرية. لكن عندما نقرأه، نجد أنّ الأمور غير المحتملة لا تصدمنا بقوّة، كما يمكننا قبول شخوصه فوق البشرية، والديكورات المشار إليها فحسب تتّخذ في أذهان القرّاء امتداداً رحيباً. على العكس من ذلك، يُرجع المسرح كلّ شيء إلى المادّة؛ إذ يتحدّد الإطار، ويصبح ضعف إنسانية الشخوص واضحاً للعيان، وابتذال الديكور يبدو وكأنّه يسخر من الانتفاخ الغنائيّ للمأساة المصوّرة. لم أضع هذه الحجّة في نظر الاعتبار لصالح القضية التي أدافع عنها، ولكنّها لفتت انتباهي وسأصوغها طواعيةً بالطريقة التالية: «هناك درجة معينة للمثال المرجوّ بلوغه، وبتجاوزها تصبح كلّ مسرحيّة شيئاً عبثياً، فلن تتمكّن أدوات المسرح من ترجمتها».

لا أريد الدخول في النقاش النقديّ لمسرحيّة «هرناني»[1]. لأنّ ذلك سيقودنا بعيداً. سأتحدّث، بطبيعة الحال، عن الهيكل المسرحيّ للعمل، ذلك أنّ أبياته الشعريّة صارت، منذ زمن طويل، لا تطالها أية مناقشة. من ناحية أخرى، أعتقد أنّنا متّفقون حيال غرابة قاطع الطرق الإفلاطونيّ

(1) «هرناني، أو الشرف القشتاليّ» *Hernani, ou l'honneur castillan*: مسرحيّة شعريّة لفيكتور هوغو عُرضت لأوّل مرّة في 25 فبراير 1830 وكرّست ولادة المسرح الرومنطيقيّ وأثارت سجالاً حاداً بين أنصار المسرح الكلاسيكيّ وحماة التجديد صار يُعرف، أي السجال، بـ«معركة هرناني» *La bataille d'Hernani*. تدور أحداث المسرحية في 1519، في اللحظة التي يتهيّأ فيها ملك الإسبان دون كارلوس للجلوس على عرش الإمبراطورية الرومانية الجرمانيّة حيث سيصبح اسمه شارل الخامس أو شارلكان Charles Quint. تجمع المسرحيّة حبكة غراميّة (لدونيا سول عشّاق ثلاثة هم الملك نفسه وروي غوميث وهرناني، وهي تحبّ هذا الأخير) وحبكة سياسيّة (يكتشف الملك مؤامرة تحاك ضدّه، ويفكّر طويلاً بعرشه الإمبراطوريّ القادم).



Twitter: @ketab_n

ذاك، الذي يتصرّف دائماً وكأنّه طفل في العاشرة من عمره. كما يمكن القول إنّ العجوز غوميث Gomez كائن غريب تماماً، وكأنّه بارتولو[1] Bartholo متشدّق بالكلام، وسيظهر جانب الجلّاد فيه في خاتمة المسرحيّة. لكن أيّة سذاجة أيضاً، وأيّ مظهر يثير الرثاء ذلك الذي يبدو عليه، في النهاية، عندما تتناول دونيا[2] سول dona Sol جرعتها من السمّ، وكأنّ ذلك العجوز الغبيّ لم يكن يتوقع أنّه سيقتل تلك الفتاة بمطالبته بقتل هرناني!

لا أرغب في خوض هذا النقاش، ومع ذلك لا يمكنني الامتناع عن أن أقول بصوت عالٍ بعض الأفكار التي قلتها في نفسي ذلك المساء. تستجيب مسرحيّة «هرناني» للصّيغة الرومنطيقية للكتابة المسرحيّة استجابةً كاملة. فالغاية هي الوصول إلى أكبر ما يمكن من التأثيرات، بصرف النظر عن الأدوات المستخدمة. من هنا تمّ ابتداع ذلك البوق الشهير. ما إن يُنفَخ في البوق حتّى ينبغي قتل هرناني، ومن ثمّ علينا أن نتوقّع سماعه حينما يصبح قاطع الطرق ذاك سلطاناً كامل السعادة والقوّة. وهكذا يحصل الشاعر على ذلك الفصل الخامس المدهش، ثنائيّ الحبّ ذلك الذي تقطعه نفثة الموت.

هل سأسمح لنفسي بقول ذلك؟ لم يكن الانطباع قويّاً كما كان يأمله الشاعر الكبير. لا بل كان مؤلماً بشكل خاصّ. نحن هنا في قلب التخييل. يجري المشهد في المرتفعات، في مناطق الشرف المزعوم لمنطقة قشتالة الإسبانية، حيث تختفي الإنسانية تماماً. قد يكون الوفاء للقسَم دافعاً

(1) بارتولو Bartholo شيخ مهذار وكثير التذمّر في مسرحية «حلاّق إشبيلية» *Le Barbier de Séville* لبومارشيه Beaumarchais (1732–1799).

(2) تعني «دونيا» doña بالإسبانية: سيّدة، وتعادل «دونا» donna بالإيطاليّة. و«دون» don التي تأتي لاحقاً تعني «سيّد».



Twitter: @ketab_n

مسرحيّاً جيّداً، لكن أن يُرغم شابٌّ جريء على الموت في مساء زفافه، لأنّه تعهّد بقتل نفسه لدى سماع أوّلِ نفير، فتلك قصّة كابوسية منفّرة، ولا تُغتفر في الحقيقة، كما أنّها تثير حنق أكثر المعجبين بالكاتب إخلاصاً. فليس هناك إنسان نزيه واحد في صالة المسرح لن يفكّر طواعيةً بالإلقاء بالعجوز غوميث من فوق الشرفة. لقد لاحظت من حولي حركة غضب شاملة. فمعايير الشرف المفهومة بتلك الطريقة مفزعة. وأنا لا أرى فيها أيّ درس نافع ولا أيّة حقيقة مأسويّة.

كم سيكون طيّباً لو سمع المرء صرخة إنسانية تتخلّل ذلك المشهد الشعريّ المقصود! وكم سيتخفّف المرء من وطأة ذلك المثل الأعلى لو عثر في زاوية ما على شيء من التحليل! لننظر إلى شخوص الشاعر، فهو يتركهم كما عثر عليهم، دون أيّة دراسة لقلوبهم أو لذكائهم. فهرناني ودونيا سول يعبران المسرحيّة بالموقف القاسي والرقيق ذاته. إنّهما نمطان من موضة 1830، تُضاف إليها سمة من الحتميّة واللغز؛ ففي هذه الحركة الأدبية المتفرّدة، كلّما كانت الشخصيّة غريبة زاد الاهتمام بها. إنّ الشخصيّة الوحيدة التي درسها المؤلّف هي شخصيّة دون كارلوس Don Carlos، وفيه تكمن، من وجهة نظري، عظمة المسرحيّة.

ثمّة شيء آخر أذهلني، ألا وهو الضجر المتصاعد من المسرحيّة. فالدراما[1] الرومنطيقية أصبحت مضجرة كالتراجيديا. ولم نعد نكترث

(1) كان ضرورياً الاحتفاظ هنا ببعض المصطلحات الغربيّة أو تعريبها. فإذا كانت ترجمة «الكوميديّ» comqiue إلى «الهزليّ»، و«الكوميديا» comédie إلى «الملهاة» سائغة وشائعة، فإنّ التعبير بالمفردة «مأساة» عن كلّ من «الدراما» drame و«التراجيديا» tragédie يثير إشكالاً لغويّاً ونقديّاً كبيراً. لقد ظهرت المفردة «drame» في القرن الثامن عشر لتسمية مسرح يمثّل نمطاً وسيطاً بين التراجيديا والكوميديا. تصوّر التراجيديّات أو المآسي، التي ظهرت في اليونان القديمة، وواصل الشعراء كتابتها في العصر الكلاسيكيّ، المصير المظلم أو المشؤوم لبطل يصارع آلهة أو قوى أخرى تتخطّاه. هي وضعية بلا =



Twitter: @ketab_n

بأولئك الأفراد. يكتظّ الحوار بالأسماء الإسبانية التي لا يفهمها الجمهور، كما لا يؤثر فينا الجانب التاريخيّ، الذي يستعمله المؤلّف بإسراف، لأنّه يتعب أذهاننا، ويجعل أبصارنا تشرد بعيداً، ثمّ نظلّ على أمل أن تنطلق المسرحيّة ثانية بحركة جديدة. كما لا يستحوذ الانفعال، ولو للحظة، على المُشاهد. ولا يتولّد الوهم المطلوب، وليس ثمّة مكان لغير الإعجاب الأدبيّ العميق. فمثلاً، لطالما تمّت السخرية من حكاية تيرامين Théramène؛ لكن ألا يمكن أن يكون ذلك المونولوغ المطوّل لشارل الخامس Charles Quint، أمام قبر شارلمان Charlemagne، حكاية أخرى لتيرامين وقد أطيلت إلى أبعد الحدود؟ يستولي على الصالة

---

= مخرج يخوضها البطل مدفوعاً بقدَره أو دفاعاً عن شرفه. أمّا الدراما فتعْرض أفعالاً جادّة لكنّها ليست بلا مخرج بالضرورة، كما يجيز كاتبها لنفسه المزج بين الجدّ والهزل أو بين المأساة والملهاة، وهو ما لا تجيزه التراجيديا. صحيح أنّه كان هناك نوع من الدراما الساخرة أو الهجائيّة satirique في اليونان القديمة، وأنّ المسرح الباروكيّ (في إسبانيا العصر الذهبيّ، أي إبّان القرنين السادس عشر والسابع عشر) عرف نمطاً مخصوصاً يُدعى بالمسرح التراجيكوميديّ tragi-comique، إلاّ أنّه كان ينبغي انتظار القرن الثامن عشر، وخصوصاً ظهور الرومنطيقيّة، لتصبح الدراما جنساً قائماً بذاته. ولأنّها ظهرت في المسرح، صارت المفردة «دراما» تدلّ في أحد معانيها على «مسرحيّة»، والصفة «dramatique» تدلّ على «مسرحيّ» (عمل مسرحيّ، كتابة مسرحيّة، إلخ.)، وكذلك على نوعيّة كتابة (البُعد الدراميّ في مسرحيّة أو قصّة أو فيلم، إلخ.) وما يعيبه زولا على تصوّر هوغو للدراما، بين أشياء أخرى، هو تحوّل هذا المزج بين الجدّ والهزل، أو بين السّامي والمضحك، إلى إجراء دائم وشبْه آليّ. أمّا موقف كتّاب الطبيعيّة فيعرضه زولا متحدثّاً عن نفسه وعنهم بضمير المتكلّم بصيغة الجمع: «إنّنا أصبحنا أحراراً في وضع شخوصنا في الأوساط التي يعيشون فيها، وتقديمهم في أفعالهم السّامية تارةً والمضحكة طوراً. بيد أن همّنا الأكبر يتمثّل في التأكّد من أنّ تلك المواقف حقيقيّة، وتمّ استنباطها منطقيّاً الواحدة من الأخرى. بإيجاز، لم نعد نتحرّك على طريقة الرومنطيقيّين، الذين كانوا يظنّون أنّه من أجل الوصول إلى الحقيقة لا بدّ من (...) تنضيد الأشياء المضحكة فوق السّامية. نحن نتناول الإنسان كما هو عليه، ثمّ نحلّله، ونقول ما الذي وجدناه فيه...».



Twitter: @ketab_n

التعب ذاته، لكنّه مضاعف هنا مراراً بسبب طول الفقرة.

يمكننا الاستشهاد، عوداً إلى مسألة الضجر هذه، بمشهد البورتريهات الشهير. فعندما كتبه فيكتور هوغو، كان يظنّ أنّه يعرب عن براعة مسرحيّة. لكن يحدث أن يتولّد نقيض ذلك، فلا شيء يبطئ الحركة أكثر من ذلك الإحصاء غير المجدي للأسلاف. ولا بدّ من رؤية ارتباك الممثّل الذي يؤدي دور دون كارلوس، طيلة ثرثرة العجوز غوميث. عند القراءة وحدها، لا يخامر الشكّ ذهن المرء حول ذلك. أمّا في المسرح، فيصبح ما هو غير محتمل صارخاً. لأنّه كان بمقدور دون كارلوس إيقاف ذلك المهذار عشرين مرّة. كلّ ذلك تعمّده الشاعر، وضخّم عشر مرّات تأثيره، وذلك لكي يقول بقوّة إنّ نبيلاً من طراز سيلفا Silva لا يمكنه تسليم ضيفه. لكن ما تمّ تدميره بالدقّة هو، لسوء الحظّ، هذا التأثير. لقد انتظرناه أطول ممّا يلزم.

صحيح أنّ المسرحيّة قد تلقّت تصفيقاً طويلاً. لكن لا ينبغي على المرء الانخداع بذلك. لقد قلت في البداية إنّ من الصعب اليوم الحكم على مسرح فيكتور هوغو. ذلك أنّ هناك العديد من التأثيرات التي تمارَس على الجمهور، ولذا لا يمكن للحماس، الذي حصلت عليه إعادة تمثيل تلك المسرحيّات، أن يكون حكماً عادلاً ومجرّداً. فهناك أوّلاً المسألة السياسية، النافذة التأثير. فقد تمّ الترحيب بفيكتور هوغو باعتباره الوطنيّ الكبير، والجمهوريّ العظيم. من جهة أخرى، جمعت صالة العرض مخلّفات الرومنطيقية، أعني أولئك الأفراد الذين هدهدتهم الرومنطيقية في صباهم، وبالتالي فهم يهلّلون لأدب شبابهم دون التمييز بين الفرقاء. أنا لا أتحدّث عن الجيل الشعريّ الشابّ، الذي تمّ إدخاله في الجوقة. فبالتظافر مع الاحترام، تمكّن الإعجاب العميق بالأدب من



Twitter: @ketab_n

إنهاء القصّة، ولذا يمكننا فهم كيف تمكّنت الهتافات الحماسية من إخفاء الضجر الحقيقيّ المتولّد عن المسرحيّة.

قد أبدو متناقضاً إذا ما قلت إنّ الصالة كانت باردة بالرغم من التصفيق. ومع ذلك، تلك هي الحقيقة بعينها. فلمرّات عدّيدة، وفي أماكن معدّة سلفاً، كان يتعالى ذلك التصفيق من تلقاء ذاته، وسط صمت جليديّ، وكنّا نسمع ضجّته التي تصم الآذان، تلك الضجّة الخاصّة، التي تبدأ وتنتهي بغتة، وكأنّها رشقة بنادق. في مواضع أخرى، أضيئت الصالة برمّتها، بيد أنّ ذلك كان دائماً عند مقطع غنائيّ فحسب، عند بعض الأبيات الرائعة التي ستبقى بين أجمل ما في أدبنا الفرنسيّ. يجري دائماً التصفيق للشاعر، فيما يُنسى المؤلّف المسرحيّ نهائياً.

بودّي، من خلال الكلام عن اثنين من ممثّلي هذه المسرحيّة، أوّلهما السيّد مونيه سولي Mounet-Sully والثاني هو السيّد فورمز Worms، العثور على حجج جديدة لصالح الحقيقة في المسرح. نحن نعرف النجاح الذي لاقاه فورمز، وهو نجاح كبير جعل من مونيه سولي، الذي مثّل دور هرناني، يتراجع إلى المرتبة الثانية. وذلك حدث ذو دلالة.

إنّ سوء حظّ السيّد مونيه سولي، هذا الفنّان الموهوب جدّاً، متأتٍّ من حقيقة أنّه ولد متأخّراً بنصف قرن. كان عليه المجيء إلى العالم مع فريديريك لوميتر Frédérick Lemaître وبوكاج Bocage وأقرانهما. حينها، كان سيحظى، قطعاً، بمكانته؛ أمّا اليوم، فأنا أجده ضائعاً تماماً، ومرتبكاً بنفسه. فإلقاؤه مفرط التقطّع والاندفاع بالنسبة لآذاننا. كما يدهشنا صوته المغرِّد، ودوران عينيه والأثر الذي يتركه تلاعبه ببياض أسنانه، والذي يبدو لنا مبالغاً فيه. وهو لا يمكن أن يخطو على الخشبة دون أن يبدو غاضباً، وسط رفاقه الهادئين والمنضبطين تماماً. ولأنّه ما زال



Twitter: @ketab_n

يحمل في داخله قليلاً من دم 1830، فهو يمثّل مسرحيّة «هرناني» كما كان ينبغي تمثيلها في لحظة خلقها. في حين يبدو لنا، في هذه الساعة، وكأنّه يقترب كثيراً من إثارة السخرية.

يظهر السيّد فورمز، بالمقارنة به، مختلفاً تماماً. لأنّه مخلوق من أجل المسرح الطبيعيّ. فهو يحلّل شخصيّته، يتملّكها، ويفصّلها بفنّ ناجز. إنّه فنّان عارف، شديد التعلّق بالحقيقة، وتنفّره المبالغات التي لا نفع فيها. ولننظر إلى الطريقة الرائعة لتمثيله، عند نطقه للمونولوغ الطويل لشارل الخامس بتلك الفخامة الهادئة للغاية، بحيث يمكننا القول إنّ كلّ نجاح المسرحيّة كان من نصيبه. أليس من الرائع أن يتغلّب الممثّل الطبيعيّ على الممثّل الرومنطيقيّ، على أرضية عام 1830 نفسها؟ لا بدّ أن تكون الصيغة الرومنطيقية قد ماتت بحيث تُطلق كلّ تلك الهتافات الحماسية لفورمز بفعل أدائه في «هرناني»!

كما جرى التهليل للسيّدة سارة برنار Sarah Bernhardt. وبالرغم من ذلك، أشكّ في أن الرومنطيقيّين راضون عنها. فنحن أصبحنا بعيدين عن دونيا سول، التي عرفها الجمهور لحظة ولادة العمل وفي أوّل إخراج له، تلك المرأة المظلمة والقدَريّة التي أحبّت قاطع الطرق خصوصاً لأنّه طلع عليها من الظلّ. أمّا سارة برنار، فكانت ترغب في أن تكون امرأة، وهي على حقّ. إنّها رائعة بلطفها وانفعالها في دور المرأة التي تحبّ، والتي لا تريد معرفة غير حبّها. لقد أطلقت، في الفصل الأخير، بعض الصرخات الجميلة المفعمة بالحقيقة والتي خطفت ألباب الصالة.

لقد اتّهمني البعض بأنّي ابن جاحد للرومنطيقيّة. أرفض ذلك تماماً، وأنا لا أجحد أيّ شيء. أعرف أنّ من سبقونا قد خاضوا المعركة بصورة جيّدة، كما يملأني الإعجاب والعرفان إزاء فيكتور هوغو. لكنّي



Twitter: @ketab_n

لا أغضب، ولا أتمرّد تماماً إلّا عندما يحاول المتعصّبون إيقاف الأدب الفرنسيّ عند الرومنطيقية وحدها. فإذا كانوا قد حصلوا على الحريّة، فليدعونا نذوقها نحن أيضاً. لم تكن الرومنطيقية سوى حركة تمرّد، أمّا الآن، فعلينا إعادة التوازن للحركة، وذلك بإنتاج أعمال حقيقيّة. فالحركة التي بدأت بهم، تتواصل فينا، ما هو المدهش في الأمر؟ ذلك هو المعيار الإنسانيّ. نحن نتلقّى فكرهم، لكنّنا نرفض بلاغتهم.

لقد تحدّثت عن المكانة التي كان يحتلّها فيكتور هوغو في فتوّتي، ولم أتنكّر له؛ لكنّني أعتقد أنّه جاء الوقت لوضعه في متحف كتّابنا الكبار، إلى جانب كورنيّ وموليير. سوف يُعاد تمثيل مسرحيّاته من وقت إلى آخر، باعتبارها صيغاً ظافرة لفنّ مرحلة. سنتذكّر أنّ «هرناني» قد كُتبت عندما كان هوغو في السابعة والعشرين من عمره، وقد حملت معها تطوّر فنّ برمّته. وسوف نظلّ دائماً معجبين بانفجار ذلك الشعر. لكن ينبغي أن نفهم أنّ «هرناني» ليست الحدّ النهائيّ لأدبنا المسرحيّ، ذلك أنّ هذا الأدب قد تطوّر، ثمّ حلّت صيغة منطقية بصورة أعمق وأكثر إنسانية محلّ الصيغة الرومنطيقية.

إنّ إعادة تقديم العمل على المسرح، كما في تلك الأمسية التي تحدّثتُ عنها، لا تعني شيئاً. إنّ «هرناني» مسرحيّة كلاسيكية، ولا يمكننا إلّا التصفيق لها. ويقول البعض إنّه ربّما كان ينبغي أن يقدّم فيكتور هوغو للتمثيل واحدة من المسرحيّتين اللّتين هما في جعبته الآن، لكي يتبيّن لنا بشكل دقيق تأثير عمل جديد له، مكتوب وفقاً للصيغة ذاتها. أمّا أنا، فسألخّص رأيي بالقول إنّ مسرحيّات الشاعر هي من نوع المسرح السيّئ، المغلّف بالشعر الجميل.



Twitter: @ketab_n

# 2

بين كلّ مسرحيّات فيكتور هوغو، تظلّ «رْوِي بلاس» *Ruy Blas*[1] أكثرها تمثيلاً، وأعمقها إنسانية وحياة. كما أنّها تنطوي على جانب كوميديّ، أو بالأحرى على جانب خياليّ رائع. لذا ستبقى «روي بلاس»، قبل «هرناني»، ضمن أمّهات المسرح، إلى جانب «السِّيد» *Le Cid* و«أندروماك»[2] *Andromaque*.

يشكّل الفصل الأول عرضاً ممتازاً: حنق دون سالوست don Salluste الذي فقد حظوته، والذي يحاول الانتقام لنفسه، والعروض التي يقترحها على دون سيزار don César، ورفض هذا الأخير لها بروح فروسيّة، ومن بعدها الأسرار التي يفضي بها روي بلاس لدون سيزار، وأخيراً دسيسة دون سالوست، الذي يدفع بخادمه العاشق على طريق الملكة. في الفصل

---

(1) روِي بلاس *Ruy Blas* مسرحيّة شعريّة لفيكتور هوغو، مُثّلت لأوّل مرّة في 7 نوفمبر 1838. تدور أحداثها في البلاط الملكيّ الإسبانيّ أيضاً. روِي بلاس خادم لأحد الأسياد (الماركيز دون سالوست). يحبّ الخادم الملكة، فيما يسعى سيّده إلى الانتقام منها لفقدانه حظوته في بلاطها. يستغلّ السيّد سمعة ابن عمّه الكونت دون سيزار الطيّبة ويبعث بخادمه روِي بلاس إلى الملكة باعتباره دون سيزار. تخمّن الملكة أنّه هو العاشق المستتر الذي كان قد أرسل لها خفيةً رسالتين غراميّتين وباقات زهر. ولأنّها تضجر في قصرها الذي هجرها فيه زوجها فهي تحبّ عاشقها الشابّ. وإذ تتحقّق من ذكائه ووفائه تعيّنه رئيساً لحكومتها. فيتدخّل دون سالوست ويكشف للملكة عن الحقيقة ويهدّدها بفضح كونها عشقت خادماً. ينتحر الخادم بعدما يقتل سيّده المبتزّ، فتطبع الملكة قبلة عشقيّة على جبين الفتى المنتحر.

(2) «أندروماك» *Andromaque* مأساة (تراجيديا) شعريّة لجان راسين Jean Racine (1639–1699)، و«السِّيد» *Le Cid* (باسم المحارب الإسبانيّ القروسطيّ المعروف الذي أنشأ الإسبان ملحمة شعبيّة في معاركه ضدّ المسلمين) مسرحيّة شعريّة تراجيكوميديّة لبيار كورنيّ (1606–1684). وكلتاهما من أهمّ نماذج المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ.



Twitter: @ketab_n

الثاني، يُقدِّم لنا البلاط الملكيّ الإسبانيّ، المعتم والشكليّ، والضجر الذي تغرق فيه الملكة، لوحة مؤثّرة؛ ثمّ الطريقة التي تتعرّف بها الملكة في روي بلاس على ذلك الرجل الذي غامر بحياته من أجل أن يجلب لها زهوراً من بلده، والرسالتين المكتوبتين بالخطّ نفسه، والدانتيلا الملطّخة بالدم، واليد النازفة، كلّ ذلك يشكّل آليّة مسرحيّة بارعة، قد لا يصنع السيّد ساردو[1] Sardou أفضل منها. كما أحسن المؤلّف تهيئة أثر الفصل الثالث، والتمهيد له من بعيد؛ إذ ليس هناك من مفاجأة مسرحيّة منتظرة أكثر من ظهور دون سالوست الذي دفع روي بلاس إلى التقاط منديله، عقب المشهدين الأوّلين، وبعد تلك الخطبة[2] المسهبة، حيث يكشف الخادم عن كونه السيّد الأقوى في إسبانيا، وتلك القبلة التي طبعتها الملكة على جبينه، وهي تنعته بالعبقريّ. هنا تنتهي المسرحيّة، ولا يبقى لروي بلاس سوى قتل دون سالوست ثمّ تناول السمّ؛ لكن حينئذ ينبثق الفصل الرابع الرائع، الذي يشكّل فاصلاً محمّلاً بتخييلات عالية، إذ يظهر دون سيزار ثانيةً، ويتخبّط كخنفساء وقعت في شرك الخاتمة. وفي الختام، يأتي الفصل الخامس، الذي يتمتّع بأهميّة ضاربة، بمجرّد أن نقبل بالمواقف المعروضة: فهناك تلك الملكة التي أدركت أنّها كانت قد أحبّت خادماً، وهذا الخادم الذي يجعل من نفسه محبّاً للعدل ويقتل دون سالوست؛ ومن جديدٍ الملكة نفسها تبكي ذلك الخادم الذي سمّم نفسه، والذي تغفر له وتناديه باسمه الأوّل وتواصل عشقه: هذه العناصر تشكّل، بما لا يقبل الشكّ، خاتمة غير مألوفة، وسيكون من النشاز ألّا نتأثّر بها.

(1) فيكتوريان ساردو Victorien Sardou (1831–1908): مؤلّف مسرحيّ فرنسيّ مميّز ببراعته في كتابة المحاورات وبسخريته من المجتمع.

(2) هذه المفردة التي ستتكرّر في هذه الدراسة مأخوذة هنا بمعناها المسرحيّ: مونولوغ طويل تلقيه شخصيّة مسرحيّة دون أن تقاطعها الشخصيّات الأخرى.



Twitter: @ketab_n

ذلك هو النهج الرومنطيقيّ، وسوف أشدّد عليه، ذلك أنّه يبدو لي من المثير دراسة هذه النقطة. يقال إنّ فكرة روي بلاس قد اكتشفها فيكتور هوغو في كتاب جان جاك روسو «الاعترافات». وفيما بعد وجد في نصوص السيّدة دونوا[1] d'Aulnoy المعطيات التاريخية. وهكذا فإنّ روسو الذي يهيّئ مائدة الآنسة دو بريل de Breil ويعشقها سرّاً، هو روي بلاس في حالة جنينيّة. لنرَ ما العمل الذي سيتحرّك بعد ذلك في عقل الشاعر. فالآنسة دوبريل لا تكفيه، ولذا فهو بحاجة إلى ملكة، لكي يعطي للتضادّ أو الطباق قوّته الأكثر حدّة. من ناحية أخرى، لم يكن مقام روسو لا عالياً ولا واطئاً تماماً، فأبدع هوغو روي بلاس، هذه الصيغة التجريديّة للخادم الذي ينتهي بفقدان نفسه بين النجوم. إنّه خادم، إذا شئنا، ما دام يخدم دون سالوست وما دام لبسَ يوماً حلّة الخدم؛ بيد أنّ مفردة «خادم» ما هي إلّا لقب أُلصق به عنوة. وبشكل عامّ، كان قد ذهب إلى المدرسة الثانوية، ودبّج بعض الأبيات الشعرية؛ إنّه ذلك الحالم الذي ينطوي على خامة الرجل العظيم. وذلك ما أظهره هو، ما إن أصبح رئيس حكومتها.

لنتساءل، بحسن نيّة، هل أنّ روي بلاس خادم حقّاً؟ لم تكن حلّة الخدم سوى أمر عارض. فهو شاعر في عشية يوم، ورئيس حكومة في اليوم القادم، ومن ثمّ لا ينبغي عليه أن يأخذ مروره السريع عند دون سالوست بعين الاعتبار. فهناك الكثير من الرجال الذين مرّت بهم لحظات عسيرة، ثمّ انطلقوا من أسفل السلّم، مثله. لماذا، إذن، كلّ تلك الضجة حول المفردة «خادم»؟ ولم النواح؟ ولِمَ سمّم نفسه؟ تناقض عجيب: إنّه

(1) هي كاتبة الحكايات الفرنسيّة المعروفة ماري كاترين دونوا Marie-Catherine d'Aulnoy (1651–1705)، صدرت عن مشروع «كلمة» مجموعة ضخمة من قصصها للناشئة بعنوان «العصفور الأزرق وحكايات أخرى»، بترجمة ماري طوق ومراجعة كاظم جهاد.



Twitter: @ketab_n

لا ينطوي في نفسه على خادم، ومع ذلك يموت لأنّه خادم. هنا نلمس سوء استعمال المفردة، أي بؤس الأساطير المبتدَعة. قيل في الماضي إنّ الكذبة الأولى تفرض سلسلة من الأكاذيب، ولا شيء أكثر صحّة من هذا في الأدب. فإذا ما هجر المرء أرضية الواقع الصلبة، فسيجد نفسه مقذوفاً به داخل العبث، ويكون عليه الاستناد إلى فرضيّات غير محتملة جديدة لتدعيم ما انهار من فرضياته غير المحتملة. فعندما يريد فيكتور هوغو إبراز التضادّ العنيف في مسرحيّته، يجعل من روي بلاس خادماً بائساً؛ لكن حينما يريد جعله محبوباً من قبل الملكة، يرفعه إلى مقام المثال، وها نحن أمام الخادم الذي تلتهب خصلات شعره وكأنّها ذيل نيزك. كل ذلك ليس سوى غنائية، لا بل غنائية خرقاء.

لنتخيّل، للحظة، تناول روائيّ من التيّار الطبيعيّ لهذا الموضوع. من ناحيتي، سيذهلني ذلك، ولن أنظر إليه إلّا باعتباره قذارة. هل نسينا تلك القصص التي تدور بين حوذيّين ودوقات، والتي شقّت طريقها مؤخّراً نحو مدوّنة أخبارنا الفضائحية؟ كذلك هو الأمر بالنسبة لروي بلاس، ضمن وقائع الحياة. ولن تصلح تلك القصص مادّة للدراسة والتصوير؛ أكثر ما يمكن القيام به هو إعطاء مغامرة كهذه زاوية صغيرة في مجتمع فاسد؟ صحيح أنّ الروائيّ الطبيعيّ يمتلك وسائل تُخوّله إحالة ذلك الموضوع على الماضي. وهنا أيضاً سيعثر على حقائق محرجة، وغير أخلاقية تماماً. لقد شاهدنا ملكات يعشقن خدماً؛ وأنا أعني هنا بالخدم خدماً يتمتّعون بألقاب الخدم، «زبائن» كما كانوا يُسمّون في روما. وهؤلاء الخدم، الذين يصبحون من المحظيّين، لا يسمّمون أنفسهم. تدبّر الملكات أموراً مخزية معهم، ويدفع الشعب ثمن المائدة والسرير. هذا ما قد تكون عليه الحقيقة التاريخية. وهي قذرة تماماً.



Twitter: @ketab_n

أيّ أناس سعداء، هم هؤلاء الشعراء! إنّهم يتمتّعون بلطائف آتية من مهنتهم. كما لا يربكهم التاريخ. فما إن يضايقهم، حتّى يحوّلوه. يصبح الخدم في أعمالهم محظيّين، تسمّنهم هدايا النساء؛ وذلك ما يبدو للشعراء غير لائق تماماً، لذا يبتدعون خدماً رفيعين، يموتون من أجل الملكات. فالخادم أقلّ من حاجب، ولذا يكبّرون الخادم. وفي قذارة مثل هذا الموقف، يقوم الشعراء بإنبات الزنابق. هنا سيكمن الانتصار.

أعترف بأنّه ما كان سيسهل علينا العثور على مثل هذه الأشياء الجميلة. آه، كم نحن صغار وقذرون! فبمقدور الخادم أن يجعلنا نفكّر في غرفة الانتظار والمطبخ. هل ينبغي أن يلتفت فكرنا ناحية الدناءة! ينبغي أن نعرف أنّه ما إن يجعل المرء من خادم شخصيّة في مسرحيّته، حتّى يوصله مباشرة إلى الملكة. أمّا إذا لم نفهم ذلك، فلأنّ عقولنا غير منفتحة على الرائع والسّامي.

لنتناول الآن تلك الدمية التي هي روي بلاس، ولنفكّكها. كما هو شأن جميع أبطال فيكتور هوغو، لا تعادل عبقرية هذا البطل سوى حماقته. كيف! ها نحن أمام شابّ جسور يرتاب من دون سالوست، الذي يملي عليه رسالتين، في اليوم ذاته الذي يتقرّر فيه مصيره، ثمّ يكفّ عن التفكير في الرسالتين، هو الذي يتكبّد محتوى الرسالة الأولى في الفصل الثالث، في مفاجأة يملأها الرعب، ويعرّض نفسه للموت بفعل الرسالة الثانية في الفصل الخامس، دون أن يتوقّع شيئاً ولا يستبق الطعنة القاضية تلك! فبخصوص الرسالة الثانية على الأقلّ، كان ينبغي على ذاكرته أن تبقى يقظة. إنّه غبيّ. ودون سالوست هو الرجل القويّ والمتفوّق. ولننظر إلى روي بلاس وهو يحمل نفسه على محمل الجدّ، ويعشق الملكة، ويقود الإمبراطورية، على كونه يعرف أنّ الدون سالوست يقبع في الظلّ، خلفه.



Twitter: @ketab_n

حتّى طفل في الثالثة من عمره سيكون أكثر ارتياباً منه. ففي كلّ ساعة من حياته كان على روي بلاس التساؤل مع نفسه عمّا يريده منه هذا الرجل، ولماذا خلع عليه اسماً كبيراً، ولماذا دفع به لكي يكون قريباً من الملكة. لا شيء من كلّ ذلك، فروي بلاس يواصل السّجع مثل حمامة، ويتظاهر بأنّه رجل مستقيم. وحينما يظهر الآخر، يندهش هو ويعضّ على أصابعه ندماً. ذلك هو موقف «لو كنت ملكاً» *Si j'étais rois*، ناقصاً المعجزة.

ذلك ليس كلّ شيء. فها هو روي بلاس وجهاً لوجه مع دون سالوست. كان أبله، فلنرَ ما إذا كان سيعرب عن شيء من الحسم. آه، أجل، سوف يتصرّف كطفل عصبيّ لا يعرف شيئاً آخر غير البكاء ويلهج بأشعار. الشيء الأكثر بساطة هو طعن دون سالوست مباشرة بضربة خنجر، ما دام ينبغي طعنه في النهاية؛ لكنّنا ما زلنا في الفصل الثالث، ومن الضروري إطالة الأشياء. حينئذ، يشرع روي بلاس، رئيس الحكومة الكليّ القدرة ذاك، بالتخبّط، مطلقاً صيحات يأس، في أحبولة صبيانيّة قوامها المفردة «خادم»، كانت حركة واحدة ستكفي لتحطيمها. هنا ندخل في سلسلة الأمور غير المحتملة، التي تحدّثت عنها آنفاً؛ فهذه الحبكة تُراكم الأمور غير المحتملة بعضها فوق البعض الآخر، وبإسراف مذهل. وأكثرها إضحاكاً هي أنّ روي بلاس، حتّى يترك المكان شاغراً لدون سيزار، راح يصلّي في إحدى الكنائس ومن بعدها يتسكّع في الشوارع، وذلك في اللحظة التي يتقرّر فيها مصيره ومصير الملكة. إنّه طفل عصبيّ، كما قلت، ففي الوقت الذي يتحرّك فيه الآخرون، يذهب هو للصلاة والنزهة.

لكنّ الذروة تتمثّل في ذلك التسميم، الذي يجري في نهاية المسرحيّة. لماذا يسمّم روي بلاس نفسه؟ لا بدّ أن تكون هناك رهافة خارقة، تمنعني


Twitter: @ketab_n

عواطفي السوقية، وغرائزي المنحطّة والقذرة عن فهمها.

لقد عوقب دون سالوست وها هو في طريقه للفظ أنفاسه الأخيرة في الغرفة المجاورة. وها أنّ روي بلاس والملكة طليقان. صحيح أنّ هناك دون سيزار؛ لكن دون سيزار صديق روي بلاس، وسيتمّ ترتيب الأشياء، لا سيّما مع ذلك الرجل الذي شنّف أسماعنا، في الفصل الأول، بخطَب جميلة عن الاحترام الذي ينبغي على المرء الشعور به حيال النساء. في هذه الحالة، لماذا السمّ؟ كلّ النهايات الأخرى منطقية وممكنة، ما عدا هذه. أعرف جيّداً أنّ ذلك ادّعاء غريب من جانبي، أتبع فيه منطقي واحتمالاتي. فالأسباب السّامية تقول إنّ روي بلاس خادم، وإنّ الخادم عندما يحبّ ملكة عليه تسميم نفسه، وبذلك تنتهي المسرحيّة تراجيدياً. إنّها المهزلة ذاتها! بمقدور المرء المرافعة كما يشاء؛ أن يقول، مثلاً، إنّ الملكة إذا كانت قد رفضت، ولو للحظة، أن تغفر لروي بلاس، فمن الواضح أنّها ستقبّله بعد قليل؛ أو أن يقول إنّها في الفصل الثالث وجدتْ فيه شخصاً عبقريّاً؛ أو أن يذكّر بأنّه، إذا كان حبّها لا يكفي، فهناك مصلحة الدولة، التي يجب أن تدفعها إلى الحفاظ على رئيس حكومة إسبانيا؛ وفي النهاية يمكنه أن ينهي مرافعته قائلاً إنّ الخادم قد اختفى كليّاً في روي بلاس، وإنّه لا بدّ أن يكون عقل المرء مختلّاً ليأخذ عليه كونه ارتدى حلّة الخدم لفترة وجيزة. كلّ هذا سيكون عبثياً: فالصيغة الرومنطيقية تشترط أن يسمّم روي بلاس نفسه، وذلك إكراماً لجمال الفكرة. لقد عاش كطفل، وها هو يموت مثل غبيّ.

لن أتحدّث عن تعقيد الرسائل، الرسالتين التي أملاهما دون سالوست وتلك التي كتبها روي بلاس للملكة، والرسالة الموجزة التي حملها دون غوريتان don Guritan إلى ألمانيا، ورسائل دوق آلبه d'Albe التي



Twitter: @ketab_n

عثروا عليها في صدريّة دون سيزار. قلت سابقاً إنّه قد لا يتمكّن السيّد ساردو من القيام بما هو أفضل من ذلك. كما لن أتحدّث عن الشخوص الآخرين؛ إذ كان كافياً تحليل روي بلاس، لأنّ بقية الشخوص ما هم إلّا تجسيدات لمواقف: دون سالوست هو الشيطان بحقده، ودون سيزار هو الخيال الشعريّ الذي يلقي في مهبّ الريح بدوقيّة مهلهلة، والملكة امرأة مهجورة وضجرة تتّخذ لها عشيقاً. من ناحية أخرى، ليس هناك أيّ تحليل: تدرس التراجيديا الانفعالات وتستخلص منها الطبائع؛ أمّا المسرح الرومنطيقيّ، فيمرّر أمام أبصارنا سلسلة من الصور الملوّنة بحدّة، والتي لا تنطوي إلّا على الشخوص، الذين لا يرى المشاهد منهم غير وجوههم أو جانب منها، وذلك ضمن حالة انفعالية محدّدة. وفي النهاية، لن أشدّد كثيراً على المواقف، التي أجدها في الغالب الأعمّ بالغة الغرابة. فمن وجهة نظري، ليس هناك من فارق بين مسرحيّة لفيكتور هوغو وأخرى لبوشاردي Bouchardy إلّا من ناحية الشكل. فصرخة لازار الراعي[1] Lazare le pâtre: «تيقظوا، يا نبّالي القصر!» تتطابق تماماً مع صرخة روي بلاس: «اسمي روي بلاس وأنا خادم!».

لماذا إذن ستحتلّ مسرحيّة «روي بلاس» مكانها في المسرح الفرنسيّ، إلى جانب «السِّيد» Cid و«أندروماك» Andromaque؟ ستحتلّه لأنّ القصائد التي تتضمنها «روي بلاس» ستبقى إلى الأبد مفخرة شعرنا الغنائيّ. فهنا ينتهي كلّ نقاش، وعلى المرء النهوض ليحيّي العبقريّة. في عرض المساء الذي تحدّثت عنه قبل قليل، هل كان مؤلّف المسرحيّة هو من هتفت له الصالة برمّتها؟ هل هتفت للمواقف المعروضة، ولدراسة الانفعالات؟

(1) بطل مسرحيّة تحمل اسمه عنواناً للمؤلّف المسرحيّ الفرنسيّ جوزيف بوشاردي Joseph Bouchardy (1810–1870)، الذي كان معروفاً بمسرحيّاته الشعبيّة المغنّاة ذات الحبكات المعقّدة.



Twitter: @ketab_n

هل انطلق التصفيق ليحيّي تحليل الشخوص، ضمن اندفاعة حماس كبرى؟ كلّا، وألف كلّا! لقد عاينتُ عن قرب ذلك الحماس؛ كان ينطلق بعد كلّ خطبة مطوّلة، ويتوجّه للأبيات الشعريّة، دائماً الأبيات، وكان ذلك الحماس أقوى عندما أخذ الممثّل يشدّد أكثر على الأبيات. لكن إذا ما صيغت «روي بلاس» نثراً، وإذا ما تناولنا فلسفتها العبثية، بحقيقتها التاريخية المزيّفة وحبكتها الصبيانية، وبهرجتها الأوبرالية التي لا تهدف إلّا الإثارة، لانفجرنا من الضحك في النهاية. فالأشعار هنا ترفع هيكل العمل، المتداعي، إلى مصاف الرائع والسّامي.

أيّة جوقة أبواق مُباغتة وخارقة تلك التي صدحت في اللغة، عبر أشعار فيكتور هوغو! لقد انفجرت وكأنّها أنشودة لبوق واحد، وسط ذلك الإنشاد القديم، الأصمّ والمتلعثم للمدرسة الكلاسيكية الهرمة. كانت نفحة جديدة، نسمة هواء كبيرة، وألقاً للشمس. من جانبي، لا يمكنني سماعها دون أن ألمح فتوّتي تلامس وجهي من جديد، وكأنّها تداعبني. كنت قد حفظتُ أبياته عن ظهر قلب، وجعلتها تتصادى في ركن من بروفنس Provence حيث ترعرعتُ. لقد عنتْ لي ولسواي ساعة الانعتاق الأدبيّ، وعصر الحرية الذي دخلنا فيه. كما إنّها اليوم، وستظلّ إلى الأبد، حلىً منحوتة بفنّ رائع. إنّها تُحَفٌ في الصَّوغ، لن يملّ المرء من تثمين طريقة صنعها الحرّة والناجزة، ولا عِلمها العميق المجنّح. ففي انعطافة هذا الشطر أو ذاك، وفي وقف بعض الأبيات، ثمّة فلتات مفاجئة: منظر طبيعيّ يمرّ أمامنا، ارتفاع شامخ يلوح لنا، حبّ يعْبر وفكرة خالدة تحلّق. أجل، الموسيقى، النور، اللونّ، والعطر حاضرة كلّها هنا. أتحدّث عن روائع مرحلة النضج عند الشاعر، وليس عن الأعمال الخَرِفة التي يقدّمها لنا اليوم. فأشعار فيكتور هوغو لها رائحة


Twitter: @ketab_n

زكية، صوتها بلّوريّ، وتألّقها تألّق الذهب والأرجوان. ولم تتمتّع أيّة لغة إنسانية بمثل هذه البلاغة الحيّة والمشبوبة.

أريد هنا الإفصاح عن إعجابي، لكي لا يخطئ أحد في تقديره. فالإقدام الجنونيّ والمبالغات المدرسيّة المقذوفة في وجه الكلاسيكية، تظلّ هي أيضاً صرخات للفتوّة، ساحرة بغبطتها وشجاعتها. وأنا لا أعرف أشعاراً أكثر رقّة، ولا ملوّنة أكثر، أو مصنوعة بعناية أكبر ووأسع من خطَب دون سيزار تلك، في الفصلين الأوّل والرابع. أمّا الملكة وروي بلاس، فهما قيثارتان تردّ الواحدة منهما على الأخرى. إنّ غنائية المشهد، بعيداً عن كلّ شيء، عن الحقيقة والحسّ العامّ، هذه الغنائية هي التي تستنهض الجمهور بخفقة من جناحيها. ولذا ينخطف المرء بها، ويصفّق لها بحماس.

هنا يكمن كلّ فيكتور هوغو. ففي عمق المؤلّف المسرحيّ، والروائيّ، والناقد، لا نجد سوى الشاعر الغنائيّ. فأنا لا أعرف محرِّكاً أعظم منه للمفردات والإيقاعات. لقد كان بلاغيّاً لا يُضاهى.

## 3

هناك نقّاد يشيعون أنّ ثمّة أعمالاً رائعة كرّسها الزمن، وبالتالي سيكون شيئاً خطيراً وغير مجدٍ المساس بها. على العكس من هذا، أعتقد أنّ من المهمّ وضع تلك الأعمال العظيمة، التي يفصلنا عنها خمسون عاماً، على المحكّ وإخضاعها للفحص الحذر، والحكم عليها بالذهنية الجديدة للأجيال القادمة، ومن زاوية نظر الفتوحات المعرفية التاريخية التي حدثت ومناهج التحليل التي تمّ إبداعها. ولا شكّ في أنّ المقصود ليس إنكارها، ولا حتّى التقليل من شأنها؛ وإنّما تفسيرها وتصنيفها بفضل


Twitter: @ketab_n

المسافة الزمنيّة.

لنأخذ رواية «نوتردام باريس[1]» *Notre-Dame de Paris* كمثال. علينا أن نميّز في هذا العمل بين عنصرين، التاريخ والتخييل.

لننظر أوّلاً إلى التاريخ.

نعرف أنّ فيكتور هوغو كان يفاخر دائماً بدقّته التاريخية الكبيرة. كما كان يستشهد، بنوع من الزهو، بعناوين الكتب التي اطّلع عليها، ويوحي بأنّه استنفد خزائن المكتبات. سيكون نقد المؤرّخ الكامن في شاعرنا الغنائيّ الكبير بمثابة دراسة جديرة بالاهتمام. آمل أن يقوم بها شابّ متبحّر، إذ سيكون هناك الكثير من الكشوف المسلّية. فمن الواضح أنّ فيكتور هوغو كان يكتفي دائماً بالمعطيات السطحيّة. فلكي يجعلنا نؤمن بعمق تبحّره، وحتّى يقنع الناس بأنّه فحص أقصى مستودعات العلم الإنسانيّ وحوليّات الشعوب، كان يستخدم نهجاً طريفاً للغاية، يكمن في وضع بعض الخصوصيات المذهلة في المقدّمة، وأسماء شخوص لم يسمع بها أحد من قبل. فيقول المرء لنفسه: «عجباً! إذا كان يعرف هذا، فلا بدّ أنّه يعرفه أكثر من أيّ شخص آخر». والأمر مخالف للحقيقة، فهو غالباً لا يعرف غير هذا، كما أنّه يستند على مراجع رجراجة، ذلك أنّ التبحّر الرومنطيقيّ يكمن هنا، في الحوادث الصغيرة الشاذّة، وليس في التيّار الواسع للتاريخ.

أعود الآن إلى الجانب التاريخيّ في «نوتردام باريس». ليس هناك اليوم من يدافع عن دقّة الأحداث والتوصيفات والشخوص. فكلّ هذا ما هو إلّا كاريكاتور، وتخييل محض. كما يمكن الاعتراض على جميع التفاصيل

(1) يحيل العنوان، كما أشرنا إليه من قبل، على اسم الكاتدرائيّة الشهيرة بباريس، والرواية معروفة في العربية في أكثر من ترجمة مجتزأة تحت عنوان «أحدب نوتردام».



Twitter: @ketab_n

تقريباً. نقف هنا على القرن الخامس عشر وقد حوّله المؤلّف إلى عصر باروكيّ، لا بل دفعه إلى حدود الغرابة، وأقامه على أساطير مؤلّفين غير مرجعيّين. فالشاعر يهمل الملامح الواقعيّة، لكي يضخّم بمغالاةٍ الخطوط الصغيرة، وذلك ما يجعل المجموع مشوّشاً بالضرورة.

من جانب آخر، ليس لذلك من أهميّة. يستطيع المرء تنحية الادّعاء التاريخيّ لفيكتور هوغو، ويعجب بروايته. أتناول هنا العنصر الثاني، عمل المخيّلة. سيكون هناك الكثير ممّا يمكن قوله، لكن ينبغي الإيجاز، ولذا سأبقى عند حدود الأفكار العامّة.

ممّا لا ريب فيه أنّ «أحدب نوتردام» قد تمّ إنتاجها في فرنسا كصدى لروايات والتر سكوت في إنجلترا. فمنهج التأليف واحد، كما إنّ فيكتور هوغو، الذي ينحني إجلالاً لشكسبير، لا يلفظ أبداً اسم والتر سكوت، الروائيّ الذي قام، في الواقع، بإضفاء صبغة برجوازية على عالَم شكسبير. قد تبدو معاملتي لفيكتور هوغو باعتباره برجوازيّاً مُفرطة في قسوتها، لكن، في الحقيقة، كان طبعه اللاتينيّ المعتدل قد حشر العبقرية السكسونية الخشنة في قوالب مضبوطة للغاية، وشديدة التوازن. سنرى كلّ هذه الأشياء لاحقاً، وسيكون حكمنا هو أنّ رومنطيقية فيكتور هوغو قد أفرطت، بشكل عامّ، بالتناظرات البلاغية، و«برجزتْ» المخيّلات المنفلتة لأهل الشمال. لقد وضع فيكتور هوغو اللاتينيّ، بالرغم منه، نوعاً من النظام والتناغم في فيضان شكسبير البربريّ نوعاً ما. إنّ «أحدب نوتردام» رواية برجوازية، شأنها شأن «إيفانويه» *Ivanhoé* و«كنتن ديروارد»[1] *Quentin Durward*.

لنرَ أيّة قصة بائسة هي في العمق. نرى فيها إسميرالدا Esméralda،

(1) كلتاهما روايتان تاريخيّتان لوالتر سكوت.



Twitter: @ketab_n

التي سرقها بوهيميّون من أمّها، وساشيت Sachette، التي بقيت لمدّة خمسة عشر عاماً تنادي ابنتها باكيةً وهي تحتضن حذاء البنت، دون أن تكون مجنونة بالكامل. تلك الأمّ التي تعثر على ابنتها، بالدقّة في اللحظة التي يختطفها منها الجلّاد: أليست هذه قصّة مضجرة؟ أليست ابتداعاً يليق ببوشاردي، أو ترتيباً صبيانيّاً وأخرق للحقيقة؟ إنّه لَعمل برجوازيّ! برجوازيّ! برجوازيّ!

أمّا البقيّة فمسرفة في الترميز. ما من شخصيّة حرّة، ساذجة، تتبع طريقها ببساطة. جميع الشخصيّات تمّ تقليمها لتدخل في قالب، وكلّها تحتفظ بوضعيّات جامدة. كلود فرولّو هو الشهوانية التي تقود إلى الإجرام؛ وفوبوس Phœubus هو الجميل المزهوّ، الفظّ الذي يجعل نفسه يُعشَق ولا يَعشق؛ أمّا غرنغوار Gringoire فتخييل أدبيّ. وقد وضعت كازيمودو جانباً لأنّه يعكس جوهر أفكار المؤلّف. وإنّني أرى في كازيمودو الرومنطيقيّة بالذّات، إدخال المسخ الذي له قلب ملاك، والطِّباق العنيف بين الجسد والروح، وأمثولة المضحك grotesque المتّحد بالسّامي أو الرّائع sublime بالضبط[1]. وهذا كلّه يقوم به المؤلّف بدم بارد؛ ما من هفوة، ولا من انفعال يربك اليد، ولا أيّ شيء من هذه الاحتدامات التي نراها في لوحات أوجين دولاكروا Eugène Delacroix. نشعر بأنّ الروائيّ بقيَ سيّد نفسه، وأنّه مزجَ المضحك والسّامي بجرعات مناسبة، وأنّ حركاته مضبوطة، وأنّه بقي معتدلاً، متساوقاً، وكلاسيكيّاً في التنظيم العامّ لعمله. إنّه ليس شكسبير وإنّما والتر سكوت. إنّه برجوازيّ! برجوازيّ! برجوازيّ!

(1) في الصفحات القادمة يتوقّف زولا بأناة عند هذا الزوج المفهوميّ (المضحك/السّامي) باعتباره أحد أهمّ عناصر رؤية هوغو للواقع وللكتابة.



Twitter: @ketab_n

نجد أنفسنا إذن أمام كلام مصطنع للرموز، وليس أمام رسم للحقيقة. أوّلاً، ثمة فكرة حتميّة تهيمن على العمل، وذلك ما لا يمكن فهمه تماماً، إذا ما عرفنا أنّ جوهر الرومنطيقية روحانيّ ومسيحيّ. ثمّ ندخل في سلسلة من اللوحات الرمزية: الجمال الذي يحبّ جمالاً آخر يزدري به؛ الحبّ الذي يعشقه القبح ولا يدرك أنّ الحبّ الأكبر موجود هنا؛ والجمال الذي يدفع نحو أزمة في الإيمان، وهذا ما يقودنا إلى المأساة الختاميّة، الكارثة التي تقضي على الجميع. لا شكّ أنّ تلك العناصر قائمة في الطبيعة، لا بل أقول إنّها حقائق مبتذلة تجري على كلّ لسان. لكن أيّة بنية غريبة تلك التي تجمع أشياء كهذه جنباً إلى جنب! وبالتالي، يصبح المجموع مزيّفاً، ممطوطاً، «مفبركاً» وقسريّاً. فالمؤلّف دائم الحضور، ويشير بإصبعه لتتحرّك الدمى. إنّها الطبيعة المصحَّحة، المنحرفة عن اندفاعتها الطبيعيّة. فحتّى إذا ما شذّبنا نبتات البقس في الحديقة ووهبناها شكلَ كريّات كلاسيكيّة، أو منحناها بضرباتٍ حاذقة من المقصّ هيئة رومنطيقيّة، فسنحصل على النتيجة نفسها: سنشوّه الحديقة، ونجني طبيعة كاذبة. إنّ دراسة مقتضبة ومخلصة للإنسان، أو مغامرة تروى ببساطة، ستُمكنّنا من فهمه أكثر من خليط «أحدب نوتردام» الأليغوريّ أو الأمثوليّ هذا.

هل لاحظ أحدكم أنّ هذه الرواية التي تدّعي إعادة ابتكار نوتردام القرن الخامس عشر لا تدور إلّا في مزاريب الكنيسة؟ فهي تخلو من أيّ شعيرة داخليّة، فلا مشهد في جناح الكنيسة، ولا في المصليّات، ولا في مكان ارتداء أردية القدّاس. كلّ شيء يدور في الأعلى، في الأبهاء، وفي سلّم البرج والمزاريب. أليست تلك المزاريب نمطيّة؟ إنّها تنطق بأشياء كثيرة عن الرومنطيقية. من المؤكّد أنّ ذلك العمل قد تمّ صنعه من أجل


Twitter: @ketab_n

المزراب، ما دامت روح الكنيسة، أي الخورس بشموعه وأناشيده وجمهرة قساوسته، تبقى غائبة. ألا يشكل هذا برهاناً آخر على أنّ الرومنطيقية تكمن في الديكور الخارجيّ؟ لدينا المزاريب والنواقيس والأبراج: لكنّنا لا نكاد نمرّ بالكنيسة، ولا نتعرّف على رجال الكهنوت الذين يخدمونها، ولا على الجمهور الذي يركع فيها.

وبالرغم من ذلك، تظلّ «نوتردام باريس» عملاً فنّياً مؤثّراً، قصيدة نثر غاية في التكثيف، تجعل شخوصها، للسبب ذاته، يفرضون أنفسهم على الذاكرة.

والآن، ما الذي ينبغي قوله عن المسرحيّة المأخوذة عن هذه الرواية؟ لقد روى لي البعض أشياء جنونية عن الصيغة الأولى منها، التي قام بها بول فوشير Paul Foucher. أنا لم أقرأ المسرحيّة. لكن يبدو أنّ إسميرالدا قد تمّ إنقاذها من قبل فوبوس Pheobus، شقيق ترويفو Trouillefou، وهو رئيس عصابة من اللصوص، دفع رجاله لمواجهة الجلّاد. ولنضف أنّ الشقيقين يُعرَفان بفضل نجمة، كما أعتقد، يحملها كلاهما مرسومة على جلده، في مكان ما. وإذا ما أضفنا نجمة ترويلفو إلى حذاء ساشيت، أمكن أن نتخيّل التأثير الناجم. نفهم إذن رغبة فيكتور هوغو في تغيير خاتمة المسرحيّة، التي كان مع ذلك قد أجازها في عام 1850.

لا شكّ أنّ النسخة الجديدة من المسرحيّة أكثر معقوليّة، لأنّهم أعادوا لها خاتمة الكتاب. من ناحية أخرى، جرى تنقيح المسرحيّة بشكل عامّ، فنصّ فيكتور هوغو نفسه حلّ محل نثر بول فوشير. لكن، في الحقيقة، لم تجنِ المسرحيّة من هذا شيئاً كثيراً، ذلك أنّها بقيت تشتمل على لوحات سريعة، خمس عشرة، تتوالى دون أن يكون لدينا الوقت الكافي لفهمها، وبالتالي الاهتمام بأحد شخوصها. كما لاحظتُ أنّ ما يسيء للمسرحيّة



Twitter: @ketab_n

أكثر من غيره هو جانبها التصويريّ، أي الاستعراض. نحن نظلّ اليوم جامدين أمام أسمال القرون الوسطى هذه. فأفراد العصابات هؤلاء ما هم إلّا أقنعة مضحكة وسوداوية. كما تدفعنا «باحة العجزة والشحّاذين» تلك إلى البكاء، لأنّها بائدة، مزيّفة وغبيّة. وسأقول الشيء ذاته عن أولئك النبّالين، وعن الجلّاد، والرهبان الذين ينشدون وهم يمسكون بالشموع. لقد تقدّم العلم، لذا يجعلنا هذا العصر الوسيط الذي هو من ابتداع الرومنطيقيّين نبتسم.

ولذا لم تسخن صالة العرض قليلاً إلّا في بؤرة المسرحيّة: عند محاولة الاغتصاب التي يرتكبها كلود فرولو Claude Frollo بحقّ إسميرالدا، والتي يمنعها كازيمودو Quasimodo؛ وبعدها عند حكاية ساشيت التي تعثر ثانية على ابنتها وتحميها من تريستان الناسك Tristan l'Hermite. أمّا بقية المسرحيّة فهي لا تليق حقّاً بالرواية، كما أنّها تخلّف لدى الجمهور ضيقاً يمتزج بالملل.

لا أستطيع الدخول في التفاصيل. ومع ذلك، سنحتْ لي بعض المعاينات الجديرة بالاهتمام. هكذا تتّخذ حوارات الرواية، الممثّلة على الخشبة، مظهراً يثير الدهشة أحياناً. سأستشهد على ذلك بصورة خاصّة بالمشهد ذي الادّعاءات الكوميدية، بين كلود فرولّو وشقيقه الأصغر، الذي ما زال في المدرسة، عندما يأتي ليستعير منه نقوداً. لقد بقي الجمهور بارداً كالثلج، ومندهشاً تماماً من ذلك المشهد الكوميديّ الغريب. على العكس من هذا، كان لخُطَب ساشيت، وهي تقبّل حذاء ابنتها الصغير، تأثير كبير، وذلك بفضل تمثيل السيّدة ماري لورون Marie Laurent. وأيّ مونولوغ خارق للعادة ذلك الذي نسمعه من تلك المرأة السجينة في زنزانتها، وهي تصرخ: «أنا لبوة، وأريد أن يعيدوا لي أشبالي»! هل


Twitter: @ketab_n

هي متأكّدة من أنّها لبؤة، تلك المرأة البائسة، التي تجأر بأقوى ممّا يسمح به ضعفها والفاقة التي هي فيها؟ ما كان يمكن أن تكون في حالها تلك سوى امرأة ذاهلة، مصعوقة من الحزن الطويل، وإذا بها تهذر وكأنّها ما زالت تحت هزّة اختطاف ابنتها.

بيد أنّ اللوحة الأكثر غرابة هي لوحة مهاجمة البروج. كان هناك نوع من الاستحالة الماديّة. فمن غير الممكن إظهار حشد المهاجمين في الأسفل، وكازيمودو في الأعلى. فقيم بعرض كازيمودو أعلى البهو. وكان الحشد يصخب في «تحتيّات» المسرح. ليس هناك ما هو أكثر إضحاكاً من ذلك الرجل الذي يقذف بالحجارة وبالعارضات الخشبية أعداءً لا نراهم. ولولا الاحترام الكبير الذي نكنّه لفيكتور هوغو، لانفجرنا ضاحكين بملء قلوبنا. تخيّلوا تلك المعركة، التي لا يخوضها سوى مقاتل واحد يظهر في المشهد، وهو يلهج بمونولوغه على امتداد اللوحة. ولنضف أيضاً أنّ الرصاص المذوّب الذي كان عليه صبّه في دفعتين على المهاجِمين في لحظة معيّنة قد تمّ تجسيده بأكثر ما يمكن من الرداءة، ولذا كان المشاهدون يشاور أحدهم الآخر ويسأله عمّا إذا فهم شيئاً.

كما لا أحبّ خدعة الخاتمة، تلك التي يقتفي عبرها كازيمودو أثر كلود فرولّو عند سلّم أحد الأبراج، مرّتين، بفضل قماشتين خلفيّتين تنزلان تحت الخشبة. فالوقت المطلوب لإخفاء الديكور يقطع انفعال المشاهد. وهذا لا يجري بسرعة كافية ولا هو مفهوم بما فيه الكفاية. لذا كانت النهاية برمّتها مدهشة أكثر من كونها مؤثّرة. كان واضحاً أيضاً أنّه تمّ إبدال كلود فرولّو بمهرّج يشنق نفسه عند مزراب، ثمّ يسقط. فهذا المهرّج موجود هنا وكأنّه في بيته. فهو يتأرجح للحظة، كما يتأرجح الحاوي في الهواء الطلق بكامل البهلوانية، ثمّ ينهي «شقلبته» بدقّة، وفقاً


Twitter: @ketab_n

لقواعد فنّه. هكذا يختفي الإيهام نهائياً. ولنُضفْ أنّنا لا نرى سوى طرف من البرج، وبالتالي لا يتولّد لدينا إحساس بالارتفاع. أمّا بالنسبة لأشكال السقوط التي تجري في المسرح، فلم يمكن حتّى الآن استخدام المهرجين للقيام بها بطريقة موفّقة، وذلك لأنّ الشخص الذي يسقط ليس مهرّجاً يقفز. بالإضافة إلى ذلك، ولكي يكون التأثير أكبر هنا، كان على كلود فرولّو، المعلّق إلى المزراب، أن يتكلّم، وأن يقول إنّه يائس، ثمّ يتوسّل كازيمودو الذي لا يلين؛ بإيجازٍ كان ينبغي أن تتواصل المأساة وأن يكون السقوط بطيئاً، كما هو في الرواية. والحال أنّ هذه الأداءات المشهديّة تصبح مستحيلة مع مهرّج.

لقد جعلني عرض «نوتردام باريس» مقتنعاً بالرأي القائل إنّ مسرح فيكتور هوغو يتعادل مع مسرح بوشاردي. لا فارق بينهما غير فارق الأسلوب. فعندما كتب الشاعر مسرحيّته «روي بلاس»، قام بإنجاز عمل شعريّ غنائيّ رائع. وحينما ترك الآخرين في «نوتردام باريس» يلفّقون من نثره عملاً مسرحياً، كانت النتيجة ميلودراما[1] رديئة.

## 4

لقد دفعني الفضول إلى إعادة قراءة المقدّمة الشهيرة التي كتبها فيكتور هوغو لمسرحيّته «كروميل» *Cromwell*، في العام 1827. فمن المعروف أنّه جرى التعامل مع تلك المقدّمة في حينها باعتبارها بيان الرومنطيقية أو

(1) الميلودراما mélodrame: مسرحيّة شعبيّة أو موجّهة للجمهور العريض تخلو من التعقيد وتتوخّى إحداث تأثير فنيّ يعرف الجمهور قواعده سلفاً. وهي تعالج على الدوام أنماطاً بذاتها، من طيّبين وشرّيرين، وتنتهي غالباً بنهايات فرحة بعد منعطفات ومفاجآت تضاعف متعة النظّارة.



Twitter: @ketab_n

بالأحرى قانونها. إنّها واحدة من تلك النصوص الذائعة الصيت، التي يتحدّث عنها الجميع، ذلك أنّهم قرأوها قبل خمسة عشر عاماً أو عشرين، وهناك القليل من الأفراد الذين يفكّرون بقراءتها من جديد، في ظلّ المناخ الحاليّ، ومناهج الرؤية في منتصف القرن. لا شيء أكثر أهميّة، من وجهة نظري، من تلك الدراسات التي تتناول الماضي. وسأمنح نفسي حقّ مناقشة الرومنطيقية منذ أصولها، وذلك باستنادي على الوثيقة الأكثر صلابة، الإنجيل الذي خلّفه لنا رئيس تلك المدرسة نفسه.

في مقدّمته، يقول فيكتور هوغو، عن حقّ، إنّ لكلّ مجتمع فنّه الخاصّ، كما أنّه يميّز بين ثلاث مراحل أدبية: الأزمنة البدائية التي أدّت إلى ولادة «سفر التكوين»، والعصور القديمة التي أنتجت هوميروس وإسخيليوس؛ وفي النهاية ما يطلق عليه اسم الأزمنة الحديثة، المسيحية، أو بالأحرى الروحانية، التي ولدت شكسبير. وهذا ما سيوجزه، بعد ذلك، قائلاً: «للشعر ثلاثة عصور، يتوازى كلّ واحد منها مع مرحلة بعينها من المجتمع: القصيدة الغنائية، والملحمة، والدراما. الأزمنة البدائية غنائيّة، والعصور القديمة ملحميّة، والأزمنة الحديثة دراميّة. تتغنى القصيدة الغنائية بالأبدية، والملحمة تبجّل التاريخ، فيما تصوّر الدراما الحياة».

لندع الأزمنة البدائية والعصور القديمة جانباً للحظة. ولنرَ ما الذي يعنيه فيكتور هوغو بالأزمنة الحديثة. إنّه يجعلها تنطلق من يسوع المسيح. أستشهد به: «دين روحانيّ يحلّ محلّ الوثنية المادية والبرانية، ثمّ ينزلق في قلب المجتمع القديم، يقتله، ويُنبت في جثّة حضارة منهكة بُرعم حضارة جديدة. إنّ هذا الدين مكتمل، لأنّه حقيقيّ؛ فبين عقيدته وعبادته تراه يحتضن الأخلاق بعُمق. إنّه يعلّم الإنسان أوّلاً أنّ له، ضمن الحقائق


Twitter: @ketab_n

الأولية، حياتين عليه عيشهما: الأولى عابرة، والثانية خالدة؛ الأولى أرضيّة، والثانية سماويّة. ويبيّن له أنّه مزدوج، كمصيره؛ إذ ينطوي في داخله على حيوان وعقل، روح وجسد». ألم أكن محقّاً حين كتبت أنّ كلّ تطور أدبيّ يرتكز على إيمان دينيّ أو فلسفيّ؟ لنأخذ حذرنا، ستكون الرومنطيقية ازدهاراً شعرياً للروحانية. ولنمسك بهذه الثنائية، تلك الروح وهذا الجسد: سوف ينبني كلّ نظام فيكتور هوغو على هذه النقطة.

في الحقيقة، تكمن الرومنطيقية، المتمثّلة في الدراما بالنسبة إليه، في إضافة عنصر جديد، ألا وهو المضحك. أستشهد به: «تقود المسيحية الشعر إلى الحقيقة. وعلى غرارها، تنظر ربّة الإلهام الحديثة إلى الأشياء بعين أوسع وأكثر علوّاً. ثمّ تجعلنا ندرك أنّ كلّ الأشياء في الخليقة ليست جميلة إنسانياً؛ وأنّ القبح يتجاور مع الجمال، والمشوّه بالقرب من الفاتن، والمضحك le grotesque عالق ببطانة الرائع أو السّامي le sublime... وهكذا جيء بمبدأ غريب على العصور القديمة، وبنمط جديد على الشعر. وبما أنّ كلّ شرطٍ مضاف إلى الكائن يحوّر الكائن بكامله، فها أنّ شكلاً جديداً يتطوّر عبر الفنّ. يمثّل المضحك هذا النمط. والشكل الجديد هو الكوميديا أو الملهاة». كما يقول أبعد قليلاً من ذلك: «فيما كان السّامي يمثّل الروح، بعد أن نقّتها الأخلاق المسيحية، سيلعب المضحك، ضمن الشكل الجديد، دور البهيمة الإنسانية». هو ذا الموضوع مطروحٌ إذن بوضوح: الرومنطيقية هي الأدب الذي ولد من المسيحية، وهذا الأدب، المتجسّد بصورة خاصّة عبر الدراما، مصنوع من عنصرين: السّامي، الذي يمثّل الروح، والمضحك، الذي يمثّل الجسد».

أُصرّ على ذلك وأُكثر من الاقتباسات، فأنا لا أريد اختلاق أيّ شيء. ها هو حماس فيكتور هوغو حيال المضحك: «يضطلع المضحك،



Twitter: @ketab_n

في فكر المحدثين، بدور كبير. إنّه في كلّ مكان: يخلق، من جهة، المشّوه والمرعب؛ ومن الجهة الثانية، الكوميديّ والتهريجيّ. يحيط الدّينَ بألف خرافة فريدة، ويرفد الشعرَ بألف خيالٍ تصويريّ مدهش. إنّه هو الذي ينثر بملء يديه، في الهواء، في الماء، في الأرض، وفي النار، أعداداً لا تحصى من الكائنات الوسيطة، التي نعثر عليها حيّة في التقاليد الشعبية للقرون الوسطى». أتوقّف، لأنّ الشاعر يواصل هكذا على صفحتين. ويقول أبعد قليلاً، لكي يبرهن على ضرورة وقوف المضحك إلى جانب السّامي: «فكما تظهر حوريّة البحر Ondine بفعل السمندل، كذلك يجمّل المضحك السيلف»[1].

والآن، لنحاول رؤية كلّ ذلك بوضوح أكبر. لأنّه ملتبس بصورة مرعبة. فالتناقضات هي الطاغية، أمّا في ما يتعلّق بالتصنيف والبرهنة، فيكتفي الشاعر بالإشارة إليهما عبر جمل وكلمات جميلة في صياغتها. أوّلاً، أنا لا أفهم التاريخ الأدبيّ للإنسانية مقسّماً إلى ثلاث مراحل. ففيكتور هوغو يقول لنا إنّ الروحانية هي علامة الأدب الحديث؛ لكنّ «سفر التكوين»، الذي يقدّمه باعتباره نتاجاً للأزمنة البدائية، هو أيضاً شعر روحانيّ. ثمّ أيّة فكرة غريبة تلك التي تُوقف الأدب عند القرون الوسطى، ولا تذكر كلمة واحدة عن عصر النهضة؟ إنّه لا يذهب أبعد من السمندلات والقطارب[2]؛ كما يبقى ضمن القرن السادس عشر؛

(1) السّمندل (بالفرنسية salamandre): دويبة أسطورية تعيش وتسبح في النار وتموت بانطفائها. والسّيلف Sylphe، من اللاتينيّة Sylphus (ومعناها «جنّيّ»): كائن خرافيّ مكوّن من أنقى عناصر الهواء، تصوّره أساطير السلتيّين والغاليّين (الفرنسيّين القدامى) والجرمانيّين كائناً رهيفاً مزوّداً بجناحين يطير بهما بخفّة. له أنثى هي السيلفيدة Sylphide. وتتّسم هذه المخلوقات الأسطوريّة بلطفها مع البشر، وهي تُلهم الشعراء والرّوحانيّين.

(2) القطرب: عفريت خُرافيّ صغير يعيش تحت الأرض.



Twitter: @ketab_n

وعندما يلامس القرن الثامن عشر، أو يمرّ به، فذلك من أجل الدفع بالرأي القائل إنّه «لم تتمكّن أكبر العبقريات من التواصل مع تلك الحقبة، دون أن تتقزّم، من جانب واحد على الأقلّ». ولا يجد أي شيء آخر ليقوله عن عصر الكدح العظيم هذا، الذي طلعنا نحن منه! من هنا، يصبح تأريخه للتطوّرات الأدبية للإنسانية ناقصاً. فهو يتوقّف، أكرّر ذلك، عند فنّ القرون الوسطى؛ ولا يُظهر أيّ شيء من انبعاث الشعور الوثنيّ، بعد التوهّجات القوطية؛ كما يصمت عن الحركة التحليلية والتجريبية الكبرى للقرن الثامن عشر. وبشكل عامّ، ما يسمّيه الأزمنة الحديثة هو نقيض الأزمنة الحديثة.

لكن لنفحص ذلك المضحك الشهير، الذي هو علامة ما يطلق عليه اسم الأدب الحديث. لا يمكن قبول فكرة أنّ المسيحية أو الروحانية هي التي أدخلت المضحك على الفنّ. فالوثائق موجودة هنا للبرهنة على عكس ذلك. وسيعلنه هو بنفسه: «ليس صحيحاً القول إنّ القدماء كانوا يجهلون الكوميديا والمضحك». ويضيف: «لكنّنا نشعر أنّ ذلك الجانب من الفنّ كان ما يزال في مرحلة الطفولة... فمضحك العصور القديمة كان خجولاً، وكان يحاول دائماً إخفاء نفسه». وها أنّنا نرى أنّ الوثائق تُحرجه. والأمر نفسه تماماً في ما يتعلّق بالغنائية. فهو يقول، ببساطة: «الأزمنة البدائية غنائية، والأزمنة القديمة ملحمية، والأزمنة الحديثة دراميّة». ثمّ يلاحظ أنّ رومنطيقيّته أو ما يزعم أنّه أدب الأزمنة الحديثة أكثر غنائية منه دراميّاً. وهذا يُحرجه. حينئذ، يكتب بهدوء: «إنّ حقبتنا الدراميّة هي، قبل أيّ شيء آخر، غنائيّة بصورة كبيرة. ذلك أنّ ثمّة أكثر من وشيجة بين البداية والنهاية؛ فغروب الشمس ينطوي على بعض ملامح شروقها؛ كما يعود الشيخ طفلاً. لكنّ هذه الطفولة الأخيرة


Twitter: @ketab_n

لا تشبه الأولى؛ إنّها حزينة بالقدر الذي كانت فيه الأخرى فرحة». كلّ هذا يجعل المرء يبتسم؛ لأنّه هراء شعريّ. فالتصنيف يكون تصنيفاً أو لا يكون. هل الأزمنة البدائية غنائيّة، والأزمنة الحديثة دراميّة؟ أم أنّهما هذا وذاك في آنٍ معاً؟

أعود إلى المضحك. أجد هذه المفردة تعيسة بشكل مطلق. إنّها صغيرة، ناقصة ومزيّفة. فعندما يقول المرء إنّ المضحك هو الجسد، والسّامي هو الروح، وعندما يدّعي أنّ المسيحية جاءت بالحقيقة، وذلك بجعلها على هذه الشاكلة عناصر الفنّ مزدوجة، فإنّ كلّ هذه الأشياء ما هي إلّا تخيّلات شاعر غنائيّ، وليست من النقد الجادّ في شيء. إنّني أتّفق، بالتأكيد، مع فيكتور هوغو حينما يقول إنّه يجب رسم الإنسان بكامله؛ بيد أنّي أضيف: ينبغي رسم الإنسان كما هو عليه، موضوعاً في وسطه. أمّا شطر الإنسان شطرين، بحيث يكون لدينا مسخ من جانب، وملاك من الجانب الآخر؛ أو جعله يصفّق بجناحيه في السماء، ويواصل الحلم فيما يغوص في الأرض، فلا شيء أكثر مناقضة للعلم من هذا، ولا شيء أكثر منه يقود نحو الأخطاء، تحت ذريعة الذهاب نحو الحقيقة. وذلك ما هو ماثل أمامنا اليوم، ما دامت الأعمال الرومنطيقية ما زالت قائمة هنا. لندرسها، ولنرَ إلى أين أدّت تلك النظرية الشهيرة عن الروح والجسد، عن المضحك والسّامي، التي يتحدّث عنهما أكبر شعرائنا الغنائيّين. لا شكّ أنه كان بلاغيّاً رائعاً. لكن أيّة حقيقة جاء بها، باستثناء طِباقاته الباهرة وتحليقاته في عوالم جذليّة أو كابوسيّة؟ ما نراه لديه هو دائماً أرجحة للكلمات وليس أبداً الثبات في قلب الحقيقة.

الأكثر غرابة هو أنّ فيكتور هوغو يقدّم نفسه، في بداية مقدّمته، باعتباره «تلميذاً متوحّداً للطبيعة والحقيقة». وفي هذه الحالة، تكون


Twitter: @ketab_n

الروحانية قد ضلّلت هذا المتعلّم، ما دامت قد دفعته للبحث عن الطبيعة والحقيقة خارج ميدان المعاينة والتجربة. فبدلاً من الانطلاق من فكرة أنّ الإنسان مصنوع من جسد وروح، وبالتالي أنّ بإمكاننا أن نبتكر بخصوصه كلّ أنواع المهازل السّامية والمضحكة، وننْسبها إلى جسده وروحه، كان عليه أن ينطلق من الوقائع البسيطة التي تمّت مراقبتها، أي ممّا هو معروف، ومن الوثيقة، لو كان يرغب حقّاً في تبرير ادّعائه أنّه متعلِّم في كنف الطبيعة والحقيقة. إنّه، في الواقع، لم يكن سوى راءٍ، شاعرٍ يضع تخيّلاته فوق الوقائع؛ وهذا شيء حتميّ، ما دام قد انطلق، كما قلت، من الروحانية، بدلَ الانطلاق من التحقيق الوضعيّ.

لا شكّ أنّي أفهم جيّداً ما يعنيه فيكتور هوغو بالمضحك. ذلك أنّه كان يناضل ضدّ التراجيديا، التي لا تعترف إلّا بالسّامي. فيما كان هو يرغب في الدراما، التي تدخل العنصر الكوميديّ في التراجيديا، أي تطعّم المأساة بالهزل. من هنا جاء بيانه ليقف إلى جانب المضحك. لقد كان رائعاً، كما أسلفت، المطالبة برسم الإنسان بكامله، بضحكه ودموعه، بضعفه وقوّته. لكنّنا نكتشف الآن، بعد أن أصبحت الحرية الأدبية شيئاً مكتسباً، أنّ ما كانوا يناضلون من أجله، في عام 1830، ليس بالشيء الكثير. صحيح أنّ الأمر لم يكن يومذاك بديهيّاً، ولم يكن يمكن رسم الإنسان بكامله. أمّا اليوم، فلم يعد جهدنا ينحصر في هذه النقطة. ذلك أنّنا أصبحنا أحراراً في وضع شخوصنا في الأوساط التي يعيشون فيها، وتقديمهم في أفعالهم السّامية تارةً والمضحكة طوراً. بيد أن همّنا الأكبر يتمثّل في التأكّد من أنّ تلك المواقف حقيقيّة، وتمّ استنباطها منطقيّاً الواحدة من الأخرى. بإيجاز، لم نعد نتحرّك على طريقة الرومنطيقيّين، الذين كانوا يظنّون أنّه من أجل الوصول إلى الحقيقة لا بدّ من تجميل السّيلف (جنّي الهواء)



Twitter: @ketab_n

بالقطرب (جنّي جوف الأرض)، ومن تنضيد الأشياء المضحكة فوق السّامية. نحن نتناول الإنسان كما هو عليه، ثمّ نحلّله، ونقول ما الذي وجدناه فيه؛ ونكشف أيضاً، ماريّن، عن الخصال التي سُمّيت فضائل أو رذائل.

لكي أوجز، كان فيكتور هوغو قد حدسَ ظهور الحركة الطبيعيّة وانتشارها الواسع. فهو كان يشعر بقوّة بأنّ الأدب الكلاسيكيّ، أي تجريد الإنسان المأخوذ خارج الطبيعة وكأنّه دمية فلسفية، والمحوَّل إلى موضوع للبلاغة، قد ولّى زمنه. وكان يحسّ بالحاجة إلى وضع الإنسان ضمن الطبيعة وتصويره بما هو عليه، عن طريق المعاينة والتحليل. وذلك هو، بشكل عامّ، الطريق العلميّ للطبيعيّة، الذي دشّنه القرن الثامن عشر. بيد أنّ فيكتور هوغو ظلّ يحمل طبيعة الشاعر الغنائيّ، لا طبيعة المراقِب والعالِم. فضيّق، منذ اللحظة الأولى، حدود الميدان. لم يؤسّس النضال إلّا بينَ شكلين أدبيّين، الدراما والتراجيديا، بدلا من أن يقيمه بين منهجين، العقائديّ والعلميّ. بعد ذلك، وهو الأدهى، حرَفَ الحركة عن مسارها، أي استبدل القواعد المدرسيّة بتأويل خياليّ لحقائق الطبيعة والإنسان. لقد تحوّلت زاوية النظر، لكنّ الخطأ ظلّ ينتظر بالرغم من ذلك في آخِر الشوط. وهكذا، فإذا ما كانت عبقرية فيكتور هوغو الغنائيّة قد منحتنا تحفاً لغوية، فهي كانت أيضاً عائقاً في وجه الحركة العلمية أو الطبيعيّة لهذا القرن.

لذا تشكّل مقدمة «كروميل» *Cromwell*، بالنسبة لي، مرواحة في المكان ذاته. فهو قد أدرك بعض الحقائق، لكنّه سرعان ما ضيّعها بسبب من تصنيفاته العشوائية وتأويلاته كشاعر يسعى لتدعيم شعريّته. فتشخيص أدبنا الحديث، عبر دراسة دور المضحك فيه فحسب، والقول



Twitter: @ketab_n

إنّ المسيحية هي التي جاءت به، لهي وجهة نظر صرنا نسخر منها اليوم، لضيقها. فهل ينبغي يا ترى اختزال منهجنا التحليليّ، وحاجتنا للحقيقة، ودراستنا المتأنّية للوثائق الإنسانية إلى مصاف المحضك وحده؟ ذلك ما يمكنني قبوله طواعيةً، لو قال فيكتور هوغو إنّه يعني بالمضحك الحياة ذاتها بقواها ونتاجاتها. إنّ لكلّ كلمة معناها وليس من الحكمة تغييره. وإذا ما أعدنا قراءة مقدّمة «كروموبل»، فسوف نرى فيها شعوذة خارقة من اللّعب بالكلمات، كما سنلمح فيها سفسطائية برّاقة، وترتيباً لوقائع تُشوّشها وقائع أخرى، ونظرية نقدية تلعب فيها الروحانية على حبل الخيال الغنائيّ. وهذا كلّه، بلا أيّ أساس صلب، ولا أيّ منهج. فبالرغم من رغبته في الذهاب إلى الإنسان والطبيعة، كان فيكتور هوغو يخطئ الطريق إليهما، وذلك بحكم زوغان عينيه، عينَي الرّائي.

## 5

لندرس الآن، عبر تلك المقدّمة الشهيرة، ادّعاء فيكتور هوغو، القاضي بإدخال الحقيقة على المسرح. ما نهدف إليه هنا هو فهم ما يعنيه بالواقع. ذلك أنّ كلّ المشكلة تكمن في هذه النقطة. لقد شدّدت فيما سبق على نظريته الثنائية، بين الجسد والروح، التي يجعل منها المصدر الذي تنبع منه الرومنطيقية. ينبغي الاستشهاد بكلماته إيضاحاً للأمر. لنقرأ النصّ التالي بانتباه:

«منذ اليوم الذي قالت فيه المسيحية للإنسان: «أنت مزدوج، مركّب من كائنين، أحدهما عرضة للهلاك، والآخر أبديّ، أحدهما جسديّ، والآخر أثيريّ، أحدهما مشدود بالشهوات، والحاجات والأهواء،


Twitter: @ketab_n

والآخر يحمله جناحا الحماس وأحلام اليقظة؛ وفي النهاية، الأوّل منحنٍ دائماً باتّجاه الأرض، أمّه، والآخر لا يكفّ عن قذف نفسه باتّجاه السماء، وطنه»، منذ ذلك اليوم خُلِقت الدراما. وهل هناك من شيء آخر، في الحقيقة، غير هذا التناقض الدائم، سوى ذلك الصراع في كلّ لحظة بين مبدأين متعارضين وحاضرين دائماً في الحياة، ويتنازعان الإنسان من المهد إلى اللحد؟ إنّ الشعر الذي ولد عن المسيحية، وبالتالي شعر عصرنا، هو الدراما. كما إنّ طابع الواقع هو الدراما؛ الواقع الناتج عن التركيب الطبيعيّ لنمطين، السّامي والمضحك، اللذين يتقاطعان في الدراما، كما يتقاطعان في الحياة والخلق. ذلك أنّ الشعر الحقيقيّ، الشعر الناجز، يكمن في تناغم الأضداد.»

لنلاحظ، عرضاً، أنّ فيكتور هوغو يرسي هنا الشعر برمّته على شكل من أشكال البلاغة، ألا وهو الطِّباق. نحن نعرف الفائدة الكبيرة التي حصل عليها من هذه الحيلة البلاغيّة. فالكيان الشعريّ الذي بشّر به قائم كلّه هنا؛ ذلك أنّه بقي رجل الليل والنهار، الأبيض والأسود، المطروحَين كمنظومة، والمصعّدين إلى أقصى ما يمكن.

أصل الآن إلى تحديد الواقع. كتب هوغو: «ينتج الواقع عن التأليف الطبيعيّ بين نمطين، السّامي والمضحك». تأكيد غريب. ولكي يقبل به المرء، عليه أن يكون روحانيّاً. فإذا لم نوافق على تلك الثنائية بين الجسد والروح، وإذا كنّا نرفض أن نرى في المضحك تعبيراً عن الجسد وفي السّامي تعبيراً عن الروح، أصبح تحديد فيكتور هوغو مجرّد تخييلِ شاعر، يفسّر الطبيعة على هواه. لنلاحظ كيف يتملّص عبر لعبه بالمفردات، فهو يسمّي الأرض أمّنا، والسماء وطننا. يجعلنا ذلك الوطن نبتسم، فهو لا يحضر إلّا كنهاية مقطع في قصيدة.



Twitter: @ketab_n

كلّا، وألف كلّا، فالواقع ليس مكوّناً من عنصرين متمايزين بمثل هذه الحدّة. فإذا ما انطلق المرء من عقيدة، وسلّم شكليّاً بأنّ الواقع مصنوع من هذا وذاك، قبل أن تخوّله المعاينة والتحليل والتجربة قول ذلك، سترتكز كلّ حقائقه المزعومة اللاحقة على المجهول، على الخطأ، ولن يكون لها أيّة أرضية صلبة. ولأنه لا يعرف ما إذا كان للإنسان جسد وروح، فهو يطرح فرضيّة شخص حالم، ثمّ يقول إنّ المضحك هو الجسد والسّامي هو الروح. وبالتالي، سيكون واقعه قائماً على ثنائية مشكوك بها من قبل العلم، واقع من عنصرين شكلّته نزوته وقسّمه هو كما يشاء، ومارس عليه نوعاً من القسر بفعل حاجة بلاغية، وبالتالي لن يكون ذلك الواقع سوى شيء من صنع الإنسان، وطبيعته طبيعة تقليدية ومتخيّلة. وسنرى ذلك بوضوح، عندما نصل إلى دراسة الواقع في أعمال فيكتور هوغو: حيث كازيمودو، مثلاً، هو المضحك، أي الجسد، وإسميرالدا هي السّامي، أي الروح. وإذا ما قال أحدهم إنّ هاتين الصورتين حقيقيّتان، إن تناولناهما كلّاً على حدة أو مُكمَّلتين إحداهما بالأخرى، فسوف يجعلنا نهزّ أكتافنا هزءاً. إنّهما صورتان رمزيّتان، إذا شئنا، تجسّدان أحلاماً، وتشبهان تلك التخيّلات الصوفية التي كان ينحتها فنّانو القرون الوسطى في زواية ما من كنيسة صغيرة. أمّا أن تكونا من قبيل الصور الواقعيّة، التي تشكّلها وثائق حقيقيّة، والتي تتمتّع أعضاؤها بحياة منطقية، كما يقدّمها لنا التحليل والتجربة، فهذا ما لن يكون أبداً، أبداً!

إنّ واقعنا، أي الطبيعة التي يجعلنا العلم نتعرّف عليها، غير مشطورة بهذه الطريقة إلى فرعين، أحدهما أبيض، والآخر أسود. إنّها الخليقة بكاملها، والحياة، التي ينبغي علينا البحث عنها في ينابيعها، والقبض عليها في حقيقتها، وتصويرها بتفاصيلها. فنحن لم نعد نقول إنّ هناك



Twitter: @ketab_n

جسداً وهناك روحاً؛ بل نقول إنّ هناك كائنات حيّة، نراها وهي تتحرّك، ثمّ نحاول تفسير أفعالها، في ضوء تأثير الوسط والظروف عليها. بكلمة واحدة، نحن لا ننطلق من عقيدة، بل نحن طبيعيّون نلتقط حشرات ببساطة، ونجمع وقائع، وبالتالي نصل، تدريجياً، إلى تصنيف العديد من الوثائق. بعد ذلك، يمكن التفلسف عن الروح والجسد، إذا ما رغب المرء. وبهذا نكون قدّمنا الواقع، لتسمعوا جيّداً: الواقع! أي الكائن، خارج الإعلانات الإيمانية الدينية، وخارج المنظومات الفلسفية والتهويمات الغنائية.

من جانب آخر، بالنسبة لفيكتور هوغو، تتلخّص كلّ الأشياء في استخدام طريف لعناصر الواقع المزعومة. فالمضحك لا يشكّل، عنده، وثيقة إنسانية تقتضيها حاجتنا للحقيقة؛ وإنّما هو دائماً نقيض ملائم يتوخّى من خلاله بعض التأثير الفنيّ. كتب: «إنّه [شكسبير] يجعل الصيدليّ يلتقي برروميو، والساحرات الثلاث يلتقين بماكبث، وحفّاري القبور يلتقون بهاملت. كما يمكنه، في النهاية، أن يضمّ، دون تنافر، كما في المشهد الذي يجمع الملك لير وبهلوله، أقول يضمّ صوته الصارخ إلى أكثر ألحان الروح سموّاً، وحزناً، وحلماً».

كما تنطوي تلك المقدّمة على مقطع آخر يميّزها أكثر، وذلك عندما يدرس فيكتور هوغو الوسط والديكور. نحن نعرف أيّ دور يلعبه الوسط في الرواية الطبيعيّة: إنّه ما يحدّد الشخصيّة، أي الطبيعة، التي تكمّل الإنسان وتفسّره، كما لا تتمتّع أوصافنا بوظيفة تزيينيّة محض، وإنّما هي قائمة فيها من أجل تقديم حبكة الرواية برمّتها، أي الشخوص والمحيط الذي يؤثّر عليها. أمّا فيكتور هوغو فلا يرى، هنا أيضاً، سوى الصوَر، أي الديكور الذي يؤطّر الأشياء والخالي من الفعل. كتب هوغو:


Twitter: @ketab_n

«هل سيجرؤ الشاعر على اغتيال ريزيو Rizzio في مكان آخر غير غرفة ماري ستوارت Marie Stuart؟ أو طعن هنري الرابع عشر بخنجر في مكان غير شارع فيرونري Ferronnerie، المكتظّ بالعربات والسطول؟ أو حرق جان دارك في مكان آخر غير السوق القديم؟ أو بعث الدوق غيز Guise إلى مكان آخر غير قصر بلوا Blois، حيث يدفعه طموحه إلى تشكيل جمعية شعبيّة؟ أو شنق شارل الأول Charles I ولويس السادس عشر Louis XVI في مناطق أخرى غير تلك الشوارع الكئيبة التي نشاهد منها وايتهول Whitehall وتوليري، وكأنّ مقصلتيهما امتداد لقصريهما؟».

إنّ كلّ التركيب الطباقيّ للديكور الرومنطيقيّ قائم في هذا المثال الأخير. فلا شيء يوضّح أفضل منه كيف كان الرومنطيقيّون يلمحون الحقائق، لكن سرعان ما يفسدونها عبر تطبيقاتهم الحالمة والروحانية. وها أنّ السؤال الكبير المتعلّق بالوسط قد طُرح؛ بيد أنّ فيكتور هوغو بدلاً من المضيّ حتّى داروين، يتوقّف عند الرؤية التاريخية المبتعَثة من خلال ديكورات تزيينيّة وملیودراميّة.

علاوة على ذلك، وبعدما طالب هوغو بالواقع كما يفهمه، ها هو ينهض ضدّ العاميّ «العاميّ، يقول فيكتور هوغو، هو نقيصة الشعراء ضيّقي النظر والنفس. في هذه الرؤية للمسرح، ينبغي إعادة كلّ شخصيّة إلى ملمحها الأكثر وضوحاً، الأدقّ والأكثر فردانية. فحتّى السوقيّ والمبتذل عليهما امتلاك لهجة». لنمسك جيّداً بهذه العبارة. فهي تبدو حكيمة وبريئة. ومع ذلك، تنطوي على كلّ بذور أخطاء الرومنطيقية، وعلى مرض التبجّح الذي قتل، عبر خمسين عاماً، حركة 1830. أجل، إنّ الأذى كلّه نتج عن هذه النقطة. فرجال تلك الحركة كانوا يرغبون في منح لهجة للعاميّ، أي للحقيقة التي لم تكن تتمتّع في نظرهم بأنفة كافية. ونحن


Twitter: @ketab_n

نعرف تلك اللهجة المرعبة، التي حوّلت الشخوص إلى كاريكاتورات، ينزّهونها وأيديها على خصورها، وريشاتها في مهبّ الريح، ثمّ يجعلونها تدلي بخُطب غنائية لمجانين. لا شكّ في ضرورة الاقتصاد والاختزال في كتابة مشهد؛ لكن لن يكون هناك ما يبرّر الانقلابات والتعطيلات والتسهيلات المعطاة للأشياء لكي تتّخذ وضعية معيّنة، بدلاً من الحفاظ على مذاقها وسذاجتها. لا يمكنني، حقّاً، أن أمنع نفسي من الابتسام حين أسمع فيكتور هوغو يصرخ: «الطبيعة إذن! الطبيعة والحقيقة!» آه! يا إلهي! تفزعه الطبيعة، ويفزعه العاميّ، فما إن يقبض على الطبيعة بين أصابعه القويّة حتّى يسرع إلى تشويهها، وذلك لكي يمنحها ما يسمّيه اللهجة، وأيّة لهجة! لم تعد شخوصه سوى مسوخ أو ملائكة. فحينما يتحدّث عن ضفدع، يحيطه بهالة من نور الشمس. هو ذا شيء غير عاميّ!

ما أصفّق له بطيبة خاطر، في مقدّمة «كروميل»، هو بعض المقاطع التي جذبت كلّ اهتمامي. هكذا يكتب فيكتور هوغو: «ليس هناك لا قواعد ولا نماذج؛ أو بالأحرى ليس هناك من قواعد سوى قوانين الطبيعة التي تحوم حول الفنّ برمّته، والقوانين الخاصّة الناتجة، بالنسبة لكلّ تأليف، عن الظروف الخاصّة لوجود كلّ شخصيّة». ممتازة هي هذه الكلمات. وهناك أيضاً هذه المعاينة التي غالباً ما لاحظتها بنفسي: «لا تثبت اللغة، أيّة لغة، نهائيّاً. فالعقل الإنسانيّ في سَير دائم، أو أنّه، إذا شئنا، في حركة، واللغة معه... فاليوم الذي تثبت فيه اللّغات يعني أنّها ماتت. لذا فالفرنسية المستخدمة من قبل إحدى المدارس المعاصرة لنا هي لغة ميتة». صحيح أنّ فيكتور هوغو كان يتحدّث عن اللغات الكلاسكية، فيما أتحدّث أنا عن اللغة الرومنطيقية المثقلة بالزخارف البرّاقة والريش. تثبث اللغة، والعقل الإنسانيّ في حراك دائم.



Twitter: @ketab_n

وأخيراً، ثمّة تأملات ممتازة، في نهاية تلك المقدّمة، تتعلّق بالنقد. يقول: «نصل إذن إلى اللحظة التي نرى فيها صعود النقد الجديد، المؤسَّس، هو أيضاً، على قاعدة واسعة، صلبة وعميقة». ويضيف، بعد ذلك بقليل، أي عندما يبرهن على ضرورة قبول الكاتب برمّته: «يمكن لعمل ما ألّا يكون سوى الحصيلة التي لا تقبل الانشطار، لجمال بعينه! فهذه اللمسة المتعثّرة، التي تصدمني إذ أراها عن قرب، تكمّل في الحقيقة الأثر وتمنح المجموع ملمحه البارز. امحوا أحدهما، وستمحون الآخر». لا أعثر في هذه الصفحات الأخيرة إلّا على عبارة واحدة تغضبني. كتب فيكتور هوغو: «ما زالت بقايا القرن الثامن عشر تتجرجر في القرن التاسع عشر». لحسن الحظّ. فهذه البقايا هي التي ازدهرت وقامت بتوسيع عصرنا نحن.

لكنْ آن الأوان للاختتام. وسأكتفي بوضع الرومنطيقية في مواجهة الطبيعيّة.

لقد طُرح الأمر بصورة واضحة. الرومنطيقية هي عند هوغو الأدب الذي تولّد عن المسيحية، والمؤسَّس على ثنائية الإنسان، أي انقسامه إلى روح وجسد. وهي تستخدم عنصرين، المضحك الذي هو الجسد والسّامي الذي هو الروح. ويدهشنا كونها انتظرت حتّى القرن التاسع عشر لكي تؤكّد نفسها عبر الحركة الغنائية لعام 1830. يبدو لي أنّه كان عليها الولادة في القرون الوسطى وحدها، قبل عصر النهضة، وبشكل خاصّ قبل القرن التاسع عشر. أمّا عند فيكتور هوغو، وبالرغم من كلّ الشروح التي قدّمها، فتظهر الرومنطيقية على صورة انبعاث للقرون الوسطى، وكعودة للعاطفة المسيحية، وتتحرّك باعتبارها احتجاجاً على الأدب الكلاسيكيّ المحتضر. كان من الضرورة إنهاء التراجيديا، لذلك ابتدع الشعراء تلك الدراما الروحانية، المشكّلة من الجسد والروح. كما ينبغي القول إنّنا نعثر



Twitter: @ketab_n

في التاريخ على تفسير لذلك الانحراف الغريب للأدب، بعد عصر من البحث الفلسفيّ، وعلى أعتاب عصرنا عصر العِلم.

الرومنطيقية هي إذن الأدب وقد ولدته المسيحية. وفي مواجهتها، تنهض الآن الحركة الطبيعيّة، وهي الأدب المتولّد عن الفكر الوضعيّ. يواصل هذا الأدب تقاليد القرن الثامن عشر، ويستند إلى تحقيقات العلم المعاصر وإلى النظريات الفلسفية للتطوّر. ليست الغاية هي ابتعاث ميتٍ، أو استعارته من الماضي لنجعل منه سلاحَ حرب. إنّه يمشي مع المرحلة، وهو نتاج حركة العمل المعاصرة الواسعة. وبدلاً من أن ينطلق من عقيدة، من ثنائية ترغم المرء على الإيمان بها، ينطلق من دراسة الطبيعة، ومن المعاينة والتجربة، ولا يعترف إلّا بالوقائع المجرّبة والقوانين الناتجة عن العلاقة بالوقائع. ولم يعد مثله الأعلى يتمثّل إلّا في المجهول، الذي ينبغي عليه استكشافه وتضييق رقعته.

الآن علينا القيام بالمقارنة. لننظر إلى بؤس مدرسة شعراء غنائيين يتخيّلون، من أجل الوصول إلى الحقيقة، وسائل لتجميل السّيلفات بالقطارب[1]. إنّ عرض الوقائع يكفي للكشف عن الرومنطيقية وهي تغرق وتتوسّع في الطبيعيّة. فهذه قد قتلت بالضرورة تلك.

## 6

في يوم الأربعاء المنصرم، أقيم حفل مؤثّر ورائع. إذ جرى الاحتفال في مسرح «الكوميدي فرانسيز» بالعيد الخمسينيّ لأوّل عرض لمسرحيّة «هرناني». بعد الفصل الخامس، ألقت سارة برنار مسرحيّة شعرية

(1) السّيلفات جمع «سيلف»، والقطارب جمع «قطرب»، وهما فتتان من المخلوقات الخرافيّة سبق التعريف بهما.



Twitter: @ketab_n

لفرنسوا كوبيه François Coppée، ثمّ دُشّن التمثال النصفيّ لهوغو.

لم ينقص فيكتور هوغو أيٌّ من أنماط المجد. فها هو يُحتفَل به، وهو حيّ، مثلما يُحتفل بكورنيّ وموليير. وستظلّ حياته الطويلة، والمفعمة بالألقاب الفخرية، أجمل حياةِ كاتبٍ نعرفها. لقد أظهرتُه، في مكان آخر، واقفاً دائماً على قدميه وسط حطام جيله، وقد شهد موت كلّ خصومه، بمن فيهم نابليون، وصار نبيّاً وبات يؤلّهه بعضهم. والآن، لا ننتظر موته لكي نضع على رأسه تاجاً من إكليل الغار. ولا أظنّ أنّ أحداً فكّر يوماً في عظمة أكبر.

ما أدهشني أكثر من غيره في هيبة ذلك الاحتفال هو موقف الجمهور، الذي تفصله عنه مسافة خمسين عاماً. كانت لديّ فكرة تقديم عمل لاذع: كنت سأبحث من أجله، عبر صحافة عام 1830، عن كلّ الشتائم التي تلقّاها الشاعر وعمله، ثمّ أقارن بها كلّ أنواع التعلّق التي نالها في 1880، كلّ عبارات الإعجاب الورعة والحماس الغنائيّ. أعترف بأنّني تراجعت أمام ذلك العمل، لانشغالي بأعمال أخرى؛ لكنّي أشير إلى المادّة التي يمكن أن تثير فضول بعضهم، فمن المؤكّد أنهم سيعثرون فيها على مقارنة مهمّة تماماً.

من الصعب اليوم تخيّل العنف والنفور الذي تلقته الخطوات الرومنطيقية الجريئة لفيكتور هوغو. لقد قدِم الشبّان إليه شيئاً فشيئاً، أمّا طبقة المثقّفين والنساء بشكل خاصّ، وبصرف النظر عن البرجوازيين المتصنّعين الحياء، فقد شعروا بالهلع ثمّ غضبوا. هناك كثير من الحكايات التي تروى. ففيكتور هوغو، في مقدّمة الطبعة الثانية لروايته «هان الإيسلنديّ» *Han d'Islande*، قد دافع عن نفسه بنوع من السخرية، قائلاً إنّه لم يلتهم أبداً في فطوره طفلاً، ولا في عشائه بتاً. كانت الصحافة



Twitter: @ketab_n

والجمهور يصرخان بخصوصه ضدّ الدعارة، ويجري الحديث، مثلما نتحدّث اليوم عن الماركيز دو ساد، عن مَخادع مشرعة الأبواب، وتخيّلات قذرة في لوحات مخزية. كان ذلك شيئاً مقزّزاً وقبيحاً. إذ تمّ تقديم الشاعر باعتباره مسيحاً دجّالاً في الأدب، يحمل للآداب الفرنسيّة خراباً ودنساً.

فلنقرأ الصحف القديمة، ولنسأل آخر الأحياء. كانت الشتائم تنهال عليه كالمطر، والشبّان النادرون الذي دافعوا عنه، في الأوقات الأولى، تمّ سحقهم من قبل خصوم الشاعر، الذين كانوا يحتلّون المقامات النافذة للنقد. كما شنّ الكلاسيكيّون مقاومة غاضبة باسم الجمال، واحترام اللغة المهانة، لا بل حتّى باسم الكرامة الوطنية. وعندما انتصر فيكتور هوغو، قالوا إنّ القبيح والقذر سيجتاحان كلّ شيء ويلقيان بالأدب الفرنسيّ في مجرى تصريف المياه. كما جرى التعامل مع الرومنطيقيّين باعتبارهم أفراداً قذرين، رجالاً سكارى، من الأنذال؛ ومن كان أكثر تسامحاً معهم كان يعتبرهم مجرّد مجانين غاضبين. وقد تواصل ذلك النزاع لسنوات، وحتّى بعد ذلك بزمن، كانت بعض النساء يرسمن علامة الصليب أمام عدد من كتبهم.

ذلك هو الماضي، فلننظر للحاضر. فالصالة ذاتها التي استقبلت بالأمس مسرحيّة «هرناني» بجوقات من الصفير، والتي لم يستمرّ عرضها فيها إلّا بضع أمسيات، وسط الفضيحة، ها أنّها تستقبل جمهوراً جديداً يجلس ويهتف للمسرحيّة، ويذرف الدموع وهو يرى تدشين التمثال النصفيّ للشاعر. لقد تمّ نسيان حالات الغضب والشتائم؛ ولم يعد أحد يتخيّل القبح والدعارة والتشويه؛ فكلّ شيء صار جميلاً، وكلّه خير، وحتّى النقاش ظهر وكأنّه قلّة ذوق، فالمطلوب الآن هو الركوع. قرأتُ طيلة نهارين، في كلّ الصحف تصريحات الإيمان والمحبّة. كما صمتت



Twitter: @ketab_n

الأهواء السياسية، وصار الهتاف له شاملاً، ففرنسا برمّتها تحيّي انتصار أحد أبنائها المظفّرين.

ذلك حسن! فتكذيب الجمهور لنفسه يمتّعني. أيّة صفعة في وجه الجمهور والنقد! لا يعترف المرء بغبائه بسذاجة أكبر من هذه. فهو يُصفّر في العشية، ويصفّق في اليوم التالي؛ لقد اعتبروا العمل خسيساً، مخزياً، وقذراً، ثمّ ها هم يعلنون عن كماله، ونبله، وروعته. بالأمس صرخوا أنّ الأدب الفرنسيّ يُقادُ إلى الحضيض، واليوم يعترفون بأنّ الأدب الفرنسيّ قد اغتنى بواحدة من الروائع. خمسون عاماً كانت كافية، وما هي إلّا ساعة في تاريخ شعب ما. أنتم يا من يقذفكم الآخرون بالوحل، اصبروا ودعوا حماقة حقبتكم تمرّ.

لا شكّ أنّ المرء يتأثّر في أمسية ذلك الحفل وهو يرى تصفيق كلّ أولئك الأعيان والبرجوازيّات والنقّاد. لكن لا ينبغي أن ننخدع، فهم لا يتمتّعون إلّا بجرأة وذهن أدبيّ استعاديَّين. إنّهم يتذوّقون روائع أدبية عتيقة بقدر نصف قرن من الزمان. كانوا بحاجة لخمسين عاماً تمضغ لهم إعجابهم وتهيّئه كلقمة سائغة. لنعطِهم مسرحيّة «هرناني» أخرى، وسوف نراهم يثِبون احتجاجاً. سيكرّرون نفس الاتّهامات، حتّى دون إزالة الصدأ عنها؛ سيجدون العمل داعراً وشنيعاً، وسيهتفون بالعبارات القديمة ذاتها: «إلى أين نحن ذاهبون؟ لقد أُهينت اللغة الفرنسية! كيف تتسامح الدولة مع أدب كهذا!» إنّه الغباء الإنسانيّ الأبديّ. لقد رأيت النقاد يصفّقون، وضحكت في سرّي، لأنّي تمتّعت بتخيّل مواقفهم لو كانوا شاهدوا العرض الأوّل لمسرحيّة «هرناني». فواحد منهم، وهو صبيّ طيّب، مخلص وعمليّ، سيعيد بناء المسرحيّة لكي يبيّن للشاعر أنّه لم يكن يعرف مهنته؛ والآخر، رجل ودود، سيأسف للميول الجديدة



Twitter: @ketab_n

فيها، بعد أن يكون هدّد بكسر قلمه؛ وسينهض أحد المحامين عن النزاهة وسلامة الذوق ضدّ ذلك الاستعراض القذر في الفصل الرابع، حيث يسمّم أحد العاشقين الآخر، وهما يتمرّغان سوية على الأرض. كلّهم، لتسمعوا جيّداً، كلّهم كانوا سيحتجّون بعنف. ولكنّهم كانوا في ذلك المساء يصفّقون، ويبكون!

أنا لا أشكّ بحسن نيّة أحد، لكنّي ببساطة سعيد لرؤية كيف أنّ من كان معتدى عليه في العشية يتحوّل بسهولة إلهاً في اليوم التالي. ذلك مشهد مُعَزٍّ للمؤلّفين الشبّان الذين يتمتّعون بشجاعة الموهبة.

والآن،، هل يُسمح لي بأن أظلّ ناقداً وسط اندفاعة الحماس الكبيرة، الصحيحة والجميلة، هذه؟ أعرف تماماً أنّ الثناء يقصي أيّة فكرة للنقاش؛ بيد أنّي شعرت حقّاً بالانجراح من مقالة لكاتول منديس Catulle Mendès. إنّه أنموذجيّ، ويمثّل بالدقّة فكر تلك الجماعة الصغيرة من المتشيّعين المتعصّبين الذين يتدافعون حول فيكتور هوغو. وتلك المجموعة هي التي انتهت بإغضاب الأفراد الذين يتمتّعون بالفطنة، لأنّها كانت تطالب المرء بالتخلّي أمام الشاعر وبصورة مطلقة عن شخصيّته وعقله الفاحص.

يدفن كاتول منديس أوّلاً كلّ شعراء العصر. يقول: «في القرن التاسع عشر، كلّ شعر جدير بهذا الاسم حقّاً يتحدّر من فيكتور هوغو، وهذا حسَنٌ، ولن يكون غير ذلك». غير أنّ هذا ليس صحيحاً، وليس ثمّة ما هو أكثر منه زيفاً، وبشكل خاصّ ليس هناك ما هو أصعب من الحكم في هذه اللحظة! لا شكّ أن الشعر ظلّ، منذ 1830، غنائياً ورومنطيقياً؛ لكن كان هناك، إلى جانب فيكتور هوغو، دو موسيه، ولامارتين، دون الحديث عن فينيي Vigny وغيره؛ كما نجد اليوم بين الشعراء الشبّان


Twitter: @ketab_n

مقلّدين لكلّ هؤلاء المعلّمين. أمّا أن يقال إنّه ما عاد أحد يقرأ لامارتين ولا دو موسيه، فذلك خطأ بالمطلق، لا سيّما بالنسبة لدو موسيه. على العكس من هذا، هو مقروء تماماً، ومحبوب أيضاً. من جانب آخر، هل يمكننا، في هذه الساعة، ومن وجهة نظر الأجيال اللاحقة، مقارنة ألفريد دو موسيه بفيكتور هوغو؟ الأوّل كان قد توفّي منذ ربع قرن؛ والآخر ما زال حيّاً، وسط مجموعة ضاجّة من المريدين، كما إنّه ضاعف شهرته الأدبية، عبر صخب مطالباته السياسية. لندع هوغو يرحل إذن، ولندع ربع قرن يمرّ على وفاته، لا بل لندع قرنين يُحيِيان ذكراه وذكرى دو موسيه؛ حينئذ سنرى من منهما أكثر حياة، لأنّه كان أكثر إنسانية. ومن جانبي، أنا لا أنطق بحكم، لكنّي أقول ببساطة إنّ على العدالة الانتظار.

هناك دائماً حاجة سيّئة للتضحية بالأموات من أجل الأحياء. كما تعمي الأمجاد العظمى أبصار المعاصرين، الأمجاد التي تفقد غالباً بريقها بسرعة، ذلك أنّها مصنوعة من عناصر متنافرة، ويفتقر بعضها إلى الأرضية الصلبة، كالعنصر الاجتماعيّ والسياسيّ. علينا أن نتذكّر الانهيار المفاجيء لصورة شاتوبريان، الذي كان فيكتور هوغو نفسه ينحني أمامه إجلالاً. لقد ملأ شاتوبريان مطلع القرن، كما بدا نصره خالداً، وهو أيضاً كان من معلّمي الرومنطيقية، أمّا اليوم فهو يتراجع وينحلّ في الماضي. فمشكلة الخلود تظلّ غامضة، إذا لم تخضع الأعمال لامتحان الزمن. جبل من الكتب الناجحة ينهار، وينال أحدهم مجده من كتاب واحد. ذلك ما ينبغي أن نقوله بشجاعة لأنفسنا، نحن المنتجين الغزيرين.

من ناحية أخرى، أرضى بطيبة خاطر أن يكون فيكتور هوغو أعظم شاعر غنائيّ في القرن. بيد أنّ ذلك لا يكفي كاتول منديس. هل أنتم تسخرون؟ أتقولون إنّه أعظم شاعر في القرن؟ إنّه القرن كلّه، الرجل



Twitter: @ketab_n

الأوحد، أصغوا جيّداً! الرجل المصوَّر باعتباره إلهاً، وكذلك أباً للجميع. أستشهد بمنديس، فقد لا يصدّقني بعضكم: «من الطبيعيّ أن يكون معلّماً لقرنه، ما دام هو القرن... فلا يوجد، حرفيّاً، ما هو جميل، وخيّر، وحقيقيّ، دون أن يكون امتداداً لفكره. أيّها الشعراء، أيّ قصائد تنشدون؟ قصائده. وأنتم أيّها المسرحيّون، من أين أخذتم مسرحيّاتكم؟ منه. ويا أيّها الروائيّون، من الذي طالب بحريّة أن يقال كلّ شيء؟ هو. في الحقيقة، هذا هو تصريح إيماننا: كلّ شيء يولد من الأب!».

كلّا، وألف كلّا. على من يضحكون؟ لأنّ هذا مضحك. لقد كان فيكتور هوغو حلقة قوية في سلسلتنا الأدبية، حلقة فحسب، وليس أكثر من ذلك. فكلّ الماضي لا يؤدّي إليه، وكلّ المستقبل لا ينبع منه. فمن قبله، كان هناك عشرون معركة أدبيّة، كما سبق نزاعُ القدامى والمحدَثين، في القرنَين السابع عشر والثامن عشر، نزاعَ الرومنطيقية، وستعقبه نزاعات أخرى. لا شكّ أنّ فيكتور هوغو، بتألّقه، قد جسّد الرومنطيقية؛ بيد أنّ الأرضية كانت مهيّأة له، فهو قد تمّم عمل روسو وشاتوبريان، وقريباً منه كان لامارتين Lamartine، الذي كان يكبره بالسنّ أيضاً، ثمّ دو موسيه وفينيي Vigny، والعديد غيرهم.

رجل القرن! هل ستكون صيغة القرن التاسع عشر هي صيغة الشعر الغنائيّ، الروحانية والعائمة هذه؟ وهل يختصر عصرنا العلميّ نفسه في هذه الفلسفة المؤلَّهة، التي تنطوي على نظريات غاية في الصبيانية، عند هذا المفكّر الغريب الذي لا حلّ لديه لمشاكلنا المستعصية غير نزعة إنسانويّة humanitairerie غامضة ومهيبة؟ دعونا من ذلك! فتلك نكتة، وسيضحك منّا أحفادنا كثيراً.

ما ينبغي قوله، وما علينا مواصلة قوله، هو أنّه إلى جانب الصيغة



Twitter: @ketab_n

الغنائية والمثالية لفيكتور هوغو، هناك الصيغة العلمية والطبيعيّة لستندال وبلزاك. ما الذي يفعله كاتول منديس بهذه الصيغة، عندما يملأ القرن بشخص فيكتور هوغو وحده؟ إنّه يصمت عنها، بكلّ بساطة. لكنّ ما ينتصر، في هذه الساعة، هو هذه الصيغة، فمن الواضح أنّها تختصر قرننا هذا، الذي يشكّل أداتها. لا شكّ أن فيكتور هوغو منحنا نمطاً من الدراما، بيد أنّ هذا النمط قد مات؛ كما أورث نهجه للعديد من الشعراء الشبّان، غير أنّ تلك الدراما قد قتلتهم، إلى حدّ أنْ بقي أفضلهم غامضاً، وهناك رغبة عارمة في التجديد الشعريّ. أمّا عندما يقال إنّ فيكتور هوغو قد خلق الرواية الحديثة، فذلك ليس سوى وهم لطيف. فرواية «البؤساء» ما هي إلّا طفل متأخّر الولادة إلى جانب «الملهاة الإنسانية» *La Comédie humaine* لبلزاك.

كلّا، ينبغي أن نترك لكلّ واحد مجده. لنضع، إذا شئتم، الصيغة الغنائية لفيكتور هوغو جنباً إلى جنب مع الصيغة الطبيعيّة لبلزاك، ولندع القرن يقرّر أيّهما تكون لها الغلبة. بالنسبة لي، النتيجة معروفة سلفاً. أنا لا أدافع هنا عن أطروحة شخصيّة، فلست سوى ناقد يسعى إلى أن يكون عادلاً. البعض يدّعي أنّي رومنطيقيّ. حسناً! أنا رومنطيقيّ، إنّها غلطتي! فكلّنا رضعنا من ضرع الرومنطيقيّة حينما كان لنا من العمر ستّة عشر عاماً. غير أنّ هذا لا يمنعني من القول إنّ فيكتور هوغو لن يكون الرجل الكلّيّ للقرن، ذلك أنّه إذا كان شاعره الغنائيّ، فهو ليس فيلسوفه، ولا مفكّره، ولا عالِمه، وأضيف أيضاً أنّه ليس روائيّه ولا مسرحيّه.

يُدشَّن التمثال النصفيّ لفيكتور هوغو في مسرح «لا كوميدي فرانسيز». ذلك شيء طيّب، وجميل أيضاً. لكن متى سنذهب حاملين الأكاليل للاحتفال بالخيال الضخم لبلزاك؟



Twitter: @ketab_n

# فيكتور هوغو

قال لي شاعر شابّ وهو يتحدّث عن فيكتور هوغو: «نرغب في أن يظلّ نائماً في حلم سيادته الأدبية، ضمن فكرة أنّ الأدب الفرنسيّ لم يكن ينتظر سواه، وأنّه من بعده سيتوقّف. نريد أن يبقى مقتنعاً حتّى آخر ساعة بأنّه الجيّد الوحيد، العظيم الوحيد، الرائع الوحيد، والخالد الوحيد. ونودّ ألّا يخمّن عجزه أبداً، ولا يشعر بشيخوخته، وكلّما هبط أحطناه بدفء حماسنا، بحيث يغدو احتضاره وكأنّه انبعاث».

ليس ثمة ما هو أكثر تأثيراً من هذا. إنّها قصة حياة أب يحبّه أبناؤه. وحينما تحلّ الشيخوخة، سيتمّ التستر عليها، وتُهوَّن عليه حالات عجزه. الكلّ يضحّون بأنفسهم من أجله، وسوف يشتكي الأولاد والبنات من أعمارهم العشرينيّة، لكي يمجّدوا عمره البالغ ثلاثة أرباع قرن. كلّ كلمة من كلماته يُهتَف لها. إنّه الجدّ، وستُلقى على بؤسه الإنسانيّ عباءة أبناء نوح، وسيُحترَم فيه شرف العائلة ومجدها، حتّى لو بلغ ذلك حدّ الكذب. ستكون تلك أكاذيب تقيّة، لا عدالة لطيفة، ونكراناً بنويّاً للذات يقوم به الحاضر أمام الماضي.

هذه هي وضعيّة فيكتور هوغو بصفته جدّاً في أدبنا اليوم. إنّه الوحيد المنتصب على قدميه من مرحلة انقضت. فالمرء لا يضع مجده وحده بعين الاعتبار، وإنّما مجد سنّه أيضاً. وبغضّ النظر عن أشكال الإعجاب المصلحيّة، نحن نحبّه جميعنا، بروح التفاخر الوطنيّ. لقد جرّد عمره الطويل خصومه من أسلحتهم. فما نفع مناقشة كلّ ذلك ثانية؟ فهو لن


Twitter: @ketab_n

يسمعنا، وبات يجب التسامح مع كلّ شيء إكراماً لعمله المتواصل وسنّه المتقدّمة. تصمت الانفعالات السياسية، وتصبر الانفعالات الأدبية. فلم يظلّ حوله غير أبنائه وأحفاده، الذين يحترمونه تماماً، ويتفادون الحديث معه عن أفكارهم وعواطفهم الجديدة، ويوافقونه دائماً الرأي، حتّى في العبث، مؤجّلين تأكيد شخصيّتهم وإرادتهم إلى ما بعد وفاته.

حيال هذا الاتّفاق الضمنيّ لأسْرتنا الأدبية، ومؤامرة الحنان الورع هذه، سيكون، دون شكّ، الدفاع عن الحقيقة المتضرّرة شيئاً قاسياً. هكذا قرأت مؤخّراً «الحمار» *L'Âne*، العمل الأخير لفيكتور هوغو. يمكنني أن أصمت، لكنّ الصمت، في معركتي، يعني موافقتي. وإذا ما تكلّمت، هل عليّ تكذيب كلّ ما أشعر به، وكلّ ما أعتقده؟ وإذا ما غاب الجدّ، فلن يكون هناك إلّا رجل له أخطاؤه، ويهدّد تأثيره العقل الفرنسيّ.

إنّني أحتجّ على خنق شعراء آخرين على مذبح ذلك الرجل، لا سيّما دو موسيه ولامارتين. شاتوبريان، الذي هو بمثابة أب لهوغو، لم يعد يشكّل أكثر من مرقاة تحت قدميه. أمّا بلزاك، فيدفع عشّاق فيكتور هوغو إلى التبسّم. لديهم فيكتور هوغو، وهذا كافٍ. فهو يجسد الكلّ. ويجري تقديسه كشاعر كبير، ومسرحيّ كبير، وروائيّ كبير، وناقد كبير، وفيلسوف كبير، ومؤرّخ وسياسيّ كبير؛ أو، بتعبير أفضل، يعطى له قرننا هذا برمّته، من أعلى رأسه حتّى أخمص قدميه، وطولاً وعرضاً؛ فهو وحده في نظرهم القرن التاسع عشر. أنا لا أسخر، بل ألخّص رأياً سائداً.

والحال أنّني لا يسعني أن أحترم شططاً كهذا. فأنا أفضّل أن يتّم التعامل معي كإنسان بلا قلب، على أن يُنظر ليّ كفاقد للحسّ السليم. كما لا أرغب في أن يقرأني أحدهم، بعد عشرين عاماً، وينفجر من الضحك منّي. فلتمُت التقاليد، والاعتبارات، والعواطف، وليمُت أيضاً غرورنا



Twitter: @ketab_n

وأمجادنا، مقابل أن تحيا الحقيقة! ليس هناك سوى الحقيقة. وينبغي على المرء التوجّه نحوها، حتّى ولو أقصى كلّ أناسه، وضحّى بكلّ ما يحبّ.

فيكتور هوغو، رجل العصر! فيكتور هوغو، مفكّر القرن وفيلسوفه وعالِمه! وذلك في لحظة نشره لقصيدته الطويلة «الحمار» *l'Âne*، هذا الهراء غير المعقول، الذي يشبه رهاناً ضدّ العبقرية الفرنسية! لكن، في الحقيقة، حتّى في المراحل الأسوأ لأدبنا، لا في رهافات فندق رامبوييه[1] L'hôtel de Rambouillet، ولا في كنايات المدرسة التعليمية، لم يُنتَج أبداً، أبداً، لتسمعوا جيّداً، عمل غريب كهذا، ولا أقلّ منه نفعاً. ليكن خطئي! سأفسخ العهد وأقول بصوت عالٍ ما يفكّر به الجميع بِصمت.

لنرَ رجل العصر عبر كتابه الهائل «الحمار». هذه القصيدة الطويلة تشبه حكاية فلسفية. حمار ذهب إلى المدرسة واستنفد العلوم كلّها. لخّصت العمل بسطر واحد، غير أنّ الشاعر يعرض نفسه عبر ثراء طاغ من التبحّر، ذلك التبحّر الذي ينبش من تحت الأرض أسماء ووقائع لا يعرف عنها الفرد البرجوازيّ أيّ شيء. وذلك ما سأسمّيه أيضاً التبحّر الرومنطيقيّ. هل يعرف أحدٌ ساليان Salian وأوكتيمون Euctemon، أليرون Alirune وباتيراس Batiras، شيفلتيوس Chiffletius وبلانكاربان Plancarpin، بتسوس Pitsoeus وتيتاتوس Théétète، بروفيوس Brovius وأكزنرخوس Xénrchus، ساباتيوس Sabbathius ومولاريبوس Molaribus؟ كلّا. الحال أنّ فيكتور هوغو يعرفهم، وهذا تفوّق واضح يتمتّع به على جميع القرّاء. لقد قرأ حماره إذن كلّ شيء،

(1) غُرف فندق رامبوييه L'hôtel de Rambouillet بإيوائه الصالون الأدبيّ لكاترين دو فيفون، المعروفة بالماركيزة دو رامبوييه Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet من 1608 حتّى وفاتها في 1665. سخر موليير بشدّة من أعضائه ومحادثاتهم، ولكن يبدو أنّه لعب دوراً معتبراً في تشجيع نشأة الرواية الفرنسيّة الحديثة.



Twitter: @ketab_n

ودرسه؛ كما مرّ بجميع المدارس، وحظي بدروس من كلّ العقول؛ ومع ذلك، يشعر هذا الحمار بسخط على المعرفة الإنسانية كلّها، ويتنكّر لها ببساطة، بمرارة البهيمة المنزعجة داخل هدوء جهلها السعيد.

يا إلهي! إنّه تخييل كسواه، ذو تفرّد وتميّز مشكوك فيهما، لكنّه، بشكل عامّ، شيء يمكن لكاتب أن يبيحه لنفسه. كان لافونتين La Fontaine سيصنع منه خرافة جميلة، وفولتير حكاية مسلّية من عشر صفحات. لسوء الحظّ لا يفهمّ فيكتور هوغو ذلك على هذا النحو. فهو إذا ما أمسك بحماره، فلن يُفلته. لأنّ حماره أصبح حيوان القيامة؛ وهو ينفخ بروحه حتّى تملأ المجال كلّه. وها أنّ هذه البهيمة تنطلق بسرعة فيل يسحق كلّ شيء، كما إنّها تعبّر عن نفسها بتذاكياتٍ تقوّض كلّ شيء. فذلك الحمار لم يعد حمار أريافنا الصغير، الشجاع والفرح تماماً، بفكاهته الطفوليّة: لقد غدا آليّةً ضخمة، محشوّة بالكلمات، نسمع صرير عجلاتها، ولا تتمتّع حتّى بما تتمتّع به لعبة طفل من بساطة.

كيف يمكننا تقديم فكرة عن الخطاب المطوّل لذلك الحمار، ما يقرب من ألَفي بيت شعر، أي ما يكفي لمسرحيّة من خمسة فصول؟ لنتخيّل كلّ الآراء الشائعة التي تُرافع منذ قرونٍ ضدّ عدمية العلم وتشوّهات الإنسان، ولنرتق هذه المواطئ المشتركة جنباً إلى جنب، ولنضف لها أيضاً تلك الاستطرادات الخرقاء، ولنكرّر على امتداد ثلاثمائة صفحة الفكرة القديمة ذاتها، عبر أبيات شعرية لا تكفّ عن إدهاشنا، وسنحصل على عمل مفرط الغرابة في ابتذاله. يجب قول هذه الأشياء بشجاعة، حتّى لا ينجذب العقل الفرنسيّ إلى الفخّ.

إنّ طريقة الشاعر بسيطة. فهو يكتفي بجمع الأقاويل المكرّرة، التي لم يعد أحد منّا يجرُؤ على استخدامها. فحماره، مثلاً، يغضب من المتحذلقين،



Twitter: @ketab_n

من المدارس الثانوية، ومن كتّاب الطّلاسم الذين يدفعون الأطفال نحو الغباء؛ كما إنّه يرعد ضدّ الكتب، لا سيّما الكتب الضخمة، التي يعدّها أكثر إثماً من الكتب الصغيرة؛ ويطعن بموقف الجمهور حيال العباقرة؛ وفي النهاية يحكم بقسوة على سلوك الإنسان إزاء الخليقة والمجتمع وإزاء نفسه. كلّ ذلك يشكل تجديداً مشكوكاً به، أكرّر ذلك، والأسوأ منه هو أنّ الحمار لا يأتي بأيّة فكرة جديدة، ولا أية حجّة.

إنّنا نتخبّط في قلب الثرثرة. بيد أنّ الشاعر يتدخّل ليقدّم لنا ثرثرة سامية. تكتسب الأشياء الأكثر سطحيّة لديه هديراً راعداً. فكالينو Calino يزدوج بإشعيا Isaïe. سيكون هذا شيئاً عاديّاً لو كان قيل ببساطة، ولكن لأنّ الشاعر يقوله بمثل تلك المغالاة الخارقة، فهو غير قابل للقراءة تماماً. أتحدّى أيّة امرأة أن تقرأه حتّى النهاية. إنّه لشيء صاعق. ظننت أنّي أسمع «مالبروغ يذهب إلى الحرب»[1]، وقد تمّ عزفها بأبواق يوم الحساب.

أصل إلى المفكّر والفيلسوف والعالم. نحن نعرف رأي الحمار: الإنسان كائن معاق، والعِلم سمّ قاتل. قد تقولون إنّها بهيمة تفكّر بهذه الطريقة، لكن ينبغي أن نعرف أنّ الشاعر يستعمل تلك البهيمة، لكي يعبر عن

(1) «مالبورغ يذهب إلى الحرب» *Marlbrough s'en va-t-en guerre*: أغنية بطوليّة فرنسيّة شعبيّة يعود تأليفها إلى القرن الثامن عشر، يؤكّد شاتوبريان على أنّها استعيرت من العرب أثناء إحدى الحملات الصليبيّة. وقد عرفت الأغنية انتشاراً كبيراً في أوروبا، فأدخلها بومارشيه على لسان الخادم في مسرحيّته «زواج فيغارو» *Le Mariage de Figaro*، ووضع الإنجليز صيغة منها بلغتهم، كما وضع لها بتهوفن توزيعاً موسيقيّاً من لدنه وأدخلها في عمله الأوركستراليّ «انتصار ويلنغتون» *Wellingtons Sieg* الذي يستحضر فيه انتصار الإيرلنديّ آرثر ويلسلي Arthur Wellesley دوق ويلنغتون على قوّات نابليون بونابارت في معركة فيتوريا Vitoria بإسبانيا في 1813، وهو نفسه الذي حقّق انتصار تحالف البريطانيّين والألمان على بونابارت في معركة واترلو Waterloo الشهيرة.



Twitter: @ketab_n

أفكاره الخاصّة. وهذا ما نشعر به من خلال الطريقة اللطيفة التي بها يجعل حماره يتحدّث؛ فهو يهبه أسلوبه وإشارة الموافقة من رأسه.

فأيّة وصية فلسفية يقدّمها لنا رجل العصر الشهير هذا، هذا العقل الذي يقال عنه إنّه يلخص المرحلة؟ ماذا؟ نحن نكافح، نشتغل، ونحصل على المنهج ونتقدّم بخطوات عملاقة في كلّ ميادين المعرفة! وفي أقلّ من مائة عام، قامت علوم وترعرعت، وتطوّرت حركة رائعة تحثّ الإنسانية على مواصلة البحث عن الحقيقة! وهذه هي الساعة بالذات التي اختارها ذلك الرجل، لكي يطلق فيها حماره ويجعله يشتم العلم! لكنّ هذا الرجل ليس منّا! وليس من العصر أيضاً، هو الذي يريدون تقديمه لنا باعتباره رجل العصر الوحيد، الذي يجسّد العبقرية الحديثة! إنّه ينتمي للقرون الوسطى، ولا يفهم على الإطلاق أيّ شيء من معتقداتنا ومن كدحنا.

بيد أنّ الشاعر لا يكتفي بإنكارات حماره البغيضة. فقد نسيت القول إنّ خطابات هذه البهيمة تتوجّه للفيلسوف كانط، وهو هنا رمز لطيف يضع الميتافيزيقا في مواجهة البهيمة المشبعة بالمعرفة. وما إن عاد الحمار إلى شوكه ليقضمه حتّى صارت الكآبة تغلّف كانط، تهزّه وتجعله يشعر بالعار. حينئذ، يتدخّل الشاعر ليقول الكلمة الفصل ويحكم بين الحمار والفيلسوف. لنصغِ للإنجيل وفقاً لفيكتور هوغو. فذلك ما ينبغي علينا الإيمان به وما يجب علينا أن نأمله.

آه، رأسي يؤلمني! يسمّي الشاعر ذلك: أمْن المفكّر. إنّ من السهل حقّاً تطمينه، إذا ما كانت معتقدات غامضة كهذه تكفيه. فبعدما صرّح أنّه لا أحد، خلا سقراط والمسيح، فهمَ «الصعود المعتم للإنسان»، وهذا ما يوحي بأنّه هو الثالث الذي فهم ذلك الصعود، هو ذا يعلن لنا بأبّهة أنّ» الزرقة تطلع من الضباب». ويضيف: «لم تضعْ ولا ثنية واحدة من ستارة



Twitter: @ketab_n

الهيكل»؛ وبعد ذلك، وفي حال عدم فهم الآخرين له، يصرخ بنا: «دَعِ الخسوف يمرّ وسترى النجم». وإذا ما دفعناه قليلاً، فسيقدر أن يقول لنا: «الكلمة الإلهيّة جذرها الغامض هو الجبْر»؛ ثمّ يتنازل ويقول لنا: «من عمق المثال، يبعث لنا الربّ صاحياً بالإشارة». لكن، عند هذه النقطة، ينبغي أن تكونوا اقتنعتم، فأنا لا أجد بعدُ غير الحجّة التالية: «الفوضى الكونيّة هي البيضة السوداء للسماء»، والحجة التالية: «الملاك في طور الخادرة هو هيدرة»[1]. ها أنتم تلاحظون!

على من يزعم فيكتور هوغو الضحك، في الحقيقة؟ فبعد محاكمته للمعرفة الإنسانية، يأتي نحونا بهدوء، لكي يعرض علينا حلّه، عبر لا أدري أيّة هجرة للأرواح من كوكب إلى آخر، أو أيّ تناسخ مردوف بحلوليّة ومعدّ لكي يتوافق مع الخطاب الرومنطيقيّ لعام 1830. ويقول إنّ الطمأنينة تملأه، ويبدو وكأنّه يشفق علينا، لأنّنا نتوجّه للعلم من أجل معرفة حقائق الإنسان والطبيعة! لكن، مرّة أخرى، هذا الرجل ليس منّا! ليخبرونا من أيّ دير من أديرة القرن الثاني عشر خرج علينا بتأليهيّته الغائم هذا، وبكوابيسه، كوابيس راهب مخضوض بحمّى التصوّف!

هل يرغب فيكتور هوغو في معرفة ماذا سيكون استنتاج رجل ينتمي حقّاً لهذا العصر؟ سيقبل المفكّر والعالم بحماره، لو كان هذا الحمار يمثّل تخمة المعارف المزيّفة والمناظرات غير المجدية، وليس العلم. وسيقبل منه أيضاً بالفيلسوف كانط، إذا كان الشاعر يروم تجسيد بطلان الميتافيزيقا عبره. لكن، في الصفحة الأخيرة، ستكون القطيعة مبرمة، لأنّ المفكّر أو

(1) الخادرة أو النغفة هي فراشة عذراء، أي في الطور الوسيط بين اليرقة والفراشة المكتملة. والهيدرة أفعوان خرافيّ بتسعة رؤوس. عبر هذا المجاز يصف الشاعر أطوار نموّ الملاك، ويريد الإيحاء بأنّ النور يأتي من الظلام، والخير العميم من المرور بسياق تدميريّ، وهو ما يسخر منه زولا.



Twitter: @ketab_n

العالم لن يتكلّم بأسلوب العرافة عن سلالم الظلام وخطوات النور التي تقودَنا من الظلّ المرعب نحو القبّة السماوية. لا بل سيقول أشياء أكثر بساطة للحمار ولكانط: «لترفضا التجريبية، ولتحرقا الكتب القديمة التي تنطلق ممّا فوق الطبيعة، ولتستعدّا لدراسة الإنسان والطبيعة، ولتكن لكما وسيلتان اثنتان فقط: المعاينة والتجربة. كلّ العصر يكمن في هذه النقطة. ربّما ما زلنا على خطأ، لكن سيكون من الجبن الاعتقاد بذلك. فما دام العمل هو معيارنا، فنحن نتقدّم بشجاعة. كما أنّ النتائج رائعة من قبلُ، بفضل المنهج العلميّ المطبّق على كلّ شيء، وفي كلّ مكان. وحدها الوقائع ينبغي أن توجد بالنسبة لنا، وبالمعرفة الدقيقة سنكون أحراراً وأقوياء».

تلك هي لغة إنسان من هذا العصر. لا ريب أنّ فيكتور هوغو ذو روح رقيقة، عندما يحلم بعناق شامل لكلّ الشعوب، وبنهاية الحروب، والوصول مع الإنسانية إلى مدينة من نور، حيث يعيش العالم في سعادة بالغة. غير أنّ رؤية الشاعر هذه تبيّن إلى أيّ حدّ تعوزه ذهنية المفكّر. فكلّما تقدّم به العمر، سقط أكثر في إنسانويّة الرجل العجوز. وهذا ما أسمّيه الخرف الإنسانويّ. فهو قد بكى مثل جدّ رقيق القلب على الأحفاد. بكى على الشعوب، وعلى الجمهورية وعلى الله. وأصبح هو البكاء، أو بالأحرى النحيب الشموليّ، لأنّه واصل الصخب. وأنا أفهم لماذا يتعامل مع العلماء بشفقة، فهو لديه حلّ بسيط وجاهز: أن يرتقي بعضنا على البعض الآخر حتّى الشمس ونتعانق. لماذا لا نقوم بذلك؟

آه، يا لهذا الفيلسوف والمفكّر غير المعقول، الذي يلتزم بالموقف الرمزيّ لدانتي Dante، والذي يحاول المهرجون إقناعنا بأنّه بمثابة تعبير عن عبقريتنا المعاصرة! هل نحن بحاجة إلى الصعود على صخرة وتمثيل


Twitter: @ketab_n

دور الأنبياء، عندما نعتقد أنّ لدينا حقيقة ينبغي قولها! لقد مات الأنبياء مع موت ما فوق الطبيعة؛ ولم يعد هناك سوى المراقبين والتجريبيّين. فكلود برنار Claude Bernard[1] لم يمتطِ ظهر نسر لكي ينطق بالبشارة. إنّ حالة فيكتور هوغو فيزيولوجية محض. ثمّة خلل للعبقريّة في رأسه. فالرجل يظنّ أنّه إله، ولذا ينطق بوقارٍ بأقوال صبيانية مدهشة ناتجة عن أحلامه التخريفيّة كما لو كانت حقائق.

الشيء الذي لا أفهمه، هو أنّ هناك جمهوريّين وضعيّين يصغون لمثل هذه الأشياء، دون أن ينفجروا بالضحك. لقد وعدت نفسي في ألّا أتعرض للمسألة الدينية في هذه الصحيفة، لذا سأكتفي بالإشارة إلى عدد من الأولاد الميامين من بين معارفي، الذين يجثون ساجدين أمام فيكتور هوغو، حينما يتعقّبون أثر الله وقدّيسيه. وهم هنا يندفعون، بسوء طوية، إلى تفخيمه كمفكّر، مع أنّهم أنفسهم يفكّرون بطريقة معاكسة تماماً لطريقته. لكنّ الحقيقة هي أنّ فيكتور هوغو، شاء ذلك أو أبى، رجل مؤمن بالأزمنة القديمة وفارس من فرسان الماضي، وهو ضائع تماماً وسط عصرنا العلميّ، الذي لا يفهم هو حقيقة عمله ولا قوّته الحقيقيّة.

لن أكون قاسياً إلى حدّ نصح أحد بقراءة كتاب «الحمار». لكن إذا ما غامر أحدهم بذلك، فليقل لنا بحسن نيّة ما الذي جَناه منه. فذلك الكتاب يفلت حتّى من النقاش الجادّ. إنّه ضخم وفارغ. يبدو أنّ نوستراداموس Nostradamus قد مرّ من هنا. ووسط ذلك التضخيم، وعبر أكوام الكلمات هذه، يحلّق، من حين إلى آخر، بيت غنائيّ تصحبه ضجّة سامية. فالشاعر العبقريّ يستيقظ؛ ذلك أنّ هذا قدره، ومجده

(1) كلود برنار Claude Bernard (1813–1878): طبيب وعالم فيزيولوجيّ فرنسيّ، معروف باعتباره أبا الطبّ التجريبيّ، تأثّر زولا بمنهجه العلميّ في دراسته «الرواية التجريبيّة» *Le Roman expérimental* (1880) (انظر ديباجة هذا الكتاب).



Twitter: @ketab_n

الخالد: كان وسيظلّ دائماً شاعرنا الغنائيّ الأكبر.

أمّا أن يكون مفكّراً، وفيلسوفاً، وعالماً، فكلّا أبداً! إنّه بلاغيّ ثريّ، ملك الشعراء! وإذا لم يعط فكر العصر نفسه له، فإنّه، مع ذلك، ملأ عصره بموسيقى من كلمات مدوّية، قد لا يكون البشر سمعوا ما يشبهها من قبل. إذ ما زلنا نعثر فيه، عبر كتب شيخوخته المحيِّرة، على حدّاد رائع للأبيات الشعرية، ذلك الذي ترنّ مطرقته بضجّة الذهب والقصدير.

وهكذا أكون أنهيت واجبي التعيس. تسمعنا الشبيبة، التي هي بحاجة للحقيقة أكثر من حاجتها للتوقير. علينا أن نعلّمها كراهية الأوثان، لا سيّما أوثان تهويمات الإنسانية. بيد أنّ ذلك لا يكفي للتبشير بمثال الطيبة والوفاق، فهناك خطر في انتظار مستقبل شعريّ لا يتحقّق أبداً. والشجاعة الحقيقيّة هي أن ينكبّ المرء على العمل، لكي يستولي على الممكن، ضمن واقع هذا العالم. ذلك هو عمل عصرنا. وتلك هي الأسباب التي ترغمني على الوقوف في وجه هذا الشيخ الكبير، المترع بالمجد، وعلى رفض تعاليمه. سيحكم عليّ المستقبل.



Twitter: @ketab_n

# الطبيعيّة في المسرح[1]

## 1

قبل كلّ شيء آخر، هل أنا بحاجة للقول ماذا أعنيه بالطبيعيّة naturalisme ؟ لقد لامني بعضهم كثيراً على هذه المفردة، فهم ما زالوا يتظاهرون بعدم فهمها. ذلك أنّ المزاح سهل في موضوعات كهذه. ومع ذلك، لديّ تماماً الرغبة في الإجابة، لأنّه ينبغي دائماً تسليط أكبر ما يمكن من الضوء في النقد.

إنّ جريمتي الكبرى تتمثّل في أنّي اخترعت مفردة جديدة، لكي أشير من خلالها إلى مدرسة أدبية قديمة قدم العالم. أوّلاً، لا أعتقد أنّني اخترعت هذه المفردة، التي تستخدمها من قبلُ العديد من الحركات الأدبية الأجنبية؛ وكلّ ما قمت به هو تطبيقها على التطور الحاليّ لأدبنا الوطنيّ. ثمّ إنّهم يؤكّدون على أنّ تاريخ هذه الكلمة يرجع إلى أولى الأعمال المكتوبة؛ لكن من قال عكس ذلك؟ هذا يعني أنّها قادمة من أحشاء الإنسانية. بعد ذلك، يضيفون قائلين إنّ كلّ النقد، من أرسطو وحتّى بوالو، قد طرح المبدأ القائل إنّه ينبغي على العمل الأدبيّ الارتكاز على الحقيقة. وذلك ما يفرحني ويوفر ليّ حججاً جديدة. فالمدرسة الطبيعيّة، كما يقول أولئك الذين يسخرون منها ويهاجمونها، ترتكز على أسس أبديّة. لا تتحكّم بها نزوة فرد، أو جنون جماعة؛ فهي قد ولدت من

(1) نشر زولا هذه الدراسة في مجلّة *Le Messager de l'Europe* («رسول أوروبا») في 1879 ثمّ ضمّها إلى مجموعته النقديّة «الرواية التجريبيّة» *Le Roman expérimental* (1880). وينبغي التنويه بأنّه قام في العام التالي بمنح العنوان ذاته لمجموعة ضخمة من مقالاته في المسرح.



Twitter: @ketab_n

العمق الأزليّ للأشياء، ومن الضرورة التي تلزم كلّ كاتب بالاستناد إلى الطبيعة. حسناً! ذلك ما فهمناه. وعلينا الانطلاق منه.

لم كلّ تلك الضجّة والحال هذه، يقولون لي، ولمَ تطرح نفسك مجدِّداً وكاشفاً؟ هنا، يبدأ سوء التفاهم. فأنا لست أكثر من مراقب يلاحظ الوقائع. ووحدهم التجريبيّون يقدّمون صياغات جديدة. والعلماء يتقدّمون خطوة بعد خطوة، باستنادهم على المنهج التجريبيّ. كما أنّ من المؤكّد أنّني لا أمتلك ديناً جديداً في جيبي. ولا أكشف عن أيّ شيء، ذلك أنّي لا أؤمن بالكشف بمعنى الوحي؛ كما لا أبتدع أيّ شيء، ببساطة لأني أعتبر أكثر جدوى أن نمتثل إلى اندفاع الإنسانية، وإلى التطوّر المستمرّ الذي يجرفنا وإيّاه. يتلخّص دوري برمّته، إذن، في دور الناقد الذي يدرس سؤال من أين قدمنا، وأين نحن الآن. وإذا ما غامرت باستشفاف إلى أين نحن ذاهبون، فذلك لا يشكّل، من ناحيتي، سوى تخمين، أو استنتاج منطقيّ. ففي ضوء ما كان وما هو قائم حالياً، يمكنني قول ما الذي سيكون. يكمن كلّ عملي في هذه النقطة. وسيكون من الحماقة أن يُسند لي دور غيره، أو أن يزرعني أحدهم على صخرة، ويجعلني أدّعي وأتنبّأ وأفرض نفسي رئيس مدرسة، وأخاطب الله مباشرة.

لكن ماذا عن الكلمة الجديدة، مفردة «الطبيعيّة» الرهيبة هذه؟ الأرجح أنّهم يرغبون في رؤيتي وأنا أستخدم مفردات أرسطو. فهو قد تحدّث عن الحقيقة في الفنّ، وكان عليّ الاكتفاء بذلك. فما دمت قد قبلت بعمق الأشياء الأبديّ، وبكوني لن أخلق العالم من جديد، فأنا لا حاجة بي إلى مفردة جديدة. لكن، هل يسخرون منّي، في الحقيقة؟ وهل أنّ العمق الأبدي للأشياء لا يكتسي أشكالاً متنوّعة، وفقاً للأزمنة والحضارات؟ ألم يفسر كلّ شعب، منذ ستّة آلاف عام، على طريقته، الأشياء النابعة من



Twitter: @ketab_n

الينبوع المشترك؟ كان هوميروس شاعراً طبيعيّاً، أقرّ بذلك للحظة؛ غير أنّ شعراءنا ليسوا طبيعيّين على طريقته، فبين المرحلتين الأدبيّتين هوّة. وإذا ما تجاهلنا ذلك، فسوف نحكم بالمطلق، ونمحو بجرّة قلم تاريخاً بكامله، ثمّ نخلط كلّ شيء، ولا نضع بعين الاعتبار التطوّر المستمرّ للعقل الإنسانيّ. من المؤكّد أنّ أيّ عمل لن يحتلّ سوى زاوية من الطبيعة منظوراً إليها عبر تكوين شخصيّ محدّد. لكن إذا ما بقينا عند هذه النقطة، فلن نذهب أبعد منها. فما إن نواجه التاريخ الأدبيّ، حتّى نصل إلى عناصر غريبة، وإلى الأعراف والوقائع وحركات الفكر التي تغيّر مسار الآداب، توقفه أو تسرّعه. ومن وجهة نظري الشخصيّة، يرجع تاريخ الطبيعيّة إلى أوّل سطر كتبه الإنسان. وقد طرح سؤال الحقيقة، منذ ذلك اليوم. وإذا كنّا نفهم الإنسانية باعتبارها جيشاً يسير عبر العصور، في اتّجاه ما هو حقيقيّ، وسط كلّ التعاسات والعوائق، فعلينا وضع الكتّاب والعلماء في طليعة ذلك الجيش. من زاوية النظر هذه ينبغي كتابة تاريخ أدبيّ شامل، وليس من وجهة نظر مثال مطلق ومعيار جماليّ مشترك أحمق تماماً. لكن من المفهوم أنّي لا أستطيع الصعود إلى ذلك الحدّ، والشروع بعمل ضخم كهذا، ثمّ عدّ الخطوات والخطوات المعاكسة للكتّاب، عند جميع الأمم، وملاحظة بأيّة دياجير وأيّة أسحار قد مرّوا. كان عليّ تحديد خطواتي، لذا توقّفت عند القرن الأخير، أي عند ذلك التفتّح الرائع للعقل، وتلك المرحلة الثريّة، التي طلع منها مجتمعنا المعاصر. هنا بالدقّة تيقّنت من انتصار الطبيعيّة، وهنا عثرت على هذه المفردة. فالسلسة تخترق العصور وتنغمر فيها، بغموض؛ وما على المرء سوى الإمساك بها من طرفها، من القرن الثامن عشر، ثمّ متابعتها وصولاً إلينا. لنترك أرسطو، ولنترك بوالو؛ إنّ كلمة بعينها كانت ضرورية من أجل تشخيص التطوّر الذي


Twitter: @ketab_n

من الواضح أنّه انطلق منذ الأيّام الأولى للعالم، لكنّه بلغ أخيراً مرحلة تطوّر حاسمة، وسط الظروف الأكثر ملاءمة واستقبالاً له.

لنتوقّف إذن عند القرن الثامن عشر. كان ذلك ازدهاراً رائعاً. واقعة واحدة كانت تهيمن على كلَ شيء: اجتراح منهج. فحتّى ذلك الوقت، كان العلماء ينطلقون كالشعراء، عبر تخيّلات فردية، أو مفاجآت عبقرية. بعضهم كان يتوصّل، بفضل صدفة سعيدة، إلى حقائق؛ بيد أنّ تلك الحقائق كانت مبعثرة، ولا تربط فيما بينها أيّة علاقة، كما كانت تختلط بأفدح الأخطاء. كانوا يبتغون تشكيل علم كيفما اتّفق، كما ينظم المرء شعراً؛ وكانوا يضيفونه إلى الطبيعة، عبر صياغات تجريبيّة، واعتبارات ميتافيزيقيّة، تصيبنا اليوم بالذهول. وها أنّ مناسبة صغيرة تقلب ذلك الميدان البور والعقيم، حيث لا يحدث أيّ شيء. ففي يوم ما، أدرك عالم أنّه يجب عليه أن يجرّب، قبل تقديم استنتاجه الأخير. وهكذ، تخلّى عن تلك الحقائق المكتسبة المزعومة، ثمّ عاد إلى الأسباب الأولية، إلى دراسة الأجسام، ومعاينة الوقائع. وكما يذهب الطفل إلى المدرسة، قبِلَ هذا العالم بالتعلّم، وشرع بتهجّي الطبيعة، قبل أن يقرأها بسهولة. وكان ذلكَ بمثابة ثورة، فقد انبثق العلم من التجريب، وكان المنهج يتمثّل في الانطلاق من المعلوم نحو المجهول. يتحرّك المرء من واقعة تمّت مراقبتها، ثمّ يتقدّم، على هذا النحو، من معاينة إلى أخرى، متحاشياً الاستنتاج قبل حصوله على كلّ العناصر الضرورية. وبإيجاز، بدلاً من البدء بالتركيب، صار العلماء يبدأون بالتحليل؛ ذلك أنّهم لم يعودوا يأملون باقتلاع الحقيقة من الطبيعة، بفضل التنبّؤ، أو الوحي؛ بل يقومون بدراستها لوقت طويل، وبصبر، منتقلين من البسيط إلى المعقّد، حتّى يعرفوا الآليّة. لقد تمّ اكتشاف الأداة، والمنهج يعد بدعم كلّ العلوم وتوسيعها.



Twitter: @ketab_n

من المؤكّد أنّنا سنعيش هذا قريباً. فالعلوم الطبيعيّة قد ترسّخت، بفضل التمحيص ودقّة المعاينة؛ وحتّى لا أتحدّث إلّا عن علم التشريح، فهو يفتح عالماً جديداً برمّته، كما أنّه يكشف في كلّ يوم عن أحد أسرار الحياة. كما تمّ اجتراح علوم أخرى، مثل الكيمياء، والفيزياء. وهي ما زالت يافعة، حتّى اليوم، لكنّها سوف تنمو وتؤدّي بنا إلى حقيقة الحركة، التي تقلقنا أحياناً لسرعتها. لكنّي لا أستطيع على هذا النحو فحص كلّ علم. يكفي أن أسمّي علم وصف الكون (الكوسموغرافيا) وعلم طبقات الأرض (الجيولوجيا)، اللذين وجّها ضربة مؤلمة للأساطير الدينية. كان التفتّح شاملاً، وسوف يتواصل.

غير أنّ الحضارة كلٌّ منسجم. فعندما يتحرّك العقل الإنسانيّ من جانب، تتوسّع دوائر حركته، ولن يمرّ وقت طويل حتّى يحصل تطوّر عامّ. لقد كانت العلوم، حتّى ذلك الوقت، تستعير من الأدب جزءاً من المخيّلة، لكنّها كانت أوّل من تحرّر من التخييل لكي تعود إلى الطبيعة، وبعد ذلك شاهدنا الأدب يجري، بدوره، خلف العلوم، ثمّ تبنّى المنهج التجريبيّ. كانت الحركة الفلسفية الكبيرة للقرن الثامن عشر بمثابة تحقيق واسع، غالباً ما جرى عن طريق التهمّس، غير أنّ هدفه المتواصل كان طرح جميع المشاكل الإنسانية على المحكّ ثمّ حلّها. لقد أخذت دراسة الوقائع والوسط، في التاريخ والنقد، مكان القواعد المدرسية الشائخة. أمّا في الأعمال الأدبية الخالصة، فتدخّلت الطبيعة وسرعان ما فرضت، مع روسو ومدرسته، هيمنتها؛ إذ أصبحت الأشجار والمياه والجبال والغابات الكبيرة كائنات، واحتلّت مكانها ثانية ضمن آليّة العالم؛ ولم يعد الإنسان تجريداً عقليّاً، فالطبيعة تحدّده وتكمله. كما يبقى ديدرو شخصيّة القرن المذكور الكبيرة؛ فهو قد لمح كلّ الحقائق، وسار أبعد من زمنه،


Twitter: @ketab_n

وأعلن حربه على الصرح المنخور للتقاليد والقواعد. وثبة رائعة لحقبةٍ، وعمل ضخم تولّد عنه مجتمعنا الحالي، إنّه عهد جديد تؤرّخ به العصور التي دخلت فيها الإنسانية، المرتكزة على الطبيعة واستخدامها للمنهج كأداة.

والحال أنّ هذا هو ما أطلقتُ عليه اسم الطبيعيّة، ولا أعتقد أنّ هناك مفردة أكثر منها دقّة. فالطبيعيّة هي العودة إلى الطبيعة، إنّها العملية التي قام بها العلماء انطلاقاً من اليوم الذي أدركوا فيه أنّه كان عليهم الشروع بدراسة الأجسام والظواهر، بالاعتماد على التجربة، وبممارسة التحليل. كما تعني الطبيعيّة، في ميدان الأدب، العودة إلى الطبيعة والإنسان، والمعاينة المباشرة، والتشريح الدقيق، ثمّ قبول ما هو كائن وتصويره. كان العمل واحداً بالنسبة للكاتب والعالم. فكلاهما كان عليه إحلال الواقع محلّ التجريدات، والتحاليل المضبوطَة محلّ الصياغات التجريبية. وهكذا لم يعد في الأعمال من شخوص تجريدية، ولا من إبداعات كاذبة، كما لم يعد ثمّة مكان للمطلق، بل شخوص واقعيّة، والقصة الحقيقيّة لكلّ إنسان، ووصف الحياة اليومية. فالمقصود كان هو البدء من جديد، ومعرفة الإنسان في ينابيع وجوده، وليس الاستنتاج على طريقة المثاليّين، الذين يبتدعون أنماطاً. كما لم يبقَ للكتاب إلّا تناول الصرح من أساسه، وذلك بجلب أكبر قدر ممكن من الوثائق الإنسانية، تُقدَّم وفقاً لنظامها المنطقيّ. هنا تكمن الطبيعيّة، التي صدرت عن أوّل عقلٍ فكّرَ، إذا شئتم، ولكنّ أحد أطوار تطوّرها الكبرى، ولعلّه الطور الحاسم، قد حدث في القرن الفائت.

لا يمكن لتطوّر مهمّ كهذا في العقل الإنسانيّ أن يحدث دون انقلاب اجتماعيّ. لقد كانت الثورة الفرنسية هي ذلك الانقلاب، وتلك العاصفة


Twitter: @ketab_n

التي كان عليها اكتساح العالم القديم، لكي يأخذ العالم الجديد مكانه. نحن نبدأ بهذا العالم الجديد، لأنّنا الأبناء المباشرون للطبيعيّة في كلّ شيء، في السياسة والفلسفة، في العلم كما في الأدب والفنّ. وأنا أوسّع مفردة الطبيعيّة هذه، لأنّها هي حقّاً العصر برمّته، حركة العقل المعاصرة، والقوّة التي تحملنا وتشغل القرون القادمة. وذلك ما يبرهن عليه تاريخ المائة والخمسين سنة الأخيرة، كما يشكّل الانحراف المؤقّت للعقول، بعد ثورة روسو وشاتوبريان، واحدة من أكثر الظواهر أنموذجية، أي ذلك التفتّح الفريد للرومنطيقية في أعتاب مرحلة علميّة. أتوقّف عند هذه النقطة للحظة، لأنّ فيها حقّاً ملاحظات جديرة بالتقديم.

من النادر أن تتحقّق ثورة بهدوء وضمن معايير الحسّ السليم. إذ تتعطّل أثناءها العقول، وتفزع المخيّلة وتعتم وتمتلئ بالأشباح. فبعد الخضّات القاسية التي حدثت في آواخر القرن المنصرم، وتحت التأثير الرقيق والقلق لروسو، شاهدنا الشعراء يتظاهرون بالسوداوية والانهيار، ولا يعرفون إلى أين يساقون. لذلك ألقوا بأنفسهم في المرارة، والتأمّل، والأحلام الخارقة. هذا مع أنّهم تلقّوا هم أيضاً نفحة الثورة. وكانوا هم أيضاً متمرّدين. إنّهم يحملون تمرّد اللونّ، والشغف، والتخييل، ويدعون إلى تحطيم القواعد بعنف، وإلى تجديد اللغة بشعر غنائيّ، رائع ومتفجّر. بالإضافة إلى ذلك، لقد مسّتهم الحقيقة، وأصبحوا يطالبون باللونّ المحلّي، ويعتقدون أنّهم يعيدون إحياء العصور السالفة. كلّ الرومنطيقية تكمن في هذه النقطة. فهي ردّة فعل عنيفة على الأدب الكلاسيكيّ؛ وهي أوّل استخدام متمرّد يقوم به الكتّاب للحريّة الأدبيّة المستعادة. إنّهم يحطّمون الواجهات، وينتشون بصرخاتهم، كما يندفعون بعجالة نحو التطرّف، وذلك بحكم حاجتهم للاحتجاج. لقد كانت تلك الحركة


Twitter: @ketab_n

قويّة ولا تقاوم، بحيث جرفت كلّ شيء؛ ولم يشتعل الأدب وحده، بل أصبح الرسم والنحت والموسيقى ذاتها رومنطيقية؛ هكذا أخذت الرومنطيقية تنتصر وتفرض نفسها. للحظة، وحيال تظاهرة شاملة وقويّة تماماً، ظنّ المرء أنّ الصيغة الأدبية والفنية قد تمّ ترسيخها لوقت طويل. فالصيغة الكلاسكية عمّرت قرنين من الزمان على الأقلّ؛ فلماذا لن يكون للرومنطيقية، التي أخذت مكانها، نفس العمر؟ لكنّنا فوجئنا عندما شاهدنا الرومنطيقية، بعد ربع قرن، تحتضر، وتموت ببطء موتاً جميلاً. حينئذ، تكشّفت الحقيقة. لم تكن الرومنطيقية، إذن، سوى شغب بسيط. إنّ شعراء وروائيّين يتمتّعون بموهبة عظيمة، جيلاً كاملاً رائع الوثبة كان قد أوهمنا بخلاف ذلك. بيد أنّ العصر لا ينتمي لهؤلاء الحالمين الهائجين، جنود الساعة الأولى أولئك، الذين أعماهم شروق الشمس. فهم لم يمثّلوا أيّ شيء واضح، وما كانوا سوى طليعة مكلّفة بتهيئة الأرضية، والتأكيد على الغزو بمبادرات متطرّفة. فالعصر ينتمي للطبيعيّين، الأبناء المباشرين لديدرو، الذين كانت كتائبهم القويّة تواصل الدرب وتتقدّم من أجل تأسيس دولة حقيقيّة. وهكذا انعقدت السلسلة من جديد، وانتصرت الطبيعيّة مع بلزاك. وبعد الكوارث العنيفة للمخاض، ها أنّ العصر يسلك في النهاية الدرب الواسع، حيث كان عليه أن يسير. كان لا بدّ أن تحدث أزمة الرومنطيقية تلك، ذلك أنّها كانت مرتبطة بالكارثة الاجتماعيّة للثورة الفرنسية. وعلى النحو ذاته سأقارن طواعيةً الطبيعيّة الظافرة بالجمهورية الحالية، التي هي في طريقها للتأسّس بالعلم والعقل.

هذا ما وصلنا إليه اليوم إذن. فالرومنطيقية، التي لم تكن تمثّل أيّ شيء دائم، والتي لم تكن سوى تأسّف قلق على العالم القديم ونفخة بوق للمعركة، قد انهارت أمام الطبيعيّة، بعدما أصبحت هذه الأخيرة


Twitter: @ketab_n

أكثر قوّة وسيطرة، وراحت تقود العصر لأنّها هي نفْحته. هل ثمّة حاجة للإبانة عن حضورها في كلّ مكان؟ إنّها تطلع من تحت الأرض التي نمشي عليها، وتنمو في كلّ ساعة، وتنفذ في كلّ الأشياء، لكي تبعث فيها الحياة. إنّها هي قوّة إنتاجاتنا، والمحور الذي يدور حوله مجتمعنا. فنحن نجدها في العلوم، التي واصلت بهدوء مسيرتها، أثناء الضربة الجنونية للرومنطيقية؛ ونعثر عليها أيضاً في كلّ تجلّيات العقل، وهي تتخلّص، شيئاً فشيئاً، من جميع التأثيرات الرومنطيقية، التي بدت للحظة وكأنّها تُغرِقها. إنّها تشتغل بغية تجديد الفنون، لا سيّما النحت والرسم، كما توسّع ميدان النقد والتاريخ، وتتجذّر في الرواية؛ أو تذهب عبر الرواية، عبر بلزاك وستندال، إلى ما وراء الرومنطيقية؛ وهكذا تعْقد بوضوح صلتها بالقرن الثامن عشر. فالرواية هي ميدانها، حقل معركتها وانتصارها. وهي تظهر وكأنّها اتّخذت الرواية لكي تبرهن على قوّة المنهج، وألق الحقيقيّ، والجدّة التي لا تنضب للوثائق الإنسانية. وفي النهاية، ها هي تسود على خشبات المسارح، وتشرع بتغيير فنّ المسرح، الذي هو الحصن الأخير للتقاليد. وعندما تنتصر هناك، سيكون تطوّرها ناجزاً، ويتمّ استبدال الصيغة الكلاسيكية نهائياً، وبقوّة، بالصيغة الطبيعيّة، التي ينبغي أن تكون هي صيغة الحالة الجديدة للمجتمع.

لقد بدا لي من الضروريّ التأكيد على مفردة «الطبيعيّة» هذه وشرحها مطوّلاً، ما دام البعض يتظاهر بعدم فهمها. لكنّي أحصر السؤال الآن، ذلك أنّي أرغب في دراسة الحركة الطبيعيّة في المسرح وحده. مع ذلك، لا بدّ لي من الحديث عن الرواية المعاصرة أيضاً، وذلك لحاجتي الضرورية لعنصرِ مقارنة. سوف نرى أين أصبحت الرواية، وأين صار المسرح. بعد ذلك سيكون الاختتام سهلاً.



Twitter: @ketab_n

## 2

غالباً ما تجادلتُ مع كتّاب أجانب، وقد لاحظت، عند الجميع، الاندهاش ذاته. فهم يتمتّعون بموقع يحكمون فيه أفضل منّا على التيارات الكبرى لأدبنا، لأنّهم ينظرون إلينا عن بعد، وهم خارج صراعاتنا اليومية. إنّ دهشتهم متأتّية من وجود أدبين عندنا، متمايزَين بصورة مطلقة، الرواية والمسرح. ليس هناك ما يماثل هذه الحالة لدى الشعوب التي تجاورنا. إذ يبدو الأدب الفرنسيّ، منذ نصف قرن، وكأنّه انشطر شطرين؛ انتقلت الرواية إلى جانب، وبقي المسرح على الجانب الآخر، وبين الاثنين نشأت هوّة لا تكفّ عن التعمّق. لنفحص للحظة هذا الموقف؛ لأنّه أصبح أكثر إثارة للاهتمام ويكتنز بالعبَر. يفرض النقد الجاري، وأنا أتحدّث هنا عن كتّاب المقالات اليومية، الذين يمارسون مهنة شاقّة، تقتضي منهم الحكم على المسرحيّات يوماً بيوم، أقول يفرض مبدأ لا يرى أيّ شيء مشترك بين الرواية والعمل المسرحيّ، لا من حيث إطار العمل، ولا من حيث إجراءاته، بل يذهب أبعد من ذلك ليقول إنّ هناك أسلوبين، أسلوب المسرح وأسلوب الرواية، وإنّ ما يوضع في كتاب لا يمكن وضعه على الخشبة. وهذا معناه القول، كما يقول الكتاب الأجانب، إنّ لدينا أدبين اثنين. وهذا صحيح تماماً، ولا يقوم النقد بشيء آخر غير ملاحظة أمر قائم. لكن علينا أن نرى ما إذا لم يكن بهذا يساهم بعمل مقيت، ألا وهو تحويل ذلك الحادث إلى قانون، وذلك بقوله إنّه إذا كان الأمر بهذه الصورة، فلأنّه لا يمكن أن يكون بصورة أخرى. ذلك أنّنا نميل نحو تقعيد كلّ شيء، وتقنينه. والأدهى من هذا، هو أنّنا إذ نقيّد أنفسنا بقواعد وتقاليد، يتحتّم علينا لكسرها بذل جهود تفوق


Twitter: @ketab_n

قوى الإنسان.

لدينا إذن أدبان، مختلفان في كلّ الأشياء. فما إن يرغب روائيّ في الاقتراب من المسرح، حتّى تبدأ الشكوك حوله، ويُنظر إليه بلا مبالاة وبهز الأكتافّ. ألم يفشل بلزاك نفسه؟ صحيح أن أكتاف فويّيه Octave Feuillet قد نجح. سأخوّل لنفسي تناول السؤال ثانية من مصدره، وذلك في محاولة لحلّه منطقياً. لننظر أوّلاً للرواية المعاصرة.

لقد كتب فيكتور هوغو أشعاراً، حتّى عندما نزل إلى مصاف النثر؛ كما لم يكن ألكساندر دوما الأب سوى حكّاء استثنائيّ؛ كما حدّثتنا جورج صاند عن أحلام مخيّلتها، بلغة بسيطة وموفّقة. لن أعود إلى أولئك الكتاب المتمين للاندفاعة الرائعة للرومنطيقية، الذين ليس لهم من خلَف مباشر، أعني أنّه لم يعد تأثيرهم يمارس نفسه إلّا عبر ردّة فعل، سأحدّدها بعد قليل. إنّ مصادر روايتنا المعاصر قائمة في بلزاك وستندال. وعندهما ينبغي البحث عنها واستشارتها. فكلاهما قد نجا من الضربة الجنونية للرومنطيقية، بلزاك بالرغم عنه، وستندال عبر موقف الفرد المتفوّق الذي اتّخذه هو. وفيما راحت الهتافات تُكرّس انتصار الشعراء الغنائيّين، فتمّ تكريس فيكتور هوغو بصورة صاخبة ملكاً للأدب، كان بلزاك وستندال، يموتان بطريقة أليمة، وغامضة إلى حدّ ما، وسط ازدراء الجمهور وتنكّره لهما. لكنّهما أودعا في أعمالهما الصيغة الطبيعيّة للعصر، ونما على قبريهما خلَف بكامله، فيما ماتت الرومنطيقية من فقر الدم ولن تتكرّس إلّا في شيخ شهير، قد يمنع احترامه من قول الحقيقة.

ليس هذا سوى تلخيص سريع. فمن غير المجدي التأكيد من جديد على الصيغة الجديدة التي جاء بها بلزاك وستندال. كانا يقومان عبر الرواية بالتحقيق نفسه الذي يقوم به العلماء. كما كفّا عن التخيّل، وسرد



Twitter: @ketab_n

الحكايات. لقد كان عملها يكمن في أخذ الإنسان، ثمّ تشريحه، وتحليله في جسده وعقله. لقد بقي ستندال بصورة خاصّة محلّلاً نفسانيّاً. وبلزاك درس الطبائع بخاصّة، وأعاد بناء الأوساط، وتجميع الوثائق الإنسانية، ولذا فقد طالب بنفسه منحه لقب دكتور في العلوم الاجتماعيّة. وإذا ما قارنّا روايتيه «الأب غوريو» و«بنت العمّ بيتّ» بما سبقهما من روايات، تلك التي ترجع إلى القرن السابع عشر أو إلى القرن الثامن عشر، فسوف نلاحظ التطوّر الذي حقّقته الطبيعيّة. لقد جرى الاحتفاظ بتسمية «رواية»، وذلك شيء خاطىء، لأنّها فقدت كلّ مغزاها.

ينبغي عليّ الآن الاختيار بين أولئك الذين خلفوا بلزاك وستندال. ألتقي أوّلاً بفلوبير، الذي أكمل الصيغة الحالية، والذي نجد عنده ردّة الفعل على التأثير الرومنطيقيّ، التي تحدّثت عنها سابقاً. كان أحد مصادر أسف بلزاك يتمثّل في عدم تمتّعه بشكل مؤتلق، كما هو عند فيكتور هوغو. فالبعض كان يتّهمه بالكتابة بصورة رديئة، وذلك ما كان يحزنه. لذا حاول أحياناً استخدام الزخرفة الغنائية في بعض أعماله، مثلاً في روايتيه «امرأة في الثلاثين» *La Femme de trente ans* أو «الزنبقة في الوادي *Le Lis dans la vallée*»؛ لكنّه لم ينجح في ذلك، فهذا الكاتب الاستثنائيّ لم يكن في يوم ما كاتباً نثرياً كبيراً إلّا عندما كان يصرّ على الاحتفاظ بأسلوبه الغزير والقويّ. أمّا مع فلوبير، فمرّت الصيغة الطبيعيّة بين يدَي فنّان مكتمل. فهي قد تدعّمت عنده، واكتسبت صلابة المرمر وبريقه. لقد ترعرع فلوبير في صميم الرومنطيقية. وكان كلّ تعاطفه يذهب نحو حركة 1830. وحينما طرح «مدام بوفاري»، كان فعله حينذاك بمثابة تحدٍّ للواقعيّة، التي كانت يومذاك تزهو بنوع من الكتابة الرديئة. كان فلوبير يطمح إلى البرهنة على أنّ بمقدور المرء الكتابة عن البرجوازية البروفنساليّة بذات السعة والقوّة



Twitter: @ketab_n

اللتين تحدّث بهما هوميروس عن الأبطال الإغريق. غير أنّ عمله كان له، لحسن الحظّ، محمول آخر. لقد جلب فلوبير للطبيعيّة، أكان راغباً في ذلك أم لا، القوّة التي كانت تعوزها، أي ذلك الشكل الناجز والخالد، الذي يمكّن الأعمال من العيش. وهكذا استطاعت الصيغة من ترسيخ نفسها. ولم يبق للوافدين الجدد سوى السير على الطريق الواسع للحقيقة، عبر الفنّ. كما واصل الروائيّون القيام بتحقيقات، على شاكلة بلزاك، وتقدّموا أبعد إلى الأمام في تحليل الإنسان الخاضع لتأثير الوسط؛ وكانوا، في الوقت ذاته، فنّانين يتمتّعون بالفرادة ومهارة التصرّف بالشكل، فمنحوا الحقيقيّ قوّة الانبعاث، عبر قوّة الحياة في أساليبهم.

إلى جانب فلوبير، كان إدمون وجول دو غونكور يعملان من أجل تحقيق ألق الشكل هذا. فهما لم يقْدما من الرومنطيقية. ولم يكن فيهما ما هو لاتينيّ، أو كلاسيكيّ؛ وقد أبدعا لغتهما، وسجّلا بقوّة لا تصدَّق أحاسيسهما كفنّانين مريضين بفنّهما. وكانا أوّل من درس، عبر روايتهما «جيرميني لاسيرتو»، شعب باريس، وصوّرا الحارات، والمناظر المهجورة في الضاحية، كما كانا يتمتّعان بالشجاعة في قول كلّ شيء، من خلال لغة مرهفة، أعادت للكائنات والأشياء حياتها الخاصّة. ولقد كان لهما تأثيرهما الكبير على المجموعة الحاليّة للروائيّين الطبيعيّين. فإذا كنّا قد أخذنا صلابتنا، ومنهجنا الدقيق من فلوبير، علينا أن نضيف أنّنا تأثّرنا كلّنا باللغة الجديدة للأخوين غونكور، تلك اللغة التي تتغلغل كسمفونية، وتمنح الأشياء الرعشة المتوفّزة لعصرنا، وتذهب أبعد من العبارة المكتوبة وتضيف لكلمات المعجم لوناً وصوتاً وعطراً. أنا لا أحكم، بل ألاحظ. فهدفي الوحيد هنا هو تثبيت مصادر الرواية المعاصرة، وتفسير ما هي عليه، ولماذا هي عليه.



Twitter: @ketab_n

تلك هي المصادر مشاراً إليها بوضوح. يقف في قمّتها بلزاك وستندال. أحدهما محلّل فيزيولوجيّ، والآخر محلّل نفسانيّ، وكلاهما متحرّر من البلاغة الرومنطيقية، التي لم تكن سوى تظاهرة للخطباء. ثم، بيننا وبين هذين السّلَفين، يقف فلوبير من جانب، ومن الجانب الآخر، إدمون وجول دو غونكور، الحاملين للأسلوب الجديد، والمرسّخين للصيغة ضمن بلاغة جديدة. هنا تكمن الرواية الطبيعيّة. ولن أتحدّث عن ممثّليها الحاليّين. سأكتفي بالإشارة إلى الخصائص الرئيسة لهذه الرواية.

قلت إنّ الرواية الطبيعيّة هي ببساطة تحقيق عن الطبيعة، وعن الكائنات والأشياء. إنّها لا تضع، إذن، مصلحتها في إتقان صنع أسطورة ما، ثمّ تطويرها وفقاً لبعض القواعد. كما أنّها لا تستخدم المخيّلة، فالحبكة ما عادت تشغل كثيراً الروائيّ، الذي لا يقلق على طريقة العرض، ولا على العقدة أو نهاية العقدة، أعني بذلك أنّه ما عاد يتدخّل لكي يُنقِص الواقع أو يضيف إليه، ولا يصنع كيفما اتّفق هيكلاً ما، لصالح فكرة قام بتصوّرها مسبقاً. نحن ننطلق من نقطة أنّ الطبيعة كافية، وينبغي قبولها كما هي عليه، دون تحويرها ولا ثلم أي شيء منها؛ فهي جميلة بما فيه الكفاية، وواسعة بما يكفي، ولذا فهي لا تنطوي على بداية ووسط ونهاية. وعوضاً عن تخيّل مغامرة، ثمّ تعقيدها، أو تنظيمها عبر مفاجآت تقودها من مشهد إلى آخر، إلى استنتاج نهائيّ، نقوم بأخذ قصّة من حياة فرد أو مجموعة من الأفراد، ونسجّل أفعالهم بأمانة. بهذه الطريقة، يغدو العمل تحريرَ محْضر ولا شيء أكثر، وليس له من فضلية أخرى غير مهارته في المعاينة الدقيقة، والغوص بدرجة من العمق أو أخرى في التحليل والترابط المنطقيّ للأحداث. كما لا يقوم الروائيّ دائماً بسرد حكاية حياةٍ بكاملها، من بدايتها إلى نهايتها؛ وإنّما فقط قطعة بعينها من ذلك الوجود


Twitter: @ketab_n

الشخصيّ، بضعة أعوام من حياة رجل أو امرأة، أو صفحة من تاريخ الإنسانية اجتذبت الروائيّ، تماماً كما يمكن لدراسة جسم ما أن تجتذب عالم الكيمياء. لا تتمتّع الرواية إذن بإطار، لقد غزت وطوّعت كلّ الأنواع الأخرى. إنّها، كالعِلم، سيّدة للعالَم. فهي تتناول جميع المواضيع، تكتب التاريخ، تعالج الفيزيولوجيّ والنفسانيّ، وتصعد إلى أعلى ذرى الشعر، كما أنّها تدرس أكثر القضايا اختلافاً، كالسياسة، والاقتصاد الاجتماعيّ، والدين، والأعراف العامّة. فميدانها هو الطبيعة برمّتها. وهي تتحرّك فيه بحريّة، كما تتبنّى الشكل الذي ترغب فيه، وتستخدم النبر الذي تظنّه ملائماً، لأنّه لم يعد هناك من حدّ يحجّمها. نحن إذن بعيدون عن الرواية كما كان يفهمها آباؤنا، كعمل للمخيّلة المحض، يقتصر هدفه على إغواء القراء وتسليتهم. في البلاغات القديمة، كانت الرواية موضوعة في أقصى القائمة، أي بين الخرافة والأشعار الخفيفة. فالرجال الجادّون يزدرونها، ويتركونها للنساء، باعتبارها إنشاءً مبتذلاً ومفسداً. وما زال هذا الرأي قائماً في الريف، وبعض الأوساط الأكاديميّة. لكنّ الحقيقة هي أنّ الأعمال الكبرى للرواية المعاصرة تعبّر عن الإنسان والطبيعة أكثر ممّا تفعل الأعمال الصارمة العائدة إلى الفلسفة والتاريخ والنقد. ففي الرواية نعثر على الأداة المعاصرة.

أنتقل إلى خاصيّة أخرى للرواية الطبيعيّة. إنّها لاشخصيّة، أعني أنّ الروائيّ لم يعد سوى كاتب موثّق، يمنع نفسه عن الاستنتاج والحكم. فالدور المحدّد للعالم هو عرض الوقائع، والتوجّه نحو الطرف البعيد من التحليل، ودونَ أن يغامر بالتركيب: تلك هي الأحداث، والتجربة التي حاولها في ظروف معيّنة قد أدّت إلى هذه النتائج؛ ثمّ يظلّ عند هذه النقطة، ذلك أنّه إذا ما كان يزمع الذهاب إلى ما وراء الظواهر، فسوف


Twitter: @ketab_n

يدخل في الفرضية. ستكون وقائعه مجرّد احتمالات، ولن يكون ذلك من العلم بشيء. والحال أنّ على الروائيّ هو أيضاً التحدّد بمعاينة الأحداث، والقيام بدراسة دقيقة للطبيعة، إذا لم يكن يرغب في تضييع نفسه في استنتاجات كاذبة. سيتوارى الروائيّ، إذن، ويظلّ محتفظاً بانفعاله لنفسه، ثمّ يعرض ما كان قد رآه. ذلك هو الواقع؛ سواء أكنّا نرتجف منه أو نضحك عليه، أو نستقي منه درساً. كما سيظلّ عمل المؤلّف الوحيد هو وضع الوثائق الحقيقيّة أمام أعيننا. هناك أيضاً اعتبار فنّي، إلى جانب لاشخصيّة العمل المعنوية هذه. ومفاده هو أنّ التدخّل المشبوب أو الرقيق للكاتب يقلّل من شأن الرواية، ويكسر وضوح خطوطها، ويدخل على الوقائع عنصراً غريباً عليها من شأنه أن يقضي على قيمتها العلمية. نحن لا نتخيّل عالمَ كيمياء يغضب من عنصر النتروجين، لأنّ هذا العنصر لا يلائم الحيَاة، أو يتعاطف برقة مع الأوكسجين، للسبب المعاكس. فالروائيّ الذي يشعر بالحاجة لإدانة الرذيلة والتصفيق للفضيلة، يفسد كذلك الوثائق التي يحملها، ذلك أنّ تدخّله محرج وغير مجدٍ أيضاً؛ كما أنّه يبدّد قوّة العمل، ويجعله يكفّ عن أن يكون صفحة مرمر مأخوذة من الواقع، لكي يصبح مادّة متقنة ومعجونة بانفعال المؤلّف، انفعالاً يخضع لكلّ الأحكام المسبقة والأخطاء. يخلد العمل الحقيقيّ، أمّا العمل الانفعاليّ فيمكنه دغدغة مشاعر فترة بعينها.

وهكذا لا يتدخّل الروائيّ الطبيعيّ، شأنه في ذاك شأن العالم. إنّ اللاشخصيّة المعنويّة للأعمال شيء أساسيّ، لأنّها تطرح السؤال المَتعلّق بأخلاق الرواية. ينتقدنا البعض بشدّة، لأنّنا غير أخلاقيّين في نظرهم، لكوننا نقدّم الخبثاء والشرفاء دون أن نحكم لا على أولئك ولا على هؤلاء. كلّ الخصام يكمن في هذه النقطة. إنّهم يسمحون للأشرار


Twitter: @ketab_n

بالظّهور، شريطة معاقبتهم في النهاية، أو على الأقلّ سحْقهم تحت غضبنا واشمئزازنا منهم. أمّا بالنسبة للمنزّهين، فينبغي في اعتقادهم أن نقدّم لهم، هنا وهناك، بعض المدائح والتشجيع. ذلك أنّ برودنا وتحليلاتنا الهادئة، حيال الخير والشرّ، خاطئة في نظرهم تماماً. وفي النهاية، ينعتوننا بالكاذبين، حينما نغالي بقول ما هو حقيقيّ. ماذا! هناك دائماً الأوغاد، ولا وجود لشخصيّة طيّبة واحدة! هنا تظهر نظرية الشخصيّة الطيّبة. إذ لا بدّ من شخصيّات طيّبة، وإنْ حرّفنا قليلاً الطبيعة. فهم ما عادوا يطالبوننا بالانحياز للفضيلة فحسب، وإنّما يشترطون علينا أيضاً تجميل تلك الفضيلة وجعلها لطيفة. وهكذا علينا الاختيار في الشخصيّة الواحدة، أي وضع مشاعرها الطيّبة تحت الضوء، والسكوت عن مشاعرها السيّئة؛ لا بل لكي نصبح جديرين بالاحترام أكثر، علينا تلفيق الشخصيّة عشوائياً، وصبّها في قالب السمعة الطيّبة والشرف. فهناك أنماط متوفّرة يمكننا إقحامها على حركة ما، دون أيّ مشكلة. تلك هي الشخوص الطيّبة، والتصّورات المثالية عن الرجل والمرأة، المنذورين للتعويض عن الانطباع المغيض الذي تثيره الشخوص الحقيقيّة، المأخوذة من الطبيعة. إنّ خطأنا الوحيد في كلّ هذا، مثلما نرى، هو عدم قبولنا بأيّ شيء آخر غير الطبيعة، ورفضنا لإصلاح ما هو قائم بما يجب أن يكون. فالنزاهة المطلقة غير موجودة، مثلما أنّه ليس هناك من عافية مطلقة. فثمّة رصيد بهائميّ عند كلّ واحد منا، كما هناك عنده رصيد من الأمراض. وبالتالي، لا تثبت هذه الفتيات النقيّات تماماً، ولا هؤلاء الصبية الأوفياء الموجودون في بعض الروايات، على الأرض؛ فلكي يثبتوا عليها، ينبغي قول كلّ شيء. نحن نقول كلّ شيء، وما عدنا نقوم بالاختيار، ولا بتجميل نماذجنا؛ ولذا يتّهموننا بأنّنا نستمرئ الوسخ. وبشكل عامّ،


Twitter: @ketab_n

ينحصر السؤال الأخلاقيّ في الرواية في نقطتين: يدّعي المثاليّون أنّه لا بدّ من الكذب لكي يكون المرء أخلاقياً، فيما يؤكّد الطبيعيّون أنّه لا يمكن للمرء أن يكون أخلاقياً خارج نطاق الحقيقيّ. ليس هناك، والحال هذه، ما هو أكثر خطورة من الرومنطيقية؛ إذ أنّ عملاً يرسم العالَم بألوان مزيّفة يمكنه إفساد المخيّلات، والقذف بها في مغامرات، دون أن نعدّ أشكال الرياء الداعية إلى الامتثاليّة، والشناعات التي تُحوَّل إلى لطائف، بطمرها بأكوام من الزهور. معنا، نحن كتّاب التيّار الطبيعيّ، تختفي هذه المخاطر. فنحن نعلّم المعرفة المريرة للحياة، ونقدّم الدرس الأكبر للواقع. ذلك ما هو موجود، وعلى المرء تدبير نفسه بإزائه. فنحن لسنا إلّا علماء، محلّلين، ومشرّحين، كما سأقول ثانية إنّ أعمالنا تتمتّع بيقين الأعمال العلمية، وبصلابتها وتطبيقاتها العملية. لا أعرف مدرسة أكثر أخلاقية وصرامة.

تلك هي الرواية الطبيعيّة اليوم. لقد انتصرت، وجاء الكتاب كلّهم نحوها، بمن فيهم أولئك الذين حاولوا سحقها وهي في بيضتها. ذلك هو التاريخ الأبديّ؛ يسخط بعضهم ويهزأون في البداية، ثمّ ينتهون إلى محاكاة ما كانوا يناهضونه. يكفي النجاح لتحديد تيّار بعينه. وما دامت لحظة الانطلاق قد حصلت، فسوف نرى الحركة وهي تتسّع يوماً بعد آخر. إنّها بداية عصر أدبيّ جديد.

## 3

أصل إلى مسرحنا المعاصر. لقد رأينا، قبل قليل، أين تقف الرواية، لكن علينا الآن رؤية أين يقف الأدب المسرحيّ. لكن، قبل ذلك، سأذكّر بصورة سريعة بتطوّرات المسرح في فرنسا.


Twitter: @ketab_n

في البداية، نعثر على مسرحيّات بلا شكل محّدد، وحوارات بين شخصين، أو ثلاثة على الأكثر، كان يجري تمثيلها في الفضاء العموميّ. ثمّ بنيت الصالات، وولدت التراجيديا والكوميديا، تحت تأثير عصر النهضة الكلاسيكيّ. لقد كرّست تلك الصيغةَ عبقرياتٌ كبيرة، ككورنيّ وموليير وراسين. إنّهم ظهروا باعتبارهم نتاجاً للعصر الذي يعيشون فيه. وكانت التراجيديا والكوميديا، مع القواعد الراسخة، وآداب البلاط، وفخامة المظاهر ونبالتها، والمقالات الفلسفية والبلاغة الخطابية، تعكس الصورة الدقيقة لمجتمع تلك الحقبة. كما كانت تلك المواءمة أو صلة القرابة الضيّقة بين الصيغة المسرحيّة والوسط الاجتماعيّ حقيقيّة تماماً، إلى حدّ بقيت فيه هذه الصيغة على حالها طيلة قرنين. فهي لم تفقد شيئاً من صلابتها، ولم تلنْ إلّا في القرن الثامن عشر، مع فولتير Voltaire وبومارشيه Beaumarchais. لقد اضطرب المجتمع القديم حينذاك بقوّة؛ ومسّت الريح التي حرّكته المسرح. كما كان ذلك بمثابة حاجة كبيرة للقيام بفعل ما، أو تمرّد صامت على القواعد، وعودة غامضة إلى الطبيعة. لكن حتّى في تلك المرحلة، كان ديدرو ومرسييه Mercier يضعان بوضوح أسس المسرح الطبيعيّ؛ لكن، لسوء الحظّ، لم ينتج أيّ منهما عملاً رئيساً يرسّخ الصيغة. من جانب آخر، كانت الصيغة الكلاسيكية متجذّرة بقوّة في أرضية الملكية القديمة، ولم تقتلعها الثورة الفرنسية من جذورها. فقد ظلت سائدة لفترة من الزمن، مع أنّها قد ضعفت، ووهنت، وانزلقت نحو الشحوب والغباء. حينذاك، انبثقت الرومنطيقية، التي كانت كامنة منذ أعوام طويلة. أجهزت الدراما الرومنطيقية على التراجيديا، التي كانت في لحظة احتضارها. وقد وجّه لها فيكتور هوغو الضربة الأخيرة، ثمّ جنى ثمار الانتصار الذي عمل من أجله الكثيرون من قبله.



Twitter: @ketab_n

كما علينا ملاحظة أنّ الدراما الرومنطيقية قد جعلت من نفسها، بفعل احتياجات الصراع وضروراته، الصيغة المضادّة للتراجيديا؛ وبالتالي جعلت من الشغف نقيضاً للواجب، ومن الحكاية نقيضاً للفعل، ومن تصوير المسحة البارزة نقيضاً للتحليل النفسانيّ، ومن القرون الوسطى نقيضاً للأزمنة القديمة. وكانت الأطروحة النقيضة والمتفجّرة هذه هي ما ضمن لها الانتصار. وكان لا بدّ من اختفاء التراجيديا، فساعة أفولها كانت قد اقتربت، ذلك أنّها لم تعد نتاجاً للوسط الاجتماعيّ، كما جاءت الدراما بالحرية الضرورية، التي كنست الأرضية بعنف. لكنّها كان عليها، كما يبدو اليوم، أن تتوقّف عند هذا الحدّ. ذلك أنّها لم تكن سوى تأكيد على بطلان القواعد، وعلى حاجة حياتيّة. فبالرغم من ضجّتها، بقيت الرومنطيقية هي الطفل المتمرّد للتراجيديا. إذ كانت تكذب مثلها، وتُلبس الأحداث والشخوص زيّاً تنكّرياً، بطريقة مُبالغ فيها، تجعلنا اليوم نبتسم. ومثلها أيضاً، كان لها قواعدها، ومواطئها المشتركة، ونتائجها، وهي نتائج أكثر إثارة للسخط، لأنّها مزيّفة أكثر من نتائج التراجيديا. باختصار، لم يكن في المسرح سوى بلاغة إضافية. ولذا ما كان يمكن أن تهيمن الدراما الرومنطيقية طويلاً على شاكلة التراجيديا. فبعد أن مارست عملها الثوريّ، أصبحت تلهث، وبدت منهكة بصورة مباغتة، ثمّ أخلت المجال لبناء جديد. كان التاريخ واحداً إذن، في الرواية والمسرح. وقد لاحظنا، عقب الأزمة الحتميّة للرومنطيقية، ظهور الطبيعيّة ثانية، وغدت أفكار ديدرو ومرسييه تزداد رسوخاً، يوماً بعد آخر. فحالة المجتمع الجديدة، التي ولدت من الثورة، هي التي رسّخت تدريجيّاً الصيغة الدراميّة، وسط التلمّسات، وبخطوات إلى الأمام وأخرى إلى الخلف. وقد كان ذلك العمل ضروريّاً. لقد فرض نفسه،


Twitter: @ketab_n

وما زال يفرضها بقوّة الأشياء، ولن يتوقّف إلّا عندما يكتمل التطوّر. وستصبح الصيغة الطبيعيّة في عصرنا ما كانت عليه الصيغة الكلاسيكية بالنسبة للعصور السابقة.

ها نحن نصل إلى حقبتنا. وهنا نلتقي بنشاط ضخم، وعطاء خارق للمواهب. إنّها ورشة ضخمة، يعمل كلّ واحد فيها بحرارة. لكن ما تزال اللحظة ملتبسة، فهناك الكثير من العمل المضيّع، وقليل من الضربات تتوجّه نحو الهدف مباشرة؛ بيد أنّ ذلك لا يقلّل من روعة المشهد. وما ينبغي ملاحظته هو أنّ هؤلاء العامين يشتغلون كلّهم من أجل أن تنتصر الصيغة الطبيعيّة بصورة حاسمة، بمن فيهم من بدا أنّهم كانوا يناهضونها. فهم، وبالرغم من كلّ شيء، يمضون في مجرى العصر، وسيذهبون بالضرورة إلى حيثما يذهب. لكن لأنّ أيّاً منهم لم يتمكّن بعد من ترسيخ الصيغة الطبيعيّة في المسرح بمجهود عبقريّ خاصّ به، يمكننا القول إنّهم تقاسموا العبء، فقدّم كلّ منهم دعمه في نقطة محدّدة. وسنعاين الآن أشهَرهم من خلال عمله نفسه.

لقد وُجِّه لي بعنفٍ اتّهام مفاده أنّني أنظر إلى أمجادنا المسرحيّة بازدراء. تلك أسطورة تتشكّل. عبثاً أردّ بالقول إنّني ألتزم بأفكار تتعلّق بالمجموع، وأتحدّث بحرية عن الأمور الكبيرة والصغيرة، سيظلّ النقد الجاري، بالرغم من ذلك، متمسّكاً بوجهة نظره، التي تدّعي أنّ اخفاقاتي الشخصيّة قد جعلتني قاسياً حيال رفاقي في العمل، بسبب من نجاحاتهم. أدع هذا جانباً، فهو لا يستحقّ أيّ ردّ. لكني سأحاول الحكم على أمجادنا هذه، وذلك بفحصي للمكانة التي تحتلّها وأيّ دور تلعبه في أدبنا المسرحيّ. وهذا ما سيكشف، مرّة أخرى، عن موقفي.

لننظر أوّلاً إلى فيكتوريان ساردو Victorien Sardou. إنّه الممثّل



Twitter: @ketab_n

الحاليّ للمسرحيّة القائمة على حبكة. لقد جدّد، بصفته وريثاً لسكريب Scribe[1]، الإجراءات العتيقة ودفع بالمهارات المسرحيّة إلى حدّ الشعوذة. فمسرحه هو ردّة فعل متواصلة ولا تني تتعمّق ضدّ المسرح الكلاسيكيّ القديم. فما إن وضعت الوقائع مقابل الحكايات، وما إن أعطيت الغلبة للمغامرة واكتسبت أهميّة أكبر من أهميّة الشخوص، حتّى انزلق المسرح نحو الحبكة المعقّدة، وتمّ اللّجوء إلى مسرح العرائس، وإلى المنعطفات المتواصلة، والمفاجآت غير المتوقّعة في الخاتمة. لقد شكّل سكريب، في أدبنا المسرحيّ، لحظة تاريخية؛ ذلك أنّه بالغ في تنفيذ المبدأ الجديد الذي يركّز في المسرح على الفعل، وجعل منه الشيء الوحيد، كما طوّر الخصائص الخارقة للمسرحيّ باعتباره صانعاً، وبالتالي خلق مدوّنة قوانين ووصفات جاهزة. كان ذلك أمراً محتّماً، فردود الفعل متطرّفة دائماً. وما أطلقنا عليه لزمن طويل اسم المسرح النوعيّ لا يتمتّع بأيّ مصدر آخر غير المبالغة بمبدأ الفعل، وذلك على حساب رسم الشخوص وتحليل المشاعر. لقد خرج المسرح من الحقيقة، بعدما كان يرغب الدخول فيها. تمّ تحطيم القواعد من أجل ابتداع قواعد أخرى، أكثر زيفاً وحماقة من سابقتها. إنّ المسرحيّة المعدّة بشكل جيّد، أعني المصنوعة وفقاً لأنموذج متوازن ومتناظر، قد أصبحت لعبة مثيرة للفضول، ممتعة، تتسلّى بها أوروبا كلّها معنا. من هنا بدأ ذيوع ذخيرتنا المسرحيّة خارج فرنسا، وقد استقبلها ذلك الخارج بشغف، مثلما يتبنّى مجمل بضائع باريس. أمّا اليوم، فثمّة تغيير طفيف لحق بهذا النمط من المسرحيّات المتقنة الإعداد. لا يعبأ فيكتوريان ساردو كثيراً بهيكل العمل، لكنّه وسع من الإطار ودفع بالشعوذة إلى أبعد حدّ

(1) أوجين سكريب Eugène Scribe (1791–1861): كاتب مسرحيّ ومؤلّف نصوص أوبرا فرنسيّ.



Twitter: @ketab_n

ممكن، ومع ذلك يظلّ هو ممثّل الفعل في المسرح، أقصد الفعل الهائج الذي يهيمن على كلّ شيء ويسحق كلّ شيء. إنّ خاصّيته الكبرى تكمن في الحركة؛ لكنّها لا تتمتّع بالحياة، وهي حركة شيطانية تحمل الشخوص وتولّد لدى المشاهد، أحياناً، أوهاماً عنهم، بحيث نظنّهم أحياء، فيما يجري تحريكهم فحسب، فهم يأتون ويذهبون وكأنّهم قطع في آليّة دقيقة. إنّ المهارة، والحذاقة، وبراعة التقاط اللحظة، إلى جانب علم واسع بضرورات الخشبة، وموهبة خاصّة في ما يتعلّق بالحكاية، والكثير من التفاصيل المسرفة والممسرَحة جيّداً: تلك هي الصفات الرئيسة لساردو. لكنّ معاينته سطحيّة، والوثائق الإنسانية التي يأتي بها كانت قد مرّت في كلّ مكان ولم تعد سوى ثياب مرتّقة، كما أنّ العالم الذي يقودنا نحوه هو عالم «كارتونيّ»، يكتظّ بالدمى. فنحن نشعر، في كلّ واحد من أعماله، بأنّ الأرضية الصلبة تغور من تحت قدميه؛ فهناك دائماً حبكة لا يمكن قبولها، وعاطفة مزيّفة مدفوعة إلى أقصى حدُودها، يجري استخدامها محوراً لكلّ المسرحيّة، أو تعقيد خارق للأحداث تقوم كلمة سحريّة بحلّه في الخاتمة. إنّ الحياة تتصرّف بشكل آخر. وحتّى لو قبلنا بالمبالغات الضرورية للهزل، نظلّ نشعر بحاجتنا إلى سعة أكبر وبساطة أكثر في الوسائل. فما هي إلّا مسرحيّات هزلية خفيفة تمّ تكبيرها بإفراط، وفكاهتها الكوميدية ما هي سوى كاريكاتور؛ أعني أنّ الضحك فيها لا يتولّد عن ملاحظة صحيحة، ولكن من تكشيرة الشخصيّة. من غير المجدي هنا ذكر أمثلة. فنحن رأينا المدينة الصغيرة التي صوّرها فيكتوريان ساردو في مسرحيّة «بورجوازيّو بونت آرسي» *Les Bourgeois de Pont-Arcy*؛ ففيها يتّضح سرّ معايناته، إذ ليس هناك سوى ظلال شخوص قديمة لم يفلح في تجديد شبابها، ودعابات رائجة تتناقلها الصحف، أي ما يتردّد على لسان


Twitter: @ketab_n

كلّ واحد. لننظر إلى مدن بلزاك الصغيرة، ولنقارن. فمسرحيّة ساردو «راباغاس» *Rabagas*، التي تتضمّن تهكّماً ممتازاً أحياناً، تفسد بسبب من حبكة غرامية تافهة تماماً. و«عائلة بنواتون» *La Famille Benoîton*، حيث نعثر على بعض اللوحات الكاريكاتورية المسلية، لها عيبها هي أيضاً، المتمثّل في تلك الرسائل الشهيرة، التي نجدها في قائمة ساردو برمّتها، والضرورية بالنسبة له، ضرورة كؤوس النرد وجوزات الطيب لمشعوذ. لقد حصل على نجاح كبير، وهذا ما يسْهل تفسيره، وأجده شيئاً طيّباً. ولنلاحظ أنّه، بالرغم من كونه يجانب الحقيقة غالباً، قد خدم بصورة فذّة قضية الطبيعيّة. فهو واحد من أولئك العاملين الذين تحدّثت عنهم آنفاً، المنتمين إلى عصرهم، والذين يعملون حسب قوّتهم على صيغة الطبيعيّة، لكنّهم لا يتمتّعون بالعبقرية التي تجعلهم يتحمّلون ثقلها كاملاً. تتمثّل مساهمته الشخصيّة في دقّة الإخراج، وفي التمثيل الماديّ الأدقّ للحياة اليوميّة. وإذا كان يغشّ نوعاً ما بملئه للإطر، فهذا لا يمنع أنّه يملك تلك الأطر، وذلك شيء لا يستهان به. هنا يكمن بصورة خاصّة، من وجهة نظري، مبرّر وجوده. لقد وصل في ساعته، وجعل الجمهور يتذوّق الحياة واللوحات المجسّدة في قلب الواقع.

أصل إلى ألكساندر دوما الابن Alexandre Dumas fils. لا شكّ أنه قام بعمل أفضل. إنّه واحد من أقوى صانعي الطبيعيّة. كما ليس من المهمّ أن يكون قد وجد الصيغة كاملة، أو أنجزها هو بنفسه. نحن ندين له بدراساته الفيزيولوجية في المسرح؛ فهو وحده من تجرّأ على اظهار مكانة الجنس عند الفتاة والكشف عن البهيمة في الإنسان. فمسرحيّة «زيارة الزفاف» *La visite de noces*، وبعض مشاهد «المحظيّات» *Demi-Monde* و«الابن غير الشرعيّ» *Le Fils naturel*، تتمتّع بتحليل


Twitter: @ketab_n

رائع تماماً، وبحقيقة صارمة. لدينا هنا وثائق إنسانية جديدة وممتازة، وذلك ما هو نادر في ذخيرتنا المسرحية الحديثة. تلاحظون أنّني لا أبخل بمدائحي حيال دوما الابن. فقط، أنا معجب به بباعث من مجموعة أفكار ترغمني فيما بعد على أن أكون قاسياً معه. من وجهة نظري، كان ثمّة أزمة في حياته، نموّ صدع فلسفيّ، وإفراط يُرثى له، نابع من حاجته إلى التشريع، إلى الهداية والتبشير. إنّه قد وضع نفسه في مكان الله على الأرض، فراحت تأتيه التخيّلات الأكثر غرابة، التي تفسد قدراته على المعاينة. فهو لم يكن ينطلق من الوثائق الإنسانية إلّا من أجل الوصول إلى استنتاجات فوق إنسانية، وإلى مواقف مذهلة، ضمن سماء مزدحمة بالأخيلة. لتنظروا إلى مسرحيّة «زوجة كلود» *La Femme de Claude*، وإلى «الغريبة» *L'Etrangère*، وغيرهما من مسرحيّاته. وهذا ليس كلّ شيء، لقد أفسد الذكاء دوما الابن. العبقريّة لا تتمثّل في الذكاء، وكان لا بدّ من وجود فرد عبقريّ من أجل ترسيخ الصيغة الطبيعيّة. لقد منح دوما ذكاءه برمّته لشخوصه؛ فالرجال، والنساء، وحتّى الأطفال، ينحتون مفردات، تلك المفردات التي تقف غالباً وراء نجاحه. ليس هناك ما هو أكثر زيفاً وإنهاكاً من هذا، ذلك أنّه يحطم حقيقة الحوار. وفي النهاية، لم يكن دوما، الذي هو قبل أيّ شيء آخر ما نسمّيه رجل المسرح، يتردّد أبداً بين الواقع وضرورات المشهد المسرحيّ؛ إنّه يلوي عنق الواقع. فنظريّته تقول إنّ المهمّ ليس هو الحقيقة، يكفي أن يكون المرء منطقياً. وهكذا تصبح المسرحيّة مشكلة ينبغي حلّها؛ فنحن ننطلق من نقطة، لكي نصل إلى نقطة أخرى، وليس من حقّ الجمهور أن يغضب. ثمّ يكون الانتصار كاملاً إذا ما كان رجل المسرح بارعاً وقويّاً بما يكفي ليقفز من فوق العثرات، وبالتالي يجبر الجمهور على متابعته، وإن يكن


Twitter: @ketab_n

ذلك ضدّ إرادته. يمكن للمشاهدين الاحتجاج بعد ذلك، والتنديد بعدم احتمالية أمر كهذا، والمحاججة. هذا لا يمنع أنّهم ظلّوا تابعين للمؤلّف طيلة الأمسية. كلّ مسرح دوما قائم على هذه النظرية، التي لم يكفّ عن ممارستها. فهو ينتصر ضمن المفارقات، والأمور غير المحتملة، وفي الأطروحات الأقلّ نفعاً والأشدّ خطورة، وذلك بقوّة معصميه وحدهما. فهذا الكاتب، الذي مسّته نفحة الطبيعيّة، والذي كتب مشاهد تعتمد على المعاينة الواضحة تماماً، لا يتراجع، بالرغم من ذلك، أبداً أمام حكاية ما، عندما تكون له حاجة بها للمحاججة أو ببساطة من أجل هيكلة عمله. وذلك ما يشكّل المزيج الأسوأ للواقع المرئيّ والابتداع الغامض. وليس هناك واحدة من مسرحيّاته تفلت من هذين التيّارين. لنتذكّر في مسرحية «الابن غير الشرعيّ»، تلك الرواية التي لا تصدّق لكلارا فينيو Clara Vignot، ولنتذكّر في «الغريبة» تلك الحكاية المدهشة لـ «عذراء الشرّ». وأنا أذكر هنا نماذج بالصدفة. إنّه لم يستعمل الحقيقة إلّا كواسطة من أجل القفز في الفراغ. ثمّة شيء ما يعميه. فهو لا يقودنا نحو عالم نعرفه، والوسط عنده شاقّ ومفتعل، كما تغيب عن شخوصه أيّة نبرة طبيعيّة، ولا يمكنهم الوقوف على أقدامهم. لقد غاب الوجود بسعته وظلاله، وطيبته، وتحوّل المسرح إلى مرافعة، ومحاجّة، شيء ما بارد، ناشف وقاسٍ، حيث يصعب التنفّس. لقد قتل الفيلسوف فيه المراقب، ورجل المسرح قضى على الفيلسوف؛ ذلك هو استنتاجي. وهذا شيء مخيّب تماماً.

أتناول الآن إميل أوجييه Emile Augier. إنّه السيّد الحاليّ للمشهد الفرنسيّ، وصاحب العمل الأكثر مواصلة، وتنظيماً. وعلينا تذكّر الهجومات التي شنّها ضدّه الرومنطيقيّون؛ لقد أطلقوا عليه تسمية شاعر الحسّ السليم، وكانوا يسخرون من بعض قصائده، لأنّهم غير قادرين



Twitter: @ketab_n

على السخرية من قصائد موليير. في الحقيقة كان إميل أوجييه يزعج الرومنطيقيّين، لأنّهم خمّنوا فيه خصماً مقتدراً، وكاتباً تمكّن من الارتباط ثانية بالتقاليد الفرنسية، عبر تجاوزه لتمرّد عام 1830 الأدبيّ. لقد كبرت الصيغة الجديدة معه: فالمعاينة الدقيقة، والحياة المجسّدة في المشهد، تمكّنتا من تصوير مجتمعنا بلغة صحيحة وشفافة. كانت الأعمال الأولى لإميل أوجييه، من المسرحيّات والكوميديات الشعرية، تتمتّع بمقدرة كبيرة على الانطلاق من المسرح الكلاسيكيّ؛ فهي، على غراره، ترتكز على نفس الحبكة البسيطة، كما في مسرحيّة «فيليبرت» *Philiberte*، مثلاً، حيث نلتقي بقصّة امرأة قبيحة تتحوّل إلى حسناء فاتنة يخطّب ودّها الجميع. أي أنّ تلك القصة كانت كافية لملء ثلاثة فصول مسرحيّة، ودون أيّ تعقيد. كما تمكّنت تلك الأعمال من إلقاء أكبر ما يمكن من الضوء على الشخوص، بحيث كانت البساطة المقتدرة، والمجرى الهادىء والقويّ للمسرحيّات، تتشكّل وتنتهي عبر حركة المشاعر وحدها. إنّ قناعتي الراسخة هي أنّ الصيغة الطبيعيّة لن تكون سوى تطوّر للصيغة الكلاسيكية هذه، وقد توسعت وتمّ تكييفها مع الوسط الذي نعيش فيه. وقد استطاع إميل أوجييه، في وقت لاحق، ترسيخ شخصيّته أكثر. كما يمكنني القول إنّه وصل إلى تلك الصيغة الطبيعيّة منذ اللحظة التي عاد فيها إلى النثر وإلى تصوير مجتمعنا المعاصر بحريّة أكبر. سأذكر بشكل خاصّ أعماله التالية: «اللبؤات المسكينات» *Les Lionnes pauvres*، و«زواج أولمب» *Le Mariage d'Olympe*، و«المعلّم غيران» *Maître Guérin*، و«صهر السيّد بواريه» *Le gendre de M. Poirier*، والمسرحيّتان الكوميديتان، اللتان أثارتا كثير من اللغط، «الوقحون» *Les Effrontés* و«ابن جبواييه» *Le Fils de Giboyer*. إنّها أعمال مهمّة للغاية، كرّست جميعها تقريباً، في عدد



Twitter: @ketab_n

من المشاهد، المسرح الجديد، مسرح عصرنا. فالكاتب العدل غيران، في المسرحيّة التي تحمل اسمه عنواناً، ينتهي متشبّثاً بموقفه، بصورة تحقّق الأثر الأكثر حقيقيّة والأكثر جدّة. وفي مسرحيّة «صهر السيّد بواربيه»، ثمة تجسيد ممتاز لبرجوازيّ يغتني؛ ويجسّد جبوابيه، في مسرحيّة «ابن جبوابيه»، شخصيّة مخلوق غريب، يتمتّع بأسلوب متوازن بما فيه الكفاية، ويتحرّك وسط عالم مرسوم بسخرية نافذة. إنّ قوّة إميل أوجييه، أي ما يجعله متفوّقاً، يكمن في حقيقة أنّه أكثر إنسانية من ألكساندر دوما الابن. فالجانب الإنسانيّ هذا يضعه فوق أرضية صلبة؛ ومعه لا نشعر بالخوف من السقوط في الفراغ؛ إذ يظلّ متّزناً، أقلّ بريقاً ربّما، لكنّه حقيقيّ أكثر. فما الذي أعاق أوجييه يا ترى من أن يكون العبقرية المنتظرة، العبقرية المكرّسة لترسيخ الصيغة الطبيعيّة، هو الذي يمثّل، في نظري، المبدع الأكثر حكمة وقوّة في مسرحنا في اللحظة الحالية؟ ذلك نابع في اعتقادي من كونه لم يتمكّن من تحرير نفسه كليّة من التقاليد، وكليشيهات الشخصيّات الجاهزة. فمسرحه يظلّ بصورة مستمرّة مهدّداً بتلك الشخوص المبتذلة، والأشكال المنجزة بمهارة، كما نقول بألفة في محترفات الرسّامين. وهكذا، من النادر ألّا نعثر في كوميدياته على تلك الفتاة الطاهرة، الثرية، والتي ترفض أن تتزوّج، لأنّها تأنف من أن يتزوّجها أحد من أجل مالها. كما أنّ الفتيان هم دائماً أبطال ذوو شرف وأمانة، ينوحون عندما يعرفون أنّ آباءهم جمعوا ثروتهم من أفعال تحيط بها الشبهة. وبكلمة واحدة، الغلبة عنده معقودة للشّخصية الجذابة، أعني الأنموذج المثاليّ من الطيّبين وأصحاب المشاعر الحسنة، المصبوبين دائماً في القالب ذاته، رموزاً حقيقيّة للشخصنة الجامدة، خارج أيّ معاينة حقيقيّة. وذلك ما يتجسّد في شخصيّة الرائد غيران، ذلك الأنموذج العسكريّ، الذي يساعد زيّه


Twitter: @ketab_n

الرسميّ في صياغة الخاتمة. كما أنّه يتجسّد في جبواييه، ملاك اللّطف ذاك، المولود عن أب مصاب بعاهة، وفي جبواييه نفسه، في انحطاطه الرقيق؛ وفي هنري، ابن شارييه، في مسرحيّة «الوقحون»، الذي يلتزم بمسؤوليّاته عندما يتورّط والده في عمل شائن، ويجعله يدفع تعويضات مالية للناس الذين خدعهم. كلّ ذلك جيّد، ومؤثّر؛ لكنّه كوثائق إنسانية أمر قابل للنقاش. فالطبيعة لا تنطوي على مثل هذه الطبائع الجامدة في الخير أو الشرّ. ولا يمكننا قبول تلك الشخصيّات الطيّبة إلّا باعتبارها نقائض لسواها وعناصر مؤاساة. هذا ليس كلّ شيء؛ فإميل أوجييه يحور غالباً شخصيّاته بضربة عصا سحرية. والوصفة معروفة؛ فالمسرحيّة لا بدّ لها من خاتمة، فيقلب الشخصيّة، بعد مشهد مؤثّر. لننظر، مثلاً، إلى خاتمة مسرحيّة «صهر السيّد بواريه»، حتّى لا نستشهد بغيرها. فالأمر حقّاً مفرط السهولة، ذلك أنّنا لا نصنع بمثل هذه البساطة رجلاً أشقر من رجل أسمر. إنّ تلك التغييرات المفاجئة هي، من حيث قيمة المعاينة، أمور يرثى لها؛ فشخصيّة ما تذهب عادةً إلى آخر شوطها، إلّا إذا تدخّلت عوامل ثقيلة، تتطلّب تحليلاً دقيقاً. كما يبدو لي أنّ أفضل شخوص إميل أوجييه، أعني تلك التي ستبقى دون شكّ، هما الكاتب العدل غيران وبومو Pommeau، في مسرحيّة «اللبؤات المسكينات». فخاتمة كلا المسرحيّتين جميلة تماماً، وذلك بفضل انفتاحهما الكبير على الواقع، وعلى المسيرة الرائعة للحياة، التي تواصل مجراها فيما وراء الأفراح والأتراح اليومية. وبعد إعادتي لقراءة مسرحيّة «اللبؤات المسكينات»، فكّرت أيضاً بالسيّدة مارنيف Marneffe، المتزوّجة من رجل شريف. ولنقارن بين سيرافين Séraphine، شخصيّة إحدى قصص بلزاك، وبين السيّدة مارنيف، أي لنضع إميل أوجييه في مواجهة بلزاك، وسنلاحظ لماذا


Twitter: @ketab_n

لم يتمكّن أوجييه، بالرغم من كلّ إمكاناته الجيدة، من ترسيخ الصيغة الطبيعيّة في المسرح. فهو لا يتمتّع بتلك اليد الجريئة والصارمة بما فيه الكفاية للتحرّر من التقاليد التي تكبّل المسرح. ومسرحيّاته مشوّشة للغاية، ولا تفرض أيّ منها نفسها بفعل فرادة حاسمة للعبقرية. إنّه يقوم بتسوية، وسيظلّ في أدبنا المسرحيّ رائداً ذا عقل متّزن وصلب.

كان بودّي الحديث عن السيّد أوجين لابيش Eugène Labiche، الذي أعرب بوضوح عن قريحة كوميدية، وعن السيّدين ميلاك Meilhac وهاليفي Halévy، هذين المراقبين المرهفين للحياة الباريسية، وعن غوندنيه Gondinet، الذي أجهز في النهاية على مسرح سكريب، وذلك عبر لوحات فكريّة القوام تماماً، تمّ التعامل معها خارج كلّ فعل. لكن يكفي أنّني أوضحت رؤيتي لأعمال ثلاثة من مؤلّفينا الأكثر شهرة. أنا معجب كثيراً بمواهبهم، وبالمزايا المختلفة التي يحملونها. لكنّي، كما أسلفت، أحكم عليهم انطلاقاً من مجموعة أفكار، وأدرس المكانة والدور الذي تلعبه أعمالهم ضمن الحركة الأدبية للقرن.

## 4

والآن، أصبحت جميع العناصر معروفة، كما أنّ الوثائق التي كنت بحاجة لها لكي أناقش وأطرح استنتاجي هي الآن تحت يدي. من جهة، رأينا وضعيّة الرواية الطبيعيّة في الساعة الحالية؛ ومن جهة أخرى، لاحظنا، قبل قليل، ما الذي فعله المؤلّفون المسرحيّون الأوائل في مسرحنا. ولم يبق سوى القيام بوضع موازنة بين الجنسين.

لا أحد يعترض على القول إنّ جميع الأجناس الأدبيّة تتعايش في


Twitter: @ketab_n

الأدب وتتحرّك في الوقت عينه. فما إن تهبّ نفحة جديدة، وتعطى إشارة الانطلاق، حتّى يكون هناك توجّه عامّ نحو هدف واحد. إنّ التمرّد الرومنطيقيّ هو بمثابة مثال مذهل على وحدة ذلك الميل، تحت تأثير محدّد. لقد برهنتُ على أنّ القوّة الدافعة لعصرنا هي الطبيعيّة. واليوم، تشتدّ هذه القوّة أكثر فأكثر، وتتسارع، كما ينبغي أن يخضع لها كلّ شيء. ولقد جرفت الرواية والمسرح في هبّتها. لكنّ تطور الرواية قد جرى بسرعة أكبر فحسب؛ فهي تنتصر فيها، في حين لم تقم على خشبة المسرح إلّا بالإشارة إلى نفسها. وذلك ما كان ينبغي أن يكون. فالمسرح بقي دائماً الحصن الأخير للتقاليد، لأسباب عديدة، سأدلي برأيي حيالها فيما بعد. لقد كان غرضي مقصوراً على الوصول إلى الشّيء التّالي: الصيغة الطبيعيّة، التي أصبحت اليوم ناجزة ومترسّخة في الرواية، هي بعيدة تماماً عن أن تكون كذلك في المسرح، وأستنتج من هذا أنّها ينبغي أن تكتمل، وأن تتمتّع فيه آجلاً أو عاجلاً بصرامتها العلمية؛ وإلاّ فسوف يتسطّح المسرح، وينحدر إلى مستوى أدنى أكثر فأكثر.

لقد سخطَ بعضهم عليّ بقوّة، وصرخوا بي قائلين: «ما الذي تريد؟ أيّ تطوّر تحتاج إليه؟ ألم ينجز هذا التطوّر بعد؟ ألم يدفع إميل أوجييه، وألكساندر دوما الابن، وفيكتوريان ساردو، بالمعاينة إلى أبعد ما يمكن، وقاموا بتصوير مجتمعنا أيضاً؟ لنتوقّف، فنحن متقدّمون أكثر ممّا يلزم في واقع هذا العالم». أوّلاً، من السذاجة أن يرغب المرء بالتوقّف، فليس هناك ما هو ثابت في المجتمع، والحركة المستمرّة تجرف كلّ شيء. وعلينا أن نذهب حيثما ينبغي الذهاب. بعد ذلك، أعتقد أنّ التطور هو أبعد من أن يكون مكتملاً في المسرح، فهو لا يكاد يكون قد بدأ. وما زلنا، حتّى الآن، في طور المحاولات الأوّلية. وكان لا بدّ من انتظار أن تشقّ أفكار


Twitter: @ketab_n

بعينها طريقها، وأن يتآلف معها الجمهور، وتحطّم قوّة الأشياء العوائق الواحد تلو الآخر. لقد حاولت أن أقول، من خلال دراستي السريعة لأعمال فيكتوريان ساردو، وألكساندر دوما الابن، وإميل أوجييه، ما هي الأسباب التي جعلتني أعتبرهم عمّالاً يهيّئون السّبُل، أكثر منهم مبدعين، أو عباقرة يشيدون صرحاً. ففهم الآخرون أنّني أنتظر شيئاً آخر.

ذلك الشيء الذي آثار كثيراً من الاستنكار والسخرية السهلة، هو بالرغم من ذلك بسيط. وليس علينا سوى إعادة قراءة بلزاك وغوستاف فلوبير والأخوين غونكور، باختصار روائيّي التيّار الطبيعيّ. إنّني أنتظر أن يضعوا أمامنا على الخشبة أفراداً بلحمهم وعظامهم، يُؤخذون من الواقع ويحلّلون علميّاً، دون أكاذيب. أنتظر أن يتمّ تحريرنا من تلك الشخوص الخيالية، رموز الفضيلة والرذيلة التقليدية، التي لا تتمتّع بأيّة قيمة كوثائق إنسانية. أنتظر أن تُحدِّد الأوساطُ الشخوصَ، وأنّ تتحرّك هذه الشخوص وفقاً لمنطق الوقائع المرتبط بمنطق أمزجتها الخاصّة. أنتظر ألّا تُسرد علينا قصص غير مقبولة، وألّا تُفسَد المعاينات الصحيحة بالحوادث الرومانسيّة العرَضيّة، التي يحطم تأثيرها حتّى الأجزاء الجيّدة من المسرحيّة. أنتظر أن نتخلّص من الوصفات السائدة، والصياغات المستهلكة، ومن الدموع والضحك السهل. أنتظر أن يتمتّع العمل المسرحيّ، بعد أن يكون قد تخلّص من الإلقاء التقليديّ، وابتعد من الكلمات والعواطف المفخّمة، بأخلاقية الحقيقيّ السّامية، ويكون بمثابة الدرس الناتج عن التحقيق الأمين. أنتظر في النهاية أن يحدث التطوّر، الذي تمّ في الرواية، في المسرح أيضاً، وأن نعود إلى منبع العلم والفنّ الحديثين، وإلى دراسة الطبيعة وتشريح الإنسان وتصوير الحياة، في مَحْضر دقيق وأكثر فرادة وقوّة، لم يغامر أحد من قبل بوضعه على خشبة المسرح.



Twitter: @ketab_n

ذلك ما أنتظره، ولكنّ الآخرين يهزّون أكتافهم هزءاً، ويرسمون تلك الابتسامات التي سأتوقّعها دائماً. أمّا حجّتهم الرئيسة، فتتمثّل في القول إنّه لا ينبغي طلب أشياء كهذه من المسرح. فالمسرح ليس الرواية. وقد أعطانا ما كان بمقدوره إعطاؤه. وهذا كلّ ما في الأمر، وعلى المرء التوقّف هنا.

حسناً! ها نحن ثانية في صميم عقدة الصراع. فالمرء يصطدم بشروط وجود المسرح. ما أطالب به مستحيل؛ وذلك يعني أنّ الكذب ضروريّ في المشهد، ولا بدّ أن يكون في المسرحيّة بضع زوايا رومانسيّة، وأن تدور حول بضعة مواقف، ثمّ تصل إلى نهايتها في الساعة المحدّدة لها. كما ندخل هنا في مسائل تتعلّق بالمهنة: أولاً، التحليل يبعث على الضجر، والجمهور يطالب بأحداث، أحداث دائماً؛ ومن بعدها، هناك منظور المشهد، فالفعل الذي يقوم عليه العمل يجب أن يستغرق ثلاث ساعات، مهما يكن من امتداده؛ وبالتالي تكتسب الشخوص قيمة خاصّة، وذلك ما يستدعي موضعة وهميّة. لن أذكر كلّ تلك الحجج، لكني أصل إلى حجّة تدخّل الجمهور، وهو أمرٌ مهمّ تماماً؛ فالجمهور يرغب في هذا، والجمهور لا يرغب في ذاك؛ ولا يتحمّل الحقيقة المفرطة، ويطالب بأربع دمى جذّابة، مقابل شخص واحد حقيقيّ، مأخوذ من الحياة. بكلمة واحدة، المسرح هو ميدان التقاليد، وكلّ شيء فيه يبقى تقليديّاً، بدءاً بالديكور والأنوار الملقاة على الممثلين من تحت، وحتّى الشخوص التي تُحرَّك بطَرف خيط. ولا يمكن للحقيقة أن تدخل فيه إلّا عبر جرعات صغيرة، موزّعة بمهارة. ويذهب الأمر ببعضهم إلى حدّ القسم بأنّه لن يعود هناك ما يبرّر وجود المسرح في اليوم الذي يكفّ فيه عن أن يكون مجرّد كذبة مسلّية، مكرّسة لمؤاساة المشاهدين في المساء من كآبة وقائع النهار.



Twitter: @ketab_n

أعرف هذه المماحكات، وسأحاول الردّ عليها لاحقاً، عند الاختتام. لا شكّ أن لكلّ نوع شروط وجوده الخاصّة. فالرواية التي يقرأها المرء وهو في داره، أمام مدفأته، ليست مسرحيّة يجري عرضها أمام ألفي مشاهد. والروائيّ يمتلك وقته ومكانه؛ كما يُسمح له بارتياد كلّ مدارس التسكّع، فهو قد يستعمل مائة صفحة، إذا كان ذلك يروق له، ليحلّل على هواه شخصيّة ما، ويصف الأوساط بالقدر الذي يعجبه، كما أنّه قادر على إيقاف حكايته، والعودة ثانية إلى صفحاته، وأن يغيّر عشرين مرّة أماكنه؛ باختصارٍ هو السيّد المطلق لمادّته. أمّا المؤلّف المسرحيّ، فعلى النقيض من ذلك، محبوس ضمن إطار صلب، ويخضع لضرورات من كلّ نوع وصنف، ولا يتحرّك إلّا وسط العوائق. وأخيراً، هناك مسألة القارىء المعزول والمشاهدين المجتمعين؛ فالقارىء المعزول يتسامح مع كلّ شيء، ويذهب حيثما أراد المؤلّف أن يقوده، حتّى عندما يغضب، فيما يتمتّع المشاهدون المجتمعون بالحياء والمخاوف، ولهم حساسياتهم التي ينبغي مراعاتها، وإلاّ فالفشل مؤكّد. كلّ ذلك صحيح، ولهذا السبب يشكّل المسرح الحصن الأخير للتقاليد والعادات، كما ذكرت أعلاه. ولو لم تكن الحركة الطبيعيّة قد التقت على الخشبة بأرضية صعبة، ومزدحمة أيضاً بالعوائق، لكانت قد ولدت هناك بنفس القوّة والنجاح الذي حظيت بهما في الرواية. ولذا يجب أن يكون المسرح، بحكم شروط وجوده، آخر الغزوات، وأكثرها مشقّة وصراعاً بالنسبة لروح الحقيقة.

أشير هنا إلى أن كلّ قرن يتجسّد بالضرورة في نوع خاصّ من أنواع الأدب. فمن الواضح أنّ القرن السابع عشر قد تجسد عبر الصيغة الدراميّة. حيث سطع مسرحنا آنذاك ببريق لا مثيل له، وذلك على حساب الشعر الغنائيّ والرواية. والسبب في ذلك يكمن في أنّ المسرح


Twitter: @ketab_n

قد استجاب بدقّة أكبر لعقل المرحلة. لقد فصل الإنسان عن الطبيعة، بغية دراسته بواسطة الأداة الفلسفية لذلك الزمن؛ كما كان يتمتّع بتوازن بلاغيّ فخم، وبآداب سلوك مجتمع وصل إلى نضجه الكامل؛ وكانت الصيغة المكتوبة بمثابة ثمرة من ثمار الأرض، كان على الحضارة آنذاك الانسياب فيها بيسر وإتقان أكبر. وإذا ما قارنّا تلك المرحلة بمرحلتنا، فسوف نفهم الأسباب الحاسمة التي جعلت من بلزاك روائيّاً كبيراً، بدلاً من أن يكون مؤلّفاً مسرحيّاً كبيراً. إنّ عقل القرن التاسع عشر، بعودته إلى الطبيعة، وحاجته للتحقيق الدقيق، كان بصدد مغادرة خشبة المسرح، حيث العديد من المواضعات والتقاليد التي تحدّ من حركته، لكي يؤكّد على نفسه عبر الرواية، التي كان إطارها بلا حدود. وهكذا أصبحت الرواية، علميّاً، الشكل اللازم لقرننا، والنهج الأوّل الذي كان على الطبيعيّة الانتصار فيه. واليوم، أصبح الروائيّون أمراء الأدب في عصرنا، فهم يمسكون باللغة والمنهج، ويسيرون جنباً إلى جنب مع العلم. وعليه، فإذا ما بقي القرن السابع عشر يمثّل عصر المسرح، فالقرن التاسع عشر سيكون قرن الرواية.

أريد، للحظة، الإقرار بصوابيّة النقد السائد، عندما يؤكّد على استحالة الطبيعيّة في المسرح. ذلك مفهوم. فالتقاليد فيه لا تتزحزح، كما ينبغي ممارسة الكذب فيه دائماً. سنظلّ ندين إلى الأبد لشعبذات ساردو، ولأطروحات ألكساندر دوما الابن ومفرداته، وللشخوص الطيّبة عند إميل أوجييه. لن نذهب أبعد من موهبة هؤلاء المؤلّفين، وعلينا القبول بهم باعتبارهم مجد عصرنا في المسرح. وإذا كانوا ما هم عليه، فلأنّ المسرح يريدهم هكذا. وإذا لم يذهبوا أبعد، ولم يخضعوا بصورة أكبر للتيّار الواسع للحقيقة الذي يكتسحنا، فلأنّ المسرح يمنعهم من ذلك. ثمة هنا جدار


Twitter: @ketab_n

يسدّ الطريق حتّى أمام الأقوياء. حسناً! لكنّنا، في هذه الحالة، نحكم على المسرح نفسه، ونوجّه له الضربة القاتلة. نسحقه تحت ثقل الرواية، ونعطيه مكانة أدنى، ونجعله جديراً بالازدراء ولا نفع فيه للأجيال القادمة. فماذا تريدون أن نفعل للمسرح، نحن شغيلة الحقيقة، المشرّحين، المحلّلين، والباحثين عن الحياة، وجامعي الوثائق الإنسانية، إذا كنتم تؤكّدون أنّه لن يقبل لا بمنهجنا ولا بأدواتنا؟ هل حقّاً لا يعيش المسرح إلّا من التقاليد، وأنّه ينبغي عليه الكذب، ويرفض أدبنا التجريبيّ؟ حسناً! سيترك العصر المسرح جانباً، ويدَعه يسقط بين أيدي أولئك الذين يسلّون الجمهور، فيما يحقّق عمله الرائع والكبير في مكان آخر. إنّكم أنتم إذن من ينطق بالحكم، ويقتل المسرح. فمن الواضح أنّ تطوّر الطبيعيّة يتسّع يوماً بعد يوم، لأنّه عقل العصر نفسه. وفيما تنقّب الروايات أعمق فأعمق كلّ يوم وتجلب وثائق أكثر جدّة ودقّة، سيظلّ المسرح يتخبّط أكثر فأكثر وسط الحكايات الخيالية، وفي حبكاته المستهلكة، والمهارات المهنيّة. وسيكون الموقف أكثر احراجاً، كلّما استمرأ الجمهور الواقع أكثر، بقراءته للروايات. لقد صدرت عن ذلك سلفاً إشارات قويّة. وسوف تحلّ الساعة التي يهزّ فيها الجمهور كتفيه ويطالب بالتجديد. فالمسرح يكون طبيعيّاً أو لا يكون، ذلك هو الاستنتاج القطعيّ.

ألا يكشف الموقف بنفسه من الآن عن أنّه سيكون كذلك؟ كلّ الجيل الأدبيّ الجديد يدير ظهره للمسرح. وإذا ما استنطقتم المبتدئين، الذين هم في عمر الخامسة والعشرين، أعني أولئك الذين يتمتّعون بتكوين أدبيّ حقيقيّ، فسوف يُظهرون لكم ازدراءهم للمسرح، وسيتكلّمون عن المؤلّفين الذين يصفّق لهم الجمهور بطريقة لا مبالية تثير استنكاركم. بالنسبة لهم، يمثّل المسرح جنساً أدبيّاً متدنّياً. وذلك أنّه لا يوفّر لهم


Twitter: @ketab_n

الأرضية التي هم بحاجة لها؛ فهم لا يجدون فيه لا الحرية الكافية ولا الحقيقة. إنّهم يتّجهون جميعهم نحو الرواية. لكن إذا ما تلقّى المسرح غداً «ضربة» عبقرية، فسوف ترون أيّ اندفاعة تولد فيه. عندما كتبت، في مكان ما، أنّ الخشبة أصبحت خالية، كنت أعني أنّها لم تنجب بعد مؤلّفاً مثل بلزاك. فالمرء لا يستطيع مقارنة ساردو وألكساندر دوما الابن وأوجييه ببلزاك؛ وإذا ما وضعنا كلّ المؤلّفين المسرحيّين بعضهم فوق البعض الآخر، فلن يطاولوا قامته. وبالتالي ستظلّ الخشبة خالية، من وجهة النظر هذه، ما لم يتمكّن معلّم ما، بإصراره على الصيغة الجديدة، من أن يجتذب وراءه جيل الغد.

## 5

أنا إذن من يؤمن بقوّة أكبر بمستقبل مسرحنا. وما عدت أعترف بأنّ النقد السائد محقّ عندما يقول إنّ الطبيعيّة مستحيلة في المسرح، وسوف أفحص ضمن أيّة شروط يمكن للحركة أن تولد فيه.

كلّا، ليس من الصحيح القول إنّ على المسرح البقاء حيث هو، كما ليس من الصحيح القول إنّ التقاليد الحالية هي الشروط الأساسية لوجوده. كلّ شيء يتحرّك في الاتّجاه ذاته، وأنا أكرّر ما سبق أن قلت. سوف يتمّ تجاوز مؤلّفي اليوم؛ ولا يمكنهم أن يكونوا من الصلف بحيث يثبّتون الأدب المسرحيّ في مكانه مرّة وإلى الأبد. فما قالوه بشيء من التمتمة، سيؤكّده آخرون؛ ولن يهتزّ المسرح بسبب ذلك، بل سيتحرّك، على العكس، على طريق أكثر سعة واستقامة. فعبر كلّ الأزمنة، جرى التنكّر للتقدّم، ورُفِض تسليم السلطة للقادمين الجدد، ومنحهم حقّ


Twitter: @ketab_n

إكمال ما لم ينجزه من سبقوهم. بيد أنّ ذلك ما هو إلّا حالات غضب عبثية، وأشكال عمى عاجزة. فالتطوّرات الاجتماعيّة والأدبية تتمتّع بقوّة لا تقاوم، وتتخطّى بخفّةٍ العقبات الضخمة التي قيل إنّه يصعب اجتيازها. عبثاً يكون المسرح على ما هو عليه اليوم؛ فسيكون غداً ما يجب عليه أن يكون. وحينما ستحلّ هذه الواقعة، سيجدها الجميع طبيعيّة.

أدخل هنا في طور الاستنباط، ولا أدّعي أنّني سأظّل أتمتّع بنفس الصرامة العلمية. فحينما كنت أتأمّل الوقائع، أطلقت تأكيدات. أمّا الآن، فسوف أكتفي بالتوقّع. لقد حدث التطوّر، ذلك ما هو مؤكّد. لكن هل سيمرّ من جهة اليسار أم من جهة اليمين؟ لا أعرف تماماً. ذلك لا يمكننا التفكير فيه أكثر.

من جهة أخرى، من المؤكّد أنّ شروط وجود المسرح ستكون مختلفة. أمّا الرواية فقد تبقى، بفضل إطارها الحرّ، أداة العصر بامتياز، ولن يفعل المسرح سوى السير خلفها وإكمال حركتها. لكن لا ينبغي نسيان القوّة العجيبة للمسرح، وتأثيره المباشر على المشاهدين. إذ ليس هناك من وسيلة أفضل للدعاية منه. وإذا كان المرء يقرأ الرواية وهو أمام مدفأته، عدّة مرّات، وبصبر يتسامح مع التفاصيل الأشدّ إطالة، فسيكون على المسرحيّ الطبيعيّ أن يقول لنفسه إنّه لا شأن له مع ذلك القارىء المعزول، بل سيتعامل مع جمهور بحاجة لرؤية الأشياء بوضوح ودقّة. ولا أرى أيّ مبرّر لأن ترفض الطبيعيّة ذلك الوضوح وتلك الدقّة. الأمر كلّه يتعلّق بتغيير الصياغة، أي هيكل العمل. تحلّل الرواية طويلاً، بتدقيقها في التفاصيل، ويمكن للمسرح أن يحلّل بالاقتضاب الذي يناسبه، عبر الحركات والكلمات. فكلمة واحدة أو صرخة تكفي غالباً، عند بلزاك، لإعطائنا الشخصيّة بكاملها. تنتمي هذه الصرخة للمسرح، ولأفضل


Twitter: @ketab_n

أشكاله أيضاً. كما يمكن القول إنّ أفعال الشخوص هي بمثابة تحليل عبر الحركة؛ إنّها التحليل الأكثر تأثيراً. وعندما يتحرّر المرء من التسليات الصغيرة للحبكة، ومن اللعبة الصبيانية المتمثّلة في تشبيك الخيوط المعقّدة من أجل لذّة فكّها فيما بعد، أي عندما لا تعود المسرحيّة إلّا قصّة واقعيّة ومنطقية، سيدخل عن هذا الطريق في التحليل، وسيكون قادراً بالضرورة على تحليل التأثير المزدوج للشخوص على الأحداث وللأحداث على الشخوص. وذلك ما دفعني غالباً إلى القول إنّ الصيغة الطبيعيّة تحملنا نحو مصادر مسسرحنا الوطنيّ، أي إلى الصيغة الكلاسيكية. فنحن نعثر تحديداً، في تراجيديّات كورنيّ، وكوميديّات موليير أو ملهاواته، على ذلك التحليل المتواصل للشخوص الذي أطالب به؛ ذلك أنّ الحبكة تأتي في المقام الثاني، والعمل هو دراسة حواريّة طويلة حول الإنسان. فقط، عوضاً عن تجريد الإنسان، أوّد أن يوضع ضمن الطبيعة، وفي وسطه الخاصّ، وذلك عن طريق تمديد التحليل ليشمل كلّ الأسباب المادية والاجتماعيّة التي تحدّده. بإيجاز، تبدو لي الصيغة الكلاسيكية جيّدة، شريطة أن يتمّ استخدام المنهج العلميّ فيها، من أجل دراسة المجتمع الحاليّ، كما تدرس الكيمياء الأجسام وخواصّها.

أمّا التوصيفات الطويلة في الرواية، فمن الجليّ أنّ من غير الممكن نقلها إلى المشهد. يُكثر الروائيّون الطبيعيّون من الوصف، لا حبّاً بالوصف بحدّ ذاته، كما يلومهم عليه بعض النقّاد، ولكن لأنّ من شروط الصيغة تعيين الظروف وإكمال الشخصيّة بإضافة الوسط الذي تحيا فيه. فالإنسان لم يعد بالنسبة لهم تجريداً عقلانياً، مثلما كان يتمّ التعامل معه في القرن السابع عشر؛ إنّه حيوان مفكّر، يشكل جزءاً من الطبيعة الواسعة، ويخضع لمختلف تأثيرات الأرض التي نشأ فيها ويواصل حياته عليها.


Twitter: @ketab_n

لذلك يكون أحياناً للمناخ، وللبلد، وللأفق وللغرفة التي يعيش فيها تأثيرها الحاسم عليه. لم يعد الروائيّ الطبيعيّ إذن يفصل الشخصيّة عن الجوّ الذي تتحرّك فيه، كما لا يصف بحكم احتياجه للبلاغة، كما هو الأمر عند الشعراء التعليميّين، كالشاعر دوليل Delille مثلاً؛ إنّه يراقب ببساطة وفي كلّ ساعةٍ الظروفَ المادية التي تتحرّك عبرها الكائنات وتحدث فيها الوقائع، وذلك لكي يكون كاملاً بالمطلق، ولكي يوجّه تحقيقه نحو العالم بكليّته ويتذكّر الواقع برمّته. غير أنّه ليس هناك ما يقتضي نقل هذه التوصيفات إلى المسرح، فهي قائمة فيه بشكل طبيعيّ. أليس الديكور بمثابة وصف مستمرّ، وبالتالي يستطيع أن يكون أكثر دقّة وتأثيراً من وصف الحدث في الرواية؟ لكنّ الديكور، كما يقول بعضهم، ليس سوى لوائح من «الكرتون» مرسومة: أجل في الحقيقة، لكنّه، في الرواية، أقلّ حتّى من ذلك، إنّه صفحة تُسوَّد؛ وبالرغم من ذلك، يولد الوهم المطلوب. بعد الديكورات القويّة في تأثيرها، والمدهشة تماماً في حقيقتها، التي شاهدناها منذ فترة قريبة في مسرحنا، لم يعد بوسعنا إنكار إمكان استحضار واقع الوسط على الخشبة. على المؤلّفين المسرحيّين استخدام ذلك الواقع، فهم من يقدّمون الشخوص والأحداث، كما سيقدّم عمال الديكور، بالتزامهم بتوجيهاتهم، التوصيفات الدقيقة بالقدر المطلوب. لذلك لم يعد الأمر متعلّقاً باستخدامات المخرج للأوساط بالطريقة التي يستخدمها بها الروائيّ، ما دام قادراً على إنجازها، وإظهارها. وسأقول أيضاً إنّ المسرح تذكير ماديّ بالحياة، وفيه فرضت الأوساط نفسها عبر كلّ العصور. فقط في القرن السابع عشر، حيث أُهمِلت الطبيعة، ولم يعد الإنسان سوى عقل محض، ظلّت الديكورات فارغة، وتحوّلت إلى أعمدة واجهة معبد، صالون ما، أو ساحة عموميّة. أمّا اليوم، فقد جلبت الحركة


Twitter: @ketab_n

الطبيعيّة مزيداً من الدقّة إلى الديكورات. لقد تمّ إنتاج ذلك تدريجياً، لكن بطريقة لا تقاوم. لا بل أجد فيه برهاناً على العمل الصامت، الذي قامت به الطبيعيّة في المسرح، منذ مطلع هذا القرن. لا أستطيع دراسة مسألة الديكورات والأكسسورات هذه بعمق، بل أكتفي بالقول إنّ الوصف على الخشبة لم يعد ممكناً فحسب، وإنّما هو قائم فيها بالضرورة، ويفرض نفسه عليها كشرط جوهريّ لوجودها.

لا أعتقد أنّه ينبغي عليّ الحديث عن التغييرات التي لحقت بالأماكن. فمنذ وقت طويل لم يعد أحد يتمسّك بوحدة المكان. كما لا يتردّد المؤلّفون المسرحيّون في الإحاطة بوجود ما برمّته، لكي يجوّلوا المشاهدين من طرف في العالم إلى طرفه الآخر. هنا، تبقى القاعدة الأدبيّة سيّدة الموقف، كما هو الحال في الرواية، حينما يجتاز الروائيّ أحياناً مائة فرسخ في فقرة واحدة. والأمر ذاته ينطبق على السؤال المتعلّق بالزمن. لا بدّ من الغشّ. فالفعل الذي يحتاج إلى خمسة عشر يوماً، مثلاً، ينبغي اختزاله إلى الثّلاث ساعات التي ينفقها المرء لقراءة رواية أو الاستماع إلى مسرحيّة. نحن لسنا القوّة الخلاقة التي تسيّر العالم، وما نحن سوى خلّاقين من الدرجة الثانية، نحلّل، ونلخّص، متهمّسين دائماً تقريباً، سعداء ويهتف الجمهور أحياناً لعبقريّتنا حينما نتمكّن من فرز خيط واحد من أشعّة الحقيقة.

أصل إلى اللغة. يدّعي البعض أنّ ثمّة أسلوباً للمسرح. كما يرغبون في أن يكون ذلك الأسلوب مختلفاً عن المناقشات المحكيّة، أي أكثر رنيناً، وأشدّ توفّزاً، ومكتوباً بنبرة أكثر علوّاً، ومنحوتاً فيكلّ وجوهه لكي يعكس، على الأرجح، ألق الثريّات. ففي أيّامنا، مثلاً، يُعَدّ ألكساندر دوما الابن كاتباً مسرحيّاً كبيراً. كلماته مشهورة. فهي تنطلق كالمناطيد، وتسقط في باقاتٍ على تصفيق المشاهدين. لكنّ كلّ شخوصه تتكلّم اللغة ذاتها،


Twitter: @ketab_n

اللغة الباريسية المثقّفة، اليابسة والفظّة، المفعمة بالتناقضات والطامحة دوماً إلى تشكيل صيَغ مقتضبة نافذة. أنا لا أنكر ألق هذه اللغة، وهو ألق صلب نوعاً ما، لكنّي أنكر حقيقيّته. فليس هناك ما هو أكثر إرهاقاً من هذا الهزء المتواصل في العبارة. وما أطمح إليه، هو مزيد من الطراوة، ومزيد ممّا هو طبيعيّ. أمّا ذلك الأسلوب، فهو مكتوب بصورة جيّدة تماماً وغير مكتوب بما فيه الكفاية، في آن معاً. نجد الأسلوب الحقيقيّ للمرحلة عند الروائيّين، لذلك ينبغي البحث عن الأسلوب الرائع، الحيّ والمتفرّد عند غوستاف فلوبير والأخوين غونكور. وحينما نقارن بين نثر ألكساندر دوما الابن ونثر أولئك الكبار، نجد أنّ أسلوبه لا يتفوّق عليهم لا من حيث الدقّة، ولا من حيث اللون أو الحركة. ما أرغب في رؤيته في المسرح، هو نوع من التلخيص للّغة المحكية. وإذا كان من غير الممكن نقل المحادثة بما فيها من كلمات معادة، واستطالات، ومفردات غير مجدية، فسنستطيع على الأقلّ الاحتفاظ بحركة النقاش ونبره، وبالتكوين الذهنيّ الخاصّ لكلّ متحدّث، وبالواقع، أي، باختصار، الاكتفاء بالتوضيح الضروريّ. وقد قام الأخوان غونكور بمحاولة جديرة بالاهتمام من ذلك النوع، في «هنرييت ماريشال»، تلك المسرحيّة التي لم يرغب أحد في سماعها ولا يعرفها أحد. كان الممثّلون الإغريق يتكلّمون عبر قصبة هوائية من البرونز؛ أمّا في زمن لويس الخامس عشر، فكان الممثّلون يؤدّون أدوارهم بطريقة الإنشاد الكلاسيكيّ البطيء (ميلوبيه)، لكي يمنحوها مزيداً من المهابة؛ واليوم، نكتفي بالقول إنّ هناك لغة للمسرح، أكثر حدّة وتتخلّلها كلمات متفجّرة. نحن نرى أنّ هناك تقدّماً. وفي يوم ما، سندرك أنّ الأسلوب الأفضل، في المسرح، هو ذاك الذي يلخّص المحادثة المحكية، فيضع المفردات في مكانها الصحيح،


Twitter: @ketab_n

وبما تتمتّع به من قيمة. وقد كتب الروائيّون الطبيعيّون من قبلُ نماذج لحوارات ممتازة، تختزل الكلام اليوميّ خير اختزال.

تبقى مسألة الشخوص الطيبّة السريرة أو الإيجابيّة. لن أكون مرائياً وأقول إنّه ليس لذلك من أهميّة. فالجمهور يظلّ جامداً إذا لم نشبع حاجته لمثال مخْلص وشريف. والمسرحيّة التي لا تنطوي إلّا على شخوص أحياء، يتمّ التقاطهم من الحياة، ستبدو له معتمة، وجافّة، هذا إذا لم تثر سخطه. تدور معركة الطبيعيّة بالدقّة حول هذه النقطة. وعلينا أن نتعلّم كيف نصبر. ففي هذه اللحظة، ثمّة عمل سرّيّ يعتمل داخل المشاهدين، فهم يصلون تدريجيّاً، مدفوعين بذهنيّة القرن، إلى القبول بجرأة الرسوم الطبيعيّة، ثمّ يشرعون بتذوّقها. وحينما ينفد صبرهم حيال بعض الأكاذيب، نكون على وشك أن نكسبهم. فمن قبلُ بدأت الأعمال الرومنطيقية بتحضير الأرضية، وذلك بتعويد الجمهور عليها. وستدقّ الساعة التي يكون فيها نهوض معلّم في المسرح كافياً ليكون هناك جمهور متحمّس للحقيقة. حينها سيصبح السؤال متعلّقاً بالحصافة والقوّة. وسندرك أنّ الدروس الأكثر أهميّة ونفعاً تكمن في تصوير ما هو قائم كما هو، وليس في التوليدات التي تتكرّر، ولا في أناشيد جريئة عن الفضيلة، تغنّى من أجل متعة الآذان.

هاتان هما الصيغتان الحاليّتان: الصيغة الطبيعيّة التي تجعل من المسرح دراسة، وتصويراً للحياة، والصيغة التقليدية، التي تجعل منه مجرّد تسلية ذهنية، تأمّلاً عقليّاً، فنّ توازنٍ وتناظر، ينظّمه قانون ما. يعتمد كلّ شيء، في العمق، على فكرة المرء عن الأدب، الأدب المسرحيّ بخاصّة. وإذا ما سلّم المرء بأنّ الأدب هو تحقيق حول الكائنات والأشياء، تقوم به عقول متفرّدة، كان مناصراً للتيّار الطبيعيّ؛ أمّا إذا سلّم بأنّ الأدب ما هو إلّا


Twitter: @ketab_n

هيكل يضاف إلى الحقيقة، وبأنّه ينبغي على الكاتب استخدام المعاينة لكي يدخل في الاختراع والتلفيق، فسيكون مثالياً، وينادي بضرورة المواضعات والقوانين. لقد أذهلني، قبل فترة قصيرة، مثال بعينه. إذ تمّ مؤخراً إعادة عرض مسرحيّة ألكساندر دوما الابن المعنونة «الابن غير الشرعيّ» *Le fils naturel*، في «الكوميدي فرانسيز». وفجأة، هبّ أحد النقّاد بحماس، وانطلق يمجّد. «يا إلهي! كم هذا مصنوع ببراعة، ومعدّ بإتقان! كم هذا النابض جميل! وكم يقدّم نفسه بطريقة مضبوطة، لكي يتلاحم مع غيره من النوابض ثمّ يجري تحريك الماكنة!» هكذا راح الناقد يتبختر، ولا يجد مفردات إطراء كافية ليقول من خلالها فرحه بهذه الآليّة. ألا يفكّر المرء في أنه يتحدّث عن دمية صغيرة، عن لعبة صبر يشعر بالفخر لكونه هو من يشوّش أوراقها ويعيد ترتيبها من جديد؟ أمّا أنا، فتتركني مسرحيّة «الابن غير الشرعيّ» بارداً تماماً. لماذا؟ هل أنا أكثر حماقة من ذلك الناقد؟ لا أظنّ ذلك. فقط، ليس لديّ ميل كبير إلى تعقيد صناعة الساعات، لكن لديّ ميلاً كبيراً نحو الحقيقة. أجل، إنّ هذا العمل يشكّل، بالفعل، آليّة جميلة. لكن بوّدي أن يتمتّع بحياة رائعة، فما أرغب فيه هو الحياة، برعشتها، بسعتها وقوّتها؛ كلّ الحياة.

وأقول أيضاً إنّنا ستكون لنا الحياة برمّتها في المسرح، كما حصلنا عليها في الرواية. أمّا المنطق المزعوم للمسرحيّات الحالية، وذلك التناظر، والتوازن المحقَّق في الفراغ، عبر تأمّلات صادرة عن الميتافيزيقا القديمة، فسوف تسقط أمام المنطق الطبيعيّ للكائنات والأشياء وأمام سلوكها في الواقع. وبدلاً عن مسرح «مفبرك»، سيكون لدينا مسرح معاينة. ما ستكون غاية هذا التطوّر؟ ذلك ما سيقوله لنا الغد. وما أقوم به هو التوقّع، فيما أترك أمر تحقيقه للعبقرية. لقد قدّمت من قبلُ استنتاجي:


Twitter: @ketab_n

سيكون مسرحنا طبيعيّاً أو لا يكون.

والآن، وبعد أن حاولت تلخيص مجموع أفكاري، هل يمكنني الأمل في ألّا يقوّلني أحدهم فيما بعد ما لم أقله أبداً؟ وهل سيواصل بعضهم اعتبار آرائي النقدية انتفاخاً أحمق للغرور، أو حاجة غبيّة للانتقام؟ ما أنا إلّا الجنديّ الأكثر إيماناً بالحقيقة. وإذا ما أخطأت، فأحكامي هنا، مطبوعة على الورق، وفي ظرف خمسين عاماً سوف يحكمون عليّ أنا أيضاً، وسيكون من الممكن اتّهامي بعدم الإنصاف، بالعمى، وبالعنف العبثيّ. إنّني أقبل بحكم المستقبل.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# القسم الثالث

# الكاتب والعصر

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# المال في الأدب

غالباً ما أسمع حولي الشكوى التالية: «لقد انتهى الأدب، فروح التجارة تطغى عليه، والمال يقتل الفكر». وهناك غيرها من التّهم الكئيبة ضدّ ديمقراطيّتنا التي تغزو - حسب زعمهم -الصالونات والأكاديميّات، وتخرّب اللغة الجميلة، وتجعل من الكاتب تاجراً كأيّ تاجر آخر، يفلح في بيع بضاعته أو لا يفلح، حسب علامة الصنع، ويغرف ثروة أو يموت من البؤس.

تغضبني هذه الشكوى وهذه التّهم. أوّلاً، لأنّ من المؤكّد أنّ روح الأدب، كما كانت مفهومة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، هي ليست روح الأدب في قرننا نحن. هناك حركة عقلية واجتماعيّة قادت، تدريجيّاً، التحوّل الذي أصبح اليوم مكتملاً. وعلينا أن نرى، قبل كلّ شيء آخر، ما الذي كانه ذلك التحوّل. ثمّ سيكون من السهل عليّ تحديد دور المال في أدبنا الحديث.

لقد أعدت، مؤخّراً، قراءة الدراسات النقدية لسانت بوف، تلك المجلّدات التي لا تنتهي، والتي يقدّم على امتدادها اعترافاته. وخلال هذه القراءة، ذهلت من التغيّرات العميقة التي طرأت على الروح الأدبية عندنا. لكنّ سانت بوف، ذلك العقل الواسع والنضر تماماً، والقادر على تذوّق الأعمال الحديثة، يميل بحنوّ باتّجاه أعمال المَاضي؛ فهو قد عاشر بورع شبهِ دينيّ أعمال القدامى وكتّابنا الكلاسيكيّين. وثمّة لديه حسرة متواصلة، ضرب مِن الحنين إلى العصور الميتة، لا سيّما القرن السابع



Twitter: @ketab_n

عشر، يكشف عن نفسه عبر صفحة ما، أو جملة بعينها، وبخصوص كلّ موضوع. لقد اعترف بالمرحلة الحاليّة، وكان يتفاخر بمعرفتها ويفهم كلّ نتاجاتها؛ غير أنّ طبعه الشخصيّ هو الذي يتغلّب، ويجعله يستدير إلى الوراء وينعم بأكبر قدر من الراحة، وبنوع من الأفراح الحزينة، في ذكرياته متبحّراً وأديباً. لقد ولد متأخّراً بمائتي عام. لم أدخل قبله أبداً في سحر الروح الأدبيّة، بالطريقة التي كانت بها تنمّيها فرنسا القديمة. ولا شكّ أنّ سانت بوف كان من آخِر من يُحسنون تذوّق ذلك الطراز القديم، المنهار، وينوحون عليه؛ كما إنّ نبرته أكثر توتّراً وشغفاً، لا سيّما وأنّه يضع قدميه في مرحلتين، الماضي والحاضر، كما إنّه فاعل أكثر منه حكَماً. إنّ ساعات البلبال هي ساعات الاعترافات الحقيقيّة، ضمن صرخة ألم شخصيّة.

هي ذي فكرة سانت بوف، إذن، عن الكاتب، حينما كان يرجع إلى ذلك الماضي الذي يحلم به. فالكاتب هو، قبل أيّ شيء آخر، متبحّر وأديب، بحاجة إلى أوقات فراغ. وهو يعيش في عمق مكتبة، بعيداً عن ضوضاء الشارع، ويتمتّع بعلاقة مليئة بالرقّة مع ربّات الإلهام. إنّها متعة متواصلة، رهافة روح، دغدغة للعقل، وهدهدة للكائن برمّته. يبقى الأدب هنا تمضية وقت لذيذة مع جماعة مختارة، تخلب لبّ الشاعر أوّلاً، قبل أن تصنع سعادة حلقة صغيرة. لا يمكن هنا افتراض عملٍ إجباريّ، أو سهرات طويلة، أو عمل منتظر يجري إعداده على عجل؛ على العكس من ذلك، نجد هنا لياقة منفتحة على الإلهام، وأعمالاً مكتوبة في الساعات الملائمة، وضمن رضى القلب والعقل. وحدهم الأفراد النزيهون قادرون على الإنتاج في مثل هذه الظروف، أعني الأغنياء أو الشغِفين، الذين منّ عليهم إله ما بنعمة وقت الفراغ الضروريّ. ثمّ لا وجود لفكرة الربح في


Twitter: @ketab_n

نهاية العمل أبداً؛ فالكاتب يصنع عباراته كما تصنع العصافير أنغامها، من أجل متعته ومتعة الآخرين. وليس علينا أن ندفع له مالاً، مثلما لا ندفع للعندليب. نطعمه، فحسب. من المسلّم به أن المال شيء فظّ، ويحطّ من قدر الأدب؛ أو على الأقلّ ليس هناك مثل واحد عن كاتب جمع ثروة من الكتابة، وذلك ما لا يدهش أحداً، فالكتّاب أنفسهم يلتحفون بفقرهم ويكتفون بالعيش من صدقة أميرية. إنّهم المتعة، أو البذخ، شيء ما خارج عن الحياة المبتذلة، وليس من قبيل التجارة، ووحدهم الكبار يستطيعون دفع ثمن متعة امتلاكه، كما يدفعون ثمن امتلاك مهرّجين وبهلوانات.

أشدّد بصورة خاصّة على ميزات الروح الأدبيّة. هناك من يقول إنّ الكاتب لا ينطوي على أيّ شيء من شخصية العالم، فهو كائن متحمّس للحقيقة، ويلقى فرحه في الكشوف. إنّه، قبل أيّ شيء آخر، فرد ماهر يلعب على أنغامه، على بلاغة عصره؛ فيما يكتفي الآخرون بمعالجة موضوع ما عن الإنسان، عن إنسان تجريديّ، وميتافيزيقيّ محض. ثمّة متعة ضخمة في محاكاة الأزمنة القديمة، والعيش ضمن مجموعة محدودة نوعاً ما، مع الإغريق واللّاتين. حينئذ، ينبغي رؤية الكاتب في مكتبه، وهو محاط بالكتب، يبجّل التقاليد ولا يتحرّك دون النصوص، وليس لديه أيّ شيء آخر يفعله غير التنويع على مواضيع معروفة سلفاً، ويتعامل مع الأدب كما يتعامل مع سيّدة متحدّرة من المجتمع الراقي تشترط وجود كلّ أنماط التهذيب، وفي النهاية يضع هذا الكاتب سحر مهنته في تنقية أنماط التهذيب هذه إلى ما لا نهاية. بكلمة واحدة، يبقى الكاتب ضمن حدود الأدب المحض، والألعاب الجميلة للبلاغة، والمناقشات حول اللغة، أي التصوير الأدبيّ للطبائع، والعواطف والانفعالات، التي لم يجر البحث عنها عبر الحقيقة الفيزيولوجيّة، ولكنّها مطروحة بحذقٍ


Twitter: @ketab_n

في فقرات أعمال تراجيديّة أو نصوص بلاغية. هكذا تظلّ الهوّة قائمة بين العالم الذي يبحث والكاتب الذي يصف. فهذا الأخير لا يبتعد عن المعتقد الفلسفيّ والدينيّ، بل يبقى حبيس ميدان الروح، حتّى عندما يكون ثوريّاً بطبعه. يشكّل الأدب حقّاً عالماً بحدّ ذاته، كما تتمتّع الروح الأدبيّة بحسّ واضح للغاية، فهنا تُزرَع حديقة يكون لكلّ نوع من الزهور فيها مشْتله، الخزامى من جانب، والورد من جانب آخر. عمل كلّ شيء فيه مصنّف، ولكنّه ساحر؛ حافل بالإجراءات والوصفات، ولكنّه يمتلئ بالمتعة الهادئة المتمثّلة في رؤية تلك الورود المتنظَرة طويلاً وهي تشبّ في موسمها.

حينئذ، كانت الصالونات هي التي تشتغل لتعيين الروح الأدبيّة وهي التي تحدّدها. فالكتاب كان شيئاً ثميناً، ونادر الانتشار: الشعب كلّه لا يقرأ، ولا تقرأ البرجوازية تقريباً؛ كما كنّا بعيدين عن تيّار القراء الواسع هذا الذي يكتسح اليوم المجتمع برمّته. كان من النادر أن نلتقي بقارىء متحمّس، يلتهم كلّ ما يظهر عند الناشرين. والجمهور العريض، أي ما نطلق عليه اسم الرأي العامّ، الذي يشبه إلى حدّ ما جمهور الانتخابات، لا وجود له في ميدان الأدب؛ أمّا الصالونات، فما هي إلّا مجموعات ضيئلة من أفراد يتمّ انتقاؤهم، وهم الوحيدون الذين لهم الحقّ في إصدار الأحكام الحاسمة. لقد هيمنت هذه الصالونات فعلياً على الأدب. كما كانت تتحكّم باللغة، وباختيار المواضيع، والطريقة الفضلى في معالجتها. كانت تغربل الكلمات، تتبنّى بعضها وترفض البعض الآخر؛ تضع القواعد، وتطلق التقليعات، وتصنع الرجال العظام. من هنا سمة الأدب، التي حاولت الإشارة إليها آنفاً، باعتباره واحدة من أزهار الفكر، تزجية لطيفة للوقت، أو تسلية راقية ممنوحة في الرفقة الطيّبة.


Twitter: @ketab_n

تخيّلوا إحدى تلك الصالونات، التي كانت تسنّ قوانين ميدان الأدب. امرأة تجمع حولها كتّاباً، لا همّ لهم سوى إرضائها. تجري قراءة الأعمال في مجلس صغير، وتنطلق الثرثرة، بكلّ اللياقة واللطافة الممكنة. أمّا الفرد العبقريّ، كما نتصّوره في أيّامنا هذه، بقوّته المختلّة، فهو غير مرحَّب به بالمرّة، لكنّ من لا يتمتّع إلّا بموهبة عادية يزدهر في ذلك المكان، ويمضي وقته في جوّ من الدفء الرقيق. حتّى في الأوقات الأولى من زمن اللياقة الفرنسية، أي في تلك اللحظة التي ولدت فيها الصالونات أو تكاد، وكان كبار الأسياد يكتفون فيها بأن يكون لديهم شاعرهم مثلما لديهم طبّاخهم، كانت حالة الامتهان التي يلفي فيها الأدب نفسه قد وضعته بين أيدي طبقة أصحاب الامتيازات، التي يُشعرها الأدب بالزهو، وكان ينبغي عليه قبول ذائقتها. وذلك ما منحه كلّ الصفات المحبّبة: الحصافة، والاعتدال، والتوازن المهيب، وبناءً ولغة احتفاليّين، وكلّ ألوان السِّحر التي يمكن للمرء مصادفتها في مجتمع نساء متميّزات، ومصادر الرهافة وتهذيب العقل والقلب، والنقاشات الذوّاقة حول مواضيع حسّاسة، تمسّ كلّ شيء دون أن تتوغّل فيه، وتلك الثرثرات التي كانت تجري بالقرب من زاوية المدفأة، وكأنّها نوطات موسيقية، حيث يتمّ الاكتفاء بأنغام الكائن الإنسانيّ، حزينة كانت أو فرحة. تلك هي الروح الأدبيّة للعصور المنصرمة.

من الطبيعيّ أن تؤدي الصالونات إلى الأكاديميات. فهنا تزدهر الروح الأدبيّة، ضمن تفتح بلاغيّ جميل. وبعد أن تحرّر الأدب من العنصر الاجتماعيّ، ولم تعد لديه نساء يداريهنّ، أصبح نحويّاً وبلاغياً، ثمّ غطس في قضايا التقاليد، والقواعد والوصفات الجاهزة. وكان علينا انتظار سانت بوف، ذلك العقل الحرّ، الذي بقي يتحدّث عن الأكاديميّة


Twitter: @ketab_n

الفرنسيّة باهتمام وغضب مماثلين لما نجد لدى موظّف صالح يذهب إلى مكتبه وساءه سلوك زملائه وعملهم. كان كثير من الكتاب يستمرئون تلك المجالس، التي تمضي وقتها في النزاع حول الكلمات، مجالس ثرثارين يتشاجرون باسم عرّافي الإغريق. كلّ واحد منهم ينبري بالتفاخر بلغته الإغريقية أو اللاتينية، ويستعذبون الفظاظة المشتركة، وسط تطوّر خارق للكراهية، والغيرة، والمعارك والانتصارات الصغيرة. ليس هناك من مقصورة حارسة عمارة تبودلت فيها الإهانات أكثر تمّا في الأكاديميّة. فطوال قرنين، كان يأتي إلى هناك رجال دولة فقدوا السلطة، وشعراء غاضبون، مسعورون بالغرور، ورجال مكتبات محشوّة رؤوسهم بالكتب؛ يأتون لكي يستريحوا، وليتبادلوا أوهام مجدهم، متجادلين بشراسة عن استحقاقاتهم، دون أن يكون معهم الجمهور.

ولو كُتب التاريخ الداخليّ للأكاديميّة الفرنسية، بمعونة رسائل شخصيّة يعترف فيها أكاديميّون بالحقيقة التامّة، لحصلنا على ملحمة كوميدية خارقة لدير رجال مندفعين بكبريائهم الصبيانية وانشغالاتهم التافهة بصورة لا تصدّق. كانت الروح الأدبيّة محفوظة في ذلك الفلْك المقّدس، وسط تعالي ثرثرة تجعلنا نبتسم اليوم. إنّ قراءة سانت بوف في هذا الموضوع لثمينة، فهو يقدّم لنا ملاحظات ممتازة عن موقف الكاتب في الصالونات الأخيرة في بدء القرن. نراه مغتبطاً تماماً من استقبال الكبار له في بيوتهم. يرفع لهم قبّعته، ويوقّرهم، ويضع نفسه في الصفّ الذي ينتمي إليه، معترفاً بكونهم أعلى منه. وذلك يعني قبوله بالمراتبية الاجتماعيّة، التي يبتسم منها، ويناقشها بطريقة فلسفية ما إن تطأ قدماه الشارع. لكن هناك، وسط السيّدات، وبالقرب من ذلك الذي كان وزيراً البارحة، أو الذي سيصبح وزيراً غداً، يظنّ أنّه مطالب بالانحناء، وكأنّه


Twitter: @ketab_n

ما زال بحاجة للحماية، أو كأنّه لم يكن يشتغل إلّا من أجل هؤلاء القوم، الذين يدغدغ سلوكهم المؤدّب غروره، هو المأخوذ بإغراءات الوسط الأرستقراطيّ، حيث يبدو له الأدب أكثر نبلاً. ثمّة هنا بقايا من ممالقة رجال البلاط، وميل نحو النعمة والتوازن السعيد للمجتمع المرموق. لم يعد سانت بوف يشعر بأنّ الأمة التي استقى منها موهبته وشهرته الحقيقيّة تقف برمّتها وراءه.

بإيجاز، كان للروح الأدبيّة في العصور المنصرمة مفهومها، الذي يعتبر الآداب بعيدة عن أيّة فكرة تتّصل بالتحقيق العلميّ. فهي آداب محضة، تستند فلسفياً إلى الفكرة الأولى عن تميّز الروح بوضوح عن الجسد وتفوّقها عليه، ثمّ تنطلق من هذه العقيدة، التي لم تتمّ مناقشتها، وتشْرع تجادل، في الأعمال، حول قضايا النحو والبلاغة لا غير. منذ ذلك الحين، سيكون عمل الروح الأدبيّة، في الصالونات والأكاديميات، هو تشكيل اللغة، وخلق أدب متوازن، والكلام بإسهاب، من خلال عبارات جميلة، عن الطبائع والعواطف، بالطريقة التي تنظمّها بها ميتافيزيقا المرحلة. أمّا الإنسان والطبيعة، فهما من التجريدات، ذلك أنّ الكتاب لا يحملون على عاتقهم مهمّة إظهار حقيقة الكائنات والأشياء، بل تصويرها وفقاً للآلية المتعارف عليها، بدفعها دائماً نحو النمطيّ، والحصول على أكبر قدر ممكن من السموّ. لا ترى، في أيّ مكان، نزولاً إلى حدود الفرد، حتّى لدى الشعراء الهزليّين الذين كتبوا روائع متولّدة من المعاينة العامّة. أمّا دراسة الأحداث المنفصلة، وتشريح الحالات الخاصّة، والوثائق المجمّعة، والمصنّفة والمبوّبة، فكانت ما تزال بعيدة. كان المراد هو ببساطة تصوير مجتمع بليغ، بكتابة أعمال موجّهة له يعثر فيها على لغته، وعلى أصول لياقته، وتمييزاته الحاذقة، وتحديداته المرهفة، كما يعثر فيها على كلّ حياته،


Twitter: @ketab_n

القائمة على الاعترافات الجزئيّة واحترام الأعراف.

صحيح أنّ تلك الروح الأدبيّة قد ولدت أعمالاً جميلة. فأنا ألاحظ هنا، ولا أحكم. ذلك أنّ كلّ أدبنا القوميّ، في القرن الثامن عشر وخاصّة في القرن السابع عشر، هو نتاج التوافق بين الكتّاب والمجتمع الذي اختاروه والذي يكتبون من أجله. فالصالونات والأكاديميات هي الأرضية المحروثة التي كان على أعمالنا الرئيسية الكلاسيكية أن تشبّ عليها. ونحن مدينون لها بالانتظام الجميل والسعة المهيبة لتراجيديات راسين، وتقسيم العبارات الرائع لمراثي بوسويه Bossuet، والحسّ السليم الرائع لبوالو. ما يزال مجدنا قائماً هنا، لأنّ العصور الجديدة لم تكد تبدأ، كما لا بدّ من منح الروح التي تهبّ نفحاتها منذ تمرّد الرومنطيقية الوقت الكافي لتمتلك قوّتها وصرامتها كلّها. لا تتمثّل مهمّتي في التنكّر للماضي، وإنّما في الرغبة، على العكس من ذلك، في تحديده، من أجل إظهار أنّه هو الماضي، وتبيان أنّ الأدب الفرنسيّ قد دخل في مرحلة جديدة تماماً، ينبغي تمييزها بوضوح أيضاً، إذا ما أردنا تفادي حالات الندم غير النافعة، والتقدّم نحو المستقبل بخطوة واثقة.

تلك هي، إذن، الروح الأدبيّة وقد تمّ تحديدها. فلننتقل إلى الوثائق التاريخية.

## 2

منذ وقت طويل وأنا أفكّر في أنّ دراسة جديرة بالاهتمام يمكن القيام بها حول الوضع الماديّ والمعنويّ الذي كان يعيشه الكتّاب في القرون المنصرمة. ما الذي كان عليه حقّاً مصافهم، وموقعهم الاجتماعيّ. ما



Twitter: @ketab_n

هو المكان الذي كانوا يحتلّونه في طبقة النبلاء والبرجوازية؟ كيف كانوا يعيشون، من أيّ مال، وعلى أيّ مرتكز؟

للإجابة بصورة تامة على هذه الأسئلة المتنوّعة، سيكون العمل هائلاً، عمل أبحاث وتجميع للوثائق. إذ لا بدّ من تجميع أكبر قدر ممكن من الوثائق عن الكتّاب، والنفاذ إلى حياتهم الحميمة، ومعرفة ثرواتهم أيضاً، وتحدّيد ميزانيّاتهم، ومتابعتهم في همومهم اليومية؛ والقيام بشكل خاصّ بدراسة وضع المكتبات في تلك المرحلة، أي معرفة ما الذي كان يجلبه كتاب ما لمؤلّفه، ومعرفة ما إذا كان العمل الأدبيّ كافياً لتغذية صاحبه. آنذاك فقط يمكننا معرفة علل الروح الأدبيّة لهذا المجتمع الذي توارى، ذلك أنّ الأرض تفسّر نباتها، ونحن نعثر على الكاتب الطفيليّ[1] في العصر الكلاسيكيّ في السؤال المرتبط بالمال خاصّة.

يستحيل عليّ، بطبيعة الحال، معالجة هذا الموضوع بعمق. إذ سأكون بحاجة لوقت حرّ لا أجده حالياً. ولذا فما أقدّمه هنا ليس سوى خطاطة ناقصة، أي بعض الملاحظات التي جمعتها وأقوم بعرضها، وذلك من أجل الإشارة إلى العمل الكبير والمهمّ الذي ينبغي القيام به. كما لن أحاول تنظيم هذه الملاحظات، فأنا أُعيد نقلها عفويّاً، كما أستقي من كلّ واحدة منها الأفكار التي تتعلّق بموضوعي.

ولكي يكون التحقيق مكتملاً، سأعود إلى الكتّاب الأوائل لأدبنا. لكنّي سأكتفي أوّلاً بتناول ماليرب[2] Malherbe. وإليكم ما نقرأه لدى

(1) تعني صيغة الكاتب الطفيليّ écrivain parasite كاتباً متكسّباً، هذا الذي ينتظر من شخص أو من هيئة ما، الدولة مثلاً، الاضطلاع بإعالته.

(2) فرانسوا دو ماليرب François de Malherbe (1555–1628): من أكبر قدامى الشعراء الفرنسيّين، نذر شعره وكتاباته لتنقية اللغة الفرنسيّة من تحذلق شعراء العقود السابقة لفترته، ومن غرابتهم، ويُعدّ أوّل منظّري الكلاسيكيّة في الأدب والفنّ.



Twitter: @ketab_n

تالمون ديه ريو[1] Tallemant des Réaux، الذي يقول، بعد أن يشرح لماذا لا يستطيع الملك تأمين معاشٍ كافٍ للشاعر: «طلب الملك من السيّد بيلّغارد Bellegarde، وكان أوّل نبيل لمجلس الأعيان، الإبقاء عليه [على ماليرب] عنده حتّى يصل إلى وضعيةِ صاحبِ معاش. وكان بيلغارد يدفع له ألف ريال فرنسيّ قديم معاشاً، بالإضافة إلى مسكنه وأكله، كما عيّن له خادماً وأعطاه عربة... وعند وفاة هنري الرابع، صارت ماري دو مديسي[2] Marie de Médicis تدفع خمسمائة ريال معاشاً لماليرب، الذي لم يعد، منذ تلك الساعة، تحت عهدة بيلغارد... كان السيّد مورون Morand، وهو من مدينه كون Caen قد وعد ماليرب وأحد النبلاء من أصدقائه، وهو من مدينة كون أيضاً، بأن يدفع لكلّ واحدٍ منهما مبلغ أربعمائة ليرة، مقابل لا ندري أيّة خدمة، وبهذا أسبغ عليهما نعمة كبيرة. كما دعاهما لتناول وجبة العشاء معه. لكن ماليرب لم يكن يرغب في الذهاب إذا لم يرسل لهما عربته لنقلهما. وفي النهاية جعله النبيل يُحمل إليه على متن جواد. وبعد العشاء، حسبوا لهما ليرات المبلغ المخصّص لهما».

أليس هذا مثلاً أنموذجيّاً؟ يبدو لي من الجدير ملاحظة كلّ شيء في تلك السطور القليلة. فالكاتب ضرب من البذخ يهبه سيّد إقطاعيّ

---

(1) تالمون ديه ريو Tallemant des Réaux (1619–1692): شاعر فرنسيّ معروف خصوصاً بكتابه *Historiettes*، وهو مجموعة ضخمة من الحكايات السيريّة مكرّسة لمعاصريه من الكتّاب ما زالت تعتبر مصدراً ثميناً لدراسة التاريخ الثقافيّ والسياسيّ لفرنسا في القرن السابع عشر.

(2) ماري دو مديسي Marie de Médicis (1575–1642): إيطاليّة أصبحت ملكة فرنسا من 1600 حتّى 1610 إثر تزوّجها هنري الرابع. ولدى وفاة هذا الأخير أصبحت وصيّة على ابنها لويس الثالث عشر حتّى بلوغة سنّ الرشد وجلوسه على العرش في 1614. عُرفت برعايتها للفنون، وواصلت فيما بعد التدخّل في شؤون القصر ممّا اضطرّ ابنها إلى إبعادها عنه.



Twitter: @ketab_n

لنفسه. وحينما لا يكون عند الملك مال، يمرّره لأحد رجال حاشيته الأثرياء، ملتمساً منه إطعامه لبعض الوقت، كما تُمرَّر بهيمة غالية الثمن، يأمل هو نفسه التسلّي بها عندما يحين الوقت؛ وفي الحقيقة، إذا كان الموت قد حرم الملك من تحقيق نزوته تلك، فالملكة موجودة لكي تعيد أخذ الشاعر على نفقتها. لقد أصبح الكتّاب من الطيور النادرة، وقيمة كبيرة يعيرها أسياد ذلك الوقت أحدهم إلى الآخر، أو يمنحها إيّاه، أو يحوّلها إليه، وذلك من أجل التعبير عن أذواقهم واستعراض ثرواتهم. لكنّ ما يدهشني أكثر في صفحة تالمان ديه ريو تلك هو الكبرياء التي يحتفظ بها ماليرب وسط وضعيّة الكاتب الطفيليّ تلك؛ فهو يقبل بمبلغ المال من مورون، ولكن يشترط أن يبعث له بعربة، ثمّ يقبل، في النهاية، بأن يبعث له بحصان فقط. أليست هذه ملاحظة ثمينة عن أفكار ذلك الزمان؟ فالهديّة الماليّة لا تجرحه، لكنّه يرغب في أن يحتفظوا بالمراسيم التقليدية فحسب.

هكذا يعجّ كتاب تالمون بقصص المعاشات ومقادير المال الممنوحة للمؤلّفين. فهو يقول، عند حديثه عن راكان Racan: «كان يعيش من آمرية شرطة ماريشال إيفيات Effiat». وفي مكان آخر، يقول عن شابلان Chapelain: «لقد اختطف الدوق لونغفيل Longueville شابلان من السيّد نوايْ Noailles، الذي كان يسيء معاملته، وذلك مقابل مرتّب بألفَي ليرة... وقد درّت عليه قصيدته في مديح الكاردينال مازارن Mazarin معاشاً بقدر خمسمائة ريال... وفي وقت لاحق، أضاف لونغفيل على معاشه مائة ليرة...». ما الذي يمكننا التفكير فيه حيال نواي هذا، الذي كانت معاملته لشابلان سيئة إلى الحدّ الذي جعل لونغفيل يستغلّ المناسبة لكي يمنح نفسه ترف التمتّع بشابلان، بسعر مرتفع تماماً بالنسبة


Twitter: @ketab_n

لتلك الفترة؟ هكذا كان الخدم يغيّرون سادتهم، حينما ينهال عليهم هؤلاء بالضرب.

أنسخ هنا وثيقة معروفة، لكنّها مهمّة تماماً، نجدها في كتاب «عصر لويس الرابع عشر» *Le Siècle de Louis XIV*، لفولتير. تمثّل الوثيقة مقتطفاً من قائمة المعاشات، تمّ العثور عليه عند كولبير Colbert، وقد يكون واضعها هو شابلان نفسه. كانت تلك المعاشات تدفع من قبَل الملك: «للسيّد بيار كورنيّ، الشاعر المسرحيّ الأول في العالم، يُخصّص مبلغ 2,000 ليرة؛ وللسيّد ديماريه Desmaretz، المؤلّف الأكثر غزارة وصاحب أجمل مخيّلة ممكنة، 1,200 ليرة؛ وللسيّد موليير، الشاعر الكوميدي الرائع، 1,000 ليرة؛ وللسيّد القسّ كوتان Cotin، الشاعر والخطيب الفرنسيّ، 1,200 ليرة؛ وللسيّد دوفييه Douvier، العالم بالآداب الإنسانية، 3,000 ليرة؛ وللسيّد أوجييه Ogier، الحاذق في اللاهوت والآداب، 2,500 ليرة؛ وللسيّد راسين، الشاعر الفرنسي، 800 ليرة؛ وللسيّد شابلان، الشاعر الأكبر الذي لا مثيل له، وصاحب الحكم الأكثر سداداً، 3,000 ليرة.»

إذا كان لقب أكبر شاعر مسرحيّ في العالم، الممنوح لكورنيّ، ما زال يرضينا، فإنّنا يدهشنا اليوم أن يحصل ديماريه على لقب صاحب «أكبر مخيّلة ممكنة»، وأن يسمّي شابلان نفسه «الشاعر الأكبر الذي لا مثيل له، وصاحب الحكم الأكثر سداداً». بيد أنّ الأهميّة لا تكمن في هذه النقطة، وإنّما في اللائحة التي تشكّل وثيقة إنسانية ثمينة، لأنّها تعطي للمعاشات الممنوحة للمؤلّفين معناها الحقيقيّ. فهي ليست مجرّد صدقات موزّعة على المعوزين فحسب، وإنّما عربونات رضى يمنحها السيّد لخدمه الذين يشهدون على مجده أيضاً. سأدرس فيما بعد ضمن أيّة شروط تتدخّل الدولة لتقديم معونتها للأدب. في الماضي، كان سبب المعاشات متأتياً



Twitter: @ketab_n

من الوضع المعيشيّ الهشّ الذي يضع الأدب الكتّاب فيه، غير أنّ تلك المعاشات كانت تجرّ معها دلالة فخريّة، حتّى أنّ بعض المؤلّفين الأغنياء كانوا يتحايلون بتواضع مسرف ليكونوا بين مَن يتلقّون معاشات.

لقد قدّم لنا تلمان ديه ريو عن هذا الموضوع مثالاً مثيراً للاهتمام يتعلّق ببلزاك: «إنّ هذا الرجل، الذي يتمتّع بكثير من الفضائل، قد كشف عن ضعف لم يدفعه نحوه أحد؛ فهو قد وقّع كما يلي إحدى رسائله إلى الكاردينال مازارن: «من خادمكم صاحب المعاش، الأكثر تواضعاً وطاعة وإقراراً بفضل سموّكم...». كان بلزاك يمتلك ما يكفيه للعيش، ومع ذلك نجح في الحصول على خمسمائة ريال معاشاً». ذلك هو الأدب الطفيليّ، بكلّ بريقه.

كما ينبغي الاستشهاد بشاهدة قبر تريستان Tristan، الذي توفّي في عام 1665، والذي كان تابعاً إلى غاستون دورليان Gaston d'Orléans:

*منبهراً بالبريق الرائع للحياة الاجتماعيّة،*
*كنت أتفاخر دوماً بأملٍ لا جدوى منه،*
*جاعلاً من نفسي كلباً يضطجع بالقرب من سيّد كبير،*
*كنت أراني فقيراً دائماً، وأحاول الظهور؛*
*عشتُ في الضيق، آملاً السعادة،*
*ومتُّ محتضناً خزنةً، منتظراً سيّدي.*

لم تلتوِ، بطبيعة الحال، كلّ الرقاب بمثل هذه المداهنة. فقد بقي رجال موهوبون منتصبين بكامل قاماتهم؛ لكنّهم كانوا قلائل تماماً، ذلك أنّ أفكار ذلك الوقت، كما قلت آنفاً، كانت تعترف بصورة مطلقة بتلك


Twitter: @ketab_n

الحماية، وبحالة التبعيّة هذه، حيث يمسك الأسياد بالكتّاب. كان الأسياد يدفعون الأموال، والكتاب ينحنون. بعد ذلك، أي في زمن فولتير، كانت الأعراف قد تغيّرت. هكذا نجد عند فولتير الأسطر التالية التي كتبها عن مينار Mainard، وهو كاتب منسيّ ولد في 1582: «إنّه واحد من المؤلّفين الأكثر شكوى من الفقر الملازم لأصحاب المواهب. لقد نسي أنّ نجاح عمل جيّد هو المقابل الوحيد الذي يليق بالفنّان؛ وإذا كان الأمراء والوزراء راغبين في نيل الشرف من خلال المكافأة التي يدفعونها لمثل ذلك الاستحقاق، فهناك شرف أكبر يكمن في انتظار ذلك الفضل دون طلبه؛ وإذا ما طمعَ كاتب بالحصول على ثروة فما عليه سوى تكوينها بنفسه». ها نحن بعيدون عن ذلك الغرور العجيب الذي دفع ببلزاك إلى الإعلان عن نفسه صاحبَ معاش؛ وبالرغم من ذلك، لا يرفض فولتير المعاشات، وما يقوله هو أنّه يجب على المرء انتظارها فحسب.

أواصل أخذ بعض الوثائق من فولتير. لقد كتب: «كان لديكارت أخ أكبر منه سنّاً، كان مستشاراً في برلمان مقاطعة بروتاني Bretagne، وكان يزدري به كثيراً، ويقول إنّه لا يليق بشقيق مستشار أن ينحطّ إلى مستوى أن يكون عالمَ رياضيّات». لا بل لدينا أيضاً حُكم أكثر وضوحاً من ذلك. وهو يتعلّق بفَالنكور Valincour: «لقد جمع ثروة كبيرة، ما كان بمقدوره صنعها لو كان أديباً فحسب. فالآداب وحدها، المجرّدة من الحصافة الخدوم التي تجعل من المرء نافعاً، غير قادرة في أغلب الأحيان على جنْي أيّ شيء آخر غير حياة تعيسة ومزدرى بها».

كما نعثر في سيرة لافونتين La Fontaine على معلومات مهمّة جداً. فإنّ «هاوي المخطوطات» *L'amateur d'autographes*، وهي صحيفة كانت تنشر رسائل مثيرة للفضول تماماً، قد قدّمت لنا العديد من الرسائل


Twitter: @ketab_n

المهمّة للافونتين. ففي رسالة تحمل تاريخ 5 يناير 1618، يشكر لافونتين عمه السيّد جانار Janart، مساعد النائب العامّ الملكيّ، ويعبّر عن كونه مديناً له بالكثير عن المبلغ الماليّ الذي وضعه في خدمته: «هذه هي ليست المرّة الأولى التي تشهد لي فيها على إرادتك الطيبة نحوي». وفي رسالة أخرى بعث بها إلى أمين صندوق دوق بويّون Bouillon في سبتمبر 1666، يشكو من «عدم استلام معاشه منذ عامين». كان بمقدور لافونتين أن يكون أنموذجاً للشاعر الذي يتمتّع بموهبة كبيرة، والذي حظيت أعماله بالنجاح، والذي يعيش في دُور أسياد مرحلته، يتنقل من واحد إلى آخر، دون أن يشعر بالحاجة إلى كسب عيشه عن طريق أعماله.

سيكون من السهل عليّ مواصلة تقديم أمثلة. كالوثائق التالية، التي عثرت عليها أيضاً في صحيفة «هاوي المخطوطات». ففي رسالة لداسييه Dacier بعث بها إلى دوق أورليان، الذي كان وصيّاً على العرش، نقرأ: «منذ خمسة وثلاثين عاماً وزوجتي تعمل من أجل تقدّم الأدب؛ وما يقنعنا بأنّ أعمالها لم تكن عبثيّة هو التشريف الذي أنعم به عليها سموّكم الملكيّ. لقد منحها الملك الراحل معاشاً بقدر خمسمائة ليرة لاهتدائها الدينيّ؛ لكنّها مدينة بذلك المعاش لشفقة ذلك الملك العظيم، وليس لتقديره لها». وهناك رسالة أخرى من جلبير Gilbert إلى باكولار دارنو Baculard d'Arnaud، أقتبس منها السطرين التاليين: «أحتاج إلى لويسيّة[1] واحدة، وأنا من الشجاعة بحيث أطلبها منك. ولا شكّ لديّ في أنّ طيبتك ستجعلك تعيرني إيّاها، إذا كنت تستطيع ذلك». وفي النهاية، ها هي السيّدة دو جونليس Mme de Genlis تكتب إلى تاليران Talleyrand، في عام 1814: «وضعي مرعب منذ رحيل دوق أورليان؛ فأنا

(1) عملة فرنسيّة ذهبيّة قديمة.



Twitter: @ketab_n

لا معاش عندي، ولا موارد أخرى؛ ولم أعش إلّا بفضل الديون والأشياء المرهونة... إذا كان الملك يمنح الأدباء معاشات، فأنا أعتقد أنّ من حقّي المطالبة بمعاش أكثر من أيّ شخص آخر؛ فمهما يكن من تواضعه فسوف يكفيني، وإن بلغ ألفاً ومائتي فرنك».

إنّ لوحة البؤس العامّ للأدب في القرون المنصرمة هذه غير كاملة؛ لكنّنا نرى في أيّ اتّجاه ينبغي أن تجرى البحوث، كما نشعر بنوعية الوثائق الحاسمة التي يمكن الحصول عليها. بعد ذلك، سيكون علينا تفحّص الموارد التي كان بمقدور الكتّاب جنيها من أعمالهم، كما ينبغي أن نعرف كيف كان يباع الكتاب وما كان ثمنه. أعترف بأنّني لم أدفع ببحثي حتّى هذا الحدّ، فالتحقيق فيه صعب ويتطلّب الكثير من الوقت. كما ليس لدينا إلّا القليل من قوائم مكتبات تلك الحقبة، والمبالغ المالية الدقيقة التي جلبتها كتب بعينها إلى مؤلّفين بحدّ ذاتهم. ولكي نحصل على معلومات دقيقة، يجدر بنا قراءة المذكّرات والمراسلات، حيث يمكننا العثور على بعض الوقائع هنا وهناك. لكن يمكننا التأكيد مقدّماً على أنّ الكتاب والمسرح ما كانا يدرّان إلّا القليل على أصحابهما، لا سيّما إذا ما قارنّا أرقام الماضي بأرقام اليوم. فليس هناك من مثال على اغتناء أحد العباقرة من أعماله. يحتجّ البعض على ما يقال عن الفقر المطلق لكورنيّ، لكنّه مات، على أيّ حال، وهو في وضع ماليّ هشّ. وقد عاش راسين في النهاية كأيّ برجوازيّ صغير. كما عاش موليير حياة كفاف، مع أنّه كان صناعيّاً إلى جانب كونه شاعراً كوميدياً. ولم يشرع المؤلّفون المسرحيّون بربح المال إلّا انطلاقاً من بومارشيه Beaumarchais. أمّا الروائيّون والشعراء والمؤرخّون، فكانوا فرائس لأصحاب المكتبات. فقد مات باكولار دارنو، الذي أشرت إليه من قبل، فقيراً، بعدما جعل ناشري



Twitter: @ketab_n

أعماله يربحون أكثر من مليون فرنك.

هذا هو إذن الوضع الحقيقيّ لكتّاب القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهو وضع يمكن تعيينه استناداً إلى وثائق أكثر أهميّة من تلك التي ذكرناها. سألخّص ما قلته. لا يمكن للعمل الأدبيّ إعالة مؤلّفه، الذي سيصبح بالتالي طيراً نادراً، لا يمتلك غير الملك وعلية القوم وسيلة اقتنائه. كان ثمّة عقد ضمنيّ بين الحامي والمحميّ، يلتزم بموجبه الحامي بإكساء من يحميه هو وإطعامه وإيوائه، أو أنّه يكتفي بصرف معاش له؛ ويقوم المحميّ، من جانبه، بتقديم المدائح لحاميه، ويهديه أعماله، لكي يوصل اسم المتفضّلين عليه إلى الأجيال اللاحقة. وذلك ما يدخل ضمن الدور الذي خصّصه النظام القديم[1] l'Ancien Régime لطبقة النبلاء: كان يقع عليها، مقابل ما تناله من امتيازات، واجب إعانة كلّ مَن يطيعون الملك، وما كانت الآداب إلّا واحدة من تبعيّاته، كالأرض والشعب نفسه. لقد كانت المراتبيّة تسود على نحو مطلق، وتُحاط باحترام عريق. وإذا ما هبط الملك والأسياد إلى حدّ تبادل الألفة مع كاتب ما، فما كان ذلك أكثر من تنازل مؤقّت، إذ لا يخطر في بال أحد أن يضع لويس الرابع عشر على قدم المساواة الكاملة مع «الكاتب الهزليّ» موليير. فالعبقرية لم تكن تؤخذ في نظر الاعتبار إلّا ضمن أبّهة الملك. من جهة أخرى، لم يكن المعاش، كما رأينا، مجرّد مساعدة تقدّم لكاتبٍ ليكون لديه الوقت الكافي لكتابة أعمال جميلة، وإنّما هو أيضاً تشريف يبحث عنه حتّى الكتّاب الذين ولدوا أغنياء. كان جميلاً أن يكون أحدهم عائداً إلى سيّد نافذ؛ ذلك أنّ هذا يمنح الكاتب حظوة في العالَم. وكانت كلّ الحياة الثقافية تدور ضمن

(1) النظام القديم l'Ancien Régime هو الاسم الذي مُنح في تاريخ فرنسا للفترة الممتدّة من عصر النهضة (نهايات القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر) حتّى الثورة الفرنسيّة في 1789 وقيام الجمهورية الفرنسيّة الأولى في 1792.



Twitter: @ketab_n

الدائرة الضيّقة للطبقات العليا، في الصالونات والأكاديميات. من هنا تلك الروح الأدبيّة، كما حدّدتُها، المصنوعة برمّتها من التبطّل والبلاغة، والملتزمة باحترام الأعراف، روح لطيفة ومهذّبة، تترعرع وتكبر في حلقة نساء، وتضيّق من مَداها الخصومات الأكاديميّة، وتعيش بشكل خاصّ على القواعد والتقاليد، وتحقد غريزيّاً على العلم باعتباره عدوّاً لا بدّ أن يُجهز ذات يوم على التقاليد ويأتي بصيَغ جديدة لكلّ شيء.

## 3

لننظر الآن إلى الحالة الماديّة للكاتب، كما هي عليه في أيّامنا. لقد حدثت الثورة الفرنسيّة من أجل كنس الامتيازات، واكتساح المراتبية والاحترام الزائد، بضربة صاعقة. لا شكّ أنّ الكاتب قد أصبح، ضمن الحالة الجديدة هذه، واحداً من المواطنين الذين شهد وضعهم التغيّر الأكثر جذريّة. لكن لم يدرك الناس ذلك مباشرة. ففي حكم كلّ من نابليون ولويس الثالث عشر وشارل العاشر، بدا الموقف وكأنّ الأشياء تجري كما كانت عليه في السابق؛ لكن كلّ شيء قد تغيّر، بقوّة متأنّية، ولم تعد طرق العيش هي نفسها، كما كانت الروح الأدبيّة تتشكّل، في كلّ يوم، ضمن الظروف المادية التي يمنحها المجتمع الفتيّ للآداب. فكلّ حراك اجتماعيّ يؤدّي إلى حراك ثقافيّ.

لقد انتشر التعليم، أوّلاً، وولد آلاف القراء. كما أصبحت الجريدة تدخل في كلّ مكان، وحتّى الأرياف تشتري الكتب. وتحوّل الكتاب، الذي كان سلعة باذخة في الماضي، إلى مادّة للاستهلاك العاديّ. كان سعر الكتاب، في الماضي، غالياً جدّاً؛ أمّا اليوم، فيستطيع حتّى أصحاب


Twitter: @ketab_n

المداخيل المتواضعة أن يكوّنوا لأنفسهم مكتبات صغيرة. هذه وقائع حاسمة: ما إن يتعلّم الشعب القراءة، وما إن يقرأ بسعر رخيص، حتّى تضاعف تجارة المكتبات أعمالها مراراً، ويجد الكاتب بيسر وسيلة عيشه من قلمه. لم تعد، إذن، حماية الكبار ضرورية، وسيختفي تطفّل الكاتب، أي تكسّبه، من الأعراف، فالمؤلّف ما هو إلّا عامل كأيّ عامل آخر، يحصل على عيشه من عمله.

ذلك ليس كلّ شيء. لقد طُعنت طبقة النبلاء في صميمها. وها هي تتخلّى عن نمط عيشها الباذخ، كما بدأت تخفض رأسها تدريجياً إلى مصاف المساواة. وكان هذا سقوطاً حتميّاً وتدريجياً، لن يتيح لها من بعدُ فرصة امتلاك شعرائها ومؤرّخيها، في حالِ ما إذا بقي هؤلاء مضطرّين إلى التماس توفير المأكل والمنام لهم. لقد تغيّرت الأعراف، ولم يعد هناك من يتخيّل اليوم داراً في ضاحية سان جيرمان تتمتّع بنفس البذخ الذي كانت عليه دار لافونتين. وهكذا، لم يصبح بمقدور الكاتب الحصول على عيشه من خلال توجّهه للجمهور العريض فحسب، وإنّما سيبحث عبثاً أيضاً عن سيّد يدفع له معاشاً لقاء إهدائه كتبه له.

لنتفحّص فوراً مسألة المال في أدبنا الحاليّ. لقد جلبت الصحافة على وجه الخصوص موارد مالية طائلة. فالصحيفة هي عمل كبير يقدّم لعدد ضخم من الأشخاصّ الخبز. كما يمكن للكتّاب الشبّان، في بداياتهم، العثور فيها على عمل يُدفع مقابله غالياً. كما صار العديد من النقّاد الكبار، والروائيّين المشهورين، دون الحديث عن الصحفيّين بصريح العبارة، والذين كان قسم منهم قد لعب أدواراً مهمّة، يجنون من الصحافة أموالاً ضخمة. لكن لم تكن هذه الأثمان العالية معطاة منذ نشأة الصحافة؛ فهي كانت صغيرة تماماً في البداية، لكنّها شرعت بالتضخّم


Twitter: @ketab_n

تدريجياً، وما زالت تتضخّم. فقبل عشرين عاماً، كان الأديب الذي يقبض مائتي فرنك في الشهر من عمله في صحيفة يعتبر نفسه سعيداً؛ أمّا اليوم، فرجال الأدب أنفسهم يحصلون على ألف فرنك وأكثر. يميل الأدب نحو التحوّل إلى سلعة خارقة للعادة، غالية، ما إن يوقّع على عقدها فرد مشهور. لا تتمكّن الصحف من فتح أبوابها أمام كلّ المبتدئين القادمين نحوها من المدن الأخرى، لكنّها تعيل حقّاً الكثير من الشبّان؛ وسيكون الخطأ خطأ هؤلاء إذا لم تكن لديهم القوّة الكافية التي تجعلهم ينفصلون عنها، لكي يتفرّغوا لوضع كتب جميلة. كما يقول بعضهم إنّه إذا كانت الصحافة قد تدخّلت من أجل تقديم العون لتلك الشبيبة، فلكي تقيّد عقولهم وتجعلهم عاجزين عن إنتاج أعمال كبيرة. ذلك سؤال ينبغي علينا فحصه. لكن ما ألاحظه، في هذه اللحظة، يتمثّل ببساطة في الموارد المالية التي يقدّمها عصرنا للكتّاب الذين يعيشون من أقلامهم.

كما أصبح نشر الكتب سهلاً، ويتمتّع بتعامل صحيح تماماً. فسيكون من الصبيانية التشكّي من صعوبة الوصول إلى الناشرين. ذلك أنّهم صاروا ينشرون بكثرة؛ وعدد الكتب الصادرة في فرنسا كلّ عام يقدّر بعدّة آلاف. ويتساءل المرء، عندما يرى فيضان الكتب المبتذلة والبائسة التي تكتظّ بها واجهات المكتبات، ما هي الكتب التي يمكن للناشرين رفضها. أمّا بخصوص التعاقدات، فإنّها أصبحت تصمَّم حالياً ضمن ذهنية ممتازة من الثقة المتبادلة بين الطرفين. لقد كان عمل المكتبات، منذ فترة ليست بالبعيدة، يشكّل مقامرة حقيقيّة. فالناشر كان يشتري، لقاء مبلغ محدّد من المال، مخطوطة ما لعشر سنوات؛ ثمّ يحاول استعادة أمواله وربح أكبر قدر ممكن منها، باستخدامه لتلك الوثيقة بشتّى الطرق. كان أحد الطرفين يخدع الآخر، بالضرورة؛ فإذا ما حصل العمل على نجاح


Twitter: @ketab_n

كبير، صرخ المؤلّف في كلّ مكانٍ أنّهم سرقوه؛ وإذا لم ينجح بيع العمل، قال الناشر إنّه أفلس بسبب نشره هذيانات شخص أحمق. وهذا ما يفسّر الحرب التي كان يتبادلها الناشرون والكتّاب؛ وللتدليل على هذه الحالة، يكفي قراءة مراسلات بلزاك، ولا بدّ أيضاً من سماع شيوخ مهنة الأدب اليوم، لكي تتكوّن لدينا فكرة عن النزاعات والمحاكمات التي تقام بعد نشر أعمال بعينها. أمّا في ما يتعلّق باللحظة الحالية، فقد تغيّرت الأعراف. وإذا ما استمرّ بعض الناشرين في اتّباع النمط القديم، فإنّ غالبيّتهم تدفع للمؤلّف حقّاً ثابتاً عن كلّ نسخة يطبعونها؛ فإذا كان الحقّ خمسين سنتيماً، مثلاً، فسيكون المبلغ الذي يقبضه المؤلّف، من نشر ألف نسخة، هو خمسمائة فرنك؛ وسوف يقبض نفس المبلغ في كلّ مرّة يسحب فيها الناشر طبعة جديدة. ولذا نفهم لماذا أصبح الاتّهام المتبادل مستحيلاً؛ إذ لم يعد هناك من مقامرة، وصار المؤلّف يربح بقدر حصول كتابه على النجاح، والناشر صار واثقاً من كونه لا يدفع للكاتب سوى الحقوق المتناسبة مع المبالغ التي يربحها. كما لا بدّ لنا من القول إنّه لا يمكن لكتاب، اللّهم إلّا في حالة رواج استثنائيّ، أن يُثريَ مؤلّفه. وهكذا يمكن اعتبار بيع ثلاثة آلاف أو أربعة آلاف نسخة صفقة موفّقة؛ فهذا يعني أنّ المؤلّف ربح ألفي فرنك، إذا ما أخذنا بنظر الأعتبار معدّل الخمسين سنتيماً مقابل كلّ نسخة، وذلك ربح كبير، لأنّ المعدّلات العاديّة هي بين ثلاثين سنتيماً إلى أربعين. وهكذا نرى أنّه، إذا كان الكتاب قد تطلّب من مؤلّفه مدّة عام، وإذا ما ظهر مباشرة في المكتبات، فسوف يربح مؤلّفه مبلغ ألفي فرنك، وذلك لا يكاد يكفي للعيش في أيّامنا هذه.

أمّا في المسرح، فعلى العكس من هذا، الربح عظيم. فكما هو الأمر بالنسبة للكتاب، يربح المؤلّف النسبة المئويّة من الدخل العامّ للمسرحيّة؛


Twitter: @ketab_n

لكن، ولأنّ الدخول هنا كبيرة، ولأنّ عدداً ضخماً من الناس لا يدفع ثلاثة فرنكات ثمناً لكتاب، فيما يدفعون سبعة فرنكات أو ثمانية لمقعد في أوركسترا، تربح المسرحيّة الدرامية أو الكوميدية أكثر بكثير ممّا تربحه الرواية. لنأخذ مثلاً: المسرحيّة التي تعرض مائة مرة، وهذا هو مقياس النجاح العاديّ اليوم، سيكون دخلها المتوسّط في خزانة المسرح أربعمائة ألف فرنك، وهذا يعني أنّ دخل المؤلّف منها هو أربعون ألفاً، إذا ما كان حقّه بنسبة عشرة بالمائة. وإذا ما أردنا ربح المبلغ نفسه عن رواية، وكان حقّ المؤلّف هو خمسين سنتيماً على النسخة الواحدة، كان لزاماً أن تُطبع منها ثمانون ألف نسخة، وهذا عدد استثنائيّ، ولا يمكننا ذكر أكثر من أربعة أمثلة أو خمسة على حدوثه في الأعوام الخمسين الأخيرة. وأنا هنا لا أتحدّث عن العروض التي تقام في المدن الأخرى، أي خارج باريس، ولا عن العقود مع البلدان الأجنبيّة، أو إعادة عرض المسرحيّة ذاتها. وما أقوله ليس سوى حقيقة عاديّة، فالمسرح يربح أكثر بكثير من الكتاب، ولذا يعيش عدد لا يستهان به من المؤلّفين منه، فيما لا يعيش إلّا عدد ضئيل من المؤلّفين من بيع كتبهم المطبوعة.

أريد أن أشير هنا بعجالة إلى مسألة المال كما تطرح نفسها على كاتب مبتدئ قدمَ إلى باريس. أعترف بأنّ ذلك الشابّ يصل إليها وليس معه موارد، أو لديه مبلغ صغير، يكفية لتناول لقمة عيشه لعدّة أشهر. ثمّ تدفعه الحاجة عاجلاً نحو الصحافة. فهنا بمقدور المرء ربح قوته اليوميّ، وبالتالي عليه مزاولة هذه المهنة. وإذا ما كان ماهراً، أو مواظباً فحسب، فستكون له زاوية خاصّة، ويبيع بعض مقالاته، وفي النهاية يشكّل لنفسه موقعاً يدرّ عليه مائتين أو ثلاثة مائة فرنك في الشهر. وذلك ما يحمي من الموت جوعاً. ومع ذلك، يصرخ البعض ضدّ الصحافة، ويتّهمونها


Twitter: @ketab_n

بتخريب الأدباء الفتيان، وتزييف المواهب. لكني لم أتمكّن من سماع تلك الشكاوى دون أن أبتسم. فالصحافة تميت موهبة من لا موهبة لديهم، هذا كلّ ما في الأمر. من المؤكّد أن انتشار الصحافة قد أخرج من وراء مكاتبها ومن محترفاتها مجموعة من الشبّان كانوا سيظلّون لولاها طيلة حياتهم إمّا باعة أقمشة أو صنّاع شموع. فهم لم يولدوا كتاباً، لكنّهم يمارسون مهنة الصحافة كما كان بمقدورهم مزاولة مهنة أخرى، وذلك ما لا يجلب الضرر لأحد. لكنْ خارج مَن يمتلكون شخصيّة الصحافيّ الحقيقيّة، أي أولئك الذين يتمتّعون بمواهب خاصّة تتوافق مع هذه المهنة ومع المعركة اليومية التي يخوضونها فيها، اذكروا لي مثالاً واحداً عن كاتب فريد فقد موهبته لأنّه كان يحصل على قوت يومه من عمله في الصحف، في الأيّام الصعبة من بداياته الأدبيّة. أنا، على العكس من ذلك، على يقين من أنّ الكتّاب قد حصلوا في الصحافة على الكثير من الطاقة، وعملوا برجولة أكبر، واكتسبوا معرفة صعبة تماماً، وأكثر نفاذاً في العالم المعاصر. كنت قد عبّرت، في مكان آخر، عن هذه الفكرة، التي قد أطوّرها مستقبلاً. في انتظار ذلك، ها هو المبتدئ يحصل على المال من عمله في الصحافة؛ صحيح أنّ المضايقات كثيرة، والخبز يابس أحياناً، دون التغافل عن حقيقة أنّه يمكن للمرء، من ساعة إلى أخرى، فقدان عمله ذاك. وبالرغم من هذا، كان النضال قد بدأ، وإذا كان المبتدئ قويّ الشكيمة، وصلب الإرادة، فإنّه سيكتب كتاباً أو يؤلف مسرحيّة، خارج ساعات عمله اليومية، وسيحاول تدبير شؤونه لكي يحصل على ثروة أدبية كبيرة. فإذا ما ظهر كتاب له، أو تمّ عرض مسرحيّة له، فتلك خطوة عظيمة. وهكذا تتواصل المعركة، وتباع الكتب الواحد تلو الآخر، والمسرحيّات تعقب واحدتهنّ الأخرى؛ وكلّ ذلك يجري


Twitter: @ketab_n

في انتظار النجاحات الباهرة. حينئذ، يترك الكاتب، الذي وصل إلى تلك النجاحات، الصحافة، اللّهم إلّا إذا كان يرغب في البقاء فيها بغية استخدامها في المساجلات التي تخدمه في إيصال أفكاره. لقد أصبح غنيّاً، إمّا من المسرح، أو من بيع المكتبات لكتبه؛ وها هو الآن سيّد نفسه. هذا ما حصل لأغلب الكتاب المحتفى بهم في الساعة الحاليّة. ومع ذلك، تمكّن البعض منهم من الإفلات من نضال الصحافة المرّ ذاك، إمّا لأنّهم كانوا يملكون بعض المال عندما ابتدأوا، أو لأنّ المسرح والمكتبات قد لبّت حاجاتهم مباشرةً.

لقد تحقّقتْ، منذ خمسين عاماً، ثروات عظيمة في ميدان الأدب. يكفي أن نعطي بضعة أمثلة على ذلك. انطلاقاً من عام 1830، كانت الأرباح ضخمة. فأوجين سو Eugène Sue، بعد النجاح الجماهيريّ الذي لقيه كتابه «ألغاز باريس» *Mystères de Paris*، كان يبيع رواياته بأسعار باهظة تماماً. وجورج صاند، التي كانت في البداية في عوز كبير، وينحصر عملها في حدود رسم بعض المواضيع الصغيرة على الخشب، توصّلت في النهاية إن لم يكن إلى تحقيق ثروة، فعلى الأقلّ إلى العيش بيسر كبير. أمّا ذلك الذي غرف الكثير من المال، فهو بالتأكيد ألكساندر دوما، الذي ربح واكتنز ملايين الفرنكات، عبر عمله فوق الإنسانيّ وفوضاه الجنونية. علينا ذكر فيكتور هوغو أيضاً، الذي تزوّج وهو لا ثروة لديه؛ فكانت أسرته الحديثة التكوين تعيش في ضنك، ثمّ، بفضل نجاح «أوراق الخريف» *Feuilles d'automne* و«نوتردام باريس»، ابتدأت بالنسبة له تلك الحياة الظافرة، الحافلة بألقاب الشرف والثراء.

أمّا حالياً، فمن يغتني هم المؤلّفون المسرحيّون. في مقدّمتهم أضع ألكساندر دوما الابن، الحذر والحاذق بقدر ما كان والده مسرفاً



Twitter: @ketab_n

وفوضوياً. كما إنّ السيّد فيكتوريان ساردو، الذي انطلق من البؤس الأسود، قد وصل هو أيضاً إلى العيش في بحبوحة مريحة، في قصر مارلي Marly، العائد له والواقع على أحد أجمل التلال المشرفة على نهر السين. بإمكاني مضاعفة الأمثلة، لكنّ أولئك الذين ذكرتهم يكفون للتدليل على أنّ الأدب يقدّم اليوم غالباً ثروة للكاتب.

لم أتحدّث عن بلزاك، لكن لا بدّ من دراسة حالته الاستثنائية، إذا ما كنّا راغبين، في العمق، في معرفة الدور الذي لعبه المال في الأدب. لقد كان بلزاك صناعياً حقيقياً، يصنع الكتب من أجل تعظيم شرف اسمه. كان مثقلاً بالديون، ومسحوقاً تحت ثقل مشاريعه التعيسة، عندما أمسك ثانية بقلمه، باعتباره أداته الوحيدة التي يعرف استخدامها جيّداً، والتي يمكنها إنقاذه. وهكذا يطرح سؤال المال نفسه بقوّة. فما عاد بلزاك يُسخّر كتبه للحصول على قوته اليوميّ فحسب، وإنّما أيضاً لتعويض خساراته في مجال الصناعة. لقد تواصلت المعركة لزمن طويل، ومع أنّ بلزاك لم يحصل على ثروة، لكنّه سدّد ديونه، وذلك ما كان شيئاً طيّباً بحدّ ذاته. نحن بعيدون عن لافونتين، أليس كذلك؟ بعيدون عن ذلك الحالم تحت الأشجار، المتربّع مساءً إلى مائدة السادة الكبار، والذي كان يسدّد ثمن عشائه بخرافة يكتبها. لقد جسّد بلزاك نفسه في شخصيّة سيزار بيروتّو César Birotteau. كما كافح الإفلاس بإرادة فوق بشرية، ولم يطمح في الأدب سوى إلى الحصول على المجد، لكنّه حصل منه على الكرامة والشرف أيضاً.

من المثير للاهتمام فحص ما صارت عليه اليوم المعاشات التي تُخصّص للأدباء. فالدولة، ذلك الكائن المعنويّ، قد أخذت مكان الملك، الذي كان يبدو وكأنّه يصرف على الأدب من جيبه الخاصّ. من جانب آخر،


Twitter: @ketab_n

لم تعد المعاشات تُدفع باعتبارها لقباً تشريفياً وشاهداً على الإعجاب العظيم، بل أصبحت تخصّص للمعوزين، وإلى الكتّاب الذين ليست شيخوختهم سعيدة. وغالباً ما يتمّ التستّر عليها، فيُعطى مرتّب لوظيفة بلا عمل، أي لقاء خدمة خيالية تحفظ للكاتب ماء الوجه. وبشكل عامّ، باتت المعاشات تعطى بسريّة وكأنّها شيء معيب. صحيح أنّها لا تقود بالضرورة إلى الانحطاط، غير أنّها علامة مؤكّدة على عوز يودّ المرء إخفاءه. وما حدث للامارتين، حينما مسّه الإفلاس، يجسّد تماماً الفكرة التي يحملها الجمهور اليوم عن هذه المسألة. فإزاء أولئك الذين أعلنوا عن خجلهم من العوز، الذي تركت فرنسا شاعرها الكبير يعيش فيه، وحيال أولئك الذين طالبوا بجمع تواقيع على مستوى الوطن من أجله، كان هناك صرخة تردّ عليهم بأنّ البلد ليس مطالباً بتقديم معاشات لأولئك الكتّاب المسرفين، الذين بدّدت أياديهم المفتوحة دائماً الملايين من الفرنكات. وكان ذلك ردّاً قاسياً، لكنّه يتماشى مع مجتمعنا الجديد، فهو ينطلق من مبدأ المساواة الذي مفاده أنّ المنتج ينبغي أن يكون صانعاً لثروته. من المؤكّد أنّ فرنسا، مثلما كان يقال، غنيّة بما فيه الكفاية لدفع ثمن مجدها؛ لكنّ ثمّة فارقاً بين كاتب أصبح حرّاً وجديراً بكتبه، وكاتب يمدّ يده بعد أن عاش بلا مبالاة حيال موهبته وديونه، وذلك ما لا يتردّد الرأي العامّ من الحسم بشأنه، فهو عطوف مع الأوّل وقاسٍ على الثاني. إنّ بلزاك -وأنا أتحدّث عن بلزاك القرن السابع عشر- لن يغامر اليوم بشرفه ويطلب مرتّباً من الحكومة. وهذا مكسب تمّ تحقيقه.

ومع ذلك، ما زال، في محيط العلماء والباحثين، من ينظر لهذا المعاش بعين الرضى. فهناك بحوث وتجارب تتطلّب، في الواقع، الوقت الكثير، وبالتالي فإنّ ما يجنيه المرء منها لا يعادل شيئاً تقريباً. لذلك يصبح تدخّل


Twitter: @ketab_n

الدولة صحيحاً تماماً. لكن ينبغي ملاحظة أنّ السؤال يطرح نفسه دائماً بذات الطريقة: فإمّا أن يحصل الكاتب على قوت يومه، ولا يحتمل أن يعيله أحد دون الشعور بالذلّ، أو أن عمله لا يسدّ حاجاته، وبالتالي سيكون لديه على الأقلّ عذر مقبول. لكن يبقى علينا، في الحقيقة، التحقّق ممّا إذا لم يكن لصنّاع الأحذية أو الخيّاطين، مثلاً، الحقّ في الشكوى؛ فهم أيضاً غالباً ما يسقطون في البؤس بعد ثلاثين عاماً من الشغل، ومع ذلك لا يعتقدون أنّ لهم الحقّ في القول لبلدهم: «لم أتمكّن من الحصول على خبزي اليوميّ، فلتعطني منه!»

هناك أيضاً التعضيدات، والتكليف بالأعمال، والمكافآت، التي بودّي قول كلمة عنها. لا تكلّف المكافآت الدولة شيئاً، لكنّها طريقة سهلة لإرضاء الناس، ولن أتحدّث عنها إلّا لكي أُظهر، مرّة أخرى، روح المساواة. في الماضي، لم تكن الأوسمة تتدلّى أبداً على الصدور، أمّا اليوم، فهناك الكثير من أصحاب المقام الرفيع في ميدان الأدب. أمّا التّكليفات والتّعضيدات، فهي نادراً ما تحدث في عالم الأدب، ما عدا المسارح، ثمّ إنّها تتوجّه في هذه الأخيرة نحو المضاربات المسرحيّة، وليس إلى عمل المؤلّف مباشرة. وهناك الكثير من الأفراد، لا سيّما من الشبّان، ممّن يشتكون ويتهّمون الحكومة بأنّها لا ترعى الأدب كما تفعل مع الرسم والنحت، مثلاً. وهذه مطالبات خطيرة جدّاً، فشرف أدبنا يكمن في استقلاليّته. وسأكرّر ما قلته في مكان آخر: كلّ ما يمكن للحكومة فعله من أجلنا هو أن تكفل لنا الحرية المطلقة. وإنّ الفكرة الأسمى التي نكوّنها لأنفسنا عن الكاتب، في هذه الساعة، هي أنّه إنسان حرّ من أيّ التزام، ليس من شأنه الإطراء على أحد، ولا يستمدّ حياته وموهبته ومجده إلّا من ذاته، كما إنّه يهب نفسه لوطنه دون انتظار أيّ مقابل.



Twitter: @ketab_n

# 4

تلك هي، في أيّامنا، وضعية السؤال المتعلّق بالمال في المجال الأدبيّ. والآن، سيكون من السهل عليّ تحدّيد روحنا الأدبيّة ثمّ مقارنتها بما كانت عليه في القرون المنصرمة.

أوّلاً، لم يعد ثمّة صالونات. أعرف أنّ هناك نساء طموحات، من متأنّقات حياتنا الديموقراطيّة الهائجات، ممّن ما زلن يتظاهرن باستقبال الكتّاب. بيد أنّ صالوناتهنّ ما هي إلّا ملتقى طرق، حيث يتعاقب المدعوّون راكضين، في صخب مطامح خارقة للعادة. لم تعد الصالونات مكاناً لاجتماع المواهب المتعاطفة فيما بينها، كما كانت توفّره النساء في الماضي؛ كما لم يعد قائماً الحبّ المنزّه ذاته للأدب، الذي يجعل بعضهم يمارسون المحادثة كمن يمارس موسيقى حجرة؛ إنّها فظاظات سلطة، وسلسلة من المصالح المتنازعة تهرع إلى بيوت سيّدات يُفترَضنَ متمكّنات، بصفة أو بأخرى. نحن نلتقي، هنا، بالسياسة الضاجّة، المفترسة، والتي تختزل الأدب إلى مستوى غثاء خروف، خروف المثالية، المغسول بالصابون والمبهرج بأشرطة زرقاء. فالتفاهة نفسها تعيد إنتاج ذاتها دائماً، ويجري اللعب بالأدب أثناء حفلات العشاء، حيث تُطلَق البهيمة الإنسانية في المتع واقتسام خيرات هذا العالم. هكذا، وبمقتضى نتيجة حتميّة، ترتمي هذه الصالونات، التي هي مراكز حقيقيّة للاضطراب السياسيّ، في ردّة فعل عنيفة ضدّ الحركة الأدبية للمرحلة، في حين تدّعي أنّها تسير في طليعة الأفكار الثورية والتقدّمية. هنا تلقى قصائد صغيرة، ويجري التباهي باسم روما وأثينا، ويتظاهر بعضهم بالحنين إلى الأزمنة القديمة، ويطيلون كلّ أنواع الإعجاب بحقّ محظيّة قرأت الكلاسيكيّين



Twitter: @ketab_n

مثلما تعلّم غيرها العزف على البيانو. وبطبيعة الحال، يتمّ إنكار الأدب الحيّ في الساعة الراهنة، كما يتمنّى البعض اضطهاده، دون أن يجرُؤوا على القيام بذلك. كلّ هذا لا أهميّة له، فما هو إلّا ثرثرات نسوية عن وسائل الزينة والتبرّج.

يشكّل اختفاء الصالونات الأدبية واقعة مهّمة، لأنّه يؤشّر على انتشار الذوق، والاتّساع المتواصل للجمهور. فمن اللحظة التي لا تصوغ فيها الرأيَ العامَّ مجموعة صغيرة مختارة، أو النوادي التي يعرض كلّ واحد منها إلهه الخاصّ، يكون جمهور القرّاء هو الذي يحكم ويصنع النجاحات. لا بل هناك علاقة واضحة بين تزايد عدد القراء المتعاظم واختفاء الصالونات: لقد غرقت هذه الأخيرة وتوارت، لأنّها ما عادت قادرة على تسيير القرّاء، الذين أصبحوا فوجاً متكاثراً يرفض الخضوع. كما نجد بعض اللقاءات الأدبية، التي ما زالت قائمة في بعض الزوايا الأكاديميّة بخاصّة، لكنّها مغمورة وعاجزة حيال الموج الصاعد للكتب، ولذا فهي مرغمة على اللجوء إلى الماضي الميت إلى الأبد. ذلك هو احتضار الروح الأدبيّة القديمة، الذي شهده سانت بوف.

ولنضف أيضاً أنّ الأكاديميّة نفسها قد كفّت عن الوجود، أعني باعتبارها قوّة وتأثيراً في الأدب. لكنّهم ما زالوا يتنازعون هناك بفظاظة على الكراسيّ، مثلما يتنازع آخرون على الأوسمة، نتيجة للغرور الذي يقطننا. غير أنّ الأكاديميّة الفرنسية لم تعد سيّدة المشهد الثقافيّ، بل فقدت حتّى سلطتها على اللغة. أمّا الجوائز التي توزّعها، فلا تعني الجمهور؛ وهي تُمنح بشكل عاديّ لبعض الأعمال الرديئة، كما فقدت تماماً معناها، ولم تعد تشير إلى أيّة حركة أو تقدّم لها تشجيعاً. فالتمرّد الرومنطيقيّ حدث بالرغم من الأكاديميّة، التي كان عليها في النهاية أن تقبل به؛


Twitter: @ketab_n

واليوم، يمكن القول إنّ الواقعة نفسها على وشك التحقّق بالنسبة لتطوّر الطبيعيّة: تبدو الأكاديميّة وكأنّها عائق على طريق أدبنا، لذلك ينبغي على كلّ جيل إزاحتها بضربة من قدمه، ثمّ جعلها تستسلم. لأنّها لم تعد عاجزة فحسب عن تقديم أيّة فائدة، وإنّما صارت تشكّل مانعاً أيضاً، وهي من العبثية والضعف بحيث تعجز عن فتح ذراعيها لمعانقة أولئك الذين كانت ترغب في افتراسهم. ولا يمكن في الحراك الأدبيّ للشعب أخذ مؤسسة كهذه بعين الاعتبار؛ وذلك لأنّها فقدت كلّ مغزاها ولم يعد لها فعل ولا أثر. دورها الوحيد، الذي ما زال البعض يعترف به، هو صيانة اللغة؛ لكن حتّى هذا الدور بات يفلت منها، فمعجم السيّد ليتريه Littré، المتبحّر والزّاخر، أصبح يرجع إليه القرّاء أكثر من «معجم الأكاديميّة الفرنسيّة»؛ هذا بصرف النظر عن حقيقة أنّ الكتّاب الكبار، منذ 1830، قد زعزعوا بقوّة استثنائية مكانة هذا الأخير، ضمن حماسة الاستقلال الرائعة، التي بها يخلقون كلمات وتعابير أخرى، وينبشون غيرها من الكلمات التي حُرِّمَ استعمالها، ويضعون تعابير جديدة، وبالتالي يُثرون اللغة مع كلّ عمل جديد، بشكل يبدو فيه أنّ معجم الأكاديميّة سيتحوّل إلى صرح أثريّ يحرّك الفضول. أكرّر القول إنّ دور الأكاديميّة معدوم بصورة جذرية في أدبنا؛ وستظلّ مجرّد مجدٍ مزعوم وهيّن.

هكذا كان للحركة الاجتماعيّة، التي انطلقت من القرن الثامن عشر، ما يقابلها في الأدب. فالكاتب قد حصل على وسائل عيش جديدة؛ كما تلاشت مباشرة المراتبية، وأصبح الذكاء علامة نبالة، والعمل مصدر فخر. وفي الوقت ذاته اختفى، بنتيجة منطقية، تأثير الصالونات والأكاديميات، وكانت بشارة الديمقراطية قد حدثت في الميدان الأدبيّ: أعني أنّ التجمّعات صارت تذوب في الجماهير، والعمل يولد من


Twitter: @ketab_n

الجماهير ومن أجلها. وفي النهاية، نفذ العلم إلى داخل الأدب، كما توسّع التحقيق العلميّ ليشمل أعمال الشعراء، وهذا ما يميّز التطوّر الحاليّ، تطور الطبيعيّة الذي يعنينا.

وعليه، أرى أنّه لا بدّ من مواجهة هذا الوضع والقبول به بشجاعة. لكنّ هناك من ينوح ويصرخ أنّ الروح الأدبيّة قد توارت؛ وذلك ليس صحيحاً، فهي لم تتوارَ، لكنّها تتحوّل. آمل أنّي قد برهنت على ذلك. وهل يرغب أحدهم في معرفة ما الذي يحفظ لنا كرامتنا ويجعلنا كائنات جديرة بالاحترام؟ إنّه المال. فمن الحماقة أن يهتف المرء ضدّ المال، الذي يشكل قوّة اجتماعيّة كبيرة تماماً. والفتْية الصغار هم وحدهم المسموح لهم بتكرار تلك الكليشيّات عن انحطاط الأدب، المنشغل في نظرهم بتقديم الأضاحي للعجل الذهبيّ. إنّهم يجهلون كلّ شيء، وهم عاجزون عن فهم عدالة المال ونزاهته. ولنقارن للحظةٍ بين وضع الكاتب في عهد لويس الرابع عشر ووضعه في أيّامنا. أين نجد التأكيد العميق والناجز للشخصيّة؟ أين تكمن الكرامة الحقيقيّة؟ وأين نلقى القدْر الأكبر من الجهد، والوجود الأوسع والأكثر احتراماً؟ من الواضح أنّنا نجد هذا كلّه لدى الكاتب المعاصر. ولأيّ شيءٍ هو مدين بهذه الكرامة، وهذا الاحترام، وهذه السّعة، وهذا التأكيد على شخصيّته واحترامها؟ للمال، دون أدنى شكّ. إنّه المال، أي أن يكسب الفرد عيشه شرعيّاً، مقابل إنجازه لأعماله، الذي حرّره من كلّ حماية مُذلّة، وصنع من ذلك المشعوذ القديم، ومضحك البيوت القديم ذاك، مواطناً حرّاً، وإنساناً لا يعتمد إلّا على نفسه. فمع المال، تجرّأ على قول كلّ شيء، وسلّط نظره وفحص الأشياء حيثما كانت، لا بل وضع الملك أو الخالق نفسه موضع سؤال، دون أن يخشى، من جرّاء ذلك، فقدان رزقه. لقد حرّر المالُ الكاتبَ، وخلقَ الآداب الحديثة.



Twitter: @ketab_n

يُسخطني كثيراً أن أقرأ في جرائد بعض الشعراء الشبّان أنّ على الكاتب السعي إلى المجد وحده. أجل، ذلك أمر متفّق عليه، ولذا فمن الصبيانية قوله. لكن ينبغي أن يعيش المرء. فإذا لم يولد ثريّاً، فما الذي عليه عمله؟ هل أنتم نادمون على ذلك الزمن الذي كانوا يضربون فيه فولتير بالعصا، أو الذي مات فيه راسين بباعث من حرَد لويس الرابع عشر عليه، وحيث كان الأدب برمّته مرتهناً لطبقة النبلاء الفظّة والغبية؟ كيف؟ هل تدفعون بالجحود حيال هذه الحقبة العظيمة إلى حدّ عجزكم عن فهمها، فتتّهمونها بالمتاجرة، فيما هي، قبل أيّ شيء آخر، الحقّ في العمل والحياة! إذا كنتم غير قادرين على العيش من أشعاركم، ومن مقالاتكم الأولى، فلتعملوا شيئاً آخر، لتعملوا في أحد المكاتب الحكومية، ولتنتظروا قدوم الجمهور نحوكم. لا حقّ لكم على الدولة. ومن المخجل الحلم بأدب يعتاش من الرعاية. لتكونوا أنفسكم، لتأكلوا البطاطا أو الكمأة، لتكسروا الأحجار في النهار وتكتبوا تحفكم الأدبية في الليل. وقولوا لأنفسكم الشيء التالي فحسب: إذا كنتم تتمتّعون بالموهبة والقوّة، فسوف تصلون إلى المجد والثروة معاً. تلك هي الحياة، وهذه هي حقبتنا. لماذا يتمرّد المرء بطريقة صبيانية عليها، ما دامت ستظلّ واحدة من أكبر الحقَب؟

أعرف كلّ ما يمكن أن يقال إذا ما تناولنا السؤال من جوانبه المُغيظة. لا بدّ أن تكون التجارة قد ولدت من الشهيّة الجديدة للقراءة، ومن تضاعف عدد الصحف المستمرّ. لكن فيمَ يزعج هذا الشيء الكتاب الحقيقيّين؟ إنّهم يربحون أقلّ؛ ما أهميّة ذلك! المهمّ أن يجدوا ما يأكلونه. من جانب آخر، لنلاحظ أنّه، إذا كان بونسون دو تيراي[1] Ponson du

(1) بيار ألكسي فيكونت بونسون دو تيراي Pierre Alexis, vicomte de Ponson du Terrail (1829–1871): كاتب فرنسيّ شعبي الإلهام وأحد روّاد الرواية المسلسلة.



Twitter: @ketab_n

Terrail قد جمع ثروة، فلأنّه يعمل بكثرة، أكثر من صناع السونيتات الذين يشتمونه. لا شكّ أنّ الاستحقاق معدوم عنده، من وجهة النظر الأدبية، غير أنّ العمل الهائل لكاتب المسلسلات هذا يفسّر ربحه، لا سيّما وأنّ ذلك العمل يغني بعض الصحف. نحن لا نتعامل مباشرة مع الجمهور، فبينه وبيننا هناك المضاربون، والناشرون ومدراء التحرير، شعب صغير يعيش برمّته من أعمالنا، ويجني الملايين من الفرنكات من عملنا؛ وتريدون ألّا نتقاسم ذلك، وأن نبصق على المال، تحت ذريعة أن المال ليس بالشيء النبيل! هذه أفكار مريضة، ومطالبات فارغة وخاطئة، حان وقت الاعتراض عليها. وأولئك الذين يتلفّظونها هم من المبتدئين الفقراء جدّاً، الذين يتألّمون من عدم قدرتهم على العيش من أقلامهم، أو من هؤلاء الكتاب الذين لم يشعروا أبداً بالحاجة، ولذلك يتعاملون مع الأدب مثلما يتعاملون مع خليلاتهم، اللاتي يدفعون دائماً حساب عشاءاتهنّ الفخمة.

ما يمكنني قوله هو أنّ المال قد ساهم كثيراً في ولادة الأعمال الجميلة. لتتخيّلوا إذن، في زماننا الديمقراطيّ، شابّاً يسقط على أحد أرصفة باريس ولا نجد فلساً واحداً في جيبه. لقد أريتكم قبل قليل، ذلك الشابّ وهو يعيش، بشيء من العسر، من عمله في صحيفة ما، لكنّه يتمكّن، عبر مجهود من الإرادة، من كتابة أعمال، خارج شغله اليوميّ. تمرّ عشرة أعوام من عمره، وهو في كفاحه المرعب ذاك. لكن إذا ما تحقّق نجاحه فلن يحصل على المجد فحسب، وإنّما على الثروة أيضاً. وها أنّه محميّ، وقد أنقذ ذويه من البؤس، وسدّد بعض الديون التي كانت عائلته قد تركتها معلّقة برقبته. من الآن فصاعداً سيكون حرّاً، ويجهر بما يفكّر به. أليس هذا بالشيء الجميل؟ للمال هنا عظمته.



Twitter: @ketab_n

لقد طُرح السؤال دائماً بطريقة خاطئة، إذن. وعلينا الانطلاق من النقطة التي تقول إنّ كلّ عمل يستحقّ أجراً. يكتب أحدهم كتاباً، ومن الطبيعيّ ألّا يفكّر الكاتب الحقيقيّ كلّما جلس خلف مكتبه في الحصول على أكبر مبلغ ممكن؛ لكن، بعدما يُنجَز الكتاب، هناك الناشر، الذي يجني مالاً من هذه البضاعة التي يتمّ تسليمها له، ولن يكون هناك ما هو أكثر طبيعيّة من حصول الكاتب على حقوقه المثبّتة في العقد. من هنا، لم يعد بإمكاننا فهم تلك الاعتراضات الصاخبة ضدّ المال. هناك التجارة من جهة، والأدب من جهة أخرى.

في كلّ تطوّر كبير، علينا أن نأخذ الضرر بعين الاعتبار. إنّ من المحتّم أن يتدخّل المضاربون. كما تحدّثت عن كتّاب القصص المسلسلة الذين تكتظّ بهم الأرصفة، والذين يربحون، من وجهة نظري، مالهم بصورة شرعيّة، ما داموا يعملون، والبعض منهم يعمل بشيء من الذكاء. لكن ينبغي القول إنّ الأدب ليس مُهدَّداً هنا إطلاقاً. لا بل هنا يكمن ما يحسم السؤال. يخطئ المبتدئون بالصراخ ضدّ كتّاب القصص المسلسلة، فهؤلاء لا يسدّون، في الواقع، الطريق في وجه الأدب، بل تمكّنوا من خلق جمهور خاصّ لا يقرأ سوى القصص المسلسلة. فهم يتوجّهون نحو قرائهم الجدد، غير المثقّفين، والعاجزين عن الإحساس بالعمل الجميل. حينئذ، ينبغي بالأحرى تقديم الشكر لهم، ذلك أنّهم يستصلحون الأراضي غير المحروثة بنفس الطريقة التي دخلت عبرها الجرائد، التي تباع بفلس واحد، إلى الأرياف. من جانب آخر، علينا النظر في النظام السياسيّ، ومعرفة أنّه ما من حركات تخلو تماماً من الشطط؛ فكلّ خطوة، داخل المجتمع، موسومة بطابع الكفاح والانهيار. على النحو ذاته، لم يكن من مفرّ من أن يقود تحرّر الكاتب، وانتصار الذكاء المدعوّ للاغتناء،



Twitter: @ketab_n

إلى أرستقراطية تتولّد عنها أضرار مؤسفة. ذلك هو الجانب الكالح للأشياء. هناك رجال يتاجرون بطريقة مخزية بأقلامهم، كما تسيل في الطابق الأرضيّ للصحف أمواج من الحماقات، ونحن نغرق في سيول من الكتب الخرقاء. لكن ما أهميّة ذلك! إنّه جزء من الوسخ الإنسانيّ، في ساعات الأزمة الاجتماعيّة. علينا أن ننظر فقط إلى التقدّم الحاصل في الأعلى، إلى الجهود التي تبذلها المواهب الكبيرة، التي تنتزع من المعارك المعاصرة جمالاً جديداً، جمال الحياة بحقيقتها وكثافتها كلّها.

ثمّة عاقبة أخرى أكثر خطورة، تجعلني أشعر بالاضطراب دائماً، ألا وهي العمل المتواصل، الذي يخضع له الكاتب في أيّامنا. فنحن لم نعد نعيش في ذلك الزمن الذي كانت فيه سونيتة واحدة، تقرأ في صالون ما، كافية لجلب شهرة للكاتب، ثمّ تقوده إلى الأكاديميّة الفرنسيّة. فأعمال بوالو Boileau، ولابرويير La Bruyère ولافونتين يمكن جمعها في مجلّد واحد أو مجلّدين. أمّا اليوم، فعلينا أن ننتج وننتج. هو كدحُ عاملٍ مفروض عليه الحصول على قوته اليوميّ، وبالتالي لا يمكنه التخلّص من ذلك الشغل إلّا إذا كوّن ثروة. بالإضافة إلى ذلك، إذا ما توقّف الكاتب عن العمل، فسوف ينساه الجمهور؛ ولذا فهو مرغم على تنضيد المجلّدات الواحد على الآخر، كالنجّار الذي ينضّد قطع الأثاث الواحدة على الثانية. ولننظر إلى حالة بلزاك. وهذا شيء مرعب، ذلك أنّ السؤال يطرح نفسه دائماً: كيف ستتعامل الأجيال اللاحقة مع عمل خارق كعمله «الملهاة الإنسانية» *La Comédie humaine*؟ لا يبدو معقولاً أنّها ستحتفظ بكلّ شيء، لكن هل سيكون بمقدورها الاختيار؟ علينا ملاحظة أنّ الأعمال التي ورثناها عن القرون السابقة كلّها قصيرة نسبيّاً. فالذاكرة الإنسانية تتردّد حيال الأمتعة الثقيلة. فهي لا تحتفظ إلّا بالكتب


Twitter: @ketab_n

التي أصبحت كلاسيكية، أعني تلك التي يفرضونها علينا في عمر مبكّر، حينما كان عقلنا عاجزاً عن الدفاع عن نفسه. لذا كنت دائماً قلقاً إزاء نتاجنا المحموم. فإذا كان الكاتب حقّاً لا يحمل إلّا كتاباً واحداً في داخله، فذلك يعني أنّنا نقوم بعمل خطر من أجل مجدنا، وذلك بتكرارنا الكتاب ذاته إلى ما لا نهاية له، مدفوعين دوماً بحاجات جديدة. هنا تكمن، في نظري، النتيجة المقلقة الوحيدة في الوضعية الحالية للأشياء. لكن لا ينبغي الحكم على المستقبل انطلاقاً من الماضي. فبطبيعة الحال، سيبقى بلزاك مشمولاً بظروف أخرى غير ظروف بوالو.

وهكذا أصل إلى النفحة العلمية المتسلّلة أكثر فأكثر في ميداننا الأدبيّ. فمسألة المال ما هي إلّا حصيلة لذلك التحوّل الذي عاشته الروح الأدبيّة في أيّامنا الحاضرة؛ كما كان السبب الأوّل لذلك التحوّل نتاجاً لتطبيق المناهج العلمية على الأدب، وعلى الوسائل التي استعارها الكاتب من العالِم، لكي يشرع بتحليل الطبيعة والإنسان. تُشنّ المعركة الحاليّة برمّتها على هذه الأرضية: فمن جانب، هناك البلاغيّون، والنحاة، والأدباء الخالصون الذين يسعون لمواصلة التقاليد؛ ومن الجانب الآخر، هناك المشرّحون، والمحلّلون، الذين تبنّوا علوم المعاينة والتجريب، والذين يطمحون إلى تصوير العالم والإنسانية من جديد، وذلك عبر دراستهم لآليّاتهما الطبيعيّة، وبدفعهم أعمالهم نحو أكبر حقيقة ممكنة. إنّهم أولئك الذين انتصروا منذ مطلع القرن الحاليّ، والذين حدّدوا الروح الأدبيّة الجديدة؛ وهنا لا وجود لأيّة مدرسة، كما ردّدتُ مراراً، وإنّما هناك تطور اجتماعيّ من السهولة تحديد مراحله بدقّة. إنّنا نرى على الفور الهوّة التي تفصل بلزاك عن أيّ كاتب من القرن السابع عشر. لنتخيّل راسين وهو يقرأ «فيدر» Phèdre، تراجيديّته الأكثر جرأة، في أحد الصالونات: النساء



Twitter: @ketab_n

يصغين له، والأكاديميّون يباركونه بإشارة من رؤوسهم، وجميع الحضور فرحون بفخامة تلك الأشعار، وحصافة المحاورات، وتوافق المشاعر واللغة. فالعمل كان تأليفاً موفّقاً من المنطق والبلاغة، ممارَساً على كائنات تجريدية وميتافيزيقية، وقد جاء من كاتب خاضع للآراء الفلسفية لعصره. لنتناول الآن رواية «بنت العم بيتّ» لبلزاك، ولنحاول قراءتها في صالون أو في أكاديميّة؛ سوف تكشف لنا تلك القراءة عن كونها غير لائقة؛ لأنّها ستصدم السيّدات؛ ولن يكون هناك من سبب آخر لذلك غير حقيقة أنّ بلزاك قد كتب عملاً يقوم بالمعاينة والتجريب على كائنات حيّة، وليس بصفته منطقيّاً، ولا بلاغياً، ولكن بصفته محلّلاً، يشتغل بموجب قواعد التحقيق العلميّ لعصره. هنا، تكمن الهوّة. وعندما أطلق سانت بوف صرخته: « آه، أيها الفيزيولوجيّون، أنا ألتقيكم في كلّ مكان!»، كان يقرع نواقيس الحداد على الروح الأدبيّة القديمة، وقد شعر بأنّ هيمنة الأدب السابق قد انتهت.

كذلك هو الوضع. وسألخّصه بتكرار القول إنّ حقبتنا عظيمة، كما أنّ من الصبيانية النواح أمام عصر يعدّ نفسه للانطلاق. ذلك أنّ الإنسانية لن تترك خلفها، أثناء تقدّمها، سوى الحطام؛ فلماذا، إذن، الإلتفات دائماً إلى الوراء والتباكي على الأرض التي يخلّفها المرء وراءه، تلك الأرض المستلهكة التي يعمّها الخراب، في كلّ مكان؟ لا شكّ أنّ للعصور السابقة عظمتها الأدبية، لكنّ من المضرّ إيقافنا عند تلك العظمة، تحت ذريعة أنّه لن يكون هناك غيرها. فالأدب ليس إلّا نتاجاً لمجتمع بعينه. واليوم، شرع عصرنا الديمقراطيّ بامتلاك تعبيره الأدبيّ، الرائع والناجز. ينبغي قبوله دون ندم أو صبيانية، كما يجب الاعتراف بقوّة المال وعدالته ونزاهته، والتسليم بالروح الجديدة، التي توسّع من ميدان الأدب عبر العلم، الذي


Twitter: @ketab_n

يحاول الوصول، فيما وراء النحو والبلاغة، ومن فوق الفلسفة والدين، إلى الجمال الحقيقيّ.

## 5

بمثابة استنتاج وخلاصة للصفحات السابقة، سأعالج بوجازة ما نسمّيه «قضية الشبيبة».

لكتّابنا المبتدئين مطالبات، وهذا ما يمكن فهمه وقبوله، ذلك أنّ طبيعة الشبيبة تستعجل التمتّع. أعرف الكثير من الشبّان في العشرين من عمرهم، ممّن ينوحون على انحطاط الأدب ويطالبون صارخين بحمايتهم، بعد رفض مسرحيّتهم الثانية من قبل مدراء المسرح، أو عقب المقال الثالث الذي قدّموه إلى الصحافة ولم يُنشر. إليكم ما تحلم به شبيبتنا الأدبية: ينبغي أن يكون هناك ناشر متخصّص يتكلّف بنشر كلّ الكتب التي تصله من مبتدئ وإطلاقها، كما لا بدّ من وجود مسرح يستطيع، بفضل المعونة الكبيرة التي يتلقّاها، عرض جميع المسرحيّات التي يسلّمها مبتدئ لمديره. وهنا، تشرع المساجلات، وينبري أحدهم للقول إنّ الحكومات تمنح المال للموسيقى أكثر ممّا للأدب، كما يتمّ الحديث عن الرسّامين المثقلين بالتكليفات والأوسمة، والذين يعيشون كالأطفال المدلّلين تحت رعاية الإدارة. لنفحص، إذن، تمنّيات الشبّان.

إنّ فكرة تقديم العون بشكل عامّ تجعلنا نبتسم. سيكون هناك دائماً انتقاء، فتُكلّف لجنة أو ممثّل للدولة يضطلع بفحص المخطوطات. وحينها تشرع الرغبة الشخصيّة بفرض نفسها، فالشبّان الذي تتمّ تنحيتهم سوف يتّهمون الدولة بأنّها لم تفعل أيّ شيء من أجلهم، وبأنّها تخنقهم طواعية.



Twitter: @ketab_n

وهم غير مخطئين، من جانب آخر، بقولهم ذلك: فالمنتفعون من المعونات هم من التافهين، ولم يحدث أبداً أن تلقّت موهبة فريدة أيّ عون. كما لم يطبّق نظام التعضيد على الكتب؛ ففي الحقيقة، ليس هناك من ناشر تلقّى مبلغ مائة ألف فرنك أو أكثر من الدولة، مقابل تعهّده بنشر ما بين عشرة كتب وخمسة عشر كتاباً لمؤلّفين شبّان سنوياً. لكنّ الأمر تمّ تحقيقه، منذ عهد بعيد، في المسرح؛ فمسرح الأوديون L'Odéon، مثلاً، فاتحٌ أبوابه للمؤلّفين المسرحيّين المبتدئين. وعليه، بودّي أن تجرى دراسة حول المؤلّفين من أصحاب المواهب، الذين عُرضت إحدى مسرحيّاتهم في الأوديون. أنا على يقين من أنّ عددهم قليل نسبياً، أمّا قائمة المؤلّفين التافهين ممّن عُرضت أعمالهم والمنسيّين الآن، فستكون طويلة. لقد قلت كلّ ذلك من أجل الوصول إلى المسلّمة التالية: لا ينتفع من الحماية في الأدب إلّا التفاهة.

غالباً ما كتب ليّ مؤلّفون شبّان، لا سيّما من المؤلّفين المسرحيّين: «ألا تعتقد إذن أنّ هناك مواهب مجهولة؟» ما دامت الموهبة لم تعلن عن نفسها، لا يمكننا، بطبيعة الحال، التعرّف عليها؛ لكنّ ما أعتقده والجاري في الواقع أيضاً، هو أنّ كلّ موهبة تتمتّع بقوّة ما تعلن عن ولادتها، ثمّ تفرض نفسها في النهاية. هنا يكمن السؤال، وليس في مكان آخر. لا أحد يُعِين العبقرية على الولادة، لأنّها تولد وحدها. وسآخذ مثلاً على ذلك من بين الرسّامين. نحن نرى كلّ سنة، في «معرض الرسم»، سوق «الفبركة» الفنّية ذاك، لوحات لطلّاب، وتخطيطات لا معنى لها قام بها تلامذة ما زالوا يعيشون في الأقسام الداخلية، وهي موجودة هناك على سبيل التشجيع والتسامح؛ وهي لا أهميّة لها، ثمّ لا يأخذها ولن يأخذها أحد في عين الاعتبار، والخطأ الكبير هو أنها تحتلّ، عبثيّاً، مكاناً هناك.


Twitter: @ketab_n

لماذا يتحتّم علينا، إذن، أن نعرض في مجال الأدب أشياء كهذه لا قيمة لها، وناتجة عن المعونة؟ إنّ الدولة غير مطالبة بتقديم أي شيء للكتّاب الشبّان؛ ولا يكفي كتابة بضع صفحات لكي يطرح المرء نفسه شهيداً إذا لم ينشر له أحدهم كتابه أو يخرج له مسرحيّته؛ فالإسكافيّ الذي صنع أوّل زوج أحذية لا يرغم الحكومة على عرضها وبيعها من أجله. العامل هو من ينبغي عليه فرض عمله على الجمهور. وإذا لم يكن يتمتّع بمثل هذه القوّة، فهو لا أحد، وسيظلّ دائماً مغموراً بحكم خطئه وعن حقّ.

ينبغي قول ذلك بوضوح تامّ: لا يستحقّ الضعفاء، في الأدب، أيّ أهتمام. فما داموا ضعفاء، لماذا يرغبون في أن يكونوا أقوياء؟ إنّ صرخة: «يا لتعاسة المغلوبين!» تنطبق عليهم أكثر ممّا تنطبق على غيرهم. ليس هناك من يرغم صبيّاً على الكتابة؛ لكن ما إن يتناول قلمه، حتّى يكون عليه تحمّل نتائج المعركة، وسيكون من سوء حظّه إذا ما سقط من أوّل ضربة وعبرت أجيال على جسده المسجّى على الأرض. وفي مثل هذه الحالات، ستكون التشكّيات صبيانية، ولا يمكنها، من جانب آخر، معالجة الأمر. فالضعفاء ينهارون، مهما تكن الحمايات المقدّمة لهم؛ بينما يصل الأقوياء رغم العوائق؛ وهنا تكمن كلّ عِبرة المغامرة.

أدرك جيّداً، إذا ما بقينا فيما هو نسبيّ، أنّ هناك أمثلة على كتّاب رديئين تماماً استطاعت المعونات والتشجيعات أن تخلق منهم كتّاباً مشهورين. بيد أنّ هذه الحجّة غير نزيهة. لماذا تحتاج فرنسا لكتّاب رديئين؟ وإذا كنّا نشجّع المبتدئين، فمن الواضح أنّنا نقوم بذلك على أمل تشخيص عبقرية ما، قد تكون موجودة عند أحد منهم. فالكتب والمسرحيّات ليست من أشياء الاستهلاك العادية، كالقبّعات والأحذية، على سبيل المثال. هذا الاستهلاك، إذا ما شئنا دعوته كذلك، قائم في المكتبات والمسارح؛


Twitter: @ketab_n

لكن النتيجة ستكون، في هذه الحالة، هي الحصول على أعمال ذات قيمة واطئة، يجري استهلاكها مباشرة، لأنّها مكرّسة لسدّ حاجاتنا الآنيّة. ولن أرغب في تحديد مقدار التفاهة التي قد يتباهى بعضهم بإمكان العثور عليها في هذه الأعمال، إذا ما تدخّلت الدولة ومنحتها فرصة في المنافسة. في هذه الحالة علينا القيام مباشرة بفتح صفّ في معهدنا للفنون والحرَف، لنعلّم فيه صناعة الكتب والمسرحيّات، وفقاً لأفضل صيغة معترف بها، ثمّ نحدّد، في كلّ صيف، عدد الروايات والمسرحيّات الكافية لسدّ حاجة باريس في الشتاء. كلّا، العبقرية وحدها هي الجديرة بالاهتمام، في كلّ ذلك. وليس هناك ما يبرّر الإعانة، إذا لم نكن نسعى ضمنياً إلى تسهيل قدوم الأفراد المتفوّقين، الذين يجدون أنفسهم ضائعين وسط الجمهور، ويتألّمون من ذلك الوضع.

انطلاقاً من هذه اللحظة، تزداد المسألة بساطة. فليس علينا إلّا ترك الأشياء تأخذ مجراها، ذلك أنّنا لا نمنح الموهبة لأحد، فالموهبة تحمل معها بالفعل القوّة الضرورية لتطوّرها الوافي. لتنظروا إلى الوقائع. ولنأخذ مجموعة من الكتاب الشبّان، عشرين، ثلاثين أو خمسين منهم، ولنتابعهم في حياتهم. في البداية، ينطلقون جميعهم بذات الخطوة، ويتمتّعون كلّهم بالقدر نفسه من الإيمان والطموح. ثمّ، وبصورة مفاجئة، تنشأ المسافات، فالبعض منهم يبدو وكأنّه يركض، فيما يراوح الآخرون في مكانهم. لكن لا ينبغي أصدار حكم عند هذه النقطة. ففي النهاية، ستتأكّد النتيجة: يبقى التافهون، المدعومون، والمدفوعون دفعاً، والممدودة لهم يد المعونة على حالهم، أي تافهين، بالرغم من نجاحاتهم الأولى؛ كما سيكون الضعفاء اختفوا نهائيّاً، أمّا الأقوياء، الذين واصلوا كفاحهم لمدّة عشرة أعوام أو خمسة عشر عاماً، وسط الكراهية والحسد، فسوف ينتصرون،


Twitter: @ketab_n

ثمّ يصعدون ويتألّقون في الصفّ الأول. ذلك هو التاريخ الأبديّ. وسيكون من الخطأ توفير أعوام البداية العسيرة على الأقوياء، أي تلك المعارك الأولية التي تدميهم. طوبى لهم إذا ما تألّموا، ويئسوا، أو غضبوا. فغباء الجمهور واستشاطة خصومهم غيضاً هي التي ستولّد العبقرية فيهم، في نهاية المطاف.

لا وجود لمسألة الشبيبة، من وجهة نظري، إذن. هي موضوع مستهلك يصلح لهدهدة الآمال الخائبة لدى الضعفاء. وكما أسلفت، لم يكن باب الناشرين ومدراء المسارح مفتوحاً في أيّ وقت مضى أكثر منه اليوم؛ كلّ شيء يُنشَر ويُمثَّل؛ وليهنأ بال أولئك الذين يُجبرون على الانتظار، فهم ينضجون أثناء ذلك. إنّ أسوأ حالات التعاسة، بالنسبة لمبتدئ، هي تلك التي يصل وينجح فيها بسرعة كبيرة. كما ينبغي معرفة أنّ وراء كلّ شهرة صلبة عشرين عاماً من الجهد والعمل. أمّا في ما يتعلّق بذلك الشابّ الذي كتب عشر سونيتات أو أكثر بقليل، والذي يغار من كاتب مشهور، فعليه معرفة أنّ ذلك الكاتب يموت من شهرته.

منذ فترة من الزمن والتظاهر بالاهتمام بالشبيبة يبدو وكأنّه الشيء الأفضل. محاضرون لطفاء يتكلّمون عن الشبيبة بتأثّر، وصحافيّون يحثّون الدولة على رعاية المبتدئين، وقد ينتهي بهم الأمر بالحلم بقيام مكتبة أنموذجية. حسناً! كلّ ذلك مقعّر وفارغ. فهؤلاء الناس يطرون على الشبيبة، لا أكثر، ضمن مصلحة مباشرة نوعاً ما؛ فالبعض يحلمون باستغلال مسرحيّ، والبعض الآخر ينشغلون بتلميع شهرتهم كأفراد طيّبي السريرة، وفئة ثالثة تسعى لإيهامنا بأنّها تقبض على الشبّان بأيديها، وأنّ المستقبل لها. أعترف بأنّ هناك، وسط هذا الجمع، أناساً ساذجين وبسطاء، يعتقدون أنّ عظمة أدبنا تكمن في حلّ مسألة الشبيبة المزعومة


Twitter: @ketab_n

هذه. أمّا أنا، أنا الذي يعشق طواعيةً قول الحقائق الفظّة، والذي يجد مصلحته في الصراحة، فسأقول ببساطة للمبتدئين، مختتماً:

اشتغلوا، فالأمر كلّه يكمن في هذه النقطة. وقولوا لأنفسكم إنّكم، إذا كنتم تتمتّعون بالموهبة فسوف تفتح أمامكم الأبواب الأكثر انغلاقاً، وستوضعون في أعلى الأماكن التي تستحقّونها. ولترفضوا، بشكل خاصّ، أفضال الإدارة عليكم، ولا تطلبوا أبداً الحماية من الدولة؛ ذلك أنّكم ستتخلّون في هذه الحالة عن رجولتكم. إنّ قانون الحياة الأكبر هو النضال، ونحن لا ندين لكم بأيّ شيء، وأنتم ستنتصرون بالضرورة، إذا ما كنتم قوّة، أمّا إذا ما سقطتم، فلا تلوموا أحداً، ذلك أنّ إخفاقكم أمر عادل. بعد ذلك، لتحترموا المال، ولا تسقطوا في ذلك القدْح الصبيانيّ، الذي يوجّهه بعض الشعراء الشبّان له؛ فالمال هو بمثابة شجاعتنا وكرامتنا، نحن الكتّاب، الذين هم بحاجة إلى أن يكونوا أحراراً، حتّى يقولوا كلّ شيء، نحن الذين أعاننا المال على أن نكون مثقّفين رئيسيّين للحقبة، أي الأرستقراطية الوحيدة الممكنة. إقبلوا بحقبتكم، لأنّها واحدة من الحقب العظيمة بإنسانيّتها، وثقوا بقوّة بالمستقبل، دون التوقّف عند العواقب المحتومة، كطغيان الصحافة، أو التجارة الرخيصة للأدب الضعيف. وفي النهاية، لا تنوحوا على الروح الأدبيّة التي حملها مجتمع ميت معه. ذلك أنّ روحاً أدبيّة تنبثق من المجتمع الجديد، روحاً تتّسع يوماً بعد يوم في البحث عن الحقيقيّ وفي تأكيده. ولتدعوا الحركة الطبيعيّة تواصل سيرها، ولتتركوا العبقريات تظهر وتكمل العمل. أنتم يا من تولدون اليوم جميعكم، لا تكافحوا ضدّ التطور الاجتماعيّ أو الأدبيّ، ذلك أنّ عبقريّات القرن العشرين قائمة بينكم.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# كره الأدب[1]

أتذكّر الانفعال الذي كان يولّده عندي صدور صحيفة جديدة، أيّام كنت أفلح، بمشقّة بالغة، في نشر عدد من مقالاتي: يمكن أن يُفتح هنا باب آخر، وربّما وجد الأدب أخيراً زاوية ضيافة صغيرة. لذلك ما زلت -ربّما بسذاجة- أشعر بالفرح أحياناً، في كلّ مرّة أرى فيها باريس مزيّنة بالإعلانات [عن ولادة صحيفة جديدة]. فقد تكون، على الأقلّ، منفذ رزق لبضعة مبتدئين.

في هذه السنة، توافق صدور صحف جديدة مع بطالة الصيف. فمجلسا الشيوخ والنوّاب كانا معطّلين، ولا وجود للسياسة تقريباً، إلّا على هيئة أصداء لأحداث متباعدة. وما دام عدد الصحف قد ارتفع في اللحظة ذاتها التي تراخت فيها السياسة، فلعلّهم سيتّخذون قراراً من أجل أعطاء مكان أوسع للأدب؛ فلا أحد يجهل أنّ الأدب قد تحوّل

(1) لهذا النصّ والذي يليه قصّة. لقد كانا وراء قراري الحاسم بمقاطعة جريدة «لو فولتير» *Le Voltaire*، التي احتجّ مدير تحريرها، دون سابق إنذار، عليّ قائلاً إنّني لا أكنّ احتراماً لرجالنا السياسيّين، وتظاهر بالاعتقاد بأنّي أدافع عن الأدب الفاحش. وذلك ما جعلني أقدّم استقالتي أمام الجميع. أيصدر سلوك كهذا، وهو من الأشياء غير المألوفة في الأدب، عن رجل يشكّل، بوعي أو بدون وعي، أداة للأدباء الفاشلين الذين كنت أفضح أطماعهم السياسيّة؟ أم تصرّف ذلك الرجل من تلقاء نفسه، وبمفرده، لتوجيه هذه الطعنة، الغريبة في ميدان أدبنا، عاجزاً عن فهم ما كنت أكتبه في صحيفته؟ كلّ شيء ممكن. ها هي مقالاتي أمامكم ولكم أن تحكموا عليها. إنّه لدور جميل أن يسقط المرء من أجل الأدب. وليس لديّ غير نزوة واحدة، ألا وهي أن يدوم ذِكر ذلك المدير من خلالي، وأن أوصل اسمه إلى الأجيال القادمة: لقد كان اسمه هو السيّد جول لافيت **Jules Laffitte**. (إميل زولا).



Twitter: @ketab_n

إلى مجرّد مادّة تُسدّ بها ثغرة ما. فبين جلستين للبرلمان، يبحث بعضهم في مقالة ببليوغرافية عن تبريرات. أمّا المنوّعات والدراسات الأدبية الطويلة نوعاً ما، فتظلّ لأشهر مطروحة على طاولة المكتب. والصحف التي كانت تتمتّع بسمعة ضيافتها للأدب، كصحيفة «مناظرات» *Débats* أو «الزمان» *Le Temps*، تركت السياسة تفترسها، هي أيضاً. ولم يبق، في الصحافة، إلّا خمسة أشخاص أو ستة ممّن يصرّون على الحديث عن الأدب، ولا شيء آخر غير الأدب، وسط الضوضاء المعيبة للأحزاب حولهم. أعتقد أنّهم سيُحسَب لهم، فيما بعد، هذا العناد المخلص. لا بل أنهم يتفضّلون عليهم من الآن، بتركهم يكتبون، في جريدة ما، ثلاثمائة سطر كلّ أسبوع، كان بالإمكان استخدامها بشكل نافع لمناقشة تعديل الدستور أو اللائحة الانتخابية.

كانت السياسة عاطلة، إذن، فيما تزايد عدد الصحف، وكنت أحلم في أن يلجأوا إلى الأدب بحكم الضرورة. الحال أنّهم لم يفعلوا ذلك أبداً. فالسياسة، التي كانت تسيل كالشلّال، تحوّلت ببساطة إلى بركة آسنة، تغفو وتتعفّن في المكان ذاته، ذلك كلّ ما في الأمر. وحتّى لو تمّ إنشاء مائة صحيفة جديدة، فستفيد منها السياسة، لكي تتمرّغ أكثر في الوحل. ستفرغ صفحاتها من كلّ شيء، حتّى من الإعلانات، إذ ستنطلق السياسة لتملأها، من فوق إلى تحت، بفيضها الفاتر والعكر. وحدها السياسة قائمة بذاتها، وهذا يكفي. فهي المرض الحتميّ لمرحلتنا، الانتقاليّة والحافلة بالاضطرابات.

تحادثت يوماً مع رئيس تحرير إحدى الصحف الجديدة. لقد كلّمني بمرارة عن أسرة تحريره، التي كانت بعيدة عن إرضائه، وسألني عمّا إذا كنت أعرف بعض الشبّان من ذوي المواهب. ذكرت له عدّة أسماء؛ لكنّه


Twitter: @ketab_n

هزّ كتفيه، وشرع يدمدم:

«آوه، أديب آخر!... أنا أبحث عن شابّ يتمتّع بموهبة كبيرة يتفرّغ بصورة كاملة للسياسة.

- آه، قلت له في النهاية، وقد عيل صبري، هل تظنّ أنّ شاباً يمتلك موهبة كبيرة سيرضى لنفسه الخوض في مطبخكم السياسيّ القذر؟

كان ذلك شيئاً فظّاً، لكنّه كان ولا يزال هو التعبير الدقيق عمّا أفكّر فيه. لا شكّ أنّني أعترف بأنّ ثمّة، بين الطموحين الذين كوّنوا لأنفسهم مكانة في السياسة، بعض الأفراد المتفرّدين والمقتدرين. لكن علينا ملاحظة أنهم لم يحقّقوا انتصارهم إلّا في ميدان الفعل خاصّة، وهم لا يحتفظون في داخلهم إلّا بكاتب تافه. فالشعراء وكتّاب النثر الكبار لم يحتلّوا أبداً إلّا موقعاً هشّاً في الحكومات. وإذا ما وضعنا من حقّقوا نجاحات خارقة في السياسة جانباً، وبقينا على مستوى جماهير الصحفيّين ومثيري الشغب، وقطيع المنتخبين في الاقتراع العامّ، من المستشارين البلديّين حتّى نوّاب البرلمان، فسنرى أنّ هناك فنّاناً أو كاتباً محبطاً في كلّ واحد من رجال الدولة العابرين أولئك. وستظلّ الملاحظة ذاتها: تختار السياسة اليوم مجنّديها بين بوهيميّي الأدب.

كم أعرف من هؤلاء الأفراد، وكم هي القصص التي يمكنني سردها عنهم! فهذا الذي ابتدأ بديوان شعر، يمكننا العثور على نسخ منه في أكشاك الكتبيّين حتّى اليوم؛ وذاك الذي بقي يتجوّل بمخطوطته عشرة أعوام، بين محرّري الصحف ومدراء المسرح، والثالث المنهك من الجهود التي بذلها، منذ بداياته الصحفيّة المشكوك بها، دون أن يصل إلى كسب جمهور يمكّنه من تجاوز شهرته في الحانات؛ والآخر الذي حاول كلّ شيء، من التاريخ إلى النقد، ومن الشعر إلى الرواية، والطموح يتأكّله،



Twitter: @ketab_n

والذي كان مرغماً أيضاً على التخلّي عن أحلامه، الواحد تلو الآخر، إلى أن جاء اليوم الذي عثر فيه، في السياسة، على أمّ حنون له ولكلّ التافهين مثله. ولن أتحدّث عن أولئك الكتّاب الذين كانوا يتمتّعون في يوم ما بذكاء أدبيّ، والذين استفاقوا، ذات يوم، منهكين تماماً، إلى حدّ عدم قدرتهم على استعادة مواهبهم؛ ثمّ تحوّلوا إلى مجنّدين ممتازين، هم أيضاً، للسياسة، مادّين أيديهم اليمنى للعجزة واليسرى للمقعدين.

ذلك هو المشفى، حظيرة الحيوانات النادرة، وأسفاً لمن سيغضب منّي، فأنا لا أجد مفردة قويّة بما فيه الكفاية للتعبير عن سخطي. أجل، أنا حانق على معرض الطموحات الرديئة والغبيّة ذاك. خذوا مريضاً بمرض خبيث، أو غبيّاً، أو منحرف العقل، وستجدون في هذه الشخصيّة، بالرغم من كلّ شيء، خامة سياسيّ. أعرف من أولئك الأفراد من لا يستحقّ أن يكون خادماً عندي. إنّه عالَم نزوات، هجمة للشهوات كلّها على امرأة سهلة يحلم باغتصابها الجميع. وذلك ما لا يتطلب لا عقلاً، ولا قوّة ولا فرادة، وكلّ ما يحتاجونه هو التحالفات ونوع من السطحيّة الشخصيّة. فحين يخفق المرء في كلّ شيء وفي كلّ مكان، وبعد أن كان محامياً أو صحفياً أو رجلاً مشلول القدرات من أعلى رأسه حتّى أخمص قدميه، تلتقطه السياسة لتصنع منه وزيراً كأيّ وزير آخر، يتحكّم بالعقل الفرنسيّ كمثْلِ حديثِ نعمة متواضع إلى حدّ ما، وعلى شيء من الدماثة. تلك هي الوقائع.

يا إلهي! ما زالت الوقائع مقبولة، لأنّ نماذج عجيبة منها تحدث يوميّاً. والمراقب يعتاد على الابتسام. لكن ما يجعلني أشعر بالغثيان أكثر من غيره، هو عندما يتظاهر هؤلاء الناس بازدرائنا وحمايتنا أيضاً. فما نحن سوى كتّاب لا يكاد يُحسب لهم حساب؛ وهم يُضيّقون من مكاننا تحت


Twitter: @ketab_n

الشمس، ويُجلسوننا في طرف المائدة المنخفض. آه! أيها السادة، ما دامت المواقف معروفة، فنحن نريد امتلاك المائدة بكاملها، وأخذ المساحة كلّها تحت الشمس. عليكم أن تعرفوا أنّ صفحة واحدة يكتبها كاتب كبير تفوق بأهميّتها في نظر الإنسانيّة عاماً كاملاً من هيجانكم النمليّ. إنّكم تصنعون بعض التاريخ، هذا صحيح، لكنّنا نصنعه معكم ومن فوقكم؛ ذلك أنّه يبقى بفضلنا. وحياتكم تُستهلَك، غالباً، في ما هو لا متناهٍ في صغره من الطموح الشخصيّ، دون أن تستطيع الأمّة استخلاص ما هو نافع أو عمليّ منه؛ فيما تقدّم أعمالنا بوجودها ذاته عوناً لحضارة العالم. من جانب آخر، لتلاحظوا موتكم السريع: لتتصفّحوا تاريخ الأعوام الأخيرة لعودة الملكيّة[1]، على سبيل المثال، ولتسألوا أنفسكم أين صار العديد من المعارك السياسية ومثلها من المعارك البلاغية؛ فالشيء الوحيد الذي يطفو على السطح اليوم، بعد خمسين عاماً، هو التطوّر العظيم لأدب المرحلة، أي الرومنطيقية، التي ما زال زعماؤها مشهورين، في حين تمّحي أسماء رجال الدولة من ذاكرة الناس. لتسمعوا جيّداً، أيها الرجال الصغار الغوغائيّون، نحن من يعيش ويَمنح الخلود.

ينبغي قول ذلك بوضوح أكبر: الأدب والعِلم في الذروة؛ وبعدهما تأتي السياسة، في المكان الأسفل، ضمن الأشياء اليومية النسبيّة. لقد كتبت، في يوم غضب، لأنّي كنت ساخطاً على ما كان يحيط بي من

(1) تشير عودة الملكيّة la Restauration إلى عودة فرنسا إلى النظام الملكيّ بعد إجبار نابليون بونابارت على التنازل عن عرشه الإمبراطوريّ في 6 أبريل 1814؛ وسيعتلي بونابارت العرش ثانية في ما يُعرف بـ «فترة المائة يوماً» (من 20 مارس إلى 8 يوليو 1815)، التي يعود بعدها النظام الملكيّ من جديد إثر انهزام بونابارت أمام تحالف الإنجليز والألمان في واترلو ونفيه إلى جزيرة سانت هيلانة. ولذا يتكلّم المؤرّخون عن عودتين للملكية وفقاً للتواريخ المذكورة آنفاً.



Twitter: @ketab_n

طموحات حمقاء وضجيج غبيّ، أنّ جيلي سيأسف على الصمت الكبير للعهد الإمبراطوريّ. لقد أفلتت منّي تلك الكلمة، لذا بمقدوري اليوم الاعتراف بخطئي. لكن ألا تقف، في الحقيقة، كلّ الظروف المخفّفة إلى جانبي؟ أليس الوسط الضاجّ، والهزّات، والانشغالات المرعبة والحمقاء، التي جعلتنا السياسة نعيشها منذ عشرة أعوام، هي وسط لا يطاق، ويخنق العقل في النهاية؟ لقد تلقّى الأدب، عبر كلّ انتفاضة، أثناء هيمنة الرابطة[1] la Ligue وفي فترة المقلاع la Fronde والثورة الفرنسية، ضربة قاتلة، ولم يكن بإمكانه النهوض من كبوته إلّا في وقت متأخّر تماماً، أي بعد فترة طويلة من الرعب والغباء. لا شكّ أن للتطوّرات الاجتماعيّة ضرورتها ومنطقها. كما ينبغي معايشتها. بيد أنّها تتحوّل إلى كارثة، إذا ما طالت. واليوم، بعد أن تأسّست الجمهورية، عليها أن تنال صلابة دولة قويّة حقيقيّة، لتضمن للأمّة الاستخدام الحرّ للعقل. فديمومتها ومجدها يكمنان في هذه النقطة. ففيما يقتلها الساسة المتهوّرون، يمنحها الفنّانون والكتاب الحياة.

أتكلّم هنا عن الجيل الذي سيعقبنا، أكثر ممّا أتكلّم عن جيلي. فنحن قد قمنا، بهذه الطريقة أو تلك، بإحداث ثغرة، وسط ظروف غاية في السوء. لكن كم أرثي لحال المبتدئين اليوم! أليس بالشيء المرعب تكاثر الصحف الذي تحدّثت عنه، وهذه اللامبالاة، وازدراء الأدب ذاك؟ ليس هناك ولا صحيفة واحدة تخصّص زاوية للجانب الجادّ من الأدب.

(1) إشارة إلى «الرابطة الكاثوليكيّة» La Ligue catholique (سُمّيت أيضاً «الرابطة المقدسّة» la Sainte Ligue، و«الاتّحاد المقدّس» la Sainte Union)، وهي حزب كاثوليكيّ عمل على حماية الكاثولكيّة أمام انتشار البروتسانتيّة وكان له دور كبير في الحروب الدينية في فرنسا، وشكّل خطراً على الملكيّة الفرنسيّة قبل أن يتراجع أمام انتصارات ملك فرنسا هنري الرابع. أمّا انتفاضة الفرنسيّين التي دُعيت مجازاً «ثورة المقلاع» فسبق التعريف بها.



Twitter: @ketab_n

والجميع يجرش الأنغام الأكثر تنافراً، على أُرغن السياسة. فهم سيّئون، مضجرون، ويثقلون على الجمهور؛ ولا يبدو أنّ هذا الأخير يستجيب لهم أبداً. وسأكون فرحاً لو أنّهم قضوا نحبهم حيثما أخطأوا، وأن يموتوا من تخمة سياسيّة، وقد تخلّت عنهم في النهاية البضعُ مئات من القرّاء الذين يتنازعون هم عليهم بخشونة أصحاب مَتاجر يحلمون بالوصول إلى قصر الأليزيه. إنّكم لا تجلهون أنّ هناك رئيس جمهورية في أعماق كلّ رئيس تحرير جديد لصحيفة. فبعد نابليون، صار كلّ طامح يرغب في أن يكون ضابطاً. واليوم، بعد السيّد تييه[1] Thiers والسيّد غريفي[2] Grévy والسيّد غامبيتا[3] Gambetta، ظهرت الصدوع، ولم يبق من فاشل في الأدب أو الفنّ إلّا ويحلم باحتلال منصب رئاسيّ، عن طريق هيئة المحامين أو الصحافة.

إنّه جنون عابر، لكنّه صاخب ومزعج كثيراً. كلّ ذلك سيتلاشى، ونبقى نحن؛ وذلك ما يمنحنا شيئاً من الفخر. فالفخر، مهما قيل عنه، علامة صحّة في أزمنة التسطيح التي نعيش فيها. فحينما يسأل رؤوساء التحرير عن فتية يتمتّعون بالموهبة، ثمّ يهزّون أكتافهم حين نشير عليهم

(1) أدولف تيير Adophe Thiers (1797–1877): صحافيّ ومؤرّخ وسياسيّ فرنسيّ، شغل رئاسة البرلمان الفرنسيّ مرّتين بعد العودة الثانية للحكم الملكيّ في 8 يوليو 1815، وعارض الإمبراطور نابليون الثالث وأصبح بعد سقوط هذا الأخير في فبراير 1871 أوّل رئيس للجمهورية الفرنسية الثالثة. عمل على سحق كومونة باريس في شهر مايو من العام ذاته، وخسر منصبه الرئاسيّ في 1873 حيث انتقلت السلطة إلى الماريشال ماك ماهون.

(2) جول غريفي Jules Grévy (1907–1891): محامٍ وسياسيّ فرنسيّ، كان رئيس الجمعية الوطنيّة (البرلمان الفرنسيّ) من 1871 حتّى 1873، ورئيس الجمهورية الفرنسية بين 1879 و1887، حيث استقال من منصبه إثر انفجار فضيحة المتاجرة بالأوسمة التي تبيّن أنّه كان يمارسها صهره النائب دانيال ولسون Daniel Wilson.

(3) ليون غامبيتا Léon Gambetta (1838–1882): سياسيّ فرنسيّ جمهوريّ، كان أحد أهمّ وجوه الجمهورية الفرنسية الثالثة.



Twitter: @ketab_n

باسم كاتب، أديب محض، سيكون منعشاً أن ينهض الأدباء ويقولوا لهم: «عفواً، لكنّكم لا شيء، ونحن كلّ شيء».



Twitter: @ketab_n

# الأدب الفاحش

منذ وقت قريب، شهدنا حالة غريبة تماماً. لقد استولت نوبة تقوى على باريس، وأنا أتكلّم عن نوبة حادّة، أي واحدة من تلك الأزمات المربكة، الناتجة عن جهل الجمهور وغبائه. حينما يعلن المرض عن نفسه، يصاب به من هم أكثر ذكاءً؛ لكنّهم لا يموتون جميعهم منه، وإنّما يستسلم الجميع للعدوى. كان ذلك ما يشبه تقليعة دامت أسبوعين. ففي هذه المرّة، اكتشفت الصحافة فجأة ما تطلق عليه، ضمن استنكارها له، تسمية الأدب الفاحش.

إنّ القصة طريفة للغاية، وسأحكيها مطوّلاً. تأسّست صحيفة، باسم «جيل بلاس» *Gil Blas*، ولم تكن تبيع، في بداياتها، نسخاً كثيرة. وكنت أسأل، أحياناً، مدراء تحرير الصحف المنافسة عن حظوظ القادم الجديد من النجاح؛ وكان أولئك المدراء يردّون عليّ بهزّ أكتافهم مع ابتسامة ازدراء، لأنّهم ما كانوا يخشون شيئاً، فتلك الصحيفة ما كانت تباع. ثمّ رأيت فجأةً أنوف المدراء تستطيل: صارت «جيل بلاس» تباع، فهي قد اتّخذت لنفسها تخصّصاً يتمثّل في الكتابات اليومية الخفيفة، التي جلبت لها جمهوراً بعينه، أعني الجمهور الواسع، إذا شئنا، من الرجال وخاصّة من السيدات اللواتي لا يمقتن الخلاعة اللطيفة. من هنا، وخلال عدّة أسابيع، انطلق غضب الصحافة الفاضلة.

لا أريد الدفاع عن «جيل بلاس»، لكن يبدو لي من السهل تحليل حالتها. فهي لم تتأسّس، بالتأكيد، من أجل أفساد أخلاق الأمّة. لكنّها



Twitter: @ketab_n

ببساطة أكبر جسّت نبض جمهورها؛ والصحافة الجديدة تعرف جيّداً تلك المرحلة المتردّدة، التي لا يتحقّق فيها النجاح، فتجرّب كلّ شيء، حتّى يستجيب الجمهور. والحال، لقد غامرت «جيل بلاس» هكذا بنشر عدد من المقالات الفاحشة، وشعرت بأنّ الجمهور يعضّ على الطعم، ومن حينها لم تستأ من ذلك النجاح، لذا بقيت تقدّم للقرّاء الحلوى التي تلائم مذاقهم.

صاح الزملاء المستنكرون أنّ تلك مضاربة قذرة، ومدرسة للانحراف. يا إلهي! بودّي معرفة صحيفة ترفض تلبية ما يطلبه منها المشتركون فيها. ألا تشكّل الصحافة، في أزمنة الركوع هذه أمام الجمهور، تملّقاً ضخماً للقرّاء؟ ففي السياسة، كما في الأدب أو الفنّ، أين هي تلك الصحيفة التي تقف وسط الطريق، وتعلن مقاومتها لذلك التيّار الواسع من الحماقة والقذارة الإنسانية؟ فما دام لكلّ أشكال الجنون وجميع الشهوات جرائدها، لمَ لا يكون إذن للخلاعة جريدتها؟ من بين زملاء المهنة الذين غطّوا وجوههم، هناك من عملوا أكثر على إفساد الجمهور. فالإطراء على الأرستقراطية الغبية، وتشجيع السرقات المالية ومطامح البرجوازية أو إدمان الشعب على الخمور، كلّ ذلك يشكّل كارثة أكبر من الإطراء على دعابة يتداولها الجميع. إنّهم يتصرّفون كما لو أنّ الأخلاق تكمن في عوراتنا فحسب.

وهكذا اشتركت في «جيل بلاس»، لكي أكوّن لنفسي فكرة عنها. قرأت فيها مقالات ظريفة، كالكتابات اليومية للسيّد تيودور دو بانفيل Théodore de Banville، مثلاً، أو القصص القصيرة، المرهفة والفرحة، للسيّد آرمان سيلفستر Armand Silvestre، ودراسات السيّد ريشبان Richepin الحافلة بالاستعارات، وهؤلاء ثلاثة شعراء يتشرّف المرء



Twitter: @ketab_n

بصحبتهم. صحيح أنّ بقية موادّ الصحيفة ذات قيمة أدبية ضعيفة. فهناك قصص مبتذلة بصورة مطلقة، لا لأنّ لديّ مآخذ على طبيعة إلهامها، إذ ستكون لي حينئذ نفس المآخذ على رابليه Rabelais، أو لافوتين، أو غيرهما من الكتّاب الذين أحترمهم، ولكن لأنّ تلك القصص مكتوبة حقّاً بشكل سيّئ. هنا يكمن اعتراضي. فالمرء مذنب تماماً إذا ما كتب بصورة رديئة؛ ولا أعرف، في الأدب، من جريمة أخرى غير هذه، ولا أرى أين يمكن وضع الأخلاق، عندما يدّعي بعضهم وضعها في مكان آخر. إنّ العبارة الجيّدة صنيع حسَن.

كنت عند هذه النقطة من دراستي حول الموضوع إذن، يفتنني مقال أقرأه لكاتب حقيقيّ، وأغضب تماماً حين أقع على نصّ منفّر لصحفيّ عابر، يرتّق مقاله عشوائياً. بالنسبة لي، تبدأ الرذالة حيث تنتهي الموهبة. وليس هناك ما أشمئزّ منه، غير الحماقة. بيد أنّ زمني كان يخبّئ لي مفاجأة. فها أنّ بعضهم يخبرونني بأنّ «جيل بلاس» هي من عملي، الابن الذي طلع من أحشائي. لم يكن الخطأ إذن خطأ فولتير، بل خطأ زولا. على أيّ حال، ستكون «جيل بلاس» ابناً شائهاً، ما دام يفترس والده في كلّ مرّة يسمّيه فيها. فأنا لم أعثر فيها على سطر واحد عنّي، لا أقول لطيف، بل مهذّب فحسب. كما يمكن العثور في هذه الجريدة على ثلاثة رجال يدعون جهاراً إلى مقتي. ولتعترفوا بأنّه سيكون طفلاً لا يشرّف أيّامي الأخيرة، لو كان لديّ أقلّ يقين بأنّي والده.

لكنّ الأمر بخلاف ذلك. فأنا أجسّ نبضي، وأسأل قلبي، غير أنّ صوت الدم لا يجيب. بكامل الخجل من عقمي، ينبغي عليّ ردّ الطفل إلى بوكاشيو[1]

(1) بوكاشيو Boccaccio (1313–1375): يُعدّ أهمّ مؤسّسي النثر الادبي الإيطاليّ بكتابه «الديكاميرون» («الأيّام العشرة» *Decameron*)، ذي الشهرة العالميّة، الذي يضمّ مائة حكاية تتمحور حول العشق بأسلوب يذهب من الإباحيّ إلى التراجيديّ.



Twitter: @ketab_n

وإلى برانتوم[1] Brantôme. فأنا لا أشعر أنّي فرح، ولا لطيف، ولا خليع، وأنا عاجز أيضاً عن دغدغة السيّدات. وما أنا إلّا تراجيديّ يستشيط غضباً، وموسوِس لا يفرح بأن يُخان زوجيّاً، وسيكون جهلاً بقوانين الوراثة إذا ما أراد أحدهم أن يُجلس على ركبتَي مريض بالوهم مثلي ذلك الطفل الصغير، الظريف والمزيّن بالشرائط، الذي يلعب من الآن لمربيّته ألاعيب. ألم تُصعقوا من الأحكام الخارقة التي ينطق بها النقد المعاصر، أتحدّث عن النقد الذي يملأ الصحف؟ أنّه لا يضع كاتباً واحداً في مكانه؛ ولا يدرس، ولا يصنّف؛ بل ينطلق من كلمة، من فكرة جاهزة، دون أن يأخذ بنظر الاعتبار الشخصيّة الحقيقيّة، ولا الوظيفة الحقيقيّة للكاتب. «جيل بلاس» طفل لروايتَيّ «الحانة» *L'Assommoir* و«نانا» *Nana* يا إلهي! إنّه إرميا Jérémie يُنجب بيرون[2] Piron! وأضيف: مع الاحتفاظ بالفارق، حتّى لا يتّهمني أحدهم بأنّي أضع نفسي في مقام الأنبياء.

أيّة مقالات جميلة يبعث بها لي أصدقائي! تحتَ بصري هناك أكثر من عشر منها. يتّهمني كتّابها ببساطة بالإساءة للعصر. وواحدة منها خاصّة لا يمكن تصديقها: فهي تقول بالحرف الواحد إنّني أنا من ابتدع الأدب

---

(1) هو بيار دو بورداي Pierre de Bourdeille (1540–1614): كاتب فرنسيّ عُرف بحكاياته الخفيفة التي يصف فيها مغامراته رجلَ بلاطٍ وجنديّاً. سُميّ رئيس دير برانتوم Abbé de Brantôme، واختصاراً برانتوم Brantôme، لأنّه أمضى سنيّه الثلاثين الأخيرة متنقّلاً بين أراضيه في بورداي، في منطقة أكيتانيا l'Aquitaine الفرنسيّة، ودير برانتوم القريب منها، والذي كان هو رئيسه العلمانيّ (بلا وظائف دينيّة).

(2) إرميا أو إرمياء Jérémie هو النبيّ المعروف في «العهد القديم»، يُنسب له «سفْر المراثي»، وقد سار اسمه في الأدب مثلاً للشخص الرثائيّ الشكّاء. أمّا بيرون فهو ألكسي بيرون Alexis Piron (1689–1773)، شاعر ومؤلّف أغانٍ فرنسيّ عُرف ببشاشته وأسلوبه الماجن الفرِح. وبتقريبه بين الاثنين يقصد زولا أنّ من ينسبون إليه أبّوة الأدب الفاحش في فرنسا هم كمن ينسب بيرون الماجن الفرِح إلى إرميا النوّاح.



Twitter: @ketab_n

الفاحش. يا للأسف، كلّا، يا سيّدي، لم أبتدع أيّ شيء، وذلك ما لامني عليه البعض بقسوة. ومع هذا، قد يتحتّم عليك التفاهم مع زملائك: فإذا لم أكن لأقوم إلاّ بنسْخ كتابات الجميع، ولم أكن إلّا صدىً ضعيفاً لمن هم أكبر منّي سنّاً، فلا يمكن أن يكون تأثيري كبيراً ولا حاسماً. لماذا لم تقل إنّني أخترعت الخطيئة أيضاً، لكي أكون بين آدم وحواء، ثالثاً في الفردوس الأرضيّ؟ من الخفّة أن يتظاهر ولد بأنّه اجتاز كلّ صفوفه المدرسية، ثمّ يمحو بجرّة قلم واحدة العديد من الأعمال القوية والساحرة، المكتوبة بكلّ لغات العالم، وأن يطلق على «الحانة» و«نانا» ما تسمّيه أنتَ بسذاجةٍ الأدب الفاحش.

ولتلاحظوا أنّ هذه الاتّهامات لا تستقيم من دون التبجّح بأجمل المشاعر الإنسانية. فهم يتحدّثون باسم العدالة خاصّة، ويطالبون بملاحقة الآخرين حبّاً بالمساواة. أيّ رياء لطيف لا يخدع حتّى الأغبياء! وإذا كانوا يلاحقون الصحيفة، فلماذا لا يلاحقون الكتاب أيضاً؟ وما دامت النيابة العامّة قد استدعت أحدهم، فلماذا لا تستدعي الآخر؟ ذلك هو، بالتأكيد، أمر منطقيّ. لكنّ رائحته منفّرة تماماً، منطق القمع ذاك. يا سيّدي! ما دمت تقف إلى جانب الحرية الكاملة، لم لا تغتبط حين تستحوذ نزوة الليبرالية على العدالة؟ فهذا بحدّ ذاته مكسب. وما الذي تقوله عن رجل تضربه زوجته، غير أنّه يطالبها بأن تضربه كلّ مساء إكراماً للمنطق؟ وحين يتمكّن واحد منّا من جعل حرّية الفكر تنتصر، وذلك بالتخلّص من قضاة تعتبرهم أنت غير أكفاء، ألا يحقّ لنا جميعاً الفرح بذلك؟ أنا لا أتحدّث عن أولئك الذين يغيضهم النجاح اللّافت لأحد زملائهم.

وبصورة عامّة، يتّهم البعض مجموعة من الكتّاب بالمضاربة بالفحش.



Twitter: @ketab_n

يصيحون عليهم بالويل والثبور، ويغرفون من وحل المجارير ليلقوا به على وجوههم؛ ولا يكتفون بتوسيخهم، بل يسعون لمهاجمتهم في صميم موهبتهم، ويحلفون بأغلظ الأيمان بأنّ كتبهم أسهل ما يمكن صنعه، يكفي أن يحشوها المرء بألوان من الفظاعة. حسناً! جرّبوا، سيكون الأمر طريفاً!

لا شكّ أنّ هناك مضاربين في كلّ مكان. وفي «جيل بلاس»، ثمّة من يضارب بالقذارة. إنّهم أولئك الصحفيون الذين لا يتمتّعون بموهبة، والذين يختلقون حكاية خليعة، بذات الطريقة التي يلفّقون بها كتاباتهم اليومية عن قيمة الفضيلة، بدموع تهطل من نهاية جُمَلهم. تأخذ الحكايات الخليعة مكانها في السوق؛ وهم صنّاعها. وسوف يذهبون غداً إلى مكان آخر، لكي يدافعوا عن الآباء اليسوعيّين. أكرّر القول إن كلّ صحافتنا ومطبخ المحقّقين الصحفيّين قائمان هنا، مع روادع أخلاقيّة متفاوتة. وفي الرواية أيضاً، نلقى الشيء ذاته. فالمضاربون فيها يجنون أموالاً من نجاحات جيرانهم، الذين لا يسمعون هم سوى ضجّتهم ولا يأخذون منهم سوى فجاجتهم، يحوّلونها إلى أشياء منفّرة، بحكم فقدانهم للموهبة. ذلك ما حدث دائماً، ودائماً سوف يحدُث.

لكن لم لا نتحدّث أيضاً عن المضاربين بالفضيلة؟ هل تظنّون أنّ الموضوع هنا يحتلّ مكاناً أقلّ سعة وأنّ المتاجرة به ليست من النوع الذي ينبغي استنكاره؟ كم عدد الروائيّين ومؤلّفي المسرحيّات الذين أعرفهم، وأعرف استغلالهم للفضيلة، كاستغلال مقالع الجصّ! أنا لا أتساءل عن حياتهم الخاصّة، لكني أقول ببساطة إنّ هؤلاء الأولاد الميامين يريدون أن يخدعونا بالأخلاق، التي لا يسعون من خلالها إلّا لزيادة إيراداتهم. فأوّلاً، مع الفضيلة لا يحتاج المرء إلى موهبة، وما عليه إلّا أن يلطم على


Twitter: @ketab_n

صدره، أمام السيّدات، ويحلف بأنّه لن يجعل وجوههنّ تحمر خجلاً، وهذا يكفي بحدّ ذاته. بعد ذلك، سيضعون على صدره وساماً، ثمّ يدخل في الأكاديميّة، ويقام له تمثال الرجل النظيف والوطنيّ. أما سمعنا ما يكفي من المسرحيّات الوطنية، وهل سيواصلون دفع رواياتهم التافهة، حيث تحترق المشاعر الجميلة في الصفحة الأخيرة بما يشبه الألعاب الناريّة؟ هل يصدر كلّ هذا عن قناعة؟ أشكّ بذلك، وإلّا فستكون الحماقة كبيرة. هناك أفراد مهرة، ممّن ولدوا في مدرسة طرطوف، يعملون في السمسرة المحض، وقد أدركوا أنّ العمل على الفضيلة يجلب أرباحاً مؤكّدة، أكثر ممّا يجلبه العمل على الرذيلة.

والآن، بين أولئك الذين تنحصر مهنتهم في عدم جعل وجوه النسوة تحمرّ، وهؤلاء الذين يجعلون من ذلك الاحمرار مصدر ربحهم، هناك الفنّانون الحيقيّقون، والكتاب الأصلاء الذين لا يتساءلون مع نفسهم ولو للحظة عمّا إذا كانت وجوه النسوة تحمرّ أو لا. أنهم يتمتّعون بحبّ اللغة وبالحماس للحقيقة. وحينما يشتغلون، فذلك من أجل هدف إنسانيّ هو أرقى من التقليعات ومماحكات الصنّاع. وهم لا يكتبون من أجل طبقة ما، بل يطمحون إلى الكتابة للعصور القادمة. أمّا التقاليد، والعواطف المتولّدة عن التربية، والخلاص الذي تنشده الفتيات والنسوة المترنّحات، وقوانين الشرطة وأخلاق العقلاء المصادَق عليها رسميّاً، هذا كلّه يتلاشى عندهم ولا يتمتّع بأهميّة. إنّهم يتوجّهون نحو الحقيقة، نحو كتابة الروائع، بالرغم من كلّ شيء، ومن فوق كلّ شيء، ودون أن يقلقوا أنفسهم بالفضيحة التي تجرّها عليهم جسارتهم. والحمقى الذين يتّهمونهم بالصدور عن حسابات لا يدركون أنّهم لا يحتاجون إلّا إلى العبقرية والمجد. وعندما ينصبون صرحهم الأدبيّ، يقبل بهم الجمهور


Twitter: @ketab_n

المندهش، بعريهم العظيم، لأنّه صار يفهمهم في النهاية.

لا أتمنّى الوعظ الأخلاقيّ لأحد، بيد أنّي أتمنّى المزيد من الموهبة حتّى لخصومي، فذلك ما يمكنه أن يريحنا جميعاً. فلو كانوا يتمتّعون بموهبة، لحصلوا بفضلها، ربّما، على الطمأنينة، ثمّ قد تخفّ مطالبتهم بالفضيلة. وعلى أيّ حال، ينبغي أن يقتنعوا بأنّ عام 1880 هذا ليس أكثر رذيلة من غيره، وبأنّ الأدب الفاحش حقّاً لا يعرض نفسه فيه أكثر ممّا كان يفعل في القرن الثامن عشر، على سبيل المثال. كما ستمرّ أعوام قبل أن تتمكّن «جيل بلاس» من أن تقدّم بشكل محسوس قذارة مجتمعنا. كلّ ذلك الصدام ما هو إلّا أزمة في الحشمة الحمقاء، التي تقلقني حيال الروح الفرنسيّة الشهيرة. هل هي مريضة إذن؟ هل ترون ريفارول وقد تحوّل إلى غراندیسون[1]؟ إنّها الطهرانيّة البروتستانتيّة تكتسحنا. فبعضهم يصفّح المباول العموميّة بالحديد، ويخلق ملاجىء مدرّعة أمام أنماط العشق الشائه، بينما كان آباؤنا يقضون حاجاتهم الطبيعيّة ببراءة تحت الشمس.

(1) أنطوان ريفارول Antoine Rivarol (1753–1801): كاتب وصحافيّ فرنسيّ عُرف بطيشه ومغامراته العاطفية ونزعته السجاليّة. أمّا غراندیسون Grandisson فالمقصود على الأرجح هو Grandison، بطل رواية الكاتب الإنجليزيّ صامويل ريتشاردسون Samuel Richardson (1689–1761) المعنونة *The History of Sir Charles Grandison* والتي ترجمت إلى الفرنسية تحت عنوان *Histoire de Sir Charles Grandison* («قصّة السّير تشارل غراندیسون»)، يصوّره الكاتب أنموذجاً للفضيلة.



Twitter: @ketab_n

# الجمهوريّات المتصارعة[1]

يبدو أنّ إخواني الجمهوريّين مستاؤون. فهم غاضبون جدّاً من عملي في صحيفة «الفيغارو»[2] *Le Figaro*، وينعتونني ببساطة بالخائن. وما يزيد الطين بلّة، هو موجة الشتائم والنميمة تلك، التي يعوزها الأسلوب. وسيريحني أن يحكم الجمهور العريض الذي يقرأني من منّا يتحلّى بالطيبة والسلوك المؤدّب.

ينبغي أن نتفاهم، أليس كذلك؟ فحينما يخون المرء شيئاً دون إرادة منه، سيرغب أيضاً في معرفة ما خانه.

أنا في حيرة كبيرة. هل خنت جمهورية السيّد غامبيتا، هذه الجمهورية المتفائلة والقانعة، المتمتّعة بنصرها والتي تتكلّم عن المستقبل بطمأنينة،

---

(1) العنوان الأصليّ لهذه المقالة هو «الجمهوريّات الستّ والثلاثون» *Les trente-six républiques*، والعدد الأخير يُستخدم في الفرنسيّة للتعبير عن الكثرة، كما نقول في العربية: «لديه ألف سؤال وسؤال». وما يقصده زولا بالجمهوريّات الكثيرة والمتصارعة هذه هو مختلف نماذج الحكم الجمهوريّ أو أنماطه التي كان يتقدّم بها ويتصارع باسمها معاصروه في تلك الفترة التي كانت التجربة الجمهوريّة فيها لا تزال حديثة الولادة في فرنسا التي عرفت في القرن التاسع عشر وحده نظامين ملكيّين ونظامين إمبراطوريّين ونظامين جمهوريّين (الجمهوريّتين الثانية والثالثة) وثورتين (يوليو 1830 وفبراير 1848) وهزيمة ساحقة أمام بروسيا الألمانية (1870) وانتفاضة كومونة باريس (1871).

(2) كتب زولا هذه المقالة في بداية تعاونه مع صحيفة «الفيغارو» *Le Figaro* الفرنسية (لا تزال تصدر في أيّامنا، كانت محافظة وصارت يمينيّة على نحو مكشوف). بقي ينشر فيها مقالا أسبوعيّاً لمدّة عام كامل، ثمّ جمع مقالاته تلك في كتاب منحه عنواناً يعكس طبيعته السجاليّة المقصودة: «حملة» *Une campagne*، وقد اخترنا منه هنا مقالات عديدة (انظر «إشارات» في مطلع هذا الكتاب).



Twitter: @ketab_n

وسط الخضّات اليومية التي تجعل بلدنا يستشيط غضباً يوماً بعد آخر؟

أم بالأحرى جمهورية السيّد هنري روشفور Henri Rochefort، الذي يصف جمهورية السيّد غامبيتا بالغبيّة والمخزية، والذي يلتقط بالشوكة، في كلّ صباح، شريحة مشويّة من لحم الدكتاتور، ويقسم بأنّنا ماضون نحو الهاويات كلّها.

أم أنّها، أخيراً، جمهورية السيّد كليمونصو Clemenceau، التي يتّهمونني بأنّي بعتها مقابل رواتب ضخمة من هذه الصحيفة؟ تفترس جمهورية كليمنصو جمهورية غامبيتا هي أيضاً، وهي حانقة بالسرّ على جمهورية روشفور، التي قضت دعاباتها الظريفة على كلّ الصيغ المتشدّدة.

إنّني أجسّ نبضي، وأتفحّص كلّ التفاصيل والفروق الصغيرة، وأتساءل مع نفسي عمّا إذا كنت قد وجّهت ضربتي السيّئة بالأحرى لجمهورية السيّد هبرار Hébrard، شبه الرسميّ هذا، والتي هي مزيج من البروتستانتيّة والليبرالية الموضوعة في خدمة البرجوازية الحذرة؟ أو ربّما ضدّ جمهورية السيّد أبو About، شبه الرسميّ الآخر هذا، الذي يشكّل دليلاً محزناً على الخطر الذي يتهدّد موهبة كلّ روائيّ يحلم بالنجاح السياسيّ؟

إنّني أفكّر! ألا يمكن بالأحرى أن أكون وجّهتُ ضربتي لجمهوريّة السيّد فيكتور هوغو، المنادية بعناق الشعوب كلّها، ونهاية الحروب، وهرناني[1] بصدريّته ذات اللّون المشمشيّ مبارِكاً العالَم، والحلم العظيم والبريء كلّه لشيخ طيّب؟ اللّهم إلّا إذا كانت موجّهة لجمهورية هذا، وجمهورية ذاك، وجمهورية الثالث، ذلك أنّ هناك الكثير من تلك

(1) هرناني: بطل مسرحيّة تحمل اسمه عنواناً، لفيكتور هوغو. انظر في هذا الكتاب الدراسة المعنونة «مسرح فيكتور هوغو».



Twitter: @ketab_n

الجمهوريات، بحيث أعيا من عدّها، وأظلّ دون أمل في الوصول إلى نهاية فحصي لضميري.

ربّاه، ما أشدّ عذابي! كيف يمكنني الوصول إلى معرفة خطئي، لكي أطلب الغفران علناً؟ صحيح أنّي شرعت بتخمين شيء ما: ربّما كنت قد خنت كلّ تلك الجمهوريات. وذلك ما يعزّيني ويعيد لي احترامي لنفسي. فإذا ما خنت الجمهورية، بعدما أحببتها وما زلت أحبّها، فسأكون شخصاً نذلاً؛ لكن خيانة جمهوريات حفنة من الطامحين، ذلك ما يغيّر تماماً المسألة، فلن يعود هناك غير الحملة الشجاعة لرجل متعَب وساخط، كان قد حسم أمره في ألّا يتلقى أيّ شيء من الحكومة، فصار يستحقّ تلك الغبطة النادرة المتمثّلة في قول ما يفكّر به بصوتٍ عالٍ.

عجباً! ها هم الأولاد الميامين يصفّي أحدهم الآخر، ويتقاذفون جمهوريّاتهم وكأنّها هراوات يضرب بها أحدهم رأس الآخر، ثمّ لا يُسمح لي، أنا الذي يمرّ بهدوء، بالقول إنّ جمهورياتهم تلك، التي هي أشبه ما تكون بدبّوس قاتل أو خنجر، لا تعجبني البتة! فهم يجدون من صميم الوطنية أن يحزّ أحدهم عنق الآخر، أمام أوروبا كلّها، وبعدها يزعقون بالخيانة إذا ما تجرّأ إنسان ما، ساخط على ضحّتهم تلك، بالانقضاض عليهم جميعاً لكي يفصلهم عن بعضهم البعض، أو يقودهم إلى مركز شرطة! كلّ واحد يحصل في زاويته على حقّ تفتيت جمهورية جاره، وذلك لصالح جمهوريّته الشخصيّة. لكن إذا ما جاء قادم جديد محمولاً بحبّه للنظافة والمنطق، ورغب في كنس كلّ ذلك، وطردهم جميعاً، أو اكتفى بالإفصاح أمام عصبتهم كلّها عن الحقائق التي تكتّلهم، آنذاك، استداروا كتلة واحدة ضدّ هذا القادم الجديد، وشرعوا بالتفكير بتحييده، لأنّه وحيد ويتمتّع بالحسّ السليم!



Twitter: @ketab_n

في الحقيقة، ينبغي أن نكون حسني النيّة. هل سأكتب يوماً ضدّ جمهورية السيّد غامبيتا نقداً لاذعاً وعنيفاً كهذا الذي يكتبه السيّد هنري روشفور؟ وهل سأخوّل لنفسي يوماً أن أستخدم، ضدّ جمهورية السيّد هنري روشفور، تلك التلمحيات الخبيثة التي تقوم بها صحافة غامبيتا؟ لو كنت أرغب في أن أكون وقحاً فحسب، لما كان عليّ غير ترديد الشتائم التي يتبادلها هؤلاء الجمهوريّون الطيّبون فيما بينهم. هل هم جميعاً خونة إذن! جميعهم يهاجمون الجمهورية، عندما لا تكون جمهوريّتهم. حسناً! أفلا يحقّ لي إذن مهاجمة جمهوريّاتهم، إذا ما كنت راغباً في ذلك، انطلاقاً من اللحظة التي لا تكون فيها جمهوريّاتهم جمهوريّتي؟

في النهاية، إنّني أتمرّد. ماذا؟ أيكون لكلّ واحد من أولئك السادة جمهوريّته، التي تتوافق مع ذوقه وطموحاته، جمهورية صغيرة وجميلة، مثقّفة تماماً، وخصبة بسخاءٍ وكأنّها حقل في منطقة «البوس» La Beauce، ولا أتمكّن أنا من امتلاك جمهوريّتي بنزاهة، جمهورية تكون لي وحدي حقّاً، وأفعل بها ما أريد! أيكون ذلك محرّماً عليّ لأنّني لست نائباً في البرلمان، ولا وزيراً، ولا رئيساً؟ ولكي تكون للمرء جمهوريته الخاصّة، هل عليه أن يقدّم طلباً لمركز شرطة حارته، يتعهّد فيه بأنّه يطمح إلى أن يكون حارس حقل، على الأقلّ؟ هل من الضرورة المطلقة تعريض البلاد للخطر، والحلم بالثورات والحروب؟ أفلا يمكن أن يكون المرء جمهوريّاً شجاعاً دون أن يفكّر بوضع فرنسا في جيبه؟

يا إلهي! أعرف أنّي أحمق تماماً. تخيّلوا أنّي أرغب في جمهورية متفوّقة، قليلة التبذير، ويقلّ فيها أيضاً الرجال الصغار والطامعون الكبار. كما أودّ أن تتركنا طموحات بعض الأشخاص نتنفّس، بعد عشرة أعوام من الهزّات، وأن أتمتّع بالجمهورية الحالية، دون أن يهاجمني أحدهم كلّ


Twitter: @ketab_n

ثلاثة أشهر بسبب قضايا تتعلّق ببعض الأشخاص، وليس لفرنسا فيها ما تربحه. بكلمة واحدة، أريد أن تُبنى الأمّة على القاعدة الصلبة للحكم الجمهوريّ، بعد أن تكون قد حدّدت حاجاتها، تبعاً لشروط المجموعة الإثنيّة والتاريخ والوسط المعاصر[1].

ستكون تلك جمهورية غريبة، حتّى أنّ بعض الإخوة والأصدقاء، الذين سمعوني أنادي بها مرّة، ما زال كلّ منهم ممسكاً بحقويه بعد عامين من الضحك والمزاح. ماذا؟ لا تريد، يا سيّدي، أن يكون لك حقيبة وزاريّة، ومع ذلك تشغل نفسك بهذه الأشياء؟ لقد جئتنا بحلّ لا تشكّل أنت فيه أيّ شيء، ولا حتّى رئيساً؟ لكن هذا هو ذروة الجنون! لتبدأ في أن تكون نائباً أوّلاً؛ ثمّ لتلقِ بنفسك في وطيس النقاشات المحتدمة، بطريقة تعيق حركة الأعمال؛ ولتخلطْ كلّ الأشياء، لكي تكون وزيراً، وعندما تصبح وزيراً، لتقبضْ على فرنسا من خناقها، حتّى تحتفظ بحقيبتك؛ وما دام لن يعود من مبرّر لوجودك حين يحلّ الهدوء، فسيكون عليك تدبّر الأوضاع بشكل يجعلنا دائماً على أعتاب حرب داخلية. ها هي، يا سيّدي، الجمهورية التي لن يسخر منها أحد.

أعرفها جيّداً، تلك الحوانيت الجمهورية، التي اتّهموني بسببها بأنّي لم أمكث فيها طويلاً.

هناك الحانوت الجمهوريّ الانتهازيّ. وهو دار صارمة الجدّ، يُمنع فيها الضحك، لأنّ الرؤوس القويّة للحزب قد أدركت أنّه، لاستقطاب

(1) يستعيد زولا في هذا السياق السياسيّ، كما فعل مراراً في سياق الأدب، فكرة أساسيّة للناقد والمؤرّخ هيبوليت تين، شرحها في كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزيّ» *Histoire de la littérature anglaise* (1864)، مفادها أنّ الإنجازات التاريخيّة والأدبية تتأثّر بثلاثة عوامل حاسمة هي خصائص المجموعة الإثنيّة أو الأمّة، والوسط الطبيعيّ، واللحظة التاريخيّة (درجة التقدّم الفكريّ للإنسان).



Twitter: @ketab_n

كلّ متسكّعي فرنسا، ينبغي الاشتغال على صحف الحكومات الساقطة اشتغالاً مهيباً وإن يكن مضجراً. فيتمّ فحص مقالات رؤساء تحريرها بعناية، وتُشنّ الحرب على الفواصل التي لا تلتزم بدقّة بتقاليد الكتابة. صحيح أنّه يمكن التخلّص هناك من المتصلّبين بكلّ أنواعهم، شريطة أن يكون هذا عبر نثر مكثّف؛ لكنّ من المحظور على المرء أن يمسّ، تحت طائلة الموت، الرئيس، ذلك الربّ وكلّ موكبه من القدّيسين، وهم بأعداد كبيرة ومتنوّعة بصورة خارقة للعادة.

وهناك أيضاً الحانوت الجمهوريّ المتشدّد. هنا، من المسموح به تماماً تهشيم الربّ وجنّته معه، لا بل هناك إلزام مطلق بالقيام بذلك ثلاث مرّات في الأسبوع، وهو ما يتحوّل إلى سخرة شاقّة. الموقف هنا أكثر ليبرالية، وبذيء حتّى. لكن على المرء أن يقسم، قبل أن يدخل هناك، بأنّه سيركع في كلّ صباح أمام الشعب ويصرّح بأنّه جميل جدّاً، وخيّر تماماً، وبأنّه الكمال عينه والعظمة نفسها. إنّه دِين، واحد من تلك الأصنام الهندية ذات الأذرع الألف، التي ينبغي على الإنسان تقبيل أيديها كلّها. وأنا أعرف الكثير من الشبّان الأذكياء وقد تحوّلوا إلى أفراد مسعورين بممارستهم ذلك الدين.

كما أنّ هناك الحانوت الجمهوريّ الرومنطيقيّ. وهنا أيضاً يتربّع إله على قاعدة من حجر الصوّان. ويُحيط به رجال مسلّحون، وشطّار يعيشون منه، كما يعيش البراهمة من معبدهم. هؤلاء بسّطوا الأشياء: فهم لا يقبلون في مكاتبهم إلّا الموظفين الأكثر تفاهة منهم، بحيث يبقون وحدهم أقوياء أمام الجمهور. ومن جهة أخرى، يشترطون أن يتلاشى الفرد أمام إلههم، وذلك ما يدفع بالشبّان من ذوي الاعتزاز بأنفسهم إلى التمرّد عليهم. إنّ المرحلة الراهنة تتجاوزهم، لذلك التزموا بتكتيك


Twitter: @ketab_n

الصمت الذي أصبح كارثة، بعد أن كان شيئاً حاذقاً، ذلك أنّ الناس ينسونهم بسببه. وفي العمق، أعتقد أنّ ما يهدفون إليه هو تحقيق ثروة ضخمة فحسب.

وهناك الحانوت الجمهوريّ العقائديّ. هنا تباع مقاعد مجلس الشيوخ وكراسيّ الأكاديميّة الفرنسيّة. لكن على المرء أن يكون عاقلاً تماماً. في ميدان الأدب، اللون الرماديّ هو السائد؛ فترجمة رواية إنجليزية لا تُقرأ تنجح هنا بصورة أكبر بكثير من أعمالنا الحيّة. أمّا في السياسة، فتتحقّق معجزات التوازن، فكلّ واحد يمكنه الادّعاء بأنّه يمثّل البرجوازية الفرنسية السّامية، التي تتأرجح بين الثورة والرجعية، دون أن تعرف ما ترغب فيه، إن لم يكن ذلك ربح المال، عندما لا يكون معها منه، والحفاظ عليه عندما يكون عندها منه. وفي العمق، يخامرني الظنّ في أنّ هؤلاء العقائديّين، باستثناء البعض النادر من المؤمنين من بينهم، ليسوا غير شكّاكين لطفاء، يستثمرون السذاجة الأزليّة لفرنسا الجميلة.

كذلك لدينا الحانوت الجمهوريّ التربويّ. حذار من ضربات السوط! فهي تنهمر من كلّ مكان عبر مقالات رجالٍ بيادق تحوّلوا إلى صحفيّين. وهم من ذلك النمط الذي يُماحِك ويُبالغ في التدقيق، رجال غاية في الرهافة، حتّى ليصعب علينا رؤيتهم بالعين المجرّدة. وهم لا يتمتّعون بعبقرية، لأنّها تعني في نظرهم الافتقار إلى الذوق. وأفضلهم يتمتّع، لحسن الحظّ، بطبع أقلّ رهافة، يعينه على أن يكون شخصاً معتبراً. والأسوأ من كلّ ذلك هو أنّه عندما يدخل أحدهم هناك يتحتّم عليه تبنّي أنواع مختلفة من الآراء الخفيفة على الحمل، كما ينبغي عليه التصريح جهاراً بأنّ سيّد المكان ما زال يتمتّع بالموهبة، موهبة يبدو لي، للأسف! أنّها لا تزال قابعة تحت حطام العهد الإمبراطوريّ.



Twitter: @ketab_n

لن أتحدّث عن بقيّة الحوانيت، تلك الفروع الجمهورية حيث يسود آلهة غاية في الصغر، وحيث تباع آراء أكثر فساداً من السابقة. تلك الحوانيت التي يقف خلفها دائماً إمّا مموّل أو رجل سياسيّ يجب تملّقه. ولا يُسمح هناك للحقيقة بالظهور إلّا عندما لا تزعج حَمَلة الأسهم ولا أصحاب شركات الإعلانات. وعندما يتمّ فيها تصفية خصوم ذلك الذي يدفع الأموال، يجري تقديمه، هو الغبيّ في الغالب، على أنّه المخلّص الوحيد الممكن لفرنسا، ومن جهة أخرى، يمكننا أن ندافع، في تلك الحوانيت، عن كلّ أشكال الحريّة.

والحال أنّني كان لديّ فكرة قديمة احتفظت بها في زواية من عقلي، فكرة مجنونة لشاعر، ألا وهي أن يقول المرء، في صباح ما، الحقيقة للجميع. أعرف جيّداً أنّ ذلك شيء لئيم وغير لائق، لكن ماذا تريدون منّي أن أفعل؟ لا يمكن للمرء صنع نفسه ثانية. وإذا كنت قد كتبت ما يروق لي ضدّ الانتهازيّين، فأنا أعترف بأنّني دفعت ثمناً غالياً لاكتساب هذا الحقّ، ولذا لا أمنع نفسي من حقّ الكلام بالقدر ذاته من الحرية ضدّ المتشدّدين. وعلى هذا المنوال، لن أعثر على دار جمهورية واحدة ترضى بحملتي هذه. وهكذا قبلت، إشباعاً لفكرتي تلك، بالضيافة السخيّة التي عرضتها عليّ جريدة «الفيغارو»، في ظروف لم تكن من صنعي، وإنّما كان عليّ أن أتكبّدها. تلك هي الحكاية بكاملها.

لكن ما الذي تفكّرون فيه بخصوص هذا الخائن الذي يتخلّى عن الجمهورية، في الساعة التي بدأت فيها الجمهورية بتوزيع المغانم؟ آه، أيّ جائع، أيّ رجل للكسب والنهب! لم لا تقولون إنّني كنت أدبّر ضربتي، فمنذ عشرة أعوام وأنا أخطّط للرحيل، ما إن يشرع الآخرون في ملء جيوبهم؟



Twitter: @ketab_n

أنتم ترون إذَن الحسابات! ففي كلّ صباحٍ يقف الجمهوريّون، المعصومون من الخيانة كما يُزعَم، في طابورٍ أمام أبواب الوزراء وينتظرون حصّتهم من الغذاء، مثلما يقف البؤساء على باب أحد الأديرة. كلّ واحد يثب، ويتدافع لكي يأخذ مكانه. إنّها ساعة السوء، التي تجعل ضمائر الأفراد الأكثر نزاهة تلين تحت ضغط الحمّى العالية للطموح. فمن كلّ الجهات يأتي الفارّون؛ ومن جديدٍ يتمّ التنكّر للإمبراطورية، والبصق على الملكية، لأنّ الجمهورية قائمة هنا، مبسوطة اليدين، تعْرض ثروات. حينئذ، يشرع ذلك الخائن الشهير، المدفوع بلذّة قول الحقيقة وحدها، بالتخلّي عن حصّته الشرعيّة من الغنيمة ويعرّض نفسه، بقلب مغتبط، لشتائم العصبة المنتصرة ووشاياتها. وها أنتم أمام ذلك الولد المخادع، الذي يستحقّ الشنق!

ولذا فلا بدّ من رؤية ملامحهم الفزِعة. يا للخطأ! فإذا كان هناك أناس يقومون بكلّ شيء من أجل محو ماضيهم باعتبارهم رجعيّين، لا يمكن فهم الجمهوريّ الذي يترك المائدة، ما إن يبدأ تقديم الحساء. فهو لا يمكن أن يكون إلّا رجلاً خبيثاً، وفقدانه للشهية سيكون بمثابة شتيمة لأولئك الجائعين. ثمّ إنّ هناك السذّج الذين يتّهمونني بعدم الاعتراف بالجميل، أنا الذي يُقال إنّ الجمهوريّين قد صنعوا منّي ما أنا عليه. ما أظرفها من حكاية! متى أدرك الجمهوريون يا ترى، وأنا أتكلّم عن عدد كبير منهم، شيئاً عن الأدب؟ وما الذي يمكن أن يأمله منهم عقل حرّ، إن لم يكن ملاحقتهم له ملاحقة ضارية؟ إنّ عليّة بيتي تمتلئ بشتائمهم.

من ناحية أخرى، أنا لم ألتزم بأيّ شيء، فما داموا لم يعطوني أيّ شيء، أنا غير مدين لهم بأيّ شيء. ولأنّ المعركة أكثر علوّاً، فلن أُنزلها إلى مستوى شخصيَ المتواضع. وفي حقبتنا المضطربة هذه، سيكون شيئاً حسناً لو


Twitter: @ketab_n

نهض بضعة رجال شجعان وصرّحوا بما يفكّرون فيه. ولو روّجوا لحقيقة واحدة، وسط العديد من الأخطاء، لكانوا جديرين حقّاً بوطنهم.

ثمّة حقيقة ينبغي قولها اليوم عن الرجال الذين يحكموننا. أرى طموحاتهم محتاجة إلى فرنسا، لكن لا أرى البتّة أنّ فرنسا تشعر بأدنى حاجة إلى طموحاتهم.

وإذا ما اتّهموني ثانيةً بخيانة الجمهورية، فسوف أقول لهم أن يتفاهموا أوّلاً فيما بينهم، ويؤسّسوا الجمهورية. فالمرء لا يستطيع سرقة ما ليس موجوداً. أمّا في ما يتعلّق بجمهورياتهم الكثيرة المتصارعة تلك، فهي تصفّي بعضها البعض الآخر بجرأة تستدعي أن يمنحها أحد المارّة الضربة القاضية، باسم روح الإحسان.



Twitter: @ketab_n

يرغب بعضهم في أن تنشب المعركة بين الأدب والسياسة. فعبر كلّ الأزمنة، كانت رفقتهما سيّئة، وسيكون شيئاً طيّباً، في الحقيقة، خوض ذلك الصراع. سأقول إذن لماذا نشعر، نحن الكتّاب، بازدراء كبير لرجال السياسة، سواء كان ذلك حيال الطموحين المنتصرين أو المخفقين الهائجين منهم.

إنّ مصدر كبريائنا متأتّ من حقيقة أنّنا نحيا في المطلق الوحيد القائم في العالم، الفكر المحض، فيما هم يتخاصمون ببؤس وسط الأشياء الإنسانية النسبيّة، وهم مقيّدون بكلّ أنواع الضروريّات، ومحكومون بالخداع والحماقة والجريمة. بيد أنّ هذا التوكيد سيكون فارغاً إن لم أدعمه بالأمثلة.

لننظر إلى الوقائع.

من بين ركام النثر الذي يتهاوى عليّ، هناك مقال للسيّد بول دو كاسانياك[1] Paul de Cassagnac، سأنهل منه حججاً ثمينة.

لقد أدهشني تماماً ذلك المقال؛ فهو الوحيد الذي يعني حقّاً شيئاً ما، لأنّه مكتوب من قبل رجل ذي شخصيّة قويّة. أنا أحبّ الرجال الأقوياء،

(1) بول دو كاسانياك Paul de Cassagnac (1842–1904) صحافيّ سياسيّ فرنسيّ كان مناصراً لنابليون الثالث ومناوئاً للجمهوريّة. هجاه آرتور رامبو Arthur Rimabud هو وأباه برنار دو كاسانياك Bernard de Cassagnac (وكان صحافيّاً وبونابارتيّاً هو أيضاً) في خاتمة قصيدته غير المعنونة والتي مطلعها «يا قتلى اثنين وتسعين وثلاثة وتسعين» (« Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize »).



Twitter: @ketab_n

الذين تتناقض أفكارهم بصورة مطلقة مع أفكاري. فمعهم، يعرف المرء على الأقلّ مع من يتعامل؛ ولا يبقى أيّ مكان للنفاق، كما ينطلق مباشرة باتّجاه العمل.

يرى بول دو كاسانياك في رجل السياسة شخصاً جريئاً يمسك بسيفه بحزم، ولا يتخفّى أبداً، بل يكشف من الكلمة الأولى عن صدره لخصومه. كما لا يستحقّ رجل السياسة عنده التمتّع بالسلطة إلّا حينما يستحوذ عليها بيده، ويحتفظ بها، كما كان اللصوص الرومنطيقيّون يستحوذون على حقيبة ويحتفظون بها، في عصر العربات الذهبيّ.

من الجليّ أنّها طريقة حازمة لفهم السياسة. وربّما ليس هناك، في العمق، من طريقة جادّة غيرها. لكنّي أرغب في معرفة ما يفكّر فيه عن هذه النظرية الجمهوريّون، الذين يدافع عنهم دو كاسانياك على طريقة خصم مؤدّب، يبعث ببطاقة بريدية لخصمه بعد مبارزته. ولتنظروا إلى رجال السياسة الانتهازيّين والمتشدّدين، الذين يقال عنهم إنّهم أقوياء جدّاً، وسترون أنّ الأوائل منهم يخنقون فرنسا، فيما يتربّص بها الآخرون، لكي يأتوا فيما بعد لمصّ دمها، عندما تصبح جثّة! ينبغي القول إنّه لم توجّه لهم أبداً ضربة قاصمة كتلك التي وجّهها لهم كاسانياك. إنّها لَلباقة مرعبة. فها هم متفوّقون، ما داموا يعرفون فيها كيف يقاتلون، ولا يتردّدون، ما إن تحين الساعة، في غرس سكّينهم في عنق فرنسا. آه، أيتها الآلهة العظيمة! أين أصبحت إذن المبادئ الخالدة، وما الذي يعملونه أمام صروح ذلك الشعار السّامي: «حريّة، مساواة، وأخوّة»[1]؟

يضع السيّد بول كاسانياك رجل السياسة برمّته في شخصيّته. ولا

(1) هو شعار الجمهورية الفرنسيّة، وكذلك شعار جمهورية هايتي، تبنّته فرنسا في دستورها انطلاقاً من الجمهورية الثالثة (قامت في 1870)، ولكنّه كان حاضراً بين شعارات أخرى للثورة الفرنسيّة وشعارات ثورة الرقّ في هايتي، التي دعمها الجمهوريّون الفرنسيّون.



Twitter: @ketab_n

ينبغي لأحد أن يكلّمه عن الموهبة. ما نفع الموهبة؟ فالفرد الموهوب ما هو إلّا كائن خرِع، يرثى لحاله كثيراً في الميدان. المفكّرون يفسدون كلّ شيء في السياسة، في الوقت الذي نحتاج فيه إلى الجنود. لتكن غبيّاً، إذا ما أُجبِرت على ذلك، لكن لتكن لك ذراع قوية. لا تذهب إلى المدرسة، بل إلى حلبة المصارعة وقاعات المبارزة.

لا شكّ أنّني، بصفتي مراقباً وروائيّاً محلِّلاً، آخذ مسألة الشخصيّة هذه بعين الاعتبار إلى حدّ كبير. لكنّ مفردة «الشخصيّة» بمفردها تبدو لي شيئاً مبهماً. ينبغي التفاهم بصددها ومصاحبتها بنعت على الأقلّ. كان تروبمان Troppmann ذا شخصيّة قويّة، وكذلك أبادي[1] Abadie. أولاء نحن أمام فتيَين شجاعين كانا يعرفان ما يريدانه، ولم يتردّدا عن الذهاب إلى نهاية الشوط. لقد غامرا ببساطة برأسيهما كما يفعل كلّ رجل سياسيّ؛ وإذا ما سُمِح لي بدفع المقارنة أبعد، فسأقول إنّني لا أرى فارقاً بينهما وبين أيّ غازٍ آخر سوى سعة المشهد وضخامة المطامع في حالة هذا الأخير. وبالرغم من ذلك، ستوافقونني القول إنّ تروبمان وأبادي، مع أنّهما كانا يتمتّعان بشخصيّتين قويّتين، كانا لو اعتنقا السياسة سيمثّلان رجلَي سياسة غريبَي الأطوار تماماً.

أرغب في الوصول إلى ما يلي: إذا لم يكن هناك، إلى جانب قوّة الشخصيّة أو الحزم، من موهبة، أعني الذكاء بقوّة عقله ومنطقه، فسيكون الرجل مجرّد شخص فظّ خطير، وسوف يسرق ويقتل بشيء من البطولة. أن يكون المرء قويّاً وحازماً، بالمعنى الجيّد للمفردة، فذلك لا يعني فقط أنّه يريد ويقْدر، فهذا متاح لجميع قطّاع الطرق، وإنّما في أن يريد ويقدر

(1) جان باتيست تروبمان Jean-Baptiste Troppmann وإميل أبادي Émile Abadie من أشهر اللّصوص والقتلة في فرنسا في القرن التاسع عشر.



Twitter: @ketab_n

بعبقريّة، أي أن يخلّف عملاً إبداعيّاً لصالح العدالة والحقيقة. فعلى جميع الذرى يتوقّد الذكاء، وليس ثمّة من رجل عظيم بدونه.

أفهم من السيّد بول كاسانياك أنّ رجله الحازم، إذا ما رغب في امتلاك السلطة، في زاوية ما من الغابة، فسوف يصطادني ببندقيته كأرنب. حسناً! وبعدما يصطادني ببندقيّته، ما الذي سيفعله؟ لن تكون تلك سوى قطرة دم إضافية تريقها الغباوة الإنسانية على الأرض. بيد أنّ إنسانه الحازم هذا لن يصبح، بذلك، رجلاً قويّاً. ففيما أموت، أقدر أن أصرخ به: «أنت لست قويّاً، وإنّما فظّ!».

وبشكل عامّ، أرى إلى أين تقود المعركة. إنّها قائمة بين الحِبر والدم. إنّ ازدراء بول كاسانياك، الذي يعْرض نفسه رجلاً سياسيّاً، إنّما هو موجّه إلى مَحابرنا. [لسان حاله يقول:] «أفّ! يا للأنذال! الذين يغمسون أصابعهم بالحبر، والذين يقذفون بمحابرهم في وجه رجال السيف! هل رأيتم من قبل قارضين كهؤلاء! في القرون السابقة، كانوا يُضرَبون بالعصا». وهو يسمّي الواحد منّا «فاديوس»[1] Vadius. يا إلهي! كان بمقدورنا تسميته «ماتامور»[2] Matamore، لنكون في حلّ من التشبيهات الكلاسيكية.

غير أنّ السؤال أكثر جديّة من ذلك. وأنا لا أردّ هنا رغبة منّي بمقارعة السيف بالريشة، بل أردّ من أجل الحقيقة، إذا ما تمكّنت من ذلك.

لتقولوا لي، من فضلكم، أيّة إمبراطورية خصّبها الدم؟ أين هي

---

(1) فاديوس Vadius: من شخصيّات مسرحيّة «النساء العالِمات» *Les Femmes savantes* لموليير Molière (مُثّلت لأوّل مرّة في مارس 1672)، وهو أنموذج للمتحذلق والدعيّ.

(2) التسمية «ماتامور» Matamore آتية من الإسبانيّة Matamoros (قاتل المورِيّين، أي المسلمين)، وهو اسم دعيّ في المسرح الكوميديّ أو الهزليّ الإسبانيّ، دائم التبجّح ببطولاته المزعومة في مواجهة المسلمين. ولا يزال الاسم يُستخدم في الفرنسية والإسبانيّة للإشارة إلى المتبجّح الدّعيّ.



Twitter: @ketab_n

الفتوحات التي حقّقها السيف؟ وأين ولّت إمبراطورية الإسكندر المقدوني وإمبراطورية شارلمان؟ وأين هي إمبراطورية نابليون؟ كلّ فيضان الدم ذاك قد خصّب الأرض، لكنّه لم يعجل بتفتّح فكرة واحدة. فعبر كلّ حرب، تفسد الأرض لقرون. لا شيء ينبت حيث تسيل الدماء، بل يبقى حقل المعركة ملعوناً ومسموماً، وينفخ بريح الجذام على المدن المجاورة.

لننتقل الآن إلى الحبر، ذلك الحبر الذي طالما ازدريتم به. فإذا كان الحبر يلطّخ، فهو لا يُفسِد. الحبر يُخصِب، إنّه القوّة الكبرى للحضارة. ولا يمكن لأيّة فكرة أن تشبّ دون أن تُروى بالحبر. إنّه تفتّح متواصل يندفع ويطفح من محبرة العلماء والكتّاب، تفتّح عبقرية الإنسان الرائعة. وفيما كان نابليون يغرقنا في الدم، دون أيّ نفع يذكر، كان حبر لافوازييه[1] Lavoisier وغي لوساك[2] Gay-Lussac يخلق عِلماً. كما تولّد عن حبر شاتوبريان وهوغو أدب كامل. وإنّني أتحدّى أيّ شخص أن يشير إلى تقدّم إنسانيّ واحد لم يترعرع في نقطة حبر.

وهكذا ترون أنّه ليس من القبح أن تتلطّخ أصابع المرء بالحبر. فذلك يبرهن على أنّنا نشتغل، كما يعني أيضاً أنّنا نطمح إلى دفع العالم خطوة إلى الأمام. ولم يعد عصرنا العلميّ، الذي يصنع فيه الذكاء الأرستقراطية، عصراً إقطاعيّاً لا يتحدّد التفوّق فيه إلّا بمعيار القوّة الجسمانيّة وحده. نحن معجبون أكثر من غيرنا بالشجاعة؛ لكن، بصرف النظر عن مسألة

---

(1) أنطوان لافوازييه Antoine Lavoisier (1743–1794): عالم كيمياء وفيلسوف واقتصاديّ فرنسيّ، عمل بموازاة نشاطه العلميّ في إدارة الضرائب الملكيّة، فأعدمه الثوار بمعيّة زملائه مدراء الضرائب الآخرين في فترة الإرهاب الشهيرة.

(2) لويس جوزيف غي لوساك Louis Joseph Gay-Lussac (1778–1850): عالم كيمياء وفيزياء فرنسيّ عُرف بدراسته لخصائص الغازات ومساهمته في تطوير الكيمياء الصناعيّة.



Twitter: @ketab_n

أنّ هناك أصنافاً عديدة من الشجاعة، وأنّ الكاتب الذي يجلس خلف مكتبه هو غالباً بطل، نعتقد أنّ الإنسانية في الساعة الحاليّة بحاجة للعقل أكثر منها للبسالة. لتسقوا الجيل الشابّ في المدارس بالحبر، قبل أن تسقوه بالدم في ساحة المعركة، وستكون فرنسا عظيمة، لأنّها في عام 1870[1] خسرت معركتها إزاء العِلم وحده.

أمّا في ما يتعلّق بالسيّد بول كاسانياك، الذي يتحدّث بازدراء عن ضربات الحبر، فهو حقّاً على خطأ. إنّها طعنة خبيثة، وعلى المرء أن يحذر. كثير من الناس ماتوا بضربة من محبرة تلقّوها في أوجههم. لتسألوا فولتير. كذلك يشفى الإنسان غالباً من ضربة سيف، لكنّه لن يشفى أبداً من ضربة قلم، إذا ما كانت سديدة. ذلك أنّ السيف ما هو إلّا سلاح عضلات ولا يبرهن على شيء؛ فيما يشكّل القلم سلاح العقل ويمارس عمل الحقيقة.

أتفهّم جيّداً غضب رجال السياسة، ورفضهم التعرّف على أنفسهم عبر صورة المُبارز الكامل هذه. إنّهم يرغبون في إضافة شيء ما إلى الحزم، أي القليل من العقل والكثير من المهارة. وإذا ما رغبنا بالمزاح معهم، طرحوا أنفسهم باعتبارهم رجالَ فِعل، وعاملونا باعتبارنا حَمَلة أقلام.

ها هي الكلمة: هؤلاء السادة رجال فِعل، ونحن رجال مكاتب. حسناً! أنا أقبل بذلك. لننظر قليلاً.

رجل ما في مكتبه. لا يتحرّك، ويبقى جالساً هناك لساعات. ليس أمامه سوى محبرة، يراع وورق. الصمت مطلق، وما من فعل. لكنّ ذلك الرجل هو رابليه، هو موليير، أو هو بلزاك. ومنذ هذه اللحظة يتحوّل الموت الظاهريّ للأعضاء ذاك إلى حركة رائعة، حركة ستقلب العالم،

(1) إشارة إلى الاجتياح البروسيّ لفرنسا بقيادة بسمارك، سبق ذكره.



Twitter: @ketab_n

وتسرّع مسيرة العصور، وتُنضج الإنسانية؛ ذلك أنّ الدماغ هو الذي ينشط هنا، ويعمل من أجل الخلود.

رجل آخر في السلطة، في مجلَسي الشيوخ والنوّاب، أو في الشارع. يتحرّك بصورة مفزعة، يسوق قطيعاً بضربات سوطه، ويستهلك نفسه عبر كلّ أنواع الكلمات والأفعال. إنّه غارق في الأحداث، وليس في الأفكار، كما يدّعي أنّه يصنع شعباً. إنّ هذا الرجل هو كازيمير بيريه[1] Casimir Perier، أو غيزو[2] Guizot أو تيير[3] Thiers. ما إن يكون دعسَ سواه بما فيه الكفاية وملأ فترته بهيجانه، حتّى يختفي هو وعمله برمّته، ولن يترك وراءه سوى ذكرى شبح، على غرار الممثّلين الكبار.

أريد القول إنّ الفعل الحقيقيّ الوحيد والذي يدوم هو الفكر المكتوب، وأنّ رجال السياسة، مهما يكن من علوّ مواقعهم، يموتون أثناء تأديتهم لواجبهم، فيما تهوي قصورهم الورقية على رمال التاريخ الدائمة التحرّك. والأكثر استقامة من بينهم، والأكثر إجراماً، لا يكادون يخلّفون اسماً. ولن يكون بمقدورنا حتّى الحكم عليهم، ذلك أنّ أعمالهم تكون قد تلاشت معهم، فهي لم تقم إلّا من أجل الأشياء الإنسانية النسبيّة، التي تحرمهم من كلّ يقين.

نعم، نحن في مكاتبنا، وفي عمق صمتنا وسكوننا، لكني أؤكّد لكم أنّنا نضحك منكم بملء أفواهنا فيما نتأمّل أفعالكم الشهيرة. لتقفزوا وترقصوا رقصة الفالس، لتعرقوا من العناء، ولتلهثوا من أجل إشباع

---

(1) كازيمير بيريه Casimir Perier (1777–1832): مصرفيّ وسياسيّ فرنسيّ، كان أحد قادة المعارضة الليبراليّة ورئيس مجلس الوزراء من 1831 حتّى وفاته.

(2) فرانسوا غيزو François Guizot (1787–1874): مؤرّخ وسياسيّ فرنسيّ، تسلّم عدّة حقائب وزارية في عهد لويس فيليب الأوّل، آخِر ملوك فرنسا.

(3) أدولف تيير Adolphe Thiers: سياسيّ فرنسيّ، سبق التعريف به.



Twitter: @ketab_n

شهواتكم: لن تصبحوا أبداً، بالنسبة لنا نحن المراقبين، سوى دمى أُحكِم شدّ آليّاتها بقدر أو بآخر. وما دامت إمبراطوريات الإسكندر المقدونيّ وقيصر ونابليون قد تهاوت غباراً، وما دامت مائة عام من التاريخ لا تشغل سوى بضع صفحات من كتاب، وما دام يتمّ الحكم على أعظم الخطباء والوزراء بسطر واحد، لا يتّفق عليه المؤرخون حتّى، فأنا أسألكم، بتواضع، أيّ وزن يمكن لجمهورياتكم الشخصيّة، بألقابها العابرة، أن تزنه؟ لتذهب إلى سلّة المهملات، جمهورية الانتهازيّ! وإلى سلّة المهملات جمهورية المتشدّد. فما هذه إلّا لحظات من حياة شعب، وما يحرّك حماسكم بقوّة لن ينال من الجيل الآتي التفاتة واحدة. نحن في مكاتبنا، وإذا ما تمكّن أحدنا من تأليف رائعة أدبية، فسوف يشرّف ذلك وحده فرنسا كلّها. فمن روما الميتة، بقي فرجيل Virgile.

لكنّ الأكثر إضحاكاً هو أن يقول لنا السيّد بول كاسانياك إنّنا لا نساوي الرجال السياسيّين، ولا نفهمهم. آه، رفقاً بي، يا أصدقائي، أمسكوا بي جيّداً، حتّى لا أنفجر من الضحك! أنتم ترون أنّنا لا نستطيع فهم هؤلاء السادة، لأنّهم، على الأرجح، عميقون تماماً، ولأنّ ما يميّزنا من «صَبيَنة» شعرية يمنعنا من الصعود إلى مَصافهم كرجال فِعل! فيمَ ينفع أن نسمّيهم؟ فليس هناك واحد من ذلك الرعيل، بدءاً بصاحب الدور الأوّل حتّى الأكثر ابتذالاً، مروراً بالخادم والخائن، لا نعرف الخيوط السميكة التي تحرّكه، والتي تشبه الحبال. آه، تلك هي مهنتنا في فحص العقول والقلوب، وتشريح الجثة الإنسانية. أعطونا الرجل الأكثر استقامة، الأكثر طموحاً، والأشجع، وسوف نضعه على طاولة تشريحنا، ونقول لكم ما يقبع في جمجمته. دخان، ونخالة، وعند الأفضل منهم مجرّد صدْع.



Twitter: @ketab_n

القوّة العظمى هي نحن إذن، بحِبرنا وأقلامنا. يعرف السياسيّون ذلك جيّداً، ولذا يتظاهرون بازدرائنا. نحن نمسك بالأسماع والقلوب. وحينما ينهض فنّان، تخترق جسدَ الشعب قشعريرة، وتبكي أو تبتهج الأرض: إنّه المعلّم، الذي لن يموت، والذي تخلّده العصور.

لا شكّ أن ذلك الكاتب ليس بالشخص الصالح للسلطة. لأنّه ينسى أحياناً درس المبارزة والفروسية، وذلك ما يجعله أخرق في أيّام الاستعراضات. من ناحية أخرى، هو يعترف بأنّه محروم من كلّ قوّة سياسيّة، إلى درجة قد يفضّل فيها الناس أي غبيّ آخر عليه، لو قدّم نفسه في عملية انتخابية من أجل أن يكون نائباً. فحتّى حرّاس الحقول يرفضون الانصياع له. ولأنّه لم يقنع أحداً بأنّ خلاص فرنسا يتمثّل في شخصه الثمين، فهو يمكنه أن يُعنى بشؤونه الصغيرة كما يشاء، أو يغيّر ملابسه وآراءه، دون أن يهتزّ الوطن لذلك. بكلمة واحدة، لا يُحسب له حساب في ماكنة الحكم، وليس له من تأثير مباشر على الحاضر. لكن أيّ انتقام سيكون له في الغد!

تفضّلوا واصنعوا التاريخ، أيّها السادة! ونحن هنا، كمثْل كتّاب المَحاكم، ندوّن. لكن، انتبهوا فحسب! ففي روما، اسم الواحد منّا جوفينال[1] Juvénal، ونحن نكتب أهاجي. وأثناء عودة الملكية، كنّا نمضي على كتاباتنا الهجائيّة باسم بول لويس كورييه[2] Paul-Louis Courier؛ وفي

(1) جوفينال Juvénal (إسمه اللاتينيّ الكامل دسيموس يونيوس يوفينياليس): شاعر رومانيّ عاش بين نهايات القرن الميلاديّ الأوّل وبدايات القرن الثاني، له أشعار مجموعة تحت عنوان «الهجائيّات».

(2) بول لويس كورييه Paul-Louis Courier (1772–1825): كاتب سجاليّ واحتجاجيّ فرنسيّ كان معارضاً لعودة الملكيّة وللبوناباريّة ولنفوذ رجال الدين، مات مغتالاً بعدما سيق إلى محاكمات عديدة وعرف السجن.



Twitter: @ketab_n

2 ديسمبر[1]، كنّا فيكتور هوغو، وقد وجّهنا صفعة للإمبراطورية الوليدة، وذلك عبر الصرخة السّامية في «العقوبات»[2] *Les Châtiments*.

وعليه، فلو كنت مكان الحكومة، لقلقت كثيراً! فهناك الكثير من المضحكين والرجال الصغار بين الساسة الذين يحكمون في الوقت الحاضر. وذلك ما سينتهي بتحريك بعض الأقلام الجيّدة. فالمرء عليه ألّا يسرف في التدنّي إلى هذه الدرجة، وألّا يأتي بمواضيع بمثل هذه الطرافة، عندما يتظاهر بكرهه للأدب. لترتعشوا من عدم موتكم بكاملكم، ولعيشكم بفضلنا!

أن تختفوا إلى الأبد إذن، أو تسقطوا في الحفرة التي يرقد فيها من هم أكبر منكم، في النسيان الأبديّ، ذلك ما سيكون الحلم الأكثر عذوبة الذي يمكنكم أن يراودكم. لستم عائدين إلينا، وإذا ما تناولناكم، فسوف تظلّون مسمّرين في أعمالنا. نحن لا شيء، وأنتم تزدرون بنا لأنّنا لا نمتلك حتّى أصوات ناخبي محافظة. أيّ أطفال أنتم! بل نحن نمتلك الشعوب، ونحن من يمنح المجد. فأشيل Achille، الذي يغلي غلياناً، وعوليس Ulysse، السياسيّ، ما كان بمقدورهما أن يكونا، لو لم ينشدهما هوميروس.

آه، أريد من كلّ قلبي وإرادتي أن أضع العقل في الذروة، وأعبده. كما أرغب في التضحية بجسدي من أجله، وفرضه عبر الشكل المكتوب

(1) يقصد الثاني من ديسمبر 1851، وهو تأريخ الانقلاب الذي قام به رئيس الجمهورية الفرنسية لويس نابليون بونابارت Louis-Napoléon Bonaparte (ابن أخي الإمبراطور نابليون بونابارت) إذ قرّر الاحتفاظ بالحكم قبل انتهاء ولايته بثلاثة أشهر. وفي العام التالي ألغى النظام الرئاسيّ ونصّب نفسه إمبراطوراً وحمل اسم نابليون الثالث Napoléon III.

(2) «العقوبات» *Les Châtiments*: مجموعة شعريّة هجائيّة لفيكتور هوغو نُشرت في 1853، تستهدف نابليون الثالث الذي نفى الشاعر نفسه إلى إنجلترا احتجاجاً على بقائه في الحكم، وكان يدعوه على سبيل السخرية «نابليون الصغير».



Twitter: @ketab_n

للفكر، الذي هو الشكل الأكثر حقيقيّة وديمومة. لقد منحته كلّ حياتي، وعشت منه وأموت فيه. أنا غير عادل أحياناً، ذلك أنّي أحبّه كثيراً، وإذا ما كنت أرغب في شيء ففي أن يحرقني شغفاً. ليس ثمّة شيء آخر غير الفكر المكتوب. والباقي لا يشكّل سوى هيجانات عبثية، ورؤى عابرة تذروها الرياح.

ليس مسيحاً مخلّصاً، وإنّما الحقيقة هي ما تنتظره الأمم الحديثة. والأنبياء الجدد الذي يبشّرون بها لن يبذلوا دماءهم، التي لا نحتاج إليها؛ بل إنّ الأنبياء الجدد، الذين هم العلماء والكتّاب، لا يتوانون عن بذل حِبرهم، الذي يُخصب العقول.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# الطبيعيّة

نعم، لنتحدّث عنها! لكن، قبل أيّ شيء آخر، يجب عليّ التذكير بأيّة سريّة أحطتها. فقد مضت أربعة أشهر وأنا أكتب في «الفيغارو»، ولم أتلفّظ بعد بكلمة واحدة عن تلك الحركة الطبيعيّة الشهيرة! لقد توالت مقالاتي تباعاً، ولم أتّخذ قراري في كتابة المقال الذي يبدو أنّ بعضهم كانوا ينتظرون أن أكتبه منذ اليوم الأوّل لعملي هناك، وكأنّه مجاهرة بإيماني بالحركة. وإذا كنت أتّخذ اليوم فحسب قراري في كتابته، فببساطة لأنّ الأسبوع كان فقيراً، ولم يكن عندي فيه موضوع آخر. أجل! أجل، لنتحدّث عن الطبيعيّة، ما دام ليس لدينا شيء أفضل لنعمله.

من جهة أخرى، لن أقدّم أيّة حجّة جديدة. لقد عرضت رأيي بهذا الصدد مائة مرّة، فلن يكون بمقدوري سوى تكرار ما قلت. فقط، كنت قد قدّمت تفسيراتي تلك داخل أقبية الانتهازيّين، ولم يسمعني الجمهور العريض أبداً. واليوم تبدو لي المناسبة طيبة، وأنا أتوجّه إلى خمسائة ألف من قرّاء «الفيغارو»، لكي أدافع عن القضية، كما سأسعى إلى أن يكون الحقّ بجانبي.

سأقوم، إذن، بعرض رذائلي. وسترون إلى أيّ حدّ أدفع جنوني المتهوّر. لا أحد يجهل أنّي لا أستطيع لفظ كلمتين بلا فظاظة، وأنّ أدبي ونقدي قذران بقدر ما هما غبيّان. كلّ الصحافة متّفقة على هذا. ومع ذلك، أؤكّد ثانية للسيّدات أنّهن يستطعن البقاء: فليس هناك ما يدعو إلى المرافعة عن القضية في مكان مغلق.



Twitter: @ketab_n

دون حاجة إلى الرجوع إلى عهد الطوفان، ها هي بعض الوقائع المأخوذة من تاريخنا الأدبيّ.

في نهاية القرن الثامن عشر، تضعضعت الصيغة الكلاسيكية القديمة من جميع الجوانب. ولم يكن فولتير، ذلك الهدّام العظيم، قد ساهم بزعزعتها إلّا قليلاً؛ لا بل على العكس من هذا، احتفظ بتلك الكلاسيكية ودافع عنها. لكن، بعده، جاء ديدرو Diderot وروسو Rousseau، ودفعا الأدب نحو مسالك جديدة. فمع ديدرو، سلَف الوضعيّين المعاصرين، ولدت مناهج المعاينة والتجريب المطبّقين على الأدب. ومع روسو، تحوّلت الكاثوليكية إلى نزعة تأليهيّة[1]، كما أعلن الشغف الغنائيّ عن نفسه، وصار يغنّي روح العالم. بات هناك سؤال فلسفيّ تحت كلّ سؤال أدبيّ. وستصبح حلوليّة روسو أمّاً للرومنطيقية؛ أمّا ديدرو الوضعيّ، وبالرغم من تناقضاته، فصار جدّ الطبيعيّين، لأنّه كان أوّل من طالب بالحقيقة الدقيقة في المسرح والرواية.

أنا لا أهتمّ هنا، بطبيعة الحال، بالتفاصيل. فأنا ألخّص، وبشكل كبير أيضاً، لكن دعونا نقتفي خطّي الكاتبين هذين. فكلاهما ثوريّ ويهاجم التقاليد الكلاسيكية والشخصيّة التجريدية، المفضّلة على مقاس العقيدة، أي العقل المحض المنفصل عن الجسد والوسط. أمّا أولئك الذين تحذّروا منهما، فقد بقوا متمايزين وانتهوا بمجابهة بعضهم البعض. ففي الوقت الذي ظلّ فيه الرومنطيقيّون محتفظين بالأنماط والتجريدات العامّة للصيغة الكلاسيكية، شرع الطبيعيّون بتناول الطبيعة ثانية من ينابيعها، ووضع الإنسان الفيزيولوجيّ في مكان الإنسان الميتافيزيقيّ، وما عادوا

(1) التأليهيّة déisme: تيّار فكريّ يقول بوجود الله دون الرجوع إلى أحد الكتب المقدّسة أو المناداة بالانتماء إلى دين معيّن.



Twitter: @ketab_n

يفصلون الإنسان عن الوسط الذي يحدّده.

الابن الأوّل لروسو هو شاتوبريان Chateaubriand. ليس ينبغي التوقّف عند الفوارق الظاهرية في آرائهما الدينية. فشاتوبريان تأليهيّ أكثر منه كاثوليكيّاً، شاعر أكثر منه مؤمناً. وهو الذي ابتدع حقّاً الرومنطيقية مع السيّدة دو ستال[1] Mme de Staël، أي الفنّ المسيحيّ مقابل فنّ العصور القديمة. كما نعرف أنّ بوالو Boileau قد أنكر على الشعراء الحقّ في وضع المسيحيّة في أعمالهم، واعتبر ذلك غير لائق من وجهتَي نظر الدين والأدب. لقد جرت المعركة الكبرى بين القدماء والمحدثين، التي شغلت القرنين السابع عشر والثامن عشر، على هذه الأرضية بالتحديد، وحينما تَجابه الكلاسيكيّون والرومنطيقيّون، في النصف الأوّل من قرننا، كانت المعركة هي نفسها دائماً، وكان المقاتلون فيها يولدون تحت أشكال مختلفة. أليس من الغريب ألّا تجد الحركة الاجتماعيّة للمسيحية تعبيرها الكامل، في ميدان الأدب، إلّا بعد رحيل المسيح بألف وثمانمائة عام؟

أنجب شاتوبريان فيكتور هوغو. يتعاملون اليوم مع الشاعر باعتباره معلّم العصر، وأبا الأدب الحديث، متغافلين عن حقيقة أنّه وجد هذا الأدب مصنوعاً من قبل على يدَي شاتوبريان. وهو لم يكن بحاجة لإبتكار الرومنطيقية، لأنّها كانت موجودة من قبل في كتابَي شاتوبريان: «كورين» *Corinne*، و«عبقرية المسيحيّة» *Le Génie du Christianisme*. وما أتى به هوغو فعلاً، هو بلاغته الشخصيّة وعبقريّته الغنائية. وهو تأليهيّ أيضاً، شأنه شأن روسو. كثيراً ما كان سانت بوف يُردّد: «كان

(1) السيّدة دو ستال Mme de Staël (1766–1817): روائيّة وناقدة فرنسيّة من أصل سويسريّ، اسمها الكامل آن لويز نيكر بارونة ستال هولشتاين Anne-Louise Necker, baronne de Staël-Holstein، استقبلت في صالونها الأدبيّ بعض فلاسفة التنوير، ونشرت قصصاً ودراسات في أدب جان جاك روسو وفي الثورة الفرنسيّة.



Twitter: @ketab_n

بالإمكان أن يعود هوغو منذ زمن بعيد إلى أحضان الكنيسة، لو لم تمنعه كبرياؤه».

بعد ذلك، ينبغي الاستشهاد بطابور الرومنطيقية كلّه. لكنّي سأكتفي، ضمن حقل الرواية، بالإشارة إلى جورج صاند George Sand، بنت روسو الحنون والحالمة، التي تعبد الطبيعة بحماس، لكنّها لم ترَ قطّ تلك الطبيعة، شأنها شأن أبيها في الأدب، الذي لم يرَها هو أيضاً، إلّا عبر التصّورات الأكثر وهماً. وهكذا تواصلت بقوّة وظفر تلك السلالة حتّى أيّامنا؛ وكانت هي السائدة أثناء النصف الأوّل من هذا القرن، ولم تصطدم إلّا في الثلاثين عاماً الأخيرة بسلالة ديدرو، هذه السلالة التي انتهت اليوم، بدورها، إلى الهيمنة.

عندما كان الرومنطيقيّون يفرضون أنفسهم بفضل أسلوبهم المتألّق، كان الطبيعيّون، في الحقيقة، قد أنجزوا عملهم في الظلّ. فمن المنطقيّ أن يكون تأثير البلاغيّين أقوى على الجمهور في البداية من تأثير الكتّاب المحلِّلين؛ وذلك دون الحديث عن حقيقة أنّ الحركة الاجتماعيّة كانت ترغب، في غداة الثورة، في انتصار شاتوبريان وفيكتور هوغو.

كان ستندال هو الابن الأوّل لديدرو. وأنا لا أذكر هنا التفاصيل، لأنّ ذلك سيأخذنا بعيداً. لكن علينا أن نتذكّر أنّ ستندال ولد في عام 1783، وأنّه ربط القرن الثامن عشر بقرننا. ولم تنقطع السلسلة. كان ستندال، خصم الصيغة الأدبية القديمة، رومنطيقيّاً منذ الساعات الأولى؛ أعني أنّه هاجم الكلاسيكيّين؛ لكنّه سرعان ما انفصل عن أبناء روسو، حينما رآهم يغرقون في البلاغة، ويستخدمون الأكاذيب نفسها، تحت أقنعة جديدة. لقد ظلّ ملتزماً بالتحليل الدقيق، الناشف والحيّ، ولم يحظَ، من جانب آخر، بأيّ نجاح أثناء حياته.



Twitter: @ketab_n

بعد ذلك ظهر بلزاك، تلك العبقرية الصاخبة وغير الواعية، في الغالب، بعملها الحقيقيّ. عبر فخامة أسلوبه، الذي أفرط في استخدامه بصورة يائسة في نضاله لمنافسة ألق شعراء فترته الغنائيّين، اشتغل من أجل إحداث التطوّر ذاته الذي بدأ به ستندال: إنّه ذلك المراقب، والتجريبيّ، الذي منح نفسه لقب دكتور في العلوم الاجتماعيّة والإنسانية. كما تمكّن من التصريح جهاراً بآرائه الكاثوليكية والملكية، دون أن يحرمه ذلك من أن يكون، في الوقت ذاته، علمياً وديمقراطياً، بالمعنى الواسع للمفردة. ومع أنّ بلزاك لم يبدع الرواية الطبيعيّة، كما لم يبدع فيكتور هوغو الغنائية الرومنطيقية، يظلّ بالتأكيد أبا الطبيعيّة، كما يظلّ فيكتور هوغو أبا الرومنطيقية.

ثمّ سأذكر اسم فلوبير، الذي وجد نفسه عند نقطة تقاطع بلزاك وهوغو؛ واسمَي الأخوين إدمون وجول دو غونكور، الأقلّ كلاسيكية من بين كتابنا المعاصرين، واللذين لم يكن لهما من أسلاف، لكنّهما استطاعا خلق فرادتهما انطلاقاً من معاينات مكتوبة بلغة القرن الثامن عشر، ولكن بإحساس فنّاني قرننا ومعايشتهم؛ وفي النهاية نأتي، نحن الأصغر سنّاً، الذين ما زلنا نواصل المعركة، وهو ما لا يسمح بتصنيفنا والحكم علينا ببرود.

هكذا نرى بوضوح أنّ هاتين السلالتين متمايزتان تماماً. أدرك بالطبع أنّني، لكي أكون مفهوماً بصورة أفضل، أسبغت على هؤلاء الكتّاب طابعاً أكثر منهجيّة إلى حدّ ما. لكن، بشكل عامّ، إذا ما أخذت ديدرو وروسو باعتبارهما سلَفين لأدبنا، فذلك حتّى أبرهن، وأنا أكرّر هنا ما سبق أن قلته، على أنّ الطبيعيّة والرومنطيقية، كلتيهما، قد انطلقتا من الشعور المضادّ للصيغة الكلاسيكية ذاته. غير أنّه يجب القول أيضاً إنّ


Twitter: @ketab_n

الطبيعيّن والرومنطيقيّين قد وجدوا أنفسهم، في اليوم الذي تلى الانتصار، متواجهين، كما يجد اليوم الانتهازيّون والمتشدّدون أنفسهم متجابهين.

يتوقّف الرومنطيقيّون، فلسفيّاً، عند التأليهية؛ فهم يحتفظون بمطلق ومثال ما، لكنّهم ما عادوا يلتزمون بالعقائد الكاثوليكية المتصلّبة. وما يدينون به هو نوع من الهرطقة الغامضة، الهرطقة الغنائية لفيكتور هوغو ورينان Renan، اللذين يضعان الله في كلّ مكان وفي لا مكان. أمّا الطبيعيّون، فيتوجّهون، على العكس من ذلك، نحو العلم؛ وبالتالي ينكرون كلّ مطلق، والمثال بالنسبة لهم هو المجهول، الذي ينبغي دراسته ومعرفته. بكلمة واحدة، هم بعيدون عن إنكار الله، أو التقليل من شأنه، لكنّهم يحتفظون به باعتباره، في العمق، الحلّ الأخير للمشاكل الإنسانية. هنا تكمن المعركة.

كلّ ما كتبته الآن مضجِر للغاية؛ ولذلك لم أتعجّل بكتابته في صحيفة «الفيغارو». فنحن نرى أنّه ليس للطبيعيّة من مصلحة حتّى في أن تكون بذيئة. فهي لا تثير، للأسف، سوى أسئلة فلسفية وعلمية.

لكنّ الأسوأ هو اختفائي أنا تماماً في هذا كلّه. ينبغي معرفة كم يخدش ذلك غروري الشخصيّ، ذلك الغرور الأسطوريّ الذي أضحك الكثير من أصدقائي. يا إلهي، أجل، أنا لم أبتدع أيّ شيء، ولا حتّى مفردة «طبيعيّة»، التي يمكن العثور عليها عند مونتاني Montaigne، بالمعنى الذي نعطيه لها اليوم. كما يجري استخدامها في روسيا منذ ثلاثين عاماً، ونصادفها عند عشرين ناقداً فرنسيّاً أيضاً، وبشكل خاصّ عند تين Taine. كان يكفي أن أكرّرها، وأعترف أنّني قمت بذلك إلى حدّ الشبع، ليجدها بعض المازحين في الصحافة غريبة وينفجروا ضحكاً. يا للمازحين اللّطفاء!



Twitter: @ketab_n

لكن إذا لم أكن أنا من ابتدع تلك المفردة، فلست من ابتدع الشيء نفسه أيضاً. فليس هناك غير الشعراء الغنائيّين، كفيكتور هوغو، مَن يُمكنهم تخيّلُ العثورِ على الأدب في جيوبهم. كما يعرف الروائيّون التحليليّون على شاكلتي جيّداً أنّ المجتمعات هي من يصنع التطوّرات الأدبية، وأنّ الكاتب، مهما تكن عبقريته، ليس أكثر من عامل يحمل حجره ويواصل، وفقاً لقواه، بناء الصرح القوميّ القديم. فالمرء دائماً ابن لأحد، كما قال دو موسيه، ذلك الشاعر الحقيقيّ الذي سيبقى خالداً، عبر أعماله العميقة بإنسانيّتها، بينما سترى أعمال أكثر دويّاً من أعماله جوانبها المفتعلة تسقط غباراً. فمن كلّ الركام المتعجرف لرونسار Ronsard، لم تبق سوى بضع مقاطع رقيقة.

أنا لست رئيساً لمدرسة، إذن، وأشطب بفرح ذلك من أوراقي. كما أنّ هناك آلاف المعلّمين لي قبل ديدرو؛ ومن بعد ديدرو لي معلّمون شهيرون أيضاً. هل رأيتم من يصنع من أحد معلّماً رغماً عنه؟ كلّا. حسناً! لتنظروا إليّ! فكم صرخت على السطوح أنّه لم يعد هناك لا مدارس ولا تلاميذ، ومع ذلك، بقي طرشان الصحافة يواصلون مزحتهم. فلعلّهم يرونها ذكيّة. وذلك ما يبيّن أنّهم بسطاء حقّاً.

هذا مع أنّ الحقيقة تظلّ أكثر بساطة. أنا ناقد، وليس أكثر. وبصفتي ناقداً، أدرس أدبنا المعاصر، وكنت بالضرورة تائقاً لمعرفة من أين جاء وإلى أين هو متّجه. وما يهمّني خاصّة، في دراساتي تلك، هو التطوّر العام للعقول، أي ذلك التيّار الواسع، الذي يولد في مجتمع ما، تحت تأثير الظروف الإنسانية والتاريخية. وهكذا توصّلت، بانطلاقي من القرن الثامن عشر، إلى ملاحظة التطوّر الطبيعيّ الذي أعلن عن نفسه أوّلاً من خلال التمرّد الرومنطيقيّ، والذي يظهر أنّه يؤدي اليوم، ضمن الأدب،


Twitter: @ketab_n

إلى استخدام مناهج المعاينة والتجريب، العلمية.

لتقرأوا بانتباهٍ سانت بوف ولتسمعوا صرخة البؤس التي أطلقها، عندما شاهد الإجهاض المباغت للرومنطيقية. كان قد قاتل في الصفّ الأول، وكان يعتقد أنّه يدخل في عصر نهضة أدبية، وفي عدّة قرون من القوّة والعافية الأدبيّتين، وإذا بالرومنطيقية تنهار فجأة، خلال بضعة أعوام، وتتحوّل إلى كاريكاتور وجنون. ثمّ ألقى سانت بوف، مرتعباً، بنفسه في أحضان العصور الكلاسيكية. فهو لم يفهم بلزاك، وأنكر المستقبل. والحال أنّ المستقبل لبلزاك، وللّذين يواصلون عمله، ذلك كلّ ما في الأمر. لقد اكتفيت دائماً بالتأكيد على هذه الحقيقة. وعقيدتي هي أنّ الطبيعيّة، وأنا أعني بذلك العودة إلى الطبيعة، تشكّل الروح العلميّة التي تتضمّنها كلّ معارفنا، وأنّ هذه الروح هي رأس مال القرن التاسع عشر. كما أرغب في القول إنّه كان من الضروريّ أن تقودنا الرومنطيقية، باعتبارها مرحلة أولى، غنائية وجنونيّة، إلى الطبيعيّة، بما هي مرحلة ثانية، تعمل بالمنهج الوضعيّ وصاحية. تلك مسألة تنظيم فحسب: من كلّ تمرّد، يجب أن ينبثق كيان قويّ، وإلاّ فالانهيار محتّم.

وماذا عن الشتائم، والقذارات، وطبيعيّة كتّاب التحقيقات الصحفيّة والمقالات اليومية؟ إنّها أكثر تسلية، وهي تمدّ مراجعات نهاية العام بمَشاهد، والمقالات الرئيسة بأخيلة. إنّها طبيعيّة الفكاهة الباريسية. فلا بدّ أن يكون لباريس لعبتها.

أفرح، وأنا في زاويتي، عندما يتّخذ أحد المازحين فجأةً ملمح الجدّ، ويتظاهر بالفهم، ويندفع في الاعتبارات الجماليّة الأكثر جنوناً، في ما يتعلّق بالطبيعيّة. وها هو يقوم بتصنيفاته: هناك الطبيعيّة الجيدة والطبيعيّة السيّئة؛ وذلك كمن يقول إنّ العلم ما هو إلّا مسألة لياقة اجتماعية: فإنّ



Twitter: @ketab_n

جسماً يمتزج كيميائياً بجسم آخر يُرجى منه ألّا يقوم بذلك بصورة لافتة أمام السيّدات. لكن من فضلكم، لتفهموا، مرّة وإلى الأبد، أنّ الطبيعيّة ليست سوى منهج، أو حتّى أقلّ من ذلك، حلقة تطوّر. وتظلّ الأعمال خارج ذلك.

والآن، لتنقضّوا على رواياتي، إذا كانت تصدمكم. إنّها منفّرة، غبية، وقذرة: يا لسوء حظّي! ليس للطبيعيّة علاقة بذلك. فأنا لست من الوقاحة بحيث أدّعي تجسيد أدب بكامله. فما هذا الهوس الذي يدفع إلى تصغير كلّ شيء، ولماذا يحكمون من خلال شخصي البائس على التطوّر الأدبيّ، الذي كان يتهيّأ منذ مائة عام! آه! اللعنة، إنّني أكتب ما أعتقد أنّه ينبغي عليّ كتابته، وسيحكمون عليّ. ومثلما أرفض تحمّل مسؤولية الأعمال التي تُنشَر إلى جانب أعمالي، لا أريد فرض مسؤولية أعمالي على أدبِ معاصريّ من الكتّاب.

الناقد فيّ يلاحظ، إذن، التطور الطبيعيّ الخارج من الرومنطيقية، والمنتصر اليوم. ليس يمكن نكران هذا التطوّر. أمّا بالنسبة للروائيّ فيّ، فهو لا يؤمن إلّا بالموهبة. مراحل التطوّر تتعاقب وتمرّ، فيما الأعمال تبقى. لتتحلّوا بكثير من العبقرية، ولتحاولوا فيما بعد قول حقيقة عصركم: هنا يكمن سرّ الخلود. وإذا ما دفعني البعض أكثر، فسأعترف بأنّ حلم غروري الوحيد، ضمن فوضانا الأدبية، هو بسط السلام بين الأفكار والشكل، وأن أكون واحداً من جنود النظام، كلاسيكيّاً يعمل من أجل تأسيس كيان قويّ وناجز، يرتكز على العِلم.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# كيف يطلعن

لقد تمّ الانشغال كثيراً ببائعات الهوى في الآونة الأخيرة. وأنا نفسي كتبت مقالة عن ذلك، وتلقّيت رسائل عديدة في هذه المناسبة. وبين كلّ الأسئلة التي طرحت عليّ، فهمت أنّ قليلاً من الناس يعرفون في أيّة مزبلة مخصوصة تشبّ مومسات باريس. لذا اسمحوا لي بأن أغامر بكتابة مقالة مراقِب وأخلاقيّ عن قرحة الدعارة الباريسية هذه، التي تفترسنا.

علينا أوّلاً استشارة الإحصائيات. من بين العشرين أو الثلاثين ألف من الفتيات اللواتي يعشن من أجسادهنّ -وينبغي التعامل مع هذا الرقم على أنّه أقلّ من الواقع- ليس هناك بالتأكيد الباريسيات وحدهنّ. فالبلدان الأجنبية -ألمانيا وإنجلترا وإيطاليا بشكل خاصّ- ترسل لنا عيّنات من فسادها، لكي تبيّن لنا أنّه ليس هناك ما تحسدنا عليه. كما يوفّر باقي فرنسا جزءاً لا يستهان به: فتيات تمّ التغرير بهنّ في المدن الصغيرة، فقدِمنَ إلى العاصمة لكي يخفين عارهنَ، ونساء خطفهنّ عشاقهنّ ومن بعد تركوهنّ على أرصفتنا، كما أنّ هناك المنحلّات الضجرات من وسطهنّ الفقير، بصرف النظر عن الفلّاحات اللواتي يتمّ إرسالهنّ كخادمات، واللواتي يُقذف بهنّ بسبب جمالهنّ أو مطامعهنّ بسرعة نوعاً ما في الرذيلة. لكنّ هذه كلّها حالات عرَضيّة. أريد أن أتناول فقط مَن ولدن في باريس، وكبرن فيها، واللواتي تمّ إفسادهنّ على أرض باريس لينخرطن في فجور باريس.

لتذهبوا لتتنزّهوا في الضواحي، في شارون Charonne مثلاً، أو في سان



Twitter: @ketab_n

مارسو Sanit—Marceau، أو في غرو كايّو Gros-Caillou، وادرسوا البيوت، واصعدوا لزيارتها.

إنّها بنايات ضخمة، بباحة كبيرة في الغالب، لكنّها مقسّمة إلى مساكن صغيرة، وتنفتح على أروقة لا نهاية لها، كأروقة السجن. وهناك يكتظّ العمال، المطرودون من مركز المدينة بسبب غلاء الإيجارات؛ وأنا أعرف أحد تلك البيوت التي تزدحم فيها أكثر من مائتين وستّين عائلة وتتعفّن.

العديد من تلك المساكن لا تحتوي إلّا على غرفة واحدة، وحُجيرة مفصولة معتمة، حيث يرقد الأطفال، وثقب صغير هو بمثابة مطبخ. هناك يأكل السكّان، وينامون، ويقضون حاجاتهم الأخرى. نشعر، عبر الجدران، والأرضية الخشبية الهشّة، من اليمين واليسار، من فوق وتحت، بالدبيب الإنسانيّ، وهياج أولئك الرجال والنسوة المكوّمين بعضهم فوق البعض الآخر. وفي الصيف، يدخل عفن الأروقة وسموم الباحة من الباب والنافذة. أمّا في الشتاء، فهناك مدفأة تشخر قرب المدخنة وتضاعف روائح المطبخ، ضمن حرارة خانقة. إنّه وسط مصاب بالجرب، لا يدخله الهواء ويخلو من النور غالباً، محْجر صحيّ تتكدّس فيه العوائل، وتفسد كلّها بالضرورة، ويتصاعد منها السمّ وتكتسحها الأوبئة والرذائل.

تولد بنت في هذه الغرفة. تنمو على البلاط العاري، وسط الغبار المتصاعد من ضربات المكنسة المتواصلة، بين المدفأة التي تجعل لون بشرتها شمعيّاً، ورصاص الرواق الذي يسبّب لها كلّ أنواع الغثيان. يُنيم الأبوان الطفلة في الحُجيرة الصغيرة المظلمة؛ لكن لأنّها تشكو من الاختناق هناك، يتركان الباب مفتوحاً. وها أنّ الطفلة تكبر مختلطةً بأمّها وأبيها. فهي ترى وتسمع كلّ شيء. ليس ثمّة من دناءة في ذلك، فالقضية تتعلّق بالاعتياد وضرورة السكن، ذلك كلّ ما في الأمر. بمقدور الأبوين


Twitter: @ketab_n

أن يكونا من أكثر الناس تبصّراً، ومع ذلك لا مكان كافياً لديهما، وبالتالي يكونان مرغمين على العيش أمام بنتهما، وينتهيان بالعيش هناك بحريّة، وبلا روادع.

لكن في بعض الأحيان يولد أطفال آخرون. إخوة أو أخوات. وعليهم جميعاً أن يرقدوا في الحُجيرة المعتمة، حيث يوضع أحياناً ثلاثة أطفال في فراش واحد. إنّهم صغار جدّاً، ولن يكون لذلك من تأثير. لكنّهم يكبرون، ويتمّ نسيانهم. ثمّ أين يمكن وضعهم؟ إنّه سؤال المكان، الذي يطرح نفسه على الدوام. في وقت لاحق، يكتفون بوضع فراشين بدلاً من واحد، فراش للبنات، وآخر للأولاد. الحُجيرة صغيرة بحجم اليد، والفراشان يتلامسان. وذلك ما يشكّل نوعاً من سفاح المحارم.

يا لها من طفولة! اسألوا مفوّضي الشرطة والأطبّاء، الذين يدخلون أحياناً إلى ذلك البؤس المخزي. فالجرائم غير الواعية تنبت فيه تلقائياً. من الضروريّ توفير بعض من الفضاء والهواء والشمس. وإذا ما تركتم البؤساء يتكدّسون على بعضهم البعض، وبالتالي يتخمّرون وسط الرغبات وضروب الحرمان، وإذا ما دفعتموهم في زاوية يعوزهم فيها الدفء والحبّ، كيف تريدون ألاّ يصيبهم الجذام وألّا يقرض جلودهم، كما يفعل العفن بتفّاحة تُنسى في مخزن الغلال؟

ذلك ليس كلّ شيء، فغالباً ما ينحدر الأبوان نحو الثمالة والكسل. يعود الأب إلى داره ثملاً أربع مرّات في الأسبوع، والمرأة تتراخى، وتكف حتّى عن ضربة المكنسة تلك. حينئذ، يكون هناك جحيم من القذارة، من الصفعات والشتائم، ويتمّ تبادل الكلمات الوسخة، فتتشكّل مدرسة كاملة من الفجور الرذيل. والبنت الصغيرة هناك، لا تفوّت من المشهد شيئاً. في عمر الثامنة هي امرأة، تعرف سلفاً ما يتعلّمه البرجوازيّون



Twitter: @ketab_n

الصغار لاحقاً في المدرسة الثانوية. إنّها تتكلّم تلك اللغة، وتمشي وهي تهزّ ردفيها بدناءة. تلك هي، بالنسبة لها، تربية العائلة.

لم أتحدّث حتّى الآن إلّا عن الحياة في السكن العائليّ الضيّق؛ لكن هناك البناية، والشارع أيضاً.

ولأنّ الغرفة مكتظّة دائماً، والصغيرة تسقط في كلّ دقيقة بين قدمي أمّها، تصرخ بها هذه الأخيرة: «اذهبي والعبي في الدهليز!» والدهليز يعجّ بكلّ أطفال البناية. ومن فوق إلى تحت، يملأ الأطفال السلّم بالضجة. لكن السلّم وحده لا يكفي، لذا ينزلون إلى الباحة، ويذهبون إلى الزوايا المظلمة، ويختبئون في الأقبية.

وهذه مدرسة مقزّزة، يختلط فيها الأولاد الصغار بالبنات الصغيرات، من كلّ الأعمار. لن أطيل التوقّف عند هذا الموضوع الحسّاس، وسأكتفي بالإشارة إلى الأسباب العديدة التي تدفع إلى الفجور المبكّر. وهذه وقائع يمكن أن يشهد عليها كلّ من سكن، بحكم البؤس، في إحدى بنايات الضواحي الكبيرة المكتظّة بالعمال. هناك تُترَك الطفولة لنفسها، دون أيّة حراسة، وتُسلَّم بدايةً إلى كلّ أنواع الفضول المشبوهة، وأشكال الفساد الهائلة.

وفي النهاية، يتلّقف الشارع البنت الصغيرة. فأمّها المشغولة دائماً تبعث بها لشراء مختلف الضروريّات، وهي في سنّ السادسة من عمرها. ولأنّ المعتاد هنا هو شراء السلع الصغيرة تباعاً، لا تكفّ الطفلة عن العدْو طيلة النهار. «آه، نسيت الزبدة، اذهبي واشتري بفلسين منها، وانتبهي، لم يبق لوالدك تبغ، اذهبي واشتري بثلاثة فلوس شيئاً من التبغ». وهكذا تنزل الصغيرة، في كلّ مرّة، وتركض في الشوارع، ثمّ تنسى نفسها عند الباعة. لتذهبوا إلى حيّ من أحياء الفقراء، في الصباح، عند ساعة الغداء، وسوف



Twitter: @ketab_n

ترون على الأرصفة فتيات صغيرات، بين السابعة والثامنة من أعمارهن، وهنّ يحملن تحت آباطهنّ أرغفة خبز كبيرة، أو شرائح من اللحم أو بعض النقانق أو قطعاً من الجبن الإيطاليّ، ملفوفة بورق سميك. إنّهنّ يملأن الشارع، يجرجرن أحذيتهنّ القديمة ووجوههنّ المنهكة والمترهّلة من قسوة الوجود.

هنا تكمل الفتاة الصغيرة تربيتها. وتصبح معتادة على مجارير الشارع، ترغب أوّلاً في الغطس فيها ببراءة، ومن بعد ذلك تشرع بالنبش في وحلها. وما دامت صغيرة، فلا خطر يهدّدها غير خطر العربات التي قد تسحقها. لكن عندما تكبر، وتكون قد تعلّمت من نزاعات والديها وإثارات رفاقها، يكمل الشارع إفسادها. تشرع بالوقوف طويلاً أمام واجهات المخازن، وعند الخبّاز وبائعة الفاكهة. وحينما تذهب لشراء الزّبدة أو التبغ، تبقى ساعة في الخارج. ومهما يكن صراخ أمّها، تردّ عليها بأنّه كان هناك غيرها ممّن ينتظرون أدوارهم. تظنّ عائلتها أحياناً أنّها تاهت، فتنزل للبحث عنها، وتعثر عليها وهي واقفة أمام أحد مغنّي الشارع، أو غارقة في التفرّج على عراك بعض المخمورين. أضف كلّ ثرثرات الزاويا، والمخازي التي تتعلّمها، والمشاهد التي تراها، أيّ كلّ ما يمكن لرصيف باريسيّ تقديمه من إثارة لتحريك فضول طفلة شاذّة.

ثمّ تكبر الصغيرة، ويصير لها من العمر خمسة عشر عاماً. وتكون قد تعلّمت، منذ فترة، مهنة ما، في ورشة تُحبَس فيها عشرون فتاة من العاملات، اللواتي تشبه طفولتهنّ طفولتها المخرَّبة. هنا ستنضج مع الأخريات، كما ينضج الزعرور في القشّ.

أمّا في بيت والديها، فالحياة غدت لا تطاق. فليس هناك من خبز، والشجار مستمرّ في كلّ مساء. وغالباً ما تتلقّى صفعات طائشة من



Twitter: @ketab_n

أحدهما. لكنّ ما يغيظها أكثر هو أنّها لا تمتلك سوى فستان واحد، تكون مضطرّة لترقيعه دائماً. ثمّ تصبح منهكة من الشتائم، ومن البؤس والقذارة؛ وتنشأ عندها بعض الأماني المرهفة للبنات الجميلات، رغبات محمومة في الثراء، والحياة السعيدة. فلأنّها لم تعد جاهلة، ولأنّها فقدت منذ نعومة أظفارها نضارة روحها، وليس لديها من واجبات، ينحصر كلّ ما تتألّم منه في كونها غير قادرة على إشباع حاجة واحدة من حاجات الشباب.

حينئذ، تختفي، ذات صباح. فكما تقول هي، لم يعد الوجود يُحتمل، كما جعلها الآخرون تعيسة تعاسة لا تُطاق. وذلك ما كان يبتغيه أبَواها. تستسلم لأيّ رجل تصادفه، لكي تتمكّن من أكل قطعة خبز في المساء، وحتّى يكون لديها ملابس نظيفة. وها هي فتاة أخرى، تضاف إلى قائمة بائعات الهوى بباريس.

والآن، عليكم تحديد جوانب المسؤولية. فأنا لم أتكلّم عن الآباء الذين يبيعون بناتهم، وهي حالة ما زالت سائدة. أنا أبقى ضمن العموميّات، وأؤكّد أنّه من بين كلّ عشر من بغايا الرصيف في باريس، هناك على الأقلّ ثماني فتيات كان لهنّ طفولة كهذه التي وصفتُ. إنّهنّ بنات مدمني الخمور، اللواتي كبرن في مزابل الضواحي. وقامت الوراثة والوسط بصنعهنّ.

لمن ينبغي توجيه اللّوم؟ لنأخذ الأب والأمّ. غالباً هما من الناس الشجعان، كما أنّ من الصحيح القول إنّ حياة البؤس والعوز قد خرّبتهما، لكنّهما ما زالا يحملان الكثير من المشاعر الطيّبة والحنان. فحينما تهرب بنتهما، يبكيان وينوحان. وإذا ما انتقدهما أحد على تلك التربية التي منحاها لبنتهما، سينظران إليه بغرابة، ويسألانه كيف كان بإمكانهما، وهما



Twitter: @ketab_n

لا يملكان فلساً واحداً، أن يعملا على تربيتها لكي تكون آنسة محترمة. يؤدي البؤس إلى الانحطاط. وإذا كانا يتبادلان الشتائم، ويضرب أحدهما الآخر، وإذا كانت الصغيرة قد رأتهما في عريهما وفظاظتهما، فذلك لأنّ الحياة تدفع نحو تلك الأشياء، ولأن حتميّة فيزيولوجيّة واجتماعيّة كانت تثقل على كاهليهما. من الخطأ الأعتقاد أنّ فكرة الأخلاق واحدة في كلّ مكان.

أمّا الفتاة، فلديها هي أيضاً مبرّراتها التي تحدّثت عنها آنفاً. ففي السادسة عشرة، يصعب على الفرد الموت من الجوع، أو تلقّي الضربات على رأسه كلّ مساء. كما أنّ فسادها آتٍ من بعيد، فقد صارت عارفة بهذه الأمور وهي صبيّة. وإذا ما كان أبواها يرغبان في ألّا تصل إلى ما وصلت إليه، كان عليهما أن يُقلّا من ممارسة هذه الأشياء أمامها، قولاً وفعلاً. أمّا في مثل تلك الظروف، فوحدهنّ الفتيات القبيحات تماماً لا يسقطن في الشارع. لقد درستُ كثيراً هذه المسألة، وتبيّن لي أنّه لا يفلت من الرذيلة إلّا بضع فتيات، من اللواتي يتمتّعن بدم بارد، وذهن صلب، وطبيعة حذرة ومتقشّفة، واللواتي لا يسلمن أنفسهنّ للرجال العابرين، وذلك لكي يحقّقن حلمهنّ القديم بالزواج والتمتّع بحياة منتظمة. وما عدا تلك الاستثناءات، يمكننا أن نطرح قاعدة مطلقة تفيد أنّ كلّ فتاة جميلة، إذا ما دُفعت في أحضان البؤس، وعشوائية الحياة العائلية القائمة في الضواحي، فإنّها ستكون مُحطَّمة منذ طفولتها، في عقلها على الأقلّ، وسوف تفقد نفسها في سنّ السادسة عشرة، إذا لم تتدخّل ظروف استثنائية أخرى وتخرجها من ذلك المستنقع.

هنا يكمن، بالنسبة لي، جانب بكامله من مشكلة بائعات الهوى، أي في ذلك البؤس وتلك العشوائية. كيف لا تقدّم البرجوازية، بشكل عام،


Twitter: @ketab_n

إلّا القليل من البغايا؟ ببساطة لأنّ القضية تتعلّق بالوسط، وبالتربية. تُلقي الأعمال الشاقّة بالعامل في وضعية الإدمان على الكحول، ثمّ تلقي كحوليّة الأبوين وقذارة الحياة المشتركة بالعاملة في أحضان الرذيلة. وبالتالي، علينا إعادة صنع ظروف حياة طبقة اجتماعيّة برمّتها.

على سبيل الاختتام، أرغب في الحديث عن غباء البغايا. لا أدري ضمن أيّ توهّج روحيّ يريد بعضهم وضعهنّ. فهم يحدّثوننا عن مومسات الأزمنة القديمة. بيد أنّ أولئك المومسات قد أصبحن في عداد الأموات، ولم نعرفهنّ نحن، لذا يجب أن نكفّ عن الحديث عنهنّ. غير أنّنا نعرف مومسات اليوم، ويمكننا جميعاً القول إنّهنّ ينضحن غباءً. فكلّما كنّ جميلات، كنّ غبيّات.

هل عاشرتم بغايا، وهل تناولتم يوماً العشاء معهنّ؟ حسناً! كونوا صريحين، ألسنَ أقلّ طرافة من النساء الشريفات؟ أوَ لا يحيّركم غباؤهنّ؟ فليس هناك ما هو أكثر ضجراً من حفلاتهنّ. وإذا ما عاشرهنّ رجل عاقل، في عمر الثلاثين، فسوف يخرج منهنّ وهو أحمق، ولن يكون لديه سوى حلم واحد: الزواج لكي يعثر ثانية على ما تبقّى من عقله.

أنا لا أنكر طلاقة ألسنهنّ. فكلّ أولئك اللواتي كبرن على أرصفة باريس يتلبّس الشيطان أجسادهنّ، كما يتلبّس أجساد صبيان الشوارع في مجتمعنا. وهنّ يهذرن أحياناً كالببغاوات. لكن هل تحسبون ذلك من العقل! دعونا من هذا! إنّه ليس سوى عملية تجميع، وشاكلة في تقديم العتيق في زيّ جديد، كلمات تسكّعت في كلّ مكان، مثلهنّ، أي بعض تلك المفردات الملتقطة في الحضيض. يمكن لبعضهنّ التمتّع بنبر شخصيّ، لكنّه مجرّد نوطة لا ترتكز على أيّ أساس صلب وسرعان ما تجعل المرء يحسّ بالتعب. كلهنّ يتبرّجن بألوان فاضحة، على ملابس داخلية قذرة!



Twitter: @ketab_n

يضع بعضهم في المقدّمة استثناءات منهنّ. فهذه زارها أسياد، وتلك عاشرت دبلوماسيّين يسترشدون بآرائها عن مصير أوروبا؛ وثالثة احتكّت لأربعين عاماً بكتّاب التعليقات اليومية من الصحفيّين ورجال المسرح. حسناً! لتحكّوا الأصباغ، والعبارات المسروقة، والهيئة المنتحلة في التواصل اليوميّ، وستعثرون على السوقية والحماقة الأصليّتين. من المؤكّد أنّ المرأة عندنا تنهض عاجلاً من أجل تكوين ثروتها. لأنّها تعرف كيف تؤدّي دورها في وسطها. وهناك من الفتيات من لهنّ هيئة الأميرات، ويمتلكن جواهر وثياب دانتيلا، وتقام لهنّ حفلات يُتوَّجن فيها ملكات. لكن حين ينصرف الجمع، عليكم أن تصغوا عند باب مخدعها، فستظهر من جديدٍ فتاة الضواحي، التي تخلع تميّزها مع خلعها لقميصها، فإذا بها حمقاء كإوزّة، وقذرة كسائق عربة.

من ناحية أخرى، ما الذي يمكن لاستثناءٍ ما البرهنة عليه؟ فنحن لدينا الكثير من السيّدات العظيمات اللواتي هنّ بغايا. وما ينبغي قوله هو أنّ الرذيلة حمقاء، كالفضيلة، إن لم تكن أكثر. ثمّة في باريس ثلاثون ألف مومس، بلياليهنّ المجنونة والكئيبة. وكلّ تلك الرذيلة التي يعشقها البعض، وتقدّمها صحافتنا على أنّها ذكاء، ما هي، في العمق، إلّا غباء أسود. لتعترفوا بذلك جهاراً، لأنّي لا أعرف ما هو أكثر إزعاجاً وعدم أخلاقية من تلك الأسطورة التي تدّعي أنّ رهافة الروح قائمة عند بائعة الهوى. تلك إعادة اعتبار لليانصيب. أجل، من المؤكّد أنّ لعب اليانصيب داخل العائلة هو أكثر فرحاً من تناول العشاء مع بائعات هوىً في مطعم ليليّ!



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# إميل دو جيراردان

ربّما كان من المتأخّر والمبكّر في آنٍ معاً الحديث عن إميل دو جيراردان[1] Emile de Girardin: متأخّر في ما يتعلّق بخطبة جنائزية لتوديعه، ومبكّر حيال الحكم النهائيّ عليه.

بالرغم من هذا سأغامر بذلك، فأنا لا أنوي تناول الرجل أو عمله، وإنّما دراسة الروابط بين الأدب والسياسة من خلاله. لقد كان مثالاً أنموذجياً لهذه المسألة التي تحرّك حماسي. أعود، إذن، إلى هذا الموضوع، ما دام الوضع الحاليّ يقدّم لي براهين جديدة.

لنتأمّل للحظةٍ السيرة السياسية لإميل دو جيراردان. يا لها حصيلة عمل ضخمة، ومواصلة للجهود الممنوحة برمّتها للسياسة! وإذا ما فكّرنا بعدم الفائدة العملية لنشاطه، فسنبقى مصعوقين؛ ذلك أنّ إميل دو جيراردان لم ينجح أبداً في الصعود إلى السلطة، كما يمكننا التأكيد أيضاً على أنّه لم يكن له أدنى تأثير على حكومة هذا البلد.

يفسّر رجالنا السياسيّون بجملة غريبة الشذوذ الاستثنائيّ لهذا العقل الحيويّ تماماً، الذي أمضى حياته في توجيه الأنظمة من خلال صحفه، والذي كانت جميع الأنظمة ترتاب به، لحدّ أنّها لم تأتمنه يوماً على مكان حارس حقل. وهم يقولون: «لم يكن إميل دو جيراردان ينتمي إلى أيّ حزب». وذلك ما يفسّر، في الحقيقة، كلّ شيء: فحينما لا يكون المرء

(1) إميل دو جيراردان Émile de Girardin (1802–1881): صحفيّ وسياسيّ فرنسيّ كان أوّل من نشر في صحفه روايات مسلسلة لبلزاك ولامارتين وجورج صاند وآخرين.



Twitter: @ketab_n

منتمياً إلى حزب سياسيّ، يمكنه أن يحبّ الحقيقة، ويبحث عنها ويرغب فيها في كلّ مكان، لكن عليه القبول إلى الأبد بعدم تمكّنه من فرضها، والبقاء منسحقاً يميناً ويساراً، تحت ثقل المِلَل التي تؤكّد أنّها هي الوحيدة التي تقبض على الحقيقة.

لقد كان إميل دو جيراردان، في العمق، أوّل انتهازيّ. فهو لم يكن يعترف بغير الوقائع؛ كما كان يقبل بكلّ النظم السياسية، إذ كان يقول إنّ إدخال إصلاحات أفضل من التغيير الدائم. وكان هذا بمثابة معتقد علميّ تقريباً، يرتكز على نوعية المجموعة الإثنيّة والوسط والظروف التاريخية. من هنا ذلك التنوّع الظاهريّ، الذي انتقده بعضهم عليه كثيراً: لقد اقتفى طريق أشكال التحرّر الاجتماعيّ عبر جميع الحكومات، فاستخدم الجمهورية كما استخدم الملكية والإمبراطورية. لا شكّ أنه كان يجازف، غالباً، في تقديم طوباويات، كما كانت الوقائع غالباً ما تكذّب محاولاته. وبالرغم من ذلك، ظلّ منطقيّاً مع نفسه.

تلك هي جريمته: كان وحيداً، ولم يعتمد على أيّة جماعة. فالملكيّون كانوا يعتبرونه خائناً، والجمهوريّون ما كانوا قادرين على غفران حملاته الشرسة ضدّهم. ومن ذلك الوقت، لم يعد مسموحاً له لا بأن يكون على حقّ ولا بأن يكون على باطل. أن تكون على باطل أمام كتلة عريضة من الناس، مئات الآلاف، تصوّروا عواقب وضع كهذا! ينتمي المرء إلى حزب، يمكنه أن يكون أبله فيه كما يشاء، وينتظر دوره ليرتكب على طريقته حماقات الحزب الذي يحلّ هو محلّه. لكن أن يكون شخصيّة مستقلة، وينشر أفكاراً خارج الصياغات التقليدية، لا بل يذهب وحده نحو الحقيقة، دون أن يداري لا طموحات مجلس القيادة ولا حماقاته، فهذا يعني أنّه لا يرغب أن يكون شيئاً في ظلّ الحكومات العابرة، ولا


Twitter: @ketab_n

حتّى وزيراً للتربية العامة.

آه، أجل، في السياسة لا يصل المرء إلى أيّ شيء ولا يحكم دون حزب. لذلك كان إميل دو جيراردان على خطأ بصورة جذريّة، إن كان يظنّ أنّ الذكاء وحده يكفي. إزاء ميت الأمس هذا، الذي أخفق نشاطه دائماً، علينا وضع أحياء اليوم، الذين ينجحون بسهولة تامّة، دون أن يفعلوا أيّ شيء. إنّ انتصارهم متأتّ من خلوّهم من الأفكار، الذي يجعل الآخرين لا يرتابون بهم. وعلى أيّ حال، هم جماعة لا تقول آراها في كلّ مناسبة: لقد اعتنقوا حزباً، راحوا يدافعون عن سطحيّته وجرائمه، وهم على استعداد للسير خلفه إلى حدّ الدم والوحل، ومع ذلك يتمتّعون أحياناً بالذكاء الكافي ليعرفوا بماذا ينبغي الاكتفاء. فها نحن أمام أولاد ميامين يعرفون استثمار أحوال الشعوب!

كلّ بؤس السياسة يكمن في هذه النقطة. فإذا كان إميل دو جيراردان قد تألّم من طموحه المخيَّب، فذلك قطعاً خطؤه. ففي ساحة المضاربات الفكريّة تعامل مع السياسة من فوق تماماً؛ والحال أنّ الفرد يُرمى بالحجارة لقيامه بهذه المهنة، ولا يحصل بفضلها حتّى على أوسمة لأصدقائه. فلكي يكون مردود السياسة جيّداً، ينبغي استمداد أكبر ما يمكن من القوّة منها، بحيث لا يكون هناك سوى كائنات جائعة قابلة للتحريك؛ ثمّ التسيّد على مجموعة صغيرة من المتعصّبين، ومن الأبرياء والمحتالين الذين ينتفعون بقوّة رئيسهم الفائقة؛ كما لا بدّ من إلحاق الحقيقة المطلقة بمصلحة الحزب، وأن يكون المرء غبيّاً أحياناً، ويتخلّى عن كلّ شخصيّته، ويقبل بأوامر حزبه الانضباطيّة. من ذلك الحين، يظلّ يعيش من الحزب ويجعل ذلك الحزب يعيش، ويصبح مجرّد مشارك في مشروع ما، وتكون له أبرشيّته وعبادته، وقد يغدو إلهاً.



Twitter: @ketab_n

لا تحدّثوني إذن عن أميل جيراردان سياسيّاً! كان طفلاً، رغم تمكّنه الشهير؛ كان فيلسوفاً، ورجلَ أدب!

لكن ينبغي التوقّف أطول عند ذلك، فالحالة حقّاً غاية في الطرافة.

لقد عملت جميع الأحزاب، بالتعاقب، على استمالة إميل دو جيراردان، الذي لم يكن ينتمي إلى أيّ حزب، وعلى تدليله. فحينما يكون نافعاً، بفضل موهبته الكبيرة، كانوا يطبعون قبلة رقيقة على وجنتيه. في عهد لويس فليب Louis Philipe، كان، في مناسبات عديدة، هو الطفل الغالي. وفي عام 1870، عندما دعم حكومة أوليفييه Ollivier، ابتسم له النظام الإمبراطوريّ ووعده بمقعد في مجلس الشيوخ. وأخيراً، أثناء حملته الغاضبة ضدّ السادس عشر من مايو[1]، أصبحت جمهوريّتنا فجأة مفتونة به، وعثرت من جديد على مداهنات المرأة الشابّة وقدّمتها لذلك الشيخ؛ ثمّ إنّه مدين لعودة الجمهوريّين هذه بمراسيم الدفن المُستحقَّة التي حظي بها.

يا لها من كوميديا! كان كل حزب يدلّل جيراردان طالما قاتل هذا الأخير من أجله. وإذا ما دفعته الأحداث والحاجات التي يرى أنّها تمثّل الحقيقة إلى الدفاع عن مصالح حزب آخر، غضبت منه العصابة الأولى وراحت تطارده بصيحات الاستنكار، فيما تغرقه العصابة الثانية، التي كانت تشتمه في عشية اليوم الماضي، بالمدائح. وهكذا نفهم كمية الوحل المدهشة التي تلقّاها بسبب من عناده في استقلاليّته. ذلك أنّ كلّ الطوائف السياسية كانت ضدّه بالتعاقب، كما حدث أن هاجمته ثلاثة أحزاب أو أربعة في آن معاً، في الوقت الذي كان ينشغل فيه حزب خامس، بكامل

(1) هي أزمة 16 مايو 1877 التي تجابه فيها رئيس الجمهوريّة الفرنسيّة، الملكيّ الهوى، الماريشال باتريس دو ماك ماهون Patrice de Mac-Mahon من جهة، والأغلبية الجمهورية في مجلس النوّاب، وعلى رأسها ممثّلها الأهمّ ليون غامبيتا، من جهة أخرى.



Twitter: @ketab_n

الرياء، بإزالة آثار الإهانة الذي وجّهها له الآخرون بالأمس.

لكن ما الذي تفكّرون فيه بالنسبة لأخلاق الأحزاب؟ كان إميل دو جيراردان يمثل قوّة عظيمة، بفضل موهبته السجاليّة؛ وكانوا يعرفون ذلك، لا بل يستخدمون هذه القوّة، عندما يتمكّنون، لكنّهم يشتمونها، ما إن يتبيّن لهم أنّ جيرانهم قد انتفعوا منها بدورهم. وهناك ما هو أكثر: ففي كلّ مرّة يساعد فيها إميل دو جيراردان حزباً في الوصول إلى السلطة، يعجّل هذا الحزب بالتنكّر له، وذلك بتهميشه؛ لقد استخدمه بشكل جيّد، لكن في يوم الانتصار يعامله كمثل جنديّ مشكوك بولائه ومتآمر. فكّروا إذن برجل معزول، يتمتّع بأفكاره الخاصّة ويقاتل كفرد مسعور! كان رجال السياسة، من أصحاب المبادئ، يضمرون لهذا الرجل الشجاع ازدراءً خفيّاً، فهو كان قادراً على إشعال النيران في كلّ المعسكرات، إذا ما تغلّب عليه شغفه.

أيّها المازحون، ما تقومون به هنا ليس نظيفاً إطلاقاً! فالمرء لا يرتضي بنيل مؤازرة، إذا ما كان قد حسم أمره على عدم دفع ثمنها. وذلك ما يشكّل واحداً من الحسابات اللّا أخلاقية لرجال السياسة في الحكومة: فهم يستعملون كلّ الأدوات، شريطة أن يُلقوا فيما بعد بتلك التي تبدو لهم غير نافعة، وهذا ما يبرهن ثانية على الانعدام التامّ لكلّ وازع ضميريّ عندهم، ويضيف مناسبات جحودٍ أخرى على جحودهم. إنّهم يجعلون من السياسة مستنقعاً تأسن فيه كلّ أنواع النذالة والجبن الإنسانيّ.

لنلاحظ أنّه إذا لم يكن ثمّة حزبٌ وراء إميل دو جيراردان، كان هناك إلى جانبه جمهور واسع. فعندما كان يستلم رئاسة تحرير صحيفة كانت مبيعاتها تزداد بقدْر خمسين ألف نسخة أو أكثر. لذا لم يكن بمقدور رجال السياسة التعامل معه باعتباره حالماً معزولاً، ذلك أنّ الأكثر أهميّة من



Twitter: @ketab_n

بينهم، أي أولئك الذين لا ينفكّون يتكلّمون عن ولاياتهم، لا يتمتّعون بجمهور كهذا. لا أهميّة للأمر، فهو لم يكن أكثر من صحفيّ: كانوا يجدونه نافعاً للبلد، خلال الأزمات الحادّة؛ لكن، حينما يجري النظر في إمكانِ أن يكون ممثّلاً للبلد، فذلك أمر آخر. فالمرء لا يمثّل البلد حينما يعبّر عن الحدّ الوسط من الحسّ السليم للأمّة، أي ما يفكّر فيه الأفراد الشجعان الذين يبقون في بيوتهم. فلكي يمكنه تمثيل البلد، على الإنسان أن يكون جزءاً من عصابة، أو من أقليّة تلتحف بالراية الوطنية، وما عليه سوى الكلام باسم ثلّة الأفراد تلك.

أرغب في الوصول إلى ما يلي.

عندما يكون الفرد مُكوَّناً كإميل دو جيراردان، وتكون له شخصيّته، ويعتزم السير وحده، آنذاك لا يقوم بممارسة سياسية، وإنّما بفعل أدبيّ. وبالتالي، لن يكون هناك من توافقات غير نزيهة، ولا من أكاذيب مفروضة، كما لن يكون ثمّة قطيع يساق بسوط الانضباط. وكلّما كان الكاتب مستقلّاً كان كبيراً.

لكنّ تعاسة إميل دو جيراردان تكمن في هذه النقطة: لقد مارس السياسة باعتباره كاتباً، ولا أظنّ أنّه بالإمكان الحكم عليه بعبارة أكثر وضوحاً ودقّة من هذه. من تلك الطبيعة الثنائية، تنبع حالته الخاصّة. فهو لم يترك أيّ شيء، لأنّه عمل في حقل السياسة كفيلسوف، كطوباويّ، أو كمجرّد شخص بارع في حقل المساجلة، ولأنه لم يرَ في الأدب إلّا جانبه الاجتماعيّ، إذ كان يزدري بالفنّ وبحركة الأفكار.

لتتناول إبداعه الكبير، ذلك الذي يظلّ اسمه مرتبطاً به، أي الصحافة الزهيدة الثمن، والتي تهيمن على الرأي العامّ اليوم. ألا تفصح هذه الصحافة عن ازدراء كبير للأدب؟ ألا تقدّم للجمهور غذاءً يصعب


Twitter: @ketab_n

هضمه؟ كلّ ما كان ينشر في هذه الصحافة يرتبط بالسياسة، من الصفحة الأولى إلى صفحة الإعلانات! والرجل الذي أنجب بنتاً كهذه، فارغة وضاجّة، وتثقل على العقل الفرنسيّ بمادّتها السوقيّة هذه، لا يمكنه، دون شكّ، أن يحبّ الأدب، ولتكونوا مطمئنّين إلى أنّه سينال قصاص ذلك بالنسيان السريع الذي سيلفّه.

الغريب في الأمر هو أنّ إميل دو جيراردان، عندما أصدر جريدة «الصحافة» *La Presse*، كان يعتقد أنّ عليه استخدام الأدب. وكانت مضاربته ترتكز على انجذاب الجمهور الكبير، في حينها، إلى الروايات المسلسلة. من جانب آخر، جعل الكتّاب المعاصرين الكبار يساهمون معه في ذلك التوجّه. بيد أنّ مجرى الأشياء قد تغيّر بعد بضعة أعوام. وحينما تحقّق نجاح مسعاه، تخيّل أنّ فائدة الأدب، بالطريقة التي استخدمه بها طُعماً للقرّاء، لم يعد لها من مبرّر. فلم يحتفظ بصداقته مع أيّ من كبار كتّاب جيل 1830، ولم يحاول أيضاً الارتباط بالكتاب الجدد. فمن اللحظة التي كانت فيها صحفه تباع دون الأدب، كان يبدو عليه الفرح لذلك. كان ذلك بمثابة تخلّص سهل من الأدب، وبالتالي سيكون بمقدوره الكلام في السياسة إلى حدّ تمييع عقول القرّاء بصورة كاملة.

وكانت تلك لحظة صعود صحف إميل دو جيراردان التي عرفها جيلي. أعترف بأنّني بقيت فاغر الفم أمامها، كالحمار أمام مشواة لحم. أنا لا أفهم تلك الصحف، ولا يمكنني تخيّل كيف تستطيع العقول الفرنسية أن تجعل من تلك الصحف التي لا يعثر فيها المرء، من صفحتها الأولى إلى صفحتها الأخيرة، على شيء آخر غير السياسة، مع قليل من الأدب المترهّل، أقول تجعل منها غذاءها اليوميّ، لا بل الغذاء اليوميّ الوحيد بالنسبة للكثيرين من القرّاء. وأيّة سياسة! إنّها المراوحة في المكان نفسه،



Twitter: @ketab_n

عبر عشرات المقالات المعقودة في خيط واحد حول قضايا تافهة، حشو متواصل لسدّ فراغات الأسبوع، طوفان مرعب للعبارات التي لا تأتي بأيّ شيء، والتي تسقط في الفراغ في كلّ عدد جديد. وأسوأ ما في الأمر هو أنّ صحف إميل دو جيراردان كانت تُنعت بأنّها مصنوعة بشكل جيّد تماماً، يقلّده كلّ السياسيّين الجدد. من هنا جاءت صحافتنا الحاليّة، التي أعلن أنّها لا تُقرأ إذا ما كان قلب المرء يميل إلى اليسار، ولا يطمح إلى أن يصبح نائباً لرئيس بلدية ما.

لقد تجرّأت وقلت ما أشعر به لإميل دو جيراردان نفسه، عندما التقيت به ذات مساء، في بيت أحد الأصدقاء. لم أكن رأيته ثانيةً منذ عام ١٨٦٥، أي منذ تلك الحقبة التي كان يرغب فيها في التعرّف عليّ، بعدما قرأ الدفاع الناريّ الموقّع باسمي لصالح مسرحيّته «الشقيقتان» *Les Deux Sœurs*. وبدا مندهشاً للغاية من ذلك. هل ما زال الأدب يحرّك حماس أحد؟ فالمشتركون في صحفه ما كانوا يطلبون منه تقديمه لهم، فلماذا يجب عليه تقديمه؟ وحينما قلت له إنّ الحماس للأدب يضارع، على الأقلّ، الحماس للسياسة، كما أنّ بمقدورنا تحريك الجماهير من خلال الحركة الأدبية، ابتسم ابتسامة ريبة. كان في ذلك الوقت، كما أظنّ، مسجَّلاً على إحدى اللوائح الانتخابية، ولم يكن في العالم بالنسبة إليه شيء آخر غير لائحة الانتخابات. كان المسرح هو الشيء الوحيد الذي يهتمّ به؛ ولكنّه كان يعتبره منبراً يحلم بنقل معاركه السجالية على خشبته.

أكرّر مختتماً: سينتقم الأدب من ذكرى إميل دو جيراردان، بسبب الازدراء الذي كان يكنّه له. فالرياح ذاتها التي كانت تذرو، في كلّ مساء، مقالاته، سوف تذرو كلّ عمله.

آه، أيّة خسارة! ذلك أنّ الرجل كان يتمتّع بشخصيّة رائعة،



Twitter: @ketab_n

وباستقلالية نادرة، وبشجاعة ثقافية كبيرة، هي أجمل أنواع الشجاعة. ولهذا السبب كان شامخاً ولم يوفّق في الأعمال الواطئة للسياسة؛ لكنّه هبط فيها إلى الأسفل تماماً، وظلّ مختنقاً هناك، وكأنّه في كومة من الوحل، دون أن يجني أيّ شيء من سقوطه.



Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

# هوغو وليتريه

حدثان مهّرا الأسابيع الأخيرة: نشر «رياح الرّوح الأربع» *Les Quatre Vents de l'esprit* لفيكتور هوغو، ووفاة إميل ليتريه[1] Émile Littré. يبدو أنّ ثمّة تلاقياً مقصوداً هنا، وستنشئ الظروف في يوم ما بالضرورة موازنة حاسمة بين هذين الرجلين، وذلك لكي تقام، في عقولنا المضطربة، المحكمة العليا للرومنطيقية. وقد حان الوقت.

منذ ثمانية أيّام، وشبح هذين الرجلين يسكنني. الأوّل منهما يمثّل شبابي، ويمثّل الثاني عهد نضجي. إنّهما يتصادمان ويقصي أحدهما الآخر. لقد احتلّ ليتريه كلّ المكان في عقلي. ولم تعد أذني تصغي لهوغو إلّا باعتباره موسيقى بعيدة. لقد رسّخت المدرسة الوضعيّة الحجر الذي ترقد تحته الرومنطيقية إلى الأبد. تلك هي الحقيقة التي يجب أن تُنقش بعمق على جدران مدارسنا. وأنا أرغب في معالجة هذه الحقيقة اليوم، في دراسة من دراساتي السريعة، التي لا أستطيع فيها، لسوء الحظ، سوى نثر بعض الأفكار، دون تعميقها ولا إسنادها كما كان ينبغي.

أنهيت توّاً قراءة «رياح الرّوح الأربع». لا شكّ أنّ هذا العمل يتفوّق في صياغته على بقية الأعمال التي كتبها الشاعر في خريف عمره: «البابا» *Le Pape*، و«الشفقة الرفيعة» *La Pitié suprême*، و«بين دِين ودِين»

(1) إميل ليتريه Émile Littré (1801–1881): فيلسوف وعالم بالألفاظ وسياسيّ فرنسيّ، مشهور خصوصاً عبر قاموسه الموسوعيّ «معجم اللغة الفرنسيّة» *Dictionnaire de la langue française*، الذي يمكن مقارنته بمعجم «لسان العرب» لابن منظور.



Twitter: @ketab_n

*Religion et Religion* و«الحمار» *L'Âne*. العديد من هذه النصوص يرجع إلى ما قبل ربع قرن؛ وفي الباقي، الذي كُتب منذ عشرة أعوام، نعثر ثانية على عبقرية البلاغيّ، وعلى اللّاعب الرائع بالكلمات، الذي ثوّر واحتلّ إمبراطورية النظم الشعريّ، حيث صار يحكم مثل قيصر، بقوّة مطلقة.

يمكن القول إنّ كتاب «رياح الروح الأربع» هذا قد تمّ تجميعه من عمق الجارور. فهناك فتات، ومقاطع مقصوصة من كتب الشاعر: «أسطورة العصور» *La Légende des siècles*، و«التأمّلات» *Les Contemplations* و«العقوبات» *Les Châtiments*؛ أي أنّ ما لم يضعه الشاعر في تلك الكتب قد احتفظ به، وها أنّه يقدّمه لنا تحت عنوان جامع، لكي لا يُضيع شيئاً. هكذا أفسّر هذه الخلاصة، هذه البقايا المأخوذة من كلّ نوع، والتي بالرغم من انتمائها للمرحلة الطيّبة لموهبته، لا يمكنها أن تضيف أيّ شيء جديد لاسمه، ذلك أنّه سبق أن قدّم روائعه في كلّ جنس أدبيّ. فليست هذه، من منظور مجد الشاعر، سوى تكرارات ضعيفة وغير نافعة.

وكم ثمّة من الإسراف في استخدام الإجراءات القديمة ذاتها! ومع ذلك يجرؤ بعض النقّاد الأدعياء على الكلام عن تجديدات فيكتور هوغو! لكنّه لم يمتلك سوى طريقة واحدة، وقد حمل معه تلك الطريقة، أي التحليق الغنائيّ، إلى كلّ مكان، في الرواية كما في المسرح، وفي الملحمة كما في الأغنية الغزليّة! واليوم، بعد ستّين عاماً من استخدامه لها، لم يغيّر ولا واحدة من إجراءاته، التي لم تعد أعماله تعيش إلّا بفضلها. من هنا سقوطها عند الجمهور الحقيقيّ، الذي يقابلها بالاندهاش واللامبالاة، بالرغم من التجويقات التي تهدف لإثارة الإعجاب المقصود بها. إنّها لم


Twitter: @ketab_n

تعد قادرة على مسّ مشاعرنا. ولم نعد نسمع منها سوى البلاغة المجوّفة، تحت غطيط الكلمات.

لنأخذ «رياح الرّوح الأربع» كمثال. قبل أربعين عاماً، كان بمقدور بعض مؤلّفاته أن تثير الجمهور بقوّة. أمّا الآن، فبعد خمسة عشر يوماً من صدور العمل الجديد، نلاحظ الصمت المطبق يحيط به. لقد تواصل التطوّر الاجتماعيّ والأدبيّ، ونحن نعيش في مرحلة ثقافية أخرى، ذلك كلّ ما في الأمر. إنّ مجموع عمل فيكتور هوغو يستند على ما فوق الطبيعيّ، على الأسطورة والرمز. وهو يحلّق دائماً في فضاء التجريد والتركيب، قافزاً الوقائع، وفي سماء الفرضيّات الغريبة والمشوّشة. لقد كان طموحه، الذي لم يتخلّ عنه، هو أن يتمّ التعامل معه على أنّه نبيّ يتحاور مع الله ويجادل الشيطان. كما يمكن القول إنّه ليس هناك، في العمق، أيّة قاعدة مشخّصة، ولا أيّ منهج، ولا حتّى فلسفة واضحة لديه. كما لا نعثر عنده على أيّ شيء آخر، غير الكلمات الغامضة والمغالية، وفكرة عاطفية محض عن التقدّم، وإنسانوية تغرق في حلم حبّ شموليّ.

لن أتحدّث عن مسرحيّته المشكلة من ثلاثة فصول: «لقايا غالوس» *Les Trouvailles de Gallus* التي أصابتي بالحيرة. لكن لتقرأوا قصيدته الوجيزة «الثورة» *La Révolution*. فكرتها الرئيسة هي من تلك المواطئ المشتركة التي لم تعد حتّى صحيفة جمهورية تباع بفلس واحد تجرؤ على استخدامها. إنّ المرء يتردّد باطلاق الكليشيّة التالية: إذا كان لويس السادس عشر قد أُعدِم، فذلك خطأ أجداده الملوك. والحال أنّ فيكتور هوغو لا يتردّد في التقاط هذه الخرقة العتيقة، هذا الاستدلال الخطير، الفارغ والمزيّف، لا سيّما حين يُطرَح بتصلّب عقيدة ثابتة. فشبْه الفكرة هذه تكفيه، فهو لم يعد بحاجة لفكرة، ولا يستند فنّه إلّا على الخرافة



Twitter: @ketab_n

والديكور بخاصّة. وها أنّه ينجب كابوساً مفزعاً؛ ويحاكي إشعيا[1]، ويحوّل تماثيل عديدة في شوارع باريس، ويضع خطباً لا نهاية لها على ألسنة التماثيل الصغيرة الساخرة المعلّقة على جسر بون نوف Pont-Neuf، ويحوّل الساحة القديمة الحاملة اسم لويس الخامس عشر إلى مفرق طرق لفصل آخر. تكمن كلّ الصيغة الرومنطيقية هنا، ويمكن دراسة جميع طرق فيكتور هوغو فيها. إنّ الأبيات الشعرية التي تتضمّنها رائعة أحياناً، لكنّنا نبتسم من بهيمة القيامة التي يصوّرها لنا، ببطنها المحشوّ بالبلاغة، والتي نسمع صرير آلياتها. ففي الوقت الذي تجري فيه المطالبة بتوفير الوثائق الدقيقة، ونتائج معاينة وتحليل، يظلّ من قبيل الضحك على الذقون أن تُقدّم لنا هذه المهزلة الكئيبة.

أنا أفهم الأسباب العاطفية التي تجعل هامات البعض تنحني أمام الشاعر العجوز. لكن ألا يمكن الالتزام بمعيار ما، وتدبير الأمور بحيث لا تتضرّر الحقيقة كثيراً بسبب هذا التبجيل المشروع؟ سنكون في مقدّمة أولئك الذين يحنون رؤوسهم، لو لم يكن البعض يرغب في أن يفرض علينا الصيغة العاطلة للرومنطيقية قاعدةً ثابتة. إنّهم يشتموننا ويمنعوننا من حقّنا في السير إلى الأمام. حينئذ نتمرّد، ونقول ما هو حاصل.

ما هو حاصل هو كذبة عامّة بخصوص فيكتور هوغو. فالجميع يحكم عليه كما نحكم عليه. وأنا أعرف أفراداً ميامين – ليطمئنّوا، لن أذكر أسماءهم– يفكّرون تماماً كما نفكّر، لكنّهم يكتبون عكس ذلك. لقد أصبح فيكتور هوغو ديانة أدبيّة، أعني نوعاً من الشرطة المكلّفة بالحفاظ على النظام. وإذا ما قال أحدهم الحقيقة حوله، فأين سيذهب؟ سيذهب

(1) إشارة إلى الطابع الرؤياويّ والنبوئيّ المعروف في بعض كتابات هوغو، يشبّهه زولا بسفْر إشعيا أو إشعياء في «العهد القديم».



Twitter: @ketab_n

إلى كلّ هاويات الطبيعيّة الظافرة. لذا يحتفظ به بعضهم، مثلما يحتفظ بعض البرجوازيّين في أعمال فولتير بالربّ، الذي يتمازحون حوله أثناء تناول تحلية المائدة، لكي يكون لزوجاتهم آداب سلوك ولا يخنّهم مع الفنّانين. أيّة نهاية مرعبة للشاعر الثائر في 1830 حينما يصبح ديانة ضروريّة!

والآن، ها هو إميل ليتريه. لقد ولد قبل فيكتور هوغو ببضعة أشهر. وفيما كان هذا الأخير يتسلّق الذرى ما فوق الطبيعيّة، ويمنح نفسه برمّتها لرياح الغنائية، ويزيد شيئاً فشيئاً من ذهوله النبويّ، كان الآخر يبحث بشغفٍ عن منهج ويهب نفسه قاعدة عقلية تقتضي عدم القبول إلّا بالوقائع المبرهن عليها بشكل مطلق. لم يكن هناك أبداً من تعارض واضح بين طرفين كهذا الذي قام بينهما. فهذان الرجلان كانا يسيران الواحد جنب الآخر، دون أن يمسّ أحدهما الثاني أبداً، وبالتالي علينا أن نزن عمليهما، من وجهة النظر الفكريّة، وتأثير كلّ منهما على نهاية هذا القرن.

لقد التقى ليتريه بأوغست كونت Auguste Comte في عام 1845، كما أظنّ. وكان مُهيّأً بصورة رائعة لذلك اللقاء، بعد أن جاب كلّ المعارف الإنسانية، من الرياضيّات إلى العلوم الفيزيائية والطبيعيّة، ومن الفيزيولوجيا إلى الطبّ، ومن التاريخ إلى الألسنية. وقد قدّم له أوغست كونت المنهج الذي كان يبحث عنه، وانطلاقاً من تلك اللحظة ترسّخ عقله. لقد قبل بالصيغة الوضعيّة، التي ترتكز على مراتبيّة العلوم، والدراسة الدقيقة للتطور الإنسانيّ المقسّم على ثلاث مراحل، المرحلة اللاهوتية فالميتافيزيقة فالوضعيّة. بيد أنّ ليتريه، الذي لم يكن مبدعاً، قد حمل إلى التطبيق حسّاً سليماً ومنطقاً كان له نتائج مهمّة: لقد ثبّت تلك الصيغة، بتخليصها من أحلام أوغست كونت وتهويماته، أي بإخضاعها


Twitter: @ketab_n

إلى معيار علميّ صارم. كان ينبغي، في نظره، تفادي الخوض في الغيب؛ فهو لا ينكر الله، لكنّه يضعه جانباً؛ كما لم يفكّر أبداً بـبواعث الأشياء. وكانت خشيته من الفرضية من القوّة بحيث كان يرفض كلّ نظرية تتضمّن حتّى جزءاً ضئيل منها؛ لذلك لم يقبل أبداً بنظرية داروين في تطوّر الأنواع، لأنّ الوقائع المعروفة لا تبرهن عليها بصورة مطلقة. هنا يكمن كلّ ليتريه ومنهجه.

يمكن الحكم على هذا المنهج عبر نتائجه. لكن لن يكون بمقدوري الخوض في الأعمال المهمّة لهذا العالم والفيلسوف، من ترجمته وشرحه لهيبوقراطيس Hippocrate، إلى دراساته العديدة في الفيزيولوجيا والطبّ والتاريخ والألسنية والفلسفة والسياسة. سأكتفي بالإشارة إلى معجمه، ذلك الصرح العظيم، الذي لم يكن بمقدور أيّ منهج آخر غير المنهج الوضعيّ أن يتمخّض عنه. فهذا المنهج أعطانا تاريخاً كاملاً للغتنا وفلسفة عقلانية لهذه اللغة. كما تشكّل دراسة الوقائع أساسه الصلب. لقد رجع ليتريه إلى أصل الكلمات، ثمّ وضع، عبر أمثلة مختارة من كتّابنا، جرْدة دقيقة لمعانيها. ثمة هنا تطبيق حازم للصيغة، وأنموذج للأعمال الضخمة التي ستجرى في المستقبل بمعونة هذه الأداة الدقيقة والمقتدرة للعلوم الحديثة.

لكن أيّة انطلاقة تلك التي أعطاها لمرحلتنا! إنّنا ما نزال بعيدين عن تصّور طول الطريق الذي قطعه، ولا نرى بعدُ أنّ المنهج الوضعيّ قد تقدّم تدريجيّاً عبر كلّ نشاطنا الإنسانيّ. ففي السياسة، يتعاظم تطبيقه، وسيقوم ببناء فرنسا من جديد، إذا ما تركته حماقة الرجال ومطامعهم يفعل ذلك. وفي الأدب، يتمثّل المنهج في هذه الطبيعيّة، التي غالباً ما تحدّثت عنها، والتي يتظاهر بعضهم بعدم سماع صوتها. عند هذه النقطة،


Twitter: @ketab_n

أشير إلى التحديد الذي يعطيه ليتريه لمفردة «مخيّلة» imagination: «إنّها الملَكة التي نتمتّع بها لنتذكّر بحيوية ونرى بصورة من الصوَر الأشياء التي لم تعد تحت أبصارنا». إنّ هذين السطرين يقلبان كلّ الأفكار الأدبية المقبولة؛ وهما يُحلّلان الوثائق المستدعاة والمصنّفة محلّ الحكاية والتخييل، هزليّاً كان أو غنائيّاً. ولم أقل أنا قطُّ أيّ شيء آخر سوى هذا، ولم أطالب دائماً إلّا بالاستناد إلى الوقائع، وبدراسة حقيقة الكائنات والأشياء.

وفي النهاية، كان اللّقاء الموفّق يتمثّل في كون هذا العقل الرائع حظيَ بشخصيّة متوازنة، وبعيدة عن الرذائل. كان ليتريه حكيماً. وكان من الضروريّ رؤية دهشة سانت بوف، ذلك الشهوانيّ، حيال هذا الرجل العفيف، الذي تنسّك داخل العِلم. كان سانت بوف يقول: «ما تريدون؟ لا يحتاج ليتريه إلى أيّ شيء، لأنّه قادر على كلّ شيء». لقد أصبحت هذه النزاهة العالية حجّة ثمينة إزاء بعض الهجومات. ذلك هو العمل، وتلك هي الأخلاق، المتجسّدة في معلّمنا، نحن الذين يغطّينا بعضهم بالوحل. وهكذا ترون بوضوح أنّ الإنسان النزيه ليس بحاجة إلى الجنون الغنائيّ!

ولتضعوا، الآن، فيكتور هوغو وإميل ليتريه جنباً إلى جنب. لا شكّ أنّني أضع في الأوّل الشاعر جانباً؛ فمؤلّف «أوراق الخريف» *Les Feuilles d'automne* و«أسطورة العصور» هو أكبر شعرائنا الغنائيّين؛ كتبت هذا عشرين مرّة، وأكرّره مرّة أخرى. لكني أتحدّث عن المفكّر، المعلّم؛ وبالتالي أردّ على أولئك الذين يرغبون في جعل فيكتور هوغو عبقرية عالميّة، ورجل العصر. الحال إنّ هذا الادّعاء يغدو مضحكاً إذا ما قارنّاه بإميل ليتريه.

وها هما وجهاً لوجه: هوغو بمكائنه البلاغية الضخمة، وإسرافه في استخدام الكلمات، وأفكاره المضطربة، وتصنّعه المستمر، وعباءته



Twitter: @ketab_n

عباءة النبيّ الزائف، ومراوحته في المكان ذاته وسط المفردات الطنّانة، وإنسانويّته الختامية لشيخ عجوز؛ وليتريه بأعماله العظيمة أعمال منطقيّ رائع، واستقامة منهجه، ووحدة عمله ووضوحه، وتواضعه وبساطته، بساطة عامل يربطه شغف الحقيقة بالأرض، والتقدّم الحقيقيّ في كلّ واحد من أعماله، التي تحملنا نحو المستقبل.

أسأل بلا انفعال، أسأل أولئك الذين يتمتّعون بحسن نيّة: من هو بين الاثنين المفكّر الفريد، ومن منهما رجل العصر؟ أجل، لتقولوا لي هل يتجسّد عصرنا العلميّ في الشاعر الغنائيّ، الذي يريد تكرار صنيع أشعيا، أم في العالِم الذي يوسّع وينظّم معارفنا، باعتماده المنهج الوضعيّ. ألا يشكّل الثاني عَقلاً موسوعيّاً؟ ألا نلاحظ أنّ كلّ عمله يرتكز على نفيه لعمل الأول؟ فالعِلم والوحي، أو المذهبان الوضعيّ والرومنطيقيّ، لا يمكنهما التعايش؛ لذلك ينهي أحدهما الآخر. هذا يقتل ذاك.

لقد تمنّيت، في مقالاتي الأخيرة، أن يكون هناك كالفان[1] Calvin للمدرسة الوضعيّة، أي مبشّر، داعية للحقائق العلميّة. من هو ذلك الرجل، الذي كان بإمكانه لعب هذا الدور أفضل من ليتريه؟ فهو كان يتمتّع بعقل واسع، وبمعرفة شاملة: الوحيد الذي كان له الحقّ في الحديث باسم الوقائع، ونشر الإنجيل الجديد للحقائق المبرهن عليها. ما الذي كان يعوزه إذن، لينطلق كمبشّر، ثمّ يشرع بتعليم الشعوب؟ من المحزن القول إنّ ما كان يعوزه هو نوع من التصنّع، كذلك الذي يقوم به الممثّلون الكبار عندما يمثّلون مآسينا الإنسانية. لقد كان شديد التدقيق، ومنغمراً للغاية في احترامه للحقيقة، لذا لم يغامر بوضع استنتاجاته الأخيرة. حينما

(1) جان كالفان Jean Calvin (1509–1564): لاهوتيّ ومصلح سويسريّ وأحد أهمّ وجوه الإصلاح البروتستانتيّ في القرن السادس عشر، له مذهب يحمل اسمه: «الكالفينيّة».



Twitter: @ketab_n

نخاطب البشر ينبغي دائماً أن نحسب حساب الكذب، وهناك حتّى في الإيمان الكامل حاجة للتمثيل. وبحكم كراهيته للفرضيات والخلاصات التركيبيّة، لم يكن بمقدور ليتريه إلّا أن يكون رجل دراسة.

عندما كنت أفكّر فيه، كنت أشعر بالأسف على احتجابه الإراديّ. لكنّي اليوم أحبّه في خياره هذا، عاكفاً على عمله العملاق. لقد امتثل لضرورات عمله التطبيقيّ، وكان يُهيّئ مثالاً، ويأتينا بموادّ. ليس هناك ما يجعل المرء متواضعاً كالعِلم، عندما ينغمس فيه بمثل هذا الاهتمام بالدقّة. نتعلّم فيه الصبر، ونشعر بلا جدوى المساجلات، ونسير بحذر متعاظم، ونؤجّل الاستنتاجات النهائية إلى الغد. لذا فإنّنا، نحن الذين لا نعرف أيّ شيء بالمقارنة بليتريه، لأنّنا لسنا سوى كتّاب تعذّبهم الرغبة في المعرفة وتشكيل منهج، علينا الانحناء أمام خلوة واحد من أقوى عقول هذا القرن. وكنّا على خطأ عندما كنّا نرغب في رؤيته وهو يقدّم نفسه رسولاً، وسط مجتمعنا المضطرب. لقد تغيّرت الأزمنة، وصار رسُل العلوم رجالاً يعملون في مكاتبهم. والآن ستقوم أعمال ليتريه بالتبشير ونشر الكلام السّديد.

من جانب آخر، لا يشكل داروين، ولا أوغست كونت، ولا كلود برنار، حتّى لا نذكر غيرهم، الحقيقة برمّتها. فكلّ واحد منهم يساهم بعقله، ويترك عمله، الذي يستخرج منه رجال المستقبل صفحاته السليمة والحقائق المبرهن عليها. ومن هذا القطاف المتواصل يحدث التقدّم. لقد كان ليتريه رجل العصر، لأنّه جسّد عبره متطلّبات اليقين العلميّ، كما اشتغل بكلّ قواه من أجل أن يحلّ المنهج الوضعيّ محلّ المنهجَين اللّاهوتيّ والرومنطيقيّ. في مثل هذه الحالة، كيف يمكن اعتبار فيكتور هوغو رجلاً للعصر، هو الذي عاد إلى كلّ أشكال استشباحات القرون



Twitter: @ketab_n

الوسطى، والذي قوّى الأسطورة وجعل الفرضيات أكثر ضبابيّة؟ لقد كانت مساهمته في تشكيل الحقيقة ضعيفة جداً، حتّى أنّ أبناءنا لن يتمكّنوا من الحصول على تقدّم مؤكّد من أعماله. لقد تغنّى بفرح الإنسانية، وذلك كافٍ بطبيعة الحال، بيد أنّ صنيعه يتوقّف عند هذه النقطة.

أدعو الشبيبة الفرنسيّة إلى تأمّل هذه الأشياء. فمستقبل الأمّة يعتمد عليها. هناك طريقان ينفتحان: فمن جانب، أخطاء الغنائية، ومن الجانب الآخر، يقينات المدرسة الوضعيّة أو الطبيعيّة، كما يحلو لكم تسميتها. هل ترغب الشبيبة في أن تكون جزءاً من الماضي؟ أم أنّها تريد السير نحو المستقبل؟ عليها أن تحكم، فمن ناحية، هناك الجيل القويّ الذي كبر باقتفائه خطوات ليتريه، ومن الناحية الأخرى، هناك متخلّفو الرومنطيقية، الذين يخْملون في الظلّ الضخم لفتكور هوغو.



Twitter: @ketab_n

# كلمة وداع[1]

ها أنا أصل إلى النهاية. لقد وعدت نفسي بالنضال هنا خلال عام، وأعتقد الآن أنّ ذلك كان كافياً.

حينما قبلت بالدعوة الكريمة لصحيفة «الفيغارو»، كانت فكرتي هي الدفاع أمام الجمهور الواسع، عبر المنبر الصحفي الأكثر دويّاً، عن بضع أفكار بسيطة ومعدودة، عزيزة عليّ. وشعوري هو أنّ أنتصار فكرة واحدة يتطلّب حياة امرئ بكاملها. لكن لا بدّ من أخذ اشتراطات الصحيفة في نظر الاعتبار. كما لا أفضّل، من أجل نجاح قضيّتي، تكرار نفسي، ما دمت قد قلت بصورة عامّة كلّ ما كان لديّ لأقوله.

كان موقفي صعباً، لا سيّما وأنّني، حول جميع الأشياء، جئت إلى هذا المكان بآراء تتناقض مع آراء زملائي. فلم تكن لدينا، لا في الدين ولا في الفلسفة، لا في الأدب ولا في السياسة، طريقة النظر نفسها. ولقد بذلت جهوداً لكي لا أجرح أحداً، وأنا سعيد لبلوغي نهاية مهمّتي، دون أيّ انزلاق لقلمي يعود عليّ بالنّدم. ويمكنني الاعتراف الآن بأنّني كنت أخشى نفسي أكثر ممّا أخشى الآخرين، ذلك أنّه لم يكن أمراً هيّناً الاستمرار بهذه الحملة(٢)، وسط العديد من الحساسيات، ولقد وجدت

(1) هذه هي المقالة الأخيرة التي كتبها زولا في جريدة «الفيغارو» الفرنسيّة *Le Figaro*.

(2) هذه السنة التي كرّسها زولا للكتابة في الأدب والسياسة والمجتمع في صحيفة «الفيغارو» سمّاها «حملة» *Campagne* وجمع أغلب مقالاته المكتوبة إبّانها في كتاب منحه هذه الكلمة عنواناً. وكما أشرنا إليه في مقدّمة محرّر السلسلة، أغلب مقالات القسم الحاليّ من هذا الكتاب مستقاة من هذه المجموعة.



Twitter: @ketab_n

عوناً كبيراً في تعاطف رؤوساء تحرير هذه الصحيفة معي.

لقد جرى كلّ شيء بصورة طيّبة إذن، وذلك ما يفرحني. ويكفيني، كما أسفلت، أن تكون تلك الطبيعيّة، التي يعدّها النقّاد والصحافيّون شيئاً مرعباً، ومجرّد عفونة، قد كشفت هنا عن يديها النظيفتين، وعن همّها المتعلّق بكرامة الأدب، وحبّها للحسّ السليم والحقيقة. كنت أرغب ببساطة في طرح أوراق الدعوى من خلال «الفيغارو». هؤلاء نحن، وأولئك خصومنا. وعليكم أن تنطقوا بحكمكم.

في السياسة، عبّرت عن كلّ كراهيتي لتلك التفاهة الضاجّة، والطموحات المستشيطة التي ترضي شهواتها على حساب استقرار البلاد. وقد لامني البعض قائلين إنّني كنت عنيفاً. هل ذهبت بعيداً حقّاً؟ هل يمكن أن يخطئ القرّاء بخصوص حقيقة مشاعري؟

لم تكن الجمهورية موضع اتّهام في نقاشاتي. فأنا أعتقد أنّها الحكومة الوحيدة العادلة والممكنة. وما كان يصيبني دائماً بالغثيان هو وضاعة بعض الرجال وحماقتهم. أنا لست سياسيّاً، ولا أسعى لمداراة أيّ حزب، كما يمكنني أن أجادل جميع صغار الساسة في ما يفعلون؛ وإذا ما تمّ اتّهامي بأنّي قد وجّهت ضربة للجمهورية، لأني وجّهت ضربتي لأولئك الذين يوسّخونها أو يفترسونها، فسوف أردّ بالقول إنّ من الأفضل للجمهورية أن تغسل وجهها وتمشّط شعرها كلّ صباح. فعندما تكون السلطة هي طموح الفرد، سيقوم بلا شكّ بالتغطية على أمراض مَن يشعر هو بالحاجة إليهم؛ لكن عندما يعيش وحيداً وحرّاً، هل عليه القبول بأولئك المرضى والعجزة؟ سيكون من مصلحة البلد التخلّص من سيطرتهم.

صحيح أن تطوّر الديمقراطية يفرض نفسه، وسيكون من الحماقة الادّعاء بتعطيل حركة التاريخ. نحن نتعرّض لكوارث حتميّة، ولا



Twitter: @ketab_n

يمكننا سوى التعبير عن أسفنا بأنّنا لم نولد في عصر أكثر استقراراً، في واحدة من تلك الفترات المتوازنة، حينما يكون المجتمع قد ترسّخ، لزمن ما، عبر صيغة حُكم. لكن إذا كان مجتمعنا في حراك جديد، وإذا ما كان علينا أن نقبل بمتاعب الطريق، هل يشكّل ذلك سبباً يجعلنا نتحمّل، أثناء التدافع، المزيد من إزعاجات الحمقى والأغبياء، الذين يسعون لتسمين كروشهم على حساب تعاسة الجماهير؟ هنا يكمن باعث غضبي، أي في تكاثر المتطفّلين هذا، وفي هذه الضجّة التي تصمّ الآذان، وفي المشهد المخزي لشعب عظيم يدع لرجال بلا موهبة فرصة افتراسه، أولئك الرجال الذين لا يسعون إلّا لإشباع الجوع المرعب لطموحهم المخيَّب دائماً. ربّما كان على الموج أن يأتي بالزبَد هذا في كلّ فيضان اجتماعيّ. كما لا بدّ من خميرة لتحطيم العوالم القديمة. ومع ذلك، يستحوذ علينا الاستهجان من الداخل: يشكّ المرء ويودّ أن تكون العبقرية وحدها من يصنع القرون القادمة.

ذلك ما جعلني أنادي جهاراً بأولوية الآداب. فهي وحدها تسود أبداً. كما أنّها مطلقة، بينما السياسة نسبيّة. لقد اكتسب رجال السياسة، في أزمنتنا المضطربة هذه، وبسبب الفزع الذي تشعر به الأمّة، أهميّة مفرطة وغير سليمة، ينبغي الحدّ منها. هذه الدمى التي لا تدوم إلّا ساعة، هذه الأدوات غير الواعية أغلب الأحيان للنتائج التي لم تكن تتوقّعها، لا بدّ من إرجاعها إلى مستواها، إذا لم نكن نرغب في أن يفسد البلد أمام استعراضاتها. كلّا، ليس السياسيّون كلّ شيء! وهم لا يمسكون بالمرحلة بأيديهم، ذلك أنّ المرحلة هي في أيدي العلماء والكتّاب! تلك هي الصرخة التي أودّ دائماً إسماعها، أعلى من صخب السياسة الحاليّة. ستتلاشى ضجّتكم، وتبقى أعمالنا. أنتم لا شيء، ونحن الكلّ. وحتّى


Twitter: @ketab_n

لو بقيت الوحيد الذي يطلق هذه الصرخة، فسوف أصرخها دائماً، دون خشية من أن يكون صراخي أقوى من اللزوم، لأنّي مُتيقّن من عملي الجيّد ومن عدمكم النهائيّ.

لقد استغرب البعض قسوتي إزاء السيّد رانك Ranc، على سبيل المثال. لكنّي هاجمته ببساطة لأنّه يجسد ذلك الرجل السياسيّ الذي جرى تقديمه لمدّة عشرين عاماً باعتباره رجلاً جسوراً، فيما كان ينتقل من إخفاق إلى آخر. إنّه فاشل روائيّاً وصحفيّاً، لا تميُّز عنده، فنحن نعرف أكثر من عشرين أو ثلاثين كاتباً سياسيّاً أفضل منه. وهو لم يفعل أيّ شيء لا بما هو إداريّ ولا باعتباره سياسيّاً. أنا لا أقول إنّه غبيّ تماماً، لكن لو كان يتمتّع بموهبة حقّاً، لكانت حالته محزنة أكثر. هل هذا واحد من رجالكم المهمّين؟ لا مجال للشكّ في أنّه لو لم يكن غامبيتا وراءه، لما كان هناك من يقرأ مقالاته، التي نفتّش بين سطورها عن أفكار سيّده وحدها. ولو لم يكن غامبيتا وراءه، لما تمّ انتخابه عمدة للدائرة التاسعة في باريس، التي مثّل فيها دور الكائن الضروريّ. كما لا أعرف ما إذا كان قد حافظ على شيء من شخصيّته، في زاوية ما من جمجمته؛ لأنّه حاليّاً ليس أكثر من انعكاس لسواه، ولا يمكنه أن يكون إلّا بهذه الصفة. من جانب آخر، وما دام قد أصبح نائباً، آمل أن يصبح حقّاً ذلك الرجل الذي يقف خارج الصفّ، الذي يبشّر به أصدقاؤه منذ وقت طويل. ما كنّا سنطالبه بالإعراب عن عبقرية لو لم تكن أبواق رفاقه اليعاقبة تَعِدنا بها باسمه. وسيخطئ إذا ما أحجم عن ذلك طويلاً.

لنأخذ السيّد غامبيتا[1] نفسه. لا شكّ أنه حقّق انتصاراً، وحصل على

(1) ليون غامبيتا Léon Gambetta (1838–1882): سياسيّ فرنسيّ وأحد أهمّ وجوه الجمهورية الفرنسية الثالثة، سبق ذكره.



Twitter: @ketab_n

المجد. لقد قبضت السياسة على هذا الرجل ووضعته في القمّة. وها هو يملأ فرنسا بالضجّة. ما أهميّة ذلك! لو كان فطناً، لساوره الشكّ. لقد قدّمته صحيفته، «الجمهورية الفرنسية» *La République Française*، في هذه الأيّام، كما أعتقد، لكي تفسّر سبب شهرته، أقول قدّمته كنوع من صنم يجسّد للبلد الإصلاح الموفّق والحسّ السليم وشجاعة حكومة مثالية. إنّ هذه الصورة صحيحة تماماً، بيد أنّها تظلّ مقلقة بالنسبة للصنم نفسه. ثمّة قصّة تحكى عن فلّاحين يئسوا من أن يجلب لهم قدّيسهم الأمطار رغم كلّ ابتهالاتهم له، فألقوا به في النهر وقد علّقوا حجراً برقبته. ما الذي ستفعله الأمّة، إذا ما اكتشفت يوماً أنّ السيّد غامبيتا لا يوجّه عناصر الطبيعة؟ ذلك أنّ الصنم، كلّ صنم، هو هذا: صنم خشبيّ تحت طلاوة ذهبيّة، لا قوّة لديه ولا معرفة، كما أنّه محروم من العبقرية التي ينسبونها له.

إنّ المخلوقات الحاليّة للسيّد غامبيتا تنهمر عليه بالسياسة العلميّة. لا شيء أفضل من هذا، لكنّ المزعج هو أنّ هذه السياسة العلمية تأتي بعد إخفاقه في شارون[1] Charonne. يحقّق غامبيتا الآن تطوّراً محتّماً، تمليه ضرورة طموحاته الشخصيّة، لكنّه لا يرتكز على أفكار صلبة، ومحدّدة سلفاً. ذلك أنّ الوقائع قد قامت، بالرغم منه، بالتعجيل بالتّجربة التي كان هو يرغب في تأخيرها. سنشهد، إذن، هذه التجربة، وحينها فقط نحكم على السيّد غامبيتا، ما دامت الأمّة لم ترَ فيه حتّى الآن، بباعث من ذلك السراب الذي يعزو للرجال صفة العبقرية التي لا يملكونها، أقول

(1) إشارة إلى اللقاء الجماهيريّ الذي انعقد في حارة شارون Charonne بباريس في 16 أغسطس 1881، أي قبل كتابة زولا لهذه المقالة بأسابيع، وتعرّض فيه غامبيتا لصفير الجمهور واضطرّ إلى مغادرة القاعة قبل الانتهاء من خطبته. وكان اللقاء قد عُقد ليعرض فيه غامبيتا برنامجه السياسيّ قبيل انتخابات 21 أغسطس 1881.



Twitter: @ketab_n

لم تر فيه سوى حاجاتها وآمالها. لقد دقّت الساعة التي ينبغي عليه فيها البرهنة على أنّه ذلك الرجل العظيم الذي وعدونا به، وهي ساعة مرعبة، ينهار فيها غالباً كلّ شيء، على الأرضية المقيتة للسياسة.

أجل، هي ساعة يخرّ فيها المنتصرون أنفسهم أحياناً على الحصى. وحدها العلوم والآداب مؤكّدة، وتتمتّع بالزمان والمكان. وإذا ما كان يلزم رجل يكرّر قول هذه الحقيقة، فسأكون أنا من يلعب هذا الدور ولن أعجز عن القيام به.

في الأدب، أصررتُ على ذلك التطوّر العظيم للطبيعيّة، التي غيّرت في عصرنا، بانطلاقها من العلم في القرن الأخير، التاريخ والنقد والرواية والمسرح. إنّ عمل مرحلتنا الرائع يكمن برمّته هنا. فكلّ مجتمع جديد يحمل معه أدباً جديداً. وقد حدّد مجتمعنا الديمقراطيّ هذه الحركة التي انطلقت من روسو، مروراً ببلزاك، لكي تصل إلى أعمالنا الوضعيّة والتجريبيّة اليوم.

علينا فهم فكرة التقدّم الحاصل في الأدب. فإذا ما أخذنا العبقرية الإنسانية بحدّ ذاتها، فسيكون من الواضح أنّ شخصيّة الفنّان لا تتطوّر عبر العصور. فهوميروس، في بداية العالم، يتمتّع بنفس العبقرية التي يتمتّع بها شكسبير. كما لا يمكننا تنمية العقل الإنسانيّ من أجل أن تشتدّ وتتعاظم فيه القوّة الإبداعية؛ أو على الأقل ليس هناك أيّة واقعة تبرهن على أنّنا اليوم أصبحنا قادرين على تحقيق روائع أدبيّة وفنيّة أكثر ممّا حصل في الأزمنة الإغريقية واللاتينية. لكنّ ما يتقدّم، بصورة مؤكّدة، هو الوسائل الماديّة للتعبير والمعارف الدقيقة عن الإنسان والطبيعة.

ولننظر إلى الموسيقى، فهي تقدّم لنا مثالاً مدهشاً وحاسماً. ربّما كان لولّي Lulli ورامو Rameau وغيرهما لهم العبقرية ذاتها التي يتمتّع بها



Twitter: @ketab_n

بيتهوفن ومايربير Meyerbeer. لماذا تبدو لنا إذن أعمالهم اليوم فارغة، طفولية، ولا تثير سوى الفضول من زاوية النظر إلى ما هو عتيق؟ ذلك أنّ هناك، في الموسيقى، الجانب التقنيّ، والصيغ العلمية التي تطوّرت كثيراً. لذا فإنّ العبقرية الموسيقية لم تتوسّع، غير أنّ العلم وضع في خدمة العبقرية الموسيقية وسائل تعبير لا تني تتعاظم في قوّتها، أتاحت له تطوير الأعمال بسعة لا يمكن مقارنتها بسواها.

من وجهة النظر هذه، ليس هناك ما يعلّمنا أكثر من تاريخ الموسيقى. فهنا نلاحظ التقدّم الذي حمله العلم، خطوة بعد خطوة، عبر قرنين، في حقل من حقول الفنّ. كما حقّق تشغيل الجوقة الموسيقية خاصّة تطوّراً عظيماً، من الكمنجات المعدودة التي كانت ترافق موسيقى لولي إلى الآلات التي لا حصر لها عند فاغنر Wagner. أعلم أنّ معارفنا الجديدة لا يبدو أنّها قد حقّقت التقدّم ذاته في الفنون الأخرى، كالرسم مثلاً؛ لكن لو تجشّم رسّامونا عناء أن يصبحوا كيميائيّين، بدل أن يلجأوا إلى رجال الصناعة من أجل الحصول على ألوانهم، فمن يدري! ربّما حصلوا على نتائج قويّة، بفضل الاستخدام المدروس للموادّ المستعملة؟ من ناحية أخرى، وبالنسبة للرسم، هناك تقدّم آخر، إلى جانب تقدّم وسائل التعبير: تقدّم العقل التحليليّ، والرؤية الأكثر وضوحاً وإنسانية للأنموذج، وتلك الصيغة الطبيعيّة التي حوّلت مدرستنا، والتي ستحقّق عظمتها عمّا قريب.

أمّا في الأدب فإنّ الوضع اليوم هو ذاته. قد لا يكون من أهميّة إذا ما صارت أقلامنا ومحابرنا اليوم أفضل من الماضي. ومن جهة أخرى، لم تصبح لغتنا أداة أكثر طواعية، بل فقط أصبحت المعاجم أكثر ثراء، ومنحت الأسلوب ليونة وألقاً أكبر. لكنّ ما تقدّم فعلاً وجاءنا بالصيغة


Twitter: @ketab_n

الجديدة، الدائمة التوسّع، هو التحليل الدقيق للكائنات والأشياء، والمنهج العلميّ المطبّق على دراساتنا الأدبيّة. وإذا كانت الطبيعة تشكّل ميداننا، فعلينا فهم نوعية الصلابة التي ينبغي أن تتمتّع بها أعمالنا، حين يكشف لنا العلم عن وجه تلك الطبيعة وآليّاتها دون قناع. حينها نكون نحن السادة، ونمسك بأيدينا بخيوط الحياة، كما نتمكّن من إعادة تناول جميع المواضيع القديمة، لكي نحلّلها من جديد، انطلاقاً من وثائق لا تحوم حولها الشكوك، تأتي بها المعاينة والتجربة.

تلك هي الصيغة الطبيعيّة، التي حملها لنا التطوّر الاجتماعيّ لعصرنا. ولا شكّ أنّها تتفوّق، بصفتها صيغة، على الصيغتين الكلاسيكية والرومنطيقية، اللّتين جاءت هي منطقيّاً بعدهما. وأعتقد أنّه إذا ما ولد اليوم مبدع بعبقرية متكافئة مع عبقرية هوميروس أو شكسبير، فسوف يجد إطاراً أوسع وأكثر صلابة، فيخلّف أعمالاً أكبر من أعمالهما؛ وفي مطلق الأحوال، ستكون أعماله أكثر حقيقيّة، وستقول لنا أشياء كثيرة عن العالم والإنسان.

لقد حاولت إذن، على صعيد الأدب، توضيح الصيغة الطبيعيّة والبرهنة على القوّة التي تفرض بها نفسها، مع مراعاة دور شخصيّة الكاتب. ومصدر كآبتي الوحيد متأتّ من كوني التقيت بفيكتور هوغو في طريقي، دون أن أتمكّن من الكذب كالآخرين. إنّ منطق حملتي نفسه هو الذي جعلني أتكلّم وأقول أيّ حطام مربك خلّفته الكاتدرائية الرومنطيقية على أرضيّتنا الثقافيّة. من المؤكّد أنّني وجهت للخصم ضربة على رأسه. فعندما يصبح الجميع قادرين على القول بصوت عالٍ إنّ فيكتور هوغو هو شاعر غنائيّ رائع فحسب، وعندما يكفّ الجميع عن إناطة قرننا بكامله به، باعتباره فيلسوفاً ومفكّراً، حينئذ ستنتصر الطبيعيّة،


Twitter: @ketab_n

وتبدأ أمام الملأ مرحلة أدبية جديدة. ذلك ما كنت أرغب في الإشارة إليه، لكن، من جانب آخر، دون أمل مفرط في تسريع حركة الزمن.

هذا هو وداعي. لكن عليّ الاعتراف، في اللحظة التي أضع فيها سيفي الكبير في غمده، بأنّي أشعر بأسف على تلك المعركة، بالرغم من المتاعب وصنوف القرف التي غالباً ما حملتها إليّ.

منذ أكثر من خمسة عشر عاماً وأنا أقاتل عبر الصحافة. كان عليّ، أوّلاً، كسب رزقي اليوميّ فيها، بمشقّة كبيرة؛ وأعتقد أنّني وضعت يدي في كلّ أنواع العمل، من الوقائع اليوميّة حتّى رسائل مجلسَي الشيوخ والنوّاب. وفي وقت لاحق، عندما أصبحت قادراً على العيش من كتبي، بقيت في المعركة، بحكم الحماس للنضال. لقد شعرت بأنّي وحيد، ولذلك قرّرت الدفاع عن نفسي بنفسي؛ وطالما بقيت على مثل ذلك النشاط، كان النصر يبدو ليّ مؤكّداً. كما أنّ الهجمات الأكثر سعاراً قد ألهبتني وزادتني شجاعة.

أجهل، حتّى هذه الساعة، ما إذا كان التكتيك الذي اتّبعته جيّداً؛ لكنّني على الأقلّ غنمتُ الكثير إذ عرفتُ الصحافة عن قرب. لقد كان الكتّاب الأكبر منّي سنّاً، من المشاهير، يوجّهون لها النقد اللاذع أمامي، والاتهامات المرعبة: أنّها قتلت الأدب، وأنّها تجرجر اللغة في الحضيض، كما أنّها الوكيل الديمقراطيّ للحماقة الشاملة. أتجاوز كلّ ذلك، وما هو أكثر ضراوة منه. كنت أصغي، وأقول في نفسي إنّهم إذا كانوا يتحدّثون عنها بمثل تلك الضغينة، فلأنّهم لا يعرفونها؛ وذلك لا لأنّها برئية من كلّ المساوئ التي يتّهمونها بها، بل لأنّ لها جوانبها القويّة، كما أنّها تقدم تعويضات كبيرة. ينبغي على المرء التألّم طويلاً منها وجعلها تستهلكه، لكي يفهمها ويحبّها.

سأقول لكلّ كاتب شابّ يطلب نصيحتي: «لتقذف بنفسك بكلّ



Twitter: @ketab_n

حماس في الصحافة، كما يلقي المرء نفسه في الماء لكي يتعلّم السباحة».
إنّها المدرسة الرجولية الوحيدة، في هذه الساعة. عبرها نحتكّ بالرجال وتسمرّ بشرتنا. وفيها أيضاً، من وجهة النظر الخاصّة المتعلّقة بالمهنة، يمكن للمرء صهر أسلوبه على السندان المرعب لمقاله اليوميّ. أعرف جيّداً أنّ بعضهم يتّهمون الصحافة بكونها تُفرغ الناس، وتحرفهم عن الدراسات الجادّة والطموحات الأدبية الأسمى. أكيد أنّها تفرغ أولئك الذين تخلو بطونهم من أيّ شيء، وتستوقف الكسالى وذوي العقول المتحجّرة، الذين يكتفي طموحهم بسهولة بالقليل. لكن ما أهميّة ذلك! أنا لا أتحدّث عن التافهين، فهؤلاء يبقون في وحل الصحافة، كما كان لهم أن يبقوا في وحل التجارة أو الكتابة العدلية. أنا أتحدّث عن الأقوياء، أولئك الذين يشتغلون ويطمحون. ليدخل هؤلاء بلا خوف في الصحافة: سيعودون منها كما يعود الجنود من حملة عسكرية، وقد تصلّبوا، والجروح تغطيهم، وصاروا أسياداً لمهنتهم وللرجال أيضاً.

ألم يجتز أفضلنا هذا الامتحان؟ نحن جميعاً أبناء الصحافة، ومنها حصلنا على أولى رتبنا. إنّها هي التي أرهفت أسلوبنا وقدّمت لنا غالبيّة وثائقنا. وما على المرء إلّا أن يكون عوده صلباً، لكي يستخدمها، بدلاً من تركها تستخدمه. فهي مطالبة بحمل هذا الذي يمارسها.

من ناحية أخرى، هذه دروس عملية يدفع ثمنها غالياً من هم أكثر نشاطاً. أنا أتكلّم عنّي، أنا الذي غالباً ما لعنتها، لقسوة جروحها الدامية. وكم هي عدد المرّات التي فوجئت فيها بنفسي وأنا أتّخذ منها موقف أولئك الذين يكبرونني بالسنّ ذاته! كانت مهنة الصحافة تبدو لي آنئذٍ آخر المهن وأدناها؛ وكان من الأفضل جمع الوحل من الشوارع، تكسير الحجارة، أو ممارسة أعمال خشنة ومخزية. وكانت تلك الشكاوى تعاودني في كلّ مرّة


Twitter: @ketab_n

أشعر فيها بضيق في قلبي وحنجرتي، أمام قذارة أكتشفها بصورة مباغتة. ففي الصحافة، يحدث أحياناً أن يسقط الواحد على مستنقع من الأغبياء وذوي النيات السيئة. ذلك هو الجانب القبيح والذي لا يمكن تفاديه. فيه يتوسّخ الإنسان، يعضّه الآخرون، ويتمّ افتراسه، دون أن يتمكّن من أن يقرّر ما إذا كان عليه مهاجمة الحماقة أو فظاظة البشر. في أيّام كتلك، تبدو العدالة ميتة إلى الأبد، ويحلم المرء بنفي نفسه داخل مكتب عمل مغلق تماماً، حيث لا تدخل أيّة ضجة من الخارج، ليكتب بسلام، بعيداً عن الرجال، نصوصاً منزّهة من كلّ نفعيّة.

لكنّ الغضب والاشمئزاز يمرّان، وتبقى الصحافة تتمتّع بالقوّة الكاملة. نعود إليها كما يعود الرجل إلى عشيقته القديمة. الصحافة هي الحياة، الفعل، ما يُسكر المرء وما يحقّق الانتصار. وعندما يتركها أحدنا، لا يمكنه أن يقسم بأنّ هذا سيكون إلى الأبد، لأنّها قوّة يشعر بالحاجة إليها ما إن يقيس المسافة التي باتت تفصله عنها. يمكن أن تتسبّب للمرء بمهانة، أو تكون غبيّة وكاذبة في غالب الأوقات، بيد أنّ ذلك لا يمنعها من أن تكون واحدة من الأدوات الأكثر نشاطاً وفاعلية في العصر. وكلّ من يضع نفسه بشجاعة في خدمة هذا العصر عليه ألّا يحمل حيالها ضغينة، لا بل أن يعود إليها ليطالبها بأسحلة، كلّما اقتضت ضرورة المعركة.



Twitter: @ketab_n

## نبذة عن المؤلف:

إميل زولا (1840-1902) من أساطين الأدب الفرنسيّ والعالميّ، ويُعدّ الوريث الأعظم لبلزاك وفلوبير. هو رائد المدرسة الطبيعيّة في الرواية ومُنظّرها. بدأ النّشر صحافيّاً وناقداً، ثمّ نشر حكايات وقصصاً أعقبتها رواياته الضّخمة التي تتقدّمها سلسلة «آل روغون ماكار» برواياتها العشرين، يعرض فيها تحوّلات مختلف أجيال أسرة كبيرة واحدة في ظلّ العهد الإمبراطوريّ الثاني بفرنسا (1852-1870)، ومن أشهر أجزائها «جوف باريس» و«الجشع» و«الوحش البشريّ» و«جرمينال». وقد صدرت له عن مشروع «كلمة» منتخبات قصصيّة بعنوان «الفيضان ونصوص أخرى»، بترجمة دانيال صالح ومراجعة كاظم جهاد.

Twitter: @ketab_n

## نبذة عن المترجم:

حسين عجَة كاتب وصحفيَ ومترجم عراقي مقيم في فرنسا. خرّيج معهد المعلمين في بغداد. استأنف الدراسة بباريس وحصل على بكالوريوس في الأدب الفرنسيّ. عمل لأكثر من عشر سنوات في المجلّات الأدبية المتخصّصة في العراق، كما نشر العديد من المقالات المؤلّفة والمترجمة في العديد من المجلات العراقية والعربية. من ترجماته كتاب «بروست والإشارات» للفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، منشورات دار «اكتب» للنشر والتوزيع ودار «أدب فنّ» للثقافة والفنون والنشر بالتعاون مع المنتدى الثقافي العربي، القاهرة، 2008، وكتاب «الحبّ الأول وقصص أخرى» لصموئيل بيكيت، متبوعاً بدراسة بعنوان «بيكيت، الرغبة التي لا تموت» للفيلسوف الفرنسي آلان بادیو، صدر عن دور النشر نفسها، 2008.

Twitter: @ketab_n

وانتهى الأمر بفلوبير إلى الخوف من الكلمات، إذ كان يقلّبها بمائة طريقة، ويرمي بها جانباً إذا لم تكن قادرة على إدخال فكرته على الصفحة التي يكتبها. وذات يوم أحد، وجدناه ناعساً وقد هدّه التعب. ففي عشية ذلك اليوم، بعد الظهر، كان قد أنهى صفحة من «بوفار وبيكوشيه»، وكان مغتبطاً بها تماماً، وذهب لتناول العشاء في المدينة، بعد أن قام باستنساخها على ورق هولنديّ كبير القطع كان يستخدمه آنذاك. وحينما عاد إلى داره، في منتصف الليل تقريباً، وبدلاً من الذهاب إلى سريره، رغب في إعادة قراءة تلك الصفحة. لكنّه بقي منذهلاً، لأنّه عثر على تكرار كان قد أفلت منه، على مسافة سطرين. ومع أنّه لم يكن هناك من مدفأة في مكتبه، والجوّ بارد تماماً، أصرّ على التخلّص من ذلك التكرار. ثمّ لاحظ كلمات أخرى لم ترقُه، لكنّه كان عاجزاً عن تغييرها كلّها، لذا كان مرغماً على الذهاب إلى سريره، يائساً. وفي السرير، كان من المستحيل عليه أن يغفو، فرجع ثانية إلى تلك الصفحة، وهو يفكّر بتلك الكلمات... جاء بالصفحة إلى سريره، وغطّى أذنيه بوشاحه وتدثّر جيّداً بغطائه، وظلّ على هذه الحال حتّى الصباح وهو يعالج صفحته، التي نخرها من كثرة التشطيبات التي ألحقها بها. تلك كانت طريقته في العمل. كلّنا يتملّكنا مثل حالات الهيجان هذه؛ بيدَ أنّ حالات هيجانه هو كانت تلاحقه من أوّل كتبه حتّى آخرها.

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة
أطفال و ناشئة

كلمة
KALIMA

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

9 789948 173106