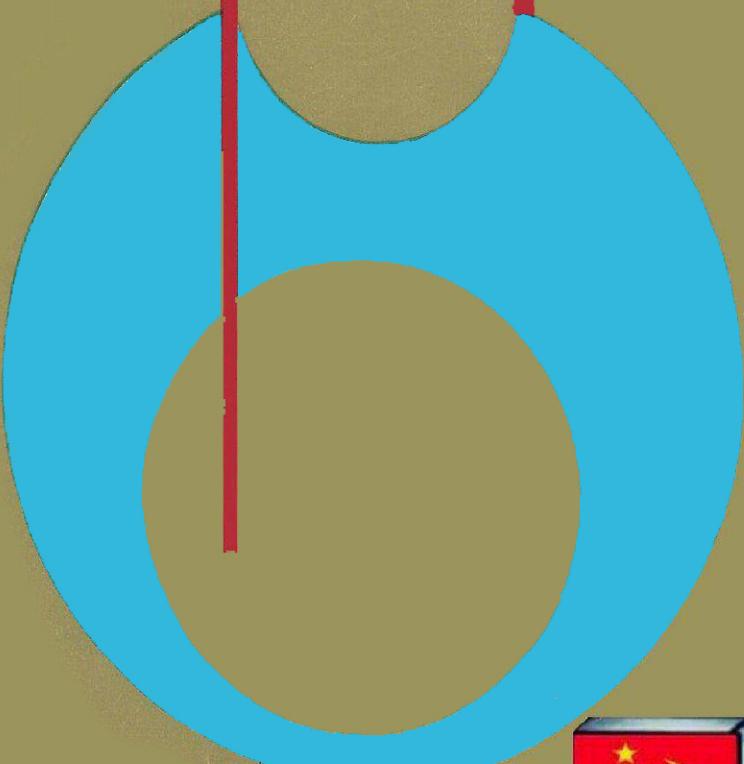


مُتَرَجِّمَةُ الدَّكْتُور
مِيشَال سَلَيْمان

دَرْسَاتٌ مَارِكسِيَّةٌ فِي الشِّعْرِ وَالرِّوَايَةِ



سَادَرُ الْقَلْمَهُ
بَيْرُوت - لِبَنَان



دراسات ماركسية
في الشعر والرواية

الطبعة الأولى

يناير – كانون الثاني ١٩٧٤

دراسات ماركية
في الشعر والرواية

تأليف

قلاديمير نبورو
الاستاذ في النقد الأدبي

جورج طومسون
الاستاذ في النقد الفلسفي

ترجمة
الدكتور ميشال سليمان

دار الفكير
بيروت - لبنان

حقوق الطبع محفوظة

لدار القلم

٣٨٧٤ ص.ب.

بيروت - لبنان

الفصل الأول

الماركسية والشعر (*)

لم تظهر الكلمة الشعرية إلا في العمل الجماعي ، لدى
الإنسان البدائي . والإيقاع وهو منظم الأفعال القائمة
بمقتضى التحضير الجماعي ، ليجد أصوله في التحريك
المشترك للأدوات ، قبل أن يكون منظم التأثيرات .

ومنهـةـ الشـعـرـ ، وـهـوـ فـيـ بـداـيـاتـهـ رـقـيـ وـسـحـرـ ، انـ
يمـحرـكـ فـيـ إـنـسـانـ الرـغـبـةـ فـيـ مـاـ يـكـنـ وـيـحـبـ تـحـقـيقـهـ .

وـعـالـمـ التـخـيـلـ الـذـيـ يـفـتـحـ الـأـهـامـ لـلـشـاعـرـ أـبـابـهـ ،
لـيـسـ شـيـئـاـ آـخـرـ سـوـىـ الـعـالـمـ الـوـاقـعـيـ الـجـرـدـ مـنـ كـلـ خطـوطـهـ
الـطـارـئـةـ ، وـالـمـكـنـهـ جـوـهـرـهـ : فـالـشـاعـرـ هـوـ نـسـيـ "ـ عـلـىـ
دـرـجـةـ مـرـقـعـةـ مـنـ التـطـوـرـ الـفـلـسـفـيـ وـالـاجـتـاعـيـ .

ويكمن القول بأن الملحمة ، وهي لغة الشعب البالغة
درجة عليا من المقدرة، إنما يستلهمها الشاعر من الحرب.
فيما « الدراما » ناجمة عن طقوس الحياة الزراعية . أما
« التراجيديا » ونزعاتها ، فهي معاصرة للمال ، هذا
السيد الذي يحكم الانسان ويحول كل شيء إلى صده .

وفي المستقبل، سيعبر الشعر عن بهجة العمل الخلاقى،
في مجتمع بدون طبقات ، حيث يصبح جميع الناس
شراء كما كانت الحال في البداية .

★★★

الكلمة للسحر

إن موضوع هذه الدراسة إنما هو أصل الشعر ، وتطوره . والامر يتعلق بمسألة اجتماعية ، و Sociology ، ولغوية ؟ وعلى هذا الضوء سنعالج الموضوع . إن مثل هذا التعميم ، لا يروق إطلاقاً أولئك الذين ترضيهم تمام الرضى المتعة الشعرية بحد ذاتها . لكن التجربة أكدت لي ، أن الدرس العلمي للشعر لم يكن إلا ليضاعف هذه المتعة التي ، لكي تكون قامة ، يجب أن نعرف ما يتراكب الشعر ، يجب للبحث عن كيفية نشوئه ، وكيفية تطوره . وإنني أعتقد بالتالي أننا من خلال دراسة الشعر البدائي ، نستطيع استخراج دروس نافعة فيما يتعلق بمستقبل شعر عصرنا . وسيحكم القارئ على صحة هذه المقررات . أما الآن سوف أشرح السبب الذي دفعني إلى تبنيّ هذا الموقف ، وسأنتقل إلى موضوع هذه الدراسة .

إن خير ما أعرفه من الشعر ، إنما هو الشعر الانكليزي ، واليوناني ، والاييرلندي . وهذا المزدوج من الشعر إنما هو مزدوج طاريء . ولكن يبدو أن الشعر الانكليزي ، والشعر اليوناني ، يشكلان أكمل النماذج عن الشعر الراقي ، قدّيه والحدث . فيما الشعر الايرلندي ، رغم كونه أحدث نشوءاً ، يبدو أكثر بدائية في بعض الوجهات . وهذا فقد كونت لي هذه النماذج الثلاثة نظرة تاريخية واسعة .

إن أحد أهم الفوارق بين الشعر اليوناني ، وبين الشعر الانكليزي ، يقوم على كون الشعر اليوناني القديم يشكل مع الموسيقى وحدة تامة . ذلك لأنه لم يكن ثمة موسيقى الآتية خالصة - موسيقى بدون كلمات . وكان أصفى ضروب الشعر، من جهة كبيرة ، مؤلفاً على أساس المصاحبة الموسيقية . وفي حقل الشعر الإيرلندي ، كان أيضاً ثمة انصراف وثيق بين الشعر وبين الموسيقى . وليس الأمر هنا يتعلق فقط بواقع يستنتاج بواسطة التفكير . هذا الواقع هو حي دائماً . ولن أنسى أبداً تلك المرة الأولى التي قدر لي فيها أن أسمع مغنياً فلاحاً ، وقد أصبح معلماً في فنه ، يدخل في الفن التقليدي أشعاراً كنت أعرف نصها المطبوع منذ مدة طويلة . لقد كان الامر بالنسبة لي تجربة جديدة كل الجدة ، ولم أكن بعد قد سمعت نظيراً لها في الشعر او الموسيقى .

إن الشعر الإيرلندي يحتوي على طابع مميز آخر ، وجديد أيضاً بالنسبة لي في تلك الفترة . وقد أثر فيّ تأثيراً عميقاً . أما الشعر الانكليزي فهو بالنسبة لأكثريّة الانكليز ، كتاب مغلق . فهم لا يعرفونه أبداً ، أو أنهم لا يهتمون به إطلاقاً . وحتى بين أولئك الذين يهتمون به ، لا يوجد سوى القليل من يقال بأن الشعر يدخل بعمق في حياتهم اليومية . ولكن الامر مختلف بالنسبة لل فلاحين الإيرلنديين . فالشعر عندهم لا علاقة له بالكتب . وهم بأكثريتهم أميون ، لا يعيش الشعر الا على شفاههم . ويشكل ملكية جماعية ، كل فرد يعرفها . وكل فرد يحبها . وهي تتبعها باستمرار من الحادثات اليومية . وقد احتفظت بقدرتها الخلاقة . وكلما طلم حدث هام ، تؤلف أغنية للاحتفال به . وعندما أقول « تألف » ، لا أعني دقة الكلمة الصعبة التطبيق في هذه الحال ، لأن الأغاني لا تتألف بقتضى ما لهذه الكلمة من معنى ، بل هي ترجمة ارتجالاً .

وفي العديد من القرى الايرلندية ، كان الشاعر التقليدي الاسلوب قادرًا على نظم الاشعار بشكل متقن ، بل أكثر اتقانًا من أشعارنا باللغة الانكليزية العصرية ، ومن وحي المناسبة . وفي القرية التي أعرفها أكثر من غيرها ، عاش شاعر شهير ، وتوفي منذ زهاء أربع سنوات . وكانت اشعاره كلها تقريباً مرتبطة ، وخلال مناسبات . وأذكر أن عائلته قد أخبرتني بأنه ، ليلة وفاته ، لبث في سريره مستنداً إلى مرفقه ، والشعر يتدفق منه أمواجاً .

وأثناء عودتي إلى الشعر اليوناني ، بعد هذه التجارب ، لم أغالك من أن أطرح على نفسي الأسئلة التالية :

هل كان شعراً الأغريق : اشيل ، أو بندار مثلاً ، ينظمون أشعارهم على نحو ما ننظم أشعارنا ، مستخدمين الحرف مقدرين كل كلمة؟ . أم أنهما كانوا ينظمونها مثل هذا الشاعر الايرلندي الامي ، وبشكل من أشكال التوقع القريب لحدث شيء؟ . إن هذا الرجل لم يهوب بدون ريب، وهو شاعر محترف ، تعلم منه بقيادة شاعر آخر قبله . ولكنني ما عانتت أن اكتشفت بأنه يستحيل وضع خط فاصل ، جد واضح ، بين الشاعر المحترف ، وبقية الجماعة البشرية . فالقضية بحد ذاتها قضية مستويات . لقد كان جميع الناس في البدء شعراء ، ضمن حد معين . وكانت أحاديثهم تفضي باستمرار إلى التفتح الشعري . وكما كان الشعر موجوداً ومحظوظاً في البدء أحسن مما هو معروف في مجتمعنا ، فإن الإنسان العادي هو شاعر بشكل ما ، وليس معه ليذكر مثال من جملة الأمثلة الكثيرة التي تحضرني الآن .

ذات مساء ، فيها كنت أتنزه في القرية العمالية المشرفة على المحيط الاطلسي ،

وصلت إلى البئر العامة ، وهناك التقيت إحدى معارف القدامى ، وهي فلاحه عجوز جاءت لتملاً دلاءها ، وقد لبشت هنا واقفة تتظر شطر البحر . لقد مات زوجها ، وذهب أولادها السبعة لكي « يلتقاوا بعيداً » كما كانت تقول ، في سبرنغلد ماساشوستس . وقبل بضعة أيام جاءتها رسالة من أحد هم طلب إليها الذهاب إلى هناك لتمضية أيامها براحة . وكانت الرسالة تبعدها أيضاً بدفع بدل أوراق السفر إذا ما قبلت . وقد قصت على ذلك بالتفصيل ، واصفة حياتها اليومية ، وذاتها وإياها الشاق ، طلباً للتراب العضوي ، ثم فقدانها طيورها ، وكوخها الأسود المليء بالدخان . وحدثني عن أمير كما كانت تتصورها : جنة رائعة يمكن للمرء أن يجمع الذهب من على أرصفتها . وتحدثت عن السفر بالقطار إلى « كورك » ، وعن عبور المحيط ، وعن رغبتها بروبة عظامها ترقد في الأرض الإيرلندية . وكانت وهي تتكلم ، تتنعش ويسلس لامها ويصبح أكثر تلوناً ، ونفماً ، وابقاعاً . وكانت ترافق كلماتها بهمدة سريرو . ثم حملت دلويها ضاحكة ، وتمنت لي ليلة سعيدة ، وعادت إلى بيتها .

إن هذا البوح البدائي عند عجوز أمية ، وبدون أي ادعاء في ، ليملك كل خصائص الشعر . لقد كانت امرأة ملهمة ، فإذا إذن يجب أن نقول عندما نتحدث عن شاعر ملهم ؟ .

وبقدر ما كانت هذه الأسئلة تتشكل في نفسي ، كنت أحسب أنها تطرح من جديد مسألة أصل الشعر ؟ وعندئذ قررت أن الامر الذي يجب القيام به إنما هو دراسة هذا الشعر دراسة منهجية . وهذه هي خلاصات هذه الدراسة ، بقدر ما تحصلت لي حالياً ، وأقدمها في ما يلى :

إن الشعر البدائي لا يمكن أن يدرس من خلال آداب الماضي المكتوبة ، لأنه بطبعته غير مكتوب ، وسابق معرفة الحروف . وهو لم يكتب إلا في حالات جداً استثنائية . إذن ، يجب درسه على النحو الذي ما زال يعيش فيه على شفاه برايرة اليوم . لكننا لا نستطيع فهم شعر هذه الشعوب ، إلا إذا عرفنا المجتمع الذي تتنسب إليه . وبالتالي ، فإن الشعر هو شكل خاص من أشكال الكلمة . وهذا يعني : أصل الإنسان نفسه ، لأن الكلمة هي إحدى خصائصه المميزة . يجب علينا ، إذن ، أن نعود مباشرة إلى الأصول .

نحن ما زلنا جد بعيدين عن معرفة ظاهرة وجود الإنسان : ولكن العلماء قد اتفقوا على نقطة أساسية على الأقل ، هي أن الإنسان يتميز بخصائصين أساسيين : الأدوات والكلام^(١) .

إن الحيوانات ذات ، الأداء ، تختلف عن ذات الفقار الدنيا ، في أنها قادرة على الانتصار على اثنين ، واستخدام قوائهما الامامية بثبات أكف . وقد تم تطورها القاضي بالصقل المطرد للأعضاء المحركة في الدماغ ، انطلاقاً من الشروط الخاصة بوسطها . لقد كانت حيوانات غابات . والحياة على الاشجار تتطلب الرشاقة والاتحاد الوثيق بين النظر واللمس والرؤية القائمة على استخدام العينين ، إلى جانب مراقبة عضوية لطيفة . وعندما تطورت الأكف ، طرحت

(١) جورج اليت سميث : « تطور الإنسان » ١٩٢٤ . فـ . إنجلز : « ديداكتيك الطبيعة » . كـ . بوخر : « العمل والإيقاع » ١٨٩٦ . رـ . باجت : « الكلمة البشرية » ١٩٣٠ . هومان سبتش .

على الدماغ مسائل جديدة ، مقدمة في الوقت نفسه امكانات جديدة . وهكذا ،
منذ البدء ، كان ثمة ارتباط تام بين اليد والدماغ .

فالانسان مختلف عن القرود الشبيهة به (Anthropoïdes) (وهي أرقى
أنواع ذوات الانداء) ، لا بكونه قادرآ على الوقوف فحسب ، بل على المشي
 ايضاً . وقد افترض أنه تعلم المشي بموجب فعل إزالة الغابات ، الذي أجبره على
 الوقوف . ومما ي肯 من أمر ، فإن النقطة الاساسية هي أن انقسام الحركات
 بين الارجل وبين الايدي قد تتحقق بشكل تام . فقدت أصابع رجلي الانسان
 قدرتها على القبض ، وبلغت أصابع يده درجة من الحداقة مجهولة بالنسبة للقرود .
 فالقرود قادرة على حمل العصي والحجارة ، لكن الايدي البشرية هي وحدها
 قادرة على أن تستخرج منها أدوات .

وهذه المرحلة كانت حاسمة . إذ أنها سجلت بداية طريقة الحياة جديدة .
 فأخذ الانسان المسلح بالادوات ينتاج وسائل غذائه ، بدلاً من أن يستولي عليها
 استيلاء وبساطة . وبدلأ من أن يستولي على ما تقدمه الطبيعة ، صار يحرث
 الارض ، ويزرع ، ويروي ، ويقصد ، ويطحن الحبوب ، ويصنع الخبز . وصار
 يستخدم أدواته لمراقبة الطبيعة . وأثناء نضاله من أجل مراقبتها ، أدرك أنها
 بقوانينها الخاصة ، تشكل شيئاً ما منظماً مستقلاً عن إرادته . وقد عرف كيف
 تحصل الاشياء ، وعرف أيضاً كيف يجعلها تحصل . ولما توصل إلى التعرف
 بالضرورة الموضوعية للقوانين الطبيعية ، اكتسب القدرة على جعل هذه القوانين
 تعمل من أجل أهدافه الخاصة ، وكفَ عن أن يكون عبداً لها ، وأصبح
 سيداً لها .

ومن ناحية أخرى ، حيث لم يهتد إلى التعرف بضرورة القوانين الطبيعية ، راح يعالج الكون المحيط به ، وكأنه قابل للتبدل بوجب فعل أمر صادر عن الإرادة . وهذا ما شكل أساس السحر ، هذا السحر الذي يكتننا أن نفسه بأنه تكينك وهي يستر نواصي التكيني الحقيقي . أو أنه بشكل أدق ، عمل يجده المتواحشون ، بوجبه ، لفرض إرادتهم على بيئتهم ، عن طريق تمثيل العملية الطبيعية التي يرغبون في إحداثها . فإذا ما أرادوا المطر ، يقومون برقصة يقلدون بها الغيوم التي تجتمع ، وقفز الرعد ، والمطرة المتتسقة . وحتى عندنا ، يتلقى لنا من وقت لآخر ، أن نسمع عن أحد الناس ، في زاوية منعزلة ، أنه يصنع صورة من الشمع تمثل عدوأ ، وذلك ليغرس فيها دبابيس ، أو ليجعلها تذوب في اللهب . إن هذا من أعمال السحر . والحقيقة المتواخة ، إنما هي تدمير شخص مكروه ، متمثلة بواسطة عمل إيمائي .

لقد كان العمل الانتاجي في درجاته الابتدائية ، عملا جاعيا . فهناك عدد من الأيدي التي تعمل مجتمعة . و ضمن هذه الشروط كان استخدام الأدوات في أساس طريقة للاتصال الجديدة . إن درجة أصوات الحيوانات لمددودة بشكل عنيف . وقد أصبحت هذه الأصوات عند الإنسان بيضة الفوز . ثم اتفقت ونظمت كوسائل لتنسيق حركات الجماعة البشرية أثناء العمل . وعلى هذا النحو ، اخترع الإنسان الكلام من خلال اختراعه الأدوات ، ومرة أخرى ظهر الترابط بين اليد والدماغ .

فنجحن عندما ننظر إلى طفل يحاول لأول مرة استخدام مطرقة صغيرة ، يكتننا أن تكون فكرة عن الجهد النفسي الضخم الذي تسببه للإنسان المحاولات

الاولى لاستخدام أداة . لقد كانت الجماعة البشرية تعمل بشكل جماعي ، مثل أطفال في جوقة حديقة أطفال . فكل حركة من اليد أو الرجل ، وكل ضربة على حجر أو عصا ، إنما هي موقعة عن طريق القاء غير بين ، يفيد بأن الكل يغتون بشكل جماعي . وبدون هذه المصاحبة الصوتية ، لا يمكن للعمل أن يتم . على هذا النحو ظهر الكلام كعنصر من عناصر الانتاج التكنيكية بكل ما في الكلمة من معنى ^(١) .

وبقدر ما كانت الحذافة البشرية تنمو ، كانت المصاحبة الصوتية تكتف عن ان تكون ضرورة طبيعية . وأصبح الشغيلة قادرين على العمل بشكل فردي . لكن الجهاز الجماعي لم يختفي ، مع ذلك ، بل استمر في العيش بشكله التردددي ، هذا الشكل القائم قبل البدء بالمهمة الفعلية لرقصة ما يجيئ فيها الشغيلة الحركات الجماعية والمنسقة التي كانت ، من قبل ، غير منفصلة عن المهمة بحد ذاتها . وهذا ما يسمى بالرقص الایائي ، كالذي يجري حتى اليوم بين القبائل المتأخرة .

لكن الكلام تطور . وبعدما كان مصاحبة مباشرة لاستخدام الادوات في البدء ، أصبح يشكل النطق على النحو الذي نعرف - وسيلة تواصل واعية وبيئة اللفظ بين الافراد - إلا أن هذا النطق استمر في الرقص الایائي بوصفه جزءاً محكياً ، واحتفظ بهمته السرية . ولهذا نجد في اللغات نوعين من الكلام - الدارج ، وهو وسيلة التواصل اليومي بين الافراد ، والكلام الشعري ، وهو المادة الاكثر تعبيراً ، والاكثر توافقاً والافعال الجماعية للطقوس الغريب ، الایقاعي ، والسحري - .

(١) ج ١٠ هاريسون : « الفن القديم والطقوس » ، ١٩١٣ .

وإذا كان هذا الوصف صحيحاً ، فهو يعني أن لغة الشعر ، هي أساساً ،
أقدم من اللغة الدارجة ، لأنها تحفظ ، على درجة رفيعة ، خصائص الإيقاع
واللحن والتخيل المرتبط بالكلمة ، بوصفها كلمة . إن الأمر هنا ليعمل ، أكيداً
بفرضية ، لكنها فرضية مدرومة بصفة كوننا نعرف لغة بدائية . وفي هذه
اللغات نجد أن التفريق بين الكلام الشعري وبين الكلام الدارج إنما هو ناقص نسبياً.

إن الحديث القبائل المتخلقة نعمـاً محدداً بشكل قوي ، ترافقه حركات كثيرة
ونبرة ملحتة مفنة . وفي بعض اللغات ، تكون النبرة هذه موسيقية وحيوية
المعنى ، بحيث أن الأغنية عندما تؤلف ، تجد الجلو محدداً ، بشكل ملحوظ ،
بالنغم الطبيعي للكلمات المحكية ، ونجد المتكلم قادرًا على القيام بقفزات فجائية
من التخيل شبه الشعري ، كما كانت الحال بالنسبة لتلك الفلاحة الإيرلندية
السابقة الذكر . وليس في طاقتنا هنا تقديم تقاسير للخواصتين الأوليين ، ولكن
باستطاعتنا أن نفعل ذلك بالنسبة للأخيرة .

ذات يوم ، خطت رحال مرسل سويسري في « زولوند » بقرب سكة
حديد « اومنبوسي » . وكانت هذه السكة بالنسبة لسكان البلاد تعني السفر إلى
« دوربان » و « لاديسميث » و « جوهنسبورغ » ، وهو السفر الذي يجب ان
أن يقوم به أبناء « كرال » المطرودون من مسقط رأسهم ، بموجب قرار يقضي
عليهم كل سنة ببذل شبابهم في المناجم . وهو قرار ساري المفعول على الفتيات
أيضاً ، بحيث يتحول قسم كبير منهم إلى بيوت الدعارة المنتشرة في الشوارع
المجانية . وكان أحد الخدم في الخيم ينطف آنية ، عندما فوجىء وهو يدندن
هذه الكلمات :

« ذلك الذي يهدى في البعيد

ذلك الذي يسحق الشباب ويقطّعهم ارباً ارباً
 ذلك الذي يعهر نساءنا
 فيتخلّي عننا ، وينذهب إلى المدن
 ليعشن عيشة شريرة
 انه الطاغية !
 فيما نحن نبقى لوحدهنا ! »^(١)

إن هذا الكلام لضرب من المناجاة ، بدون غناء – وهو ليس سوى
 دندنة خادم عجوز أسود – . لكن هذه الدندنة هي شعر أيضاً . فالقطار
 يستلفت انتباه العجوز الاسود . فينسى آنيته . ويتوقف القطار عن أن يكون
 قطاراً لكي يصبح رمزاً للقوة التي تدمّر كل ما هو عزيز عليه . إن الحس الابكم
 لأعمق اعماقه ، قد وجد صوتاً . ثم ينخفّ هدير القطار تدريجياً ، ويعود العجوز
 إلى آنيته .

اذن ، الكلام الدارج لهذه القبائل المختلفة هو موقفه ، وملحنه ، وخيالي ،
 إلى درجة لا نقيم لها مشاركة إلا مع الشعر . وإذا كان الكلام الدارج عند هذه
 القبائل شعرياً ، فإن شعرهم لسحري . والشعر الوحيد الذي يعرفونه إنما هو
 الأغنية ؛ وغناؤهم يكاد يكون دائماً مصحوباً بحركات جسمانية . ومهمة هذا
 الغناء إنما هي سحرية . وقد نشأ لكي يحدث تبدلات في العالم الخارجي بواسطة
 الأيماء – أي ، لكي يفرض الوهم على الواقع – .

(١) ١٠ جونود : « حياة قبيلة في جنوب إفريقيا » ، الطبعة الثالثة ، ١٩٢٧ .

لدى قبائل « الماوري » Maoris رقصة خاصة تدعى رقصة البطاطا . فعندما يكون الموسم مهدداً بأن تتلفه الرياح الشرقية ، تذهب الصبايا إلى الحقول للقيام برقصة ، يقلدن فيها حركات هبوب الريح ، والمطر ونحو الغلال وتفتحها . ثم يفتنن أثناء الرقص داعيات الغلال لكي تحذنو حذوهن^(١) . ثم يلبسن تخيلات تحقيق الواقع المرغوب فيه . وهذا عمل سحري – عمل تخيلي يأتي ليكمل العمل الفعلي – . ولكن ، برغم كونه تخيلياً ، فهو ليس باتفاقه . فالرقصة لا تستطيع أن تمارس أي تأثير فعلي على البطاطا ، لكنها تملك وتمارس تأثيراً مستحيلاً على الصبايا أنفسهن . وعندما يتحمسن في هذه الرقصة ، ظناً أنها هي نفسها تحمي الغلة ، يعملن على العناية بالغلة بشقة متزايدة ، وبهمة أكبر من السابق . إذن ، الرقصة في نهاية المطاف تؤثر على الغلة ، فتبدل الوضع الداخلي تجاه الواقع ، وتبدل وبالتالي ، هذا الواقع بطريقة غير مباشرة .

إن قبائل « الماوري » لقبائل بولينزية . وإن الأمر كذلك بالنسبة لسكان « هبريد الجديدة » Nouvelle hebride الذين يملكون شكلاً من أشكال أغنية تقليدية تتضمن مقطعين متعاقبين ، مختلفي الأيقاع . المقطع الأول يسمى « الورقة » ، والثاني يسمى « الشمرة »^(٢) . وفي تيكوبيا ، وهي جزيرة بولينزية أخرى ، توجد أغنية مكونة من ثلاثة مقاطع . والعبارة المستخدمة للإشارة إلى المقطع الأول منها ، تعني « قاعدة جذع » . والعبارة الثانية تعني « كلمات وسيطة » . والعبارة الثالثة تعني « عنقود الأثمار » . كما أن الخامسة تشير إلى أن هذه الأشكال

(١) ك. بوشر : الطبعة الخامسة ، صفة ٤٠٩ - ٤١٠ .

(٢) ج. لايرد : « الرجال الحجريون في ماليكولا » ، صفة ٣١٥ ، ١٩٤٥ .

المغناة ، قد تطورت ابتداء من رقصات ايقائية ، مثل رقصة صبايا قبيلة « الماورى » . إن الشعر قد ولد من السحر^(١) .

ولنعمق الموضوع . هي ذي أغانيات جمعها مالينوفسكي من جزر « تروبرياند » :

« سيمضي هذا ، سيمضي
وقروح الجلد ، ستمضي
الأسود الضخم المتألم من بطنه ، سيمضي
سيمضي هذا ، سيمضي ! »

إن موضوع هذا الشعر ليس شعرياً بوجه خاص . لكن شكله شعري .
وتميز لغة هذه الأغانيات كما يلاحظ مالينوفسكي ، به غناها بالمؤثرات الصوتية ، والايقاعية ، والمثالية ، والترديدات المتجلانسة النغم ، وبأوزانها الغريبة وتكرارها » . وعندما يؤكّد المرء حقيقة ما يتمنى أن يكون حقيقة ، يجعله حقيقياً بالتدريج . وهذا القول يغرس عنه في النطق الذي يكون صدى الموسيقى الذهولية في الرقص الایقائي ، الذي يلعب فيه الراقص ، عن طريق التخييل ، لعبة تحقيق هذا الواقع المشتهى .

وهذه أغنية من « هbrid الجديدة » ، موجهة إلى امرأتين يقال بأنهما تعيشان في قلب حجر :

(٢) بـ مالينوفسكي : المؤلفات ، الجزء ٢ ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

« الأغنية تقني ، الأغنية تصيح
 الأغنية تصيح ، لتكن زوجي !
 المرأة التي تقيم هنا
 المرأة ، اثنانها
 تقيمان ، هنا في الحجر المقدس
 تعيشان هنا
 الأغنية تصيح : ألا لتجربا » ^(١)

وهنا ، بدلاً من أن تكون الأغنية أيضاً يخلط الفعل الواقعي بالفعل التخييلي ، يوجد أمر ما . ولكنه أمر غير موجه مباشرة إلى الأشخاص المعينين . إنه منقول بواسطة السحر الملحّ المتخلل الأغنية ، هذه الأغنية التي عبر خارجها عما في داخلها ، بصفة كونها قوة فائقة الطبيعة .

والمثال التالي يشكل أغنية لخطاب ألماني :

« رنّتي أيتها الغابة *
 ورجّتي أيتها المضبه
 ويَا أيها البحر رنّ ورجّع
 أيتها الغابة رني
 تجاه صوقي العذب

(١) ج . لايرد : المؤلفات ، صفحة ١٤٢ .

رني بازاء حنجرتي الذهبيه
وأعذب أغانيتي ! .

★ ★ *

فحيثما يسمع الصوت
تصطف "الادغال في التو
وتتكددس الاغصان من تلقاء ذاتها
وينشقع الخطب
وتترتب في الباحة
وتتنضد
حجار الرحى
بدون أن يبرّ الفتیان
بغؤوسهم السنية »^(١)

الخطابون يطلبون إلى الأشجار أن تقع على الأرض ، وأن تكسر وتحول إلى خطب مدور ، يتقلب خارج الغابة ، وأن تتنضد في الساحة مستجيبة لأنغنتهم . إن هذا لشعر ؛ والخطابون يعلمون جيداً أن كل ذلك لن يتم . لكنهم يفرحون ب مجرد تخيل حدوثه ، وذلك لأن التخييل يساعدهم في عملهم . وهنا أيضاً نجد أن الشعر يولد من السحر .

.....
(١) بوشر : أغاني العمل الألماني ، ص ٤٧٣ ، ١٩٣٥ .

وثلة مثل آخر يقدمه لنا شعر ايرلندي تنبئي قديم ، يقول :

« أخبار طيبة ؟

بحار خصيبة ، وشاطئه غسلته الامواج
وغابات ضاحكة

السحر يهرب

والكرم تزهر

وحقول القمح تنضح
النحل يندنن

عالم مبتهج ، سلم ووفرة

وصيف سعيد »^(١)

هذا الشعر أنشده نبي ، على أنه تفاؤل بالفعل الجميل . فالواقع المشتهى موصوف
كأنه أصبح حقيقة راهنة .

وهكذا ، وبواسطة سلسلة من درجات دقة ، نصل إلى انوذج من الشعر
أليف بالنسبة لنا ، كالتالي :

« ها كم جاء الصيف
طير الوقواق يغرّد عاليًا
الحبة تنمو ، والعشب ينبت

والغابة مخضرة من كل جانب
غرد إليها الوقواق » .

في هذا الشعر نجد أن الإيقاح ايضاح فعل ، إلا أنه ، حتى هنا ، يرافق أمراً ما . وهذه الاغاني الفصلية التي تغوص جذورها في أعماق حياة الفلاحين الأوروبيين ، إنما ألتقت للاحتفال بتحقيق الرغبات المشتركة . لكن الاحتفال بجد ذاته يتضمن دائماً أصداء سحرية . لقد ولد الشعر من السحر :

«أيها الكوكب الساطع
ليتني وهبت قوة استمرارك !»

ولماذا إذن ، يتنهى الشعراء عقب المستحيل ؟ . لأن هذا هو مهمة الشعر الأساسية . مهمة استخراج الشعر من السحر . أو فلنكن أكثر ايجازاً : إن مهمة الشاعر هي أن يحرك عند أشباهه من الناس ، الرغبة في ما يمكن تحقيقه ، ولكنها لم يتمتحقق حق الآن . وهذا ما يشكل « رفع الحقيقة إلى مستوى المثال » عند بيلنسكي ، أو ما يسميه غوري بقوله : « يجب أن يرتفع فتنا إلى ما فوق الواقع ، وأن يدفع الإنسان فوق هذا الواقع أيضاً ، بدون أن يفصله عنه ». والذين رأوا الأشياء بعيوني فنان ، يرونها الآن على ضوء جديد ، وبهذا يكونون أكثر قدرة من السابق في مجايئها .

«أيها الكوكب الساطع
ليتني وهبت قوة استمرارك !»

وهنا توجد أمنية مدركة ، أمنية إنسان على فراش الموت . لكن هذه
الأمنية مليئة بالذكرات الشعرية المهمة :

« ولتكنني مستمر كالنجم القطبي
الذي ليس لثباته ورسوخه
نظير في السماوات »^(١)

إن هذا الشاعر ليبعث المدهدة على هواه ، على نحو ما يبعثها لولب تعدد .
وينطلق تخيله ، فيتمثل بالنجم ، ثم بالقمر . ومنذ بداية التاريخ البشري ، كان
القمر موضع عبادة سحرية ، من حيث كونه رمز الحياة الابدية . والشاعر ، من
القمر ، يتأمل حركة مد البحر وجزره المناسبة هنا وهناك ، في حواشي
الكونكوب السيارات . يقول :

« ليس من أجل ضياء عالي الالق في الليل
أيتها الجفون الخالدة ، التي لا حدود لها
أيها الناسك الذي لا ينام
ويا ضحمة الطبيعة
تأمل أمواج المظاهر المتحركة المتبتلة لعملها
الصافية ، في ضفاف العالم

(١) شكسبير : « يوليوس قيصر » .

أو تحدق بالقناع الازغب
المتساقط من الثلج في الجبال والاراضي اليباب .

وبعدما يكون الشاعر قد اتحد باللانهية ، مستجبياً دائمًا لهدمة المركب
النومّة ، يعود من جديد خالدًا في الارض . فيقول :

« كلا ، ولكن دائم الثبات ، و دائم الاستقرار
مستلقياً على نهد حبيبي
أحس به أبداً يعلو ويحيط برفق
ييرّح بي دائمًا السهاد اللذين
وأسع ، أسع أيضًا خلق نفسه التاعم
وأعيش هكذا أبد الدهر » .

لكن هذا مستحيل ، ولا يوجد حب بدون موت :

« وأعيش هكذا أبد الدهر
أو أفنى في الموت » .

ويستيقظ وكأنه في حلم . لكنه في هذا الحلم طرح ما كان يضغط عليه . لقد
وجد راحة النفس . فالعالم هو هو ، وبشكل موضوعي :

« حيث الشباب يشحب ويموت
وهو في رقة الطيف » .

لكن موقفه الذاتي اللا موضوعي بازاء هذا العالم ، قد تبدل . وعلى هذا
النحو لم يبقَ هو هو حتى بالنسبة لذاته . وهذا هو دialectic الشعر ، إنه
أشبه بالسحر .

٢

الأيقاع والعمل

إن العبارة الاستشهادية لهذا الفصل ، جملة مأخوذة من دراسات ييتس ، وهي : « إن العلاقة بين الموسيقى الشكلية وبين الكلمة تصبح ، ب رغم كل شيء ، شيئاً علمياً ، مثلما هي حال الاكتشاف الفني »^(١) .

ويمكننا أن نفسر الأيقاع ، بالمعنى الواسع للعبارة ، على أنه تعاقب أنفاس منسقة ، في عملية تتبع ألحان ووقت . ومنشئه فيزيولوجي ، بلا مراء – وربما كان متعلقاً بوجيب القلب . إلا أنه إلى هذا الحد شيء يشاطر الإنسان فيه سائر الحيوانات . وغرض بحثنا هنا ليس التفتح الطبيعي للأيقاع ، كائناً ما كانت طبيعته ، ولكنه قائم على ما فعل به الإنسان . لقد تأنسن الأيقاع عند الإنسان أي أنه ارتدى مهمة اجتماعية ، ألا وهي تنظيم إرادات الناس في أفعال متوافقة أو بالاحرى ، تنظيم مشاعرهم لتقريرها باستمرار ، بغية توحيدها على أساس من التعاطف المتبادل . وليس صعباً رؤية هذا الأيقاع المتأنسن الناجم عن استخدام الأدوات .

(١) د.ب. ييتس : « الدراسات » ، ص ٢٤٠ ، ١٩٣٤ .

فنحن نعلم أن الأولاد عندما يتعلمون الكتابة ، يدون ألسنتهم على ايقاع كفهم ، أو أنهم يلفظون الكلمات بالصوت العالي – لأن أحداً يسمعهم ، بل ليساعدوا أنفسهم على تسيير القلم – . وهذه الحركة هي غير إرادية تماماً . والذي يحدث بالفعل ، هو أنه يوجد « بث عصبي » يبتدئ من الأعضاء الحركة في اليدين حتى المنطقة المجاورة للدماغ التي تراقب اللسان . وعندما تتحسن انفعالات الولد مع التجربة العملية ، يزول هذا « البث العصبي » .

والامر كذلك عندما يقوم المرء بعمل شاق . كأن يرفع مثلاً قطعة خشب ، أو كتلة من حجر . فهو يحدد وقتاً قبل أن يقدم أكبر جهد عضلي ، لكي يتتنفس تنفساً عميقاً ، تنفساً تضغطه فوهة اللهاء ، ثم تفتح الفوهة أثناء ارخاء التنفس عقب الجهد المبذول ، وتحت ضغط الهواء المضغوط ، محدثة ذبذبة في الاوتار الحلقية ، ودمدمة غير واضحة .

فال الأولاد ، كالمتوحشين ، يميلون إلى القيام بحركات عندما يتكلمون . وليست مهمة عملية الحركة مقتصرة على مساعدة الآخرين ، فقط ، في فهم ما يقولون . الأولاد يقومون بحركات عندما يحدث الواحد منهم نفسه . وهنا يوجد شيء غريزي ، كما هي الحال في الحركات الأخرى التي اتينا على وصفها . فحركة الأعضاء الصوتية ، ترجع عن قصد الحركات العضوية الأخرى للجسد . وعند الإنسان ، يأتي الكلام أولاً ، ثم تصدر الحركة . ولكن يجب ألا يفهم من هذا أن الحال كانت كذلك بالقياس لألافنا الاول .

وبالاستناد إلى هذه الاعتبارات ، طلع « بوشر » منذ نصف قرن ، بالفكرة

القائلة بأن الكلام تطور تدريجياً ، ابتداء من الافعال المتعكسة عن الاعضاء الصوتية المتبادلة الارتباط بالجہود العضلية التي يفرضها استخدام الآلات . وبمقابل الاکف التي أصبحت أكثر فأكثر ليتنـة المفاصل ، نتج تطور مائل للأعضاء الصوتية ، إلى أن تكن الأدراك الناشئـة من هذه الافعال المتعكسة ، وأعدها في جهاز اتصال معروف اجتماعياً .

كل هذا امر افتراضي . ولكن ، ثمة دليل طبيعي أكثر حسوسـية ، يثبت هذه العلاقة الوثيقة بين الواقع والعمل .

إن أغاني العمل في اوروبا ما زالت حق اليوم أليفة بالنسبة لنا^(١) . ومنها أفهم أغاني الفازلات ، والمحاصدين ، والمجذفين الخ ... إن مهمة هؤلاء جميعاً هي تعجـيل عملية الانتاج ، بواسطة منحـه طابعاً ايقاعياً ومهـدهـاً . فالغازلة تفني لأنـها تعتقد بأنـاغـنـيتها ستساعـدـها في فـتـلـ الفـزـلـ . وبـماـ انـ الأـغـنـيةـ تسـاعـدـهاـ ، فـهيـ بالـفـعـلـ تسـاعـدـ المـغـزـلـ فيـ القـتـلـ . وهذا امرـ جـدـ قـرـيبـ منـ السـحـرـ . وفي حالاتـ مـائـةـ ، يـسـهلـ تـبـيـانـ انـ الأـغـانـيـ تـجـدـ اـصـوـلـهـاـ فيـ التـعـازـيمـ وـالـرـقـىـ .

وـثـةـ فيـضـ منـ اـغـانـيـ الـعـمـلـ فيـ كلـ وـجوـهـ الثـقاـفـةـ ، وـفيـ سـائـرـ اـخـاءـ الـعـالـمـ ، ماـ عـدـاـ الـامـكـنـةـ الـتـيـ اـخـرـسـهـاـ فـيـهاـ دـوـيـ الـآـلـاتـ . وـانـ لهاـ اـهـمـيـةـ خـاصـةـ مـتـعلـقةـ بـيـحـثـنـاـ ، لـأـنـ الـعـلـاقـةـ الـوـحـيدـةـ بـيـنـ النـطـقـ وـبـيـنـ الـعـمـلـ ، إـنـاـتـكـمـنـ فـيـهاـ مـصـونـةـ ، مـعـ الـاخـذـ بـعـينـ الـاعـتـباـرـ التـحـولـاتـ الـمـعـبرـةـ . وـلـنـقـدـمـ اـمـثلـةـ .

(١) كـ. بوـشرـ : المؤـلفـاتـ ، صـ ٦٣ـ - ٢٤٣ـ (ـأـغـانـيـ الـعـمـلـ الـانـكـلـيـزـيـةـ)ـ الـتـيـ ذـكـرـهـاـ وـنـافـشـهـاـ اـلـلـوـيدـ (ـالـانـكـلـيـزـيـ الـمـغـنـيـ)ـ ١٩٤٤ـ .

إن العمل المبذول لدفع سفينة ، بواسطة المجداف ، ليتطلب عملية عضلية بسيطة ، متتالية ، خلال فترات منسقة ، وبدون تبدل . فالايقاع تحدهه صيحة مكررة ... صيحة هي في ابسط اشكالها ذات مقطعين : « او - او ب ! ». المقطع الثاني يحدد فترة الجهد . أما المقطع الاول فهو اشارة تحضيرية .

كما ان جر سفينة يشكل عملاً أكثر مشقة من التجديف . ولهذا فإن ثمة فترات اطول تفعل بين لحظات المجداف المبذول . وهذا يفسح المجال لاطالة المقطع التحضيري ، كما هي الحال في صيحة النوتين الايرلنديين : « هو - لي - هو - وب ! ». وفي بعض الاحيان تنتهي الصيحة بقطع استراحة ، كما هي الحال في صيحة البحارة الروس : « اي - اوش - نيم ». وكثيرة هي الحالات التي أصبحت فيها هذه الصيحة ، جزئياً او كلياً ، واضحة : « هيوني - او - هو - ايواي » ، « اوو ، هيس ، او هي ، هيس ، او ، و ! ». ان هذين العنصرين - الاول متغير ، والثاني ثابت - اللذين يشكلان صيحة العمل ذات المقطعين ، يعودان ليلتقيا في ارتفاع الصوت ، وما يشيران إلى ارتفاع والانخفاض الكف والرجل اثناء الرقص . كما ان خفق الايقاع يجد جذرها في عملية العمل البدائي - كالجر المتتالي لقطع الخشب ، او ضرب الاداة على الخشب او الحجر . ان هذا يعود الى بدايات الحياة البشرية ، في الفترة التي اصبح فيها الانسان انساناً . ولهذا نجد بأننا قد تحولنا بشكل عميق .

ان الازمة التالية قد رددتها « جونود » المرسل السويسري المشار اليه آنفاً نقلاب عن شاب من « توفقا » ، آلفه في الطريق ، وهو يكسر احجاراً لبعض الملتزمين الأوروبيين :

« انهم يسيئون معاملتنا ، اهيه
انهم قساة علينا ، اهيه
ويشربون قهوتهم ، اهيه
ولا يسوقوننا ! اهيه »^(١).

إن هذه الـ « اهيه » المرددة ، إنما هي صيحة عمل تشير إلى ضربة المطرقة.
هذه هي اللازمة ، تعقبها تكراراً صيحة واضحة مرتجلة ، لكي تعبّر عن حالة
العامل الداخلية تجاه مهمته . فالاغنية إنما تصدر عن الصيحة ، مثلاً تصدر عن
العمل ذاته :

« شدي واضري بعمق
مثلاً يرتجف قلبي ويشب
من جراء البروق المتبعجة من عينيك
أو - بوهي - هويننا !
شدي واضري بعمق ! »^(٢).

إن هذا المقطع مأخوذ من أغنية للمجذفين الماوريين . فقائد البحارة يستخدم
الصياغ متقطعاً ؛ وأثناء الفترات المتعددة خلال الصيغات ، يرتجف خطاباً موجهاً
إلى ابنة الرئيس ، وقد جلست إلى حافة السفينة . وأثناء الارتجال ، نجد أن

(١) هـ ١٠٠ جونود ، المصدر المشار إليه آنفاً . الجزء ٢ ، ص ٢٨٤ .
(٢) جـ سـ اندرسن : « حياة الماوي في اوقيسي » ، ١٩٠٧ ، ص ٣٧٣ .

إيقاع الكلمات يحدد الوقت . أما الصيحة فهي بعد وظيفية ، إلا أنها قادرة على أن تصبح لازمة .

لقد تطورت أغنية العمل عبر تضخم الاحتفالات المرتبطة أثنتاء فترات بذل الجهد . كان العمال يرددون حاليماً بقایا الاساطير التقليدية ، أو أنهم كانوا يحكون بشكل سيء ، الامور الحاربة ، أي كل ما يشغل الفكر فعلاً . وثمة أغنية يونانية قديمة مليئة بالاشارات إلى الطاغية « بتيا كوس » . وهناك أيضاً أغنية اخرى ارتبطت بها امرأة أجبرت على طحن الشعير لشريدة من الشرطة تبحث عن زوجها . إن الازمة عندما تتعلق بعمل فعلي ، تميل إلى أن تبقى هي ذاتها ؛ أما المقطع التالي فهو يتبدل دائماً من يوم إلى يوم . إن عدداً كبيراً من أغانيتنا الشعبية يعود إلى واقع كون القرينة الحية التي أهملت الشكل الخاص الذي عاشت فيه ، قد ذهب بها النساء . ووجد أمثلة أخرى من الانزداج ذاته ، في عداد « الفكاهات الرنجية » التي توسيخ تعاليم للتورات في ذات الوقت الذي تسرّى فيه عن العمال أثناء عملهم . وثمة دليل في أغاني البحارة الانكليز Sea Shante يعود إلى أواخر القرن الثامن عشر . تقول إحدى الأغاني :

« لويس كان ملك فرنسا قبل الثورة
اوهي ، هالي ، اوهي
يا شبان ! هالي ، اوهي ! جيماً !
لويس قطع رأسه ، الامر الذي افسد دستوره
اوهي ، هالي ، اوهي ! يا شبان

هاليه ، اوهيه ! جيما ! »^(١) .

لقد انفصل الفن في هذه الأغنية عن عملية العمل . فالاغاني كانت تُرتجّل أثناء الفراغ ، وفي فترة استراحة الجسد . لكنها كانت تسير وفق الشكل التقليدي . وهذه أغنية من افريقيا الوسطى ، غنّاها المَّالَة الذين يشكّلون جزءاً من قافلة أحد البيض ، ذات مساء حول نار خميم :

« الرجل الابيض الشرير يغادر الضفة - بوي ، بوي !
ونحن تتبع الرجل الابيض الشرير - بوي ، بوي !
نتبّعه مدة طويلة ما دام يطعمنا - بوي ، بوي !
وسنعبر الهضاب والأنهار - بوي ، بوي !
مع قافلة هذا التاجر الابيض - بوي ، بوي ! »^(٢) .

لقد كان المَّالَة يستمرون في هذه الأغنية إلى أن يناموا . وكانت الارتجالات مرددة بالتناوب من قبل أشخاص معينين . أما اللازمة « بوي ، بوي » التي يبدو أنها تعني « مأدبة أو طعام » فقد كانت تردد بواسطة الجوفة . الأمر الذي يعطينا التركيب الموسيقي المنتشر عالمياً ، المعروف باسم « الجوفة » و « السولو ». ان صيحة العمل لم تبق سوى لازمة .

(١) بوشر ، المصدر السابق ، ص ٢٣٩ .

(٢) ر . ف . بورتون : مناطق البحيرات في افريقيا الوسطى ، ١٨٦٠ ، صفحة ٣٦١ - ٦٢ .

وعندما انفصلت الكلمة الثانية عن عملية العمل ، أصبحت بدورها متضخمة كما أصبحت بيضة بشكل قام ، ومتغيرة بطريقة تنوع التركيب الياقاعي ، ولكن بدون القضاء التام على معنى الترديد المنظم الذي تتعلق به وحدته ، كالتالي :

« على مَ مثل هذا الدم يسيل من شفترتك
يا ادوارد ، يا ادوارد ؟
على مَ مثل هذا الدم يسيل من شفترتك
ولماذا تسير بمثل هذه الكآبة ! أو ؟
أو ، لقد قتلت بازي العزيز
أمِي ، أمِي
او ، لقد قتلت بازي العزيز
ولم يكن لي سواه ، وحده ». .

وهنا نصل إلى الجزء الرابع من الأغنية الراقصة ، الذي تخنقني فيه الازمة ، يوصفها لازمة ، على رغم كونها مدرجة في التركيب الياقاعي الذي يشكل تعاقباً مستمراً مكوناً من اشارات وأجوبة :

« ثُة فتاة هناك في البلقعة
هناك في الأرض البور ، أو
كاترين جافراي كان اسمها

ويعرفها الكثيرون من الرجال ، أو «^(١)».

ففي تقطيع وزن الأغنية الراقصة ، يشكل المقطع « حكمة » موسيقية ، ويشكل الدور « جملة » ، والبيت « صورة » موسيقية . وهناك صورتان في كل جملة ، وجلتان في كل حكمة . واجزاء كل من هاتين الجلتين ، أو الحكمتين ، إنما هي تكميلية ، ماثلة ، ومع ذلك مختلفة . وهذا ما يسميه الموسيقيون بالشكل الثنائي : أ. ب.

إن هذا التفسير الموسيقي لتقطيع الأغنية الراقصة ، ليس مجرد تجанс . انه النتيج الوحيد الصالح للتحليل . وان علم العروض المنصوص عليه في كتابنا ، هو أيضاً بعيد عن التاريخ الحي للشعر ، بعد علم اللغة الاصطلاحى عن التاريخ الحي للنطق . فالاغنية الراقصة كانت رقصة في الاساس . وما زالت في بعض الامكنة من اوروبا مثلاً هي الحال في جزر « فيروي » :

ينشد رئيس الجماعة الأغنية الراقصة ، ويوقعها المشتركون بدقائق أرجلهم . الراقصون يغيرون كبير اهتمام كلمات المغني التي يجب أن تكون جداً واضحة ، لأن خصائص الأغنية مرتبطة بعملية الایاء . ولهذا تكون الاكف وثيقة التعاقد في حلبة الرقص ؟ والقفزة المرحة إنما تعبّر عن الانتصار . ويختتم الراقصون في جوقة واحدة ، في آخر كل مقطع . لكن المقطع لا يغنى إلا من قبل شخصين معروفين ^(٢) .

(١) ف.ب. غوميري : الأغاني الراقصة الانكليزية القيمة ، ص ٢٦٣ ، ١٨٩٤ .

(٢) وج. انطويستل : فن الأغنية الراقصة في اوروبا ، ص ٣٥ ، ١٩٣٩ .

إن المبادئ التحليلية لعلم الموسيقى الحديث ، لتعلق بدرس الإيقاع ، انطلاقاً من الأساس المشترك للشعر والموسيقى والرقص .

وبالاختصار ، فان الفنون الثلاثة المتعلقة بالرقص والموسيقى والشعر ، لا تشكل سوى فن واحد في الأصل . وقد كان منبعها الحركة الإيقاعية الصادرة عن الأجسام البشرية المندرجة في العمل الجماعي . وقد كانت هذه الحركة تتضمن عاملين : جسدي ، وشهري ، الأول ، كان يشكل بداية الرقص . والثاني ، كان يشكل بداية النطق . وانطلاقاً من هذه الصيغات غير المنظمة ، المعدة لتسجيل الإيقاع ، نشأ النطق متحولاً إلى كلمة شعرية ، وكلمة حسية . وعندما لفظها الصوت وأعيدت ثانية عن طريق قرع الأدوات ، تكونت الصيغات غير الواضحة نواة الموسيقى الآلية .

إن أول خطوة نحو الشعر ، كانت حقاً إلغاء الرقص . وهذا ما أعطانا الأغنية . فالاغنية في الشعر تشكل محتوى الموسيقى . والموسيقى إنما هي شكل الشعر . وقد تبين هذان الشيئان فيما بعد . ان شكل الشعر متكون من تركيبه الإيقاعي المتحدر عن الأغنية ، ولكنها ببساطة بطريقة تجمع هذه الأغنية حول محتواه المنطقي . الشعر يقص علينا قصة ذات تلامح داخلي خاص بها ، ومستقل عن الشكل الإيقاعي . وهكذا نشأت عن الشعر فيما بعد ، الأغنية النثرية ، أو الرواية التي استبدل فيها الالقاء الشعري بالكلام الجاري ، واستبعد فيها الشكل الإيقاعي ، إلا ضمن الشرط الذي تكون فيه القصة قد أفرغت في شكل منسجم وموزون .

ولكن ضرورةً من الموسيقى الآلية قد تطور في غضون ذلك . فالسمفونية هي المقابل المعاكس للرواية . وإذا كانت الرواية تعني الكلام بدون إيقاع ، فالسمفونية تعني الإيقاع بدون كلام . ولكن هذا لا يعني أبداً أن الرواية يعوزها الشكل ، وأن السمفونية تفتقر إلى محتوى . إن شكل الرواية يمكن في الحركة الإيقاعية عند تتبع الأحداث . ومحنوي السمفونية – والموسيقى الكلاسيكية بوجه عام – يمكن في ألحانها ، الملوخة من الأغاني الشعبية والرقصات ، والمتعلقة هنا بالكلمة بشكل نهائي . ولكن موسيقى من هذا النوع ، جد بعيدة عن الكلام ، فان كل المبادئ الإيقاعية التي بحثناها آنفاً ، قد أعدت عبر مرحلة ما زالت مجهرة حتى الآن . وقد اعتبرت على أنها تشكل قطاعاً موسيقياً خاصاً . وعليه ، فلتتأمل مثلين ، إلى جانب كونها يشرحان برهاننا ، يقيمان الدليل ، مرة أخرى ، على صلة الشعر بالسحر .

إن « أغنية إلى افرو狄ت » أو « سافو » هي أقدم قصيدة غنائية في أوروبا . وهي غنائية بكل معنى الكلمة ، أي أنها تقني على القيثارة . لقد كانت « سافو » على رأس جمعية دينية من النساء الشابات اللواتي نذرن حياتهن لافروديت . وإنحدر هذه النساء الشابات ، وهي منقطعة إلى افروديت بكليتها ، تستعطفها لترد لها حبيبها قائمة :

« افروديت ، أيتها الالهة ذات العرش المتألق
يا ابنة « زيوس » الكليل العظمة
أيتها الصانعة المكائد ، الثالثة
اني استعطفك ، ألا تحطمي قلبي

أيتها الملكة

تعالي ، كما كنت أراك غالباً
مستعدة لساع صوتي في البعيد
انزلي من منزل أبيك
لتقلل العربية التهيبة
الحلقة في أعلى السماء ، عبر لازورد للفيوم .

* * *

وعندئذ أيتها السعيدة
تتألق ابتسامة على شفتيك الحالدين
عندما تقتربين مني وتسألين : إذن ، ماذا تريدين ؟
وما رغبة هذا القلب المخرج ؟
أيموزك في إذن ؟
ومن تريدين أن أسحر ؟
وألقى بين ذراعيك
من ذا الذي يا « ساقو » يسيء إليك ؟
أهرب منك ؟ لكنه عما قريب سيتبعك
أيرفض هباقك ؟
عما قريب سيصبح هو الواهب
أن يحبك ؟ إنه لا يريد ذلك أبداً

ولكن إذا كانت هذه مشيئتك
إذن سببك أكيداً

* * *

مكذا ، تعالى إللي ، وحروري
من المعموم المريره ، واعطلي على أن يتم كل شيء
على نحو ما يرغب قلي ، أجيبي ، تعالى
وكوني بقريبي مسلحة ، أيتها الملائكة ،
لكي تدافعي عنِي ! » .

ففي هذه الأغنية تبدأ « سافو » باعلان صلاتها ؟ ثم تستعر مشيرة الى أي نوع من استجابة الصلوات المائة قد نالته سابقاً . ثم تتكرر الصلاة . وهذا يكون شكل أغنية ثلاثة طرأه فنان بصير ، بطريقة ديناميكية . فالصلاحة تبدأ بطريقة سلبية وكأنها في ريبة ؟ وتنتهي بطريقة ايجابية ، واثقة ، لأن جواباً مؤاتياً قد تحقق بفضل ما حصلت في هذه الاثاء .

وماذا حدث في هذه الاثاء ؟ لقد ذكرت افروديت بالماخي . فكلمات « مكذا ... قبلًا ... اذن ... الآن ... » اغا هي كلمات تقليدية . فعندما كان الأقدمون يصلّون للآلهة ، كانوا يقوّون نداءهم عن طريق تذكير الآلهة بالمناسبة السالفة ، التي في غضونها ، استفادوا من مساعدتها ، أو حظوا بعطفها . وكانت هذه الطريقة ضررًا من ضروب الطقوس . وكل ما له علاقة بالطقوس

يقودنا إلى السحر . ففي السحر يلعب المرأة عن طريق التخييل ، لعبة تحقيق واقع يرغب فيه . وهذا ما فعلته « سافو » مع الفارق في أن لا وجود للرقص هنا ، بل ثمة قفزة تخيل . فالمرأة تستعطف الآلهة للقدوم إليها . ثم تعتبر أنها جاءت : وهي تراها ، وتسمع صوتها . ثم تعيد صلاتها ، بحيث أن الجهد في التخييل ينحها ثقة أكبر . وفي هذا كله سحر متحول إلى فن .

في الشعر الانكليزي ، ليس مثل بقایا الشكل الموسيقي هذه سوى نتف بمعشرة ومنعزلة . ولهذا لم يهتم نقاد الأدب الذين لا يهتمون بنشأ الشعر إلى ملاحظتها . مع أن قصيدة شكسبير ذات الاربعة عشر بيتاً Sonnet قريبة منها ، وهي :

« عندما أفقد الحظوة بقرب الثروة والناس
أندب وحيداً حالي كمقضي عليه بالإعدام
وأعکّر صفو النساء بصياغي القاجل ...
وأتأمل نفسي أخيراً ، ثم ألعن حظي .

* * *

وأتنى لنفسي مساواة الغني بالأمل
مع ذات الوجه ونفس الأصدقاء
وأحسد هذا على فنه ، وأحسد ذاك على قوته

راوياً الأقل من أعدب ملذاتي .

* ★ *

ولكن ، لكل امرء أفكاره ، ويقاد يحقرني
وفجأة أفكر فيك من خلال ما أنا فيه
مثل القبرة المنطلقة من التراب العبوس إلى الفجر

* ★ *

تنشد حياني الانشيد على باب السماء
وأتذكر حبك العذب : فياللغنى
الذي لا أود تبادله والملوك »^(١)



(١) القصيدة ٢٩ التي حللها وج. هادوي (المقارنة بين الشعر والموسيقى) .
واثمة مثل اخر عن الاشكال الثلاثية ، وهو قصيدة « النمر » لبلاليك .

٣

الارتجال والالمام

في عالمنا الراهن ، لا يجد الشعر يرتجل إلا فادرًا ، أو بالاحرى ، لا يرتجل اطلاقاً . فهو مسألة ريشة وورقة . ويجب أن يكون منه شعراء معاصرؤن لا تسمع قصائدهم حرفياً . لقد كتبها الشاعر ، وطبعت ونشرت وقرئت في السر من قبل ناشرين مشجعين . إن شعرنا اليوم لفن مكتوب ، وأصعب من الكلمة الدارجة ، ويطلب درجة من التبصر جداً مرتفعة .

وانه لأمرها مالتذكير بأن ميسماً الشعر العصري هذا إنما هو عصري صرف . ففي العصور القديمة ، وفي العصور الوسطى ، وحق اليوم بين الفلاحين ، لم يكن الشاعر ينفصل عن جمهوره بواسطة سد من التعليم . ان لفته تختلف عن الكلام العام ، ولكنها لغة حقيقة ، مشتركة بينه وبين جمهوره . فإذا ما استخدماها بسهولة أكثر ، فذلك لأنه متسرّس بها . وأن جميم أفراد جمهوره ، هم ايضاً شعراً إلى حد ما . ومن هنا ينشأ الطابع المشتركي للقصيدة الشعبية . فبتعدد رها الدائم من خلال الوجود اليومي ، تمرّ ، مبدلة ألوانها عبر انتقالها من شفة إلى شفة ، اثناء انتقالها من آباء إلى أبناء ، وخلال رحلتها من قرن إلى قرن ، إلى ان تهدى ملكة الارتجال . ولكنها ، حق هنا ، تحافظ بصفة مميزة يمكننا أن

نصفها بقولنا ، انه ، منها كانت الصفة التي يمكن أن تتخذها ضمن علاقة المهمة ، فانه ينقصها صفة الفن المدرك وسائله . هذا ما يعوزها بالضبط : اثر شخصية يفرد لها . وهذا أمر محظوظ لأنها ليست نتاج مجموعة بكمالها . إن الشعر المتمدن هو نتاج مجتمع أصبحت فيه الفردية على مستوى جد مرتفع .

ومن ناحية أخرى ، فإن مهمه الشعر هي كما كانت دائمًا ، العمل على اخراج الوعي من عالم الحس الى عالم التخييل . وعالم التخييل هذا ليس بعالم منفصل عن العالم الواقعي . انه العالم الواقعي المجرد من كل خط عرضي وغير لازم ، بغية الكشف عن حركته الداخلية . ومثل هذا الكشف يقتضي فعل تمركز ذهني يصل كل ما هو عرضي وغير لازم . إن هذا الفعل ينفذ بواسطة الكلام الشعري الذي ، كما رأينا ، هو موقعٌ وتخيلي مثلاً لاحظ ذلك بيتس بقوله :

« ان غاية الواقع هي تمديد فترة التأمل ، هذه الفترة التي تكون فيها نائين ومستيقظين في وقت واحد ؟ وهذا ما يفعله الواقع عندما يهدئنا بنغم رتيب أخذاد ، وهو في الوقت نفسه ، يجعلنا متيقظين عن طريق تبدل الألحان ، ليكي نظل في حالة الروع التي يتحول فيها الفكر الى رموز ، وقد تحرر من من ضغط الارادة »⁽¹⁾ .

ويكتنا هنا أن نتجاذل حول كلمة « تحرر ». ولكن هذا لا أهمية له ، فاللغة الشعرية عندما تكون موقعة ، فهي أيضاً منوّمة . ولكنها ليست

(1) بيتس : الابحاث ، ص ١٩٥ - ١٩٦ .

منومة الى الحد الذي يجعلنا ننام تماماً . و اذا ما حلّلنا أي وزن في أية لغة كان نجد هذا المزج بين الرتابة وبين التبدل ، هذا الفعل المتبدال بين التشبيه والتضاد ، الذي كما فهمه ييتس ، هو ضروري لكي يحتفظ بالفكرة معلقاً بضرب من الروح ، بين النوم واليقظة في عالم التخييل ؟ وهذه هي الروعة الخاصة بالشعر .

وهكذا ، عندما نقول عن شاعر أنه ملهم ، فنحن نود أن نقول بأنه في هذا العالم الغني ، عالمه ، يحس أكثر من الناس الآخرين . وهو بذلك ، الى درجة مرتفعة ، خاصة النقاد الى جوهر الاشياء ، وخاصة التعبير عما شاهد بواسطة الصور . وهذه الصور تستقبل بمحاجة ، لأنها تعبّر عما يحسه الآخرون في حال عجزهم عن التعبير عنه بأنفسهم^(١) .

يقول غوته : « فيما الانسان يظل ابكم في ألمه ، وهبني الله القدرة على التعبير عن مدى ألمي »^(٢) . وكذلك الناس . فهم يتأنلون من جراء عواطف لا يستطيعون شرحها ، ولا التعبير عنها . أما الشاعر فهو ايضاً عاجز عن تفسيرها ، ولكنه بفضل موهبة الالهام ، يستطيع على الأقل ، التعبير عنها ، وعندما يعبر ، يعرف الناس عواطفهم ، وحنينهم الخاص . وعندما يسمعون شعره ، يعيشون ذات التجارب التي عاشها وهو ينظمها . لقد انتقلوا الى عالم التخييل نفسه ، ووجدوا فيه ذات الراحة .

(١) ك. كودوويل : « وهم وحقيقة » ، ١٩٣٧ ، ص ١٧١ - ١٧٢ .

(٢) غوته : تاسو ، ٣٤٣٢ - ٣ .

إن صيادي الشعوب المتخلفة ، في رقصاتهم الابيائية ، يرقصون مسبقاً رقصة مثل المطاردة الموقعة للطائند ، فيحاولون عن طريق بذلك جهود كبيرة من ارادتهم على فرض الوهم على الواقع . لكنهم بالفعل لا يعبرون الا عن عجزهم بازاء الطبيعة ؟ وهم خلال هذا التعبير عن هذا العجز ، ينبعون الى حد ما في السيطرة عليها . وعندما تنتهي الرقصة ، يصبحون كصيادين ، أفضل مما كانوا في السابق .

ونحن في الشعر ، نلاحظ حدوث العملية ذاتها ، ولكن على درجة أرفع . فالإنسان المتمدن قد استطاع ، الى حد كبير ، السيطرة على الطبيعة ، ولكن عن طريق تعقيد علاقاته الاجتماعية : لقد كان المجتمع البدائي بسيطاً ، بدون طبقات ، ويتمثل جبهة ضعيفة المقاومة ، ولكنها جبهة موحدة ضد الطبيعة . أما المجتمع المتمدن فهو أكثر تعقيداً ، وأكثر غنى ، وأكثر قوة ، ولكنه بسبب هذا كله ، بقي حق الآن فريسة انتسamas داخلية . ومن هنا منشأ النزاع القائم بين المجتمع والطبيعة ، والذي يشكل قاعدة السحر ، وهو نزاع يقوم عليه نزاع آخر بين الفرد والمجتمع ويشكل قاعدة الشعر .

ان الشاعر البدائي لم يكن ليعمل وحده . لقد كان جمهوره يسهم معه ، ولم يكن بقدوره أن يعمل البتة لولا تحريض جمهور نبيه . ولم يكن ليكتب ، بل كان يلقي ؛ ولم يكن ينظم ، بل كان يرتجل . ومنذ ما كان يأتيه الأحلام ، كان يشير جواباً فورياً من جهة الجمهور . فالجمهور يتباين فوراً مع الوهم ، ومن كل قلبه . فعندما نقرأ قصيدة ، أو عندما نسمع قراءة قصيدة ، قد تتأثر بها عميق

التأثر ، ولكن نادراً ما نؤخذ بها تماماً. إن انفعال الجمهور البدائي لأقل تعقيداً. فالجمهور بأسره يغوص في عالم الوهم ، وينسى ذاته تمام النسيان . وقد رأيت هذا مراراً في جنوي ايرلندا؛ وإليكم هذا الوصف لأحد المغنين الروس يغنى أغنية راقصة في كوخ ، فوق إحدى جزر بحيرة اوينيغا :

« عطس اوتيكا ، وخيم الصمت . فأطلع رأسه ، ونظر إلى من حوله مبتسمًا . وعندما رأى بصره حاداً ولجوحاً ، راح في التو يغنى . وأخذ وجه المغني العجوز يتبدل على مهل . واختفى فيه كل تعبير ماكر . وعاد وجهاً صبياً ساذجاً . وأضاءته بارقة الهم ، واتسعت عيناه الوديعتان ، وأخذتا تومضان . والتمعت فيها دموع صغيرة . وجلل الخدين الاسبرين احرار ، وانحبكت العقد في حلقة . كان يبكي مع ايليا دي مورون ، عندما بقي مشلولا طوال ثلاثة عاماً ، وقد نعم وإياه في انتصاره على سولوفوي اللص . كل الحاضرين كانوا يعيشون مع بطل الأغنية . وكان أحدهم يطلق صيحة في بعض الأحيان ، أو كانت ضحكة آخر ترنّ في الغرفة ؛ وكانت على وجه رجل آخر تنحدر دموع ، فيحاول مسحها بحركة عفوية . لقد ظلوا جالسين جميعاً ، جاحظين العيون إلى أن انتهت الأغنية ؛ وكانوا يحبون كل نبرة من هذه الأغنية الرتيبة والمدهشة الحلاوة »^(١) .

لقد كان هؤلاء الناس جميعاً أميين ؛ لكن القصيدة ، مع ذلك ، كانت تعني شيئاً بالنسبة لهم، شيئاً لن تستطيع البتة أن تعنيه مثلاً الشعب الانكليزي .

(١) بـ. نـ. ريبينيكوف . اشار اليه شادويك في (تطور الادب) ، الجزء ٢ ، ص ٢٤٠ - ٤١ - ١٩٣٢ - ١٩٤٠ .

لقد أعطينا « كيتس » و « شكسبير ». هذا صحيح . وقد كان أعظم من « اوتكا ». لكن « اوتكا » كان شعبياً ، وليس بقدرنا أن نقول ذلك عن كيتس وشكسبير في بلادنا اليوم .

ولننتقل من روسيا إلى آسيا الوسطى . ولنلاحظ كيف كان سكان تركستان منذ ستين عاماً ، يسمعون الشعر :

« عندما كنت في اتريك ، كانت خيمة أحد المتنين بقرب خيمتنا . وكان يزورنا غالباً عند المساء مصحوباً بالله الطرب . وعندئذ كان شبان المناطق المجاورة يتلقا طرولون ذرافات ، وكان عليه أن يضحكهم بأغانيه البطولية . لقد كان يغني بالحان حلقة ومتصنعة ، أشبه بالثرثرة منها بالاغنية . وكانت النقرات التي يلصقها بالأوخار خفيفة في البدء . ولكنها بقدر ما كان يتحمس ، كانت النقرات تصبح أكثر توحشاً . واحتدمت المعركة ، وأصبح حماس المغني ومستمعيه أكثر نفوراً . وفعلاً اتخذ المشهد طابع مشهد اسطورة رومانطيقية ، مع شبان قبيلة رحّل يطلقون غنمات عميقة ، ويرمون قبعتهم في الفضاء ، ويضربون شعرهم بأكفهم بشكل مجنون ، كأنهم يغضبون لمقاتلة بعضهم البعض الآخر »^(١)

لقد كان سكان تركستان اولاء ، شعراً ومستمعين في الوقت نفسه ، في حالة من الروع الذهولي .

(١) أ. فمبيري : « رحلات في آسيا الوسطى » ، ص ٣٢٢ ، ١٨٦٤ .

ونحن عندما نقرأ ميلتون ، أو دانتي ، أو هوميروس ، فإننا نحتفظ بمحضور ذهنتنا . وماذا كان اتفعال الأغريق في الزمن القديم أمام هوميروس ؟ نحن نميل إلى أنهم كانوا يتصرفون على نحو ما تصرف نحن بالضبط . وهذا خطأ . ففي إحدى حاورات أفلاطون ، نجد شاعرًا هوميرياً يصف تأثير قصصه على نفسه وعلى جمهوره ، فيقول :

« عندما أصف مقطعاً يثير الشفقة ، تمتليء عيناي بالدموع . وعندما يكون المقطع مربعًا ، ينصب الحوف شعري فوق رأسي ، ويتحقق قلبي . وكلما ألقيت من على منبري نظرة على الجمهور ، كنت أرى دموعاً ، ونظرات كبر عنده أو لئلئك الغائسين في الانحطاط الناجم عما يسمعون من كلام »^(١) .

فالقول بأن الشاعر ملهم ، لا يعني بالنسبة لنا سوى قول فارغ . ولكن عندما نسأل الشعراء القدامى عن فنهم ، فإنهم يعطوننا جواباً واحداً . وهم جميعاً يرغبون في الاهتمام بكل ما فيه من نفس الهي . ولنعد إلى آسيا الوسطى ، لنقدم رأياً من « رادلوف » أحد رواد الفولكلور الحديث ، وهو الذي يكتب منذ زهاء سبعين عاماً ، يقول :

« إن مغنياً قيرغيزياً ممتازاً ، يستطيع أن يلقي آية فكرة موسيقية ، وآية قصة على الفور ، وبدون تحضير ، إذا ما كان مجرّد الأحداث واضحاً عنده . وعندما طلبت من أحد أحسن مغنيي الأغاني الراقصة عندهم ، عما إذا كان

(١) أفلاطون ، المحاورات ، ٥٣٥

بقدوره ان يغنى هذه الاغنية او تلك ، أجاب : اني قادر على أن أغنى آية اغنية كانت ، لأن الله قد غرس في أعماق قلبي هذه الموهبة في الغناء . فهو يجيء بالكلام على لساني بدون أن ابحث عنه . انا لم اتعلم آية اغنية من اغنياتي ، وهي كلها تتفجر من أعماقي »^(١) .

وفي ملحمة الاوذيسة ، يقول الشاعر في الحلم : « لم يكن لي معلم آخر سواي . لقد زرع الله في قلبي كل اشكال الفناء ». وفي الحلم ايضاً يزعم الشاعر الانكلو سكسوني بأن ملاكاً يزوره ليلاً ويلقنه قصائده ^(٢) .

لقد كان الشاعر عند جميع الشعوب البدائية ، نبياً ، ملهماً ، او مأخوذاً من قبل أحد الآلهة . وهو انا يتكلم بصوت هذا الآله . وعند الاغارقة الاقدمين كانت العلاقة بين النبوة والجنون ظاهرة في الكلمات ذاتها . وكانوا يحسبون ان المنشأ السحري للشعر والنبوة هو واحد ، لأن اغراض الشعر والنبوة تذكرهم برقصات اعياد آلة المهر ، التي استمرت حية في مذهب ديونيزيوس ؟ دعوني مرة ثانية اقرأ لأفلاطون :

« كل الشعراء الملحميين يتمتعون بموهبة التأليف ، لا بدافع الفن وحسب ، بل لأنهم ملهمون ، او لأن بهم مسّاً . فعندما يؤلفون ، لا يبقى لهم من الادراك الا ما للكوريينيسيين عندما يرقصون . ولكتهم عندما يغوصون في انسجام

(١) ف. رادلوف : امثال الادب الشعبي للقبائل التركية ، ١٨٦٦ - ١٩٠٤ ، صفحة ١٦ - ١٧

الانفام وفي الایقاع ، يهتاجون ويصيبحون مأخوذين ، مثل كاهنات باخوس *اللواتي* في جنونهن يغترفن العسل والخليل من السوافي » . *Bachantes*

لقد كان الكورينثيون دراويش اليونان القديمة ، والراقصين المكرسين لللامة . أما كاهنات « الباشنت » فهن اللواتي كن يعبدن الله المخمر باخوس ، ويقعن تحت تأثير الموسيقى في نوبات هستيرية ، كانت تفسر على أن في داخلها الماء . وهذا هو اصل التأله عند الانبياء *Anthousiasme de prophètes* وعند هذا المستوى لا يسعنا التمادي في الحديث عن الشعر ، لأننا قد أدركنا جذوره السحرية .

ان الاهام والمس " هما شيء واحد . وقد كانت الاضطرابات العصبية في المجتمع البدائي ، إنما تنسب الى مس " ينجم عن قدرة الله ، أو حيوان ، او روح احد الاسلاف ^(١) . ان هذه الفكرة تصدر عن الخطاف الرقص الایعائي الذي ، في غضونه ، يفقد الراقصون ادراكهم ، بقدر ما يتمثلون الحيوانات او الارواح التي هي موضوع الرقصة .

ان الهيستيريا لمرض عصبي ، ونزاع بين الفرد وبين بيئته ، وهي إنما تكون نتيجة فقدان المرأة السيطرة على ذاته . وهي مرض شائع بين (عامة) ، لأن هؤلاء اكثر منا سرعة في التأثر ليكونوا مركزاً مثل هذه النزاعات ، بل لأن وعيهم اقل تركيزاً . والمتواحشون يعالجون هذا النزاع بواسطـة السحر .

(١) انظر كتابي : « اشيل واثينا » ، ص ٣٧٤ - ٣٧٨ ، ١٩٤١ .

فعندما تظهر الاعراض الاولى ، يغنوون اغنية فوق المريض . وهذا ما يجعل العارض . المغني يعني ، في الوقت نفسه ، شرعاً على درجة سحرية ، او بالاحرى شيئاً آخر مختلف عن الشعر كل الاختلاف ، او يكون شكلاً من اشكال السحر العلاجي الذي نشأ عنه الشعر . تقرأ التعازيم فوق المريض ، فتخرج الروح الشريرة بواسطة سحر الاغنية . أما القائم بالتعازيم ، ويسمي حسب المكان ، بالشافي ، او الساحر ، فهو ايضاً موضوع هستيري ، خضع لانجداب خاص . فالعلاقات بين القائم بالتعازيم وبين الممسوس ، شبيهة بعلاقة الراقص الاول بالسمعين الآخرين في الرقصة الایقائية .

ان النبوة لتشكل تطوراً للمس" . وأحد الشروط شيوعياً لكي ينجو من به مس ، هو انه يجب على الروح المتسلطة ان تكشف عن اسمه ، وهذا يتطلب المدح في الغالب، بعدما تكون الروح كشفت عنه، لأنها تكون رفعت تأثيرها عن صحيتها . ومن هنا تصبح العملية وسيلة لاعلان اراده الاله والتنبؤ بالمستقبل . ويتحذ العارض الهستيري شكل روح نبوي ، يصبح فيه الممسوس وسيطاً بالمعنى الحديث الذي يضفيه مناجو الارواح على هذه الكلمة ، اي واسطة لنقل صوت الاله او الروح . وفي هذه الحالة الخاصة ، يعبر عن مخاوف ، وآمال وانعاتاً من المستقبل تجهلها حياته الراهنة .

ويتحول النبي نهائياً الى شاعر . ففي الفكر البدائي لا يوجد تحديد دقيق بين النبوة والشعر . ومفهوم في القصائد الهميرية ان الشعراء موهوبون رؤية ثانية ، وان ذواتهم مقدسة . فالشاعر هونبي على مستوى مرتفع من التطور البيسيكولوجي والاجتماعي . وهو يمتاز عن النبي في كونه يعرف ان ومه انه هو

وهم ؟ لكن ترين تخيله هو دائناً عملية تنحلّ ” عبرها التناقضات بين ما هو حادث فعلاً ، وبين ما يمكن حدوثه ؟ وذلك لأن المجتمع يتطلب من الشاعر ، حسناً يقول بيلنزي ، ان يكون « مثلاً لحياته الفكرية والمثالية » ، وهنالك يستطيع الاجابة على اصعب الاسئلة ، وطبعاً يكتشف الالم المشتركة في ذاته قبل أن يكتشفها في الآخرين ، ويعمل على لأمها عن طريق إعادة خلقها بشكل شعري . فكما أن تنبؤات الأنبياء تستحوذ على الرضى العام ، هكذا كلمات الشاعر تهز جميع القلوب .

كل هذا أحس به غوته . وليس مسمح لي بذكر مقطع كامل يتحدث به الشاعر ، فيقول :

« الطبيعة تركت لنا الدموع
وصيحة الالم
وفوق كل شيء ، تركت لي
النغم والكلمة
لكي يصبح محزناً عمق بؤسي
وفيما الانسان يبقى أبكم في ألمه
ثمة إله منعني القدرة على التعبير عن مدى ألمي »^(١) .

إن غوته ، بعد شكسبير ، ربما كان أكبر شاعر في أوروبا الحديثة . فهو يفسر هنا مهمة الشاعر . ولم يكن بقدراته أن يفسرها أحسن من ذلك .

(١) غوته : « تاسو » .

ما هي الحضارة ؟

نظرة واحدة إلى ما نحن فيه ، تكفي ضمن نطاق معرفتنا ، للقول بأن الحضارة تفترض وجود طبقة فارغة لا تعمل . ومثلا يمتاز الإنسان عن الحيوان لكونه ينتاج وسائل عيشه ، فإن الإنسان المتحضر ليمتاز عن الإنسان المتواحش في كونه حسن طريقة انتاجه ، بحيث أصبح ممكناً لقسم كامل من الجموعة البشرية (الطبقة الحاكمة) العيش من عمل الآخرين .

فعمد الطبقة الحاكمة التي لا تعمل ، نجد بأن

السحر مستخدم لأغراض غير مباشرة . وهو من جهة ، يصبح علاما ، ومن جهة أخرى يصبح فنا . ومن المظهر الموضوعي للعلم يولد النضال الخارجي ضد الطبيعة ، ومن المظهر الذاتي للفن يولد الصراع النفسي الداخلي . فالعلم ، كما يقول غوركي ، يخلق « طبيعة ثانية » ابتداء من خارج الذات . والفن يخلق « طبيعة ثانية » من الداخل . وهذه هي اللحظة التي يخرج فيها الشعر من السحر . ولكنه لا يفعل ذلك إلا بتوقفه عن التعبير عن كل المجتمع . فالانقسام ، يسيطر مع ذلك ، في قلب المجتمع ذاته .

تطور الشعر الملحي

يتضمن الشعر الأوروبي الحديث ثلاثة نماذج أساسية : غنائي ، وملحمي ، ودرامي . وقد تطورت هذه النماذج بتأثير من الشعر اليوناني ، طارحة أثناء تطورها بعض ملامحها البدائية . فالشعر الغنائي اليوناني ، كان اسماً وفعلاً ؛ وكانت الملحمة شرعاً يلقى على مسمع من جمورو ؛ أما الدراما ، فكانت تتضمن مقاطع تغنى بها جوقة ، وترقص على ايقاعها .

وتتمثل روائع الملاحم اليونانية بالاليادة والأوذيسة^(١) . وقد كانت مؤلفة من قصائد ملحمية سدايسية التفاعيل . والامر هنا يعني بيتاً بسيطاً ، مردداً تكراراً على طريقة شعرنا غير المفهومي vers blanc . فالاليادة تتضمن خمسة عشر ألف بيت من الشعر ، والأوذيسة تتضمن ما ينيف عن الاثنين عشر ألفاً . الاليادة تقص علينا قصة قتال نشب بين « اغامون » و « اشيل » ، أثناء حرب طروادة . والأوذيسة تقص علينا قصة اغتراب قائد آخر هو « او ليس » ، أثناء عودته إلى مسقط رأسه . فما هي العلاقة بين نوعين من الشعر ، في هاتين

(١) انظر كتاب دراسات حول المجتمع الاغريقي القديم ، الفصل ١٥ - ١٧ .

الملحدين ، وبين التركيب البدائي للاغاني والرقصات التي أشرنا إلى أنها تشكل نواة الشعر ؟

لقد كانت هذه الاشعار تقلل أثناء الاعياد الدينية . وكان فن القائهما يشكل منه بحد ذاته . وكان المرتلون اولاء ينتمون الى فرقة تسمى أبناء هوميروس (les homéridais) . وعنة بعض الاسباب للاعتقاد بأن هؤلاء المرتلين المشار اليهم ، هم فئة من الناس تهتمن الترتيل على انه فن يتوارثونه أباً عن جد .

وقد كانت الاشعار تلقى إلقاء ، ولا تغنى ، ولكن حسب عادة أبناء هوميروس ، كان على الملكي ، أثناء الالقاء ، أن يحمل بيده ضرباً من عصا ، أو قضيباً خالصاً . ويقول تقليد آخر ، أن سيدهم هوميروس كان يغني وهو يعزف على القيثارة . ومن هذا ، يتبيّن لنا أن العصا كانت مساعدأً طقسيأً للقيثارة . وهذا ما تؤكده الأشعار التي تصف حياة أصغر ما قبل التاريخ . لأن فيميروس (Phémios) وغيره من المرتلين المذكورين في الآليادة والأوديسة ، يغنوون داعماً بصاحبة القيثارة . إذن ، يجب أن تكون الملحمي أغنيات في الأساس .

ان الاوديسة تقدم لنا أربعة نماذج عملية من قبل المرتلين . احدها يتضمن بساطة لازمة تغنى بصاحبة القيثارة . والآخر يتضمن عملية التمرير التي تعقبها رقصة يصاحبها المرتل على القيثارة . وفي النموذجين الآخرين ، وفيما المرتل يرتل ، تقوم جوقة بالرقص . إذن ، يجب أن تكون هذه الاغنيات

رقصات في الزمن القديم . وان امتحاناً للشعر الملحمي السادس التقاعيـل ليؤكـد هذا القول ، لأن التقاعـيل هذه يرجـح أنها مبنـية على مقطع من نفس الطابـع الذي نجـده في القصـيدة اليونـانية التي تغيـرها الجـوقة في استهـلاـتها .

ان تطور فن الاغنية الراقصة لواضح الان . تبدأ الاغنية بتـألف اولـي ، بين رئيس وجـوقة ، بين غـناء منـفرد وترـدـيد . ثم يتـطـور صـوت الرئـيس والغنـاء المـنـفرد ، ويـتـلاـشـى صـوت الجـوقة والـترـدـيد ، ويـتـخـلـى العـازـف عن آـلتـه ، وتـصـبـح الاغـنية قـصـيدة . عـلـى هـذـا النـحو ولـدت المـلـحـمة . ولـكـن ، ما سـبـب ولـادـتها ؟

لقد قـامت الحـضـارة اليـونـانية عـلـى أنـقـاضـ حـضـارة أـقـدمـ منها ، هيـ الحـضـارة التيـ تـهـمـتـ تحتـ ضـربـاتـ الفـزـاةـ الـبـرابـرةـ . وـعـنـدـما دـخـلـ هـؤـلـاءـ الشـمـالـيـوـنـ منـطـقـةـ ايـجيـاـ (Egée) لـلـرـمـةـ الـاـولـيـ ، كـانـواـ قـبـائـلـ . لـكـنـ الثـروـاتـ الـتـيـ جـمعـوهاـ خـلـالـ غـزوـاتـهمـ ، وـحـرـوبـهمـ ، وـفـتوـحـاتـهمـ ، خـلـقـتـ اـزـمـةـ . وـمـنـ هـنـاـ نـشـأـتـ طـبـقـةـ صـغـيرـةـ قـائـدـةـ ، ذاتـ مـغـامـرـاتـ عـسـكـرـيةـ ، وـمـنـظـمةـ فيـ جـهاـزـ عـلـاقـاتـ شـبـهـ اـقـطـاعـيـةـ ، بـقـيـادـةـ مـلـوـكـ سـكـنـواـ القـلـاعـ الرـئـيـسـيـ فيـ المـنـاطـقـ الـمـخـتـلـةـ ، مـثـلـ مـسـيـناـ وـسـبـارـطاـ (Mycène et Sparte) . وـهـذـهـ اـهـمـةـ اوـجـدـتـ نوعـاـ جـديـداـ مـنـ الشـعـراءـ ، هـمـ الـذـينـ عـرـفـواـ بـالـمـغـنـينـ التـابـعـينـ لـلـرـئـيـسـ اوـ الـمـلـكـ ، وـيـتـمـثـلـ دورـهـمـ بـالـاحـتـفالـ بـمـآـثـرـ سـيـدـمـ الـعـسـكـرـيـةـ ، وـتـعـظـيمـهـاـ . اـمـاـ النـمـوذـجـ الـجـدـيدـ مـنـ الشـعـرـ ، وـهـوـ الشـعـرـ الـفـنـائـيـ الـبـطـولـيـ ، فـقـدـ عـبـرـ عـنـ رـؤـيـةـ عـالـمـ هـذـهـ الـطـبـقـةـ الـجـدـيدـةـ ، رـؤـيـةـ حـرـبيـةـ ، رـجـولـيـةـ ، عـرـيقـةـ فـيـ الـقـدـمـ ، فـرـديـةـ ، وـمـلـيـئـةـ بـحـيـوـيـةـ لاـ تـحـدـ .

ولـماـ كانـ وـجـودـ هـذـهـ الـمـالـكـ الـنـاشـةـ يـسـتـنـدـ بـالـضـرـورةـ عـلـىـ الـحـرـبـ ، فـانـهـ لمـ

تعمر طويلاً . وقد دحرتها موجة جديدة من الفاتحين الغزاة . وبعدها طردت هذه السلالات من مسينا وسبارطا ، وجردت من ممتلكاتها ، لاذت بالفرار مع حاشيتها ، شطر الضفة الجنوبيّة من آسيا الصغرى ، حيث أقامت من جديد ، ولكن دون أن تستعيد غناها وعظمتها الغابرية . ولم يعد مغنوها يغنون الانتصارات المعاصرة ، لأنه لم يبقَ ثمة انتصارات جديرة بالفناء . واتجهوا إلى ذكريات الماضي التي ارتفعت إلى مستوى المثال . ولقد كانت الآليازة والأوذيسة في الأصل ، مقاطع من أغنيات ترتجل في بلاطات أولئك الامراء ، أحفاد آغامونون ونستور ؟ وقد بُرِزَ بالتالي أبناء هوميروس ببواكيير غنائهم ، إلى جانب العديد من المرتلين . وحلّوا محل الجميع بفضل مواهبهم .

ثم جاء عصر النهضة التجارية ، وازدهرت الملاحة . وبرزت في الأرض مدن جديدة . وطلع امراء تجّار على رأس طبقة جديدة من الصناعيين والتجار ، فكتسوا من كل الطرق الملوك والملاكين الاستقراريين ، ثم أقاموا بلاطاتهم ، وجاوؤوا بغنيّي العصر . وأخيراً قام أحدهم ، وهو بيزستراتوس الأثيني ، أحد أحفاد نستور ، وعمل على تدوين الآليازة والأوذيسة .

وإننا لنجد ، كما أشار شدوايك Chadwick ، وجه شبه لتطور الآليازة والأوذيسة في تاريخ الملحمة الجرمانيّة . فعندما طرحت قضيّة التيتونيّين (Teutons) للمرة الأولى ، في شروح قيسّر ، كانوا في حالة الحياة القبلية . وقد أشار « تاسيت »^(١) (Tacite) إلى ما حصل من تطور ، إذ أنهم عقب

(١) تاسيت : أعظم مؤرخ روماني ، عاش بين ٥٥ - ١٢٥ بعد الميلاد ، كتب عن الإمبراطورة الرومان الأول بوصفهم طفاة وسفاكين - المترجم - .

عدة سلالات فيها بعد ، أقاموا لهم مالك ضمن الامبراطورية الرومانية ذاتها .

ويقول « تاسيت » بأنهم كانوا يتعهدون الأغاني القديمة ، التي كانت تسجل ذكرى مآثر القادة الكبار ، أمثال ارمينيوس . وقد أصبحت هذه الأغاني ، فيما بعد ، نواة الأشعار التي عرفت باسم ايداس (Eddas) ونيبليونجلن (Nibelungenlied) (1) وبولف (Bowolf) . فالتشابه العديدة الأخذة القائمة بين الملحمتين ، وبين الملحة الجرمانية ، وهذه الملامة التي يسميه شادويك بطولية ، إنما مردّها إلى المشابهة القائمة في الظروف الاجتماعية التي نشأت فيها هذه الأشعار (١) .

والآن ، بعدما أتينا على ذكر تطور الشعر الملحمي ، فلنتأمل الشعراء الذين انتجوه . وماذا كان تكتنفهم ، وأي انوذج من نماذج العلاقات كانوا يقيمون مع الجمهور ؟

الجواب ، يجب البحث عنه في دراسة الظروف التي جعلت الملحة فنا حيا حتى اليوم .

ان الكبير غيزيين اليوم ، مواطنون أحرار متساوون في الجمهورية الكبير غيزية المستقلة استقلالاً ذاتياً ، وهي تقع في جبال « تيان تام » في مقاطعة الهندوكوش .

(١) هـم شادويك ، « العصر البطولي » ، ١٩١٢ .

قبل ثورة ١٩١٧ لم يكونوا سوى رحل متخلفين وفريسة للأمراض ، ومعدّين للانقراض ؛ لكنهم ، مع ذلك ، كانوا مشهورين بشعرهم . والوصف التالي إنما هو مأخوذ من « رادلوف » الذي عرفهم وهم في هذه الحالة الفريدة .

لقد كانوا جيئاً شراء ، وقدررين على ارتجال الشعر البطولي ، على الرغم من أن الشعراء المحترفين هم وحدهم المخولون إلقاءه على مسمع عام . وقد كان هؤلاء الشعراء يسيرون في كل أرجاء البلاد ، منتقلين من عيد إلى آخر ، مصحوبين بآلية طرب ذات وتران تسمى « كوبوز » . وكان لكل خان محلي مغنيه واغانيه الراقصة التي تعود نجاحاته . وإليكم كيف يصف « رادلوف » تكتيكم ، فيقول :

« كل واحد من يغنو الأغاني الراقصة ، يرتجل دائمًا ، كائناً ما كانت موهبته ، بحيث لا يستطيع ان يلقي الأغنية ذاتها مرتين متتاليتين ، وبشكل واحد . ولكن هذا لا يعني أنه يؤلف قصيدة جديدة في كل مرة : انه يعمل على طريقة عازف البيانو فهذا يجمع بشكل منسجم عدة اوزان ألينة بالنسبة له الى جانب استطرادات واسباب مستقاة من استلهام المناسبة ، وهذا ما يشكل مع الاشياء القديمة لحناً جديداً .

ان الشاعر ليعمل على ذات الطريقة . وبفضل الممارسة الطويلة ، تكون لديه سلسلة كاملة من عناصر الانتاج ، إذا جاز لي مثل هذا التعبير ، ثم يجمعها بشكل مناسب يصدق ويساق القصة . وهذه السلسلة تتضمن صور بعض الاحداث

وبعض المواقف ، مثل ولادة بطل ، والطريقة التي ربي فيها ، وعظمة السلاح ، والاستعداد للقتال ، وجحيم المعركة ، وحديث بطل قبيل المعركة ، وصور الاشخاص والخيول ، ومدح جمال معشوفة الخ ... ؟ فالفن عند هذا الشاعر يرمي الى وصل كل هذه العناصر التوازنية حسب الظرف ، بواسطة أبيات يخترعها للمناسبة . وهذه العناصر يمكن استخدامها بأشكال عديدة . فالشاعر يعرف كيف يرسم لوحة ببضعة خطوط ، وأن يعمق الرسم أكثر فأكثر ، وأن يعدد التفاصيل مع ما يلزمها من مقالة ملحمية مطلوبة . وبقدار ما يكون لديه من عناصر ، ترتفع قدرته على الفناء دونما عناء ، ودون أن يل "جمهوره" ، ويستطيع أن يغني يوماً كاملاً ، وأسبوعاً ، وشهراً ، بالسهولة التي يتكلم ويتحدث بها في كل وقت «^(١)» .

في الأبيات الشعرية ، نجد الكلمات منظمة بوجب تصاميم اصطناعية . وإذا كان مفني الأغاني الراقصة يملأ الكثير من السهولة في استخدام وسيلة التعبير هذه ، ولا يستطيع استخدامها في الكلام الدارج ، فذلك لأنه يتصرف بقائمة من المعادلات التقليدية التي تشمل الأشياء والطقوس المتعلقة ب موضوعه ، والمنصوص عليها في الحياة الاجتماعية . إن هذا ليشكل جزءاً من فنه . والأسلوب الملحمي هو أيضاً سهل ، لأنه شكلي أيضاً . وطابعه الذي يجعل اصطلاحياً بشكل رفيع ، ليعود إلى أصله المتادر من الارتجال ، وهذا هو سر فن المفني في الأغاني الراقصة . وبال مقابل ، فإن الشاعر المنشود قد فقد موهبة الارتجال ، ولكنه ظفر بقدرة جعل أداة تعبيره شخصية . ومن هنا بالضبط أصبح فناناً كلياً الأطلع على وسائله .

(١) ف. رادلوف : المصدر السابق ، ص ٣ - ٦ ، الجزء الخامس .

إن هذه الملامح في الأسلوب الملحمي إنما هي عامة . وكما أن الديكور الاجتماعي لهذه الحالات الكبير غزيرة يظهر من جديد في قصر أوليس ، فان استخدامها لغة يظهر في الاوديسة . وإذا قارنا الملحة اليونانية بالملحمة الجرمانية ، فاننا نجد كمية التسعة التوازنية ذاتها ، مع الفقرات المرددة التي تصف أفعالاً مثل الانطراح على السرير ، والنهوض ، وتحضير الطعام ، واستقبال الآجانب ، واسراج الخيول ، وهكذا دواليك . ولهذا فإن وجود هذه الملامح ليؤكد بأن الملحة اليونانية ، والملحمة الجرمانية قد ظهرتا في ظروف مماثلة لتي يصفها « رادلوف » .

ولكن ، كيف نفسر تفوق الإلياذة والأوديسة العظيم من الناحية الفنية ، على غيرها من الملحم؟

لقد كانت ظروف اليونان القديمة مؤاتية بوجه خاص لتطور الملحة . ولست ب قادر هنا على معالجة هذه القضية بالتفصيل ؛ ولكنني سأكتفي بالاقتراب من مظاهر واحد من مظاهرها ، ألا وهو الظروف التي غابت فيها الأشعار بواسطة الكتابة . لقد كان اليونانيون في العصر القديم يعتقدون بأن هذه الأشعار قد جاءت أثينا مكتوبة بمبادرة من بيزستراتوس ، في أواخر القرن السادس قبل الميلاد . ومعنا كل الحق في الاعتقاد بأن هذا التقليد صحيح . ولكن الكتابة ، كانت طبعاً ، قد استخدمت في كل أنحاء اليونان قبل ذلك بعدها طويلاً . فلماذا ؟ إذن ، تأخر أبناء هوميروس كثيراً للافاده من هذه الطريقة ؟ السبب الأكيد هو أنهم كانوا جداً منظمين . وكانت تقاليدهم الشفهية من دقة الاستخدام بحيث لم يكن ثمة حاجة إلى القلم . وكانوا ينقلون معلوماً لهم في

رؤوسهم ، وليس في ذلك ما يدعو إلى العجب . أما الحالة الاستثنائية الوحيدة المتعلقة بالتقليد الشفهي عند أبناء هوميروس ، وهذا ما اود الوصول إليه ، فهذا أنهم صانوا هذا التقليد إلى وقت أصبح فيه التعليم عاماً ، وأفسح المجال لنشوء الأدب المكتوب ، ولفهم النقد الأدبي ، وكانت النتيجة أنهم عندما غيبوا قصائدهم عن طريق كتابتها ، تم العمل بمحاذفة باللغة ، وكان التاريخ بهم رحيمًا .

إن المجال المميز للالقاء الملحمي ، بقارنته بالشعر المكتوب ، ليكمن في مرونته ونضارته . وهذا هو فضل الارتجال . فبمقدار ما ينتقل هذا المجال من تجمع مرح إلى تجمع آخر ، فإنه يرتدى ألواناً جديدة ، ويستجيب لعامل الآثار الآنية . ولكن تألهه يتلاشى تدريجياً ، وتعجز كلماته المجنحة عن الشبوت .

ولنأخذ درساً آخر من القرغيزيين . إن « رادلوف » يصف محاولاته في تسجيل شعرهم ، فيقول :

« ب رغم جميع جهودي ، لم أوفق في إعادة تبيان فنهم بشكل عام ، فسيما يتعلق بالاغنية الراقصة . فالتردد المتكرر في الأغنية ذاتها ، والاملاء المتمهل ، والاعتراضات المتتالية ، كانت تبدى الدافع اللازم لتمثيل النشيد تمهلاً حسناً . ومغنى الأغنية الراقصة لم يعد يقوى إلا بطريقة مهملة متبعة ، على املاء ما املأه في السابق بجرارة »^(١) .

(١) رادلوف : المصدر السابق ، صفحة ١٥ .

لقد حل الفونوغراف صعوبة « رادلوف » جزئياً . لكن هذه الآلة ذاتها أظهرت عجزها . فغنى الأغنية الراقصة لا يغنى بذات الماس الذي يظهره أمام جهوره ، اذا ما وقف امام هذه الآلة . وقد اكتشف الحال الكامل لهذه المسألة في عصرنا الراهن ، كما سرني في الفصل الاخير من هذه الدراسة .

ان الظروف التي كتبت فيها الاغاني الراقصة الجermanية لم تكن جد مؤاتية . وأغلبظن أن الخطاطها ، بقارنتها بالاشعار الهوميرية ، لمائدة بالدرجة الاولى إلى أخطاء في تداو لها . فامتداد التعليم عبر القرون المظلمة ، كان مسألة جد بطيئة ، وقد اقتصر مدة طويلة على اللغة اللاتينية . وبالاضافة إلى ذلك ، كان الشعر الشعبي في اوروبا الغربية ، الشعر الوثني الاصل ، في حالة مرضية . وقد كتب « الكوين » (Alcuin) الى اسقف « لندسفارت » يقول :

« عندما يأكل الكهان معًا ، فليُقرأ كلام الله . انه من المستحسن في هذه المناسبات ان يسمع صوت مرتل ، من أن يسمع صوت شاعر جوال ، وأن تسمع خطب آباء الكنيسة ، من أن تسمع أشعار الوثنين . فما علاقة انجلد (Ingeld) باليسوع ؟ »^(١) .

لقد كان أبناء هوميروس ضيوفاً مكرمين في البلاط ، وأول أيام أمر معترف بهم على صعيد الاساطير المقدسة . وقد كانت لهم هذه الفضائل الخامسة على المشعوذ والراجم بالغيب .

(١) ذكرها شادويك في كتابه : عصر البطولة ، ص ٤١ .

فهل كانت الالياذة والاوذيسة من تأليف شاعر واحد ، أو انها جمعتا من أغنيات قصيرة لعدة مؤلفين ؟

تلكم هي القضية الهوميرية التي انقسم حولها جهابذة الكلاسيكية ، وتحاربوا من أجلها طوال مئة وخمسين عاماً . ان الجواب على هذا السؤال لن يكون لصالح احد من الطرفين . وكل ما يُنسب للمؤلف الواحد ، أو لعدة مؤلفين ، يظل بعيد المسألة الحقيقة . وذلك لأن ادراك المؤلف غير مطبق هنا . وهذه الاشعار نشأت على قاعدة الارتجالات المختلفة ، والسرورية فعلاً ، والقائمة على الاستلهام الآني ؛ ثم تبلورت تدريجياً بقدر ما كانت تخطىء قدرة الاستلهام . ثم انقادت الى شكلها النهائي ، بطريقة كانت من السلامة بحيث أن الواقعية البسيطة في شكلها النهائي ، والقصاحة الطبيعية للشعر الشعبي والبدائي ، اختللت جميعاً بفردية الفن الدقيق الكامل ، وبانتقاده الذاتي . وبختضى الحال لم يبق معرفاً ما إذا كانت هذه الاشعار من نتاج فنان واحد ، او من نتاج تعاقب فنانين يعملون بشكل فردي . لقد كانت هذه الاشعار نتاج مدرسة كرس لها حياتهم معلمون وتلاميذ مدرّبون ومندفعون . وافضل هؤلاء جميعاً الفنانون المبدعون ، الذين يمكن ان يكون نشأ فيهم واحد ، بلغ قدرة عظيمة كهوميروس ؟ ومع ذلك ، فان هؤلاء انفسهم كانوا يمارسون تقددهم بعقلهم وتلطفاتهم المواد التقليدية ، بدلاً من الاتيان بابداعات اساسية . ولقد تشكلت الالياذة والاوذيسة من ذات المواد التي تشكلت منها الملائم البدائية ، وكتبتا بنفس الطريقة . لكن الخصائص الملازمة فيها للأشعار المرتجلة ، قد تعمدت إلى حد لم تقدر فيه تلقيتها البتة ، وقد تفتحت متتحوله الى فن . كل هذا أصبح ممكناً بواسطة اندغام ظروف تاريخية أقامت جسراً بين الارتجال وبين

التأليف ، بين الكلمة وبين الكتابة ، بحيث ان شيئاً ما من الاصرار العفوی عند معنى الاغانی الراقصة البدائیة ، والذي يستلزم أعين الجمهور البراقة وجمته المذهب ، قد تمكن من الدخول في صلب الكلمة المكتوبة الجامد والراهن .

وإني لأذکر جيداً کيف توقف ذات يوم عدم فهمي لهومیروس . لقد كنت أقرأ الاودیسیة ، خاصة وانا طالب ؟ وقد دهشت لقراءة الابیات التالية :

« لقد كان ممداً في التراب بكل قامته ، وقد نسي
فن الفروسیة ». .

(وهذا معنی الایت لا نعمه) . لقد استوقفني هذا الایت ، لأنه رائع ، ملهم . ثم جاء الوقت الذي رأيت له شيئاً مماثلاً في الایاذة . وكان الامر حيراً بالنسبة لي . إذ كيف أمكن تردید هذا الایت ، إذا كان ملهماً حقاً ؟ لقد كان المعلقون يكتفون بالاشارة إلى أن أحد المقاطع اغا هو اقتداء للأخر . لكن هذا التعليل لم يأتني بشيء من الاطمئنان ، لأن الاشعار في هذه الحال ، لم تكن شيئاً آخر سوى عمل تکوّن من مقاطع ووصلات .

وهذا ما يشغل بالي .

وعندئذ ذهبت الى ايرلندا . وقد أدهشتني محادثة أولئك الفلاحين الخشنين ، بقدار ما تسنى لي أن أتبعها . لقد كانت كما لو أن هومیروس بعث حياً . ان حيويتها لا تنضب ، بالإضافة الى أنها كانت ايقاعية تعاقبية ، وإبداعية . وذات يوم ، مثلاً قيل أن امرأة ولدت طفلاً . وبلغني الخبر على هذه الصيغة :

« لقد جاءت بحملها من الجنوب ». وفهمت هذه الاشارة ، لأنني غالباً كنت أرى النساء ، عندما يندر الازدحام ، ينزلن المضاب منعيبات تحت أثقال أحال العشب . وقلت في نفسي : « يا المchorة الجميلة ، يا للبلاغه ! ». وقبل أن يتصرّم جبل النهار ، سمعت التعبير ذاته من ثلاثة أو أربعة أشخاص مختلفين . إذن ، لقد كان الكلام هذا ملكية مشتركة . وعقب عدة تجارب مائة ، أدركت بأن هذه الجوائز المتساقطة من شفاه الناس لم تكن أشياء جديدة . إن لها من العمر عدة قرون . وعندما عدت إلى هوميروس ، قرأته على ضوء جديد . لقد كان شاعر شعب ، أرستقراطياً بدون شك ، لكنه يتبع إلى مرحلة لم تكن فيها الفوارق الطبقة قد خلقت تباينا ثقافياً بين الكوخ والقصر . لقد كانت لغته صناعية . ومع ذلك ، كان طابعها الصناعي طبيعياً ، برغم ما يبدو من مظاهر غرابته . تلك كانت لغة الشعب مرتفعة إلى درجة من العظمة رفيعة ، فليس ، إذن ، ما يدعو إلى الدهشة اذا ما استقطبت جمهوراً يستمع إلى شاعرها .

٥

تطور الدراما

تتضمن الدراما العمل وعملية تجسيده معاً . وهي إيمائية بطبيعتها . وفي الدراما الاغريقية ثمة جوقة ، فرقة من الناس تقفي وترقص . وهكذا نجد بأن الدراما ، من حيث تركيبها ، أقل تيزياً وقدماً من الملحمه . فهي تحمل بوضوح علامات أصلها السحري ؟ وهي بالتالي ، ومن وجهاً كونها شكلاً فنياً ، تتنمي إلى مرحلة أكثر كونها شكلاً فنياً ، تتنمي إلى مرحلة أكثر تأثيراً في المجتمع الطبيعي .

فالرقص الإيمائي البدائي ، كان كما أسلفنا ، ضرباً من ترديد للمهمة الفعلية . والعلاقة بين المظاهر والواقع كانت سهلة في هذه الدورة . ولكن بقدار ما تحسن التكنيك أصبح الترديد باطلاً . وصار الرقص يرمي أكثر فأكثر إلى فقدان علاقته بعملية العمل . وقد طبّق على أغراض جديدة ، اجتماعية أكثر منها اقتصادية . أضف إلى ذلك أن العمل أصبح عمل اختصاص ، وأصبح السحر نفسه عملاً اختصاصياً . وتوقف الرقص عن أن يكون ترديداً : صار طقساً بقيادة سحرة أو كهان ، وصار معتبراً بثابة ضرورة لرفاهية الشعب . ولكن فصل ما بينه وبين عمل الانتاج .

لقد كانت الملحمة تستلهم من الحرب . كما أن تطور الزراعة هو الذي أفسح المجال لنمو الدراما . ففي المجتمع البدائي كانت هي الامر الذي يشغل البال . أما الزراعة ، فقد كانت مهمة خاصة بالنساء ، في نطاق الدائرة المتعلقة بحراثة البستان . وبالاضافة إلى ذلك ، إذا ما قارنا الزراعة بالقطاف ، وبالصيد ، وبتربيبة الماشية ، نجد بأن الامر يتعلق بتكتيكي بالغ الصعوبة . إذن ، لقد رافقت الزراعة طقوس سحرية جديدة معددة لاخصاب الارض . طقوس تشكلت بقتضى طقوس ولادة الطفل . وحيثما توفرت لنا دراسة القرينة الاجتماعية التي تطورت الزراعة عبرها ، وجدنا بأن آلهات الولادة هي التي تبارك الغلال وتحملها تزدهر .

لقد تنظم الطقس الزراعي حول شخصية ملك ، يدر كه الموت عندما يكون قد حكم مدة محددة من الزمن . وتفسير هذه العادة الملاحوظة هو أن طقساً من هذا الضرب ، يعود إلى العصر الذي لم يكن فيه الملوك سوى خدام بسطاء النساء الملكات التي كانت مراقبة هذا الطقس ترفعهن إلى مستوى اجتماعي رفيع . وكان على النساء الملكات أن يدرسن إمكانية جعل الأرض مفلة . وفي كل مكان من الشرق الأوسط ، نجد لهذه العادات بقايا حية في الديانات التي يوت فيها إله فتبكريه زوجه ، أو شقيقته ، أو أمه . وهذه هي حال تموز وعشترار في بابل ، وأدونيس وعشتروت في فينيقيا ، واوزيس ، واوزيريس في مصر ، واتيس وسييل في آسيا الصغرى ، وديونيزوس وسيميلي في اليونان .

نحن طبعاً نعلم القليل عما يتعلق بعبادة ديونيزوس في الاشعار الهوميرية . وذلك لأن التقليد الهوميري قد اتخذ شكله في بلاط القادة العسكريين الذين

كانوا يسيطرون عن طريق الاجتياح والاحتلال ، ولا يضعون اليد على المحراث . ومع ذلك ، فقد استمرت تلك العبادة في أو ساط الفلاحين ، الذين استمروا في العمل بالأرض . وحوفظ عليها في المجتمعات النسائية السحرية ، بقيادة كاهن ساحر . فالطقس يومذاك كان متعلقاً بأعياد إله المطر ؛ وكان المساهمون به من المأذوذين . أما محتوى الطقس فهو اعجوبة لا يُكشف عنها القناع إلا للعارفين بالأمور فقط . وهي تقوم على ولادة وموت وبirth إله . لقد كان موت هذا الإله يتخد شكل تضحية بشريّة حقيقة . فإذاً أن يضحى الكاهن المتجسد إلهاً بنفسه ، وإما يشبعه به . وقد عاشت هذه المذاهب في بعض البلدان حتى العصر الروماني . لكنها في أغلب المناطق ، تحولت إلى أعمال تتنكرية فلاحية . وعندئذ ، وفي الظروف الخاصة بتاريخ اثنينا ، ازدهرت هذه الاعمال التتنكرية وتحولت إلى دراما . ولكي أدلل على كيفية حصول هذا الأمر ، يجب أن أقول كلمة في الانقلاب الاقتصادي الذي هز اليونان في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد .

ففي القرن الثامن قبل الميلاد ، كانت اليونان بلدًا مقسماً إلى عدّة دول صغيرة ، مستقلة استقلالاً ذاتياً إلى حد ما ، وقائمة على اقتصاد زراعي بسيط . وكان قادة هذه الدول ينتمون إلى طائفة من كبار ملاكي الأرض المتحدررين من قادة العصر البطولي . أما الرعايا فكانوا صغار ملاكين عقاريين ، وأقناناً ومزارعين مستأجرین ، وفنه صغيرة من الحرفيين . فالعصر كان عصر الارستقراطية المالكة للأرض ، وهو العصر الذي وضع لهحداً تطور المانيفاتورة والتجارة . ولكن العمالة المخترعة لتسهيل عملية التجارة ، أحيت شكلًا جديداً من الغنى ، وأدت إلى طلوع طبقة جديدة من رجال المال والتجارة ، إلى جانب

الملاكين الذين استمروا في مراقبة الدولة . وقد نجم عن ذلك صراع عنيف بين هاتين الطبقتين ، نتج عنه طغيان ديكاتورية الامير التاجر الذي استولى على شؤون الدولة التي بساندته طبقة التجار ، فصلت بين ملاكي الارض وبين طبقة النبلاء ، وزوّعت ملكياتهم بين الفلاحين ، واتخذت مبادرة القيام بمشاريع واسعة لإنشاء المدن ، وعملت كل ما بوسعها لتشجيع التجارة . والى جانب هذه السياسة الاقتصادية الصاعدة ، أُوجّه اهتمام للنشاط الثقافي . وقد سبق أن أشرت إلى ما كان للحاكم الايثيبيزيسنتراتوس من أثر على تكوين الملهمة . وقد كان الامر كذلك بالقياس للدراما .

ففي كورنثيا ، وفي مستهل القرن السادس ، خلق أحد الشعراء المنضوين إلى امرة حاكم هذه المدينة ، نوعاً جديداً من الغناء الجوق ، منطلاقاً من الطقس الديونيزيوزي ، سمى بالقصيدة الفنائية الحاسية (Dithyrambe) . وقد بنيت بالطبع على قاعدة نشيد تطوافي ، يغنى فيه الرئيس المقاوم ، وتردد الجوقة اللازمة . وقد أصبح العمل الطقسي هذا نشيداً ، وأصبح الكاهن شاعرآ ، وأصبحت بطانته جوقة .

وبعد ذلك بقليل ، ينشأ شيءٌ مماثل في أثينا ، وربما بتأثير كورنثيا . يقول اريسطو واصفاً الدراما في أثينا ، بأن التراجيديا تصدر عن ارتجالات يقوم بها منشد القصائد الفنائية الحاسية ، وإليكم ما يقصد بقوله هذا : إن نزوة التراجيديا كانت جوقة الغناء الحاسي . وقد نمت أهمية هذا العنصر عندما تحول قائد الجوقة إلى مثل - مثل واحد ثم ممثلين - فكيف تم هذا التحول ؟

إن كلمة «ممثل» تعني في اليونانية «مفسر» حرفيًا . وإذا كانت القصيدة الغنائية الحماسية تجد أصلها في حفل جوفي ، ضمن الطقس الديونيزيومي ، تقوم به جماعة من الناس بشكل سري ، فانها بدون شك ، قد استوحيت «قصيراً» عندما يوشر بتمثيلها علينا . ولنتصور أن مثل هذه الجماعة تقوم برقصة يتمثل فيها موت إله . ان الراقصين يعرفون ماذا تعني رقصتهم ؟ أما المشاهدون فلا يعرفون منها شيئاً . ولهذا كان قائد الممثلين ، سواء كان كاهناً أو شاعراً ، يتقدم ويطعن قائلاً : « أنا ديونيزوس » مفسراً للقصة إلى الذين يجهلونها . وبعمله هذا يصبح مفسراً ، ثم يتخلى عن هذا الدور ليصبح مثلاً .

يقول اريسطو ان التراجيديا اليونانية بدأت بممثل واحد . ثم يضيف قائلاً بأن هذا الدور ، في أوائل عهده ، كان يقوم به الشاعر نفسه ؛ وهذا ما يتم سلسلتنا : كاهن - شاعر - ممثل . لقد كان الكاهن مأخوذاً (موحى اليه) . وكان الشاعر ملهمًا . وحق آخر أيام الدراما اليونانية ، كان أعضاء الفرق المسرحية محاطين بحاله من قداسة . فلماذا ؟ ان قداستهم لتأتية من نشأتهم . فهم يقومون بدور الصور الذي كان يسمى فيما مضى بصوت إله . والممثل الذي يلقي الدور الذي يكون الشاعر قد ألقه لنفسه ، لتأت من الشاعر المثل ؛ والشاعر المثل الذي يلقي شعره المرتجل والمليهم ، لتأت من الشاعر القائد في جوقة منشدي القصائد الغنائية الحماسية ... في جوقة كاهن ديونيزوس ، الذي دخل جسده إله ، وتلكه ، فأصبح بدوره إلهًا .

إن المرحلة النهائية في تطور الدراما اليونانية ، بدأت في نهاية القرن السادس

قبل الميلاد . ذلك لأن الحكم الآثينيين أدخلوا العجائب الديونيزوية إلى المدن ، وبنوا لها المسارح ، وأعادوا تنظيمها . وعندئذ انقلب حكم الحكم الطغاة أولاء . وقويت طبقة التجار ، وأصبحت قادرة على أن تحكم بنفسها ، وتتسن دستوراً ديمقراطياً . وعقب ذلك بعده سنوات ، أعيد تكوين الاحتفال المسرحي على سلّم أوسع بكثير من السابق . وكان أشيل ، ساعتئذ ، في العشرين من عمره . وهكذا ، بالقائنا نظرة على ارتقاء آثينا ، وارتقاء الدراما يمكننا أن نقول ، نهائياً ، بأن الدراما الآثينية كانت نتاج الثورة الديموقراطية .

والآن لنعد إلى بلادنا . فتحقى القرن الثاني عشر ، كان الاقتصاد قائماً على الهيكل الاقطاعي : وحدة مستقلة مكونة من سيد اقطاعي ، ومن أقنانه ، وجماعة من العمالء . وكما أن الفن كان تابعاً للسيد ، فهذا السيد كان متعلقاً بالبارون ، والبارون بالملك . لقد كان النظام الاقطاعي سلسلة من المراتب الوراثية . ثم جاء عصر تطور انتاج البضائع ، متطلباً نحو المدن ، باشراف للبورجوازين ؟ ثم بعثت الملاحة والتجارة الدولية التي افضت إلى اكتشاف أميركا . وبما أن النظام الاقطاعي كان متعارضاً مع انتاج البضاعة ، فقد قضى عليه ، وحل محله النظام الرأسمالي . وكانت الثورة البورجوازية . أما العصر الذي يعنيها مباشرة فهو القرن السادس عشر ، عندما قام آل تي دور ، وأقاموا ملكية مطلقة بمساندة البورجوازية . وهو العصر الذي ظهرت فيه الدراما الانكليزية بشكلها الفني .

كانت بذور عجائب القرون الوسطى ، حسب رأي شمبيرس (Chambers)

الانشيد الممثلة بـ (Quem quacritis) الخاصة بطقوس أعياد الفصح ، التي طورت فيها بعد عن طريق تحويل بعضها الى الفن الدرامي ، من مثل لقاء المريمات الثلاث بالملائكة ، وبالرسل ، والمسيح نفسه^(١) . فكيف تداخل الطقس الفصحي فجأة في الدراما؟

أغلب الظن أن الانطلاقة الدرامية كيّة تصدر ، أولاً ، عن طبقة الفلاحين التي تبحث ، غريزاً ، عن وسيلة تحويل الطقس الى شيء نافع ، الى سحر . فالطقس الدرامي ، خارج نطاق الكنيسة ، عاش في الاوساط الفلاحية داخل أعيادها الموسيقية التي ورثتها عن أسلافها من هم قبل الميلاد . و معلوم أن الشعوب الجرمانية قد كانت لها جمعيات سرية ثقافية ، في ذات الطابع العام الذي كان موجوداً في اليونان القديمة . ومع صعود البورجوازية ، نشأت عملية نقل للعجائب من المعبد إلى ساحة السوق . وقد استردتها حواة البورجوازية من طبقة الكهان . وكانت فرقة التمثيل الملكية تشكل قسماً من القصر الملكي . وهي فرقة مؤلفة من المحترفين . وفوق ذلك ، فإن تمثيليات الهواة ، مثل (renels, interlindes, pageants)^(٢) كانت جد شعبية . وقد لفت

(١) إلك. شمبيرس : مسرح القرون الوسطى ، ١٩٠٣ .

(٢) عبارات تعني مشاهد نموذجية انكليزية في القرنين السادس عشر والسابع عشر . الاولى : جد شائعة في القرنين المذكورين ، وهي مشهد يجمع بين الرقص والباليه والعمل الدرامي ، والألعاب السخ . والثانية : وسيلة شكلية على نحو ما هي الكوميديا العصرية . والثالثة : العاب مضحكة لأشخاص حقيقيين او وهميين ، وبالألوان .

السير توماس مور (Thomas More) الانتباه عندما كان غلاماً في البلاط ، بتاليه مقطوعات كان هو في بعض الاحيان يقوم بتمثيلها ، « فيندنسٌ في أعياد الميلاد بين الممثلين ، ويأخذ دوراً بينهم ، بدون أي ترين سابق »^(١) .

وهكذا نرى أنه في بعض الوجوه ، يمكن إقامة مقارنة بين الثورة الديموقراطية الآتينية ، وبين الثورة البورجوازية الانكليزية . وقد أعزز الآتين الانتقال من اقتصاد مؤسس ببساطة على الزراعة ، إلى اقتصاد نceği . ولكن بالإضافة إلى هذا ، كانت ثمة فوارق أساسية . ففي الحالة الأولى ، كانت قاعدة هذا الاقتصاد ما يقدمه الارقاء من عمل . وفي الحالة الثانية ، كانت العمل المأجور . ولقد كانت الديموقراطية القديمة منزوية في زاوية صغيرة من البحر المتوسط . وقد تطورت تطوراً بطيناً . ثم اختفت خلال قرن ونصف القرن . أما الرأسمالية الحديثة ، فقد امتدت عبر أوروبا بأسرها ، واستعمرت أميركا وأستراليا ، واحتلت الهند وافريقيا ؛ وعقب خمسة قرون غزرت العالم بأسره ، وبذلت حياة الجنس البشري كلها . فالمستوى أصبح أكثر ارتفاعاً والقياس صار واسعاً بما لا يقاس مع الماضي .

وهذه الفوارق انعكست في الدراما . ففي الدراما اليونانية يوجد جوقة جد بدائية . وفي الدراما الانكليزية – زمن الــElizabeth – اختفت الجوقة . الدراما اليونانية لم تصبح علمانية أبداً . والتراجيديا خاصة احتفظت بالشكلية

(١) إك. شامبرس : المشهد في القرون الوسطى ، ١٩٠٣ .

الرصينة التي تتناسب الطقس . إن روايـع اـشيل ، وسوفـوكـليس لـكـاملـة من جـهـةـ الأـدرـاكـ والـتصـوـيرـ . وروـائـعـ شـكـسـبـيرـ تـبـدوـ مشـوشـةـ إـذـاـ ماـ قـورـنـتـ بـهـاـ . إنـ لهاـ حـيـويـةـ صـاخـبـةـ وـوـحـشـيـةـ ، كـاـلـوـ جـئـنـاـ نـقـارـتـ بـيـنـ كـاتـدـرـائـيـةـ قـوـطـيـةـ وـبـيـنـ الـبارـتـينـونـ . وـهـيـ نـتـاجـ جـمـتـمـعـ أـكـثـرـ رـحـابـةـ ، وـغـنـىـ ، وـأـكـثـرـ سـرـعةـ ، وـالتـزـامـاـ وـمـغـامـرـةـ ، مـعـ آـفـاقـ أـوـسـعـ بـكـثـيرـ .

هـذـاـ فـيـماـ يـخـتـصـ بـالـفـوارـقـ . وـفـيـ الصـفـحـاتـ التـالـيـةـ سـنـوـجـهـ اـنـتـبـاهـنـاـ إـلـىـ مـاـ لـهـذـيـنـ الـفـنـيـنـ مـنـ أـشـيـاءـ مـشـتـرـكـةـ .



٦

التراجيديا

إن التراجيديا لشكل من أشكال الدراما ، وهو شكل اوروبي بوجه خاص . وقد ظهرت اولاً في اليونان القديمة ، ثم أطلت من جديد في اوروبا الغربية مع اطلاة البورجوازية الحديثة . فالتراجيديا الانكليزية ، زمن البليسيت ، تكاد تكون مستقلة تمام الاستقلال عن التأثير اليوناني ؛ ومع ذلك فهي تظهر هذه الملامح التي تعتبر كأنها مأسوية بالضرورة .

لقد اعتدنا على الاقتصاد النبدي ، بحيث أصبح من الصعب علينا أن نقدر مدى تأثير هذا الاقتصاد على فكر البشر ، عندما جعل النقد موضع تداول للمرة الأولى . وسأبدأ بالاستشهاد بلاحظات اريسطو في هذا الصدد .

يقول اريسطو ، ان المهمة الأولى للنقد كانت ببساطة تسهيل عملية التبادل ، أي البيع من أجل الشراء . فالفلاح يحيى بخنزيره إلى السوق ، فيبيعه ويشرري بشمنه ثياباً . وقد بقي العالم مدة طويلة ضمن هذه الحدود . ولم يكن تداول العملة سوى وسيلة بسيطة غايتها تلبية الحاجات الضرورية . ولكن مع الزمن ، نعمد إلى استخدام هذه العملة لغاية جديدة ، ألا وهي البيع بشمن متقطع .

التاجر يشتري بعض البضائع ، ويدفع ثمنها ، ثم يبيعها محققاً ربحاً ما . وقد أصبح كسب العملة الآن غاية في ذاتها . وبعدما قام بها الشاري مرة واحدة ، صار يكررها بدوره . فليس للشوات حدود ، على حد قول أحد شعراء أثينا . وهكذا يستمر التاجر في عملية توظيف رأسه إلى أن يفضي به الأمر (وذلك لأن غيره من التجار لعب ذات اللعبة) إلى التأدي في عمله ، خارج نطاق إمكاناته ، فيقع في الإفلاس . ويحصر اريسطو كل انتباذه في العبرة التي يقدمها من خلال قصة ميداس . فقد كان ميداس هذا فريجياً (Phrygie) البلد الغني بناجم الذهب . وقد رغب في أن يحول إلى ذهب كل ما تمسه يده . ويتتحقق حلمه ، ويؤت جوعاً ، وهو معمور بذهبه .

إن هذا المصير ، حسب رأي اريسطو ، لمرتبط بالاقتصاد النقدي . ويعكتنا أن نلاحظ التأثيرات الاجتماعية والخلاقية الناجمة عن تأثير العملة ، في الأدب اليوناني .

فالعلاقات الاجتماعية ، أثناء حكم اريستقراطية ملاكي الأرض ، كانت بسيطة ، مباشرة ، وجد واضحة ؟ ولم يكن فيها شيء عجيب . وكان استثناء الفلاحين يتخد الشكل الحسي للضربي المدفوعة عملاً أو عملة . ولم يكن الفلاح يعرف سيده شخصياً وحسب ، بل كان الامر كذلك منذ عدة سلالات . وكان يتفق أن تقوم بينها علاقة بجد حميمة ، مثلما حصل بين أوليس وحارس خنازيره في ملحمة الاوديسة . و موقف هسيود (Hésiode) وهو مزارع ملاك ، يعبر عن طريقة مواجهة قضايا ذلك العصر . وموقفه من الفلاحين هو موقف المدافع عنهم ، والمرهقهم في وقت واحد . وهو يحذر النساء ألا يفرطوا في

استخدام امتيازاتهم . ويطلب من الفلاحين ، في الوقت نفسه ، ان يستفيدوا من المناسبة المتنحة لهم . وأن يكتفي كل فريق بما لديه . فكان موقفه منهم على طريقة : إذا كانت عيناك أكبر من بطنك فسوف تعاقب على غطرستك .

كل هذا أباده المالك . فبدون المال لم يكن للمدينة التي أعاد بيزستراتوس بناءها أن تبني من جديد . ولم يكن ليوجد ديموقراطية ، ولا بارتينوت . ولكن ، إذا كانت ديموقراطية آثينا مدينة بوجودها للمال ، فإن المال كان سبب خرابها أيضاً . وبنتيجة تناقض أقرن المواطنين ، ومزاجة عمل الرق ، فان هؤلاء استخدمو حقوقهم الديموقراطية التي نالوها حديثاً للضغط على قادتهم طلباً للمساعدة . وكان السبيل الوحيد أمام القادة لتلبية ما يتربى من نفقات ، بدون تجريد الأغنياء من ثرواتهم ، يتمثل في استئثار شعوب أخرى . وعلى هذا النحو أصبحت آثينا دولة استهارية معتدية ، ترمي إلى صيانة ديموقراطيتها عن طريق سلب ديموقراطية الآخرين ، الامر الذي أفضى ، في نهاية الشوط ، إلى تدمير الديمقراطية . ذلك هو التناقض المدمر الذي عكّر نفسيّة رجال الفكر بشكل صادق وغير صادق .

« إن الإنسان هو مال » ، هذا التعبير قد استخدم في إحدى المدن الأولى التي صكت فيها النقود . لا وجود لما يشتري سوى المال . وليس سوى الإنسان ما لا يمكن وجوده بالمال . إن سوفوكليس ليقول الشيء ذاته :

« المال ينيل الصدقة ، والجدر ، والمركز ، والقوة »

ويجعل الانسان لصق عرش الطاغية المتجبر
والطرق التي لم تدسها رجل من قبل
تحتازها حتى القمم الشروقة الرشيقه
القمم التي ليس للقراء اي امل في بلوغها
استجابة لنذر قلوبهم » .

وفيما بعد ، وضع أحد الشعراء المال فوق الله ، فقال :

« اقول بأن الالهة الوحيدة الخدوم
إنما هي الذهب والفضة
 بواسطتها تطلب في بيتك كل ما تحتاج اليه
 وستحصل على كل شيء :
 أصدقاء ، قضاة ، شهود
 سيصبحون مقربين اليك بواسطة المال
 أجل ، وحتى الالهة سيصبحون خدامك »

لقد كان المال ، بالتالي ، قوة مدمرة ، قادرة على قلب جميع الفوارق
الاجتماعية ، وجميع القيم الاخلاقية . يقول يوريبيد :

« إن الثروات تحمل العبد بأرفع الاجداد
فيما الفقر يسلب حرية الانسان الحر »

ويقول سوفوكليس :

« إن رجلا غليظ القول لم تتفان الطبيعة بتكونيه ،
يحمله المال للعيون ، يجعله للأذن رخيما .
الوفرة ، والصحة والسعادة هي جميعا عطايا المال
والمال وحده قادر على ستر الفجور » .

ونحن نجد الشاعر ذاته يصرح بأن المال هو جذر المصائب ، فيقول :

« أشأم المؤسسات البشرية التي تأصلت في العالم
إنما هي المال
المال يطرد الناس من منازلهم
يمهرب المدن الشاحنة ، ويفسد التفوس الشريفة
ويجعلها تستسلم لاعمال مخزية ، للكفر والجريمة » .

إن المال يحول كل شيء إلى ضده . وبقدر ما كان ينتشر ، وبقدر ما
كان نفوذه يدخل في مسام المجتمع ، صار الناس يدركون بأن هذا الشيء الجديد
الذي اخترعوه ، قد أصبح سيدهم ؛ وبما أنهم كانوا عاجزين عن فهمه ، ومراقبته
فلم يكونوا بقادرين على تفسيره لأنفسهم ، إلا بمنحة صفة النظام السكامل للقانون
العام . ومن هنا الفكرة التي تظهر باستمرار في الأدب اليوناني ، والقائلة بأن
الأفراد في نشدان الصحة والسعادة ، لا الثروة وحسب ، وكل شيء حسن
ومرغوب بذاته ، إنما هي ذات قابلية لاصداث ما هو ضدها . يقول أفلاطون :

« في فصول السنة ، وفي حياة النبات ، وفي الجسم البشري ، وفي المجتمع المدني قبل كل شيء يفضي العمل المفرط إلى تحول عنيف ضده » .

وفي مبحثه حول فن الشعر ، يفسر أريسطو التراجيديا على أنها تمثيل فعل يضم انقلاباً للثروة ، أحدهما خلل ما عند بطلها . وهذا الانقلاب للثروة يرمي إلى أن يكون فاجعاً ، وذلك لكي تستعيد عباراته الخاصة « تحول الفعل إلى ضده » . إن مكيدة قاتمة على هذا المبدأ ، ملأساوية بالضرورة . وأكمل دليل على ذلك نجده في قصة « اوديب الملك » ، لسوفوكول .

لقد كان لايوس وجو كاست ، ملكاً وملكة على ثيبة (جنوبي ثيبة) كانت تقع كورنيش ، وغربها هناف ابولون في الهيكل الذي حضرت فيه هذه الكلمات : « اعرف نفسك » . وقد رزقا طفلاً : هو اوديب الذي تنبأ هناف الامة بأنه سيقتل والده ، ويتزوج امه . وبخلافاً من أن يربى الملك والملكة طفلها ، سلماه الى خادم مع الامر بتتركه يموت بين المضاب . لكن الخادم ، وهو راع ، أشفع على الطفل سله إلى راع آخر وهو كورنيش أيضاً ، فأخذه إلى بيته . ولما كان ملك وملكة كورنيش بدون أطفال فقد تبنياه .

وعقب ذلك بعشرين عاماً ، لوحظ أمام الشاب اوديب بطريقة ساحرة ، أنه ليس ابنآ للوالدين اللذين يظن بأنهما والداه . ثم رغبا في التأكيد على ذلك دون أن يكشفوا له الحقيقة ، لكنه لم يرض ، وذهب الى دلفس Delphes لكي يستطلع هناف الغيب . وكان الجواب الوحيد الذي حصل عليه ، توبيداً للنبوة القدية التي كان سمعها للمرة الاولى بهذه المناسبة ، والتي تفيد بأنه معد لقتل

والده ، والاقتران بأمه . وعزم على الا يضع رجله في كورنيش أبداً . وسلك الطريق المعاكس لها ، طريق ثيبة . وفي تلك الفترة ، كان الشبيون يتأنون من الفتكات التي كان يقوم بها الغول الدهاهية ، وهو غول اثنوي يقطع يومياً ضريبته من حياة بشرية . ولم يكن بمقدور أحد أن يحل اللغز الذي يطرحه . وفي تلك الفترة بالضبط ، كان لا يومن في طريقه الى دلفس لكي يستطلع هاتف الالهة بهذا الحخصوص . وكان في عداد حاشيته خادم ، وهو الراعي . وعندما التقى بأوديب ، رغب في أن يدفعه الى الهاشم السفلي من الطريق . فقاوم اوديب ، فجلده لا يومن بسوطه . فتصدى له اوديب وقتل . وقتل أيضاً أفراد حاشيته ، ما عدا الراعي الذي أطلق ساقيه للريح ، وعاد الى ثيبة ليقص قصة موت الملك المريعة ، قائلاً بأنه وقع بيد عصابة لصوص في الطريق .

وبلغ اوديب ثيبة . وأول شيء قام به ، قراءة أحجية الغول ، فاعترف الشعب بفضلاته وأعلنه منقذآ له ، ونصبه ملكاً . أما الراعي الذي عرفه اوديب ، وعزم على الاحتفاظ بسره ، فقد طلب الى جوكاست السماح له بقضاء بقية أيامه في عزلة بين المضاب . وتزوج الملك الجديد الملكة الارملة . ومرت السنون ، ورزقاً أولاداً . وعندئذ « هبطت المصيبة من جديد على ثيبة وأهلها ، بشكل مرض الطاعون هذه المرة . وعزم اوديب على ألا يتركهم ، فأرسل عاملات خاصة لكي يستطلع هاتف الغيب . وكان الجواب ان الطاعون سيتوقف عندما يخرج قاتل لا يومن من المدينة . وببدأت عمليات البحث عن القاتل المجهول بقيادة اوديب الذي القى لمنته عليه .

ولكن ، كان هناك بعض الناس الآخرين الذين يعرفون الحقيقة – النبي

العجوز تيريسياس Tiresias – وهو ايضاً عزم على كتم السر . ولما سأله اوديب ، رفض الاجابة . ونقد صبره . وعندها ، نقد ايضاً صبر النبي ، وكشف سر اوديب على انه هو القاتل . فحقن اوديب حنقاً شديداً ، واتهم النبي بالتأمر ضد العرش . لكن تدخل جو كاست وضع حدأ للمشاينة . وفي الاجابة على اسئلة زوجها ، قالت كل ما تعرفه عن موت لايوس : بأنه وهو في الطريق الى دلفس ، قتلتة عصابة لصوص . وتذكر اوديب طريق دلفس . اما عصابة اللصوص ... فقد كان وحيداً . وأكدت له جو كاست انه كان سهلاً كشف النقطة الثانية ، اذ يكفي الاتيان بالرجل الوحيد الذي بقي على قيد الحياة ، وهو الراعي الذي يسكن المضاب . وعندها سمح اوديب باستقدام الراعي على امل هذه الشهادة تدفع العباء الذي يثقل نفسه .

وفي تلك الفترة ، قدم رسول من كورنثيو ، يحمل نبأ موت الملك ، وان اوديب قد عين ليخلفه . فطار اوديب فرحاً لكونه اصبح ملك مدبنتين . واستقبلت جو كاست النبأ كدليل على خطأ النبوة القديمة . إذن ، إن والد اوديب قد مات ميتة طبيعية . لكن اوديب مع ذلك ، اعلن باصرار انه لن يرجع الى كورنثيو ابداً ، خوفاً من ان يتزوج امه . وعندها ، وفيما هو ايضاً على امر آخر ، اعلمه الرسول بأنه ليس بالابن الحقيقي للملك ، وانما هو لقيط . وفي تلك الائاء وصل الراعي ، وعمل ما بوسعه لكي يتهرب من اسئلة الملك . لكنه اجبر على الاجابة تحت طائلة التعذيب . واخيراً اعترف بالحقيقة: فقفز اوديب في القصر ، وفقاً عينيه بواسطة سفود اقتلعه من رداء امه التي كانت قد انتحرت شنقاً .

ان هذا المحكوم عليه بالموت ، اصبح ملكاً . وهذا الملك اصبح حكماً عليه بالموت . وقد تحول مرتين الى ضد ما كانه . وهذا التحول قد حصل ضد رغبته ، ومع ذلك ، فقد حصل بواسطة لا شعورية من قبل اناس استلزمتهم القضية ، اضمرتهم . لقد ترك الطفل تلافياً لغضب النبوة ، وقد افقده الراعي شفقة ؟ النتيجة : اوديب كبر دون ان يعلم من هو . وعندما ألقى الريب على أصله ، راح يستعلم هناف الالة . وعندما كشف له المتف عن مصيرة ، هرب بعيداً عن نفسه طوال طريق ثيبه . وفي حال الدفاع الشرعي عن نفسه ، قتل والده . وعرفه الراعي ، لكنه لم يكشف سره ، وتركه وبالتالي حرأ في الزواج من امه . وعندما طلب هناف الالة اخراج القاتل ، اخذ يبحث عنه بنفسه . ولم يكن النبي ليكشف امره لو لم يهدد النبي ، وهذا هو الخطأ الذي قاد الى انهياره . ومع ذلك ، فهذا الخطأ لم يكن سوى الافراط في صفتة الاساسية ، في مهاراته التي جعلها في خدمة شعبه . وفي النهاية ، فان الراعي العجوز الذي رغب في بيان خطأ الاتهام القائل بأن اوديب قد قتل اباه ، قد وافق مكرها على رأي رسول كورنيشيه الذي ، بمحاولته انقاذ اوديب من خوفه لكونه تزوج امه ، قدم الدليل على ان الذي يخشأه قد تم فعله . ان هذا التحول المستمر للرغبات إلى ضدها ، انا هو العلة السائدة في التراجيديا ، وهي لعنة متطرفة الى حد بلوغ الكارثة عبر ميكانيكية حلم مريرع .

ان الطريقة التي دمر فيها الاقطاعية سلطان المال ، قد وضعها ماركس في « البيان الشيوعي » ، قائلاً :

« ... فحيثما استولت البورجوازية على السلطة ، سحقت تحت اقدامها

جميع العلاقات الاقطاعية والبطيركية والعاطفية، وحطمت دون رأفة الصلات التي كانت في عهد الاقطاعية تربط الانسان «بساطة الطبيعين» ولم تبق على صلة بين الانسان والانسان الا صلة المصلحة الجافة ، والدفع الجاف «نقداً وعداً». واغرقت الحية الدينية وحماسة الفرسان ، ورقة البورجوازية الصغيرة في مياه الحساب الجليدي المشبعة بالانانية ، وجعلت من الكرامة الشخصية مجرد قيمة تبادل : لا اقل ولا اكثر ، وقضت على الحريات الجمة ، المكتسبة والمنوحة ، واحتل محلها حرية التجارة وحدها »^(١) .

ولكن ، لكتاب العصر الحق في إبداء الرأي ايضاً ، فلتستمع اليهم : ان المفهوم الاقطاعي للمجتمع يمكن ان يلخص بكلمة : التصنيف الرتبى ، والتعریض بهذه الكلمة موجود في كتابات مفكري القرون الوسطى :

« اني اعلم جيداً بأن ثمة تصنيف رتبى ، وهذا حق ، وما هم ان يقوم الناس بواجباتهم حيث يحب القيام بها . الا ان اعمال النهب والكراءية تجاه المرؤوسين هي ، مع ذلك ، شيء جدير باللوم »^(٢)

وخلال هذه المرحلة ، كان المجتمع مصلباً بالعلاقة الشخصية لتفريح الغم ، وتبادل المحاملة بين الفلاح والسيد :

(١) كارل ماركس : البيان الشيوعي .

(٢) شاوسر : قصة الكاهن .

« ايه المجوز الوقور كيف تجسم
 الخدمة الامينة للزمن القديم
 خدمة تبذل حيث يهرق المرء عرقه
 بداعي الواجب لا الافادة » ^(٣)

وهذه العلاقات الاقطاعية التي حطمها انتاج البضائع :

« هذا الرجل صاحب البشرة الناعمة ، والمصلحة المتملقة
 والمصلحة ، هذا المنحدر المواجه العالم
 عالم حسن التوازن في ذاته
 ومعد لكي يدور ايضاً في حقل مهد دائماً
 إذا كان حب الريح هذا ، هو المنحدر البشع الذي يحذب
 فهذا السيد المتنقل ، لم تفقده التوازن هذه المصلحة
 ولم تحرفه عن وجهته
 عن قصده ، عن مجراه ، عن مصيره » ^(٤)

إن كل نظام التصنيف الرتبي المركب ، والذي تبرره عادة السلف ، والسلطة

(٣) شكسبير : كما يحلو لك ، الفصل الثالث .

(٤) الملك جان ، الفصل الثاني .

الاكليريكية ، قد هدم باسم الحرية المرتقبة . ان مواطني اندرس Anvers ، عندما حاول فيليب الثاني ان يقييد تجارتهم ، احتجوا بهذه العبارات : « من يستطيع انكار ان سبب ازدهار هذه المدينة اما هو الحرية المنوحة الى اولئك الذين يقومون بالتجارة »^(٢) . لقد اكتشفت اميركا ، وصار الذهب يجري امواجاً في القارة الاميريكية ، بحيث لم تبق حدود سلطان الذهب . واقراؤا هذه الكلمات لكريستوف كولومبوس :

« الذهب يشكل الكنز ، والذي يلكه ، يملّك كل ما يحتاج اليه في هذا العالم ، ويملّك ايضاً وسائل انقاذ النقوص من المظهر ، ومنحها بيهجة الجنة »^(٣) .

او فاسمعوا ، بالاحرى اليهودي المالطي يعلن عن مخزوناته ، فيقول :

« هكذا ثروتنا تدور في الارض وفي البحر
وهكذا الناس من كل جهة يغتنون ...
فاما تستطيع النساء ان تفعل للمخلوق الارضي
اكثر من ان تهرق الوفرة في حجره على هذا النحو
فلنحضر لها احشاء الارض
ول يجعل البحر عبدها ، ولنغم الريح
لكي تدفع الثروة نحوها بلهائها المؤاتي »^(٤)

(٢) ذكرها د. خ. تاوني في كتابه : الدين ونهوض الرأسمالية ، ص ٧٤ - ١٩٢٦ .

(٣) ذكرها تاوني ايضاً .

(٤) مارلوفي : اليهودي المالطي ، ص ١٦٥ .

وفاوت أيضاً باع نفسه . الا انه باعها بشمن غال :

« كم تلأ هذه الفكرة نفسى بالرضى
ان أمر الارواح لكي تأتيني بما ارحب فيه
وان تحلى جميع الاشياء المبهمة
وان تتهد جمیع المشاریع الیائسة التي اریدها
وان تجعلها تطير حق الهند لتأتیني بالذهب
ولتنقب الحبیط لكي تجد لي الجوهرة الشرقية
ولتقدیم لي من كل زوايا العالم الجدید
الاثمار الشهیة ، والخلویات الامیریة »^(٢).

إن هذا المشهد من اللوحة . ولكن يجب الا ننسى المشهد الآخر - آلاف العائلات الفلاحية المحرومة والمطروحة على قارعة الطريق ، والملقاء في غيابات السجون أو المرسلة للقيام بالأعمال الشاقة - . واليم الوصف الذي يقدمه السير توomas مور :

« لقد طرد الزراعون من بيوتهم . قسم منهم طرد غدرًا وخديعة . والقسم الآخر طرد عنوة وعنفًا . والاكثر حظاً طردوه عن طريقة المحاكمات والمراجع التي كانت ترغمه على بيع املاكهم . وهذه العائلات وهي اعجز من ان تكون مستقرة (لأن الزراعة تحتاج الى كثير من الایدي العاملة) تهاجر عبر الاريات ، زوجات

(٢) مارلوفي : قصة الدكتور فاوت المأسوية ، ص ١٢٣ .

ورجالاً ، ارامل وایتماماً ، وآباء وامهات مع اطفال صغار . اليائسون يفادرون ارضهم باكين السقف الذي شاهد مولدهم ، والتراب الذي اطعمهم ، ولا يجدون مأوى ... وعندئذ ، يبيعون بأثمان بخسة ما استطاعوا حمله من متاع ، وبضاعة لم يكن ثنها في الاصل الا ضئيلاً . وهذه الثروة الضئيلة عندما تنفد ، ماذا يبقى لهم ؟ السرقة او الشنق . أتراهم يحبون حمل بؤسهم وهم يستعطون ؟ ولا يطول بهم الامر حتى يزج بهم في غياب السجون كمتشردين »^(١) .

اننا نميل الى نسيان هذا الظل الذي كان يسدل ستار الظلم على أبيه « همتون كورت ». لكن شكسبير لا يدعنا ننساه ، فيقول :

« ايها القراء اليائسون العراة حيث كنت
المعرضون بلاد هذه العاصفة القاسية
كيف تستطيع رؤوسكم التي بدون مأوى
وخصوصكم الجائعة
وثيابكم الخليقة الممزقة
ان تحكمكم من مثل هذه الفصول
آه ، اني بسبب هذا لهموم »^(٢) .

ومع ذلك ، وفي غضون هذا القرن ، فان البلاد كانت أغنى كما لم تكن في

(١) توماس مور : الطوباوية ، ص ٢٤ ، منشورات افرييمان .

(٢) شكسبير : الملك لير ، الفصل الثالث ، المشهد الاول .

كل تاريخها السابق . ولنقرأ من جديد ما كتبه السير توماس مور في هذا التخصص :

« كان للناس أن يصبحوا سعداء . ويستطيعون بسهولة أن يكسبوا عيشهم لو كانت هذه الأميرة نفسها ، سيدتنا العملة ، لم تقف في منتصف الطريق بيننا وبين وسائل حياتنا ، ولو كان المفتاح الذهي ، هذا الاختراع السعيد الذي يجب عليه أن يفتح لنا أبواب السعادة ، لا يغلقها أمامنا بقساوة ^(٢) . »

لقد أوصل الاختراع تعليمه الفاسد إلى المخزع .

ولم يكن الفلاسرون ، وحدهم هم المتألون . فمع نو المؤسسات والبنوك والاحتكارات للقائمة جيئاً باسم الحرية ، دمر التجار الكبار والصغار ، مثما تتبلع السمكة الكبيرة الصغيرة ؟ ومع المضاربة غير المراقبة ، أصبح حتى الإنسان الهام في خطر من أن يجد نفسه بين يوم وغد صفر اليدين .

تلك هي اعجوبة المال ، المزود بالقدرة السحرية على تحويل كل شيء إلى خدمة واليكم ما قاله تيمون الباحث عن الجذور :

« ماذا يوجد هنا ؟
ذهب ؟ أصفر لامع ، ذهب ثمين ؟

.....

(٢) الطوباوية ، توماس مور ، ص ١١٣ .

كلا ، أيتها الالهة
انني لست بمتعبد زاهد .
جذور ، أيتها السماوات الصافية !
إن شيئاً من هذا المعدن يكفي ليجعل الابيض أسود
و يجعل البشع جميلاً
والصالح ، جائراً
والنبيل ، نذلاً
والشاب ، عجوزاً
والشجاع ، جباناً .
أيتها الالهة على مَ هذا
ما هذا أيتها الالهة ؟
هذا ؟ هه ، ماذا ؟
هذا سيعيد عنكم كهاننا وخدامنا
وسيلقى اذن الرجال الاشداء
إن هذا العبد الاصغر سوف يتآمر على الاديان وسيدمرها
وسيلبارك الملعونين
وسيحمل على عبادة البرص الابيض
وسيجعل اللصوص على مقعد الشیوخ
مجلتين بالألقاب ، والمدايم ، والسجود .
وهو الذي سيزوج الارملة البشعة
والتي تقزع منها المستشفى
وتتقىأ من قروحها القائحة

سيعطرها ويقدم لها أول نيسان جديد »^(١)

والبيكم كيف يلعن تيمون الجنس البشري ، فيقول :

« تقوى ، خوف ، وتقان نحو الاطه
سلام ، عدالة ، حقيقة ، احترام ، راحة اليالي ، حسن جوار
تعلم ، معرفة العيش ، عمال ومهن
مراتب ، مراعاة ، عادات وقوانين
تلاثي في حمى ضلالك الفوضوي
ولتهمن البلبلة »^(٢)

هذه هي لغة الذهب ، اللغة التي تسمع مدوية كأنها صوت مقهور في أعماق
الرعب والتأثير الكامن في تراجيديات شكسبير .

إن ما كبرت لفتصب يخاف المقتسين . وقد قالت له الساحرات انه اغا أعد
لكي يحكم ، إلى ان يزحف بيرنام فوود نحو دونزينان ، وإلى أن يخنقه رجل لم
تلده امرأة . وقد تأكد من ذلك . لكن المستحيل حصل ، ووصل بيرنام فوود
إلى دونزينان ، وقد دعي ما كبرت للقتال من قبل رجل اقتلع من رحمه امه ،
قبل الموعد الذي تحده الطبيعة .

(١) تيمون الاثيني ، الفصل الرابع ، المشهد الثالث .

(٢) المصدر السابق ، المشهد الاول .

ويقابل العجوز غلوستر العصر الجديد بالقديم الذي ما زال يذكره ،
فيقول :

« إن ظاهرات كسوف الشمس والقمر لراهنة ، لا تدعنا نتوقع شيئاً حسناً .
ويرغم كون قوانين الطبيعة قادرة على تفسيرها بهذه الطريقة أو تلك ، فإن
الطبيعة نفسها لا تجد نفسها أقل تعرضاً للخطر من جراء تأثيراتها التالية : الحب
يبرد ، والصداقة تتلاشى ، والأخوة ينقسمون ، وتحدث تمردات في المدن ،
وخلافات في الارياف ، وخيانات في القصور ، وتقطع العلاقة بين الابن وأبيه .
وسارق دمي هذا يدخل في تلك النبوة ؛ وهذا هو الابن ضد أبيه . والملك
يبعد عن منحدر الطبيعة ؛ وهذا الوالد ضد طفله . لقد انتهت أحسن سواتنا .
وغنة مكائد ، وخيانات وكل أنواع الفوضى المشؤومة ، ولسوف تكافحنا في حلبة
الوجود ، إلى أن نبلغ منابرنا » ^{١١} .

وبعد ذلك ، يطرد غلوستر الابن الذي ينقذه ، فيما الابن الذي ينفعه ثقته ،
يذهب طريقة موته . والطريقة ذاتها حصلت للملك ليبر الذي تخلى عن بناته
اللواتي طردنه ، وطردن الفتاة التي قدمت كل خدماتها لنفسه المخطمة :

« اقتل طيبيك وقدّم الاجرة
للشر النتن » ^٢ .

(١) شكسبير ، الملك ليبر ، الفصل الأول ، المشهد الاول .
(٢) شكسبير ، اوتيليو ، الفصل الخامس ، المشهد الثاني .

وهكذا تستمر التراجيديا في اندفاعها الضاج، عبر ليلة وحشية ، يتقادف سعيرها الطالع من القش شحاذًا مجنونا ، وملكاً مجنونا يحكم عالمًا أصبح مجنونا :

« عبر الشياب المزقة تظهر الفيوب الصغيرة :
لكن الحال والثياب المفرأة تستر كل شيء .
أليس الخطيئة ذهبا
وستحططم حرية العدالة القوية .
ولكن سلاحاً من الخرق تخترق قشة دقيقة » .

واوتيلو ، على أنقاض حياة ، يقف أمام أياغو الذي كان سبب خرابه ،
ويتساءل :

« أتريد ، أرجوك ، أن تسأل هذا الشيطان
لماذا ألقى بي هكذا ، جسداً وروحاً في هذا الفخ ؟ » ^١ .

أجل ، لماذا ؟ إن الكثرين من النقاد قد طرحا هذا السؤال . يقول كولريдж أنه لا يوجد هنا سوى خبث بدون سبب . إن هذا القول ، من وجهة بسيكولوجية ، ليس بقنع ولا يرضي على كل حال ، الذين يعتقدون بأن

(١) شكسبير ، اوتيلو ، الفصل الاول ، المشهد الثالث .

شكسبيرو يعني عميق العناية بعملية تبييز الاشخاص بوصفهم أشخاصاً ، بدلاً من وصف الحياة الاجتماعية الصالحة في عصره . ان أياغو لحقيقي تماماً . وذلك لأنه انوذج يمثل القوة المدمرة والا انسانية للقدرة الشرائية الرأسمالية . وهذا ما يستخلص بوضوح من كلماته وأفعاله :

« لا يمكن لديونه أن تقادى في حبها لهذا البربرى - ضع مالاً في حقيتك - ولا تكنه أيضاً أن يقادى في حبها لها . لقد كانت البداية عاصفة ، وسترى فالفارق سيكون على وجه مماثل - احرص على وضع المال في حقيتك - املأ حقيتك جيداً . والطعام الذي هو عنده الآن أحلى من الخروب ، سيندو أمر من العلقم . أما هي ، فيجب أن تتخل عنده من أجل رجل آخر أكثر فتوة ؛ وعندما تشع من هذا الجسد ، ستدرك خطأ اختيارها . يجب أن تتبدل ، يجب أن يتم ذلك : إذن ، ضع المال في حقيتك » (١) .

إن مؤامرته تقتضي حول كاسيو :

« وبالفعل ، فيما هذا الابله الطيب
يسمعطف ديدمونه في أن ترمي ثروتها
وأن تدافع بحرارة عن قضيتها ضد البربرى
سأصب في أذن هذا كلمة الريب

.....
(١) اوتييلو ، الفصل الاول ، المشهد الثالث .

وهي أن شهوة جسدها هي التي ذكرتها بكارسيو
وبقدر ما ستنعم على كارسيو
ستفقد الحظوة عند البربرى
هكذا سأحوال فضيلتها إلى زفت
ومن لطفها أصنع الشبكة التي تطبق على الجميع «^(٢)».

إن أياغو لنصف شيطان يحول النوايا إلى أصدادها .

فمنذ ما قدم شكسبير لندن، بهرت الثقافة المتألقة المشعة في بلاط البلاط، على الرغم من أنه كان مستحيلاً عليه، بوصفه ابن الارياف، أن يغضب جفونه على الظل الذي يتعد على كل هذه الارياف التي ينتهي إليها . وفي لندن اجتاز طريقه بسهولة ، وجمع ثروة محترمة . لقد كان بورجوازيًا ، أميناً للنظام الجديد ولكن خلال السنوات التي أعقبت موت الملكة العجوز ، امتهلاً بلاط بالمؤامرات وفاحت فيه رائحة الانحدار . ومع عصر جيمس الأول توقف نهائياً عن أن يكون مركز الثقافة البورجوازية . وكان لهذا التبدل تأثير كبير على شكسبير . فكل تراجيدياته الكبيرة كتبها في هذه الفترة . وفي مسرحيته يوليوس قيصر ، وهلت ، ومكبث ، والملك ليبر ، راح يتم بسطة الملك السماوية ؟ وفي مسرحيته كوريolan ، نشر القوى التي يجب على البورجوازية أن تحركها إذا ما رغبت في قلب الملكية . وبما أنه مرتبط بالبلاط بحكم مهنته ، ويعادات

(٢) اوتيلو ، الفصل الثاني ، المشهد الثالث .

العصر ، فقد وجد نفسه مقسوماً بين الاثنين . وفي ترويلوس و كريسيدا ، راح يسمع صوت هذا الموقف الحافظ . فهو يقول :

« الغوا رتبة الصنوف ، أو حرّقوا فقط هذا الور
واسمعوا أي تنازع في الصوت سيربع ، كل شيء عندئذ
لن ينضم أبداً ، في معركة مفتوحة ، الا ليقاتل .
المياه المضغوطة ستتنفس صدرها فوق الضفاف
ولن تكون سوى مستنقع من هذه الكرة الصلبة
العنف عندئذ يصبح سيد الضعف
والابن القامي سيضرب أباه حتى الموت
القوه هي الحق
أو بالآخر ، هي الفاضل والشريف
وهو لاء المقاتلون الذين تقيم العدالة فيما بينهم
يفقدون أسماءهم ، وتفقد اسمها العدالة أيضاً .
وعندئذ يتمركز كل شيء في القوة
وتتركز القوة في الارادة
والارادة في الشهوة
والشهوة ، هذا الذئب الكوني
الذي تسانده الارادة والقوة
يجعل فريسته العالم بأسره

وينتهي بأن يلتهم ذاته «^(١)».

إن كل هذا أو جلّه ، إنما هو تقليدي المنشأ . والفكرة القائلة بأن رتبية الصنوف هي الضرورة الوحيدة لاختيار البibleة ، إنما كانت فكرة مشتركة في ذلك العصر . ويكفي من أجل دعم هذا الرأي أن أذكر «الحاكم» لـليليوت المنشورة قبل ذلك بكثير :

«إذا نزعت نظام كل شيء ، فماذا يبقى ؟ بالحقيقة لن يبقى شيء إلا الإنسان الذي لا يلبث أن يتصور البibleة» .

لكن هذا المقطع ليس مجرد تشعب . إن شكسبير يعمل ما عمله الشعراء دائماً ؛ فهو يعلق ببيان مدرأك ، ثم يحلق في سمارات التفنن . الغوا رتبية الصنوف . هذا بيان مدرأك كل الأدرأك . وهذا يعني : إذا ما ألغيت النظام الأقطاعي ، ستحل عندئذ البibleة . وهذا هو التقسيم المباشر لرأي سياسي حافظ . «الغوا الرتبية» ، وغيرروا فقط هذا الوتر . ثمة شيء جديد هنا . وهذا يعني الشيء ذاته ، ولكنه من الآن فصاعداً ليس بياناً صافياً وبسيطاً . إنه يحتوي على الصوره والتخيل . إن تخيل الشاعر ينطلق مستنداً إلى كنایات تتضاعف لكي تزيّن الأفكار التقليدية التي لم تعد بمحاجة إلى أن يلعقها شيء ، تستحيل إلى تفنن خالص :

(١) شكسبير : ترويلوس وكريسيدا ، الفصل الأول ، المشهد الثالث .

« والشوه ، هذا الذئب الكوني
الذي تسانده الارادة والقوة
سيجعل فريسته العالم بأسره
وينتهي بأن يلتهم ذاته » .

ماذا يعني هذا القول ؟ يمكن أن يكون شكسبير نفسه أعجز من أن يفسره ، لأنه يتعلق هنا برواية معبّر عنها بصور ، وظهور بلادة الحركة المرتبطة بمجتمع ذلك العصر الذي عاش فيه . وهذا يعني ، اذا ما حاولنا تفسيره ، بأن النظام الذي يحمل محل النظام الاقطاعي ، وقد قام على المراحمة غير المحدودة ، سيمتد الى حكم المحدود ، ثم يعود الى ذاته ، ويتهدم هو أيضا . وهذا ما حصل تماما . لقد رأينا أنه يحصل في عصرنا هذا .

فهل استطاع شكسبير أن يرى أبعد من عصره ؟ هذا صعب الاجابة عليه ، ولكنـه في سنته الأخيرة ، ترك التراجيديا ، وكتب « العاصفة » التي تحملـنا بعيداً عن الحياة ، الى المدينة البرجوازية ، الى جزيرة سحرية ، حيث الفكر – ارييل Ariel – الذي وعد بحريته بعد اقامـه مدة خدمـته ، يروض قوى الطبيعة لخدمة سـيدـه ؛ والقفـزة الفائقة تمـ خلال المرأة الوهمـية التي يقومـ بها الخطـيبـان ،

« لـتكن الـارض اـكم مـنـصـابـاـ
ولـتـبقـ اـهـرـاؤـكـ وـأـقـيـسـكـ أـبـداـ مـلـانـةـ

ودواليك مثقلة بالعناقيد
 وشجيراتكم تنوء بأحمالها الخلوة
 ولبعد نحوم الريبع
 عند آخر الغلال
 وليتجنبكم القحط والجدب
 هكذا يياركم سيريس^١ .

ومها يكن الشيء الذي يستشفه الشاعر القديم في هذه اللائعة الأخيرة من
 الأحلام ، فإن الجهد فيها ل الكبير جداً ، والرؤى جد بعيدة ، والقائمين بالمراءة قد
 أبعدوا :

« الآن وقد انتهت تسلياتنا : أيها المثلون
 لقد قلتها لكم بأنها كانت جميعاً أرواحاً
 وتلاشت في الهواء ، الهواء الرقيق
 وكمثل البناء الذي بدون قاعدة هذه الرؤية .
 الإبراج المعممة بالقيوم ، والقصور المتيبة
 وأهياكل البهية ، والفلك الكبير ذاته
 أجل ، كل ذلك سيتفكك
 مثل الجهاز المصمحل هذه الاجناد الباطلة
 دون أن يترك أقل بخار . »

(١) شكسبير ، العاصفة ، الفصل الرابع ، المشهد الأول .

اننا لمن ذات القهاش
ولتهيمن الاحلام والنوم على دائرة حياتنا الصغيرة
أيها السيد ، اني مضطرب ، فاغفر لي ضعفي
ان دماغي العجوز لمضطرب ...
لا يحزنك أبداً سقمي .
ادخل مغارتي ، اذا شئت ، واسترح
بودي أن أقوم بدوره ، هنا ، أو دورتين
لكي أهدى روع روحي المضطربة » .

ان شكسبير في هذه القطعة الاخيرة يعبر ، في تحليق غريب مؤلم من تخيله
عن استشراف أحداث عديدة ، ما زالت مطمورة في أرحام الزمن ، الا أنها
سترى النور .

المُسْتَقِبَل

٧

لقد تبدل التركيب الاجتماعي للشاعر في مرحلة الرأسمالية . كان شكسبير أحد أفراد منزل الكونت دي ليسستر . وبرغم كونه بورجوازي المنشأ والتفكير إلا أن تكوينه كان اقطاعياً . ومن جهة أخرى ، كان ميلتون خلال عدة سنوات موظفاً في الكومنولث ، وسكرتير كرومويل في الشؤون الخارجية .

إن تكوينه لبورجوازي . لكن الانصهار كان قاماً بين أفكاره السياسية وشعره . فالافكار السياسية ، والشعر ، والدين ، كانت جميعاً بالنسبة له تشكل كلّا لا يتجزأ . وبعد عصر الاصلاح Restauration حصلت عودة جزئية إلى الظروف الاقطاعية عند الحاديين على الأدب . فرأينا شعراء مثل بوب Pope وغاي Gay قد استفادوا من ضيافة النبلاء أصحاب الأرض الذين كانوا يكتبون لطبع أشعارهم ، ويستخدمونهم سكرتيرين . ولكن مع الثورة الصناعية تكثّست جميع بقايا النظام الاقطاعي . فأصبح الشعر بضاعة ، وأصبح الشاعر منتجاً للسوق الحرة ، وأصبح طلب بضاعته يقل باستمرار . وفي غضون القرن الماضي ، كفّت الرأسمالية عن ان تكون قوة تقدمية . وقدت البورجوازية حيوتها ، بما فيها الشعر .

إن شعرنا المعاصر ليس نتاج الطبقة الحاكمة - لأن (Big business)
المصالح التجارية الكبرى لا تهتم أبداً بالشعر - بل هو نتاج فئة ضئيلة من
الجتمع ، هي انتلجنسيـا الطبقة الوسطى ، وهي فئة تسيـء الطبقة الحاكمة
معاملتها ، ولكنها داعماً تتردد في الاشتراك مع المجاهير ، مع البروليتاريا التي هي
وحدها تملك القدرة على تحطيم الطوق الحديدي للرأسمالية الاحتكارية . هكذا ،
إذن ، فقد الشعر البورجوazi التفاس بالقوى الخاضعة للتحوّلات الاجتماعية . لقد
ضاق حقل الشعر ، كما ضاق أيضاً محتواه والتأثير الذي يمارسه . ولم يعد البتة
نتاج شعب ، أو نتاج فئة . وإذا ما أراد الشاعر البورجوazi أن يدلّ على
قدرته في إعادة توجيه فنه ، لن يبقى له من ينشد هذا الشعر إذا لم ينشده
هو نفسه .

لقد كتبت رواية شكسبير لكي تثلّ تمثيلاً إيمائياً بحضور جمهور . وكانت
تحرك جميع القلوب بواسطة سحر الكلمة . لكن شكسبير نفسه لم يبقَ اليوم
قطباً جاذباً . ولست أنسى ، طبعاً ، كل ما تم في حقل الاشكال الادبية الخالصة
من مثل مقطوعات شكسبير ، وأغاني كيتس . ولكن كل شعر هو في أساسه
عمل اجتماعي ، يتفاعل فيه الشاعر والشعب . وشعرنا قد أصبح من الفردية بحيث
فقد كل صلة بينابيع الحياة . لقد جفت جذوره .

لقد ظهر هوميروس في مستهل المجتمع الطبيعي . ونحن ، إنما نحن في او اخره .
ففي عصر هوميروس ، كان الشعر شعبياً بما في الكلمة من عمق . وكان إلى حد
ما غير ناضج . وفي عصر اليونان المتأخرة ، ثم في انكلترا الحديثة ، زمن
الإليزابيت ، ازدهر الشعر بكل أشكاله ، وظل محتفظاً بشكل واسع بالتأثير

الذى كان يمارسه على الشعب . ان الشعر « الاليزابيتي » قد استلهم من النجاحات الاولى للثورة البورجوازية التي سمحت باستشراف مستقبل جديد وضاء . ثم ازدهرت من جديد ، برغم أن هذا الازدهار كان جد محدود ، وذلك في او اخر القرن السادس عشر ، عندما انتهت الثورة البورجوازية في هذا البلد . أما اليوم ، فإن جنوح هذه الشجرة المهيء لترتجف من البرد . فالاشكال البورجوازية قد أصبحت كلاسيكية . لقد مسخت ونبذها الشبان من شعراتنا . لكنهم لا يعرفون إلى أية جهة يتوجهون لايجاد أشكال جديدة . فاذا ما أرادوا أن يجدوا ثانية قدرة الاهام ، فعليهم أن يبحثوا عنها في الشعب .

إنه طبيعى أن يشعر الشعراء اليرلنديون بقوة فقدان النظام الماقبل الرأسمالية ، وبالنفوذ الشعبي الذي كان يمارسه فنهم ، لأن الثورة البورجوازية في ايرلندا قد انتهت مع جيلنا . وثمة دائماً بين الفلاحين تقليد يوجب احترام الشاعر واستقباله بشكل جد مضياف . لكن الفلاحين اليرلنديين هم طبقة ثقوت ؟ وسنة فسنة تأخذ المجرة شبابهم . كما أن ثقافتهم ثقوت أيضاً . وقد كان سنج Synge على علم بذلك ، عندما كتب في مقدمة كتابه « مهرجو العالم الغربي » يقول :

« كل فن إنما هو عمل مشترك ؛ ولا شك ان التعابير الاخاذة والجميلة كانت في عصور الادب السعيدة تتقدم ليد القاص أو المسرحي بأكثر رشاقة مما تقدم معاطف وألبسة عصره ... وأظن بأن هذه القضية هامة ؛ لأن البلدان التي يكون فيها تخيل الشعب ولغته غنيين وحيويين ، فإنها تمكن للكاتب من أن يكون لديه مجموعة مفردات غنية ودسمة ، وتسمح له في الوقت نفسه بأن يعرض

الواقع الذي هو جذر كل شعر ، وذلك بشكل طبيعي وقام . ففي المقطوعة الناجحة ، يجب أن يكون جميع الاجوبة طعم كطعم الجوزة ، أو التفاحه ؟ ومثل هذه الاجوبة لا يمكن أن تكتب من قبل كل من عمل بين أنساس أطبقوا شفاههم أمام الشعر . لسنوات قليلة خلت ، كان لنا في ايرلندا تخيل شعبي متلهب ، رائع ، ناعم ، بحيث أن الذين يرغبون منا في الكتابة ، يجدون منذ البداية ، حظاً غير متوفّر لسوام من الكتاب الدين يعيشون في أماكن تتوسى فيها ربيع الحياة المحلية ، ولم يبق الحصاد سوى ذكرى ، واستُخدم القش لصناعة القرميد » .

وقد كان يتس بحس " بذلك أيضاً ، فهو يقول :

« طبعاً ، الحظ الكبير لن يعود
ل لكن المتعة الحية با لدinya ، تبقى
ضجة الحصى على الشاطئ
تحت الموجة المنحسرة »^(١) .

لكن يتس استشرف عودة هذا الربيع . وقد ظهر استشرافه هذا في قصيدة بعنوان : « في سباقات غلواي » . إنني لأذكر سباقات غلواي - فلا حين وفلاحات ، ومبixin ، بمقصانهم البيض ، وسرارويلهم الـحر ، يأتون ساحة

(١) يتس : اشعار ، الطبعة الكاملة ، ص ٢٧١

السياق جماعات ، أو يتوقفون لكي يصفوا إلى واحد يغنى أغنية راقصة على حافة الطريق – وهي عيد يتصل بالقرون الوسطى أكثر من صلته بالعصر الحديث .
واليكم القصيدة :

« هنا ، على انطلاقه الخيل
انشودة توحد بين الجميع
والجمهور المنفلق وراءهم
نحن أيضاً في السابق
كانت لنا جوع تحضر
لكي تسمعنا
ولكي تختبأ في مهمتنا
أجل ، فرسان عثابة رفاق
قبل أن يحييء التاجر والمستخدم
لينفعنا العالم بلهائهم الفاتر .
فللننشر دائماً في مكان ما
وفي غرة جديدة
ونسمع الأرض بأسرها تبدل نشيدها
الأرض ذات القشرة الوحشية
لترفع صيتها من جديد
مثل ساحة السباق هذه
وسنجد أنساً لكي يشجعونا
في عداد أولئك الذين ينتظرون الجياد »

فهل تتحقق هذه النبوة ؟ لقد اصطدمت طويلاً بالصور العملية لهذه القضية . وقد عملت عندئذ لصيانة ثقافة الفلاحين الذين يتكلمون اللغة الايرلندية . وكان عليّ أن ألاحظ اخفاق في هذا الصدد ، لأنني لم أتوصل إلى رؤية أن بالامكان رفع المستوى الثقافي لشعب بدون رفع مستوى الاقتصادي . وبتركيز كل جهودي في حقل الفلاحين المتalkingون اللغة الايرلندية ، والذين لا يبلغ عددهم سوى مئات قليلة من الناس ، توصلت إلى السهو عن كل ما يجري في بقية العالم خلال هذه المدة .

ولسي ذكر شواهد للشعر البدائي ، فقد اتجهت مراراً خلال هذه التجربة إلى آسيا الوسطى . وكانت السلطات التي استنجدت بها ، في هذاخصوص ، تعود كلها إلى عصر الحكم القيصري ، العصر الذي كانت فيه طبقة الفلاحين تسير ببطء في آسيا الوسطى ، مثماً كانت طبقة الفلاحين الايرلنديين ، نحو الغناء التام ، بسبب الفقر ، والاهال الذي تردد فيه . ولننظر ماذا حصل لهؤلاء منذ عام ١٩١٧ .

في عام ١٩١٣ كان ٧٨٪ من سكان الامبراطورية الروسية لا يعرفون القراءة والكتابة . وفي عام ١٩٤٦ انخفض هذا الرقم إلى ٨٪ . وفي مجموعة من السكان تتفق على المئة وخمسين مليوناً ، صفت الامية في أقل من ثلاثة عاماً . وهذا نجاح لا مثيل له في التاريخ . وبالنسبة لشعوب آسيا الوسطى البدائية ، فهذا يعني من الوجهة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، إنهم كفوا عن أن يكونوا بدائيين .

ولنأخذ على سبيل المثال جمهورية كازاخستان ، وعدد سكانها سبعة ملايين شخص . فقبل ١٩١٧ كان ٦٪ من السكان يعيشون في المدن ؛ واليوم يبلغ هؤلاء السكان ٢٨٪ . أو فلنأخذ جمهورية أخرى : كيرغيزيا ، وعدد سكانها مليون ونصف المليون . فقبل ١٩١٧ لم تكن عاصمتها فرونتسي سوی قرية صغيرة من الأكواخ المبعثرة ؛ وهي اليوم مدينة منظمة ، عدد سكانها مئة ألف نسمة ، وفيها مركز كهربائي ، ومصنع للحوم ، ومصنع لتصليح التراكتورات ، وصناعات خفيفة عديدة ، ومستشفيات ، ومسارح ، وجامعة .

لقد كفَّت هذه الشعوب عن أن تكون بدائية . لقد تصنعت . وهذا ما حصل لل فلاحين الانكليز أثناء الثورة الصناعية ، وكانت النتيجة أن دمرت ثقافتهم . وهذا أيضاً ما حصل لل فلاحين الايرلنديين ، وكانت النتيجة هي ذاتها أيضاً . ولكن ، ماذَا حصل للثقافة الكيرغيزية ، والказاخية ، وغيرهما من شعوب آسيا السوفياتية ؟ إنها لم تتدمر ، بل نهضت أكثر غنى وأكثر حيوية مما كانت في السابق . كما أن فاعليات هذه النهضة الثقافية لا تقدر ، وسيكون لها انعكاسات في العالم أجمع .

إن شيئين يحدان هناك . الأول : هو أن هذه الشعوب تتمثل بحرارة بالتراث الأوروبي الكلاسيكي البورجوازي ، سواء على صعيد الشعر ، أو الدراما أو الرواية . وكل واحدة من هذه الجمهوريات لها وجهها الوطني المهزّ تجاهلاً حديثاً جداً ، وقادماً على جهود مثلين تعلموا المهنة في معهد الفن الدرامي في موسكو ، التي تعدّ الآن أعظم مركز لتعليم الفن الدرامي في العالم قاطبة . لقد

أسس المسرح الوطني القيرغيزي عام ١٩٢٦ . وقد مثلت فيه ، في البدء ، مقطوعات محلية . ثم عدوا إلى ترجمة المؤلفات الكلاسيكية الروسية . وفي السنوات العشر الأخيرة ، أصبح شكسبير جد أليف لدتهم . وفي عام ١٩٣٨ بدأوا يمثلون أوتيلو ، والملك لير ، وروميو وجولييت ، وتاجر البندقية ؟ والشيء ذاته يحصل في الجمهوريات الأخرى . وشكسبير يستأثر باهتمام الجمهور السوفيaticي . وهو ، وانجلترا ، أكثر شعبية مما هو في إنكلترا نفسها .

لكن هذه الشعوب لم تهمل ثقافتها وفن أغنيتها الخاصة . وهذا ما تفيده الانباء القادمة من المعهد الكازاخسي للغات والأدب ، والمنقوله اليها بواسطة الصحافة السوفياتية .

كانت في السابق ، عند الكازاخين ، تقام مسابقة بين مغنيي الأغاني الراقصة ، مرة في السنة . وكان هذا اليوم يوم عطلة للجميع ، يأتي أحسن المغنيين من السهوب ، لكي يسمعوا في المسابقة . وكانوا يغنون دائمًا ارتجالاً . كل واحد منهم بعد ما كان يسمع أغنية آخر من يشتري كون في المسابقة ، يجب أن يجبيه بيته على الفور . وكان الفائزون يقدرون على التقدير من قبل القبائل الكازاخية ، ويوضعون في مصاف كبار الابطال .

هذه الاعياد أصبحت نادرة مع الزمن ؛ لكن تقليل الشعراء الجوالين بقي وازدهر اليوم . ونبادرة من اتحاد الكتاب السوفيات ، أجريت مسابقة بين جميع الجمهوريات ، في الما - أنا عاصمة كازخستان . في السابق كانت العادة أن

يتقاطر الناس إلى هذه الاجتماعات على صهوات خيولهم وجمالهم ، واليوم يفدون إليها بالقطارات والطائرات . في السابق كان الاجتماع يحصل حول نار الحميم . والذي أحدثكم عنه الآن جرى في أبهى صالة عامة في الما – أتا . وثمة تبدلات أخرى . فعندما كان الكازاخيون يعيشون عيشة القبائل الرحل ، كان الشاعر الجوال يجدد قبيلته ورؤيسها والانتصارات التي أحرزتها على القبائل الأخرى . أما اليوم فهو ينشد الأسلحة المصنوعة في مصانع كازاخستان ، والمعدة للحرب ضد المجتاهين ؛ وهو يغنى المعدّنين ، والبناء ، والمهندسين . وقد سجلت أحسن الأغاني . وأذيع قسم منها من الأذاعة والصحف الكازاخية .

إن أحد هؤلاء المغنين الكازاخيين لشهور في الاتحاد السوفيتي بأسره . وهو يدعى دجبلو . وقد ولد عام ١٨٤٦ وتوفي عام ١٩٤٥ . وقبل سنة ١٩١٧ كان معروفاً في السهب على أنه أكبر شاعر جوال كازاخي ، لكن أفضل انتاجه جاء فيما بعد . ويقدر بأنه ألف زهاء نصف مليون قصيدة كلها مترجمة ، لكن قسماً كبيراً ما نظمها قبل ١٩١٧ قد ضاع ، أي نسيه أولئك الذين كانوا يسمعونه . أما مؤلفاته التي جاءت فيما بعد ، فهي تتضمن عدداً كبيراً من القصائد التي تجد قيام الجمهورية الكازاخية ، وثمة قصيدة للذكرى المئوية لبوشكين ، وأخرى موجهة إلى مكسيم غوري ، وغيرها إلى لينين وستالين . وكانت كل قصيدة أثناء إلقائها ، تسجل من قبل فريق خاص ، وكان ثمة طبيب من قبل الحكومة يعني بشؤونه الصحية . وكان عضواً مجلس السوفيات الأعلى بجمهورية كازاخستان الاشتراكية . وفي مأتمه – وهو أعظم مأتم شهدته الما – أتا – أنشد أحد أقدم تلاميذه نشيد الوداع ، وقد ردده من بعده المغنون الآخرون الموجودون بين

المجموع . وهكذا ترون بأن لدينا شاعرًا بدائيًّا لم يفقد مرتكزه في المجتمع القبلي ، وقد وجد كل التقدير في ظل الاشتراكية .

إن هذين المظاهر من مظاهر التطور – ارتشاف الثقافة الأوروبية البورجوازية ، والنهضة الثقافية الآسيوية البدائية – لعل أهمية بالغة . ولكننا لن نستطيع تقدير أهميتها إلا عندما ننظر إليها على أنها مظاهر مكملة لحركة موحدة . لقد كانت الثقافة للبورجوازية حتى الآن تزدهر وتتند على حساب ثقافة ما قبل الرأسمالية . ففي ظروف الرأسمالية ذاتها ، التي تحول الفلاحين إلى بروليتاريا ، وهذا تحول لا مفر منه ، لم يكن لهاتين الثقافتين أن تعيش الواحدة منها بقرب الأخرى . أما في آسيا السوفياتية فقد عاشتا وانصرتا وازدهرتا لكي تعطيا ثقافة جديدة : الثقافة الاشتراكية التي ستحفظ ما احتفظت به الثقافة الرأسمالية ، وتضيف إليها ما افتقرت إليه . وهذا لا يشكل سوى بداية . كما أن الشعب الصيني الذي يبلغ زهاء سبعمئة مليون نسمة والذي كان عبر الفي سنة ، يشكل بمجموعات حطابين ونافي مياه ، قد أصبح حراً . والصينيون هم ، مع الاغارقة ، وارثو أقدم شعر في العالم . والى جنوب غرب الصين تقع الهند . وعندما تتحرر شعوب الهند ، وهذا لن يتاخر كثيراً ، فإن الشيء ذاته سيحصل هناك . وعندئذ ، سيصبح النهوض شاملًا نصف سكان العالم . وهذه الاسباب جميعاً ، فإني متيقن من أن نبوءة يি�تس ستتحقق :

« فلننشد دائمًا في مكان ما
ولنتعلم في غرة يوم جديدة

أن النوم ليس بموت
ونسمع الأرض بأسرها تبدل نشيدها »

إن الأغنية العظمى ستعود ، وستعود على شفاه الشعب . إن نبوءة يি�تس
لتتأكد من جديد ، وقد أطلقها بول روبصن بشجاعة ، في لحن هز قلوب ملايين
الناس :

« ان بلادنا لقوية وفتية
وأغانيها العظيمة لم تفنّ بعد ...
لم تفنّها هذه الخدعات وهذه الصيحات ،
هؤلاء القتلة ، وهؤلاء السفاحون .
ضروف الهواء
لم تفنّها الريب والشكوك ...
ستعود
اغنية مسيرتنا ستعود
بسقطة مثل أغنية شعبية
عميقة مثل ودياننا
عالية حكجيالنا
قوية كالشعب الذي صنعوا »^(١).

(١) بول روبصن : أغنية للاميركيين .

إن هذه الأغاني الجديدة لشعوب الأرض المحررة ، ستكون وطنية الشكل اشتراكية المحتوى . ولسوف تعبّر ، بمحنة من الأمم المختلفة ، عن الفرح المشترك لرجال العمل الخلاق . وهذا التبدل للمحتوى ، سيكون من العمق بحيث سيصبح الشعر الذي ينتجه نوعاً جديداً من الشعر . وكما أن الشاعر المتمدن يمتاز عن النبي ، أو الساحر ، لكونه يدرس تخيله على أنه تخيل ، فان الشاعر الاشتراكي سيمتاز عن شاعر المجتمع الطبيعي بفهمه لعملية التطور الاجتماعي الذي ينبجس منها تقديره . وسيعمل مع أمثاله على تحويل العالم ؛ ومع تطور هذا العمل ، سيصبح جميع الناس شعراء من جديد .

ولكن ، كيف سيتم هذا النهوض في بلدان يكاد يكون الشعر الشعبي هاماً فيها ؟ الجواب هو التالي : إن التقاليد الوطنية لشعب ما ، هي في كل مكان باللغة الصلابة . ويمكن أن تدارس بالأرجل ، كما هي الحال الآن ، من قبل الرأسمالية الانكلو اميركية ، لكنها ستتفجر من الأرض عاجلاً أو آجلاً . وحق في انكلترا ، حيث يلاحظ تقهقر الشعر أكثر من غيره ، وحيث النضال من أجل الاستقلال الوطني ضد السيطرة الاميركية ينتصر عنوة ، فإن هذه التقاليد يمكن أن تتجدد ، وستتجدد . وان ارثنا الوطني من الشعر البورجوازي سيوضع ، في الوقت نفسه ، في المكان اللائق به من الحياة الشعبية .

ف لماذا لا يبدي شعبنا اليوم سوى القليل من الاهتمام بشكسبير ؟ لا يوجد هنا سبب للوم شكسبير أو الشعب ؛ ولكن ثمة سبب للوم البورجوازية المعاصرة التي ضربت صفحات مؤلفات أحد أكبر شعرائها . لقد كان شكسبير

مرأة البورجوازية في عصره ، وأية صورة لذاتها يمكن أن تراها في هذه المرأة .
لقد كانت صورة مرحة ، طافحة بالحيوية ، لطيفة وملائمة بالتفتح . . أما اليوم ،
فإنها لم تعد تجرو على النظر في هذه المرأة . لقد كان شكسبير في عصره طاقة
ثورية . أما اليوم فلم تعد البورجوازية تجرو على تقديره في هذا الضوء . فهي
مرغمة على اعادته إلى حدودها الخاصة ، أي أن تفرغ نتاجه من محتواه الشوري .
فيما هناك ، في جبال « تيان شان » يمكن بجمهورية كيرغيزيا ، مع سكان ليسو
أهم من سكان بيرمنتها ، أن تقدم مسرحاً وطنياً . إن الحكومة البريطانية
لا تستطيع ذلك ، وإذا ما اهتمت في جعل شكسبير في متناول الشعب ،
فسيكون لنا في كل مدينة مسرح شكسبيري ممول من الدولة ، ويقدم تمثيليات
خاصة لأطفال المدارس . ولنذكر بأن القسم الأكبر من أطفالنا يتربون
المدرسة في الخامسة عشرة من عمرهم ، وليس لهم حتى الرغبة في درس شكسبير
في صف البكالوريا . وبدلًا من أن ييزد هذا الشاعر على أنه يمثل الوسط الحي
لاتكترا ، زمن اليزيبيت ، فإنه يظهر على أنه عجلة التجديد الخلقي . ولكن
هل مثل هذانى الجموع الوعائية تتدافع متكدسة في لندن ، في مسرح
غلوب .

إن حاجتنا الأولى لتمثل في إنقاذ راثنا الوطني الذي تخلت عنه
البورجوازية . يجب أن نأخذنه ، ونقيد تمثيله ، ونجدد حيويته يجعله راثنا نحن .
ولكن ، ماذا لدينا أن نقوله في ما يتعلق بالشعر ؟ . وماذا يجب أن تكون
الأهداف التي يجب أن يرمي إليها شعراًنا الشبان ؟ .

على هذا السؤال أجاب ماوتسى تونغ قائد الشعب الصيني ، وهو شاعر أيضاً ، بقوله :

« إن شعراً وفنانينا يجب أن يبدوا جذورهم ، وأن يقتربوا تدريجياً من العمال »^(١) .

وهذا لن يكون سهلاً . أما إذا تمكنا من ذلك ، فإن الشعب سيكافحهم بمساندته إياهم دونما قيد أو شرط ، وسيزودهم بمصدر إلهام لا ينضب .

ودعني أخيراً أذكركم بـ « بروميثيوس المند» للشاعر شللي . وهي قصة تختصر موضوع هذه المناقشة .

لقد عزم جوبيرت ، رب الارباب ، على ابادة الجنس البشري . لكن بروميثيوس أنقذ الإنسان ، ووَهْبَهُ اثنين: النار مصدر الاختراعات التكنيكية ، والأمل الذي جنبَهُ التفكير المؤلم في كونه إنساناً زائلاً . وقد تمكَنَ الإنسان المجهز بالنار ، والمستهم بالأمل ، أن يعيش ، وأن ينتقل من الحالة البربرية إلى الحالة المدنية . وعندئذ عاقب جوبيرت بروميثيوس بتكميله على صخر . لكن جوبيرت خلع ، وأنقذ بروميثيوس ، وتحقق مستقبل البشرية .

(١) ماو تسي تونغ : قضايا الفن والادب .

إن استخدام الأدوات هو الذي سمح للإنسان بمراقبة النار ؟ ومراقبة النار هي التي سمحت باستخدام المعادن التي لولاها لما كانت حضارة . والنار تمثل العلم - لفهم ومراقبة القوانين الموضوعية التي تحكم الإنسان ووسطه - . كما أن الأمل وهو العامل الذاتي للسخط واللام اللذين يدفعانه إلى فهم الأشياء أكثر فأكثر ، وإلى مراقبتها ، المتعلقة بالفن . فالفنان يجده دائمًا يبلغ ما تشير الظواهر إلى أنه مستحيل . مثل « الاوفوريوم » عند غوته ، الذي ينطلق في الفضاء إلى أن يفجر شعلة ويختفى ، ولكن في النهاية ، وبفضل الهمامه ، تصبح الرؤية التي لا أنس لها حقيقة واقعة .

ان الفنان نفسه في مجتمع طبقي ، لا يدرك بوجه عام ، ماذا يفعل ، وهو أشبه بالنبي الذي يتنبأ أكثر مما يدرك ، لكن ثقته أحياناً تدرج على صعيد الفكر البصير . ولهذا نجد بيتهوفن في آخر مقطوعته « سمفونية مع جوقات » يطلق نشيد فرح موجه إلى ملائكة الكائنات البشرية ، وعلى الطريقة ذاتها نجد شللي في « بروميثيوس المندقد » يصف بوضوح تأم مجتمع المستقبل الحر . لقد كان بيتهوفن وشللي يستلهمان الثورة الفرنسية ، ولكن ، من الذي يسمع « سمفونية مع جوقات » ، أو « بروميثيوس المندقد » ولا يحس بأحساس النضالات الثورية التي تهز العالم اليوم ؟ :

« عروش ، مذابح ، حكام ، وسجون
حيث أناس بائسون

يحملون الصوبلات ، والتبغان ، والسيوف ..

وسلال وقوانين

الظلم البصير

المزينة بشرح الجهل المبهمة
تلك الاشكال المرعبة البربرية
أشباح هيكل لا يذكره أحد
و تلك الاشكال الحسية
التي يكرهها الله والانسان
والتي تحت كثير من الاسماء والاشكال
الفريبة ، الهمجية ، الخيالية ، السوداء والكريهة
أصبحت جوبىتر ، طاغية العالم
الذى تخدمه الشعوب المرتقبة
بالدم والقلوب التي حطمها الامل الطويل
والحب
جوبىتر المحمول إلى مذايجه المدنسة والتي لا أكاليل لها
جوبىتر الخنوق وسط دموع الناس العاجزة
هذه الاوثان هي هنا ، سوداء متعددة
تساقط حطاماً بسرعة في أضرحتها المهجورة
لقد سقط القناع الرهيب ، وبقي الانسان
بدون صوجان ، حرآ طليقاً ، ولكنه انسان !
انسان مساو ، بدون طائفة ولا قبيلة ، ولا جنسية

غير خاضع للخوف الديني ، للمذهب ، للرتيبة .
إنسان ملك نفسه «^(١)» .

* * *

عندما يتجاوز التطور مرحلة الصراع الطبقي ، تنتهي مرحلة ما قبل التاريخ ، كما قال انجلز ، ويبدأ التاريخ .



.....
(١) شللي : بروميثيوس المندى ، الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، والتراث الثقافي
البريطاني ، ١٩٥٢ .

الفَصلُ الثَّانِي
الْمَارْكُسِيَّةُ وَالرَّوَايَةُ (*)

(*) فلاديمير دنيبروف .

لم يبق ثمة من يشك بأن مذهب فرويد قد أصبح ضريراً من فلسفة شعبية ، بعدما كان في السابق مذهبًا طيباً متواضعاً . وما لا ريب فيه أيضاً ، أن مذهب فرويد هذا قد تجاوز إطار البسيكولوجيا ، رامياً إلى البحو بسر الوعي الاجتماعي – وهو القضية التي ستختطف دائمًا أية بسيكولوجيا لكي تصبح ضريراً من أيديولوجية عالمية « للجميع » .

ففي القرن العشرين ، لم يقوَ نفوذ جميسع المدارس الفلسفية الأخرى ، التابعة للمثالية

البورجوازية ، على احتمال المقارنة بذهب فرويد .
وكانـت جـيـعـهـا ، بـقـرـبـ هـذـاـ المـذـهـبـ ، تـبـدوـ
بـثـابـةـ كـمـيـةـ لـأـقـيمـهـ لـهـاـ .ـ فالـقـارـىـءـ المـنـدـهـلـ ، يـرىـ
الـكـتـبـ وـالـمـشـورـاتـ الـفـروـيـدـيـةـ وـكـأـنـهـ تـقـيـضـ منـ
مـعـينـ خـصـبـ ، كـأـنـ طـرـازـاـ مـاـ ، شـاسـعاـ ،
يـسـمـحـ لـذـهـبـ فـرـوـيـدـ بـأـنـ يـغـمـرـ الـفـنـ ، وـيـدـخـلـ السـيـناـ
وـالـرـوـاـيـةـ ، وـالـمـسـرـحـ .

١

البسِّيكولوجيا الفرويدية والرواية الواقعية

إن جمِيع الأفكار الأساسية ، وجمِيع الاتجاهات الانحطاطية التي تعبَّر عنها أيديولوجيات أخرى ، هي مبهمة ، ومعروضة بشكل ينطوي على الكثير من المبالغة ، وبقالب ارستقراطي ؛ وقد أصبحت ، مع مذهب فرويد ، سهلة الدخول إلى أي منزل . وقد أمكن القول بأنها تلبَّست لباس « الديموقراطية ». إن الاتجاهات الانحطاطية ارتقت ، إذن ، مظهراً علانياً مسكتنا . لقد أدخلها مذهب فرويد تيار الحياة .

إن استعداد مذهب فرويد للدخول في كل مكان ، إنما هو حدث جدير باللاحظة . وهذا لا يتعلُّق فقط بميله المفرط إلى معالجة مسائل الجنس – الذي هو أحد خصائص كل مجتمع في طور انهياره – ولا يتعلُّق أيضاً بكون مذهب فرويد قد خلق « ديناً تناسلياً » (وليس مع لنا بهذا التعبير) للبورجوازي الصغير ، النيروستيني^(١) ، في أيامنا هذه ، ديناً يشير إلى حياة الإنسان الجنسية

(١) النيروستيني : المصاب بداء النيروستينيا الذي يصيب الجهاز العصبي .
– المترجم –

والمشوهة ، بالاسم الائق : « طبيعة الانسان ». ان الاتجاه الايديولوجي المذهب فرويد هو أكثر أهمية أيضاً : فإذا كان إظهار عواطف الحب في الفن الكلاسيكي عبر القرنين التاسع عشر ، والعشرين ، مشدوداً شدًّا وثيقاً بتحليل المجتمع ، نقيدي وفي في آن واحد (الامر الذي يسبب احتجاج المناقين) فإن مذهب فرويد ، فيما يتعلق بنظرية تحليله البسيكولوجي للمسألة الجنسية ، يخلق طريقة جديدة لتبرير النزعة التشاورية للوجود .

إن واقعية النقد ، التي يعلن البعض بأنها « رجمية » ، تواجه الامكانيات البشرية بالنظام الاجتماعي ، فيما مذهب فرويد ينشر ضرباً من الارتباط المتبادل المشؤوم بين المفهوم الاجتماعي والمفهوم البيولوجي .

يؤكد مذهب فرويد : « إن العالم عاطل . ولكن ، مع الاسف ، يجب أن يكون كذلك ، لأن قوى العقل الباطن المظلمة تسيطر على الشخصية ، ولا بد لها من أن تسيطر عليها . وإنه لصعب القبول ، من وجهة نظر خلقية ، بالتفاوت الاجتماعي بين الرجل والمرأة . ولكن الذين يناضلون من أجل انتقام المرأة يضيعون وقتهم : فالتفاوت قائماً في أن الجنسين مختلفان من الوجهة التشريحية ، و « ان الرجل فاعل بالطبع ، بما يختص بالعلاقات الجنسية ، فيما المرأة سلبية » .

« فمن حضارتنا القائمة على الذكورة ، ينتهي بوضوح ، أن الكبت الجنسي ، فيما يت Helm بالمرأة ، وثيق الارتباط بالكبح الاجتماعي ؛ وفوق ذلك ، فإن الكبح

الاجتماعي ينجم عن الكبت الجنسي ، وكذلك فإن العلاقات في مجتمع بشري ، تكون بالتجانس مع العلاقات بين الأشخاص الذين يتلون بجموعات متفرقة ، تطمح إلى الاستقلال ، بجموعات تشكل جزءاً من وحدة وطنية »^(١).

إن هذه الفلسفة البائسة ، تقسر عبودية المرأة في المجتمع المنقسم إلى طبقات ، تفسيراً مشابهاً ل العبوديتها في العمل الجنسي !

(ولنلاحظ بهذا الصدد أن مذهب فرويد ، لا يريد أن يعترف بإحداثى أبسط الحقائق التي عليها المنطق . ولا يمكن بوجبهما لمشابهة ما أن تقدم دليلاً أنه يستخدم المشابهة بصفة أسلوب عام ، من أجل بناء مبدأ صعب الفهم) .

فعلى أي شيء بنيت هذه المشابهة ؟

ولماذا المرأة ، وهي السلبية في الحب ، لا تستطيع أن تظهر أكثر فاعلية في الحياة الثقافية والاجتماعية ؟

يعتقد فرويد أن المرأة أدنى من الرجل ، وهي تقدم دليل العجز أيضاً على الصعيد الأخلاقى . ويستفاد من بدعة فرويد الرهيبة هذه « حول اصول الاخلاق » بأن الرجال هم الذين قتلوا « الاب الفحل » القوي ، الذي صادر (في غابر

(١) أوتو رانك : دير كونستار .

الزمان) جمیع نساء العشيرة . ولكن وجود الرجل المتفوق ، بالنسبة لفروید ، هو في الماضي وليس في المستقبل ، بخلاف ما يقول نیتشه ، وأن الحنین الذي تبديه الجماهير لزعيم مطلق ، يمثل ذکری ، لا واعية للذکر القوي في العصور البدائية . فبعد ما قتل الرجال « الاب الفحل » غرمهم خجل محرك ، ولأول مرة أحسوا بالخطيئة والجريمة ؟ وعلى هذا النحو ولد الضمير والأخلاق .

وهكذا تصبح الأخلاق امتیازاً للذکور فقط . ولكن ، ما مصير النساء ؟

النساء لا يبلقن الأخلاق إلا بفضل الوراثة . « فالتهجين الوراثي » ينقل النساء تتفاً من ضمير الذکر . وعلى هذا النحو يزعم فروید أن الرجال يتقدمون النساء في التطور الأخلاقي للبشرية .

إن الذين يظنون أن في مذهب فروید شيئاً ما ثيناً ، وأنه يتضمن نراة عقلانية ، لم يبرون على فصل النتائج عن المقدمات في النظرية الفرويدية . ويقال بأن هذه المقدمات معقولة ، أما النتائج وتطبيقاتها فهي رجعية وفاقدة . ولكن أحداً لم يحاول بواسطة تحليل منطقي محصن ، تأكيد التصدع والتناقضات القائمة بين القضايا الأولية والقضايا النهائية في مذهب فروید . فلقد كان فروید نفسه ، يؤكّد بشكل واضح ، أن المظهر البيسيكلولوجي ، والمظهر الإيديولوجي متساويان في مذهبه ، من حيث الاهمية . وقد كتب يقول :

« يمكن استخدام معنى التحليل النفسي ، بدون تزویر ، بكثير من النجاح ،

في تاريخ الثقافات ، كما في دراسة الاديان ، والثلوجيا ، والامراض العصبية » .

ويبقى فرويد منطقياً مع نفسه . يجب تفسير مسلك الرجال الاجتماعي ، انتلاقاً من القوافين التي تحكم الشخصية ذاتها ، أو يجب تفسير الشخصية ذاتها وفقاً لتركيب المجتمع . وعندئذ يجب اعتبار الفرد كجزء من الوعي الاجتماعي . أو أن ينطلق البحث من الذات الفردية ، كشيء أولى ومستقل ، أو يعتبر أن المجتمع هو الشيء الأول والمستقل . وليس ثمة مخرج ثالث ، وان جهود الانتقائيين لا تجدي فعلاً .

ولقد اختار فرويد السبيل الاول ، فكتب يقول : « يجب اللجوء إلى البحوث التي تدور حول حياة الشعوب الروحية ، لا اللجوء فقط إلى الاساليب التي تستخدم في التحليل النفسي من أجل دراسة الفرد ، ولكن يجب اypressاح كل ما هو غامض في نفسية الشعوب ، وذلك بالانطلاق دائماً من وجهة نظر التحليل النفسي »^(١) .

ففي السابق ، عندما كان الباحثون ينشرون استنتاجات حول المجتمع ، ابتداء من دراسة الفرد ، كانوا ينشرون السلوك الاساسي لدى الرجل ، بالانانية . أما فرويد ، فإنه يصل إلى النتيجة المنطقية القائلة بأن المطامح الاجتماعية يحددها امتزاج الانانية بالميل الجنسي . وبالتالي ، فإن فرويد لا يتحدث مطلقاً عن

(١) فرويد : مدخل الى التحليل النفسي .

المباحث الجسدية ، وعن المفانن الصحبية التي تغنى بها الفنانون ، بل يتحدث عن علاقات جنسية سقيمة ، واهية ، وداعرة .

إن فرويد لا يستخدم حاجات الإنسان البيولوجية إلا بقدر ما تعارض هذه الحاجات مع مصالح المجتمع . يقول :

« كل شيء يعود إلى التنازع بين « أنا » وبين « العلاقات الجنسية » .

ومن قليل من النظريات التي تؤكد غالباً وبكثير من الأصرار ، إن انسجام فرويد مع ذاته ، وأهليته للأكباب على التأكيدات الأكثر بعداً عن الحقيقة ، هو الذي يزعج أكثر ما يزعج المؤلفين الذين يبحثون عن « اللوثرية » في كتابات فرويد ، وهم لا يدركون .

إن فرويد لشخص بارع ، يعرف قارئه تمام المعرفة . وهو بقدرة فائقة ، يتوصل إلى ما يشبه العقول ، ويحوي بأن لديه الصفة الخاصة بالعالم ، وهي التنزه عن الغرض . ولكنه فوق ذلك ، يضفي على نظريته طابع البناء والحداثة فيقول القاريء المسكين : مستحيل أن يكون عبشاً مثل هذا الاتساع للذكاء والنبوغ .

لقد غداً فرويد استاذًا في فن القيام بتبدليات طريقة الطابع . فالقياس

المنظفي يصبح قياساً محدداً ، والبرهان العلمي يصبح إيحاء بسيكولوجياً ، والواقع والحجج تصبح توارد أفكار متشعبة . وبدون خوف من الواقع في المبهم، يقدم فرويد جذراً واحداً لمجتمع الظواهر البسيكولوجية الا وهو الليبيدو^(١) « Libido » أي ، القابليات الجنسية الحرمـة . إن تكوين الثقافة البسيكولوجية يعبر عنه بدس هذه الرغبات في العقل الباطن .

كان أرسطو يقول : « الإنسان حيوان اجتماعي » . وكان فرانكلين يعلن أن الإنسان حيوان يصنع أدوات . ويؤكد فرويد ، بكثير من الوقار ، أن الإنسان هو جدير بالآخرافات الجنسية . والأنسان عنده ، متوفـق على الحيوان بفضل الأمراض العصبية المتأتـية عن النزاع القائم بين غريزة البقاء وبين العلاقات الجنسية .

حتى مقدمات مذهب فرويد متقلقة وضعيفة . وهذا نموذج جد مميز . لأن فرويد يصل إلى استنتاجاته عن الشهوة بربطها بظواهر عدد من الأمراض العصبية . لكن افتراضاته هذه لا تقدم شيئاً ثبتـة ، عندما يتعلق الأمر بتفسير ضروب أخرى من الأضطرابات العصبية . إذن يجب ، بالإضافة إلى ما أنسـد إلى العقل الباطـن ، إضافة غريزة جديدة ، بدائية وقوية ، ألا وهي غريزة التطلع إلى الموت .

(١) الليبيـدو : طاقة جنسـية تتمثل فيها غريـزة الحياة . - المـترجم -

إن البناء النظري الجديد لفرويد ، قد أنشأ مجموعة أفكار ، كانت مستحيلة بدون ظهور النزعة العصرية في الأدب .

ففي قاعدة التحليل النفسي ، فكرة القول بأن المتعة هي المدف الآخر لجميع أعمالنا الذهنية ، كائناً ما كان قاسمها المشترك . بيد أن المتعة تتأتى من توقف إثارة داخلية شاقة ، ومن ظهور همود لذىذ . وإن الميل السائد لدى النشاط العصبي بأكمله يمكن التعبير عنه باختلاف الطاقات الحيوية ، وبإفراج الدوافع ، وبدأ « التيرفانا »^(١) . إن الرغبات الجنسية ذات طابع حافظ ، وهي موجهة نحو التكرار ، والارتداد . فالحياة ترمي إلى تكرار ذاتها .

ومن هنا ، نبلغ بشكل جد طبيعي ، حد التطلع إلى الموت ، الذي يمثل الراحة الكامنة . فالمتعة تنصرف نحو الموت ، وقلما ينصرف النهر شطر المحيط .

« إن هدف كل حياة هو الموت »^(٢)

(١) التيرفانا : الفناء الكوني في المذهب البوذى .

(٢) فرويد : ما وراء مبدأ المتعة .

وبهذا يظهر بوضوح مدى تعلق مذهب فرويد بعلم النفس المتقهقر . إن الرغبة بالموت لا تنفصل عن التطلع إلى الموت . وقد حلل توماس مان التقهقر على أنه تطلع إلى المرض ، وإلى الموت . وإن صحة وعمق هذه القاعدة قد حقيقتها نظرية فرويد مجدداً .

ففي كتابه « العقل الباطن والعقل الوعي » حيث يتسع فرويد بهذه الفكرة ، يتبيّن أن « التطلع إلى الموت ... يظهر بثابة تدمير موجة ضد العالم الخارجي وبقية الكائنات الحية »^(١) .

وهكذا فإن تطلع الإنسان الداخلي الصرف إلى الموت ، يصبح بدون أي مبرر ، رغبة في موت القريب ، ودعوة للبربرية والتحكم .

فعل أي شيء سيبني مثل هذا التعميم ؟ . أ يمكن للاغتيال أن يتصرف بصفة مسكن ، وأن يسهم في خفض الطاقة النفسية ، وإبعاد التوتر ؟ .

إن فرويد لا يقول شيئاً . وهو بطريقة التمويه ، يستخدم توارد

(١) فرويد : مدخل إلى التحليل النفسي .

الافكار المرتبطة بالموت ، ويعمل على نحو ما يعمل كتاب النزعة العصرية في الادب ، أولئك الذين يقيمون لعبة توارد افكار باطنية مقام العلاقات الحقيقة الكائنة بين الظواهر .

وفي عام ١٩٣٢ أجاب فرويد برسالة مفتوحة موجهة إلى العالم الكبير اينشتين ، الذي دعاه للأسهام في النضال ضد الحرب . وقد أعلن في رسالته هذه أنه شخصياً ضد الحرب ، ولكنه يفسر الحرب على « أنها بالتأكيد شيء طبيعي تماماً ، وأن لها بدون شك ، قاعدة بيولوجية صلبة ، وأنه من المشكوك فيه علياً تجنبها » .

وبحسب فرويد ، فإن الأساس البيولوجي « الصلب » للحرب ، هو غزيرة عدوائية مدمرة ، و تستحق بكل جدية اسم غريزة الموت ». فليست ارادة الاحتكارات القوية ، ولا شريعة الارباح الرهيبة ، ولا الرأسمال الذي بلغ حدود الوحشية ، هي التي تدفع الانسانية نحو الحرب دفعاً ، بل هي غزيرة عضوية خاصة جميع الناس .

ويشرح فرويد قائلاً :

« قد يخيل اليكم أن نظرياتنا هي ضرب من الميشلوجيا ، وهي في هذه الحال بالضبط ، ميثولوجيا مرغوب فيها . ولكن أليس صحيفاً

أن كل علم بالنهاية ، يفضي إلى ميشلوجيا مماثلة؟ . أوليس بقدورنا اليوم أن نقول مثل هذا القول عن علّكم بالذات؟ » .

إن الأدب الواقعي قد دحض مؤلفات فرويد التي بذلت فيها مؤلفها جهداً كبيراً . وقد أفضى هذا الأدب إلى أبحاث جد عبقة في الظواهر البسيكولوجية ، وأضفى عليها تعبيراً فنياً عاماً . وليس هذا من قبيل الدهشة . فالتحليل الفني للطبيعة الإنسانية ، يتعارض باستنتاجاته مع التحليل النفسي . ولو أن فرويد أخذ بالحسبان الحرب الاستعمارية العالمية الأولى ، المchorة في روايات كبيرة ، ابتداء من « الناز » لهنري باربوس ، حتى « وداعاً أيها السلاح » لارنست همنووي ، وهي مؤلفات حددت الفن في القرن العشرين إلى درجة بعيدة ، لما تجرا على التحدث عن غريزة الاعتداء ، التي يزعم أنها خاصة بالانسان .

فإذا كانت الحرب ، كما يقدر فرويد ، نتيجة ضرورية للتطلع إلى الوحشية ، فإن هذا التطلع يجب أن يتوضّح أكثر من أي وقت آخر ، في الفترة التي يستطيع فيها ملايين الناس الاستسلام إلى الموت الجماعي بدون عائق . ومع ذلك ، فإن أكثر الكتاب نزاهة وقطنة ، لم يجدوا لدى الجنود أثراً للتطلع اللاواعي إلى الإفراط في العنف الرهيب .

إن الرغبة في الاعتداء والعنف ، يمكن كشفها بسهولة لدى الاستعماريين

الذين يكذبون الارباح . ولكنها ليست لدى الشعب الذي يهرق دماءه . إن النساء الصغيرات المدللات المتربيات من أكاذيب الصحف ، هن اللواتي يتصورن أن الجنود ينطلقون في الهجوم ، والنشوة تغمرهم . أما الحقيقة ، فإليكم كيف يصور باربوس تصرف الجنود أيام الهجوم :

« إنهم ليسوا مستهرين بحياتهم مثل قطاع الطرق ، الذين أعادوا الحقد كالمتوحشين ، وبالرغم من الدعاية التي تطلق حولهم ، فإنهم لا يتأثرون . انهم فوق كل افعال غريزي ، وليسوا بسكارى ، لا ماديا ولا معنويا » .

« ... ويظن ، ما في صميمهم وجودهم من خوف ورؤى ، وما في قناع الصمت الذي يشد منهم الوجوه بشكل يفوق الطاقة البشرية ، إن الناس لا تشق بنوع الابطال ، بل بتضحيتهم في سبيل قيمة يعجز عن فهمها من لم يزورهم »^(١) .

وبالرغم من سيطرة الظابع الوحشي على الجماهير ، ذلك الطابع الذي ، حسما يقول لينين ، لا يمكن تجنبه خلال كل حرب كبرى ، فإن الكتاب الواقعين قد استطاعوا أن يروا في الختائق أنساناً حقيقياً ،

(١) هذا المقطع مأخوذ من رواية « النار » لباربوس . - المترجم - .

متعطشين للحقيقة والتضامن ، ويتساءلون « كيف » و « لماذا » ويلعنون الحرب . ففي الظروف المفجعة لجزرة عالمية ، عرف الكتاب كل جبروت قوى الشعب الخلقية ، وعظمة بطولته الصارمة .

وقد كتب ارنست همنغواي في مقدمة روايته « وداعاً أيها السلاح » يقول :

« ولكنك يقين المؤلف الرزين ، بأن الحروب يضرها المتأazon بين الناس ؛ أنساب بكل بساطة ، يبدون أكثر إثارة للدهشة ، عندما يكونون على مقربة من المعركة . ولكن الحروب تصنعها ، وتضرها ، وتديرها المنافسة الاقتصادية الصرف . ويعدها خنازير يتذمرون أمرهم لكي يحيوا أرباحاً » .

إن الكتب الصادقة ، والأنسانية النزعة حول الحرب ، تعلمنا احترام الناس وتقديرهم . وفي وصف النار والدم والوحول ، نسمع صوت الشعر الحقيقي ، ونرى انعكاس الجمال الحقيقي أيضاً .

فكم هي قليلة أوجه الشبه بين هذا القول ، وبين مذهب فرويد الذي يرى الشر الأساسي في طبيعة الإنسان ذاتها ...

٢

مَذَهْبُ فِرُوِيدِ وَأَنْهَةُ الرَّوَايَةِ

يقول فرويد في رسالته التي وجهها إلى إينشتين : « وقد يبدو لك أن نظرياتنا هي ضرب من الميثولوجيا » .

ان هذه الكلمات معنى أوسع بكثير ، وأكثر جدية مما يرغب فيه مؤلف التحليل النفسي . فهي تقول ان نظريتها تستخدم منظومة من الصور المساعدة ، ولكنها تميز أيضاً « التكتنل البسيكولوجي » . المذهب فرويد .

فلقد أخذ فرويد من جديد ، المبادئ التي كانت الميثولوجيا القديمة تستخدمها لتفسير الظواهر . صحيح ان الجن والغفاريت من كل الأجناس ، والشياطين ، وغيرهم من الشخصيات العجيبة ، لم تكن قبل فرويد ، تستخدم عبارات معقدة ، مثل « القذف » و « التأمل الباطني » و « الارتداد » ، او « التهائل » . ولكن هذا لم يكن ليمنعها من تأدية كل ما تمثل هذه الكلمات المفزعية ، بالقياس من يجهل أولى مبادئ العلم .

ولنأخذ على سبيل المثال كلمة « تهائل » .

ان توماس مان ، عندما كان يحضر سلسلة رواياته عن يوسف ، درس الميثولوجيا الشرقية والاغريقية درساً عميقاً . وبفضل بصيرته كباحث ، توصل الفنان الى ايضاح آراء عميقة ودقيقة ،خصوص بعض سمات «الوعي الميثولوجي» . وكان يعتقد ان عبارة «العقل الوعي» القديمة ، تختلف عن عبارة «العقل الوعي» بمعناها الحالي ، فكليوباطرة لم تكن تعرف باسم أمة الحب وحسب ، ولكنها كانت كذلك فعلاً ، وبكل أوضاعها . فكانت كليوباطرة ، وكانت أيضاً عشتروت ، وأفروديث . وكان توماس مان يسمى بـ «ثالوث ميثولوجي» هذه القابلية للاتحاد الجوهري بكلمات آخر ، كان موجوداً في السابق ، ولكنه أطال وجوده بدخوله كائنًا حيًّا آخر .

أما عند فرويد، فإن هذا التماثل يصبح أحد القوانين الأساسية لسيكولوجية الإنسان العصري . وإن هذه القابلية للتماثل ، هي التي بالطبع ، تسمح لفرويد بتحضير «مركب اوديب» ، الذي يجعل منه نواة الحياة النفسية . إن «مركب اوديب» هو رغبة الإنسان في امتلاك أمه ، وقتل أبيه المنافس ، وهو رغبة مدمسترة في العقل الباطن ، ولكنها تمارس تأثيرها بقوة علىسائر التفاعلات النفسية .

ويتحدث فرويد مراراً عن رغبة الصبيان الصغار في النوم مع أمهاتهم ، كما لو كان ذلك تعبيراً غير واع لدى الطفل ، او رغبة في المغازلة ، يقوم بها الصبي مقام والده ، و «يتمثل» به إذا جاز التعبير . ولكن ، كيف يفسر وضع الفتيات اللواتي يرغبن أيضاً في النوم مع والدتهن ؟

انه لصعب ، بالفعل ، الشعور بأن الفتيات يتمثلن بأبيهن بطريقه لا

شعرية. وكيف يفسر واقع كون العديد من الصبيان يبعدون آباءهم، وينتهجون
وضعاً أكثر برودة بالنسبة لأمهاتهم؟ . ان فرويد لا يستطيع تقديم أي جواب
مقنع على هذه الأسئلة . ولكنه مع ذلك ، يستنتاج باقتناع هادئ ، قائلاً :

« اتنا لا نخطيء اذا علمنا بأن مثة « مركب اوديب » لدى جميع الناس ،
وبشكل عام » ^(١) .

ان مركب اوديب يسمع ، كما يبدو ، بالنفاذ الى أسرار الشعر ، كما ينفذ الى
أسرار البسيكولوجيا . ويستند فرويد إلى مؤلفات اوتو رانك ، والى دراساته
حول تأثير السفاح في الفن . ويؤكد قناعته بالدور الذي يلعبه السفاح
في الخلق الشعري ، وبوادره الوافرة الفنية « التي تقدمها للشعر تحولات العديدة
وتحفيزاته » ^(٢) .

لكن هذا لا يكفي ، إذ ان فرويد يستطرد قائلاً :

« توجد في مركب اوديب أيضاً ، أنس الدين ، والأخلاق والمجتمع ،
والفن . وهذا وفقاً لمطبيات التحليل النفسي الذي يرى في هذا المركب نواة
جميع الأمراض العصبية » ^(٣) .

(١) فرويد : العقل الباطن والعقل الوعي .

(٢) فرويد : الطوطم والتباivo .

(٣) فرويد : المصدر ذاته .

ذلك هو التأثير الفرويدي .. فهل يختلف بشيء عما كان توماس هان يسميه بالتأثير الأسطوري ؟ .

اننا لمقتنعون بأنه ليس ثمة سوى فارق واحد ، فالاسطورة القديمة لم يكن لها تفسير بسيكولوجي وحسب ، بل كان لها تفسير تكتوني أيضاً ، وتحمد الله على ان الفرويدية لا تزعم تفسير الطبيعة المعلوم ان قواها تخضع أكثر فأكثر للنشاط الواقعي لدى الانسان . وبالتالي فإن مثل هذا الخصوص ينفي كل ميشولوجيا ، كما يشير ماركس إلى ذلك .

ان تحول العلم الفرويدي الى ميشولوجيا ، قد تم بالضبط ، لأن حياة الانسان الروحية في المجتمع الرأسمالي ليست محاطة بعلاقات واضحة صحيحة ومنظمة ، بل بعلاقات غير صحيحة ومتناقضه ، وذلك لأن الرأسمالية التي تموت ، تخلق ظواهر انحدار بسيكولوجية ، وتوحش ، ولأن القوانين التي تسيطر على وضع الناس تبدو مبهمة ومريرة .

لقد خلق فرويد ، داخل الفرد ، مملكة للعقل الباطن ، وأدخل فيها كل ما يبدو لا عقلانياً في الحياة الاجتماعية ، وكل ما يبدو فاسداً وعجيناً .

وعندما يكون الأمر متعلقاً بتفسير علم النفس بطريقة موجزة ، يقول فرويد بأنه تحليل لما في الحياة النفسية من عقل بباطن .

ولكنه يفهم العقل الباطن ، كأنه جهاز مساعد يجسم ويحمل نشاط العقل

الواعي على الانتصار . ويقول بأنه مستحيل الانكباب على فحص النشاط النفسي فحصاً رزيناً إذا كان المرء يجهل هبذا العقل الباطن . فالعقل الباطن الحقيقي لعله صلة طبيعية بالعقل الواعي ، يتحوال الواحد منها إلى الآخر مراراً وبالنهاية يكتسب العقل الباطن تجربة ، فيعمل وفقاً لقوانين طبيعية ، ويعكس تطور النشاط البشري .

إن العقل الباطن لدى فرويد ، هو داعماً عدو للتفكير والتقدير والأخلاق . إنه يبقى على مفهوم الغرائز البدائية التي زاولها وحده ، ليجعل الثقافة مكنته . أما إنسان اليوم فهو يحمل في ذاته غرائز الحيوان البشري البدائي ، وكأنها ضمن كبسولة من العقل الباطن الذي ينطوي على الأهواء الجائعة .

فالعقل الباطن ، كما يراه فرويد ، يتناقض تناقضاً صافطاً مع سائر ما عرف في العالم من قوانين . وهو يحافظ ، ولا يحمل في ذاته أية امكانية للتبدل . أنه خارج عن نطاق الوقت ، على حد تعبير فرويد . فالعقل الباطن ، مع كونه غير عقلاني ، يتمتع بالمكر والخداعة ، وهو يجعل العقل الواعي في خدمته . وهو بالرغم من بعده عن أن يكون عاقلاً ، يستخدم سلاح العقل ، سلاح « حركات - الرموز » . وفرويد ذاته يقارن تعاقب الصور في أحلامنا بنسخة مختزلة لأساطير العقل الباطن . وهو مقتنع بأن الأحلام التي تظهر خرقاء ووليدة الصدفة ، إنما هي مليئة بمعنى عميق ، وهي بشكل مطلق ، تدار بمقتضى قوانين . إن الانطباعات المأخوذة في النهار تصبح رموزاً مبهمة مسجلة ، وضرباً من لغة العقل الباطن ، على أنها شائعة لدى جميع الناس .

فالحلم هو جهاز الاشارة لدى العقل الباطن . بواسطة الحلم ندرك الشيء الجوهرى حول حياتنا الروحية الحقيقة . (عندما يقابل الفريديون الفن بالاحلام ، يعتقدون بأنهم ينحوون الفن شرفاً رفيعاً) . ولكن جميع « مفاتيح الاحلام » كانت في رأي فرويد خاطئة حتى الآن . والتحليل النفسي وحده قد أعطى المفتاح العلمي الاول لها .

ويرى فرويد أن مقابل العقل الباطن هناك العقل الوعي ، الذي لا سلطان له بحد ذاته . فالعقل الباطن ، المعادى واللااخلاقي ، يسحق العقل الوعي ، من جهة ، ومن جهة اخرى ، فالعقل الوعي يخضع لعالم خارجي لا يقل عداء ، وهو رهيب بشكل مبهم . وقد أصبح غير محتمل تقريراً بالنسبة للروح البشرية . يقول فرويد : « العقل الوعي هو بالواقع مصدر الرعب »^(١) .

فالانسان إذن ، يبدو لنا كأنه مضاء بميض خاطف ، يتآلم من الوحشة ، وهو تعيس ، أى كما أظهره كتاب النزعات العصرية في الادب .

إن الفرويدية هي اسطورة عقل مريض ، عاجز اجتماعياً ، وقد اتخذت مظاهر علية .

فالفرويدية تعرض الحياة النفسية بقوة تعبير كبيرة ، على نحو يعتمد أكثر ما يعتمد على الصور ، ويتحدد طابعاً عالياً مزيفاً ، وبين نفس الطريقة التي كانت فيها

(١) فرويد : العقل الباطن والعقل الوعي .

الميثولوجيا القدية تعرض للفنانين مشاهد من الطبيعة والمجتمع ، مصححة وفقاً للأهواء .

وتوماس مان ، لم ينعت فرويد عن عبث بأنه « رسام المفاهيم » . ولم تنته بعض مؤلفات فرويد ، عن عبث أيضاً ، بالسؤال التالي : « ولكن ، ألم تكتب روایة ؟ » .

على هذا النحو ، يفسّر جزئياً ، تأثير الفرويدية على الفن ، ودورها المخرب في تطور الرواية المعاصرة .

إن الفرويدية هي في اصل ما يسمى بأزمة الرواية في القرن العشرين . وقد فاحت رائحة تأثيرها المشؤوم حتى في التعبير الفني عن العشق .

منذ عصر النهضة ، مجّد الفنانون اللذات الجنسيّة ، وفتحوا لها حقل الشعر الكبير . وقد بين الفن بقوّة خارقة كيف تتكيّف أهمية المتعة الجنسيّة حياة الناس النفسيّة في غضون الزمان .

لقد رفع غوته ، وبوشكين ، ووااغنر ، تصوير الحساسية الجنسيّة إلى مستوى أوجود الشعر . وقد أعطى تولستوي الآلام تعبيراً فنياً رفيعاً . ويكتفي في هذا الصدد ذكر حادث انقاول كوراغين - ناتاشا ، الفظيع في روايّة « الحرب والسلم » . بينما في الرواية التي قرّضتها دودة الفردية ، تصبح الحساسية الجنسيّة

بشرة عدية المجال ، ويتتحول الانتباه نحو « التكنيكية » ، وتتحجّط ” الصورة الفنية لكي تصبح ضرباً من تشخيص طي ، فيقال بأن رائحة صيدلية تفوح من الكتاب .

ويلاحظ أحد الكتاب بصدق بالغ ، أن التحليل النفسي في الرواية الاميركية ، متواتر على نحو ما يتواتر المراي في رواية بلاك .

إن الحياة الاجتماعية في الرواية الواقعية ، هي أشبه بنارقة قوية تنير عالم الانسان الداخلي . وبقدر ما تكون عقرية الفنان ، يحسن اكتشاف تأثير العلاقات الاجتماعية القاطع ، على ظاهرات الرغبات الانسانية وحتى على أكثرها غريزية .

إن عالم الانسان الكبير (الظاهر) يفسر عالم الفرد الداخلي (البالغ الدقة) . ولقد أعطى الادب العديد من الامثلة على طواعية جميع القوى البسيكولوجية لتشكل أشكال فنية ، كما أعطى الدليل على قابلية الانسان المرموقة ، من حيث جوهره ، وذاته للتحولات التاريخية ، وعلى قابلية تغيير أشكال الاحاسيس الاكثر بدائية ، وتفجير الاهواء الاكثر التصاقاً بالجسد .

لقد بنت الفلسفة الكلاسيكية ، والادب الواقعي ، منذ زمن بعيد ، أن حاجات الانسان تتحول إلى مجموعة من المصالح . إلا أن المصلحة ، حسب تعبير جد هنيل ، هيغل ، تحمل في ذاتها هدفاً وظروفاً يحب على الحاجة الموجوة تلبيتها ، ووسائل ضرورية لبلوغ هذا الهدف . يقول هيغل :

« ولهذا لا يستطيع الفرد أن يعرف هل هو كائن ، ما لم يحقق ذاته بواسطة العمل »^(١) .

إن أهواء الإنسان تتحقق أيضاً في ظروف تاريخية محددة تماماً ، وهذا يتعلّق ، بالضبط ، بطابع الشهوة الجنسية ذاته . فالرغبة الملحّة التي تمت تلبيتها ، تبدو كأنها منحرفة ، بواسطة طبيعة العلاقات البشرية المعنية . إن روائيي النقد الواقعي في القرنين التاسع عشر والعشرين ، أدركوا هذا تماماً الأدراك . وفي مؤلفات من هذا النوع ، ألم تبدل الحساسية الجنسية التي تغنى بها كثيراً عصر النهضة والهوى العارم الذي اتصف به أبطال القرن السابع عشر ؟

فهل يستطيع « كريغل » ان يرغب في امرأة على طريقة بنتاغريل ، أو يستطيع راستينياك أن يرغب بما رغب به اوتيلاو ؟

لقد أحسن بلازاك كثيراً في وضع دراسة عن المرأة البورجوازية المفاج ، التي تتحول أنوثتها إلى مجموعة من الوسائل للكفاح من أجل الربح ، والتي تُجرّد هواها من كل تلقائية ، لكي يصبح مقبرة باردة من الشهوة الآلية ، لقد بينَ

(١) ميغل : فيئومينولوجيا الروح .

الفن الواقعي بواسطة تحليل متعدد الاشكال ، بالغ الرفاهية ، ارن العلاقات الجنسية حتى في أبسط مظاهرها ، تحمل طابع العلاقات البورجوازية .

إن الشكل الخاص للحساسية الجنسية ، الذي ضله الفكر البورجوازي ، هو الشكل الخاص بالحساسية الجنسية التائعة ، الخالية من البهجة ، والمعزولة عن كل ما يشكل العالم الداخلي للانسان ، والتي اخذت جذورها الهموم الدائمة ، والتقدير الحساني الموسوم بالشعور بالاثم ، والنيروستينيا ، وال梵زع ، هذا الشكل هو في أصل نظرية فرويد حول الطبيعة البشرية . وهكذا فإن الادب الواقعي لا يدحض مذهب فرويد المفلوط وحسب ، بل يفسره أيضاً .

إن الفرويدية تلقي على الرواية سبلا آخر . إنها تحمل غوامض المجهول في الرواية البسيكولوجية . والشاعر يستخدم رموزاً من العقل الباطن ، وكأنه يستخدم ترجمة حرفية لقصيدة منقولة عن لغة مجهولة . إن حقل الغرائز المظلم « الخارج عن نطاق الزمن » ، ليس خاضعاً لتأثير التاريخ ؟ انه مستقل ، وينطوي على المصدر الذي يسمح بشرح سلوك الناس « من الداخل » . إننا لن نحس نبض الشعب القوي ؟ إننا سجناء عالم العائلة الصغير ، الخائف المظلم ، حيث الشهوات السفاحية تقضي إلى الرقصة الشيطانية . فالذى يطلق عليه اسم « جنس » معتبر كعنصر ضروري ومستقل للرواية . المشاهد الجنسية تتشارب مع تحليل نفسي مظلم . وفي أحسن الحالات يظهر صراع مزدوج لا انتهاء له ، بين الاصول التاريخية والاصول النفسية . انه صراع مزدوج يدمى وحدة الرواية ،

ويشوّه مزاياها الفنية تشوّهاً خطيراً .

إن المفهوم الشعري لتسد انفها ، وتبعد مسافة كبيرة عن الرواية التي تبرر
تبريرًا تشاؤمياً ، كل ما هو سافل في الإنسان . ولكن عندئذ ،
ينطرح سؤال :

— ألا ترمي الفرويدية ، في نهاية المطاف ، لتحويل العقل الباطن
إلى عقل واع ؟

يمحسب فرويد ، أولاً ، إن عملية التحويل هذه ، تضيع في أعماق المصور ،
ولا تستطيع أن تقدم بعض النتائج ، إلا في مستقبل بالغ البعـد . فالقوة
الرجـعـية للغرائز الأخـلاقـية ، هي من الكـبـرـ بـحـيث لا يـكـنـ مـواـجـهـةـ التـغلـبـ عـلـيـهـاـ
إـلـاـ فـيـ لـاـ نـهـاـيـةـ التـقـدـمـ الثـقـافـيـ . ثـانـيـاـ ، يـحـابـهـ فـرـوـيدـ ، بـطـرـيـقـةـ حـتـمـيـةـ ، جـهـدـ
الـاـكـتـالـ عـلـىـ أـسـاسـ التـحـلـيلـ التـفـصـيـ ، بـحـرـ كـةـ الـجـاهـيـنـ المـضـطـهـدـةـ . وـيـقـرـرـ إـبـدـالـ
الـنـضـالـ الـاجـتـاعـيـ بـتـطـوـيرـ التـحـرـرـ الـبـسـيـكـوـلـوـجـيـ لـدـىـ الـعـقـلـ الـوـاعـيـ ، بـالـنـسـبةـ
لـوـصـاـيـةـ الـعـقـلـ الـبـاطـنـ . فـالـنـضـالـ الـحـاسـمـ يـتـمـ دـاـخـلـ الـفـرـدـ . وـالـعـدـوـ الـاـسـاسـيـ
كـامـنـ فـيـ الـعـقـلـ الـبـاطـنـ .

وفي كتابه « مستقبل توم » يحاول فرويد أن يثبت بأن الجاهرين المستمرة
وهي التي تعارض الثقافة بأكثر ما يمكن من عداء ؛ وهي « لا ترغب في توحيد
الثقافة وحسب ، بل بتدمير الشروط الأساسية لوجودها » .

إنه لعلم نفسي ، مطلع بحكم مهنته ، على أسرار الطبيعة البشرية ، ذلك الذي يستطيع تقديم مثل هذا الكتاب الصريح بقصد حركة تحمل ثقافة المجتمع القادم !

فمنذ أكثر من مئة سنة ، بين الجلاد بسلسلة من الواقع التي لا تدحض ، أن البروليتاريا ، المسممة يومياً ، والتي أفسدتها تأثير العلاقات الرأسمالية ، لا تستطيع « صيانة طابعها الانساني إلا بالخقد على البورجوازية والثورة عليها ».

ويستطرد إنجلز قائلاً :

« وبما أنه ، كما رأينا ، لم يترك للكلادح في كل حقل من حقوق نشاطه البشري ، إلا معارضة بمجموع شروط حياته ، فإنه لطبيعي في هذه المعارضـة ، أن يظهر العمال بالضبط ، أكثر الناس لطفاً ، وأنبلهم ، وأكثـرهم انسانية ، وسوف نرى إن كل القوة وكل النشاط العـالي ، سيتجـه نحو هذه النقطـة الفريـدة ، وحق الجهد من أجل الحصول على ما يدخل ، وبالتالي ، في نطاق ثقافة جديـرة بالانسان ، هي مرتبطة مباشرة بهذه النقطـة الوحـيدة ». .

إن التمتعـشـالـخارـلـلـعـلـوـوـالـمـعـرـفـةـوـالـشـجـاعـةـوـالـانـقـبـاطـ، وـقـابـلـيـةـالتـضـعـيـةـ من أـسـجـلـ هـدـفـ سـامـ، وـالـنـزـعـةـ الـدـيمـقـراـطـيـةـ الـحـقـيقـيـةـ، وـمـقـدـرـةـ المـزـءـ علىـ إـخـضـاعـ أـهـوـائـهـ لـلـعـقـلـ فـيـ نـضـالـ مـرـيرـ، وـالـاـيـدـيـلـوـجـيـاـ الصـحـيـحةـ، تـلـكـمـ هـيـ اـلـخـطـوـطـ

المميزة للطبقة العامة . والتاريخ أكد هذا بما فيه الكفاية ، وهو يأخذ مهمة الدفاع عن طبيعة الانسان ضد أولئك الذين يحقرّونه .

إن الادب السوفياتي بأكمله ، ومؤلفات الكتاب الواقعين في الغرب ، تبين بشكل مقنع ، أن ارتفاعاً صحيحاً ، جاهيرياً حقاً للقوى الأخلاقية ، ولكرامة الفرد ، هو ممكن في أيامنا هذه ، ولكن شرط أن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بنضال الشعب من أجل حريته . وجميع الذين يقرأون « سالكا - فالكا » و « لاكتنيس » أو سيوسياز المورافية ، سيقتنعون بذلك .

فالادب الواقعي اليوم ، لا يعادي الفرويدية وحسب ، وإنما يدلل على الصعيد النظري ، بأنها نظرية لا يمكن الدفاع عنها .

٣

مَنْشَأُ تَنَاقِضِ الْعَوَاطِفِ

إن الحب الإنساني ، حسب مذهب فرويد ،
يغمر دائمًا عواطف يتنافي بعضها مع البعض
الآخر ، مثل الاجتناب ، والصد ، والكره
والعجب ، والتقارب والتبعاد .

وهذا التناحر بين العواطف ، الذي يشير إليه
فرويد باسم « الأزدواجية المتناقضة » ليس في
أصل الظواهر البيكولوجية وحسب ، وإنما
هو في أساس عملية التفاعلات الإيديولوجية .

يقول فرويد :

« يوجد ضغينة مماثلة مندسة خلف كل حب حنون ، في أكثر حالات تحديد
العاطفة لدى شخص معين : هذه هي الحالة الكلاسيكية ، المثال الأعلى

للازدواجية المتناقضة في العواطف الإنسانية »^(١) .

إن أحدى أهم الخصائص في مذهب فرويد ، هي أنه يكاد يصدر دائمًا عن ضرب من الجمجمة بين صفة الحاضر ، وصفة ما قبل التاريخ، وبين المقدم والبدائي ، وبين الرقة والبربرية . وهذه الخاصة تطبع أيضًا ما يسمى بالتجدد البروجوازي .

ويصوّر فرويد أن الأزدواجية المتناقضة ، باقية حتى اليوم ، أيضًا ، في صميم الحياة العاطفية بأجمعها ، ولكنها بشكل أقل خشونة ، وأقل استقامات مما كانت عليه في الإنسان البدائي .

يقول فرويد :

« إذا ما استثنينا مقارنة شوينهور الشهيرة بخصوص الدلائل (حيوانات تعيش في الثلج) التي تتآلم من البرد ، فإن أمراً واحداً لن يستطيع احتمال وجود إنسان آخر ، جد قريب منه »^(٢) .

ان الدلائل ، لكي تظفر بأكثر ما يمكن من الحرارة ، ترغب في أن ينصر بعضها بالبعض الآخر ، ولكن بعضها يخز البعض الآخر باشاوكهيفاظاة . وكل ما يخلق وثاقاً حيماً (الزواج ، الصداقة ، العلاقات بين الأطفال وآبائهم) يؤذن بشكل أكيد بنشوء عواطف « متناقضة وعدائية »^(٣) .

(١) فرويد : الطوطم والتابو .

(٢) فرويد : بسيكلولوجية الجماهير وتحليل العقل الوعي .

يقول فرويد :

« إن الثنائية المتناقضة ، تسمح لنا بفهم حركات ونزعات عواطفنا. ويمكن أن نفترض بأنها تشكل الظاهرة الأساسية لحياتنا العاطفية^(١) . وإننا لنجد دائمًا في سلوك الإنسان تحفزاً للعقل « الذي نجهل منشأه ، والذي نستطيع أن ننسب إليه طابعاً بدائياً »^(٢) .

إن آراء فرويد حول طابع التناقض في العواطف ليست بلاء ، إذا ما اعتبرنا أنها تطبق في الأشكال الخاصة التي تتخذها العواطف البشرية في العالم الرأسمالي . ولكن عندما نحلل التشويف والانحلال الخطير الذي يصيب العواطف في المجتمع البورجوازي ، ويصيّب ما هو خاص بهذا المجتمع ، فإن فرويد يتصور بأنهاكتشف القوانين العالمية للبيكولوجيا .

إنه لواضح أن العلاقات المبنية على أثانية حقود ، وعلى ادراك طفيف - العلاقات التي تبدو في الظروف التي تسيطر فيها الملكية الفردية - يدنس الضمائر ويس揆ّها ، ويكون لها انعكاساً في بسيكولوجية الناس ، وفي العشق وفي العواطف جهيناً . ولكن فرويد يختفي في تطبيقه على الطبيعة البشرية ، بشكل عام ، ملاحظات متعلقة بظواهر رهيبة لطابع جد غريب ...

إن الانانية في المجتمع البورجوازي ، تتمرر العب شيئاً فشيئاً ، على نحو ما

(١) فرويد : الطوطم والتابو .

(٢) فرويد : بسيكولوجية الجماهير وتحليل العقل الوعي .

يغمر الجليد العقول والغابات ، لكي يحولها إلى صحراء قاحلة . ويظهر الحب المضاد للطبيعة في وجه الحب البشري ، فتبعد النار مختلطة بالجليد ، والحنان بالتساوی ، والإهواه بالأدراك ، حيث يتصادم حبان ذاتيان مفتوحان ، وينتصب الواحد منها في وجه الآخر .

إن ستاندال ، الذي كان أحد أكبر وأدق علماء النفس ، قد حل هذا الضرب من تشویه الحب . ففي الحب الذي نشأ بين « ماتيلد دي لامول » وبين « جولييان سوريل » ينتقض ستاندال هذه « الميكانيكية » المقفرة في الأهواء ، والمكونة من الحقد والأنجداب ، ومن الاعجاب والكراهية ، التي يسميهما فرويد بـ « الثنائيّة المتناقضة » . ولكن على عكس فرويد ، يسلط ستاندال ضوءاً على المنشأ الاجتماعي والتاريخي لهذه الظواهر الجديدة التي يعتبرها بثابة تشویه مرضي للحياة النفسية ، تحت تأثير الانانية ، والطمع والأدراك الفاتر .

وفي مجال التحدث عن أول لقاء حب تم بين « ماتيلد » و « جولييان » يقول ستاندال :

« لقد كان هذا اللقاء بازداً حتى الآن . وذلك لكي يعتمد على الحب من خلال الحقد » .

إن المؤلف يريد أن يشير بالضبط إلى الحقد على هذا الحب بالذات ! وذلك لأنه ، في الرواية ذاتها ، يصف حباً آخر ، يختلف عنه تمام الاختلاف ، كلّه نعومة ورأفة ، وتلقائية ، وإنكار للذات . ويجب الا يسمى عن البال أن هذه

العبارات المليئة بالمعاني الشاعرية المؤثرة ، تلتقي عند ستاندال ، الذي كان ينتقي كلماته بدقة جراح ماهر ، يختار أدواته اللازمة لاجراء العملية . ففي كل مقطع من الرواية يقارن ستاندال عاطفة « مدام دي رنيال » الطبيعية جداً ، يحب « ماتيلد » الانتفاعي . ان عاطفة « مدام دي رنيال » هي شيء ما مفید ، يضفي على الاشياء طابعاً انسانياً . وان حذر « جوليان » العينيد ، وزهوه الجاف ، ليذوبان في هذا الشلال من الحرارة . انه يدع نفسه يذهب ثم يعود من تلقاء ذاته ، في تلك الفترات من السعادة . ويصبح من جديد واثقاً سليم الطوية ويقدر ستاندال بأن حب « مدام دي رنيال » - ومع ذلك لا يرى أي ظلل للازدواجية المتناقضة - هو بحق ظاهرة الطبيعة البشرية ، صحيحة ، بينما يعتبر ظاهرة « الثنائية المتناقضة » الرهيبة ، أشبه بمرض جديد ، مسؤوم بالنسبة للعاطفة الحقيقة .

لكن فرويد يعتقد بأن هذا المرض يسمح باكتشاف جوهر الفرد الخفي ،
فيقول :

« يجب ألا نبني بسيكولوجية العقل الوعي ، الذي هو غرضنا ، على معطيات قدمتها لنا تأملاتنا الباطنية ، كما هي الحال في الليبيدو ، عند تحليل اخراجاته المريضة ، وتفكركه »^(١) .

إن هذه الطريقة في التحليل لمطابقة تماماً « للتشاؤمية البسيكولوجية » لدى

(١) فرويد : مدخل الى التحليل النفسي .

فرويد ؟ فالمرض يضعف ويدمر أشكال النشاط النفسي العليا ، ويفسح المجال رحباً لأكثر الشهوات والرغبات بدائية ، محولاً النشاط إلى ما في الفرد من رواسب حيوانية في أصول نشوئه .

وبهذا الخصوص ، فإن الفن الواقعي ليتعارض تعارضاً مطلقاً مع مذهب فرويد ، ومع التشويهات المريضة لبيكولوجية الحب ؛ و « الثنائيّة المتناقضة » الفرويدية ليست بالنسبة لستاندال عواطف انسانية حقيقة ، وإنما هي تجريد هذه العواطف من معناها الانساني ، من طبيعتها . ففي ذات الوقت الذي يختفي فيه طمع « جوليان » الجنون ، فإن تعلقه الالمي « باتيلد » هو الذي يموت ، دون أن يترك خلفه سوى الشفقة ، وسيتبدد كالدخان ، كالسراب . وعندما يصارع « جوليان » سكرات الموت ، يتذكّر ويدرك حلاوة « الأيام السعيدة » التي لا تعاد لها أيام أخرى ، من تلك الأوقات التي تبددت سريعاً ، وكان لها بالنسبة له طراوة وبهجة لا تقاوم » ، حيث لم يكن ثمة شيء موسوم ببساطة والمصلف . ويقول « جوليان » لمدام « دي رينال » : « واعلمي بأنني أحببتك دائمًا وأنني لم أحب سواك » . أما بصدق حب « ماتيلد » ، فيقول ستاندال بأنه « لم يكن صادقاً إلا في مظهره » . وعلى تقدير فرويد الذي يقدم ضرباً من « ديناميكية » واحدة عن العواطف ، فإن ستاندال يبين إلى أي حد تكون العواطف متباعدة تبايناً جنرياً عند أناس مختلفين ، وإلى أي حد يمكن ألا يكونوا متشابهين . إن طريقة النظرة إلى المرء ، عند فرويد ، عند ستاندال لمناقضة ، والامر كذلك إذا ما قارنا فرويد بكتاب آخرين مثل بلياك ، وتولستوي ، وتشيكوف ، وهنغواني ، وشولوخوف وسوام ..

وليس ذلك لأن ستاندال يعتبر «الثنائية المتناقضة» كشكل خاص بالعواطف وحسب، بل أكثر من ذلك، لأن التكوين الاجتماعي والتاريخي لهذا الشكل من العاطفة، يكتسب في تحليل ستاندال، أهمية أولية، لا وجود لها في نظرية فرويد.

إن «ماتيلد» المحاطة بشخصيات تافهة، تموت تبرماً، بقدورها أن تقدر قوة شخصية «جولييان سوريل» وطاقته النفسية. إن هذا الحب هو مطبوع بطابع عصر ما قبل الثورة. وقد كان ذلك ممكناً الحدوث بهذا الشكل قبل عام ١٧٨٩. لقد كان «جولييان» بقوه شخصيته الحازمة، يتمثل لها أشبه بمعالقة الثورة؛ وكانت حركة واحدة من قبضته تحملها على تصور شفرة المقصلة.

في تحب رجالاً من طبقة وضيعة، ولكن لحبها أجنبية الطعم، وهو يتغذى بأحلام ضخمة. إن الطابع الخاص لشخصية «جولييان» لا بد منه في حب «ماتيلد» التي كانت تطرق رأسها أفكار رهيبة أحياناً فتقول:

«ويكن أن لا يكون له سوى مظاهر الرجل المتفوق؟ ثم تتساءل قائلة:

«ترى، هل يروقني دائماً؟ ابني سأتركه عندما أرى فيه أول بادرة ضعف».

قد يقال هنا بأن الانجداب القديم المعبد نحو الرجولة، يتلخص بعاطفة كبيرة اجتماعية. ويتحدث عنه ستاندال بالدقة الفائقة الممدودة فيه فيقول:

« إن هذه الروح العالية ، الفاترة ، قد انجذبت للمرة الاولى بعاطفة غرام مشبوب . ولكنها إذا ما هيمنت على الكبرياء ، فهي ستبقى أمينة على عادتها . إن كل عارض حنان يحرك وخذات كبرباء » .

إن العشيقه الطائعة الدالة على التعجب ، تصبح في لحظة واحدة ، مستخفة ولا مبالغة تماماً . إن ماتيلد تتقل نفسها بالتبكيت لكونها أحبت الرجل الذي يكاد يكون خادماً ، ثم تصب جام غضبها على كل الدقائق التي سمحت لنفسها بأن تكون امرأة يجانب جولييان . وعندئذ ينشب « حب اقتتال » ، يسود في استخدام جميع المصطلحات العسكرية فيه .

إن « جولييان » نفسه ، يقارن علاقاته مع « ماتيلد » بـ « تجارة مسلحة » ويحضر مشهدأً غرامياً على مثل تحضير كشف لفرقة من الفرسان ، فيقول :

« إن كبرباء المحتد ، في المعركة التي تحضر ، يصبح أشبه برابية مرتفعة مكونة موقعاً عسكرياً بينها وبيني ؛ فهنا يجب اتخاذ التدابير اللازمة » .

ويكفي أن يوقف « جولييان » المعركة ولمدة لحظة واحدة ، وأن يكتشف نقطة ضعفه خلال فترة معينة ، ويتمثل بالاخلاص ، ويكتفى عن أن يكون رهيباً ومسيطرآً ، لكي يتعزّز في الحال بهزيمة مريرة . إن « ماتيلد » تمذبه « بضرب من لذة رهيبة » الامر الذي يجعل نفسه « مضطربة بشكل كامل » . وكان ثلة فترات يخاطب فيها هذا الرجل القوي نفسه قائلاً : « إن جولييان لم يبقَ حياً ، هذه هي جثته التي ما فتئت تتحرك » .

ذلك هو الحب المخطط » الذي ولد « في صحراء الانانية التي تسمى الحياة ». .

إن لعبة الحب الخالدة تفقد طابعها المرح ، غير المؤذن . فهي بالنسبة للأنانitas مسرح العراك الحقوء . إن كل تناقضات الحب التي تجد لها تعبيراً في الفرار والعودة وفي الابتعاد والاقتراب ، وفي المقاومة والتسلك ، ليس منها التناحر . وإن الحب نفسه ، وليس مع لنا بهذه العبارة ، يصبح شكلاً مناقضاً للنمط المأثور .

فعلى نقيض تحليل العواطف الذي أجراه الكتاب الواقعيون ، يزعم فرويد أن « الثنائيّة المتناقضة » هي « الحرك العام للعواطف » . . ويعتبر أن البسيكلوجيا البشرية هي حافظة باصرار ، وأنها تقاوم التبدلات منذ آلاف السنين ، فيما كبار الكتاب الواقعيون يبيّنون تحرك البسيكلوجيا الخارق ، ويظهرون قابليتها للتتحول وفق مقتضيات التاريخ .

لقد كان ستاندال مقتنياً تمام الاقتناع بأن المجتمع البورجوازي ، العديم الجمال ، تكون خلال ردة الفعل التي كانت تحمل « المسؤولية الجسيمة للتبدل الذي جرى في الطبع الفرنسي خلال هذا النصف الاول من القرن التاسع عشر »^(١) .

(١) ستاندال : في الحب ، المقدمة الثالثة .

وبالرغم من الفائدة التي يقدمها هذا القول ، فإننا نستطيع هنا تحليل انعكاس « الثنائية المتناقضة » للعواطف في الرواية الواقعية . ولكننا نشير فقط إلى أن العواطف المتناقضة تبدو في آداب مختلف البلدان في فترات معينة ، حيث الظواهر الناتجة عن العلاقات ذات الطابع البورجوازي ، تفيض على الشخصية الداخلية ، وتحطم كل ما في داخل النفس البشرية .

ففي روسيا ، كان دوستويفسكي هو الذي ، بقدرة نفاذ خارقة ، قد درس تحول العواطف تحت تأثير الوصوصية البورجوازية ، وتأثير الادراك السليم ، وحب الذات . إن « الثنائية المتناقضة » لدى دوستويفسكي لا تبلغ حب الرجل والمرأة وحسب ، بل تبلغ تعلق الاطفال بأبنائهم ، والعكس بالعكس .

وفي نرويج ، صور كنوت هسون اختلال اخلاق وعادات المرء ، تحت تأثير مبادئ الرأسمالية المتعفنة . إن مسألة « الثنائية المتناقضة » عنده ، ومسألة الحب الشهوانى الذي يحمل عقابه بنفسه ، تكتسب قوة وشراسة خارقة .

ولكن ، يا للفارق بأساليب المعالجة ، بين هسون وبين ستاندال ! . « فالثنائية المتناقضة » لدى ستاندال هي تدمير الحب وتحويله تحت تأثير الزهو البورجوازي المفسد . أما عند هسون ، فـ « الثنائية المتناقضة » مع موكلها الجنائي المنطوي على آلام ، وأحقاد ، ومنذلات ، هي دليل تفوق العواطف ، وهي وبالتالي ، ترثي طابع قدرية منيع . إن الحب الحاقد ،

بالنسبة لستاندال ، هو النتاج التاريخي لمجتمع مبني على الانانية وحب الذات . أما عند همسون فهو إظهار شخصية من النخبة ، ذات طبيعة ارستقراطية .

إن طابع العلاقات الاجتماعية عند ستاندال ، يحدد شكل العواطف البشرية . أما عند همسون ، « فدينامية » العواطف كامنة في البنية الاساسية الشخصية ، أما البنية الاجتماعية فلا تمارس إلا تأثيراً ثانوياً . وفي أحسن الحالات ، يعطي همسون تفسيراً مزدوجاً للظاهرة ذاتها . فالتعليلات الناجمة عن المجتمع هي دائماً ظاهرة في « فكتوريا » ، ولكنها مع ذلك غير كافية لتفسير كيفية ولادة وتطور الحب الغريب المفجع لدى هذا الملوك الفتى نحو ابن الطحان . لقد كتبت « فكتوريا » إلى عشيقها قبل موتها ، تقول :

« يا إلهي ، يجب أن تعلم يا جوهانس ، كيف أحببتك . أني لم أظهر لك هذا الحب ، وذلك لأن أشياء كثيرة منعتني . وقبل كل شيء ، كان ذلك بسبب طبيعتي الخاصة » .

ان الحب هنا هو شيء مرغوب فيه كثيراً . ولكن في الوقت نفسه مستحيل أصلاً .

بين بسيكولوجية همسون النيتشوية ، وبين نظرية العواطف المتناقضة لدى فرويد ، لا يوجد سوى خطوة واحدة . ولكن ، خلافاً لكتاب الأخطاط

الاول^(١) الذين وجدوا التناقض الداخلي للعواطف عند اريستقراطيي الفكر « فقط ، يطبق فرويد هذا التناقض على جميع العواطف ، وعلى جميع الناس . إنه يرفض ، بشكل تام ، الدوافع الاجتماعية التي تبقى عند همسون ، ويعتبر « الثنائية المتناقضة » أشبه بقاعدة مرضية ، أشبه بقانون بدائي للطبيعة البشرية . ويقدر بعض الكتاب بأن عملية الانطلاق من فكرة إلى أخرى أكثر تعقيداً ، وتطبيق البيسكولوجية البورجوازية المتقدمة على البشرية كلها ، اثنا هي دليل الطابع الديموقراطي لمذهب فرويد في علم النفس .

ولكن الكتاب الذين تأثروا بويلات الحرب الاستعمارية تأثراً بالغاً ، قد أدر كوا ، بقوة خارقة ، كم كانت باللغة الاممية صيانة العواطف البشرية من الازدواجية البورجوازية المتناقضة ، الملعونة ثلاثة . وبالرغم من الفوارق السكانية بين روايات تشجب الروح العسكرية كروايات باربوس ، وهنفواي ، وريمارك ، أو الدنفتون ، فإن ثمة قاسماً مشتركاً بين هذه الروايات جسعاً ، ألا وهو أن الإنسان بحاجة ملحة لوجود يد صديقة ، ولصداقة مخلصة ، ولحب شامل ، عندما يجد نفسه وسط اصطدام من الحقد والبربرية ، وفي معركة اعصار من التدمير والموت . فهل يمكن للمرء ، وهو في الختادق ، أن يتصور صداقة تحاسد ، أو صداقة منافسة ؟ .

(١) اسم اطلق على بعض الكتاب الذين مهدوا الجو للحركة السورية عيام ١٨٨٠ - المترجم - .

لقد غنى الكتاب الواقعيون الحب العنون ، الذي لا يتناسب مطلقاً مع حب الفرويدية الحاقد . فالحب في مؤلفات أولئك الكتاب مرتبطة بما هو إيجابي ، وطبيعي وبهيج في الحياة . انه يعجب بجمال الشخص المحبوب ، وبخصائصه الرائعة . ان هذا الحب ليستقي من ينابيع العافية ، وينابيع الإنسانية . وهو ، في وجه القوى العدوانية والطاغية التي تصطخب وتهدم ، يرفع قوة تضامن الناس الذين يحب بعضهم بعضاً . فحيثما يوجد الحب ، توجد الوحدة والاتحاد . وبالحب والصدقة يتوصل الناس الى تجنب الحقد البورجوazi ، الاناني ، وعلى الاقل فيما يختص بالعلاقات الإنسانية .

ك

مَذَهَبُ فِرْوَىْد وَالْأَنْحِطَاطُ

كان فرويد يرى مدى ما يتناهى الفن والتحليل النفسي، مع تحليل العواطف البشرية . وكان يفسر ذلك بقوله ان الفن لا يعكس الحقيقة . فالكاتب الذي يريد أن يؤثر في جمهوره بواسطة أشخاص ظاهرين وحسان ، هو مجبر على تخليص دوائر الواقعية التي يعبر عنها « من الناقصين الى تفسيرها ، وأن يصل هذه الدوائر ، وينوب عنها ينقص » .

إن وجهة نظر فرويد ، هي أن الفن لا يستطيع أن يصف الحب كما هو في الواقع ، خوفاً من الاصحاح . وهي ، وبالتالي ، تظهر مثلاً أعلى للحب عوضاً عن إظهار واقعيته الجذابة . غير أن فرويد كان من الذكاء بحيث استطاع أن يدرك معرفة امكانية فن واقعي ، تضع نظرية التحليل النفسي في وضع لا يخرج لها منه .

ويظن فرويد أنه يوجد تناقض أساسى ودائماً بين الجالية وبين المسألة الجنسية ، بين المجال وبين المتعة . إلا أن الحب الحقيقي ، الذي لم يمسه الشعر ، يكون بالفعل جزءاً مما هو حيواني في الإنسان . والمسألة الجنسية لا تسهم البتة

في المجالية . واليكم احدى النظريات الاساسية لما يسمى ب المجالية فرويد .
 فهو يقول :

« ان الاعضاء التناسلية لم يطرأ عليها تحول نحو المجال ، كما هو شأن بقية اعضاء الجسم . لقد احتفظت بطبعها الحيواني . والحب ما زال حيوانياً اليوم كما كان في السابق ، بوجه خاص » . « فالمتعة الحقيقة تتنافى والمجالية ، وذلك لأن الحب الجنسي يتضمن بالضرورة مظاهر شنيعة ولا أخلاقية » .

ولكن ، أليس صحيحاً أن الحب قد أكسب الغريرة ذاتها طابعاً إنسانياً؟ .
ألم يوفق ما بين الشخصية وبين الشهوة؟ أليس صحيحاً : أن السعادة في الحب ، تتعلق بالحياة المشتركة مع شخص ما ، أو بقربه ، وترتبط أيضاً بهذا الشخص على وجه الدقة؟ .

ثم ، أليس صحيحاً أن شكل الحب يتعلق أيضاً بشكل المجتمع ؟

إن فرويد منها حاول التملص من الاجابة على أسئلة مثل هذه البساطة ، فهو مضطرب ، على كل حال ، لتفسير امكانية وظاهرة الحب ، بهذا الشكل أو بذلك . وبقدار ما نتقدم في الاطلاع على تفسيراته ، نستطيع الادراك بأن فرويد ، في اللوحة التي يرسمها السلوك النفسي لدى الكائن البشري ، لا يقدم أي مركز « لظاهرة الحب » .

فيما يذهب بنظرية فرويد ، نجد أن الحب الذي يبديه المرء لشخص آخر ،

لم يحدِّر من حب هذا المرء لذاته . ويضيف فرويد لسائر مظاهر الأنانية المعروفة ، مظهراً آخر ، ألا وهو ولع الإنسان بذاته ، أي النرجسية ، التي يسمِّيها « امتداد الأنانية في الليبيدو ». ولا يخشى فرويد من التأكيد بأن « ولع الإنسان بذاته هو حالة بدائية عامة ، ينسلخ عنها فيما بعد ، ولع الإنسان بشخص آخر »^(١) . فالإنسان ، حسب قول فرويد ، قادر على الحب ، حيثُ يستطيع نقل حبه لذاته لشخص آخر ، وعندما يشبِّه هذا الشخص بذاته .

ولكن فكرة فرويد عن أنانية عامة ومحكمة ، لا تقربنا أبداً من حل المسألة التالية ، وهي : لماذا يكون الانجذاب مسألة فردية ، ولماذا يتأثر الحب بالتلطُّع المثالي إلى السعادة ، ولماذا يرتدي طابعاً مانعاً ؟

يفسر فرويد ، الحب ، أحياناً ، على أنه وهم ذو طابع نفسي ، يكلل المتعة بثلثِ الكليل الفار . وهو يشير إلى هذا الوهم بالمعادلة التي يطلق عليها اسم « المبالغة في التقدير الجنسي لدى المرأة » . وينذكر بدعاية برنارد شو القائلة : « إن تكُن عاشقاً فهذا يعني أنك تبالغ ، بشكل فادح ، في تقدير الفرق بين امرأة وأخرى » .

وغالباً ما يجعل فرويد تصعيد المظاهر الفرامية رهينة بتخفيف حدة الشهوة الجنسية . وعندئذ يصبح مجرد شهوة ضعيفة خائرة القوى ! . ويتفق أحياناً

(١) فرويد : مدخل إلى التحليل النفسي .

لفرويد أن يعتبر الحب كعاطفة ستمثل العلاقة الجنسية بجملها، ولن تمثل أحدى مظاهرها الخاصة .

إن هذه التفسيرات لتبدو بقدر ما تدعو إليها الحاجة – وبنقدورنا بسهولة تقديم العديد من الأمثلة – وليس لها من فرع إلا من وجهة نظر واحدة . فهي تبين أنه من المستحيل فهم الحب ، هذا الخلق الرائع الذي أنتجه الثقافة البشرية ، فإذا ما تمسكتنا بحدود البيولوجيا وال العلاقات الجنسية . وبالرغم من مصادر تخيلاته الشاسعة ، فإن فرويد لا يتوصل إلى استخلاص قاعدة حقيقة للانجذاب الحيواني ، من حيث منشأ طابع الحب الخاص والشخصي .

وهكذا نرى أن مذهب فرويد يقوم بعملية «إنتقاد ذاتي» : مليء بالارشادات ! وينطلق فيه فرويد من الليبيدو ، فيقول :

«نحن نفهم بهذا الاصطلاح ، طاقة الانجذابات التي لها علاقة بكل مما تتطوي عليه كلمة حب »^(١) .

ولكن يظهر تماماً أن الحب الذي كان ستاندال يشير إليه كانه «عاطفة عالية بغض النظر عن الحقيقة » لا يستطيع الدخول في مفهوم الليبيدو ، وأنه يصبح ينبوع المصاعب النظرية التي تعجز بسيكلولوجية فرويد عن اجتيازها .

(١) فرويد : بسيكلولوجية الجماهير وتحليل العقل الوعي .

ويريد فرويد ، من خلال تجربته في بسيكولوجية العشق ، أن يبين بأنّ الحضارة تدمر كل إمكانية العاطفة الكاملة ، فيقول :

« إن سلوك العشق لدى الرجل ، في عالمنا التمدن اليوم ، ملوث بعجز نفسي . إن عددًا ضئيلاً من الناس المتmodern ، بمقدوره فقط إظهار عواطف الحنان والشهوة الجنسية التي تشكل كلاً كاملاً . فعندما يثبت الرجل ذاته بعلاقته الجنسية ، يشعر بأنه مقيد بالاحترام الذي يبديه نحو المرأة ، ولكنه يشعر أيضًا بأنه حر تماماً في علاقاته مع غرض جنسي مذلل . وهذا ما يفسر مرة أخرى ، واقع كون الشهوة الجنسية هي ذات مظاهر داعنة بحيث يستطيع الرجل أن يحيى نفسه المتعة مع امرأة يحترمها » . وهذا يعني عند فرويد ، ان المتعة الكاملة تتنافي أيضاً والأخلاق ، والجمال ، وإن الرجل لا يستطيع ان يستجيب لشهواته كل الاستجابة ، إلا مع امرأة « عاجزة من وجهاً نظر أخلاقية » . فهو يقدم عطفه إلى التي « هي أرفع » ، فيما هو يوجه شوقة بسهولة أكثر إلى كائن أدنى ، يجهل مصالحة وعلاقاته ، مع كائن عاجز عن أن يدخل عالم الرجل الخاص . فبمقدور ما تكون العلاقات بين الرجل والمرأة شخصية ، تكون مؤاتية بالنسبة للمتعة ! » .

لقد بين بلازاك ، منذ زمن بعيد ، في روايته « كوزين بيت » ، كما بين زولا في روايته « نانا » ، هذا الميل الجامح للحب النفعي عند البورجوازيين . إن هذا الحب هو حصيلة الضجر السقيم الناجم عن زواج عقلاني ، وهو يتأنى عن الأخلاق ما هو إنساني في الفرد العائش في مجتمع رأسمالي ، وعن انحدار شخصيته انحداراً تاماً .

إن كتاب الانحطاط وحدهم كانوا قادرين على اتخاذ مهمة اصلاح البغاء من وجهة بسيكولوجية ، وعلى التحدث عنه كأنه نتيجة التناقضات المحتومة في وجدان مثقف .

وإنه لواضح تماماً أن القوانين الفرويدية عن «الحب» تتعلق بطريقة قدرية، ببساطة الذكور فقط . ويشير فرويد نفسه بأن المرأة لا تحس بشهوة نحو «غرض مذلل» ، وهو بالطبع لا يفسر أسباب هذا الطارق : فمن المستحيل إيجادها في سبب من طراز «اللبيدو» ، وهذا ، بدون الأخذ بعين الاعتبار التفاوت الاجتماعي القائم بين الرجل والمرأة ، ونتائجها على أصناف العلاقات البشرية .

إن الفرض الأساسي من الحب المذكور ، لدى فرويد ، هو الأم . فهذا الميل المدوس في مصدره «في ظلمات العقل الباطن» سوف يلعب دوراً حاسماً في حياة العشق لدى الرجل ، وبصورة خاصة ، في اختيار المرأة التي يحب . فالباعث الحقيقي الذي يحدد - وحق دون إعارة اهتماماً - اختيارنا في الحب ، هو الشبه القائم بين المرأة الختارة ، وبين الأم . فهل ثمة حاجة للقول كم يقتصر هذا التعميم إلى أساس اختياري ، يتعارض مع كل تجربة البشرية؟ . إن هذه النظرية ، عوضاً عن ذلك ، تسمح بتوسيع حقل مركب اوديب ، بتطبيقه على العواطف التي يبديها الرجل نحو امرأة «غريبة» يصادفها خارج حدود العائلة . ويضيف فرويد قائلاً بأن هذه المرأة «الغربيّة» تستطيع : فقط ، ان تلعب الدور المؤقت ، الناقص ، إلى جانب المرأة التي تسيطر على عالم شهواتنا الحقيقة .

هذه المرأة ليست سوى « ارزاتس »^(١) بالنسبة للشيء الاساسي والصعب المنال الذي يشتهي العقل الباطن .

فالحب الحقيقي أيضاً ، ليس سوى « الحب البديل » ، ولا يشبع الشهوة إلا إشباعاً جزئياً . وهذا هو سبب « عدم استقرار » الرجل عندما يتعلق الأمر باختيار المرأة التي سيحب .

ومرة أخرى ، يقوم فرويد بدور المدافع عن أحقر الافتراضات ، وعن الخرافات التي تكونها أخلاق طبقة ما . فهو ، يخلد ، بطريقة لا شعورية ، نموذج البورجوazi الصغير الذي ينحه بركة التحليل النفسي . فعندما يريـد الزوج رؤية خليلته ، وارتياـد البيوت المشبوهة ، يستطيع الاستعـانة بمحـجة السـلطـان المطلق لطبيـعة الذـكر . ويقول فـروـيد :

« إن الفارق بين طبيـعة الذـكر ، وطبيـعة الانـثـى ، هو الذي يحدد تصرف الرجل أكثر من أي شيء آخر ، وبطـريـقة حـاسـمة » .

إن فـروـيد ، كالـمـهدـ به ، يـبرـر أـشكـالـ الكـبـتـ المـوجـودـةـ ، التي يـخـفـيـ معـناـهاـ الـاجـتـاعـيـ ، والـتي يـعـزوـهاـ إـلـىـ القـوـانـينـ الـبـادـائـيـةـ الـكـامـنةـ فيـ العـقـلـ الـبـاطـنـ . وـهـوـ يـعـتـبرـ العـائلـةـ ، مـثـلاـ ، أـشـبـهـ بـخـلـيـطـ منـ النـزـاعـاتـ الـبـسـيـكـولـوـجـيـةـ ، مـتـجـاهـلاـ

(١) اـرـزـاتـسـ : كـلـمـةـ المـانـيـةـ المـصـدرـ ، تعـنيـ مـادـةـ اـسـتـبدـالـ سـاقـطـةـ . - المـترـجمـ -

الاسس الاجتماعية لهذه التزاعات . وقد كتب ماركس في هذا الصدد يقول :

« إن العائلة العصرية ، لا تتطوی في أصلها على العبودية ، وحسب ، بل تتطوی أيضاً على الرق ... وهي تتطوی بصورة مصغرة على التناقضات التي ، فيما بعد ، ستتطور ، بشكل واسع ، في المجتمع وفي الدولة »^(١) .

على هذا النحو نجد بأن المظاهر الخاصة بسيكولوجية الذكر ، - التي يتحدث عنها محامي التحليل النفسي بكثير من الوقار - هي نتيجة العلاقات اللاحالقية الناشئة في مجتمع منقسم إلى طبقات : « إن وجود العبودية إلى جانب وحدة الزواج ، ووجود فتيات مستعبدات في حوزة الرجل ، قلباً وقالباً ، هو الذي يطبع وحدة الزواج ، منذ نشأتها ، بطابعه الخاص ، في ألا يكون ثمة وحدة زواج إلا بالنسبة للمرأة ، لا بالنسبة للرجل . إن وحدة الزواج ما فتئت تحمل هذا الطابع حتى اليوم »^(٢) .

إن انتصار الملكية الفردية على الملكية الجماعية ، أفضى إلى وحدة الزواج . ففي العائلة القائمة على وحدة الزواج ، يصبح الرجل السيد الجبار ، فيما المرأة تتتحول ، إذا ما استعدنا تعبير « أوريبييد » إلى أداة للقيام « بالاعباء المنزلية » ان وحدة الزواج تظهر كأنها عملية إخضاع جنس لجنس آخر ، وكأنها إعلان نزاع بين الجنسين ، ما زال مجهولاً منذ فترة ما قبل

(١) انجلز : اصل العائلة ، والملكية الخاصة والدولة .

(٢) انجلز : المصدر ذاته .

التاريخ حتى يومنا هذا »^(١) .

إن النساء اللواتي أذلن الرجال الذين ينجذبون من القيام بتجربة عاطفية ما ، مع نساء أدنى منهم منزلة ، قد انتقمن ، كما يفسر انجلز ذلك بعمق ، بواسطة إذلال رجال مجرد़ين من الاخلاق ، ومت BXHIN بأوساخ البغاء والخلاعة غير الطبيعية .

أما فرويد ، فهو يعتقد بأن هذه التناقضات الكاريزية ، والقبائح الأخلاقية التي تنتج عنها ، هي مظاهر طبيعية وضرورية لطبيعة الرجل النفسية . إن بسيكولوجية فرويد الدافعية تعبّر عن روح الفن العصري المتحط ، الذي يسمونه أيضاً روحًا « تحليلياً » .

فالتحليل النفسي للحب يفضي إلى النتيجة العامة التي بوجبهما يستحيل التألف بين الشهوات الجنسية وبين الثقافة بوجه عام ؛ وتصبح الحن الناجمة عن التزاع القائم بينها ، لا مفر منها . إن عملية التفاعل النفسي تقود إلى ضرب من تحويل المرأة إلى قسمين : القسم المثقف ، والقسم الحيواني . فالكائن الجنسي البهيمي الساكن في أعماقنا يمكن ترويضه وكبحه لمدة معينة ، ولكن ليس بالقدر تهذيبه ورفعه إلى المستوى البشري . فالإنسان المتمدن هو حتماً إنساناً « مزدوج » وينطوي على الشهوة والأدراك ، وكل واحد منها منتسب في وجه الآخر ، مثلما هي الحال في رواية « أكسير الشيطان » لهوفمن .

(١) انجلز : المصدر ذاته .

مَفْهُومَانِ لِلشَّخْصِيَّةِ

إن الفلسفة والأدب الكلاسيكيين ، منذ عصر النهضة ، قد انهمكا في درس الظاهرة التي تبدو فيها كيفية اتحاد الشهوات الطبيعية بأرفع المطامح النفسية ويبدو فيها تعلق أحط هذه المطامح بالثقافة .

إن هذا ليتعارض تعارضًا كلياً مع إدراك الإنسان المنحط ، الذي أشرنا إليه آنفاً ، وهو الإدراك الذي يجتمع فيه الانحطاط البورجوازي بالقرون الوسطى .

ففي هذا الاقتران الذي يقول عنه فرويد أنه مستحيل ، وفي عملية اضفاء الصبغة الإنسانية على الغرائز ، والسمو بالشهوات ، والتتوسع الحقيقية لافق الفكر توسيعاً يتدلى إلى أبعد من حدود « العقل الوعي » البيولوجي ، كانت الفلسفة والأدب الكلاسيكيان ، يريان للشخصية تقدماً حقيقياً ، وتطوراً صحيحاً .

وفي أواخر عصر النهضة ، ظهرت فكرة كان لها فيها بعد فعالية جباره ، على يد سبينوزا ، الذي كان يعبر عن رأيه بطريقة عقلانية . كان سبينوزا إلى ذلك

يقدر أن الفلسفة القدامى والحديثين يبالغون بعده تأثير قوة الادراك على الشهوات الجسدية ، والارادة والعقل . إنه لصعب جداً اخضاع الشهوات للعقل وانه لمستبعد أن يقودنا هذا إلى الحكمة والحرية . فالاجدر من ذلك هو ايجاد العاطفة التي تحقق امتزاج الشهوات بالعقل ، واكتشاف الافكار التي ستغذى بال حاجات الجسدية العميقه لدى المرء . إن مثل هذه العاطفة موجودة ، وهي ما يسميه سينوزا بحب معرفة العالم . فالفكرة هي حب في الوقت ذاته . والجزء الصغير من الحياة مرتبط بمحيط الوجود الذي أوجده . فالعقل هو قوة نابعة من الطبيعة ، وليس هو بالشيء الذي يخلق فوقها . وثمة عاطفة مفيدة من أجل الاتحاد بالعالم ، وهي التي تخلق شهوة المعرفة . إن توسيع كياننا ومصالحنا يؤدي بنا إلى توازن روحي . فبقاء الجو العام يتحقق لنا الصحة النفسية ، واستقرار العادة المستقل عن الصدقة الفادرة ، يقدمطمأنينة النفسية .

لقد كان واقع العصر كامناً خلف هذا الدلالكتيك السينوزي . فالفيلسوف لم يختبر عامل التأثير على المعرفة ، وذلك لأن رجال عصر النهضة كانوا قد أكبّوا عليه بولع حقيقي لا يقهر . ولو لا هذا الواقع ل كانت أعمال شكسبير ، ورامبرانت مستحيلة . صحيح أن القليل من الناس استطاع ربط الفكر والشهوات في كل موحد ، ولكنهم هم الذين ببنوا المستقبل للانسان ، وهم الذين بدون شك ، أشاروا إلى مقدار امكانيات التقدم الحقيقية لدى الشخصية البشرية .

ففي « جهاز » الطبيعة البشرية ، لم يكن ولن يكون ثمة ما يستطيع الحؤول دون أن يصبح جميع الناس أشبه بهؤلاء الناس الاستثنائيين . الامر يتعلق فقط بالظروف التي تسمح لمجتمع الناس بالارتفاع والوصول إلى مستوى الثقافة الانسانية .

ففي عصر النهضة ، لم يكن لدى أحد أية فكرة عن طبيعة هذه الظروف ، وهذا هو الذي كون مأساة مؤلمة . ففي رواية « هملت » لشكسبير ، وفي « مقبرة آل مدیتشي » ليكل انじ ، يمكن رؤية علامات ازمة بالنسبة لأبطال النهضة ، ذات طابع كامل وساذج . فإذا كان بقدور الانسان أن يكون على مثل هذا المجال ، وأن يكون مزوداً بحكمة مشرقة ، فلماذا يغوص العديد من الناس في لجة الأفكار السابقة لأوانها ، وفي الجرائم ؟ . ولماذا يبدو العالم كسجن مظلم ؟ . ولماذا يموت أولئك الذين هم أذيل الناس وأغزرهم حكمة ؟ . فهذه أيضاً أسئلة بدون جواب ، وترتدي المأساة الشكسبيرية خلاها ثياب الحداد .

ولكن بطل النهضة ، النبيل الأخلاق ، هو أيضاً ضارب الجذور في الأرض وفي الحياة ، على نحو ما هي شخصية المتقدّر لا المحافظ . فروايات « اوتيلو » و « روميو وجولييت » أو « هملت » هي أيضاً واقعية على نحو ما هي رواية « ياغو » أو « بولونيوس » . إن عمالقة النهضة قد ظهروا لدى نداء التاريخ المفتوح ، والقوى وبالتالي . وقد عبروا عن توق الناس إلى نظام جديد . وأفكارهم المشدودة إلى مصائر الشعوب بخيوط غير منظورة ، ولكنها اجتماعية ، كانت تعكس شيئاً ما أوسع وأعم من شهوات أجسادهم ، وعملية التركيب النظمي والعقلي التي حققوها ، لم تكن على صلة بهذا الضرب من القصور الكرتونية التي شيدتها على التحليل النفسي البشري ، أناس محافظون كثيرون ، وقد تداعت فيما بعد ، ولم تترك أثراً . ويحدّر اعتبار عملية التركيب تلك ، كاسهام في بلوغ شخصية غنية ، وكاسهام ضروري في تطور بسيكولوجية الشخصية الجديدة .

إن مذهب سينوزا حول وحدة الحب والمعرفة وحول وحدة الثقافة وتهذيب الأهواء ، وحول إضفاء الطابع البشري على الغرائز ، قد أكدّته التجربة في غضون جيسم المراحل التقديمية والثورية ، ابتداء من عصر النهضة .

ففي مذهب هيغل حول «الكلام المثير» Pathos ثمة انعكاس تجربة الثورة الفرنسية والحركات التاريخية ، والتيارات النفسية التي ارتبطت بها . فـ «الباتوس» هو عطف الفكرة على الشخصية ، عطف الهدف الرفيع على الحاجة الحيوية ، عطف الفكر على الطبع ، عطف التفكير على الشهوة . إن للفرائ즈 صلات خفية بالعقل ، وذلك لأن العقل وحده قادر على السير نحو الحرية والسعادة .

وفي كتابه الرائع «علم ظاهرات الروح» يرسم هيغل بشجاعة ، لوحـة شاسعة عن تحولات الشخصية عبر تاريخ العالم ، بالطريقة التي تصـبـح فيها الشخصية أكثر تركيـباً ، وبالشكل الذي تـعمـق فيه وتصـطـلـح . إن طابع عصر بكامله ينعكس في طابع رجل ، على نحو انعكـاسـهـ في قطرة ماء . ويرى هيـغلـ إلى أبعد من مدارك أساتذة العـقـلـ السـلـيمـ في عـصـرـ النـورـ ، عـصـرـ النـهـضةـ ، فيما يتعلـقـ بـطـابـعـ الطـبـيـعـةـ البـشـرـيـةـ الـمـهـجـجـ ،ـ وـالـذـيـ لاـ يـمـسـ ؟ـ إـنـ تـطـورـ الـانـسـانـ الـعـمـيقـ بـالـنـسـبـةـ لـهـ ،ـ يـصـدـرـ عـنـ تحـولـاتـ الشـخـصـيـةـ عـبـرـ عـمـلـيـةـ تـعـاقـبـ اـشـكـالـ تـارـيـخـيـةـ .

إن النشاطات البشرية تـنـعـكـسـ في دـاخـلـ كلـ فـردـ مـثـيـرـ تحـولـاـ بـالـنـسـبـةـ لـاـكـثرـ القـوـانـينـ غـمـوـضاـ فيـ الـحـيـاةـ الـنـفـسـيـةـ .ـ فـالـوـجـدانـ النـاشـطـ يـفـسـرـ نـفـسـهـ بـنـفـسـهـ ،ـ خـلالـ عمـلـيـةـ تـطـورـ شـكـلـهـ ،ـ كـاـنـهـ شـيـءـ ماـ ثـابـتـ وـشـخـصـيـ .ـ فـبـهـذـهـ الطـرـيـقـةـ سـيـتوـصـلـ إـلـىـ «ـ مـلـاحـظـةـ الـوـجـودـ الـشـخـصـيـ كـاـنـهـ يـلـاحـظـ ذـاـهـهـ ،ـ فـبـالـعـملـ يـعـودـ الـوـجـدانـ إـلـىـ ذـاـهـهـ »⁽¹⁾ .

إن تـكـوـنـ الـوـجـدانـ الـشـخـصـيـ ،ـ لـاـ يـتـعـلـقـ بـظـهـرـ الـحـاجـاتـ الـبـيـوـلـوـجـيـةـ ،ـ كـمـاـ يـوـدـ قـرـوـيـدـ أـنـ يـقـنـعـنـاـ بـذـلـكـ .ـ وـلـكـنـهـ يـتـعـلـقـ بـتـحـولـ الـأـشـيـاءـ وـالـمـنـاسـبـاتـ .ـ فـقـيـ

(1) هيـغلـ :ـ فـيـنـوـمـيـنـوـلـوـجـيـاـ الـرـوـحـ .

أثناء العمل ، وخلال تصرفه الشخصي الخاص « يجعل الانسان الفرض مطابقاً له ويقدم للعالم شيئاً ما شخصياً بالنسبة له ، آخذناً بالحسبان ملامح الواقعية المعاصرة » « ممثلاً للطبائع والعادات وطرق التفكير السائدة في عصره »^(٢) .

إن المغريات التي تنشأ في ا نقى الغرائز ، بالتفاعل مع الشروط التي تظهر فيها وتتكيف ، تتحول بطريقة تاريخية ، ويتبدل محتوى السعادة البشرية بالطريقة ذاتها ، وذلك باتخاده مع المهدف الكبير العام ، وتصبح « الرغبة في خلق الرفاهية للإنسانية » مطلباً صيمياً بالغ الحدة . أما انتصار شريعة الإنسانية العامة فيمثل بالنسبة لـكائن نبيل « مقدمة لابتهاجه الشخصي » ، وتنقلب الحدود البيمية الأنانية لدى الفرد ، ويتسع العالم النفسي ، وتنتسع آفاقه الأخلاقية بشكل جد كبير ، وينظر نموذج إنسان جديد ، يظهر النموذج الأفضل لـإنسان ذي أفكار .

إن جميع هذه الانعكاسات العميقـة مغمورة بوج المثالـية الفلسفـية لدى هيـفل ، وفي غضـونها يختـفي الشخصـيـقـي ، دون أن يترك أثـراً .

إن المفهـوم الماديـ للـعالـم ، هو وحـده يـسـتطـيع بـلوـغ تـقـدم ماـ فـي حـقل الـابـحـاث العـلـمـية حولـ الشـخصـيـة . وفيـ هـذا السـبـيل بالـضـبـط ، اـكتـشـفتـ الحقـائقـ الاسـاسـيةـ التيـ نـعـرـفـهاـ بـخـصـوصـ طـبـيـعـةـ الـكـائـنـ البـشـريـ .

إن جـوـهـرـ إـنـسـانـ يـحدـدـ بـجـمـوعـ الـعـلـاقـاتـ الـاجـتـاعـيـةـ . إـنـسـانـ يـتـحـولـ وـيـتـطـورـ بـتـفـاعـلـهـ مـعـ الـعـلـاقـاتـ ذـاـتـ الطـابـعـ الـاجـتـاعـيـ ، فـهـوـ يـكـيـفـ الطـبـيـعـةـ وـالـجـمـعـيـ

الـلـذـينـ يـحـيـطـانـ بـهـ ، وـبـهـ أـيـضاـ يـكـيـفـ طـبـيـعـتـهـ بـالـذـاتـ .

.....
(٢) هيـفلـ : المـصـدرـ ذاتـهـ .

ووقتاً كانت الماركسية تندى كل ما اسم بطابع تقدمي في فلسفة هيغل ، وذلك بواسطة دفعه بهم عن العالم علي وثوري ، كان شوبنهاور يقف ضد هذه الفلسفة بمحنة وشراسة .

إن شوبنهاور يمثل الفلسفة المبتدلة التي تناقض الفلسفة الكلاسيكية . فالفلسفة الكلاسيكية تتحرك ، منطقياً ، وبشجاعة ، ابتداء من موقع انطلاقها فيما الفلسفة المبتدلة تخترع موقع انطلاق ، ابتداء من نتائج معللة سلفاً .

الفلسفة الكلاسيكية تتجه نحو التطور التاريخي الذي هو هدفها النظري الأعلى ، فيما الفلسفة المبتدلة تنتصب بمحنة ضد التطور التاريخي والجدلية .

الفلسفة الكلاسيكية تفسر الشخص من خلال طابع ومحنوى عصره ، من خلال الحياة المشتركة ، والعادات الشعبية ؟ فيما الفلسفة المبتدلة تقدر بأن الفرد هو الحقيقة الوحيدة ، وتؤكد « أن الشعوب وجودها هي أشياء مجردة ويسقطة » ، وأن « وجود شخص على حده ، هو وحده كيان قائم بذاته ، ذو معنى حقيقي » .

لقد سجلت الفلسفة الكلاسيكية ، بلسان النظريين الالمان ، أفكار الثورة الفرنسية ، وأعلنت مبدأ المساواة بين فرد وآخر . فيما الفلسفة المبتدلة توكل أن الناس غير متساوين من وجهة نظر طبيعية ، وأن الطبيعة أرستقراطية .

الفلسفة الكلاسيكية تقول بوجوب احترام كل ما هو إنساني ، فيما الفلسفة المبتدلة تقول بوجوب احترام السواد الأعظم من الناس . وبذلك يقول شوبنهاور « إن الأكثريّة الساحقة من الناس هي الجمود ، وهي السفلة »^(١) .

(١) شوبنهاور : العالم كارادة وكمثاليل .

يقول ماركس في مجال مقارنته بين الاقتصاد السياسي الكلاسيكي ، وبين الاقتصاد المبتدل ، إن لاقتصادي هذا الاتجاه « حقارنة نفسية عميقه »^(١) . ويظهر طابع هذه « الحقارنة النفسية العميقه » بشكل أبرز في مؤلفات فلاسفة البورجوازية المبتدلين .

وهكذا نجد أنفسنا تجاه مفهومين للشخصية البشرية متضادين بشكل مطلق :

أحدهما يعلق أكبر اهتمام على التطور التاريخي للإنسان على قدرته العميقه في التحول والتكييف ، بتفاعله مع العلاقات السائد ، وطابع نشاطه . والعقل ، يقتضي هذا المفهوم ، هو قوة طبيعية موروثة ، بحيث أن العواطف والاهواء ، والكائن البشري لا تستطيع الاتجاه نحو الانسجام إلا إذا استطاع هذا الكائن جعل الواقع معقولاً عن طريق الانسجام مع عقله .

أما المفهوم الآخر ، فهو يعتبر العقل شيئاً مصطنعاً، وبناء فوقياً « طارئاً» لدى البهيمية البشرية . وهو يقول بأن أساس الطبيعة البشرية هو « قاع مظلم » للرغبة في الحياة . أما العقل فهو شيء « طارئ بكل بساطة » (شوبنهاور) . فالدافع ليس سوى شيء طفيلي ، غريب على جهازنا ، وهو لا يسمى بنشاطاته ، ولكنه يسمى في الحفاظ على هذا الجهاز »^(٢) . والشخصية خاضعة للغريزة البهيمية وللأنانية ، وللطماع ولفردية الأحوال البشرية التي تضيع في أعماق العقل الباطن . إن طبيعة الإنسان تتعدد بغير أن التملك الكامنة فيه . والفلسفة المبتدلة تكرس بسيكولوجية المالك ، وتعطي أهمية أولية للشهوات المعقولة

(١) ماركس : نظرية القيمة الزائدة .

(٢) شوبنهاور : العالم كارادة ..

الاعقلانية .

يقول أولئك الفلاسفة أن الإنسان يبقى هو هو من حيث طبيعته ، وأن وجودان الدوافع اللاواعية والسيطرة تسمح فقط بشفاء حيوان مريض ، ولكن هذا الوجودان لا يسمح ولن يسمح أبداً بتحويل طبائع الإنسان المميزة ، بما فيها من وحشى وساقط ورهيب ، والتي تجد لها تعبيرآ في شهواته التي تنشأ في أعقاق شخصيته . ويقول أولئك الفلاسفة أيضاً بأن من الممكن لجم الشهوات وكبحها ، ولكن من المستحيل تهديبها ! .

إن هذا المفهوم الثاني يقود حتماً إلى الميل السقيم المتعلق بالحب ، ولا يمكن المرء إلا أن يدهش للجهود المبذولة من قبل أناس « خبائء » يرغبون في إنقاذ الفرويدية بالغائم مفهوم الليبيدو » من مذهبها . إن هذا التصرف هو كتصرف من يرغب في مداواة الصداع بواسطة المصلحة .

لقد اقتلت الفلسفة المبدلة الوجودان البشري من عالم التاريخ الفسيح لكي تسجنه في القبو المظلم الرطب ، حيث تنطلق الشهوات البيولوجية ، فهي لا تضع العقل البشري في صميم التحليل النفسي ، بل تقيم مقامه المتعة الحيوانية .



٦

المَثَلُ الْأَعْلَى لِلْجَمَالِ وَمُخْتَواهُ التَّارِيْخِيُّ

لقد دلل الفن بشكل جد مقنع ، على أن أنوذج الجمال ومعناه يتکيفان عبر العصور . وقد كان ثمة مفاهيم للجمال النسائي مختلفة تمام الاختلاف في العصور التي تسجل أوائل النهضة الإيطالية وأواخرها .

فالرسم في القرن الخامس عشر ، يقدم لنا الصورة المشوقة لأمرأة لطيفة ، نزقة ، خبيثة وأنانية ، وذات عنق طويل ضعيف ، وأنف دقيق مرتفع الارتبة وجسد مراهقة ترتدي ثوباً رقيقاً موشى بالزهور ، ونظرتها الحادة مستعدة دائمًا للابتسام ! وهو يقدمها امرأة جريئة فضولية ، وذكية ، تحب المداعبة ، وهي حنون ومثقفة . وهكذا تبدو لنا المثلات الظريفات في كتاب بو كاتشيو ، اللوائي يسرد القصص الهزلية .

وبما أن اللوحات الجميلة المشتركة والمتألقة ، التي أبدعها ليوناردي فتشي ، ورفائيل ، كانت قليلة الشبه بأوئل المثلات ، إلا أنها كانت بأشكال مختلفة تقوم مقام اللوحات التي قدمها تيشيان^(١) واندريا دل سارتو^(٢) أو الأشعار التي

(١) تيشيان : رسام إيطالي عاش بين ١٤٧٧ و ١٥٧٦ .

(٢) اندريرا دل سارتو : رسام إيطالي (١٤٨٦ - ١٥٣٦) اشتهرت لوحاته بتالق الوانها . (المترجم)

نظمها لوتابس^(٣). فأولئك النساء كن في اللوحات يرتدن ثياباً ثقيلة مستهوية أو غامضة ، فكأنهن غائصات في عواطفهن ، ومثقلات بأعباء عالم أنثوي خفي. إن القسم الأول من هذه اللوحات يمثل ملهاة عصر النهضة ، والقسم الثاني يمثل مأساته .

إن مطامح عصر ما ، تتمرّكز في غوذج وسمة للجمال ، يعبران عن الشكل الذي كان العصر راغباً فيه . فالشهوة الجنسية تتخذ أيضاً طابعاً تاريخياً ، مثالياً ، باعتمانها بعامل الطموح والجمال . ولهذا ، كان فرويد منسجماً مع نفسه عندما أراد أن يطرد من مملكة العلاقات الجنسية العامل الجالي الذي يعتبره منافياً للملمة الجنسية والبهيمية .

لقد بين عصر النهضة ، بإخلاص شديد أيضاً ، مدى عمق العلاقات بين الشهوة الجنسية ، وبين مفهوم رجال الطليعة عن العالم . إن شعر الحساسية الجنسية لمرتبط وثيق الارتباط بشعر الطبيعة ، وهو ما يشكلان كلاً موحداً مع الفكرة القائلة بأن ثمة قرابة وعدم تناقض ، بين جميع الظواهر الحسية والنفسية في العالم ، بحيث يصبح لهذا الكل الموحد قضية خاصة ، هي تختفي كل ما هو طبيعي . فشهوة الحب تنطلق في جو حب الاستقرار الرحيب . والشهوات الجسدية التي ذهبت بها موجة التعلق للحياة ، قد أصبحت التعبير المقبول عن تأكيد الوجود .

إن الخصائص الجنسية عند الرجل والمرأة ، قد وجدت لها تعبيراً في تكوينها النفسي . ولكن هذه الخصائص ، في الوقت نفسه قد ذابت في الشخصية الأخلاقية . فنحن لا نعرف كيف كانت « جولييت » ، ولكن من خلال

(٣) لوتابس : شاعر ايطالي (١٥٤٤ - ١٥٩٥) اضطهد ومات في حالة تشبه الجنون . - المترجم -

كلماتها نرى ألوان أنوثتها ذات المجال المثير . وتبعدونا الصورة جذابة الكياسة الأنثوية وحساستها في وقت واحد ، فيزداد تأثير الاستهلاك ، ويستحسن المرء اكتشاف كل ما هو بشري في الأنوثة ، وترتفع عواطفنا إلى مستوى العواطف الصحيحة . وهذا التقدم لا يحدث أبداً على حساب الميل الطبيعية ، بالرغم من قول فرويد . إن الأمر عكس ذلك تماماً . وليس ثمة أي تناقض بين شهوة « جولييت » ورشدها ، ونقاوة حبها . فنحن لا نشعر بأقل تقويه عندما نسمعها تقول : « سوف أقتلك بقوة مداعباتي » .

إن تداخل عواطف الاجتذاب ، والشخصية النفسية التي لاحظناها هنا في أبسط أشكالها ، لتعدها الشروط التاريخية بشكل حاسم .

لقد كان انجلز على حق تماماً ، في قوله بأن البون ما زال جد شاسع بين الشهوة الجنسية ، وبين جبنا الجنسي المعاصر . « إن جبنا الجنسي يتميز جوهرياً عن الشهوة الجنسية البسيطة ، عن حب الأقدمين » .

كان انجلز أيضاً يظن بأن ظهور الشهوة الجنسية الفردية هو « عامل جديد كل الجدة » ، وقد كان في طريق النشوء ، عندما ظهرت وحدة الزواج . وفي فجر العصر الرأسمالي يقدم اتصال الأسباب العديدة « لأول مرة ، القاعدة التي نشأ فيها عن وحدة الزواج (منها أو ضدها حسب الظروف) أكبر تقدم أخلاقي استقينا منه عبارة : الحب الشخصي العصري ، بين جنس وجنس ، وقد كان مجدها في السابق . فالحب الجنسي الشخصي هو الشكل الارفع للغريبة الجنسية »^(١) .

(١) انجلز : اصل العائلة والملكية الخاصة والدولة .

فيمقتضى وجهة نظر انجلز ، يجب إذن النظر إلى الشهوة الجنسية ذاتها خلال تعاقب أشكالها التاريخية ، ابتداء من أعلى هذه الأشكال حتى أدناها ، والتي هي متعلقة مباشرة بالعلاقات الاجتماعية . كا أن الحب الجنسي ، من جهةه ، يكتسب معنى خلقياً هائلاً يحرك فيه المظالم الموجودة ، أو يحمل في ذاته تطلعًا إلى حياة أكثر حرية ، وأكثر إنسانية .

ولكن ثمة عاطفة صافية ، تتنافى وإحدى أكره المظالم الموجودة في المجتمع المنقسم إلى طبقات ، وهي التي تؤدي إلى خلق شخصية المرأة ، وإلى خفض مستواها ، وتحويل الزواج إلى قضية مالية ، وإلى استعباد الرجل للمرأة التي « تصبح عبدة الشهوة ، و مجرد آلة للتوليد »^(١) .

يريد فرويد أن نظل التناحرات الجنسية أبدًا ، الطابع المميز والأساسي للبيكولوجي البشري . ولهذا يغضض عينيه عن الواقع الثابت بأن التناحر يظهر في فترة معينة فقط ، وأنه كان مجهولاً تماماً قبل مرحلة سيطرة الذكر . ولهذا أيضاً يريد فرويد ألا يفهم المعنى العام لأشكال الحب الجنسي الجديدة والتقبلية ، التي يبشر ظهورها بقدوم اخلال هذا التناحر .

إن الحب الشخصي ، هو بداية التوفيق بين الجنسين ، التي تحمل الشهوات الجنسية في إطار العواطف الإنسانية . أما فرويد فهو يهاجم ثقتنا بإمكانية مثل هذا الحب ، ويشرحه قطعاً لا تلامح لها ؟ فيعارض الحنان البشري بالإجتناب الجوانبي ، والحياء بالشهوة بطريقة فظة .

إن أفكار فرويد هذه ، تعطي بطريقة ما ، صورة بورجوازية منحطة

(١) انجلز : اصل العائلة والملكية الخاصة والدولة .

وصلت إلى حيث يصبح الحب ، بالقياس لها ، مستحيلاً . إن العجز عن الحب بشكل مطلق ، هو أحد أهم مسائل الأدب في القرن العشرين . فجميع مظاهر الانحطاط النفسي (كالعجز العاطفي ، والعجز عن تحمل أعباء الأمانة والميل الجائحة في السأم من علاقة غرامية ، والميل إلى العشق المنحط ، أو الاستسلام إلى المتعة الباردة) هي جميعاً في صميم مصلحة الفن ، وتصبح بالتالي مواضيع الروايات العصرية . لقد قرست الأنانية العواطف النبيلة ، حتى جذورها !

لكن الكتاب الواقعين قد تحدثوا عن هذه الظواهر بطريقة تعارض تماماً ووجهة نظر فرويد . وفيما تعلن الفرويدية في تحليلها النفسي ، بأن الامر على هذا النحو ، لأنه كان هكذا دائماً ، يؤكّد الكتاب الواقعيون ، بمح토ى كل إنتاجهم ، أنه إذا ما وجد هذا الامر ، فذلك لأنه لم يكن موجوداً في السابق . الفرويدية تقول : تلکم هي الحضارة البشرية بوجه عام ؛ فترتدى عليها الواقعية قائلة : ذلکم هو الرجل البورجوازي « في الفترات الأخيرة من هذا العصر » (توماس مان) .

لقد قام مكسيم غوركي ، في روايته « كليم سفين » بتحليل لظهور العجز النفسي . ومنذ زمن بعيد بينت الواقعية النقدية تأثير العلاقات البورجوازية الموقت على الظواهر المؤثرة على طبع الإنسان . وقد درس غوركي بدقة جديرة بالأنسيكلوبيديين ، ظواهر دخول النفس البورجوازية في نشاط الذهن العميق . وقراءة روايته تعطي تفسيراً كاملاً للطريقة التي يفسد فيها الفكر البشري ، عندما يكون في حالة ترابط وثيق مع الأنانية الدينية .

إن « كليم سفين » رجل مثقف ، ويثلّ هذه الفئة التي امتهنت « الخلق النفسي » ، والتي لها ، إذا جاز التعبير علاقات مهنية بالحقيقة ، ويكون الفكر

فيها كأنه في خدمة صلف فاسد ، أو وصولية لا حد لها . إن كل فكر صحيح ، أو رمزي ، يصدر عن شخص آخر ، يثير فيه الحقد والبغضاء . فالفكرة عند كلِّيْ سِغِينَ « ترتدِيْ معنى » الشيءُ المخالِصَ « وبسهولة فائقة كان يسرقُ أفكار الآخرين . وكل نقاش كان يتخد طابع مباراة كريهة ، لا يبقى في غضونها أي احترام للحقيقة ، ولا يسيطر عليها إلا المبدأ النرجسي الواقع . فالافكار لا تصلح إلا لتكون موطنًا يتعاظم فيه بذاته . وحب الذات لدى المثقف المبتدئ ، ورغبتة في إذهال الآخرين ، تظهر بشكل من التخنث ، ويبدو الذهن مشحوناً بمؤثرات مبتدلة أيضاً ، ويصبح الذكاء ، وهو أ Nigel سلاح لتحرير الإنسانية فريسة للجحود .

إن فساد الأخلاق البورجوازي ، يجد نهايته في فساد الفكر . وفي القرن العشرين ، بالضبط ، وفيها تتجهز وتحقق تحولات تاريخية شاسعة ، يعلق وجه الفن أهمية كبيرة على أفكار الخالد ، وعلى الفكرة الخالية من المبادئ . فإذا ما استأصلت من الإنسان ، من معاصرنا ، الأفكار الشريفة من جذورها ، فإنك تفقد كل الأخلاق .

وهذا هو السبب الذي يجعل من « كلِّيْ سِغِينَ » يبدو لنا أشبه بنموذج رجل أضحمى الحب بالنسبة إليه شيئاً صعب المنال . وهذا أيضاً تصبح طبيعته الحقيرة والجافة ، وما يصلح له بثابة روح - روح تعيش على حسابات أناية فقط - قاصرة عن العاطفة الحقيقة كائناً ما كانت . وملحوظ أيضاً أن نظرية فرويد عن الحب ، يمكن أن تطبق بكليتها على حياة وعواطف « كلِّيْ سِغِينَ » « فكلِّيْ » هذا هو المثل النموذجي لهؤلاء « المثقفين » الذين ؟ حسب رأي فرويد ، يجب أن تكون الحساسية الجنسية لديهم ، مصحوبة بالعفة ، وأن

تكون حدة المتعة عندهم متناسبة عكساً ، مع درجة التقارب الجنسي . إن الطابع المميز « لكلم سفين » حيال العالم الداخلي لشخص آخر ، هو طابع اللامبالاة المشوب بالضفينة ، وكل ما ليس له ، يحسبه غريباً عنه ، أو عدواً له .

حتى « ليديا فارافكا » التالفة أو المخطمة ، فهي فوق مستوى عشيقها العليل . إنها تحس بالاختناق في صحراء من الحساسية الجنسية المجهولة والكتيبة . و « ليديا » أيضاً هي عاجزة عن أن تحب ، ولكن هذا العجز جعلها تتأنّم وتكتب . وقد أخذت تنمو في أعماق نفسها فكرة مفادها : أن الأشياء يجب أن تكون على نحو آخر . « وفي الظلمة سمعها تهمس قائلة : وهل هذا كل شيء ؟ الشيء ذاته لكل الناس ، بالنسبة للشمراء وساقطي العربات ، وبالنسبة الكلاب ؟ . »

ولكن ، لم يكن في قلب « لكلم سفين » ثمة ما يبعث صدى تتمة الصبية التي اسودت الدنيا في عينيها . « وذات يوم ، وفي مجال إجابته على أحد أسئلتها المعتادة ، نصحتها غير مكترث ، قال :

« - يجب أن تقرأي كتاب « صحة الزواج » . فهناك كتاب بهذا الاسم . أو يجب أن تعمدي إلى كتب إحدى القابلات .

كانت « ليديا »جالسة على السرير ، ويداها تطوقان ركبتيها اللتين يستند اليها ذقنه . قال :

« - كل شيء مردود إلى علم الأمراض النسائية حسب رأيك . فلماذا الشعر إذن ؟ ومن الذي يلهم الشعر ؟

لقد كان بقدور « لكلم » أن يحيل « ليديا » إلى كتاب « صحة الزواج » ،

بل إلى مؤلفات السيد فرويد الذي يحسب أن تناقض المتعة والحباء - «المتعلق بالحضارة» - ناجم عن النزاع الأساسي القائم بين الفعل الوعي وبين العلاقات الجنسية . وهنا يصبح فرويد مثل «سمفون» عاجزاً عن أن يجيب على السؤال البسيط القائل : لماذا الشعر إذن ؟.

وبعد الانفعال ، تقول «ليديا» لا «كلم» :

« - هل دفعتني إلى قراءة كتاب «صحة الزواج» بدافع الخبرت ؟
ولكنني لم أقرأ هذا الكتاب ، لأنه لا يفسر لماذا أنت بالتدقيق بحاجة إلى
من أجل حبك » .

فالتدليل الخلقي يدمر الشخصية في العواطف . والانحطاط يختنق الحب الجنسي الشخصي ، الذي ظهر منذ عدة قرون أشبه بانتصار للثقافة ويتضمن معنى تاريخياً شاملـاً . لقد طبع عصر النهضة الشهوات بطبع الإنسانية ، وجردها عصر الانحطاط من هذا الطابع . وقد رفع عصر النهضة الشهوة إلى مستوى الحب ، لكن عصر الانحطاط أعاد الحب إلى مستوى الجنس .

إن توماس مان يصل إلى النتيجة ذاتها في روايته «الدكتور فاوست» ، وهي دراسة أدبية عن الانحطاط في ايديولوجيته ويسكلولوجيته . وفيما يبين غوريكي كيف تقود الأنانية اللامحدودة ، المثقف العادي ، إلى بؤرة تامة من فساد الأخلاق ، يصف توماس مان فناناً عبقرياً رفيعاً ، يسقط بسبب جماليته اللا إنسانية ، في هاوية البربرية والقطط ، لكي ينتهي في انعدام خصائصه النفسية .

إن بطل توماس مان لعجز عن أن يحب . ولكنـه قابل الانحدار إلى العشق

فهو قادر على قبول المتعة الجنسية مع شخص آخر على أن يحتفظ بالمسافات الفاصلة بينها ، وضمن حدود عزلة باردة .

هنا تكمن أصول العلاقات الجنسية العصرية ، التي يريد كتاب الانحطاط أن يضعوها في موضع الحب « الشائن » . وفرويد هو الذي أوجد نظرية هذا التحول الرجعي . انه هو الذي جعل من نفسه عبداً للبحث السطحي ، يقيّم المفاهيم الانحطاطية على أنها حقيقة مطلاقة ، وقتاً اكتشفت الرواية الواقعية المعنى الحقيقي لهذه الظاهرة التاريخية . فهذه الرواية تفسر سبب وكيفية عجز الانحطاطيين البورجوازيين عن احتمال الحب ، وقد كشفت بالمناسبة ذاتها أيضاً أصول وجهات نظر فرويد بمجموعها .

الرواية الواقعية ضد البسيكولوجيا الفرويدية

لم تكتف الرواية الواقعية بوصف الشهوات والعواطف الفاسدة . وقد اكتشفت بفطنة وقادة ، وعناية خاصة ، الظواهر الجديدة الناجز ، التي تشهد بشكل صارخ على تطور العاطفة الشخصية ، وعلى ارتفاع الشهوات الى مستوى الثقافة والأخلاق . ان هذه الرواية لتسهير على اللهم الانساني المنبعث من الالم ، بنفس العناية والاكتتراث الذي كان يبديه الانسان البدائي لنار موقده .

ومع ذلك ، فالرواية الواقعية هذه ، لم تصور الحب البدائي ، ولم تتسرج على منوال الرواية الرومنطيقية ؛ ولكنها ترسم الحب الحقيقي ، الذي هو عرضة لهجمات المصاعب ، ومنفتح لكل رياح الحياة . ان القارئ يتأنم ويحزن امام خفة اساطير كوراغين ، الجاهل ، الماجن ، الذي هدم الحب الحالص بين « ناتاشا » و « اندرى بولكوتسكي ». فهو يحس بالحقيقة عندما يرى شيئاً ما حياً ، جد عزيز عليه . يدوى تحت بصره ، ويتألم كأنه فريسة كابوس ، لأنه عجز عن التدخل بغية اخذ المبادرة واصلاح ذات الين .

ان حباً حقيقياً يتوصل دائمًا الى ايقاظ احسن وانبل ما في كل فرد . فالامير « اندرى » يدرك مسؤولياته كإنسان ويحس في داخله بعاطفة جديدة ، تستحوذ على روحه بكاملها ، وذلك لأن كائناً ضعيفاً طلب حمايته ، وفتح له قلبه . وعندما

قبلت « ناتاشا » اندرى بوكلوتسكي وهي سعيدة وممضطربة على وقع اعترافه ،
أدرك اندرى ان شيئاً ما غريباً قد حدث :

« كان الامير « اندرى » يمسك بيديها ، وينظر في عينيها ، ولا يجد في نفسه
الحب القديم الذي كان يكتنف لها . وفجأة ، تبدل فيه شيء ما ، ولم يبق الشهوة
روعة قديمة ، شعرية ، عجيبة . ولكن بقيت الشفقة على ضعفها كامرأة وكطفلة
وبقي الخوف امام حنانها ورجائها ، والشيء الثقيل المفرح معًا ، بالواجب الذي
يشده اليها بشكل دائم . فالعاطفة الحالية بالرغم من أنها لم تكن بمثل صفاء
وجمال العاطفة القديمة ، الا أنها كانت اعمق وأحر » .

وهناك ايضاً مسألة اكثراهمية ، ألا وهي مسألة الاتحاد الوثيق بين الحب
ومطامح الانسان في السعادة الحق ، في حياة مشرفة بهيجه جليلة ، منسجمة ،
لاكما يمحسها فرويد : طموحاً إلى المتعة الجنسية . فالمرأة الحبوبة هي ارفع من
مسألة الشهوات الفرامية ، أنها ايضاً التجسيد الحي للسعادة .

لقد عرف الحب الشخصي تقدماً ، بفضل وحدة الشهوات ذات الطابع
الغرizi ، والتطلع الى الخير . فالذى لا يتطلع الى حياة افضل هو عاجز عن
ان يحب .

ان تولستوي يكشف لنا عن هذا الرابط ، وبعيقريته الفذة يشرحه على
نحو ما يشرح العواطف المركبة ، من خلال عواملها ، ثم يلتجأ الى تأليف يعيد
حركات النفس بكل صحتها العجيبة ، وكل تلقائيتها ، فيظهر « ناتاشا » الشديدة
السعادة ، وقد وصلت شعلة روحها المضطربة بالامير « اندرى » الذي
اخذت الرغبة في السعادة تستيقظ فيه .

ان كل قصة حب « ناتاشا والامير اندرى » مضادة بكلمة « سعادة » و كأنها شمس . وهذا التعبير يعود مراراً ، وذلك لسبب جد عميق وجوهري . ان « اندرى بولكوتسيك » بحاجة لسعادة ما يرى موعدها في طبع « ناتاشا » الخاص وهذا الحب يصبح اكثر عمقاً بقدر ما يمر الوقت ، وتتراكم الالام ؛ فينضج ، ويصبح اكثر انسانية وشمولاً . وتعلم « ناتاشا » ان « اندرى بولكوتسيك » قد جرح ، وأن جبه أصبح أعنف ، وقد خالطته الشفقة ، فتحس بأنها مستعدة لكل تفان ، ولكل التضحيات .

اننا لنذكر مقاولة « ناتاشا » والامير « اندرى ». ان احداً لم يستطع ، بعد تولstoi ، ان يصف جمال الحب على نحو ما وصفه تولستوي فهو يقول :

« اقتربت ناتاشا من الباب بخطى صغيرة رشيق ، مثل قطة ، وأدارت الملاج البارد .

« وخيل لها أنثة من يطرق جدران البيت الخشبي طرقاً اصم ومنظماً ؛ وكان قلبها بالذات يحب حتى يوشك ان يتحطم من الرهبة ، والخوف ، والحب .

« ... تنهى الامير اندرى استرحاً ، ومد لها يده .

« ... قالت : هذا انت ؟ يا للسعادة !

« ... قال الامير اندرى : ابني احبك كثيراً ، أكثر من الماضي بكثير . ثم رفع وجهها بيده ، لكي يستطيع تأمل عينيها .

« كانتا مبتلتين بدموع السعادة ؛ هاتان العينان اللتان تنظران اليه بحنان ، وما مليئتان بالرأفة والفرح والحب . إن وجه ناتاشا الضعيف الشاحب ،

بشفقته المكتنزن ، كان بعيداً عن الحسن . كان رهيباً . ولكن الامير اندرى لم يكن ليراها ، إذ كان ينظر في العينين المتألقتين اللتين كانتا جد جميلتين » .

وفي هذا المكان بالذات ، بالقرب من سرير النوم ، اكتسبت سعادة الرغبة في الحب معنى جديداً ، في الغرفة الضئيلة العابقة بروائح المرض والعقاقير ، عندما كانت تنطلق الهزات التاريخية التي قلبت نظام الاشياء العادي بأكمله .

والذي يحييء بالدرجة الاولى هنا ، هو الحب الذي لا يبالي بالقائد ، وبسعادة الحب المتبادل ، والشعور لدى الشخص المحبوب بأنه ذو قيمة لا تقدر. ان العاطفة ، وهي في الاصل حاجة عضوية ، قد ارتفعت الى المستوى الذي اصبحت فيه ضرباً من شيء قائم بذاته . اصبح لها محتوى اخلاقي وانساني ، ومعنى جد عميق وشاسع ، بحيث انها « رجعت » بطريقة ديدالكتيكية لكي ترتدى التعبير الذي استخدمه تولستوي . وقد بدت الشهوة الجسدية ذاتها وكأنها تحولت الى تعبير ومظهر ضروريين للمرأة ، ولها في الوقت نفسه طابع شخصي وعام .

ان المقطع الديالكتيكي عن الحب النفعي والحب المجرد ، عن الوسيلة والمهدف هو جد هام ، كما بينه بليخانوف بوضوح . وهو ضروري لاكمال كل تقدم اخلاقي . غير ان فرويد ينفي نفياً باتاً ديدالكتيك التقدم ، ويعيد الحب الى متعة نفعية وتافهة تماماً . فالحب بالنسبة له ، يسيطر عليه بطريقة لا شعورية، ضرب من الحساب الهيدونستيكي^(١) اي بضرب من الاقتصاد بالمتعة .

(١) الهيدونستيكي Hédonistique : قاعدة اقتصادية وضعها الاقتصاديون الليبراليون ، ويجعلها يسعى الفرد لجني الحد الاقصى من الربح ، باقل ما يمكن من جهود . - المترجم -

ان شوبنهاور ، وفرويد ، يتمالان بسهولة من طموح الانسان الى السعادة ، وذلك بما يسمى بـ « تشاوئها البيسيكولوجي ». فهنا يعتقدان بأن السعادة هي خيال باطل . يقول شوبنهاور :

« هذه هي الحقيقة ، يجب ان تكون تعساء ، ونحن بالفعل تعساء » .

فالسعادة إذن ، هي كالتعبير عن حالة سرور مليء بالقناعة ، تدير الظاهر الى التقدم ، الى وجه الحياة الفاجع ، الى النضال . والسعادة ليست سوى متعة ثابتة شبيهة بأواخر فترات بطالة جد سعيدة . وبكلمة ، فالسعادة عند شوبنهاور وفرويد ، هي أشبه بحالة مطلقة تتطبق على الحيوان أكثر مما تتطبق على الانسان .

إن الفن الانحطاطي ، والفلسفة المبتذلة ، يتطلقان من وجهة النظر هذه ؛ فكأنهما جوقة أبطال يظهرون حاملين ، منذ تحركهم ، جرثومة الهزيمة .

لم تبق المأساة في هزيمة الانسان خلال معارك مفتوحة ، ضد المصير ، ولا في خيانة الخط الذي يضرب على المؤخرة . كان لاينشتاين يتحدث عن تآلف نظام قبل إيجاده . ولدينا هنا نظام مأساة ، يبدو أصله في نزاعات بسيكولوجية الانسان التي لا يمكن حلها . وفي المأساة الحقيقية ، يسقط الانسان ، لانه يعجز عن السيطرة على العلاقات الاجتماعية الموجودة ، وفي المأساة الانحطاطية يسقط ، لانه لا يتوصل إلى السيطرة على نفسه . فالتطلل إلى التعاسة يأتي ليحل محل الرغبة في السعادة « الشائخة » ، كما أن الاشخاص يعملون وفقاً لقواعد شوبنهاور القائلة : « الحياة ، يجب أن تتألم فيها » .

إن واقعية النقد ، على نقيض ذلك ، تعتمد في بسيكولوجيتها كما يلي :

على الإنسان الذي بطبيعته يتوق إلى الحرية والسعادة، بالرغم من تأثير الأمراض الاجتماعية المشوّمة، وبالرغم من الكبت. فالذي يتخلّى عن حقه في السعادة الحرة التامة، هو المهزوم الذي لا أمل له. وإذا ما سلخنا عن الرواية الواقعية فكرة السعادة، فإنها ستندم وتصبح أنقاضاً. وإذا ما ألغينا الربط الذي يجمع شهوة الغريزة بالتطلع إلى السعادة، يتداعى الشعر الغزلي بأجمعه. لقد شقت الرواية الكلاسيكية إطار العائلة الضيق المحدود، الذي سجن فيه فرويد مسألة الحب، وفتحت هذه المسألة مجالات الحياة الشاسعة.

وقد بينت كيف يتخذ الحب أشكالاً عميقة ومتعددة، وفقاً لطرق الحياة الاجتماعية، والجو العام الذي يسود العصر المعني. فالحب نفسه لا يمكن أن يحيا وقتاً تحيى الانانية المميزة للملك. وقد حددت الرواية الكلاسيكية شكلًا لقانون بسيكولوجي، يقول بأن الإنسان بقدر ما يكون على مستوى أخلاقي مرتفع، ترتفع امكانيته في إبداء عاطفة حبة حقيقة. وقد أكدت بأن الحب ووحدة الزوج الصريح، هما في عالم المضطهدين والكادحين، أكثر مما في عالم البورجوازية. وقد بينت كيف تستيقظ شخصية المرأة، عندما تثور على العبودية العائلية وعدم المساواة، وكيف يثير هذا التصرف الانقلابات في العلاقات الفرامية. لقد لاحظت الرواية الكلاسيكية كيف يستقي الحب من بنابيع التضامن والكرامة الانسانية. إن شعر الغزل العصري الرفيع، ينوجد في ارتباطاته بحركة تحرر الشعوب، وفي الجهد المبذول لصوغ السعادة الشاملة.

ففي رواية هنغواني «وداعاً أيها السلاح» يقابل هنغواني الحب بالواقع الاجتماعي. وكل ما في الحياة من أشياء سليمة، ناصعة، طبيعية، وإنسانية، تجد لها مقابل الاعمال العدائية ملجاً في عالم الحب الصغير. ولكن الكاتب يعلم

جيداً بأن السعادة التي يتحدث عنها ، ستصبح قصيرة المدى ، وذلك لأن المشاق السعداء يعيشون ضمن حيز مزبور ، لا يتفسرون فيه إلا ماماً ، ويجب أن يوتوا ضنه . إن ضياء الحب الشحيح سيخدم ، وستخيم ظلمة الموت بدون منازع . فالمlob هنا هو المنتصر بالنهاية في المعركة الابدية مع الحب .

إن مفهوم الحب قد أوجد كثيراً من التقدم ، منذ قصة « روميو وجولييت » في السابق ، كانت هذه العاطفة تحمل على التفكير بأروع الاشياء العالمية ، بالنجوم ، بالازهار ، بالينابيع الصافية . أما اليوم ، فيحاول البعض طواعية ، ربط الحب ، سواء على الصعيد الأخلاقي او الشعري ، بنضال الانسان من اجل الحرية والعدالة ، أي بأنبل ما في الوجود .

وقد كان لزاماً علينا أن نختار المسائل التي يجب التطرق إليها . لكن ملابس الناس ، في غضون كل سلالة ، استطاعوا أن يألفوا الفن الكلاسيكي ، الذي كان إلى حد ما ، أشبه بمدخل إلى العواطف الحقيقة . وهذه المدرسة الكلاسيكية لتعارض بشكل مطلق مع نتائج الانحطاط القياسي .

فإما أن يكون وصف الحب ، من قبل الفن الواقعي ، « مجرد اكتذوبة مهدبة » ، وإما لا يكون مذهب فرويد سوى افتراء حقير على الانسان .

اما أن يجد إصلاح الفرد تعبيراً له في بنية متزايدة الرفض من قبل الشهوات الجسدية ، وحب الحياة في معناها وفي هدفها الاسمي ، واما ، كما يقول فرويد ، فالطابع المعين للانسان المتمدن ، هو أن قواه النفسية تتفسخ في حال من العجز ، أو أنه يجد نفسه في وضع يحتم عليه وضع حد لاعتدائها بغية توحيدها بشكل متآلف .

يستطيع فرويد ، حقاً ، القول بأنه يبني نظريته على الواقع . ولكننا

ن遁迹 وجود هذا الواقع عينه ، وذلك لأنّه واقع الجيفة ، واقع المرض . انه الحالة التي تسبق الموت .

ولقد كان هيغل ينعت المجتمع البورجوازي بأنه الملكة النفسية للحيوانات .

وقد وصف فرويد بدقة ، تصرف الحيوان الشرير والأناني الذي يكمن في أعمق اعماق البسيكولوجيا البورجوازية .

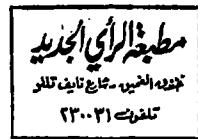
لقد بدا تطور العلوم جدّ بطيء لفرويد . فهل ثمة حاجة لانتظار الأمثلة ؟ ثم أليس من المستحسن استعارة خاطرة الفن الخلاقة ، بغية جمع الخاطرة بالتحليل ، وتكوين ما يشبه الوجودان البشري المصفر إلى أبعد حد . وعلى هذا النحو يظفر المرء بشيء ما يشبه العلم ، ولكنّه يستخدم وسائل الفن . إن فرويد يخلق رواية البسيكولوجية البشرية التي تنتهي العلم انتهالاً ، وهي رواية بوليسية محسنة بمعالجة مسائل العشق ، وبالمزينة . ويمكن اختصار فكرة الرواية بما يلي : الإنسان العادي والبورجوازي ، يكوّنان شيئاً واحداً . العقل الباطن بمحتواه ، بورجوازي رغمّ عنه . وهذا أهمّ اعتراف بالنظام البورجوازي ، وأهمّ ضمانة له .

إن مذهب فرويد هو ضرب من الخلط بين الانتهال العلمي ، وبين الانتهال الفني ، في وقت واحد .

وهذا ما حدا بنا إلى مقارنة رواية فرويد الوهبية بالرواية الواقعية . إن مفاهيم فرويد البسيكولوجية لمدحوضة تماماً من قبل عباقرة كتاب الفن الواقعية ، الذين قدّموا الدليل على أرفع درجات النزاهة .

فهرس الكتاب

٥	الفصل الاول : الماركسية والشعر
٩	١ - الكلمة للسحر
٢٩	٢ - الايقاع والعمل
٤٥	٣ - الارتجال والاهتمام
٥٩	٤ - تطور الشعر الملحمي
٧٣	٥ - تطور الدراما
٨٣	٦ - التراجيديا
١٠٩	٧ - المستقبل
١٢٧	الفصل الثاني : الرواية والماركسية
١٣١	١ - البسيكولوجيا الفرويدية والرواية الواقعية
١٤٥	٢ - مذهب فرويد وازمة الرواية
١٥٩	٣ - منشأ تناقض العواطف
١٧٣	٤ - مذهب فرويد والانحطاط
١٨٢	٥ - مفهومان للشخصية
١٩٠	٦ - المثل الاعلى للجمالي ومحتواه التاريخي
١٩٩	٧ - الرواية الواقعية ضد البسيكولوجيا الفرويدية



هذا الكتاب

تشغل دراسة الشعر ، والرواية ، اليوم ، حيزاً هاماً من تفكير و اعمال
جهرة النقاد والدارسين .

وهذا الكتاب : « دراسات ماركسيّة في الشعر والرواية »، هو من الدراسات
القليلة الجادة ، في تسلیط الضوء المنهجي :

• على نشأة الشعر ، بوصفه شكلًا خاصًا من اشكال الكلمة ، وهذا يعني اصل
الانسان نفسه ، في مدار بحثه وتطامنه للخروج من ذاته الضيقه الى الذات العامة
الكسرى ، والمعبر عن بهجة العمل الخلاق في كل العصور .

• وعلى الرواية الحديثة ، بوصفها المجرى الفني الكبير ، الذي يجمع رواده
 التجربة الانسانية في حيز من الحياة ضيق ، وفي مجتمع يأسره على السواء . من خلال
 ما تدرج فيه ، وتأثر به من المجري والاتجاهات الفلسفية المعاصرة ، وخاصة
 « الفرويدية » ، والتي كثيراً ما أسأت الى الرواية ، يجعلها الغريرة الجنسية المحور
 الاساسي للتطور البشري ، بدلاً من ان تنظر الى الانسان بوصفه مجموعة علاقات
 اجتماعية ، وطرق عمل تكون شخصيته ، وتأثير على مسلكه الخاص والعام .