سلسلة كتب ثقافية يصدرها بيت الحكمة العراقي
العدد ٣٧

محاكاة جديدة

(شكسبير وتمثله للواقع)

تأليف
أ.د. ناتول

ترجمة
احمد خالص الشعلان

بغداد
٢٠١٣

مـحـاكـاة جـديـدة

الواقع مثلما تمثله شكسبير

أ. د. نـاتـول

تـرجـمـة

أحمد خالص الشعلان

عنوان الكتاب الأصلي

A NEW MIMESIS

Shakespeare and the representation
Of reality

By
A. D. NUTTALL

المحتويات

مقدمة
1 – الفصل الأول : **زعزعة المفاهيم**
السياقات
علاقات لا أشياء : الحقيقة المختلقة
اذابة الانسان : أسبقية اللغة على المعنى

2 – الفصل الثاني : **انحلال المحاكاة**
قناع الواقعية
الاحتمال عند الكلاسيكيين الجدد : . . .
الواقعية الوصفية و الواقعية الظرفية
تصورات القرن الثامن عشر عن شكسبير
الشكلانية المعتدلة
لغتان في النقد

3 – الفصل الثالث : **الطريقة التي حاكى بها شكسبير العالم**
" يوليوس قيصر " و " كوريولانوس "
" تاجر البندقية " و " عطيل "
" هنري الرابع " : ألأمير هال و فالستاف

4 – الفصل الرابع : **المحاكاة الجديدة**
مثل شكسبير
لحية أوكهام : ملاحظة على ما هو كامن
خاتمة

مـقـدمـــة

هذا الكتاب هو محاولة لاظهار الامكانية التي يشتغل الأدب فيها على الواقع . فهو ، على الرغم من عنوانه المتفاخر ، يقدم تحديا غير مباشر لكتاب أيريك أورباخ Erich Aurbach الموسوم " المحاكاة Mimesis " . أما كتابنا هذا ، " محاكاة جديدة " ، ففيه أهتمام أكبر بالناحية النظرية ، و اهتمام أكبر بالناحية النقاشية ، و اهتمام أقل بكثير بسعة المرجع ألأدبي من العمل العظيم الذي كتبه أورباخ (و قد يرى بعض القراء فيه ، بسبب ما قلناه للتو ، ليس اشارات الى كاتب أقل شأنا ، و انما أيضا الى ثقافة منحطة) . فحيث كان أورباخ يتابع تفكيره عبر قرون من الأعمال التي يبدعها الخيال ، اخترت أنا التركيز على مؤلف واحد ، هو شكسبير . و مع ذلك ، فاني أعرج في نقاشي المنفتح ، في ألجزء الأول من الكتاب و عاودت الكرة في جزئه الأخير ، على العديد من المنظرين و النقاد ، قدامى و محدثين ، على الرغم من اني حتى في هذا الجانب ، لا أناقش كل كاتب له علاقة بموضوعي . فأنا لم أقل شيئا ، مثلا ، عن وورف Whorf . و قد انصبت حججي على معارضة الشكلانية formalism، اذ أجدني معارضا لانحلال resolution المادة في الشكل form ، و الواقع reality في الخيال fiction، و الجوهر substance في ألاصطلاح convention. فحيثما أجد البنيوية structuralism شكلانية formalist ، أجدني أنا مضاد للبنيوية antistructuralist. و الا فلا. و أنا على بينة من أمري و غايتي كونها غير واقعية الى حد ما؛ فما من أحد يستطيع فعلا التعايش مع شكلانية معرفية أساسية مهمة هذا الكتاب مهاجمتها. و مع ذلك، فأن الخطاب النقدي الجاري في الحاضر كان قد تبنى أسلوبا معينا. و هذا ألأسلوب يقر، أو حتى يرحب، بالمطلقات الميتافيزيقية. و هذه المطلقات، هي نفسها، تنطوي مباشرة على خاتمة تنم على عجز كامل. ففي حين نجد أن واحدة من الطرق المعهودة في الثناء على كاتب ما، بأن نقول عنه/ـها أنه/ـها لصيق الواقع، قد أصبحت محرمة دون سبب واضح، و صار النظر اليها كما لو كانت تشتمل على تصور مغلوط أساسي عن طبيعة الأدب و عن العالم. و قد بدا لي، في ظل ظروف من هذا القبيل، أنه من المناسب أن أتناول الفرضيات الأساسية بجدية أكبر من الجدية التي جرى تناولها بها غالبا من لدن أنصارها. أما موقفي أنا، فينص على أن كلمة

"الواقع" هي بذاتها بسيطة عل نحو مكشوف، و بالامكان استعمالها على نحو صائب دون استعمال أدوات الحصر التعليلية، و بأن ألأدب بامكانه أن يصور الواقع نفسه. الا أن الحديث في هذا الرأي أبان ثمانينيات القرن العشرين كان يعني الانكباب على كشف "صراع داخلي" معقد. و المحصلة ألأسلوبية لهذا، قد يكون تناوبا لمعرفة وقفية، يرافقها تأكيد عدائي بالكامل، قد يعد نافيا لي أنا، المؤلف، بطريقة ما.

و لقد ظل هذا الكتاب ينمو في تفكيري، يرافقه نوع من عنف بطيء، طوال العشرين عاما الماضية، حيث كانت تظهر، حتميا، بعض النقاط التي تتداخل مع عمل كنت قد نشرته أبان تلك المدة. و ضمنته مادة من ورقة كتبتها لأى مؤتمر انعقد في أكسفورد خاص بجماعة التعليم العالي Higher Education Group (و جرى تداوله عقب ذلك بصيغة رسالة اخبارية)؛ و من ورقة نشرت في كامبرلاند لوج (نشرت في عام 1982 من قبل مؤسسة الملك جورج الخامس و الملكة اليزابيث العائدة الى القديسة كاثرين في كامبرلاند لوج، ويندسور)؛ و من مقالة عنوانها "الاصطلاح الواقعي و الواقعية الاصطلاحية عند شكسبير Realistic convention and conventional realism in Shakespeare" التي ظهرت لأول مرة في مجلة "تاريخ ألأفكار ألأوربية History of European Ideas" ، ثم ظهرت فيما بعد منقحة في مجلة "مراجعة شكسبير Shakespeare Survey"؛ ومن مراجعة لي في مجلة "مراجعة في الدراسات الانكليزية Review of English Studies" لكتاب "التحليل النفسي و مسألة النص Psychoanalysis and the Question of Text" الذي حرره جـ. هـ. هارتمن؛ ومن مراجعة انجزتها لعمل أي. ب. غلمن الموسوم "المنظورية المفاحصة The Curious Perspective" المنشور في المجلة البريطاني لعلم الجمال The British Journal of Aesthetics"؛ و أيضا من مقالة لي عن فيرجيل و شكسبير (لم تكن قد نشرت بعد و أنا أكتب هذه المقدمة) .

و ثمة أيضا بعض نقاط التقاء لهذا الكتاب بكتابيّ التاليين: "سماء للجميع A Common Sky" (1974)، و "و سمع الاله عرضا Overheared by God" (1980). و ديني لأصدقائي لا يقدر بثمن، سواء أكانت آراؤهم معارضة أو مؤيدة، بخاصة الى جوناثان دوليمور Jonathan Dollimore، و برنارد و دوروثي هاريسون Bernard and Dorothy Hareson، و فرانك كيرمود Frank Kermode، و ستيفن ميدكالف Stephen Medcalf، و آلن سنفيلد Alan Sinfield، و جورج واتسن George Watson، و سيدريك واتس Cedric Watts، و سير دينيس ولكنسن Sir Denys Wilkinson. و في عاتقي أيضا دين لمختلف أنواع الجمهور الذي قرأت له أوراقي البحثية. و ليس من واحد من هؤلاء الناس قد يوافق، بالطبع ،على كل ما أقوله. و أدين بالكثير أيضا الى دنيس

سمث Denise Smith لطباعته مسودة هذا الكتاب الذي قد أكون سببت له أتعبته، دون ريب، بالكثير من التعديلات التي طرأت على تفكيري فيما بعد.

الفصل الأول
زعزعة المفاهيم

السياقات

كانت الأفكار في مد وجزر . وكان أصحاب العقول المتزمتة في انكلترا القرن السابع عشر يقفون جميعا الى صف من يرومون تكوين انطباعات عن جانب واحد حسب ، ومن ثم الانكباب بهمة على " الأشياء " بذاتها . و بذا ، أقروا بأن تراكيب اللغة العادية أوحت بوضع للامور أكثر تعقيدا الى حد ما . ولم يحصل ذلك الا لأن اللغة العادية جرى تحريفها بأشكال متباينة ، في حين كان من المفترض أن تستجيب كل من اللغة الطبيعية والفلسفة الطبيعية للواقع بعد إصلاحهما ، و أعني تنظيمهما لـ " الأشياء " على نهج تطابقهما الواحدة على الأخرى .

و لكن هكذا جرى عرض الأمر، بأن تكشف الفكرة عن سخفها بنفسها. فاللغة التي جرى إصلاحها على هذا النحو قد تكون تشكلت من سلسلة غير محدودة من الأسماء العلم. وبذا، يجري دفع مجموعة المبادئ الطبيعية الناجمة عن ذلك، لكي تشبع نفسها بابتهالات صرف من الذكر الورع. وبمجرد الشروع بوضع تصنيف أبسط (لاحظ بأن هذا يأخذنا الى مستوى الأسماء العامة common nouns مثل "كلب dog" مقارنة بـ "جوال Rover"، ودون ذكر شئ عن عناصر مثل الأفعال) سيتلاشى التماثل القائم على أساس التطابق بين الواحد والآخر. فكلمة " كلب dog " يتركب بها نسيجا عاليا من العلاقات (أحاول أن اسمي مفردات اضافية من التي يسهل تصنيفها). ان الخطط التمهيدية المتنوعة للإصلاح اللغوي بدءا من تفسير ليبنيز Leibniz (القبلي) وحتى الحل الوسط التجريبي الرمزي ideogrammatic الذي قدمه بيكن Bacon، ومن حلم ديكارت الرياضي الى الفكرة/ المفهوم التي قدمها الاسقف ولكنز Wilkins، و قد اكتشفوا جميعا، عند لحظة البدء بها، أنه ينبغي عليهم ألا يأخذوا الأشياء بالحسبان فحسب، وانما أن يأخذوا أيضا العلاقة التي تربط بينها. و على الرغم من ذلك، فقد ظلت الدفقة الاولى للحركة قوية. ذلك، لأن الكون يتألف من اشياء. واستجابة لهذه الحقيقة الكبرى، وبعد مضي أعوام جرت خلالها حياكة شراك ميتافيزيقية، علينا العودة للتعرف على كيفية اظهار تأثرنا المتسمم بالحكمة، بل يجب علينا، ان جاز القول، أن نبيح لأنفسنا، كما حصل في طفولتنا المبكرة، السماح للواقع بترك بصماته علينا. ودفع هذه الفرضية الى الأمام كان يعني حمل ايمان راسخ بأكثر الناس ذكاء في العصر المعني. وكان لهذا الامر قوة مباشرة، على المرء أن يشك بها دائما، مع انها بالكاد تبدو سابقة على الغرض.

و قد يبدو من المدهش معرفة أنه كان على فلاسفة القرن السابع عشر المثابرين المساهمة لأجل ذلك في حملة واسعة يتنكرون فيها للاستعارة، ذلك، لأن الاستعارة تفترض مسبقا، وبطيش لا يلين، وجود سمة علائقية relational للواقع.

وآخر مكان غنت به الطيور غناءها العذب كان جوقة المنشدين العراة المفلسين .

(شكسبير سونيتة 73)

يصور هذا البيت على نحو متحرر من القيود، لا العلاقة بين شجرة وشجرة فحسب، وإنما العلاقة بين الاشجار في أواخر الخريف جميعا ومباني الكنائس، ثم، وما وراء ذلك، علاقة كل تلك الاشياء بحالة الشاعر الأسيان ذاته. لقد سمى هوبز Hobbes الاستعارة بـ "سراب ignis fatuus" التفكير العلمي. و كان توماس سبارت Tomas Spart قد وصف في كتابه الموسوم "تاريخ المجتمع الملكي"(1667) الطريقة التي ترفعت بها النخبة الجديدة، أعني قادة الثورة العلمية، عن استخدام اللغة المجازية عامدة، لدرجة أن لوك Locke ارتأى وجوب حماية الاطفال من تأثيرات الشعر و (جعلهم، لسبب ما، يلبسون نعالا ندية).

انه من المستحيل تعيين التاريخ الدقيق الذي جرى فيه نقض هذه الحركة. ففي كتابه الموسوم "منظومة الكون العقلانية الواقعية" ارتاب رالف كودووث Ralph Gudwarth، أحد افلاطونيي كمبردج، بالخرافة القائلة عن تأثر العقل عند الادراك. ونشر فيكو Vico كتابه الموسوم "العلم الحديث Modern Science" عام 1725 الذي استنجد فيه بروحية ليفي شتراوس Levi Strauss، التي لم تكن قد ولدت بعد، في اختراعه لعلم الانسان الحديث. ذلك، لأن خرافات الناس البدائيين ليست، برأيه، تاريخا يستحق السخرية وغير حقيقي، و إنما بالأحرى هي تدوين معقد للتاريخ أو تنظيم مجازي لهذا الواقع. ويضيف فيكو إضافة جوهرية وهي: أن ما نسميه "واقعي true" هو في الواقع صيغة shape أولية مفروضة من قبل العقل. ولا يحبذ فيكو اصرار ديكارت على وجود حقائق مطلقة ابدية، ورأى انه ليس بمقدور المرء ادراك شيء ما لم يكن قد فهم الكيفية التي حدث بها ذاك الشيء في وقت معين. ويعرض في كتابه الموسوم "حكمة الأقدم عند الايطاليين" معادلته الشهيرة (متلاعباً بمعنيين لـ "الحقيقة factum" وهما: "واقعة fact" و"حادثة مختلقة thing made"، القائلة بأن "الحقيقة هي شيء مختلق verum factum". وكتب سويفت في الوقت نفسه في انكلترا روايته "رحلات غلفر Gulliver Travels"، التي يجد فيها البطل طريقه الى بلد أهله ناس متنورين فلسفياً، لدرجة أن حكماؤه العظماء ما عادوا يستغنون عن الافكار العامة فحسب، بل وعن الكلمات التي تعبر عنها ايضاً. وذلك، بقيامهم بالتحاور كلياً مع الاشياء، و هي الاشياء التي قيل انها تحمل على الظهر، مع كونها اثقالا صعبة الحمل لضخامتها.

و قد يعد عمل سويفت Swift المسمى "لابيوتا" أكثر أنواع ما كتب من الهجاء الفلسفي قوة. ومع ذلك، قام بما يؤدي الى الزيغ في استقامة الرأي

فـي تلـك الحقبـة. واسـتطاعت اسـتقامة الـرأي "الموضـوعية الذريـة atomist-objectivist" تلـك أن تبقـي علـى مـا تبقـى لهـا مـن قيـد الحيـاة، مـا شـجعها علـى ان تنجـو بيسـر مـن الهجمـات المرعبـة التـي شـنها عليهـا المثـاليون الألمـان والرومانسـيون الانكليـز، كـي تسـتطيع أن تنفـذ بجلـدها الـى القـرن العشـرين بسلام.

و بدا بعد ذلك كأن الأصوات الناقدة ازدادت حدة لدرجة أن الأمر أدى إلى تجاهلها. فالأمور في حقل الفيزياء حصلت على نحو بحيث أن قلة فحسب استطاعت التحدث مباشرة. ومع ذلك، فقد أدى الأمر بالعديد من غير الفيزياويين الى الافتراض جدياً، وان على نحو غامض، ان الأساس المادي للكون لم يكن بالشيء الثابت صلابة مثلما بدا عليه أول الأمر. فقد سأل ويتجنستاين Wittgenstein، احد أعظم فلاسفة القرن العشرين "ألا فكرت بنوع اللعبة اللغوية التي تلعبها؟". و يعد هذا السؤال محيراً وملائما و يلفه الغموض حتى في هذه اللحظة، لأنه يوحي بإمكان حل المشاكل الأساسية ظاهرياً، بمجرد ان تظهر لنا مرةً وكأنها نابعة من تشوش في المصطلحات. ثمة "لعبة" مفردة، ان جاز القول، نتحدث فيها عن العلل المادية، وأخرى نتحدث فيها، مثلاً، عن الحرية الأخلاقية. ولكل من اللعبيتين قواعدها. وكل منها مقبولة طالما كانت مجموعتا قواعد اللعبتين لا تتداخلان.

ويضيف ويتجنستاين مخطط model اللغة الى مخطط اللعبة (بتلميحه الذي يدعو الى الاستغراب من التفاهة). فأذ تحدث الفلاسفة الاولون عن المنطق، الا أن ويتجنستاين مال الى الحديث عن "النحو"، كما لو كان باد للتناقضات بين المقدمات والنتائج ان يُجرى تذليلها باللجوء الى نوع جديد من دراسة أصل اللغة philology. و بذا، يبدو أي علم جديد للغة مستعداً للقيام بأي شيء الا اغتصاب عرش المنطق. و قد تدل هذه الحركة الفلسفية للوهلة الاولى على شبه بالثورة الانسانية لعصر النهضة. اذ تعرضت الفلسفة السكولاستية scholastic للرفض، فاستجمعت قواها كلها لتوليد لغة لاتينية صافية الاسلوب (و كانت النتيجة أدانة أكويناس Aquinas على أساس يدعو للريبة، وهو أن لغته اللاتينية لم تكن كتلك التي لشيشرو Cicero). غير أن اغلب مؤازري عصر النهضة الإنسانيين لم يشعروا بحاجة لعقلنة التشديد الجديد على الأسلوب، لأنهم كانوا قد تخلوا تماماً عن الميتافيزيقيا لصالح الدعوة لتبني اللاتينية. ولقد فعل ويتجنستاين، من ناحية ثانية، ما ينبغي فعله غالباً. وذلك، بأنشائه فلسفة مضادة للفلسفة، بأن قام بعرض طريقة لمعالجة المسائل الفلسفية التي تجتزيء المغامرات العنيدة المعتادة التي تهدف أما الى تأييد العقلاني أو رفضه. ولكنها مع ذلك انكبت بقوة على تذليل الصعوبات الفلسفية الاساسية. ولم يألو جهداً أيضاً لغاية ان أنحلت بحق من لدنه المسائل التي تعنيه (بافتراضه معايير، لو كان طبقها هو شخصيا على محاولاته، لكانت أبلغ اثراً مما لو طبقها بعض من اتباعه). تلك المسائل التي نقول عنها، على قدر ما نستطيع، أنها لم تدعه يركن الى الراحة.

لقد خلف ويتنجستاين وراءه ولعاً من نوع معين. اذ اتضح أمره بعد ويتنجستاين مرة أخرى بجدية، وان على نحو مبهم، وجود تزايد متصاعد في المسائل التي تعود دراستها للغة اكثر مما كان في الماضي. اذ شدد سوسير Saussure،

ضمن الضوابط التقليدية لعلم اللغة، على أنها لا تعد مفهومة وذات معنى الا عندما تكون جزءاً من منظومة. فالحرف B قد يفيدنا بالقليل جداً، أو بلا شيء، حين يؤخذ منفرداً، ولكنه يعني الكثير حين يظهر في كلمة bar. ومع ذلك، فكلمة bar هي نفسها تبدو غامضة على نحو عسير ولا تجزم بشيء بأية حال، الا انها حين تكون في سياق اكثر انتظاماً من قبيل: "the bar is now open" سيتبدد ذلك الغموض، فنحصل على المعنى وعندئذٍ يحصل الفهم. وتوجد، بالطبع، انواع مختلفة للمعنى. فأهل الأدب الذين تعودوا على حب التعدد في المعاني polysemy، قد يجدون تفسير الانتقال من bar الى the bar is now open يسيراً، بحسبانه تحديداً او تقييداً لكلمة bar يعود الى ندرة المعنى الاحادي للكلمة. و لكن سواء أكان المرء يفضل الامكانية الغنية لـ"الاسم noun"، الذي لم يتقيد بعد الاستعمال النحوي أو كان أكثر حذراً بالتفضيل، فان الدلالة العلمية لـ"الجملة sentence" تتوقف في كل من الحالتين بالكامل على علاقات اصطلاحية بسبب قوتها النافذة. اذ لا أحد يقيم اعتباراً للعناصر اللفظية، ولا أحد يتوسع في وصف غنى المعنى في "__b". و ليس الامر كذلك بالنسبة لسوسير. فللكل الذي يخص اللغة، عنده، أهمية تفوق تلك التي للأجزاء. وذرات اللغة عنده لا تبدأ بذاتها في تشكيل اللغة أو المعنى، لأن كل شيء يتلازم ضمن الخصيصة الانتظامية للعلاقات. فالذرات لا تشكل شيئاً، حيث بالامكان تغييرها بحرية دون الاضرار بالكائن العضوي الرئيس.

لقد اجاب ليفي – شتراوس في نطاق علم الانسان على الفرض الذي وضعه فيكو منذ زمن طويل. اذ درس الخرافات والنظم الطوطمية عند البدائيين. وذلك، بأن عدها نوعاً من المنطق العلائقي، وبحسبانها لغة ثانيةً على وجه التقريب. و بذا أكتسب المجاز قوة ذات اثر ثقافي جديرة بالاعتبار. فبالإمكان، مثلا، النظر بواسطة المجاز إلى كل شيء يندرج في ثقافة معينة، كونه أما نيئاً raw، أو مستوياً cooked. و بذا، يجري خلق تعارض قائم على الثنائية المتواصلة. و انه من العبث تقسيم العالم بهذه الطريقة الاعتباطية المفرطة. غير ان ما يسمى عبث حقاً هو محاولة السرد المتسلسل للأشياء التي تنطوي عليها النزعة الذرية. ان محاولة اجراء مقارنة متواصلة متغيرة، من أي نوع كانت، يعني خلق معنى حقيقي. و في هذه النقطة بالذات يبدأ بعض النقاد الذين يكتبون بالانكليزية دخول الحلبة. فقد أظهر ارنست غومبرش Ernst Gombrish، في كتابة المعروف "الوهم والفن Illusion and Art"، المدى المروع الذي تتجدد به سمة أكثر الرسوم "الواقعية realistic". و لا يجري ذلك بواسطة "الحقائق facts" العمياء للطبيعة أو بالخبرة البصرية، و أنما بالاستجابة الفنية artistic للمهارات الشكلية في رسوم سابقة، سواء أكانت قابلة للتعلم أو عابرة. و لقد سعى نوثورب فراي Northrop Fray الى كبح جماح الممارسة المتواصلة التي يقوم بها النقد الجاري تدريجياً على أساس كل قصيدة على حدة one-poem-at-a-time، ليقود فيما بعد عودة الى التفسير القديم القائم على أساس الرمز والجنس الادبي، والقاعدة و "السياق context".

قد يجري تجميع كل هذه الآراء على نحو فضفاض تحت راية عدائها للموضوعية الذرية atomist objectivism. و توجد حركات تالية أخرى قد يجرى توحيدها على نحو أكثر فاعلية لتعمل من أجل بلوغ الغاية نفسها. و طبيعي أن تكون البنيوية اكثرها جدارة بالانتباه، لأنها ظهرت في بداية القرن العشرين، وهي الآن تحظى بفرصة ثانية للحياة. وبما أن خلاصة البنيوية زاخرة بالصفات، فعلى المرء هنا محاولة حصرها.

توصى البنيوية، كما يوحي أسمها، بأجراء نقلة من التشديد على الاصول و الاسباب الى التشديد على البنى اللغوية. فأصولها (هذا أن قدرنا على معاينتها مثابرين) ثلاثية المنشأ تقريباً. الأول، هو علم اللغة عند سوسير. والثاني، هو ذاك الضرب من علم الانسان الذي يشدد على المجازات المنتظمة والكنايات في ثقافات عدة. والثالث، هو النقد الادبي الشكلاني، بموجب ما جرى عليه عند الشكلانيين الروس وعند حلقة براغ. و بما أن العالم لا يكتسب دلالته و طريقة فهمه الا عبر العلاقة، و ليس عن طريق سلسلة البصمات التي تحدث تأثيراً في العقل المتلقي، فان مهمتنا يجب أن تنحصر في معرفة اللغة بغض النظر، ان جاز القول، عن الفعالية التي نسعى لفهمها، فيما يحصل من تشابه و تغاير، الذي هو لوحده يمنح الدلالة للخطاب.

ان ما يميز هذه المغامرة هو روح النظام الذي تتحلى بها. و لقد كان التأثير الذي أحدثه سوسير حاسماً عند تفريقه بين القدرة اللغوية langue وهي المنظومة العامة التي تمتلكها ثقافة ما و "الكلام parole"، و هو ما يتحدث به الفرد. و انه لواضح بأنه اذا ما كان على المرء ايجاد المعنى، يكون من الضروري بلوغ ما وراء التقييدات المبتذلة، نوعاً ما، التي يضعها الفرد للمنظومة الأساس التي تشكل لحقبة ما، و في آن، الحيازة العامة لنا جميعاً، و لأكثر محددات الخطاب فعاليةً. و يبدو الأمر هنا و كأنه تبصّر من نوع يمكن تطبيقه على نحو أشمل. فقد كتب لويس هيجلمسليف Louis Hjelmslev يقول "ثمة منظومة مماثلة لكل عملية"، غير أنه ليس واضحاً تماماً، في الوقت ذاته، كيف يجري تطبيق هذا التبصر في دراسة الأدب مثلاً. و جاهد أ. ج. غريماس A.G.Greimas لاظهار أمكانية استقراء الأدب من خلال اللغة، كونه توليداً شخصياً تمهيدياً لتراكيب مصاغة على وفق نظام معين، و منتجا يتبوأ مكانة تقع فوق المنظومة الأولى التي هي اللغة نفسها. ولقد رأى رولان بارت Roland Barthes، و ربما بحذر شديد، في كتابه "العلم إزاء الأدب"، بأن الأدب نشأ أولا ثم حرر نفسه من أصوله اللغوية (مع ان واسطته ظلت لغوية). و لهذا ستكون منظومة الأدب موازية لتلك التي للغة، و ليس استقراءً لها. و عليه، يضيف بارت، ان على دارس الأدب ألا يحاول القيام بدراسة علمية "موضوعية objective" زائفة، و إنما عليه بالأحرى تجريب "الكتابة" بنفسه. و بالتالي قد يستطيع بالتدريج، من طريق دخوله العالم المرن للأدب، نسف الفكرة المثالية الزائفة عن الموضوعية التي يسعى إليها العلماء:

"بإمكان الكتابة لوحدها أن تحطم الوهم اللاهوتي القائم على العلم ذي الإرث الأبوي paternalistic، رافضة أن تكون مشلولة بالذعر الناجم عما يعتقد خطأً أنه "صدق truth" المضمون و صدق الاستنتاج، متيحة الفرصة لدراسة أبعاد اللغة الثلاث جميعاً، و بما ينجم من ذلك من تدمير للمنطق، و اختلاط للقواعد، و نقلات للمعنى و الحوارات و أشكال المحاكاة التهكمية."

ثمة أكثر من تلميح هنا إلى النقد "الشعري" غير المقيد الذي شاع في جامعة ييل Yale. و لكن، و على الرغم من رأي بارت، الداعي إلى وجوب أن يكف النقاد عن التحليل، و البدء بمجرد "ممارسة الأدب"، فقد استمر البنيويون، و بعناد، في التماس القواعد التي تتحكم بالأدب، و في البحث عن اللغة الثانية التي هي الأدب بدلاً من البحث عن الأدب الذي يتخلل اللغة.

و مع ذلك، فإن هذا الأمر ما زال يلفه الغموض. فهل توجد لكل عمل مفرد "لغتـ"ـه الخاصة به و منظومته الخاصة الأساس من العلاقات التوليدية، أم انه، و بطريقة ما، الجزء الأساس الكلي من الأدب هو الذي يمدنا لوحده بنسيج المعنى الذي لا يقدر دونه أي بيت شعر ان يحوز على التأثير المطلوب؟ تبدو طريقة الفهم الثانية (يسميها بارت "علم الأدب") أقرب إلى روح البنيوية، في أن تحقيق ذلك يظل صعب المنال على نحو واضح بسبب جدتها (مع أنها تثير لدى البعض تفكيرا مثبطا مفاده إن اللغة و الأدب ليسا منفصلين فحسب، وإنما هما شيئان مختلفان عن بعضهما أيضا، و يعملان أساسا لبلوغ غايات مختلفة، و حتى إنهما ليسا متناظرين).

لم يجر من ناحية ثانية فقدان الدافع للحركة، فقوته مشهودة في بعض المحرمات المبهجة، المحرمات التي كانت رشحت بالنسبة لأسلافنا من رد فعل يتسم بالغموض المتعمد، و التي ربما كانت فيما بعد آخر ما يمكن توقعه من أصحاب النظم الفنية المتطلعة للمستقبل، إذ جرى رفض التجريبية، و كذلك الحقيقة الحية و سيطرة المؤلف الإبداعية الحرة على عمله. و بدلا من حصولنا على "الحكمة الساحرة الغاليّة" (Gallic Epigram) ينتحي الأدب نحو كتابة نفسه. و بذا، يصبح الناس موضوعا للقراءة من طريق كتب جرت العادة ألا تقرأ هي الناس، و إنما هم الذين يقرؤونها. و بالنتيجة تبدأ الفكرة (و ليس الناس) هي التي تفكر و الكلام هو الذي يتحدث و الكتابة هي التي تكتب.

كانت القوة الدافعة الأساس للبنيوية حذرة الى حد الاعتقاد، بأن ما كان قد كان. و ما تدخلاتنا الا مجرد تعبيرات عن منظومة هي شيء ما سوانا، و أعظم منا. و مع ذلك، فهي تنطوي على بذرة مثيرة استثنائية لثورة محتملة. فقد كان أولئك الذين عينوا آليات الثقافة هم أول أناس أحرار في العالم، إذ يبرهنون على كونهم بشائر ثورة عميقة لدرجة تتخطى فيها كونها مجرد انقلاب اجتماعي، و إنما ثورة في مقولات تفكيرنا الفعلية. و البذرة هنا ليست دائما راسخة و واضحة المعالم، و أنها بالتأكيد ربما بدت أحيانا انسحابية على نحو قاتم غير أن حضورها المتقطع يوضح لنا، إلى حد ما، لم كان على حركة، ظنها السابقون خانقة، أن تحرر اللاحقين على نحو تكتنفه الأسرار. و قد تخلل ذلك انجذاب فكري صرف و معتاد تماما نحو البنيوية كان

ذا تأثير و أساس جيدين على حد سواء، إذ كانت حرية الطواف على سياقات مختلفة مبهجة لأولئك الذين تربوا على ثقافة نظرية لا علمية، و ربما على نوع محرف من النقد الجديد الذي كان فيه الانتباه منصبا بتكلف على قصيدة واحدة في حقبة معينة، لدرجة أن أمرئ مثل ك. س. لويس C. S. Lewis، و هو من نأى بنفسه بعيدا عن النظرية التي كانت سائدة في القارة، أظهر استجابة لهذا المصدر الكبير للقوة التحليلية عندما أصر في "مقدمة للفردوس المفقود *Introduction to Paradise Lost*" على وجوب تزويد من يريد فهم قصيدة ملتن بمعلومات عن جوهر الملحمة، و لم يتبن لويس بوضوح النظرية الميتافيزيقية القائلة بان "الملحمة Epic" سابقة تاريخيا على أية قصيدة ملحمية، و إنما اختار بدلا من ذلك تبنى الرأي القائل؛ بأن التعاقب التاريخي للأعمال المفردة قد يشكل بالتدريج جنسا أدبيا واضح المعالم، وذا تقاليد موروثة، وبأن هذه التقاليد تتحكم بدورها في الأعمال التي تليها، غير أنه جرى التسليم بوضوح بالرأي القائل بان السياق يهب النص معناه.

و كتب ت. س. اليوت T. S. Eliot عام 1919 بأن الأعمال الأدبية تشكل "نظاما مثاليا"، بحيث ان إضافة أي عمل جديد تنطوي دائما على تعديل (ربما يكون دون ريب غير محسوب تقريبا) للمنظومة بأكملها. أما تشديده المبكر في نظريته عن برادلي Bradley على أن "الواقعي هو المنظم"، فكان نوعا من بنيوية ميتافيزيقية تامة. و نحن هنا قد نقارن هذا بإصراره على وجوب معرفتنا بكل أعمال شكسبير لكي يكون بمقدورنا فهم أي منها و إذا ما شئنا العودة إلى ماض أبعد قليلا فان رأي ماثيو آرنولد، في مقالته "الثقافة والفوضوية Culture and Anarchy"، القائل بأن أولئك الذين لا يعرفون سوى الإنجيل هم في الواقع لا يعرفون من يدرك إلى حد بعيد الضرورة الفكرية ذاتها.

ودارسو الأدب الإغريقي في منتصف القرن العشرين، الذين أثر فيهم برونو سنيل Bruno Snell و ي. ر. دودز E. R. Dodds و جون جونز John Jones، لا بد أنهم يتذكرون الإحساس الفائق بوجود أداة جديدة في اليدين، و هي القوة الجديدة لرفع كتل هائلة من المادة. فعندما لاحظ سنيل تقييد التسميات العقلية الكامل بصور من التعددية multiplicity في الشعر الإغريقي المبكر جدا، و ملاحظته للحقيقة القائلة بان فكرة العمق العقلي mental depth تأتت فيما بعد، فانه هو بالذات من كان يسأل دائما "ما الذي يعنيه سوفوكلس Sophoclus هنا؟". و قد أوحت التصورات المسبقة عن النص للمرء بكثرة من الافتراضات، التي تجرأ المؤلف على وضعها وللمرة الثانية، كان لدينا في هذه النقطة منهجا يجتزئ المناهج التي سبقته.

ولكن خطر الوقوع في شراك الاطلاقية النبوئية كان ماثلا طوال الوقت. و قد يكون أكثر عيوب "أنبياء القرن العشرين" نموذجية هو الانتقاص من تلك التعليلات المجتزئة. و ربما يحسب المرء حسابا لخطاب خصمه، و لكن ليس من جهة علم أو جهل الخصم بالواقع، و إنما من جهة تحديده "بما لا يليق from below" من العوامل التي لا اطلاع له عليها (مجموع ما تثقف عليه مثلا أو ما تمنحه إياه منزلته الاقتصادية)، و أيضا بوصف تلك التعديلات على أنها الفعالية الشاملة الأساس التي

يحيّد بها المرء معارضته قائلا "انك تظن بأنك تقول ذلك، لأنك لاحظت شيئا ما، غير أنه في الواقع حصل بسبب الطريقة التي بنيت بها ذلك". ففي البنيوية يجري غالبا تجاهل الأساس العلمي الخارجي. و لكن بوجود سلطة يجرى إرجاعها لأشكال الخطاب ذاتها، و يجرى وضعها بطريقة مماثلة، و بعيدا عن متناول المتحدث الفرد أو الكاتب. و ليست هذه سمة خاصة من سمات البنيويين، لأنهم مضطرون، لحد الآن، لاستعمال هذا السلاح ضد خصومهم من النقاد. و مع ذلك، فبالإمكان ملاحظة الميل إلى الاستبداد، فضلا عن أشكال التحريم المرافقة له.

وقد خصص هذا الكتاب لدراسة أشكال التحريم هذه، و ليس لدراسة البنيوية ذاتها. فالبنيوية و ما بعد البنيوية، ما تزالان تمثلان وحدة بديهية، و لكنهما في الوقت نفسه مختلفتان و مثيرتان للجدل العميق. و ليست مهمتنا هنا هي التطرق إلى المضمون الايجابي للبنيوية، خلال الموضع الذي تتخذ فيه شكلا ميتافيزيقيا مطلقا إلى حد الاستثنائي، و إنما أنا مهتم هنا بمظهرها السلبي. و لن يكون عندي القليل لقوله في صالح هذا المظهر الثاني. فدعوني افترض الآن، إذن، بان المظهر الأول هو ضرب من ولادة للمظهر ثانية للدراسات الأدبية. و أستطيع تقريبا أن أزعم أن أهميه أو لا أهمية المؤتمرات الأدبية قد تتأثر، أو لا تتأثر تقريبا بهذه "الحركة الجديدة". و لكني أنوي هنا أن أبدد أشكال التحريم الجديدة. و هذا لن يحصل إلا بعد استنفاذ الفطرة السليمة التي نتصف بها للترحيب بمزية ما أو لاستنكار سرقة ما.

و بالإمكان تمثيل الجديلة التي تضفرها النزعتان البنيوية وما بعد البنيوي ، بأن أضعها بسلسلة من القضايا الموجزة هي:

1- العالم لا يتألف من أشياء وأنماط من علاقات،

2- الحقيقة شيء مختلف،

3- ليس الهدف ألأساس للعلوم الإنسانية هو تشكيل الإنسان، و إنما إذابته،

4- اللغة سابقة للمعنى، و

5- الاحتمالية هو القناع الذي تتلبسه قواعد النص.

العلاقات لا ألأشياء: الحقيقة المختلقة

لقد حصلت كلمة "طبيعة" في القرن التاسع عشر على ثقة تلقائية، إذ لم تكن تترتب على استعمالها أية تبعة أو ضرورة للنقاش، أو لشرح، أو لتصديقها، الذي ربما يـزعم المـرء بأنــه جـاد بخصوصــها، سـواء أعنـد المثقـف أو غيـر المثقـف. ان للفرضيات الخمس المقدمة آنفا الخاصية نفسها، و لكن باختلاف ذي أهمية. فهي تحمل شحنة من الثقة التلقائية، لأنها تناسب مزاج أهل الفكر فورا، إلا أنها لا تناسب أي أحد آخر. أما لجل اللمتلقين، فان أية منها أما أنها غير مفهومة أو أنها غير جديرة بالتصديق ظاهريا.

لقد أطيح بالموضوعاتية الذرية تماما دون أن يتبع ذلك، بأية حال، وجوب القفز فورا إلى القطب الثاني، في إصراره على أن العلاقات لوحدها هي الحقيقة. ثمة شيء خاطئ يجري بوضوح سافر في النظرية الأولى القاتلة بان "العالم لا يتألف من أشياء و أنماط من علاقات". فأن تتصور وجود علاقة ما، يفترض مسبقا تصور أشياء ذات علاقة. فالعالم الذي يتألف من مجرد علاقات هو عالم لا وجود للأشياء فيه. و هو عالم سابق على الغرض حيث لا وجود فيه لأشياء لها علاقة بغيرها. و بذلك لا يمكن أن تقوم فيه علاقات. و فرض كهذا يكون، بالتالي، مفككا من الناحية الجوهرية. و بإمكان المرء رؤيته يفكك نفسه. و بذا يشبه حاله حال أي عمل من أعمال الفن المعاصر وهي تميل للانتحار.

قد نفضل إذن التراجع إلى الخطة التي تعتمد على الإنكار الميتافيزيقي المطلق لـ "الأشياء"، لتؤكد عوضا عن ذلك على زعم أكثر اعتدالا، و هو أن العلاقات بين الأشياء هي التي تخلق المعنى و الفهم. إذن، فمتى قلنا أي شيء عن شخص مفرد، أو عن شيء مفرد، نجد أن الأمر يصعب علينا، في تجنب قول أي شيء عن أشخاص آخرين و أشياء أخرى. فحين أزعم أن مارغريت كريمة، فاني أقول، في الوقت نفسه، بأنها تهب أكثر مما يهبه الآخرون. و هذا ينطوي مباشرة على معنى يفيد بأنهم يعطون أقل مما تعطي هي. و إذا ما أشرت الى أن كتابا ما لونه أحمر، فمعنى ذلك أني قلت إن لونه مثل لون صندوق البريد، و لا يشبه لون

سماء صافية. و قد يثبت إهمال المقارنات اللانهائية و الاكتفاء بدلا منها بمقارنة مفردة في النهاية، كونها مقارنة من النوع الذي لا يغني. و بذا، لا يكون بمقدورنا ترسيخ فهمنا للأشياء إلا من طريق الاستناد على العلاقة. و تمكننا هذه الهدنة من أن نتقدم إلى النظرية الثانية، التي تشير إلى أن كل هذه العينات من العلاقات هي من النوع الذي ليس لمعرفة الإنسان أساس أفضل منه، هو بالذات ذهن الإنسان. و يؤدي ذلك مباشرة إلى نتيجة منطقية بالغة الصرامة بالمعرفة المزعومة، تلك التي هي حقا ضرب من الخيال. ذلك، *لأن الحقيقة المخلوقة هي حقيقية مختلقة: Verum factum, verum fictim.*

قد يكون فيكو رحب بتناغم القوافي هذا. و قد تكون ملاحظة تاسيتوس الساخرة في أنهم يختلقون فيصدقوا ما اختلقوا فورا (الحوليات جـ 5, 10) قد أثرت في نفسه عرضيا بكونها شيئا مهيبا. و ينبغي التسليم بأن فيكو ما كان يحسب ان المعرفة لم تكن كلها إنشاء إنسانيا. فقد كان يفرق بين Scienza (التي تشتمل على الرياضيات والعلوم الإنسانية) و conscienza (التي تشتمل على الأشياء المادية). و الأولى؛ هي لوحدها التي ينشؤها الإنسان. إلا أن التسليم بهذا الأمر سيبدو أدنى مما هو ظاهر. ذلك، لأن الإله لوحده من يحوز معرفة الأشياء المادية، أما ما نعرفه نحن فهو العالم المدني، وهذا يشتمل علينا نحن. لذا، فان البشر كانوا قد صنعوا، بطريقة ما، أنفسهم. و تظل صعبة صياغة رأي عن درجة الصعوبة التي كانت عليها نظرية فيكو، إذ يبدو انه ظل، بمضي الوقت، يتوقف عند المثال الذي تضربه الرياضيات. و لكنه كان عليه في الوقت ذاته الأيمان بمزيد من القوة بأن التاريخ هو الشكل النموذجي الأساس للمعرفة البشرية. و بأن التاريخ، و هنا يتحدث بوضوح، هو نوع من الإنشاء. و يقول ماكس هـ. فيس Max H. Fisch ان التاريخ La nuova scienza يعيد الرياضيات كعلم تمثيلي لما هو "حقيقي من الوجهة الانسانية".

إن الاستنتاج الضمني بان المعرفة شيء مختلف يحجبه، الى حد ما، التأكيد البنيوي على اللاشخصانية impersonality و الاصطلاح Convention. و قد يبدو الشيء الذي ليس من صنعي أو صنعك، الذي هو بالأحرى من صنع النوع

الإنساني أو النوع الإنساني الغربي Homo Occidentalis انه أقوى قليلا، أو أكثر كمالا، من مجرد كونه شيئا مختلفا. و مع انه، من ناحية ثانية، قد يكون له في الواقع حقا كبيرا بادعاء الثبات، فهو لا يتمتع بمثل ذاك الحق في أن يكون حقيقة. أما إذا زعم امرؤ بأن "ذاك هو بالتالي ما تكون عليه الحقيقة"، فانه بذلك سيسلم تماما بالنزول بالحقيقة إلى مرتبة الخيال الثقافي. فالقصة التي يتفق ثلاثة أشخاص على روايتها ليست، بحكم طبيعة الموضوع ذاته، أصدق من قصة يرويها شخص مفرد.

ليس ثمة في الفلسفة، دون ريب، افتراض يصعب الدفاع عنه إلى هذا الحد، وانما قد نجد بعض روح جسور تتلبس ذلك الافتراض . وقد أوضح ب. ف. سكنر B. F. Skinner في كتابة "السلوك اللفظي Verbal Behaviour" بأن هذا الافتراض يكون أصح حين يجري لفظه بأعلى صوت و من غالبية الناس في الغالب. أما تشومسكي ، فقد رأى مراجعة تحيد إلى رفض معتدل يقول أن سكنر ربما أراد محاولة إضفاء الصحة على نظرياته. و ذلك، بتجريب أسلحة أوتوماتيكية ضد حشود الناس لإجبارهم على التغني بافتراضات أساسية وضعها لعلم النفس الذي أوجده . وقد جرى غالبا إسقاط الغرض الأساس الذي يتعلق بالحقيقة . ويفترض جوناثان كولر Gonathan Culler دون تردد بأننا نكف عن الظن بأن العالم الاعتيادي حقيقي قائلا : "ثمة، أولا، النص المشروط اجتماعيا ، الذي نقبله على انه العالم الحقيقي". و لنلاحظ أن كولر يضع "العالم الحقيقي" بين قوسين ، ولا يفعل ذلك مع كلمة "نص" ، إذ جرى قلب العلاقة التقليدية القائمة بين الشيء و ما يصوره ذاك الشيء دون ضجة .

و هكذا، لا يكون بمقدور الحقيقة القائلة أن الحقيقة التي تعنينا هي بنية أفرزها مجتمع وليس أنسانا فردا ، على الرغم من أنها قد تبدو وكأنها تزودنا بإحساس آمن بالآخر saving otherness ، أو باستقلال حول الحقيقة المفترضة تلك ، بأن تأخذ بمنحنا الصدق المطلوب. أما البنيوية فتعارض شاكية الذاتوية الديكارتية للفرد . ألا أن ما هو ذاتي في ثقافة الفرد قد يوافق بلهفة على مرجع ما، و يوفق بالتأكيد بينه و ذاك المرجع لأنه لا يقوى على مقاومته . نوع آخر من الحجاب

يأتينا من الحقيقة القائلة أن علم الإنسانanthropology يعالج عموما ممارسات وخطاب الناس المنعزلين عن بعضهم البعض . وان الفكرة التي مفادها إن أشكال الحقيقة التي يبجلها أولئك الناس هي ضرب من الخيال، تجري تقويته من لدن القارئ دون وعي منه أثناء شعوره بادراك الحقيقة التي تزوده بها ثقافته الخاصة. و أنه لأمر يسير أن يجري تشخيص الخيال الثقافي في القصة القائلة أن العالم يقف على ظهر سلحفاة هائلة ، حين يدرك المرء شخصيا أن الأرض تحتل مكانا في الفضاء . وبذا يغدو يسيرا تماما إرجاء اللحظة التي يرد بها المرء بالحجة على نفسه بموجب المبدأ القائل الحقيقة مختلفة. لكن انجذاب المرء الأولي اليها لا يمكن تفاديه ، ما دام الدفاع عن المبدأ يجري على أساس أنه مطلق من الناحية الميتافيزيقية . ودعنا نحاول اخبار عالم/ـة الإنسان البنيوي /ة ان علمه/ا البنيوي بالإنسان ما هو إلا خرافة مخلوقة ذاتوية (اعني ذاتوية بالنسبة لثقافته/ا) ، فستراه/ا يـ/ترتكب على الأغلب زلة مقاومة تلقائية ، أو يـ/تري أمارات عن رغبة في ادعاء حقيقة موضوعية لعلم الإنسان البنيوي ، من النوع الذي عفا عليه الزمن ، إذ لم يجد شيئا يدعي كونه حقيقة موضوعية . وهكذا ينطبق الفخ فورا على ما فيه ، فأما أن يجري التخلي عن الحقيقة المخلوقة وجوبا ، أو أن يؤخذ زعمها على أنه شيء مسلم به.

ولأن عالم الإنسان لم يدع وجود حقيقة موضوعية ، كونه لم يستفد من خدعة القرن العشرين التي يعفي الخبير نفسه بموجبها من النزوع الخالي من الإدراك، باستبعاده الآخرين ، فينبغي علينا إذن أن نجابه مرة أخرى موضوع فلسفة التفكيك الذاتي ، فإذا كانت حقيقة أية منظومة معينة تكمن تحديدا في قواعد ونماذج اصطلاحية معينة جرى الاتفاق عليها جماعيا ، و بمجرد إدراكنا للأمر على هذا النحو سيتبدد جهلنا . فما الذي يدعونا للاعتقاد بأن البيانات المصاغة ضمت تلك المنظومة حقيقية على أنها متساوقة مع تلك السمة الاصطلاحية السياقية المحض؟ إن أية منظومة ثقافية هي مثل أية منظومة أخرى تقوم بعمليات تكييف على وفق نموذج معين. لذا، فأن الرأي القائل أن "الحقيقة truth" و "الزيف falsity" هما وظيفتان لمنظومة مفروضة من التكييف على وفق

نماذج، ربما تكونان متساوقتين مع عناصر أخرى في منظومة التكييف تلك، قد يعرف ذاك الرأي على انه علم إنسان بنيوي النزعة. ومع ذلك ؛ فليس ثمة داع لوصفي له على انه صحيح . و ان صح ذلك ، فاننّا إذن لن نكون بحاجة للشروع بهذه الرحلة إطلاقا . انه لمنظر مألوف ، وأنها سمة ، مثلما أظن ، من سمات التفكير المعاصر في أكثر حقبه الفلسفية جرأة في أن ينظر الى الثقافة الإنسانية على أنها مجرد مصاحبة لمجموعة من العوامل ، تتاح معرفتها فقط لمن يبحث عنها. إلا أن بمقدورها أن تقوم بما يقوم به الخبير من إعفاء ذاتي ، بأن يعطي على نحو ما بعض الجمل المحرفة معنى غريبا. وهنا هنا نموذج مما يقوله تيرنس هوكسTerence Hawkes:

"إن إدراكا موضوعيا كاملا لكينونات الفرد، أذن ، ليس ممكنا ، ذلك لأن كل ملاحظ يعد ملزما بـ"خلق to create" شيء ما مما يلاحظه. و بناء على هذا؛ تكتسب العلاقة بين الملاحظ والشيء الملاحظ نوعا من الأولية . وبذا، تغدو هي الشيء ألأوحد الذي بـ"الإمكان" ملاحظته، وتمسي بذلك مادة الواقع ذاته.

لنلاحظ أولا التواضع النسبي في قوله: إن إدراكا موضوعيا كاملا ليس ممكنا ، الذي ربما انطوى على تحفظ ضعيف ، من النوع الذي يضمره الهنود ، فيما يخص الموضوعية التي تتعلق بـ"الحقيقة" التي هي ليست مختلقة بل منتجة و لا شيء غير ذلك. ولنلاحظ أن هذا التواضع يجري استبداله فضلا عن ذلك ، وعلى نحو غير متوقع ، بتأكيد من قوى مضادة يفيد بأن العلاقة بين الملاحظ والملاحظ هي الشيء الأوحد الذي بالإمكان ملاحظته. وهذا فيه تعارض يجوّزه التغاير . فإذا كانت العلاقة هي الشيء الأوحد الذي بالإمكان ملاحظته ، فما الذي تفيدنا به كلمة "ملاحظ " في الجملة الأولى أذن؟ فهي لا تعني بوضوح المراقب المنوّر حول العلاقة . وها نحن نعود من الوجهة المنطقية ، الى المشهد المتوحد لـ"العلاقة المجردة". حيث لاشيء يتعلق بشيء آخر . وتعد عبارة "بناءا على هذا" التي وردت في الجملة الثانية مثيرة للاهتمام على نحو استثنائي. أما الكلبي الشاك the cynic فقد يعلّق على العبارة

الانكليزية في الواقع قائلا أنها تستعمل عادة لتسويق كذبة. أما ما تشير اليه العبارة ، بناء على هذا ، فهو شيء ليس ذي صلة بالموضوع؟

ان ما ينطوي علية الأمر هنا هو ليس أقل من نوع من أنانة solipsism ثقافية جماعية ولا شيء غير ذلك. و ربما يثير هذا الشيء الهلع للوهلة الأولى ، ألا أننا إن أنعمنا النظر ، فسيبدو شيئا منافيا للعقل . وبما انه شيء عاجز عن الحصول على موافقتنا ، فهو أذن وحش دون أنياب . الى أين علينا أن نيمم شطرنا انطلاقا من هذه النقطة ؟ ففلسفة الحقائق العمياء أو الأشياء الصحيحة إلى حد موجع قد جرى إزاحتها ، أما بديلها فليس بقادر أبدا ، مثلما هو واضح ، على إحلال نفسه بديلا . ومع ذلك ، فنحن لم نستنفذ بعد الإمكانيات المتاحة . انه لمن الضروري التمييز بين معنيين لعبارة "الحقيقة الموضوعية objective truth" فإذا كانت الحقيقة الموضوعية هي التي تبسط نفسها، ان جاز القول ، دون اعتبار لمزاج وتأثيرات الشخص المدرك، ينبغي أذن التسليم فورا بأن الحقيقة الموضوعية جرى إبطالها. و أذا كانت الحقيقة الموضوعية من ناحية ثانية تعني ، الحقيقة التي تتوجد على أساس خاصية معينة في المادة لم يجر اختراعها من قبل المدرك ، فليس ثمة سبب البتة يدعونا الى الزعم أن فكرة الحقيقة الموضوعية قد جرى إزاحتها . ولا شك أن إبطالها يعني وضع خاتمة للخطاب الإنساني كله، وليس للفيزياء النيوتنية فحسب ، بل حتى ما هو أبعد . صحيح ان المذهب الذري الموضوعي قد أندثر غير أن الموضوعية لم يجر دحضها.

و الفرق، من ناحية ثانية ، لا تجري ملاحظته، إذ يبدو الأمر كما لو أن وجود مظهر متكلف معين يغري بتصديق القول أن البصيرة كلها منظورية. وهكذا (و بسبب وجود مظهر متكلف معين يغري بالتصديق في كلمة " منظوري) انزلقت على الفور في الجدال حول رأي مختلق تماما ، وهو ان العالم المنظور visual world ليس موضوعيا عند للفرد.

و بمجرد ان يفكر أي إنسان مليا في تاريخ الرسم الأوروبي ، فانه في الواقع سيدرك ، أن القواعد الصارمة للمنظور تجمع بين السماح برأي ذاتي (لان ما من ركن في غرفة يشكل الزاوية نفسها بالنسبة لإنسانين جالسين فيها) وموضوعية يجري

إدراكها كاملة (اذ لو حلّ احد الجالسين مكان ألآخر، ربما تبدو الزاوية للثاني حينئذ كأنها نفسها التي كانت للأول ، طالما كان من طول القامة نفسه و زاوية النظر اللا بؤرية astigmatic ذاتها).

و لم يكن الأمر ذا أهمية في حينها، بالتأكيد، أن يجمع منظور عنصر النهضة بين هذه الأشياء بطريقة ما وببراعة . و قد يجري استقاء صلة موضوعية بالإمكان التنبؤ بها تماما من التفصيل الأولي الذي تمدنا به زاوية النظر: وبذا، نستطيع أن نستقري بثقة ما يستطيع أن يراه شخص جالس الى يميننا في عمل فنان من عصر النهضة مثل دومنيكو فنزيانو Domenico Venziano ، في حين لا يتاح أساس مثل هذه الصلة في عمل مواز ذي طبيعة أيقونية iconographically لفنان أعظم بكثير هو يان فان أيك Jan Van Eyck (أخر الفنانين العظماء في العصور الوسطى). هذا ليس لأن فان أيك عاجز عن تقديم عمل يتسم بواقعية مثيرة للصور الذهنيةvisual realism . فتضلعه في التنويع باستعمال القماش والفرو ، والذهب ، والكتان ، والقطيفة ، والجلد يأخذ الألباب . و ربما لا يزال لا يضاهى. ألا أن سيطرته في استعمال المنظور هي التي تبقى موضع شك . و بالنتيجة لا يبدو العالم الموجود في رسومه محكم الأبعاد ، ولا جليا تمام الجلاء. وبناء على هذا ، وعلى الرغم من أن الإشارة الى لاموضوعية وجهة النظر في عمل دومنيكو جرت بعناية أكبر ، فأننا نميل الى إضفاء الصفة الهادئة "لا شخصاني impersonal" على رسومه لا على رسوم فان ايك . وبذا ، ينبغي علينا حقا ان نضع عبارة " ولأن because" بدلا من "و على الرغم من although" المذكورة آنفاٍ.

قد يجري الاعتراض على الحق الممنوح لي في استعمال القوسين، والذي قد يبدو في علم البؤريات مغايرا ، بما يفشي سري كله . و الحقيقة ، هي أن الأمر لا يكمن في كون علم البؤريات "قد" يبدو مغايرا، لأنه هو كذلك فعليا. فينبغي إذن أن نعرف هذا ، ما لم تكن حقائق المنظور البصري قد جرى التحقق منها تجريبيا، إذ لا يمكن البرهنة على وجود انحراف مرضي عن معيارها في عين الناظر ، ما لم يكن ثمة معيار تجري البرهنة علية أولاٍ . إن الذاتوية subjectivism " المتطرفة (الديكارتية) التي يجري بوساطتها الإيحاء فيما إذا كان فرد يقطن عالما منعزلا تماما

هو نقطة خلاف بحد ذاتها تماما ، و لا يمكن إثباتها بأدلة استثنائية تكشف عن خصوصية في البنية ، كما لا يمكن دحضها بحجج مقنعة جلية يجري التسليم بها ، فالبؤري ، إذن ، لا يشكل عائقا أمام الرأي القائل بالموضوعاتية البصرية.

قد يجري الاعتراض ثانية على الرأي القائل : أن المنظور التقليدي الموظف من لدى فناني عصر النهضة هو في الأساس أحد عاداتهم المتبعة عندهم ، ولم يحصل ان جرى تصوير العالم على هذه الشاكلة في المجتمعات قاطبة ، إذ أن ما نراه فعلا يعد مستقلا بذاته تماماٍ ، فيحظى الاعتراض هنا بالقبول.

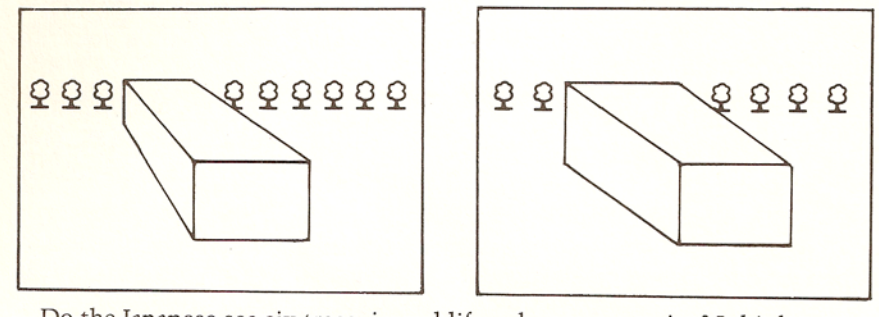
ويقتبس ي.هـ.غومبريش E.H.Gombrich في كتابه " الفن والوهم Art and Illusion " قصة يرويها الفنان الياباني يوشيو ماركينو Yoshio Markino عن أبيه. و لغرض متابعة هذه القصة بانتباه، انه لضروري أولا أدراك أن الفن الذي يمارسه والد ماركينو هو موضوع متعامد بالإمكان عرضه عن طريق التوازي، وليس من طرق التقارب بين الخطوط ، و أعني ؛ بوساطة المنظور المحوري ، وليس المنظور التقليدي الذي وضعه ليون باتيستا البرتيAlberti Leon Battista في كتابه "Della Pittura"، و كان مستخدما طوال عصر النهضة . و انه لواضح بان الوالد حين اطلع لأول مرة على صورة استخدمت فيها الخطوط المتقاربة للمنظور التقليدي ، ظن انه لا بد أن يكون الصندوق في الصورة قد تشكل على نحو غير نظامي. و القراء يفهمون القصة بمثابة مثال توضيحي للسمة الاصطلاحية ، أو الاعتباطية ، للمنظور التقليدي. و مع ذلك، فان الجزء الأخير من هذه القصة ، في الوقع ، يوحي بحال للأمور يختلف الى حد ما. وأقتبس من والد ماركينو ما يلي: "اعتدت على الظن بأن هذا الصندوق المكعب يبدو معقوفاٍ ، أما الآن فصرت اراه مستقيما تماما".

ربما كان، بالطبع ، يعني انه كان قد تكيف على لعبة بصرية مختلفة تجري على وفق قواعد مختلفة . غير أن عبارة "أما الآن فصرت أراه" توحي بقوة انه لاحظ وجود أفضل طريقة يقرّب فيها المنظور التقليدي حقائق (و هنا احذف متعمدا القوسين اللازمين حالياٍ تقريبا) الإدراك البصري . وتعرض الصورة المتحققة بواسطة كاميرا بدائية جميع سمات (مع وجود بعض فروقات ثانوية جدا) المنظور الألبرتي.

ويخبرنا تاريخ اللوحة الموسومة "ترومبي لويل" بالقصة ذاتها. و بذا، قد لا تنخدع العين بمشهد منظوري مرسوم على جدار ، أذا جاز لنا النظر إليه من وجهة نظر منظورية.

و ربما يقال أن أبصارنا تنخدع، لمجرد أننا معتادون على التقليد التصويري الذي فحواه : أننا نعيد إسقاطه على العالم المألوف . و هنا قد يكون الياباني أنخدع، على نحو مشابه ، بالتصوير المحوري ، بما انه ينظر إلى الموضوع على نحو محوري.

ولكن، ما الذي بالامكان أن يعنيه الزعم أن أحدا ما ينظر على نحو محوري؟ فلو رسمت رسما على وفق المنظور الألبرتي ، ثم حاولت من جديد رسم الصورة ذاتها على وفق المنظور المحوري ، فسيبرز على الفور فرق واضح وحيد ؛ ذاك هو أن الكثير من خلفية الصورة في الرسم الثاني قد جرى امتصاصها من قبل مقدمة الصورة . ففي الصورة ألأولى نرى تسع شجيرات بمجموعها ، بينما نرى في الثانية ستا فقط.



هل باستطاعة الياباني أن يرى ست أشجار ، في الواقع الحي، حيث نرى نحن تسعا؟ لا أظن.

إن توخينا الدقة تحديدا، فيجب ، دون ريب ، ألا تكون الأشجار في الصورة الثانية صغيرة ما دام قانون التصغير ، استنادا على المسافة ، هو موضع رفض في المنظور المحوري. إن التطبيق الكامل لهذا الرفض الصارم له نتائج استثنائية . إذ لا

يكون بمقدورنا رؤية أشجار قبالة خلفية تصور تلالا بعيدة، ألا أن كانت التلال مصورة بمقياس ألرسم ذاته الذي رسمت بموجبه ألأشجار ، بحيث لا نرى من التلال كليا ألا نسبة ضئيلة منها فقط . ويبدو ألأمر موحياٍ جداٍ حين نعلم ان الرسوم اليابانية أو رسوم العصور الوسطى التي قاربت المنظور المحوري تفعل ذلك ، غالبا تدريجيا ، في معالجتها محوريا لمواضيع معينة ، معرضة في الوقت ذاته فضاءات الصورة المنحسرة لسلسلة سريعة من التصغير المجتزئ لمقياس الرسم . ويشك المرء هنا ثانية ؛ بأنهم كانوا مجبرين على فعل ذلك ، لأن إدراكهم اعتاد على القيام بذلك بانتظام متواصل.

و قد يظن، من ناحية ثانية ، أن الفرق الذي أضعه بين الحقائق البصرية والاصطلاحات هو من النوع المبالغ في فصله وموضوعيته. و أنه لمعروف جيدا بأنه أذا ما مد امرؤ يده تجاه وجه شخص ما ، فان حجمها لن يكبر الى الحد الذي ينبغي أن يكون عليه بموجب أعراف المنظور التقليدي ، لأنها ستحافظ بعناد على الحجم المتعارف عليه لليد ، بغض النظر عن مقدار الانحسار الذي يحصل في الخلفية، و لا تبدو للناظر ثلاثة أضعاف حجم وجه صاحب اليد حتى ان كان الوجه أبعد منها بقدمين ونصف . لقد كّيف رسامو عصر النهضة الكبار هذا العامل ببراعة ، حين تعرفوا عن طريقة تصوير الأجساد المستلقية بمنظور كامل، يقصّرون في الخطوط بغية ابراز صورتهم للعين الرائية.

لقد اظهر د.هـ. ذاوليس R. H. Thouless على نحو جلي تكييفا لا ارداياً للحقائق ، مثل الذي حصل في سلسلة من التجارب المثيرة للاعجاب قام بها خلال الخمسين عاما الماضية ، حين طلب ذاوليس من عدد من الأشخاص النظر الى قرص موضوع على وفق زاوية لحقل الرؤية تتيح رؤية للصورة على الشبكية و كأنها قطع ناقص ضيق (مثلما يحصل في المنظور التقليدي)، ثم طلب من الأشخاص ذاتهم فيما بعد اختيار شكل من سلسلة من القطع تتنوع ، بين قطع ضيق جداٍ الى قطع دائري كامل تقريبا، يشابه تقريبا الى حد كبير الشكل الذي ظهر به الشيء على العين . فأختار الأشخاص بثبات الى حد ما نوعا من قطع ناقص أكثر سمكا من الصورة التي ظهرت على الشبكية. و اعني؛ أنهم اختاروا شكلا توفيقيا، بين الشكل

الذي على الشبكية والشكل الدائري المتعارف عليه ، مثلما يبدو القرص حين ينظر اليه مباشرة.

و قد علّق ذاوليس على ذلك قائلا: بأنه حين يجري تعليم طفل على الرسم على وفق منظور محدد، فأنه ، بخطأ الزعم، كان قد تدرب على رسم الأشياء على وفق الطريقة التي يراها بها . ذلك ؛ لأن (استجابته للرسم جرت صياغتها ، على العكس من ذلك، على أساس المنبه، و ليس على أساس الشيء المدرك بالحواس phenomenal object). ومع ذلك ؛ يوضح ذاوليس قائلا بأن ما يسمى، على نحو مضلل الى حد ما ، شيئا منبها هو في الواقع ، من الناحية الظاهراتية phenomenally متيسر، و أعني بذلك ؛ كونه مظهرا متيسرا للشخص . إذ ليس من المفروض أن يفتح المرء رأس الشخص لأجل رؤية الصورة التي ظهرت داخله على الشبكية ، ذلك لأن عبارة "الطريقة التي ينظر بها ألأشخاص" هي ، في الواقع ، عبارة غامضة بالامكان تطبيقها على النحو ذاته على الحقائق المعطاة ، التي بالامكان ، بجهد مركز ، تسجليها بدقة ، أو على الحقائق المعدلة . ليس لدينا، لأجل ذلك ، فرقا ملحوظا بين منبه تثيره الشبكية وظاهرة متيسرة للشخص المعني، و انما الفرق هو بين ظاهرة واقعية hard معينة وظاهرة جرى تعديلها لا ارادیا.

ولا يظهر التعديل الا حين يعلم الشخص بان الشيء المدرك هو دائري حقا. ولقد كان الميل الى التعديل اللاشعوري للشكل الواقعي أقل عند طلبة الفن الذين تدربوا بموجب المنظور . وينتب ذاوليس الى انه بامكان الرسم الحفاظ بالممارسة على سمة المنبه الذي يظهر على الشبكية (أو قد أسميها الحقائق الواقعية المدركة بالحواس) ، وذلك بحمل قلم بطول الذراع لقياس حجم الأشياء بالنسبة له (يناظر الاختبار هنا اختبار الانحباس occlusion الذي أجريت) . وهكذا ، يتبين بأن التضمين النهائي لعمل ذاوليس (على العكس تماما من حركة القرن المذعورة التي سعت الى انكار وجود الشعور بالذات ، غير انه يتوافق مع أكثر الأعمال جدة لفلاسفة مثل فرانك جاكسون Frank Jackson) هو شكل منظوري تقليدي متاح للشخص "بـ" كونه يقوم بتعديله لا شعوريا. ولا يظهر ذاك التعديل ، مثلما يرينا بوضوح شديد، ألا بالأمارة ذاتها التي يبرهن ذاوليس بوساطتها على وجود حقائق

يجـرى تعـديلها (و الا فـأن التعـديل ، أو لنسـتعمل مصـطلح ذاولـيس "الرجعـة regression" لـن تنطبـق بوضـوح علـى هـذه الحالـة) . ان البرهـان الـذي قـد يتبنـاه شخص طائش لتأييد النزعة التقاليدية conventionalism لا تحقق في الواقع شيئا من هذا النوع . ذلك ، لأن الحقائق المنظورية المتعلقة بالادراك حية وتبعث على الرضا.

وقد سجل غومبرش بنفسه (المصدر الذي استقيت منه حكاية والد ماركينو) تقديره القلبي لعمل ذاوليس ، ولكنه ذيله بنقد مثير للاستغراب . و يبدو أن كلمة "حقيقي" هي التي تثير قلقه:

"لا تبدو قطعة النقد الصغيرة ، ان نظرنا اليها من فوق ، أكثر واقعية مما اذا نظرنا اليها من الجانب ، ومع ذلك ، ربما يحصل أن تزودنا النظرة الأمامية بالمعلومة الأكبر عنها . وهذا هو المظهر الذي نسميه الشكل المميز للشيء . ان الشكل المميز (و أحيانا شكلين) هو الذي يعرض أكثر تلك المقومات المميزة التي نعمل بموجبها في تصنيف الأشياء و تسميتها في عالمنا. و انه بناء على هذه المقومات المميزة. . . و انها هي التي سيركز عليها الفن البدائي ، ذلك ؛ ليس لأنها تجتذب ادراك المرء لا بصيرته ، و انما لأنها تصر على تقديم التصنيف الواضح".

و قد صار الآن ، لهذا الاصرار على المقومات المميزة ، تأثير أيضا على ردود أفعالنا في الحياة الواقعية كلما واجهنا الشك . ليس دقيقا التحدث ، بناء على هذا ، عن معرفتا التي تؤثر في ادراكنا لقطعة النقد الملتوية تلك . و انما بالأحرى عن مسعانا الذي هو بحثنا عن المعرفة للوصول الى المعنى . . ."

و انه لصحيح، بالطبع ، ان قطعة النقد منظورا اليها مباشرة ليست أكثر واقعية من تلك التي ينظر اليها على نحو غير مباشر، الا أن هذا يستلزم مطلقا افتراض أن ذاوليس كان مخطئا حين سمى الشكل المنظور اليه مباشرة على انه الشكل الحقيقي، فهو كان يرمي بذلك الى أن الشكل ذاك كان دائريا كما ينبغي أن تكون عليه قطعة النقد. فقد توصف قطعة النقد على أنها دائرية حقا اذا كانت كل نقطة على محيطها

تقع حقا على المسافة نفسها من المركز . وهذا يجري بملاحظة أن الاختلافات بالغة الصغر هي حقا الحالة التي تظهر بها قطع النقد الصغيرة.

ويسلم غومبريش بذلك ضمنيا ، الى حد ما ، حين يقول بأن النظر المباشر يزودنا بمعلومات أكبر ويعرض لنا تلك المقومات التي تقوم عليها تصنيفاتنا . ان "المعلومات" و "المقومات" هنا تنطويان على مصطلحين موضوعانيين objectivist، الا أن غومبريش ، من ناحية ثانية ، يستشعر الندم تحت تأثير الضغط ، ضغط غريب للتراجع عن مصطلحات مثل "واقعي real" و "معرفة knowledge" . و لم يسبق أن ظهر التأثير قبل العقلاني لروح العصر Zeitgeist قط . فضلا عن امكانية التنبؤ، على نحو يدل على الثقة ، بما سيقوم به هذا التأثير . و يبدو غومبريش مفعما بالحيوية ، أو متقد الذكاء الى الحد الذي لا يجعله يجفل مبتعدا عن أية نزعة هدفها اضفاء الواقع على الشكل. ومع ذلك ، فهو ما يزال قادرا على كتابة كلمات في تنبض بالحيوية دون حصرها بين قوسين . و أنه لمتوقع منه أن يوفق القارئ الحديث الباحث عن الموظة modish الى أن يسأل: "الا يعلم غومبريش ان الحياة الواقعية مفهوم فيه نظر؟"

لقد نقل غومبرش مستوى البحث من واقع الظاهرة ، بوصفها ظاهرة ، الى واقع المدركات الفيزيائية ، و ما أسهل الوقوع في فخ الالتباس بين هذين المستوين . فالأحلام هي عادة واقعية ، ولا واقعية . انها واقعية بوصفها أحلاما ، غير أن مضامينها غير واقعية تقع خارج الحلم . فحلمي الذي رأيت فيه أسدا يجرّ حافلة كان واقعيا ، من حيث أني قد حلمت فعلا بذلك ، الا انه غير واقعي من جهة انه لم يحصل فعلا أن جرّ أسد حافلة . فالمظاهر المدركة بالحواس ليست هي و الأشياء الفيزيائية شيئا واحدا ، حتى لو بدت كأنها تعبر عنها . وبذا ، فان ما ندركه ، بوصفه قطعة نقد، هو ليس قطعة نقد واقعية ، حتى اذا كان المدرك percept واقعيا.

استغل افلاطون هذه الفجوة الضرورية الموجودة بين الشيء والمدرك ، كي ينتقد بقسوة صدق الحواس . ففي "الجمهورية Republic" ينتزع سقراط من غلوكون تسليما كاملا، دون مقابل ، مفاده أن السرير المنظور اليه من زوايا مختلفة يبرز

للعيان أشكالا مختلفة. و بذا يستنتج مصيبا بأن المظهر يختلف عن الشيء الفيزيائي، و يستنتج غير مصيب بان الفنان الذي يلتزم بذاك المظهر كذاب . فقد يجري الحفاظ على الحقيقة في صورة تنتظم على أساس المظهر . ذلك ، لأن سلسلة الاختلافات في شكل ظاهر هي ، في الواقع ، على علاقة منتظمة بالشيء الواقعي ، وبأن هذه العلاقة يدركها مشاهد الصورة بديهيا . ويخبرنا ارنست ب. غيلمان Ernest B. Gilman في بحثه المثير للاعجاب الموسوم بـ "كيف أن المنظور الذي قدمه ألبرتي فخورا في كتابه "Della pittura" بوصفه مصدرا للحقيقة قد تحول بالتدريج، و بمرور الزمن ، الى أداة للتضليل. و يحكي غيلمان قصته بوضوح ، مع ايحاء ضمني متواصل ، بأن ادعاء الحقيقة في البداية كان ، بطريقة ما، من صنع أو من تأويل الذين أتوا من بعده. و أنه لضروري هنا ، كما في أي مكان آخر ، التمييز بين التعديلات الشكلية ، التي هي شيء أساسية بالنسبة للمنظور، و تلك التي جرى استخدامها لاحداث تأثير مشوش . و قد لا يجرى تصوير العجلة المدورة في المنظور الألبرتي على هيئة أقل بيضوية مما هي عليه عند ديوبرول Dubruil. و لا بد من أن فنان عصر النهضة كان واثقا في هذه الناحية ، و الا لما كان بمقدوره رسم لوحته المنظورية . و على النقيض تماما من كونها غير صحيحة ، فان الأشكال هي وسيلة للتصوير الدقيق ، اذ لا احد يستوعب جيدا لغة الفن المنظوري . و يعد هذا الاستيعاب يسيرا لأسباب معينة ذات علاقة بالطريقة التي تقوم بها عيوننا بوظيفتها. و بذا لا يعد الفنان معرضا للانخداع بتصويره لعجلة ما. و انما على العكس من ذلك، و مثلما رأينا فأنه يكون قادرا على حدس دائرية العجلة بيقين ما ، كان متاحا له من قبل . اذ يجري الامر تماماً مثلما يرجى عادة عند ادراك شيء ما، على الرغم من أننا نادرا ما نتلقى تصويرا أماميا دقيقا لعجلة ما، فاننا قادرون، بلغة التنظيم البصري للسياق ، على ادراك الوضع الذي يكون فيه الشيء دائريا أو لا. لذا ، فاينما يترك الفن " المفاهيمي " القديم ، بطريقته الحرفية في نقل الشكل (بوجوب اظهار المربع الحقيقي مثلما يظهر المربع مرسوما على الورق)، المشاهد متحيرا مرارا، نرى للفن الألبرتي قدرة على منح

المشاهد يقينا بينا. ويكتب غيلمان كما لو أن المزاعم التي يأتي بها المنظور الألبرتي تجري ألاطاحة بها بمجرد التسليم صراحة بحقيقة وجود "تحريف" (قد يكون من الافضل هنا استعمال عبارة "تعديل نظامي") . والحقيقة هي أن الدفاع ضد الهجمات، و هو ما أسئ (كما حصل من قبل فيلار Filarete) تدبيره أحيانا، لا يعني بأن الهجمات على درجة كبيرة من الهول. ان استعمال المنظور لغرض الخداع هو مسألة اخرى، فالعمود المتضائل diminishing الذي رسمه بورومیني Borromini في بالازا سباداPalazza Spada يبدو خدّاعا، لأنه قد جرت مضاعفته عند التصوير على الرغم من الواقع . ذلك ، لأن بورومیني، ولغرض اظهار العمود أطول مما هو عليه في الواقع، استعمل أعمدة ذات علو متناقض ، لأنه يعلم احتمال أن يجري ادراكها على أنها أعمدة ذات علو مناسب . ويبدو الأمر كذلك بسبب أنه مثلما تبدو الأعمدة في بناء مفرد و كأنها على ارتفاع قياسي معين. و تبدو في عملية الادراك العادي كأنها صف من الأعمدة المتساوية الارتفاع ، و بذا تبدو أصغر حجما. و بمجرد العودة الى التفكير أن الخدعة التي استعملها بورومیني تؤدي دورها ، فان أمانة الفن المنظوري على حقائق الادراك البصري ما لا تعود لكي تؤخذ بوصفها نكتة شائعة. و أنه لواضح ، بأن الأمانة على قوانين الادراك المكاني ، و لكن ليس لمكان محدد ملموس ، هي التي يجري عادة زعم وجودها كافيا في المناظر المبنية على المنظور الألبرتي. و تبدو لنا الخدع المزعومة في المنظور مرة بعد مرة ، و كأنها خدع بالمقارنة مع ما هو واقعي على نحو ملموس ، ومع ماهية التصوير. فالحجرة ، التي تبدو حقا في حالة ديمومة ، هي الجدار المرسوم ، ذلك لأن اللغة التي يمكن استعمالها لغرض الخداع هي اللغة القادرة على تصوير الحقيقة لا غيرها.

وهكذا تبدو ألادانة الافلاطونية الواردة في "الجمهورية" منافية للعقل مرتين. فالتعديلات ليست لوحدها تختلف بها المدركات والصور عن الأشياء التي يمكن التوفيق بوساطتها بين تلك الصور والمدركات والدقة المطلوبة ، لان الفرق المميز بين الأداة الناقلة vehicle والفحوى tenor يعد ، من الناحية الفعلية ، عنصرا أساس في كل عملية تصوير. و يحصل هنا، مثلما هو ألأمر في أي مكان آخر، أن

أوغسطين Augustine بالذات هو الذي يندفع بسرعة البرق من بين أنداده سائلا : "ترى كيف قيض لهذه أن تكون صورة صادقة،ما لم تكن قبلا حصانا معدّا للخداع؟"

و تقف الحقيقة الأساس عندئذ شاخصة لتعلن بان مظاهر محددة في التعديلات الذاتية والمذهبية، تفترض مسبقا ودائما وجود مرجع موضوعي مقابل تلك المراجع التي يجري تداولها . فقد يظهر المرء ميلا ذاتيا في تذوق الموسيقى على وفق الحقيقة القائلة ان جين تحب سماع تشايكوفسكي ، مع ذلك أن جيل لا تبدي مثل ذاك الميل. غير أن أمارة كهذه تفترض أنهما كلتاهما ، وبالمعنى الادراكي الملموسhard phenomenal تستمعان للشيء ذاته. فلو أن جين ، ان جاز لنا التسليم بذلك ، كانت تستمع لموسيقى تشايكوفسكي بالطريقة التي تتلقاها بها جيل ، لقالت: "ما أبشع هذه الموسيقى!" ، عندئذ سيكون تذوقهما للموسيقى متطابقا ، وسيكون استبشار جين وتقطيب جيل متلائما ، و ذلك بالرجوع الى معايير الذوق ذاتها ، اذن ، مع العروض الشخصية المختلفة التي تواجهما . فإذا أردت الزعم بان ذوقيهما مختلفان ، عليك أولا أن تكون قادرا على الادعاء بأن عملية الادراك عندهما ليست مختلفة.

بمقدوري هنا تخيل اعتراض بنيوي ربما يجرى على النحو التالي:

"إن مثالك الذي سقته عن الموسيقى قد وقع في فخ الافتراضات الميتافيزيقية القديمة عن السرية الذاتية والعلنية الموضوعية ، اللتين ما عادتا ذات أهمية الآن . فأنت تفترض وجود "صوت" فردي مميز يدعى تشايكوفسكي من لدن كل مستمع فرد "آملا" باخلاص أن يكون الأمر كذلك دائما . ان الصوت المميز الذي تسميه اللغة تشايكوفسكي هو في الحقيقة موضوع فيه نظر ، ونقطة تتقاطع عندها آلاف العلاقات، وهويتها تتحدد ، مثلا ، في حقيقة أن تشايكوفسكي يحتل نقطة ما بين الموسيقى المغرمة بروسيا لكل من غلينكا Glinka ، و بالاكيريف Balakirev ، و موزوروسكي Mossorgsky وما يدعوه تشايكوفسكي بالمؤثرات الايطالية والجنوبية في الموسيقى . فحين يصغي المرء لموسيقى تشايكوفسكي فأنه يصغي " في الحقيقة " إلى هذا التقاطع في العلاقات. لذا ، لا يغدو الأمر ، من الناحية العلمية ، مستحيلا

فحسب، بل ولا يصدق أيضا اذا ما حاول امرؤ التأكيد ، بالاستناد على حقل تجريبي آخر ، بأن "ذاك ليس تشايكوفسكي، و انما وليم بويس William Boyce" . ان أقصى ما يمكن أن ينتج هو ارباك مؤقت يتبع ادراك للنظام المعهود . و لنأخذ التنظار في عملية ادراك الألوان مثالا ؛ فنفترض ان الشخص (أ) و بالاستناد على المجال البصري للشخص (ب) يشاهد صندوق بريد عمودي ؛ فيقول "حسنا هذا هو حقا ما أعده (أرزقا)" . و قد يكون بالامكان فهم رد الفعل هذا ، ولكن ليس لفترة طويلة ، لأن الشخص المذكور سيفقد سريعا أي احساس بالبعد اللازوردي cerulean في هذا اللون (أحاول فهم ما يبدو للناظر "تأثيرا" استثنائيا جوهريا في أللون الأزرق) ، و لكنه بمجرد أن يعلم بأن اللون المذكور صفة للجمرات المتقدة والدم ، سيبدأ عندئذ بربطه ذهنيا بالحرارة والخطر المحدق ، وستقوده اللغة في الوقت نفسه الى اعتبار صندوق البريد العمودي "أحمرا" . و يحصل الشيء ذاته في التحول الموسيقي للوعي. فحتى لو أقررنا بأن حقل العلاقة الموسيقية جرى ، بطريقة ما ، توضيحه كاملا لكل فرد ، بأصوات أساسية متنوعة ، فان السمة السمعية والهوية السمعية ، قبل أن نمضي لأية خبرة موسيقية ، ستحدد بما يتبقى من عناصر المنظومة ، قبل أن نمضي قدما لطرح أسئلتنا الثانوية عن تأثيراتها الجمالية . وربما يكون بالامكان تصوير الارتباك الأولي الذي يحصل حين يتبعه استرجاع لعناصر المنظومة المعتادة . و لا يمكن على الاطلاق تصور الجوهر الجمالي للسمات السمعية التي تعتمد هي بالذات على المنظومة الشخصية."

ما عرضناه آنفا ذاك هو الاعتراض. أما ردي عليه؛ فهو أني لم أرم قط الى فرض فكرة تحويل جذري ، لتجربة عقل ما الى عقل آخر ، عبى أنها امكانية جادة ، و انما حاولت الزعم انه لو خطر في البال أن كان ما يصعب التعامل معه يشكل مصدرا للافكار ، لكان منع على الفور أي استدلال على وجود هوية ذاتية في الذائقة. و ما دمنا من خلال ذلك نستدل فعلا على كون أشكال الذائقة هي ذاتية المنشأ ، فإننا بذلك نلزم انسفنا ضمنا بالاعتراف بوجود عناصر عامة في عملية

الادراك (التي قد تكون بنيتها دون ريب بالغة الغنى). ان القلق الذي جرى توضيحه في أعلاء ليس أكثر من تفصيل لنوع معين من التعليق على الصعوبة المعبر عنها سابقا في عبارتي " كل ما يصعب التعامل معه". ان الميل العام لهذا الرأي هو في الواقع ميل لاقصاء الفكرة الذاتية الجذرية من البحث . و اني أرحب بها ، غير أن اعتمادها قد تطلب مني إنعام نظر مستقل . و قد تكون الصعوبة السيكولوجية أكثر الصعوبات بروزا في الصورة النقيض، التي تفترض وجودها البنيوية هنا . فان كانت الهوية هي المحافظة بثبات على السياق وما شابه ، فأين اذن هي باب الدخول ؟ إذ كيف يبتدأ علم المرء بشيء ان كان عليه أولا معرفة كل شيء قبل أن يعرف أي شيء؟ تبدو المشكلة أكثر حدة، على نحو استثنائي ، في عملية الادراك الجمالي إزاء الادراك العملي. ذلك، لأن التلميحات والضغوط الملحة التي يمدنا بها الواقع العملي تكون في حالة غياب كبير عندما نصغي الى الموسيقى ، مثلا . ومع ذلك ، فلقد كان لموسيقى ايلغار Elgar في ذاكرتي الشخصية سمتها الذوقية المميزة ، أو خاصيتها التي كانت على أشدها حين أصغيت لها و أنا طفل صغير في حالة جهل تام بالموسيقى، لدرجة أنها ظلت فيما بعد ، لسنوات ، تستثار في ذهني من تلقاء نفسها ، بوصفها مثالا على شخص ذي مزايا ما وراء لغوية.

وقد يبقى في لب ذلك ألأمر ما يسمى بـ "المعادل الموضوعي objectivist correlative" بوصفه شيئا لا مفر منه. فاذا أردت الزعم بان المجتمع يفرض صيغه الثقافية على الواقع ، فينبغي اذن أن يكون عندك تصور عن الواقع ، استنادا على ما يقوم به الفرض من تقويم . والخيار هنا هو تدفق "الكتابة" الذي جاء بها دريدا.

بالامكان إرجاع الكثير مما بحثت فيه ، لحد الآن ، الى أحد اثنين من الأصول الفلسفية: الأول ؛ هو النزعة العلائقية relationalism، التي يمكن بموجبها دائما تعيين الهوية دون التباس. و أصبح لهذه النظرية مكان صدارة في الفلسفة الانكليزية بوساطة النقد الذي وجه لمذهب لوك Locke عن المادة . و قد انتبه الناس بفطنتهم الى أن الأشياء التي تبدو صلبة ما هي في الحقيقة الا حزمة خواص، كما لو أن صفة الصلابة لم تكن بذاتها خاصية ، وكما لو أن الشيء الذي

يتميز بهذه الخاصية يعد صلبا. و كانت هذه هي أولى القضايا الموجزة التي أثرتها ، من التي تقف ، مثلما هو واضح ، بثبات خلف البنيوية على الرغم من أن البحث البنيوي في أغلبه بامكان تأدية وظيفته بفعالية ، وبالتمام ، بعدد اقل من الدعامات الميتافيزيقية الصرف.

أما المذهب الثاني الذي يشكل الأساس لـ " قضيتي الموجزة " الثانية عن "الحقيقة المختلقة" هو المذهب الرومانسي الذي مفاده ؛ أن بامكان المخيلة أن تكون العنصر التكويني بين الأشياء التي تتشكل منها المعرفة . و اذا ما أخذ هذا المذهب ، بكل ما يمثله من تزمت ، فأنه ينطوي على ما يفيد بان المعرفة هي ليست حقا معرفة، و انما طريقة من طرق عمل المخيلة ، عندما يفيد بأن الحقيقة المخلوقة هي حقيقة مختلقة. و لا ننوي هنا، بالتأكيد ، البرهنة على مذهب المخيلة التكوينية بوساطة العامل التفسيري الذي يمكن اثباته بوساطة "التصور configuration" الموجود في عمليات الادراك جميعا، ما دامت كل البراهين المتقدمة على التصور تفترض مسبقا وجود مدخل مستقل للحقائق البصرية ، و الا سيقتضي الأمر عدم حصول الادراك كون التصور قد أنجز. و لا بد أننا نفهم المثال الشائع عن الخطوط التي بالامكان تفسيرها بوصفها افريزا متدليا، أو مجموعات درجات سلم . وذلك ، بسبب امكانية ادراك أن الخطوط باقية كما هي في وقت تتغير فيه تفسيراتنا.

وقد كان بيكن Bacon مخطئا في قول بامكانية ازاحة انطباعاتنا الذهنية جانبا ، بأن نولي عنايتنا بـ "الأشياء" بذاتها ، فـ "الشيء" مفهوم معياري . و نحن غالبا ما نقرر ان ما يعد شيئا ، أو يجري تقرير ذلك لنا بوساطة عدتنا الادراكية الموروثة . والسؤال المطروح فحواه هي : "ما عدد الأشياء الموجودة في هذه الغرفة؟" هو سؤال لا معنى له . فهل تضمن سؤالنا يا ترى النيوترونات neutrinos ؟ أو وخزات الحنين الى الماضي؟ فحقيقة كوننا " مضبّطين set " على تسجيل الكائنات البشرية الأخرى بسرعة فائقة و العجز ، في الوقت نفسه ، عن رؤية نجم القنطروس Alphah Centaurions الذي يستولي بريقه ربما حتى على انتباه الأعمى لا يعني بأننا نخلق البشر الآخرين الذين نراهم.

"ان الأشكال التي يقوم وجودها على ايجاد علاقة لها بالعالم، هي بالأحرى أشكال استفهامية ، وليست تكوينية" . فنحن نصطاد بالشبك البشري ، الا أننا لا نمسك الا ما تسمح به تلك العين أن نمسكه . ومع ذاك ، فهذا لا يستلزم منطقيا القول بأننا الخالقون الوحيدون لهذا الشرك . فانا ، و تاريخ نوعي البايولوجي ، قد نقرر ما يعد كرسيا، غير أني لو أردت "اصطياد" كراسي موجودة في هذه الغرفة ، فسأجد العديد منها ، وليس أكثر من ذلك . يعد علم الفلك البشري منظوريا ، على نحو ما ، من وجهة نظرية معينة. و لكن هذا لا يعني انكار موضوعية المعرفة المتأتية من هذا الطريق . و لن يكون محتملا ربما أن يلحظ الحوت أذنيّ ، مثلما أتصورهما، و لكنه قد يكون على العكس مدركا للتدرج الذي تنطوي عليه صفة مياه البحر ، التي لا نشعر بها نحن ، الا أن هذا لا يعني البتة أن أذنيّ هما محض خيال ناجم من الاعتقاد السائد؛ بأن الانسان هو مركز الكون ، أو على العكس ان صفة التدرج في مياه البحر هي اسطورة من ابتداع عرق race الحيتان.

سيجرى ظهور كلمة "شيء object" في هذا الكتاب مرارا ، دون وضعها بين قوسين. و ستشم من هذا حتما رائحة لوك ، و رائحة علم المعرفة الآفل للقرن السابع عشر. و مع ذلك ، فسأكون في الواقع مواظبا على استعمال الكلمة بمضمون جرى "تعميده" ، و أعني بذلك ؛ المضمون الذي حظي بالقبول التام الذي يتفق و الحقيقة القائلة أن الخطط التي تظهر بها للعيان صفات العالم من حولنا مشروطة باحتياجات البشر . و ليس ثمة تضمين في استعمال للمصطلح ، يشير الى أن العالم لن يسمح بوجود منظومة غير تلك التي انطوت عليها بداهة اللغة البشرية، أو أن أجناسا عاقلة أخرى لها احتياجات مختلفة تنطوي بداهة على امتلاكها لعدة ادراكية مختلفة. مع ذلك ، فهي تحصل على مجموعة "الاشياء things" ذاتها . و ثمة ما يفيد أن الواقع هو بوضع يتيح استعمالا مثمرا لاصطلاحاتنا ، يؤدي الى الاستغناء عن الحشو الميتافيزيقي الثقيل . فإذا كانت حدود الواقع تصل الى حد استعمال معنى كلمة "حصان" مرجعيا ، سيكون من السهل علينا، اذن ، استنتاج وجود أحصنة . و هذا هو ما كان علينا تعلمه من "الفواق hiccough" الذي أصيبت به فلسفة القرنين السابع عشر والثامن عشر، و هو مبدأ "الطبيعة الأولى

والطبيعة الثانية Primary and Second Qualities" . و ربما يتطلب توضيح المسألة بيسر اجراء الحوار القصير التالي:

أ: لا وجود لـ "الاحمر" دون وجود بصائر.

ب: اللون، اذن ، ظاهرة ذاتية .

أ: الا أن بعض الأشياء جرى تشكيلها بحيث تبدو "حمراء" لبصائرنا و أخرى مشكلة بحيث لا تبدو كذلك .

ب: و لكن ، في هذه الحالة ، فان كونها مشكلة بحيث تبدو حمراء يعني أنها هي في كينونتها حمراء ، وهكذا هي الأشياء الحمراء ، لذا فهي حمراء "حقا".

بمقدور القارئ تركيب حوار مشابه ، يبتدئ بالآتي: لا وجود للأحصنة دون وجود أناس يقومون بوضعها في علاقة مفاهيمية في كلمة مثل "حصان". يتفق الدارونيون على أن التكيف البيولوجي هو من صنع الاصطفاء الطبيعي ، و ليس غاية ، مع انهم يستعملون اللغة الغائية في أروقتهم الخاصة بحرية ، بطريقة لا يجري فيها تركيب مغلوط . و مثال ذلك: "يستعمل ذاك السن لغرض for الحك، وليس التقطيع". ان استعمالي لكلمة " شيء object " في مواضع معينة يشبه استعمالهم لكلمة "غرض for". و بالتالي يتبقى السؤال الصعب: ما الذي يعني الزعم أن الواقع موجود هكذا such ، لكي يتيح لنا الاشارة اليه في لغتنا؟ هل بامكان"هكذا" تلك أن تفضي لنا بشيء أضافي؟ لقد حاول بعض الكتاب اعطاء وصف ظاهراتي للواقع الذي يكمن خلف مفاهيمنا، مسمين ذاك الواقع "خفاء darkness" ، أو "عدما Nothingness" (ايجابيا) ، أو "لا شئ Neant" . ولكن ، كيف يتسنى لنا معرفة أن ما يكمن خارج تصورنا على أنه "خفي"؟ ان خيارنا يكمن في تفسير كلمة "خفي"، بوصفها مجرد طريقة حية لترديد الحقيقة القائلة أننا لا نعرف جوهرها ، غير أن الوصف المفهوم ظاهريا سيسقط حينئذ في فخ الحشو . ومع ذلك ، فأن كلمة "الواقع reality" المفتوحة لتفسيرات عديدة ، لا تعطي أي مظهر للوصف، مع ان انفتاحها التوقعي على التفسيرات يساعد كثيرا، في الوقت ذاته ، عملية " توسيع extending " تصوراتنا بأكملها. واعني هنا عملية "التعلم learning" . إن الفرض

الذي يتحدث عن الخفاء الكامن وراء مفاهيمنا صحيح جوهريا ، في حين ينطوي الحديث عن أشياء محددة على صحة و زيف بالامكان ، بل يجيب ، ملاحظتهما . و يبدو من خلال ذلك ، أن الواقع الموجود ما وراء مفاهيمنا ، الذي يتطابق من ناحية ثانية مع مفاهيمنا بنيويا ، أنه ينطوي على مضامين ميتافيزيقية مباشرة منافية للعقل . و هذا يعني ان المصطلحات الخاصة بالتطابق المفترض ليست متاحة ، بوصفها فرضا قبليا . ان الحقائق هي تجريدات عدّت أشياء مادية (لأن تجسيدها جرى من قبل اله لين العريكة) . غير ان الحقائق هي ليست مجرد افتراضات . فنحن لا نقول ان "تلك تماثل **بطة**" ، و انما نقول "**تلك بطة**" . و نحن لا نستطيع وصف العالم ظاهراتيا الا باللغة التي نستعمره بها حاليا . وقد أثبتت هذه اللغة حتى الآن كونها غنية التركيب ، و علائقية ، و مليئة بما يدهش . و ان الأمر واضح وهو أننا لا نعلم ما لا نعلمه. فمن ذا الذي سيزعم ، اذن ، فيما اذا كان المجهول هو فوضى من الخيالات ، أو بنية لا يمكن تصورها من الغنى ؟ ويبدو من خلال ذلك أن ما نعلمه هو حقا مثلما نعلمه ، و الا ، فأن المعرفة ما كانت لتغدو معرفة أبدا.

اذابة الانسان: أسبقية اللغة على المعنى

أتحول الآن الى القضيتين الثالثة والرابعة من القضايا الموجزة التي طرحتها. لقد استقيت القضية الثالثة من كتاب كلود ليفي شترواس " العقل البدائي " . فهو يقول "اعتقد أن الهدف الأساس للعلوم الانسانية ، لم يكن تشكيل الانسان ، بل اذابته". و يبين السياق الذي وردت فيه هذه الملاحظة اختلافا في الرأي بين ليفي شتراوس و سارت Sarte ، اللذين كانا في ذلك الحين قد تحولا من الوجودية الصرف، لكي يكون بمقدور من بقي منهما حتى ذلك الحين ، فردانيا متطرفا ، مصارعة مضامين الماركسية. و على الرغم من التعديلات ، التي أجراها سارتر على فلسفته ، لم يجد ليفي شتراوس ما يعارضه فيها ، سوى نزعة سارتر الفردانية.

و باصرارها على أن الانسانية الحقيقية التي تنطوي عليها الحرية الفطرية تعدّ سابقة على أي قانون تنبؤي أو نظام ، أعلنت الوجودية ، منذ البداية ، أن لا مجال

للبحث في امكانية وجود علم للنفس علمي. و أعني بذلك ؛ علم للنفس يؤكد وجود قوانين تحكم "جوهر nature " الإنسان ، و تشديدها على وجود هذه الحرية الخفية التي تفوق الوصف . و تبرز الوجودية راسبا من التصورات المتشكلة عن جوهر الانسان، و أعني بذلك ؛ هذه "الذوات selves" التي تديم لنا الوجود الانساني ، إذ جرى تعريفها ، و تصنيفها ، بوسائل شتى. و تتطلب معرفة هذه الذوات ، التي تبدو عرضية قياسا بطبيعتنا المتقلبة الأصيلة ، توضيحا مستقلا . و ألاجابة هنا هي: أننا خالقو، أو مختلقو هذه الذوات المفترضة أساسا ، إذ بمقدورنا تعديلها عند الحاجة على الرغم من ان الخطاب المألوف عن الانسان في المجتمع يبدو مهتما بالغالب، بخاصة بهذه المنظومة ، التي تتميز بالاصطلاحية المفرطة ، المسماة "الهويات الذاتية الافتراضية". و حين تستعير البنيوية من الوجودية شيئا ، فأيسر الطريق أمامها هو التخلي التام عن أية اشارة الى الذات الخفية الحقيقة ، التي كانت دائما ، و أبدا ، تفوق الوصف. و ذلك ، من اجل القبول أساسا بالسمة الخيالية لـ "الذوات الاجتماعية"، و البحث فيها بوصفها منظومة مرنة . و قد يجرى هنا ، بالتالي ، اكتشاف عدد من قوانين الخيال ، والنشوء ، والكناية ، والاختلاف . و ذلك ، لوجود تعارض تتعذر ازالته، حتى لو كان طفيفا ، مع الوجودية بخصوص الأمل المتجدد في المنظومة ، حتى على المستوى النحوي الثانوي ، طالما كانت الحرية ، التي عليها تعديل الذات المفترضة ، يمارسها الوجودي المغالي ، دون أي تقييد . ومع ذلك ، يبدو لنا البنيوي وريثا للوجودية ، بالقدر الذي يميل به للتسليم بأن البنية العامة للمجتمع هي شبكة واسعة من التخيلات ، أكثر مما هي سلسلة من الحقائق العمياء.

لم يأخذ الانتقال من الوجودية الى البنيوية عند ليفي شتراوس هذا المنحى أثناء كتابته " الانسان البدائي " ، و انما كان هو بالأحرى مشغولا بالفارق الأساس الذي تتعذر ازالته ، مثلما رأينا ، بين أولئك الذين يخضعون الكائنات الانسانية "كما لو كانت نملا" للدراسة. وأعني بذلك ؛ العلماء الذين ينظرون الى الانسان من برج عال، بطريقة مجردة ، فينزلون بالسلوك الانساني الي عينات يمكن التنبؤ بسلوكها ، و أولئك الذين يقرون للانسان بانسانيته الحقيقية ، و بطبيعته المحيرة ، حين يتبّعون القوانين العلمية. و هو يتصدى لكل هذا ، اصطف ليفي شتراوس الى الجانب الذي

يقف فيه العالم. فملاحظته عن اذابة الانسان، مثلما قال هو نفسه، تعد دقيقة على نحو مؤلم، و مقصودة ، ثم اتفق مع الرأي القائل : أن وظيفة عالم الانسان هي وجوب التمييز بين العينات، بما يثبت أنه سلف بار للوجوديين ، لأن قبوله بذلك يعني استبدال الانسانية الفردية استبدالا مجانيا بشيء "قبل شخصاني prepersonal"، و غير إنساني ، إذ ليست غاية علم الانسان ، ان جاز القول ، تشكيل أي شيء أمام أبصارنا لكي نميزه بوصفه شخصا . فعلم الانسان ليس هو ، مطلقا ، الذي يعطينا مارغريت، أو ديفيد، و انما بالأحرى يعطينا جوهر الانسانية ، و يفرد الأفراد بموجب النماذج المكيفة ، التي أنتجت وجودهم بوصفهم كائنات متحضرة.

تعدّ هذه الفرضية، في الواقع ، متواضعة تماما مع أنها صورت بثبات ظاهري تام ، تتميز به "الحكمة الساخرة epigram"، الميتافيزيقية الغاليّة Galic، التي لم ينكر ليفي شتراوس فيها وجود الكائنات الانسانية الفردية. فكتاب ، ذو الروح الفردية الحادة ، في الواقع ، مليء بالجواهر substances ، و غني بالأمثلة المميزة . إذ نستشعر ، في نقطة معينة من ، حقا وجود العلائقية المتطرفة . و تحديدا في النقطة التي يلاحظ فيها الحقيقة التجريبية القائلة : أن الحيوانات آكلة العشب لا تهتم بالعشب، و انما تهتم بالفارق بين أنواع العشب . و ربما كنّا أكثر دقة ان أقرنا ذلك بالدليل، و قلنا ان الحيوانات العاشبة تهتم بالتفريق بين أنواع العشب . ان الشكل التجريدي للكلمات التي اختارها ليفي شتراوس غير صائب في مثاله ، الا أنه يتلاءم و أحدى النزوات الميتافيزيقية للبنيوية . و هي في صيغتها هذه تردد صدى ما قاله سوسير مرة: "تجد في اللغات آخر الأمر اختلاف ، و لكن دون تسميات قاطعة".

ان العامل الثاني المؤثر الذي ساهم في اذابة الشخص الانسان هو التحليل النفسي الفرويدي. و العنصر الأساس في علم النفسي الفرويدي ، الذي يحظى باهتمامنا هنا ، بالطبع ، و مثلما جرى التنبؤ به عادة ، هو تشديده المناهض للوجودية على مجموعة القوانين قبل الشخصانية المتعلقة بالجوهر الانساني . إذ يبتدئ الشد الحاصل بين الحرية المتطرفة للوجودية، و التصور النفعي للانسان مثلما يحدده مبدأ تفسير السعادة عند دوستويفسكي في كتابه "رسائل من تحت الأرض". و

في صقله لمبدأ السعادة النفعية، كونه نسبيا مبدأ للمتعة اللاشعورية، أعاد فرويد التشديد على الجوهر الانساني كونه سمة يجددها قانون معين، لدرجة انه احيانا يعيد الحياة الى النموذج الحتمي المغالي في استعماله لتعبيرات من قبيل : "الآلية النفسية psychic mechanism".

و لا وجود لايحاء يفيد بأن فرويد ينكر، و لو بمرات أكثر من تلك التي ينكر بها ليفي شتراوس وجود الأشخاص الناس الفرادى . و لقد وضح منذ حقبة طويلة أن الفرق الأساس بين علم النفس الذي أسسه يونغ Jung و ذاك الذي يعود الى فرويد ، بأنه يكمن تحديدا في الحقيقة القائلة أن جهد يونغ انصب على حركات ثقافية واسعة، في حين انكب فرويد على دراسة الأفراد . و مع أن الآليات التي أفردها فرويد، بوصفها صعبة سيكولوجيا، تعدّ سابقة على الفرد ، فان الاختلافات بين الناس تعد مظاهر سطحية، الى حدّ ما . لذا ، تعد عقدة أوديب التي عند انسان ما، هي نفسها التي عند الآخر. و يبدو أن ليس من سبب واضح ، بالتأكيد ، لعدم تسمية عقدة أوديب "طرازا بدائيا مكبوتا" . و هكذا يجري ألأمر ، ففي الوقت الذي لا ينكر فيه فرويد وجود الجواهر الانسانية الفردية، أنه ، في الواقع ، يزيل فعالية تلك العناصر المميزة بين البشر الأفراد ، و يقلل من أهميتها. و بذلك ، يحول الاستنتاج الواضح باستمرار الى مجرد تعميم للآراء التي يؤمن بها ، بأن يزيل فعالية تلك العناصر الموجودة في البشر وتميزهم كأفراد وذلك بتقليله من منزلتها . و هذا راجع الى القوى قبل الشخصانية التي لا يدركها الشخص. و بذا ، فقد يزعم أنه كان مجبرا على افراغ الشخص العقلاني من أهميته. و يرينا التحليل النفسي في اللغة المثيرة التي تستعملها البنيوية الطريقة التي تعمل بها النفس ما قبل الشخصانية ، فيما وراء الأفراد وخلالهم حين لا يعودون يشرفون على عملياتها بوصفهم المسيطرين عليها. و المرء بحاجة حقا لفعل verb يردد صدى الاسم noun "نفس psyche". و مع أن قولنا "تتنفس النفس psyches The psyche" قد يثير استغرابنا أكثر من قولنا "يفكر التفكير" ، أو "يكتب الأدب" نفسه ، فهو من الناحية اللغوية أكثر فصاحة ، الى حد ما ، من قول هيدجر المشهور "يعدم العدم نفسه The Nothing itself nothings".

و فضلا على ذلك، فأن الضغط يجري بشدة عند فرويد على كلمة "واقعي"، المشحونة ميتافيزيقيا ، في القول الآتي: "تظن أنك تحب أباك، و لكنك (في الواقع) ترغب في قتله" وما شابه. وهنا ينبغي افتراض أن التعديلات الطارئة على رغبة مصدرها الأنا العليا super-ego ، بدلا من أن تكون جزءا من الواقع ، و لها ذات الأهمية التي للدوافع اللاشعورية الأصيلة، هي نفسها مصطنعة unreal . و إذا كانت كلمة "وهمي Delusive" عرضة للأخذ والرد ، فان كلمة "مصطنع unreal" ظل استعمالها جاريا ، مع كونها منافية للعقل بكل ما تحمله الكلمة من معنى. و يواجهنا في هذه النقطة منزلق تاريخي، يثير فضلونا فـ" حكاية" التحليل النفسي في انكلترا و " حكايته " في فرنسا ظلتا خارج الصورة ، على نحو صارخ، على الرغم من التقائهما مؤخرا ، بطريقة غريبة جدا . فلقد كان التأثير الأدبي للتحليل النفسي قويا في انكلترا ثلاثينات القرن العشرين ، إذ تجاوب لورنس Lawrence، على الرغم من عدم ارتياحه لنزوع فرويد العلمي ، نحو الفكرة العامة عن القوى الخفية، فهو يلاحظ باهتمام غياب الأنا الراسخة القديمة للشخصية التي سادت الرواية التقليدية . وأبانت أعماله ، بحذق وحساسية أعلى من التي عند فرويد ، الفروق الدقيقة في الشخصية الفردية التي تتهددها وتبتلعها ، على نحو متقطع ، الدوافع قبل الشخصانية . فالناس ، إذ يتحدثون ، و يؤمنون بها ، يظهرون و كأنهم أعمدة دم ونار بدائية الطراز تطرد الأرواح الشريرة بالرقي و التعاويذ.

لكن التحليل النفسي، بعدئذ ، جرى تقويضه في انكلترا ، بموجة من النقد الوضعي ، اذ بالغ (هكذا جرى الزعم) فرويد في تفصيل نظريات ، لدرجة أنه ما من مثال يمكن تصوره قد يفلح بالتالي في دحض تلك التفصيلات ، أو اثبات زيفها ، حيثما تكون عرضة للتحقق التجريبي. و لقد كانت الاختبارات الموجهة لاختبار فعالية العلاج عن طريق التحليل النفسي سلبية الى حد كبير ، باستثناء عدد منها ، أجريت على المصابين بالهستيريا . و قد كان صعبا ، بالتأكيد ، معرفة السبب الذي يجعل المرء ، بلغة النظرية ذاتها ، يأمل ، بغض النظر عن النتائج ، في صلاحية منهج التحليل النفسي . اذ لو أن النسيان الناجم عن الكبت يعد طريقة "طبيعية" في أرقاء جرح لا يحتمل، فلم ، اذن ، يعد مجرد القيام بـ "حل الضمادات"، بحضور

المحلل النفسي، علاجا ، و لا تعد استعادة ، مهما كانت ضعيفة ، للإحساس بالجرح الاصل؟ قد تبدو مطالبة المريض باستعادة الاحساس بشعور العجز عن تحمل التجربة، بعدم استناده على أساس منطقي أفضل من التصور العام عن وجوب مواجهة الامر ، طالما ان الأمر لن يبدو أسوأ مما كان . فأين هي الأمارة على وجود عقدة أوديب ، مثلما وصفها فرويد، أو ، ان شئنا أن نكون أكثر تطرفا ، أكان بالامكان حقا وجود بينة على وجود عقدة أوديب؟ وما حقيقة الذي جرى ، حين عرض فرويد نفسه للتحليل النفسي الذاتي؟ و بعد ذلك كيف يسوغ المرء لنفسه التلاعب المتعمد بالبينة في حالة "هانز الصغير"؟ يعد وجود النشاط الجنسي في مرحلة ما قبل البلوغ حقيقة واقعة ، الا أن أشد حالاتها لا تتجلى الا في "مرحلة الكمون" ، وهي التسمية غير الموفقة التي أطلقها فرويد عليها.

لقد بات سريان الضحكات الخافتة موضة في الحلقات المتنورة فيما يخص بعض المقاطع المتطرفة ، من مثال الهامش الشهير عن الوصاية الأنثوية على الموقد في كتاب "الحضارة والساخطون عليها". و ما يثير الفضول هنا هو الخلاصة الموجدة القائلة: ان البشر ، و هم يجلسون قبالة النار، تنتابهم تجربة رغبة بدائية أصيلة، و هي التبول على النار. و اذ يترك رجلان بدائيان لوحدهما مع النار قد يسيران فورا لاطفائها "في مباراة لواطية". و لم تستثن النساء من هذه الرغبة لولا أنهنّ كن يتعرضن للاحتراق ، بسبب تركيبهن البنيوي على الأرجح. و بذا ، غدون مكبوحات بقاعدة الاعتراف بالأمر الواقع Reality Principle، و هن الوصيات على النار، و على الموضع الأصيل للحضارة الراسخة.

كان ثمة ارتياب ، مع حلول منتصف ستينات القرن العشرين ، في هبوط صيت التحليل النفسي ، كونه شيئا عقلانيا في الدوائر الأكاديمية الانكليزية، أما في فرنسا ،فقد كان رفض النظرية الفرويدية، على أسس تجريبية ، أقل حدة بكثير. و نتيجة لذلك ؛ جرى استيعاب عملية " انزال الأنا " الفرويدية " عن عرشها " ، كما لو أن البرهنة عليها جرت بتزمت ، و كما لو أنها مارست تأثيرا معوقا كبيرا على النظرية الأدبية . إذ يعد تأثير فرويد في أعمال لاكان Lacan و دريدا Derrida قويا جدا. و في نظرية الأدب في انكلترا ، أما أن يكون هذا التأثير لا وجود له في

ثناياها، أو كان له وجود جامد يثير الاستغراب . و اذا كان الانكليز الذين يحاضرون في يونغ متلهفين للنظرية ، اتضح فجأة أن فرنسا هي التي كان بمقدورها اشباع تلك اللهفة . ومدت الحركة جذورها بمرور الايام، لأن آراءها الميتافيزيقية المتطرفة كانت تتمتع بقدرة على الكمون ، بحيث أدت الى تجريد النقد التجريبي مقدما من سلاحه في هجومه الذي شنّه على التحليل النفسي . وقد ظل هدف اللعبة في انكلترا بالأحرى ، و على نحو أقوى في أمريكا ، هو محاولة للتمييز بين " نص " يتعلق بـ "الواقع" و نص يتعلق بالأدب من طريق الرجوع الى " نص " يتعلق بالتحليل النفسي.

قد نأخذ البحوث المختارة، من المعهد الانكليزي لعام 1978 الموسومة "التحليل النفسي ومسألة النص"، مثالا على التأثير الناشط للتحليل النفسي . يضم الكتاب مقالات كتبها مواري شوارز Murray Schwars ، و كاري نيلسون Carry Nelson ، و نيل هيرتز Neil Hertz، و جيوفري هارتمان Geoffrey Hartman ، وجاك ديريدا Jack Derrida ، و باربرا جونسن Barbra Johnson. ان العديد من أقسام الكتاب تعد تقليدية . يبحث كاري نيلسن ،مثلا ، في موقف الدفاع الذي اتخذه النقاد بخصوص الفرق بين النص بوصفه غاية وشيئا مستقلا ، والنص بوصف وعاء لرغباتنا. وهذه ، في الواقع ، هي المشكلة القديمة ذاتها التي تتحدث عن الخبرة الذاتية في فهم الأدب . إذ يرى نورمان هولاند Norman Holand اننا غالبا ما نحول انتباهنا عن النص ، و نوجهه نحو تفحص حاجات القراء ، ثم يرى بعدئذ أن عدم رضا د. جونسن عن موت كورديليا في "الملك لير" ناجم عن حاجة نفسية دائمة في رؤية الفضيلة ، وقد جوزيت على أكمل وجه. و هذا يتبع كون هذه الحاجة بطل استعمالها و ليست واردة في آن . وبالكاد تتطلب الفرضية القائلة بمكافأة الفضيلة رواء محكما في التحليل النفساني psychoanalytic. اما التعميم العلمي الظاهري لهذا التصور فانه لا يفسرها الا لكي يدحظها . فلو كان الوجود لمبدأ نفسي من النوع قبل الشخصاني يدفع الناس لاستجهان الحالات التي لا تكافأ فيها الفضيلة، فلم يحصل ، اذن ، وجود أناس كثر يستحسنون الموت الفعلي لكورديليا جماليا.

وتستعرض مقالات اخرى في الكتاب ملامح الحركة الجديدة بوضوح اكبر. إذ يلاحظ موراي شوارز تشابها بنيويا ، بين العلاقة القائمة على أساس المريض/المحلل والعلاقة القائمة على أساس النص/الناقد . فيرى أنه في أية منهما يتطلب الأمر افتراض وجود شخص ثالث . وذلك ، بالرجوع الى الجهة التي يجري قياس الخطاب على ضوئها . و تبدو هذه الفرضية أبعد عن الوضوح حين تقوم بالجري وراء الملاحظة المجردة للقياس . و يوضح عدم أخذه لنتائج التحليل النفسي بوصفها مجموعة من الحقائق الثابتة المعطاة فيقول:

" يعد جانب التحليل النفسي ، الذي يتخذه الموضوع الذي أتناوله ، عرضة للتحول على غرار جانبه الأدبي ، إذ ما عدنا بوضع يتيح لنا الاحتكام الى وصفات علم النفس التأملي metapsychology، دون الانتباه الى أنها هي أيضا عرضية ، ولا تنفصل عن احتياجات ومخاوف الذين يعطونها والذين يستعملونها."

و يعني وضع استنتاج منطقي، على هذا النحو ، وجوب اخضاع المحلل النفسي ذاته للتحليل النفسي . و تهيئ الصيغة الأكثر تقليدية ، لخطوة مثل هذه ، لظهور الزعم القائل: "لو كان الاستنتاج المنطقي ضرب من العقلنة قوامه التحليل النفسي، فالتحليل النفسي بذاته ، اذن ، هو ليس أكثر من عقلنة للآراء المتبناة. و هذا ليس بسبب التبصر الموضوعي للواقع ، و انما بسبب علة في واضع النظرية . ولقد كان الاستنتاج المألوف الذي يطرحه تحليل من هذا النوع ، أما وجوب استثناء أجزاء معينة من التحليل النفسي ، أو ، من ناحية ثانية ، تغييب الداعي للوثوق بالتحليل النفسي. غير أن هذا قد يكون سمة لما قد يسمى شكلا من أشكال ما بعد البنيوية الذي قدمه دريدا. و هو الشيء الذي لم يتوصل اليه هذا الاستنتاج ، و عوضا عنه ، يلقي الناقد بنفسه في دوامة عظيمة ، فيقوم بالتالي بتفسير الماء بعد الجهد بالماء . تنشأ بالملاحظة ، من ناحية ثانية ، بعض الافتراضات ، مثال التي تقول أن الكاتب ما هو الا شيء ابتدعته مخيلة القارئ ، و أن الناقد ينشئ تعريفات عن نفسه ، بالاستناد على هذا الشيء المتخيل. يستنبط نيل هيرتز Neil Hertz

شبكة من التراكيب المنسوجة عقلانيا عند تشبيهه فكرة كانت Kant عن الجليل الرياضيmathematical sublime ، التي يجري فيها في البداية كبح العقل ثم اطلاقه فيما بعد بضروب متنوعة من العوائق النفسية والنقدية الممتعة . و قد جرى انضاج هذه الفكرة من خلال التفسير النفسي لبعض المتع الجمالية. الا أن المرء قد يشعر بوجود تحفظ أيديولوجي ، بخصوص السماح بمثل هذا الانضاج ، إذ يحس المؤلف بسعادة أكبر، بوجود عالم من التراكيب المتشابهة أكثر حيادية . و يستقي جيوفري هاتمن Geoffrey Hartman في قطعة أدبية تثير الاعجاب فكرة من لاكان Lacan ، مفادها أن الطفل عند رؤيته لنفسه في المرآة تتلبسه فورا هوية ذاتية متشكلة خارجيا تقدم اليه . و يرى أن الأدب يجري صنعه عندما يأسر اللغة ، ان جاز القول ، رأي عنها ، أو شيء ما في نفسها . وهو يستعمل هنا التشبيه النفساني لتوضيح نظرية شكلانية عن الأدب ، إذ تؤدي مادة التحليلي النفسي هنا دورا زخرفيا (تميل ذائقة هاتمن ، في اسلوبه ، الى الباروكية) وليس تعزيزيا.

ان النظرية الشكلانية هنا مستقاة بوضوح من آراء في الأدب تبعت الرومانسية في قولها: "ان الشعر ليس شيئا يقال ، و انما هو طريقة في القول"، و أن "القصيدة ليست معنية بالمعنى ، و انما بكينونتها" . ومع أن تفسير هاتمن قد يوضح بطريقة ما الكيفية التي تجري بها اطالة أمد الحياة ، و ان الاهتمام بها قد ينفصل، الى حد ما ، عن الشيء المدرك ، الا أن جوابه جاء ضمنا، و هو الابقاء على ذاك المرجع ، بوصفه مرجعا يخص اللغة بالذات . و هنا يترك المرء (و هو يلهو بتخيلات المرآة) ليتساءل عن الكيفية التي تستطيع بها اللغة، اذا شاءت الا تحمل مظهرا من عالم المعاني، استقبال صورة تدرك بها ذاتها من مرآة. أفلا يقارن هذا بالعدم المحض الحاصل من وقوف الاشباح امام مرآة؟ ام أننا حينئذ ، و بسبب كون اللغة هي بالذات وسيلة عاكسة مألوفة لوقائع غير لغوية، سنكون أمام صورة لمرآة أمام مرآة أخرى؟

وفي الكتاب ذاته، يفكر جاك دريدا في التشابه البنيوي بين عملية رمي الطفل للعبته بعيدا عنه ثم استعادتها وطريقة فرويد الخاصة في المواصلة ، حين يحاول تحليل هذا التصرف في المراحل الأولى لنشوئه. ثمة شعور بمخالفة القواعد، يتميز

بالجرأة في التحليل النفسي لعملية التحليل النفسي ذاتها، الا أنه ثمة احساس بسيط ، ينتابنا للمرة الثانية ، و هو أننا ربما نأخذ أي شيء لكونه قد توضح على نحو مطلق، أو جرت البرهنة عليه . و دريدا بالذات يبدو متأكدا من عدم قدرتنا على اثارة السؤال عن موضوعية يتميز بها منهج فرويد، طالما أن فرويد كان هو نفسه حينئذ مهتما بتقصي الأصول التي تقوم عليها الفردية. و قد يلقى هذا صدى طيبا ، غير أنه قد يفتقر الى الحجة . ذلك ، لأن المرء قد يدافع بالقوة ذاتها عن استحالة تصويب تلسكوب نحو مصنع للعدسات. و ترى باربرا جونسن Barbra Johnson، في مقالتها ، أن تفسيرات دريدا لا تحلل استحالة القيام بتفسير نهائي على نحو يبدو وكأن تلك الاستحالة قائمة. و يعد هذا قريبا مما أرتئيه أنا نفسي لولا أن الحالة بالنسبة لبربارا جونسن واضحة، لدرجة وصفها بالمرضية جدا . هناك مقطع مشابه ، الى حد يثير الفضول، عن العدمية اللطيفة في كتاب جيوفري هاتمن "النقد في البرية" الذي يعلق فيه برصانة على محاولة دريدا في البرهنة على أن اللامغزى عند جينيه Genet هو بحد ذاته تحقيق للامغزى المطلق.

ان الاقلال من صرامة الأشياء المرجعية التجريبية المألوفة، مثال اللجوءالاعتيادي الى الحقيقة الممكنة، أو الى السبب و النتيجة ، أو الى العلة و المعلول ، أو الى المقدمة المنطقية و الاستنتاج ، هو بالتالي اضعاف ينم على عدم اطلاع . يتساءل كاري نلسن Cary Nelson، في مقالة له عن جدوى " الفائدة " من الزعم القائل بأن بنية الأدب ، مثلما يعاد تشكيلها في عمل نوثروب فراي Nothrope Frye هي " ألأم " بالطريقة التي يقدمها به التحليل النفسي .الا أن كلمة " فائدة " هنا تنطوي على غموض كبير متهمد . أما كلمة "حقيقي" ، قد تكون تطلبت من الكاتب و القاريء كليهما دقة عظيمة في التفكير (اذ ربما تكون الاجابة العرضية على تساؤل كاري نيلسن " لا " على ألأرجح . و تذكرنا باربارا جونسن مرة أخرى بأن دريدا كان قد رأى في تفسيرات لاكان لـ "المعرفة المسروقة The purloined letter" على أن المعرفة عند لاكان هي رمز لبظر phallus" الأم" المفقود. و لا تجري في هذا الخليط من الافتراضات الذكية ملاحظة اللااحتمالية المطلقة للفكرة المركزية . أو أنه بالأحرى رفض قاطع للملاحظة ، و

ليس قصورا في بلوغها، اذ يجري استبدال العداء الأيديولوجي لفكرة الاحتمالية بالذات تدريجيا بصيغة أكثر حيادية من صيغ التجاوز العقلي.

و لأجل قراءة "التحليل النفسي و مسألة النص"، ينبغي ادراك أنه ليس بمقدور أحد تسويق الأفكار الفرويدية في الوسط النقدي الذي تلا ظهور البنيوية، الا نزرا ، قد يزيد قليلا عما تعطيه الألاعيب الذهنية . اذ ثمة القليل أمام العقول الكبيرة ، في جامعتي باريس و بيلبعيدا عن القيود المعروفة للموضوعاتية ، لتقوم به ، عدا التلاعب بالألفاظ ، في اعراب النصوص، و اعادة اعرابها ، بنوع من الصخب النيتشوي، ثم بعد ذلك اعداد الخرائط الواحدة تلي ألأخرى ، و صم آذانهم عن أي صوت سوى أصواتهم الشخصية (أو أصوات آلاتهم الكاتبة). انه لمؤكد أن تلاعبا بالالفاظ من هذا النوع ، ربما ساعد على سدّ فجوة تحصل أحيانا بين الفلسفة ألأدبية و محاولات تقليدها الساخرة (أحسبها عن الفرق بين "الوجود" و "العدم" ، و تحفة بول جيننغز Paul Jennings المقلدة الساخرة المتسمة بالظرف الموسومة "تقرير عن المقاوماتية") . يقول لاكان، مثلا ، و على نحو غامض ، ان الطفل ما هو الا hommelette ، و هذا يعني أنه "رجل صغير" ، و نوع من يضة فقست للتو و تعوزها الهوية. ان العقلانية ، التي تفصل بين هذا كله و نوع الخروج على على قياس علم اللغة ، الذي يستطيبه وتجنستاين Wittgenstein ، تقدر مسافتها بالعديد من السنوات الضوئية . و تبدو ملاحظة لاكان غريبة في تشاؤمها ، ذلك لأنه لم يبدو عليه المزاح ، و لا التأمل العميق ، لدرجة لم يعد فيها الفرق بين الاثنين بينا.

و لا نجد على وجه التقريب حلاّ كاملا للموضوع الا عند دريدا، لأنه يربط نقد فرويد للموضوع الأولي الموثوق به بنقد هيدجر الأكثر تطرفا لموضوع "الكينونة و الزمن Being and Time". و كان هيوم، قبل قرنين من ذلك التاريخ ، قد لاحظ أن ليس كل ما يأتي من طريق الاستبطان يعدّ ، على نحو مطلق ، وجودا فرديا من النوع الذي يمكن ادراكه على أنه "ذات self". ذلك ، لأن المرء ربما وجد الذكريات، و الصور الذهنية ، و العواطف ، و ألأفكار ، لكنه قد لا يجد هذه "الذات" الخفية . و حتى لو كانت "الذات" حاضرة فينا ، فماذا نقول عن التجربة؟ و يعتقد

دريدا ان محاولة هوسرل Husserl العظيمة كان لا بد لها أن تخفق في أداء دورها، بوصفها افتراضات مسبقة . و ذلك بالاصغاء الى التجربة الخالصة حسب و هي تحدث (و بذا يصطف دريدا عانا الى جانب الناموس الذي اعتنقه سارت). و يثبت لنا فيض التجربة الخالصة في النهاية كونه نسيجا من العلاقات ، و بذا ما عليك سوى ازالة الافتراضات المسبقة . ان فيض "التجربة المحض" تتحول لكي تغدو نسيجا من العلاقات ؛ حاول أن تزيل منها "المفاهيمي المحض" ، لترى أن لا شيء يتبقى .. و يحس المرء أن القوة المحركة متواصلة (حتى من طريق النقض) في الفكر الفرنسي بوساطة "كوجيتو cogito" ديكارت الشهير "أنا أفكر ان أنا موجود" ، اذ تعد تجربة الفكر الذاتوي ، بالنسبة للفرنسي ، هي الضمانة الأقوى للهوية الفردية. و اذا ما تحطمت هذه الهوية تحطم ألأفراد . و لا بد أن يذكرنا انحلال الوعي الى علاقات بانحلال العالم الموضوعي الى علاقات. و ان تطرق الينا الشك بضرورة النوع الثاني من الانحلال ، فاننا بذلك نبيح لأنفسنا احتمال الشك في الأول. ذلك ، لأن الوعي المرتبط بالواقع ارتباطا نهائيا و عقلانيا ما يزال يعد عندنا وعيا. و تشتمل علاقة من هذا النوع ، بالتأكيد ، على افتراضات مسبقة ، و على مخططات استفهامية جوهرية. و تجري ادارة هذا الجهاز التوقعي ، مثلما هو واضح ، من خلال مركز وحيد (الرأي القديم ذاته القائل أنه حتى في حالة عدم قيام الذات المركزية بالاستبطان ، سيجري تعيينها هي على اساس انها هي "التي تستبطن"). و على الرغم من صحة الرأي القائل بصعوبة تمييز هذا التصور حول "الذات Ego" أو الشخص عن الفكرة المألوفة عن الشخص ، فأني أعده مكسبا صرفا. ذلك ، لأن الوعي، من ناحية ثانية ، دون أية علاقة بالعالم ، قد لا يكون وعيا على الاطلاق.

لقد ذهبت الى التسليم بأن فكر دريدا ماض بثبات نحو الشكية skepticism المطلقة. و قد لا يكون هذا التفسير خاطئا . فلو قيضت للمرء قراءة دريدا و في باله ميرلو – بونتي Mearleau Ponty ، فسيجد بالتأكيد أن صفحات معينة قد لا توحي بشكلانية طليقة الساقين ، و انما ستبدو كما لو أنها مشدودة الرباط بالواقع على نحو لافت. يورد دريدا في "الكتابة و الاختلاف" مقطعا لميرلو – بونتي ، يظهر الكاتب فيه كما لو كان هو نفسه "مصطلحا جديدا" ، ينشيء وسائل جديدة في

التعبير. و تشكل كلمات ميرلو – بونتي نفسها مختصرا لعمل جرى وضعه بصيغة أطول في أحد أعمال المؤلف ذاته ، تحت عنوان "النثر الصافي" ، الذي يوضح ميرلو – بونتي فيه أن القاريء قادر على فهم المعاني الجديدة التي يدشنها الكاتب، و لكن (بوساطة) الخزين المتيسر من المعاني المألوفة . و أنه لمن العسير معرفة كم المعاني التي يلزم قراءتها بالمقابل لكي تتيح فهم عمل دريدا بالذات. فبينما حاول سارتر ، متبعا خطى هيدجر ، على أن المعنى يعد عملا فذا من أعمال الخيال ، مبتدئا بمفهوم كانت Kant عن الارادة الخالصة ، حاول ميرلو – بونتي في "علم ظاهرات الادراك الحسي" البرهنة على أن تراكيب المعاني لا يمكن فهمها دون شروط مادية ، و العكس صحيح . اذ يفترض المعنى مقدما تجسدنا الذاتي في العالم الواقعي ، ذلك لأن "الوجود بالنفس" و "الوجود في النفس" هما بالأساس مقولتان ناقصتان بسبب احتياج كل منهما للأخرى لكي تكون سندا لها . و لا بد أن يكون دريدا مطلعا ، دون أدنى شك ، على هذه الحركة المضادة في الفلسفة الفرنسية . و مع ذلك، فهو يميل في كتاباته ، مثلما يفعل سارتر في كتاباته الأولى ، نحو المثالية Idealism. و علينا هنا أن نتذكر وجود العديد من أشكال المثالية: شكل عن الصورة ، و شكل يخص المفهوم ، و آخر يتناول اللغة ، لكنها تتوحد جميعا في معرضتها للجوهر المادي . فبالنسبة الى دريدا ، تشكل العلامة بنية الوعي . و بما أنه ينحو في استنتاجاته المتعجلة الى انكار وجود حدود جوهرية ، كمحصلة نهائية، بين الواقع و العلامات ، و انكار وجود حدود مماثلة بين العقل و علاماته في المحصلة اياها ، فلا تتبقى غاية ، في الواقع ، الا ضئيلة من الحديث عن الوعي. و لا بد أن دريدا كان قد انسحب الى وضعه الأول ، نحو لغة الجوهر المادي ، و سلك عوضا عن ذلك طريقه السابق . ذلك ، لأنه كتب قائلا أن لا وجود لشيء عدا النص.

واضح هنا أننا وصلنا الى قضيتنا الرابعة، التي هي أسبقية اللغة على المعنى. و قد نقوم هنا ، مرة أخرى ، بتقديم القضية الأصلية بسلسلة من الخطوات غير المقصودة.

يشير جوناثان كولر Jonothan Culler في كتابه "سوسير Saussure" الى أن اللغات تختلف في مبانيها . ففي الانكليزية ترى تفريقا بين "ساقية stream" و "نهر river" من ناحية الحجم ، في حين تجد في الفرنسية أن "ساقية riviere" قد تصب في "ساقية riviere" أخرى ، أو في "جدول fleuve" ، في حين ان "نهر feuve" لا ينصب الا في بحر. و بذا ، نخلص الى أن ألأشياء لا توجد "قبل اللغة". و أعي ، أن ليس بمقدورنا ، اذا أردنا أن نقر بوضوح وجود اختلافات في استعمال اللغة . ما يعني الاستمرار في الاعتقاد بأن العالم يتألف من محض أشياء تسميها اللغة ، على الرغممن أن اللغات قد تختلف من ناحية اشتمالها على كلمات متغايرة في تسمية الأشياء ذاتها ، غير أنها لا تختلف في موضوع "المعاني" ، لأن المعاني المعجمية ربما تتماثل تماما . و قد تؤدي كلمة " جدول " الفرنسية ما تؤديه كلمة "نهر" الانكليزية ، أعني في تسميتها لـ "ذاك الشيء" ، الا أننا في الواقع ، قد لا نجد مجرد فروقات في المفردات فحسب ، و انما فروقات أيضا حتى في الأشياء التي تقترحها اللغة. لذا ، فالمحصلة ان أردنا الدقة ، هي أن "ألأشياء things" ما هي الا اقتراح proposal تقدمه اللغة، و ليس لها وجود قبلي . و يجري تقبل هذا عموما ، بوصفه النظرية ألأساس لـ "فصل في علم اللغة العام" المنسوب الى سوسير.

و هذا التصور معروف باطبع ، لأن على القارئ تمييزه ، بوصفه نسخة متأخرة من المذهب الذري الموضوعي . و سيكون بينا لنا ، ان أية من القضايا المنطقية ألأربع التي تناولتها قد تسند أيا ، أو كل ، ما لدى ألآخرين من آراء . فلا شيء في النثل الذي يقدمه الاختلاف في الدلالة بامكانه أن يفاجئ دارسا للطبيعة البشرية من القرن السادس عشر ، أو دارسا متضلعا في أدب ألاغريق و الرومان من القرن الثامن عشر . أما اولئك الذين نشأوا من بيننا على ما تبقى من ذلك الناموس ، فقد قضوا معضم ساعات يقضتنا يتدارسون لم كان للاغريقية ، في واقع الحال ، تركيبا مفاهيميا يختلف عن الانكليزية ، و تماما على العكس من كونها مجرد مجموعة مصطلحات ، أو رموزا تتطابق تماما ، و بيسر، مع مجموعة مصطلحات و رموز انكليزية. و لقد اتخذت لعبة الكتابة النثرية و الشعرية بالتمام

سبيلها نحو الحاجة لاكتشاف مقابلات equivalents مفاهيمية صريحة لم تكن دقيقة قط. و فضلا عن ذلك ، لم تحس جماعة من المؤمنين بهذا التقليد بالحاجة الى الاستنتاج بأن لا وجود فعليا لأي من YQEA أو mountains (أو أي مقابل قريب لهما) مستقلا عن الكلمات ، و انما على العكس لم يستطيعوا وصف ، أو حتى تعيين، الفرق القائم بين التغاير في العلاقة fleuve / riviere ، و التغاير في العلاقة river/stream ، ذلك لأنهم لم يكونوا قد توصلوا لاى مدخل للموجودات المادية المفسرة.

و مما يدعو للاثارة هو هذا الفصل بين اختلافات التنظيم اللغوي لأشياء أساسية واضحة مثل الأجسام الفيزياوية (الأنهار و الجبال). و بذا يكون يسيرا تعميم النتائج التي يحصل عليها المرء . و مع ذلك ، فالحقيقة لا تبدو واضحة، بل و لا حتى فيها ما يبعث على راحة البال عن البعض منا أيضا . فاللغة تشتمل على مجموعة من مصطلحات و رموز تتوافق في الغالب ، و ان كانت متغيرة . لنأخذ مثلا التطابق في المعنى القاموسي بين الكلمات horse , equus , 1880s ، فحقيقة كون ألأحصنة كبرت أو صغرت من خلال توليد انتقائي، فهو ليس شيئا أساسيا ، ذلك لأن الأحصنة المفردة كانت ، في كل ألأحوال ، تختلف فيما بينها . . و ربما كان الاغريقي قديما لا يجد أية صعوبة ، لو تفرج على الفائز في سباق ديربي ، في اختياره للكلمة ، لا بل و لا حتى الروماني القديم.

يوجد فضلا عن ذلك "تداخل" واضح بين المجالات التي تستعمل فيها المصطلحات في لغات مختلفة . فقد يكون ممكنا اظهار أوجه الاختلاف العديدة لعبارة "يصب في flow into" الانكليزية مع مقابلها الفرنسي الذي يعتمد عليه كولر في توضيحه للفرق المميز لكلمة "ساقية riviere" . و لوجود مثل هذا التداخل ، فقد نلجأ بأنفسنا الى توضيح ذلك للفرنسيين . و على الرغم من حتمية وجود تداخل بين الكلمتين fleuve و river ذاتهما فعليا، فاننا نجدهما تترجمان ، كل منهما الى ألأخرى ، بنجاح في أغلب ألأحيان. و بما أنه من النادر أن تون الترجمة آلية، لأنها فن أكثر مما كونها علما ، لذلك فهي ليست مستحيلة بالتمام . و لنلاحظ مثلا أن خارطة طريق جمعية السيارات في انكلترا لم تستخدم فيها ألوان مختلفة فحسب، و

انما أيضا صور مختلفة عن تلك المستعملة في "أطلس تايمز" العائد لانكلترا. و مع ذلك ، ليس من نسان سليم العقل يجازف بأن يستنتج من كل ذلك أم لا وجود لانكلترا . و قد قبلت ، من ناحية ثانية ، منذ زمن طويل ، الرأي القائل بأن "شيء thing" هي مفهوم معياري ، بل و حتى اني أصررت على أن ألأشياء المدركة الظاهرة للعيان التي أبرزتها تصنيفاتنا المتنوعة قد نجد من يؤمن بوجودها حتى ألآن (غالبا) ، أو بعدم وجودها أحيانا.

قد يكون حالي، و أنا أعزو هذه النظرية لسوسير ، حال كل من سبقني في التعليق على عمله بعد وفاته ، لأني سأجد نفسي مضطرا الى ألايمان بألأصالة المطلقة لعمله "فصل في علم اللغة". فالكتاب الذي نعرفه بهذا العنوان هو ، في الواقع ، نظرية نشرت في ألأعوام 1907 و 9 – 1910 و 10 – 1911، بعد وفاة واضعها. جمعها كل من جارلس بولي Charles Bally و البرت سكهايز Albert Sechehayes. و بغض النظر عن طريقة كتابته ، فقد بلغ ألأمر بهذا "الفصل course " أن يعدّ ، منذئذ ، على أنع عمل أصيل . و لهذه ألأسباب ، فأنا غالبا ما أبدأ كتابتي بعبارة "يعتقد سوسير . . ."، و ما الى ذلك . غير أن ألأمر يبدو في ، هذه الحالة على ألأقل ، و كأن الكتاب ذاته هو ما يشكل فعلا (و كأنه مفروز على نحو لافت) السلطة الحقيقية . فها هنا نجد "مؤلفا جرت اذابته" في كل ألأحوال . و ان الذوبان لا بد أن يعدّ عرضا يتوقف عنده التاريخ.

لقد زعم في هذا "الفصل" أيضا ، و ربما على نحو أشد غموضا ، أنه "توجد في اللغة فروق فقط دون مصطلحات وضعية" . و يبدو أن سوسير يقصد هنا "المصطلحات التي يجري ضمان دلالاتها من لدن واقع مستقل" . اذ يقول : "بغض النظر التي يقوم بها المدلول signified أو الدال signifier ، فليس ثمة للغة أصواتا أو أفكارا موجودة قبل وجود النظام اللغوي" . تعدّ صيغة سوسير هذه بسيطة، طالما أنها تسمح بامكانية اختبار مدى فائدة ألأفكار المتولدة من النظام اللغوي في المجتمع البشري (مع أن هذا يقتضي عبى المدى البعيد قيام عملية اصطفاء طبيعي يسبغ على كل لغة سمة خاصة بها). و دون هذا الامتياز التحفظي ، فسيترك للعالم اللغوي مهمة ليست هي غير فرز الاختلافات في الاستعمالات المعجمية و

القواعدية. عندئذ لا يتبقى سوى سلسلة من الفروق العقيمة التي تنم على قلة اطلاع. و عند الممارسة يجري فرز الاختلافات المهمة من الاختلافات العادية . و هذا سيفترض مقدما و دائما ، و هذا أمر طبيعي، وجود مراجع مشتركة . و مثال ذلك ؛ تحليل كولر لتنويعات كلمة "نهر river" . فان لم يكن ثمة غير اللغة تسبح في فراغ، لم اذن كان علينا اكتشاف اختلاف بين متحدث فرنسي و آخر انكليزي عند التقائهما كليها بالشخص x ، و الا لكان قد واجها عالما أكثر اقفارا من حقل الفروقات الذي تصوره سوسير، الذي يتعين علينا فيه أن نواجه قائمة لا تنتهي من كلمات ليس الا ، فلا نستطيع حينئذ أن نكتشف اختلافات ذات أهمية باستعمال مصطلحات مترادفة ، لاحتمال عدم توفر طريقة لاظهار الترادف equivalence العام ألأولي. و ربما يكون القاريء قد وصل عندئذ حد الانهاك جراء وجود هذا الاعتراض المتواصل.

يجري أحيانا تمثل نظرية سوسير علىأنها تأكيد للسمة اعشوائية للغة. و يءدي مفهوم العشوائية arbitrariness دورا لا يتطرق الشك الى أهمية في فكر سوسير، و لكن بطريقة مميزة . و لقد سبقت الاشارة ، منذ زمن طول (و بعيدا عن استعمال الكلمات التي يعبر فيها الصوت عن معنها)، لا أن أي صوت قد يصلح ليرمز لأي شيء. و مثال هذا قد تكون الوردة سميت blug. و تعدّ العلاقة ألأولية القائمة بين الكلمة و الشئ عشوائية، الا أن التركيب اللغوي الذي ينشأ من هذا ألأمر المجرد منتظم و تحكمه قاعدة معينة. و يحاول سوسير ، من ناحية ثانية ، ان يطور هذا المفهوم الى أقصى حد ممكن ، لأنه في الواقعيرى أن ليس الصوت لوحده عشوائيا ، بل المعنى أيضا. ليس ثمة انتشار واسع للمبدأ المعروف القائل بعشوائية اللغة قدر انتشار ما هو العكس . فالذي نعنيه ، عندما نقول " وردة rose " هو اقتراح تخيلي لا غير، و لا أساس له في الواقع . ذلك ، لأننا في الوقت الذي نجد بوساطة الرأي التقليدي علاقة عشوائية بين الكلمة و معناها ، نجد علاقة بين الكلمة و معناها تغدو وثيقة ، دون ريب ، بموجب تعاليم سوسير (و بذا fleuve تعني fleuve و لا تصلح لترجمتها الى كلمة river) ، في حين تمسي العلاقة بالأشياء الواقعية مبعثا للحيرة.

أنه لمن المرجح ألا يكون سوسير قد تنبأ قط بأي تضمين ميتافيزيقي صرف من هذا النوع . فلو كان قد اندفع نحو النقطة ألأساسية ، لربما كان حاول البرهنو على أنه : ما دامت الاختلافات الصوتية هي وحدها التي تفترض مقدما وجود الصوت ذاته ، حالها في هذا حال الوسط المادي للاختلاف ، فالاختلافات الدلالية تفترض مقدما ، اذن ، وجود صلة عامة أولية بواقع يعدّ ماديا ، و ان كان لحد الآن لم يجر عدم تمييزه . ان العبارات المعذبة tantalizing المنحدرة الينا تجيز لنا تفسيرا من هذا النوع. غير أنها ستجيز أيضا (و ربما تتلقى) تفسيرا يقترب كثيرا من الشكية الميتافيزيقة . لذا ، يبدو ، دون ريب ، و كأنه يضل طريقه أحيانا عندما يعلن سوسير ترحيبه بمثل هذا التفسير . فهو يرى على نحو عقلاني ، مثلا ، أنه حيثما كانيجري رفض "المصطلحات البناءة" ، كانت "المصطلحات غير البناءة" ربما تتنعش و تبقى على قيد الحياة حيثما كان ممكنا. و يوضح ان الخواص الكامنة في السمات اللغوية هي وحدها التي نجدها في كينونتها "التي لا تتصف بها غيرها" من اللغات. سيقدم لنا هذا التصور تصنيفا قد يبدو مجردا مقارنة لتعداد تساسلي للوحدات لا غير. هذا ان كان ثمة معنى ما في الزعم القائل أن fleuve تختلف عن river ، عدا أن " معنى" مثل هذا يزودنا به عادة التداخل في المرجع المألوف للدلالة . . فكلمة "لا not" تتقلص، من نواح أخرى ، الى مجرد تعليق مفاده ان هذه الكلمة ليست كذلك. و لا وجود لمن يحتاج الى قراءة "فصل في علم اللغة" ، لكي يتعلم كلمة "ذاك / تلك that". و فضلا عن ذلك ، فان كان (لا شيء) يمكن التنبؤ به عن أي عنصر يكمن خلف الحقيقة القائلة بكونه ليس عنصرا آخر . ثم يجري بسط هذا المبدأ ، ليشمل كل عنصر بمجرد تكراره مصادفة ، و بذا نصطدم بعملية انكفاء تافه لانهائي. ان أي قاموس يعد ، في الواقع ، مفيدا للناس مهما كان بالضرورة انكفائيا ، بسبب كون كلماته لا يشار اليها دائما الا بكلمات اكليزية غيرها لأجل التوضيح ، طالما كان هو و أولئك الناس ، في واقع الحال ، يقطنون العالم الواقعي ذاته.

لقد انقلب ، دون ريب ، العالم الذي كان سائدا في القرن السابع عشر. قال بيكن: ان "المادة ، لا الأشكال ، هي ما يجب أن يكون موضع اهتمامنا" . و يقول

لاكان بصرامة: "انه عالم الكلمات هو الذي يخلق عالم ألأشياء". ثم يأتي سوسير ليقول: ان اللغة هي شكل و ليس جوهرا . و اذا ما وضعنا هذين الرأيين سوية قد نصل الى التبسيط الميتافزيقي التالي : "ان ما موجود هو الشكل و لا شيء غيره". و هذا كلام يعوزه التماسك في قاعدته . ذلك ، لأن الشكل لا يمكن فهمه ، شكلا ، دون مطابقة تجري بين التصور المبني على معلومات موثوقة و مادته ، أو محتواه . اذ سيتعين على أي بنيوي أن يكون أول من يدرك ضرورة السياق الملائم ، على أنه هو المعنى المتداول . فالسياق آخر ألأمر هو، بل لا بد ، أن يكون العالم بالذات.

لقد ألمحت قبل صفحات عدة الى أن ما من واحدة من هذه المقومات المرنة للغة قد يتفاجأ بها انسان تربى على القيم التقليدية . و بالامكان في هذه المرحلة قلب هذا الرأي دائريا ، اذ قد لا يتفاجئ أي من استنتاجاتي النقدية جاك دريدا . ذلك لأن دريدا قد يتخلى عن مفهوم المعنى ، اذا ما أدرك بوضوح أن المعنى يعتمد على وجود حدود ثابتة للمرجعية . و يبدو ألأمر بالضبط مثلما وجده سوسير في أنه حتى "الاختلاف" الظاهر للعيان أكثر مما ينبغي ، قد يبدو صارخا أكثر مما ينبغي بوصفه مفهوما . و يجد دريدا أيضا أن انزال هذا الاختلاف المرتبة العلامات قد يعرضه الى عملية انزال اضافية. و بما أن " العلامة " تدل على ما هو أكثر مما ينبغي : "أقول بالتحديد أن هذا قد يصل الى حد تحطيم مفهوم **العلامة** و المنطق الذي تقوم عليه كليا" . و هو بذا يقصر حديثه ، مستبقا بذلك النقد الذي قدمته بلغة الافتراضات المسبقة عن "الشكل" و ما الى ذلك ، على مصطلح حيادي ظاهريا و هو مصطلح "الكتابة" ، هذه المفردة التي ما عادت توحي بالثنائية القديمة القائمة على أساس "الشيء/ ما يمثله object / representative". و بذا يرحب بجميع العناصر التدميرية عن سوسير ، مثال ذلك رفضه لـ "المصطلحات البناءة" ، أما نظرية العشوائية ، فيفضل دريدا أن يسميها : "اللادافعية unmotivation" . الا أنه ينتقد أستاذه بقسوة ، بسبب الضعف الذي طرأ على آماله المتواصلة في تأسيس نظام لغوي. و يتخذ نظام سوسير غير البناء عن الاختلافات عند سوسير معنى مزدوجا . اذ يوجد أولا لعبة الاختلافات التي ينجم عنها وهم المعنى (بسبب عدم وضوحها) ، و يوجد ثانيا اختلافا بمعنى "ارجائي" . و هذا يعني: أن المعنى لا يقوم أبدا على

عنصر لغوي مفرد. و بذا يغدو المعنى "مرجأ" لغاية توفر السياق المطلوب . و مع ذلك ، فما من سياق محدد مثل هذا مطلقا سيزودنا بحد واقعي ذي دلالة. ذلك ، لأن معناه ، بدوره ، يجب عدم انتظار ظهوره في سياق معين يأتي لاحقا ، و هكذا دواليك حتى النهاية.

و هنا يضع دريدا اصبعه على ما كان وصفه قبلا بأنه صعوبة الدخول في نظام سياقي أساس (و هو ما يتعين علينا فيه أولا معرفة كل شيء ، كي نعرف أي شيء) . و تتثار هذه الصعوبة في نزعة من الشك . الا أنه عوضا عن قبوله بخطأ مقدماته ، فهو يقبل استنتاجا محبطا ؛ و هو أنه غير قادر على الاعتراف بتلك الصعوبة دون مخالفتها (ما دام الاعتراف يعني القصد). و يفصح هذا كله عن نفسه مبكرا في كتابه الموسوم "عن ثقافة الكتاب De la grammatologie" بلعبة غريبة مزلزلة من لعب ألاسلوب ، التي سرعان ما تبدو مميزة و واضحة المعالم و هي: المعقولية – هذه المفردة التي وجب التخلي عنها لأسباب ربما ستظهر في نهاية هذه الجملة – التي تتحكم بكتابة جرى بالتالي توسيعها و تجذيرها (و التي لم تعد من قضايا العقل . . .). و تعد العودة المزدوجة الى الماضي هنا عنيفة على الرغم من اخفاقها . ذلك ، أنه طالما كان المرء ينبذ العقلانيةة لـ "أسباب" (مهما كانت)، لا يعد اذن رافضا للعقلانية. و اذ يقول المرء هذا ، فهو لا ينوي محاولة اخبار دريدا شيئا لا يعلمه ، ذلك لأنه يدرك أن المذيب الذي يصبه على أعمال ألآخرين بالامكان صبّه على عمله هو بالذات . فهو يكتب في مرحلة ما مستندا على تجربته النقدية قائلا:

"ما أدونه هنا هو بيهية ، بل و ربما حقيقة يجب اثباتها ؛ و هي أنه ليس ممكنا انهاء عملية اعادة التكوين. و نقطة البداية عندي هي أنه ليس من معنى يمكن تعيينه خارج السياق ، سوى أنه لا يوجد سياق يتيح اشباعا."

و يمثل "الانكماش المفاجئ" المعتاد للاسلوب هنا في التضارب الحاصل بين "البديهية" و "الحقيقة التي في النية اثباتها" . و ما هو مشابه هنا هو عادته ، التي كانت قبلا مثيرة ، فصارت بمرور الوقت تبعث على الملل في طريقته للكتابة. و أعني

هنا شطبه لكلمة معينة مع اخطار لعامل المطبعة بالابقاء على اشارة الشطب (و بذا يظن المرء أن تصحيحات مسودات دريدا تتطلب وجود ثلاثة ألوان على ألأقل من الحب).

و ربما يفترض المرء، و في باله تذويب الذات و التجربة و ألأشكال الفلاطونية و المعنى ، أن فكرة النص لا بد لها ، على ألأقل ، أن تبقى على قيد الحياة . فلربما بقي مفهوم "النص" على قيد الحياة، أما "نص محدد" فلا. و يكتب دريدا عن "نص" ما عاد منذ الآن، فصاعدا، جثة لكتابة تحققت ، أو شيئا ثابتا جرى حصره في كتاب أو في هوامشه، و انما عن هيكل يمكن تمييزه ؛ نسيج من ألأشكال التي تشير على نحو متواصل الى شيء و ليس الى ذاتها ، أو بالأحرى الى أشكال يمكن تمييزها.

ان أغرب ما في تفكير دريدا قد يكون الأغراء الظاهر الذي يثيره. و ينبغي ان يتوقف هذا ، في المقام ألأول ، على قطع وعد يجري على الجزء الأدنى ، و هو ايحاء فحواه: أن الرغبة ألأولية قد " نفذت " بطريقة ما الى التفكير بحد آخر يتميز بجدة خالصة. غير أن ما موجود هنا هو القليل مما يتميز بجدة أصيلة . فدريدا يشبه، على نحو استثنائي ، البيرويين الذين وصفهم دايوجينيز لايرتوس في كتابه "حياة فلاسفة بارزين" المكتوب ما بين نهاية القرن الثاني الميلادي و عهد قسطنطين Constantine ، اذ يأخذ "الاصطلاح" (و هو مصطلح حيادي أفضل بالتأكيد من مصطلح "كتابة ecriture") عند الكتاب القدامى في حسابه كل شيء . اذ أن بيرو Pyrrhe نفسه ، مثلما يقول دايوجينيز ، "رفض الشيء على أساس أنه مشرّف ، أو غير مشرّف ، أو على أساس عادل و غير عادل". و هكذا اعتقد عموما أن ليس من وجود حقيقي لأي شيء ، و انما العادة و العرف هما ما يتحكم بالفعل الانساني. ذلك ، لأن ما من شيء مفرد يتشكل بذاته من شيء من هذا اكثر من ذلك " . و هنا لا بد أن يكون "تساؤلنا الجاري، و هل يعد هذا التصريح بذاته اصطلاحيا؟" . ان ثالثة "صيغ التعقيد الخمس" عند أغريبا Agrippa هي "صيغة النسبية" التي تؤطر بدقة تاريخ البنيوية ، و كيفية انحلالها الى نوع من انواع الشكوكية . "ذلك ، لأن الصيغة المشتقة من النسبية تبين أن ما من شيء يمكن ادراكه لذاته أو بذاته ، و

انما في رباطه المعقد بشيء آخر. لذا ، تعد ألأشياء كلها مجهولة". أما صيغة أغريبا الثانية عن التعقيد، فتعكس مبدأ دريدا القائل بالارجاء غير المحدود ، بسبب كون "الصيغة التي تقتضي ضمنا امتدادا لا نهائيا، ترفض التسليم بان ما نسعى لاثباته قد أسس على نحو مكين ، ذلك لأن شيئا مفردا قد يزودنا بأساس اعتقادنا بوجود آخر . . و هلم جرا الى ما لانهاية". و يقيم أغريبا نظريته على أساس البرهنة العقلانية ، أما دريدا فيقيمه على أساس الاثبات الدلالي . و بذا تأتي النتيجة النهائية في الحالتين نفسها حقا.

و يتبين بالتالي أن هذه الانتصارات الجدالية البيروية هي انتصارات باهضة الثمن ليس الا. و يتضح أيضا أن الفيلسوف الذي حفر حفرة من هذه الشاكلة لا بد واقع فيها . قدايوجينيز يتوق في تعليقه على الشكوكيين الى تطمين قارئه بأن أولئك الشكوكيين عاشوا حياة منضبطة على وفق مقتضى الحال . أما هيوم فقد خرج بنفسه من نوبات شكوكيته ألأكثر تشاؤما بلعب النرد مع أصدقائه لكي يعود ثانية الى طبيعته. و أما دريدا فظل يداوم ، على الرغم من ذوبان المؤلف في داخله ، على الظهور في عناوين الصحف و على تذييل رسائله بتوقيعه ، مع أنه ربما فعل ذلك بتحفظ ذهني يسوعي ، و بوعي خيالي تقيده الفردانية . لكن منهج "رنّة حزن clas" يوحي، من ناحية ثانية ، بوضع للأمور أقل تعقيدا . و يبدو هنا و كأنه قد استرد عامدا الحضور المرجعي الآمن الاعتيادي ، اذ أباح للكلمات أن تقوم بألعابها الخاصة بها. و قد سياء هنا فهم البراعة في الخداع بثلاثة أساليب على ألأقل . أولها ؛ في جعلها متابعة أفكار الكتاب ، أو حتى قراءته ، فائقة الصعوبة (و ربما كان مفهوم " متابعة الأفكار " غير صائب). و ثانيها ؛ صعوبة تعزيز نظرية ميافيزيقية عامة بأمثلة خاصة لم يجر البت فيها . فلو كان قدر لي "اذابة المؤلف"، فعملية الاذابة اذن ربما غدت صالحة على رواية "منتصف آذار Middlemarch" و على "رنة حزن". و اذا كانت " رنة حزن " توفر لنا ، من ناحية ثانية ، أمثلة ممتازة عن " المؤلف المذاب " ، فان كتبا أخرى تمدنا بأمثلة أقل صلاحية ، بحيث لا يبدو المؤلف بالتالي و كأنه قد أذيب بكل الوسائل . لقد أعاد دريدا آخر ألأمر ارتكاب هفوة تنم على سذاجة اقترفها قبله الشكلانيون الروس الذين أصروا على أن

ألأدب برمته يدور على نفسه ، حين قدم ترسترام شاندي Tristram Shandy مثالا لرواية نموذج على ذلك الدوران . أو ربما أنه أعاد ارتكاب خطأ سابق ، بزعمه قدرة لنفسه على اثبات طبيعة الانسان المتكلفة كليا ، من خلال الاشارة الى تصرف يتصنعه بوضوح نادلا في حانة كونه نادرا . أما ثالثها ؛ فهو صعوبة التفكير في وجود طريقة ما مكنت دريدا من احداث تأثير قوي على كتاب معين أكثر مما فعله بتلك الوسيلة التي تجسد الانسحاب ، المصطنع تماما و المزاجي ، من الحضور الذي يمثله المؤلف . ذلك ، لأن كل صفحة من ذلك الكتاب تفصح عن هوية مؤلفه بسفور.

ثمة طرق أقل حدة في ميلها الى "تذويب المؤلف" ، الا أنها ، مع ذلك، تجنح الى الوقوع في افتراضات مبتذلة تماما . فقد كان ألأمر عاديا ، مثلا ، أن يرتأي الناقد الجديد رأيا مفاده اننا حين نقول: "أن جين أوستن كاتبة عقلانية ساخرة" ، فاننا بذلك نشير الى هويتها المتشكلة من الروايات زائدا صفحات عناوينها . و اننا بذلك نعني أن الكتب هي هكذا لا غير . و في حال كشف بحث يترجم سيرة المؤلفة عن أن جين أوستن الحية التي تتنفس كانت في الواقع لا تحب الفكاهة و صوفية و مولعة بالمخدرات ، فلن يكون لهذا كله قوة في سعيه لازاحة الرأي ألأول. و بذا ، تجري عملية لتشكيل " المؤلفين " مدار البحث ، بوساطة كتبهم ، و ليس العكس . و يظل هذا المبدأ معقولا طالما كان ينطوي بداهة على وجوب اهتمام النقد بالعمل و ليس بأصله . أما اذا تواصل التلميح الى اسقاط أهمية أصل الكتاب ، فعلينا الرد بأن هذا شيء ليس مناسبا ، لأن الصادقين من الناس يكتبون كتبا يجري فيها استقراء شخصية المؤلف من قبل القراء . و أنه لأمر طبيعي أ تأتي الشخصية المستقرأة مشابهة غير مرة لشخصية المؤلف الحية. و اذا ما حصل ذلك ، فلأن معظم الناس يشكلون شخصيات متناغمة على نحو معقول. و مع أن الشخصية ألأدبية المستقرأة قد تبدو مختلفة اجمالا عن الشخصية المستعرضة اجتماعيا ، فهي تبقى مكونا حقيقيا ، و مظهرا للشخصية الحية التي تجري موازنتها ، بمقارنتها بالآخرين (ذلك لأن نوع العمل الخيالي الذي نخلقه يشكل بالضبط قدرا من شخصيتنا ، التي نتعامل من خلالها مع أصدقاءنا). و مع ذلك ، تعد مثل هذه التناقضات

الشاذة نادرة نسبيا . و لذا ، قد يتفاجأ الناس عند اكتشافهم أن جين أوستن هي ، في الواقع ، من النوع الصوفي المولع بالمخدرات . لقد كتب لويس كارول Lewis Carrol كتابه الموسوم " أليس في بلاد العجائب" ، و كتب س. ل. دوجسن .C. L Dodgson كتابه "المنطق الرمزي" ، و بالامكان هنا الزعم أنه لدينا شخصيتين لمؤلفين واضحتي المعالم تماما. أما الزعم بأن حقيقة السيرة الشخصية لكارول و دوجسن هي واحدة و تعود للشخص ذاته، فهذا كلام غير مناسب اطلاقا . ذلك ، لأن الشخصيات الواردة بوصفها أمثلة في كتاب " المنطق الرمزي ، فهي بالذات تضلل المخيلة ، لأنها ذات قوة و براعة عظيمتين ، على الرغم من كونها متقيدة بالقيم الفكتورية من خلال الشدة التي تتميز بها الشخصيات التي تلاقيها في "أليس في بلاد العجائب" . و هذا عائد الى أن " أليس في بلاد العجائب مليئة بالمنطق الذي يطفو حرا . و لربما كانت الطريقة العتيقة لوصف حالة مثل هذه ، تتلخص في الزعم أن الشخصيات المستقرأة المتوارية خلف "أليس" تشبه الشخصية المتوارية وراء "المنطق الرمزي" ، و ذلك لكونها نابعة من العقل الحي ذاته . و هذا يعني أن المرء راغب ، بموجب وجهة النظر العتيقة في تقييمها لمثل هذه الأشياء في الافتراض أنه ربما "كانت" الشخصية المستقرأة هي حقا شخصية المؤلف ، أو تمثل جانبا منها . و يعدّ هذا الافتراض معقولا تماما.

قد يجد الكاتب، الذي يحاول اليوم توجيه نقد للنظرية الشكوكية، نفسه في وضع شاذ بلاغيا . ذلك ، لأن نعت " محافظ " وحده قد يحمل تهمة تلقائية تثير الاستهجان. اذ ، لا أحد قد يلاحظ الحقيقة القائلة ان ما تريد الحفاظ عليه حقا هو المعنى و التفسير اللذين لا تستطيع الاشتراكية ، مثلا، العيش دونهما. و يجفل احيانا المشايعون للشكوكية في حقبة ما بعد البنيوية ، ممن يحظون بقبول واسع ، أو ربما يترددون عند ملاقاتهم على غير توقع المعنى ألأساس للنص الذي يفسرونه. فبعد عرض مثابر يتسم بالبراعة لفلسفة دريدا (لقد شجب دريدا هذا العرض مقدما زاعما ان التلخيص شيء لا يحتمل)، توصل د. س. وود D. C. Wood الى التأكيد، بحياء يبعث على البهجة، ان دريدا مفيد لأنه يحطم ضمنا المؤسسات القائمة. غير أن وود يدرك ادراكا باهتا، بتحفظ و تردد نحو الشخصية محور النص

في عمل دريدا ، بأن دريدا يقرر مصير أي شيء آخر بالطريقة نفسها . و مع ذلك، فدريدا نفسه يقول:

"ان ما نسميه نتاجا هو بالضرورة نص . و ان نظام أية كتابة أو قراءة نعلمه ما هو الا انتظام حول نقطته غير المقروءة . كما أننا الآن فقط ندرك هذا بداهة ، بطريقة للادراك هي ليست ادراكا على الاطلاق."

و على الرغم من الشكوكية التي يعترف بها التفكيكيون deconstructionalists تجاه المنطق و الحقيقة و القدرة على التواصل، يحاول كريستوفر نوريس Cristopher Norris، و هو أفضل من دافع عن دريدا ، مواجهة الاعتراض على أولئك، لأنهم يستمرون بالمطالبة بوجوب قراءة نصوصهم بانتباه يسيطر عليه العقل . اذ يأتي جوابه عليهم بأربعة جوانب ، و هي: أولا ، عدم امكانية تطبيق هذا الاعتلاض على بول د يمان Paul de Man على ألأقل ، لكونه يفسر النصوص بشكوكية شديدة . و ثانيا ، لأن دريدا ، و ربما صح هذا على دريدا ذاته ، قادر على اتهام نقاده باهمالهم التفصيلات على نحو يتجاهل ألأصول . و ثالثا ، هو أن دريدا لم يتوصل الى استنتاجاته الشكوكية الا بعد عمل عقلي عسير. أما الرابع ، فهو أن النزعة التفكيكية لا ترفض ، و لا تؤثر حقا في الرأي المستند ععلى البديهة ، القائل أن وجود اللغة هو لايصال المعنى ، و انما تقوم بتعطيل هذا الرأي لغاية في نفسها، لكي ترى ما يحصل حين لا تعود أوامر العرف الجاري سارية المفعول . و هذا كل ما هنالك . ان الغياب الكامل للقدرة على الاقناع عند كاتب له قدرة من نوع تلك التي عند نوريس تثير الحيرة تقريبا. ذلك ، لأن الجوانب الثلاثة ألأولى من رده تؤطر جوهر الاعتراض ، و ذلك بالزعم أن التفكيكيين يعتمدون ضمنا على قواعد الصحة و التفسير التي ترفضها نظريتهم . أما الجانب الرابع في رده ، فهو الوحيد الذي يواجه اعتراضا، لأنه يفتقر الى الصدف و مناف للعقل على حد سواء . اذ نرى المرء الذي يعطل مفهوم قاعدة يسلم بها ، بتورية فحواها، على أنها سارية المفعول على نحو نموذجي – و تعد التفكيكية فلسفة عجيبة، على الرغم من أنها، على ألأقل ، لا تنحدر مطلقا الى هاوية البلاهة،

في الحشو بمثل الزعم القائل أننا لو أزلنا المكون ألأساس للتواصل العقلاني ستنقلب اللغة الى شيء يعوزه التواصل العقلاني . و لا تتساءل هذه الفلسفة ايضا "ثم ماذا ان لم يوجد شيء خارج النص؟" . و ما كان دريدا نفسه ليعطي ردا مائعا من هذا النوع أبدا ، اذ يثير رده على حملات نقد سيريل Searle الفلسفية، مثلا ، "ضحكا" عاصفا لسخفه. و بذا يبقى مخلصا لنزعته اللاعقلانية النيتشوية بالذات . و عندما راجع نوريس "في ثقافة الكتاب" قبل ثلاث سنين تقريبا ، كانت استجابته أخف للتحدي المنطقي ألأساس ، و لكنها أشد توقا ، و ربما أكثر صراحة ، فقد كتب يقول:

"عند نهاية كتابه يبدو دريدا أكثر ادراكا لصعوبة ، و ربما لاستحالة ، مهمته ذلك ، لأن مثل هذا النقد المتطرف للغة ، باللغة ذاتها ، يعني بالتأكيد تعريض المرء نفسه لتهمتي الازدواجية و الفشل ، لكونهما متأصلتين فيه."

و هذا أمر أكيد ، لأن دريدا يناقض نفسه . و هكذا آل الى الفشل.

انه لأمر طبيعي الا يقدر أي امرئ على "التفكير بـ" الأفكار التي رآها دريدا ، لأنها بالأحرى وسيلة لقتل التفكير. و مع ذلك ، فثمة تأثير على دريدا . و لربما بدا بوضوح أشد في مصطلح "التفكيكية". و يكتسب هذا المصطلح عند دريدا مضمونا ميتافيزيقيا سافرا . فلكي تفكك عملا ما ، فهذا يعني الكشف عن الافتراضات الميتافيزيقة الكثيرة التي نجمت عن افتراض خاطيء ، مؤداه وجود المعاني خارج الكتابة . و انها لموهبة دريدا المتميزة هي التي بمقدورها تطبيق هذا ألأسلوب ، ليس على مؤلفيين معياريين عرفوا بـ " منطق مركزي أمثال ماكولاي Macaulay أو و. ب. كير W. P. Ker فحسب، و انما على حلفاء ظاهريين له أمثال روسو و ليفي شتراوس و سوسير ، لأنه مولع بتفكيك أعمالهم ، لأظهار أن شكوكيتهم أدنى من أن تكون خالصة ، أو أقل نقاء من شكوكيته.

من بين أصدقاء و أتباع دريدا تتخذ التفكيكية عند جيوفري هاتمان شكلا أكثر وضوحا من بين الجميع بوصفها ألأكثر اعتدالا ، و ألأقل اندفاعا نحو الاذابة ، و

هـي مدينـة بـذلك ، بقـدر لـيس هينـا ، للتقاليـد الرومانسـية، اذ يناصـر هاتمـان النقـد التفكيكي في الرأي القائل بأسبقية اللغة قائلا:

" يلعب الراي القائل بأسبقية اللغة دورا حاسما في هذه المقالات . فهو يعبر عما نحسه جميعا نحو اللغة المجازية بتجاوزها لأي معنى محدد ، أو بصيغة أعـم ، تجاوزهـا لأيـة قـوة للـدال بمواجهـة أي مـدلول (الـ "معنـى") يسـعى لحصـرها. أن التفكيكيـة ، و هكـذا يشـير اسـمها ، تـرفض تعريـف القـوة التـي يتمتع بها ألأدب بوساطة أي مفهوم لمعنى مجسد ، و تظهر المدى الخطير الذي بلغته وجهات النظر المعنية في تأثيرها بالمنطق ، أو بالاسلوب ، الذي يجسده تفكيرنا تجاه الفن . ذلك لأننا نرى بأن " حضور كلمة " صار بمعجزة الفن مكافئا لحضور المعنى . هذا عبى الرغم من أن وجهة النظر المعاكسة بامكانها التشديد على أت للمعنى غموضا أو غيابا معينا تحمله الكلمات. و تضـع اللغـة نفسـها موضـع الصـدارة ، بوصـفها شـيئا لا يمكـن اختزالهقياسـا بـالمعنى. ذلك لأنها توسع ، مثلما تضيق ، التفاوت بين الرمز و الفكرة ، و بين الرمز و المكتوب، و بين الرمز و المعنى المحدد . . . أما الافتراض أن المعنـى و اللغـة لا يتطابقـان ، ثـم الاسـتنتاج أن اللاتطـابق قـوة مميـزة ، فهـو يعني التصريح من جديد بما اعتاد ألأدب على كشفه دائما ليس غير . فثمة الفـرق ، مـثلا ، بـين الصـوت و المعنـى اللـذين كليهمـا يحفـزان الكاتـب ثـم يهزمانه ، أو الفرق الذي يبقى عندما نحاول اختزال التعبيرات الاستعارية الى مصطلحات مناسبة تحل محلها ، أو الفرق بين نص معين و التعليقات التي تفسره عندما تتكدس، و كأنها طبعة تشتمل على قاءات مختلفة للنص لا يمكن التوفيق بينها جميعا."

و قد يزعم هنا ان فكرة التفكيكية ذاتها، و ليس فكرة المعنى ، هي ذاتها الفكرة المذابة فعليا . و بذا تجري لعبة فعلية لازاحة اشكال الدعم الميتافيزيقي ، اذ تفقد فكرة أسبقية اللغة قوتها لتستحيل الى فرضية رومانسية قديمة ، فحواها ان الشعر أساسا مكتنف بالأسرار. و هكذا يبقى دائما يزوغ من الترجمة ، و من اعادة

الصياغة. و بذا ، يبدو نثر هاتمان ألأنيق المصقول و كأنه يتعمد ازدراء أية محاولة للتحقق من الدقة العلمية ، لأن روح النظام الذي اشاعتها البنيوية صارت خارج الموظة تماما.

و عندما يتحدث هاتمان عن تجاوز لأي معنى محدد ، أبمقدورنا التأكد من أنه لا يعني حقا أن الشعر يحمل نوعا مختلفا من المعنى؟ ذلك لأن مقارنته تستحضر حالا مقارنات تقليدية ، تجري بين تواصل واقعي غير تام و تعبيرات شعرية تنقل على نحو فريد معاني معقدة ، عاطفية أو واقعية أو افتراضية أو تحريضية ، فهي آخر ألأمر تعد معانيا . فأي شيء آخر يعتزم أن يقصد اليه حقا ؟ فها هو يحتكم الى الصوت المحض على نحو غامض . ان الحقل الوحيد الذ من الممكن أن تستعمل فيه كلمات توحي أصواتها بمعانيها ، حيث يقوم الصوت بدور فعال حقا ، هو الشعر . فتسمية ألأشياء بحكاية أصواتها لا تلاحظ الا عند وجود مفتاح يزودنا به معنى البيت الشعري . و تعد عبارة "أزيز النحل الذي لا يحصى" مثالا من هذا النوع بالنسبة للأذن الانكليزية ، لأن تلك ألآذان الانكليزية كانت قد تعودت على أن الاشارة هنا مقصود بها النحل . أما خارج التأثير الذي يتركه استعمال كلمات يوحي صوتها بمعانيها ، فان الصوت يغدو مجردا من ألأهمية تماما. و قد علق هاوسمان Housman ، الذي يعد عضوا مخلصا للناموس النقدي ذاته، قائلا ان بمقدور البيت الذي كتبه ملتن Milton "ما عادت العذارى يرقصن و لا الرعاة" (الأروقة 96) أن يدر دمع العين حين يكون "ألاحساس الذي تثيره المقطوعة فرحا يبعث البهجة"، ليس بجعلنا نتبين حقيقة هذه ألأبيات "بوصفها شعرا" لكي تجد طريقها الى شيء غامض و مستتر داخل الانسان ، شيء أقدم من من تنظيم طاقته الباطنية الحالية ، شيء يشبه حفر حفر المستنقع ، المتبقية هنا و هناك من أراضي كيمبرشاير المجففة. و لكن، اذ يقرر هاوسمان ان المعنى السائد في المقطوعة ملائم ، أيكون بذلك قد استنفذ المدى كله الذي يبلغه المعنى؟ و يستند هاوسمان هنا على حقيقة أن سياق البيت السابق يمثل اغراء للحوريات و الرعاة بالمجيء الى العيش في "وطن أفضل" (101) ، و بذا يعد متفائلا . و لكن ثمة ، في الوقت ذاته و هذا واقع حقا ، امكانية في أن يحمل ذاك البين معناه المنفرد

الخاص. و هو معنى مباشر و أكثر اثارة للذكريات من ذلك الاغراء الذي ظهر به. فهل كان هاوسمان سينتحب لو كان ظن أن كلمة " حوريات " قصد بها " مضخات اطفاء الحريق " ، و أن "رعاة" قصد بها "فطائر لحم"، و عبارة "ما عادت" قصد بها "بصخب"؟ ان رنة الحزن التي يتشح بها البيت من الممكن أن تحققها المعاني المعجمية المألوفة للكلمات ، الا أنها لا تكتسب معانيها ألاضافية الا من طريقة ترتيبها.

وها ان نرى ، مرة أخرى ، أن ليس بالامكان تقريبا فهم فكرة "صدارة اللغة" بالنسبة لمعناها ، ما لم نسلم بأن ما نرمي اليه هو صدارة المعاني المباشرة ، المثيرة للذكريات ، على المعاني المبنية و اعادة الصياغة . أما عبارة هاتمان ، فانها تفتقر الى الوضوح ، لأنه يقول بصدارة لغة ألأدب بوصفها " شيئا يتعذر انزال مقامه ازاء المعنى " . ذلك ربما لأنه ليس واثقا من امكانية طرح المعنى تماما من الجانب المتعلق بالفرضية النقيض للغة . و ان كان ألأمر كذلك ، فمشروع التفكيكية الكبير ، اذن ، ربما يكون اضمحل. و تتبئ المراوحة بين "غياب" و "غموض" في جملة تالية بالحكاية نفسها. و تعد المراوحة شيئا لايطاق من الناحية الفلسفية ، اذ جرى التلميح على نحو متزامن الى نظريتين مختلفتين كليا . فعلى القاريء الحساس تجاه الاشارات المنبهة ، الا يتفاجأ ، حين يصل الى التصريح الفضفاض الاستثنائي ، الذي يدلي به البيان النقدي ، القاضي باصرار لا يلين على "مسائل معينة" (و ما هي هذه المسائل؟)، و على قراءة دقيقة صارمة تقليدية سليمة. و ربما أدرك هاتمان أنه لو عيّن موقعا للأدب يتسم بالصرامة ، ضمن الراسب المثقل على نحو يفوق الوصف ، بعد استنفاذ جهود التفسير كلها، ما كان ، مع ذلك ، بمقدوره ان يقول هو ذاته شيئا محددا. ذلك ، لأن تعاليم حقبة ما بعد الرومانسية كانت تتشكل بأكثر صيغها تطرفا ، الى نوع من شكوكية ليست جدية، بسبب اقتصار هجومها على التفسير و اعادة الصياغة، مع أنها لو كانت أخذت على محمل الجد ، لكانت قامت بنقد تفسيري و تحريمي ، و تبيح في الوقت ذاته القيام بشروح نظرية متواصلة لتعضيد ذلك التحريم. الا أن هاتمان يبدو على شك، حتى حول هذا ألأمر ، مما يجعله أقل أصالة ، و لكن أقل تهديما بكثير، في الوقت نفسه ، من دريدا.

ينطوي الشكل الذي يقدمه هاتمان للنقد التفكيكي على عودة الى نوع مهلهل من الوجودية الرومانسية. لذلك ، فهو يمدنا باصرار بلغز يعزّ على الوصف، و هو النزوع الى الحزن ازاء البنيوية التي يقيدها نظام ما. و لقد ذكرت في وقت سابق ان الوجودية رفضت فكرة وجود أي جوهر للانسانية ألأصيلة "يمكن تعريفه" اطلاقا. ذلك، لأن جوهرها يكمن في اسبقيتها على هذه التعريفات ، و لكونها خالقة هذه التعريفات ، و ليست تابعة لها على الاطلاق . أما ما يكمن خلف هذه المسلمة ألساسللوجودية القائلة "الوجود يسبق الجوهر" ، فهو أننا موجودون حقا قبل أي تعريف لماهيتنا، و أن التعريف يبقى أبدا يتلكأ خلف الواقع . و بالامكان تعميم هذا المبدأ بانتظام على الكائنات الانسانية، فضلا عن توسيعه أحيانا ليشمل ألأشياء جميعا. اذ نجد روكونتن في عمل سارتر يحدق في جذر شجرة الكستناء ، كما لو أهنها موجودة قبل أن يجري تعريفها . ذلك ، لأن الكلمات تقصر عن بلوغ غايتها ، و لا تستطيع سوى تحريف الواقع الذي يعزّ على الوصف . أما فيما يتعلق بالأشياء، فيجري ألأمر مثلما هو بالنسبة الى البشر ، اذ نقوم بخلق هويات تخطيطية تخيلية جرى تعريفها بوضوح ، و هذه هي مادة الخطاب العادي . لقد أرتأيت أن البنيوية هي طفل الوجودية ، حين تسلم ضمنا بالسمة التخيلية للتراكيب التي تدرسها ، لكنها و هي تقوم بذلك ، لا بد لنا نحن أن نرى فيها ذاك الجانب الشكلاني غير الرومانسي في العقل الذي ينجذب اليها . أما عند هاتمان فيتخذ " الواقع " ، الذي لا يوصف ، الصدارة على المنصة مرة أخرى . غير أن الواقع الذي لا يوصف هنا ، ليس هو واقع النسان ، و لا الأشجار ، بل واقع " الشعر " الذي يهيمن على ولائه ، اذ يعمد هاتمان الى الاسهاب و البلاغة ، مثل آخرين واجهوا انطفاء لأفضل مهاراتهم ، بمجرد وصوله مرحلة تلزمه باعتراف مفاده أن ليس ثمة ما يقال.

و ها هنا نجد علاقة لدريدا بهذا ألأمر. ان الشيء المستحيل الرئيس في "الغثيان La Nausee" هو استخدام الكلمات لنقل ما هو سابق على الفرض ، و ما عو وراء اللفظ . ينشد سارتر الى تقسيم العالم وجوديا الى مقولتين وئيستين و هما: الوجود و الجوهر، و الى أن الكلمات لا تصح ، كامكانية ، على غير الجوهر . و على الرغم من ذلك تعد "الوجود" كلمة لا تصح على الجوهر (مع أنه يقترف زلة في

ذلك ، اذ يكتب قائلا "ان الشيء *الجوهر* طاريء". و ينتمي الطاريء هنا الى الجانب الذي يوجد في اللالفظي في القسمة . و بمقدورنا العثور على مثل هذه اللامعقولية عند دريدا ، حين يحاول أن يخبرنا ، و قد اكتشف بالحدس عدم قدرته على مهاجمة مفاهيم بمفاهيم أخرى على نحو متساوق ، أن كلمة "اختلاف difference" (لديه من ألأسباب لكتابتها differance و ليس difference) هي "ليست كلمة و لا مفهوما". غير أن ألأمر واضح لنا في أنها ألاثنين معا تماما.

أما عند هاتمان ، فالأدب وحده هو الذي يتعرض لـ "التفكيك". و المرء لا يخشى جديا امتدادا ميتافيزيقيا ليشمل الناس و ألأشياء. و يعد هاتمان ، على العموم، روحا رومانسية حقيقية ولدت بعد أوانها ، في حين يعد بول د يمان ألأشد من بين أعضاء " المدرسة " ألآخرين ، في حين يبدو هيليس ميلر Hillis Miller، من ناحية أخرى ، أقل اندفاعا من هاتمان . و يحاول ميلر راغبا اثبات أن التفسيرات كلها تحظى بالقوة ذاتها (هل ظن أن بامكان "حورية" عند ملتن أن تفسر بدقة على أنها "مطفأة حريق"؟) ، لكي يجد نفسه عندئذ منخرطا في جدال مع أ. هـ. ابرامز M. H. Abrams ، الا أن المرء لا يجد دائما سوى أشد أنواع العقد تحسسا. و هو يعمل ، دون ريب ، بعقل متحسس ، مثلما كان يفعل دوما . أما هارولد بلوم Harold Bloom فيعد ، في الوقت نفسه ، معاديا للتفكيكية ، و مع ذلك ، لا يشكل كل أولئك جيشا فاتحا.

أنا لم أسحب حتى ألآن طاقا واحدا من الجديلة الغنية للخطاب النقدي. غير أنه ينبغي ألا يؤخذ كله بخطأ طاق واحد . و لم يكن تقدم البنيوية ، و ما بعد البنيوية، وحيد الجانب ، و انما على العكس ، فلقد أثارت المناقشات داخلهما المشاحنات منذ البداية . و من بينها ما كان بالذات ذات ميل معاد صريح للشكوكية .و قد راى رولان بارت ان نصا مغرقا في الحداثة ، دون غاية ، ربما بدا عقيما ، اذ يقول : " النص بحاجة الى ظله، و يتجلى هذا الظل في قليل من الآيديولوجيا ، وقلي من التأويل ، و قليل من مادة الموضوع ، و هذه هي ما أسميه "الأشباح الضرورية" . الا أن هذه ألأشباح لا تمسي ضرورية الا ان كانت أداة للهدة . اذ يعيد "التمثل representation و مادة الموضوع" تجديد العلاقات مع العالم، من لحظة

الى لحظة أخرى حتى ان لم تفعل "الآيديولوجيا" ذلك . و يرى آلتوسير Althusser ان العلم يمدنا بشكل من المعرفة يقع خارج ألآيديولوجيا، و بذا يكون قادرا على تعريف الآيديولوجيا و فهمها. و يلتقي هذا الرأي مع آراء وردت في هذه الدراسة . و هذا حاصل بالفعل ، فان ما نسميه جناحا ماديا ، بما يقوم به من تشديد على دور التاريخ ، لا بد أن يكون باعلى أشكاله عل تناقض مع الشكلانية الصرف . ولكن مع ذلك ، يبدو أن ثقافة الخبرة الذاتية الشكلانية ما تزال تشق طريقها عنوة حتى في أوساط الماديين . فسرعان ما تعرضت موضوعية آلتوسير المحصنة للهجوم (و ذلك بالاشارة الدقيقة لمفهومه عن "التاريخ العلمي") ، فضلا عن أنه بوسع المرء العثور على ما يعد دليلا نافعا وكبير التأثير على الحركة و مثاله كتاب تيرنس هوكس Terence Hawks الموسوم "البنيوية و علم العلامة Structuralism and Semiotics" الذي تنحو ملخصاته عن المادة المعقدة الى التبسيط باتجاه الى الشكوكية . اذ يورد هوكس مقطعا من ادوارد سابير Edward Sapir الذي يرى فيه أن "الكائنات الانسانية تعيش في العالم الموضوعي وحده . . . غير أنها . . . واقعة الى حد بعيد تحت رحمة اللغة". أما أنا فأرى ، كوني واحدا من نقاد البنيوية الشكوكية ، أنه يتعين عليّ ملاحظة التضمين المباشر لكلمات من قبيل: "وحده" و "الى حد كبير" التي تفصح بوضوح عن وجود فعلي للعالم الموضوعي ، و ان كان في وضع يتعرض فيه للتهديد المستمر. و يلخص هوكس القطعة ، من ناحية ثانية، مؤكدا على أن "لا وجود لشيء بوصفه عالما *حقيقيا* موضوعيا لا يتغير" . و لو كان بمقدورنا سحب عبارة "لا يتغير" من الجملة (ذلك لعدم وجود أحد لا يؤمن بوجود عالم لا يتغير الا اذا كان افلاطونيا) لأصبح هذا الفرض بيرويا تماما . و لنلاحظ أن القوسين يظهران على جانبي كلمة *حقيقيا* حتى في الأماكن التي يجري فيها نبذ الواقع صراحة ، بحيث أما أنهما يبدوان زائدين عن الحاجة، أو أنهما مع ذلك يدلان بطريقة ما على وجود "عالم واقعي حقيقي" (و هذا بالتأكيد على العكس مما يقصده المؤلف) . و لقد جرى على نحو مشابه الضرب، و ان بلطف واضح ، على مواجع كاثرين بيلسي Cathrine Belsey في كتاب ولفغانغ آيزر Wolfgang Iser

الموسوم "فعل القراءة"، في حديثه عن الفطرة السليمة ، و التأويلات المحددة ، كما لو أنه لم يكن بعد قد تحرر من عادة الاشارة الى الشيء.

ان الدور الذي يقوم به مفهوم الخبرة في هذه القصة كاملة ، يلفت النظر بسبب غرابته . اذ تعد كلمة "تجربي empiricist" هذه ألأيام مصطلحا عاما يدل على اساءة من نوع ما في القارة ألأوروبية، و الكتابت النقدية المتأثرة بأفكار القارة ألأوربية . الا أن العديدين على هذا الجانب من القنال (المقصود انكلترا – المترجم) تشبثوا بهذه الفكرة . و صارت التجربية بذاتها ، أكثر فأكثر ، وسيلة لتضييع الواقع . و تعد كلمة "تجربة experience" على الرغم من وضوحها ، غامضة و عصية على الفهم ، لأنها أما أن تعني غالبا "ذاك الذي يجري اختباره من لدن الناس"، او تعني "تقديما عقليا" (قد تكون، أو لا تكون ، له علاقة بالواقع) . و لقد اتضح منذ القرن الثامن عشر ان المثالية مستترة في الفلسفة التربيبة البريطانية . اذ قام القس بيركلي ، الذي كان ألأخلص بين التجريبيين ، و ألأكثر تجريدية بين المثاليين ، بمسعى عظيم لقلب "الأفكار الى الأشياء" لأن المادة ، مثلما يرى ذلك ، ليست أكثر من تصور ميتافيزيقي. و أنه لمن الضروري التذكر هنا أن بيركلي كان يعد فلسفته حصنا ضد الشكوكية ، فطالما كان ألارتياب في فلسفة ما وراء الطبيعة ، و في الكينونات التي تقع وراء نطاق مفاهيمنا ، أساسي في فلسفة بيركلي ، لذا كانت اجابته في تعيين حدود الواقع بصرامة ضمن مفاهيمنا من طريق التعريف الغرض منها بناء الواقع من خلال أفكارنا . فكانت حصيلة عمله هذا معروفة ، و هي أن الواقع المبني بهذا ألأسلوب ما هو الا خيال محض.

و مع ذلك، فقد أخفقت الفلسفة منذ بيركلي ، بوضوح ، في التعلم من فشلح السافر. و استمر النفور الشديد مما هو ميتافيزيقي (بل من الميافيزيقي الملموس أيضا الذي يعد اساسيا لعلم الفيزياء)، و هو يتحكم بالفكر . و بذا ما عاد بمقدور هيوم ، و هو يجد نفسه عاجزا عن التحقق من افكارنا أزاء الواقع ، أن يفسر الفرق بين المدركات الحسية و ألأوهام ، بوصفها تستند الى حقيقة ان المدركات الحسية تعبر عادة عما هو حقيقي . فأفترض تبعا لذلك وجود فرق مميز داخلي ، و هو أن المدركات الحسية حية ، أما المفاهيم العلقية فهي أدنى من أن تكون كذلك. و

لتلخيص أفكار هيوم فانه مباح لنا استعمال زعمه القائم على أساس "وجود مفاهيم حية و أخرى أقل حيوية ليس غير"، و هو ما يزوغ به غالبا عن الحقيقة القائلة أن الفرق بين المدرك الحسي و المفهوم لم يجر تفسيره ، بل تطويقه حسب. و بذا، يعترف هيوم مؤلف الكتاب ألأول من " البحث " ، بأننا و مهما بلغت درجة حماسنا لـ "تركيز انتباهنا خارج ذواتنا . . . فأننا نتقدم أبدا، و لو خطوة واحدة ، وراء ذواتنا، و لا نستطيع أيضا تصور أي نوع من الوجود سوى تلك المدركات الحسية ، التي ظهرت لنا في ذلك النطاق الضيق" . و لقد تكرر اسلوب تفكير هيوم هذا على مرّ القرون التي تلت، في اشكال متنوعة من المثالية التي تتنكر في زي بديهيات صريحة. ان دفق اللغة يغدو بعدئذ هو ألأداة ، اذ ينبغي من الناحي المنطقية وجود فرق، في الواقع ، بين ألفكار و ما يعد أفكارا ، يميزهما عن بعضهما. و الا ما كان بمقدور مصطلح "فكرة" ان يتطور قط . و لقد كان مباحا لأي امرئ اعادة تعريف مصطلح "فكرة" معجميا ، لكي تعني مجرد "شيء". غير أن القيام بذلك يعني التسبب في سقوط الفرضية القائلة أن "الأشياء تخلق ألأفكار" ، لتغدو أشبه بالحشو . قد يتعين ، في الوقت ذاته ، على أية حضارة تقبل بمثل هذا التنقيح الدلالي ان تبسط لاحقا كلمة دقيقة لتمثل العمليات العقلية. و يجب أن يكون الفرق هنا مميزا ، من الناحية المنطقية ، و على النحو ذاته ، بين اللغة و الواقع الذي تصفه , و على الرغم من ذلك ، يكتب أ. ديلمان I. Dilman قائلا: "ان اللغة بالذات هي المصدر لموضوعية أحكامنا (يبدأ ذلك بالطريقة التي نحيا بها و نفعل و نرد على أفعال الآخرين). و لا يبدو أن ثمة شيء مستقل عنها" . أما حملة الاعتراض السابقة ، فهي محاولة للتهرب من الوقائع التي لا علاقة لها باللغة، و ذلك باعادتها الى المخطط . ان اللهجة و الترددهنا هما انكليزيان دون منازع ، غير أن القوة الدافعة الداخلية لهذا الرأي مستقاة من روح دريدا.

لقد جاهد ك. س. بيرس C. S. Peirce، لكي يعين وضعا للواقع يناسب التسوية النهائية بين البشر. و كان و. ف. كواين W. V. Quine في قوله ان آلهة ألاغريق لم تكن حقيقية ، في حين أن ألأشياء المادية حقيقية ، يقرّ بأن الصرامة ذاتها كانت تتوقف على مجرد "فرض" قائم على أساس نظري هو ذاته مفهوم قبلي

prior. لذا ، فهو يجد ما يسنده من اثباتات . و هكذا ، لا يحتاج العلم الذي يعلّم واقع ألأشاء المادية أن يكون ، من الناحية المعرفية ، أكثر صحة من الدين الذي يدرّس واقع الآلهة . و تذكرنا عقيدة كواين الصارمة بايمان هيوم الراسخ (و اللاعقلاني على نحو لا يمكن انكاره) باحتمال شروق الشمس في اليوم التالي ، الذي يستبدل فيه الموضوعية بموضوعية بديلة، بهذه الدرجة أو تلك ، ، للقدرة على التماسك و الامتداد. أما أولئك الفلاسفة الذين يؤثرون اللغة على الوعي ، كونه أساسيا من الناحية الوجودية ، فانهم تواقون لاستنشاق جو القواعد و ألأعراف الموجودة فيما وراء الشخصية ، كما لو كانت هذه اللاشخصانية تضفي جوهرا فارغا، لا هو بقواعد ملزمة، و لا يرتبط بظرف مادي خارجي ، مثلما هو حال أغلب المفاهيم العقلية الشاردة. فلا بيرس و لا كواين قادران ، في الوقت نفسه ، على تصوير الفرق المميز اساسا بين ما يعد حقيقة فعلا و ما يظن عموما على أنه حقيقة.

و ان سألنا عن السبب الذي سوغ للفلاسفة قبولهم راضين بما يناقض البديهة صراحة، فسنجد أن حالهم هنا يشبه حال بيركلي، و هو الخوف من الشكوكية ، و هي نتيجة تبعث على السخرية . ذلك ، لأننا لو افترضنا وجود واقع مستقل عن أفكارنا أو لغتنا، فهذا يعني افتراض عجزنا عن تصور أية فرضية قبلية ، أو عن وصفها . و بذا يغدو ما هو حقيقي مما يعد عند كانت "كل شيء بذاته" ، و هو بعبع الافلاطونيين ، مكانا يخيم عليه ظلام مطلق (الحالة الوسط التي نتعرف من خلالها بوضوح " على " بعض " من الواقع ، و يبقى "الكثير" منه ، في الواقع ، في حالة غموض بسبب اسقاطه من الحساب اجمالا) . و لأجل النكوص عن هذا الغموض المثير للشجن ، أغلق الفلاسفة مصاريع نوافذهم ، و أبقوا على نافذة غرفة صغيرة وحيدة تصلح لكل المكان. و يوضح نيكولاس ريشر Nicolas Rescher القضية كلها بايجاز ينم على براعة ، اذ يقول باننا لسنا قادرين على اثبات ما يفيد ان " فكرتنا عن الواقع صحيحة لكونها تتطابق *فعليا* مع الواقع الحقيقي " لأن هذا المنحى من النقاش قد يعترضه السؤال ألآتي: ما هو تماما نوع "الواقع" الداخل في موضوع هذا التطابق؟ (1) أهو "بذات an sich" التي تترجم بمصطلحات

مستقلة عن العقل تماما، (2) أهو الواقع الذي يدور في بالنا؟ ان التطابق قد يتحقق هنا بالطبع ، الا أنه مبتذل (عامي) تماما. و يتعارض نمط التفمكير الدائر هنا مع "نظرية تاراسكي Tarasky عن التطابق المتعلق بالحقيقة" التي تهاجم (على نحو صائب يمكن تفهمه) أحتما الاستغناء عن القوسين في أحد نصفي البرهان الذي يقدمه المرء، و فحواه "وجود البقرة في المرج" حين تكون البقرة "حقا" في المرج . و لكن بالنسبة الى ريشر (و كواين و بيرس و هيوم و بيركلي) ، فان كل شيء يعد بين قوسين. و بذا تعد هذه النظرية منافية للتعلم كذلك ، أو لأي نوع من أنواع التقدم في المعرفة.

و مع ذلك، فان القول أن برهان ريسر لا يفضي الى جعل مفهوم الحقيقة ينسجم مع مفهوم التطابق ، أو مع الحقيقة الملموسة من التعلم ، فان ذلك لا يعني سوى الزعم بانه يفرز نتائجا غير مفيدة . و هذا بالتالي يعني ان قدرة هذا البرهان الذاتية على الاقناه لم يجر دحضها بعد . و مع ذلك ، يبدو هذا البرهان ، من الناحية الذاتية حقا ، و كأنه في غاية الفجاجة. ذلك ، لأن ألأمر واضح و هو ان المرء لا يعرف سوى ما يعرف .غير أننا لا نعلم الحد الذي تتطابق فيه معرفتنا مع الواقع ، على الرغم من أن تصور امكانية تتطابقها، أو عدم تتطابقها ، يبدو يسيرا. الا أن ريشر يقوم بوضع المعرفة المحددة و التصور الموسع في سبيكة واحدة . و بذا يكون بالامكان ترك نسيج المفهوم فضفاضا، على نحو مدروس . فالوجه البعيد للقمر كان يبدو واضحا على الرغم من التصور ، المجرد نوعما ، المتكون عنه ، قبل أن تأتينا أية سفينة فضائية بملاحظات عنه. و كذلك اللغة و التصور ، فهما يشكلان نظام تطابق بالغ الدقة ، من نوع ذرة مقابل ذرة . و غالبا ما نقوم بمجازفة قبل الحصول على شيء . فقبل الامساك بالسمك علينا أن نلقي بشباكنا . أما اذا كنا نقوم بذلك كله في الفراغ ، فلا بد اذن أن يكون شعورنا مختلفا. و قد نفترض ، من أجل تحديد نقطة بداية ، الا وجود لاحتمالات فشل يمكن التحقق منها . و ربما يرد علينا معترض قائلا: "لكنك لاتستطيع التأكد (على نحو مستقل) من وجود تطابق حتى بين أكثر أنواع المعرفة (يقينا) و الواقع" . ليس ثمة ، في الواقع ، ضمانات مطلقة بوجود فعلي للحقيقة. و ان "الامكانية النهائية" الوحيدة التي تقضي الواقعية

بوجودها بداهة، هي امكانية ان تكون معرفتنا "كلها" خاطئة . و لن تصيب أية من هذه الافتراضات قدرتنا على الحكم الصائب بصدمة (أو تهولها) ، في حين نجد أن النظرية الذرية في المعرفة ، أما أن تشل المعرفة ، أو تنجب واقعية مفاهيمية على صورة طفل متمرد، و لكن سيء التغذية. و ها نحن هنا نجد الاغريق أول المتحدثين:

مينو: كيف تبحث يا سقراط عن شيء ، اذا لم تكن عندك فكرة عما يكون ؟ و ما هو نوع ذاك الشيء من بين الأشياء التي لا نعرفها ستسلم به على أنه غاية بحثك؟ أو لنفترض أن الحظ حالفك في العثور عليه ، فكيف يتسنى لك معرفة كونه الشيء الذي لا تعرفه.

سقراط: انا أدرك يامينو ما ترمي اليه . و انك لتجد فرصة في هذا للقيام متعمدا بنقاش يثير النزاع ، فالانسان غير قادر على اكتشاف ما يعرفه ، أو ما لا يعرفه . و هو غير قادر على البحث عما يعرفه ، لأنه يعرفه أصلا ، و بذا فهو لا حاجة له في البحث عنه . و هو غير قادر على البحث عما لا يعرفه ، لأنه ربما لا يكون داريا بالذي يبحث عنه.

مينو: ألا تظن يا سقراط أن مناظرة من هذا القبيل تعد مفيدة؟

سقراط: لا أظن.

(افلاطون ، ميلو)

لقد انتقلت ، في مجرى عملية "زعزعة المفاهيم" الطويلة هذه من النقاش القائم على أساس رفض الموضوعانية الذرية ، الى مناقشة رفض ما يزال شديدا للذاتانية الثقافية و الذاتانية البنيوية. فان لم يكن للأشياء بصمة على المعنى، و ان لم يجر استنباط هذا المعنى مقدما من العقل أو من اللغة ، فكيف ، اذن ، يجري تشكيل المعنى؟ هنالك نوعان من المعنى : عامل operative و دلالي semantic. و يظهر المعنى العامل حين يقول الشخص ، عامدا ، شيئا في سياق مادي (و هنا ، أما أن يجري اعداء الحقيقة ، أو ادعائها مسبقا ، بصيغة تتلاءم و الحالة المعنية) . . . أما المعنى الدلالي فيوجد قبليا في حالات محددة و بصيغة معان معجمية (بوحدات أكبر) ، ولكنها قد تشكلت هي بالذات على وفق استعمالها

الاحتمالي في مواقف واقعية. و يعد المعنى العامل وظيفة لاصطلاح منتظم يقوم بدوره استنادا الى ما هو واقعي (و بذا فهو أما أن يكون صريحا ، أو افتراضيا . و قد لا يكون أي منهما ذا سمة مميزة). فالمعاني المعجمية ، و الصيغ النحوية تعد ، من الناحية الثقافية، عرضة للتقلب ، مع أن أشكالها المختلفة موضوعة جميعها لغرض الاستفادة منها في العالم الواقعي، و ان البعض منها هي فعليا أنفع من ألأخريات . فالضمائر في اللغة الانكليزية ، مثلا ، معروفة بضعفها و غموضها. لذا نجد أن عبارات من نوع "هو، أعني لاكان He , that is Lacan" مفروضة علينا.

و قد تعد الحقيقة ، في الوقت نفسه ، شيئا آخر غير المعنى . و بامكاننا النظر في هذا ألأمر من وجوه ثلاثة: ألأول ، هو أن العلاقات ، على القدر الذي تبدو به افتراضيا الى هذا الحد أو ذاك ، هي بالتالي ذاتية المنشأ تماما، سواء للشخص و/ أو للنظام الذي يفترضها. و مع ذلك ، نجد أنها فيما بعد ، أما أن تسود بمستويات متباينة ، أو تخفق في احراز موقع لها في العالم الواقعي ، و بذلك تبدو موضوعية المنشأ الى هذا الحد أو ذاك . يكتب روجر تريغ Roger Trigg قائلا: " أن غاية أي نظام مفاهيمي هي استخلاص الاختلافات المميزة الموجودة في "الطبيعة" . و كلمة "أي" تلك تدعو الى الريبة ، مع اني أوافق على باقي الجملة . و تبدو العلاقة التي جرى التعبير عنها هنا لفظيا و كأنها " أصغر من " أن تكون نافعة. ذلك لأن الأشياء ليست هي جميعا بالضبط من الحجم ذاته على أنها كل ألأشياء ألأخرى . و بذا ، تعد عبارة مثل "برايتن أصغر من لندن" ملزمة ، لأن برايتن هي "حقا" أصغر من لندن ، على الرغم من أن العلاقة القائمة على أساس ان "أصغر من" قد لا تنطبق تماما على المكانين المذكورين في أي حقل آخر. و لقد أشار هيوم الى أنه "ليس ثمة شيء يدل ضمنا على وجود شيء آخر اذا ما نظرنا الى هذه ألشياء على اساس أن كلا منها قائم بذاته" . الا أن التفكير على هذا النحو قد يعني فرض نوع من الاختزال الاسمي المصطنع، اذ و بمجرد حشر هيوم لعبارته "كل منها قائم بذاته"، فانه يستثني بذلك فكرة العلاقات التي ربما تسود في العالم فعليا. و على الرغم من صحة الرأي القائل انه ما من شيء لا يمكن وجوده تصوريا دون وجود أشياء أخرى ، و بان العالم الذي نقطنه قائم على أساس علاقات يصعب

تصورها ، فان وجود المرجع العملي لا يغدو ممكنا فحسب ، بل ويسيرا أيضا. و بذا يجري من طريق الكتابة الرد الى المضامين التحليلية " المبتذلة تماما " الموجودة في المصطلحات بمضامين أخرى . فمعنى "بنت" مثلا لا بد أن ينطوي بداهة على معنى "والد" . فاذا صادف المرء شخصا يمكن وصفه على النحو المطلوب على أنه "بنت" ، فلا بد اذن ان يكون ، من الناحية الفعلية ، للشخص المعني ثمة والد حقيقي. و قد يبدو هذا ، على نحو ما ، كلاما زائدا لا حاجة له طالما اقتضى وجود معنى الوالد ضمنا بمجرد قولك "يمكن و صفه على النحو المطلوب على أنه *بنت*" ، ذلك لأن "كون الشخص من الناحية الفعلية والدا حقيقيا" يعد "جزء" من كلمة "بنت" . و لكن سيتعين على أي والد حقيقي ، في الوقت نفسه ، ان يكون على علاقة ببنت حقيقية لغرض التضمين الدلالي. و بذا يسهل تطبيقه على أية حالة خاصة، و في كل الظروف . اذ أن علاقة طفل/ والد بالذات هي نتاج ثقافي على القدر الذي جرى بموجبه تشكيلها من لدن المجتمع . و لن يغدو استعمالها ، بعد تشكيلها ، ، بأية حال ، لغرض نسج خيالات دون الرجوع االى الواقع المبني على أساس الغريزة ، و انما أيضا قد تشكل واقعا "بديلا". ذلك ، لأن استعمالها استفهامي محض . و قد تلبي الطبيعة هنا حاجاتها او ترفضها . و بامكان المرء الافتراض ، اسوة بهيوم ، ان العالم قد يميل تدريجيا الى التفكك ، فليس من ضمان لدوام الثبات على أساس الستنتاج العملي . و اذا ما تفكك العالم ، ستفقد اللغة المبنية على العلاقات جدواها بالفعل ، و ستمثل هذه الحقيقة عندئذ برهانا اضافيا على أهمية الشيء الموضوعي . و لقد أظهر العالم حتى هذه المرحلة قدرا كافيا من العلائقية ، من أجل السماح بنمو لغة تتصف تراكيبها بالغزارة.

أما الوجه الثاني ؛ فهو المعاني الدلالية، التي ، مثلما رأينا ، تعد ممكنة التطبيق على وجوه عديدة . و تتنوع فائدتها في مجال الاشارة ، و الوصف ، و التصوير ، و القاء ألأوامر، و التحذير، و الاقناع ، و الاثبات، و التساؤل ، و التهدئة ، و الاثارة . . . و هلم جرا . و حينما يجري استخدام المعاني الدلالية و التراكيب (القدرة) في موقف واقعي (الاستعمال) ينشأ نوع من المعنى اضافي ، و هذا هو الذي أسميه "عاملا operative". و لا يتقيد المعنى العامل بالاحكام المتبعة

فحسب، و انما يتقيد ايضا بالسياق الموضوعي الذي يظهر فيه . و قد يتوفر لنا هنا ألأمل ألأقوى في حل مشكلة الدخول في ، أو ابتداء ، معرفة النظام السياقي contextual ، حين يتعلم ألأطفال في وقت مبكر و بيسر المصطلح "أكثر" الشديد التجريد و العلائقية، لأنهم يحسون بالجوع عندما لا يكون لديهم قدرا كافيا من الطعام . و لقد قلت في بداية هذا الفصل ان " السياق ألأخير " هو العالم بالذات . و لكونه طريقا لوقف نكوص يتسم بالغموض ، فان العالم ذاته لا حدّ لغناه . و لأنه في حالة ارتداد عنا ، فانه يبدو كمن أسئ الحكم عليه. و لكن ، على الرغم من أن العالم الموضوعي متيسر مباشرة في مواقف معينة بالتحديد ، فهو "لا" يعد مجرد امتداد لمشروعنا الثقافي ، الذي قد يتهار ، أو ربما يكافأ ، لمجرد مقاومته للبنية الضخمة ألأخرى . و بالتالي ، فان أية نقطة اتصال بين المشروع الثقافي و الواقع قد توفر حدّا حقيقيا للمعنى العامل الذي يستعمل في المشروع.

و الوجه ألأخير هو أن التحديد ألأملي لـ "الحقيقة" يأتي من بنية الواقع. فصف "المعاني" لا يبدو "صحيحا" الا اذا كان يؤلف جملة تفي بمطالب الواقع . و ليس من حاجة للافتراض أن المؤلفين ، أو ألأشياء ، هما محض خيالات ، أو أن اللغة غير قادرة علىاستيعاب أية علاقة بالواقع . غير أن قضيتنا المنطقية الخامسة القائلة بأن "الاحتمال verisimilitude هو القناع الذي يجري تغليف قواعد النص به" ما تزال باقية. ان العلاقة بين ألأدب الخيالي و الواقع هي القوام ألأكثف ، الذي سيغطي ، على نحو ما ، ما تبقى لنا من نقاش.

الفصل الثاني
انحلال مفهوم المحاكاة

قناع الواقعية

نشر رومان جاكوبسن Roman Jalobson، في 1921، مقالته "حول الواقعية في الفن Of Reality in Arts"، المكتوبة بالتشيكية، وانه لصعب الان، تحديد فيما اذا كانت المقالة، وهي تمارس تاثيرها في البداية على قلة من القراء ، ثم اتساع ذاك التاثير عبر حلقات اهل الفكر، كانت سببا للحركة التي حصلت في ما بعد ، أم ان جاكوبسن، من ناحية اخرى، كتب في موضوع ربما خطر ببال العديد من الناس وفي اماكن متعددة . و فرضية جاكوبسون تقوم على أن فكرتنا الغامضة عما هو واقعي تقوم على اساس تقليدي ومائع . و قد أوضح في بداية مقالته أن عنايته الأولية لا تنصب على موضوع الواقعية الادبية قائلا: "فبينما يكون في الرسم ، و فنون بصرية أخرى ، ادراك الوهم الناجم من التطابق الموضوعي المطلق مع الواقع ، على أنه لا يحتمل ان يدل ما هو *طبيعي* (بلغة افلاطون الاصطلاحية) في التعبير اللفظي ، أو في وصف أدبي على أي معنى واضح البته" . قد ينكمش مدى فهم هذه الملاحظة فجاة في منتصف الجملة. فالنصف الاول يبدو واعدا، دون ريب، بفرضية اساس مفادها ان لا امكانية لوجود شئ، اسمه الواقعية الادبية ، غير ان كلمة "طبيعي" تدخل في مابعد (مع تلميح من مؤلف افلاطون "كراتيلوس")، فنتسلم، عوضا عن ذلك ، ملاحظة تافهة مفادها ان الأدب لا يبدو عليه انه يشبه ما يصوره، بالطريقه نفسها التي يشبه بها النحت ما يصوره . ان الواقعية الادبية تأتينا بوساطة الاصطلاحات الشكلية العشوائية للغة . فالمرء يشعر باحتمال ان يكون جاكوبسون قد فكر بان الصورة "الطبيعية" للواقع هي الاسلوب الأوحد ، الذي بمقدوره استحقاق وضع شرعي ، أما اذا كان بمقدوره (جاكوبسون) اقصاء الصورة الطبيعية من الادب، فليس ثمه حاجة لمزيد من القول في هذا الحقل. وأنه في الوقت نفسه يتوجه نحو الموضوع بحسب مايتراءى له في الفنون البصرية.

كان جاكوبسن يكتب في وقت كانت فيه مجموعة المبادئ الواقعية تتعرض للتغيير، على نحو مخيف ، على يد دعاة الحداثة ودعاة النزعة الفطرية Primitivists . و لقد تحقق اجماع شامل في تاريخ الفن على تحديد ماهية الواقعية لأول مرة في العصور القديمة ، ثم انفرط هذا الاجماع في العصور الوسطى ، ثم عاد أبان عصر النهضة ، ليستمر راسخا في خطوطه العريضة لحقبة طويلة . ويتجلى على اشد ما يكون من الوضوح في كتابات فاساري Vasari ، و هو فنان وناقد من القرن السادس عشر ، كان قد رأى في الواقعية فضيلة ، بين فضائل فنية أخرى ترتقي من جديد الى العلا أبان القرن الذي عاش فيه . و بذا ، فقد كان غيوتو Giatto أكثر واقعية من سيمابو Cimabue. ولقد برز مايكل انجيلو ليتفوق على الجميع. و كان في تاريخ الفن الأكثر تعقيدا ، الذي تلا تلك الحقبة ، ثمة ادراك محدود خلاصته أن مصطلحات البحث كانت تتغير . فناقد معين كان قد رأى، مثلا، بأن بعض فناني العصور الوسطى المتاخرين مثل فان آيك Van Eyck كان اكثر واقعية في بعض النواحي من بعض فناني عصر النهضة العظماء ، مثال رافائيل ، مع ان المبادئ التي جرى بموجبها اثبات ذلك ، لم يحصل بينه تقاطع اساسي حتى مجئ الانطباعيين impressionists ، ثم تبعهم بسرعة المحدثون modernists . ولقد كان جاكوبسون، اثناء كتابته المقالة ، يراقب صعود الحداثة modernism ، مصغيا الى من نعتها على أنها شكل من أشكال الواقعية:

"قد يكتشف ناقد معاصر الواقعية في عمل ديلاكروا Delucroix ، ولكن ليس في عمل ديلاكروش Delacroche ، عند ال غريكو El Grico و اندريه روبل Andrej Rubler، و لكن ليس عند غويدو ريني Guido Reni، وفي وثن سيثي ، وليس عند Laocoon (كاهن أبولو في طروادة – المترجم). و ان رأيا معاكسا تماما كان ، من ناحية ثانية ، واحدا من سمات أحد طلاب الاكاديمية Academy في القرن السابق."

يستنتج جاكوبسن من هذه التنوع المتباعد ، الذي يظهر بين حين وآخر الى حد التضاد ، وجود مفاهيم عدة مختلفة للواقعية ، و ان على النقد الراشد الاطلاع

على تلك الفروقات في المفاهيم ، اذا كان عليه تجنب تعارض الآراء الذي لا طائل من ورائه . فهو يلاحظ على نحو مثير للاعجاب ، بان أولئك الذين وجدوا الواقعية على انها زيغ ، لا غير ، عن المعيار التقليدي المقبول الذي يقدمه طبيعيا تمثال فطري لكونه يمدنا بهذه من الواقع ، في حين انجزت تلك التماثيل ، في الواقع ، و كما يحصل في أحيان كثيرة ، بامتثال طيع ، ومطلق ، للقواعد التقليدية للممارسة السائدة في المجتمع البدائي . وبالامكان ان يكون العمل نفسه رائقا للدرجة التي يتجلى بها غويدو ريني في موضع ما ، وفي آخر يبدو مدمرا للدرجة التي يبدو عليها بيكاسو Picasso كذلك.

ان محاولة جاكوبسن الاولية وضع خارطة تفصيلية لمفاهيم الواقعية المتنوعة هي ، من ناحية ثانية، تعد ركيكة ومرتبكة . فواحدة من الروايات تعدها الخلاصة الاجمالية للسمات المميزة لتيار فني محدد ظهر في القرن التاسع عشر، وفي اخرى هي التي يقوم الناس بتكوين رأي فيها "متصورين اياها حقيقة حية ، وفي ثالث هي " الميل لمسخ معايير فنية معينة يجرى تصورها على انها مقاربة للواقع". ان الافتقار للتنسيق بين هذه الاوصاف من نوع بالغ الشدة . وقد يرتأي المرء ، أو يتصور عملا، في سبيل الفرض، على أنه حقيقة حية بضوء أي نوع من التقاليد، لكن هذه الآراء المكوّنة ستتنوع بتنوع التقاليد . و هكذا قد يستند ذاك الرأي ، بنفسه، على معايير معينة، أو على مسخ للمعايير لافت للنظر، ولا يجد في نفسه مفهوما فاعلا يوضع الى جانب "المسخ" . وتخفق الاشارة الى سمات فن القرن التاسع عشر ، على نحو جلي، في تحديد المفهوم على وفق ما ينتظم ذاك الفن بموجبه ، و هو ما كان مفترضا أن يكونه موضوع عمل جاكوبسون النقدي.

و على الرغم من دفاعه عن وجود عنصر تقليدي معقد في استعمالنا لمصطلح "واقعي" ، فان جاكوبسون لم يقص من البحث، بوضوح ، اشارة متكررة الى الواقع الموضوعي. و في الوقت نفسه ، فانه غفله تماما، ان جاز القول ، هو و الجانب التقليدي من الموضوع . فهذه النقطة هي مصدر كل الصعوبات التي نواجهها ، مع أنها هي ، لا غيرها ، المادة التي تصلح للنقد العقلاني.

لقد افترضت رؤيا جاكوبسن، في الاعوام التالية ، وجود شكل أساس لا يتفق، على نحو لافت للنظر، وقواعد النقد ، و ان ميتافيزيقيا، وهو ان الواقعية نفسها نسيج من القواعد . و بذا ، لا تكون لها أية علاقة بالواقع . وهكذا ، أعلنت الحقيقة المتوارية عن نفسها صراحة . فلم اذن يجعل وجود القاعدة من الاشارة الى الواقع مستحيلا و ملزما؟ ان الحقيقة هي العكس بالضبط . فكل اشارة الى الواقع (بضمنها اشارة الاصبع) هي اشارة منضبطة قواعديا. و اللغة ماهي الا نظام وافر الغنى بالقواعد ، و انها ايضا افضل وسيلة لدينا للاشارة لما هو حقيقي . ان مثلبة أولئك الذين يفترضون ، وان جرى تعميدهم على غير ذلك ، ان "مغالطة المنادى" اذا ما استعدناها بأبيات من "اصطياد الوحش Snark":

"ما نفع القطبين وخطوط الاعتدال مرسومة بخطوط الطول والعرض
ومعها المدارين و أجزاء الكرة الارضية ودوائر خط الزوال ؟
اذا كان على المنادي ، بالتالي، أن يصرخ ، فيرد البحارة بصراخ مثله
فهي ، اذن ، ليست سوى اشارات متفق عليها."

(النوبة الثانية)

ان طريقة معرفة الرعدات الجارية في الفراغ الذي ينشق بين الكلمات والواقع هي اثار متبقية، على نحو لافت ، من القرن السابع عشر. وانه ، في الواقع ، بسبب كون الكلمات منتظمة قواعديا، فهي تتميز عن أشياء أخرى ، كونها تتيح امكانية استعمالها في الاشارة ، أو في الوصف . فأنت لا تشير الى قطة بقطة، و انما تستعمل اصبعك ، أو كلمة ، و أنت قد تصف قطة بقطة ، بل و ربما توضح كلمة "قطة" بقطة حقيقية ، أو قد توضح ان الكلمة التي تقابل هذا الحيوان هي قطة، غير ان الفجوة المظنونة التي تصعق في جميع هذه الحالات، بين الكلمات والاشياء في الواقع، ضرورية و لا غنى منها في الفعالية العملية.

انه لمن الغرابة أن ينطوي النقاش على كل ماسبقه ليس على النحو المطلوب، و مع ذلك يظل صحيحا . فالطالب الذي سيقول في ندوة ، أن لورنس حقيقة حية ساطعة ، سيتلقى الاجابة ابسامات تنم على ترفع متعمد ، كما لو انه اقترف حماقة باردة . ان الادعاء الذي تختفي وراءه تلك الابتسامات ما فحواه ،

ببساطة، الا ان تكون النظرية الادبية المعاصرة قد سفهت الفكرة القائلة أن الأدب هو، بطريقة ما ، حقيقة حية يمكن توثيقها.

لقد أوردت مثال جاكوبسن هنا على أنه معين مهم لهذا لاتجاه ظهر، بصيغة متطورة ، في العدد الحادي عشر من نشرة وسائل الاتصال، و هو العدد المكرس لموضوع "الاحتمال" . و يخبرنا زفيتان تودورف Tzvetan Tadarav ، في مقدمته لهذا العدد ، عن قصة الجدال الذي دار في صقلية في القرن الخامس ق.م. ، حين أحضر المتنازعون أمام قضاة لا يملكون وسيلة لتحديد أية من الروايات كانت على حق. فكانوا يتواجهون بقرارات مختلفة نوعا ، مفادها: أية من الروايات تعطي انطباعا أقوى عن الحقيقة؟ و في هذا الموضوع ، يقول تودوروف ما معناه أن قوانين الاقناع أصبحت مهيمنة على قوانين الحقيقة. و بذا يظهر أن ليس ما هو مقنع ، أو "محتمل" أية علاقة بالواقع . ويشير الى قوانين الاقناع على أنها قواعد العمل ، في المعنى الضيق للكلمة. و بات جليا أن فكرة تودوروف بدائية، اذ أنه لديه مفهوما عن الحقيقة العملية ، و آخر عما هو مرضي . و لا يبدو على فكرة " المحتمل " أنها اتضحت لعقله . فالعلاقة بما هو واقعي قد تكون مباشرة حقيقة عملية أو غير مباشرة(ما يعرف على أنه"محتمل"). ولم يتفكر أولئك القضاة في صقلية القديمة بهذه النقطة ، لأنهم افتقروا لحجة عملية في هذا الأمر. وما كان امامهم، لذلك ، غير اللجوء الى اصدار أحكام جمالية حسب ، اذ كان عليهم اقرار أية من الروايات هي أكثر احتمالا بالتصديق . و لكننا ، و لحد الآن نحمل رأيا فلسفيا يفترض أنهم كانوا مخطئين في ادراكهم لواجباتهم.

ليس تودورف بشكوكي، حاله حال ديريدا ، لأن قدر ايمانه بالعلم ساذج على قدر انشغاله بالحقيقة، و بقدر معارضته لما هو "محتمل" . فلقد كتب ان مفهوم المحتمل بات باليا، فما عاد له وجود في الادب العلمي.

ان فكرة العالم الذي قيد نفسه بحقيقة تحققت بالاختيار ، و لم يعد لها تعامل مع الاحتمالية والفرضية ، هي ببساطة فكرة خرقاء . و فيما يتعلق بالادب ، فتودوروف، من ناحية أخرى شكوكي متطرف ، فهو يتصور بأن المحتمل ، بطريقة ما، ما هو الا مظهر من مظاهر الواقع ، غير أن هذا "المظهر"، و يؤكد مداورا ، لا

اساس له من الصحة ، لأن العمل الواقعي يتظاهر كونه واقعيا وهو في الحقيقة ليس كذلك . ما هذا ، و لننتبه لذلك فورا، الا وصف خاطئ. فجورج اليوت ، مثلا ، في روائية واقعية ، لم تظهر أية اشارات عن رغبتها بمضاعفة عدد قراءها استنادا على افتراض أن كتبها حقيقية فعلا (تلك حيلة تعود الى المرحلة البدائية للرواية في القرن السابع عشر) . و مع ذلك ، فهي تدعي احتمالية فعلية لقصصها ضمنا. و مع ذلك، ليس في الامكان تحويل ادعاء الاحتمالية بذاته الى تظاهر بالحقيقة . ذلك ، لأن تحريفه الحقيقي لا يجرى من طريق التظاهر بأن غويندولن هالث لم يعش أبدا، و انما باظهار أن الأحداث ، من النوع المعروض في الرواية ، تظهر في الحياة الحقيقية . ان أحداثا كتلك، في الواقع ، تظهر فعليا في الحياة الحقيقية ، و هكذا يغدو ادعاء جورج اليوت الواقعية ، ببساطة تامة ، له ما يبرره.

و يشق تودوروف طريقه بعناد في نظريته، بذريعة كاذبة، قائلا:

"قد ينسب المرء عملا ما الى "المحتمل" على قدر ما يحاول جعلنا نظن بانه خاضع لما هو حقيقي ، و ليس لقوانينه الخاصة. و بعبارة أخرى ، ان "المحتمل" هو القناع الذي تتخفى ورائه قواعد النص، القناع الذي من المفترض أن نتقبله على أنه علاقة بالواقع.

و كأننا بتودروف قد نسي العرض الكلاسيكي الرئيس لمفهوم المحاكاة. فتعليق أرسطو يشير الى أنه، بينما يخبرنا التاريخ بـ "ما فعله السيبيادس" ، يخبرنا الشعر بـ "نوع الحدث الذي قد يقع" (فن الشعر). لا بد أن يفيد قدم هذا الاعلان ، بوصفه تحذيرا مفيدا . و أنه لمن العفوية المهلكة ، أن يجري النظر الى تقدم الادب الاوروبي على انه انتقالة من حقيقة موضوعية مزعومة الى مجرد حرية للعمل بصيغ اعتباطية . ومع ذلك، تروي كوميديا دانتي ومسرحيات المعجزات الاسطورة العظيمة، القصة الأكثر واقعية، و الأكثر حقيقة ، من أحداث الحياة اليومية، غير ان بطل رواية القرن التاسع عشر قد يتخذ أي أسم ، و قد تتخلى عنه شجاعته في أية ساعة يشاء الروائي . و يعد هذا التحول مهما ، شرط أننا يجب ألا نسمح له باستبدال أي شئ آخر. و حتى في القرون الوسطى لم يأل الفنانون جهدا ، لجعل القصص جديرة

بالتصديق، بل وحتى في القرن التاسع عشر لم تكن الحوادث العرضية في أية رواية طليقة تماما، لأنها كانت محكومة بمبدأ " الاحتمال " المعتاد . ان مبدأ "الاحتمال" هو العامل المفقود، و أهميته كانت واضحة لأرسطو قبل اكثر من الفي عام مضت.

ان اشارة تودوروف الى قناع الواقعية هو القضية المنطقية الخامسة . فلغته متزيقة زيادة عن اللزوم ، في واقعيتها ، و في نغمتها الاخلاقية. فهو يقول ان الشعراء كذابون ، لأنهم غالبا ما يتحولون باقنعة غريبة ، يخدعون بها الناس ، بسرد اشياء لا تمت الى الحقيقة . انه لشئ يدعو الى الانزعاج ، و لو قليلا ، أن نتصور شخص من هذا النوع مدرسا للأدب، أو بالاحرى حسبانه نسخة ، أقل ازعاجا، الى حد ما، من وليم بريني Willion Prynne مدرسا للدراما. والمرء هنا معرض للاغراء باستعارة كلمات بليك Blake اذ يقول : ان هذا الرجل مؤجر للحط من قدر الفن .

و على الرغم من أن الفرضية موضوعة بوضوح ومطبقة ببراعة من لدن آخرين ساهموا في عدد "وسائل الاتصال" نفسه فان ما هو أكثر جدارة بالانتباه ربما، ما ورد على لسان رولان بارت Relend Barthes في مقالته الرائعة الموسومة "أثر الواقعي ’L ‘Effet de reel". يختار بارت مناقشة البارومتر الذي ضمّنّه فلوبير Flanbert في وصفه غرفة "يي أوبين" في "القلب الطاهر Un Coeur Simple". يسلم بارت بعجالة بأن البارومتر لم يذكر ثمة لاسباب ثقافية أو فكرية ، لأن البيانو ذكر أيضا ، ربما ليصور المنزلة البرجوازية ، و كومة العلب هناك لتعطي صورة عن الفوضى . و مع ذلك فالبارومتر يمثل مجرد نفسه ، و وظيفته الوحيدة هي الايحاء بالواقعية فهو"القلب الطاهر" . لكن بارت يبتدئ فيما بعد ملاحظة ممتازة ، غير أنها صعبة ، و هي أن وجود البارومتر ثمة ليس من أجل الحقيقة (ليس ثمة فعلا لا بارومتر و لا مي أوبين) ، و انما ان جاز القول ، من أجل حقيقيته True-ish-ness . ان فلوبير ليس مهتما هنا بواقع البارومتر، و انما بالأحرى ، بالاحساس بالواقعية real-ness، الذي يمكن فصله وتنظيره ،و هو احساس ألصقه القرن التاسع عشر بتلك الأشياء. و بذا ، لا يصبح الواقعي في ذاك السياق موضوعا فعليا (في الواقع، لا شئ يتبدى) ، و انما مغزى آخر عام جدا:

"مجرد معنى تخيلي آخر، قناع للمؤلف ليعمل به بحمية في اللحظة نفسها التي تبدو فيها كلمات فلوبير ، و كأنها تفقد نسيج دلالاتها الثقافية ، كي تشير الى شئ واقعي ، و ما تفعله حقيقة هو ليس اظهار أي شئ على الاطلاق سوى الدلالة على واقعية ذلك الشئ."

ان عدم جدوى البارومتر ، منظورا اليه بموجب منظومات الدلالة ، يفترض على نحومبهم وجود منفعة ادبية تامة ، و بذا ينبغي اضافته الى قائمة " تاثيرات مجردة " يوقع فيها الفوضى مثلما هو واضح.

وعلى خطى تودوروف، يخطئ بارت ، و لكن بمهارة عظيمة في وصف مادته . فالبارومتر لا يدل على الواقع بالطريقة نفسها التي يدل بها البيانو على المنزلة البرجوازية ، لأن الاشارة الاخيرة تجري في نطاق الخيال . ان الملاحظة التي يبديها بارت حول البارومتر هي حول وظيفته البلاغية ، لأنه يقع خارج الخيال (الفرق الذي نحن بصدده ، هو الفرق بين "الملك لير والدا لكورديليا" و "الملك لير بطلا"). و يجرى ادراك الأمر على هذه الصورة ، بأن البارومتر في اية حالة لا يقول " أنا واقعي" ، و انما يقول "ألست سوى نوع من أشياء قد تجدها في منزل من هذا النوع؟". و تغري صيغة بارت ، و ليست بأقل مما تفعل به صيغة تودورف ذلك، برفض تلقائي متزمت سريع، لأن الصيغة الثانية الأدق ، في اللحظة نفسها قد يرد عليها بالايجاب.

الاحتمال عند الكلاسيكيين الجدد: الواقعية الوصفية والظرفية

سيرينا مرور سريع على تاريخ الممارسة الأدبية لمفهوم "الاحتمال" ، أن الواقعية مأدبة بالامكان تحويلها بحرية . ففي القرن السابع ق. م. ، كتب ارخيلوكوس، برما بالتقاليد الملحمية ، قصيدته "القارصة" حول استغنائه عن درعه فارا. فصارت مثالا يحتذى ، ومصدرا للتعلم في محاولات تقليد متنوعة . وكان لعبارة سدنيSidney "أنظر في قلبك وأكتب" مصير مشابه. و أضحت الواقعية الفجة لصوت دان Donne الجديد كلاما طنانا متكلفا، ازدراه درايدن Dryden الناضج ،

الذي غدت صراحته البلاغية ، فيما بعد بدورها ، الأسلوب الاوغسطي المتصنع، فنبذه ودزوث Werdswerth كونه متكلفا، هو الذي أمست حقيقته الرومانسية بدور "ـها" أسلوبا ، حاول تحاشيه ، على نحو متزمت ، شعراء القرن العشرين . و يبدو الأمر كما لو كان أمل الرجوع الى الواقع يتجدد على نحو متواصل، و لكنه يندحر باستمرار ، أو يبتدع من جديد . و لقد تحول ، في حفنة قليلة جدا من السنين ، الحوار الدرامي ، الذي يرى لأول وهلة و كأنه أحرز نبرة واقعية فعلية ، الى خدعة في متناول كتاب المرتبة الثاني في التلفزيون. ولا تنعد نظرية "الاحتمال" ، مثلما قد تبدو أقل مرونة باية حال. ففي فرنسا القرن السابع عشر اعتقد لاميسنادير la Mesnardiere ان استخدام خادم خصوصي يتسم بحسن التمييز كان تحديا لمبدأ "الاحتمال" . و قد أحس الشئ نفسه تجاه الفرنسي غير المتمدن أو تجاه الألماني الماكر. سيبدو لاميسنادير الأكثر غرابة ، اذا ما تذكرنا بأن ب. جـ. وودهاوس P.G.Wodehouse، و هو من أكثر الكتاب الكلاسيكيين الانكليز تحليا بالروح الكوميدية ، قد بنى صنعة مسرحية كاملة على فكرة الخادم الخصوصي المتهم بحسن التمييز. لكن السر لا يكمن في أن لاميسنادير ليس مطلعا على تقاليد الكوميديا الجديدة ، المبنية على فكرة الخادم الشاطر ، لأنه ببساطة لا يحسبها واقعية، و انما مجرد تقليد ، و يصم يوجينوس في مقالة درايدن Dryden الموسومة "مقالة في الشعر المسرحيEssay on Dramatic Poetry" على نحو مشابه فكرة الخادم الشاطر ، على أنها تقليد مبتذل. و أحسبني أرى أن أغلب الناس اليوم قد يميلون الى الاعتقاد بأن الخادم الشاطر والخادم الأبله كلاهما فكرتان باتتا تقليديتين جدا . و لكنهم قد يميلون قليلا الى حسبان الفكرة الثانية أكثر واقعية ، لأنها ، على وجه الضبط ، تنحرف عن المعيار، و لهذا السبب تعد لاميسناردير، من ناحية أخرى ، على وجه الضبط ، انحراف عن المعيار الذي يعتبرها شخصية لا واقعية . و سيقال بالتأكيد ان استعمال هذا الرجل لمصطلح "واقعي" محكوم تماما بعقيدته الأدبية ولا علاقة له أبدا بالوجهة التي يستعمل بها هذا المصطلح . فضلا عن أننا لاسبب لدينا لافتراض أن استعمالنا اياه سيكون في منحى من الهلاك تاريخيا.

غير أن بارت ذهب في مقالته "أثر الواقع" خطوة أبعد من هذا . فقد رأى أن في القرن الثامن عشر لم يكن ثمة هراء ، وجدت بوساطته فكرة الاحتمال أية علاقة لها بالواقع ، لأن ذاك ببساطة كان موضوعا له علاقة برضا الرأي العام . و أعني موقفا ايدلوجيا ومسلم به على انها كذلك . ان تعريف "الاحتمال" في نظرية بارت أساسا ، على أنه " ما يتطابق مع و جهة نظر الرأي العام " يصح على فلوبير بالقدر نفسه الذي يصح به على بيليو Beileou، أوعلى أي كاتب من الكلاسيكيين الجدد. و يكمن الفرق الوحيد في صفاء الذهن والصراحة اللذين تدار بهما العملية . و يشير الى أن أسلافنا المهذبين كانوا ، على الاقل ، يفهمون ما كانوا يقولون ودون مراءاة.

يورد بارت، لدعم فرضيته ، المقطع التالي من مؤلف بيير بيكول Pierre Nicde الموسوم "مقالة في الجمال الحقيقي والزائف" ، اذ يقول: "ان على المرء ألا يأخذ الأشياء بما هي عليه، و لا كما هي عليه برأي المتحدث أو الكاتب ، و انما عليه أن يأخذها بما هي عليه من تطابق مع معرفة القراء و السامعين" . يقتبس بارت هذا من ترجمة رشيليه Richelet الفرنسية المشنورة في 1698. كان نيكول (1626– 95) لاهوتيا ينسينيا درس في بورت رويال . و بذل جهدا كبيرا للتوفيق بين التعاليم الينسينية والأورثدوكسية، و وجد التزمت الأخلاقي لمعتقداته أفضل تعبير له في اللاتينية المملة . و لقد ظهرت النسخة الاصلية لـ "مقالة في الجمال الحقيقي والزائف" في مجلد صغير ، وتحت عنوان طويل.

و قد حصل هذا العمل على استقبال حسن في انكلترا البروتستانتية ، و أتخذ كتابا مقررا في كلية أبتون لسنوات طويلة. و أنه لمما يثير الدهشة ، الى حد ما ، أن نكشف بأن ذاك الكاتب كان يعتنق الرأي الكلبي cynical المهذب الذي نسبه بارت اليه. أكان نيكول مزدريا ، الى هذا الحد حقا ، الدور الذي تؤديه الحقيقة في الفن؟

في الواقع، لم يكن هو كذلك. فالمقطع الذي أورده بارت يأتي من جزء خاص من المقالة يعالج الطريقة المثلى التي يتلاءم بها خطاب المرء مع احتياجات قرائه ، أما في أجزاء أخرى ، فيهدر صوت نيكول على نحو متواصل بالحاجة الى الحقيقة قائلا "ان الحقيقة هي الفضيلة الأولى لأية افتراضات". و هكذا ، نراه يكرر الآراء

البارزة في كتابه "المنطق Logic" ، كتبه بالاشتراك مع انتوين ارنولد Antoine Arnold و جاء فيه: "ان القاعدة البارزة الآن هي أن لا شي جميلا ، ان لم يكن حقيقيا" . و يكتب مكررا ذلك في الـ"المقالة ": "ان ماهو زائف يقع في خلاف مع الأشياء بذاتها ، و لا يوجد أيضا أي جمال في الزيف ، سوى بالقدر الذي يتظاهر به بالحقيقة ، و بذا قد نتعلم بأن نبع الجمال يكمن في الحقيقة ، أما ذاك الذي في الزيف، فهو، على العكس، ناجم عن التشوه" (ص17).

ان اصرار نيكول على فكرة الحقيقة ليحاذي بها، دون ريب ، البيوريتانية ، كما هو متوقع من شخص ينسيني النزعة. و من هنا ، يأتي الزلل الخاطف في التفكير القائل "سوى بالقدر الذي يتظاهر به بالحقيقة" . ان الكلمة التي ترجمتها الى "يتظاهر feigns" هي في الاصل mentitur، التي تعني عادة "يكذب lies". و يبيح قاموس لويس وشوت استعمال الكلمة بمعنى محتمل هو "يتظاهر" ، لكنه يضيف ، مصيبا ، موضحا احتوائها على شي من الزيف . و يحس المرء بأن نيكول قد زل ، دون الاعداد الملائم ، حين قفز فوق الحقيقة القائلة "ان ما يسمى بالنصوص الواقعية لا تمثل غالبا ، حقيقة حرفية". أما مفرداته النظرية ، فقد جرى تبسيطها فعليا بتاثير من عقيدتها البيوريتانية ، لدرجة أنه نادرا ما يكون في مقدوره الافصاح عن افكار جديدة ، سوى بالتناقض القائم في "يتظاهر بالحقيقة" . و هذه هي أفضل طريقة يقول بها شيئا هو، في الواقع ، زائف لكنه ، من ناحية اخرى ، يشكل طبيعة أساسية في شيء ربما يحدث مصادفة ، لأن نيكول لا يقف الى جانب الحقيقة العملية مباشرة ، مثلما قد يتوقع المرء ، و ضد مبدأ "الاحتمال" . فهو يرى في القسم المخصص لـ"أفكار مطروحة للنقاش والجدال"، ان هذه المقولة الشاملة تفتقر الى الفضيلة الادبية ، و ينبغي تحاشيها على نحو مدروس من أولئك الذين يتوقون للجمال، و هو ما لا يوجد أساسا الا في الحقيقة وحدها ، حقيقة من النوع الذي يدركه القراء على الفور ويرضون به . و تربط العبارة الأخيرة نفسها على نحو صائب ، بالاصرار المتواصل الذي عرف به الكلاسيكيون الجدد القائل أن "المحتمل" يجب أن يكون تلك الطبيعة الأساسية في الشيء ، و يجري تقبلها عادة من لدن

المرء على أنها الحقيقة الواقعية حقا، و هو راغب ، في الوقت نفسه ، في صهر التوقع بالحقيقة الأصلية.

و نجد هنا، دون ريب ، التحذير المناسب لكتاب القرن العشرين الذين يقتطفون نتفا من النظرية الكلاسيكية الجديدة خارج سياقاتها. يقول المنظرون الكلاسيكيون الجدد بأن "المحتمل" هو ذاك الذي يتطابق مع وجهة نظر الرأي العام. غير أن"الرأي العام" عندهم ليس مصطلحا تختبيء وراءه المساوئ.

والرأي العام مأخوذ هنا، على الأرجح ، على أنه شيء غير لائق . أبدى فرانسس بيكون francis Bacon ، الذي كان مصدرا للعديد من الملاحظات المبتذلة ، رضاه الكلي عن واحد من اختبارات الحقيقة . و قد ميّز بعناية القبول العقلاني الحقيقي من التقليد المحض للنظرية . يقول لورد هربرت Lord Herbert بنغمة أكثر صراحة بأن ما ينبغي علينا الركون اليه هو"ما يجري التشديد عليه كليا على أنه حقيقة" . كان الرأي أحيانا يتغاير، بالطبع ، بقبول عام وصارم . و ما كان القرن السابع عشر ليوفر دليلا أقوى ضد الاختلاف بين المعنى والتفسير من ذاك الذي يوفره قرننا الحالي.

لكن الرغبه العامة لاحترام التوقعات المشتركة كانت بيّنة في تلك الحقبة، كما هو العكس بيّن في عصرنا الديمقراطي. و يرتبط اطراء " الاحتمال " بقوة بما يوصي باتخاذ الطبيعة مثلا، و هو ما كان واضحا في المصادر الكلاسيكية ، ثم تردد صداه عند المحدثين ، أمثال فيدا Vida و مونتين Montaine و كارون charron ومئات غيرهم . و لم يكن ثمة أي اساس تاريخي لمحاولة بارت فصل مبدأ "الاحتمال" عند الكلاسيكيين الجدد عن أي مرجع واقعي .

وقد كتب ي.جي. سبنغارن E.J.Spingarn ، ذو المعرفة العميقة بنظرية القرن السابع عشر النقدية ، مشيرا الى هوبز Hobbes: "ان سلوك الرجال، اذن، هو مادة الشعر ، أما الطريقة التي يسلكها فهي الاحتمال ، أو مماثلة شروط الحياة العملية" . ان التعريف الذي يسوقه عادي تماما ، و لا مفر منه للقارىء مع مقدار من الصلة بأصل اللفظة.

قد تخفق أية محاولة لتشبيه النظرية الكلاسيكيه الجديدة بالشكلانية الحديثة، و لكن في الوقت نفسه ، يبقى الفرق الصارخ بين ما يعدّ واقعيا بنظر الكلاسيكيين الجدد وما يعد واقعيا هذه الايام .

و يوفر وجود هذا الفرق ، بالتأكيد ، اللأساس الذي انبنت عليه النظرية الشكلانية النسبية الحديثة عند جاكوبسون وآخرين . و قد لا يمدنا القرن السابع عشر بمؤمنين مشابهين بالنسبية . و لكن سيقال بالتأكيد أنه يمدنا ببنية أولية قوية عن حقيقة وجود مثل هذا الاختلاف.

ان وجود الاختلاف شي لا يتطرق اليه الشك بالتاكيد ، و لكن من الاهمية الا ندع تلك البينة تذهب بذكاء المرء. و لأجل قياس درجة الاختلاف في المفاهيم المتضمن هنا، قد نتساءل اذا ما كانت العصور، على اختلاف أنواعها ، مقسمة على وفق مبدأ "الاحتمالية" على هذا النحو. علينا ، اذن ، أن ننسب معاني قاموسية مختلفة للكلمة، وبالتالي سنستنتج من كلام تشوسر Chaucer أن ما من سيدة كانت "خطرة dangerou " من طريقة كلامها معه ، و بأن كلمة " خطرة " كان لها ذات يوم معان قاموسية عدة. أنستطيع ، على نحو مشابه ، القول أن كلمة "احتمالي vraisemblable" تعني الآن "محاك للحياة life-like" ، في حين كانت في القرن السابع عشر تعني "لائق decorous"؟ نحن ، في الواقع ، لانستطيع ذلك ، لأن كلمه "احتمالي" لا تتغير دلاليا مثل كلمة "خطر" (من شي مثل: "متذمر grudging" أو "متحفظ slandofish" قد يتحول الى "خطر perilous") تحتفظ هنا كلمة "احتمالي" ، بالاحرى ، بمعنى مركزي ثابت ، و لكنها تستعمل بنجاح مع أشياء شديدة التنوع . و بسبب هذا المعنى المركزي ، بامكان هذه النقلات في الاستعمال أن تكون محورا لنقاش عقلاني بطريقة ما لا تتاح للنقلات الدلالية ليس غير ، ما يعني أن شخصا قد يقول : "ان الاحتمال الواقعي من الناحية العملية يعني x ، و قد يرد عند آخر أن الاحتمال (الواقعي) يعني y" ، غير أنه قد يكون من الحماقة القول لتشوسر "لقد كنت مخطئا" بخصوص المرأة لأن الخطر "الواقعي" هو "في أشياء مثل تسلق الصخور". فكلمة "احتمالي" تستبقي معنى واضحا ، غير أنه

مفتوح ، و هو " تقريب ما يعد وضعا واقعيا" . و باسباغ هذا التوسع عليها يكون في الامكان اطالة النقاش في الأمثلة التي تفي بشروط التعريف على افضل وجه.

و قد تمدنا كلمة "طويل tall" بمثال اوضح الى حد ما عن "الاحتمال" يتعلق بشيء ما في بالي . أخبرني شخص ما أن بروفسور x يعد رجلا طويل القامة في مدينة بلفاست، و يعد رجلا قصير القامة ، الى حد ما بالتاكيد ، في مدينة برايتون. وهكذا تطبق كلمة طويل على نحو يختلف عنه في بلفاست ، لأني أفترض أن أغلب الناس قصار هناك. ومع ذلك ، فالكلمه تتمتع في بلفاست بالمعنى القاموسي نفسه الذي لها في بريتون. ان احتكاما الى المعنى المركزي يعد مثلا "أعلى من المعتاد" في هذه الحالة سيحلّ التناقض الواضح فورا . ان حالة الاحتمال ، على الرغم من درجة وضوحها الاقل ، تعد مشابهة . و مثلما اقترحت في وقت سابق ، لا أحد محمّلا بظل من أصل اللفظة (و قد كان النقاد الكلاسيكيون الجدد على وعي عال بتلك الاشياء) يبقى لفترة طويلة مدركا أن المعنى المركزي لكلمة "محتمل" هو "شبه الحقيقة" .

لذا، ليس كافيا ، عند تفحص ناقد متطرف من الكلاسيكيين الجدد مثل لاميسناردير ، ملاحظة أنه يستعمل المصطلح بمعان متعددة ،لا غير. والمعنى المركزي يبقى ، في الواقع ، قويا الى حدّ يجعله صالحا لعملية تبادل الرأى التالية عبر القرون:

لاميسناردير: قد يفتقر الخادم المتسم بحسن التمييز الى مبدأ الاحتمال.

كاتب حديث: لم؟ فالخادم الأخرق ، على العكس ، قد يبدو تقليديا في حين قد يشرح الخادم المتسم بحسن التمييز بأن يظهر نوعا من غرابة الأطوار التي نصادفها في الحياة الواقعية .

لاميسناردير: عجبا! لا بالتاكيد أنه لواضح أن الخدم كائنات وضيعة . ومن أين ستستقي كلمة "متذلل" معناها اذن ، ان لم يكن من الطريقة التي يتصرف بها الخدم؟ فحين أرى غاسل الاطباق متذللا ، و يطوف على المسرح متعثرا ، أقول لنفسي تلك هي بالضبط الهيئة التي يبدو عليها الخدم.

فضلا عن أن محادثات، من هذا النوع ، لن يحث أن تجري على مر القرون . و قد يكون ظهورها ممكنا خلال الحقبة الكلاسيكية الجديدة . و مثال ذلك ؛ حين أكد د. جونسن Dr. Johnson ، في مقدمته، بأن شكسبير كان بحق قد قام بمحاكاة نوع من الطبيعة البشرية. و مصطلح "طبيعة nature" (ذو الصلة الوثيقة بفكرة "الاحتمال") كان عرضة لنوع من نقاش عقلاني من هذا النوع تماما ، بسبب الملاحظة التي كتبها ويليام غاثري William Guthrie، في مجلة "المراجعة النقدية Critical Review" / عدد تشرين ثاني 1765 ضد جونسون و جاء فيها:

"كان تمثل representing شكسبير لأطوار الطبيعة الغريبة أنجح من تمثله لخصائصها العامة، الذي يسم شخصيات مثل ميناندر و تيرانس أو أديسن بصفات خاصة..... أبمقدور شخصيه مثل فالستاف أو مالفوليو أو بينديك أو كاليبان، أو باختصار أبالامكان تسمية أي من شخصيات شكسبير الناجحة في الكوميديا نوعا ، أو بالاحرى ، ألا يسرّ تلك الشخصيات أن تكون غريبة الأطوار ، أو أن تكون فذة اذا كان ذلك يرضي السيد جونسون؟"

لنلاحظ قدرة غوثري، في هذا المقطع ، على جدال جونسن بيسر و دون اجراء قفزات في معنى المصطلحات . فهو يستحضر المعنى المركزي لكلمة "الطبيعة" في ماهيتها. و بذا ، فهو و جونسون ، على حدّ سواء يلهوان بالعاب تخص اللغة.

ان الانتقال من تعيين الواقعية بمعايير احصائية الى تعيينها من طريق غرابة الأطوار يعدّ، بالطبع ، عميقا . و اني أتخيل أن كائنا من المريخ قد يجد النهج الثاني (النهج الذي يأتينا طبيعيا) أقل جدارة بالثقة لأول وهلة. و اني أفهم الأمر على أن الشعور التالي يغدو قويا ، حين يكون شك معين قد نشأ، ما يعني أن مقطعا مكتوبا على وفق قاعدة عامة بدلا من كتابته على وفق الاصل (الحقيقة هي أن القاعدة العامة ذاتها التي قد تتأسس على الواقع قد تمسي غير أساسية). ان الوجود المحض لقاعدة ، قد يمد الكاتب هنا بطريق مختصر يفسر به المقطع المظنون. و

بهذه الوقائع تمسي القاعدة هي العلامة الفاصلة للاصل كي يكون بمقدورالكاتب أن ينحرف عن القاعدة. و بذا يمسي "التأنق في الكتابة quirkiness" مثالا للواقعية. ثم، بالتالي ، ما يزال هذا الانتقال ، مثلما قلت في البداية ، محتفظا بملمح تقليدي ، طالما كانت جميع العمليات اللغوية تبدو، قياسا بالشاذ عن المالوف، كأنها واقعية على نحو نموذجي. و بالامكان أن يجري تعلم هذا الانتقال الى عادة متبعة ، يجري ادراكها على نحو متنام (اذا كنت ميالا لهذا الاتجاه) كونها محالة الى منزلة اللاواقعي(من طريق مغالطة من جميع الوجوه فحواها "لا واقعية كل ما هو تقليدي"). وهذا هو، في الواقع ، ما سعى بارت الى فعله تجاه فلوبير Flaubert.

ان جميع ضروب النقلات في ما يشكل في الوقت المناسب تطبيقا نافعا للواقعي ممكنة، لأنها مرخصة بالغنى الحقيقي للعلم الموضوعي وتعقده. و لنلاحظ متعمقين كيف أن الكلمتين "العالم الموضوعي" لم توضعا داخل قوسين في البداية. قد ينكص المرء مثلا عن واقعية "وصفية" الى واقعية "ظرفية" ، اذ لدينا "واقعي" صفة قائلين "واقعي real " و الظرف قائلين "في الواقع really"، لأننا ان سألنا عن أيما شيء *واقعي* (صفة) ، فاننا في الواقع نسال عما اذا كان موجودا في الطبيعة أم لا. فاذا وظفنا ، من ناحية ثانية الظرف قائلين "ما الذي يشبه الشي الفلاني *في الواقع؟"*، سنجد أن المصطلح يربط نفسه طبيعيا الى حوادث افتراضية غريبة غير ممكنة . تشتمل على الحالتان كلتاهما على اشارة الى الواقع ، و لكن في الحالة الثانية الظرفية قد نجد أن الواقع المتاح ربما يكون عولج بعيدا عما هو مألوف في العمل الخيالي . تستعمل الواقعية الوصفية ، في الواقع ، ضروبا من المواضيع الموجودة في الواقع ، و هي حوادث من النوع الذي يقع ، في حين تفترض الواقعية الظرفية حادثة وقوعها غير مرجح من الناحية الطبيعية (مثالها الرحلة الى القمر التي وردت في عصر هـ. ج. ويلز) اذ تتلبس واجب اظهار ، بتفصيلات مادية ، الكيفية التي تبدو فيها "في الواقع" (ظرفا) لو كانت قد وقعت. و تعدّ "تاريخ السيد بولي" رواية واقعية وصفية، في حين تعد "حرب العوالم" رواية ظرفية.

و أنه لغريب تماما أن يكون على هـ. ج. ويلز اثبات وجود أكثر من مرجع يعود به الكلاسيكيين الجدد لقواعد الاحتمالية ، و هو ما يعد في المرتبة الثانية

بالنسبة للفيزياء النيوتينية، لأجل أن يوثق الحالة الغريبة (الشاذة) ظاهريا التي يمثلها على أنها واقعية. و هكذا تمسي العدّة القديمة للقواعد جميعها راسخة ، فتحظى بالانشغال بها حتى الآن ، بشكل مختلف الى حد ما، على مستوى ثانوي . و حالما يصرف الكاتب انتباهه عن عرض الغرابة الاولية لمادته ، و يباشر مهمته الثانوية في اظهار الكيفية التي قد تبدو فيها تلك الاحداث، على الرغم من ذلك ، ممكنة الوقوع ، يجب عليه استحضار القواعد . والقواعد هنا هي أما علمية أو فيزياوية، و ليست عينات من السلوك الإنساني . و ذلك ، لسبب بسيط هو أن كتاب الرواية العلمية، و أقصد ، بالطبع ، الصنف الواقعي القديم من الرواية العلمية ، لا يقيدون أنفسهم ، في فرضياتهم الاولية غير المالوفة ، بالكائنات الإنسانية . ليس بمقدور الواقعية الوصفية ان تتقبل "العجيب le merveileux"، في حين تقدر الواقعية الظرفية على ذلك ، بوجود اجراءات وقاية معينة تعاود الظهور اعتمادا عليها تماما ، كونها رواية علمية ويلزية Wellsian. و بالتالي و على الرغم من حيازتنا على مفهومين للواقعية ، نرى أنهما لا يختلفان كليا ومتعايشان اتفاقيا ، مثلما تصورهما جاكوبسن . فهما فرعان ينبعان من الجذر المعين نفسه لمفهوم "الواقعية" ، و كل منهما يفترض استعمالا خياريا لماهية انطباعة ذهنية واحدة على المستوى الاكثر جوهرية.

والى هذا قد يدّعي أحد الفلاطونيين الجدد من الذين يعتقدون أن ما هو واقعي حقا يقع خلف هذا العالم، بأن يكون تمثال معالج مثاليا أكثر واقعية من التمثال الطبيعي . و لنلاحظ أيضا ان هذا المعدود من الافلاطونيين الجدد يستعمل كلمة واقعي بالمعنى القاموسي نفسه الذي يستعمله به خصمه الذي يؤكد، بالحجة على عكس ذلك، بأن الخواص الحسية حسب هي التي تعد واقعية حقا، و الا قد لا يكون ثمة تعارض فلسفي بينهما.

ان بامكان الميل الذي يظهره الكلاسيكيون الجدد للعمومية، على أنه شيء نافع بذاته، ان يؤدي الى تذبذب واقعي في المعنى المركزي لمفهوم "المحتمل"، لكونه يعبر عن فرضيته الأساس مؤقتا ، من "شبه الماهية" الى "شبه ما ينبغي ان يكون"، من "الطبيعة" الى "القواعد" (و يحصل الشيء نفسه أحيانا ، بالطبع ، مع "الطبيعة"

نفسها من طريق مفهوم "الطبيعة المعدلة regulated nature" . لذا، يكتب رابن Rapin في 1674 قائلا "تقدم الحقيقة الاشياء مثلما هي حسب ، أما الاحتمال فيقدمها مثلما ينبغي أن تكون. أن الحقيقة دائما تبدو ناقصة تقريبا ، لأنها تتألف من مزيج من شروط محددة" . ان المطب ploy الافتتاحي الذي يرسمه رابن هنا يشد المعنى المركزي الى حد الانقطاع ، و ربما يحصل هذا لكونه يبالغ في وجود الاختلاف بين الحقيقة ومحاكاة الحياة life-likeness من أجل الوصول الى نقطة لا بد ان يحس بها ذاك الاختلاف تناقضا ليس حادا . أنه يعد الآن تقليديا بالتمام مثلما كان قد تمناه . غير انه قد لا يكون من الحكمة الافتراض أن تعريف رابن المشهور هو أيضا تقليدي، على نحو مشابه. فبالنسبة له مثلما هو الأمر بالنسبة لمفكرين كلاسيكين جدد آخرين ، يكاد أن يكون الرأي العام، على الارجح ، على حق. و هذا واضح في السياق، لأن رابن يقارن "الاحتمالي" بـ "العجيب"، بـ"نيوبي Niobe" و قد تحولت الى حجر. و هو يقول بصراحة في القسم الثاني عشر أن الاحتمال مبني على الأرجحية ، و أن الافتراض الطبيعي الذي يجري فيه الحفاظ على تاريخ الكلمة و على معناها المركزي يسلم بأن الروايات الواقعية لاتنقل الحقيقة الموضوعية للافراد ، و انما يصرّ على أنها مقيدة بالاحتمالية . و بهذه الطريقة تلبي الحاجة الماسة "لتقريب ما يقع" . و لنلاحظ بأن "ما يقع" هو تعميم مفتوح بذاته.

لا يسمح لنا بيت بولو boileau الشهير، الذي يقول فيه "قد يكون الحقيقي غير واقعي أحيانا"، بفصل الواقعية عما يقع . ان القوة الدافعة التي يحملها رأيه بأجمعه هي وجوب ارساء الواقعي، في أغلب ألأحيان ، على ما يقع . و قد تفلت فعلا من ذلك حوادث استثنائية ، غير أنها قد لا تمد حتى بيت الشعر بقوة الواقع ، طالما كان تصويرها سيكون ، بموجب خبرة المستمع والقاريء، نادر الوقوع . و لقد بات هذا واضحا في السطر السابق "لا تقدم لقرّائك أبدا شيئا قد لا يصدقونه" .

و ما تبقى هو حكم أرسطو(و يعد أبرع من أي من أحكام رابن) القائل أن الاستحالة القابلة للتصديق مفضلة على الامكان غير القابل للتصديق (فن الشع) . ويدفع أرسطو التفكير هنا الى استنتاجات قصوى. و مع اني أسلم بأنه ما يزال

متوافقا مع المعنى المركزي لـ "المحتمل"، و يمثل حالة متطرفة ، و لكن يمكن الدفاع عنها بموجب ذاك التقيّد . ليس من استحالة ، بالطبع ، يمكن حقا أن تكون مرجحة، على الرغم من أنها جديرة بالتصديق . و أرسطو يعلق هنا على فهم القاريء الناقص، و هو لحد الآن تهكمي . غير أن حادثة عرضية لن تكون مدعاة للتصديق ما لم تقوم بصياغة الملامح المنظورة على أنها تتفاعل بقوة في العالم الواقعي . لا يبقى المرجع الى الواقعي على أنه عامل أثاري فحسب ، بل على أنه أكثر العوامل حسما في انجاح الخدعة . و لن تنجح سوى لاحتمالية تبدو ، ان جاز القول ، بمظهر احتمالية . و الاحتمالية تعني ، كما هي دائما ، تقريبا للواقع. و انه لمن الاهمية التذكير بان كل هذه الأقوال: من قول أرسطو "اللااحتمالية القابلة للتصديق" الى قول بيوسي Bussy هي أشياء ميسورة لهذا الحد أو ذاك. و حين تؤخذ هذه الاشياء الميسورة حرفيا، فانها تحدث منظومات استهلاك ذاتي للميتافيزيقيا الشكية. و هنا يتذكر المرء الصيغة التي قدمها سي. أس. لويس ، لتقليد الحب الرفيع الذي يرى فيه أنه قد نشأ ، في جانب منه ، من القراءة الخاطئة المتسمة بالجد للشاعر الروماني اللطيف الذلق اللسان "أوفيد مساء الفهم". لقد قلت أن الافلاطوني الجديد الذي يعين موضع الواقع في عالم خفي من الصيغ ، و الطبيعاني naturalist الذي يعين موضع الواقع هنا في اللحظة ، كلاهما يستعملان الواقع بالمعنى نفسه، بما أنه، من ناحية أخرى ، قد لا يكون ثمة تعارض فلسفي مثل التعارض الذي نجده تجاه جوهر الواقع نفسه . فقد يؤمن الاستقراطي فعلا أن لدى الناس ذوي الأرومة النبيلة طبائع أرفع من تلك التي للاخرين، و قد يؤمن الديمقراطي الليبرالي، على حد سواء ، بأن الناس العاديين ذوو جدارة من الطراز الأول . و كل منهما قد يكتب رواية تمثل رأيه . فالارستقراطي (أ) يصور الحياة في قصر منيف تمثل خلاصة لقيم الفروسية والفطنة والشرف ، في حين يري الديمقراطي (ب) قراءه مدينة مليئة بالبطالة ، لكنها مفعمة بالعطف المتبادل وحب الدعابة والحلم الرواقي.

و قد يتبسط المثال الذي أقدمه هنا نظرا لأن أي كاتب جدير بالذكر سيدافع عمليا عن فرضيته الأساسية بالف طريقة، بما فيها الحوادث العرضية التي يزعم بها اظهار فهمه ، المتمتع بحق الشفعة للرأي المضاد. و على الرغم من ذلك، فروايتان

كاللتين وصفتهما بالامكان تصورهما. و الآن ما الذي يحصل اذا ما قرأ (أ) رواية (ب) و بالعكس؟ ان الجواب في كل من الحالتين واحد ، لأن كل منهما سيجد كتاب الآخر متكلفا على نحو لا رجاء منه . و كل منهما سيقول أن ما يزعم به اظهار سمة الواقع هو نفسه لا يعكس سوى فكرة المؤلف التي لا أساس لها. أما الناقد البنيوي ، فسيقول ، كلاما يشوبه الشك ، أن كل جانب محق في نقده غير البناء للآخر، لأنه انخدع بفرضيته الأساسية الايجابية . لأنهما كلاهما ؛ الأرستقراطي الرفيع والعامل الذي من الطراز الأول هما معلبات آيديولوجية . ان اجابة البنيوي ، هذه ، رائعة حقا وتكتسب ، على نحو عرضي ، دعما من التسليم السائد القائل"أهو ايديولوجي؟" أن أمر المتشككين أدهى من أمر المؤمنين. و بهذه الطريقة يجري احكام القاعدة الأدبية النافذة ، بتقليد يوسع نفسه طبيعيا ، بحيث يغدو بها ، محدد آيديولوجيا، الادعاء الميتافيزيقي القائل أن تصوراتنا عن الواقع هي نفسها محددة ايديولوجيا . و مع ذلك ، فثمة فرق عميق بين الموقفين.

قد يصلح الحكم البنيوي أعلاه على روائيينا المذكورين تحت أي عنوان. وسيكتشف البنيوي المعتدل "ذو النزعة ألادبية المحض" في كلا الكتابين وجود مسحة قوية لتقليد ينص على وجوب أن يكون البطل في أية من الحالتين نوعا من إنسان، وهذا هو الذي سيحدد سمة الكتاب. ان هذه السمة التقليدية غير الواقعية لهذا التقييم للمادة بالامكان رؤيتها حالا، اذا ما قارناها بشرائح ملائمة من الحياة الواقعية، حيث ستعرض نفسها على الفور حالة من المزيج ألأخلاقي . أما البنيوي الميتافيزيقي، فلن يكون لديه ، من ناحية ثانية ، تصورا محايدا للواقع بمقدوره توظيفه على أنه تصحيحي . قد لا يكون أي من الكاتبين على صواب ، غير أنه بعد ذلك قد لا يكون غير قادرا ، بالقدر نفسه، على تخطي أي منهما، نظرا لانعدام أية وسيلة كونها مرجعا تصحيحيا للواقع، لكنه يستطيع، بل عليها أن يقوم بالادعاء بأن الكتّاب لا يهجون. اذ أن كلا منهما قد ينشر مقولاته الفارغة ، و لا شيء لا غير. أنه بات واضحا ان الأمل الأولي ، بالحصول على حل سريع لجميع معضلاتنا ، صعب التحقق في أية من الحالتين. فالبنيوي ذو النزعة الأدبية المحض عليه أن يحكم الشدّ قليلا ، لكي يرى أن القواعد التي انشغلنا بها هي من النوع ألأدبي و ليس غير ذلك

(القواعد التي تتحكم بوضع البطل و ما شابه). ان ما هو ملائم من القواعد لعمل روائي معين يختلط في الواقع بما هو متوقع من القواعد في العالم الواقعي. و قد تجري المناورة على البنيوي بخطوات قليلة، لجعله يعترف بانه يؤمن فعلا باخفاق الروائيين (أ) و (ب) في محاولاتهما نقل الواقع . و نلاحظ بأن هذا يعد نقدا متبدلا في التقاليد الواقعية الممعنة في القدم . ذلك ، أنه ما من أحد أبدا زعم أن الواقعية شيء سهل ، و بأنه لم يجر من قبل وصف مغلوط للواقع قط. و عوضا عن كونه أطلق في دنيا جديدة من الانصراف النقدي، نجد أننا نجابه المهمة القديمة نفسها في الحصول على اقرار ما ، و هذا يسري على كل حالة ، بنجاح الكاتب / الكاتبة في المغامرة المحاكاتية، لأننا حيثما نجد درجات من الاخفاق ، نجد الى جانبها كذلك مديات من النجاح.

ليس بمقدور البنيوي المتافيزيقي، من ناحية اخرى، قول شيء عن سؤال يستحوذ طبيعيا على انتباه قراء الأدب العاديين ، و هو: "أهذا واقعي على نحو ناجح، أم لا؟" . و اني أفهم الأمر على نحو يفترض أنه بالامكان اطلاق صفة "واقعي" كل الأدب الذي يزعم ايمانا بالاحتمالية. و هكذا يكون بالامكان تسمية ما "يعد" محتملا على أنه "واقعي على نحو ناجح" . ان على البنيوي الميتافيزيقي أن يقرّ في أية من الحالتين ، كما في الحالات جميعا ، أن"المحتوى" كان فارغا ، و بهذا قد يتشوش ما يأتي من أحكام . و بذا يتنصل من الاهتمام بالظاهرة الأدبية ، مثلما يتضح لاغلب القراء . و أعني بذلك ؛ بطرح نوع من الاعاء المثير ، الذي ربما يجري تسويقه في باديء ألأمر . و ذلك بسبب أنه لا واحدة من رواياتنا تعد ، عند البنيوي الميتافيزيقي ، فارغة على نحو لافت ، أو "مميزة" ، و حالما يجري التخلص من الواقع التصحيحي لا يعود ثمة وجود لاساس يجري التمييز بناء عليه بين كاتبين مفكرين ، من طراز توليستوي ، أو حتى مؤلف بحث علمي في علم المعادن (أو بحث بنيوي عن المعنى) . أما حين يكون كل شي غير واقعي، فبامكان شحنة خاصة من الزيف تحقيق القليل من الفائدة.

بعد تأكيد البنيوي على التقليد ، حالما يبدي البنيوي استعداده لتفسير عينة من الواقع على نحو شامل بمصطلحات جرت العادة عليها ، أرى أنا عندئذ وجوب أحد

أمرين: أما جرها الى افراط ميتافيزيقي ، حيث تتدمر ذاتيا ، أو تقع بطريقة أخرى في يد النقد التقليدي ، حيث قد تتجلى بالتاكيد مهارة استثنائية في اظهار العوامل التقليدية لتكون بادية للعيان.

تصورات القرن الثامن عشر عن شكسبير

قلت سابقا؛ أنه مع كل التطبيقات المتنوعة لـ "الواقعي" يستمر وجود الهدف الوحيد وهو : تحديد معنى الواقع . و لست راغبا هنا في انكار ان النقاد والمنظرين كانوا أبدا مشوشين ومراوغين في استعمالهم للمصطلحات . و في نقد القرن الثامن عشر الانكليزي لشكسبير نجد ان فكرة "الطبيعة" و "الطبيعي" (و هما أقرب ما يقابل فكرة المحتمل لدينا) توضع باستمرار أزاء فكرة " القواعد ". والمفهومان يشكلان رقصة تصيب المرء بالدوار.

ان الخلاف الاساس هو أن مسرحيات شكسبير ليست مبنية على قواعد مصطنعة للتاليف المسرحي ، و انما مبنية ، في الواقع ، على العالم نفسه . وهذه الفكرة هي الآن عادية ومملة ، و لكنها بادية لاحتمال تفجرها مع المعنى. و لقد تعرض لحالة من السكر الاحساس المفاجيء بأن الكاتب ربما يكون قادرا على رفع رأسه من الكتب المنكب عليها ، لينظر الى العالم بالذات العالم نفسه ، و هو عالم مليء بالأوان و الأشياء ، وقبل كل شيء مليء بأناس متنوعي الثراء . و بوصفها قضية نقدية ، فقد ربطت البساطة الرائعة بالقدرة اللامحدودة على التقييد المدمر. و نجد أن الشيء نفسه ينعاد قوله مرة و مرة . و على الرغم من ذلك ، ففكرة الاثارة تبقى ماثلة أمامنا. يكتب آرثر مورفي Arthur Murphy في العدد الرابع من Gray’s Inn Journal عام 1735 قائلا: "أنه لم تكن لديه قواعد معينة ، ولم يرد شيئا ، فقد كان النور الآتي من الطبيعة هو الذي يهديه".

لقد أحس حتى أولئك الذين حافظوا على احترامهم للقواعد أن شكسبير قد كسر القواعد الاعتيادية للخيار الجمالي . و كتب جون ارمسترونغ John Armstrong (مستعملا اسمه المستعار "ليونيل تمبل") في كتابه "صور وصفية أو مقالات في مواضيع متنوعة" عام 1770:

"لقد كان الشعراء المسرحيون الفرنسيون العظماء الثلاثة، كورنيه و راسين و موليير، أنجح كثيرا جدا من الانكليز ، الذين سنجد بينهم فئة قليلة جدا تبني عملها على وفق خطة منتظمة . فشكسبير كان يبني عمله دون حتى خطة محكمة واحدة . و هذا يشمل جميع الشعراء المسرحيين الآخرين ، فيما يخص المشاهد المنفصلة . و مع ذلك ، فقد كان معجزة ، لأن درايته العميقة بالطبيعة البشرية متنوعة بالمدهش من الصور الذهنية و الخلق و رسم الشخصيات التي تميزت بسمات استثنائية من النوع الأكثر قوة وحقيقية ، فتجبرك على تجاهل كل مخالفاته الصارخه للقواعد."

كتبت أليزابث مونتاغ Elizabth Montagu ، في مقالتها الموسومة "*مقالة في كتابات وعبقرية شكسبير، مقارنة بالشعراء المسرحيين الفرنسيين والاغريق مع بضعة ملاحظات حول مخالفات فوليتر*" قائلة :

"ان شخوص شكسبير أناس يسهل انقيادهم لمزاجهم ، تعوّقهم عاداتهم السيئة ، ومعرضين للوقوع في الأخطاء و اقتراف المظالم ، غير أنهم يتحدثون بأصوات آدمية ، تحركهم عواطفهم الإنسانية ، و منغمسين في شؤون الحياة العامة . ونحن مهتمون بما يفعلون أو يقولون ، و ذلك بالاحساس في كل لحظة تمر بأنهم أناس من الطينة نفسها التي جبلنا منها."

و يظهر عنوان اليزابث مونتاغ المدوي أن العيب في رأيها متأت ربما من تعلقه النسبي بأهداب الوطنية. ففي ذاك الجانب يقف الاغريقي والفرنسي ، و قد استغرقت التقاليد اهتمامهم ، و بالمقابل هنا يقف الانكليزي بولائه الصريح للطبيعة ، كونها هي الهادي . انها نسخة مبكرة للتوتر القومي ، التي بامكانها التأثير في النقاشات الفلسفية الأدبية الدائرة هذه الأيام ، و مع ذلك تقدم اليزابث مونتاغ هنا معلومة عظيمة الاهمية عن هوية الجمهور. و بذا ، تضفي ضمنا على الحقائق الطبيعية الموضوعة من قبل شكسبير خصائص عامة . و يجري كل هذا بالطبع على وفق النظرية الكلاسيكية عن الاحتمال ، التي لم تؤكد أبدا على طابعها الواقعي

التـأريخي . لكـن اليزابيـث مونتـاغ قـد أقـرّت بتفضـيلها، أو اعتقادهـا "الطبيعـي علـى الاغلب"، وجود تلك العناصر التي تعترف بيسر بهوية الجمهور ، و بوجود أساس مقنع للقاعدة في ما كان يبدو نقيض القاعدة ، باتخاذها وقفة وصفية متوازنة . و بـذا، يبـدو كـل شـي طبيعيـا ، سـوى أن بعضـها قـد يبـدو أكثـر طبيعيـة مـن الاشـياء الاخرى.

وأنـه لواضـح أن الطبيعـة ، هـي نفسـها ، قـد يجري تصـورها علـى أنهـا شـيء نابض بالحياة ، على هذا القدر أو ذاك ، أو متقيدة بالقواعد على هذا القدر أو ذاك. و أن كونهـا فرضـية طبيعيـة نقيضـه لـ " القواعـد " هـو الـذي يسـرّ الوصـول الـى تعريف للطبيعة بمصطلحات وصفية . و لقد أدت عناصر ضغط متنوعة ، تتناول مسألة الاحتكام العام حين يكون ذا صلة وثيقة بتقوية الثاني، و أعني بذلك التصور المعتاد . كان جارلس غيلان Charles Gildon، قبل بداية القرن 18 ، قد لسع بعناد النزعة الكلاسيكية الجديدة لدى رايمر Rymer ، في تفضيله المعترف به ، لمخالفة القواعد irregularity، في الأقل بالطريقة التي جرت بها من عند شكسبير. فلقـد كتـب فـي "بعـض الملاحظـات حـول عمـل السـيد رايمـر (رأي مـوجز فـي التراجيديا)" و "محاولـة للدفاع عن شكسبير" ، المنشورين في مؤلفه "*رسائل شتى و مقالات حول مواضيع عديدة في النثر والشعر*" (1694) قائلا: "ان عناية دقيقة بالقواعد هي تقييد لا تتحمله العبقرية العظيمة التي تتشوق طبيعيا الى الحرية ، لأنها لا يجري التحكم بها من طريق القواعد والمناهج، و انما بالتألق السامي لمخالفة القواعد" . و لكن حين أراد صموئيل جونسن كتابة توطئة لطبعة المجلد الثاني الذي ظهر عام 1765 ، يجد في مشايعة شكسبير للطبيعة اتساقا عميقا ذا نظام:

"يتفوق شكسبير على الكتاب مجتمعين، في الأقل على الكتاب المعاصرين، كونه شاعر الطبيعة، و الشاعر الذي يحمل لقرائه صورة صادقة للسلوك وللحياة ، و لا تتحول شخصياته بموجب أعراف تعود لمكان معين ، وغير مطروقة في بقاع العالم الاخرى ، و تتسم بمزايا تصلح للدرس والمهن ، ولا تصلح الا لقلة من الناس فحقط ، أو بأعراض الموظات الزائلة ، أو الآراء

العابرة ، لأنها النتاج الحقيقي للإنسانية قاطبة ، ومن نوع تلك التي لا ينقطع العالم عن الاتيان بها ونكتشفها من طريق الدرس . و أناسه يعملون ويتحدثون بتأثير من تلك العواطف والمبادئ التي تحفز العقول كلها ، حيث تظل منظومة الحياة كلها في حركة دائبة . و الشخصية نجدها في كتابات الشعراء الآخرين مغرقة في ذاتيتها ، أما عند شكسبير فهي رمز للنوع البشري بشكل عام."

انه تصور غريب عن الطبيعة مثل ذاك النوع الذي يوضع أزاء الفردانية والمصادفه، و مع ذلك ، نجده كذلك أيضا عند جونسون . فهنا نجد "الطبيعة منهّجة" بافراط. و لكن على الرغم من الظن به كونه يدفع مؤلفه تدريجيا باتجاه التزام القواعد ، و ليس باتجاه النزعة الوصفية ، يغدو واضحا أن جونسن لن يتخلى عن اعتقاده بما يقع فعلا ، كونه تصورا ملزما أساسيا مفاده أن المصادفات مرفوضة ، مثلما الاشخاص ، لأن حظها في الحصول يكون أقل من ذاك الموجود في حالات النزوع الأساسية العظيمة الى الحب والشجاعة والطمع والرعب . فاشياء كتلك ، يجد جونسن فيها كونه "واقعية مفرطة more reality". و لم يعد تفضيله ، للنوع على حساب الفرد الضال الجاهل، ينطوي على ازدراء للواقع في داخله أكثر مما لو كان في داخل عالم الطبيعة.

وكان سدنيSidney هو الناقد الانكليزي الذي حول مقولة ارسطو التي مفادها: "ما هو محتمل حصوله" الى مبدأ أخلاقي توجيهي. و لقد لاحظ ديفد ديتشز David Daiches ان تقليد فناني العالم لسدني كان قد أمسى تقليدا يقوم به القاريء لنماذج من التفوق مفترضة في العمل . ان المحاكاة تنتقل الى القارئ ، و مهمة الفنان هنا تكمن في توفيره المادة لتلك المنافسة المحاكاتية ، و لا تكمن في الوصفه الدقيق الذي يعطيه لهذا العالم الردئ مثلما هو، و انما في انشاء عالم ذهبي من ملوك عظماء وأبطال ملحميين. و هكذا يصير "المحتمل would" عند سدني "لازما should" أخلاقيا. و لقد وجد اعتقاد سيدني موالين له . ففولتير Voltaire، بخاصة ، رأى بأن شكسبير أخطأ بحق ملوكية الملوك الفعلية ، حين أظهر لنا

كلوديوس مخمورا. أما مكانة فولتير ، فبالامكان تبيانها باعتراف الجميع بلغة تنسجم و مبدأ الطبيعة القائل أن "أغلب الملوك عظماء regal (و من الآن سيكون بالتأكيد للكلمة معنى عظيما)، و الملك الذي ليس عظيما unregal ليس سوى مصادفة شاذة" . كان بمقدور جونسن ، و قد يظن المرء ذلك ، أن يوافق على هذا . و مع ذلك ، فهو يقاوم هذا الرأي ، و أنه من الصعوبة تجنب استنتاج مفاده: أنه كان يجد في رويا فولتير وعظية متزمتة.

و لنتامل، من ناحية ثانية ، الصيغة التي تلبستها مقاومته للأمر ، فهو لا يجيب قائلا : "قد يحصل أن ملكا بشرا يحب الخمر" (كان هذا مثلما رأينا جواب غوثريه Guthrie على جونسن). وعوضا عن ذلك ، أنه يحتكم الى مستوى من العمومية generality أعلى من ذاك الذي لدى فولتير. و يوضح ذلك قائلا أن قصة شكسبير " تتطلب وجود رومانا وملوكا مع أنه لا يفكر بغير البشر . . . لذلك فقد أضاف صفة السكر لصفاته الأخرى ، لأنه يعلم أن حال الملوك كالبشر العاديين يحبون تناول الخمور". و أن هذا التزاوج الجوهري بين التجريدي التام والملموس التام هو أحد سمات فن جونسن.

قد تنشأ الصعوبات من اختلاف في الطرق التي تناولنا بها قياس العالم الواقعي. و قد نبتهج أحيانا اذا كان لدينا قواعد أكثر مما نستطيع اتباعه ، بعدد وافر من المصادفات والغرائب التي نصادفها في الطبيعة ، و في أحيان أخرى حين نرغب في تقوية فهمنا لتصوير مظاهر النمو في العمل الفني ، أو لفصل المهم عما هو غير كذلك . ففي ذلك تعبير عن ارادتنا لاقصاء المصادفات الى أبعد نقطة ممكنة . ان المعنى الاساس لما يعد "لا طبيعيا" هو دائما "ما لا يظهر في الطبيعة" . و لكن، وبسبب المتطلبات الفعالة للطريقة الثانية لفهم الموضوع ، بالامكان فهم الـ "اللاطبيعي" على أنه يعني "ما لا يتلائم مع المعلومة الآتية من مصادر أخرى" . حاول أن تبقى على خط التفكير ، مبقيا كلمة "لا طبيعي" على شفتيك ، و ستجد نفسك على الطرف الآخر من نظريتنا النقيض ، محتارا بين الماهية what is و القواعد the rules.

و قد رأينا شيئا مثل هذا يحصل عند رابن . و بقدور المرء أن يراه يحصل في انكلترا لغوثريه الصريح في مقالته "مقالة في التراجيديا الانكليزية An Essay on English Tragedy" ليست مؤرخة ، و لكنها محتمل ان تكون في عام 1747) ، اذ يقول:

"لم تعمد *الطبيعة* الى جعل أكثر العلل وضاعة و أكثر السمات سوء و أكثر الصفات مقتا هي التي تشكل بنية نستسيغها ، لأننا نحسب أن هنري الخامس قد انتزع الاعجاب لنفسه، حين نبذ جاك فالستاف . و مع ذلك ، فقد شكل شكسبير هذا التناقض الأخلاقي في توفيق جرى بينه و الطبيعة."

و ان الطبيعة، بالطبع ، التي تعمد الى الرسم ، قد يجري تحديها تماما ، ليس من لدن شكسبير فحسب ، و انما أيضا من لدن بعض المظاهر في العالم الواقعي. فغوثريه يفترض أنها (الطبيعة) قد استهين أمرها بوقوع ديزدمونا بحب المغربي. و يعني هذا أنه قد يكون الزاميا تصويره هذا الأمر في الحياة الواقعية على أنه "لا طبيعي". و يبيح لنا استعمال الكلمات على نحو شاذ جدا ، و أعني اطلاق الكلمة على أحداث الحياة الواقعية، على الرغم من الحقيقة القائلة: أن هذا يتولد بسبب تعريفنا المتطرف المتناقض و هو: "ان الماهية لا تتفق مع الماهية" . لقد باشر غوثريه عمله في المقطع المقتطف ، في كتاباته و في رأسه تصور شبه وعظي عن الطبيعة . قد يكون الاحساس بـ "عدم الملائمة" أقحم دون وعي بشعور خلاصته أنه من غير الطبيعي للمسرحية الجيدة (لأن للمسرحيات صفات حقيقية ليست أقل من تلك التي للبشر) أن تنحاز للسمات الانسانية بهذه الطريقة. غير أن جانبا من عقله يبدأ مطالبا بالمعارضة قائلا: "هذا يعد، بالطبع ، طبيعيا جدا!" . و يندفع المعنى الأساس للطبيعة "الماهية" متراجعا. و بذا يحجب الانتقالة الخرقاء في مجرى تفكيره باستعمال كلمة مداهنة " موفقا " كما لو أن شكسبير ، و بتعبير عن تناقض هو لب التناقضات ، كان قد وصل الى غايته بعمل فذ و ببراعة اصطناعية .غير أن القارئ يعرف أن تناقضات أخلاقية ، من هذا الطراز ، يجب ألا يجري التوفيق بينها و الطبيعة ، لأنها تحصل في كل الازمان.

كان جارلس غيلدن Charles Gildon يتضايق ، على نحو مشابه ، من الاستعمالات المتنوعة لكلمة "طبيعي". و تماما مثلما أعيا جاك شيرر Jacques Scherer التفكير في الأمر في القرن العشرين ، وجد غيلدن في كلمة "الطبيعة" مثله معنى مرنا مطاوعا ، فهو يقول:

" *الطبيعة* ، ان *الطبيعة* ما هي الا صرخة عظيمة بوجه القواعد. فنحن الذين ينبغي أن نحاكم من قبل *الطبيعة* . و لنفترض ان الجميع لا يحسبون *الطبيعة* كلمة مائعة . فـ "معنى" ما قد يعد مختلفا و واسعا لدرجة تمكننا من الاحتكام اليه ، ما دام الأمر متروكا لمقدرة كل إنسان على التصور لاقرار ما يتفق والطبيعة وما لا يتفق."

ومع أنه كان قد قرر بأن الكلمة ليست صالحة للاستعمال ، الا أنه ينصرف هو نفسه لاستعمالها قائلا:

"ان اللوحات الزيتية المضحكة عند الهولنديين جميعها تعد طبيعية جدا . حتى أني أجرؤ على الاعتقاد أن ما من رجل جاهل تماما الى هذا الحد في ذائقة الرسوم التاريخية الى حد التفكير أن في " خيمة داريوس " للسيد لي برون Le Brun ، أو في تضحية يافث Jephthas Sacrifice قد يكون طبيعيا أو ملائما ايراد أي من هذه اللوحات المضحكة في عربدتها أو رقصها أو قرقعتها أو ما شابه."

سيقال بانه يواصل استعمال كلمة "طبيعي" بدقة لكي يرى بأنها غير صالحة للاستعمال . غير أن القارئ الذي فهم أن " طبيعي " هي كلمة معقدة مثل " محتمل" تتفرع من مركز واحد ، و ليس محض مجموعة من المعاني ، و بذا لن يلاقي صعوبة في تفسير ما كتبه غيلدن . فرسومات الهولنديين الفكرية تبدو طبيعية لأنها ترى ما يقع ، على وفق المعنى الاساس للكلمة . أما الاستعمال الثاني ، الذي يبدو أنه انتقل على نحو شاذ الى المعنى المعاكس "متذوق"، فينشأ على نحو عقلاني تماما من تطبيق كلمة "طبيعي" على العلاقة القائمة بين العمل و محتوياته، و ليس

على العلاقة بين محتويات عمل ما والعالم الخارجي . فعند غوثريه ابتدأنا بالشك أن فكرة "الطبيعي" ، بالنسبة للمسرحية ، قد تكون شرعت في الورود الى ذهنه . أما عند غيلدن ، فمن الواضح جدا أن هذا قد وقع فعلا . لذا فشلت محاولته قذفنا بتناقضات يصعب علينا حلها . فالتعارض ممكن حله ؛ بالقول أن الرقص والعربدة والحركات المشاكسة باتت عناصر طبيعية في المجتمع الهولندي المعاصر . أما الشخصيات المبجلة ، فهي عناصر تعد طبيعية بالنسبة للرسومات الانجيلية الجليلة.

كان غيلدن ذو عقلية فلسفية، فاجتهد لايجاد وسيلة لحل ما كان يبدو له حالة من الفوضى . و هو يجاهد في ما كتبه في "الفن الكامل للشعر" الى ابطال التناقض الحقيقي القائم بين الفن والطبيعة ، منبها الى أن الفن ما هو "الا الطبيعة وقد أنزلت reduced في شكل" . و حتى أنه في تلك الكلمة الوحيدة "أنزلت" يكمن، بهذا القدر أو ذاك ، عالم من التحولات التي لاحد لها . و حين تبنى (بعد عدة أشهر) بوب Pope الفكرة ، محاولا أن يري فيه ما قد يفعله الكسندر Alexander سابقا وهو يقطع العقدة الغوردية Gordian knot ، حيث حصر بحذر هوية الفن و الطبيعة في مصدر واحد هو النقاء البدائي primeval purity قائلا:

"الطبيعة و هوميروس، مثلما نعرف ، كانا واحدا"

(مقاله في النقد An Essay on Criticism 135)

و أنه ليتضح بالتأكيد أنه بالامكان تقديم بعض القواعد ، على نحو مقبول ، على أنها صياغات للواقع، في حين لا يسمح الأمر للأخرى بذلك ، اذ ليس بامكان الوزن، و لا الوحدات الشهيرة ، في الوقت والمكان والفعل ، ان تكون مطابقة للواقع. فاذا كان الوزن يميل الى نظم الكلام ، فهو يفعل ذلك بتحوله أساسيا . و يعكس استعمال فيرجل للترديد الحماسي ، من ناحية أخرى ، و يصوغ ، في سبيل المثال، شيئا يقع في الحياة الواقعية.

ليس ثمة أمامنا، كوننا قراء ونقاد ، طريقا مختصرة للخروج من هذه الصعوبات . فلا يمكن انزال الفن الى مرتبة القاعدة ، او اعادة تصنيفه ، بوساطة

الطبيعة. و ان بعض القواعد هي عرضة للاستعمال الواقعي ، و بعضها لا . ففي كل انعطافات و استدارات الجدال حول شكسبير ، طوال القرن الثامن عشر ، والتي جرت على صفحات الدوريات والكتب الضخمة ، و في مجالس شرب القهوة ، لم تغب أبدا البديهة القائلة أن شكسبير كان قد صور جوهر الواقع أكثر من أي شاعر آخر ، عدا هوميروس ربما . ان الفكرة القائلة أن القراء اعتادوا على التصورات الكلاسيكية الجديدة قد تتكسر على هذه الصخرة ، و بذا فهم قد لا يقترفون الخطأ المحافظ القديم بافتراضهم ان الفن ربما يقوم بنقل الواقع . لقد تطلع أولئك الناس الى شكسبير ، و هذا بالضبط هو ما اعقدوه.

و لقد أخفقت دائما محاولات اعاده تعريف "المحتمل" على أنه "تقبلا اصطلاحيا conventional acceptability". و قد يثبت المرء أن استعمال كاتب ما لفكرة " يتضائل" هو المعتاد ، لكن هذا ببساطة يعني أن ذاك الكاتب أخفق في ما أمل بانجازه . و لن يمثل " التقبل الاصطلاحي " بالتأكيد ما رمى اليه باستعماله للمصطلح ، من أجل تصيير المعاني ثمارا فورية ، لأنه قد يحول كل الصناعة المعجمية الى هراء . و بامكان المرء ربما أن يتصور قاموسا من نوع ثراسيميشيان Thrusymachean ، تعرف به العدالة على أنها "مصلحة القوي" ، و لكنه سيكون ذا نفع محدود لامرئ يريد أن يعرف ما تعنيه الكلمات فعليا . و يصدر الفلاسفة أحيانا قواميسا من هذا النوع ، و لكنها ، بالطبع ، ستكون مصدرا للفكاهة. ان التراجع التام ، للنقاد البنيويين المعاصرين و لنقاد حقبة ما بعد البنيوية ، عن استعمال مصطلح "محتمل" ، يظهر لنا معرفتهم الجيدة لمعناه . فاذا كان ما يعنيه حقا هو "التقبل الآديولوجي" ، فانه كان ، اذن ، المصطلح الشائع في حصيلة مفرداتهم النقدية . فألاستغناء عنه كان ، اذن ، بليغ الدلالة . و لكن ، على الرغم من ابعاده ، فقد يظل يضغط على الطرف الآخر لمعادلة الأدب الضخمة. و في عملية التبادل الفكري يجري اكتساب العديد ، و ان ليس جميعها ، من الاصطلاحات الأدبية حيويتها وقوتها . و مهما كانت القوة التي حازت عليها الشكلانية في الحقبة الكلاسيكية الجديدة، فقد جرى دحض المثال الذي وضعه شكسبير . أما في القرن العشرين ، فقد حاول قبلا ي. ي. ستول E. E. Stoll، و

البنيويون من بعده أن يفصلوا شكبير عن العالم الواقعي. و قد آن الاوان تقريبا أن نتفحصه بعناية ، غير أنه ثمة حلقة نقدية اضافية متبقية، علينا النظر فيها.

الشكلانية المعتدلة

تقول الشكلانية المتزمتة أن كل شي في الأدب يتعلق بالشكل. أما الشكلانية المعتدلة فتحجم عن اطلاق أحكام جازمة من هذا النوع ، و تقنع نفسها بمطلب أكثر تواضعا ، لأنها تتيح ذلك متغاضية عن الاشارة الى الواقعي ، لكنها ترفض امكانية أن تلعب اشارة كتلك أي دور في صياغة السمة الجمالية للعمل الفني ، أو في توفير الأساس لأي مصادقة جمالية. ان الشكلانية المعتدلة ، كما سنلاحظ ، هي أكثر صرامة بكثير، و أكثر هولا من الشكلانية المتزمتة التي بحثنا فيها حتى الآن . تتجلى الشكلانية المتزمتة فقط في تاريخ النقد ، على نحو متقطع ، بشكل اضطراب عرضي ، في حين تظهر الشكلانية المعتدلة دائمية . و هي تستحق ذلك ، لأنها جديرة بالتصديق تماما.

و قد يعقب شكلاني معتدل على كل شي قلته في هذا الكتاب على النحوالتالي قائلا:

"أسلم بان الاشارة الى العالم كلية الوجود في الأدب من طريق الاستخدام المحض ، و هو ما نرغب بتسميته باللغة الاعتيادية . و حتى حكايات الجنيات فيما يسمونه "الأرملة" أو "الولد الصغير" ، فهي توظف مصطلحات تصح على ما هو خارج القصة ، مثل السيدة العجوز الموجودة على قارعة الطريق أو مثل ملكة قرطاجة أو على جيمز دونا و قصته مع الامير ادوارد. و هذا كله يشكل اساسا عميقا لا مفر منه . اني أقرّ الى حد القول أن جورج اليوت تعمل ضمن احتمالات ملموسة . و هي على قدر ما يقول المرء مسلما بوجود مجال محاكاتي في الأدب .و لكن تعيين العنصر المحاكاتي، اذا ما أردنا التحدث بلغة أرسطو الاصطلاحية ، يعني تعيين المادة المحضة للأدب ، لا شكله ، و هي المادة التي يكون ألأدب ما يكونه من خلالها و ليس من خلال سواها. ان الفنانين يستخدمون بالتأكيد ما هو واقعي و

محتمل، غير أن الفعل هو الذي يحضى بكل الاهتمام . فهم "يستعملون" الواقعي، و لا يلائمونه. ففنهم يكمن في صيغ الاستعمال المتنوعة ، و هذه بدورها محكومة تماما بالاعتبارات الشكلانية، و ليس بالحقيقة ابدا . لذا ، و لكوننا نقادا للأدب ، لا نهتم بالدرجة التي يعكس بها عمل الفن الواقع ، بل بالتكييفات الشكلانية المتنوعة."

و قد أوافق على كل هذا تقريبا، و لكن ليس بالتمام . فلو أن التمثل الدقيق للعالم هو الذي كان يعد بالتاكيد مطلبا أساسيا من مطالب الفن ، ينبغي اذن تفضيل الصورة الفوتوغرافية عموما على الرسم. و توظف الصور الفوتوغرافية ، بالطبع ، المقابلات equivalents الاصطلاحية. غير أن التقابل يجري بانتظام سلس ، و بالامكان تأويله بيسر أكبر من ذاك الذي نلاقيه في الرسم تقريبا . و نلاحظ أن الشكلاني المعتدل العظيم ي. هـ. غومبرش E. H. Gombrich، أنه عند شرحه للتشوهات الشكلية للفن المهملة جزئيا، سيستعمل صورة فوتوغرافية لافهام قرائه بما تظهر به حقا الواجهة الغربية لكاتدرائية تشارتر. فضلا عن أن مؤرخي الفن ، حين يرغبون في تمثيل لوحة في كتاب، لا يطلبون من رسام رسم اللوحة ، و انما يستعملون مصورا فوتوغرافيا . و لنلاحظ أنه في أي من الحالتين ستظهر التشوهات ، غيرأنه في الصورة الفوتوغرافية بالامكان تكييفها في أغلب الاحوال أو تلافيها من قبل المصور . فاذا ما أردنا معرفة ما يبدو عليه حقا ريشارد الثاني لا نطلب العون من مسرحية شكسبير ، بل من كتب التأريخ ، لأن المسرحية نستعملها باسلوب آخر تماما. وللثناء على أبيات ملتن عن العذراء المليئة بأوراق الشجر المتناثر في فالومبروسا ، على أساس وجوب زيادة المرء فالومبروسا ، ليتأكد فيما اذا كانت الغدران حقا مغطاة بالأوراق المتناثرة أم هي ليست أكثر من نزعة نقدية متأثرة بالعاطفة . و تصح القيود نفسها على الحقائق المحتملة العامة تماما . فنحن لا نقرأ "الملك لير" لاقناع أنفسنا بأن التنازل عن السلطة متضارب مع القدرة على الاحتفاظ بالحب والولاء. و حكما من هذا النوع لا يعد فنا، و لا يلفت انتباهنا جماليا ، مثلما تفعل "الملك لير".

و لكن ماذا عما يأسر القلب، و هو ما لا يستطيع التغاضي عن السؤال عنه، حين ينظر الى واحد من رسوم فيرمير Vermer يمثل جدارا من الطوب ، أو مشاهدة حكاية الجنيات الافتتاحية الأساسية في مسرحية "الملك لير" (ملك عجوز و بناته الثلاث ؛ اثنتان شريرتان و الثالثة الأصغر طيبة) الذين يتمزقون لشيء لا يمكن فهمه الا لعى أساس أنه يصور على نحو ثاقب التعبير الواقعي غير المتحفظ وغير الملائم للعجوز عن عواطفه، و النواهي الخرقاء التي تواجه الشابة الصادقة؟ يحاول لير استعادة اللعبة القديمة ، كما لو كانت كورديليا بنت الثلاث سنوات ، ممتلئة الجسم تجلس على ركبته ليسألها: "من يحب بابا أكثر؟" ، و كورديليا تحب أباها حقا أكثر. و كانت حلاوة الجائزة بالانتظار (أفضل ثلث من المملكة لها وحدها) ، لكنها كانت قد بلغت سن الرشد . و قد اكتسبت الجائزة أبعادا سياسية . و كانت قد اقترحت ضمنا قبل بدء اللعبة، و في ظرف مثل هذا تعذر عليها به القيام بلعبة الحب الحقيقية، التي ما تزال مفضلة عند لير . و عوضا عن ذلك ، فقد صدمها حبها الخاص لوالدها و أعاقها، و ما كان باستطاعتها اخباره ، على نحو يرشح منه الحنان ، عن مقدار حبها له، و انما سيقت سوقا تجاه قياس لحبها له يبدو ضئيل القيمة ، كونه ناتج عملية طرح من حبها للزوج، و الذي قد يكون أما أخرقا أو منفرا ، مما لا يناسب الظروف . و يستثار الجمهور هنا لا من طريق انجاز حافل بالنصر ، و لا من طريق انحراف مثير للاعجاب عن المعيار الدرامي ، و انما من طريق ما يمكن ايجازه ، على نحو غير متمدن ، على أنه علاقة والدية / ولدية بكل ابعادها . فان لم تكن العلاقد الوالدية/ الولدية موجودة ، لكان المشهد عديم الجدوى تماما ، و لو كان التمثل representation أقل ضبطا، لكان أقل قدرة على الاثارة. ذلك لأنه ينفذ الى القلب من طريق الحقيقة.

حتى لو أخضعت الصورة الأدبية النقدية ، التي أعطيتها عن افتتاحية مسرحية "الملك لير" ، فيكاد انكار المرء ان يكون صعبا في القول أن نقدا من هذا النوع لا مفر منه عمليا، عند معالجة فن شكسبير . فنحن نرى وجوب الكتابة لا عن التقاليد الفنية فحسب ، بل و لا بد أن يعكس ذلك انشغالا واقعيا للبال عن الناس، و بكل الطرق . وقد نفكر أيضا بلحظات الاطراء الشخصي تلك التي

لاحصر لها التي تفاجئ القارئ من قبل جورج اليوت، وهي تتلبس عفويا شكلا يتسم بالتأمل: ". . . هذا حقيقي تماما! !that’s very true. . ." و " . . . هذا حقيقي بالضبط! !that’s just right . . . " . و هنا قد يبدو شاذا الادعاء أن شيئا ما بمنتهى الدينامية ومنشط لدرجة عالية يظهر و كأنه محض مادة عليها ألا تقوم بأي دور.

و في الوقت نفسه ، تغدو الاجابة أكثر يسرا على السؤال : "لم اذن لا نتقصى ألأمر في مسرحية الملك لير للتأكد من أن الآباء و الاولاد يواجهون حقا تلك الصعوبات؟". نحن لا نستعمل الأدب بهذه الطريقة ، لأن اشياء كثيرة جدا تدور في الأدب ، فضلا عن تمثل الواقع، و لأننا ليس بمقدورنا معرفة وجود مقوم مقابل في العالم الخارجي باستنتاجه من مقوم موجود في العمل الفني . فمن ناحية لا نستطيع القول في التصوير الفوتوغرافي أن لا شي يظهر في الصورة الفوتوغرافية لا أساس متينا له و منظور في المقومات المقدمة في المنظر الفوتوغرافي ، نعلم من ناحية أخرى أن الخلاف قد أثقل حملا في هذا الاتجاه. و هكذا ، على الرغم من أن الصور الفوتوغرافية قد لا تمدنا دائما ببرهان استنتاجي ، ألا أنه بالامكان استعمالها. و لطالما أستعملت بوصفها مصادرا للاثبات. و أنا ألتمس الوصول الى استنتاج عن الصدق أو عن الاحتمالية، على أنها جزء من الكل الجمالي.

و مع ذلك، قد نسلم بالفرضية القائلة أن الفنان ، بوصفه فنانا ، يتعامل أحيانا مع الحقائق، و بذا ، فهو يهتم بالمعرفة . و هذا لا يعني ، من ناحية ثانية ، أن على الفن المحاكاتي الجيد تزويدنا بالمعرفة الجديدة ، و تعليمنا أشياء لا نعرفها من قبل. فمنذ القدم كان الثناء الاكثر شيوعا يحصل عليه الفنان المحاكاتي من كونه قد صور فعلا موضوعا ما معروفا و الحصول عليه ميسر .و نحن نثني على عمل عالم حين يضيف شيئا الى خزيننا المعرفي ، غير أن ذاك لم يكن ذا أهمية في التقليد المحاكاتي. و ذاك هو السبب الذي يبدو لنا فيه الادعاء ، بأننا نذهب الى الملك لير لا نقنع أنفسنا أن التنازل عن السلطة يتضارب مع قدرتنا على الاحتفاظ بالحب والولاء ، لا صلة له بالمحب المتزمت للفن الواقعي . و حتى حين كانت المحاكاة في أوج مجدها ما من أحد أبدا تعود على استعمال المسرحيات على ذاك

النحو. و يبدو الفرق بين العالم والفنان للوهلة الأولى محيرا ، ما دام الأمر يفترض، في حالة العالم ، أن الربط المحض للمعرفة المألوفة حاليا هو سهل الى الحد الذي لا يستحق عليه أحد ثناء ، في حين يبدو فجأة ، في حالة الفنان ، أن التصوير المحض لما هو مألوف هو نوع رائع من الأعمال الفذة . و لا يبدو الأمر صعبا جدا في تفسير الحالة ، في تمثل الفنون المرئية ، حيث بمقدور أي كان التوصل ، من طريق خبرته الشخصية ، لمعرفة صعوبة انتاج الفنان لرسم بيده لشيء ما يعرفه الإنسان ، يفي بالمرام و على نحو يوحي بالدفء . غير أن الأمر في الأدب هو أقل وضوحا بكثير . فالأدب يعمل بالكلمات ، و ينتابنا فيه احساس بأننا جميعا نتحكم باللغة متمكنين منها . لذا ، فنحن لا نهب الشخص الذي يصرح بحقيقة معروفة على نحو دقيق أي ثناء خاص ، و انما نحتفظ بثنائنا للاشياء الدقيقة المفصلة تفصيلا استثنائيا ، و لدقة الوصف ، التي تتسم بوضوح غير متوقع ، و للقوة التي يجري بها ادراك موضوع المحاكاة و الطريقة التي تبث الحياة فيه . و نحن ، لهذا السبب ، نرى طريقين لاستعمال الكلمات . و هما طريقان غالبا ما يتداخلان . و على الرغم من ذلك ، بالامكان تمييزهما . فبأمكاننا استخدام الكلمات لمجرد اجمال مادة معروفة أو الاشارة اليها. و في كل حالة منهما يجري استخدام (و هذا نظام تقليدي تماما) اللغة ، غير أن الفرق يكمن في الطريقة . و هي أن القانون والمبدأ الذي يحكم الصلة بالموضوع عظيم جدا . ان اللغة المخصصة لتجنيد المخيلة ستقتفي أثر الحدث نفسه ، ثم تتجاوزه لتركز على مقومات تنشط الادراك بدلا من التركيز على الغايات المنطقية.

لنتذكر بأني لا أتحدث هنا عن اللغة الأدبية بأية طريقة كانت ، و انما عن الواقعية المحاكاتية تحديدا . فما من شي في ملاحظاتي يؤدي بنا للوصول الى المقوم البارز للغة الشعرية المعروفة عموما على أنها طليعة الوسائل في التعبير. وحيمنا تبرز تلك الطليعة نكون أكثر اطلاعا ، عادة ، على التعبيرات المستخدمة. فنستمد بذلك متعتنا من هذا الاطلاع . ولهذا المقوم أهمية عظيمة ، على الرغم من أنه لا يشغل حيزا أساسيا يتعلق بالمحاكاة في تاريخ الشعر. ففي رحبة الأدب ثمة العديد من القصور المنيفة . و تصور المحاكاة الشئ الواقعي بنجاح بطريقة تعمق

معرفتنا التجريبية بذاك الشئ أو بأشياء مشابهة (و لا عائق أمامنا للثناء على الواقعية التي يصور بها الاشخاص الذين ماتوا منذ زمن بعيد ، مع أننا لسنا قادرين على التأكد من الشبه الدقيق الحاصل) . و عند قولي المعرفة التجريبي فأنا أعني أن "تعلم connaitre" و لا أعني أن "تدري savior" و أني أعني أن "تشهد Erlebn" و لا أعني أن "تدري wissen" بالطريقة التي تعرف بها أختك ، لا الطريقة التي تعرف بها نظرية الـ DNA. ان جلّ الادب مهتم بالشخصيات الافتراضية . و حتى حيثما نجد شخصيات مقتبسة من التاريخ ، مثلما يحصل في مسرحيات شكسبير المأخوذة من تاريخ الرومان ، عندما نسميها واقعية ، فنحن لا نقصد بأنها تمثل تقريبا الأصل المحدد الذي جاءت منه ، و انما نقصد فقط أنها تتصرف مثل أولئك الناس كما لو كانوا في الحياة الواقعية.

و قد يعترض لأجل ذلك أمرؤ قائلا أن ليس بمقدور الفن، بغض النظر عما يعالجه ، أن يكوّن معرفة تجريبية . ذلك ، لأن التجربة تتعلق بموجودات فعلية ، في حين لا يتعلق الفن ، ما دام افتراضيا ، الا بالقليل من هذه الموجودات ، أو لا يتعلق اطلاقا . فبروتوس الحقيقي لديه معرفة تجريبية بيوليوس قيصر. الا أنه ليس لدى شكسبير ما يقدمه لجمهوره شيئا أفضل من التجربة الزائفة عن كليهما. و هذا صحيح، ولكنه ينطوي على اثباط للعزيمة بما يبدو عليه . فالفنان الواقعي يعطي ، مثلما رأى ارسطو ، حالات افتراضية عن أشياء قد تحدث أو يمكن أن تحدث . و فكرة الفرضية التجريبية لا بد لها أن تبدو غريبة لأولئك الذين يعتقدون أن التجربة تعني دائما وقائع ملموسة . غير أن هذا في الواقع هو وصف مضبوط الى حد ما لما يحدث في الأدب الواقعي . فالخيال يستدعي منا ، بمجرد أن نبدأ بتعليل الفرضية ، كل الطاقات والقوى الإنسانية والتعهدات والدفاعات الأولية التي تظهر في عملية التعرف التجريبي، لأنها تغيب في عملية التعرف المفاهيمي الفاتر.

غير أن الشكوكي المتخيل سيواصل هنا اعتراضه قائلا أن الأمر ما يزال بلا فرضية ، و التجربة تبدو زائفة و بعيدة عن الواقعية على الاطلاق. و سيأتي ردي عليه مستقى من الرد التقليدي لنظرية عن المحتمل ، في أنه "لا شي بالتأكيد ينبغي أن يكون محتملا الا الشئ المدرك بالحواس، و أعني المحتمل تجريبيا". و

لأجل استثارة الطاقات والاستجابات الطلوبة ، على الفنان أن يحدد بدقة المقومات الكافية في المقابل الحياتي الواقعي التي تتولى عملية ادراكنا الفاعلة . و قد يسمى هذا ، بالتأكيد وبوضوح ، "الاستعمال بالحقيقة" لا "الاخبار بالحقيقة" .

وهكذا سيمسك رامبرانت Rembrandt في صورة للوجه ادماع معين للعين مليء بالعاطفة، و هو ما يظهر مباشرة ، في الحياة الواقعية ، تقدما محسوسا في المعرفة الشخصية. و عند حيازته نوعا من هذا الفن ، يكون الفنان أستاذا في الحقيقة المحاكاتية . و بما أن المعرفة التجريبية تتشغل في مقياس دقيق لاختبار، من نوع لا نهاية له ، للفرضيات وللجشتالت gestalten، فهي تتيح الظهور للصورة المجردة للمقومات المتكررة الكامنة ، التي بمقدورها في ما بعد احتلال موقع في مظهر الحياة الخارجي بكليته ، و في العالم الافتراضي الكلي للعمل المتخيل. و تتنامى المعرفة المفاهيمية باضافة الافتراضات و دراستها ، في حين تتنامى المعرفة التجريبية من طريق التعميق، و من طريق التكثيف . و المؤرخ الذي يفيد هنا، مناصرا للمعرفة المفاهيمية ، لا يقوم بمجرد تسجيل معرفتنا الحاضرة عن الماضي، و انما يوسعها من طريق تقصي النتائج و تدوينها باشكال السرد التي يقوم بها ، في حين يعمل الفنان الواقعي على تعميق خبرتنا بالواقع الممكن الذي يقدمه . غير أن هذا ليس الأمر كله ، فالمدرك بالحواس هو محتمل ، و طريقة استقرائنا له بمعرفتنا الأعمق به متأصلة على النحو الذي نعرف به الناس و الأماكن الواقعية، اذ ثمة أحيانا تناثر مبالغ به للاطلاع المعمق في ثنايا معرفتنا التجريبية للعالم الحقيقي . و يقوي رامبرانت ، في صوره الشخصية ، معرفتنا بالوجه face الاحتمالي على نحو معمق، غير أنه في الحقيقة يفعل أكثر من ذلك ، اذ و بمجرد مغادرتنا للمعرض ، سنتطلع بتبصر أعظم في أول وجه نلاقيه. و هو بتلك الوسيلة يعمق ، مباشرة ، معرفتنا التجريبية بالوجه الإنساني الواقعي . و مثلما يأخذ الفنان الواقعي العظيم من الكثير فهو يمنحنا الكثير، لأنه لا يقوم بمجرد استخدام الاستجابات الادراكية الإنسانية، و انما يقوم أيضا ، على نحو ما ، بحقن الحياة المفعمة بالنشاط في الجشتالتات ، التي هي أيضا بدورها تستخدم في الادراك الحسي العادي لتعميق معرفتنا بالعالم الذي نعيش فيه. و أزعم هنا بأن الجشتالتات أو الأشكال الافتراضية

تقوم بدور في الكيفية التي يتعرف بها المرء على مكان واقعي، مثلما يحصل دون شك في صياغة النظريات الوصفية . و ليس بالامكان القول ، عن ذاك المرء الذي يتطلع الى صورة رامبرانت الشخصية بتفهم ، على أن الحقائق تناهت الى علمه بطريقة يمكن التثبت منها، و أقصد هنا حقائق عن رامبرانت (و لو اني قد لا أرغب مطلقا باستبعاد ذلك) . فما يعلمه في الحقيقة هو الحقيقة المزدوجة الغريبة عن وجه يحتمل وجوده في القرن السابع عشر ، وعن وجه إنساني في الوقت نفسه . و اذا ما قلت: "حسن أنه عارف ذلك قبلا" ، فسأجيب "أنه يعلم ذلك الآن أفضل وزيادة".

و على الرغم من أن المعرفة التجريبية قد يجري استحضارها بالسرد الأدبي ، فهي لا يجري التعبير عنها اعتيادا بافتراضات قائمة على أساس علاقة المسند و المسند اليه . و بدلا من ذلك نستعمل الاسماء nouns البسيطة . فأنت لا تعلم من الناحية التجريبية أن كان x هو (أ) ، و انما أنت تعلم بـ x فقط . لذا ، فعلى الرغم من اخبارنا في رواية "منتصف آذار" أن دورثيا قد تزوجت من كاسوبن، فهي ليست المعرفة التي يمنحنا اياها الكتاب ، و انما يقودنا الكتاب لمعرفة شخص من القرن التاسع عشر ، فضلا عن معرفتنا لامرأة تواقة ، لكونها قضية ملموسة بتفصيلات ممكنة وفيرة ، و لكونه مثالا عن تعقد الحياة الواقعية، غير أنها تجري على مستوى الافتراض . ذلك ، لأنها من الطبيعي أن تشبع معرفتنا التجريبية عن أفراد واقعيين بالقدر نفسه الذي تقدر عليه المعرفة التجريبية لفرد واقعي أن تشبع معرفتنا عن الآخر. و هذا ليس لأجل الزعم أن الفعل المتواصل للرواية هو سطحي أو أساسي، و لكن لأجل فهم الشخصية التجريبية/ الافتراضية للمعرفة المعنية ، نحتاج لطرح هذا أيضا في صيغة اسم لا بصيغة افتراض . فرواية "منتصف اذار" لا تصور المعلومة التي تفيد بأن دورثيا تزوجت من كاسوبن (لأنها و بعد كل شئ لم تفعل)، و انما تصور على نحو عميق جدا امكانية زواج اثنين مثلهما.

قد يقال، من ناحية أخرى ، بأنه ما دامت الحقيقة هي احدى خواص الافتراضات ، فلا يمكن ، اذن ، أن تصح على فن يتعامل أساسا بالمعرفة التجريبية للجوهر ، و مع ذلك ان الفن الواقعي ، مثلما لاحظنا ، لا يترجم الواقع فحسب ، بل يمدنا أيضا بحالات افتراضية منشطة متنوعة. و ينبغي على هذه الحالات أن تكون

متاحة للاجابة من قبل الواقع ، و الا فلن تنجح . تتلازم الحقيقة دائما مع الاحتمالية، على نحو لا فكاك منه ، داخل الشرط الأساس المعروف بـ "القدرة على الدحض" . فالمعرفة التجريبية ليست معرفة ، طالما كانت لا تهتم (لن أقول ماهو الحال حقا ما دام هذا يوحي بعالم من الافتراضات) الا بالناس والاشياء . و مثلما يمكن ابتداع المعرفة الافتراضية أو دحضها ، يمكن أيضا للمعرفة التجريبية أن تزل. و قد تصاب بالصدمة عند اكتشافها لظلالها ، فحين رأى ترويلوس أن حبيبته تقترف أعمالا ، هي جزء من سلوك النساء الذي يعرفه سلفا ، مع ذلك احتج عليها:

هذه كريسيد وليست كريسيد.

(ترويلوس و كريسيدا 144)

و لأن المعرفة التجريبية والافتراضية لا تعيشان منفصلتين ، بحيث لا تتأثران بالعوامل الخارجية، يكون الانتقال من صيغة لأخرى ممكنا . لذا ، فقد تفسر صدمة تريليوس باستعمال صيغ ‘that’–clauses ، بأنه فكر احتمال أن تكون كريسيدا صادقة. و بذلك وجد أنها كانت كاذبة. غير أن هذه ليست هي صيغة فهمه التي عبر عنها شكسبير بدقة ، باستعماله اسم علم مفرد single proper noun يتقدم أولا، ثم يجهز عليه باستعمال صيغة النفي negation ، اذ قال "هذه كريسيدا ، و ليست كريسيدا" . يضمن شكسبير هنا ، بمهارة عظيمة ، حضور تجريبي للمعرفة من (خلال) عمله الفذ العظيم ، في التعرف الافتراضي التجريبي الموسوم بـ "تريليوس و كريسيدا" . و في هذه المسرحية "يتعرف" شكسبير تجريبيا على الاخفاق الذي يمكن حصوله للتعرف التجريبي على جمهوره،و هذا هو ما يريد أن يعلمنا اياه.

و يكشف هذا الانتقال، من التشديد على المعرفة الافتراضية الى المعرفة التجريبية ، فورا عن ميل بعض الاعتراضات القديمة على الرأي القائل أن الأدب يصور الواقع . فقد قيل ، مثلا و بالاعتماد على حقيقة واضحة أننا نذهب لمشاهدة "الملك لير" للتأكد من أن التنازل عن السلطة قد يتضارب مع القدرة على الاحتفاظ بالحب والولاء لان هذا قد يتخذ ، بصيغته الافتراضية، على أنه نسخة من فرضية شكسبير الاسمية substantival ، فضلا عن كونها خلاصة موجزة . فالافتراضات طالما كانت قابلة للمد حرفيا laterally عمدا، بالامكان أيضا بالطريقه نفسها

تقليصها الى صيغة موجزة . و لكن ليس بمقدور المعرفة التجريبية أن تتلخص دون أن تتعرض لفقدان اضافي اضطراري للمعنى. و بالامكان هنا تمثيل رأي برنارد ماندفيل Bernard Mandeville ، المعروض في روايته "خرافة النحل" (كونها عملا افتراضيا) تمثيلا فعليا بالعبارة "في عيوب الفرد مكاسب للجماعة private vices are public benefits" ، مع علمنا أن أية تفصيلات اضافية تعد متاحة لمن يطلبها . فتلك الآراء المساندة والتوضيحات مطلوبة ، و مع ذلك فنحن لا نشعر في الوقت نفسه أن تلخيص الكتاب هو انحراف عن جادة الصواب ، على الرغم من أن شعورا من هذا النوع قد ينشأ دائما حين تجري اعادة صياغة الأعمال الأدبية. ان الاستنتاج الملائم لا يكون على أساس أن الأعمال الأدبية لا علاقة لها بالمعرفة ، و انما لأنها على علاقة بالمعرفة التجريبية . و بالتالي لأن الكائنات الإنسانية تشعر بالسخط حين يلجأ أحد ما الى "اختصار" الناس الذين تحبهم هذه الكائنات ، أو يلجأ الى التعريف المفرط بهم.

نقول من جديد أننا اذا ما تأملنا في المعرفة التجريبية، لا في المعرفة الافتراضية ، فسنكون عرضة لتشوش أقل ، و ذلك بالميل المتواصل للأعمال الأدبية، بما فيها تلك التي تنطوي على ادعاء بالواقعية ، نحو تغييب المعلومات و الابقاء على مفاتيحها. ان ما يشغل المعرفة التجريبية هو التعهدات العاطفية والارتداد عنها، و هذا يعد حيويا من الناحية الطبيعية . و قد يتعمق هذا و يتكثف بالتغلب على الصعوبات . لذا ، فان العمل الذي يستثير، حتى و ان من طريق الاحباط المؤقت ، القدرة على الفهم ، سيشدنا أكثر بكثير من ذلك الذي يعرض مادته على نحو فاتر. و أنه لمن الأهمية أن لا تصح هذه الملاحظات الا على الفنانين لا على غيرهم ، لأنهم على الرغم من كل ما يلجأون اليه من خطط متنوعة في التعتيم، سيفهمهم القراء و يقرؤنهم على أنهم واقعيون . و يجعل بعض الفنانين من ذاك التعتيم شاغلا مركزيا لفنهم . و بذلك لا يقدمون أيه محاكاة جوهرية مهما كان نوعها. و فن من هذا القبيل عادة ما يتطفل جزئيا على توقعات أبدعها فن محاكاتي سابق عليه . و بذا تمسي أعمالا فنية من هذا النوع بيسر أعمالا شكلية محض . ان الفرق بين تعتيم يصح على نحو ملموس ، كونه وسيلة لشحذ احساس المرء

بالواقع و نوع آخر تجريديا من التعتيم يعد شيئا عسيرا ، مع أنه ليس من اليسر الاقرار من الناحية العملية بامكانية تنسيب أي صنف منها الى عمل معين. و بالامكان بعجالة تعليل حتى تلك الاعمال التجريدية المغالية ، التي تعود لموندريان Mondrian ، على أنها مدن غريبة ، غير أنه من الواضح عموما أن لعبة الأشكال عند موندريان قد جردت أعماله من أي أمل في تقوية الادراك . و بالامكان تماما ايصال هذه العملية في الفنون البصرية بسرعة الى نقطة لا تصح فيها كلمة "تعتيم" (و بضمنه التعتيم التجريدي) . و في الادب غالبا ما تؤجل هذه المرحلة من تطور الحدث على نحو غامض ، لأنه طالما كانت الكلمات هي المستعملة ، فسيبقى بعض بصيص من التوقع عند القارئ ، و معه بعض حدس لا يكف عن الحركة في حقل ممكن للمعنى . ليس بمقدور الشاعر الحديث الوصول الى ذروة التجريد التي وصل اليها موندريان، اذ عليه ، لأجل تحقيق ذلك ، أن يكف عن كونه شاعرا و يتحول الى مؤلف موسيقي. و قد ارتقى بعض الأدب الحديث بالتأكيد الى تلك المنزلة . ان اهتمامى الأول ، من ناحية أخرى ، منصب على المعالم المقبولة للواقعية . و ان فكرة المعرفة التجريبية قد تفسر لنا فورا تفضيلنا لرامبرانت على التصوير الفوتوغرافي. و كانت الصعوبات الحقيقية قد وضعت في قراءة رامبرانت لكي تخدم هدفا ادراكيا . فمن طريق ابراز ذاك الألم المحبب في العين وذاك التودد المرئي الجهيد ، نتوصل بالتالي الى معرفة اضافية ، لا عن الوجه الإنساني فحسب، و انما عن الوجه الإنساني نفسه على نحو أفضل مما فعلنا سابقا ، بل وربما أفضل بكثير.

يهتم مؤرخو الفن والأدب مهنيا بوضع خارطة للتعديلات الشكلية ما أن ينجحوا بوضع واحدة أو أخرى أحيانا . فقد وجدوا بأنه حتى الفنانين الذين سموا في عصرهم واقعيين ، كانوا قد أفصحوا عن هوية جديرة بالاعتماد في اعمالهم ، عبر سلسلة تعديلات حاذقة أجروها على التقاليد الشكلية . و لقد جرى استدراج أولئك الباحثين ، بسبب الطبيعة الحقيقية للعمل الذي يمارسونه ، نحو الاستنتاج المغلوط القائل : أن الفن برمته يتشكل من سلسلة من التغييرات الشكلية . فصاروا يستمعون لقصيدة بعد أخرى ، و يحملقون في لوحة بعد أخرى ، متناسين في الوقت نفسه أن

جويس Joyce مريدا لهوميروس كان قد أصغى لأهالي دبلن الحقيقين ، و سيزان Cezanne مريدا لباوسن Poussin ظل يحملق في التفاح حتى أصابه التلف على قماش الرسم (و تعبر ملاحظة سيزان تلك عن صواب رأيه عما قدمه باوسن مرة أخرى من الطبيعة و هو الهدف الذي أبحث عنه) . و تحصل التغييرات الشكلية بالتأكيد حين يجري استعمالها لاحداث أثر جمالي شكلي كلي. أما الانحرافات الفعلية للمعادلات المرئية المعيارية ، فبالامكان استخدامها لاستحضار الواقع ، لا لاستبعاده. و نجد في الرسوم الانطباعية عموما أنها أكثر ضبابية من الحقل المرئي لشخص منظورا اليه على نحو اعتيادي ، على الرغم من أن المشاهدين المعاصرين المتقدين ذكاءا أحسوا من النظرة الأولى أن تلك الرسومات حقيقية لدرجة تثير الدهشة مقارنة بالواقع المرئي. و تنحل هذه المسألة حين ندرك أن رسومات سابقة كانت أقل ضبابية من المعدل الذي يظهر به الحقل المرئي، بحيث كان الرسم واضحا لدرجة فائقة. و هذا ولّد احساسا بأن الوضوح المعزز للخطوط الخارجية هو سمة للرسم ، و ان التضييب يتلاءم والرؤيا الواقعية. و بهذا التوقع الآتي من تغذية الادراك الحسي، كان بالامكان فهم رسوم بيسارو Pissarro على أنها واقعية مغالية ، حيث لا تعود الكلمات تتضمن تناقضا ، و انما تمسي مرة أخرى أكثر وضوحا، بالضبط بالطريقة ذاتها التي يكون فيها كاريكاتير عن مارغريت أكثر شبها بماركريت من نفسها . لذا كان بامكان الرسام الانطباعي الربط بين انحرافاته عن فن سابق و مهمة تصوير احساس معمق بما يجب أن يراه فعلا.

وقد كان غومبرش Gombrich على حق تماما في بعض النواحي. فلفهم الرسومات نحتاج لمعرفة ماهية الرسومات القديمة . فاذا أخذنا الانحرافات في الرسم الانطباعي بنظر الاعتبار، تكون الانحرافات عن شكل فني معطى مهمة ، في الاقل ، للحفاظ على أهميه الانحرافات عن المعايير المرئية . ان الغاية من هذا التحليل ليس لاظهار أن الطبيعة تمتد باتجاه واحد في لاعلائقية مجردة بالمسيرة الشكلية للرسم الاوروبي، بل على العكس يكشف التحليل نوع الالفة التي تأخذ بالاحتجاب عنا. و الحقيقة هي أن الطبيعة كانت واحدا من المبادئ الأساس للانطباعية . و لقد انفصل الانطباعيون عن تجربة أسلافهم من أجل استعادة عالم الطبيعة. و كانت

انحرافاتهم الشكلية نوعا من قلب للتمايز كانوا قد مارسوه نزولا عند رغبة في مساواة أساسية بين البشر. و كانت رسوماتهم تصور صخب الواقع، و يحلل منظرو اليوم على نحو دقيق هذا الصخب دون اصغاء لمل كان يقال من كلام.

لغتا النقد

ثمه لغتان للنقد: الأولى كتيمة opaque خارجية شكلانية، تعمل خارج آليات الفن ، آخذة تلك الآليات مواضيعا لها ، و الثانية شفافة transparent داخلية واقعية تعمل ضمن العلم الذي يصوره العمل. تلقي الأولى على شاشة الوعي النقدي بكل الأدوات الشكلية للعمل بطريقة تأسر بها النظر. ان الأوصاف الشكلية ، لوجوب اظهارها أكثر مدعاة للرؤية، يجري ابهامها عمدا . أما في اللغة الثانية ، فالأدوات الشكلية شفافة تشبه النوافذ. و سنشير الى الشكل الأولى بايجاز على أنها "كتيمة" ، و الى الثانية على أنها "شفافة" . و "كتيمة" و "شفافة" هما مصطلحان محايدان من الناحية الافتراضية، وما استعمال الحرفين الكبيرين في بداية الكلمتين (المقصود في النص الانكليزي – المترجم) الا للاشارة الى أنهما مصطلحان تقنيان.

لنلاحظ أن الجمل التالية مكتوبة جميعا بلغة كتيمة:

1– في مبتدى مسرحية "الملك لير" تتخلل عناصر الحكاية الشعبية يراد سردها باسلوب درامي مشرّب بلغة صافية.

2– في لوحة بروغل Brueghel "سقوط ايكاروس The Fall of Icarus" نلاحظ أنه ما أن تتحرك العين من أعلى الرسم نحو أسفله تمسي الأشكال أكثر استدارة ، فيغدو القعر الثالث للوجه ضربا من زحف مرح منقضّ و حلقات متداخلة .

3 – يطبق هنري جيمس في روايته "الصورة لسيدة The Potrait of a Lady" الى ألأشكال البشرية لغة غالبا ما تفرد لأشياء من صنع الانسان ، فايزابيل آرشر "مكتوبة بلغة غريبة" ، و دانييل توشت يمثل "وجها عاجيا رائقا" ، و هنريتيا ستاكبول "لا أخطاء مطبعية فيها".

4 – يخطط شكسبير في مسرحية "هاملت" على وجوب أن يكون التأجيل غير واضح لأن الشخصية المرئية تؤدي وظيفتها لا كادأه توضيحية، و انما كمصدر للاحباط العقلي.

في حين نلاحظ أن الجمل التالية، من ناحية أخر، مكتوبة بلغة شفافة:

1 – لا تحتمل كورديليا جعل حبها لوالدها، الى حد ما ، موضوعا للعبة للارتزاق.

2 – قد يكون الفلاح،

سمع ترشاش الماء و الصرخة المنطلقة.

لكن لم يكن ذاك عنده اخفاقا يذكر، فقد اشرقت الشمس،

مثلما ينبغي أن تفعل ،، على السيقان البيض المتوارية داخل الماء

المخضر، و السفينة النادرة الرقيقة التي لابد أنها رأت

شيئا مدهشا، ولد يخرّ من السماء،

و كان عليها أن تبحث عنه في مكان ما، ثم تعاود الابحار آمنة.

(و. هـ. أودن ، متحف الفنون الجميلة)

3 – ان ايزابيل آرشر بريئة، و لكن بطريقة تختلف تماما عن هنرييتا ستاكبول.

4 – ان تردد هاملت ناجم عن عزله لنفسه عن الدعم الروحي للمجتمع الإنساني الذي يشكل البنية المركزية لاضمحلال دوافعه الأساسية.

انه لمن المرجح جدا، أن تبدو المجموعة الأولى للعديد من القراء تلقائيا على أنها "نقد واقعي" ، و تبدو الثانية على أنها "نقد زائف يتسم بالتساهل الذاتي" . و مع ذلك، فقد برزت جمل من النوع الثاني قد دائما في الكتابات النقدية.

تجعل كل جملة في المجموعة الأولى من نفسها اشارة واضحة لوسيلة العمل البارعة. و هذا يعني أنها تأخذ من ميل الفنان المميز للاشكال وظيفة لها، ومثالها آليات التمثيل والتصوير والافتنان. ثمة ميل معتدل ، بالبديهة، الى الانتقال من دقة شكلية لتلك الآليات الى بحث أرحب من ذاك الذي جرى تمثله ، قد يفضي الى

التخلي عن النقد تماما. و كل جملة من المجموعة الثانية، من ناحية أخرى ، تنفذ بوقاحة الى العالم المفترض محاكاتيا في العمل الفني، و تبحث بعناصر موجودة في ذاك العالم ، كما لو كانت تشكل أيّا من ناسه أو من موجوداته الفيزياوية . فكورديليا تعد فيه لا كسلسلة من النغمات الجشاء ، و ان تثير الاعجاب ، التي تنفذ من خلال ارتباك كئيب يخلقه شخص لير، و انما كامرأة فتية واقعة في كرب عظيم . ففي التفسير الذي تقدمه المجموعة الكتيمة بالامكان البحث بلغة ما يحدث في أعمال فنية أخرى، أو في أي مكان آخر من العمل نفسه في حين لا يوجد في المجموعة الشفافة أي تحريم ضد تفسير السلوك الافتراضي من طريق المقارنة بمقابلات من الحياة الواقعية.

ان ما هو مستتر في المقترب الكتيم هو هذا الفصل الحاد بين الناقد والقارئ أو المشاهد. فالناقد يدري بالكيفية التي يقوم بها الساحر بحيله، أو بالكيف الذي تستغفل الحيل به المشاهد . و بذا ، يستثنى بسبب معرفته تلك من اللهو البرئ الذي يتسم به أولئك الذين يدهشون أو يصفقون. ليس بمقدور ذاك النقد الخضوع الى الافتتان المحاكاتي، لأنه، و لأجل القيام بذلك ، قد يكون عليه مصادرة الفهم النقدي للوسائل المستخدمة. فالفرق الشفاف ، من ناحية أخرى ، أقل خشية من الخضوع ، بتأثير الاحساس، لأن الحاجة الى الافتتان لا تتطلب حجب القدرة النقدية، و انما على العكس، فبدون الرغبة بدخول الحلم المعروض ، قد يجري الاستغناء عن عوامل عديدة عظيمة تعد أكثر أساسية للتقييم العادل من المناقشة على نحو ارتجالي. و بالتالي فأن أعضاءها لا يتعرضون للاستغفال، بأي معنى أساس من المعاني التي يعتمدها الساحر. ذلك ، لأنهم لا يعلمون جيدا أن كل شئ يجري بوسائل مصطنعة، بل وبمقدورهم ، في الوقت نفسه ، ادراك السحر على أنه سحر . فهم يعلمون أن أوفيليا ليست امرأة حقيقية، و انما يرغبون في حسبانها امرأة وجودها ممكن . وهم يلاحظون أن شكسبير يسألهم أن يفعلوا ذلك ، بل و حتى يريد منهم أن يتعلموا أكثر من ملاحظة السؤال ، و ذلك بالاستجابة له. و هم أقل اطلاعا بكثير من الفريق الكتيم على القيود الموضوعة على ما يسمح لهم بمناقشته . فهم ، في سبيل المثال ، أحرار بارتياد كل المقومات الشكلية التي تتسع في النقد الكتيم ، لتغطي الصورة

باكملها. فجملة من قبيل "ان الأفكار عن النساء المقدمة في هذه الرواية غير وافية بالمراد" ، على الرغم من كونها تشير سطحيا الى براعة العمل، غير أنها شفافة على نحو عميق في قبولها للمعنى المحاكاتي . ان النقد المعاكس للقيم التي ينطوي عليها النص هو في المعدل هكذا ، فبدون الخضوع المسبق للقوة المسيطرة للمحاكاة لا جود كان بالامكان ادراكه ، لأنه بامكان الناقد الكتيم ، من ناحية أخرى، الا يرضى عن عمل ، لكنه لا يقدر أبدا أن يخالفه. و قد يستطيع الناقد الكتيم أن يخضع كل البيانات الموجودة في المجموعة الثانية للرقابة. أما الناقد الشفاف فقد يغفل كل البيانات التي في المجموعة الأولى . و بمقدور الناقد الشفاف أن يفعل، و سوف يفعل، كل ما يفعله الناقد الكتيم ، فضلا عن رغبته بفعل اشياء أخرى أيضا.

ان الحركة الرئيسة للقضية ضد النقد الشفاف، هي أنه يخلط بين الفن والواقع. و في مقالة شهيرة كتبها ل. ك. نايت L.C. Knight قد يتوضح الأمر على هذا النحو: "كم طفلا كان لدى ليدي مكبث؟" . ولقد أدان نايت اسلوب النقد الذي يمثله برادلي Bradley لتفكيره بهاملت كما لو كان شخصا حقيقيا. فهاملت ليس واقعيا أبدا ، و انما سلسلة من التعابير الشعرية ومجموعة متألقة من الصور . فنحن قد نندمج تقليديا بالكائنات الإنسانية بعلاقة قائمة على أساس الاستقراء والافتراض . فقد نقول "لا بد أنها عاشت في الهند" أو "لا بد أنه كان متدينا جدا يوما ما" ، غير أن استقراء عن الشخصيات الداماتيكية من هذا النوع سيكون بينا كونه أخرقا ، اذ ليس بمقدورنا تخمين ما كانت عليه حياة ليدي مكبث السابقة لسبب بسيط هو أنها لا حياة سابقة لها ، لأن حياتها تبدأ وتنتهي بما أعده شكسبير لها كي تقوله.

و أنه لأمر غريب أن يكون على معلومة ما استنباط خطة يجري تنفيذها الغاية منها توجيه ضربة قوية لنظرية مدمرة . ان القول أن البديهة الفذة التي مكنت نايت Night من استقراء الإنسان لا تصح على الدراما ما هو في الواقع الا قولا مغالطا . فحين يجلس شخص و يتثائب ، ستستنتج أنه كان نائما. و حين تعطي شخصية اشارة بدء من نوع معين ، سيكون على قراء مكبث ، بخاصة ، الاطلاع على أنه مذنب . فان لم يكن مسموحا القيام باستنتاجات ، مهما كانت، سيبدو من ناحية أخرى استخلاص استنتاجات سلبية عن هاملت ممكنا. لنقل ، مثلا ، أن لا

سيقان لـه ، لأن شكسبير لم يأت الى ذكرها ، أو لنقل أبمقدورنا استنتاج (نستنتج؟) ساقا واحدة بجوارب مقيدة بالاصفاد ؟ قد تبدو هذه فكرة حمقاء لا غير ، غيرأن جانبا كبيرا من القضية التي يعرضها نايت يعتمد حقا على الاستغناء المطلق عن الاستقراء . فضلا عن أن نقد نايت يرى ، على نحو يثير الفضول ، أننا كنا حقا راغبين تقريبا في استخلاص استنتاج يرى أن هاملت ليس إنسانا . هنا أيضا يبدو أن الإنسان مدفوع لان يقدم، عن وعي ، الرد القديم ، و هو أن هاملت هو اسم مضحك لمجموعة من الصور ، أكثر مما تبدو كأنها شخص و نوع من أمير دنيماركي . و قد يصاب باليأس ذاك الكاتب المسرحي الذي واجه جمهورا من الاصحاء من النوع الذي يخضع كل الاستنتاجات للتحليل الصارم ويلحوا على رؤية صور نموذجية. فبرادلي لم يفترض ، بالطبع ، و لو للحظة أن هاملت كان إنسانا حقيقيا . ان سهم نايت السئ الصنع يخطأ هدفه المتمثل بشكسبير وبرادلي كليهما ، ليسقط على أرض صخرية ، غير أن تلك الارض الصخرية استقبلته بفرح شديد.

ما يتبقى ذا قوه من هجوم نايت هو حدسه بأن نقاد برادلي قد مدّوا ظنونهم، التي لا يمكن التحقق منها، الى حدود تستثيرالضحك . فليس بمقدوري الموافقة على أن السؤال حول أولاد ليدي مكبث هو على درجة من السخف التي قد يكون نايت أرادنا أن نصدقها. غير أن بعض ملاحظات موريس مورغان Maurice Morgann عن مهنة فالستاف العسكرية (انظر الفصل 4) هي أيضاسخيفة تماما. لكن الاختبار البسيط للتحقق من ذلك لن يخدم في تمييز الظن المعقول من الشك السخيف. ان جميع استنتاجاتنا و افتراضاتنا ، فيما يتعلق بالأشخاص الافتراضيين، المكتوبة بلغة الاحتمال ليست واقعية . و الاعتراض على طريقة تفكير مورغان لا تكمن في عدم وجود حياة سابقة لفالستاف، و انما في أن شكسبير لا يعطينا عددا كافيا من المفاتيح لترجمة استنتاجات مورغان المشبعة بالتفاصيل بحيث تبدو محتملة. ان عالم نايت (مثل عالم تودورف فيما بعد المنطقي كان متزمتا، اذ ثمة حقائق، و هناك صور، و هو كالفيني منطقي يحرم كل اتصال بما هو افتراضي ، أو بما هو محتمل ، و لا أكثر من ذلك.

ان الناقد الشفاف الذي يتساءل عن سبب عدم قدرة كورديليا الاجابة بدفء أكبر بينما تفكر هي في الأخوات الأخريات ، اللاتي عاش البعض منهن خارج صفحات الكتب ، قد يتهم بالخلط بين الفن والواقع . لكن التهمة هي في الواقع لا أساس لها . اذ أين هو الخلط؟ فحين أرسل بلزاك Balzac في طلب د.بيانكن (و هو شخصية في أحد كتبه) للمجئ الى جانب سريره ، فانه بذلك قد خلط حقا بين الفن والواقع. و لو كان قد سال حسب عما كان بيانكن قد قاله عن حالة مثل هذه ما كان لأي حاجب أن يرتفع عجبا ، لأن السؤال عقلاني تماما.

لقد علّم هربرت ريد Herbert Read جيلا بأكمله على كبح تعلقه السوي بالرسم المحاكاتي . و الناظرون بدهشة ، الى لوحة ايدفارد مونش Edvard Munch الموسومة "بيت تحت الشجر" 1905 ، كانوا قد أتاحوا لنظراتهم أن تتلبث عند مجموعة النساء الموجودة في مقدمة اللوحة و هن متقاربات الواحدة من الأخرى على نحو لافت جدا ، لكي تنجذب نظراتهم ، فيما بعد ، نحو الفضاء المترامي والجدار الشاحب و الى جانبه الاشجار و قد توردت بالربيع في أطرافها الغضة ، و ان مازال الجو شتاء ، و من ثم الى الخلف مرة أخرى، الى بيت شخص ما معتم في البعد. و لقد علمهم هربرت ريد على نحو صحيح ومضبوط ، من ناحية أخرى ، أن مونش قد ضحى بالواقع اللوني tone من أجل الخط line، و بأن خطوطه تطوق سطوحا مستوية قوية محددة. و لقد كان الخطأ يكمن في الافتراض ، بأن تحليلا شكليا كذاك قد حرّم ، بطريقة ما ، على طريقة النظر الأخرى أن تأخذ فرصتها. و قد تكرر هذا الخطأ مرة فمرة ، بحيث صار الضحك على والتر باتر Walter Pater يتماشى والموظة ، بسبب تأملاته العاطفية المفرطة حول الموناليزا ، و على John Adington Symond بسبب قصيدته النثرية عن لورنزو دي مديتشي.

ان العاقبة المبكرة لهذا الفصل الحاد بين التقدير التقني (النقدي) والتقدير العادي (المتطفل) هي افقار النقد نفسه. فان لم يدخل الناقد الحلم أبدا ، سيبقى جاهلا بالكثير جدا من جوانب العمل . و قد تكون النتيجة النهائية نوعا من التعليم الادبي الذي يسحق المتعة الأدبية والوشيجة الحقيقية بين القارئ والعمل وتعوق العمل الى ما لا نهاية. و سيجد الطالب الذي يبدأ الحديث مستثارا عن بكي شارب

و رابط الجأش ، آخر طالب فيأخذ . الندوة في معزولا فجأه نفسه Becky Sharp حذرا في الحديث عن رسم بيكي شارب ، الدور الرئيس في النقاش بلباقة و بذا يغطي على انفعال الطالب الاول.

ثمه سمة أخرى لمجموعة وجهات النظر النقدية الكتيمة لا بد من ملاحظتها، و هي أنها لا تستطيع أبدا بلوغ الشكلانية الصرف تماما . فقد تقبلت اللغة (والمرء هنا يشك بالمبدأ الداروني) الموافقة على الاشارة الى الشخصيات الموجودة في الكتب بالأسماء الافتراضية لهذه الشخصيات . و قد نقوم بقسوة بتعيين مثل تلك الاشارات بواسطة المحددات الشكلية – "تلك الشخصية ، هاملت" و "ذاك الرسم بيكي شارب" و هلم جرا . غير أنه ثمة شئ مطنب ، على نحو يدعو الى الملل ، يخص هذا التدقيق . فاللغة تتيح الاستعمال العادي للاسم لأن السياق يفسر المعنى على نحو واف و خال من الغموض . و مثلما رأينا ، فالطلاب العتيقو الطراز يرتبكون بأكثر من طريقة عند تغيير هذا الاسلوب في مناقشة الشخوص الافتراضيين، في حين يحثنا الاستعمال المحض للاسم العلم "بيكي شارب" ، مهما حوطناه بالعوائق، على الدخول في العالم المفترض محاكاتيا . و عادة ما يصوغ تفكيرنا بلغة الناس ، لا بلغة القواعد الفنية . و انه لمن الصعوبة جدا، بالتاكيد ، وصف رواية دون الاشارة الى أشياء توصف على أنها حصلت فيها . و انه لمن العسير ،على نحو مشابه ، وصف رسم دون النظر اليه بين آونه و أخرى عبر نسق الالوان ، كما لو كان نافذة تتيح لنا ملاحظة ، ان جاز القول ، الوجه واليد المرفوعة والبرج البعيد.

لقد كان الجهد الأكثر تصميما على افراد "العاطفة الجمالية" يتمثل بكتاب كلايف بيل Clive Bell المسمى "الفن The Art" (1914) بمفهومه المؤثر الهائل عن "الشكل ذي الدلالة significant form". و لقد كان ذاك قد وقّت رد فعل عنيف مأخوذ من رسوم قصة من العصر الفيكتوري من قبيل : "متى رأيت أباك آخر مرة؟" و لم يكن أمام بيل أية صعوبة لنبذ كل المقومات السردية ، لكونها لا صلة لها بالعواطف الجمالية. و سرعان ما جاءت المقومات الرمزية و التمثيلية تاركة أكثر

الصيغ تجريدية "خطوط و ألوان ترتبط بطريقة خاصة وأشكال معينة و علاقات بين الأشكال"، بحيث يصبح البعد المحاكاتي نفسه محرمّا جماليا . و لقد وافق أغلب الناس العقلانيون، و ليس جميعهم ، على هذا ألأمر . و نجد في كتاب أيفلين ووف Evelyn Waugh " عودة لزيارة برايد شايد " (1945) مقطعا متناثرا لمحادثة، أعيدت الى الذاكرة ، جرت عام 1923 ، تنطوي على رفض القلة غير المجدّدة:

"لقد عرض كولنز Collins مغالطة الجماليات المعاصرة لي قائلا : ". . . ان كل الجدال الدائر عن الشكل ذي الدلالة يستقيم و يسقط بسبب حجمه . فاذا أردت أن أبيح لسيزان تمثيل بعد ثالث على قماشته ذات البعدين ، عليّ اذن أن أسمح للدليل landseer معرفة ومضة الوفاء في عيني كلب" . . . و لكن لم يحصل الا حين كان سباستيان Sebastian يقلب وقت فراغه صفحات كتاب كلف بيل "الفن" فقرأ: "أتنتاب أي امرئ منا العاطفة تجاه كاتدرائية أو صورة نفسها التي تنتابنا تجاه فراشة أة زهرة؟" نعم ، فأنا ينتابني الاحساس نفسه، ان عيناي متفتحتان . . ."

بالامكان كبح الحركة الطبيعية للعاطفة المحاكاتية على مستويات عديدة . فقد يقول شكلاني كتيم معتدل لإنسان ينظر الى احدى لوحات فيرمير، بانه قد يرى امرأة بيدها رسالة ، و لكن على ذهنه أن لا ينصرف تجاه ما تفكر به ، أو بما وقع ، أو على وشك أن يقع . و قد يخبره شكلاني متزمت ان عليه الا ينظر الى امرأة ، بل الى شكل ضخم ممتلئ مدور محور بفضاء ذي خطوط مستقيمة . و قد يحرّم الشكلاني المتزمت أيضاٍ استنتاج عمق الشخصية و ضخامتها ، و يقيد الرائي بسطوح مستوية وأشكال ملونة . و بامكان هذه التقييدات أن تكون على أصالة مثمرة نقديا، ما دامت في النهاية تثبت أن الفن الحاضر ينجز أهدافا معقدة ومهمة على جميع هذه المستويات. وكان سهلا أمر افتراض أن كل هذه الاشياء كانت في خدمة الغاية المحاكاتية تماما. لقد كان ، في الواقع ، لكل من الاتجاهين ثمراته المنفردة الخاصة . كان كل من كلف بيل هربرت ريد يدرك هذا بوضوح. وان الدين الذي لهم

برقبتنا لا يمكن أن يقدر بثمن. غير أن ما من واحدة من تلك التحريمات مسموح بها.

يحصل الشئ نفسه مع الأدب. فقد يصرّ ناقد كيتم ، من نوع معين وببساطة، على أن لا نفكر بالشخصيات ، و قد يبدأ ناقد متشدد بصب جام غيضه على مصطلح "الشخصية" نفسه (شاعرا بأنه يوحي بشخص صنعيّ) بأنه سيقيدنا ، ان كان من كتاب ثلاثينيات القرن العشرين ، بصور جرى استعمالها، أو بغيرها. و سيقيدنا، ان كان من كتاب ثمانينات القرن العشرين ، بالاشارات الدلالية وتطوراتها. و بمقدور المرء تصور درجة أعلى ، قد تقيد القارئ بما يسميه الفلاسفة "أمارة" فعلية. و أعني الأحرف السود على صفحة مطبوعة (قد تفضي بالآخر الى نظرية أدبية كلانية بالمستوى نفسه الذي أفضى الى نظرية شكلية للفن). و لكن الطباعة قد تبدو على الفور شفافة ، لرجل متضلع في الأدب ، لأن العقل يحدس الكلمة في الأمارة بسرعة خاطفة، بحيث لا تبقي أمام الشكلاني فرصة لحشر ستارته. اذ أن كل الكلمات تعد نوافذا ، و لكن ليست شكلية على نحو مطلق.

انه لشيء يثير الفضول تلك الالتفاتة، من لدن مناصرين للمحاكاة معاصرين، نحو الفن البدائي ، طلبا للدعم. و ينحرف القناع البدائي، في الواقع ، عن الوجه الإنساني القياسي. و ذلك ، ليس لأن صانعه شغوف بالشكل التجريدي، و انما لأنه واثق من العنصر المحاكاتي ، الذي يأخذه على أنه صالح . و الفنان البدائي لا يميل الى استعمال لغة خارجية، "أنا أصنع أداة" ، بل يجري نحو العكس ، الطرف الشفاف ("أنا أصنع وجها"). و لا يرى الشئ الناشئ كونه انتاج براعة الإنسان، بهذه الدرجة أو تلك ، على أنه يشبه وجها ، و انما يراه على أنه وجه . و لسنا ببعيدين كثيرا ، لدرجة نبدو فيها غير مدركين ثقافيا ، حين نواجه قناعا كذاك ، متخيلين ان وجها ينظر الينا . فحينما يكون ثمة بقعتين ، الواحدة بجانب الأخرى، و خط عمود متجه نحو الأسفل، و آخر تحته ، فذاك اذن وجه سينظر تجاهك ، ويأسر ناظريك و يمسك بهما . وهو يفعل ذلك ، لا بسبب جماله الشكلي التلقائي ، و انما لأن البقعتين صلحا بوظيفتهما كعينين. و يحصل الشيء نفسه في الياذة هوميروس (ق 5 ص273) ، حين رغب هيكتور في أن تقوم أمه بوضع تقدمة عند ركبتي

تمثال أثينا في المعبد. و هو لا يقول شيئا عن التمثال ، و انما ، في الواقع ، يسألها "أن تضع رداء عند ركبتي اثينا".

و يعدّ هذا المستوى من الاستجابة البدائية فعالا دائما . و بالامكان التلاعب به بالتأكيد بتنوع من لدن الأساتذة الكبار للمحاكاة . و لقد اختار رمبرانت في صورته الشخصية أن يتوهج تجاه الرائي ، من نقطة يكتنفها الظلام ناظرا مباشرة اليه . و اذا حاولنا ، بلغة النقد ، تعريف الفروق الرئيسة بين فيرمير ورمبرانت ، سنعجز عن ذلك، ما لم يتح لنا ملاحظة أن موضوع فيرمير ، نادرا جدا ، ما ينظر اليه خارج اللوحة، لأن شخوصه منشغلين مسبقا ، في العادة ، بلقطة جانبية ، أو مستديرين لناحية ما. أما نحن فنشبه "المتلصصين البصريين" . ويعبث فرمير أحيانا ، مثلما سنرى، بتفصيلات اكبر فيما بعد بتبادلية أقوى . قد نشاهد كرسيا مستديرا نحو المشاهد ، و لكن دون أحد يجلس فيه. و قد نرى منظرا اماميا للوجه في نقطة جانبية، استغرقت من الوقت أغلبه ، و هو يعمل ، على نحو منتظم تماما ، على عكس المزاج الذي ينحو الى علاقة فورية و حميمة مع الرائي . و يقلب استعماله الحقيقي للاضواء والظل الخبرة القياسية عند رمبرانت. فحيثما ينور رمبرانت الوجه ويغرق ما تبقى منه في الظل ، يجعل فيرمير شخوصه عموما أعتم من الوسط المحيط بهم ، الى حد ما ، كما لو كان يترفع عمداٍ على أية محاولة لاستمالة انتباهنا أو شاغلنا. و هو يعلم جيدا جدا أن هذه الاشياء ستجعلنا حتما نتفجر بضرب آخر من الانتباه . وانه لمسموح للمتفرج على فرمير التفرج في عالم اللوحة من طريق الاختلاس، أما مشاهد رمبرانت ، فيتمتع بالرؤية الغامرة ، و لكن كل هذا قد يعدّ حديثا تافها ، ما لم ينتج قراءه شفافة للوحة.

لم ينطلق افلاطون، و لا أرسطو من بعده ، وهما يستعملان مصطلح "المحاكاة" من افتراض مفاده أن الفن نفسه لا علاقة له بالطبيعة، و بأن أية علاقة محتملة و ممكنة بالطبيعة ينبغي توضيحها بعناية . و انهما ينطلقان ، بدلا من ذلك، مثل رجال القبائل عند كاسيرر Cassirer ، من الفرضية القائلة أن الفنان قد يصنع إنسانا أو حربا أو سريرا ، ثم يشير ، بعدئذ ، الى أن ذاك ليس رجلا حقيقا . . . الخ ، و انما نتاج للتقليد . و كلاهما ينطلقان من الحقيقة القائلة أن الشاعر

صانع. و اليوم ، لا أحد غير المثقف مدرك أن فكرة الصنع كامنة في كلمة"شاعر" . لكن أمر كلمة "شاعر" عند الاغريقي القديم يكمن في أنها ببساطة تعني الشيء نفسه الذي تعنيه كلمة "صانع" . ان فكرة كون الشاعر صانعا ملائمة عادة للشكلانيين، لأن سؤالا من قبيل: " ماذا يصنع؟" غالبا ما يستدعي عندهم جوابا ظاهرانيا كتيما، لأنه يصنع ملحمة أو يصنع أغنية. و تبيح اللغة الاغريقية بالتأكيد هذا النوع من الجواب، غير أنها تبدو و كأنها مستعدة ، في الاقل ، لاستلام أجوبة من النوع الآخر: "الشاعر يصنع نهب طروادة". و باستطاعة المرء مشاهدة المترجمين الانكليز يحجمون عن استعمال لغة مباشرة مثل هذه. يترجم جويت Jowett "الجمهورية" (569) كما يلي: "الرسام أيضا يخلق كرسيا. أجل ، و لكنه يقول بأنه ليس كرسيا حقيقيا" . و حيثما يستعمل جويت الكلمة الجليلة "يخلق creates" ، يستعمل افلاطون الكلمة العادية "يصنع makes" . و بالطبع يعدّ افلاطون، على وفق نظريته الميتافيزيقية ، الكلمتين كلتيهما حقيقتين، لأن الأسرّة المادية و الاسرّة في الصور هي تقليدات غير حقيقية لفكرة السرير المثال . أما أرسطو ، فقد سعى في كتابه " فن الشعر " لاظهار أن التقليدات الشعرية قد تخدم المجتمع بتوجيهها للعاطفة العنيفة نحو الخارج ، و قد تعد أيضا ، في الوقت نفسه ، باحتمالية صادقة. و بذا، فهما يختلفان بالعمق . لكن مسألة واحدة لم تظهر لأي منهما ، بحيث لم تتسبب بأية صعوبة ، تلك هي الفرض القائل بأنه حين يرسم الفنان صورة سرير ، فما يفعله يحتوى على علاقة ما بسرير مادي. فلم اذن قد يسأل امرؤ ، على نحو ما، عن تسمية رسم السرير؟

و تعد اللغة الشفافة للعالم المفترض محاكاتيا، في الواقع ، قوية جدا ، لدرجة أنها غالبا ما تفيض داخل مجموعة مصطلحات النقد الكتيم . فبروتوس في "يوليوس قيصر"، و هي المحاكاة التي أبدعها شكسبير ، يخاطب كاسيوس طبيعيا ، على أنه كاسيوس. فهو لا يخرج عن اطار المحاكاة ، فيقول: "جون John" (أو ربما كان الممثل يسمى جون) ، غير أن تعليمات المسرح تعود بوضوح الى نظام منطقي مختلف . فهي تقع خارج المحاكاة لتوجه آلياتها. و قد يبدو طبيعيا تماما ، بموجب هذا، أن نقول في تعليمات المسرح "ينبغى على الممثل القائم بدور كاسيوس أن يقطع

المسرح في هذه النقطة". و بالتالي ، فان كاسيوس لا يقطع مسرحا بل يتحرك عبر بقعة من أرض معركة نزل بها أذى باقيا . و مع ذلك ، أن التعليمات المسرحية (تشبه الخطاب النقدي الاعتيادي) قد تستغني بسهولة عن حشوات ثقيلة من هذا النوع، و تتبنى ببساطة الاسم المحاكاتي "كاسيوس" . و قد يصرخ مخرج ما أثناء التمرين ، بالطريقة نفسها بالضبط ، "كاسيوس أنت على المسرح" . و قد يستمر هذا الميل الى استعمال الضمائر في تعليمات المسرح. كانت الأدوار النسائية في المسرحيات الاليزابيثية تؤدى من لدن صبيان أو شبان، و لكن حتى الشيء الخارج على نحو محدد وصارم عن المحاكاة، مثل التعليمات المسرحية، سيستعمل ما هو مفضل محاكاتيا على الجنس الحقيقي . فلتوجيه ممثل ذكر، سيقول المخرج "هي تجري بطيش".

قد يقال بأن هذا الجري اللغوي المتواصل تجاه الموضوع المحاكاتي، و على حساب الشكل، لا بد أن يثير الارتباك بالتأكيد لدى الناقد الشكلاني، غير أنه قد لا تكون له حاجة في ترك أي أثر على الشكلاني المعتدل. و بالتالي سيسلّم الشكلاني المعتدل بوجود البعد المحاكاتي، بل وحتى أنه قد يصاب بالدهشة تجاه حيوية اللغة الداخلية و قوتها المفرطة.

و مع ذلك، فقد يعترض أمرؤ قائلا على الرغم من أن اللغتين كلتيهما تدوم، و أن اللغة الشفافة قوية، فهي ليست نوعما قوية مثلما كانت من قبل . فنحن لم نتراجع في عالم النظرية ، حيث يتكب الشكلانيون (بمعزل عن هذا الكتاب) ، بل و لا حتى في البحث النقدي اللاشكلي ، و لو قليلا ، عن ثقتنا التامة بالمحاكاة . و قد يكون هذا راجعا نسبيا الى التأرجح الطبيعي لبندول الموظة . ذلك ، لأن الشكلانية النقدية قد تناوبت الدور مع المادية النقدية لقرون عديدة ، ولكن التأرجح في هذا الزمان قوي ، على نحو استثنائي . أفيمكن هذا في قرننا الحالي ، و أعني أن يكون قد تأسس على اكتشاف واقعي؟

يتميز قرننا الحالي، عن كل القرون السابقة ، بسلطانه المتمثل بوسائل التسجيل التقنية . فلآلاف من السنين لم يكن ثمة وسيلة لتصوير فكرة كاتدرائية شارتر أفضل من تكليف رسام برسمها أو كاتب لوصفها. و غالبا ما يدخل الرسامون

والكتّاب تعديلات شكلية خلافة كانت تحوز دائما على تقدير جمالي لكن عنصر الحقيقة القادر على التعايش وجب أن يبدو وظيفة أساسية (و عملية تماما) للعمل.

و قد تغير كل هذا مع اختراع الكاميرا. و يجري الاعتقاد عموما أن الهزة الجمالية والقلق اللذين سببتهما الكاميرا في القرن التاسع عشر ، قد باتا الآن في عداد الماضي ، لأن نظرية الفن السامي واجهت القليل من الصعوبات في عزل نفسها عن هذا الاختراع الآلي الفعال ، بأننا قد فرزنا أنفسنا. و لكننا لم نفرز الواقعية البصرية. و جاءت الاستجابة السهلة و السريعة للكاميرا من هربرت ريد. فالفن يستخدم ، الى ما لا نهاية ، علاقات شكلية مع الابداعية الحرة ، ويمجدها لأنها ببساطة غير متاحة للآلة. ان القوة الفائقة في هذا الجواب كانت تكمن في حقيقة فيما اذا كان بامكان مناصريه الاشارة بسهولة الى تلك السمات الشكلية لفن ما قبل الكاميرا. و ذلك ليس لأن الفنانين كانوا قد أضفوا ظلا على ذعرهم المطبق الذي حصل من جراء اختراع الآلة، و ذلك بالتخلي عن ساحة الصراع ، بانكباب مسعور على العمل من أجل خلق أسس جديدة (على الرغم من أنه كان بالامكان مسامحة المراقب المتعجل ، لمجرد ظنه بحصول هذا). و لقد كان لتلك الابداعية الشكلية تأثير منذ البداية ، بامكان اظهاره كونه مصدر كل شيء قيمناه تقريبا . و كانت أشكال فرانسس بيكون Francis Bacan الكابوسية كامنة. و أعني أنها كانت حاضرة حقا، و ان على نحو غير جلي في لوحة فلازكويز Velazquez عن تنصيب الباب انوسنت العاشر.

غير أن هذا قد يلقي شكا على مكانة الفن الواقعي. وهذا الشك أبعد من احتمال تبديده اليوم . فقد كان رد فعل الانطباعيين تجاه الكاميرا على العكس من رد فعل المنظرين تقريبا . فقد اختارو الثبات ، و جاهدوا . و قد سمينا منهجهم بـ "الواقعية البصرية المغالية" . فلم يكن بالامكان مجاراة الصورة الفوتوغرافية ، ما دام بالامكان فهم قواعدها المستعملة في التمثيل ، و هي تتكرر بانتظام كمتعهد لتقديم المعلومات . غير أن سلطانها على أكثر أشكال الألفة خصوصية ، من طريق الادراك البصري واللون واللمعان والانبهار والتنوعات الإنسانية ، لخدمة التركيز كانت اقل تقيّدا. و في ظل هذه الظروف و لفترة جديرة بالاعتبار، برزت الامكانية

للفنان كي يفوز. و للتأكد من ذلك، فقد تجنب الانطباعيون الرهان، اذ لم يكونوا من الحماقة لدرجة اسقاط البعد الشكلي للخلاف من حسابهم (حيث كان النصر على الكاميرا فوريا) . و لكنهم ناضلوا حقا ، في الوقت نفسه ، على مستوى المحاكاتي وانتصروا. و صارت ممارسة الرسامين في ما بعد، و لفترة طويلة ، تسير بموازاة النظرية.

ليس ثمة في الأدب ما يماثل بالضبط التأثير الذي أحدثته الكاميرا في الفن. فمن المحتمل أن يكون بمقدور المسجلات الصوتية دحر جميع الوافدين في صنعة فهم السمة الدقيقة للحديث العامي غير الموجه. و لقد استقى النقاد ، على نحو صحيح تماما، استنتاجات شكلانية من الطريقة التي نداوم عليها لتفصيل تشيخوف Chekov على شريط التسجيل. اذ كان اخلاص تشيخوف المحاكاتي لعفوية الحديث العابر دائما موضوعا للفن السامي. و بالتالي ، فقد كانت تلك العفوية آخر الأمر ظاهرية، لأن ما يكمن خلفها هو القاعدة و المبدأ الذي تقوم عليه الدراما . انها حقاٍ المفارقة القديمة و "مصدر الازعاج الممتع" (السيد كولنز بطل جين اوستن) و لكن بصيغة أكثر حديّة بقليل. و مع ذلك ، كان الدفاع شكلانيا . فالكاتب الذي لم يكن لديه ، ان جاز القول ، شيئاٍ آخر يقدمه سوى الاصغاء لحوار شكلاني (دون القدرة على التدبير مثلا) ، قد يشعر حقا بالتهديد الذي يمثله المسجل الصوتي. يختلف الأدب عن الفن عموما ، في أنه نادرا ما يركز على موضوع وحيد بعزلة نسبية ، لأنه ينشئ بنى مقعدة تتسم بالاستطراد الفائق. و يشجعه على ذلك السمة العلائقية الفائقة للوسط الذي ينتقل به ، و أعني اللغة. لذا ، فالفرصة المتاحة لشريط التسجيل ضيقة جدا كي يبدو قادرا على اغتصاب المنطقة الأساس للمسرحية، و لكن ما يتبقى قابلا للتصور هو احتمال وجود ثقافة تستسيغ ، بدلا من التراجيديات و الكوميديات ، نوعا قصيدة الهايكو haiku الدرامية، و هو فن من مشاهد مفردة، تستمد قيمتها من دقتها الممتازة . فقد يكون لوصول المسجل الصوتي في ثقافة من هذا النوع تأثيرا دراماتيكيا مثل ذلك الذي أحدثه وصول الكاميرا على الرسم الاوربي.

لقد بدأت العديد من الصعوبات في الفنون البصرية ، الناجمة أساسا من الكاميرا ، تفرض نفسها مرة اخرى بعودة الرسم الواقعي الرمزي . و مخافة أن نقترف

الخطأ الشائع، بخلطنا التمنيات بالوقائع ، دعونا أولا نوضح ماهية رغباتنا. نريد للفنان أن يبقى حيا ، و نريده قادرا على القيام بأشياء لا تقدر الآلة على القيام بها ، راغبين أن تكون تلك الأشياء عالية المستوى . فعلى الرغم من أن الآلات صنعها البشر، و تخدم بشرا ، و ليست لها ارادتها الذاتية ، فمن الممكن أن تكون مصدرا للغيرة . و أنا أشعر بالارتياح في صدري ، حين يجري الحديث بنجاح ضد الكاميرا. و أشعر بالقلق حين يرتد. و لهذا السبب كانت شكلانية هربرت ريد موضع ترحيب ، لأنها بالتالي أنقذت الطرف الذي ننتمي اليه جميعا ، و أعني البشر. و يجري الأمر، بالطريقة نفسها ، مع التحدي المحاكاتي لدى الانطباعيين ، بعد توق أولي لتعلقهم في أعمال فذة تتسم بدقة محاكاتية تنافسية (لكون بعض الناس يميلون الى القول ، في هذه النقطة ، أن تلك الاشياء لا علاقة لها بالفن) لا تبشر بالنصر على الكاميرا ولقيت ترحيبا واستحسانا من لدن أولئك الناس أنفسهم ممن رفضوا من قبل المغامرة المحاكاتية . و قد جرى ، في الوقت نفسه ، اعتراض سبيل لأية محاولة للثناء على التفوق المحاكاتي للتصوير الفوتوغرافي، بنوع من الكبت الثقافي المعتدل. غير أن الكاميرا في الواقع كانت تبلي بلاء حسنا في المحاكاة ، و ان بعضا من الاشياء التي جاهد فنانوا الماضي العظماء جدا للقيام بها تقوم بها الكاميرا على نحو افضل. و مع ذلك ، فان فن الإنسان يعد أكثر تشويقا لنا، من الناحية الطبيعية ، من الصور الفوتوغرافية. و سرعان ما نفقد اهتمامنا بالنجاحات المحاكاتية التي حققتها الكاميرا، بمجرد ادركنا ثقافيا بأنها تقوم بذلك آليا . ففي الكاميرا لا وجود للكدح لا للجهاد، و بالتالي لا احساس بالنصر . و ليست الكاميرا أيضا مثل ذاك الفنان النادر الذي يقوم ، معبرا بيسر عن سلطانه ، بما يقوم به الآخرون بعد طول أناة . فالكاميرا لا تقوم بمعملها بيسر ، و انما تقوم به مباشرة.

ولكن القول بان النتائج التي أتت بها الكاميرا عديمة القيمة بسبب الطريقة التي جاءت بها ، يعدّ انتهاكا لأحد مبادئ النقد الجديد New Critieism . فالنقد الجديد يرى أنه ، فيما يتعلق بمرثايتن(أ) و(ب) ، و لأن المؤلف كتبها ودموعه تنصب على وجهه، قد يعدّ هذا تفضيلا أخرقا ، لأن استجابات المرء النقدية يجب أن تتبني على الأسس التي يقوم عليها العمل عموما ، و ليس على معلومات

(يصعب التحقق منها عادة) عن الظروف التي رافقت الكتابة. و يعرض مثال الكاميرا فجاجة في مفهوم نظرية "النقد الجديد" . و في سبيل المثال ، فبينما نجد أنه غير مسموح القول "أحب هذا العمل لأن المؤلف كان أسيانا حين كتبه" ، نجد من ناحية ثانية أنه مسموح القول "أحب هذا العمل لأنه يعطي انطباعا عن الحزن" . والمرء غير قادر، بالتأكيد ، على التحقق من حدس إنسان ان حول فيما اذا كان بيشوب كنغ Bishop King كان أسيانا حين كتب "الجنازة" فضلا عن أنه طالما كان الشعر يشتمل على استعمال للخيال، فانه ممكن تماما تصور أن القصيدة قد تعطي انطباعا عما اذا كان مصدرها الإنساني حزينا ، مع انها قد أتت في النهاية كونها مكتوبة بروح مرح عالية. و لكن ، وعلى الرغم من أن كل هذا صحيح ، فانه لم يكن بمقدور تعابير معينة "اعطاء انطباع" عن الأسى اذا لم تكن تعكس بدرجة معينة ما يقوله الناس ، أو ما يعانوه ، حينما يشعرون بالأسى فعليا. و لم يلاحظ النقاد الجدد، في رفضهم بعض المفاهيم التأليفية المحددة (النفاذ المتواصل للمفهوم الافتراضي) ، القدرة على الاقناع لدى ما هو متأصل في السلوك الاعتيادي. و يشبه هجوم النقد الجديد على مفهوم القصد الهجوم الذي شنه النقد الشكلاني القديم على مفهوم الاحتمال ، حين يجري على قاعدة ما سميتها أنا " الكالفينية المنطقية ". اذ ليس ثمة في لاهوت كالفن لأي حل وسط ، فلا نجد عنده آخر الأمر غير الأبرار و الأشرار، و ما يخص أمور الإله وأمور الشيطان . وهكذا يجري ألأمر بادعاء النقاد الجدد ضمناً في أننا يجب: إما أن نستنتج مفهوماً محدداً ، أو غيره. و اذا بدا ذاك لنا متلبساَ، لا بد من التخلي عن فكرة المفهوم المستنتج بالكامل . فالمفهوم المحتمل، أو الافتراض بالكاد أن يطرق موضوعاً. و سيلاحظ النقاد بأنني، و قد ابتدأت بربط الخيال بالعالم الخارجي ، أجاهد ألآن لعقد الخيط المنسول بين المؤلف الواقعي ومخططه، على الرغم من أن كلاماً بهيجاً كان قد كتب بمسحة من الحزن . و مع ذلك ، ما لم يستعمل المرء دائماً لغة مبهجة حين يكون مبتهجا حقاً ، فقد لا يقوم الكلام بانجاز التأثير العام المطلوب ، لأنه عندئذ ربما لا يبدو مبهجا . و بذا يكون الأساس المحدث للكلام قد تبدد.

و حتى في مواقف محددة، قد تجد الفطرة السليمة الأمر مذهلا إلى حد ما، حين يكتب شعراء مكتئبون قصائد مهلّلة . و يجري الأمر بالطريقة نفسها عندما نستعمل لغة المآثر للثناء على أعمال فنية . فنقول ، مثلا ، إن رواية " الحرب والسلام " عمل قام بنقل نتاج مخيلة منتظمة . و قد يصرّ الناقد الجديد على إن لغة من هذا لا تفصح عن أيما شيء بخصوص ظروف الكتابة. و في هذا الموقف بالذات قد لا يكون هذا صحيحاً (أعني، قد يكون تولستوي قد وجد هذا سهلا جداً) لكن، لو لم يكون على فنان في أيما وقت أن يجاهد أبدا ، ما كان لهذه الصيغة في الثناء أن تبرز للوجود أبدا، و ما كانت لتبقى على قيد الحياة في لغتنا . و ها هو ، للمرة الثانية، يتبدد الأساس المحدث للكلام . فقد حدث شئ من هذا حقاً للتصوير الفوتوغرافي ، بمجرد أن حصل و طرأت حالة من هذا القبيل ، كان الانطباع يترسخ تلقائياً باتجاه النجاح الأكيد للمحاكاتي.

وهذا أمر له بعض العواقب الوخيمة، لأنه يعني أننا ربما لا نثني، مثلا، على دورر Durer لرسومه بالألوان المائية عن المراعي (في البرتينا، فينا) ، بالثقة نفسها إذا ما علمنا أنها رسمت عام 1895، بسبب أنه قد يكون أستعمل كاميرا. و هذا شئ ينبغي، بموجب الفرق الحاد الذي وضعه النقد الجديد بين العمل العام والظروف التي أنتجته، إلا يظهر للوجود. و لكن ليس ثمة شك من أنه يظهر. و لقد ساهمت الضبابية التي عقدت الفن في على هذا الموضوع الى حدّ ما. ان الاقتراح القائل أن أي أكاديمي كفوء في 1895 كان باستطاعته، بعون من الكاميرا، أن يضاعف من مآثر دودر من التي بالإمكان تحديدها على المستوى الشكلي. إن الخشونة الاستثنائية الصامتة للخطوط والتدرج اللوني وحالة شبه الموت الغريبة للكل، هي سمات من صنع دورر. و ستبقى كذلك على الأرجح . غير أنه بالإمكان مضاهاة المحاكاتية، بالتأكيد وبيسر ، في القرن التاسع عشر أكبر من زمن دورر. و لم تكن المأثرة المحاكاتية في القرن السادس عشر سمة أقل أهمية من الصورة.

و بالإمكان اكتشاف توترات مشابهة ضمن الحقبة الحديثة . ثمة لوحة لديفيد هوكني David Hockney تبدو لي اعجازية تقريباً، بسبب الحقيقة الدقيقة الموجودة فيها في خط معين. و أدرك بأني حين علمت أن الخط المذكور قد تحقق

تلقائياً تلاشت اللوحة بنظري. و قام عقلي (الذي أراد الإعجاب بهوكني) فورا بحركات آنية متوقعة ، بنقله الانتباه إلى مزايا شكلية أكثر صفاء تتسم بها اللوحة ، كما لو كانت هذه تتوفر بغزارة . و سرعان ما كانت جميعها (نسبياً) مرغوب فيها. و قد يتوصل المرء إلى استنتاج واحد، و هو إن إعجابي بالخط كونه "فريداً"، عنصرا نقديا ثانويا subcritical، هو أنه نوع من الوجدانية البصرية العرضية extraneous. غير أن تلك البنى عالية التكلف وتظهر ازدواجية ، إذا ما وضعت إزاء التاريخ الكلي لتقييم الفن.

ولكن ما الذي علينا فهمه، بهذا الصدد ، من فيرمير، و هو المثال المتكرر في هذا الكتاب المخصص للتحكم العالي بالمحاكاة؟ فبالإمكان وصف رسومات فيرمير العظيمة تقريباً على أنها صور القرن السابع عشر الفوتوغرافية. و لقد بين عمل باحثين من طراز غوينغ Gouging و سيمور Seymour و فنك Fink أن الأثر الأكبر للحقيقة البصرية في عمل فيرمير يتبدد من النقطة التي بدأ بها استعماله الغموض الذي تتميز به الكاميرا . و في هذه النقطة، و لنأخذ مثالاً ثانوياً حسب ، اذ يعد استعماله للمنظور صحيح على نحو بيّن. ان مستوى التركيز عند فيرمير الناضج ، على الرغم من أنه يداخل بين الإشكال البشرية ، الا أنه يفعل ذلك بحيادية (لا لوني) . فإذا كان مستوى التركيز موجود على بعد تسعة أقدام من عين الفنان (و تلك أشياء بالامكان تحديدها بالضبط عند فيرمير)، ليست ألأشكال الفنية وحدها، اذن ، بل و كل شيء على بعد تسهة أقدام عن عين الفنان سيكون تحت التركيز الحاد. و لكن ، ليس هذا هو بالضبط ما يحصل في الادراك الحسي العادي (بل وأيضا في الرسوم العادي) ، حيث سيتأثر التركيز بما يثير انتباه الرائي. و بذا ستميل الأشكال الإنسانية، كما عند رمبرانت، لكي تكون أكثر تعرضاً للتركيز من الأشياء الأخرى على السطح نفسه. و يبدو أن كل هذا الذي يساهم بالتأكيد دون وعي في التأثير الرائع الذي يحدثه حب الحيادية، قد يكون نتيجة تلقائية لاستعمال الغموض الذي تمييز به الكاميرا. و مع ذلك، المسالة حساسة، فحين يجري قول كل شيء وفعل كل شيء، لا يعود ثمة وجود لصور القرن السابع عشر الفوتوغرافية. اذ تطلب رسم كل بوصة من قماشة فرمير وكل حركة قامت بها فرشاته اتخاذ قرار

جمالي معين. و لقد جاءته الأشكال الأساسية و زاوية المنضدة والجدار ، كلها بالتأكيد ، عفوياً . غير أن المنظور الدقيق لم يكن جوهر عمله الفذ (و أنه لغريب حقا معرفة أنه في شبابه لم يستطع تدبير منظور صحيح). و انما يكمن عمله الفذ بالأحرى في أشياء مثل نسيج السجادة والفاكهة والابريق والجدار. و هنا أيضا بالتأكيد قاده الغموض الذي تتميز به الكاميرا ، إلا أن تبنيه لحيادية التركيز كان على الأرجح مدروساً وجديراً ، لهذا السبب، بالإعجاب تماما. و قد طبقت القاعدة نفسها بانتظام على مناطق أخرى ، حيث ليس بإمكان الغموض الذي تتميز به الكاميرا، مهما امتدت المخيلة، أن يكون قاعدة سارية المفعول.

لقد أجريت مقارنة بين مواضيع فيرمير الحيادية التي شغلت بالنا ونظرة رمبرانت المتحدية. و رأينا أنه فيما يخص شخوص فيرمير نعد نحن بالنسبة لهم متلصصين بصريين visual eavesdropper. ففي لوحته الموسومة "سيدة تقرأ رسالة عند نافذة مفتوحة" (في متحف ريجسك ، امستردام)، مرسومة في حوالى 1658، نرى أن السيدة ، كما هو جار في لقطة جانبية كاملة، مستغرقة في شيء من عالمها، وليس في عالمنا. فضلاً عن أنها تقوم بشي يرمز تقريباً إلى الخصوصية المتحفظة للعقل الإنساني، أي أنها تقرأ ، ولكنها لا تقرأ لنا وإنما لها. و انه لمن المرجح أن لا أحد قبل القرون الوسطى كان يقرا صامتاً. و الخصي الأثيوبي في " القوانين Acts" (ق 8، 32 ف) كان حريصا على أن يسمع قراؤه في العربة ما يقرأ ، حتى لو كان وحيداً. و حتى في وقت متأخر من القرن الرابع الميلادي اندهش الناس من القديس أمبروز St. Ambrose، اذ لم تكن شفاهه تتحرك عند القراءة. فلو كان افلاطون قد انتقل زمنيا الى القرن العشرين ، بأن جعل يراقب شخصاً معاصراً متعلماً وهو يقرأ بصمت تام واستغرق ساعتين في القراءة حتى النهاية، مسجلاً ما يتعاقب وجه المنكب على القراءة من تشكيلة من الانفعالات، أظن أن الفيلسوف لكان قد أصيب بصدمة مبهمة ، لأنه في زمنه كان يشق عليه حينها شعور مفاده ان القراءة قد تكون نوعاً من التفكير البديل، و القارئ الحديث الصامت قد يفاجئه تماماً كونه قارئاً تعوزه الحشمة إلى حد ما. و سيدة فيرمير تلكهي أقرب الينا من أمبروز، و انه لمرجح أنها تقرأ صامتة . و ألأمر سواء، فمن الممكن أنه قد

تدمدم كما فعل أمبروز ، فشفتيها منفرجتان بما قد نسميه حركة، أو لا نسميه. لكن أكثر الاشياء أهمية حقاً هو أننا لسنا المشاهدين المقصودين بالصورة ، فنحن ، ان جاز لنا القول ، المشاهدين الصامتين . فنحن غير قادرين على سماع ما يجري خارج تلك الغرفة في الشارع، و ما باستطاعتنا سوى الظن (الظن قد يكون فعالا بطريقة ما) بأنه في مكان ما في ذلك البيت توجد ساعة تتكتك ، وهذه الملاحظة تعد نوعا من نقد شفاف في أكثر إشكاله تطرفاً.

إن أول إشارة لاستثنائنا هي بالتأكيد الحقيقة البسيطة القائلة أن الشكل هو بالوضع الجانبي . غير أن المبدأ الأساس للتمثيل الجانبي وليس الأمامي هو الذي أخذ بنظر الاعتبار في شكل أقل وضوحاً عبر اللوحة . و قد يقول المرء ، بروح من حكمة معبرة ، أن ليست السيدة لوحدها هي التي بوضع جانبي ، بل و الغرفة أيضا. و هكذا ، نرى النافذة على جانب واحد . فهي إن نظرت إلى الأعلى ، سيكون بمقدورها النظر من خلالها، أما نحن فلن نقدر.

وتعد النوافذ في فن الفلاندرز Flanders المبرر وفن ايطاليا أشياء أكثر سعة. نرى من خلالها الغرباء المعممين يقتربون من الطرق المعطفة وكوكبة الزوارق والقلاع والمعاقل والتلال الزرق التي لا تنسى . يقيدنا فيرمير عوضاً عن ذلك بمنظور الشخص الذي ينظر من ثقب قفل الباب. ان جزء من جاذبية الملاحظة السرية يكمن في تطلعها للحقيقة ، لأن ما نحصل عليه لا يرتبط بحاجاتنا . و هذه هي الطريقة التي تتجلى بها الأشياء حين لا تكون موجودة. و هذا هو ما يستغله فرمير بمهارة خلاقة مدروسة ، كوسيلة لخلق ذاك الإحساس الخارق للطبيعة تقريباً و هو ما يسم فنه. و بما إن النافذة هي أيضا في وضع جانبي ، فالمنضدة ، اذن ، بغناها المغدق كسجادة هي أيضا في وضع جانبي تتدخل بيننا والسيدة ، مقصية إيانا. والسجادة في وضعا الجانبي ليس لها أن توحي كثيراً بمشهد قرقوزي، يعرض لأجل بهجتنا، مأخوذة و معها المنضدة ، كسرير من القرن السابع عشر ، الماضي الذي نحن ستائره ، قادرين على رؤيته بالصدفة المحضة . و النافذة الزجاجية لوحدها والكرسي غير المشغول يستدريان لمنتصفهما تجاهنا، و هذه ربما هي أكثر الأدوات المكانية حذقاً في اللوحة . إن الكرسي يلبي لنا، إن جاز القول ، نصف

استجابة، لكن دون أحد يجلس عليه. أما النافذة الزجاجية التي تحتوي فعلياً على وجه السيدة، فتغرينا برؤيته، و لكن تمنعه عنا رؤيته من الإمام تقريباً ، و مع ذلك ، فنحن ننظر في مرآة غامضة . فالوجه موجود هناك ، و لكنه هنا ليس لأجلنا ولا يتطلف استغراق السيدة ، بل بالأحرى يتكثف بذلك الشكل المسبل المرموز في النافذة. و يرينا فيرمير ، مثل فان أيك Van Eyck تقريباً، بوضوح مفصل لتمثل بصري، غريزة الأستاذ الذي يعلم متى يمسك عن الوضوح . و يقدم العرض في هذه اللوحة بالقوة نفسها التي يقدم بها الجوهر في السجادة، و اللمعان الباهت في الزبدية الزرقاء، و حاشية الستارة . و هذا الشيء الذي نرغب كثيراً برؤيته، و أعني الوجه المستدير، المحتبس عنا في لا وضوح بصري صادق . و لكن، قد يكمن وراء افضول المتلصص الخسيس اهتمام فلسفي كبير . فهذه هي الغرفة التي قد يقال انها هي التي يجب أن تكون فيها الإجابة على خشية بيركلي عما اذا هل تعدّ البقرة في الحقل إذا لم يكن ثمة أحد يراها ؟ فها هنا سيدة جوهرها ليس مدركا لدينا. فوجودها هو مستقل عنا تماما ، لكي تقرأ رسالتها على ضوء النافذة ، ولكن بعدئذ (مثلما هوالحال في الفن الفلسفي كله) يرتد الخوف الينا بقوة مضاعفة، لأن هذه الصورة، أذا ما ترجمنا مقولاتنا، على نحو مختلف، هي بأجمعها أدراك حسي، الا أنها لا تمثل عادة ما ، أو علاقة ، بل ملاحظة حسب . و أنه يجري إشراك "حيادية" فيرمير المحاكاتية في اللعب بمهارة ضد كل أنواع تدخلات الرائي المحبطة. و هذه هي الكيفية التي جرى بها أنجاز العمل الفذ المميز لإبهاج الواقعية. و ليس ثمة غموض من ذاك النوع الذي تتسم به الكاميرا ليقوم بذلك بدلا عنه.

ألان، و قد صار قديما ما أرانا إياه فيرمير عن الكيفية التي بإلامكان أن تجري بها إعادة تركيب ما جرى من تركيب وميل مميز للكراسي والستائر والموضوع الرئيس. فقد قام ريتشارد بولوك Richard Pollack، حوالي عام 1900، بسلسلة من التصاوير في تقليد دقيق لفيرمير. و من الطبيعي أنه لم يقم هو بإعادة إنتاج تلك السمات كونها معالجة فيرمير التنقيطية المذهلة لأجزاء ذات أهمية خاصة، غير أن النتيجة، جاءت على يديه، تفتقر إلى الحياة. لكن الفجوة التي حاولت تقدير حجمها

كان قد جرى تضييقها. إن ارتياحي الكبير، من الإخفاق الذي أصاب بولوك في الامساك بالحياة الأصيلة التي يقيدها الفن ، يعد بليغا و نابعا من خوف خفي.

أما عن لغتي النقد، فان اللغة الداخلية الشفافة هي التي يودعها المرء بوضوح أكبر في العالم الخارجي. "أدخل" العمل ثم امشي "خارجا" ، بحرية ، لتدخل المنظر المحيط به. أما اللغة الخارجية الكتيمة ، بما أنها لصيقة تحليل الآليات و العوامل الشكلية ، فهي مقيدة على نحو أضيق كثيراً بمستوى واحد . فهي يجري تصورها في عزلة أولمبية هادئة ، غير أن عزلتها الشديدة تؤدي إلى تقييدها. و فضلاً عن أنها ليست قادرة على الدخول بحرية في الإحداث المقترحة الافتراضية للكتاب ، فهي أيضا ليست قادرة على الانكفاء عن الجمهور، عارضة السطح الخارجي للعمل في نطاق الأنشطة والانفعالات الإنسانية التي تضفي قوة على أعمال الخيال . و الباب هي أيضا متروكة مغلقة باحكام ، بطريقة مماثلة بالنسبة للعالم الأكبر. فحين نقول (و الناس يقولون مثل هذه الأشياء طيلة الوقت بطريقة لا فكاك منها أبدا) أن في رواية معينة "يجري ملاحظة المشهد الاجتماعي بوضوح" ، نكون على درب اتجاهين في الوقت نفسه . فنفترض إن درجة عالية من احتمالية يجري ملاحظتها في الفرضية (أعني، أن الشخوص قد جرى صياغتهم كي يتحركوا و يتحدثوا بالطريقة نفسها التي قد يفعل بها من يقابلهم من الناس في الحياة الواقعية) . ونلمّح في الوقت نفسه الى أن ضمان حصول تماثل محكم كهذا هو من مآثر المؤلف الواقعي، لأننا قد نطلق ادعاء غير دقيق ، لكنه يتعذر إنقاصه من الظروف التي جرى فيها التركيب. و طالما إننا نرى ان العالم غير مجتزأ حقاً في حقائق يمكن التثبت منها وخيالات تعوم حرة، وبأننا ، على العكس ، نقرّ باحتمال حصول تلك ألأشياء أو بإمكانيتها، فاننا لا نملك أساسا لاشتراع ما يناقض تلك اللغة المفهومة بوضوح.

إن الاعتراف بوجود إحساس بمأثرة تأليفيه عن كدح الإنسان ومقدرته لا بد أن يتوافق فورا مع مفهومنا عن الفن كونه مهتم بـ "المعرفة connaissance" لا بـ"الاطلاع Savoir" . فإذا كنا نحسب أن الفنان يحاول جاهداً الوصول ألينا ، إننا بدورنا سنحاول بلوغ ذلك . و يجري التعبير عن " الاطلاع " بافتراضات، إما أن تكون مفهومة أو لا . و بالإمكان اضافتها و يبقى جوهرها متجانس التكوين. أما

"المعرفة" بشخص مفرد أو شيء ، من ناحية أخرى، فنالامكان تعميقها أو تكثيفها دون أية إضافة مادية لأصل الحقائق. و تعميق من هذا النوع بالإمكان بلوغه على نحو مؤثر، حين تكون عدة الانفعال الإدراكي الإنساني منشغلة بالأمر كليا. إن تأثر الفهم. و قد يلاقي تأثر الفهم احباطا ، اذا ما كان العمل الذي شرع به الإنسان مجرد استجابة شخصية عميقة تشكلت تلقائياً على تلك الشاكلة، و يكون ذا عواقب جمالية عملية . فمجرى الاستجابة الشخصية قد يكون أنبتر على نحو حادٍ. إن وسائل التعتيم، التي يتمكن الفنان بها، مثلما رأينا ، من تقوية الاستجابات لدى الرائين كي يظفروا بأداة لحدس جرى تعزيزه ، قد تنجح لأنها معلومة على أنها إنسانية ، و إنها قد تؤول على هذا النحو ، لأنها عموماً معروفة كونها كذلك . و تكون بعض الحالات عصية على التحقق عموماً ، غير أن المغامرة بأكملها معرضة للإخفاق دون استدلال عام بالقرينة.

و مع ذلك، فحتى أسلوب التعمية هذا، مع أنه يبدو لأغلب المتتبعين خاصا بالإنسان ، بالإمكان إحداثه آليا. و يرينا غومبرش في "تأملات عن فرس صغير" صورتين فوتوغرافيتين مرسومتين عام 1900 لـ "الاهات الحسن الثلاث three Graces" لطيفات واهنات. أحدى الصورتين واضحة والأخرى مضغنة ومضببة و قد وجرت عملية التضبيب آليا. و كان غومبرش قد لاحظ بأنها ، مع ذلك ، تفعّل تفسيرنا للصورة ، و هو محق. غير أن الإنسان يشعر ، حتى أثناء نظر الإنسان لمثاله ، بالطريقة التي يتلاشى بها التفعيل ، ليغدو شيئاً ثانوياً . و نحن " ندرك " بان التعميم هو شيء مطرد تماماً، لذا ، يكون آليا. وحالما يحدث هذا يميل من الإدراك ثلاثة أرباعه للسكون ، و يمضي الحد الأدنى من تفسير الصورة في سبيله . و لكي يستثمر هذا، لا بد من وجود نوعا من قوة فائقة يحتاجها المرء . إلا أن ذلك هو كل ما في الأمر. و هكذا ، و كمثال عما يحصل في الرسم ما بعد الانطباعي ، تبدو الصورة الفوتوغرافية ركيكة على نحو غريب. في موضع ما من روايته " الحرب والسلام " يصف تولستوي أداء اوبرالياً:

"تتكون أرضية المسرح من ألواح ملساء وعلى الجوانب بعض الورق المقوى المصبوغ ، يمثل أشجارا . و في الخلف قماش مبسوط على ألواح ، وفي

الوسط بضعة فتيات بقمصان حمر و جونلات بيضاء . و جلست فتاة بدينة جداً بلباس حريري أبيض لوحدها على دكة واطئة عند الخلفية ، التي لصق بها ورق مقوي أخضر أللون . و غنى الجميع شيئاً ما . و عندما انتهوا من غنائهم ، ذهبت الفتاة ذات اللباس الأبيض إلى صندوق الملقن ، فصعد إليها رجل بسروال حريري ملتز حول ساقيه السمينتين، ممسكاً بعلامة شرف و خنجر، و ابتدأ الغناء ملوحا أمامه بذراعيه."

يأتي هذا الوصف عند بداية أحد الفصول. و يبدو هذا شاذاً جداً . ويجري ارباك القارئ ، لدرجة يصبح بها ضرورياً تدعيم رأي مشوش ويتسم بالخصوصية ، مثل ذاك الذي أعطاه المؤلف. و قد يصلح هذا في عمل تعرض وجهات نظر متبدلة مثل رواية سموليت Smollett الموسومة "غلطة هيومفري" ، ليكون أداركاً ذاتياً الغاية منه توجيه النظر نحو شخصية معينة. و ينسب تولستوي، في الواقع ، ضمن مقاطع عدة هذا الرأي عن الأوبرا إلى ناتاشا الموجودة وسط النظارة ، و لكنه خطط فصل روايته، و كأنه يريد ، ببساطة تامة ، أن يشير إلى أنها على حق. و لم يجر إبطال "الموقف التأليفي" للمقاطع الافتتاحية من طريق التنسيب الأخير لهذا الرأي لإحدى الشخصيات.

و يعدّ هذا المقطع مثالا كلاسيكيا عن "التغريب defamiliarization" ، في "جعله غريباً" على وفق التعريف الوارد عن ذاك المفهوم في نقد الشكلانيين الروس. والغاية الرئيسة هنا هي لإحداث بصيرة ساذجة لا تتوسطها الأفكار المكونة سلفاً. يحاول تولستوي، في الواقع ، أن يقول لقرائه "دعوناً نقول ، ولو مرة واحدة ، كيف يبدو تمثيل هيئة المرح حقاً" . و بتضميناتها الحالية تعارض هذه المغامرة ، على نحو يصعب فهمه ، الشكلانية الراديكالية ، لأنها تتلبس إمكانية وجود موضوعية "صرفة" . انه الفضول تجاه التاريخ الادبي ، هو الذي جعل هذا الدافع يكتسي على نحو متزايد بالنظرية الشكلانية . ثمة غاية واحدة يرمي اليها فرز الإدراك الذي لا يحتل موقعاً وسطاً، و هي جعل المرء على وعي حاد بالدور الكبير الذي تقوم به المقولات القبلية المتحولة للإدراك "الاعتيادي" . و قد يجري النظر إلى اللغة الشعرية

خصوصاً على أنها "صادقة سلباً"، بالطريقة التي تفرض بها عمداً وسائل التعبير على انتباهنا على نحو لا تبيح لنا بها الخطأ بالوقائع التي جرى ، ان جاز القول، ترجمتها دون أي تعديل . غير أن التفكير على هذا النحو قد ينسي المرء ثناءه الأصلي على ذاك الأدب، الذي صور بنجاح رؤيا لا تحتل موقعاً وسطاً. قد يجري أحيانا التخلص من الصعوبة بانتقال خال من الاقحام لـ "التغريب" ، من الأشياء الموضوعة إلى وسائل التعبير . ذلك ، لأن الشاعر في تشديده على القوة المستقلة للكلمات بمعزل عن مدلولاتها ، يقوم بـ "تغريب" اللغة نفسها. لذا ، ما يزال شعار التغريب مرفوعاً عالياً . و بذا جرى إيقاف النقلة الأساسية في النظرية . و ربما يقوم المرء بطريقة أخرى، بتوجيه انتباه القارئ الى الطرق الشكلية المستخدمة فعلاً في الحالات البارزة في الطريقة المسماة افتراضاً الوصف المستند على "العين الساذجة innocent eye" ، و هذه هي الاستجابة الشكلانية الحقة (و هذا مشابه تماماً لما فعله بارت في مقالته "أثر الواقع") ، و حصيلتها الفورية هي هدم مفهوم "العين الساذجة" ، فـ "جعله غريباً" لا تعني هذه المرة إفراد الإدراك غير المشروط وغير الشاغل مركزاً وسطاً، و إنما استبدال مجموعة من الشروط (الفنية) المتحكمة بالعمل بمجموعة اعتيادية. و قد يظن الفنان بأنه يعطي القارئ واقعاً شديد الوضوح، في حين يكشف الناقد الشكلاني، بتسليطه ضوء كاشفا مشابها على وسائل تعبير الفنان ، عن حقيقة كونه لا يفعل ذلك.

وفي هذه النقطة تبتدأ المقاومة العنيدة لمقطع تولستوي بالتجلي. فقد بدت ابتداء، و كأنها مثال ملائم عن الأصل ليس إلا . و أعني المفهوم الأساس لـ "جعله غريباً" ، إلا أن تولستوي كان قد جعل المسائل أصعب على الشكلاني ، بتطبيقه أسلوبه " ضمن " الرواية على العمل الفني . إن المقطع مدار البحث هو رواية و نقد في الوقت نفسه. و لهذا ، فقد ظهرت نقلة التغريب من الموضوع إلى وسائل التعبير ضمن الرواية ، طبيعية بالكامل ، لأن وسائل التعبير في هذه الحالة هي المقومات الملموسة للصنعة المسرحية . و لا بد أن يعني هذا أن تولستوي كان قد أمسى ناقداً شكلانياً جيداً ، لأنه تعلم كيف يستبقي ملاحظاته عند مستوى الوسائل المتاحة.

وبما أنه بات واضحاً من طريق كل من أسلوب الكتابة والسياق ، فان تولستوي ، في الحقيقة ، يعدّ المقطع بتمامه ليس كوصف نقدي اعتيادي للفن ، و إنما برهاناً غير مباشر . فإبهام الوسيلة بالنسبة له اثم بسيط . ان هذا الرأي الذي يسوقه ، كونه ناقداً واقعياً ، كأنه صادر عن امرئ يعتقد أنه بإمكان الفن أن يكون طبيعيا حقاً . و ينبغي أن يكون كذلك ، فواقعيته في وصف العرض المسرحي، بموجب نظريته الخاصة ، هي فوق النقد . و يعطي المؤدون وصفاً غير صادق و بعيد عن الاحتمال عن قصة حب (إن كانت كذلك)، في حين يعطي هو وصفاً صادقاً ومحتملاً للعرض المسرحي.

إذا حاولنا ألآن أن نطبق على تولستوي، بوصفه فنان النظرية الشكلانية التي تتحلل افتراضياً ، بموجب أوصاف "مباشرة" ، بنفسها إلى تراكيب شكلية راديكالية، سنكون عرضة مرة أخرى لملاحظة شيء ما سخيف الى حدّ ما، عوضا عن رؤية نظرية شكلانية راديكالية. لأننا سنكون حينئذ على وشك الادعاء بان "التماثل الرزين بين وسائل التعبير" لا يحصل حقاً في أعمال تولستوي أبدا. و على الأصح فانه يجري استبدال نوع معين آخر من الأسطورة (واحدة وضعية ربما) بأسطورة شائعة. و هذه قد يجري توليدها طالما كان تضمينها مرتبطا بتولستوي (حيث بالإمكان القول، بالتالي، بأن الوصف الظاهراتي البدائي للأوبرا يتردد صداه على مساحة واسعة، في الوصف المختصر للفتح العسكري ، و كلاهما ناشئان أساسا من ميتافيزيقيا باطلة و زائفة)، إلا إن التضمين الآخر القائل بان "التماثل الرزين بين وسائل التعبير" هو الآخر يجب أن يكون موضوعاً لحل شكلاني، هو نفسه ليس عصياً على البحث. ثم لو كان هذا صحيحاً ، فان العمل النقدي الواقعي للنظرية الشكلانية قد يجري هدمه هو نفسه من مجموعة المبادئ النافذة هذه . و بذا ، نحن عائدون إلى العالم الذي اكتشف الحامض acid ، الذي قد يذيب أي شيء ، فيصيبه هوس البحث عن وعاء يضعه فيه . و في غضون ذلك ، لا يعدّ تولستوي معرضاً، بعقيدته عن الواقعية ، مباشرة لخطر السقوط في نكوص لا حدود له.

و انه لشيء يبعث على الرضا أن ننتهي هنا بالثناء على سلامة العقل الراسخة لأولئك الروائيين المحاكاتيين الأعظم . إن ملاحظة أخيرة تنم على تحفظ،

لسوء الحظ تعد ضرورية، فانه يبدو بأن الشكلانيين على حق تماماً ، حين يزعمون أنه ليس ثمة رؤيا غير مشروطة بتصورات قبلية. و لقد كان تولستوي مخطئ ، إذ ظن غير ذلك. غير أنه ، لو كان عمل على وفق تصورات استفهامية ، وباستعداد على التغيير، في حالة إخفاق العالم في الإجابة عليها ، فان دعواه الأساسية للواقعية سيستمر في البقاء. و بالإمكان صياغة الأمر بتجرد أكبر دون سبب. و لو كانت بعض فقرات الأداء المسرحي على هذه الشاكلة ، فهذا المنحى، أذن ، واقعي. و طالما كانت الفقرات واقعية، فالمنحى واقعي.

الفصل الثالث
الطريقة التي تمثّل بها شكسبير العالم

"يوليوس قيصر" و "كوريولانوس"

لقد أستثير الناس في القرن الثامن عشر من أعماقهم بالبديهة غير المالوفة في حينها ، القائلة أن أعمال شكسبير تصور جوهر العالم الواقعي . و قد استمر الناس بقبول شعور الاستثارة هذا طوال القرن التاسع عشر . و ما يزال يبعث حيا من تلقاء نفسه حتى يومنا هذا عند القارئ العادي . و مع ذلك ، فقد حصل أن تقوم شكلانية Formalism القرن العشرين بنقد شكسبير قبل اني يظهر هذا النقد في أي مكان اخر. و تقع أصول هذا الشكلانية ، في الواقع ، خارج القرن العشرين وخارج انكلترا. و مقالة غوستاف روملين Gostav Rumlen "دراسة شكسبير" (شتوتغارت 1866) هي مساهمة مبكرة مهمة على هذا الطريق . و لقد استرعت ترجمة مقالة ليفن شاكنغ Levin Schuking الموسومة "مشكلة الشخصية عند شكسبير" (1922) الانتباه الى طريقة الفهم الجديدة عند العالم الناطق بالانكليزية. و يشكل المشروع النقدي الذي جاء نتيجة منطقية ، و قاده بقوة ي. ي. ستول E. E. Stoll أبان ثلاثينيات القرن العشرين ، حركة مميزة منفصلة تماما عن البنيوية ، غير أنها تشارك البنيوية عداوتها لفكرة الصدق المحاكاتية و لفكرة الدافع ذي العلاقة المتبادلة مع شفرات بديلة للخطط الخاصة بمبدأ الاحتمال. و قد حققت مطابقة الخطط نتائج ايجابية . الا أن التسليم بوجوب معاملتها على أنها أهداف نهائية للأدراك الجمالي ، و ليس لكونها صياغات لمعاني اضافية ، يستلزم افتراض حصول خسارة كبيرة جدا . تصور ستول و آخرون خططهم بحسبانها ضرورة لازمة . و على القطب المقابل يتعامل كل ناطق عادي بالانكليزية مع خطط اللغة الانكليزية ، كونها انتقالية لأنها قد تفضي بناطقي اللغة إلى واقع موجود وراء الاشكال اللغويّة. و

يتعامل رواد المسرح ، على نحو مماثل مع أنماط الدراما المتنوعة إلى حد بعيد على أنها انتقالية على قدر ما توفره هذه المسرحيات من فرص للمشاهد ، للعبور من خلالها إلى عالم من الاحتمال ، الاستدلال عليه قائم.

ربما كان ك. ل. نايتس L. C. Nights في الخطوات التي اتخذها، بعد خطوات ستول ، ليجعلنا نفهم أن فالستاف "ليس انسانا، وانما تعليق كورسي Choric". و تقوم لغة النقد "الملتبسة" على أساس بيانات من هذه الشاكلة لكي تصادر علاقة قرابتها بسابقتها ، و هي اللغة الشفافة Transparent. و تعبر قصيدة الحكمة epigram المعرضة للنقد ، التي كتبها نايت ، عن وجهة نظر شكلانية صارمة . اذ ما أسهل الرد عليها بالحجة ، مثلما هو الحال دائما مع مثل هذه الامور. و انه ليجري حقا ، بوضوح ، تقديم فالستاف بواسطة الخيال ، كونه كائنا انسانيا. أما المجاهدة لازاحة مثل هذه الحقائق الأساسية المشهودة فهو حماقة نقدية بالغة . الا أن الموقف سريع التأثر للشكلاني جدير ظاهريا بالتصديق إلى حد ما. ذلك ، لأن فالستاف ، و ايفريمان ، وجاك ، وجاينت كيلر ، جميعهم أناس من صنع الخيال ، سوى انهم لا وجود لهم في الواقع . و يجري التشديد في الفن الواقعي على الناس الذين يعد وجودهم ممكنا Possibility والاحتمال Probability ، بينما على العكس، ثمة اهتمام عظيم يجري تبديده على القصة، والصورة، والفكرة الرئيسة . انها اذن محاكاتية memitic في حدودها الدنيا. و محاكاة في حدود مثل هذه لا تغري التدفق النقدي، و لا تجزي الناقد على عمله . و ها هي "الفرضية الضعيفة" تغدو مرة اخرى الفرضية الأقوى . وعلى الرغم من ذلك ، و حتى ان كانوا محقين فيما يخص جاك و ايفريمان ، فهم مخطئين فيما يتعلق بفالستاف . فالافكار الرئيسة motifs والصور images موجودة دون ريب، الا ان الانتباه إلى العالم موجود أيضاً. و لقد كان نقاد القرن الثامن عشر على حق . اذ كان الشاعر ذو المخيلة المتألقة المتحررة من القيود ، هو أيضاً نفسه الشاعر ذو البصيرة النافذة المنتبهة المبجلة . و طالما اننا نتذكر بأن الأعمال النابعة من الخيال تقتضي ضمنا وجود حقيقة محدثة هي اقرب الى الاحتمالات، و ليس حقيقة مباشرة تعد أقرب لوقائع محددة، فان بالامكان رؤية مسرحيات شكسبير على نحو خاص، على أنها

عمل فذ متواصل لدقة منظمة ، حتى ان كانت تتسم باهتمام بالغ بالتفاصيل. و لقد كان للامثلة الأدبية في هذا الكتاب حتى الآن توضيحات ملائمة ، مثلما آمل، الى بعض الانعطاف ، أو التحول في المناقشة الجارية . و تعدّ محاكاة imitation شكسبير للعالم ، من ناحية ثانية ، أمرا معقدا. فعلينا اذن أن نتناوله دراسته على مهل.

إلى أية درجة كانت مسرحيات شكسبير الرومانية رومانية فعلا ؟ فلقد تعود مدرسو الأدب على التاكيد بثقة على أنه لم يكن لشكسبير حس المفارقة التاريخية. و مثالها: أجراس الساعات في يوليوس قيصر (.II i. 192)، و في كوريولانوس النظارات التي يلبسها قصار النظر (.II i. 196) ، وتتواصل الفكرة القائلة أن الرومان في مسرحيات شكسبير هم في الواقع اليزابيثيون باسماء موحية على نحو استثنائي. و يلاحظ الطلبة باستخفاف أن شكسبير في مسرحيته " انطونيو وكيلوباترا" يفشي جهله التام بأكثر الظواهر شيوعا بين كل ما أنتجته براعة الانسان المصري ، و أعني الاهرامات. و انهم على حق في ناحية واحدة ، اذ أنه من الصعوبة أن يكون عند الطالب الاجهل هذه الايام فكرة عن مظهر عضو مجلس الشيوخ الروماني ، مثلا ، أو عن السوق الرومانية أفضل من الفكرة التي كانت عن ذلك عند شكسبير. و سبب هذا بسيط ، وهو أن أولاد مدارس هذه الأيام يتربون على كتب تاريخ وافرة بالصور التوضيحية، و بصفوف جدرانها قد زينت بوفرة من ملصقات عن مدرجات المسرح الروماني و ما شابه . و لم يتوفر أي من هذا لشكسبير ، الا أنه قرأ مؤلفين قدامى معينين . و هكذا يحصل أنه، بينما يتخبط الطالب في التفصيلات المادية للحياة اليومية (أعني أشياء مثل الساعات والنظارات)، يترك الطالب الحديث العادي متخلفا لعدد من السنين الضوئية عند معالجته لحادثة انتحار رومانية ، بالقدر الذي تتميزبه عن حادثة انتحار انكليزية . لقد كان شكسبير، عند دراسته للتاريخ، تعوزه الوسائل التي يقيس بها ، مع أنه قد يكون تذكر طريقة يفزع اليها فامسك بها. و بذا، ما أسهل أن تكون أكثر تصورات المؤرخين المتاخرين امتاعا للعقل في متناول يده.

يشيع الاعتقاد، مثلا ، ان الأمر يبلغ بانثروبولوجي حديث، أو بمورخ للثقافة أن يتصور أن الطبيعة البشرية ذاتها قد تتطور بمرور الايام . كان التاريخ في السابق كراسة تعنى بالمعارك و الشرائع و الهجرة ، و كل سلوك محتمل من أشخاص هم أساسا شبيهين بنا. و كان هذا هو الناموس الذي طرحه أخيرا ك. س. لويسC.S. Lewis من تفكيره جانبا ، في رفضه الشهير لفكرة "القلب الانساني اللامتغير":

"كيف ينبغي لدارس الشعر هدم هذه الفجوات الواسعة بين العصور؟ ان المنهج الذي يوصى به ربما يسمى منهج "القلب الانساني اللامتغير" . و النقاط التي تفصل ، بموجب هذا المنهج ، بين عنصر و آخر مصطنعة . و يبدو الأمر بالضبط ، مثلما لو أننا انتزعنا الدرع من فارس القرون الوسطى ، أو الشريط الذي يزين السترة العسكرية لاحد رجال حاشية الملك تشارل الاول، فنجد تحتها هيكلا عظيما يشبه هيكلنا. و بالتالي ، يصح الأمر في أننا لو جردنا فيرجيل virgil من نظامه الامبراطوري الروماني ، و سدني من شارة لقبه الرفيع ، و لوكريتيوس من فلسفته الأبيقورية ، و الذين حرموا أنفسهم من الاستمتاع بشيء من ديانتهم ، فسنجد هناك "القلب الانساني اللامتغير" . و هو ما يتعين علينا التركيز عليه . آمنت أنا نفسي بهذه النظرية لسنين عديدة، غير أني أجدني تخليت عنها في الوقت الحاضر. و من الطبيعي أن أواصل التسليم بأنك لو أزلت عن الناس الامور التي تجعلهم يختلفون عن بعضهم، فان ما سيتبقى لا بد أن يكون بالتالي متشابها. و سيبدو "القلب الانساني" دون ريب ، و كأنه "لا متغير " ، اذا ما أهملت رؤية التغيرات التي تطرأ عليه."

أكان بمقدر شكسبير أن يتبين ، على نحو يمكن تصوره ، أي تغيير يطرأ على "القلب الانساني" نن طريق عزل الرومان عن الناس الذين عاشوا في عصره؟ سيقال: و هذا شيء مؤكد أن يبقى بمقدورنا أن نبحث عن بصيص أمل لمثل هذا التصور عن الطبيعة البشرية قبل ظهور، لنقل مثلا، روايات سير والتر سكوت Sir

Walter Scott، و في الواقع ، أنه حتى ارجاع مثل هذا التصور ، في لمحة ، الى شكسبير يعدّ انحرافا تاريخيا .

و مع ذلك ، فقد تصور بوب Pope ، الذي عاش مائة سنة قبل سير والتر سكوت، شيئا من هذا عند شكسبير:

"ليست الروح وحدها ، بل و سلوك الرومان في كوريولانوس ويوليوس قيصر أيضا هي التي تجري ريحها بدقة ، اذ ما يزال بالامكان اظهار الفرق الدقيق بين سلوك الرومان في العصر الذي تمثله كل من المسرحية الاولى والمسرحية الثانية.

قد يظن ان تشديد بوب على شيء مصطنع ، مثل السلوك ، قد يفسد حجتي. غير أن بوب يرمي في حديثه عن "السلوك" إلى شيء أبعد من العادات التي جرى تشكيلها في العلاقات الاجتماعية. ان الكلمة التي تقابل هذا على الأرجح أن تكون متعددة المقاطع، أو زائفة تقنيا ، وهي "أنماط السلوك الاجتماعي sociocultural behavior patterns" . و مع ذلك، فقد تناولها بوب و كأنه فهم أن شكسبير أسر "روح" الرومان ، لولا أن التمييز الفائق المفترض في الجزء الثاني من جملته يدعو على نحو خاص إلى التحدي . و لم يميز شكسبير بين الرومان والانكليز فحسب، وانما ميّز أيضاً بين الرومان الأول والرومان اللاحقين.

دعونا أولا نلقي نظرة على بروتوس، و كاسيوس، و مارك انطونيو ، ليس على أنهم رومان، و انما بنظرة أقل محدودية ، على أنهم أناس ذو ثقافة تختلف، على الاقل ، عن ثقافتنا ، بحيث يكون بالامكان تصورهم يرجعون إلى مرحلة أقدم مراحل من التطور الطبيعي.

يشغلنا بروتوس حالا بسؤال، و ان على نحو معياري تماما ، عن التاريخ الثقافي ، لأن بروتوس ، كما هو مسلم به من قبل الجميع كان قد جرى تصويره من قبل شكسبير على أنه رواقي Stoic واع. ان الرواقية في الحياة الواقعية الرومانية هي بالأحرى حاصل مواقف احتمالية وثقافية ، أكثر مما هي فلسفة مفكر مهيمن فرد. ومع أن نقيضها الشائع الأبيقورية مستمدة حقا من تعاليم شخص فرد هو أبيقور Epicurus ، لا نجد الا فئة قليلة من الناس بامكانها و لو تسمية معلم الرواقيين،

الذي هو زينون Zeno . و بالنسبة للاليزابثيين يعد سينيكا Sceneca هو المعلم ، و بدرجة أقل بلوتارك Plutarch و فيرجيل هما الاسمان الجديران بالقبول. و يمدنا جي. ب. ليشمن J.B.Leishman بخلاصة تثير الاعجاب عن هذا الفرقة (استخدم هذه الكلمة هنا في معناها الحديث المحدود) الفلسفية في كتابه "ترجمة هوراس Horas Translation" قائلا:

"كان المبدأ المركزي في تعاليم الرواقية هو أن لا شيء يهم سوى الفضيلة، و أنه كان بالامكان الكشف عن وجود غاية الهية في هذا العالم ، تقوم بتوجيه كل الاشياء نحو كمالها . فكان هذا هو واجب الانسان في محاولته للمطابقة بينه و هذه الغاية ، و في تدريب نفسه على الشعور باللامبالاة تجاه كل شيء آخر، سوى تجاه أية امكانية سواء أكانت جماعية أو فردية ، لمساعدة الآخرين على السير في طريق الفضيلة. و فيما يخص الرواقية ، فقد كان ثمة الكثير من المجاز، و الكثير من المواقف المؤثرة في النفس، و الكثير مما يسميه الألمان "العنصر المثير للشفقة Pathas" ، و هو أن الحياة معركة تبقى فيها روح الرواقي عصية على القهر، و رأسه ، و ان كان مدحي، يظل عصيا على الاحناء . و لم تكن الحياة سوى مسرحية أعطي فيها كل انسان دورا عليه أن يفهمه ، و يؤديه بمجرد الاطلاع عليه ، و باقصى قابلياته ، دون أن يعلم ما قد يحصل في المشهد التالي. و بذا ، كان الرواقي يأكل ويشرب من الذهب ، كأنه صلصال ، و من الصلصال كما لو كان ذهبا. اذ قد لا يكون أمامه وسط خرائب عالم تتهاوى الا أن يربط نفسه على نحو متحجر بـ"فضيلته"ـه ، أما روحه ، فقد ترتقي عبر الفضاءات إلى منطقة ما وراء سيطرة القدر.

يمسك ليشمن هنا ، على نحو يثير الاعجاب ، بازدواجية معينة تسري في ثنايا الرواقية ، اذ ثمة ، مثلما يشير لذلك ، الكثير من الرثاء الذي يخص فلسفة اللامبالاة apathia هذه ، التي تعني "السكينة الخالية من المشاعر emotionless tranquility" . لقد أغرم الرواقيون بحالة من اللامبالاة الخالية من العاطفة ، غير أنهم أعجبوا بالانجاز البطولي الناتج من تلك الحالة. و لكي يكون الانجاز

استعراضيا ومثيرا للاعجاب و لافتا للنظر، كان الأمر بالتالي يتطلب بعض العاطفة، الا اذا بدا لنا الأمر كما لو كان اخضاعا أخلاقيا ليس غير . ان واحدة من أعظم أمثلة الرواقية ، هي وصف فيرجيل في الكتاب الرابع من ملحمة انياد Aeneid لاينياس ، و قد أثارها طلب ديدو البقاء معها، مع أنه عقليا كان صادق العزم في قراره. و يشبّه فيرجيل بطله هنا بشجرة راسخة الجذور ، و ان مزقتها العاصفة ، اذ ينهي وصفه بجملته القصيرة الملغّزة:

تسيل الدموع عبثا.

(ادنياد الكتاب الرابع ، 449)

و اللغز هنا هو، دموعمن، اينياس أم ديدو؟ و لقد كانت فكرة أوغسطين Augustine المشهورة على أنها دموع اينياس (مدينة الله الجزء التاسع 4). و هذا التفسير يتجاوب تماما مع الرواقية ، اذ تتمرد أطراف الشخصية ، أما ما هو فاضل فيبقى الايمان به راسخا. و يشبه الرواقيون التماثيل في حالة واحدة ، غير أنه يمكن القول أيضاً ، و بالقدر نفسه من الحقيقة ، أن الرواقي تحطمه ، على نحو نموذجي العواطف القوية.

يتعين ملاحظة أن الرواقية هي "فلسفة ما بعد الفلسفة" . تقع الفلسفة القديمة تقريبا في حقبتين. الأولى (و هي الحقبة الوحيدة الجديرة بنعت " فلسفة " هي حقبة "سقراط وافلاطون وارسطو") . و كان المميز في هذه الحقبة هو وجوب أن ينظر المفكرين لأنفسهم على أنهم محبو حكمة، و باحثون عن ، أو آخذون بالحكمة على عاقتهم ، و أناس يطمحون الى ايجاد الاجابات الصحيحة لأصعب الأسئلة . أما الحقبة الثانية ، فقد حصل فيها تحول غريب على الفلاسفة، و هو أنهم صاروا يقدمون أنفسهم على أنهم متعهدو الصحة العقلية . و الأمر يبدو و كأن تصورا هائلا في القوة ، نوعا من العصاب الذي جرى تعميمه ، قد اكتسح العالم القديم ، لدرجة أن أكثر المفكرين جدية وجدوا أن أكثر مهامهم الحاحا لا تكمن في افهام الآخرين أو تنويرهم، و انما في اشفائهم . فآن لهم اذن ، دون ريب ، أن يتكلموا مثل أطباء للامراض العقلية . و كانت هذه هي حقبة الرواقية و الابيقورية، التي يقول فيها

الفلاسفة و يكررون "تعالوا الينا وسنهبكم الشفاء، من الاضطراب النفسي، الذي يعني السكينة ". كان لوكريتوس الشاعر الأبيقوري العظيم قد سعى الى تحرير مستمعيه من خوف الموت الماحق بالتحدث اليهم . و هذا يثير الدهشة ، إلى حد ما ، عند المستعمين الحديثين . ان الموت ابادة شاملة ، فقد كان الرومان في القرن الأول قبل الميلاد مرعوبين من فكرة التعذيب بعد الموت.

و الأمر مشابه لفكرة الرواقيين عن اطراء اللامبالاة "غياب الشعور" . فكتب سينيكا رسائل تعزية، الغرض منها اراحة الناس عندما تصيبهم البلوى (لنلاحظ كيف صار توقع السلوان من الفيلسوف مألوفا، و لربما ستظهر قريبا جدا كتب بعناوين مثل "عزاء الفلسفة" ، و هو ما قد يبدو غريبا بنظر أرسطو). و يوصي الرواقي، وهو يكتب إلى أناس حطمهم الحرمان، بنوع من الارتداد عن العالم:

"عد بذاكرتك إلى تلك الاشياء الأكثر بعثا للطمأنينة والسكنية لأنها أكثر أهمية.:

(سينيكا)

و ازدراء الحياة (عن طريق توريط المرء في علاقات شخصية تبدو له الأكثر الحاحا) ينبغي أن يكتمل بشكل من الانانية المميزة، و لا بد أن يكون العقل موطنها. ثم، وعلى الرغم من أن المرء قد ينفى عن موطنه الحبيب، فانه لما يزل قادرا دوما ، عن طريق عقله، أن يظهر أنه ملك على نحو لا يخضع للنقاش . و هكذا يغدو الانسان العقلاني مواطنا عالميا، صادقا مع نفسه، معفيا من أي تعهد عاطفي تجاه أناس معينين في مواطن معينة . لذا ، فمن غير الممكن نفي:

"و كذا هو العقل لا يمكن أن يعاني أبدا من المنفى."

(سينيكا)

"النفس بالذات مقدسة و أبدية وما لليد من سلطة عليها."

(سينيكا)

و حين يكون عقلانيا مفارقة هذه الحياة التي لا تساوي شيئا ، فان الفيلسوف ، من ناحية ثانية، عقلانيا، سيفعل ذلك بلمسة هادئة.

انه لواضح أن رواقية سينيكا قد شقت طريقها بانطواء ذاتي منظم ، قائم على أنماط تستجيب للمؤثرات الروحية أو الخارقة للطبيعة، و هو ما تبقى من ثقافة بطولية أقدم بكثير. و هي شيء يشبه (ثقافة الخزي) التي حللها ي. ر. دودز E.R.Dodds في كتابه "الاغريق و اللاعقلاني The Greek and the Unrational" . و ليس ثمة من فرق مميز في ثقافة الخزي يمكن وضعه بين أداء فعل لأجل المجد، أو أدائه بدافع الفضيلة. ذلك لأن الفضيلة يجري فهمها بتسميات عمومية تدعو إلى الاستغراب، تتطابق مع عوامل نعدها " محض خارجية " ، مثل الجمال والقوة البدنية . و تعد ملحمة هوميروس "الياذة Aliad" أعظم أثر باق من ثقافة الخزي. غير أنها لا تعد مقصورة على الاغريق القديمة أبدا . فلقد اقتفى الانثروبولوجيون أثرها في ثقافات مثل ثقافة اليابان في القرن الثامن عشر. و هي حاضرة آثاريا أيضاً في ثقافتنا. و نجد أن منقبة الفخر والمجد البطولي في الفلسفة الرواقية مقطوعة من تعويلها على الاعتبار الاجتماعي. و ذلك باعتمادها على الكفاية الذاتية في كل فرد. و قد جرى تلقين الانسان العقلاني أن يطمر سكون جمجمته بصخب اطراء النفس، و باستحسان متزمت، على نحو مهيب، لأعماله البطولية . اذ يكمن في كل رجل "أخيل" ـه الخاص به في "حرب طروادتـ" ـه الشخصية. و تبقى حية أيضاً، في الرواقية ، بعض عادات السلوك الموجودة في الثقافة القديمة (مثل التبختر العسكري ، و الحماس) ، غير أنها مجردة من الصفات الانسانية. أما الاستجابة الحية التي تسري من انسان إلى انسان ، فقد جرى افراغها من طراوتها عمدا من مصدرها. و عوضا عن ذلك ، يبدو لنا الأمر و كأننا نتفرج على مجموعة من التماثيل المتوعدة بما هو غامض. و أنه لحق ما قاله شيشرو Cicero: "ان الحياة هي حالة من حالات الموت".

لنلاحظ أن كل الذي قلناه عن الرواقية هو الحقيقية. فكم من ذا بالامكان ملاحظته في مسرحيات شكسبير الرومانية؟ و أجيب على ذلك: ان كل ما قلناه موجود تقريبا. فشكسبير يعلم أنه بسبب كون الرواقية فلسفة موضوعة على نحو

اصطناعي، و بأنها متبناة على نحو مدروس و له دواعيا من قبل مشايعيها، فان أي رواقي روماني حقيقي سينطوي على عناصر غير رواقية . قد يمثل أخيل عندك بوضوح بطلا ، تفضله أنت ، لثقافة الخزي ، غير أن الرواقية هي شيء تسعى أنت اليه يقينا. فنظرية الثقافة الخزي هي ثقافة آلية تصف التجربة . لذلك ، ثمة عناصر من الشد الثقافي موجودة عند بروتوس و لا نجدها عند أخيل (و قد يضيف المرء انها مفقودة عند أوتيلو، لو زدنا من ذلك انه العدم).

يجري في المشهد الثاني من الفصل الأول لمسرحية يوليوس قيصر اخبار بروتوس من لدن كاسيوس، و كأنه يبوح له برغبته في قتل قيصر. و لقد توفر لكاسيوس في أداء مهمته معرفة شخصية ببروتوس. فهو يبتدئ بما يشكل العنصر الأساس في تلك الشخصية ، و هي الفكرة الموروثة القديمة جدا عن النفس ، كونها تشكل أساسا ما يجري عرضه على الآخرين . يقول كاسيوس:

قل لي، بروتوس الطيب ، أتستطيع رؤية وجهك؟

(الفصل 1، مشهد 2، 51)

فيجيب بروتوس بأن العين لا ترى نفسها الا بالانعكاس على شيء آخر مثل المرآة . فيعرض كاسيوس نفسه بخفة على أنه المرآة:

أنا مرآتك

و سوف اكشف بحياء لنفسك

ما في نفسك مما لا تعرفه بعد ر.

(ف1 م2 68- 70)

و لنلاحظ ما يجري. ان كاسيوس يقوم في الواقع بتلقين بروتوس ما يتعين عليه التفكير فيه. الا أنه يحتال في ذلك باستعماله صورة تخبر بروتوس برأي الآخرين (باعث بدائي قوي)، بل و حتى أنها تستثير الفضيلة الخاصة بالاهتمام بالمصلحة

الشخصية التي يغرم بها الرواقيون (ما دام همّ تحديه قد تلخص في قوله "كيف ترى نفسك يا بروتوس؟"). و تقوم الصورة بكل هذا الدور، حاملة تضمينا متزامنا من استغراق في الشؤون الذاتية ، ومرجعا خارجيا يتمثل بالمرآة . و حديث مثل هذا هو، مثلما نحس، ملائم لطبيعة ومزاج بروتوس . فضلا عن أن كلفة لغة المرايا، التي يستعملها كاسيوس لانجاز غايته بمهارة، تخبر الجهمور باحتمال وجود شيء من افتتان المرء بذاته في رواقية بروتوس . و يجري التوقف عند هذه النقطة مرة أخرى ، فيما بعد ، حين يفتح بروتوس الرسالة في بستانه:

"انت غافل يا بروتوس. اصح و أنظر إلى نفسك" (ف2 م1 45) .

ولكن و على الرغم من كل هذا قد يبدو بروتوس أفضل مما يظن به كاسيوس. ففي مشهد البستان (ف2 م1)، نرى ان حالته العقلية، ليست مثلما حين يجري التلاعب بها من قبل كاسيوس، و انما تتدبر الأمر لوحدها، تجاهد بمشقة لتحديد ما ينبغي القيام به:

"يجب أن يتم الأمر بموته، و أنا من جانبي
ليس عندي سبب شخصي لأدوس عليه
أما عند العامة فسيلبس تاجا
و كيف سيغير ذلك الأمر بما في طبيعته ، تلك هي المسألة
انه اليوم الساطع الذي يحل في ثناياه الصل
الذي يلتمس الأمر بخطى حذرة . توجوه ، ذاك!
و من ثم، أوافق، أن يلدغه
و متى يشاء قد يشكل خطرا
و من مساوئ العظمة هي أنه حين تفصل
الندم عن الشعور بالقوة، وللحديث بصدق عن قيصر
ما علمته أنه حين اهتزت عواطفه

لم تكن أكثر من غفلة ، غير أن هذا دليل شائع
على أن الوحدة هي الصل الذي يفقس عنه الطموح الغرّ
فالام يمّم الطالع إلى أحد على وجهه
و بمجرد أن يكسب الجولة الأسمى
يدير حينئذ ظهره نحو الصل
متطلعا نحو السحاب، مزدريا كل ما دونه من المنازل
التي صعد من طريقها. لذا ، فقيصر قادر
اذن، خشية أن يكون قادرا على أن يحول دوننا والأمر، و بما أن النزاع
لن يأتي بذريعة القيام بالأمر
الذي يصوغه على هذه النحو. الأمر الذي أسرف فيه
بحيث يفضي إلى هذه أو تلك من النهايات الفاجعة
لذا، يظنه بيضة أفعى
قد تفقس بمجرد ان تغدو طبيعته قادرة على الأذى
فليقتل اذن، و هو في البيضة."

(ف2 م1 10– 34)

لقد وضّح بروتوس القضية بعناية مليئة بالوساوس. فهو شخصيا لا يعرف شيئا ضد قيصر في هذه النقطة وفي هذا الوقت . فبداية مخاصمته ومنتهاها ، هو أنه يرغب في تتويجه ملكا ، ذاك التتويج الذي قد يغير من جوهر الشخص الذي لا يعدّ الآن موضع ملامة . فالقضية ، اذن ، ليس المقصود بها قيصر تحديدا ، و انما الأمر يمسي تماما هكذا عموما ، حين يجري رفع الناس على هذا النحو غير اللائق . و أعني أولئك الناس الذين لم يكونوا متغطرسين يوما قبل أن يتبوأوا ما تبوؤه. ان القضية غامضة ، مثلما يعبر بروتوس عنها . و قد رأى النقاد في هذا اشارة إلى أن بروتوس يحاول تبرير دافع غامض يتسم بالضعف ، ينشأ من ميل للعنف داخل نفسه ، لا يجري قمعه على نحو صحيح . ثمة ، في الواقع ، اشارات في المسرحية إلى مثل هذه الناحية في شخصية بروتوس، على نحو بارز . من قبيل تهليله الغريب لـ "الاسلحة الحمراء" (ف3 م1 110) . غير أني لست قادرا على الظن أن

المغزى السائد في هذه القطعة على أنها عبارة عامة. يهدف التعميم، بالتالي، إلى اضفاء مظهر قوة على قدر المستطاع ، كي يبدو الأمر بالغا غاية الكمال منطقيا. فحين يوضح هاملت صفحه عن كلوديوس أثناء تأديته لصلاته ، و ذلك بالتعليق على أن قتل امرئ وهو بين يدي ربه ، قد يودي به للذهاب مباشرة إلى الجنة ، و بذا قد لا تتحقق الرغبة في الانتقام (هاملت ف3 م3 2– 79). فها هنا، لدينا برهان جنوني جاهز لا يحتمل اللبس فيه. و ثمة بناء على ذلك ، و هي حجة مقنعة للافتراض أن هاملت يحاول تبرير نفوره من القتل . و بروتوس قريب إلى حد ما في تصوره من هاملت ، الا أن لهجته السائدة في مناجاة النفس، المتمثلة في قوله "هذه هي المسالة" في البيت 13، هي أكثر قربا للسلامة العقلية المحاصرة ، و ان ما تزال فعالة ، في قوله "ان تكون أو لا تكون" ، مما هي للمنطق الذي لا اعتبار فيه في قوله: "و الآن، أعلن القيام بذلك يا بات؟" (هاملت ف3 م3 72). و يزوغ بروتوس من طريقه للتشديد على غموض حجته ، متوقفا عند كل الحلقات الضعيفة في السلسلة ، وهذا يتعارض بالتأكيد مع فكرة التعميم.

اني أشك بأن العديد ممن يقولون أن قياسا للتفكير من هذا النوع لا يصلح أساسا لأي فعل سياسي بارز لا يتمتع بالقدرة على اظهار ذاك القدر من الفعل السياسي الذي ينبني بالضرورة تماما على قاعدة من نوع "خشية أن يكون قادرا". و أتخيل أن أغلب الناس اليوم قد يقولون ان الحكم الجمهوري أفضل من الحكم المطلق. و اذا سألتهم عن السبب، قد يقولون لك على الأرجح أنه من العدل أن يقوم الناس، على قدر ما استطاعتهم ، بحكم أنفسهم بأنفسهم عوضا عن الخضوع لرغبة فرد مطلق. و ان أشرت بعدئذ إلى أن في أي نظام يتوقف على نحو يحول بينه وبين الديمقراطية الكاملة عند الأثينيين (البالغين، الذكور) القدامى (سنضع جانبا الصفة الارستقراطية المتزمتة للحكم الجمهوري الروماني الحقيقي!) يجري تنفيذ عمليات الحكومة بواسطة موظفين تمثيلين، و ليس بواسطة الشعب اطلاقا ، فان الجواب قد يكون على الأرجح أنه طالما كان أولئك الموظفين مسؤولين تجاه الشعب ، فأنهم على الأرجح كثيرا سيعملون على ضوء مصلحة الشعب . و لنلاحظ ألآن أننا قد ابتدأنا بالحديث بلغة "الاحتمال Probability".

دعونا، الآن، أن نجعل من الحالة ملموسة. تخيل نفسك مواطنا فرنسيا، متسائلا ما اذا كان عليك التصويت لشخص يشبه إلى حد ما الجنرال دي غول General de Gaulle، و هو شخصية معروفة في أعلى درجات قوته، و هو الذي اظهر، لنقل، عبقرية في اخراج بلده من عقدة عصيبة ، بادارته لنظام يمر بمصاعب. فما الذي قد يقوله أولئك المصوتون ؟ حسنا ، لربما يقولون عدة اشياء مختلفة. أما أولئك الذي كانت تقلقهم فكرة عبقرية الحاكم المطلق ، قد يقولون على نحو مبرر أن "الحجة ضده ليست شخصية، و انما الأمر بالضبط هو أن الحكم المطلق ينطوي على خطر في طبيعته الأساسية ، و نحن غير قادرين بالطبع على التنبوء بيقين أنه سيتصرف على نحو فاسد، و انما الأمر هو أنه قادر على ذلك تماما . و بسبب تلك الامكانية الظاهرة للعيان ، يكون من واجبنا ايقافه" . فيما يبدو أن السمة الحقيقية لجمل ذات صنعة دلالية من الناحية الشكلية من قبيل: "الحكم مطلق سيء" هي أنها قد تحل نفسها، بالتجربة، إلى عدد وافر (و الجدية إلى حد بعيد) من الاحتمالات.

ان الاغتيال أكثر تطرفا، وهذا أكيد ، من التصويت الانتخابي المتغير. غير أن كلام بروتوس ، على الرغم من ذلك ، يبدو محرضا ومثيرا للمشاعر على حد سواء ، في رفضه اظهار أساس منطق السياسة بصورة معينة ، وكأنها شيء أكثر وضوحا مما هو عليه في الواقع . و أنه لشيء يجدد القوى على نحو غريب عند قراءة ما يكتبه السياسيون الحاليون (حين نراهم تحت ضغط شديد جدا للظهور بمظهر الأكثر ثقة مما هم قادرون عليه اطلاقا). ان أفضل جزء في كلام بروتوس هو ما جرى ايجازه على نحو رائع:

لذا فقيصر قادر

اذن، خشية أن يكون قادرا، على أن يحول بيننا و الأمر.

(ف2 م1 7-28)

و قد جرى أيضاً اساءة تفسير الأبيات التي تبتدئ بالآتي: "و بما أن النزاع/ لن يجلب الذريعة للقيام بالأمر الذي يصوغه على هذا النح" (ف2 م1 28–30) . اعتدت على الظن أن هذا كان مثالا لما يمكن أن يسمى " التحريض المفكك " dissociated motivation . و هو نوع من أمر سنجده بعدئذ عند أياغو، و هو انسان يقرر ما سيؤمن به، وما سوف يجري تحريضه به. و هذا ألأمر حيرني، لأن الغاية كانت ، بموجب مخطط ابتدأ يرتسم في ذهني، قد تكون احتمال تصنيف بروتوس على أنه شخصية "مفرطة التطوير over evolved".

ينطوي الانسان القديم، الأدنى تطورا under evolved، في نفسه على أشياء عديدة نعدها خارجية. أما الانسان المطوّر على نحو اعتيادي ordinarily evolved، فينطوي في نفسه على اشياء مثل المشاعر والمعتقدات ، و لكنه يستثنى الصفات البدنية ، إلى هذا الدرجة أو تلك . و بموجب هذه القرينة ، قد يكون الانسان مفرط التطور ، مع ذاك ، قد ضيق من مجال نفسيته على نحو اضافي ، لدرجة أن غدا قادرا فيها على مراقبة، من شعور بالعزلة المتغطرسة ، الرقص الذي ليس في محله للمشاعر و الشهوات، و قد تشيأت عنده من فرط استجابته لمؤثرات الخوارق الطبيعية . غير أني كنت مخطئا . فعلى الرغم من وجود أثر كان قد مهد لظهور أياغو هنا، فان لهذه الجملة سياق مختلف ومنطق مختلف.

و بروتوس لا ينوي، في الواقع ، اختلاق معتق لينجز به، من ثم ، ما هو خيالي في الحياة الواقعية . فهو يقول لنفسه "أنه ليس نافعا محاولة بناء هذه الذريعة بالرجوع إلى ما أعرفه عن قيصر الآن . و الأصح وضعها بهذه الطريقة . . ." . و الغرض من اعادة صياغتها هكذا هو دون ريب لتنعيم الكلمة التي تثير قلقا، و هي "يصوغ fashion" التي تستبقي بعناد ايحاء بالخيال (و قد سلمت بحدس ضعيف السلوك manner أياغو). و على بالرغم ذلك ، أن المعنى الرئيس لهذا المصطلح قد يعدّ تجريديا على نحو مميز، أكثر مما هو تلاعب ذاتي بالالفاظ على نحو عيّاب. انه أقرب كثيرا لقول الفيلسوف "لنحاول المناظرة بهذا الاتجاه" ، مما هي لقول "سيكون هذا دافعي" . و اذا ما جرى السؤال على الوجه التالي: "لم، اذن، تركها في داخل بيت الشعر، مسلما بأن فهم أياغو المضمر ليس سوى فكرة مضمرة؟" ، و

الجواب هو ربما لأنه رغب في التلميح إلى أن الحالة العقلية الثانية كانت مستترة بطريقة شريرة في الحالة العقلية الأولى، بحيث أن الفساد الأصلي للتجريد (الذهول) الأخلاقي يعد ملاحظة ساخرة شيطاني. و يقف بروتوس بهذا عند حافة وجرة ، الا أنه لم يسقط فيها بعد.

و فضلا عن ذلك، ان هذا العزل المادي للنفس العاكسة ليس طبيعيا بالنسبة لبروتوس ، مثلما هو لأياغو. و هو حتما نتاج جهد أخلاقي خاص ، و هو التشديد الرواقي على العقل مقابل العاطفة المعوقة . و ذلك لأن مبتدى فك الارتباط يبالغ في الارتقاء بالنفس فوق الشعور الاعتيادي ، و هو علاوة على ذلك مستتر، أو حاضر على شكل فساد كامن في الفلسفة الرواقية . اذ يبدو اينياس عظيما وهو يبكي على الرغم من نجاحه بفك الارتباط بين عقله و حبه لديدو ، لكنه في الوقت نفسه يبدو غير اعتيادي . ان الشخص المصاب بالهلع ينسحب إلى منطقة خاصة في العقل، لمجرد كونها الوحيدة التي يمكن التحكم من خلالها بالرغبة العقلانية التي يتقدم بها، وهذا يحدث تقريبا عبر قوتها الدافعة الداخلية ، إلى اشكال من شكوكية قد تكون أصابت الرواقيين أنفسهم بالصدمة. فقد أعطى من هو كسير القلب السلوان المحفوف بالخطر (بالخطر، لأنه قد يؤدي على المدى البعيد إلى تآكل فكرة القيمة ذاتها) "أنت بنفسك تستطيع تحديد ما هو صالح وما هو طالح" ، أما رد هاملت "ليس ثمة ما هو أما يكون صالحا و أما طالحا، لولا أن تفكيرنا هو الذي يحدد الأمور هكذا" (ف2 م2 248) وهو بالغ الاهمية ، لأنه يعود بنا إلى الرواقية، و يأخذنا قدما نحو هاويات الشكوكية الحديثة. أما قبض النفس ، فيشكل صلب الموضوع . و انه لمن الأهمية التذكير أن هذا القبض للنفس يشغل في الرواقية حيزا في سياق من الجهد الاخلاقي . ثمة، اذن ، فرق جوهري بين جهاد بروتوس للاهتداء إلى جادة الصواب ، والصواب ليس غير، من ناحية، و مراجعة أياغو لدوافعه الشخصية دون أن تطرف له عين ، من ناحية ثانية . و على الرغم من ذلك، نجد في مسرحية يوليوس قيصر نظيرا حقيقيا ، وان باهتا ، لأياغو ذلك هو مارك أنطوني.

لنتامل تصرفات مارك أنطوني، أولا ، حين يتنقل في حلقة المغتالين وهم وقوفا حول جثة قيصر الذي كان قد ذبح للتو (ف3 م1) و ثانيا، في خطبته العصماء (ف3 م2) . فيتحرك أنطوني في (ف3 م1) باحتراس شديد، و لكن أيضاً بجرأة فائقة وسط رجال سيوفهم مشرعة ، قد ينقلبوا عليه في أية لحظة . انه مشحون بالريب. و ما هذه الا طرق تفكير خليقة بمن هم مثل بروتوس، و انه اعتمادا عليها يضع أنطوني حساباته . اذ تعد يقظة ضمير بروتوس نقطة ضعف ينبغي استغلالها . و يعلم انطوني تماما مقدار ما تبقى من حزن على قيصر في نفسه، عليه أن يعبر عنه . اذ يصافحه القتلة ، يترك على المسرح وحيدا كي يدبر خراب روما.

لنلاحظ، بالمناسبة ،أن وصفي لهذا المشهد كان قد كتب بلغة شفافة آخذة بالاصالة، و أعني كوني لم أنظر، في الواقع ، إلى شخصيتيّ شكسبير ، بروتوس و أنطوني، بوصفهما صورتين صريحتين عن أصليهما التاريخيين ، و انما بوصفهما على الأقل كائنين انسانيين ممكن وجودهما . و لم أتردد عن القيام باستنتاجات ، بل وحتى، احيانا، بالتخمين. و مع ذلك ، لم أكتب في الجملة الختام للمقطع الاخير "ترك وحيدا في الكابيتول Capitol"، و انما "ترك وحيدا على المسرح" . ان الانزلاق من الفحوى tenor إلى الشكل vehicle سهل للغاية ، و لا يخلق صعوبات للقارئ، لكونه يعكس حركة العقل، و هي مالوفة عند رواد المسرح و قراء المسرحيات.

و قد نطرح سؤالا اضافيا: هو هل يعد أنطوني مخلصا؟ بالامكان اعطاء اجابة، عرضية بما فيه الكفاية، وبثقة أكبر قليلا، عندما يكون الرجوع إلى شخصية من القصص (حيث تكون مفاتيح حل اللغز محدودة) ، و ليس الرجوع إلى شخصية من الحياة الواقعية (حيث تكون غير محدودة و تكون في كل الأحوال عرضة للافساد) . ظني بأنطوني أنه مخلص . فهو ينتابه أسى حقيقي على سيزار، غير أنه ، ان جاز القول، معزول عفويا عن هذا الأسى حتى حين ينتابه هذا الأسى. بناء على ذلك لدينا ، اذن، شيئا أكثر اقلاقا من الناحية السايكولوجية . فما هو ذاك الشيء المقلق من الناحية الميكافيلية المألوفة، و أعني بذلك ذاك الذي يتظاهر بالعاطفة بينما يروح يتآمر ببرودة أعصاب من أجل الوصول إلى السلطة.

فأنطوني يدرك عواطفه، و من ثم "يجعل منها مطية" يتحكم بها ، ملطفا جموحها وقتما تستدعي الحاجة.

و هكذا تبدو خطبته العصماء زائفة و أداء يقوم جوهريا على العواطف الملتهبة. و أتمنى لو أن الممثل يتمادى، ان قدر على ذلك ، إلى حد البكاء حين القائها ("تبدو عيناه حمراوان كالجمر من البكاء" ف3 م2 115) من أجل توفير حد أعلى من التأثير لختام الخطبة، التي مع كل كلمة منها يراقب أنطوني الرعاع، وعواطفه تنحسر من اعلى نقطة مسموح بها، و يدورون من حوله كما لو أن أحدا أعطاهم زرقة جماعية كي يقولوا "العقاب حق ، لمن سبب الأذى. و ليأخذ الحق مجراه على يديك" (ف3 م3 261). و انه لأمر طبيعي أن يكون بروتوس الذي هو رجل الماضي، المدان بموجب الوضع الذي آلت اليه الامور، و يكون أنطوني هو رجل المستقبل. و عندما يقوم بروتوس صابرا ، بمنطق سلس ، بتوضيح قيامه بقتل صديقه، لانقاذ روما من حكم الفرد ، استحسن الحشد ما قاله بجزع "ليكن هو قيصرا" (ف3 م2 50) . فهم لا يدركون الأخلاقية المتزمة التي تمزقت أشلاء بسبب فعلته ، و هو، بدوره، لم يدرك الموقع الذي قد احتله في التاريخ.

ان الطابع الروماني Roman-ness، الذي هو ليس طابعا انكليزيا un-English- ness في كل ما مرّ واضح كفاية . فضلا عن أن لدينا ضمن ذاك الطابع الروماني الذي تخيلناه على نحو فعال ، لا مقارنات بين فرد ورد فحسب ، بل و حتى مقارنات سابقة تقوم بعملها في منطقة وسط بين الافراد و ثقافة روما البعيدة عنا زمنيا. و أعني مقارنة بين مختلف درجات التطور المادي والسياسي ضمن خلفية رومانية. فبروتوس المؤمن بالحكم الجمهوري، و هو يخاطب العامة الذي يتقبلون النظام الملكي عفويا، يصلح بذا مثالا لواحدة من التناقضات الظاهرية للبرالية، التي عينها سير كارل بوبر Sir Karl Popper (و ان كان ثمة حضور لافلاطون قبله) متسائلا: ما الذي يحصل حين تقرر الديمقراطية شيئا في صالح الطغيان؟ فلكونه الارستقراطي الذي نشات رواقيته النظرية على أساس من ثقافة الخزي، و على أساس من السمو البطولي القديم ، ينتسب بروتوس إلى الماضي الروماني. فهو قادر على القيام بالعمل الرواقي البارع (مثل عزل أحد عضلاته إلى حد ما عن الأخريات)

و هو ما يتمثل في فصل عقله عن عواطفه، غير أنه غير قادر على توظيف عواطفه، المحركة للمشاعر، ببرودة أعصاب، من نوع تلك التي لشخص مثل أنطوني. و يبقى بروتوس مع كل حبه للمواقف التي تشبه التماثيل في جلالها و جمالها ، أكثر عفوية من أنطوني من الناحية الاخلاقية.

ثمة في المنظر الثالث من الفصل الرابع نقطة نصية حيوية مشهورة. اذ يتشاجر بروتوس مع كاسيوس ، و لا يترضيان بسهولة . و يعرض شكسبير هذا الشجار بواقعية بارعة، و ينتزع بذا من جمهوره درجة عالية من التعاطف مع الرجلين كليهما . ففي ف4 م3 141 يعلق كاسيوس، مشدوها "ما كنت اظن أن بامكانك الغضب على هذه الشاكلة" . ثم ، و بعد دقيقة ، و بتلميح ينم على سخرية ، لدرجة أننا نخاف من احتدام الشجار مرة أخرى يضيف قائلا:

لن تستفيد من فسلفتك
اذا ما سمحت بحصول عواقب غير مقصودة
(ف4 م3 3- 144)

و يجيب بروتوس على نحو مكشوف ، أن بورشيا زوجته ماتت ، فيغرق كاسيوس فورا في أسف عميق بسبب عمله العدائي الفظ . فيروى بروتوس عندئذ باختصار القصة الفظيعة لانتحار بورشيا بابتلاعها الجمر. و يطلب خمرا لـ "يدفن فيها كل الفظاظة" (ف4 م3 152) . ثم يدخل تيتينوس ومسالا . فيرحب بروتوس بهما بذرابة لسان. و يدور الحديث كله عن التحركات العسكرية والحوادث العامة في روما . ثم ينحسر فيض الحديث، و يحل محله الحوار التالي:

مسالا : هل وصلتك رسائلك من زوجتك سيدي؟
بروتوس : لا ، مسالا.
مسالا : و لا أي شيء بين رسائلك مكتوب من لدنها؟
بروتوس : لا شيء، مسالا.

مسالا : هذا غريب برأيي.

بروتوس : لم برأيك ؟ هل سمعت أنت بأية حال شيئا عنها في رسائلك؟

مسالا : لا ، سيدي.

بروتوس : و الآن، و بما أنك روماني ، قل لي الحقيقة .

مسالا : و ساخبرك مثل أي روماني يحب الحقيقة .

انها بالتأكيد ماتت، و بطريقة غريبة .

بروتوس : هذا لغز. الوداع بورشيا. الموت واجب علينا مسالا.

وعند تفكيري مليا مرة بوجوب موتها

أجد الآن الصبر على تحمل ذلك .

مسالا : وحتى الرجال العظماء من طرازك عليهم تحمل الرزايا الشديدة .

كاسيوس: عندي من الخسائر قدر هذه في المبادئ

ولكن قوتي مع ذلك لا تحتملها أيضاً.

(ف4 م3 79- 193)

يستقبل بروتوس الاخبار من مسالا ، و كأنه لم يسمعها قبلا ، مع أنه كان قد حصر معرفته تلك باخبار كاسيوس ، وكاسيوس ما يزال موجودا ، وهو يصغي لكل كلمة. و ما يجعل الأمور أسوأ هو أن سيطرة بروتوس على نفسه ، كونها عملا رواقيا فذا، قد لاقت استحسانا، فيرضى بروتوس عن هذا الاستحسان ، في الوقت الذي ما يزال فيه كاسيوس موجودا يراقب و يصغي.

ان أسهل الطرق للخروج من هذه الصعوبات، هو الافتراض أن شكسبير كتب نسختين خياريتين، و انهما كلاهما بقيا بطريقة ما على قيد الحياة في تجاوز متنافر في نص فوليو Folio الخاص بعام 1623 (الذي ظل النص الوحيد الذي يستشهد به). و لنأخذ هذا السياق بضربة واحدة ، تزيل الصعوبات والاثارة الشديدة الموجودة في المشهد. و في مقالة قد تصلح نموذجا للزواج الحق بين النقد الأدبي وعلم النص، حاول برنتس سترلنغ Brents Stirling البرهنة على القدرة على الاحتفاظ بالنسختين كليهما. و هو يلاحظ استغراق بروتوس في حالة من الاثارة العصبية بعد

شجاره مع كاسيوس (لنلاحظ نوبات تهيجه المفرد مع الشاعر المكثر من المواعظ المضجرة حين يدخل في ف4 م3 122). و يحاول بروتوس في هذه الحالة، مقاربا نفاذ صبره ، طرح مسالا جانبا بكلمته الكذوبة بكل معنى الكلمة "لا شيء" في البيت 182. غير أن مسالا يأبى طرحه جانبا فيضطر بروتوس إلى سؤاله. و عليه "ينقلب مسالا إلى معتوه عند الازمة" فيجيب: "لا، سيدي" في البيت 184. و يحاول بروتوس الخروج من الوضع المستحيل قائلا: "بما انك رومان ، الآن قل لي الحقيقة". فيدرك مسالا طريقة التصرف. وبذا ، يصبح متحررا من جموده المتحجر بوساطة "الأسلوب Style" المالوف. و يجبر بذلك بروتوس من هذه النقطة على المضي قدما لاتمام الحكاية إلى نهايتها ، بموجب طريقة التصرف الرواقية. و ينحني في ختامها رأس بروتوس ردا على الاطراء المتواضع الذي تلقاه من مسالا.

و بذا، يسهل حالا ، بهذه القراءة ، فهم التعليق الذي أبداه كاسيوس. فقد راقب دقيقة القائد ، وهو على حافة الانهيار، يكذب ثم يعيد متكلفا تأكيد سيطرته على نفسه وعلى أتباعه. فعبارة "لا شيء" التي قالها بروتوس تعبر عن قوة باطنية خالصة، وهي نوع من الخطاب محتمل تماما في الحياة ، غير أنه لا يغدو "مستحيلا" الا حين يجري تحديه من قبل القواعد المتبعة في الفن . ويسحب بروتوس بعدئذ نفسه متراجعا، وهذا أيضاً يعبر عن قوة داخلية. فقام بصياغة رده الشكلي على مسالا انطلاقا من الموقع الذي استعاده، و بذا ضمن النتيجة المطلوبة. أما كاسيوس الذي كان قد رأى "القوة الباطنية" عند بروتوس تذل بالكذبة التي أطلقها هو أيضاً يفهم استعادة الارادة ذاتها على أنها عمل فذ بطولي يعبر عن صبر مبني على حسن فطري . أما ما قاله من تعليق ، فهو ينم على سخرية تقريبا ، الا أنه في الوقت نفسه ينم على كرم يستثير المشاعر و ذكاء ، لأنه ينتبه إلى أنه كان باستطاعته تماما مضارعة بروتوس في بلاغته ، غير أنه لم يقدر قط على أن يكون على هذه الدرجة من القوة والشجاعة.

و هذا لا يعني الزعم بعدم وجود حافات خام في النص على الحالة التي تلقيناه بها. اذ ثمة أمارة شكلية في نسخة فوليو المنقحة. و هذه الأمارة هي ما جرى التقصي عنها من قبل برنتس سترلنغ في مقالة ثانية، حيث أعطيت عناوين الكلام

لـ"كاسي Cassi" (المقصود هنا كاسيوس– المترجم) إلى حد "كأنه يدخل شاعرا" . ثم نجد "كاس Cas" (المقصود كاسيوس– المترجم) في الأبيات التي تصف موت بورشيا. و في البيت 164 "أرحلت يا بورشيا؟" (الذي يمثل اقحاما لـ "بيت واحد" نجد أيضاً "كاس Cas" . فالمقطع باحتوائه على اضافات مظنونة ينطوي على اشكال بادئة Prefix مختلفة، أما المقطعين ، السابق عليه واللاحق له ، فينطويان على أشكال قياسية. و لا بد من التسليم بوجود تنوع لا باس به من Cassi و Cas على طول المسرحية . و هذا مما يضعف من الافتراض المسبق بوجود توليد على قدر ما نرى في عناوين الكلام . غير أنه ، ما أكثر ما تجري التغييرات بموجب توقيتات (باقتران مع الشذوذ الواضح الحاصل في العرض المسبق للمسرحية)، مثل اقتراح عملية لتنقيح من نوع معين ، التي لم تكن قد استكملت على نحو مرض. ومما لا يستبين اطلاقا، هو أن التنقيح قد أعد على أنه استبدال نسخة بأخرى. و يبقى ممكن تماما هو أن شكسبير كان قد قرر، اثناء التنقيح ، اظهار بروتوس لنا ، و كأن ردة فعله تتكرر مرتين مع الحدث نفسه ، فاخفق بذلك تماما في اكمال " صنعته " Joinery . أما كذبة بروتوس، فقد تكون "صيغت" بعناية أكبر. و لسنا بحاجة للاستنتاج أنها ربما من المستحسن لو كانت أزيلت.

اذن، فانه حتى حين تكون رواقية بروتوس قد مورست على النحو الأكثر تكلفا ، و الأكثر سفورا ، و بمحض الارادة ، لا نشعر نحن فحسب بما مورس، و انما أيضاً بالارادة الانسانية التي مارست الأمر . ذلك ، لأننا نحس شخصيا بحياة مليئة بالعاطفة. و هذا هو في الواقع سبب ظهور التكلف ، و كأنه عذاب شديد للنفس . أما في داخل أنطوني فقد لا يرى ذلك الا نادرا.

لقد جرى تقديم بروتوس من قبل شكسبير، و كأنه تفاعل بين الجوهر والحيلة. و الحيلة هنا بالتأكيد هي مكر بروتوس . فاذا رجعنا إلى الخلف لمعاينة الكل، سنجد أن حيلة وجوهر بروتوس كليهما هما من صياغة فن شكسبير. فالجوهر الذي بدأ عليه بروتوس هو فن شكسبير. الا انه يجب على شكسبير، عند تصويره شيئا يستقبله الجمهور على أنه جوهر، أن يقوم حقا بمراجعة الواقع و يذعن له. لذا، فقد

يكون من بين المزايا العديدة التي تتمتع بها مسرحية يوليوس قيصر هو نجاحها المميز في نقل الواقع.

و ترينا مسرحية كوريولانوس روما الأقدم من ذلك، المدينة التي قد غدت شيئا أكثر من المدينة الدولة المولعة بالحرب على نحو يثير الاستغراب . كتب بوب Pope ان شكسبير لم يلاحظ فحسب الفرق بين الشعبين الروماني والانكليزي، و انما أيضاً أدرك الفرق بين مراحل مختلفة في تطور الرومان . ففي مسرحية كوريولانوس، ما كانت الجماهير لتبدو أقل وضاعة بقليل من الرعاع في مسرحية يوليوس قيصر، لولا كونها مهتمة على الأقل بحقوقها السياسية . اذ تبدو روما مؤمنة بالحكم الجمهوري بقوة وعن سابق وعي ، لأن زمان الحاكم المستبد autocrat لم يكن قد حان موعده بعد. و حتى أن المسرحية تكشف عن وعي بالعوامل الاقتصادية . و الجماهير في مسرحية كوريولانوس ليست بروليتاريا ماركسية تتكون من منتجين من الصف الاول. بل و حتى أن كوريولانوس نفسه يعد طفيليا من الناحية الاقتصادية . فالمدينة تعيش تحت الاحتلال العسكري ، و هو فتح يسبب ضرائب ثقيلة . و المواطنون تعيلهم الاعانات دون مبرر. و يبدو أنهم لم يكونوا في الحرب الا لنفع قليل (مع ان المرء يتلهف للخروج من معطيات المسرحية ليناقش هذا الأمر) . اذ يبدو كوريولانوس ، و ان كان قاتلا وحشيا ، في هذا المجتمع على أنه محسن كبير.

ان كوريولانوس هو نوع من جبار Titan وطفل في الوقت ذاته. أما النقاد المحدثون، فيميلون في تعليقاتهم عنه إلى ترجيح الصفة الثانية بافراط على حساب الصفة الاولى . و ينبغي الا ننسى أن أي منا لو كان عليه ليلاقيه في ساحة الوغى، فان بسمة الناقد المناصر له قد تتلاشى بسرعة. فالمحارب الذي فيه يرفعه تقريبا إلى مصاف الجبارين . ومع ذلك ، يبدي في نوبات هياجه غيضا و حرونة وميلا إلى رض رأسه أو اخفاء وجهه ، مثل طفل في الثانية من العمر.

ثم هناك غروره. و هنا يرفض سكسبير، مثلما جرت العادة ، تقديم أية خدعة لذي النزعة العاطفية. و ربما يكون من الملائم الاعتقاد أن احتقار كوريولانوس للشعب هو حماقة صرف . و يبقي شكسبير الوضع كأنه لا يبعث الارتياح ، و ذلك بتلمحه من ناحية إلى أن غرور كوريولانوس ينم عن ميل مرضي، ومن ناحية ثانية

إلى ان الناس هم في الواقع جديرون بالاوصاف التي يطلقها عليهم. غريب هذا العالم الذي لا يقول الحقيقة فيه الا انسان صار شاذا من فرط انانيته egomaniac!

لاقينا في مسرحية يوليوس قيصر مشكلة جوهرية ، و هي الديمقراطية يسفح دمها، و أعني بذلك، ما يحصل حين يختار الناس بأنفسهم الحكم الاستبدادي ؟ أما في مسريحة كوريولانوس ، فعندنا مشكلة اخرى ، ما تزال اكثر جوهرية ، و هي مشكلة غير مريحة ، لدرجة أن الناس يفضلون اغفالها كونها "تجريدية لدرجة السخف" وهي: ما الذي يحصل حين يكون بالامكان التنبؤ بأن الناس، من خلال الرذيلة أو الحماقة، سيختارون على أساس فاسد ؟ فهل أن الديمقراطية حق اذا كان العامة فاسدين ما الذي يفعله الانسان الصالح اذا ما وضع في مجتمع من هذا النوع؟ واذا ما جعلت من الحرية الغاية النهائية للديمقراطية (أعني، اذا آمنت أن الحرية خير في آخر الأمر، لأنها تعلي من شان السعادة، بل و أيضاً هي خير بذاتها ، فضلا عن أنها الخير الأكثر أهمية على الاطلاق)، لن تلاقي حينئذ أية صعوبة في الاجابة على هذا السؤال. و عندئذ ستعارض كوريولانوس، و سيفعل الامريكان الراشدون هذا الأمر على نحو فيه ثقة أكثر مما لدى الاخرين. فقد كتب و. هـ. أودن W.H. Auden في مقدمته لكتاب هنري جيمز Henry Jemes الموسوم "المنظر الامريكي" أن العديد من الامريكان قد تخلوا عن الطابع الروماني . و الطابع الروماني يعني عند اودن جعل الفضيلة تتقدم على الحرية . و الناس الذين يتخلون عن رومانيتهم هم أناس قد يفضلون حرية ارتكاب الاخطاء على القيام بما هو صواب بالاكراه . و انه لمشوق ، من ناحية امكانية تطبيق هذا المفهوم على كوريولانوس ، أن نعلم أن أودن فضّل التعبير عن فكرته بكلمة تعني حرفيا "الطابع الروماني Roman- ness".

و روما التي أرانا اياها شكسبير هي، بالطبع ، روما الديمقراطية، و ليس روما الجمهورية . و على البرغم من ذلك ، تمر لحظات في المسرحيتين كليهما، "يوليوس قيص" و "كوريولانوس" ، بالناس حين تجعل منهم رغباتهم السياسية أناسا ذا أهمية . فعند انتخابات المدافعين عن حقوق العامة في مسرحية كوريولانوس، يجد المرء نموذجا فعليا لآلية ديمقراطية بدائية.

لذلك نجد كوريولانوس في (ف3 م1) في وضع شاذ، اذ يترشح للانتخابات ، غير أنه يحتقر المقترعين، لأن الزيف يشكل وجوده . فالغرض من برنامجه الانتخابي الراغب في الاستماع إلى كل ما يعرض عليه ، هو تجريد الناس من كل حقوق يمارسونها عند انتخابه . و هذا على الاغلب فيه تناقض منطقي ، و يكاد على القدر نفسه أن يكون نكتة. ذلك ، لأن الناس ان انتخبوه ، بوساطة دهائهم ، فانهم سيدحضون نظريته . و ربما يكون كوريولانوس حينئذ شبيها بغروشو ماركس Groucho Marx، الذي استقال من أحد نوادي الغولف ، لان هذا الأخير أثبت وجوده (بانتخابه) بطريقة استثنائية لا تفي بالمرام. و أفترض هنا أن اغلب المشاهدين، عند هذه المرحلة من مسرحية شكسبير، قد ابتدأوا يدركون أن كوريولانوس مختل إلى حد ما. و مع ذلك ، فثمة خيط من الكمال الأخلاقي يصر على المواصلة في داخله . و قد كان زعم في مطلع المسرحية أنه يؤمن أن كون الجماهير في الواقع على هذا القدر من الخنوع والغباء ، لدرجة أنهم غير قادرين حتى على المطالبة بحقوقه الشخصية:

تشبه عواطفك
شهية انسان مريض ، جل ما رغب فيه
لا يزيد من الداء الذي يعانيه

(ف1 م1 5– 177)

و بمطلع الفصل الثالث يكون ازدراء كوريولانوس للناس قد وصل به إلى درجة يندر فيها امكانية توقع حتى التفكير في مصالحهم . غير أنه ، لو كان فعل، لكان قد حافظ على وجهته . ذلك ، لأنه يؤمن ، وبصراحة ، أنه قد يكون من مصلحة أولئك الناس لو جرى تجريدهم من تلك الحقوق التي يمارسونها بفطنة محدودة جدا. و الكاتب المسرحي عديم الرحمة على نحو يثير الاستغراب ، و ليس لديه و لا ذرة من الشفقة تجاه المتضورين جوعا في هذه المسرحية، لم يقم باقحام حتى ولو بيت واحد من الشعر يظهر كوريولانوس مخطئا.

هل يستطيع كوريولانوس الطلب إلى الناس اعلان انتهاء امتيازاتهم بانتخابه؟ قد يجاب على السؤال : أن الجماهير القادرة على فهم دوافعها بنفسها ، و هي قادرة، بل و يجب، ان تفعل ذلك . و مع ذلك ، فقد رأينا أن الجماهير القادرة على فهم دوافعها بنفسها قد لا تكون كليا مثل هذه الجماهير . ذلك ، لأن قدرة الناس على فهم دوافعهم سيكون ، في حالته تلك ، افشاء للفهم . و بمجرد حصولهم على هذا الفهم ، قد يكون من الخطأ التخلي عمليا عن الحقوق السياسية . و بذا يكون كوريولانوس حقا في محبس منطقي. اذ ثمة تفاوت جوهري فيما يبدو بين طبيعته الميالة للحرب و أعراف نظام الحكم المدني.

يأخذنا هذا إلى عنصر الشفقة الرئيس في طبيعة كوريولانوس مركز الشد الرئيس في المسرحية. كان كويولانوس قد صنعت منه أمه القاهرة فوليومينا أداة حرب . و نعلم تقريبا كيف جرى هذا من الحكاية الموجودة في (ف1 م3)، حيث جرى اعلامنا كيف أن ابن كوريولانوس ، الصغير مارسيوس ، و هو نسخة مصغرة مطابقة لأبيه، طارد "فراشة مذهبة" ، فأمسك بها ثم أطلقها تذهب عاليا ، وعاليا مرة أخرى ، لدرجة أدت به إلى السقوط أثناء المطاردة ، و حين أمسك بالفراشة بعدئذ مزقها اربا. و أعني، أنه انقض عليها بأسنانه (م1 ف3 64). و تعود فوليومينا لتحيي هذه القصة بابتسامة متساهلة ، مذكرة بشيء ما ، فتقول " الولد على سر أبيه " . و من الواضح أن كوريولانوس كان يكافأ بالحب لقاء ابدائه للعدوان.

و لنلاحظ كيف تتطاير نتف و شظايا من مسرحية "الملك لير" في هذه المسرحية، و لا يكرر شكسبير ، الشغوف بالدورانات ، نفسه تماما على الاطلاق. فثمة صورتان في مسرحية "الملك لير" قويتان على نحو استثنائي . تظهر الأولى في البيت الذي يقوله غلوسيسزر:

مثلما الفراشات لعبة الاولاد العابثين، نحن كذلك بيد الآلهة
يذبحوننا لمتعتهم

(ف4 م1 7- 38)

و تأتي الصورة الثانية، حين يجتمع شمله بكورديليا، و قد استرجع سلامة عقله، بعد محنته مع العاصفة ، فيقول لها:

سنحيا اذن
ونصلي ونغني، ونروي حكايات العصور الخوالي، ونضحك
على الفراشات المذهبة
(ف5 م3 11- 13)

و المرء قد يشك في أن شكسبير كانت عنده، حين كان يكتب الملك لير، رؤيا امتزجت فيها الذكرى بالمخيلة . و كانت الذكرى عن أولاد قرويين قساة مولعين بتعذيب الحشرات. أما المخيلة ، فاظهرت له آلهة ، مع أنها تمتلك قوة الجبابرة ، الا أنها كانت أخلاقيا تشبه أولئك الاولاد مدار الذكرى . أما كوريولانوس ، الذي هو بمثابة بطل اله ، و كان هو بالذات صبيا عنيفا تتولد الصور عفويا في عقله مرة اخرى ، ليس فحسب في صورة مارسيوس الصغير ممزقا ومعذبا للفراشات المذهبة ، و انما أيضاً ، فيما بعد ، حين يجري وصف جيش كوريولانوس، اذ يتقدم ، و لو حتى بحد أدنى من الثقة بالنفس:

من أولئك الأولاد يطاردون فراشات الصيف
أو الجزارين يذبحون الفراشات
(ف4 م6 4- 96)

و لقد صاغت فوليومينا من كوريولانوس فيما بعد أداة حرب. غير أنها بعدئذ واجهت مشكلة ، فهي بحاجة لأداة كي تصل بوساطتها إلى غاياتها السياسية في حدود المدينة ، الا أنها أنشات ولدها بطريقة لا تخدم أغراضها . ان الامر يبدو و كأنه محاولة لرؤية الاشياء من خلال الحسام . و صار انسانا ، لمجرد كلمة ، قد يقطع رأس انسان أو يقتله، و مطلق اليدين لدرجة أنه قد ينفر من مجرد فكرة التسوية أو الترضية. و مع ذلك ، فان سلطة أمه عليه تظل السلطة ذات النفوذ

الأقوى في حياته. اذ تحاول فوليومينا، في (ف3 م2) عبثا في جعل كوريولانوس يلتمس طريقا للحكم. و لا تنجح في ذلك الا حين تتخلى عن اقناعه بالطرق العقلانية ، فتبدي عوضا عن ذلك تلميحات، وبرفق حقا، بأنها ستسر كثيرا اذا ما فعل ذلك (ف3 م2 109) . فيقوم حالا بما ترغب به.

و لقد قلت أن شخصية كوريولانوس هي واحدة من الشخصيات التي تستحق الرثاء. و الرثاء هنا يكمن في حقيقة أنه انسان ليس له افكارا أو مشاعر باطنية. فكل ما تعلمه جاءه من طريق والدته و تعزز عنده من خلال الشد البدني في ساحة الحرب . و ما يقوله الوجوديون يصح على الانسان عموما ، و يصح على كوريولانوس بخاصة . و أعني ، أنه في داخله نوع من العدم ، و أن ما يكتسبه من طبيعة ايجابية ، فهو يمتلكها من طريق اختياره العرضي لوظيفته . و قد يظن أني أرمي من محاولتي هذه لتأكيد هذا ، إلى الذهاب بعيدا جدا من أجل علم تاريخي معقول ، فكل انسان يعلم أنه كان لأهل القرنين السادس عشر والسابع عشر معرفة قوية جدا و راسخة بالجوهر الحقيقي للانسان وبمكانته في السلسلة العظيمة للوجود . الا أن الصورة التي رسمها الاليزابيثيون للعالم ، هي بالحالة التي جمعها فيها العلماء، فتجمدت عليها ، ما هي الا خرافة تاريخية استعادية. و لقد جرب استباق فكرة الوجوديين من أن الجوهر الاصيل للانسان يكمن في نفيه الكامل للوجود ، من قبل بيكو ديلا ميراندولا Pico Della Mirandola في كتابه " كرامة الانسان " . حيث يخبرنا الفيلسوف بالطريقة التي خلق بها الله العالم ، و صاغه على شكل سلم عظيم يتوهج بالضوء و اللون. و كيف حين استكمل الله صنع كونه العظيم ، توقف ليقرر خلق شيء مختلف تماما . و هكذا خلق الانسان ، مخلوقا لا جوهر له اطلاقا، مطلقا العنان ، نتفة من الغموض هذه تجوب خلقه البهي المتألق ، حرية شاملة تومض و تخبو وسط كل هذه الحقائق الساطعة وعرضها عليها أن " اتخذي " أي جوهر تختارينه ، ولتكن الها ، بهيمة أو شيطانا . و ترجع هذه الفكرة بوضوح ، بهذا القدر الهائل من التأثير ، لطريقة في التفكير تعرف بـ " الهرمزية " Hermetism (هرمز هو اله الحكمة عند اليونان – المترجم) . اذا أضطر المرء للبحث عن علم كوني مفرد ملائم لشكسبير، فان هذا يناسب بالتأكيد أكثر من النظام

العليل الذي يقدمه ى. م. و. تيليارد E.M.W. Tillyard . و كان هذا دون ريب شائعا في زمن شكسبير. و قد كتب جون دن John Donne في " رسالة إلى لورد " (1624) بأنه "لكي أجبر نفسي على الايمان أن حياتنا شيء اعتدت، حين أفكر ، على مقارنتها بشيء ما . فاذا كانت تشبه أي شيء ، فهي اذن شيء" . ثم حاول أن يتحرى من طريق كتابة القصائد الغنائية عن فكرة تدور حول نفي أساسي. و ذلك في مقالته " الليل المخيم على نهار القديس لوسيز " . اذ تظهر في مسرحية شكسبير طريقة مشابهة في الحديث والتفكير حين يقول كومينيوس عن كوريولانوس:

كان نوعا من العدم، لا أسم له
إلى أن صاغ له اسما في الحريق
الذي التهم روما

(ف4 م6 1– 92)

أما ميمينيوس، فيطلق عليه تسميتين تشبه أحدهما ألأخرى و هما: "ماكنة" و "شيء" (ف5 م4 20–24) . ثمة شيء محزن جدا في الطريقة التي جرى بها في التصيير الماهر لقطعة العدم هذه وحشا. و هو أنه بالتالي يعاد إلى وعيه كي ينبذ الطريقة التي جرت بها صياغته. ففي ف5 م3، وكان كوريولانوس فيه قد عاد ليحطم روما ، تذهب أمه لتنصحه بالعدول، و لو لمرة واحدة فحسب ، عن السير في وجهته الطبيعية، و بمجرد رؤيته لقدومها ينتابه شعور بالضعف فيقول:

لن اكون ابدا
هذا الغرّ الذي يطيع حشرة ، بل لأثبت
مثل رجل كان خالق نفسه
و لا يعرف له قريبا غيرها

(ف5 م3 4– 37)

و هنا يتشبث كوريولانوس بموقف عقلي روائي من أجل الدعم الذي يقدمه للنفس المتوحدة . و مع ذلك ، فهذا الكلام يعبر عن رغبة لا عن انجاز. و كان لدينا هنا بالتأكيد انسان موجود مثل علاقة صرف ، قبل أن يوجد جوهريا على أنه ذاته. ذلك ، لأنه قبل أن يكون رجلا ، فهو أبن لا يبليه كرّ الأيام

ها اني أكتب مرة أخرى بحرية و بلغة شفافة، معالجا شخصية كوريولانوس على أنها موضوع دراسة ممكنة في علم النفس . و في الكتابة والتفكير على هذا المنوال ، قد يجد المرء نفسه منشغلا في حوار مع نص يثبت غنى في الاستجابة لمطالب الدراسة . و قد تمنع أية طريقة فهم شكلية صارمة القارئ بيسر ، أو حتى المشاهد ، من ملاحظة المعنى الذي يعرضه شكسبير لطغيان أحد الوالدين الممكن ، ذو الأثر الفعال في التكوين . و ذلك ، بسبب شموليته غير العادية . و هذا الشيء لوحده يدهشنا من كاتب سبق الفرويدية، و ما يزال دون شك ، موجودا في النص . ان باستطاعة الانسان الذي ينتابه الفضول من ذوي النزعة الشكوكية تجاه التاريخ ، أن يكتشف الطريقة التي أبدى بها شكسبير تلميحاته عن تصوره لبلوتارك Plutarch. غير أن مسرحية "كوريولانوس" مثل مسرحية "يوليوس قيصر" هي في الوقت نفسه دراسة عن التحول الثقافي. و هذه المرة ، يبدو المفهوم الذي سميناه "ثقافة الخزي Shame- culture" هو أضيق دائرة من تلك التي كانت لبروتوس.

ليس ثمة تناقض في القول أن ما تمثله مسرحية "كوريولانوس" هو أمرين على حد سواء و هما: الأمر الأول، نموذج لثقافة خاصة ، والأمر الآخر هو أن شخصيته التي جرت صياغتها من قبل شخص آخر، و أعني والدته . فلقد صنعت فوليومينا ولدها بموجب مثال ثقافي ما يزال موجودا ، ذاك هو مثال المحارب. و يعد كوريولانوس، اذن، عينة مصطعنة، غير أنه بسبب ذلك يعد عينة خالصة ، على نحو استثنائي ، من ذلك النوع . فهو دون شك يتمتع بشجاعة فائقة و لغة متفاخرة و ربما غياب الميل إلى الزواج (لنتذكر أوتيلو) الذي يبدو أن شكسبير ميال لربطه مع هذا النوع من الرجال . و فضلا عن أن شكسبير يبدو ، و هو يبيّن أعراف روما المدينية المتنامية بوجودها المتسم بالتوتر ، أساليب الحرب السائدة ، و كأنه يتعامل تقريبا مع الموضوع نفسه بروحية مؤرخ حديث للثقافة. و يقتضي أ. و. هـ. آدكنز

A.W.H.Adkins ، في كتابه "الفضيلة و المسؤولية"، آثار العملية بوساطة ما يسميه "القيم التعاونية" The co-operative values، التي أتت لتحل بالتدريج محل "القيم التنافسية" competitive values، عندما استقر المجتمع اليوناني بالتدريج في حالة من دول المدينة المستقرة نسبيا . فقد حصل أن صارت مصطلحات مثل "غير متطرف Temperate" تحمل قيمة أخلاقية أكبر من تلك التي تحملها مصطلحات مثل "شجاع brave" . ان مستوى التجريد التأريخي الذي نجده في كتاب آدكنز يحدث جوهريا . غير أن شكسبير كان قد التقط من بلوتارك الحقيقة القائلة أن الرومان الأوائل قد فهموا الكثير عن معنى مفرة الفضيلة ، و ذلك بدراسة أصل الكلمة وتاريخها، اذ كانت تعني "الرجولة manliness" و "البطولة الرجولية virile heroism" . و أختار أن يعرض هذه الشجاعة الرجولية في سياق مديني لا تصلح له، حيث بمقدرور الجمهور أن يشاهد بوضوح تام "الفضائل التعاونية co-operatue virtues" ، و هي تستجمع قواها في المنتدى العام للنقاش. و يظهر شكسبير بوضوح تام ، أولا ، الفائدة التي يشكلها كوريولانوس لروما في زمن الحرب ، و ثانيا ، الى أن تبدو المدينة سعيدة دونه، بمجرد أن يستتب السلام حالا . و يجري التشديد على الملاحظة الثانية في (ف4 م6) ، حين يبدأ الناس بالسلام على بعضهم بمودة فيقول سيسينيوس:

هذا زمن أسعد و أجمل
من ذاك ، حين كان الأتباع يجوبون الشوارع
و يثيرون الاضطراب بصراخهم

(ف4 م6 7– 29)

لربما يكون مستحيلا الزعم ، على وجه الدقة ، عن المدى الذي تلبست فيه ثقافة الخزي ، الخاصة بكوريولانوس ، شكل الانطواء الذاتي الذي أسبغته عليها الرواقية . فقد يقال أن الشخص المتلبس بثقافة الخزي يبتهج ابتهاجا عظيما بالمجد الذي يدخل به صيته . وأن رفض كوريولانوس ابداء المودة للناس يظهر النكوص

الأناني للرواقي الكامن فيه. غير أننا يجب أن نتذكر أنه حين يكون كوريولانوس بين الناس فانه يحس أنه مع أناس ليسوا أفضل من العبيد الا قليلا . بل ، و حتى أخيل و آجاكس ، و هما مثالان الخالصان اللذان أبدعهما هومر Homer عن ثقافة الخزي القديمة ، قد يضيعان عند البحث في فضل أولئك الناس قليلي القيمة . و ينبغي الا يكون ثمة ايحاء في الأثر الفني دون ريب الى أن كوريولانوس هنا يحاول تقديم عرض عن القيمة " التعاونية " للتواضع ، لأن كوريولانوس يرغب في اخفاء ندوبه عن العامة . وليس لأنه يظنها تافهة ، و انما لأنه يؤمن أن فيها منتهى المجد. فهو يقول:

للتفاخر بها "هكذا انطلقت، و هكذا!"
ان أريتهم الندوب غير الموجعة التي يتعين عليّ اخفاءها
فكأني أصبت بها لكي لأحفظ
لهم نفسهم لا غير

(ف2 م2 144 –8)

و يشخص الناس نفوره، محقين ، على أنه ناشيء من غروره الارستقراطي.

انه لصحيح أننا حين نرى كوريولانوس، وسط أتباعه المحاربين يكاد يطير من فرحة النصر في (ف1 م4) ، يبقي على مقاومة اجتماعية معينة للمديح . و ينبغي التسليم هنا بأن هذا وحده خليق بجعلنا نصنفه ضمن حقبة تالية لحقبة ثقافة الخزي . غير أن هذه المقاومة ستبدو سطحية، مقارنة بالتغيّر العنيف الحاصل في روما. و أنه، في الواقع ، أكثر قليلا من نصف هزة كتف تعبيرا عن الارتباك:

اني ذاهب لأغتسل
و حين يغدو وجهي نظيفا ستدرك حينئذ
ان كان وجهي يحمر خجلا أو لا . هاوبيت اني أشكرك

(ف21 م4 68– 70)

وعند انتهاء المعركة ، تتلاشى قوته منه تدريجيا. و بروح من التجاهل الارستقراطي يخفق في تذكر اسم الرجل المسكين الذي آواه ، و هو الرجل الذي كان قبل فترة وجيزة قد دافع عنه بالقدر نفسه من الشهامة الارستقراطية النموذجية. و قد يتعرف نيتشة Nietzsch ، الذي يعدّ بمثابة أب لكل مؤرخي العصور القديمة المحدثين، حالا على ضخامة و سطحية روح كوريولانوس الارستقراطية.

ليس كوريولانوس بالرواقي غير العملي ، الذي يمثله بروتوس في مسرحية "يوليوس قيصر" اطلاقا. و مع ذلك، تتبقى ثمة لحظة واحدة بالغة الأهمية في المسرحية ، و هي حين يحقق هو في كل لحظة عظمة رواقية. و هذه تحصل عند نهاية (ف3 م3) ، حين ينقلب الناس عليه، فيصرخ عندئذ بروتوس المدافع عن حقوق العامة أنه يجب أن يعفى كونه عدوا للشعب . فينظر كوريولانوس اليهم من عليائه و يقول له "أنا أنفيك" (ف3 م3 125) ، ثم يدير لهم كتفيه العريضين. ان آراء سنييكا المأثورة كلها موجودة في هذا المشهد . و العقل هو مطرحها. ان الانسان الرواقي هو مواطن العالم ، و لا يمكن نفيه ، غير أننا نرى في الوقت نفسه شيئا آخر، طفلا يحمر خجلا، يضرب باخمص قدمه، ويصرخ وهو يبكي "سانفيك!". وهنا تتقاطع بديهيات التاريخ الثقافي مع بديهيات علم النفس . فاللحظة تعدّ محاكاتية على نحو يفيض بالقوة و الشمولية، وفي الوقت نفسه، بخصوصية ليس في الامكان مجاراتها. و هي أيضاً عبقرية خالصة.

مسرحيتي "تاجر البندقية" و "عطيل"

كان شكسبير قد أدرك أن روما لم تكن انكلترا. و أدرك كذلك أن البندقية ليست لندن . فقد كانت البندقية بالنسبة للاليزابثيين تمثل ، بطريقة ما ، ما كانت تمثله هوليوود بالنسبة لبقية العالم أبان ثلاثينيات القرن العشرين . أو لربما يكون من الأفضل القول أن البندقية كانت نوعا من مزيج بين هوليوود و باريس ، لأنها كانت المدينة الشريرة الفاتنة ، و الجريئة المتألقة . و حتى يومنا هذا ، ما تزال البندقية تغوص تحت مياه الهور كريه الرائحة ، و كأنها العروس الخرفة للبحر الادرياتيكي. حتى أن المرء بامكانه أن يلمح في المدينة الأصلية التأثير الذي لا بد أنه كان لها

يوما ما. ان باقي العالم أسود و أبيض و رمادي. أما هنا، فالمدينة الملونة تقبع وسوط الأسود المطلية بالذهب و القرميد المورد و الرخام الابيض المشرب بالخضار. ان أكثر الأوصاف التي تطلق على البندقية حيادية تأخذ شكل اسلوب منمق . و من المؤكد أن أشياء عديدة تغيرت . اذ صارت مدينة الفجور بيوريتانية على نحو غريب، حيث الاعلانات المنتشرة في "الضباب" توقف الزائر منبهة اياه/ ا حول قلة الحشمة المحتمل وجودها في ملبسه/ا. في الوقت الذي ما تزال فيه الجدران تتألق بمناظر مرسومة بالجص، تصور الأبهة الاجتماعية لعظمة البندقية الممثلة لأطواق الريش و القماش المطرز و الفواكه و الخمرة و أناس مدهشين. و ها هنا نجد المكافئ الملائم ، من بين فنون بصرية من الطراز الشكسبيري تتمثل بمسرحية "أنتوني و كليوباترا" ، في سبيل المثال. ان رسامي موطنه ، آيزاك اوليفر Issac Oliver و نيكولاس هيليارد كانا يفتقران إلى الوفرة المادية و أشياء كثيرة أخرى اضافية . ان تقارير الرحالة ، في زمن شكسبير ، عن المدينة كانت غزيرة ، لدرجة أن دعاة الأخلاق تناقشوا كثيرا حول ما اذا كان أيهما أفضل ، ارسال المرء لولده ، باسم الخبرة ، إلى البندقية (بكل ما تحتويه من مخاطر) أو تزويده بكتب مناسبة عن المدينة عوضا عن ذلك.

و مع ذلك ، فان أغرب الأشياء جميعا ، بالنسبة للانكليز في العصر الاليزابيثي، هو مما لم يقل بعد . ففي عام 1597 (التاريخ المحتمل لمسرحية "تاجر البندقية") كانت الحلقة ، التي تؤكد ما نقول، بالامكان رؤيتها بسهولة من قبل أي من سكان هذا البلد . فالطعام الذي أكله كان قد شاهده لأول مرة في حقله أو حقل جيرانه. و حتى في القرن التاسع عشر ، يروي توماس هاردي Thomas Hardy في الفصل الرابع عشر من روايته "عمدة كاستربيرغ" عن الطريقة التي بامكانك بها، وأنت مار في طرقات أية مدينة ريفية انكليزية ، أن تومئ برأسك محييا الذين يحصدون الذرة في الحقول. الذرة والخبز والفاصوليا والخنازير، والأبقار و الأغنام و الصوف و القماش ، هذا كله كان يشكل منظرا مألوفا تجيزه وترعاه السماء الانكليزية المتحولة تبعا للفصول. أما البندقية، فهي مبنية فعلا في البحر، حيث تتدفق في شوارعها العظيمة مياه البحر الزاخرة بالملح . و مرة تلو أخرى ، كان

يتعين على الرحالة القادمين إلى البندقية أن يفكروا أولا: "كيف يستطيع أمرؤ أن يقيم في هذا المكان القاحل؟" . و السؤال التالي هو " كيف بمقدور أولئك الناس أن يكونوا أغنياء إلى هذا الحد؟" . حيث لا أشجار، و لا خضرة في الارض، غير أنك لا تجد في كل مكان سوى القرميد و الرخام و الحجر و النحاس و الذهب. وها هنا ، كان شعب يعيش بطريقة ، كان لا بد أن تظل ترى في زمن شكسبير على أنها غير عادية. ذلك ، لأنهم كان يبدو عليهم أنهم يحيون على المال و لا شيء غيره . و المال عادة ما يعرف تقليديا أنه واسطة التبادل ، التي هي بذاتها شيء عظيم . الا أنه هنا كان قد أثبت جدواه على نحو غريب ، لأنه يضاعف نفسه كل ساعة في السوق.

ان وضع المسالة على نحو يميل بها إلى التبسيط قد ينطوي على شيئين هما: المبالغة والتشويه. لقد مارس الانكليزي المراباة، و للبندقية مقاطعاتها التابعة لها. ومع ذلك ، تبقى المقارنة تتمتع بقوة معينة من الناحية الجوهرية . اذ كانت البندقية أكثر الأمثلة فرادة عن قوة الثروة التي تولد ثروة ، و هو مثال يراد به اثارة التعجب والاعجاب ، لما تتسم به المدينة من أبهة وعظمة. و لا بد أن يعد وضعها الاعجازي داخل البحر شعارا لتلك القوة. فالبندقية اضافة إلى ذلك هي مالك الأرض الذي لا أرض له.

و يجد الجانب الحاسم من كل هذا تعبيره في مسرحية شكسبير "تاجر البندقية". و انه ليس مجديا ، في نقطة ما ، البحث عن المصادر التي استمد منها شكسبيسر معرفته بالبندقية . و في غضون الوقت الذي شرع به في كتابة مسرحية " أوتيلو " كان قادرا على مراجعة كتاب كونتاريني Contarini "دولة البندقية و حكومتها"، و ربما بالتحديد ترجمة لويس ليوكينو Lewis Lewkenor لهذا الكتاب الصادرة عام 1599. و لكن في الوقت الذي كانت فيه لندن تعج بالأحاديث الصاخبة ، كانت البندقية هي الموضوع المميز لهذه الأحاديث . ذلك ، لأننا جميعا نعلم احتمال أن يكون شكسبير نفسه قد زار البندقية أثناء " الأعوام الغامضة " missing years في حياته . فالكملة "تاجر merchant" تثير انتباهنا أولا . و التجار في المسرحيات التي أدخلت إلى انكلترا يكادون لا يشكلون فيها علامات بارزة

أو ذات شان. و قد نستعيد ذهنيا التأثير الأصلي الذي يتركه العنوان ، اذا ما استبدلنا كلمة "رأسمالي" بدلا من "تاجر"، الا أن هذه "المكافئات equivalents" تعم هذه المسرحية، و منها اللغة المجازية للمال و رنين النقد، كما لم تفعل في أية مسرحية أخرى. فضلا عن ذلك ، فلقد جرى في بعض المواضع ابراز صورة الذهب هذه على نحو ساخر، اذ أستعملت بصراحة قاسية تقريبا في قصة الحب الرومانسية التي تدور في المسرحية. و انه لأمر طبيعي أن يكون ثمة عادة متبعة في استعمال لغة المال في قصة حب. سوى أن لب هذه العادة يقع في تناقض ظاهري ، في التناقض الحاصل من استعمال العبارات الأدنى و الأشد وضاعة في حالة هي الأسمى، و في الوقت نفسه ، الأكثر انسانية، و أعني بذلك الحب. و بذا يجري ما يحصل عادة ، وهو وضع الاستعارة في خلاف مع التطبيق . و هكذا يكون بمقدور السيدة التي هي " قيمة خارج القيم " جني ثروة وهي في الفاقة ، طالما هي في حاجة لذلك، وهلم جرا. و بدلا من هذه الأداة البارعة الخدومة التي جرى استنزافها ، تعرض مسرحية "تاجر البندقية" لنا سذاجة تثير الانزعاج . اذ يتحدث باسانيو عن حبه بالكلمات التالية:

هناك في بيلمونت سيدة أورثت ثروة
جميلة هي ، بل وحتى أجمل من هذه الكلمة
لأنها ذات فضائل مدهشة

(ف1 م1 1- 162)

فهو يتحدث الينا أولا عن المال، ثم، بربط ساذج مبهج بينهما، عن جمالها وعفتها، و ليس باسانيو بفقير أو متصيد لثروة يجري وراء بورشيا أو وراء ثروتها. فهو يحبها حقا ، وما ثروتها بالفعل الا أحد مقومات جاذبيتها العامة . ثمة صراحة معينة في باسانيو تثير النفور. فهو يستطيع الاعتماد على على سجيته ، التي جرى تنشئتها بعناية ، أن لا تسمح له اطلاقا بالوقوع في حب امرأة فقيرة . ذلك ، لأن

النساء المعدمات هن بالتالي لا يتمتعن بجاذبية ، غير أنه و بعد هذه البداية يجري القاء ضوء غريب على ما تبقى في حديثه:

ضفائرها المرحة
تتدلى على صدغيها مثل زئبر ذهبي
مما يجعل من جلستها في بيلمونت كولكوس شاطئا
يلجا اليه العديد من المغامرين في طلب الذهب
(ف1 م1 69- 172)

و قد يكون زئبر الذهب في سياق آخر تناقضا ظاهريا في لغة الحب . الا أنه ها هنا يبدو قصورا من نوع غير مريح على محور اهتمام باسانيو.

لقد غلف شكسبير حب باسانيو منذ البداية، على نحو مدروس، بجو ماليّ مذل ثقيل الوطأة . غير أنه لم يدخل أية اشارات اسلوبية صريحة عما هو فاعل ، لكي يبدو الأثر ثقيل الوطأة حقا. ان الانسياب يجري سلسا، كما لو كان في أية قصدة لدرايتن Dryton أو دانييل Daniel. حتى أن المرء يبدأ بالظن أن ازدراء شكسبير لجمهوره ساخرا منه (ساجعلهم يتجرعون هذا، و لا يعلمون ما هم شاربون) لم يكن تجنيا على الحقيقة، لأنه ، في مشهد المحكمة ، يعول صراحة على واقع أن بعضا من هذا على الأقل قد علق في البال. فلقد كانت خطوة باسانيو الأولى في ابداء حبه أدنى من أن تكون عملا ينم على بطولة . و انما كانت لاقناع صديقه أنطونيو اعطائه قرضا ، لكي يحسن من مظهر لباسه.

و انه لغريب أن تكمن الفطنة في امكان التجنب الكامل لتعقيد منتظر. قد يشبه المرء الممارسة الكلامية المعروفة في اللغة العامية للاربعين عاما التي خلت بأنها "سخرية من المستوى" . اذ يبدي المتحدث ملاحظة تبدو ساخرة ، غير أن النكتة الحقيقية تكمن في واقع أن كل كلمة فيها تبدو مقصودة حرفيا ، من قبيل: "أهلا عزيزتي، تعلمين اني أكره شجاعتك" . و ما يقوم به شكسبير في هذه المسرحية، بطريقته الغريبة ، من مزج لطيف بين لغة الحب و لغة المال، ما هو الا

نوع من سخرية بالمستوى. و حتى بورشيا، السخية في حبها، تتحدث عن ثروتها الشخصية على أنها أحد اهتماماتها ، و بطريقة لاشعورية تدعو الى الاستغراب. فهي تقول لباسانيو:

أنت تراني ، سيدي باسانيو حيث أقف
مثلما انا. و لو اني لنفسي
ليست بي رغبة شديدة التوق
كي أتمنى لنفسي ما هو أفضل، ومع ذلك فاني لأجلك
أتمنى لو اني كنت عشرين ضعفا مما أنا عليه
و ألف ضعف أجمل، و عشرة آلاف ضعف أغنى
و ليس ذلك الا لكي أبقى في حسابك في مركز أعلى
أنا التي، في فضائلي ، و مناقبي، و أرزاقي و أصدقائي
أفوق الحساب. غير أن شطري الأعظم
هو شطر من شيء ، نمسيه اجمالا
بنتا تعوزها الخبرة .

(ف3 م2 49– 60)

لنلاحظ كيف تتبوأ الثروة مكانها مرتين في قمة نظام بلاغي راق ، يشتمل على الخلق والجمال . واللغة تتعرض للحساب هنا في قولها "لنسمه اجمالا" قريبة على نحو لا يدعو إلى الارتياح مما يجري فعلا. ان مخرجا صفيقا (لأني لا أقوى على تسميته أحمقا) قد يجعل باسانيو يتفاجأ بهذه الكلمات أثناء قيامه هو بالذات بتخمين قيمة ستائر الغرفة والسجاد المتدلي على حيطانها بنظراته.

و مع ذلك فبورشيا لا يعوزها الوعي فعلا. فهي تفم باسانيو بوضوح غريب و عديم الرحمة ، يتميز به الحب الذي تقع فيه كل تلك البطلات العظيمات اللاتي أبدعهن شكسبير. و أعني تلك النساء اللاتي يتفوقن تماما على عشاقهن الوضيعي الأصل. فبعد أن قالت أنها ستدفع دين أنطونيو لباسانيو، تقول لخطيبها:

بما أنك أفتديت بثمن غال، فسأحبك أيها الغالي

(ف3 م2 315)

ان التلاعب بكلمة "غال" ليس مدعاة للارتياح تماما، لأن الحب ، في ذات الوقت ، حقيقي لا تحده حدود.

وقد لا يكون مفاجأة وجوب أن يعد هذا القول أحد "الأصداء" الرئيسة لهذه المسرحية:

مدفوع به ثمن غال، انه ثمن فلكي، وسأحتفظ به

(ف4 م1 100)

ومن سيتحدث هذه المرة من الناس الذين لا ود فيهم. انه شايلوك الذي يتحدث عن حقه في أخذ رطل من لحم يؤخذ من صدر أنطونيو.

يدور موضوع مسرحية تاجر البندقية عن القانون في العهد القديم والقانون في العهد الجديد. أعني العدالة اليهودية الدنيا التي تقول بمبدأ العين بالعين والسن بالسن، و الطريق التي ارتقت به هذه العدالة من طريق الاحسان والرحمة ، التي نادت بهما المسيحية . ان مشهد الذروة في المحاكمة هو من الطراز البدائي . و يبدو أن اليهودي المرتدي سوادا، و هو يماحك من أجل قطع لحم المسيحي ذي البشرة الصافية، و الرمز الاضافي للعدالة وهو الحب ، كل هذا هو قوام الأسطورة . انها تذكرنا بحكاية "الملاك الساقط . . ." القروسطية مثلما ترى عادة ، التي تصون فيها مريم العذراء الانسان من كيد الشيطان الذي يدّعي لروحه دعوة شرعية. و يكمن خلف هذا التشابه مبدأ الكفارة ذاته، الذي دفع الله به ثمن الكفارة عن الانسان، بابنه الذي كان هو ذاته أيضاً. و لا بد بالتاكيد ، وبضوء هذا التأطير الفعال ، أن تتلاشى بصمت كل التعابير الأخلاقية الملتبسة ، التي ستروى لنا ؛ ان اليهودي

شرير، و بغيض، مراب، جشع ، و تواق إلى الانتقام . أما المسيحيون فمحظوظون، و كرام، و سمحون. و هذا ، قد يكون ، هوالمعنى الصريح من المسرحية ، مما سيؤدي بناقد "شفاف" ثابت الجنان الى أن يقوم بتعتيمه. و ان القيام بذلك ليس ، في الواقع، صعبا . ذلك ، لأننا حالما ندخل عالم العمل الخيالي Fiction، و نعامل شخوص المسرحية بوصفهم كائنات انسانية ممكنة الوجود في مدينة تجارية محتملة، فان كل شيء سيبدو عند اللمس ذا فارق ضئيل.

انه لصحيح، بالتأكيد ، أن بعض الطرز البدائية archetypes تقوم بدور فعال في المسرحية . غير أن ما ليس صحيحا هي أنها ألأشياء الوحيدة الموجودة ، التي ينبغي لها أن تأسر الرغبة عند مستوى عموميتها ، التي لا أشياء وراءها . أو لنقل أن هذا هو أسلوب شكسبير في تناول طراز بدئي أو نمط ، ثم محاولة ، ان جاز القول، دحضه، و لكن دون الاطاحة به أبدا . اذ يقوم شكسبير بتغميض وضوح الاصل Prestine في هذه التضادات الأخلاقية. و هو يفعل ذلك ، في أول مرحلة بتلميحات إلى المال. و يضيف لهذا شخصية أنطونيو، الذي تتجمع حوله الظلال منذ البداية. فاذا كان حب باسانيو لبورشيا يبدو ضحضاحا غير مستقر ومرتزقا، فان حب انطونيو لباسانيو يبدو شديدا على نحو يسبب الازعاج. ان الانطباع النمطي المأخوذ عن المجتمع المسيحي في مسرحية " تاجر البندقية " هو عن عالم يعد مصدرا للسعادة والبهجة ، وحفلات الانس والسمر، والصلات الجنسية المتيسرة بين شخصيات متشابهة، مثلما هو مصدر للانسجام. و يعد أنطونيوا من كل هذا في مرحلته الاولى. فهو سوداوي المزاج ، أما فيما بعد حين يكون في خطر عظيم ، فانه يتصور نفسه كما لو كان وسيلة ما قد تلوث، بحيث أنه يرغب بالموت:

اني المتعفن من بين الناس
الأكثر ملائمة للموت ، فالصنف الأضعف من الثمار
يكبر عند سقوطه على الارض . فدعني لأكونه

(ف4 م1 14– 16)

يترك أنطونيو، في أول منظر في المسرحية، وحيدا مع باسانيو فيقول بروحية من يلمس الوتر الحساس:

حسنا، فلتخبرني الآن . أية سيدة هي مثل
التي نذرت لها حياة سرية،
أهي تلك التي وعدتني اليوم باخباري عنها؟
(ف1 م1 19- 121)

لم يجب باسانيو، غير أنه أسهب في الحديث عن افتقاره للنقد ، فيضع أنطونيو كرمه البالغ تحت تصرف صديقه:

كيس دراهمي، وشخصي، وكل ما أملك
(ف1 م1 138)

و تتشوف الاشارة إلى "الشخص" و "كل ما أملك" بوضوح الى الرعب الذي يجري تفاديه بشق الانفس في الفصل الرابع . و الناقد الميال إلى التكتم سيشعر في هذه النقطة بنزوة لايقاف تركيب الاشارة المضمنة عند مستوى الأفكار الرئيسة للموضوع . ذلك ، لأن كلمات أنطونيو التي تردد مسبقا صدى ما يحصل في الفصل الرابع هي بمثابة عبارة ذات رنين musical قد تردد مسبقا صدى نمو رئيس في الحركة الأخيرة لسمفونية . أما الناقد " الشفاف " ، فلن يكون عنده طول أناة مع معوقات الاستدلال المبني على عناية بالانسان . ذلك ، لأنه سيبدأ فورا بالتساؤل عما اذا كان أنطونيو يدرك ، وهو على اطلاع على مغالاته الخطرة في حبه لبسانيو، وجود احتمال قوي غير واضح بحصول نتيجة يلفها العنف . و قد يذهب آخر إلى مدى أبعد ، فيظن وجود رغبة بالموت عند أنطونيو . و لا شيء من هذا كله يمكن التحقق مما فيه من قوة الحقيقة الضرورة . و قد يخبرنا أي متابع للنقد

الشفاف أو الكتيم أن سبب حديث أنطونيو المفاجئ بعنف راجع إلى قوة حبه ، غير أنه لا يتشوف ، ولا حتى يستثير عامدا فينا الرعب السابق . و أعني الرعب الذي تجري الاشارة اليه مداورة ، و على نحو "غير مقصود" بوساطة أنواع من السخرية المؤثرة. و مع ذلك ، فما الذي يحصل للمشاهد العادي ، الجالس بين الجمهور؟ من الممكن الا يكون لغالبية المشاهدين ، منذ عام 1597، أي رد فعل واع على الاطلاق . ذلك ، لأنهم ببساطة لم " يلاحظوا " على نحو منفرد مايربط بين كلمات انطونيو. أما أولئك الذين لاحظوا بوضوح تلك الرابطة ، فقد كانوا سيفسرونها بلغة الدور الذي تقوم به الشخصية إلى هذا الحد أو ذاك . ذلك ، لأن انحياز الفهم النظري، و هو عرضي تماما ، هو إلى جانب "الشفافية transparency". فالأشخاص على المسرح يجري ادراكهم على أنهم ناس عاديون . و تقوم البهرجة الفعلية لوسائل التمثيل المرئية في أي مسرح بترجمة هذه الممارسة التعويضية للتفسير الواضح ، على أنها أكثر ضرورية. و الا ، فمن المحتمل أن يفهم كل الجمهور الأمور مثلما فهمتها ناتاشا في رواية تولستوي "الحرب و السلام" . و بذا ، يكون احتمال موت الدراما قائما. و يعد موضوع التغريب البريشتي Brechtian في تاريخ الدراما قضية خاصة إلى حد بعيد ، حتى في كونها ليست كاملة التكتم ، من القضايا الشكلانية الطابع تماما. اذ يقوم بريشت Brecht عامرا، وهذا شيء معترف به، بكبح الخوف الذي ينتاب المشاهد شيء مرتقب على مستوى الوسائل المصطعنة التي تعد للفت الانظار . ذلك ، لأنه يعطي للآليات التي يقوم عليها فنه موضع الصدارة . و مع ذلك ، فهو يدخل في حسابه ما يترسب من عاطفة يراكمها الخيال ، حين يكون بمقدوره أن يحصرها ، لتجري على نحو أكثر فعالية مجرى "عقيدة doctrine" ما . و على قدر حدوث هذا الحصر في مجرى معين (و هذا عنصر أساس لمشروعه)، فان فنه لا يعد تجريديا ولا شكلانيا. و انه لبين ، الا يعد شبيها على نحو صارخ لأشكال أخرى للتجربة المسرحية . فهو يشبه المسرحية في المجتمعات "البدائية primitive" ، مثلما تبدو به تلك المسرحية لحامل ثقافة غريبة تلك المجتمعات. و مع ذلك ، فان "مسرحية نوح المدينية" لا تبدو لمشاهدها للوهلة الاولى، مثلا ، مثلما تبدو المسرحية البرشتية لنا.

ان الاستنتاج الذي نستمده من أية من التفسيرات "الواضحة" لكلمات أنطونيو، أو من كلها، من أكثرها اعتدالا إلى أكثرها عرضة للتضارب ، هو أن حب أنطونيو لباسانيو يبلغ من الشدة ، لدرجة يجعل فيها حب باسانيو المحتشم لبورشيا بديلا غير ملائم لذلك الحب . و قد يظن البعض أن هذا الاستنتاج الثانوي خاطئ الى حد الفضاعة، و غير محتمل ، لأنه يخالف الطبيعة أساسا. غير أن تفكير أنطونيو في الحب ظهر بطريقة ما لسولانيو في سياق المسرحية قبل أن يظهر لأي من المشاهدين أو القراء خارج المسرحية . ذلك ، لأنه في (ف1 م1) من المسرحية يقول أنطونيو فجاة:

أعجب، اذن، لوقوعك في الحب.

فيجيب أنطونيو:

"تبا، يا للعار!"

و يتخذ سولانيو هذا على أنه رفض، غير أنه تحديدا ، ليس كذلك . و يلاحظ رسل براون Russell Brown المحرر في "نيو آدن" ، بدقة تدعو إلى الاعجاب: "أن رد أنطونيو هو هتاف توبيخ، و ليس رفضا واضحا". وسولانيو هنا بالطبع ، لا يوحي ، بأن أنطونيو واقع في حب باسانيو، وانما يرمي حسب إلى غرس فكرة ما ، و هي أن سوداوية أنطونيو مرتبطة بالحب. و بذا توجه المسرحية بذاتها عنايتنا، بوساطة الفرادة الغامرة للغاية ، تجاه موضوع حب فريد . و من ثم تجري ممارسة الحب عند أنطونيو ضدّ نزعة الاهتمام بالملل. و ليس بمقدور المرء ، عند اهمال أكثر العوائق وضوحا، أن يتصور أنطونيو يتحدث عن باسانيو بالطريقة التي تحدث بها باسانيو عن بورشيا معبرا فيها لاشعوريا عن مصلحته الشخصية. فباسانيو يرى في بروشيا محور سعادته وثروته المستقبلية. أما أنطونيو فنظرته إلى باسانيو تختلف عن ذلك تماما، لأنه يرى في المحبوب انطفاء للثروة والسعادة على حد سواء.

و هكذا يجري غرس بذرة في مؤخرة عقولنا، بأن يؤدي تطور الأحداث في المسرحية بهذه البذرة إلى نوع من نمو مبهم . و يصف سولانيو في (ف2 م8) فراق باسانيو و أنطونيو، والذي لم يكن فيه بوسع أنطونيو كفكفة دمعه ، اذ يعلق قائلا "أظنه ما أحب العالم الا لأجله" (ف2 م8 50) . بينما يبحث باسانيو الأنيق عن المتعة والثروة في بلمونت نجد أنطونيو ، من اجل الحب الخالص ، يواجه الافساد والموت في المدينة . و عندما يبدو أن كل شيء قد انتهى بالنسبة لأنطونيو يقول لباسانيو:

اطريني عند زوجتك الجديرة بالاحترام
أخبرها كيف آلت أمور أنطونيو إلى خاتمتها
قل لها كيف أجبتك، و طيّب ذكراي عند موتي
ثم ، دعها تكن حكما، حين تروي حكايتي
فيما اذا كان لباسانيو حبيبا يوما ما.

(ف4 م1 68– 272)

ما الذي يضفي على قضية الالتماس للبس خاتم الخطوبة في الفصل الخامس/ المنظر ألأول هذا التوتر الفائق للعادة ، ان لم يكن يمثل تضاربا متواريا بين حب الذكر والحب القائم على اشتهاء الجنس الاخر؟ و يمثل دور راقص قصير مؤثر هنا التنافس بين أنطونيو و بورشيا على نحو اصطلاحي ، و لكن ليس إلى حد بعيد . ذلك ، لأن أنطونيو ،عند خاتمة الفصل، لا يحصل على شريك في الرقص، على الرغم من أننا نشاهد كوميديا يتفرق فيها الأشخاص أزواجا في تلك الليلة الايطالية الرائقة. و قد نتذكر من السونيتات بيت الشعر الرتيب ذاك:

قد لا أعبر لك عن شكري ابدا

(سونيته 36، 9)

و باعطائها هذا الحدس السيكولوجي "الشفاف" تكف قصة عليبات الجواهر الواسطة Centerpiece المزخرفة التي لا حياة فيها ، لتغدو مشحونة بتهكم خفي . اذ يكافأ باسانيو المستور إلى اقصى درجة بثروة غيره ، بالجائزة التي تناسب الفضيلة الخالصة ، و تعطي عليبة الجواهر الرصاصية اللون على أنها شعار هذه الفضيلة:

على من يصطفيني أن يضحي و يجازف بكل ما يملك
(ف2 م7 61)

لقد لاحظ و. هـ. أودن W.H. Auden، في واحدة من اكثر الملاحظات النقدية في القرن العشرين شهرة ، ان هذا المطلب تجري تلبيته بوساطة شخصين في المسرحية لم يكن باسانيو احدهما. اذ تجري تلبيته من لدن أنطونيو و شيلوك . و هنا يكمن الصراع الحقيقي.

و لقد سلمت بان النمط هنا يقدم لنا شيلوكا جشعا ومسيحيين متسامحين (المسيحيين كونهم "متعالين" على مبدا الانتقام)، و بأن هذا النمط بالامكان ملاحظته في المسرحية . غير أننا لاحظنا للتو الطريقة التي جرى بها مقدما ارجاع صدى فظاظة شيلوك "لقد دفع بها ثمنا باهضا" ، من قبل بورشيا و بخلفية أكثر رفعة . فيصرخ شيلوك المضطرب الجشع الذي حلت به البلية "أما ابنتي! أو نقودي الذهبية؟!" (ف2 م8 15) . فيقول باسانيو "تلاشت مثل سحابة صفراء" (ف1 م1 170).

سأحكم اغلاق الأبواب، و أزين نفسي
ببعض قطع النقد الذهبية، وألحق بك مباشرة
(فصل2 م4 49– 50)

هذا ما تقوله جيسكا لحبيبها المسيحي، و هما ينسلان هاربين اثناء الليل مع ليّا (و ليّا هي ابنة لابان و الزوجة الثانية للنبي يعقوب – المترجم) الفيروزية اللون

التي وهبت لشيلوك حين كان عازبا (ف3 م1، 105)، التي بمجموعها تضفي قوة اضافية على البينة التي يبرزها شيلوك في المحكمة. اذ يقول في الواقع "أتتذكروني؟ أنا المرابي، الذي يعقد الصفقات. لذا، فأين أوقية اللحم التي هي دين لي؟"

و يجري اخبارنا في مجرى المسرحية بأمور معينة تخص دولة البندقية . فبين المسيحيين يوجد "العديد من العبيد المدفوع ثمنهم" (ف4 م1 90). أما اليهود فيجري استثمارهم حين تطرأ حاجة فورية للمال . و هم يعدّون أغرابا (مثلما يظهر للعيان حين يغرّم شيلوك بضاعته وتوضع حياته رهينة لرحمة حاكم البندقية ، بدعوى انه كان ينشد حياة أحد مواطني البندقية). و لقد أوضح أودن هذا كله في مقالته. و يبدو واضحا أن شكسبير مطلع على الطريقة الخفية التي تجعل التجار المسيحيون بها النقود تلد نقودا ، التي تعد بموجب العقلية القديمة نوعا من الربا ("الربا" الذي كان يشير أصلا إلى أي نوع من الفائدة وقد صار مؤخرا يرتبط على نحو مكشوف بالفائدة المفرطة) . و شكسبير مطلع أيضاً على أنواع الفائدة " الفظة " الدنيئة التي ينشدها شيلوك ومن هم على شاكلته . فهو يعرض لنا حصرا ، بوضوح شديد ، السمة الجشعة للاقتصاد في دولة البندقية:

تجارة المدينة و مكسبها
يتألف من موارد للامم جميعا.

(ف3 م3 30-31)

ان من يتحدث هنا هو أنطونيو. و فحوى رأيه هو أن العدالة لا بد أن تتحقق، لأنها ان لم تتحقق سيلجأ المستثمرون الأجانب إلى سحب اموالهم . و أنه لصعب تصور تبعية عدالة مثل هذه لدافع الربح في أي من حقب التاريخ الانكليزي .و يظهر شكسبير بهذا التفريق بين المسيحي واليهودي التكافل الاقتصادي بينهما سوية.

يخبر أنطونيو شيلوك في (ف1 م3) أنه لا يستفيد من الربا (البيت 65). فيرد شيلوك مخبرا اياه قصة لابان Laban المثيرة للاستغراب ، حين اتفق مع

يعقوب على أن يأخذ الأخير الحملان الملونة التي تولد حديثا ، و يأخذ هو ما تبقى. اذ وضع يعقوب في وقت الحمل عصي مقشرة أمام النعاج ، التي أعطت بالنتجة حملانا ملونة . فيرد أنطونيو متلهفا للتفرقة بين "المغامرة" و"الربا" ، و مصرا على أن يعقوب كان يؤمن بالله تماما ، و لا قدرة لديه شخصيا على تغيير حصيلة المساومة . أم أن علينا نصور النعاج و كأنها بذاتها دلالات على الذهب والفضة. . .؟ أما شيلوك الساخر الضنين فيتجاهل السؤال قائلا (91):

لا علم لي ، فأنا قادر على جعلها تلد عاجلا.

يحس المرء أن أنطونيو ليس واثقا من فوزه في هذا الجدال (انه لصعب التأكد أن لابان لم يتدخل بعصيه المقشرة تلك . ذلك لأنه رغب تماما في قبول حكم الله بأنه كان بمقدروه الانتظار حتى يغدو هذا الحكم بيّنا وقت وضع النعاج لحملانها) . و تعد كلمات أنطونيو "بمقدور الشيطان أن يورد مقاطع من الكتاب المقدس للوصول إلى غايته" هي كلمات من يمسك بحبل الاقناع بان خصمه لا بد أن يكون مخطئا، غير أنه ليس قادرا تماما على اثبات ذلك. و نحس في الوقت ذاته أن بمقدور نقود أنطونيو (سواء أكان من طريق "المغامرة" أو "المراباة") أن تفرخ بالسرعة التي تفرخ بها نقود شيلوك. فهو بالتالي تاجر.

لدينا، اذن، حالة غريبة في هذه المسرحية ، اذ يقوم شكسبير طوال المسرحية بتوظيف شبكة من التلميحات الضمنية ، إلى السمة الاقتصادية لمجتمع البندقية. و بدلا من اثبات التعارض الصارخ بين الخير والشر ، و هو الفعل المركزي في المسرحية ، تقوم هذه الشبكة من التلميحات بتقويضه بمهارة . فالتلميحات الاقتصادية تخبرنا، و هذا مخالف لمفهوم العقدة الصرف ، ان اليهود والمسيحيين متشابهون كثيرا ، لأنهم جميعا جشعون . ان النقيصة التي ينسبها المسيحيون لليهود عموما هي احدى تلك التي قد يقومون هم أنفسهم بها ، و ان بطريقة أقل جلاء. و بذا ، يؤدي اليهود وظيفة أخلاقية مميزة في تحملهم الوطأة العظمى لأكثر الأعمال القذرة وضوحا و ضرورة للمدينة المتألقة. و يجري ربط شبكة التلميحات المضادة

هذه بالمسرحية كلها. و بذا، تمثل شكلا فنيا. و مع ذلك ، فهي في الوقت نفسه محاكاة للواقع باسلوب محدد إلى حد ما . ذلك ، لأنه نادرا ما تكون البندقية هكذا حقا بمحض الصدفة. اذ يلاحظ مؤرخ متاخر للبندقية في القرن السادس ، هو بريان بولان Brian Polan ، اذ يقول: "كان يعتقد بوجوب وجود اليهود هناك لغرض انقاذ المسيحيين من اقتراف اثم الربا الخطير" ثم أن "أهالي البندقية كانوا قد ربطوا دوما بين موقف الازدراء الشعائري تجاه اليهود والتقدير المتزن المتسم بالدهاء للنفع الاقتصادي الذي يقدموه" . و أنه لواضح تماما أن شكسبير و سانيوتو Sanuto وبولان جميعا يناقشون بالتفصيل موضوعا حقيقيا واحدا.

و مثلما هو الامر عادة مع النقد الشفاف، ثمة ظل شبه لامكانيات أبعد ما تكون عن التحقق. و بما أن هذه الامكانيات تشكل أيضاً مشكلة ذات صلة ، فانها اذن جديرة بالملاحظة. و قد تكون معرفة شكسبير بالخلفية ذات تفصيلات بالتأكيد. و أي أمرئ عرف شيئا ما عن الدين اليهودي قد يكون مدركا أن شيلوك كان ، بقدر ليس أقل من أنطونيو ، وحيدا في المواجهة . ذلك ، لأن المراباة هي ، حتى في الدين اليهودي ، مسألة توهم بشك أخلاقي، اذ يمنع ليفيتيكوس 5– 37 المراباة تماما، مع أن ديوتيرنومي 23: 19– 20 يبيح أخذ الفائدة عنوة من غريب ، لكنه يمنعها عن الأخ في الدين (و من هنا يجيء عنوان مقالة أودن Auden) . و هكذا، مثلما يحتاج المسيحيون لليهود ، يحتاج اليهود وجود المسيحين، ليمارسوا عليهم المراباة. و يبدو التكافل هنا متماثلا في استكماله للشروط أكثر مما ظنناه . و يقوم شيلوك هنا بمعارضة دينه، و بخاصة مع ديوتيرنومي 24: 6 حين يوافق على انتزاع حياة أنطونيو رهنا مقابل نقوده . و القطعة الماخوذة هنا من ديوتيرنومي توظف حجر الرحى مجازا "ينبغي ألا يأخذ انسان حجر الرحى الأسفل أو الأعلى رهنا، لأنه بذا سيأخذ حياة الانسان رهنا" . و توحى الاستعارة هنا ان "الحياة" هنا تعد معادلة لـ "وسيلة العيش" . و بمقدورنا مقارنة ما جاء في النص الاكليريكي 34: 22 "ذاك الذي ينتزع وسيلة عيش جيرانه ، فانما يذبحه" . و يقدم شيلوك بالضبط بوضوح هذه المعادلة في ف4 م1 1– 372:

أنت تسلب مني حياتي
عندما تسلب عامدا مني الوسيلة التي أعتاش عليها.

و قد يميل هذا النموذج من المرجعية التوارتية إلى تعزيز انطباع ، موجود على نحو متصاعد في المسرحية . و هو أن المسيحيين بانتزاعهم رأسمال شيلوك، فانما يفعلون به ما رغب هو بفعله بأنطونيو. و تلبّس فعل الرحمة هنا شكلا داخليا يشبه فعل الثأر. و يستكمل شكسبير نموذجه الساخر ، بجعله أنطونيو يقول لبورشيا "سيدتي الحلوة ، أنت منحني العيش و وسيلته" (ف5 م1 286) . و انها لفتة نموذجية من عبقرية شكسبير، أن يقوم في ملهاته العظيمة عن الواقع الاقتصادي باكتشاف النقطة الاستثنائية ، التي تؤكد فيها اللغة بأقصى قوتها التوافق المتبادل بين الاقتصاد و الانسانية، متمثلا بالصلة الايتمولوجية بين كلمة " عيش Life " الانسان و "وسيلة عيشه Living" . و هذا يشبه بدوره المدلولات الأخلاقية و الاقتصادية للـ"الثروة Worth" و "قدرها Value".

ان واحدة من نتائج تناول شكسبير للموضوع الاقتصادي ، كونه شيئا ثانويا، هو جعله المرء يشك في أن الحديث عن المشاعر النبيلة عند المسيحيين هو ترف متاح حسب للطبقة المسيطرة . و الأثرياء المتمرسون يقدرون على الحديث بهذه الطريقة . فنحن نلاحظ أن بورشيا تتحدث عن الرحمة ، حين يبدأ شيلوك بشحذ سكينة لينال من أنطونيو. و لكن حالما ينقلب الوضع نرى أن شيلوك يحاول الافلات ، فينادى غراتيانو حينئذ مرة أخرى بضرورة شنق شيلوك. أما شيلوك ، في الواقع ، فيغفر له لأن العقدة الأخلاقية الأساسية هي التي تسود في هذه الناحية . و مع ذلك، فالمرء حتى هنا يحس بوجود شيء أقل أخلاقية ، و أعني ظلا خفيفا من مظاهرة الاحتقار باسم ممارسة الرحمة بالذات. و ها هو سوء طالع أنطونيو التاجر مرة أخرى يرينا، على الرغم من حداثة ثروة شيلوك وطول تاريخ ثروة المسيحي، أننا نعيش في عالم قد يتعرض فيه حتى الثري ذي التاريخ الطويل للمخاطرة . و بورشيا هي لوحدها التي تملك ثروة ذات تاريخ طويل إلى الحد الذي تسمو بها فوق الجميع،

مثلما يسمو بيلمونت فوق البندقية في ليلة صيف رائقة. و يجري بهذه الطريقة استخدام تورية مصغرة قاسية، من الناحية الدرامية لا اللفظية ، عن فكرة التفوق.

أما أن تكون صورة شكسبير عن البندقية واحدة من التي تفتقر إلى الصحة الوثائقية المدققة، فهذا واضح . فالقانون المعروض في المسرحية هو قانون من نوع حكايات الجنيات، و ليس قانونا حقيقيا. و مع ذلك ، يبقى فن شكسبير (ليس فحسب في الانتصارات التي يحققها المرء في التحريض المحتمل على مستوى شخصية الفرد، و انما أيضاً على مستوى التأثيرات والظروف التي يندر بلوغها) معروفا بذكائه الذي يثير الدهشة. اذ أدرك الخصيصة الاقتصادية للبندقية ثم قام بالخطوة التالية، و هي القفزة الكبيرة في ملاحظته للكيفية التي قد تتحكم بها البنية الاقتصادية في طبيعة الفعل الأخلاقي بالذات. و بذا تفقد الرحمة والمعروف بساطتهما الأساسية، بأن تكونا محرومتين، في النظام الجديد للاخلاص الشخصي، من الدعم الحزازي التقليدي. و بذا تصيران أكثر حدة و أكثر اثارة للشك. ان خدعة التكفير القديمة التي يبعث الاله بوساطتها بديله ، الذي يحمل عنا بنفسه خطايانا وينقذ العالم، كان شكسبير قد افتتن بها في كل من هذه المسرحية ومسرحية " Measurement for Measurement". حيث يتوصل رمز للرحمة المسيحية الى اكتشاف أن مدينته لا تحتاج إلى الرحمة بل إلى العدالة الصارمة. فيجد بديلا ليقوم بدله بعمله القذر، و حين يتردى هذا البديل ، ليقوم بأشرّ أعمال السوء ، يرفق به بالصفح عنه على نحو ينطوي في الوقت نفسه على سماحة واهانة . و يفسح شكسبير في المسرحيتين كليهما المجال لما قد يرغب الآخرون باقصائه. مثال ذلك الجد الأعلى القبيح الذي يصفه علم الانسان ، أو كبش الفداء ، أو الكائن التعيس الذي ينفس به المجتمع عن ضميره الفاسد.

و مع ذلك تتبقى المسالة الأكثر تعقيدا . اذ تؤلف الاستجابات والفكرات المضمرة ، نصف المطمورة ، في المسرحية بنية فعلية من الناحية الواقعية وفرضية مدمرة مثيرة. و مع ذلك ، فهذه الأصداء والاضمارات ليست هي المسرحية. و تبدو أزاء أي. د. مودى A.D. Moody و هـ. ك. غودارد H.D.Godard مغرية بعد سنين من النقد المرائي. يقول مودي "يقر شيلوك بالحس الأخلاقي الذي يعتاش عليه

ذلك النقد" . و بامكاننا ادراك أنه بادانه شيلوك فانما يدين أولئك النقاد خطاياهم الشخصية. و بذا يبدو عليهم اذن أنهم من الناحية الموضوعية يجعلون منه كبش فدائهم. أو كما يصور غودارد الأمر قائلا: "انهم يسقطون عليه ما قد نبذوه هم في شعورهم ، كونه شيئا يقلق سكينتهم" . غير أننا، في موافقتنا على هذا ، سنكون عرضة لخطر التغاضي عن فكرة سماحة النفس الحقيقية عند المسيحيين ، بغض النظر عن الطريقة التي قدمت به، و عن ضراوة شيلوك الحقيقية ، بغض النظر عن الطريقة التي فسرت بها . و انهم قد غفروا حقا لشيلوك . شيلوك الذي كان قد أراد تمزيق صدر أنطونيو بشقه. و هذه الاشياء لن تدعك ، أية تجربة مسرحية أخرى ، تنساها مطلقا. و كما يقول ويليام أيمبسون بوجوب وضع علاقة باسانيو– بورشيا بمنظور من "الشكية السمحة، التي ترى عقيدتها على أن الناس في وقت معا هم مذنبون و ليسو مذنبين" . و لن يدعنا شكسبير بالتالي حتى أن نركن إلى هذا الأمر. فالفرضية المضادة المدمرة ، تبدو بذاتها عفوية أكثر مما ينبغي . ذلك ، لأننا قد نبدأ بالنظر إلى شكسبير ربما على أنه المسرحي الأقل حساسية بين الذين عاشوا في أي وقت آخر. و نأخذ بادراك المقصود من عرض الطبيعة بالمرآة.

لقد أتاحت "عطيل"، مسرحية شكسبير الأخرى عن البندقية، الفرصة لاجراء نقاش ذي طابع كلاسيكي ضمن النقد الشفاف Transparent. و ثمة خلاف فيها حول طبيعة البطل عما اذا كان ، في الواقع ، بطوليا؟ ذلك لأن حديث عطيل في نهاية المسرحية يعطي سببا يسبب للمشكلة جلها:

رفقا بي، اسمع مني ، قبل أن تذهب ، كلمة أو اثنتين
لقد قدمت للدولة بعض الخدمة، و هم يعلمون هذا
و لا أطلب مقابل ذلك أكثر من أني أتوسل اليك أنك في رسائلك
حين يكون عليك رواية هذه الأفعال المشؤومة
تحدث عني مثلما أنا، و لا تخفف من خطورة شيء
و لا تعزو ذلك بأية حال إلى تعمد بالأذى ، ثم يجب عليك ان تتحدث

عن انسان أحب بطيش، و لكن بأكثر مما ينبغي من الرغبة
عن انسان لم يكن حذرا في الغيرة ، بل مهتاجا
في غاية الحيرة ، عن انسان يده
تشبه يد الهندي الوضيع الذي يرمي بعيدا باللؤلؤة
التي تجعله أغنى من في القبيلة . عن انسان ، عيناه تتلطفان
و ان كانتا غير معتادتين على المزاح اللين
فتدران الدمع بالسرعة التي تفرز بها الاشجار العربية
صمغها المداوي ، دوّن كل هذا
و أضف اليه أقلا ما حدث مرة في حلب
حيث قام تركي معمم خبيث
بضرب واحد من البندقية و بالقدح بحق الدولة
فأخذت بتلابيب ذاك الكلب المختون
وسددت اليه الطعنة هكذا

[يطعن نفسه]

(ف1 م2 41- 359)

و علق ت. س. اليوت، في كتابه الموسوم "شكسبير و رواقية سينيكا Shakespear and Seneca's Stoicism"، على حديث عطيل هذا قائلا يبدو عليه و كأنه "يقول لنفسه الا تحزن" لأنه "يحاول التملص من الواقع ، و قد كف عن التفكير بديزدمونا، و صب تفكيره على نفسه" . (ص130). و التقط ف. ر. ليفز F.R.Leavis في كتابه الموسوم "الذكاء الشيطاني والبطل النبيل Devilish Intelegence and the Noble Hero" كلمة أطلقها اليوت على البطل الرواقي وهي "مسرحة الذات Self-dramatization" ، فقال ان حديث عطيل هذا ، رغم ابتدائه بقوة مقنعة ساكنة ، فهو ينتهي على نحو فيه حرص على مسرحية الذات (ص ص1- 152)، و هذا بالنتيجة لا يجعل منه بطلا تراجيديا ، و انما امرئ لم يتعلم شيئا من بليته، فراح يتبجح بدلا من التفكر. و تقف ديم هيلن غادنر Dame Helen Gardnen على الجانب الاخر. اذ تشدد في مقالتها "المغربي النبيل" على

نبل عطيل المثالي، وتسامحه، وسعة قلبه، و كماله، و نزاهته ، لدرجة أن العديدن ظنوا أن الكلبيين Synics الذين آمنوا بأن الفضيلة هي الخير الأوحد ، قد انطمس ذكرهم.

لقد انصب نقاشي العام حتى الآن على مفهوم هو أن المحاكاة mimesis التي أنجزها شكسبير هي من النوع الشامل على نحو استثنائي . فهو يمضي قدما على جبهة كلية . ذلك ، لأنه ، و ان كان يقوم بمحاكاة الافراد ، يحاكي أيضا ما يحيط بهم. ان استجابتي تجاه الاختلاف في رأي النقد الشفاف ، هو الوقوف أبعد مسافة ممكنة إلى الخلف لمدة قصيرة . فثمة أشياء في هذه المسرحية اضافة لشخصية عطيل ، و حين نفهم بعض هذه الاشياء قد نفهم عطيل . و للشروع بهذا، قد يكون علينا أن نكون شكلانيين بكل ما في الكلمة من معنى ، فنسأل أي نوع من المسرحيات "عطيل" تبدو للعين.

لقد وصلتنا مسرحيات شكسبير بالتقسيم الثلاثي، كوميديات وتاريخيات و تراجيديات، و هو التقسيم الذي وضعه محررو الملف الأول . و ثمة في هذا التقسيم قدر كبير من العرض له علاقة بعمل المحرر . ذلك ، لأن هذه الاصناف الثلاثة لا تناظر بينها . فمسرحية "رتشارد الثاني Richard II" هي، مثلما هو واضح، تاريخية، ولكنها كذلك، وبالوضوح نفسه، تعد تراجيديا . بل و انها في الواقع تعد شكليا تراجيديا من صنف أفضل من صنف " عطيل " ، ذلك لأنها تعالج سقوط أمير، في حين تدور مسرحية " عطيل " تقريبا ، من ناحية ثانية ، حول أسرة برجوازية أيطالية، فضلا عن سوء فهم وجريمة على مستوى لا يقتضي ضمنا وجود أصداء لها بين الامم . والمحيط الاجتماعي الذي تدور به يعد على نحو مألوف مسكونا بالكوميديا. و يعد هذا الاختلاف الاجتماعي كافيا لوسم مسرحية "ريتشارد الثاني" كونها تراجيديا مركزية Central ومسرحية "عطيل" كونها تراجيديا محيطية Peripheral.

و ليس بوسعي الانكار أن مسرحية "عطيل" ليست هي التراجيديا الشكسبيرية التي تعالج ماجريات الطبقة الوسطى العليا . فمسرحية روميو وجولييت ترجع لمعالجة شريحة مشابهة من المجتمع. و لكن فوق ذلك ، لقد كان من المألوف، لفترة

طويلـة، ملاحظـة أن روميـو وجولييـت تبتـدئ و كأنهـا كوميـديا. ان التنـافس الطويـل علـى الحكـم بـين أسـرتي مونتـاغيو وكابيوليـت يقربنـا مـن القـوام السياسـي المطلـوب لتراجيديا رئيسـة أكثـر مما يقربنـا اليـه أي شـيء قد يحدث خلف بـاب عطيل الأمـامي المغلق.

و مـع ذلـك ، فثمـة عبـارة "تراجيـديا عائليـة domestic tragedy" . فهـل ينطبق هذا الوصف على مسرحية عطيل؟ تستعمل عبارة "تراجيديا عائلية" على نحو شـائع، كـي تتضـمن معنـى جنس أدبـي واضـح المعـالم . و هـذا يشـمل جميـع تلـك المسرحيات ، التي تعود إلى حقبتي حكم الملكة اليزابيت والملك جيمس الأول ، التي تعـالج جرائم وفضـائح حقيقيـة ، مثل مسـرحية جونسـن Jonson و ديكـر Dekker "تراجيـديا مصـيف بلايمـوث الباعثـة علـى الأسـى" ، و تراجيـديتيّ بـارينغتون وهمـا: "تراجيـديا يوركشـاير" (عـن رجـل يقتـل طفليـه عـام 1551) ، و مسـرحية ويلكنـز Wilkins "تعاسات زواج مفروض بالقوة" ، و مسرحية Heywood "المقتل الرحيم لامراة". و انـه لواضـح تماما أن هذه المسرحيات قدمت لذوي الأذواق، التـي ترضـيها هـذه الأيـام صـحف الأحـد، ممـا يميـل كثيـرا إلـى معالجـة الموضـوعات المثيـرة . ان صفحات الغلاف لهذه التراجيديات العائلية تبتدئ بملاحظـة مكررة تميل بـافراط إلـى انتهـاج نقد قاسـي بالامكـان تمييزه حـالا. و لا تنـدرج مسـرحية عطيـل، علـى أي نحـو مباشر ، كونها واحدة من هذه المرتبـة ، على الرغم من أننا قد نلاحظ أن " تعاسات زواج مفروض " و " المقتل الرحيم لامراة " عند مرورنا عليهما كليهما تعالجان، مثل مسـرحية عطيـل ، الموضـوع غيـر المـألوف للـزواج حينـذاك . فضـلا عـن أن ميشـيل غرفيليـت Michel Grivelet كـان قـد أشـار إلـى شـيوع التراجيـديا العائليـة وسـط الكتـاب فـي أقاصـيص كتـاب مثـل: بانـديلو Bandello و بوكاشـيو Boccaccio وسينثيو Cinthio. و تعد احدى أقاصيص سينثيو هـي المصـدر الـرئيس لمسـرحية عطيل. و مرة أخرى نلاحظ أن التراجيديات العائلية تجنح للبروز ، فيما بعد ، على نحو غير متوقع على شكل بـالاد Ballad . و يصـح هذا فـي حالـة مسرحية "آردن الذي من فيفرشام" و يصح أيضاً، كما هو حاصل ، في حالة مسرحية عطيل.

و لا يبدو أن مؤلفي هذه المسرحيات قد خبروا بأنفسهم مصطلح "تراجيديا عائلية" ، لأن كلمة "عائلي" كانت تشير إلى "ما يجري في المنزل" (بتوافق مع اشتقاقها المأخوذ من أصل كلمة domus وتعني "house منزل") ، و كذلك بتوافق مع ما يعد شأنا وطنيا national أزاء ما هو شأن أجنبي Foreign . و يستعمل توماس هايوود أحيانا هذه الكلمة على نحو ملتبس ، غير أنه يستعمل كلمة "منزلي" في موضع وحيد فحقط حين يسمى الجنس الأدبي ("قصص تاريخية منزلية") و أنه يشير بذلك إلى سجلات تاريخ انكلترا . ان أقدم مثال جاء "قاموس أكسفورد و الانكليز في المصطلحات المنزلية" ازاء ما هو "ملكي regal" (حيث يقدم القاموس الشرح المضلل السطحي "مخصص للحياة المنزلية" مستقى من مسرحية دافينانت Davenant "مسرح للايجار":

الملوك الذين يتحركون
داخل العالم الوديع لحب سري
هم أصلح لحياة المنزل من الجلوس على العرش.

و مع ذلك، انه لواضح أن فكرة التباين بين التراجيديا التي تقدم في الساحات والتراجيديا المنزلية الخاصة كانت معروفة في عهد شكسبير . اذ يشير المؤلف المجهول لمسرحية "تحذير للسيدات الجميلات" (1599) إلى مسرحيته كونها "تراجيديا حقيقية منزلية" . و لقد ألمح يفيز بيسكو إلى أن في مسرحية " المقتل الرحيم لامرأة " يعدّ المنزل بذاته شخصية رئيسة. و لكننا قد نجد في النوع الشائع للتراجيديا المنزلية الاليزابيثية على نحو لا يمكن انكاره قليلا من الاحساس بالشد بين فكرة التراجيديا و فكرة الحياة المنزلية domesticity.

في هذه النقطة لا يشبه شكسبير الاخرين. ذلك ، لأننا ان قلنا أن مسرحية عطيل هي تراجيدياه العائلية ، علينا اذن ملاحظة أن المصطلح في هذه الحالة يتضمن معنى المفارقة ، أي بمعنى عائلية و لكنها تراجيديا ، أو تراجيديا و لكنها عائلية. و اذا ما جرى التسليم بهذا الأمر ، فالعبارة تنطوي اذن على شيء نافع

معين يعد وصفا للمسرحية. و يشن توماس رايمر Thomas Rymer هجومه الشهير، المنشور عام 1693، على مسرحية "عطيل" أساسا على واقعة أن المسرحية هي عائلية على نحو عميق . و كتب عن مغازي المسرحية قائلا:

"أولا، قد يكون فيها تحذير لكل العذارى ذوات المنزلة الرفيعة كيلا يهربن دون رضى آبائهن مع الزنوج ... ثانيا قد يكون فيها انذار لكل الزوجات الصالحات كي تبقى عيونهن مفتوحة على بياضاتهن."

و تعد مسرحية عطيل مطوية نحو الباطن على نحو يثير الاستغراب، حتى من الناحية الشكلية . ذلك ، لأنها تتوقف على حقيقة أن عطيل ترك ساحة الصراع الأصلية بالنسبة للتراجيديا، و أعني ميدان المعركة ، ودخل عالما تراجيديا ثانويا ما كان لائقا به . ان مسرحية عطيل هي قصة بطل دخل منزلا.

كان أ. ك. برادلي A.C.Bradley قد لاحظ منذ زمن بعيد أنه لو استبدل بطلي مسرحيتي "هاملت" و "عطيل" منزليهما ، لكان ما أسرع ما تصل كل من المسرحيتين إلى نهايتها. و لكان هاملت قد أدرك مرامي أياغو في الدقائق الخمس الأولى ، و لحاكاه ساخرا منه في الدقائق الخمس الأولى، و لحاكاه ساخرا منه في الدقائق الخمس التالية . و لكان أياغو، و هو يستلم تعليمات واضحة مثل " أقتل مغتصب العرش ذاك " ، قد ذهب بكل بساطة لتنفيذ تلك التعليمات. و هكذا يتضح لنا أنه بما أن مشكلة هاملت التقليدية هي تواني البطل ، فان مشكلة عطيل التقليدية هي سهولة انخداع البطل. و كلما قوي شعورنا بعدم لياقة عطيل للحياة الأسرية ، قلت حيرتنا تجاه مشكلته . و تدور مسرحية عطيل دون شك ، حول رجل وجد نفسه، و قد جاء للتو من مكان غريب وبعيد ، في العالم المهني الجندية العائد للبندقية ، ثم استبدل ذلك العالم المترف بعالم محدود معتم بالرعب يصعب التحكم فيه . و عبارة من قبيل: "الحرب ليست كفاحا/ على البيت الكئيب و الزوجة البغيضة" لا تأتي من عطيل، و انما من عنصر كوميدي، و مع ذلك فهي تنفع هنا. ذلك ، لأن الملاحظة الواردة فيها عن الألم الذكوري و الكراهية على نحو مميز ، بامكانها أن تبقى مصدرا

لاثارة الهستيريا. و لذلك فانه ليس مفاجئا أن يستفيد شكسبير بنفسه من الاستعارة التي تدور حول البازي المحبوس في قفص. تقول ديزدمونا: "سأسهر على ترويضه" (ف3 م3 23). ان العملية الحقيقة في ترويض أي بازي يكمن شرّها في ابقائه يقظا، و بذا تروض روحه ، مثلما وصفها ت. هـ. وايت T.H.White وصفا تفصيليا كاملا في كتابه "البازي The Goshawk" (1953) . و يدور عطيل حول هذه الصورة حين يخاطب دزدمونا:

ليتني حقا أبرهن على جموحها،
مع أن قيودها كانت أوتار قلبي العزيزة ،
قد أصفر لها على مبعدة و أدعها تحت صهب الريح
و أجعل منها فريسة للقدر.

(ف3 م3 4- 267)

صوريا، هو يتحدث هنا عن ديزدمونا، لكن لا سبيل إلى الانكار أن المرء يشعر أن من يتحدث في كلماته الأخيرة هو حلمه الشخصي بالحرية.

تدور مسرحية عطيل أيضاً حول المطعلين على بواطن الامور Insiders و الأغراب Outsiders . اذ يجد المغربي الدخيل نفسه ، حين يفارق الحياة العامة ، غير قادر على فهم دنيا الزواج الذي لا يتقبلها ، بل و عصية الفهم . ذلك ، لأن شعاع المظهر الخارجي في حياة أهل البندقية جنسيا و ليس مهنيا . فنجد أياغو يعزف على هذه الأوتار بكلماته "كبش عجوز أسود. . . يجامع نعجتك البيضاء" (ف1 م1 89- 90) . و يعزف رودريغو على النغمة نفسها بكلماته "حضنات فاضحة يقوم بها مغربي فاسق" (ف1 م1 127) . و لا تدعو سهولة انخداع عطيل إلى العجب الشديد . فهو شخص محمي السواد وسط بريق أهل البندقية، منظورا اليه كونه الغريب Outsider. و من الطبيعي أن يتطلع ، في ذهوله ، إلى أن يكون منظورا اليه على أنه الرجل المطلع على بواطن الأمور ، أي الرجل المطلع

على الشروط و القواعد، رجل من النوع الذي تجده دائما قريبا في الصورة ، "الرجل الطيب" ، أو (مثلما قيل فيما بعد) الرجل "الشريف" و لا بد أن المرء واجده.

ثمة مذهبين للتفكير بخصوص نوع الممثل الذي يصلح للقيام بدور أياغو. المذهب الاول يذهب الى اختيار شخص أسود اللون يلسع كالزنبور . أما المذهب الثاني فيختار نوعا من انسان قادر على الوصول لأمر ما بالمخادعة ، قشيّ لون الشعر، قرنفلي لون الوجه ، ذي مظهر صلب لا يخلو من سلوك أحمق . و عند الانتاج قد يكون المذهب الثاني هو المنتصر . ذلك ، لأن الدور، المؤدى بهذه الطريقة ، يغدو جديرا بالثقة ومروعا على حد سواء . فأياغو لا أصدقاء له ، وعلى الرغم من أنه يقال عنه كونه " ولدا طيبا حيثما حل ، فهو لا محبين له ، و لا رغبات ثابتة . و انه هو ، لا عطيل ، من يبرهن على كونه الغريب الحقيقي في المسرحية . ذلك ، لأنه دخيل على الانسانية ذاتها . فعطيل آت من اقليم بعيد ذي مناخ خاص ، أما أياغو، بعتمته المحضة ، فآت من الطرف البعيد للشواش الكوني. و من هذا المكان يجد رثاء شكسبير أفضل انطلاق له من مصدره . في "اقصوصة سينثيو Cinthio" يوحي الرمز (أعني شخصية أياغو) ، بنزوع ماكر للكره ، فهو يوحي أن ديزدمونا غادرة، ولكنه يضيف بعد ادراكه للفرصة المتاحة "ان سواد بشرتك يثير استياءها" . و نجد في مسرحية شكسبير بدل ذلك ملاحظة عن علاقات جنسية ذكورية من النوع الذي يدور في المشرب ، مع عاطفة الاشتراك المفروض بالجريمة. يقول ياغو قولا نافذا "حسنا ، ذهبت مع رجل أسود ، و بذا ماذا على المرء أن يظن؟" (ف3 م3 2-237). ان حاجة عطيل الى أن يكون مقبولا وموسوسا تجعل منه أسهل ضحية من هذا النوع . و هكذا يحضّر البطل لتعريضه للاذلال الجنسي.

يرتبط وجود عطيل، منذ بداية المسرحية ، بجو الهواء الطلق، جو السعة: "المغربي ذو مزاج منفتح و طليق" (ف1 م3 393) ، "و لكن كوني أجبت على ديزدمونا الرقيقة/ قد لا أحب العيش في وضع الخليع غير الآمن/ فأضعه في محيط و أحدده/ كي تكون له ثروة مثل التي يدرها البحر" (ف1 م2 5- 28) . فلنلاحظ العبارة المهمة "غير الآمن unhoused" ، و التشديد القوي على الكلمات الأربع الأخيرة ذات المقطع الواحد monosyllable . و تتفجر اللغة في ف1 م2، حيث

يجري على جانب رصيف الميناء في قبرص، بوفرة من الصور عن الريح و الجو، قبل أن تنزل بعطيل من أعالي البحار إلى طوق ذراعي زوجته. و أفضل تمثيل للنتيجة يتمثل بالاقتباس المتفرق "ما الذي تستطيع أن تتبينه في البحر، و أنت في البر؟/ لا شيء البتة، عدا مد شديد الاهتياج/ غير قادر بين السماء والارض/ على تبيّن شراع/ تخيّل لي الرياح و قد بدأت صراخها العالي على الأرض/ كأنها صفير حاد لا يهز حصوننا/. . . تبدو الموجة العظيمة المعنفة و كأنها ترجم الغمام،/ و الجيشان الذي تهزه الريح بعرفها العالي الوحشي/ يبدو و كأنه يطرح ماءه على النجم الملتهب،/ و تروي عطش حراس القطب الأزلي الوجود. . . المدينة خاوية، على حافة منحدر البحر/ تصطف طبقات من الناس، فيصرخون "شراع في الافق!"/ يا جوبتر العظيم يا حارس عطيل/ أنفح في شراعه من قوة أنفاسك/ فقد يبارك هذا الخليج بسفينته الشاهقة/ كي يتلقى خفقات الحب اللاهثة بين ذراعي ديزدمونا. . ./ يا فرحة روحي!/ ليت بعد كل عاصفة أتت مثل هذه الهدءات. (ف2 م1 1– 6، 2– 15 ، 3– 54 ، 77– 80، 2– 183) . وهنا تجري معالجة التناقض في ارتفاع الصوت و قوته على نحو رائع . اذ يغدو الخليج ذراعي ديزدمونا ، و السفينة الشاهقة عطيل بذاته. و حين يظن عطيل ، في (ف3 م3) أن سعادته الزوجية ضائعة على نحو يتعذر فيه استردادها، يقوم بالقاء خطبة توديعية رسمية . فتتحول هذه الخطبة تدريجيا من كلمة وداع للرضا عن الحياة الزوجية إلى كلمة وداع صادق، لما يمثّل نقصا متمثلا في خسارته تلك للمعارك العسكرية والحرية التي بها وحدها تأخذ بألباب شخصية عطيل الحقيقية:

لكنت سعيدا، لو أن المعسكر الكبير
المقدامون و الآخرون كلهم كانوا قد تذوقوا جسدها الحلو
لكنت ما عرفت شيئا ، أما الآن والى الأبد
وداعا ياراحة البال! وداعا أيتها القناعة!
وداعا يا جماعة الجند المدربة ، والمعارك العظيمة
التي تجعل من الطموح فضيلة! آه ، وداعا!

وداعا يا مهرا يصهل و يا بوقا صاخبا،
و يا طبلا يوثب الروح، و نايا يصمذ الأذن
و يا راية ملكية، و يا منازلا رفيعة
و يا كبرياء، و يا أبهة و احتفالا ، يمجد الحرب!
و أنت يا آلة الحرب المميتة بغمغماتك الفظة،
كأنك جويتر الخالد يذهب الأشياء المزيفة الصاخبة،
الوداع! فقد ضاع ما يشغل اهتمام عطيل.

(ف3 م3 349- 61)

ان كلمة "عظيمة" في البيت 353 تصيب الهدف تماما. ذلك ، لأنه محاط بأشياء تعدّ تافهة جدا، لدرجة أنه لا تصلح للكفاح ضدها ، أشياء مثل المناديل. و حين يتخيل فيما بعد ، في المشهد نفسه تحررا خفيا من قيد المنزل ، تجيش لغة المسرحية مرة أخرى بفيض وافر:

يميل إلى البحر الأسود
بتياره الثلجي و قوته القاهرة
لا يشعر أبدا بجزر منكفيء ، و انما يبقى
حتى يصل الى بحر مرمرة و مضيق الدردنيل
و معه حتى أفكاري اللعينة

(ف3 م3 457- 61)

و ينعكس انحلال عطيل التدريجي في اسلوبه أثناء حديثه الذي يجري في البداية آمرا على نحو خاطف ، ثم منكسرا، و بالتالي يجري مليئا بالتطرف الهمجي. و هذا الأمر يجري على مهل خلال المسرحية، مع أنه ثمة أحاديث معينة ، يؤدي فيها هذا النمو ثلاثيا وعلى نحو ضيق. و حين تحتشد ، بعيد ابتداء المسرحية،

جماعة مولعة بالخصام والقتال مدججة بسلاحها ومشاعلها، يضبط عطيل الجماعة قائلا:

حافظوا على بريق سيوفكم ، لئلا تصدأ من رطوبة الجو

(ف1 م2 59)

و عندما جئ به إلى حضرة الدوق و الشيوخ في (ف1 م3) ، كان للوهلة الأولى مماثلا . فيعطي "الشيوخ" الأجلاء ، حين سئل عن دوافع سلوكه، تفسيرا ينم على تهذيب (سلسا، خال من الارتباك، و لا يخلو تقريبا من مهابة) للطريقة التي فاز بها بابنة بربانتيو (ف1 م3 128– 70). و لا توجد علامة على أي انكسار في هذا الاسلوب حتى بلوغنا البيت 260. و هنا تمسي لغة عطيل فجأة مثيرة للمشاكل إلى درجة أن معظم المحررين يعتبرون تحريف النص أمرا مفروغا منه. اذ يظهر حديثه في طبعة الكسندر Alexander لأعمال شكسبير في الصيغة الآتية (لقد طلبت ديزدمونة للتو السماح لها بالذهاب معه إلى المعارك):

عطيل : لنتركنها تحظى بمقدرتك على الغناء
و لتشهدن معي السماء ، فأنا من أجل ذلك أتضرع اليها
الا ترضي ميلي إلى الشهوة
و الا أذعن مهتاجا للعواطف الفتية
التي همدت في داخلي ، الا ارضائها ارضاء حقيقيا
و انما أن أكون تلقائيا و سخيا مع ما تفكر به هي
و لتحميّن السماء أرواحكم الصالحة لأنكم تظنون
انّي سأقصر تجاه أعمالكم العظيمة الجادة
لأنها برفقتي.

(ف1 م3 260– 8)

تظهر النقطة الحيوية في البيتين الثالث والرابع المثيرين للارباك، وظلا يسببان الحيرة حتى بعد أن جرى تصحيحهما و اعادة التوزيع لأدوات التنقيط فيهما، مثلما يجري هنا، اذ قام بها محرر حديث . ليس من السهل الفصل ، في هذه المسرحية ، فيما اذا كانت أية نسخة هي المعتمدة ، نسخة القطع الدمج العائد لعام 1622 أم نسخة القطع الكبير العائدة لعام 1623. و لحسن الحظ من ناحية ثانية ، ان هذه المشكلة الشائكة لم تظهر في هذه النقطة الحيوية التي بين أيدينا ، لأن الاثنتين متشابهتان فعليا. تعطينا نسخة قطع الربع ما يلي: تدرج البيتين بالانكلزية مع ملاحظة تغيير me إلى my "و الا أذعن مهتاجا، والعواطف الفتية التي همدت في داخلي، الا اذعن لارضائها" . ان الصعوبات التي تواجهها هنا جلية . فهل أن كلمة "affects" (أعطيتاها المكافئ العربي المحتمل "العواطف" – المترجم) قد استعملها الشاعر على أنها اسم noun كبدل لكلمة heat (أعطيناها بعلاقاتها مع حرف الجر with الذي سبقها المكافئ العربي المحتمل "مهتاجا" – المترجم) ، أم أنه استخدمها على أنها فعل verb (باسقاط الاسم الموصول "الذي which") ربما حول كلمة young (عددناها صفة وأعطيناها المكافئ العربي المحتمل "الفتية"– المترجم)، مثلما فعل الكسندر، من صفة adjective إلى اسم . و بذا ، تكون مفعولا متقدما للفعل "affects"؟ أعلينا استبدال "my" (ياء الضمير المتكلم في العربية– المترجم) بـ "me" (ياء الضمير المتكلم في العربية في حالتي النصب و الخفض– المترجم)، و بذا يكون باستطاعنا قراءتها على الوجه الآتي:

The young affects in me defunct

العواطف الفتية التي همدت في داخلي

كونها تركيبا لا ريب فيه مكافئا لـ . . .

The youthful passions being dead in me . . . .?

و هل أن كلمة proper هنا تعني legitimate "حقيقي" (ترجمناها على هذا النحو– المترجم) أم أنها تعني my own "خاصتي"؟ انه لواضح تماما أن في هذه الجملة مأزق ما. غير أن قراءة شفافة Transparent قد توحي لنا أننا على الرغم من ذلك، بامكاننا قبولها كما هي ، وهذا يعني أننا لو نظرنا من خلال الصيغة المزقة للشخص المؤهل أن يصبح مزقا، فاننا قد نفهم الصيغ كما لم نفهمها لو نظرنا إلى الصيغة لوحدها.

ان تخريجا من هذا النوع لمعنى معين، لا بد أن غريب دون ريب . يبدو عطيل و كأنه يقول "لا تظنوا اني أريد هذا بمعزل عن الشهوة، لأني متجاوز كل ذلك. فأنا بالأحرى مهتم بما تفكر به ديزدمونا". اذ ينبغي الا يكون هذا اعلانا كاملا عن العجز الجنسي (مع أن ان كلمة "هامدة defunct" الفعالة قد تكون أستخدمت لتتضمن حتى هذا) ، و انما اعلان فقط عن الرغبات الضعيفة ، على الرغم من أن هذا قد يبدو، عند بطل تزوج ، حديثا شيئا يستدعي بما يكفي التوقف عنده. و لن تنفع محاولات تحميل مفردة "هامدة defunct" معنى مثل "مفرغا discharged" ، أو "خليّا freed" بالقياس مع العبارة اللاتينية defunctus periculis، و تعني "خلوا من الخطر". اذ لا يوجد هذا المعنى في الانكليزية مهما بحثنا، بل وحتى في اللاتينية. فهو لو ينشأ الا حين تكون الكلمة قد أرفقت بكلمة "periculis" . فلو كان عطيل قد قال "defunct from x خلوا من شيء ما" (أضطررنا هنا لترجمتها هكذا تماشيا مع السياق– المترجم)، لكان في المستطاع الدفاع عن هذا التفسير، و لكنه لم يقل ذلك . ما من أحد من المشاهدين ، و هو يسمع هذه الكلمات ، سيدرك معنى "مفرغا discharged" . و يفقد عطيل سيطرته على جملته ، حين شرع في تفسير أن مطلبه لا ينشأ عن شهوة، و بذا قد نستدل على ما يفكر به. و لكن ، لم ذلك؟

كان حضور ديزدمونا قد تخلل للتو عالم الرجال من خلال حديثها مع أعضاء مجلس الشيوخ الذي تميز بصراحة جنسية مجفلة ، على القدر الذي يتميز به تقهقر عطيل الجنسي:

طبيعتي العاطفية مذعنة

حتى للمزاج الأكثر خصوصية عند زوجي
فأنا أرى سيماء عطيل في طريقة تفكيره
و لمظاهر الحفاوة به ولمواهبه الباسلة
قد كرست روحي ومصائري
و لأجل ذلك سادتي، اذا ما تركت ورائها
مثل فراشة وديعة، و يذهب هو إلى الحرب
فسأحرم من الطقوس التي أحببته لأجلها
و أتحمل وقتا من الهم والأسى
بغيابه الغالي عليّ، دعوني أذهب معه.

(ف1 م3 250– 9)

ليس من شك في قولنا أن كلمة "طقوس" الواردة في البيت 257 هي اشارة لما يحققه الزواج. و هذا هو ما أخرج عطيل عن اطواره . فقد بدأت بالحديث عن افكاره. و لقد كان هذا رائعا، و لا ينطوي على أية مخاطر بلغة النمط الذي درج عليه المغربي الفاسق ، لكنها بعدئذ طالبت بالسماح لها بالتمتع بما يحققه الزواج. ان منزلة عطيل في مجتمع البندقية قوية ، طالما ظلت بمنأى عن التساؤلات حول ممارسات الجنسية . فهو يتعلثم في حديثه في محاولة تتوق لابطال التضمينات التي تنطوي على فسوق ، ثم استعادته لتوازنه بمجرد ادراكه تشديد ديزدمونا الأولي على الصلة الروحية. ان حديثي ديزدمونا وعطيل موضوعان على نحو متصالب، /mide ABBA "mind/ desire/ desire – عقل/ شهوة/ شهوة/ عقل"، غير أن نسخة عطيل في الاجابة مختنقة ومتقلبة ، وتنقيحها يعني جعلها سلسة . و مع ذلك، فبالامكان اظهار الخشونة على أنها صحيحة ، اذا ما حدس المرء الدور الذي يقوم شخص ما.

و قد تظل التساؤلات التي تخص عمل المحرر بحاجة لأجوبة (فأنا أعتقد باحتمال أن تكون كلمة " affect" اسما ، و ان "proper" هنا تعني "my own خاصتي" ، مع أنه بامكان ممثل أن يلقي الحديث كما هو موجود في نسخة القطع

الربع، اذا ما سمح له أن يتمتم أو يتروى. و يبقى صحيحا كون الحديث قد يعد ، وهو غير معدّل قبلا ، على أنه القطعة الأشد افراطا بالتشوش المنسوب الى النزعة الطبيعية naturalistic في آثار المؤلف (على الرغم من أن حديث ليونتس "الحب! ان ما تنويه يطعن القلب" في "حكاية الشتاء Winter's Tale" (ف1 م2 138– 46 يقترب من هذا) . ان الانحدار في لغة عطيل هو نموذج مصغر لانحدار شخصيته في التراجيديا كلها.

كان عطيل في أشد حالات الاضطراب قبل أن يمضي أياغو في محاولته للتأثير فيه ، لأن الزواج بحد ذاته هو الذي جعله عاجزا عن معرفة هويته الذاتية. و من الطبيعي أن يمسي توديعه للسعادة الزوجية توديعا لحياته في الجندية . فها هنا هو المكان الذي يفقد به أخيرا هويته . و نحن الآن في وضع يجعلنا نعود إلى الحديث الذي سبق طعنه لنفسه (ف5 م2 341– 59) ، اذ يوقف عطيل بهدوء آسريه الذين قد يقتادونه بعيدا ، فيتحدث بايجاز عن خدماته للدولة، ثم يطلب أنه حين يروى سجل أعماله و مصيره ، ينبغي أن يروى بانصاف ، واذا ما روي بانصاف، فلن يروى عن رجل غيور الى حد المرض ، و انما عن رجل أصابه الاضطراب ، عن امرئ تخلى عن كنز و ظل يبكي عليه، فضلا عن أن القصة لا بد أن تشمل أيضاً عملية ذبح التركي منذ زمن بعيد في حلب. و اذ يروي عملية ذبح التركي يطعن نفسه قافلا الامر كله بكلمة "هكذا".

و يصل رثاء الغريب في هذا الحديث ذروته. أنه لصحيح أن عطيل لا يحقق ادراكا تاما ، غير أنه ثمة ، لهذا السبب بالذات، شيء من الكرامة في عبارة "أشد حالات الاضطراب" (ف5 م2 349). اذ يجفل عقله شاردا، في مجرى حديثه من المنظر المشوه الغامض من حوله ، ليرجع القهقرى إلى ماضيه البطولي، حين كان له دور مشرف يؤديه. انه ليس مصادفة أن تومض ذاكرة عطيل ، في بحثها عن عمل بطولي حقيقي فذ جدير بالذكرى ، بذبح التركي المعمم . فهو يحتاج ، لأجل اثبات عائدية مزلته إلى البندقية اثباتا كاملا، لشخص عدو أجنبي على نحو غير مالوف. و مع ذلك ، فنحن نرى ، عند مراقبته ، لا شخصا من أبناء البندقية ، وانما، وعلى نحو بالغ الدقة ، شخصا أجنبيا على نحو غير مالوف . و هذا هو المكر

بأعلى مستوياته، و ليس مصادفة أن يتوضح باستنتاج من الحديث الدائر. ذلك ، لأنه في اللحظة التي يأتي بها عطيل ، في روايته البعيدة زمنيا ، على ذكر ذبح الأجنبي ، يقوم أمام عيوننا بطعن نفسه بحركة موازية مروعة. و قد بدا هذا الأمر كما لو أن فعله الأخير هو خدمة كرس لها نفسه، كونها آخر تضحية استعطافية يقدمها للدولة ، اذ قام بقتل الغريب الذي هو عطيل.

دعونا نعود الآن إلى الاسئلة التي وضعناها في البدء و هي: هل أن حديثه البليغ ممسرح ذاتيا، أعني مصطنع ، أم أنه يتسم بالنبل؟ فأجيب ، انه قسم من نوع ما بالنبل ، غير أن نبالته مستأصلة الجذور تراجيديا . لقد ذكرت سابقا ان مأساة عطيل تكمن في حقيقة أنه ترك الساحة الحقيقية للتراجيديا . و يؤثر "الوميض" المنطقي لهذا الفرض على قدراتنا على فهم حديثه الأخير. و هكذا يجري افساد النبالة بجعلها ضالة ومعزولة بالعبث بها ، غير أن العبث بالذات يبدو مأساويا . ان بلاغة عطيل هي بلاغة ثقافة الخزي Shame-culture (بالطريقة التي عرفّنا بها هذا المصطلح في بحثنا حول المسرحيات الرومانية) . و ثقافة عطيل هذه أكثر بدائية ، و أعمق ارتباطا بثقافة ما قبل الرواقية مما هي بثقافة كوريولانوس. و حتى أن الاختلاف بينه والمجتمع الذي حوله هو ألآخر أيضا أعظم.

ان شخصية عطيل هي أبسط فعليا من تلك الذين من حوله. و ثقافة الشعور بالخزي تطابق بين المجد والفضيلة . ان الطريقة التي ظلت بها هذه الثقافة حية حتى زمن شكسبير (و لحد ما في زمننا) كانت في الافكار العامة عن الشرف والسمعة. و هكذا نرى يعزف كاسيو بافراط على وتر "سمعته" كونها "الشطر الخالد" في نفسه (ف2 م3 253– 7) . غير أننا في عطيل نجد ظالتنا في فكرته الغامضة عن السمعة ، ليست كشيء عرضي، و انما كشيء أساس في هويته الاخلاقية ، تفعل فعلها بقوة تكفي (مثلما يعرف أياغو) لقتله . ففي (ف1 م3 274) يقول عطيل في نسخة القطع الربع "دع . . . الخطوط العاثرة المنحطة و المهينة/ هيا، تقدم لتدوس على سمعتي" . فها هو هنا يستمر مصرّا على الثقة التي تواجه تهديدا جديا. غير أنه فيما بعد يحصل ، بمشهد رائع ، أن يفلح فيه أياغو في

العمل داخل عقل عطيل ، مرددا لعطيل افكاره (عطيل) بصوت عال . و لقد كان أياغو يعلم على أي وتر عليه أن يضرب:

غير أن ذاك الذي يختلس مني سمعتي
يسرقني شيئا لا يغنيه
و لكنه يفقرني دون شك .
(ف3 م3 163– 5)

لقد كان عطيل كائنا انسانيا في عالم مملوء حقله بحرفة الجندية. و حين يمرّ من باب البيت داخلا ، كان يغدو نوعا من عدم . ان كلمة " حرفة " لا معنى لها نسبيا في أيامنا هذه، و لا في أيام شكسبير (كان لها معان اضافية في ذلك الوقت ، و لكنها عرضية) . و بذا ، يقوم شكسبير بشيء مدروس، حين يعطيها مكانة ، في ذروة حديث عطيل التوديعي في (ف3 م3 349– 61): "لقد ضاع ما يشغل اهتمام عطيل" . و شكسبير بهذا يؤكد على جعلنا ننتبه إلى أن لفكرة الحرفة أو حقل الاختصاص منزلة أخلاقية في تفكير عطيل لا تشبه، بالطبع ، المنزلة التي لهما في تفكيرنا.

ان البندقية التي نراها في مسرحية "عطيل" ، هي نفسها التي نراها في "تاجر البندقية" و عطيل، مثلا ، ليس بارونا اقطاعيا، و لا زعيما ، بل مرتزقا محترفا ، تدفع له الدولة . و بذا ، يربط بين المسرحيتين استمرار ، على نحو ما ، للمرجع الاقتصادي. و مع ذلك فشكسبير يقلل ، في مسرحية " عطيل " ، من أهمية الاشارات إلى المال. و ينمي بدل ذلك ، بتفصيل موسع ، شيئا موجودا أيضاً في مسرحية "تاجر البندقية" . يقول أنطونيو ، في(ف3 م3 31) ، "التجارة و الربح في المدينة/ يشمل كل الامم" . و البندقية مدينة لا مرسى محدد لها، و فيها تلتقي أجناس وأنواع مختلفة من البشر بمجهود صرف من التبجيل يتميز بالغرابة. و البحر هو الوسط الذي يجري به حروبهم، مثلما المال هو الوسط الذي يجري به غناهم . و هذا يتيح فرصة للمقارنة في مسرحية تاجر البندقية، لاجراء مقارنة مثمرة لانهائية بين

وعي اليهودي و وعي المسيحي. في مسرحية عطيل يبيح هذا دراسة الوعي البدائي، و هو تحت نير الخدمة في مجتمع مدني معقد . و البندقية بالنسبة لشكسبير مختبر العلم بالانسان . ذلك، لأنها بمكانتها معلقة في اللامكان ، بين البحر والسماء، ترحب بكل أنواع البشر و تستفيد منهم.

يتحول عطيل في حديثه الأخير إلى طور أقدم. يرجع إلى ماضيه البطولي، و قد انسحق تماما ببيئيته المنزلية، ليطلق تبجحاته المتسمة بالشكليات (متميزة بخصائص بطل ثقافة الشعور بالخزي ، بدء بالمحارب الهوميري المتبحج إلى أبطال الكلمة الانكلو– سكسون، و من ثم إلى البطل الفولكلوري الأمريكي القائل "قتلت دبا و أنا في الثالثة") على الرغم من ان عطيل يبدو، في بداية حديثه على الأقل، متقيدا بقواعد بيئته المتحضرة . اذ ينبغي الا يجري الحديث، و قد ألقي في الوقت المناسب، بنغمة متكلفة بافراط كلما تقدم إلى الامام. و انما على العكس، يجب أن يجمع بين القوة و الثقة. اذ على الممثل أن يرقي إلى كامل طاقته الجسدية. و سيكون ، بالطبع ثمة فيض من العاطفة . ذلك ، لأننا سنكون (على الرغم من أننا نشك في ملكة يتميزون بها) في موضع يمكننا من تفسير ردة فعل اليوت وليفز. فلو جرى الحكم على سلوك عطيل بموجب أعراف المدينة ، فسيكون ذلك تماما على نحو زائف . قد يكون في ذلك حقا وظيفة مداوية ، ان لم يكن فيها وسيلة "تعتمد على عدم الابتئاس" لاثارة قوة عضلية اعتادت على التدرب على القتل . الا أن كل الكلام ، الذي يجري أساسا، عن مسرحة الذات هي نتاج التفاوت بين طبيعة عطيل الخاصة والمكان الذي يجد نفسه فيه . ان اهتمام ثقافة الشعور بالخزي بالسلوك الظاهري ، أكثر من الثقافات التي تلتها ، هو دون ريب سعي لوضع سمات خارجية للهوية الذاتية . وبالتالي ان ما قد يكون ذا تموضع و تصنع ، بالنسبة لثقافة الشعور بالخزي ، قد يكون أيضا وسيلة لعلاج الروح الحقيقية للمرء . ذلك ، لأن كل الشفقة الناجمة من عدم ادراك عطيل هي ، بالتالي ، أكثر أصالة في نفسه من أي وقت مضى منذ بداية المسرحية. و أنجز شفاء النفس هذا ، من ناحية ثانية ،تشابها في "لحظة التبصر" المعتادة في التراجيديات ، و هو ما منع "عطيل" ، بنجاح ، من الوقوع في فخ الاعادة "المملة sick" أو تقليدا ساخرا مبالغا به للصيغ التراجيدية . و يعد اللب

في نبالة عطيل حقيقيا اذ أنه وصل فيه الى بقعة مفتوحة في الغابة، الى فتحة في المتاهة و ان كانت صغيرة . اذ جاء الى مكان ، حيث يجد فيه ، من جديد ، ما يفعله – عملا من نوع الأعمال التي كان ينجزها من قبل – و هو يعلم كيف ينجزها. و كان هذا العمل هو قتل نفسه . و تستدعي كلماته هنا مهاراته ضد الكلب الأجنبي ، الا أن استنتاجه هنا كان مهارة أخرى ، تشبه تلك المهارت و لكنها تختلف عنها أيضا على نحو يثير الرعب.

وهكذا تشارك مسرحية "عطيل" ، على نحو جوهري ، في التبصر في دور الاقتصاد في التنوع الثقافي الذي نجده في مسرحية " تاجر البندقية " ، المتمثل في المقارنة بين الثقافتين المدنية والبطولية ، و هو ما جرت معالجته ببراعة تامة في مسرحيات شكسبير الرومانية. و على الرغم من أن عطيل يأتي تاريخه بعد كوريولانوس و أكثر بدائية منه ، ثمة رواية وهمية، و ان كانت ضمنية ، فيما قلته عن "الطبيعة البشرية الناشئة" التي رأيناها في المسرحيات الرومانية . فالمرحلة المدينية تلي ، طبيعيا ، المرحلة البطولية. و عطيل لا يعود تماما إلى حضارة أخرى ، بل إلى حضارة اقدم . اذ لا وجود فعليا عند أسخيلوس، و هو أول المسرحيين الاغريق الثلاثة العظماء ، لفرق بين الدافع والوضع العام (و هذا هو استمرار لثقافة الشعور بالخزي في رفضها للتفريق بين الروحي inner و الموضوعي outer). ان معضلة أوريستس هي أساسا معضلة عامة ، حيث نجد الها يقول "افعل هذا الأمر" و اله آخر يقول "افعل ذاك الأمر" . و ليس ثمة مشكلة في اعزاء التردد أو المماطلة إلى أوريستس كونها صفة ملازمة لشخصيته (و المرء، دون ريب ، بالكاد يقدر على الزعم ان لأوريستس شخصيته). و هذا يصح ، إلى حد ما، على عطيل أو على تصور عطيل عن عطيل. لنتذكر هنا ملاحظة برادلي، المذكورة سابقا عن استبدال هاملت وعطيل لمكانيهنما كل في مكان الآخر. ان شيئا واحد لم يعان منه عطيل ، ذاك هو التردد أو التماهل في بلوغ الغاية. اذ لا وجود عنده لنتفة من عقل للتفريق بين الشيء المطلوب فعله وفعله.

يصبح الناس أكثر اطلاعا، في فترة تالية من التطور الثقافي ، على حقيقة ان أفعالهم لا تستثار بعوامل خارجية فحسب، و انما أيضا تتحرك بفعل عامل

داخلي. ان الفكرة المبهمة عن النفس، مثلما رأينا، تأخذ بالانكماش. فوجود بطل ثقافة الخزي يعتمد على قوته، و ذراعيه الوامضتين ، بل وحتى احيانا على حشد من الالهات المساعدات. و فيما نأخذ بالتسليم بأن الذات منفصلة عن مثل هذه العوامل الخارجية فتقول "حقا ، نعم ، لقد أبلت النفس بلاء حسنا في امتحان الساعات الأربع، غير أن ذلك حصل لمجرد أنها تتمتع ببنية قوية ، و ليست هذه بفضيلة" . و لا بد من الافتراض هنا أن هذا هو الطور الذي يناسب غالبيتنا. أبمقدور المرء تخيل طور أعلى من هذا؟ و اذا ما أبقينا على وجهتنا ، فقد نحصل حتى على ذات منكمشة ، تتسم بضيق أشد ، بل وحتى أن المرء قد يصور دوافع هذه الذات الشخصية ، و كأنها انفصلت عن ذاتها. و امرؤ مثل هذا ربما يبدو لنا بالتأكيد متحضرا (بالاحرى هو كذلك على نحو مروع) ، و حينئذ قد يكون نتاجا حقيقيا لعالم أمسى متقادما جدا بمرور الأيام.

ليس بمقدور المرء وصف مسرحية "عطيل" ، بالطريقة التي تنبسط بها، كونها خلاصة للطبيعة الانسانية المتطورة ، مثلما نجد ذلك في مسرحيتي "يوليوس قيصر" و "كوريولانوس" . غير أنه من المحتمل ، أن يكون شكسبير قد ابتدأ ذلك في مسرحية "عطيل" بالذات ، بعد أربع أو خمس سنوات من تأليفه "يوليوس قيصر"، و ذلك بالتأكيد بقوة على الفكرة التي كان أسقطها للتو . فاذا كان عطيل انسانا ناقص التطور، فمن ذا يا ترى الذي يعد كامل التطور؟ و الجواب انه أياغو. فاذا كان ما يفكر به عطيل يذكرنا بما لدينا من أقدم الآداب ، فان أياغو يثير لدينا أدبا لم يكتب بعد ، ذاك هو أدب الوجودية، استنادا إلى الفرض القائل أن أي دافع للذات هو فعل ناجم عن خيار مصطنع بالتمام . قد يبدو مارك أنتوني غريبا، لكن أياغو أشد غرابة. مارك أنتوني يستخدم الانفعال الذي يحسه فعلا ، أما أياغو فيختار الانفعالات التي سيجربها . فهو بالضبط لا يستثار بالطريقة التي تجري عند الآخرين. ذلك، لأنه هو من يقرر الطريقة التي يستثار بها. و هو يسلّم بأن لا فكرة لديه عما اذا كان لعطيل علاقات جنسية مع زوجته، لأنه ببساطة يؤثر، مستندا بذلك على فراغ ، أن يكون ذلك دافعا محتملا.

و أزعم بأني عالم بالطريقة التي برزت بها هذه الفكرة المدهشة للعيان عند شكسبير. ففي القصة السابعة من العقد الثالث من "اسطورة الاهة العالم السفلي Hecatommoiti" ليجيرالدي سينثيو Giraldi Cintio تظهر القطعة الأتية (و أنا هنا أقتبس من ترجمتها الدقيقة التي قام بها رايموند شو Raymond Show الموجودة في ملحق من طبعة نيو آردن New Arden التي أصدرها م. ر. ردلي M. R. Ridley لمسرحية عطيل):

"لقد وقع هذا الرمز الشرير، دون أن يقوم بما يكفي تجاه الاخلاص المستحق أو للصداقة، و الاخلاص و الواجب الذين يدين به للمغربي ، في حب جنوني مع ديزدمونا. و قد جند كل أفكاره لمعرفة فيما اذا كان يستطيع أن يحظى بها. فكل ما فعله هذا الرمز الشرير من أجل أن يذكي فيها حبا لشخصه كان عبثا. و هكذا تصور أن السبب كان هو أن ديزدمونا قد تيمت حبا بالنقيب . لذا ، فان عليه أن يزيحيه من طريقه . فضلا عن أنه قد غير الحب الذي كنه للسيدة إلى ما هو الأشد من الكراهية."

ان ما يتمتع بالأهمية هنا هو عبارة "و هكذا تصور" ، و معها الكلمة الحاسمة "لذا". و الكاتب الايطالي الذي ربما كان شكسبير قد قرأه يعيد طرح هذه السمة . و أنا أفترض أن ذلك يكمن ، في الواقع ، في تجنب الشد الكلامي من جانب سنثيو . غير أننا لو أخذنا كلامه حرفيا ، فانه يشير إلى أن الرمز الشرير تصور "عمدا" أن في الأمر شيئا مريبا. و ما يعزز هذا هو استعمال صيغة المبني للمعلوم للفعل "غيّر" ، حيث ربما كنا قد توقعنا بعد أسطر أن نجد "تغيّر حبه" . و قد لا ينتبه معظم القراء الا بصعوبة إلى هذين الشيئين الشاذين. و مع ذلك ، فأنا أظن أن شكسبير انتبه اليهما فعلا ، و توقف عندها في قراءته . اذ ها هنا تكمن بذرة أياغو الوجودي.

"هنري الرابع": الأمير هال و فالستاف

سبق لي أن قلت أن شكسبير يحب التقاط أنماط معينة من البشر، ثم يبدأ عمله على عكس ما يكون عليه هذا النمط. و النمط الذي يقوم عليه الأميرهال يكمن في علاقته مع أبيه هنري الرابع، و هو نمط الشاب المنفلت المتمثل في نثره لبذور الشوفان البري ، عنوانا للتمرد على أب مستبد . و لم يأخذ شكسبير بتشييد هذا البناء الينا بالسرعة التي بدأ بها بتقويضه.

قام، أولا ، باختراع غرفة صدى مسرحية ، و ذلك باعطاء هال أبا ثانويا هو فالستاف. و يلاحظ و. هـ. أودن W.H.Auden واقع أنك لو نظرت إلى رفاق هال، فسيبدون حقا غرباء الأطوار جدا . فما نوع الأشخاص الذين قد يتوقع المرء أن يجد برفقة أمير يتسلقون القرميد؟ ان كل جيل له لفظة خاصة للاجابة على هذا السؤال منها : متهتكون ، فاجرون ، متانقون ، أولاد ذوات ، مغازلون ، شباب مبتهجون ، وأناس وسيمون . ليسو أولئك هم من نجدهم من حول هال . و لكننا نعترف بوجود شخص هو بالتأكيد ناعم و فتي ، انه بوينس، غير أننا بعد ذلك، نجد المسرح و قد استحوذت عليه مجموعة من الأشخاص المسنين القذرين على نحو فائق؛ عجوز بدين مدمن على الخمر، فزاعات متنوعة مختالة من ذاك العالم الاليزابيثي السفلي الغريب من الضباط المسرّحين من الخدمة ، و جنود فاسدين، و عاهرات عتيقات الطراز . لم كل هذا؟

ان أفضل جواب (قد يتفاجا المرء بكوني أسلّم بهذا) على هذا ، هو ليس ذاك الذي ينبنى على الاحتمالات السيكولوجية، و انما هو جواب يعتمد على الموضوع . انه فالستاف بالذات هو ما يحتاج اليه شكسبير، و كل ما عدا ذلك يعد نوعا من حشد من الفالسيتافية المحيطة به. و شكسبير يحتاج اليه قبل أي شيء آخر ،و مثلما اقترحت، يحتاجه كمقلد ساخر لدور الأب . و لقد رأينا كيف قام شكسبير، في مسرحية "عطيل" ، بالاستفادة من التغاير المنظور في الحاضر، لكي يعزز موضوع فكرة الغريب outsider ، و أعني عطيل الأسود وسط أهل البندقية البيض المتألقين. لذا ، فهو هنا يحتاج (على الرغم من أن هذا يبدو أقل وضوحا الى حد ما) إلى لوحة حية منظورة ، تتمثل برجل مسن أشيب، به عيب جسدي ، بمعية شاب

فاتن. و يجب أن يبدو فورا لعين الناظر اليه كأنهما والد و ولد . و هذه النقطة يجري ابرازها في المشهد المعروف، الذي يؤدي فيه فالستاف دور الملك هنري، و هو ينصح فيه ابنه الضال (هنري الرابع: ف2 م4 418– 64) . و نحن هنا نتلقى صوريا اللوحة الحية المطلوبة.

و اللوحة هنا لا تعمل على تقوية النمط، و انما تقلبه فورا ، و على نحو محدد . اذ بدلا من الأب "الصارم" و الولد "المنبوذ" نحصل على العكس. و قد تفلح اللغة العامة المتخمة لستينيات القرن العشرين في ابراز هذه المفارقة. و يبدو فالستاف رجلا مسنا بارز الوركين (منفلت أساسا، مكرسا حياته لمبدأ المتعة ، و منبوذ دون ريب من المجتمع العملي ، مع سلعته الفاسدة "الخمر" ، و حديثه الخاص ذا الصيغة الغنائية ، مزدر للقواعد و الأعراف الأخرى) ، بينما يبدو هال (و نحن ندرك ذلك تدريجيا) شخصية منضبطة على نحو صارم ، قد أوقف حياته لمهام الحكومة الفعالة ، مضحيا براحته الشخصية من أجل الغايات السياسية المشروعة.

يترك الأمير هال وحيدا على المسرح في نهاية (ف1 م2) من الجزء الأول ، فيلقي بمناجاته التفسيرية الشهيرة:

انيّ أعرفكم جميعا، و سأشاهد لبرهة
المرح الطليق الناجم عن تبطلكم
و ها، هنا سأقوم بمحاكاة الشمس
التي تسمح للغيوم المتدنية ناقلة العدوى
أن تحجب جمالها عن العالم
ذلك ، حين تريد أن تخلو لنفسها من جديد
و كونها مرغوبة ، ما يجعلها أكثر اندهاشا بقدرتها
على النفاذ من خلال السدم الخفيفة و العاصفة
للأبخرة التي بدت و كأنها تخنقها
يا حبذا! لو كان كل العام يصلح أياما للراحة

سيبدو المرح مضجرا على القدر الذي يبدو به الذهاب للعمل
أما حين تأتي نادرا سيكون مجيئها مرغوبا
اذ لا شيء يسلي مثل الحوادث النادرة
لذا ، عندما أتخلى عن حياتي الرخيّة هذه
و أسدد دينا لم أقطع به وعدا
فبالقدر الذي أكون فيه أنا أفضل من وعدي
و بالقدر الكبير الذي سأبدد فيه آمال الناس
و مثل معدن برّاق على أرض كالحة
فان صلاحي يومض فوق عثرتي
ليظهر الكثير من الخير الذي تفتتن به المزيد من العيون
أكثر من ذاك الذي لا سيف عنده يشهره
سأقترف الاثم إلى حد جعل الاثم مهارة
معوضا الوقت حين يظن الناس ان هذا هو أقل ما أفعله.

(ف1 م2 188- 210)

فهل أن الأمير يقوم باستغلال الناس ، و هو المفروض به أن يكون صديقهم، ببرودة دم من أجل مآربه السياسية؟ فهذا هو نوع الحديث الذي يعرضه ليفن شاكنغ Levin Shucking ، كي يرينا التقنية المسرحية البدائية عند شكسبير؛ كونها لا تنتمي الى المذهب الطبيعي . ذلك ، لأنه ، في المسرح الذي ينتمي للمذهب الطبيعي ، يجري تشجيعنا لا لملاحظة محتوى الحديث فحسب، بل و أسلوبه أيضاً . و بذا ، لكي نكون على بينة حين يخبرنا ليونتس Leontes في "حكاية الشتاء" ، مثلا ، بأنه يعلم أن زوجته تعوزها العفة ، فاننا نستدل من اسلوبه المتحيّز على أن حكمه موروب . غير أن شاكنغ يرى أن أي استدلال غير وارد ، بخصوص أحاديث من نوع "التفسير الذاتي المباشر" مثل حديث هال . ذلك ، لأن هذه الأحاديث هي مقابلات لملاحظات المنهاج . و الممثل ، على الرغم من استمراره بالقول "أنا" بدل "هو" ، فهو في الواقع يتجرد من دوره ، و يبدأ مباشرة

بتفسير الأشياء للجمهور. و هكذا يبدو موضوع حديث الأمير اعادة تأكيد "ليس عليهم أن يقلقوا على هذا الشاب ، لأنه سيكون ملكا عظيما في الوقت المناسب" .

أما فيما يتعلق بالحديث الحالي ، فان هذا الرأي يبدو لي صحيحا من الناحية الجوهرية. انه ، بالطبع ، ليس الخطاب المباشر الموجه للجمهور ، كونه انسانا من النوع الذي نجده في مسرح القرون الوسطى ، و لا هو جمهور من نوع جمهور "النكتة الفعلية" الذي ألفنا الاشارة اليه في مسرح عصر النهضة . لقد أجبر شكسبير الأمير على أن يقف ليراقب الظهور المنكفئة لأولئك الذين كان للتو قد مزح معهم . و حالما صاروا على نحو أكيد خارج مرمى السمع ، تجري مخاطبتهم بأسماء (ضمن المسرحية) مقصودة. و هي بالأحرى ترديد لأفكاره ، و ليس من تأثير لها عليهم . لا يعد الحديث صوريا (اذا كان هذا نوع من النقد علينا أن ننشغل به) خطابا مباشرا موجها للجمهور، و انما مناجاة موجهة للغير (أعني ان المناجاة التي هي من الناحية الشكلية ، الشكلية فقط ، موجهة لشخص آخر) . و تعد مثل هذه المناجيات، من الناحية الشكلية ، متميزة عن التركيب الدرامي لما عداها . أما الوظيفة فائقة المحاكاتية لاعادة التأكيد فهي لا مفر منها اطلاقا. و حتى لو كان بمقدور الممثل الشروع تقريبا باسلوب فيه استغراق في المذهب الطبيعي ، فان الحديث يجمع على الفور زخما شكليا، و بذا يتقوى عنصر الخطاب الفعلي الموجه إلى الجمهور.

و لكن لا شيء من هذا أبدا يعني أن الحديث قد كف عن كونه محاكاتيا. ذلك ، لأن من قواعد المناجاة التفسيرية هي أننا ينبغي أن نولي عناية تامة بالمحتوى. حسنا، دعونا اذن نقوم بذلك.

ان ما هو مفهوم ضمنا في الوصف الشكلي هو التأكد من أن أي شعور بالصدمة ، كنا قد مررنا به تجاه التلاعب بالناس الذي يقوم به الأمير ببرودة دم، سيتلاشى اذا ما رفضنا الاستدلال على وجود شخصية ، و قيدنا أنفسنا بدلا من ذلك بالمعلومات. لكن هذا الحديث لا يفصح عن أنه "على الرغم من أني أحتفظ برفقة جديرة بالازدراء ، فان كل شيء سيكون على ما يرام، طالما أن تغييرا مفاجئا سيطرأ عليّ ، و ستكون المفاجأة الناجمة عن هذا مفيدة بالكامل للعالم والعرش" . ان ما يجعل هذا واضحا تماما هو أن هال بنفسه ينوي تحقيق هذا التحول عمدا. و

العنصر المزعج في هذا التلاعب ببرودة دم ، هو شيء نستدل عليه من تفسير يجري على وفق المذهب الطبيعي لاسلوب هال . و انه لشيء كان قد جرى اخبارنا به. اذا كان الحديث يمثل تفسيرا ذاتيا ، و يمد الجمهور بالمعلومات ، فان هذا يعدّ جانبا من المعلومات التي كنا قد تزودنا بها. ان كل شيء يتوقف بالتاكيد على ما تعنيه كلمة " ذلك That" في الأبيات التالية:

و ها هنا الآن سنقوم بمحاكاة الشمس
التي تسمح للغيوم المتدنية ناقلة العدوى
ان تحجب جمالها عن العالم
That, when he pleases again to be himself
ذلك، حين تريد أن تخلو بنفسها من جديد
و كونها مرغوبة، ما يجعلها اكثر اندهاشا بقدرتها
على النفاذ من خلال السدم الخفيفة والعاصفة
(ف1 م2 190- 5)

و كلمة "ذلك that" في هذا السياق تعني ، دون ريب ، "لكي in order that" .

ان هذا التأكيد على وجود أداة قصدية اقحامية ، على نحو لا يبعث الارتياح، في موضع كان علينا أن نتوقع فيه وجود قواعد لغوية أكثر حيادية ذات أهمية صرف هو بالضبط ما أوصلنا ، في تخميننا النهائي في القسم السابق ، إلى فكرة أياغو "الوجودي" . ان الشقة بين الأمير هال و أياغو متباعدة ، لكنها، ربما ليست إلى حد يصعب تضييقها. لقد لاحظ و. هـ. أودن (العبقرية الموجهة لهذا الجزء من الكتاب) تشابها يثير الفضول بين حديث الأمير هذا و واحدة من مناجيات أياغو التي وضعت على نحو مشابه ، في بداية المسرحية.

ذلك أني حين يقوم سلوكي الخارجي فعلا باظهار
منيع و بنية قلبي الفطريين

في مظهر متكامل، لا يبقى متسع
غير المجاهرة بحبي
فعلى المغفلين أن يتذمروا من كوني: لا أبدو على ما أنا عليه.
(عطيل ف1 م1 62- 6)

ان القطعتين كليهما ميكافيليتان في الاسلوب. و أعني بذلك ، انهما تستثيران مكرا مراوغا في روح الجماعة . و هذا يفعل فعله ضد الناقد الذي يعتقد أن بامكان قراءة شكلانية أن تبدد كل أنواع النفور. ويعد هذا استدلالا نابعا من الاسلوب ، الا أنه ليس استدلالا مبنيا على المذهب الطبيعي، و انما شكلي.

دعونا الآن نقر أن هذا الحديث يثير الاستغراب، و يتسم بشد جدير بالاعتبار. و شكسبير هنا يتبنى تقنية " ساذجة " ، غير أنه يفعل ذلك بمعنى معقد للسياق الغاية منه احداث تأثير معين. فالممثل الذي يدع النص يتحدث من خلاله، سيجد أنه يتجمد تدريجيا كلما تقدم النص. و ان المخرج الذي يدرك هذه العملية قد يضمن تسليط ضوء قوي على الوجه الساكن تقريبا للمثل، حالما ينطق "ها هنا ساقوم بمحاكاة الشمس"، و الشمس هنا تعدا رمزا للملكية . فمنصب الملك سيطل بالتالي في أية لحظة من خلال الممثل مجازيا ، و يغدو حضورا محسوسا على المسرح.

و مع ذلك، فالحديث بعد الاذعان لكل أنواع التنازلات، ليس ذا مذهب طبيعي . فالصيغ المستعملة أثناء العمل ليست هي الصيغ الصريحة للواقعية، لأن الحديث يزودنا بالمعلومات الحرفية، بدلا من تضليل موقف ما. و النتيجة هي أننا نجد أنفسنا قد أعطينا موقفا محاكاتيا جوهريا عن " شخصية " الأمير هال . ان الافتراض الذي يطرحه نقد القرن العشرين ، و القائل أن التفسير الكورالي يحول دون عملية التشخيص Characterization، يتحطم حين تتحول المعلومات التي يأتي بها الكورس ذاتها لتكون، على نحو ردئ و صريح ، معلومات عن الشخصية . لن تكون تجربتنا مفيدة مع شكسبير ، اذا ما أهملنا أو كبحنا التعقيدات المقلقة و غير المرغوب فيها منذ البداية. و الافضل كثيرا هو أن نقوم بتمثلها، ثم تصورها و التفكير فيها. و بالامكان القيام بهذا التفكير ، حين يقرأ المرء شكسبير أو يشاهده ،

على نحو يتسم بالاعلاء تقريبا ، و باستسلام ينم على حكمة . اذ على المرء ، عند نقد أو تفسير شكسبير، أن يفكر بوضوح.

كان الحديث يحتوي بالتأكيد على ما يسبب ارتياحا عظيما لمشاهدي حقبة تيودور، غير أنه ارتياح يمر دون ارتياح . ليس ثمة أي عنصر لا تاريخي في الافتراض القائل أنه كان قد جرى ايقاع النفور في نفس المشاهد الاليزابيثي بوساطة التلاعب بمشاعر الناس. و لم يأت وجود "الوخزة" الميكافيلية في الاسلوب صدفة، و انما (و هنا ربما كان مشاهد حقبة تودور أكثر حساسية من المشاهد العادي) يجري توجيهها جميعا نحو نهاية ملائمة لتوجه جرى شديدا . و بذا ، يبدو الأمير هال ميكافيلا برئيا. ان لحظة الاعتراف الفعالة هذه ، و تكريسا ذاتيا و نوعا من الوعد الذي يسبق النغمة السائدة و يعيدها فيما بعد. و هي لا تنمحي بمجرد ما لاحظه ورويك Warwick في الجزء الثاني في (ف4 م4 68– 72) (بعد أن جرى تشكيل تصورنا لمدة طويلة) من أن الأمير داوم على رفقته الوضيعة ، لكي يربي نفسه من خلال التشكيلة الأخلاقية للناس الذين معه.

يعلم فالستاف، الذي يقطر ذكاء ، كل شيء عن الأمير سوى أمر واحد، و هو خطته الخاصة ، الفاترة و العميقة أخلاقيا . و مع ذلك ، يتيح شكسبير الفرصة، على نحو لا منطقي ، لحادثتين عرضيتين يعلم فالستاف فيهما الحقيقة . أولاهما ، اعلان الملك هنري الخامس المتوّج حديثا نبذه لفالستاف على الملأ، غير أن ذلك لا يسبب مشكلة في تماسك فالستاف ، لأنه يأتي عند النهاية . أما الأخرى الأكثر اشكالية تظهر في منظر اللوحة الحية التي بدأنا به ، و يقوم فيها فالستاف بدور والد الأمير (جـ1 هنري الرابع ف2 م4) . و حين جاء دور فالستاف تنعكس الآية ، اذ يقوم هال بدور أبيه و فالستاف بدور الأمير . و يبدو المرح هنا صاخبا ، لكننا من خلاله نبدأ بالاحساس بالتعارض العميق و الانتباه له. اذ يكتشف فالستاف انه يخطب ود الأمي ، و عند اللحظة التي يكتشف فيها أنه ليس ببالغ ابدا ، بمقاطعة تمثلت بضرب عنيف عال على الباب ، اذ يدخل أشخاص منقطعو الأنفاس بأخبار هامة، و هم يتخبطون عبر المبارزة الجارية بين هال و فالستاف ، و أخيرا يتوضح

الأمر الآن . لذا فان هذه اللحظة تبرز للعيان دفعة واحدة بوضوح تام ، ثم تخمد بضوضاء عرضية:

الأمير : ... على أي وجه يعد هذا وجيه، سوى في العدم ؟

فال : أود لو أن سموك تأخذني معك ، من تعني سموك ؟

الأمير : ذاك الخسيس البغيض الذي يسيء توجيه الشباب ، يا فالستاف، ذلك العجوز ، الشيطان ذو اللحية البيضاء .

فال : تقصد سيدي ، الشخص الذي أعرفه

الأمير : أعلم أنك تعرفه .

فال : الا أن قولي " أعرف " هو أذى في نفسه أكثر مما في نفسي لقلت أكثر مما أعرف. كونه عجوز، و في هذا مدعاة أكبر للشفقة، وشعراته البيض تشهد على هذا ، غير أن كونه داعرا وحاشاك أنت. فهذا ما أنبذه تماما. اذا كانت السلة والعنب كلاهما تالفان ، ليكن الله في عون الشيطان ! و ان كان اجتماع الشيب والمرح اثما ، عليّ اذن صب لعناتي على جمهور كبير من العجائز الذين أعرفهم . و ان كنت سمينا يعني مكروها اذن ، علينا أن نحب كل صحاب الفرعون العجاف . لا سيدي الطيب . أطرد بيتو ، و أطرد بادولف ، و أطرد بونس ، أما بخصوص جاك فالستاف الحلو ، جاك فالستاف العطوف، جاك فالستاف الصادق ، جاك فالستاف الباسل، و لأجل الأكثر بسالة ، كونه يبدو كما هو عليه ، جاك فالستاف العجوز، لا تطرد رفيقك هاري ، لا تطرد رفيقك هاري . و أطرد جاك السمين ، ثم أطرد كل الناس.

الأمير : أجل سأفعل [يسمع دق على الباب]

[يعاود يادولف الدخول راكضا]

يادولف : أوه ، سيدي، سيدي ! العمدة على الباب و معه الحرس الأكثر وحشية .

فال : أخرج ، أيها الوغد . هيا أكمل لعبتك، فلدي الكثير أقوله في صالح ذاك الفالستاف.

[تعاود المضيفة الدخول]

المضيفة: يا الهي ، سيدي، سيدي !

الامير : أنت ، أنت ! الشيطان جاء راكبا تفاهاته ، ماذا هناك ؟

المضيفة: العمدة والحرس كلهم على الباب ، جاءوا ليفتشوا المنزل . أأدعهم يدخلون ؟

فال : أتسمع يا هال ؟ لا تسم قطعة ذهب خالص زائفة . فأنت في داخلك مجنون دون أن يبدو عليك .

(جـ1 هنري الرابع فـ4 م2 443– 76)

لنلاحظ كيف يجري في هذا الحديث وأد ضحكة في نقطة ما، أو على أقل تقدير يجري كبحها. و "جاك فالستاف الباسل" هو الذي يثير هذه الضحكة ، لكن "جاك فالستاف العجوز" يكتبها بالحقيقة. و حين يجيب الأمير من وراء وجه مقنع "أجل ، سافعل" ينكشف السر.

.....

.....

.....

.....

و هكذا ينقلب نمط الابن الجموح و الأب المتسلط. و فالستاف هو ذاك النوع الآخر من طراز بدئي لعجوز يستمد وجوده من نوع لقراءة خاطئة خلاقة لكتاب بول Paul الموسوم "الانسان القديم vetus homo"، الذي يجب أن نتخلص منه كي نضع قيد الاستعمال بدله الطراز الجديد ، و هو آدم المعروف لدينا ، الضال ، القاطن الملائم لعالم هوى و يبقى، ان لم يكمن شبيها بجنة عدن، و فيما بعد شبيها بحياة الأركاديين البسيطة في بلاد اليونان، مبعدا من دير سالم الجديدة . يقول فالستاف: " أتسمع يا هال؟ أنت أعلم بأي وضع للبراءة أدى الى سقوط آدم ، ثم ما

الذي على جاك فالستاف المسكين أن يفعله في أيام النذالة هذه؟ فأنت تعلم أني أحمل من الشحم واللحم أكثر من أي رجل. و بذا أكون أنا أكثر هشاشة" (جـ1 هنري الرابع فـ3 م3 164– 7) . يسمي بول آدم المعروف بـ " جسد الخطيئة "، التعبير الذي يستحضر فورا ، وطبيعيا ، تفصيلا بهيجا عن فالستاف . و لكن ، الآن، ماذا عن والد هال ؟ فهل أن أمر الابقاء على النمط هناك أكيد و صريح؟

ان الأمر، في الواقع ، ليس كذلك . و نعلم هذا ، الى جد بعيد ، من البناء المقلد الساخر للمسرحية . ليس بامكان فالستاف أن يكون شخصا ذا نفوذ ، ذلك لأنه مجرم . غير أنه ما الذي يحصل اذا كان الملك هو نفسه مجرما ؟ هذه فكرة مدمرة ، و ليس هنالك شك في مسألة حضورها في المسرحيات . ان الشك في حق الملك بالحكم يبدو جوهريا . و يعلم الأمير ان هذا مدعاة للشك . لذا ، فان كل تفانيه يتوقف على القرار الذي يرى أنه من الأفضل الذود عن اغتصاب عرش بدل ترك الدنيا تنزلق نحو الفوضى.

ثمة نوع معين من ناقد ذي دراية يحب الاشارة إلى وجوب تصنيف فالستاف كونه قوة شريرة ، طالما أنه يمثل متعة و بهجة السكر، و لا يتمتع باحساس من مسؤوليته تجاه القضية الكبيرة ، و هي قمع العصيان. و يعتمد كل هذا ، ربما ، على جدارة و أحقية النظام الذي يجري الذود عنه . الا أن أولئك النقاد ذوي الدراية قد يقعون هم أنفسهم اخيرا أثناء تقدمهم الذي ينم على اصرار على الحقيقة القائلة أن نظام الملك ليس جديرا بالثقة. و المتمردون هم أيضا ليسو أكثر عصيانا من الملك نفسه. تؤدي هذه النتيجة إلى بداية نقاش حول أخلاق فالستاف . و لقد كان د. جونسون Dr. Johnson محقا، حين ذكّر القارئ (الذي ، ينبغي ملاحظة ، أنه تولى ذلك طوال تلك السنين ، قد يكون قد تألم لفراق فالستاف) أن فالستاف لا ينطق بكلمة واحدة عن "رأي متسامح" في سياق المسرحيات. و مع ذلك ، فان بامكان أودن أن يرى في فالستاف شخصا مكافئا للفضيلة. كيف ذلك؟

هذا يعود نسبيا لتأثير الأسلوب. ذلك، لأن فالستاف يتحدث انكليزية شكسبيرية ممتازة ، تجعل منه مركزا لعالم صغير من المرح حيثما يذهب. و قبل أي شيء آخر ، انه حي وهو بين فكي الشيخوخة والموت ، و ما أن يكون حاضرا الا و

يشكل خطرا حقيقيا على قادة الحرب الذين سيظهرون ربما على حقيقتهم ، كونهم أناسا دمويين و رسلا للموت.

و مع ذلك (مع فالستاف ليس أمام المرء الا أن يكرر و يكرر قول عبارة "مع ذلك" طالما أنه يعد قصيدة مفتوحة) ، فحتى حين يفند فالستاف القاعدة العملية للحاكم ، القائمة على الخرافة، اذ يقوم باطلاق تعابير بارعة إلى حد بعيد في ادوار لعبة قد نسميها خرافة لاعملية. و فالستاف لا يستطيع الانسجام مع الملك هنري الجديد، و قد كان على أفضل وفاق مع الملك آرثر الميت . فاذا ما كان ليبقى في انكلترا أي شيء على قيد الحياة ، كونها آركاديا أو عدن، و هي خربة في مسرحية هنري الرابع، فان هذا يحصل بفضل فالستاف . و يتأتى هذا نسبيا من اللغة السائدة في مشاهد فالستاف مع تفضيلها لوسائل قياس الزمن ذات الطبيعة التذكارية الريفية (انـي أعرفك فـي الاعوام التسعة والعشرين هذه حتى جاء زمن البازلاء " (جـ2 هنريالرابع ف2 م4 368– 70) . ثمة حديث في مسرحية "كما تحب As You Like" يذكرنا بفالستاف، و انه لممكن ضم الأشياء لبعضها لمعرفة سبب حصول هذا . يخاطب جارلس أوليفر قائلا:

> يقولون أنه موجود حاليا في غابة آردن، بمعية العديد من الرجال المبتهجين وهم هناك يعيشون مثلما كان يعيش روبن هود قديما في انكلترا. و يقولون ان العديد من الشباب المهذبين يندفعون أفواجا للانضمام اليه كل يوم، ليمضواوقتهم بلا مبالاة ، مثلما كان يحصل في العصر الذهبي.
>
> (كما تحب ف1 م1 105– 9)

و يقول فالستاف في أول مشهد له "دعونا نكون من سكان الغابة عبّاد ديانا، رجال الظل المهذبين ، أحباء القمر" (جـ1 هنري الرابع ف1 م2 25– 6) . قد يكون فالستاف يقوم تقريبا بوصف تلك العصبة من سرّاق كنت الذين سرقوا غزالا حديقة بنسهارست بعد تلطيخ وجوههم بالسواد ، و يلقبون أنفسهم خدام الملكة الملائكة . لكن لنلاحظ أننا نجد في حديث فالستاف ، كما في حديث جارلس، الغابة والرجال

المهذبين، و أنهم بالأاكيد من طلاّب المرح أيضاً . و يتحدث بستول بعدئذ في الجزء الثالث عن "العصور الذهبية" (ف5 م3 95) و عن أغان هامسة بصوت مرتعش يؤديها روبن هود (ف5 م3 102) . و هكذا يعاد تركيب عناصر الحديث في مسرحية "كما تحب".

ثمة، من ناحية أخرى ، أثر الاشارات إلى الملك آرثر (كان ملكا لانكلترا المضيّعة) ، ففي (ف2 م4) من الجزء الثاني، يدخل فالستاف و هو يغني "حين حضر آرثر لأول مرة في البلاط" (ف2 م4 33) ، ثم ينفجر بطلب إلى فرانسيس لاخلاء الحديقة . و بعدئذ في المشهد الغنائي الكوميدي الرثائي الريفيفي (ف3 م2) يقول شالو أنه، منذ زمن بعيد ، كان سير داغونيت هو الذي يعرض أمام آرثر (ف3 م2 273) . و طالما أن داغونيت كان مهرج آرثر، برأى مالوري، و يقوم شالو هنا بدور المهرج لفالستاف، فان نتيجة هذا التمليح هي في تحويل فالستاف للمرة الثانية إلى ظل رمادي لآرثر بذاته. غير أن أفضل ما يكون يأتي في مسرحية "هنري الخامس" . فهنا يتحدث بيستول، و المضيفة، و نيم، و بادولف ، و الولد عن الطريقة التي مات فيها فالستاف متسائلين فيما اذا كانت روحه تسكن الجحيم أو النعيم. فيصرخ بادولف "أتمنى لو اني معه ، حيثما يكون، في الجحيم أو النعيم!" الا أن المضيفة تجيب:

> لا، بالتاكيد ، هو ليس في الجحيم ، و انما في كنف آرثر، ان يقيض لانسان أن يكون في كنف آرثر ، فهذا يعني أنه بلغ نهاية ممتازة ، و نعم بها مثل التي نعم بها أي طفل مسيحي ، في عمر سنة إلى اثنتي عشر، حتى لو كان في سن المراهقة.
>
> (هنري الخامس ف5 م3 7– 14)

بامكان اساءة استعمال الألفاظ في الكوميديا أن تكون فعالة على نحو يثير الاعجاب. لقد خلطت بين قصة لوك Luke عن ديفز و لازاروس و قصة آرثر. فالى هذه القصة الأكثر كمونا كانت قد ربطت قصة لوك ، التي تروي قصة المجذوم الفقير الذي سدّ بوجهه باب الغنى، مثلما سدّ بوجه فالستاف عند مقدمه على هال ، و كيف رفع هذا الفقير فيما بعد ، عند مماته ، إلى كنف ابراهيم ، في حين ترك

الغنيّ يرسف في الجحيم (فهل يتبقى أحد يميل إلى الاعتقاد بأن شكسبير كان، على نحو لا لبس فيه،ضد فالستاف،حين يكون بمقدور الشيء المتخيل ان يفعل أشياء من هذا القبيل؟). و الى تلك القصة الانجيلة ربطت المضيفة أسطورة الملك القديم الذي يبقى نائما عند سنوداون ، أو ربما عند سفح هضبة غلاستونبرى إلى أوان الحاجة اليه مجددا.

هذا هو اذن الوالد– الضد. الا أن علاقة الأمير، مثلما رأيت ، بوالده الحقيقي هي أيضاً مدمرة للنمط، و ان أقل وضوحا . فها هو ذا الرجل العجوز مرة أخرى خارج على القانون و الولد هو العامل الذي يقاس به ، اذ يتطلع الرجل العجوز بتوق إلى الولد من أجل سلطة لم يستطع قط أن يحققها بنفسه. بمقدور المرء أن يتخيل ردود فعل مختلفة محتملة من ولد يواجه والدا من هذا النوع و مملكة من هذا النوع، يتمثل بانسحاب يائس من الحياة السياسية ، أو ضراوة تنم على يأس مساو . فلم يكون على هال أن يقع في أية من الحالتين. و انما عهد إلى نفسه ، بدلا من ذلك ، قلبا وقالبا في تثبيت سلطة التاج ، معنويا و بقوة السلاح على حد سواء . فهو يعلم بأنه يعاني من عزلة تامة أكثر من أي شخص آخر ، بل و حتى أكثر من أبيه . و يتطلب وضعه القيام ربما بأكثر مما قد يتطلبه من أي أحد آخر . و هذا أمر يقتضيه أن يبطل انسانيته من أجل مصالح المملكة . و قد كتب ي. م. فورستر E. M. Forster مرة يقول أنه لو كان قد قيّض له أن يكون في موضع يجبر فيه على الاختيار بين بلده و صديقه، لكان تمنى أن تكون لديه الشجاعة الكافية لاختيار الصديق. ويستجيب الناس متعاطفين مع القطعة، لكني أظن أنهم يفعلون ذلك ، لأن خيانة المرء لوطنه هي فكرة تجريدية بعيدة لدى أغلبنا . ان الخيانة من جانب الملك، سواء أكان السبب هو العدالة أو غيرها، سواء أكانت المملكة مقدسة أو فاسدة ، لا بد أن تعني المعاناة بدرجة رهيبة . و مثلما قال أنجيلو الملاك الرئيس الساقط في مسرحية "واحدة بواحدة Measure for Measure" ، بوجوب تعلم الرجل الصالح، القائم على الحكم ، الشفقة بالناس الذين لا يعرفهم و لم يرهم (ف2 م2 101).

و يتحدث هال الميكافيلي البرئ بجديثه الذي يوضح فيه غايته المثيرة للاستغراب . لمؤلف هذا الكتاب أمارة جسدية مميزة غصة في أسفل الحنجرة . و تحدث السونيتة رقم 94 الأمارة نفسها في الموضوع نفسه:

أولئك الذين لديهم قدرة على الايذاء، و لن يفعلوا
ولا يفعلوا الشيء الذي يظهره أغلبهم
الذين يثيرون مشاعر الآخرين ، و هم أنفسهم مثل الحجر الأصم
لا تثور مشاعرهم، بارودن، بطيئوا الاستجابة للاغراء
هم من يرثون بحق نعم السماء
لأنهم مالكو كرامتهم و هم أسيادها
و الآخرون ما هم الا وكلاء على فضيلتهم

و تبدو هذه كونها واحدة من السونيتات الموجهة إلى "الصديق Friend" ، الشاب الوسيم الذي يكن له شكسبير الحب ، و تتجلى عدم استجابته عند شكسبير في لحظة من اللحظات بوصفها نوعا من التأله ، و في لحظات أخرى ، و بجهد شاق من الارادة ، بوصفها شيئا جديرا بالاعجاب.

اذا كانت هذه هي معايير القرن التاسع عشر، فلا بد أن يتاح لي التفكير في هذا ؛ و التساؤل فيما اذا لم يكن الأمير هال قد انبنت شخصيته على أساس "الصديق" المحبوب ، و فيما اذا لم تكن الصعوبات التي نواجهها مع الأمير قد نشأت من حقيقة أننا ، على العكس من شكسبير ، لسنا في حب معه . و بذا يكون بالنسبة لنا مصدرا للضوء، و ليس للدفء ، و للتساؤل فيما اذا لم يكن فالستاف المنبوذ ، ذو المهارات العقلية التي لا تحصى، العبقري الكلمات ، و الرجل المضطرب المتسم بالقذارة، هو نموذجا من شكسبير نفسه ، الذي قام في هذه السونيتة بجهد عاطفي للثناء على الشخص ألآخر، للانسان البديل الوسيم . ان مثل هذا المنحى من التفكير قد لا يعد من الناحية الجوهرية لا عقلانيا، و ان كان لا يخضع للاختبار.

قد يقال أن المحاكاة العامة للوقائع الممكنة هي شيء، أما الولادة الغامضة لعمل ما داخل المشاعر الخاصة بالشاعر فهي شيء آخر. و مع ذلك ، فالواقع هو محيط هائج يغمر إلى ما لا نهاية السدود التي تفيض بمياه من هذا النوع ، اذ يجري تعديل المصطلحات المستعملة في تفسير حتى المجاهرة الخيالية ، على نحو تفاخري، للحب بوساطة الاحساس بمصدرها . فقد نجاهد لربط "المصدر" بشخصية مسرحية خيالية ، مع أن هذا الربط يبدو مصطعنا، لأنه يتطلب يقضة لا يغريها النوم لتقويته. و سيتفهم أغلب قراء "الارض اليباب The Waste Land" ، حين يترك لهم أمر تقرير ما هو أكثر أدبية من غيره ، الشاعر الأمريكي المثقف المغايظ. و مع ذلك ، لقد غدت الاستنتاجات عصية على التطويع ، للأسباب المذكورة آنفا جميعها. اذ من المستحسن التلبث عندما يكون بمقدورنا رؤيته ، ذلك لأننا لا نرى الا القليل (ما أزال أحاول فهم تلك الغصة في أسفل الحنجرة).

تعيد عبارة "مالكو كرامتهم و هم أسيادها" الأمير موضوعيا إلى الذهن . ذلك لأن كلمة "كرامة Face" يجري ربطها بالملكية منذ ريتشارد الثاني و هو يحطم المرآة بعنف ، و حتى الحديث السريالي تقريبا لهنري الخامس . فها هو هال الآن ملك ، و هو يتخيل قسماته تتحول إلى حجر أصم (ف3 م1 11–14) . فضلا عن أن برودة الدم الواقية لـ "الصديق Friend" تشبه إلى حد بعيد برودة دم هال. فهو أيضاً يعفي موسري انكلترا من التكاليف . و مع ذلك، فالسونيتة بالكاد تنتهي بتغير مفاجئ موجه في المشاعر ، و هو من النوع ، على حد علمي ، الذي بامكاني رؤيته في أي مكان ، و قد انعكس في السلسلة المسرحية من الجزء الاول من مسرحية "هنري الرابع" و حتى مسرحية "هنري الخامس".

يمنحنا شكسبير شكلا من الصلاح يثير الارتباك. فالرجل جذاب ، غير أنه خلف خلقه البسيط يكمن شيء غير جذاب . و ذاك الشيء غير الجذاب هو المتورط عميقا، على نحو لا يدعو إلى الارتياح ، في موضوع الفضيلة الحقيقة . الا أن الأمير ليس بقديس كامل . و ان التعارض بين الانسانية و الاخلاص لقضيته، قد يجعل منه مهرجا (اذ يكون أناسا مثل هوتسبر و فالستاف في مأمن على نحو كاف و زيادة) . و في الجزء الثاني من (ف4 م5) في الوقت الذي يتمدد فيه الملك

القديم يعاني سكرات الموت في قصر ويستمنستر، كان ثمة حديث عن الأمير هال ، عن طريقة حياته، و عن حقيقة أن ما من أحد ، و لا في كل الازمان ، يعرف أين هو. عندئذ يأتي ويستمورلاند بأخبار حسنة ، فحواها أن العصيان انتهى . فيصرخ الملك "أوه ، يا ويستمورلاند أنت طير صيف/ يغني في أواخر الصيف/ عند انقضاء عهده" (ف4 م4 91– 3) . غير أن الرجة التي سببتها له الأخبار الحسنة تبدو قوية جدا إلى حد الاضطرار إلى نقله فورا إلى الغرفة الداخلية، و قد وضع التاج بجانبه. ثم ، دون سابق انذار ، يدخل الأمير فجأة يتحدث بصوت عال جدا ، فعاتبه ورويك بأدب. فلطف الأمير من حدة صوته، و قال أنه سيجلس بجانب الملك النائم حاليا. و اذ ينسحب البقية ، تقع عينا الأمير على التاج قائلا: "آه ، أيها القلق المصقول، و الهم الذهبي!" (ف4 م5 23) . ثم تزوغ عيناه إلى ريشة ذات زغب استقرت عند فم الملك و منخريه . مستقرة هناك، ساكنة ، فتأكد الملك فجأة ان أباه ميت:

سيد المبجل! أبي!
هذه الرقدة لها معنى ، انه نوم طويل
فمن طريق هذه القشعريرة الذهبية جرى رحيل
العديد من ملوك الانكليز . تستحق مني
دمعا وحزنا عميقا يسري في الدماء
سجية للحب و الحنان البنوي
سأمحضك اياه وافرا يا والدي العزيز
الدين الذي تركته لي ، هذا التاج الفخيم
الذي قام فورا من منزلتك الرفيعة وسلالتك
فرد نفسه إليّ (يضع التاج على رأسه)
أنظر اليه يستقر
في مكان سيرعاه الله ، و يضع قوى العالم كلها
في ذراع جبارة ، و لن تجعلني اتخلى

عن هذا المقام الرفيع المتوارث. الذي جاءني منك
و سأورثه لابني مثلما أورث اليّ.
(ف4 م5 34– 47)

غير أن الملك لم يكن ميتا. فهو يبقى على قيد الحياة مجددا ، ليجد نفسه وحيدا. فنادى على ورويك و الآخرين. "أين الامير؟" و فيما بعد، بعد لحظة "أين التاج؟"/ أهو في عجلة من أمره لدرجة يفترض/ نومي موتا؟" (ف4 م5 61– 2) . ثم يعود ورويك، ليقول أنه وجد الأمير ينتحب في الغرفة المجاورة ، و هو آت حالا . يدخل الأمير و أوامره هي أن يترك الآخرون كلهم المكان– فيتحدث هال أولا:

ما ظننت ان أسمعك تتحدث ثانية
فيأتي جواب الملك فظا :
رغبتك كانت بدعة ، غزت تفكيرك
أنا باق لمدة طويلة بقربك إلى درجة ستشق عليك
(ف4 م5 92)

و أخيرا يسمح الملك له لتقديم أعذاره ، و لتفسير ما فعل . و هذا هو ما قاله بذكاء، فمس بذلك وجدان أبيه:

ها هو تاجك
و ذاك الذي يلبس التاج خالدا
و ليصان وهو على رأسك [يركع] ، و اذا ما فضلته أكثر
مما أفعل مع مقامك الرفيع أو مع شهرتك
لأقمت اذن من ركعة الطاعة هذه
جئت أطل عليك ، خوفي أن تكون ميتا
حسبتك ، بدافع من ولائي ، ميتا تقريبا
تحدثت إلى هذا التاج ، كما لو كان يفهم

و بالتالي وبخته قائلا "ان أمر رعايتك كان قد اعتمد
على استنزاف جسد والدي
لذا، فان افضل ما فيك هو من ذهب و أسوا ما فيك هو من ذهب..."
و هكذا ، اذ أغلب ولائي الملكي
يشير اليه بالاتهام ، وضعته على رأسي
كي أجرب أمري معه ، مثلما أفعل مع أي عدو
كان قد قام أمام ناظري بقتل ابي –

لقد كسب بحديثه رضا الملك، فدعاه للجلوس إلى جانبه . و هذا هو الجزء الذي يحدث، قبل كل شيء آخر، غصة في الحنجرة . ذلك ، لأن الشيء الأكثر هولا منأي شيء آخر ، في هذا المشهد ، هي الطريقة التي يكذب بها الأمير كذبا ، على الأغلب، يمكن اغتفاره . فهو لم يخاطب التاج كونه عدوا ، و لم يكن يتحلى بتلك الروح ، حين أخذ التاج بين يديه . و أظن أن شكسبير يريدنا أن نقترف خطأ حول هذا . ذلك ، لأنه يرينا الشيئين في تتابع ، أولا أخذه للتاج ، ثم الوصف الذي أعطاه الامير تحت الضغط. و نحن نعلم أن الأمير جرب شعورين عظيمين ، الواحد بعد الاخر، حين ظن أن أباه ميت؛ الأول ، حزن حقيقي (عميق) تجاه والده، ثم بعدئذ شعورا مختلفا تماما ، معناه "لقد حل الوعد ، و أنا الآن الملك" . انه يغير الاحوال في القصة التي يخبرها لوالده ، بحيث غدت أفكاره في كل جزء منها أفكار ملك Henry.

و نحن ، من ناحية ثانية ، بالكاد نستطيع الزعم أن بصيرتنا "نفذت من خلال" هال ، و فضحت الطموح البارد الدم الذي يكمن في داخله. و يرفض جعل مهمتنا في ذلك سهلة . فما كنا قد رأيناه ، و ما كان الامير قد أخفاه ، بقصد الخداع، ليس طموحا، ان توخينا الدقة ، بل الولاء . و هذه تماما هي أسوأ محنة . ثمة دون ريب سخرية قاسية في واقع أن هذا هو الأمير بلمسة عامة ، السلوك العفوي بكل أنواعه و حالاته . ذلك ، لأنه ما من شخصية عند شكسبير، سوى أياغو ربما، تعد فذة تماما.

يشبه المشهد الذي بين الأمير و والده، إلى حد بعيد، ذاك المشهد الشهير و المعقد الذي كتب بعد ذلك بعام تقريبا. و هو مشهد العراك في مسرحية يوليوس قيصر بروايته المزدوجة عن موت بورشيا. يموت هنري، و يعيش ، و يموت مرة أخرى. و كذلك بورشيا، بطريقة ما (و ان خارج المشهد) . و يعد احساس المرء المكروب مألوفا لكليهما، عند الرجوع إلى ما كان قد قيل ليس أكثر من لحظات مضت ("قلت جنديا أكبر سنا، و ليس أفضل/ أقلت أفضل؟" يوليوس سيزار ف4 م3 56– 7) . و أقواها جميعا هو الاحساس أن كلا المشهدين هما عن رجل صالح ، على وشك الانحدار، يبذل جهده بكل مهارة ، بكل براعته ، لمنع انتشار الرعب و الاضطراب. أما الجمهور ، فقد أمسى متهما ، بطريقة هي تقريبا غير لائقة، بالاطلاع على سر كثرة الكذب (غير مرئية تقريبا عند هال ، و محسوسة عند بروتوس) والمجهود البطولي للارادة الأخلاقية على حد سواء. اذ أن بروتوس و الأمير كليهما قد جرى تحويلهما، بطريقة ما ، إلى مهرجين ، مع أنه في أي من الحالتين تعد العبارة "جرى تحويلهما إلى مهرجين made fools of " شديدة الفظاظة بالنسبة للعمل الذي يحتاج إلى فعل ذلك . و يعد تعليق كاسيوس فائقا للعادة في ربطه الاعجاب المحب بالفضيلة والذكاء البارع في التحليل:

ان لي دراية في المكر مثل التي عندك
غير أن مزاجي حاليا لا يحتمل القيام به على هذا النحو
(يوليوس قيصر ف4 م3 192– 3)

و هذا يطابق جواب الملك على الأمير، الذي يبدو فيه محبا مع أنه يحاول بطريقة ما البحث عن ثغرة في ذلك الحب ، ليسجل المهارة " البلاغية في ما قاله الأمير للتو:

آه يا ولدي،
لقد ألهمك الله أن تأخذه الآن
لكي تظفر بأكثر من حب ابيك لك

في التماس الاعذار لفعلك بحكمة!

(جـ2 هنري الرابع فـ4 م5 178– 81)

يرينا المشهدان كليهما أكثر مما اعتدنا على رؤيته . اذ يفرضان كلاهما علينا رؤية التعارض القائم بين الطبيعة و الفن ، بطريقة لن تسمح لنا بحل يضع "الطبيعة nature" كونها تصف هذا التعارض بقواعد خفية يتولاها الفن (يزعم النقاد الشكلانيون بوجودها) . و بدلا من ذلك ، يخلط المسرحيون الأوراق مذكريننا بأن الفن قد جرى تسخيره فعلا "في" الحياة ، من قبل القادة الرواقيين ، من لدن الأمراء الذين جرى جلدهم ، حين تكون الحياة هي الأكثر انانية ، الأكثر افتقادا للنظام ، و الأكثر امحاقا. ان حقيقة كون الكاتب المسرحي قد أوجد الصورة المنطبعة في الذهن تماما بوسائل تخيلية ، لا تبطل بأية طريقة هذا الموضوع . ذلك ، لأن قصته تعد غير واضحة ما لم نبيح لأنفسنا الاستعانة (الطبيعية تماما) بالسلوك الانساني الحقيقي. ان عنصر التمرد "مجرد احتمال" قوي جدا في هذه المشاهد لدرجة عدم اعتباره مجرد تقليد من تقاليد تسود المسرحية الاليزابيثية التي تجري مناقشتها ببراعة، أما تقويتنا نحن بالذات للتقاليد، التي نرمز لها باعجابنا بالصالح، وبازدرائنا للطالح ، فيجري مناقشتها لذاتها، من أجل الا يشغل الناس أنفسهم بالقول، حتى لأنفسهم، أن بروتوس و الأمير هال كاذبان. و لقد جرى ، بأكثر مما ينبغي ، كبت الفكرة فعليا قبل أن يغادر المشاهد المسرح . و ذلك ، ليس لأن مرآة الطبيعة ترينا عيوبا مشهدية (و هذه بالامكان تكييفها، و تحييدها، و من ثم الاستمتاع بمشاهدتها بوسائل بلاغية). و يرينا شكسبير الوقوع الأليم في شبكة الخديعة مع شعور قوي بأنها تحصل فعلا. و تعدّ عند المشاهد، بموجب كل وجهات النظر الشكلية، مشوشة. غير أنها تنطوي على منبع كاشف لها في الواقع ، مفرد ، و واضح على نحو صارخ.

لقد ولد الأمير هال بعد زمانه، و أطلق في عالم كان قد فقد طراوته. فلقد حصل أبوه على التاج من طريق الاطاحة بالملك ريتشارد الثاني . و ريتشارد بدوره، على الرغم من كونه لأسباب عديدة رجلا منفرا تماما، كان بحق الملك الذي تعرض

للجلد، و وصي الله على الارض– و لهذه الحقيقة وحدها القوة لكي تنير لنا انكلترا المعروضة في مسرحية "ريتشارد الثاني" . فالمضنى الذي يعاني سكرات الموت يوبخ الملك لخيانته المملكة ، على الرغم من أن تمجيد انكلترا يجري طوال حديثه الشهير (ف2 م1 31– 66) سوى عبارة واحدة ، بصيغة المضارع . و انكلترا هنري مغتصب العرش، بافتقارها إلى نقطة تتشابك بها مع النظام المقدس ، تعد أكثر كآبة، و أقل تحديدا، و أقل ترحيبا . أما ظهور الحرب ، فأقل من ناحية الأزمات التي تسببها بوضوح جلي ، و أكثر من ذلك من ناحية الورطة المحض (" أنوف مدماة و تيجان متصدعة") ، "لم أر قط مثل أولئك الأوغاد المثيرين للشفقة. . . ويحكم ، ويحكم، أنتم طيبون إلى حد التخلص من ذلك ، أن تكونوا طعاما للبارود، طعاما للبارود، سيملأون جهنم بأفضلهم سحقا، للانسان، الناس الفانين، الناس الفانين"، "لم يتبق على قيد الحياة سوى ثلاثة من الرجال الثلاثمائة و خمسين، و أولئك سنجدهم على أطراف المدينة يتسولون لما تبقى من حياتهم" (الجزء الاول ف2 م3 90/ ف4 م2 62 / ف5 م3 36 ف).

يبدأ الجزء الأول من مسرحية "هنري الرابع" بانطباع محير عن الحزن ، و عما يمكن فعله أكثر مما بالامكان فعله ("مرتجفين جدا كما نحن ، و شاجين من الهم. . ." . كان موضوع مسرحية "ريتشارد الثاني" يدور حول أفول ملك ، غير أن ذلك الملك الآفل كان مخلصا ، و هذا ما يعطي المسرحية بناء تراجيديا مشهديا موحدا. أما في جزئي مسرحية "هنري الرابع" المرتبطين برباط ضعيف ، فنجد تقنية مسرحية باردة ، بنزوعها القوي إلى الاستكشاف التدريجي والتعددية اللاأدرية . نجد في مسرحيتي "يتشارد الثاني" و "هنري الرابع" كليهما مشهدين جديرين بدفعنا الى تأمل فكرة انكلترا جنة خربة، و لكنهما مختلفتان جدا . ففي "ريتشارد الثاني" لدينا قصة رمزية دقيقة مرصعة بالجواهر، يقوم فهيا جنائنيان مجهولان بنظم شعر، يشبهان فيه ادارة المملكة بفنهم الشخصي الخالص. اذ أنه كله مبني بناء مقصودا ، حيث نجد تطابقا و تشابها في كل نواحيه، و كل الافكار التي يشرع بها يجري استنتاجها . أما في "هنري الرابع" ، فلدينا بدلا من ذلك مشاهد غلوسسترشابر ، اذ يهيم فيها فالستاف و شالو و اسم الأسماء ، ماستر سايلنس ، على وجوههم سوية

في بستان مزرعة شالو الخربة. و تعد هذه المشاهد أثرا قويا للمذهب الطبيعي تشبه تقريبا ما لدى تشيكوف ، مليئة بملاحظات لا صلة لها بالموضوع ، و أصوات تجرجر أذيالها في العدم، و ذكريات ، و أسئلة دنيوية حول أشياء من قبيل : الأسعار الحالية للثيران ، و عن الاحساس بموت وشيك . و بغياب التراكيب الاستنتاجية ، يجري تزويدنا بجو يتكون من ثمار آخر سنة، و هي رؤوس شيباء لرجال كبار السن ، و عن الجمال، و عن الجدب و العقم.

هذه هي اللامملكة التي على هال أن يرثها من أبيه. و عليه ، بطريقة ما ، أن يوحد المملكة و يجعل من التاج شيئا حقيقيا مرة أخرى . و هذا هو السياق الملائم للحديث الغريب "التفسير الذاتي المباشر" الذي ابتدأنا به . فهو لديه مهمة (و ليس ثمة مجال للشك انها مهمة أخلاقية تماما . فان لم تتوحد البلاد ، لن يكون لسفك الدماء و المعاناة نهاية) . فيكرس نفسه كاملا للقيام بالمهمة . و لصلاح هذه المهمة يلجأ إلى خطة غريبة . فهو يحتاج اضافة إلى ميراثه ، الامساك بمبادرة . و لتحقيق هذا عليه أن يكون سيدا لعنصر مفاجأة مشهدية ، و على الناس ، في الواقع، أن يصابوا بالدهشة (المعنى الأصلي للكلمة هو "يؤخذ المرء دون سابق انذار") تجاه السلطة الملكية . غير أنه ، اذا كان على السلطة الملكية أن تكون مدهشة ، لا بد أن تكون مسبوقة بما يشير إلى عكسها ، و أعني سلوك فخر و تسيب . و بذا يهيء المنطق الشاذ للوضع لهال وجوب تحقيره لذاته ، استعدادا للانطلاقة المفاجئة . اذ عليه الظهور بمظهر المهمل لمسؤولياته الملكية . و عليه تضييع وقته في عطالة فاسدة وسط المجرمين والسكارى ، حتى مجيء اللحظة الحاسمة. و مثله مثل كيم فيلبي في زماننا، الذي اشترع لنفسه حياة ذات نظام مزدوج ؛ حياة تتسم بالقصف و الاسراف في الشراب، لا صديق له فيها، و لا احتمال فيها أيضا للاخلاص الاعتيادي.

من المحتمل أن يعود تأليف جزئي مسرحية "هنري الرابع" إلى الأعوام 1596– 8، متداخلا مع تأليف مسرحية " تاجر البندقية " بحوالي سنتين قبل تأليف مسرحية يوليوس قيصر ، و حوالي ستة سنين قبل تأليف مسرحية " عطيل " . وقد يؤرخ تأليف مسرحية "كوريولانوس " في أي وقت بين 1605 و1608 . و لقد وجدنا

في كل من هذه المسرحيات فكرة عامة معينة للتطور الثقافي . و لاحظنا للتو تحويلا في السياق ، تغييرا في انكلترا ذاتها في بداية مسرحية "هنري الرابع" . ان انكلترا هنري الرابع ليست هي نفسها انكلترا "ريتشارد الثاني" . ففي الحين الذي كان ما يزال فيه الملك الذي تعرض للجلد على العرش ، بدت البلاد و كأنها ما تزال نسبيا مأخوذة بالقوة الخارقة للطبيعة. و من الطبيعي أن تسم الحكايات و القصص الرمزية، و عدن ، و الفردوس شخصية الجزيرة في المسرحية الأبكر ، الا أن انكلترا مغتصب العرش كانت قد جرى التخلي عنها للنظام الطبيعي القارس.

و لأجل ادراك فيما اذا كانت الفكرة الغامضة عن التطور الثقافي موجودة في جزئي مسرحية "هنري الرابع" ، علينا ، من ناحية ثانية ، احضار هوتسبار في المناقشة . فهوتسبار يعد أكثر بدائية من هال ثقافيا . و يلاحظ أودن ان البلاد تحت حكم الملوك القدامى كانت قد أدت وظيفتها على نحو حر تماما ، كأنها مجموعة من البارونيات ، والأيرليات earldoms و ما شابه ، تسود فيها الولاءات المحلية، و الشخصية و الاقطاعية. و لقد جرى تقديم هذا كأنه حالة حقيقية متاحة لشكسبير . كان الناس بحاجة لتغيير في النزوع العقلي ، و لتغيير في الأخلاقية الغريزية قبل ان يعلموا أن واجبهم تجاه ملك لم يروه قط، يثلم واجبهم تجاه الانسان الذي أطعمهم و حماهم . و انه لواضح أن هذا التغيير لم يطرأ على هوتسبار.

ان طاقته نصف مقدسة، و لغته تنشر حيوية لا أحد في المسرحية يضاهيها. ينظر اليه نظرة حسد ، لأن العالم الأخلاقي الذي يتحرك فيه بسيط . يدخل في (ف2 م3 1) ، و هو يقرأ رسالة "كان بامكانه أن يكون قانعا ، لم اذن يبدو غير قانع؟" . ليس باستطاعة هوتسبار فهم الشيء القائم على الافتراض. لقد كتب بيكن Bacon: "كان عصر القدامى هو فتوة العالم" . اذ كان يحاول ، بطريقة حذرة جدا ، البرهنة على أن المحدثين هم ضد القدامى . فقام بذكاء بقلب الاوضاع لصالحه قائلا: "اذا كان العصر هو ما تحبه ، ينبغي عليك قراءة المحدثين . فنحن أكبر سنا منهم إلى حد بعيد ، أولئك الذين عاشوا طفولة العالم". و بذا ، يعد هوتسبار الذي يعود إلى نظام قديم، قبل أي شيء آخر ، شابا . فهو حين يتلقى جرحه المميت من الامير يصرخ قائلا:

يا هاري ، لقد سلبت مني شبابي!

(جـ1 هنري الرابع ف5 م4 77)

فالمسؤولية، و التعقل ، و الحذر ، و بعد النظر ، كلها لا تعني عنده شيئا. و المجد هو شعاره ، و المجد يعني القتال ، دون اهتمام كامل بالسلامة الشخصية أو احتمال النصر. و عند النهاية حسب، حين توشك معركته الأخيرة أن تبدأ ، يشرع هوتسبار فعلا بالتفكير (الجواب الساخر المتعمد على بلانت في ف4 م5 يجلب التغيير في الاسلوب الذي يؤشر تحولا في القلب). و يجعله شكسبير ، على نحو فذ، يرغب (في ف5 م2 48) لو أنه و هال، لا غير ، يقتتلان ذاك اليوم . و هنا يمتزج طيش هوتسبار للحظة بالشفقة على ضحايا الحرب الآخرين . الا أنه يبقى طائشا . و لن يبقى في نهاية (ف5 م2) لقراءة الرسائل التي يجلبها الرسول. و يتمنى الملك لو كان ابنه شبه هوتسبار، الا أنه لو كان ذاك قد حصل لكان كارثيا . فالامير هال يشبه اينياس بطل فرجيل ، في أنه مثقل باحساس بالتاريخ و الالتزامات الساحقة ، التي يميلها تلاحق الاحداث المحتمل . و لدى اينياس هوتسباره المتمثل بتورنوس، الشاب و القائد الطائش للاتينيين ، اذ تعد لكليهما اينياس و الأمير أكثر العلاقات أهمية هي العلاقات السلالية . و كل منهما تستولي عليه فكرة والده ، بوساطة انكيسيس و وساطة الملك . و هكذا تبدو العلاقة الجانبية مع ديدو لاينياس نوعا من التهاء ، لذا يجب سحقها.

و هنا قد يظن المرء ان التناظر يخفق. فهال لا ديدو عنده، و لا عنده حبا لمرآة تشغله عن غايته، اذ لا وجود في السلسلة لملكة تراجيدية تموت بسبب انكسار في القلب، من الجزء الاول لـ "هنري الرابع" و حتى "هنري الخامس".

و مع لك، فثمة أحد (ان كنا قادرين على تصديق ستول ، و أظننا قادرين) متمدد يعاني سكرات الموت بسبب قلب "منكسر و ثابت الجنان" (هنري الخامس ف2 م1 121) . و ينكسر هنا التناظر مع ايناد دون ريب بتفجر من العبقرية، مع أنه كان في الوقت نفسه يتعزز بطريقة ما. و علينا العودة إلى فالستاف لأن شكسبير كان قد اختار اعطاءنا شيئا جذلا ، و هو ديدو على صورة انكيسيس . اما

المحبوب العظيم ، مصدر الهو في مسرحية "هنري الخامس" فهو رجل عجوز، مدمن على الخمرة.

ليس فالستاف مثل هوتسبار عينة من ثقافة أقدم. و انما بالأحرى يقيس في شخصه كل المتغيرات و كل الصدمات و يلخصها به . فهو آرثرى Arthurian قدر كونه هنريوي Henrician ، و آركاديا قدر كونه انكليزيا ، فردوسي و جهنمي. و يجري تقديمه في الجزء الأول على أنه ليس ذا صلة بالساعات ("ما على شيطان ان يفعل في ساعات يومه؟" يقول الأمير في (ف1 م2 7) ، و هو مثلما نعلم في الجزء الثاني على وشك الموت . انه رجل عجوز ، و لكنه أيضاً نوعا من طفل سرمدي . و يعد وصف المضيفة لموت فالستاف وصفا مدهشا لطفل ، اذ تقول "رأيته يتلمس الملاءات ، و يعبث بالزهور ، و يضحك على أنامله" (هنري الخامس ف2 م3 15). ثمة غاية حين يجري تقديم الصورتين منفصلتين، و بعدئذ يومضان و يجتمعان. يقول فالستاف: "كنت قد ولدت حوالي الساعة الثالثة بعد الظهر، برأس أشيب، و شيء يشبه الكرش المدو " (جـ2 هنري الرابع ف1 م2 176– 7) . هو نسج الكلمات ، و نحن نصغي ، فماذا نرى؟ رأسا أشيبا و كرشا مدورا.

الفصل الرابع
المنحى الجديد للمحاكاة

مَثلُ شكسبير

لقد تضخمت مفاهيم الأنثروبولوجيا الموجودة في النظرية الأدبية الحديثة. و اذ تعلمنا أن تفكيرنا لا يجري في فراغ من الحياد الشفاف ، و انما يجري مشروطا بالأشكال المسيطرة في ثقافتنا ، فقد نشأ تصور الثقافة ، التي ما عادت تمثل وسطا شفافا للتفكير و الفن، من قبل علم الانسان ، بأن يظهرها عنصرا محسوسا معرضا للتحول التأريخي.

ظهر تطبيق هذا التصور على الادب لأول مرة، ربما مثلما جاءت التوقعات، في دراسة الأدب الاغريقي القديم . و يعد هذا الانجاز المانيّا دون منازع. اذ جرى حصره على نحو ملائم في التأريخ المبكر لمفهوم "الاغتراب Alienation" . و ينتشر اليوم مفهوم مفاده أن "الانسان الحديث" قد جرى تغريبه، و أن الثقافات الدينية كانت على العكس من هذا ، أي متكاملة . و قد اتسمت قصة هذا المصطلح بالتعقيد ، منذ أن قام ماركس Marx بافراد مصطلح "الاغتراب" و تخصيصه لاستعمال معين، بأن أعطاه تطبيقا اقتصاديا. اذ كان بصيغته اللاماركسية ، التي استعمله بها فيورباخ Feurbach ، في الواقع، ممكن التطبيق على الثقافة الدينية لبلاد الاغريق القديمة . فلقد كان اغتراب هذه الثقافة يكمن في كون الانسان محروما من سمات تعد تماما من حقه، مثل الحرية، و العفوية ، و العقل و العاطفة التي كانت تنسب للآلهة. فكان الأمر كما لو أن الانسان يرى طبيعته ، و قد رسمت على صفحة السماوات قبل أن يدرك وجودها في مشاعره . و كتب نتشه من ناحيته كتاب "أصل الأخلاق Geneology of Morals" (1887)، و رأى فيه أن هذه الأخلاق بذاتها عرضة للتطور الثقافي ، اذ كان مفهوم "الخير the good" في اليونان القديمة خارجيا تقريبا في اشارته للسمات الرفيعة ، مثل : الجمال السعادة القوة (تعد الفكرة العامة لثقافة الخزي Shame-Culture مثلما هو واضح متوقعة).

و لقد أكد برونو سنيل Bruno Snell على غياب العمق الداخلي والنشاط العقلي التلقائي ، على حد سواء ، عند أبطال هوميروس، فهم لا يتخذون قرارا، لأن أفعالهم بالأحرى مقررة من قبل الآلهة. وهذا حاصل ،لأن ما نفسره نحن على أنه حادثة عقلية ، يفسره هوميروس كونه تدخلا سماويا . و اذ نقول: "لقد كان عنده دافع جنسي" ربما يقوله هوميروس "نفحت افروديت فيه من روحها" . أي أن الدافع في الصياغة الهوميرية لا يعود للانسان.

و كان قد تبع كتاب سنيل، في انكلترا ، كتاب ي. ت. دودز E.R. Dodds الموسوم "الاغريق و اللامعقول" . حلل دودز حذرا الدفاع الذي تقدم به أغاممنون في الكتاب التاسع عشر من "الياذة" . يقول اغاممنون "لم تكن الذات ego علة هذا الصنيع، و انما زوس و قدرى و آلهة الشقاق التي تجول في الظلمة" ، و انها كانت هي من وضع عند الاجتماع حماقة طائشة في رأسي، ذاك اليوم الذي قمت " بنفسي "فيه بأخذ غنيمة أخيل منه" (86 و ما يلي) . يبدو أن القطعة تلمح الى أن كلمتي "ذات ego" و "نفس self" (ممثلتين بكلمة "بنفسي") ليستا متساويتي الامتداد، لدرجة أن المرء بمقدوره أن يقول بالاغريقية بيسر ما لا يستطيع أن يقوله بالانكليزية "بنفسي فعلت ذلك ، و ان كنت لم أفعله" . يجري هنا تصور الشاعر لها كأنها شيء خارج الذات، و بذا تبدو ، دون ريب ، كأنها شيء خارج الانسان ، لا لكونها مرمزة بالآلهة، و انما لكونها تتوقف على فعل سماوي (أحيانا يأتي عرضيا ، مثلما يحصل في القطعة المقتبسة من هوميروس، و أحيانا مباشرا كما في " نفحت فيه افروديت من روحها") . و مع ذلك ، فهذه الوساطة تقع في مجال النفس. و لا يبرّئ أغاممنون نفسه هنا، لأنه يوافق على مسؤوليته ، و يقبل أن يتحمل العقاب . ثم وجه جون جونز John Jones ، في كتابه "أرسطو والتراجيديا بين العظماء الثلاثة" ، الانتباه الى ناحية لم يفلح فيها أسخيلوس Aeschylus أقدم الكتاب التراجيديين العظماء الثلاثة ، و هي اظهار التردد النفسي . اذ نلاقي دائما أزمة عامة ، تتمثل في أن ما يقوله اله يخالفه اله آخر. و يكمن الفرق بين مسرحيتي " اوريستس " الأسخيلوسية واليوردبيدية في هذه النقطة بالضبط . كان يوريبيدس قد غدا سيد اللغة السيكولوجية دون منازع ، و بذا تمكن من اطلاعنا على الحيرة الانسانية كاملة. و

في كتابه "بحث في الشعر المتحضر" ، الذي ينم على براعة فنان مبدع و يعد دراسة شبه بنيوية للشاعر فيرجيل Virgil ، يرى بروكس أوتس Brook Otis أن الملحمة اللاتينية ما هي الا اعادة كتابة " مشخصنة subjectivized " لهوميروس، في كونها دراسة للانطواء الذاتي عند الاغريق على أسس البحث النفسي . ذلك ، لأن المواضيع الجنائزية في "إنيادة" Aeneid هي كذلك . أما قيم هوميروس الخارجية تماما، فهي أيضا يجري "تذويتها Internalized" بشخص "المنتحبات Pietas".

ترينا القائمة الموضوعة لمجموع الأفكار هنا تاريخ الثقافة القديمة بصيغة قصصية متطورة . اذ يجري اعلامنا أن اللغة كانت كلما تصاعدت خصائصها السيكولوجية المميزة لها ، صارت تضطلع بوظائف يجري افراغها مقدما من اللغة المؤلهة . و يتخذ الجزء 119 المتقطف من هيراقليتس "ان الشخصية ما هي الا القدر الذي يضعه الاله في الانسان" أهمية مركزية في القصة، ذلك لأنه أحد المواضيع التي تتوازن فيه اللغتان ، الواحدة أزاء الأخرى .

الصورة هنا تحفها المخاطر. اذ أرانا هيو لويد جونز Hugh Lloyd-Jones في كتابه " عدالة زوس " عالما هوميريا أقل خلوٍ من الفضيلة ، مقارنة بذاك الذي زعم وجوده كل من سنيل و دودز . فثمة لدى هوميروس ، دون ريب ، مفردات سيكلولوجية تتعايش ، في الوقت، ذاته مع المفردات الدينية ، اذ نقرأ في الفصل الرابع من " أوديسة Odessey " 730 ما يلي: "أنا لا أعلم اذا كان اله هو الذي بعثه أو كانت زوجه هي التي حثته على الذهاب". و في الجزء الخامس من "اليأذة" (180 و ما يلي) يعد الآخر ليكون صراحة خاليا من العدالة ، نوعا ما ، اذ تجري مساعدة دايمود للقتال من قبل اله، لكنه أحجم عن رسم حدود بطولة دايمود بعيدا عن المساعدة الالهية ، فيقول "انه محارب عظيم حقا ، لأنه معان باله" . و الأهم من هذا ربما هو تجلي الفرض القائل بتقدم المفردات الالهية على نظيرتها السيكولوجية كونها تحدث نكوصا لا محدودا . فإذا كان وصف القرار الانساني ، يبدو التعريف عنه ، مثلا بلغة الفعل السماوي مستحيلا ، فكيف يتسنى للمرء اذن وصف قرار متخذ من جانب اله؟ يتطلب تطبيق المنطق نفسه وجوب ترجمة هذا

بدوره الى فعل، قام به اله قبلي Prior God . و هكذا الى ما لا نهاية ، من خلال القصة الرمزية التي تجسد ما هو مجردا . و هذا ما لا يجري ، في الواقع ، عند هوميروس في نصنا الذي ورد ذكره من قبل . ذلك ، لأن الآلهة تتخذ القرار، و تفكر، و تحس ، و كذا الإلهات . انه واضح اذن أن هذه الأفكار كانت قد راودت هوميروس. و انه لمن الصعوبة الاهتداء الى مصدر استطاع هوميروس استقاءها منه ، ان لم يكن هذا المصدر هو الكائنات الانسانية . فقصيدة الحكمة epigram القديمة التي تصور الانسان يتطلع الى صورته في السماوات قبل أن يراها في داخله، تمسي مصدرا أقوى للحيرة كلما أكثرنا من التأمل فيها . و تصير الفرضية القائلة بأسبقية اللغة اللاهوتية المطلقة على اللغة السيكولوجية ، عندئذ ، أكثر عرضة للشك. و مع ذلك ، فأنه واضح أن تلك القبلية كانت فعالة في الأدب القديم لأزمان متقطعة . و بذا ، يبقى النقد الألماني لهوميروس أحد أكبر الجهود تحديا و أهمية في استكشاف الفروق العميقة بين الثقافات.

و قد قدمت هذا النص الموجز لأن التقاليد هي ما يقف وراء التفسير الذي قدمته عن شكسبير في هذا الكتاب . و على الرغم من أن سنيل يبحث في المقولات القبلية التي تحول الشعر عن "ما لا يليق به"، فانه بذلك ينتمي بوضوح ، وبوسائل عدة ذات أهمية ، الى المعسكر الشكلاني Formalist ، و بذا يرسخ عمله دون ريب اللاجدوى النقدية الحقيقية على نحو قاطع ، مثل هذه الطريقة لفهم الموضوع . و لكن على الرغم من أن تفسيره لشكسبير جرى أغلبه بلغة أعطاه اياها دودز و سنيل ، فيبقى ثمة اختلاف عظيم بينهم. و ذلك ، لأن الاختلافات الثقافية التي جاء بها سنيل تظهر في النصوص الأدبية دون انعام النظر فيها.

و يدرك سنيل، عند تحليله للطريقة التي تتقيد بها اشارات هوميروس للذكاء، بفكرة التعددية "ذو عقلية متعددة Many–Minded" ، في الحين الذي يتوصل فيه شعراء القصيدة الغنائية المتأخرون الى فكرة العمق "ذو عقلية عميقة–deep minded" ، التغيرات المفهومية التي لم يكن الشعراء أنفسهم يدركونها على نحو يخضع للفرض. و ذلك عن طريق التفضيل الأولي للحقبة التأريخية الكبيرة ، التي اتسمت بمعرفة واسعة، و يشكل هذا جزءاً من الاثارة التي تسببها طريقته لتناول

الموضوع. فهي تظهر، حتى عندما توصي بالحاح ، بأن ثقافتنا بذاتها عرضه بالطريقة نفسها لاشتراط غير ملحوظ ، و هو الطريقة التي يستطيع بها الناقد التأريخي الحق فهم هذه الشروط، و ادراكها أيضا ادراكا كاملا. و عندما خطر على بالي، من ناحية ثانية ، تطبيق تحول الثقافة على فن شكسبير، عاملت الشاعر ، ليس على أساس أنه مجرد شيء هام أو أمانة من نوع ما، و انما لكونه يجسد ذكاء متجانسا. أما النقد الذي يعد منطقيا نظيرا للنقد ذي السمات الاغريقية الذي يكتبه سنيل و دودز ، فهو النقد الذي يكتبه ي. ي. ستول E.E. Stoll. و قد تبدو المقارنة غير مناسبة في جانب منها ، ذلك لأن عمل سول يعد أدنى نوعيا بكثير من عمله . و من جانب آخر ، لأن ستول لم يحاول الغوص في المقولات الأدبية من أجل الوصول الى مقولات مفاهيمية أكثر جوهرية. و قد يكون على المرء ، من أجل أن يتم عمله على أكمل وجه، أن ينظم بالتفصيل ما لدى شكسبير من مصطلحات أخلاقية بطريقة ما . و مثال ذلك كلمة "شرف honour" . غير أن المرء ، بمجرد قيامه بذلك ، يكتشف صعوبة المراس الحقيقية في كتابات شكسبير بأجمعها. فشكسبير يأبى الخضوع مذعنا لأي تحليل يقوم به المرء . و مع ذلك ، فهو يظهر للعيان أبدا و كأنه ينبع على مقربة من المرء ، بايحاءات و وجهات نظر ، على قدر من البراعة الحقة التي يستطيع بها المرء ايجاد موضع ملائم للأنثروبولوجيا الحديثة والتاريخ الثقافي . و قد يحاول المرء "القيام بنظرة شاملة" ، لكنه قد يجد نفسه أنه ما يزال يتطلع الى الاعلى.

"تظهر" كتابات شكبير ، بالطبع ، وجهة النظر الاليزابثية تجاه روما الى العيان ، مثلما تظهر وجهة النظر الاليزابيثية تجاه الملكية . الا أنه فضلا عن ذلك ، يفكر بهذه الاشياء و هذه المقولات بحرية تتميز بادراك واضح للأمور. لذا ، فقد ظهر شكسبير في هذا الكتاب نصيرا لمشروع التاريخ الثقافي . اذ أنه ليس عينة الدراسة فحسب ، بل و محلل أيضا . و ليس "نصا متأخرا ، بل و "نقد" مبكر أيضا. و بذا يكون تحليله المؤثر للاختلاف بين بروتوس و مارك أنطوني ، و بين عطيل و أياغو، و بين هوتسبار و الأمير هال ، مساويا من الناحية المنطقية

بأهميته لتحليل بروكس أوتس Brucks Otis للاختلاف بين أخيل بطل هوميروس و اينياس بطل فرجيل.

ثمة افتراض يتكرر في التحليل الثقافي للنصوص القديمة ، مفاده أن الأمل في وجود الحقيقة يتغير على نحو متزايد بالتحليل ذاته ، و قد أزيل الأمل من مادة التحليل. ذلك ، لأن عمليات ادراك الحقيقة مشروطة لا شعوريا ، مع أننا قادرون على تعيين نوعية تلك الشروط . ان المقال الذي يقدمه شكسبير يتمرد الى ما لا نهاية على هذه الاحالة المتعجرفة. و حتى حيث يحتال المرء على الأمر بأدوات تتكير تبدو محدثة Modern ظاهريا، و مثالها المفاهيم التي تدور حول التاريخ الثقافي ، يكشف المرء شكسبير موجودا أمامه . و الاستنتاج هنا واضح ، و هو أن النص يرفض التخلي عما سميته "الأمل في الحقيقة"، لأن مستوى النشاط الادراكي عال جدا لدرجة أن المحاولات المتأخرة لفهم السمة الكامنة في مقولات التفكير تجد أن أغلب نقلاتها الأساسية كانت قد جرى استباقها من قبل الشاعر . ان الطريقة الأسهل و ليست هي الطريقة الأوحد ، لتفسير هذا هي الزعم أن شكسبير ، كان ينظر من غير ودّ شديد تجاه العالم (الأقل عمرا بـ 400 عام، غير أنه ما يزال هو هو) الذي ننظر اليه الآن.

رب من يعترض زاعما أن وجود نماذج متشابهة ، لـ "التطور الثقافي" في مسرحيات ذات أمكنة و أزمنة مختلفة في تسلسلها التاريخي ، يظهر أن ليس بامكان هذه النماذج أن تكون موضوعية . فاذا كانت الثقافة قد طور حقا شخصية مثل مارك أنطوني بعد أن كانت قد "طورت" شخصية مثل بروتوس ، لم كان عليها، اذن، أن تكرر حينئذ ، بعد مئات السنين ، ما يبدو على أنه نسخة أكثر بدائية للعملية ذاتها في هوتسبار و هال؟ أليس الأمر واضحا في أن هذه الجهود ، و هي تحاول فرض تفسير الرطانة التاريخية بالغ ذروة الانسجام ومطابق للموضة ، تمثل حقا التحول السرمدي للطبيعة البشرية ، و التغيرات اللاتاريخية المتواترة في المزاج؟

قد لا أكون راغبا في انكار أن العلاقات "التاريخية" المختلفة هي ، بطريقة ما، صدى بعض لبعض . ان احدى نتائج تحليلي هي اظهار حقب متميزة متواترة معينة على شاشة العرض ، مثال ذلك الشجار بين بروتوس و كاسيوس ، الذي يبدو

شبيها بسوء التفاهم الحاصل بين الأمير هال و أبيه الذي يعاني من سكرات الموت. و تعد ملاحظة كاسيوس "المكر زائدا القوة الباطنية ant plus nature" المثيرة للاعجاب ، بعد أن قارب الاذلال بروتوس ، شبيهة بملاحظة الملك هنري "المكر زائدا القوة الباطنية" بعد أن اقترب بالاذلال من ابنه اقترابا شديدا . و يجري تدقيقي في "الحالة الهستيرية" التي تنتاب عطيل أثناء حديثه الأخير بموازاة تدقيقي في المفاجأة المشهورة للأمير هال . إن "النقد القاسي و المبغض" للصورة المثيرة التي يمثلها الغريب عطيل يشبه، بالطريقة و ليس بالمحتوى حسب، "النقد القاسي المبغض" للرأس الأشيب و الكرش المنتفخ ، اللذين يتصف بهما فالستاف . ان ملاحظة هذه الأشياء ربما يعني معرفة شيء اضافي عن الفن الشكلي عند شكسبير. و قد بات واضحا ، من ناحية ثانية ، أن شكسبير يرصد العوامل التاريخية الفريدة. فبروتوس هو رواقي روماني مميز ، أما حقيقة كون عطيل أكثر بدائية من كوريولانوس، فتفسر فورا بالعودة الى أصله الهمجي . و ليس مفاجئا أيضا وجوب أن يكون ساكن غابة خلفية مثل هوتسبار أقل "تطور ثقافي" من كاسيوس الأبيقوري مثلا. يجب أن يكون العالم الواقعي بالذات هو الاختبار النهائي الصحيح الى حدّ الوجع لمبدأ المحاكاة mimesis . ففي العالم قد لا نجد تقدما يسير بخط مستقيم عند شكسبير، و يتشكف عن فروق صارخة مع طرق التقليد لديه ، و انما نجد طريقة مثيلة لعمليات التقليد Echoes. و قد يزعم بثبات أن الثقافة البطولية هي أقدم من الثقافة المدينية، أعني ثقافة التعاون، و ان الثقافة البطولية تبقى حية حتى بعد انقضاء الحوادث التي نتجت عنها (في المدارس الداخلية مثلا ، و يجري ذلك بثبات، لأن الثقافة البطولية كانت غالبا في الحقبة الأقدم عما في الحقبة التي تلت، فصارت أثرية . و هذا هو ، في الواقع ، نوع التطابق الذي علينا أن نتوقع وجوده عند شاعر يتعامل بالاحتمالات الروائية.

و تعد الشخصيات "فائقة التطور" أكثر اثارة للحيرة بقليل . و لقد بلغت تقريبا في تحليلي ، حتى الآن ، شأوا بعيدا الى حد القول مثلا أن أولئك الناس يعدون "فائقي التطور Overevovled" ، اذ لم يكونوا قد ظهروا بعد ، فيجري تصورهم مع أن شكسبير لم يرسمهم بما يميزهم. و مع ذلك ، فليت مارك أنطوني يعد أوحدا

وضعه شكسبير تاريخيا في روما القديمة. و ليت أياغو يعد أوحدا آخر وضعه شكسبير في البندقية عصر النهضة. ذلك ، لأنهما كليهما يبدوان هكذا معقولين في الزمان و المكان اللذين وضعها فيهما . الا أننا ربما نفترض ، حتى في مثل هذه الخلفيات ، احتمال مساهمة أفراد معينين في اتجاه يغدو فيما بعد بارزا . ليس ثمة حاجة للافتراض أن شكسبير كان قد توصل الى تصوره الخاص بوسيلة التقدير الاستقرائي الخيالي المحض ، دون تأسيس على تجربة مباشرة. و لا يحتاج التأسيس التجريبي أكثر من ان يكون مزاجا سريع الزوال ، أو تبادلا للكلمات المتملصة . و يعد هذا كافيا بالنسبة لشكسبير.

بالامكان، فيما يخص عطيل ، تطبيق بعض الآراء على الحجة النقدية التي أقمتها ضد اليوت و ليفز . و رب خصم يعترض عليّ زاعما أن نظريتي عن التطور الثقافي ذاتها لا "تقيم وزنا" بالكامل لرد فعل اليوت وليفز ، لأنها تجعل من التطور الثقافي شيئا لا مفر منه على الاطلاق . و بسبب كوننا جميعا أطرافا متساوية الحقوق في الثقافة المتأخرة ، فلا خيار أمامنا في وصف سلوك عطيل سوى القول عنه أنه هيستيري. و هذا الرأي يفترض أن الحوادث الثقافية العرضية في سياق القصة ما هي الا من النوع المتجانس المغلق. و ليكن الأمر واضحا الآن بأني، على العكس ، أعدهما كليهما مصدرا للاعتراض. و قد يكون مستحيلا ، دون مدخل معرفي من هذا النوع ، دون ريب ، قيام تاريخ ثقافي . و ان كنا حقا قد وقعنا أسرى مفاهيم القرن العشرين ، فعلينا اذن ببساطة النظر الى مفاهيم القرون الأخرى المختلفة على أنها خالية من المعنى . و لكننا قد لا نعرف بالتأكيد حتى بأننا أسرى. و هذه اذن هي المفارقة القديمة ذاتها التي يبدو على وفقها صاحب أكثر الثقافات الكشلانية حدة ملزما بالذات بادعائه حق معرفته بالتحليل التاريخي الذي يقدمه. و بذا تتقوض معقولية فرضيته المطلقة.

و هكذا، ففي الوقت الذي نجد فيه ، دون ريب ، تفكيرا ذا أشكال محددة بالامكان استعمالها معرفيا ، قد تواجه هذه الأشكال تمردا يهدف الى بحثها، بأية طريقة، عبر أشكال من المعرفة أكثر انفتاحا ، تتيح درجة من الفهم حتى للثقافات الأخرى . يصور شكسبير ، بالطبع ، التحديد التمهيدي للحقبة الاليزابيثة، و أعني

بالطريقة ذاتها التي يعرضها بها أي اليزابيثي آخر. غير أنه نجد شكسبير يرغب ، بالتالي ، في تطبيق أشكال تفكيره على مادة حرون ، لأنه قادر مثلما يبدو واضحا، على فهم أشكال أخرى و ثقافات أخرى فهما جوهريا. و لهذا السبب ، فهو يختلف عن كل (و ربما كليا) من عاصروه.

لقد تبينت عامدا في تفسيري الأثنروبولوجي لشكسبير، اللغة "الشفافة Transparent" للنقد . و هذا يعني بأني تعاملت مع شخصيات المسرحيات على انها كائنات انسانية ممكنة، و ليس على أساس أنها لا تؤدي سوى وظائف في نظام شكلي . و قد حصل هذا حيثما عنّ لي استقاء أمثلة (في صفحات أخرى) من النقد الشفاف ، كان أبرزها أبياتا من أودن Auden تتناول لوحة بروغيل Brueghel الموسومة "سقوط ايكاروس"

وحين عنّت عليّ الكتابة بالتفصيل عن شكسبير بالطريقة الشفافة ، اتخذت كذلك من كتاب أودن "يد الصباغ The Dyer's Hnad" شعاعا هاديا . فهذا الكتاب يفترض ، قبل كل شيء، و صريحا و واعدا ، أن شكسبير يعالج الوقائع . و غالبا ما تجري تأملات الشعراء على هذا النحو.

لقد سلمت في كل المواضع التي توقفت عندها بواقع أن أكثر المقاطع معرفية و أكثرها محاكاة صريحة في الأدب تلك التي لها انتظام تقليدي. و لكني أصررت على أن وجود التقاليد لا يحول دون وجود الحقيقة، أو وجود احتمالاتها . و لقد كان ميلي في نقاشي منصبا في الغالب على اعادة تأهيل الأوضاع النقدية القديمة التي جعلت شكلانية القرن العشرين منها موضع ازدراء.

ينبغي القول ، على الرغم من ذلك ، أن استعمال عبارة "اصطلاحي تماما" جرى غالبا على نحو يحط من قدرها ، من قبل أولئك النقاد ذاتهم الذين ألتمس الوسيلة التي أرد بها الهم اعتبارهم . و هذا شيء ينم على حاجة للاصالة. و لنلاحظ ، من ناحية ثانية ، استعمال الظرف "تماما merely" الذي ينطوي ضمنا على أن التقاليد ربما صار توظيفها أكثر فائدة بسبب الاختلاف في استعمالها. و مع ذلك ، يجدر بنا هنا أن نكون على حذر.

فعبارة "اصطلاحي تماما" merely conventional لا يجري تقييدها بمقاطع تعد غير ملائمة أو ليست محتملة ، حتى ان كانت بالغة ذروة الصقل. و تنطبق هذه العبارة غالبا دون ريب على الحقائق البديهية، أو بالأحرى يجري استعمالها حين تعيد التسوية الشكلية لبيت الشعر ، على نحو متطفل، الى الذهن لتسوية مقاطع أخرى، فتستولي بذلك على انتباهنا على حساب مرجعية المعنى reference في البيت المذكور. و يتعرض كل محبي الأدب الى هذه التجربة فيمتعضون. و هم محقون ، في كونها تفرض نفسها عليهم بلطف. غير اني أشك بقدرتها على الافلات بيسر من يد المدرسين المحترفين. و يجري الأمر في تأريخ الأدب، مثلما هو الحال في تاريخ الفن ، اذ يجري توجيه المدرسـ/ ـة على نحو مصطنع ، و بموجب ظرف عملهـ/ ـها لاظهار هذه الاعادات الى العيان ، وبعدئذ لتفريق مؤلف عن آخر، و حقبة عن أخرى ، بوساطة التعديلات التي تطرأ على السمة الشكلية لعملهم. و هكذا نصل الى بيت شعر مثل الذي كتبه سدني Sidney "أحمق قالت لي ربة الشعر/ أنظر في قلبك و أكتب ما ترى" ، مع نزوع لوضع الحوادث السابقة المماثلة لها من أجل حبكها في نسيج من البني المتناظرة . و اني لأتساءل فيما اذا كان قد جرى حصر انتباه أغلب قراء الأدب الاليزابيثيين (بسبب حبهم للعبارة الأدبية و صداها) بهذه الطريقة الشاذة، و على نحو لا يسوغه الفن مطلقا. يبدو لي أن هذا الأمر ممكن فقط اذا كان العديد منهم قد قرأ البيت مثلما قرأته أنا في سني مراهقتي، بحسبانه غزوة مثيرة أخرى أقوم بها خارج دائرة السلطة الأبوية Patrachan Beadstring في دنيا الحب الغزيرة. اذ ما تزال البديهة قوية في سونيتات شكسبير المناوئة للسلطة الأبوية . فسونيتة رقم 221، التي تبدأ بـ "ليس الأمر معي مثلما هو مع ربة الشعر تلك" ، تجعل من أمرين كاملي الوضوح ، اولهما ؛ هو فكرة الحط من القدر ، هذا ان لم تكن عبارة "اصطلاحي تماما" بالذات قد أومضت في لا شعوره، و الثاني؛ هو أن قصيدته بالذات لا يجري تقديمها كونها مجرد تقليد بديل.

انه من الممكن، بالطبع ، بالنسبة للخبراء الاشارة الى أن مناوءة السلطة الابوية هي بالذات حالة متكررة . و بالامكان أيضا تصور احتمال أن يكون شكسبير

هدف الى أنها من بعض هذا النوع من الحدس لدى قارئه . ان التسليم بصحة الفكرة القائلة "و هذا أيضا يعد مجرد تقليد" قد يحول القصيدة الى مجرد نكتة ساخرة.

عندي ظل من الشك في أن يكون هذا بالضبط ما يجري في (ف2 م1) من مسرحية "كما تحب" ، اذ يفتتح الدوق سنيور المشهد بخطبة ، معدة للثناء على بيته الجديد في الغابة ، بعيدا عن أبهة البلاط . و قد أثنى فيرجيل أيضا في قصيدته "أناشيد رعوية Eclogues" ، على الدنيا خارج البلاط ، كونها غنائية الطابع و مكانا لراحة البال . أما في كتابه "جيورجكس" ، فقد أثنى عليها على أساس مختلف ، و ذلك لكونها صاغت الشخصية من خلال العمل . و هنا يقوم ثناء الدوق على أسس أكثر ثباتا و جوهرية، و هي أن العالم غير المتحضر هو وحده الواقعي . و حينما هبت الريح الى حد الالذاع ، يخبرنا الدوق سنيور أن بمقدوره السخرية منها فيقول : "هذا ليس اطراء ، فأولئك هم أعضاء المجلس/ و هذا يقنعني بحساسية بأنيّ أنا" (ف2 م1 10–11) . الا أنه يقول كل هذا بطريقة شكلية اقحامية . و عند نهاية حديثه، يبدي أمينس ، أحد رجال الحاشية رأيا خنوعا:

سعيد جنابكم،
هذا بمقدور ترجمة عناد الخط ،
الى أسلوب هادئ على هذا النحو و حلو جدا
Into so quiet and so sweet style
(ف2 م1 18–20)

و الدوق هنا يبشر بالواقعية. لذا ، فهو يستحق الثناء لقدرته على تحويل الواقع الى "اسلوب Style" . و لنلاحظ أن أمنيس يقول "الى Into" ، اذ يفترض الاستعمال المألوف للغة ربما كان ساقنا الى توقع "في" . و ما هذا كله الا شذوذ مفاهيمي يصعب فهمه ، اذ يجري الى استباقة في لغة الدوق المجازية ، التي تقوم تقريبا بتحويل الطبيعة سرياليا الى صيغ لغوية، و تحول الاحجار مثلا الى شعائر ، و الغدران الجارية الى كتب . يذكرنا الدوق في بداية حديثه بآدم . آدم الذي قد يكون أعطى للهوام أسماءها، و لم يخطر بباله قط تحويلها الى أسماء خاصة بها. و اذ

يثني الدوق على الواقع الضاري، فأنه بذلك يكون، في الواقع ، الأب الشرعي لكل الشكلانيين لكونه لم يمتعض من تملق آمنيس ، اذ لم يبد عليه أنه حتى انزعج. لدينا هنا تفسير لكلمة (مغالى فيه بالنسبة لمسرحية مبهجة من هذا النوع) الدوق لجاك. يعد الدوق مثلما ذكرت، في مكان آخر، محبا للغرابة Fantasist ، و يتخفى من غير طائل بقناع واقعي ، في حين يعد جاك واقعيا يتخفى على نحو فعال جدا بقناع محب للغرابة. و الغاية التي ارمى اليها هي أنه على الرغم من امكانية اختزال التعارضات بين الطبيعة و الصنعة الى صيغتها الخاصة أما من خلال خطأ فني ناشئ عن الاهمال أو من خلال أثر متعمد للسخرية الفجة ، فقد لا يصح هذا الاختزال مع كل تعارض من هذا النوع . لنتأمل الحادثة التي يسترق فيها الأمير هال السمع عند مداعبة يمارسها فالستاف مع دول تيرشيت في (ف2 م4 224-84) من جـ 2 من مسرحية "هنري الرابع" . ما أقدمه هنا هو مثال شكسبيري نموذجي للكتابة ضد نوع التقليد. و أفهم أمر التقليد المذكور الذي ينجح شكسبير في التغلب عليه تقريبا كما يأتي: وجوب أن يجري استراق السمع من قبل الفساق صغار السن البارزين ، و من ثم يجري فضح حماقة المتبجح الخرف . و هذا لا بد أن يتأكد شكسبير أولا من أن مفاتيح كافية قد جرى تزويدنا بها من أجل ترسيخ هذا التقليد في اذهاننا . ومع ذلك، فهو يلتفت بعدئذ مباشرة الى ما قام به من عمل حاذق و مدهش من أجل هدمه. و لكي يشرع بذلك ، فهو ينمح فالستاف تلك اللغة الممتازة ، التي تحدثنا عنها للتو، في حين يمنح الأمير هال و بوينس لغة بغيضة و ركيكة ، فلنستمع أولا الى فالستاف:

أي نسيج هو في هذا الذي تصنع منه سترة ؟ في الثلاثاء
سأستلم نقودا . أعليّ لبس قبعة غدا ؟ أغنية بهيجة ،
تعالي صار الوقت متأخرا ، تعالي الى الفراش ، لأنك
ستتسيننني مجرد أن اموت .

(هنري الرابع جـ 2 ف2 م4 263-7)

و لنصغ الآن الى الأمير و بوينس:

الأمير : أيمكن قطع أذنيه بقضيب العجلة هذا؟

بوينس : لنضربه أمام عاهرته

(ف22 م4 245-7)

و فيما بعد ، يتناول عودا يعزف عليه ، بهدوء طول محادثة فالستاف مع دول . ثم، و بما أن تضبيب عبثية ممارسة الحب لم يجر تحت أي ظرف ، يبدو أن دول التي تنتحر لاعتقادها بموت فالستاف ، قد تكون حقا واقعة في حب الدجال العجوز . أما أودن ، فيعطي القليل جدا من الأهمية لهذا الموضوع في مقالته الموسومة "كلب الامير" . ذلك، لأنه يحسب فالستاف لا يصلح الا شخصية في الأوبرا الهزلية Opera Buffa، و هي شخصية المتبجح المغرور الذي يتخيل امتلاكه تأثير عظيم على النساء ، في حين أنه يفتقر حقا لمثل هذا التأثير . أما ما يرينا اياه شكسبير، فهو أكثر اثارة للاهتمام من ذلك و يعد نموذجيا ، اذ يتلخص بعجوز له تأثير عظيم على بعض النساء الجميلات رديئات السمعة باعتراف الجميع . و في الختام يخص شكسبير فالستاف ، لا هال و لا بوينس ، بنصيب من الوعي الشمولي لما يجري، و بطريقة تعد الأكثر حسما في عملية هدم النمط . ففي (ف2 م4 253-4) يقول الامير "زحل و الزهرة في اقتران هذه السنة/ ما رأي التقويم في هذا؟" ، فنضحك على خفة الدم ، و لكن ليس من كل قلوبنا ، لا من كل قلوبنا لأن القوة المسهلة لعملية الرذيلة و الحماقة تتبدد حالما نتبين أن فالستاف شخصيا مدرك تماما لسخافة الحب القائم بين أولئك الذين سيموتون قريبا:

أنت تمنحينني قبلا متهلفة...

أنا العجوز، أنا عجوز

(ف2 م4 258-261)

لا يمكن السؤال هذه المرة ما اذا كان الكاتب المسرحي يأمل بتقدير خبير للطريقة التي يبدو فيها شيء ما و كأنه مقاومة تتيحها الطبيعة ضد التقليد الذي هو،

بالواقع ، صراع مرض ميال للسخرية يجري بين التقاليد المتوارثة. ان الوسائل التي تصور ذكاء فالستاف و حب دول لا تبرز كونها مظهرا شكليا يحفل بالتكرار المتطفل. ذلك ، ربما لعدم اشتمالها على مجاز شكلي واضح . بالامكان ملاحظة التقاليد السائدة في اللغة الانكليزية و الدراما ، على الرغم من أن المحتوى المفصل للمشهد لا نجد له مصدرا أدبيا أو آديولوجيا. و مع ذلك ، فقد نجد له مصدرا بارزا على نحو ساطع في الطبيعة . و ذلك هو ما حاول نقد شكسبير اثباته بالحاح بمجرد أن وجد له تعبيرا . ان أشياء مثل رثاء التقدم بالسن ، أو رعب الموت ، و قيمة الحب ، هي بالتأكيد أشياء ليست غريبة للحد الذي تعد به عبارات مجازية، و انما للحد الذي تبدو فيه عمومية أكثر مما ينبغي، و مألوفة أكثر مما ينبغي . و على الرغم من قولي أن التكرار هو الذي يسبب أكثر من أي شيء آخر، الاستيلاء على الانتباه ، الذي هو بدوره يغري المرء على اطلاق وصف "اصطلاحي تماما" ، فعليّ أن أسلم بأن بعض نواحي الحياة نجد فيها نوعا من التكرار اللانهائي المسموح به بيسر، قد يغدو في مناسبة أخرى غير جدير بالانتباه . و بذا يتحرر العقل من جديد فينشغل بالمعنى . ان "واو" العطف ليست كليشة. و ان الحزن الذي يأتي به التقدم بالسن لا يمكن أن يكون مجازا أدبيا.

و لفد دونت ميل مدرسي الأدب، عند مواجهتم التضاد بين التقليد و الطبيعة في الأدب ، الى القيام برد فعل انعكاسي . يتمثل في التشكي ، بفعل وعيهم المبتهج بمعرفتهم الواسعة ، من أن "الطبيعة" المزعومة بكونها نصف الفرضية المضادة هي بالذات تعد مجازا اصطلاحيا . و يجري عند بعض الفنانين استباق وعي هذه الحركة التي تخص رقص الباليه، بسبب وعيهم العالي. و ذلك ، بأن يقوموا بانتاج عمل ساخر ذاتي الاشادة . يبدو هذا و كأنه يؤشر، دون ريب، أعلى درجات التحمس في كثير من النقد الحديث . أما عند شكسبير، فتمثل طورا مبكرا (بالنسبة له) غير متطور من فنه ، كان قد تخلص منه بعدئذ عضويا.

كان بامكان الشاب الذي كتب "و ضاع مسعى العشاق Love's Labour's Lost" أن يحول أي شيء الى شعر جميل . و حيثما يبدأ الآخرون بمشكلة فقر يبدأ شكسبير بمشكلة غنى . تتناول مسرحية "و ضاع مسعى العشاق" في جانب منها

حالـة عيـب النطـق البـيّن الحاصـل قبـل أوانـه، و حالـة الصـيغة التـي تتـوفر بسـرعة بديهية أكثر مما ينبغي . فعلى المحبين أن يتوبوا عن مجاهدتهم التقليدية بالحب. و ذلك، بتعريض مجاهراتهم بالتوبة الى نوع من التطهير المحض.

بيرون : سيجري منذ الآن التعبير عن طبعي المتودد.

بموافقات خمرية اللون ، و بمقدرة صريحة على الاجتذاب تشبه مقدرة الصوف. و عند الشروع في هذا ، ليساعدني الله في تطبيقه ، أيتها الفتاة ، فحبي لك ، ذو مغزى ، لأنه بلا صدع أو عيب .

روزالين : بدون " بلا " أتوسل اليك.

(ف5 م2 412–16)

تعد مسرحية "و ضاع مسعى العشاق" مسرحية هزلية. الا أنها مشدودة برباط الى شيء يشبه الهستيريا . ثمة انكفاء لا محدود ، يقوم به وعي ملتوي باتجاه الذات، تتداعى بموجبه كل مجاهرة بالاخلاص في الحب ، لتتحول الى صيغة يرتأيها الخبير، و تغدو نوعا من روح تجريدية راغبة بالانتقام ، تخلق تحت سطح الاحداث ذعرا متسارعا في المجرى الطبيعي المبهج للكوميديا ، الى درجة تجعل شكسبير يكبح خاتمته الكوميدية بأخبار عن موت انسان و افتراق الحبيبين . و ذلك قبل الافلات ، عبر نوع من المعجزة الأدبية ، نحو المشهد النهائي الحافل بأغان تحفل بذكريات عن الربيع و الشتاء . و تظل هذه الرغبة بالانتقام تلاحقه في مسرحيات أخرى في مرحلته المبكرة ، على نحو يجلب الانتباه ، و بخاصة في تلك التي قد نسميها ، مقتفين بذلك أثر شليغل Schlegel و برادلي Bradlley "تراجيديات الفكرة The Tragedies of Thought" . فريتشارد الثاني لا يغتاط كثيرا جدا بسبب بولينغبروك قدر اغتياظه من قابليته الشخصية على استيعاب حدس المفاهيم . ذلك، لأن بولينغبروك لم يجبر ريتشارد على التنحي عن العرش ، و انما ينتقل بمهارة مدروسة ، في المجالات التي يقوم ريتشارد بالتخلي عنها بالتوالي. أما هاملت فيغمه وعيه لحقيقة أنه ما عاد بمقدوره مواصلة الاتصال بالاحداث المألوفة أو حتى العاطفة المعتادة. و هكذا كانت استجابة شكسبير الأولى في بناء مشكلته القائمة على ادخال العبارة المولودة قبل أوانها Premature articulation في التنظيم

العاطفي الموضوعي للدراما. و ذلك، بتوجيه الكلب الذي كان يطارده شخصيا نحو بطله . و تعلّم ، بعدئذ ، نقل الفعل و العاطفة دون تدخل من قبل الوعي الصوري المصحوب بتشنج . و سيستفيد بنفسه غالبا من المجازات القديمة و التقاليد راسخة الجذور ، و لكن دون ذلك الاندفاع المبكر ، الذي لا يكل لتسجيل الاحساس ، بما يجري و تضمينه صوريا . و حين أراد شكسبير استبدال الحكاية الرمزية للجنائيين في مسرحية "ريتشارد الثاني" بمناظر غلوسترشاير في مسرحية "هنري الرابع/ ج 2" ، فأنه انتقل من صيغة يتصف فيها الشكل بشدة الخضوع للنموذج و الجزم الى صيغة يتصف فيها الشكل بالترويض . و يبدو لي أن الأمر مناسب تماما ان زعمنا بأنه مع مثل هذا التمزيق للتماثلات البارزة يأتينا بحدس الواقع . ذلك ، لأن الناس عند التقدم نحو البسيط تماما لا يتحدثون ، في الواقع ، بجمل يعوزها الترابط . فواقع احتمال أن يمسي اللاترابط البارز أداة صورية جلية ، ينبغي عليه الا يعشي أبصارنا عن الطريقة التي يستعمله بها شكسبير، و هي الترجمة للنكهة التي يتحلى بها الواقع.

لحية أوكهام :

ملاحظة على ما هو كامن

تعد مقالة موريس مورغان Maorice Morgann في الخاصية الدراسية لشخصية فالستاف واحدة من أكثر المقالات جدية على الاطلاق من بين قطع النقد الشفاف التي كتبت:

"ثمة صراحة و كمال في الأشكال ، التي أبدعها شكسبير ، يعطيانها حرية و صلة ، بالقدر الذي نجده غالبا ، بالقطع التي ليس بالامكان (على الرغم من صحة الاحساس بها) تفسيرها بالكلمات تفسيرا وافيا ، دون أن تتجلى للعين شخصية المتحدث بأكملها . . . و لن يتفاجأ القارئ اذا ما أثبتنا أن شخصيات شكسبير تلك ، و هي التي مما يرى منها عادة الا جانب واحد ، بامكانها أن تتجلى للعين . و بذا ، تمسي مفهومة تماما ، اذ يكون كل وجه

من وجوهها، في الواقع ، على علاقة بباقي الوجوه، و يستدل بها عليه . و انه لصحيح أن موضوعي الفعل و الوجدان ، اللذين غالبا ما يكونان شاغلنا، يجري ابرازهما لكي يكونا موضع ملاحظتنا الشخصية . و لكن من ذا الذي لا يدرك وجوه خصوصية مفردة تنقل له نكهة الكل ؟ و ما أكثر ما يقوم بصياغة فعل شخصية ما ، و ما تقوله ، حين لا تضغط عليه نقطة معينة ، من أجزاء تلك البنية التي يستدل عليها آخر الأمر ، دون أن تجري ابانتها على نحو استثنائي. و يحدث هذا تأثيرا رائعا ، لأنها مثلما يبدو تحملنا الى ما وراء الشاعر ، الى الطبيعة ذاتها . و بذا تضفي على الحقائق و الشخصيات صدقا و انسجاما، ليس بالامكان تحقيقها بطريقة أخرى . ان ما يحصل ، في الواقع ، هو أن الفن عند شكسبير، و لكونه مستقى من ملاحظتنا، غالبا ما نسميه "الطبيعة" على نحو استثنائي . فأنا أستقي خصوصية محسوسة و حقيقية من حالات لا منظورة بسبب كونهما يشكلان أعلى مراحل البنية الشعرية . فإذا كانت شخصيات شكسبير تتسم بالتالي بالكمال و الأصالة، ان جاز القول ، فهي اذن قد تصلح لتصنيفها شخصيات تاريخية و ليست مسرحية. و أعني تفسير سلوكها، ان تطلب الأمر ، من خلال الوحدة الكاملة للشخصية ، و المبادئ العامة ، و الدوافع الكامنة ، و الحكم العملية غير المعلنة."

ويرى مورغان هنا أننا قد نفترض على نحو صائب نطاقا للمعنى الكامن عند شكسبير ، لا يقدمه بنفسه صحيحا ، و انما بالامكان ، بلوغه بطريق الاستدلال. ثمة علاقة واضحة بين التماس مورغان للمعاني الكامنة وقراءته المغالية في واقعيتها للمسرحيات. و انه لواضح ، بأنه ما كان ليتفاجأ من خلال الملاحظة، لأنه، أي مورغان ، كان أحيانا يقول أشياء عن فالستاف ما كان شكسبير نفسه ليقولها . أما هذه النقطة ، و بغض النظر عن كونها تلم ذكي في قاعدة عمله ، فيجري استباقها من قبله هو . اذ يرى (و هذا الرأي ، ان أخذناه على الوجه الصحيح ، سيعد ، دون ريب، عصيا على المقاومة) أن ليس بالامكان قصر المعنى في مسرحيات شكسبير

على ذاك الذي وضع لها شكليا بالتحديد. و لا يغدو بمقدور المرء ، لو جرى التسليم بهذا ، لوم مورغان تمام اللوم على انغماسه في الاستنتاج . فأنا نفسي أعتقد أن بعضا من استنتاجات مورغان متطرفة ، غير أن الأساس ، الذي أستند عليه في هذا الزعم ليس هو "أن شكسبير لم يذكر هذا" ، و انما (لأني أوافق على طريقة الاستناج) ف "شكسبير لم يتطرق لهذا أو يلمح به".

كان مورغان يعلم أنه اذا كان بمقدوره استمالة قارئه على التسليم بوجود منطقة كامنة ، فان مهمة ارتياد تلك المنطقة (بالحدس و الاستدلال) قد ينطوي بحكم الطبيعة على بعض التحويل على السمة المعروفة للعالم الواقعي. فلو جرى النظر الى مسرحية ما، على أنها مقصورة على الناحية الشكلية ، مثل اعطاء نوع من معنى متماد مع الأشكال الموظفة في العمل ، فسيكون من السهل على المرء اهمال المحاكاة mimesis الحقيقية، و الاقتصار على تحليل نظام من التقاليد كامل الاستقلال . أما على الطرف الآخر ، فنحن جميعا نفسر الكلمات التي نسمعها في مجرى حياتنا العملية ممن يرافقوننا من الناس. و ذلك ، باطلاق معرفتنا بالمصطلح اللغوي للتلاعب بمعرفتنا الحقيقية بالمعنى التي تنطق به الكلمات. يرى مورغان ، في الواقع ، أنه حيثما يقترح الأدب شخصيات انسانية محتملة الوجود ، يغدو استعمال ادراك المرء لما هو محتمل في الحياة الواقعية مألوفا تماما و صحيحا، في خلق معنى لعرض مسرحي ناقص (على نحو متعمد) حاجة ملحة.

يعد مفهوم مورغان النقدي عن الكمون، أو "المعنى التحتاني undermeaning" عالي القيمة من الناحية التاريخية – و مفهومه هذا متطرف جدا. يمتد التأريخ السابق لمفهوم "المعنى التحتاني" عائدا الى مصطلح اغريقي كان يعني "تخمين guess" أو "استدلال inference"، قبل أن يكتسب دلالة "المعنى الخفي covert meaning" . ان تطور العدة الشكلية الثابتة للتفسير الرمزي المستقى من هذه الفكرة العامة يثير الفضول حقاً . اذ استمر الاغريق على تلاوة قصائد هوميروس و تبجيلها لمدة طويلة ، بخاصة بعد أن اتخذ مجتمعهم قوالب غير تلك التي عرفها هوميروس . و ذلك ، بتوليد مجموعة مختلفة من الخصائص الاخلاقية. و يبدو واضحا ان العديد من النعوت الغريبة القديمة للدلالة الرمزية

المنسوبة لهوميروس نشأت من الحقيقة القائلة أن المعنى الواضح أمسى يسبب حرجا أو مرفوضا ، بخاصة في المواضع التي بدا فيها سلوك آلهة هوميروس يفتقر الى التحدث أخلاقيا بالتمام في المقا الأول . و بذا تطلب الأمر بديلا يشجع على النظر الى تلك الآلهة على أنها، مثلا، رموزا للعمليات الطبيعية. و تعد القراءات الرمزية الناتجة من هذا الاسلوب أدنى ، على نحو جلي، من الناحية النقدية و المعرفية . فهي موجودة ، لا لتحليل المنطقة الكامنة التي قام هوميروس بتضمينها على نحو اصيل ، و انما فقط لايجاد رابطة فيما بعد بين حالات الحصر النفسي العرضية.

كان فيرجيل يعلم، حين ابتدأ بكتابة ملحمته " انيادة " ، أن عليه أن يضاهي ما أنجزه هوميروس، و لكن بطريقة ترضي معاصريه. اذ كان سلطان الشاعر الاغريقي القديم ما يزال، و كأنه هو الذي يحدد الشكل الخارجي لقصيدة فيرجيل. أما المغزى الداخلي، و بخاصة مجموعة القواعد الاخلاقية ، فكان أمرا آخر. و قد كتب فيرجيل، بالطبع ، في ذلك الوقت رسالة فحواها ، مثلما ارتأيت أنا، ان "الياذة" و "أوديسة" بالذات كليهما كانا أمرا واحدا، و لكنه ثنائي على نحو لافت للنظر بسبب جديته و جدته. و بما أن هوميروس كان قد جرى تدريسه في المدارس الرومانية ، فأنه جرى تفسيره مجازيا و أخلاقيا. و لكن ، على الرغم من أن هذا ربما أعطى فيرجيل الاشادة الخفية التي كان يحتاجها لكتابة القصيدة العظيمة ذات المغزى ، والمبنية على الانطواء الذاتي ، فنحن لا نستطيع الزعم أن هوميروس كان بالنسبة للرومان شاعرا مناقبيا على الطريقة التي كان عليها فيرجيل بالضبط. فلقد جاهد فيرجيل من أجل ضرورة أن تكون كل تلك المعاني الأخلاقية المفروضة من قبل المثقفين على الملحمة القديمة كامنة على نحو أصيل و حقيقي في الملحمة الجديدة. و لذا ، فقد أتقن فيرجيل الفن المسمى idem in alio، المتمثل بتضمين العالم الجديد في القديم.

كان فيرجيل قادرا على انجاح هذا الانجاز بثقة تامة ، بسبب استدلاله الموضوعي و المعرفي على التاريخ . و التاريخ ذاته يجري بناؤه من الناحية الموضوعية بطريقة مشابهة ، فأوغستوس كان في عصر فيرجيل يتمثل باينياس بحق، و كيلوباترا كانت تتمثل بديدو بحق. و لم يكن بمقدور فيرجيل أن يعيد ، لغاية

فنية ، انتحال ما قاله العلماء عن المعنى التحتاني العرضي ، دون أمانة موثقة بوقائع التاريخ . و قد نناقش ، بالطبع ، حقيقة أوغستوس كونه اينياس آخر، مثلما نستطيع مناقشة أي فهم آخر للتاريخ، و في اغرائه للقارئ ، كي يضفي على فهمه لشخصية اينياس شيئا من روح أوغستوس القائد الأقدم منه ، فان فيرجيل يفعل في ناحية واحدة على الأقل ما فعله مورغان (لأن مورغان فسر شخصية فالستاف دون أن يغيب عن باله ما يتوقع الآخرون أن يفعله أو قد فعله فعلا) . غير أنه ثمة اختلاف يثير الاهتمام، و هو أن ما يصلح أن يكون مرجعا أو محكا لا بد أن يجري تحديده من قبل فيرجيل نفسه ، اذ أن الأمر بالنسبة لاينياس لا يتعلق فحسب بأي قائد مثله هو ، و انما يتعلق أيضا، وعلى نحو فري ، باوغستوس.

ان هذا التحديد الدقيق للنموذج الذي تموضع فيه المعنى له نكهة التقييدات الشكلية ، و بذا تكون دون سبب مشروط بايقاعات التفسير المجازي الشكلي السائد في الفصل الدراسي الروماني . فبدلا من شبه الظل الذي يستدل به التقيد بالاحتمال الحقيقي ، لدينا توافق مسيطر عليه تحديدا ، و يشبه الى حد بعيد المنظومة المستقلة للاستعارة . قد يكون فيرجيل فكر حقا بأن الواقع ذاته كان مبنيا هكذا ، و لكن ، و على الرغم من ذلك ، سيخلق ميلا ، عند اغلب القراء ، لصنع نماذج من هذا النوع فيها تصور مسبق عن المحددات "الشكلية" ، و أعنى تصورات مسبقة عن الفن و ليس عن الطبيعة . و ثمة، دون ريب ، وجه واحد من وجوه فن فرجيل هنا ، حيث يكون فيه المعنى الخفي أو الثانوي كله من هذا النوع . فحين مارس ديدو و اينياس الحب للمرة الأولى اظلمت السماوات و هبت عاصفة قوية . و هذه " طبيعة " مشهورة بتعاطفها عند فرجييل تختلف عن " الطبيعية " الذهبية غير المكترثة عند هوميروس . اذ تبدو السماء بعاطفتها تلك ، كأنها تقدم معنى خفيا متجاوبا مع عاطفة ديدو و اينياس. و مع ذلك ، لم يعد المعنى الخفي يدل في ظل هذه الظروف على وجود مجال للاستدلال المحتمل، و انما بالاحرى انه نموذج لاستجابة معطاة. و هو فضلا عن ذلك ، استجابة مفترضة بالمعنى الخالص الاستثنائي للمصطلح.

قد يحاول المرء متهورا البرهنة على أن فيرجيل اعتقد بأن الأحداث العظيمة كانت تتولى أمرها المعجزات، و هلم جرا . . . ، الا أن المرء يعلم بديهيا بأن

العاصفة في "اينياد" هي محض بدعة من صنع فن الأدب . فإذ تظلم السماء فيها، فهذا لا يعني أن الأمر كان ينبغي أن يحصل ، و انما لأنه "استعارة تسِدُّ مسدّ " acted metaphor العاطفة. لقد انفصلت بنية المضمون و التوافق عن أساسهما في واقع موثق، ثم و بتحررها هذا ، بمقدورها أن تؤدي وظيفتها كونها لغة ثانوية. و لا يعد الكون المتعاطف عند فيرجيل احتماليا بذاته ، و انما ينبغي أن يفسر جوهريا على أنه مجازي. و بتفسير من هذا النحو ، بمقدوره اذن أن يؤدي الوظيفة المعرفية التي تقوم بها المجازات بوفرة . ان الطريقة الصحيحة لتطبيق اختبار الاحتمالية على الكون المتعاطف عند فيرجيل لا تكمن في طرح سؤال مثل "أمحتمل حقا أن تنتحب السماء؟" ، و انما في طرح سؤال مثل "هل أن الرغبة الجنسية هي حقا مثل تلك السماء المنتحبة؟" . و عندما يتطور المعنى الثانوي الى هذا الحد ، لا يعود الحديث عن المعنى الخفي أو الكمون مناسبا . فالتوافق لا بد أن يكون متاحا بالتحام من الناحية الشكلية . ذلك ، لأن الدلالة أو أية قوة محاكاتية ، في ظل مثل هذه الظروف ، ستكمن في استخدام ذاك التوافق بالذات و مرجعية المعنى فيه . و قد نجح هذا النموذج في السيطرة على تاريخ تعدد المعاني و المعنى الخفي. اذ حلت صورة الرمز و مغزاه (الا في حالات نادرة جدا ، و مورغان احداها) محل نموذج اللفظ الشكلي الناقص، الذي ينبغي أن يكون اكمال معناه قد جرى بموجب ادراك للعالم الواقعي.

يعد مثال فرويد الأخير في هذه العملية ذا طابع تنويري. اذ افترض فرويد أن سلوك الانسان و خطاياه كانا ناقصين نظاميا ، و سلم بوجود منطقة كامنة (اللاشعور) يمكن الوصول اليها، باستدلال يقوم به خبير. الا أن فرويد شك لسبب ما بامكانية القيام بهذا المشروع . أما "اللاشعور" التي تمثل منطقة الكمون لديه، فتجري مواراتها بشدة ، لدرجة أن أغلبنا لا يستطيع أن يبدي فيها رأيا على الاطلاق. فهي تقدم الينا كونها شيئا حقيقيا. و حتى، دون ريب ، كونها من الناحية الأساسية حقيقية أكثر من أي شيء آخر. الا أنه، على الرغم من ذلك ، لا يتشجع القارئ على ارتيادها اعتمادا على استشارة من العالم الذي يعرفه . و يجعل فرويد في الوقت نفسه من هذه المملكة آهلة بالرموز الحافلة، على نحو غريب ، بذكريات القصص

الرمزية الأدبية، التي تتمثل بالـ "هذا" Id البهيجة الخشنة الشعر ، و الذات العليا المترفة ، بل و حتى يعدها الرقيب الرسمي، ان الأمر يبدو كما لو أن فرويد ، في توقه لأن يبز رفاقه في العمل في هذا الحقل ، كان قد ألقى بشبكة الصيد في هذا الخفاء أبعد مما فعلوا هم، الا أنه اكتشف بأنه، بفعله هذا ، قد ذهب أبعد مما يتطلبه أي نوع من البرهان التجريبي. و لذا ، فقد تراجع ، لأنه يحتاج لمادة حقيقية تمكنه من الانكباب على المجازات القديمة . ان توافق الرقيب الفرويدي على السلوك الذي يثيره من أجل تفسيره هو، في الواقع ، ليس طارئا، و انما دلاليا ، مثلما هو واضح. و هذا يعني بأن صورة الرقيب ، هي نفسها واضحة ، الى حد يسهل فهمها، و تعبر عن فكرة الكبت على نحو يبلغ حد الكمال.

و مخافة أن يظن أن هذا المذهب في النقد الاستدلالي فيه أكثر مما ينبغي من مجرد حرية العمل ، بحيث يكتب المرء ما يعنّ له ، فأود لأن أضيف بأن النقد الادبي الحصيف لا بد له أن يكون مستعدا للاشارة الى الأفكار الأساسية الفعلية التي تضع الاستدلال و التخمين، الموجودين في النص الشكسبيري، في تسلسل فكري، و تمدنا بمعيار غير محدد عن صلة تلك الافكار بالموضوع . لقد جرى جزئيا خلق، أو بداية الشعور ، بمنطقة شبه الظل حول الامكانيات المقنعة ، الى هذا الحد أو ذاك ، من قبل ما يسمى بدأب شكسبير على التغيير. فحيثما نجد راسين Racine يغلف كل فكرة بعبارة تتسم بالأبهة ، يبدو شكسبير بدلا من ذلك و كأنه يعبر عن ذلك بتعابير تتغير بنوع من المغامرة. و يتمثل المضمون هنا ، بوجود واقع غير ذاك الموجود في التعابير، و هي تسعى بهذا القدر او ذاك من النجاح لمقاربة ذاك الواقع . يخاطب الملك لير ريغان قائلا:

أتوسل اليك يا ابنتي، لا تقوديني الى الجنون
لن أزعجك ، الوداع يا طفلتي
لن نلتقي ثانية ، و لن يرى أحدنا الآخر
و لكن فانت ، على الرغم من ذلك ، لحمي ، و دمي، و ابنتي
أو بالأحرى علة جسدي

التي عليّ أن أسميها علتي لحاجتي اليها ، فأنت البثرة
و القرحة البلاء ، و الدملة الناتئة
و نتيجة دمي الفاسد.

(الملك لير ف2 م24 217-24)

يغدو المرء بهذا الحديث مدركا للتأثير المتناثر في اللغة ، غير أنه في الوقت ذاته يتناثر من دافع مركزي يندفع نحو اتجاه معين ليبلغ غاية معينة ، بالامكان تسميتها (انها ريغان) ، الا انها غير نافذة بالوصف . و يصعب في الفن الشكلي الرفيع المستوى ، التمييز بين الوصف و " الموضوع " ، اذ يجدّ النقد الشكلاني في طلب تعميم هذه السمة على الأدب كله. و قد نكتشف في الحياة الواقعية ، بالطبع ، أن الأوصاف التي نطلقها تقتصر على بلوغ أهدافها باستمرار . فالشكلاني الذي يواجه حديثا من هذا النوع ، قد يحاول ابقاء الذهن مشدودا الى سلسلة النعوت ، الا أن قصورها الواضح ، مع اعتياد تجربة هذا القصور في الحياة اليومية ، يترجم هذا التحريم النقدي على أنه مصطنع تماما . و يمدنا الشكل الدرامي للمسرحية (في ريغان) بدلالة خارجية لأشكال الحديث الفردي . و الحديث بذاته ، بدوره ، يمنح ريغان، بسبب قصوره (الذي نأخذ بتغطيته من الخبرة اللأدبية) عنصرا مرجعيا . اذ نجد أن المقياس "لحمي ، و دمي" يجري اختصاره و تفسيره تفسيرا موفقا بعبارة "ابنتي"، و مع ذلك لم يعد هذا الوصف بعدئذ كافيا بحق ريغان ، أذ يغير الملك اتجاهه بحدهة لتميل لغته نحو الطبيعة البشرية المريضة . و حتى الاختلاف التافة نسبيا:

لن نلتقي ثانية، و لن يرى أحدنا الآخر

و هو ما قد يبلغه راسين، دون ريب ، بسبب قلمه المتزمت ، فيولد في الذهن شعورا بأن "هذا" الصدام المتخيل هو شيء فريد . فاللغة بمقدورها حسب أن ترسم وظيفتها و معها الأبعاد التقريبية لهذه الوظيفة. غير أن هذا الأمر بالذات هو شيء آخر.

لكن التغيير غالبا ما يحثّ الذهن على العمل. و يقرّ شكسبير حدودا معينة للاستدلال . و ذلك ، بتجسيد مزايا الشخصية التي تعد عرضة ، بل و حتى التي تعد متعارضة ، مع الصورة الواضحة المسيطرة . و لو كان ثمة خطر من أن هذه المرحلة في تطور الأحداث ستبدو مثل خطأ ناشئ عن اهمال المؤلف ، فانه سيستطلعها بعد قليل في الغالب باشارة خفية ثانية مشابهة . فبروتوس في مسرحية "يوليوس قيصر" يعد نبيلا ، الا أنه كثير الوساوس. لكنه حين يتصور اغتيال قيصر تغدو لغته عالية ومثيرة للخيال، بطريقة لا تبعث ارتياحا تاما.

لنكن مضحين، و لكن لا جزارين يا كاسيوس
فلنقتله ببسالة، و لكن لا بغضاضة
و لنقطعنه إربا و كأنه صحفة طعام تقدم للآلهة.
(ف2 م1 166-73)

لقد حققت الملاحظة القهرية عن الوسوسة الأخلاقية غايتها ، اذ يطالب بروتوس بالاعتدال . و لكن ، بعد البساطة التي يبديها الرجل في "لنقتله ببسالة" ، تأتي "و لنقطعّنه إربا" أقل تعاطفا بكل معنى الكلمة ، لدرجة أنها تزعج ببرودتها، و عجيبة بخفتها . اذ يبدأ المرء بالتساؤل عما اذا كان ثمة دافع خفي وراء القسوة التي باتت الآن تضغط كثيرا على شخصيته بقوة ، لدرجة أن هذه " الرؤية " الجمالية الشاذة على نحو غريب ، المتمثلة بتقطيع انسان آخر اربا ، صارت تستولي على عقله في كل لحظة. ان الحدّ موجود ثمة ، و لو كانت هذه هي المرحلة الوحيدة في تطور الاحداث، قد نكون محقين في تبرير اهمال الانطباع المتملص و المفتاح اللاواعي لتفسير الرموز، اللذين يخلقهما هذا الحد ، الا أنه حين تحصل الجريمة تغدو لغة بروتوس غريبة مجددا:

انقضوا أيها الرومان، انقضوا
و لنغسل أيدينا بدماء قيصر

حتى المرافق، و لنلطخن سيوفنا
ثم نمضي قدما ، حتى ساحة السوق
و لنصرخ جميعا "السلام، الحق، و التحرير".
(ف3 م1 106-11)

يبدو على بروتوس أنه غير واع بالانسجام (و القوة) الذي يطغي على الصورة التي يقدمها ، المتمثلة برجال تلطخت أيديهم بالدماء ، و يصرخون "السلام" . و بسبب الاشارة الخفية السابقة على الذهن اذن الآن أن يسرع ، فالصورة الخفية ، كما لو أن شعيرة قديمة معينة كان يجري وصفها . اذ ، ثمة شعيرة تجري الاشارة اليها دون ريب ، الا أنها هنا تنقلب على شكل كابوسي . فالشعيرة التي تقام بعد الجريمة، الغاية منها تطهير المرء من التلوث، و لغسل الدماء بالدماء . أما بروتوس ، فيحث رفاقه السفاكين على تلطيخ أيديهم بالدماء . يبدو الأمر ، و كأن ضميره المتضخم، الذي يحاول أن ينأى بنفسه عن الحقيقة الأساسية المروعة للجريمة ، قد وجد علاجه المناسب في التعزيز الشعائري الوحشي، كما لو أن الغاية من الصراع ، في حالات القتل العمد ، هي أن تقف الجريمة كفعل للتطهير . فالدماء هنا لا يجري التطهير منها هي ، لأنها هي بالذات مطهر . فبايليت هو ألآخر غسل يديه (انظر ريتشارد الثاني ف4 م1 239) . و لكن، ليس على هذا النحو . و في الوقت ذاته ، يجعل الرعب المألوف من الدم من بروتوس يبدو و كأنه تقريبا مصاب بانفصام من نوع ما، اذ أمسى منطقي التفكير، بارع التصوير المجازي ، على الرغم من كونه غير مدرك للواقع ، و مقودا به بطرق لا يستوعبها.

ما كان لأية حلقة من هذه السلسلة من الشرح المترابط منطقيا ، من الناحية السيكولوجية ، أن تتحقق لو أننا لم نبح لأنفسنا التفكير في بروتوس ، كونه بشرا . و بذا أضفينا على النص، المحللة رموزه فنيا ، حدسا أدبيا اضافيا . و لذا، لا بد أن تبدو الأحاديث مرارا عند البحث شاذة تماما ، اذا ما جرى تقييمها من خلال"المجال" التقليدي للأدب الاليزابيثي. و بالامكان الدفاع عن هذا الرأي. أما اذا كانت الطريقة النقيض لفهم الموضوع تقدم الينا باستمرار نتائج مترابطة منطقيا (و انها لتفعل ذلك)

سيترتب على الشكلاني اذن واجب اعطاء تفسير لتلك الظاهرة بالذات ، و انه ليستطيع ، في الواقع ، فعل ذلك آخر الأمر. و ذلك بالتسليم بأن القراء لم تجر مكافأتهم على النحو الصحيح ، فيما يتعلق بالمعنى الأدبي المتحرر خاصة.

و اذا ما قيل، من ناحية ثانية ، أن هذا النقد ملتبس جدا ، فقد أوافق على ذلك ، ان اخترت بعد ترو نقطة تتدرج فيها الدلالات نحو حالة من الشك . و ليس بمقدور المرء أن ينعم النظر تحليلا في هذه المرحلة من تطور الاحداث ، دون اعطاء انطباع موضوعي عن الثقة و الوضوح. ان غايتي الحالية ، هي الاشارة فحقط الى أن شكسبير بالذات يثير هذه التخمينات ، لكنه يفحصها على الأقل على المسرح، بوساطة الأفكار الرئيسة " المسيطرة " في الموضوع . و بذا يبقى بروتوس، و لا أشك في هذا ، نبيلا رومانيا . و لكني أتعجب عما يقال عن دوافعه المكبوتة. و اني مؤمن بأن شكسبير كان قد ضمن بأني فاعل ذلك تماما . ان واحدة من عيوب النقد الهدام هو طوافه في هذه المضامين السريعة الزوال، و ان على نحو غامض، لأنها مثيرة كما لو كانت هي الصورة كلها ، و كما لو كانت "التأثيرات المألوفة" لا أهمية لها. يقول الدارسون المحافظون عادة بأن أولئك النقاد يغالون بقراءتهم للمؤلف الذي بين أيديهم . و بذا يفرضون تفسيرات ليست موجودة في النص. و قد يكون هذا أقرب الى الحقيقة ، اذا ما قلنا بأنهم، في الواقع ، يبخسون حقه أثناء قراءته. فالمعاني الخفية موجودة ، لكنها لا تطيح بالباقي من المعاني. و ان أي تفسير مفصل لبروتوس، لا بد أن يسلّم بنبله.

لقد خلق شكسبير، و ربما أكثر من أي كاتب آخر، سحابة من التفسيرات المفرطة في التحديد ، أو الفسيرات المتيحة مجالات للاختيار فيما يخص شخصياته. و ان المرء ليبدأ بالاحساس بوجود طريقتين لاستعمال الذكاء و هما: حل الصعوبات، والشروع فيها. أما أولئك الذين يفترضون أن الذكاء مهتم أساسا بايجاد الحلول، فسيجدون أنفسهم بصدد اتخاذ موقف ما ، حين يطلب اليهم تفسير ذكاء شكسبير. و هو أنه ما من مشاكل كان شكسبير قد حلها . كان كيركيغارد Kiekegaared مرة جالسا عند طاولة مقهى في فردريكسبرغ غاردنز، حين اتضح له ، بجلاء، أن العالم ملئ بالاشخاص المقتدرين اقتدارا عاليا على حل المعضلات.

و الحاجة هنا واضحة، و هي وجود شخص كان بمقدوره ايجاد معضلات جديدة . و لذا اتخذ قرارا مفاده: أن يقوم هو بهذه المهمة ، و أعني بذلك اضفاء القليل من الغموض على العالم . و "الغموض darkness" عند شكسبير لا بد أن يكون مصطلحا نسبيا، أو بالأحرى، لا بد لنا أن ننبهر بفيض من النور.

و هكذا تعترض سبيل اختياراتنا العملية و افتراضاتنا التفسيرية، دون ريب، غزارة الأسباب و الحوافز. ذلك ، لأن شكسبير اختار صيغة للنشاط العقلي لم يكن بموجبها ملزما بمراعاة مبدأ الاقتصاد بالتفسير. فموسى الحلاقة الخاص بأوكهام Okham ، المتمثل بالعبارة "ينبغي الا تبتعد الى أبعد مما تتطلبه الضرورة" ، يعد فعالا في العلم ، و مفيدا في الحياة اليومية . فاذا ما أمل أمرؤ في تجنب اضطراره لتكرار أفعاله، فهذا بذا يبحث عن أكثر السبل العلمية اقتصادا . غير أننا في الحياة نرغب احيانا ، و بطريقة أكثر نزاهة ، في تضخيم احساسنا بالتنوع الممكن للشخصيات الانسانية المرافقة لنا . و يعد تنوع من هذا النوع ، في الواقع ، خاصية عظيمة. و أنه مطلوب. و هو دون ريب ، مطلوب عقليا . ذلك ، لأننا يجب أن ننظر الى الشخصيات الانسانية كونها محددة من قبل عدد غير محدود من أنواع الاسباب المختلفة ؛مادية، و جسدية ، و اقتصادية ، و غائية، و مرضية . كما ينبغي أن يذهب ادراكنا أبعد ، لنعلم أن كلا من هذه الاسباب بالامكان تفريعها الى ما لا نهاية من الأسباب الفرعية. و شكسبير يعلمنا هذه الحقيقة. و لذا ، قد تكون أعماله معلقة بلحية أوكهام، الذهبية الوافرة النماء ، التي لم تذعن بعد (راضية) لموسى الحلاقة المشهور ذاك.

خاتمة

ما الجديد في مفهوم المحاكاة هذا؟ انه ليس منهج عمل الكتاب . و قد يكون العديد من الكتاب أقبلوا على هذا الكتاب متوقعين أن يجدوا رأيا عاما مجمعا على: "أرنا في قصتك هذه الاستحالة التي نرى فيها حدوث الأشياء دائما" . لقد درت حول هذا المضمار، و أنا عالم بمدى فقره . ان وصيتي للكتاب هي "اجعلوا من هذا العالم بليتكم Try the world" (اذ تعطي كلمة try هنا المعاني التالية: "attemp

يحاول" ، "test يجرب" ، "provoke يثير" ، و "woe يسعى وراء") . الا اني، لا أوهام لدي حول سلطة النقد على الفن . و قد لا ارغب في أن تكون الأمور مختلفة. و هكذا ، قد يزعم أمرؤ، فيما يتعلق بالممارسة الفنية ، ان "التفسير الجديد لمفهوم المحاكاة"، ليس أكثر ، و لا أقل ، من التفسير القديم نفسه. و لا نجانب الحقيقة اذا ما قلنا؛ أن الفنانين يحاولون دائما ايجاد طرق جديدة للمحاكاة من خلال صياغة الثراء اللامحدود للواقع.

أما التفسير الجديد لمفهوم المحاكاة فهو نظرية، جوهرها التوفيق بين الشكل و التمثل الحقيقي أو المحتمل للواقع . و نادرا ما أحس الفنانون بأية صعوبة لتحقيق هذه المصاهرة، و انما بالأحرى كانت المصاهرة تعد الوسط المألوف لنشاطهم . أما المنظرون و القراء ، فلديهم مثل هذه الصعوبات دون شك . و ان جانبا من وجهة نظري ، هي أن النظرية المعروضة هنا لا بد أن تكون مجرد بديهية، ما لم يقم أحد بملاحظتها عبر قرون من الممارسة ، التي قام الكتاب والمنظرون بها ، و ما يزالون يثيرون الاشمئزاز ببرودتهم. لقد كانت نظرة أورباخ Auerbach الشاملة العظيمة في كتابه "المحاكاة Mimesis" تتحكم بها فكرتين أساسيتين : الأولى هي ، أن وجود الاسلوب ("اسلوب رفيع" أو "اسلوب متدن") المميز كان يتعارض ضمنيا مع "الواقعية الجادة"، و الثانية هي، أن مفهوم الواقعية ذاته كان قد طرأ عليه تغيير أساس (كان مبهما في العصور الوسطى، و سرعان ما اختلط بالمذهب الطبيعي لاحقا). تعد هاتان الفكرتان معقولتين بالطريقة التي وظفهما بها أورباخ . غير أنهما تنزلقان، لتمسيا صيغة ميتافيزيقية لا تتسم بالبساطة . ذلك ، لأن الأولى قد تمثل المذهب القائل بأن وجود الاسلوب، أو الشكل ، يحول فعلا دون الواقع مرجعا، و بامكان الثانية أن تقودنا الى الافتراض القائل : أن الواقع ذاته ما هو الا رواية اجتماعية مسلسلة.

و في هذا الكتاب يجري نبذ هذين الفرضين كلاهما. ذلك ، لأن تمثيل الواقع يجري على وفق التقاليد. و هذا يعني عدم امكانية استهلاك الواقع ، على نحو مطلق ، في عمل محدود ، و انما نقوم في كل مرة بتلقي شيء منتقى. و حتى ان هذا قد يعني بدوره احتمال أن يقوم "أسلوب رفيع" صريح معين بالانتفاء من ، أو الاذعان

الى ، أشكال متعددة من الواقع realities. ذلك، لأن الاحساس بأن الواقع جرت ازاحته من قبل "الشكل الصرف mere form" لا يظهر الا حين تقوم خصائص شكلية متطفلة (أحيانا حافلة بالتكرار الممل) بالاستيلاء على انتباهنا. فخلال القرون الوسطى ، مثلا، اذ ربما كان الناس مخطئين حين اعتقدوا (ان صح هذا) أن الواقع مقتصر على العالم الواقع وراء نطاق المعرفة . ذلك ، لأن النقلات الحاصلة على مفهوم الواقع قد تفهم على أنها خطأ فعلي. و لأن هذا الاقتراح يبدو الآن محافظا بفظاظة، فهو يشكل مضمون افتراضاتنا في الحالة الحاضرة ، مع أن الفلاسفة المهمين يجاهدون دوما في فهم هذه الأمور على نحو صائب . اذ تفيد كلمة "صائب right" كونها شيئا مختلفا عن "خطأ wrong" . فحين يزعم الفلاسفة أن الحقيقة الشاملة المطلقة لا يمكن بلوغها ، فانهم يعنون أنه من "الخطأ wrong" اطلاق الزعم بمعرفة مثلها، و أنه لمن "الصواب right" عدم اطلاق مثل هذا الزعم. و ذلك، لأجل ضمان أن يبقى مفهوما "الخطأ wrongness" و "الصواب rightness" في مركز الخطاب الذي يتحدثون به. الا أن فكرة الصواب قد اتخذت معنى قيل و قال (بالمعنى شبه التوراتي الذي استعمل به كيركيغارد المصطلح) . و قد يجري في موضع آخر تفسير النقلات المعرفية التي طرأت على نواح أخرى على مفهومنا عن الواقعي real، كونها تنويعات في مجال يجري الكشف عنه بشعاع متحرك، اذ حصلنا على أجوبة عدة على نحو اعتيادي، باسئلة أثيرت بطرق مختلفة. و قد لا تظهر الحقيقة الصرف للتغيير في المفهوم تلقائيا ، القائلة أن المفهوم يتميز بحرية الحركة، و على أنه تخيلي و مستقل بذاته. و قد يكون ذلك العالم ، آنذاك ، أبسط من العالم الذي نعيش فيه.

لقد جرى النظر تماما، و لمدة طويلة، الى مفهوم المحاكاة بلغة صيغ التغيير الذي طرأ عليه . غير أن المحاكاة هي ، في الواقع ، محاكاة "لـ" شيء ما ، والا ما قيض لها أن تكون محاكاة. و هي باستمرار على علاقة قوية مع ذاك الذي هو شيء آخر alter غير ذاتها. و اني ألتمس أن تجري اعادة تجسيد معنى ما بكلمة "آخر" تلك في نشاطنا النقدي و النظري.

فما الذي ينتج عمليا من مفهوم المحاكاة هذا؟ أربعة أشياء تنتج، و هي: الأول، هو طريقة جديدة لقراءة المقولة المعرفية الأدبية (صيغ تتكرر في تأريخ الأدب)، و الثاني، هو السماح بالقاء السؤال التالي: "أهذا حقيقي؟" أو "أهذا مرجح حدوثه؟" عند قراءة عمل خيالي، أما الثالث، فهو احساس متجدد بتشكيلة الواقع ، و الرابع ، هو احساس متجدد بالبينة . دعونا الآن نتناول الأمور الأربعة ، واحدا فواحدا.

بامكان الصيغ الكبرى المتكررة (ان كانت مقدمة بطريقة معينة من قبل المعلمين) أن تصبح محسوسة بيسر، و ذلك لكونها مجرد صيغ. و انها مثلما تبدو مصدرا لأسر انتباهنا ، ذاك الذي تقوم به الخصائص الشكلية ، التي أشرت اليها قبل قليل.

يقول غلوكوس في "الياذة" هوميروس، ان أنسال الرجال تشبه في كثرة عددها الأوراق التي تكسو الأرض في الخريف، كي تعاود النمو في الربيع (ف5 146 – 8). و حين يصل البطل في "أوديسة" هوميروس الى حافة العالم المضببة، التي غابت عنها الشمس، تحتشد من حوله أشباح الموتى ، من العرائس و الصبايا العازبات، و العجائز البائسين ، و المحاربين المثخنين بجراحهم ، و معهم دروعهم المدماة (ف11 36 –41). و في "انيادة" فيرجيل، يقف على ضفاف النهر حشد كبير من الموتى ، أمهات ، و رجال ، و أبطال ، و صبيان و صبايا عازبا، باعداد تشبه أعداد الأوراق المتساقطة مع أول دفقة جحيل في الخريف، أو الطيور المتجمعة مع أول هجوم للشتاء، يصلون جمعيا من أجل ارجاء قدومه (ف 6، 305–13). و يتقدم الأموات في "جحيم Inferno" دانتي بأعداد مثل هذه، لدرجة تجعل الشاعر لا يصدق الا لماما موت هذا العدد الغفير من الناس، اذ يقذفون بأنفسهم في نهر الموت بالسرعة التي تسقط بها أوراق الخريف (ف3، 55–6، 112–14). و في قصيدة الشاعر ملتن "الفروس المفقود Paradise Lost" تستلقي حشود الملائكة الساقطة بوفرة مثل الاوراق التي تسد الغدران في فولمبروسا (ف1، 1–3–3). و يتماثل الحشد الطافي فوق جسر لندن في قصيدة اليوت "ألأرض اليباب The

Waste Land" مع الحشد الكبير للموتى "عديدون ما كنت أعتقد أن الموت أصاب العديدين بالكارثة" (62–3) .

هذه واحدة من أعظم المقولات. و نلاحظ أنها قد لا تكون حافلة بالتكرار الممل الذي يفقدها فعاليتها. تأتي الطيور أحيانا و قد لا تأتي . و حتى أن الاشارة عند ملتن ليست الى الانسان ، بل الى الملائكة الساقطة . و قد يوحي هذا ، مثلما يحصل مع "الاختلاف" الشكسبيري، الذي يعد حقيقة موضوعية لسلسلة تاريخية ضخمة ، بمحاولات عدة للوصول الى شيء آخر غير التعبيرات و هذا يعني: ان فكرة التعبير عن العدد الضخم الذي رحل عن عالم النور، هي فكرة واسعة يصعب تصورها، و طبيعية الى حد عميق على حد سواء . غير أن التركيز على احدى الناحيتين ، أعني حالات التواصل الشكلي، أو الاختلافات الشكلية ، على الرغم من التشجيع عليهما في أوساط التدريس الجامعية، لن يؤدي الى تفسير قراءتنا تفسيرا جماليا. ثمة نوع من القراء الذي سينعم النظر، عند مواجهته ما لدي من هذه المقولات ، لا عند كل الشعراء الذين قالوها فحسب، و انما في الشئ الذي قالوه أيضا. و مثال ذلك: عدد الناس الذين كان لا بد أن يموتوا منذ بداية العالم . ان مثل أولئك القراء سيبيحون لأذهانهم أن تدوخ للحظة، بسبب هذا العدد الضخم ، مثلما تنبهر العين بأعداد أوارق الشجر المتساقطة في الغابة. الا أن قراء مثل أولئك أحسبهم عاديين مثلما اعتادوا أن يكونوا.

لقد نأيت بنفسي، في عملية سوقي للأمثلة متعمدا ، عن الاقتباس. و اقترفت عامدا "بدعة اعادة الصياغة Hersy of Paraphrasing" لتقوية فكرة المرجع الخارجي . و بذا ، فقد بدا الضغط نحو الاقتباس أقوى بكثير، كلما انتقلت الى أمثلة أسوقها بلغتي، فكان بالتالي لا يقاوم في حالة اليوت. و هذا لا يحدث تماما ، لأن المرء أكثر معرفة بلغته و امكانية الاقتباس بها . أما أبيات اليوت بذاتها، فهي تتسم بطابع شكلاني أقوى من الذي تتسم به الأمثلة التي سقتها قبلها . و " يقتبس " اليوت بنفسه، دون ريب ، من "دانتي" ، اذ يقوم الآخرون بـ "تقليد" النسخ الأقدم (لا علم لي بما يقوم به هوميروس من تقليد ، غير اني قد أرهن بأنه يفعل). و تتواصل ، من

ناحيـة ثانيـة، فكـرة الحشـد الكئيـب الرهيـب عنـد اليـوت ، سـوية مـع هـوميروس ، و فيرجيل، و دانتي ، و ملتن ، كي تزيد الأبيات قوة.

و لقد أوليت العناية أكثرها في هذا الكتاب الى الواقعية الميالة، على نحو خاص ، الى التوكيد و الجزم ، و الى مراحل التطور تلك التي ، ان جاز القول: تدهش العقل بالحقيقة. و مثالها، تلك الأشكال البشرية الساكنة ذات الانشغالات المسبقة عند فيرمير Vermear ، و الشخصيات المغالى كثيرا في تحديدها عند شكسبير. الا أن هذه الشخصيات لا تبدو شكلية لأغلب الناس، على الرغم من كونها قد تشكلت بموجب الضرورة الفنية . و تبدو المقولات ، من ناحية أخرى ، شكلية و بوضوح، و مع ذلك ، فهي تثير مشاعرنا محاكاتيا (أو أنها تفعل ذلك ان تركها المعلمون تفعل ذلك).

في الجزء الثاني من مسرحية "هنري الرابع" يقول الحمال الأول "أنت يا من في الأعلى! قبل حلول الرابعة نهارا سأموت شنقا، فالأب الأكبر فوق المدخنة الجديدة (ف2 م1 1–3) . فها هي ذي رعشة حقيقية من رعشات الحقيقة . و يحس المرء ، عبر القرون الواقعة بين الحقبتين بالظلمة، و بساحة المنزل دون انارة اصطناعية، و بالأنظار مشدودة عاليا الى أقصى مدى تستطيعه للحظة ، لتتبين الشكل المألوف للمدخنة والنجوم من فوقها. و هذا ما كان لا بد لهم أن يفعلوه في وقت البرد قبل بزوغ الشمس. و تعد القطعة ، آخر الأمر ، ذات حد أدنى من الشكلية . و على الرغم من ذلك ، فاني حين اقرأ هذه الابيات ، أتذكر مناسبة أخرى، لا تعد لأول وهلة نباهة أدبية على الاطلاق، تتمثل بليلة صيف حلوة الرائحة بعد غروب الشمس، و قد تبّقى خيط ضوء ، حين وجدت نفسي أفكر تلقائيا "لقد تغيرت أشكال المباني، و ما يغطي المحراث ، و لكن لو أن هذا الضوء بالذات، و هذه الروح التي في الجو قد كانت لوحظت و جرى تنشقها قبل الف سنة مضت" . و بعبارة أخرى: "في ليلة كهذه. . ." ، و هذه بالطبع تعد مقولة ، الا أنها خطرت ببالي بكل الحدة التي يتميز بها الحدس، الذي تحدثه أبيات شكسبير عن النجوم فوق المدخنة. و حين خطرت ببالي لأول وهلة ، جرى ذلك دون أي اقتباس أدبي مصاحب . و لو كان أحد قد أخبرني في تلك اللحظة بأن الجو، في الواقع ، و

بسبب الملوثات في القرن العشرين ، ما كان هو نفسه قبل ألف عام مضت ، ما كانت الملاحظة، على الرغم من كونها غير مستساغة ، تبدو عديمة الترابط و محافظة، بل على العكس ، لربما كانت ستثير الانتباه بقوة.

يعدّ ادخال حكاية من هذا النوع في النقاش الأدبي الآن شيئا مزعجا نوعا ما، لأنه يخالف تحريما معينا. أي أنه قد يعدّ اقحاما فظا لما هو شخصي . و بما أني ذهبت بعيدا جدا ، فلا بأس من الذهاب أبعد قليلا بخطوة أخرى . عندما رحل عن هذه الدنيا شخص ، كنت أعرفه من سنين قليلة مضت ، كنت أتساءل مع نفسي : كم سيكون غاية الفضل لو أني صورته في قطعة مكتوبة. ثم وجدت نفسي أفكر انه، كلما كان يبتدئ بالحديث ، كنت أرغب الا يتوقف أبدا. و لو كان هذا قد حصل ، لعدّت هذه القطعة أيضا صيغة قديمة. لذا ، فأنا لم أكتب تلك القطعة قط . و مع ذلك ، قد يكون أولئك مخطئين ، اذ ربما كانت موجودة ، لانها كانت حقيقية . و حقيقة أن هذه الأشياء لا يستطيع القارئ التحقق منها تحققا ملموسا ، فهذا ليس شيئا يدعو الى اليأس. اذ قد يقرأ المرء في الافتراض الموجود أمامه أن الحقيقة ممكنة ، و قد يقرأ في الافتراض أن الحقيقة لا علاقة لها بالموضوع تماما ، و لكن طريقتيّ القراءة تلك تبدوان للمرء كلاهما مختلفين تماما.

كان الاستنتاج الثاني هو الاذن بالسؤال عن أعمال الخيال "أهذا حقيقي؟" أو "أهذا مرجح حدوثه؟" ، و قد يظن ان اذنا مثل هذا لا يحتاجه المرء ، طالما أننا نقوم به في كل الاحوال. لقد جرى ، في الواقع ، الاقلال من الممارسة ، بل أنها، و بطريقة ما، أنقصت على النحو المطلوب تماما ، حصيلة للتقدم الذي طرأ على وعينا للتأريخ الثقافي. فالانسان الذي يلاحظ جديا ان اعتماد تشوسر Chaucer على علم التنجيم شيء خاطئ . و يصح لأجله اتهامه بالجهل في التاريخ ، الا أن معاودة السؤال "أهذا حقيقي؟" تعد صحيحة تماما ، بعد ان كان المرء قد ميز دائرة التحديد الثقافي أو التقليدي . و لقد جعلت آداب النقاشات ألأدبية الجارية من الخروج ، مثلا، على رأي ديني متماسك قاله شخص في الماضي ، أمرا أصعب مما عتدنا عليه . و لا يظهر مفكرو الانسانية الليبراليون أي أثر لضغينة، و هم يشرحون عقائد الكالفنية Calvinism، و أعني تاريخ الأفكار ، و قد سوّي على شكل مجرد حلقة ترتبط

بسلسلة الظاهرة الثقافية. و تعد طبعة بوب Pope العظيمة في القرن التاسع عشر، التي قام بها الوين Elwin و كورتهوب Courthope متنافرة و تتسم بالحقد تجاه ميسم بوب في الديانة الربوبية. فجاء تعليقمها الذي ورد على قصيدته "مقالة في الانسان An Essay on Man" مليء بالازدراء المتزمت الحاد بل و يفخر أحيانا بلهجته التوبيخية الساخطة ، في حين تعد طبعة توكينهام التي حررها مانيارد ماك Manyard Mack، من ناحية ثانية، متلقيا سريعا و متسامحا مع الغزارة الثقافية التي تقدمها القصيدة . و مع ذلك ، فالقصيدة تبدو في طبعة العصر الفيكتوري حية، و في طبعة ماك تبدو و كأنها محتويات في متحف، أعني ميتة . يقول ماك "هذا هو الرأي التقليدي" ، ثم يضيف على الفور مراجعا موثقة . اذ يبدو أن فكرة الموافقة أو عدم الموافقة لم تظهر له ، على الرغم من الحقيقة القائلة أن "مقالة في الانسان" هي قصيدة تقريرية "و مبالغة في الصرامة".

ونقد صمويل جونسون Samuel Johnson يبدو حيا بالطريقة ذاتها، اذ يعامل الأعمال الأدبية على أنها حية ، حتى حين يختلف معها . فحين ينتقد اللاواقعية الريفية في قصيدة "ليسيداس Lycidas" بعنف، لا تفته ملاحظة أن القصيدة كتبت على وفق التقاليد الريفية. و بما أنه انتبه لذلك الا انها لم تعجبه . يخامرني شعور هو أنه لو قيّض لأحد ، فأخبره أن نقده كان لا معقولا ، طالما أن الفن لا علاقة له بالطبيعة ، لكان قد طرد هذا الانسان من حضرته بومضة برق. و لو قيض لأحد، من ناحية ثانية ، ليجادله (على أسس محاكاتية) بواقع أن القصيدة الريفية جنس أدبي يحاكي قيمنا الحلمية ، مقرا بعدئذ بصحتها، حتى لو طغت فجاجتها الداخلية عليها، لكان ربما أصغى اليه. يعد الناقد سي. اسز لويس C.S.Lewis فريدا بين النقاد المحدثين، في كونه مستعدا للاقرار بخطوة اضافية يجري التلميح لها عن طريق المحاكاة. اذ يقتبس جملة من سيدني Sidney عن محب يقّبل أثر قدم حبيبته، ملاحظا بأن هذا قد يحدث في الحياة الواقعية، ثم يضيف "قد يتساءل العديد من القراء فيما اذا لم يكن الواقع يتسم بالحماقة و قلة الذوق ، بالقدر الذي يبدو عليه العمل الخيالي" . و لقد كانت رغبة ف. ر. ليفيز

مماثلة في السؤال، و أحيانا بلا مبالاة ساذجة على نحو يثير الاستغراب تجاه المحددات التقليدية، "أهذا حقيقي؟" أو(بالحاح أكبر) "أهذا صحيح؟".

انه لمن الطبيعي أن يتلاعب الشعراء بالمعاني ، غير أنه من النادر وجود عصيان عام تجاه القيود التي تفرضها الحقيقة . فالنقاد الذين يسألون "أهذا حقيقي؟"، سيلاحظون أحيانا التناقض و يمتعضون منه. و سيجري تقريعهم بسبب هذا من قبل الشكلانيين (الخبراء المعتمدين) العاديين الذين سيشيرون بدورهم الى أن التناقض المتزامن كان دائما احدى المتع التي يقدمها الشعر. و لكن، حالما ينعم المرء النظر في حالات التناقض المتزامن Coincidentia oppositorm هذه، و الحقيقة ماثلة نصب عينيه ، قد يكتشف أنها محصنة بعناية و ثبات ضد الانزلاق الى تناقض صرف ، و أعني بذلك ، أن يتخفى توافق المادة الفنية بقناع التناقض الشكلي formal . فحين يقول روميو:

أوه أيها الطيش الرصين ! يا أيها الزهو الخطير !

(روميو و جولييت ف1 م1 176) .

لا نعلق نحن اعتراضنا على التناقض بالقول ان هذا شعر تتحرك فيه الحواس أحدها ضد الأخريات ، و انما نحدس فورا بأنه يتحدث عن الحب ، الذي يبلغ طيشه في أحد نواحيه خفة الهواء ، و في أخرى يكون مصدرا للتعاسة . و هذا يمكننا من تأويل التناقض الشكلي و حله . و ستحل المسائل الأرسطية " في أية ناحية ؟ " و " بأي معنى ؟ " لنا التناقض المتزامن حلا معياريا . اذ يفترض هذا الحل مقدما و عمليا وجود البعد الثالث و المرجع المحاكاتي . و قد تكون حماقة من النقد أن يعترض على هذه المجازات التي تخلقها البلاغة ، معتمدا بذلك على أسس من التناقض الواقعي . و مع ذلك قد يظهر التناقض الحقيقي أحيانا فيما بين هذين الأمرين . يزعم بوب في موضع ما ، ان الجميع سعداء ، و في موضع آخر يقول أن الأخيار أسعد من غيرهم (مقالة في الانسان) م2 ص 38–74 ، م 4 ص 310). و هذا دون شك ليس تناقضا متزامنا .

أما استنتاجي الثالث ، فكان الاحساس المتجدد بتشكيلة الواقع . لن أشعر بالسعادة ان علمت أن هذا الكتاب يعطي انطباعا بأن الواقعية الأدبية كانت مقصورة

على الوصف البصري و التبصر السيكولوجي . اذ يعد الأدب مجلبة للانتباه للواقع ، بسبب كونه قادرا على الاستجابة لأكثر مظاهر الواقع تملصا ، و بخاصة المظاهر الحركية كونها مميزة عن مظاهر الوجود السكونية . فالمظهر المتحرك هو معلم نسيج الواقع بقدر ما يبدو لنا فعليا . و نحن نطبق كلمة " لا واقعي unreal " أو " وهمي illusory " على هذه اللحظات ، بقدر ما تولده من توقعات يخيب فألها آخر الأمر . فالجدار الذي نراه في ضوء القمر ، قد يبدو لعين الناظر سميكا . و هذه نظرة وهمية ، لأن الجدار لو جرى تفحصه في حالات أخرى قد يبدو أقل سمكا . و مع ذلك ، فالنظرة كانت واقعية ، لكون الجدار بدا لعين الناظر كذلك حقا . لو كان في نيتنا حسبان التمثلات الحركية للعالم على قدم المساواة مع التمثلات الساكنة ، ربما نكتشف أن المظاهر المحاكاتية التي يتجلى في الأدب أكثر عددا مما افترضنا من قبل.

اننا معتادون، على نحو مقبول، على التسليم بوجود قوة محاكاتية في أبيات مثل أبيات تينسن Tennyson:

ترتعش قطرة الثلج باردة على عودها الرقيق.

و لكن ماذا عن بيت مثل :

و الآن تستلقي الأرض كأنها داني Danae تستسلم تماما للنجوم

هذا الشعر يعد في أعلى مراتب الخيال ، كونه أسطوريا ، و رمزيا، و رؤيويا. كانت داني في الأسطورة القديمة ، قد خصبها زوس Zues الذي أتاها بهيئة زخة سماوية من الذهب. و يطبق هنا تينسن الأسطورة في سياق من الاعلاء الجنسي للأرض، كما لو كانت الأرض بانتظار أن يسلب لبّها بالنجوم، مثلما انسلب لب داني بالذهب . فداني ، في الواقع ، لم يقم زوس بزيارتها قط ، مثلما لم تنسلب الأرض لبها من قبل النجوم. فالشعر لا يمكن ازاحته أبعد عن الحقيقة مثلما يظن . غير أنه اذا ما سلمنا بتأثير الأسطورة و المجاز ، لنسأل بعدئذ "هل يبلغان الحقيقة؟" ، فالاجابة لن تكون سهلة أبدا.

ثمة طريقة تقليدية للتعامل مع هذا البيت محاكاتيا، تتمثل في احتمال الزعم أنه يصف ما يدور في ذهن تينسن. و قد رأى أنها تمثل في محاكاتها درجة أكثر عمومية مما يوحى ذاك الوصف . فهي تصف الطريقة التي بمقدور الارض أن تظهر بها الانسان في حالة الذروة من الوعي الشهواني . أما ذاك "الظهور"، فسيجري تأويله على مختلف الوجوه عند أناس عديدين . و مثال ذلك، إن البعض سيرى أن الجو يفرضه الموضوع تماما، في حين سيكون آخرون راغبين بمعرفة أنه كان بمقدور الارض بذاتها أن تكون في حالة ترضي بها، بطرق معينة ، توقعات و مدركات حسية مشروطة على هذا النحو. و الشعر ينحاز عموما الى الرأي الثاني ، مع ملاحظته المتواصلة للخصائص التي تشكل ظاهرة. الا أننا لسنا بحاجة لحسم هذه المسألة الآن. اذ يعد بيت تينسن ذا سمة مجازية ثرية و عميقة على حد سواء، و ان كان عسير المعالجة في التجريب . ذلك ، لأنه مشبع باحساس لا يظهره تماما فحسب ، بل و يمثله بقوة أيضا.

انها لتسلية مفضلة عند النقاد هذا اليوم، أن يعرضوا التقاليد و هي تقوم بدورها في أكثر الكتابات الواقعية شفافية . و انه لمن المفيد أحيانا تسجيل المحاكاة التي بالامكان ملاحظتها في الكتابة الشكلية أو الدالة على قلة احترام لاتسامها بالتباهي، و لو من أجل الحفاظ على توازن مناسب، و ليس أكثر. إن التباهي بالنموذج ، بالامكان تحقيقه لخدمة الغاية المحاكاتية. و لنأخذ قصيدة جونسن "أغنية قصيرة للتهنئة A short song of congratulation":

الحادية والعشرون طال انتظارها.
سنة متوانية ، و انغمرت آخر ألأمر في
أبهة و سرور، تيه و وفرةٌ
كلها من أجلك ، يا سير جون العظيم

مرخاً من قيد القاصرين
حُرا الى حد يُرهن به ، أو يُباع

جامحا مثل الريح، و خفيفا مثل ريشة.
قد لعبيد حقبة الازدهار كلمة وداع

ناد كل من تسمى بيتي، و كيت، و جيني
و كل اسم يضحك على ألهم
برد جنيهات جدكْ
و أرنا روح الوارث

كل اولئك الذين يتصيدون الرذيلة و الحماقة
يبتهجون عند رؤيتهم طريدتهم تطير من أيديهم.
ها هنا المقامر طروب و مبتهج .
و هناك الدائن مهلك و خبيثٌ

الثروة يا سير جون جمعت لكي تهيم
فدعّها اذن تهيم على وجهها
فتدبر أمر الراكب، و أول سمسار الفاحشة عناية
و قل لهما كلمة ترحيب، و أسهر على ما يبتغون

حين يسرف الطائش الموفور صحة في الشراب
تمتلئ الجيوب، و تخف الأرواح
فما الاطيان؟ و ما القصور؟
ليست سوى وحل ، سواء أجفت أو ترطبت.

و اذا ما الوصي، أو الأم
تحدثا عن بلايا التبذير المتعمد
لا تلتفت الى نصخهما أو اهتياجهما

فبيدك، آخر ألأمر ، أن تُشنق أو تَغرق.

تصور الأشعار المتناغمة القوافي تلك (و تشبه في هذا حركة احدى أغاني "أوبرا الشحاذة Beggar's Opera") على مستوى معين ، الحياة المفعمة بالحيوية للانسان الموصوف ، و تخلق على مستوى آخر ستارا دخانيا لدرجة تمكن أخلاقية الانسان المحافظ من أن تكتسي بسمة الادهاش. قد يقال هنا أن المستوى الأول معني بالمحاكاة ، أما الثاني ، فهو شكلي بالكامل . بل و حتى إن ذلك يبدو متلبسا، طالما يوجد احساس بأن القصيدة أعلاه تحاكي حيلة متبعة ، تلجأ اليها السخرية المبنية على التقليد ، غالبا ما يجري استعمالها في الحياة الواقعية. و فيما بين المستويين، فان مضمون القصيدة ، التي يفرض ارثها مسؤولية ما ، لم يجر التلاعب به ، و انما يقترحه جونسن موضوعا ، على قدر ما يحتمل . فقصيدته تفصح ، على مستوى للشكل ، عن وقاحة و قلة احترام ، غير إن قلة الاحترام تلك ، و الشكلانية تلك ، هما جزء من الموضوع المحاكاتي المعقد.

لقد اكتشف القرن العشرون جملة من طرق عديدة، كونها لعوبة من ناحية الشكل. و كونها النظير المختلف عن قصيدة جونسن . و من أجل التوضيح ، لنتأمل ما في قصيدة ي. ي. كامنغز E.E. Cummings الموسومة "أي عاش في مدينة يا لها من جميلة Anyone lived in pretty how town"

أيّ عاش في مدينة مدينة يا لها من جميلة
"بأجراس عديدة تنقلب عاليا ، هكذا ، ثم تهوي"
ربيع صيف و خريف شتاء
غنى ما لم يفعل و رقص على ما فعل.

نساء و رجال (جمع دميمات و قميئين)
لا يعبأون بأحد البتة
زرعوا عدمهم و حصدوا المثيل

قمر شمس أمطرت النجوم

حزر الأطفال جميعهم سوى حفنة منهم
ما فعلوه صغارا نسوه ما أن كبروا
شتاء خريف و صيف ربيع
ما من أنسان أحبه و زاد في حبه.

الحين يعرف باللحظة و الشجرة بالورقة
ضحكت لمرحه و انتحبت لأساه
الطير عند الثلج و الرجفة في السكون
و أيّ أيّ كان عندهم كلّا.

آحادهم تزوجوا أيّا منهم
ضحكوا صرخاتهم و أدوا رقصاتهم
(ينامون يقظتهم يحلمون و بعدها) تراهم
تفوهوا بمطلقاتهم و ناموا أحلامهم

النجوم تمطر قمر شمس
(قد يكون الثلج وحده قادر على تفسير
لم ينسى الأطفال أن يتذكروا
أجراس تنقلب عاليا، هكذا، ثم الى أسفل تطير)

ذات يوم أيّ أحد منهم مات مثلما أظن
(و ما طأطأ أي منهم رأسه ليقبل وجهه)

أناس منشغلون دفنوهم جنبا الى جنب
و القليل يعرف بالقليل و كان يعرف بما كان

الجمع يعرف بالجمع و الحفرة بالحفرة
و بالمزيد، المزيد يحلمون برقدتهم
لا أحد و ما من أحد أهال عليهم ، بمجيء نيسان ، ترابا
الرغبة تعرف بالروح و الموافقة بشرط

نساء و رجال (يطن أو يطنطن)
صيف خريف شتاء ربيع
حصدوا ما بذروا و ذهبوا الى مجيئهم
قمر شمس تمطر النجوم .

Anyone lived in pretty how town
(with up floating many bells down)
Spring summer autumn winter
He sang his didn’t he danced his did.

Women and men (both little and small)
Cared for anyone not at all
They sowed their isn’t they reaped their same
Sun moon stars rain

Children guessed (but only a few
And down they forget as up they grew

autumn winter spring summer)
that noone loved him more by more

when by now tree by leaf
she laughed his joy she cried his grief
bird by snow and stir by still
anyone’s any was all to her.

someones married their everyone
laughed their crying and did their dance
(sleep wake hope and then) they
Said their nevers they slept their dream

Stars rain sun moon
(and only the snow can begin to explain
How the children are apt to remember
With up so floating many bells down)

One day anyone died I guess
(and no one stooped to kiss his face
Busy folk buried them side by side
Little by little and was by was.

All by all and deep by deep
And more by more they dream their sleep

No one and anyone earth by april
Wish by spirit and if by yes

Women and men (both dong and ding)
Summer autumn winter spring
Reaped their sowing and went their came
Sun moon stars rain.

أغنية أطفال الحضانة المقفاة هذه، بالامكان الاحساس بها على أنها قالبا و متتالية موسيقية. و مع ذلك ، فهي في الوقت نفسه تظهر للعيان بعض خصائص العالم. اذ إن القصيدة تردد على المستوى الأبسط صدى الاحساس . فكلمة "تتقلب Fleating" في البيت "بأجراس تتقلب عاليا هكذا ثم تهوى" بحرفها الصحيح المهموس في بدايتها، و مقطعها اللفظي الأول الطويل، و معناها الذي يوحي بالتوقع ، تعترض سبيل البيت لحظة، مثلما تعترض البنايات سبيل أصوات الأجراس بينها ، أثناء مرور المرء على مرمى السمع منها . و الأجراس بذاتها بسياقاتها الموسيقية الثانوية التي ندركها عند قراءتنا للقصيدة ، تردد طليقة صدى دورة النشوء المتداعية للسقوط، و أعني أدوار الولادة ، و الزواج ، و الموت. و يجرى في الوقت نفسه استحضار أنواع مختلفة من سذاجة الطفولة . و مثال ذلك كلمة "جميلة Pretty" في البيت الأول ، و هي كلمة لم يجر تطويرها على نحو مدروس. و هذا يعني إن القوة الدافعة المصلصلة قد أبيح لها في الوقت ذاته تهديم التسلسل المألوف للكلمات ، و ذلك باحداثها لا تساوق مرض ، الى حد ما . و بالنتيجة تبدو المدينة ، للحظة ، و كأنها مدينة من بيوت الدمى. و المدن الأمريكية الحقيقية (و هنا أعالج بصعوبة أقل الفرضية المحكاتية) قد تبدو في الغالب هكذا.

قد نلاحظ، عند المضي قدما في قراءة القصيدة ، الدافع للعودة الى صيغ و موضوعات الادراك في الطفولة، و هي تولّد مفاهيما بدائية ، يصعب التفريق فيما

بينها. و مثال ذلك: "و كان قرب بما كان" . و مع ذلك ، فان توقفا بسيطا للواقعية التكرارية echoic قد يقوي المعنى:

الحين عبر لحظة و الشجرة عبر ورقةْ

ما يجعله يبدو مكونا جزئيا من عبارات محتملة ينطقها البشر، مثل "متى؟ When?"، "حتى by"، "الآن now" ، غير أن التفريق غير السائغ فنيا للتنقيط في القصيدة، قد تخلص منه الشاعر ، اذعانا منه لبديهة البساطة البدائية . فحين يبطئ من حركة البيت قرب نهايته.

الجمع يعرف بالجمع و الحفرة بالحفرة

فانه بذلك يحاكي سكون الموت.

قد يقال أن "الاستدعاء evocation" و "التكرار echoing" ليسا محاكاة صادقة، وينبغي الا يخلط بينهما و التمثل الواقعي . و لست على خلاف مع أي انسان يرغب في اعطاء هذين المصطلحين هذا التعريف المحدد . اذ يجري استعمال كلمة "محاكاة mimesis" ، في هذا الكتاب استعمالا شاملا جدا ، كي يفيد ضمنا أية علاقة مدروسة بالواقعي ، مقارنة بالعلاقة الظاهراتية المصاحبة epiphenomenal، أو التي "يستدل عليها". سيكون كافيا ، للغاية التي أتوخاها، أن يجرى التسليم ، بأنه لا جونسن ، و لا كامنغز ، يعطل المرجع و ينادي بمقولات فارغة.

و اذا ما اعترفنا تماما بوجود البعد المحاكاتي، سيغدو النقد الأدبي أصعب. فلقد تحولنا من رسامي خرائط الى مكتشفين ، معرضين أنفسنا للاخطار، و الصعوبات، بل و حتى الى مخاضات فعلية لم يتعرف عليها الشكلاني. و كمثال عن المحاكاة التي تحتمل نقاشا و جدلا، أقدم هنا عبارة مفردة من وصف ودزوث Verdsuworth، للتزلج في طفولته "الانطلاق عبر ضوء النجوم" . تتمثل المشكلة هنا في تحديد صيغة المحاكاة و مرجعيتها . يقدم ودزورث في "المقدمة The Prelude" ممارسة للذاكرة الحية، اذ تتطلب البساطة دقة محددة . و لكن ، هل

بالامكان، بغض النظر عن صفاء السماء في الليل، رؤية انعكاس شيء خافت الضوء مثل النجم في الجليد ؟ فضلا عن امكانية أن يقوم أصلا بالتزلج "عبر across" هذا الانعكاس ، ذلك لأنه سيتراجع أمام المرء بمجرد أن يتحرك . فأدركت، عندما دارت في رأسي هذه الظنون ، أنه في زمن فرانسيس غالتن Francis Galton، و ما يزال على نحو أشد في زمن غلبرت وايت Gilbert White ، ربما كان مألوفا تماما أن يتقصى المرء هذه الظاهرة. و لهذا السبب ، كتبت لصديق في كندا أسأله عن رأيه ، و لكن ليس دون وعي ذاتي معين للطبيعة المثيرة للصور الذهنية لما أقوم به، فأخبرني إن بامكان المرء أن يرى نجما ينعكس على الجليد ، لكنه لم يكن متأكدا من امكانية التزلج عبر هذا الانعكاس. و لقد رأى صديق آخر (فيزياوي) إن ليس بالامكان القيام بذلك الا في حالة الوثب برجل واحدة ، بينما يجرى الاحتفاظ في الوقت ذاته ، بالرأس ثابتا بحالة تقترب من وضعه الابتدائي. إن الاستنتاج المتردد الذي توصلت اليه من هذا ، هو أن ودوزوث كان يشير الى انعكاس واقعي لنجمة ، غير أنه لم يقم بتلك المأثرة الجمناستيكية التي وضعها صديقي العالم؛ و أعني أن شعره لم يعط وصفا دقيقا للحقائق الثابتة (مثلما فعل شعر كراب Grabe)، مثلا ، الا أنه مرتشح بدافع للامساك باللحظة تماما مثلما تراءت للمتزلج . لقد رأى ودزوث الانعكاس ، فأسرع فورا عبر البقعة التي كان قد رآه ينعكس فيها على الجليد. إن عدم الدقة المرتبطة بالحقائق الطبيعية في رؤيته هذه عبر التلسكوب، وهو يتزلج "بالذات على الانعكاس" تنقل لنا بدقة فائقة سرعة التجربة الأصيلة، التي تتشكل الحركة فيها تقريبا، قبل أن يتلاشى المدرك البصري Percept من على الشبكية. لقد لطّف ودزوث هذه الصورة، عندما نقح هذه القطعة في نسخة 1850. و ذلك ، بحشد بيت يوضح فيه كيف فرت، في الواقع ، النجمة من أمامه. و قد يرتاب المرء في كون النسخة الأخيرة ، على الرغم من صحتها ماديا ، هي نتاج التفكير ، في حين كانت النسخة الأسبق نتاج الذاكرة الخالص.

إن الادب، و لكونه يقلب المظاهر الخارجية بالتساوي مع حالات التمثل الثابتة ، فإنه بذلك يحافظ على نحو بارز على المفهوم المساواتي للواقع. و بقيامه بذلك، فانه يشكل نقدا ضمنيا هائلا لكل تلك الحركات التي تنطوي تحت يافطة

الاختزالية reductionism، من ميكانيكية mechanism القرن السابع عشر وحتى وضعية positivism القرن العشرين التي لازمت الفلسفة. و على النحو ذاته (مقتفين في ذلك أثر أورباخ) ، فقد تشوش ضمنا المذاهب المتعالي للواقع الذي ساد في العصور الوسطى، اذ كان نجمه آخذا في حينها بالصعود . و أنا لا أعني بهذا أنه قد أدى الى تقوض الدين، و انما عنيت فقط أنه عارض ضمنا أي تحديد confinement للواقع في مستوى متعالٍ.

كان استنتاجي الرابع هو الاحساس المتجدد بالبنية. و أعود بهذا الى الاهتمامات الميتافيزيقية لفصولي الافتتاحية الأولى، الا أنه ثمة في الوقت ذاته تضمين مباشر و عملي يخص المدارس و الجامعات. فعمليات احلال المادة في شكل، و احلال الحقيقة في مصطلح ، ربما صار الاستغراق فيها من قبل الطلبة لا علاقة له بالنقد أساسا. كان ثمة ، في حقبة ما ، حديث كثير عن "الواقعية الساذجة naïve realism" في جامعاتنا. و صارت عبارة "كل شيء يعد ذاتيا" آسرة، ويكثر ترديدها بما ينم على حكمة. أما الرد السريع الحاسم المتمثل بالسؤال "أكانت (تلك) ملاحظة ذاتية تماما؟" ، فأنه أما لا يستحق الاهتمام ، كونه مجرد تحول منطقي، أو لأنه ينطوي على غاية مقصودة لدفع المتحدث الأول أيضا في هوة أعمق من الشك المتشائم (و ان كان ما يزال سارا). إن محاولة التفريق بين الحقيقي و الزائف، و بين المحتمل و اللامحتمل ، أساسية جدا على الرغم من اعتيادنا ، بسبب وضوحها في جميع الحالات ، على رؤيتها تتسم بالأبهة.

أما الآن، فهي غالبا ما تفسر، على نحو عجيب، بأنها امتداد للاستبداد الفاشي، كما لو أن تفضيل الحقيقي من التعبيرات على الزائف منها كانت ، مثل تفضيل البيض على سودهم ، أو المسيحين على اليهود. لا بد أن تظهر بعض أكثر مظاهر التلهف حدة عند القارئ العادي لهذا الكتاب، و كأنها تقريبا نزوع للارتياب . و ربما يظن المرء بأني أشن هجومي على المواقع التي ما عاد بمقدور أحد الدفاع عنها. و ثمة في هذا الرأي قوة حقيقية. فأن يوجد احساس مفاده أن ليس بمقدوره أحد حقا أن يواظب على كونه شكلانيا متطرفا ، هذا يعني، في الوقت ذاته ، انه يحافظ على كونه كائنا انسانيا. و مع ذاك ، فأنه حتى أنصاف العقائدhalf – beliefs كان

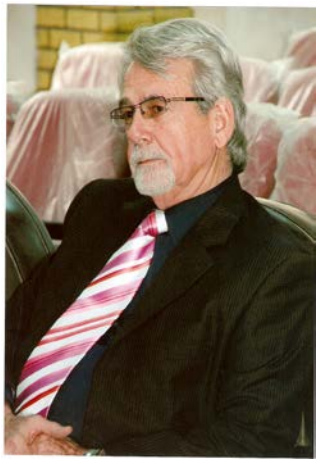
لها نصيبها من العواقب. ففي حالة الشكلانية، ان العاقبة هي أنه ، طالما كانت كل انواع "البرهنة" الانسانية هي نوع من العقلية الثقافية ، فان حافز المرء الشخصي للبرهنة على وجود الحقائق ، كان قد جرى تحطيمه أو تغييبه. و ان الجدال الرئيس في هذا الكتاب يدور حول اثبات إن كان أي استنتاج من هذا النوع لا اساس له . اذ يعد هذا الكتاب محافظا، من الناحية المنطقية . الا اني حاولت التوضيح ، بأنه دون مثل هذه النزعة المحافظة ، ستغدو الاشتراكية ذاتها دون أساس. و أني ارفض نظرية لوك Locke عن المعرفة السلبية passive epistemology، و أبتهج عند رؤيتي للبراهين الدقيقة التي تقدمها الأحكام الثقافية. و اني واثق بأن القدرة الاسقاطية لا بد أن تؤدي دورا في كل الحالات الي يمر بها التعلم. و لكني أتقيد ، بطريقة تعد اليوم خارج الموضة ، بالموقف الاصطلاحي للموضوع.

إن ثقافتنا الأدبية هي الآن أكثر حيوية، و فعالة أكثر بكثير مما كانت عليه قبل عشرين عاما، الا أنه يوجد في هذه الفعالية شيئا يشبه الحمى. فالطاقة الموجودة فيها ذاتها، كلما ازدادت عرضت باطراد سمة من سمات الانحراف . فيجري حينئذ استبدال التوق الاعتيادي لمعرفة الحقيقة بتعبير ساخر منافس يحفز العقل، الا أنه لا يغذيه. فاذا ما رغبنا في انشاء بشر عادلين حقا ، من طريق التربية ، و محبين للحقيقة، و تواقين للمعرفة، و مستجيبين للبراهين ، فهذا هو الوقت الذي ينبغي أن نتوقف فيه لتقييم الوضع.

بامكان الادب أن يتمثل الواقع، الا أنه بمقدوره أيضا للتلفيق، و الخداع، و التلاعب ، و سبي العقول . و هذه الاشياء ليست ، من ناحية أخرى ، مجرد نظائر لا رابط بينها. فالنص هو البنية Text is texture. أما التمثل، و التلفيق ، و الخداع ، و التلاعب ، و سبي العقول ، فهي أمور متجانسة ، بالوان شتى لا يمكن التنبؤ بها، و هي جميعا تنطوي دائما على معنى ما . و المعنى بدوره ليس شخصيا تماما يخص الفرد، و ليس مستقلا بأية حال استقلالا جوهريا عن العالم المألوف . و أنه لصحيح أننا لا نستطيع استنطاق الواقع ، و من ثم انشاء تعبير صادق و محتمل، ما لم نكن قادرين على صياغة الصور قبل التجربة. غير أن هذا التصور السابق على التجربة هو أيضا سابق على الأدب. ذلك ، لأن اللغة تنمو عندما

تظهر خطط معينة قدرتها على القيام بدورها، بموجب علاقتها بالواقع. فالأدب يختلف، حتى في صوره الأكثر تحررا من قيود الواقعية عن الفنون البصرية، في أنه يعيش على اللغة. و يشكل الأدب أحيانا، دون ريب ، خططا استفهامية أساسية جديدة ،تظهر للعيان عناصر جديدة من الواقع ، فتوسع من مداركنا. و هذه بالضبط هي المحاكاة ، و هي تقوم بدورها بكل ما لديها من قوة (تساعد الطالب على الكشف). و مع ذلك ، فمثل تلك اللحظات نادرة . اذ أن ما نجده عادة ، أما أن يكون "محاكاة مسيطرة dominant mimesis" ، يتجلى بها التمثل بوصفه غاية جمالية أو غاية للعمل بذاته، أو يكون شيئا آخرا ، ما يزال شائعا ، و هو "محاكاة ذرائعية instrumental mimesis"، نجد فيها المعاني قد انتظمت لخدمة غايات مسرفة في غموضها (أو فيها بهائها) . لا يعد هذا الكتاب حجة على تفوق الرواية الواقعية ، و انما بالأحرى يمثل بيّنة على أنه ما شكل أدبي معزول تماما عن هذا العالم المتنوع. و لقد قال هيزيود Hesiod مرة أن ربات الفنون Muses كن دائما بنات الذاكرة. أما ما هو أفضل من هذا ، فهو الأصل المنسوب الى ألكمان Alcman من قبل ديودورس Didorus الصقلي، اذ يقول إن ربات الفنون، و ذاك رأيه ، كن بنات الأرض Earth.

معلومات عن المترجم



احمد خالص الشعلان

- كاتب ومترجم منذ آواخر ستينيات القرن العشرين
- من مواليد الخالص/ ديالى 1944
- تخرج في اعدادية بعقوبة 1962
- تخرج في معهد إعداد المعلمين في بعقوبة/ ديالى 1964
- حصل على درجة البكالوريوس في التربية-اللغة ألإنكليزية من كلية التربية ابن رشد/ جامعة بغداد/ 1999
- حصل على درجة الدبلوم العالي (المعادل للماجستير) في الترجمة من الانكليزية واليها عام 2001 من كلية اللغات/ جامعة بغداد .
- حصل على درجة الماجستير في التربية- طرائق تدريس ألإنكليزية من كلية التربية/ جامعة ديالى/ 2008
- الى جانب تدريسه للترجمة في الجامعات العراقية 2004- 2010 في بغداد و ديالى، و بعد انقطاع دام منذ عام 1976 وحتى أواخر 2003، يواظب حالياً على النشر في الصحافة والمجلات الأدبية العراقية كاتباً و مترجماً في حقول متعددة منها ألأدب و التربية و الفلسفة و ألأمور العامة.
- يدّرس حاليا مادة الشعر الانكليزي في جامعة نوروز و جامعة زاخو/ محافظة دهوك
صدر له من دار الشؤون الثقافية العامة كتاب مترجم هو:
"علم الجمال عند الفيلسوف كانت Kant's Aesthetics"

و سيصدر له قريبا كتب مترجمة منها:
1- كتاب "شعراء و قصائد من الشعر الانكليزي- ج 1(في جزئين)" من دار الشؤون الثقافية.
2- كتاب "المياه العابرة للحدود و تركيا" في سلسلة الموسوعة الصغيرة.
3- كتاب "الجنس ألأدبي" من دار المأمون

له كتب تأليفا و ترجمة معدة للنشر هي:
1 – "شعراء و قصائد من الشعر الانكليزي – ج2"
2- "گولستان و الليل" رواية من ألأدب الكوردي مترجمة الى الانكليزية ستصدر في أربيل
3- "مريم" رواية من ألأدب الكوردي مترجمة الى العربية ستصدر في أربيل
4- "مقالات في علم الجمال و ألأخلاق" – كتاب مترجم
5- "ألأفق البعيد: مقالات متنوعة" –

هذا الكتاب

ان الاستنتاج الضمني بأن المعرفة شيء مختلف بجوهره، الى حد ما، التأكيد البنيوي على اللاشخصانية impresonality والاصطلاح Convention. وقد يبدو الشيء الذي ليس من صنعي أو صنعك الذي هو بالاحرى من صنع النوع الانساني او النوع الانساني الغربي Homo occidentalis انه اقوى تسليلا، واكثر كمالاً، من مجرد كونه شيئاً مختلفاً.

ومع انه، من ناحية ثانية، قد يكون له في الواقع حقاً كبير أيا دعاء الثبات، فهو لايتمتع بمثل ذاك الحق في ان يكون حقيقة.

أما إذا زعم امرؤ بان ذاك هو بالتالي ماتكون عليه الحقيقة، فانه بذلك سيسلم تماما بالنزول بالحقيقة إلى مرتبة الخيال الثقافي. فالقصة التي يتفق ثلاثة اشخاص على روايتها ليست بحكم طبيعة الموضوع نفسه، اصدق من قصة يرويها شخص مفرد

بيت الحكمة/ جمهورية العراق/ بغداد

هاتف المصالحة: ٠٧٤٠٠١٩٠٨٤٥

Email: info@baytalhikma.iq

تصميم الغلاف: رنيم نجيب نصيف

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق العراقية (٢٨٣ لسنة ٢٠١١)

مطبع في مطبعة النهار / بغداد