

# تاريخ الآداب الأوروبية

(الواقعية - الحداثة - ما بعد الحداثة)

## III



بإشراف: أنيك بونوا - دوسوسوا - غي فونتين

تأليف: مجموعة من المؤلفين

ترجمة: موريس جلال

تاريخ الآداب (٣)

## تاريخ الآداب الأوروبية

### III

(الواقعية - الحداثة - ما بعد الحداثة)

تصميم الغلاف  
عبد الهزیز محمد

# تاريخ الآداب الأوربية

## III

(الواقعية - الحداثة - ما بعد الحداثة)

بإشراف: أنيك يونوا - دوسوسوا - غي فوتتين

تأليف: مجموعة من المؤلفين  
ترجمة: موريس جلال

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٣ م

العنوان الأصلي للكتاب :

## HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE

Ouvrage realize par une équipe  
De cent cinquante universitaires  
De toute l'Europe géographique,  
Sous la direction  
d'Annick Benoit-Dusauso y er de Guy Fontaine

أنجز هذا المؤلف فريق من مئة وخمسين جامعياً ينتمون إلى أوروبا  
بأسرها - تحت إشراف كل من: أنيك بيوتوا - دوسوسوا، وغي فونتينا

صدرت الطبعة الأولى

عام ٢٠٠٧م

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

---

تاريخ الآداب الأوروبية: الواقعية - الحداثة - ما بعد الحداثة / تأليف  
مجموعة من المؤلفين؛ ترجمة موريس جلال - ط ٢ - دمشق: الهيئة  
العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م - ج ٢ (٦٢٤ ص)؛ ٢٤ سم.

(تاريخ الآداب؛ ٣)

١- ٨٠٩ ح هـ ي ت ٢- العنوان ٣- جلال  
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

---

تاريخ الآداب

«٣»

-٤-

## النصف الثاني من القرن التاسع عشر

### النزعة الواقعية والنزعة الطبيعية

«دعوني عالماً نفسياً، وهذا خطأ. فأنا ملتزم بالواقعية وحسب، وبأسمى معنى لها، أعني أنني أصف أعماق لنفس الإنسانية». -  
(دوستوفسكي)

إنّ الإنتاج الأدبي، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عصر الوضعية (Positivisme)، والعلمية (Scientisme) اللتين لا تعتمدان سوى تحليل الوقائع الحقيقية - إنتاج يتسم بالواقعية (Réalisme)، وهي تيار أدبي [فلسفي] يمهز بطابعه العميق تاريخ الآداب الأوروبية. وفي منتصف هذا القرن التاسع عشر، هبت ريح تحررية جديدة من الليبرالية<sup>(١)</sup> على أقطار أوروبا، فتركت أثرها في الدول الاستبدادية، كالمملكات الدستورية، وأنعشت بروح النزعة القومية شعوباً لبثت مجردة من حريتها ومن وحدتها القومية. وارتقى هذا المنحى الليبرالي إلى قمة أوجه، عام (١٨٤٨)، مشفوعاً بتفجير ثورات متتالية تميزت بطابع معقد تمكن المؤرخون من وصفه بأنه «ربيع الشعوب».

في ذلك الزمان ذاته، اجتاحت أوروبا الثورة الصناعية، وافدة من إنكلترا. وعلى صعيد الفلسفة، كانت الروح الوضعية والعلمية والعلوم لذلك العصر، ماثلة بكاملها في أعمال أوغست كومت (A. Comte)، وهيربرت سبنسر (H. Spencer) (١٨٢٠-١٩٠٣). ولقد أكتت ثورات عام (١٨٤٨)

(١) Libéralisation : جعل الأمور ليبرالية

إلى خيبة آمال عظيمة، فوضع نهاية للأحلام الرومانسية بالحرية، مثيراً أزمة عميقة في ضمير البشر: فراح الإنسان [الأوروبي] منذئذ يواجه واقعاً حقيقياً جديداً لم يستطع من بعد تجاهله. وإن شئى جوانب هذا الواقع الحقيقي، وتعزيز البرجوازية وازدهارها، وولوج النزعة المادية في الحياة اليومية، والتعديل الجذري لسنم القيم الناجم عن كل ذلك، وجدت أساساً نظرياً لها في مذهب الذفعية (utilitarisme) للفيلسوف الإنكليزي جون ستوارت ميل (J. Smill) (١٨٠٦-١٨٧٣).

لقد أدت جميع هذه العناصر إلى نفس الرومانسية الأدبية فحلت مكانها نزعة جمالية جديدة، أي جمالية مذهب الواقعية، فالأمر يعني فناً برجوازيّاً نجم عن وعي ليبرالي متيقظ باستمرار، إزاء واقع حقيقي يحيط به، وقد تشبث هذا الفن بمذهب الحركة الطبيعية (Naturalisme) حتى نهاية القرن التاسع عشر.

### مذهب الواقعية: محاولة لتعريفها

ليست الواقعية (Réalisme) حركة ولم تتطور خلال النصف الثاني من القرن ١٩، وشملت أوروبا بكاملها، مُعربةً عن ذاتها عبر الرواية (Roman)، وممارسة نفوذها على صعيدي المسرح والشعر على نقيض الرومانسية المرتبطة بالمتالية في الفلسفة الألمانية، انطلقت الواقعية (Réalisme) في فرنسا حيث «ازدهرت في زمن أبكر، وعلى نحو أكثر حصرًا» حسب رأي أويرباخ (Berthold Auerbach).

### الأدب والواقع: Réalité

قد استخدم مصطلح الواقعية للمرة الأولى في القرن التاسع عشر، للدلالة على علم الجمال (Esthétique) الذي يناقض الرومانسية في مضممار التصوير المذون [Peinture]: فالمصور [الرسام بالألوان] غوستاف كورييه (G. Courbet) (١٨١٩-١٨٧٧)، ابتكر فناً يلجأ إلى اختيار موضوعاته التي يستقيها من واقع الريف الرومانسي لدى الرسام دولاكروا (Delacroix)

ومذهب الاتباعية المسيطرة في أعمال الرسام أذغر بصفتها نزعتين لأعراف برجوازية. وإن لوحته (ما بعد الظهيرة في أورنان)، (١٨٤٩)، و(الدفن في أورنان، ١٨٥٠)، اللتين وصفنا وصفاً مُبتدلاً بأنهما من الطراز الواقعي، فكانتا عندئذٍ موضوع فضيحة واستنكار. لكن المصور كوربيه أكد على أن الفن في التصوير لا يمكنه الاعتماد إلا على تمثيل أشياء يتيسر للمصور أن يراها فيلمسها، فوضع لافتة مكتوبة تحمل الإشارة التالية إلى «الواقعية»، وذلك في القاعة حيث كانت تعرض لوحاته عام (١٨٥٥). وحسب رأي بودلير، ارتدى ذلك المعرض «مظهر عصيان ثوروي». وإن التسويغ الوحيد لهذا المصور الملتزم بالواقعية حسب بودلير (Baudelaire) الذي ظل متشدداً في موقفه حياله - فقال: «إنها نهنية ردة فعل، وأحياناً ما تكون ملائمة».

تشكلَ حول المصور كوربيه مُنتدى من فنانيين وأدباء. ولم تكن نزعة الواقعية في نظرهم مذهباً بل ردة فعل حيال الرومانسية. وفي رأي المدافعين عن هذه النزعة الجمالية في عقد (١٨٥٠)، وعبر أعمال المنحى الواقعي اختار الروائي عدداً من الوقائع المؤثرة فقام بجمعها وتوزيعها وتأطيرها متحرراً من اللغة الأثيقة التي تعجز عن النواؤم مع موضوعات يطرقها. وإن بودلير وقلوبير، وهما المرموقان في ذاك العصر قد عارضوا هذا المفهوم الساذج للواقع وللعلاقة التي يقيمها الواقع مع الابتكار الأدبي؛ فالأول مذهبا، وهو بودلير، تساعل: «إن كان للواقعية معنى ما»، إذ إن «كل شاعرٍ جيدٍ يلبث دوماً واقعياً» أما الثاني، أي قلوبير، فصرح بقوله: «إنني أمقت كل ما تم الاتفاق على تسميته بالواقعية»، وفي شأن روايته «مدام بوفاري» قال: «هل تعتقدون أن هذا الواقع الحقيقي السافل الذي يقحمنا تصويره في طيات الأقفال لا يؤدي فقط إلى تحطيم قلوبكم، بل إلى تحطيم قلوبنا؟ ولو عرفتموني أكثر مما تفعلون لعلمتم أنني أشمئز من العيشة المعتادة، وقد عرّفت دون هوادة عنها حسب ما استطعت. بيد أنني، على صعيد الجمالية توخيت في هذه المرة، وهذه المرة فقط، أن أزاول هذه العيشة العادية حتى الانغماس في أعماقها».

## مواضيعية<sup>(١)</sup> النزعة الواقعية وكتاباتها:

كان الكاتب الواقعي يستقي موضوعاته من الواقع الحقيقي، مع تعدد أشكاله، كما يقوم تاريخ المجتمع بتشكيل حقيقة الواقع. وقد كتب الأديب ثاكري (Thackeray)، عام (١٨٥١)، في إحدى رسائله: «يقوم فن الرواية على تمثيل الطبيعة، وعلى نقله، بأقوى قدرته، للا شعور بالواقع الحقيقي». وأما المُنظّر الروسي تشيرنيشيفسكي (Tchernichevsky) في كتابه حول علاقات الفن الجمالية مع هذا الواقع، فكان على مزيد من الإعراب القاطع والصريح بما يلي: «بغيةً لفن الأولى هي إعادة تكوين متجدد للواقع الحقيقي»؛ فيما كان فونتان (Fontane) يبحث عن «انعكاس كل حياةٍ حقيقيةٍ وكل قوةٍ حقيقيةٍ في مادة الفن».

من بين وجوه الواقع الصغيرة، يركز الواقعيون انتباههم على الوجه الاجتماعي، أي على صلات الفرد بمجتمعه. وليس لأبطال مؤلفات الواقعيين أي شأن بطولي. فهم، على عكس ذلك، كائناتٌ بشريةٌ مأثوفة يتدفقها شَرَكُ الأمور اليومية، بكل ما تشتمل عليه من شؤون مبتذلة ومأساوية، وقد عولج هذا الوضع علاجاً جدياً، للمرة الأولى. ويؤخذ أيضاً بُعد الأشخاص السيكولوجي مأخذاً رصيناً. أما دوستويفسكي برده فعل منه إزاء الواقعية بأفقه المحدود، فكان يقول عن ذاته ما يلي: «يدعونني سيكولوجياً أي عالماً نفسانياً، وهذا خطأ، فلست سوى إنسانٍ واقعيٍ بأسمى معنى للواقعية، أي أنني أصف بأعمالي كافة سريرة النفس البشرية».

تلاعب الكاتب، عبر مقال قصته الخيالية، بكلّ من الزمان والمكان والأشخاص، في سرده الروائي، سعياً منه إلى جعل ما يرويّه مماثلاً للحقيقة، بالنظر إلى الواقع الخارجي، فيحوز مرجعيةً داخليةً، وتحفيزاً

(١) المواضيعية Thématique: مجمل الموضوعات التي يطرّقها كاتب [أو فنان] (لاروس) و Thématisme: [مذهب التشبث بالمواضيعية].

[زمانياً / ومكانياً]، وتحفيزاً سيكولوجياً منتظماً خاصاً به. وفي هذا الصدد، غدا العمل الواقعي عملاً يترابط منطقته، ويستكفي بذاته، دونما حاجة إلى التحقق منه، على صعيد العالم الخارجي. وأحياناً ما صادر العمل على قسط وافر من الكمال والتحفيز والإقناع، بحيث أنه يُشغَع بالواقع الحقيقي؛ معدلاً أو مكماً إياه. ويزعم فلوبير بقوله: «كل ما تخترعه هو حقيقي؛ كن متأكداً من هذا، فإن شخصية «مدام بوفاري» المسكينة تتألم، دونما شك، وتبكي، في عشرين قرية فرنسية، في آن معاً، وفي الساعة الراهنة».

### الرواية: نزعة الفن الأمثل للمنحى الواقعي

إن نزعة الواقعية هذه - بصفتها قبلياً (A. Priori) تمثل واقعاً حقيقياً بطبيعته، منوطاً بالزمان - تتبنى، كنمط للتعبير اللفظي، سرد الرواية الذي يأخذ في الحسبان البعد الزمني (سرد حكاية)، والتمثيل الدرامي (ومن ثم استخدام الحوار على نحو متواتر). وتختص الواقعية «بالنثر» فالنثر أوفر تلاوفاً مع وصف الواقع اليومي وتمثيله، فبرز بذلك معارضته «للاشعر» الرومانسي الغنائي، معتبراً إياه ذاتياً وسكونياً؛ فتغدو الرواية، عندئذ الفن الألبى المهيمن.

### مذهب الواقعية الجمالية Réalisme esthétique

غوستاف فلوبير:

«إن شيئاً ما لا ينبثق من العدم: (Ex nihilo)، وهكذا، في فرنسا تستمد الواقعية الأدبية جذورها من أعمال ستانداال ولاسيما أعمال بلزاك. ففي نظرهما، قد بات الحرص على «وصف الأخلاق المعاصرة» يؤذن، في أوج النزعة الرومانسية، بمذهب الواقعية. وقد أمضى غوستاف فلوبير (١٨٢١-١٨٨٠) كل حياته في الأقاليم الفرنسية. فكرس نفسه للفن، متشبهاً بيقين الذين يوالون عقيدة «الفن من أجل الفن». وله تصريحات كمثل

القالي: «تقوم أخلاقية الفن على الجمال بعينه، واعتبر، علاوة على كل هذا، أولاً أسلوبه الإتشائي، ثم ما هو حقيقي (Le Vrai)، «ولكون الأسلوب، بمفرده تماماً، طريقة لرؤية الأشياء والأمور»، فهما [أي الأسلوب وما هو حقيقي] يشهدان على ذلك. لكن، إن شاطر فلويبر الشعراء «البرناسيين» في الحرص الشديد على ما هو جميل، فغدا يبتعد عنهم متعمداً أن يختار ملاحظته لعصره بنظرة مدقصة متيقظة وموضوعية. فموضوع روايته الأولى: «مدام بوفاري» (١٨٥٧) استلهم، في واقع الأمر، الحقيقة الواقعية من أرياف عصره الفرنسية. وإن «إمّا» الشخصية الرئيسية، ابنة رجل له أرض صغيرة، وقد تمت تربيتها، كما بقي الأمر مألوفاً في ذلك العصر، داخل دير للراهبات. واستهلت حياتها، ومخيلتها مليئة بالأحلام والأوهام. وما لم تستطع احتمالها، هو زوجها بشارل بوفاري، أي طبيب ريفي يفتقد المهارة، وهي الحياة الخائفة بقرب زوجها وفي مجتمع ريفي مغلق كانت تعاني فيه من الضجر. وإذ خابت آمالها، بانت تقوق إلى أن تعيش أحلام يقظتها مع عشيقها رودولف؛ غير أنه تخلى عنها. ومن جراء الديون، والأدعر لدى احتمال فضيحة مزدوجة، أقدمت على الانتحار بجرعة من الزرنيخ. وسعت ابنتها اليتيمة الفقيرة إلى العثور على عمل لها، بعد موت أبيها في مصنع لغزل القطن، وإن العودة إلى حقيقة الواقع القاسية ترغم على التزام الصمت.

تتبدى موضوعية منحى المذهب الواقعي بالطريقة التي توصف بها نساء المجتمع في الأرياف الإقليمية، وبالإلغاء الظاهر لذاتية المؤلف. لكن الأمر يعني نزعة واقعية جمالية: فإن فلويبر المبدع، له حضور مستمر في أعماله. وفيما يخص المشهد الشهير في نزهة «إمّا» و«رودولف» عبر الغابة، حينما استسلمت المرأة الشابة لحبها للمرة الأولى، راح هذا الأنيب يصفُ وصفاً نابضاً بالحياة السيرورة الجديدة للإبداع الأنبي: «إنه لأمر جد ممتع أن يُسطر المرء ويؤلف، وألا يلبث هو ذاته، بل أن يتجول في جميع الخليفة التي يتحدث عنها. فالديوم، على سبيل المثال، وأنا رجل

وامرأة معاً تماماً، عاشق وعشيقة، في آن معاً، تتزهت ممتطياً حصاناً في غابة، وخلال ما بعد ظهيرة خريف تحت ظلال أوراق الشجر الصفراء، وكُنْتُ الأحصنة والأوراق والريح». وإليك الآن وصفاً يقرن الملاحظة بلذة الحرص على التفاصيل وبالمسافة التي يتخذها الراوي بالنسبة إلى موضوع سرده وقائع الرواية:

«لكن، إنما في ساعات وجبات الطعام، خاصةً، قد باتت قواها تنهار وكخور، في هذه القاعة الصغيرة، داخل الطابق الأرضي، فيما بقيت المدفأة تنفث سُمومَ دخانها، والبابُ يصر ويصوت، والجدران تنذر، والرطوبة تنداح على بلاط القاعة، ويبدو لها جميع علقم وجودها ماثلاً على صحتها. وإذا تصاعد البخار من عصيبتها، ظل شعورها يتصاعد من دخيلة تصاعد هبات أخرى من التفاهات، فيما ثبت شارل [زوجها] بطيناً في تناول وجبة طعامه وازدرادها».

(غوستاف فلوبر Gustave Flaubert، مدام بوفاري)

## النزعة الواقعية الأخلاقية

خلافاً للرومانسية الفرنسية والألمانية، باتت الرومانسية الإنكليزية مشتملة على جوانب تنتم بمذهب الواقعية عند كل من: وورد سوروث (Word sworth)، وسكوت (Scott)، وديكنز. وهذا ما أبعد ردة الفعل الواقعي في إنكلترا عن شطط التطهيرية في الأقطار الأخرى. ومن جانب آخر، ظل المجتمع في عهد الملكة فيكتوريا، وعهد أخلاق النزعة التطهيرية الروحية (Puritanisme)، قليل الاستعداد لقبوله (من خلال آداب تابعة للواقعية بمقدار مفرط) كشف النقاب جذرياً عن مواطن ضعفه. وإن التأثير المقدرن بهذين السببين قد خفف من حدة مذهب الواقعية في إنكلترا.

ثابتت غالبية الروائيين الهامين، في ذلك العصر على المنحى الواقعي لحبكة الرواية (Intrigue)، فإن إليزابيث غاسكيل (E. Gaskell)، (١٨١٠-١٨٦٥) التي قضت ربحاً من حياتها في مانشستر، وضعت سير أحداث رواياتها في المناطق الشمالية ذات الصناعات الكثيفة، في روايتها: «الشمال والجنوب» (١٨٥٥). وكانت الطبقة الأرستقراطية موضوع الدراسة الساخرة لدى جورج ميرديث (١٨٢٨-١٩٠٩) في روايتها: «منحة ريتشارد فيفيريل» (١٨٥٩). وفيما بعد، قامت ميرديث بإنجاز انغماسات مقنعة جداً في أغوار السيكولوجيا الأنثوية، وذلك مع تبنيها كتابة تؤذن بالأسلوب الحر واللا مباشر في: «الأنائي» (١٨٧٩).

شكلت بساطة الحياة اليومية، في ربوع الأقاليم، موضوعاً آخر مفضلاً لدى النزعة الواقعية الإنكليزية. ففي روايات جورج إليوت (الملقبة بميري آن إيفانس، ١٨١٩-١٨٨٠) يتعاقب أصحاب الأراضي الصغار، وكذلك الفلاحون، وأكليروس [رجال الدين] المجتمع القروي لمنطقة مسقط رأسها في

«مشاهد من حياة الأكليروس» (١٨٥٧) و«آدم بيده» (١٨٥٩) و«الطاحون على ساقية فلوس» (١٨٦٠) و«ميد لمارتش» (١٨٧٢)، وتتميز هذه الرواية الأخيرة بجودة وصف الأشخاص فالوصف هذا وافر بتفاصيله السيكلوجية. أما أنطوني ترولوب (١٨١٥-١٨٨٢) فوصف الحياة في ريف الأقاليم. وحرص على وصف حياة الأكليروس في «أبراج بارتستتر» (١٨٥٧)، و«حولية بارسست الأخيرة» (١٨٦٧).

غير أن هذه «المواضيعية» [أي مجمل مواضيع المؤلف] المتسمة بالتيار الواقعي اختلطت ببضعة عناصر صادرة عن الرومنسية: فلدني ديكنز ثبت وصف الواقع الحقيقي مشوهاً من جراء المخيلة الشعرية، ولهجة الشغف والهوى. وقد ضعفت حدة قرار الاتهام بإدخال عناصر مضحكة وساخرة. وعلاوة على هذا، استخدم ديكنز الرمزية والمنحى المجازي، ولاسيما في «ديفيد كوبر فيلد» (١٨٤٩-١٨٥٠)، وفي «الأمال العظيمة» (١٨٦٠-١٨٦١)، وذلك لكي توضح بعض لحظات تثير العواطف إثارة خاصة.

والأوفر واقعية من الجميع، وهو تآكري، الذي خشي كما يبدو، رغم سخريته الموصوفة بالازدراء الصلّف، أن يصدّم أخلاق عصره الأعرافية في: «آل نيوكومز» (١٨٥٣-١٨٥٥م) أما النزعة العاطفية المتكفة، والانفعال، والشفقة، حيال ضحايا مجتمع يثير المال هوسه، فحن نجد كل ذلك لدى جميع المؤلفين هؤلاء - بدءاً من ديكنز وحتى جورج إليوت وإليزابيث غسكل - وكل هذا لا يمت بصلة إلى الموضوعية وإلى تجاوز الواقعية وحدها.

ترافق المذهب الواقعي الإنكليزي دوماً بصفة ما، كمثل «رومانسية، أو انفعالية، أو رمزية». والأمر يعني، بخاصة منحى واقعياً أخلاقياً، إذ يظل الروائيون في هذا العصر، وقبل كل شيء، على تمهينهم الأخلاق. ويمضي كل من تآكري، وجورج إليوت حتى تلقينهما تعليماً صريحاً ومنفتحاً على الجميع، وقد ظل ديكنز، دون أي شك، محرك الرواية الاجتماعية الساعية إلى غايات أخلاقية حميدة. فجميع أعماله نداء إلى الصلاح والطيبة، والمروعة الشهمة، وهي أيضاً دعوة إلى أن تطبق الوصية الإلهية: «أحبوا بعضكم بعضاً»<sup>(١)</sup>.

(١) وصية السيد المسيح (المترجم)

## النزعة الواقعية الفيلائنتروبية Philanthrope [الحبة للإنسان]:

تنتمي الواقعية الروسية إلى المنحى الواقعي في بقية أوروبا، باستثناء عنصر يميزها ويمنح هذا التيار العام بعداً عاماً، أي حبه للإنسان الذي لا يمكن تفسيره إلا في الإطار النوعي بالأكثر للإيديولوجيا المسيحية الأرثوذكسية التي ترى أن كل فرد بشري ينعم، أمام الله، بالقيمة ذاتها لكونه فرداً لا يمكن قهره عنوةً وكائنًا فريداً.

على نقيض أوروبا الغربية نصيرة مذهب الوضعية والمحددة بمقدار متصاعد، لم تزل نفس روسيا المقدسة مهورة بوسم الإيمان المسيحي. وليس من قبيل الصدفة العبارة التالية: لفظ «غوغول» أنفاسه الأخيرة كمثل ناسك، لكي يعاقب نفسه على ابتكاره عملاً مناقياً للأخلاق الحميدة. وإن حلت في عمل فيدور ميخائيلوفيتش دوستوفسكي (F. M. Dostsievski)، (١٨٢١-١٨٨١) رسالة حب مسيحي، فقد كانت رسالة ألم، حرّرها هذا الإنسان الأديب في سجون سيبيريا، ومن بعده ليس من قبيل الصدفة إن أسمى ليون تولستوي (L. Tolstoi) (١٨٢٨-١٩١٠) أيام حياته بصفته نبياً لأخلاقية مسيحية شخصية.

قام النقد الصحفي باقتحام حاسم للمسرح مع فيساريون غريغوريفيتش بيلينسكي (١٨٨١-١٩٤٨). وكزعيم الموالين للغرب - أي من يعارضون أنصار السلافيين والدولة الرسمية، ويطالبون بتحديث (Modernisation)، روسيا على جميع الأصعدة، فقد عكف، ولاسيما بدءاً من عام (١٨٤١)، على نقد جذري. وكافح في سبيل آداب عصرية تتحرر من إرث الماضي، وتلبي حاجات المجتمع العصري. وقد أثارت آراؤه دويماً هائلاً لدى أدهاء جيله الذين اقتبسوا إلهامهم من غوغول وديكنز وجورج ساند.

إن الجانب الاجتماعي للواقع الروسي الحقيقي يسترعي انتباه المؤلفين. وهكذا، يدخل عمل تورغونيف وغونتشاروف مشكلات المجتمع المعاصر، في المواضيعية [أي مجمل مواضيع يطرّقها الأديب thématique] الملتزمة بالواقعية. ويُعدُّ إيفان تورغونيف (I. Tourgueniev) (١٨١٨-١٨٨٣)،

بصفته الأكثر «عربية»، ما بين عظماء الروائيين الواقعيين في روسيا. وذلك بفضل ثقافته وفترات إقامته الطويلة في فرنسا (ومراسلاته مع فلوير)، وبفضل أناقة أسلوبه، وميله إلى الاتزان والأشكال الوجيهة مثل (الحكايات والأفانصيص)، وبسبب نزعته المعارضة لتيار اللاتبؤوية (Antiprophétisme). فمؤلفه «مذكرات صياد» (١٨٥٢) يقدم لوحة مؤثرة جداً لكارثة إنسانية، ألا وهي القنانة [الرق الأرضي]. وتتسم هذه «المذكرات» بالأمل، وتدويه شاعري بالريف الروسي الساحر، وعظمة شعبه المؤثرة. وهناك في كتابه «رودين» (١٨٥٦) وصف رائع لرجل مفكر يعجز عن العمل. وفي كتابته: «أفراح من المهذبين» (١٨٥٩)، (الأبء والبذون) (١٨٦٢)، يُنصّب نفسه كاتباً لحوليات عباقرة أهل الفكر (Intelligenzia)، بل أيضاً قاضياً يصدر حكمه على التيارات الثوروية المتعصبة. ولكونه معلماً بامتياز لا يطاله الجدال في اللغة «الكلاسيكية»، وسوف يلهم العديد من الأبناء (ومنهم تشيخوف وبونين) فقد تمكن تورغونيف في أفانصيصه، من العزوف عن تهاة فن متحضر على نحو مفرط. وبات هذا الفن يمانق كل ما هو وهمي وعجيب [في الأدب والفنون]. وأبدى هذا الأنيب نزعة وجودية متشائمة في القصائد النثرية (١٨٧٩-١٨٨٣) وحدها، بيد أن ذلك شكل الأساس الخفي لمجمل أعماله.

إن إيفان ألكسندروفيتش غونتشاروف (I. A. Gontcharov) (١٨١٢-١٨٩١) قد ابتكر مع مؤلفه «أوبلوموف» (١٨٥٩) إحدى الروائع الأدبية في الرواية الروسية: البطل أوبلوموف شاب نبيل يفتقد الإرادة، ويلذ له أن يعيش كسولاً، عازفاً عن الحب، وهو حب «أولغا» المتمعة بنشاط مفرط. فيقضى نحبه مبكراً، مهترئاً من جراء الكسل والبطالة. ويشكل هذا الوضع حداً أقصى ينجم عن نوع من روسيا أبوية النظام ومدورطة في رق القنانة. ويحمل «أوبلوموف» الإدانة التاريخية لروسيا هذه، إزاء روسيا أخرى يمثلها كل من «أولغا» وزوجها العتيد، وهو الشاب «ستولز» الزاخر بالنشاط والفعالية. بيد أن هذا البؤد المدان يُدوّه به ويُبجّل في أحلام يقظة

«أوبلوموف». وعلاوة على الدروس والعبر، فقد ابتكر نثرُ غوننتشاروف البطيء إحدى الأساطير العظيمة في آداب روسيا وثقافتها.

كان ميخائيل سالتيكوف تشتشيدرين (١٨٦٢-١٨٨٩) صحفياً وهجاءً منتزماً بالنضال الثوري، وجهد في نشر حلقيتين من القصص تكمن وحدتها في قوة التسمير الخارقة. فثمة: «تاريخ مدينة» (١٨٦٩-١٨٧٠)، و«آل غونوفليف» (١٨٧٦-١٨٨٠)؛ وإن مؤلف «تاريخ مدينة» يمثل صورة ساخرة للتاريخ الروسي، تحت ستار حوثة هازئة عن مدينة «غلوپوف». و«آل غونوفليف». وهي تاريخ عائلة نبيلة من أحد أقاليم الريف وتمثل على الخصوص تحليل التفسخ المنتن لطبقة اجتماعية طفيلية في نزعها الأخير.

أما نيكولاي ليسكوف (١٨٣١-١٨٩٥) فكان يعرف جميع لهجات روسيا. وقد طاف كافة ربوع وطنه، واعتاد الرجوع إلى أدب روسيا القديم وإلى التقاليد الأدبية. وروايته «رجال الكنيسة» (١٨٧٢) حوثة بالتسنية بل بالشفقة على إكليروس الأرياف المتواضع.

## الواقعية الإقليمية

### Nouvelle الأقصوصة

للآداب في ذلك العصر، وبمقدار يكثر أو يقل، إنتاجها الموالي للواقعية الإقليمية والريفية، فيما كانت الأقاليم تشكل أحد الوجوه الصغيرة للواقع المعاصر. غير أن المؤلفين، في بضعة بلاد مثل ألمانيا، والبلاد الناطقة باللغة الجرمانية إلى جانب بوهيميا والمجر وصربيا كرواتيا واليونان، وقد نحوا صوب الأقاليم، خاصة، لأنها مواطن الهوية القومية، والأنقى تعبيراً، والأوفر تمامية للأذهنية القومية. ومن ثم، لبثت «الموضوعات» الإقليمية في أدب هذه البلاد مهيمنة ومشفوعة باندفاعات ملتزمة بالتيار القومي، وبالنزعة العاطفية المُتكلفة (Sentimentalisme).

في ألمانيا، وصَفَ ويلهم رآب (W. Raabe) (1831-1910)، بمؤلفاته ولاسيما منها: «القسيس المتضور جوعاً» (1864)، و«الطحان» (1870) و«حولية شارع عصافير الدوري» (1867)، بوصفٍ حماسي وتعاطفي حياة الأرياف الألمانية. ووضع في مركز رواياته الإنسان الذي لا يستطيع الحفاظ على تمام كيانه ونزاهته إلا حين يمكث في مجتمعه وذلك في أقصوصتي تيودور ستورم (Th. Storm) (1817-1888): «بولس محرك العرائس» (1874) و«فارس الحصان الأبيض» (1888)، وتقوم بتشكيل خلفيتها تفاصيل وصف المؤلف للمشاهد الطبيعية النموذجية في شمال ألمانيا، كما تعمل ذلك نزعتها القومية الأنيقة ولهجتها الرثائية. ويُدوِّه هذا الأديب بالحياة العائلية ومشاكلها، في إطار مدينة ريفية تتسم بالمثالية والبراءة.

والأديب السويسري الألماني غوتفريد كيلر (G. Keller) (1819-1890) قد ركز في روايته «الفتى هاينرش» (1854-1855، ثم 1879) كافة التقاليد

السويسرية الثقافية. ووصف بواقعية سيكولوجيا كل شخص في هذه الرواية، أي تعزله هذا إلى الزهد والإخفاق. وإن أقاصيصه العديدة، ومنها القروية: «روميو وجوليت في القرية» (١٨٥٦)، ومنها الحضرية: «أقاصيص زورخية» (١٨٧٧)، تتميز بلباعها النزعة الواقعية في الهزل والفكاهة.

يُشكل المنحى الإقليمي متدفساً لأحلام النزعة القومية، ولأشكال القلق الوجودي Existentielles الذي يعاني منه عالم البرجوازيين، في أعقاب ثورة عام (١٨٤٨). وفي روايات تيودور فونتان (Th. Fontane) (١٨١٩-١٨٩٨)، وهو الأوفر وأقبع ما بين المؤلفين الألمان، وملاحظ موضوعي للجمتع البروسي، هناك منحى للنسبية والاستسلام يبرزان بمقدار يفوق ما في النزعة الغزلية المتزنة لدى كينر أو رآب، وتعتمد فكاهته الظريفة، كما تعمل أيضاً فكاهة الواقعيين الآخرين، أرضية مأسوية: فهنا إجابة على عصر كافر بالنعمة. ولبت الموضوع المركزي لأعماله: «الحب المستحيل ما بين فتیان يتفاوت وضعهم الاجتماعي»، وألف: «مناهة» (١٨٨٧) أو «الزواج البرجوازي» و«إيفي بريست» (١٨٩٥)، وهو موضوع تأثر فيه المؤلف غيره من الأبناء، مثل قلوبير أو إيسن أو تولستوي.

في مضمار الآداب، ظهر جيلان ختماً بوسميتهما الإنتاج التشيكي. فكان ثمة جيل يُدعى «مليو / أيار» قبل كل من: هالك ونيرودا وسفيتلا وأريس. أما الجيل الثاني فقد تشبّت بمدرستين: المدرسة القومية شيتش، كراسنوهورسكا وهي مدرسة موالية للتقاليد، والمدرسة الكوزموبوليتية (Cosmopolite) [أي ذات التوجه الأجنبي العالمي]: مثل: سلاذك وزيرير، وفريتشليكي.

فيما كان فن حكاية القصة فناً عظيماً لدى جان نيرودا (J. Neruda) (١٨٣٤-١٨٩١)، الذي انغمس، مع مؤلفه «حكايات فالاسترانا» (١٨٧٨)، في شعبٍ حيٍّ عند أسفل قصر «براغ»، وفيما كان كاريل سابيننا (١٨١٣-١٨٧٧)، وجاكوب أريس (١٨٤٠-١٩١٣)، مع آخرين، يؤسسون الرواية الاجتماعية التشيكية، مثلت الأنيبة الروائية كارولينا سفيتلا (١٨٣٠-١٨٩٩) المنحى الإقليمي. وإن عاشت المعركة ما بين التيار الرومانسي الواهي اللاهت، وتيار المنحى الواقعي الناشئ، اتخذت توجهاً مثالياً موافقاً لقناعتهما

الأخلاقية، وابتكرت شخصيات نسائية تفرض نفسها مضحيةً بحبها. وهذا موضوع «رواية في القرية» (١٨٦٧) غير أن القصة والرواية، على الصعيد الإقليمي، سوف تشهدان نمواً مزدهراً بعد عام (١٨٨٠)، بفضل أدباء لهم العديد من المواقف المشتركة مع المدرسة القومية. فبرزوا بصفاتهم التعبير عن قناعتهم بأن طبقة الفلاحين، أي الوحيدة في إخلاصها للغة الأجداد وتقاليدهم في تشكّل الأس المتين للجماعة القومية التشيكية. وعلى هذا المنوال، أنجز جوزيف هوليتشيك (J. Holecek) (١٨٥٣-١٩٢٩) ملحمة فلاحية حقيقية لبوهيميا الجنوبية، في مؤلفه «أهلنا» (١٨٨٨-١٩١٣). وفي غضون ذلك، أقدمت تيريزا نوفاكوفا (T. Novakova) (١٨٥٣-١٩١٢)، وكانت بوهيميا الشرقية وطنها بالتبني، على اقتباس إلهامها، من معرفتها العميقة لشعب هذه المنطقة، ومن اهتمامها الحقيقي بالعروق. فألفت خمس روايات مرموقة بروعتها وتركزت غالبيتها على شخصية شعبية (١٨٨٥-١٩٠٩).

لعل التيار الإقليمي ليس الطابع للواقعية المجرية. بيد أننا، على نحو مواز للتحليل السيكولوجية لدى زيغمووند كيميني (١٨١٤-١٨٧٥) في مؤلفه: «المتشدّدون» (١٨٥٩)، نجد ثانية الجو الرومانسي ذاته في «المعلم الأخير في قصر ريفي قديم» (١٨٥٧)، وهذا المؤلف رواية الأوهام المفقودة للأديب بال جيولاي (١٨٢٦-١٩٠٩)، بينما بقيت رواية «بطل السراب» (١٨٧٢) للكاتب لازلو أراني (١٨٤٤-١٨٩٨) (وهو ابن الشاعر جانوس أراني)، تلقي نظرة ناقدة ومشتاكة على ما يسميه المؤلف «سراب» الموقف الرومانسي.

بالمقابل، سيطر كل من «الموضوعات» الريفية والنزعة الإقليمية على نزعة الواقعية (Réalisme) الصربية التي لبثت تعرب عن ذاتها، ولاسيما، بوسيلة «أقاصيص فلاحية»، على غرار أقاصيص لازاريفيتش (L. Lazarevic) (١٨٥١-١٨٩١). وكانت هذه الأقاصيص، كأدواع من الأوهام عند الفلاحين، تتكرن بواقعية سيكولوجية. وأضيفت سمة نوعية إلى الواقعية في منطقة الصرب، عن طريق الأقاصيص الخرافية الوهمية للكاتب رادوجيه دومانوفيتش (١٨٧٣-١٩٠٨)، وتجسدت فيها معتقدات الحكايات الشعبية وخلافاتها. أما الأديب سفيتوزار ماركوفيتش (١٨٤٦-١٨٧٥)، بسبب تأثره

بنزعة واقعية روسيا ومذهب اشتراكيتهما، فقد اندرج في نوع أدبي «سوف يمثل حياة الشعب».

بقي الطابع المحلي بصورة مستمرة جداً، بصفته طابع مسقط الرأس، وذلك في الأفاصيص المتمسمة بالأصدقاء الوهمية والصدوقية الخاصة بالأديب الكرواتي كسافير ساندور نجالسكي (١٨٥٤-١٩٣٥).

في اليونان ظهر التوجه الواقعي، حوالي عام (١٨٠)، عام نقطة تواصل بالنظر إلى الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، في هذا البلد الذي كان يختم الفترة الرومانسية لما بعد ثورة الدولة الحرة (١٨٣٠). غير أن باقوس كاليجاس (١٨١٤-١٨٩٦)، في الصميم ذاته للنزعة الرومانسية اليونانية، أعلن في مدخل روايته «ثانوس فيكلس» (١٨٥٥) قصده المتسم بالواقعية والذي يعطي «لمحات عامة، ومصغرة، حول معاصرتنا» (Contemporanéité) [أي طابع ما هو معاصر]، فيما كانت الرواية التي تشكل نقطة تاريخية، رواية إمانويل رويديس (E. Roidis) (١٨٣٦-١٩٠٤) تحت عنوان «الامرأة الباب جان»<sup>(١)</sup> (١٨٦٦). وإن التوثيق المفصل الذي يشكل أساس هذا الكتاب يسوغ تماماً العنوان الإضافي: «دراسة للعصور القروسطية».

إلا أن كثافة إنتاج الأعمال التابعة لمذهب الواقعية قد بدأت في عقد (١٨٨٠)، مع ظهور مدرسة أثينا الجديدة؛ فالمدرسة القديمة كانت رومانسية. وبحث من بالاماس، تمت هذه المدرسة أن تتحرر من الارتباط العميق بالماضي، ونوهت بالانعطاف الحاسم وذلك صوب الواقع العصري وتصويره الموضوعي. واستخدمت، بمثابة أداة لغوية، اللغة العامية [أي الديموتيك] (Démotique). وإن نشر أقصوصة نيميتريوس فيكيلاس (١٨٣٥-١٩٠٨) وهي: «لوكي لاراس» (١٨٧٩)، ولاسيما الأقصوصة التي نشرها عام (١٨٨٣) جيورجيوس فيزِينوس (G. Vizyinos) (١٨٤٩-١٨٩٦) تحت عنوان «خطيئة أمي» وأقصوصتها: «مَنْ كَانَ قَاتِلَ أَخِي» كان شراً هاماً أشار إلى البداية الرسمية للواقعية اليونانية. أما فيزِينوس، فظل بصورة لا جدال

(١) وهي امرأة لسطورية، حسب لاروس (المترجم)

فيها، زعيمٌ هذا المنحى، أديباً ينعم بثقافة أوروبية، وكان ما بين (١٨٧٥ و١٨٨٤)، قد عاش ودرس، بصورة خاصة، في ألمانيا، بل أيضاً في فرنسا وإنجلترا. ونرى في نثره، (في آن واحد، وللمرة الأولى)، ظهور جميع الميزات الأساسية لهذه النزعة الواقعية اليونانية أي: الشكل المقتضب في الأقصوصة والقصة، الملاحظة المتنبهة لحياة الريف العصرية، واختفاء المواضيع المحرمة: (Tabous) (وللمرة الأولى، يُعامل الغريب الأتراك بتعاطف وعناية لطيفة)، وغياب الحماس القومي، ووصف الأشخاص بأسلوب سيكولوجي مفصل.

إذ بدأت المجلة المحافظة تحت عنوانها الرمزي: «أسرة» برد فعلها حيال الترجمة اليونانية لرواية زولا «نانا»، التي كانت تولج أخلاق الأجانب «السيئة» في آداب اليونان ومجتمعها، أعلنت هذه المجلة في شهر أيار / مايو (١٨٨٣)، عن مسابقة في تأليف القصص، وقد تبدى أثر هذه المسابقة حاسماً بالنسبة إلى الآداب اليونانية. أما الشرط الضروري فكان تأليف الأعمال القصصية التي تروق للقارئ، بل أن تلقن حب الوطن وتعززه. وأفضت هذه المسابقة، بهذه الطريقة، إلى ظهور فن أدبي يتسم بنموذج يوناني، وهو «الإيثوغرافيا Ithogphia» [أي وصف الأخلاق الحميدة]. وكان ممثلو هذا الفن اليوناني الرئيسيون: جورجوس دروسينيس (١٨٥٩-١٩٥١) أرجيويوس إفتايوتيس (١٨٤٩-١٩٢٣) كوستاس كريستاليس (١٨٦٨-١٨٩٤) يانيس فلاخويانيس (١٨٦٧-١٩٤٥)، إلى جانب إيوانيس كونديركيس (I. Kondylajis) (١٨٦٢-١٩٢٠)، الكاتب المعروف بقوة وصفه وفكاهة أسلوبه. وإن أقصوصته «باتوخاس» (١٨٩٢)، وأقصوصة الشاعر بالاماس «وفاة باليكار» (١٨٩١) هما أفضل مثلين من فن ما يُدعى «الإيثوغرافيا». وهذا المصطلح الذي يعني حرفياً «وصف الأخلاق» قد انتهى إلى أن يعني (في ممارسة الذين كتبوا طبقاً لتعليمات «ليستيا») نوعاً من تمثيل سطحي وعاطفي، غزلي بريء ومهدئ ومحمود التأثير على أخلاق اليونان النبيلة، وقد حافظت عليها حياة القرية محافظة كاملة. ويعيننا هذا المصطلح إلى فن هجين تلاقت فيه المطالب السطحية للواقعية، والوظيفة الإيديولوجية العميقة للرومانسية.

خلال الفترة المتسمة بالواقعية، وعلى نحو مواز للرواية التي لبيتت تشكل الفن المسيطر، نلاحظ إنتاجاً هاماً لأعمال نثرية ذات حجم مقتضب يشار إليه بمصطلح أقصوصة: (Nouvelle)، وذلك مع أن مؤلفيها قد عمدوا اختيار مصطلح «حكاية» (Conte) بالنسبة إلى بعض الأقاصيص. وإن الأقصوصة التي شجعت قراءتها تطوّر الصحافة اليومية والدورية، قد بدت لأتباع مذهب الواقعية الوسيلة الأوفر ملاءمة لوصف فترات من حياة قصيرة بالتأكيّد، لكنها صحيحة وصادقة، وبوسعها القيام بعملها كمجاز مرسل (Synecdoque). وبالتالي، ليس ثمة غرابة في أن تكون الواقعية الإقليمية قد فضلت فن القصة هذا (أقصوصة ألمانية، قصة ريفية تشيكية، «وصف للأخلاق» يوناني).

### النزعة الواقعية البرجوازية Le realism bourgeois

#### والبرجوازية الصغيرة:

يشكل النصف الثاني من القرن ١٩، بالنسبة إلى إسبانيا، حقبة من التوترات العسيرة في السياسة الداخلية، التي نجمت عن التعارض ما بين الذهنية التقليدية والروح العصرية. وكان الروائيون الأولون: بيدرو أنطونيو ده ألكون (١٨٣٣-١٨٩١)، وخوان فاليرا (١٨٢٤-١٩٠٥)، وخوسيه ماري ده بيريدا (١٨٣٣-١٩٠٦)، يمثلون واقعية إقليمية قوية ومرتبطة بالمشاهد الطبيعية، وبالناس، وبعادات الريف الإسباني ارتباطاً وثيقاً. وكانت مواضيعية (Thématique) روايات فاليرا على مزيد أيضاً من الانتماء الإقليمي، ودينية بصورة جوهرية في: «بييتا خيمينس» (١٨٧٤).

إن الجيل الموالي لنزعة المذهب الطبيعي (Naturalisme) قد حلّ مكان (بازان، كلارين، بالاسيو، فالديس). لكن كان ما بين هؤلاء والسابقين، أديب مشوق القامة، وأعني بينيتو غالدوس (B. P. Galdos) (١٨٤٣-١٩٢٠). وإذا كان صحفياً ملتزماً، ورجلاً سياسياً راديكالياً، وقد وفد من إحدى جزر كاناري الكبيرة، قرر، كأديب، أن يصف إسبانيا في القرن التاسع عشر وصفاً اجمالياً، وصفاً يُركّز على العاصمة مدريد، وذلك في

مؤلف هائل الحجم، يشتمل على ستة وأربعين مجلداً، تحت عنوان «وقائع قومية» (١٨٧٣-١٨٧٩، ١٨٩٠-١٩١٢)، فبات العمل بشكل حولية (روائية / Romancée)<sup>(١)</sup>. وفي أعقاب رواياته الأولى ولاسيما «ينوع الذهب» (١٨٧١)، و«السيدة الكاملة» (١٨٧٦)، و«غلوريا» (١٨٧٧)، انتقل إلى مرحلة إبداعه الثانية أي مرحلة نضج الكهولة، وذلك، مع سلسلة من الأعمال، وحررها ما بين (١٨٨١-١٨٨٩). وقد وصف هذه الأعمال بأنها «روايات معاصرة». واقتدى في ذلك بنموذجين: ديكنز وبلزاك، وبمرشدين: كونت وتن (Taine). وكان زولا خميرته الحيوية، وسيرفانتيس معلمه دون أي جدال. وعالج في مؤلفه: «فورتوناتا إي خاسينتا» (١٨٨٦-١٨٨٧) موضوع الزواج البرجوازي، والمثلث الأزلي (أي: الزوج، الزوجة، العشيق) الذي يدور حول عالم بكامله وهو عالم أحداث عصره السياسية الراهنة والأرستقراطية وعامة الشعب واقتصاد البرجوازية القائمة على أساس التجارة والاقتراض، ومناقشات أهل الثقافة في المقاهي والمؤسسات: مثل الكنيسة والأديرة والإحسان المنظم وسلسلة من الأشخاص والحوادث الثانوية قد أتاحت وصف هذه اللوحة الجامعة لحياة العاصمة مدريد وصفها بأنها «غابة من روايات متشابكة».

إن المجتمع الذي كان يعيش داخله المؤلفون للواقعية في بلجيكا، مجتمع برجوازية ميسورة، تقليدية ومتشعبة بالرفاهية المادية، وهي ترى أن الكسل هو أسوأ عيب في الإنسان... وفي مقاطعة «الفلاندر»، لبثت النزعة الواقعية حريصة على الفن «الذي يُعلم الإنسان ويحضره» وقامت في الحين نفسه، بدور نفعي في الإستيعاب القومي. ولكن، في أنواع الوصف المستلهمة من سيرة حياة (أرنست المحامي) (١٨٧٤)، قد رفض أنطون بيرغمان (A. Bergmann) (١٨٣٥-١٨٧٤) الميل إلى إنشاء رسالة سياسية والإعراب عنها. وإن فورجيني لوفلينغ (١٨٣٦-١٩٢٣) التي بدأت إنتاجها مع شقيقتها روزالي (١٨٣٤-١٨٧٥)، عالجت في رواياتها اللاحقة ومنها: «صوفيا»

(١) أي: لضفي عليها الطابع الروائي.

(١٨٨٥)، «قسّم علي» (١٨٩٢)، مشكلات جديدة مثل شجار حول التعليم، أو الدين، أو الوراثة، أو التركة.

في البلاد المنخفضة، تموضع الأبناء الواقعيون الأوائل، حوالي عام (١٨٥٠)؛ واشتملت أعمالهم، بشكل خاص، على روايات عن «الأخلاق الهولندية». وكان الواعظ نيكولاس بيتز (N. Beets) (١٨١٤-١٩٠٣) الذي أعطى المثل؛ فباسم هيلديبراند المستعار، وصّف بفكاهة ناعمة أوضاعاً، وأشخاصاً من هولندا، وبصورة نمونجية، وذلك في روايته: «الغرفة المعتمة» (١٨٣٩)؛ وغالباً ما أعيت طباعة هذا العمل. وقد انتشر تأثيره حتى القرن العشرين. وإنّ فان لينيب خضع، بشكل خاص، لتأثير رواية بالزاك: «فيزيولوجيا الزواج»، فألف «كلاسجيه زيفنستر» (١٨٦٥-١٨٦٦)؛ وهي رواية في خمسة مجلدات، تعالج الأخلاق الهولندية. وفي «أطفال المصنع» (١٨٦٣) كشف جاكوبس جان كرىمر (١٨٢٧-١٨٨٠) النقاب عن التعارض الصارخ بين فقر عمال مصنع النسيج، في مدينة «لايد» وبين النخبة من الطلاب.

### الواقعية النقدية:

حلت ديمقراطية برجوازية، في سكاذينايفيا، مكان حكم الفرد المطلق والاستبدادية. لكن ما أن تقلّد المذهب الليبرالي، زمام الحكم حتى صار رجعيّاً، فتحالف مع اليمين السياسي. وأفضت ردة فعل المفكرين، بصورة حتمية، إلى قطيعة سياسية، في أول الأمر، ومن ثم إلى قطيعة جمالية وثقافية. وفتح «الاختراق» العصري (١٨٧٠-١٨٩٠) الطريق للأدب الموالي للواقعية. وقد تبذت الواقعية الليبرالية، منذ ما قبل عام ١٨٧٠، منقطعة عن مذهب النزعة المثالية (Idéalisme) وعن الحركة الرومانسية، والأحكام المسبقة المناهضة للنزعة النسوية Antiféminisme<sup>(١)</sup>.

كانت مشكلة الإيمان المعارض للمعرفة الوضعية (Positive) والعلمية، تُعالج بحكمة من قبل أندرسن في روايته «تكون أو لا تكون» (١٨٥٧)، وعلى

(١) Antiféminisme : معارضة تحرر المرأة

يد فيكتور رينديبرغ (١٨٢٨-١٨٩٥)، في كتابه «المدرسة الثانوية الأخيرة» (١٨٥٩). لكن فلسفة كيركغارد هي التي أثارت القطيعة النهائية مع المذهب المثالي، كما نلاحظ ذلك لدى إبسن، وبجورنسون، وبرانيس. وكان الصراع المنذع ما بين النزعة المثالية المتناقضة والتيار الإلحادي، هو الموضوع المتكرر في العديد من الروايات: كمثل «المحدد» (١٨٧٨)، للأبيب أرنه غارويورغ (١٨٥١-١٩٢٤) وكتل «نيلز ليهن» (١٨٨٠) للكاتب جينز بيتر جاكوبسون (١٨٤٧-١٨٨٥). وابتكر جاكوبسون أسلوباً يتسم بنزعة الانطباعية أسلوباً شديد الدقة في أنواع وصف الأحوال الإنسانية، سوف يمهز بوسمه العميق المؤلفين السكندنافيين والألمان، عند منعتف القرن التاسع عشر.

باتت القطيعة مع الأفكار الرومانسية بيئة جلية في الرواية: «الفانتاستيون» [الموالون للتصور الوهمي الخادع] (Fantastes) (١٨٥٧) وهي رواية سيكولوجية / واقعية النزعة وساخرة، من تأليف هانس إغيد شاك (١٨٢٠-١٨٥٩). وباتت إدانة استغلال النسوة، في مجتمع يسيطر عليه الرجال، وملء بالأحكام المسبقة، يُعبر عنها بطريقة لها المزيد من الفرد المُستدق (Nuancé) في الدنمارك، مع الروائية - ماتيلدا فيبيغر، في مؤلفها «كلارا رفائيل، اثنتا عشرة رسالة» (١٨٥١)؛ وفي السويد، برواية «هيرثا، قصة نفس» (١٨٥٦) للمؤلفة فريديريكا بريمير (١٨٠١-١٨٦٥)؛ وفي النرويج، مع كاميل كوليت (١٨١٣-١٨٩٥)، في روايتها «بنات مدير الشرطة» (١٨٥٥). فاندلعت بسرعة معركة النزعة العصرية (Modernism)، وهي معركة النسوة، وقد نظمن أمورهن في حركة تحرر المرأة (Féminisme) المبكرة. وكان لابد للمشكلات المتعلقة بالوضع العسير وبتحررهن، أن تصير، بعد ذلك بسنوات عدة، الموضوعات الكبرى في الآداب الإسكندنافية.

قام الناقد جيورغ برانيس (G. Brandes) (١٨٤٢-١٩٢٧) بوضع معالم الحركة السياسية / الثقافية والأدبية، ألا وهي الاختراق العصري في إسكندنافيا؛ واكتشفت هذه الحركة ما هو عصري في الفلسفة والنقد الأدبي، بفضل ستيوارت ميل وتن (Taine) وعبر محاضراته حول «التيارات الأدبية

الكبيرة في القرن التاسع عشر» (١٨٧١) حيث تمايز عن الطبقة المسيطرة، وتبدى بمثابة رجل أفكار مستقلة وحرّة؛ وترك برانديس أثراً عظيماً على التصور الجمالي، لدى المؤلفين المعاصرين. وفيما كان يشجع التيار الواقعي، ألح على أن أديباً عصرياً حياً هو أدب «يطرح مشكلة للنقاش». وبفضل صلته بكل من: بوونيا وروسيا وبوهيميا وأرمينيا، أدخل قضية الأقليات في المضمار الدولي، وجعل من «الاختراق» العصري جبهةً متحدة ستخلف أثراً عظيماً، ولاسيما في الأقطار الناطقة باللغة الألمانية. وفي اسكندنافيا، قامت الأفكار الراديكالية التي أطلقها «الاختراق» العصري، برفدها نزعة واقعية نادرة، (حوالي عام ١٨٨٠). فالمقصود أن أديباً ينعم بدعم تأثير قوي روسي أو نماركي، يبدي أنه معني، بشدة وفعالية، بالتصدع المتعاطم (في أعقاب تصنيع وتمدن سريعين) ما بين الريف والمدن، ما بين عالم الفلاحين والعالم البرجوازي. ويتميز هذا الأديب بالمعرفة السيكولوجية الحديثة، واستخدام الوصف بتفاصيل مُستدقة، وقد اقترب بذلك من المذهب الطبيعي (Naturalisme).

### الضنون الأدبية الأخرى:

خلال هذه الحقبة المعنية، لم يكن المسرح والشعر فنّين مزدهرين. ولم يحدث، إلا في نهاية القرن ١٩، وبفضل عطاءات وردت من النزعة الطبيعية (Naturalisme) والمنحى الرمزي (Symbolisme)، تجدد مسرحي حقيقيّ تميّز أوجهه بسمة هنريك إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦). وفي آنٍ معاً، لم يسترجع الشعر مكانة متفوقة إلا في أعقاب تحرره من المبادئ الواقعية. وسيقوم شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) بتطوير الشعر تطويراً حاسماً، بمنحى النزعتين الطبيعية والرمزية.

## مسرح النزعة الواقعية

مَثَلُ الواقعية في المسرح ألكسندر أوستروفسكي A. Ostrovski (1823-1886)، وبفضل غزارة أعماله وقوة نفوذه: كان الكلاسيكي العظيم للمسرح الروسي. وُلِدَ أوستروفسكي في «ما وراء نهر موسكوف»، أي الحي التجاري حيث ترسخت تقاليد اتحاد التجار، فراح يصف هذا الوسط، وقد أدرك عاداته، وسيكولوجيته، ولغته، معرفة حميمة. وفي روايته «ما بين الأصدقاء»، تسوى الأمور دوماً (1850)، أعرب عن صراع الأجيال، ولكن هذه الأجيال جشعة جشعاً متنوعاً، فيما ظهر، في روايته «ليس الفقر رذيلة»، (1854)، والـ «سامودور» ينعم بطبع روسي على نحو نموذجي. وإن تعاطف أوستروفسكي مع عامة الناس، واستنكاره لنظام أخلاقي مضى زمانه، بل أيضاً التوق إلى الحرية والجمال، إن كل ذلك، قد اندمج في مأساة شعبية قوية كانت الـ «أورانج» (1859).

في فرنسا، أخرج مسرح ذلك العصر أخلاق البرجوازية: فإن أوجين لابييش (E. Labiche) (1815-1888) استخدم الهزل كسلاح مخيف، لكي يطارد مراعاة وأوهان برجوازية تنعم بالمتعة وبأوقات الفراغ والراحة وذلك في روايتين: «قبة إيطالية من قش» (1851) و«رحلة السيد بيريشون» (1860). وأخرج ألكسندر دوما (A. Dumas) الابن (1824-1895) الواقع الفظ لمرض السل، في دراما يصف فيها أخلاق عالم كل ما هو مشبوه في: «سيدة أزاهير الكاميلية» (1852).

إن الموضوع الفلاحي، وهو الذي يرفد النثر التشيكي ويغذيه، كان ماثلاً أيضاً على المسرح. ومسرحية لانيسلاف ستروبنزنيكي (1850-1892): «قرويونا المتبحرون» (1887) تشكل مرحلة تاريخية بوضعها، وجهاً إزاء وجه، الواقعية ونعومة سيكولوجية عظيمة والأغنياء والفقراء، في إحدى قرى بوهيميا الجنوبية. وقد شدت غلبريلا برينيسوفا (1812-1946) على هذه

الرؤية، في مؤلفها الدرامي: «إبناها بالمعمودية» [قليونها] (Sa filleule) الذي سوف ينعم بالشهرة، بفضل الأوبرا المستوحاة منها على يد ليوش جاناشيك. وتم بلوغ أوج التأليف المسرحي مع المأساة «ماريتشا» (١٨٩٣)، وهو عمل مشترك ما بين فيليم مارشيتيك (V. Mrstik) (١٨٦٣-١٩١٢) وأخيه ألوا.

في رومانيا، أدخل إيون لوكا كازجباله (١٨٥٣-١٩١٢)، على خشبة المسرح، الوجيهين الصغيرين لواقع رومانيا الحقيقي: القروي - فحياته وصلاته الاجتماعية تتوافق مع الشريعة المسيحية لحضارة شعبية تتشبث بالأرض تشبثاً عميقاً؛ وفي: «ناباستا» (١٨٨٩) - ومع النضال الداخلي لمجتمع يحاول التأورب: (S'européaniser)، وهو يتبنى عادات الغرب وأفكاره في: «مغامرات كارنفالية» (١٨٨٥) [حفلات تنكرية].

### الشعر، ما بين النزعتين الرومانسية والرمزية:

خلال الحقبة المتسمة بنزعة الواقعية التي وقعت تحت سيطرة الأدب النثري، يبدو أن الشعر قد فقد اذدفاعه الحيوي. وإذا تأثر، على نحو حتمي، بالمثل الأدبي الأعلى للواقعية، فقد نبذ ذاتية المذهب الرومانسي. وأعلن الشاعر لوكونت دوليل (١٨١٨-١٨٤٩)، في منخل ديوانه: «قصائد سحيقة القدم» (١٨٥٢) ما يلي: «الانفعالات الشخصية لم تبقَ فيها إلا القليل من الأثر.» وقدّم الشعراء الواقع الذي يكتنفهم (كوبيه، بروونينغ، نيكراسوف، فيرديه، إلخ...) بوجه غالباً ما تكون هجائية (كاردوتشي، بالاماس، نيكراسوف). ولكن ما أمدهم جوهرياً بالإلهام، كان ما يعتبرونه كواقع حقيقي دائم وهو الطبيعة فهي لديهم «واقع أزلّي حقيقي لا بد من وصفه» (كما قال كاردوتشي)، وتاريخ بلدهم وأمتهم وما قبل تاريخ الذهنية والحضارة في أوروبا (تينيسون، كاردوتشي، بالاماس، لوكونت دوليل)، والمسائل الماورائية [أي الميتافيزيقية] الأثرية التي يطرحها المرء على ذاته وعلى الفن بصفته إبداعاً مستقلاً بذاته ألا وهو «الفن من أجل الفن».

إن كان من الصحيح أن موضوعاتهم، تُذكرُ بجملة موضوعات المذهب الغنائي الرومانسي (Lyrisme) فهي أيضاً تقترب من روح عصرهم بوسيلة

التعاون، الواعية في غالب الأحيان، ما بين الشعر والعلم. ويصيح لوكونت دوليل Leconte de Lisle الإعراب عن هذا الموقف في مقدمة عام (١٨٥٢) نفسها بقوله: «ترتب على الفن والعلم، وقد لبثنا منفصلين زمناً طويلاً [...] السعي إلى اتحادهما اتحاداً وثيقاً، إن لم يندمج أحدهما في الآخر» بعد ذلك بأربعين عاماً، ظل بالاماس يؤكد، (في نص هام بالمقدار ذاته وتحت عنوان جزيل الإيحاء «كيف نفهم الشعر وندرکه، ١٨٩٠»)، أن «الشاعر يدرس الحق ساعياً إلى إبداع الجمال.... ويستلهم العلم حين يتغنى بمديح الفيزيولوجيا [علم وظائف الأعضاء]، لا بل، متى يمثل الكائنات والأشياء طبقاً لبحوث العلم واكتشافاته».

لوحظ تجدد حقيقي لعلم العزوض (La métrique) وإظهار منتظم للإمكانات الإيقاعية في البيت الشعري التقليدي. وتم التفضيل بمقدار بالغ لقصائد لها أشكال ثابتة، وبصورة جوهرية، قصيدة «السونيتة» (Sonnet) إليها ١٤ بيتاً و ٤ مقاطع، بل أيضاً القصيد الشعري الثلاثي (Le tercet) والقصيدة السادسة (La sextine)، والقصيدة الرباعية (Le pantoum)، إلخ....

وُضعت المعالم النظرية لهذا الشعر على يد تيوفيل غوتيه وقد صاغ نظريته حول «الفن للفن» معلناً تحرر الشعر من كل انتهازية سياسية أو أخلاقية أو اجتماعية، وموضحاً أهمية الشكل المتفوقة.

إن شعر لوكونت دوليل في «قصائد سحيقه القدم» و«قصائد غريبة همجية» (١٨٦٢)، و«قصائد مأسوية» (١٨٨٤)، شعر مشتائم عامة، وملحمي أساساً، ويشكل من جديد، بصور ثابتة الحركة، الماضي الإغريقي أو الماضي الهندي أو السبتي، أو ماضي الكتاب المقدس. وليس من المستبعد عن «أسطورة القرون» (١٨٥٩، ١٨٧٧، ١٨٨٣) وهي ملحمة فيكتور هوغو Victor Hugo التي تركت أثراً بالغاً على أوروبا بأسرها، أن تدين ببعض الشيء للتحققات الملحمية في قصائد لوكونت دوليل الصغيرة. وأنت «الغنائم»، قصائد جوزيه ماري دو إيريندا لتختتم حلقة الشعر البارناسي [وهو: يؤكد على الشكل أكثر منه على العاطفة]، فكانت في ختام المطاف شعراً يتسم بإطلاع واسع، وبالسكون وبالبرودة المعتدلة.

في اليونان، قامت «مدرسة أثينا الجديدة» (١٨٨٠) بتحرير الشعر من النزعة التكلفة المنمقة (Maniérisme) الخاصة بالمذهب الرومانسي، وقربت

الشعر أكثر من الواقع. فالمدرسة هذه، باتباعها منحى «سولوموس» والغناء الشعبي، قد تبنت لغة الشعب (الديموتيك Démotique) بدلاً من لغة الرومانسيين الفصيحة المدعوة «كاتاريفوسا» (Katharévoussa)؛ وافتتحت الحركة هذه على التأثيرات الخصبة الواردة من آداب أوروبا الغربية. ومن بين ممثليها: أريستومينس بروفيليجيوس (١٨٥٠-١٩٣٦)، جيورجيوس دروسينس وهو نيكوس كامباس (١٨٥٧-١٩٣٢) وإيوانيس بوليميس (١٨٦٢-١٩٢٤) جيورجيوس ستراتيجيس (١٨٥٩-١٨٣٨)، ومن بين هؤلاء يبرز الشاعر والناقد كوستيس بالاماس (١٨٥٩-١٩٤٣). وتطورت أعماله الشعرية الهائلة، طوال نصف قرن، مشتملة على أكثر من عشرين ديواناً: «أغاني وطني» (١٨٨٦)، «مقلتنا نفسي» (١٨٩٢)، قصائد هجائية (Iambes) وأنابيست (Anapestes) [على وزن فعْلُنْ]، «حياة لا تتحول» (١٩٠٤). وإذا احتفظت أعماله في غالب الأحيان بالوتيرة الرومانسية، ظل تفكير فلسفي يجتازها بكاملها؛ وشكل المحور المركزي لهذا التفكير فكرة النزعة الهيلينية القديمة، البيزنطية منها والحديثة. وعلاوة على ذلك، إنما بفضل هذا العنصر الأخير قد مُنح بالاماس لقب: «شاعر قومي»، على غرار سولوموس وكالفوس.

«أوحيد أنا؟ لست البتة وحيداً!

فهما في غرفتي الصغيرة،

وهنا قريباً مني دنياً،

وهناك بعيداً عني قصياً،

هناك الرجال والأبطال،

هناك الآلهة والآلهات،

كمثل غمامة ذهبية يذهبون،

ويبثون هوانة يعجون،

وزمرة من الجن تكلف السواد التمام،

وتمر غريبة الأطوار

كأحلام انبلاج النهار.

وفي ركن من الأركان،

أحياناً ما يجول في ظني  
أن رئيس ملائكة بهياً يرمقني.  
فقرّاني، أوحيد أنا؟ كلا، لست البتة وحيداً!»

(كوسديس بالاماس Costis Palamas، حياة لا تكحول)

إن العمل الضخم الذي أنجزه الشاعر التشيكي ياروسلاف فرشليكي (1853-1912) (J. Vrchlicky) شكّل مرحلة تاريخية. وقد عرف القارئ التشيكي، عبر ترجماته العديدة، بالأدب العالمي، بدءاً بالأدب الفرنسي؛ وأنخل، في الحين ذاته، أشكالاً «أجنبية» مثل الغزل (Ghazel) والقصيد السداسية (Sextine) والقصيد الرباعي (Le pantoum)، إلخ.... والعقريّة الشعرية لهذا «الأخ لكل من غوتيه، فيكتور هوغو، كاردوتشي، لوكونت دوليل»، عقريّة غنائية وتأمليّة على نحو جوهرى ذاتي وخاصة في: «من الأعماق» (1875)، «أحلام سعادة» (1867)، «موسيقى سريرة النفس» (1886)، فكذا أعمال شكّل أمثلة على ذلك. وينتشر التفكير الممارس على تطور البشرية في قرابة عشرين مجموعة تحت عنوان عام «مقاطع من منحمة»، حيث يبحث عن معنى مسيرة الروح الإنسانيّة، مستعيداً بذلك مشروع هوغو الذي ينعم بنفحته الملحمية.

ابتعد الشاعر البولوني سيبريان كميل نورفيد (C. K. Norwid) (1821-1883)، مع ديوانه الشعري الغنائي: «تعال معي» (1865)، عن التيار الرومانسي، بفضل طابع لغته المجرّد والمقتضب، بل إن هذا الطابع يخلّد ذكره من خلال مواضيعه العظيمة عن الوطن وواجب المواطن. أما عمل الشاعر سيزاريو فيرديه (C. Verde) (1805-1886) فارتبط بحياة المدينة في البرتغال، وبالحضارة الصناعية. فشعره نموذج تشكيلي (Plastique) يناهض الغنائيّة، وذلك في موضوعيته وحساسيته الجديدة التي تلقّنها من بولنير: «كتاب سيزار بوفيرديه» (نشر عام 1901).

إن واقع روسيا الحقيقي، أي حياة الفلاح الروسي [موجيك]، قد استخدم بمثابة خلفية لشعر نيكولاي نيكراسوف (N. Nekrassov) (1821-1878) صديق بييلينسكي. وكان موقفه المحب للإنسان [الفيلانتروبي]، إزاء شعب على قيد المعاناة كما في: «زمن الجمود ذي الأذف الأحمر» (1863)، قد تم

تكريسه الجمالي في الأسلوب الشعبي للهجاء المتمسم بالنزعة الواقعية في:  
«من الذي بوسعه أن يعيش سعيداً في روسيا؟» (١٨٦٣-١٨٧٦).

سيطر على الشعر الإنكليزي ألفرد تينسون (A. Tennyson) (١٨٠٩-  
١٨٩٢)، وروبيرت بونينغ (١٨١٢-١٨٨٩). والقوارق التي تفصل هذين  
الشاعرين، فوارق هامة. فإن تينسون مع: «قصائد» (١٨٤٢)، و«إيفوك أردن»  
(١٨٦٤)، و«غزليات الملك» (١٨٥٩-١٨٨٥) استمد (إلهامه من اليونان القديمة:  
«اللوئوفاج» (Lotho phages) (١٨٣٣) [شعب مضياف من شمال إفريقيا]  
«أوليس» (١٨٤٢)؛ وكذلك من أساطير حقبة الملك أرتور إذ أبدى أنه مشغول  
البال بمأزق الإيمان / العلم. وإن حرصه الدائم الذي يكنه للجمال الاستطقي [أي  
الجمال الفني] في شعره يُذكر بالجهود المماثلة لدى أتباع «الفن للفن» في المذهب  
البرناسي. وإن فريق من سبقوا الرسام رافائيل قد ارتبط بصورة وثيقة بالبرناسيين  
وبالنزعة الجمالية للشاعر (Poe) على السواء؛ ومن هؤلاء السابقين: دفتيه غابرييل  
روسيني (١٨٢٨-١٨٨٢) وشقيقته كريستينا روسيني (١٨٣٠-١٨٩٤)، وويليم  
مورس (١٨٣٤-١٨٩٦)، إلى جانب المقدم والشهواني شارل سوينبورن (A. Ch.  
Swinburne) (١٨٣٧-١٩٠٩)، وقد ذاع صيته نتيجة لمنهج قصائده: «قصائد  
وموشحات غنائية» (Ballades) (١٨٦٦)، وبرونينغ «أناشيد مأسوية»  
(Romances) (١٨٤٥)، «رجال ونسوة» (١٨٥٥)، «أشخاص مسرحيون»  
(١٨٦٤)، «الخطم والكتاب» (١٨٦٨-١٨٦٩). فكان الشاعر / المفكر الذي يكشف  
القاب عن سريرة النفوس، في مونولوجياته المأسوية. ولأعماله صفات غنائية  
عظيمة، رغم تفكر غدا في النهاية عبثاً تدوء به أعماله.

أراد الإيطالي جيوزويه كاردوتشي (G. Carducci) (١٨٣٥-١٩٠٧)،  
أن يعارض، في آن معاً، الرومانسية العاطفية ونزعة تمثيل الحقيقة  
(Vérisme). وإذ تورط بعمق في حياة إيطاليا السياسية، فقد شعر بما يثير  
التففة في حوادث التاريخ الهامة. وغالباً ما لبثت أعماله من استلهاج  
النموذجي الخالد classique. وحرص كاردوتشي على التقاليد الأدبية، متوخياً  
تجديدها بأساليب عروضية معقدة. أما قصائده: «قصائد جديدة» (١٨٧٧)،  
«قصائد غنائية» (Odes) (١٨٧، ١٨٨٢، ١٨٨٩)، فتشيد بقيم الحياة الوادعة  
النشيطة، وبالمحبة وأساطير العصر الكلاسيكي العظيمة.

## المنحى الطبيعي يقتضي آثار نزعة الواقعية:

إن التباعد ما بين البرجوازية، وهي تكس الثروات تكديساً مستفزاً، وبين الطبقة العاملة، وقد أقحمت في فقر مدقع، تباعد تعمق دون هوادة تعمقاً خطيراً. وتعود إلى هذا العصر معالجة أوروبا لنموذجين، وطبقاً لتصميم راهن شمال / جنوب، شرق / غرب. والأنيب ذو المنحى الطبيعي (Naturalisme) الألماني أرنوهولتز (١٨٦٣-١٩٢٩) يُعرف كما يلي العالم المحيط به: «لم يعد عالمنا كلاسيكياً فعالمنا عصري وحسب». وإزاء هذا الواقع، وضع المذهب الاشتراكي في المقدمة المصلحة الاجتماعية معارضاً إياها بالمصلحة الفردية (ماركس، رأس المال، ١٨٦٧). وبدأت الطبقة العاملة تدرك وضعها وتطالب بفعالية عبر الإضراب عن العمل. وبالاندراج المتنامي في النقابات (الأممية العمالية الأولى، ١٨٦٤) وبحماية جميع حقوقها ومصالحها.

وفي أعقاب العديد من النجاحات المذهبة في العلوم الفيزيائية خلال عقود القرن الأولى، أتى دور علم الأحياء والطب، بفضل أعمال شارل داروين (١٨٠٩-١٨٨٢) وكلود برنار (١٨١٣-١٨٧٨) وكانت تطورات هذه الأعمال خاصة بالإنسان. وعينت النزعة الطبيعية لنفسها، بمثابة مهمة، وضع الآداب في علاقة بهذا الواقع على الصعيد الاجتماعي والعلمي.

## مذهب الطبيعة. صلاته بنزعة الواقعية:

إميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) هو مؤسس النزعة الطبيعية ولا نزاع فيه. وعقب انطلاق هذه النزعة من فرنسا، حيث ظهرت للمرة الأولى في عقد (١٨٧٠)، انتشرت في جميع أوروبا، طوال العشرين سنة التالية، مبلورة البحوث المتماثلة التي أصبحت قائمة في أحضان شتى الآداب القومية.

لم تكن هذه النزعة الطبيعية، كما يرى البعض، سوى مرحلة ثانية من مذهب الواقعية، مرحلة لها المزيد من القوة، نونما شك. ولكن مصطلحاً جديداً ليس ضرورياً، بالنسبة إليها. ورأى آخرون، أن المذهب الطبيعي يشكل التيار الأكبر ويشتمل على أبناء كمثل بلزاك وقلوبير، تولستوي وتشخوف. وكان العديد منهم، لكي لا نقول غالبيتهم، يتوسلون بمصطلحات المذهب الواقعي (Réalisme) ومذهب

الطبيعية (Naturalisme) على نحو متناوب، أو دون فارق بينهما، أو مقترنين بصورة سهلة، ولكن مُبهمة. ونجم الإبهام هذا عن غياب نظرية واضحة للواقعية نفسها؛ ونسب هذا الإبهام أيضاً إلى زولا فهو، إذ توخى أن يضم إلى هذا المذهب شخصيات سابقة ومتألّقة، فقد نسب صفة موالين للطبيعيين إلى أباء كمثل بلزاك، ستاندال، فلوبير، (وهم الروائيون للنزعة الطبيعية، ١٨٨١)، ووضع عنواناً ثانياً للطبعة الإنكليزية، كما في: «الأرض» (وهي رواية واقعية ١٨٨٩) وسوف نأخذ هنا في اعتبارنا أن مذهبي الواقعية والطبيعية يُشكلان مفهومين، أحدهما كامن في الآخر، وأقله، فيما يخص العقيدة الأدبية: فالواقعية تشكل المفهوم الموسع، بينما تكون الطبيعية المفهوم الأضيق، لأنها تستخدم وتقبل، كمقدمات، جميع المبادئ الأساسية والمواضيعية (Thématique)، كما تفعل الواقعية. وعلاوة على موقف ينتمي إلى مذهب الواقعية وينسب إلى مذهب الوضعية (Positivisme)، يقتضي المذهب الطبيعي، إذا ما تكينا بنظرية زولا، أن يُقدّم الأديب، إبان الإجراء لإنتاج عمله، على تطبيقه نهجاً علمياً بصورة دقيقة، مقارياً مما يُطبق في العلوم الطبيعية، وكان هذا النهج قد استخدمته، للمرة الأولى، سانت بوف، وتن (Taine). في النقد المنتمي إلى مذهب الوضعية للظواهر الأدبية.

### النقد الموالى للنزعة الوضعية. الرواية العامية.

في السنة التالية، نشر الأخوان إدمون (١٨٢٢-١٨٩٦)، جول (١٨٣٠-١٨٧٠) دغونكور (E. J. de Goncourt)، «جيرميني لاسيرتو»: رواية قد استُهِت بمقدمة حظيت بالشهرة ذاتها. وتظهر في هذه الرواية، للمرة الأولى، ميزتان من الميزات الهامة للمذهب الطبيعي (Naturalisme): قبضة الرواية خادمة تقوم بكل الأعمال، ومن أدنى منبت اجتماعي، وتتم دراسة تصرفها بكل دقة دون أي حكم مسبق، بريشة كتابة تشبه كثيراً عدسة مكبرة في عيادة عالم في البيولوجيا، عالم في التشريح. ولربما عنت رواية زولا: «تيريز راكان» (١٨٦٧) كأول رواية من نزعة المذهب الطبيعي. وجملة تين التالية: «الرديلة والفضيلة منتجان كمثل الفيتريول والسكر»، هي نقطة انطلاق ما قيل آنفاً. ولا تنجم النزعة الطبيعية لهذه الرواية عن حيكمتها (تبرز نوران وعشيقها، يقتلان كامى، الزوج، وينتهيان إلى الانتحار، تحت عبء

وساوس ضميرهما)، لكنها تتجم عن تفسير أفعال الشخصين وتطورهما. والتصورات العشوائية الجوانية والعمياء التي تدفعهما تحدّد اختياراتهما، وردود أفعالهما، فلا تدع أي مجال للأخلاق النقية، لشدة ما «تسيطر» عليهما «أعصابهما ودمهما فباتا يفقدان حرية الاختيار».

\* \* \*

«يتكون الروائي من مراقبٍ ومن مُختَبَرٍ.»  
(إميل زولا Emile Zola، لرواية التجريبية)

### إميل زولا والرواية التجريبية Experimental:

في مقدمة «تيزيز راكان»، وأيضاً «مذهب الطبيعية في المشرح، والروائيون الطبيعيون» (١٨٨١)، ولاسيما في «الرواية التجريبية»، صاغ زولا نظريته حول الرواية التي يصفها «اختبارية»: وسعى طموحه إلى منحه مذهب الطبيعة وضع مذهب علمي، وإلى منحه الأبناء الأداة لنهج دقيق ملزم. وإذا اتخذ كنموذج، بما في ذلك العنوان، الدكتور برنار في مؤلفه «الطب الاختياري» (١٨٦٥)، وإذا تبع نهجه خطوة فخطوة، عرض زولا النظرية القائلة بأن «الروائي يتكوّن من مراقبٍ ومن مختَبَرٍ». فالمراقب يختار موضوعه (إدمان الكحول مثلاً) وينبئ بفرضية (إدمان الكحول وراثي، أو مرده إلى تأثير البيئة، أو الوسط). ويقوم النهج الاختباري على أن الروائي «يتدخل مباشرة ليضع شخص روايته في بعض الظروف» التي ستكشف آلية أفعاله وتتحقق من الفرضية الأولية. «وفي نهاية السيرة، ثمة معرفة الإنسان، المعرفة العلمية، في فعلها الفردي والاجتماعي».

لكن زولا، قبل «الرواية التجريبية» بمدة طويلة إذ يبرّر نفسه، ويقيم أسس مجمل النزعة الطبيعية، سبق له أن بدأ بتطبيق هذه الأفكار على سلسلة من أربعين رواية تحمل العنوان العام: «آل روغون مكار». حيث يصف فيها «التاريخ الطبيعي والاجتماعي لعائلة خلال نظام الإمبراطورية الثانية»<sup>(١)</sup>. وتبع فيها مصير

(١) الامبراطورية نابوليونية الثانية في فرنسا (١٨٥٢ - ١٨٧٠). (المترجم)

أعضائها وتطورهم على صعيد كل الطبقات الاجتماعية سحابة خمسة أجيال متتالية: «ثروة آل روغون» (١٨٧١)، «الخمارة المربية» (١٨٧٧)، «نلتا» (١٨٨٠)، «جيرمينال» (١٨٨٥)، «الأرض» (١٨٨٧)، «الدابة البشرية» (١٨٩٠)، «الدكتور باسكال» (١٨٩٣). وكان هدف زولا الرئيسي في البرنامج هذا، أن يبرهن على دور البيئة الحاسم في الطبيعة والمجتمع وعلى نور الوراثة في حياة الإنسان. وفي نهاية الأمر، لا يمكن اعتبار هذا الإنسان مسؤولاً عن انحلال أخلاقه. وهكذا، فإن صيرورة الأشخاص البؤساء على الصعيد الأخلاقي والجسدي لدى زولا، صيرورة تلبث شكلاً آخر غير «أنا أتهم». وإن أوصافه، القوية والجريئة، تنوء بمأساة الفرد الذي تردُّه اللاعدالة الاجتماعية واللامبالاة إلى حالة حيوان. وفي روايته «جيرمينال»، ثمة «السيدة هانوبو» زوجة مدير شؤون المنجم، والسيد نيجريل، (بعد لجوئهما مع أصنقائهما إلى هرى الغلال) وقد حضرا مسيرة مطالبات عمال المناجم المضربين.

«ثم كهافت الرجال بسرعة، ألقان من الرجال الساخطين، ومنهم مُعذِّنون مساعون، وتُسقَّفو الصخور، ومرقعو جدران، وقد كوكوا ككثة مفاصة البنيان، كانت تدرج كومة واحدة، مفاصة ومنمجة، بحيث أن المرء ما كان يميز السراويل الباهتة الألوان، ولا الكفترات الصوفية وقد باتت أسماً فاطمست في التماثل الترابي التناحُب ذاته. كانت العيون متوقدة، وما كان يُرى سوى ثقوب أفواه سوداء تُنتشد التنتيد الوطني (لا مارسيز): La Marseillaise. وراحت مقاطع التنتيد تغور وتخور هادرة مئهممة، بصحبة قرعة القباقيب على الأرض الصلدة. وفوق الرؤوس، ما بين قضبان الحديد المُسنَّنة، انصببت فأس حُميت منصوبة تساقولياً. وبدت هذه الفأس الوحيدة وكأنها راية للجماعة بأسرهم، وعلى جلد السماء الصافية، ارتدَّت مظهر شفرة مقصبة حادة ذريرة.

«يا لهذه السحنات القبيحة!»، كذا تمتمت السيدة هانوبو، وتلغم نيجريل قائلاً: «لن أرى أي شك، لا أعرف أي واحد منهم! فمن أين خرج هؤلاء الأتقياء؟»

(إميل زولا، جيرمينال)

## الجماعة الموالية لمذهب الطبيعة الفرنسي:

في عام (١٨٨٠)، فيما بات زولا الزعيم نونما جدال لمذهب الطبيعة، نشر روائيون شباب مجموعة من الأقاصيص تحمل عنوان «أمسيات ميدان» Médan (١٨٨٠) وكان الأمر يلمح إلى عنوان منزل زولا الريفى، حيث اعتانوا الاجتماع، وأصبح موضوعهم مشتركاً: الحرب الفرنسية / البروسية لعام (١٨٧٠).

«ها نحن جالسون إلى طاولة إميل زولا، في باريس: موبسان، هوزيمن، سيدار، أليكسي، وأنا، سعياً إلى شيء من التغيير، ورحنا نتحدث نونما كثفة ولا ترابط في ما نقول؛ وطفقنا نثور نذكر الحرب، حرب عام (١٨٧٠) الشهيرة. وسبق لعدة أفراد من جماعتنا أن كانوا منطوعين أو جنوداً في الحرس السيار الوطني. وإذا بزولا يقترح قاتلاً: «هيا اتبهبوا! يا للفرابة! لماذا لا نحرر مجتداً عن هذا الموضوع. مجتداً من الأقاصيص؟».

أليكس: أجل، ولماذا؟

- أليكس بعض المواضيع؟

- سيكون لنا البعض منها.

- وما هو عنوان الكتاب هذا؟

[أجاب] - سيدار: - (أمسيات ميدان. Médan)

(ليون هينيك Léon Hennique، مقدمة ١٩٣٠ لمجموعة «أمسيات ميدان» لجماعية).

ظهر غي دو موبسان (G. de Maupassant) (١٨٤٠-١٨٩٣)، للمرة الأولى في مضمار الآداب، مع أقصوصه «كرة شحم المعى» (١٨٨٠). وتم الاعتراف فوراً بقيمة الكاتب الأبنية، فددا بسرعة خاطفة ذائع الصيت، بفضل سلسلة من الأقاصيص عالجت موضوع حياة الريف النورمندي، منطقة مسقط رأسه (منزل تيليه، ١٨٨١، و«حكايات نجاجة الأرض» ١٨٨٣، «حكايات النهار والليل» ١٨٨٥، و«إيفيت» ١٨٨٥، إلخ....) وغالباً ما تجتاز عالمه قوى غامضة تذب الذعر في أشخاص حكاياته العصائيين كما في: (أل «هورلا» ١٨٨٧). وينبثق عن جملة أعماله رؤيا متشائمة حول وضع الإنسان الاجتماعى، فهو بذاته يلحظ ما يلي: «يتكرر كل شيء، دون كللٍ وعلى نحو يرثى له.».

بصورة مفارقة بدا التيار الطبيعي الفرنسي يقتصر، باستثناء زولا، على موباسان ولربما على ألفونس دوديه (١٨٤٠-١٨٩٧). وقد بات أعضاء المجموعة الآخرون في طيات النسيان أو كادوا، أي: بول أليكسي (١٨٤٧-١٩٠١)، هنري جيار (١٨٥١-١٩٢٤)، ليون هينيك (١٨٥١-١٩٣٥).

على هذا المنوال، سرعان ما أصاب الفساد المنحى الطبيعي، في بلده ذاته، فتخلّى عنه أتباعه سريعاً. وقام هويزمن (١٨٨٤) بالانقطاع عن تيار زولا ومذهبه، واتخذ منحى نزعة روحانية (Spiritualisme) متسمة بشيء يفوق الطبيعية (هناك ١٨٩١). وفي عام (١٨٨٧) أوضح موباسان، في مقدمة روايته «بيير وجان» (١٨٨٨)، أن الموضوعية مستحيلّة في الأدب. ونشرت صحيفة «الفيغارو» في السنة عينها، «بيان الخمسة»، وهم الذين احتجوا، باسم ضميرهم الأنبي على نزعة زولا المتطرفة في مؤلفه «الأرض». وفي عام (١٨٩١)، اتفق جميع الأبناء على قولهم إن مذهب الطبيعة [أي: الطبيعية] قد مات. ولم يبق سوى أليكسي المتعاون القديم في «الأمسيات»، فأجاب هوريه (Huret) المكلف بالتحقيق حول هذا الأمر برفقاً: «الطبيعية لم تمّت. رسالة ستنبع» وكان على حق.

### استقبال أوروبا المذهب الطبيعي (Naturalisme):

على نقيض الاستقبال البارد بالأحرى، لكي لا نصفه بأنه سلبي، الذي خصّه به النقد الأنبي، وعلى نقيض النجاح الهائل الذي ناله الأبناء الفرنسيون الآخرون، فقد نعم زولا، لدى الجمهور الواسع بنجاح عظيم منذ روايته «الخمارة المريبة»، واتسع نطاق النجاح هذا بروايته «نانا» ثم «جيرمينال»، ولم يلحق به أي فتور. وقراءة الحقبة ذاتها، طفقت أعمال زولا وأفكاره تُصنّف إلى أوروبا. فعلى سبيل المثال، نشرت ترجمات أعماله، في روسيا، منذ عام (١٨٧٣)، وفي الحين نفسه في ست مجلات. ونشرت رواية «جيرمينال» بحلقات متسلسلة، في ست صحف يومية ناطقة باللغة الألمانية تماماً حين نشرها في «جيل بلاس». وكذا حدث الأمر بالنظر إلى روايته «نانا» وما بين (١٨٧٩-١٨٨١) نجد ترجمات لروايته في اللغات: الدنمركية، اليونانية، الإيطالية، الهولندية، البولونية، الروسية، السويدية... إلخ.

أثارت النزعة الطبيعية الاهتمام في كل مكان، رغم جميع الانتقادات، وبالأحرى كأساس نظري، أكثر منها كعمل أدبي.

هناك وجهة نظر تنسم بارتياحية شديدة، ألا وهي وجهة النظر التي ترى أنه قد يكون ممكناً، بل مُحبباً، أن يتبنى الأديب، في إنجاز مؤلفاته، مناهج تتعم بدقة العلم الصارمة. وثارت احتجاجات على النزعة المادية في الطبيعية، وعلى مذهب الحتمية (Déterminisme) للورثة والبيئة أو الوسط، فيما ظلّ تشبيه الإنسان بالحيوان يثير موجة استنكار حقيقي.

لاحظ النقد البولوني، بشيء من الفكاهة الظرفية، أنه إذا قام أصحاب المذهب الطبيعيّ بمراقبتهم «وجود الحيوان كله في الإنسان»، فإنهم لم يقلحوا في تمييزهم «أن الإنسان كله غير موجود في الحيوان». ومن جانب آخر، نعت النزعة الطبيعية باستقبال إيجابي جداً، لأنها أثرت المواضيع [محمل المواضيع المطروقة] للفن الرومانسي بإدخالها الجديد من المواضيع، كتأثير البيئة والوسط على التصرف البشري، أو أيضاً، مثل الظلم الاجتماعي: وجدّنت أيضاً هذه النزعة للمذهب الموالي للطبيعة الكتابة الرومانسية، بوسيلة البهاء التصويري والملون في الأوصاف.

إن نبئت أعمال زولا على قيد الحياة، وتركت أثرها على العديد من الأديباء، فذلك، حقاً، لأن المُنظّر قد نجح، عبر رواياته، في نقل القارئ إلى سريرة الكاتب: «عمل ما فني، زاوية من زوايا الطبيعة، وتتم رؤيتها من خلال مزاج ما»؛ أو أيضاً: «يتدخل الروائي تدخلاً مباشراً، ساعياً إلى أن يضع شخصه الروائي في ظروف يتحكم بها دوماً».

### تطور المذهب الطبيعي على الصعيد الأوروبي:

في إنكلترا، خلال عهد الملكة فيكتوريا، كما في روسيا، لم يتمكن المذهب الطبيعي من التجذر فيهما، وبدون شك، من جراء الأسباب ذاتها التي أفضت إلى أن الواقعية اتسمت بشيء من المذهب الأخلاقي والنزعة إلى بذل الحب والرعاية للإنسان (Philanthropie). ولذلك، بقيت جهود جورج مور (1852-1923) (وهو شخصية منعزلة في الأدب الإنكليزي)، التي بذلها سعياً منه إلى نقل زولا،

كما هو عليه، داخل بلده، وكذلك رواية «سلطان الظلمات» (١٨٨٦)، لأنيب توستوي فلم تزلّ وضعاً منفرداً في الأدب الروسي.

خلال خمسة وعشرين عاماً تالية من القرن التاسع عشر، نشر الأبناء الهولنديون الموالون للزعة الطبيعية (Naturalistes) أعمالهم، مصطبغة بمنحى زولا. ودافع مارسيلوس إمانتس (١٨٤٨-١٩٢٣) عن أفكار زولا في مقدمه كتابه «ثلاث أقاصيص» وحرر روايات طبيعية مثل «اعتراف متوارث» (١٨٩٤)، وأيضاً تحت تأثير غوغول ودوستويفسكي.

وانتمى إلى التقليد ذاته، عمل لويس كوبيروس (١٨٦٣-١٩٢٣) في: (إيلين فيرته) (١٨٨٩) والبطنة في هذه الرواية إيلين، امرأة أنيقة ظريفة، لكنها كسولة، وتقضى حياتها في وسط مدينة لاهاي الأرسقراطي الذي تقهر نحو الاحتياط. وترى نفسها ضحية الوراثة ووسطها الاجتماعي، فحتم الانتحار مجرى حياتها.

إن الحملات التي جرت من أجل «الخمارة المرية»، ثم (جيرمينال)، والتي تصادفت مع اكتشافات الوقائع في المجتمع، سوف تتيح للزعة الطبيعية البلجيكية الانطلاق إلى أعمال كامى لومونيه (C. Lemonnier) (١٨٤٤-١٩١٣). فإن رواياته، وهي ليست من صنف يعتمد الأطروحة، وتبرهن رغم ذلك على أن النقاشات الإيديولوجية، في ذلك الزمان، لم تكن غريبة عنه. والزعة الطبيعية للعالم القروي والعمالي تعارض مذهب الرجوع إلى منحي الحالة الطبيعية (Le naturisme)، مذهب الفترة الأخيرة لإنتاج مذهب الطبيعة، أي وهم مصالحة الإنسان مع الطبيعة. وإن لومونيه الموالي للطبيعية، عقب مؤلفه: «نكر» (١٨٨٠) (وهو رواية غنائية) و«المهسترة» (١٨٨٥)، (وهذا العمل دراسة سيكولوجية لمصايبه بالعصاب)، أصدر كتابه: «نهش اللحم» (١٨٨٦) الذي أهداه لزولا، وهو رواية حول طبقة العمال في مصانع الصلب والحديد في الـ «سانتر» [منطقة إدارية في جنوب منطقة باريس]؛ ثم «نهاية البرجوازيين» (١٨٩٣) التي تسطر ملحمة عائلية على غرار الـ «روغون مكار». وقد اهتم جورج إيكهود (G. Echoud) (١٨٥٦-١٩٢٧) بجميع الأوساط المهمة. وروايته «قرطجنة الجديدة» (١٨٨٨) لوحة اجتماعية حقيقية، وانتقاد جريء للرأسمالية المنصرفة.

وأهم أدبٍ مناصرٍ للطبيعية في مقاطعة فلاندر هو سيربيل بويس (C. Buysse) فقد بدأ في عام (١٨٩٠) بأقصوصة «ابن زنى» وطبق فيها نهج زولا التجريبي. وعالج مصير الفقراء في إطار الريف؛ فوضعهم الإنساني القدر والحيواني بات دون أمل من جراء الظلم الاجتماعي. وثمة خيال مُبدع للرؤى، واهتمام بالتفاصيل النموذجية، يميزان أعماله المعروفة بالأكثر، ومنها «حق الأقوى» (١٨٩٣).

إن لويجي كابوانا (Luigi Capuana) (١٨٣٩-١٩١٥)، مؤلف أقاصيص وروايات ومسرحيات هزلية، وناقد أدبي يجدر التقدير به وكان أول من اهتم بالطبيعية الفرنسية. وترك أثراً بالغاً على خيالات زميليه وصديقيه: فيرغا وروبيرتو. وفي روايته: «الياقوتة الصفراء المحمرة» (١٨٧٩) وقد أهداها لزولا، و«عبق العُطر» (١٨٩٩)، طبق النهج السريرية للزراعة الطبيعية على دراسة الأوضاع المرضية، مسترسلاً في مغامراته حتى بلغ معالجة ما يتجاوز السيكولوجيا (Parapsychologie) وذلك، قبل أن يعي حدود مذهب النزعة العلمية (Scientisme).

قام جيوفاني فيرغا (Giovanni Verga) (١٨٤٠-١٩٢٢)، بعد أعمال شبابه التي أتبع فيها منحى النزعة الوطنية والرومانسية، بتتظيم رواياته الهادفة إلى الالتحاق بمذهب تمثيل الحقيقة بكاملها (Vérisme) داخل حلقة رؤائية لانهائية: «المقهورون» حلقة تمثل النضال من أجل الحياة، وتفضي إلى مرارة الإخفاق. وأشهر روايته المجلدان الوحيدان لرواية «المقهورون»، و«المالاقوغليا» [أي الإرادة السيئة] (١٨٨١)، و«المحامي دون جيزوالدو» (١٨٨٩) ويتموضع مجال حداثتها في صقلية، ما بين صيادي السمك والقرويين الفقراء، من جانب، والبرجوازية الصاعدة والتبلاء في طور الانحطاط، من جانب آخر. إن حتمية الوسط تقوم بدور هام في هذه الروايات، وتتبدى خاصة، في طبع الريفيين الصقليين. وينتمي إلى مذهب تمثيل الحقائق بكاملها أيضاً فينيريكو ده روبرتو (١٨٦١-١٩٢٧) وماتيلدا سيراوو (١٨٥٦-١٩٢٧) وكانت صحفية منتزعة، ألقت أقاصيص وروايات، فيما بقيت غرازيا ديليدا (١٨٧١-١٩٣٦)، رغم وصفها عالم الفلاحين، على شيء من الانعزال نتيجة لتريحتها الصوفية التي تذكر القارئ بكل من تولستوي ودوستويفسكي.

ومع أن «المحرومة» (١٨٨١) رواية الأديب غالدوس حيث يتناقل عبء الوراثة على البطلة المصابة بالجنون المبكر، مع أنها تعد، بصورة عامة، بمثابة الرواية الأولى الموالية للطبيعية، في الآداب الإسبانية، فإن ليوبولدو إنريكو غارسي ده ألاس إي أورينيا المعروف بمقدار أكثر باسمه الصحفي المنتحل: كلارين (Clarín) (١٨٥٢-١٩٠١)، هو الذي عرف الأسبانيين على زولا بعدد من الترجمات والانتقادات. وقد رأى هو بذاته أنه قد تأثر بالطبيعية، كما حدث ذلك في أقاصيصه «بيبا» (١٨٨٦) وفي روايته «الوصية على العرش» (بمجلدين، ١٨٨٤، ١٨٨٥). وتفيد كلارين في هذه الأعمال، بالجمالية المتسمة بالمنهج الطبيعي، ولكن دون أن يناصر فلسفتها: فأشخاصه هم أسياد مصيرهم وتظل أفعالهم ثمرة أرادتهم الحرة.

في البرتغال ابتكر إيسا ده كويبيروس (Eça de Queiros) (١٨٤٥-١٩٠٠) أعمالاً أصيلة؛ واستغل في الحين نفسه، المواضيع الرئيسية لمذهبي الواقعية والطبيعية، دون أن يغدو في آخر الأمر ممثلاً لأي تيار منهما. وهكذا، إن بقي منحاه ينزح إلى الطبيعة (حتمية، وراثية، تحليل سيكولوجي مفصل، نزعة مناهضة للإكليروسية) بيناً في روايته: «جريمة الأب أمارو» (١٨٧٥)، «ابن العم بازيليو» (١٨٧٨) ففي رواياته الأخرى: «المانداران» [العلامة] (١٨٠)، «الذخيرة» [الدينية]، ولاسيما في روايته الـ «مايا» (١٨٨٨)، وهي قصة أسرة، ووصف شامل [بانوراما] للمجتمع البرتغالي المنحط؛ فهذه الطبيعة بعينها ملغومة بإدخال بعض العناصر كنبذ نزعة حتمية لا مناص منها، ودور الصدفة في تطور إنجاز العمل، والتهمك، والكاريكاتور، والاستغلال الدائم للرمز. فهذا الموقف المزدوج حيال الطبيعة ينعكس بوضوح في المناقضة التي يقوم بها بعض أشخاص من الـ «مايا» حول هذا الموضوع الشائك:

«من الجادب الآخر، أعلن كارلوس أن عيب الذزعة الطبيعية غير المحتمل بالأكثر يكمن في تعجزقاتها العنمية: (...). هذه الطريقة لاستشهادها بكلود بيرنار، وبمذهب الاختبارية والذزعة الطبيعية، كما بسوارت ميل وداروين، في صند امرأة غسائية نضاج نجاراً! (...). أما «إيها» فآر تادره.

ومن المؤكد أن جانب النزعة الواقعية الضعيف هو كونها علمية بمقدار تزرٍ قليل، ويجب أن يكون الشكل الصافي لفن النزعة الطبيعية هو «المونوغرافيا» [Monographie]، دراسة وافية لموضوع واحد، الدراسة الصارمة لنموذج إنساني، لتدفع، كما لو كان الأمر يعنى وضعاً مرضياً، بمعزلٍ عن الطرافة والأسلوب الإنشائي!.....».

كانت انتقادات البولونيين حيال زولا تظال، من بين أمور أخرى، لا بمبالاة النزعة الطبيعية إزاء الماضي التاريخي الذي يترتب على بولونيا أن لا تقساه. ومن ثم، لا يمكن وصف أعمال بروس وإليزا أوجيشكوفيا Eliza Orzeszkowa بأنها موالية لنزعة طبيعية إلا بفضل الطريقة التي تعالج بها بعض المواضيع، فيما يتميز شنكيفيتش Sienkiewicz برواياته التاريخية. أما بوليسواف بروس (Bolestaw Prus) (1845-1912) فقد وصف في أقاصيصه الأبنية الكثيرة في أحياء فارصوفيا [وارسو] الفقيرة، حيث يكافح الأشخاص شبح من التعاطف والحماسة، ولكن دون أن يجعل الأمور مثالية (Idealisation)، لتظروف المهيمنة على حياة ضيقة بولونية فقيرة، ولئن نقلت الحكاية إلى فارصوفيا في الرواية: «اللعبة» (1887)، فقد ظل ركن الموضوع هو ذاته، أي أن خمول المجتمع البولوني يتبدى مشؤوماً بالنسبة إلى تقدم البلد. ويمثل العديد من الأشخاص جميع طبقات المجتمع، وهم الذين يتحلقون حول شخصين أساسيين: وقصصهما وذكرياتهما، والعديد من انكفائهما إلى الوراء، تُعيد إلى حوانث حديثة العهد في تاريخ بولونيا، فتصير، علاوة على هذا، خلفية العمل الحقيقية. واستمدت إليزا أوجيشكوفيا (1841-1910) باستمرار إلهامها من القرى والمدن الريفية الصغيرة. ووصفت مساواة الوسط الذي يميزه أشخاصها المتواضعين؛ وانتقدت بشدة الظلم الذي يطال ضحاياها من النساء والأقليات الدينية اليهودية. وإذ رفضت الحياد التابع لمذهب الطبيعة بلهجة غنائية وشعرية في الغالب، أعربت عن تعاطفها مع أبطالها قليلي الحظ: «شمشون القوي» (187)، «شام، الفظ» (1888)، «على ضفاف النيبين» (1888).

وثمة أبناء بولونيون قد تبعوا بدقة نموذج زولا: أنطوني سيغيتينسكي (١٨٥٠-١٩٢٣)، غابرييلا زابولسكا (١٨٦٠-١٩٢١) لكن أدولف ديغاشينسكي (Adolf Dygasinski) (١٨٣٩-١٩٠٢) يبدو في طليعة هذا المنحى، فهو مؤلف الكثير من الأفاصيص عن بولونيا الريفية، حيث تدهورت الأخلاق والبؤس والخصومات والأوساط المحرومة في الأعداد الكثيرة من القرويين، فكل ذلك صُوِّرَ تصويراً يكاد يكون «فوتوغرافياً» [صوئياً]. وأقصوصته «نائب وكراب ورجال» (١٨٨٣-١٨٨٤)، تقدم مشهداً للطبيعة القاسية، وقد تم استلهاهما من المنحى الدارويني، حيث توضع الكائنات البشرية والحيوانات على سوية واحدة. احتلت المشكلات الاجتماعية التي كان يطرحها التصنيع في بوهيميا مركز أعمال جاكوب أريس في رواياته «مصاصو دماء عصريون» (١٨٨٢) «المشبح» (١٨٨٣)، «ملاك السلام» (١٨٩٠). وقد وجد زولا مروجاً له عظيماً مع مارشنيك؛ وروايته «القديسة لوتشيا» (١٨٩٣) تقدم وصفاً شرساً لمدينة كبيرة، وهي براغ التي كانت تقترس المستضعفين.

في أعقاب استهلال المذهب الواقعي لدى جان كالينتشياك (Jan Kalinciak) (١٨٢٢-١٨٧١)، كانت النظرة الصاحية إلى واقع سلوفاكيا الحقيقي أمراً عادياً في روايات زفيرتوزار هوربان فابانسكي (١٨٤٧-١٩١٦) ولاسيما في: «السليل المتجفف» (١٨٨٤)، وفي أفاصيصه عن العديد من الكاتبات بالثر، حتى بلغت النزعة الواقعية أوجها مع مارتين كوكوتشين (١٨٦٠-١٩٢٨)، مؤلف «المنزل على الرابية» (١٩٠٤).

كانت النزعة الواقعية الناقدة، في اسكاندينافيا، قد أعدت الوضع المناسب للطبيعية، المتواجدة في روايات النرويجي ألكساندر كيبيلاند (١٨٤٩-١٩٠٦). وفيما استخدم هيرمان بانغ (١٨٤٧-١٩١٢)، عرضاً مسرحياً يقلص مدى سرد القصة، كشف الذقاب عن الشهوانية (إشكالية الشهوة الجنسية) في مؤلفه «إلى الطريق» (١٨٨٦)، بينما كانت روايات الأدبيتين أمالي سكرام (١٨٤٦-١٩٠٥)، وفيكتوريا بنديكتسن (١٨٥٠-١٨٨٨) تتناول مضامير محرمة كمعالجة النساء بالطب النفساني. وأخيراً، هناك هنريك بونتويدان (Henrik Pontoppidan) (١٨٥٧-١٩٤٣) الذي اقترب من النزعة الطبيعية من خلال رواياته، ولاسيما: «أرض الميعاد» وهي قصة طمع دفين

مُحطَّم، وتُبدى بجم من السخرية، الخصومات الكامنة في الحياة القروية، وكذلك روايته «بطرس ذو الحظ السعيد» (١٨٩٨-١٩٠٤).

شن نصراء مذهب النزعة الطبيعية في ألمانيا، تحت تأثير مؤلفين أجنب (زولا، تين، داروين، كُتاب من اسكندينايفيا وروسيا)، الثورة على المذهب الواقعي «الشعري» المعتدل لدى البرجوازية، التي لم تستطع أو لم تُرد أن تجابه مشكلات خطيرة ولدها المجتمع الصناعي، فأفضى الأمر إلى خلق فن يتصف بمزيد من الراديكالية بالنسبة إلى فن زولا. ومن ثم مذهب الطبيعية الألمانية، ويشار إليها إشارة موقفة بالمصطلح «النزعة الطبيعية المنطقية» كانت الأئمة تطرفاً في أوروبا. وقامت ندوات لكتاب من الشباب، فتحققوا حول الأخوين هاينريخ (١٨٥٥-١٩٠٦) وجوليوس هارت (١٨٥٩-١٩٢٨)، ووسَّعوا تدريجياً نطاق نظرية النزعة الطبيعية في سلسلة من نصوص نظرية، كان أولها: «هجمات الأسلحة الناقدة» (١٨٨٢) من تأليف الأخوين هارت. وتبلورت هذه النظرية في صيغة هولز وهي: الفن = الطبيعة - (س)، حيث العامل (س) يمثل ذاتية الفنان. وخلق هولز وجوهانس شلاف (١٨٦٢-١٩٤١) كتابة عُرفت بالمصطلح «الأسلوب - ثانية - بثانية»، وبفضل هذه الكتابة، أزيلت المسافة ما بين الأشياء والقصة، حيث تلاقي زمن القصة بزمن التاريخ. وشكلت ثلاث أقاصيص من مجموعتهم «بابا هامليت» (١٨٨٩) العينة الأوفر تمييزاً لهذه التقنية. وفي هذا العمل يبدو مقال الأشخاص مرتبياً شكل حوار يومي وطبيعي وتم إنتاجه من جديد صوتياً بصورة دقيقة جداً. فثمة: جمل أو كلمات غير منتهية، وترددات وفترات راحة وهفوات في قواعد اللغة، خصوصيات من حيث نبرة النطق والتلفظ لدى كل فرد وتكرارات، فكل شيء هنا في نص يبقى فيه الحوار العنصر الهام، وخطاب الراوي، المنحصر ما بين مشاهد الحوار، غالباً ما ينتهي إلى تعليمات المخرج بقصد التمثيل المسرحي:

«حسناً! هل تريد أم لا؟ أيها القدر!»

- لكن، يا نيتز! حباً بالله! ها هو في أزمة جديدة!

- آه، ماذا! أزمة! أجل! يا فريس!

- يا رب! نيتز....

- فريس!!!

- نيئز!

- حسناً! هل أنت هادئ الآن؟ هل أنت هادئ؟ هيا اطمئن!

- يا إلهي! يا إلهي، نيئر، ما الذي نَفعل؟!

- يا نيئز! ثم يعد يصرخ قطعياً! هيا يا نيئز!!»

(أرنو هولز وجوهانس شلاف: بابا هامذت)

في النزعة الطبيعية الكرواتيّة التي تحمّلت، في آن معاً، تأثيرَ النزعة الواقعية الروسية والنزعة الإيطاليّة إلى تمثيل الحقائق بكاملها (Vérisme)، استمرت بعض اللهجات الرومانسية التي تُعرب عن طموحات قومية لأقطار خاضعة للسيطرة النمساوية / المجرية. وابتكر أوجين كوميتشيك (١٨٥٠-١٩٠٤) نوعاً من حلقة «روغون ماكار» لكن حكاياته تنتشر طبقاً لحبكة عاطفية ورومانسية. والأديب فينسلاف نوفاك (١٨٥٩-١٩٠٥) قد تناول، في أعماله المتسمة بالطابع القومي، مواضيع خاصة بالمدن والبروليتاريين الأولين. أما أنته كوفاتشيك (١٨٥٤-١٨٨٨)، في روايته «إلى أقلام المحاكم» (١٨٨٨) فقد وصف التمدين، والتصنيع العشوائي، وجعل الفلاحين بروليتاريين، وذلك في أعقاب أزمة الزراعة الكبيرة لعام (١٨٧٣).

في اليونان، كانت النزعة الطبيعية ظاهرة بالغة التعقيد. وقد أحدثت ترجمة «نانا» بالنسلسل (١٨٧٩) ردّات أفعال عنيفة، ولاسيما من قبل نادي المجلة «إيستيا». وانقطع نشر هذه الرواية. لكن، في السنة التالية، ترجمت هذه الرواية كاملة ونشرت في كتاب له مقدّمة حماسية عن زولا، واعتبرت بمثابة بيان عام للطبيعية اليونانية. وفي غضون ذلك، كان نشر «رحلتي» في عام (١٨٨٨)، وهي رواية جان سيخاري (١٨٥٤-١٩٢٩)، يمهر بوسمه مرحلة لم تكن ألسنتية وحسب بل أدبية أيضاً. فإن الأبناء الذين كانوا يضعون دروس سيخاري موضع التطبيق، ثابروا على تبنيهم اللغة التي ينطق بها الشعب [الديموتيكاً]. ولكون هذه اللغة الشعبية أوفر تعبيراً [وسهولة] فقد ساهمت في انطلاق النزعة الطبيعية ونموها. وإن أقصوصة أندرياس كاراكافيتسَسْ

(Andréas Karkavitsas) «المسول» (١٨٩٦) قد شجبت المجتمع وانتقدته، وشكلت أنقى تعبير لمذهب الطبيعيات اليوناني. وجرت حوادث الأصوصة في قرية نموذجية من مقاطعة «ساليا». وكشف الكاتب النقاب عن الأهواء، والغرائز، والاحتياجات، بل أيضاً عن الجهل والخرافات التي من شأنها التحديد الحتمي لما كان يفعل أعضاء هذا المجتمع الصغير.

وذمة أخيراً ألكسندروس بابا نيامنديس (١٨٥١-١٩١١) الذي استقى مواضيع قصصه وأقاصيصه من حياة الجزيرة مسقط رأسه، مستفيداً، بمقدار ما، من مواضيعية (Thématique) [جملة مواضيع يطرقها الكاتب أو الفنان] النزعة الطبيعية: واسم الجزيرة «سكياتوس»، وكان المكان حياً من أحياء أثينا القديمة. والقصة تتناول قضايا شائكة، اجتماعياً، وأبطالها أفراد من الشعب، فقراء ومهمشون ومخفقون. بيد أن الطابع الأساسي لأعماله يحدده إيمانه الديني الأرثوذكسي العميق، الذي أحاط أشخاصه المعذبين، والخطأ في غالب الأحيان، والمجرمين في بعض الأحيان، بهالة تحضن أشخاص دوستويفسكي. ويمضي كل من أعماله وفنه إلى ما هو أبعد بكثير من الطبيعية. وعلى هذا المنوال، يتعد ختام العديد من أقاصيصه، وعلى نحو له ميزته، عن المذهب الشعري (La Poétique) الطبيعي. لأن أعماله لا تعيد للقارئ، كما يفعل نتاج موباسان مثلاً، إلى طابع ما هو معاصر (Contemporanéité) أي معاصرة صيرورة التاريخ، ولا إلى المسألة الإنسانية التي تستمر في سيرورتها خارج متن النص، بل إلى العالم اللازماني (Intemporel) لمحبة الله. ففي أصوصته «الحب في الثلوج» (١٨٩٦)، هناك البطل: قبطان عجوز، غزل في عشواء حياته، وقد أنفق كامل ثروته على عاهرات مرقاً مرسيليا، وقضى نحبته متجلداً تحت ركام الثلوج، فيما كان يعود إلى منزله، ذات مساء، فعثرت قدمه وسقط هاوياً في زقاقٍ تكندت فيه الثلوج:

«على الثلج، ندفك السماء بالثلوج

ودراكم الثلج مقدساً.

وحكى شيردين قد علا،

وإلى تمام ارتفاعه قد سما.

وبات الثلج له كفنًا، كفنًا مقدساً،

فبات باربا ياتوس راقدا  
كدت الثلوج رقاداً أبداً.  
على تمام البياض قد غدا،  
لكي لا يمثل عاريا  
وهو بهندام مبدل  
هو، وحياته وكل ما فعل،  
أمام «القاضي الديان»  
عريق الأيام والأزمان  
القدوس بمرات ثلاث».

(أليكسادروس بابا ديامانديس A.Papadiamandis: ادب في الثلوج)

وعلى هذا المنوال، تخطى بابا ديامانديس مرحلة الانطلاق الفلسفية للطبيعية، فالتقى بالشعر والنزعة الرمزية.

### النزعة الطبيعية Naturalisme والمسرح:

إن الكتابة المسرحية، التي سبق أن أفضى إليها في نهاية المطاف مذهب الطبيعة لكل من هولز وشلاف في: «بابا هامليت» قد وضحت بجلاء الصلة العضوية الداخلية ما بين النظرية الطبيعية والمسرح. وقد ساهم ذلك مبادئ هذه النظرية إلى الفن المسرحي في تجديد هذا الفن. وبأدنى ذي بدء، فيما يخص المسرحيات، تم إدخال مواضيع جديدة. فالوراثة هي موضوع: «الأشباح» مسرحية إيسن، والطبقة العاملة موضوع: «الفساجون» مسرحية هوبتمان. ومن جهة النظر التقنية، يعتبر المؤلفون المسرحيون أنفسهم، مضطرين، مع نزعة مذهبهم الطبيعي، إلى البحث عن حلول جديدة للاقتصاد المسرحي والتبني وللحبكة. وهو الأمر الذي سيجب لهم أن يُظهروا، على سبيل المثال، ماضي شخصياتهم. والماضي الذي ينوء بعينه جداً حاضرهم، فيما لا يمتلكون، كزملاتهم الأبناء، إمكانية وصفهم هذا الماضي وصفاً مفصلاً.

من جهة أخرى، ارتدى تجدد الإخراج المسرحي وتحدّثن [أي، تميّز  
بسمه الحدائثة Moderenisé]. وقد شجع إحداث مسارح «مستقلة» تطوير  
المسرح الذي يندو إلى الطبيعة في جملته: فكان «المسرح الحر» الذي أسسه،  
في باريس عام (١٨٨٧)، أندريه أنطوان (١٨٥٨-١٩٤٣). ومسرح فراي  
بوهن في برلين عام (١٨٨٩). وإن تمثّل أعمال من النزعة الطبيعية التي  
تبوأت المكانة الأولى (تولستوي، إيسن، سريندبرغ، هاوبتمان، إلخ...) قد  
ترك للجمهور انطباعاً بالغاً، بل أثار استنكاره أحياناً.

سيكون المسرح الألماني أهم إسهام لهذا البلد في النزعة الطبيعية  
الأوروبية، فقد تأثر هذا المسرح بنماذج عظماء الاسكandinافيين، ومنهم إيسن  
وستريذبيرغ، ويحسن أن نضيف إليهما بيورنستيرن بيورنسون  
(Bjornstjerne Bjornson) (١٨٣٢-١٩١٠) نظراً إلى مسرحيتين: «ليوناردا»  
(١٨٧٩) و«قفاز» (١٨٨٣)، وقد أثار هذا القناع «مشاجرة حول الأخلاق  
الحميدة» و«علاوة على القوى» (١٨٨٣). وكان أول أكبر نجاح للكاتب  
المسرحي غير هارت هاوبتمان (G. H. Hauptman) (١٨٦٢-١٩٤٥) مسرحية  
«قبل انبلاج الفجر» (١٨٨٩)، وقد حظيت بنجاح لم ينقطع مع: «النساجون».  
وتضغ هذه الدراما الاجتماعية، على خشبة المسرح، حنق العمال السيليزيين،  
عام (١٨٤٤)، وقد قضي عليهم بالبطالة من جراء التصنيع. وسبق أن نوّه  
«هاين» بهذه المأساة في قصيدته «النساجون السيليزيون» (١٨٤٧). وعارض  
هاوبتمان طبقة العمال المحكوم عليهم بتحمّل البؤس والشقاء، بطبقة الطغاة  
والأغنياء. وتجرّت أغنية الساخطين في الفصل الثاني:

«في البؤس والفقر، لابد أن ننفكروا

وفي شدة هؤلاء الفقراء وضيقهم، نأمكوا

فحقاً في غالب الأحيان

ليس في البيت مكان

لكسرة خبز واحدة.

ويثير هذا البؤس الشفقة والحنان!»

(جيرباردت هاوبتمان: النساجون السيليزيون)

بيد أن تجدد المسرح الأوروبي، رغم إسهامات من نزعة طبيعية محض وهامة (اقتباس من أجل مسرحية، «قدرة الظلمات»، من تأليف تولستوي عام ١٨٨٦) سوف يحدث متى سيقوم إيسن وفيما بعد تشيخوف، يضم النزعة الطبيعية إلى المذهب الرمزي (Symbolisme).

### بقاء حركة رومانسية متبدلة:

لم تختف الحركة الرومانسية، لكنها تبدلت وفستت، في الأعمال التي ما فتئت تمدّها بإلهامها، وذلك من جراء التغيرات التاريخية والأيدولوجية والأدبية. وظلّ الشعرُ الفنُّ المحظي دوماً وهو الذي احتفظ من الرومانسية القديمة إيثارها للمواضيع التاريخية.

### الحركة الرومانسية في الشعر:

إن شعر فيكتور هوغو (١٨٠٢-١٨٨٥)، [عبر روايته]: «العقوبات» (١٨٥٣)، «أسطورة القرون» (١٨٥٩-١٨٨٣)، وخاصة «التأملات» (١٨٥٦)، قد استمد إلهامه من استعارات حية، ولم يتقيد به عاطفية شاعر كمثل لامارتين أو شاعر مثل موسيه: Musset بل ارتقى إلى مذهب الرمزية وتعزّر بمجازات زاخرة بالحياة.

«تُرى، أحسب الطبيعة الهائلة نلغّم،  
وأن 'الله'، في رحاب أبعاده اللامتناهيه  
قد يكون اسمنح ذاته، كمجرد منعه  
أن يسمع نلغّم امرأة صمّاء / بكماء طوال الأبدية؟  
كلا! فإن الهاوية كاهن، وإن الظلّ شاعر  
كلا! فكل ما في الكون صوت، وكل شيء عاطر؛  
وكل شيء يقول شيئاً لفرد ما، في ألاتهائيه  
وفكرة من الأفكار تملأ الجلبة المنعطرسة،  
وإن يصنع 'الله' ضجة نون أن يمزج فيها الكلمة  
وكل ما في الأرض يئن وينوح كما أنت تكألم،

أَوْ يُتَسَدَّدُ وَيَدْرَنْدُ، كَمَا أُنْتَسَدُّ أَنَا وَأَنْتَرَنْدُ!  
فَكُلْ مَا فِي الْأَرْضِ يَنْطَقُ وَيَدُكِّمُ.  
أَمَّا الْآنَ، فَيَا أَيُّهَا الْكَائِنُ الْأَتَمِيُّ،  
تُرَاكُّ هَلْ نَعَطُ لِمَاذَا كُلُّ شَيْءٍ يَكُكِّمُ؟  
وَهَلَّا تَصْعَقِي إِلَى الْأَشْيَاءِ جَيِّدًا!  
فَذَلِكَ لِأَنَّ جَمِيعَ الرِّيَّاحِ وَكُلَّ الْيَمِّ  
وَالشَّعْطَةَ الْمَمْتَهِيَّةَ وَالْأَنْشَجَارَ  
وَالْقَصَبَ وَالصَّخُورَ وَالْأَحْجَارَ،  
فَكُلْ مَا عَلَى الْأَرْضِ يَعِيشُ  
وَكُلْ شَيْءٍ مَفْعَمٌ بِالنَّفُوسِ».

(فيكتور هوغو Victor Hugo، «فم الظلال» «تأمّلات»)

تَقُومُ أَعْمَالُ الشَّاعِرِ الْفِلَامَانْدِيِّ غِيدُو جِيزِيلِ (Guido Gezelle) (١٨٣٠-١٨٩٩) عَلَى أُسَاسِ تَصَوُّرَاتٍ رُومَانَسِيَّةٍ حَوْلَ الطَّبِيعَةِ، وَيُعَزِّزُهَا الْإِلْهَامُ الدِّينِيُّ كَمَا فِي: «قَصَائِدُ، تَرَاتِيلُ، ابْتِهَالَاتُ» (١٨٦٢) وَ«إِكْلِيلٌ مِنْ سَاعَاتٍ» (١٨٩٣)، وَ«عَقْدٌ مِنْ قَوَافٍ حَوْلَ السَّنَةِ» (١٨٩٧). وَتَتَجَمُّ نَوْعِيَّتُهُ مِنْ إِطَارِ قَصَائِدِهِ الرَّيفِيِّ الْفَلَّاحِيِّ، حَيْثُ تَكْتَسِبُ الطَّبِيعَةُ قِيَمَةً رُمُوزِيَّةً. وَإِنَّ الْوَجْهَ الشَّخْصِيَّ لِشِعْرِ جِيزِيلِ يَنْعَمُ بِالْمَزِيدِ مِنَ الْقُوَّةِ، لِأَسْمَا وَإِنَّ الْعَدِيدَ مِنَ الْقَصَائِدِ قَدْ أَهْدَاهَا لِمَنْ كَانَ يَفْضُلُهُمْ مِنْ تَلَامِذَتِهِ.

«رَغْمَ أَنَّهَا، بِالنَّظَرِ إِلَيَّ، كَمَا بِالنَّسْبَةِ إِلَيْكَ،  
- تُرَى مِنْ سِجِّعِهَا عَلَى الْمَوْتِ نَعَصَى؟  
- سَاعَةً بِالْقُرْبِ مِنْي وَسَاعَةً بِالْقُرْبِ مِنْكَ  
فَهِيَ عَاجِزَةٌ عَلَى الْبَقَاءِ كَمَا هِيَ، رَدْحًا مَبْدِيًّا  
مَعَ أَنَّهَا بِالنَّسْبَةِ إِلَيَّ، كَمَا بِالنَّظَرِ إِلَيْكَ  
هَذِهِ الزُّهْرَةُ الْجَمِيبَةُ، وَهِيَ أَكْبَرُ لَدَيْكَ  
رَغْمَ أَنِّي مِنْ يَدَيْكَ تَلْقَيْتَهَا

سندوي بعد حين ونهوي أوراها  
على أن فؤادي، وذاك هذا أقول،  
سوف تلبثُ هذه الزهرات  
مفتحة، أمداً سوف يطول  
فهي زهرات ثلاثٍ من الذكريات:  
«أنتِ»، وهذا «المساء»، وهذي «الوردة» من الوردات».

(غويدو جيزين «قصائد، كرائين، ابتهاالات»)

في إسبانيا، تنوّه البساطة والشفافية في شعر غوستافو أدولفو بيكير (G. A. Bécquer) (١٨٣٦-١٨٧٠): ديوان «عصافير الدوري»، بذكرى الأديب هاين، Heine. بينما يتبدى شعر روزاليا ده كاسترو (١٨٣٧-١٨٨٥) باللغة الغاليسية: «أناشيد غاليسية» (١٨٦٣-١٨٧٢)، وباللغة القشتالية، «على ضفة نهر السار» (١٨٨٤) شعراً مهوراً بطابع الأسى والعذاب، بل بتعبير عميق عن ذهنية مسقط رأسها ذاته.

خلال أواسط عقد (١٨٦٠)، في البرتغال، تدهورت أحوال مناخ الاغتباط البرجوازي، إبان إحياء جديد للأدب. وفيما بعد، سوف يتم إدراك التغيير في الأدب من خلال المساجلة الأدبية المدعوة «قضية كوثيمبرا» (١٨٦٥-١٨٦٦). وذمة داخل هذه المساجلة، مفهوم الفنون الجديد في المجتمع؛ وقدّم توضيحاً لهذا المفهوم الشاعر أنتيرو تاركوينيو ده كوينتال (A. T. de Quental) (١٨٤٢-١٨٩١) في ديوانه: «القصائد الغنائية الحديثة» (١٨٦٥)، إذ دافع عن مهمة الشعر الاجتماعية والثورية. وتطور هذا الشاعر، مع قصائده الشهيرة «السونيئات» (Sonnets) [وهي قصائد لكل منها ١٤ بيتاً و٤ مقاطع] (١٨٨٦)، بمنحى شعر ميتافيزيقي [ماورائي] ومعتدّم بالأحرى. وهناك ثلاثة شعراء آخرون غويليموم ده أزيفيدو (١٨٣٩-١٨٢٢)، وغوميس ليثال (١٨٤٨-١٩٢١) وغويرا خونكيرو (١٨٥٠-١٩٢٣)، قد تأرجحوا ما بين الحركة الرومانسية والنزعة الاجتماعية، ونزعة شيطانية «بولييرية» مع مسحات من النزعتين: الواقعية أو الرمزية.

يتموضع شعر التشيكي جان نيرودا (Jan Nieruda) ما بين الحركة الرومانسية والنزعة الواقعية، ويتناول بانفعال وحماس، وبفكاهة ظريفة في غالب الأحيان، مواضيع اجتماعية، قومية، فلسفية، في ديوانته: «كُتبت أبيات الشعر» (١٨٦٨)، «أغاني كونية» (١٨٧٨)، وقد أعرب عن هذه المواضيع ببساطة ظاهرة، واقتصاد في التعبير صحيح جداً.

استمرت الرومانسية، في سلوفاكيا، مع جان بوتو (J. Botto) (١٨٢٩-١٨٨١) في قصيدته «وفاة جانوتشيك» (١٨٦١)، أي رجل متمرّد ومحبّ أسطوريّ للعدالة، وكذلك مع سامو شالوبكا (١٨١١-١٨٨٤)، مؤلف القصيدة / الصرخة من أجل الحرية: تحت عنوان «أقضوا عليهم» (١٨٦٤).

يُعدّ تيوتشيف السلف الممهد للنزعة الرمزية في روسيا. ولكونه مُشبعاً بكل من غوته، شيلينغ هاين، فقد ترجم إلهامه الفلسفي الرومانسي في رؤيا للطبيعة أصبحت قريبة من الحولية [وحدة الوجود Panthéisme] بيد أنها رؤيا تعارض الكون - وهو عالم النظام والجمال - بالخواء (Chaos) الدامس الذي لبث على النوام مستتراً [في لغة أفلاطون، الخواء فراغ مظلم سبق الوجود]. وتطور هذا التعارض في نوع من نزعة منعب المانوية (Manichéisme) [يقوم على مبدئين الخير / النور، النهار / الليل، الحب / الموت] وهذا التعارض أيضاً منبع أفكار وصور من الرمزية ولاسيما في: «الصمت» (١٨٣٣). وفي الأعمال الغنائية للشاعر أفاسيي فت تشنتشين (١٨٦٢-١٩١١)، يحثّ الحب والشبق مكانة هامة في: «أضواء المساء» (١٨٨٣). ولكونه شاعراً تأملياً، وشاعر اللحظة [الراهنة]، ومن ثمّ، شاعر المُفترِح، وما يعجز المرء عن وصفه، تقريباً، فقد استرعى اهتمام الرمزيين بالوعي الثاقب لسلطة يحوزها الشاعر ويجعل بها الحدوس الماروئي الكبير، حدوساً محسوساً.

غير أن أغزر إنتاج رومانسي في هذه الحقبة ظهر في أقطار تتاضل من أجل استقلالها القومي، ولتعزيز وعيها القومي (المجر، رومانيا، بلغاريا، نرويج، الخ...) ووجد أرباب آداب هذه البلاد، في المنحى الرومانسي، طريقة تتيح لهم أن يعربوا بشكل أوضح وأفضل عن حبهم للحرية وللوطن، فاستغلوا، على نحو خاص، مواضيع منوطة بماضيهم التاريخي، بأساطيرهم الشعبية، بالميتولوجيا القومية. وأحياناً ما لحق بهذه الرومانسية تأثير النزعة الواقعية.

اشتهرت السويد بدواوين الشعر التاريخي. فإن «صُور سويدية» (١٨٨٦) للشاعر كارل سنوولسكي (١٨٤١-١٩٠٣)، صور تأثير ذكريات من أوقات التاريخ القومي العظيمة. وشعبية هي أيضاً أعمال مواطنه فيكتور ريدبليغ (V. Rydberg) (١٨٢٨-١٨٩٥) وتشتمل على القصيدة «الولد العفريت» (١٨٧٧) ويعرفها السويديون حتى أيامنا هذه. وقرض الشعر أيضاً جانوس أراني (J. Arany) (١٨١٧-١٨٨٢) بطريقة واقعية، شعراً قومياً بتصور رومانسي يستمد إلهامه من ماضي المجر التاريخي، وذلك لكي يؤمن لوطنه وحدته وبقائه مستقبلاً. وإن المؤلفات الملحمية الثلاثية للشاعر تولدي (١٨٤٧، ١٨٤٨-١٨٤٧، ١٨٧٩)، والقصيدة الملحمية «وفاة بوذا»، وموشحاته الغنائية، التي تعبر عن ذهنية الوطن وأخلاقه، وقصائده الغنائية، كانت تبث الحماسة في قلوب مواطنيه، وتعزز إيمانهم بعظمة أمتهم التاريخية والأخلاقية. لكن جانوس أراني لم يسترسل إلى رومانسية خادعة: فقد فضل عبارته، والتحليل السيكولوجي، ورؤياه الوضعية للإنسان؛ وتأرجح ما بين الواقع الحقيقي والمثل الأعلى، وغالباً ما وضح هذا الجهد توضيحاً مأساوياً.

تم تصحيح الرومانسية المتأخرة للشاعر سفاتوبلوك تشيش (Svatopluk Cech) (١٨٤٦-١٩٠٨) بوسيلة نزعت الإنسانية (Humanisme) الليبرالية واهتمه بالعمل. فإن وطنيته تشكل أس الملاحم التاريخية، في: «الأداميت» (١٨٧٣)، و«فاكلاف دو ميخائيلوفيتش» (١٨٨٢)، أو تجد إلهامها في حوانث الوطن الراهنة: «حداد نيشيتين» (١٨٨٣). ومن الممكن أن نصف جوزيف فاكلاف سلايك (J. V. Sladek) (١٨٤٥-١٩١٢) من المدرسة القومية، بأن وطنيته اشتملت على أفكار العصر الحديث الديمقراطي، وإن لم تدافع نظرياً عن مذهب التوجه الأجنبي العالمي والمواطنة العالمية (Cosmopolitisme). فأعماله الشعرية، بأبياتها المقنضبة، الكثيفة الرخيمة، أعمال رثائية، لكنها تطلق أيضاً نداءات رجولية إلى الجماعة الوطنية، وذلك في «الأغاني الفلاحية والسونينات التشيكية» (Sonnets) (١٨٨٩)، وقد أسس، في ثلاثة دواوين، الشعر التشيكي من أجل الأطفال، مانحاً إياه سوية عالية، ونايذاً عنه نزعة المذهب التعليمي (Didactisme). ولتث جولوس زيير (J. Zeyer) (١٨٤١-١٩٠١)

الكوزموبوليتي [المتفتح على العالم أجمع] الرحالة الكبير والشاعر المنعزل والحساس المتكف الذي عاش ساعياً إلى مطلق روحي وفني. ومارس منهجه المثالي (Idéalisme) جاذبيةً حيال الإنحطاطيين والرمزيين. وكان منهجه المفضل يقوم على استعانته بمواضيع وطنية وأجنبية، وعلى الإطناب فيها بصورة شخصية تنعم بالكثير من الحرية، وعلى تأليفه، بصدفته شاعراً ملحمياً ولاسيماً في: «وصف لوحات مُستجدة». وعلى هذا المدوال، أعاد خلق الأزمنة الشيكية الأسطورية مع مؤلفيه: «فيشيهراد» (١٨٨٠)، و«قدوم الشيكية» (١٨٨٦).

في رومانيا، قام نازيل أليكساندري (١٨٢١-١٨٩٠)، مع قصيدته الموشحة الغنائية (Ballade) «الحمل» (١٨٥٢)، بوضع أسس الشعر الروماني الحديث. غير أن الشاعر الأهم في تلك الحقبة كان ميخائيل إيمينسكو (M. Eminescu) (١٨٥٠-١٨٨٩). وزخرت أعماله، التي نُشرت بجملتها عام (١٨٨٣)، بالحنين والشوق إلى عالم «دوينااس» (Doinas) المفقود (أي الأناشيد الرومانية الشعبية). وتجوّل في أعماله أساطير مستقاة من جميع أقاليم رومانيا.

استتت الرومانسية، في بلغاريا، قسطاً كبيراً من المنحة الشعبية الوطنية. وظلت مرتبطة على نحو وثيق بالتحريك الوطني المتجسد في شعر جيورجي سافا راكوفسكي (١٨٢١-١٨٦٧) هذا الـ «غاربيالدي البلغاري»، وفي أشعار بينكو سلافجكوف (١٨٢٧-١٨٩٥). ولكن، وبوجه خاص جداً، أسهمت عبقرية هريستو بوتيف (Hristo Botev) (١٨٤٨-١٨٧٦) الشعرية في إنجاز النهضة القومية، فوسمت بطابعها تقليد رومانيا الشعري. ولئن كان بوتيف ثورياً وصحفيًا، شاعراً وبطلاً قومياً (وقد لقي حتفه في معركة ضد الأتراك، وهو في السابعة والعشرين من عمره)، ومؤلفاً لعشرين قصيدة وحسب، فقد ذاع صيته، إذ تغنى بمأساة التمرد على الاحتلال، وبالاعتش إلى الحرية والعدالة، والافتتان بالتحضية. وأخيراً، ثمة شعر الكروات سيلفيجيه ستراهيمير كرانجيفيك (١٨٦٥-١٩٠٨) وهو شعر يمزج النزعة الرومانسية الوطنية بالتفكير الفلسفي.

## النثر الوطني والتاريخي:

كان النثر الرومانسي في ذلك العصر، أقل غزارة بكثير من الشعر، واتسم، عملياً، بالميزات ذاتها: فالنثر تاريخي، وطني وقومي، وتظهر توجهاته المتسمة بمذاهب الواقعية في تصوير واقع الحقيقة الاجتماعية والسيكولوجية.

ما بين الرومانسية والنقد الواقعي، هناك رواية مولتاتولي (Multatuli) (المدعو إدوارد دووس نيكير، ١٨٢٠-١٨٨٧)، وعنوانها «ماكس هافيلار» (١٨٦٠)، وهذه الرواية هجاء لاذع للسياسة الكولونيالية الهولندية، في عصر هذا الروائي.

«يقاضى الموظفون الأوروبيون، هم أيضاً، مكافآت متوائمة مع مردود قطاعهم. ولا جرم أن الفقير من جزيرة «جافا» يحضُّ إلى الأمام بوسيلة سوط ذي سطة مزدوجة، ومن المؤكد أنه، غالباً ما يُحوَّل عن حقول أرزه، أجل فإن المجاعة غالباً ما تنجم عن مثل هذه التدابير، ولكن..... في مَن باتافيا وفي سيما رافغ، وسورابايا، وباساروان، وبيزوكي، وبروبولينغو، وفي باتجيتان ونجولتجاب، تصفق التيارق بفرح على صواري السفن حيث يُنجزُ تحميل المحاصيل التي تُثري «البلاد المنخفضة». [هولندا]

(مولتاتولي، ماكس هافيلار) Max Havelaar

كان الجانب الرومانسي بأعلى نروته (Paroxystique) لدى كاميلو كاستيلو برانكو (C. C. Branco) (١٨٢٥-١٨٩٠) وهو الذي يتلغ الروعة العليا في تعابير الحب والبغض الروائية، وفي شعور الحياة المأسوي، كنضال ضد المصير، وذلك في روايته «حب الهلاك الأبدى» (Perdition) (١٨٦٢)، ولم يمنع هذا الجانب عن الاهتمام بحقيقة المجتمع الواقعية، حقيقة البرتغال النموذجية في الشمال، ولم يُعقِّد عن مزاوله هجاء السلوك مزاوله دائمة. وإن روايته: «المرأة البرازيلية من برازينس» (١٨٨٢) تكشف حتى استيعاب النزعة الطبيعية استيعاباً جزئياً. وفي البرتغال اكتشف خوليو دينيس (Julio Dinis) (١٨٣٩-

(١٨٧١) هو أيضاً الآليات السيكلوجية في شخصياته وقرن المذهب الواقعي بنزعة مذهب المثالية (Idéalisme) الرومانسية.

تدان الحضارة المريضة، في أعمال النورويجي ركييلاند التي آثر عليها حياة البحارة. وتصف روايته «القبطان وُورس» (١٨٨٢) مصير مواطنيه الذين كرسوا للبحر والعمليات التجارية. وكان ليوبن كارافيدوف (حوالي ١٨٣٤-١٨٧٩) في قصصه رومانسياً بجعله الأمور مثالية واستخدامه المبالغة، والتفخيم (Pathos). ولبت، في آن معاً، المؤلف البُلغاري نصير الواقعية وأول من أدخل في نتاجه مواضيع اجتماعية كما فعل في: «بلغاريو ماضي الزمان البعيد» (١٨٧٢). وإن الروايات التاريخية لدى جاكوف إينغا توفيك (١٨٢٢-١٨٨٩) كانت من إلهام تشردني (Picareaque)، وألقت الضوء على السمات النموذجية للنزعة الصربية الرومانسية، ولاسيما منها: البطولة العاطفية المتكئة Sentimentalisme. وقد مزج زعيم الرواية الكرواتية التاريخية أوغوست سينوا (١٨٣٨-١٨٨١) في روايته «كنز صانغ الذهب» (١٨٧١) عناصر رومانسية (يدعمها توثيق تاريخي كثيف) بوصف من نزعة واقعية للشخصيات والأوساط.

بدا المجري مور جوكاي (Mor Jokai) (١٨٢٥-١٩٠٤) ممثلاً، في منحى هوغو، النزعات الرئيسية الثلاث للرواية الأوروبية الرومانسية في النصف الثاني من القرن ١٩: فوصف حقيقة واقع اجتماعي في: «ثري مجري عظيم» (١٨٥٣)، وكذلك الماضي التاريخي في: «أبناء الرجل ذي القلب المتحجر» (١٨٦٩) وزاول الوصف السيكلوجي المتعمق في مؤلفه: «رجل طيب القلب» (١٨٧٢).

قدّم النثر التاريخي لدى الكاتب ألوا جيراسيك (١٨٥١-١٩٣٠) رؤياً تشمل تاريخ تشيكيا القومي، وهو تاريخ المؤرخ بالاكسي، وإن الدقة العلمية ذاتها وسمت بطابعها الروايات التاريخية الكبيرة للروائي هونغروا كيميني في: «الأرملة وابنتها» (١٨٥٥).

كانت بدايات الرواية الاجتماعية التشيكية منوطة بأعمال كاريل سابينا (١٨١٣-١٨٧٧)، بينما عالجت رواية غوستاف فليغر مورافسكي وهي «عامّة الشعب» (١٨٦٤)، موضوع الإضراب الهجري الأول في بوهيميا.

أما النثر الرومانسي في أقطار أوروبا الوسطى فقد استلهم أيضاً الماضي التاريخي؛ وعلى غرار الشعر، نجم الاستلهم هذا من العوامل السياسية والقومية ذاتها. ولبثت النزعة الواقعية، في هذا الوضع، قائمة على حيوية الوصف التاريخي ودقته. وفي هذا الصدد، كانت مميزة أعمال هينريك شينكيفيتش (H. Sienkiewicz) (١٨٤٦-١٩١٦) ورغم انتقادات معاصريه من مذهب الوضعيّة، قد نعم بلقب الممثل القومي للآداب البولندية. وفي واقع الأمر، لم تكن المجموعة الثلاثية البطولية لرواياته التاريخية الكبيرة وهي «بالنار والسيف» (١٨٨٣)، و«الطوفان» (١٨٨٦)، و«السيد فوودويسكي» Pan Wtodowieski (١٨٨٨) سوى التمجيد والتعظيم الرائع لما قامت به بولونيا من نضال على تقالي القرون، سعياً إلى بقاء الأمة على قيد الحياة. وقال، علاوة على ذلك شهرة عالمية، بروايته «إلى أين تذهب» (Quo vadis) (١٨٩٦).

### مأساة الإنسان الأبدية

إن الموقع المأسوي للفنان الرومانسي، في ذلك العصر وإذ كان ينهض بالعبء الأخلاقي، لكي تنتسى الحقيقة القاسية، تم الإعراب عنه في القصيدة المأسوية طوال خمسة عشر فصلاً من تأليف المجري إيمره ماداش (Imre Madach) (١٨٢٣-١٨٦٤) وذلك في: «مأساة الإنسان» (١٨٦٠). وهذه المسرحية التي شهرت إسمه في أوروبا بأسرها، وأثارت أشد التفسيرات تناقضاً، اشتملت على ثلاثة أبطال لها، وهم: آدم وحواء وشخص الشيطان، بالتتالي مع النزعة الرومانسية ومذهب الوضعيّة، فالأمر يعني إنن فلسفة غائيّة (Téléologique) ومتفائلة تاريخياً، ورؤيا حتمية للعالم.

### في هامش المذاهب والنزعات:

قدّم الأدب الأوروبي، طوال هذه الحقبة عدداً من التقاربات (في الواقعية والطبيعية أو مخلفات رومانسية) التي تمنح هذا الألب تجانساً لا يطله الجدال. ورغم ذلك، ثمة مؤلفان عصيان على كل تصنيف ويلبثان على هامش هذه التيارات.

إن جول فيرن (Jules Verne) (1828-1905) عُذَّ خلال مدة طويلة، بمثابة كاتب ثانوي للأدب الطفولي، وجهله النقد، وله مؤلفات كثيرة: «رحلة إلى مركز كوكب الأرض» (1864)، «أولاد القبطان غرانت» (1867-1868)، «عشرون ألف ميل في عمق البحر» (1874)، «جولة حول العالم في ثمانين يوماً» (1873)، «الجزيرة الغامضة» (1874)، وهلم جرا.... ولم ينعم بالشهرة إلا حديثاً، أي حينما اكتشفت قيمته الأدبية والرؤيوية. وينبغي أن نقارن أعمال جول فيرن بأعمال قارئه جاكوبس أريس: «دماغ نيوتن» (1877)، ويسم هذا الكتاب بطابعه ولادة [الخيال العلمي Science-Fiction] في تشيكيا.

أجل إن القرن العشرين سوف يُعطي آثاراً حققها ذلك العصر، وهي: أعمال شارل دكوستر (Ch. De. Coster) (1826-1876): «أسطورة الأونشبيغل Eulenspiegel والمغامرات البطولية، المرحة الظافرة لأونشبيغل ولام غودزاك Lamme Godzak في بلاد الفلاندر و غيرها» (1867). وينتسب هذا العمل إلى الملحمة أكثر منه إلى الرواية. وأونشبيغل هذا بطل أسطوري وشعبي من بلجيكا، ظل كسولاً ومهرجاً ومكأراً في بداية حياته، وقد نصّب نفسه آخذاً بالتأثر لأبيه - الذي أنزل به المحلل الإسباني عقوبة آلام المحرقة! - وبالتأثر لربوع «فلا ندرا».

### نحو مذهب الرمزية.

إن المثل الواقعي الأعلى لوصف موضوعي ودقيق للعالم - وقد حوِّله الكتاب المناصرون للنزعة الطبيعية إلى واجب إعداد تقرير علمي عن الأشياء والأمور - قد أفضى إلى فن رسمي من حيث جوهره. فقَبِلَ النزعة إلى الطبيعية، ونادراً ما تواجد الأدب في مثل هذا القرب من الرسم الملون، هذا الأدب الذي استبعد الشعر عنه، تحديداً. ومن الكفاية أن نستذكر موهبة زولا في الرسم بالألوان (Pictural) [أي، وصف يتحلّى بألوان الرسم التعبيري]، وقد كانت أوصافه تقارن بلوحات الرسامين بالألوان الفلامندين في القرن السابع عشر. ويكفي أيضاً التفكير باهتمام الأدباء البلجيكين الحقيقي، في ذلك العصر بالرسم الملون [أي، الرسونة] وبالنفون التشكيلية عامة (لومونيه)

Lemmonnier وبإنجاز تلك الحقبة خلال مضمار الألب، في: «طريق الزمردة» (١٨٩٩) للأنيب أوجين نيمولدر (١٨٦٢-١٩١٩) الذي نقل فن سرد الحكاية إلى مضمار الرسم الملون Peinture: حيث قامت المشاهد الأثمد نوعاً من لوحات المدرسة الهولندية بتشكيل مادة القصة.

لكن، علاوة على ما يشبه الوصف العلمي للواقع الحقيقي الذي تقدمه أعمال النزعة الطبيعية، اشتملت النزعة هذه، من حيث القوة (En puissance) على إلغاء الفارق ما بين حقيقة الواقع الطبيعية أو الاجتماعية القائمة موضوعياً، وبين صورة وصفها في النتاج الأدبي، فإن «الطبيعية المنطقية» والأسلوب الثانوي (Sekundenstil)، هما نتيجتان متطرفتان، غير أنهما نظرياً أمران متوقعان ومعرضان لخطر الموت. ففي الواقع، ما هي أهمية الأدب، إن لم يفعل شيئاً سوى تكرار أو تأكيد واقع حقيقي معين وقد بات معروفاً من جانب آخر، عن طريق العلوم؟ وإزاء الخطر هذا الذي سبق للشاعر بودلير أن أدركه في نزعة واقعية ساذجة، وسوف يأخذ هذا الشاعر على عاتقه إنقاذ الآداب إذ يقول: [«الشعر هو الواقع الحقيقي بالأكثر، وليس هو حقيقي بمقدار كامل إلا في عالم آخر. وهو العالم / الراهن هنا، وقاموس هيروغليفي: غامض مبهم».]

ومقتنياً آثار بودلير، راح المذهب الرمزي، بمساعدة نزعة موقف الشك والريبة (Scepticisme) المتنامية حول الإمكانيات التي يقدمها العلم لتوضيح غوامض هذا «القاموس الهيروغليفي»، راح يأخذ على عاتقه تأمين بقاء الأدب على قيد وجوده واستقلاله. ووافق الكاتب الفرنسي «رونان» بذاته (في مقدمة «مستقبل العلم»، وهو المؤلف الذي حرره ما بين ١٨٤٨ و ١٨٤٩ ولم يُنشر إلا عام ١٨٩٠ فقط) على أن «الهفوة التي تشربت منها هذه الصفحات القديمة، إنما هي تقاؤل مبالغ فيه». وسوف تفلح في ذلك الرمزية واهبة الشعر النثوق على النثر وعلى وصف العالم بالمجاز المرسل (Métonymique) والنثوق لنقله إلى عالم آخر، فالشعر قادر على التحرك والقيام بفعله عن طريق الاستعارة (Métaphore). وإن تشبيه الشعر بالموسيقى وهي الفن الأقل تمثيلاً، والأوفر إحاطية من جميع الفنون، لا يأتي إلا كنتيجة لا محيد عنها.

وهكذا، ففي قلب النزعة الطبيعية، وفي أعقاب ديوان «أزهار الشر» (١٨٥٧)، للأديب بودلير الذي أولج الشعر في عصر جديد، ألا وهو عصر الحداثة [أي العصرانية]، نرى تفتح باكورة قصائد المنحى الرمزي: في عام (١٨٦٦) «قصائد زُحلية» للشاعر فيرلين (Verlaine) وفي عام (١٨٦٩)، «أعياد غزلية» لهذا الشاعر عينه، و«قصائد صغيرة بالنتثر» للشاعر بودلير «أناشيد مالدورور» للشاعر لوتريامون (Lautréamon) وفي عام (١٨٧٣) «فصل في الجحيم» و«إسراقات» للشاعر رامبو (Rimbaud) وفي (١٨٧٤)، ديوان فيرلين «أغنيات وجدانية دون كلمات». وإذا بالنزعة الرمزية تطرق أبواب الأدب في أوروبا.

## الشعر: ولادة الحداثة Modernisme

«فوق الأودية وفوق المستنقعات  
فوق الجبال والأدغال  
فوق البحار، والغيمات  
وأبعد من الشمس، وأقصى من السماوات  
وأبعد من نخوم الأفلاك المُنجّجات  
تتحركين أدبٍ يا مهجني  
بحركاتٍ سرعةٍ خواطري.....»

(شارل بودلير Charles Baudelaire، «الأسامي»)

تمتلك الفترة الزمنية ما بين (١٨٥٠-١٨٨٠) حقبة حاسمة في صيرورة الشعر الأوروبي. وفي الواقع، قد شهدت هي بذاتها ثبات مكونات ما يسمى، منذ ذلك الحين، العصرية [أو الحداثة] هذه المنوطة بثلاثة أسماء: بودلير، رامبو، مالارميه. وترتّب على هذا التفوق الفرنسي (وكان والتر بنجامان ينوي أن يُعنون عمله الكبير: «باريس، عاصمة القرن التاسع عشر») ألا يُفضي إلى تجاهل دلالة هذه الحركة وأشعارها في أوروبا. ليست فقط الحداثة هي التي احتلت موقعها ما بين «أزهار الشر» و«المغامرة» من راينك أو أنغارييتي، من تراكل إلى بيسووا، من إيليويت إلى ماندلستن، إلى سيفيريس أو ألكسندر - بل هي التي سوف تزود بالترابط جميع الآثار العظيمة التي ننعّم بقيمتها في قرننا هذا، بل أيضاً ما يرتدي أيضاً الأهمية البالغة هو النظرة التي سُلّقيها منذئذ شتى فنون الشعر الوطني على ماضيها الخاص، وسوف تتغير نتيجة لذلك وتتطور. ولا جرم أن تناقض العصرية الخلقة، يرجع إلى أنها

ترسم من جديد وجه ما قبل تاريخها رسماً موقفاً بالمقدار نفسه. وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى وحسب، قد قبض شاعر مثل فريدريك هولدرلين (كانت نهاية نتاجه الكبير قرابة عام ١٨٠٥، أن حاز الاعتراف بمكانته السامية التي تحق له في الاتفاق الأوروبي).

### «أزهار الشر» لبودلير Baudelaire دستور الحداثة:

من المتفق عليه، عامة، أن دستور الحداثة الشعري برز إلى الوجود عام (١٨٥٧)، مع نشر ديوان بودلير تحت عنوان «أزهار الشر» (Les Fleurs du Mal). وترتدي أهمية هذا الكتاب وجوهاً متعددة. فهي مرقبطة دونما شك، وبادئ ذي بدء، بالانفصال الظاهر في داخلها ما بين ذاتية منشغفة بالمطلق وحالمة بالتحكم، وبين مقاومة الواقع وانسياقه إلى الخضوع لرغبة الشاعر. أكان ذلك بشكل إوز عراقي [أو، التّمّ Cygne] «قد تحرر من قفصه»، أم «مشذوقاً يثير السخرية»، بل بشكل «ظل هامليّت يُقلد وضع جسمه»، فالصور أو الاستعارات التي يعرب بها بودلير عن حالة الكاتب في مجتمع زمانه، لها كقاسم مشترك استلاب الضمير حيال أمر واقع يُعترف به منذئذ في قوته المزعزعة. وهي قوة، علاوة على ذلك، أوفر شدة، لاسيما وأن الشعر مع بودلير يُغير مكانه: فهو رعوي (Pastoral) على نحو اختياري (ووردسوورث، برنتانو، ليوبارد) أو أسطوري (هولدرلين، نيرفال) أو تاريخي (هوغو)، فيغدو الشعر مدنياً، حضرياً. لم يكن بودلير شاعر مدينة باريس وحسب، بل امتدح إنسانية تعلم أن مصيرها منوط، منذئذ، في المدن الكبرى: (Mégapoles) والتفاوت ما بين «أنا» الشاعر وأبعاد الحقيقة التي يدفع إليها تفاوت يمضي إلى المزيد من الحجم. وسينجم عن ذلك مزيد من دقة التمييز ما بين الداخل والخارج. وفي حقيقة الأمر، إذ يكون الموضوع الشعري قد أقيم إزاء لا مبالاة جواره الاجتماعي أو عدوانيته، فسوف يذرع، في مرحلة أولي، إلى الانطواء على ذاته وعلى كبريائه وعلى طموحه الداخلي، معارضاً بذلك عمق موارده بالظاهر التافه لما يعارض الشعر.

بيد أن هذا المنحى الذي بات الرومانسيون يدركونه اقتدرن لدى بودلير باستيعائه (Prise de Conscience) أن هذا الانطواء الداخلي ليس سوى خدعة وأن الواقع قد استلب «الأنا»، بحيث أنه اجتاح حتى جميع أساليب دفاعه: فعقب عودته إلى منزله، هروباً من الظهور المذعر «للاعجوز» المتعدد الذي صادفه في الشارع، لا يستطيع موضوع: «الشيوخ السبعة»، على سبيل المثال، إلا أن يلاحظ ما يلي: «سُدَى، أراد عقلي أن يمسك بسكان الملاحاة فالحاصفة كانت بتلاعيبها، تضلل جهوده. وظللت نفسي ترقص وترقص كزورق كبير قديم دون صوار، على بحر هائل مخيف دون شواطئ!». ومن ثم، كانت هناك بالطبع كأبة مبهمة لا بد من فهمها مع تخطي الوضع الشخصي، كتعبير عن سلامة مفقودة تلاحق الضمير المعاصر، وتحدد له مكان منفاه، في آن معاً.

أضحت باريس، في نظر بودلير، مسرح دراما تاريخية. هناك، من إوزة العراق إلى العجائز الصغيرات، ومن العاهرات إلى المتسولين أو المكفوفين، تمر الوجوه المحزنة في طواف مديد يفتقد كل نهاية، طواف مأسوي حيث يتعرف على أناس يشكلون ازدواج ما يتناوبه من شعور بنزعة اللاحيازة (Dépossession). وهو شعور شديد إلى جانب هذا، لاسيما وأنه يتناقض مع انطلاقة مخيلة يتم فيها الإعراب عن رغبة في سيادة تجهل كل الحدود.

في واقع الحال، لعل الاعتراف ذاته بالانقسام أو بهذا التناقض هو الذي صيّر «أزاهير الشر» الكتاب المؤسس للشعر الجديد. وإن بودلير، بكامل توفقه إلى التحكم، كان منشغلاً بالحقيقة شغفاً مفرطاً، وذلك في صفاء ذهن يعجز عن السيطرة عليه، سعياً منه إما إلى عدوله عن أحلامه، وإما إلى طمس إخفاقه في تحقيق أحلامه هذه. ومن هنا صدر شفاً كتابه الكبيران: منحى المرح والغبطة، الذي غالباً ما يمتزج بالحلم أو بذكرى العشق، والمنحى الأليم المتسم بالقلق الشديد الذي يدفع بميزته الكثير من قصائده.

في الوضع الأول، تكون القصيدة، طوعاً، في عالم مستقل، فتصير  
المرأة المحبوبة، في آن معاً، والعالم الصغير الراهن نشيء بعيدٍ خَيْرٍ وحسن  
الطالع، ونقطة انطلاقه إلى أحلام اليقظة وأوهام حول هذا الأمر البعيد.  
وهكذا، على سبيل المثال، في قصيدة «جُمّة الشعر» حيث يتحدث عن خصل  
شعر صديقته، ويجهر بودئير بقوله:

«سأغمس هامتي، عائفةً التَّمَلِّ،  
في خضمّ هذا المحيط الأليل،  
حيث يوصدّ ويُحنّس الأوقياتس الآخر،  
وتُداعب الترنحاتُ ذهني الأريب  
وسيفتح في العُثور عليك قريباً،  
إيه، أتِ أيتها الكسل الخصيب  
أيتها الهدهدات ليس لها حدود  
في حين دعةٍ تعيق بالعطور!».

وفي القصيدة الثانية، «الحلم الباريسي»، على سبيل المثال، لا يقوم  
الصحو من الحلم إلا بتناقض حالة الواقع المنسلخ عن مثاليته والذي توخى  
العزوف عنه:

«حين فتحتُ مجدداً ناظريَّ  
وقد لبثاً بالذهب زاخرين  
فضاعةٌ كوخِي الحقيِر رأيتُ  
ومكفناً إلى سريرة ذاتي، شعرتُ  
بلذعة الكثير من همومي اللعينة  
وكادت الساعة، بألحانها المأتمية الحزينة  
تدقّ بشراسة ساعة الظهيرة  
والأسماء بالظنومات تَدْرُ  
على العالم الكنيب الخَدِر!».

هذه الساعة ذات الألحان المأتمية لا تدعو مجدداً الحالم إلى واقع الحقيقة وحسب، بل ترسخه أيضاً في زمانية مطبوعة بوسم المسيرة صوب الموت. وإن كانت باريس في الموقع الخاص «بأزهار الشر»، ولاسيما في الطبعة الثانية لعام (١٨٦١)، فالموت يتربع على هذا الموضوع، وللحدائث اتفاق مع المنية على نواياها: أي أنها تدعن لسلطته، وتُعرف بالمحدودية (Finitude) بصفتها مخاطبةً استطاعت كلمة الشعر الجديدة أن تبتكرها من أجل الشعر وكلمته. وسوف. يستذكر ريلك هذا الأمر في كتابه «دفاتر مالت لاورينس بريج» (١٩١٠)، فاستهلاكه الأول تيسر قراءته كدوع من التعليق على جزء من «لوحات باريسية» حيث، إلى جانب ذلك، يتم التأكيد بوضوح على أن إمكانية قول الشعر الحديث تقوم على أساس كامنٍ داخل القصيدة ولاسيما في: «جيفة» (Charogne).

فيما بعد، سيكرر ت. س. إليوت في ديوانه «الأرض البياب» (١٩٢٢) أبيات الشعر الاستهلالية للمؤلف «العجائز الصغيرات». لكي يجعل من هذه الأبيات شعار حدائث تتوافق، منذئذ، مع نوع من «جحيم» حيث يتخذ بودلير مكانة «دانته» فيشير إلى الأرض القاحلة لمجتمع حُرَم من التعالي (Transcendance) أو على الأقل، من كل شعور بالصواب واليقين. وعلى المزيد من القرب إلينا، يف بونغوا لن يكف عن الإحالة إلى «أزاهير الشر» كما يُحيل إلى هذا الكتاب حيث، يقوم الموت وقد دُعي باسمه للمرة الأولى في واقعه المادي الحقيقي الذي يعصى المرء عن تجاوزه، وذلك بتشريعه أمام الكلمة الشعرية، الطرق الفسيحة لحقيقة يتم التوثق منها في ختام محدودية (Finitude) مطبوعة بلغة التكلید الشعري، وهي لغة غالباً ما بثت، حتى ذلك الحين، لا زمانية (أي دائمة أبدية Intemporelle).

وفي نهاية المطاف، وُجّهت أبيات الشعر الأخيرة للكتاب وهي «الانغماس في قعر الهوة، سواءً في الجحيم أو السماء، لا أهمية لذلك؟ وفي قعر المجهول، بقصد أن نجد شيئاً جديداً!» قد وُجّهت إلى هذا «القطبان العجوز» ألا هو موت قد تم ترميزه (Allégorisé) كملكٍ لرحلة تلقينية يترتب عليها أن تقوم الشاعر إلى مآله ومصيره.

## رامبو، الشاعر المستبصر [الرائي]:

شمية «الجديد» هذه، لم يشعر بها أحدٌ بالمزيد من القوة سوى أرتور رامبو، ورسالته الشهيرة «رسالة المستبصر» (Le voyant) (١٥ أيار / مايو، ١٨٧١) جعلت من بودلير «إلهاً حقيقياً». لا جرم أن رامبو لا يريد أن يستبقي من آثار هذا «الإله» إلا الجزء الذي من شأنه أن يُدبته على رغبته في إخضاع ما هو حقيقي لما يدعوه: «كيمياء الكلمة» (Alchimie) «المعدة لإبراز إمكانات الكلمة اللامستكشفة. فالمعارضة الثنائية التفرع (Dichotomique) ما بين الذاتية الجريحة والواقع الحقيقي الجارح، تتجاوز نفسها بذلك، في حركة تتوخى أن تُحوّل كلاً منهما إلى سيرورة ابتكار متجدد متحمس ومثير للدوار: ليس من قبيل الصدفة إن اعتبر رامبو «المركب الثمل» بمثابة جواز سفر ترتب عليه أن يمنحه جنسيته الرسمية كشاعر إلى جانب زملائه الباريسيين. وهذه القصيدة التي تحل مكان قصيدة بودلير «الرحلة»، وتطيل التماسها وبحثها، لا في موطن الأموات، بل في الحيز الخيالي لاستبصار تُستدعى فيه جميع موارد الابتكار الشعري. فالـ «أنا» الشعري، وهو يشمل من حريته الجديدة، ويبحر على غرار سفينة افتكّدت دفتها ومرساتها، فيستطيع منذئذٍ أن يعيد إنشاء عالم يتجاوز كل عُرف من الأعراف.

«رأيت الشمس وطينة،

بأهوال الصوفية منطخة

كضياء جمودات منيدات بنفسجيات

تُشبه ممثلي درامات عتيقة

والأمواج تدرج في البعيد

كشعريرائها البنفسجية!

وحطمت بالليل الأخضر

ذي الثلوج المنبهره

وبقبات إلى مقل البحار صاعدات  
وببطء شديد منأنيات  
وبمرور الاتساع لم تسمعها الأذان  
وبالنهضة الصفراء والثرقاء  
للفسورات المنشدات!

تقول هذه الأدوار الشعرية الغربية الخارقة أكثر من الثمل المتوهج  
لموهبة شاعر حقيقية. فهي تخدم، بوسمها الطموح لمن يُبدع حقاً، رغبة  
إخضاع العالم لرؤيا وكلمة تعيدان توزيع مكوثاتها، وتختلقان مجدداً البعض  
منهما حسب ترتيب «موسيقى علمية» تنظمها المخيلة بدقة. وقد سبق  
لبودلير أن وصف هذه المخيلة بكونها «مليكة المملكات الذهنية». وفي  
الأوضاع هذه، ندرك أن رامبو قد بات، بدوره، واحداً من «آلهة» المنحى  
السوريالي في أوروبا، فقد كان يقدم لهذا المنحى مثال حرية لا صنو لها  
وحيث قسط أحلام، أو حتى قسط الهلوسة، قد غدا مفتاحاً لبوغ «المنحى  
السوريالي»؛ وكان الأمر يعني معارضتها للواقع الحقيقي معارضة ظافرة.  
ولا جرم أن ثمة، في أعماله، كذا قوة «للإجتاث»، وكذا سلطة «للابتكار»،  
وكذا اقتناعاً بإحلال عالم الاستبصار والعرافة (Voyance) مكان العالم  
التقليدي. وكان أتباع النزعة السورالية يستطيعون أن يروا فيه، وبحق،  
إنجاز برنامجهم الأدبي. فثمة، في الواقع، قوة اقتلاع عظيمة جداً، بحيث  
أنها تبقى بعد الغزوف عن المزاولة الشعرية. وإن رونييه شار سوف يتمكن  
من كتابته ما يلي: «قد أحسنت تماماً بمغادرتك، يا آرثر رامبو»، وذلك  
حين كان يُشيد، في رحلييه، بخروج «حانات بول / العبقرية الشعرية»:  
(Pisse-lyres)، حيث من المحتمل قد يكون أغلق على عدد مفرط من  
شعراء مزعومين.

بيد أن رامبو، على نحو مختلف جداً عن أتباعه وتلاميذه السوراليين،  
ظل شديد الوعي كي لا يلحظ كم كان انطلاق استبصاره الخلاق يصطدم

بمقاومة حقيقة واقعية تعصى رغبته في تغييرها. ولذلك، في نهاية زوغانه  
بات موضوع «المركب الثلج» يكتشف ذاته من جديد، في حنين ذاكرة طفل  
محرومة من جميع خطوات موطن الخيال:

«إن رغبتي من أوروبا في ماء فهو المرهفة<sup>(١)</sup>

السوداء الباردة، حيث، قرابة العسق العقيق

يحل طفل مقرنص، بالحنن مفعم، فيطنق

مركباً نحيلاً كمثل قشائمه

من ثمر وأديه».

[قشاشة: غطاء قنينة من قش Pailon]

وكذلك، في نهاية ديوانه: «فصل في الجحيم» (١٨٧٣) وعقب  
اعترافه بكل مدى طموحه في الابتكار قد قال: («[...] اختراع أزاهير  
جديدة، ونجوم ونيرات جديدة، وأجساد جديدة، وألسنة جديدة» وترتب على  
الشاعر أن يلحظ اضطرابه إلى قوله: «وأدفن مخيلته وذكرياته»، ولحظ  
«عودته إلى الأرض مع واجب لا بد من البحث عنه، ومع الواقع الحرش  
والذي ينبغي أن يعانقه!» وهذا الإدراك لما هو سالب ليس هو غريباً عن  
الإيثار الذي يبدى جورج تراكل حيال شعر سلفه، ولئن كان قسط أحلام  
اليقظة لديه ينزع إلى التفوق على القدرة النائرة في الكلمة. لكن المنطق  
الترباطي في قصائد «تراكل» قلما يمكن التفكير فيه بمعزل عن مؤلفيه:  
«فصل» و«استنارات» (١٨٧١-١٨٧٥).

### مالارميه أو الكلمة التعزيمية Exercisme:

نرى أن هذا الصحو من الوهم وهذا السقوط اللذين بوسعنا التفكير  
فيهما، بصورة مفارقة، يُشكلان جزءاً من الوعي الشعري لدى رامبو، على  
غرار رغبة هذا الشاعر في السمو إلى الأعلى، وفي التغير والتحول، فيقوم

(١) [حفيرة يجتمع الماء فيها: Flache].

كل ذلك، على الأقل، بتحديد العلاقة ما بين الموضوع ولغته، وبين كيانه المتسم بشيء من الشك. ولأن ستيفان مالارمييه قد مضى بهذا الشك حتى مستوى الغلوّ والمبالغة، فقد أدخل الشعر في طريق لها المزيد من الفرد، وهنا، قام كل أمل في إحلال علاقة ما بين الكلمات والأشياء (كما بين الموضع والعالم) بالتخلي عن مكانه لحركة انفصال وانطواء راديكالي مفرط لاسيما وأنه يريد لذاته أن تكون هذه الحركة متعمدة ومتفكرة. وبما أن الكلمات تُخفق في قولها العالم، أو تقوُّلة قولاً ناقصاً، فالشعر سيصيح لذاته هذا العالم، فيتخذ من ذاته موضوعاً لنفسه. وكما فعل هيروديايد Hérodiade وهو يرى ذاته في «النبع الصارم» لمرآته، فالشعر لدى مالارمييه يغدو الاحتفال الذاتي بكلمة تكتشف حيزها وهي تؤكد على إنعكاسيتها: (Réflexivité). فحيث ظل بودلير يقول استلابه حيال واقع يستحيل التحكم به، وحيث كان رامبو يُخرج دراما انفعاله المبدع، أقدم مالارمييه على تنصيب نفسه مداحاً لموقف سيفضي به فعل الشعر إلى بلوغه أبعاد العالم، بعد أن لبث مجرد تأكيد سامٍ لحرية فكر قد سحرت قدرته الخاصة على الاختلاق والتخيل فقال: «أجل، أعرف ذلك، نسنا سوى أشكال باطلّة من المادة، بيد أننا على سمو رائع جداً، فقد ابتكرنا 'الله' فنحن رائعو السموم جداً، يا صديقي! حتى إبي أتوخي أن أهب ذاتي مثهد المادة هذا، فيما البث على وعي بها، وفي غضون ذلك، انطلق انطلاقاً المجنون المنذهل في «الحلم»، والمادة نعلم أنها ليست مجرد حلم؛ وأتغنى «بالنفس» وبجميع الانطباعات المتشابهة والمترجمة في سريرتنا منذ العصور الأولى؛ وأعلن إزاء «اللاتسيء» الذي هو الحقيقة، هذه الأكاويدب المجيدة البهية!» كذا كتب مالارمييه إلى صديقه كازاليس في شهر نيسان عام (١٨٦٦).

هذه «الأكويبة المجيدة البهية» هي إذن كلمة تعلم أنها لا تمجد ولا تفخم سوى ذاتها، ومهما فعلت، فكأنها تتكلم عن شيء أو عن واقع يتميزان عنها، وكأن هذا الشيء يمتلك واقعاً حقيقياً يخصه، ويكون مؤكداً أنطولوجياً [أي من حيث كينونته]. وتقتضي هذه الحيلة الخادعة، لكي تنتشر، أن تتمكن اللغة التي تحملها من التحرر، بدورها، حيال كل وظيفة مرجعية، بقصد أن تتطوي على ذاتها. وفي رسالة أخرى إلى كلزليس سيصيح مالارمييه ذلك أولاً، إذ يتوق

إلى «أن يصف، لا الشيء، بل الأثر الذي ينتجه هذا الشيء»، ومن ثم، سوف يُضيف، فيما بعد، أن بيت الشعر «من عدة لفظات يصنع من جديد كلمة كاملة وجديدة وغريبة عن اللغة، كما هي كلمة تعزيمية»، وذلك قبل أن يخلص إلى قوله إن «العالم قد خلق بغية التوصل إلى كتاب جميل».

وكما نُقدّر الوضع عبر هذه الاستشادات الوجيزة، فإن حرص مالارميه لا يتوخى شيئاً أقل من أن يجعل لغة الشعر تتربع على عرشها في موقف من السيادة المطلقة التي تنيط التبعد الأنطولوجي [بُعد الكينونة] ببعده سياق النصوص. وما هو مائل هنا، كشهادة على ما سبق، هو أنه بذاته قد نعم بصفاء بصيرته ليتعرف باستحالة مشروعه، فيما نهض به إلى أسمى درجة في الابتكار، وكما قال: «لن تقوم ضربة نرد بالغاء الصدفة» (١٨٩٧). وإن نردات الفجاج الأديبي لن تلغي البتة صدفة المادة [الشعرية]، ومن المؤكد أن ما يبقى، من فاليري إلى كلوديل، ومن رينك إلى سيلان، كما من إليوت إلى مونتال، هو أن جزءاً عظيماً من أعمال الشعر الكبرى، في أوروبا خلال القرن العشرين، سوف يعكف على التّفكر في عمق التحدي الذي أقدم فيه مالارميه مغامرة الكلمة الشعرية. ومن المؤكدة أن جميع المغامرات الشعرية، نوعاً ما، ستشعر بأنها مدعوة إلى اتخاذها موقفاً لكي تجعل اللغة مطلقة خالدة، وقد غدت السونيتة (Sonnet) الشهيرة بشكل (YXX) رمزاً لها يعصى النسيان.

«ف. هوغو»

كان لهذا القرن من العصر عامان.  
وراحت روما تحلُّ من إسبرطة المكان.  
ومن تحت بونايرت بات بيرز نابليون،  
كما بات جبين الإمبراطور يكسر حَرَج القناع،  
ومن القنصل الأول، بجوائب عديدة.  
وفي ذاك الزمان، بمدينة بوزنسون،  
المدينة الإسبانية في ماضي الزمان،  
وكد.... [ف. هوغو] «.

ولد بالتأكيد، فيكتور هوغو عام (١٨٠٢) وقد أدرك قرنه، كزمان أسطوري، ولبث فيه هو عينه، بصفته بطلاً أسطورياً، قُدَّ مهمة خرافية؛ وهذا ما يدعوننا إلى التفكر في هذه الأبيات من ديوانه: «أوراق خريفية».

إن جميع آثار هوغو وسيرة حياته قد يمكن عنونها «أسطورة القرون»، فقد روى أسطورة العالم وارتقى بكل ما شاهده، وبجميع ما عاشه، إلى سمو الملحمة الرفيع. وفي قلب مقاطعة «فرانش كونتية» على مقربة من سويسرا، تقع مدينة «بوزانسون»، حيث ولد فيكتور حسب صُدفة تعيين والده الضابط. وذلك لأن «البذرة» الهوغولية التي ولدت [مسرحيته] «هرناني» (١٨٣٠)، و«روي بلاس» (١٨٣٨) قد قامت بإخصاب الواقع الحقيقي وأنجبت له أبناء يزدانون بألوان قوس قزح.

وثمة توهج صوتي لإنجاس منظر طبيعي، في عشرة مقاطع لفظية: «يا جبال أراغون! يا غانيسيا! يا إسترامادور!».

وثمة كبوة وصف، كبوة مجلجلة لمنظر طبيعي كئيب ومتجدد متهافت: «كانت السماء تتلجج، وتتلجج دون هوادة....».

وهناك وفاة صبيٍّ قمرزية في عام (١٨٣٠)، وهو غافروش الذي جعلت منه شهادته شخصاً ميثولوجياً: «كانت ثمة مسحة من عملاق في هذا القزم؛ ففي نظر هذا الصبي، غدا لمس بلاط الأشرار كمثل لمس الأرض في نظر العملاق؛ وما أن سقط غافروش حتى انتصب من جديد، وظل قاعداً على قفاه، ولبث خط دقيق من الدم يستطيل على محياه....».

عبقرية هوغو هي أيضاً نجاحه في توجيه أيدي المُدوِّنين لسيرة حياته في المستقبل: فبعد أن بقي رجلَ اليمين حتى السادسة والأربعين من عمره، نعم بالاحترام كمثال مخلص للاشتراكية في حين باكر. واعتبر مثلاً للمثقف المضطهد والمرغم على المنفى، فيما كان بوسعه، انطلاقاً من [جزيرة] جيرسيه أو مدينة بروكسيل، أن يسدد سهام نقده اللاذع إلى نابليون الثالث دون أن يدع أكثر من مئة كيلومتر ما بينه وفرنسا. وهذا العجوز الشهواني

الذي كان يجتنب خادماته الصغيرات إلى زاوية من منزله أطلق هو ذاته على احدهن لقب «قبّيني سريعاً» ووُصف كعاشق دون هوادة، وذلك في كتب التاريخ الأدبي.

لكن فيكتور هوغو لم يزل أولاً هذا الشاعر الذي يعرف كيف يتأمل في العامة المتواضعين. وفي ديوانه «تأملات»، فقد مرَّ فقير أمام باب منزله، فأدخله ووضع معطفه أمام موقد النار ثم كتب:

«وكنت انظر، أصم السمع حيال حديثنا،  
نسيح مسح معطفه، حيث ما فتئتُ أشاهد  
رذاذات كأنها كواكب نيرات»

في ٣١ أيار / مايو عام (١٨٨٥)، كان مليونان من الفرنسيين، ومن بينهم وفود من عمال جميع فرنسا، يشيعون مؤلف «البؤساء» (١٨٦٢) إلى مرقده الأخير: أي «البانتيون» [مدفن عظماء فرنسا في باريس].....

## بودنير (١٨٢١-١٨٦٧)

«تقد عثرت على تعريف الجمال، جمالٍ خاص  
بي، فهو شيء ما موكَّد، ومكروب، إنه  
مسحة من الغموض يطلق للحدسية العنان»  
(شارل بودنير، «الشهب»)

رغم أنه لم ينتكر مفهوم مؤلّف منارة (Auteur Phare) [أي كاتب مُرشد ذائع  
الصيت]، فإن بودنير، في ديوانه (أزهار الثمر)، قد أعطى الشكل النهائي لصورة  
القنان مشعل الإنسانية، من عصرٍ إلى آخر، الفنان الذي يشهد على قدرة الإنسان  
بالتفوق على ذاته، فيتجاوز بؤسه ويحوّله بشارة محسوسة، فيقول الشاعر:

«إنها صرخة يرددتها حُرّاس كثيرون،

إنه إيعاز تكررهِ مكبرات الصوت الجمّة العديدة

إنها منارة نضاء على قلاع كثيرة وفيرة

إنه نداء يطلقه في الغابات الفسيحة

صيادون قد باتوا نانهين!

لأنها، حقاً، يا إلهي، أفضل شهادة

يسعنا أن ندئي بها ذكراً منّا

بأن نوكِّد هذا التحبيب الكئيب

يخرج من جيوب إلى سواه من أجيالنا

ويغد لافئلاً أنفاسه الأخيره

على عدوة أبديّك، يا إلهي!»

تكاد نزرعة بودلير الجمالية بأجمعها تشف في هذه القصيدة. وإن التراث الفني يتم النهوض به من خلال رصيعات (Médallions) تكرر لرسمين بالألوان أو نقاشين، أو نحائين من جميع أوروبا. ويقوم الإيقاع الكلاسيكي نبيت شعر من البحر الإسكندري (L'alexandrin) بتفخيم مبالغ [لرسم] بالألوان] روبنس Rubens الباروكي، والتمرد السوداوي للمحكوم عليهم بالأشغال الشاقة لدى [النحات] بوجيه Puget، وقوة «العماقة» أو [تماثيل] المسيح لدى ميكل أنجلو Michel-Ange رومانسية دلاكروا «تهدد» [الموسيقار] فيبير Weber و بجانب فيه خيال [الرسم] وادو Watteau الجامح الأشخاص المشوهين على نحو غير معقول؛ وتيسر حياتهم لدى [الرسم] غويا Goya. والأمر يعني أيضاً دوار الشعر الباروكي لدى أوبينييه، Aubigné وعلى نحو مسبق، التائق المتمرد لدى بيرون، Byron وأضواء فيرونيز ودلاكروا والموسيقى على نمط هوفمان وفاغنير.

هكذا كان بودلير: فاتاره دمجت وجدنت تقليداً أوروبياً بكامله، ماضية دوماً إلى المزيد من التبعد عبر ترجماته [للكاتب] أدغاربو؛ هذه الترجمات التي صنعت ألقاب مجده الأولى. وتشكل أعماله تمام مجده عبر جمالية مُجددة، تعتمد أساساً لها: رومانسية تم ترويضها، وشعراً للمخيلة لا للقلب، كما تعتمد عملاً عنيداً دؤوباً، لا الإلهام وحده، وإدخال تقاير الأصوات (Dissonance) في صلب القصيدة، وإدخال الرمز في حبة قلب الرؤيا، عبر أعمال يظهر فيها التناقض، وتقرن التجديف والفرعة الشيطانية التي تختلط بشيء من الإيمان الديني، والتوق إلى المثل الأعلى، واستيعاء سقوط محتوم، وهذا ما أطلق عليه اسم ازدواج الالتماس double postulation نحو 'الله' وإيليس. وهل ينبغي (كما فعل سارتر) أن نبحت في حياته عن مصدر اختيار للنشر، أم أيضاً، (طبقاً لتقليد انتقادي) عن مصدر قصائده العشقية؟ ودون ادعاء منا للتفسير فعلى الأقل بمقدورنا أن نلاحظ الأحيان العسيرة حيث يبدو أن حياته قد «تحوّلت»، والأحيان التي أوقفها هو بذاته على قراءة آثاره حيث يفتح جزئياً، كما يبدو، قلبه وغرفته أمام القارئ؛ ألم يقل له: «أيها القارئ المنافق، أنت يا صنوي ويا أخي!».

## حياة متأنق (Elegant):

وُلد بودليز مؤلف: «لوحات باريسية» من والد بات مُسنًا لكنه متقف ومشغوف بالمثل العليا و«بالأنوار»، وهاو للرسم الملون وهو نفسه رسام بالألوان وكاهن قد عزف عن الكهنوت بحظوة أخته من «الثورة» [الفرنسية، ١٧٨٩-١٧٩٩]. وبمقدورنا أن نتخيل ما أورث هذا الوالد، الذي توفي، وابنة بودليز قد بلغ السادسة من عمره. وتزوجت والنته ثانية، منذ شهر تشرين الثاني / نوفمبر عام (١٨٢٨) بقائد كتيبة «أويك» وفي السر وضعت ابنة توفيت في الثاني من كانون الأول / ديسمبر التالي. فما الذي شعر به، شارل الطفل الذي تم إبعاده بحكمة واحتراس؟ وقد طففت رسائله إلى عائلته تقبئ بمواهب أدبية، لكنها رسائل لم تتم مطلقاً عن ثورة أو تمرد.

في صف الفلسفة، عام (١٨٣٩)، أُخرج من المدرسة الثانوية من جراء ثرته تافهة. ومنذ ذلك الحين، بدأ تاريخ اختياره حياة تعارض قيم البرجوازية التي جسنتها والنته كما فعل زوجها. وبعد بكالوريته سُجل رسمياً في كلية الحقوق، وراح يعيش حياة بوهيمية مشردة. وسعى بقرب بعض العشيقات (مثل سارة لالوشيت) إلى المتع الشهوانية الفاسقة. وتراكت عليه الديون، فدعاه مجلس العائلة إلى الرحيل بحراً، فقصد الهند على متن «باخرة / بحار الجنوب». ونزل إلى برّ جزيرة موريس<sup>(\*)</sup> حيث نظم السونيتة (Sonnet) «إلى سيدة مُولدة بيضاء»: واستمد صوراً سوف تغذي رؤياه للحياة اللاحقة، أو لمكان آخر دخيل: لكنه، عقب وصوله إلى جزيرة بوريدون، أبحر منكفئاً إلى فرنسا.

حين بلغ سن الرشد، عام (١٨٤٢)، طأنب بودليز باستخدام ثروته فيذر نصفها خلال سنتين: وفي هذه الفترة، صانف الخلاسية جان دوقال وعاش معها جميع مفاتن التشغف وكل مرارة كآبنة. وإذ ظل يهوى المكتبات والفن، عاش حياته محفوفاً بأصدقاء يعكفون جميعاً على التأليف الأدبي، بيد أنهم يشعرون بتفوق نظمه لأبيات الشعر. ومنذ عام (١٨٤٣)، قد سبق له أن نظم عدة قصائد من ديوانه «أزاهير الشر»، فيما لبث صحفياً هجائياً وناقداً للفن

(\*) [موريسوس، حالياً]: جزيرة في جنوب شرق إفريقيا. (المترجم)

وفي عام (١٨٤٤) أقدمت السيدة أوبيك، خوفاً من وفرة نفقاته المفرطة، على وضعه تحت وصاية قضائية. ولبت بودنير يعيش حياة متألق نواتي التصنع والتفرد الغريب، وتحققت البرجوازيين «غير المتقنين» وأخلاقهم المتكلفة؛ وقد اتسم بودنير بطابع الرومانسية السوداء romantisme noir ونزعة بينروس بوريل (١٨٠٩-١٨٥٩)، وبغرابة هوفمان العجيبة. ومن هنا وفدت شخصية سامويل كرامير في «فانفارلو» Fanfarlo الأقصوصة التي نُشرت سنة (١٨٤٧) ويُختتم نصها بهجاء شعر يعتمد كره الذات واحتقار الآخرين، وتصنع القلب وحدلقته.

### انتقاد الفن:

بصفته ناقداً للفن، كافح بودنير في معارض عامي (١٨٤٥) و(١٨٤٦) الأشكال المتحمسة للرومانسية التي ليست تماماً في اختيار المواضيع ولا في الحقيقة الدقيقة، بل في طريقة الشعور. فمن يقول رومانسية يقول الفن الحديث، وهو: «حميمية وروحانية ولون وطموح إلى اللانهائي وتوق يُعبر عنه بجميع الوسائل التي تشتمل عليها الفنون». وفي عام (١٨٣٧) نشر بودنير أقصوصة عنونها «الساحر الشاب»، وقد ترجمها، دون أي بوح، من المؤلف الإنكليزي كرولي وأعلن أيضاً عن ديوان قصائد بعنوان مناسب لذوق العصر «السحاقيات» lesbiennes. وقد استولى عليه الحماس عذد المتارين، إبان ثورة (١٨٤٨)، لكنه ظل بصورة خاصة، مهتماً بالذهاب لإطلاق النار في «أوبيك!». وبعد حين أطلت رومانسيته الثورية مكانها نزعة محافظة قد استقاها لدى جوزيف دميستر كما أكد على هذا في «يوميات حميمة» إذ قال: «علمني «دميستر» و«بو» أن أفكر». وأفضى نقاؤه بـ «بو» إلى دراسة اتسمت بحدة الذهن الماهرة: «إدغار بو، حياته وآثاره» (١٨٥٣) كما ذهب به إلى ملخصات شكلت مدخلاً لترجماته: «حكايات، وحكايات جديدة خارقة للمعتاد». وفي الواقع، قد وجد بودنير في «المبدأ الشعري» الذي ترجمه نزعة الشعر الجمالية النقية، فهي لم تكن البحث عن الفن من أجل الفن، بل البحث عن الجمال الذي تدركه المخيلة العارمة.

## خيمياء الكلمة<sup>(١)</sup> (ALchimie Verbale):

تَغثُ نفسي من شعر القلب، حسب ما يفعل موسيه! وتغث أيضاً من الجدوى الأخلاقية! فالعالم غامض مبهم، كما سوف يُعرب عن هذا في كتابه «أفن الرومانسي» (١٨٦٨): فالتشاعر يفك الرموز. وتوسّله باللغة، كان حقاً ممارسة «سحر تنكاري»، «خيمياء» تُسرع الطريق إلى أَلغاز العالم، دون التمكن من إلقاء رؤيا الحداثة. وليس بوسعنا أن نتجنب تتافر الأصوات ولا السر. ومن جهة أخرى ومنذ عام (١٨٥١)، نشر بودلير «نمعة خمر ونتفة حشيش»، أي الجزء الأول مما سيغدو: «الفرانيس المصطنعة» (١٨٦٠) وإحدى عشرة قصيدة بالعنوان الموالي للمذهب الطبيعي: «غوامض». ومنذ عام (١٨٥٢)، أخذ يتودد بفزله إلى «زوجة الرئيس» أبولوني ساباتييه التي أضفى عليها المثالية لاسيما وإنه لم يعرفها جسدياً إلا فترة وجيزة جداً: وفي عام (١٨٥٥)، جدّد علاقته بماري دوبرون، «الجميلة بجمة شعرها الذهبية» والتي سبق أن عاشها سنة (١٨٤٧).

صدرت الطبعة الأولى لديوان «أزهار الشر» عام (١٨٥٧) ومنذ العشرين من آب / أغسطس، وباسدعاء من القاضي بينار نفسه الذي قد أدان سابقاً فلوبيير، حُكِمَ على بودلير ونشر ديوانه، بدورهما، من جراء لا أخلاقهما، فيما حُظرت ست من أجمل قصائد هذا الديوان.

وفي عام (١٨٦١)، صدرت طبعة جديدة، أُقصيت عنها هذه القصائد، ولكن طرأت على هذه الطبعة زيادة كبيرة وغُثنت بُنيته. وفي غضون ذلك، نشر بودلير مؤلفه «نوادير جمالية» (١٨٦٨). وألف في الحين ذاته، قصائده النثرية الأولى ودراسته المُسهبية حول «ريشارد فاغنير وتانهويزر في باريس» (١٨٦١). وكانت هذه الفترة خصبة لكنها ظلت زاحرة بالمرارة واليأس، كما اعترف بذلك في كتابه «عُرِّي قلبي تماماً» (١٨٦٢-١٨٦٤) وفيه يقول: «قد حرصت على هيسنيريبي ممتلئاً بها وتملاً منها. وفي اليوم هذا ٢٣ كاتون التلقي / يناير / ١٨٦٢ / تَلَقَّيتُ إنذاراً فريداً من نوعه: فقد شعرت بريح الغباوة كهب عتي.»

(١) خيمياء: لفظة يونانية مصرية قديمة تعني هنا سيرورة معقدة من تحولات شبه سحرية وروند فعل [المترجم].

وفي عام (١٨٦٣)، مات أخوه لا شقيقه (شهر أيار / مايو) من جراء شلل عام، ومن المحتمل أن هذه هي النقطة المشتركة الوحيدة بينهما. وفي هذا العام بعينه، كشف بودلير النقاب عن آرائه التنبؤية حول الحداثة في مؤلفه «رسام الحياة العصرية» حيث يُسدي المديح لكونستانتان غيس وذلك في الحاشية حول وفاة دلاكروا. وصدر كتابه «كأبة باريس» عام (١٨٦٤)، مع نشر ست قصائد نثرية جديدة. وعندئذ ذهب الشاعر إلى بلجيكا واستقر في بروكسيل حيث طفق يُعد مقالة انتقاد لهذا البؤد الذي كان يمثل، في رأيه، كاريكاتور فرنسا البرجوازية والقولتيرية، ثم توفي في ٣١ آب / أغسطس (١٨٦٧) بسبب العيِّ والشلل، ولكن بعد مطالبته بالأسرار الأخيرة [التي تُعطى للمشرف على الموت].

### «أزهار الشر» (Fleurs du mal):

إن عنوان «أزهار الشر» بذاته، حيث يطفو نوع من الطباق، يُبدي شروع المفارقة في الكشف عن جمال الشر وفي التثديد به. وثمة بنية لولبية الشكل في مركز ديوان «أزهار الشر» يحف به، من جهة المقطع الأطول وهو «كأبة ومثل أعلى»، ومن الجهة الأخرى، يحبط به كل من «التمرد» و«الخمرة والموت». ويتم الانطلاق من المواطن النير للمثل الأعلى، المواطن الأصلي الذي يُشعر الشاعر بأنه منفي عنه، ومن ثم يقرّض مجدداً في الكأبة، هذا الشكل الحديث والمعذب للضجر الذي تستطيع وحدها الإعراب عنه لفظاً تم استيرادها حديثاً من إنكلترا [الكأبة Spleen]. ويُدخلنا الشاعر بصحبته في جميع حلقات الحب، حلقة لهوى شهواني يتأرجح ما بين الهناء الحميمي، هناء «البلكون» (Balcon) والشبق المتقد «بالطي» وعنف «دويلوم» (Duellum) [أي: المعركة]، وقد كانت جان «نموذجه»؛ ثم حلقة الحب الذي يتجانبه التمجيل وانتهاك الخرمات وقد أوحى له بهما، حسب قوله، «مَن هي فرحة بالغة البهجة وكانت «السيدة ساباتييه»: Mme Sabatier».

وفي نهاية المطاف، حلقة حب يتواءم فيه الحنان ومشفوعاً بالشبق مع اسم ماري الرمزي. وهذه الحلقة تدمج الحلفتين الأخريين، كاشفة بذلك أن الخيط الرابط هو خيط سيرة حياة أقل مما يكون تلقينياً. ويتم الرحيل فيه مع

السعي إلى الجمال المسيطر في أوج الحب، ومع لذة الشهوة بصحبة شقيقة / زوجة، وكذا هو الأمر في «الدعوة إلى الرحيل» [النهائي]. وعلاوة على التسلّيات دونما جدوى، يمر الرحيل في جحيم الشر والهدم الذاتي، ويدفع الشاعر إلى اللعنة والتجديف، كما يتوق في نهاية المطاف، إلى الموت، وهو «الأمل الفائق الأخير». يا للأسف! فالطبعة الثانية تكشف النقاب عن توغل الانهيار إلى درك من الشر واليأس، إلى جانب «ما يتعذر إصلاحه» و«ما يستحيل التعويض عنه»، وهما قصيدتان من خمس وثلاثين قصيدة قد ترك بينها «اللوحات الباريسية».

إن سعيه الكئيب تردد إلى مواطن الغرابة العجيبة، والحدّ، وجمال لُذّه يكون جهنمياً ويفد من إبليس أو من «الله» [تعالى]، ولا أهمية لذلك؟ وهذا الإلهام العازف عن السحر بات منغمساً في مزيد من المرارة أيضاً، في القصائد النثرية الصغيرة، والتي نظم معظمها إبان الطبعة الثانية نفسها، وغالباً ما عدت نسختها الساخرة، وكأن بودلير قد توخى أن يُعرب، على نحو مواز، عن الأصوات المتنافرة، والسخرية من حداثة منذورة للتفاهة ولما هو مقلوب ويفتقد التميز. وهناك أيضاً نصوص من الفكاهة السوداء أحياناً («صانع الزجاج الشريّر»)، ونصوص حنان وتعاطف («البهلوان العجوز») بل أيضاً نصوص خيال مبدع وتخيل مُتقن:

«لكي لا تكونوا عبيد الزمان المعنّين،  
هلاً ابقوا دائماً، من الخمر أو من الشعر تَمَلّون  
أو من الفضيلة، أو من الأحلام: كما تتشاورون!  
«مَنْ ينظر من الخارج، خلال نافذة مُتدّعه،  
لا ينظر من الأشياء بقدر مَنْ ينظر من نافذة مغلقة.  
فليس ثمة شيء أكثر عمقاً، وأشدّ غموضاً، وأجدى خصوصية  
وأحدك عمّة، وأسطع توهجاً،  
من نافذة نُضاءٍ بِشمعه».

صدي آثار بودلير

تُدْهَش هذه الآثَار بانصهار شتى أنواع التُّراث: فألوان فيرونيز، ورسوم غويا، تتلَحَق في هذه الأعمال بالدراما الشكسبيرية وجنون الروايات القوطية. ونعثر منها على أثر من قراءات بيرون ودانته. وفي قصيدة «الشُّوم» حيث يخيِّط من جديد رباعيتين استعارهما الواحدة من توما غري Thoma Gray والثانية من لونغفيلو، Longfellow ووقَّدر المطالع كيف يقوم الشاعر، عبر الإخراج، بتحويله معنى هذه الأبيات وقيمتها. وغالباً ما أدرك القارئ، لدى الشاعر بوجه أفضل، ما قد استقاه من مصادر أخرى: من اليهودي سوينبورغ، والألماني هوفمان، أي «هذا التماثل المتبادل» الذي يجعل من الطبيعة «معجماً» فسيح الأرجاء. ومن هنا تخرج القصيدة «تطابقات» وسوف يجوب منحاهَا الرمزي جميع بقاع أوروبا، في عام (١٨٩٠).

«الطبيعة معبد، وأعمدته الحية

تُصدر أحياناً ما أهواً لميهمات،

ويجتاز الآدميُّ ذاك المكان

عبر غابات من رموز

كرمقه بنظراتِ الأيفات.

وعلى غرار أصداء مديده

مذمازجات بعيده

في وحدة حالكة سحيقه

فسيحة كما اللؤلؤ فسيح

رحيبة كما الضياء رحيب

وتنجاوب العطور والألوان

تجاوب الأصوات والرنات».

وإن مفهومه لشعر يعتمد تماماً الموسيقى كان يرد إليه، جزئياً من هوفمان، ولا جرم له، «قد أفلح في ذلك بشكل أفضل» لأنه هو الذي غدا مرجعاً. ومنذ عام (١٨٦٠) تم نشر آثار بولنير وغالباً ما ترجمها شعراء قد وجدوا فيها ينبوع

ابتكاريتهم. وكذا كان وضع الشاعر الألماني ستيفان جورج، وفي المجر وضع غيولا ريفيكزي وأندريه أدي. وترجمها في المجر لوبيتك زاو وميهالي باييتس، وفي بوهيميا، ترجمها الشاعر فريشليكي، قلبي ديوان أراهير الشر نجاحاً عظيماً.

في اليونان، أشهر بودلير، عام (١٨٧٣)، الناقد رويديس وترجم آثاره في عام (١٨٠) شاعر مدينة سميرن أرجيروبولوس. والبعض من الشعراء، كمثل البرتغالي سيزاريو فيريده، قد انضموا إليه ليضعوا في طور التطبيق نزعة جمالية وأقية المنحى وتشكيلية الفزعة ولربما لم يعرف بودلير هذا الاتجاه. ونعمت آثاره، حوالي عام (١٨٩٠)، بالمزيد من المجد، فظهر، عندئذ، كأب للمذهب الرمزي والمستقصر الأول في رأي رامبو، والعصري الأول في نظر مالارميه. وحوالي (١٨٩٣-١٨٩٤)، قام يوهانس يورغنسن، وسوفوس كلاوسن، بإدخاله في المجلة الدانمركية، أي «المتفرج»، وفي المجلة الموالية للرمزية: أي في: «البرج»، حيث قاما بنشر ترجمات لآثار بودلير. وترجمها، في اليونان، سميريوتيس (١٩١٧) وكانيليس (١٩٢٨). وبصورة أكثر مباشرة، كان مصدر إلهام الشاعر أورائيس، كما يُشير إلى ذلك عنوانا الديوانين «كأبة» و«اشتياق وحنين». وبنفس المقدار، تم التشبث به في منحاه الرمزي، وكمبتكر للقصيدة النثرية ونزعة جمالية تعتمد تتافر الأصوات والتخمين (Conjecture). كما استقى منه الشعراء نزعة تبجيل الشيطان (Satanisme) والنزعة السادية. وقد رأوا فيه، خلال عقد العشرين، كما فعل أندريه جيد، وموريالك، وغرين، وجوف، شاعر الحزن الفائق، وشاعر وخز الضمير، فيما كان الشاعر الدنماركي سيغورد سفائيس يخلق من جديد أراهير الشر باللغة الدنماركية. وإن حل مكان مجده مجد مالارميه أو السورالية فقد ظل شاعر الحدائث العظيم، شاعر القصيدة النثرية، وشاعر عروض ينهض بترجمة جميع اختلاجات النفس، بل أيضاً معلم علم البلاغة الكلاسيكية، حيث ينساق البيت الشعري الاسكندري والسونية إلى جميع طرافات الأسلوب الذي يوفق ما بين كمال لا يمكن التفوق عليه وبين منحى رومانسي لا ينسلخ عن «الباروك»، هذا المنحى عينه الذي جعل سانت بوف يكتشف جنون بودلير «في أقصى أعماق كامشكا الرومانسية».

## دُوستويفسكي (١٨٢١-١٨٨١)

«العُثور على الإنسان في الإنسان»

(فيدور ميخائيلوفيتش دوستويفسكي)

Fedor Mikhailovitch Dostoïevski

إن مجرد دخول دوستويفسكي حلبة الألب، في عام (١٨٤٣) عن طريق ترجمة رواية بالزرك «أوجيني غرانديه»، يبدي كم كانت روسيا (رغم أدبائها الكبار بوشكين، ليرمونتوف، غوغول) تنحو صوب أوروبا التي لبثت باستثناء متقنين نادرين، تجهل الآداب الروسية. وربع قرن فيما بعد، صدرت روايتان: «الجريمة والعقاب»، «الحرب والسلام»، وبعد قليل، تبعتهما الروايات: «الأبله»، «ممسون»، «الأخوة كرامازوف»، «أنا كارينين» وهي آثار مسهية جداً وتسم بالقوة والعمق كما هي الأثهار، وأثارت الحماس في روسيا. وكان عملاق الرواية الروسية تولستوي ودوستويفسكي، عقب إدخالهما في الغرب، ولاسيما انطلاقاً من عام (١٨٨٠)، يفتان أوروبا بسيكولوجيتهما الثاقبة ذهنياً، وبأسر تحركهما في روعة السمو، وفي كبرياء احتقارهما للتأليف الروائي الكلاسيكي. وإذ وُضع دوستويفسكي وتولستوي إلى جانب هوميروس ودانتى ومونتيني وسرفانتس وشكسبير وغوته وبلزك، فقد عكسا إليهما اهتمامات أوروبا وفتحا أبوابها، في أقل من نصف قرن.

ما فتئ هذا التفجر التاريخي للعبقرية الروسية يضعف وينتسك فكان الأبناء العصريون عديدين ويعريون، بصورة خاصة، عن إعجابهم بكل من دوستويفسكي، نيتشه، جيد، بروست، كلوديل، مورياك، زوافايغ، توماس مان، فيرجينيا وولف، فولكنر، كامو، مالرو، ناتالي ساروت، وهلم جرا....

## الرواية المأساة

هنا ورغم ذلك، ظل عالم الروائي الروسي خلقاً مغمماً. فالزمان في هذا العالم، حسب رأي البطل، ضغط عارم جداً وأليم: فثمة مستنقعات من كوابيس، وأحلام يقظة وسواسية ينبجس منها فجأة تصاعد متتال دون رحمة لأصناف العنف والقضائح المتناقمة في عواصف فتاكة. ويلبث الديكور فيها على نوازم مأسوي تابع لنزعة مذهب التعبيرية: فهناك غرف مشوهة الأشكال وصفراء، حيث القاتل والخاطئة يستيران بشمعة ويقرآن الكتاب المقدس (جريمة وعقاب، ١٨٦٦)، وأدراج بقة ومعتمة، يهمس فيها باعترافات مفزعة، ويكمن فيها «روغوجين» Rogojine متسلحاً بمدية كما في رواية: (الأبله، ١٨٤٦) وهناك بعض الليالي السوداء تعصف فيها الرياح ويؤتي فيها البطل عن صدوه وينتحر فيها زفيدر يغايذوف في أعقاب كوابيس شبيهة: «الجريمة والعقاب» ويغتال فيها شاتوف: (الممسوسون، ١٨٧١-١٨٧٢)، وتتدلع فيها حرائق إجرامية؛ وتهب عاصفة هوجاء في حين يشهر نصل أو تطراً بغتة أزمة صرعية: (الأبله)....

إن الإنسانية الروقية عندها، رغم شخصياتها البارزة وكبار المتفوهين فيها بالخطب، أمام «الأزلي»، تزخر بالمضحكين والنصايين والجواسيس، ومنحرفي الأخلاق، وبالمجرمين والنسوة المهانات وبالفتيات المذلولات والمصايين بالصرع... وليس من شيء يبقى مستقراً ثابتاً. ومتى يتحاب الناس ويتهاشون حتى الكراهية، وحينما يتوخي أحدهم الخير، يفعل الشر بغتة. وعندما يحطم المرء لحظة، بالعصر الذهبي، بالسعادة المقبلة على الإنسانية، فإذا بالمشهد يسمي مظلماً بسفك الدماء. ترى هل ثمة من يرغب ويحسب أن فرداً آخر يحطم مصدوباً أو أيقونة؟ وهل يرى أحد في تأمله، كما فعل إيفان كرامازوف، أن إبليس آت ليزدري به؟... فكل شيء يغدو خطراً في هذا العالم، وتهيداً يبرز في حفر يتأكل فيها الفقراء والحالمون، وأهواء، وأفكار ثابتة، تسحق الإنسان تحت حجارتهما، ومؤامرات الجميع، من ذات إنسان على ذاته (غولياكين، في المزدوج)، من الطموح راسكولنيكوف النابليوني ضد المرابين (الجريمة والعقاب)، من إرهابيين ملحدين ضد روسيا (الممسوسون)، ومن شرذمة الإخوة على أبيهم المكروه (الأخوة كرامازوف، ١٨٧٨-١٨٧٩). فالاعتداء هو الثابتة

لهذا العالم المأساوي الذي وصفه البعض بأنه عالم مرضي، فيخرج منه المرء كما كتب ذلك «إ. م. دُفوغ»: «مصلباً بتقبض أخلاقي»، رغم موارد الحب الهائلة التي يحاول الروائي الروسي أن ينثرها خلال مراحل روايته.

### شطط العبقرية:

في واقع الأمر، يلبث جميع هذا العالم المأسوي مُمَسَّرِحاً [يُضْفَى عليه طابع المسرح *Théâtralisé*]، فليس هو سوى المجاز الأقصى لما يتحراه دوستويفسكي، ورغم هذا، علينا ألا نندهش من المغالاة الجمالية، وشطط العبقرية لدى هذا الأديب فإن طبيعته البيولوجية والسيكولوجية، وكذلك حياته المعذبة، تميل به إلى نزوة الحدة وإلى إخراج العنف المعاش في جسده ذاته: وفاة والده المأسوية، ولعله قد اغتيل على يد فلاحيه عام (١٨٣٩)، مؤامرة سياسية على سلطة الفرد المستبدة، الاعتقال، السجن، وما يشبه تنفيذ الحكم (١٨٤٩)، المنفى في قلعة محصنة (١٨٥٠-١٨٥٤)، الخدمة العسكرية العسيرة في سيبيريا، الكفاح المذل من أجل العفو، الصرع الكامن من (١٨٤٦) حتى (١٨٤٨) والسافر منذ عام (١٨٥١)، المآثم القتالية (١٨٦٤): زوجة، أخ، صديق)، النديون، المنفى الإجباري إلى أوروبا من (١٨٦٧) إلى (١٨٧١)، بصحبة أُنَا زوجته الثانية دون أن ينسى التعلق العنيف والقاتل بلُعب الروليت من (١٨٦٣) وحتى (١٨٧١). وهناك أيضاً الامتيازات النادرة والحزينة الناجمة عن الحَصْر النفسي المعاش، والذي نقله الكاتب داخل كتاباته: الموت الذي يشاهده ملياً أمام البنادق المُصوِّتة، الوميض المُهَيِّج وصعق أزمت الصرَع، وإبان حالة ما بعد الأزمات «الذعر الصوفي» والشعور بأنه مجرم وأن خطيئة باهظة مجهولة وهو يزرح تحت عبئها واللعب الذي يقوم بتجربته كتحد للآلهة وللقدر الذي بات منذراً باتخاذ القرار. فإن نفس دوستويفسكي في حاجة إلى عواصف، وتفجرات، وقرارات بوسيلة تُغذف من داخله جميع توترات كيانه. وليس من سرِّ في أن الطاقة الخلاقة لا تكون البتة، (بصورة مفارقة) قَويَّة بالمقدار نفسه في حين أن شدة الضيق قد حَوَّلت هذا النزوع المعاش بحدته ذروته إلى نتاج يذعم بالقوة.

## سيكولوجيا أعماق السريرة:

في الثامنة عشرة من عمره، كان فيدور ميكائيلوفيتش دوستوفسكي قد حدد برنامجه الروائي: «الإنسان سرٌّ. وينبغي استكشاف هذا السر بوضوح. وإن قضى المرء حياته كلها لتفهوض بهذه المهمة فلا يقول إنه قد أضع وقته» (رسالة إلى أخيه ميخايل في ١٦ آب / أغسطس عام ١٨٣٩).

لَبِثت كل أعماله، منذ روايته الأولى «الناس الفقراء» (١٨٤٦) وحتى الأخيرة «الأخوة كرامازوف»، استكشافاً عضوباً للغز الإنسان: وفي البداية، اكتشف الأديب الشاب ثنائية المرء القطرية، وهي أن كلاً منا هو الجرح والسكين، الصفة والخذ، الفكرة القوية وجردومتها القائلة، وبزبدة القول، الجدلية المأسوية لشهوة الكائن الجنسية، فهو يتأرجح ما بين سقوط ونهوض، جامعاً التجاوز واللاتجاوز. وعلى غرار ما فعل كيركغارد، جعل دوستوفسكي من القلق عظمة الإنسان، متجاوزاً المعتاد وما يفوق المعتاد، مع إلغاء الحدود بأسرها. وإن بطله الديماسي (Souterrain)<sup>(\*)</sup> يعلن أن الضمير المبرح مرضٌ، وعن طريق التحدي، ينتمي إلى هذا المرض، فيما هو يواتي بذلك الضمير المفرط [في نظره] (Hyperconscience)، ألا وهو «ألم مبرح وشهوة شبيهة». وفي رواياته الكبيرة: «الجريمة والعقاب»، «الأبله»، «الممسوسون»، «الأخوة كرامازوف»، يقوم بطله دوستوفسكي بتجاوز الخطوة [الحاسمة]، فينتقل إلى الفعل (L'acte) التي تمهر حرية في الشر كما في الخير، ويختبر ما هو مؤاتٍ وما هو معارض (Le pro et contra) في القلق والعذاب، والضمير ذي الشطرين، و«فساحة» (Vastitude) روحه، وهنا يُكرِّز تعبير «الإخوة كرامازوف».

في آخر حياته تقريباً سوف يلخص دوستوفسكي فنه في الصيغة الشهيرة التالية: «أن أخطر على الإنسان في الإنسان، فيما أظل ملتزماً بالواقعية بمقدار كامل [...] إنهم يدعونني عالماً نفسانياً، وهذا خطأ، لست سوى نصير للواقعية بأسمى هذا المعنى، أي أي أصف أعماق سريرة النفس الآدمية».

(\*) الديماس: القبر (كلمة يونانية قديمة). (المترجم)

## فلسفة الحرية:

على هذا المنوال، نبذ دوستوفسكي جميع ما بنته الفلسفة العقلانية، منذ الإغريق وحتى هيغل. فأكد على أن «الحياة الحية» ليست موجودة بمعزل عن شهوة الجنس، وحرية الإرادة، والعذاب، وأن الكائن الأدمي سرّ يعصى رده إلى العقل، وأنه هنا، «حيث تتلاقى التخوم، وتتعايش المتناقضات»، أي المعركة اللانهائية ما بين 'الله' [تعالى] وإبليس. وهنا تكمن عظمة دوستوفسكي التنبؤية وأثره الفلسفي الحاسم على عالما العصري الذي يشاقق في أيامنا هذه، وفي انتفاضاته، وتطلعاته الدينية الداهية حتى النزعات الأصولية (Intégrisme) فهو يشاقق في نموذج الحضارة التي خذفتها «الأنوار» الأوروبية وفلسفات الظن في القرن ١٩ (ماركس، نيتشه، فرويد) والتي سبق لها أن أعلنت موت [الإله] فقررت بذلك موت الإنسان وعهد الأنظمة الكلية المستبدة [أي الشمولية]. وإن أقوى رؤيا للإنسان الذي تم تولده في سراب السلطة ووهماها، يعطينا إياها قاضي التفطيش الكبير في رواية «الأخوة كرامازوف»، وإزاءه يصمت «مسيح» يهب الحرية، ومن ثم هنا بالذات، «مسيح» يُعيد للإنسان تمام مسؤوليته. وليس ثمة معنى آخر للتعبير «نحن جميعاً منبئون حيال الجميع».

## حادثة الضنان والمضكر:

إن دوستوفسكي، لكونه مفكراً، «مستبصراً بالروح» لا يبتكر بسبب تلك روايات ذات أطروحات. فأبطاله - في مسرحية متعددة الأصوات الغنائية وقد قام بتحليلها «م. باختين» - يشعرون هم شخصياً في نفوسهم وفي أجسادهم، بالإيديولوجيات التي تستنفد قواهم، ولئن كانت الأشكال المختارة حوارات متوترة، أحلاماً جمّة الكثرة، تصرفات قاتلة، سيكودرامات تحل مناخاً يرتقي حتى قمة ذروته (Paroxystique) وشبه خرافي (وسوف يتكلم دوستوفسكي ذاته عن منحاه الواقعي الخرافي). ومع ذلك، ليس ثمة أي واقع غير حقيقي في الإلهام. وبهذا المعنى، يثبت دوستوفسكي أديب الحداثة، وكل ما يبتكره متجذر في الواقع الحقيقي كما نعرفه نحن: فشتى وقائع الصحافة

التي كان يتوسل بها كثيراً، وسيادة المال الحاكمة، وعنف المدينة الضخمة (فهو، خلافاً لنظرائه وأترابه، كاتب المدينة)، وسحر ما هو راهن في السياسة وتحركات المجتمع، والمساءلة عن «الإنسان العصري ومتوتر الأعصاب، المعقد والصيق كما هو البحر». وهيا بنا نُصِف على هذه المواضيع: القوة المتفجرة، الإيقاع الإحصاري، الكتابة المُحرَّرة بوقع قوي، والكتابة المُطنبة، العنيفة كمثل الصراخ، وغياب مُحسنات الأسلوب، وبكل هذا سيكون لدينا صورة لروائي معاصر لنا، بل لروائي ولمفكر كبير في عصرنا. لأنه إن استمرت، مع رواياته، أي التساؤلات الماورائياتية [المينافيزيقية] من أفلاطون إلى شوبنهاور، فإن مواضيع القرن العشرين الكبيرة ترسم بذلك أيضاً قسمة: «موت الله»، الإنسان المتفوق الأسمى، الرغبة في موت الأب، التحليل النفسي، كبار قضاة التفقيش. المذاهب الكلية [الشمولية] الاستبدادية، التمرد الوجودي للإنسان اللاعقلاني، النزعة الإرهابية المنظمة، تلقينات الثورويين، وطوباويات البلاط البلوري، والحديقة الكبيرة للإنسانية، وهلم جراً....

وثمة أدباء خالدون ومتنوعو العبقرية الأدبية مثل فلاديمير سولوفيوف (١٨٥٣-١٩٠٠)، الموالون للرمزية والمثاليون (برديايف، شيستوف) ونيشيه وفرويد ذاته (ولعلّه تأثر بالأديب الروسي في كتابه: «طوطم ومحرم»، وكامو، وغابرييل مارسيل، وسارتر الذي قال عنه نيتشلاف ميوش إنه بطل أصيل من أبطال دوستوفسكي. فكل هؤلاء مدينون بهذا أو ذاك للأديب الروسي الكبير. وإن آثاره تطرح السؤال أكثر مما تحرر الألفاظ وتستبقي التاريخ المعاصر وتفسره. لكن دوستوفسكي لا يكف عن الإزعاج. وبذلك، في ظل نظام ستالين، حُكِم على أديب الحرية بأنه «عدو الشعب» فبُتِر نتاجه الأدبي. أما في أيامنا هذه، إبان إعادة البناء والانفتاح، فقد أصبح مرجعاً لاسم هذا الشعب الروسي العريق عينه.

## إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦)

«لأن الكذب الضروري في الحياة  
هو المشجع الحقيقي وهذا الأمر أكيد.»  
(هنريك إبسن Henrik Ibsen، «البط الأبري»)

وُلد هنريك إبسن (Henrik Ibsen) في العشرين من آذار / مارس (١٨٢٨) في مرفأ سكينين الصغير (النرويج الجنوبية). وكان والده تاجراً ميسوراً، لكنه قلما يُفلح في إدارة أعماله ويعيش في أسرة متفككة. ومن ثم، وضع ابنه هنريك لدى صيدلاني في غريمّاد، بدل أن يدفع أجور دراساته في كلية الطب. وإذ عُدَّ إبسن الشاب فقيراً، عومل بصفته هذه، وعانى من الوحدة، والنبت الاجتماعي. بيد أن هذا الوضع أرفف ذهنه وروح تمرده. ففي عام (١٨٤٨)، تعاطف مع جميع ثوار أوروبا، وهذا كل ما تمكن من فعله في ذلك الحين. وفي الواقع، كان النرويج (وقد استعاد بالكاد استقلاله الداخلي) منطوياً على نفسه، باحثاً عن هويته القومية، بعد أن تسلط عليها مذهب لوثري مُتشدد في تكشفه. فكان هذا المجتمع موطناً مُواتياً لاستمداد إبسن بعد حين، شخصيات آثاره المسرحية.

### المؤلف المسرحي:

في هذه الظروف، كيف استطاع تثبيت شخصيته، وكيف أفلح في مثل هذه البيئة؟ حكم إبسن، في حين من حياته، أن يصير رساماً بالألوان، بسبب افتتانه بالألوان. غير أنه اتخذ بسرعة شديدة القرار بأن يغدو مؤلفاً مسرحياً. يا له من قرار مدهش، لأن النرويج لم يُرس بعد أي تكليد في هذا المضمار، علاوة على أن اللغة الدنماركية قد باقت، منذ زمان طويل، لغة البلد الرسمية.

لكن الكتابة، في رأي إبسن الشاب، إنما هي «إخراج سُمه»، وأديتنا هذا لم يفقد السُم، كما برهن على ذلك إنتاجه المسرحي المنتظم والغزير، فأصدر دراما خلال كل سنتين تقريباً.

بعد أن عمل على طباعة مأساته الأولى «كاتيلينا» (١٨٤٨) على حساب المؤلف، ابتسم له حظ النجاح. وعُيّن الشاب مستشاراً في مسرح مدينة بيرغن التي لم نزل نطمح إلى إنشاء مسرح وطني في النرويج. وتلقن هناك مهنته كمؤلف مسرحي، كما فعل هذا في مدينة كريستيانيا حيث تعاون، بعد ذلك ببضع سنوات، مع بجورنستجيرن بجورنسون، منافسه الكبير والذي سينال جائزة نوبل وكان كل شيء يفصله عنه، فبدأ تعاونه بوسيلة تعاطفه المُعلن مع منحي نزعة الحدائثة والحركة العمالية في النرويج.

رغم بدايةً بحدوثة مادية، قرر إبسن الذهاب ليستقر خارج وطنه، في منفى اختياري طوال سبعة وعشرين عاماً، من (١٨٦٤-١٨٩١)، الأمر الذي أدى به إلى أن يعيش، خاصة، في ألمانيا وإيطاليا. وكان ذلك، بالنسبة إليه، احتراساً لا مخلص منه، على سعيد الأدب، وضرورياً لازدهار عبقريته. فقد توخى المزوف عن ضجر الشمال، والشعور بتماس حقيقي بالمراكز الكبيرة للحياة الفكرية في أوروبا، واتخاذ بعض التبعد عن المجتمع النرويجي حيث تقع حوادث كل مسرحياته الكبيرة تقريباً، هذا المجتمع الذي ستتيح له رهاقةً مخيلته واستذكاره أن يعيد تكوينه ويتبعه بدقة وإخلاص.

بانقظام دؤوب جداً، ظل وجهته المسائل لسحنة قاص، على طريقة الرسام دوميه Daumier، مع لحيته التي حرص عليها تماماً، وجهاً شهيراً وأنتج إبسن خمساً وعشرين مسرحية خلال خمسين سنة من مهنته، وانتقل، بالتالي، من مسرح بدايته الوطني، إلى الدراما الاجتماعية، ثم إلى مسرح ينزع بمقدار أوفر إلى الدراسة السيكولوجية. وإن بحوث شبابه المترددة، (حيث سعى إلى التأقلم مع المذهب الرومانسي ذي النزعة القومية الاسكندنافية السائدة)، بحوث قد استمرت أكثر من عشر سنوات. وأما الاكتشاف المتجدد للأساطير الاسكندنافية [Sagas] والقصص القديمة النرويجية، فلم يبعده رغم ذلك، عن تقليده أساليب سكريب Scribe [مؤلف

مسرحي فرنسي] والسعي إلى تقيته الخاصة، وقد باتت تتجلى فيها العناصر الموائية للرمزية الأولى لمسرحه، كما فعل في: «المطالبون بالتاج» (١٨٦٣)، وهي الأخيرة من سلسلة مسرحياته التاريخية والأوفر نجاحاً، وقد صدرت بعد سنة من صدور الدراما الواقعية «كوميديا الحب» (١٨٦٢) وكانت هجاءً لاذعاً لمؤسسة الزواج الاجتماعية، هجاءً سبق أن أثار فضيحة، فبات أهد مواضيع إيسن الأساسية، ألا وهو قوة الشك الساحقة وأضرار الأثية التي تحدثها في ذهن الإنسان وروحه.

استوعبت تلك الحقبة مرحلتين، هيمنت عليهما رائعتان أدبيتان: «براند» (١٨٦٥) و«بيرجنت» (١٨٦٧). وتقسّم هاتان المسرحيتان بالنزعة الرومانسية، وهما، على نحو خاص، هجائيتان. وراح إيسن يذوق سُمّه، لأن براند وبيرجنت هما وجهان لشخص واحد هو ذاته: إي إيسن عينه. فهو يندد في إحداها بتخايل الاسكندنافيين إزاء العالم العصري، ويرسم كاريكاتوراً لآخر، وهو التيار الرومانسي السياسي. وإن براند المنعزل والمعنوه، في رأي جواره، هو فرد ليس له وجود إلا بمهمته، ومن أجلها، فيما تثبت حياة بيرجنت المتمتع باللذذ من بلاد الشمال، يُمثل نقائياً من المغامرات الغربية التي من شأنها أن تُشمل المخيلات بدءاً من مخيلة الموسيقي إدفارد غريغ Edvard Grieg. وإلى جانب الداعي إلى الأخلاق الذي لا يتنازل لأي تساهل، أي براند، فهو من يظل محصوراً في مرحلة الوجود الجمالية لأن إيسن قد فرغ من دراسة كيركغارد!

### على قيد التنصت إلى العالم:

لكونه قد تلقن عن جورج براندس، راح أدبينا يتنصت إلى العالم، ساعياً إلى دخول أخبار الساعة، كما تبدي ذلك ملهاته «اتحاد الفتيان» (١٨٦٩)، حيث يهزأ بالوصولية السياسية هزأً قاسياً، وحتى ملهاته «إمبراطور وجليلي» (١٨٧٣) حيث تؤدي له شخصية جولييان الجاحد لدينه الحجة لكي يصف تحول العالم العصري الذي يقتلع ذاته من الديانة المسيحية.

غير أن هذه اللوحة الشاملة والتاريخية تشكل استثناءً، لأن إيسن سوف يحتقر بصورة نهائية فناع التاريخ، متوخياً أن يضع نفسه على قيد تسمع

زمانه وفي المسرحية الأولى من مسرحياته الاجتماعية «دعائم المجتمع» (١٨٧٧) رفع قضية على رجل أعمال تجاري يفتقد الضمير والذمة، وهو القنصل بيرنيك.

عقب تأكيده، مرات عديدة، على قناعاته الملزمة بذعة تحرر النساء (Féminisme) جعل إيسن من هذا الأمر موضوعاً أساسياً لمسرحيته «بيت الدمية» (١٨٧٩). فالبطلة نورا، تريد التحرر من قيود تبذل كرامتها، كما تتوحي أن تتعم بأسفلاتها الذاتي:

«نورا - حينما كنت اسكن في منزل أبي، لبث يقول لي كل ما كان يفكر فيه فتناطرتُ آراءه.

وإن كنت على غير آرائه، خبأتها (...). وظل يدعوني لعبه الصغيرة، وكان يلعب بي كما ألعب بـدعبي. ثم أتيت إليك، فدخلت منزلك (...).

هيلمير - يا لها من عبارة غريبة، وأنت تتكلمين عن زواجنا!

نورا - (رابطة الجائن) أريد القول إبي انتقلت من يدي أبي إلي يديك.

(....) وعندما أخذ هذا في حسابي الآن، يبدو لي أنني عشت هنا كما يفعل كائن مسكين.

(....) ذكن، كان ذلك ما بقيت تريده، أليس هكذا؟ أنت وأبي، مذنبان بحقي كثيراً. ومن جراء خطئك أمسيتُ خادمةً لوزمًا طائل.

أدركت نورا أنها ارتكبت خطأ جسيماً حيال زوجها. فهي لم تعد تعجب به ولا تحبه، فيما ظلت رغبة المرأة، هي حب الرجل، كذا قال إيسن. فالمسرحية تسرد إذن مراحل مأساة الزوجين، مأساة تحتفظ بكل قيمتها، لكن رسالتها الموائية لتحرر المرأة قد فقدت الكثير من راهنتها.

### الكضاح الموائي لتحرر النسوة:

تتابع كضاح المرأة الذي يقوم به إيسن في المسرحية التالية «العائدون» [من العالم الآخر] (١٨٨١) حيث يندد بالزواج العقلي، وهو الذي يخفي اجتماعياً وبسهولة، السماح لعجوز بأرواء غرائزه من فتاة شابة. ويقع موضوع الوراثة

في مركز هذه المسرحية، في حقبة ينتصر فيها المذهب الدرويني، وتتفكك البيولوجيا فيه إلى صدارة العلوم الإنسانية. وعلى غرار ما فعل زولا، الذي لا يحبه إيسن أيضاً، فهو يحلل سيكولوجية شخصياته معتمداً على وراثتهم. وفيما ينهض بهذه المهمة، لا يسقط مع ذلك في النزعة القدرية (Fatalisme). فإن هدفه الحقيقي يتخطى كفاح النسوة، وهو تحرير الإنسانية جمعاء من السلطات الاستبدادية، شاجباً من يُفلحون بمهارة في غش الجماهير. وإن مسرحيته «عدو للشعب» (1882) توضح بجلاء قصده هذا. وبرغم أن إيسن قدّم هذا العمل بمثابة مسرحية هادئة «تيسر قراءتها للوزراء، وكبار تجار الجملة وزوجاتهم»، فهي تنهم اتهاماً أساسياً، السلطة بجميع أشكالها. وإن الدكتور ستوكمان، يمكن أن يعارض الجميع، فهو شخص متشغف بالحقيقة والحرية، ويرى الجميع يبيّنونه، أو جميع أصحاب النزعة المهتوية: Carriérisme أو جميع المحافظين أو رجال اليسار المزعومين، ويرى أن الشعب يحتكره، حتى هذا الشعب الذي يظل هو مدافعاً عنه. وإن «عدو للشعب»، مسرحية نائرة، وتنهض بعظمة الفرد الذي يعارض العدد واستبداده، ويُطور الحنين والميل إلى القوضى. واستناداً إلى النجاح الذي حظيت به هذه المسرحية، في معظم حقبة من يُناصرون القوضوية (Anarchisants): فإن معاصريه لم يخطئوا فيما فعلوه.

### الطرائق الجديدة:

مضى إيسن عازقاً عن مسرحياته الدرامية المُلتزمة، إلى مسرحيته التالية: «البط البري» (1884). وأخذ يتوخى منذئذ أن يسير سريرة النفوس، ويُدوح بمآسي أعماقها، «ويبتكر طرائق جديدة»، متفحصاً شخصيات معقدة، بل تثير القلق. فتتوق العالمُ السيكولوجي على الأنيب المهجاء.

إن قام البحث عن الدوافع الدفينة التي تحث الناس على التحرك والعمل، بتكوين إحدى خاصيات هذه المسرحية، فمن الصحيح، إلى جانب آخر، أن اللاعقلاني قد بات يقتدم بعذف مسرح الشمال، وذلك بفضل ستريندبرغ الذي نهض «بكفاح الأدمغة» بصفته شبه نظرية علمية، والذي وجد له توضيحاً رائعاً في مسرحية إيسن الجديدة «روزمر شولم» (1886)

فحللها كقتل إنسان. وهذه الدراما التي أعجب بها فرويد كمثالٍ موفقٍ للتحليل النفسي، تُبدي المواجهة القاسية والمحتومة ما بين شخصين: الأُس روزمر ومديرة منزله الشاببة «ريبيكا». فمنذ وفاة «بيات» زوجة الأُس، يعيشان منعزلين في قصر روزمر شولم الريفي، في مدينة صغيرة من الإقليم، حيث يتقاتل ممثلو اليسار واليمين دون أية رحمة. وأفلحت «ريبيكا وست» في رد الأُس إلى الأفكار الموالية لنزعة الحداثة، كما نجحت في احتلالها مكانة زوجته، في قلبه، دافعةً إياها إلى الانتحار، ومتوسلةً بقدرة إحياء حقيقية. لكن، حيث أن الأمر أفضى بهما إلى معرفة مفرطة حول كلٍ منهما، فإن روزمر الرجل المتميز لكنه ضعيف، فقد زمام أمره، وريبيكا المجانلة، وقعت ضحية لوسواس الضمير فانهارت قواها. وراحت شخصيتهما تتفكك، فارتما سوية في الشلال، هناك تماماً حيث كانت قد انتحرت الزوجة بيات.

لم تعد نسوة هذا المسرح السيكولوجي نسوة ينعمن بقدرة قوة النفس، ولنسن متأكدات من صلاح حقهما، كما كانت نورا، بل أسين شخصيات غامضة، على غرار ربيكا، فهن نساء مغويات وشريرات كما ستكون «هيدا غابلر»، بل صوفيات مثل إيليدا، في مسرحية «سيدة البحر» (١٨٨٨).

في «هيدا غابلر» (١٨٩٠) تابع المؤلف سلسلة بطلاته اللواتي يتعذبن من جراء أهواء غريبة، ويكافحن عُصابهنّ النفسي. وهيدا هي إحدى المرأتين اللتين تحيطان بالأديب الناجح «إيليرت نُوفبرغ». وإذ أرادت، مرة على الأقل، أن تسيطر على قدر رجل من الرجال، كما أعلنت هذا جهارة، انتهت إلى اقتراحها على «نُوفبرغ» أن ينتحر، وهي تمد له أحد مسدسات والده. إنه، دون أي شك، قتلٌ نفسي، ولذلك نظراً على البال شخصية جان في مسرحية «ستريندبيرغ»: الأنسة جولي. وحيث إن الحياة لم تعد توفر لها أي شيء ذي قيمة بعد ما حدث، أطلقت هيدا هي أيضاً رصاصة على رأسها.

إن جوّ هذه المسرحيات على نمط ستريندبيرغ، حيث تغور شخصيات منحطة، ولا تفلح في مقاومة اقتراحات من هم الأقوى، فذمة جوّ قائم أيضاً في مرحلة مسرح إيسن الأخيرة. وهي المرحلة التي تُسهّل مع «سولنس البناء»

(١٨٩٢)، حيث تغدو مرحلة مسرح الاعتراف بمعناه الصحيح. فالمؤلف يُقِيم ما قد فعل، ويسعى إلى تبرير نفسه في نظر جيل الشباب الذين يخشى عزوفهم عنه، إذ يجتذبهم مسرح سترينديبيرغ الذي ينعم بمركزية ذاتية autocentrique أكثر حصرًا. وبالتالي يُبرز شخصته الذاتي في منتصف المسرح. وها هو سولنس رجل عصامي، كما هو إبسن بذاته، رجل بناء، لكن ساعة تقاعده قد حانت. وتظل إرادته القوية كما هي عليه، وهذا هو الموضوع الذي يُهيمن على جميع المواضيع الأخرى، في هذه المسرحية المعقدة بما فيه الكفاية، إلى جانب موضوع عزلة الرجل التائر. فالعبقرية تعجز عن تحقيق ذاتها، إلا بسحق من يحيطون بها. وعلى غرار سولنس، شعر إبسن وهو يشيخ ويهرم، من جراء ذلك، بأنواع وسواس الضمير المخيفة.

عبرة الحياة في ما يترتب دوماً علينا أن نُؤديه، ذات يوم أو يوماً سواه. ومسرحية «جون غابرييل بوركمان» (١٨٩٦) تصف صورة صاحب مصرف قد انتابه التيه لأنه تحكم بزمام مصير نظرائه من البشر. ولما حانت ساعة الشيخوخة، اجتر حقه وهيبته، فقد لحق به العار هو أيضاً. وهذا هو الثمن الذي ينبغي عليه دفعه، علاوة على عزله، تماماً كما يترتب على النحات العجوز أنطون روبيك أن يسدد ديونه في آخر مسرحية لإبسن: «حينما سوف ننهض من بين الأموات» (١٨٩٩)، هذه المسرحية التي قدّمها بعنوان آخر أيضاً: «حانذة عرضية مأسوية».

### عبقرية إبسن:

ألا يُحكّم على العبقرية إلا برأينا، دون أن نعرف يوماً التبادل؟ إن هذا التساؤل الأخير الذي طرحه إبسن أطال أمد هذا التساؤل الذي شدد عليه ناقده قاطبة، هذا التساؤل الذي يوضحه واقع ما ترويه كل مسرحياته الدرامية الكبيرة عن تاريخ الإخفاق منحي التيار المثالي (Idéalisme). وعبر هذا المذهب، أخذ إبسن على عاتقه أن يندد بالأحكام المسبقة، وضروب المراعاة التي اعتمدها المجتمع أساساً لأخلاقه. غير أن إبسن، يُبدي لنا، في آن معاً وكون هواده، كيف أن هذه المثالية لا تُفضي إلا إلى الكارثة المفجعة. لعل هذا

الأنيب، إلى جانب ثورته على الكذب والذفاق، لم يُراوده الجَم الكثير من الأوهام حول السعادة التي لا بد من اكتسابها. فأخلاقه خاصة به وليست تقليدية ولا ثوروية. وإن نصراء كفاح الطبقات الاجتماعية ليس لهم أي دعم ينتظرونه منه، فهو يأنف بفرع من «حشود الجماهير الكثيفة». وأصيلة كانت تصرفاته كبرجوازي كبير يدعو إلى القوضى. بيد أن نصير القوضى هذا، لم يُد أي مشروع نموذجي لمجتمع جديد. وكل ما توخاه هو تحرير الإنسان، وفي الطنبة بعض الأفراد الاستثنائيين، هؤلاء الذين يدفعون الإنسانية قدماً. وعاش الأنيب شخصياً عيشة برجوازية، وبخاصة، لبث حريصاً على حياة بالغة الظرف والتلف، بل حياة حريصة على مقامات الشرف ومراتبه، مثلاً بصحبة حاشية صغيرة من المعجبين. غير أنه لم يزل شديد التحفظ، عميق الغموض. فحياته تناقضت، بالتالي، تناقضاً غريباً مع قناعاته كأنيب، ومع أحلامه في التكافؤ التي تقضي به إلى تجاوزه قناعاته الشخصية بما هو عليه، من جراء افتقاده الشجاعة، دونما شك، وبسبب طبيعته الخجولة. لكن، هل يفقد هذا الأمر شيئاً من عظمة هذه القناعات الراسخة؟.

حيث أن إبسن عاصرَ كلاً من فيكتوريان ساردو، أوكتاف فوييه، دوماس الابن، ولاسيما ستريندبرغ، فهو الوحيد، مع هذا الأخير، الذي ظل عصرياً، وذلك بسداد آرائه، وصحة فنه الأريب في الحوار. وقد بات نفوذه في أوروبا، وإبان حياته، نفوذاً هاماً على المسرح الموالي لمذهب الطبيعة وقرعة الرمزية. وفي فرنسا، حيث أدخله مسرح أنطوان Théâtre Antoine، كما فعل لونغيه - بو، وتم اعتباره معلماً، واندراج الألمان في مدرسته، غالب الأحيان، على نحو لا شرط فيه، وأخرجوا مسرحياته على مسارح كل قصر من قصور الأمراء.

أصيب إبسن بسكتة دماغية، في عام (١٩٠٠)، وعاش بُعسر سنوات حياته الأخيرة، في عقم اضطراري. وتوفي في ٢٣ أيار / مايو عام (١٩٠٦). فغداً معتبراً، بصفته مجداً قومياً في وطنه النرويج الذي أصبح لتوه مستقلاً.

## تولستوي (١٨٢٨-١٩١٠)

«هناك آلاف من الأفراد المتألمين عبر العالم.  
ولماذا أنقم على هذه الكتلة الجمة حولي؟»

(ليون تولستوي)

Leon Tolstoi

«لكن هذا شيء من شكسبير، إنه نوع ما من أسلوب شكسبير!» كذا  
صاح فلوبيير Flaubert معجباً، وهو يقرأ «الحرب والسلام». فمع العمل الأفخم  
المدهش الذي أظهره للغرب، كان تولستوي، هذا البربري الوافد من الشرق  
السحيق، ينضمّ للوهلة الأولى إلى كوكبة النخبة من كلاسيكيي الأدب  
الأوروبي العظماء. أما هو، فقد شرح في مسودة لمقدمة مهملة، لكي يُبرر  
نفسه من عصيانه قواعد الفن، فكتب: «ليست هذه رواية». لا جرم أن الأمر  
يعني تحولاً سيئاً للرواية، فلم يكن بعد وضعها الفني، قرابة منتصف القرن،  
تماماً وضع فن كلاسيكي كبير. لكن تولستوي، أكثر من أي أديب آخر، سوف  
يُسهّم في منح الرواية وضعها. وعقب «الحرب والسلام» (١٨٦٥-١٨٦٩)  
فقط، ولئن طبق التعريف فيما بعد على من سبقوه، سيكون بوسع لوكاتش  
Lukacs أن يُعرف الرواية بصفاتها ملحة الأزمنة العصرية.

### رواية الواقع:

منح تولستوي الرواية وثيقة نيل أسلوبها وجزالتها، على نحو مفارق إذ  
قطع حبل الرواية السري، في الأدب المدعو أدب المخيلة، وكان دافع هذا  
الأدب هو الاسترسال الذي يُراعي تفننات الخيال المبدع؛ فإن تولستوي لم  
يخترع. فكتاباته الأولى من سيرة حياته. وفي روايته «طفولة» التي تشير، في

عام (١٨٥٢) إلى ولوجه المسرح الأدبي منتصراً، ثم في «مراهقة» (١٨٥٤)، و«فتوة» (١٨٥٧) التي تبعت الأولى، ابتكر شخصاً لشاب ظريف التصرف من روسيا، في عقد (١٨٤٠)، منوهاً بما لديه من ذكريات. إنها قصص القوقاز (١٨٥٣-١٨٥٥) وسيباستوبول (١٨٥٥-١٨٥٦) التي تدعم شهرته بصفته «كاتباً عسكرياً»، وهي جملة تحقيقات واستطلاعات حيث يقوم المؤلف، المجدد الطوعي منتصباً على خشبة المسرح وسط رفاقه في السلاح. وثمة «عاصفة تلج» (١٨٥٦) و«لوسيرن» (١٨٥٧) وكلٌّ منهما يسرد حوادث عرضية من أسفاره في روسيا وأوروبا. وقصته «صُبحية صاحب أرض» (١٨٥٦) تروي محاولات خرقاء لشاب مزارع متميز الظرف توحي أن يكونه شخصياً إبان مغادرته الجامعة، لينجح فلاحيه الهناء رغماً عنهم. والأوفر طموحاً ما بين نتاج فتوته «الفرسان الروس» [القوقاز] (١٨٦٣)، يعتمد أغزر الذكريات شاعرية من إقامة طويلة الأمد في القوقاز، الإقامة التي تبعت هذه التجربة الفاشلة، وليست هي أيضاً سوى سلسلة من ثلاثية سيرة حياته. وفي الحقيقة، أحياناً ما تغدو سيرة الحياة ذاتها وموطناً للخيال (L'imaginaire): وهكذا هو الأمر في: «السعادة الزوجية» (١٨٥٩) حيث يحاول، متردداً في الزواج، أن يخمن المستقبل، ويكتشفه؛ لكن المخيلة المبتكرة، هنا أيضاً، تُستخدم لجاماً لتفنن الخيال أكثر مما تستخدم لإطلاق العنان لابتكار المخيلة. وحتى عندما يسعى إلى التقوية، مع روايته «الحرب والسلام»، بحقبة حروب نابليون، فيتخذ شباب والديه كتصميم لسرد قصته.

لا جرم أن تولستوي، في هذا التصرف، ليس أصيلاً في ابتكاره: فالنزعة الواقعية الناشئة، في الحقبة التي تتكون فيها ميوله الأدبية، ترفض ما هو متفق عليه وروائي، وتسعى بالأحرى إلى ما يُوثق اجتماعياً. ففي روسيا وتحت نفوذ الآداب الفرنسية، كانت «الفيزيولوجيات» الوظيفية تابعة لذوق العصر. ويعلم تولستوي من يُخاطب حينما يُرسل «الطفولة» إلى الشاعر نيكراسوف، رئيس تحرير صحيفة «المعاصر»، وزعيم «المدرسة الطبيعية». بيد أن له معلمين أشد غموضاً وأعز على قلبه: فهناك «الرحلة العاطفية» و«تريسترام شاندي» للأديب لاورانس ستيرن Lawrence Sterne ومؤلف «أخبار من جنيف» للأديب رودولف توبفير. فهما اللذان لُقناه أن وصف يوم

ما من الحياة لأي كائن آدمي، عساة يكون مصدرها لا ينضب من الملاحظات المثيرة للعواطف والحماس، ومن الاستكشافات اللامألوفة، وأن «تاريخ يوم أمس» وهو بحثه الأنبي الأول، وسبق أن باشره ثم أهمله في عام (١٨٥١)، يمثل محاولة جريئة لوضع هذا الدرس موضع التطبيق المنظم.

### المخيلة الساعية إلى الحقيقة:

لن يحتاج الروائي تولستوي إلى أشخاص استثنائيين، إلى مفاخر أو مآثر، إلى حوادث تفوق المؤلف: فإن مشوار الحياة لأفراد معتدلين بذكائهم يوفر له مادة تكفيه لإيقاظ الفضولية والحفاظ على اهتمام القارئ وحرصه. ويخضع تولستوي المجتمع، والعالم المحيط به، وتراتباته وقيمه ولفته، لمعيار صحة الحقيقة الجمالي، لمعيار التفاتية، ولما هو طبيعي. وهذا المعيار هو الذي يصنع، في إحدى قصص شبابه الأكثر دلالة ومعزى، «الأموات الثلاثة» (١٨٥٩) تفوق الفلاح على السيدة النبيلة، وتفوق الشجرة على الفلاح: وسوف يلبث هذا الأمر لديه، وحتى النهاية، المعيار الأساسي لكل حكم أخلاقي حصيف.

على هذا المنوال، تغدو الرواية نفسها أكثر من وثيقة اجتماعية بكثير، أي تصبح مبدعة لنماذج وصراعات يُعرب الأديب من خلالها عن بنية مجتمع مادية وخلقية، كما هو الأمر لدى بلزاك، ديكنز، تاكيري، ولدى معاصريه ومواطنيه: تورغونيف، أليكسي بيسمكي (١٨٢٠-١٨٨١) أو غونتشاروف. ومن المؤكد، أن ذمة شيء من هذا في روايات تولستوي: «الحرب والسلام»، «أنا كارينينا» (١٨٧٥-١٨٧٥)، «البعث من الموت» مع التالي الطويل للشخصيات، في روسيا القرن ١٩، وفي ثلاث فترات متميزة من تاريخها... ولكن، خلافاً لبطل من أبطال تورغونيف أو بطل من غونتشاروف، يظل بطلها المركزي نموذجاً اجتماعياً أقل منه ضميراً متيقظاً، ويطبق (بالعناد نفسه وعلى ذاته وعلى غيره) معيار الحقيقة الصحيحة، ويسعى؛ من خلال المنحى لتيارات مذهب الحتمية Déterminisme في التاريخ والمجتمع، إلى إجابة على التساؤل الدائم دون انقطاع، وهو: «ما العمل؟». ويفضل تولستوي، تمثل رواياته، خاصة، مراحل سعي متعنّت إلى الحقيقة الأخلاقية.

## التاريخ دون أوهام Démystifié:

مع اجتياح نابليون لروسيا، (وأقيم في عام (١٨٦٢) الاحتفال الخمسيني بذكراه)، تناول تولستوي، أخيراً، موضوعاً متوائماً مع قواه الخاصة وهو: حركة قومية مُتسعة تقود مجمل جماعة ما إلى داخل الإغصار الأوروبي الذي أثارته الثورة الفرنسية، ذاك الإغصار الذي جعل روسيا تدخل، بصفتها رائدة ومكافئة، في ائتلاف الأمم. وأثار هذا الموضوع حماسه، وبخاصة لأنه طرح المسألة الفلسفية الكبرى للقرن ١٩، مسألة التاريخ، مشفوعةً بوجهين لها، وجهٍ لدور الفرد في مصير الأمة الجماعي، ووجهٍ التُّعد التاريخي لحياة البشر.

إن موضوعاً كهذا، وفَرَّ له المناسبة لكي يُظهر القوة الخلاقة والنفحة الملحمية، بقصد بث الحياة في تحرك ما يقارب خمسين شخصية والنهوض في آن واحد بعدة مهمات، ولكي يأخذهم بالاعتبار طوال مدى يمتد من فيينا إلى سان بطرسبورغ، ومن تيلسيت إلى تولا. بيد أن الطريقة بقيت هي عينها: فالتاريخ يُعاش يومياً، أكان ثمة محادثات صالون في سان بطرسبورغ، أم الحياة العائلية لنيل في ريف موسكو، أم الطقوس الثابتة لنظام استخدام الوقت لدى سيد متكبر قابع على أراضيه، أم الاشتباك الغامض حيث يندفع الجندي، فيضرب ويسقط وينهزم دون أن يعلم، على غرار فابريس في معركة واترلو، أنه يشارك في الحدث التاريخي الذي سيُدعى معركة أوسترليتز، أو معركة موسكوفا. وإذا يرى كل من نابليون، إيكساندر الأول، كوتوزوف، مختلطين بأبطال الرواية، مأسورين في الأوضاع المبتذلة عينها، فهؤلاء العظماء يُمدون أبطال الروايات بتاريخيتهم (Historicité) ويستمدون، بالمقابل، بعدهم الإنساني. وإن تولستوي، إذ يعيد بذلك الحدث التاريخي إلى ما هو معاش يومياً فهو يجعل من الرواية بحثاً يسعى إلى تفهم التاريخ، بوسيلة آليات ملموسة في تصرف البشر ومواقفهم.

وهنا، ثمة استنتاج يفرض نفسه: إن تمكن الإنسان من الحوادث، فهو يتعاطف بمقدار ما تثبت مشاركته على درجة أدنى من الوعي. فإن غريزة الفلاح البسيط، كما يظهر الفلاح أصم حيال ما تلقّيه عليه الطبقة النخبوية المتطورة من خطب وطنية، هي غريزة قد فعلت أكثر مما فعل النبلاء في سبيل تحرير روسيا من الاجتياح الأجنبي. وكوتوزوف، القائد الروسي الأعلى الذي ينال في مجالس الحرب، قد انتصر على نابليون الخبير في استراتيجية الحروب، وهو الذي لا يقوم إلا بالمضايقة لمن يعتقد أنه يأمرهم. وثمة استنتاج أوسع عمومية أيضاً وهو أن تولستوي يخلص من تحليلاته الاستراتيجية، في الجزء الأخير من عمله، إلى ما يلي: يشتمل كل شرح عقائلي للتاريخ على منحى الذعة الحتمية Déterminisme فيما أننا أحرار، وحيث أننا أحياء ونقوم بأفعالنا، هناك بالتالي قسط أساسي من الواقع الحقيقي يغيب عن عقولنا ويعزف عن التاريخ كما نستطيع معرفته. وُيرينا المشهد الأخير من «الحرب والسلام» البطلة ناتاشا التي شاهدناها مراهقة وعفريئة خبيثة، ثم فتاة شابة رومانسية، ثم أما شابة سعيدة، أنها تتأمل بسعادة أقماط طفلها المقدرة. فكيف يُقال بمزيد من الوضوح إن اوستيرليتز وبورونينو ومعاركهما ليست سوى ظواهر ثانوية عارضة (épiphénomènes) لتاريخ قائم مسنديم، ومكانه العائلة الإنسانية، وفصوله: الولادة، الحب، الموت؟ في الواقع، الحرب والسلام رواية التاريخ أكثر منها رواية تاريخية، ورواية تعارض التاريخ الذي جعل القرن ١٩ منه صنماً من الأصنام.

### كشف الوجود وتعريفه:

التحفة الأثرية الثانية والكبيرة من نتاج تولستوي هي (أنا كارينينا) Anna Karenine وتقترب أكثر من الرواية التقليدية: إنها قصة امرأة شابة متزوجة، وتنتمي إلى المجتمع الراقي لمدينة بطرسبورغ، وقد أفضى بها

الهوى إلى الزنى، ومن ثم إلى الانتحار. وهنا أيضاً، لا يقوم عمل الابتكار الروائي، رغم ذلك، على اختراع حبكة، بل على السؤال عما هو واقعي، بوسائل المخيلة. إن هذه الرواية دراما حقيقية وقد شاهد تولستوي حل عقدها، فأدى به الأمر إلى التفكير في الحب والمرأة والزوجين والعائلة.... ولأجل الاعتراف بحق البطلة، وتفهم ما فعلت، وإثبات المسؤوليات، لإبد من أن نموذجها في عالمها، فيعاد تكوين دنيا حياتها. وينبغي أن نُقارن حياتها بحكاية زوجين سعيدين تقوم حياتهما، بمعزلٍ عن طبقة الأعيان، على عمل الأفلاحة، ومتوائمة مع الطبيعة. فتكتسب الرواية بذلك، كما في «الحرب والسلام»، ورغم غياب موضوع تاريخي، الكثافة الإنسانية والحركة الجليظة الخاصة بالملحمة، وهذه المرة، على إيقاع تعاقب الفصول وأعمال الحقول، فتشكل ما يشبه الأساس الثابت لحياة تصوير فيها الدراما منحرفة شاذة.

بيد أن صفاء الملحمة هذا لا يستطيع أن يخنق زمجرات قدر مأسوي راسخ في حيوية منتصرة على «أنا» بانفعال هوى يمثل ازدهار كيانها. وعلى نقیض ذلك، سيغدو صفاء الملحمة مهزوزاً عكراً. وفي أحضان حياة زوجية لا تعتریها الغيوم، أخذ الرجل «السعيد»، «لئيفين»، وهو في هذه الرواية صوت الضمير، يشهد دون أن يفهم، زوال جميع أسباب حياته، ويتشبث، مثلما يفعل بخشبة نجاة له، بالمرأة التي يعتقد أنه يجدها في جملة ينطقها أحد الفلاحين أمامه.

إن هذا الاكتشاف لبعد الحياة المأسوي الذي خبأته، حتى ذلك الحين، طاقتها الحيوية الكبيرة، هو الذي سيستحوذ على عقل تولستوي وسيطر منذئذٍ على تفكيره، حين يختم روايته «أنا كرينينا». وسوف ينحو هذا الاكتشاف بالرواية إلى التماس إيمان معتدل بما يكفي لكي يفرض قاعدة حياة مطلقة؛ وانطلاقاً من قاعدة الحياة هذه التي ترفض أية تسوية بحلٍ وسط، يتجه إلى نقد جذري لمجتمع القرن ١٩ في نهايته؛ وهو هذا المجتمع الذي لا تستخدم جميع

مؤسساته، في نظره، إلا لتبرير تسلط طبقة طفيلية على من يعيشون من العمل  
المجدي الوحيد، ألا وهو عمل الأرض.

حسب رأيه، لم يعد الفن الذي مارسه هو عينه، سوى تسلية أناس  
أغنياء: فأذكره ولم يستعد الكتابة إلا لكي يُعري ويكشف حالة الإنسان  
المائتة، في روايته: «موت إيفان إيليتش» (١٨٨٦)، فيندد بغش الزواج  
[البرجوازي] وخذاعه، في روايته «سوناتا إلى كروتزر» (١٨٩١)،  
وبمراة نظام قضائي سجونى، سياسى / إدارى، مراة لا طائل منها  
سوى الدفاع عن الامتيازات وحماتها كما في: «قيامه الأموات». ويشجب  
مصائد حضارة باتت فاسدة بأكملها، ومضت بها الملكية الروسية إلى أهالي  
الجبال القوقازية: (حاج مراد ١٩٠٤) أو من أجل الدعوة إلى الهدى وإلى  
الحياة حسب الروح والعقل (معلم وخادم ١٨٩٥)، و(الأب سيرج ١٨٩٨).  
لكن، لبث طول باعه سليماً لا عيب فيه، ونتاجه الأخير لا يُيدي أي  
انحطاط ومع صفاء ملحمي في تدنُّ، بقيت له الرؤيا التشكيلية ذاتها هي  
الحقيقة. كما بقي له صفاء الذهن الذي لا يرحم، وقد تعزز هذا بوضوح  
الرونق، ونفاذ السهم الناقد. لأن التبرير الأخلاقي، الذي بات له منذذ  
ضرورياً، لا يختلف إلا قليلاً (لا من حيث طبيعته) عن مقتضى الحقيقة  
التي ما فتئت تلهم آثاره، وتؤمن دوام بقائها ورونقها.

## نهاية القرن

«كلُّ فنٍّ نافلٌ تماماً.»

(أوسكار وايلد، Oscar Wilde صورة دوريان غري)

تميز نهاية القرن ١٩ بنزعات قد تظهر متناقضة، عند نقطة اتصال عالمين. فمن جهة، تيار جمالي بأقصى الاندفاع، وقد أمكن وصفه بتيار منحى نزعة انحطاط (Décadentisme)، تبديه أعمال وايلد، هويز مانس، ستريذبرغ. ومن جهة أخرى، المذهب الرمزي، وقد كوّن مدرسة حول مالارميه، ومع ميترلانك وشرع الطريق إلى مسرح الصمت.

إلى جانب هذه التيارات الكبيرة، كانت نهضة أدبية توقف شتى أقطار أوروبا، فيما تبرز على نحو متواتر، مواضيع تؤذن بالقرن العشرين: أدب وسياسة، أدب وقضية نسويّه.

### روح «نهاية القرن»:

في عقود القرن ١٩ الأخيرة، ظهرت حساسية جديدة كردة فعل حيال المذهب الوضعي والنزعة الطبيعية. وبمقدار ما سبق لهذه النزعة أن اهتمت بوصف حقيقة الواقع حتى أقسى سوقيتها، كذلك انسأقت روح «نهاية القرن» إلى البحث الرهيف عن ظرف الفنن، وعن الجمال والفن. وهناك ثلاثة مؤلفات تكشف، في آن واحد تقريباً وبصورة مثالية، إمكانات النزعة الإنحطاطية وهي: «وصف دوريان غري» للأديب وايلد الذي تأثر تأثراً قوياً بمؤلف هويزمان: «بالمقلوب» وتأثر جزئياً بكتاب إبسن: «هيددا غابلر». وقد بقي التيار الجمالي الذي نشرته هذه الأعمال اهتماماً حماسياً في المنتديات الصغيرة، والتجمعات والمجلات الأدبية.

## كل فن ناهلٌ تماماً:

اندلست وقاحة أوسكار وايلد (١٨٥٤-١٩٠٠) في مقدمة «وصف دوريان غري» (١٨٩٠). وبعد ذلك بثلاثة أشهر، انتصرت روح نهاية القرن على المسرح، مع مسرحية إيسن «هيدا غابلر». ومذ عقود قد انقضت، كان ثيوفيل غوتيه Theophile Gautier وحركة «الفن من أجل الفن» قد أعدا طرائق المنحى الانحطاطي بقولهما: «قد أعدل بكل فرح عن واجباتي كفرنسي ومواطن، لكي أشاهد لوحة أصلية من رفائيل، أو امرأة جميلة عارية على سبيل المثال، الأميرة بورغيزه، حين جنست إلى كانوفا» (مقدمة إلى الأنسة دُمويان، ١٨٣٥). واقترح اوسكار وايلد في مقدمة «دوريان غري» تحليل التأثيرات المثلية، بل المفسدة، التي من الممكن أن يحدثها مثل هذه الجمالية، في المضمار الشخصي وفي المضمار الأدبي على السواء: «الفنان خائق للجمال وإن تسمية كتاب بأنه أخلاقي أو لا أخلاقي لا تطابق أي شيء: فأى كتاب هو حسنٌ الكتابة أو رديءُ الكتابة وهذا كل ما في الأمر. ولا يتوخى الفنان البرهنة على أي شيء وكل شيء يضاف عليه ناهلٌ، وحتى ما هو حقيقي. وكل فنٌ ناهلٌ تماماً».

للعمل الفني تأثيرٌ على متذوق الجمال ونصيره أكثر مما للحياة ذاتها. ولذلك، فإن قراءة (كتاب أصفر) صغير تبدو زمناً حاسماً، في نظر «دوريان غري» الشاب: والقدّر الذي كان دوريان يتوقع أنه قدره، يُقدّم في هذا الكتاب كمنحى سلوكٍ مثالي، يُصيّره منذئذٍ خاصاً به. ومن الممكن أن يكون هذا الكتابُ تماماً: «دراسات حول تاريخ «النهضة» (١٨٧٣) لمؤلفه الكاتب «باتر» أو «بالمقلوب» لمؤلفه «هويزمنس» Huysmans».

## أثر حياتك حين تكرر أيامها:

إن كتاب «النهضة» للأديب - والتر باتر Walter Pater - (١٨٣٩-١٨٩٤) يشمل سلسلة تتركى من البحوث الأدبية خصّصت لموضوعات الفن، وسعت إلى إعادة تعريف «النهضة»، لا بصفتها حقبة تاريخية، بل كحالة ذهنية من شأنها أن تظهر مجدداً في أية حقبة أخرى، ولا سيما في نهاية هذا القرن. و«الخاتمة» التي حرّرت في الواقع خلال عام ١٨٦٨، قد أثارت

فضيحة، لأن هذا البيان المنادي «بالفن لأجل الفن» كان يمتدح ضمناً مذهب الإلحاد ونزعة اللاأخلاق. «إن الاحتراق دوماً من هذه الشعلة القاسية كقساوة الحجر»، التي أوقدت شعلة النقد المُلهم ولهبه: (كذا هو قانون عقيدة «باتر» حين يتحدث عن الإيديولوجية الجمالية). [من وحي ماسوني!].

(يملك كل من الشغف الشعري، والرغبة في الجمال وحب الفن من أجل الفن أعظم حكمة. لأن الفن يقدُّ إليك ولا يُقدِّم لك، بإخلاص، شيئاً آخر سوى إنارة حياتك حين تكرر أيامها) (والتر باتر، «التهضة»).

كتب الشاعر والمؤلف المسرحي النمساوي - هُوغو فون هوفمنشتال - معلقاً على نص «باتر» ما يلي: (نحن جميعاً، بطريقة أو أخرى، نعشق ماضياً ثم إدراكه ونتميق معالمه بوسيلة الفنون. وذلك، إن صحَّ تعبيرياً، طريقة لانشفاف بمثل أعلى، أو أكلة، بحياة نُصيرها مثالية: idéalise. إنه المذهب الجمالي، إحدى هذه الألفاظ الشهيرة في انكلترا؛ وهو أيضاً عنصر هام يجتاح ثقافتنا وخطر كما هو الأيون).

### كِتَابٌ مَسْمُومٌ:

هذا الحبُّ للماضي، الذي بوسع المخيلة أن تعتمد عليه وتخلق، كان حبُّ جوريس كارل هُويزمانس (J. K. Huysmans) (١٨٤٨-١٩٠٧) في روايته «بالمقلوب» (١٨٨٤)، حيث يُميِّز كثيرون: «الكتاب الأصفر» الذي قدَّمه إلى - دوريان غري - مُلقنة اللورد - هانري ووتون - .

(كان مُحَرِّراً بأسلوب منمَّوٍ تنميلاً غريباً، وفي آن معاً، مثاقفاً وغامضاً، زاخراً بألفاظ لغة عامة، وتعبير أمست مهجورة، ومصطلحات تقنية، وكتابات منحذقة؛ وهذا ما يسمُّ طابع آثار البعض من أكمل الفنانين ما بين أتباع الرمزية في فرنسا. ووجدت فيه كتابات لا نقلُ قباحتها عن السحليات<sup>(\*)</sup>، وله من الرونق ما هو مَحذوق بنفس المقدار.

(\*) جمع سحلية Vandas: نباتات هندية للزينة.

ووصفت في حياة الحواس بمصطلحات الفلسفة الصوفية. وما كان المرء يعلم من بعد تماماً، في بعض الأحيان، هل يقرأ مقتطفات روحية لأحد فكريسي القرون الوسطى، أم اعترافات سقيمة لخاطي ما عصري. فكان كتاباً مسموماً.)

(أوسكار وايند، وصف دوريان غري)

عندما صدر كتاب «بالمقلوب»، كان هيوزمانس قد نشر عدة روايات متبعاً لتقليد النزعة الطبيعية. ورواية «بالمقلوب» هي المجلد الثاني من مجموعة ثلاثية، وعنوان الكتاب الأول «مع التيار» (١٨٨٢)، وعنوان الثالث «في طور التخلي» (نشر في عام ١٨٨٧). وهذه العناوين الثلاثة تلمح إلى حالة زيجان أو إلى استحالة الهروب، أو إلى ثلاثة وجوه «داء العصر» الجديد، الذي يتبدى بشكل وهن وملل من العالم. و«بالمقلوب» رواية يمكن حقاً اعتبارها كشرعة لحركة الانحطاط التي تفكئ مناهضة تقاليد منحي النزعة الرمزية.

«دس إسبنت» شخصية مركزية في الرواية وهو قبل كل شيء غندور متأنق: (dandy) ينصب اهتمامه على تفصيل ثيابه، وشكل حذائه، وتواءم أناقة ألبسته مع قوائم أثاث منزله. ولكن، وثمة هنا أحد القوانين الأساسية لمنحي حركة الانحطاط يستخدم «دس إسبنت» النزعة الغندورية المتأنقة (dandysme) عاكساً إياها عليه. وسوف يعيش كغندور في اعتزاله المنفرد في «فونتونيته» ولكن بمعزل عن الناس، حيث أنه، في آن معاً، فاعل حرصه وعنايته وموضوعهما. وكل ما يحبه يلبث بالضرورة مصطنعاً ومصنوعاً بيد الإنسان. فالطبيعة ليس بوسعها إلا أن تتكرر وتجز عن منافسة ابتكار الإنسان ومخيلته. ومن ثم، فهو يعارض الجمال الأنثوي (وهو عمل «الطبيعة» ويُعتبر، على العموم، بمثابة إنجازها الأوفر أصالة والأتم كمالاً) بجمال القاطرة في ذلك الزمان. وعندئذ، ينبري لوصف جمال قاطرتين (قاطرة كرومبتون، وقاطرة إنغريث) بألفاظ تخصص عادة لوصف النساء. فالانحطاط يكره النساء ويعاديهن، إذ يرى الأدوات قوة تقتحم الرجال. وعلى

هذا المنوال، تتطور أسطورة «سالوميته»، Salomé انطلاقاً من لوحات غوستاف مورو الزينائية، وكذلك من آداب نهاية هذا القرن، فكتب بارييه ثورفيلي: (بعد كتاب كهذا لا يبقى من بعد على المؤلف إلا الاختيار ما بين فوهة مسدس وقدمي الصليب) (وهذا ما قد حدث)، كذا سوف يُضيف هيوزمس في خاتمة مقدمة عام (١٩٠٣): فقد انعزل [الغندور] في دير «تراب Trappe السيدة العذراء» في «إيغني».

### الاهتمام برواية «بالمقلوب»:

عام (١٨٨٩)، أي خمس سنوات عقب نشر «بالمقلوب» صدرت رواية «طفل التلذذ» للأديب «غابرييل داثونزيو». وكما كان الأمر مع - هيوزمس - ثم مع - وايلد - ومع سُلالة تيار النزعة الحسية (Sensualisme) الشهوانية التي امتدحها الأديب «باتر»، نجد في هذه الرواية الانحطاطية تأكيدها على أولوية المتعة. - جُول بارييه ثورفيلي (J. G. d'Aureville) (١٨٠٨-١٨٨٩)، على غرار «أوغوست فيلييه د نيل - آدم» (١٨٣٨-١٨٨٩)، أديب يكنّ احتقاراً للقرن يماثل احتقار أبطال «إيسينيس». والنتائج الأكثر شهرة للكاتب دورفيلي وهو «عبدة الشيطان»، خضع للرقابة منذ صدوره عام (١٨٧٤)، ولم يصدر مجدداً إلا في عام (١٨٨٢). أما «فيليه»، وهو أحد الشعراء الملغونين الأعزاء لدى «فيرلين»، فقد اتخذ هو أيضاً موقفاً مناقضاً للمذهب الوضعي في نتاجه: «قصص شرسة» (١٨٨٣) و«قصص ذات فكاكة مَلَقَّة».

إنّ «موريس بارييس» (M. Barrès) - (١٨٦٢-١٩٢٣) ورث وصية أخرى من «هيوزمس»: وصية التعبد لأننا [للذات]، وهو التعبد الوحيد الذي يُفتح أبطال «إيسينيس» في الإشادة به. وسوف يستمد من ذلك عنوان مؤلفه الثلاثي: «تحت أنظار البرابرة» (١٨٨٨)، و«رجل حر» (١٨٨٩)، و«حديثه بيرينيس» (١٨٩١). وإن الحرية التي يطالب بها أبطال - هيوزمس - هي أيضاً إحدى أقوى كلمات الأديب «جيد» A. Gide ولئن ترتب عليها الاندراج في بناء النزعة اللاأخلاقية. وفي رواية - «كوبيروس» - الصغيرة «القدر»

(١٨٩٠): (Fatum)، الشخصية الرئيسية هي غدور كامل المواصفات. وقد لبثت أقاصيص - كوبيروس - ورواياته التي ألفها ما بين (١٨٩٠) و(١٩٠٠)، متهورةً بجوِّ باهظ من الوسوس، ونزعة منحي الجمالية.

الشاعر التشيكي الانحطاطي والأوفر تمثيلاً للحركة هو «جيرِّي كاراسيك زة لوفيفيتشي» (J. K. ze Lvovice) - (١٨٧١-١٩١٥). وفي قصائده «حوار مع الموت» (١٩٠٤)، وفي روايته «نفس قوطية» (١٩٥٠)، وفي مسرحياته وفي هزلياته (Saynètes) [ذات الطابع الإسباني] المتسمة بالنزعة الانطباعية وهي نثرية، يجعل جوِّ هذه الحقبة متسماً بتمام الانحطاط.

من الممكن الشعور بفنِّ سنوات (١٨٩٠) كفنِّ جنديٍّ يخصُّ الانطواء المتسم بالنزعة الطبيعية وتشجيع قيم الأشكال الجمالية (Esthétiser). وتعارض هاتان النزعتان الموقف الباهظ والضيق والبورجوازي الذي تطور في هذا القرن، قرن التصنيع والمذهب النفعي. ومن الممكن أن يكون موت «هيدا»، في مسرحية المذهب الطبيعي لدى «هيدا غابلر» (١٨٩٠) رمزاً لإخفاق جهود التجدد والإحياء في فن هذه الحقبة، وذلك مع التذكير بأن الحقبة هذه كانت، على صعيد الفنون، فترة «الجيل المأساوي»، حسب عبارة بوزر. ومن المحتمل اعتبار هيدا بطالة أو نصيرة للنزعة الغندورية (dandysme)؛ فقد اختارت هذا الأسلوب في الحياة، دون تعرضٍ محتملٍ للشبهات، وذلك حينما مدّت إلى عشيقها القديم «إيليرت ليفبورغ»، مُسدساً لكي ينتحر.

هيدا - اصنع إلي، إيليرت ليفبورغ؛ ليكن الأمر هذا على نهايةٍ جميلة: وعليك الانسلاخ من حياتك بصورة جميلة.

ليفبورغ - نهاية جميلة؟ (يبئسم..) مع إكليلٍ من الكرم؟ وهذا ما انتهيت إلى أقراحه عليّ منذ زمن طويل.

هيدا - كلا! لا أتقُ بالإكليل من بعد. لكنني أدقُّ نوماً بالجمال. وداعاً!

قامت «هيدا»، كما فعل «دوريان»، بإثارة استنكار معاصريها بمذهبها اللاأخلاقي الظاهر، وبعجزها عن العيش طبقاً لمبادئ وسطها الاجتماعي. ولكن، مع تحديها «إيليرت» وتحريضه (وهو إنسان استثنائي مثلها) على

الانتحار «بطريقة أنيقة جميلة»، لا تطلب منه سوى ما هي متأهبة لفعله، لشدة ما تلبث بعيدة عن الروح البورجوازية الصغيرة الضيقة بأفاقها لدى زوجها وزملائه وأصدقائه. ولكونها مُتعبَةٌ من العالم، تضجر «هيدًا» كما يفعل أبطال «إيسينتين» فتلعب بالحياة وكأنها لعبٌ خطر. لكن نُعبها مسنّسات، أناس، حيّوات (vies)، مثل غُليا. وهنا كل الفارق ما بين «إيسن، وايند، هُويزمنس». ويبدو أنّ عناصر الانحطاط في هذه المسرحية، تجلبُ نفحةً جديدةً للمسرح لاسيما وأن هذه العناصر تُستخدم في منظور موال للذرة الطبيعية (naturaliste).

الكاتب المسرحي «إيفو فينوفيتش» (Ivo Vojnovic) (١٨٥٧-١٩٢٩) هو مؤسس المسرح الكرواتي ذي الذرة الرمزية، وقد تأثر بإيسن وقاطع المسرح الرومانسي. واتخذ مدينة مسقط رأسه بمثابة إطار لمسرحياته: «ثلاثية دوبرفنيك» Dubrovnik (١٩٠٠).

«الذرة الطبيعية ثم تمت... ثم رسالة لاحقة...»

(بولي أليكسي / Paul Alexis)

## — تطور التيار الطبيعي —

### Naturalisme

لم يتأثر إنتاج التيار الطبيعي بهذا الجو في نهاية القرن. واهتم ماكسيم غوركي (M. Gorki) (١٨٦٨-١٩٣٦) بعالم العمال، وذلك في «بؤساء المجتمع» (١٩٠٢). وفي «المرضية» (١٩٠٢) من تأليف المجري ساندور برودي (S. Brody) (١٨٦٣-١٩٢٤) نكشف بعض تماثل الصلّة «ببؤساء المجتمع»: رواية «غوركي»، بيد أن الجو الغنائي يلبث بالأحرى منتمياً إلى تشيخوف. وقد اختار هنري بك (١٨٣٧-١٨٩٧)؛ على نحو واضح المسرح الموالي للفرقة الطبيعية، المؤاتي للتنديد بالأخلاق الشائنة للطبقات المسيطرة: «الغربان» (١٨٨٢). وقام «جول رنار» (١٨٦٤-١٩١٠) بالتجديد مع «نقطة من الجزر» (١٩٠٠): فهو يفضل أن يضع موهبته المنتمية إلى الفرقة الواقعية، والفرقة الرمزية في خدمة حقيقة الشخصيات، بدلاً من الاهتمام بتماسك العقدة المنطقي. ومسرحيات الهولندي هيرمان هيجرمانز (H. Heijermans) (١٨٦٤-١٩٢٤)، وكان مؤسس المجلة الدورية الاشتراكية ومديرها. ومسرحيته «الدليل الشاب» (١٨٩٧-١٩٠١) نعتت بالنجاح في جميع أرجاء أوروبا، ولاسيما منها «كما يحلو لله وحده» (١٩٠٠) حيث يقوم بتحليل المفاسد الاجتماعية.

بقي بعض الروائيين من جميع أوروبا موالين للمذهب الطبيعي، وتأثر كل منهم، حسب طريقته، على تحويل مناه. فالأسكتلاندي روبرت لويس ستيفنسون (R. L. Stevenson) (١٨٥٠-١٨٩٤)، كان تلميذ بلزاك وفلوبير الفرنسيين من حيث الأسلوب، وقد فضل الحكاية القصيرة. وأعماله المعروفة بالأكثر.. هي: «جزيرة الكنز» (١٨٨١-١٨٨٢) التي تبدي حسنة بالدينامية في القصة، وفي آن واحد، رغبته في اكتشاف ووصف مناطق تجهلها

الجغرافية والسيكولوجيا وعلم الأخلاق. وفي سنة (١٨٨٤)، بدأ بمناقشة عامة مع الأمريكي هنري جيمس (١٨٤٣-١٩١٦) الذي كان في المنفى، حول موضوع فن التخيل. وكلن جيمس يسعى إلى التعبير في القصة الخيالية عن حقيقة الواقع، على منوال قلوبير، فيما يُصرِّح بأن «سرد قصة هو حقاً سرد كذبة». أمَّا رُوذيارْدُ كيبْلِنغ (R. Kipling) (١٨٦٥-١٩٣٦) الإنكليزي الهندي، فنظّر إلى معاصريه نظرةً مجردةً وفي «كتاب الغاب» (١٨٩٤-١٨٩٥) قدّم مجموعة من القصص القصيرة استمدّها من حياة مؤغلي: طفل متوحش ربّته حيوانات الغاب - وراح يصف مملكة الحيوانات بأنها أفضل نظاماً من المجتمع البشري القاسي والهمجي الذي نبذ هذا الطفل.

إن تلميذي الروائي اليوناني سيخاري: «ألكسندروس باليس» (١٨٥١-١٩٣٥) و«إفتايوثيس»، أقدما على تبني اللغة اليونانية الشعبية بانطلاقة جديدة. وفي الحين ذاته، مع ذلك، مرّ التطهيرُ بِضِحْكَ مُحرّرة في قطة «طز!»، كذا صاح الأب أوبو، في أول جواب من مسرحية «أوبو الملك» (١٨٩٦) من تأليف ألفريد جاري (١٨٧٣-١٩٠٧). فإن هذه الألفاظ: «التجديف»، «الكرش، الجوف البطين» لدى الأب أوبو تُعرب عن «سخرية عظيمة» وتُحلّت بوضع الإبهام على الأنف واليد مفتحة: (pied de nez)، في مسرح المذهب الطبيعي (زولا، بيك، سينج)، أو في التيار الواقعي السيكولوجي لدى ستانيسلافسكي، مُخرج مسرحيات «تشيخوف» و«غوركي».

### التيار الكوزموبوليتي، التحزبات، المنتديات الأدبية:

كان إيسن يعيش في مونيخ عندما كتب «هيدا غابلر». وقد وجد وايلد إلهامه من أجل دوريان غريّ إبان إقامة له في باريس، وخاطب خلالها الأوساط الأدبية، وعلى غرارهما، ابتعد العديد من الفنانين عن أوطانهم سعيًا منهم إلى تواجدهم حول رجل أو فكرة، أو حركة، فيكون هذا التواجد في منتديات تنعم مداولاتها المثمرة باهتمام مُتّبِه على الصعيد الأوروبي. فكانت هناك: أيام الثلاثاء في شارع روما لدى مالارميّه، والمنتدى الصغير عند فريد ريتشباغن (المنتشغف بالسيكولوجيا) والمقاهي الفنية الألمانية أو المقهى النمساوي غرينستايدل Greinsteidt.

## أمسيات شارع روما:

غادر هوزمنس مندى زولا بقصد التردد إلى مندى ستيفان مالارمييه Stéphane Mallarmé (١٨٤٢-١٨٩٨) وأعلن عنه لأفراد الشعب جميعاً. وفي الواقع كان حينئذٍ اللقاء الأهم في باريس، على الصعيد الأدبي، يقع في شارع روما، حيث طفق مالارمييه منذ عام (١٨٨٠)، يستقبل زائريه، بصورة منتظمة. من أجل «أحاديث الثلاثاء». وعلى كَرِّ الأعوام، تصادف في منزله كلُّ من: «سيمونز، وايدو، موكيل، فاليري، مورياس، فيرلين، موبان، كمان، جيل، جورج، ميتزلانك، فيرهارن، كلونيل، جيد» - ونكتفي بذكر بعض رجال الأدب هؤلاء. وقد تردّد أيضاً إلى صالون «المعلم» الرسامون والمصورون بالألوان «موريزور، ويستلر، مانر، غوغان»، وكذلك الموسيقار «د بوسي».

استذكر ذلك الكاتبُ الإنكليزيُّ أرثور سيمونز (A. Symons) (١٨٦٥-١٩٤٥) فقال: «إن أيام الثلاثاء هذه كما يبدو لي، قد كانت فعلاً، نفسية الأهمية جداً، في نظر شبان جيئين قد صنعوا الأدب الفرنسي فكان حينئذٍ لبث فيه الفن والأدب ماهية الجو بذاتها الساندة، وكاد الجو يكون لينياً، وربُّ المنزل، على بساطته الرسمية، وبمسحة من المبانغة، كان كاهناً... وبقي من المستحيل أن تغادر مالارمييه دون الشعور بتأثير مُهدئ ظلّ ينبعث من هذا الحيزّ الوادع، بمعزلٍ عن طموح لا تنحصر إلى الكمال، وبدون تصميم على كتابتنا، ولو بالأقل، سؤنيّة، صفحة من التثر قد نغزو، بطريقة ما، كاملة بقدر المستطاع، وجديرة بصديقنا مالارمييه».

طفق البلجيكيُّ ألبير موكيل (١٨٦٦-١٩٤٥)، نصير النزعة الرمزية ومؤسس مجلة «والونيا» الشعرية يُعرب عن المشاعر عينها في لمحة مأمية حول مالارمييه وقد حرّرها من أجل صحيفة «ميركور فرنسا»، فكتب ما يلي: «كنا نقضي هناك ساعاتٍ لا تنقسي، هي لا شك أفضل الساعات التي سنعيشها مدى الحياة. والذي ما فتئ يستقبلنا كان النموذج المطلق للشاعر».

لكن سعيه إلى الكمال أفضى إلى أن مالارميته قد كتب قليلاً جداً. ومن تلقاء نفسه، ما كان يتماهى يوماً مع النزعة الرمزية. وصرّح ذات مرة بقوله: «أكره المدارس والمذاهب». وفي عام (١٨٦٠) قرأ ديوان بودلير: (أزاهير الشر) فتركت له القراءة انطباعاً عميقاً جداً. وطُبِعَ ديوانه الأول المشتمل على عشر قصائد في مجلة «البارناس المعاصر» عام (١٨٦٦). وتبدي قصيدته «نسيم البحر» ما يتوق إليه مالارميته من كمال روحي، قام بتشجيعه وبتعديل مساره إغراءً «أغنية البحار»:

«جسدي حزين، وأسفاه!

وقد قرأت الكتب كلها

هيا إلى الهروب! الهروب إلى هناك!

فأنا أشعر أن طيوراً باتت ثمّة

فهي ما بين الأزبد المغسور

وما بين السماوات!

لا نسيء، لا الحقائق القديمة

تعكسها الأمّقات،

لا نسيء سيردع قلبي هذا

وهو ينغمس في يمّ البحار.

إيه يا أيها الثيل!

لا الثور الخاوي من القنديل

على بياض قرطاسٍ

يذود عنه ثونّ البياض

ولا المرأة الثنابّة

وهي تُرضع طفلها

سأمضي! (...)

## منحُ ألفاظ العشيّرة [الأدبية] المزيد من نقاوة المعنى:

لم يكن مالارميّه يرضى باللغة كوسيلة للتعبير الشعري؛ وعندما أرادت الصحفية الإنكليزية «إيكونوكس»: [اعتدال الربيع] أن تنشر أفكار الشاعر، فقد نشرت ببساطة عدداً أبيضَ بكامله. وكانت فكرته الموجهة بقوة: (منحُ ألفاظ العشيّرة [الأدبية] المزيد من نقاوة المعنى)، كما كتب هذا مالارميّه في مؤلفه «قبر إدغار بو» (١٨٧٠). وتضمنت طريقته الساعية إلى تحويل اللغة الدارجة إلى مثالٍ شعري أعلى، واستخدام نزع رمزية الأصوات» التي وصفها في «الكلمتين الإنكليزيتين» (١٨٧٧)؛ (sneer) [سئير] و (Snake) [سنيك]: كلمتان لهما «الصوتيم» (sn) [س ن] [الصوتيم هو صوت من أصوات الكلام: phonème]، أي «رسم تخطيطي مشؤوم». وراح يفكر أن الأصوات بعينها، أصوات الألفاظ، يترتب عليها احتواء معناها فتشكى من أن اللفظة الفرنسية نهار (jour) تتضمن حرفاً صوتياً مُظلاً بينما اللفظة (nuit) ليل لها حرف صوتي مُضيء وربما أن دلالتيهما ترمزان إلى العكس.

وأضاف الشاعر إلى هذه الصفة الصوتية لغة فنّ علم العروض: (la métrique) فقال «أصنع شيئاً من الموسيقى». ونحت مالارميّه مصطلحات جديدة، وتعابير جديدة، واستخدم لفظات باتت قديمةً مهجورة، وأحلّ بنظام النحو الفرنسي التقليدي، معتبراً أنّ «الشعر لسانٌ في طور أزمة». وأوحى الجيل الشاب بالفكرة الأساسية، ألا وهي «أن تسمية شيء ما يُزيل ثلاثة أرباع المتعة من أية قصيدة وقد كتبت لكي تفهم شيئاً فشيئاً؛ أما الإيحاء بالشيء، فهذا هو الخلم المنشود. وإن الاستخدام الكامل لهذا السرّ هو الذي يكون الرمز: فلا بدّ أن نجعل شيئاً يتطور بمراحل لكي نبدي حالة نفسية، أو على عكس هذا، لكي نأخذ شيئاً من الأشياء ونقضي عنه حالة نفسية عبر سلسلة من عمليات حل الرموز».

أقدم مالارميّه على هذا التصريح عام (١٨٩١)، فيما طفق التيار الرمزي يُسيطر على الفنون سيطرةً دولية. أما في نظر الإسكتلندي توماس كارلايل (Th. Carlyle) (١٧٩٥-١٨٨١) ثمة دوماً (في الرمز الحقيقي

وبطريقة متميزة بدرجات متفاوتة، وعلى نحو مباشر أكثر أو أقل) نوع من تجسد «اللائهائي» والوحي به. «فاللائهائي» يختلط «بالذهائي»، لكي نتمكن من أن نستشفه ونحس في أمره، وبالتالي، لكي نستطيع بلوغه (عازقٌ مصليح) (Sartor Resartus)، (١٨٣٣-١٨٣٤) واعترف فاليري في عام (١٩٢٤)، بصعوبة العثور على تعريف إجماعي للتعبير فقال: «نحن على قيد بناء النزعة الرمزية، كما تم فعل ذلك مع العديد من حركات فكرية أخرى قبل هذه النزعة، حيث لا ينقصنا شيء من التعاريف إن بقي علينا أن نوضح وجود حقيقة الواقع. وكل واحد منا قد أقترح تعريفة، ولدت حراً في تصرفه كما فعل».

### البيان الأول لمذهب الرمزية:

ظهر البيان الأول الموالي لمذهب الرمزية، وقد قام بتحريره جان مورياس (J. Moréas) لقب جان باباديا مانتوبولس J. Papadia Mantopoulos الشاعر الفرنسي من أصل يوناني): «الشاعر الرمزي هو عدو العظيم، والمفخم، والحساسية المزيفة، والوصف الموضوعي، ويسعى إلى أن يُضفي على الفكرة شكلاً محسوساً. إلا أن هذا الأسلوب ليس هدفاً للفكرة بذاتها، بل يظل خاضعاً لها، ويُستخدم، في آن معاً، للإعراب عنها».

كان مورياس يُعتبر على غرار بودلير رائداً «للحركة الراهنة» أي المذهب الرمزي] وما لارمييه بمثابة كاهنها العظيم و«فراين» و«تيودور دُ بانفيل»؛ كمفسريها الرئيسيين.

هل المدى بعيد ما بين المذهب الرمزي والتيار الانحطاطي؟ قد تطورت المساجلات حول هذين المفهومين عبر المجلات، وفي تحركية (mouvance) التجديد الرائدة بذاتها. وعن كتاب «الانحطاط الأنبي والفني» للمؤلف رونيه غيل (١٨٦٢-١٩٢٥)، أعطى الإجابة كتاب «مورياس» الموالي للنزعة الرمزية. فالنقطة الوحيدة التي يبدو الناقدون والمؤلفون مُجمعين عليها هي مكانة بودلير وقد احتلها بصفته رائداً لهذا الفن الجديد. وإن ما كتبه هذا الشاعر في «امتداح الماكياج» ينعم بكل ما يُعري الجيل الجديد. وها نحن ننكفئ إلى هويزمنس ووايلد: فالطبيعية، عقب هبوطها، باتت

رنيئة ذاتياً، فلا يتيسر تحسينها إلا بأمور ذات حيلٍ وخذع. وبوسع الفن وحده أن يفندي هذه الطبيعة. ولذلك، يتهدأ لشعار «الفن من أجل الفن» المتوارث من تيوفيل غوتييه أن له بُعداً أخلاقياً. وكلما صارت حياة أو أعمال فنية مصطنعة أو جمالية بمقدار أوفر، كلما غدت أفضل أخلاقياً. وهذا التفسير مفسد، بيد أنه يُقدّم للانحطاط حرية زائدة وزائفة أخلاقياً. واقترحت النشرة الأولى للمجلة الإنكليزية الرائدة: «الكتاب الأصفر» (نيسان / أبريل عام ١٨٩٤) مقالة حررها ماكس بيرثوهم (١٨٧٢-١٩٥٦) واستعملها بما يلي: «إن عصر مساحيق التجميل هذا، هو عصرنا».

«التصنع قوة العالم»

(ماكس بيرثوهم، «دفاع عن مساحيق التجميل»)

\* \* \*

«أغنية جمّة العنوبية»

قصيدة من نزعة الرمزية الأوروبية

إن عدد المجلات الأنبية بكثرتها الجمّة هو أحد السمات الأكثر تمييزاً لنهاية هذا القرن. فقد غدت «المجلات الصغيرة» أسلوباً فنياً بحدّ ذاته بآئة في القنون الرائدة نشاطاً دولياً. وبفضلها نَعِمَ التيار الرمزي باهتمام مُتّبِه في أوروبا. ورأت هذه المجلات في الشاعر بول فيرلين (P. Verlaine) (١٨٤٤-١٨٩٦)، (وهو الذي اعترف - شخصياً، بآئة غير منتم لأية مدرسة)، أحد المهندسين، مع مالارميه، الذين شيدوا الحركة الرمزية. وكتب سيمونز: «في رأي فيرلين، الرؤية بصفتها حاسة مانية، والرؤيا كإدراكٍ روحي ذهني، وعبرَ عملية في الدماغ خيميائية [كيميائية قديمة] وغامضة، نيسنا سوى عملية واحدة». وتقول لنا أبيات الشعر المُفردة من «فن العروض»: «لا شيء أعز من الأغنية الرمائية - حيث الدقة تُشفع باللدقة». وما يتوخاه «المسكين ليلان» (تجنيس تصحيقي (anagramme) يُشير إلى بول فيرلين). فإنها الموسيقى قبل كل شيء.

«آهات التحيب المديونات  
تندبع من كمائنات الخريف  
وذكتم فؤادي الضعيف  
بأوهانها الردييات.  
وفيما أغص وأخذق  
ومحيي شاحب الوجنين  
كروح الساعة تدق،  
وأستذكر أياماً قديمات  
فأذرف جمَّ العبرات.  
إلى الريح التنديرة أمضي،  
تخطفني وتخطفني  
من هنا إلى هناك  
وكأني إحدى الوريات  
وقد أفاها الموات.»

«بول فيرلين Paul Verlaine» (أغاني الخريف)

قصائد زحنية

إن قصيدة «آرثور رامبو» (١٨٥٤-١٨٩١) أشد تألقاً، وأوفر شجاعة على  
صعيد قواعد النحو، من حيث نتاج فيرلين وتعب عن تمرُّدٍ مراهقٍ وثورته:

«كان لمفاهيم الشعر الباليات  
قسط وأفر مما لي من خيمياء الكلمات  
واعندت على ما في الوهم من سذاجه  
فلبثت أرى رؤية صريحة، أيما صراحه  
وبدلاً من مصنع رأيت جامعاً  
ومدرسة طبولٍ سينكها ملائكة»

وعربات أحصنة على دروب السماء دارجه،  
وصالوناً في أقصى إحدى البحيرات  
والوحوش والأسرار المتعجبات  
وراح عنوان مسرحية بالمرح الهازل خفيفه  
ينصب أهوالاً أمام ناظري  
ثم فسرت ما لدي من سحر السفسطات  
بهنوسة بعض الكلمات  
وانتهيت في آخر المطاف،  
إلى أبي وجدت مقدساً  
ما في ذهني من فوضى البلبلات (...)

«آرثور رامبو Arthur Rimbaud» (هتر وهذيان، ٢)

راجت آثار فيرلين ومعاصريه في جميع أرجاء أوروبا. وحتى في روسيا، منذ عام (١٨٩٢)، قام زيناذا فينجيروفا بدراسة أعماله، وكذلك أعمال كل من: رامبو، مالارميه، لافورغ، مورياس، في مقالة من أجل مجلة «الرسول الأوروبي». وبفضل ريناذا والاهتمام الذي أولاه لبودلير، فاليري إيا كوفيليفيتش بريوتوف (١٨٧٣-١٩٢٤)، ولجت نفحة جديدة في الشعر الروسي. وترجم هذان الشاعران ديوان «فيرلين» (أغنيات عاطفية دون كلمات) (١٨٧٤). وفي بوهيميا، أنشأ فريشليكي الشاعر مدرسة شعر جديدة تعتمد ترجمات المجددين الفرنسيين. أما كاريل هلافاتشيك (Karel Hlavacek) (١٨٧٤-١٨٩٨) فقد أدخل نفحة موسيقية (musicalité) شبة فيرلينية في الشعر التشيكي. وقد ترك عدة مجموعات، ومنها: «متأخراً حتى الصباح» (١٨٩٦)، و«غنة الانتقام الكئيبة» (١٨٩٨) (cantilena). وفي المجر، وقيل صدور المجلة «الغرب» (١٩٠٨-١٩٤١) مدلل الحداثة الشعرية بعض الشخصيات المنفردين، ولاسيما منهم «يانوش فايدا» (١٨٢٧-١٨٩٧). وإذ كانت له فريضة رومانسية، فقد توسل بأشياء، يشوها تدريجياً، بصفتها رموزاً تفسر وجود الكائنات. وثمة شاعر آخر كانت رومانسيته حاملة، وقد باتت

الحرية وسواسه الكامل، وهو جينو كومجاتي (Jeno Komjathy) (١٨٥٨-١٨٩٥) ويلجأ إلى تقالي رموز متعاقبة للتعبير عن «إلهاماته» الميتافيزيقية. وإن شعر جيولا ريفيكزكي (١٨٥٥-١٨٨٩) يتميز بمسحة موسيقية (musicalité) ربائية موائية للزعة الانطباعية. والشاعر الموائي لمذهب الانطباعية أيضاً جوزيف كئس (١٨٤٣-١٩٢١) أسس هو أيضاً، في عام (١٨٩٠)، مجلة «الأسبوع» التي أخذت تُعرب عن حساسية «نهاية القرن».

ظهرت في البرتغال، عام (١٨٨٨)، ثلاث مجلات: «المتصدون» و«التشريد الجديد» وإلى جانب ذلك، كان هناك مجلة هامة وهي «الفن» وقام بتأسيسها أوجينيو دكاسترو (١٨٦٩-١٩٤٤) بمعية مانويل نسينقا غايو (١٨٦٠-١٩٣٤) الذي انصب اهتمامه على تطور الآداب الفرنسية.

في اليونان، أدخل الرمزي بفضل مجلة «الفن» (١٨٩٨-١٨٩٩) التي أصدرها كونستانتينوس هانديو بوتس (١٨٦٨-١٩٢٠)، ولبثت هذه المجلة تكراراً لأصدقاء كل ما يتجدد آتياً من بريطانيا العظمى وألمانيا وسكاندينافيا وروسيا. وقد أسهم في هذه المجلة كل من الشعراء: ميثياديس ملاكاسيس (١٨٦٩-١٩٤٣) وجان غريباس (١٨٧٠-١٩٤٢)، ولاميروس بورفيراس (١٨٧٩-١٩٣٢)، وزاكارياس بابانتونيوس (١٨٧-١٩٤٠). واقترحت مجلة «نيونيسوس» (١٩٠١-١٩٠٢)، وقد أصدرها يانيس كامبسييس وديميتريوس هادجوبولس البرنامج نفسه الذي سوف يُؤتي ثماره الموائية للزعة الرمزية اليونانية في أوائل سنوات القرن العشرين.

إن الشاعر الدنماركي جوهانس يورغنسن (١٨٦٦-١٩٥٦) قد أصدر في عام (١٨٩٣) سلسلة من وصف شخصيات أنجزها لكل من: بُو وفيرلين ومالارميه وهويزمنس. وتابع أعماله بتأسيسه المجلة الأدبية الرائدة والأوسع تأثيراً في اسكاندينافيا وهي (تأركيت). واقترحت هذه المجلة الشهيرة بياناً استقطب الجدال بوجه خاص، وهو «التيار الرمزي». وذلك انطلاقاً من ترجمات بودلير، فلوبيير، مالارميه، ميترلينك، ومن قصائد «يورغنس» بذاته، ومن أشعار الدنماركي الانحطاطي المذهب «صوفوس كلاوزن» (١٨٦٥-١٩٣٢). ونشر الديوان الأول لهذا الشاعر ناتوريورن عام (١٨٨٧) وأتى إلى

اسكاندينافيا بؤعة تتسم بالجدة في الأسلوب والصور. وساهم أيضاً الشاعر الانحطاطي النرويجي شيجنيورن أوبستيلدر (١٨٦٦-١٩٠٠) في مجلة «تأرييت» حيث استرعت الانتباه قصيدته النثرية «ناتن» (أي: ليل) وأبدى ديوانه الأول «قصائد» (١٨٩٣) تأثرة بكل من فيرلين وميتزلينك. وقام راينك بتحليل هذه القصائد مع جم من المديح وذلك في مدينة فيينا عام (١٩٠٤)؛ وإن روايته «دفاتر مالت لوريس بريج» تدين بتأثرها بنثر أوبستيلد الغنائي الذي نجده ثانية في أقصوصته «الصليب» (١٨٩٦).

في السويد برزت أيضاً نزعات الرمزية الفرنسية لدى الشاعر فيلهيم إيكلوند (V. Ekelund) (١٨٨٠-١٩٤٩)، وكان جاراً للمنندي الفني «توا» في مدينة «لوند». واستمد إيكلوند وحيه من فيرلين، جورج، هولدرلينغ، نيتشه - ولاسيما في مجموعته «أسرية» (١٩٠١) التي تشتمل على: «تلمسات فيرلين»، وعلى «أنغام عند الغسق» (١٩٠٢).

بدأ ستيفان جورج (Stefan Georges) (١٨٦٨-١٩٣٣) مهنته الأدبية منذ سنة (١٨٨٩)، متردداً إلى (أيام الثلاثاء) لدى مالارميه. وأسس في عام (١٨٩٢) المجلة الأدبية الخاصة بالمنندي الفني المتعلق حوله. ونجد في هذه المجلة ترجمات لـ بودلير ومالارميه وفيرلين - وغالباً ما قام بها جورج بذاته، كما نجد فيها إسهامات شعرية من دوتندي، جيراردي، غوندولف وهوفمان، سبال. ولقيت المجلة نجاحاً متعاضماً، واستمر نشرها حتى سنة (١٩١٩). وينقسم شعر جورج إلى حلقات تعكس النظام الأعلى في الـ «كل» [le Tout]. وليس لأبيات شعره الأولى أية قافية، لكنها تحمل الحركات حسب فن العروض الألماني، وتتم، بشكلٍ وافر الصفاء على عالم يوناني عريق وعالم رعوي تقطنه كائنات أسطورية. وفي حلقات: «أناشيد» (١٨٩٠) و«الحج» (١٨٩١) و«الغابال» (١٨٩٢) يقوم علم النحو الميسط و علم الصرف المتقدم بتعزيز الشعور برهافة الفن. وإن حياة «الغابال» سردت مائة حياة الإمبراطور الروماني هيليوغابال (وهو الذي أقم عبادة الشمس في روما) فلاح له ذلك أن يقيم مقارنة مع حالة الشاعر: ولأن الشاعر قريب من الآلهة، فقد ظل مهموراً بطابع كرامة دينية وامبراطورية. أما قصائد حلقة: «سنة الروح» (١٨٩٧) فهي

تتخلّى عن التمتع الألسني الملتزم بالتيار الرمزي. والطبيعة، كمثل حقيقة تعكس حالة النفس حيث الـ «أنا» يتحاور مع «أنت» و«ناتراً ما شكل كل واحد منهما أنا / أنت، وبنفس المداد، جزءاً من نفس واحدة، كما في هذا الكتاب. وتقوم المواضيع، وظرفُ التفنن الناعم، والنزعة الهرمسيّة [نزعة بالتعمية وصعوبة الفهم] (hermétisme) بكشفها الثقاب عن قُرب «وُوعند سَتَيْل». ومع قصائد: «طُنفسة الحياة» (١٩٠٠)، عزف جورج عن مضمار الفن، ونصّب نفسه بمثابة متبني حالم، مطالباً، من خلال الشعر، «بالنهضة المجيدة» التي لا يقدر فن الدولة ولا فن المجتمع على توفيرها.

وتطالب قصائد «الحلقة السابعة»، بالمزيد أيضاً: أي بصحة التخيل الأبي كديانة جديدة في منظومة دولة إقطاعية. وكان مُتلو الثقافة الألمانية الهامين يعتبرون أنفسهم تلاميذه. واحتفلوا بآثاره اللاعقلانية وبمفاهيم كمثل «الاحتفال بالسلطة» و«النضال» و«الفعلة البطولية» التي تظهر «جورج» بصفته ممثلاً تعاضت أهميته في عالم كهنوتي، الأمر الذي يُفسّر إقدام الحركة القومية الاجتماعية على توسلها بأفكاره.

اجتاحت ثقافة العاصمة النمساوية / المجرية جميع أقاليم الإمبراطورية أو كادت... لكن، في الأقطار التشيكية، في منتصف عقد (١٨٩٠)، نمت ثقافة أولت الآداب الأجنبية اهتمامها. ونبذ هذا الجيل الأسلوب المُتكلف في مدرسة فرشليكي، محتفظاً بالطابع الكوزموبوليتي [المنفتح على جميع العالم] الذي سبق لهذا الأسلوب أن أدخله. وفي بداية الأمر تواجد الانحطاطيون، والرمزيون، والرومنسيون الجُدد تحت تأثير «المجلة العصرية»، ومع ولائهم لها انضموا إلى «بيان التشيكيين العصريين» عام (١٨٩٥): ويقول هذا البيان: «نريد الحقيقة في الفن، لا حقيقة صورة ضوئية لما هو خارجي من الأشياء، بل الحقيقة الداخلية الشريفة والتي لا ينجم قانونها، إلا ممن ينهض بمسؤولياتها - أي: الفرد البشري» وقام بالتوقيع على هذا البيان: سالداء، ماشار، بَرِيزينا، سَوفاء، مرشيتيك، آخرون عديدون.

وكان مؤسس «المجلة العصرية» وناشرها المشارك الشاعرُ والمترجم وكاتب المقالات الوفيرة أَرْدوست بَرُوشازكا (A. Prochazka) (١٨٦٩-١٩٢٠).

وإن ناشرها المشارك الانحطاطي والأكثر تمثيلاً للحركة، جيرري كاراسيك زه زلفوفيتش، قد وصف في قصائده ورواياته ومسرحياته، السيكلوجيا الانحطاطية وصفاً دقيقاً فهناك: الحنين، نفاذ القوى، الهروب أمام الحياة، الانفعال المُخلص، الشيق المرضي، الذاتية القصوى، وتراكم كل هذا داخل النزعة الشكلية formalisme المُتممّة، وداخل مذهب جمالي eshétisme أرستقراطي. وفي عام (١٨٩٥)، انتصر التيار الرمزي مع مجموعة أوتوكار بريتينا (O. Brezina) (١٨٦٨-١٩٢٩) في: «ضروب البعيد الغامضة»، التي تركت قارئها في ذهول وتحير من جراء تهافت الرموز والاستعارات:

«بالنظر إلى سرّ الألم الغموض،

وسرّ الوفاة والنهضة

حلوة هي الحياة! (...)

بالنظر إلى التطلعات الروحية

والتطلعات الكواكبية

التي تشتمل في كل حدب وصوب،

وعلى الأرض: في آن معاً

بما فيها انعزالات القطبين البُوريات.

وانعزال الجبال والقرون الماضية،

وانعزال الرّمق والقوانين،

بحاراً النور والسعادة، والبحار الصامتات

بحاراً السنابل والثيالي؛

وحداتق المحمومة على خط الاسنواء،

وحداتق العطنن والدماء،

وحداتق أحلام الأمراء،

(...) حلوة هي الحياة!

(أوتوكار بريتينا: «ضروب البعيد الغامضة»)

لَبِثَتْ تَنَمُّ أَعْمَالِهِ، الْمَزْدَهْرَةُ فِي أَيْبَاتِ شَعْرِ حَرَّةٍ، وَمَدِيدَةُ وَتَشْيِيدِيَّةُ  
بِمَقْدَارِ مَتَاعِظٍ، وَتَشْيِيرٌ إِلَى مَرَاكِلِ تَطْوَرِهِ الرُّوحِيِّ: «فَجَزَّ فِي الْمَغِيبِ»  
(١٨٩٦)، «رِيَّاحٌ وَأَفْدَةٌ مِنَ الْقُطْبَيْنِ» (١٨٩٧)، «بِنَاوُؤِ الْهَيْكَلِ» (١٨٩٩)،  
«الْأَبْدِيِّ» (١٩٠١). وَقَدْ عَمِلَ «إِلَيْكَ غُوزَسُدُو» (١٨٤٩-١٩١٩) عَلَى  
سَيْطَرَةِ عُنَاصِرِ التِّيَّارَيْنِ الْغَنَائِيِّ وَالْمَوَالِيِّ لَتِيَّارِ الْمَذْهَبِ الرَّمَزِيِّ فِي  
أَقَاصِيصِهِ وَرَوَايَتِهِ «الضُّبَابِ» (١٨٨٢). وَإِنَّ الْمُنْحَى الْمَدْعُو «عَصْرِيًّا» فَتَحَّ  
الْأَدَبُ الصَّرْبِيُّ عَلَى التَّأَثُّرَاتِ الْغَرْبِيَّةِ، وَلا سِيَّمَا تَأَثُّرَاتِ حَرَكَةِ «الْبَارْناسِ»،  
وَالنُّزْعَةِ الرَّمْزِيَّةِ الْفَرَنْسِيَّةِ، وَكَانَ التِّيَّارُ الْجَمَالِيُّ وَمَذْهَبُ الشُّكْلِيَّةِ يَفْرَضَانِ  
نَفْسِيهِمَا فِي مَجَالِ الشُّعْرِ. وَشَارَكَ الْعَنِيدُ مِنَ الشُّعْرَاءِ فِي هَذِهِ الْحَرَكَةِ سَالِكِينَ  
الطَّرِيقَ الَّتِي رَسَمَهَا «إِلَيْكَ»، وَقَامُوا بِبَحْثٍ حَوْلَ الْأَسْلُوبِ الشُّعْرِيِّ. وَإِنَّ  
أَلَيْكْسَا سَانْتِيَّيْكَ (١٨٦٨-١٩٢٤) شَاعِرَ غَنَائِيٍّ حَرِيصٍ عَلَى التَّقَالِيدِ الشُّعْبِيَّةِ،  
الْغَرْبِيَّةِ مِنْهَا وَالشُّرْقِيَّةِ. وَقَدْ تَغَنَّى جُوفَانُ دُوسِيَّيْكَ (١٨٧٤-١٩٤٣) بِالْحُبِّ  
«لِلَّهِ» [تَعَالَى] وَالْمَوْتِ، بِأَسْلُوبِ احْتِفَالِيٍّ مَهِيَّبٍ، وَرَاحَ يُرْسِخُ شَخْصِيَّتَهُ عَلَى  
الْخُصُوصِ، كَشَاعِرٍ لِلطَّبِيعَةِ. وَأَدْخَلَ مِيلَانُ رَاكِيَّيْكَ (١٨٧٦-١٩٣٨) فِي  
شُعْرِهِ مَذْهَبَ الرَّيْبِ وَالتَّشَكُّكِ الْفِكْرِيِّ، وَشَدَّةَ الْقَلَقِ الْوُجُودِيِّ. عَلَى غَرَارِ  
بُودَلِيَّرِ تَبِيَّعٍ - سِيْمَا بَانْدُورُوفِيَّيْكَ - (١٨٨٣-١٩٦٠) هَذَا الْمُنْحَى التَّأْمَلِيَّ،  
مُضِيْفًا إِلَى أَيْبَاتِ شُعْرِهِ رُوحًا مَوَالِيَّةً لِمَذْهَبِ الْعَدَمِيَّةِ nihilisme.

أَمَّا شُعْرُ فَلَائِسِلَافِ بِيْتِكُوفِيَّيْكَ بِيْسِ (١٨٨٠-١٩١٧) فَتَمَّ اعْتِمَادُ رُؤْيَى  
كُونِيَّةٍ وَأَسَمَّ بِالْمِمْ مِيْتَاغِيْزِيْغِيَّيْ [مَاورِئِيَّيْغِيَّيْ]. وَتَمَثَّلَ حَرَكَةُ «مُودِرْنَا» الْعَصْرِيَّةِ  
الْكُرُوتِيَّةِ، كَتَوْلِيفَةٍ لِرُوحِ فَيِينَا فِي آخِرِ الْقَرْنِ، وَكَتَوْلِيفَةٍ لِلْمُنَاحِي الْإِنْتِطَاعِيَّةِ  
وَالرَّمْزِيَّةِ وَالتَّعْبِيرِيَّةِ. وَيَتَحَرَّرُ الْأَدَبُ مِنَ النُّزْعَةِ الذَّنْفِيَّةِ الْقَوْمِيَّةِ وَالْإِجْتِمَاعِيَّةِ  
لِصَالِحِ الْبَحْثِ الْجَمَالِيَّةِ. وَذَشَّنَ أَنْطُونُ غُوسْتَاْفَ مَارُوسَ (١٨٧٣-١٩١٤)  
الْأَدَبَ الْكُرُوتِيَّ الْحَدِيثَ. وَفِيْمَا لَبِثَ مِنْفِيًّا فِي بَلْغَرَادِ وَبَارِيْسِ، أَعْرَبَ فِي قِصَائِدِهِ  
الْأُولَى عَنِ دَاءِ الْعَصْرِ. وَمِنْ ثَمَّ ازْدَهَرَتْ آثَارُهُ فِي مَذْهَبِ شُعْرِيِّ يَمْتَرِجُ  
بِالْصُّورِ وَالْأَلْوَانِ. وَتَبَيَّنَتْ قِصَائِدُ فَلَائِمِيْرِ فِيدِرِيْتِشَ (١٨٧٥-١٩٠٩) مُتَشَبِعَةً  
بِالْمُوسِيقَى وَبِدَّاعِيَّاتِ صُورٍ وَأَفْكَارٍ. أَمَّا فِي سَلُوفِيْنِيَّا، فَتَمَّ تَوَطُّنُ الْحَرَكَةِ  
«الْعَصْرِيَّةِ»، عَامَ (١٨٩٩) مَعَ صُدُورِ دِيْوَانَيْنِ مِنَ الشُّعْرِ: «إِيْرُوتِيْكََا» لِلشَّاعِرِ

إيفان كانكار (١٨٧٦-١٩١٨)، و«كأسُ ثَمَل» للشاعر أوتون زوزيانسيك (١٨٧٨-١٩٤٩). وتجلّى «كانكار» قريبا من نصراء الرمزية والانطباعية، في شعره المتسم بغنائية نقيّة الأفكار، وبرمزية قوية وإيقاع رخم. وتشاهد في بلغاريا ازدهار موهبة الشاعر والكاتب القومي إيفان فازوف (١٨٥٠-١٩٢١)، مؤلف آثار جُمعت في عشرين مجلداً، وترجمت إلى أربع وعشرين لغة.

أُنشئت المجلة الأدبية الرئيسية، في هولندا «الدليل الجديد»، عام (١٨٥). وأحد محرريها / مؤسسيها ألبير فيروي (١٨٦٥-١٩٣٧) أسس «المجلة نصف الشهرية». وإذا اهتم بتطور أوروبا، فقد ساهم في مجلة ستيفان جورج: «أوراق للفن» (Blatterfürdie Kunst). وقام بدراسة قصائد «فيرلين» التهامية (١٨٩٤)؛ وأصدر لودفيك فان نيسيل، ناشرة المشارك، في سنة (١٨٩٥)، مقالة تتقد زولا وميتزلينك، وترفض النثر الموالي للزرعة الطبيعية والموالي للتيار الجمالي، وهو حركة سوف تؤذن، فيما بعد ببضع سنوات، بانتمائها إلى تيار المنحى الرمزي، وكما حدث في فرنسا، حيث سبق أن أقام باجو Bajou صلات ما بين الحركات الفنية والسياسية الرائدة فبدأت «المجلة نصف الشهرية» تسهم في الحركة الاشتراكية.

نشأت ما بين الموالين للرمزية في بلجيكا وفرنسا صلات وثيقة جداً تبنت من خلال تعاونهم في مجلة «والونيا» Wallonie. ويُعبرُ شعارهم «لنكن نحن» Soyons-nous الذي يتصدر مجلة «بلجيكا الفتاة» عن رغبة نبذ النماذج القديمة، بدلاً من رغبة في إظهار نزعة أدبية قومية. لكن كتاب ذلك الجيل الجديد لم يستطيعوا أن يحولوا دون استغلال حركتهم من قبل أنصار القومية. ومن جهة أخرى، مُنح اندفاع جديد للقدرة الهائلة في الفنون المرئية، وفنون العمارة والأدب. وهذه النهضة التي تبنت، باكراً جداً، اسم الحدائث [أو العصرية]، قام بها فنانون قد انفصلوا عن «بلجيكا الفتاة»، لأن موقفها البارناسي والكلاسيكي بدأ لهم منتهقاً بالنظر إلى ثورة مالارمييه. وعلى نحو مفارق ظلت هذه الحركة في «بلجيكا الفتاة»، بالنسبة إلى العديد من الأقطار، نموذجاً للتجدد.

كما شوهد ذلك في «بولونيا الفتاة» التي استمدت معظم إلهامها من النموذج البلجيكي. وعلى هذا المنوال في مؤلف «بييرو القمري» للكاتب

شونبرغ المستوحى من قصيدة «جيرو»، لم تكن الذورة التي أحنثها الكاتب، حسب ميل الشاعر الذي يولي احترافاً لنظم الشعر الكلاسيكي. وها هي النزعات الرئيسية الأربع للحركة الرمزية في بلجيكا، وهي، مع ذلك، تتخالف في مخيلات زعمائها. بادئ ذي بدء، انطلقت ردة فعل من تيار المذهب المثالي idéalisme تعارض نزعة المنحى الوضعي positivisme السائد في ذلك الحين. وكان حاسماً التأثير الذي مارسه شوبنهور على إميل فيرهارن (E. Verhaeren) (1865-1916)، أو على شارل فان ليربيرغ (1861-1907)، أو على جورج رودنباخ (1855-1898). وكان غياب الشجاعة، والسويداء، لغةً مشتركة يتواصل بها جميع هؤلاء الذين عزفوا عن قوانين المجتمع البورجوازي الإيديولوجية. فالموت والجنون والأفئدة وأشخاص «بييرو»، كانت المواضيع المعالجة بقصد «إخراج» بأس الروح الذي يمضي حتى طور التمرد. وتكلم موكيل حتى عن «ثلاثية الأكم» لكي يصف دواوين «فيرهارن» التي نُشرت في أعقاب وفاة والدته: «أمساء» (1887) و«الاندحارات» (1888) و«المشاعل السوداء» (1889).

«في رذاتها بنون السُّم والمرارة  
تنجرُّ على نهر الكايمز  
جثةً عقلي ودائلي».

(إميل فيرهارن، «الموت»، المشاعل السوداء).

أجريت مداولات، في مرحلة ثانية، بصدد شكل أبيات الشعر التي تحتمل تأثير رؤيا مالارميه. وتتالت مساجلات عنيفة ما بين جيرو وفيرهارن عن شرعية «بيت الشعر الخر» وراح ذهن «نهاية القرن» في بلجيكا يسعى إلى التجديد في مضمار التأليف المسرحي. وفي نهاية المطاف، أفضى بهم التزام المجددين الفنيين السياسي الحماسي إلى المشاركة في لقاءات حزب العمل البلجيكي: وقد ساهم فيرهارن والمعماري هوركا والناقد الفني ماوس في مداولات هذه الاجتماعات. وكان معظم أنصار الرمزية البلجيكيين تقدميين ودريفوسيين [أنصاراً للضابط اليهودي الفرنسي: «دريفوس» المتهم بخيانة فرنسا].

وُلد من القوة الصناعية شعر «للحدثاء»، كما في: «الأرياف المهنوسة» (١٨٩٣)، «المدن الأخطبوطية» (١٨٩٥) للشاعر فيرهارين وسيترددُ صدى هذه الأقصائد لدى أبولتيير وقد بات «سئماً من هذا العالم القديم».

«إنها المدينة بأطرافها المتراميات

إنها أطراف الأخطبوط المُسدَّعات

ومدقنٌ عظامٍ مَنْ فَقَّوْا الحياةَ

وهيكلٌ من العظام مهيب

وإلى اللاتهاية تمضي الطرق من هنا

وإلى المدينة الأخطبوطية ماضية»

(إميل فيرهارين، «الأرياف المهنوسة»)

### المسرح المنتهي إلى نزع الرمزية.

نعمت باكراً جداً آثار موريس ميتزلانك (M. Maeterlink) الموالي لمذهب التيار الرمزي (١٨٦٢-١٩٤٩) بالإعجاب في باريس. فمسرحتُه «بييلياس» وميتراند «(١٨٩٢) التي نغمها الموسيقى دُوبوسي (Debussy) سنة (١٩٠٢)، نتاجٌ مهور ببساطة عظيمة حيث يُبدي الحوارُ هواجسَ الشخصيات، وتقومُ التقاطرات ما بين الحاضر، وينهضُ فيه الصمت بدور أولوي الأهمية. وقد استخدم هذا الأسلوب الفني غالبية الرمزيين في بلجيكا: فيرهارين في «الأسحار» (١٨٩٨)، وأوت فان ليربيرغ في: «المستشعرون» (١٨٨٩). وكان مُنظرٌ هذه التجنُّدات إدمون بيكار مؤلف «خطاب حول التجنُّد في المسرح» (١٨٩٧)، وهو الذي دعا إلى بروكسيل مُدير المسرح التجريبي «لوغنية - بو» من باريس. وعلى هذا الصعيد، أطلقَ البلجيكيون حركة تطورات في باريس وفيينا ثم في أقطار أوروبا كلها. وكان مسرَّحُ البيئة، مسرَّحُ أنطون تشيخوف (A. Tchekhov) (١٨٦٠-١٩٠٤) موسوماً بالضعف في: «الثورس» (١٨٩٦)، والإطناب البطيء في جملة كلوديل الشعرية: «التبادل» (١٨٩٣)، ولبت كل ذلك محتوماً بسمة بيئةٍ توهَّ بجوِّ النزع الرمزية البلجيكية.

## - لقاءات فريدريتشهاغن -

Friedrichshagen

الطليعة الأوروبية الشمالية

إن امتزاج التعاطف الجمالي والسياسي، والواضح جداً في الإنجازات الثقافية في بلجيكا تلك الحقبة، تجلّى مجدداً في المنتدى الصغير الذي نَعِمَ ببعض النفوذ وبقليل من البوهيمية، وقد استقرّ في قرية فريدريتشهاغن الألمانية. واجتذبت هذه القرية القريبة من برلين مجموعة من الفنانين الباحثين عن مكان ليس بعيداً عن العاصمة المزدهمة بالسكان، وكانت موطن قائد نَيْارهم الذي يُدعى «هاوبتمان» وهكذا غدت هذه القرية مركزاً لجماعة رائدة للأدب الأوروبي الشمالي. وأول من استوطن هذه القرية، في سنة (١٨٨٨)، هما «برونو ويل» (١٨٦٠-١٩٢٨)، و«ويلهم بوثش» (١٨٦١-١٩٣٩). وبعد حين انضم إليهما أبناء آخرون من نوادي برلين الأنبيية، كمثل: «إريخ موهسام» (١٨٧٨-١٩٣٤) و«غوستاف لانداور» (١٨٧٠-١٩١٩)، وراحوا يسعون إلى إثبات هوية فريدقهم، هوية ستعتمد أفكار الفوضوية (Anarchie) وأوتوبيا «باكونين» الاشتراكية، ونيار شوبنهور الموالي للتيار العدمي Nihilisme وللأفكار الثورية في شأن الجمالية التي تشتمل عليها بحوث «ريشارفاغندر» الأولى. وعاشوا في فقر منقطع وعانوا من خيبة أملهم حين رأوا أن أدبهم قد رفضته هذه الطبقة العمالية عينها التي كانوا يتوخون إقامة حلف طوبواوي (Utopique) معها [حلف أوهام مثالية].

كان السويدي أولاً هانسن (Ola Hansson) (١٨٦٠-١٩٢٥) وزوجته بين الأوائل الذين استقروا في قرية فريدريتشهاغن. وأتيا بمنحى راديكالي Radicalisme مُعدّ في مضماري الفن والسياسة. واجتذبت هانسن وآخرين كثيرين من اسكاندينافيا: الروائي النرويجي غاربورغ وزوجته، والشاعر

الدانمركي هوغبرنراخمان (١٨٤٦-١٩٠٨) والرسام بالألوان النورويجي إدغارد مونخ، والمؤلف المسرحي غونار هينبرغ (١٨٥٧-١٩٢٩)، والشاعر أوبستغندر، والنحات النورويجي غوستاف فيغلاند، والفنلنديين أكسل غالين وجان سيبيليوس. أما الإسكندنافيون فيهم الذين اكتشفوا «نيتشه». وفي تلك الحقبة، حيث لبث منحى نزعة التنبؤ (Prophétisme) في طور القبول، ظل كل من نيتشه وتولستوي وإيسن ينعم بالاهتمام [أدى المتقنين]، ولاسيما خارج وطنه. وكان هانسن ينبذ التيار الطبيعي المتقادم، وعضواً عن هذا التيار، اجتذب الانتباه، لدى الأبداء، إلى مؤلفين كمثل هوزمنس وبورجي وبو وبارينه دورفيلي، وعلى الخصوص، الرسام بالألوان بوكلين.

نشر هانسن بصورة موازية لدواوينه الشعرية وأقاصيصه الشيقية، بعض النصوص في دراسات أحادية الموضوع وألمانية، حول مؤلفين سكاندينافيين معاصرين له مثل ستريندبرغ هامسون، غاربورغ جاكوبن، فعادل بذلك الأهمية الكبيرة المفردة الممنوحة لكل من إيسن وياكوبسن. وكانت فكرة انتقاد هانسن الرئيسية استبدال الاهتمام لدى أتباع التيار الطبيعي naturalistes بظروف الحياة الخارجية، واقتتان الأديب بظروف السريرة الإنسانية والسيكولوجية. فرواية هامسون كتوت (Hamsun Knut) (١٨٥٩-١٩٥٢): «السغب» (١٨٩٠) مثال على هذا الأسلوب الجديد، على السواء في شكله وفي محتواه: وهذه الرواية (ويختلف منظورها السردي حسبما يتماهى الراوي بالبطل أو لا يفعل هذا) ليس لها تتابع في حوادثها ولا حبكة تقليدية. فهي تقدم بنقّة الوصف الساخر والمأسوي، لمؤلف لا يتيسر توقّعه: فهو يتبعه، على غرار منسكج طوال شوارع مدينة كريستيانا (أي: أوسلو) ويغور متوغلاً في انحطاط ذهني وجسدي. ويمثل الجوع الذي يتصور منه البطل، الحاجة الميتافيزيقية والتوق إلى المغامرة الروحية. وفيما يضيع ضياعاً متفاقماً، يجوب أرجاء الغاب الاجتماعي عبر المدينة، فيمزج الهلوسة بحقيقة الواقع.

«في ذلك الحين، مهما ثبتت غريباً عن ذاتي، وضحية كاملة لتأثيرات لا مَرَكِيّة، كنت أُلحظ، رغم ذلك، كل ما يحدث حولي: اجنّاز كلب ضخم أسمر اللون التنازع مهرولاً، إلى جوار ساحة «لاند»، ثم انحدر صوب

كريفولي، وكان يحزم عفةً طوقاً من معدن أبيض. وفي  
الجهة العليا من الشارع، شرعت نافذة من الطابق الأول،  
وانحنت منه خادمة، وقد سمّرت كميّتها، وتأهبت لتنظيف  
خارج زجاج النافذة. فما كان شيء يعرف عن انكباهي،  
بل لبثت أعم بكل صفاء ذهني وسرعة خاطري، وراحت  
غمرة الأثنياء تخرقني بوضوح مائلٍ وكان ضوءاً  
ساطعاً قد أحاق بي على غيرةٍ مني».

«السغب»، هو عنوان الرواية الأولى المُوالية لمذهب المنحى الحديث في  
اسكنديناغيا، وثابر «هامسون» ماضياً في الوجهة هذه مع مؤلفاته: «أسرار»  
(١٨٩٢) «بان» (١٨٩٤)، «فيكتوريا» (١٨٩٨). وتصدى اسكنديناغيون  
آخرون لتحدي الرواية الحضريّة المتسمة بالحدائث، كما فعل ستيريندرغ في  
روايته «الجحيم» (١٨٩٧)، و«جنسن» في روايته «إينار إلكاير» (١٨٩٨).  
وأقدم ريلك، متأثراً بـ «هامسون» على مساهمته في هذا الشأن بروايته «دفاتر  
مالت لوريس بريغ». وظهر جاكوبسون لبعض النقاد، كمؤلف موالٍ لزرعة  
التيار العاطفي sentimentaliste الانحطاطي، كمؤلف مني بتأريخ الهوى،  
منساق للأحلام والأفكار المرصية، فكان يصف قصائده بأنها جميع مائة من  
مزاج وطبع. وظهر لآخرين روائياً: موالياً لمنحى الحدائث.

وإن رواية جاكوبسون «لديهين» (١٨٨٠) المتسمة بالسيكولوجيا الناعمة  
جداً قد سحرت ريلك الشاب وأمّنته بالإلهام. وكان أحد أشهر سكان  
فريدريشاغن معلم عبادة الشيطان (Satanisme) البولوني ستانيسواف  
بشيشيفسكي (Stainstaw Przbyszewski) (١٨٦٨-١٩٢٧) وقد صار رئيس  
«بولونيا الفتاة»، أي: حركة النهضة الفنية والسياسية، وكانت ستم هجومها  
صحيفة «الحياة»، التي صدرت في كراكوف، عام (١٨٩٨). ودرّس  
ستانيسواف فن العمارة والطب النفساني، في برلين، وفيما كان في بداية  
أعماله النقدية، أصدر دراسة باللغة الألمانية (١٨٩٢) حول شوبان وتبشبه  
وعين فيها طبيعة الحوافز الملهمة للابتكارية (Créativité) العصرية.

«الفن يحقّ فوق الحياة»

(ستانيسواف بشيشيفسكي.)

في الأول من كانون الثاني / يناير (١٨٩٩)، نشر هذا المَعْجَبُ — «هيوزمفس» بياناً: «أعترف»: (Confiteor) فكتب: «ليس للفن هدف، فهو هدف في ذاته، إنه المَطْلَقُ بِلِ العكاس للمطلق. الفن يحلُّ فوق الحياة..» ورؤية للإنسان، بصفته لعبة لغرائزه وشهوات وعيه الدفين (le subconscient)، ناجمة عن دراساته السيكولوجية: فقوى الإنسان الخبيثة والبدائية يتكاد زمامها إبليس، فيترتب على الفرد مجابتهما «مجابهة صريحة» بقصد اكتشافه الابتكارية. وتربط أفكار ستانيسواف تيارَ مذهب الوضعية، في بداية القرن، بعلم الجمال في نهاية القرن: فهو يعتقد أن الفن وحده يستطيع أن يُحدِّدَ قُوى الحياة تجديداً واقعياً دقيقاً؛ فهي ضحية قوى الإنسان التي تعصى على كل سيطرة.

عندما استقرَّ أوغوست ستريندبرغ (August Strindberg) (١٨٤٩-١٩١٢)، لفترة قصيرة في قرية فريدريشهاغن، قرابة نهاية عام (١٨٩٢)، ظلَّ يهتم بالكيمياء والخيمياء، والسحر والتنجي، والمغيبات (l'occulte) (وهذا ما أفضى به إلى حقيقته «الجحيمية») اهتماماً يدعمه بقوة ستانيسواف. ورغم تطرف هذه الاهتمامات الغريب، ليتكر الرجلان أعمالاً تميِّز بدقة سيكولوجية تُعيد ذكرى اكتشافات فرويد. ثم عاد ستريندبرغ ليستقر في برلين، سنة (١٨٩٣)، متردداً إلى مطعم «رُوم شوارزن فريك» (في «الخنزير الأسود» الذي كان اسمه الأصلي داس كلوستر وقد تمَّ تغييره بناءً على طلبه). وانفصل عن رفيقه البولوني، نديم جلسات السكر، لكنه ظهر ثانية باسم بوبوفسكي، بطل رواية «ستانيسواف»، وعنوان هذه الرواية «بناءً النير». وكان الأديب المسرحي فرانك ويديكند (F. Wedeking) (١٨٦٤-١٩١٨) يزور قرية فريدريشهاغن حسب الصدْف. وإن تاريخ أسرته قد اتسمَ بقليل من التميِّز ويُفسَّرُ نضوجه المبكر. فوالداه قد وُسمَا بتأثير روح الثورة في عام (١٨٤٨)، وخلال منفاهما في سويسرا (سكوس لينبورغ)، ربيَّا ابنتهما تربيةً طليقةً من كل قيد. ومن جرَّاء ذلك تبدَّى انعزال «ويديكند» الأدبي في نبذه قانون مذهب النزعة الطبيعية المسيطر، الأمر الذي أحرَّ خلال عشرة أعوام على الأقل، الاعتراف بمسرحياته الدرامية الأولى.

وتبنى «ويديكند» الاسم المُنتحل «إيبيرونيوس جُوس» (وهو الذي استعاره أيضاً الشاعر الباروكي «كارل أرنولتكورتوم») بمثابة بُرِّقع يستر الأناشيد السياسية

التي نشرها في (Simplicissimus) (أي: جم البساطة) الصحيفة الناقدة الأسبوعية التي أصدرها في مونيخ صنيقه ألبير لانج. نشر انتقاد قام به وينيكند لعدم التفهم السياسي لدى «الإمبراطور المسافر»، «غيليوم الثاني»، بمناسبة رحلته إلى فلسطين عام (١٨٩٨)، الأمر الذي أدى إلى الحكم عليه بالسجن ثلاثة أشهر ونصف، مُتَهماً بجريمة قذح في الذات الإمبراطورية. وفي حانة «القط الأسود» بباريس؛ حيث راح يتردد، إلى جانب منتديات أخرى، (كان يعسر وجودها في الإمبراطورية البروسية المتسمة بقساوة الأخلاق البروستانتية) قد أقبس وينيكند ما بين (١٨٩١) و(١٨٩٦)، عناصر من أجل إنشاء مجلات ونظم أناشيد وأغنيات الشراب، (Lawten lieder). وبوسيلة الإيمائية والرقص، أوجد ثانياً أساليب تعبيرية قد نسيها ثقافة الكتاب في القرن التاسع عشر. وحرر التمثيلية الإيمائية في مسرحية «الأميرة روشالكا» (١٨٩٧) وأخرى: «البراغيث»، وكتلها ما رغم ما تتسمان به من هزء ساخر، تقعان حسب أصول أسلوبه الأدبي الأعزر خصوبة. والمسرحيات الدرامية «لؤلؤ»، وقد تم تأليفها ما بين (١٨٩٢) و(١٩٠٥) تتخلى عن حافز تتابع حوانث الدراما السيكولوجي، وحافز ما تفعل الشخصية، كما تتخلى عن وصف ما بين الأفراد والمجموعات من صراع. وإن «لؤلؤ»، «الحقيقية»، «الحيوان النبيل الجميل» ليست فاعلة نشيطة بل وهنة خاملة. تهاك إزاء الرجال لأنهم يلقون عليها ما يتوقعون لتصرف اجتماعي، ويعجزون عن قبولها كقوة حياة أولية. ويستتبع الصدام ما بين العرائز الحسية والتصرف العقلاني موت «لؤلؤ» في الجزء الثاني من مسرحية «علبة باندور» (١٩٠٥). وألف الأديب «ألبان بيرغ» سنة (١٩٥٣) مسرحية أوبرا «لؤلؤ» التي تعتمد هذه الدرامات. وإن أسلوب وينيكند المناهض لمذهب الطبيعة قد ألهم أتباع التيار الانطباعي جورج كيزر، كارل ستيرنهايم، وفيما بعد بريخت وكذلك السرياليين. ومنح أسلوبه التجريبي فن الحانة شهادة نبيل وامتياز.

أنشئت مسارح صغيرة لتمثليات هزلية [أو انتقادية] في أرجاء أوروبا كلها: «صوت ودخان» في برلين؛ بإدارة ماكس راينهارت، «البالون الأخضر» في كراكوف، بإدارة «جان أوغست كيزيلوسكي» عام (١٩٠٥)، «القطط الأربع» في برشلونة عام (١٨٩٧)، بإدارة ميغيل أوتريلو وقد سبق له أن انضم إلى نادي «القط الأسود» و«الوطواط» في موسكو سنة (١٩٠٨).

## المقهي غرينستايدل Griensteidel: الرؤيا الفينينية البهجة:

إن المقهي غرينستايدل، في مدينة فيينا، عاصمة الإمبراطورية النمساوية / المجرية قد استطاع أن يناقش فريدريشهاغن بصفته مركزاً أدبياً في نهاية القرن هذه. فثمة أولاد أغنياء لعائلات البرجوازية، وفي أغلب الأحيان من منبت عائلات يهودية عريقة وقد تمّ تمثّلها اجتماعياً، كما تمّت تربيتهم في البنيات المدعية لملكية زال طرازها، وفي ظلّ مشكلات تخص جماعة متعدّدة العروق. وقلما شابهاوا الموالين لمذهب الرمزية الفرنسيين الذين يُنعتش روحهم بشيء من المثل الأعلى، فهم يتفرّغون لتيار متعة الذات hedonisme دون فرح ما، بل يتسم بمسحة من العجز المُفعم بالحسرات، وبمسحة واعية لطابع الأمور السريع الزوال، وعدم التكيّف مع الحياة. فهناك أعمال هوغو فون هوفمشتال (Hugo von Hofmansthal) (1874-1929) بصورة خاصة، وهي مرآة تعكس رؤيا الوجود هذه. كما في (رسالة اللورد شانديس 1902)، وهي رسالته الخيالية لشاعر النهضة أي فرنسيس بيكن وتفسّر السبب الذي جعله يرى أن متابعتها للكتابة قد باتت مستحيلة. فصارت هذه الرسالة بياناً لجيل استحوذ عليه منحي الشك والارتياب والافتتان بالآلغة، وصار بياناً يعجز عن أن يتصور العالم إلا ككتّاب لإحساسات وانطباعات شبقية فاسقة.

ومن بين الأدباء المترددين إلى مقهي غرينستايدل والذين قاموا بتشجيع شببية العاصمة فيينا، تُذكر فيليكس سالتز (1869-1947) وشنيغزير وريشارد بير هوفمان (1866-1945) والناقد الدقافي هيرمان باهر (1863-1934) الذي جهد داعماً الأدب الفرنسي فلقّب «جوبيتير في بنطال من جلد»، ومن حين إلى آخر، كارل كراوس. فكانوا يتألمون سوية «الرؤية الفنية المفرحة». أمّا هوفمشتال، وقد تأثر بجورج حتى عام (1906)، وتشرّ النبذة الدرامية: «موت تيسيان» في مجلة «أوراق الفن» (Blatter für dir kunst)، عام (1892). وقبل عام (1900)، نظّم أهم أبحاثه الشعرية. فالأصوات والصور التي تمتاز بوجود مستقل، تعكس جاذبيةً من نزعة رمزية تحو إلى «المطلق»، وإن عناوين القصائد نفسها تُشير إلى هذه الجاذبية كما في: «الحياة الأليمة» و«سرّ العالم» و«موشح غنائني للحياة الخارجية» و«ثلاثيات

عن طابع الأمور السريعة الزوال»، وأشهر قصيدة له هي: «أكثر من واحد،  
دونما شك»: (Manche freilich).

«أجل! ليس من شك هناك،  
لا بد أن يموت في الأسفل أكثر من إسان  
هناك حيث تنزلق المجانيف الباهظات  
مجانيف البواخر الماخرات في البحار  
وقرب مقبض الدفة يمكث آخرون،  
طيران الطيور يعرفون  
ومناطق نيرات السماوات.

\* \* \*

وأكثر من فرد، ويكل ما لهم من أعضاء باهظه  
ها هم إلى الأبد يتداحون،  
قرب جنور الحياة الفامضه،  
ولأجل آخرين، ثمة مقاعد مركبه  
قرب «السبيلات»<sup>(١)</sup> قرب المكيات،  
وكانهم هناك في منازلهم يقعدون،  
وهاماتهم من الهموم خاليات،  
وخفيفه هي أيديهم من كل عناء.

\* \* \*

إنما هناك ظل من أصناف هذي الحياة  
ظل يهبط على سواها من الحيوانات  
ويُنَاطُ الأُخفُ منها بالباهظه  
مئذما تُنَاطُ بالهواء واليابسه.

---

(١) السبيلات Sibilles: نساء ينطقن بوحى الآلهة، في الميثولوجيا الإغريقية [المترجم].

وأنعاب شعوب قد سقطت هناك  
 في القصور السحيقة من الديان  
 ولا يسغي أن أردعها  
 عن إقالتها ناظري والأجفان  
 ولا أن أقصي عن سريرة روعي المذعوره  
 الانهيار الصموت ثنيرات السماء النائيات.  
 جمّة هي الأقدار تَدَسِّجُ قُرْبَ قَدْرِي لِحَمَتِهَا  
 وراح الوجود يُصِيرُهَا تَهْدِزُ بِأَجْمَعِهَا  
 وتهذّر في آنٍ معها،  
 وفي حياة هذه الدنيا، لا ينحصر نصيبي  
 أكان شغطة هزينة،  
 أم قيثارة هشة ضئيلة!».

[[ هوغو فون هوفمنشتال: (أكثر من واحد.. دوئما شك]]

إن مسرحياته الأولى: «المعتوه والموت» (١٨٨٣) و«مسرح العالم» (١٨٩٧) و«المروحة البيضاء» (١٨٩٧)، هي مراثيات حول طابع الأشياء سريعة الزوال، وتُعزِّبُ عن الإحساس بالخطأ، لدى المذهب الفني الجمالي (Esthétisme)، فيما تُشير إلى الحفرة ما بين الحياة العاملة والتأمل الجمالي العقيم. وإن الأقصوصة: «حكاية الليلة ٦٧٢» (١٨٩٥) تروي الموت الناقل (لكنه ضروري) لفنان جمالي يتخلى عن عزلته ويندرج مجدداً في عالم المجتمع، هذا العالم الزاخر بالوعيد والتهديد. واستمر هوفمنشتال في تأليفه طوال حياته كلها. واشتهر كمؤلف أناشيد غنائية كثيرة من أجل أوبرات ريشارد شتراوس: «إليكترأ» (١٩٠٣) و«الفارس والوردة» (١٩١١) و«أريان في ناكوس» (١٩١٢). وتابع آرثر شنيترز (Arthur Schnitzler) (١٨٦٢-١٩٣١) مزاوله مهنته كطبيب، طوال حياته كلها، مراقباً مرضاه، ومدوناً تشخيصات أمراضهم، مثلما لبث يفعل ذلك بالنسبة إلى مجتمع العاصمة فيينا، فمسرحياته وحكاياته تمثل دراسات

سيكولوجية لتقافة على قيد الانحطاط. وبلهجة المحادثة المعتادة، يُعرب عن قُرب الموت الكامن في الإنسان. وتكشف البنية الصلدة لحواراته النقابَ عن البرودة الروحية. وينوّه بالبطالة الاجتماعية والقسر، بوسيلة لجوئه إلى النماذج الدورية أو التاريخية. وفي مؤلفه «أناطول» (١٨٩٠)، يُنددُ الكاتب بالمغامرات الشبقية، ويصفها بأنها تجارب مُزيفة. وفي مسرحيته الأوفر شهرةً «الدَّوَّارة» [رقصة دائرية يصحبها الغناء] (١٨٩٦)، ثمة خمسة أزواج من الطبقات الاجتماعية يلعبون حتى النهاية لعبة العلاقات [الجنسية]، وهي لعبة شبيهة برقصة الأموات، فبرهن بذلك عن تكافئها أمام سلطان التيار الشبقي أو الإثارة الجنسية. وكان شنيترزلر أول من توسّل في اللغة الألمانية بتقنية تيار الوعي، وذلك في قصته «الملازم الأول غوستل» (١٩٠١).

كان بيتر ألتنبيرغ (P. Altenberg) (المدعو ريشارد إنغلاندر، ١٨٥٩-١٩١٩) أشهر شخصية بين أعضاء الكوكبة البوهيمية من الكتاب الذين نبثوا يرتادون مقاهي مدينة فيينا، وعنّون كوميدياته الإسبانية [السينيئات: Saynètes] بأسلوب نثري. وكذلك حكم أمثاله كما في: «برقيات النفس» (١٨٩٨-١٩١٩). والتجارب يتم إيدأؤها للعيان، ويُعربُ عنها على نمط انطباعي. وكان كارل كراؤس (Karl Krauss) (١٨٧٤-١٩٣٦) المؤلف الهزلي للرؤيا، رجلاً مرموقاً بغرابة أطواره، وقد جهد في إبراز وجود هذه الجماعة طوال القرن العشرين. وكان لديه رؤيا سياسية دقيقة، وميول أدبية منزهة عن التلوّث، وطاقة تجهل كل الحدود، الأمر الذي جعل منه هجاءً لا رحمة له وينتقد الإمبراطورية النمساوية / المجرية الفاسدة والمنازعة، وكذا كان موقفه حيال العالم الغربي بأكمله. وبقي سلاحه الهام صحيفة «المشعل» التي طفق إصدارها عام ١٨٩٩ وترأس إدارتها انطلاقاً من عام (١٩١٢) وعلى مدار عشرين سنة بصفته المؤلف الوحيد. وتبيّن حكم أمثاله المتألقة كم كان من الممكن أن يغلب هذا الأسلوب المفضل لدى الفنانين الجمالين الأنايين [مركزهم الأنا egocentriques] فُيستخدم بمثابة أداة التزام عنيف.

الحرب هي، بادئ ذي بدء، الأمل أن يكون في مقدورنا نفع قدرنا إلى الأمل ثم هي الرجاء (في أن معاً) أن حظ الآخر سوف يدرئ، ومن بعد، الحرب هي التعزية بأن الآخر قد رزئ بقدرٍ وخيمٍ على شاكلتنا، على الأقل؛ وفي آخر المطاف هي المفاجأة بأننا قد رزئنا، كالتنا، بقدرٍ جم الرداة والذى.

(كارل كراوس: سحر الكلام)

إن الشعور بأن المرء ينتمي إلى عصرٍ مُحْتَضِرٍ شعورٌ يجوب الآداب في فيينا، ويظهر على غرار ما حدث في إسبانيا والبرتغال وإيطاليا.

### جيل عام ٩٨: إسبانيا، البرتغال، إيطاليا:

اجتاحت خيبة الأمل شبه الجزيرة الأيبيرية [الإسبانية] منذ كارثة سنة ١٨٩٨، وأنهت شأن الإمبراطورية الإسبانية. وحيال إسبانيا في الخطابات الرسمية، قام مدققو عام ١٨٩٨: (أونامونو، أزورين، بارونا، مائيتزو، فايي - إنكلان، أورتيغا إي غاسيت، أنطونيو مانشادو...) بالبحث المتأثر عن إسبانيا الحقيقية، عن عبقرية الشعب الإسباني الخالدة. فاعتقدوا أنهم يجدونها في إسبانيا القروسطية وعصر النهضة، في إسبانيا الشعبية المتماهية بإسبانيا الفلاحين. وإن إشبيليا، بعد أن كانت في الأمس أقدر مما لك شبه الجزيرة الإسبانية، قد باتت الأشد دماراً، ومن الممكن تلاؤمها تلاؤماً رائعاً، في نظر مناصري الرمزية، مع التعبير عن الخراب، والعقم والعزلة، لدى الإنسان. بيد أن إشبيليا ليست وحدها التي تُثير اهتمام جيل عام ٩٨. فالأنباء يطوفون إسبانيا بأسرها، وكذلك البرتغال (أونامونو: «خلال رُجوع البرتغال وإسبانيا» ١٩١١) باحثين عن القرى العتيقة، المدن القديمة، الصروح، المناظر الطبيعية، النماذج البشرية الذكريات التي تُوحي بسمات إسبانيا الأساسية، وبذلك بقصد استئصالها من وهن يهددها بالموت.

من ثم، نجمت أهمية أدب الترحال والسفر. وقد قال الأديب أزورين Azorin «كنا نقوم برحلات زمكانية، فنزور حواضر إشبيليا العتيقة، مكشفين فيها نيمومة

الأمة، وقد ظنّت برهاناً عليها». وإن النزعة إلى المشاهد الطبيعية لدى جيل ٩٨ قد يتيسر تفسيرها بمثابة هروب من أمام متطلبات حقيقة الواقع. فإن «ميتيل دي أونامونو» (M. de Unamono) (١٨٦٤-١٩٣٦) و«أزورين» (الاسم المستعار للأديب خوسيه مارتينيز رُويز José Martinez Ruiz ١٨٧٣-١٩٦٧) وكلاهما فيلسوفان ومن كتاب المقالات، قد تشبّتا بإعادة التفكير في تفسير «دون كيشوت»، كتاب الأديب أونامونو: «حياة دون كيشوت وسانشو بانثا» (١٩٠٥)، و«طريق رحلة دون كيشوت» (١٩٠٥) للأديب أزورين. وصار التوق إلى صنع هوية أدبية إسبانية جديدة أمر عسير على الإنجاز، من جرّاء نفوذ الآداب الفرنسية القوي، وعلى الخصوص نفوذ بونلير. وقد أقدم أزورين في كتابه «يوميات مريض» (١٩٠١) على معارضته بشدة عملية التحضير والتّمين:

في هذا اليوم، سحقت حافلة كهربائية (ترامواي) رجلاً عجوزاً، في شارع لايبورتا نل سول. وكان لويس فويو يكره جهاز البرقيات، وسكك الحديد، والتصوير الضوئي، والسفن البخارية ولماذا لا يكره كل هذا؟ إنه لأمر بربري، وأبشع من بربرية العصور القديمة ( ) ها أنا أختق وأختق حقاً في الجو اللاإنساني لهذه الحضارة التي تدّعي بأنها حضارة إنسانية.

(أزورين، «يوميات مريض»)

في البرتغال، استمرّ التشبّثُ أيضاً بالقيم السائدة في الأرياف: لأنها لبثت أقل فساداً من المدن. وقام الكاتب إيسادي كويروس في كتابه «الحاضرة والأرياف» (١٩٠١) بمدح الريف البرتغالي، كما فعل الأديب «خوسيه فرانشيسكو ترينداده كويلهو» (١٨٦١-١٩٠٨) وقد أثار مؤلفه «صلوات جني» (١٨٩١) ذكريات الذرعة الريفية وذكريات طفولته. وفي شعر عقده (١٨٩٠)، تأثر أنطونيو نويّره (١٨٦٧-١٩٠٠) بمذهب رومانسي جديد يُنوّء بالقيم الوطنية ويُطلق العنان للانفعالية *émotivité*، وللشهوة العميقة، للحلم الذي يحن إلى الريف البرتغالي.

كان لإعلان الوحدة الإيطالية عام (١٨٦١) كنتيجة سيطرة الحياة الثقافية على جميع الأصعدة، وذلك عن طريق مشكلات المذهب القومي. وإن كاردوتشي Carducci العلامة والشاعر قد غدا المُعربَ بحماسٍ عن فخارٍ وطني حيال ماضي بلده. وكان يرى أن الظروف لا يُدُّ من الحفاظ عليها بقصد تشجيع التجديد المجيد للوطن بكامله. وقد ترك ديوفه الشعري (بوزنٍ قصائده التجريبي: «أناشيد بربرية») أثره في الشاعر الشاب «دأنوزيو» D'Annunzio بالنسبة إلى ديوان «الربيع» (١٨٧٩). وبواسطة «دأنوزيو»، أصبحت الاهتمامات القومية مسائل أوسع عمومية حول علاقة الإنسان والمكان، فيما أقدم شاعر الفروسية هذا، على اقتباس أفكاره من الشعر الفرنسي والفلسفة الألمانية (نوفاليس، شوبنهاور، نيتشه) ساعياً بذلك إلى تكوين هويته الفنية الخاصة، وإن مذهب الحدائث قام بمتابعة الروائي والشاعر فطونيو فوغزارو (١٨٤٢-١٩١١) الذي ترجم آراءه في مساجلات كتابه: «الارتقاءات الإنسانية» (١٨٩٩).

### النهضة الفلامندية:

إن المجلة الهامة التي ظلت مصدرًا للنهضة الأدبية في بلجيكا الفلامندية كانت مجلة «عن الحاضر وعن المستقبل الوشيك». وقد نشرت الأعداد العشرة الأولى (١٨٩٣-١٨٩٤) على يد «إمانويل دو بوم» و«سيريل بوش» و«بروسبير فان لانغدونك» و«أوغوست فيرميلين». وقام «هنري فان دي فيلد»، مدير الطباعة، بعقد صلة هامة مع مجموعة «العشرون» (وقد سميت فيما بعد «الجمالية الحرة») وكانت هذه المجموعة تُمثّل، في بروكسيل، الطليعية، و«الأسلوب الحديث».

وقام بإذاعة شهرة المجلة: فان نو (في) سترانكس وكل من الأبناء: «فيو فان ريسبييرغ»، و«جيمس إنسور»، و«جورج مين» و«جان كورب». ولم تُبرزُ المجلة هذه نفسها بصفتها بيكاً أدبياً، غير أنها وقفت في صدارة منشورات الطليعية الأدبية. وأُشاد المؤلفون فيها برؤيا شاملة «للإنسان الكلي» و«الحياة». بيد أنهم نبهوا حركة «الفن من أجل الفن»: فالفن المثالي لا بد أن يكون شكلاً من الحياة، يتكوّن داخل قلب الجماعة، فيمنح الانفعال الفردي معنى ذا شمولية

عالمية. وإن السلسلة الثانية لهذه المجلة «فان نو (في) ستراكس» أظهرت اهتماماً خاصاً بالفن والأدب، بل أيضاً اهتماماً متناسياً بالشؤون السياسية والاجتماعية، ونُشرت في هذه السلسلة بالتتالي، بحوث ومقالات من نزعة المنحى القوضوي أنجز تحريرها «ميسنيل»، والدراما الشعرية (بقايا حطام، ١٨٩٨) للشاعر المسرحي الفرنسي ألفريد هيغنشايبت، ورواية «فراكن» (١٨٩٨) للكاتب إيمانويل دوبوم (١٨٦٨-١٩٥٣). وقد ساهم في هذه السلسلة الثانية كل من: «سكروفيلس» و«فان ده فوستيجن» و«تيرلينك» و«فان بولاير». فكان تنوع المجلة أخلاقياً وجمالياً، تنوعاً من شأنه أن جعل المصالح الليبرالي والقوضوي أوغوست فيرمين يستطيع أن ينشر مقالاته إلى جانب الكاثوليكي المتشدد بروسيرفان لانغندونغ (١٨٦٢-١٩٢٠)، والكاتب الموالي للرمزية فان ده فوستيجن، والكاتب المولع بالفنون هيرمان تيرلينك (١٨٧٩-١٩٦٧).

وكان أوغوست فيرمين (١٨٧٢-١٩٤٥) المؤسس المشارك لهذه المجلة ومديرها الفني؛ وإن روايته «اليهودي المتشدد» (١٩٠٦)، المتأثرة جداً بالكاتب الفرنسي فلوبير، تروي الحكاية الرمزية لرجل يسعى إلى الحقيقة التي يكشف عنها، عقب أزمة عنيفة من الفلق الميتافيزيقي [الماورائي]، أن هذا السعي لا يمكن تواجده إلا في نزعة إنسانية لنيوية ومُلحدة حيث تتوازن الحياة والمسؤوليات الأخلاقية للتكافل الاجتماعي توازناً متواتماً. وقد ترك فيرمين أثراً بالغاً على الحركة الفلامندية وحياتها الثقافية، ولاسيما قبل الحرب العالمية الأولى، وذلك بتأثير شعاره ذائع الشهرة: «فريد أن نكون فلامنديين لكي نصبح أوروبيين».

### تيار «الانفصال» المجرى:

في المجر، أشار تيار: «الانفصال»، الموجود على الخصوص في فني العمارة والرسم بالألوان، إلى اهتمام فني بالتقاليد الشعبية - كما فعل «مالونيائي نيزسو» (١٨٦٦-١٩١٦) في «فن الشعب الهنغاري» - (١٩٠٧-١٩٢٢) وهو اهتمام سوف يقود خطوات بيلا بارتوك الأولى. وقام الأديب بيلا هذا، بصحبة زولتان كودالي، ببحوث حول الفولكلور الأصلي، وقد اعتمدا في مشروعهما على

التقليد الفلاحي الشفوي. وأنت بهما هذه البحوث إلى نشر بعض الأغاني وذاع صيتها وهي «الأغاني المجرية الشعبية» (١٩٠٦).

أما في مضمار الأدب، وباستثناء النزعة القومية لدى طبقة سياسية، كانت نزعة ستدفع بطابعها موطن الخيال لأمم أخرى في الإمبراطورية النمساوية / المجرية (إذاً بلاد المستقبل المجاورة للمجر)، فالعصر نبث عصر المنعزلين. وإن التتويهاات التاريخية الدقيقة لدى جيزا غاردونيي (١٨٦٣-١٩٢٢)، وقد غدت فيما بعد شعبية جداً، تمت بمعزل عن كل حياة أدبية في المنزل الريفي لمؤلف «نجوم إجير» (١٩٠١). ولتبت هذا الانفراد، في ريف منعزل، السمة الخاصة لعدة كتاب عند «نهاية القرن»، وغالبيتهم من مؤلفي الأقاصيص. وإن إيستفان بيتيلي (١٨٥٢-١٩١٠) المنفرد في مقاطعته «ترانسيلفانيا» وهي مسقط رأسه، قد برهن، بلهجة ذات نمط تلحيني رتيب، على حساسية هؤلاء الأدباء الهامشيين. بيد أن الوجه الرمزي أو الشعاري بقي الكاتب النثري كالمان ميكزاث (Kalman Mikszath) (١٨٤٧-١٩١٠). فعقب انطلاقته بأقاصيصه الملزمة الشعبية «ستوفاكينونا الطيبون» (١٨٨١)، قد صار معلم التهكم، والأوصاف الماهر لمن يدعون أتباع أسلوب دون كيشوت بأطوارهم الغريبة كما في: «حصار بزتيرس» (١٨٩٥)، و«زرنياد الجديدة» (١٨٩٨)، وراح ميكزاث بصفته كاتب سيرة جوكاي (١٩٠٧)، ومؤلفاً لبعض الروايات الكبيرة، والألواح الأدبية الاجتماعية للقرن التاسع عشر في: «زواج غريب الطراز» (١٩٠٠) و«حكاية نوزتي الشاب مع ماريا توث» (١٩٠٨). ولجأ إلى الحكاية الصغيرة بقصد ابتكاره شخصياته ومحاكاتهم بسخرية، كما لجأ إلى النوع الروائي لكي يحتفظ، في الحين ذاته، بالموقع المميز، لمن يقص الحكاية، بمثابة شاهد هامشي ورئيسي للحوادث التي تجري في عالم يتمازج فيه كل من واقع الحقيقة ومظهرها وذلك في: «العالم الأنيق» (١٨٩٧).

## موضوعان جديدان

### المرأة والخرافة

في نهاية القرن هذه (وهي في أن معاً صاحبة الذهن الثاقب وناقدة لأوهامها، ويظل ضميرها الاجتماعي في صميم المداولات والمناقشات السياسية) ثمة موضوعان يطوفان في أرجاء الألب: موضوع قضية المرأة والإنتاج الأدبي الناجم عن هذه القضية [أي الحركة النسائية] وموضوع العلاقات ما بين الأدب والخرافة أو الأسطورة.

### المسألة النسوية [تحرر المرأة وتكافؤها مع الرجل]:

إن هدف النصوص المحررة عن «المرأة الجديدة» قد زوّد الأدب بحجج حول تكافؤ الجنسين، أو تقديم صورة عن التجربة من وجهة النظر النسوية، فالنسوة قد تعلّمن الإعراب عن آرائهنّ، في ذلك العصر، إعراباً متحدثاً نوعاً ما. وهكذا، فإن نيتشه حين كان يكتب: «ترى هل المرأة في هذه الآونة محرومة من سمتها الفاتنة؟ وهل هي في طور يُفضي بها إلى الإضْجَار؟»، أو يكتب أيضاً: «عندما تهتم المرأة بأمر العقل، فثمة على العموم شيء ما ليس على ما يُرام في شقيقتها» (sexualité) [السمات المتعلقة بالثشق أو الجنس]. فيبدو عندئذ أنه قد حان الوقت، في نظر النساء، لإجابتهن بصوتهن، هنّ، كما فعلت نورا، في المشهد الأخير من مسرحية إيسن: «منزل الدمية». وهذا حقاً ما قد فعلته. ففي النورويج، ساهمت أمالي سكرام، عبر سلسلة تامة من الروايات، وخلال المناقشة حول وضع المرأة في المجتمع وفي الزواج وذلك في: «كونستانس رينغ» (١٨٨٥) و«ذوو هينيمير» (١٨٨٧-١٨٩٨) و«لوسيا» (١٨٨٨). وإن «كاثير هويته بارين» (١٨٦١-١٨٦١)

١٩٤٠) كانت اليونانية الأولى التي اتخذت مهنة الصحافة. وأسست «صحيفة السيدات اليومية» عام (١٨٨٨)؛ ونظمت عقد المؤتمر الوطني الأول للنسوة اليونانيات، وأقيمت جلسته الأولى في مقام أكروبول أثينا سنة (١٨٩٨). وكتبت الروايات التالية: «المتحررة» و«الساحرة» و«العقد الجديد»، وذلك لإبداء آرائها التحررية.

وكان ثمة روايات فرنسيات، على سبيل المثال، كالروائية غابرييل ريفال (١٨٧٠-١٩٣٨) في روايتها «مدرسة ثانوية للفتيات» (١٩٠١) والروائية «كوليت إيفير» في «هيل» (١٨٩٨)، أو أيضاً «مارسيل تينير» في كتابها «المتمردة» (١٩٠٤-١٩٠٥)، فقد تكلمن عن الصعوبات السيكولوجية والسياسية في عملية تحرر المرأة؛ وإنها عملية مثال أعلى تجسد في بولونيا، في العصر الموالي للحدثة، عن طريق الشاعرة ماريا كومورينسكا (١٨٧٦-١٩٤٨)، فقد أعربت عن منحنى شبقي نسوي ما كان يُعرف حتى ذلك الحين في الألب البولوني، وهذا المنحنى يقترب من الجمالية الموالية لمذهب الانطباعية، ويقترن، على نحو حماسي شديد، ببعض عناصر فلسفة نيتشة. وقصائدها في يونانها: «نبذات إجمالية» (١٨٩٤)، غالباً ما نظمت في أبيات حرّة أو بالنثر وشكلت دفاعاً عن الحرية الكاملة من أجل الفرد الإنساني ومن أجل المرأة.

تم الشعور بتحرر النساء، في بريطانيا العظمى، كمسألة من حقوق الإنسان. وبمقدورنا الحكم على هذا عن طريق العنوان نفسه لكتاب الفيلسوف الليبرالي ستورات ميل: «استعباد النساء» (١٨٦٩). وإن إيانور ماركس (١٨٥٥-١٨٩٨)، ابنة كارل ماركس قد نشرت بمعية إدوارد إيفلينغ «القضية النسوية»: من وجهة اشتراكية (١٨٨٦): وتحدثت فيها عن «الرق الجنسي» واستفاضت في تمائل ما بين قدر النسوة المتزوجات وقدر العبيد السود.

وكانت علاقات صميمية ما بين السياسة والتخيّل الوهمي. وقد كتب الإنكليزي جورج إيجرون (١٨٥٩-١٩٤٥) في معرض أعماله: «فهمت أنه في الأدب، قد تم كل شيء بوجه أفضل على يد الرجال، إذ لبنت النساء لا يستطعن سوى حذوهن حنوّ الرجال، فلم يبقَ لهن سوى قطعة صغيرة وحيدة من الأرض

نُزراعَها، وهي «الأرض المجهولة»: terra incognita، التي تمثلها النسوة، لأن هذه الأرض تُنَجِّح لهن الظهور بما هُنَّ عليه، لا كما يَخَيَّلُهُنَّ رجل من الرجال - ويكلمة مقنضبة، أن يَقْمَنَ بغيره أفسهون كما عرَى الرجل ذاته في كتاباته.» وإن المجموعة الأولى من قصصه الصغيرة المهداة لـ هامسون نُشِرت عام (١٨٩٣)، وقد تبعها بسرعة مجموعة أخرى: «شِقاقت» (١٨٩٤). وفي مزيج من الأساليب الموائية للانطباعية وللنزعة الواقعية، كما للطوباوية وللوهمية، أطلقت تحدياً صريحاً لنظام الأبوة الاجتماعي: Patriarcal.

وغالباً ما اتسمت أعمال النسوة الجديديات أي الروائيات الإنكليزيات، بخطابات جامدة وبلاغية مُتصنعة، وها هي الميزة النوعية لهذه الروايات، ميزة تتعارض مع نزعتين الواقعية في الأسلوب المُتقَن إتقاناً خاصاً. وراحت مجموعة الأفاصيص الرمزية للروائي أوليف شراينر (١٨٥٥-١٩٨٠): «أحلام» (١٨٩١)، تُعطي بُعداً خرافياً للرؤى الطوباوية النسوية. وكشفت القصة «التوأمان السماويان» للكاتبة ساره غراند (١٨٥٤-١٩٤٣) النقاب عن المراءة القائمة حيال النساء، وذلك في تحفص موقف بعض الأشخاص إزاء تطور الأمراض الزهرية؛ وبيّنت الرواية: «المرأة الناقلة» (١٨٩٤) بأي مقدار تظل الاختيارات محدودة، على الصعيدين الاجتماعي والجنسي، بالنسبة إلى نساء الطبقات الاجتماعية العليا. وإن «بنات داناوس» (١٨٩٤) للكاتبة موناكيرد (١٨٥٨-١٩٣٢)، قد تحفصت قَدَر النسوة المستقلات والمبتكرات.

اهتم الروائيون أيضاً بموضوع تحرر المرأة جنسياً واجتماعياً. وإن الكاتب توماس هاردي (Thomas Hardy) (١٨٤٠-١٩٢٨) سرّد في مؤلفه «تس من آل أوبرفيل» (١٨٩١) مراحل حياة تس Tess وهي ابنة قروي قد فقدت توازنها من جراء تفكيرها في أنها نسبية بعيدة لعائلة أوبرفيل النبيلة. فَمُنِيَتْ بشقاء الفتاة الشاببة التي تمَّ إغواؤها، والزوجة المهجورة، والمرأة المدفوعة إلى الجريمة العشيقية من جراء سخرية الحياة القاسية، وذلك قبل أن تُدان وتُشنق. وإن سيرة «جود الغامض» Jude (١٨٩٤) قدمت هي أيضاً شخصاً أنثوياً معقداً. وأضاف هاردي بضع ملاحظات في البداية، ملاحظات صريحة على هذا المؤلف، في عام (١٩١٢): «عقب نشره باللغة الفرنسية

«جود الغامض» في ألمانيا بشكل حلقات متسلسلة، قام نقدٌ مؤكدٌ من هذا البلد بإعلام المؤلف بأن سو بريدتهيد بطلة هذه السيرة كانت المثل الأدبي الأول لنموذج المرأة التي باتت تظهر خلال ذلك الزمان في الآلاف من النسوة - المرأة العازبة، الذليلة. بسحتها الشاحبة - فكل واحدة تمثل جملةً عصبيةً وفكريةً متحررةً تجسدُ الناتج الخالص لظروف الحياة العصرية، ولاسيما في المدن [...] . أما الناقد فاكتفى يا للأسف بأن يصف المرأة الوافدة جديداً وقد أتجز هذا الوصف رجل، لا شخصاً من الجنس الأنثوي، لأن الشخص الأنثوي هذا ما كان سمح لها مطلقاً بالانحياز في آخر المطاف.

وإن العدوانية المستكبرة التي تلقّت بها «المؤسسة» الأدبية رواية «هاردي» وهي تعرب باعتدالٍ عن رؤيتها للزواج، والزواج عندها على شيء من «القدم» - هي عدوانيةٌ تبدي عنف المناقشة الأدبية المحدمة خلال تلك الفترة، في بريطانيا العظمى، حول موضوع التحرر الجنسي. وإن التديّد بالمرءاة الاجتماعية واستملاك بعض النسوة للحيز الأدبي بقصد أن يُعربن عن حاجاتهم، هما، رغم ذلك، من سمات الفن في تلك الآونة، سمات قد مارست تأثيراً حقيقياً ومستديماً. وتواجدت هذه المساجلة أيضاً في أقطار أخرى. ففي البلاد المنخفضة [هولندا]، طفقت «كورنيلي هويغندر» (١٨٤٨-١٩٠٢)، عقبَ دراستها للاقتصاد، تسهم في نشاط حزب العمل الاجتماعي الديمقراطي، واستخدمت أيضاً الرواية لكي تعرض آراءها الجذرية حول الزواج ومنحى النزعة النسوية (Féminisme) والمذهب الاشتراكي في: «بارثوليد ميريان» (١٨٥٧). أما رواية «سيسيل غوكوب» (١٨٦٦-١٩٤٤): «هيلدا فان سوينبورغ» (١٨٩٨) فقد أثارت إجابة سياسية، وكانت مقالة ناقدة حول: «الحب في المسألة النسوية» (١٨٩٨) للأديبة «أنا دي سافورنين لوهمان» (١٨٦٦-١٩٣٠) التي نصحت النساء بردة الفعل.

وكان ثمة امرأة حرة الآراء قد دافعت عن تحرر النسوة ونبذت الاختيار ما بين زوج ومهنة، بصفة هذا الاختيار تفرغاً ثنائياً (Dichotomie) مزيفاً: وهذه المرأة هي: لواندرياس سالومييه (١٨٦١-١٩٣٧). وفي عام (١٨٩٢) نشرت: «هنريك إبسن فراون غشتالين»: عن شخصيات إبسن

النسائية. وفي سنة (١٨٩٩)، اهتمت مباشرةً «بالقضية النسوية» في بحث لها وهو: «الكائن بصفته امرأة» حيث عارضت النظريات الرائجة خلال ذلك الفترة: فالمرأة ينبغي عليها أن تحقق ذاتها بمجرد أنها كائن، وعلى الرجل أن يحقق ذاته وهو يعمل. وأسهمت في تطوير آرائها في بحث آخر: «أفكار حول مشكلة الحب» (١٩٠٠) وفي كتابها «إيروس» [إله الحب عند الإغريق] (١٩١٠). ومن خلال رواياتها: «روث» (١٨٩٥) و«فينيسكا» (١٨٩٨) و«نفوس أجنبية» (١٩٠١)، كررت رأيها وهو أن المرأة لا تنعم برضاها وارتياحها وتحررها إلا حين تعترف بصفاتها الأنثوية واستقلال هذه الصفات وحرصها عليها.

## الأدب والخرافات

تميّزت أيضاً نهاية القرن بانكفائها إلى خرافات العصور القديمة، خرافات تكررت زيارتها وتفسيراتها من قبل مؤلفين متنوعين على غرار تنوع نيتشه ورونان ومالارمييه، بل أيضاً بخلق ميثولوجيات جديدة. وشكلت الخرافات الإغريقية بُنية أعمال فريدريك نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠)، وكذلك الخرافات الجرمانية بالنسبة إلى أعمال فاغنير، والتقاليد العبرية والمسيحية (حياة يسوع، ١٨٦٣) لدى إرنست رونان (١٨٢٣-١٨٩٢)، والرؤى الميثولوجية، وهي أيضاً رؤى الرمزيين. أما سيغموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) فقد سعى إلى مصدر الخرافة في الشعور الباطني لدى الإنسان في كتابه: «عن تفسير الأحلام» (١٩٠٠). فالخرافات بالتالي كانت الوسواس الذي لاحق نهاية القرن. ومن ثراء النصوص الميثولوجية في تلك الفترة، برزَ شخص يرمز إلي التباس العصر وغموضه، [وهو شخص] «المرأة المغوية» [التي لا تقاوم] فهي تظهر بالعديد من الأشكال سيرسيه، هيلينا الطروادية، وبازيفاييه، وغالاتيه، وأورينيس، في التقليد الإغريقي، أو في التقليد العبري، حواء، ليليث، دليلا، سالوميه. ويقدم ذُتوزيو (هيرودية) كما يلي:

«غورغون [مسخ أسطوري] من العصور القديمة

بجمّة شعرها الطويّله

كانت تنعم بقدره «الجنس» الأصيّه

بل هي من لا يسميها الإنسان

وقد لبّدت سيرسيه، وفي آن،

هيلينا، لومغال، أو دليته:  
المومس ذات الضحكات المخيفة  
كما بُنيت «هيرودية» الممكّية!»

(د'أنوزيو: D'Annuzio)

إن هذه الشخصية وحدها بأشكالها المتعدّدة تنحو بالقارئ بعيداً إلى فنة أكثر تجريداً، ويُصعّب تحديد الهوية الفردية. فالقارئ الذي يقترب من هذه «النسوة المغويات» سوف يتحول شكله بسبب خشيتيه من السلطان الإلهي الذي يُقلّدة. ورواية فلوبيير: «سالامبو» (١٨٦٣)، وقصته «هيرودية» (١٨٧) تستهلان الاستخدام الأنبي قصة سالومية في القرن ١٩. في عام (١٨٦٤)، حين طفق مالارميه يؤلف «زفاف هيرودية»، وقد بدأت حقاً معالجة هذا الموضوع، كما بدأ يتطور جانبُه الموالي للذزعة الرمزية نوعياً. وجزء واحد من القصيدة الدرامية التي في حوزتنا قد نشره مالارميه قبل وفاته في جريدة «البارناس المعاصر» (١٨٧٠). وإذ شعر هويزمس بتأثر بالغ، أشار إلى ذلك في مؤلفه المعنون «الفهقرى». أما مالارميه فقد رزى، حتى موته، بوسواس هذه القصة: وكتب عنها العديد من مقاطع، جُمعت فيما بعد تحت عنوان واحد. وإن تصميم هذا العمل قد عُذّل تعديلاً واضحاً طوال خمسة وثلاثين عاماً. وسنة (١٨٦٤)، همّ مالارميه إلى كتابة مأساة بالشعر، أي هيرودية، غير أنه عدل عن هذا المشروع عام (١٨٦٥). وفي (١٨٨٩)، انطمس وصفه لأحداث التاريخ التقليدية: فباتت الأسطورة وسيلة للإعراب عن الأفكار الشخصية لدى الشاعر حول مثل الابتكار العنينا. وقد كتب: «موضوع عملي هو الجمال... والموضوع الظاهر ليس هو سوى حجة للمضني إليّ» «ه» [إلى الجمالي]. وقام ويلند بتكرار الموضوع في مؤلف «سالوميه» (١٨٩٢). وفي تلك الفترة، تكاثر ابتكار الميتولوجيات الشخصية: فكان، مثلاً، «الغابال» من تأليف «جورج»، أو «أبيات الشعر من السيدة الجميلة» (١٩٠١-١٩٠٢) للأديب أليكساندروفيتش بلوك. ووضع الشاعر الإيرلاندي ييترز Years شخص سالوميه في مركز ميتولوجياه الشخصية: فهذا الشاعر قد

نهب، في شبابه، الخرافات الإيرلندية ساعياً إلى إثراء شعره، وقرن بها صوراً كانت مسيطرة خلال عقد (١٨٩٠). وشرح القصيدة «جمهور آلهة إيرلاندا» في كتاب «الريح بين القصبات» (١٨٩٩)، إذ راح يتحدث عن آلهة إيرلاندا القديمة (أي: الـ «سيدة Sidhe») التي تطوف في هذا البلد كما فعلت سابقاً. واللفظة (sidhe) «سيدة» هي المصطلح الغائليكي للريح. وللآلهة هذه فعلياً، الكثير من النقاط المشتركة مع الريح. فهي تترحل في زوبعة هوجاء، وفي العصور الوسطى دُعيت هذه الرياح رقصة بنات «هيريودية»، التي كانت تتبوأ مكان إلهة من الآلهات.

«الأساطير تكمن في صُلب أفعالنا ذاته. وليس بمقدورنا القيام بالعمل، أو الوجود، دون أن نسير نحو شبح ما»

(بول فاليري Paul Valéry)

وطوال الفترة هذه، طرّقَ هذا الموضوع بمعالجات مختلفة، في الفنون التشكيلية، وفي الأدب والموسيقى، على السواء. وإن مسرحية «وايلد» تم تزيينها بالرسم على يد «أوبرية يورسلي» عام (١٨٩٣) وكذلك فعل ماركوس بهار سنة (١٩٠٣)، وشَفَعَهَا بالموسيقى «ريشارد شتراوس» في أوبراه «سالوميته» عام (١٩٠٥). وقصة لافورغ، «سالوميته» التي نُشِرَت في المجلة «فوغ» [شهرة] سنة (١٨٨٥) وقد زِيَّنَهَا بالصورة «لوسيان بيسارو» سنة (١٨٩٧).

وفي البرتغال، كتب «ادجينيو ده كاسترو» أربع أغنيات تحت عنوان «سالوميته» (عام ١٨٩٦)؛ وخلال السنة ذاتها رسم الفونس موشا التشيكي مطبوعةً حجريةً بالألوان تَمَثَّلُ «سالوميته» من أجل مجلة. وعمل العديد من النساء على أن يجري تمثيلهنَّ على غرار سالوميته: وابتكر فرانتز فون لينباخ، في سنة (١٨٩٤)، «ماري ليندينتر» كابنة «لهيريودية»، وهي حالياً في المعرض تمثال من البرونز لـ «لوية فولير» مُشَخَّصَةً «سالوميته» في متحف القنون الزخرفية «بباريس»؛ وقدَّم «أدولف مونزر» [السيدة] «إيزادورا دونكان» بصفتها سالوميته، في صحيفة «الشباب» لعام (١٩٠٤).

## انحطاط أم انتقال؟

إن الخرافة التي تمثل قوام كل الفترة هذه، الخرافة التي قادت الفنانين ورجال السياسة على السواء، فولدت، في آنٍ معاً، قلقاً وتشاؤماً عميقاً، وتفاؤلاً له مسحة من الطوباوية، كانت خرافة الوضع التاريخي الذي لا بُدَّ من إعطائه لنهاية القرن هذه. ترى هل ثمة جيل انحطاط، جيل فساد الأصل الأصيل، بكل معاني هذا التعبير، أو، على نقيض ذلك، هل ثمة عهد من الانتقال، وهو، من خلال ثرائه وتعقيده، يُنبئ بالقرن العشرين؟

لعلَّ تيارات أو مذاهب الجمالية، والانحطاط، والرمزية، تمثل هذا التعدُّد من البحوث بقصد التهرب من ضيق الانزعاج نفسه: فطُرِقَ مذهب الواقعية ومذهب الطبيعية طرقاً أتاحت استكشاف العالم، وعيّنت حدودها. وقام العلم بانتهاج المعلومات التي تُعتبر ثابتة، وسعى إلى فرض عقائد تخصه. فترى، ما الذي بقي للكاتب للتهرب من «المنفى الموهالي للمادية»، حيث سيقول كلوديل إنهم قد حاولوا الإغلاق على شبابه؟ وإن عيادة الحواس، والاهتمام الموهلي للجسد يهبان مكانة مركزية لب «إيروس» إله الحب عند الإغريق في الأدب، إذ يجعلان من التيار الشبقي مهرباً محتملاً. وسيقوم فيرلين، ولاسيما رامبو بوضعهما أسس شعرهما على «اختلال نظام جميع الحواس»، وذلك في سعيهما الذي يتشد أشكالاً جديدة. وسيمتدح نيفسبه التجاوز اللانهائي للذات ونبذ كل مذهب مثالي ماورائي [ميثافيزيقي]. ولكن، هل بوسع الإنسان أن يقود حياته؟ كلا: كذا قال تشيخوف بحنانٍ وبظرف الدعابة، كلا! كذا فعل ستريندبيرغ، بكل ما لديه من يأس. أما مسرح «ميترلينك» الشعري المنعكف على سريرة الإنسان، فلا يعطي جواباً يوحى بمزيد من الطمأنينة الوداعة.

## ايروس في الأدب<sup>(١)</sup>

«في البداية كان الجنس.

والجنس هو الماهية الأساسية للحياة، ومادة التطور،

والجوهر الصميمي بالأكثر لتفردية الإنسانية.

الجنس هو المبدأ الخلاق أدياً، وقوة الهدم والفوضى.»

(سانايسواف بشبديشيفسكي Stanislaw Przhyszewski «قداس الأموات».)

تُرى، هل ثمة حاجة نقولنا إن الأندب، كمثل الفنون الأخرى، قد راح منذ أصوله يحتفل بـ «إيروس» ويُشيد به؟ «فالعهد القديم»، مع «نشيد الأناشيد» يتغنى بما هو مقدس بوسيلة ألقاظ شبقية جداً. وإن «سافو» Sapho من جزيرتها الإغريقية ليسبوس Lesbos، وكذلك «أناكريون»، يُعربان عن ثَمَلِ ممارسات المحب المتغايرة الجنس والتمثلة الجنس. وفي روما، قام كاتول وبروبرس بتمجيد خطاب الشهوة. وأحد أوائل الشعراء المترحلين الفرنسيين، غيوم التاسع، نوق «الأكيتين» يستذكر، سواءً بسواء، حياء الحب العذري وخفّره، والإفراط المنحرف للهوى الجسدي، كما يفعل هذا أيضاً «رونسار ولويزلايين». وعلى نحو مواز لهذه الكتابة الشبقية، استمرّ التقليد الفاحش في أعمال كمثل «ديكاميرون»، و«حكايات كانتورييري»، و«بلتا غرويل»، و«غارغانتوا»، فقد خلطت الذكرى الفجة لحياة جنسية سعيدة بالتفسيرات الأخلاقية الأوفر جدية ورسالة. وتدرج في التقليد هذا جميع أعمال اللورد ويلموت: (Wilmot).

(١) إيروس: إله الحب الشبقي عند الإغريق. ويعني هنا: مجمل غرائز الشبق ووجوه التجربة الجنسية المؤذية [«قوة الهدم والفوضى»] اجتماعياً وثقافياً وجمالياً. [المترجم].

## تطور المقال الشبقي:

رُغم تواجده أعمال عشقية لها من القيمة الأدبية مقدار عظيم، كمثل «فاني هيل» (١٧٤٨) للكاتب كليلاند، أو «جوستين» أو «تعاتات الفضيحة» (١٧٩١) للمركز دوساد، فليس من اليسير أن يُجعل من العشق نوعاً أدبياً حقيقياً، مع ثوابت يسهُل وسمها. ولا جرم أن الحياة الجنسية تم إدراكها ثقافياً على نحو يختلف جداً حسب العصور، وشكل هذا التنوع في الإدراك شرطاً لإنتاج واستقبال يختلفان جداً حسب العصور، وشكل هذا التنوع في الإدراك شرطاً لإنتاج واستقبال يختلفان كل مرة. ففي القرن ١٩، قام إيروس بدورٍ بين أكثر فأكثر، وعلى الأخص إبان نهاية القرن. فكان أحد العناصر الأوفر تميزاً لجمالية على قيد الانحطاط.

إن القصص الخيالية من الوحي الشبقي، والتي تم تأليفها في هذا العصر، قد وُصفت عندئذ بأنها خلعية وإباحية: ومن جراء ذلك، كانت تنتمي إلى مضمار يختلف عن الفنون الأدبية الأخرى. لكن أعمالاً كمثل «أزاهير الشر» (١٨٥٧) للشاعر الفرنسي بودلير أو «قصائد وموشحات» (١٨٦٦) للشاعر الإنكليزي «سوينبورن»، قد أتاحت بروز فنون أدبية عشقية تتميز عن النصوص الخلعية: فبقصد الإعراب عن جميع وجوه التجربة الإنسانية بوسيلة صيغ جديدة، نجأ الفنان إلى إيروس لجوءه إلى سلاح قوي، فكان أداة ثورته على القيم الأخلاقية القائمة في الثقافة البرجوازية. وترتب على الفنان أن يتحدثى الوضع الراهن: فالبرجوازية تتحكم بالحياة الجنسية مُقصية إياها عن الفنون العليا. ومن المؤكد أن الإيديولوجيا المسيطرة تخشى القوة «الطبيعية»، ومن ثم، فهي تخشى الطاقة الفوضوية، احتمالاً، للحياة الجنسية، فهذه الطاقة لا يسعها إلا أن تعارض القوى الناهضة بالحضارة التي تبذلها العلوم، على سبيل المثال.

فالأدب، أكثر من أي تعبير في سواه، يُقدم النشاط الجنسي في صميم المناقشة الأدبية، ويرفض الرقابة، ويعارض مؤامرة السر التي أضفي عليها صفة مؤسسة منذ القرن ١٧. إن النزعة الشبقية، كما كان الأمر قبل سنوات (١٨٩٠)، قد لقيت حظواً مختلفة في شتى الآداب الأوروبية: فردود الفعل

حيال التحدي الشبقي، في نهاية القرن، قد تنوعت جداً حسب الأقطار المختلفة: وفي فرنسا، بنتيجة تقليد أدبي يرجع إلى العصور الوسطى، لبث الاستقبال الذي قوبلت به الأعمال الشبقية أوفر ليبرالية منه في ألمانيا وإيطاليا. وبالمقابل، في إنكلترا حيث كانت حرية الكتابة ضيقة جداً، فكتاب مثل «رسم شخص دوريان غري» (١٨٩١)، ورغم كون الجنس مذكوراً بالكاد، قد تم انتقاده بشدة من جرأء منافاته للأخلاق. وروايات فرنسية كمثل «نانا» (١٨٨٠) حيث يعالج «زولا» موضوع البغاء، في عالم الإمبراطورية الثانية الفاسد، قد لقيت في البلاد الأجنبية إشعاعاً بالغاً: فقراءة هذه المؤلفات أتاحت إمكانية التحايل على الرقابة، وإمكانية معرفة المزيد في هذا المضمار. وكان هذا الوضع يسمح أيضاً باكتشاف المطالع أو الأديب كيف تقول اللغة النزعة الشبقية للرغبة الجنسية، متخطية مذهب الواقعية: réalisme.

وفي غضون عقد (١٨٩٠)، غدت مسألة النشاط الجنسي موضوع المزيد من المداولات، سواءً في النقاشات العلمية والسوسولوجية والاتصالات الدولية حول الفن ونزعات الفن: فلم يعد الأدب الشبقي محصوراً في وصف الوظائف الفيزيولوجية أو الأهواء الجسدية البحتة: فهذا الأدب يحلل كيف تعمل العلاقات الجنسية ما بين الرجل والمرأة، على الصعيد الاجتماعي والثقافي. ويثدد هذا الأدب أيضاً على السمات الانفعالية والثقافية والجمالية للرغبة الجنسية ولردة الفعل التي تُثيرها هذه الرغبة. ومن ثم، أكد هذا الأدب على الوعي التام بأن «إيروس» هو قوة ليبيدية [قوة حيوية شبكية] تمارس نفوذها على مجمل المناشط الإنسانية. وبمقدورها أن تُكَيِّفَ تجربة يتم إدراكها بمثابة تجربة جديدة.

### تأثيرها غنر:

في ربوع أوروبا كلها، خلال القرن التاسع عشر، تطوّر المقال نفسه حول الجنس كموضوع يُضاف إلى المجتمع الصناعي. والمسرحيات الدرامية الموسيقية «لغاغنر»، وقد لبثت موضوع عبادة حقيقية، تُلحِتُ وعياً شديداً وجماعياً للمنى الشبقي، وصعدت الشهوة ضمن تقاليد فن رفيع، وأنت برسالة

فداء عن طريق الحب الشبقي. فعدا تأثيرها على أوروبا بأسرها تأثيراً بيّناً، رغم تنوعات التقاليد الثقافية: ففي «مودرنوس» (١٩٠٤) للأديب ليولينغرين، الشهوة الشبقية اللامكبوحة لدى البطل المنحط قد أثارها اكتشافه، (اكتشاف من نوع الهلوسة)، التأثيرات الشبقية لموسيقى «فاغنر». وإن «عشق تريستان وإيزولده» (١٨٥٩) الذي يُثير ذكرى الانتعاض [ذروة النشوة الجنسية orgasme]، يقوم بتأثير يُهيج لدى بطل «زوعبار» (١٨٨٩) للأديب مانديس، ولدى أبطال «انتصار الزوج» (١٨٨٩) للكاتب بيلادان، ولِظُل «إيفلين إينيس» (١٨٩٨) لجورج مور، ولِظُل «انتصار الموت» (١٨٩٩) لـ دانوزيو ولـ «تريستان» (١٩٠٣) للكاتب توماس مان: (Thomas Mann).

على نحوٍ له المزيد من الوضوح أيضاً، في «دمٌ مُحْتَجَزٌ» (١٩٠٦) لـ «توماس مان»، كما في «انحطاط الآلهة» (١٨٨٤) للكاتب إلمير بورج، تؤكّد موسيقى «فاغنر» شهوةً لا يُتَحَكَّمُ بها كثيراً، فهي شهوة خطيرة، بحيث أن توعمي «سيغوند وسيفليند» يتم دفعهما مجدداً إلى ارتكاب المحارم، والذي شاهدها يُرتكّب على المسرح كدورٍ مسرحي. وإن فينوس وتانهويزر (١٩٠٧) مؤلّف «أوبرية بورنستينه»، من إحياء «فاغنر» أيضاً، يضغ على المسرح هلوسة لاستيهام شبقية على جبل «فينوسبيرغ» الأسطوري، وذلك كيوطوبيا خلاقية، تتوقع ما بين الخير والشر لأخلاقية تقليدية، حيث يؤنن بجميع الانحرافات الأخلاقية: (Perversions).

### نزعة المذهب الطبيعي:

إن الكُتّاب الموالين للنزعة الطبيعية، المهتمين بالتنظيم الاجتماعي للنشاط الجنسي وتورطاته، قد ساهموا، ببعض أعمالهم، في حركات التحرر التي تطورت في ذلك العصر. ولبثت عمليات القسر (التي كانت تمارسها الحضارة على الاحتياجات وشهوة الأفراد)، في صميم رواية «تيريز رakan» (١٨٧٣) للأديب الفرنسي «زولا»، وفي قلب «هيدا غابلر» (١٨٩٠) للكاتب إيسن. والجوانب الأشد حسّة للحياة الجنسية قد استحوذت على الانتباه: فثمة «العائدون من الموت» (١٨٨١) لـ إيسن وهي مسرحية طالها جدلٌ شديد،

وتعالج تأثيرات مرض الزُّهري، أيّ أهم المحرمات الجنسية في ذلك العصر، وتشدّد على مراعاة المجتمع في هذا الشأن. وكانت العواقب المأساوية، على بعض المراهقين، من حيث تربية جنسية رديئة، موضوع «بقظة الربيع» (١٨٩١) لب «ويديكند». وحتى عام (١٩٠٦) صدرَ الرأي العام على هذه المسرحية بأنها مفرطة في تحديها، لكي تُشاهدَ على المسارح في ألمانيا. وإن «منزل الذميمة» (١٨٧٩) لب إيسن، و«مهنة السيد وارن» للكاتب شو، و«روح الأرض» (١٨٩٥) و«غلبة باندور» (١٩٠٤) للكاتب ويديكند، مثلت جملةً من عمليات الإدراك الشديد بأن الجنس، في الزواج كما في الدعارة، يظل موضوع تبادلٍ تسيءُ معاملةُ المتطلبات الأخلاقية التقليدية.

### «إيروس»، [غريزة الشبق] والموت:

كان تيار رومانسي مَرَضِيّ يقرن الجنس بالخطيئة، بالألم، بتدهور النوعية والأصل، بالموت. وسبق لهذا المنحى أن شجع تمثيل المرأة المشؤومة المغوية بمثابة تجسيد للنشاط الجنسي، ولم تزل هذه الصورة تمارس تأثيرها على أبناء نهاية القرن. فراح أدبٌ بكامله يصف نسوةً سيطر عليهن وسواس الجنس، فغدون أبالسةً بجواهرهن، وحفزَ هذا الأدب التصورات السانحة، والاستيهامات المرضية من نوع جنسي، وهي التي يقوم عليها أساس المجتمع الأبوي القديم Patriarcal. فأوشك هذا المجتمع أن يفقد استقراره بسبب المرأة بصفتها تجسيدا لقوى الطبيعة. وفي «سالومي» (١٨٩٢) للكاتب وايند، على سبيل المثال، يظهر موتُ البطلة كعاقبة لهوى شبقِي يتخطى المعايير الأخلاقية. وإن رواية «ستوكير، دراكولا» (١٨٩٧) حيث النسوة على قيد الحياة يُشخصن العدوان الجنسي الذكري بأشكال مقلقة لأنها أنثوية، هي رواية توضح بجلاء الطابع المشؤوم للغريزة الجنسية والسمة الشبقية لقطرة الموت. وهذه الثنائية هي إحدى ميزات الوسواس الفردية والجماعية في القرن ١٩ وهي التي نجدُها مجدداً في «قداس الأموات» (١٨٩٣) للأديب بشبيشيفسكي (Przybyszewski)، وفي «الجانب الآخر» (١٩٠٩) للكاتب كوبين: (Kubin).

## علمٌ لأخلاق الانشراط الجنسي (asexualité):

لكن، إلى جانب ذلك، فيما كانت روايات مطلع القرن ١٩ تمثل الزواج كطريق لآندروس، والجنس كطريق للجحيم، قدّم أدب نهاية القرن، من كل علاقة ذكرية / أنثوية، رؤيا سلبية.

وما علينا سوى قراءة وصف الزواج وصفاً عنيفاً في مؤلف «ستريذبيرغ» (رقصة الأموات) (١٩٠١). وإن هوزمنس في كتابه (القهمقري) (١٨٨٤)، وراشيلد في «السيد فينوس» (١٨٨٩)، وجوزيفين بيلادان في «نشد للخنثى»، (١٨٩١)، وبشيشيفسكي في «خنثى» (١٩٠٦) قد سعوا إلى كيفية تفادي الإنسان أن يواجه الجنس الآخر: ويفعل ذلك، أنشؤوا مفهوماً خاصاً «بالانشراط الجنسي الأخلاقي»، مفهوماً يتصل، في آن معاً، بالخنثى، وبشيتي أصناف البتولية، وباللوطه أو السحاق [استهزاء المماتل]، وحتى ذلك الحين، ومن جرّاء النزعة الفلتصصية (Voyeurisme) [التلذذ بمشاهدة مناظر غرامية مثيرة]، لبثت هذه الأمور بصورة عامة موصوفة بأنها اتحرافات للإنسان السوي خلقياً.

### أوتوبيا مذهب شبقي مُحَرَّر:

إلى جانب رؤيا نزعة الحب [إيروس] المرضية، وإلى جانب الهرب من كل علاقة بالجنس الآخر، وجدت نهاية القرن حلاً ثالثاً يسعى إلى إيجاد نهاية للمصاعب مع الحياة الجنسية: ألا وهو الانسياق إلى استيهامات مُحَرَّرَة ذات منحنى شبقي. فالجنس، بعد تحرره من الحب والخطيئة، يُشاد به في مؤلف «شنيترزير» (الرقصة الدائرية) (١٨٩٧) بصورة خاصة، وفي قصائد «لنتبيرغ». وخلافاً لمؤلّفين كمثل «ساشير مازوخ» الذي وصف المتعة في ارتكاب خطايا فاضحة - في روايته: «فينوس ذات الفروة» (١٨٧٠) قد أكد أن النزعة (Masochisme) وحدها [مذهب التماس المتعة بالعذاب] بوسعها أن تُوفّر للمرء الرضى الجنسي - وثمة معارضة أتباع نيئشه: فإن جيد يُقدّم في كتابه «اللاأخلاقي» (١٩٠٢) رؤيا أوتوبية لانشراط جنسي تولّده من جديد حرية كاملة، ويُنشد ستيفان جورج نشيداً للحب الشبقي ما بين المتماثلين

جنسياً. وكلاهما يتجاوزان الشعور بالذنب، وهو شعور يُشبه ما يعانيه المصاب بالعصاب، شعور يلاحق الرؤى الأدبية لتتحرر الجنسي لدى شينترلير أوستريديبرغ، على سبيل المثال. وهناك أيضاً روايات عن تحرير رجال ونسوة، على السواء، تنتمي إلى ما قد دُعيَ أدب «المرأة الجديدة»، فهي تُشن حرباً على «قيونة» (iconographie). ذلك الزمان [«قيونة» أي: دراسة كل ما يمثل عهداً من أيقونات ورسوم وأوصاف] حيث يُمدّل نشاط النسوة الجنسي تمثيلاً سذيباً وتقليدياً. فيدافعون عن شتى رؤاهم التي (Idéaliseés) جعلت أمثل من غيرها لثورة جنسية، وهذه الثورة، حسب روح الفلسفة التي تعيد تجديد العصر تحدى الأخلاق في النظام الاجتماعي الأبوي، وتحو إلى تطوير علاقة حقيقية ما بين الكائنات البشرية، وقد يُفضي ذلك إلى كون هذا التطوير أساساً لمجتمع قد يرفع شؤون الإنسانية جمعاء.

### منحى الشهوانية Sensualisme والنقد:

إن الشهوة الشبقية والحياة الجنسية قد أصبحتا، في زمن أكثر حداثة، موضوعين للدراسة في مضامير متنوعة تنوعاً متصاعداً. واستحوذ النقد على هذين الموضوعين للقيام بتحليل على صعيدي الثقافة والفلسفة، مقتنياً ما كان يفعل ستيفان جورج وماري بونايرت وميشيل فوكو وبيتر غييه، وستيفن هيث، وجوليا كريستيفا، وكيت ميليت، وروجية سكروتون، وإيلين شوواك.

### فيرلين ورامبو:

إن شاعر / الشعراء، المتمرد، كان له من العمر سبعة عشر عاماً. «هياً! تفجّر يا صالبي! هياً! لأذهبن إلى لجة البحر!» كذا زعق بشدة مركبه النمل. وأدخل في المركب أخاه البكر بعشر سنوات، وقد ترك في باريس زوجته، وابنه، وعمه. ها هو آرثر رامبو (١٨٥٤-١٨٩١)، «الزوج الجهمني»، يستجر على أثره «بول فيرلين» (١٨٤٤-١٨٩٦)، «البتولة المجنونة». وعندئذ، انطلقت سنتان من المغامرة الإنسانية والأدبية المذهلة: «في واقع الأمر، وبكل الإخلاص الذهني، سبق لي أن اتخذت الالتزام بأن

أعيدة إلى حالته البدائية، حالة «ابن الشمس»، ولبثنا نتوه وننقوت من خمر الألفية، ومن بسكوت الطرُق، فيما كنت على عجلة من أمري لإيجاد المكان والعبارة» مثل: («متسكعون»، «استلهامات»). العلامة الفاضحة خصبة على صعيد الشعر. بيد أنها تتخذُ سريعاً مظاهر «فصل في الجحيم». وحدث الانفصال: وانطلقت هناك «ضجة الحانات، وحماة الأرصفة» في نظر فيرلين؛ وبالنسبة إلي رامبو، حانت آونة الصمت الشعري. وكان لب «سارق النار» عشرون عاماً من العمر.

### عَرَجُ فيرلين:

في عقد أعوام (١٨٩٠)، عقب موت رامبو، كان بول كلوديل طالباً، وصادف فيرلين العجوز على أرصفة باريس، واحتفظ في ذاكرته «بالصدمة على الإسفلت / صدمة عصا الحاج المسكين، وصدمة قدمة العارجة؛ إنها صدمة بدت تؤكد على إيقاع تعيبتها حيال أذني نصيحة فه الشعري: هلاً فضلت، أيها الشاعر، هيأ فضلاً، فضلاً، فضلاً المفرد!» «عرج فيرلين هذا، وهذه المشية الجريحة ما بين السماء والأرض» يُعرفان النتاج، والرجل، كذا كان رأي كلوديل. لا لبس هناك، ولا غموض، بل ثنائية: «الملاك» و«البيهيمية النعسانة»، وكلاهما يسعيان إلى «التعايش». إنسانية، بل في غاية الإنسانية الطافحة كانت مغامرة فيرلين، الكاثوليكي والخليع.

### نعلتا رامبو السريعتان:

أما الشاعر رونييه شار فقد صاح بإعجاب: «نعم ما فعلت بذهابك، يا ارتور رامبو! فنحن بعض الأفراد نرى، دونما برهان، أن السعادة ممكنة بصحبتك». إن فرلين وقد سحره «الشيطان المراهق»، و«كلوديل» الذي تلقى بمثابة وحي شعري «قديس شارنفل»، و«جيرمان نوفو»، و«ديو لاروشيل»، و«جونيه»، و«شار»، فإن جميعهم يصدقون رامبو، ولكن بمعزل عن كل برهنة. فالذهب، كان خيماوي الكلمة [أي الشاعر] وقد وجده حقاً: «قد غيّرُوا بيت الشعر» كذا أعلن مالارمييه خلال مؤتمر في جامعة

كامبريدج. بيد أن رغبة رامبو الحقيقية في تجاوز بروميتيه Prométhée [إله النار عند الإغريق] كانت رغبته النجاح حيث فشل المسيح، حسب رأيه: - «لم يستطع يسوع أن يقول شيئاً في السامرة» - رغبته في «تغيير الحياة». «الانطلاق في المودة والضجة القشيبتين» اللتين تغني بهما «الاستضاءات الذهنية» (١٨٨٦)، ترى، هل ينجم ذلك عن إقرار بالفشل، وهو استهلال لاختيار الأصمت؟ فالرجل الشاب الذي يرحل عن العالم في السابعة والثلاثين من عمره، وعقب بضع سنوات من الحياة العلنية، كان يعلم كم هو ثري لغز سره، وهذا ما أنحى عليه بالملامة الشيوعي أدريه بروتون في «بيان النزعة السريالية الثاني» (١٩٣٠): «ما من جدوى في النقاش مجدداً حول رامبو، فهو مننب أماننا: فقد أتاح ولم يجعل من المستحيل تماماً، بعض التفسيرات التي تلحق العار بأفكاره».

## - نيتشه - (١٨٤٤-١٩٠٠)

«لا بد أن نحى لكي نسيطر على حياتك  
فدعني لها تكراراً أبدياً...»

(فريدريك نيتشه، Friedrich Nietzsche  
«هكذا تكلم زرادشت»).

تُرى هل البحر الأبيض المتوسط يُلاحقه وسواس إنسان أسمى؟ لزبما.  
فإن رواية «العذارى على الصخور» (١٨٩٥) للكاتب الإيطالي ألفاغيري  
(الانحطاطي) ألا وهو الأديب دانوزيو، تُقدّم وصف شخص «كلاوديو  
كانتيلمو»، الإبيقوري المحب للحياة، الموالية للزرعة القومية، والذي يجذبه  
بعض الميل إلى الموت، وعلاقاته بالانحطاط والموت يُفترض أنها تفضي  
إلى انبعاث «إنسان أسمى» من بين الأموات. وفي الرواية الرمزية:  
«مافاركا» الموالية لنظرية المذهب المستقبلية (١٩١٠) للأديب مارينيتي  
الشاعر، يُجسّد شخص «مافاركا» الإنسان الأسمى تحت مظاهر إنسان ذي  
زرعة مستقبلية، إنسان تكنولوجي، بينما يُشخص بطلا الكاتب الكرمتي  
«كازانتزاكيس»، أي «زوربا» ونقيضه «بوس»، الإنسان الأسمى بشكل  
مدّاح تابع لمذهب الوجودية ويُشيد بالحياة الدنيوية، فالمدّاح هذا ملترم  
سياسياً. وأوصاف الشخصيات الثلاث المختلفة جداً، وقد استوحيت من  
منحى نيتشه، هي في الحين نفسه مختلفة كثيراً عن مفهوم نيتشه حول  
«الإنسان الأسمى». فشتان ما بين فلسفة نيتشه وما قد استطاعت أن توحيه  
للأدباء. وخلال عقد (١٨٩٠)، لبث هذا الفيلسوف موضوعاً للعديد من  
المنافسات، لكن أعماله قلما أضحّت معروفة.

وفي غضون القرن العشرين، ترك نيتشه أثره على توماس مان، وروبيرت موزيل. وخلافاً لكثيرين آخرين، تبدو أعمالهما على مزيد من التوافق مع فلسفته، وقد دُعيت بطابعها أسلوبهما ومواضيعيتهما [جملة مواضيعيهما الخاصة] وإن تأثير فلسفته على الأديب الأوروبي، منذ عقد (١٨٩٠) وحتى القرن العشرين، تأثّر لا جدال فيه البتّة.

### حياة نيتشه وأعماله:

قام الناقد جورج براندس، في مدينة كوبنهاغن وطوال شهرَي نيسان / أيار أي إبريل / مايو، بسلسلة من المحاضرات حول موضوع «فريدريك نيتشه». وفي السنة التالية، نشر باللغة الألمانية مقالةً مُسَمَّيةً عنونها: (المذهب الراديكالي الأرستقراطي: دراسة عن فريدريك نيتشه). وإن مقالة «براندس»، إلى جانب وصف حياة نيتشه الذي أجزه الناقد والشاعر السويدي «أولا تاوسون»، قد أسهما كلاهما بشدّة في إخراج هذا الفقيه اللغوي والشاعر الألماني إلى النور، بعد أن لبث القراء يعرفونه معرفة سيئة. وخلال زمن قصير، أصبح نيتشه انطلاقةً من سنوات (١٨٩٠)، موضوع مناقشات وظاهرة دارجة في ثقافة نهاية القرن. ظل نيتشه وبراندس يتراسلان باستمرار منذ عام (١٨٨٧)، كما كان الناقد، إضافةً إلى هذا، من بين الذين تلقوا إحدى بطاقات الجنون الشهيرة، إبان أزمة اختلال عقل نيتشه في مدينة تورينو، خلال كانون الثاني / يناير سنة (١٨٨٩): (بعد أن اكتشفتني، لم يكن مأثرة من مأثرتك الأريية أن تجدني! وما هو الأهمي، الآن، هو أن تتخلص مني - [التوقيع] «المصنوب»).

وُلِدَ نيتشه في ١٥ تشرين الأول / أكتوبر (١٨٤٤)، بمدينة روكِن، وعقب دراسات الفلسفة الكلاسيكية، عُيِّنَ عام (١٨٦٩) أستاذاً في بال، حيث درّس حتى استقالته بسبب صحي عام (١٨٧٩). وفيما بعد، أقام باستمرار في إيطاليا وسويسرا، حيث لبث في غالب الأحيان مريضاً ووحيداً جداً، وكتب العديد من أعماله الكبرى حتى رزى بأزمته في تورينو. وبدءاً من كانون الثاني / يناير (١٨٨٩) وحتى موته، في شهر آب / أغسطس (١٩٠٠)، عاش منعزلاً ذهنياً وجسدياً، وقد لقي العناية أولاً في منزل والدته بمدينة نامبورغ،

وانطلاقاً من عام (١٨٩٧)، في منزل شقيقته بمدينة وايمار. ومن بين الأشخاص الذين سيكون لهم أهمية في نظر نيتشه - أروين روهْد، وجاكوب بورخاردت، وفرانس أوفريك، وبول ريه، وبيتر غاست، وتو أندرياس سالوميه - ولا جرم أن ريشارد وكوزيما فاغنير هما اللذان يمهرا بتأثيرهما الأعمق حياة وفكرة.

### ما بين أبولون وديونيسوس (\*):

في عام (١٨٦٦) قرأ كتاب «شوبنهاور» (العالم بمثابة إرادة وتصور وإدراك حسي) وغيرت هذه القراءة التصور الذي بقي له عن ذاته، بصدقته فقيماً لغوياً وفلسوفاً. وفي (ولادة المأساة، أو النزعة الهيغلية ونزعة التشاؤمية Pessimisme) (١٨٧١)، وإذ انطلق من المعارضة ما بين ديونيسوس وأبولون، رسم خطأ فالاً ما بين الإرادة والعقل، وذلك هو انقطاع ختم بوسمه الفلسفة منذ تاريخ الإغريق القديم. وإن محاولة التقليد الفلسفي في الحرص على مبادئ العقلانية، والجانب الأبولوني لحوارات «سقراط» قد أصبحا في نظره، عاقبة تدهور طبيعي. أما هو فعوضاً عن إلغاء القطيعة، فسعى إلى إخفائها بوسيلة أوهام وتفسيرات جديدة، بقصد إقصاء مبدأ الإرادة الديونيسية. وفي رأي نيتشه، إن المدفد الوحيد، على نقيض ذلك، هو أن يستسلم المرء إلى الاستيحاء عن طريق عبادة ديونيسوس وفلسفة الكينونة لما قبل سقراط (هيراكليطوس وإمبيدوكلس). وهذا ما لا يأذن به: لا تزهد «شوبنهاور»، ولا التضحية بالحياة في المحبة المسيحية، ولا علم الأخلاق لدى مذهب النزعة الإنسانية humanisme، فذلك كله لا يمكن أن يطرأ إلا على ضوء جمالية جديدة، كما يجد الإعراب عنها في موسيقى «فاغنر» وفي فنه «الكلبي» L'art total.

شككت أعمال نيتشه نقطة انطلاق هامة بالنسبة إلى مستقبل فلسفته. غير أن تحولات هامة وعميقة جرت فيما بعد في هذا المضمار. وهكذا، فإن الفن، مثلاً، فقد وضعه المتفوق. فمنذ «ولادة المأساة» حيث يُشكّل الفن «أسمى واجب

(\* أبولون: إله الجمال عند الإغريق. وديونيسوس: إله الخمر عند الإغريق. [المترجم]

والنشاط الميتافيزيقي. [الماورائي] بحصر المعنى للحياة»، وحتى الأعمال اللاحقة حيث لبث الفن في غالب الأحيان - ولكن لا بصورة مشاركة - موصوفاً بأنه وهم وكذب. وهذا ما تَسَبَّبَ عامَ (١٨٧٨)، بقطيعة مع «فاغنر» الذي ستوصف منذئذ سمات نزعته الرومانسية المتأخرة زمنياً، ومنعطفة المسيحي، بأنها أصناف من الكذب والمخللة تقوم بوظيفة الدين ذاتها، طوال قرون. وانطلاقاً من مؤلفه: «إنساني، إنساني بمقدار مُفَرط» (١٨٧٨-١٨٨٠) راح نيتشه يطور أسلوبه الحكيم aphoristique<sup>(١)</sup> وجعل أسلوبه يترقى، وأست فكرته تتفكك في أشكال راديكالية ذات عناصر متعدّدة.

### إرادة القوة:

إن مفهوم الإرادة، بعد ظهوره في «ولادة المأساة» تحوّل إلى مفهوم أوسع نطاقاً لإرادة القوة والافتدّار. وفي كل مكان حيث يتواجد شيء من الحياة، فثمة إرادة تعرب عن ذاتها. والتفسير هو إرادة منح معنى للعالم. وكلما يعرض تفسير معين المزيد من آفاق الاحتمالات، كلما أصبحت إرادة التوصل إلى هذا المعنى، على مزيد من العظمة، وليست كذا مآثرة عظيمة على مثال الضعفاء. فالضعفاء يلتجؤون إلى الوهم: وهو أنه لا يتواجد سوى معنى واحد يُعطى للعبث [المبثية] (Absurdité) - والإيمان «بإلله» هو أحد هذه الأوهام الأشد انتشاراً. فالانقطاع عن أوهام التفسيرات المَعولمة globalisantes يعني القطيعة، قبل كل شيء، مع تزهد الفكرة المسيحية، واتخاذ القرار بأن 'الله' مات، وتكليف المرء ذاته بمهمة إعادته تقييم جميع القيم.

إلى جانب «إرادة القوة»، هناك تصوراتته حول «إنسان متفوق أسمى» و«عودة أبدية» فهي تلبث وجوهاً مركزية تظهر في: «هكذا تكلم زرادشت» Zarathustra (١٨٨٣-١٨٨٥). ولا تستمد فكرة إنسان أسمى منبعها من المثل العليا لعرق من الأسياد: «الأرسطراطيين»، أسياد شقر وذوي عضلات مقولة. فالإنسان المتفوق الأسمى لا ييأس في غياب معنى يستطيع موت 'الله' أن يؤدّه.

(١) المتسم بأقوال مأثوره. (المترجم)

فعلى العكس من ذلك، يُقدّم إمكانية التغلب، ومن ثم، رسم الخطوط الهامة لتفهم ذاتي الاستقلال ومستقل عن العالم ذاتياً، بمعزل عن كل أصناف القسر الماورائي [الميتافيزيقي] ولائذ لهذا الانتصار أن يحدث دون هواده، فليس له نهاية بل يتكرر باستمرار. كذا هو الإنسان المتفوق الأسمى - وأقله، في الكثير من التفسيرات - فهو مشارك لمفهوم العودة الأبدية: «عليك أن تعيش لكي تتحكم بحياتك وتكمنى لها تكراراً أبدياً». وأن أوج هذا التبرير لعالم جديد، عالمٌ يدعوهُ Kosmodicé [عالم فلسفة الكون] يُشار إليه بتعبير لاتيني، أي «الخلقة الأبدية» (Annulus aeternitatis) «تتألق فيه مجدداً شمس المعرفة عند قبولة الظهيرة، وتلتف أفعى الأبدية في ضوء الشمس - وذلك هو عصرهما، يا أخوتي من الجنوب». إن «إرادة القوة»، «الإنسان الأسمى» «العودة الأبدية للشيء ذاته»، فكل هذا لا يُشكل «جوهر» فلسفة نيتشه. فهذه العناصر هي في تحركية [تجديد مستمر monvance] أبدية، في أفق رؤيا مُناهضة للميتافيزيقا ومعارضة لتيار العالم الشاؤمي. وإن قارئ نيتشه يُحَث بذلك على أن يخلق لذاته قراءة أو عدة قراءات لنصوصه وللعالم.

### تأثير «زرادشت»:

يُدرّك «الإنسان الأسمى» خلال عقد (١٨٩٠) بمثابة فكرة فلسفة نيتشه المركزية، وأزهرت تصورات لا حصرَ لعددتها عن «الإنسان الأسمى»، في فنون عهد الانحطاط وأدبه. وللمرة الأولى تمت صياغة هذه الفكرة في زاراثوسترا. وتلقّى القراء هذا النتاج بصفته التعبير الشامل «لتعليم» نيتشه وخلال سنوات (١٨٩٠)، سحر هذا العمل النخبة الأندبية: فهو فلسفي في نثره، وشعري في أسلوبه وكتابي [أو ببلي Biblique نسبة إلى الكتب المقدسة] في أمثاله، و«نبوي» في لهجته. وإن التصور فيه عن «الإنسان الجديد» الذي يتغلب «خلال لعبه وطيرانه ورقصه» على أصناف الضيق والشدة الميتافيزيقية، وعلى آلام شعب بات مُستعبداً في فردية تفوق الإنسان، وعلى قوة خالقة تعيد النظم في القديم، فيُصبح صورة نموذج «جديد» للفنان. ويُعاد التساؤل عن الدين المسيحي وعلم الأخلاق، وذلك خلال عقد (١٨٨٠) وفي:

«المعرفة البهجة» (١٨٨٢)، يصف هذا المؤلف، ما بين أمور أخرى، نموذج إنسان جديد ينعم بمزيد من الحرية؛ ومع «تجاوز الخير والشر» (١٨٨٦) يُحَلَّلُ لعباً «فناع الحقيقة»، وفي «سلالة علم الأخلاق» (١٨٨٧) ثمة هجاء «لأخلاق العبيد»: أي علم الأخلاق المسيحي. ونجد كل هذا أيضاً في الأعمال المتأخرة زمنياً: «عشق الأصنام» (١٨٨٨-١٨٨٩)؛ وفلسفة هذا الكتاب يتم تلقينها بُعنف ضرباتِ المطرقة؛ كما في: «المسيح الدجال» (١٨٨٨).

أما كتاب «ها هو الرجل» (Ecce Homo) فهو «سيرة حياة» نيتشه، ولم يصدر إلا عام (١٩٠٨). لأن «زاراثوسترا» عمل فلسفي مليء بالاستعارات والرموز، وغالباً ما تظل خبيثةً مُستَغَلَّةً وذات تفسير مُعَقَّد، وتم اعتبار نيتشه فيلسوفاً شاعراً - مقتسماً هذا القدرَ مع كيركغارد - بيد أن أسلوب كتابته نيتشه ليس «شعرياً» بالمعنى التقليدي لهذه اللفظة. إن أسلوبه مُركَّبَةٌ compositante لطريقة فهمه الفلسفة. وهكذا يظهر في «هكذا تكلم زرادشت»، في حكم أمثاله، في «تكريظ لنيونيسوس» (١٨٨٨)، وكذلك في الدراما الصغيرة «أمبيدوكل» (١٨٧٠-١٨٧١) المستوحاة من هولدرلينغ. فاللغة والكتابة تعربان عن ازدياد فكرة تمرد على القيم الأخلاقية والعلمية والدينية. وإن نظريته حول «مذهب المنظورية» [perspectivisme] يقول بأن كل معرفة تكون نسبية] هي التعبير عن ذلك: فمن الممكن أن يُفسَّر العالم بجمٍّ عديد من الطرق. وليس للتفسيرات عينها أي طابع حقيقة أبدية؛ فهي بالأحرى أصنافٍ منظوريَّةٍ مؤقتةٍ إلى جانب أصنافٍ سواها وفي المواضيع ذاتها.

على نحوٍ مفارق، نجهل تماماً الطريقة التي يتوسل بها نيتشه - ولا سيما في «هكذا تكلم زرادشت» - فينتقد بشدة، وبسخرية، الشعراء: في رغبتهم أن يكونوا «راديكاليين»، فهم يُوَلَّدُونَ مجدداً وبدقة الظروف التي من المفترض أن يتعلم «الإنسان الأسمى» التفوق عليها. ويبدو العديد من المؤلفين المتأثرين بنيتشه أنهم اكتفوا بسنوكهم داخل نصوصه، ولم يسعوا إلا وراء تعابير أنيقة، غزيرة الإيحاء و«راديكالية» حول كل شيء وحول لا شيء. وهكذا فإن ستيفان جورج يبدو أنه يستخدم نصوص نيتشه ولاسيما «زاراثوسترا» كمثَل مرآة اعتبارية لتصوراته الخاصة. علاوة على الجنون، فأعظم ما رزى به نيتشه

من شقاء هو نجاحه. فطوال العديد من السنوات، كان قَدْرُهُ كونه مفكراً وفقاً لذوق عصره الدارج، ووسيطاً لوحي الأديب، المورِّد لجُمَل مُعَدَّة لذذوات متذوقي قُنون الجمال. وكثيرون من رأوا أنهم يفهمون الفيلسوف لأنهم أحبوا الفنان، وكان هذا الإعجاب الأدبي يُصَيِّرُهُ مشبوهاً في نظر الفلاسفة الحقيقيين (وأحد من هؤلاء الفرقاء لم يكن تماماً على خطأ)، كذا لاحظ، منذ عام ١٩٠٤، جيوفاني بابيني في مؤلفه: «النقد».

### تلاعب القناع:

كثيرون هم قُرَاء نيتشه الجديون الذين عدلوا عن إشارتهم إلى شخصية واحدة أو فكرة واحدة بصفتها (جوهر) فلسفته. بل على نقيض ذلك، فإنهم شددوا دونما هوادة على أن نصوصه تمتنع عمداً عن التجمع. وقد كتب نيتشه: «أست على ما يكفي من الاطلاع لكي أنتمي إلى مذهب - وحتى لا إلى مذهبي». وظلت مهمته بالأحرى الإشارة إلى طرق ممكنة لقوله «نعم» للحياة، بدلاً من قوله ما تشتمل عليه واقعة الحياة. وتُدرك تماماً قوة نصوصه بمثابة صنف يُعارض الوحدة. وأثار «جاك ديريدا» قضية معرفتنا إن (لم يكن نيتشه مع كيركغارد، أحد الرجال النادرين لإنتاج اسمه من جديد، وللتلاعب بالتواقيع، والأقنعة، والهويات).

## - ستريندبرغ -

(1849-1912) Strindberg

«السؤال دون إجابة والشك وللايقين والسرّ،

هذا هو جحيمي..»

(أوغست ستريندبرغ August Strindberg ..)

للأديب أوغست ستريندبرغ شهرة إنسان مجنون، إنسان يكره النساء، كاتب يعرض في مسرحياته الدرامية الكثيرة، وبدون وسواس، حياته الخاصة وحياته الآخرين. وفي أغلب الأحيان المفرطة، ننسى أنه هو بذاته قد أخرج على المسرح خرافة ستريندبرغ.

### حياة تملؤها التناقضات:

حسبَ الفاظه هو، وُلد «ستريندبرغ» في زمن قديمٍ هنيءٍ حيث لبثت القناديل على الزيت، وعربات الخيول للمسافرين، وروايات بثمانية من المجددات. وتوفي في مدينة مسقط رأسه، ستوكهولم، بعد اكتشافه عصر البخار والكهرباء، وبعد أن عاش حياةً مُترحِّلاً. وعقب بكالوريته، عكف على دراسات الفنون، والأدب والطب. ولم يمهأ أية واحدة منها. وحاول أن يمتحن التمثيل فأخفق. وفي غضون أطول فترة من حياته، عاش «ستريندبرغ» من كتاباته، كصحفي في البداية، ثم بنجاح روايته «الغرفة الحمراء» (1879). وخلال فترة أخرى، تم استخدامه في المكتبة الملكية، مسؤولاً عن دائرة تاريخ الفن، ودائرة الخرائطية، ودائرة علم حضارة الصين. وأحبَّ «ستريندبرغ»

مدينة ستوكهولم وشاطئها الذي تحف به الجزر. غير أنه ابتعد عن وطنه طوال أكثر من عشرة أعوام في أوروبا: بباريس وبرلين وكوبنهاغن، ولم تكن أية زوجة من زوجاته الثلاث سويدية، ولم تكن واحدة منهن مناسبة لمنه الأعلى. لم يَقم «ستريندبرغ» بتجربة الشغل الجسدي ولم يعرف شيئاً عن الطبيعة. والتجارب التي يصفها ناجمة بالأحرى عن جو الحياة الحميمة: الزوجان، الجنس، الشهوة الشبقية. ويُعارض مواضيعيَّة [جملة موضوعاته الخاصة Thematique] هذه فضوليةً شرسة. فإن حسنة الدقيق بالملاحظة لأخبار الحوادث اليومية عبر الصحف، والمقترن بقراءته الكثيرة أمده بمعارف انتقائية، من الكيمياء إلى التنجيم وإلى إخضاع القوى الخفية للسيطرة البشرية occultisme، ومن اللسانيات إلى السيكلوجيا. فتنة قلق مستمر، ومُنْتَج، يجعله يُغيِّر آراءه دون هوادة. فهو مُلحد، فوضوي، اشتراكي وخبثيائي، مسيحي متصوف، جم الحماس في المساجلة، يتحرك دونما انقطاع، لا يكف عن اتصاله الدائم بأجدد الأفكار، وقد شابه البعض تبحُّره في المعارف بتبحُّر «غوته»، بيد أنه كان نوعاً هيسٲيرياً من «غوته»، لا نموذجاً مثالياً، بل رجلاً عصرياً على قلقٍ وتمزُّق.

### ملاحظة المجتمع:

نشر «ستريندبرغ» أعماله طوال المزيد من أربعين عاماً ونيّف. وراحت أعماله المائنة تكشف هويته الأدبية، فكان دوايك: مؤرخ الثقافة، فقيهاً لغوياً، رسّاماً بالألوان، شاعراً، روائياً، مؤلفاً مسرحياً.. وحرر كتاباته عن الدين، والسياسة، والنساء بالطبع. وتناول منفات عديدة - التعليم، فزعة الواقعية، التاريخ -، على سبيل المثال في الروايات: «قارع الأجراس الرومنسي في رانو»: هي رواية تتحدث عن ثَمَل الحواس، و«أناس من همسو»، (١٨٨٧): هي رواية تشتمل على وصف فكا هي لحياة الشعب. غير أنه بصفته مؤلفاً مسرحياً قد حاز بخاصة شهرته في الأندب العالمي، مع خمسين مسرحية ونيّف، ومؤلفات سحرية أخاذة، ومسرحيات درامية للسلوك الديني، ودراسات سيكلوجية، ومسرح تاريخي يزدان بمشاهد عظيمة، ومسرحيات صغيرة من فصل واحد.

بدأ «ستريندبرغ» نشاطه مستعيداً التساؤل عن المؤسسات الاجتماعية والدينية: فأعماله الحاسمة منشئة بالمثل الأعلى الديمقراطي / الراديكالي للحرية، وبنزعة شكوكية أساسية، وقد كتب: «المعلم أولوف» (١٨٧٢) فيما عكف على التفكير في الكومونة بباريس [حركة سياسية حدثت في باريس بعد حرب ١٨٧٠]، وجرت حوادث هذه المسرحية خلال الإصلاح في السويد، فكانت فترة انتقال حيث تتأرجح مفاهيم الصوب والخطأ، مفاهيم الحقيقة والبهتان. وإن أولوف هو الشخص الكبير الأول «لستريندبرغ»: فهو موسوم بالارتياح، ومنتزق ما بين الثوروي «غيرت بوكبراقاره»، الذي انتهى به الأمر إلى وصفه بأنه «خائن»، وبين الملك «غوستاف فازا» البرغماتي [النفعي]. وأنجزت هذه المسرحية القطيعة مع تقاليد الدراما التاريخية: فالأفكار في العمل المسرحي، وليست الشخصيات على شيء من التماسك المتراص.

وإن البطل «أرفيدفولك»، كمثل مغامر، هو من تتبدد أوهامه في «الغرفة الحمراء»، ويذهب بنا، من خلال «نسيج من البهتان» في المجتمع. وتدخل هذه الرواية الناقدة / الاجتماعية «الاختراق» العصري في السويد. وقد فضّل «ستريندبرغ»، على اتساع مدى الملحمة، أسلوباً ثرياً سريعاً وطبيعياً، أسلوباً قد نجم من ملاحظات دقيقة غالباً ما تنزع إلى الكاريكاتور الساخر. ونجد من جديد هذه النزعة في المشاهد السورالية لهجاته في: «البيارق السوداء» (١٩٠٧). وفي: «المتروجون» (١٨٨٤-١٨٨٦)، لإبذ للأخبار أن تظهر أهمية المجتمع في الصلات ما بين الجنسين، وأيضاً ما يعانيه المرء في مكافحته هذه الظاهرة. ومنذ مؤلفه «المملكة الجديدة» (١٨٨٢)، بات الأنيب شخصاً غير مرغوب فيه لدى المجتمع السويدي الصالح الذي رفع عليه دعوى تجديف. وفي الحين ذاته، صدمت تصورات المناهضة للحركة النسوية (Antiféministes) وعن الزوجين، عدداً من تابعيه وأبعدتهم عنه. وفي أعقاب كل هذه الضجة، عزف «ستريندبرغ» عن نقد المجتمع الديمقراطي سعياً إلى دراسات سيكولوجية لأوساط الأرستقراطيين والمتقنين، فكتب «شريحات حيوانية حيّة» (١٨٨٧). وإذ طفق يستوحي سيكولوجيا الإيحاء رغب في أن يُقدّم، بدقة وموضوعية، «معركة الأدمغة».

فإن أعماله «الأب» (١٨٨٧)، و«الآنسة جوليا» (١٨٨٨)، و«الدائنون» (١٨٩٠) قد عالجت كلها الموضوع المركزي للمعركة ما بين الجنسين. وبيان مؤلفاته الهامة في المسرح الموالي لنزعة المذهب الطبيعي سوف يحرره المؤلف في تمهيد لروايته: «على شاطئ البحر الفسيح» (١٨٩٠)، وهي الرواية الأخيرة لهذه المرحلة الأولى من أعماله، حيث ينعم البطل «يُورغ»، وهو إنسان أسمى، بحساسية عظيمة، ويلاقى حنقاً غريباً في لجة البحر أي في «أم الجميع»، وقد مهرت هذه الرواية بطابعها جميع عصره.

### شكوك وترددات:

في منتصف عقد السنوات (١٨٩٠)، رُزِي «ستريندبرغ» بأزمة عنيفة أفضت به إلى أن يُعيد النظر إعادة كاملة في تصوره العالم. وخرَجَ من هذا الأمر مؤلف غريب عن الارتداد إلى الله وهو: «الجحيم» (١٨٩٧): فقد اعتقد الكاتب أنه مُلاحق من قبل قوى رديئة وقد وقع تحت سيطرتها، وراح يُفسر انزعاجاته تحت أضواء دينية وخبثية سرية، فيما بقي يحتفظ بالانطباعات الصحية بفضل «فطنة من نزعة طبيعية»، فإن جحيم هذا الأديب كان يرتدي سمة عصرية. ورغم تأطر العالم الديني، فالعالم ليس له مركز متلاحم منطقياً: وفي حيز «الله» ومكانه، ثمة «قوى» منتشرة وهي تارة سلطات مُطلقة، وتارة أخرى أصناف من عدم الأهلية المتبجحة. غير أن كل شيء بوسعه التغير، وفي النهاية، تأرجح هذا الأديب ما بين الريبة والإيمان. فقال: «تظل المسألة هذه دون إجابة، فهناك الشك، واللايقين، والغموض، وهذا هو جحيمي!» [جحيم كل من لا يؤمن].

أما المحاولات الأدبية، خلال الأعوام اللاحقة، فقد استعادت تقليداً أدبياً من النوع الديني والصوفي، ولكنة في عالم فاسد أخلاقياً افتقد استقراره، وهذه المحاولات جعلت من «ستريندبرغ» مبتكراً للدراما العصرية، إن لم تكن تابعة للنزعة العصرية، فهي تؤنن بالمذهب السريالي وحتى باللامعقول أي بالعبيثي. وفي مؤلفه «طريق دمشق» (١٨٩٨)، ينغمس الجميع وكل شيء في شبه واقع حقيقي يتعذر تحديده وتعريفه. فالشخصيات يبادق لعب غامض،

حيث شيء ما يستحيل إثباته أو تحديد هويته، وحيث تَطْمَسُ تَغْيِرَاتُ المقاييس والتحويلات لإحداثيات العالم المقروء المثينة: العمل، الحيز، الزمان، الفرد - فإن «ستريندبرغ» هو أيضاً معاصرٌ لنظريات أيتشتاين: (أُدرى أَيْنَ أنا؟ أَيْنَ كنت؟ هل حان الربيع أم الشتاء أم الصيف؟ في أي قرن أعيش، في أي كون؟ هل أنا طفل أم شيخ عجوز، رجل أم امرأة، إله أم شيطان؟ مَنْ أدت؟ هل أنت أنت، أم أدت أنا؟ هل هي أحلامي التي أراها حولي؟ هل ما أراه حولي نجوم أم انعكاسات عسوية في عيني؟ هل هو الماء أم هي عبرات ناظري).

حملت مسرحيات الأديب الأخيرة السمة العميقة من الارتباب الأونطولوجي [علم الكينونة]. وفي الدراما «حُلم» (١٩٠١) استخدم بشكل آلي التكرارات، والتحويلات، وتغيرات الديكور المنزلة. فالحلم، والشعر. وحقبة الواقع، تتواجد في مشهد الأهواء هذه. ولا تتجمع هذه المشاهد حول عقدة واحدة هي ذاتها، لأنها تتمحور على نحو بلاغي حول الموضوع: «هلاً نتحسّر على الإنسانية!». وفي مؤلفه «رقصة المثيئة» (١٩٠٠)، راوح الحديث مكانه في نزاع الزواج، نزاع واقعي على نحو ظاهر. وبالمقابل، تطم القبطان فيه بعض الأمور عن الحياة والوفاة. وتبدئ تلقنه بإشارات ناطقة بنية. وثمة طرق بصرية مُحكّمة تحطم المنحى الموالي للواقعية réalisme وتجعل المرء في وجود نزاع ميثافيزيقي خلف هذا الجحيم الذنوبي. وحتى المسرحيات الدرامية التاريخية، كمثل «شارل الثاني عشر» (١٩٠١). تشتمل على بعض الانطباعات النرجسية. وفي المسرح «الحميمي» بمدينة ستوكهولم: «منزل محروق»، «البعج»، «سوناتا الأشباح»، وقد كتبت عام (١٩٠٧) تقوم المنازل بالدور الرئيسي. وكذلك المنازل الكئيبة. فالأديب يختبر هنا أشكالاً درامية جديدة تؤذن بمسرح اللامعقول، مسرح العبث.

### السيرة الذاتية Autobiographie:

احتل «ستريندبرغ» الكاتب المسرحي مكانة بيّنة في الأدب العالمي. وكان جديراً باستحقاق آخر، ألا وهو لقب كاتب السيرة الذاتية. وبالمزيد على ذلك، كان يتوخي أن ينشر تحت العنوان ذاته اثنتي عشرة من مسرحياته التي بقيَ يعتبرها بمثابة سير ذاتية. ومنها ما يلي: «ابن الخادمة» (١٨٨٦) وهي

مسرحية تروي قصة تنتمي إلى مذهب الطبيعية، قصة حياة تعتمد التطور الثقافي والفني. وثمة «مرافعة معنوه» (١٨٨٧-١٨٨٨)، بعنوان فرنسي وهي رواية حب باهرٍ ومقلق، في آن واحد، وسردٌ وقائعهما معقد، بينما أخذ الوصف الشخصي الذاتي في «وحيد» (١٩٠٣) يتجنب كل سردٍ صريح للحوادث؛ بينما تبنت رواية «هي وهو» (١٩٠٦) التخيل الوهمي للسيرة الذاتية في زاوية رسائلية. وكانت هذه السلسلة الكبيرة من الانطباعات الذاتية تترحل دوماً ما بين التخيل الوهمي والوثائق الإنسانية الأصيلة. وإن خرافة «أوغست ستريندبرغ» تشكل في هذه السلسلة المادة الأولى لكتابة تتبذ احترام الخوم القائمة ما بين شتى الفنون الأدبية.

خلال السير الذاتية التي تعكس مسيرة «ستريندبرغ» صوب الذرعة العصرية، يتفكك العالم أكثر فأكثر، بمقدار ما تكتب الحياة من جديد. فمؤلف «ابن الخادمة» يرفض، في آخر المطاف، أن يوضح هوية الشخص الرئيسي: بل ينصح بالأحرى المطالع بأن يخلق لذاته تولىته الخاصة بدءاً من صفحات النص الألف. والمعنوه الذي يتكلم في «مُرافعة مجنون» لم يتعلم شيئاً، لا عن النساء ولا عن نفسه: ويبيت الختام، في مهب رياح الظنون والتقولوات الشائعة والشك. أما في «الجحيم»، فعالم بأسره يتفكك مُنحلاً في طاقات تلبث متحركة، وفي إشارات تعصى على الفهم والإدراك. أمّا في «وحيد» فيصير الشاعر، أخيراً، قادراً على قبوله هذا الوضع. فقد أصبح الشك والتقلب منهجاً واندفاعاً مُنتجِين. أما التحرير فهو جمالي: والشاعر كفنان لم يُعد منذئذٍ ضحية حياته المعنوية. وبمقدور الذكريات، كمثل «مُكعبات في لعب بناء»: «كثف النقاب عن شتى ألوانها السطحية». وقد اقتربنا الآن جداً من مذهب شعري خاص بالخلم بصفته إجابةً جمالية على عالم عصري معقد يزدان بالعديد من الوجوه الصغيرة.

## تشيخوف

(١٨٦٠-١٩٠٧)

«سحقاً لفلسفة عظماء هذا العالم!»

(أنطون بافلوفيتش تشيخوف A.P. Tchekhov)

«سحقاً لفلسفة عظماء هذا العالم!» كذا كتب تشيخوف، ذات يوم في إحدى رسائله. وكانت هذه الملاحظة موجهة، بصورة رئيسية، لِبكره في العمر ومعاصره، «ليون تولستوي» الكبير. [فهذه الفلسفة] لا تساوي [...] \* حتى بغلة من «خولستومير». وفي الأدب، أيُّ تنظير لا يساوي صورة فنية حيّة. فعلى الأدب، كما ثبت تشيخوف يؤكد، أن يصف «الحياة كما هي في حقيقة الواقع»، بيد أن «الكتابة عن سقراط أسهل من الكتابه عن فتاة شابة أو طاهية». وإن الهدف هو وصف الحياة الحقيقية بدقة، وهو الهدف الذي توخاه تشيخوف لذاته في عمله الأنبي، مختاراً، بمعرفته للواقع، الصعوبة باسم فائدة الأدب.

### الوصف الدقيق للحياة الحقيقية:

إن أبطال مؤلفات تشيخوف يُثيرون الدهشة إذ نقارنهم بعائلة الفكر والأشخاص الذين يتميزون عن عامة الناس في روايات «تولستوي»، وهناك المزيد أيضاً في روايات دوستوفسكي. فأبطال تشيخوف يتفوقون بالواقعية اليومية وبالمألوف إنهم، في أن معاً أقل إثارة للاهتمام وأدق تمثيلاً لما هو الفرد البشري، ويشبهون أي واحد من بني البشر. ويشكل الإنسان الوسط، الإنسان اليومي؛ وما هو معتاداً يومياً، هو الموضوع الأساسي لأعمال

تشيخوف: فالأديب يجهد في كل مرة أن يُظهر «من أية نوعيّة هي الحياة اليومية»، كما يعكف على توضيح عقدة التفاصيل الدقيقة جداً التي تكوّن العلاقات بين الناس. وهنا بالذات، يكمن أحد أسرار شمولية عمل البشرية التي تكوّم بكافتها على أساس الحقيقة الروسية إبان ختام القرن (١٩)، وبداية القرن العشرين. وإن الموضوعية والعدالة هما الأثمن في الوجود في نظر فان ما. وبقي تشيخوف يرى أن الأمر الهام بالنظر إلى الأديب لا أن يجد، وحتى لا أن ينشر الإجابة على الأسئلة التي يطرحها، بل أن يطرح «الأسئلة الموقفة». وكانت هذه الفكرة غريبة عن العالم الأدبي الروسي، خلال ذلك العصر الذي جمع عدداً من الأستاذة والمنتقنين؛ ولم يكف النقد عن اتهامه المؤلف بالنسبوية relativisme بل اتهمه أيضاً باللامبالاة. ومع ذلك لم تكن أعمال تشيخوف محفوزة برفض الإجابة بحد ذاتها، بل محفوزة بالحرص على تمييزه ما هو عادل في طريقة طرح الأسئلة. وقيل كل شيء، إنما في طريقة سؤاله وفي رؤياه للعالم، قد كمنت أصالة هذا الروائي.

### حكايات، أقاصيص، مسرح

اختار تشيخوف فنوناً أدبية اعتبرها تولستوي ودوستوفسكي فنوناً ثانوية: فقد عزف عن الرواية، تُوِّفَ حكايات وأقاصيص، فسطر المئات منها: كما أنتج أيضاً مسرحيات (سبع منها هامة وعشر ثانوية)، وقد اعترف (بأنها لا تتقيد بأي شيء من قواعد الفن المسرحي) لكن ما قد تميّز به، وفتحته الخلاف، قد جعلاً منه صنواً لأعظم المؤلفين ما بين المعاصرين، فأصبح نتاجه مصدر وحي لغمرة من المؤلفات النثرية، ومن الفن المسرحي، طوال القرن العشرين، وعبر العالم بأسره. وكان اختيار هذه الفنون الأدبية الثلاثة وليد الصدفة، ولكن، جزئياً وحسب. فقد قام تشيخوف في استهلال أعماله الأدبية، حينما لم يزل تلميذاً في المدرسة الثانوية، بتأليف دراما عظيمة فدرجت تلاماً في التقليد الروائي الروسي المتسم بإشكاليته [أي علم طرح المشكلة: [problématique].

مثلاً: بلاتونوف البطل هو أستاذ في الريف، زير نساء رغماً عنه، وله من الأخلاق والعادات ما هو غير رزين، وله من المواقف ما هو متحد، ومع ذلك،

فهو يتوق بشدة إلى أن يكتشف سبب وجوده وعنته. وفي مخاطباته ذاتة [مونولوجات]، رفع بلاتونوف الدعوى على ذاته، وكذلك على كل ما يجاوره. وكان هذا الكاتب، خلال الفتوة، متأثراً هو أيضاً بالفن الميلودرامي الفرنسي (وبقي تشيخوف في فتوته، مشغولاً بالمرسح)، ولكن، علاوة على الشكل، نحن نحزر فيه منذ ما سوف يحفز هذا الأديب، فيما بعد، طوال تدرُّج أعماله. ولكونه حفيداً لروسيّ فلاح تابع لإقطاعي، وابتناً لروسيّ بقال في مدينة تاغانرور الريفية، قد تابع دروسه في كلية الطب بموسكو. وإذ ذلك، علل نفسه بأمل الدخول في عالم الأديب الروسي، عبر بوابته الكبيرة. لكن المسرح الإمبراطوري في «مالي» رفض مسرحيته ولم يستطع إخراجها. وفيما كان حينئذٍ في العشرين من عمره، مجهولاً لدى الجميع، غادر المسلك الملكي واندرج في طريق مؤارب بمقدار أشد، وطفق يعمل من أجل صحف صغيرة فكاهية.

مسرحيته الثانية الكبيرة لم يعرفها الجمهور إلا بعد ذلك بسبعة أعوام. غير أنه طوال هذه السنوات السبع، لم يوقف مشوار أعماله بل على نقيص ذلك. وإذ توجب عليه النضال من أجل البقاء، قام بتكثيف عدد أعماله الأنيبة الصغيرة. وكان على أجوره الهزيلة أن تتيج له كسب معيشتة ومتابعة دروسه، بل أيضاً أن يُسدي العون لوالديه، وشقيقتة، وأخوته. وفي غضون هذه الأوقات الصعبة، ألف أعماله التي تحمل بالأكثر سمة الفرح والبهجة، وغالباً ما نبئت قصيرة ومضحكة - فحرر ما يُقارب خمسمائة من الحكايات، و Scénettes [نوع من الكوميديا الإسبانية]، والهزليات الساخرة، والمهازل المرحة. وعندما صار صحفياً وطبيباً، وسع بالتدرُّج نطاق ملاحظته. وفضل معالجة «مواضيع تنعم بمزيد من الرصانة» (مع أن الفكاهة المرحة لم تغادر يوماً أعماله)، وطفق يُسهب في قصصه، فعدت أوصاف الشخصيات سيكولوجية، ودراسات لبعض الأوضاع وبعض الطباع. وفيما ظل يؤلف قصصاً ظهرت في الصحف، تعلّم الإيجاز (الذي وصفه) بأنه «شقيق الموهبة والنوع»، وشفعة ببلاغة التفاصيل. وراح يصف مشاهد الحياة اليومية وصفاً دقيقاً، وابتكر حوارات حول أوفر المواضيع نقاهة. إذ وجد في هذا ينبوعاً لا ينضب من الوحي.

إن نثر هذا الروائي يعطي وصفاً واسع الإرجاء وبصورة استثنائية للحياة في روسيا. فهو يقدم، من خلال العديد من الشخصيات والأوضاع، الكثير من جوانب هذه الحياة. بيد أن تشيخوف وضع دوماً نفسه إلى جانب وجهة النظر ذاتها، مبتكراً بذلك نموذجاً جديداً من العمل. وأولى اهتمامه، قبل كل شيء، لضمير بطله، للمحاولات التي يقوم بها هذا الرجل العادي بقصد التوجه في الحياة، فصنَع من الاستيعاء [أي: الانتقال إلى درجة الوعي] العمل الرئيسي لحكاياته ثم لمسرحياته. وعلى حين بغتة، يكشف المرء جانباً جديداً وغير منظر من الحياة، فيرفض أفكاره الماضية وأوهامه. وإن المشاجرات، والخانات، وطلقات الرصاص، والمبارزات، وجل ما يُكتشف من الأحداث لم يَعد سوى مظاهر، وحجج تتقارب جميعاً من منح الاستيعاء هذا. وبالتالي هناك انطباع من «جمود الحركة المسرحية»: (Inaction) جمود تثيره أعماله. غير أن تتابع الحوادث المسرحية يبقى هنا ماثلاً، لكنه من طبيعة مختلفة. فلم يعد الأمر يعني الأحداث أو الطارئة منها، بل ذيولاً ونتاج بوسع هذه الأحداث أن تولدَها على البطل الذي يعيشها، وعلى وعيه وضميره. والأمر يعني تغيير الموقف الذي يحدث في سريرة البطل، حيال هذه الظاهرة أو تلك، حيال الانتقال من «الانطباع» إلى مجرد «اليقين».

على هذه الوتيرة، بدأ إيفانوف، الشخصية الهامة للمسرحية ذات العنوان نفسه، يعتبر ذاته أنه «ميت تماماً ونهائياً»، وذلك لأن القيم التي كانت تخدمه حتى ذلك الحين، كذخائر توجّهه، لم تعد قيماً ذات نفوذ، ولأنه لم يجد قيماً سواها. فبات ضميره عاجزاً عن إتاحة الحياة بمعزل عن «معتقد عن حب، عن هدف» فينتحر يوم زواجه. ومع إيفانوف (١٨٨٧) وصف تشيخوف بدقة وضعاً يوحي به عصره مباشرة. وفي نظره سبق جميع المجتمع الروسي الصالح (خلال عقد ١٨٨٠، وطوال عشرين عاماً)، كما سبق لبطله «إيفانوف»، أن فقد كل معتقداته الماضية، وتحوّل من كونه «على غليان هائج» فبات «تعباً موهناً». وتمّ إخراج المسرحية عام (١٨٨٧). وحظيت بتصفيق الجمهور الذي اختلط فيه صفيح الاستنكار، ولقي صدق غير إجماعي ما بين جملة النقاد.

## دراسة البطل السيكولوجية:

طوال هذه السنوات العشر الأولى من الكتابة، أحكمَ شيخوف تقنيته لدراسة البطل سيكولوجياً. وقد تأثر في تحليله بأعمال «داروين» والمدرسة العلمية التي تردّد إليها في الجامعة، إلى جانب تجربته كطبيب، فهي التي علمته «التفكير الطبي». وقد رأى أنه لا ينبغي الكلام عن هذا المرض أو ذلك، بل عن وضع ملموس، عن مريض يوفر للطبيب سلسلة كاملة من الخاصيات التي تلازمه ذاتياً. واعتبر أن المضاعفات وحدها هي التي تمثل فائدة المرض. ومن ثم، فقد حاول أن يطبق المبدأ الطبي الذي يقوم على «تفريد كل حالة خاصة»، وعلى الأنب، ومن خلاله، على دراسة الحياة، ودراسة السيرورات السيكولوجية، وسيرورات الضمير الإنساني.

حيثما كان تولستوي يُعمّم، وينطق بحقائقٍ ضرورية وعالمية شاملة، راح شيخوف يُفرد: فيشير إلى أن الحياة في جميع تعديها الحقيقي، بمقدورها أن تذهب بقدر إنسانٍ ما إلى انقلابات لا ينتظرها. فعارض «مجرد الحقيقة» الصالحة للجميع لدى تولستوي، بتعددية وتعقد الظروف الطارئة، والتي تُفقد طابعها الشامل والمطلق. وكان تولستوي بذاته يُقدّر موهبة نبوغ شيخوف، ويرى أن هذا الأديب قد ابتكر «شكلاً جديداً وأصيلاً للكتابة»، وظل يحب شيخوف، بيد أنه ما كان يريد رفضه للقيم الأخلاقية التي رُسخت فيه. في مسرحيته التالية الكبيرة، تحت عنوان «سيلفان» Sylvain (١٨٩٠)، وندّد شيخوف بالأنية التي تتسبب بها عامة الناس حين يدينون بعضهم بعضاً معتمدين أحكاماً مسبقة، فيصفون بعضهم بعضاً بشتى الأوصاف، ويُصدرون أحكاماً قاطعة، ويينون حياتهم على كليشيت [رواسم: clichés] ويجلون أفراداً يمتحنونهم حتى العجاءة. لكن المسرحية لم تحظ في تلك الفترة بأي نجاح: وصرّح البعض أن شيخوف يجهل قواعد المسرح، وأن ما فعله يُشبه بالأحرى أقصوصة أكثر من مسرحية. وفيما بعد، قام الكاتب بتعديل المسرحية وأطلق عليها عنوان «العم فنيا».

في غضون ذلك، حظي شيخوف بشهرة الأديب الأوفر نبوغاً ما بين النظراء من جيله، ونال جائزة «بوشكين». وعندئذ لم يفهم العديد من الناس أنه باسراً فجأة، وفي تمام نجاحه، رحلة خلال شهور عدة، فاجتاز سيبيريا كلها حتى بلغ منفى جزيرة ساخالين Sakhaline. وفي واقع الأمر، كان يُحفر شيخوف

شعورٌ متفشٌ جداً في ذلك الحين ما بين الكتاب الروس: فقد شعر بأنه منذب حيال كل شقاء البشرية، هذا الشقاء الذي لا تبالي به غالبية الناس العظمى. «نحن جميعاً منذبون» كذا أجاب ذات يوم سُئِلَ فيه لماذا يموت ملايين من البشر في السجون أو في المنفى. وقد تأثر كثيراً بما شاهده في «سخالين» حتى إنه، كما اعترف بذلك هو عينه، ترك صورة المأساة هذه نَسَمَ بطابعها جميع أعماله الأدبية. يا للأسف، أفضت هذه الرحلة إلى تقاوم حالته الصحية - فكان يعلم أنه مصاب بالسل - فعزّزت لدى المؤلف المبادئ الواردة في أعماله. وعقب إقامته في ملكيته الصغيرة بمدينة «ميليخوفو»، القريبة من موسكو، استأنف كتابةً أقاليص اعتبرها معاصروه بمثابة وصف مميز لروسيا جمعاء: «الغرفة رقم ٦/».

لكن، عامَ (١٨٩٦)، بعد «إيفانوف» بنسعة أعوام، وبعد «سيلفان» بسبع سنوات، قرر العودة إلى التأليف المسرحي فكتب «النورس»، أي هزلية ينتحر فيها البطل! وتمّ تمثيلها في مسرح أليكسندر بمدينة سان - بطرسبورغ لكن التمثيل الأول أخفق تماماً: فالمسرحية، قد فهمها الممثلون فهماً سيئاً فأثارت سخريات الجمهور، ولائذٍ من انتظار سنتين وإعادة فتح المسرح الجديد للفن في موسكو لكي تحظى مسرحية «النورس» بالانتصار؛ فصارت، في أن معاً، جلافة السعد لهذا المسرح، ورمزاً للتجديد في هذا المضمار. وخلال تلك الفترة، تزوج تشيخوف من أولغا كنيبر؛ ممثلة في مسرح الفن. وبدأت هذه المراسلة المتبادلة بينهما - بعد أن أرغم الكاتب من جراء مرضه على أن يعيش في يالطا - ترسم لوحة حية لهذا الحب الأخير، وقد أصبح الحب الأعظم.

### الصراع المأساوي حسب تشيخوف:

إنما في «النورس» أولاً، ثم في «الأخوات الثلاث» (مسرحية كتبها عام ١٩٠٠ من أجل مسرح الفن) يتبدى الصراع المأساوي حسب تشيخوف. ولسنا هنا في صدد صراع ناجم عن الإرادة السيئة، أو سوء نية أحد الطرفين. كلا، ففي أغلب الأحيان، وصّف تشيخوف التعارضات الناشئة عن سوء تفاهم متبادل. وإن اللابدة هذه في فهم الآخرين، تتولد من أن كل فرد يُرْزَأُ بالعمى [عمى البصيرة] من جراء «مشاكله الخاصة»، وبنتيجة «حقيقته» هو، وبسبب «تصوراته الضالة» التي تلازمه. وعلى هذا المنوال، حيثما لا يرى آخرون في

ذلك سوى لا تواؤم وخلاف، فإن تشيخوف وضَّح هوية المتواؤمين: ففي «النورس»، تبدو الشخصيات على مواقف متعارضة تماماً حول الحب وحول الفن، ورغم هذا فهم يكشفون لأنفسهم القناع عن وجوه مشتركة فيما بينهم، وقد ظلت خبيثة حتى ذلك الحين. وكذلك هو الأمر في «الشقيقات الثلاث» حيث يكمن الموضوع الرئيسي لتجاج تشيخوف (صلاحية الإنسان «للتوجه في الحياة». لا في داخل أسرته فحسب) ويُكرِّره طوال المسرحية كل من الشخصيات الهامين، من خلال أفكاره وأقواله وأفعاله. وبذلك؛ لا تكشف رؤيا المؤلف حول الحياة عن طريق دور المسرحية الهام وحده، بل على نحو متكافئ، من قبل عدة أشخاص، وحتى من الجميع أحياناً. ولا بد أن قارئ «النورس» المتيقظ قد دُهِشوا من «الدراما والمأساة الخبيثتين خلف كل من الأشخاص». وقد توجَّه على المسرح أن يُعدَّلَ مقاربتة لكي يلعب فريق التمثيل الأدوار بصورة متوائمة، وأن يفهم كل ما هو كامن في الحوار وكل ما لا يُقال.

وبلغت تشيخوف يصارع الموت حين كتب «بستان الكرز» (١٩٠٤)؛ فإن مواضيع البستان وهو على قيد الموت، والحب المتجاهل، مواضيع مترابطة ترابطاً حميماً، وتضفي على المسرحية مسحة شعرية من الحزن والكآبة. وبدأ تشيخوف يُلحُ، رغم ذلك، على أن الأمر لا يعني دراما، بل يعني ملهاة، بل مهزلة مرحة في بعض المقاطع، وأن جانب المسرحية المضحك لا يقوم، على الشخصيات وحسب، فالصلات التي يقيمها الأبطال بينهم والحوارات المتبادلة، تكاد تبين باستمرار الالتقاهم المتبادل في شأن آرائهم المتباعدة، وعدم منطق استنتاجاتهم. ويُضاف إلى هذا، الإجابات السريعة واللامناسبة في أوانها، وغرابة التكرارات والحوادث المفاجئة. وجميع العيوب هذه، في الاستدلال وفي فعلة أفسحت المجال للضحك فعلاً. والمونولوجات المنفعلة والمؤثرة التي يكاد ينطق بها كل من الشخصيات يتبعها بشكل منتظم تأثيرٌ مضحك، وإن تقابح هذا التأثير نفسه على لهجة غنائية يُتيح فهم القناعة الذاتية وانفعال الشخصية التي أوحى غباوتها بالسخرية مرّة أخرى. وطوال أعماله، اصطدمت شخصيات تشيخوف جميعاً، وبما هم عليه، بحقيقة الواقع، فيما أكد المؤلف مجدداً، من خلال النزاعات، أن كلاً منهم له الحصة ذاتها، ويتشابهن رغم المظاهر، فالحياة تتقاذفهم لأنهم لا يتحكمون بها.

في «بستان الكرز» مسرحيته الأخيرة الكبيرة، خلق المؤلف الفنّ الأدبي الخاص به تماماً والذي يلائم البرهنة على هذا المبدأ.

شارلوتاً (وهي حائمة): نيس لي سفر حقيقي، ولا أعرف كم هو عمري! ويبدو لي في كل حين، أنني في ريعان الشباب. ولما كنت صغيرة صغيرة، لبث والداي يزاولان مناسط الأسواق الموسمية الثورية، وينجزان مشاهد للحدسور، مشاهد في غاية الجودة. وكنت أقوم بالقفزة القاتلة، وبجميع أصناف ألعاب الخفة والبراعة. وعندما توفي والدي وأمي، أهبطت سيدة ألمانية، ذهبت بي إلى منزلها. فهي التي ربّنتي وأتسأتني، ونعم ما فعلت. ثم كبرت ودرعرت، وصيرت نفسي مربية أو مديرة للمنزل. ولكن، من أين أتيت؟ دُري، من أنا؟ لا أدري من تلك شيئاً. من كانت والنتي، من كان والدي؟ وأقنئة، هل كانا مذروجين؟ لا أدري! (أخرجت من جيبها خيارة ونهشتها). لا أدري شيئاً من أي شيء!

(تشيخوف)

مات تشيخوف في مدينة بادنوبلير، مدينة مياه معدنية ألمانية، حيث لم يزل يتابع علاجاً طبيياً، تاركاً العديد من مشاريع الكتابة دون إنهاؤها. وفي غداة موته، أقدم تولستوي على التتويه بأهمية آثار الفقيد، في نظر الأندب الروسي والأدب العالمي، فقال:

«قد كان أديباً لا صنوّ ثمة، واصفاً للحياة... وما يصنع قيمة أعماله هو أنه لا روسيا وحدها، بل لا العالم أجمع يدرك هذه الأعمال ولا يُسبّطها... وهذا هو الأهم».

(تولستوي)

## ميترلينك (١٨٦٢-١٩٤٩)

«يُسَمَّ رجلٌ في الحقيقة، ويحتفلون بعيد عظيم لدى الأعداء!».

(موريس ميترلينك، Maurice Maeterlink «مشفى»..)

كان عملُ ميترلينك في شبابه العمل الوحيد الذي ينعم بقيمة حقيقية، ويرتدي أهمية رئيسية في نظر المذهب الرمزي ولا جرم، أن الأديب، قد حقق في مؤلفه «دقيقات حارة» (١٨٩٩)، وبصورة أفضل من أي أديب آخر، قسطاً من وعود الجمالية لما بعد مالارميّه: فقد زوّد المنحى الرمزي: بمسرح لبث في رواج، وأقحم في الشعر دوار الصور السرياليه surrealisme وإن ميترلينك يدين بتفوقه على غالبية الآخرين من أنصار التيار الرمزي من قبله، وبقسط لا بأس به، لأصله الإثني. فكان بلجيكيًا كاتباً فرنكوفونياً من إقليم الفلاندر، يقرأ الألمانية والإنكليزية إلى جانب النييرلندية، فاستطاع؛ خلافاً لأغلبية الفرنسيين، أن يُقيم صلة بالجدور الأصلية الرمزية ومذهب المثالية الألمانية وينبوعها البعيد، والصوفية الريدوفلامندية]: الفلامندية المحانية لذهر الرين شرق فرنسا] (الأستاذ إيكهارت، رُويزتروك الرائع).

### جانب الأشياء الغامض:

وُلد ميترلينك في مدينة غاند، عام (١٨٦٢)، وبمعزل عن أية فناعة من درس الحقوق: فالأنب وحده قد أثار اهتمامه. وخلال عامي (١٨٨٥-١٨٨٦)، إبّان إقامته بباريس، تردّد إلى مُنتديات اتباع مالارميّه الشباب. فحظي، عندئذٍ، بلقائه «فيلييه دو ليل - آدم» Villiers de l'Isle-Adam الذي

جعله يندو إلى «جانِب الأُمور الروحية والشعرية والغامضة»، ولقَّنه ثراءات النزعة المثالية idéalisme الألمانية (فيختِه، هيغيل، شوبنهور).

وخلال الفترة ذاتها، اكتشف ميترلينك بحماس، صوفياً فلامندياً من القرن الرابع عشر، «رويزبروك» Ruysbroeck الرائع، وقرَّر أن يَعْرِفَ الجمهور عليه. وفي سنة (١٨٩١)، نشر ترجمةً لـ «زينة الأعراس الروحية». وفي تمهيد مسهب، أكَّد أن رويسبروك قد أتاح له الانكفاء إلى منابع النزعة الرمزية التي وُلِّدَتْ في باريس، والتي ينتمي إليها. ووضح رأيه بقوله: «ما أن قرأته حتى لم يَعدُ فننا يبدو لي مُعَلِّقاً في الفراغ». واكتشف أيضاً لدى رويسبروك أنُّ ثمة ما هو أبعد من العقل بكثير فهناك: «هوة النفس»، «ذاك البحر الغامض» حيث يسعُ الصوفي أن «يلمس» «إلهه».

ومنذ ذلك الحين، لم يعد يؤمن إلا بثراءات العالم الجرمانى الحدسيَّة. فتوخى الانقطاع عن روح الألب الفرنسي الذي ظهر له خاضعاً لسيطرة عقلانية ضيقة. وبقصد التوغل في الطرق التي سلكها رويسبروك أوقف نفسه على نوفاليس Novalis [شاعر ألماني رومانسي، القرن ١٨-١٩] وترجم عنه: «المقاطع» و«تلاميذ سايبس». وعن طريق نوفاليس، عقد الاتصال بالمواضيع الهامة لتيار «إيننا». الرومانسي: تلك الجمالية المُجدِّدة التي نجم عنها، على نحو مباشر، المذهب الرمزي. علاوة على ذلك، جعله «نوفاليس» يتحسَّس أهمية ما يتوارى تحت الوعي [حياة الوعي داخل سريرة الذات: subconscient]، المعارض في ذلك لطريقة الرموز: (Allégorie) [طريقة التعبير المجازي بوسيلة الاستعارة والرموز]، وهي طريقة أشدُّ جموداً، ومُوقَّبةً بمقدار أوفر. وسوف تُوسِّمُ جميع الأعمال الصادرة ما بين (١٨٨٩) و(١٨٩٦)، بميزة هذا التأهل الخاص، وهو مُوجَّهٌ بمنحى العالم الجرمانى.

### مسرحُ النفس:

إن أصالة مسرح ميترلينك الأول لا بُدَّ من إعادة تموضعها في تطور الدراما الأوروبية عند ختام القرن (١٩). وقد بين بيتر سزوندِي في مؤلفه «نظرية الدراما» أن خمسة من مؤلفي الدراما الكبار (إيسن، تشيخوف،

ستريذبرغ، ميترلينك، هوبتمان)، وبدءاً من عام (١٨٨٠) قد حولوا الدراما الكلاسيكية التي ظلت حتى ذلك الحين مُكرّسةً لبني البشر ولعلاقاتهم المتعارضة فيما بينهم. غير أن ميترلينك ما بين هؤلاء المجددين الخمسة، يتبوأ مكانة مفردة: فهو الوحيد الذي خلق شكلاً درامياً جديداً بمقدار جنري. فهو الوحيد الذي تجرأ على تحقيقه مسرحاً لسريرة الإنسان الداخلية intèriorité (فهو مسرح النفس) كما سبق للنزعة الرمزية أن حلمت به. وفي المسرحيات الثمان الصادرة ما بين (١٨٨٩) و(١٨٩٤)، نحا الأديب إلى هدف جليّ واضح: فقد طمح إلى أن يُظهر على المسرح بُدأً للإنسان لم يتم الإحياء به، حتى تلك الفترة، إلا بصورة فريدة متفرقة، بنتاج من كانوا الأعظم ما بين أرباب المسرح (كمثل شكسبير في «هاملت»): النفس في أغمض ما لها من الحياة، هذا «الأنا المتعالي» الذي كشف له «رويزبروك» و«نوفاليس» النقاب عن وجوده، والذي لا يبدأ إلا حيث ينتهي حينّ العقل والتفكير. إذاً، قد أسس ميترلينك مسرحاً للنفس وتوخي أن يجعل من حوار النفس مع قدرها حواراً يتيسر إدراكه.

### التجديدات المسرحية:

إن برنامجاً كهذا، وهو برنامج متميز - ولم يُنجزه ميترلينك حقاً إلا في ثلاث مسرحيات: «جواني» (١٨٩٤)، و«المتطفلة» (١٨٩٠)، و«المكفوفون» (١٨٩٠) - قد قاده إلى تحويل تصوّر الدراما الكلاسيكية تحويلاً جذرياً. واقترح سلسلة من التجديدات حدّدها ببضعة من المفاهيم: الشخصية السامية والدراما السكونية، إُدريس وضعاً بمعزل عن إمكانية تغييره: [statique] والمأساوي اليوميّ. وسعى ميترلينك إلى جعل عالم النفس عالماً على منال الإدراك، فأدخل ما يدعوه الشخصية الثالثة أو «الشخصية السامية» الجليظة التي يعرفها بأنها قوة تعصي على رؤية البشر وموجودة في كل زمان (Omniprésente)، فهي صنف من «مجهول لا وجه له»، يتدخل في سيرورة الحوادث ويتناقل على البشر العزل من السلاح. ولا يستطيع الشعور به مسبقاً سوى من أضحت روّحهم متيقظة. فهو، إن أردتم، القدر (Destinée) والمصير المشؤوم [سوء الطالع Fataitè]. وإذا حاول

ميتزلينك أن يُصَيَّرَ هذه الشخصية السامية أمراً ملموساً، فقد جعل منها، دوايك، الموت في «المتطفلة»، والشقاء في «جواني»، والقلق الشديد في «المكفوفون»، والملكة القاسية التي لم يرها يوماً أحد في «موت تانتاجيل» (١٨٩٤)، وهي شخصية جُعلت بسرعة شديدة ممتاهية مع الموت. ولعلها الشعور المسبق بقوة أشدّ قساوة، وأصلب عناداً من الموت. وفي تحفته الأنبية «بيلياس وميليزادد» (١٨٩٢) يتدخل الحب تدخلاً قوياً. لكنه حب يمضي بالمرء حتماً إلى الوفاة. فالحب والموت هما إذاً، هنا أيضاً، تحت يد القدر الذي لا يُسْتَرُ غَوْرةً.

أما المفهوم الثاني، الدراما السكونية *Statique*، فمن الممكن تلخيصها كما يلي: الشخص السامي الجليل هو وحده نشيط، فالآخرون يظنون ساكنين دون حراك لأنهم يفتقدون القوة، مُجمَدون في الترقب، وبخاصة لأنهم في سكونهم يلبثون في أمثل حال يجعلهم يتقبّلون «المجهول» الذي يتقدم في تلايف الظلمات. فإن ميتزلينك متأكد أن ما هو جوهرى لا يستطيع أن يطفو خارج أديم الأرض إلا متى تنتهي الاضطرابات البشرية والمغامرات والمعارك. ويجرؤ الأديب على تخيُّله أن المشهد الأبهظ بكتافته الإنسانية، مشهد «عجوز يجلس على كنبه، وهو على الانتظار تحت القنديل». وذلك وهم مثالي لمسرح سكوني، ويعتقد ميتزلينك أنه يجد بذورة لدى «إسخيئس» Eschyle [شاعر إغريقي، ٥٢٥-٤٥٦ ق.م.]، و«سوفوكليس» Sophocle [شاعر ومسرحي إغريقي، ٤٩٦-٤٠٥ ق.م.]، وفي شخصية «هاميت» وهي التي تنقطع عن كل فعلٍ.

علاوة على ذلك، لا بدّ لهذه الدراما أن تُخرج على خشبة المسرح حالات مألوفة وأشخاصاً على غاية من النفاهة الكاملة. لأن مجرد واقعة الحياة واقعة مأسوية، فأخراج مآثر بطولية على المسرح، وعظماء من هذا العالم، وأفعال ترندي أبهةً جليظة، هو إخراج سطحي في نهاية المطاف، لأن النفس لا تستيقظ في أقصى ذروة الحوادث، بل في بساطة أمور كل يوم. فإن المسرحيتين: «جواني» و«المتطفلة» ستجرؤان على المضي حتى هذا التجرد الكلي. وعلى غرار جميع أصحاب الرمزية، سعى ميتزلينك إلى استبدال

الممثل الكلاسيكي. وذلك لأن الممثل هو فردٌ من الناس، ومع شخصيته المفردة، وسيكولوجيته، وجسده، يَحُولُ دُونَ الدلالة العميقة التي يتوجب عليه أن يُظهرها. فحضور الإنسان هذا يحظر تفتح هذا الرمز. ومن ثمَّ فإن ميترلينك تطلع بحلِّمه إلى «مسرح بشري الشكل» ووضع عناوين ثانوية صريحة لثلاث من مسرحياته: «درامات صغيرة من أجل عرائس». وكما رأى هذا «رايلاك»، أراد ميترلينك مُمثلاً على مزيد من التجريد، ومن شأنه أن يُوحى، بتمثيل بسيط ومُنمَّق، المواقف الهامة للنفس أمام القَدَر المُحتم.

ثمة طريقة أخرى لتفادي فردية الممثل المُضايقة، ألا وهي تذبذب الشخصية الفردية في الفريق الشاهد، الذي يقوم بردة فعلٍ على نحوٍ له المزيد من الخفاء حيال المظاهر المُقلقة والمكثرة. وهذه الفرقُ الشاهدة تُذكرُ، طبعاً، بكورس المأساة [الإغريقية] القديمة. وهي، على سبيل المثال، الأخوات الثلاث في مسرحية «المتطفلة» وثنى مجموعات العميان في المسرحية ذاتها، والأسرة في مسرحية «جُواتي». وبما أن تسلسل الحوادث المسرحية يكاد يكون محدوفاً، فالكلام يتخذ الأهمية كلها. لكن، لا نعني أيَّ كلام. فإن ميترلينك لا يأمل شيئاً من الحوار المعتاد الذي يرافق الأفعال ويشرحها: فالحوار ضروري، بيد أنه لا يكشف الدلالة العميقة للدراما. ففي نظره، قد يكون المثل الأعلى أن يُقلص هذا الحوار الخارجي إلى أقصى الحدود لصالح «الحوار من الدرجة الثانية»، وهذا الحوار، في البداية، يبدو ناقلاً، لأنه غير متوقع، وعلى حدة بالنسبة إلى المظاهر، غير أنه هو وحده «مطابق لحقيقة راسخة، وعلى نحو لا مثيل له، أوفرُّ قرباً من النفس اللامرئية التي تدعم القصيدة».

وما هو أشدُّ قوَّةً من أعمق الكلام، الصمت الفاعل، فهو لغة النفس، لغتها الحقيقية، لغة اللقاءات الجوهرية. ومثلما ألحَّ في طلبه مسرحاً سكونياً، فقد حلَّم الأديب بدراما تقتصر على الصمت وحسب: فهي المقابلة مع المجهول وجهاً لوجه، وبصورة ملموسة، فاكثفي ميترلينك بأن يُصنمت حواراته بالعديد من السكوت المتواتر، وغالباً ما بثت أصناف الصمت هذه مترجمة بكلمات متقطعة. وفي مسرحية «المكفوفون»، على سبيل المثال،

تُتيح أدواع الصمت هذه أن تُدرك الضجّات المقلقة التي تُشير إلى اقتراب تهديدٍ ووعيدٍ.

«هل نسمع الأوراق المميّنة؟  
أعتقد أن أحدهم آتٍ إلينا (...)  
إنها الريح، ها اصغى!  
لن تأتي من بعد أحد!  
سوف تأتي هبات البرد الشديدة (...)  
أسمع وطءً متنبيةً في البعيد.  
أما أنا فلا أسمع سوى الأوراق المميّنة!  
أسمع وطءً أقدام، بعيداً عنّا!  
أنا لا أسمع سوى ريح الشمال!  
أقول لك إن أحدهم آتٍ إلينا!  
أسمع وطءً أقدام بطينةٍ جداً. (...)  
أعتقد أن النسوة على حق!».

إن الدقّاد الذين شدّدوا على حضور الموت، في كل مكان خلال مسرحيات ميترلينك، لم يكونوا على خطأ.. بيد أنّهم، وهم يفعلون هذا، قد قلّصوا مسرحه، على نحو مؤسف، حتى بات فلسفةً تافهة، وعتموا على الجذّة في فنّ مسرحه. لأن الموت ليس سوى تحقيق مُمكن (أجل إنه الأقوى) «للشخصية السامية». وثمة أمور أخرى؛ وفي الحقيقة أن الموت له في النهاية الكلمة الأخيرة في جميع الدرامات وينبغي ألا يُنسى أن جوهر المسيرة الدرامية يلبث الاقتراب البطيء للشخصية السامية، أو، بتعبير مختلف، يلبث هذا الاقتراب يَنقِظ النفس حيال قدرها.

### التأثير:

لم يكن من الممكن أن يتم النهوض بأدوارٍ لمثل هذا المسرح، في الوهلة الأولى، وحسب الجمالية التي سبق لها أن أوحى به، فالمخرجون، والممثلون

في القرن ١٩، وقد تأهلوا لأداء أدوار غير هذه، قد أخفقوا في أغلب الأحيان في جعل فن المسرحية هذه شبه مجردة. فثمة بعض أصناف الإخراج في القرن العشرين، قد غدت أوفر حساسية حيال هذا الفن. وهو على حده الأدنى، وأتاحت إمكانية التفكير بأن الاقتراب يجري شيئاً فشيئاً من المسرح الذي تمناه ميترلينك، إلا أن هذا المسرح يظل من الواجب ابتكاره.

ولم يمنع هذا الأمر مسرحيات ميترلينك الأولى عن ممارستها تأثيراً عميقاً على المسرح الأوروبي، منذ ختام القرن التاسع عشر فإن جميع المؤلفين المسرحيين تقريباً، في النصف الأول من القرن العشرين، قد كانت لهم فترتهم الميترلنكية، وألقوا دراسات صغيرة «على غرار» «المتطفلة» أو «المكفوفون» وكان الارتقاء إلى بعض المسرح الحديث توجب عليه أن يمر بنوع من مرحلة ميترلينك - ومن الممكن هنا أن نذكر: رايلك، هوفمنستمال، تراكل، ستريندبرغ، كروميلينك، غيلديروود، دانوزيو، فيسيانسكي، بيسووا، لوركا، أزورين. وزيادة القول هنا هي أن تأثير ميترلينك بقي، في فرنسا، الأقل عمقاً والأقصر ديمومة.

يقع جميع شعر ميترلينك في ديوانين صغيرين: «دفيئات حارة» و«اثنتا عشرة أغنية» (١٨٩٦) وقد صارت فيما بعد «خمس عشرة أغنية». ويبرز من هذا المجلد القصائد السبع بأبيات حرة في «دفيئات حارة»، وتسم بحداثة مدهشة. وفي «مشفى»، مثلاً، ثمة تكاثر كثيف وغريب من الصور تولد فيه عالماً من الأحلام حيث تبدو النفس ساعية، بتؤدة، إلى الاتصال بواقع ما يتهرب، وحيث «لا شيء يمكن في مكانه»:

يُسمِّم إنسان في حقيقة!

إنهم يحفنون بعيد عظيم لدى الأعداء!

وثمة أياضل في مدينة محاصرة!

وفي وسط الزنابق، حظيرة لما هو نادر من الحيوان!

وهناك نباتات استوائية في قعر منجم للقدم الحجري!

وقطيع من النعاج يجاز جسراً حديدياً!

وبحزن ينجح القاعة حملان المراعي!».

مع كُرِّ السنوات، تتفاقم التناقضات، غير أن ميترلينك يأخذها على عاتقه. وإن نَحَتْ فكرته أكثر فأكثر إلى فلسفة من اللامعرفة، فإن صوفيته استمرت، جوهرياً صوفية الترقب والانتظار. فالصور هذه، وهي على قيد الحرية، ستحدث تأثيراً حاسماً على الشاعر الفرنسي أبولينير، وعلى السريالين الفرنسيين (بروتون، إوار، أرتو) وعلى بضعة من الموالين لفرقة التيار التعبيري (Expressionnisme) كل من الألمان: (بن، تراكل، هييم).

ونعمت أعماله بصفته كاتب مقالات، أعمالاً جدّ غزيرة (في عشرين مجلداً) بحظوة الجمهور بكامله. كما حظيت «حياة النحل» (١٩٠١) بعدد وافر من الطباعة المتكررة، وبعدد مماثل من الترجمات. فأى كتاب من كتبه كسب أتباعاً له. ولكن، لا بد من التمييز الفريد لمؤلفه: «كنز المتواضعين» [يعني بذلك عامة الناس] (١٨٩٦) وهو مجموعة من بحوث ومقالات معاصرة لفترة الموالية للمنحى الرمزي. وبأسلوب يدين للإيحاء أكثر منه للتحليل، فقد أخذ ميترلينك يطور تفكيراً ذا جوهر صوفي. ومن خلال بضع تجارب متميزة (الصمت، المأسوي اليومي، الشأن النسوي) سعى الأنيب إلى تضيق البحوث حول الحياة في صميم النفس، نخيلة هذا «الأنا» المتعالي الذي كشف له نوفاليس النقاب عنه. وفي المقالات التالية، ورغم بعض الترددات التي أوحى بأده لا أدري: (Agnostique) لبث متشبهاً بما كان قد كتبه عام (١٨٩٧): «أعمق ما يمكن في الإنسان، إنما هو توفقه إلى الله». وإن تحقيقه العلمي المُسهب حول حدود الإنسان وحول لغز العالم، قد تَارجح، دونما هواده، ما بين الإحباط واللجوء إلى 'الله' المجهول الذي يتوخي الأنيب أن يصونه من كل تعريف ينتقص ألوهيته.

## عقود القرن العشرين الأولى

«إن الفن، بمعنى ما، يقار للحياة، لأن ابتكاره، هو ابتكار حقيقي، أي أنه محرر من الزمان، ومن فواجع القدر وعوائقه، وليس له هدف آخر سوى الابتكار عيفه.»

(لويجي بيراندينو Luigi Pirandello، «في هذا المساء، نردن»)

إن مطلع القرن العشرين، عصر سارّ فيه سوية كل من النزعة الكوزموبوليتية [نزعة المواطنة العالمية] والجيشان الفكري. ففي باريس، حيث تم افتتاح المعرض العالمي الشامل، بدا أن عالماً جديداً يرى النور، وهو عالم ثراء ورخاء، عالم جرأة وإقدام - فإن المجاهبات ما بين الدول العظمى الاستعمارية، والتوترات القومية (Nationalisme)، في أقاليم البلقان، لم تبد أنها تلتخ ألوان «العصر الجميل». ومع ذلك، بعد بضعة أعوام، ورغم الأفكار التابعة للنزعة القومية الوليدة، اندلعت الحرب العالمية الأولى في صراع لم يسبق له مثيل، وسوف تُفضي نهايته إلى قارة أوروبية قد تحطمت شوكتها فانقشبت رأساً على عقب. ومن ثم، طفقت الحركة الثورية ترزع أركان روسيا عام (1917) وارتدت أصدائها على عدد لا يُستهان به من البلاد الغربية.

إن شتى هذه الحوادث ختمت بسمتها العميقة الأدب الأوروبي الذي راح ينتقل، عبر انتفاضاته الذاتية، من المنحى الكلاسيكي وقد اهدى إلى وجهته، أي نزعة التيار العصري بل قد غدا الأدب ينحو إلى نزعة الأدب الطبيعي Avant-gardisme.

## تحولات وتتابعات:

عزف القرن العشرين عمداً عن تيار المذهب الوضعي (Positivisme)، لكنه لم يطمس الماضي. وبوسعنا التحدث، في شأن العديد من التيارات الأدبية، عن تحولات التقليد. فإن مضامير النزعات الرمزية والكلاسيكية والرومانسية والوضعية وُجدت بذلك وقد تم استكشافها مجدداً.

## حركة الأفكار:

في تاريخ الأفكار والآراء، اتسمت بداية القرن العشرين بإرادة الحد من تسلط المنهج العلمي والمذهب الموالي للوضعية اللذين قام بزعرعتهما، في ختام القرن ١٩، كل من نزعة المنحى الرمزي والنزعة الانحطاطية (Décadentisme). ففي ألمانيا، شدد ويلهم ديلتاي على أن مناهج علوم الطبيعة لا يمكن تطبيقها على العلوم الإنسانية حيث يقوم الحس والتعاطف بدورهما. وفي فرنسا، أقدم كل من فردينان بورنتيير F. Brunetière - وقد ارتد حديثاً إلى المذهب الكاثوليكي عام ١٩٠٠ - (وكتلك مورييس باريس وبول بورجيه، وفي إيطاليا: بيندينتو كروتشه وجيوفاني جنتيله) على انتقادهم سوء استخدام التيار الوضعي. وقد أثرت الآداب الأوروبية من أفكار كيركغارد ونوستوفسكي، ومن جاذبيتها في صدد الوجه اللاعقلاني وفي التصرف الإنساني. وإن النزعة التشاؤمية لدى شوبنهاور، وإطراء الإندفاع الحيوية élan vital لدى نيتشه، ومنحى برغسون الحسني، ونظرياته حول الذاكرة والزمان الذاتي، قد أدت إلى توسيع نطاق البحوث الأدبية. وأخذ تحليل فرويد النفسي، وتوضيح ويليام جيمس «لتيار الوعي»، ودور الذاتية في إدراك حقيقة الواقع، يُعدّل بعنق الرواية السيكلوجية. وشددت فينومينولوجيا [علم الظواهر] هوسرل على المعطيات الأصلية للتجربة، وعلى القصدية (Intentionalité) [حالة ضميرية تتعلق بمستقبل قريب].

امتدح عدد لا يستهان به من الأبناء قوى الحياة، واكتشفوا مجدداً قوة الشهوة والقطرة والنشاط الجنسي؛ فثمة أندريه جيد في فرنسا، وبشبيشيفسكي في بولونيا، ودهميل في ألمانيا، ودانوزيو في إيطاليا، وكازانزافي في اليونان، ولاورنس في إنكلترا. وغالباً ما ارتبط هذا المذهب الحيوي Vitalisme برؤيا وحدة الكائنات والأشياء، مع تجاوزها التقويم والحدود.

إن أعمال الكاتب والمفكر من جزيرة كريت اليونانية نيكوس كازانتزاكيس (١٨٨٣-١٩٥٧) مدموغة بسمه قلق روحي عميق، وبسمة بحثٍ دؤوب عن «الله»، كما في: (تتسك، ١٩٢٧). وتوقفت على التيارات التي كانت تجتاز عقود القرن العشرين الأولى، كمراحل ضرورية لبُلوغ ذروة القمة السامية: ألا وهي خلاص الروح. ومن الممكن بلوغ هذه الذروة عبر طريقين: طريق الجسد وطريق التزهد الروحي. والميزات المشتركة ما بين نموذجي البشر الذين يتبعون هذين الطريقين: هي المسيرة المتواصلة نحو الكمال والموقف البطولي لدى المناضل، والعزة النفسية، والاتساع، وأخيراً التحرر من كل أملٍ في العزاء، أي حرية الإنسان العُليا.

كانت حياة الإنسان الداخلية هي أيضاً أحد مطالب بول بورجيه (١٨٥٢-١٩٣٥) وليون بلوا (١٨٤٦-١٩١٧)، ولاسيما شارل بيغي Charles Peguy (١٨٧٣-١٩١٤). وراح بيغي خلال آيات مستوحات من النموذج الكتابي [البيبلي، أي الكتب المقدسة] ومن إيقاع ابتهالات وطلبات القديسين، يمدح الفضائل المسيحية، ويُشيد بربوع فرنسا، وفي كتابه: «سُجف نوتردام» [كاتدرائية باريس المكرسة للعدراء مريم] (١٩١٢)، وفي «حواء» (١٩١٤). وإن شعر ومسرحيات بول كلوديل (Paul Claudel) (١٨٦٨-١٩٥٥) المتسمة بنبرات صوفية، أعربت عن المعركة ما بين الرجاء [الروحي] وتجربة اليأس، وعن التمزق ما بين التثبيت بالجسد ودعوة ما هو مقدس، وذلك في أعماله الغنائية: «خمسة أناشيد كبيرة» (١٩١٠)، والمسرحيات «اقتسام الجنوب» (١٩٠٦) و«الرهيئة» (١٩١١) و«البشرى إلى مريم» (١٩١٢) و«الخبز القاسي» (١٩١٨) و«الحذاء الحريري» (١٩٢٩). وثمة تجدد صوفي مماثل ارتسمت معالمه في العديد من الأقطار الأوروبية الأخرى: في إنكلترا وألمانيا والمجر وبوهيميا وروسيا.

إن الإشادة بالقيم القومية والوطنية تأكدت منذ مطلع القرن لدى غابرييل دأنوزيو (Gabriel d'Annunzio) (١٨٦٣-١٩٣٨) في إيطاليا، وبريس، وشارل موراس (١٨٦٨-١٩٥٢) في فرنسا. وعارض جورج تَدني زمانه بعظمة الأباطرة الجرمانيين، وامتدح كيبليغ الإمبراطورية البريطانية. وأشادت توفيات

بالمأس الشعرية الكبيرة، والأعمال النثرية للأديب بينلوبي ديلتا (١٨٧٢-١٩٤١) بالنزعة الميلينية [الإغريقية القديمة]. وفي البرتغال تطورت مول عام (١٩١٢) «نزعة الذكرى الآسفة» (Saudosismo) التي وُلدت في «بورتو» وذلك حول الكاتب جُواكِيم نيكسيرا ده باسكوايس (J. T. de Pascoais) (١٨٧٧-١٩٥٢) الذي حاول أن يعرف «النفس القومية» وقد تكون سمته الأهم اللفظة التي تعصى على الترجمة وهي «ساوداده Salitatem» (لفظة تقرن كلمتين لاتينيتين: الذكرى Salutatem وأسف على الغياب Solitatem) وكان هناك مذهب قومي يبث الحياة في مؤلفات أديب من رومانيا يُدعى أوكثافيان غوغا (١٨٨١-١٩٣٩-٨)، كما في أعمال المجري دزسوزابو (١٨٧٩-١٩٤٥).

أما في إيطاليا، فكانت نزعة المذهب الإنساني Humanisme لدى بينيديتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) عارضت التيار القومي عند ده أدونزيو. فجماليته في نتاجه: «عن الجمالية» (١٩٠٢) و«الشعر لا الشعر» (١٩٢١-١٩٢٢) تُعرِّف الفن كشكل من المعرفة يقوم على أساس الحدس وينحو إلى ما هو فردي.

في فرنسا، راحت الشعارات لدى برّيس ومورّاس: الأمة الملك، الجيش، الكنيسة، تجابه الفكرة الموالية لنزعة مذهب التعميم (universalisme) (١٨٤٤-١٩٢٤)، والتيار السلمي والتسامح لدى أناتول فرانس (١٨٤٤-١٩٢٤)، ورومان رولان، وألان (١٨٦٨-١٩٥١). وأورتيغا إي غاسيت (١٨٨٣-١٩٥٥)، الذي كان معلم ومحرك تيار القرن الجديد الذي تمهّزته نزعة المبدأ الحيوي Vitalisme لدى ديئثيه. وقد عزز، بوسيلة مجلته «مجلة الغرب»، انفتاح إسبانيا على العالم الأوروبي - ولاسيما على الثقافة الألمانية - وعلى الحضارة الأمريكية.

من صنف آخر تماماً، كان النفوذ الذي مارسه «المُقلِّق»، «المؤقظ» لب - أندرية جيد André Gide (١٨٦٩-١٩٥١) على الكثير من الأذهان، ما بين الحريين العالميتين الأولى والثانية. فإن إعادة طرح النقاش حول القيم الأخلاقية التقليدية، وعن نزعة الأنانية والحرص الشديد على ما هو جديد، سوف تعتبر بمثابة حث على حرية الفكر ورفض «التجذير» (Racinement).

## إرث نزعة المذهب الرمزي وتخطيه:

لا يمكن تصور أدب مطلع القرن العشرين بمعزل عن مكتسبات نزعة المذهب الرمزي. وقد استمر هذا المذهب في بلجيكا حتى عشية الحرب العالمية الأولى، فيما لبث مفتوحاً على عالم عصره ومتجهاً، نحو مذهب رمزي موال للتيار الحيوي الذي تبيّن ملاحظته منذ عقد (١٨٩٠) ويُدعم هذا المذهب في نواوين فيرهارن الكبيرة: «القوى الصاخبة» (١٩٠٢) و«الروعة المتعددة» (١٩٠٦) و«ساعات ما بعد الظهيرة» (١٩٠٥) و«ساعات المساء» (١٩١١)، وكذلك في مؤلف فان ليربرغ: «أغنية حواء» (١٩٠٤)، وفي نتاج ماكس إلكامب (١٨٦٢-١٩٣١) وأعمال موكّل Mockel وغداة الحرب، أكملت استمرار هذا المنحى شتى نواوين شعرية لكل من إلكامب، وموكّل، إلى جانب الأعمال الأولى لكل من فرانس هيلينز (١٨٨١-١٩٢٢) وجان دوپوشير (١٨٧٨-١٩٥٣)، وشارل بليستيه (١٨٩٦-١٩٥٢). وفي المضمار الفلاماندي، ثمة دواوين شعرية سابقة لعام (١٩٠٩) للشاعر كاريل فان دي فوستيجن K. V. de Woestijne (١٨٧٨-١٩٢٩)؛ وهي تشكل صنفاً من سيرة ذاتية غنائية تتسم بسوداء منتشرة، وبمسحة موسيقية تنجم عن تعبير دقيق من السجع.

### «بيت والدي»

حيث بات الزمان بطينا،

كان يرقد مطمناً هاندا

كدت ظلال البساتين

وفي صمت له قبة وادعه

من أوراق الشجر»

في مؤلفاته التالية، المتمسة بمزيد من الاعتدال، وأحياناً مستغلقة المعاني، تظهر حياة الشاعر الداخلية خاضعة لسيطرة ثنائية التفرع (Dichotomie) ما بين المذهب الحيوي ذي النزعة الشبقية وبين التنسك الصوفي كما في: «إنسان من طين» (١٩٢٠)؛ ثم تهدأ حياته في ديوانته: «الله على شاطئ البحر» (١٩٢٦)، «بحيرة الجبل» (١٩٢٨) [بحيرة طبريا].

أما في ألمانيا، فقد بقي كل من جورج، ورايذك الشاب وحتى هوفمانستهمال، عند منعطف القرن العشرين حريصين على الجمالية المتسمة بالرمزية؛ ثم تطورا بمنحى أسلوب أوفر بساطة واعتدالاً. وإن وجهة جورج الغنائية، انطلاقاً من «الحلقة السابعة»، قد غدت على مزيد من الهيبة، حينما تدين حضارة بورجوازيي زمانه في: «الملك الجديد» (١٩٢٨). وإن دواوين رايذك الأولى تتميز بمذهب وحدة الوجود [: الحلوئية Panthéisme] المنقشر، وبأسلوب أتيق التكلف. وتبرز بعض المواضيع المتكررة من بعض نتاجه: «كتاب صنور» (١٩٠٢) «كتاب ساعات» (١٩٠٥)؛ وهي تستحضر ذكريات الفتيات الشابات، والوصيفات، والملائكة وصوراً للنعراء [مريم]، والحدائق. وفيما بعد، اتجه رايذك إلى كتابة أقل انفعالاً، دون أن تغيب عنه تماماً سمات الرمزية الانحطاطية.

مثّل المذهب الرمزي في المجر الأديبان أدبي وباييتس. ونعم أندريه أدبي (Endre Ady) (١٨٧٧-١٩١٩) بقدر أدبي فريد. ولكونه شاعراً ملعوناً، وشاعراً قومياً، فقد شعر أنه، في آن معاً، الضحية المتمردة، وبطل «جحيم المجر». وبصفته زعيماً لمجددي مجلة «الغرب»، المتأثرة باتباع النزعة الرمزية الفرنسية، لقيت «قصائده الجديدة» ومؤلفاته اللاحقة كمثل «الفارس الضائع» المقدار نفسه من الحماس والبغض. وشكّلت أعماله خطأً فاصلاً في الآداب المجرية العصرية. أما نيزسوكوستولانيي (١٨٨٥-١٩٣٦) فقد احتفظ، خلال فترة طويلة، بميزة لغة رايذك الانحطاطية وسبوتتها، قبل انتقاله إلى كتابة فيها المزيد من التجرد. وتسم النغمة الموسيقية أيضاً حكايات جيولا كرودي (١٨٧٨-١٩٣٣) Gyula Krúdy.

أغرق الدنمركي جوانيس فيلهم جنسن (J. V. Jensen) (١٨٧٣-١٩٥٠) أعماله الأولى في جوّ موال للرمزية ثم قام بتجديد حقيقي لأسلوبه ولجملة مواضيعه وذلك في روايته التاريخية المنكفة إلى عصر النهضة، تحت عنوان «خلع الملك» (١٩٠٠-١٩٠١)؛ وقد شدد فيها على هشاشة الإنسان، كشخص من الأشخاص، وجدد بوسيلة كثافة أسلوبه والأولوية التي خصّ بها جوّ الرواية. وخلال السنوات التالية، ركز جنسن وهمسون الجهود على مجابهة

إنسان التصنيع و«التيار الأمريكي»: (Américanisme). فثمة حماس عند جنسين في «سيدة أورا» (١٩٠٤)، و«الدولاب» (١٩٠٥) وهناك نقد ونبذ لدى همسون ولاسيما في عمله الروائي الثلاثي: «المسكعون» و«أوغوست البحار» و«الحياة تستمر» (١٩٢٧-١٩٣٣). واقتسم جنسن مع همسون هذا الافتتان بحياة الخرافة ونقاء أصول الجذور.

إن ديوان أنطونيو ماتشادو (A. Machado) (١٨٧٥-١٩٣٩): «عزلة. غانوري. قصائد أخرى»، (١٩٠٧)، يبدي شعوراً حاداً بالزمنية (Temporalité) التي يُعرب عنها متوسلاً بكلمات ذات رموز تخلط الحُلم وحقيقة الواقع، وحيث «غاليرياس» Galerias هي الحيزات الخيالية للعزلة. ومع «أرياف قشتاليا» Castille (١٩١٢)، ينتقل الشاعر من المضمار الذاتي إلى التفكير الأخلاقي والاجتماعي، سعياً منه إلى التديد بتأخر إسبانيا روحياً. أمّا خوان رامون خيمينيز (J. R. Jimiénez) (١٨٨١-١٩٥٨) فانطلق هو أيضاً من حساسية الانحطاط مع: «نيمغياس» (١٩٠٠)، و«نفوس بنفسجية» (١٩٠٠) قبل وصوله إلى شعر له وفرة الدقة في: «أبدية» (١٩١٧): «أيها الذكاء، أعطني / اسم الأشياء الصحيح الدقيق». فقد أهمل مذهب الإحياء الشعري متجهاً إلى مذهب الدقة الشعري، فيما احتفظ بحرصه على «الجمال» بصفته أمراً مطلقاً. وهنا سمة مميزة للتطور الأدبي الإسباني: فهذا الشعر لا يقصي عنه البتة التقليد الشعبي. ونحا ماتشادو وخيمينيز أيضاً إلى الأغنيات العاطفية ناقلين هذه النزعة إلى شعراء جيل عقد (١٩٢٧). وفي البرتغال، وجد الشعر الرمزي التعبير الناجح بالأكثر في الديون الوحيد للشاعرة كاميلو بيسانها (١٨٨٧-١٩٢٦) تحت عنوان: «كليبسيتر» (١٩٢٢).

إن نابليون لاباثيوتس (١٨٨٨-١٩٤٤)، وروموس فيليراس (١٨٨٨-١٩٤٢)، وكوستاس أورائيس (١٨٩٠-١٩٥٣) وتيلوس أغراس (١٨٩٩-١٩٤٤) قد ابتكروا شعراً يونانياً يتسم بالرمزية حيث يهيمن حلم اليقظة الحزين وموسيقية التعبير. وفي رأي غالبية هؤلاء الشعراء. يلبث الشعر، قبل كل شيء، ملجأً لكل من يقرض الشعر. وتؤكد خريف اللغة الشعرية في مؤلفات كوستاس كاريوتاكس Costas Karyotakis (١٨٩٦-١٩٢٨)، فقد

تعايشت لديه النزعتان الرمزية الواقعية والسعي إلى المطلق والتهكم الساخر،  
ونظم الشعر التقليدي، والتجديد في أوزان الشعر وذلك في: «ألم الإنسان  
والأشياء» (١٩١٩)، «نينتس» (١٩٢١)، «مرثيات وهجائيات» (١٩٢٧).

«نحن أطراف من قِيَارَات

وقد باتت منهدمات

ومنى تهب الرياح

توقظ أحياناً من القصيدة

وأصواتاً متنافرات

على الأوتار متدليات

كمثل أصفاد السلاسل»

(كوسئاس كاريوناكس: «إماستيا كائي»)

لدى فياتشيفسلاف (١٨٦٦-١٩٤٩)، وعلى الخصوص، لدى ألكسندر  
بذوك (١٨٠-١٩٢١) كانت الإيقاعات، والمجانسات والصور، والرموز  
توضع موضع التطبيق بقصد الاستحواذ على عالم صوفي رمزي خبيء تحت  
عالم المظاهر. وإن «أشعار السيدة الجميلة» (١٩٠٤) تنغمس في جوٍّ أثري  
غُلوي، وتثير «المدينة» (١٩٠٤-١٩٠٨) نكري مدينة بطرسبورغ المقدسة،  
المدينة الرؤيوية. وأخيراً، هناك القصيدة الذائعة الصيت «الإثنا عشر»  
(١٩١٨) التي تُوقِّع وطء أقدام الرسل / المقتولين الاثني عشر، رسل الثورة،  
وتفضي نهايتها إلى رؤيا المسيح المُلتبسة:

«ها هم سائرون،

على هذه السالكه

بخطوات ظافرة،

وخلفهم، الكلب الساغب،

وأمامهم، نحت الرابية الداميه،

غير مرئي، يتجاوز مدى الريح،

وبطَّلقات الرصاص غير جريح،

وَدَسِفُ فَوْقَ تَرْبَةِ الْيَابِسَةِ،

وَدَررُ التَّلْجِ مَذَهْ مَصْصِيْبِيَّةٌ،

مَكْتَلًّا بِالْبَيْضِ مِنَ الثُّورودِ،

ها هو أمامهم: «يسوع المسيح».

(ألكسندر بلوك: «دفيينا نكاتا»)

أشهر أعمال أدريه بييلي (Andrei Bielyi) (١٨٨٠-١٩٣٤) رواية «بطرسبورغ» (١٩١٣)، فهي تؤدي بعداً خرافياً ومؤنياً لمدينة بطرس العظيم؛ هذه المدينة التي صارت، رغم هندسيتها الكاملة بأوصافها، حيز جميع الهذيان والجنون الثوروي. وإن بنية اللغة وإيقاعها، وكذلك مواضع الكلام، أسهمت في تعزيز القوة التعبيرية للرواية. وفي بولونيا، لم تُثر النزعة الرمزية سوى صدى هزيل، باستثناء المسرحيات الدرامية للأديب ستانيسواف فيسيانسكي (S. Wyspianski) (١٨٦٩-١٩٠٧) مثل: «أعراس» (١٩٠١) و«تحرير» (١٩٠٣)، وكذلك قصائد يان كاسبروفيتش Jan Kasproicz (١٨٦٠-١٩٢٦)، والبرامج الشعري للأديب بوليسواف تشميان (١٨٧٨-١٩٣٧).

وعلى أعقاب بريزينا كان جاكوب ديمل (١٨٧٨-١٩٦١) مُنشد الأزهير، والنفس الأندوية، والحب المسيحي، هو أيضاً مؤلف حكاية لابيرانتية [متاهة] وهي: «قصر الموت» (١٩١٢)، هذه الحكاية التي استشهد بها السوراليون. وانتقل انطونين سوبا (١٨٦٤-١٩٢٠) من المنحى الغنائي الأثاني والموالي لمذهب الطبيعة إلى الرؤى الاجتماعية للأخوة. وردت القصائد السدوفاكية نبرات تعويضية للشاعر إيفان كراسكو (١٨٧٦-١٩٥٨).

أما ألكسندر ماسيدونسكي (١٨٥٤-١٩٢٠) فقد أدخل التيار الرمزي إلى رومانيا فيما راح أوفيد دنسوزيانو (١٨٧٣-١٩٣٨) يُنصّب

نفسه منظراً لهذه الحركة. وإن شعرَ إيون بيلات (١٨٩١-١٩٤٥)،  
وإيون مينوليسكو (١٨٨١-١٩٤٤)، وجورج باكوفيا (١٨٨١-١٩٥٧)  
شِعْرٌ يمزج سمات رومانسية جديدة بشتى مئول أتباع النزعة الرمزية.  
أما النزعة الرمزية البلغارية، لكونها تتسم بالإحياء والموسيقى، فتقترب  
بالأحرى من نمط فرلين أكثر من نمط مالارميه. وأعرب بيجو جافوروف  
(١٨٧٨-١٩١٤) عن وسواس الموت، والعزلة، والثورة المعارضة  
لزمانه. وقرنَ تيودور ترجانوف (١٨٨٢-١٩٤٥) تيارِي الرمزية  
والتعبيرية الأوفر أوروبية. وما بين المنتمين إلى الرمزية البلغاريين كان  
نيكولاي ليديف (١٨٨٥-١٩٦٠)، يهرب من حقيقة الواقع ويبحث عن  
مأوى في عالم تناغم وجمال. ونزعَ ديمكو ديبيليانوف (١٨٨٧-١٩١٦)  
إلى التغلب على النزعة الفردية المفرطة وعلى نزعة استغلاق المعاني  
(الهرمسيّة Hermétisme).

## نحو مذهب كلاسيكي حديث

ورث بالاماس في اليونان الميراث الكلاسيكي، ولبث هذا الأديب قريباً من المثل الأعلى البرناسي، بشكل شعره الذي يُشيد بجمال من نمط العصور القديمة. وباستثناء بعض القصائد الغنائية، نظم شعراً يتسم بطابع قومي وفلسفي كما في نواوينه: «الحياة اللامتغيرة» (١٩٠٤) و«المدينة والعزلة» (١٩١٢)، و«سونيتة» (١٩١٩). وإن بالاماس بأسلوبه المفخم أحياناً، ترك أثره على الشعر اليوناني، ووسع نطاق مواضيعيته بأبيات الشعر اليوناني وإيقاعها.

مع أنجيلوس سيكليانوس (Angelos Sikelianos) (١٨٨٤-١٩٥١)، مؤلف قصائد غنائية: «سُدعي الرؤى» (١٩٠٩) و«أم الله» (١٩١٧)، و«تمديدات للحياة» (١٩١٥-١٩١٧)، وهو مؤلف مسرحيات مأسوية، واتخذ مذهباً الكلاسيكي أبعاداً رؤيوية تنبؤية. وبصفته ضليعاً بخرافات العصور اليونانية القديمة، قد اعتمد سيكليانوس، بصورة خاصة، على المذهب الأورفي الغنائي الذي يشبث بالغنائية في السحر والتعزيم Orphisme ودعا إلى اتحاد الإنسان بالطبيعة، طبيعة النفس العالمية، ومع 'الله' بوسيلة الحرص على ما هو جميل وعلى ممارسة الخير. وأخيراً، ألف كازانتراكيس: «أونية» وهي ملحمة التي تشتمل على ٣٣،٣٣٣ من أبيات الشعر ولم تصدر طباعتها إلا عام (١٩٣٨). وإن أوليس الذي ابتكره هائماً على أنيم أوقيانسات العالم، وحيداً ومحرراً، قد تخطى تخوم الخير والشر.

في البرتغال مارس نيكسيرا غوميز (١٨٦٠-١٩٤١) لغة كلاسيكية، وحوّل أيضاً منطقة مسقط رأسه إلى نوع من «هيلادا» [منطقة إغريقية نموذجية] منطقة حزم وخيال في كتابه: «شعب فريد» (١٩٠٩). وثمة مثل أعلى يسعى إلى الدقة والتجريد، ويسم المسرح والشعر الملحمي لدى الألماني بول إرنست (١٨٦٦-١٩٣٣)، كما يسم الأناشيد والمرائي والسونيتات لدى

الشاعر ردولف ألكسندر شرودر (١٨٧٨-١٩٦٢). أما هوفمنستال فهو موال نزرعة أنسية محافظة، وقد وجد في مسرح العصور القديمة مصدراً لوعي قريحته مثل: «إليكترا» (١٩٠٤)، و«أوديب وأبو الهول» (١٩٠٦)، وذلك قبل اتخاذه منحى عصر الباروك والتقاليد الثقافية المساوية القديمة. وكان هناك أيضاً شكل يتصف بالكمال، ولغة واضحة بائت تحت السيطرة، وهذا ما سعى إليه في البلاد المنخفضة كل من الأدباء بيتر كورنيليس بورتنس (١٨٧٠-١٩٤٣)، مترجم إخيلوس وهوميروس، وقد أدرج التفكير الأفلاطوني في مؤلفاته الشخصية كما في: «كارمينا» (١٩١٢)، و«سونيتات» (١٩٢٠) إلى جانب الأديب جان هندريك نيوبولد (١٨٦٥-١٩٢٥) وجاك بلويم (١٨٨٧-١٩٦٦)، وأدريان رولاند هولست (١٨٨٨-١٩٧٦). وإن النزرعة الساعية إلى اعتماد الكلاسيكية التي مثلها في إيطاليا بعضُ أبناء المجلة «لاروندا» (أي: باشيكي، كارداريكي، سيشي، رومه، ١٩١٩-١٩٢٣) لم تقتصر على مجرد نبذها إيديولوجيات طليعية بل اشتملت على إعادة النظر في مفاهيم التقليد ذاتها، فأفضت إلى مذهب كلاسيكي «مجازي *metaphorique* ثنائي العمق» وثرى بالموارد التعبيرية الممنوحة في العصر الحديث.

إن النزرعة الأوجية الروسية (Acméisme) [مذهب يعارض المذهب الرمزي ويشيد بالحياة وببساطة الأسلوب الأدبي] استمت اسمها من اللفظة اليونانية «أكمه» *acmé* أي الأوج. وقد توخت العودة إلى ما هو ملموس، وإلى الوضوح الكلاسيكي. وحسب توضيح غوميليف زعيم هذه الحركة، لم يعد الشاعر «شاعر الشعراء» [أي ضليعاً بأسرار الشعر الخفية] ولم يعد متبناً، بل إنه حرفي يعيد إلى كل قطة دلالتها الدقيقة. وإن مجموعة آثارنا اختوتنا (١٨٨٩-١٩٦٦) تستجيب لهذا المثل الأعلى بنقائها واقتضابها وكمالها التقني الفني. وبأكورة قصائدها العنيدة: «المساء» (١٩١٢)، و«المسبحه الوردية»<sup>(١)</sup> (١٩١٤) وهي درامات غنائية صغيرة، وجزء منها مستوحى من سيرة الأديبة. أما أوسيب ماندلستام (١٨٩٢-١٩٤٣) فقد تبنى مبادئ الأوجانية الروسية. كما تبنى نيوانه: «بطرس» (١٩١٥) نبرة القصيدة الغنائية؛ ويتشكل نيوانه:

(١) صلاة للعرءاء مريم البتول (المترجم)

«تريستيا» (١٩١٢) من قصائد رثائية نثيرة، من بين الذكريات، ذكرى سان - بيترسبورغ وأوروبا وما ألغته الثورة [البولشغية] من الحريات. وثمة صور ميثولوجية [أسطورية قديمة] ومواضيع من العصور القديمة، ونزعات نثرية، وجميعها يتوكلب، فيما تنزع إلى الانطماس الحدود ما بين النثر والشعر.

إن المذهب الصُّوري Imagisme الإنكليزي، القريب من الأوجانية [الروسية]، منحى شعري بات مُنظراً على يد توماس ادوارد هولم (١٨٨٣-١٩١٧)، ثم بمساعي إزرا باوند، وأخيراً بجهود أمي تويل (١٨٧٤-١٩٢٥). وأقدم باوند وفلاينت على عرض أهداف هذا المذهب الصُّوري في المجلة: «الشعر» (١٩١٣)، فبات العرض هذا صنفاً من بيانٍ يُعربُّ عن ردة فعل حيال المنحى الرومانسي. وقد طلبا معالجة المواضيع مباشرة، ونبذا التجريد، واللفظة الناقلة، وشددا على إيقاع الأبيات الشعرية مع التوصيلة بشعر دقيق، دونما تدفق غزير، وقريب من اللغة المألوفة ومن حقيقة الواقع الملموس. فالعنصر الجوهرى في القصيدة هو الصورة المبتكرة وبمثابة «مجمع فكري وانفعالي»، بمثابة معادل تلقائي للإدراك الحسيّ.

بعد انسياق بول فاليري Paul Valéry (١٨٧١-١٩٤٥) إلى التظيرات الفكرية، في قصيدته الطويلة: «آلهة القدر الشابة» (١٩١٧) ثم في «المفانن» (١٩٢٢)، طوّر فناً شعرياً يعتمد أساسه أولوية الروح. بيد أنه، عوضاً عن العزوف عن المحسوس، أولى مكانة هامة للإحساسات البصرية والشمية واللمسية.

«مئماً نذوب الفاكهة في المئذات

ومئماً يتحول غيابها إلى نذاعة

في قمٍ يبيت شكلها على موات،

وأنا هنا أنسجم بئذة أوهامي المقبلات،

والأسماء تشنقو للنفس المدلآتية

كحوّل النذطآن المنرامية

إلى ضجةٍ وشانعات».

(بول فاليري، «الجبانة البحرية»، «مفانن»)

مَنْ قارب فاليري وترجمته هو الأديب الإسباني خورجيه غيين Jorge Guillén (١٨٩٣-١٩٨٤)، وهو ناظم شعر يتلاعب بالمعاني ويتميز بتأليف دقيق جداً، ولاسيما في ديوانه: «نشيد» (١٩٢٨). وتنتقل آثاره الأبية من التنويه بالظواهر الأوفر بساطة إلى أعظم التجريدات، مع حرصه على إدراك الأشكال الأولى للأشياء، وملء كمال الكائن وبنينه. وعلى سبيل المثال، تغدو معة المناظر الطبيعية منسلخة عن مانتها، منزهة عن إنسانيتها، فتصير متقلصة في شبكات من العلاقات والتوترات. وتتعارض بساطة النحو مع المنحى المستعلق للمضمون. وكانت هناك باطنية *ésotérisme* مماثلة وموجودة في إيطاليا مع الشاعر أوجينيو مونتاله Eugenio Montale (١٨٩٦-١٩٨١)، وبأكورة نتاجه: «عظمة خبار» [حيوان بحري من صنف الرخويات] (١٩٢٥) وتشتمل على بذرة من بعض عناصر برنامج الشعر الطموح، أي: الانكفاء إلى شعر ما بعد الرومانسية وما بعد المذهب الرمزي، بقصد أن يتجاوز انقطاعات أتباع الحركة الطنسية. وقد تبنى مونتاله معطيات الشعر الإنكليزي والأمريكي في القرن ١٩، وإسهامات المنحى الشعري لـ ذاتوزيو وأصحاب «التيار النفسقي» [النفسقيون] (*Crépusculaires*) الذين يقلصون الذاتية الرومانسية بغية التوصل إلى مذهب شعري للموضوع، الذي يتوافق بتجديد للأساليب الإثنائية.

إن الأديب المجري ميهالي بابيتس (Mihaly Babits) (١٨٨٣-١٩٤١) يُعدُّ هو أيضاً ممثلاً للشعر الخالص. ومنذ سنة ١٩٠٩ ومع ديوانه: «أوراق تاج إيريس» كشفت أعماله النقاب عن حرصه على منح الشعر بُنية نقيقة، مع استغلال موسيقية اللغة. وكان بابيتس أحد مُعلّمي شعر الموضوع الذين يضعون الكلمات طبقاً لترتيب الذي يريده العقل، وهو ترتيب مُنزَّه عن الهفوات.

إن «قصائد الموضوع» لدى رينير ماريا ريلك (Rainer Maria Rilke) (١٨٧٥-١٩٢٦) تحاول أن تحدد بدقة موضوعاً ما: (حيواناً، زهرة في كينونتها الخاصة) أن تدركه من الداخل، في جوهره وماهيته. وإن لغة الشعر في «القصائد الجديدة» (١٩٠٧-١٩٠٨) تغدو مننخذ أوفر اقتضاباً، وأشد دقة، وأغزر تحرراً. فالكاتب يخطو خطوة إضافية صوب مذهب باطني مع «مرثيات

دوينو» التي بدأ ينظمها عام (١٩٢٢)، بمدينة موزوت في منطقة الفالايه Valais، حيث نُظمت «سونيات ليد: أورفيه» (١٩٢٣). وإن النواح على الطابع السريع الزوال لحياة الإنسان تَدَوُّونَ إلى انتماء حيال الحياة، انتماءً يتضمن تقبل الوفاة.

«ها هو زمان الأمور التي يتيسَّرُ قولها، وها هو موطنها. فهلا  
تتكلّم وتُعبّن»

(رينير ماريا رينك، «وثائقات دوينو»)

«أيتها الأرض، أليس ما تبيغون

أن يعود الالمنظور

فيوند مجدداً فينا؟

- أليس حُلمك

أن تكوني مرةً غير مرئيه؟ -

إيه أيتها الأرض الالمرئيه!

أية مهمة تفرضين

إن تم تكن التغيّر والتحول؟

إيه أيتها الأرض!

أنت يا من أهواك».

(رينير ماريا رينك: «دوينيسر إيجين»)

في مضمار النثر، انكفاً العديد من المؤلفين الأوروبيين إلى التقليد الأدبي للرواية التحليلية: قدّم أندريه جيد Gide في مؤلفاته: «الأخلاق» (١٩٠٢) و«الباب الحرج» (١٩٠٩) و«السنفونية الرعوية» (١٩١٩) وجميعها يروي حكايات مغامرة روحية. وثمة رواية ريمون راندييه (١٩٠٣-١٩٢٣): «الشيطان في الجسد» (١٩٢٣) وقد كتبها بأسلوب بارع ودقيق؛ و«حفلة رقص الكونت دورغال» (١٩٢٤) تُذكرُ برواية «أميرة دو كليف» لرواية مدام دولافاييت، [١٦٧٨] بنقاوة أسدوبها. وأقدم كل من فرانسوا مورياك (François Mauriac، ١٨٨٥-١٩٧٠) وجوليان غرين (Julien Green) (وُلد عام ١٩٠٠)

على تجديد الرواية المسيحية، بمنحها نبرات مأسوية وشبيهة بنبرات دوستوفسكي. وأتى مورياك على ذكر الصدمات ما بين الفرد والعائلة في إطار الحياة الريفية كما في («تكيل الثورص» ١٩٢٢ و«جينيتريكس» Génitrix [القطعة لاتينية تعني الأم] ١٩٢٤) و«تيريز نيكيرو» (١٩٢٧). أما غرين، فإن أشخاصه يبدون كأنهم مدفوعون إلى ارتكاب الشر من جراء قدر غامض، ويعربون عن قلقٍ ميتافيزيقي عميق، في: «جبل سينير» (١٩٢٦) و«أدريين موزورا» (١٩٢٧)، و«لوثيان» (١٩٢٩).

كان جورج برنانوس (١٨٨٨-١٩٤٨) مقتنعاً بأوهام السيكلوجيا التحليلية، فذكر لا تتابع الحياة الروحية، في رواياته المتميزة ببعده ماورائياتي [ميتافيزيقي]، كما فعل في: «تحت شمس الشيطان»، (١٩٢٦).

كانت الباكورة الهامة من أعمال الأديب النمساوي روبرت موزيل (١٨٨٠-١٩٤٢) روايته: «اضطرابات التلميذ تورلس» (١٩٠٦) التي تبرز بجلاء دور اللامعقول والغمراز السانية المازوخية [التلذذ بتعذيب الذات والآخرين معاً Masochisme] في سيكلوجية التلاميذ الداخليين، في أرياف الأقاليم. وفي بوهيميا، كانت روزينا سفوبودوفا (١٨٦٨-١٩٢٠) إحدى أوائل الأديبات في ردة فعلها: «العاشقات» (١٩٠٢) حيال التيار الطبيعي، وذلك بأوصاف شخصياتها الزلخرة بالنسوة الشابات الذواتي يجابهن العالم والحب، فيما أخذ إيفان أولبراخت (١٨٨٢-١٩٥٢)، عام (١٩١٩) في روايته: «صداقة غريبة للمثل جيزينوس»، يكشف تحكماً نادراً بالاستيطان (Introspection) [مراقبة الذات الواعية لنفسها]. ومن ابتكر الرواية السيكلوجية السلوفاكية كان ميلواوريان (١٩٠٤-١٩٨٣) وذكر قرّة إبان الحرب العالمية الأولى في روايته: «الكارثة الحية» (١٩٢٧).

في رواية «الزائرة» (١٩٢٧) للأديب موريس رولاننس Maurice Roelants (١٨٩٥-١٩٦٦) لا يحتل الديكور والوسط وتتابع الأحداث سوى مكانة محدودة، فيتركز الانتباه حول أزمة وجيزة في حياة أبطال الرواية المتمزقين ما بين رغباتهم وقيمهم الأخلاقية.

## نزعات رومانسية جديدة

أخذت شتى مُركبات رومانسية تظهر في مطلع القرن العشرين: امتداح الطبيعة الشديد، وتمجيد القوى البدائية، والعودة إلى القيم الشعبية، وإلى الغرائبية (Exotisme). وعلى هذا المنوال، في ألمانيا، وخلال الحكايات المليئة بالفانتازيا [أي الخيال المُبدع] لدى الأديب ريكارد أهوش (١٨٦٤-١٩٤٧) الذي استعاد نبرة الحكاية، ولاسيما لدى هيرمان هيس (١٨٧-١٩٦٢) في مؤلفه «أغاني رومانسية» (١٨٩٩) المنغمسة في جوّ ذي مسحة حزينة، عند تخوم الحلم وحقيقة الواقع، فيما راحت قصصه في: «بيتر كامنزند»، (١٩٠٤) و«كنولب»، (١٩١٥) تستعيد موضوع الترحل الشرود، وحرية الفنان، واللجوء إلى عالم الأحلام، والانفتاح على الطبيعة. وإن رواياته التالية: «نيمان» (١٩٢٠) و«سيد هارتا» (١٩٢٢) و«ذئب السهوب» (١٩٢٧) و«نرسيس مُوند» (١٩٣٠) نصف التمزق بين الشهوة الشبقية والنزعة الروحانية. وفي ختام بحث طويل يلتبس الذات الإنسانية، يرتقي الأبطال المعذبون إلى توازن سريرة الروح ومع فيرنر فون هاينستام (١٨٥٩-١٩٤٠) أصبحت سِنماً لاغرلوف (١٨٥٨-١٩٤٠) ممثلة النيورومانسية [الرومانسية الجديدة] الاسكندنافية. وإلى جانب حكايتها التربوية: (الرحلة العجيبة لـ نيلس أولغرسون في ربوع السويد، ١٩٠٦-١٩٠٧) سردت في روايتها: «إمبراطور البرتغال» (١٩١٤) قصة حب جهول، حب والد لابنته.

ثمة نغمات رومانسية جديدة ندركها أيضاً في إنكلترا لدى «الشعراء الجيورجيين» [قصائدهم زراعية المواضيع] فهناك: ادوارد توماس (١٨٧٨-١٩١٧) وروبيرت غريغز (١٨٩٥-١٩٨٥)؛ وفي البرتغال مع الشاعرة فلوريبلا إسبانكا (١٨٩٥-١٩٣٠)، وكذلك في فرنسا لدى بول فوّر (١٨٧١-

(١٩٦١)، وفرنسيس جيمس (١٨٦٨-١٩٣٨)، وأن دو نواي (١٨٧٦-١٩٣٣). وإن الرواية للأديب ألان فورنييه (١٨٨٦-١٩١٤): «مُونن الكبير» (١٩١٣) تصف تدريب مراهق على الحب. ويذكر حساسية تحول شكل الواقع اليومي عبر أحلام اليقظة وكل ما هو عجيب رائع.

وسعى بعض الكتاب، في مفاتن الحيز الآخر، إلى الخلاص من داء حياتهم: فموضّع الروائي النيبرلاندي أرثور فان شندل (١٨٧٤-١٩٤٦)، في إيطاليا خلال العصور الوسطى، أعماله الأولى: «متسكع عاشق» (١٩٠٤) و«متسكع زائع» (١٩١٣). وهذه الغرائبية exotique تتخذ نبرات أشد مأسوية وأسلوباً أوفر حدثة لدى الشاعر جان جاكوب سلاوروهوف (١٨٩٨-١٩٣٦) J. J. Slauerhoff.

أما التجدد السينمائي فقد أكد، إزاء الثقافة الإنكليزية، أصالة المزاج الأيرلندي المتسم ببعد رؤيوي، وينزعة إلى طم المنحى الصوفي وكأبته. وقد مجد ويليم بولتر بيتز (١٨٦٥-١٩٣٩) في مسرحياته الدرامية الغنائية آلام أيرلندا البطولية وذلك في: «كاثرين في هوليبان» (١٩٠٢) و«ديريدر» (١٩٠٧). وإن لبثت بعض مسرحياته جنيرة بالمأساة اليونانية: كما هي «ديريدر الأوجاع» (١٩١٠)، فإن مسرحياته الأخرى تفسح مجالاً هاماً للعنصر الهزلي، كما في: «بئر القديسين» (١٩٠٧) و«مهرج العالم الغربي» (١٩٠٧) و«زواج المبيض» [للأوعية المعنوية] (١٩٠٧). وسوف نجد طريقة سينج امتداداً لها في مسرح سير أوكاسين O'Casey/Sean (١٨٨٤-١٩٦٤) الذي أحل التناوب ما بين السخرية العنيفة ونبرات تثير العواطف، وابتكر مذهباً واقعياً Réalisme غامضاً، ودينياً في بعض الأحيان في: «جونون والطاوس» (١٩٢٤) و«العربة والنجوم» (١٩٢٦). وإن مسرحيات بيتز وسينج وأوكاسي، سوف تسهم في تعزيز شهرة (مسرح الدير) Abbey Théâtre.

«في مسرحية جيدة، لا بد أن يكون لجميع الإجابات [الحوارية] مذاق ثري كمثل مذاق الجوز أو التفاح [...]».\*

(سينج Syngé، «مهرج العالم الغربي»)

تفجرت الثورة النيورومانسية [الرومانسية الجديدة] شعراء بوهيميا على المجتمع البرجوازي وعلى الدولة النمساوية. وظل الأديب ستانسلاف كوستانويمان (١٨٧٥-١٩٤٧)، «انحطاطياً» في مجموعته لعام (١٨٩٦) وصار محرراً للجنة الفوضوية: «العبادة الجديدة» (١٨٩٧-١٩٠٥) وتبدى موالياً لمذهب الطبيعة في مؤلفه: «كتاب الغابات والمياه وسفوح التلال» (١٩١٤)، وذلك قبل أن يتغنى، حوالي عام (١٩١٨)، بالحضارة العصرية وبالثورة البولشفية. وإن مزاج فيكتور نيك (١٨٧٧-١٩٣٠) أفضى تماماً إلى تمزق رومانسي، ما بين أحلام العظمة وخيبة الأمل، وحيال مجتمع يسقط على الأرض انحطاطاً. وقراءة الفترة ذاتها، ازدهر ما قد سُمي «التيار السيتي» [شعب السيت أحد الشعوب الأوروبية الوسطى المنقرضة ق. م. ومن عرق إيراني] وهو شعر موضوعه الطبيعة والريف الروسيين، وذلك مع نيكولا كليويف (١٨٨٥-١٩٣٧)، وسيرج إسنين (Serge Essenine) (١٨٩٥-١٩٢٥)، وقد خابت تطلعات كليهما من جراء الثورة التي توقعا منها اتباعاً لروسيا الفلاحية القديمة. وراحت قصيدة كليويف: «الريف» (١٩٢٧) التي جعلته يستحق صفة مناهض للثورة، تدعو في النهاية إلى ثورة فلاحية جديدة ورُسخت مؤلفاته تقاليد فلاحي شمال روسيا، وكذلك الثقافة المتأقفة الرهيبة لنزعة الانحطاط: «كتاب الأغنيات» (١٩١٩). ولدى أسنين، صار مذهب الفيلسوف المسيحية ينعم بمزيد من القوة وذلك في: «قدم» (١٩١٧) و«التجلي» [تجلي السيد المسيح] (١٩١٧)، ولاسيما في «أيدوني» (١٩١٨) التي تثير ذكرى مدينة خيالية، ويعن الشاعر فيها مع نبرته التنبؤية مجيء مخلص جديد. وبات القلق واليأس يهيمنان على نهاية نتاج أسنين، فانتحر عام (١٩٢٥).

هناك أدب للأرض مسقط الرأس، له نبرات تعرب عن الحنين أو التمرد؛ وقام بابتكارها ثلاثة شعراء وُلدوا في ترانسيلفانيا: جورج كوسبوك (١٨٦٦-١٩١٨) وهو مؤلف موشحات غنائية وغزليات؛ وستيفان إيوسيف (١٨٧٥-١٩١٣) مؤلف مرثيات؛ وغوغا Gogá «الشاعر القومي» المتحمس. وإن الأديب نيكولاس يورغا (١٨٧١-١٩٤٠) قد مجّد، في حكاياته ومسرحياته الدرامية التاريخية، عالم الفلاحين والتقاليد القروية، فيما نوّهت

روايات ميخائيل سادوفيانو (١٨٨٠-١٩٦١) بماضي الشعب الروماني من خلال العديد من الشخصيات: جنود، فلاحين، نبلاء روس، وهلم جرا...

وتعززت القيم ذاتها في الأدب البلغاري: واستقى جوردان جوفكوف (١٨٠-١٩٣٧) على نحو موفق من المصادر الفولكلورية. وإن المثل العليا الرومانسية ميزت أيضاً بسمتها أحد كتاب بلغاريا الأوسع شعبية، ألا وهو كيريل هريستوف (Kiril Kristov) (١٨٧٥-١٩٤٤): مؤلف شعر للطبيعة، وللهوى العسقي، حيث الأنا يتحرر من التقاليد والمعايير لكي يطلق العنان لشهوة شبقية طافحة.

### منحى القريحة في النزعة الواقعية: الرواية السائدة:

أعدت في فرنسا، عدة روايات متدفقة (Romans Fleuves) [مسهبة جداً تروي حياة أسرة مع أولادها وأحفادها]، ومنها رواية «جان كريستوف» (١٩٠٤-١٩١٢) للأديب رومان رولان (١٨٦٦-١٩٤٤) وهي سيرة حياة متخيلة لمؤلف موسيقي استقى الكثير من بيتهوفن؛ و«آل نيبو» (١٩٢٢-١٩٤٠) للكاتب روجيه مارتان دوغار (١٨١-١٩٥٨): وتعطي هذه الرواية لوحة شاملة للواقع الاجتماعي والسياسي في فرنسا، منذ عشية الحرب العالمية الأولى حتى نهايتها. وكذلك، جون غالستورثي (١٨٦٧-١٩٣٣) في «الساغا فورست» (١٩٠٦-١٩٢٧) [ساغا: حكاية من الأدب الاسكندنافي]، وهي تسرد، خلال عدة أجيال، من العهد الفيكتوري حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى، أحداث ازدهار البرجوازية الكبيرة وانحطاطها.

وصف أرنولد بينيت (١٨٦٧-١٩٣١) بتفاصيل دقيقة لوحة للحياة الكادمة في «الطبقة المتوسطة» وللعمال في النواحي الإدارية بإقليم ميدلاندز وذلك في: «أنا المدن الخمسة» (١٩٠٢) و«حكاية نسوة بسيطات» (١٩٠٨) و«هيندا ليسويز» (١٩١١). وثمة هيربرت جورج ويلز (١٨٦٦-١٩٤٦) الذي عالج، بما يكفي من الفكاهة، مشكلات الطبقة المتوسطة عند عتبة قرننا العشرين كما في: «الحب والسيد لويسهاو» (١٩٠٠) و«قصة السيد بولي» (١٩١٠).

في ألمانيا، كانت رواية «آل بُودنبروك» (١٩٠١) للأديب توماس مان (Thomas Mann) (١٨٧٥-١٩٥٥) تشكل جزءاً من هذه الروايات التي تعني عدة أجيال، فتعطي صورة دقيقة عن مجتمع ذلك الزمان. وفي الدنمارك، ألف جينسن Jensen حقةً روائيةً مسهبةً تشيد بخرافات الإنسانية وأساطيرها: «الرحلة الطويلة» (١٩٠٨-١٩٢٢).

وصف إيفان ألكسييفيتش بونين (١٨٧٠-١٩٥٣) في حكاياته عن الأيام الأخيرة لطبقة نبلاء الأرض الروسية، ورسم لوحة حياة الفلاحين قبل عام ١٩١٧: «القرية» (١٩١٠) وروايته: «سيد من سان فرانسيسكو» (١٩١٥)؛ رواية هجائية لاذعة للندوات في المجتمع وقد لبثت حياتها تشبه الموات [حالة الموت].

رسم فانتسلاف بيرينت (١٨٧٣-١٩٤٠)، لوحة عن المجتمع البولوني لما قبل الحرب في روايته: «نباتات شتوية» (١٩١١). وقد أوحى ثورة سنة (١٩٠٥) ناقد التيار الإقليمي البولوني، وهو ستانيسواف بجزوفسكي (١٨٧٨-١٩١١) في: «السنة الذهب» (١٩٠٧)، وراح يطور فلسفةً يصلح فيها الوعي الماركسي مع الفكر الكاثوليكي، وبصفته هذه، قد مارس تأثيراً كبيراً. وخلال الحرب وبعدها، كانت أهم الحكايات الواقعية حكايات ستيفان جيرومسكي (١٨٦٤-١٩٢٥): «قبل الربيع» (١٩٢٥) و«بوليوش كانن باندروفسكي» (١٨٨٥-١٩٤٤)، وأندجيه ستروغ (١٨٧١-١٩٣٧)، وزوفيا ناوكوفسكا (١٨٤-١٩٥٤)، هم الذين توهموا بالناسعات الأولى لاستقلال بولونيا، وأحياناً ما وضحوا وجود هوة ما بين حلم بولونيا الحرة، وتطبيق هذه الحرية، وذلك في: «الحرورية» (١٩٣٥) للأديبة ماري مايروفا (١٨٨٢-١٩٦٧)؛ فهذا التطبيق جعل الحياة تعود إلى ثلاثة أجيال من أسرة عمالية في حوض صناعي قريب من براغ: وإن ثا ماريا نيتشوفا (١٨٧٣-١٩٥٧) وصفت الأوساط البرجوازية، والفكرية، والغنية في العاصمة؛ وكان كاريل ماتيج كاييك شود (١٨٦٠-١٩٢٧) قريباً من المذهب الطبيعي مع ذكريات عارية من الشفقة وذات النبرات الفجة والساخرة، وذكر رعا ع مدينة براغ، وندوات أرباب الصناعة الصابيين.

في سلوفاكيا، استمر تيار مذهب الواقعية مُرسخاً مسيرته في الرواية الكبيرة الأخيرة للأديب مارتين كوكوتشين (١٨٦٠-١٩٢٨)، ولدى جوزيف

نيداشي (١٨٦٦-١٩٤٠)، مؤلف اللوحات الأدبية التاريخية، والذي عالج، وبروح ناقدة أيضاً، جوانب الحياة المعاصرة. وفي المجر، وصف بايبس حياة أسرة من مدينة يجتازها نهر الدانوب: «ابن الوفاة» (١٩٢٧)، فيما لبث زيغموذ موريكز (١٨٧٩-١٩٤٢) بصور لوحة شاملة تنتقد عليّة القوم والوجهاء: «هؤلاء السادة يتسلون» (١٩٢٨)، و«الأسرة» (١٩٣٠)، أو بعث الحياة في العصر المزدهر لترانسيلفانيا خلال القرن السابع عشر، إبان سيادة أمير بروستانتني كان يروم مصالحة الأديان والقوميات، وذلك في روايته: «إردلي، ترانسيلفانيا» (١٩٢٢-١٩٣٩).

سعى كارلوس مالميرونياس (١٨٧٥-١٩٤١) إلى توضيح الحوادث التي قلبت البرتغال رأساً على عقب، إبان زمانه، حيث بات هو نفسه ضحية، وكاتباً مضطهداً ومنفيّاً، لأنه كان موالياً لمنحى النظام الملكي (Monarchiste). ووصفت روايته «آل تيليس دي ألبيرغاريا» (١٩٠١) أصناف الصدمات والتعاسات لإحدى العائلات خلال فترة نضال المذهب الليبرالي، وسرد في «آلام ماريّا دو تشيؤو» (١٩٠٢) وقائع الحياة في ليشبونة حين كان جيش نابليون يحاول أن يفرض سيطرته على البرتغال. وكان الكاتب أكويلينو ريبيرو (١٨٨٥-١٩٦٣)، حليف القضية الموالية للجمهورية، وموفقاً في وصفه حياة الأرياف دون أن يتورط في تيار المنحى الإقليمي البحت: «قتل الشيطان» (١٩٣٠).

أما في اليونان، فإن غريغوريوس كسينوبولوس (Grigorios Xenopoulos) (١٨٦٧-١٩٥١)، الذي كان أيضاً كاتباً مسرحياً، لم يقتصر على وصف دقيق، وصف سطحي نسبياً، لحقيقة الواقع اليوناني، بل راح يتساءل عن الأسباب السيكولوجية والاجتماعية في: «مرغريتا ستيفا» (١٩٠٦) و«الصخرة الحمراء» (١٩١٥) و«لاورا» (١٩٢١) و«خطوبة سرية» (١٩٢٩). وقد موضع رواياته في أطر شديدة التنوع، وغالباً في عاصمة اليونان، التي نوّه بجوّها أيضاً مع كونستانتينوس كريستوماذوس (١٨٦٧-١٩١١).

## منحى القريحة الهجائية:

ما بين (١٩٠٠-١٩٣٠) لبث كل من الرواية والمسرح مجال انتقاد عنيف بدرجات متفاوتة لوضع سياسة العصر ومجتمعه في إنكلترا. وكان ثمة شخصية كبيرة تهيمن على المسرح، وهو جورج برنارد شو (George Bernard Shaw) (١٨٥٦-١٩٥٠) واتسمت رؤياه للعالم بفكر داروين ونيثته، وتميّزَ بمعتقدته الدفأولي بقوة حيوية من شأنها تحديد التطور في كتابه: «الإنسان والإنسان الأسمى» [المتفوق بمثالياته] (١٩٠٣)، ثم في: «العودة إلى ماثوساليم» (١٩٢٢) [أحد الأجداد الكتابيين لما قبل الطوفان، ويقال إنه عاش ٩٦٩ سنة]، ومن شأن مؤلفاته أن تحث بعض الأفراد على تَوَخُّيهِم تقدم المجتمع. وإن مسرحه، قبل كل شيء، مسرح أفكار، ويقسم بعقدة أسرة، وغالباً ما تكون منكفة، وبحوار في غاية النجاح المتألق، بحوار مفعم بالتعبير الفكاهية المتحدقة، ويتلاعب بالمفارقات. وراح شو يمارس برهنة في: «قيصر وكليوباترا» (١٩٠١) و«بيغماليون» (١٩١٣) [ملك أسطوري من قبرص، نحت تمثال فتاة فأحبها وتزوجها بعد أن بثت الآلهة فيها الحياة] و«القديس جوان والقديسة جوانة» (١٩٢٣)، وأعدّ مقدمة لكل من هذه المسرحيات لتوضيح رسائلها. وتناول أيضاً مواضيع شتى كالدين، الزواج، الحب، التربية، العلاقات ما بين الوالدين والأطفال، الملكية. وندد بمراءة مجتمع يعتمد أساسه المال: فهذا المجتمع يرى أن الفقر أسوأ العيوب ونزعات الشر: «ريارا» (١٩٠٥).

لقي النجاح كل من صفاء الذهن والسخرية لدى الأديب ألدوس هوكسلي (Aldous Huxley) (١٩٨٤-١٩٦٣) الذي قام بهجاء أوساط المفكرين لما بعد الحرب [العالمية الأولى]، كما فعل في: «مادة الكروم الصفراء» (١٩٢١) و«حقة مفرغة» (١٩٢٣) و«طباقي مصاحب» (١٩٢٨). وتسلّى هوكسلي بنفالة زمانه وفوضاه الأخلاقية؛ وشهرّ بالسعي إلى سعادة سطحية، والجهل والنوعية الهزيلة، ويختبئ جميعها تحت الادعاء. وشكلت المناقشات ما بين العلماء من الشخصيات جوهر رواياته، لأن هذا الأديب الباحث غالباً ما تفوَّق على الأديب الروائي.

عقب فترة أولى سيطرت عليها حساسية نهاية القرن المنصرم وكذلك الجمالية، ندد نثر هاينريخ مان Heinrich Mann (1871-1950) بعبوب أوساط عصره الفنية، ولاسيما المراءة والنزعة الأعرافية (Conformisme) الدينية في المجتمع الويلهيميني [نسبة إلى ويلهيمين ملكة البلاد المنخفضة: 1890 إلى 1948]: وذلك في كتابه: «البروفسور الأقامة ونهاية متسلط» (1905). ونتاجه الأدبي الهام هو الثلاثية: «الإمبراطورية» وتتألف من: «الرعية» (1918)، و«الفقراء» (1918)، و«الرأس» (1925). و«الرعية» تكشف القناع عن المرونة والنزعة القومية والتعطش إلى سلطة البورجوازي البروسي. وإن الطابع المتطرف الذي يميل أحياناً إلى مبالغة الكاريكاتور والسخرية الهازئة ينتقل بفكر القارئ إلى النزعة التعبيرية.

ما ترك الأديب السويدي، هيامار سودبرغ (1869-1914) من روايات وأقاصيص يمثل نزعة واقعية ذات مسحة من الهزء والنزعة الشكوكية.

غدا الهجاء السياسي والاجتماعي سلاحاً من أسلحة السلوفاكيين الذين ينتقدون بشدة المجرين المتسلطين وذهنية مواطنيهم، قبل تحرير عام (1918) وبعده (جوزيف غريغور تاجوفسكي 1874-1946؛ وجانكوجيسينكي، 1874-1945) وكذلك الألبان التشيكيان جوزيف تشايبك (1887-1945) وشقيقه كاريل تشايبك (Karel Capek) (1890-1938) قد اشتهرا في مسرحهما بجنون الإنسان وحماقته. وإن «تلاعب الحب المهلك» مسرحية كتبها الأخوان ما بين (1908-1910) ونشرت في المجلات عام (1911) وهي شكل متبدل وفكاهي، غنائي وهزئي ساخر في أسلوب «كوميديا الفن». و«المهامة» حول الشباب الفاتح الظافر في مسرحية: «التشقي» (1920) التي وضعا خطوطها الأساسية (وبمرح إبان إقامتها في باريس)، وقد استعيدت فيما بعد، فوضعها كاريل في منظور جديد على مزيد من الهجاء. وانتقد ياروسلاف هاشيك (Jaroslav Hasek) (1883-1923) في روايته «مغامرات الجندي الطيب شفيك» (1921-1923) الدولة، و«النظام» الذي يسحق الفرد البشري. وقد ابتكر بطلاً «مجهولاً، متواضعاً»

مشتربداً محتالاً ينعم بوجه ساذج بريء لكنه يُنفذُ حرفياً جميع الأوامر. فُتري، هل الأمر يعني سانجاً حقيقياً، «معتوهاً بالولادة»، شخصاً يتظاهر في تصرفه بالازدراء حيال الأعراف، شخصاً خطراً، أم بالأحرى مجرد إنسان حريص على إيقاد حياته؟ وهذا البطل المناقض للبطولة: (Antichéros) والذي يعجز المرء عن فهمه وإدراكه هو، قبل كل شيء الإنسان بكامله الذي يحاول العزوف عن الجنون والاستلاب، ومن ثم، يسهم في تخريب أجهزة السلطة القائمة بالإكراه.

ازدهرت أيضاً قريحة الهجاء في بولونيا منذ (١٩١٣-١٩١٤) مع الأدباء آندجيه ستروغ، ستانيسواف إغناسي فيتكيفيتش (١٨٨٥-١٩٣٩) ورومان يافورسكي (١٨٨٣-١٩٤٤). وكذلك هو الأمر في روسيا مع إيغيني زامياتين (Evgueni Zamiatine) (١٨٤-١٩٣٧) الذي تصدر «سيرايون»: أي مجموعة استكثت اسمها من ناسك، هوفمان الذي يجسد استقلال الابتكار الفني. وفي باكورة إنتاجه الأدبي، انتقد بشدة نجاح ما هو سطحي ومتشبهت بنزعة الأعراف في: «ريف الأقاليم» (١٩١٣)، و«بعيداً قصياً» (١٩١٤)، كما انتقد استعباد الفرد باسم الجماهير في: «الكهف» (١٩٢٠) و«نحن الآخرون» (١٩٢١). وفي الآثار الأدبية للكاتب ميخائيل بولغاكوف (Mikail Boulgakov) (١٨٩١-١٩٤٠) ارتدى الهجاء مسحة غرابية عجيبة. وفي أقاصيصه، أكانت أحداثها تجري في موسكو أم في مزارع الدولة، فقد نزع القناع عن دناءة السوفييتي الوسطي وجشعه، وعن سلطان البيروقراطية، وخطر التجارب العلمية المناقضة للطبيعة: «قلب شديد القسوة» (١٩٢٥)، و«البيض المشؤوم» (١٩٢٥). وثمة من قلم ميخائيل زوتشنيكو (١٨٩٥-١٩٥٨) حكايات قصيرة تنعم بأسلوب أنيق جداً، وتشكل ملهة حقيقية حول أخلاق الإنسان السوفييتي، ويعتمد أساسها حكايات صغيرة يسردها بلغة عذبة رجل من الشعب المحدود الثقافة، رجل دنيء ومتشبهت بالمنحى الاشتراكي الجماعي. أما المنحى الهجائي فقد أذاع شهرته مسرح فلايمير مايا كوفسكي (Vladimir Maïakivski) (١٨٩٣-١٩٣٠)، وفي مؤلفه «البقة» (١٩٢٩) انتقد البيروقراطية السوفييتية.

## الأدب والمذهب الاشتراكي:

إن آثار شتى المؤلفين الأوروبيين ارتدت، منذ مطلع القرن العشرين، سمة فئاتهم الموالية للاشتراكية في البلاد المنخفضة. ولبثت هانرييت رولاند هولست - فان در شالك (H.R.H.-Vander Schalk) (١٨٦٩-١٩٥٢)، طوال دواوينها الشعرية، ترسم مراحل مشوارها الروحي، منذ انتمائها إلى الاشتراكية: «الولادة الثانية» (١٩٠٣)، و«المسالك المترقية» (١٩٠٧)، حتى معاناتها من صعوبات الشيوعية وذلك في: «المرأة في الغابة» (١٩١٢)، و«ما بين عالمين» (١٩٢٣). وفي إقليم الفلاندر، غالباً ما اُقرن النضال الموالي للاشتراكية بمعركة من أجل القضية الفلامندية، وهذا ما تشهد عليه قصيدة رونييه دو كليرك (١٨٧٧-١٩٣٢).

إن مارين اندرسن نيكسويه (M.A.Nexoe) (١٨٦٩-١٩٥٤) الدنماركي، في سلسلته الروائية حول «بيئيه الفاتح» (١٩١٠-١٩٠٦) قد ابتكر البطل البروليتاري الأول. وسرد، في منظور شيوعي طوباوي، تطور هذا الشخص منذ طفولته، بصفته ابناً لعامل يومي حتى نشاطه بصفته نقابياً.

«لقد كانت طفولة بيئيه سعيدة، رغم جميع المصاعب: تشيداً للحياة ممتزجاً بالعبث، وهذا ما سبق أن كانت. والدموع تؤكد موسيقى، وكذلك البهجة أيضاً، ومن بعد يخال للمرء أنه يسمع تشيداً (...)

والآن هو هناك: سليم البنية قويتها، وقد تقد سلاحه من الأنبياء والقضاة، والرسول، ومن مدة وعشرين مزموراً؛ ولم نزل جبهته عارية، تقطر عرقاً، حين انطلاقه إلى غزوه العالم.»

(مارين اندرسن نيكسويه: «بيئيه الفاتح»)

في روسيا، عقب الثورة، تطور فن مؤتمر. وكان ثمة عصر «الثقافة البروليتارية» (١٩١٨-١٩٢٣) المنة لتنظيم الثقافة والتربية لأجل البروليتاريا. واجتاحت هذه الثقافة بسرعة ألمانيا وبولونيا وتشيكوسلوفاكيا. كما اجتاحت التيار النضالي الاشتراكي دراسات الأخلاق والأعراف لدى

روائيين يونانيين: هاجوبولوس: «القصر على عدوة النهر» (١٩١٥)،  
وقسطنطينوس ثيوتوكس (١٨٧٢-١٩٢٣)، «الشرف والمال» (١٩١٢)،  
و«العبيد الأرقاء في أصفادهم» (١٩٢٢).

### أدب الحرب:

أحدثت فظائع الحرب الكبيرة، على عدد لا يستهان به من الكتاب، تأثير  
صدمة سيكولوجية تركت ذبولها المستديمة على جملة نتاجهم الأدبي وعلى  
أعمال هنري بربوس (١٨٧٣-١٩٣٥)، «النار» (١٩١٦)، ورولاندد  
دورجونس (١٨٨٦-١٩٦٨)، «الصلبان الخشبية» (١٩١٩). وقصائد الشعراء  
الإنكليزي: روبرت بروك (١٨٧-١٩٦٨) وسوف يجعله موته المبكر في  
الجبهة بطلاً جَمَّ الشعبية؛ وثمة أيضاً: غريغزيد ساسون (١٨٦-١٩٦٧)  
ووينفرد أوون (١٨٩٣-١٩١٨).

في ألمانيا، كثرت الشهادات على هذه السنوات المعتمة، ولاسيما شهادة  
«قُدر الرقيب غريشا» (١٩٢٧) للكاتب ارنولد زويغ (١٨٨٧-١٩٦٨)،  
والروايات المختلف عليها من تأليف إرنست يونغز (وُلد عام ١٨٩٥) الذي  
أشاد بعظمة الحرب في روايته «عواصف فولانية» (١٩٢٠)، و«الحرب  
والدنتا» (١٩٢٢).

ذُكر قتال «الفيالق» (Légionnaires) [جنود الفرقة الأجنبية]، المتطوعين  
التشيكيين / السلوفاكيين في جيوش الحلفاء، وذُكر تارة على النمط الواقعي ونمط  
النقد من قبل الروائي جوزيف كُوبتا (١٨٩٤-١٩٦٢) في كتابه: «السرية الثالثة»  
(١٩٢٤-١٩٣٤)، وتارة على المنحى الملحمي والبطولي لدى الشاعر رودولف  
ميدنيك (١٨٩٠-١٩٤٠) في: «أناباز» (١٩٢١-١٩٢٧). واحتدمت ثورة  
فلايسلاف فانتشوره (١٨٩١-١٩٤٢) على جنون المنحى العسكري في مؤلفه:  
«حقول الحراثة والحروب» (١٩٢٥). وفي ربوع السلوفاكيين، أثارت الحرب،  
في البداية، الشعور بالفضاعة، وذلك في سونيقات باقل هفيزدوسلاف (١٨٤٩-  
١٩٢١). وفيما بعد، برز الوعي بمعركة حاسمة لأجل التحرير القومي  
(جيسينسكي، تاجوفسكي، أوريان).

أما في بولونيا، فاقتترنت نهاية الحرب باسترداد الاستقلال، وإن الشهادات الكبيرة لنزعة منحى السلم، وهي شهادات وحيدة، تمثلها قصائد جوزيف فيتلينغ (١٨٩٦-١٩٧٦) ولاسيما منها: «الفتيد» (١٩٢٠).

### موضوع الأرض:

إن الرواية الموالية للتيار الإقليمي ولمذهب النزعة الواقعية الفلاحية يمثلان توجهاً قد كان في غاية من القوة لدى الأدب الفلامندي. وقد أثارَت رواية «حقل الكتان» (١٩٠٧) للأديب ستيجن ستروفيلس (١٨٧١-١٩٦٩) ذكر الأهواء البسيطة التي تنعش حياة فلاحي ضفاف نهر الليس Lys: فثمة أب وابنة قد وُضِعَت قصتهما في مقارنة مع حياة الطبيعة فاكتسبت بذلك بُعداً عالمياً.

نعثر مجدداً، في اسكتلندا، على بعض جوانب المذهب الواقعي في آثار العديد من الكتاب، ومنهم: جوهان سكيولنبورغ (١٨٦١-١٩٣٦)، وجيف آكجار (١٨٦٦-١٩٣٠) وجوان فالنبرغر (١٨٧٩-١٩٦٧). أما ماري بريغندال (١٨٦٧-١٩٤٠) فهي مؤلفة سلسلة عنونها «مشاهد عن حياة الناس في سودال» (١٩١٤-١٩٢٣). ولبثت تصف، في منظور نقدي، ظروف حياة الفلاحين والعمال اليوميين في الدنمارك وهم يُجابون المجتمع العصري.

واستعيد موضوع الأرض خلال النتاج الأدبي المجرى في أعمال إسحاق توموركني (١٨٦٦-١٩١٧)، وفيرينك مورا (١٨٧٩-١٩٣٤) وفي بولونيا، على يد فواديسواف ريمونت (Wladyslaw Reymont) (١٨٦٨-١٩٢٨)؛ فقد ترك لوحة أدبية هيبةً لحياة الفلاحين في أربعة مجلدات: «الفلاحون» (١٩٠٤-١٩٠٩) فبال جائزة نوبل لعام (١٩٢٤). وفي هذا المنحى تتوضع ماري دابروفسكا (Maria Dabrowska) (١٨٨٩-١٩٦٥) مع روايتها «أناس من هناك» (١٩٢٥)، وفواديسواف أوركان (١٨٧٥-١٩٣٠) وهو كاتب فلاح. وطفق فولكلور مناطق جبال التاترا وطبيعتها الوحشية، وكذلك حكايات وأخلاق أهالي الجبال، توحى قريحة كاجميج بشيرفا نيتماير (١٨٦٥-١٩٤٠) في تأليف «أسطورة جبال التاترا» (١٩١٢).

في تشيكوسلوفاكيا، نشر جوزيف كُتاب (١٩٠٠-١٩٧٣) روايته «أناسٌ وجبال» (١٩٢٨). وإن المواضيع الفلاحية لدى السلوفاكي كوكوتشين، تشكل أحد الاهتمامات المفضلة للمجري ألين بيلين (١٨٨٧-١٩٤٩)، وكان معانياً لعالم المدن الذي يهدم النظام الأبوي.

تنتمي بالأحرى الرواية الريفية الفرنسية إلى النزعة الشعرية الواقعية التي لا تستثني ما هو عجيب [في عنصر الإبداع الأدبي]. وثمة سيرة الحياة الذاتية والحكاية الروائية والتتويه بواقع الحقائق الريفية والتحليل السيكولوجي، وكل ذلك يختلط في «الكرمة وحلقاتها» (١٩٠٨)، و«منزل كلودين» (١٩٢٢)، و«سيدو» (١٩٣٠) للأنيبية كولينت Colette (١٨٧٣-١٩٥٤). وابتكر موريس جُنيفوا (١٨٩٠-١٩٨٠) مع روايته «رابوليو» (١٩٢٥) شخصية صياد غير قانوني تحته فطرته؛ وأفلح في إعرابه، بأسلوب ممتع، عن الاقتتان الذي تمارسه المشاهد الطبيعية لإقليم سُوَونِي. وتعرزت النزعة هذه مع «المأسي الجبيلية» للكاتب شارل - فيرينان رامو (١٨٧٨-١٩٤٧). أما مسرحية «الذعر الشديد في الجبل» (١٩٢٦) فهي حكاية تُخرجُ على خشبة المسرح قلق الإنسان الشديد أمام إدراكاته الحسية التي تشوهها قوة المخيلة. وإن الحكايات التالية تلح على الفتنة الساحرة التي تمارسها غوامض الجبال على كائنات بشرية بسيطة الوعي وتتموضع هذه الحكايات في إطار تقاليد القصة، التقاليد المتسمة بانطباع عام يزدان بغرابةٍ عجيبة، رغم أن اللغة تلبث ذات صياغة تتماشى مع لهجة طبقة الفلاحين في إقليم: الفود [السويسري].

### من المذهب الواقعي إلى الغرائبية exotisme:

إن الآثار العلمية المستقبلية [يعني: العلوم التخيلية science-fiction] بصحبة عمرة من التفاصيل من تيار المنحى الواقعي التي تزود بصفة أصيلة الديكورات والأحداث الأوفر شططاً وغرابة هي آثار تتحو إلى التشهير بأصناف الطوباوية والتنديد بها، كما هي في حكايات الأنيب الروسي زامياتين، الذي أمد أورويل بوحى القريحة، وكذلك في الثلاثية: «قمري» للروائي البولوني ييجي جووافسكي (١٨٧٤-١٩١٥)، و«على الكرة القضية»

(١٩٠٣)، و«الظافر» (١٩١٠)، و«الأرض القديمة» (١٩١١)، أما «الرجال الأوائل على القمر» (١٩٠١)، و«غذاء الآلهة» (١٩٠٤)، و«حرب الأجواء» (١٩٠٨) فجميعها للأديب ويلز Wells، ولا تسرد مجرد مغامرات لها سحر أسر، على منوال جون فيرن، بل تجعل المرء يحترس من أخطار العلوم.

ونقدم رواية أنتوني سلونيمسكي (١٨٩٥-١٩٧٦) Antoni Slonimski «طوربيد الزمان» (١٩٢٤) محاولة لكتابة التاريخ مجدداً، فيما نتقلنا إلى أزمنة الثورة الفرنسية.

هناك نمط آخر من الغرابة العجيبة [فانتستيك] يظهر في آثار ستانيسلاف فينكييفيتش التي تنتمي إلى نظرية الكوارث (Catastrophisme) وهي هنا نظرية حول الكوارث الأرضية. وروايته «الوداع للخريف» (١٩٢٧) تتحدث عن مجتمع تقضي به الأمور، من اضطراب إلى آخر، وإلى تكافؤ عام [في طبقات الاجتماعية]. وراح المثقفون الأخيرون يستفدون قواهم في المشاققات، متهاقنين على شتى أصناف التجارب بقصد أن يحدثوا إمكاناتهم الماورائياتية، وطاقتهم الإبداعية. وعلى هذا المنوال، يقوم كاريل تشابيك بالتحذير حيال الممكنة وتوحيد أشكال المجتمعات العصرية. وكان تأثيره شديداً على مخيلة مواطنيه بفضل مسرحيته «الروبوتات العالمية لروسوم» R.U.R. (١٩٢٠). فرجاله الاصطناعيون، أي «الروبوتات» Robots، (وهي لفظة نحتها جوزيف تشابيك انطلاقاً من الاسم والفعل التشيكيين اللذين يعنيان: اشتغل كما يفعل العبد الرقيق) وقد زوّدوا بمهارة الإنسان ودرايته التقنية. ولكن لا بمهارة عاطفته ودرايتها، فحرر الشبر من أصناف الشغل الجسدي. وبعد أن غدت «الروبوتات» تتكاثر شيئاً فشيئاً تمرت وقضت على الجنس البشري بكامله. وكانت الروايات اللاحقة: «الكراكاتيت» (١٩٢٤)، و«حياة الحشرات» (١٩٢١)، و«حرب السمذلات» [حيوانات برمائية] (١٩٢٦) تحذيرات للبشر الثملين بشتى سلطاتهم. وإن استباقات الكاتب التشيكي جان ويس (١٨٩٢-١٩٧٢م) تتجم بالأحرى عن علم النفس المرضي ورؤاها الموهوسة لنفسٍ قد آذنتها فظائع الحرب وأهوالها.

انضمت دقة الوصف الموالي لمذهب الواقعية، في بعض الأوضاع، إلى التوسل برموز متعددة المناحي والمعاني، وبالإعراب عن عمق القلق الوجودي الشديد، وبرؤيا للعالم ذاتية تماماً. والنتاج الأدبي الغامض للكاتب فرانز كافكا (Franz Kafka) (1883-1924) هو أجمل مثال على هذا النمط. ومع ذلك - لا بد أن نقول - يعصى هذا النتاج على كل تصنيف.

في روسيا، أعطي كل من عامة الشعب المتشرب بكل ما هو عجيب، والتقاليد اليهودية، بُعداً استشباحياً *fantasmagorique* [من فن إظهار الأشباح في قاعة مظلمة] لعالم راسخ في ما هو حقيقي وواقعي. فإن اسحق بابل (1894-1941) في روايته «سلاح القرسان الخمر» (1926) يصف بأسلوب سريع ومغبر معركة الكوزاك ضد الروس البيض خلال الحرب الروسية البولونية عام (1920). وأتى على ذكر عالم شرس له من الأنوان ما هو متوهج، ومن الطاقة الحيوية ما هو فائر فائض. أما الروائي البرتغالي بول برانداو (1867-1930) وقد استمد وحيه من دوستوفسكي، فقد ابتكر عالماً يثير العواطف ويقسم بالتشويه والتطرف في: (هوموس، 1917) حي تظهر الحياة وكأنها هرجة مأسوية.

في بلجيكا، كان كل من المسرح المتوحش للأديب فرناند كرومبيلينك (1861-1970) والعالم الباروكي للكاتب ميشيل دوغيلبيرود (1898-1962) في «إسكوريال» (1927)، و«باراباس» (1927) على قيد اجتياحهما من قبل الغرابة العجيبة التي تقترب في بعض الأحيان من الهزء الساخر، والتي تكفي تلقائياً إلى المنابع الشعبية. وبذلك يُقدم الكاتب عن طريق تطرفه سمات موالية للنزعة التعبيرية. وإن بلجيكا الفرانكوفونية [الناطقة بالفرنسية] يبدو أنها قد كانت أرضاً مواتية، بصورة خاصة، لازدهار النزعة الواقعية السحرية. وشعر إلسكامب *Elskamp*، في فترته الثانية، يوضح ذلك منوهاً بأسفار بعيدة وشخصيات أسطورية. ويظهر الإحباط، والشعور بالوحدة، والإخفاق، والحنين إلى تسام ما، بمثابة ثوابت إنتاجه الأنبي المسيطرة في دواوينه: «أغاني خيبة الأمل»، و«أغنية شارع القديس بولس» (1922)، و«أحلام العليا» (1924). وثمة هيلينز الروائي الشاعر الذي خصص حيزاً واسعاً لعالم الأحلام: وتمثل

روايته «ميلوزين» (١٩٢١) كأداء سلسلةً من الأحلام المتمحورة على شخصية أنثوية. إنه جو من الفزع والقلق العصيب اللذين يخلقان القصص المتحلّية بالغرابة الوهمية العجيبة fantastique، كما لقصص جان ربيّ Jean Ray (١٨٨٧-١٩٦٤) في: «حكايات الويسكي» (١٩٢٥).

في إيطاليا، سيكون المنحى الواقعي السحري موضوع إنجاز نظري مع ماسيمو بونتمبيلي (١٨٧٨-١٩٦٠) ومع معاوني مجلة «نوفيتشنتو» [أي: القرن العشرين] Novecento (١٩٢٦-١٩٢٩). وإن إخفاقه في الانتقال إلى ممارسة بونتمبيلي الذي قانته فكرة منحى عالمي فاشي، لا يسمح بنسيان التأثير الذي مارسه على أدباء، كمثل: مورافيا، بوزاتي، لاندولفي.

### القصة الشعرية:

إن قصص المغامرات: «إعصار استوائي» (١٩٠٣)، و«لورد جيم» (١٩٠٦) و«العميل السري» (١٩٠٧) و«حكايات البحر» (١٩١٠) و«خط الظل» (١٩١٧) للأديب جوزيف كونراد (J. Conrad) (١٨٥٦-١٩٢٤) تُظهر حظية يوليها لعالم البحر - وسبق أن كان كونراد ضابطاً في البحرية - وللآفاق البعيدة. لكن هذه القصص تمضي إلى ما هو أبعد من هذا الفن الأدبي، وذلك بالمكانة التي يخصصها المؤلف لحياة الأشخاص الداخلية، بوسيلة تقاطع شتى وجهات النظر. وبذلك تكتسب رواياته بعداً شعرياً.

قام النتائج الأدبي للكاتب ادوارد مورغان فورستر (E.M.Forster) (١٨٧٩-١٩٧٠) بتعديل منحى النزعة الواقعية التقليدية نحو الشعر، وبسخرية مبتسمة في كتابه: «هناك حيث يخشى الملائكة التورط في المغامرة» (١٩٠٥)، و«مع إطلالة على نهر الأرنو» (١٩٠٨) أما تحفته الأدبية «طريق الهند» (١٩٢٤) فهي تتمحور حول العلاقات العسيرة ما بين البريطانيين وأهالي الهند، وتشهد على روح ليبرالية تنبذ مفهوم التفوق العرقي. وقام ديفيد هيربرت لورنس (١٨٥-١٩٣٠) بمنح اللغة الروائية بعداً رمزياً وغنائياً. ونثره القوي توفّق مسيرته بالعديد من التكرار، ويثير ذكريات البلاد الغريبة و«الآلهة الغامضة»، ويمجد الحب الجسدي والقوى الحيوية كما

في: «فوس قزح» (١٩١٥)، و«نساء عاشقات» (١٩٢١)، و«عشيق السيدة شاترنيه» (١٩٢٨)، و«الحية المرثشة» (١٩٢٨).

في فرنسا، اتخذت الرواية الشعرية مساحة من الكوزموبوليتية [المواطنة العالمية] ومن النزعة العصرية وذلك مع الأديب فاليري لاربو Valery Larbaud (١٨١-١٩٥٧) وهو يجزئ كتابته إلى عدد جم لا يحصى من الانطباعات في: «فيرمينا ماركيز» (١٩١١)، و«برنابوت» (١٩١٣).

### منحى الحداثة والطليعة الأدبية.

قد مضى رفض التقليد الأدبي، في شتى الأقطار، حتى القطيعة الجذرية المتحدية بل الجارحة. وإن تحيّر الجدة والمنحى العصري [أي منحى الحداثة] قد ارتبطا بنبذ شامل للمذهب المادي وللمجتمع البرجوازي. وسوف يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك: فمع المذهب المستقبلية والمنحى التعبيري والدادائية، لم يعد الفن نتاجاً متجدداً بل سيرورة تفكيرك لبناء déconstruction، وبناءً جديداً للواقع: فثمة علاقات ثنائية وترابطية تحكم الفن. والفن يتيح اختراقاً أعمق للحياة التي يُكشَفُ عن وجوه منها قد باتت مطموسة حتى ذلك الحين.

«في نهاية المطاف،

مذهب أنت سنيم

من هذا العالم القديم

يا أيها الراعي! إيه يا برج إيقل!

ها هو قطيع الجسور

يثوِّغ في هذا الصباح

وقد ملئت من هذي الحياة

في «العصور الخائيات»

اليونانية منها والرومانيات».

(غريوم أبولينير Guillaume Apollinaire، «كحول»)

حاول الشعراء والروائيون أن يدركوا الإيقاع الجموح، واللجة الفوضوية من انطباعات لا متجانسة ومتزامنة، وتأثيرات الانقطاع والصدمة التي تمهر بخاتمها العواصم العصرية الكبيرة. وسعيًا منهم إلى غاياتهم قد توسلوا بتقنية، بتركيب يُدخلُ في النص الأدبي شعارات للذعايات، أو أسماء شوارع، أو مختارات صحفية، أو فقرات أغنيات رائجة. ولبثت المدينة هي أيضاً مميزة بدينامية وحياة كثيفتين، وبمكان البؤس والعزلة حيث يحتدم العنف وتسدشيط نزعة الشر. وعلى هذه الشاكلة ظهرت المدن: دوبلان، لندن، برلين، سان - بيترزبورغ في النتاج الأدبي لكل من: جويس، إديوت، دوبلين، بييلي، زامياتين، هامسون، جونغسن. وإن ألفريد دوبلين (Alfred Doblin) (١٨٧٨-١٩٥٧) في روايته: «برلين ساحة الاسكندر» (١٩٢٩) يقيم بصورة مباشرة، مرجعية تشير إلى بابل المذكور في الرؤيا:

والآن، تعال، فلي أريد أن أريك شيئاً، إنها بابل المومس العظيمة، ابنة الدعارة، وها هي جالسة عند عدوة المياه. وها أنت تشاهد امرأة تجلس على دابة وتكوتنج باللون القرمزي، وتسنّر بأسماء للتعجيف، ولها من الرؤوس سبعة، ومن القرون عشرة.

(ألفريد دوبلان: «ساحة الاسكندر»)

ما بين الأعوام ١٩٠٥ و١٩٢٥، درجت النظريات الجمالية في كل ربوع أوروبا، وحثتها قُدماً مجلات تولي اهتماماً للأدب كما للفنون التشكيلية، ولبثت موازية لازدهار مواهب مزدوجة: أوسكار كولووشكا (١٨٨٦-١٩٨٠) رسام بالألوان ومؤلف مسرحي؛ لاجوس كاساك (١٨٨٧-١٩٦٧) شاعر روائي ورسام، وبورليوك ومايا كوفسكي وكرونتشينخ خاينديكوف وكانوا شعراء ورسامين من نزعة تكعيبية / ونزعة مُستقبلية: Cubo-futuristes.

## الحدثاء في فرنسا:

تُبيّن «الروح الجديدة» مسيرتها في فرنسا منذ ما قبل عام (١٩١٤)، مع غيوم أبولينير (Apollinaire) (١٨٨٠-١٩١٨) الذي كان يوصي بثورة في مضمار الشعر تماثل الثورة التي تم إنجازها في الرسم بالألوان مع الفنان سيزان؛ وذلك في كتابه: (الرسامون الموالون لمنحى التكعيبية، تأملات جمالية) / (١٩١٣). وانطلاقاً من عام (١٩١٢)، إذ رفض الأسلوب التريني والوصفي، أوصى باستخدام العبارات القوية وتأثيرات المفاجأة، والصور الجديدة، بقصد إدراك تعقيد الحياة العصرية. وعلى غرار المنحى الدواقي Simultanéisme لدى دلونيه في ميدان الرسم بالألوان فهو يخلق «القصيدة التوليفية» التي لا بد لها أن تشابه صفحة جريدة يومية، وحيث تبرز أمام الأنظار الأخبار الأشد تنوعاً في: «الروح الجديدة والشعراء»، (١٩١٧). وإن ديوان الشعر «الكحول» (١٩١٣) يشتمل على عناصر تقليدية؛ وديوان «كالغرام» Calligramme (١٩١٨) [نص شعري تثير طباعته صورة الموضوع الشعري] يُبدي منحى نزعاً تجريبية أوفر تقدماً، مع التلاعب بالتأثيرات الخاصة بالطباعة، ومع استبدال التقطيع وفن الشعر القديم، بإيقاع بيت الشعر ووقفته الشعرية: (La coupe). وقد بات أبولينير شخصية طليعية في مضمار المسرح. فإن مسرحيته «أداء تيريزياس» (١٩١٧) الثرية بالابتكارات الهزلية الساخرة قد وصفها المؤلف ذاته بأنها دراما «مؤالية للسوريالية».

أمّا الأديب الأقرب من منحى أبولينير فكان ماكس جاكوب (١٨٧٦-١٩٤٤) فقد أوقف حيزاً واسعاً للصورة المباعثة الشاذة و«للفظة في طور الحرية» كما فعل في: «جام النرد»، (١٩١٧) فيما أنساق بيير ريفيردي (١٨٨٩-١٩٦٠) إلى شتى ألعاب الطباعة، وابتكر «القصيدة التشكيلية» في «الكوة البيضوية»، (١٩١٦). أما بليز سذرار (١٨٨٧-١٩٦١) فقد مارس القصيدة المتواقة والقصيدة / الموضوع في: «١٩ قصيدة مطاطة»، (١٩٦١). وكان ثمة تيار لمنحى تجريبي من صنف اللعب ومن النموذج ذاته، ويلاحظ في قصص ريمون روسل (١٨٧-١٩٣٣) في «لوكس

سُوئس» [أي المناسبة الفريدة]: Locus solus (١٩١٤) و«انطباعات افريقية» (١٩٢٨)، ولم تلقَ نزعتهما الواقعية (Irréalisme) وطرقهما المتكلفة سوى أثر هزيل في ذلك الفترة، لكنهما سوف تحظيان بتقدير الأنصار السوريين.

حلَّ في الرواية تحول هام. فالأديب أندريه جيد A. Gide قد لجأ إلى: «الوضع في الهوة» وأدخل في الرواية تفكيراً حول فن الروايات؛ تفكيراً باشر به منذ عام (١٨٩٥) في نقيض / الرواية: «بالود» (Paludes) [بصيغة الجمع: أي المستنقعات]، وغدت هذه التقنية تنعم بمزيد من الدقة في الـ «سوتي» Sotie [مركز مسرحي في القرون الوسطى اتسم بالهجاء الاجتماعي والسياسي] وفي: «أقبية القتليكان» (١٩١٣)، ومضت هذه التقنية إلى أوجها في «مزيفو النقود» (١٩٢٥) وقد وُصفت هذه الرواية بأنها «رواية نقية خالصة».

رواية مارسيل بروس (Marcel Proust) (١٨٧١-١٩٢٢) «بحثاً عن الزمان المفقود»، والتي نشرت عام (١٩١٣) هي في آن معاً قصة عصر، وقصة سريرة ضمير، وسلسلة أحداث اجتماعية، وتحليل للأهواء البشرية في عشيرة البرجوازيين وقد باتوا أثرياء - آل فيردرين - وفي: ندوة الأميرة دوغيزمانت التي شدد المؤلف، وغالباً بفكاهة شرسة، على زهوها وتفاخرها بما لديها [هي النزعة الساخرة Snobisme]. غير أن بروس تشبث بتسليطه الضوء على سير عمل الذاكرة الوجدانية وإدراك الزمان حسيّاً، ووصف هذه الأوقات الأثيرة المحظوظة التي في ظل بعض احساساتها، يبرز مجدداً عائلته قد مضى بروزا مباعثاً. وهذا الحادث الشهير، هو حادثة «المجنية». ولا يعتمد من بعد تأليف الرواية (غالباً ما وُصف بأنه موسيقي)، على تتابع أحداث الحكمة، بل بالأحرى على تشابك بضعة من المواضيع - الحب، وهروب الزمان والعتور عليه مجدداً والـفن... - التي تتكرر بتتوعات دقيقة، وتتعزز بصورة متصاعدة. ويترجم نبيان بروس في نهاية المطاف، إيمانه بالفن، فهو الوسيلة الوحيدة للتخلص من الزمان والتغلب على باطل العالم وزهوه. وعلى هذا المنوال، وبوسائل أسلوبية، وبُعدّه الثبنياني، وثراء مجموعة مواضيعه، يمثل نتاج بروس الأدبي أحد المعالم الهامة في تطور الرواية الحديثة.

## الحدثنة في إنكلترا:

بلغت نزعة الحدثنة الإنكليزية أوجها عام (١٩٢٢) وهو تاريخ ظهور: «أوليس» Ulysse للأديب جويس، وظهور «غرفة جاكوب» للكاتبة فيرجينيا وولف، و«الأرض اليباب» للأديب ت. س. إليوت (T.S.Eliot). وقد كانت الرواية بمنحها الحدثني، خلال تلك السنوات، موسوعةً بعمق من قبل هنري جيمس؛ بيد أنها تحولت تحولاً حاسماً تحت تأثير جيمس جويس (James Joyce) (١٨٨٢-١٩٤١).

إن فيرجينيا وولف (Virginia Woolf) (١٨٨٢-١٩٤١)، ابنة الناقد ليلى ستيفن، وقد تدرّست في فلسفة برغسون ونتاج بروسست الأدبي، أعلنت ببحثها «الرواية العصرية» (١٩١٩) نوعاً من بيان حيث جهرت بانتمائها إلى جويس ونبنت المذهب الواقعي التقليدي العاجز عن إدراك حقيقة الحياة وقالت:

«الحياة هائلة مُضَيِّنة، غلاف يكون شفافاً أو يكاد يكون غلافاً يحرق بنا منذ بداية تكون وعينا حتى ختامه.»

(فيرجينيا وولف، القصة الخيائية الحديثة)

وإذ عرفت الأدبية، كما فعل بروسست وجيد، عن الحكمة والقصة المتتابعة، فقد تشبّثت بتبيانها «تيار الوعي» دون إخضاعه لنظام عقلائي ومنطقي من شأنه أن يشوهه، وذلك في: «السيدة دالويه» (١٩٢٥) وفي: «اللزعة عند المنارة» (١٩٢٧)، و«أورلاندو» (١٩٢٨)، و«الأمواج» (١٩٣١). وقد تمحورت رواياتها حول العلاقات الذاتية البينية (Intersubjectives)، وتجربة الزمان والموت، فعالجت الأحداث بنقلات ضئيلة، بقصد أن تترك العناصر الدقيقة جداً وسريعة الزوال التي تصنع بها خبرة كل يوم. ولا جرم أن هذه التقنية لبّثت مرتبطة بتصورها هوية الإنسان؛ فهذه الهوية بدت لها مشتتة، ومتحركة وعاصية على الإدراك. فالحاضر والماضي متخالطان، على غرار تداخل الوعي والباطني. وأعربت

عن رؤيا الوجود هذه في أسلوب إنشائي مرن، وغالباً ما يتوسل بالمونولوج  
[الحوار الفردي] الجواني وببنية موسيقية.

«كَد يَنْبَغِي أَلَا يَنْقَبِلُ شَيْءٌ مَا لَا اسْمَ لَهُ، خَشْيَةٌ  
مَنْ أَنْ يُوَكِّهَ هَذَا الاسْمَ ذَاتَهُ».

(فيرجينيا وُوكف، «الأمواج»)

إن الشعر الموالي للحدائثة قد هَيَمَنَ عليه، في إنكلترا، توماس ستيرنز  
إليوت (١٨٨٥-١٩٦٥). وُلِدَ هذا الشاعر في الولايات المتحدة، وأقام في  
بريطانيا العظمى منذ عام (١٩١٥) واتخذ الجنسية الإنكليزية. وأعجب  
بالشاعر بودلير، وأرياب الرمزية الفرنسيين، وبالشعراء «الميتافيزيقيين».  
وقد مهره بميزته العميقة إزرا باوند (١٨٨٥-١٩٧٢) الذي جاء من أمريكا  
عام (١٩٠٨) وابتعد عن أشكال الشعر المألوفة، فوضع فيها ذكريات مبهمة  
استمدتها من شتى الثقافات. «فالأرض الناقلة» تَمَثَّلُ كَتَالٍ مِنْ مَشَاهِدِ الْحَيَاةِ  
المعاصرة، زاخرة بالاستشهادات المتعددة بلغاتها، مثقلة بجم من التلميحات  
وجميعها يمضي بالقارئ في رحلة عبر [الزمان والمكان]. ويعرب إليوت  
فيها عن منحاہ الشكوكي في غداة الحرب العالمية الأولى، وعن حنينه إلى  
نهضة روحية. ونجد ثانية الجو ذاته في «البشر المأفونون» (١٩٢٥)، قبل  
أن ينعم بالدعة في «أربعاء رفات الأموات» (١٩٣٠). والسمة الكبرى لهذا  
الشعر هو التجزؤ الذي يمزج عناصر لا متجانسة في صنف من التركيب  
والإخراج؛ وينجم عن هذا انطباع من التفكك واللاواقعية، وهي [لديه]  
الطريقة الوحيدة لإعادة الانفعال إلى نصابه، كما يبدي ذلك المقتطف التالي:

«احفظ السناء بنا في حيز دافئ،

من جراء ندف تلووجه الذاهدة

وهي منداحة على اليابسة

مُعِينَةُ الضنيل من الحياة

بدرنات منها ناشفات.

وها هو الصيف كد باغتنا

ونحنمّل من المطر زخات  
على «ستارنيوجيرسي»  
فَنوَقَفْنَا كَحَدِّ أُرُوْقَةٍ مَسْقُوْفَةٍ  
وَدَمَّا حَادَتْ مِنَ السَّمَاءِ فَرْجَةٌ  
انْطَلَقْنَا إِلَى دَاخِلِ «هُوْفَغَارْتَن»  
وَمِنْ ثَمَّ الْقَهْوَةَ أَحْدَسِينَا  
وَأَطْرَافَ الْحَدِيثِ نَجَازِبْنَا .  
أَمَا أَنَا فَكَلَسْتُ الْبَيْتَةَ رُوسِيَّةً  
أَنَا مِنْ نِيُونَانِيَا  
وَفِي غَضُونِ أَيَّامِ الطَّفُوْفَةِ  
عَدْتُ الْأَرْتَشِيدُوْقَ زَائِرَةً  
وَهُوَ نَسِيْبٌ مِنْ أُنْسِبَائِي  
وَعَلَى زِلَاجِنِهِ اصْطَحْبِنِي  
وَرِاحَ الْخَوْفِ يَنْتَابِنِي  
وَقَالَ: «يَا مَارِي، تَشْبِيْنِي يَا مَارِي!»  
وَإِذَا بِنَا كَمْ مَضِينَا!

(توماس ستيرنز إليوت Thomas Sterns Eliot «الأرض الرحوبه»)

انطلاقاً من عام (١٩١٤) تقريباً، وباتصال مع إزراياوند، طفق بيتز Yeats يحدّد أسلوب نظم قصائده: فباتت لغته على مزيد من الكثافة وعلى استغلاق أشد، ولغة تنقلها رموز يستمدّها، على السواء، من منحنى استحضار الأرواح، والثيروصوفية (Théosophie) [نظرية روحانية تهدف إلى الاتحاد «بالله»]، والعصور القديمة الكلاسيكية. وتعكس هذه الميثولوجيا الانثاقائية قلق الشاعر الفلسفي، وتوقه إلى مزيد من الروحانية. بيد أن قصائده لا تقتقد شيئاً من سمّتها الموسيقية ولا من سلطان سحرها.  
«لبيدا والنمّ [توع من الأوز]

كان ثمة سقوط مباحث:  
وفيما ظل جناحاه يخفقان  
فوق العذراء المدرنحة،  
ويداعب فخذيها مسباحاه الداكنان،  
التقط منقاره قذالها،  
فأمسك بها، وقد فقدت قواها،  
وبات عنقه يلاصق جيدها.»

(وينيم بئتر رينس W.B.Yeats، البرج)

### نزعَات أُخْرَى مَوَالِيَةٍ لِلْحَدَاثِيَةِ:

ثمة سمات مماثلة للسمات التي تمثلتو إيضاحها ومائلة أيضاً في الرواية: «نفاثر مانت لوريدز بريغه» للكاتب راينك، وفي «الجبل السحري» للروائي توماس مان، وفي «برلين ساحة الاسكندر» للأديب دوپلين. أما «ضمير زينو» (١٩٢٣) من تأليف إيتالو زيفو (١٨٦١-١٩٢٨) فهي رواية قريبة مما سبق، بمعالجتها موضوع الزمان، واستخدام الحوار الباطني الفردي. غير أن حُلُول الروائي الإيطالي هذا (وقد دعمها الفكر الإيستمولوجي [علم المعرفة] حول التفاعل / والتوعي الباطني، والكتابة) قد كانت، في آن معاً، حلولاً أشدّ تناقضاً وأوسع انفتاحاً. وإن تدخلت شتى الآراء التي تجعل سرد الحوادث يتقدم، يُنتج غموضاً ساخرًا فيجعل من كل معرفة نسبية.

إن الأديب جيوزيبيته أونغاريتي (Giuseppe Ungaretti) (١٨٨٨-١٩٧٠) مع ديوانه «خبيّة الآمال» (١٩١٦-١٩١٩) قام بالبحث عن «كلام مطلق» من شأنه أن يتطور بمنحى حلول السحر والتعزيم، وحلول مستغلقة. فظهر المقال الشعري بمثابة هدم وإعادة بناء للإيقاعات وأوزان الشعر، والضميمات [تراكيب تعبيرية]. وتم تصميم بيت الشعر القصير، العاري من التنقيط، بمثابة عنصر مركزي في إعادة ابتكار اللغة الشعرية.

«سهرة طوال سواد لينة بكاملها»

وَبَيْتٌ مَنقَى خِلَالِهَا  
 جَادِبٌ رَفِيقٌ مِنَ الرَّفَاقِ  
 وَقَدْ أُخِنُّ هَلَاً  
 وَرَاحَ فَمَهْ يَصْرِفُ  
 مُؤِمِّمًا سَحْنَهُ نَحْوَ بَدْرِ الْقَمَرِ  
 وَبَادَتْ يَدَاهُ مَحْكَمَتَيْنِ  
 يَدَيْنِ مَوَ عَثْنَيْنِ  
 فِي أَعْمَاقِ صَمِي  
 وَسَطَّرَتْ رِسَالَتٌ مَفْصَمَةً بَحْبِي  
 وَذِمُّ أَكُنْ يَوْمًا  
 أَشَدُّ تَشْبِيهًُا بِالْحَيَاةِ».

(جيو زيبّيّه أونغاريني G. Ugaretti، مرح غرق السفينة)

يتموضع المسرح الغربي والمعذب للأديب لويجي بيرانديلو (Luigi Pirandello) (1867-1936) في موكب حركة الحدائث للمواضيع التي يعالجها. ولا جرم أن هذا المسرح قد تمحور حول تفكك الشخصية، ومشكلة الهوية التي لا يني الأديب مشدداً على عدم استقرارها.

يُعدُّ الشاعر اليوناني كوستانتين كافافي (Constantin Cavafy) (1863-1933) وجهاً من وجوه من سبقوه فمهدوا للشعر الحديث.

أما في البرتغال، فراح شعراء يُحوّلون لغة الشعر وهم: فرناندو بيسووا (F. Pessoa) (1888-1935)، وماري وده سا - كرنيرو (M. de Sa-Carneiro) (1890-1916) في: «سنتت» (1914) وخوسيه ده ألمادا - نيغريروس (J. de Almada-Negreiros) (1893-1970). وماري وده سا - كرنيرو، الذي وافاه الموت مبكراً، وكان وسواس الوفاة يلاحقه ويصيبه بشدة القلق؛ وقد مارس بتلقائية السخرية، فيما ظلت قصائد ألمادا - نيغريروس تتسم بالمزيد من العذف والتحدي فهو الذي قال:

«نَفِيًّا ذَانِك، فِي فَقْرِ الْحَضَارَةِ الْمَدْقَعِ!

وانفض عذك هؤلاء الثوبائن!

فهلا نعرّي حشمك

والأخلاق من حياتك!».

(خوسيه ده أمادا - نيفريروس، مشهد من القرف)

كان في إسبانيا روائيون شباب، كمثل فرانشيسكو أبالا (وُلد عام ١٩٠٦) وبنجامين جارسن (١٨٨٨-١٩٤٩) وقد ذهب اختيارهم إلى معالجة جديدة للزمان، وإلى تلاشي تتابع الأحداث. ومثل الشعر، في نهاية عقد العشرينات، حلاً وسطاً ما بين الطبيعة والتقاليد. وأدى تمثل الحركة التكعيبية cubisme الأدبية من خلال «تيار التطرف الرجعي» و«تيار المذهب الإبداعي» إلى تفضيل المجازات الجريئة، والصور اللامألوفة، ولاسيما عند لوركا. وقد اقترب من المذهب السريالي كل من: فيثشنتيه أليكسندره (١٨٩٨-١٩٨٤) ولويس تشيرنودا (١٩٠٢-١٩٦٣) ولوركا ورافائيل ألبيرتي (وُلد عام ١٩٠٢) من النزعة السريالية. وإن مثل فاليري وخيمينيز ذهب بكل من بيدرو سالباس (١٨٩٢-١٩٥١) وجين إلى منحى شعري «للنظرة الجوهريّة».

تُبنت الرواية الحديثة في الدنمارك خطأها حقاً مع هارلاد كيد (١٨٧٨-١٩١٨) الذي لجأ إلى تقنية «مجرى الضمير» في رواية «الحديد» (١٩١٨)، ومع توم كريستن (١٨٩٣-١٩٧٤)؛ الذي قام إنتاجه الأدبي، المتموضع في وسط المدن، بتوضيح الميزة الفوضوية للحياة الجوانية، في: (الإرتباك، ١٩٣٠). أما الشعر المتحرر من القيود الشكلية، لدى جنسن وكلاوزن، فهو يفضل بيت الشعر الطليق في: «الرقيات المؤنية» (١٩٠٤) وقد بات متجدداً في عقدي العشرينات والثلاثينات، بفضل إكلوند والشعراء الفنلنديين / السويديين: غونار بجورلنغ (١٨٨٧-١٩٦٠) وإمير ديكوتويوس (١٨٩٦-١٩٦١)، وراييه إنكيل (١٩٠٣-١٩٧٤)، وقد شكلوا جزءاً من جماعة هيلسينغفوس القريبة من الأنباء الطلائعيين. أما الشاعرة إديث سودرغران Edith Sodergran (١٨٩٢-١٩٢٣) التي بقيت على اتصال مباشر بالأوساط الرمزية والمستقبلية في سان - بطرسبورغ، فقد نظمت قصائد بوحى يستلهم

نيتشه، فجعلت الأقارئ يمضي ذهنياً صوب نزعة المذهب التعبيري ولاسيما في: (قيثارة) أيلول / سبتمبر، (١٩١٨) و«هيكل الورد» (١٩١٩).

في الجانب الروسي، أجرت مارينا سفيتايفا (١٨٩٢-١٩٤١) العديد من تجاربها على الأشكال الأنبيية: وشعرها يتسم بالإفصاح عن مشاعر شديدة المغالاة، وعن طريق منحى التيار التصوفي والميل إلى الخرافة، وذلك مع تصميمها على إدراك جوهر الأشياء والأمور. ولبت شعرها يستمد بضعة طرق من فن التصوير السينمائي، ويؤثر الطباقات الإلتشائية، ويطور الإمكانيات النحوية ودلالة المعاني لغة الروسية. وإن النثر الشعري لدى بوريس بيننيك (١٨٩٤-١٩٣٨) يتميز أيضاً بسمات جديدة، ولاسيما في: (السنة الجرداء، ١٩٢٢) فأسلوب إنشائه دينامي وموسيقي، ويستقي وحيه من بينيلي (Bielyi) ورواياته ترتبط «بجمالية السديم» [المزيج الفوضوي Chaos] وبالإخراج المنتمي إلى جمالية جويس. ولديه ابتكارات مفرداتية، وتكرارات صوتية، ومنحى مجازي متطرف، وبنيات موسيقية، ويشكل جميع ذلك سمة خاصة بفن فلايمير نيكولايفيتش نابوكوف (١٨٩٩-١٩٧٧) وهو فم يحتل فيه العنصر الخيالي والتلاعبي حيزاً هاماً وخاصة في: «قصائد»، (١٩١٦)، و«ملك وبنيت وصبي» (١٩٢٨).

إلى جانب كل من انتوني سوونيمسكي، وفيجينسكي، اتخذ مكانته أديباً جم الشعبية: يولييان توفيم (١٨٩٤-١٩٥٣) الذي ابتكر شعراً يتميز بتنوع الإيقاعات، وبنثاء المفردات، وكذلك جان لوشون (١٨٩٩-١٩٥٦). وعارض هذه الجماعة، في كراكوفيا، طليعة تميزت بالمزيد من الراديكالية، وقد ساهم فيها يولييان بشبوش (١٩٠١-١٩٧٠) وتاوسز بيبر (١٨٩١-١٩٦٩) الذي تبنت آثاره على قرب من روح أبولينير، وماكس جاكوب، من المذهب البنائي، وحتى من نزعة التيار التطرفي الرجعي. واتخذ فانكورا بمثابة نموذج أقصوصة عصر النهضة، لدى رابليه وسرفانتس وقد أثر لغة تميل إلى ما هو قديم، وتوسل بجمال مستقيضة، وأفضى به هذا الأسلوب إلى نموذج ينعم بهابة وعظمة، بنموذج ماثري في عقد العشرينات.

في المجر، طفق ميلان فوست (١٨٨٨-١٩٦٧) المؤلف المسرحي والروائي، والمُنظر، يمزج تقاليد القصة ونزعة المنحى العصري في شعر يتميز بالتجريد الفلسفي، وشهوانية الصور. وإن الآداب المجرية مع روابطها بالآداب الألمانية والفرنسية، تُبكت خطواتها وحظيت في تلك الفترة بازدهار مدهش، وعلى الخصوص في المضمار الشعري، وذلك بفضل المجالات: ميسال (١٨٩٢-١٩٠٧) وإيبيريون (١٩٢٢-١٩٣١)، وزلاتوروغ (١٩٢٠-١٩٤٣).

إن الثورات الأدبية الموالية للحدائثة قام بإدخالها في الشعر الروماني، إيون باربو (١٨٩٥-١٩٦٥) وقد لبث فنه «التجريدي»، قبل كل شيء، فن لعب، وجملة من الصور والموسيقى الخالصة، وتطلعاً إلى المطلق؛ فيما سيطر على الفن الروائي إيونيل تيودوريانو (Yonel Teodoreanu) (١٨٩٧-١٩٥٤) مع لوحته الأدبية العجيبة، ألا وهي: المجنّية (١٩٢٥-١٩٢٧). وهذا النص الذي مهره بختمه التقليد الأبوي المولدافي، وسلك طرقاتاً موالية للرمزية البروسية ووضعها موضع التطبيق، فشكل مثلاً من الأمثال لتلاقي التيارين: للمذهب التقليدي وللمذهب العصري.

### الثورة الموالية للمذهب المستقبلية Futurisme

شَرَعَت النزعة المستقبلية الطريقَ للاختبارات الشكلية الأوفر جرأة. وما بين (١٩٠٩-١٩١٤)، أقدم فيليبو تومازو مارينيتي (F.T. Marinetti) (١٨٧٦-١٩٤٤) على إطلاقه في فرنسا وإيطاليا سلسلة من بيانات اتخذت لهجة متحدية، مكافحة الثقافة المألوفة، مهيباً بالفنانين إلى تمجيد جمال جديد، جمال الآلة والسرعة والنشاز. ومننذ بات كل من الدينامية والعنف والتزامنية الكلمات الهامة. وإذ عزف عن المنطق، أشاد مارينيتي بجمالية يقوم أساسها على الحدس والتمائل، وبلغه يقصى عنها التقيط التقليدي، والصفات، والظروف. فإن الأسماء، والأفعال في صيغة المصدر، وأصناف السجع، تشكل العناصر الجوهرية لهذه الجمالية. ويُلقى الترتيب النحوي لصالح «كلمات على قيد الحرية». وإن رواية مارينيتي «مافاركا الموالية للمستقبلية» (١٩٠٩)، ونصوصاً كمثل «معركة بيزو وأودوره» (١٩١٢) و«زاتغ تومب تومب» (Zang tunb tumb) (١٩١٤) توضح هذه

النظريات. وطالب مارينيتي أيضاً «بمسرح تركيبي» حيث الأحداث المتسلسلة على خشبة المسرح تلقى امتدادها داخل صالة المسرح.

اتخذت نزعة مذهب المستقبلية أبعاداً خاصة في روسيا. وإن البيان المُقدِّع لعام (١٩١٢) (صفحة على الذوق العام) تسبب بفضيحة: فلم يُذارِ أتباع المنحى الرمزي، ولا بوشكين، وحتى لا دوستويفسكي ولا تولستوي. وأنَّ هذه الحركة التي أسسها مايا كوفسكي، أي فيلمير خليبيكوف (V. Khlebnikov) (١٨٨٥-١٩٢٢) وألكسندر كروتشينيخ (١٨٨٦-١٩٦٨)، ودافيد بورليوك (١٨٨٢-١٩٦٧) قد التحقت، في العديد من النقاط، بالنزعة المستقبلية الإيطالية، سواءً أكان ذلك بوسيلة نزعتها القومية أو بواسطة ثورة اللغة ودور «الكلمة بصفتها كلمة»: (بيان عام ١٩١٣). وينعمُ الشعراءُ الموالي لمذهب المستقبلية الروسي، رغم ذلك، بسماتٍ نوعية وهي: اهتمام شديد بعلم الألسنية، واستخدام الفلوكلور، واللجوء إلى اللغة والأغنية الشعبيتين، إلى جانب الحماسة حيال ثورة (١٩١٧). وقد هيمن شاعران على هذه الحركة: ماياكوفسكي، وخليبيكوف. وأعطى أولهما العناصر الصوتية وعناصر الرسم بالألوان أهمية قصوى، وسعى إلى تنافر الأصوات وتشويه المعاني أو التشويه الصوتي. وقد دُعي خليبيكوف «محرر الكلمة»: فعند لديه جذر اللفظة أي الصوت، الخلية الأساسية للقصيدة، كما يتبدى ذلك من الأبيات التالية<sup>(\*)</sup>:

«المؤامرة بالضحك»

La conjuration par le rire

Ô irriez, les rieurs!

Ô éclairiez, rieurs!

Qui riez de riez de rires, qui riaillez riassément.

Ô éclairiez, souriaamment!

Ô surraillerie irriante – rire des sourieux rioneurs!

Ô dérie riolement – rire des railleux riards!

---

(\*) هنا مثال على أن الكلمة باتت طليقة، حرة كل الحرية، وأن الكلمة بوسعها أن تقوم بثورة بصفتها كلمة وحسب وما يلي بالألفاظ لا ترجمة لها. [المترجم]

اخترع أنصار منحنى المستقبلية لغة «تتخطى الذهن» وهي الـ «زأؤوم» (Le zaoum) وتمضي إلى تلاعب بالمصوتيات [أو: الجهوريات: Sonorités؛ أي قوة الوضوح السمعي للصوت]؛ ومن المفترض أن التلاعب هذا يتوافق مع الإدراك المباشر لحقيقة الواقع. أما نزعة المستقبلية / الأنوية: (Ego-futurisme)، وهي أقل راديكالية من نزعة المستقبلية / التكعيبية، فقد أسسها إيتور سيفيرباين (1887-1941). ويمزج نتاجه الأدبي بمنحنى نزعة المتعة (Hédonisme) وبنزعة المنحنى التجريبي؛ وأفلح في جعل عامة الناس يقبلون الطليعة الأدبية. وعلى هامش المذهب المستقبلي، خضع الشاعر بوريس باسترناك (Boris Pasternak) (1890-1960) لتأثير خليتيكوفسكي، لكنه حاد عنه بسرعة لا بأس بها. ولكونه متقبلاً فن بلوك وراينك. فقد حاول أن يتلقف، على غرار المذهب الانطباعي، طابع السرعة الخاطفة للإحساسات، أي التدفق الحيوي: le flux vital.

### مذهب نزعة التعبيرية Expressionnisme:

تطور مذهب نزعة التعبيرية، بصورة خاصة، في الجانب الألماني، من عام (1910) إلى (1920) تقريباً. ولا يعني الأمر هنا جماعة ملتحمة بنظرية وأهداف دقيقة، بل يعني تظاهرات فردية تربطها نزعات مشتركة. فإن منحنى مذهب التعبيرية المتسم ببغضه للبرجوازية وللمذهب المادي كان يدافع عن قيم الروح والنفس البشريين. وعلى نقيض التيار الانطباعي، بقي يتوق إلى أن يخرق جوهر حقيقة الواقع متوسلاً برؤيا ذاتية بمقدار فائق، وهي رؤيا تمضي إلى ما هو أبعد بكثير من الانطباع الذي يحدثه العالم الخارجي ويهتم بالتشويه. وتتميز لغة النزعة التعبيرية بتطرفها المفرط وبعنفها، وبتفكك النحو، وتكثيف العبارة. فهذه النظريات، المتقاربة من مذهب المستقبلية، وجدت تحقيقها الأشد إقناعاً انطلاقاً من عام (1913)، في مضمار الشعر ومسرحيات أوغوست سترام (1874-1915) في: «أنت» (1915)، و«القديسة سوزان» (1914) وهو الشعر الذي قلص بيت الشعر حتى عناصره الأوفر تعبيراً: الكلمة المنعزلة، الصوت، الإيقاع.

ترجم شعراء النزعة التعبيرية الشعور بنهاية العالم، و«عسق البشرية»، حسب عنوان المقطعات الشهيرة للأديب كورت بينثوس ميتشباتسدَامرونغ (K.P. Menschbeits dammerung) (١٩١٩). ومن بين الأوسع شهرة لنذكر: إلى جانب إلسه لاسكر - شولر (١٩٦٩-١٩٤٥)، الألباني إرنست ستاندلر (١٨٨٣-١٩١٤)، وجورج هيبم (١٨٨٧-١٩١٢) مع مؤلفه «ظل الحياة» (١٩١٢): وأعطت رؤاه حول نهاية الأزمنة والعالم بعداً أسطورياً لبعض ظواهر العالم العصري، ومن أمور أخرى ذكرت «إله المدينة» بعل، المتميز «بجوفه الأحمر». وإن غوثريد بن (١٨٨٦-١٩٥٦) قد ابتكر، مع ديوانه الأول: «عجرفة» (١٩١٢)، شعراً يرتبط بمذهب الكلبية الازدرائي (Cynisme) العنيف في جمالية البشاعة، وليست تجربته الطبية غريبة عن هذا المذهب. بيد أن آثاره اللاحقة قد سيطر عليها الحنين إلى مثل ديونيسي [مثل خمري شبي] والحنين إلى جمال عالم البحر الأبيض المتوسط. أما القصائد الأشد استغلاً للشاعر النمساوي جورج تراكل (Georg Trakl) (١٨٨٧-١٩١٤) فهي تدين بذغمة نبرتها الخاصة بشبكة كاملة من مواضيعه ومن رمزية الألوان التي تصاحب رؤيا شخصية جداً للطبيعة، والتتويه بالآلام، ورؤيا العزلة والموت:

«أيّه يا إيس!

منى يظنق التّحرور نداءة

في غور الغاية الداكنه

يغزو أقول انحطاطك وتنيكاً

فشفنك تنهلان الطراوه

من ينبوع الجلاميد الأزرق!».

(جورج تراكل G. Traki، «إلى الصبي»)

إن مسرح المذهب التعبيري لدى جورج كيزر (١٨٧٨-١٩٤٥) في: «برجوازيو مدينة كاليه» (١٩١٤)، ولدى إرنست تولر (١٨٩٣-١٩٣٩) في: «الاهتداء» [إلى «الله» تعالى] (١٩١٩)، و«رجل وجمهور» (١٩٢٠)، ولدى

فرانز ويرفل (١٨٩٠-١٩٤٥)، كان مسرحاً يعرب بأسلوب يثير العواطف، عن الحلم المشيحي (Messianique) لبشرية أفضل من البشرية الراهنة. فالأشخاص يحملون أفكاراً، ونماذج إنسانية أفضل مما يفعل أفراد عاديون. وينطمس البعد السيكولوجي أمام نزعة إلى التجريد؛ واستمر صراع الأجيال، وحرب الجنسين، موضوعي الأديب كوكوشكا في «القاتل، أمل النساء»، (١٩٠٧) كما نبت موضوعاً لدى والترهاسينكلير (١٨٩٠-١٩٤٥) في «الابن» (١٩١٤)، وكذلك كارل سيرنهايم (١٨٧٨-١٩٤٢): في «حياة البرجوازي البطولية» (١٩٠٨-١٩٢٢). وتخرج الرواية على المسرح وبمناها التعبيري أوضاعاً مَرَضِيَّة، وتذكر المشكلات الهوياتية، وحالات جنون، والقلق الشديد في: (هييم، دوبلان). وتتحو إلى «نثر مطلق» يتأثر بمنحى النزعة التكبيرية مع الأديب كارل إينشتاين (١٨٨٥-١٩٤٠) في «بيبوكون» (١٩١٢).

ظهرت الآداب الفلامندية متقبلة النزعة التعبيرية، سواء في تيارها الموالي لنزعة المحبة والخير للإنسان Philanthropie، وفي بحوثها حول الأشكال الأدبية. فإن بول فان أوستاين (١٨٩٦-١٩٢٨)، شاعر المدينة العصرية ومذهب النزعة الإجماعية: (Unanimisme) قال إن النتاج الإنساني الفكري هو ملك للجماعة فلا بد أن يعبر عن حياة الجماعة، وذلك في: «موسيقى مسرح المنوعات» (١٩١٦) وقد حلم بإنسان جديد «الإشارة»، (١٩١٨). لكن، في بداية العشرينات جاء الإحباط والمنحى العدمي، عقب الأمل في أخوة شاملة عالمية: («أعياد شدة قلق وشقاء»، (١٩٢١) و«مدينة محتلة» (١٩٢١). وتؤكد كتابته أيضاً على تأثير تجارب الطباعة لدى أبولينير، والتيار الدادائي، والمذهب المستقبلي: (Futurisme).

أدخل الأديب تايرلينك المسرح الموالي للتعبيرية في فلاندر. وأعطى نتاجه المسرحي المقسم بنزعة المنحى الحيوي، الأولوية للجماهير أكثر منها للفرد، ونزع إلى مسرح «كُلِّي»، يخلط الغناء والرقص والإيمائية والأفلام في: «الفيلم في طور البطء» (١٩٢٢)؛ وفي: «الإنسان بلا جسد» (١٩٢٥)؛ و«السلام عليك» (١٩٢٨) [أي: مريم البتول].

وفي البلاد المنخفضة، تجتمع كتاب المذهب التعبيري حول مجلتيين: «هبت جيتي» (١٩١٦) و«در فريبه بلادن» (١٩٢٤-١٩٣١). وكانت الشخصية المسيطرة في هذا التيار، باستثناء هرمان فان دن برونغ (١٨٩٩-١٩٦٧): هذريك مارسمان (١٨٩٩-١٩٤٠) الذي سعى قبل كل شيء، إلى الكثافة والاتساع. وتعكس آثاره الشعرية منحاه الحيوي، وتتميز بطابعها الرؤيوي: «قصائد» (١٩٢٣)، «بنيتسلياً» (١٩٢٥)، «الجنة المستردة» (١٩٢٧). وتجلّى منحى مماثل، في بوهيميا، منذ ما قبل الحرب، في مسرحيات ياروسلاف هيلبيرت (١٨٧١-١٩٣٦) والأعمال الأولى للأخوين تشابيك، كما في نثر ريشارد ويتير (١٨٨٤-١٩٣٧) ولاديسلاف كليما (١٨٧٨-١٩٢٨). وفي عام (١٩٢١) تشكلت، في مورافيا جماعة تنحو إلى النزعة التعبيرية التي انتمى إليها المؤلف المسرحي والنثري ليف بلاتني (١٨٩٣-١٩٨١)، والروائي سيستيمير براينيك (١٨٩٤-١٩٣٠)، وقد شدوا على القيم الأخلاقية، والأخوة العالمية. بيد أنهم نذبوا المذهب الماركسي.

تركت النزعة التعبيرية أثراً بالغاً على أوروبا البلقانية: ففي بلغاريا، شكلت النزعة الطلائعية الأقوى والأفضل من حيث البنية، رغم أنها قد تطورت في بلغاريا تطوراً ليث متأثراً. وتثبتت مسيرتها ولاسيما لدى كاتبين قد أقاما في ألمانيا، ألا وهما: الشاعر المنظر جيوميليف (١٨٩٥-١٩٢٥) في «الحققة الرهيبة» (١٩٢٠)، والنائر تشافدار موتافوف (١٨٨٩-١٩٥٤) مؤلف ديوان «عرائس انطباعات» (١٩٢٠). وفي الرسائل الكروايتية حيث بدأت الطليعة فعلياً حوالي عام (١٩١٦)، بوسيلة المجلة (الديك)، وبدأت أقاصيص أوديريكو دوناديني (١٨٩٤-١٩٢٣)، وقصائد أنتون برانكوسيمتش (١٨٩٨-١٩٢٥)، في «انمساخات» (١٩٢٠)، وخاصة نتاج الأديب ميروسلاف كرليزا (١٨٩٣-١٩٨١)، كما بدأت تحمل طابع النزعة التعبيرية، وإن شعر الحرب لدى كرليزا أعرب بقوة عن تمرده وآسسه. ووُجدت جملة من المواضيع [أي المواضيع] (Thématique) المماثلة في رواية «الهجرات» (١٩٢٩) للكاتب الصربي ميلوش سرنيلسكي (١٨٩٣-١٩٧٠) وهو الذي وصف مسيرة قدر الشعب الصربي في مقاطعة فويفودين.

## تمرد المذهب الدادائي<sup>(\*)</sup>:

وُلد مذهب «دادا» عام (١٩١٦) بمدينة زوريخ، وفي حانة فولتير، داخل جماعة كوزموبوليتية [تنزع إلى شتى أقطار العالم]، وقد ترأس منحاهما الروماني ترستان تزارا (Tristan Tzara) (١٨٩٦-١٩٦٣) والألمانيان هوغو بوال (١٨٨٦-١٩٢٧) وريشارد هولسنينيك (١٨٩٢-١٩٧٤). ولم يُطوروا برنامجاً ينعم بترابط منطقي؛ بيد أن موقفهم المتحدي للتقاليد أُعرب عنه في سلسلة من البيانات الهجومية العدائية، في حديثات [أعمال تمثيلية يشترك فيها الجمهور Happenings] صاخبة ومُفسدة. وذلك بعد أن جعلتهم الحرب يدركون العبثية العالمية، وباطل المنحى الطوباوي، أي منحى أصحاب مذهب التعبيرية. فأعدوا شكوكهم التكاملية، ونبذهم كل ثقافة وكل منظومة قائمة؛ فمارسوا فناً للسخرية والاستهزاء.

إن نصوص الدادائيين تقتصر على ترابطات الكلمات والأصوات، والمحاكاة الصوتية، وتتحكم بها ضوابط إيقاعية تعكس جماليةً للصدفة والمفاجأة. وعلى هذا المنوال، ابتكروا لغة لا مرجعية لها ومتهجرة من عبء كل قاعدة نحوية، وهذا ما قورن بالفن التجريدي. وكانت التجليات الأولى، والهامة لهذه النزعة الدادائية الأدبية كما يلي: «أل لاوتغديشته» للأنيب بال، ونصوص هولسنينيك: «شالابن، شالاباي، شلاميزوماي» (١٩١٦)، و«صلوات فانتستيكية» [وهمية عجيبة] (١٩١٦)؛ ومن الأنيب تزارا: «المغامرة السماوية للسيد أنتيبرين» (١٩١٦)، و«خمس وعشرون قصيدة» (١٩١٨)، و«سينما رُزنامة للقلب المجرد المبهم» (١٩١٨).

انتقلت حركة الدادائية من زوريخ إلى ألمانيا، عندما استقر هولسنينيك في برلين عام (١٩١٧) حيث أسس نادياً مناصراً للمذهب الدادائي، ونشر بياناً هاماً سنة (١٩١٨)، وتعاون مع راؤول هاوسمان وفيلاندهيرزفيد وجوهانس بأدار. أما الأديب السترازبورجي هانس أرب (١٨٨٧-١٩٦٦) فقد أسس

(\*) Dadaisme مذهب فني وأدبي سعى إلى حرية الشكل نابذاً قيود التقاليد ١٩١٦-١٩٢٠.

مركزاً دادائياً في مدينة كولوني (١٩١٩-١٩٢٠)، وذلك عقب مشاركته في تظاهرات مدينة زوريخ. وبشعره العبي والمتعدد اللغات كما في: «مضخة الغيوم» (١٩٢٠) وأعلن كتابة السوراليين الآلية.

في هانوفر، ظهر ما بين (١٩١٨) و(١٩٢٣) منحى دادائي سياسي، زاخر بالخرافات العجيبة وموال لمذهب البنائية (Constructivisme) [نزعة بنائية فنية في النحت والفنون الأخرى خلال مطلع القرن العشرين]؛ فثمة «الميرز» للأديب كورت شويترز (١٨٨٧-١٩٤٨)، وهو الذي أدخل، بروح من المحاكاة الساخرة، مبدأ الكولاج (Collage) [رسم تجريدي من قصاصات صحف ملصقة] في الشعر كما في: «أنابولم» (١٩١٩) و«أورسونات» (١٩٣٢). وفي يوغسلافيا، ترسخ المنحى الدادائي عام (١٩٢١) تحت اسم «زينيتيزام» (Zenitizam)، وضم إلى برنامجه أفكاراً تنحو إلى النزعة المستقبلية والمذهب البنائي.

«كل نتاج ثقرف من شأنه أن يصير نقياً للعائلة، هو دادا».

### (البيان الدادائي) المنحى السورالي:

بعد التأسيس منذ عام (١٩١٩) لنادي المجلة: «الأدب» من قبل فيليب سوبو (١٨٩٧-١٩٩٠) ولويس أراغون (Louis Aragon) (١٨٩٧-١٩٨٢) وأندريه بروتون (André Breton) (١٨٩٦-١٩٦٦)، تشكلت الجماعة الموالية لمذهب السريالية، في باريس عام (١٩٢٤)، حول بروتون الذي تمّ اعتباره بمثابة «بابا النزعة السريالية». وفي نهاية هذه السنة عينها نشر بيانهُ الأول، وعرّف مذهب التيار السريالي بأنه «وسيلة لتحرر الذهن تحرراً كاملاً». وشهّر بريوتون وذووه الأنباء بكلّ تشويه للإنسان، وأدانوا العقل والأخلاق والدين والمجتمع... وإن انبجاس الصور العفوي احتل صميم الخلق الفني، وسوف يحثه جميع لكلمات أو لجمال تجميعاً حسب الصنّف («مصادفة موضوعية»)، كما ستحدّه الكتابة الآلية automatique، وهذا هو مبدأ وضعة سوبو موضع التطبيق، كما فعل ذلك بروتون في: «حقول مغناطيسية» (١٩١٩). وللفنان، في رأي أتباع مذهب السريالية، مسؤولية

سياسية وأخلاقية، ومن شأن نتاجه تحويل الإنسان وتغييره. ويفضي هذا المبدأ إلى الانتماء السياسي: فالتحق كتاب مذهب النزعة السريالية بالحزب الشيوعي.

إن أتباع النزعة السريالية الذين يتوضعون عند تخوم ما هو عقلائي (ولا عقلائي)، وحقيقة الواقع والحلم، يشيدون بالحب، والنزعة الشبقية بصفتها انصهار الـ«أنا» في الحياة العالمية الشاملة؛ فأثف سوبو: «وردة الرياح» (١٩٢٠)؛ وبروتون: «ضوء الأرض» (١٩٢٣) و«نادجا» (١٩٢٨)؛ وأراغون: «الزندقة» (١٩٢٤) و«فلاح باريس» (١٩٢٦) و«الحركة الأبدية» (١٩٢٦)؛ ثم بول إوار (Paul Eluard) (١٨٩٥-١٩٥٢): «الموت من عجم الموات» (١٩٢٤) و«عاصمة الألم» (١٩٢٦) و«حب الشعر» (١٩٢٩).

وينتمي أيضاً إلى تحركية مذهب التيار السريالي، كل من، بنجامان بيريه (١٨٩٩-١٩٥٩) ورونيه كروفيل (١٩٠٠-١٩٣٥)، وميشيل لينيريس (ولد عام ١٩٠١)، وروبير دينوس (١٩٠٠-١٩٤٥). واشتهرت هذه الحركة بممارستها التتويم المغناطيسي في: «الحرية أو الحب» (١٩٢٧) و«أجساد وممتلكات» (١٩٣٠)، وعلى هامش مذهب النزعة السريالية، ثمة جان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣) وقد اختلط بصورة وثيقة بالمتشردين في باريس، وقام بدوره بروتيه (Protée) [شخصية ميثولوجية يتغير شكلها كما يحلو لها ذلك]؛ وفي غضون هذا، راح أنتونان أرتو (١٨٩٦-١٩٤٨)، بعد إقصائه عن الجماعة الموالية لنزعة السريالية، يؤلف نثراً شعرياً قد وُصف، بحق، بأنه شعر إنسان مُتَهَلَس.

نعمت الحركة المتسمة بالسريالية بقدر خاص في آداب بلجيكا الفرنسية، فهناك بول نوجي (Paul Nougé) (١٨٩٥-١٩٦٧)، ويقدم شعره وجهاً من اللاعب شديد التميز كما في: «بضع كتابات وبضعة رسوم» (١٩٢٧)؛ وقد أسس سنة (١٩٢٤)، مركزاً مناصراً للسريالية في بروكسيل بصحبة الشاعرين: كامى غوئيمانس (١٩٠٠-١٩٦٠) مؤلف «رحلات سياحية» (١٩٢٤)؛ ومارسيل لوكونت (١٩٠٠-١٩٦٦) مؤلف: «برهنة» (١٩٢٢). وابتعد مذهب السريالية البلجيكية مميّزاً عن الكتابة

الآلية، وعن التيار المشيحي (Messianisme) وعن الالتزام السياسي للجماعة الباريسية. أما الكاتب والتابع لنزعة حركة الملتصقات (Collagisme) إ. ل. ت. ميسنيس (١٩٠٣-١٩٧١) فقد كان صديق ماغريت، والشعراء بول كولينييه (١٨٩٨-١٩٥٧)، ولويس سكوتونير (١٩٠٥-١٩٨٧)، وأندريه سوريس (١٨٩٩-١٩٧٠)، فهؤلاء جميعاً قد انتموا أيضاً إلى مذهب التيار السريالي البلجيكي.

سوف يُمارس مذهب السريالية أثراً حاثاً على تطور الشعر في إسبانيا، ولكن، في ختام عقد العشرينات فقط، ورغم الحذر الذي أثاره المنحى اللاعقلاني الكامن في مفهوم الكتابة الأوتوماتيكية. وإن رامون غوميز دي لاسيرنا (١٨٨٨-١٩٦٣) قد عرّف تقارباته المُستهجنة بأنها «غريغوريوس» أي «نوعاً من الفكاهة بأسلوب مجازي Greguerios». وإن التيار الموالي للتطرف الرجعي (Ultraisme) سوف يفضي إلى تغيير في اللهجة لدى شعراء جيل (١٩٢٧): لوركا، ألبيرتي، أليكساندره، ثيردودا. وقد وُجدت مبادئ النزعة السريالية في اسكذنافية، وفي الاتحاد السوفييتي، مع الكاتينين: نيكولاي زابونوكي (١٩٠٣-١٩٥٨) ودانثييل خارمس (١٩٠٥-١٩٤٢). أما في أوروبا الوسطى، فقد تواجدت حركة المذهب السريالي، خلال بضعة أعوام، في أعمال المجرين كسّاك، أتّيلا يوزيف (١٩٠٥-١٩٣٧) وجيولا إينيس (١٩٠٢-١٩٨٣). أما المنحى الشعري التشيكي فمن الممكن اعتباره بمثابة مرحلة أولى للمذهب السريالي. وقد ثبتّ خطأه منذ عام (١٩٢٤) بإعلان بيان نشره كاريل نيج (١٩٠٠-١٩٥١)، فأدرك الشعر بصفته ابتكاراً متكاملًا يهب الحرية الكاملة للمخيلة ولحسن اللعب. وأعظم منغيه كانوا: ياروسلاف سيغيرت (وُلد عام ١٩٠١) مؤلف: «على موجات التلفون اللاسلكي» (١٩٢٥) و«البيل يغرد تغريداً ناشزاً» (١٩٢٦)، وخاصة: نيزفال الذي أوضح سوبو جزأة صورته ورموزه في: «الجسر» (١٩٢٢).

أقامت النزعة السريالية الصربية اتصالات وثيقة بالتيار الفرنسي بفضل ماركو ريسيتش (١٩٠٥-١٩٨٦).

## مذهب النزعة البنائية Constructivisme:

ولدت نزعة البنائية في الاتحاد السوفييتي، ناجمة عن الممارسات والأساليب المستمدة من وحي التيار التكعبي، وقد أبرزت قيمة بناء الموضوع. وإن منظر نزعة البنائية الأدبية كان الناقد كورنيليج زيلينسكي (Komelij Zélnski) (١٨٩٦-١٩٦٨)، وفي عام (١٩٢٤) أصدر برنامجاً حول نزعة المذهب البنائي والشعر، ورأى أن الشاعر بناءً يلجأ إلى طرق منطقية، إلى تنظيم عقلائي لما لديه من شتى المواد. وأعلن أنصار البنائية انتماءهم إلى حضارة المدن والصناعة والتقنية، رافضين التيار الفلاحي والريفي. والشخصيتان المسيطرتان لهذه الحركة هما الشاعران إيلى سيلفينسكي (١٨٩٩-١٩٦٨) وتشيتشيرين. ولئن انطلق كلاهما من المبادئ النظرية عينها، فقد أفضيا، رغم ذلك، إلى نتائج جدّ مختلفة: وفيما احتفظ سيلفينسكي بخشونة الشعب، مارس تشيتشيرين أسلوباً مهذباً مقدماً ذهب بالأديب إلى شعر مستغلق. فهذا الشعر يقرأ كمثل توقيفات موسيقية باتت متقلة بعلامات جديدة، وتقلص حتى غداً خطوطاً لغوية. وبذلك ظهرت نزعة «تقصي الكلمة» عن البناء الشعري، فجعلت منه فناً بصرياً يمارس تأثيره على التجارب المسرحية لدى مدرسة باوهاوس [مدرسة معمارية للفنون التطبيقية].

## عودة مذهب المستقبل:

إن الملاحظ، إذ يلقي نظرة تتكفى إلى مجمل ذلك العصر، يندهش من أهمية الحركات التجديدية التي تسم بطابعها الفنون الأدبية الثلاثة، من طرف أوروبا إلى طرفها الآخر. فقد تميز الشعر منذئذ بتفضيله بيت الشعر الحر الطليق والتلاعبات بالطباعة والأصوات. وراحت الاختبارات التلاعبية والتشويهات التي يمارسها الشعراء على اللغة تقضي إلى لغة نقية خالصة «تخطت التخوم العقلية» (Transrationnel).

من بين التغييرات التي أُلتمت بالرواية، لا بد من الاحتفاظ قبل كل شيء، ومن بروست إلى فيتكليفيتش، برفض سرد الحوادث سرداً خطياً أي موجزاً، والتسلسل السببي، والسيكولوجيا التقليدية. وإن توضيح تتابع الـ «أنا» توضيحاً جلياً قد أدى إلى تفكك شخصية «البطل»، فيما فرضت طريقة من معالجة الزمان لها المزيد من السيولة والذاتية. وأخيراً، اندرج المسرح، هو أيضاً، في مسالك جديدة، مُسرَّعة، منذ منعتف القرن، على طريق سكرينغبرغ في السويد، وويديكيند في ألمانيا. وتم تحديد هذه المسالك برفض السيكولوجيا وبالميل إلى التحدي والهزء الساخر. ووُلدت أيضاً تكتنيات للتباعد والعزوف عن الأوهام، وفيما بعد، سوف يُستغل كل هذا بمقدار كامل. وإن حُلم «التحفة الفنية المتكاملة» قد بدا يبرز مجدداً فمارس سحره في شتى مضامير الحياة الأدبية.

## المسرح، السيرك، مسرح المتوعات،

### مسرح العرائس

«للمسرح خاصية مذهشة: فإن ممثلاً أريباً

يعثر يوماً على مُشاهدٍ ذكي.»

(فسيفونود مييرهوولد Vsevolod Meyerhold،

المسرح المسرحي)

مذ نهاية القرن ١٩، ولاسيما في الأوساط الموالية لمذهب الرمزية، ظهرت فكرة وصول المسرح إلى مقدار كهذا من التصنّب والشيخوخة بحيث أنه توجّب اللجوء إلى بعض أشكال المشاهد التمثيلية، سعياً إلى إعادة كيانه. وبغية تحقيق هذا التطعيم المُنفذ، سوف ينحو رواد الطليعة، بصورة تناوبية أو متزامنة إلى مسرح العرائس وإلى السيرك وإلى مسرح المتوعات.

### «إعادة مسرحية» المسرح:

أكد كل من ميترلينك (١٨٩١)، ثم جاري (١٨٩٦)، تفوق العرائس على الممثل البشري. وبعد ذلك بقليل، قدم ادوار غوردون كريغ (١٨٧٢-١٩٦٦) تصوره حول مسرح العرائس. وانطلاقاً من عام (١٨٩١)، اكتشف ويديكيند سحر السيرك، في باريس، فأدخل أقصى ما استطاع من السخریات الهزلية في مسرحياته وفي تمثليّاته الإيمائية. وفيما بعد، حاول شعراء الروح الجديدة (كمثل أبولينير، بيير ألبير بيرو، كوكتو) أن يخوضوا مغامرة «مسرح مستدير»، مستغلين بأقصى ما استطاعوا السخرية الهازلة الخاصة بالسيرك.

لكن لم ينجز مسرح العرائس ولا السيرك، التزاوج الخصب مع المسرح التقليدي. فإن شتى جماليات كل واحد منها باتت عاصية على التوافق. فعلى سبيل المثال لم يستطع السيرك أن يكون إلا في حيزه الخاص، أي الحلبة المستديرة، وهي مرتبطة بمنطق مكاني يختلف تماماً عن خشبة المسرح على الطريقة الإيطالية. بالمقابل امتزج مسرح المنوعات بسهولة مع المسرح التقليدي؛ فكان يستخدم، على شاكلته، الممثل الإنساني، وعلى غرارهِ، يقوم بمناشطه على خشبة مسرح من النمط الإيطالي. وبالتالي إن هذا الفن الشعبي كان أجدُّ حداثة وأوفر حرية حيال التقاليد، من مسرح العرائس والسيرك، وهو الذي سوف يزعزع بعمق جمالية المسرح التقليدي، فيؤوِّد سلسلة من الآثار الأدبية التي اتخذت حيزاً لها في تاريخ مسرح الطليعة الأدبية.

أما مسرح المنوعات فقد وُلد في العواصم الصناعية الكبيرة خلال ختام القرن ١٩. وإن افقَد التقاليد، فقد لبث، رغم هذا بمعزل عن كل علاقة بماضي المسرح. وقد أدرك المجددون تماماً - في الروح الطليقة والكرنفالية السائدة في مسرح المنوعات - أن شيئاً ما هو جوهر المسرح الشعبي القديم قد لجأ إلى هذا المسرح: فالغفوان والدينامية في المهارة الفنية (Commedia dell'arte) يتواجدان فيه مشفوعين بمذاق نكهة «البُلْغان» (Balagan) أي المسرح الروسي الشعبي.

في ربوع ألمانيا، وباكراً جداً، ظهر اهتمام بالحسنات الجمالية في مسرح المنوعات وقد أطلق عليه هذا الاسم في تلك الفترة. وفي سنة (١٨٩٦)، أوصى أوسكار باينترا (وقد حثه ويديكايذد) بإنخال «المتوعات» في المسرح كما في الفنون التشكيلية. وعند مطلع القرن العشرين، بات المشروع راديكالياً؛ فكان من الضروري «إعادة مسرحة» المسرح بالجوء إلى مشهد المتوعات، كذا أكد كل بدوره: أوغو جوليوس وبيير باوم وإرنيسْت فون فولزوغن، وكذلك جورج فوشز. وأطلقت الدفعة الحاسمة عن طريق نصين عظيمين يُدان بهما لشخصيتين تتمايزان عن عامة الباقين: فإن ميير هولذ قد أصدر دراسة مساجلة مستفيضة تحت عنوان «بالاغان» (أي المسرح الشعبي)، عام (١٩١٢)، كما أصدر مارينيتي البيان الشرس لنزعة مذهب المستقبل [بيان مذهب المستقبلية] في عام (١٩١٣)، تحت عنوان «ميوزيك - هول»: مسرح المتوعات.

## «المسرح الشعبي: البالغان» للأديب مييرهولد Meyerhold

بدأ مييرهولد الدراسة هذه مبيناً معارضته لجميع أشكال المذهب الواقعي (Réalisme) وللدراما السيكولوجية، كما للمسرحيات التي تعتمد الأطروحات، وفي رأيه، قد فقد هذا المسرح «الأني»، حيث يُهدم المقال، كل اتصال بما يعتبره بمثابة الجوهر ذاته للمسرح: أي التحرك الدينامي للجسد النشط كما نجده في الرقص أو الإيماء، لأن حركة اليدين أو الجسم تفوق الكلمة، كذا رأى مييرهولد. ومن ثم أشاد أحرراً بإشادة بالمخرج، باليهول، بالمثل المتقل الفاضل، الذين كانوا يجعلون الحياة تدب على خشبة المسرح الشعبي. وكما لاحظ، كان من المؤسف أن المسرح المعاصر قد تناسى جميع مبادئ المسرح الشعبي. وأن هذه المبادئ «التجأت، في تلك الآونة، إلى داخل الحانات الفرنسية [...] في مسارح المتنوعات ومتنوعات العالم قاطبة» وهذا هو السبب الذي جعل المخرج الكبير ينحى إلي «الميزيك هول»: مسرح المدوعات Music-hall بقصد أن يجد فيه أسلوباً وأشكالاً من شأنها أن تعيد تجديد المسرح.

هناك جانب آخر «للبالغان» أثار اهتمام مييرهولد، ألا وهو قوته الكرنفالية التي رأى أنها «هازئة ساحرة». فاعتقد أن الهزء الساخر أكثر بكثير من التشوّه الهزلي. وكمثل هوفمان الذي استمد منه وحيه، رأى في ذلك بنية تلبث على تناقض، فهذه البنية تجمع بعنف العناصر الأشد اختلافاً: الهزلي والمأسوي، السوقي والسامي، الحقيقي والتفوق حقيقي [الماورائية]، اليومي والوهمي العجيب fantastique. وفي هذه الأصناف «للإخراجات الشقاقية»، لا بد أن نقرأ محاولة شديدة الحماس لكي نبلغ ما هو حقيقي وطبيعي في تمام تعقيده.

## مسرح المنوعات مارينيتي (Marinetti):

إن بيان مارينيتي على مزيد جم من العنف والجذرية في مشاقفته حول جميع أشكال المسرح في الماضي. فالبيان يزخر الهدم الخاصة بطلان القرن العشرين.

في مرحلة أولى، حلَّ مارينيتي، على نحو منظم، وفي تسع عشرة نقطة، مزايا الموزيك - هول وفضائلها، معتبراً هذا الفن بصفته الشكل الأحدث في هذا النوع، وهو حري بقرن السرعة والكهرباء. فالموزيك - هول يُمَجَّد بالتالي، لأنه يحث على ابتكار دقْم لما هو جديد؛ وحيث أنه يمتدح بقوة الحركة والسرعة والإيقاع، جمال الأجساد وأناقتها وجمال الجهود الجسدية المبذولة؛ ولأنه يندب كل قيم ما هو رزين في دخيلة البشر، فهو يجهل «هذا الأمر البذيء»، ألا هو السيكولوجيا» فإن مارينيتي رأى في هذا الفن، قبل كل شيء، حيزاً تسيطر فيه السخرية وجميع أشكال الضحك والهزء والهزاء، وكل هذا يتلاقى فيه. ومن ثم، في مرحلة ثانية، اعتبر الموزيك - هول السلاح الذي سوف يُتيح في آن معاً، القضاء على كل مبادئ المسرح الكلاسيكي، ويُتيح بذلك إعادة تكوين المسرح: «فحن نجد [في الموزيك - هول] الأفكك الساخر لجميع النماذج الأولى المهترئة للجمال والعظمة والرسمية والدين والشراسة والإغراء...».

بفضل الكثير من الأساليب سعى مارينيتي أيضاً إلى السخرية من جميع ما أنتج الماضي من الروائع الفنية والأدبية فقال: «لا بدُّ من [...] إذلال كل الفن الكلاسيكي على المسرح إذلالاً منتظماً.» ترى كيف يريد فعل ذلك؟ بوسيلة أحلاف ساخرة يقوم بها البهلوان والممثل التراجيدي، بأمر مكثف من الكاريكاتور («فقد ركز كل ما في شكسبير في فصل مسرحي واحد») بوسيلة توزيع المتناقضات (العمل على أن يقوم زنجي بدور السيد Le Cid).

وقد اعترف بالهدف النهائي لهذه الثورة في المسرح: أن يجعل «الجنون الجسدي» (Physicofolie) يسيطر على المسرح، بل بصورة أفضل أيضاً، أن يغمس المشهد المسرحي والمتفرجين في نمط من الهيجان الديونيسي [الشبقي Dionysiaque] وهذا البيان الذي أطلقه مارينيتي، على غرار بقية بياناته، أي بحس شديد من الدعاوة، تُرجم في الحال تقريباً، إلى الإنكليزية، الفرنسية، الروسية؛ ومارس، منذ عام (١٩١٣)، تأثيراً هائلاً على أوساط الطليعة الأدبية الأوروبية. أما نص مييرهولد، فقد أسهم في توجيه المسرح الروسي. صوب نموذج من الإخراج المسرحي يتسم بصفة خاصة انتشرت في جميع أوروبا، بدءاً من عام (١٩١٨).

## «الرجنون الجسدي» Physicofolie على قيد العمل:

إن جذة المسرح الموالي لمذهب المستقبلية (Futuriste) في إيطاليا، ومنذ سنة (١٩١٥)، كانت إنتاج الجيم العديد من «التوليفات» المسرحية. والأمر يعني مسرحيات قصيرة جداً تُقْلَصُ في الحدث الجوهرى؛ وفي أغلب الأحيان عولج الحدث هذا معالجة لا منطقية أو ساخرة أو مضحكة. وتدخلت جمالية الموزيك - هول خاصة، حين سعى مارينيتي بصحبة أصدقائه إلى تأليف «أمسية متسمة بنزعة المستقبلية» فقرن بالتتالي وجَمَعَ سلسلة من التوليفات (Synthèses). فبات الإخراج نفسه، بالضرورة، عارياً من المعنى، ولم يعتمد إلا على قانون إيقاعي مشفوع بتصاعد التوتّر الهزلي. وفي واقع الأمر، لقي نصراء المستقبلية الكثير من الصعوبة في إنجازهم مشاهدهم المسرحية بأسلوب الميوزيك - هول؛ وخاصة لأن الممثلين المؤلفين غير مؤهلين لتمثل هذا التمثيل؛ ولأن فناني الميوزيك - هول الذين التمس منهم النهوض بعملهم، رفضوا التعاون في مشاهد مسرحية تحيرهم وتبذلهم.

وفي نهاية المطاف، وفي غمرة الإنتاج الغزير من مسرحيات المذهب المستقبلية (Futurisme)، كانت دون شك مسرحية «كوكليل» (١٩٢٦) مسرحية إيمائية لمارينيتي (توقيع الرقص والألحان من برامبوليني) وهي التي اقتربت بالأكثر من المثل الأعلى الذي أعرب عنه بيان عام (١٩١٣). فإن مسرحية الباليه الميكانيكية هذه حيث تومئ الراقصات شتى المشروبات، وتشيد بالبهجة وانتصار التمثيل وغياب كل نص، وسيادة الرقص والموسيقى ذات النبرة الصوتية المتأخرة (Syncope). ويترجم كل هذا بوجه كامل، النزعة الحيوية (Vitalisme) التي تشكل نزعة المستقبلية ذاتها وروحها.

حين سعى مارينيتي إلى فن مسرحي جديد، فقد عزف عن السيرك معتبراً أنه منوط بالماضي بمقدار مفرط. ولم يكن الأمر على هذه الشاكلة في بقية أقطار أوروبا حيث اختلط تأثير السيرك، أحياناً، اختلاطاً وثيقاً بتأثير الميوزيك - هول. وإلى جانب هذا، ليس كلا الفئتين دون علاقة بينهما: فالميوزيك - هول. قد استعاد من السيرك البهلوانية (بالأحرى المهرج أكثر من البهلوان الشاحب اللون)، وكذلك مشعوذي السيرك [لاعبى الخفة] وبهلواني التوازن، إلخ...

في فرنسا تصاحب السيرك والميوزيك - هول بقصد إنجاز تجدد في الأشكال المسرحية، وذلك لدى أبولتيير ولدى كوكتو، بصورة خاصة. وشرّح الطريق أبولتيير، عام (١٩١٧)، إذ سعى إلى تمثيل «نهذا تيريزياس» وهي مسرحية درامية ملتزمة بالمنحى الواقعي (Réaliste). وإن هذه الهرجة المرححة التي تثير ذكرى جاري (Jarry)، تراكم الأساليب الاستعراضية طبقاً لجمالية المباعثة التي يهواها أتباع منهج المستقبلية (Futuristes). وقام كوكتو، في العام ذاته، بإخراج «إرارد» (أنجز بيكاسو الديكور والموسيقار ساتي الموسيقى)، وهي مسرحية باليه حيث تستخدم ثلاث مراحل من الموزيك - هول بمثابة استعراض لمسرح سوق المعرض؛ لكن، لا يرفع الستار لكي تشاهد المسرحية المعن عنهما. فهناك السيرك، الميوزيك - هول، الجاز، وكل هذا يوفر للمشاهدين عناصر لا متجانسة، خليطة، قد باتت متجانبة تجانباً عنيفاً. ثم قدم كوكتو: «الثور على السطح» (١٩٢٠)، مسرحية هرجة مرححة قام بالإيماء فيها فريق من المهرجين (ومن بينهم فراتيليني الذائع الصيت)؛ كما قدم «عريسا برج ايفيل» (١٩٢١)، مسرحية ذات إخراج ساخر هزلي لمشاهد مسرحية لا أصالة لها وقام بالتمثيل فيها مجموعات باليه سويدية تصحبها موسيقى فريق «السنة» [٦]. وعلاوة على هذا، بمقدور العديد من عمليات الإخراج الباريسي لحفلات باليه «السويدية» (١٩٢٠-١٩٢٥) أن تحتل موقعها في المجال الجمالي الذي تعيد تكوينه. وسبب ذلك أمر بسيط: حاول المسرح الجديد أن يحل مكان تراثات المسرح الأدبي فقام يقوم على أس حركة الإيماء، على إيقاع حركات الجسد. والحال هذه، (وقد بات، بوجه خاص، متجدداً بإدخال «الرقص الحر»)، وقرّ رقص الباليه لمؤلفي المسرحيات إمكانية تصورههم مشاهد مسرحية لها من الحركة ما هو محض بحث.

إن مؤلفي المسرحيات، بفضل تأزرهم مع الموسيقيين والرسميين بالألوان الطلائعيين، كان بوسعهم أيضاً أن يشفعوا هذه الحركة بسحر الصوت والألوان. فهناك عنوانان ينبغي حفظهما: «زلاقة» (١٩٢٢) لتصوير الفرعة المستقبلية كانودو Canudo (موسيقى هونغر، ديكور وألبسة فرنان ليجه)، الذي يؤمئ شدة الهيجان الديونيسي [الشبقي] المستحوذ على لفيف من جمهور

المتزلقين بالاعجيبات، وكذلك عنوان «خلق العالم» (١٩٢٣) للمؤلف بتليز ساندرار (موسيقى داريوس ميلو، نيكور وألبسة فرنان ليجيه) وهذه المسرحية باليه «مجردة» مستوحاة من خرافات إفريقية وإيقاعاتها الزنجيلية [الزنجيلية الإفريقية]. وإن انطونان أرتو وشارل دون قد رأيا، هما أيضاً، في مسرح المتنوعات، نموذج مسرح بات متجدداً. وفي حزيران / يونيو (١٩٢٣)، قدم دولان في مسرحه مشهداً طريفاً عنوانه «ورشة / ميوزيك - هول»: وهو سلسلة من الاستعراضات والسخریات بالحاكاة، من توقيع مارسيل آشار، وكانت سلسلة مذهلة بإيماءات وأغنيات، وهلم جرا.

في ألمانيا، تسربت الأطروحات الموالية للمستقبلية إلى داخل المذهب الدادائي الذي بقي على حيويته ربحاً طويلاً. وكان النتاج الذي مثل بالأكثر هذا التيار: «الاصطدام» (١٩٢٧) للأديب كورت شويتيرز وقد شفعه بعنوان فرعي يقول «اوبرا صاخبة». وعلى غرار العديد من أعمال الطليعة الأدبية، أخرج «الاصطدام» على المسرح موضوع نهاية العالم لكي ينزع فتيل الطابع الرؤيوي المؤثر لدى مذهب التعبيرية expressionnisme.

كانت النزعة هذه، في «باؤهاوس» Bauhaus على شيء من الاختلاف. فمسرحها التجريبي لبث يستلهم تكتيات المشاهد المسرحية الشعبية (ميوزيك - هول، متنوعات، سيرك) لكي يكون عملاً مشهدياً يُصمّم، قبل كل شيء، كدراسة لبعض الأشكال حيث يقوم الجسد بدور مركزي. فإن: «مهرج موسيقي» (١٩٢٦) للمؤلف أوسكار شليمير، و«تكرار أنثوي» (١٩٢٥) للكاتب كسانتي شاونيسكي توغلاً في هذا الطريق، فيما شرع لاسرلو موهولي - ناغي، في بيان هام (مسرح، سيرك، منوعات)، يحذم «بعمل مشهدي كلي» قد لا يقدم أي معنى دقيق لكنه يُغري المشاهد بإيقاعات وأشكال من أيامنا هذه.

سلك المسرح السياسي طرقات أخرى أيضاً. فلدى برخت ولدى بسكاتور خاصة، قامت العناصر المسقاة من الحانة بتفجير الوحدة المصطنعة في الدراما الكلاسيكية، فتكسر الوهم المتسم بالواقعية (طبقاً لتأثير التباعده). بيد أن هذه العناصر احتفظت، أولاً، بوظيفة تعليمية، وليست لعبية. وعلى سبيل المثال، فإن «عرض سوق شعبية حمراء» للكاتب بسكاتور قد بث النقد

الاجتماعي مستقيماً عناصره من الحانة: «سكيتشات وأغاني ومباريات ملاكمة وجنسات رياضية بدنية وعلى نحو متناوب».

في روسيا، بدأ التيار الذي يثير اهتمامنا، أبكر من ذلك بكثير، واتخذ توسعاً له المزيد من الانتشار. فمذ عام (١٩١٣) أثار كروتشونينغ، ماتيوشين (بالنسبة إلى الموسيقى)، وماليفيتش (في مضمار الديكور والألبسة) فضيحة حقيقية إذ عملوا على تمثيل «الانتصار على الشمس»: فكانت تتوحي أن تكون موالية للمستقبلية: (Futuriste) وأوبرا ألحقت الأذية بجميع أشكال المسرح الكلاسيكية، وبكافة مثل الماضي العليا، فقد طالها الازدراء والإهانة، في تتابع سكيتشات تخط الرقصات بالأغنيات. لكن ثورة أكتوبر غيرت بعد حين الجو الجمالي تغييراً كاملاً.

ورأى الفنانون اليساريون، أن ملاحظة المعارضة ما بين الفنون السامية (مسرح، باليه، أوبرا) والفنون الدنيا أو الصغرى (سيرك، منوعات، ميوزيك - هول) لم تعد قائمة. فمذ عام (١٩١٩)، لوحظ تحرك حرّ وتقاطعات جمة ما بين جميع الفنون للعرض المسرحي: الرقص، المسرح، السيرك، السينما، المنوعات. وبعد حين، أخذ المسرح الطبيعي بتسييس ذاته، دون أن ينقطع عن الاستقاء من السيرك أو الميوزيك - هول. وإحدى المسرحيات المرموقة بالأكثر، في هذا الشأن، كانت «لغز غنائي» (١٩١٨) للكاتب المسرحي ماياكوفسكي. فقدت مشهداً مسرحياً من النزعة المستقبلية وأخرج كمثل استعراض في حانة: فهذا «اللغز الغنائي» تمكّم، بنفس الشدة، بأعداء الشعب وبالمسرح الذي لبث بشدة إلى نزعة ما هو ملتزم بالماضي (Passéiste).

### الإخراج المسرحي:

لكن سيقوم الأسلوب الإنشائي الساخر المضحك والمستمد من الميوزيك / هول [مسرح المنوعات] باجتياحه خشبة المسرح، وذلك بوسيلة العمل الخلاق بمقدار بالغ والذي ينجزه المخرجون المسرحيون العباقرة ويعمل متشطي المسرح، أكثر بكثير مما سينجز عن طريق نصوص المؤلفين. وما بين (١٩٢١) و(١٩٢٤)، على سبيل المثال، شرع نيكولا فوريغر، في ورشته

ماست فور، يتبع سيرورة لإضفاء سمة الكارنافال الجذرية على المسرح. وإذ أزال الحبكة بصفتها عماد المشهد المسرحي، راح يمارس «إخراج المنوعات المسرحية» مع تسلسل الرقصات الميكانيكية، وإنجازات موسيقى الجاز والسخریات المرحة في كل مسرح رصين يؤدي التمثيل في موسكو. وكان ثمة اهتمام خاص «بالإشارة إلى مريم» للأديب كلوديل Claudel، و«إبلاج السحور» للأديب فيرهاين Verhaeren وقد ابتكر إخراجهما لتوه ميژهولد.

وما بين (١٩١٩) و(١٩٢٥)، تطور أيضاً المنحى الزائف المتطرف Excentrisme وكان نمطاً للإضفاء الراديكالية Radiclisation: تحقيق الحرية المتطرفة] على مذهب المستقبلية: وكان ثمة زمرة من الشباب المخرجين المندفعين بشدة، ألا وهم كوزينديسيف ولوركيفيتش وتراوبرغ، الذين راحوا يكثرن من المشاهد المسرحية حيث يسود المهرج المتطرف (أي المهرج بينطال مربعاتي [ذي رسامات مربعة]. واقترنت هذه المشاهد المسرحية إليهما من السيرك ومسرح المنوعات [الموزيك - هول] بل أيضاً من أشرطة الصور المتحركة ومن السينما الساخرة: فالمنتل شارلو (Charlot) ثبت معبودهم. وأشهر ممثل لهذا التيار هو، دون منازع، سيرغي ميخائيلوفيتش أيسنجتاين المعروف على نحو أفضل نظراً لما أنجزه من إخراج سينمائي لاحق. وإن إخراجه كتابة جديدة لمسرحية «الحصيف» الكلاسيكية للأديب أوستروفسكي، عام (١٩٢٣)، أعطى صورة مسبقة وموفقة بما يكفي عن العمل الذي أنجزه بعد حين الأديب دو غينيرود حول خرافه فوست Foust. وإن حبكة مسرحية أوستروفسكي قد غدت مبسطة في البداية حتى باتت مبنذلة، مجزأة، موضوع سخرية وتحريف. ثم صارت هذه الكتابة الجديدة حجة لإخراج حر للمنوعات المسرحية استنقت إليهما من الموزيك - هول: فشرعت فواصل ترفيحية مع المخرجين تأتي بتأثيرات مع الإخراج، وتكذب تكتيياً ساخراً كل ما يبقى من الرزاة في النص.

وكان هناك إخراج لاذع خبيث «يجمع ما لا يسوغ جمعه»، وهكذا قام شكوفسكي بلفت أنظار جيئه على هذا الأمر. ثم أقدم أينشتاين على إخراج مسرحيتين للأديب سيرغي تريتجاكوف، وكانتا ملتزمين سياسياً، بيد أنهما

كانتا «خليطاً من كلام مهيج بطولي ومن تمهيجات هزلية ساخرة». وإن العناوين الفرعية لهاتين المسرحيتين تثير الاهتمام لأنها توحى ببروز فنون جديدة وهجينة تماماً. ولمسرحية «هل تسمعي، يا موسكو» عنوان فرعي وهو «مهرج صاخب» ولمسرحية «أقنعة للناز» (١٩٢٤) عنوانها الفرعي «ميثودراما صاخبة».

أخيراً، لا يسعنا أن ننسى عمل المخرج دومير هولرد. وسوف تعدو أعمال إخراج هامة بالنسبة إلى تطور المسرح في روسيا وفي أوروبا. فقد بقي أقرب من الجمالية الموائية لنزعة المستقبلية حينما أخرج «عز هزلي». غير أنه، منذ عام (١٩٢٢) دشّن الإخراج الملتزم بمذهب البنائية (constructiviste) [نزعة فنية في النحت والأدب تبرز أهمية بناء الموضوع]، مع اقتباس أصيل لمسرحية كروماتيك: «زوج مخدوع رائع». فإن الدور الجهنواني والساخر الذي قام به الممثلون والذي تخيله هذا المخرج حينذاك، طبقاً لمبادئ الميكانيكا الحيوية، قد حول المسرحية إلى هرجة مرحة ضخمة. وفي النهاية، قام ميير هولرد بإعادة كتابته الراديكالية لمسرحية (الغابة) للأديب دوستويفسكي، مركزاً على دور التمهيج الهزلي، وذلك إذ توسل على نحو منتظم بعناصر استقاها من الميوزيك - هول: إيمائيات، أدوار خفة يد سحرية [شعوذة]، كلام متكرر مذوط ببعض الأدوار، ألعاب شعوذة بارعة، شتى التمهيج.

في بلجيكا، بدأ الـ«فلامش فولكس تونيل» (V.V.T)، (بحث من المخرج الهولاندي جوهان دوميستر - الذي اجتذبه بشدة المسرح الروسي الموائي لمذهب المستقبلية ولمذهب البنائية) يسعى إلى صيغة المسرح الكاثوليكي الحديث الذي من شأنه التأثير على الجماهير. ومن المحتمل أن هذا المسرح كان يضم العديد من التقاليد الشعبية: «استعراض سوق خيرية، هرجة السيرك، مهزلة مأسوية، إيمائية، مسرح عرائس، أقنعة على غرار إنسور» [Ensor: رسام بلجيكي (١٨٦٠-١٩٤٩) كانت نزعته تتحو إلى المذهب الواقعي وإلى المذهب الانطباعي].

قام دوميستر بتعريفه الكاتب المسرحي الفلاماندي فايرلينك على بحوث المسرح الروسي (ميير هولد وتايروف)، وحثه على الكتابة بمنحى هذه

الطريقة بغية إثراء لائحة الـ V.V.T. ومنذ عام (١٩٢٦)، شجع أيضاً ميشيل دوغليدرو على المثابرة في الصيغة التي اكتشفها لتوه: أي صيغة مسرح تستحوذ عليه تماماً روح الميوزيك - هول وأشكال فنه. ولا جرم أن وضع غيلدرود بقي فريداً من نوعه في التقليد الذي يشغل اهتمامنا. وفي أغلب الأحيان، ظلت التظاهرات المسرحية الممهورة بطابع الميوزيك - هول مسرحيات قصيرة جداً (توليفات من المنحى المستقبلي) أو حفلات باليه لا نصوص لها (كوكتيل، مارينيتي، استعراض كوكتو). لكن المسرحيات المستفيضة كثيراً باتت نادرة جداً. وبقي دوغليدرو، بصورة محتملة، الوحيد الذي أفاد، خلال ثلاثة أعوام (١٩٢٦-١٩٢٨)، إفادة حقيقية أدبية من بحوث عقد العشرينات، إذ أنتج أربع مسرحيات طويلة تتسم بكتابة تنعم بأصالة عميقة: «موت الدكتور فوست» و«مأساة من أجل ميوزيك هول» و«دون جوان أو العشاق في الخيال» «دراما - هرجة مرحة لأجل ميوزيك - هول» (١٩٢٨) و«صور من حياة القديس فرنسيس الأسيزي» (١٩٢٦)، و«كريستوف كولومبس» (١٩٢٨) فكانت المسرحيات الأربع الموائية للمنحى العصري (Modernisme) والمهملة في أيامنا بصورة مبالغه، وهي توضح توجيهين من المنحى الكبيرة لهذه الصيغة: إما الابدال الجنري للقيم بوسيلة المزايده بالسخرية الهزلية (فوست، دون جوان)، وتعظيم البطل المنعزل عن الناس (كولومبوس) أو تعظيم القديس (فرنسيس الأسيزي) الذي يخاصم حشداً من الساخرين لأنهم غرباء عن عالمه [عالم القداسة].

وبغته نوعاً ما، حوالي عامي (١٩٣٠-١٩٣١)، بدا المنحى الساخر غامضاً وقد نضب. وانكأ المسرح إلى الرزانه المتزمنة بالواقعية (Réalisme) وإلى النغمة والتعبير. بيد أن فضائل السيرك والميوزيك - هول لم يشملها النسيان. فكلما تتاب المسرح حاجة التجدد، سيعود إلى الفنون الشعبية ليستقي منها مژاده. وهكذا سيكون الوضع مع مسرح العيث خلال عقد الخمسينات (بيكيت، إبونيسكو، آدموف)، مع غومبروفيتش، تاديوش كانتور وآخرين عديدين.

## ماياكوفسكي (Maïakovski)

خلال شهر نيسان / أبريل لعام (١٩٣٠)، كرس ستالين فلاديمير فلاديميتروفيتش ماياكوفسكي بصفته شاعراً للثورة، ففضى على أيام حياته: «لا تتحوا باللائمة على أحد [...] \* فمركب الحب قد ارتطم بتقاليد الأعراف». ترى هل هذا مصير مثالي ومأساوي؟ هل هذا رمز الهوة الفاعرة ما بين نفيف أهل الفكر والسلطان السياسي، أم هو المأل المنطقي لمشوار شاعري مفارق؟ إن ماياكوفسكي المطل بجميع قامته المهيمنة على الفجر هذا من القرن العشرين، ركز في ذاته تناقضات بلد روسي ثوروي، فنحت صوب الإرهاب الستاليني. وبصفته شاعراً غنائياً متنوع الميزات، بذل ذاته للثورة جسداً وروحاً. «إنها ثورتني!» كذا قال: وسعياً منه إلى خدمتها راح يشد الخناق، واعياً، على ذاته الغنائية، «ويكره نفسه سائراً على حنجرة غنائيه، هو». وبصفته مستخدم الدولة قد بات واحداً من الصانعين الكاملين للقيادة الاجتماعية.

### لَيْسَ ظَنُّ الرِّحْنُ وَلْتَعَشِ الضَّغِينَةُ:

أما «المسيح» الذي صلبه نفيف الجمهور، فإن ماياكوفسكي متأهب لكي يُحب من أهانوه، كما يفعل «كلب يلحس يد من يضربه» بل راح بعد حين، يدعو إلى الكفاح دون توانٍ، إلى البغض الطبقي. فاستأصل نفسه وداسها ليجعل منها رؤية دامية تُقدّم للجمهور كما في قصيدته: «سحابة في البنطال» (١٩١٥).

وفي سعيه إلى حب ظمئ دون انقطاع، اتبرى الشاعر يخلط الضغينة بالشغف. والتحق الحب الشخصي - وقد خانتته الأعراف التقليدية - بالحب الشامل للعالم الذي لا يؤخره سوى روح البرجوازي الصغير: «يا ترى، متى

تقوم الأرض المحرومة من الحب بالانكفاء أخيراً عند صرخة أولى يطنقها أحد الرفاق؟» كذا ارتفعت صرخته. وبانتظار ذلك الحين، ظلت كلمة الإعزاز: الضعيفة «الحقد الذي يرص ببيان التضامن»، وبغض «البطيين من أناس قد تلقن أن يحقد عليهم منذ طفولته»، وبغض حياة رتيبة في كل يوم وبغض الرأسمالية والبرجوازية، وجميعها يعيق الحب.

### المنادي بحقائق المستقبل:

لقد نطق الشاعر أن يغدو نبيّ الثورة. فرأى «من خلف جبال الزمان قدوم من لا أحد يراه»، واقترب عام (١٩١٦)، في «إكليل أشواك الثورات». الرسول الثالث عشر - هكذا كان عنوان قصيدته الأصلي - وبعد حين وجد في شخص لينين «الإله المحارب، المنتقم والمعاقب»، إله ديانته المتزمنة بالمذهب المادي Matérialisme وذلك في كتابه (فلاديمير إينس، لينين، ١٩٢٤).

تقدم الشاعر الموالي لنزعة المستقبل، مرتدياً بذوزته الصفراء المتحدية، «وقفاً، لاذعاً»، «مرعداً العالم بجهير صوته»: «لكن يا رفاقيل، هل نسيته؟ / لقد نسيت راستريلي / وها قد أزف الوقت / لكي يقوم الرصاص بوبل من قصفه جدران المتحف / فيها! أطلق النار على الرث من كل شيء، أطلقها بفوهات الحناجر» وينحو الكلام إلى المدينة صوب الجماهير وثقيف المجتمعين.

وإذ ليث نواقاً شراً إلى الخلود، فقد نظم أبياتاً شعرية حول راهنية ما يجري، حول الدعوة، أبياتاً مذكورة للنسيان. أما قصائده الغنائية العظيمة، فلم تحظ برضى السلطات. والشاعر الذي كان يتأمل صنوه المتأهب لإلقاء نفسه من الجسر، في قصيدة ثوروية، قد أنجز ما تنبأ به.

في هذا الفصل الأخير من مأساة ماياكوفسكي، التحقت الحياة بالشعر. وكما كان إنجاز المصير في المسرحيات الإغريقية، قامت الوفاة بحل المتناقضات. وليس الزمان القشيب الذي يؤذن به موقوفاً على الشعراء.

## دانونزيو D'Annunzio

في فرنسا، كان يُطَنَّق على غابرييل دانونزيو D'Annunzio (١٨٦٣-١٩٣٨) اسم «السيد المُستخدِم». وفي الواقع، إذ حدته الرغبة إلى أن يسنخ عن ثقافة «إيطاليا الصغيرة» طابعها الريفي، في نهاية القرن التاسع عشر، كما حدته إلى أن يُشرِّع إيطاليا على أوروبا، فقد غدا الكاتب الأبروزي [من إقليم أبروز الجبلي في وسط إيطاليا] مَخْبِراً حَقِيقاً لا ينضب وموالياً لمنحى التصنع ونزعة التكلف Maniérisme وراح يستقي من ضروب التراث الأدبي والمكتبات، وحتى معارض الرسوم التي يصادفها طوال طريقه. فأدخل في قصصه الداتيوزية كلا من الرسوم والشخصيات التالية: هيرودياذ أو أورفيه لـ مُورو، والـ - بانتييزيليه لـ كلايست، وصالوميه وايلد، وبسيتشه المنطرح لـ بورنز جون، والـ - ميدوز، لـ خنوف، وهلم جرا....

### مَخْبِر:

في المضمار الشعري، انفتحت المروحة مع الملاحظات في ديوان: «قلب قلس» وهي المنبثقة عن مصوِّرات متجانسة هيلينية، برناسية، كردوتشيَّة - «في البداية حقاً» (١٨٧٩) و«أغنية جديدة» (١٨٨٢) - ثم انغلقت مع الرعشات الرقيقة، الرهافات السامية الأنيقة في (قصيدة فردوسية ١٨٩٤)، لكي تتمدد فيما بعد مع سكير الجنون والتحويلات في «تسابيح» وخاصة في الـ «السونة» (١٩٠٣) L'Alcyone.

إن ميدان سرد القصص على المقدار نفسه من التنوع، لكن اختلافات الأنماط اتسمت بالمزيد من الوضوح الجلي في تأليفه المسرحي المعذب حيث الكلمة الزائغة، والمنطوقة بجهارة، تنغلق - في عنف حساسيتها حيال الصالون البرجوازي و«المسرحية المتقنة» - على تغيرات للفترة الأولى في

ما بعد الحرب، وعلى التعدادات المستقبلية، وعلى الأمور الغربية لدى أصحاب «السخریات»، وعلى خرافات بيراندينو التي تفوق الواقع، وعلى أصناف القلق الميتافيزيقي لدى بونتيبييلي وروسو دي سان سيغونديو .

أما مسرح دانوزيو فهو يشمل مسرحيات جن، مع أوائل ما أنتجه من (الأحلام)، والمناقشات على نمط إيسن حول الفن وحياة «الجوكوندا» [أي لوحة الفتاة الساحرة] (١٨٩٩) والمشاهد الرعوية، والتمثيل المقدس، والفرقة الشيقية للفن، وجميع ذلك على بداية ظهوره في «استشهاد القديس سيباستيان» (١٩١١)، وفي اتخاذ المواقف الإيديولوجية حول «الجماهير والسلطة» في (المجد، ١٨٩٩) وفي (المركب، ١٩٠٨)، حيث موضوع المرأة المغموية يُشغغ بموضوع جمهور العصيان وجمهور التهتك والعريضة.

#### مصير «قائد» dux:

إنما بمنحى التفاعل ما بين الخرافات الجماعية والخرافات الفردية، نزعت الإستراتيجية لرفع شأن الشاعر الذي يُحوّل كل حركة من حركات حياته الخاصة إلى حدث عام. فيبدو ضرورياً، في مجمل الكلام، أن تُعدّل صورته الذاتية، طبقاً لتطور روح العصر. وفي الواقع، ما الذي يجمع «أورفييه» [أي الشاعر الموسيقي] (Orphée) الإسكندراني، المُفسد ومتعدد الأشكال في البداية، بالخطيب الداعي إلى التدخل وإلى الحرب في فترة ما بين (١٩١٥-١٩٢٠)، أو بالملك لير Lear الذي أغضب وبات شديد الشكيمة، من جراء الانهزام خلال السنوات الأخيرة في الفيكتوريال، إن لم تكن هذه الكتابة. كتابة تفاخرية، وبوسعها أن تغدو هي ذاتها عملاً، كما، على سبيل المثال، حينما فن الشاعر بعض المراكب تحت العشب (وذلك مجاز شعري كلاسيكي قد صار زينة مألوفة)، وعندما شارك في مسرحية أضحوكة بوكاري (La Beffa di Buccari) أو في «بعض الاستعراضات» في مدينة فيوميه. وراحت هذه الاستعراضات تعلن تيار المنحى الفاشي بوسيلة رموزها وشعاراتها وسيرورة احتفالها، ولتبت كل هذا خليطاً جمالياً وسياسياً، وتكراراً عاماً لقدرة على الإقناع قلما تكون مكتومة في أيامنا وقد فوض أمرها للمجموعات الإلكترونية.

## كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤)

«نحن في وضع مسافرين بالقطار وقد طرأ لهم حادث  
أليم في نفق طويل» (فرانس كافكا Franz Kafka)  
«لـ كافكا. الكافكا فأرة زرقاء صغيرة رائعة كمثلي  
القصر الذي نادراً جداً ما شوهد. إنها فأرة لا تأكل  
اللحم، بل تكفوف من أحشاب مرة المذاق. ومشاهدة  
هذه الفأرة مشاهدة ساحرة لأن لها عيني إنسان.»  
(فرانس بلي Franz Blei «كتاب الحيوانات الكبير»).

### اللاوطن له:

وُلد فرانس كافكا بمدينة براغ في أسرة يهودية. وشب واشتغل وكتب  
بالألمانية في هذه المدينة الناطقة بلغتين، بصفته مواطناً للدولة النمساوية /  
المجرية المتعددة الجنسيات، ثم كمواطن للجمهورية التشيكوسلوفاكية. وهذه  
الحياة لمواطن عالمي (في ظاهرها وحسب) وقد تم تحديدها من جراء الوضع  
السياسي لما بين الحربين [الأولى، ١٩١٤، والثانية، ١٩٣٩] كانت تخفي، في  
نهاية المطاف، وضع إنسان لا وطن له: [لا جنسية له].

لبث كافكا مهموراً بطابع وضعه كإنسان لا جنسية له (أستنياً)، موزع ما  
بين اللغات اليهودية والتشيكية والألمانية. وإن العزلة، وغياب العلاقات، والمنفى،  
واقفاد الهوية وسمى أبطاله الذين يُدعون (ك.) وحسب أو المنسلخين عن كل  
اسم، ويتعذر تحديدهم في وجودهم الزماني أو الجغرافي. ويتحدث كافكا، في  
نصوصه، إلى الإنسان عامة، إلى العالم بكامله. وعلى غرار ريلكه Rilke، إنه

واحد من هؤلاء الحنونيين في أوروبا، الكوزموبوليتيين [أي العالميين] الذين ينسلخون عن النزعات الإقليمية (Particularismes).

فليس بالتالي، من المدهش أن شتى الأمم، ومنها الأمة الفرنسية، قد حاولت أن تمنح جنسيتها، روحياً، لـ كافكا هذا الذي لا ينتمي إلى أي مكان في العالم. وراح كافكا يعتبر نفسه مؤلفاً ألمانياً، رغم أنه، في حلقة الكتاب الألمان مثل فرانس فيرقل وماكس برود - صديقه وناشر كتبه مستقبلاً - قد احتل مكانة خاصة: إذ كان يتكلم التشيكية بطلاقة ويتردد إلى مدققي شيكوسلوفاكيا. وبالنسبة إلى رينك أو فيرقل، Werfel مؤلفي «مدرسة براغ» العتيده، لبثت لغته على بساطة مفرطة، فقيرة أو تكاد. ومع هذا، مع كافكا سارد القصص، مثل رينك المؤلف الغنائي، ارتقت الآداب الألمانية إلى قمة جديدة. وكما رأى كورت توخولسكي K. Tucholsky: «كان كافكا يحرر نثراً أوفر وضوحاً وأرقى جمالاً مما كتب بالألمانية في أي يوم مضى، وحتى هذه الآونة». فإن أسلوبه الإنشائي العاري من الزخارف، الكثيف بلهجته الخطابية يمضي من الجفاف الإداري حتى لهجة الالتزام بمرافعة شديدة الحماسة. ومع توما مان، قد غدا كافكا، عقد عام (١٩٤٥)، في ألمانيا وجميع العالم المؤلف باللغة الألمانية الأكثر تعديلاً عليه.

### القرار الأبوي وعالم الخيال:

إن موطن الخيال والتخيل l'imaginaire لدى كافكا وجد أصوله في عالم طفولته بمدينة براغ. ووالد كافكا، وهو البائع الصغير في إحدى قرى بوهيميا الجنوبية، وبجهد حثيث، قد صار رجل أعمال له أهميته في براغ. فأرسل بكر أولاده السنة، فرانس، إلى المدرسة الابتدائية الألمانية، ثم إلى المدرسة الثانوية الألمانية في ألتستاد، وإلى الجامعة الألمانية كارل فردينان في براغ. فقد توخى النجاح لولده، غير أن ولده ظل يبغض هذه المدينة ذات الطابع الألماني، فقد افتقد فيها الحب وهذا ما تسبب له بالمرض والنعاء.

في التاسعة عشرة من العمر، كتب إلى رفيق دراسته في كلية أوسكار بولاك: «لا تزال براغ تلاحقني [...] \* فلا بد لي من التأقلم معها. وقد يذبغي

علينا أن نشعل الفار في طرفيها... وعندئذ، قد يتسنى لنا أن نجثت جذورنا منها.» وإن «الرسالة إلى الوالد» (١٩١٩) الشهيرة تظهر كم عانى كافكا من رغبة أبيه في أن يُصيره «شاباً قوياً ومقدماً» يندمج في البرجوازية الألمانية اندماجاً موفقاً.

إن عالم كافكا الأحلامي onirique يعكس توترات عالم عائلته: فمن جهة القضية، أي محكمة الوالد القاسية، والحذر الذي يُتلف كل اتصال وينكفى عليه ذاتياً، فيسعى إلى «كل ما ينقذه». ومن الجهة الأخرى الإحاشة [تعريف الطريدة للصيدانين La traque] والمعرفة. فهو في عراك مع والده، وتعدو الأمُّ الصياد الذي يلاحق الطريدة في رحاب الأسرة. وقد سجل، في عام (١٩٢١): «في نهاية المطاف تراوطني هذه الفكرة، ألا وهي أنني، في طفولتي الأولى قد تغلب أبي عليّ، وأنتي الآن، من جراء الكبرياء وحب الذات لا يسعني أن أغادر حنبة المعركة، طوال هذه السنوات كلها، مع أنني أظن مقهوراً دون هواده.» وهنا تماماً يوجد، دونما شك، مفتاح موطن أحلام كافكا الداخلية فقد كان على علم بنظرية فرويد عن الأحلام بصفتها رغبة في الإنجاز. وقد ظل فرويد يعتبر الكاتب رجلاً حالماً في يقظته rêveur veillé، ويعدو له العالم وسيلة لجوء وملاذ.

ثمة مفتاح آخر لعالم اللامعقول والمناهات حيث تتحرك شخصيات كافكا، ولا بد من البحث عن هذا المفتاح في العالم القضائي حيث سيتحرك هو فيما بعد. وفي غياب شيء غير ذلك، درس كافكا الحقوق، وعقب فترة قصيرة لمزاولته أمور المحكمة، تم استخداماً عام (١٩٠٧)، في شركة التأمينات الإيطالية: التأمينات العامة وبأجور هزيلة. فاحتقر كسب المعيشة هذا الذي يُبقيه سجيناً «من الساعة الثامنة صباحاً وحتى الساعة مساءً»، يا للقرع! إنه كسب يختلس منه الوقت الضروري للكتابة، وهذا الوقت هو الأجدى في حياته. وفي عام (١٩٠٨)، التحق بمؤسسة أربايتزر / أنفول فيرسيخديروتغس/ انجالت في براغ، حيث سيعمل حتى تقاعده المبكر عام (١٩٢٢) وصار هناك الأمين الأول (رئيس الدائرة)، وكان العمل ينتهي هناك منذ الساعة الثانية بعد الظهر. ورغم ذلك، لم يُقدم كافكا على الكتابة إلا قبيل

منتصف الليل، عندما يظل كل شيء على الهدوء، فيروح يعيش «حياة رهيبة مزدوجة، لا يُفَلت المرء منها، دونما شك، إلا بوسيلة الجنون». فالعالم القضائي مع سلطاته، وجلساته، وتراتباته البليدة، وجميع إجراءاته، عالم سيئثل في كتاباته الذثرية وحتى في اختيار العناوين (القرار، الدعوى.....) وفي هذه الفترة تماماً نشر كافكا ثمان قصص صغيرة بالنتر، في مجلة «إيبيريون» Hypérian.

### مراسلة وحياء عشق:

في عام (١٩١٢)، صادف كافكا، في منزل ماكس بروود وكيلة مفوضة من برلين في الخامسة والعشرين من عمرها، وتدعى فيليس باور Félice Bauer فانطلقت مراسلة كثيفة استمرت خمسة أعوام (رسائل إلى فيليس) وليث بينهما صلات معقدة أفضت مرتين إلى الخطوبة ثم إلى قطعها (١٩١٤-١٩١٧). وإن إدراكه الواعي لذعته إلى الكتابة ظل منوطاً ببداية الصلات هذه. وعقب الرسالة الأولى إلى فيليس بيومين، كتب في ليلة ٢٣ أيلول / سبتمبر سنة (١٩١٢)، قصة «القرار» حيث نقل عواطفه الشخصية حول (حفلة عرس محتملة مع فيليس)، وذلك عن الشخص الرئيسي المدعو جورج بنديمان الذي أنبأ صديقاً له، ووالده بزواجه الوشيك بالمعمدة فريدا براندنفيلد. وفي السنة ذاتها لظهور «القرار» صدر كتاب كافكا الأول «الاحترام» مع ثمانية عشر من المشاريع بالنتر. وإذ أوقنت رسائل فيليس حماسه، شرع يحرر، عام (١٩١٢)، أعماله الرئيسية: فعلاوة على «القرار» كتب «التحول» وأكبر جزء من مقطع رواية «الفقيد» التي صدرت سنة (١٩٢٧)، تحت عنوان «أمريكا».

غادر منزل أبويه وشرع، عام (١٩١٤)، يؤلف رواية ثانية «الدعوى» حيث تظهر فيليس باور وقد أطلق عليها اسم الأنسة بورستر. وارتبطت نهاية علاقاته بفيليس بالدلالات الأولى لظهور مرضه بالسل. ورغم معارضة والده عقد خطوبته، للمرة الثالثة سنة (١٩١٨) على «جولي فوهر يترك» ابنة خذاء له من «الغرابية ما هو أكثر من الحزن». وحيث أن الثمة المشتركة لم تكن

بعد حرة، رأى كافكا في هذا الأمر إشارة من القدر، فأوقف في الحال كل إعداد للزواج. وخلال عطلته السنوية في ميراثو، عام (١٩٢٠) تعرّف كافكا على الصحفية التشيكية ميلينا جيزنسكا، فهاشم معها «حباً بالمراسلة» جديداً. وإن حبه لميلينا، والوقت الحر الذي يمنحه تقاعده المبكر، حتّاه على أن يؤلف رواية ثالثة: «القصر» (١٩٢٦). وفي هذه المرة، لم تجر الأحداث بمدينة براغ، بل في قرية لا اسم لها، وقد استخدمت «زوراو» نموذجاً لها.

كانت المراسلة مع ميلينا، بالمعنى الحقيقي، مراسلة مرموقة: «يعني تحرير الرسائل تعرية المرء ذاته إزاء أشباح تنتظر هذا التعري بشراهة. فالقّبلات المكتوبة لا تبلغ مقصدها، بل تقوم الأشباح باجتزاعها فيما تلبث على طريقها». وإن كون شتى خطيباته لا يسكن في براغ، أمر نموذجي للذعر الذي يشعر به الكاتب من التواصل: «هذه الرغبة في [الاتصال] بالناس، الرغبة التي تراوطني ثم تتحول خوفاً وذعراً حين تتحقق، لا تبلغ مآلها إلا خلال العطلة السنوية».

### عبقرية كافكا:

خلال صيف عام (١٩٢٣)، فيما كان كافكا يمضي عطلته السنوية على شاطئ البلطيق، تعرف على فتاة شابة في الثامنة عشرة من عمرها، وتدعى دوراديامانت، وقام معها باستئجار شقة في برلين - جنينغليس في شهر أيلول / سبتمبر. فغادر براغ معارضاً إرادة والديه. ووصف كافكا هذا التحرر من الأهل، ومن والده، ومن مدينة براغ بأنه «أعظم مأثرة طوال حياته». ولبيّث جميع محاولاته الزوجية في نظره «أعظم محاولة لخلاصه بل الأوفر وعوداً؛ ومن الحقيقي أن إخفاقه قد كان عظيماً بنفس المقدار». واتهم كافكا والده بأنه سبب إخفاقات محاولاته. فكتب في «الرسالة إلى الوالد»: «[...] \* في هذه المحاولات قد اجتمعت، من جهة، كل القوى الإيجابية التي ظلت تحت تصرفي؛ ومن جهة أخرى، تألّبت بجدون جميع القوى السلبية التي وصفتها بمثابة عاقبة لتربيتي: أي، الضعف وافتقار اليقين والشعور بالذنب؛ فلبت تشكل، حرفياً، عائناً بيني وبين الزواج.» وكتب، من برلين إلى ماكس برود: «قد أقلت من

الشياطين؛ فإن تغيير منزلي في برلين قد غدا رائعاً. يبحثون عني ولا يعثرون علي..» بيد أنه لم يُفَلت من المرض. وفيما بعد بسنة واحد بالكاد، أمضى أسابيعه الأخيرة في بعض المصحات. أما دورا نيامنت فقد صحبته حتى مصح كيرلينغ حيث مات في شهر آذار / مارس سنة (١٩٢٤). ودفن في مقبرة اليهود بمدينة براغ في ١١ حزيران / يونيو من السنة نفسها. ولاحظ كافكا، قبل موته بأربعة أعوام، ما يلي: «السبب الذي من أجله يكون حُكم الخلف علي فرد من الناس أوفر عدالة من حكم المعاصرين، سبب يمكث لدى الميت؛ فالمرء يزدهر في طبعه بعد موته وحسب:» on s'épanouit après sa mort.

كان لهذا التصريح دلالة تنبؤية بالنسبة إلى أعمال كافكا، فبعد موته بخمسين سنة تقريباً، اعترف العالم بعبقريته. فإن كافكا تخطى النسيان، حيث أن صديقه ماكس برود لم يأبه بإرادة المؤلف الأخيرة، ألا وهي «أن يحرق دونما استثناء» جميع مخطوطاته، إذ رأى كما فعل توماس مان، أنها جزء «مما هو الأوفر جدارة بأن يُقرأ من نتاج الألب العالمي». وإن الأليب الفرنسي أندريه جيد في يومياته، بتاريخ ٢٨ آب / أغسطس (١٩٤٠)، كتب ما يلي: «قد لا يكون بوسعي أن أقول ما يعجبني بالأكثر [في كافكا]، وهو الملاحظة الموائية للنزعة الطبيعية في عالم وهمي عجيب؛ لكن دقة الأوصاف المتلونة تستطيع جعل هذا العالم، في نظرنا، عالماً حقيقياً، وكذلك تفعل الجراءة الواثقة من الانحرافات بمنحى ما هو غريب ومدهش. فهنا يكمن الكثير لتعلمه. فإن انقباض النفس المنبثق من هذا الكتاب يظل في بعض الأحيان باهظاً لا يطاق أو يكاد... فترانا كيف لا نستطيع أن نقول لأدسنا: هذا الرجل المطارد، إنما هو أنا؟».

في كل هذا التأكيد، بقيت شتى الخطوط الهامة من تفسير أعمال كافكا: الفلسفية منها والوجودية والدينية والاجتماعية والتحليل النفسانية... في الآونة الراهنة، وتقياً لما فعلته الطبقات الناقدة لعمل كافكا في ألمانيا وفرنسا، ينحو الاهتمام مجدداً إلى النصوص باتجاه تحليل فيلولوجي بحت. وتطراً على البال كلمة هيرمان هيسه في رسالة إلى طالب شاب نقول: «ليست كتابات كافكا بحوثاً حول مشكلات دينية، وما وراثياتية، وأخلاقية، بل هي أعمال

شعرية... ليس لكافكا ما يقوله لنا بصفته ثيولوجياً [لاهوتياً] أو فيلسوفاً، بل بصفته كاتباً وحسب».

إن الكاتب يتناول الخطوط الهامة الأولية، على الصعيد الداخلي لحياة منعزلة، منفية، في عدم اليقين. وتشهد على ذلك الألوحة التالية: «إذ تنظر نظرة يلطخها النسس الدنيوي، نرى أننا في وضع مسافرين بالقطار وقد طرأت حادثة أليمة عليهم، في نفق مديد، وتاماً في مكان حيث يكون ضوء المخرج ضئيلاً هزياً حتى يتوجب على النظرة دوماً أن تبحث عنه، ودوماً تفقده. فالدخول والمخرج ليسا حتى أكويدين. ولكن حولنا، في بلبلة الحواس أو في حساسيتها المتفاقمة، ليس لدينا سوى أشخاص على جم من القباحة؛ وحسب مزاج كل واحد منا وحسب جروحه، ثمة تحرك كاليثيدوسكوبي [مُوهم ذو أشكال وألوان] ويسحرنا أو يُضنينا بالتعب. فتراني، ما ينبغي عليّ أن أفعل؟ أو: لماذا يترتب عليّ أن أفعل ذلك؟ وليست هذه التساؤلات من هذه المناطق».

في مثل هذا السياق الشعري، ويقصد أن يتمكن الأديب من وصف هذه الحياة الجوانية الأعلامية وصفاً دقيقاً، فهو يتوسل بأسلوب إنشائي لسرد خاص، ولا يتيح هذا الأسلوب لمن يسرد القصة أن ينكفي إلى الوراء متروياً في القصة، بل يحظر عليه التكرار في الأشخاص وفعلاتهم. وهذا ما يُدعى سرد القصص الشخصي ولكن بشخص غائب [هو]. وقد كتب دوماً كافكا واضعاً نفسه في منظور أشخاص قصصه. ومن ثم، يضطر القارئ إلى تحمله الوسوس، وتثبيت الشخصيات وتصوراتهم القسرية دون تمكنه من التروي والعزوف عن كل ذلك. وهذا هو السبب الذي يؤدي بمن يقرأون كافكا إلى أن يستحوذ عليهم منطلق أحلام شخصياته الذين يُدفعون دون رحمة إلى الهوة الفارغة فيفقدون وعيهم ولا يفقدون حياتهم.

## بيرانديلو (١٨٦٧-١٩٣٦)

«بلى، فهنا يكمن جميع الشرّ!»

في الأقوال!

(لويجي بيرانديلو Luigi Pirandello، ألقمة عارية)

وُلد لويجي بيرانديلو في أغريجنتيه عام (١٨٦٧)، من أسرة برجوازية من الريزورجيمنتو<sup>(١)</sup>، أسرة في حوزتها الأراضي ومناجم الكبريت. وفي بداية حياته، كان يروم الأخذ بمهنة فقيه في اللغة وعلم اللهجات (وقام في مدينة بون بالندفاع عن أطروحة في علم الصوتيات (Phonétique)، وفي علم الصرف حول اللهجة المحلية في مدينة مسقط رأسه، وبمهنة شاعرٍ ذي دخلٍ في الواقع، كانت مطبوعاته الأولى مجلدات صغيرة انحطاطية تضيفي سمة الرومانسية على Pomantisant قصائد غنائية، ولاسيما منها «مساء»، (١٨٨٩)، و«فصح جيا»، (١٨٩١)، و«رثائيات رينانية»، (١٨٩٥)، وقد نظمها نوعاً ما على غرار «رثائيات رومانية» للشاعر غوته وسيترجمها في السنة التالية. وقد أدى كل من الأزمة الاقتصادية والجنون الذي استحوذ على زوجته الشاب أنطونيو بورتولانو، إلى تعديل مجرى حياته تعديلاً جذرياً. فصار الكاتب أستاذاً في علم الأساليب، ثم في الآداب الإيطالية، بل غداً أيضاً ناقداً وكاتب مقالات، ولاسيما، معاوناً لصحف يومية ومجلات، حيث راح ينشر حكايات وقصصاً تتيج له صدق تقني سرده وإرهاقها.

(١) ريزورجيمنتو: حركة النهضة التي أدت إلى توحيد إيطاليا في القرن ١٩.

[المترجم].

## المسرح، مُزاولة هامشية:

إذن، رأى الأديب أن المسرح، أولاً، ممارسة هامشية. وحتى في إنتاج بداياته النظرية، انطلاقاً من: «العمل المنطوق» (١٨٩٩)، وحتى: «موضحون وممثلون ومترجمون» (١٩٠٨)، أظهر الأديب المسرحي بغضاً جَدّاً واضحاً للانتقال إلى العمل المسرحي من عمل سرد القصة. حيث إن الترجمة المسرحية، ليست سوى خيانة وحسب؛ كما وضّح بدقة هذا الأمر في «المسرح والأنب» عام (١٩١٨):

«العمل الأثبي هو الدراما والمنهاة اللذين يصممهما ويكتبهما الشاعر: وما سيُشاهد على خشبة المسرح ليس ولا يمكن أن يكون سوى ترجمة مشهوية. فهذا المقدار من الممثلين، وكذلك من الترجمات، يلبّان يوماً وبالضرورة أثنى من النص الأصلي.»

مع ذلك، ليست هذه الأولوية الممنوحة للنص المكتوب عاريةً من التناقضات. فعلى سبيل المثال، تتأرجح الشخصية ما بين الكاريزما [الموهبة اللدنية Charisme] التي يثيرها استقلالها الخرافي، هذا الاستقلال الذاتي الذي يثبته دوماً تخيل الشاعر، وبين الإطار الغصابي (Nérevotique)، المتسم بالنزعة الطبيعية والبرجوازي الصغير، الذي تتعاقب فيه مراحل حياته القلقة وسريعة الزوال! فإن الديكورات الحزينة، وعداوة المؤسسات عديمة الرحمة، والواردات البائسة، والمسؤولية الباهظة لرب الأسرة، والأمراض التي لا يمكن توقعها، فكل هذا، بمختصر الكلام، يسهم في إرهاق الموظف، وفي عزله عن التاريخ، في فترة التخلف بجنوب إيطاليا، وفي فترة جعلت الطبقات الاجتماعية الدنيا طبقات بروليتارية، كما في منع فهم الموظف آليات المجتمع التي تسحقه.

وثمة جنون الاضطهاد، وتوخيّات وهنة، وضغائن شيطانية، وهروب في الحلم والجنون، وكل هذا يشكل الإجابة اليائسة والقاصرة من بطل الرواية على جهنم المنزل والاشغال المُستلب، والنزعة الإرهابية للكوارث التراتبية.

إنَّ ما قبل تاريخ الروايات (من «أستاذ هزة أرضية» (١٩١٠) إلى «صقر القطار» (١٩١٤)؛ ومن «الشرك» و«أنت تضحك» وكلاهما من عام (١٩١٢)، إلى: «دواء: الجغرافيا» (١٩٢٠)؛ ومن «زيارة المقعدين» (١٨٩٦) وإلى: «المجلس في انتظار» (١٩١٦) يُراكم، في واقع الأمر، الإهانات والتحديات حيال الشخص التعس الذي يظهر له في كتابه: «الموت المُلاحق» (١٩١٨) بمثابة المنفذ الأوفر ترابطاً منطقيًا والمنفذ التحريري والخروج من مسرح العالم والانطلاق إلى ما وراء الحياة والشكل الوحيد والفردي للتعويض وإقدامه على أخذ الثأر.

وهناك سلسلة من القصص، لها بمثابة إطار مكتب المؤلف، الذي يُمتلئ أحياناً مرتدياً سمات محام يتهاقت عليه زبائن مضطرون، ويقومون عندئذ بسلوكات مأتمية تقليدية حيث يلحظ المرء تأثيرات قوطية جديدة، نجبت عن إقامته في ألمانيا. وإن الخليفة البشرية، عقب تحررها من جميع روابطها الأرضية، تنزع مع الكاتب إلى الانسلاخ عن سجن جسدها، إلى تحولها ظلًا غامضاً وشبحاً غريباً لميت يعزف بألم عن الوجود، ساعياً - خارج النص وإلى ما أبعد منه - وراء تحقيق ذاته فيما يتجسد في أجساد الممثلين كما يحدث في (أحاديث مع الأشخاص، ١٩١٥):

«لثب شيء ما ينم، في هذا الظل داخل ركن في غرفتي. أطياف في الظل راحت بحسب نكبح قلقي، واضطرابي ووهن انهيار، وانقباض نمملي، وكافة انفعالاتي، ولئن الأطياف تولدت منها، وما فنئت تراقبني، وبنظريها تحدجني بحيث أفي، في نهاية المطاف وبعوة، عزمت على الاقفاف إليها.»

(لويدجي بيراندينو Luigi Pirandello)

### ممثلون يبحثون عن شخصيات مسرحية:

لكن، إن أوصى بيراندينو الممثلين بأن يخدموا الشخصيات المسرحية لا أن يستخدموها، وإن حثهم على أن يُضيعوا أنفسهم في استحضار الآخر، فغالباً ما يُشور أيضاً إلى المخاطر التي يتعرض لها المرء لقطع هذا المشوار

خارجاً عن ذاته، هذه الرحلة بمنحى الموات. ويكفي التفكير في المسرحية: «في هذا المساء يجري الارتجال» (١٩٣٠)، وفي الأقصوصة الممتعة القائمة في منتصف المسرح، ألا وهي «الوطواط» (١٩٢٠). لاسيما أن المؤلف - فيما تتضح نزعته إلى التأليف المسرحي، ثم إلى أن يغدو مديراً لفريق مسرحي، طوال المشوار لسرد الأقصوصة، المشوار الموازي الذي مضى به إلى «المرحوم ماتياس باسكال» (١٩٠٤)، مروراً بالمسرحية «في طور التمثيل» (١٩١٥) التي غدت «دفاتر سيرافين غوبيو، المصور السينمائي» حتى كتابه: «واحد، ولا أحد، مئة ألف» الذي صدر عام (١٩٢٦) - إن هذا المؤلف يتيح لـ «الآنا» المصاب بمرض خيالي، وللشخص الذي يحاور ذاته، أن ينحل فينور هذا الشخص في تعدد الأشكال، وفي ما هو غير واضح من الأحوال المجانية للأوضاع الطبيعية والأحوال القصامية، التي لا أحد من الممثلين يستطيع بصعوبة أن يجعلها جلية! - ولئن كان نقياً ذا جاهزية، متسكاً ومنسلخاً عن ذاته الـ «أنا».

وعلى هذا المنوال يبرز: «ما يستحيل وصفه»، وهو كامن تحت عتبة الوعي، ويتبلور علم النفس المرضي الفرويدي للحياة اليومية، كما يلحظ ذلك البحث حول مذهب طبي خاص بالطبع (Humorisme) (١٩٠٨) في مؤلفه: «ترى أما نشعر غالباً - بأفكار غريبة من نوعها تبرز في داخلنا، وتكاد تكون ومضات من الجنون، بأفكار تفنّد المنطق، ويتعذر البوح بها، وحتى لأنفسنا، وكأنها تتجسّس حقاً من نفس [شريرة] تختلف عن النفس التي نعترف بها لذواتنا اعترافاً طبيعياً؟ ومن هنا، في نزعة مذهب الطبيعة، يوجد كل هذا البحث عن التفاصيل الأشد صميمية والأدق حجماً التي يمكنها أن تظهر أيضاً سوقية ومبتذلة عندما نقاربها بالتوليفات التي تسم الفن بميزة مثالية (Idéalisatrices)».

إن هذا المزيج المعقد ومتغير الشكل والصعب على التمثيل (مسرحياً) والذي يشمل إحساسات وتوضيحات شخصية تتغير دون تقطاع، مزيج يقوم بالتعويض عنه على هذا المسرح ذاته «معلّون» منطقيون، أي من لا يشتركون في الحكمة، لكنهم يكتفون بمشاهدتهم الآخرين يعيشون، وقد باتوا مقبولين طبقاً لذكرى الصالونات الفرنسية / الإنكليزية المقتبسة من «دوما الابن» Dumas fils ومن «وايلد»، ولكن مع طاقة تجاوزية متفوقة بصورة واضحة جداً.

في الواقع، لم يعد هيجانهم الجدلي موجهاً فقط على الأعراف التقليدية، ومواضيع عامة الشعب المبتذلة، ومفاهيم الشرف والوجاهة المحترمة، بل بالأحرى على أسس المنطق والتبادل التي وفقاً لها تنتظم العلاقات الشخصية البيئية. فإن لامبيرتو لاوديزي Lamberto Laudisi في مؤلفه «كما سيحذو لك» (١٩١٧)، وأنجيلو بالدوفينو في «متعة كون المرء شريفاً» (١٩١٨)، وليوينة غالبا في «لعب الأدوار» (١٩١٩) هم أبطال هذه المسرحيات المزودة بأطروحة، وهم أبطال (Nihilistes) تابعون للمذهب العدمي هم رؤوس فارغة البواطن، قوِّعات خاوية، لكنهم يبوحدون باقتادهم كياناً خاصاً بهم.

إن هذا الشخص المسرحي المتمسم بالمسألية ونزعة النفسية (Relativisme) والهائج على مؤسسة الزواج التي يُهزأ بها في العقد الهزلي داخل مسرحية: «حذار! يا جياكومينو!» (١٩١٦)، هذا العقد الضائع ما بين الكاريكاتورات الحيوانية في مسرحية «الإنسان والحيوان والفضيلة» (١٩١٩)، إن هذا الشخص المسرحي يوجه، رغم ذلك، بكثرة الكلام الشديدة، مسرح بيراندينو صوب الصمت وعممة الليالي. إنها حذول تتجاوز المسرح، حذول ستمنح الكاتب شهرة عالمية، حذول ستستخدم كوساطة ما بين فترتين.

### شخصيات مسرحية تبحث عن مؤلفين:

في مسرحيتي «الطاقة ذات الجالجل» (١٩١٧) و«هنري الرابع» (١٩٢٢)، نشهد تدخلات المسرح المتطفلة خلال هذين العملين، ويفضي الأمر إلى عزلة المبتكر، في وداع ظافر؛ بيد أنه يتسم بمسحة من شدة القلق، والسوداوية، لدى الحياة اليومية، ولدى أباطيلها الساحرة.

مننذ، تعطلت آلة الإنتاج المسرحي فجأة، فيما صدرَ القرار حول استحالة خروج المرء من ذاته لكي يبلغ الآخرين. ففي مسرحية «ست شخصيات» التي تبحث عن مؤلف (١٩٢١) بلغت نزعة الانكفاء إلى الذات Autisme قمتها. فالمشهد الأساسي حيث يُباعَت الوالد في الماخور [بيت البغاء] على وشك مضاجعته زوجة ابنه دون علم منه، فالمشهد هذا يقاطع نون هوادة بعودة متكررة إلى «أمس»، إلى زيف محاولات الإخراج وثقافتها؛ فالأمر يمضي، أو يكاد، حتى طمسه محرّم tabou الصورة في النسيان. وفي غضون ذلك تكرر بشدة وتكراراً

لجوجاً مقاطع شعرية تتكرر مدتدذ انتماء شتى الشخصيات المسرحية إلى مُدوّن التوصيلات نفسه. فالحركات إبان التمثيل لم تعد تمثل من إنجازها، إنما هل أفعال (Actes) تتسلخ عن كل مسؤولية، كمثل الأقوال تقريباً، وقد باتت مهترئة خاوية غير مشتركة من بعد في الرتبة الدلالية لمعنى (أقنعة عارية):

«بلى! إنما هنا يكمن الشئركم بكامته! في الأقوال!  
فلدينا جميعاً، في داختنا، وفرة من الأمور! نرى  
كيف بمقنورنا، يا سيدي، أن نثبت على تفاهم إن  
وضعت، في ما أنطقه من كلام، معنى أمور  
سريري وقيمها؛ فيما يروح، من يسمعها  
يعطيها، بصورة حتمية، من المعنى والقيمة ما  
هو مناسب له في عالم سريريته؛ ونعتقد أننا على  
تفاهم غير أننا لا نفاهم اليته»

(لويجي بيراندينو Luigi Pirandello)

أما بخصوص المسرحية: «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، فبوسعنا الكلام عن التّدخل (في موطن الخيال للإنتاج المسرحي ولما هو ازدرائي أوروبي، Cynque) لنوع من الحدث، انطلاقاً من بدايات خاصة بكل من شتى الثقافات القومية؛ انطلاقاً من إخراج بيتووف Pittoeff، عام (١٩٢٣)، وحتى مسرحيات راينهارد Reinhardt حديثة العهد، عام (١٩٢٤). وفي المراحل اللاحقة من المسرح في مسرحية «كل واحد على منواله» (١٩٢٤)، ومسرحية «في هذا المساء نحن على قيد الارتجال»، نرى تفاهم عدم التقاطر في المفاصل الداخلية، وفي التواصلات النحوية؛ كما نرى الانفصال ما بين الممثل والمفترج، ما بين المفسر والدور التمثيلي، ما بين النقد والتمثيل؛ وذلك في تجزيء الزمان والمكان الذي يشتمل على حيز المشاهدين وتجمّع الممثلين، ويتجلى على جدران مدخل المسرح وحتى في الشارع.

لكنّ مثل عودة الحياة هذه الموائية للمنى المستقبلي والتابعة للمذهب الحيوي، يشدد على مأزق خشبة المسرح وقد باتت محاطة بوسائل الإعلام الجديدة، أو موبوءة بأشكال مشاهد المدينة، من العمل الغنائي حتى الجاز، ومن الاحتفال الديني إلى المتدوعات. وإن المأساة المُتممة في ألب «هابل» الكاثوليكي

داخل العاصمة حيث «أزمة» الـ «أنا» تطالب بتقنيات مختلفة، لها المزيد من السرعة والليونة، تطلعاً إلى الإعراب عن الغرائز المتفككة منطقياً، والغرائز المزوّجة المذهلة. وإن هينكفوس Hinkfuss أي بائع الإحساسات والبدع المبتكرة، ومخرج مسرحية «في هذا المساء نحن في طور الابتكار»، هو الذي ينظم تدفق وتصالب صدمات وإيقاعات مُنقّذة ما بين خشبة المسرح والصالّة. وهو النموذج الأول لمن يُسلي، لمعاصر بطل مسرحية: «ماريو والساحر» للأنيب توما مان، ويؤذن، في أن معاً، بالصعود الذي لا يقاوم وهو صعود التصنع التلفزيوني.

ومن ثم، لم يعد يبقى سوى مغادرة المدينة، سوى الذهاب إلى أماكن تتم بالسحر وتمنى بقدرٍ مشؤوم، في سميرة تجوب الطرق القديمة، بإقدام بهج وفي الثياب الرثة لمشعوذي الأسواق الشعبية، بحثاً عن جواهر مجهولة: كذا هي النعمة / زوال النعمة la grace / disgrâce المخصصة للفرقة المتفككة القائمة في الجزيرة الغامضة، جزيرة «عمالقة الجيل»، «المخطوط / وصية» le manuscrit / testament بيرانديلو، فعقب بداية كانت كتابتها في عام (١٩٣١)، توقفت الكتابة من جراء موت الأنيب عام (١٩٣٦).

### المسرح الخرافي:

في الآونة الحاضرة، يغدو المسرح خرافياً، وفي طور تأثير متبادل مع موسم أوروبا السورياتي؛ وذلك بغية الحصول على أحداث مسرحية مباغثة وعجيبة وباروكية؛ وما عدا «العمالقة»، نجد فيها: «المستوطنة الجديدة» (١٩٢٨)، و«لعازر» (١٩٢٩). ومع ذلك، في داخل الأقاليم الصغيرة خلال هذه الفترة، (مثل: «في المساء، زهرة إبرة الراعي» و«الأقدام على العشب» من عام (١٩٣٤) أو «آثار حلم منقطع» و«نهار ما» من عام (١٩٣٦) بات غموض الإدراك يبلغ ذروته. فثمة: مرايا، نوافذ، لوحات مرسومة بالألوان ظلت العوامل السحرية لرقصة من اللعب العنيف حيث يعجز المرء عن التمييز ما بين الذي ينظر والذي يُنظر إليه، ما بين المعاش وما يُرى في أحلام اليقظة، ما بين الحاضر والماضي. وكذلك هو الأمر، في ترسانة الخيالات والأشباح، ترسانة يتحكم بها الـ «سكالوغناتي» Scalognati أي الضيوف التساء - مع أنهم محظوظون - في «العمالقة»؛ فصارت

الشهوة ماثلة على خشبة المسرح. وفيما يخدني «من يأتي بالأدلة»، تتحول الكلمة: فهي تصير «طريقة إجاز» الموحى بها، وصانع حقيقة، بوسعه أن يشفي ابنة «لعازر» المشلولة، أو أن يخفي جزيرة أصحاب الخبث والشر، الجزيرة التي يغمرها تلاطم خضم أمواج البحر في «المستوطنة الجديدة».

من هذا البعد الديني، من هذا النطق الكهنوتي ومصدر الإيحاء، برزت الكاهنة مارتا أبيا، marta Abba الممثلة الشابة التي اكتشفها المنتج المسرحي عام (١٩٢٥)، في مطلع مناشطه كرئيس لفريق «مسرح روما الفني». ومن أجلها، خلق الكاتب أدواراً أنثوية تزخر بتوتر يجهل كل تهنة، ما بين الحيوانية والروحانية، ما بين الأمومة الجسدية والأمومة الجمالية «ديانا وال تودا» (١٩٢٧). وال مارتا في «صديقة الزوجات» (١٩٢٩)، وسكونوسكيوتا Sconosciuta [أي: المجهولة] في «كما تريد» (١٩٣٠)، وال دوناتا في «التواجد» (١٩٣٢)، وفيروتشا، الروسية الغرائبية في «عندما يكون المرء أحد الناس» (١٩٣٣) وهي الابنة الصغيرة التي شغف بها، وهو مرتعد تمام الارتعاد، شاعرٌ عجوزٌ، لكنه انتهى إلى العزوف عنها لأنها قد تكون بنته. وإن الأمومة التي تُدمجُ غالباً جداً في عمل بيرانديلو كموضوع، تغدو عندئذ شكلاً للتأليف المسرحي، المزدوجة الثنائية le couple duel التي يكونها التضامن المثقاني: أم / ولد، كما في النهاية المأسوية في «المستوطنة الجديدة»، أو خلال رحلة الثقلين في: «مئل الابن المُستَبَل» (١٩٣٣)، فهذه الأمومة تتغلب على الوحدة التي تفرض على الشخص، أي القاع الفردي، ولا يعود «الأخر» جداراً يبتعد عنه الإنسان.

أكان الأمر يعني موسماً كمثل الـ سبيرا Spera في «المستوطنة الجديدة»، (وهي امرأة زانية ومتمردة على غرار ساره في أقصوصة «لعازر»)، فإن سيرورة تحول المادة إلى روح تبلغ مقادير مدهشة أكثر بكثير: أما الأبناء فيختفون، والشعراء ينتحرون، (وهكذا، في تمهيد «العائلة»، يظهر مجتمعٌ تكنولوجي هازئ بالأمومة، مجتمعاً منذوراً ليكون رؤيويّاً في نهاية العالم)، ولكن، بالمقابل، كان التمهق الصقلي الموالي للمذهب التعبيري باتجاه البحر الأبيض المتوسط الكبير، تتهقراً بمقدوره أن يتحقق تحقّقاً كاملاً.

## كافايي (١٨٦٣-١٩٣٣)

«أحاطوني دون أن أشعر، في جدار خارج العالم»

(كونستانتينوس كافافي Constantinos Cavafy ، الجدران)

كافافي، إنه شخصية أصلية، منفردة خارج العالم الهيليني [اليوناني]، وقد أوقف نفسه، حصراً، على الشعر وقراءة التاريخ - باستثناء بضعة أعمال نظرية. إنه شاعر حاضرنا أخرى مما هو شاعر زمانه وشاعر الماضي. وإن أخذنا في الحسبان البيئة الثقافية الأوروبية التي لبث يماهي ذاته فيها بالأكثر، فلا بد من الملاحظة أن التطابقات مع هذه البيئة الأوروبية ظلت عديدة. ومع ذلك، على المزيد من الروابط التي استطاع إنطاظتها مع عصره، فإن أعماله تحتضن النجم من العناصر العصرية وتتبدى على قرب شديد من سيكولوجيا إنسان ما بعد الحرب [العالمية الأولى] فهو، بحق، يعتبر في أيامنا هذه بصفته «الرقم الأول السابق» للشعر الحديث - لا في اليونان وحسب.

### رائد الشعر الحديث:

إن كونستانتينوس كافافي الابن التاسع والأخير لوالديه بيتروس كافافي وخاريكليا فوتيدس، قد ولد في الاسكندرية (نيسان / إبريل لعام ١٨٦٣) ومات فيها (نيسان ١٩٣٣). وقد ظهر، للمرة الأولى، في عالم الآداب سنة (١٨٨٦)، بتعاونه مع المجلة «هيسيرس» بمدينة لايبزيغ. واعتباراً من ذلك التاريخ، نشرت أعماله في شتى المجلات والروزنامات والصحف بمدينة أثينا والاسكندرية واسطنبول. ولبث بصورة خاصة على عاقته في أن تطبع قصيدة أو اثنتان، في آن معاً، على أوراق، فيجمعها فيما بعد في كراسات ويعمل

على نشرها أخيراً بشكل أوراق مطايرة، تُجلد أو تُلصق لجعلها تُدرج «خارج ميدان التجارة».

الطبعة الأولى التي قدم لها ريكا سيغوبولو، وجمعت ١٥٤ قصيدة اعترف بها سابقاً هو نفسه، وتم ذلك في الاسكندرية، بعد موته بسنتين. وتوسع نطاق ديوانه بنشر القصائد التي نُبِّرَ منها، وتم نشرها عام (١٩٨٣)؛ فيما اشتملت أعماله النثرية على ما يلي: «نصوص نثرية» (١٩٦٣) و«نصوص نثرية لم تنشر» (١٩٦٣)، والقصة «في ضوء النهار» نشرت عام (١٩٧٩)؛ وجميعها أعمال هاشية. وإن كفافني، إذ أدخل نزعة الواقعية (Réalisme) في: «حياة كل يوم»، وإذ خطا الخطوة الأولى بمنحى أنماط التعبير الجديدة، قد زوّد عادات الكتابة في عصره بعناصر مفردة تخرج عن الدروب المألوفة لنظم الشعر التقليدي، وعلى نحو أعم، الشعر التقليدي الميليني الجديد. لقد كان شاعراً «صعباً» بالمعنى الدقيق الذي يوليه سيفيريس لهذه النظفة، وعالج بقسوة شكل عمله بلغةً خليطة بأسلوبه بلغة موالية للثقافة الخالصة مع مسحة فيها من اللغة الشعبية: (Démotique).

والإجراء الذي مارسه لم يهدف إلى تأثير مبالغ وحسب بل يمثل الإعراب عن أصالة وجودية ليست عارية من علاقة بميوله العشقية غير المباحة. إنه مؤلف علامة في كتابه: (تاريخياً بصورة خاصة)؛ ويضيف إلى خصوصيته اللغوية المفارقة، من حيث التاريخ، خصوصية مصادره: فقد اقتبس إلهامه من البيزنطيين، وأدباء العصر الهيلينستي [عصر الإغريق ما بعد الاسكندر]، ولاسيما من المؤرخين والحوليين، من آباء الكنيسة القديسين ومن الآباء الاسكندرانيين، ومن المهجّاتين الذين ذكرهم كوستانطين سيفالاس في كتابه: «مختارات شعرية بالاطينية» [بلاطين موظف هام في بلاط الإمبراطورية الرومانية، وكذلك من مؤرخين أوفر حداته؛ وذلك، لكي يقارن ما اكتشفه من جديد بكل من دانتي وبعض الأدباء الإنكليز: ويتد ونظرياته حول المنحى الجمالي Esthétisme، ونزعة البرناسيين، وأتباع الرمزية الفرنسيين، وشعراء اليونان المثقفين من المدرسة الأثينية الأولى؛ وذلك، في فترة بات فيها زملاؤه الشعراء يتجادلون في اليونان بقصد أن يفرضوا اللغة

اليونانية الشعبية دون العزوف عن التقاليد الشعرية. وإنما من جراء كل هذا يتبدى وجوده ما بين أقرانه بوضوح وجوداً لا تتاعم فيه.

### الاستبطان:

شعر كافافي شعر إيحائي، ومُستَعَلَق، يُركز على الإنسان؛ شعر مناقض للعقل رغم منحاها العقلاني وغياب تلقائيتها، وغالباً ما يغدو نثرياً، وله من الغنائية ألحان نادرة. ويجد كل هذا جذوره في العهد الهيلينستي [أي الإغريقي] لما بعد الإسكندر] ويسعى إلى أن يترجم تجربة فردية واجتماعية. وهو أحياناً شعر تعليمي، يندقل من أقصى الذاتية إلى السمة العالمية. كما يتسم بنزعات المذاهب الواقعية والجمالية والارتيازية؛ بل يحمل أيضاً طابع السخرية والإيجاز التعبيري، وبشيء من التصنع. ورغم هذا، إن ما يُبلور حساسية شعره في تعبير عصري هو شغف العشق المحظور، والتجذُر [الانغلاق في «الجدران»] كما هو الأمر في هذه القصيدة ولها العنوان عينه إضافة إلى الانطواء الاستبطاني introspection.

### جدران:

«دون اعتبار لي، دون حنان، دون حنمة،

تسبوا حولي، جدراناً ضخمةً وسامقة.

والآن، ها أنذا، هنا، على جم من الغم الشديد

فلا يتخابني سوى هذا القَدْرُ الذي ينخر روعي

فقد كان لي وفرة من أموري

لأسكنمها خارج سريري

أواه! كيف لم احظ لنفسي

فيما راخوا ينصبون الجدران حولي؟

رغم أن أصداءً لم تطرق مسمعي

ولا من البنّائين ضجةً ضجت عني.

وبمجزل عن كل إحساس يعريني،

خارج المسكونة، بالجدران «أحاطوني»!«.

في الخارج، ثمة «المدينة» وبيئة المدينة، وتلبث الطبيعة غائبة عنها كل الغياب. ويظل على قيد الوجود «شيء» من هذه المدينة المحبوبة أيما حب / قليل من حركة الشارع والمخازن». وما يدخل في الحساب بالأكثر، هو ما يتهيا في السريرة، متى يترتب على الشاعر أن يجابه مأزقاً آخر، فيما ينكفي على ذاته بقصد أن يتفادى المأزق الذي تخلقه الإعزازات الاجتماعية:

### «النوافذ»

«في الغرف المعتمّة هذي،  
حيث أقضي أياماً نخرج صدري،  
ها أنذا أجوس في كل منحي  
بقصد العُور على النوافذ ساعياً. -  
ومنى ستندرعُ من النوافذ واحدة  
سيئهم عني بالمواساة والسئوى. -  
لكن، ليس من نوافذ بدّة  
أم أدبي قاصر عن العُور عثيها،  
وعسى الأمر أفضل كثيراً هكذا!  
وإل النور ليس سوى طغيان جديد خفيّ.  
فمن يدري أي جديد من الأمور  
سوف يُصيرها ضياءً النور  
تنبجس يوماً وتثور...».

(كونستانتينوس كافافي Constantinos Cavafy)

وبذلك، يكون كافافي أول أديب من الشعر الهيليني الجديد يقوم بتجربة مأزق مزدوج وهو يظل سجيناً في نطاق الوعي النفسي. وثمة بضع قوى تفوق الطبيعة، وهي القوى الماورائياتية. - الضرورة والقضاء، والقدر، والمصير، و«الجبلة الغامضة من الحوادث الزلحفة»، و«خطوات آلهات الإغريق المنتقمة»: (Les Erinyes) - وهي قوى تمنح المزيد من المدى لعالمها، تطلعاً إلى مناطق «من الظلال المعتمّة»، فتجعل من هذا العالم حيزاً

أقل حرجاً على الصعید الوجودی، یدد أنها لا تُفْلَحُ فی أن تُشرِّعَ له طریق مذهب التعالی (Transcendentalisme) ولا أن تُرشِدَ بوضوح - رغم شدة ورعه «الكامن» - إلى طریق الماورائیات. غیر أن كافافي يعارض الكرامة الإنسانية حیل القضاء والقدر، والمصیر، والضرورة. وعلى إیفیالیتس [رجل دولة إثنی، القرن ٥ ق.م.] والمیدیین [شعب ایران القديمة، القرن ٧ ق.م.]، الذي «سیفزی بهم الأمر إلى الزوال»، وینهض كافافي بمقاومة شرسة تعارض رؤیاه الحیاة لجملة التقالید الشعرية الهیلنیة الجندیة (Néohellénique).

### الشعریونداً من الأشياء:

إلى ذاك الحین، كان الشعر الهیلنی الجدید ثمرة الكلمة والمشاعر. أما الشعر لدى كافافي فنبث یولد من الأشياء أو الأمور، أو من الأفكار، فیما بقی التفكير، فی شعره، يُترجم العواطف. فالمرء یشهد، عبر الصمت، «تحولاً للفكرة إلى عاطفة»، أو بالأحرى، إنما العاطفة هي التي تتحول إلى فكرة. فم یکن للشاعر عادة البوح بمشاعره. غیر أن التعتیم صیّرَ مشاعره حاضرة تماماً، ومنحها تجلیها الذهنی بَعداً هاماً یشمل أعماله بالمزید من الهالة الدرامية، وهذه هي ثمرة تفكرٍ فلسفی. وإن إغلاق «الجدران» والجمالية الإیحائیة لا تتیحان للطابع الدرامي أن يُعرب عن ذاته: لأنها تقصیانه إلى مضمار المضمّن وتلقیانه فی تضاعیف الصمت. ویتبلور الصمت بوسیلة «نزعة الشاعر الشبقیة المحظورة حظراً یقسم بالسمو والنبد المستهجن». وحبث أن كافافي كان، بطبیعته، منطویاً على ذاته، فقد لجأ إلى أقنعة المظاهر الخادعة وحیلها.

فیما كان یفعل ذلك، راح یصف وصفاً إجمالياً حقیقة الواقع المُعقّنة: (Intellectualisée)، معتمداً التاريخ، لكي ینقل هذه الحقیقة الواقعية إلى مضمار الماضي. وعلى هذا المنوال، خلق وفرة من الأقنعة لكي یواری وراءها وجهه، وكثرة من الأوهام لیستر بها منحاه الشبقی، مضافاً إلى جانب الشخصیات التاريخية الحقیقیة شخصیات أخرى خیالیة تقسح له المجال

لاستكمال صورة عالم جعله مثالياً وشهوانياً. وفي الحين ذاته، لجأ الشاعر إلى ماضيه، هو، وجهد في أن يجعل إحساساته الشبقية تحيا مجدداً، على الصعيد الفكري، جاعلاً بذلك جواً مغلقاً يحيى من جديد. وما يتميز به في هذا الصدد هو أن عدداً من قصائده الشهوانية قد تم نظمها عندما سبق له أن افتقد حياته الجنسية، أو كاد....

ومن جراء ذلك، وإضافة إليه، فإن غالبية أوصاف الفتيان المراهقين في شعره يظنون، على غرار فتيان القبور، أشباحاً من ماضٍ منصرم، ويوحون من الإحساس بما هو ممزق ومهترئ، فلا جرم أن انكفاء كافافي إلى الماضي لا يشكل حثماً في اليقظة رومانسياً، بل «استذكراً» كما تمتع بقول ذلك هو نفسه. وبوسيلة الوهم الخادع في الزمان، والتوافق في المكان، بعث الشاعر الماضي من زوالة إلى الحاضر بوجه جعله فكراً مُعقناً فيما ظل واعياً أن كل ما تم فقده لم يزل فقيداً إلى الأبد.

توسل كافافي بالتاريخ وعلم الأساطير والخرافات توسلاً متناظراً لكي يخلق الانطباع بأن الماضي والحاضر يتماهيان في الزمان؛ وأدى هذا الانصهار الزماني إلى تغنية هواه الشبقي والتفكير في الشؤون الاجتماعية. فإن معالجة الزمان على هذا المنوال، وإظهار وجهه وهو يخبئه أو يستخدم انعكاسه في مرآة، والولوج في موضوع من خلال فرجة أو صدع، والتعميم انطلاقاً من أحد التفاصيل، بل أيضاً، اتخاذ مرجعيته إلى مؤلفين وأحداث، واستقائه من هذا المصدر جملاً، وكل الأمور التي ظهرت لدى كافافي للمرة الأولى - قبل أن يتم تبنيها على يد كل من إزرا بابوندي و.ت.س. إليوت - فإن كل هذا كَوَّنَ جُمْلَةَ المقدار من الميزات الشعرية العصرية، وشكل جزءاً من هذه الإشكالات التي يصادفها القارئ في بعض المقاطع. ومن جراء الأسباب هذه قد وُصف الشعر الحديث بأنه دماغي عقلي، ونعت بأنه يعصى على الفهم الجلي، فيما لم يقم هذا الشعر الحديث إلا بتوضيحه سيرورة عملٍ يختلف عن الفكر الشعري.

## بَيَسُووَا (١٨٨٨-١٩٣٥)

«لست عازماً على التمتع بحياتي  
[....] ولا أكوخي إلا أن أجمعها عزيمة»  
(فرناندو بيسووا Fernando Pessoa)

وُلد فرناندو بيسووا في ليشبونة عام (١٨٨٨)، فيما كانت المدينة تحتفل بشفيعها، القديس انطونيوس، الذي يدين له فرناندو بأحد أسمائه. ويعدُّ بمثابة أحد الأبناء البرتغاليين الأوفر أهمية وقد أدخله رومان جاكوبسون في «لائحة الفنانين العالميين الذين وُلدوا خلال عقد السنوات (١٨٨٠)، مع بيكاسو، جوتس، سترافينسكي، جليبنيكوف، كوربوزييه».

### المهنة: مراسل تجاري:

كانت والدته تنتمي إلى أسرة عريقة من جُزر الأصور: ابنة فقيه في القانون ومدير عام في وزارة المملكة، تتكلم عدة لغات وتنظم الأشعار. وامتهن والده النقد الموسيقي في صحيفة ليشبونة الرئيسية، وكان سليل أسرة يهودية أرسنقراطية (رسم بيسووا ذات يوم شعار نسبها) وقد قامت محكمة التفقيش باضطهاد أحد أجدادها القدماء. وإذ عدا ابناً وحيداً لعائلته - مات شقيقه في سنته الأولى، بعد موت أبيهما ببضعة أشهر - جابه بيسووا بغتة الوحدة، وهذا ما يفسر، دون شك، السبب لذي جعله يشعر، منذ طفولته الأولى، بحاجته إلى أن يخترع لنفسه أسماء مشاركة في الكتابة ومخالفة في الصوت والدلالة (Hétéronymes). وفي نهاية عام (١٨٩٥) تقريباً، تزوجت والدته بقتصل البرتغال في نوربان. وولد من هذا القران خمسة أخوة له غير أشقاء وقلما سوف يتفاهم معهم.

كان بيسوا تلميذاً مجتهداً في الدير الكاثوليكي ثم في ثانوية دوربان. وفيما بعد أصبح طالباً متألّق النجاح، بمدرسة التجارة وجامعة مدينة الكاب. ورغم هذا النجاح، صمم على العودة إلى ليشبونيه لكي يتابع فيها المحاضرات في المدرسة العليا للآداب. بيد أنه عزف عنها بعد ذلك بعامين، حينما شرع يعمل في شركة كمراسل تجاري. ولثبّت يزاوّل هذه المهنة حتى ختام أيامه. ودونما شك، قد باعت بالفشل محاولاته الأخرى: كناشر كتب وعالم في النجوم وباحث عن مناجم وأمين متحف.

بعد أن استقر في العاصمة ليشبونيه التي عدّها بمثابة أسرته، حظي بصداقة الكثيرين، ولاسيما ساكارنيرو، وعاش لأجل الآداب (ولكن، مع الأسف، لا من الآداب)؛ وهذا ما أدى، مرتين، إلى قطيعته عن خطيبته وزميلة عمله، أوفيليا. وكان يعي تماماً عبقريته (وعرف أنه لن يُعترف به إلا عقب موته) وها هي «المهمة» التي يترتب عليه أن يستكملها: «لست عازماً على التمتع بحياتي؛ ولا أفكر حتى في التمتع بها. ولا أتوخى سوى أن أصيرها عظيمة [...]»\* وأريد فقط أن تغدو في حوزة الإنسانية جمعاء؛ ولنن توجب علي، تطلعاً إلى هذا الهدف، أن أفقد حياتي بصفتها حياتي أنا».

منذ طفولته كتب نصوصاً، وابتكر شخصيات مسرحية وصحفاً، لكنه، للمرة الأولى فقط، عام (١٩١٢)، نشر في مجلة «الصقر» بحثاً عن الشعر البرتغالي الجديد حيث تتبأ بمجيء «كاموئس - المتفوق» ومنذ ذلك الحين وحتى ختام أيامه، راح ينشر العديد من القصائد (٢٩٩) والنصوص النثرية (١٣٢) ووقعها بأسماء منتحلة في صحف ومجلات أسسها هو ذاته أو أسهم في إنشائها، ومن بينها المجلتان: «أثينا»، و«أورفيه»، ولاسيما في العديدين المنشورين، والثالث أيضاً الذي لم يُوزع؛ وهذه الأعداد تمثل مآل الحركة البرتغالية الموالية لزرعة الحداثة عام (١٩١٥). وبالمقابل، في الحقيقة، لم يسع يوماً إلى نشر كتبه، باستثناء ما حرره باللغة الإنكليزية (٣٥ سونيّة) (١٩١٨)، «أنثينس» (١٩١٨)؛ «قصائد إنكليزية» في ديوانين (١٩٢١)؛ قصائد إنكليزية في ديوان ثالث؛ «إبيثالاميوم» (epithalamium) [أي: أغنية الغرس] (١٩٢١). وأيضاً، ما عدا بعض الكراسات، لم ينشر بالألغة البرتغالية إلا ديوان (الرسالة)، وذلك قبل موته بسنة واحدة.

## أعمال هائلة.

مع ذلك، لم يكف بيسووا يقوم بمشاريع للنشر، إذ راح يُنظم ويُصنف، لأجل هذا الهدف، الأوراق التي يحتفظ بها في صندوق: أكثر من سبعة آلاف ورقة. وهذه النصوص الأصلية موجودة حالياً في المكتبة الوطنية للعاصمة لشبونة. وهي مُفهرسة كما يقتضي الحال هذا، وقد باتت موضوع اهتمام المختصين والفريق الرسمي المكلف بطبعة ناقدة لآثار بيسووا. والأمر يعني، حقاً نتاجاً أدبياً ضخماً جداً، وبخاصة حين نأخذ في الحسبان أن الأديب لم يعش سوى سبعة وأربعين عاماً؛ فنحن في صدد آثار انتقائية ومعقدة، وكأن بيسووا قد توخى البرهنة على أنه قد كان «أدباً بكامله». ويتكون هذا النتاج الأبدي من قصائد باللغة البرتغالية، والإنكليزية، والفرنسية، ومن أساليب مختلفة (شعر ملحمي، شعبي، رعوي تابع للزرعة المستقبلية)، بل أيضاً من نصوص تخيلية (الرواية بمراحل: كتاب عدم السكينة في سريرة النفس (Intranquillité)، ١٩١٣-١٩٣٤)، حيث يتساءل الأديب بقلقٍ عن مصير الإنسان:

«نحن هؤلاء الذين لسنا نحن،

والحياة عجلى، مكروبة كنيبة.

وضجيج الأمواج، في سواد الليالي

ضجة تصخب بها هذي الليالي،

وكم هم الذين لم يسمعوها في دخيئة نفوسهم

بوصفها الأمل المتأبر على تفكك أوصاله

في ظلام مشفوع بضجة مكثومة نزيد كثيف!

أية عيرات لم نذرفها مآقي من قد وصلوا

أية دموع لم نهرب عن بهجة من أظحو!

وفيما لبثت أسير على رمال نشاطى البحر،

غدا كل هذا، في دخيئتي، بوح الهوة وسرّ الليالي.

كم من بيننا! كم من بيننا أداس لا يرتكبون الخطأ

وأية بحار لا تصخب في سريرة وجداننا،  
في ليل الكينونة، وعلى شواطئها  
التي تتلعر بها في عجاج انفعالنا!..».

إن الحكايات «الفلسفية» وحكايات «التفكير» تجانب البحوث حول شتى  
المضامير (الأدب الجمالية، الفلسفة، السياسة، الدين، علم التنجيم، مذهب  
كتمان العلم عن غير أهله *ésotérisme* الاقتصاد، التجارة، الخ...)،  
المسرحيات («البحار» ١٩١٥؛ و«فوست الأول»، و«صالمويه») الصحف،  
صفحات تفسير ذاتي، البيانات، النصوص الملتزمة، الحواريات، مراسلاته، بما  
في ذلك (رسائل الحب)، المقدمات، الترجمات، الخ...

إن كان لابد من طباعة العديد من النصوص، وإثبات نصوص أخرى  
إثباتاً نقدياً، فإن ما نعرفه من نتاج هذا الأديب يكفي لكي يُعتبر بمثابة أحد  
أعظم المبتكرين. والنجاح الذي تحظى به آثاره، في هذه السنوات الأخيرة،  
في شتى البلاد وعبر جميع القارات يؤكد ذلك. ومع أنه قد قام، طوال حياته  
كلها، بعمل ثقافي وطني، فقد لبث البرتغال في عصر الأديب يعاني من عدة  
أزمات: (إذار إنكلترا بالحرب، إعلان الجمهورية، القتال ما بين الموالين  
للملكية والجمهوريين، الديكتاتورية العسكرية، ديكتاتورية سالازار - وقد  
سخر به أو انتقده - وتقهقر الإمبراطورية) فإن يبسوا قد اعتبر دوماً وطنه  
بصفته «المدرسة الراهنة للأمة المتفوقة العتيقة»، وقد جهد بغيرة «إسهامه في  
تطور الإنسانية».

بصفته معاصراً للمحرّضين على الحرب العالمية الأولى، ولمنظري  
المناحي الفاشية الأولى، ونزعات الأنظمة الشمولية (Totalitarisme) عارض  
جذرياً جميع هؤلاء بوسيلة موقفه الشمولي المعارض للفلسفة العقائدية  
[الميتافيزيقية / Antidogmatisme] وبوسيلة ذكائه المفارق، ولاسيما بنظرية  
التعددية الخلاقة الموضحة توضيحاً متميزاً في أسائه الأخرى التي فُرِضت  
عليه في سنة اندلاع الحرب: ألبيرتو كاييرو، الفارو دو كامبوس، ريكاردو  
رييس، فيشنته غويدس، برناردو سواريز، أليكسندر سيارش، أنطونيو مورا،

رافائيل بلدايا... هي أسماء... إذ لم تكن هو وكانت هو وإذ كانت هو فليست هو، حيث أنها لبثت هو الآخر.

وأسماءه الأخرى هذه لا تعكس نقلاً أيديولوجياً عظيماً وحسب، بل أيضاً جهداً لم يُنجز يوماً بهذا الإمعان، بقصد التقاطه أدق الإحساسات والإدراكات، ولكي يُباغت ما هو مسرحي أو مخادع ومصطنع في العلاقات الاجتماعية، بل في الابتكار والخلق؛ وبُغية التجوال في مآهات الوضع الإنساني، وبخاصة في ما له من الأكثر هشاشية والأوفر وحدة، وهو ما توحى به هذه القصيدة القصيرة [تعبير بياني نفسي ذاتي Autopsychographie]:

«يُنقِنُ التُّنَاعِرُ مِنَ الْفَنِّ التَّصْنَعُ

فَهُوَ يَصْنَعُ تَصْنَعًا كَامِلًا أُرِييًّا

حَتَّى تَوَوَّلَ الْأُمُورَ بِهِ

إِلَى تَصْنَعِهِ مَا هُوَ الْأَلَمُ عَلَيْهِ

وَهُوَ أَلَمٌ يُحَسُّ بِهِ فَعَلًّا».

## جويس (١٨٨٢-١٩٤١)

«إذ استخدم بقصد الدفاع عن نفسي، الأسلحة وحدها  
التي أسوَّعها لذاتي: الصمك والحيلة والتمضي»  
(جيمس جويس James Joyce، «صورة الفنان»)

في مدينة دبلن، ومن أسرة برجوازية كاثوليكية، ولد جيمس جويس عام (١٨٨٢). إن تاريخ ولادته ومكانها، وكذلك الدين الذي ينتمي إليه والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، عناصر هامة. ولا جرم أن كونه كاثوليكياً في إيرلندا، في ختام القرن ١٩، يعني أنه يمثل جزءاً من قوم انزعت منهم حوزتهم، في مجتمع استعماري يعيش منذ أمد بعيد تحت سوط بريطانيا وبطشها؛ كما يمثل استثناءه من الثقافة السائدة لدى البروتستانت. وإن الانتماء إلى البرجوازية في إيرلندا جويس يستتبع أيضاً النموذج ذاته من النبذ. غير أن البرجوازية الكاثوليكية في ذلك الزمان ظلت، رغم هذا الوضع، تشكل جماعة اجتماعية ما فتئ سلطانها ونفوذها السياسي على نمو متصاعد طوال القرن التاسع عشر، ومنذ عام (١٨٢٩)، أرَّخ التحرير الكاثوليكي. واكتشفت هذه الجماعة أنها تستطيع الإعراب عن ذاتها في أصالة منبتها النامية.

وكون جويس من مواليد دبلن، يعني تماماً كونه ابن مدينة والبقاء على بعد من إيرلندا الريفية، ومن طبقة الفلاحين خاصة. لاسيما وإن ولادته عام (١٨٨٢)، كانت الدخول في فترة بالغة الخصوبة بالأحداث التاريخية الإيرلندية، حيث جميع الشقوق السياسية والاجتماعية توشك أن تتفجر شظايا وتتهار. وخلال هذه الفترة عينها شهدت إيرلندا سقوط شارل ستيوارت بارنل،

زعيم الحزب البرلماني الإيرلندي، عام (١٨٩٠)، وموته عام (١٨٩١). وقد بدأ أن موته هذا قد يلحق ضربة قاضية بالأمل المتشود بحرارة في استقلال ذاتي لإيرلندا، التي سبق لها أن سعت إلى ولايتها. وتبع ذلك فترة من الإحباط وانقشاع الأوهام، حيث تُرجمت الأهواء والصراعات، ليس من بعد في المضمار السياسي، بل في ميدان الثقافة. إلا أن هذه النزعة انكفأت إلى عكس ذلك بسرعة شديدة، مع بروز جديد للمنحى القومي الإيرلندي؛ الأمر الذي أدى إلى ثورة عيد الفصح سنة (١٩١٦)، وأخيراً إلى ظهور الدولة الإيرلندية عام (١٩٢١). فترى هل ثمة حين أفضل لكي يظهر الكاتب العبقري الأول الذي أوجدته الثقافة الكاثوليكية الإيرلندية؟ ومع ذلك لن يصير الابن المدلل لإيرلندا هذه الكاثوليكية.

إن ردة الفعل النابذة هذه قد تسبب بها، جزئياً، الاحتقار المتسم بالفتوة juvenile الذي أبداه بوضوح جويس، وكذلك عزة نفسه المتمردة المتصلبة وهي التي حدثت به إلى الاستهزاء بكل عقيدة. وكان لجويس والد ينعم بشيء من الطموح، بل لبث أيضاً «مدمناً للشراب، رجلاً طيب القلب» يتمادى في الإنفاق حتى أقحم أسرته في الإفلاس. وقلما ساعد كل الوضع هذا على تشجيع العجرفة. أما جويس الشاب فظل مواطناً متألقاً، ويحظى بظروف ممتازة لإنجاز دراسته، في مدارس كاثوليكية، أولاً ثم في جامعة دوبلان الكاثوليكية. ولا يستطع التأهيل الذي تلقاه إلا إبراز قيمة شخصيته الممتازة، فتكوّن له أيضاً ذهنًا بمقدوره أن يتلقى نظرة ناقد على المذهب الكاثوليكي وعلى الفقر، في بعض المضامير، الفقر في مجال الثقافة التي بوسع إيرلندا الكاثوليكية أن توفرها. فتبدى جويس معادياً للأخلاق اللامستبيرة في وسطه، والمعادية لتطلعاته الجديدة الموائية لقوميته. بيد أنه لم يغد مقبولاً بمقدار أوفر في رحاب ثقافة أُنغلو / إيرلندية؛ وقد بقيت في ذلك الحين - بتأثير من ييتز، سينج، موور، روسل، ليني غريغوري - ثقافة قديرة. وإذا كان بعيداً عن جميع المناحي الكبرى للثقافة الإيرلندية المعاصرة، كرر جويس التصرف الذي بات اللجوء إليه مكرساً للعديد من المثقفين أو اللاجئين الإيرلنديين السياسيين: فهاجر إلى أوروبا.

## صمت، منفي، حيلة

أعانتة هذه الهجرة الطوعية على أن يقبل، بطريقة، إيرلندا وثقافتها، وأيضاً على إسانته، في آثاره، بوجود بده. وتاماً في نهاية روايته: «صورة الفنان» (١٩١٦)، يقوم ستيفن نيدالوس، وهو يمثل جويس، بالإعراب عن أمنيته «في أن يصنع داخل مسبك نفسه [هو] وعي عرقه [هو] هذا الوعي الذي لم يخلق بعد البتة». ويجدر بنا ألا نستخف بكذا تصريح، لأنه يترجم مقاصد المؤلف الحقيقية. «ويبقى لنا أن نكتب ملحمنا القومية»، كذا صرخ أحد شخصيات مؤلفه «أوليس» (١٩٢٢). واعتبر جويس نفسه مبتكر هذه «الملحمة». وكما قال: الإيرلنديين هم «العرق الأشد تخلفاً في أوروبا»، ويستحقون أن تعاد إليهم صورة «صغارهم»، بوسيلة ما يدعوه جويس «مرآته المصقولة جيداً». والكتاب الذي يصفه بهذه الألفاظ هو، في الواقع، نتاجه الهام والأول؛ إنه مجموعة أقاصيص عنوانها «أهالي دبلن» (١٩١٤) حيث بتل جهده لتحرير «فصل من التاريخ الأخلاقي» لبده، وفي الحين ذاته، لتقيام «بالخطوة الأولى» نحو «التحرير الروحي» لهذا البلد. ومن الممكن أن تبدو مثل هذه الأهداف غير متلائمة مع «أسلوب الخبث المشكك» الذي، حسب رأيه، قد تم تحرير كتابه. وكذلك يتحير القارئ من جراء تأكيد جويس على قوله: إن «رائحة فساد من حفرة قمامة وحفرة أعشاب قديمة وأقدار شتى» تحوم على أقاصيصه الصغيرة.

لكن، لا بد من قراءة «أهالي دبلن»، قبل كل شيء، كتشريح ثقافي متفحص. فالأقاصيص تبرهن، مراراً عديدة، برهنة حاذقة أريية، على أن افتقاد الإرادة، وجفاف النفس اليابسة، والقصور عن العمل عملاً حراً لدى فاريونغتون، يذللين، السيد دوفي وشخصيات أخرى من القبيل نفسه، هي أمور تكشف بعمق حالة الذهن الإيرلندي ضحية الاستعمار. بيد أن جويس أهمل، بعد حين، التاريخ المعاصر مفضلاً نوعاً آخر من التأليف وسبق أنه قد حاوله، ألا وهو السيرة الذاتية ذات المسحة الرومانسية. فمن حيث الظاهر، التزم، على هذا المنوال، بوجهة معارضة كل المعارضة لما قد اختاره سابقاً من أجل صياغة «أهالي دبلن». وفي واقع الأمر، شاركت كل ما فعل في مشروع ظل هو ذاته: تاريخ إيرلندا المعاصر، في نظر شخصية جعلت هذا التاريخ متعالياً:

(Transcendé) [أي: يتجاوز عالم المعرفة الحسية]، دون أن يتجنبه، مخالفاً بذلك من باتوا منغمسين تماماً فيه. وإن «صورة الفنان» يُسرد وكأنه سيرورة حتمية حتى بلوغها ما صرح به ستيفن ديدالوس مُبدئياً إرادة استقلال شرسة.

لُبث ستيفن على تمام التصميم في مقاومته كل ضغط تتنازل أمامه شخصيات: «أناس من دوبلان». وألح على الأهمية الحيوية التي يرتكدها، في رأيه، كل ما تتفكده هذه الشخصيات، أي: الحرية، قدرة الخلق والابتكار، الإخلاص، مُكنة الدفاع عن تمامية شخصهم دفاعاً عنيداً. وظل ستيفن شخصية مثالية، دون أن يقدمه جويس بصفته شخصية تميل إليها القلوب حتماً، ولا بصفته كائناً لا يطاله أي نقد. ولكونه ضائعاً يفتقد الشجاعة من جراء ما يعتبره «عاراً» على شعبه، فبقي يتماهى فعلاً مع شعبه هذا. ويعلم أنه يقسم «أفكار العرق ووراثته» أي العرق الذي ينتمي إليه. بيد أنه يستمتع عن استرساله إلى التردّي في الفخاخ حيث سقط الآخرون: «عندما تؤكد نفس إنسان في القطر هذا، ينصبون له ثياباً ليحوّلوا دون انطلاقه [إلى الأمثل]. أنتم تكلموني عن القومية، عن اللغة، عن الدين. وسوف أجهد لكفادي مثل هذه الحبائل».

وفي نهية المطاف، قرّر ستيفن مغادرة إيرلندا لكي يقدر، حقاً، على الاضطلاع بهويته الإيرلندية والإعراب عنها، ولكي يتعلم، أيضاً، «وهو بعيد عن أسرته وأصدقائه ما هو القلب وما ينتابه من مشاعر». وإن مؤلفه «أوليس»، عقب الشروع به عام (١٩١٤)، ونشره عام (١٩٢٢)، أصبح جاهزاً للمطالعة، وبالعديد من الطرق. والأمر يعني رواية عظيمة تأخذ بالمنحى الواقعي: Réaliste وتعيد وصف جميع حركات ستيفن ديدالوس والبطل ليوبولد بلوم بمدينة دوبلان، في ١٦ حزيران / يونيو عام (١٩٠٤). ونحن أيضاً في صدد نوع من المقتطفات حيث يختبر جويس شتى التقنيات والأساليب الإشائية. فغداً أول من استخدم على نحو منتظم الحوار الفردي الجواني في الرواية الحديثة.

في الجزء الثاني من «أوليس»، انساق جويس إلى تلاعب مُبتكر ابتكاراً خارقاً للمألوف، إنه تلاعب باللغة والأساليب الأدبية. فاعتبر بصفته سابقاً لما دعاه ت.س. إليوت «النهج الخرافي»: فالنص مُقتبس من الميتولوجيا الكلاسيكية: أوديسة هوميروس؛ وفي وضع «أوليس» قد استخدم كبنية تحتية

لعمل يُعنى، قبل كل شيء، بوفرة جمة من الحياة العصرية. وعلاوة على هذا، تلبث رواية «أوليس»، حسب طريقتها الموسوعية، عملاً إيرلندياً بصورة عنيفة شرسة. فهذا الأثر الأدبي يظل بمعظمه على غرار الماضي الإيرلندي الذي يبرز مجدداً في الأفكار والمحادثات والتجارب لدى شتى الشخصيات طوال النهار.

وفي الحين ذاته، تقسم رواية «أوليس» أيضاً بإدراكٍ واسعٍ للثقافة الأوروبية والتقاليد، وهو إدراك يتجلى في العديد من التلميحات والإشارات. ولا نعني بهذا أن جويس قد قاىض هويته القومية بهوية جمالية قد غدت أوروبيةً ومنفتحة على العالم. فلا بد أن نرى في هذا الحضور الأوروبي الطريقة التي وجدها المؤلف لكي يلقي «بعرقه المتأخر» في تيار الثقافة الأوروبية. فإن «أوليس» على بعد شاسع من مجاملة إيرلندا والإيرلنديين. وعلى سبيل المثال، إن بطل الرواية إنسان من منبت يهودي مجريٍ يمنحنا صورته، هو، كرجل إيرلندي. وحيث أنها ليست صورة سليل من عرق البُلد، فغالباً ما تلبث مضحكة مليئة بالخبرة والإرشاد.

### لا أكتب باللغة الإنكليزية:

كانت لديه رغبة هي ذاتها في الاشتغال على كل شيء ورغبة تتواجد مجدداً على المزيد أيضاً من الأوضوح في عمل جويس الأخير: «اجتماع سهرة فينوغان» (١٩٣٩)، وقد تأثر العمل في هذا النشر الأدبي من (١٩٢٣) إلى (١٩٣٨). وفي البداية، كان لجويس فكرة جد واضحة عن شخصيات كتابه وحبكته. غير أن الشخصية والحبكة تلبثان منغمستين تدريجياً كلما خلق لغة تتركب من عناصر وافدة من عدد وفير من اللغات المتداولة، من عدد مذهل لا يحصى من التلاعبات بألفاظ متعددة اللغات. ويبدو أن جويس بذاته وقَّره تفسيراً للتأثير الذي يقوم به استخدام كذا لغة على الموضوع وعلى دلالة الكتاب، حين كتَّب ما يلي: في شهرزاد هذه مع ألف ليلة وليلة ومن المحتمل أن هذا العمل يُدرك أفضل إدراك كمارسة لغوية وألسنية. «إن ثورتي على التقاليد الإنكليزية، أكانت أنبية أم من طبيعة أخرى تماماً، هي مصدر جوهر فريحتي. فليست كتابتي باللغة الإنكليزية»، كذا صرَّح جويس، ذات يوم.

لكن عندما نشر هذا الكتاب، كانت إيرلندا قد استردت حريتها. فإن المؤلف: «اجتماع سهرة فينوغان» يمضي إذن بالثورة إلى الأمام بجمّ كثير، فالأمر في صدد نبذ جويس النهائي لمتابعة الكتابة بالإنكليزية. وهذا العزوف الظاهر عن لغة القاتح يشكل أيضاً، بالنظر إلى هذه اللغة ذاتها، نوعاً مختلفاً وفي الآن نفسه، إنها إيرلندا والأمر الإيرلندي يشكلان الموضوع المركزي لهذا الكتاب. غير أن هذه الزوابع الإيرلندية تتكف عدداً جماً من العناصر الأجنبية: اللغات الأوروبية، بل أيضاً الأدب، تاريخ أوروبا وثقافتها، ومروحة كاملة من المواد الصادرة عن شتى المنايع الأشد بعدا. «إن اجتماع سهرة فينوغان» يقوم بجولة كاملة حول الأرض و«سكانها منكوبي الحظوظ» يسعون إلى موارد جديدة. لكن، حيث يلبث جويس سيد الوضع المطلق في باب الثقافة، فلا أحد بمقدوره أن يتسلطن على الآخرين، لا نص، لا ثقافة، لا صوت، لا لغة. «هوذا العالم بأسره» كذا يقال لنا؛ وكذا هو بطل هذا الكتاب المدعو هومغري شيميدن إيرويك.

من المتيسر أن نصيف روائيين شتى ينتمون إلى أقطار وإلى ثقافات متوعة لفترة «ما بعد جويس». وهيا بنا لنذكر: أرنو شيميدث، كلود سيمون، غابرييل غارسيا ماركيث. وقد أثار جويس اهتمام فلاسفة مثل دريدا، وموسيقيين مثل جوهن كيج. وعلاوة على كل هذا، هو الموالي للنزعة العصرية والذي رُفع إطرأؤه إلى الأوج، وهو من جرؤ على اتهامه لا أعرف التقليد الأنبي الغربي وحسب، بل أيضاً بواكير فلسفة العلوم (épistémologie) لهذه الأعراف. وغالباً ما وضع علماء المذهب الإنساني Humainsme موهبة قريحته في وصف الطبايع، واهتماماته الأخلاقية، ورؤياه الإنسانية وتسامح الرجل والمرأة العاديين في حياتهما الثقافية. لكن، ليس هنا ما هو جوهرى. فإن الباحثين الذين يرون في جويس رجلاً أنانياً بذات مركزية égocentrique لم يكونوا على صواب الرأي. فإن تدفع جويس إلى المهمة الأدبية، فذلك في سبيل عرق يرى أنه «سوف يستيقظ حين يعي ذاته». وإذ جرى هذا التيقظ خلال حياة جويس، فإنما هذا النوع هو الذي سعى لجعله أوفر رهافةً بوسيلة كتابته. وإن الرتبة السامية التي ترقى إليها آثاره الأدبية تشير إلى أن جويس، أفضل من أي فردٍ سواه، قد أفلح في إعلاء مسقط رأسه إيرلندا إلى المرتبة الأولى في ثقافة العالم العصرية.

## توماس مان (١٨٧٥-١٩٥٥)

«وقف نفسه، دون كحفظ على القدرة التي اعددها  
الأسمي في العالم، [...] \* قدرة الذهن والكلمة،  
القدرة التي تكريح على عرشها، باسمه محقة فوق  
الحياة المنسوخة عن الوعي والمنطق»

(توماس مان Thomas Mann، نونيو كروغر)

«كثير من الإعجاب، كثير من الانتقادات...» إن مروحة التقديرات  
التي يُقدر بها توماس مان تمتد من طرف أقصى إلى آخر أقصى: الافتتان  
الذي يوحى به معلم الأسلوب الإنشائي، «الساحر» الذي أتقن التلاعب  
بإمكانات اللغة الألمانية؛ الاحترام حيال ممثل الثقافة الألمانية والأوروبية، هذا  
الأمير لشعراء جمهورية فايمر، التجسد الحي لألمانيا الأخرى، ألمانيا  
الإنسانية، ألمانيا الهجرة؛ الإعجاب بهذا الذي «قام خريز ينبوعه بتعزيز  
الثأبة» والذي خذف آثاراً أدبية عملاقة؛ لكن، من الجانب الآخر، ثمة برودة،  
ولا مبالاة، وتباعد، كمثل ما يجري حيال ذخيرة مهملة في أحد المتاحف، أي  
شعور قد يمضي حتى إلى رفض جنّي واضح.

### شخصية مزدوجة التعارض:

ينأتى هذا التناقض الداخلي، وأقله جزئياً، من ازدواجية شخصيته [أي:  
متساوية الضئيين ambivalente] فإن توماس مان كان، في البداية، ممثل  
عصره؛ وبقيت تحت تصرفه، وحتى في الهجرة، إمكانات اقتصادية ضرورية  
لمستوى متألق من الحياة فهو الذي شوهد جاهداً دون هوادة لتثبيت التأثير

على الجمهور بنتاجه كأديب وباحث، ومن ثم، هو الذي قام، وقد حباه الله<sup>1</sup> بعمر طويل، بجولات طويلة وشاقة لإلقاء المحاضرات.

وها هنا «الشاعر المكلّل بالغار» [أي الذي حاز الجائزة] (Poeta Laureate) الذي لم يفقد أي مظهر من الاستحسان، وأي ضرب من ضروب التكريم. لكن، ها هي مراسلاته ولاسيما يومياته التي نشرت منذ عام (1977) تكشف لنا النقاب عن وجه مختلف تماماً لشخصيته: فالرجل الذي يتوخى جداً أن يحظى بالتقدير يتبدى منعزلاً، ولم تكن يوماً رغبته في الحنان الإنساني على ارتياح ورضى. وفيما ظل يبدو ساعياً إلى المجد وضروب التشريف، شرعت حياته الحميمة تبدي لنا أنه بقي نرجسياً، له من الحساسية ما هو مفرط ومَرَضِيٌّ. وإن جابه بصورة فائقة أي جمهور كان، فقد ظل في كثير من الأحيان متأرجحاً ما بين مشاعر قصوى، ولم يكن توازنه الفيزيولوجي على الدوام كاملاً. وهذا الأب لستة أولاد، الذي عاش حياة برجوازية، ظل دون انقطاع ضحية لاضطرابات عاطفية بسبب المثلية.

### البيدايات الأدبية:

ولد توماس مان بمدينة لوبك في السادس من حزيران / يونيو عام (1875)؛ وكان والده تاجراً وعضواً مجلس الشيوخ جوهان هاينريخ مان، ووالدته جوليا دا سينفا - برونز، من البرازيل وذات شخصية فنية. انقطع توماس باكراً عن دراسته. وحل عام (1894)، في ميونخ حيث استقرت والدته عقب موت زوجها باكراً. وفي نهاية فترة تنريب اعتبرها «حلاً وحيداً أمامه ومؤقتاً» في شركة تأمينات، سجل نفسه مستمعاً حرّاً في الجامعة. وخلال تلك الفترة كتب حكايته الأولى وحظيت بالتقدير والنجاح. وعقب إقامة في إيطاليا بصحبة أخيه هاينريخ، ألقح في اختراقه الأبي منذ سنة (1898)، مع مجموعة من الأقاصيص: «السيد الصغير فريدمان». والأقصاصة التي أعطت هذه المجموعة اسمها هي منخل موضوع متميز لنتاجه الأبي: موضوع إعلاء تصعيدي (Sublimation) للغرفز الشهوانية في حياة هاوٍ جمالي. وإن الشدة النفسية التي أحدثتها حياته الجنسية المكبوتة، وهشاشية ما قد دعاه نيتشه «المثل الجمالي الأعلى» قد أفضت بالبطل إلى إذلالٍ أوصلته إلى تدميره الذاتي.

قرر توماس مان، في حين باكر، مزاولة مهنة الكتابة ولم يكن لنشاطه بصفته قارئاً للمجلة «بسيطة جداً» (Simplicissimus)، التي كانت مجلة دورية هجائية)، سوى طابع عرضي ثانوي. وظلت هذه المزاولة، في الواقع، طوال جميع هذه السنوات موسومة بروايته «آل بوننبروك» (١٩٠١) التي يؤرخ مطعماً في إقامته الإيطالية بمدينة باليسترينا سنة (١٨٩٧). ويوضح العنوان الثانوي لهذا الرواية «اتحطاط أسرة» موضوعها الأساسي: ولأنه اتخذ بمثابة مثل أربعة أجيال متتالية [من هذه الأسرة]، راح المؤلف - كما أعرب عن هذا فيما بعد - يصف التاريخ الروحي للبرجوازية الألمانية. فالتقهر الاقتصادي للشركة العائلية والانهطاط الجسدي لأفراد آل بوننبروك، عاد سببهما، من جيل إلى آخر، إلى تطور التفكير الفردي المتروبي. وفي ذهن نيته، يُشغف بلوغ المعرفة بخسارة في الحيوية. وإن شخصية هادو بوننبروك - الذي يسعى عبثاً، في أزمان مثل موسيقي، إلى تعويضه قرفه من حقيقة الواقع - هي شخصية رمزية في هذا الصدد. وفي عام (١٩٢٩)، نال الأديب جائزة نوبل بفضل هذه الرواية.

### النجاح الأدبي:

بعد إنهائه «آل بوننبروك»، عاد توماس مان إلى القصص الصغيرة والملحمية. فظهرت في سنة (١٩٠٣) مجموعة أقاصيص تحت عنوان واحدة منها: «تريستان» حيث يسرد قصة حظيت بالتقدير بوجه خاص، وهي «طونيو كروغر». وهاتان القصتان تعالجان التناقض ما بين الفن والحياة، ما بين الفنان والبرجوازي. وفعلت ذلك الأولى بشكل هجائي / هزلي ساخر، فيما التزمت القصة الثانية باللهجة العاطفية الرثائية. وحسب المؤلف، ثمة «مزج ما بين السويداء وروح النقد، ما بين الحنو والإرتيابية، ما بين البيئية ومذهب التعقلية (Intellectualisme) [أي مذهب يُرجع كل شيء إلى أمور يدركها العقل] وهذا المزج هو الذي يدفع بطابعه قصة «طونيو كروغر».

إن النجاح الأدبي لهذا المؤلف الشاب شرع له طرق الفلاح الاجتماعي: فمُنذَرٌ، تم استقباله في صالونات مدينة ميونخ، كممثل منزل آل برينغشايم حيث

التقى بابتهم الوحيدة: كاتيا. وحين تزوج بها في عام (١٩٠٥)، وضع توماس مان الحجر الأول لحياة البرجوازية.

الشخصية الهامة في قصة «الموت في البندقية» (١٩١٢) هو غوستاف أشينباخ، رجل أديب ينعم باعتبار رسمي كبير ويتكبد بعمل مُضن. لكن، خلال عطلة نقاهة في البندقية، ها هو من جراء ميل مَرَضِيّ جذبته إلى شاب بولوني، ثم يغادر غوستاف أشينباخ، هذه المدينة حيث تقشي وباء الكوليرا. وإذ استحوذ عليه الجمال المحيق به، قِيلَ بوعي وطواعية العدوى والموت. وكمثل معظم الكتاب الألمان، رحب توماس مان بحماس بانفلاق الحرب العالمية الأولى، ومن ثم احتدم بينه وبين أخيه هاينريخ نزاع راح يتفاقم. فإن أخاه، في واقع الأمر، كان من أنصار نزعة منحي السلام النزعة السلمية Pacifisme الدولية. ودافع بشجاعة عن موقفه في مبحث حول زولا عام (١٩١٥). وأجاب توماس مان على هذا البحث، سنة (١٩١٨) بكتاب يتسم بالمحى المحافظ والموالي للنزعة القومية، وذلك في «تأملات أمريئ لا سياسي» (١٩١٥-١٩١٨)، حيث يمثل أخاه بصفته النموذج ذاته: «كاتب الحضارة الرديء»، إنسان موالٍ للفرنسيين ويؤمن بالتقدم، ومقتنع بقدرته على تخطيط المستقبل؛ فيما وصف نفسه بأنه الشاعر اللاسياسي، الموالي «لثقافة، للروح، للحرية، للفن». وبقيت الصلات ما بين الأخوين متوترة حتى عام (١٩٢٢)، حينما سيكشف توماس مان النقاب عن توجهاته السياسية الجديدة، وذلك في خطابه عن «الجمهورية الألمانية».

### «الجيل السحري»:

إن الاهتمامات الروحية الأوفر تدوعاً التي نلحظها في «التأملات» قد كونت أحد الشروط الممهدة لإعداد عمله الملحمي الكبير، الذي اعتبره، في البداية، كمجرد قصة درامية؛ بيد أنها غنت، كلما تطورت الحوادث، رواية عظيمة معاصرة لعقد سنوات (١٩١٣) إلى (١٩٢٤)، وهي «الجيل السحري». وهذه الرواية تقدم صورة تعكس العصر السابق لأوروبا في الحرب العالمية الأولى، وهي أيضاً رواية فلسفية، حيث أن موضوع المعرفة

التجريبية في عصره قد أصبح الهدف نفسه لهذه القصة؛ وذلك من جراء استطرادات المؤلف وتأملات البطل حول منحي هذه الفترة، ومن جراء التأليف الموسيقي السيمفوني لمجمل الرواية؛ ومن الأكيد، انطلاقاً من حوادث متفرقة زمنياً، يتكون نسيج حول موضوع يسعى إلى حذف مجرى الزمان. وإن قبلنا تفسيرات المؤلف المتفائلة، وقُرئت رواية «الجبل السحري» كمثل وثيقة «للتأهل الثقافي»، فبطل هذه الرواية، هانس كاستروب، ابن طبيب مارس بمدينة هامبورغ، يبدو لنا بمثابة خليفة متأخر لـ وينهم مايستر وهو بطل لأنيب غوته، أي بمثابة رجل يظل على الدوام في طور التدريب والتلقن.

لكن المصحح في مدينة دافوس حيث عزم أولاً كاستروب على عدم مكوثه سوى حين زيارة نسبيه زيمسن، مريض في رنتيه، مصحح قد سحره سحراً بالغاً حتى إنه مكث فيه سبع أعوام بدلاً من ثلاثة أسابيع. وإذا رأى المرء بهذه الطريقة، انقلب المصحح مركزاً للتأهيل الثقافي يتيح للبطل البقاء على اتصال بالتيارات الروحية والمظاهر الأثمد اختلافاً في الطبيعة الإنسانية: فثمة نزعة سينيتمبريني الإنسانية Humanisme وهو البطل الديمقراطي والكاتب الضليع بالحضارة، والمؤمن حقاً بالتقدم. وثمة التعصب الغامض والمنحى المحافظ الأصولي لليسوعي نافتا Naphta؛ وهناك أيضاً الجمال المحتضر والقاتن لروسية هي: كلاوديا شوشات، والقدرة الحيوية التي يكونها الثمل والصست، وهي قدرة مينهيير بيركورن.

في هذه الرواية، قد تتبع إذن سيرورة الحوادث منحي صاعداً وإن الحكمة الواردة في الفصل المعنون بـ «التلج» تبرز بحروف مائلة وتقول: «باسم الخير والحب، يترتب على الإنسان ألا يدع للموت أي سلطان على أفكاره» هي حكمة قد تغدو بالتالي الرسالة الحقيقية لهذه الرواية. بيد أن مثل هذا التفسير تكتبه النزعات إلى التفكك التي تتعزز قرابة ختام الرواية، ولاسيما بغرق البطل غرقاً غامضاً في خضم الحرب العالمية الأولى الفوضوي (Chaos). وإن أخذنا في الاعتبار نهاية القصة، فإن «الجبل السحري» يظهر بالأحرى كرواية لا للتأهيل، بل «للتفكك الثقافي».

مع هذه الرواية ونجاحها الهائل منذ صدورها، تبوأ توماس مان، في ألمانيا، قمة مهنته الأدبية. لكن نجاحات النزعة النازية وتمهيداتها المتفاقمة باطراد، حثته إزاء ذلك على أن يُنصب نفسه محامياً نشيطاً عن جمهورية فايمار. فأعرب، في عام (١٩٣٠)، عن اختلافه مع التيار الفاشي في أقصوصته «ماريو والساحر»، وفيها يتبدى سيولاً - وهو مذوم مغناطيسي غامض، وفنان مُفسد - النموذج ذاته لمن يغوي الجماهير. وفي سنة (١٩٣٣)، أفضى خطابه حول الذكرى الخمسين لموت ريشارد فاغنر، إلى إثارة حملة عنيفة عليه؛ وعندئذ، اغتتم جولة من أجل إلقاء المحاضرات لكي يغادر ألمانيا؛ فكانت البداية لمنفى طويل الأمد: من (١٩٣٣) إلى (١٩٣٨) في سويسرا، ثم من (١٩٣٨) حتى (١٩٥٢) في الولايات المتحدة.

### مجموعة روايات «جوزيف»:

«ينبغي أن نستقصي من النزعة الفاشية الثقافية هذا الطابع الأسطوري، ولا بد من جعله يقوم بعمله مجدداً في منحى ما هو إنساني». إن هذه المُسَلِّمة، المقتبسة من رسالة إلى كارل كاريني، تترجم بتلميح تعبيري مقاصد نتاج توماس مان الأدبي الأوسع، وهو عمل روائي رباعي: «يوسف وإخوانه»، رواية صدرت ما بين (١٩٢٦) و(١٩٤٢) بأربع روايات تحت عنوان «قصص يعقوب» (١٩٣٣)، «يوسف الشاب» (١٩٣٤)؛ «يوسف في مصر» (١٩٣٦)؛ «يوسف المُعيل» (١٩٤٣).

إن موضوع، هذا العمل الروائي، المستوحى من تاريخ «العهد القديم»، Ancien Testament يصف منبت البطل يوسف، وحياته والطريق التي يسلكها؛ وإدراكه أنه إنسان مختار، وانطواءه النرجسي الناجم عن صفته هذه؛ ويحدث كل هذا بمرتين، ترتبه في هوة يفتح في كل مرة الخروج منها؛ وذلك مع وعيه الكامل للنموذج الأسطوري المثالي الذي ينطوي عليه وضعه. ويغدو يوسف، في نهاية المطاف، بصفته «معيل» للجميع، منقذ الإنسانية والتجسد لهذا التوفيق ما بين الأسطورة والعقل، هذا العقل الذي يعارضه توماس بمنهج اللاعقلانية (Irrationalisme) خلال ولع الرايخ الثالث بالأساطير.

وقام توماس مان، قبل إنجازه مجموعة يوسف بكاملها، بإصداره في عام (١٩٣٩)، رواية من نمط غوته: «شارلوت في فايمار»، بمثابة أداء احترام أديبي لشاعر أثرت شخصيته وآثاره في جميع هذه الفترات الخلاقة؛ لشاعر ظل يجسّد في نظره، ولاسيما خلال سنوات هجرته، عصارة ألمانيا الثقافية. يظهر غوته، في هذه الرواية، ومذد البداية، ظهوراً غير مباشر خلال سلسلة انعكاسات توسطه قبل أن يحتل، في الفصل السابع، مركز تتابع الحوادث. ويتجلى في حوار منفرد داخلي يمثل إخراجاً جزئياً لبعض الاستشهادات. ويعقب البرودة والتباعد اللذين يحدثهما لديه لقاءه بشارلوت كيستير - وكانت في السابق شارلوت بوف والنموذج المثالي المهرم لشارلوت دوفيرتير - خلال وليمة عشاء وسهرة جامدة وتقليدية، يعقب ذلك، كمثل صوت يبقى موضوعاً ثانوياً، الحديث الليلي لعاشقين قديمين، حيث يختلط حلم اليقظة بحقيقة الواقع اختلاطاً يفوق المؤلف. ويعزو توماس مان إلى بطله ميزات هي ميزاته، وتمهر بسمتها فكرة هي فكرته عن الفنان، عن وحدته ووبروته؛ وذلك إلى جانب التحفظ والابتعاد اللذين يشعر بهما حيال الآخرين.

### الدكتور فاوست:

في عام (١٩٤٧) أنجز الأديب نهائياً أهم أحد أعماله الخيرة: «الدكتور فاوست» وكان قد باشره سنة (١٩٤٣)، خلال المرحلة الأخيرة من الحرب العالمية الثانية. إن «فاوست» العصري، أدريان ليفيركوهن، ينعم بنكاء نادر وبملكة النعوص ببصيرته حتى قَعَرَ أعماق الأمور. وقد عزف عن دراسة علم اللاهوت ليوقف نفسه على الموسيقى، وقد سحره تنظيم قانونها الرياضياتي والتمل الشهواني الذي تحدثه. وإذ طفق يعي أنه يعيش ختام عصر حيث اهترأت وسائل الفن التقليدية فلا تُستخدم، على الأكثر، إلا للسخرة بما قد مضى، فقد أفضى به الأمر إلى إبرام عقد مع إبليس الذي وعده، بدلاً من نفسه، ولحين محدود، بأن يتمتع بشمل الحماس وانخطاف روح الإلهام والوحي.

بعد أن ابتكر أدريان ليفيركوهن نتاجه الموسيقي الذي غدا تنويهة الكلامي، النافذ والإيحائي، أحد النجاحات الشعرية العظيمة لتوماس مان، أي

أدريان ليفيركُمن، في أعقاب أزمة من الشلل، سيمضي سنوات حياته الأخيرة في حالة من الاضطراب النفسي والذهني. سوف تتقضي أعوام ما بعد الحرب تحت تأثير الانطواء على ذاته لهذا الأديب الذي يُعادي بمقدار متصاعد العالم المحيط به: أمريكا اللامتسامحة والمعارضة للشيوعية أي أمريكا ماكارثي. وانتابته أيضاً تحفظات حيال ألمانيا وعارض ما أطلق عليه اسم «الهجرة من الداخل». ومن ثم، قرر في عام (١٩٥٢) الاستقرار في سويسرا. وهنا سوف ينهي الجزء الأول من رواية يتسم موضوعها بالشرذ: «اعترافات نصّاب، فيليكس كرول» (١٩٥٤)؛ وعنوان هذه الرواية تلميح ساخر لتقليد خاص بالسيرة الذاتية؛ وستلبث هذه الرواية دون إنجاز كامل.

انطفاً توماس مان بمدينة زوريخ في ١٢ آب / أغسطس (١٩٥٥)، يُعيد عيد ميلاده الثمانين. وقد احتفظ التاريخ منه، أكثر من شهرته الأدبية، صورة إنسان قد مثّل - كما كتب ذلك شقيقه هاينريخ - «أكثر من ذاته: أي بدأً وتقليده، وعلاوة على هذا، حضارة بأسرها، وعياً يفوق قومية الإنسان  
«Supranationale».

## زمان الإيديولوجيات (١٩٣٠-١٩٤٥)

«سيكون ثمة دوماً كاسيديون لكي يفتصب

فيعارض كل كالفان، ويذود عن استقلال الفكرة

الذاتي، مناهضاً ضروب العنف في العنف.»

(ستيفان نسفايغ Stefan Zweig، ضمير يعارض

العنف، «كاسيديون» ضد «كالفان».)

إن الآداب الأوروبية في فترة ما بين الثلاثينات حتى الحرب العالمية الثانية، آدابٌ يحددها، أكثر من كل شيء، تاريخ زمانها. وإن سيطر على هذه الفترة الألب المنتزم والمحاولات الشمولية الاستبدادية، فأعوام الثلاثينات تتميز أيضاً بتطور تاريخ الأفكار: فالمنهج الاشتراكي قد استمر في تنظيره؛ وأتمت بالسيكولوجيا والفلسفة تجددات عميقة. واتسم الأدب بالعنف الإيديولوجي وعنف الحرب. بيد أن الأدب لبث هو أيضاً حيز التجارب الموائية لمذهب السورالية، أي حيز عودة ما هو نيني وميثولوجي، حيز معالجة أساليب شعرية جديدة.

### ردكلة الإيديولوجيات:

تميز التطور الإيديولوجي في الاتحاد السوفييتي، خلال عهد ستالين، تميزاً خاصاً بتطبيق إيديولوجية «بناء الاشتراكية في بلد واحد». ومن ثم، ابتعد الاتحاد السوفييتي عن الثورة العالمية الموائية للاشتراكية لكي ينحو إلى مبدأ مذهب قومي سوفييتي. فتم تقديم جديد لمفاهيم الوطن وبلاد مسقط الرأس، وراح يتطور مذهب وطني جديد. وإن السياسة الثقافية لإعادة

المواطنين إلى الصواب (Mise au pas) تُردّد أصداء هذا التطور، مع مذهبه في النزعة الواقعية الاشتراكية. وفي أعقاب موجة الذعر من جراء «التطهير الكبير»، ما بين (١٩٣٦ و١٩٣٨)، ظهر كتاب «تاريخ الحزب الشيوعي للإتحاد السوفييتي» كمبحث موجز: وهدف هذا الكتاب، مع جهد كثيف في عمليات التبسيط لتلقين المذاهب والعقائد (Dogmatiser) الكثيفة، وعمليات التعابير المقبولة كمثل «تاريخ الحزب يُددي...»؛ [هدف] إلى توثيق الروابط ما بين الحزب والشعب بطريقة تُشفّع بالتبسيط كما توخّى الإعداد الإيديولوجي «لعقيدة الثورة بدءاً من الأعلى» وهي العقيدة التي سيُعلنها ستالين فيما بعد.

يقدم المنحى الستاليني، من حيث طبيعته الأديكتاتورية الشمولية مقارنات بديهية بمذهب هتلر القومي / الاشتراكي الذي يُشفّع هو أيضاً بعودة إلى فكرة الأمة، وقد باتت مماثلة لفكرة الشعب. وإن إعلاء شأن مفهومي «الشعب» و«الأمة» المقرونين بمفهومي العرق والدم، يظهر في كتاب هتلر: «معركتي» (١٩٢٥-١٩٢٦) وفي كتاب الفريد روزنبرغ (١٨٩٣-١٩٤٦): «أسطورة القرن العشرين» (١٩٣٠). وشرعت الكنائس، بصورة خاصة، تعارض بإجماع واحد محاولة التبرير اللاهوتي للإيديولوجية العرقية التي بدأ بها روزنبرغ معنأً تفوق العرق الجرمانى / الآري، عرق الأسياد، ويغدو اليهود أعداءهم الأدوين، فوضعت كتابه قيد التحريم. وقام المنحى الاشتراكي / القومي الذي رأى في المذهب الشيوعي عدوه الثاني الأزرق، هو أيضاً بتعبئة الثقافة والقضاء على كل معارضة لنظام الحكم.

وُضِعَ المواطن على طريق الصواب، وقد تجلّى هذا بوضوح بالمسيرات ومظاهرات تليف الجماهير، وانحلال الفرد في الشعب، ولا بد له أن يسهل على المُستبدّ التلاعب السياسي بالشعب. وإن دراسة ظاهرة الجمهور - «الشعب» - ودراسة دور الفرد في المجتمع، ومسألة العلاقة الممكنة ما بين الاثنين، شرعت تشكل المواضيع المركزية السيكلوجية والفلسفية لذاك العصر.

## السيكولوجيا:

ساهم عالم النفس السويسري كارل غوستاف يونغ (Carl Gustave Jung) مساهمة واسعة النطاق في تقدم النظرية السيكولوجية، وكان لابد لهذه المساهمة أن تمارس، فيما بعد، بعض التأثير على الأدب، والنقد الأدبي والفلسفة. ومنذ عام (١٩٢١)، نشر يونغ تحت عنوان «نماذج سيكولوجية»، بحثه عن النماذج السيكولوجية الأساسية الثمانية، التي تنتج عن مزج النموذجين السيكولوجيين الأساسيين، ألا وهما: «الانبساطي» [أخرج الذات: Extraverti] و«الإنطوائي» [على الذات: Intraverti] مع سيرورات الفكر والعاطفة، والإحساس، والحُدس. ولا تُدرك هذه السيرورات بصفتهما حالات جامدة، بل بصفتهما ميزات في طور السيرورة الدائمة، وهي التي يدركها الفرد بوعيه خلال سيرورة ما يدعوه يونغ: «التفرد» [أو الفردنة: ما يجعل من الكائن فرداً يتميز عن غيره Individuation]. وفي كتابه «جدلية الأنا واللاوعي» (١٩٢٨)، وهو ثمرة خمسة عشر عاماً من البحوث، قام يونغ بتطوير أفكاره عن سيرورة الفردنة [أو الفرد]، ولاسيما في صلتها باللاوعي. ومضى إلى أبعد من فرويد بمقدار ما اكتشف، إلى جانب اللاوعي الشخصي، محتوى عدم وعي ما هو مشترك ما بين الجميع: وهو «اللاوعي الجمعي». ويرتبط هذا المضمون بتجارب لها من العمر آلاف من سنوات البشرية؛ وهي كما يرى، تجارب مكونة في صور بدائية من النفس الإنسانية، وهذا ما يدعوه أيضاً «النماذج الأصلية» (Archetypes) [أي الإرث النفسي المشترك حسب يونغ] منذ عام (١٩١٩). وخلال سيرورة الفردنة [أو التفرد] وتطور الشخصية يتحرر الفرد من سيطرة النماذج الأصلية. وفيما بعد، وسَّع يونغ نطاق تحاليله، وخاصة في «سيكولوجيا اللاوعي» (١٩٤٢) وفي «السيكولوجيا والدين» (١٩٣٩) حيث يدمج الديانة في تفكره [أي: انكفاء الفكر إلى ذاته Réflexion].

## بروز المذهب الوجودي:

يضع الفيلسوفان الألمانيان مارتن هايدغر (Martin Heidegger) (١٨٨٩-١٩٧٦) وكارل جاسبيرز (Karl Jaspers) (١٨٨٣-١٩٦٩) مفهوم الوجود الإنساني في مركز الاهتمام الفلسفي، مركزاً بذلك على موضوع سيغدو بعد حين، وعلى نحو رئيسي، بحثاً من الوجوديين

existentialisme الفرنسيين، مضماراً هاماً من الفلسفة والأدب لما بعد الحرب [العالمية الثانية]. وفي عام (١٩٣١)، سبق للفيلسوف جاسبيرز أن لاحظ في مؤلفه: «الوضع الروحي لعصرنا»، ما يلي: «إن فلسفة الوجود قد ضيع إن صورت، هي أيضاً، أنها تعرف ما هو الإنسان. وحينئذٍ قد نعطي هي أيضاً أطراً من أجل دراسة نماذج من الحياة البشرية والحيوانية، فتعدو بدورها أنثروبولوجيا، سيكولوجيا، سوسيولوجيا. ولا نستطيع نزع الفلسفة الوجودية أن نكخذ معناها إلا إذا اقتنعت من تئيت ذاتها في موضوعها. فهي توظف إمكانيات لا تعرفها، وتوضح، وتحرك، لكنها لا تثبت. إنها الوسيلة التي نتج للإنسان (الذي يبحث عن ذاته) صموده في اتجاهه وبحقيقته أسمى وأروع اللحظات من حياته.» ويبدو من هذا الكتاب، ومن فلسفته (١٩٣٢)، أن الوجود، في رأي جاسبيرز، ليس أمراً منتهياً، كاملاً؛ فهو يندرج، على العكس، بشكل دائم في اندفاق، في فيض، وينزع دون هوادة إلى استكمال إمكانياته الذاتية استكمالاً تاماً. ويدعو جاسبيرز هذه السيرورة للتحصين الدائم «تدويراً للوجود». فهو يتصور الكائن البشري بمثابة تركيب من عقل مُفكر ومن وجود غريزي؛ وعلى الصعيد الفردي، ليس بمقدورهما إفساح المجال لحياة مُرضية. والفلسفة كذلك حتى عندما تنحو إلى التواصل وتعارض بوجه ملموس كل ذاتية مُفرطة، تنسب حيزاً مركزياً للفرد، لوجود الإنسان الخاص، معارضةً بذلك كل مقالٍ يرفع شأن الجمهور.

«قد وُكِّد جمهور الشعب والتقنية أحدهما الآخر توليداً متبادلاً. وإن التنظيم التقني وعمامة الشعب يتدميان انمَاءً متبادلاً. ولا بد إذن لمذهب نصيم الآلية Machinisme أن يتأقلم مع خاصيات هذا الجمهور؛ كما لا بد لسير عملها أن يسنقر حسبما يفعل جمهور قَوَى الشغل. وعلى منتجاتها أن تتوافق مع آراء جمهور المستهزئين، ويبدو أن هذا الجمهور مضطر إلى أن يفرض سيطرته. لكن من الثبوت الجلي أنه قاصر عن فعل ذلك»

كما في كتاب «تمرّد الجماهير» (١٩٣٠) للأديب أورتيغا إي غاسيت الإسباني، يظهر مفهوم الجمهوري ظهوراً سلبياً لدى جاسبيرز. وندرك بسهولة أن النازيين حظروه عن التعليم من عام (١٩٣٧) وحتى (١٩٤٥).

ولدى هايدغر، يحتل الوجود أيضاً مكانة مركزية. ويعتبره كمثل عصاره كينونة الإنسان وجوهرها، وعلى غرار جاسبيرز، كمثل ازدهار للإمكانات الفردية في علاقات التواصل وسيرورات فهم العالم؛ ويتبصر فيه، قبل كل شيء، خلال علاقته بالزمانية، كما يوحي بذلك عنوان المؤلف «الكينونة والزمان» (١٩٢٧). ويأخذ هايدغر على الفلسفة السابقة افتقار تفكرها في العامل الزماني. ففي رأيه، قد انحصرت دوماً اهتمامات الفلسفة على «الكائن العيني» (étant) ولكن ليس كما كانت تزعمه، على «الكينونة» [الوجود Être]، لأن هذه «الكينونة» [الإنسانية] سريعة الزوال من حيث جوهرها ولا تُعطي إلا بصورة غير مباشرة شهادة عن نفسها، بينما يدركها الإنسان بفكره وكلمته فيكشف بذلك القناع عنها. وسوف يُعبر سارتر في هذا التفسير حتى التأكيد بأن الإنسان هو «الكينونة» بذاتها وأنه ليس ثمة تعالٍ لأي وجود كيان، وراء الوجود المادي [Transcendance] فقد يُعاد الإنسان إلى وجوده، إن صح التعبير، «عاريًا» ولا يكتسب حريته إلا بوسيلة تقبل العدم والاعتراف به le Néant.

#### انتقالات واستمرارية: المنحى السريالي ونزعة الواقعية الجديدة:

لا يشكل عام (١٩٣٠) منعطفاً في تاريخ الأدب: بل يُشير بالأحرى إلى استهلال عقد زمني حيث سيكون الأدب متمسماً بمقدار متصاعد بتسلط السياسة وهيمنتها وبشيء من الاستقطاب.

#### مذهب السريالية (Surréalisme):

كانت سنة (١٩٣٠) عام وداع النزعة السريالية النهائي عند مرحلتها الحركية الأدبية والفنية البحتة. وحدث هذا الوداع، جزئياً، حين نشر بروتون (Breton): «بيان النزعة السريالية الثاني» (١٩٣٠)؛ بل أيضاً في أعقاب تصفية الجهاز المركزي الذي نشر جميع النصوص الموالية للسريالية ومنها: «الثورة السريالية» (١٩٢٤-١٩٣٠) و«المنحى السريالي في خدمة الثورة» (١٩٣٠-١٩٣٣).

رغم أن أتباع السريالية قد أرادوا، لاحقاً، اعتمادهم الشيوعية مع تبنيهم وجهتها السياسية، فإن تألف تصوراتهم للعالم أوشك أن يكون مستحيلاً للإنجاز، لشدة ما لبثت هذه التصورات متباعدة. وكان أراغون (Aragon) الوحيد بانفصاله عن الموالين للسريالية ووقف نفسه كلياً على المذهب الشيوعي: وفي عام (١٩٣٠)، نشر قصيدة تحت عنوان جَمِّ الدلالة: «الجبهة الحمراء».

عند موقف الشيوعيين حيال بروتون متباعداً باطراد شديد عندما رفضت الحكومة الفرنسية الحق لثروتسكي في اللجوء السياسي، معترفة بذلك أن النهج الستاليني هو الشكل الرسمي الوحيد للشيوعية في فرنسا. لكن لم يزل من الحقيقي أن بروتون والحزب الشيوعي متفقان على شجب الاشتراكية / القومية بصفتها أدهى المخاطر التي تهدد الثقافة وتطور المجتمع الذي ينجز بكامل الحرية. وفي عام (١٩٣٥)، عقد المؤتمر الدولي من أجل الدفاع عن الثقافة، بمبادرة من بعض الفنانين الدوليين، بقصد مناهضة النزعة الفاشية، وتوخي أنصار السريالية المساهمة في هذا المؤتمر. لكن تم استبعادهم عنه بعد أن قام الوفد السوفييتي، إهرينبورغ، بإدانتهم بالألفاظ التالية:

«ينفق الموالون السورياليون تماماً مع هيغل ومع ماركس ومع الثورة؛ ولكن ما لا يريدونه، هو أن يشغلوا. فهم يدرسون، على سبيل المثال، الشذوذ الجنسي وأحلام اليقظة [...] وموضوع التسوة قد بات في رأيهم نوعاً من منحى التقيد بأعراف قديمة Exhibitionnisme وحتى مضاجعة الذكور [اللواط: Sodomie]. ومن ثم..... يستخدمون فرويد شعاراً لهم، وصنوف الإفساد المألوفة بالأفكر ندرس تحت حجاب ما يتعذر فهمه. وكل ما يصير على مزيد من الحماسة، يغزو الأفضل لديهم!».

إن هذا التشهير بأهداف السريالية قد نجم عن الصفحة التي صنف بها بروتون علناً إهرينبورغ، قبل افتتاح المؤتمر بأسبوع واحد. وتصرف عندئذ الشيوعيون بغية إقصائهم بروتون عن المؤتمر، لكنهم قبلوا بأن يُقرأ تفسيره لما حدث أمام الجمهور. وإن تقدير إهرينبورغ وضروب توهمه وتبكيته لم تكن عالية

عن أي أساس؛ فالسرياليون يتجاوزهم مضمار الحلم والخيال، مضدوا إلى بذوغ مضمار الهلوسات بغية إعادتها أدياً بوسيلة الكتابة الآلية [الأوتوماتيكية]. وأعلنوا كمبدأ، أو كادوا، قناعتهم بأن أصالة حقيقية مستحيلة دون غض النظر عن كل رقابة من قِبَل العقل. وعلاوة على موطن الأحلام والخيال، فقد دخلوا مضمار الجنون، وعلى السواء خلال محاولاتهم بلوغ حالات الهلوسات، وخلال محاولاتهم تكليد الصيغ اللغوية لمرضى العقل والمعتهين. وروى بروتون هذا النوع من التجربة مع الأديب إيلوار في «الحبل بلا دنس» (١٩٣٠). ونظم إيلوار أيضاً قصائد حب سريالية نشرت في «الحياة الفورية» (١٩٣٢)، و«الوردة العامة» (١٩٣٤)، و«مُتيسر» (١٩٣٥)، و«العيون الخصيبة» (١٩٣٦)، و«الكتاب المفتوح» (١٩٤٧).

كان في بنجيكا الناطقة باللغة الفرنسية فريق أول من أصحاب السريالية يضم الكُتَّاب المتحلقين حول «نوجة» الذي تشكل قصائده مادة أساسية حقيقية لرسومات أعمال «مارغريت» وعناوينها. و«نوجة» هو مؤلف «رونيه مارغريت أو الصور المحظورة» (١٩٤٣). وإن قصائده التي نشرت، بخاصة، في المجلات الصغيرة، جُمعت فيما بعد في: «قصة لا تضحك» (١٩٥٦). وهناك مجموعة ثانية تصدرها رئيس الحركة أشيل شافيه (١٩٠٦-١٩٦٩) الذي أسس عام (١٩٣٤) فرقة أسماها «قطيعة»؛ ثم في سنة (١٩٣٨)، بصحبة فرنان دومون (١٩٠٣-١٩٤٥) فرقة هينزو الموالية للسريالية. وأسهم، عام (١٩٤٧)، إسهاماً نشيطاً في الحركة السريالية الثوروية، ونشر: «لسبب مُحدد» (١٩٣٥)، و«منفضة سجاثر جسدية» (١٩٣٦)، و«إيمان لجميع البشر» (١٩٣٨)، و«قضية الثقة» (١٩٤٠). وألّف دويون: «في الهواء الطلق» (١٩٣٧)، و«منطقة القلب» (١٩٣٩). فيما احتوى كتابه الأخير قصائد منغمسة في هالة رومانسية. ونبثت قصائد في «الهواء الطلق»، بصورة خاصة، نتيجة استخدامه الكتابة الآلية. وشرع دومون، عام (١٩٣٥)، بتأليف «جدلية الصدفة في خدمة الشهوة» (١٩٤٢)، وكان عمله الأخير لأنه اعتقل سنة (١٩٤٢) على يد الغيستابو واختفى في معسكر للاعتقال.

بمقدورنا أن نلحق حركة السريالية بأعمال البولوني برونو شولز (Bruno Schulz) (1893-1942) في: «حوانيت القرفة» (1934)، و«المصح تحت الساعة المائية» (1937)، إلى جانب أعمال شاعر يوناني صديق لبروتون، اندرياس إمبيريكوس (1901-1975) (Andreas Embiricos) الذي ألف: «القرن العالي» (1935) و«الأرض الداخلية» (1945). ويتسم الشعر اليوناني بدفعة من نزعة سوريالية، ولا سيما شعر نيكوس إنغونوبولس (1907-1985) مع ديوانه: «لا تكلم السابق» (1938)، و«بيانات»<sup>(1)</sup> (Pianos الصمت» (1939).

الديوان الأول للأديب أوديسياس إليتس (Odysseas Elytis) «توجهات» (1940) موسوم هو أيضاً بعناصر مذهب السوريالية، ويمثل بالحقيقة ولادة للأساطير: فالقارئ يشهد تكوّن الأساطير ذاته. وبابتكاره منحى غنائياً أصيلاً، شرع إليتس بتمجيد العالم، والحياة، وجوهر الإنسان. وقد وجد أن رؤياه للعالم متبلورة في التاريخ العريق للشعب اليوناني، وفي المذهب الكاثوليكي، والحب القادر على كل شيء، وفي النهاية، ضياء الطبيعة اليونانية وجمالها.

اتخذ أنصار السريالية اليوغسلافيون والسلوفاكيون اسم «ناد ريالستي». ونحو سنوات عقد العشرين وفي بداية الثلاثينات، قد زاووا هم أيضاً الكتابة الآلية، كما فعل ألكسندر فوكو (ولد عام 1897)، مؤلف «جذر الرؤيا» (1928)، وأوسكار دافيتشو (ولد سنة 1909) الذي حرر هو أيضاً بحوثاً، وبيانات، وتسيقات أحلام. ورغم أن الشرطة قد حلت مجموعة المدعوين «ناد ريالستي» [السوريالين]، حرر البعض منهم نصوصاً سريالية حتى نهاية الثلاثينات، كما فعل ريسديك في كتابه: «نساء الخسة» (1938). ونشر الأتباع السريالين السلوفاكيون دواوين شعرية جماعية: «نعم ولا» (1938). ونشر الروماني تزارا، في فرنسا: «الإنسان التقريبي» (1831)، و«على الطريق» (1935)، أما التشيكي فيتزلاف نيزفال الموالى لسريالية (Vitêzslav Nezval) (1900-1958)، وهو مؤلف: «المرأة بالجمع»

(1) لفظة اقترحها الأديب أحمد حسن الزيات [المترجم].

(١٩٣٦) و«حفار القبور المطلق» (١٩٣٧)، وقام في: «براع ذات الأنامل المطرية» (١٩٣٦) بمقارنة أبراج براغ بأصابع الإنسان:

«براع ذات المئة من الأبراج

مع أقامل جميع القديسين

ومعينة أصابع كل الحائنين

مع أصابع النار والثلوج المذرورة

ومع أقامل أحد الموسيقيين

وبالأصابع الممحرقة لنساء مُسنكقيات

وبمعينة أقامل من يلمسون الثغيرات

في الليالي، حتى الآلات الحاسبات

مع أقامل.....».

(فيينزلاف نيزفال: براغ ذات الأنامل المطرية)

لقيت النزعة السريالية في البرتغال استقبالا على مزيد من التأخر. ولم تستقر فيه كل الاستقرار إلا إبان تأسيس الفريق السريالي في ليشبونة، مع خوسيه - أوغوستوفرانثا (ولد عام ١٩٢٢)، ولاسيما مع ماريو سيزاريني دي فاسكونسيلوس (M.C de Vasconcelos) (ولد سنة ١٩٢٣) مؤلف: «جسد مرئي» (١٩٥٠)؛ وألكسندر أونيل (١٩٢٤-١٩٨٦): «زمان الاستيهامات» (١٩٥١)؛ انطونيو بيدرو (١٩١٩-١٩٦٦) مؤلف النص السريالي الأول وقد حرره بكتابة أوتوماتيكية كما في: «بالكاد حكاية» (١٩٤٢)، و«القصيدة الأولى لـ سيرًا دارغا» (١٩٤٨). وسوف تتابع الحركة الأدبية السريالية نتاجها حتى ما بعد سنة (١٩٥٠)، وراح تأثيرها المتعدد على الكتابة يمارس فعله إلى ما بعد سنة (١٩٥٠) بكثير:

«هيا إليّ وعائقيني

فالعناق ليس فيه ما يؤنيني

ومقلتك، هاتان المقلتان

من أقصى مأي إلى الآخر زرقاوان

سوف يظل أمرهما كذا  
على الذكر المنيد من قرون الزمان  
سيدعاقب جدم من الأحيان  
إزاء نواظرنا ومقلتيك  
لكن بهروب الزمان لا تأبهي  
وبائثمان كثيراً لا ككثرتي  
قلابد لنا من الالتئغال  
بالحاضر قدنا وكفى  
الحاضر بأوصافه المئلى  
فهو حاضر ناظريك القُرصائين  
ناظري قطه فدين  
ناظرين مندهئين  
لا صنو لهما رائعين  
فليس للحاضر ولا الآتي من زماننا  
الكلمة الغريبة وهي كئمننا».

(ماريو سيزاريني دي فاسكونسيوس: «ينبع حبنا من  
الأعماق») [قصيدة عارية من أي تنقيط. المترجم]

### مذهب الواقعية الجديدة (Néoréalisme):

بوسعنا اعتبار نزعة الواقعية الجديدة مذهباً يناقض النزعة السورالية،  
فهي قريبة من المنحى الصحفي ومن تقنية الروبورتاج [التحقيق الصحفي]:  
فنحن هنا، أولاً، في صدد الإفصاح عن الـ «واقعة» بذاتها، وبالتالي في  
صدد تمثيل الموضوع كما هو عليه، لا شكله الأدبي. وقد بات برنامجاً هذا  
التركيز على الوقائع وعلى الأشياء والأمر بحد ذاتها. لكن، ليس هنا سوى  
فرع من نزعة الواقعية الجديدة، فرع يشار إليه باسم «النزعة الحقيقية»  
[مذهب أخذ الأمور واقعياً: Vérisme]. وإن حرص الواقعية الجديدة على

قولها الواقع (Le fait) سبق له أن ارتقى إلى ذروته خلال عقد العشرينات، ولاسيما في روسيا وألمانيا. وعلى مدار سنوات الثلاثينات، بلغ الأديب سيرغي تريتجاكوف (Serguei Tretjakov) (١٨٩٢-١٩٣٩) بعض الشهرة مع مؤلفاته: «دِن سي - شوا» (١٩٣٠)، و«بسرعة هائلة» (١٩٣٠)، و«تحتدي» (١٩٣٠)، وإن مؤلف «دِن سي - شوا» يُعدُّ أشهر مثال على هذا الأدب المتقيد بالواقعة وحسب [أي: دون تعليق]. ولد هذا الكتاب في أعقاب المحادثات التي قام بها يومياً، وطوال نصف سنة، مع طالب من بكين، فيما بقي عامين في الصين بصفته أستاذاً. فراح يخلط سيرة دِن سي - شوا، أو بالأحرى وجهة نظره في هذا الشأن، بالعديد من وقائع الحياة في الصين، ومن المعطيات الجغرافية، وترجمات ألفاظ، وعناصر تقاليد الصين الأدبية، حتى تقديم المعلومات التي دونها هو نفسه في الصين، وحوادث جرت له شخصياً. واستتبع نشر هذا الكتاب، دِن سي - شوا، موجة من مذهب الواقعية الجديدة، في ألمانيا، بصورة خاصة.

وإن تقنية المحادثة / الحياتية (Bio-interview) للأديب تريتجاكوف قد استخدمها أيضاً إرنست تولوير، أي هانس مارتشويتزا (١٨٩٠-١٩٦٥)، وإغون إروين كيش (١٨٨٤-١٩٥٨)، وهانس فالادا (١٨٩٤-١٩٤٧). ووصف فالادا نيول الأزمة العالمية على الطبقة المتواضعة من الناس، وذلك في: «ماذا بك أيها الرجل الصغير الطيب القلب» (١٩٣٢). وقد ظل الجانب المتقيد بالوقائع، في هذه الرواية، جانب الأوضاع لأسرة بينبوغ الصغيرة؛ بيد أن صلات الزوجين راحت تتداخل، دون هوادة، في وصف الحقيقة وتجزئتها.

ثمة وجه خاص آخر لهذه النزعة الواقعية الجديدة وهو الاقتباس السينمائي للعديد من الأعمال الأدبية، على يد الكتاب أنفسهم ولاسيما الأبناء الفرنسيين. وقد وجه جان كوكتو التكيف السينمائي لنتاجه الألبني في: «دم شاعر» (١٩٣٠)، وكذا فعل مارسيل بانيول (١٨٩٥-١٩٧٤) بمؤلفه: «قيصر» (١٩٣٣)، ومالرو بكتابه: «الأمل» (١٩٣٨). ومن أدب الواقعية الهولندي الجديد تبرز أسماء: ف. أ. فاغنير (١٩٠١-١٩٨٥) وهو مؤلف «ستاد» (١٩٣٢). وحظي فيريناد بورديك (١٨٤٤-١٩٦٥) بالكثير من

النجاح مع كتبه «الكُتْل» (١٩٣١)، و«بينت، رواية نبي» (١٩٣٤)، و«طَبَع» (١٩٣٨).

في بلجيكا الناطقة بالألغة الهولندية، قدم الأديب فيليم إلسشوت (Willem Elsschot) (١٨٨٢-١٩٦٠) أبسط الحقائق، ووقائع الحياة اليومية، في «المركب» (١٩٣٤)، و«جُبنة» (١٩٣٣). وهذه الرواية الأخيرة «جُبنة» هي تاريخ محاسب استقر بصدفته تاجر جُبنة، لكنه أخفق ففترتب عليه من جديد أن يعود محاسباً لكي يكسب بالكاد معيشته. ووصف الأديب التشيكي الموالي لمذهب الواقعية الجديدة، كاريل بولاشيك (١٨٩٢-١٩٤٤) وضع البرجوازية الصغيرة في: «مركز قضاء ريفي» (١٩٣٦-١٩٣٩). وتبع كاريل نوفى Karel Novy (١٨٩٠-١٩٨٠) حياة العمال في عقد الثلاثينات ولاحظ تطور أسرة بروليتارية في نتاجه الثلاثي «الحلقة الحديدية» (١٩٢٧-١٩٣٢). واكتشف أولبراخت Olbrecht روسيا الكُرباتية السفلى في «نيقولا شاباي قاطع الطرق» (١٩٣٣)، وفي سلوفاكيا قام جوزيف سيغر - هرونسكي (١٨٩٦-١٩٦٠) وأوربان بتجديد القصة الموالية للواقعية الموقوفة على حياة الفلاحين. وظهرت أيضاً نزعة الواقعية الجديدة في بولونيا مع مجموعة «التمهيد» ومنها الأديبان هيلينا بوغورفسكا (١٨٨٦-١٩٧٨) وبيجي كورناكي (١٩٠٨-١٩٨١) وكانا عضوين في المجموعة. وفي عام (١٩٣٢) قام الأديب البولوني كسافيري بروجينسكي (١٩٠٧-١٩٥٠). بينائه نوعاً من الجسر ما بين هذا السعي إلى الواقعية، والمتأني من الحرب العالمية الأولى، والنزاع الجديد الذي تُخشى مشاهدة قدمه. ففي نتاجه الأدبي: «ساراييفو» (١٩١٤)، و«شانغهاي» (١٩٣٢)، و«غدانسك» (١٩٣١)، استخدم تقنية التحقيق الصحفي لكي يتخيل اندلاع الحرب، في غدانسك (دانترغ)؛ وهي حرب عالمية ثانية قبل حدوثها بكثير. أما الحرب العالمية الأولى فهي التي لبثت، في نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات، مصدر روايات لا يحصى عددها.

«أما الكُتْل فكان المهنة الأولى لحياتنا»

(إيريك ماريا رومارك E.M.Remarque، في

الغرب، لا شيء من جديد).

## الروايات عن الحرب الكبيرة:

خلال الحرب العالمية الأولى، وعقب نهايتها، في الحال، كان بصورة خاصة الشعراء الإنكليز - والأكثر شهرة من بينهم بالتأكيد أوون وساسون - هم الذين أثاروا ذكرى تجاربهم وخبراتهم من المذابح العالمية. ولكن، في نهاية عقد العشرينات، مثل عدد جم الوفرة من الروايات أهوال الحرب وويلاتها، تمثيلاً يشمل كافة فضاءاتها الشرسة، وذلك بقصد الشهادة على بطلان جدواها. فهذه الحماسة، مع صحتها اللانهائية من الطين، وجمود الحرب في مواقعها، وترسانة الأسلحة لذاك الزمان، وتكافؤ القيمة المعترف بها من حيث فروسية العدو وإنسانيته، فكل هذا يخدم بطابعه جميع هذه الروايات، حيث، رغباً عن الفضاة، يُكتشف عمق من أولوية الكرامة الإنسانية. وإن الأييب إيريك ماريا رومارك Erich Maria Remarque (١٨٩٨-١٩٧٠) هو أول من يخطر ببالنا مع مؤلفه «في الغرب لا شيء من جديد» (١٩٢٩).

«في شهر تشرين الأول / أكتوبر، سقط في ساحة القتال ألف وتسعمائة وثمانية عشر جندياً، في نهار واحد ثبت على هوء عظيم طوال الجبهة كلها بحيث اكتفى البلاغ فأنتار إلى أنه لم يكن في الغرب أي شيء جديد».

(إيريك ماريا رومارك، «في الغرب لا شيء جديد»)

إن هذه النهاية لا تلقي الضوء على عنوان الكتاب وحسب، بل تبرز فقدان الدلالة، والغفل، لموت فردي بالنظر إلى الأهمية المنسوبة إلى الحوادث الجماعية. فالبطل الذي يروي قصته باستخدامه الشخص الأول «أنا»، أمسى بذلك شخصاً مألوفاً لدى القارئ، ويتحول بغنة تحت ناظره شخصاً ثالثاً سُلِّخَ عنه اسمه وأمسى موته يفقد كل أهمية. وعلى هذا الموت الذي يختم الكتاب تتعلق الحلقة الموصوفة منذ تنبيه البداية: «وينبغي ألا يكون هذا الكتاب اتهاماً ولا اعترافاً. وينبغي ألا يكون سوى محاولة لتحرير تقرير عن جيل هدمته الحرب، رغم أن هذا الجيل قد نجا من قنابل هذه الحرب».

إن أطروحة «الجيل الضائع» هذه تكررت في غالبية روايات الحرب: في رواية رومارك الثانية: «طريق العودة» (١٩٣١) وفي «الحرب» (١٩٣٠) للأديب لودفيغ رين (١٨٩٩-١٩٧٩)، وفي قصة أرنولد زفايغ «تربية بطولية أمام مدينة فيردان» (١٩٣٥).

في بريطانيا العظمى تكاثرت الروايات عن الحرب التي وضعت لتتو أوزارها. ونوه الأديب ساسون بفظائعها في قصته «ذكريات ضابط للمشاة» (١٩٣٠)، وإن ظلت شاعرية ساسون تعاني من تأثير الحرب المباشر، فإن روايته تستعيد هذه الحوانث وقد غنت متأخرة عشرة أعوام. وهذا المجدد الثاني من نتاج ساسون الثلاثي الذي ينتمي إليه: «ذكريات صياد ثعالب» (١٩٢٨) و«تقدم شيرستون» (١٩٣٦)، هو رواية من هذه الروايات المناهضة للحرب، حيث يظل الأمر يعني الجيل الضائع. وفي فرنسا، قام جان جيونو (١٨٩٥-١٩٧٠)، في روايته «القطيع الكبير» (١٩٣١)، بانتقاده هو أيضاً الذهنية الحربية نقداً ضارباً.

في اليونان، وصف ستراتيس ميريفيليس (Stratis Myrivilis) (١٨٩٢-١٩٦٩) ظروف الحياة التي لا تطاق في الخناق؛ وذلك في روايته «الحياة في القبر» (١٩٣٠)، وألح على قصور الفرد المحتجر في نظام يهدد القيم الإنسانية بأسرها. ووصف إلياس فينيريس (١٩٠٤-١٩٧٣) الحرب في آسيا الصغرى [تركيا حالياً] وسجنه على يد الأتراك، في روايته «الرقم ٣١٣٢٨» (١٩٢٥-١٩٣٢). أما ستراتيس دوكاس (١٨٩٥-١٩٨٣) فقد روى هزيمة فيلق الحملة اليونانية في آسيا الصغرى في: «قصة أسير حرب» (١٩٢٩).

في سنة (١٩٣٠)، كتب الأديب الإيطالي كورادو ألفارو (١٨٩٥-١٩٥٦) روايته «عشرون عاماً»، واصفاً مشاعر فلاح شاب وحياته، وقد بات محروماً من أحلام شبابه ويشعر بأنه منساق إلى عالم حرب يعجز عن النجاة منها. ونشر الكاتب كارلو إميليو غاذا (١٨٩٣-١٩٧٣) «قصر أودين» (١٩٢٤)، والكتاب هذا مجموعة ذكرياته بصفته قنصاً في جبال الألب خلال الحرب العالمية الأولى. وإن «المجموعة الثلاثية» (١٩٣٧) للأديب اليوغسلافي ستيفان جاكوفيفيك (١٨٩٠-١٩٦٢) هي أيضاً رواية سيرة ذاتية

تأهض مفهوم الحرب بذاته. وتصف رواية البولوني فيتلينغ «ملح الأرض» (١٩٣٥) ضياع الهوية الذي يُمنى به مجرد فلاح يُضطر إلى التأقلم مع حياة جندي. وغالباً ما يعالج بنكتةٍ ساخرة تطور الحوادث، رُغم كل ما هو مأسوي في الحرب. أما ستانيسلاف ريمبيك (١٩٠١-١٩٨٥) في روايته «ف. بولو» (١٩٣٧)، فهو يصف وضع الجندي البولوني المندرج في الحرب الروسية / البولونية لعام (١٩٢٠)، خلال الانسحاب البولوني الذي توقف تماماً أمام فرصوفا [وارسو].

إن الشهادات الأخيرة حول الحرب الكبيرة، في الأدب التشيكي، شهادات ناقدة، وخاصة ما أدلى به كاريل كونراد (١٨٩٩-١٩٧١) في روايته «تشتتوا!» (١٩٣٤)، كما فعل بنجامان كليتشكا (١٨٩٧-١٩٤٣) في روايته «جيل إنساني» (١٩٢٨-١٩٣٨).

إن المجري أرون تاماسي (١٩٠٧-١٩٦٦) الذي غدا، مع تغييرات الحدود، مجرياً في رومانيا، أبدى رأيه، مستوحياً الموشحات الشعبية الغنائية، عن عواقب الحرب والسلم. وفي المجر، قام بينوترسانتسكي (١٨٨٨-١٩٦٩) بوصفه مصير فتاة شابة في الخطوط الخلفية من الجبهة في كتابه «إلى اللقاء، يا عزيزتي» (١٩١٦).

أما الأدب الروسي فقد شهد من حيث جملة المواضيع تطوراً خاصاً في هذا الشأن: فقد كان الاهتمام بمضمار الحرب الكبيرة أقل كثيراً من الاهتمام بالحرب الأهلية الخاصة. وفي إيرلندا، وإلى جانب الإنكليزي ويليام سومرست موم (١٨٧٤-١٩٦٥) وفي مضمار الدراما. وهو الذي أُلّف: «لقاء تأدية خدمات» (١٩٣٢) هناك الإيرلندي أوكازيه الذي أوقف كتابته على موضوع الحرب العالمية: «كأس الجائزة» (١٩٢٨). والشخص الرئيسي من الرواية لاعب كرة قدم، نجم حقيقي، قد مضى إلى الحرب بطلاً وانكفأ منها ضحية عاهةٍ مستديمة.

## الآداب الملتزمة والنزعات الشمولية

حين طرأت بغتة أزمة الثلاثينات، تحول الأدب تحولاً متصاعداً فيات مُسيّساً وملتزماً. فتم عندئذ تمييز نزعتين كبيرتين تتموضعان في حركية المذهب الاشتراكي والمنحى الفاشي. وبرزت إلى الوجود آداب مناهضة للسوفيت ومعارضة للفاشية.

### الأدب العمالي:

حوالي سنة (١٩٣٠)، اندعش الشعر العمالي ولا سيما في الاتحاد السوفييتي، وفي الأقطار الإسكندنافية، وألمانيا، النمسا، إسبانيا، المجر. وذلك بالرغم من أن الاتحاد الدولي للكتاب الثوريين - وقد سمي منذ عام (١٩٢٦) حتى (١٩٣٠) المكتب الدولي للأدب الثوري - قد ضم أيضاً فروعاً في بولونيا، بلغاريا، تشيكوسلوفاكيا، هولندا. وفي سلوفاكيا نما شعر برويتاري نمواً استمر حول المجلة «داف» ومع الأديب لاکو نوفومسكي (١٩٠٤-١٩٧٦). وخضع الأدب في الاتحاد السوفييتي لنفوذ الرابطة الروسية للكتاب البروليتاريين (R.A.P.P) التي جادلت حول الأشكال الأدبية الطبيعية.

وعلى نموذج هذه الرابطة بالذات، تشكلت جميع الفروع. وفي ألمانيا، كان ثمة فيلي بريديل (١٩٠١-١٩٦٤) مؤلف «معمل آلات N و K» (١٩٣٠)، ومارشفيتزا مع كتابه «معركة القمح» (١٩٣١). وفي التشيك كانت هناك ماري مايبورفا مع مؤلفها «المرأة المغوية» (١٩٣٥)، وماري يويمانوفا (١٨٩٣-١٩٥٨)، مع كتابها «الرجال عند مفترق الطرق» (١٩٣٧). وكناتهما تقتربان من النزعة الواقعية الملتزمة بالاشتراكية.

في رأي باربوس وشارل بليستيه، إن المعيار الأهم لتعريف ما هو أدب عمالي لا يزال ما هو أصل الكاتب ومنبته. وكمثل المنجمي البلجيكي كونستان مالفا Constant Malva (١٩٠٣-١٩٦٩)، مؤلف «ليلتي دون تطلع إلى المستقبل» (١٩٣٨) توجب أن يكون الكاتب سلباً لعالم العامل؛ ولم يكن كذلك بول نيزان (١٩٠٥-١٩٤٠) المؤلف الروائي في رواياته: «أنطوان بلوييه» (١٩٣٣)، و«حصان طروادة» (١٩٣٥)، و«المؤامرة» (١٩٣٨)، وكان مؤلف مقالات نقد سياسي في: «عَنَن / العربية» (١٩٣٢)، «كلاب الحراسة» (١٩٣٢)؛ ولم تكن هي كذلك سيمون فايل (١٩٠٩-١٩٤٣)، مع أن هذه المثقفة قد اختارت أن تكون عاملة في مصانع رَنُو Renault؛ فبقيت لها هذه الخبرة التي ترونها في «الوضع العمالي» (١٩٣٦).

وجد الأندب العمالي أرضية مؤاتية على نحو خاص في الدول الاسكندنافية. فهناك، في السويد، قد شهنت العقود الأولى من القرن العشرين ولادة طبقة عمالية تكوّنت من عمال يوميين ومن شغيلة زراعيين. وتحوّلت هذه المجتمعات الفلاحية إلى شركات صناعية. ولم تنته اليئة هذه السيرورة حوالي سنة (١٩٣٠). وحتى عام (١٩٤٥)، استمر في السويد وجود نظام دُعي «سكاتير» (من لفظة سويدية «سئاتاره» أي عامل تُدفع أجوره عينياً). وإن ظروف الحياة البائسة حقاً لم تزل إذ ذاك موضوع أوصاف مؤثرة في روايات نُعتت بأنها «جماعية»، Collectifs حيث أن موضوعها الرئيسي ظل تلك الجماعات العمالية؛ وكان معظم الروائيين هم أنفسهم عمالاً دائمين أو عمالاً ميأومين. وكتب السويدي إيفا ريو - جوهانسن (وُلد عام ١٩٠١)، في رحاب هذه المدرسة الأدبية، ما يسعنا اعتباره برنامجاً يخص: «المدرسة العمالية في الأندب» وإن جان فريد غارد (١٨٩٧-١٩٦٨) هو مؤلف «لارس هارد» (١٩٣٣)، المجلد الأول لنتاج أدبي ثلاثي؛ ويعارض فيه عالم العمال وهو منبت بطل الرواية في عالم الطبقة المسيطرة التي تنتمي إليها الشبابات اللواتي اختطفهن البطل. وثلاثية فريدغارد سيرة ذاتية، كما هي روايات هاري مارتيِنسن Harry Martinson (وُلد عام ١٩٠٤) الذي ألق: «نباتات القراص تزهّر» (١٩٣٥)، و«وسيلة الخروج منه» (١٩٣٦). ومارتيِنسن يصف إذلال

العمال الزراعيين وقلق قلوبهم: فالقرويون، أسياد العمال، لا يعتبرونهم سوى عامل من عوامل الإنتاج، أي مجرد يدٍ عاملة، لا بصفتهم البشرية.

من بين الكتاب العمال السويديين الأكثر، هناك أيضاً كارل أرثور فيلهم موبورغ (١٨٩٨-١٩٧٣) وله: «امرأة الرجل» (١٩٣٣)، «جندىً بندقيته مكسورة» (١٩٤٤)؛ إلى جانب إيقيند أولوف فيرنر جوهسن (١٩٠٠-١٩٧٦) ومن مؤلفاته: «المطر عند الغسق» (١٩٣٣)، «رواية أولوف» (١٩٣٤-١٩٣٧)، «الثلاثية كريلون» (١٩٤٣). والدانمركيون: هانس كريستيان برانر (١٩٠٣-١٩٦٦) «نميات» (١٩٣٦)؛ وهانس كيرك (١٨٩٨-١٩٦٢)، «صياد السمك» (١٩٢٨)، «الأزمة الجديدة» (١٩٣٩)؛ أمّا ويليام هاينسن (١٩٠٠-١٩٩١)، وهو من جُزر فيرويه، فله رواياته الأولى، ولاسيما منها «نوّواتوم» (١٩٣٨)، وجميعهم يمثلون جزءاً من هذه الفئة لكتاب روايات جماعية. وبمقدورنا أن نقرب منهم الإيرلندي هالدور كيلجان لاكسس (Halldór Killjan Laxness) (الذي وُلد عام ١٩٠٢)، وقد جمع تحت عنوان «سالكا فالكا» (١٩٣١-١٩٣٢) روايتين تجري حوادثهما في وسط عمالي مع صيادي السمك.

في النرويج قام الأديب، سيغورد هُوُول (١٨٩٠-١٩٦٠) في قصته «يوم من تشرين الأول / أكتوبر» باتهامه الأعراف الأخلاقية للزواج البرجوازي والتي تُعدّ مقدسة. وكتب أكسل سانديموز (Aksel Sandemose) (١٨٩٩-١٩٦٥): «هارب يستعيد أثره الخاص» (١٩٣٣)؛ وهذه الرواية التي ستصدر ثانية عام (١٩٥٥)، بعد تنقيحها وتعديلها، تشير إلى الأهمية التي ترتديها الطفولة بالنظر إلى التنمية العتيدة لكائن بشري.

### النزعة المثالية ومذهب التفاؤل:

لا جرم أن أدب الاتحاد السوفييتي ظل اشتراكياً؛ بيد أن التعبيرات التي سجلتها حقيقة الواقع السياسي السوفييتي، وخاصة، استبدال المنحى اللينيني بالمنحى الستاليني، كانت تمنع العديد من كتاب بلاد أخرى عن اعتبارهم الاتحاد السوفييتي، طوال المزيد من الوقت، بصفته نموذجاً. وبالتالي انتقل

مركز نقل المداولة الأدبية من الأرضية الكلاسيكية يسار / يمين صوب مجابهة ما بين مناصرين لأدب ينتمي إلى مذهب الشمولية: totalitarisme والتابعين لأدب الديمقراطية والحرية. وهؤلاء التابعون «رفاق مسيرة» الثورة والمدعوون «بوبوتشكي» Poputcki أصبحوا فوراً على صدام مع انتقادات الحزب المتنامية، وبالتالي تعديات الـ (R.A.P.P) [أحرف سبق شرحها] ونعم انتشار فتاجهم الأدبي بانطلاقة هائلة، فيما تطور مذهب «الواقعية الاشتراكية»، بعد توجه السياسة الستاليني.

أقدم العديد من الكتاب، في أعقاب تخرجهم من مدرسة غوركي، على الانفصال عنهم في الحال؛ ومنهم فينيامين كافيرين (Veniamine Kavérine) (ولد عام ١٩٠٢)، أولغا فورش (١٨٧٣-١٩٦١)، فريغولود إيفانوف (١٨٩٥-١٩٦٣)؛ لوف لونك (١٩٠١-١٩٢٤)، كونستنتين فيدين (١٨٩٢-١٩٧٧). وتتسم أعمال هذا الأخير بنزعة منحي التفاؤلية Optimisme البطولية التي تتجلى في كتابه «اختطاف أوروبا» (١٩٣٥)، كما في إجابة مساجلته على «الجبل السحري» للأديب توماس مان؛ في «المصحح أركتورس» (١٩٣٩) حيث يُعارض دلالات المرض في انحطاط العالم الغربي بحيوية المذهب الاشتراكي. وفي رواية «قائدان» (١٩٣٨-١٩٤٤) التي تخاطب، بخاصة، الأطفال، يصف الكاتب كافيرين حياة قائد الطائرة ألكسندر غرغوريف الذي قامت الدولة بتربيته في المجتمع الاشتراكي، وغدا بطلاً، وتوصل إلى توضيح ما قد جرى لأحد مكتشفي القطب الشمالي، وكان أيضاً قائد طائرة مثله.

اتخذ القرار أخيراً فزيفولود فيجنيفسكي (Vsévolod Viznevskij) (١٩٠٠-١٩٣١)، عقب العديد من التعديلات، فابتكر ذراما كان قد عمل على إخراجها في عام (١٩٣٣)، تحت العنوان المفارق لكنه المشجع «مأساة ذات سمة تفاؤلية». وهذا التقدير التفاؤلي لقضية الاشتراكية، وهو تماماً بمنحي الروح المناصرة للسوفييت، يُعارض مأساة الأفراد. ولقاء هذا العمل الأدبي، حظي فيجنيفسكي على عدة أوسمة شرفية. فقد أثار تطور الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي ظهور جمٍّ من قصص الرحلات، كمثّل قصص الذسايوي

روث، والروماني بانايت (١٨٨٤-١٩٣٥)، والبولوني ميلخيور فانكوفيتش  
والبريطاني برتراند رسل (١٨٧٢-١٩٧٠) Bertrand Russel.

في هذه الغضون، ومن بين العديد من ضروب الدفاع عن مذهب الواقعية  
الاشتراكية، تعالت أصوات الانتقادات: الفرنسي أندريه جيد، مثلاً، في كتابه  
«عودة من الاتحاد السوفييتي» (١٩٣٦)، حيث أدان بشدة هذا الفن المرتبط  
بالدولة وبالنظام السوفييتي. وقد روى بيير هيربارت (١٩٠٤-١٩٧٤)، الذي  
صاحب أندريه جيد André Gide في الاتحاد السوفييتي، [روى] في سيرته الذاتية  
«خط القوة» (١٩٥٨) الانزعاج الذي استولى عليه حينما ذهبوا به «ليتمل  
بإعجاب لوحة عملاقة تمثل ستالين محفوقاً بأعضاء اللجنة المركزية. فوراً بعد  
أن أقيمت النظرة الأولى على هذه اللوحة، مُنيت بشعور من المحتمل أن جيد دعاه  
«شعور بالاختناق من شدة الإعجاب...»: «Estrangement».

### نزعة الواقعية الاشتراكية.

يُعزى إلى أندري جدانوف (١٨٩٦-١٩٤٨) خلق مذهب الواقعية  
Réalisme في المنحى الاشتراكي. وخلال عام (١٩٣٤)، وخلال المؤتمر  
الأول للاتحادي للكتاب السوفييتيين، أخذ إيدانوف يرجع إلى تفكرات نظرية  
للأديب غوركي وإلى تصريح ستالين: «إن الكتاب هم مهندسو النفس  
الإنسانية» لكي يُعطي من هذا التصور الجمالي التحديد التالي:

«علاوة على هذا، لا بد أن يفاظ التمثيل الفني المطابق لحقيقة الواقع،  
والملموس على الصعيد التاريخي، بمهمة التحويل والتربية أيديولوجياً في روح  
المذهب الاشتراكي، للناس العاملين. هذا هو اللهج الذي تشير إليه باسم مذهب  
الواقعية الاشتراكية، في علم الآداب والأدب النقدي.» وهكذا، ومنذ البداية، كان الأمر  
يعني برنامجاً تعليمياً، تنشئة الكائن البشري وتربيته كعامل ملتزم بالاشتراكية.

«كون الإنسان مهندساً للنفس البشرية، هو أن  
ينصب وافقاً على ساقبه على تربة الحياة الواقعية.»

(أندري جدانوف Andreï Jdanov، خطاب حول الأدب السوفييتي)

طبقاً لهذه العقيدة، نظم أنتون سيمينوفيتش ماكارنكو (Anton Semenovitch Makarenko) (١٨٨٨-١٩٣٩)، من عام (١٩٣٣) إلى (١٩٣٦)، «قصيدة تربوية، الطريق إلى الحياة». وحظيت هذه القصيدة بدعم غوركي، ولولاه لما نعمت بالحياة؛ كما يشهد على هذا الإهداء التالي: «بتقان وحب، إلى راعينا وصدقنا ومعذنا ماكسيم غوركي». وفي هذا المؤلف، يصف ماكارنكو نشاطه التربوي الخاص في عقد العشرينات. وإن التربية الجديدة هذه، الهادفة إلى توليد المسؤولية الشخصية والمشاركة، من خلال شغل جماعي، قد تسبب، (وليس بمعزل عن منحنى تسلطي)، بتحويل الشباب المجرم إلى إنسان ملتزم بالاشتراكية.

وإن حياة نيكولاي أوستروفسكي (Nikolai Ostrovski) (١٩٠٤-١٩٣٦) ذاتها تركت أثرها في نزعة الواقعية الاشتراكية، مع مؤلفه: «والفولاذ سقينا» (١٩٣٢-١٩٣٥). وبمعية كوتشاغين ابتكر أوستروفسكي نموذج البطل الإيجابي والمتفائل لنزعة الواقعية الاشتراكية وهو البطل الذي لا يفتأ يناضل لإحلال مجتمع أفضل. وألّف بطل روايته الذي فقد بصره علي غراره، كتاباً لكي يعدم أمثاله أن المرء ينبغي عليه ألا يفقد الشجاعة أبداً، وحتى في الأوضاع الميؤوس منها بالأكثر، وأنه لابد من متابعة النضال من أجل خير البشرية والمجتمع.

في فرنسا، جعل أراغون Aragon من تطور الإنسان نحو المذهب الاشتراكي الموضوع المركزي لنتاجه الروائي الثلاثي: «العالم الواقعي» - الذي يشمل: «أجراس بآل» (١٩٣٤)، «الأحياء الجميلة» (١٩٣٦)، «المسافرون في الأمبريال» [وهي الطبقة العذوية لحافلة ما].

يُقدم البرتغال مثل أدب شبه ممنوع. وحيث أن سالازار قد أنشأ «الدولة الجديدة» التي تلغي كل معارضة لتوحدة القومية، فمن المستحيل استخدام لفظة نزعة «واقعية اشتراكية»؛ ومن ثم، كان الكتاب الاشتراكيون البرتغاليون عازمين على التكلّم عن «الواقعية الجديدة». وإن الأديب ألفيس رودول (Alves Redol) (١٩١١-١٩٦٩)، والذي يُحسب من عداد آثاره: «غايبيوس» (١٩٣٩)، «أفييروس» (١٩٤٣)، «فانجا» (١٩٤٣)، شرع ينقذ بشدة منذ عام (١٩٣٤)،

وخلال مؤتمر، القناعات الجمالية لفريق «بريزنسا» التي يصفها بأنها أدب مُوالٍ لمذهب الذاتية Subjectiviste. ومن بين الواقعيين الجُدد، يواكيم سُويزو بيريرا غوميز (١٩٠٩-١٩٤٩) وهو مؤلف «إستيروس» (١٩٤١). ونشر أوليفيرا: «توريسمو» (١٩٤٢)، و«الأم الفقيرة» (١٩٤٥)؛ وثمة أخيراً فيرناندونامورا (١٩١٩-١٩٨٩) الذي أصدر «نار في الليل» (١٩٤٣).

«تُرى ما الذي نفهمونه بالكرامة الإنسانية؟

- نقيض الإذلال! كذا أجاب كيو.»

(أندريه مالرو André Malraux، لوضع لبشري)

### الأدب الاشتراكي والالتزام:

ينتمي العديد من الأعمال المناصرة للواقعية الاشتراكية إلى «الأدب الملتزم» بسبب آفاقها الإيديولوجية الواضحة. بيد أن آثاراً أدبية أخرى تُشير بوضوح إلى التزام يمثل لوجهة نظر اشتراكية أو شيوعية، دون اتخاذها، بسبب ذلك، النزعة الواقعية الاشتراكية بمثابة نموذج مُسيطر.

ألفَ أندريه مالرو André Malraux (١٩٠١-١٩٧٦) كتابه «القاتحون» في عام (١٩٢٨). وهذا النتاج الأدبي مُستمد من تجربة العديد من الشهود لحوادث الثورة الصينية، التي اشترك فيها مالرو إلى جانب غووميندانغ. والثورة ماثلة من جديد في مؤلفه «الوضع الإنساني» (١٩٣٣) - الذي يضع على مسرح الحوادث كيو Kyo، وهو شيوعي قد نظم شتى التمردات وفرّق الكومذدوس [المغاوير] بمدينة شانغهاي - . بيد أن الثورة ليست موضوع الرواية المركزي. ويُبدي مالرو، من خلال مصير أبطاله المأساوي، أنه ليس ثمة ما هو أعظم من الإنسان، وأن أي سبب، مهما كان جميلاً، يعجز عن أن يجعل الإنسان يتخلص من وضعه البشري.

في الدنمرك، جُدد كجيلد أبِل (Kjeld Abell) (١٩٠١-١٩٦١) ووجهة المسرح الدنمركي الذي بقي حتى ذلك الحين موالياً لمنحى الطبيعة، وذلك في: «الغغم الذي تلاثى: كوميديا «لارسن» في واحد وعشرين مشهداً» (١٩٣٥). وهذه المشاهد، وهي بالأحرى خفيفة ومصحوبة بالموسيقى، تُبرز أهمية

شخصية لارسن المسرحية؛ فهو من البرجوازية الصغيرة، بيروقراطي متزوج. وفقد «لحن» الحرية الحياء، اللحن الذي تحاول زوجته العثور عليه ثانية من أجله. وعقب نقد كامل للمجتمع وجميع المؤسسات التي تحسب أنها تمثل «اللحن» الحقيقي، فهو يجده لدى طفل وعامل. وحيث أن لارسن، خلال اجتماع يتسم بالنزعة القومية، راح ينتقد «لحن» الحرب، فقد ألقى القبض عليه. وأقصى به هذا النبذ من المجتمع إلى تماهيه بالطفل وبالعامل وإلى إدراكه أن الإنسان لا يستطيع تحقيق ذاته إلا داخل مجتمع اشتراكي.

في البلاد المنخفضة، كتب ثيون دي فريس (١٩٠٧) رواية: «أرض شرسة» (١٩٣٦)؛ وفيما بعد بعامين، «دولاب القدر». وفي هذه الرواية التاريخية نقل المؤلف، إلى القرن التاسع عشر، إلتزامه الشخصي بالمذهب الاشتراكي. وهناك أيضاً جيف لاس (١٨٩٨-١٩٧٢)، مؤلف «زويدريه» (١٩٣٤)؛ وألف هينك فان راندويك (١٩٠٩-١٩٦٦): «مواطنون وقت الحاجة» (١٩٣٥)؛ والنرم جميع هؤلاء بالميدان الاشتراكي.

إلى جانب هذا الأدب الملتزم في مذهب الاشتراكية، ظهرت، ما بين (١٩٣٠) و(١٩٤٥)، آثار أدبية حيث يتخذ المؤلفون موقفاً موافقاً للإنسانية عامة، أو لصالح بعض المجموعات الإثنية، دون مرجعية مباشرة إلى مبادئ الاشتراكية؛ فثمة كيش Kisch، مؤلف روايات / روبرتاجات مثل: «لدى فورد في نيترويت» (١٩٢٩)، «تحول آسيا الهام» (١٩٣٢)، «إزال عسكري في استراليا» (١٩٣٧). وهناك جيد الفرنسي الذي عارض السلطة والإكراه الكولونيالي في كتابه «رحلة في الكونغو» (١٩٢٧)، وفي: «عودة من القشاد» (١٩٢٧). وثمة أيضاً جورج أرويل (George Orwell) (١٩٠٣-١٩٥٠)، بالنسبة إلى آثاره الأولى: «البقرة المسعورة» (١٩٣٣) حيث ذكر ديول الأزمة العالمية، و«طريق فيغان بير» (١٩٣٧)، وهو بحث يعالج وضع العاطلين عن العمل في إنكلترا الشمالية.

سيقوم التطور في عقدي الثلاثينات والأربعينات بالمزيد من التبرير أيضاً لأدب الإلتزام من خلال المعركة التي تُشن جماعياً وتهاض الأنظمة الشمولية، ولاسيما في المنحى المعارض للفاشية، وتحت نواء المذهب

الاشتراكي الدولي؛ وذلك أولاً، طوال الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩)، ثم الحرب العالمية الثانية.

### الخطوة الخماسية والروايات التاريخية:

إن الالتزام السياسي / الاشتراكي للكتاب، أو نظام الدولة، في الاتحاد السوفييتي، قد حث أديبا يرددي سمات نوعية. فالمنحى التفاوضي للبطل السوفييتي - وفيما بعد، سوف يجعل النظام منه عقيدة - ظهر منذ عام (١٩٢٥)، في رواية فيدور غلادكوف (Fedor Gladkov) تحت عنوان «إسمنت» حيث يُفَلح البطل غُيب تشومالوف في إعادة مصنع إسمنت إلى وضعه الإنتاجي، وسوف يُستخدم إنتاجه، منذئذٍ، في بناء الاشتراكية. وكذلك، عاد بينياك Pilniak - وفيما بعد سوف يفقد حظيته لدى الدولة - يحرر روايته «نهر الفولغا يصب في بحر قزوين» (١٩٣٠) ليصير هذا العمل مناسبة لما هو رائع في ذلك الحين فتعدو «رواية إنتاج». ولبت تطور هذا الأسلوب الروائي مُرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالنظام الاقتصادي السوفييتي القائم على أساس الخطط الخمسية، لأنه تصنّف كل هذه الأعمال في عقد العشرينات تحت اسم «روايات الخطّة الخماسية».

ثمة تسريع للإيقاعات، انتصار للجهد الجماعي على القوى الغامضة للطبيعة، والعدول عن كل حياة خاصة؛ وشكّل كل هذا لحناً يؤديه هذا النص المقّتبس من الكتاب: «اليوم الثاني» (١٩٣٤) للأديب إليا إهرنبورغ (Ilia Ehrenbourg) (١٨٩١-١٩٦٧)، وهو يُمثّل مع «ساحة العمل في سوت» (Sott) (١٩٣٠) للكاتبة ليونيد ليونوف (وُلد عام ١٨٩٩)، «محطة توليد الكهرباء بالماء» (١٩٣٠-١٩٣١) للمؤلفة مارييت شاعينيان (وُلدت سنة ١٨٨٨)، و«إلى الأمام، الزمان» (١٩٣٢)، و«الطاقة» (١٩٣٢-١٩٣٨) لـ فالانتين كاتائف (وُلد عام ١٨٩٧)، و«قوم الزوايا الضائعة» (١٩٣٧-١٩٣٨) من تأليف ألكسندر مالمشكين (١٨٩٢-١٩٣٨)، وهذا الكتاب يمثل البديلة الصناعية للأعمال التي لها موازيمها الزراعي في روايات التأميم: collectiviser كمثل رواية ميخائيل شولوخوف (وُلد عام ١٩٠٥) «الأراضي

المستصلحة» défrichées (١٩٣٠-١٩٣١)، وراية فيودور بانيفيروف  
(١٨٩٣-١٩٦٠): «بروسكي» Brouski (١٩٢٨-١٩٣٧).

«كان الرجال يعيشون كما في الحرب يفتون:

يفجرون صخوراً، وأشجاراً يقطعون،

يمكثون مُنصبين في المياه المنجدة حتى الحزام

بقصد تدعيمهم سدّاً من الأسود.

وفي كل صباح، تُبذت الصحيفة تُنشر بلاغات

وتُحدث عن انتصارات وعن تُغرات،

وعن انطلاقة قرنٍ عالٍ، والجديدة من المناجم

ومن الركاكز، واختراق نفق من الأفاق.....».

(إ. إهرنبورخ: ساحة العمل في «سوت»)

إن نزعة الكونفورمية الجديدة أي النزعة الجديدة للتقيّد بالامتثال  
للأعراف (Conformisme) التي تترسخ في المجتمع الستاليني، بدءاً من عام  
(١٩٣٦)، هي نزعة جنية على نحو خاص في مضمار الرواية التاريخية  
التي بقيت آنذاك على انطلاقتها التامة. وعند تخوم هذا الفن شددت الأعمال  
حول الحرب الأهلية - عقب الأشكال المشطوية في النصف الأول من  
العشرينات - على انتصار نزعة الواقعية الهائل وانتصار الرواية الملحمية  
مثل «طريق الآلام» (١٩٢١-١٩٤١) للأبيب الكسي نيكولا بيفيتش  
تولستوي (١٨٨٣-١٩٤٥)، وفي «الدون الهادي» (١٩٢٧-١٩٤٠) للأبيب  
شولوخوف: ويتألف هذا العمل من أربعة أجزاء، وغالباً ما وُصف  
«بملحمة» مأساوية، فهو يروي مأساة شعب ومأساة عصر، من خلال مصير  
زوجين إبان الثورة والحرب الأهلية.

بقيت الرواية التاريخية الحقيقية على اهتمامها بكبار الأمتريدين في  
الماضي وذلك خلال الرواية: إيميليان بوغاشوف (١٩٣٨-١٩٤٥) من  
تأليف فياتشيسلاف تشيكوف (١٨٧٣-١٩٤٥). بيد أن تطور «عبادة  
الشخصية» وصعود القيم الوطنية أبرزوا أبطالاً جُدداً، أي الملوك الذين شيدوا

دولة قوية ومركزية، والذين قام علم التاريخ الرسمي بعيد لهم اعتبارهم في ذلك الحين نفسه.

### الأصوات الناقدة، أدب الصمت:

في نهاية عقد العشرينات، وطوال أعوام الأربعينات، ارتفعت أصوات عديدة بمقدار متصاعد في الميدان الاشتراكي، لكي تعرب عن تشككها حيال تطور المنحى الاشتراكي. ففي الاتحاد السوفيتي، قبع في الحال أسلوب الأنب هذا قمعاً كثيفاً، مصحوباً بحظر كتب، وبنفي مؤلفيها إلى معسكرات الاعتقال. وفي الغرب، صار أورويل وكويستر Orwell & Koestler ناقلين للاشتراكية. فتخيل أورويل في كتابه «مزرعة الحيوانات» (١٩٤٣) أن حيوانات إحدى المزارع، وقد حثتها مشاعر المنحى المثالي، تحررت من نير البشر. وفضلاً من تصريحات مثالية من قبيل: «جميع الحيوانات متكافئة»، ألقحت الخنازير في فرضها مبدأً جديداً: «كل الحيوانات متعادلة، لكن البعض منها أكثر تكافؤاً من غيرها.» وفي نهاية المطاف، مضت الخنازير حتى مشت على ساقين، فتعاملت مع البشر على قدم المساواة، فأغلقَت مجدداً بذلك الدائرة المشؤومة.

«شروع اثنا عشر صوتاً غاضباً يصيح، وكانت بأسرها الأصوات ذاتها. فلم يعد الأمر عننننن يطرح أسئلة حول سمات الخنازير الفاسدة. وفي الخارج راحت عيون الحيوانات تنتقل من الخنزير إلى الإنسان، ومن الإنسان إلى الخنزير، ومن جديد إلى الإنسان؛ لكن بات تمييز الواحد عن الآخر أمراً مستحيلًا.»

(جورج أورويل George Orwell، مزرعة لحيوانات)

وفي روايته لعام (١٩٨٤)، يمعن أورويل إمعاناً شديداً في انتقاداته، وبينكر كلمات مستحدثة حقيقة كمثل (Ingsoc) أي الاشتراكية الإنكليزية و (Doublethink) أي فكرة مزدوجة. واستخدم آثر كوستلير (١٩٠٥-١٩٨٣) في مؤلفه «السفر واللاتهنية» (١٩٤٠) بطل الرواية روبا هوف لكي يُبدي كيف أن النظام الشيوعي يتجدد، بشدة التصفيات Liquidations الداخلية.

وتماماً كما فعل أورويل، كَتَفَ كوستلير النقباب عن الخطر الذي يهدد كل دولة اشتراكية أو شيوعية، وهو خطر خيانة المرء لُمُتْلَه العُلْيَا.

وفي تشيكوسلوفاكيا، هناك شعراء ذاعت شهرتهم (كمثل جوزيف هورا (١٨٩١-١٩٤٦)، فاننشورا، سيفيرت، أولبراخت) وراحوا يعزفون عن الحزب الذي أمسى على طريق البلشفة. وأثار الشيوعي جيري ويل (١٩٠٠-١٩٥٩) غضب رفاقه الشديد بروايته / الريبورتاج عن النظام السوفييتي في: «موسكو/ الحدود» (١٩٣٧). وحيث يستحيل اللجوء إلى مثل هذه الانتقادات في الاتحاد السوفييتي، تَطَوَّرَ فيه ما قَد دُعِيَ «أدب الصمت».

شهد هذا الأدب الخفي المستور على المقاومة الجمالية والأخلاقية للشعراء والناثرين الذين لم يُنشر نتاجهم الأدبي، المنذور للصمت طوال رده من الزمان إلا فيما بعد بعوده. وكذا كان وضع أنا ألماتوفا Anna Akhmatova: فإذ حُظِرَ عليها نشر آثارها منذ منتصف عَقد العشرينات، لجأت إلى نظم قصائد مسهية: «صلاة للرافدين في الرب» (١٩٣٥-١٩٤٠)، «القصيدَة دُونَ البطل» (١٩٤٠-١٩٦٢). وهذا هو أيضاً وضع ماندلستام Mandelstam: فإن قصائده في عَقد الثلاثينات سبقي محظورة زماناً طويلاً. وثمة باسترنأك Pasternak الذي استمر في النشر حتى عام (١٩٣٦): «ولادة ثانية»، ثم التزم بالصمت بدوره في نتاج أدبي بالنتز سوف يغدو «الدكتور جيفاغو».

هناك اثنتان وربما لم يلحق بهما الإرهاب: بولغاكوف وبلاتونوف، وقد جلبا، سرّاً إلى النثر في الثلاثينات الإسهام الأغرر ثراءً. وألّف بولغاكوف، عدة مسرحيات وروايات أوقفها على القدر المأساوي لأديب مبتكر، وكتب في الحين نفسه، طوال عَقد الثلاثينات روايته «المعلم ومارغريت» حيث يتلاقى الهجاء الاجتماعي، والوهم العجيب على منوال هوفمان، وأسطورة الشاعر الرومانسية، والاستجاب عن الفن والسلطة. ويشكل عمل البطل، في هذا النص، «رواية داخل الرواية»، نوعاً من إنجيل مخلّق يقوم ميفيستوفيليس المحب للعدل ونصير الأدب والعلم ببعثه مجدداً من وفاته.

إن أندري بلاتونوفيتش كلیمتوف (A.P.Klimentov)، المسمى بلاتونوف (١٨٩٩-١٩٥١)، والوافد من مضمار مختلف جداً، وصف في رواياته،

خلال الثلاثينات، الاختلاس، من قبل السلطة الجديدة، لأوهام البروليتاريا المثالية والتي سبق لها أن أغرته في البداية: وروى تشيفينكور بناء حاضرة شيوعية مثالية، ونهايتها المأساوية في مدينة صغيرة من السهوب؛ و«التقيب» (١٩٣٠) رواية تشير إلى عمال يحفرون، دون نهاية، أسس منزل البروليتاريا الكبير؛ أما بطل «دجان» (١٩٣٦) فيستجر في زوغان طويل، وعبر الصحراء، ما تبقى من شعبه المنازع، محاولاً إنقاذه. وهذه الأمثال الفلسفية كتبت بنغمة خاصة جداً حيث يتداخل بصورة وثيقة كلام ساذج ينطق به الأبطال، مع تركيب جمل السلطان الجديد، والأوهام المثالية [الطوباوية] وفسادها؛ وهذا ما يجعل من بلاتونوف أديباً عميق الأصالة.

### أدب التيارات اليمينية الشمولية.

مقابل كل أدب يستمد إلهامه من المنحى الاشتراكي تطورت آداب فاشية، متشعبة بنفس المقدار من إدراكها مهماتها. ولكن، كان ينبغي، وحتى في الاتحاد السوفييتي، مرور سنوات لكي يتوصل مذهب ستاليني له المزيد من تفاقم الشدة إلى أن يفرض نموذجاً فنياً يتم التلاعب والتحكم به بطريقة شاملة كلية؛ وليس الأمر على هذا المنوال في الأنظمة الفاشية: فالأدب فيها، يعالج بادئ ذي بدء بأقصى الشراسة، ولاسيما في ألمانيا، من قبل الحزب القومي / الاشتراكي. ولا جرم أن ثمة، في إنكلترا، وفرنسا، وفي أقطار أخرى، أدباء فاشيين أو من نزعة فاشية. وفي إيطاليا جهد موسوليني تماماً في استخدام الأدب لكي يبلغ أهدافه. لكن روح المتابعة التي عالج الألمان بحزم مشكلاتها، تشرح إجراءات التدمير - عقب وصول هتلر إلى سدة السلطان في كانون الثاني / يناير عام (١٩٣٣) - التي تم اتخاذها لا في المضمار السياسي وحسب (حل جميع الأحزاب القائمة، وإلغاء النقابات)، بل أيضاً في ميدان الثقافة حيث بلغت مستوى تجهله الدول الأوروبية الأخرى.

في ألمانيا، لبثت الحياة الثقافية كلها، مثل حياة الأعمال الأخرى، في واقع الأمر، موضوع «الالتزام بالاستقامة» الحزبية الكاملة: فالدولة تحدد وتراقب في الحال ما تعتبره «أديباً». ومذ نيسان / أبريل (١٩٣٣)، ظهرت «لائحة

سوداء» سُجِّلَ فيها ما بين العديد من الأشياء الأخرى، أسماء الكتاب على المستوى ذاته: بريخت، دوبلين، هاينريخ مان، شنيترلر، توتر، ستيفان زفايغ. وفي العاشر من أيار / مايو، قَدِمَ النازيون للعالم مشهداً لم يسبق له مثيل: محارق إعدام الكتب «اللا ألمانيّة» (Undeutsche)، وقد صار غير ألمانيين، لا جميع المؤلفين اليهود وأتباع المذهب الماركسي وحسب، بل مجرد من هم موالون لمنحى السلم Pacifistes. وعلى هذا المنوال، بلّت أعمال آخرين كثيرين فريسة النيران. وتناالت في الحال هجرة كثيفة من فنانين ومتقنين.

إن الأديب الفاشي، وبأجمعه أدب دعاوة، لقي ترجمته في ألمانيا، خلال سلسلة من الأشكال الغنائية، مثل قصائد مديح توجه إلى الشعب وإلى «الفوهرر»، وكمثل أناشيد للجنود، وأغان للمسيرات، وقصائد تحث على التضحية العليا؛ وقام بتأليفها، من بين آخرين، بالدور فون شيراخ (١٩٠٧-١٩٧٤)، هاينريخ أناكر (وولد عام ١٩٠١) هانس يوهست (١٨٩٠-١٩٧٨)، إرفين غيدو كولنبير (١٨٧١-١٩٦٢). والسطور التالية مقتبسة من قصيدة كولنبير: «الفوهرر» (١٩٣٧)، وتقدم فكرة عن التوجيه الإيديولوجي:

«والحدس المُنَمِّمٌ بحدود الأرض

يجعل أسارىَ محياه قاسية

فهو يعلم أن شعبه قد سما

فوق كل المؤامرات سامقاً

وسوف يُبدي شعبه

أن من منبت الأسياد قومه

فهو الشعب الباذخ الصنديد

يُوَحِّده الدم المسفوك والحديد!».

(إرفين غويدو كولنبير: «لزعيم»)

شجع القوميون / الاشتراكيون الدراما؛ فكان هذا الأسلوب يلائم حسهم في إخراج «مشاهد الجماهير». وإن دراما يوهست «شلاغيتير» (١٩٣٣) - وقد جرى تمثيلها الأول يوم عيد ميلاد هتلر - تخرج بطلاً يبذل نفسه ضحية

في سبيل شعبه. وقد رأى هذا العصر ظهور نموذج جديد من المشاهد ألا وهو: «فايهسبيل» أو «ثيغسبيل» Thingspiel، نوع من الاحتفال في العراء، من جوهر أسطوري وتعبدي شعائري كما في: «الهُوى الألماني» (١٩٣٣) من تأليف ريتشارد أورينغر (١٨٩١-١٩٥٣)؛ و«لعبُ فرانتكبورغ بالترد» (١٩٣٦) للكاتب فولفغانغ موثر (١٩٠٦-١٩٧٢). أما فيرنر بوملبورغ (١٨٩٩-١٩٦٣)، وهانس زوبرلاين (١٨٩٥-١٩٦٤)، وفرانز شاوفيك (١٨٩٠-١٩٦٤)، فكانوا روائيين يمجدون الحرب.

توافق مع التعبير السبلي «ليس ألمانيا»، undeutsch في إيطاليا الفاشية، البرنامجُ italianita «إيتاليانيتا» [أي مذهب الأمة الإيطالية] وعلى غرار النازيين، نزع الفاشيون إلى نبذهم، ليس ما هو غريب وحسب، بل كل أسلوب أدبي طليعي. إن فيتاليانو برانكاتي (Vitaliano Brancati) (١٩٠٧-١٩٥٤) هو مؤلف «صديق المنصر»؛ ودانونزيو الذي نشر، عام (١٩٣٢)، «مئة ومئة ومئة صفحة من الكتاب السري لـ غابرييل دانونزيو الذي مُني بتجربة الموت» (١٩٣٥)؛ وألدو بالازيتشي (١٨٨٥-١٩٧٤) مع كتابه «الأخوات ماتيراسي» (١٩٣٤)؛ وإيليو فيدوريني (١٩٠٨-١٩٦٦)؛ ومارينيتي مؤسس مذهب المستقبلية Futurisme فكل هؤلاء قد أغراهم المذهب الفاشي وأغواهم بسحره.

أما هذا الأخير، مارينيتي، فقد رأى أن الحرب نتيجة طبيعية للإنتاج الصناعي، وراح يُشيد بها في: «إسبانيا العجلى وثور موالٍ للزراعة المستقبلية» (١٩٣١)، و«بيان الرواية التوليفية» (١٩٣٩)، و«ميلانو العظيمة التقليدية والمالية لمذهب المستقبلية» (١٩٤٣)، و«حساسية إيطالية ولدت في مصر» (١٩٤٣).

كان وضع الكتاب الموالين للمنحى الفاشي، في فرنسا، مختلفاً على نحو أساسي، حيث أنهم - وأقله حتى الاحتلال الألماني - لم يؤلفوا تحت ضغط نظام سياسي قد غدا قائماً، بيد أنهم امتثلوا بحرية لقناعاتهم، ولم ينساقوا أيضاً إلى التأثير بإرادة العمل، ولا بجمالية الحركات الجماهيرية للقوميين / الاشتراكيين الألمان؛ واعتبروا بطريقة ما، تظاهرات القوة العنيفة بمثابة مشاهد وحسب. وقد

قام بيير ثريو لاروشيل (١٨٩٣-١٩٤٥) في كتابه «المنحى الاشتراكي الفاشي» (١٩٣٤) بالدفاع عن الحركة الفاشية، ورأى فيها، عقب إخفاق جميع الأنظمة الأخرى، إيديولوجيا مُنفذة. وفي روايته «جيل» (١٩٣٩) Gilles ظهرت فاشية (أي فاشية إسبانيا الموالية لـ فرانكو) البطل، جيل غامبييه، بمثابة الحل الوحيد للنجاة من حياة حيث لا شيء يُرضيه.

أما روبرت برازيلاخ Robert Brasillach (١٩٠٩-١٩٤٥) فاتخذ موقفه في كتابه «الألوان السبعة» (١٩٣٩) وقَدّم فيه الإنسان الفاشي بمثابة إنسان يُؤلّد الأمم الأوروبية. وإن «طليعتنا» (١٩٤١)، عمل آخر للكاتب - برازيلاخ مستوحى من النزعة الفاشية، وهو تحليل نقدي لحضارة ما بين الحربين. أما لويس - فردينان سيلين (١٨٩٤-١٩٦١)، طبيب الفقراء والأيتيم، فقد عرفه الجمهور عام (١٩٣٢) مع مؤلفه «سَقَرٌ في هجيع الليل الأخير» وهو رواية سيرة ذاتية تماماً. ونشر فيما بعد رسالتي هجاء من وحي فاشي: «تفاهات بقصد منبحة» (١٩٣٧) و«مدرسة الجثث» (١٩٣٩)، وتتألف الرسالة الأولى من استشهادات واردة من شتى المصادر، انطلاقاً من «العهد القديم» حتى مقالات صحفية، ورباطها الوحيد يناهض بعنف السامية [يعني هنا الصهيونية].

يلاحظ أيضاً في إسبانيا، قبل اندلاع الحرب الأهلية تماماً، هذا الميل الفاشي إلى إثارة ذكر ما يدعونه «الشعب» وذلك مع: الكاتب أزورين وكتابه «ساعة لإسبانيا» (١٩٣٤)، ونظيره راميرودي مائيزتوس (١٨٧٤-١٩٣٦) مع مؤلفه: «دفاع عن الإسبانية» (١٩٣١). وخلال الحرب الأهلية، بات تمجيد هذا النزاع المسلح إحدى مهمات الأندب الفاشي، هذا التمجيد الذي يجعل من إهراق الدماء ضرورة حتمية، ويلحقها بتقائيد مجيدة من ماضٍ سحيق، ومن قرابة خمسة عشر ألفاً من القصائد التي ظهرت في إسبانيا حول الحوادث التي مزقت البلد، لبث التثت يستلمهم الفاشية. وإن رفائيل بالبين - نوكاس، في ديوانه الشعري تحت عنوان «قصائد حرب صليبية»، قد استخدم لفظة «حرب صليبية» لكي يبرر هذه الحرب «الضرورية بوجه مطلق» على «البرابرة الحُمر». وتناولت أحزاب اليمين موضوعاً آخر لكي يُدرجوه في إيديولوجيتهم؛ ومن المدهش أن العديد من الكتاب الذين ما كانوا ينتمون إلى

أحزاب اليمين، قد توسلوا أيضاً بهذه اللفظة، وذلك في أوروبا بأسرها: فكان الأمر يعني موضوع طبقة الفلاحين.

### الفلاح، موضوع مركزي:

منذ القديم من الزمان، ثمة شعر يلزم موضوعه المركزي التثويه بذكر أعمال الحقول والمجتمع الفلاحي. وطوال عقد الثلاثينات قام باستعادة هذا الموضوع أدب أقصى اليمين في ألمانيا ويوغسلافيا؛ وكذا كان الأمر في الاتحاد السوفييتي حيث شكل جزءاً متمماً لبرنامج النزرعة الواقعية الاشتراكية. وفي الأقطار الأخرى، حيث ما لبث يحتل مكانة مرموقة، كما في بلجيكا، وهولندا، وسكاندينافيا، لم يكن الموضوع مذوياً بأي التزام سياسي.

في ألمانيا القومية / الاشتراكية، تم نقل فكرة «الشعب الألماني» إلى أسطورة الفلاح والأرض من استغلالها الزراعي، هذه الفكرة التي لا بد لها أن تُشيد باستيعاء «الجنود الجرمانية»، والعرق، ومسقط الرأس كما فعل: هانس غريم (١٨٧٥-١٩٥٩)، وجوزيف بيرينز - توتينوهل (١٨٩١-١٩٦٩)، وفريدريخ غريسيه (١٨٩٠-١٩٧٥) والذمساوي هاينريخ فاغيرل (١٨٩٧-١٩٧٣). وأطلق في الحال على هذا الأسلوب الأدبي اسماً يثير الذكريات، ألا وهو اسم «شعر الأرض والدم». وعلى هذه الشاكلة ظل الأمر في كرواتيا، الخاضعة لدولة مستقلة، تحت الوصاية الفاشية، حيث تطور شعر فلاحي ينعم بمسحة فلاحية قوية. وفي رأي بعض الكتاب كمثل ميل بوداك Mile Budack (١٨٨٩-١٩٤٥) كان الأمر يعني، بصورة خاصة، وصف سماتهم القومية والحفاظ على التقاليد القومية الكرواتية.

باستثناء ميثولوجيا فلاحية «باتت قومية» شكلت راديو سكوبيية radioscopie [نسبة إلى الكشف الشعاعي] في المجتمع الريفي وفي أعمال الكتاب المجرين - مثل غيولا إلييس زولفران سزابو (١٩١٢-١٩٨٤) - تياراً قوياً، عند منتصف الطريق ما بين الأدب، والسوسيولوجيا، والأنثروبولوجيا السياسية التي برز بعض منظريها: وكان لازلو نيميث Lazlo Németh (١٩٠١-١٩٧٥) كاتب مسرحيات وبحوث يَشق «طريقاً

ثالثة» ما بين الديقكتاتوريتين وكان إستغان بيبو (١٩١١-١٩٧٨) محلاً لبؤس الدول الصغيرة في أوروبا الشرقية.»

فيما ظل الشعر الفلاحي في ألمانيا النازية ألباً تشجعه الدولة، قد غدا هذا الشعر بسرعة شديدة، في الاتحاد السوفييتي، التعبير عن بعض الصراعات. فقد استتبع تحول الدولة الاشتراكي هدم طبقة اجتماعية فلاحية صرفة، أي طبقة الكولاك (Koulaks) [وهم المزارعون الأثرياء قبل الثورة]. فوصف ألكسندر تغاردوفسكي (١٩١٠-١٩٧١) سيرورة الهدم هذا في مؤلفه «أرض مورافيا» (١٩٣٤-١٩٣٦). وفيما حظي، بسبب هذا المؤلف، جائزة ستالين عام (١٩٤١)، تم اعتقال وإعدام بافل نيكولا ييفيتش فاسيليف (١٩١٠-١٩٣٧) الذي كانت قصائده «ثورة الملح» (١٩٣٢-١٩٣٣) و«الكولاك» (١٩٣٣-١٩٣٤) قد اعتبرت من قبل النظام موالية للكولاك. ولبت النظام يتنقذ أيضاً التمثيل - الطوباوي بالأحرى - للحرية الكاملة التي ينعم بها في قرية فلاحية جميع الكائنات الحية، كما في كتاب «انتصار الزراعة الفلاحية» (١٩٢٩-١٩٣٢) للمؤلف نيكولاي أليكسييفيتش زابولوتسكي (١٩٠٣-١٩٥٨).

عالج البولوني ليوبولد بوتشكوفسكي (ولد عام ١٩٥٠) مشكلة أراضي الحدود البولونية / السوفييتية في روايته التجريبية «فيرتبي» (١٩٣٨)، وكتب يانوكوريك في ذلك الحين: «يقوم الزكام بأنيات شديدة في نابرافا»، وهذه هي أشهر روايات الألب الفلاحي في بولونيا.

ألف الكتاب الترويجيين، في سكاندينافيا، آثارهم الأدبية بلغة الفلاحين: كريستوفر أويڤال (١٨٧٨-١٩٦١)، وأولاف دووون (١٨٧٦-١٩٣٩)، وأيضاً تارجي فازاس (١٨٩٧-١٩٧٩). ووصفوا كلهم قساوة ظروف حياة الفلاحين التي لا رحمة فيها، رغم أنهم قاموا بإضفاء المثالية Idéaliser على حياة الفلاحين، كما هو الأمر، مثلاً، في أعمال فاساس Vasaas «اللعبة الكبيرة» (١٩٣٤-١٩٣٥).

عالج الروائي الفلامانكي جيرار فالشاب (Gerard Walshap) (١٨٩٨-١٩٨٩) أيضاً أمور عالم الفلاحين في كتاباته، كما في: «الشعب» (١٩٣٠)،

و«الموت في القرية» (١٩٣٠)، و«عالم سوو موثيريمان» (١٩٤١)؛ وهذا ما يقوله عن ذلك هو نفسه: «وعلى هذا المنوال [...] أصف، من خلال حكايات تافهة، ريفية، ما هو معقد، وعصري، ومأساوي، في مَنْ يُطْلَقُ عليهم اسمُ الشعب الفلامانكي، البسيط المسيحي». وتُارت البلجيكية ماريا جيفوز (١٨٨٤-١٩٧٥) ذكرى الفلندر، بلد مسقط رأسها، في روايات من نزعة واقعية وباللغة الفرنسية. وروايتها «كونتيسّ السود» (١٩٣١) تسرد قصة الحب التعس وزواج فتاة شابة من إقليم الإسكاوت، وهو أيضاً إطار القصة: «السيدة أورتا أغنية العشاق ليلاً في أيار / مايو» (١٩٣٣) وإطار قصة أخرى: «المدّ الكبير» (١٩٤٣).

اهتم الهولندي أنتون كولين (١٨٩٧-١٩٦١) بحياة الجماعات القروية. وفي قصته «أبناء شعبنا» (١٩٢٨) يذكر نقاط التوتر الاجتماعي، والنزاعات ما بين المؤمنين والملحدّين، ما بين الشيوخ والشباب، ما بين النقاليد والتقدم. وحظيت روايته «قرية على عدوة النهر» (١٩٣٤) نجاحاً مرموقاً. وإن الألماني أوسكار ماريا غراف (١٨٩٤-١٩٦٧) والذساوي هيرمان بروخ (١٨٨٦-١٩٥١) وصفاً العالم الفلاحي المتمزق ما بين أيديولوجيا اليمين الفاشي وكفاح الكتاب المناهض للفاشية؛ وفيما تشبّث غراف في قصته «أنتون سيتينجر»، بإحيائه مجدداً، في قرية بافاريا، التصرفات الخاصة بالبرجوازية الصغيرة، وظروفها التي يسرت كل هذا التطور في ألمانيا من (١٩١٨) إلى (١٩٣٣)؛ فقد وصف كتاب بروخ «رواية الجبل» - وقد صدرت بعد موته - الجنون الجماعي الذي يستحوذ على قرية في جبال آل تيرويل. وثمة مواضيع مماثلة شكّلت مصدر العديد من الآثار الأدبية المناهضة للفاشية.

### الآداب المناهضة للنظام الشمولي:

كانت الطرق عديدة: لمكافحة النزعة الشمولية [التوتوناليتارية]، ولتعبئة الكلمات على صنوف الإفساد الإيديولوجي؛ وبهذه الطرق تواجد الكتاب مجدداً في هذا الكفاح ذاته: من الرواية الموالية لمذهب الواقعية إلى القصة الأسطورية، ومن المسرح إلى الشعر.

## الأدب المناهض للفاشية

انهمك الأدب المناهض للفاشية في تفسير سياسي حقيقي، لكي يُعزّز مناوئي النظام الفاشي في قناعتهم، فؤوفرَ بعض المعالِم لمن ليس لهم رأي، ولكي يزعزع كل يقين لدى الفاشيين. وعلى الصعيد الأساسي، ترتب على كتاب المعارضة الذين يعيشون تحت سيطرة الحكم الفاشي المباشرة، أن يختاروا إما الهجرة الطوعية وإما البقاء ميدانياً وتألّف كتب تقاوم فتعدو موضوع حظر سياسي وملاحقات، وإما أيضاً الحد من جهودهم في إطار ما دُعي في ألمانيا «أدب الهجرة الداخلية».

في فرنسا، ومنذ عام (١٩٣٢)، تجمع بعض المؤلفين داخل رابطة الكتاب والفنانين الثوريين، حيث تجمعَ باريوس، جيد، رومان رولان، بول فاين - كوتورييه (١٨٩٢-١٩٣٧)، أراغون، نيزان، وراحوا يحتلون مواقع مسيطرة. ونظمت هذه الرابطة، عام (١٩٣٥)، مؤتمر الكتاب العالمي للدفاع عن الثقافة، برئاسة مالرو، جيد، ليوس غيو (١٨٩٠-١٩٨٠). فمثل هذا المؤتمر بداية تعاون فعّال ما بين الأدباء الليبراليين والشيوعيين؛ وكان من عدادهم: الفيلسوف الفرنسي جوليان بندا (١٨٦٧-١٩٥٦)، والألمان: برخت وإرنست بلوخ (١٨٨٥-١٩٧٧)، وجان بيترسن (١٩٠٦-١٩٦٩)، وإريخ فاينر (١٨٩٠-١٩٥٣)؛ والبريطانيون: فروستر، هوكسلي؛ والذمساوي موزيل؛ والبنمركي نيكسوه؛ والسوفييتي إهرنبورغ؛ والتشيكي نيزفال.

من عام (١٩٣٥) إلى (١٩٣٨)، شرع برتولت برخت (١٨٩٨-١٩٥٦) يصف في كتابه «الذعر العظيم والبؤس في الرايخ الثالث»، حقيقة الواقع الألماني تحت النير القومي - الاشتراكي: فبرزت لوحة حقيقية لكل المجتمع الألماني؛ وكان ثمة أستاذان لمادة الفيزياء فلان «ك» وفلان «ي» لم يفلحا في حل مشكلة ما دون اللجوء إلى أينشتاين ولا جبروان على لفظ اسمه، حتى تقوه به فلانٌ يُدعى «ك» سهواً:

«لكن ما الذي يقوله أينشتاين لـ.... وأمام دُعر «ي»،

أدرك «ك» زنة لسانه وثبت الخوف يسحوذ عليه. فقام

«ي» بانتزاع أوراق الملاحظات من يده وأفحم كل الأوراق في جيبه. ونحا «ي» إلى الجدار الأيسر: أجل، حدة ذهن يهودية محضة! وما هي العلاقة بالفيزياء؟.

وبعد أن هدا روعهما، استعادا أوراق ملاحظتهما وتابعا العمل صامتين، على أعظم مقدار من الفطنة والحذر».

إن أنا سيجرز، طوال نفيها، ألفت هي أيضاً روايات مناهضة للقائمية، ولكن من وجهة نظر شيوعية حصراً وقصتها: «الصلب السابع»، مثلاً، نُشرت عام (١٩٤٢) في المكسيك. وبعد الحرب، التحقت مع بريخت بالجمهورية الألمانية الديمقراطية. وفي تلك الغضون، إنترم مالرو هو أيضاً، في فرنسا، بمناهضة القائمية. وفي عام (١٩٣٥)، وصف في كتابه «زمان الازدراء» الاعتقال والعذاب التي مني بها كاسنر Kasner الشيوعي من قبل القوميين الاشتراكيين.

في عام (١٩٣٣)، نشر السويدي بآر لاغر كريست (Par Lager Krist) (١٨٩١-١٩٧٤) قصته «الجلاد»: إحدى أشهر الشهادات على مكافحة القائمية في سكاينافيا. واقْتبست القصة هذه للمسرح عام (١٩٣٤)؛ وقام الأديب بعرضه على خشبة المسرح الجلادَ مردنياً ثوباً أحمر، وفي البداية أمام جمهور قد ارتدى أزياءً من العصور الوسطى؛ ولكن، في الجزء الثاني من هذه الدراما، أمام جمهور معاصر. وإن التشيكي كارل تشابك، في مسرحياته الخيرة: «المرض الأبيض» (١٩٣٧)، و«مانكا» [أي الأم] (١٩٣٨)، أطلق نداءً مؤثراً إلى مقاومة الفاشيين. وأظهر في «الأم» والدة تتحدث مع أشباح زوجها وأولادها وقد قضاوا نحبهم جميعاً باستثناء واحد منهم. وتجلي هذا النتاج الأدبي بمثابة إدانة لثنى الإيديولوجيات التي تطالب بثورات ما تقضي بالإنسان إلى الموت. بيد أن هذه الملاحظة ليست سوى إعداد لنتيجة المسرحية الدرامية: فالأم تقلد الطفل الذي بقي لها السلاح الذي سيقاثل به الفرعة القائمية. وتشتمل الجبهة التشيكية المعادية للقائمية على آخرين عديدين من المؤلفين والشعراء، بل أيضاً على «المسرح المحرر» الشهير (١٩٢٧-١٩٣٨) نكل من جبري فوسكوفيك وجان فيريخ.

في إيطاليا، كان للأدب المناهض للفاشية، بمثابة مركز منشط في مجلة دورية «سولاريا» Solaria، [أي: الشمس] وهي التي لم تتبدد يوماً مناهضة، بل مارست معارضة للفاشية على مزيد من الاعتدال في برنامجها وقد شارك فيها الشاعر مونتالي، أومبرتو سابا (١٨٨٣-١٩٥٧) وفيتوريني Vittorini صدرت في هذه المجلة روايته «القرنفلة الحمراء» بدءاً من سنة (١٩٣٣)؛ كما شارك غادًا مؤلف «عذراء الفلاسفة» (١٩٣١)؛ وبافيژه Pavese الذي طبع ديوانه الشعري الأول عام (١٩٣٦) تحت عنوان «الشغل يُتعب».

لبثت المنشورات المعادية للفاشية في إسبانيا عديدة حتى بداية الحرب الأهلية. وخلال هذه الحرب، بقيت «الأغنيات العاطفية»، الجمهورية منها أو الموالية لفرنكو، هي التي تحتل مكانة مركزية في الأدب الإسباني. وراح الكثير من الأبناء الأجانب يذودون عن الجمهورية الإسبانية، بكتاباتهم أو باشتراكهم الفاعل في المعارك، غير أن الرواية الأوفر شهرة التي سببتها الحرب الأهلية، لم تسطرها ريشة أوروبية بل أمريكية أي ريشة: إرنست هيمينغواي Ernest Hemingway (١٨٩٨-١٩٦١) الذي نشر عام (١٩٤٠) «لن تفرح أجراس الكآبة». وفي إسبانيا ذاتها، كتب خوسيه رامون سندر (١٩٠٢-١٩٨٢) قصة: «هجوم مضاد» (١٩٣٨).

في تشيكوسلوفاكيا، أصدر فرانتيتشك هالاس (١٩٠١-١٩٤٩) كتابه بعنوان «مفتوح على مصراعيه» (١٩٣٦)، وكذلك زدينيك نيميتشيك «إبليس يتكلم الإسبانية» (١٩٣٩). وقام أرويل في مؤلفه «احترام لكانالونيا» (١٩٣٨) بإطلاق صرخة قلق مدوية؛ وذلك بسبب المنافسات ما بين الفصائل الجمهورية، ولاسيما من جراء شراسة الأساليب الشيوعية الموالية للمنحى السوفييتي؛ فمنذ ذلك الحين، غدا من المستحيل تقريباً التمييز ما بين جمهوريين وكتائبيين Phalangistes. وإن مالرو، في روايته «الأمل»، سبق له أن وصف كيف أدت، من جهة الجمهوريين، المشاجرات الداخلية والتوسل بأساليب العدو - وتساماً كمثل الغموض الأخلاقي ما بين مفهومي «قتل» و«مات» - إلى تغييب كل فكرة للعدالة. وشرع برنادوس ينتقد الجانب الديني للمذهب الشمولي اليميني، في: «المقابر الكبيرة تحت ضوء القمر» (١٩٣٨).

وناضل في البداية لصالح فرانكو والكتيبة، غير أنه عدل عن منحاه إذ شاهد الدعم الذي تقدمه الكنيسة الكاثوليكية للدولة الفاشية [في معارضتها للشيوعية].

### أدب المنفى:

في إسبانيا، كانت إحدى عواقب الحرب الأهلية الهجرة الثقافية لعدد وفير من المثقفين والفنانيين من جانبي القتال. وجهد نظام فرانكو المنتصر لإعادة العديد منهم؛ فوافق البعض منهم. وثمة سمتان هامتان تمهران هذا الأدب الإسباني في المنفى: فمن جهة، ما فتئ البعض يناقشون حول الحرب الأهلية ونيولها؛ كما فعل سندير. وراح آخرون ينسخون عن ثقافة مسقط رأسهم وتبنوا تصوراً سياسياً داخلياً، كما فعل سيرنودا في قصائده. أما هجرة الكتاب الفرنسيين فطلت لأمد قصير، بالنسبة إلى من لا يعودون إلى فرنسا إلا عقب الحرب، وكذلك بالنظر إلى الآخرين الذين اختاروا المساهمة الفاعلة في تحرير فرنسا، كمثل إوار، مالترو، أنطوان دوسانت - إكزوبيري (١٩٠٠-١٩٤٤) الذي، نشر «أرض الرجال» (١٩٣٩)، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة. ولحق نزيه الدم هذا ثقافياً بألمانيا بمقدار له المزيد من القسوة، حيث أن الجميع تقريباً اضطروا إلى الهرب لأمد طويل. وبفضل ذلك، نعمت ألمانيا والنمسا بازدهار هذا الأدب المميز المسمى أدب الهجرة، رغم أن هذه اللفظة تشمل إنتاج عدد غفير من كتاب مختلفين جداً: توماس مان، رومارك، برخت، فريدريخ فونف (١٨٨٨-١٩٥٣)، جوهانس روبيرت بيكير (١٨٩١-١٩٥٨)، برينيل، هاينريخ مان، كلاوس مان (١٩٠٦-١٩٤٩)، تولر، دوبلين، ستيفان هيم (وُلد عام ١٩١٣). وبدت سمتهم المشتركة معارضة واضحة للفاشية، وهدف الاستخدام المتكرر لمواد تاريخية إلى تقديم لوحة إيجابية للديمقراطية التي يعارضونها بالميزات السلبية لنظام الحكم الشمولي.

كان ليون فوختانغر (١٨٨٤-١٩٥٨) أحد الأوائل الذين وصفوا وضع اليهود في ألمانيا الوطنية / الاشتراكية؛ وذلك في رواية نشرت منذ (١٩٣٣) تحت عنوان «الأخوة والأخوات أوبنهايم». وغدا هذا الاسم في الطبقات اللاحقة «أوبرمان» [المضطهدون]. ويتمحور موضوع الرواية حول اجتناب هذه الأسرة الكبيرة التي تضم صنّاعاً وأصحاب مصانع، وكتاباً وقد اضطرت هذه العائلة في نهاية المطاف إلى الانتحار. وهذه الرواية هي المجدد الثاني من نتاج ثلاثي

عنوانه «غرفة الانتظار» (١٩٣٩). والمجلدان الآخران «نجاح» (١٩٢٩)، و«المنفى» (١٩٣٩) خصصا للهجرة إلى باريس وموسكو وسواهما.

في عام (١٩٣٥)، وعام (١٩٣٧)، كتب هاينريخ مان رواية بمجلدين تحت عنوان: «هنري الرابع»، ووصف فيها صورة إنسان لا يمكن تحقق إنسانيته إلا بقرن الروح والعمل، وبوضعه، في طور المشاركة، إنجازات روحية وثقافية لبدايين هما فرنسا وألمانيا. وطبقاً لهذه الأطروحة، ينتهي كل من فصول الرواية الأولى بنوع من العبرة والمغزى كتبت باللغة الفرنسية. وفيما راح الجزء الأول من هذه السيرة يعكف خاصة على وصف استبدال الإرهاب الديني بسيادة مُعَمَّمة بالإنسانية وطيبة القلب، يعرض الكتاب الثاني، خاصة، خطة الملك العجوز الذي لبث يتوخي أن يجمع كل أقطار أوروبا في كونفدرالية للشعوب المسيحية، الأمر الذي لن يتحقق أبداً، فإن هنري الرابع سوف يُقتل.

إن بعض الأبناء النمساويين، القريبين سياسياً وروحياً من الأبناء الألمان، قد مكثوا هم أيضاً في المهجر. وتابع موزيل تأليفه: «الإنسان دون أوصاف»، وهو نتاج هائل انطلقت بدايته سنة (١٩٣٠) وظل مُجَزَّأً. وترك أيضاً النمسا هيرمان برود (١٨٨٦-١٩٥١) وفيرقل. أما جوزيف روث (١٨٩٤-١٩٣٩)، فقبل موته المبكر من جرّاء ميئه المفرط إلى الكحول، أتى على ذكر حياته مهاجراً بباريس، في «أسطورة القديس الشريب» (١٩٣٩). لكن ستيفان ترفايغ (Stephan Zweig) (١٨٨١-١٩٤٢) هو الذي أفلح في انتقاده الإرهاب القاسي. وفي كتابه «ضمير معارض للعنف، كاستيليون مناصراً كاثولان» (١٩٣٦)، يذكر ترفايغ المعركة التي قام بها كاستيليون مناصراً التسامح الديني، وذلك بعد أن طرده كاثولان من مدينة برن. وهاهي الكلمات الأخيرة من هذا العمل الأنبي:

«لأنه، مع كل كائن بشري جديد، سيولد حقاً ضمير جديد، وسيكون ثمة يوماً أحد الأضمانر هو الذي يستنكر واجبه الروحي لاستعانهه القتال القنيع، في سبيل الحقوق اللا متقائمة لجنس البشري وطيبة القلب البشري وسيكون هناك يوماً كاستيليون لكي يناهض كل فرد كاثولاني، ويخود عن الاستقلال الذاتي الأسمى، استقلال فكر الإنسان وذنه حيال كل التعسفات في العنف».

(ستيفان ترفايغ، كاستيليو ضد كاثولان)

ما كان للأديب ترفايع أن يرى انتصار الضمير على العنف، ولا أن يعيش انتصار الديمقراطية على التيار الفاشي. ففي عام (١٩٤٢)، انتحر في البرازيل، موطن هجرته، وقد خلص بذلك من وضعه إلى النتيجة ذاتها التي سبق أن دفعها كل من هاسنكليفير، تولر، فالتر بنجامين (١٨٩٢-١٩٤٠). وثمة أيضاً كتاب بولونيون قد كافحوا، خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها في منفى كان يبدو وكأنه دون نهاية. وقد استعاد موضوعهم الرئيسي التراث الرومانسي للهجرة البولونية في القرن التاسع عشر، قدم الإعراب عنه في قصائد الحنين إلى الأوطان، كمثل قصائد كازيمير فيتزينسكي (١٨٩٤-١٩٦٩) في «أثريكان الفرسوفي» (١٩٤١). وفي عداد المهاجرين أو المنفيين التشيك، ثمة الروائي إغون هوستوفسكي (Egon Hostovsky) (١٩٠٨-١٩٧٣) الذي حرر «رسائل المنفى» (١٩٤١)، «الملجأ» (١٩٤٣)؛ والمؤلف المسرحي فرانتيشيك لانغر Frantisek Langer (١٨٨٨-١٩٦٥)؛ والشاعر فيكتور فيشل (وُلد عام ١٩١٢) الذي نشر «مزامير أوروبية» (١٩٤١).

في روسيا قد أرغمت الاضطرابات السياسية لعام (١٩١٧)، وكذلك في عقد العشرينات، العديد من الأدباء على الهجرة. وإن بونين، المنفي إلى فرنسا، كان يهتم بنشر أفاصيصة ونتائج سيرته الشخصية. وقادت الهجرة نوباكوف أولاً إلى ألمانيا، وإنكلترا، وفرنسا ثم إلى الولايات المتحدة.

### أدب الهجرة الداخلية:

أتاحت الهجرة الداخلية لأدباء كثيرين البقاء على قيد الحياة في نظام سياسي شمولي. وهذا الأديب الذي تطور في ألمانيا، تشيكوسلوفاكيا، بلجيكا، البلاد المنخفضة، ولاسيما في ألمانيا، بشعر غنائي استمد وحيه من الطبيعة، ويتيسر أن يُشار إليه أيضاً بصفته «موالياً للواقعية السحرية». وتنمض الطبيعة في هذا الشعر بوظيفة ثلاثية: الشفاء، التحرر، الفداء. إنه شعر غنائي يخلق التناغم في سديم الزمان الفوضوي؛ وإليه تماماً، بمثابة أرض المأوى، تنحو جميع تطلعات الإنسان. فالقصيدة التي تركت عنوانها على ديوان أوسكار لويرك (Oscar Loerke) (١٨٨٤-١٩٤١) هي «في الغابة المسكونة»

(١٩٣٦)، وتستخدم موضوع الغابة لكي تمثل، داخل عالم رهيب، مأوى للهجرة الداخلية. فالغاية تقدم ملجأ لمن تظل نفوسهم صافية نقية وليسوا متأكدين كل التأكد من قدرتهم على متابعة الحياة في عالم يلاحقون فيه دونما هوادة. فالغاية لا تزال بعيدة جداً عن منازل الجماهير التي، (في الضجيج وقعقة السيوف)، تزعم أنها تسيطر على العالم؛ وإن سحر الطبيعة هو هكذا، إن صح التعبير، حتى إنه يذوب تحت شراسة أنظار المطارين:

«هل درون خلفي آثار من فرّ هارباً  
 تُرى هل تسمعون من الطريدة لهاثها؟  
 نسون وسمعكم تُلَقون عبثاً  
 وها أنا مبسّم وأكففي  
 فغاية المسكونة فسيحة رحيبة المدى». .  
 (أوسكار لوپرك، الغاية المسكونة)

تنتمي إلى هذا الشعر للهجرة الداخلية أعمال ويلهم ليمان (١٨٨٢-١٩٦٨) مثل: «إجابة الصنت» (١٩٣٥)، و«الإله الأخضر» (١٩٤٢)، إلى جانب آثار إيناسيدل (١٨٨٥-١٩٧٤)، وإيزابيث لانغاستر (١٨٩٩-١٩٥٠)، وأعمال بنّ (Benn) وسبق لهذا الأديب بنّ، في عام (١٩٣٣)، أن رحب بقدوم الدولة القومية / الاشتراكية، ولكنه بسرعة «منع عن الكتابة». أما هورست لانغ (١٩٠٤-١٩٧١) فهو مؤلف «المراعي السوداء» (١٩٣٧).

النتاج الأدبي الأوفر شهرة في الهجرة الداخلية هو «الحياة البسيطة» (١٩٣٩) للكاتب آرنست فيشر Ernest Wiechert (١٨٨٧-١٩٥٠)، وهي قصة تجري حوائثها في غابة مازوري التي تمنح فسحة أمان لمن يلجأ إليها. وهناك ازدهار يُشبه الهجرة الداخلية في الألب التشيكي الذي يقوم برده فعل وينكفي إلى الماضي: والروائي فاننشورا Vančura اهتم بالحواليات القديمة: «لوحات من تاريخ الأمة التشيكية» (١٩٣٩-١٩٤٠)، وإلى جانب هذا المؤلف الرمز الذي أعدهم النازيون، هناك أيضاً روايات دورشي Durchy والشعر الحافل بالذكريات الرمزية للشاعرين سيغرت، هالاس، وكذلك

القصائد الوجودية [مجرد الوجود] (Existentiels) للشاعر جيرِّي أورتن (١٩١٩-١٩٤١).

في رأي الفلامانكيين، موريس جيليامز (Maurice Gilliams) (١٩٠٠-١٩٨٢)، ورويلانتس وفيليب دوبيليسين (Filip De Pillecyn) (١٨٩١-١٩٦٢)، ليست الطبيعة أو التاريخ مركز النقل لرواياتهم، بل حياة الكائن البشري الداخلية. فيصف روبلاننس أساساً في طور البحث عن قاعاتهم، عن هويتهم الخاصة، في رواياته «الحياة التي كنا نحلم بها» (١٩٣١)، و«كل أمر يأتي تماماً في أوانه» (١٩٣٧)، و«صلاة من أجل نهاية سعيدة» (١٩٤٤). ويعالج جيليامز، هو أيضاً، خبرات سريرة الكائن البشري الدفينة - ولا يعتبر الحياة بمثابة معركة، بل كتحقيق هدف محدد، تحقيق الخبرة التي ينبغي اكتسابها عن الذات عينها - في قصائده: «ماضي كولومبس» (١٩٣٧)، وفي أقاصيصه «رحلة تجربة في الفراغ» (١٩٣٧)، وفي روايته «إيليا أو القتال مع البلابل» (١٩٣٧) وعنوان روايته الثانوي يُشير إلى مكافحة الأحلام التي تجتنبه وتغريه.

### عودة الموضوع الديني:

إنَّ الظهور الديني المتجدد في الأدب قد تجلَّى من خلال الحركة التي تُدعى «التجدد الكاثوليكي» Renouveau Catholique، ولو لم يكن المنحى الكاثوليكي هو التوجه الديني الوحيد لدى الكتاب المشاركين فيه. وظهر التجديد الكاثوليكي قرابة عام (١٩٠٠)، ولا يمكن بالتالي أن يعني الأمر سوى حركة مناهضة للنظام الشمولي، بالمعنى الصحيح، لاسيما وأن هذا الأدب لا يسمُّ بطابعه عقد الثلاثينات. لكن، في السياق هذا، ومن جرّاء آرائهم الدينية، قد اتخذ بعض الأدباء موقفاً يناهض الأهمية المتنامية للسياسة وتسييس الأدب. فهذا الأدب ليس هو شأن مؤلفين قد باتوا كاثوليكين، بل شأن مُلحدنين ارتدوا إلى الإيمان الكاثوليكي.

إن القصيدة الأولى التي نظمها ت.س. إليوت T.S.Eliot بعد اهتدائه إلى المذهب الكاثوليكي عام (١٩٣٠)، هي «أربعاء الرماد» [اليوم الأول من صيام المسحيين]. وألّف عام (١٩٣٥) مسرحية دينية بفصلين «اغتيال في

الكاتدرائية»، وهي تشير ذكرى النزاع ما بين الدولة والكنيسة (١٩٠٥)، وفي سنة (١٩٤٠)، عرض أفكاره الدينية وأضفى عليها شكل مبحث عنوانه «فكرة مجتمع مسيحي». واعتق أيضاً غراهام غرين (Graham Green) (١٩٠٤-١٩٩١) الكاثوليكية عام (١٩٢٧)، وعالج هو أيضاً النزاع القائم ما بين الكنيسة والدولة في كتابه: «القوة والمجد» (١٩٤٠).

خلال عقد الثلاثينات في فرنسا، كان برنانوس، وكلوديل، ومورياك ينتمون إلى نزعة التجديد الكاثوليكية. وسبق أن نشر برنانوس Bermanos، في ختام العشرينات، رواية أولى حول أحد الكهنة. وفي عقد الثلاثينات كرّر موضوع الشيطان الذي يكمن في نفس الإنسان، ويقاوم الله دون هوادة لكي يستحوذ على هذه النفس. وفي قصة «يوميات خوري من الريف» (١٩٣٦)، طفق كاهن شاب في الريف الفلامانكي، كاهن ينزع إلى المثالية ويطلع جماعته الصغيرة على معرفة الدين المسيحي الحقيقي. وفي سنة (١٩٣٢) شمرت قصة «عقدة الأفاعي» الأديب مورياك Mauriac وقد لبثت غالبية رواياته من إلهام ديني. وفي إحدى هذه الروايات «الفرّيسيّة» La Pharisienne (١٩٤١) كانت البطلة المعجبة بذاتها تخرج من يقنريون منها، طوال حياتها، وأدركت، في النهاية، أن التباهي لا يدخل في الحسبان عند الله بل الحب الذي يهبه الإنسان للآخرين. ونشر كلوديل Claudel، عام (١٩٣٠)، «كتاب كريستوف كولومبس» وهو مسرحية مسهية جداً من إحياء ديني. واستخدم فيها جميع أنواع الابتكار الدرامي - الموسيقى: كالأشيد، وكوارس، ورقصات، وإيماءات - وحتى أنواع السرّ [الديني]، والفيلم، والاستعراض. وتبعتهما مسرحيتان دراميتان، وظل شكلهما وجهاً من أسرار العصور الوسطى: «جان في المحرقة» [أي جان دارك] (١٩٣٨)، و«تاريخ طوبيا وسارة» (١٩٣٨).

في مؤلفات فيرفيل (Werfel)، خلال عقدي الثلاثينات والأربعينات، يُلحظ تأثير ارتداده إلى المذهب الكاثوليكي، فبعد «بربارة أو الشفقة» (١٩٢٩)، قدم المؤلف في «إخوة وأخوات نابولي»، العلاقة القائمة في الحياة الإيطالية ما بين الدين الكاثوليكي والروابط العائلية. وتشمل روايته: «الساء غير النزيهة» (١٩٣٩) تصريحات تتأهض الفاشيين. فالبطلة، تيتا لينك Teta Linek، وهي طباحة، تكتشف أن خبرة روحية وحدها، - وليس من

وسيلة مائية تستطيع توفيرها - تتيح بلوغ الله. وأشهر كتاب لأديب فيرفيل هو «نشيد برناديت» (١٩٤٢)، وهو رواية عن عجائب مقام لورد [جنوب فرنسا، مقام ظهرت فيه العذراء مريم البتول] وعن تطويب [اعتبارها قديسة] برناديت. كان فيرفيل قد ذرر كتاب هذه القصة حينما نجا من القوات الألمانية التي تحتل فرنسا.

ويظهر تجددًا للروحانية الكاثوليكية في الأقطار الشيكية: فقد كتب ياروسلاف دوريج (١٨٨٦-١٩٦٢) مجموعة ثلاثية عن حرب الثلاثين سنة [١٦٤٨-١٦٦٨]: «سكعات» (١٩٢٩)؛ وكتب كارل شولز (١٨٩٩-١٩٤٣) حول عصر مايكل أنجلو «حجر الألم» (١٩٤٢)؛ كما نظم الشاعران جان وزهرارفيتشك (١٩٠٥-١٩٦٠) ديوان «البيارق» (١٩٤٠)؛ وألف زندونيك روتركل (ولد عام ١٩٢٠) «رقاص النفس» (١٩٤٠). وشهدت سنوفاكيا التجدد ذاته مع أعمال الكتاب «الكاثوليك الموالين للحدث». ومع أعمال البروستانتي إميل بولسلاف لوكاتس (١٩٠٠-١٩٧٠): «مالاخ» (١٩٣٨)، و«بايل» (١٩٤٤).

في بولونيا انتشرت العاطفة الدينية في رواية ييجي أندجيفسكي (١٩٠٩-١٩٨٣) في «نظام القلب» (١٩٣٨)، وكذلك في الديوان الشعري الذي نشره ييجي ليرت عام (١٩٣٠) تحت عنوان: «أسرار» ويورد تجارب دينية عميقة مرَّ بها شاعر على وشك الموت من السل. أما كازنترافي الذي أغرته روحانية الديانة المسيحية الشرقية والنزعة الصوفية البوذية راح يتخطى، في النهاية، جميع الإيديولوجيات، فابذكر توظيفه الفلسفية الخاصة به ويتموضع في مركزها السعيّ دون كللٍ إلى خلاص الروح، ومن ثم إلى الخلاص الإلهي. ومن الممكن بلوغ الرائز بطريقتين: طريق عذابات الجسد الدامي، وطريق التزهد الروحي. فأصبح أبطاله الذين يستمدّهم من الأسطورة، من الديانة، من الحياة اليومية، تجسيداً للإنسان الفخور، الإنسان الحر والمقاتل كما في: «أليكسي زوريا» (١٩٤٦)، و«الإغراء الأخير» (١٩٥١).

## معلومات ميثولوجية [أساطيرية]:

ليس الإيمان المسيحي وحده هو الذي قام بدور في أدب ذلك العصر، بل أيضاً أساطير القرون الماضية السحيقة. لا جرم أننا لا نستطيع التأكيد بأن استخدام هذه الأساطير قد لبث دوماً وبصورة جلية من وحي يناهض النظام الشمولي؛ لكن غالباً جداً ما نحا الأدياء هذا المنحى في اهتمامهم بمصير الإنسانية فاستخدموا أساطير من القرون الماضية البعيدة. وإن مجموعة توماس مان الروائية الثلاثية: «يوسف وأخوته» (١٩٣٤-١٩٣٦) مثال على ذلك. وقد استقى توماس مان، طوال هذا العمل الأنبي، من الأساطير العديدة الكثيرة التي تشتمل عليها قصص الكتاب المقدس. وربط هذه الميثولوجيا باكتشافات فرويد ويونغ السيكولوجية أن ينزع عن الإيديولوجيا الفاشية قناعها. وكتب في رسالة إلى كاردي كيريني:

«منذ زمن بعيد، ألبتُ صديقاً مَحْمساً لهذه التوليفة؛ ففي واقع الأمر، السيكولوجيا هي الوسيلة لانتزاع الأسطورة من أيدي الفاشيين، رجال الظلمات هؤلاء، فأعيدها مجدداً إلى خدمة ما هو إنساني. وفي نظري يمثل هذا الرباط عالم المستقبل، عالماً إنسانياً، يباركه «الروح» من العلاء، عالماً سوف يخرج من الأعماق الكامنة في سريرتنا».

استمر استخدام الأساطير هذا في ألمانيا، عبر مضمار الدراما، وخاصة في النتاج الأدبي من شيخوخة هاوبتمان Hauptmann. فيما حُظِرَ مؤلفه «الظلمات»، الذي حرره عام (١٩٣٧) - بعد موت صديق له يهودي - فالنازيون قد أخطؤوا في معنى الجزء الأخير لثلاثيته عن «الأتريد» Atrides: «إيفيجيني في ديلف» (١٩٤١) فأرأوا فيها نتاجاً أدبياً موافقاً لنظامهم فسمحوا بتمثيل هذا العمل. وثمة مسرحية أخرى من هذه المجموعة الثلاثية «إيفيجيني في أوليد» (١٩٤٣) قد تم تمثيلها أيضاً، ومؤلفها على قيد الحياة، بينما لم تمثل إلا بعد موته المسرحيتان الباقيتان: «موت أغاميمنون» (١٩٤٦) و«إليكترا» (١٩٤٧). وفي هذه المجموعة

الثلاثية، جعل هوبتمان من شخصية إيفيجيني المثال الأعلى الذي ينزع إليه الكائن البشري، والذي يتعارض مع عالم من الجنون ومن السديم الفوضوي الدامس (Chaos).

في فرنسا، ومنذ سنة (١٩٢٩)، استقى جان جيرودو (Jean Giraudoux) (١٨٨٢-١٩٤٤) وحيه من الميثولوجيا، لكي يؤلف «أمفيتريون ٣٨». وفي «لن تقع حرب طروادة» (١٩٣٥)، حاول هكتور وأوليس الدوول دون الحرب التي أوشكت أن تتشب بين الطرواديين والإغريق. ولكن في الحين ذاته حيث اتفقا على أن الحرب لن تحدث، طرأ حادث - كلف مثير الحرب ديموكوس حياته - واتخذ أبعاداً جعلت من المستحيل تجنب الصراع. واستخدم جيرودو ثانية، سنة (١٩٣٧)، شخصية ميثولوجية في «إليكترا».

أما جان أنويي (Jean Anouilh) (١٩١٠-١٩٨٧)، فعقب تأليفه «أوريديس» (١٩٤١)، عمل على تمثيل أنتيغون (١٩٤٤) وسبق أن أنهى كتابتها عام (١٩٤٢). قامت البطلة، ابنة أخ الملك كريون، بدفن أخيها رغم حظر والدها ذلك حظراً قاطعاً. وفي تلك الفترة تم الاحتفال بـ أنتيغون فقد أدركها الجمهور بمثابة مسرحية تشيد بالمقاومة ضد [الاحتلال النازي] الطاعى، مع أنها - حين عارضت أنتيغون كريون - لم تذكر كسبب لفعالها أي مثال سام، بل صرحت فقط أنها فعلت ذلك من تلقاء إرادتها هي. وكرر سارتر في مسرحيته «الذباب» (١٩٤٣) موضوع «أوريستي»، وبمنحى خاص جداً: فإن أوريست [البطل] لا يخضع لأية قوة عليا، بل يتصرف بملء الوعي بحريته ومسؤوليته.

في عام (١٩٣٥)، كتب اليوناني جورج سيفيريس (جورجيوس سيفيرياديس) (١٩٠٠-١٩٧١) مجموعة من القصائد الأسطورية في ديوانه: «ميثولوجيا». وجميع هذه القصائد، التي تخيلها خلال سفر بحري، واستمد وحيها من عدة أساطير من القرون القديمة، ولا سيما منها الأوديسيّة Odysée والأوريستي Orestie، قصائد زاخرة بعاطفة سوداوية يُفسرها، في الخلفية، تاريخ الأمة اليونانية الحديث.

بَعَثَ يِينَز من ماضي القرون المواضيع المركزية للميثولوجيا السيئنية الايرلندية. وإن يِينَز، في مسرحيته الدرامية الأخيرة بفصل واحد: «موت كوشولابن» (١٩٣٩) يُثير ذكرى هذا البطل السيئني الذي كان مُقَطَّعاً موالياً لملك أولستير، كونشوبار، وقتل ولده، هو، دون معرفة منه، ومات بدوره بعد حين. وتشكل الميثولوجيا السيئنية الايرلندية أيضاً خلفية شعر المهولندي هولست: وييدي ديوان شعره: «عالم على البحر» (١٩٣٧) انتقام خطيب سابق قد رُفض من جراًء فقره. وخطف العروس الشابة؛ فسعى إليه زوجها والنقاه، واندلعت معركة بينهما في الغابة فتقاتلا حتى لقيتا حتفهما. وتجري حوادث هذه الدراما تحت تأثير آلهة أسطورية سحيقة القدم. ويظهر القمر والموت بشكل حطابين، أما أم الفتاة الشابة فتلبث متوائمة مع النموذج القديم «للأرض» أي الأم.

## المجتمع في مرآة الأدب

إن أدب ما بين الحربين مرآة، مرآة المجتمع، ومرآة عصر، غالباً ما تظهر مشوهة. وحتى في آثار أدبية لها من الالتزام ما هو أقل وضوحاً، وتظل الأيديولوجيات لعقد الثلاثين حاضرة، ولاسيما من خلال رؤية ما للمجتمع.

### لوحات عصر:

ما بين (١٩٣٠) و(١٩٤٥)، جرت محاولات لوصف لوحة ذات مسحة رومانسية للتطور التاريخي والثقافي في ختام القرن ١٩ أو بداية العشرين. وكان جول رومان Jules Romains (١٨٨٥-١٩٧٢) مؤلف مجموعة رومانسية من سبعة وعشرين مجلداً، وعنوانها Les Hommes de bonne volonté «لأس النية الصالحة»؛ وقد تقالى إصدارها من (١٩٣٢) إلى (١٩٤٦). وامتدت هذه اللوحة الشاملة للمجتمع الفرنسي من ٦ تشرين الأول / أكتوبر (١٩٠٨) وحتى ٧ تشرين الأول / أكتوبر عام (١٩٣٣)، وتلاحقت حول النقطة المركزية ألا وهي الحرب العالمية الأولى.

في بولونيا، تجلّت ماريا دومبروفسكا Maria Dąbrowska كمؤلفة مجموعة رباعية «الليالي والأيام» تشتمل على: «بوغوميل وباربارا»، و«قلق أبدى» وقد صدرت معاً عام ١٩٣٢ تحت عنوان «القلق الأبدى» و«الحب» (١٩٣٣)، و«الريح في الناظرين» (١٩٣٤). وتصف هذه المجموعة، من خلال آراء متعارضة لكل من بوغوميل Bogumil وزوجته باربارا، انحطاط الطبقة النبيلة الإقطاعية في بولونيا قبل الحرب العالمية الأولى.

سعت أو كازير O'Casey إلى أن تُمثل على المسرح، عام (١٩٤٢)، مسرحيتها «ورود حمراء من أجلي» مع خلفيتها أي: الإضراب العام بمدينة دوبلن عام (١٩١٣). ومن المؤكّد أن بطل هذه المسرحية، أيمنون Aymonn، سوف يُعدم بالرصاص، لكن شيلا، المرأة التي هجرها، تماهت مع الشخصية الأندوية في الذئيد المستخدم ككلازمة leitmotiv للغناء في المسرحية: «ورود حمراء من أجلي»، فباتت بذلك ترمز، شعرياً، إلى أمل جديد لإيرلندا.

في بريطانيا العظمى، شرع أورويل Orwell، في روايته «قليل من الهواء المنعش» (١٩٣٩) يقارن الحياة الآمنة والمرتبة لما قبل الحرب العالمية الأولى بالوضع الفوضوي في عام (١٩٣٩)؛ وذلك بمناسبة عودة البطل، برونينغ، إلى مدينته حيث يلحظ أن كل شيء قد تغيّر وكأنه انحل في غياب كل اسم. ويبيّن غرين Greene، في روايته «صخرة برايتون» (١٩٣٨) كل الجانب الغامض للحضارة العصرية، موعلاً إيلاًنا في الوسط المجرم لمحطة حمامات إنكليزية.

وصف ألكسي نيكولايفيتش تولستوي Aleksei Nikolaiévitch Tolstói، في الاتحاد السوفييتي ما كان عليه في السابق المجتمع الروسي خلال سنوات الثورة والحرب الأهلية، وذلك في مجموعته الثلاثية: «درب الآلام» (١٩٢٠-١٩٤١). كما فعل هذا أيضاً الدنمركي كنود سويندربي (١٩٠٩-١٩٦٦) واصفاً الفترة ما بين الحربين: «في وسط عصرٍ للجاز» (١٩٣١). فالبطل، بيتر هازفيغ صبي شاب عادي، قد انغمس في عالم خال من المعنى، عالم لا يطيقه إلا بشرب الكحول، والتنعّم بالجاز، والرقص، وبموجز التعبير، بجميع مخدرات ذلك العصر.

إن وضع ألمانيا، في برلين، قبل تحكّم القوميين / الاشتراكيين بزمام السلطة السياسية، (وأنت على ذكر هذا الوضع رواية دوبلن: Döblin في:

«برلين ألكسندر بلاتز»، قد كرّره الإنكليزي كريستوفر إيزهيرود (١٩٠٤-١٩٨٦) خلال روايته: «وداع في برلين» (١٩٣٩)؛ فثمة خنط لنصوص سيرة ذاتية، وروبورتاجات، وتخيّلات، يسعى المؤلف من خلالها ليعيد تجاربه في برلين. ووصفَ كلاوس مانّ الفترة حيث برلين القومية / الاشتراكية تجعل المرء ينسى تماماً برلين ما قبل هذه الفترة، وذلك في «ميغستو، رواية مهنة» (١٩٣٦) هذه الفترة التي يرمز إليها انحطاط الممثل الكوميدي هيندريك هوفغن.

أما في النمسا، فقد اتخذ روث Roth انبهار ملكية هابزبورغ، (أباطرة هذا البلد وملوك المجر)، كموضوع لروايته «مسيرة رانتزكي» (١٩٣٢). وإن القائد العسكري هانس تروت يتوخى أن يقوم بهذه المسيرة الشهيرة أمام منزله، كل يوم أحد. إنها المسيرة الضرورية التي تعطي إيقاع وجود الملكية حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى، التي تؤذن بموت الإمبراطور، وبالتالي موت هذه الملكية وموت بطل الكتاب. وإن خلفية «الإنسان العاري من الصفات» للأديب موزيل هي ذاتها خلفية روث - أي، سنوات عقديّ العشرين والثلاثين في النمسا - لكن، في نظر أولريخ، البطل، لم يعد العالم قادراً إلا على تصرفات تفنّد كل بصيرة فيما يلبث تحت سيطرة التقنية والمادة؛ ومن جراء كل هذا، يُفضي به الأمر إلى ألا يعتبر من بعد ذاته سوى إنسان يفنّد جميع الصفات.

قد شعر أبناء اليونان هم أيضاً، خلال عقد الثلاثين، بهذا الإحساس، أعني عبثية [أي غياب قيمة الوجود الإنساني] العالم؛ ولكن لأسباب أخرى: ففي سنة (١٩٢٢)، كان الأتراك قد احتلوا سميرن، المدينة اليونانية القديمة، قاتلين أهاليها في مجزرة حمام حقيقي من الدماء؛ الأمر الذي أطلق حركة النزوح لمليونين من يونانيي آسيا الصغرى [تركيا حالياً].

وأثار جورجيوستيوثوكاس Giorgos Théotokas (١٩٠٦-١٩٦٦) ذكرى هذه المأساة في كتابه: «الروح الحر» (١٩٢٩). ففي اليونان، قد فقد جيل بكامله الإيمان بالقيم الأخلاقية، والقومية، والإنسانية؛ وكانت ردة الفعل تكاثراً لروايات وقصائد سعى مؤلفوها إلى إدراكهم، بمرّة ما نمائية، الجوهر ذاته الذي يجعل من بلدهم «اليونان»: وهذا ما فعل ثيوثوكاس في «أرغو» (١٩٣٣)؛ وفينيزيس في «الصفاء» (١٩٣٩)؛ وأنغيلوس تيرزركيس (١٩٠٧-١٩٧٩) في «الأميرة إزابو» (١٩٤٥)؛ وبانتيليس بريفلاكيس (١٩٠٩-١٩٨٦) في «حولية مدينة» (١٩٣٨). وتلخص موقفهم الأيديولوجي بمفهوم «روميوس» Romios، وهي لفظة تشير إلى إمبراطورية الشرق الرومانية، والسمة اليونانية، وتدوّه بالأفكار القومية والقناعات الجماعية المنوطة بحركات التحرر خلال القرن التاسع عشر في بلدهم. وقد كان هذا المفهوم وسيلة لجميع الأبناء والكتاب لتبرير جمالي؛ ويسعنا القول، بتعبير آخر، إن هذا المفهوم يشتمل على جوهر كل ما هو «يوناني». فهو قائم في آثار سيفيريس، وإيليتيس؛ ويحتوي أفكار الحرية الشخصية والعدالة الاجتماعية؛ كما هو الأمر في التوليفات الشعرية لدى يانيس ريتسوس (١٩٠٩-١٩٩٠) في: «شاهدة قبر» (١٩٣٨)، و«السمة اليونانية» (١٩٤٧). واتخذ هذا المفهوم شكل نزعة نبئية مفرطة، شكل منحى ملتمز بنزعة مذهب التفاؤل (Optimise) الموالى للنزعة الإنسانية (Humaniste)، في شعر نيكيفوروس فريتاكوس (١٩١٢-١٩٩١).

## انتقاد المجتمع وهجاء اجتماعي

- «هل بمقدوركم أن تقولوا لي من يحارب من؟»  
- اعتقد أنهم الوطنيون وهم يحاربون الخونة.  
- أجل ولكن من هم؟  
- أوه! لا أدري، فهذا هو شأن السياسة.»

(إفلين فاوغ، Evelyn Waugh)

علاوة على هذه الأعمال الأدبية التي كان مقصدها الأول إنجاز لوحة دقيقة للعصر، وأعمال أخرى تخلت عن اتخاذ موقف حول موضوع سياسي، بل إلى الانعكاف على نقد للمجتمع، وحتى على هجائه، في بعض الأحيان. وبمقدورنا، بمعنى ما، أن نعتبر، بمثابة ناقدين للمجتمع، ثلاثة كتاب بريطانيين من الجنس اللطيف الأنثوي: جان هيس Jean Ehys (اسم مستعار للكاتبة إلا غويندولين روس ويليامز) (١٨٩٤-١٩٧٩)، وفرجينيا وولف، ودورثي ريشاردسون (١٨٧٣-١٩٥٧). ولا جرم أنهن عارضن بوعي وجهة نظرتهم الأنثوية بأوصاف حقيقة الواقع المتواجدة في قصص المؤلفين الذكور التخيلية. وقد صرحت فرجينيا وولف (Virginia Woolf)، منذ عام (١٩٢٩)، في مبحثها: «غرفة خاصة بالسكنى الفردية» بأن تحرر المرأة منوط بدخل منظم يخصها شخصياً، ويتصرفها في غرفة خاصة بها حيث تتمكن من الاختلاء بذاتها. أما «الأمواج» (١٩٣١)، و«ما بين الفصول المسرحية» (١٩٤١) فهما نوع من دراسات سيكولوجية أكثر منهما انتقادات اجتماعية. والشخصيات المركزية لروايات جان هيس منعزلات وساخطات، على سبيل المثال، كما في الرواية «عقب التخلي عن السيد ماكينزي» (١٩٣٠) ورواية «صباح الخير أيها الليل» (١٩٣٩).

إن نوبل كووارد (١٨٩٩-١٩٧٣)، مؤلف بريطاني لهزليات شعبية، قام بطرح موضوع مدونة الشرف وأصولها، وموضوع أعراف

العصر للمناقشة، وذلك في: «خطة حياتية» (١٩٣٣). بيد أن المعلم الكبير لتفكاهة البريطانية ولقد المجتمع كانت إيفلين فوغ Evelyn Waugh (١٩٠٣-١٩٦٦) مع مؤلفاتها: «هذه الأجساد الخسيسة» (١٩٣٠)، و«شيطانات» (١٩٣٢)، و«حفنة من القراب» (١٩٣٤)، و«خبر صحفي هام» (١٩٣٨)، و«ارفعوا رايات العيد» (١٩٤٢)، و«العودة إلى بُرايدشيد» Brideshead (١٩٤٥).

على غرار إيفلين فوغ، انهمك دوغيلديروود بنقد ساخر وهجائي لمصالح السياسة العليا ومواقفها، وذلك في دراما «بانثاغلايز» (١٩٣٠). أما الهولندي سيمون فيسديك (١٨٩٨-١٩٧١) فقد لجأ إلى الهجاء خلال روايته «أليس بوهرز، خادمة منزل ألمانية» (١٩٣٥) متوخياً الهزء من النقاشات التي أحدثتها تطورات ألمانيا القومية / الاشتراكية. وكان هذا أيضاً وضع العديد من الكتاب الألمان، كمثّل توشولسكي، ووالتر ميهرينغ (وُلد عام ١٨٩٦)، وإيريك كاستنر Erich Kästner (١٨٩٩-١٩٧٤)، مؤلف الهزلية الساخرة لنشيد «مينيون» Mignon الشهير والذي حرره غوتة واستهله بنظمه الشعر التالي:

«نرى هل نعرف القُطر حيث تُرهر أشجار الليمون؟»

«وتُرائك هل نعرف القُطر حيث تُرهر المدافع؟»

ألا نعرفه؟ سَدَرفه نُتوك!«.

(إيريك كاستنر)

نشر الأديب الإيطالي ألبرتو مورافيا Moravia، عام (١٩٤١)، أقصوصة هجائية «رقصة الأقنعة الرباعية» Quadri Iles des masques، وفيما بعد جعل منها كوميديا مأسوية. ومدّل فيها المستبد بجمهورية خيالية تمثيلاً على قسط وفير من الكاريكاتور حتى إن موسيليني تدخل شخصياً لإصدار حظرها.

في الاتحاد السوفييتي، ألف ماياكوفسكي Maiakovsky مسرحية وهمية متأنية وهجائية وهي: «المساح» (١٩٣٠) حيث يستخدم الأفراد «آلة للرحيل عبر الزمان»، وذلك بقصد التغلب على صنوف الإبطاء في آليات البيروقراطية الاشتراكية. وعلى منحنى الهجاء ذاته مسرحيات «مليونير في روسيا السوفييتية» للأديب إينف (١٨٩٧-١٩٣٧) وزميله إيفغيني بيتروفيتش بيتروف (١٩٠٣-١٩٤٢). وشرع ستانيسواف ديغات (ولد سنة ١٩١٤) يهجو خرافات قومية وشعبية بولونية، في «بحيرة بودين» (١٩٤٦). وفيما تبنت مسرحية توويم Tuwim: «شقة» (١٩٣٣) أسلوب المدح والهجاء، كانت قصيدته «حفلة راقصة في الأوبرا» (١٩٣٦) هجاءً مضحكاً ساخراً يتناول سياسة بولونيا ونظامها الاجتماعي. وانتقدت زوفيا ناوكوفسكا «الأساليب القذرة» و«التورطات الدنيئة» التي لا بد منها لمزاولة مهنة سياسية. وثمة رواية أخرى بولونية «ماتوش بيغدا» (١٩٣٣) للأديب يوليوش كانن - بادروفسكي H.K. Bandrowski (١٨٨٥-١٩٤٤) تناولت موضوع الارتقاء السياسي لرئيس الحركة الفلاحية.

كان النقد الاجتماعي، في إسبانيا، منوطاً إناطة قوية بأهمية العائلة، كما هو الأمر في «أسرة باسكوال دوارته» (١٩٤٢) للأديب كاميلو خوسيه ثيلا .Camilo José Cela

إن سيلين Céline، هذا الطبيب الروائي الهامشي، القريب من صغار العامة، الذين يتألمون، قد توسل بأسلوب جديد تعمّد فيه «البذاءة»، وراح يتقصى أمراض زمانه، وعدّد ظواهر الأزمة في عقد الثلاثين: المنحى الرأسمالي، والنزعة القومية، والبؤس، والتيار الكولونيالي، والتوجه التكنولوجي - ولا سيما في روايته «رحلة في هجيع الليلة الأخير» (١٩٣٢).

«كان الأمر حقيقياً. وهذا ما ثبت يشرحه لي بأنهم يقبلون أي واحد لدى شركة «فورده». أجل، ثم يكذب. بيد أن التثبث يداخلكي، رغم هذا، لأن البانسين بسهولة يكتيون. فثمة حين من البؤس والشقاء حيث

ثم يد العقل يشفع الجسد في كل زمن. فالروح نجد  
أفها، حقاً، على حالة رديئة رداءة مفرطة. فتوتك أن  
نغزو نفساً نحدث إليك. وليست النفس مسؤولة.  
وبالطبع قد سلخوا عا جميع ثيابنا، في البداية. أما  
الزيارة فكانت تجري في نوع من المخبر. ولبئنا نمر  
بيطاء الواحد نلو الآخر.

يا لك من امرئ نعرس قدر، وقد لحظ الممرض هذا  
لدى نظره الأولى إليّ، لكن لا بأس في ذلك»  
(لويس - فيردينان سينين Louis-Ferdinand Céline،  
رحلة في هجوع المدينة الأخير)

### مناهضة اليوتيبيا:

الأثار الأدبية الطوباوية هي الوجه الآخر للنقد الاجتماعي والهجاء؛ ومن  
ثم، فهذا الأسلوب قد تكاثر في ذلك العصر. وغالبية الروايات اليوتيبية التي  
صدرت كانت حقاً معارضة للطوباوية لأنها تصف دولاً خيالية قلما تبدو  
فردوسية. وفي جميع هذه الأعمال، تظل الأنظمة الشمولية هي التي تتحكم بمقاييد  
البلاد: فالحرية الفردية، كما صممتها الحضارة الغربية وخلقتهما، حرية تلبث دوماً  
مكبوحة. والرواية اليوتيبية، والتجريبية من حيث الأسلوب، كمثل «اللاشباع»  
in assouvir للأديب فينكو يكو، لها بمثابة خلفية مجابهة الأوروبيين للآسيويين.  
وينتمي سرد الحوادث بانهمار الشخصية والقيم الأخلاقية لدى البطل الأوروبي  
جينزيب كابن Genezyp Kapen المتحالف مع الصينيين، عقب انهزام بولونيا.  
ليس في رواية «كُل» للكاتب بَرديك، وقد حررت بأسلوب الواقعية  
الجديدة، أية شخصية بطولية؛ فالمؤلف يصف فيها دولة حيث يخضع كل  
شيء للشكل المثالي في المستطيل وحيث يعتبر ازدهار الشخصية تهديداً لهذا  
الشكل من التنظيم الجماعي. لكن السلطة المفسدة للأشكال الهندسية الأخرى،  
وفردية الكائن البشري يبقيان في النهاية غير قابلين للإجتثاث. وفي سنة  
(١٩٣٢)، نشر البريطاني هوكسلي Huxley «أفضل العوالم». وفي هذه

اليوتيبية، حلت صناعة فورد الأمريكية مكان الله، وحُسيب العهد الجديد «بسنة  
«س» بعد فورد». ولم تعد الكائنات الإنسانية «تولد»، ولم تعد «تُربى»، بل  
بقيت تحت تأثير التلاعب الجيني، وباتت «مطوّرة» داخل قمام زجاجية  
bocaux. وفي نهاية المطاف، وسعيًا إلى تجنب كل المشكلات، تجد هذه  
الكائنات تحت تصرفها، وفي كل حين، المُخدّر «سوما» (Soma) [لِفظه  
يونانية تعني جسد الإنسان].

«إن هذه الجرعة الثانية من «سوما»، وقد تم  
ازدائها قبل الإغلاق بنصف ساعة، سبق لها  
أن شيدت جداراً كئيباً بمقدار تام بين العالم  
الواقعي وأذهاتهم».

(ألدوس هوكسلي Aldous Huxley، أفضل العوالم)

إن القطب المعارض لِمثَل منظمة كهذه، وقد باتت مُعنةً إمعاناً متطرفاً،  
هو القطب «المتوحش» الذي يمثَل عالم الغرائز الطبيعية التي لا تُفرض ولا  
يتم التحكم بها.

«الحرب على السمندلات» [حيوان أوروبي برمائي زاحف] (١٩٣٦)  
للأديب كاريل تشابيك رواية تم بناؤها على غرار تلصيق عناصر شتى.  
وليس من العسير التعرف، في هذا العمل، على العديد من التشابهات مع ما  
كان يجري في العالم خلال تلك الفترة: فثمة ضعف ردات فعل البشر الذين  
تغير عليهم السمندلات، وقدرة قرار المتعدين وتصرفهم القتالي.

كان السويدي كاران بوييه (١٩٠٠-١٩٤١) قد نُهش، إبان زيارة قام بها  
إلى روسيا، من مذهب الدولة الستالينية الشمولي، ومن تشابهه في الدولة  
الفاشية، [في إيطاليا] والدولة القومية / الاشتراكية [في ألمانيا]. وهذا ما حثه  
على تأليف قصة مناهضة لليوتيبية فكانت رواية: «كوتوكاين» و«رواية من  
عام ٢٠٠٠» (١٩٤٠)؛ وذلك قبل أن ينتحر سنة (١٩٤١). إن الكوتوكاين

مخدر لا بد له أن يتيح لدولة شمولية اكتشافها ما للإنسان من أعماق سرّ في سريرة ذهنه لكي تسيطر عليه تمام السيطرة. ولكن، خلال التجربة الأولى، تم اكتشاف أن الكائنات البشرية تستحوذ عليها أحلام لها جم من اللاواقعية بحيث قد تصير خطرة على الدولة إن عُرفت هذه الأحلام.

«إن اللعب بجمانات زجاجية يُنجز أيضاً

بجميع مضامين ثقافتنا وجميع قيمها...»

(هيرمان هيس Hermann Hesse)

اللعب بجمانات زجاجية)

أشار السويسري الألماني هيس معارضاً مناهضة اليوتيبية، إلى أنه من الممكن خلق نظام اجتماعي سلمي: وفي نتاجه الأدبي الغامض: «اللعب بالجمانات الزجاجية». محاولة وصف حياة المعلم لودي «جوزيف كنيشت»، بما في ذلك مؤلفاته التي صدرت عقب موته (١٩٤٣) حيث حاول القيام بتوليفة ما بين العالم الذي يحيط به وعالم موطن الخيال كامل الأوصاف في الـ «كاستالي» Kastalie أي نوع من مدينة ضخمة مثالية يسود فيها الذهن سيادة تامة. وإن تطوّر «جوزيف كنيخت» الطالب ثم التلميذ النمونجي في إقليم «نظام كاستالي»، وأخيراً معلم اللعب بالجمانات الزجاجية، هو تطور يبين الطريق الذي ينبغي سلوكه ليصبح المرء عضواً في نخبة روحية. وتفقد الحياة التأملية، النائية عن العالم، والتي تحياها هذه النخبة، [تفقد] المدمم لحياة نشيطة، مع نبضاتها وصنوف تأججها، هذه الحياة التي يستحيل، بمعزل عنها، بلوغ الازدهار الخارجي والفكري للروح الغربية وهذه الروح هي التي يعارض بها هيس الأنظمة الشمولية وحركاتها الجماهيرية.

## تجربة الحرب مجدداً

نميّز في النصوص التي سعت إلى استعادة حوادث الحرب العالمية الثانية، ثلاث نزعات تترابط دونما كلل، فهناك: تصوّر الحرب، ووصف معارك المقاومة، ومحاولات النقاشات والإقناعات ما بين شتى الميادين والنزعات.

### صحف الحرب:

إن اليوميات الشخصية التي حرّرت خلال الحرب العالمية الثانية فأصبحت الأكثر شهرة، هي يوميات اللاهوتي والمبشر الألماني نيتريخ بوهوفر (١٩٠٦-١٩٤٥)، ويوميات آن فرانك (١٩٢٩-١٩٤٥): المراهقة اليهودية المختبئة من عام (١٩٤١) إلى شهر آب / أغسطس (١٩٤٤) في منزل يُطلّ على فسحة داخلية بمدينة أمستردام.

نشرت هذه اليوميات (التي حرّرتها حتى نُفيت إلى معسكر اعتقال)، للمرة الأولى عام (١٩٤٦) في البلاد المنخفضة [هولندا]، تحت عنوان «المنزل المُشرف على الباحة». ونُشر أيضاً في هولندا، عام (١٩٤٦) «المر» لمؤلفه بيرت فونتين (من مواليد سنة ١٩١٨). وفي عام (١٩٨١)، صدرت يوميات ورسائل كتبها إيتي هيتيموم (١٩١٤-١٩٤٣) تحت عنوان «حياة مضطربة»، وقد تمت كتابتها بأكملها ما بين (١٩٤١) و(١٩٤٣). وظهرت في سنة (١٩٥٠) يوميات ألفارو بعنوان «حياة أو تكاد... يوميات كاتب»؛ وتتألف هذه اليوميات من ملاحظات سُطرت ما بين (١٩٢٧) و(١٩٤٧). وأخيراً، ثمة الجيتو اليهودي (Ghetto) في وارسو [فرصوفا، سابقاً] والذي بُعث من الممرات في رسومات آدم شيرنياكوف ونص يومياته، وفي «يوميات أيام الحرب» للكاتبة زوفيا ناوكوفسكا، وقد صدرت عام (١٩٧٠).

## أدب الحرب:

في الاتحاد السوفييتي، تقيت حوادث الحرب العالمية الثانية وحوادث ما بعد الحرب مباشرة، وفي الحال، أصداء أدبية. ولبثت بطونة الجيش الأحمر في ستالينغراد الموضوع الرئيسي لرواية كونستنتين سيمونوف (١٩١٥-١٩٧٩): «ليل نهار» (١٩٤٤). واتخذ أيضاً فيكتور نيكراسوف (١٩١١-١٩٨٧) مدينة ستالينغراد بمثابة حجر الزاوية لروايته «في خنادق ستالينغراد» (١٩٣٦). وترجم سيرفر مشاعر الشعب التشيكي المهمل، والمسحوق، في مؤلفه «أطفئوا الأنوار» (١٩٣٨)، و«الخوذة الداخرة بالطين» (١٩٤٥).

أصبحت الحرب العالمية الثانية أحد المواضيع الهامة في الأدب البولوني... ومنذ اندلاع الصراع، ظهر باللغة البولونية عدد وافر من قصص الحرب، وقد حررت حسب تقليد المنفيين البولونيين خلال القرن التاسع عشر. ورغم أن آلام الشعب البولوني تبنت أشد هولاً طوال هذه الحرب الأخيرة وأن هؤلاء المؤلفين قد حاولوا التحرر من تأثير مفاهيم هذا القرن، فإن صح القول أمسى الماضي ماثلاً «على نحو أوتوماتيكي» في قصص هذه الحقبة. ومن ثم، ظل هذا الألب متأرجحاً دون هوادة ما بين قطبين: فمن جهة تقبل حماسي حيال فكرة الحرب نفسها، ومن الأخرى، تباعد ساخر عن الحوادث. كما عالج العديد من العمال، وخاصة، شؤون الحرب الألمانية / البولونية في عام (١٩٣٩)، على غرار ما فعل ديوان بيشوس Przybosz الشعري: «طالماً نلث على قيد الحياة» والحكايات التي نشرها فييجينسكي Wiezynski عام (١٩٤٤) تحت عنوان «حلبة القتال». وإن كسافيري بروشينسكي (١٩٠٧-١٩٥٠) قد أشاد، في روايته «الطريق كانت تجتاز نارفيك» (١٩٤١)، بميدان آخر من القتال، بأسلوب ريبورتاج وثائقي. وقد روى ميلكيور فانكوفيش مراحل معركة كاسينو التي اشترك فيها البولونيون، في كتابه «معركة جبل كاسينو» Monte Cassino (١٩٤٥-١٩٤٧).

إن قتال الجنود اليونانيين البطولي، طوال أشهر، على جبال إبير وهم يناهضون الجيوش الفاشية قد أمدت بوحياها، من بين آخرين: انجيلوس

فلاخوس (ولد عام ١٩١٦) في كتابه «قبر المرأة الهرمة» (١٩٤٦)؛ ويانيس بيراتيس (١٩٠٤-١٩٦٨) في «النهر الكبير» (١٩٤٦)؛ ولوكيس أكريفاس (١٩٠٩-١٩٦٥) في «الجيوش» (١٩٤٧).

في البلاد المنخفضة، كتب بيرت شيربيك (ولد عام ١٩١٨) رواية عن الحرب في «إرهاب على إرهاب» (١٩٤٥)؛ كما فعل أيضاً فرانك فيلدرز (١٩١٧-١٩٧٧) في «صراع حدودي» (١٩٤٨). وكان الشاعر المجري ميكلوس راثوتي (١٩٠٩-١٩٤٤)، قد نظم قصائده التي عُثِرَ على البعض منها في حفرة المنفيين الجماعية fosse commune حيث دُفِنَ؛ وكان قد كتب حولية العصر الذي «بقي فيه الإنسان يقتل مبهتاً دون حاجة منه إلى الإيعازات».

### أدب المقاومة.

في البلاد المنخفضة واليونان، في فرنسا وسلوفاكيا، قد لقيت المقاومة، خلال النتاج الأدبي تعبيراً خاصاً بها. وإن التناقضات الإيديولوجية التي سبق لها أن دمغت بطابعها عصر ما قبل الحرب في هولندا كما في فرنسا، قد ظلت على تعادل وتوازن، عن طريق مكافحة الاحتلال الألماني. وكانت محاولة النازيين لقرضهم رقابة كاملة على البلاد المنخفضة قد تعززت سنة (١٩٤٢) بخلق «مجلس ثقافي». لكن عمليات نشر ما يدعى «اللاقانونية» تصنّت بصراحة للاحتلال، وصدرت منشورات «لا مشروعة» لبثت أيضاً بمعزل عن «المجلس الثقافي».

وفي هذا الأدب الهولندي حول المقاومة، استمرّ الشعر الأسلوب المسيطر، دونما أي جدال. واستلهمت لهذه القصائد ثلاثة مصادر تمدها بالوحي: العائلة الملكية، وضع الوطن، بُغض المحتلين. وطفق جان كامبيرت (١٩٠٢-١٩٤٣) في عنوان قصيدته «الأموات الثمانية عشر»، يعود إلى مرجعية خمسة عشر مقاوماً من أعضاء شبكة «دي غوزن»، وثلاثة شيوعيين، قد أعدموا جميعاً في شهر آذار / مارس عام (١٩٤١). وعلى غرار الكثير من القصائد، نعمت هذه القصيدة بشعبية عظيمة، خلال السنوات اللاحقة لهذه المأساة.

وكان لجزء من هذا الأدب، كوظيفة له، أن يوفر بعض المال للمقاومة وللقناتين، الكتاب، والأولاد اليهود الذين يُخبَّوونَ عن الألمان. وقد جمعت نصوص غالبية القصائد للمقاومة الهولندية في عدة كتب تحت عنوان «مُختارات». وكثيرين كانوا من المؤلفين الذين بذلوا حياتهم ثمناً لهذا الالتزام، كما فعلَ جوهان برووير (١٨٩٨-١٩٤٣)، أندريانس ميخائيل دو جونغ (١٨٨٨-١٩٤٣)، إيتي هيلسوم. وأعدم منهم الغالبية أو اختفوا في معسكرات الاعتقال.

في اليونان، أُشيد بمنحة المقاومة في كتاب بيراتيس «طريق الرحيل ٤٣» (١٩٤٦)، وفي مؤلف ديميريس هادجيس (١٩١٤-١٩٨١): «النار» (١٩٤٦).

شارك العديد من الأبناء الفرنسيين في مكافحة الاحتلال الألماني، كما فعلت مجموعة السريالين المجتمعين حول إلوارد Eluard، ونشرت هذه المجموعة، عام (١٩٤٦)، تحت عنوان «شعر وحقيقة»، ديواناً يضم ست عشرة قصيدة أسقطتها الطائرات على فرنسا المحتلة. وكتب أراغون Aragon «القافية» عام ١٩٤٠ و«درس ريبيرك أو أوروبا الفرنسية» (١٩٤١). وألف، رونييه شار (١٩٠٧-١٩٩١) «وريقات هيبكوس»، انطلاقاً من رؤوس أقلام سجلها خلال المقاومة. وثمة بيير - جان جوف (١٨٨٧-١٩٧٦)، وبيير إمانويل (ولد سنة ١٩١٦)، وهناك مالرو Malraux - ومخطوطه «الصراع مع الملاك» قد أتلفه الجيستابو جزئياً، فلم يعد يحتفظ سوى بأشجار الجوز في أنتبورغ - وانتمى هؤلاء جميعاً إلى المقاومة أيضاً. وأخيراً، فيركور Vercors بعدد: (المنقلب جان بروليه ١٩٠٢-١٩٩١) قد كتب «صمت البحر» (١٩٤٢): أحد أشهر النصوص للمقاومة الفرنسية، على غرار «حرية» من تأليف إوار. أما السلوفاكيون فموضوعهم الرئيسي في أدب المقاومة قد بقي ربحاً طويلاً العصيان القومي المسلح في عام (١٩٤٤)؛ وهذا ما سيأتي على ذكره كل من فلاديمير ميناتش (ولد سنة ١٩٢٢)، ودومينيك تاتاركا (١٩١٣-١٩٨٩)، وألفونز بيدنار (١٩١٤-١٩٨٩)، ورونوف يانتشيك (١٩١٩-١٩٦٠)، وسيجر - هروسكي.

«مستقبل مرّ، مستقبل كئيب، حفلة رقص ما بين أشجار الورد...»

(رنييه شار René Char، وريقات هيبكوس).

## أدب المعتقلات:

عديدة جداً كانت المحاولات الساعية إلى تفسير الحرب العالمية الثانية، وفضاعاتها والأحداث الرهيبة التي جرت في معسكرات الاعتقال. وبمقدور المرء أن يقرأ، يُعيد الحرب، «لقاء لدى المَعْتَمِّ الكيلومتري» (١٩٤٧) من تأليف النرويجية سيغورد هويل، والقصائد الخمس والعشرون من نظم نيلان توماس (١٩١٤-١٩٥٣)؛ و«أموات ومدخل» (١٩٣٩-١٩٤٥)، و«أوراق سذيان وخزّامي» (١٩٤٧) للأبيب أوكازي Casey؛ وأقاصيص بورشيرتزر. وإن الوصف الأدبي لما قد جرى في هذه المعتقلات يحتل مكانة مستقلة في الأدب البولوني. وقام تادويوش بوروسكي (١٩٢٢-١٩٥١)، بعد بقاءه على قيد الحياة من معتقل أوشويتز، بوصفه ما كانت عليه الحياة، فعلاً، وذلك في هاتين المجموعتين من الحكايات والأقاصيص، اللتين صدرتا كلاهما عام (١٩٤٨) في: «وداع مريم»، و«العالم الحجري». ولاحظ أن الذهان الهذائي Paranoia في عالم معسكرات الاعتقال كان يشتمل على قواعده الخاصة، وهي تعصى على الفهم من الخارج. وتصف هذه الحكايات، المعسكر من الداخل؛ ويمثّل هو نفسه في طور مساعدته الشرطة النازيين، بقصد أن يفهم القارئ فهما أفضل التأثير الذي في النهاية لبث النظام يُمارسه على المعتقلين:

«أما الجسد، فكانوا يتوسّون به بقدر المسدّطاع: ولبثوا  
يَسْمُونَ عليه أرقاماً بقصد أن يوفروا طوقاً من  
الأطواق، ويهبون كثيراً من التوم، ثياباً، لكي يستطيع  
المعتقل أن يَشْتَل، ويمنحون كثيراً من الحرية، نهراً،  
لكي يأكل، وما يكفي من الغذاء لكي لا ينفق كما يفعل  
حيوانٌ غير منتج».

(تادويوش بوروسكي Tadeusz Borowski، ناج من أوشويتز)

إلى جانب هذه النصوص المكتوبة، سعياً إلى محاولة التعزيم exorciser لذكريات وسواسية من معسكرات الاعتقال الألمانية، سَطرت قصص بولونية تسردُ ذكريات المعتقلات الروسية، واجتيازات الاتحاد السوفييتي اللاإرادية، مع الوفير من التعليقات الإزدراكية على المجتمع السوفييتي؛ وهكذا لدينا كتاب: «العالم الآخر» (١٩٥١) للأديب غوستاف هيرلينغ - فرونزيسكي (ولد سنة ١٩١٩)، وهذا الكتاب هو أحد أوائل القصص التي صدرت في الغرب حول معسكرات الإصلاح عند السوفييت، ويُعرف المجتمع السوفييتي بمثابة نوع من سجن يفقد الأخلاق والآداب كسجن يزوغ عن وجهته الإنسانية، ويزخر بالآلام والمصائب. وأشدّ الشهادات التشيكية تأثيراً حول المعسكرات النازية لا تزال قصائد «معسكر الاعتقال» للشاعر جوزيف تشلييك Joseph Čapek. وفيما بعد، سيجد استشهاده اليهود عظماء من شهدوا عليه مع نوربيرت فريد (١٩١٣-١٩٧٦) ولاسيما مع أرنوشت لوستيغ (من مواليد ١٩٢٦).

### أساليب شعرية خاصة:

هنا، جديرة بالذكر بعض التطورات الشعرية الخاصة التي لا تتدرج في أي سباق من السباقات السابقة ولا تنتمي إلى أي واحد من تيارات الشعر الكبيرة لهذه الفترة.

في بداية الثلاثينات، سيطرت على الأديب البرتغالي حركة جمالية تدعى «الوجود» (Presença). وسبق لهذه الحركة أن تطورت بفضل دعم مجلة دورية دُعيت بالاسم ذاته (١٩٢٧-١٩٤٠) واتصب اهتمامها، بصورة خاصة، على العلاقة القائمة ما بين الفن وشخصية الفنان. وكان خوسيه ريجيو José Régio (١٩٠١-١٩٦٩) أحد المؤلفين لثلاثة دواوين: «العنزة العمياء» (١٩٣٤)، و«الأمير بأذني حمار» (١٩٤٢)، و«لكن الله قدير عظيم» (١٩٤٥). وفي ندائه / البرنامج بعنوان «الأدب الحي»، طالب بأن يكون الشعر أصيلاً، وأن يكون أسلوب الشاعر مُعَبِّراً فيتوافق بذلك مع شخصيته. والقطب المقابل والسليبي لهذا الأدب الحي هو، في نظره، «الأدب الصادر عن الكتب» ورأى أن الأديب يفتقد الأصالة والهدف الرزين، ويسم نتاج ريجيو الأديبي بسمات تحليله لتناقضات النفس البشرية وذهنها، كما يتميز بتوقّ يتطلع إلى النعمة الإلهية.

تزداد شخصية ميغيل تورغا (ولد سنة ١٩٠٧) بسمة منبته الفلاحي وتجارب طفولته. فرغم أنه قد اندرج في السابق في السياسة، لم تتفقد قصائده يوماً الرؤيا الأسطورية والغزلية عن الحياة في الريف. وانتمى أيضاً إلى هذه المجموعة «الوجود»: أدولفو كازايس مونثيروس (١٩٠٩-١٩٧٢)، وبرانكينهو دافونسيكا (١٩٠٥-١٩٧٤)، وكارلوس كينيروس (١٩٠٧-١٩٤٩) وأنتونيوده نافارو (١٩٠٢-١٩٨٠)، وإدموندو ده بيتينكورت (١٨٨٩-١٩٧٣) وألبيرتوده سيريا (من مواليد ١٩٠٦)، وكابراك دوناستيمنتو (١٨٩٧-١٩٧٨)، وبيدرو هومين دهم يلو (١٩٠٤-١٩٨٤).

خلال عقد الثلاثينات، اجتازت هولندا، في البداية، فترة حذر حيال «اللغة الأنيقة»، بعد أن برزت اللغة الدارجة في الشعر، وتبع ذلك توسع هائل في الإمكانيات الغنائية الهولندية. وخلقت المجلة الدورية (١٩٣١-١٩٣٥) مناخاً مؤثراً لنشر الديوان «بارلاندو» (١٩٣٠) للكاتب إدي دوبيرون (١٨٩٩-١٩٤٠)، و«قصائد» (١٩٣٤) للشاعر جان غريستهوف (١٨٨٨-١٩٧١). وكان طموحهما أن يصيروا الشعر على مثال الجميع، أن يجعلوا الشعر الغنائي الهولندي ديمقراطياً، نوعاً ما. ورغم أن قصائدهم قد احتفظت بأسلوب تقليدي، كمثل أسلوب السوناتا Sonnet، فقد اتسمت بنزعة واقعية حقيقية، ولا تزال في أيامنا هذه مميزة للشعر الهولندي. وراح معارضوهم ينضمون حول مجلة «كريبيريوم» [معيار Criterium] (١٩٤٠-١٩٤٢) ساعين إلى جمعهم ما بين الأسلوب الواقعي للغة الدارجة والغنائية الرومانسية و النزعة الرمزية.

بمقدورنا القول إن الشعر الإيطالي المدعو «إرميتيسمو» [أي المستغلق Ermetismo] يسلك طريقة تكاد تعارض طريقة الشعر الهولندي خلال الثلاثينات. وقد اتخذ الشعراء، بخاصة، كنماذج لهم، الرمزيين الفرنسيين والإيطاليين من الجيل السابق: مونتالي، إونغاريتي، سالفاتوره كوتزيمودو (١٩٠١-١٩٦٨). وتشكل الشعر المستغلق: «إرميتيسمو» حول المجلة الدورية «إل فرونتيسبيزيو» [أي: العدوان المزخرف Frontespizio] حيث شرع، خلال الثلاثينات، بعض الأوساط الدينية بمدينة فورانسا يعالجون مسائل أدبية، والعلاقة ما بين الكاثوليك والأدب. وانطلاقاً من برنامج أدبي، وهب المنحى المستغلق الشعر قيمة دينية. وقد أراد شعراء هذا المنحى أن يعارضوا الحقيقة، وقلعة وجود النفس، وشتى

أسرارها الغامضة، ببأس الفرد البشري وحيرته إزاء التطورات الحديثة في التاريخ والسياسة. فكانت المواضيع الرئيسية لدى الأبناء، كمثل ماريو لوزي (من مواليد ١٩١٤)، وألفونسو غاتو (١٩٠٩-١٩٧٦)، وفياتو ريو سيريني (١٩١٣-١٩٨٣)، المواضيع القالية: الوحدة، الغياب، الترقب، الذكرى، بل أيضاً اللابيقن الذي ينجم عن افتقاد كل معنى الحياة. وإن تساؤل الشاعر عن قيمة تعبير اللقطة الرمزي، وعن الكائن البشري الكئيب الغامض الذي يتوارى خلف عالم الظواهر، تساؤل يقترّب من الأسئلة التي سوف تطرحها الفزعة الوجودية على ذاتها. لكن بداية الحرب العالمية الثانية وواجب الالتزام الذي سيطل الأبناء الإيطاليين، سيضعان ختاماً لتسمية الشعر المُستغلق.

### مسألة الوجود البشري:

إن هذه المسألة حول قيمة الوجود البشري، التي كاد يلامسها شعراء المنحى المستغلق، كان من الواجب طرحها مجدداً خلال الحرب وخاصة فور نهاية الحرب؛ إنّه الوجود الذي شاهد انهيار جميع الأيديولوجيات المتطرفة، وأقله إيديولوجيات اليمين. وفرضت أهمية هذه المسألة نفسها في أقطار أوروبا جماعاً، على الصعيد الحياة العملية وعلى صعيد الفلسفة والأدب، على السواء.

منذ عام (١٩٣٨)، كتب سارتر: «الغثيان» Nausée وبتل القصة هذه، أنطوان روكنتان، قد استولى عليه قرف شديد وبمقدار متصاعد فكان ذلك الغثيان من وجود الإنسان. وطرح، في مبحثين ينجحان إلى المستقبل، برنامجاً حقيقياً للذهن والسل: وذلك في «الكائن والعدم، مبحث أنطولوجيا علم الظواهر» (١٩٤٣) و«المذهب الوجودي مذهب إنساني» (١٩٤٦) فتناول صئب المشكلة في ذلك العصر، طارحاً كمسئمة أن قدر الإنسان ليس شيئاً آخر سوى وجوده. وتصور سارتر هذا الوجود كواجب خلق الإنسان ذاته مجدداً (Re-crée) ودون هوادة، أي واجب نفيه نفيًا دائماً «الكيونة» [المطلقة] التي مثلها المرء حتى اللحظة الراهنة. فالإنسان، في رأي سارتر، لا يمتلك أي شيء آخر وليس هو أي شيء آخر سوى حياته الخاصة. وبالتالي، لقد انتهى عصر حركات الجماهير، ونزعات الاشتراكية الجماعية والأيديولوجيا. وانتهى، في نظره، العصر بنقطة نهائية ألا وهي: الوجود الحر والمنفرد للكائن البشري في ساعة «الصفير» (Stunde Null).

## الشعر والموسيقى

«إنه شعر الفقراء، الشعر الضروري  
كمثل رغيفٍ عند ادبلاج كل فجر».  
(غابرييل سيليا Gabriel Celaya،  
يُقدمه باك إيبانويز)

كتب بول كلوديل Paul Claudel، عام (١٩٣٧): «إن التاريخ الأدبي الذي يحرره أناس ذهنتهم ضيق، ولهم رأي لا يرجعون عنه وينطوي على ثغرات مدهشة، وعلى صنوف من الظلم هائلة تشوه هذا التاريخ.» ومن بينها، هناك بادئ ذي بدء، المكانة الهزيلة الممنوحة للأغنية. فقلوب الأطفال، كما هو قلب النساء والرجال، يثبت أصم السمع بعناد حيال الجم من الإنشادات الغامضة، وفرة من المقالات المسهبة شبه البطونية، والجم من الحذلقات والتصنعات التي يحاول الناس أن تحسني معدتهم بها. لكن، حالما يسمعون لازمات تغنى على غرار: «على جسر الشمال» أو «قرب فتاتي الشقراء»، أو «فارس العسس»، فنفسهم تعترّ فوراً، وتستدير غيونهم، وتشرّخ أمامها أبواب الحزم الإلهية، أبواب الخيال المبدع، أبواب ما يدعو دانتة Dante «الحب الجميل» ويستطرد كلوديل بقوله: «الشعر والموسيقى لا بد أن يكونا، على غرار الرسم، وفقاً على أهل الثقافة وأصحاب المحبرة، هؤلاء العاطلين عن العمل الذين يُطلق عليهم الشاعر الفرنسي رامبو لقب «القاعدون» Les Assis».

## القيثارة والنزعة الغنائية Lyrisme:

عديدة هي الروابط التي توثق الأدب بالموسيقى: فالأدباء، ولاسيما الشعراء منهم، سريعو التأثر بتقاعم الجملة وإيقاعها، ويسعون إلى النفحة الموسيقية، ويحاولون أن يجدوا كلمات من شأنها إثارة نغمة الأصوات. وعلى صعيد آخر، أحياناً ما يُوقف الأدب بعض التطورات على الموسيقى، عندما يصف أشخاصاً في طور عزفهم على آلة موسيقية، أو أيضاً حينما يُوضع الحوادث الروائية خلال حفلة موسيقية أو حفلة راقصة، فيصف جوها، مبتكراً شبكة كاملة من الأحاسيس. وأخيراً، فإن الأدب والموسيقى بمقدورهما الاقتران، فيكونان معاً عملاً بذاته واحداً. فينجب هذا الاقتران عندئذ أساليب متطورة على غرار الأوبرا، والأوبرا الهزلية، والأوبيريت، وحتى الكوميديا الموسيقية، أو يُؤد صنفواً من التأليف على مزيد من الاقتضاب والوجازة، والأغاني. فالأغنية الشعبية أو البارعة في الإتقان، عند النقاء الكتابة والشفوية، تظهر، في تاريخ أوروبا الأدبي، بمثابة توليفةٍ تدقل الشعر نقلاً متميزاً.

## شراء عظيم من الوحي والإلهام:

ليست الأغنية أسلوباً شديد التماسك والترانس، بل على نقيض ذلك، إنها مدموغة بتنوع عظيم. ففي العصور الوسطى، مثلاً، نمت نمواً موازياً في أغنيات المآثر والمفاخر التي تنتمي إلى الملاحم، فهي إلهام غنائي عشقي؛ وفي أس فن المنشدين القروسطيين المتجولين [أو الشعراء الجوالين Troubadours] التي انتشرت في مجمل أقطار أوروبا، وقد تم الإحساس بها، خاصة، لدى الشاعر الليمبورغي [من إقليم ليمبورغ في هولندا] هيدريك فان فيلديك؛ فهو في نتاجه الشعري الذي نظمه ما بين (١١٧٠) و(١١٩٠)، قام بدور وسطي ما بين التقليد البروفنصالي الفرنسي والـ «مينسانغر» Minnesanger الألمانين.

طوال عصر النهضة [القرنين ١٥ و١٦] وخلال القرن السابع عشر، تسكنت نوعيات كثيرة من الأناشيد والأغاني. ونعم التشيد الديني بتسمية عظيمة: فالشعراء، من كاثوليك وبرتستانتي على السواء، نظموا أناشيد يجدون

فيها إلهم وإيمانهم. وشكّلت أيضاً الحوادث التاريخية مصدر إلهام له أهميته. وهكذا، في البلاد المنخفضة الشمالية، أدت حركة الإصلاح والقمع التي نجمت عنهما إلى إنتاج أغاني الشهيد، وجمعت في ديوان «مضحية الرب» (١٥٦٢). والنشيد الوطني الراهن لملكمة البلاد المنخفضة «أغنية مسيحية جديدة» تم تأليفها في مطلع عام (١٥٦٨)، ويذكر النشيد بإخفاق «حملة نهر الموز»، وفي الحين نفسه، يلبث نشيد ابتهال، ومرافعة دفاع في ذهن الشعراء الفصحاء. ونحن هنا في صدد خليط فريد من نوعه تماماً، وفي صدد النشيد الوطني الوحيد الذي لا يتحدث عن مآثر مجيدة، بل عن إخفاق وهزيمة.

ومن جهة أخرى، ازدهرت أغنية العشق، التي دمغها بوسمه روح البلاط [الملكي] وهي أغنية زاولها أنباء ومؤلفون عظام، كما فعل الفرنسيان: كليمان جانوكان Clément Janequin (نحو ١٤٨٠-١٥٥٨)، وبيير دو رونسار Pierre de Ronsard (١٥٢٤-١٥٨٥) وأخيراً، تَبَّت التقليد الشعبي حضوره في أغنيات تزدان بمواضيع متنوعة تصاحب الحياة اليومية، كما هي أغنيات الشراب، أو أغنيات الأعراس، أو أغنيات الجنود، أغنيات الهجاء، أو أغنيات مهددة الأطفال.

ويرتدي ثراء الأغنية الشعبية هذا مظهراً يُثير الاهتمام وخاصة في اليونان. وتشكل فيها اللغة الشفوية بأبياتها الشعرية، حتى القرن التاسع عشر، ممارسة يومية، فبنت بذلك ثقافة على هامش الكلام المنطوق المطوّر، وعلى هامش التقليد العلمي والأكليروسي. وفي هذا المنظور بالذات، تميزت على نحو متدرج، وانطلاقاً من القرنين ١١ و ١٢، عدة نماذج للأغنيات. وإن حياة البلاط لمستبدي آسيا الصغرى أثارت ازدهار أغنيات ملحمية تمجد القوة، وقيمة الحكام الأوائل وعظمتهم، وروت مجاباتهم الإمبراطور، ونضالاتهم على مسلمي الغرب les Sarrasins وتجاباتهم مع المخلوقات الأسطورية (التنانين والوحوش التي تجسد عداوة الطبيعة) وحتى مع الموت.

من هذه الأغنيات، المدعوة «أكريتيك» akritiques [أي أغنية يونانية إبان الاحتلال التركي]، سوف تلد الموشحات الغنائية ballades التي - باستنادها

على خلفية أسطورية - تصف التصرفات البشرية. وهناك مجموعة أخرى من الأغنيات وتدعى «كليفتيك» Klephtiques [أغنيات المقاومة المسلحة] التي ظهرت في القرنين ١٨ و ٢٠. وهي تمجد البسالة لدى قُطَاع الطرق أو المجموعات اليونانية المسيحية المسلحة - الـ كليفْت - في كفاحهم ضد الأتراك الألبانيين. وطوال هذه القرون كلها، كانت أغاني النواح، lamentations، الرثاء، الأعراس، الحب، الهدوء، تتكون من المنحى ذاته لتقليد يرتبط بالأرض، وقلما تجتذبه الماورائيات، ويقوم بالأحرى على الواقع الاجتماعي.

في ألمانيا تُعرب تماماً أغنية «الليدة Lied» [أغنية شعبية] عن تعقيد كتابة الأغنية. ولعلّ أغنيات الليدة قد كانت تراثيل دينية، أو أغاني عشق أو هجاء؛ وقد ظهرت منذ العصر الوسيط، وتطالت حتى القرن ١٩، وأذاع شهرتها موسيقيون كمثل شوبرت، وشومان، وبزاهمز؛ وكذلك فعل شعراء مثل أوبيتز، ونوفاليس، وبزنتانو. ومن الممكن تمييزها حسب المواضيع المطروقة: أغاني تاريخية، اجتماعية، ما وراثية، رحلاتية (أناشيد كارمينا بورانا)<sup>(١)</sup> إلخ... وبمقدورنا، أخيراً، أن نصنفها حسب مصدرها، وطابعها الشعبي، وإعدادها الفني، فيما نأخذ في الحسبان مؤثرات متبادلة ونتائج العدوى والتداخل.

تطورت في العديد من الأقطار أشكال نوعية للأغنيات، على نسق الفلامنكو (Flamenco) في إسبانيا، أو الفادو (Fado) في البرتغال. وهناك أغنية تتسم بأهمية خاصة وهي: الموشح الغنائي (Ballade) الإنكليزي. وإن تعريف هذا الأسلوب قد أثار الكثير من المساجلات والمناقشات. ففي «الموشح التقليد الغنائي» (١٩٣٢) اقترح غوردون هول جيرولد ما يلي: «الموشح الغنائي أغنية فولكلورية تحكي حكاية نافذة تُتدَد على الوضع الأساسي المؤسف، ودرويتها تاركة سلسلة الحوادث تجري طوال المقال، ودرويتها بوجه موضوعي، بمعزل عن التعليق أو التدخل أو التحيز Partipris الشخصي».

(١) تمتُ بترجمة هذه الأناشيد؛ ونشرتها مجلة الحياة الموسيقية التي تصدرها وزارة الثقافة وذلك في عام (٢٠٠١)، العدد ٢٥ ص. ٢٣٩-٢٧٢ [المترجم].

وتجدر بنا إقامة تمييز ما بين الموشحات الغنائية الشعبية المغلفة المعدة حتماً للغناء، والموشحات الغنائية التي لبث يكتبها شعراء يتقيدون بروح الأسلوب، ولم يؤلفوها، بالضرورة، لكي تُغنى. وهناك موشحات شعبية تم تداولها في بريطانيا العظمى انطلاقاً من نهاية القرن ١٨. ومذ الفترة الرومانسية، بدأت تؤثر بعمق في نتاج الشعراء، مثل وورثز وورث الذي اقتبسها محاولاً أن يقلد لغة أفراد الشعب التلقائية. وفي عام (١٨٩٢)، لم تزل موشحات فرقة الحراسة لمؤلفها كيبلينغ ذات نغمة تميّزت بالمزيد من القساوة، وقد تأثرت بموشح الشوارع، وبالإعراب عن حياة الجندي في المستعمرات.

خلال الفترة الرومانسية، اتسمت عدة قصائد بأسلوب الموشح الغنائي كما في «البخار العجوز» (١٧٩٨) للأديب كوليريدج Caleridge، وفي «السيدة الجميلة دون شفقة» (١٨١٩) للكاتب جوهن كيتز John Keats. لكن أشهر موشح من جميع موشحات القرن التاسع هو، دون جدال، «موشح سجن ريدينغ» (١٨٩٨) للكاتب أوسكار وايلد Oscar Wilde. أما في سكوتلندا، فمارست الموشحات على الشعراء تأثيراً مشابهاً: «الزمان القديم الجميل» للشاعر بورنز Burns؛ ولا يزال هذا الموشح حتى أيامنا هذه أغنية تقليدية تُعيد رأس السنة الجديدة. وقد أنتج والترسكوت سلسلة من الموشحات السكوتلاندية تحت عنوان: «أغنيات التخوم السكوتلاندية» (١٨٠٢-١٨٠٣).

### الأغنية السياسية في عقد الثلاثينات

أخذت أغنية الحانة تظهر ما بين الحربين ونعمت بتطور عظيم. وغالباً ما ارتدت مظهراً واقعياً، كما لدى كووس سبينهوف (١٨٦٩-١٩٤٥) الذي كتب، في البلاد المنخفضة، أعمالاً ميلودرامية [ميلودراما: تمثيلية عاطفية مؤثرة] لها من النبوة ما هو مباشر وشعبي. وفي ألمانيا حيث ازدهر بصورة أخص أسلوب هذا التعبير، استعاده بعد حين مؤلفو المسرحيات الذين أدخلوه في نتائجهم ليجمعوا منه وسيلة للمشاقفة حيال سير عمل المسرح تقليدياً ووسيلة لسلح سياسي.

وشرّح هذه الطريقة الأنيب فرانك فيديكيند وكان كاتباً ومُغنياً؛ وتبعته، بعد قليل شخصيات هامة من المسرح الألماني: بيسكاتور، وتولير، وبريخت. وحسب عقلية المسرحيين هؤلاء، فإن دمج أغنيات شعبية ظل يسعى إلى اجتذاب المتفرجين من منبت شعبي، فيما أتاح اللجوء إلى الجاز إثارة ذكر العالم الجديد والتقدمي في أمريكا. وهكذا، في مسرحية أرست تولير: «هيا! فنحن نحيا!» (١٩٢٧)، كانت تسهم التكنولوجيا، والراديو، وموسيقى «الإيقاع السريع» في خلق جو من العصرية المؤلمة في ألمانيا وهي على قيد بلبله سياسية شديدة عقب حوادث التهديم وصنوف الإذلال الناجمة عن الحرب العالمية الأولى.

أما برخت فرأى أن دمج الأغنية في النص الدرامي جزء جوهري من المسرح الملحمي. واعتبر هذا التكامل عنصراً مهدئاً يُسجل حيناً من الراحة في النص، ويخلق تأثيراً تباعدياً distancing إذ يحث الجمهور على أن يتخذ موقف تفكر هادئ إزاء جملة الحوادث على خشبة المسرح. وراح برخت يعمل متعاوناً مع عدة مؤلفين موسيقيين، ومنهم: هانس أيسلر، وكورث فايل، اللذين كانا يمثلان تصوراً موسيقياً يدمج لغة الجاز وينبذ أسلوب مالمير وشراروس؛ وذلك للمزيد من الوضوح والخفة في التعبير.

أنج برخت وفايل Weil أصنافاً من الأوبرا القصيرة كمثل «ماهاغوني» (١٩٢٧-١٩٢٩) و«نهاية سعيدة» (١٩٢٩). بيد أن نتاجهما الأوسع شهرة هو «أوبرا أربعة فلوس» (١٩٢٨). وسعياً منهما إلى تقادي كليشيات الأوبرا التقليدية، أدرجا فيها موشحات غنائية للشاعر الفرنسي فيون (Villon) [القرن السادس عشر] وكيبلينغ. وكانت الأغاني تؤدي إلى أسلوب عنيف يتوخى عزل الكلمات عن الموسيقى. وظل انتقاء المغنين من المسارح والحانات يفوق الانتقاء من الأوبرا. وإحدى مغنيات برخت البارعات، وتدعى لوت لينيا، وضحت بشكل ذي دلالة، أنها انتُخبت لتمثل في المسرحية، لأنها كانت تجهل الموسيقى. وذلك لأن برخت أراد متعمداً الزوف عن أسلوب الأغنيات المشفوع بالمسرح البرجوازي التقليدي. فكان عليها أن تتميز تماماً عن الحوار، وتقوم بدور تفسير للنص، فيما ترتب على المعني أن يقوم بعرض لتسلسل الحوادث أكثر من عرض ما تتصف به مشاعره.

## التنوع المعاصر:

مذ الحرب العالمية الأولى، تقي تطور الأغنية، التشجيع من جراء ظهور تقنيات البث السمعية / البصرية ، وجرى ذلك على نحو متدووع، وراح تفوق أهمية ما هو إنغلو / ساكسوني يفرض نفسه، في أعظم الأقطار الأوروبية. بيد أن الهويات القومية لم تطمس من جراء هذا التفوق.

لا يستطيع المرء أن يسمع غناء جاك بل دون أن يطرح على نفسه مسألة الجنسية البلجيكية. وبث كل من براسانس، وترينيه، وفيريه، في النصوص الشعرية حياة جديدة، مع دمج هذه النصوص في الموسيقى والغناء. وأقامت أغنيات تيودوراكيس حلقة وصل ما بين يونان الأمس ويونان اليوم. وصارت أغنيات أوكوديافا أدوات للمناقشة حول الأيديولوجيا السوفييتية الرسمية. أما باكو إيبانيز، في اسبانيا، فراح يذو في أغنياته بشعبه المقهور.

وُلد جاك برل (Jacques Brel) في العاصمة بروكسيل (١٩٢٩-١٩٧٨) ولبث يتغنى على نحو متناوب، بالحنين إزاء المسحة الشعرية في المشاهد الطبيعية والكائنات البشرية في «البلد المنبسط السهل» (١٩٦٢)، وبصعوبة الحياة: «التشيخ» (١٩٧٧)، معرباً عن انقشاع الأوهام وتباريح الحب: «متركيني» (١٩٥٩)، وعن النزعة الواقعية في حياة سخية لا كايح لها: «أمستردام» (١٩٦٤)؛ بل أيضاً عن تفاهة الحياة البرجوازية المتواضعة ذات الأفق المحدود: «البرجوازيون» (١٩٦٢).

نظم جورج براسينس (Georges Brassens) (١٩٢١-١٩٨١) قصائد تزدان بنبرات تناهض الأعراف والتقاليد، وتتميز بنغمة شعبية. كان مؤلفاً موسيقياً ومغنياً يمنح الأغنية الفرنسية إشعاعاً عظيماً مع أغنياته: «الغول»، و«الأوفرتيا»، وأيضاً «الرفاق أولاً».

أما ليو فيريه (Léo Ferré) الذي وُلد في مونته كارلو عام (١٩١٦)، فقد كان أديباً بأصالة التعبير، وروائياً؛ فنشر «بونوا اليوس» (١٩٧٠) حيث مزج نزعة هلوسة الأحلام (Onirisme) بالنزعة الواقعية. وكان شاعراً فذ البراعة في الكلمة، وإحساساً بالصورة، جعلاً منه متابعاً لمذهب السوريلانية، وقد برع

في تجديد المواضيع الغنائية عن هروب الزمان، والموت والتمرد؛ وتعنى بالحب والفوضى التي يُعرفها بوجه موفق جدا، في «وصية فونوغراف» (١٩٨٠) بأنها «صياغة اليأس السياسية». ومؤلف موسيقي، تُمسّس بالأساليب كلها مشفوعةً بجميع الإيقاعات، والتقاليد الشعبية حتى «الأوراتوريو» Oratolio هذه: الموشحة الدينية التي نظمها منطلقاً من «أغنية المحبوب العيس» للشاعر الفرنسي أبولنير (Apollinaire).

ولكونه معجباً بالشعراء الكبار، ساهم في الكشف عنهم لدى الجمهور بفضل اقتباسه بالموسيقى للعديد من نصوص روتبوف، فيون، بودلير، فيرلين، رانمو، أبولنير، أراغون. وهو في نهاية المطاف، المعبر الفذ بصوته الأخاذ وبحضوره المثير للشاعر. وتدرج بعض نصوصه في عداد قصائد القرن العشرين العظيمة. وإن تفرج الكلمات والصور، الذي يسهر بوسمه تعابير فيرته ويتجلى في هذه الفقرة من هذه القصيدة «من الألوان الفرحية جمعا»:

«من جميع الألوان قاطبه  
من الأصفر إلى عرض البضاعة  
حين تلبث العقول في زيغان  
وعندما يقنسمها «فانسان»<sup>(١)</sup>  
وحينما تقلب الفيدرينه  
من التساء الأصفحه  
كما تنقلب الكربة أمام الحقيقه  
من الأصفر في الرياح  
حين يذغب اللقاح  
وحين تأزف الساعة الدقيقه  
وترقص خلايا النحل من الدوك رقصه  
وحينما تضع مَرّوها نحلّة من النحل

(١) لسم علم: Vincent.

وعندما نَحِين ساعات فُرز العسل  
ومنى نبدو الوثيمة الخبيثة  
هابطة من جَدِّك السماء  
نُكي نضحك أخيراً ضحكة خرقاء  
في مَنجَر البضاعة العقيمة».

[قصيدة خالية من أي تَدَقِيظ: المَرَجَم]

ما بوسعنا أن ندعوه الأغنية الشعرية قد ازدهر أيضاً في اليونان. وبعد أن وُلدت عقب الحرب العالمية الثانية، حظيت بازدهارها الكامل انطلاقاً من سنة (١٩٦٠) بحثاً من مؤلفين موسيقيين: مانوس هانجيداكيس (من مواليد ١٩٢٥) ولاسيما ميكيس ثيودورليس (ولد عام ١٩٢٥). وباعتمادهما تقليد اليونان الموسيقي، اقتبسا إلى الموسيقى نصوصاً شعرية نظمها كلاهما ذاتياً أو استمداها من شعراء الأجيال السابقة (سولوموس، بالاماس، كاريوناكيس) أو من شعراء معاصرين لهما (سيفيريس، إيتيس، ريتسوس). ومنح هذا الاقتباس الموسيقي نتيجة حميدة جعلت الجمهور الكبير يتألف مع الشعر الحديث، قائماً بعمله، نوعاً ما، كعمل تفسيري. ومن جهة أخرى، إن هذه الأغنيات، خلال الحكم الديكتاتوري، وفيما لبثت تتقل مضموناً قومياً بكامله، ومضموناً سياسياً، قد شكّلت وسيلة كفاح عليّ القهر والاستبداد. أما الجيل الجديد من المؤلفين الموسيقيين - ومن بينهم: يانيس ماركوبولس، يانيس سبانوس، نيونيسييس سافو بولس، كريستوس ليونديس - (وهم يلتزمون بهذا التقليد)، قد أفلحوا في تطويرهم طريقة أصيلة، وبشكل أخص حريصين على المواضيع الغنائية عن الحب والطبيعة.

في الاتحاد السوفييتي، وخلال فترة بكاملها، احتلت الأغنيات الجماهيرية الرسمية مكانة مهيمنة. ومنحت الموسيقى دوراً هاماً فُكرست مهمتها العاطفية لقيامها بتأثير على الفزعة النفسية لدى المستمعين. وغالباً ما تُلخص الكلمات، البسيطة والمقتضبة. في تعابير قريبة من الشعر الشعبي، فمن شأنها أن تُرسخ في ذاكرة جمهور العامة. أما النص الذي تكبده الموسيقى، والمسلوخ عن ميزة شخصية، فهو يُصمّم بقصد ضم السكان في

شعب سوفيتي واحد. وفي ختام عقد الخمسينات، ولدت أغنية مؤلف يناوي هذا التقليد. وفي ما كان يدعى أغنية «درع الشاعر البطولي»، تتلخص الموسيقى في مواكبة دون محسنات بالقيثارة وتشدد على مضمون النص الذي غدا مثقوفاً بأهميته. ولم يتطور التصميم هذا على خشبة المسارح، لكنه برز إبان اجتماعات اتسمت بخالص الود.

ومن ثم، تراجع المنحى المهني إزاء صدق الهواة. ولم تُعدْ هذه الأغنيات لتجماهير اللاشخصية بل للأصنقاء، بل لمن تم تثقيفهم. فعدا الفرد والفردية السمة الثرية المسيطرة لهذا النمط من التعبير الذي يقومون بتجديد جملة مواضيعه وأساليبه. وقد استمدت أغنية «درع الشاعر البطولي» إلهامها من الأساليب التي نبذها التصور الرسمي، على غرار الأغنية العاطفية الحضرية، والأغنية العاطفية البوهيمية، وأغنية السوفييتين، وتقليد الحكايات الصغيرة الشفوي. وثمة ثلاثة أسماء توضح هذا المنحى من الثقافة السوفييتية: ألكسندر غالينش (١٩١٩-١٩٧٧) مؤلف أغاني / مشاهد للقدح والهجاء؛ فلاديمير فيسوتسكي (١٩٣٨-١٩٨٠) الذي قدّم، في أغنياته المودولوجية مروحة كاملة من أوصاف شخصية لمواطنين سوفيتيين؛ وبولات أوكودينا (من مواليد ١٩٢٤) وقد ظهرت أعماله بشكل قصائد غنائية على طريقة الأغنيات العاطفية الحضرية.

لم تقتصر الأغنية الأدبية على هذه البلاد وحسب. فقد شكّلت ظاهرة عامة في مجمل أقطار أوروبا. ففي إسبانيا بوسنا أن نذكر بصورة خاصة: خواكيم دياز، وماري تريني، وأليير توكورتيز الذي اقتبس إلى الموسيقى قصائد حديثه العهد جداً (كوفيدو، غونغورا) أو قصائد من الزمان الراهن (ألبيرتي، سيليا، بلازدي أوتيرو...)

في هولندا، نقلت الأغنية في غالب الأحيان فكاهة ظريفة تبرز العناصر المأساوية في الحياة اليومية، كما هو الأمر في نتاج الأديبة أني شميدت (من مواليد ١٩١١). وظهرت في إيطاليا، منذ ختام الحرب الأخيرة، جملة جديدة من المغنين / المؤلفين / الموسيقيين، ويُدعون الـ «كانتاتوري Cantatori» [أي: المغنين]. وينتمي إلى هذه الجملة باولو كونتيه Paolo Conte.

## غارسيا لوركا (١٨٩٨-١٩٣٦)

«نستأ إنساناً، ولا شاعراً، ولا ورقة، بل قبضة  
قلب جريح يستشعر ما وراء هذي الحياة».  
(فرديريكو غارسيا لوركا Lorca Federico Garcia  
شاعر في نيويورك)

### لوركا: أسطورة وواقع حقيقي:

كان بابذو نيرودا يقول إن ثمة لوركا مزدوجاً، لوركا الأسطورة ولوركا الحقيقي: وبغية دراسة آثار فيديريكو غارسيا لوركا الأدبية، لابد، دونما شك، ألا ينساق المرء إلى جو الخرافة التي يغذيها الشاعر بذاته وتحيط، منذ البداية، بحياته ونتاجه الأنبي، والتي عززها موته العنيف في الثماني والثلاثين من عمره. فإن إعدام الشاعر ونشنت كتاباته الأصلية إبان الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦) يفسران سيب افتقادنا حتى الآن طبعة كاملة لعمل هائل، ولماذا تظهر مجدداً كتابات له أصلية ظهوراً منظماً.

وُلد لوركا في أسرة من البرجوازية المتوسطة، وأمضى سنواته الأولى في سهل غرناطة Granada: وهناك تلقن الطبيعة، والأعراف، والأغنيات الشعبية التي سوف تنعكس في عدد وفير من صفحاته. وفيما بعد، جمع ونسق بضع أغنيات فولكلورية من غرناطة؛ ولعل هذه هي أغنيات قد قُدت في أيامنا لو لم يفعل ذلك. وإن دروس الموسيقى التي تلقنها في طفولته، وحساً شديداً بالإيقاع والتغام، وصداقته للمؤلف الموسيقي مانويل دي فالّا، إن كل هذا قد دعاه إلى عدم نسيانه أبداً، حين

يكتب، بُعد بيت الشعر المتسم بالنغم والإيقاع. وفي مدينة غرناطة، باشر لوركا دراسات الحقوق والآداب والفلسفة؛ وفيما بعد، مكث في «مقر الطلاب» بمدريد حيث التقى بكتاب آخرين وبمفكرين سوف يُشكل معهم ما قد دُعي «جيل الـ ٢٧».

### لوركا الشاعر:

منذ أعمال لوركا الأولى: «نيوان قصائد» (١٩٢١)، «أغنيات» (١٩٢٧)، «قصيدة الأغنية العميقة» (١٩٣١)، نستشف نزعات شعره الثلاث: التقليد، التجديد، المنحى الشعبي، أو بتعبير أخرى: التقليد المتسم بالعلم، التقليد الشعبي والطلايعي. وهذه النزعات المتبادلة، المنغمة، المهيمنة على نحو دوري متبادل، سوف تواكب آثاره وتلازمها، متأقمة فيما بينها وبالتبادل، فتفتح في خلقها هذا العالم الشخصي والغامض، حيث الحب والشهوات، والاستلاب والموت، تتجلى أو تتوارى، تتأكد أو تتنافى.

ونجد أفضل مثال على التقليد الأريب البارح في «سونيتات الحب»، هذا العمل الذي باشره لوركا عام (١٩٣٥) ولم يُنجزه. وأحياناً ما يُعنون بـ «سونيتات الحب الغامض»: وهنا تلميح مباشر إلى موضوع بات مذكوراً عند القديس حنا الصليبي Jean se la Croix (١٥٤٢-١٥٩١) في قصيدته: «ليل النفس الغامض» وهذه هي قصيدة لوركا:

### سوناتا الشكوى اللطيفة

«أخشى أن أفقد روعة ناظرِيكِ

ناظرِي كَمثالٍ

وهذه التبرة التي يأتي بها

ليلٌ من ليالٍ كمرءٍ

وقرب صدغي يدعها

فهي نَفحةٌ من سَذاك  
 وهي الفريدة من عبيرك  
 ولست على العذوة هذي وفي اكتاب  
 سوى جذع دونما أغصان  
 والأشد كبريحا لي من العذاب  
 ألي أفنقد الزهرة والثياب  
 وأفنقد غضار التراب  
 قد يفوت مني دود العذاب  
 إن كنت الكنز الذي أكنه في سريري  
 وصليبي العذب وما غرق في من أوصاب  
 وإن كنت لجلالك كلباً من الكلاب  
 واحسرتاه! فاحفظني بالخير قد تحصنته لي  
 ولكي نهرك بالحسن والجمال نَمَمِي  
 هذه الأوراق، فأليك  
 من خريف أمسى في يباب!

(غارسيا لوركا: «سونتاف الذهب الغامض»)

كان التقليد الشعبي والفولكلور في الأندلس مفتاحاً آخر لشعر لوركا، وبخاصة في «قصيدة الأغنية العميقة»، وفي ديوان «أغنيات عجزية إسبانية» Romancero Gitano (١٩٢٨)؛ وبهذا الديوان بلغ لوركا النجاح. بيد أن الشعبية المحيطة به، ولم يكن للشاعر أمل فيها، بانت بسرعة خانقة: فقد رأى نفسه سجيناً لموضوع لم يدرك القراء منه كامل البعد الرمزي. فالجيتان Gitanو [أي العجزي] يثبت قبل كل شيء النموذج القديم «للمضطهد»، «للمهمس». كذا قال لوركا أكثر من مرة مُعرباً عن تعاطفه مع المستضعف،

أكان عَجْرِيًّا أو زَنْجِيًّا أو يَهُودِيًّا. وإن قَرَأَ عَينِدين، في ذاك العَصر والآن أيضاً، يَقلِّصون تعبيرية *expressivité* هذا الكتاب وسمته الجمالية، إذ لا يرون فيه سوى عَجْرِيٍّ ومأساة عالم الأندلس.

أحد هؤلاء الرومانسيروس أي: الرومانسيورو [المُنشد الإسباني] *الدوماشي somnambule* [النائم وهو ماش] <sup>(١)</sup> يجمع المواضيع الشعبية، العزيزة على لوركا، واندفاعاً حاداً إلى التجديد، وعلى شيء من الفزعة السوربالية، يتيح للكاتبة أن يصف مشهداً حيث تختلط حقيقة الواقع والكابوس في الحلم. فالأشخاص، والضجيج، والكلمات، وكل شيء ينغمس في ضباب أخضر لا يكشف إلا نفاً من قصة حب، وملاحقة، وموات. ثم يسعى العَجْرِيُّ الجريح إلى مكان هادئ لكي يلفظ هناك أنفاسه الأخيرة متوخياً لقاءً أخيراً مع حبيبته الغالية التي تظل منكئة على عذوة بئر، وتبدو مينة هي أيضاً، أو لعلها شُهكة وحسب، من جراء الانتظار. وإن منشود العَجْرِيِّ المزدوج سيكون عبثاً، فالموت وحده لا يزال أكيداً.

من حزيران / يونيو ١٩٢٩ إلى آذار / مارس ١٩٣٠، أقام لوركا في الولايات المتحدة وفي كوبا. وقد ترجم لوركا التأثير العاطفي المباشر الذي تركته فيه ملاحظة المجتمع الأمريكي الشمالي في: «شاعر بمدينة نيويورك». وفي هذا الكتاب، الذي نُشر عام (١٩٤٠)، يبقى تأثير نزعة السريالية تأثيراً جلياً. ومع ذلك، ولئن بقي الابتكار المتأتي من الصدفة، والمنحي الأوتوماتيكي النفسي، مستمرين في هذه الصفحات، فإن لوركا لا يتورط البتة في استخدامه الميكانيكي الخالص للتقنيات الموالية للسوربالية. وهنا لا يزال كل شيء اختياراً متعمداً. وإن وجهة النظر المميزة بالأكثر هي الوجهة «الأوروبية» إزاء جهنم «وول سكريت».

شاهد لوركا «الخميس مساءً»، أي مسرحية نيويورك عام (١٩٢٩)؛ وعرف الشوارع التي سلّخت عنها إنسانيتها، والنوافذ حيث - كما قال هو -

(١) من نحت الأديب أحمد حسن الزيات [المترجم].

لم يعد لأحد وقت أن يرى مرور غيمة في السماء. وبالتالي، سوف يكون المنحى الأوروبي المعارض لأمريكا، هذا المنحى العوالمي [الكوزموبوليتي]، إحدى ميزات نتاجه الأدبي. وفي العديد من القصائد المكرسة لقضية «السود»، أعرب الشاعر، مرة أخرى، عن تضامنه مع الزنوج المقهورين. وفي الجزء الأخير من الديوان، الجزء الذي دُعي على نحو بليغ الدلالة: «هزيمة صوت الحضارة»، راح يستذكر بحنين أوروبا التي رُمز إليها بمدينة فيينا. واختلطت التلميحات إلى حب مفقود بذكرى مشهد طبيعي ينغمس في الكآبة.

### لوركا مؤلف مسرحي:

ينعم لوركا المؤلف المسرحي بمواهب لوركا الشاعر ذاتها: حدس، تنوع الأساليب والموارد، الاهتمام بعصره، إعراب عن مشاعر وعن أوضاع تشمل العالم. وتتواجد ثانية مواضيع قصائده في نتاجه المسرحي أي: التوق إلى أن يُحب، استلاب الغزلة، تهديد الوفاة الصامت، النزاع ما بين الحرية والسلطة. فبرز، منذ مسرحيته الأولى: «أذية الفراشة» (١٩١٩)، التجاؤه ما بين الحلم وحقيقة الواقع، التجاؤه الأساسي في جميع مسرح لوركا. ومذئذ، وعقب بضع مسرحيات من أجل «غينيول» Guignol، تبنت أساليب وصنوف من القلق جعلت من هذا المسرح استثناء في المشهد العام للمسرح الإسباني خلال ذلك الزمان.

في عام (١٩٢٥)، كان نجاح مسرحيته «ماريانا بينيادا» (بطلة الحزب الليبرالي التي أعدمتم في غرناطة سنة ١٨٣١ لأنها طرزت راية من أجل المتمردين) وفيما بعد بيضعة أعوام، تبعه نجاح «عرس الدم» (١٩٣٣)، فهذان النجاحان جعلتا من لوركا مؤلفاً مسرحياً يجدر به نهائياً الاحترام. وكمثل «عرس الدم»، أنت مسرحية «يرما» Yerma (١٩٣٤) ثم «بيت بيرناردا آلبا» (١٩٣٦) فهما مأساتان تثيران ذكرى عالم الفلاحين. ومكث الموت فيهما دون انقطاع، بطريقة أو أخرى، المنفذ المحتوم بالنظر إلى أفراد

يرومون حياة كمالٍ نزيهة عن كل مراعاة. وكانت غالبية الأشخاص من النسوة (ولإحدى مسرحياته الأساسية عنوان ثانوي «مأساة نساء في القرى الإسبانية» وهن اللواتي يرمزن، (على غرار العجر والزنوج في آثاره الشعرية)، إلى الكائنات المهمّشة والمقموعة opprimés، هؤلاء الذين يستسلمون دون أن يذعنوا من توقعهم الملحاح إلى الحرية.

ثمة عملان آخران، ثم ينجزا وصدرا عقب وفاته، أي: «كوميديا دون عدوان»، و«الجمهور»، وهما عبرَ البحث عن الأسلوب، وبمواضيعيتهما [أي بجملة مواضيعيهما thématique] المجردة بمقدار أوفر، واللامادية بمقدار أشد، يُبدیان مدى فيض الكمال الذي ارتقى إليه.

## سيفيريس (١٩٠٠-١٩٧١)

«ما الذي كسعى إليه نفوسنا، في أركانها....»

(جورج سيفيريس، George Séferis)

من بين شعراء جيل الثلاثينات الذين رقدوا المقال الشعري اليوناني بدم جديد، وأخرجوه من مأزق الشعر التقليدي، جورج سيفيريس هو الذي احتل مكانة متفوقة: ونال جائزة نوبل في عام (١٩٦٣)، وترجمت أعماله إلى غالبية اللغات الأوروبية. وقد وُدد سيفيريس في مدينة سميرنا (مدينة إزمير الحالية) سنة (١٩٠٠)، ودرس الحقوق في باريس (١٩١٨-١٩٢٤) وزاول المهنة الدبلوماسية حيث تخطى رتبها حتى رتبة سفير. ومات في أثينا عام (١٩٧١).

### شخصيته الأدبية:

إن السنوات التي قضاها سيفيريس في باريس كانت سنوات حاسمة في تكوين شخصيته الفنية. وعقب أن سحره شعر فاليري (وقد قرأه للمرة الأولى عام ١٩٢٢، قبل «مشاجرة» الشعر الخالص) فمن الطبيعي أن تنسجم منشوراته الشعرية الأولى ومنها: «دور شعري» (١٩٣١)، و«الحوض» (١٩٣٢) بالسمة المميزة لتأثير الشاعر الفرنسي.

لعلنا من غير الصحيح التأكيد أن نتاج هذه الفترة يُشكل النسخة اليونانية من شعره الفني الخالص. ولا جرم أن مثل هذا التأكيد ينحو إلى إسدالنا ستار الصنت على القصائد «اللائقية» في «ستروف Strophe أي الدور الشعري»، وكذلك على عدد من القصائد من هذه الفترة ذاتها، والتي نظمها تحت تأثير نصراء الرمزية الفرنسيين (وعلى نحو جوهرى، تأثير لافورغ وكلونديل)

ونشرت فيما بعد، مع قصائد أخرى من فترة متأخرة بمقدار أكثر، في ديوانه الشعري الثالث «دفتر دراسات» (١٩٤٠).

لكن، وحتى ما بين أهم القصائد في تلك الفترة من الشعر البحث («كلمة شهوانية»، «الخران»)، لا نجد مسألة المطلق الفني. وأبيات الشعر في «كلمة شهوانية»، وهي دراسة شعرية عن موضوع الحب / الزمان، أبيات تَكُنْ أفضل أحيان الشعر اليوناني، وتُشكل نشيد الإبداع لبيت الشعر اليوناني «الديكابنتا» الذي يعتمد خمسة عشر مقطعاً (Décapenta)، والتاريخ العظيم الأخير للشعر اليوناني الحقيقي.

إن الجهد الذي بذله سيفيريس لكي يبلِّغ شعراً متاعماً قدر المستطاع، ولئن جازف بشعر مُستغلق، وكذلك حبّه لما هو ملموس وواقعي قد توافقا في ديوانه «الخران»، ولكن دون أن ينعدم. هذه هي الظاهرة التي وصفها تاكيس سينوبوليس حين تكلم عن «وجهين متناوبين» في الشاعر والقصائد «المنفتحة» و«المُنغَلقة» لدى سيفيريس. ولا بدّ أن يُعزى أحد أسباب هذه الظاهرة إلى ازدواجية سيفيريس الأعم ما بين نزعات مزاجه الموالى لمذهب الفردانية individualiste والنزعة الاجتماعية.

وثمة مفتاح آخر لقصائده «المُنغَلقة» وينبغي السعي إليه في بعض الجذور التي يحافظ عليها الشاعر مع النزعة الرمزية الفرنسية. وفي آخر المطاف، إن هذه الازدواجية - وهي في تجلياته القصدوى مسؤولة عن الأوهان الملاحظة لدى سيفيريس - شكّلت في الحين ذاته أحد ينابيع قوة تعبيره. وفي واقع الأمر، إن أغلبية أفضل قصائده، أكانت «منفتحة» أو «المُنغَلقة» هي القصائد التي من أجلها ترجع شدة عنصرها المُهيمن إلى تصادم هذا العنصر بالنزعة المعارضة والكامنة في داخله.

### نهضة الشعر اليوناني:

ولئن أدى ديوانه «دور شعري» إلى تكريس سيفيريس، في اليونان، بصفته شاعراً متفوقاً، فإن مؤلفه «ميثولوجيا» (١٩٣٥) هو الذي فرض هذا الألييب كشاعر عصري يُساهم في نهضة الشعر اليوناني. وليس فقط بيت

الشعر الحر في هذا المؤلف هو الذي شكّل التحرر الفعلي الأول لبيت الشعر اليوناني من الأسلوب الشعري المُقَفَى؛ بل هو توسل الشاعر بالأسطورة السحيقة القدم - وهو سعيٌ يختلف عما فعل البارناسيون - وهذه الرؤية الشاملة بمقدارٍ أوفر، هما اللذان يمنحان هذا النصّ طابعه المؤسّس. ويتألف هذا النتاج الشعري من أربع وعشرين قصيدة تبث الحياة مجدداً في العديد من الأشخاص، القدماء والعصريين، في بُعد تطوري لغوي / تاريخي (diachronique) يضع جنباً إلى جنب اللحظة القديمة واللحظة الحديثة. وإن «المنهج الأسطوري» لدى سيفيريس يشبه منهج ت.س. إليوت في «الأرض اليباب»، مع أن لجوء سيفيريس إلى الأسطورة ظل، بكل وضوح، على مزيد من التجانس. ورغم اللون اليوناني الكثيف الذي يعطيه كل من الجغرافيا واختيار الأشخاص، فإن طابع هذا الأثر الشعري أوسع شمولاً بكثير، بما أن موضوعه الأساسي لا يزال البحث عن الإنسان داخل الإنسان الذي يتحكم به القدر. وإن التوق إلى حياة أوفر سعادة «خارج قطع المرمر المحطمة»، وتجاوز البعد الشخصي الذي يميز قصائد فترته الأولى، واستذكار تمزقات بذه يتجانبه الشرق والغرب، فكل هذا يمنح العمل الشعري نغمة مأسوية:

«ما الذي تبحث عنه نفوسنا

وهي رحلات

على ظهران مراكب مُتلفات

نفوسنا المتكدّسة ما بين نسوة صفراوات

ورضى أفراد باكين

نون أن ننعّم بالتسيان

ولا بالأسماء الطائره

ولا بالنجوم التّيّره

يشير سهم الصوّاري إليها

نفوسنا وقد أمست مهترده

من أسطوانات الحاكيات

نفوسنا الموثوقة، عنوةً،  
برحلات حجّ الغائبات  
نفوسنا المدمّمة بنف الأفكار  
بذغات أجنبيات.»

(سيفيريس: «خارج قطع المرمر المحطمة»)

في واقع الحقيقة، ليس استخدام سيفيريس الأسطورة سوى استخدام مأساوي للرمز الذي يستبّقه من مذهب الرمزية. فالتعبير الذي يسم القصائد «الميثولوجيا» تتابع منطقي لتطور الأسلوب الموسيقي في الفترة الأولى وقد فرضتها نزعات الشاعر المزدانة بسمات الواقعية؛ فالشاعر، رغم نظرته التي تنحو إلى الخارج، سيظل «منغلقاً» على ذاته.

يشتمل الديوان «يوميات مركب» (١٩٤٠) على قصائد توضح نزعتي سيفيريس. فالقصائد «المنفتحة» يُستشف منها، بوضوح شدة القلق من الحرب الوشيكة، فيما يضمحلّ أمل السعادة المفقودة، خلال القصائد «المتعلقة»، في مسألة حول الزمان، مسألة تجد الإعراض عنها الأوفر تميزاً في كتابه الـ «بيازا سان نيكولو» [ساحة القديس نقولا]، فذلك تعليق على رأي بروسنت الذي يمدح الوظيفة المُحرّرة للذاكرة. فإن سيفيريس لا يُقاسمه وجهة نظره فهو يرى أن الزمان المفقود من الممكن العثور عليه من جديد.

وتعكس في مؤلفه «يوميات مركب ٢» (١٩٤٤) التجربة التي اكتسبها سيفيريس طوال زوغانات الحكومة اليونانية منفياً في المهجر بإفريقيا الشمالية والجنوبية إبان احتلال الألمان لليونان. وقد اصطدمت مغامرة الشاعر الجوانية بحقيقة الواقع في الحرب ومنحت قصائد هذا الديوان ميزة واقعية تجلت بكونها أقوى ما في آثاره الأدبية. فلامشهد الشعري يتغير في كتابه «عصفور السنّة» (١٩٤٧)، وهو مؤلف من ثلاثة أجزاء، ويشكل مرحلة بليغة الدلالة في تطور سيفيريس الفنية، من حيث مواضيعه [أي جملة مواضيعه الأساسية] ووجهة نظره الأسلوبية، على السواء. وتعايش فيه على نحو متناغم العنصر الموسيقي والعنصر الموالي للواقعية؛ بيد أن هذا النتائج

الأبجي لبثٌ مُستغلقاً. فشكّلت القصيدة المرحلة الأخيرة من أوديسة *odyssee* سيفيريس، مع أوليس، إيلينور، سييرسييه، الذين يرمزون إلى العناصر الأساسية في واقع البشرية الحقيقي.

والعلاقة التي يُقيّمها الرجلان (وهما تجسيد لروح التخطيط الماهر والشهوة الشبقية) مع سيرسييه *Circé* (رمز الأذة الشبقية والشهوة البشرية) هي علاقة وصفت وصفاً غنائياً ومأساوياً في آن معاً؛ وفي سيرورة سيكولوجية تؤدي إلى استيعاء *Prise de conscience* المأساة الإنسانية وإلى تجاوزها في نفس الحين. وتُختتم القصيدة بالعودة البُرُوسية [على نمط بُرُوست] لأوليس العصري إلى الجنة المفقودة، من خلال تجربة مُشرقة تكوّن فيها اصطدام النور المطلق بحقيقة الواقع الأرضي وقد تم تجاوزها لكي يلقى حلّه في اتحاد يدوم بُرّهة من حياة خاطفة باهرة وأبدية.

إن أبيات «عصفور السمنة» *La Grive* توضح أكثر من أية قصيدة أخرى للشاعر سيفيريس ثقته في المسؤوليات الفردية. بيد أن هذا لا يعني أن الشاعر لا يعترف بقوة «الضرورة» والحدود التي يفرضها القدر. و«النظرية الكونية» النهائية لدى سيفيريس، بقدر ما نريد أن نعتبرها من خلال منشور فلسفي، هي نظرية لها مسحة تتسم بملامح الوجودية مع فارق دقيق بل مستدق.

نظم سيفيريس ديواتيه الأخيرين تحت تأثير إضاءات ذهنية خاطفة، غير أن المواضيع المطروقة ظلت هي ذاتها: «يوميات مركب ٣» (١٩٥٥) ديوان القصائد تعرب عن مشاعر ألهمته بها زيارته لجزيرة قبرص، فهي منطقة حضارة هيئنييه كبرى حيث «لا يتبخر كل إحساس كما يتبخر في عواصم العالم الكبير»؛ فالجزيرة قبرص قد أدركها بمثابة مكان «لا يزال الحيّز حيث يقوم بعمله»، فعدت في نظر سيفيريس رمز «يونان مفقودة». وإن أسلوب بعض القصائد من هذا الديوان يُشير إلى أن هذه القصائد تشكل حواراً ما بين سيفيريس واثنين من سنته ومعاصريه، ألا وهما: كافافي وسيكليانوس. فهذه الآثار الشعرية توضح جهوده الساعية إلى تعبير يظل صوت الشاعر وحسب، بل صوت الشعر اليوناني أيضاً.

إن المقطوعات القصيرة التي تؤلف الوحدات الشعرية تشكل «القصائد الثلاث السريّة» (١٩٦٦) وهي قصائد النتيجة الختامية. وكما يوحي بذلك العنوان، نشهد هنا عودة إلى الأسلوب «المنغلق» الذي يتبع التعبير «المنفتح» على نطاق واسع في الديوان السابق. ورغم أن القصائد تشتمل على ما هو جوهرى في مغامرة الشاعر الإنسانية، فإن نفتحها الجافة نفضة مرض الرئو. وتبين أن أبيات الشعر في السنوات الأخيرة باتت ثمره شيخوخة شعرية. وينتهي النتاج الشعري، مرة أخرى بالمرجعية إلى التجربة الموحية، إلى نوع من خاتمة الشعور بمكافأة عادلة في أعقاب حياة شعرٍ مديدة وثمارها وفيرة:

«هلاً ندعو الأطفال، هلاً  
ئيقظفوا الأرمدة وبيذروها  
فكل ما مضى بعدلٍ قد مضى  
وكل شيءٍ لَمَّا يمضٍ  
عليه بالتأر أن ينقضي  
في هذه الظهيرة وحيث الشمس نسمرت  
في كبد الوردة بنووجاتها المنة.»

(سيفيريس: «القصائد الثلاث السريّة»)

### الأثار النثرية:

إنما بعد موت سيفيريس وحسب، برزت أهمية مدى آثاره النثرية وقيمتها. فثمة رواية بعنوان «ست ليالٍ في الأوروبول» (١٩٧٤) كتبها ما بين (١٩٢٦-١٩٣٠)، وفي عام (١٩٥٤). وهناك أيضاً تسعة مجلدات من يومياته الشخصية والسياسية قد عكست صورة كاتب على شيء من الإطناب، صورة قد كان سيفيريس صنعها من حيث جوهرها بنتاجه الشعري. والرواية - وبطلها هو الشاعر الرمزي ستراتيس تالاسينوس (وهو شخصية العديد من قصائد سيفيريس) - لم ترق إلى النجاح من جراء بعض التناقضات التي تعزى إلى إعداد غير كافٍ للمادة المستقاة من يوميات المؤلف. فاليوميات خاصة

هي التي عززت صور الناثر الهام التي سبق أن صاغها سيفيريس في مقالاته الأدبية الناقدة. وهذه اليوميات التي حررها على نموذج اليوميات الفرنسية الحميمة، يوميات شخصية في (سبعة مجلدات) تكشف النقاب عن العديد من التفاصيل حول مغامرة الشاعر الفردية والغنية، فيما بقيت يومياته السياسية (مجلدان، وأحدهما لم ينشر حتى الآن) تسرد وقائع مشاركته في حوادث كبرى وصغرى من تاريخ اليونان السياسي قبل النزاع العالمي وبعده.

وآثاره النقدية ذات أهمية مشابهة لنتاجه الشعري، وهي مخصصة في مقالاته الأدبية الأساسية حول الشعر: (حوار حول الشعر، اللغة في شعرنا)، وكذلك في النصوص المكرسة لبعض الشعراء (إيليون، كالفوس، بالاماس، سيكليانوس، كافافي، كورناروس، دانتة) وجمعت هذه النصوص في «مقالات أدبية». وكان سيفيريس، عند بداية مهنته وتحت تأثير شعراء مذهب الرمزية من الفرنسيين، قد اقترب مستفيداً من جمالية مذهب المثالية: (Idéaliste). غير أن أهمية نتاجه النقدي تكمن في النظريات الجديدة التي أعدها في شأن طبيعة الظاهرة الشعرية.

إن نظرية سيفيريس في النقد هي النتيجة الطبيعية لمواقفه الجمالية: فحيث لا يوجد ما هو قبلي للقوانين الخاصة بالجمال، كذلك هو الأمر فيما يخص قواعد النقد فهي تخلق على نحو بعدي [استدلالي]. وتتجم عن المبادئ التي تفرضها الآثار الأدبية العظيمة على مرّ القرون كما تفرضها الحاجات الانفعالية لكل عصر. فإن نزعة مذهب النسبية relativisme في نظر سيفيريس النقدي تقوم على أساس أفكاره في صدد القيم الإنسانية التي يثبت أسسها سيكولوجياً. فليس ثمة آثار أدبية، بل آثار تسدّم حياتها أكثر أو أقل. ويرتبط مدى حياتها بقدر ما تلبي مقتضيات كل عصر؛ ولا تبقى هذه المقتضيات هي ذاتها، بل يطرأ عليها التعديل طوال تسلسل الأسس السيكولوجية في زمنها. فكل جهد يتقبله الناقد لكي يُضفي على حكمه طابعاً شاملاً، جهد منذور للنفس، لأن القاعدة التي يعتمدها هي «أساس يتقلّ دون هوادة».

## أورويل (١٩٠٣-١٩٥٠)

«سبقَ له أن اقتصر على ذاته:

وأحبَّ بيغ برادر [الأخ الكبير]»

(جورج أورويل George Orwell،

١٩٨٤)

ولد إريك آرثر بليك عام (١٩٠٣) في البنغال، حيث كان والده موظفاً [بريطانياً] ولم يغدُ جورج أورويل إلا عام (١٩٣٣)، حيث نشر باسم منحل «البقرة المسعورة». وفي سنة (١٩٠٤)، عاد جورج مع شقيقته إلى إنكلترا بصحبة والديهم، فيما مكث والدهم في الهند حتى عام (١٩١١). وعندما بلغ الثامنة من عمره، أُرسِل إلى مدرسة داخلية تدعى سان - سيبريان؛ وعن هذه المدرسة سيكتب فيما بعد «تلميذ قديم» آخر، هنري لونغورست، ما يلي: «إن أخي يعزو تماماً واقعة نجاته، سليم الجسد والذهن، من خمسة أعوام قضاها أسير حرب، إلى إقامته في مدرسة سان - سيبريان». وعام (١٩١٦)، حظي أورويل بمنحة ليدرس في إيتون؛ ثم لبث في برمانيا من (١٩٢٢) إلى (١٩٢٥) في الشرطة الإمبراطورية. وروى هذه الخبرة في روايته: «مأساة برمانية» (١٩٣٤) وفي مقالتي «أديبتين» (١٩٣١) و«صيد الفيل» (١٩٥٠). وهذه المقالة الأخيرة تبدأ هكذا: «في مومباين، جنوب برمانيا، كان يبغضني عدد وفير من الناس، وهذا هو تماماً الزمن الوحيد من حياتي حيث كنت على ما يكفي من الأهمية كيما يحدث لي أمر كهذا».

## أصبحت مقهوراً ما بين المقهورين:

بعد أن قدّم أورويل استقالته من الشرطة في بيرمانيا، اتخذ القرار ليعيش من نتاج كتاباته. ووصف هذه الفترة في: «رصيف ورغان بيير» (١٩٣٧) كما يلي: «كان لي الانطباع بأنه يتركب علي التجاة لا من الذرعة الإمبريالية وحسب، بل من كل شكل لسيطرة الإنسان على الإنسان. وثبتت أريد الانغماس بل الغوص في عالم المقهورين، فأخذوا واحداً منهم، وأناضل إلي جانبهم مناهضاً معهم المستبدين بهم.» وطوال بضعة أعوام ظل مريضاً جداً وبدأت صحته تسوء وتتفاقم.

اعتبر أورويل عمله الأدبي بأكثر ما استطاع من التواضع. وعقب قراءته «أوليس» للأديب جويس، كتب إلى صديقه برندا سولكد: «حين أطالع كتاباً مثل هذا، وأعود بعدئذ إلى أعمالي، يبقى لي الانطباع بأنني إنسان خصي قد تبع دروساً في الغناء: وعند الإصغاء إليه بانتباه، أسمع صوته النشاز، فلم يطرأ تغيير عليه.» في عام (١٩٣٦)، تزوج أورويل بالآنسة إيلين مود أوشو غنسي، وقد حازت ديبلوماً من المعهد سانت - هيوغ في إكسפורد. ومضى إلى إسبانيا، السنة التالية، ليقاتل في عداد مناصري حزب الـ (\*) (Poum). وإن بوب ادواردز، يقينه، الذي سيغدو فيما بعد نائباً من حزب العمال، وصف أورويل في الخنادق - كدرية سهلة من جراء قامته الطويلة - وبأنه رجل «جسور عنيد»، ويعاني خوفاً من الجرذان، على غرار وينستون سميث، بطل عام (١٩٨٤). والتحقّت إيلين بزوجها أورويل في إسبانيا حيث عملت بصفتها أمينة سر في مكتب «الحزب الدولي للشغل» في برشلونة. وأصيب أورويل برصاصة في حنجرته: وسيبقى صوته مشوهاً طوال حياته. ولقد فقد أوهامه، فاشيويون قد اعتكفوا أصدقاءه القوضيين Anarchistes.

سنة (١٩٣٨)، أقام أورويل ستة أشهر في مصحح عقب نزيف خطير من رئته. ورغم أنه شديد حيال الحوادث التي أفضت إلى الحرب العالمية الثانية. فعندما اندلع الصراع، لاحظ أورويل في مؤلفه «بند على حق أو باطل» وهو

(\*) poum : الحزب الدولي للشغيلة وكان موالياً للثورة في إسبانيا [المترجم].

مقالة نُشرت عام (١٩٤٠): «كنت وطنياً على نحو أساسي، [...] ولم أرتكب أية فعلة ولم أُنكر في أي تخريب معاد لبُلدي، [...]»،\*، وثبُت أنصاره في الحرب، وقد أكون شاركت فيها أو بدا الأمر ممكناً. واضطرب أورويل أيما اضطراب عندما قام الجيش بإعادة تنظيمه بسبب سوء صحته المتداعية. وقام بعمليات البث الإذاعي في الـ (BBC)، طوال الحرب، وراح ينعم بشيء من الشهرة، رغم بقاءه فقيراً جداً. وفي سنة (١٩٤٤)، تبنى مع زوجته طفلاً رضيعاً: ريتشارد؛ وفي العام التالي ماتت إيلين بغثة جراء عملية جراحية.

### مزرعة الحيوانات:

عندما نشر كتابه «مزرعة الحيوانات» la Ferme des animaux (١٩٤٥)، أثار هذا المؤلف حماس النقد، فقورن أورويل بـ سويفت. أما الناشر، فرد واربورغ، فصرح فيما بعد بعدة أعوام: «أنا حقاً مدين بأول نجاحي كناشر لـ مزرعة الحيوانات» وفي مقالة أدبية نُشرت عام (١٩٤٦) تحت عنوان «لماذا أكتب»، وصف تصوُّره للكتابة كما يلي: «ما قد تمنيتُه أشدَّ أمنيةً طوال عشرة أعوام قد انقضت أخيراً هو أن أجعل من الكتابة السياسية فناً» ثم أضاف: «إن أخذت في اعتباري نجاحي السابق، فأنا الحظُّ أنني، بوجه أكيد، في أوقات بقائي نزيهاً عن كل حافز سياسي، حررتُ كتباً انفكَّدت الحياة، وأنتي قدمت في مضمار البسالة، الجملة العارية من كل معنى، والصفة المنمقة تنميحاً خالصاً، كما قدمت ثنى براعات أخرى». وفي عام (١٩٤٦)، عقب نزيه رئوي آخر، اصطحب أوروول ابنه ريتشارد إلى جزيرة جورا، الشهيرة بلطافة مناخها. وهناك أنهى المخطوط الأول لعام (١٩٨٤). غير أن صحته قد ساءت وتفاقت فاضطر إلى الإقامة في مصح.

### وعالم أورويل (١٩٨٤):

«(١٩٨٤) والعالم الأورويلي» ظهر هذا الكتاب عام (١٩٨٤) في لندن وفي شهر حزيران / يونيو (١٩٤٩) بمدينة نيويورك. وإن هذه الرواية، كمثل «مزرعة الحيوانات»، لا تزال تباع دون هوادة، وترجمت إلى جميع اللغات تقريباً.

في شهر تشرين الأول / أكتوبر (١٩٤٩)، تزوج أورويل بـ سونيا بورنول، المتعاونة في مجلة «أفق» الأدبية. ومات أورويل في ٢١ كانون الثاني / يناير (١٩٥٠)، ضحية نزيفٍ رئويٍّ آخر.

مذمومة، تعاضمت جداً شهرته بصفته أنيباً. وإن لفظه «أورويلي» صفة لها مفاهيم مصاحبة دولية تغطي إطار النقد الأدبي تخطياً واسع النطاق. ففي سنة (١٩٨٤)، قام مجلس أوروبا، بالتعاون مع المؤسسة الأوروبية للعلوم والفنون والثقافة، بتنظيم مؤتمر بمدينة ستراسبورغ تحت عنوان «١٩٨٤: أساطير ووقائع حقيقة». وفي مقدمة مجموعة المقالات بعنوان «كان يحب الأخ الكبير»، لخصت غائية finalité المؤتمر بما يلي: «إطلاق قدرات إدراكية intellects قوية سيكون دورها تقويم السيرورات الثقافية الحديثة بالنسبة إلى فكرة أورويل الرؤيوية apocalyptique [أي التنبؤية]». وفي المؤلف نفسه، كتبت سيمون فيل، إبان ترأسها البرلمان الأوروبي: «الفكرة الأوروبية، قبل كل شيء، فكرة مناضلة كاملة، ولا يمكنها اتخاذ كامل معناها دون الخلفية الماضية أو المقبلة، للمنحى الشمولي الأورويلي».

في أوروبا الشرقية، غدا أورويل أحد المؤلفين الإنكليز الأكثر تقديراً، برغم أن كتبه، حتى فترة حديثة العهد، قد حظرت في جميع الأقطار، باستثناء يوغسلافيا. وفسرت آثاره الأدبية بإسهاب: وكتب فيكتور تسوبي، على سبيل المثال عام (١٩٨٤)، في المجلة الأسبوعية «نوفويه فريميا»، أن «١٩٨٤ إنذارٌ شديد للمجتمع الديمقراطي البرجوازي؛ إنذار، كما شدد على هذا أورويل، يقوم أساسه على مناهضة لنزعة المذهب الأنسي Anti-humanisme وعلى مذهب عسكري هدام، وعلى نفى حقوق الإنسان... لكن لم يكن ثمة أي واحد من المفسرين الغربيين لعام (١٩٨٤) قد نعت بالحكمة أو الشجاعة أو النزاهة الضرورية لكي يقبل، في نهاية المطاف، أن جورج أورويل، مع عبقريته التنبؤية، كان يصف تكاذر [تزامن أعراض مرضية] المذهب الرأسمالي الراهن الذي نرغمُ حالياً إلى التعايش معه، من جراء غياب حلٍّ أمثل، فيما نقاومُ بجميع قوانا أطماعه الرأسمالية ذات النزعة العسكرية المريضة، في مضمار الصواريخ النووية».

وفي عام (١٩٨٤)، نُظِم في مكتبة لندن البريطانية معرض عنونه  
«أورويل في أوروبا الشرقية»، واستناداً إلى الملاحظات التفسيرية التي  
رافقت هذا المعرض «ففي ليتوانيا حُكِم حديثاً على رجل يدعى غونارز أستراً  
بالسجن سبعة أعوام مع نظام خاص، وبخمس أعوام نفي داخلي، لمجرد أنه  
أعاد نشر طبعة ليتوانية لكتاب (١٩٨٤) أورويل، ولأنه ارتكب جرائم أخرى  
تأهض النظام السوفييتي».

وفي بولونيا، كان أورويل شعبياً بصورة خاصة، وقد تم اختيار رسم  
صورته بقصد تزيين طابع بريدي غير قانوني لنقابة التضامن (Solidarité).  
ولعل هذه القابلية للتألم مع تفسيرات متنوعة لدى جماهير متنوعة، هي التي  
تبرر شهرة أورويل بصفته كاتباً عظيماً.

## بَرِيخت (١٨٩٨-١٩٥٦)

«السكر منقلب وأسئلة مفتوحة»

(بِرْتولت بَرِيخت Bertolt Brecht)

سيرة - تشوان لطوية)

أوجِن بَرْتولت فريدريخ بَرِيخت، الذي أطلق على نفسه اسم بَرْتولت بَرِيخت أو برت بَرِيخت، حسب الفزعة الأمريكية الراجة في عقد العشرينات، قد دمج بوسمه، دمجاً حاسماً، المسرح الأوروبي في القرن العشرين، بفضل نتاجه الدرامي وتقنيته المسرحية، على السواء.

### البيدات الأدبية:

تلاقت بديات بَرِيخت الأدبية مع انهيار العالم البرجوازي في نهاية الحرب العالمية الأولى. فمذ آثاره الأولى، ظهرت تماماً نزعة منناه الاشتراكي اللاكونفورمي [غير المتقيد بالتقاليد والأعراف: non-conformiste]، كمنحى مكثف، في أول دراما له بعنوان «بَعْل» (١٩١٩). وإن خبرته بالمجموعات الصغيرة الموالية للمذهب القوضوي، وتردده، من بين آخرين، إلى كاسبارنيهر، (أخصائي في ديكور المسرح مستقبلاً)، وحبه للطبيعة الناجم عن تسكعته في المروج الموشاة بمجاري المياه في جوار مدينة أوغسبورغ الساحر، مدينة مسقط رأسه (١٨٩٨)، يبرز أمران مجدداً في فرحة العيش والموقف المناهض لبرجوازية «بَعْل» [اسم يعني السيد]. وسيكون فيرلين، مع حياته الخلاعية والتسكعية إلى جانب رامبو، وفيون Villon أيضاً، عرابين يمثلان «مناقضة / للحياة» anti-vie والذين يختارهما

بَعْل: فإن مطالبته بالسعادة وسعيه إلى لذة التمتع جعلاه يرفض مهنة كاتب في المجتمع البرجوازي، فبحث عن المجموعات الهامشية. وقد تأثرت قصائد بريخت، في تلك الفترة، بغنائية موشحات الشاعر الفرنسي فيون(\*) والأغاني الشعبية لبـ Wederkind فيدركيند<sup>(١)</sup>؛ التي تركت أثرها على قصائد بريخت في تلك الفترة وسوف تنشر عام (١٩٢٧) في ديوان عنوانه «العظمت المنزلية».

### الفترة البرلينية:

غادر بريخت مونيخ، عام (١٩٢٤)، تاركاً دروسه المتقطعة للطب والفن المسرحي، وذهب إلى برلين، «موطن» عقد العشرينات، مع مناخها السياسي المتفجر، وجوها المفعم بالشمهوه الشبقية، وهذيانها الموالي لأمريكا وحياتها في المتع الزاخرة بالضحيج. وفي نظر بريخت، بعد أن بات متأثراً بقراءة كيبلينغ، ستعدو برلين غابة منهكة، ستعدو له «شيكاجو». لكنه رأى في تلك المرحلة، فترة إنتاج مبدع، ولاسيما بعد سنة (١٩٢٢) حيث نال جائزة «كلايست» Kleist. فنعم ببداية شهرة فيما شرعت آثاره المسرحية الأولى تفرض قيمتها، وهي التي انساق فيها إلى «نقد غدمي Nihiliste للمجتمع البرجوازي». وقد بات بيدي في مسرحياته منحى متميزاً يناهض نزعة مذهب الأوهام: (Anti-illusionnisme).

في النص المصاحب لمسرحيته «طبول في الليل» (١٩٢٠) أوصى بأن تُعلق في صالة المسرح النصيحة التالية: «لا تحمق بعينين مفعمتين بالرومانسية!» وذلك نوع من التحدي يحظر على المشاهدين كل مراهة عاطفية وانفعالية محزنة مع المسرحية. ففي هذه «الكوميديا»، يصف بريخت للمرة الأولى، من خلال هذا «البطل»، ألا وهو نموذج البرجوازي الصغير الذي سوف يشجب منذئذ جهله اللاسياسي؛ فإن «كراغليز» Kragler هذا، فيما تدلج في برلين معارك الشوارع، يُفضل عقد علاقة غزلية برجوازية صغيرة

(\*) فرانسيس فيون (١٤٣١- بعد ١٤٦٣) شاعر فرنسي. من أشعر الشعراء الغنائيين في العصور الوسطى المتأخرة، عاش حياة مشرنة مليئة بالمغامرات، من أهم أعماله العهد الصغير، العهد الكبير (قصائد غنائية مطعمة باعترافات الشاعر الشخصية) (الناشر).

(١) مؤلف مسرحي ألماني توفي عام ١٩١٨ [المترجم].

محدودة الأفق: «أينبغي على جسدي أن يُنتن في الساقية لكي تتمكن فكرة من الأفكار من الارتقاء إلى السماء؟ يا لكم من معتوهين!» ومع الدراما التالية «في غاب المدن» (١٩٢١)، تذهب أفضلية بريخت إلى الشخصيات الهازئة بسخرية، الزاخرة بالحيوية الشبقية؛ لكنها تفنّد الفكر حول معنى الحياة؛ وهذه الأفضلية تسيطر على «هذه المباراة ما بين رجلين في مدينة شيكاغو العملاقة». وتعدّو شيكاغو مرادفة للطمع البارد والازدراخي في الفائدة التي تبث الحياة في «مدن الإسفلت»، وذلك في مسرحية «قديسة المسالخ» (١٩٢٩-١٩٣٠). وإن جان دارك، وقد نُقلت إلى داخل حقيقة الواقع البائس في المسالخ، باتت تدرك قوانين المجتمع الرأسمالي المُدنة لكرامة البشرية.

وفي هذا العصر تماماً تعدّو راديكالية الصورة التي يبتكرها بريخت عن الإنسان. ففي مؤلفه الدرامي «حياة إدوارد بريطانيا الثاني» (١٩٢٤)، حاول بريخت، مرة أخرى، محتفظاً ببعده نقدي، أن يصف عصر مذهب الفردية Individualisme البطولي. فإن إدوارد الثاني يحاول أن يجعل مصالحه الشخصية تنصير على مصلحة الدولة العليا. ويخفق في مساعاه فيُقدم بذه في حرب أهلية دامية.

### مسرحيات الأوبرا: الأوبرات:

حاز بريخت أعظم نجاح له مع الأوبرات التي أنشأها متعاوناً مع كورت فايل وذلك في: «عظمة وانحطاط مدينة ماهاغوي» (١٩٢٨)، و«لاسيما: أوبرا أربعة قروش» (١٩٢٨)، بحسب أوبرا جوهن غي: «أوبرا الصعلوك»، التي نهض بتجديدها مع نصوص من فرانسوا فيون، وعناصر استقاها من كيبليغ. وهنا تشهد الصراع من أجل الحياة مع السارق اللذني ماتثيث، المتقب «ماكي - الطاعن بالخنجر»؛ إنه منظم عمليات السرقة والاعتداء في شوارع لندن، فيما يقوم خصمه وحموه بإدارة شؤون طبقة المسؤولين. وفي أعقاب نسياسة، حكم على ماكي بالموت. لكنه أُنقذ على يد مبعوث ملكي يقدّم منطياً حصته. ويُرقى ماكي فيغدو نبيلاً ويحظى بقصر وريع مناسب لنيل كرامته. فكما رأى بريخت، لا بد للأسطورة أن تكشف النقاب عن عمق العلاقات الاجتماعية الحقيقي: فالبؤس

يُعالج كسلعة، والسارق ليس هو سوى برجوازي، والعكس بالعكس. وها هو المغزى الذي تُعرب عنه أغنية ماكي: «الأولوية للطعام وثم الأخلاق» غير أن الأمل الذي كان بريخت يضعه في الجمهور لكي يفهم النقد الكامن في «أوبرا أربعة قروش»، أمل لم يتحقق.

### خبيبة أمل العالم:

بدءاً من هذه الحقبة الزمنية، سوف يترك تحفيز بريخت السياسي وتضامنه مع البروليتارية وسمّهما على عمله الغنائي والملحامي والدرامي. وفضل بريخت أسلوب الموشح الغنائي (Ballade) وأسلوب الليدة [الأغنية الشعبية الألمانية Lied] في جميع تنوعاتها، ثم أغنية الطفل، ونداء النشيد الثوروي حتى الـ «أغنية» والترنيم الآتية من أمريكا. ويعود فيما بعد إلى القصيدة التربوية فيستخدم حينئذ أسلوب السوناتا (Sonnet) والمرثية (élegie). وإن «مرثيات بوكوو» Buckou (١٩٥٣) التي استمدت اسمها من القرية الصغيرة حيث مكث بريخت في آخر حياته، قرب برلين، تعكس التناقض الوجداني ambivalence في مشاعره من حيث الثورة العمالية في ١٧ حزيران / يونيو (١٩٥٣) في برلين الشرقية. وإن القصيدة الأخيرة من المرثيات تعالج الموضوع المهجائي الخاص بالشعب المحروم من الانتخابات، الأمر الذي يُترجم خيبة الأمل الناشئة عند بريخت حيال الجمهورية الديمقراطية الألمانية.

بقي نثر بريخت في ظل نتاجه الأدبي الآخر وهذا ما يُفسّر أيضاً بالطابع المتقطع لمؤلفيه الكبيرين بالنثر: رواية: «شؤون السيد يوليوس قيصر» (١٩٣٧-١٩٣٩)، والمشروع TUI (رمز تسمية بريخت المهجائية: «Tellekt-Uell-In بدلاً من «مفكر متقف»»). ومع المشروع هذا، عاد بريخت إلى أحد الموضوعات الهامة، ألا وهو: الشك ومذهب الريية Scepticisme اللذين يوحى بهما له المفكرون المدققون، هؤلاء الـ «TUIS»؛ ومن جراء هيكله شخصياته، وتغيير توقعاته، ومراكمته نماذج أدبية مختلفة، تنطلق رواية سلسلة الرعب إلى رواية الحب؛ ولكثرة العدول عن كل تحفيز سيكولوجي وأخلاقي، فقد صدم مباشرة الفكرة التي يرتئها ذهن القارئ عن الرواية. فإن نتاجه الأدبي النثري

قد حظي بالمزيد من النجاح عندما بقي أسلوبه مُقتَضِباً، ولاسيما حكاياته، على سبيل المثال: «حكايات روزنامة» (١٩٤٨) و«حكايات السيد كونر» (١٩٢٦-١٩٥٦). وإن «كونر»، هذه الشخصية المبتكرة، لكن استيعابها يلبث استيعاب بريخت، هي مثله أي: مفكر قادر على النقاش الجدلي المتسم بالمادية، وغالباً ما تكون أسئلته متحدية فُذُضي، على طريقة أسئلة سقراط، إلى إقحام بعض الوقائع في مجال الاستيعاب prise de conscience.

«فيما كان السيد (ك.) يحب أحد الأشخاص.

سأل أحدهم السيد (ك.) ماذا تفعل عندما تحب شخصاً ما؟

- أصنع منه رسماً تخطيطياً؛ وأصنعه بحيث يُشبهه. كذا أجاب السيد (ك.)

- ماذا؟ أن يُشبه المخطط الإنسان هذا؟

- لا، أن يُشبه الإنسان المخطط. كذا قال السيد (ك.)»

إن حكايات كونر Keuner، بأسلوب حواراتها، تقترب كثيراً من نصوص بريخت الدرامية.

### المسرح التاديبى والمسرح الملحمي:

مذ عام (١٩٢٨)، أحكم بريخت تصوره الجمالي / السياسي لمسرح تهاديبى وامتد اهتمامه السياسي بالمسرح حتى بلغ الممثلين أنفسهم. وعرض تصوراته في كتابه: «عن نظرية المسرحية التهاديبية» (١٩٣٧) حيث قال: «إن المسرحية التهاديبية تعلم لأن أدوارها يقام بها لا لأنها تشاهد. فمن حيث المبدأ. أيُّ مشاهد ليس ضرورياً للمسرحية التهاديبية، لكن يتيسر الاستفادة منه. وما هو في أساس المسرحية التعليمية didactique، إنما هو الأمل في أن مُمثل الدور قد يتأثر اجتماعياً بتنفيذ أساليب العمل بكثير من الدقة، ويتبنى مواقف دقيقة جداً، ويتصويب المقال تصويماً دقيقاً جداً، الخ.»

خلال فترة هجرته التي بدأت منذ شباط / فبراير (١٩٣٢)، وفوراً عقب حريق رايشنتاد، اهتم الأديب بإحكامه مسرحيته الملحمية épique وبقي في الدنمارك حتى سنة (١٩٣٩)، وكانت «قصائد سفيندبورغ» (١٩٣٩) تشهد

مباشرة على هذه الحقبة. ولم يزل الأمر يعني هجوماً سياسياً / غنائياً على المذهب القومي / الاجتماعي وعلى زعيمه هتلر، «دهان البناء» فيما سبق.

ثم انتقل بريخت عبر السويد (حتى عام ١٩٤٠) وفنلندا (حتى عام ١٩٤١)، وموسكو، فمضى أخيراً إلى الولايات المتحدة حيث عاش حتى سنة (١٩٤٧) في سانتا مونيكا. وإذ صُدم بمذولته، خلال عهد ماك كارثي، أمام لجنة التحقيق حول المناشط العانية وأمريكا، انكأ بريخت إلى أوروبا. فأقام في البداية بمدينة زوريخ، ثم في برلين الشرقية بدءاً من (١٩٤٩). ورفض التطور الإصلاحي في جمهورية ألمانيا الفيدرالية؛ بيد أن علاقته بالجمهورية الألمانية الديمقراطية لم تخل من النزاعات. ومع مجموعته البرلينية - وأذاك كان تحت تصرفه مسرحه الخاص: «المسمى أوراق الفن» - أفلح في تحقيقه على خشبة المسرح التحول المنطقي الذي تتضمنه نظريته عن المسرح الملحمي، كما نجح في تمثيل جميع المسرحيات التي كتبها خلال هجرته. وانطلاقاً من منتصف عقد الخمسينات، لم يعد يتسنى له أن يحضر انتصار مسرحه الملحمي على خشبات المسارح الأوروبية الكبيرة، وملت في برلين سنة (١٩٥٦).

### علم الجمال البريختي:

ذهبت شتى الأمور بالأنيب بريخت إلى الماركسية، وهي مشكلات عصره الكبيرة، الخطر الفاشي، وتغيرات البنية الاجتماعية، وقد أدى كل ذلك إلى: تعادل بين الجماهير وعوزها. وإن هدف نظريته الجمالية esthétique هو استخدام المسرح بقصد أن يعطي رؤية دقيقة عن العلاقات الاجتماعية، فيحدث لدى الجميع تغييراً في التصرف؛ وتكمن المبادئ الجوهرية لهذه النظرية الجمالية في مقاطع حوارية من نتاجه الأنيبي كما يحدث هذا في: «شراء نحاس» (١٩٣٩-١٩٤٠) وفي نصوص أخرى من «مجموعة منطقية Organon صغيرة من أجل المسرح» (١٩٤٨). وفي رأي بريخت، لا بد للمسرح أن يكون «مسرح العصر العلمي». والمثلّ parable هو وسيلته المفضلة ويقصد تحليل هذا العصر العلمي، كما في مسرحيته «صعود أرتورو أووي المُمكّن مقاومته» (١٩٤١) حيث يميّط بريخت القناع عن نزعة السطو الأمريكية والنظام الهتلري، سواء

بسواء، فيغدو الحوار وسيلة للتأكيد على حقيقة يتعزز وضوحها طوال سيرورة المسرحية، كما يحدث هذا في مسرحية «حياة غالييليه» (١٩٣٨).

في النسخ الثلاث التي تقدمها هذه الدراما، يُشير بريخت إلى ضرورة تحريك مثل هذه التجربة وإمكانيتها، في إطار أدبي، ومن حيث عصور مختلفة: فإن غالييليه (١٩٣٨-١٩٣٩) يُفلح، بدهاءٍ حيلة، في أن يضع معارفه في مأمن. لكننا نراه فيما بعد، عقب قصف هيروشيما (١٩٤٥-١٩٤٦) يتهم نفسه بالقتل. وفي نهاية المطاف، خلال الجزء الثالث الذي تجري حوائثه خلال عامي (١٩٥٤-١٩٥٥)، بعد التوصل إلى التحكم بالثقبلة H [الهيدروجينية]، يُطلق نداءً إلى الإنسانية جمعاء.

أراد بريخت، مع مسرحه الجدلي، الانتصار على الأفكار التكلينية: فلا بد للمسرح ألا يكون من بعد حيز النزاعات النفسية، حيز الارتباك الروحية والشبهات القربية، ولا مكاناً لمخارج نجاة رمزية تُحِيننا عن حقيقة الواقع. ويترتب على المسرح أن يغدو ساحة لمعركة الأفكار و صنوف التمثيل السياسي. ففي «شراء نحاس»، تزودنا مجابهة الأشخاص بمنلٍ أساسي عن هذه الجدلية: في حوارات ليلية تتعاقب ما بين «الآن»: (التمثل الكوميدي) و «العلم»: (الفيلسوف)، ويتجابه المسرح القديم والمسرح الجديد. وإن اهتمام الفيلسوف مائل لاهتمام تاجر النحاس الذي يريد شراء بوق من الاوركسترا لأن اهتمامه ينصب على «قيمه المادية». وخلال الليلة الرابعة تتم التوليفة (Synthèse) ما بين ما هو عملي وما هو نظري: فعندئذ «تلتحق خطة الفيلسوف للنهوض بقيمة الفن بصفته هدفاً تريبوياً، بخطة الفنان التي تُدخل في الفن معارفه وتجربته والمشكلات من نمط اجتماعي».

يبدو بريخت، في «مسرحياته التهنينية» وقد عزف عن كل ما هو شهوة شبقية في المسرح، فإن أسلوبه الجمالي الحقيقي في أداء الأدوار يستعيد حقه بمقدار متصاعد، فيكسب المسرح بذلك قوة نداءً تمارس على العقل، بل أيضاً على الحساسة. فهي بصورة خاصة، مسرحياته الدرامية لفترة هجرته وهي التي تسحرنا بفاعلية السيناريوهات، وروعة أمثالها وشخصياته المُفعمين بالتناقضات. وغالباً ما تكون وجوه نساءه وجوهاً مدهشة. ويتوسل بهن بريخت لإطلاقه رسائله الشخصية، ولاسيما متى يعني الأمر الحرب؛ فهنا

موضوع مسيطر لدى بريخت الموالي لمنحى السلم Pacifiste. فالأم كارار،  
والأم كوراج [الشجاعة] قد أصبحتا المثل لضحايا الحرب.

في الدراما «بندقية الأم كارار» (١٩٣٧-١٩٣٨)، تعترف هذه الأم - وقد  
أمسى ولدها أحد ضحايا فاشية فرانكو - بأن المرء، إذ يرفض البنادق، يستطيع  
التحرر من النزعة الفاشية في معظم الحرب الأهلية؛ بل بتشكيل جبهة نضال  
تسعى إلى النهوض بعمل تضامني. ومع (الأم كوراج وأولادها، حولية حرب  
«الثلاثين عاماً» ١٩٣٩)، قد دمغ بريخت تاريخ المسرح بسمته، و«و باداء امرأته  
الرائع، هيلينا فايغل. وفي هذه الدراما يعارض نموذج المرأة نموذج الأم كارار:  
أنا فيرينغ، هذه المتسكعة التي يسمونها «الأم كوراج» [الشجاعة] ضحية نزاع  
أخلاقي: فهي تروم الذود عن أطفالها من اضطرابات الحرب، وتود في الحين  
نفسه الاستفادة من هذه الحرب لكي «تجمع الأموال». وفي نهاية المطاف،  
ستتابع هذه «الضبعة في ساحة القتال» طريقها وحيد: فقد مات بنوها؛ لكن ما  
حدث لم «تعلمها أي شيء». وهنا بالذات، يترتب على المشاهد أن يخلص إلى  
العبرة من هذه المسرحية التوثيقية. وفي خاتمة دراما أخرى «نفس سيه - تشوان  
الطيبة» (١٩٤١)، يقوم ممثل بعرض المشكلة على الجمهور الذي يترقب نتيجة  
العمل الإيجابية؛ وتكشف طريقة صياغته المشكلة النقاب عن الفكرة الجوهرية،  
وعن تصور العالم لجميع مسرحيات بريخت:

«نحن أيضاً مرهقون

وفي أماتنا خائبون

نرى الستار مسدولاً

ويظل الإنشكال مفكوحاً

فهيا أيها الجمهور! بنورك! هلا نقوم!

هيا ابحث عن الطول،

عن الموفق من الطول!

فلا بد من ذلك! لا بد!».

(بريخت: «الأم كوراج»)

## ما بعد الحرب (١٩٤٥-١٩٦٨)

« نل. - نيس نمة شيء أشد غرابة من شقاء  
الإنسان، أوافقك على هذا، ولكن...  
ناغ. - أه! يا له من كلام!  
نل. - بلى، بلى، فهو الأمر الأوفر هزلاً في العالم.»

(سامويل بيكيت Samuel Beckett)  
نهاية شوط اللعب)

ألمانيا عام (١٩٤٥): لما سقط الرايخ الثالث، أراد الألمان بناء عالم جديد على أنقاض الماضي. وهذا الماضي، قد أطيح به إطاحة جذرية. إنها حقاً ساعة الصفر (La Stunde Null). أما في فرنسا عام (١٩٦٨): «فشيء فيها لن يكون من بعد كما في السابق»، كذا صرّح الرئيس جورج بومبيدو. وفي تشيكوسلوفاكيا، عشرون عاماً ونيف قد مضت فأفضت إلى عصيان وثورة - وهذا هو ربيع براغ - وإلى ثورة الطلاب في مدينة لوفان، وبرلين، وروما، وباريس. وخلال أكثر من عشرين سنة، اعتقد الناس أن التقدم ممكن، انطلاقاً من أسس جديدة، على الصعيد السياسي كما على الصعيد الثقافي: وقام النقاش الفكري على أساس «درجة الصفر»، وهو الذي ألمح إليه أيضاً هانس ماغنوس إنزبرغر إبان حديثه عن «موت الرواية».

وفي رحاب الأقطار التي باتت «بلاد الشرق» [الأوروبي] راح النموذج الجدانوفي [جدانوف: وزير للثقافة السوفييتية] «لنزعة الواقعية الاشتراكية» يفرض نفسه مشفوعاً بالمنحى الستاليني. وعقب تعريف النزعة الواقعية في المؤلفات المجرية والألمانية للأديب جورج لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١)، فقد

أخضع المذهب الواقعي لرقابة أيديولوجية قام بها الحزب الشيوعي الوفي لتوجيهات السوفييتية. وإن دلالات مذهب النزعة الواقعية الاشتراكية، التي تم تعدادها، للمرة الأولى عام (١٩٥٣)، على يد المهاجر البولوني تشيسواف ميوش (الذي ولد سنة ١٩١١) في روايته «المستولون على السلطة»، وكتابه (العقل المأسور)، لبثت دلالات شديدة الحدة في عقد الخمسينات.

في الغرب، انطلق البحث عن كل جديد: وانبثق أدب الأنقاض من فكرة حول الحرب وقدم عهد جديد. ويتيسر القول - سعياً إلى أن نصف طابع السباق الثقافي لهذين العقدین - إنهما جعلاً أوروبا تنتقل من «سنة الصفر» إلى «درجة الصفر». فالحرب قد اتهمت الواقع من جديد. وتم إدراك العالم كمثل شيء عبثي [أي: يفنكذ هدف الوجود الإنساني وقيمه]. فاستحوذ على النفوس قلق شديد.

في رأي أتباع النزعة الوجودية، لا يتعرف الإنسان إلا بأفعاله في عالم لا قانون له، ولا أخلاق، ولا إله. فقد قضي عليه بأن يكون حراً فيشكل مصيره الذاتي. وفي عام (١٩٤٥)، أسس جان بول سارتر J. P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠) «الأزمة العصرية»، ولم يسع إلى إنشاء مدرسة، بل إلى خلق جو، طريقة عيش ما، حيث نزعة عدم التقيّد بالتقاليد والأعراف Non-conformisme تثبت مقبولة. وبذلك، شرع باب النقاش حول أدب الكفاح ومنحاه إلى تحويل المجتمع. فظل مذهب الوجودية، حتى عام (١٩٦٠)، في صميم المداولات والمناقشات الفكرية.

إن ألبير كامو Alber Camus (١٩١٣-١٩٦٠)، فيلسوف العبث [وهو غياب الهدف والقيمة من الوجود الإنساني] (L'absurde) في كتابه «الغريب» (١٩٤٢) وفي «الإنسان الثائر» (١٩٥١) قد تناول بإسهاب في: «الطاعون» (١٩٤٧) نزعة التضامن الإنساني حيث تتوحد إرادة المرء «ليكون قدسياً بمعزل عن الله». أما غابرييل مارسيل (١٨٧٧-١٩٧٣) فقد شارك الفيلسوف الألماني جاسبيرز (Jaspers) في بروز النزعة الوجودية المسيحية. ورفض بيير ثلار دو شاردان P.T. de Chardin [الأب اليسوعي] (١٨٨١-١٩٥٥) الفصل ما بين العلم والدين.

عقب موت كامو، برز المنهج البنيوي Structuralisme، في منحنى مدرسة براغ، وتطور في فرنسا مع مؤلفات ليفي شتراوس العالم الإثنولوجي [عالم بالسلالات]. وانطلاقاً من سنة (١٩٦٠)، تشيبت فريق «كما هو» (Tel Quel) على نحو خاص بإبراز النزعة البنيوية، بدءاً من دراسة اللغة، بُنى للأفكر. فتم تطبيق التحليل البنيوي في عدة مضامير: الفلسفة (فوكو)، والسيميولوجيا (أي علم الدلالات)، لصالح الأشياء والأمور.

في نهاية عقد الستينات تقريباً، اهتم النقد الأدبي أولاً بالالتزام الاجتماعي والسياسي، وذلك في منحنى النظريات الماركسية لما بعد الحرب (هوركهايمر، أدورنو) ثم في منحنى نظريات نوسيان غولدمان.

### تنوعات التقليد:

برزت عودة إلى كل ما هو رومانسي عقب الانقطاع الذي تسببت به الحرب، وعقب الأدب الملنزم. فنجد في فرنسا ثانية الرغبة في التأكيد على الغائية finalité الخاصة بالأدب: ألا وهي سرد القصة. ومن هنا، انطلقت العودة إلى النزعة الجمالية وإلى التقليد.

### الرواية التقليدية:

إلى جانب الأدب الملنزم، نلاحظ في فرنسا، شغفاً جديداً بـ ستاندال ونزعة منحنى البيلية (beylisme) [نزعة إلى الحزم والشدّة؛ نسبة إلى بطل من أبطال ستاندال يُدعى بيل] فبرزت من ذلك نزعة الأنانية (égotisme) وأسلوب منحنى ازدرائي (cynisme) أرسنقراطي ومستهتر. وبحث من روجيه نيمييه R. Nimier (١٩٢٥-١٩٦٢) تجمع عدد وفير من الكتاب وهم «الهوساريون»، من اسم روايته «الهوسار الأزرق» (١٩٥٠) [جندي من الخيانة]؛ وفي الرواية هذه، فقدت الحرب سمها المقدسة désacralisée. وكان ثمة: ميشيل ديون (وُلد عام ١٩١٩). وأنطوان بلوندان (١٩٢٢-١٩٩١)، وجاك لوران (من مواليد ١٩١٩) الذين أطلقوا العنان لحساسيتهم. وإن ترسخ الرواية في القصة أو في التاريخ قد ظهر قبل قدوم الرواية الجديدة في فرنسا،

وخلاله وبعده. وحكاية قصة ما، هي تماماً ما فعل جوليان غراك Julien Gracq (ولد عام ١٩١٠) بصورة شفافة رائعة في روايته: «شرفة في الغابة» (١٩٥٨). ولكونه قريباً من الأنيب بروتون، ودون ميل منه إلى النزعة السريالية، توسل بلغة ثرية جداً، في روايات فخمة باذخة تتلاعب بالخرافة والأسطورة كما فعل في: «شاطئ رمال السواحل» (١٩٥١).

إن مارغريت يورسنار (١٩٠٣-١٩٨٩)، حتى قبل روايتها الكبيرتين وهما: «ذكريات هادريان» (١٩٥١)، و«العمل في السواد» (١٩٦٨)، ابتكرت نتاجاً عظيماً في فن الرواية والسيرة الشخصية، فيما راحت تجوب حدائق التاريخ: «متاهة العالم» (٣ مجلدات نشرت من ١٩٧٧ إلى ١٩٨٨) وذلك خارج الحركات والأساليب الدارجة في فترة الثمانينات.

«غالباً ما تفكرت في الهفوة التي نردكبتها، حين  
نفترض أن إنساناً ما، أو أسرة من الأسر،  
يتشاركان اشتراكاً حتمياً في أفكار أو في  
حوادث العصر الذي نمضي فيه حياتهما»

(مارغريت يورسنار Marguerite Yourcenar  
مفكرات هادريان)

أما روايات ميشيل تورنييه (ولد سنة ١٩٢٤) فهي تمثل انمساحات لل دور المهيمن، دور التاريخ وسرد القصة: «نهار الجمعة أو غموض المحيط الهادي» (١٩٦٧). ويتعايش التاريخ والسيرة الذاتية في أعمال ألبير كوهين (١٨٩٥-١٩٨١)؛ لكن روايته «حساء السيد» (١٩٦٨) التي تصف الوضع السياسي في عقد الثلاثينات، تسرد بصورة خاصة حكاية عشق عنيف.

وفي إنكلترا، سيطرت الرواية التقليدية على المضمار الأدبي. واتسمت آثار غراهام غرين وويليم غولدينغ (William Golding) بثورة نزعة الرية (أي: إرجاع الشيء إلى عناصره المقيمة الهامة) Réductionnisme وإن روايات غرين كمثل: «موسم الأمطار» (١٩٦١) وغولدينغ في: «طقوس مؤقتة» (١٩٨٠) تحمل سمات روايات كونراد التي تكرر نزعتة الغرائبية

Exotisme وحرصه على تجاوز التخوم الإنسانية وانتهاكها. فإن غولدينغ يترجم رؤيته للنشر بصفته «المرض الرهيب لكون المرء إنساناً». وفي روايته «جلالته ملك الذباب» (١٩٥٤) يسرد قصة تلاميذ قد نجو من حادثة مؤلمة بالطائرة فصاروا كائنات هجينة متعطشة للأذية والعنف.

«رمقه رالف بناظرين فارغين [من كل تعبير]؛ وفي لحظة خاطفة، استذكر التائق الساحر الذي سبق أن غمر هذا الأشاطئ. إلا أن الجزيرة لم تعد سوى ركاب من الخشب الميت والمحترق: وكان سيمون قد قضى نحبه.»  
(وينيم غولدينغ، «جلالته ملك الذباب»)

عقب ارتداد غرين إلى المذهب المسيحي الكاثوليكي، وانطلاقاً من روايته «القوة والمجد» (١٩٤٠)، إلى «سيدي كيكسوت» (١٩٨٢)، تشبّث بدمج هذا الفراغ بالسعي إلى أرض، هي أرض غرين: (Greenland)، المأهولة بكائنات استثنائية. وأخرج غولدينغ، في «الوراثية» (١٩٥٥) عصر «نياندرتال» Neandertal [نوع من الثدييات الأحفورية، لها سمات جسد الإنسان]، متوغلاً بذلك في عمق تاريخ البشرية السحيق، تطلعاً منه إلى أن يعثر مجدداً على البراءة الإنسانية المفقودة. وفي «كريس مارتان» (١٩٥٦) تتحرك الشخصيات عند حدود المجتمع والزمان والمكان.

وثمة حرص موال لمذهب الأخلاق moralisme وهو الذي يتغلغل في آثار أغنوس ويلسونت (ولد سنة ١٩١٣) كما في: «سم الشوكران وما بعده» (١٩٥٢)، وفي «الزرافة والشيوخ الهُرمون» (١٩٦١)، و«نداء المساء» (١٩٦٤)؛ وهي آثار تتساعل عن طبيعة الخير والشر. وفي قصته: «وهو يجازف بتلاعبه» (١٩٦٧) نجد ثانية حولية نصف قرن من تاريخ إنكلترا، قد عاشه خمسة أجيال من مارثيوز. ويتخذ إيريس موردوخ (من مواليد ١٩١٩) موقعه في تقليد الرواية السيكولوجية. وفي كتابيه: «وردة لا اسم لها» (١٩٦٢)، و«قصر الليكورن» Iicome [القارن: حصان أسطوري له قرن

في وسط جيبه،] حيث يُخضع شخصياته - مع قريهم من الرمز - لُمسارات Initiations مؤلمة. ويمضي عالمه نحو ما يفوق الطبيعة Sumaturel. وثمة أدبية أخرى: دوريس لَيْسِنغ (من مواليد عام ١٩١٩) قد انضمت إلى الحركة النسوية، ودانت بشعبيتها لدواع من الرواية الثقافية، في خمسة مجلدات تجعلنا نكتشف إفريقيا الجنوبية في فترتي ما قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها، في: «أطفال العنف» (١٩٥٢-١٩٦٩).

في فلاندر [بلجيكا]، ثبت وضع النزاع ما بين المسيحي والعالم الحداثي المنسلخ عن مسيحيته - والذي سبق أن وضعه كل من برنانوس، موريك، جوليان غرين وضعاً يلاحق أذهان الأدباء الكاثوليك الفلامنكيين: أندريه دومينغر (ولد عام ١٩٠٦)، وماريا روسيلز (من مواليد سنة ١٩١٦). وتعايش التاريخ مع السيرة الذاتية لدى مارنيكس جيزن (١٨٩٩-١٩٨٤): ومع الرواية الرمزية: «كتاب جوشان البابلي» (١٩٤٧) وهذه هي: قصة أخلاقية وقصة فلسفية سواءً بسواء. وإن مؤلفات بول لوبو (١٩٠٨-١٩٨٢) تقع ما بين الرواية التاريخية والرواية الفكرية. ويشكل التحليل الاستبطاني اللحمة الأساسية لكتابه «كسانثيب» (١٩٥٩). وهكذا هو الأمر في آثار برنارد كيمب (١٩٢٦-١٩٨٠)، مع كتابيه «التمثيل الأخير» (١٩٥٧)، و«خيبة آمال أورفيه» (١٩٦٠).

في بلجيكا الناطقة باللغة الفرنسية، حرص بلينيه على توفيق رسالة لنين مع تعاليم الإنجيل. وخلال نتابعاته الروائية المتسلسلة الكبيرة انحاز إلى أبطاله الثائرين: نوبل، في روايته «اغتيالات» (١٩٤١)، ودارو، في «الأمهات» (١٩٤٧-١٩٤٩). وأنت في المنحى ذاته رواية ألبير أيغسبارس (ولد سنة ١٩٠٠) وهي «ظننا يسبقنا» (١٩٥٣). وعقب بدايات أدبية رحب بها كوكتو، عادت الروائية دومينيك رولان (من مواليد ١٩١٣) إلى موضوع الدراما العائلية في قصتها «النفحة» (١٩٥٢). ولربما في الظلال، وفي هوامش المجتمع البلجيكي، قد تم ظهور الأبناء الذين سوف ينعمون بشهرة عالمية. وقد غادر فيليسيان مارسو (ولد سنة ١٩١٣)، بلجيكا عقب صدور روايته «انطلاقات القواد» (١٩٥٥)، لكي يبدأ مشواراً فرنسياً سيفضي به إلى

الأكاديمية الفرنسية. وإن الكتابة المثنجة والمفسدة لألبيب مارسيل مورو (ولد عام ١٩٢٣) قد انكشفت للجمهور الفرنسي بروايته «خماسيات» (١٩٦٢). وهناك أحد أبناء الشعب المهاجرين إلى فرنسا: هوبير جوان (من مواليد ١٩٢٦)، مع روايته «الضيعات الصغيرة» (١٩٦٣)، قد أوقف سنسلة روائية كاملة على إقليم الأردن البلجيكي.

وصف البلغاري ديميتار تاليف (١٨٩٨-١٩٦٦) تطور أسرة في مقدونيا. عند نهاية القرن التاسع عشر. وشهد عقد الستينات قمة الرواية التاريخية. فإن «أسطورة سيبين» (١٩٦٨)، و«المسيح الدجال» (١٩٦٩) للأديب إيميليان ستانيف (١٩٠٧-١٩٧٩) يطرحان المشكلة الأساسية في المعركة ما بين الجسد والروح. وقام ديميتار ديموف (١٩٠٩-١٩٦٦) بمعالجته موضوع مصير بلغاريا القومي عشية الحرب العالمية الثانية، وخلال فترة قصيرة جدا حيث قامت أخيرا البرجوازية بدور فعال. وفي عام (١٩٤٥)، نشر اليوغسلافي إيفو أندريه (١٨٩٢-١٩٧٥) روايته «كان جسر على نهر درينا» و«حولية ترافنيك»، وقد ابتعدنا عن الواقعية الاشتراكية، وذلك في جملة مواضيعهما *thématique* والقصة الواقعية وغير البطولية، وأسلوبها القصصي.

عاد الأديب اليوسني ميشاسيذيموفيش (١٩١٠-١٩٨٢) إلى المواضيع التاريخية بأسلوب الحوار الداخلي المنفرد. وقام عدة كتّاب، في حرصهم الدائم على موضوع الحرب، بالانقطاع عن الكليشيات الموائية للواقعية، لكي يعالجوا تأثيرات الحرب السيكلوجية: فثمة دوبريكا كوزيتش (من مواليد ١٩٢١) المقسم بنبرات أخلاقية؛ ودافيتشو الموالي لتقليد المذهب السريالي. أما أنتونيبجه إيزاكوفيتش (ولد سنة ١٩٢٣) فقد ألقى نظرة على الحرب قلما لبثت تقليدية، وشرع ميهيلو لاليتك (ولد عام ١٩١٤) يعمق تفكره حول الوضع الإنساني.

في تشيكوسلوفاكيا، جرت محاولة أولى لتقديم نتاج توليفي حول موضوع تلك الفترة المعتمة لما بعد الحرب، وقد حاولها فلانيمير بازوريك (١٩٠٧-١٩٨٧) في روايته: «الثلاثية التشيكية» (١٩٤٧-١٩٤٩)، ساعياً

إلى وصفه التطور المعقد للمجتمع الشيكي تحت حكم هتلر المدمر. وفي سنة (١٩٥٨)، نشر جان أوتشيناشيك (١٩٢٤-١٩٧٩) أقصوصة: «روميو وجوليت والظلمات» (١٩٥٨). ويسرد هذا المؤلف حكاية لقاء مأساوي لكائنين نقيين، ويشير إلى بداية انفصاليه الأيديولوجي. وفي روايته اللاحقة: «أورفيه الأعرج» (١٩٦٤)، أبدى حساسية حيال تجربة جبله الكارثية خلال سنوات الاحتلال. أما نهضة النثر فقد أعلنتها روايات جوزيف شكفوركي (من مواليد ١٩٢٤)، وتتسم روايته «الجبناء» (١٩٥٨) بالعودة إلى السيكولوجيا، وإلى الفرد البشري، وإلى المشكلات الإنسانية.

بين ييجي أندجيفسكي، في بولونيا، كيف تنعكس آليات التاريخ في ضمير الفرد الإنساني ووعيه: «الظلمات تغطي الأرض» (١٩٥٦)، و«أبواب الجنة» (١٩٦١). وعقب عام (١٩٥٦)، انفصل الأديب تاديوش كونفيتسكي عن التيار الشيوعي. وأعطته روايته حول حالة الإجرام: «كتاب تفسير الأحلام العصرية» (١٩٦٣) دوراً أعظم في الآداب البولونية. وقام الأديب ياروسواف ايفاشكيفيتش (١٨٩٤-١٩٨٠) في روايته: «الشرف والمجد» (١٩٥٦) بإخراجه مسرحياً الفئة المتنورة في بولونيا خلال عدة عقود من الحرب. ولدى تاديوش بريزا (١٩٠٥-١٩٧٠)، يتموقع النثر الروائي ما بين البحث والخيال: «الباب البرونزي» (١٩٦٠). وإن ليزره كوتاكوسكي (من مواليد ١٩٢٧)، حرق بسخرية، في رواياته، رسائل الكتاب المقدس الشهيرة ومغزاها. أما ستانيسلاوئك (١٩٠٩-١٩٦٦) فهو مؤلف «أفكار صاحبة» (١٩٦٥) وهي أقوال مأثورة تمثل تماماً اللهجة الهجائية في السنوات (١٩٥٥-١٩٦٦). وتميز النتاج الأنبي لتاديوش يارنيتسكي (وولد عام ١٩٠٨) بتعقيد شديد: «الكلمة والجسد» (١٩٥٩) وهو مجموعة رسائل وحوارات خيالية تمت بصلة مع العالم الهيغليستي. ويصف مؤلف جوليان ستريجكوشكي (من مواليد ١٩٠٥) في: «الأصوات في الظلمات» (١٩٥٦) عالم اليهود في غانيسيا. وقام بطرح قضية الهوية الثقافية في رحاب الإمبراطورية النمساوية الأديب أندجيه كوشنيفيتش (وولد عام ١٩٠٤)، في روايته «طريق كورنيثوس» (١٩٦٤). ونوه أيضاً بذكرى العودة إلى أرض

الطفولة (أوكرانيا)، وإلى «مثلث الحقول الفسيحة» الشهير قرب «نهرين». إلا أن الأديب الراوي قد حدّر القارئ بأن لا يدع نفسه يُخدع بوهم الأسماء الجغرافية التي تغيب عن كل خارطة.

«لأن ثمة [...] \* عالماً يُجمَعُ بعض الحوادث ونفسيراتها، وأجزاء من مشهد طبيعي، ومقاطع من محادثات، فهو عالم نسيجة الحقيقية من مواطن التخيل، حيث تكون الأجزاء المبكرة هي الأفسح نيمومة والأندى قيمة، حتى إن هذه الأجزاء تبدو أشد مائة من الحقيقية الواقعية المعانة والتي نستخدم لها كصميم أرضية، وكلوحة خلفية».

(أندجيه كوشنيفيتش Andrzej Kuśniewicz، طريق كورنيئوس)

### الرواية الوجودية:

في اليونان، وفرت الحوادث التاريخية المادة الأولى للعديد من الروايات والأقاصيص. غير أن مؤلفيها لبثوا يبدعون بحسب إيديولوجية ووعي ثورويين: فقد ترك كاموا وسارتر أثرهما على هذا النتاج. وإن الأديب اليكساندروس كوتزياس A. Kotzias (من مواليد ١٩٢٦)، في كتابه الأول: «حصار» (١٩٥٣)، الذي جرت حوادثه خلال الاحتلال النازي، عكف على ماوراثيات الشر في مجمله. وتزاوجت الواقعية مع المنحى الغنائي في روايات كوستاس تاكتسيس (١٩٢٧-١٩٨٨) حيث تندرج البرجوازية الصغيرة اليونانية كلها النصف الأول من القرن العشرين في «الحلقة الثالثة» (١٩٦٢). وإن الروائي سترايس تسيركاس S. Tsirkas (١٩١١-١٩٨٠) اليوناني من مواليد القاهرة، وصف جو مؤامرات أورشليم في ذلك العصر، طوال حوادث ثلاثيته: «حواضر في طور الزوغان» (١٩٦١-١٩٦٥). وقد اتخذ موقعه في الطبيعة بعصرية كتابته. وأثار جورج إيواوانو (١٩٢٧-١٩٨٥) ذكرى مجتمع اليونان

وحقيقة واقعه؛ بيد أنه خلّط في هذه الذكرى تجارب شخصية: «من أجل عزة النفس» (١٩٦٤)، و«الناووس» sarcophage [التابوت الحجري] (١٩٧١). وإن الشمولية العالمية في المواضيع والأبطال، استحقت للأديب أنطونيس ساماراكيس (ولد عام ١٩١٩) ترجمة نتاجه الأدبي إلى خمس وعشرين لغة. ويمثل أشخاص رواياته الرجل العصري المسحوق ما بين إجراءات الدولة واللامبالاة، وذلك في روايته: «إشارة شديدة حادة» (١٩٦١) و«الهفوة» (١٩٦٥). أما فاسيليس فاسيليكوس (ولد سنة ١٩٣٣) - المعروف في اليونان والبلاد الأجنبية بروايته (z) [ز] التي أخرجها سينمائياً كوستاغاغراس - فطرح في نتاجه الثلاثي: «الورقة، البئر، البشارة» (١٩٦١) مسألة الوحدة الإنسانية. وترك، في غالب الأحيان، رواياته «مفتوحة» دونما حل؛ وقام بتجربة شتى إمكانيات الكتابة الأدبية.

في البرتغال، كان فيرجيليو فيريرا Vergilio Ferreira (ولد سنة ١٩١٦) متأثراً جداً بكل من سارتر ومالرو. وعقب فترة له متميزة وملتزمة بمذهب الواقعية الجديدة أبدى - طوال الخمسينات والستينات، أنه يهتم، خاصة، بتفكير حول «الأحيان / الحدود»، المنوطة. بتجربة منبث الإنسان وموته وذلك في: «ظهور» (١٩٥٩)، و«تشديد نهائي» (١٩٦٠).

اكتشفت الآداب اليوغسلافية، في مطلع عقد الستينات المذهب الوجودي وتقنيات تحليل السرد الفرنسي والأمريكي. ونشر بيتر سيجيدين (وُلد عام ١٩٠٨)، روايتين (١٩٤٦، ١٩٤٧)، حيث أمعن في تمحيص دقيق للذهنية البدائية وفي تفكير يميل إلى النزعة الوجودية. وتروي الرواية / المقالة: «ربيع إيفان غالب» للأديب فلادانديستكا (١٩٠٥-١٩٦٧) فكرة موسيقي مريض. فوضع على لسان بطله، ساخرًا بقواعد أدب النزعة الواقعية الاشتراكية: «ترى من يستطيع أن يلبث مهتماً بحكاية شاب يزرع الفاصولياء فينال الجائزة في معرض إقليمي؟ [...] \* فعلماء السوسيونولوجيا والبرغماتيون [الذرائعويون] Pragmatiques يدافعون عن أدب متفائل، أدب تطئعي، كما يقولون. ويصدقون علم الأنواء والأحوال الجوية بشرط أن يقال لهم: «سيكون الطقس جميلاً، غداً».

في الأدب الهولندي، تعادلّ الشعر والنثر في المزيد من تشربهما من الجو الذي ينزح إلى المذهب الوجودي، مع شيءٍ من عطر الفضيحة. فالرواية «الأمسيات» (١٩٤٧) للآديب جيرارد ريفه (من مواليد ١٩٢٣) تستفيض في التطور النفساني لمراهق حتى يصل إلى عمر البلوغ، وذلك في المناخ الروحي لعقد الثلاثينات والحرب. ورواياته الرسائلية كمثل: «على الطريق بمنحى النهاية» (١٩٦٣)، و«أقرب منك» (١٩٦٦)، تعالج بكل حرية ومعالجة شخصية جداً مواضيع اللواط والدين. أما ويليم فريدريك هيرمانز (وُلد سنة ١٩٢١) فقد كتب روايات تنسم بالعدميّة Nihiliste وتناهض الأعراف والتقاليد كما في: «أنا يوماً على حق» (١٩٥١)، وحول عبث الحياة مع «غرفة داموكليس السوداء» (١٩٥٨)، ولا نعرف إن كان الشخص الرئيسي أحد أبطال المقاومة أم هو ضحية هلوسات وأوهام.

من جديد نجد إشكالية وجودية Existentielle [نسبة إلى مجرد الوجود] مماثلة، ممزوجة بالحرص الساعي إلى خير الإنسان Humanitaire. في «الفارس» (١٩٤٩) للآديب دانوا برانير، وفي «جزيرة اللعينين المهالكين» (١٩٤٦) للكاتب السويدي ستيف داغرمان (١٩٢٣-١٩٥٤). ويبحث موضوع الحرب فيهما على نحو كامن. وفي «سبع حكايات قوطية» (١٩٥٨) يقدم الكاتب كارن بليكسن (١٨٨٥-١٩٦٢) وصفاً لأشخاص وُضعوا في موقف قاتل، في منتصف الطريق ما بين التخيل المبكر والتقاليد. وإن نتاجه الرمزي والأسطوري بات آنذاك قدوة لغيره.

اخترقت إشكالية تنزع إلى مذهب الوجودية روايات الفلامانكي جان فالرافينز (١٩٢٠-١٩٦٥) كما: «في البحر دون دفة للمركب» (١٩٥١)، و«سليبي» (١٩٥٨). أما «الجدار الأبيض» (١٩٥٧) للكاتب موريس نهايتيس (١٩١٩-١٩٨١) فهو صدىً لكتاب كامو: «الغريب».

إن عزلة الإنسان العصري المأساوية تشكل الموضوع المركزي لآثار ألبيرتو مورافيا Alberto Moravia (١٩٠٧-١٩٩٠) وكان زوج الروائية إلسا مورانتة Elsa Morante (١٩١٢-١٩٨٥). وقد استمد وحيه من سارتر في: «عبر امتتالي للأعراف» (١٩٥٧) وفي «الضجر» (١٩٦٠) وهذه الرواية مليئة «بالغثيان». ومن نص إلى آخر، يظل مُكرراً «الصراخ» ذاته. بيد أنه،

من سنة إلى أخرى، يُغيّر طريقته في التوفيق ما بين الازدراء وانتقاع الأوهام désillusion. وقد رأى المجري ميكلوس ميسزولي (من مواليد ١٩٢١)، أن آثار كامو مرجع أخلاقي وسياسي. ونحا اهتمامه إلى وضع الفرد الذي يتوخى إنجاز ذاته على غرار بطل روايته: «موت بطل» (التي نشرت أولاً بترجمة فرنسية عام ١٩٦٥ ثم بلغة الأديب، ١٩٦٦) ورواية: «مدرسة عند الحدود» (١٩٥٩) هي الرواية / التيمة roman / fétiche للأجيال الصاعدة والتي رأت أن الكاتب جيزا أوتليك (١٩١٢-١٩٩٠) قد غدا معلماً في التفكير.

### علم جمالي وشعري تقليدي:

أحد مناحي الشعر المعاصر هو التحدث عن عالم الزمان الراهن والالتزام على صعيد المجتمع والسياسة. بيد أن شعراء عديدين لبثوا على استغلالهم مواضيع كلاسيكية.

في البلاد المنخفضة، برزت مجالات ذات توجهات إيديولوجية مختلفة جداً: - «الاعتدال»، أسست عام (١٩٥٣)؛ و «مقال طويل» عام (١٩٥٧)؛ و «الشهرية الهولندية» (١٩٥٩) - وتناولت بإسهاب علم الجمال الشعري التقليدي. وإن عنوان القصيدة «كل شيء يظل متشابهاً» للشاعر روتغر كوبلاند (Rutger Kopland) (من مواليد سنة ١٩٣٤) يوضح هذه الرؤيا للعالم في: «تحت المائتية» (١٩٦٦).

في الفلاندر، نجد، إلى جانب الطليعة، شعراً يتسم بنظم كلاسيكي ويتحدث عن حاضر الزمان كما في: «اضطراب عصري في أبيات كلاسيكي». وقد شكّل دواوين مُمتعة: «وجوه» (١٩٥٤)، و «الوهدة سماوية اللون» (١٩٦٤) وهي نواة آثار جوس دوهانس Jos De Haes (١٩٢٠-١٩٧٤)، حيث يُحتمل وضع الأم في سياق العصور اليونانية السحيقة القدم. وقد استوحى هذا الشاعر أيضاً من نتاج بودلير وهندلرين الشعري؛ وبدوره كان مصدر وحي لأعمال كريستين دهائن (من مواليد ١٩٢٣). وإن أعمال شعراء كمثل هيرويغ هانسن (١٩١٧-١٩٨٨)، و كارل جوكهير (وُلد سنة ١٩٠٦)، وهويرت فان هيريوغن (وُلد عام ١٩٢٠) وأنطون فان وينديروود (من مواليد ١٩١٨) قد نُشرت في مجلات أدبية كبيرة: «المجلة الفلامانكية الجديدة»، و «حديقة تيوا وبيفروا»، و «الدليل الفلامانكي».

وإذ ظلت مثل هذه المجالات تحايد النقاش السياسي، وتستمد وحيها من معلمي العقود الزمنية السابقة، بقيت هي أيضاً إحدى سمات الشعر البرتغالي. فالمنحى الغنائي، وشخصية فنانين مثل: دافيد موراو - فيريرا (وُلد سنة ١٩٢٧)، وصوفيا دو ميلو برينير (من مواليد ١٩١٩) قد ازدهرت في مجلة «المائدة المستديرة». وإن هذا التوجه الكاثوليكي بالأحرى قد صَنَرَ أيضاً في مجلة «الزمن الحاضر». ومن ريلك، بيسووا، بوند، لوركا، استمد شعراء برتغاليون مثل جورج دوسينا Jorge de Sena (١٩١٩-١٩٧٨)، وراموس روزا Ramos Rosa (وُلد عام ١٩٢٤)، وكارلوس دي أونيفيرا، إقد استمدوا، كل بدوره، ثمل حياتهم وكآبتهم السوداء قبل أن يتأثروا بالفزعات الجديدة الوليدة.

في المجر، بقيت الفزعة بالأحرى إلى التجربة الشعرية الفردية. وقام جيورجي رابا (من مواليد ١٩٢٤) يشفع في قصائده الوضوح بليونة رؤى حلامية أحياناً. وإن الشاعرة أغنيس نيمس ناغي (ولدت سنة ١٩٢٢) المرتبطة هي أيضاً بتقليد بايبس وريلك، كانت معلمة في شعر الشبيء. وقد وجدت هذه الفزعة ذاتها صدى في شعر جانوس سيكلي (وُلد عام ١٩٢٩): الشاعر / الناثر المجري من رومانيا، وفي شعر جانوس كسوكيتس (من مواليد ١٩٢٨). أما الشاعر جاكوس بيلينسكي (Janos Pilinski) (١٩٢١-١٩٨١) الكاثوليكي الذي سحرته فلسفة سيمون ويل وتجربتها، فأعرب عن دوار الجوهر الماهوي L'essentiel:

«الله هو الله»

والزهرة هي الزهرة.

والدمل هو الدمل.

والشساء هو الشساء

ومعسكر الاعقال هو أرض لنا

أرض مسيجة ذات شكلٍ غامضٍ.»

(جانوس بيلينسكي، كوئديميني)

في شعر اليوناني كوستاس ستيرغوبولس (من مواليد ١٩٢٦)، تتصالب الاهتمامات الوجودية [مجرد الوجود] والاجتماعية والكتابة الموالية للفزعة الرمزية في بدايات نتاجه الأدبي.

وكانت الأرض المختارة للشعر الاجتماعي، برده فعل منها حيال الكلام السِّيئلي المنق، وحيال النزعة الرومانسية الجديدة، والمنحى المتسم بالسريالية للأديب ديوان توماس Dylan Thomas. وكان زعيم هذه الحركة الأديبة فيليب لاركين Philip Larkin (١٩٢٢-١٩٨٥) الذي نحا شعره إلى النمط الكلاسيكي، مستمداً وحيه من هاردي. وتم التويبه بذكرى الجو البريطاني خلال عقد الخمسينات كما في: «الأقل في خيبة الأمل» (١٩٥٥) وفي «عرس عيد العنصرة» (١٩٦٤).

وجدت نزعة الواقعية في الشعر، والإدراك الاشتراكي للعالم من نطقٍ باسمها في المجلة الدنمركية: «حوار» (١٩٥٠) حيث كان يُحرر: إيريك كنودسن (من مواليد ١٩٢٢) وإيفان مالتينوفسكي (١٩٢٦-١٩٩٠)، على تناقض تام مع مجلة «هيريتيكا» Heretica [أي: هرطقة].

### الإغراء السياسي في الشعر:

وُلدَ الوضع السياسي في اليونان شتى نماذج في الالتزامات الشعرية؛ والمواضيع التي عالجها بإسهاب تأسوس ليفادريش (١٩٢١-١٩٨٨) في ديوانيه: «معركة في هجيع الليل الأخير» (١٩٥٢)، و«تهب الرياح في مفترق طرق العالم» (١٩٥٣) تُشكل صدى نوعيه السياسي. غير أن النزعة الإرتيابية الإيديولوجية شرعت تعقب شيئاً شيئاً المذهب التفاوضي المناضل. وأخذ الحماس نفسه حيال اليسار السياسي يبيث النشاط في تيطوس باتريكيوس (وُلد عام ١٩٢٨). فتبلور شعره حول ثلاثة محاور رئيسية: الطبيعة، الحب، الأمل السياسي كما حدث في: «التدرب» (١٩٦٣).

مثل الأديب مانوليس أناغوستاكس (من مواليد ١٩٢٥) خيبة أمل لأتباع اليسار الذين رأوا، (من ١٩٤٠ إلى ١٩٥٠)، إخفاق جهودهم، وخيانة آمالهم، والعزوف عن حلمهم. وفيما يبتعد عن الحزب الشيوعي، بدأ بتحويل أخلاقياته السياسية إلى أخلاقية شعرية في: «القصول ٢» (١٩٤٨)، و«القصول ٣» (١٩٤٥)، و«تابع» (١٩٥٤) وقيل «تابع ٢» (١٩٥٦) و«تابع ٣» (١٩٦٢). وإن تصرف أريس ألكساندرو (١٩٢٢-١٩٧٨)،

الشاعر والناثر، في «الصدوق» (١٩٧٥) كان على غرار ما سبق: فانتقل من الأدولية الماركسية إلى ابتدائه المنحى الشيوعي وإلى الدفاع عن استقلالية المضمار الشعري ذاتياً.

تم اكتشاف موهبة الشاعر فيرنيك جوهاز (من مواليد ١٩٢٨) وذلك في المجر، إبان النظام الشيوعي الجديد في نهاية عقد الأربعينات. وقد انتقد، فيما بعد، بسبب رؤياه القصدوى، ولغته الثرية الباروكية [المخالفة للأسلوب الإتياعي الكلاسيكي Classique]. ولأن لاسلوناغي (١٩٢٥-١٩٧٨) قد تتبع مساراً مشابهاً، فقد غدا نموذجاً على الصعديين الشعري والأخلاقي.

أولى النظام المجري الشعر مهمة اجتماعية وسياسية؛ وهذا ما أثار معارضة شديدة لكل تصور عقائدي للعالم، ولل فرد، ولل فن. وصرح الأنيب سكيان كانيف (ولد سنة ١٩٣٦)، تصريحاً قاطعاً بقوله: «ليس الشاعر خادماً بل سيقاً في خدمة الشعب». وإن كوستانطين بافلوف (من مواليد ١٩٣٣)، في استخدامه تأثير العبث على نحو جمالي، قام بتوضيحه مفارقة حياة تخضع تماماً للإيديولوجية القمعية. وفي «القصائد الهجائية» (١٩٦٠)، تحولت سخريته إلى إزعاج وحتى إلى غضب. والتحق به الشاعر رادوج رالان (ولد عام ١٩٢٣) في الابتكار الهجائي.

في عام (١٩٥٥)، كتب الشاعر الإسباني بلا سدي أوتيرو (١٩١٦-١٩٧٩): «أطالب بالسلام وبالكلام». ورأى، كما فعل غابرييل سيليا (ولد سنة ١٩١١)، وعلى غرار جميع «جيل عقد الخمسينات» أن الشعر المحلي وترسيخه التاريخي هما رؤية المشاقفة والجدال.

في إيطاليا، ظهر مشروع شعر موالٍ للمنحى الواقعي الجديد في ذات حين الظهور للنثر المعاصر أو سينما روسليني ودي سيكا. وأنجز تأسيس أدب قد أخذ علماً بنهاية الحرب، ويصف نهضة الإنسان عقب تجربة المنحى الفاشي السلبية. واستجاب الشعر الجديد لمقتضيات الحقيقة، والإنسانية، والعدالة في العصر الجديد: فإن كازيمودو قد صاغ الثورة على

الحرب صياغة ذات شيء من الاستغلاق والإبهام. وترك فيتوريو سيريني: قصيدة رثائية مطولة حول انحطاط الحضارة الأوروبية، الانحطاط الذي حقّقه المنحى النازي والمنحى الفاشي. ثم تناول في «الأدوات الإنسانية» (١٩٥٣) موضوع سلخ الإنسان عن إنسانيته في رحاب العصر الصناعي. وتساءل بيأس الأديب لوزي عن ارتباط العالم الحاضر وكآبة فنوطه، كما ورد في كتابه: «داخل المزيج المعقد» (١٩٦٣). وبدأ فرانكو فورتيني (من مواليد ١٩١٧)، الإيديولوجي اليساري غير الشيوعي، أنه قد اختار، تدريجياً، السخرية والتبؤ، إبان اتصاله بشعر بريخت، وذلك في: «شعر وهفوة» (١٩٥٩). أما مونتال، أعظم شعراء الغموض المستغلق، فكتب دواوين عديدة ومنها «العاصفة» (١٩٥٦).

### المسرح ما بين فناء وحديقة.

إن إغراء الالتزام الاجتماعي والمنحى الكلاسيكي الجديد قد فرّق المؤلفين المسرحيين: وفي ملجأ من كل نزعة طليعية، بدأ مسرحيون شباب بلجيكيون ناطقون باللغة الفرنسية ببناء نتاجهم الأدبي الكلاسيكي الجديد: فكان ثمة سوزان ليلار (من مواليد ١٩٠١)، مع كتابها: «كل الطرق تؤدي إلى السماء» (١٩٤٧)؛ وشارل بيرتان (ولد سنة ١٩١٩)، مع «دون جوان والمطالبون بالعرش» (١٩٤٧)؛ ولاسيما جورج سيون (ولد عام ١٩١٣)، مع «شارل المقدام المغامر» (١٩٤٤). واقترح بول ويليمز (من مواليد ١٩١٢)، وريث كبار مناصري الرمزية، مسرحاً سريالياً ذا نمط سام؛ وفي مدينة أنفير، في «المدينة ذات الشراع» (١٩٦٧)، لم يعد هناك بيت له شراع، بل انتصبت «هوائيات للتلفزيون في كل حدب وصوب، هوائيات شبيهة بمراكب صغيرة».

في فرنسا، نشأت ثورة مسرحية حقيقية، من التعاون الوثيق ما بين كلونيل والمخرج جان لوي بارو Jean-Louis Barrault الذي أخرج بانتظام مسرحيات كان الأديب المسرحي قد ألف معظمها إبان التيار الرمزي. وفي

رأي هنري دومونترلان (١٨٩٥-١٩٧٢)، كل إخراج للعالم اللاتيني إنما هو حديث عن نموذج ثقافي خالد. وفي رحاب فرنسا التي آذنتها المأساة الجزائرية، وفيما راح يضع الحوانث الراهنة وراء ظهره، أخرج حادثة من تاريخ قشتالة [كاستيليا] في «كاردينال إسبانيا» (١٩٦٠) أو الشجار القديم ما بين قيصر وبومبيه، وذلك في «الحرب الأهلية» (١٩٦٥). وبراعة الأنيب أدوي Anouilh وفكاهته الحادة في «بيتوس المسكين» (١٩٥٦)، و«السوق الشعبية للسرقة» (١٩٦٢)، استحققتا للمسرحيتين هاتين نجاحاً شعبياً حقيقياً. ورغم سداد السهام التي رمى بها وفعالية هزلها، فإن مسرحيات كل من مارسيل إيميه (١٩٠٢-١٩٦٧): «رأس الآخرين» (١٩٦٢)، وأندريه روسان (١٩١١-١٩٨٧): «بيض النعام» (١٩٤٨)، وفرانسواز دوران (ولدت عام ١٩٢٨) «الفاتورة» (١٩٦٨) قد وصفتها النقاد بشيء من التحقير بأنها «مسرحيات شعبية»، إلا أنها نعمت باستقبال حماسي لدى الجمهور الكبير.

اجتازت «الموجة الجديدة» إنكلترا بضجة شديدة وفرضت عليها «مسرحاً جديداً». فأحدث كتاب جوهن أوزبورن (وُلد عام ١٩٢٩): «سلام يوم الأحد» هزيم رعدٍ في الأوساط الأدبية: فالبطل ابن عامل تزوج من برجوازية صغيرة ثم حوّل عليها الفظاظ التي يوحي له بها المنحى التقليدي وقيم «المؤسسة البرجوازية» في بلده. وأعرب عن احتجاجه بنوع من البلاغة تتسم بالتعدي والمشاqqة: فالبطل يخاطب مباشرة الجمهور المشاهد ويجرؤ على إزعاج طمأنينته وكل ماله من قناعة ويقين. لكن هذا المسرح الناشئ من ثورة «شبان غاضبين»، مسرح ذو جوهر تابع لمنحى الواقعية، وموَالٍ للنزعة إلى الطبيعية، أكثر مما هو حقاً ثوروي. والأمر هذا على مزيد من الوضوح لدى أرنولد فيسك (وُلد سنة ١٩٣٢) الذي كتب مسرحيات سياسية غدا أبطالها يجابهون صعوبات الحياة اليومية. ومثل هذا الأنيب نموذج المؤلف المسرحي الذي يخضع لنزعة المنحى الواقعي المسرحي في الكفاح السياسي: فالمركز ٤٢ الذي أسسه وحدّ النزعة النقابية والتطور الفني.

تناول الروائي / الباحث المجري نيميث مشكلة الرقابة المسيطرة،  
واستخدم لغة مسرحية مجازية وتلميحية، فأحيا مجدداً الدعوى على «غاليثيه»  
(١٩٥٤)؛ وكذلك كان موقف الشاعر والناثر إلييس الذي نوه بذكرى الثورة  
والنضال في سبيل الاستقلال لعامي (١٨٤٨-١٨٤٩)، وذلك في كتابه:  
«ضوء المشاعل» (١٩٥٢). أما أبناء الأقلية المجرية في رومانيا فقد لجؤوا  
أيضاً إلى هذه اللغة: فتمة أدراس سورو (من مواليد ١٩٢٧)، وجيزا  
باسكاندي (وُلد سنة ١٩٣٣)، في «الضيف» (١٩٦٩). وفي المجر أيضاً،  
هناك إيستفان أوركيني (١٩١٢-١٩٧٩)، الموالى للفن الأدنى Art minimal،  
وقد اتسم هذا الكاتب المسرحي بالسخرية المأسوية / الهزلية وبما هو يومي  
في الحياة البشرية.

وجد المسرح الاجتماعي الإسباني في ألفونسو ساستر (من مواليد  
سنة ١٩٢٦) أدبيّة المُنظّر. فالكاتب المهيم على جميع هذا الجيل نبث،  
دون منازع، أنطونيو بويرو فاييخو Antonio Buero Vallejo (وُلد سنة  
١٩١٦). وقد انتقل من المسرح «الوجودي» إلى المسرح الاجتماعي  
والسياسي، فشجب فيه الظلم وغياب الحرية خلال مسرحيته: «اليوم هو  
العيد» (١٩٥٥).

## مذهب الواقعية: طريق محتومة

إن مؤتمر يالطا لم يضع نهاية للحرب العالمية الثانية. فالعقود الزمنية التي عقيت (١٩٤٥) ممهورة بدمغة هذا الصراع الذي لا يزال راسخاً في كل ذاكرة ويُمد بوحيه أدباً ينحو بكامله إلى النزعة الواقعية.

### أدب الأنقاض:

بالمعنى الدقيق لهذه اللفظة أَل «التروميرليتراتور»، وهو أدب الأنقاض «trümmerliteratur» لم يرفده بالوحي سوى عدد محدود من الأعمال الأدبية؛ أعمال تخيل في إنكلترا، وأشهرها ثلاثية إيفلين فوغ: «سيف الشرف» (١٩٦٥)، و«ضباط وسادة» (١٩٥٥) وهو الكتاب الأوسع انتشاراً من هذه المجموعة، ويقدم نماذج لا يتيسر نسيانها ويصف أشد الأوضاع العسكرية عبثاً [العبث: غياب الهدف والقيمة من الوجود الإنساني].

في ألمانيا، بالمقابل، تطور أدب الحرب تطوراً هاماً. فالمهاجرون إلى خارج البلد عادوا في عام (١٩٤٥)، وتمكنوا في الداخل من إسراع أصواتهم وآرائهم. وظهرت في عام (١٩٤٩) الرواية الثانية الكبيرة من تأليف أنا سيغورز «لا يزال الأموات شباناً». وفي مطلع عقد الخمسينات تطور «أدب الأنقاض». وأشهر أديب مثل هذا المنحى كان فولفغانغ بريخيرت (Wolfgang Berchert) (١٩٢١-١٩٤٧)، مع كتابه «أمام الباب» (١٩٤٧).

تجمع بعض الأنباء، من عام (١٩٤٧) إلى (١٩٦٧)، حول «المجموعة ٤٧» التي أنشأها هانس فيرنر ريختر (وُلد عام ١٩٠٨). وقد وصف مارتين فالسر (من مواليد ١٩٢٧)، في آثاره ألمانيا عند نهاية التيار النازي وبدايات جمهورية ألمانيا الفدرالية. وأعرّب الأديب سيغفريد لينز (وُلد سنة ١٩٢٦) عن

ذكريات طفولته تحت حكم النازية، في كتابه: «درس اللغة الألمانية» (١٩٦٨)؛ وإن «طبل الصفيح» (١٩٥٩) الذي يقرعه الولد الصغير أوسكار مازيرات هو بطل رواية الأديب غونترغراس (وُلد سنة ١٩٢٧)، ويُذكر، على نحو تعزيمي، بالذكريات الرهيبة من الفترة النازية. ومن بين «المجموعة ٤٧»، نجد أيضاً هاينريخ بول (١٩١٧-١٩٨٥): الذي انطلق هو أيضاً من تجربة الأطلال وجهد في فهمه حقيقة واقع ما بعد الحرب وغير عنها، وغالباً ما أدرك هذه الفترة بمثابة حقبة للترميم والإصلاح. وجميع آثاره المتشعبة من مذهب كاثوليكي شخصي، يحتج على قيود مجتمع برغماتي صرف. ورواياته نداء إلى التضامن الإنساني، إلى احترام الآخرين. وهي: «أولاد الموت» (١٩٥٤) تصف تشتت العائلات. وفي أشهر رواية له: «التكشير» (١٩٦٣)، ثمة رجل منبوذ يطالب، عبثاً، بحقه في العيش خارج التخوم المترتبة للأخلاق الاجتماعية.

«(....)\* إنها تلقى محاضرات عن توبة الشبيبة الألمانية، بهذا الصوت العذب البريء عينه، الذي ربما تروى عليها أن تقول به لـ هنرييت حين انطلاقها إلى الجبّين: «هيا قومي بعمل جيد، يا صغيرتي!» إن صوت والدي سأمكن من سماعه بالتلفون غالب الأحيان كلما أريد ذلك؛ أما صوت هنرييت فلن أسمع من بعد، أبداً».

حظيت رواية الأديب الروماني كونستانتين فيرجيل غيورغيو (C. V. Gheorghiu) (١٩١٦-١٩٩٢)، «الساعة ٢٥» باستقبال يشفعه اهتمام كبير، منذ صدورها في باريس عام (١٩٥٢): فأثارت الجدل المشروع عن حقوق المواطن، وعن حرياته الأساسية؛ فاستجوبت الضمير الرديء للإنسان الغربي، المحرّر حقاً من النزعة الفاشية، ومن المنحى العرقي، غير أنه بغض الطرف عن ممارسة الفاشية والعرقية لدى الآخرين.

وكانت هناك حرب أخرى، حرب اليونان الأهلية التي أحدثت هي أيضاً آثاراً أدبية. وفي عام (١٩٥٠)، نشر رينوس أبوستودولس (من مواليد ١٩٢٤) كتابه «الأهرام ٦٧» الذي يشتمل على نصوص ورسائل كتبت ما بين (١٩٤٧) و(١٩٤٩) حول ساحات القتال. وتكمن أصالتها في موقف الأديب المحايد حيال الطرفين المتحاربين شاجية عبث كل حرب أهلية. وتذكر

الكاتبة نيدو سوتيريو (من مواليد ١٩٠٩) مغامرات الموالين لليسار ومعاركهم، في روايتها الأولى «الأموات ينتظرون» (١٩٥٩). وفي «الأرض الدامية» (١٩٦٢)، كررت موضوع التاريخ المأساوي ليوناني آسيا الصغرى [أي تركيا الحالية] ما بين (١٩١٩) و(١٩٢٢).

في إيطاليا، كتب جيوجيو بسانني (Giorgio Bassani) تاريخ مدينة فيرارينه، وخصوصاً، الجماعة اليهودية خلال الحكم الفاشي، وذلك في «حديقة آل فينزي - كونتينني» (١٩٥٦). ويُذَانُّ له أيضاً بطبعة «الفهد» (١٩٥٨) للأديب جيوزيبه تومازي دي لامبيدوسا (١٨٩٦-١٩٥٧) الشهير بوصفه صقلية ما بعد النهضة Risorgimento [حركة إيديولوجية وسياسية قادت توحيد إيطاليا]

### مذهب الواقعية الجديدة:

وُلدت ردة الفعل على النزعة الفاشية نوعاً جديداً من الأدب، حسب تعليمات الجمالية الماركسية: ألا وهو مذهب الواقعية الجديدة néoréalisme فأعطى الأديب باولو فولوني (ولد سنة ١٩٢٤) في كتابه «آلة العالم» (١٩٦٥) من خلال تحقيق وجودي حول وضع الشغيلة - انعكاساً أخروياً عن حياة إيطاليا اليومية، أما كارلو بيرناري (ولد عام ١٩٠٩)، في روايته «نذير الظلمات» (١٩٤٧)، وفرانتشيسكو جوفينه (١٩٠٢-١٩٥٠)، في كتابه «أرض السر المقدس» (١٩٥٠) يصفان، مع الزهيد من الأساليب التعبيرية، حقيقة الحرب الواقعية، القريبة جداً من الأدبيين (سجون، نفي، تهجير، مقاومة الموالين)، أو حقيقة ما بعد الحرب فوراً (نضالات الشغيلة، بؤس القرويين).

إن انتقاد اليسار، الذي امتدح نزعة الواقعية الجديدة، تمنى أن تتجسد أطروحته السياسية في إنتاج روائي. فكانت رواية «ميتيلو» (١٩٥٥) للكاتب فاسكو برا توليني (من مواليد ١٩١٣) الرواية الأولى من سلسلة كاملة أخذت على عاتقها أن تمثل، من خلال أشخاص نمونجيين - وهنا بناء يغدو اشتراكياً - تطور تاريخ إيطاليا. وأما الكاتبان إيليو فيتوريني (١٩٠٨-١٩٦٦)، وسيزاره بافيزه (Cesare Pavese) (١٩٠٨-١٩٥٠)، عقب تأثرهما بالوضع الناجم عن الحرب، فقد تحملا - في بداياتهما، إغراء النزعة الواقعية الجديدة: فجعل

فيتوريني في كتابه: «الرجال والآخرون» (١٩٤٥) من الفاشيين وخوض الحرب الأهلية؛ ثم ابتكر قصصاً خارقة للمألوف أو وهمية مثالية، في «مدن العالم» (١٩٦٩). وتسم رواية بافيزه «الرفيق» (١٩٤٧) بالنزعة الموالية للشيوعية، وهي من وحي المقاومة. لكن بافيزه، بعد ذلك فوراً، أعاد اتهام المذهب المانوي (Manichéisme) الذي كان يُشكل أسسَ الإيديولوجية اليسارية لما بعد الحرب. وأوقف نفسه عندئذٍ على تحليل تفكك البرجوازية في: «الشيطان على التلال» (١٩٥٤)، و«الصيف الجميل» (١٩٤٩): (La bella estate)

«بل إن واحدة منهن هي نينا، عقب خروجها عرجاء من المشفى، إذ لم يبق لها في منزلها ما تفنّت منه، لبثت تضحك هي أيضاً» «حول أي شيء نأفه. وذات مساء، راحت تعرج خلف الآخرين، ثم توقفت وتسرعت تبكي لأن الثوم أمر غبي فهو زمن يُخلس من الهزل والمزاح».

(سيرازه بافيزه Cesare Pavese: الصيف الجميل)

في البرتغال، كان رودول، أي كارلوس ده أوليفيرا (Carlos de Olivera) (١٩٢١-١٩٨١) مع كتابه «نحلة في المطر» (١٩٥٣)، ومانويل دافونسيكا (وُلد عام ١٩١١) مع «حصاد الريح» (١٩٥٨) يتضامنان مع طبقات الشغيلة المقهورين في مكافحتهم الديكتاتورية. وظهر تفكير البرجوازية الريفية، في أعمال أغوستينا بيسا لويس (من موليد عام ١٩٢٢)، وقد منحت قدرتها المفرطة في الإيحاء تحريراً نتاجها دقة تكاد تكون وهمية مهلوسة.

إن نزعة الواقعية الجديدة في البرتغال، ما بين (١٩٥٠-١٩٦٠)، شهدت مرحلة ثانية لها. فعدت على مزيد من الجدلية، ومزيد من التناقض، ومن النقد، متأثرةً بالمناخ الخاص بالمذهب الوجودي. فالإنسان المصاب بشدة القلق، المُجابة لنوع من الأمل اليائس (الناجم جزئياً من تعزيز ديكتاتورية سالازار)؛ ويشكل ما توخت النزعة الواقعية الجديدة منذئذٍ أن تحلّه. والشهود على هذا التغيير هم فرناندو نامورا مع مؤلفه «الرجل المتكرر» (١٩٥٧)،

وخوسيه كاردوزو بيرس (ولد سنة ١٩٢٥)، مع «الملاك الراسخ» (١٩٥٨)،  
وأوغستينو أبيليرا (من مواليد ١٩٢٦) مع «مدينة الأزاهير» (١٩٥٩).

وكان وصف المدينة هو أيضاً في تمام حضوره المتسم بالمذهب  
الواقعي الاجتماعي، في إسبانيا، لبث مُنظرة غوتيزولو. ويمثل الكتاب: «خلية  
النحل» (١٩٥١) للأديب كاميلو خوسيه سيلا (ولد سنة ١٩١٦) اللوحة الحية  
لحياة مدريد الرمادية والقاسية على سكانها. وظل الأسلوب الذي أخذ به  
مباشراً جداً، صحفياً أو يكاد.

«ها هو الصباح ينبج الهوينى، مَعْرشاً مثل  
نودة، على قلب رجال المدينة ونسوتها؛ ومصيباً،  
بنطف نوعاً ما.... هاتيك النواظر، منذ حين  
مستيقظة؛ هاتيك النواظر التي لا تكتشف أبداً من  
الآفاق ما هو جديد، ومن المناظر ما هو قشيب،  
ومن الترخارف ما هو طريف».

(كاميلو خوسيه سيلا Camilo José Cela، خلية للنحل)

يندرج الأدب للكاتب ميغيل ديليبس (Miguel Delibes) (من مواليد  
١٩٢٠) بتذكره حياة فلاحي القرى القشتالية Castilians، من خلال ثلاثة أولاد  
يكشفون بينهم في: «الطريق» (١٩٥٠). وتدعو واقعة مختلفة، وجزءاً  
مأسوياً من حملة مُستخدم تجاري لحوانيت في مدريد، وعنصراً هاماً في  
تنظيم وعي الشخصيات الأخرى المشوش، وخاصة في: «النهر الصغير»  
(١٩٥٦) للأديب رفائيل سانتيز فيرلوزيو (ولد سنة ١٩٢٧).

إن الأديب المجري تيبور ديري (Tibor Déry) (١٨٩٤-١٩٧٧)،  
مؤلف لوحة جدارية واقعية، في: «الجملة اللامنتهية» (١٩٤٧)، قد تبنى  
الموقف الشكوكي لمن ترتب عليه أن يجتاز ديكتاتوريات هذا القرن، فيبلغ عدم  
التحيز الساخر المتشود في رواية حياته: «ليس ثمة حُكم» (١٩٦٩). واستعاد  
تقليد الرواية الاجتماعية، في المجر، الكاتب فيرينك سانتا (من مواليد  
١٩٢٧)، خلال كتابه: «عشرون ساعة» (١٩٦٤): وهو لوحة تمثل قرية من  
عام (١٩٤٥) وإلى (١٩٦٠).

عالتجت الرواية البلغارية في عقد الستينات الإنشائية المعاصرة من خلال استذكار الذكريات. وأقدمت بلاغاديميتروفا (Blaga Dimitrova) (من مواليد 1922)، وهي تستلهم تقنية الإخراج السينمائي، على تمثيلها من يتحدون. والموضوع الرئيسي لروايتها: «رحيل إلى الذات» (1965)، و«زيغان» (1967)، هو حصيلة حياة ما، حياة ترويها بتغيرات عدة ومع مقارنات سيكولوجية عديدة. أما إيفاجلو بيتروف (وُلد سنة 1923) فهو يحتل مكانة خاصة مع نتاجه الأصيل: «قيل ولادتي.... وبعدها» (1968). ويخلط سرد القصة الاستعادي، والترايطي، والابتدائي، بحرية المذهب الواقعي والخيال المبتكر، والتمثيل التشكيلي والتفكير.

يدين الأدب للمؤلف الروماني مارين بريددا (Marin Preda) بروايته «آل موروموتو 1» (1966) و 2 (1967)، وهي رواية اجتماعية من نمط المنحى الطبيعي وتروي حياة الفلاحين خلال سنوات ما قبل الحرب، ثم ما بعد الحرب، مُستمتلة على فترة التأميم الزراعي. وإن الأب العجوز الذي جرى تأميم قطعة أرضه، يعارض المقال الاجتماعي / السياسي باعتقاده أنه ضحية: «أما أنا، يا سيدي الحضري الطيب، فقد عشت دوماً مستقلاً، برأسي وبيدي....» واستوحى المؤلف أيضاً الوسط الحضري، والحوادث التي «تجذد» أو «تفقد جنيد» التاريخ المعاصر بصورة دورية، في روايتها: «المسرفون» (1962)، و«الهديان» (1975).

استقطب الروائي اليوناني ديميتريس هاتريس (Dimitris Hatzis) الحرص ذاته على حقيقة المجتمع الواقعية لما بعد الحرب في: «نهاية مديننا الصغيرة» (1952). ووصف الأديب سبيروس بلاسكوفينيس (وُلد عام 1917) حياة المدن والأرياف اليونانية؛ وأعانت روايته: «السد» (1961) ذكرى الآلة ومشكلاتها وأخطارها.

لا ينجو المجتمع الإنكليزي من انتقادات «روائيي جبل الغضب». فكانوا مقتنعين أن الفرد البشري لا يتواجد إلا بمثابة شخص اجتماعي، وراح الأنباء كينغزلي أميس (وُلد سنة 1922)، وألان سيليتوئه (من مواليد 1928)، وجوهن فاين (وُلد عام 1925)، ينتقدون «الوضع البرجوازي». وبفضل فاين، برزت إلى الوجود رواية برونيقارية إنكليزية تتسم بميزات حقيقة الواقع.

في إقليم فلاندر، مثل بشكل خاص الأديب لويس بول بون (Louis Paul Boon) (1912-1979) نزعة مذهب الواقعية الاجتماعية. فالروائي هذا توخى أن يُعيد كتابة الشعب الفلامانكي، على صعيد عامة الناس المتواضعين، وأولاً مع لوحة أدبية مزدوجة (Distyque) وهائلة جسدها في: «طريق الكنيسة الصغيرة» (1953)، و«صيف في تير-مورن» (1956)، ثم اللوحة الأدبية الثلاثية (Triptyque): «بيتر داننس» (1971)، و«اليد السوداء» (1967)، و«سنة 1901» (1977). وثمة التزام موال لنزعة إلى خير الإنسان Humanitaire يمهز بوسمه نتاج وارد رُويستينك (ولد سنة 1929) في روايات تعرب عن معارضات رهيبية لأوهام المثالية وذلك في: «التحفظ» (1964). وغدا الفرْد ضحية عالم أمسي «روبوتاً» [عالم إنسان آلي] وهذا هو الموضوع المركزي في مؤلفات جوس فاندیلود (من مواليد 1925). وظهرت الرواية الوثائقية في منحى بون، لدى الأديب هوغو رانيس (ولد سنة 1929) الذي وصف، في مؤلفه «الملوك الكسالي» (1961) الحيرة والارتباك من خلال مقتطفات مخيفة. وإن الشهوة الشبقية، والموت، والانحطاط، ونزعة المنحى الحيوي Vitalisme، لبث كل هذا مواضع ظهرت أيضاً في الروايات الاستيطانية للأديب جيف غينيرا نيرس (ولد عام 1930) مع روايته: «بلاك فينوس» (1968)، وكذلك في الكتابة العلاجية للأديب الهولندي جان وولكيرز (من مواليد 1925) في: «العودة إلى أوغستيسنت» (Oegstgeest) (1965).

في الوهلة الأولى، قد يدسنى لنا أيضاً أن نعبر «الأشياء» (1965) للأديب الفرنسي جورج بيريك (Georges Perec) (1929-1982) بمثابة قصة وثائقية تفهرس أفراح المجتمع الاستهلاكي وأهوائه. وفي الحقيقة، لابد من قراءة هذا الكتاب فهو، في آن معاً، بحث في الكتابة وفن للحياة.

«هل تقرأ كثيراً، قليلاً، أم لا تقرأ أبداً؟»

(جورج بيريك، الأشياء)

إن رواية «غراميات مضحكة» (١٩٦٣، ١٩٦٥، ١٩٦٨) التي نشرت في «ثلاثة دفاتر»، للأديب التشيكي كونديرا، قد باتت تشتمل على السمات النوعية لرؤية الأشياء الإنسانية المساوية / الهزلية، الساخرة، الفلسفية - من خلال العلاقات الشبقية التي تعكس حالة الأخلاق في مجتمع «غير طبيعي»، يخضع شكلياً لقواعد باهظة. وصرح كونديرا، عام (١٩٦٧)، بشجبه الجذري لهذا المجتمع الذي يسحق الأفراد؛ وذلك في روايته: «المزاح».

استطاع الكاتب بوهوميل هرابال (Bohumil Hrabal) (من مواليد ١٩١٤)، في التاسعة والأربعين من عمره فقط، أن ينشر قصصه القديمة في مجموعات مثل: «الماحكون» (١٩٦٤)، و«بع منزل لا أريد العيش فيه من بعد» (١٩٦٥)، و«القطارات المراقبة بشدة» (١٩٦٦). وهذه القصص، بمظهرها السهل، أهلة بأناس عاديين، ولحركاتهم ما يكفي من التبعية للزرعة الطبيعية. إنهم يتكلمون كثيراً، متوسلين بمخيلة جامحة؛ وفي أغلب الأحيان تؤهل بهم حانات البيرة [الجنة] المرحة، بعيداً عن اجتماعات الحزب [السياسي]. وهذه الوجوه «الهرابالية» [نسبة للأديب بوهوميل هرابال] تقضي حياتها الحقيقية في محيط المجتمع.

«في حوض صغير للأسماك، حوض مرتفع كمثلي مدخنة، نُعدّ بعض قدايد همستر Hamsters كندية [حيوانات تُسببه بالجرذ] هربها. وذات يوم، خلال بضع الدقائق وبثمن ثلاثمائة كورون [نوع من النقود] نصبت من نفسي قنيساً. فابتعت جميع الحساسين، وبصميم شخصي، أعدت لها حريتها. آه! يا له من شعور! شعور العصفور المذخور الذي من اليد يطير.

ثم ذهبت إلى السوق حيث تباع بعض العجائز ملء صحن من الدم المتخثر. ومن الغريب أن الحيوانات هي التي تعاني خلال جميع الأعياد الاحتفالية: في عيد ميلاد [السيد] «المسيح»، الأسماك؛ وفي عيد الفصح: الجداء والحملان.»

(بوهوميل هرابال: بع منزل لا أريد العيش فيه من بعد)

## الواقعية الاشتراكية والانشقاق:

خلال هذه الفترة لما بعد الحرب التي امتدت حتى عقد الستينات، وفي الجانب الآخر من الستار الحديد، قد نجا القليل من المؤلفين [الذين حملوا معهم] الآثار الأدبية مُهزَمين من عقيدة الاشتراكية مع نزعتها الواقعية.

في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، صرَّح «برنامج بيتر فيلد» بأن الكُتَّاب، (وهم شغيلة مفكرون)، يختلطون بالشغيلة اليدويين، بُغية إبداعهم «ثقافة اشتراكية قومية». واستلهمت كريستا فولف هذا البرنامج في روايتها «السماء المقسمة» (١٩٦٣). وإن الحركة «كوجنيتسا»: (كُور الحدادة)، وهي التعبير عن مذهب النزعة الواقعية الاشتراكية في بولونيا، خلال عقد الخمسينات، تمَّ استبدالها بالمجلة «الثقافة الجديدة» التي فرضت نماذج القرن التاسع عشر.

أما يوغسلافيا فقد سذكت طريقها، هي أيضاً؛ خارجة عن «الكتلة السوفييتية». ووضع مقال كرليزا في الصدارة «حرية الابتكار الفني وتعددية الأساليب الإنشائية»، نابذاً «فناع الدعاوة السياسية». وفيما بعد، سوف يمهز تأثيرها الفكري والشعري بطابعه جيلاً كاملاً من الكتاب الكرواتييين.

تحولت عقائد النزعة الواقعية / الاشتراكية في رومانيا إلى إيديولوجيا قومية / اشتراكية طوال عقد السبعينات، من خلال مقال: «فني ملتزم» في خدمة بناء مجتمع جديد. وكان ينبغي أن تقتزن الأنواق والمطالعات بعرق الشعب الذي يشغل في المصانع والحقول، وبحماس هذا الشعب. إلا أن بعض المبتكرين الشباب لم ينحوا إلى هذا الاتجاه؛ فراحوا يثبتون وجودهم في «أقوالهم» الملبسة و«ما لا يقولونه». فالأقوال تعظ بالثورة؛ وما لا يقولونه قد لبث «تمارين على الأسلوب الإنشائي» ولها فجواتها، ومضمراتها، التي تنفي المقال السياسي لمجتمع افتقد جذوره، وتقاليدته، وحتى ذاكرة ماضيه. أما نيكولايه لابييس (١٩٣٥-١٩٥٦) فقد تغنى بحب أرض مسقط رأسه، الأرض التي بقرها المجتاح الأجنبي:

«فَتَلَّ الجفاف من الريح أفل نفثه  
وذابت الشمس على أنيم الأرض جاريه  
وقلّت أسماء لاهية عاريه  
وامنّاح السايون (Les Sailles) الطّين من الآبار  
وكادت نيران فوق الغابات  
على المزيد دوماً من التوهجات  
نيران تكمايل راقصه  
كرقص رقصات دائريات  
رقصات همجيات إبليسيّات».

(نيكولايه لاييس Nicolae Labis، حب مسقط الرأس)

إن مهنة الشاعر «الملعون» إيون كارايون (Ion Caraion) (1923-1987)، مؤلف «أغنيات كئيبة» (1946)، قد تطورت بعد: «ركود أزمة» عقد الستينات: فغدا الشاعر «أناً لطيفة الانتباه، وأذناً خبيثة». وكان أناتول باكونسكي (1925-1977) شاعراً وناثراً باروكياً في كتبه: «قصائد» (1950)، و«تدفق الذاكرة» (1957)، و«اعتدال الربيع عند المعوهين» (1967). وتقولت أمثاله من «الجثة القارعة» لكل ما هو يومي قد افتقد مستواه، لكل ما هو يومي، رهيب العدوانية، ساخر الضحك. ولم يتوان بيكرو دومينيو (من مواليد 1924) في اللجوء إلى الغرب الأوروبي حيث نشر روايته: «باسم مستعار» (Incognito) (1962)، وهي رواية ذات رموز، وتكشف القناع عن الأخلاق والممارسات الخفية للمجتمع الشيوعي الذي تركه قبل حين. وكانت السنوات 60-65 مواتية للآداب الرومانية التي تحمّل مسؤوليتها جيل جديد: ومن بين أفرادها فيكيتا ستانسكو في النثر الفني؛ وهناك أخيراً الشاعرة الفتية جداً أنا بلانديانا.

ما بين (1945 و 1948) نعمت تشيكوسلوفاكيا بفترة قصيرة من الحرية. وما بين (1960-1969)، أعرب التجدد الأنبي أولاً عن ذاته في الشعر والمسرح، في روايات أنفارد فالينتا (ولد عام 1924) والروائي شكفوركي. وقد تَبَدَّى في آثارهما موضوع العودة إلى الفرد البشري بصفته مركز اهتمام الأديب،

وإلى نبد الإيدولوجيا. وإلى جانب الشعراء: فلانيمير هولان (وُلد سنة ١٩٠٥) وسيقيرت، وهما من الجيل القديم؛ وإلى جانب الكاتب المسرحي فاتسلاف هافيل (Vaclav Havel) (من مواليد ١٩٣٦)، كان أبناء الفنر الأوفر عدداً - كونيبرا، هرابال، شكفوركي، كوهوت. وحين ظهر سيغيزت مجدداً مع مجموعاته: «حفلة موسيقية على الجزيرة» (١٩٦٥)، و«صهر الأجراس» (١٩٦٧)، و«المنذب هالي» (١٩٦٧)، فقد بات بعيداً عن شعره الذي يقسم بالمذهب الفني الحميمي Intimiste وعن شعره الرخيم المتناسق. لكنه أثار الدهشة بجفاء ألفاظه وخشونتها، وبفظاظه صور بينه الشعري الحرّ.

في الاتحاد السوفييتي، ثمة بضعة من كبار الكتاب على قيد الحياة، ومنهم باسترناك وأنا أخصاموفا، وقد أسدل عليهم ستار الصمت؛ لكن، منذ موت ستالين، شهد الجمهور يقظة الحياة الأدبية في هذا الاتحاد، ونوعاً من العودة إلى «ها هو حقيقي»، كردة فعل على الألب الستاليني الكذوب؛ فنشأ أدب حول فظاعات الحرب مع فاسيلي بيكوف، (وُلد عام ١٩٢٤)، وحول الريف وبؤسه، فيدور أبراموف، (١٩٢٠-١٩٨٣)، وحول نزعة المعتقلات الستالينية والإرهاب اللّنين وصفهما ألكسندر سولجينسِن (Alexandre Soljenitsyne) (وُلد سنة ١٩١٨)، وعن المنحى الستاليني في الحياة اليومية والرعب المتفشي في كل مكان مع إيوري تريفونوف، (١٩٢٥-١٩٨١). ومع الانفتاح الروسي على العالم الغربي، اكتشف بعض الكتاب الشباب الألب الأمريكي، ولاسيما نتاج همنغواي الألبى. فرلحوا يؤثفون أقاصيص وروايات بظنها ثائر شاب، وفي نفس الحين هو رواية الأحداث (فاسيلي أكسيونوف، المولود في ١٩٣٢) أفتولوي غلاديلين، وُد عام (١٩٣٥)؛ وجيورجي فلانيموف، (من مواليد ١٩٣١). وقد نحت إرادة مجمل أفراد المجتمع إلى إعادة صلتهم بالماضي مقرونةً بتشجيع مطبوعات المذكرات. وبدأ أهرينبورغ بهذا الأسلوب واتخذ موقفاً حول مشكلات من كل الأنواع. وتميزت الحياة الألبية خلال هذه السنوات بتناوب ما بين فترات الانفتاح الأيديولوجي - فأتاحت، على سبيل المثال، نشر «شهار إيفان نينيسوفيش» (١٩٦٢) للأييب سولجينسِن - وبين فترات من التشدّد حيث شنت حملات قمع كالحملة التي استهدفت باسترناك (Pasternak).

ولبثت الرقابة على تيقظ شديد، فكان ثمة اختلاف يمتاز فيه الأدب المكتوب عن الأدب المنشور. وإن ظاهرة «ساميزدات» (Samizdat) (أي الأدب المخالف للقانون) والمطبوعات خارج البلاد، لن تتطور إلا خلال عقد السبعينات. ولربما يشرح بعض التفاؤل الاجتماعي والسياسي أن الأساليب التقليدية «للأدب الروسي العظيم» قلما كان يعاد النظر فيها. ومن المحتمل الاعتقاد أن الكتاب والقراء ظلوا يتقنون بالأدب تطلعاً إلى إصلاح المجتمع. وفي منتصف الستينات، شهد الجمهور اتهاماً متجدداً لـ «ألميميسيس»: [التمثيل الإيمائي Mimesis] وازدهاراً لأعمال تستخدم ما هو وهمي خرافي وما هو ساخر مضحك؛ وهذا ما فعله أندريي سينيافسكي (من مواليد ١٩٢٥)؛ وأشارت نوعاً ما الدعوى عليه (عام ١٩٦٦) إلى نهاية فترة ركود الأزرمة.

### الأدب في المنفى:

إلى جانب الأدب السوفييتي الرسمي الذي تمثلته الرواية السياسية وأدب المنطقة «الرمادية» [ذات الميزة المكفهرّة]، يظهر الكتاب المنشقون والمهاجرون: جوزيف برودسكي (ولد عام ١٩٤٠)، وفلاديمير ماكسيموف (من مواليد ١٩٣٢)، وميخائيل سوكونوف (١٩٠٥-١٩٨٤)، والمؤلف الخرافي مارمزين.

مثل جورج ماركوف (١٩٢٩-١٩٧٨) الأدب المجري في المنفى. وقد جروء، بمسرحياته العديدة، على معارضته أساليب الأنماط المَقْوَبَة التي فرضتها نزعة المنفى الحتمي الاجتماعية فاندرجت في طريق الفكر والفن الغربيين.

شهدت الهجرة المجرية موجتين هامتين: الأولى في نهاية عقد الأربعينات، مع نفي لاجوس زيلاهي (١٨٩١-١٩٧٥)، وسندور مآري (١٩٠٠-١٩٨٩)؛ مؤلف «اعترافات بروجوازي» (١٩٣٤)، ولاسزيسرابو (١٩٠٥-١٩٨٤)، وكاتب المقالات والباحث زولتان سزابو، إلى جانب كاتب القصص جيرجلي نيهوكزكي (١٩٣٠-١٩٧٩). أما الموجة الثانية فقد بعثت ثورة (١٩٥٦) مع نفي الشاعر جيورجي فالودي (المولد عام ١٩١٠)، والشاعر / الروائي / المسرحي غيوزو هاتار (ولد سنة ١٩١٤). وهناك شكل آخر للهجرة، وهو المنفى الداخلي:

فإن الناثر / الفيلسوف بيلاها مفاس (١٨٩٧-١٩٦٨)، وبعد سنة (١٩٤٨)، ثم ينشر شيئاً إذ بقي يعيش في المجر (وأشهر آثاره هي: رواية «الكارنفال» (١٩٨٥) ومقالاته: «العلوم المقدسة» (١٩٨٨).

هناك صوتان قويان قد ارتفعا من المنفى البعيد: صوت فينولد غومبروفيتش (١٩٠٤-١٩٦٩) الذي ألقى نظرة دونما رحمة على بولونيا؛ وصوت ميووش الذي كتب السيرة الذاتية لرجل أوروبي شرقي في: «أوروبا أخرى» (١٩٥٨). وما بين (١٩٦٢) و(١٩٦٥)، ألف ميووش «غوغوس المتحول». والقصيدة الأولى من هذه السلسلة تقدم رجلاً قد خرج من قراءات الطفولة؛ رجلاً خبيثاً تحول إلى نياحة، واكتشف واقع الحقيقة؛ فهو قادر بذلك على الوجود في كل مكان، وبوسع أن يرى أشياء ليست في منال عيون البشر الآخرين.

في البلاد الأجنبية، ولاسيما في فرنسا، ظهرت بالفرنسية أو بالرومانية، أعمال يوجين يونسكو (Eugène Ionesco) (وُلد عام ١٩١٢) وسيوران. وفيما راح هوستوفيسكي، مع مؤلفه «المؤامرة العامة» (١٩٥٧) ينهي مصيره «الأهازيري» في العاصمة الأمريكية، فإن صديقه جان تشيب (١٩٠٢-١٩٧٤) قد أنجزه في الوطن الثاني «الروحي»: في باريس. وكان مشوار إيفان كليما (Ivan Klima) (وُلد عام ١٩٣١) الشخصي والأدبي مشواراً مثالياً. فقد قضى، خلال طفولته، ثلاثة أعوام في معسكر الاعتقال في تيريزين. وبدأ له من الممكن أن يجد في المذهب الشيوعي حلاً لمشكلات البشر الكبيرة، كما تشهد على هذا قصصه الأولى. لكن انقشاع أوهامه أمسى بعد حين تماماً. وحينئذ، نحا اهتمام الأنيب كليما إلى نزعة المنحى الوجودي وإلى المسرح العبثي، في كافكا. وألف عدة مسرحيات تشجب الدمار الذي يلحق بالأذهان والنفوس والنفوس في روايته: «هيئة المحلفين» (١٩٦٨) ومجموعات من القصص مثل: «عشاق ليلة واحدة» (١٩٦٤)، و«المركب المسمى أمل» (١٩٦٩)، وتركز هذه المجموعات على مصاعب عقد اتصالات حقيقية، في الحب، ما بين البشر. أما كتابه التالي فقد أُلّف جزءاً منه، ولم يعد ينشر شيئاً إلا خارج البلد وبطريقة غير شرعية.

## من الواقعية إلى الوهم الخرافي العجيب:

في بلاد الشرق الأوروبي، غالباً ما لبث الوهم الخرافي [الفانتاستيك] شكلاً لتتصلص من إرهاب نزع الواقعية الاشتراكية. فاتخذ أسلوب هذا الوهم العلم / التخيلي، في بولونيا، خلال نتاج ستانيسلاف ليم (من مواليد ١٩٢١)، مع روايته «سولاريس» (١٩٦١). ونما هذا الوهم الخرافي، لدى الكاتب البلغاري راديشكوف، بشكلٍ ساخرٍ وهزلي، في: «مزاج شرس» (١٩٦٥)، و«كتاب البداية إلى البارود» (١٩٦٩). وأدخل الستوفيني سيريل كوزماك (ولد سنة ١٩١٠)، مع روايته «موشح البوق والغيم» (١٩٥٧) توليفاً من الوهم الخرافي ومن مذهب الواقعية. وإن كتابي ميلوراد بولاتوفيك (Milorad Bulatovic) (ولد عام ١٩٣٠): «الديك الأحمر» (١٩٥٩)، و«الذئب والجرس» (١٩٥٨) يُخرجان من باب النسيان «الأبطال السليبين»، الهامشيين، والجانحين الشباب، والمجرمين، وذلك في رؤية مأساوية / ساخرة لحقيقة واقعية تتحول إلى الفانتاستيك. وهذا ما يمثل مسبقاً «النزعة الواقعية السلبية» وهي تعبير عن «الموجة السوداء» [أي: الجيل الكئيب].

في تشيكوسلوفاكيا، شوهد، نحو عام (١٩٦٠)، الظهور الجديد لقصة ورواية العلم المستقبلي، مع الأديب جوزيف نيسفانبا Josef Nesvadba (ولد عام ١٩٢٦): وقد استفاد من مهنته كطبيب / نفساني من أجل ابتكاره قصصاً من الوهم الخرافي ومن العلوم الوهمية. وكان أيضاً زمان إحياء الرواية البوليسية، مع سلسلة الكاتب شكفوريئي وقد خصصت السلسلة للملازم الأول بوروفكا (١٩٦٦). أما الأديب من مدينة براغ والناطق باللغة الألمانية، نيوبيروتر فقد أعطى، مع «الليل تحت الجسر الحجري» (١٩٥٣) قصة ذات رموز، وتشتمل على أربع عشرة أقصوصة، تراوحت ما بين القصة التاريخية (فالكتاب يأتي على تاريخ مدينة براغ اليهودية خلال القرنين ١٦ و ١٧) وبين القصة الهجائية والفانتاستيكية.

في النتاج الأدبي للكاتب الإنكليزي توكيان (باسم جوهن رونالد ريول المستعار، ١٨٩٢-١٩٧٣)، انطمت مظاهر الحقيقة أمام الفانتازيا [تفنن

الخيال [fantaisie]، ولاسيما في نتاجه الثلاثي «سيد الحنقات» (١٩٥٦). ويتموضع هذا العمل في السياق الفانتاستيكي كما كان يتصوره نيبس كارول. وحول أقصوصة ذات مسحة ميتافيزيقية [ماورائية] أي الـ K تُسَمَّل مجموعة القصص الفانتستيقية للأديب نينو بوززاري (١٩٠٦-١٩٧٢). لكن مواطنية الإيطاليين، فيتوريني، وخاصة بافيزه، قد توجهها إلى نوع فانتستيكي ذي بعد خرافي وسحري / ديني. وفي مدرسة بافيزه قد تأهل إيتالو كالفينو Italo Calvino (١٩٢٣-١٩٨٥). وعقب الرواية المشايعة «درب أعشاش العناكب» (١٩٤٧) التي رحب بها بافيزه بصفتها كتاباً يفوح منه «العطر الفانتستكي»، كتب كالفينو، مبتعداً عن الطريق الأولي، قصصاً فلسفية ومنها: «الفيكونت المشطور» (١٩٥٢)، و«البارون الجائم على الأغصان» (١٩٥٧)، ثم نصوصاً من علم المستقبل الكوني الخيالي مثل: «الألوان الكونية الهزلية» (Les cosmicomiques) (١٩٦٥)، وحوارات طوباوية [أوهام مثالية]: «المدن اللامرئية» (١٩٧٢). واستقى الأديب ليوناردو سكياسيكا Léonard Sciasica (١٩٢١-١٩٨٩) من فلسفة الأنوار ساعياً إلى أن يعيد تشكيل حوادث قديمة وعصرية لا يُحصى عددها، من تاريخ صقلية وإيطاليا؛ حوادث تتكلم عن الجريمة، والعنف السياسي في: «يوم اليوم» (١٩٦٤)، «الأعمام من صقلية» (١٩٦٦).

إن الشاعر البحار السويدي أوقف سلسلة من القصائد ومنها (أنيار، ١٩٥٦) لاستنكار نهار في الفضاء، في مستقبل من الأزمنة. ويميز العنصر الوهمي الخرافي أعمال الكاتب الهولندي هارفي مولبخ (وُلد عام ١٩٢٧). ومجموعته «الإنسان المزيّن» (١٩٥٩) تتوضع في جو سحري / من نزعة واقعية وإسطورية. ويثبت مبدأه الخيميائي (Alchimique) ظاهراً في اختلاط العلم والأسطورة: «مضجع العروس الحجري» (١٩٥٩).

وفي فلاندر، تولد أيضاً الجو هذا لدى جوهان دايسن (Johan Daisme) (١٩١٢-١٩٧٨). وتجابه الواقع الحقيقي مع الحلم في الرواية الماورائية: «الرجل ذو الجمجمة المحلوقة» (١٩٤٧). واستنكر الأديب هوبيرت لامبو (من مواليد ١٩٢٠) عالماً غامضاً في مؤلفه: «وصول جواشان سكيّر» (١٩٦٠).

## الضنون الأدبية الجديدة:

في سنوات ما بعد الحرب، غدا البحث الأدبي ثرياً بالتجديدات: فمن تراث النزعة السريالية إلى الرواية الجديدة، أصبحت الكتابة مخبراً حقيقياً للبحوث حيث راح المؤلفون يتنافسون في الابتكارات.

### استرداد الطلائع: مذهب السريالية:

«عندما سأكون في عداد الأموات / أريد كفنأ من عند ديور»، Dior كذا أنشد بوري سفيان (١٩٢٠-١٩٥٩)، في عام ١٩٥٤. أما ريمون كوندو (١٩٠٣-١٩٧٦)، مع بطلته المتفتحة الذهن، زازي، Zazie التي «رفضت الذهاب مع السيد» فنصب نفسه هو أيضاً متحدياً وتلك في: «زازي في الميترو» (١٩٥٩). فالواحد منهما كمثل الآخر يدين للنزعة السريالية بالميل إلى ما يخالف المؤلف، وإلى الكتابة الحرة (فيان: «منزوع القلوب» (١٩٥٣)؛ كونوا: «تمارين لأسلوب الإنشاء»، (١٩٤٧-١٩٦٣).

وصار التراث السريالي متعددًا: فالأعمال الأولى للكاتب شار Char تتوحي تغيير الحياة، حسب نصيحة بروتون وإوار. وبذلك اتخذ القزامة بالمقاومة كل معناه - الشعري والسياسي - . وعلي الكتابة الآلية العزيزة علي قلب مناصري السريالية. فضل شار عملاً دقيقاً من حيث اللغة: فهو أولاً شاعر المقطع. وشاعر القول المأثور (Aphorisme)؛ وهو قريب من الرسامين بالألوان ومن الفلاسفة كما يظهر ذلك في: «الهبجان والغموض» (١٩٤٨)، و«المُبكرون» (١٩٥٠)، و«الكلمة في الأرخييل» (١٩٥٢).

إن الرواية: «أرض للسعادة» (١٩٥٢) للأيديب أوجين غيلوفيك (ولد عام ١٩٠٧) تحمل سمة إرادة يؤكد عليها الشعر العصري: وهي أن تعتبر اللغة بمثابة مادة أولى. وأما جاك بريفير (Jacques Prévert) (١٩٠٠-١٩٧) في كتابه «كلمات» (١٩٤٦)، أو هنري ميشو (١٨٩٩-١٩٨٤): «في مكان آخر» (١٩٤٨)، أوكونو، فما فتوا يكتشفون طريق الابتكار الكلامي ويتحصونها. فصار هذا التحرك حول الموضوع، المادي واللغوي على السواء، صنّب شعر فرنسيس بونج (١٨٩٩-١٩٨٨): وكتائبه «الموضوع» يحتل مركز نتاجه، وكذلك: «تحيّز الأشياء» (١٩٤٢)، و«قطع» (١٩٦١). وإن بونج، لكونه قد

بات مشمئزاً من بعض الإيديولوجيات التي تُفسد اللغة، وبالتالي تفسد العالم. قد كتب «أختار التحدث عن الأعسوقة (Coccinelle)، متقرزاً من الأفكار». إن استوطنت الاهتمامات السياسية أذهان الملتزمين بنزعة السريالية، فالشعراء الإنكليز الذين ينتمون إلى هذا المنحى قد اهتموا بالإنسان.

وراحت نزعة المذهب الصوفي ونزعة المذهب الشبقي تتصادمان في شعر جورج باركر (من مواليد ١٩١٣)، وفي شعر ديفيد غاسكوين (ولد سنة ١٩١٦)، وقصائد توماس الذي أشادت أعماله بجوف الأم، وبراعة الطفونة، وفساد العالم، وجلالة الموت. ونوّعت إحدى قصائده النثرية بذكرى نهار في مدينة صغيرة غالية تُدعى «لارغوب»، واللفظة تعني «ليس من شيء ذي أهمية». وتفوح من قصائده رائحة الفسق والشبق كما من: «أموات ومداخل» (١٩٤٦)، وكذلك من مسرحيته الإذاعية: «في الغابة الحليبية» (١٩٥٣).

وفي اليونان، عقب الخروج من مذهب السريالية قام تاكيس سينوبولس Takis Sinopoulos (١٩١٧-١٩٨١) وميلتوس ساكتوريس (من مواليد ١٩١٩) بالابتعاد عن هذا المنحى لكي ينظما شعراً عبثياً وذلك في: «بين بين» (١٩٥١)، و«وليمة مأمية» للأديب سينوبولس، وأخذاً يُعربان عن تجربة الإنسان العصري المؤلمة. وابتكر ساكتوريس نظاماً شعرياً مقلداً، ومقتضياً ومستغلقاً؛ وراح شعره يُبسط العالم ويُكرّره بصورة فورية، وغالباً ما بات مأساوياً أو تهكمياً كما فعل في: «مقابل الجدار» (١٩٥٢).

المشهد:

«كانت ثمة خيوط تجاز الغرفة

من جميع جوانبها

ومن الحكمة ألا تُسحب هذه الخيطان

فواحد منها يدفع الأجساد

إلى الجماع والمضاجعة

وكان يؤس خارج الغرفة

يخدش الأبواب».

(ميلتوس ساكتوريس Mits Saktouris، مقابل الجدار)

لوبرتوس جاكوبس سوانسجيك (L.J.Swaanswijk) (المُلَقَّب لوسويرت؛ من مواليد ١٩٢٤) وهو رسام بالألوان وشاعر هولندي، قد ظهر في الصحافة الدورية «لحركة الخمسين». وتتسم آثاره كلها بأسلوب ورؤية للإنسان من مذهب حركة الدادائية ومن المنحى السريالي؛ وذلك برفضهما التقاليد الاجتماعية في: «مُحرَّف». الاسم غير الأبجدي، (١٩٥٢).

### خريف الموسيقى:

«أينها الأذن، أينها الأذن ألا نسمعون  
فانناسك يُرثمُ أنشونكه بلحن ركيوب  
والتهار ينكسر والثيئة نثوب  
وها هما القمران ينصرفان  
والكلمة، وحدها، نغني  
اسمعي، أينها الأذن، ألا نسمعون».

(لوسويرت: الاسم غير الأبجدي)

[دون أي دنقيظ]

كان لوسبيرت (Lucebert) ينتمي إلى مجموعة «كوبرا» (١٩٤٩-١٩٥٠)، التي أسسها فنانون من كوبنهاجن والتي تعني (= كو)، وبروكسيل (بر) وأمستردام (= أ). وشرع رسامون بالألوان (Peintres)، مثل أبيل، كونستانت، كورني، أسجيرجورن، الذين لبثوا يعملون في الحركة وفي مجلة «كوبرا»، مجلة الرسامين بالألوان والكتاب التجريبيين، مع منحاهم الماركسي، لكنهم غير عقائديين سياسياً. ومن ثمانين كراسات، كانت الرابعة الرقم الهولندي. ويتواجد فيها، من بين أشياء أخرى، رسومات أطفال ورسامون بالألوان مؤاة - بدائيون عصريون - وشعر هوغو كلاوس (Hugo Klaus) (من مواليد ١٩٢٩)، وشعر جيريت كوينار (وُلد سنة ١٩٢٣)، الذي اختار الشعر ذاته بمثابة موضوع شعري في: (استخدام الكلمات، ١٩٥٨) وأقوال كورني Comeille المأثورة: «علم الجمال عادة في الحضارة»، و«ليس للفن أي شيء مشترك مع الجمال»، وأما «المخيلة، فهي وسيلة لمعرفة الواقع الحقيقي».

إن الشعراء التجريبيين الذين استقوا إلهامهم من (Peintures) لوحات مرسومة بالألوان من جماعة «كويرا» قد أثاروا العديد من الاضطرابات: وسيمون فينكينوغ (ولد سنة ١٩٢٨) ريمكو كامبرت (ولد عام ١٩٢٨)، وشيريدك، ليوفرومان (من مواليد ١٩١٥)، وسيرن بولت (ولد سنة ١٩٢٤)، وهانس أندريوس (١٩٢٦-١٩٧٧)، إلى جانب مُنظر الشعر بول رودنكو (١٩٢٠-١٩٧٦)، وكان محرر مختارات شعرية ثلاثية في القرن العشرين ومنها: «الصفحة التام عن الماضي» (١٩٥٤).

جهد جميع هؤلاء المؤلفين في استخدام لغة تداعٍ وتربط بمقدار شديد، لغة مبتكرة، فيما لبثوا يهملون قواعد النحو وقواعد نظم الشعر [العروض] التقليدية. ومنذ عام (١٩٥٠)، ظهر شعر تجريبي يندرج في تقليد الطليعة الأوروبية، حول المجلة الفلامانية: «الزمان والإنسان» (١٩٤٩-١٩٥٥): فالجيل الأول التجريبي قد انفصل عن الشعر التقليدي. وإن كلاوس وجان فالرافينس هما الأثمد تمثيلاً لهذه الحركة. وقدم جان فالرافينس (١٩٢٠-١٩٦٥) ديواناً مجدداً بصورة خاصة مع مؤلفه «أين هو انبلاج الصباح» (١٩٥٥).

وينتمي إلى مجلة «حراسة مدنية» (١٩٥٥-١٩٦٥) كل من الشعراء للجيل التجريبي الثاني، ومنهم:

كان بول سنوك P. Snock (١٩٣١-١٩٨١) الذي نُقِبَ عن إمكانيات فن للعشب، يستمد إلهامه من النزعة الدادائية الفنية والأدبية في «القصائد القدسية» (١٩٥٩)، بل، بصورة خاصة، إمكانيات مذهب نزعة مجازية Métaphorisme غنية وترباطية كما حدث في: «هرقل» (١٩٦٠) و«نوستراداموس» (١٩٦٣). وثمة أيضاً هوغس س. بيرنات (H.C.Pemath) (١٩٣١-١٩٧٥) وقد مضى أيضاً إلى ما هو أبعد في المنحى التجريبي ومنحى نزعة الاستغلاق (Hermétisme). وإن شعره - الذي استلهم منه ليونارد نوليس (ولد عام ١٩٤٧) قد سيطرت عليه مشكلة التواصل - وهي مشكلة توضع تحت تأثير «صعوبة الكينونة»، الأمر الذي يُعرب عنه أولاً في تفكك النظام النحوي خلال (مجموعة وثائق لأجل شتاء ما ١٩٦٣).

في بلجيكا الناطقة باللغة الفرنسية، شهد الجمهور ازدهار ما سوف تدعوه مجلة «فانتوماس»، ذات يوم، «بلجيكا الهمجية». فقد راح تسلسل من

المؤلفين ينهضون بميراث النزعة السوربالية: كريستيان دوترومون (١٩٢٢-١٩٧٩) وأصدقائه من مجلة «كوبرا» أعني: كولينه، نواره، بوتمانس، وأوفر الشعراء غموضاً لتلك الفترة: فرانسوا جاكمان (ولد عام ١٩٢٩). وعمل هؤلاء الرجال في الظلال، ولن يخرجوا منه إلا خلال الفترة اللاحقة. وما بين (١٩٤٥) و(١٩٤٨)، تجاهلتهم الأكاديمية البلجيكية. لكنهم أتجزوا نتاجاً أدبياً هائلاً قد ظل مخبراً للغة وحيّزاً للتعبير عن أخلاقية مُتطلبّة للأدب.

إن المجري زولتان جيكلني (١٩١٣-١٩٨٢)، أحد ورثة النزعة السوربالية قد واضب طوال حياته كلها على تحرير يوميات أحلامه، تاركاً قصائده المسهية تتعدى من ينبوع الأحلام.

لكن الأديب إيستفان كورموس (١٩٢٣-١٩٧٧) قد حرص على متغيرة أصلية أخرى من مذهب نزعة السوربالية وذلك في: «السوربالية الشعبية» التي ظهرت مكتسباتها أيضاً لدى الشاعر المجري من رومانيا دوموسكو سزِيلَاغِي (Domosko Szilagy) (١٩٣٨-١٩٧٦).

ظهرت مجدداً مجموعة براغ في الجمهور، عقب خمس عشرة سنة من النشاط المتسّتر (معارض، مؤتمرات، مطبوعات...) تحت الرمز U.D.S (١٩٦٣-١٩٦٨)، وبقيادة فراتيسلاف إفتبرغر (١٩٢٣-١٩٨٦). وإلى جانب التشكيلي، والسيناريوي، والمخرج جان ستانكامير (من مواليد ١٩٣٤). ولبث معاون الأوفر تميزاً للأديب إفتبرغر، منذ عام (١٩٥٠)، الرسام بالألوان السوربالي الكبير ميكولاش ميديك Mikulaš Medek (١٩٢٦-١٩٧٤)، وكان أيضاً ينظم القصائد (وقد نُشرت في البلاد الأجنبية، عامي ١٩٦٣ و١٩٧٦).

في السنوات الأولى من عقد الخمسينات شهد الشعر البرتغالي التجربة السوربالية: في مجلة «أونيكورنيو»، ولبث أونيل، وفاسكونسيلوس، من بين الشهود على أهمية هذه البصمة. وفي عام (١٩٥١) ظهرت أيضاً السلسلة الثانية من «دفاتر الشعر»، بإدارة، من بين آخرين، جورج دوسينا الذي حافظ على نزعة المذهب الانتقائي eclectisme في السلسلة الأولى: «ليس ثمة سوى شعر واحد».

## التجديدات: الرواية الجديدة

«لا نزال نرى في المرأة، فوق الموقد، عارضتي قرياء: أحدهما أمام مصراع النفاذة الأول، وهو الأضيّق، إلى اليسار تماماً؛ والآخر أمام المصراع الثالث (وهو إلى اليمين بالأكثر)، ولا يُبديان وجههما مجابهة، لا الواحد منهما ولا الآخر. ويظهر العارض عن اليمين جنباً اليمين؛ والعارض عن اليسار، وهو أصغر نوعاً ما، ييدي جانبيه الأيسر. بيد أنه من العسير توضيح ذلك في التوهنة الأوتى، لأن التصويرين كَبَقِيَانِ عَلَى التَّوَجُّهِ ذاته، وتبدو ككناهما ظاهريين على الجنب عينه - ولعنه الجنب الأيسر».

(ألان روبّ - غريّيه Alain Robbe-Grillet؛ فوريّات)

إن الرواية الجديدة، بعد مقاطعتها تقليداً روائياً، قد ورثت طلائع الماضي (بروست، جويس كافكا، فولكنر....). والحركة، التي يُشير إليها النقد بهذا الشكل، عقب شتى الترددات من خلال: («مناهضة الرواية»، و«مدرسة النظرة»، و«نزعة واقعية جديدة»، و«أدب حرفي»)، وقد جمعت ثانية، في واقع الأمر، كُتَاباً فرنسيين، على ما يكفي من التنوع، كما جمعهم كل ما يرفضون أكثر مما جمعهم ما يتوقون إليه.

إن ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) (من مواليد ١٩٠٢) قد ظهرت بصفتها رائدة حين قامت في مؤلفها «انتحاءات» - وهو مجموعة من نصوص وجيزة نشرت عام (١٩٣٩) - بإنخالها منظوراً جديداً لسرد القصة،

مترعاً من الحوار الداخلي الفردي الذي سوف تسميه «محادثة / فرعية». وفي عام (١٩٤٨)، صدّرت روايتها الأولى: «صورة إنسان مجهول»، وفي مقدمتها دعماً سارتر الذي تكلم آنذاك عن «رواية مناهضة» anti-roman.

لكن، في مطلع الخمسينات، اجتمع حول جيروم ليندن، ناشر في منشورات «نصف الليل»، وحول رائد آخر، ألا وهو الأيرلندي سامويل بيكيت (Samuel Beckett) (١٩٠٦-١٩٨٩)، مع أعماله: «مورفي» (١٩٤٧)، و«مولوا» (١٩٥١)، و«مالون يموت» (١٩٥٢)، وكانت ثمة كوكبة لا رسمية من «روائيين جدد». ولبث مشتركاً بينهم البحث عن: «طرق من أجل رواية المستقبل»، ورفض أشكال الماضي الروائية التي شجعت الدراسة السيكولوجية لشخص ما، ومجرد سرد تاريخه. وتابعت ناتالي ساروت، في «مارتورو» (١٩٥٢)، و«القبة الفلكية الاصطناعية» (١٩٥٩)، و«الثمار الذهبية» (١٩٦٣) تحريها للمناطق المضطربة في ما دون / الوعي (Infra-conscience)، حيث تظهر هذه الحركات التي يتعدى إدراكها (وتسميتها «انتحاءات») فيما لبثت تتنقذ المواضيع البرجوازية المبتذلة.

نشر ألان روب - غرييه (Alain Robbe-Grillet) (من مواليد ١٩٢٢) صياغات روائية بارعة، في: «الأصماغ» (١٩٥٣)، و«الرائي» (١٩٥٥)، و«الغيرة» (١٩٥٧)، و«في المتاهة» (١٩٣٩)، وذلك حول موضوع غالباً ما بات غامضاً، وتم استقاؤه أولاً من الرواية البوليسية ثم ترك لتلاعب الوهم والخرافة.

واستكشف ميشيل بوتور (Michel Butor) (المولود عام ١٩٢٦) إمكانات التزامن الروائية خلال: «ممر ميلانو» (١٩٥٤)، و«درجات» (١٩٦٠)، ولاحق دون هوادة هفوات ضمير يُعاني من الزمان ويشاجره في: «استخدام الوقت» (١٩٥٦)، أو من زلات ضمير يتشاجر مع ذاته: «التعديل» (١٩٥٧). أما كلود سيمون فقد أنجز عملاً لا يمكن رده إلى الاهتمامات الأسلوبية حيث الكتابة - المتعايشة مع السعي وراء الهوية التي تلبث عماد الحديث وأساسه - تستفيض في تساؤل عظيم عن الإنسان، والتاريخ، والثقافة، وصراعاتها التافهة والمساوية في آن معاً. والأقرب، دون شك، من بيكيت

هو روبير بانجييه Robert Pinget (المولود عام ١٩١٩)، وله: «ماهُو Mahu أو المادة الأساسية للبناء» (١٩٥٢)، و«غزال القرصان» (١٩٥٦)، و«محكمة التفيتش» (١٩٦٢) و«أحدهم» (١٩٦٥). وقد حاول أن يجدد ويكرّر في رواياته الغمرة الدائمة للكلام المتكرر دون هوادة، مُتلاعباً، أحياناً ويقصد إضلال القارئ، بنصوصه ذات التخيل المبدع.

وقد نبغ فيما بعد كلود أولييه (المولود عام ١٩٢٢) مع: «الإخراج المسرحي» (١٩٥٨)، و«الحفاظ على النظام» (١٩٦١)، فأشرك الرواية الجديدة في تجديد العلم / التخيلي المستقبل. وكان هناك مؤلفون آخرون، ومنهم نويس روني هدي فورييه (ولد عام ١٩١٤)، مع «الثرثار» (١٩٤٦)؛ ومارغريت دورا (من مواليد ١٩١٤)، مع «موديراتو كانتابلينه Moderato cantabile» (أي: رسلاً بترقيم عذب) (١٩٥٨) و«معاون القنصل» (١٩٦٦)؛ وقد تابع هؤلاء المؤلفون بحوثاً من النوع ذاته، دون مشاركتهم في تظاهرات المجموعة.

ثمة سلسلة من المقالات تُعرب عن المواقف النظرية لهؤلاء الروائيين. ومن أصناف الرفض «للأفكار البالية» للأديب (روب - غرييه)، «السيكولوجيا»، «الأشخاص»، التزام الأديب، الوهم المتمسك بالذرة الواقعية، إلى كل هذا انضافت اختلافات محسوسة في اختيار كل من هؤلاء الروائيين، كما تأكدت هذه الإضافة في رواية «عهد الشك» (١٩٥٦) للأديبة ناتالي ساروت؛ وفي: «من أجل رواية جديدة» (١٩٦٣) للروائي روب - غرييه؛ وأيضاً في «بحوث حول الرواية» (١٩٦٩) للكاتب بوتور Butor.

وإن التعليقات التي بادر بها باكراً جداً رولاند بارث Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) على أعمال روب - غرييه، ثم الجهد النظري الذي بذله جان ريكاردو (ولد سنة ١٩٣٢) - الذي كررت مقالاته في: «مشكلات الرواية الجديدة» (١٩٦٧)، وفي «من أجل نظرية جديدة للرواية الجديدة» (١٩٧١)، تعليقات قد اقترنت بتأثير «كما هو عليه»، وروايات المنشطين الهامين ومنهم فيليب سوليز (من مواليد ١٩٣٦) مع كتابيه «الحديقة» (١٩٦١)، و«دراما» (١٩٦٥) - وانضاف ذلك إلى المقالات والأعمال التي وجهت تدريجياً الرواية الجديدة بمنحى طريق لها المزيد من الحرص على

تلاعبات اللغة. وإن روب - غريته، وهو على غرار مارغريت دورا، قام بتجربة السينما، وقدم آنذاك كتابه: «مشروع من أجل ثورة في نيويورك» (١٩٧٠)، ثم «توبولوجيا لحاضرة شبحية» (١٩٧٦) [توبولوجيا: Topologie علم تحديد المواقع هندسياً؛ فانزلق شيئاً فشيئاً إلى نزعة شبقية استيهامية تلاميضية. أمّا سيمون، مع «معركة فارسال» (١٩٦٩)، و«الهيئات القائدة» (١٩٧١)، كما فعل ريكاردو، مع «احتلال القسطنطينية» (١٩٦٥)، إلى جانب بوتور، فقد التزما بطرق تجريبية أوفر جذرية.

ترك بوتور الكتابة الروائية وحرر نصوصاً متتالية، خارجة عن كل أسلوب أدبي. وبعد عام (١٩٨٠)، عاد بعض هؤلاء الروائيين إلى أشكال لها من الحدود ما هو أقل، وأحياناً ما ألقوا على أعمالهم نظرة متفحصمة تتيح في أيامنا تقديراً نقدياً جديداً لهذه الحركة الأصلية. وبصورة متزامنة مع التطور الفرنسي في الرواية الجديدة، أنتج بعض الكتاب الأوروبيين نصوصاً مجاورة بما يكفي أحياناً للتطور الفرنسي. وراح الأديب غادّا في «شراب الباستيس الفظيع في شارع الشحارير» (١٩٥٧) يُمارس بالتأكيد إفساداً لسرد الحكمة البوليسية التي تذكر بعض أصدائها بكتاب «الصموغ واستخدام الوقت» [ذكر سابقاً] غير أن ابتكاره ومثاقفه اللغوية تقرّبانه من جويس وسيلين أكثر من معاصريه الفرنسيين.

رغم هذا، تأثير الرواية الجديدة الفعلي ليس تأثيراً يتيسر إهماله، على السواء في فرنسا - حول كتاب مثل جان - ماري غوستاف لوكليزيو (ولد عام ١٩٤٠)، وبيريك - وأوروبا. وعلى نحو أعم، كانت الحركة الفرنسية في أصل بعض التساؤلات، والطرق الروائية غير المطروقة، والتي تبناها كتاب آخرون وتجاوزوها. ففي إسبانيا خاصة، شجع اختراقها التجانس الذي حافظت عليه هذه الحركة مع توصيات أورتيغا إي غاسيت، والتي تبعها بقوة «جيل ٢٧». وإن خوان بينيه (المولود عام ١٩٢٧)، إذ وجد من جديد - في سلسلة «ستأتي إلى المنطقة» (١٩٦٧) ما يعادل كونيته في «بوكلابا تاوبا»، وفي «مازون الآخر» (١٩٧٠) - التفتيات التاريخية كموضوع ثانوي وتناوبي للدراما السردية التي جربها فولكنر في «مخلات برية وصلاة الوفاة من أجل

راهبة»، راح يقدم جملة مواضيع سيمون. فالموت والزمان - بمعزل عن  
حولية الأحداث، أمسى الزمان دون حراك في ماضٍ متجمد خلال الكتاب:  
«تأمل» (١٩٧٠) - قد احتلا مكانة مركزية.

إن أنار خوان غويكيزولو (Juan Goytisolo) الشديدة التنوع: «أوراق  
هوية» (١٩٦٦)، بنت محاولة رومانسية جديدة، تحرر فيها الأنيب من مذهب  
نزعة الواقعية الاجتماعية. فاستقى من تقنيات الموندووغ الداخلي وأعاد بناء  
الماضي انطلاقاً من «ألبوم» صور ضوئية. ومنذ روايته الأولى «الساعات»،  
استعاد خوان كارلو تروثوك (ولد سنة ١٩٣٢) الأسرد الصنفي لحاضر مطلق  
ومتفكك تفككاً دون نهاية، وإذ يستحوذ الشك على القارئ، فلا يعود يعرف ما  
قد حدث وما لم يحدث. فالواقع الحقيقي يذوب، ولا يعود الشخص شخصاً  
كذلك. «فالأفكار التي فات أوانها» وتكلم عنها روبّ - غريته، لحقت بها أنية  
الثقف، وأكد هذه التقنية موعلاً بشدة القصة في مدة طويلة مديدة.

كما في غالبية «الروايات الجديدة»، لم تعد مقاطع الحوار وسرد القصة  
تتميز بعضها عن سواها، فجميع معالم المعقولة وتوقيت الحوادث قد زالت  
لصالح «غياب الإنجاز» (Déréalisation) المُعمّم. وفي الحقيقة، أتاحت  
الرواية الجديدة، بصورة خاصة، للأدب الأسباني أن يعزز إعادة نظره في  
النزعة الواقعية الاجتماعية. ويلزمنا أن نذكر في هذا الشأن أهمية أعمال  
مانويل غارسيا - فينوو وتأثير «وقت الصمت» (١٩٦٢) للأديب لويس  
مارتان - سانتوس (١٩٢٤-١٩٦٤).

في إيطاليا، ابتدأ الأدب يتطلع إلى الروائيين الجدد. وعلى طريقة  
بوتور، ركز أوريسست دول بُونُو O.D.Buono (ولد عام ١٩٢٣) العمل  
الروائي في حيزٍ محدود، وراكم مستويات زمنية شتى وجزأ روح الشخص ما  
بين الذكريات والتجارب الراهنة وذلك في: «دقيقة بكاملها» (١٩٥٩)  
و«الحب دون مشاكل» (١٩٥٨). وإن «الفريق ٦٣» - أي الحركة التي  
أطلقت فكرة الرواية التجريبية - أخذ بكل ما رفضه الفرنسيون؛ وفيما ظل  
يفعل ذلك، وجد ثانية بعض الممارسات الموالية للمنحى المستقبلي futuristes.  
لكن أعمال فولوارولو سِنغِينِيَّتِي (المولود عام ١٩٣٠) كأعمال بوتور بعد

كتابه «درجات»، قد تجاوزت فكرة الرواية وإن غائبية أعضاء الفريق باتوا في النهاية أقرب إلى «كما هو عليه» منهم إلى مؤلّفي «نشرت نصف الليل». أما الأصداء الإيطالية الأخرى لهذه التجربة الروائية أمست أيضاً على مزيد من الضعف من جراء نوع من الحذر الطبيعي حيال المعقولة الصرفة، وبقصد الحفاظ على مشاركة انفعالية في مضمون السرد.

كانت الرواية الجديدة، في اليونان، مُمثلة بأعمال تاتيانا غريستي - ميلبيكس (ولدت عام 1920)، مثل: «ها هو الحصان الأخضر» (1963). وتتسمي هذه الأعمال، على نحو أخص، إلى «مدرسة النظرة». وإن كوستوفلا ميتروبولو في «المُنْب» (1966) قد حرص على استكشاف سريرة النفس الأنثوية.

وفي رأي لارس غوستافسن (من مواليد 1936)، كان فضل روب - غرييه الرئيسي أنه نهب بالكتاب الشماليين إلى إعادة التفكير في مسألة نزعة المذهب الواقعي. وكذلك، أخذت «مدرسة كولوني» وأحد أعضائها نيتز فيليرشوف (ولد سنة 1925) تُصنّب نفسها منظرة في: «ذات يوم» (1966)، فطورت «منحها الواقعي الجديد» في تحركية (Mouvance) التجنيد الروائي. فغدا موضوع الكتابة عندئذ انتقاداً لوسائل التعبير الموضوعية موضع التطبيق. وكذلك كان شأن: «الوصول إلى أفينيون» (1969) و«كتابة براغ» (1975) للأنيب دانييل روبريخس (1937-1992). وصاغ مارك إيفسينغل (من مواليد 1935) مؤلفات موائية لمذهب النزعة البنائية (Constructivisme)، ومؤلفات نظرية تشتمل على مُلصقات من شتى المستويات والأصعدة كما في «هذا يعني» (1975). وإن تساؤلات الممارسات الروائية التي بدأ بها إيفو ميشيلز (ولد سنة 1923) مع كتاب «الأليف» (1963)، أخرجت المونولوج الداخلي وتحوّل حارساً يعاني من إيقاع الإعزازات المتواتر:

«أكنتِ تعرفين يا حنّه؟ أكنتِ تعرفين أنني سأتي إليك؟»

- أجل، كنتِ أعرف تمام المعرفة.
- أنني سأتي، وحتى نحت طائفة الموت؟ - وحتى ذاك الحين؟ -
- وحتى ذاك الحين، أجل!



(من مواليد ١٩٤٦) أو فريديريك مايروكير (ولد سنة ١٩٢٤). وفي وقت ما، كان بيتر فايس (١٩١٦-١٩٨٢) متأثراً بهذا النموذج من الكتابة كما في: «ظل جسد سائق العربة» (١٩٦٠). والأهمية النظرية التي نعم بها في البرتغال، في مطلع عقد الستينات، يتيسر إدراكها في أعمال ألمينياد فاريا (ولدت عام ١٩٤٣)، ولاسيما في رواياتها الأولى: «ضوضاء بيضاء» (١٩٦٢) و«الآلام» (١٩٦٥).

كان اليوناني جورجيس خييموناس (Georges Cheimonas) (ولد سنة ١٩٣٨)، عالماً نفسياً من حيث تأهيله، وقد احتفظ بأسلوب رواي لا يكف عن التفكير في ذاته وعن سؤال حدوده الخاصة وذلك في: «رواية» (١٩٦٦) وكتابته المتكسرة طوعاً والمكسرة والمنتفضة في: بيزيسترات (١٩٦٠)؛ و«الرحلة الترفيفية» (١٩٦٤)، تذكر بمحاولات روب - غرييه وسيمون؛ وأحياناً ما تكشف النقاب عن هذه النزعة إلى الشفوية مذهبة بكتابة بينجيه Pinget.

في المجر، أدخل جيورجي كونراد (Gyorgy Konrad) (من مواليد ١٩٣٣) نوعاً من الرواية الجديدة مع: «الزائر» (١٩٦٩). ولم تكن بولونيا بعيدة عن الإحساس بتأثير الروائيين الجدد. فالأبيرة زوفيا رومانوفيتشيفا (ولدت عام ١٩٢٢) شغقت قراءتها للرواية الجديدة بالتطلعات الخصبة التي وفرتها نزعة المذهب الوجودي مع: «معبر البحر الأحمر» (١٩٦٠). فيما سعى أندجيه كوشنييفيتش إلى التماسه من الرواية الجديدة تقنيات، بشكل خاص، كترابك الطبقات الزمانية وتراكب وجهات النظر المختلفة حول حدث مركزي بذاته والكتابة في المستقبل، ولاسيما المقال بالشخص الثاني [أنت، أنتم] المُستلهم من «التعديل».

لن نبحت إذن في أوروبا عن مجرد تشابهات بالرواية الجديدة الفرنسية. فهذه الرواية لم تشكل مدرسة، ولم تكن هي أيضاً مدرسة لكنها ذهبت بالروائيين إلى أن يواجهوا عملهم بطريقة أخرى، فأداحت بعض إعادة النظر الخصبة في الأساليب الروائية وفي غاياتها. ومن ثم أسهمت بقوة في التفكير حول الكتابة. وينبغي أن تقاس أهميتها بمقياس الكتاب الذين حنّتهم وحفّزتهم.

## الاستكشاف الشعري للحداثة (Modernité):

يتميز الشعر الدنمركي بالتوتر ما بين التقليد والجدة. وإن الفترة الفورية لما بعد الحرب قد سيطر عليها النادي الذي تشكل حول المجلة «هيريتيكا» [هرطوقية] (١٩٤٨-١٩٥٣)؛ وغالباً ما اعتبرت هذه الفترة بصفتها المرحلة الأولى للمذهب العصري في الأندب الدنمركي، رغم أننا لا نستطيع تسمية هذه الفترة بأنها «عصرية». بل على عكس ذلك، فقد أسهمت في تأخير تطور ما، من جراء إلحاحها على مسؤولية الفرد الوجودية existentielle [أي مجرد الوجود] المتسمة غالباً بمسحة دينية: «النجمة خلف الواجهة» (١٩٤٧) للشاعر الغنائي توركيد بيورنفيغ (ولد عام ١٩١٨)، ومع «مقاطع صحيفة» (١٩٤٨) للأديب يول لاکور (١٩٠٢-١٩٥٦)، و«الكذوب» (١٩٥٠) للروائي مارتين أ. هانسن (Martin A. Hansen) (١٩٠٩-١٩٥٦). وما دُعي «المرحلة الثانية لمذهب النزعة الحديثة» (Modernisme)، قد ثبت كنوع من الثورة على التقاليد. وإن أقاصيص فيلي سورنسن (المولود عام ١٩٢٩) «حكايات غريبة» (١٩٥٣) قد أُنقذت الإنذار، فقد أوغلت القارئ في عالم من العبث، يظل فيه الفاعل (بالمعنى التقليدي للكلمة) مُستلباً مجزأً، وخاصة في شعر كلاوس ريفجيريغ (من مواليد ١٩٣١)، على سبيل المثال في «مجابهة» (١٩٦٠)، و«تمويه» (١٩٦١).

«إن نوحيت أن يكون الضياء كظم بالمراكب على المياه

فلا بأس في ذلك، وها أنا ذا وحيد ومحياي ينحو

إلى مجموعات من الجزر، ألا وهي من العيون حدقات

وأمسى تجاوزها آثار مزوجات

من حيوانات الميوس البحرية الهلاميات

وهي في طور انعزال ديمقراطي».

(كلاوس ريفجيريغ Klaus Riffjerg، تمويه).

لَبِثت قصائد الفنلندي بيور لينغ والسويدي غونار إكيلوف (١٩٠٧-

١٩٦٨) قريبة من توجهات النزعة الحديثة الدنمركية. أما أعمال بيترسيبرغ

(من مواليد ١٩٢٥) المجددة فعلاً فقد ظهرت في رواياته القصيرة، المتميزة ببرودة قصوى كما في: «الأشخاص الثانويون» (١٩٥٦)، و«غذاء من أجل العصافير» (١٩٥٧).

في منتصف سنوات الستينات، ظهرت «المرحلة الثالثة للفرعة الحديثة» التي يمكن إدراكها نمطاً آخر من هدم بناء الأفعال بصفته مركز العالم، فثمة أنظمة اعتبارية تُكوّن بنية التعابير ذاتها مبنية كآلات، وتشتمل على نسبتها الخاصة في إنشاءات لا تقوم إلا بالتكرار. والنتاج الهام من هذه المرحلة الثالثة لمذهب الفرعة الحديثة بالمعنى الحصري هو ديوان الشعر «هذا» (١٩٦٩) للأديب إنغركريستسن. وظهرت في السنوات ذاتها الآثار الشعرية للأديب بير هوولت (المولود عام ١٩٢٨) مع «منهج سيزان» (١٩٦٧)، و«توربو» (١٩٦٨). كما سُوِّهيم مادن على الفترة التالية مع «إضافات» (١٩٦٧). وعلى هامش هذه الفرعة، ابتكر الأديب ريغبيرغ روايات وأقاصيص، ومنها «الأرشيف» (١٩٦١).

على أطلال الحرب المانية والروحية، سعى مؤلفون ألمان إلى أن يزاولوا «الكأس النظيفة»، أي أن ينفذوا اللغة من حشو الكلام الغوغائي المتبقي من الفرعة النازية. وذهب المنحى الغنائي الشعري إلى أن يستعيد الأصالة اللغوية. فحاول كل من غونتر إيج (١٩٠٧-١٩٧٢) وبول سيلان (١٩٢٠-١٩٧٠) أن يعيدا بناء عالم حيث يسود الجمال والحب. «كونوا حبة الرمل، لا الزيت في دوايب العالم» كذلك قال إيج. وفي هذه الروح، نظم قصيدته: «المبتكر» (Inventur)، فيما راح الأديب سيلان يهرب من عالم المحرقة الرهيب holocaust. وعلى هذا المنوال، في مطلع عقد الخمسينات، ظهر (الشعر الملموس) في عدة أقطار أوروبية.

مع أن هذا الشعر الملموس عارض الأشكال الشعرية الراهنة آنذاك فقد قام على أساس تقليد شعري بصري حسب رأي أوجين غورينغر (ولد عام ١٩٢٥)، أحد مبتكري هذا المنحى. وثبت هذا الشعر الملموس الجديد أحد عناصر الفلسفة النقدية للغة المعاصرة، فطرح السؤال عليها، وظل عنصراً نظرية التواصل السيميائية أي نظرية الرموز والعلامات Sémiotique. وفي

البداية كان هذا الشعر الدولي متعدد اللغات. عقب زيارة غومر نيفر لقاعة الفن الأولى في زوريخ، شرع يصيغ منحاه الشعري، وبمعية مارسيل فيس، ونيترروت أسس مجلة «كوكبات النوم». وفي عام (١٩٥٤)، ذهب إلى مدينة أولم وصار أمين سر ماكس بيل في المعهد العالي للفنون التشكيلية (Gestaltung) الذي ظل أحد مراكز اللقاء الهامة لأتباع الشعر الملموس، ومنهم الشاعر هيلموت هايسنبوتل (من مواليد ١٩٢١). وإلى جانب الشعر البصري (Sehpoesi)، ألهم الشعر الملموس شعراً سماعياً (Lautpoesie).

في إيطاليا، عرف بيير باولو باسوليني (١٩٢٢-١٩٧٥) والشعراء التجريبيون الجدد في مجلة «ورشة» (Officina)، عن نزعة المنحى المستعلق hermétisme، فراح باسوليني يختبر شعراً جديلاً في: «أفضل الشبيبة» (١٩٥٤)، وفي شعر متعدد اللغات (Frioulan) مع: «أرملة غرامسكي» (١٩٥٧)، وشعر يُعرب عن بعض العودة إلى الدين: «شعر بشكل وردة» (١٩٦٤).

وانفتح الطريق أمام الرواد الجدد من «فريق ٦٣». وأعلن سانغيني، مناهضاً المنحى المستعلق القديم والحديث بصورة سجالية، أنه ينتمي إلى مدرسة باوند Pound، في أسلوب تمثيله جهنم المجتمع الرأسمالي.

وفي مطلع عقد الستينات، تشبث المبتكرون البرتغاليون بتجديد لغة الشعر في مجلات مثل «الشجرة» و(Cadernos do Meio-Dia) حيث نشر أوجينيودي أندرايه (ولد سنة ١٩٢٣)، شاعر العفاف والطبيعة، شاعر الجسد والذاكرة؛ وراموس روسا، شاعر الحواس والتساؤل، عن سلطة الكلمة ونفونها. كما أن الأنيب هيريرتو هيلدر (ولد سنة ١٩٣٠)، عقب تأثره بالمنحى السورياتي، وقيل تشجيعه المنحى التجريبي، قد تجاوز رغم ذلك مجرد التجريب، وأطلق على نصوصه دون هوادة معناً غنياً من كمون الاستغراق كما فعل في: «الحب في طور الزيارة» (١٩٥٨).

«أعطني امرأةً تنابئةً

مع فينارٍ ظلّها وشجيرة دمها.

فسأفقدنّ الثيالي بصحبته.

أعطني ورقة عشب حيّة،

أعطني امرأة،

فسأعاقك كاهليها،

[فهما] الحجر الصغير

لابدسامة لحظة من زمنٍ يطير».

(هيربرنو هيلدر Herbertho Helder، نحب في طور الزيارة)

هناك مؤثفون تأثروا بتجارب بنس وبادود، وبالتيارات البرازيلية للمنحى المحسوس ولشعر التطبيق العملي (Praxis)، مؤثفون يُشبهون إرنستوميلو إكاسترو (ولد سنة ١٩٣٢) الذين أحكموا شكلاً جديداً للكتابة سوف يدعى الشعر التجريبي. وحاول أن يُعرف هذا الشكل الجديد للكتابة في كتابه: «الإفتراح ١٠،٢» وفي الشعر التجريبي: «إنه جمالية الدال [الكلمة التي تدل على شيء أو فردا]، وعناصر الموضوع المُربكة (Puzzle)، والتلاعب بالألفاظ، والحرف المجرى [أصغر وحدة كتابية Graphème] والصور، والحاسوب».

وعند مفترق عدة تيارات، بدأ المجرى سادور فيؤورس (١٩١٣-١٩٨٩) - وكان شخصاً غامضاً متعدد الفنون واستسقى من نبع الأحلام والشرق - جاهداً في استغلال جميع الإمكانيات الموسيقية والدلالية في اللغة. وفي ختام عقد الخمسينات، أقدم الشاعر التشيكي جيرى كولا (ولد عام ١٩١٤) على تجارب تنزع إلى تجاوز مضمار اللغة، وإلى إقحام الشعر في حقل التعبير التشكيلى وإيدائه الشعر للعيان [جعله منظوراً بصرياً Visualiser]، وإلى جعله «واضحاً بيئاً».

تناولت أعمال البلغاري نيكولاى كانتشيف (من مواليد ١٩٣٧) مظهراً فلسفياً في: «مثل حبة الخردل الأسود» (١٩٦٨). واعتبر مُجدداً في مضمار العروض، فثمة ترابطات معقدة ومدهشة، وتوليفة للفكرة بشكل تركيبى متناه. حاول جاهداً الشاعر الإنكليزي تيد هيوغز (من مواليد ١٩٣٠)، وقد فتنه الحيوانات، أن يعرب عن «جوهر» الكائنات والأشياء التي تتيج له إدراكها هبة استثنائية من «معرفة الغير» (Empathie) كما فعل في «صقر

تحت المطر» (١٩٥٧)، و«قصائد حيوانية» (١٩٦٧). ويرمز كتابه عن الحيوانات إلى عنف الغرائز الحيوانية والغرائز البشرية.

إن الشعر السمعي البصري «الملموس»، والذي يتحرك ما بين الموسيقى وفن التعبير الخطي (Graphisme) والشعر، يُلقى نظرة ناقدة على المجتمع فهناك: بول دو فري (١٩٠٩-١٩٨٢) ومجلة «المائدة المستديرة» في فلاندر، والمنحى الهرمسي أي المستغلق Hermétisme لدى الشعراء التجريبيين وقد أثار ردة فعل رافضة فظهر تيار شعري موال لمذهب الواقعية الجديدة: (Néoréaliste) في إنكلترا، والبلاد المنخفضة، وفلاندر (رولاند جووريس، من مواليد ١٩٤٤) على غرار التطور الذي شهدته الفنون التشكيلية في: (منحى واقعية جديدة، فن شعبي، صفر...و) والميزات التي تعرفه هي: اللغة البسيطة، معارضة المجاز، الحرص على الواقع الطرقيّ النادر، واليومي وسهل الإدراك، وفي الحين ذاته وبصورة مفارقة، اتهام الفصل ما بين الواقع والتخيل.

بدأت العودة إلى مذهب الواقعية التي دُفع بها إلى الصدارة في البلاد المنخفضة عن طريق مجلة «بارباريه» (١٩٥٨-١٩٧١)، ومجلة «الأسلوب الجديد» (١٩٦٥-١٩٦٦)، فظهرت جزئياً بأشكال جديدة في التعبير (و«جاهزة تماماً»، ونصوص وثائقية) وقريبة من نزعة الواقعية الجديدة الفرنسية ومن الموالية لنزعة الدادا عند بدايتها الأولى وإن ج. برنليف (وُلد عام ١٩٣٧) حرص على أتفه المعطيات وجمعها، فألت قصائده إلى مُلصقات باتت فيها حقيقة الواقع يومية نوعاً ما.

### المسرح يتحو إلى الحداثة الدرامية:

أخرج سارتر وكامو على المسرح المواضيع المتكررة من فلسفتها؛ إلا أنها لم يجدوا اللغة المسرحية. أما في إنكلترا فتطور مسرح حقيقي للعبث، فألح هارولد بينتر (وُلد عام ١٩٣٠) بأن لدى الإنسان رفضاً للتواصل. فالتكرارات والإيقاعات المنقطعة المُخللة بفترات استراحة وصمت، شكلت المواضيع حواراتها. وقد كذب بينتر مسرحاً مفتوحاً يعرض أمكانية العديد من

التفاسير. فتمة جو غامض يسود في آثاره الأولى: «الغرفة» (١٩٥٧)، و«عيد الولادة الشخصي» (١٩٥٨) وفي مسرحيته: «الحارس» (١٩٦٠) ويبرز من الظلال «الأرض المجهولة» التي يخفيها كل امرئ في قعر سريرته. وهناك بعض الشبق يعطي مسحة لمسرحيته «العودة» (١٩٦٥). أما أبطال مسرحيته «المجموعة» (١٩٦١) فهم يتحركون في جو بين الواقع والحلم. أما مسرحيتها: «منظر طبيعي» (١٩٦٨)، و«صمت» (١٩٦٩) فهما تغمران المشاهد في عالم الذاكرة الغامض الفتان. ويشكل العجز والخمول جزءاً من صميم مسرح الأديب هارولد بيتز.

وهناك جيل جديد من المسرحيين البريطانيين أثبتوا جدارتهم في اتجاه بينتر: جوهن اردن (من مواليد ١٩٣٠)، أرنولد فيسكر (ولد سنة ١٩٣٢)، شيلاغ دولانيه (ولد سنة ١٩٣٩)؛ بيد أن مسرحهم التأثير لا يخلو من نزعة تمثيلية أو معالجة لتيار بؤس الإنسان، فنياً: Misérabilisme، ولا من نزعة واقعية واجتماعية قريبة من: «مدرسة بلوغة المطبخ» التي عزف عنها بينتر دون هوادة.

إن الأديب المسرحي البريطاني توم ستوبارد (Tom Stoppard) (من مواليد ١٩٣٧) لم يؤمن بمهمة المسرح الاجتماعية. وبقيت أعماله من الدرجة الثانية مسرحياً. وتفترض مسرحياته معرفة عمل ما سابق، وغالباً ما يكون هزلياً ساخراً، ومسرحيته «مات روزنكرانتز وغيلدنسترن» (١٩٦٧) هي رواية حديثة للمسرحية «هاملت».

في رأي الشاعر والمسرحي البولوني تاديوش روجيفيتش Tadeusz Roziewicz (ولد عام ١٩٢١) أن «الوجود العادي» مفهوم لا يمكن احتماله. ومنذ عام (١٩٥٦) غدا هذا الشاعر المحرك الرئيسي لمسرح العبث في بولونيا. وكان أحد اهتماماته إزالة الحدود ما بين الفنون. وفي نتاجه المسرحي: «علبة الفيش» (١٩٦١) و«استقرارنا الصغير» (١٩٦٢)، يشجب اللغة، فهي أداة للتواصل تقتقد للكثير من الكمال. وعارض المؤلف المسرحي الذي تأثر بأعمال كافكا، وهو سوافومير مروجيك (ولد سنة ١٩٣٠)، قساوة النظام بفكاهته العبثية التي تنتشر في مسرحياته السياسية المأسوية الهزلية مثل: «الشرطة» (١٩٥٨)، و«تأنغو» (١٩٦٥).

«عندما يُقرع جرس الباب، فأحياناً هناك أهد القاس، وفي أحيان أخرى، لا أحد»، كذلك يؤكد على فذلكة رئيس الإطفائين في مسرحية ايونيسكو: «المغنية المحترفة الصلحاء» (١٩٥٠). فالسخرية الهازئة من الأمور اليومية هي الموضوع المفضل في هذا المسرح التهريجى كما في: (المغنية المحترفة الصلحاء) أو الباروكي (وحيد القرن، ١٩٥٩)، أو المأسوي (الملك يزارع، ١٩٦١).

إن الممثلين الرئيسيين للبديلة Variante التشيكية في مسرح العبث، هم كليما وفيسكو تشيل، ولاسيما هافيل، وما لبث متميزاً هو شجب استخدام الجمل التوتاليتارية [أو الشمولية]، والكليشيات، والبيروقراطية بصفتها غاية بذاتها، وشجب المكننة الناجمة عنها شجباً رائعاً. والمسرحية الثالثة للأديب هافيل: «الصعوبة المتفاقمة في حصر السلطة» (١٩٦٨)، تتفقد مراوغة الإنسان، وفي هذا الصدد مراوغة العالم هومل (Huml)، فهو من جهة، يملئ على أمينة سره جملاً جد جميلة حول الأمور الأساسية في الحياة والمتعلقة بما يعصى سيره ميتافيزيقياً [في مضمار الماورائيات]، ومن جهة أخرى، وبذات المقدار من المعقولة والازدراء، يعيش حياة جنسية متعددة تشمل حتى أمينة سره.

«كل لسان، يا آدسي... ليس... إجمالاً،  
سوى لغة، وهذا ما يتضمن حتماً أن اللسان  
يتركب من أصوات...».

(أوجين ايونيسكو Eugène Ionesco، الدرس)

في فلاندر، أوضحت الآثار الأولى للأديب تون برونلان (Tone Brulin) (ولد عام ١٩٢٦) على المسرح استحالة التواصل ومواقف الإنسان العبثي: «أفقياً» (١٩٥٥)، و«عامودياً» (١٩٥٥)، و«أحلام السلك الحديدي» (١٩٥٥). والمسرحية: «الكلاب» (١٩٦٠) هي اتهام شديد للفصل العنصري في جنوب أفريقيا. ثم اتخذت أعماله منحىً جديداً. فمذ عقد الستينات، شرع يتصل بالمجدد الكبير في المسرح البولوني: ييجي غروتوفسكي (ولد سنة ١٩٢٣) وألف مسرحيات شملت سلوكيات ثقافية للجسد، استلهمها من شعوب آسيوية.

وكانت الجاذبية الواردة من الشرق الأقصى هي أيضاً أحد محركات الابتكار المسرحي لدى جان جينه (Jean Genet) (١٩١٠-١٩٨٦) الذي عارض النزعة الواقعية في المسرح الغربي - مسرح التسلية - بمسرحه الاحتفالي؛ ولبث طموحه هو في تمجيد الشر. فغذى نزعته الغنائية القوية بالتجديف والتدنيس والكتابة الداعرة. وعلى غرار انتونان أرتو، بث الحياة في مسرح المساواة اللفظة في: «الخادمت» (١٩٤٧)، و«الزواج» (١٩٥٩)، وأحياناً ما دفع المسرحة [تفعيل المظاهر المسرحية - Thêâtralisation] إلى أقصى حدودها (الستائر الحاجبة، ١٩٦١)، خمس وعشرون لوحة، مئة من الشخصيات المسرحية.

في البرتغال، تمكن المؤلف المسرحي برناردو سانتارينو (Bernardo Santarén) (١٩٨٦) بتأثير من أرتو، ورغم الرقابة التي باتت مؤسسية، من إخراجه على المسرح: «جريمة البلدة القديمة» (١٩٥٩)، ومسرحية مستلهمة من بريخت: «اليهودي» (١٩٦٦). وفي المجموعات: «مسرح الناس الجدد» (١٩٦١)، و«المسرح البرتغالي الجديد تماماً» (١٩٦٢)، و«مسرح ٦٢»، تصادف المنحى التجريبي النموذجي في ذلك العصر بنية نزعة واقعية اجتماعية: (Réalisme social).

في سويسرا شجع تأثير بريخت تجدد المسرح وتنوعه. ومثل فريدريخ دورنمارت (١٩٢١-١٩٩٠) في «هزلياته المأسوية» السخرية من عالم حيث انقلب ما هو هازل إلى الفظاعة، إلى «رقص الأيديولوجيات المأتمية». وأشهر ما في نتاجه هي «زيارة السيدة الهرمة» (١٩٥٦). فالأديب يُبين كيف تفسد قوة المال العدالة والإنسانية. وفي: «الفيزيائيون» (١٩٦٢)، يغدو مستقبل الجنس البشري ما بين يدي امرأة معنوهة. وتنتهي مسرحية «صورة كوكب سيار» (١٩٧٠) بانفجار الشمس الذي يختم كارنفال الإنسانية الهائز السأخر. وقد وصف ماكس فريش Max Fricsh (١٩١١-١٩٩١) في: «السيد الطيب القلب ومثعلو الحراق» (١٩٥٨) الازدراء الذي يستحوذ به المستبدون على السلطان، ويصف جبانة البرجوازيين الصالحين وصفاً كاريكاتورياً. وخلال مسرحية «أندورا» (١٩٦١)، تمّ الإعلان عن رجل

شاب أنه يهودي؛ فاضطر إلى قبول هذه الصورة حتى موته، فمسألة الهوية متكررة في نتاج فريش.

في سويسرا أيضاً، لاحقت مواضيع الديكتاتورية والجنون المسرح الألماني. وفي المسرح الوثائقي، لبث التفكير في الماضي على مزيد من العمق. وسعى رولف هوشهوت (ولد سنة ١٩٣١) إلى أن تمثل مسرحيته: «القس» (١٩٦٣) حيث يتهم موقف الكنيسة الكاثوليكية حيال الحكم النازي. وثمة «موشحة دينية في أحد عشر نشيداً» وأيضاً: «التحقيق» (١٩٦٥) للأديب بيتر فيسّ Peter Wiess (١٩١٦-١٩٨٢) الذي رَفَعَ دعوى على أوشويتز Auschwitz. وما جعله مشهوراً منذ عام (١٩٦٣) مسرحيته: «مارات - ساد» Marat-Sade، حوار حول الثورة والجنون حيث يُغلق على بطلين من المسرحية في مأوى للمجانين.

### أوه! يا لها من أيام جميلة.

من فترة ما بعد الحرب حتى سنة (١٩٦٨)، تأرجح أدب أوروبا الغربية ما بين الفكاهة الناعمة واليأس، في عالم يبحث عن مَعَالِمِهِ: «أوه! يا لها من أيام جميلة!» كذلك كان يقول بيكيت، سارتر، كلاوس، غراس. أما في «أوروبا الأخرى»، فإن خسة الحياة، وعبثها، شكلاً لُحمة أعمال غومبروفيكز. وراح صوت سولينيقيسين يُكرر رسالة نزعة الأنسية Humanisme، في مراقبة اتهام لا شفقة فيها على الاستبداد السوفييتي. وفي الحين عينه، نصّب الأدب نفسه موضوعاً لتحليله. وظل أسلوب النقد الأدبي يستكشف إمكانيات جديدة لتفسير النصوص الأدبية.

## النقد الأدبي

«كم من الذناقين لم يقرؤوا إلا لكي يكتبوا!؟».

(رولان بارت، Roland Barthe)

في القرن العشرين، لَحِقَ بوضع العمل الفني الأدبي، كوضع النقد والناقد، تغييرٌ عميقٌ جداً بحيثُ أن جيرار جونت كتب في مجلة «صور ٢»: «من المحتمل أن يظهر العمل النقدي تماماً نموذجاً لايتكار متميز جداً في زماننا».

### النص بمثابة مرجع وحيد:

إن الحرص المُبالغ فيه والذي مُنِحَ لسيرة حياة المؤلف، والعمل الأدبي عقبَ ردهُ إلى مضمون أيديولوجي (Gehalt) في النقد التقليدي، قد استتبعاً، حول سنة (١٩٢٠)، ردة فعل في العديد من «مدار النقد» التي رأت أنه يترتب عليها البحث عن معنى العمل داخل هذا العمل وليس خارجه. وتناولت هذه المدارس النتاج بصفته كلاً مستقلاً بذاته، موضوعاً من نوع فريد (Sui generis). ورأت أن العلاقات الداخلية كمثل الشكل والبنية (Gestalt) تتم بحرص خاص جداً.

حوالي نهاية عقد العشرينات، ظهر في أمريكا (ويليم إيمسون) وفي إنكلترا (إ. أ. ريشاردز) مع حركة للاستقلال الذاتي بأثر بها ج. إ. سبينغارن ودُعي «منحى النقد الجديد». وجعل «النقد الجديد» من العمل الأدبي العنصر المركزي بقصد دراسة الميزات التي يقوم عليها الفعل الجمالي لهذا النتاج الأدبي. وتساءل النقد الجديد عن قدرته على تبيان معنى

العمل بوسيلة تحليل أسلوب إنشائي دقيق، فيما يقوم بتطبيق نهج لنزعة محضة من التمسك بالمذهب الشكلي: Fromalisme. دُعي هذا النهج «قراءة شديدة المقاربة».

وبرزت أيضاً حركة للاستقلال الذاتي، هامة وذات تأثير في روسيا، وانطلقت بتأثيرها في الربع الأول من هذا القرن. ووُلدت هذه الحركة من نادي موسكو اللغوي (١٩١٥، مع رومان جاكوبسون) ومن جمعية دراسة اللغة الشعرية (١٩١٦، ومختصرها Opoiaz) مع بوريس أُنخباوم، إيوري تينيانوف، بوريس توماشيفسكي). واكتسبت نزعة الشكلية هذه شهرة عظيمة في أوروبا الغربية، تماماً عقب الحرب العالمية الثانية. وانطلق أنصارها من المبدأ التالي وهو: أن جوهر الأدب يكمن في العمل، وعلى نحو أخص في جمالية العمل. وبوسيلة مفهوم «الأدائية» (Littérarité) [أي الطابع النوعي لنص أدبي]، حاولوا التلوج في جمالية اللغة الأدبية، وتعريف هذه الجمالية بالنسبة إلى اللغة الطبيعية. فإن قارئ نصوص أدبية يواجه شكلاً لغوياً معقداً ومصطنعاً (وهذه اللفظة تشتمل على كلمة «فن» Art-ificielle). «والشعر عفن منظم يمارس على اللغة الطبيعية»، كذلك كان رأي جاكوبسون. وليس ثمة أي شك في أن القارئ يصانف بعض الصعوبات، لأن انتباهه يحوّل تركيزه إلى الشكل ومن قبل الشكل. والأديب الموالي للشكلية فيكتور شكولوفسكي وصف هذا النظام الأدبي أساساً بأنه (Ostranéie) أو تجاوز، تباعد [عن المؤلف]. وبمقدار ما يقوم العمل الأدبي بفعله على نحو متجاوز، فهو يوّد ظاهرة تقطع المعايير، ولابتكار يظل في أن معاً فنياً وأدبياً.

حوالي عقد الثلاثينات، تمّ كبخ مذهب النزعة الشكلية في تطورها تحت ضغط المذهب الماركسي ولم تُعرف في الغرب إلا عقب الحرب العالمية الثانية. فبعض المنظرين للأدب، ومن بينهم جاكوبسون وتينيانوف، كشفوا وجود بعض الثوائب فوصفوا النزعة الشكلية بأنها «مرض طفولي لنزعة البنيوية» (Structuralisme). فقد هاجر جاكوبسون إلى شيكوسلوفاكيا وتعاون على إنشاء «نادي براغ اللغوي» (١٩٢٦-١٩٤٨). وجاكوبسون (الذي أوقف عمله على علم الأسنوية)، وجان موكاروفسكي

(كرّس نفسه للجمالية)، ووفيليكس فوديك (للتيارات الأدبية)، ومع بوهوسلاف هافرانيك، كانوا ممثلي هذه المدرسة البنائية في براغ. وعلى أثر أتباع النزعة الشكلية انتفى مُناصرُ نزعة البنيوية (Structuraliste) إلى فكرة الاستقلال الذاتي، ومبدأ التباعد [عن المؤلف Ostranéie]. بيد أنه جَبَبَ إليهما تعديلات هامة.

فيما بعد أدرك الأديب البنائي أن علم العناصر الصوتية (علم أصوات الكلام: فونولوجيا Phonologie) أو النحوية أو السيميائية [علم الرموز] الفردية ينبغي ألا تُعالج بحد ذاتها، بل بالعلاقة مع وظيفة بعض العناصر الأخرى. وفي داخل هذه الوظيفة، تقصم البنية بالأسبقية والصدارة. وقد وافق المُنظّر نصير المذهب البنيوي على هذا التصور، مع نظرية عالم اللسانيات فرديناند دي سوسور (Ferdinand de Saussure)، التي تؤكد أن «اللغة جملة من الوظائف؛ ولا بد من دراسة هذه الجملة بصفتها منظومة في كليتها».

فيما بعد بقليل، برز في ألمانيا (١٩٣٩-١٩٤٥) شكل - جديد بالنسبة إلى هذا البلد - لنقد أدبي. فقد طوّر الناقد نهجاً كامناً، لازماً في العمل ذاته، وتفسيرياً دُعي بالألمانية: (Werkintepretation) [أي تفسير يلازم العمل] فأصبح الاستقلال الذاتي للعمل الفني أمراً جلياً بديهيّاً بحكم الأشياء الثابتة. لكن تفوق التفسير الدقيق لكل المواد الأساسية والفردية للنتاج الأدبي، يكمن في تداخل بيني وعلاقة مع جملة العمل. وهكذا، فإن اقتضاء تفسير أيديولوجي تقرضه السلطة النازية قد غدا من الممكن رفضه. وكان غونتر مولير (كمُنظّر) وفولفغانغ كيزر (كمفسر ومنظّر) زعيمين للنهج الكامن في العمل الأدبي ذاته [المذكور أعلاه] الذي هيمن على النقد الأدبي الألماني، وخاصة في عقد الخمسينات.

في البلاد المنخفضة، كان لعدة نقاد نزعة إلى البنيوية: (ج.ج. أوفرستيجن، كيس فينس، ه.أ. جيسورون دوليفيرا) وتجمعوا حول «ميرلين» (١٩٦٢-١٩٦٦).

## منزل ذو غرف عديدة:

إن المساجلة التي بدأها سارتر ودارت حوله توّضح قدوم نزعة مذهب البنيوية إلى فرنسا في عقدي الخمسينات والستينات. وفي مجموعته، مجموعة بحث تحت عنوان «ما هو الأندب»؟ (١٩٦٤)، عرض سارتر الفكرة التالية، وهي: أن اللغة الروائية تقوم بوظيفة أدائية بمقدورها أن تكشف بنية العالم وتعديلها في وضع تاريخي محدد. وإن المقتضى الأخلاقي للالتزام يُفرض على الكاتب. وقد رفض الموالون للنزعة البنيوية هذه الفكرة حيث أنه يوجد، في حقيقة الواقع، فعلاً، بُنى متجمدة تحتم الوجود البشري. وقد أفضى ذلك إلى مساجلة ولام سارتر البنيانيين على جهلهم جدلية الحدث التاريخي.

وعلى كل حال، تطور، في هامش النقد الجامعي تيار نقدي أدبي دعاه ريمون بيكار بشيء من التنازل المتعجرف «النقد الجديد أو النقد الفصليبي الجديد» (Imposture) (١٩٦٥) وسوف تُعلن هويته بهذه التسمية. وإن النقد الجديد، على تقيض مدارس أخرى، ليس له تعريف وحيد، فهو منزل ذو غرف عديدة.

احتلّ أتباع مذهب البنيوية موقعاً مسيطراً. فدرس نصيرُ البنيوية الفرنسي كيف يقوم العمل الأدبي بعمّله - وهو منظومة من الرموز - كموضوع لغوي، وكيف من الممكن أن ينسب معنى ما إلى التشكلات الخارجية التي يعثر عليها وكيف تُبنى هذه الدلالة. وهذه وجهة نظر سيميائية (Sémiotique) صرفة. وعلاوة على المدرسة السيميائية في فرنسا (أ. ج. غريماس، رولان بارت، جوليا كريستيفا) ثمة أيضاً المدرسة الهامة «تارتو» (Tartu) (يوري لوتمان) في الاتحاد السوفييتي، والمدرسة الأمريكية (شارل بيرس) التي تركت أثرها على الإيطالي أومبرتو إيكو. وفي بحثه الشهير «العمل المنفتح» (Opera) (١٩٦٢) (aperta) غدا إيكو يُلج على طابع النتائج المنفتح أدبياً على القارئ المبتكر والمبدع. وطوّرت المدارس نظرية حول الكتابة، بلغت قمتها في إنشاء مجلة: «كما هو عليه» (Tel quel) (١٩٦٠) مع فيليب سوثيرز، جان ريكاردو، جوليا كريستيفا، جاك دريدا، وسواهم. ونصّبوا أنفسهم مدافعين عن الرواية الحديثة الممتدحة جداً في ذلك العصر، وقد رأوا أن فكرتهم معززة فيها.

في هذا النوع من الرواية الجديدة، يقتصر سرد القصة على اللغة على بنية تحمل في ذاتها دلالتها، فلا يذبغي عليها بصورة أمره الرجوع إلى «العالم الواقعي». وقد توصلت نزعة البنيوية الفرنسية إلى النتيجة التالية: وهي أن عملاً أدبياً ما يتضمن في ذاته عدة معانٍ؛ فهذا العمل، من حيث تعريفه، ملتبس، متعدد البعاد، وقابل للعديد من التفسيرات. ومن ثم أصبح الناقد الأدبي فاعلاً، يُضيف قيمته الخاصة إلى العمل الأدبي.

ليس من المدهش، في هذا المنظور، أن يُهرَس نقد شارل مورون النفسي (Psychocritique) (من الاستعارات اللجوجة إلى الخرافة الشخصية auto - Pictiom، ١٩٦٢) كشكلٍ سديد للنقد الجديد. فقد أنجز مورون نموذج تحليل وتفسير يعتمد بصورة أساسية تحليل فرويد النفسي التقليدي. ويُقدّم النصوص (للمؤلف معيّن) طبقاً لمعطيات نصومية، ويردّ الكلمات والدواعي وشخصيات الرواية الذين يتكرر دوماً أدوارهم إلى شخصية الكاتب الواعية أو غير الواعية، لكي يشرح كل هذا، فيما بعد، منطلقاً من مفاهيم التحليل النفسي (Psychocritique).

في رواية أوفر حدّتها، وما بعد بنيانية، من النقد النفسي (جاك لاكان) قد تمّ التخلي عن هذا الطموح. فإنّ مُعادل شخصية للمؤلف التي يعاد بناؤها انطلاقاً من نصوص وحسب مُعادل غير موجود، لأن الشخصية يتمّ تحديدها بواسطة «خطاب الآخر». كما أن لاكان تصوّر نقاط مشتركة مع نزعة التفكيك التحليلي Déconstructionnisme ومع النصومية البنيوية.

أجل، إنّ غاستون باشلار قد استخدم عدداً وافراً من مصطلحات فرويد؛ إلا أنه لبث يحترس من تطبيق دقيق بمقدار مفرط وتطبيق تقيل لنظام ما. وفي آخر المطاف، لا يتيسّر تحليل المخيلة الغنية بدءاً من نظرية مُعدّة سلفاً ويفسر ذلك مرافعته من أجل علم ظواهر المخيلة. إنّه يتوخى أن يعيش القصديّة الشعريّة كما لو كان الأمر يعني عمله، أي نقداً لعالم الخيال. وعلى غرار جان بيبير ريشار، ظلّ يقارح عند حدود الفينومينولوجيا [علم الظواهر] والتحليل النفسي لمذهب النزعة البنيوية.

أما جيلبيردوران، تلميذ باشلار والمتأثر بفكرة يونغ، فسوف يعمل على تطوير دراسة المخيلة الشخصية الفنية بمنحى تخصص الخرافات والأساطير التقليدية في مخيلة الكاتب. كما أن نقد الأساطير في مدرسة شامبييري (Chambéry) يحلّل بهذا الشكل تحول الأساطير الأصلية (التي توغلت جذورها في اللاوعي البشري) تحت تأثير شخصية الكاتب وتأثير الوضع السوسيوثقافي. وحيث أن الباحث يمنح دوماً المزيد من الحرية النهمجية التي تظهر خاصة في نقد الواعي، نقد قد تغدّى من عمل فريدريخ غوندولف الألماني والذي أدخله بيان جورج بوليه (الوعي النقدي، ١٩٧١) والذي قامت بتكليفه «الانتقادات الوراثة» لكل من مارسيل ريمون وجان روسيه، وموريس بلانشو، وجان ستاروبينسكي، وألبير بيغان من مدرسة جنيف. وفي نظرهم، العمل الفني تعبير عن الوجود الإنساني ويقتضي مقارنة شخصية للنقد. فالنقد هو إذن لقاء بين فاعلين حيث يترتب على الناقد أن يعرّي «الوعي الملازم للعمل» من خلال ما يفوق النص (Métatexte) الوصفي حدسياً، وهذا النقد للوعي يندرج، بمقدار ما، بصفته مؤذناً بنزعة التفكيك التحليلي.

### الريشة كسلاح:

في عقد الخمسينات وأكثر أيضاً في الستينات، شرعت مقارنة الأدب - وغالباً ما كانت موالية لرد الشيء إلى عناصره [بنزعة الردية Réductionnisme] ومقاربة البنانيين الذين يركزون جميع انتباههم على النص وعلى السيرورة النصية - تحدثت ردات فعل ما بين النقاد الألمان للتحركية الاجتماعية والموالية للمذهب الماركسي الجديد ونزعة المذهب المادي. ففي نظرية النزعة المادية (Matérialisme) الأدبية، تلعب الأيديولوجيا دوراً متوقفاً في دلالة «رؤيا العالم». فالأيديولوجيا هي الحلقة الوسطية ما بين الأدب والتاريخ إلى جانب القطاع الاجتماعي الاقتصادي. ويشتمل المذهب المادي على تيارين لدى الماركسيين «الأورثونكسيون» مثل المجري جورج لوكاتش - وسبق له أن نشر في عام (١٩٢٠) نظرية الرواية. نلاحظ حضور نظرية الانعكاس، فقد غدا الألب نوعاً من تجسيد Matérialiser

لإيديولوجيا مُحدّدة، بل «انعكاساً» لرؤيا للعالم. وفي رأي لوكاكس، ينجم حينئذٍ نفور من الحركات «الانحطاطية» الرائدة.

في عام (١٩٥٨)، ثار الألمانى تيودور ف. أدورنو على مواقف لوكاتس التي بقيت في تلك العُضون على مزيد من التصنّب أيضاً. وفي نظر غائبية الماركسيين الجدد، أعرب الأدب عن إضعاف شكل على الإيديولوجيا، بل عن شجب وتفكيك العملية الأيديولوجية. وبدلاً من إدراك العمل الأدبي بمثابة انعكاس للوعي الجماعي، رآه بالأحرى الفرنسي نوسيان غولدمان (وُلد في بوخارست) كمادة أولى للوعي. ومن ثم، توخى أن يُوضع العمل الأدبي في سياق الثنى الجماعية والسيرة الفردية. وقد تاق البريطاني ريموند ويليامز إلى مصالحة ما بين الفرد والجماعة، ما بين المذهب الماركسي الاجتماعي ومذهب النزعة الأنسية الليبرالية. وإلى نقاد آخرين موالين لمذهب المادية (Matérialistes)، تم تدارسُ الخطاب المسيطر درساً نقدياً.

إن الأمريكي هيربوت ماركيز، أحد الطلاب الثوار المشاققين في شهر مايو لعام (١٩٦٨) (في باريس، روما، برلين، لوفان) قد شرح أن الخطاب الوحيد الشكل والوظيفي في المجتمع الاستهلاكي الرأسمالي هو مقال فكرة ذات بعد واحد لا تترك أي حيز للمفاهيم النقدية أو المتعالية. ففي فترة انحدار فكري وفترة إزالة الفكر البديل، تلبث مهمة الفن، في رأي أدورنو، انتقاد حقيقة الواقع وتشكيل التعبير عن «الاختلاف الجمالي». وكان أدورنو ينتمي مع آخرين ومنهم يورغن هيبيرماس في مدرسة فرانكفورت المرتبطة بالمعهد «من أجل بحث اجتماعي» الذي أقامه مجدداً عام (١٩٥٠) ماكس هوركهايمر.

فيما بعد، سوف تُستقبلُ نزعة المنحى المتفائل في التقدّمية للوسويولوجيا ورؤيا الأنب الموالى للمذهب الماركسي الجديد استقبالاً متساهلاً من قبل الفرنسي ميشيل فوكو، حيث أن جميع النظريات كانت هي ذاتها، أي قطعاً، من الواقع الحقيقي؛ ولذلك لا يمكن مراقبتها والتحكم بها.

## القراءة من أجل الكتابة:

في عقد السبعينات، اتسع نطاق الاهتمام بدراسة الأدب وتغيّر موقعه. وبقي النص، دونما شك، نقطة الانطلاق الأساسية. بيد أنه، بدءاً من منظور مختلف، كان أيضاً جزءاً من منظومة تواصل القيام بوظيفة خاصة داخل الكاتب والنص ولاسيما القارئ (ومن ثم الناقد). وبذلك فقد النص بذلك صحته بصفته موضوعاً (للدراصة) له استقلاله الذاتي. كما أنّ فضل الدراسة السابقة لسيرورة التفاعل ما بين النص والقارئ يعود بمعظمه إلى مدرسة كونستانزر (Konstanzer Schule).

أقدم فولفغانغ إيزر في كتابه «القارئ المستتر» (١٩٧٢) على دراسته بصورة خاصة - تحت تأثير عالم الفيذوميذولوجي [عالم بالظواهر] رومان إنغاردن - هذه العناصر النصّوصية التي تطلق على المضمون والشكل التواصل مع القارئ. وقد خلّص إلى أن الفحوى الجمالية لنص ما تقوم جوهرياً على شكل من (اللاتحديد) أي استحالة الإعراب بالألفاظ عمّا يريد المرء قوله فعلاً. ولذلك، يترتب على القارئ أن يعيد (هو نفسه)، وبصورة مبتكرة بناء المعنى الحقيقي. وفيما بعد، سوف ينحو اهتمام إيزر إلى المجالات الفارغة (Leerstellen) (بمثابة تغيّر منظور ما أو إضمار Ellips في الزمان) التي ينبغي على القارئ أن يملأها هو نفسه لكي يكتشف النص في تمام فحواه. فهذه المجالات الفارغة تثير إذا ردة فعل القارئ الجمالية.

ويؤد العمل الأدبي بُنية نداء (Appel struktur). وإلى جانب جمالية التلقي عند إيزر، طفق أحد أعضاء مدرسة كونستانزر هو هـ. ر. يابوس إلى إدخال مفهوم تاريخ التلقي في كتابه «الأدب بصفته تحدياً» (١٩٧٠). وفي رأي يابوس، تاريخ الأدب سيرورة للإنتاج والتلقي ويهتم به قبل كل شيء لتوضيحه كيف يتلقى القارئ عملاً أدبياً (القارئ المعاصر أو التاريخي). ولكي يجعل هذه السيرورة موضوعية نوعاً ما، فقد أدخل أيضاً لفظة «أفق الترقب» (Horizon d'attente). وبفضل هذا الدفق يقدر القارئ

أن يقارن النص «الأدبي» بتجارب سابقة في المطالعة فيتوصل إلى حكم يُقِيم به هذا النص. واستنتج الفرنسي جاك ديريدا، بوجه جذري، أن الحدود ما بين النصوص الأدبية وغير الأدبية تعصى على الإدراك، فجميع النصوص تبقى من حيث جوهرها نصوصاً بلاغية بينية (Intertextuels). وتدخل هذه النتيجة مقارنة للأدب والثقافة، مقارنة جديدة تماماً وثنوية ومفسدة، تُدعى تفكيك تحليلي [أي تحليل مجمل له بُنية كاملة إلى مركباته الأصلية].

في نظر من يوالي هذا التفكيك التحليلي، يقبل كل نص العديد من التفسيرات؛ ويلبث تفسير واحد ونهائي مستحيلًا ولا رغبة فيه ولا يتوخى التحكم بتعدد المعاني (Polysémie) في أي نص بل هو عازم على دراسته كيف تقوم بنية نص ما بنسف الاشتراك المباشر بالمعنى الواحد: (Univocité directe). ودافع ديريدا عن الرأي التالي: إن نصاً ما لا «يُعيد إنتاج» معنى من المعاني، بل «يُنْتِجُه». ولا يمثل نص ما حقيقة الواقع، بل على عكس هذا، يبني حقيقة الواقع. وفي رأيه أيضاً، «ليس ثمة نص إضافي من الخارج Hors-Texte» [ما يزداد على نص كتاب دون ترقيم]. وحيث أن النص لا يشكل كياناً متماسكاً لمعنى من المعاني، فالناقد / القارئ مُلزَم بتفضيل وتحليل دقيق لهذا النص مبرهنًا أن كل نص هو، إن صح التعبير، متشابك ضمناً بنصوص أخرى، ويعيد إلى هذه البداهة مفهوم التناص (Intertextuelle). ويعني النقد الأدبي في هذا السياق طرح أسئلة بدلاً من صياغة بعض الإجابات.

إن هذه النظرية للتفكيك التحليلي، نظرية ديريدا، قد أثرت على نطاق واسع في جامعة يال الأمريكية وفي غيرها من الموالين لهذه النظرية كمثل ج. هيليز ميتر، بول دومان، هارولد بلوم، جوفريه هارتمان. ومن الممكن وصف هذه النظرية بأنها «ما بعد الحداثة» (Postmoderne) استناداً إلى جذرها العميق تجاه جميع المبادئ القائمة.

فيما بعد حاول بارت أن يوضع النص في جملة لا حد لها من التباينات (النص الجمعي) (Texte-pluriel). وليس هذا «التقييم المؤسّس»

ممكناً إلا على قاعدة الممارسة و«كتابة النص» وبوسيلتهما لا يسعى إلى الكاتب وحسب بل أيضاً إلى نشاط القارئ. وإن بحثه Z/S (١٩٧٠) يشكل مثلاً مرموقاً لهذه القراءة / الكتابة المبدعة المدعوة «ما يفوق النصية» (Métatextualité). ورهان الآداب الحقيقي لم يُعد ردُّ المطالع إلى كونه مستهلكاً (فالنص يردُّ إلى المقروء) بل إطلاقه اسماً جديداً عليه وهو «منتج مشارك في انتشار مُقبل للنص وقد بات النص قابلاً للمشاركة في كتابته «Scriptible»، فالقارئ الناقد يغدو عندئذٍ كاتباً لما يفوق النصوص.

هيا بنا نختم القول حول مفارقة الراهن (والمقبل) من النقد الأدبي باستشهاد من بارت الذي قال: «مع كاتبِ المتعة (وقارئها) يبدأ النص الذي لا يمكن الدفاع عنه وهو النص المستحيل. فهذا النص خارج المتعة، خارج النقد، إلا أنه تيسر بلوغه بنص متعة آخر. وليس بوسعك الحديث عن مثل هذا النص، بل بمتدورك فقط أتحدث عنه وعلى طريقته.

## سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠)

«أطلق النار على الضابط المصوبح، وعلى جميع محاسن الأرض، وعلى اشوارع، وعلى الأزهار، وعلى انبساطين وعلى كل ما كان قد أحبه [...]». أطلق النار. وكان نقياً طاهراً، كلّي القدرة، وحرّاً».

(جان - بول سارتر H.P.Sartre، لموت في النفس)

«إنسان بتمامه، مصنوع من جميع البشر ويساويهم قاطبة، وصنوّ لأي إنسان آخر»، كذلك عرف سارتر نفسه، مؤلف «الكلمات» في آخر جملة من هذا النص، عام (١٩٦٣). عقب ذلك بسنة واحدة، تبين لجان بول سارتر أنه نال جائزة نوبل. فكانت إهانة فريدة بالنسبة إلى رسول الغفلة والخفاء فرفض الجائزة هذه. وإن مُحلفي الجائزة لم يخونوا مع ذلك دورهم إذ كرسوا، بعد ألبير كامو، من لعله كان الشخصية الأخيرة للتفكير الكلّي. ومع كونه زعيم الوجودية Existentialisme الفرنسية، ظل سارتر أيضاً، وفي الحين ذاته الكاتب الأكبر، من أعرب عن آرائه خلال الرواية والمسرح والانتقاد. وأراد، عقب عام (١٩٤٥)، أن يُوسّع إلى السياسة نطاق تجربته الفلسفية. وهذا ما أكسبه في فرنسا ثم في أوروبا وبقية أقطار العالم حظوة حماسية قد عمت في حين من الزمان نوعية آثاره الأدبية المحضة. لكن السقراط الجديد هذا لبث غير مبال، مسروراً أيما سرور بخداعه من يحظرون التفكير حول طاولة مستديرة، وبأنه يستجرّ بذلك لذاته وعداوة أتباع منحي الامتثالية Conformisme من كل جانب ورأي.

## فلسفة للوجود:

شجرة وشيء ما يلخصان تكوّن مذهب سارتر الوجودي والمُتحد، هذا المذهب الذي لبث في نظر جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية فكرة مهيمنة، بل نمط للحياة. فالشجرة إنما هي شجرة الكستناء الشهيرة في كتابه «الغثيان» (١٩٣٨). وقد روى سارتر في رسالة إلى سيمون دو بوفوار [رفيقته الأدبية] (تشرين الأول / أكتوبر عام ١٩٣١) - وقد اكتشف أحدهما الآخر في سنة ١٩٢٩ - كيف حدث له، إذ جلس على مقعد حديقة عامة بمدينة الـ هافر، فاسترسل في التأمل وحدّق في هذه الشجرة ذات الأوراق الصغيرة المتقطعة التي سأل مراسلته عن اسمها، فشفع الرسالة برسم مقتضب لهذه الشجرة. وكان ذلك نقطة الانطلاق لمشهد رئيسي في الرواية حيث اكتشف البطل، أنطوان روكانتان، «ما هو ممكن وجوده» (Contingence) والعلاقة الفورية والمخيفة للوعي بالأشياء وبالعالم.

«كان هذا الجذر (...) موجوداً بمقدار ما عجزت عن شرحه. جذراً أعقدّ دون حراك، دون اسم. كان يسحرني ويملاً ناظرِي، معيداً ليّايّ دون هواده إلى وجوده الخاص، ومهما كررت لثباتي: «إبه جذر»، فما كان ذلك مُجدياً. ولبّثت أرى تماماً أنه ليس من المستطاع الانتقال من وظيفته كجذر، كمضخة ماصّة، إلى هذا [الجذر]، إلى هذه الجذدة القاسية، جلدة الفقمة المنماسكة، إلى هذا المظهر الزيّبي، الحرائس المصدّب. فما كانت الوظيفة تفسر شيئاً، بل تكيح الفهم مجملاً لما كان عليه جذر ما، ولكن لا هذا الجذر البينة. فهذا الجذر هنا، بلونه وشكله وحركته المُجمّدة، كان دون كل شرح وتفسير. ولبّثت كل صفة من صفاته تفلّت منه نوعاً ما، فنسبل خارجه، ونكجمد، ونكاد نغدو شيئاً. وظلت كل صفة أكثر مما ينبغي في الجذر. وتركت لي الأرومة بكاملها آنذاك الانطباع بأنها تدرج نوعاً ما خارج الجذر، وأنها تنفي ذاتها، فدضيع في إفراط غريب».

في هذه الصفحات، تُشَفَّعُ نظرة الروائي بنظرة الفيلسوف. إنه فيلسوف مُعاد للتقاليد. وذات يوم، كشف له رفيقه ريمون أرون فيما كانا جالسين إلى طاولة على تراس مقهى في باريس أنه بمقدورهما الترتبة فلسفياً عن الكوكيتل بالمشمش الذي سيشربانه لتوهما. وما كان سارتر يروم إلا ذلك الفيلسوف حول شيء ما، قدح شراب كحولي، حصة ملابس، ورقة مُقَدَّرَة. وبهذه الطريقة، تم تدريبه على (الفينوميذولوجيا) الظاهرانية الألمانية، فيما ظل أرون يُلخِّص له أعمال هوسيرل التي مضى سارتر ليقرأها في نصها الأصلي خلال شتاء (١٩٣٣-١٩٣٤) في المعهد الفرنسي بمدينة برلين. وإذ تبنى المسألة التي تقول: «كل وعي هو وعي شيء ما»، يقول فيما بعد: «أقام هوسيرل مجدداً الفضاة والسحر في الأشياء» (الوضع ١). وإن التقليد التحليلي الفرنسي القديم الذي كان سارتر يكرهه وبرغسون، الذي كرهه نوعاً ما، هو شيء قد أُطِيحَ به بهذه العودة إلى الملموس، الأمر الذي كانت الفينوميذولوجيا تقوم به. وقراءة هايدغر (الذي سيستعيد منه فكرة Dasein، «الكائن العيني») وقراءة كيركغارد سوف تتَّمان الأركان النظرية لـ «الكائن والعدم» التي ظهرت عام (١٩٤٣).

وهذا الكتاب السامي للذرة الوجودية الفرنسية يعالج عدة أفكار غدت شعبية أو كانت... وفي المرتبة الأولى ثمة فكرة إمكان الوجود (contingence)، الفكرة التي تم توضيحها منذ الغيثيان (Nausée) عن طريق تجربة روكانتان. فلا شيء يبرر الوجود، وليس في الترقب أية شرعة (Légitimation) [إضفاء الشرعية على...] عقلانية أو ماورائياتية [ميتافيزيقية]. وهذه هي الرواية السارترية ورواية العبث التي كشف القناع عنها كامو، وهي مُلحدة بالمقدار عينه [الاحاد السافر!].

هناك فكرة ثانية هامة: الحرية. راح سارتر يهاجم جميع الأنظمة التي صيرت الإنسان نتاجاً للمجتمع، نتاجاً للتاريخ، نتاجاً لمزاج الإنسان أو لغرائزه التي لا يبوغ بها. ويحدد الفرد البشري ذاته بحرية، انطلاقاً من «مشروع أصلي» وفي خيارات دائمة على كثر «الأوضاع» المتتالية حيث يتواجد الفرد. وعارض سارتر اللاوعي لدى فرويد، وكشف فيه عفونات شديدة من الآلية السيكو فيزيولوجية. وفضل الحديث عن «سوء النية»، أي عن حقائق واقعية

دقيقة في سريرة الوعي والضمير والتي «يرفض» الفاعل العلم بها. وعندما يغدو هذا الكذب على الذات ثابتاً فهو يحث البعض على أن يُعَدِّروا أنفسهم، على غرار الأعيان الذين علقت صورهم في متحف بوفيل. فقد تحجروا في كل تمثال خاص بهم، متساين الشخص الإنساني لصالح الشخصية التي يتوخون تمثيلها. ستعدو مكافحة هذا التحجر هدف أخلاقية جديدة، تقوم على أساس الأصالة والصدق، والتي مبحثها - وقد تم الوعد به في ختام «الوجود والعدم» - لن يُنجزه تماماً هذا الفيلسوف.

ونحن مدينون أيضاً لسارتر بتفكير في وجود الآخر وفي المخاطر التي يُعرضُ له هذا الوجود كل فرد بشري. وكموضوع الحرية في «الذباب» (١٩٤٣)، قد شاعت شعبية هذا الموضوع عن طريق الإجابة المشائمة في «أبواب مغلقة» (١٩٤٤)، وهي قوله: «الجحيم هم الآخرون» [وهو تشاؤم المُلحدِين!].

بعد عام (١٩٥٠)، قام سارتر، مستنداً بمقدار أوفر على هيغل وعلى ماركس، بتوسيع النطاق لأفكار مبحثه في عام (١٩٤٣) حتى شمل المجتمع. وفي سنة (١٩٦٠)، ندد كتابه «انتقاد العقل الجدلي» بالجماهير الذين جعلت منهم الرأسمالية «أناساً مُستسَلِّين» [مصنفين حسب أهمية كل منهم] (Sérialisés)؛ فعارض هذه الجماهير بالمثل الأعلى الثوروي مثل «المجموعة المنصهرة». وفي مؤلفه الكبير غير المنجز تماماً «عبي العائلة» (١٩٧١-١٩٧٢)، طرَحَ الفيلسوف على قيد الامتحان (في الوضع الخاص لنزعة غوستاف فلوبير إلى الأدب) فكرة «العالمي الفردي» (Universel singulier) وذلك في مُقدمة كتابه «الانتقاد». «ما الذي يمكن أن نعرفه عن الإنسان في أيامنا هذه؟»، كذلك تساءل سارتر في المقدمة وبغية الإجابة عن هذا السؤال سوف يُفصل مذهباً ماركسياً لا حتمياً، وتحليلاً نفسانياً لا فردياً، في نهج «تقدمي - تراجعِي»، يقترح تأرجحاً ما بين الفردي والعالم، التحليل والتركيب. فالوجودية، بما هي عليه، قد اختفت لصالح إحلال رسم منظوري جدلي للعلوم السياسية القائمة، ولكن يُعاد التفكير فيها دون هوادة لكي تترك للحرية الإنسانية حصتها. أما نزعة مذهب البنيوية التي استقرت في عقد الستينات فن تغفر لسارتر أنه ترك بذلك الفاعل والوعي في مركز تفكره.

## كتابة باروكية:

حلم سارتر منذ شبابه أن يكون سبينوزا وستاندال في آن معاً، فلم يفرق الأديب عن الفلسفة، وإذ رفض، رفضاً عصبياً تاماً، التمايزات الكلاسيكية ما بين مختلف الأساليب، راح يمارس كتابة (جمعية) *(écriture plurielle)* حيث لا توجد حواجز كتيمة ما بين الألفاظ والمفاهيم، ما بين الرواية والانتقاد، ما بين الصحافة والتخيل.

ولكون هذه الكتابة تعبيراً عن نزعة فوضوية أولى، أطلق عليها هو عينه اسم «جمالية معارضة»، فهي تدع نفسها تُعرّف تعريفاً جيداً بما فيه الكفاية. كما اقترحت ذلك جنيفيف إيدت بفكرة الباروكية، مثلما تستخدم عادة للتناجات الأوروبية في القرنين ١٦ و١٧.

تتميز باروكية سارتر هذه، على سبيل المثال، بالنزعة إلى الصور وقوة هذه الصور. وكان مهندسو مناهضة الإصلاح يريدون أن يجعلوا جلالة 'الله' محسوسة لدى المؤمنين. وعلى هذه الشاكلة تصرف سارتر في «العثيان» بالنسبة إلى احتمال الوجود. فقد أراد أن يجعل محسوساً، حتى الدوار، غياب 'الله'. وبحادثة الحصوة الملساء ووصف العصامي وصورة أماكن وطقوس بوفيل وزيارة المتحف وفي نهاية المطاف «الانخطاف الروحي القطيع»، تخطف روكنتان أمام جذر شجرة الكستناء. ويكشف القارئ، بوجه ملموس، هذا الوجود العاري «الفاحش» الذي يقم القوضى في نظام البطل اليومي. وبوسيلة جمٍّ من الإفراط المفارق - بما أن الأمر يعني وصف الذعر أمام فراغ الدلالات - تفرض الصور نفسها قبل المفاهيم في كتابة بصرية أو لسمية لـ «إرلبيئيس *Erlebnis*».

وأشار سارتر في كتابه «كلمات» إلى وجه آخر لما دعاه ميخائيل باختين، في معرض رابليه ودوستوفسكي، «الجمالية الكارنفالية»، التي من الممكن اعتبار باروكيتها بمثابة تعبير عنها. وهذه القصة الطفولية التي أراد مؤلفها «أن تحرر أمثال تحرير ممكن» لأنها لبثت في نظره بمثابة «وداع للذب» تتلاعب بأسلوب قصة الطفولة ذاته. فهي ضد الطفولة، ضد الطفل

الذي كانه سارتر، «جُعيد المستقبل» [أي كلب مجعد وطويل الوبر]، قرداً وبيغاء خدعتهما «هزلية الأسرة»، و ضد الأنماط المقبولة المُتَحَنِّنة الخاصة بهذا الشكل من السيرة الذاتية. فتسلي سارتر كما يفعل فنان أريب باللغة الأنيقة، كمثل اللغة التي استطاع أن يُلقِّنه إياها جدّه، شارل شفائتزر، فبالغ في كثرة التأثيرات البلاغية في خدمة مفاجأة لا تتقطع.

إن هذا الميل إلى المفاجأة وكتابة التغيير المفاجئ هذه يُشاهدُ وقعهما أحياناً في ترتيب الحكايات الروائية. وباندقلاب مسرحي بعيد عن الواقع، تمّ اختتام أقصوصته «الجدار» (١٩٣٧). فالوطني مخبأ فعلاً في المقبرة حيث قام البطل، عقب ليلة من شدّة القلق، بإرساله الكتائب على نحو ساخر. ولكون هذه الأقصوصة تموضعت خلال الحرب الأهلية الأسبانية، فهي تستخدم بالتالي وبشكل غريب كأحد الدوافع التي تشكل نجاح الأقاصيص الأسبانية في أوروبا خلال عصر الباروكية. ومسرح سارتر غني بمثل هذه التغييرات المفاجئة. وفي كتابه «الشيطان و«الله» الصالح» (١٩٥١) يُجسد البطل غوثيتر بصورة متتالية الأبائسة والقدسين، قبل أن يقبل بتضحية العمل المناضل تضحية أخيرة فائقة.

ولدى سارتر، ظلت باروكية أيضاً وأخيراً كتابة الهزلية الساخرة. فقد روى في «كلمات»، كمّ زاول السرقة الأدبية في محاولاته الروائية الأولى. أما في أعمال نضوجه الأدبي، فغالباً ما تلاعب وبكل سخرية بانتقاص (Intertextualité) [محمل العلاقات ما بين نصين أو أكثر]. وفي ختام «الغثيان»، بعد أن بلغ روكانتان البطل نهاية اكتشافه «الوجود»، أثار بذلك - وهو يصغي إلى اسطوانة مهترئة - ميلاً ممكناً إلى الأديب. وقد استطاع البعض أن يجدوا هنا صدى ساخرأ من بروست. فالسوناتة فانتوي (Vinteuil) تحولت إلى نغمة الجاز، لكنها لم تزل نداء الرواية إلى الكتابة التي تجعل من الشخصية ثنائياً ممكناً من راوي «البحث» عندما اكتشف نزعتَه في نهاية «الزمان المُسترد». فقد كمن اهتمام سارتر الكاتب في هذه التلاعبات بالمرأة، فكتابته، غالباً في قلب التخيلات المتشائمة، تُظهر مدى تلاعبياً، بمثابة ثأر متفائل من خفة الألفاظ مقابل ثقل العالم الباهظ.

## التزام أوروبي:

عند تلاعب النصية البيئية، قلنا كم كان سارتر يتملص في الفلسفة من التقليد الفرنسي الوحيد، فيما لبث يستلهم بجلاء هوسيرل وهايديجر. فقد كان سارتر ذا منبت أنزاسي من قبل أسرة والدته (فرع آل شفايتزر، الفرع الوحيد الذي له شرف كتابة «الكلمات»، فيما تمّ التعتيم على فرع سارتر، الفرع المسجل في قلب فرنسا العميقة). وبقي سارتر على ألفة مع لغة ألمانيا وثقافتها. وثمة عدد وافر من آثاره الروائية والمسرحية مهور بسمتها. ويدين النثيان نوعاً ما لمؤلف راينك «دفاثر مالت لاورينز بريج» وكان عنوان هذه الرواية «السوداوية» [ميلانخوليا Mélancholia] من اسم صورة «دورير» المنحوتة. كما أنّ مؤلف «الشيطان والله الصالح» أعاد بناء حادثة من حرب الثلاثين عاماً، بينما أهدمت المسرحية الأخيرة «معتقلو ألتونا» (١٩٥٩) على إخراج قصة أسرة ألمانية كبيرة عانت من أذيات الحكم النازي. وإبان الحرب الغربية، فيما كان سارتر جندياً في الجبهة، قرأ باهتمام سيرتي حياة هاين وغيوم الثاني. وفي القرن العشرين الفرنسي، تقاسم مع رومان رولان وجان جيرودو اهتماماً بألمانيا يشف بصورة مباشرة في آثاره.

إن أصالة علاقة سارتر بأوروبا لا تكمن، رغم ذلك، في تأثيراته الأدبية والفلسفية. وبنتيجة «التزام» الأدب الذي يطالب به في مجلته «الأزمة العصرية» منذ عام (١٩٤٥)، حيث توخى العمل سياسياً على مصير القارة القديمة، عبر اتخاذه بضعه مواقف، وإقدامه على أسفار واتصالات ببعض المفكرين والقادة. وكان سارتر أوروبياً وعلى خصومة مع تاريخ ما بعد الحرب، أي التمزق إلى كتلتين متعارضتين إيديولوجياً، وسوف يجتاز جدراتهما وستائرهما الحديدية. وشرع نتاجه الفكري يمارس تأثيره من المحيط الأطلسي حتى جبال الأورال [الروسية]، وراح في آن معاً يوحّد، على طريقته، ما لم يتوحد بعد. وسوف يعدُّ بمثابة رمز النشر المقارن، في عام (١٩٦٥)، للترجمة الألمانية نفسها، وهي ترجمة «كلمات» في جمهورية ألمانيا الفدرالية والجمهورية الألمانية الديمقراطية.

ومنذ عام (١٩٥٠)، فيما راح يقترب من الحزب الشيوعي الفرنسي وقد «ارتدَّ» إلى الماركسية، بدا أنه يختار معسكره. وإذ لبث فترة وجيزة معاون رئيس الرابطة الفرنسية السوفييتية، مضى على نحو منتظم إلى الاتحاد السوفييتي من (١٩٥٤) حتى (١٩٦٦). وسوف يكون للقراء السوفييتيين الحق في كتابة مقدمة لمؤلفه «كلمات» وهي الوحيدة التي حررها لهذا الكتاب. غير أن الوجودية ظلت مشبوهة لدى أهل الأيديولوجيا الرسمية. وفيما استمر يناضل من أجل ماركسية لا تقصي الحرية عن الفرد، كسب مؤلف «العثيان» في واقع الأمر وبمقدار متصاعد تعاطف المثقفين.

في أوروبا الغربية حيث ترجمت آثاره الفكرية وقُرئت كما قرئ القليل من الكتاب الفرنسيين في القرن العشرين، استخلص سارتر من هذه الرفقة الشيوعية، ثم من «منحاه اليساري» اللاحق، صورة مناضل متشدد، صورة لبثت موضوع مشاققة. وبعد أن تم استقباله بحفاوة في كل من بلجيكا وسويسرا (وأعطى كلاً من هذين البلدين مفكرين سارتريين مرموقين كمثل بيير فيرسترائيتين وميشيل كونتات) وجد سارتر وطناً آخر في إيطاليا حيث أمضى غالبية أشهر الصيف (في روما)، بدءاً من (١٩٥٣). فمن جميع الأحزاب الشيوعية، حزب هذا البلد هو الذي لبي أفضل تلبية رغبة سارتر في مصالحة الحرية والمنحى الاشتراكي. وفي غداة موته، صدرت الصحيفة اليومية بهذا العنوان: «حياة رائعة» [برغم إحداه؟!].

أجل، حياة قد حققت مشروعاً جديراً بأن يُقرأ ويُعَلَّق عليه خارج بلده، وغالباً مع المزيد من الحماس والسخاء على ما تم في فرنسا.

## غومبروفيتش (١٩٠٤-١٩٦٩)

«الإنسان الذي أقترحه يُخلق من الخارج، وهو في ماهيته عينها نون أصالة».

(فيتولد غومبروفيتش Witold Gombrowicz، بومبات)

وُلد فيتولد غومبروفيتش في الرابع من آب / أغسطس لعام (١٩٠٤)، في مائوسزيس، بلدة صغيرة من بولونيا الوسطى حيث كان في حوزة والديه ملكية عقارية. وسبق أن أُنْتُت أسرته من ليتوانيا بعد أن فقدت ممتلكاتها من جراء اشتراكها في تمرد مسلح خلال كاذون الثاني / يناير عام (١٨٦٣). ولبث فيتولد يشعر بتفوقه على طبقة النبلاء المتوسطة، ولكن بأنه دون الطبقة الأرستقراطية. وحين استقر مع أقاربه في فارسوفيا (وارسو) عام (١٩١١)، ما كان يستطيع الاختيار ما بين غومبروفيتش البرجوازي، وغومبروفيتش القروي. وهذا الشعور بأنه لا ينتمي إلى مجموعة اجتماعية وكذلك الصراعات الناجمة عن هذا الشعور مع جواره، دمغت بسمتها شخصيته ونتاجه الأدبي.

### مذكرات اللائضج

عقب ختام دراسته الحقوق، قام غومبروفيتش ببداياته الأدبية فنشر مجموعة من الأقاصيص بعنوان «مذكرات زمن المراهقة Immaturité» (١٩٣٣)؛ وظهرت طبعة مع بعض الإضافة عقب الحرب تحت عنوان «باكاكاي» حيث أقحم المؤلف أبطاله في صراع مع الأنماط المقبولة الاجتماعية (Stéréotypes). فكانوا موزعين ما بين إرادتهم أن يكونوا متفوقين

والقيام بدور في العالم، وبين اندفاع غامض كان يجرهم نحو المهانة، نحو أهواء مشبوهة حيث يسترسلون إلى منحى شبيقي معقد ومتقل بالعقد النفسية. وهذه الأفاصيص لم يفهمها تماماً النقاد الأبيون الذين لم يستطيعوا إلا أن يمنحوا الكاتب الشاب سوى موافقة غامضة وبضعة نصائح ليست بذات أهمية كبيرة. وأطلق هذا الاستقبال اللامبالي بالأحرى نوعاً من الثورة - نوعاً من الانفعال - لدى غومبروفيكز الذي نشر عام (١٩٣٧) روايته الأوسع شهرة «فيرديدوركة» Ferdydurke.

«فيرديدوركة» قصة رجل في الثلاثين من العمر، وشبية بالكاتب غومبروفيتش، ظل كائناً غير كامل، غير مؤهل بعد، فرداً لا ينتمي إلى أية مجموعة اجتماعية معينة. وإن مكافحة اللانضج هذا - بعد أن بانّت قصته مروية في الجزء «مذكرة الزمان اللاناضج» - أثارت تعليقات عدوانية من قبل أسرة الأنيب والنقاد الأبيين. وأراد البطل «جوجو» أن يبتكر عملاً أدبياً قد يبرهن على نضجه، ولكن في هذا الحين بالذات، ظهر رئيس الأساتذة بيمكو الذي باسم الثقافة أشار دونما شفقة إلى عيوب معرفة «جوجو» فأعاده بعنف إلى المدرسة. وفي ثلاثة من أجزاء الكتاب التالية، جابه «جوجو» ثلاثة أوساط أرغمته على النوص مجدداً في عالم الطفولة لكي تخضعه وتذله. وفي البداية، المدرسة ثم منزل آل جوفانسيل - زوجان تلاحقهما فكرة الحداثة - وأخيراً، منزل ملاك للأراضي محافظين جداً. ورغم ذلك، دافع البطل عن نفسه حيال جميع أساليب التفكير والحياة التي تفرض عليه، فأفحم من حولته في فوضى كاملة. وفي هذه الغضون، وعقب كل تحرر، طرأت في الحال «خصومة مفاجئة» فلم يعد ينجو لا من الأنماط المقلوبة للشكل ولا من الطفولة المفروضة. فالمرء الذي يسعى إلى الصحة والأصالة يعجز عن أن ينزع عن وجهه الأقنعة المتتالية التي تتشأ في التلاعب ما بين أفراد البشر.

فيما بعد، كتب غومبروفيتش في «يوميات» (١٩٥٧-١٩٦٠): «الإنسان الذي أقترحه يخلق من الخارج، وهو في جوهر ذاته دون أصالة، بما أنه ليس هو عينه أبداً بل هو لا شيء سوى شكل يشأ ما بين الناس. [...] إنه ممثل أبدي، لكنه ممثل طبيعي بحالته الإنسانية. فالكائن الإنسان يعني كائناً ممثلاً....».

وهذه اللاصالة هي أيضاً السمة الهامة للفنان الذي يُفرضُ عليه العُرف الأنبي الصياغات الأسلوبية للنتاج الأنبي. وهكذا، فإن فيرنيدوركه نوع من التحديد في مجابهة شكل الرواية التقليدي. ونجد فيه مجدداً ثلاثة أجزاء متغايرة تشكل الهزلية الساخرة لثنى النماذج الأدبية. وما بين هذه الأجزاء الثلاثة تدرج أقصوصتان على حدة لهما شكل هزلي ساخر حكيم، وفي مقدمتهما بيانات ممهدة للمؤلف، يقُدُّ أحدها الآخر.

### فيلسوف الهجائية المتذعة:

فيما ظل فيرنيدوركه يعلن، مع نبذه الأعراف، رواية ما بعد الحدائثة، شرعت فلسفة غومبروفيتش تذكر بالمذهب الوجودي ما بعد سارتر. وكلاهما يقدمان رؤيا للعالم دون إله قد خلقه وعالمًا يفتقد النزعة التقليدية. كما يرى فيهما أيضاً تعظيم حرية الكائن وأولوية الوجود على الماهية / الشكل. وأضاف غومبروفيتش إلى ذلك المعارضة ما بين الشكل والنضج، الأوهية والفوضى، الشباب واللانضج. واتخذت هذه الأفكار شكلاً ملموساً بمقدار أوفر، وجسدياً بمقدار أكثر. وحيث أن هذه الأفكار تجسد في الحياة اليومية، فهي ترزدي شكلاً له المزيد من السخرية اللاذعة (Caustique). ولبث موقف غومبروفيتش تجاه القيم والسلطة موقفاً مزدوجاً متساوي الضدين (Ambivalent) فكلاهما تسحرانه. وراح غومبروفيتش يدين بالكثير لمعلميه: رابليه، مونتيني، شيكسبير، دوستوفسكي، كيركغارد، شوبنهاور، نيتشه، مان؛ وفي بولونيا: ميسكيدفيتش، سووفاتسكي. لكنه فضل أن يعارضهم ويحرّف بسخرية قيمهم ويستهزئ بها.

وكان الأمر على هذا المنوال في مسرحيته الأولى «إيفون، أميرة بوغونيا» (١٩٣٨) حيث الحافظ الشكسبيرى لوريت العرش - الذي تار على والديه - يُستخدَم بشكل تهريجةٍ مرحة: فالأمير فيليب يرغب في الزواج من إيفون، فتاة تافهة، ومنبتها من وسط مختلف. لكن جنبها ورفضها الاشتراك في طقوس البلاط توشك أن تتسبب في الإطاحة بجلال الأسرة الملكية. وقد بات جلساء الأمير على ضجر شديد، فأفسحوا المجال لظهور غرائزهم الأشد

دخاءة - بعد حرصهم على سترها - ثم قتلوا إيفون حفاظاً منهم على النظام القائم. أما غومبروفيتش، فيما غدا ينعم ببعض الشهرة، فظل يرتكب طوال عقد الثلاثينات، صنفاً من «خطيئة اللانضج»، فروايته «المسحورون» (١٩٣٩) بعد نشرها متسلسلة في صحيفة واسعة الانتشار - ويميز القارئ فيها بعض السمات المسدقة من الروايات القوطية - تمثل خليطاً من الطرق الملائمة لجمهور كبير قليل التطلب، ومن أساليب أدبية تعزن ما سوف ينجزه الأنيب من العمل.

### هَدْرُ مهاجر:

عاش غومبروفيتش في الأرجنتين خلال الحرب العالمية الثانية وحتى عام (١٩٦٣). كان في البداية في درك السلم الاجتماعي، وراح يستكشف الجديد من المواقع الثقافية، محتفظاً بمسحات جديدة من اللانضج واللامسؤولية. ولبث، في الحين ذاته، متيقناً بعمق من أن العالم القديم سوف يزول إلى الأبد مع قيمه وترانباته. حيث أن الإطاحة الكاملة بالنظام القديم ومحاولات خلق نظام جديد شكلا الموضوع الرئيسي لأعماله ما بعد الحرب. وفي مسرحية «العرس» (١٩٥٣)، تتعاقب أحداثها في حلم البطل الرئيسي، كما حاول الأنيب أن يُنشئ على أطلال السلطة الإلهية الأبوية «الكنيسة الإنسانية اليبنية» حيث سَوَدُّ القيم الجديدة من تحرك اجتماعي. غير أن اللاعقاب في هذا الدور تبدي في الحقيقة وهماً في ختام الدراما. فهنري، المستبد، الذي قد توخى تحرير الأبالسة، ترتب عليه أن يتحمل عواقب فعلته. وفي كتابه «عبر الأطلسي»، وقد طبع باللغة البولونية مع «الزواج» عام (١٩٥٣)، أتى غومبروفيتش ببعيد أسطوري إلى هروبه. ومع «عبر الأطلسي» وكذلك في الروايتين التاليتين: «الإباحية» (١٩٦٠)، و«الكون» (١٩٦٥)، صار الكاتب البطل الرئيسي لتقصصه التخيلية، وتطور على نحو متدرج مدى هدم العالم التقليدي في نتاجه الأخير، فإن «الإباحية» مثلاً: تتناول أولاً: النظام الاجتماعي، والدين، والمثل الأخلاقية العليا؛ بينما راح المؤلف في: «الكون» يهاجم كل بُنية المعنى الذي نعطيه لحقيقة الواقع البيئية.

في الحين ذاته، تجمدت البسمة اللامبالية على شفتي غومبروفيتش، هذا الإنسان الناثر. ففي أعماله الأولى، كان الافتتان الشبقي لدى الشباب والشيوخ هو الذي يحول دون بروز الفراغ. وفي عمله الثاني، لم يعد ثمة سوى تشييد البنى وهدمها، فهما اللذان يعطيان معنى للواقع الحقيقي. وهذه البنى، المركبة من عناصر مُصادفاتيّة تتجم عن تأثير أصناف الافتتان الشبقي المعقدة، ومن ميل غريب إلى الموت. ومسرحية غومبروفيكز الأخيرة «أوبرا صغيرة» (١٩٦٦) عمل يقسم بالمزيد من التفاؤل، فعقب هدم النظام القديم وجنون الأيديولوجيات الشمولية Totalitaires طرأ انتصار غري الشيبية التلقائي.

منذ عام (١٩٥٣) وحتى موته في مدينة فانس (٢٥ تموز / يوليو ١٩٦٩) نشر غومبروفيتش في مجلة شهرية باريسية للمهاجرة البولنديين عدوانها: ثقافة (Kultura)، الفصول المتتالية «ليوميته». وهي حسب رأي العديد من النقاد نتاجه الأوفر اسماً بطابعه. «يوميات» هي في آن معاً، نوع من الاعتراف وسيرة ذاتية حيث تداخل عناصر تخيلاته. لكنها أيضاً، ولعلها من حيث جوهرها، بحث عن الثقافة، نظرة على الفلسفة والأدب وشمي مقاربات العالم من زاوية النفع من أجل الفرد البشري. وهذه المقارنة مع الأشخاص، مع الأفكار، تختلط بمشاهد من حياة الكاتب، وهي قصص تم تأليفها بتحكم عظيم وحس عظيم بفن التأليف المسرحي وأحد أبعادها: الكفاح مع ما هو مقدس ومع ما هو دنيوي. فوضع المؤلف نفسه إزاء الشر والألم، محاولاً أن يدرك معنى حياته (هو).

كان غومبروفيتش في بولونيا قبل الحرب، يعدّ مبتدئاً واعد بالكثير؛ ثم بات شأنه شأن جميع المهاجرين: أولاً، محظوراً في بلده، وفيما بعد، طوال أعوام عدة عقب عام (١٩٥٦)، مُقلداً ومحبوياً حتى العبادة؛ ولم يظهر مجدداً وبصورة علنية إلا سنة (١٩٨٦)، تاريخ نشر الـ«أعمال الكاملة». وصار الأنيب أسطورة من أساطير الأدب البولوني، معلماً دون مفازع لمن تبعوه (برانديس، ديجات، ليم، كوشنييفيتش، مروجيك، كونفيتسكي). وثمة العديد من التعبيرات أو من الألفاظ الهامة التي ابتكرها وشكلت منذ ذلك الحين جزءاً من اللغة الشائعة.

غدا غومبروفيتش شهيراً في عقد الستينات وخاصة في فرنسا، وألمانيا، والأقطار الإسكندنافية. وأصبح جزءاً من المؤلفين العسيرين ومن نخبتهم، ولئن كانت قوة ضحكته المُحررة تجتنب إليه الفتیان الثائرين. وبمعزل عن كل التزام سياسي، أسهم إسهاماً غير مباشر بدفاعه عن الفرد في هدم بعض المعتقدات وبعض السلطات الكنيّة [الشمولية] أو القومية. ولم يكن عطاؤه أقل أهمية في مضمار الشكل الروائي، وقد صار المقال الفلسفي راسخاً في التمثيل الأبي وأدائه، فالبطل والراوي والمؤلف الموحّين تحت الاسم عينه، يُنشؤون ويفسرون بعضهم بعضاً بوجه متبادل، محتفظين بـ «أناهم» الخاص، وبالعالم الذي يحيط بهم في حالة ما تفتأ تتغيّر. وأية صيغة من هذه الصيغ لم تبدُ حقاً نهائية، وإن السعي إلى تراتب سلطّة وإلى صيغة ما، يُشفع دون هوادة بهزلية ساخرة هدامة.

## غراس

(ولد عام ١٩٢٧)

«كان شعب ساذج بكامله يصدق بابا نويڤن.

لكن بابا نويڤن ظن في واقع الأمر لغزاً».

(غونتر غراس Günter Grass، الطبل)

«إن مثل تجديد البناء هذا يتيح افتراض خسارة مسبقاً» كذلك لاحظ هانس ماغنوس إرزنبيرغر إيان إصدار رواية «الطبل»؛ وتم تكرار هذا العمل فيما بعد مع الأقصوصة «قط وقارة»، ومع الرواية «سنوات حقيرة» تحت عنوان «ثلاثية دانترينغ» [مرفأ في بولونيا]. وهنا تماماً تواجدت مجتمعة النصوص النثرية الأولى للأديب غونتر غراس. وما دمع بختمه فتوة المؤلف، إنما هو التالي: مدينة دانترينغ حيث ولد عام (١٩٢٧)، وشبابه في الوسط البرجوازي الصغير في ضاحية مدينة لانغوهر، وهذا الخليط من أناس وفدوا من بولونيا، من ألمان وكاشوبيين، مقيمين على ضفاف بحر البلطيق وفي وهدة نهر فيستول، علاوة على نفوذ المذهب الكاثوليكي ولاسيما النظام القومي الاشتراكي في أوج انطلاقته.

### «ثلاثية دانترينغ، الأدبية»

هذه هي الخلفية التي تسم عالم البطل المعارض أوسكار ماتزراث. فهو في الثالثة من عمره، يرفض الترعزع ويقرر الإبتعاد عن منحى البرجوازية الصغيرة التقليدي. وهناك طبل للأطفال مدهون بالأحمر والأبيض - لوني بولونيا التي يعزز تاريخها الأليم قيمة «الطبل» الأدبية - مثلما غدا علاجاً لهذا الطفل الهامشي، فيما راح يلاحظ المجتمع الذي يحيط به مثلما يلاحظ باحث علمي.

مع «الطبل» (١٩٥٩)، كان غراس قد وجد في الوهنة الأولى مواضعه: عجز الفرد عن تكبله، تواطؤه في ولادة النظام الفاشي، والاستحالة الناجمة عن ذلك في نظره حينما يأخذ في النهاية علماً بظروف حالة إجرامه للاضطلاع بمسؤولية نذبه الاجتماعية.

بيلينز (Pilenz) في رواية «قط وفأرة» (١٩٦١)، لكونه عاجزاً عن إدراك الحاضر إدراكاً ملائماً، ينتابه شعور بذنب يحثه على الكتابة: «لأن ما قد بدأ مع القط والفأرة يعذبني في هذا اليوم كمثل طير غطاس Grèbe ذي قنبرة Huppé على مستنقع تحيق به القصبات». وها هو يروي قصة رفيقه في الصف «ماهلك»، محذراً فساد المثال البشري الأعلى بوسيلة أيديولوجيا المذهب القومي الاشتراكي. وإن التمازج ما بين نمط الأب وهذه المؤسسات لاسترداد وتأهيل البطل - وقد صارت المدرسة والجيش - لم يترك أي مكان محتمل لـ «ماهلك». فحاول أن يعوض هامشيته - التي تشير إليها تفاحة آدم بحجمها المفرط رامزة إلى الفأرة - بعمل مآثري عسكري سوف يُكسبه وسام درجة فارس. وبالطبع أخفق. وتحفيز القصة هذا بأداء الذئب أو الرفض لمسؤولية تاريخية يتجلى بالمزيد من القوة أيضاً في رواية «سنوات حقيرة» (١٩٦٣).

هذه الرواية هي تأليف في معقد ثلاثة مجلدات، ولكل مجلد رؤيته الخاصة وأسلوبه الخاص. وتعرض العلاقة بين الضحية / المذنب بطريقة لها المزيد من الجدلية، بالنظر إلى «قط وفأرة» وذلك على يد اثنين مختلفين من الأصدقاء: إدي أمسيل وفالتر ماترن. أحدهما الفنان الذي ينقل حقيقة الواقع إلى فزاعة للطيور، وتانيهما هو الممثل الهزلي، وهو المذنب وينهار في دور أقوال فخمة مؤثرة (Pathos) دون أن يعترف البتة بالواقع التاريخي الحقيقي الذي يعيشه. وإن الصدى العالمي الذي لقيته ثلاثية دانترغ لا ترجع إلى راهنية مواضعها فقط، بل أيضاً إلى تصاعد النظام الفاشي، والحرب مع عواقبها المأسوية. وما هو مدهش كل الدهشة، شكل النزعة الواقعية حيث تبث الحياة عناصر وهمية عجيبة (Fantastique) ومسرحية سحرية (Féérique)، وهزلية ساخرة، وهزئية مضحكة.

تدمج هذه الثلاثة أيضاً عناصر غنائية ومأساوية وسرد للحوادث، مع تغير في اللهجة تغيرات عديدة ومفاجئة، مَلِيَّةٌ مَقْتَضِيَاتِ مفهوم الاستلاب الذي بوسيلته توخى لوكاكس أن يشمل الواقع بكامله. وإن النقد المعاصر، أمام تعقيد لغة المؤلف، قد أجرى العديد من المقارنات التاريخية الأدبية، فَصَّنَفَ غراس ما بين مبتكري الأساطير الشعراء. وفي الواقع، كان غراس حرفياً يقيم بدقة خطة عمله. وقد نقل تأهيله كناحت إلى داخل التأليف لمجمل عمل أدبي إلى داخل بنية سطحه وداخل المعالجة اللغوية. وشرع في «الطبل» يأخذ علماً بمأنته الأولية، فتلتمسها وسبرها وأثرها بغية أن يستخدمها استخداماً ناقداً:

«إيمان، رجاء، وحب»، هذا ما استطاع أوسكار أن يقرأه. وراح يتلاعب مشعوذاً بهذه الألفاظ الصغيرة الثالثة، كما يفعل بثلاث من القوارير: ساندجون، وحبات نواء «بيئك»، وحبات نواء هركل مثبسة، ومصنع الرجاء / الصالح، وحبيب البنول، ونقابة الداننين. ترى هل نظن أن السماء ستمطر غداً؟ كان شعب ساندج بكامله يصدق بابا نويل. لكن بابا نويل لبث في واقع الأمر نغزاً».

### الرمادي الفاتح هو حلمي:

نحى غراس إلى المستوى الثاني في نحتة، لأن هذا العمل بات يتناول على مهمته كروائي. فأحل مكانه الرسم وعمل الحفر الفني [النقاشة] Gravure. وإن الفن الكتابي، إضافة إلى الدقة التي لا غنى عنها للحرفي، فن قريب من العمل الأدبي. وقد وجد غراس في أساليب هذه الفنون الطابع الملموس ذاته. وكانت موضوعاته المفضلة بعض الأسماك والفطور والمفاتيح والأحذية المهترئة والريش. لكن للأشياء لديه وظيفة مرجعية، وظيفية إلماحية. فكل شيء منها هو مركز العديد من العلاقات كالطبل وجوزة العنف والكلب، وعلاوة على دور الشيء كلازمة [محط كلام] لكل شيء ترابطه الخاص والموضوعي (Corrélation).

الرمادي صفة تعبير الفن الكتابي لدى غراس، الرمادي هو الهواء  
الفاقد للبرجوازية الصغيرة التي يصفها. والرمادي هو موقفه المناهض  
للأيدولوجيا «لكن الرمادي الفاتح غدا حلمه»:

«ينبغي عليك أن نَعَمَ بالظل المخطوبة والتنج، بقدّم  
ميرِّي مُدْرَب. فترَامَ عليك أن تحب اللون الرمادي  
وأن تكون نحت سماء نكتف بالغيوم».

في وضع من التوتر الجدلي، تشبّث الفنان بالعالم المُقْلَص، عالم الملموس،  
وبالمشروع الواسع الفسيح، ونقل حتّى العالم الهائل، الذي قد يكونه عمل أدبي  
نثري. اتخذ (Siebenkai) لـ جان بول سارتر، و(Wilhelm Meister) لـ غوته،  
بمثابة نموذجين، وهما حجران من أنصاب أميال لمثل هذا التوتر. وفي آثاره  
النثرية الأولى، لبث غراس دون انقطاع يرجع إلى تقاليد الرواية الأوروبية. ولا  
يعني الأمر فقط الرواية التشريه (Picaresque) وقد اكتشفها مع رابليه [أديب  
فرنسي 1494-1903 Rabelais] الذي سبق أن أوصاه بمطالعة سيلان إيان  
إقامته في باريس (1906-1961). ولابد من ذكر جويس ودوس ياسوس بين  
أبناء الحدائث. وما قد سحره أيضاً هي علاقات الرواية الجديدة بالأشياء المادية.  
لكن الأديب الباروكي هو الذي ترك الأثر فيه. ونصب غراس صرحاً حقيقياً  
لشعراء تلك الفترة متخيلاً أنه سوف يجدهم ثانية في كتاب «لقاء في فسقالي»  
(1979). وفي تلك الغضون، أصبح دوبلان الأهم بين من كانوا يُرشدونه في  
مضمار الأديب، فمنذ عام (1969) نشر غراس بحثاً بعنوان «عن معلمي  
دوبلان» حيث اعترف بأنه قد تعلم الكثير من قدرة دوبلان على إعائه حقيقة  
الواقع إلى واقعها في النثر.

على غرار برلين في رواية دوبلان «برلين، ساحة الاسكندر»، كانت  
دانترغ، في نظر غراس، عالماً صغيراً والبطل المثالي لتاريخ مثالي. وعلى  
شاكلة دوبلان تماماً، راح يتابع مقصداً أخلاقياً وتربوياً يتطور دون انقطاع.  
فإن ثلاثية دانترغ أول نتاج أدبي اتخذ فيه غراس، من حيث فلسفة التاريخ،  
موقفاً ناهض فيه هيغل. فعوضاً عن جعل الفرد ضحيةً للتاريخ، أقام مبدئياً  
ضرورة مقولات أخلاقية هي بذات المقدار تصرف يتحمل الفرد مسؤوليته.

فهذه المقولات وجدها في عودته إلى «العظة على الجبل» للسيد «المسيح»: متى ١٠:٥-١٢، وطقف يؤكدها معتمداً أضواء العقل. فلا بدأ الأ ندع الماضي يسقط في غضون النسيان، ويتيسر لنا بذلك أن نضمن خصوبة المستقبل. فهنا هو العامل المسيطر للوعي الذي به يدرك غراس ذاته بصفته كاتباً ومواطناً. ومن ثم مضى إلى برلين عام (١٩٦٠).

### الاجتماعي الديمقراطي:

إذ تأثر بشخصية ويلي برانددت (Willy Brandt) وبالحوادث التي ترتب لها أن تقضي إلى بناء جدار برلين، عزف غراس عن مضمار الإنتاج الشخصي الصرف لكي يتدخل في ما يجري أمام عينيه. وسوف تكشف عدة دواوين شعرية هذا التغيير. و«ميزات الدجاجات دون مخ» (١٩٥٦)، هو عنوان الديوان الأول حيث يهيمن العبث تحت تأثير الشاعر أبو لينير. وتبع هذا الديوان عام (١٩٦٠) «مفترق طرق سكة الحديد»، حيث القصيدة التي تركت عنوانها على الديوان تثير ذكر وضع برلين الإشكالي.

تعكس أيضاً آثار غراس المسرحية هذا التغيير. فقد تبع مسرحيتين عبثيتين في فصل واحد أي: «الفيضان» (١٩٣٧)، و«العم، العم» (١٩٥٨). ومسرحيات درامية عن موضوع سياسي: «عامة الشعب تكرر التمرد المسلح» (١٩٦٦) و«أمام ذلك» (١٩٦٩). ومع «رسائله المفتوحة»، والمقالات المتتالية التي حررها والخطب التي ألقاها (خطب انتخابية ساندت الحزب الاشتراكي)، اتخذ غراس موقعه مع بول في طليعة حركة تفهم الذات التي كان عليها أن تضع نهاية للتفرع الثنائي (Dichotomie) القاتل الذي يسمّى في الأدب العصري العلاقات ما بين المجتمع والأديب.

ألحّ غراس خلال عدة شهور على أن يُعرف ألمانيا الفيدرالية على الحركة في «مبادرة المنتخبين من الحزب الاجتماعي الديمقراطي» (١٩٦٩). هذه الحركة التي لبثت أن تتيح له، إضافة إلى ذلك، أن يدافع عن مصالحه ما بين بولونيا وإسرائيل. ولا جرم أن منحه من الشك المتعاضم راح يجتاح الكاتب حول فاعلية «ندائه إلى العقل». بيد أننا نستطيع اعتبار هذا النداء بمثابة تغييره نمط عمله السياسي والأدبي، وهو التغيير الذي أفضى به إلى

بعض الوعود المستقبلية إبان المعركة الانتخابية لعام (١٩٦١)، وإلى كتابه: «مختار من يوميات حزنون» (١٩٧٢) حيث لم يعد بشيء سوى أقل مقدار من التقدم، بغية الوصول إلى جهود سيزيف (Sisyphé) الموائية للنزعة الوجودية الباطلة: «الأولاد بالأولوية أو الألمان على قيد النزاع» (١٩٨٠).

أضافت هذه المجابهة مع المشكلات الراهنة طابعها أيضاً على روايته الهامتين الأخيرتين. فمن حيث الشكل، غدت التزامنية ونزعة المنحى التناظري (Parallélisme) في البعض من طرقه لسرد الحوادث نمطاً من التكلف نوعاً ما. وفي عمله لسيرة ذاتية تخيلية، أي في: «سمك الترس» (١٩٧٧) حيث يقوم البطل بسرد قصته بالشخص المتكلم [أنا]، فالمؤلف لم يترك الفترة الراهنة. وفيما ظلّ يستلهم قصة «ألمانية قديمة»، قصة صياد السمك وزوجته، حاول أن يعارض مبدأ سيطرة الرجل في تاريخ المرأة الذي يُدرك في إطار تاريخ المطبخ، كما حاول أن يبرهن بذلك على تفوق المرأة العملي والشهواني.

في روايته: «الجرّنة» (١٩٨٦)، كما في «سمك الترس» تتعارض العاطفة الغنائية في النثر، وفي نوع من الطباق حيث يعرب غالباً عن انفعال شخصي. وفيما لبث غراس يحافظ على البلية المزدوجة للراوي وعصره، فالرواية «الجرّنة» تفتني، علاوة على هذا، قوة للإيحاء بالمستقبل متشربة في آن معاً من تجارب الماضي والحاضر. وإلى جانب الدور الذي تقوم به المخيلة المبتكرة، تتبدى البرهة التي يثيرها التهديد المتناقل على العالم من قبل هدم الوسط الطبيعي والكارثة النريّة. وكلّما يدع كل هذا مكلناً للعملية الجدلية في الطوباوية الكآبة السوداوية (Mélancolie)، في الحلم وحقيقة الواقع، فهذه العملية كانت حتى ذلك الحين قد هيمنت على جميع آثار غراس الأدبية. ورغم أن هذا التغيير كان يُعلن عنه بصورة مشوشة، فقد لبث من السهل إدراكه. فإن تمام الباروك في القصة، قد اختلط بنموذج البرهنة التفسيرية للنتائج السياسي. وفي جميع أفعال الخضوع «يؤس الذكاء» و «لعبت سيرورة التاريخ»، ثمّة بصيص نورٍ ضئيل، وهذا النور الهزيل هو بصيص أملٍ تمنحه الطوباوية.

## بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩)

«الشيء يوماً، والذكريات أقولها كما أسمعها  
وأؤمنها في الطين».

(صامويل بيكيت Samuel Beckett، كيف يكون هذا)

كتب صامويل بيكيت «العالم والبنطال» عام (١٩٤٥) بمناسبة معرض الرسامين بالألوان الهولنديين الأخوين أبراهام وجيراردوس فان فيلد. وبدأ النص بحوار ما بين زيون وخياط. صاح الزيون متعجباً: «صنع الله العالم في ستة أيام، وأنت، لست قادراً على صنع بنطال في ثلاثة أشهر» فأجاب الخياط «لكن، يا سيدي، انظر العالم، وانظر بنطالك».

نجد كل عالم بيكيت مجدداً في هذا الحوار الصغير: الله، العالم، النظرة، والتعبير السوقي (Foutu). وهذا التباعد في أساليب اللغة يشدد على الفكاهة الخاصة بالأديب بيكيت ويؤكد المفارقة، وهي سمته المميزة بالتأكيد. وفيما بعد، في هذا العمل الصغير بذاته، أعرب بيكيت عن جماليته ومنحاه الشعري: «إنه الشيء الوحيد المعزول بحاجة رؤيته [...] الشيء اللامتروك في الفراغ [...] وإنما هنا نبدأ، أخيراً، نرى في السواد».

### العين والسمع:

جميع آثار بيكيت ممهورة، في واقع الأمر، بهذا السعي إلى «المشاهدة»، هذا التوق إلى قدرته على «الكلام» عن رؤية العالم هذه. وهي أيضاً هذا التساؤل الدائم عن «القول»، عن الكلمة التي تتخذ ذاتها موضوعاً، فتعدو الشيء المنعزل. ويصير هذا التساؤل الصوت الذي يلبث، دون هوادة، متراصداً، متمتماً في

الصمت وفي السواد برغبة الانتماء إلى حل. ويكرر هذا الحوار عينه في المسرحية «نهاية شوط اللعب» (١٩٥٧) وقد نقلها بيكيت بذاته إلى اللغة الإنكليزية عام (١٩٥٨) تحت عنوان «نهاية الشوط Endgame».

(وجه الزبون، ثم صوته)

«يا سيد غودام، لا، فحقاً الأمر هذا، في  
النهاية، غور لائق! في سنة أيام، هل تسمع...  
سنة أيام، صنع 'الله' العالم. أجل يا سيدي،  
تماماً، يا سيدي، العالم! أما أنت، فليست قادراً  
على أن تخط لي بنظاً في ثلاثة أشهر!».

(صوت الخياط، صوت غاضب)

«أجل، أيها الميئورد! أجل! انظر - (حركة احتقار،  
وبقرق) - العالم.... (هنيهة).... وانظر - (حركة  
محبة، وبفخار) - «بنطالي»!».

ونمضي هنيهة. ويحدق إلى نل الذي ظل هادئاً  
غور مبال، وعينه على شيء من الغموض، وراح  
يضحك ضحكة مصطنعة وحادة، وينقطع عنها،  
ويمد برأسه نحو نل، ويطلق مجدداً ضحكته،  
هم - كفى!

انفض ناغ، وانقطع عن الضحك.

نل... - كنت تحدق في عنق عيني.

هم (وقد ضاق ذرعه) - ألم تنته؟! أما أنت  
عازم على أن لا تنتهي أبداً؟

في هذه المسرحية، كما في العديد من آثاره الأخرى، - «الزمرة  
الأخيرة» (١٩٥٩) [مسرحية ترجمها بيكيت من الإنكليزية]، «شريط كراب  
الأخير» (١٩٥٨) و«يقصد النهاية أيضاً» (١٩٧٦)، وحتى آخر ما كتبه  
ونشره عام (١٩٨٩) «انقضاة» [ترجمة الكتاب الإنكليزي، الانفعال

المستمر.] - نجد تكراراً لهذه الرغبة في الانتهاء والتخلص. ومنذ البداية، يظلّ حسّ النهاية هذا حاضراً دون هوادة. وفي كل مرة، منذ عقد الثلاثينات، بدأ دوماً هذا الحس وتكرّر. ولبث في هذه الحركة باحثاً عن «زمن ضخم» في (كيف يكون ذلك؟ ١٩٦١)، باحثاً عن «رفقة» (١٩٨٠) [كتاب مترجم عن الإنكليزية]، ويحدوه الأمل إلى أن يجد طريقاً إلى الأصوات، نحو الصوت النهائي الذي يمضي به إلى ذاته، في «سولو» [غناء منفرد عام ١٩٨١، منقول من مقطع مونولوجي].

ولكن، في كل مرة، ظلت معاينة الفشل مع الاقرار بوجوده، ألا وهو الإفلاس الثنائي للسمع وللعين، كما في «مرئي رؤية سيئة، ومقول قولة رديئة» (١٩٨١)، وفي «كارثة» (١٩٨٢).

### الأطراس<sup>(١)</sup>:

كان ممكناً منذ البداية أن نصنف بعضاً من كتاباته في فئة الروايات: «مورفي» (بالإنكليزية ١٩٣٨؛ بالفرنسية، ١٩٤٧)، «وات» (بالإنكليزية، ١٩٥٣؛ بالفرنسية ١٩٦٨)؛ والثلاثية «مُولوي، مالون يموت، اللايسمي»؛ ثلاثية كتبت ما بين عامي (١٩٤٧) و(١٩٥٣). ويُعرف أيضاً ببيكيت بشهرة مسرحياته: «في انتظار غودوت» (١٩٥٢) وبالإنكليزية (١٩٥٤)، «نهاية شوط اللعب، يا لها من أيام جميلة» (١٩٦٣)، وترجمة «أيام جميلة» (١٩٦١).

إن لم يزل يُكشف، في رواياته الأولى، نوع من الحبكة وجملة ما وقصة من القصص، فانطلاقاً من عقد الستينات غدت النصوص مقاطع، حيث يغدو بيان الوقائع دوماً على مزيد من السيطرة. وشرعت الرواية، والمسرحية، والأقاصيص، والبحوث، والشعر، تُسحّ المجال «لآثار مُرمّقة» [نوع من التأليف الأنبي يكتب بتسرع Pochades]، و«الإخفاقات» (١٩٧٥)، و«أبيات شعر» سيئة النظم (١٩٧٨). وبدأت الشخصيات المسرحية تشبه بمقدار متصاعد أشباحاً متكررة أو تكاد... وصارت تمتماتها نسمات مُرهقة

(١) ركيّ ممسوح ومستخدم ثانية للكتابة Palimpsestes [المترجم].

(النسمة، ١٩٧١). ورغم هذا، فقد ظلت تتلعثم وتدفعها قوة داخلية مستحوذة عليها دون توقف، ودوماً في البحث عن هوية يُعرب عنها في الكلمة وبالكلمة، فاللغة هي الملجأ الوحيد.

وتبقى العلاقات والاتصالات مع الآخرين مستحيلة أو تكاد تكون كذلك. وفي كتابه «المنزح» (١٩٧٠) وفي: «المفقودون» (١٩٧١) حيث يغدو البعض يبحثون عن الآخرين في اسطوانة كبيرة، ثمّة غياب العلاقة ذاته في: «كيف يكون ذلك» حيث يغدو البعض ضحايا والآخرون جلادين.

ويصبح المكان فارغاً - فهو غرفة ماء، موضع غير مُحدّد، اسطوانة لا نهاية لها، واللون الأسود الذي يعصى على السير. وشخصيات المسرحية يترقبون (إنه الثنائي المعروف تماماً، فلاديمير وإستراغون، في «باننظار غودوت»، همّ وكثوف في: نهاية شوط اللعب)؛ أو يتحركون في الروايات، ويتمرغون في الطين، متلعثمين، ولاهئين بقصد أن يستطيعوا قولهم («كيف القول»، وهو كتابه الأخير) بشيءٍ ما، أو النطق ببضعة أصوات، وهم يعرفون جيداً أن العالم يتقلص في كل خطوة يخطونها، في كل صوت يطلقونه، فيمسي بمقدار متصاعد عالماً تستحيل تسميته، وعالماً مجرداً أكثر فأكثر (كيف يُلوّن هذا).

إن ظهرت مؤلفات بيكيت متشائمة وموالية لمنحى ينزع إلى الأقل Minimaliste، فهي تظلّ على مزيد من القوة بالأجزاء الجوهرية - الطروس (Palimpsestes). وعالمه هو التعبير عن كآبة سوداوية لا حد لها، عن العذاب البشري لكائن منعزل في عالم من العيب. ولكن، تشعّ في هذا العالم «شمس سوداء» (جوليا كريستيفا) وينبجس منها نور خاص تماماً - منارة.

### الكلمة والصورة والصوت:

وغالباً ما أشرّك بيكيت مع أيونيسكو. وقد قرّبه البعض من سارتر بسبب رؤياه الموالية للنزعة الوجودية (Existentialiste) بشكل كتاباته التجريبي. لكن اللوحة الأوروبية تغدو على مزيد من الاتساع أيضاً. وقد أدّى

بيكيت تحيات الاحترام لكل من بروست في كتابه (بروست، ١٩٣١) وجويس، أبيه الروحي، سواءً بسواء.

رغم ما لحق بالنفسات القارية من سخریات وكاريكاتورات، فهذه الفلسفات الأوروبية لكل من ديكارت وجولينكز وشوبنهاور وفيكو، تشكل لحمه كل دراما بيكيت، مع إيرلندا بمثابة خلفية لها. فالكائن البشري يظل وحده، دون تمييق، ساقط الأخلاق، مع أنه جليل في جوهرِ عدمه، ويُتَشَدُّ من مقطع شعري إلى آخر في مؤلفه «كيف يكون هذا» إيقاع الحياة، وهي: «بُرْهات قد انصرفت، أحلام يقظة قديمة نرجع إياها نضرة كالأحلام الماضية، أو كشيء غالباً ما يبقى دوماً، أو كذكريات أقولها كما أسمعها وأتمنمها مَمَرًا في الوحل...»

مهما يبدو في جم بساطته، فإن نص بيكيت ينساق إلى تلاعبات التناص (Intertextualité) ويقوم بالمرجعية إلى آثار دانتة (وجه بيلاكوا Belacqua في دانتة وبرج السرطان) وسيرفانتيس، وديدورو، وشثيرن....

وعند تجاوز بيكيت النص، فهو يقيم صلات ما بين الصورة واللفظة بروابط مع الرسامين بالألوان Peintres، مثل تال كوات، سائل، جياكوميني، آل فان فيلد. ويسعى أيضاً إلى التفاعلات الموسيقية.

استخدم الأديب، في نهاية المطاف، التناص مع شتى وسائل الإعلام: السينما (بوستير كيتون في فيلم عام ١٩٦٤، بمدينة نيويورك)، والراديو والتلفزيون، وعلاوة على هذا، هناك تناصات أخرى وهي بكاملها نموذجية تردان بمسحة ملونة من هذا المؤلف / المترجم؛ فهو في كل مرة يمنح هبة لا من ذاته وحسب، بل من ثقافات وأداب فرنسية وإنكليزية / إيرلندية. وهكذا، فإن المرحلة الأخيرة من «وات»، «No symbols where none intended»، تغدو في الفرنسية: «بُسَ مَنْ يرى فيها رموزاً».

## سولجنستين

### (ولد عام ١٩١٨)

«من حرمته من كل شيء ليس هو خاضعاً لسلطانك  
يَعُد.  
فهو مجدداً حرٌّ كلَّ لحرية».

(ألكسندر سولجنستين Alexandre Soljenitsyne  
للدائرة الأولى)

يهيمن ألكسندر سولجنستين على عصرنا كما هيمن ليون تولستوي على عصره. ومرة أخرى، لم يكتف الأديب الروسي بكونه أديباً، بل نصّب ذاته مقاوماً للشر، بل «انشقاقاً». فهو المنشق، سجين مع الأشغال الشاقة سابقاً، وهو الذي سحر العالم عام (١٩٦٢) - مع موافقة خروتشيف الشخصية، الأمين العام للحزب الشيوعي آنذاك - حينما صدرت في المجلة السوفييتية (العالم الجديد) أقصوصة عنوانها «يوم من أيام إيفان دينيسوفيتش». وما لم تستطع مئات من شهادات الناجين من سجون الأشغال الشاقة السوفييتية، ومئات من الوثائقيات بالإرهاب على يد غريبين كمثل دافيدروسية أو روبير كونيكيه، أن تتجح في إحداثه، قد أنجز بتمامه خلال بضعة أسابيع. فإن قراء هذه القصة الصغيرة الكلاسيكية في تقديدها بألوحدهات الثلاث الأدبية [وحدة العمل والزمان والمكان في الأديب المسرحي الكلاسيكي] قد أدركوا تماماً عالم السجون السوفييتي بل أكثر من ذلك، أدركوا العلاقة العضوية التي أمست قائمة ما بين الطوباوية الشيوعية ذات السلطان وبين نظام هائل مُتَشِعٌّ لنزعة الاستعباد Esclavagiste، يُشار إليها باللفظة المختزلة «غولاغ» (Goulag) وعقب صدور الأقصوصة هذه شرع سولجنستين يوقف على هذا الرق نتاجاً

ضحماً جداً، قد أمكن تشبيهه «بالكوميديا الإلهية» لمؤلفها دانتيه، ويدعى هذا النتاج «أرخييل غولاغ» (١٩٧٣-١٩٧٦). [غولاغ: نظام اعتقال وقمع واستبعاد في الاتحاد السوفييتي].

إن سولجنسن إذاً قد نخل الألب الأوروبي عن طريق أقصوصة / تحقيق صحفي، دون أية حبكة لها. وقد اقتصرت على مخطط زمني (Chronotope) محدود بنقطة: أربع وعشرون ساعة من حياة «زك» (سجين مع الإشغال الشاقة) السوفييتي. والاقتصاد الصارم في الوسائل الفنية يتوافق مع فلسفة أوفر عمومية لدى الكاتب؛ ومن الممكن أن ندعوه «اقتصاداً تكشيفياً». وإن رفيق إيفان، معمداني يدعى أليوشا (وذكر اسمها، بالطبع، باسمي إيفان وأليوشا كارامازوف)، قال هذا لإيفان: «بم تفيدك الحرية؟ ففي الحرية، سيغدو إيمانك الأخير مخنوقاً من جراء الأشواك.» ويستعيد مديح السجن المديح الذي قام به الرسول بولس، متوافقاً مع تكليد نام يهودي / مسيحي، تكليد يعزز الـ «أنا» في طور الأسر، في السجن، أو العسكر، بصفته صورة السجين الأسير ذاتها، سجين الزمان المنتهي من حكايته. وليس لهذا المديح أي شيء طارئ. وإيفان نينيسوفيتش - وهو فقط في المعسكر رقم سجل CH ٨٥٢ - استعاد كرامته الإنسانية في المشهد الشهير للجدار الذي يبنيه خلال تجمد تسقط حرارته إلى أقل من عشرين درجة، عندما يتجمد الملاط قبل أن يستخدم فيجب عندما يترتب أن تكون جميع الحركات دقيقة وسريعة. فمن موضوع لا فاعلية له، أصبح إيف الصغير، بفضل الجدار الذي يبنيه، لا بناءً وحسب، بل فاعلاً خلاقاً للتاريخ.

### «الحلقة الأولى»:

إن الرواية «الحلقة الأولى» (١٩٥٥-١٩٥٨) تروي حوادث ثلاثة أيام من حياة بعض السجناء نوي الامتيازات، في سجن / مخبر يدعى «شارشكا»، والمهتمين بصنع حلال للرموز [في آلة الكترونية] حلال صوتي من أجل سجنائهم المستبدين، وهي رواية تصف أيضاً تحصين الـ «أنا» في نظام يفرض أقصى الحرمان. لكن الأمر هنا يعني علماء ورياضيين وتصير مرجعيات سولجنسن الثقافية أوفر دقة. فإن المدعويين لسفينة الـ «شارشكا» أناس رواقيون (Stoiciens) قد قرأوا الفيلسوفين سينيكا ولابوتيتي La Boétie وهم أناس «روزيكروسيون»

[تابعون لأخوية صوفية ذات نزعة مسيحية متشددة Rosicrucians] ينجزون أعمال الروح السرية. أما شكل حوارهم فهو يثير عمداً ذكرى شكل الحوارات الفكرية الأولى والكبيرة في الإنسانية، أي حوارات سقراط وتلاميذه، كما أوردها أفلاطون، وتعبير آخر، هذه الحوارات هي تمرس في الجدلية الفلسفية حول حرية الإرادة وتحرير الإنسان.

وفي هذا النص لخدمة تحصين الـ «أنا» نكتشف لجوءاً منتظماً إلى السخرية، وهي وثائق الكتاب الحقيقي الوثيق. وإحدى أفضل الصفحات هي الحديثة modernisation الساخرة لموضوع الملحمة القروسطية «مقولة نظام إيغور المأثورة»: فالسجناء إبان راحتهم يتخيلون دعوى الأمير إيغور حسب شرعية النظام السوفييتي الأولية، ويقضي الأمر بهم إلى مقطع بسالة قانونية ساخرة بمقدورها أن تدلّ ذهننا إلى رابليه [الأديب الفرنسي] Rabelais.

### «جناح مرضى السرطان»:

كان سولجنستين رياضياتي من حيث تأهيله، وأبطال «الحلقة الأولى» رياضياتيون في سجن الأشغال الشاقة (كما كان الكثير منهم، ومن بينهم توبوليف)، ولتأليف الكتاب أيضاً دقة رياضياتية صارمة، بحيث يتيسر القيام بمخطط هندسي لتتبع الحوادث في هذا المؤلف. وغليب نيربين هو بطله المركزي «الساعي إلى الحقيقة»، وهي في أن معاً علمية ومعنوية من جراء غموض التاريخ وسره. فمتى يا ترى تحوّل حلم التحرير مشروعاً للاستعباد (Esclavage)?

الشخصية الثانية التي يفضلها الكاتب هي المُدَمِّم المحتج الصغير الذي يُقاوم بخشونة. وكذلك سيكون وضع السجن القديم أوليغ في الرواية «جناح مرضى السرطان» (١٩٦٣-١٩٦٦) التي تضم في مجمل غرفة للمرضى مجموعة عينات من المجتمع السوفييتي، الخاضعين بأجمعهم - كما في قصص تولستوي - لتساؤل الموت. لكن القصّة تبلغ فحامة ما في داخل كوايبس روسانوف، المخبراتي المكلف برقابة الشعب، الذي يحلم بفنائة شابة تزحف إلى نبع ماء. هذا النبع الحي الخبيء، هذه الروحانية المستوردة، نجدهما في أقوال ستيفاني الهرمة إلى بُيُومكا الشاب، في حكمة الزوجين كادمين خلال مفاهما بأسيا الوسطى، وفي الأعراف وحتى في السكنى

الأوزبكية، المنكفئة بتماسها إلى الداخل. ليس «جناح المسرطنين» مجرد استعارة للسرطان الذي ينخر البدن؛ إنه أيضاً قصة مليئة بالنضارة وإضفاء المأسوية (Dramatisation) على وضع الإنسان المصاب بمرض عضال. وهو أحد أجمل القصص المستلهمة من حوار الإنسان مع الموت المؤلف على ذات جسمه. وتتوافق الرواية هذه مع تجربة عاناها المؤلف عينه، فيما ثبت على قيد النيد في آسيا الوسطى. وفي عام (١٩٦٨)، خاطب الكاتب مؤتمر الكتاب الذي أوشك على الانعقاد إبان الظهور في البلاد الأجنبية، لروايته الهامتين المحظورتين في الاتحاد السوفييتي؛ فاحتج على حظر روايته «جناح المسرطنين». وتصدى أيضاً للرقابة، وطالب بإعادة الدعاوة في الأمور العامة، وبعبارة أخرى، بالشفافية (Glasnost)، هذه اللفظة المعدة لتطورات جديدة عقب عشرين عاماً [مع انقلاب غوربتشيف، ١٩٩١].

### «أرخيبيل الغولاغ» Goulag:

ألف الأنيب «أرخيبيل الغولاغ» في الخفية، ثم روي في عدة ملاجئ، ولم يشاهده الكاتب يوماً بكامله على طاولة عمله. هذا الكتاب صرح يفوق المؤلف وعلى عجرفته كضابط سوفييتي وجبته إبان اعتقاله الشخصي وإقامه في سجنه المنفرد الصغير [زنانته] ونقله من معسكر إلى آخر، وهو تاريخ كامل لأخبار معسكر الاعتقال في العالم وفي روسيا. إنه موسوعة لوضع السجون والمعتقلات قبل ستالين وفي ظل حكمه، وتذكر فلسفي حول العلاقات ما بين الطوباوية والعنف، ولاسيما تأمل راهن للواقعية حول تأثيرات المعسكر الإيجابية والسلبية على الإنسان.

ومناهضةً للكاتب فارلام شالاموف (Varlaam Chalamov) مؤلف «قصص كولياما» والذي يصف سلخ الإنسانية المحتوم عن الإنسان في المعسكر، شرع سولجنستين - رغم أنه لا يخفي شيئاً من إفساد الكائن البشري في مصانع اللإنسانية، في كتابه (٥) «النفس والأسلاك الشائكة» - يثير ذكر أوضاع قذاسة في المعسكر، أوضاعاً تمثل سهم صرح كاتدرائية، والحجة المركزية لهذا السعي الخلاصي الواسع النطاق، ألا وهو «أرخيبيل الغولاغ».

إنّ السخرية اللاذعة، ومقارنة متتالية ومنهكة بالعنف «البدائي» لما قيل النظام الكلي المستبد، وأحياناً غنائية كثيفة، واعترافات منتهية، وأنماط بروز الصلاة، إن كل ذلك يجعل من هذا النتاج أحد أعظم آثار الأدب الروسي، بل صرحاً حول الإنسان على قيد الاعتقال والسجن، صرحاً أوسع رحابة بكثير من «البعث من الموات» للأديب تولستوي، ومن «جزيرة ساخالين» للأديب تشيخوف، وحتى من «ذكريات منزل الأموات» للأديب دوستويفسكي - وها هي ثلاثة أعمال أدبية من الطبيعي أن نقارنها «بالأرخييل». والصلة مع «يوم إيفان نينيسوفيتش» صلة جنيّة، لاسيما وأن المؤلف في «الأرخييل...» يخاطب إيفان الصغير كما خاطب دانتية فيرجيل في «الكوميديا الإلهية»، راجياً إياه أن يصير نذيله....

### «العجلة الحمراء»:

أطلقت مصادرة مخطوط «الأرخييل» عام (١٩٧٣)، حادثة العراك الأخيرة ما بين السلطة السوفييتية والكاتب. غير أن مشروعاً آخر بات يلاحقه دون انقطاع، وهو مشروع محاولة تاريخية واسعة النطاق بغية أن يعود مجدداً إلى المصادر الأولى للمنحى الشمولي [الكلي] المستبد في روسيا، وأن يفهم مجرى الانزلاق المشؤوم القاتل.

أطلق اسم «ثورة ١٧» (R-١٧) على هذا المشروع، وذلك في لغة الأديب المرموزة. وقدّم «العقد التاريخي التالية: «أب / أغسطس ١٤»، «تشرين الأول / أكتوبر ١٧»، «آذار / مارس ١٨»، في ثلاثة مجلدات باتت إيقاعاتها متناقضة بإحكام بارع. ويقوم المجلد الأول «أب / أغسطس ١٤» بتأობ مشاهد السلام والازدهار المتدنيّن (وقد باتا مضطربين من جراء النزعة الإرهابية وزيفان الأذهان) وبين مشاهد الحرب العالميّة الأولى، المشاهد التي يهيمن عليها انكسار الجنرال سامسونوف، قائد الجيش الروسي الأول في غابات بروسيا.

ما يُنظّم الكتلة الروائية والمأساوية للأبناء هما استعارتان كبيرتان: استعارة يهلوان السيرك إبان المشهد العظيم لاغتيال رئيس الوزارة ستوليبين عام (١٩١١) بمدينة كييف؛ والمشهد العظيم الذي شوهد ثانية بارتجاج فني (Flash-back) أي مشهد «الحب» المدروس على بيدر درس الحرب، «الحب» بمثابة الرجال، الأسرة الإنسانية الروسية. ويُرمز إلى هذه العائلة الروسية ذاتها

بمجموعة الناجين الصغيرة من المتقائلين والذين تملصوا من النكاف الألمان حولهم. وقد أثار حماسهم عقيد شاب يدعى جيورغي فوروتينسكي. فهذا الضابط قد احتفظ بشعور الشرف واكتسب مشاعر الأسرة الروسية، وبنقة قرب هؤلاء الناجين، ولاسيما منهم قروي شاب، أرسوني بلاغوداريوف.

يفدو الإيقاع، بصورة متعمدة، بطيناً في مجلد «أكتوبر ١٧». بعد أن استقرّ وضع الجبهة، وبات الأفراد ضحية لتأنيب الضمير وطلب التوبة. وأخيراً، في مجلد «مارس ١٨»، رغم ضخامة القصة، أمسى الإيقاع مهشماً، وفي كل حين متقللاً بالتضحية والخيانة. وإن الأحلام والمناقشات الفكرية وطقوس الكنيسة، تتناوب مع جهود مدهشة لسيز سيكولوجية القيصر وأسرته، مع تدخلات في عالم التعصب وعالم الحوار الفردي، حوار لينين، ومع استطرادات مسهبة تعليمية، مطبوعة بأحرف صغيرة. ويقدم كل هذا مناظر بادورامية للحوادث أو تفسيرات للمناقشات البرلمانية أو بعض «الفصول / الحوار» أو تتطابق هذه الفصول مع وسولس بصري حقيقي لدى سولجنستين المتمتع بنظرة مخرج مسرحي، وبميل جلي إلى المسرح وإلى رمزية العمل المسرحي القوية (فقد كتب خمس مسرحيات، ثلاثاً منها عن المعسكر، وواحدة عن الحرب، وواحدة حول أخلاقية العلم (Ethique de la science)).

ينطوي نشر هذه الكثة الضخمة جداً من الكتابة: «العجلة الحمراء» على شيء مفارق، ونصّب فيها سولجنستين نفسه محامياً عن نوع من القزهد أو الصيام من أجل روسيا. لكنّه، في شأن هذا الصيام، راح يراكم الكتل السردية القصصية. وأسف على افتقاد حس الأشياء الطبيعي وحس النمو العضوي للتاريخ. لكن، كلما تقدمت بمقدار أوفر روايته التاريخية الخاصة، كلما نما بنفس المقدار كل ما هو وثائقي على حساب الأسطورة، فظهرت فرضية هذا البحث المركزية ظهوراً قل وضوحه. فإ ترى هل يستطيع حقاً افتقاد الشرف في كل فرد يشرح مثل هذا الزيفان؟ وهل التحرك البرلماني في «الدوما» (جمعية روسية شكلت عقب ثورة عام ١٩٠٥)، الذي برزت أهميته بطريقة ساخرة لاذعة، هل يستطيع وحيداً أن يفسر ثقافم الكنب في البلاد؟ ويبدو الكاتب نفسه، بكل خطوة يخطوها إلى الأمام، فاقداً ثقته في منحى توجهه. وكما هام الناجون من كارثة سامسونوف في الغابة البروسية، فعلى هذا المنوال، راح الأديب يهيم

في متاهة من الحوادث التي أحصاها يوماً فيوماً، بل أحياناً دقيقة دقيقة. فلم يعد ثمة سوى نتف من الدلالة، الهيكل الأرثوذكسي. ولينتورجيا [الشعائر الدينية المسيحية]، وبعض الأفراد الأتقياء أنفسهم (ومنهم شلياً بنيكوف البوشفي الذي تواجد فيه مجدداً التراث الصارم لأسرة من المؤمنين الهرمين)، وأمميات بعض الحكماء كمثل «العالم الفلكي»، فارسونوفيف، الشخصية الفلسفية المركزية، وقد بدا ملهماً من المفكر الأرثوذكسي الغنوصي [الذي يقول بقدرة العقل على الإدراك Gnostique] نيكولا فيدوروف، صديق تولستوي.

### المساجل Le polémiste:

الجانب الثالث الكبير لهذا العمل هو الجانب السجالي Polémique. فمن رسالة إلى قادة الاتحاد السوفييتي (١٩٧٤-١٩٧٦)، إلى الكراسه: «كيف يعاد تنظيم روسيا»؟ وقد صدرت عام (١٩٩٠)، وسعى الكاتب إلى وضع برنامج لبذده. فكان حقاً أحد الأوائل في التحرر من المخططات التقدمية التي استنبطتها الطبقة المتطورة الروسية في أواخر القرن العشرين. ولكونه موالياً للعرق السلافي (Slavophile) في السعي إلى تحسين الفرد والمجتمع بالأحرى، راح يبحث في مضمار الكانتونات السويسرية وموازياتها الروسية التي أنشأها إصلاح حكومة الكسندر الأول المحلية، عن مبدأ اتحادي (Fédératif) تهدف إتاحتها إلى تنوع التعبير لكل فرد في روسيا.

من ثم، ولأنه يزعم التحرر من نموذج للذرة فقد لبث الغرب يتوخي دوماً فرضه على روسيا، فكان أوفر أوروبية مما يظنه الكثيرون؛ وإذا أراد تفكيك وحدة روسيا لصالح تنوع قلما عرفته سياسياً إلا في القرنين ١٢ و١٣، اقترح على بذه رؤيا «سويسرية» للمستقبل. اقتراحاً يمثل تحدياً مدهشاً للبلاد التي تمتد على مساحات شاسعة جداً، والتي وصفها هو ذاته وصفاً صوفياً فائقاً في «الحلقة الأولى». ولا بد إذا لهذه الملاحظة أن تتوَّع بمسحة مُستدقة المصنف الثنائي: (Diptyque) السياسي الكلاسيكي الذي شكَّله مواقف ساخاروف ومواقف سولجنستين كما قد تجاوزت في مطلع عقد السبعينات، ولاسيما في مؤلفات ساخاروف خلال «بلدي والعالم»، و«أصوات تحت الركام» (١٩٧٠) لسولجنستين ومجموعة من أصدقائه. وأدهما على مزيد من الديمقراطية، والآخر أشد تديناً، فهما يشكلان زوجين نموذجيين للمعارضة ما

بين الموالي للعرق السلافي وبين الموالي للمنحى الغربي. لكن، يترتب علينا عدم النسيان أن هذا وذاك كانا أخوين من بدء البداية، وأنها عادا أخوين في مكافحتها الشيوعية الكليّة [الشموليّة]. وفي مذكراته تحت عنوان «السنديانة والعجل» (١٩٧٥) نجد رسماً آية من الجمال لشخص ساخاروف.

### التعبير الروسي:

إحدى الميزات الكبرى لتجاج سولجنستين وأسلوبه الإنشائي هي لجوؤه إلى الأمثال. وإن ما يستقيّه من علم المثل الروسي يجعل علم نحوه الخاص (المختلف جداً عن اللغة المبيّنة منطقياً) مستسخاً عن اللغة الفرنسية التي نجدها في الروايات الروسية الكبيرة طوال القرن التاسع عشر. فقلّما كان ماضوياً Passéiste بل نبث هذا الأنيب مجدداً للغة، مقداماً. وفي هذا الشأن، بوسعنا مقارنته بالناثر ريميزوف، وبالشاعرة مارينا تسفيتايفا. وما يُقرّبه من الناثر هذا، الميل إلى الأسلوب الشعبي، إلى الإيقاع الإنشادي في نثره، نثر يجري دوماً في نفحات غنائية مديدة أو قصيرة على غرار جملة شعريّة وجيزة مُرنمة (Verset)، وما يُقرّبه من الشاعرة هو السرعة النحوية الخارقة، واللجوء الدائم إلى بتر الجمل (Anacoluthé) [فتعدو فاقدة أحد عناصرها، أو تبقى غير مكتملة]، وإلى استغلال جميع الموارد التأثيلية (علم أصول الكلمات وجذورها [Etymologie] للغة الروسية، الموارد الباقية في حالة القدرة الكامنة (Potentialité). فإن قاموس التعبيرات الروسية، التي لا بد من إحيائها مجدداً، نشره الأنيب لتوه في موسكو، وهو معجم ضروري جداً لفهم إصلاح لغة لا يمكن فصله عن نتاجه الأنبي.

إذاً، سولجنستين شاعر، ولئن ظنّت جميع أعماله تقريباً نتاجاً نثرياً. إنه شاعر وأحياناً ما خلق حقيقةً من التأمل الشعري أو اللبني الكثيف. كوصفه لشخص ماتريونا، مؤجّرتة الهرمة، في قصة «مَنْزِل ماتريونا» (١٩٦٣). إنها كائن فظ يفنّد للنعومة، ولكن هذه المرأة تميّز لحناً من غلينكا يُذاع بالراديو دون أن يكون لها أقل فكرة عن تاريخ الموسيقى الروسية، وهي، بلغتها الموسيقية، المنمّقة بالأمثال الشعبية، تعيد السلام إلى قلب سجين الأشغال الشاقة سابقاً الذي أتى ليسكن عندها. قد قال عن ذلك: «وكنّا جميعاً نعيش إلى جانبيها، غير مدركين أنها ظنّت «الكائن البار» الذي يتحدث عنه المثل، والذي لم يترك القرية بمعزل عنه ولا المدينة، ولا أرضنا بكاملها».

## كَلَاوْس (وُلِدَ عَامَ ١٩٢٩)

«لن أراه، ولكن سيأتي اليوم الأبيض لنهاية العالم».

(هوغو كلاوس Hugo Claus، فُذِر)

إنه كلاوس أو «العَمَلِقُ الفلامانكي». وقد ارتدَّت تسميته التي أطلقها عليه المعجبون به مسحةً من السخرية، فهي تلبث حقاً جديرة به، حيث أن كلاوس، مؤلف قرابة مئة كتاب، هو الأديب الأعزَّر إنتاجاً في جيله. وبعبريته الخلاقة وذات الأشكال الكثيرة التوَع (Polymorphe)، ظلَّ المعلم الكبير لهذه اللغة الهولندية التي كان يحكيها في بلجيكا وفي البلاد المنخفضة عشرون مليوناً من الأشخاص تقريباً.

«فلاندرانديَّة، حيث يَدْفَأُ الشمال وقد بات مخدراً

بشمس قسطنطية، ويترأج مع الجنوب».

كذا شعر فيكتور هُيغو بطابع فلاندرانديَّة الهجين، وهي التي تتموقع عدد تقاطع الثقافات الجرمانية واللاتينية. وهذا الموقع هو الذي جعلها ساحة قتال أوروبا؛ بل جعل منها أيضاً مفترقاً تجارياً وصناعياً يميل إلى النزعة الدُولية البينية Internationalisme وإلى منحى تعدد اللغات Multilinguisme. ومعرفة اللغات هذه تتيح للفلامانكيين أن ينعموا بالتأثيرات الأجنبية الأوفر تنوعاً. ومن هؤلاء كان هوغو كلاوس.

### الكوزموبوليتي [مواطن العالم Cosmopolite]

لكونه ابناً لعامل في المطابع قد غيَّر إقامته عشرات المرَّات. ولد هوغو كلاوس في مدينة بروج (٥ نيسان / أبريل عام ١٩٢٩)، التي غدت، في

نظرة، رمز فلاندرز التقليدية الكاثوليكية والفولكلورية. وعقب طفولته في مدينة كورتريه، المدينة البرجوازية الصغيرة، هرب من المنزل الأبوي وصار عاملاً موسمياً في شمال فرنسا. وصادف في باريس انتونان أرتو فاعتبره كوالدٍ ثانٍ له. وإلى جانب الرسامين بالألوان الموالين للحدثة في حركة كوبرا، وإلى جانب الشعراء الهولنديين التجريبيين القاطنين عند ذلك في باريس، شارك في الثورة الطليعية لفن ما بعد الحرب. وغدت أعماله، منذئذٍ، مدموغة بكلٍ من السورالية والالتزام السياسي.

بصحبة رفيقته إليّ أوفرزييه الهولندية التي منّنت تحت اسم نورين في بعض الأفلام الفرنسية، مضى في عام (١٩٥٣) إلى إيطاليا حيث تلقن معرفة الوسط السينمائي. فأقام في إبيزا، ثم عاد إلى فلاندرز حيث بدأ مهنة مثالقة كشاعر، وروائي، ومؤلف مسرحي، وكتب سيناريوهات، ومخرج مسرحي، ومخرج أفلام سينمائية، ورسام بالألوان Peintre، ومصمم (Dessinateur).

وفي عام (١٩٦٠) مع مؤلفين مثل كلود سيمون وإينالو كالفينو، قام برحلة للدراسة في الولايات المتحدة والمكسيك. وحتى عام (١٩٦٦)، سكن في غاند، المدينة الصناعية والمتمردة في القرن ١٩، والمعارضة لمدينة بروج القروسطية المتصلبة. ثم حلّ خلال بضعة أعوام، بأرياف فلاندرز الشرقية.

قام كلاوس في نهاية الستينات بدور هام في حركة المشاقفة التي سعت إلى إصلاح السياسة الاجتماعية والثقافية في فلاندرز. وخلال مهرجان كنوك التجريبي عام (١٩٦٧)، صدم الرأي العام، إذ أخرج على المسرح ثلاثة رجال عُراة يمتدّون كيانات ميتافيزيقية [ورائياتية]. وفي سنة (١٩٦٨)، زار كوبا وتغنّى بثورتها في كتابة «كوبا الحرة». وهاجم السلالة المالكة البلجيكية في مسرحيته «حياة ليوبولد الثاني وإنجازاته» (١٩٧٠). ثم أنطلق إلى أمستردام (١٩٧٠) مركز الحركة التقدمية في أوروبا. وارتبط هناك بالممثلة الهولندية سيذوا كريستي، «إيمانويل». وبرفقتها رحل عبر العالم ثم مكث في باريس. وعقب قطيعتهما عاد إلى مدينة غاند. ثم أقام هذا المترحل nomade الدائم في جنوب فرنسا عام (١٩٩٠).

تم الاعتراف باكراً جداً بموهبة كلاوس، رغم انتقادات المحافظين. ولم تتأخر كثيراً موافقة الأجنبي. فقد نال الكاتب الشاب عام (١٩٥٥) من يدي فرنسواز ساغان جائزة لونغيه - بو (Lugné-Poe) لأجل مسرحيته «أندريا أو مخطوبة الصباح». وتبعت ذلك بعض الترجمات الفرنسية لرواياته، ولبعض نتاجه المسرحي وقصائده. وبالتعاون مع المؤلف البريطاني كريستوفر لوغ، أنتج كلاوس ترجمة إنكليزية لمسرحيته «نهار الجمعة» (١٩٦٩). وإن ظهوراً مرموقاً له في البث المتلفز «مناجيات» بإشراف برنار بيغو وانتقادات ماحدة بصورة خاصة، جعلت من روايته «كأبة البلجيكين» (١٩٨٣) نجاحاً للمكثبات في فرنسا. وعقب الترجمة الألمانية، صدرت النسخة الإنكليزية لروايته هذه في نيويورك سنة (١٩٩٠).

### الشاعر الريضي:

إن كان كلاوس منتقياً إلى وسط برجوازي صغير، وسط متقف من جانب أبيه (كان والد جدّه حاجباً، وجدّه مفتشاً للتعليم الابتدائي، ووالده عاملاً في الطباعة)، فقد لبث مفتوناً بالوسط الزراعي منبت والدته. وكلاوس الأفضل في أنه استطاع مصالحة هذه المجموعة من المواضيع الثقافية مع تقنية النزعة السورالية التي سبق لها حتى ذلك الحين أن فضلت حياة المدن. وفي أحد دواوينه التجريبية الأولى «تأنكريدو ما تحت الصوت» (١٩٥٢)، وجّه قصيدة غنائية إلى منطقة مسقط رأسه، فلاندر الغريبة. وهذه القصيدة توليفة، تجمع منحى المحليّة الإقليمية والانتقاد الاجتماعي بإستذكار الطبيعة والتعبير الفردي، وبتقاليد نزعة المنحى العصري.

في عام (١٩٥٤)، وهو يُناهز الخامسة والعشرين من العمر، نشر الشاعر ديوانه المنجز الأول تحت عنوان: «قصائد أوستاكر». وتعمقت فيها الموضوعاتية [جملة مواضيع يطرّقها الكاتب Thématique] الزراعيّة، بوسيلة ميثولوجيا للنباتات وتحليل ذاتي يعكس أصداً فرويدية. وطبقاً لنموذج «الأرض الناقلة» للأديب ت.س. إليوت، فسّر الشاعر خرافات النباتات في إطار انثروبولوجي [Anthropologique] ووجودي، معارضاً الثقافة المُستلبّة

والهذامة بالطبيعة التي تحرر وتبث الحياة. وإن أسطورة أوديب الحاضرة أينما كان في نتاج كلاوس تُسقط على خرافات الطبيعة، بحيث تغدو الأم مماثلة للأرض، والأب مماثلاً للإله العقيم والمنازع وهو إله النباتات؛ والابن مماثلاً للإله المبعوث من الموات، عشيق الأم الجديد. وإن الأب والأم، تكونهما مرتبطين في معركة لا هذنة لها، يصبحان رمزين للطبيعة والثقافة. فالابن / الإنسان، رغم أنه مجذوب بأمه غريزياً، يعي في النهاية ضرورة إدماج المركبة (Composante) الأبوية في سيرورة نضجه.

### المؤلف المسرحي والتناص (\*):

كان كلاوس عصامياً قد قرأ كثيراً، متزوداً بأخر أخبار التطورات الدولية. وفي أعماله المسرحية، خاصة، تجلّى اهتمامه الحثيث هذا بالتقليد والراهنية الأدبية. وقام بترجمة وبقّباس عدد وافر من آثار مؤلفين مسرحيين: جورج بوشنر وكريستيان ديتريش غرابه من الألمانية، وسيريل تورنور وبن جونسون وويليم شكسبير ونويل كووارد وسامويل بكيت وكريستوفر لونغ من الإنكليزية، وفيرناندو دي بوخاس وفريديريكو غارسيا لوركا من الأسبانية، وفرنان كرومليتك وجاك أوبيرتي من الفرنسية. ويقاजनنا كلاوس الموالى لنزعة الحداثة Moderniste بتكيفات للمسرح الكلاسيكي. وفيما لبث يستخدم ترجمات وسطية، قام بتعديل مسرحيات لسوفوكليس وأوريبيديس وأريستوفانس. كما تحاشى التعميل التافه، فنجح في إبرازه قيمة هذا المسرح الإغريقي، تطلّعا منه إلى جمهور عصري.

تتكشف غريزة المؤلف المسرحية، بوجه خاص، في تكيفاته مسرحيات سينيكا. وإن المسرحيات المأساوية المُفخمة الطنانة لهذا المؤلف الروماني، والتي مجنتها النهضة والباروكية، وأبغضها المنحيان الكلاسيكي والرومانسي، مسرحيات غدت تنعم بحياة متجددة بفضل معالجة كلاوس العصرية. وعلى غرار الاقتباس الذي قام به انتونان أرتو عام (١٩٣٣)، أخرج كلاوس مسرحيته «ثيغست» سنة (١٩٦٦). وفي هذا الخليط من الشّاعة الشديدة (Grand guignol)

(\* [التناص (Intertextualité): جملة من العلاقات ما بين نصين أو أكثر]. [المترجم]

ومن منحى مذهب الشكلية Fromalisme، كما يصفه هو عينه، لا يتحاشى  
الظفاعة الساخرة ولا لغة سينكا الحكيمية، مبدئياً بذلك تلاؤمات «الانحطاط»  
الروماني مع نزعة الإثارة Sensationnalisme المعاصرة.

إن تكليف «أوديب» (١٩٧١) سينكا، المنتمي إلى المسرح الطقسي  
لكل من بيتر بروك وبيتر فيس، يُقدّم قصة البطل الثيبي بصفتها إزالة  
للنزعات اللاجتماعية وحتى الإجرامية بواسطة ضحية [كيش للمحرقة].  
وتوضح النسخة الشعرية لمسرحية «فيدر» (١٩٨١) التبنية في عقدة أوديب  
الكامنة. فاللواطى المستقر وهو هيبوليت يحجم عن ارتكاب المحارم مع زوجة  
أبيه ويحكم عليه والده بموت رهيب. وفي هذه المسرحيات الثلاث، يستبدل  
كلاوس أخلاقية سينكا المتصنعة التي تعظ بموقف فسيفسائي أمام العذاب  
الإنساني، بأخلاقية اليأس الوجودي Existentiel [أي مجرد الوجود].

تشكل تكيفات adaptations كلاوس المسرحية جزءاً من ممارسة نصية  
بينية توجد في آثاره الشعرية والروائية. ولكونه مؤلفاً سابقاً لعصره، فهو  
يعتبر الأدب بمثابة كنز لمواضيع وتقنيات وليس عليه سوى الاستقاء منها.  
وعلى نحو يعارض المحاكاة الكلاسيكية، تستطيع عملية الاستشهادات  
والتلميحات أن تقوم بوظيفة نقدية، بل هدّامة. وتشكّل جدلية التأكيد أو النفي  
للتقاليد الأوروبية أحد الجوانب الأروع سحراً في نتاج هذا المؤلف الفلامانكي.

### الروائي السياسي:

سبق للأديب أوغوست فيرمين، قبل الحرب العالمية الثانية أن أوصى  
بتجاوز كل موقف للمحلية الإقليمية. فكان على الحركة الفلامانكية أن تدمج  
طموحاتها إلى الاستقلال الذاتي في توليفة واسعة لأوروبا جمعاء، دون أن  
تتكرر، مع ذلك، نفراديتها (Individualité). وقد لخص هذا المبدأ في الشعر  
التالي: «نريد أن نكون فلامانكيين أوروبيين» وفي هذا البرنامج بالذات تدرج  
آثار كلاوس الروائية.

وكان كلاوس، في البداية، ناقداً لنزعة المنحى التقليدي وللنزعة الريفية  
Provincialisme وقد بات المجتمع الفلامانكي تحت هيمنتها.

وهكذا فإن الرواية: «في شأن ديدته» (١٩٦٣) تصف انحطاط الشخصية الرئيسية، والمراهق المنحرف جنسياً، في وسط من المراءة حيث تلبث بلاهة الأسرة الغبية (Crétinisme) والبرجوازية الصغيرة أقل إغاظه من نزعة المنحى التعقلي [تحكم العقل في كل الأمور Intellectualisme] لدى الكاهن.

أما رواية «الدهشة» (١٩٦٢) فهي تقدم لنا أحد المفكرين، أستاذاً في اللغات، أمسى ضحيةً لفزع استبدادية ساحرة لم تزل حيةً في فلاندر ما بعد الحرب. والبطل الذي يتوخم اجتثاث ذاته من نفوذ والدته، فيما بقي يبحث عن أب قوي، شرع يتماهى بزعيم أسطوري. وحينما يُدرك بطلان هذا المثل الأعلى، يفقد كل أمل له ويغور في الجنون. وسوف يُنبذهُ الذين يعيشون في أوهاى مجاملة للنظام القائم.

«أحياناً، فيما كنا ننزّه برشاقة، على رصيف مدينة  
لوساند، ملكة التواطى، وإذا بنا نشاهد رجلاً قادمًا  
إلى ملاقاتنا، بوجه كانه معذب وقد بات ذابلاً.

فغالباً ما تنسب هذا الصنف من الأمور إلى الإفراط  
في الشرب أو من معاندة النساء. وأحياناً لا يجئنى  
الوضع على هذا المنوال. وفي بعض الأحيان، نون  
أن يكون هذا الإنسان كريهاً، ولا سيئ الحلاقة لذقنه،  
لا نعرف عليه كفر من خاصتنا، بل بالأحرى  
كإنسان مُحرج مضغوط عليه. فنحن نجهل هذا  
الصنف من الأمور، ولا نرى أنفسنا، البتة، محرجين  
وراثين تحت الضغط علينا. ولا نحب من الناس  
من هم كريهون غير مسؤولين، ومنهزئين».

وفي مؤلفه «كأبة البلجيكين»، يصف كلاوس، بطريقة تتسم بنفس  
المقدار من الابدال والحيرة، تصرف مواطنيه إبان الحرب الأخيرة. وإن  
وصفة لشخص فلانكي نسا، مرءٍ، متعاون مع الغريب، أحمق، أكون،  
تاجر، أعراقى، جبان، ساذج، متشوق، طامع في الاستفادة، كذوب، وصف

يُذكرُ بنزعة واقعيّة بَرُوغينيل وإنسور الكاريكاتورية. ورغم ذلك، فهذه الرواية (وكانت رواية التدريب) تبيّن أيضاً كيف يستطيع فرد موهوب أن يتملص من وسط خانق بهذا المقدار الشديد. فالبطل، الصبي الذكي الأريب، يشكل لنفسه رؤياً تتعم بمزيد من الحرية والانفتاح، وهي رؤياً العالم، فيما يظلّ يكتشف ويتحصص الطليعة الأوروبية.

إن «الفن المنحط» الذي نبذه النازيون وممثّلو الثقافة الفلامانكية سوف يستخدم نموذجاً للمؤلف الشاب. وكما كان جُويس في «وصف الأقدان بنفسه»، فإن كلاوس في «كآبة البلجيكيين» يرفض دناءة بلده الأصلي لكي ينعزل داخل «الصمت والمنفى والحيلة» من الفن. ولكن، على غرار جُويس تماماً، ظلّ مفتوناً بإقليم الأمومة هذا الذي سيحاول تكرار خلقه بشكل يغدو أسطورياً. وإن مثل هذا التحوّل الجوهرى (Transsubstantiation) للواقع الحقيقي التافه يفترض مزيجاً نادراً من المذهب الواقعي والتخيل والحساسية والحس والذكاء وجعل الأمور موضوعيّة [خارج الذات Objectivation].

## نزعات وشخصيات بارزة معاصرة

ليس الحاضر، حتى الآن، جزءاً من التاريخ. ولا يعدو جزءاً من «التاريخ» إلا بعد أن يكون التباعد الزمني قد أتاح تحديد النزعات والحركات التي خلفت ثراً ونفوداً، وتحديداً لمنْ ظهرت حقيقتهم بأن جهودهم أمست باطلة. والأمر على هذه الشاكلة في مضمار الأدب. ومن ذم لا نستطيع حالياً أن نكتب «تاريخاً» للأدب الأوروبي لما بعد عام (١٩٦٨). وبالأحرى سنقدم في هذا الفصل تعددية لمناحي وشخصيات عظيمة لكي تقدم فكرة عن المدى والفحوى والحيوية في الأدب الأوروبي المكتوب والمقروء في أيامنا هذه بذاتها.

حين نطرح السؤال: وما هي بعد الحداثة؟ قلما نحسب أننا نستطيع جمع كل هذه المناحي، جميع هذه الشخصيات الهامة الراهنة تحت تسمية «مذهب ما بعد الحداثة» - ولا تحت أية تسمية وحيدة، مهما تكن. بيد أن النظريات التي لبثت منذ عام (١٩٦٨) تواجه العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، بصفتها واردة عقب ما دعي الحداثة، قد نهضت بدور جوهري. ولم يتيسر التفاهم يوماً على ما ينطوي عليه بدقة «ما بعد نزعة الحداثة». إلا أن فكرة «القطيعة» التي أحدثها تبني وجهات نظر جديدة لنماذج تختلف في تصور الوجود، بما في ذلك الفن والأدب، هي فكرة باتت معترفاً بها دون انقطاع.

### وما بعد الحداثة؟:

إن تاريخ هذه الفكرة معقد ومليء بالتناقضات. فما بعد مذهب الحداثة post modernisme، عقب دلالاته على أسلوب إنشائي دقيق، قد غدا خلال عقد السبعينات راية لمن يشرعون في مجمل العالم الغربي باتهامهم سيطرة الوظيفية Fonctionnalisme «ومذهب نزعة الحداثة». وهكذا، عقب الإنشاءات التكعيبية (Cubiques) والمقنطرة والقاسية، التي نصبت فقط في نزعة اقتصادية

ووظيفة، تكرر استخدام محسنات «ناقلة» في خليط من الأساليب والتعبير المعمارية المسقاة من عصور مختلفة. ولكن، في ختام عقد السبعينات وحسب وبفضل كتاب «الوضع ما بعد الحداثة» (١٩٧٩) الذي ترجم إلى غالبية اللغات الأوروبية، ومؤلفه الفيلسوف والمنظر الجمالي الفرنسي جان - فرانسوا ليوتار (J.F. Lyotard)، ظهر ما بعد الحداثة بمثابة «الوضع» الأساسي لكل تبادل في المدلونية، ولاسيما في الفن والأدب. فهل يا ترى يمثل ما بعد الحداثة إذاً عصراً جديداً؟ عن هذا السؤال، أعطيت إجابات شتى. وهي متنوعة ولا سيما أننا في مجتمع اندقالي. وبرغم هذا، يتفق الجميع على الاعتراف بأن انعطافات لها مغزى ومدلونية قد جرت في المجتمع وفي عالم الأفكار.

التغيير معقد ومزدوج. فمن جهة، يبدو أن الفن على وشك «فقدانه» جزءاً من مدلونيته التقليدية كمضمار مفضل على صعيد المعرفة، كظاهرة تفوق المعقولة المسيطرة. ومن جهة أخرى، يكتسب التغيير أهمية جديدة. فالفن، بقدرته اللامحدودة على التصرف بجميع الطرق الجمالية والأسلوبية الإنشائية، يغدو عملية ذات دور دلالي (Sémantique) ويتحرك بكشفه أنه عملية ودور من الأدوار. ويستردّ التغيير الجمهور الذي كان التجريب الحصري جداً (لكنه الضروري) لمذهب الحداثة يظل في طور نبذه.

ولكل هذا قيمة ولاسيما بالنظر إلى الأدب. والواقع المتجلي بأن «الروايات الكبيرة» قد فقدت، بصورة عامة، مصداقيتها بمثابة مرجعية ضمنية، وواقع يمنح وضعاً ثابتاً مختلفاً جداً للقصص المحلية. وينعم سرد القصة، مجدداً، بزمان مجده وفخره. لا كمجرد عودة إلى أسلوب الرواية الكلاسيكي للقرن ١٩، بل بصفته استخداماً لصفات وسمات هامة ينطوي عليها هذا الشكل الروائي، بما في ذلك وجهه المُسلي. وهكذا، ثمة آفاق جديدة تبدو متوفرة للأدب ويثرها اللجوء الساخر إلى النصية البينية [أي مجمل العلاقات ما بين نصين أو أكثر Intertextualité].

بيد أن الصورة هذه ليست البتة أحادية الدلالة (Univoque). ففي آداب كل قومية وفي تاريخها، تتعايش أشكال شتى، ولا بد لها، في واقع الأمر، أن تتاط بمستويات مختلفة جداً، من حيث التاريخ. وفي العديد من الآداب الأوروبية، على

سبيل المثال، الجيل الأول من الموالين للحدثنة لا يزال على قيد الحياة، وغالباً ما يتابع الإنتاج، ولربما أيضاً يظل وفياً لبرنامجهِ البدائي. وهذه هي، بدقة، «اللاتزامنية المتزامنة» (Non-Simultanéité simultanée) التي خلقت تباينات وفوارق هامة في تقييم مفاهيم ما بعد الحدثنة «postmodernité». وفي رأي البعض، كان ما بعد الحدثنة يستخدم رمزاً ظاهراً للتحرر من العقل القامع والإسقاط [عملية ينسب المرء بها إلى غيره ما له من دوافع Projection] لدى ما هو حديث، وما كان بوسع ذلك إلا الإفضاء في آن معاً إلى حذف فلسفي وأخيراً حذف جسدي لتفاعل. وفي رأي آخرين، كان يستخدم ما بعد الحدثنة إهانة تقوم على أساس انيهار القيم وغياب أخلاقي وكلاهما يسمان الصورة الإعلامية السطحية لعهد ما بعد صناعي (Post-industriel)، حيث حل الظاهر محل الجوهر.

وبمعزل عن ختم الجدال، من الهام هنا أن نعطي صورة تنعم بمزيد من الحياة عن بروز هذه النزعات المتباينة في أقطار شتى من أوروبا.

### ما بعد الحدثنة Postmodernisme في أوروبا:

إن الجدال في ما بعد نزعة الحدثنة انطلق في فرنسا حول كتاب «الوضع ما بعد الحدثنة» لليوتار. وليس هذا العمل تفكيراً في الجمالية بمقدار ما هو في «القصص الكبيرة» الأيديولوجية. ولاحظ المؤلف أن الإنسان ما بعد الحدثنة، في معرفته أو في أفعاله، لا يؤمن من بعد بهذه القصص لإضفاء صفة الشرعية Légitimiser. وعلاوة على هذا العمل، إنما الفلسفة خاصة وهي التي تفكرت في مفهوم ما بعد العصرية. وتجاوزت المساجلة في هذا الشأن حدود الأقطار، وقد جادل ليوتار، مثلاً، مع الألماني يورغن هابرماس. لكن تبادل الآراء قد شمل أيضاً الأنغلو ساكسونيين (الأمريكانيين بارت وهاسان)، والإيطاليين (فاتيمو، إيكو)، والهولنديين. أما الألمان فهم الأشد معارضة لأطروحات ليوتار. فالمسألة تطرح أيضاً في شأن الجمالية وفن العمارة والنقد الفني (كاترين ميلر، جان كلير، غي ساكاربيتا). بيد أن الجدالات لم تبلغ تماماً مضمار الأدب، وفي كل حال، لا نظرياً. ومهما يكن من أمر، شهد الأدب في نتاجه على جمالية ما بعد الحدثنة.

إضافة إلى فرنسا، غالباً ما تذكر إيطاليا كمهد للفكر ولفن الأوروبي ما بعد  
العصري (بيرنيولا، فاتيمو). وعلى الصعيد الملموس، أتى مذهب ما بعد الحداثة  
ليشغل الفراغ الذي أحدثه زوال الألب المنتزم. فالتوليفات الأيديولوجية الكبيرة قد  
سبق لها، في ختام عقد الستينات، أن كشفت النقاب عن هشاشتها النظرية  
والعملية. وعقب فترة انتقال موائية للزعة الطليعية المتشددة (Ultra-avant-  
gardiste) ظهر أيضاً ما بعد مذهب الحداثة المنوطة بتيارات نظرية، مثل ما بعد  
نزعة منحي البنيوية (Post-structuralisme) التفكيكية (Déconstructivisme).  
وظهر مؤلفان برغم تعقدهما، أصبحا كلاسيكيين جديدين لما بعد الحداثة في  
إيطاليا وأوروبا على السواء. وأحدهما هو «لوكان مسافر في ليلة شتوية»  
(1979) للأنيب إيتالو كالفينو، وموضوع الكتاب الربط ما بين مؤلف / قارئ /  
تخيّل (موضوع بات عينياً في شكل الرواية نفسه):

«أيها القارئ، أمل أنك إليّ، فتمّة شبيهة تتناكب، وها  
هي تُغذي ففدك الشديد بصفنك إساناً غيوراً لا يتقبل  
نفسه بعد كما هو - لودميلا - وهي تقرأ عدة  
مؤلفات في آن معاً، ولكي لا تدع نفسها تحبط بغدّة  
بأمل خائب يوسع كل قصة أن تُعدّه لها، قد تدزع إلى  
مطالعها سويةً عدة حكايات في الحين ذاته.

(لا تظن أنك تنواري عن أنظار كتابك، أيها المطالع. وإن  
الـ«أنت» الذي انتقل إلى «القارئة» بمقدوره، من جملة  
إلى أخرى، أن ينكفي فيحق إليك مواجهة، ولا تزال،  
نون هوادة، واحداً من عدة «أنت» ممكنة. ومن يجرو،  
يا ترى، أن يدينك من جراء فقدانك «أنت»، وفقدانك هذا  
كارثة ليست أنى من فقدانك الـ«أنا»؟ ولكي يغو مقال  
بائن شخص المُخاطب [أنت] روايةً، ينبغي، أقله، اثنان من  
«أنت» مُمَايزان ومُتلازمان، يعزقان عن جمهورٍ من  
«هو»، و«هي»، و«هم».

(إيتالو كالفينو Italo Calvino، «لو كان مسافر في ليلة شتوية»)

العمل الآخر هو رواية أومبرتو إيكو «اسم الوردة» (١٩٨٠)، ويتخذ شكل رواية بوليسية تجري أحداثها في القرون الوسطى وتعالج تكوين الفكر الغربي، ولاسيما بدءاً من مناقشة تبعيد سيميائي<sup>(١)</sup> (Abduction sémiotique) وشامل. ويندرج هذان النتاجان في تقليد السرد الإيطالي لحوادث القصة، ولا يُقدّم مضمون السرد مجاناً للجمهور.

في غالبية آداب أوروبا الأخرى، لم يُؤدّ التطور، بالطريقة ذاتها، «نماذج» في الأدب ما بعد العصري بل على عكس ذلك، قد تمّ فيها استقبال بعض النماذج. فعلى سبيل المثال، في الأدب البلجيكي الناطق باللغة الفرنسية: القرنفوني، الذي جهل بوجه تامّ نوعاً ما الرواية الجديدة وغالبية الابتكارات الشكلية من عام (١٩٥٠) إلى (١٩٧٠)، والذي عزز استقلاله الذاتي مقابل الوسط الثقافي الباريسي. ثمّة جيل كامل من المؤلفين قد باشر علاقة جديدة مع القواعد الأدبية التقليدية. فالنهضة الحالية تتجلى قبل كل شيء بشكل حرص على اللغة وعلى أساليب سرد الحوادث، في المسرح (مع جان لوفيه رونيه كاليسكي) وفي الشعر والرواية على السواء. فهناك إذن نوع من تأثير التأخر في هذا الأدب. فعقب الأشكال الكلاسيكية لجيل يمثل: شارل بيرتان، جورج سيون، ألبير إغيسارس، كانتستانان بورينو... إلخ، شرعت الكتابة منذ سنة (١٩٦٨) تشتمل على جميع جوانب الحداثة، في زمن صارت هذه الحداثة الدريئة ذاتها لأيديولوجيا التفكير التحليلي (Déconstruction). لكن هذا الالتقاء هو الذي يُؤدّد الصدمات الإيجابية التي تمّ تلقّيها مع روايات كل من: بيير مارتينز، مارسيل مورو، جان لوي لبيير.

بعد سنة (١٩٦٨)، كان الأب البلجيكي الناطق باللغة الهولندية متأثراً بعمق بالميزات ما بعد الحداثة. فالرواية الإيمائية التقليدية ألحقّ الاتهام بها مجدداً. فسعى دانييل روبيير يخس إلى العزوف عنها مقيماً تمايزاً داخل العمل الكامل (وتتصدى فيه الكتابة لجميع المواضيع القصصية، ومن بينها المتكلم «أنا» لسرد الحوادث) وذلك في: «النثر - المزيف» (حيث يختار المؤلف أن

(١) السيميائية: علم المنظومات التواصلية غير الأسنوية [المترجم].

يكتب دون أي موضوع). وتختلط الفئة الأولى الرواية والوثيقة والبحث والسيرة الشخصية، لكي تحاول التملص من فصل الأساليب والفنون. أما الفئة الثانية فهي تتوسل بكتابة مستقلة ذاتياً بصورة جذرية وليس لها أي لجوء إلى الحدث، بل هي بذاتها ابتكار يشكّل حدثاً. وهذا الصنف من الذصوص النثرية قريب جداً من شعر يكاد يكون فلسفةً.

في البلاد المنخفضة، وعلى العموم، أبدى النقاد رأيهم المتحفظ جداً، رأيهم المشكك حيال ما بعد الحداثة وحيال التطور الجديد في الأدب. فالأفنان ما بعد الحداثة (Postmoderne) هو نهاب مستودعات التاريخ الهائلة والمفكر ما بعد العصري موال للتعددية Pluralisme وهو فظيع، ومقلل حتى العبث. والأديب ما بعد الحداثة يستخدم شتى الأساليب الإنشائية وشتى الفنون في النص ذاته، ويستشهد دون تردد بأسلافه ويناقش حقيقة اللغة بوسيلة تقنيات عبثية، وعلى سبيل المثال: التضخيم بحدود قصوى لتفاصيل من الحياة اليومية... إلخ. ولكن، رغم كل هذه المواقف، أوشك مذهب ما بعد الحداثة أن يكون الموضوع المفضل لمنظري الأدب. وهكذا، فقد نشر هانس بيرتس وثيو دهائن (Theo D'haen) البحث التالي: «ما بعد الحداثة في الأدب» (١٩٨٨). وتشكّل المختارات «أبجدية بارباير» (١٩٩٠) مثلاً موقفاً على موقف ما بعد العصريين الفني.

إن مضمون مجلة الواقعية الجديدة (Néoréaliste) والدادائية الجديدة (Néodada) «بارباير»، تم تنظيمه مجدداً بترتيب أبجدي، وأجز انتقاؤه وإتمامه على يد المحررين الثلاثة الأوائل للمجلة. فلا بد للقراء أن يختاروا مسيرتهم في المجموعة الضخمة التي تقدّم لهم ما يقارب ٤٥٠ من إسهامات مختلفة جداً، تمّ التوقيع عليها بأسماء معروفة دولياً كمثل: بيكيت، ساتي، سفيترز، ساندرا، بونج، بورغيس، كالفينو رويترزفارد، دوشان، ماريان مور. وفي هذا المنظور، ينبغي أن نذكر الكتاب الجماعي لكل من مارتان بريل وديرك فان فيلن: «قياميات من عمل أمثل» لـ CBA (١٩٨٧) وعلى العديد من البحوث والمقالات وملخصات أدبية وفلسفية، وقد صنّف الكل تصنيفاً اعتباطياً حسب الأحرف الأبجدية الثلاثة الأولى.

قامت مسألة ما بعد الحداثة بدور متواضع بما يكفي في ألمانيا. فإن الفترة التي تبتعت (١٩٦٨) اتسمت بالتقليد الوثائقي (ومن بين آخرين: غونتر فالرأف) وقد استبدل هذا التقليد في عقد السبعينات بما يُدعى بـ «الموضوعية الجديدة». ومن حيث الموضوع الفلسفي، قد جرت مناقشات عديدة حول نزعة ما بعد الحداثة وفي أغلب الأحيان بقصد انتقاد المفهوم في مجمله، ونجد هذا الانتقاد لدى تلاميذ مختلفين من مدرسة فرانكفورت. ولكن، في عقد الثمانينات، نرى في الأدب ظهور «وداع بينٍ للحداثة وللتطور وللتقدم» وذلك مع مؤلفين مثل: بوثو شتراوس. وقد بدأ ينعم بالأهمية كل من التخييل المبدع [الفانتستيك] وسرد القصص، إلى جانب المرجعية الذاتية للنصوص.

ونجد ثانيةً هذه النزعات في الأدب السكندنافي. فعقب بعض الهيمنة من مذهب الواقعية الاشتراكية الوثائقية خلال عقد السبعينات، نرى في العقد التالي ظهور نهضة أدبٍ يمتثلُ بمثابة «شعر». وهناك أدب قصصي وخاصة ابتكاري يزدهر في الدنمرك مع مؤلفين مثل ستيند إغه مادسون، بيتر هو يهولت وبيتر هويغ (الذي قام ببدايات أعماله عام ١٩٨٩). ويسعنا أن نذكر، بالنسبة إلى النرويج «داغ سولستاد» الذي تخطى حدود نزعة الواقعية الاجتماعية، وخاصة جان كجارستاد Jan Kjaerstad الذي يضعه مجمل مواضعه في مركز الرواية ما بعد العصرية الحالية في سكاندينافيا.

«كانت الهوائيات تسببه بأصداف بنح البحر  
البيضاء، وبأذان منتصبة نحو سماء الفضاء. أحد  
الأمر التي يوسعها، حقاً، أن تعيظ نورويجياً، وهو،  
عندما يهدم الإعصار الهوائيات بأشكالها الهندسية  
المكافئة Paraboliques. يُحرم البُدد بفُذك من  
التلفزيون طوال أيام بكاملها. وفي هذه الغضون، لا  
أحد يقدر من بعد أن يجهل كون الترويج جزيرة  
خاوية، منعزلة عن العالم كل الاعمال».

من جانب آخر، وفي عام (١٩٨٧) قام كجارستاد، محرر مجلة «نافذة»، بمبادرةٍ لمناقشة هامة حول ما بعد الحداثة في الأدب. وفي الدنمرك،

وجزئياً في السويد، عُرف مثل هذه المناقشة، بادئ ذي بدء، بمواقف قاطعة كما في: «مع أو ضد». وفي سنة (١٩٨٦)، نُشرت مجلة ثقافية دانمركية من تبعية ماركسية عدداً تحت عنوان: «ما كان عليه مذهب ما بعد الحداثة؟»، قاصدة بذلك أن هذه الظاهرة المخيفة قد انتهت دونما رجعة حقاً. وإن أصنافاً لتعزيم المعارضة للمفهوم بذاته لم تمنع، رغم ذلك، ظهور فن وأدب لهما جم من الغنى، ومذوّبين على نحو سافر بنزعة ما بعد الحداثة، ومطورين بطريقة موازية للفرعات التي نجدها مجدداً في أماكن أخرى.

إن ربط التخيل البريطاني بتسمية ما بعد مذهب العصرية أو بتطوره، ظلّ على نحو محتمل، أدنى جلاءً بالنسبة إلى أقطار أوروبية أخرى - ولعلّ ذلك يعود إلى انعزال البلد، عامة، وإلى سبب رؤياه المحافظة تقليدياً، ولا تزال هذه الرؤيا تنهض بدور هام في أدب البلد ونقده. وكانت غالبية الحركات، خلال عقد الخمسينات، تتعارض مع التجارب أو مع التجديدات الحديثة. وتبّت قسم من هذه الفكرة على قيد الوجود في أيامنا هذه، على أن الأمور قد تطورت في عقد الستينات تطوراً شديداً. ومذ عام (١٩٦٨)، في بريطانيا العظمى، كما في سواها قد حضرت القوى التحررية في المجتمع والفن حضوراً جلياً تصاعداً وضوحاً وطفقت بعض الروايات الإنكليزية، في هذه الفترة، مثل «سارة والملازم الأول الفرنسي» (١٩٦٩) للأديب جوهن فولز، تعالج مسألة الحرية السياسية والجنسية والنصوصية وتعكس هذه التغييرات. واشتملت أعمال فولز، إضافة إلى ذلك، على ميزات مذهب ما بعد الحداثة، إذ غدا الفن ذاته موضوعه الخاص وابتكاره عوالم متخيلة بالألفاظ، وذلك بالتوازي مع اتهام قدرة الكلمات على أن تعكس «عالمًا حقيقيًا».

«إن نهر الحياة، مع قوائمه الغامضة، واختياراته السريّة، يجري مختلفاً وراءه رصيفاً بات خاويًا، وطوال هذا الرصيف الخاوي، راح تشارل يمشي الهوينى فهو رجل يتبع الركيزة اللامرئية لمدفع من المدافع تنداح عليه جنته، فهل هو ذاهب، يا ترى، إلى وفاة وشيكة سوف يرزأ بها نفسه هو

ذاتُه؟ كلا. لا أظن ذلك، حيث أنه قد اكتشف، في  
النهاية، ذرة من الثقة في ذاته، يقيناً شخصياً  
أصيلاً. وبدءاً من هذا اليقون، يسعه أن يبني، رغم  
أنه قد ينفي ذلك أيضاً بمرارة، ومع أن هناك  
عبارات في ناظرية لنتشهد على رفضه.

ها هو يبدأ يدرك أن الحياة - حيث قد نستطيع سارة  
بسهولة أن تنهض بدور أبو الهول - ليست رمزاً،  
ليست لغزاً يستعصي حله، ليست وسواس وجه فريد،  
ليست التخطي النهائي، عقب المجازفة بضربة نرد  
خاسرة. بيد أن الحياة، رغم الفراغ، وتبيء من  
اللاملاءمة، ونوع من اليأس في قلب المدينة عديم  
الإحساس، هي حياة لا بد من أن نملأها. وأنه يدرك  
الانطلاق من جديد أيضاً، وقد أمسى محصولاً من قبل.  
«المرارة التي ينظر سبرها، والبحر الأجنبي».

(جون فوئز John Fowles، امرأة الملازم الأول لفرنسي)

ثمة مؤلفون بريطانيون عديدون - كريستين بروك - روز، راينر  
هيينسفال، جون برجيه، موريل سبارك، على سبيل المثال - يقومون بتجاربهم  
في ميدان البنية الوظيفية أو انكفاء المرء على ذاته [أي الاستبطانية: Réflexivité]،  
متأثرين، مثل فوئز، بأدب أجنبي، الأندب الفرنسي، في غالب الأحيان. وهناك كثير  
من المقومات، لما بعد الحداثة، لا تنجم عن الرواية الجديدة بل عن النزعة  
العصرية الأيرلندية - من جويس، المنقول على يد فلان أوبريان، ومن بيكيت.

في اليونان، رغم مقاومة نزعة التقاليدية Traditionnalisme الاجتماعية  
والثقافية، وهي أقوى منها في أقطار أوروبية أخرى أوفر تقدماً على طريق ما  
بعد التصنيع (Postindustrialisation)، يتمايز الأدب الميليني الجديد بطابعه،  
على نحو جذري، منذ (١٩٧٠) عن تيار الحداثة المهيمنة سابقاً خلال عقد  
الثلاثينات. لكن، رغم وجود تغيرات مستمرة، يتميز النثر الميليني الجديد، قبل  
كل شيء، بتيار تقاليدي ومتسم بنزعة واقعية بمقدار يكثر أو يقل.

لَبِثَ التطور في البرتغال على منحنى النماذج الفرنسية والإيطالية بمقدار أكثر. فالرواية البرتغالية الحديثة لجأت إلى ما يقارب جميع الأشكال التي أخذ بها هذا الفن، وبمقدار ما يُعيد ابتكارها جزئياً دون أن يهدم، مع ذلك طبيعتها التقليدية. فعدت الرواية نتيجة جماليات شتى. فمن جهة، ثمة جماليات متوارثة من عقدي الخمسينات والستينات (في نزعة واقعية جديدة، نمط برتغالي لهذه الواقعية الاشتراكية، والوجودية في الرواية الجديدة). ومن جهة أخرى، نهضة التقنيات الناجمة عن الرواية التقليدية، على غرار الميل إلى الحكمة وإلى نوع من النزعة الواقعية المبالغة (Hyperréalisme)، وهي تقنيات تتجلى بفضل الإغراء الذي تمارسه أشكال تخيلية تعيد النظر في النظام التقليدي لمنطق التخيل والقصة الخيالية مثل الفانتستك [الغريبة العجيبة] والقصص بالشخص المتكلم «أنا» (يوميات، حوليات، إلخ...). وأيضاً في إسبانيا، نَعِمَ الأدب بتطور إيجابي يمضي إلى المنحنى ذاته مع نهضة مرموقة لابتكار الفني منذ موت فرانكو وعودة الديمقراطية. فعقب تجارب ما بعد الحداثة التي هيمنت عليها فكرة تتخطى الأدب (Métalittéraire) وكانت تكون متصنعة في الأسلوب Cultisme. ولم تعد التجارب هدفاً بذاتها. فحاليًا، تبتكر آثار أدبية تخدم تصنعاتها الأسلوبية مجمل العمل، وبشكل خاص جداً قدرة هذه الآثار على اجتذابها انتباه القارئ. ويهتم النقد، هو أيضاً، بظروف الفن والآداب الجديدة، و«الثقافة المشهد» (١٩٨٨) للأديب إدواردو سوبيرانت مثلٌ موفق على ذلك.

في أقطار أوروبا الشرقية القديمة، كان الوضع، بوجه عام، مختلفاً. أولاً، لأن دور الأدب في الأنظمة الكليانية المستبدّة كان دوراً مختلفاً كل الاختلاف. فعاليًا جداً ما تسببت المعارضة للأدب الرسمي بنبذ للمعنى وللتناسك. فالأدب التقدمي قد شابه الطليعية أو الحداثوية الكلاسيكية أكثر من مشابهته ما بعد الحداثة. وهذا هو الوضع في بولونيا، حيث ظنّت الحداثة مرادفة لـ «بولونيا الشابة». فإن مفهوم ما بعد الحداثة، لا يغطي إذاً المشكلات الأساسية للأدب البولوني في هذه الفترة. والأمر هو على هذا

المنوال في الحركات الأدبية داخل الاتحاد السوفييتي (فأدب يتركب من عدد كبير من آداب قومية مختلفة) مع أن اللفظة قد استُخدمت من أجل تجارب بزيغوف وسوروكين، ولكن مع دلالة تختلف عما في أوروبا الغربية.

إلا أن هناك استثناءات لهذا «التقاعد» ما بين أوروبا في الشرق وأوروبا في الغرب. فالمعارضة حيال الأدب الرسمي بمقدورها أيضاً أن تتخذ أشكالاً ساخرة وذاتية المرجعية، كما في آثار ميلان كونديرا في تشيكوسلوفاكيا. وقد غدا مفهوم كونديرا «لطيشان القائم الذي يتعذر دعمه» على الصعيد العملي، استعارة كلاسيكية لتجربة العالم التي يعيشها الفاعل في منظور وضع لما بعد العصرانية. ولكن من الواضح أن كونديرا ما بعد الحدائق قد تأثر هو أيضاً ببيئته الجديدة، وهي في هذا الشأن فرنسا.

أما الألب الصربي، فشهد تطوراً مبكراً لأدب يرتدي مظهر ما بعد الحدائقية. فزرى، تحت تأثير إيونيسكو، بيكيت، نلبوكوف، بورج أيضاً، بروز تيار «للفكك التحليلي» ومثله هم: دانيلو كيتش، بوريسلاف بيكيت، ميركو كوفاك، ميلوراد يافيك. أما النهم الرومانسي فقد اكتشفه مجدداً الشاعر، الناثر، المسرحي المجري في رومانيا «يانوس سزيكيلي». وما كان قريباً من نتاجه هو مفهوم «النثر الحكائي» لجيل ينعم بالمزيد من الشباب، جيل بيتر إستر هازري في المجر، وجيل الروائي المجري من تشيكوسلوفاكيا: لايوس غريندل، مع مؤلفه «إطلاق رصاصات» (١٩٨١). ويؤدي الأدب البلغاري نزعة مماثلة. ومع أن عقد السبعينات قد تميّز، بصورة خاصة، بالحلول الوسطى الأخلاقية وبمعارضة صامتة، فعقد الثمانينات شهد ولادة أدب يقني المزيد من الثنية فنياً ونقداً للنظام. فثمة مؤلفون على نمط جوردان رانيسكوف، ديميتار كوروتريف، إيفانيلون ريتشيف، فيكتور باسكوف، يكتبون موالين بشكل سافر لئن مناهض للإيمائية (Antimimétique) بيد أنهم يختلفون عن العصريين، فهم يهتمون أيضاً بالتاريخ والسياسة. وبفضلهم يسعا الكلام في هذه الأيام عن «ما بعد النزعة الحديثة» أي تجربة نوعية. فالنزعة الواقعية التقليدية، كما هي النزعة الحديثة الكلاسيكية، تعتبران فيها حركتين انقضى زمانهما.

من الواضح إذًا، منذ (١٩٦٨)، أن العديد من السمات الهامة في الأدب الأوروبي يتيسر فهمها على ضوء فكرة وضع ما بعد عصري في التغيير. ومن جهة أخرى، يظهر العديد من الفوارق على نحو واضح، فهناك في هذه الآداب عدد وافر من المقومات لا يخالها هذا النوع من النقد.

إذًا، قد اخترنا من أجل وصفنا تطور الآداب الأوروبية المعاصرة، بعض نقاط المقارنة التي تبدو لنا ممثلة لمنح عامة لها دلالتها ومغزاها في هذا التطور - وذلك في إطار تطلع ما بعد عصري وخارجه، أي إعادة تفعيل سرد الحوادث (Re-narrativisation) وتكرار الأخذ بتفعيل التخيلات في الأدب النثري وكذلك النزعات المختلفة للأدب الأنثوي، و«التخيل الذاتي»، والتغيرات الطارئة في نوع سير الحياة (الذاتية)، والروابط المعقدة التي يحافظ عليها في المسرح النصّ والسمة المسرحية للعمل [أي تلاؤم العمل الأدبي مع مقتضيات المشاهد المسرحية: Théâtralité] وتواجد الشعر، في نهاية القرن العشرين، وأخيراً، في جمالية المقتطف الأدبي.

## إعادة تفعيل سرد الحوادث، وتجديد تفعيل التخيلات

### تطورات النثر الجوهري

إن الإنتاج الروائي مع الحركات الطليعية والطليعية الجديدة والرواية الجديدة، فقد الاتصال بجمهوره. وخلال العقود الزمنية الأخيرة، بدأ تطور عكسي وهو خاص بالأدب الأوروبي، بل العالمي أيضاً. ولسنا فقط في شأن عودة إلى الأشكال الحكائية المناصرة للواقعية وللتقليدية التي ظلت مستمرة، كما قلنا سابقاً. وقامت أيضاً (بأشكال فنون وثائقية) ببعض الدور في عدد وافر من الآداب الأوروبية خلال عقد السبعينات. بل الأمر يعني تماماً عودة الفن الحكائي، وتجديداً لاستخدام أشكال أولية لإغراء القصة. لكن هذا قد جرى على نحو مواز للحفاظ على عملية توضيح التخيل والتأليف، العملية التي عاد الأفضل فيها إلى الفزعة الحديثة وإلى مذهب الشكلية Formalisme داخل الروايات. فنحن، لذلك، في حضور نمط جديد من الرواية، (نمط يعيد استخدام صفات الشكل الروائي التقليدي)، على سبيل المثال، إمكانية تركيب بنى وإمكانية تفعيل إغرائه غير أن هذا النمط، من جهة أخرى، يتركز على طابعه الخاص كتلاعب لغوي في تمثيله، وينجم عن ذلك عدد وافر من الأشكال الخلاسية التي تمزج، في أن معاً «مذهب الواقعية» والقصة والأسطورة وما هو مرجعي ذاتي. هذه الأشكال التي تسمى، في أن واحد، اللجوء إلى تحديد هوية القارئ الانفعالية، وإلى مدى تفعيله، وهي الأشكال التي تجرؤ على نشر العالم «الواقعي» وعلى تمثيله، وفي أن معاً وبصورة نهائية متعمدة وجلية، هي أشكال تجرؤ على كونها منوطة بحدود طابع بنائها الخاص.

### الروايات والقصص في الأدب الفرنسي:

ليس من المدهش أن تكون هذه النزعات جلية في الأدب الفرنسي ويرتبط ذلك بالسباق الفلسفي كما بالمفترضات المسبقة التاريخية / الأدبية لتجارب عقد

السِّينَات. ويتسم سرد القصة حالياً بتخيل بين (لم يُعد مُنظراً كما كان في عقدي السِّينَات والسبعينيات، مع أن هذا السرد ليس عارياً عن تلاعبات بالأقنعة للكتابات المكررة، والاستشهادات التي تعطيه جانباً ساخراً نوعاً ما) وتتم النصوص بسهولة كبيرة للمطالعة (على نقيض البناءات المعقدة في عقدي السِّينيات والسبعينيات). وإلى جانب هذا، من النادر أن يظلّ التخيل مغلقاً عليه في نظامه المرجعي الخاص، ويُقدّم القصص بذلك، على نحو مواز، بعض «التفكيك التحليلي». فإن روايات رونو كامو (Renaud Camus) مثل: «رواية ملك» (١٩٨٣)، و«رواية غاضبة» (١٩٨٦)، تهدم دون هوانة وبتلاعب التلميحات، القصة الخيالية التي توشك أن تخرجها على المسرح. أما روايات جان إشنو: «خط الطول غرينيتش» (١٩٧٩)، و«شبروكي» (١٩٨٣)، و«بحيرة» (١٩٨٩)، فهي روايات بوليسية حقيقية، لكنها «لا تقوم بفعلها».

دون العودة تماماً إلى الشكل في القرن التاسع عشر، هناك سعي إلى تأليف قصص جديدة بطرق أخرى، غالباً ما تتسم بمزيد من التهكم والسخرية، على سبيل المثال، بفضل «إعادة كتابة»، مختلفة عن الميزلية الساخرة برباطها التلمحي والتلبي بمقدار أوفر بالنص الأصلي. وأعاد ميشيل تورنييه (Michel Tournier) كتابة «روبنسون كروزو» للأديب ديفو (Defo)، وذلك في قصته: «يوم الجمعة أو غموض المحيط الهادئ» (١٩٦٧). وإن روايات جان فيليب توسان، وإيشونوز، تقوم بتفكيك تحليلي «للرواية البوليسية» الشعبية.

يمثل تطور الرواية التاريخية ظاهرة موازية، فهذا الفن يلقى نجاحاً عارماً لدى الجمهور الكبير. فتمّة جان بوران مع «غرفة السيدات» (١٩٧٩)، جان دورموسون «مجد الإمبراطورية» (١٩٧١)، وفرانسواز ساندراناغور: «ممشى الملك» (١٩٨١)، وميشيل تورنييه «غاسيا، ميلكيور، باقاتزار» (١٩٨٠). ومن الممكن أن تعزو الولوج بالرواية التاريخية إلى عدة أسباب. فالروايات الطلائعية Avant-gardistes خلال عقدي السِّينيات والسبعينات قد ابتعدت عن جمهور الشعب بمنحهاها المستعلق والنقدي الذي ظلت توجهه إلى جوهر الفن الروائي بذاته. وفي الحين نفسه، مضى المؤرخون إلى لقائهم الجمهور ناشرين بحوثهم بشكل قصص. وغالبية هذه الأعمال (على سبيل المثال، أعمال جورج دوبوي) قد خلفت تأثيراً قوياً. وقد حدث، على نحو متزامن، ازدياد عدد القصص الوثائقية، ولا سيما حول

مصاعب حياة القرويين، أو مذكرات أعمال جورج إمانويل كلانسييه «توقف راحة في الصيف» (١٩٧٦). وترتبط هذه الواقعة بتطور الرواية التاريخية وبالعودة إلى حكاية القصة، بل أيضاً بالرجوع إلى الفاعل الذي يتجلى في السبر، وترجمات الحياة الذاتية بكل أنواعها.

يقوم التمويه أيضاً بعمله جيداً في هذا المضمار. ولم تعد هناك حاجة إلى البرهنة على نجاح الروايات التاريخية «المزيفة»، فإن «الكائن والعماق» (١٩٨٩) للأديب برنار فكونيه رواية تخرج لقاءً مزيفاً ما بين الجنرال دوغول وسارتر. ولم يعد الأبناء يهتمون الماضي. وانتشرت هيمنة الاستشهاد بالماضي وأقواله المأثورة، كما عدا من الطبيعي الانكفاء إلى الجماليات القديمة (الباروكية، الكلاسيكية).

بالتالي، ظهرت رواية ما بعد الحداثة كسجل من الدلالات، وهي بذاتها منتجة للدلالات. فلم تعد تسعى إلى إنتاج نوع من المعنى أو الوشاية بغياب المعنى، بل تكفي بتمثيل الدلالات وبأحلام اليقظة التي تستطيع إنتاجها. وبرهنت الرواية على إبداع عظيم في التلاعب بالمرجعيات الضمنية (Implicites) وبالتمحيات وبالاستشهادات المحوّرة (Transformées). فإن كتابة الرواية الفرنسية في أيامنا هذه تبدي بذلك دراسة مدهشة - ولعلها أشد إدهاشاً من رسالتها.

لا يجادل مؤلفو روايات ما بعد الحداثة في تقدّم نقاد الرواية الجديدة وإمكاناتهم (باستثناء بعض المحافظين الظافرين لأنهم يحسبون أن ثمة انكفاء إلى النماذج القديمة). في الواقع، إن قصّة ما بعد الحداثة تستخدم تقنيات الرواية الجديدة؛ فالأديب رونو كامو يدين بالكثير إلى روبّ - غرييه وإلى كلود سيمون (Claude Simon) اللذان يستشهد بأعمالهما استشهاد عارف بهما. وتعترف دانييل سائاف، على هذا المنوال، بما تنين إلى ناتالي ساروت. وهكذا، فمن الممكن أن نقرأ، تحت إضاءة أخرى، الرواية الجديدة من خلال هذه الآثار الأدبية - وأن نرى فيها بروز شيء ما من هذه الرواية، شيء سبق لمؤسسيها أن وضعوه فيها. بيد أنه لم يلاحظ أنّ النصوص الأخيرة لكل من روبّ - غرييه (Robe-Grillet) في «المرأة العائنة» (١٩٨٥)، ومن ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) مع «طفولة» (١٩٨٤) نتيج لنا أن نجد من جديد الموضوع الذي تم التفكير في زواله من رواياتهم الأولى.

## القصة الخيالية في سكاتدينافيا:

برزت إلى ضوء عالم الأدب آفاق مماثلة في سكاتدينافيا، وعلى سبيل المثال، برزت سخرية ذاتية تتخطى النصوص (Métatextuelle)، سخرية مُحَرَّرَة، وظهرت باكراً جداً في عالم الرواية للكاتب الدنمركي كلاوس ريغبيرغ. وتشتمل آثاره الهامة لعقدي السبعينات والثمانيات أنواعاً أدبية مختلفة كالمقالات النقدية (Pamphlets)، والمعارضات [أثر فني يحاكي فيه صاحبه أسلوب نتاج سابق Pastiches] والدراسات الأخلاقية، واليوميات الحميمة. وإن هذا الرجوع إلى المسرح الحكائي يتبدى لدى سفيند آجه ماديسن الذي قاطع موقفاً عصرياً منتظماً، بما في ذلك بالنسبة إلى قُرَائِهِ، وذلك مع كتابه «فسق الدعارة والعقاب في غضون ذلك» (١٩٧٦)، وهو رواية مسهبة في مجلدين، تستلهم الأسلوب البوليسي وعلم المستقبل الخيالي على السواء، وذلك لكي يقدم سرداً حكاياً شاعفاً يستبقي القارئ عاكفاً على مطالعته. وتابع ماديسون هذا التطور مع «الإعراب عن سريرة الناس» (١٩٨٩). ويغدو فعل السرد ذاته أحد المواضيع المعالجة بترتيب القصص ترتيباً مبتكراً. فإن ماديسون قد خلق شبكة من الشخصيات تظهر مجدداً (Ré-apparaissants)، شبكة تذهب بنا إلى التفكير في مقال لما بعد الحداثة وإلى المشروع البلازكي (Balzacian) في روايته «التهزية الإنسانية»: (Comédie Humaine).

«هذا يعني أن العالم الذي ظننتني خلقته، قد خلق على يدك» كذا قال ونفسه منقبضة. ووضع رقعة الشطرنج على المقعد؛ وثبت يبدو أنه لم يعد له البتة رغبة في متابعة هذا المشروع الذي، هنيهةً من قبل، جعله نون هوادة ينحو بنظرائه إلى الساعة الدقاقة. وعقب برهة راح يفكر خلالها في هذه الإمكانية، أجاب 'جائناً': أنت مخطئ. فالأفكار تُشبه العالم والأحلام؛ ويثبت وجودهما هنا وجوداً محتملاً، متى نفتح عيوننا ولكنهما لا يتخذان شكلاً وبقااً إلا حين تنسجهما بالكلمات. وإن لم يكونا محكيين، فهما يكفان في الحال عن كونهما موجوتين. ولكن، سبق لنا أن قلنا هذا مرة، كما أظن، في حين قد مضى».

(سفيند آج ماديسن Svend Åge Madsen، الإعراب عن الناس)

إن تأثير التقاليد الكبيرة؛ ومن بينها ما يخص هـ. س. أندرسن، وكارن بليكسن، يشف على نحو جلي في نتاجين مدهشين للأديب بيتر هغ (Peter Heg): «التمثيل في القرن العشرين» (١٩٨٩)، و«حكايات الليل» (١٩٩٠). وقد قام الروائيون النرويجيون: كيارتان فلوغستاد، داغ سولستاد، جان كيارستاد، بدور كبير حتى عقد الثمانينات. وقام سولستاد بمشوار كامل، من نزعة حداثة «عسيرة الفهم» إلى أدب من مذهب واقعي اجتماعي، وحتى واقعية جديدة منبسة مليئة بالخيال، مثل «رواية ١٩٨٧» (١٩٨٧). وقيل عن كيارستاد، ولعله قول مبالغ فيه، أن منحى عمله الفكري جعل المؤلفين النرويجيين الآخرين يشبهون بقرات في طور الرعي! لكن من الثابت أنه مع رواياته الثلاث: «الإنسان المزيف» (١٩٨٤)، «المغامرة الكبيرة» (١٩٨٧)، وفي وقت حديث العهد «الحذ» (١٩٩٠)، قد أنتج آثاراً تحلل تحليلاً نقيحاً إشكالية الفاعل الموضوع لإنسان ما بعد الحداثة فالصيغة الروائية التي تبناها استقت بعض العناصر من الرواية البوليسية، مبتكراً بذلك الترقب المشوق (suspense). فيما بقي يمارس تفكيراً تحليلاً ذاتياً على الصعيد الأدبي. وفي الأدب السويدي، حاول بير أولوف إنكويسٲ P.O. Enquist، في حين مبكر جداً، تجارب أدبية، متلاعباً «بأصالة» النشر.

#### الأداب الهولندية والاضلامانكية والبلجيكية الناطقة باللفة الفرنسية:

ثمة فريق من المؤلفين، ومنهم فرانس كيلندونك، قد تشكل حول المجلة «دي ريفيزور» (أسست عام ١٩٧٤). واتسم نثرهم بتراكم متعدد الأصوات (Polyphonique) وبالنصية البينية. ولدى مؤلفين آخرين، غدت العودة إلى السرد الحكائي عودة مدهشة، مثلاً، في رواية هارفي موليش الذي سرد حكاية حب ما بين امرأتين: «امراتان» (١٩٧٥). أما نتاج مارتنت هارت فهو عزيز الدلالة على تجديد الفن التقليدي للسرد القصصي في «سلم يعقوب» (١٩٨٦). وأطالت الروائية هيلاً هاس أعمالها بعدد من الروايات التاريخية الوثائقية، وبحوليات أضفت عليها صفة الرواية حول أصناف لحياة النسوة وكل ذلك قد اعتمد نصوصاً أرشيفية، وكتب سييس نوتيدوم روايات متسربة من افتتان حيال العدم (Le néant) في «سلوكات شعائرية». وراح ي. بيرنليف يشن معركته على الزمان المخيف في كتابه: «أوهام» (١٩٨٤).

إن اللاتماسك في شخصيات القصة وحالة الخوف [من الغد] هما عنصران نموذجيان لثلاث روايات ما بعد الحداثة: «عطلة أسبوعية أستاذ» (١٩٨٢) للأديب ويليم براكمان، ونجد فيها تلاحباً بالنصية البيئية مع الرواية التقليدية عن الأسرة. وأيضاً في: «الصلوات المسائية التركية» (١٩٧٧) للكاتب لوي فيرون، وهو مؤلف كتب حيث يختلط التخيل والتاريخ، لأن التعبير الإيمائي الصرف لحقيقة الواقع يظل مستحيلاً. وأخيراً «موريتس والواقع» (١٩٨٦)، للمؤلف جيريت كروول - وبمقصد ساخر، كتب الأديب رواية مناقضة (Antiroman) بوليسية على موال روب - غرييه وإيسونوز.

في النثر البلجيكي الهولندي، يتم التشديد على تجديد الرواية التقليدية وتطويرها، وهي التي تلام على أنها لا تجابه المسائل الحقيقية، مسائل يطرحها هذا الفن الذي ينجأ إلى الوهم الواقعي. أما الرواية الفلامانكية ما بعد الحداثة فهي تعطي فئتين: الرواية السيرة الذاتية، ويبرز فيها خط الفصل ما بين الوقائع والتخيل مطموساً، والرواية الفلسفية ذات الاستلهام الموسيقي، مثلما يتصورها كلود فان دو بيرج، هيرمان بورتو كاريرو، باتريسيا دو مارتيلاره، ستيفان هيرمنس. وكتب جميعهم روايات مترابطة [Stratifiés] ملوكة بشتى العناصر الفنية]. وحاول هيرتمانس في: «فضاء» (١٩٨١) أن يقترح شعوراً بالصداء ومُعاصرة (Contemporanéité) العالم، مُدخلاً في الرواية البنية الشكلية لسوناتات (Sonates) الموسيقار غابرييل فورييه. وإن الشخصيات الهامة في مجموعة قصصه «تخوم الصحراء» (١٩٨٩) يعانون معاناة يائسة ومتعجرفة من جراء حياة تعصى على كل عيشة بشرية؛ وأحياناً ما يظنون ثمين من اتساع البرهة اللامحدود. والروايات الصوفية من تأليف كلود فان دو بيرج، مثل: «حفيف الأعشاب الباسقة في قمة الفل» (١٩٨١) قد تم استلهامها عن طريق الألحان المتغيرة في الموسيقى المتكررة الرتبية (Musique repetitive). كما أن الرواية الثانية للأديبة باتريسيا دو مارتيلاره «الرسام بالألوان ونموذجه» (١٩٨٩)، استقت إلهامها أيضاً من التكرار الرتيب لدى الموسيقار غالدبيرغ دو باخ Goldberg de Bach.

في الأدب البلجيكي الفرنكوفوني [الناطق باللغة الفرنسية]، تركز الاهتمام على السيرة الحياتية، وبصورة خاصة على شخصيات أجنبية. وكما يسعنا

ملاحظة هذا، يستخدم ميرتينس، على نحو منتظم، سلسلة من أشخاص يشبه أحدهم الآخر تماماً [فهو ليم Sosie] لكي يوثق الروابط ببلجيكا. وإحدى الروايات النادرة حول تمثيل بلجيكا للاستعمار «بنية العالم» (١٩٨٩). وقد عبأ جان - لويس ليبير «الأنا الآخر» [أي الصديق الموثوق Alter ego] أي أناتول أتلاس، بقصد أن يجعله يحرر روايته المدهشة «ضوء البدر على حياة الشاب المتسامح» (١٩٩٠). وبوسعنا أن نقرأ في هذا المنظور «الفيلق الأسود» (١٩٧٢)، و«أوديب على الطريق» (١٩٩٠) للروائي هنري بوشو، فالروايتان تشيران إلى أن كتب الدراما «جنغيزخان» (١٩٦٠) قد أفلح في بثه نفحة جديدة في إشكاليته الساحرة حول السلطة، عند إنكفائه إلى بعض الشخصيات الغامضة جداً. فإن شخصية إيليس بريسلي تيمن في «شاب جسيم بنين» (١٩٧٨)، وهي رواية أوجين سافيسكايا القصيرة. ويهتم هذا الأديب، في آثاره الأخرى، باللايقين وبالضعيف، وبالغشاوة والقرار، تماماً كما في «مذكرات ملاك غرّ أخرق» (١٩٨٤) للكاتب فرنسيس دانمرك (Francis Dannemark).

وهناك جانب «قصي» آخر مجدداً في التسرب الكلاسيكي القديم للفرانكفونية البلجيكية، صوب الهيمنة الباريسية، وفيما بعد، نحو العالم الألماني - غير الفلامانكي، لأنه يظهر كعدو، بل هو ألماني. وقد وجد هنا ميرتس من جديد غوتفريد بن. وهنا أيضاً وضع تيرري هومون مؤلفه «حافظ الظلال» وهو رواية حول التفكك المعمّم. أمّا «الأخوة الثلاثة» (١٩٨٧) فهو رواية روليه سوين الذي يروي قصة أسرة من منبت نمساوي/ مجري. وليس في الإمكان فصل العمل الموسيقي الكثيف للمؤلف غاستون كومبير عن الرومانسية الألمانية في «سبع آلات من أجل الخلم» (١٩٧٤)، حتى «أنا الموقع أنفاه، شارل الجسور، دوق بورغونيا» (١٩٨٥).

### الأدب النثري في أوروبا الجنوبية:

يتسم النثر الهيليني الجديد، على نحو خاص، بتيار يظل بالأحرى تقليدياً و«بالواقعية». ويعالج، بصورة عامة، أحداثاً وظواهر خاصة قد دمغت بطابعها التطور الاجتماعي / الثقافي اليوناني منذ الحرب العالمية الثانية. وتتميّز التقنية السردية الحكائية بالتراس والتوازن، وتشدّد على أهمية الإشارات المرجعية وأهمية الراوي المطلع على كل شيء (Omniscient): تولى

كازندريس. وهناك تيار آخر يوصي بالانقطاع عن المعايير، لأن الأدب بمقدوره أن يرفض كل شكل لتكوين القوانين. وبذلك يتم الحصول على أسلوب روائي هجين، من حيث العلاقة المزدوجة: التخيل / التاريخ، وهي علاقة تقيم التمايز ما بين نموذجين من الروايات. فمن جهة الرواية، المقالة والوثيقة واليوميات (عن السفر والحياة الحميمة) والمراسلات والمحاكاة الساخرة بالنصوص الأدبية، وبصورة طبيعية، الفنون التاريخية حيث يُشدّد على انصهار الكتابة والنوع الفني، وعلى الخطبة البيئية، [Interdiscursivité] ما يخص الخطاب أو المنطق على صعيد البيئية] للأديب بختين (كما هو الأمر لدى كل من: تاناسيس فالتينوس، ج. أريستينوس، ج. بانو). ومن الجانب الآخر، تفرّد الكتابة، الاستقلالية الذاتية لترتيب «كوني» (المقال المتجاوز للإنسان / Trans-humain / نهاية الأسطورة)، إذا ابتكار «حوادث / نصوص» (جيورجيس جيثيموناس، د. ديميترياديس، أ. دبليغورغي، إ. سوتيروبولو).

أما في البرتغال، فنشهد منذ نهاية عقد الستينات، تنمية نزعة تجريبية مفتونة بمادية النص، متأثرة جداً بالبنوية Structuralisme، لكنّها احتفظت في الحين ذاته، بميل أنصار السورالية إلى الحرية المجازية والخيالية في اللغة. كما فعل نونو براءنا في: «الليل والضحك» (١٩٦٩)؛ وماريا غابرييلا يانسول في: «كتاب الجماعات» (١٩٧٧)، و«قبلة أعطيت فيما بعد» (١٩٩٠)؛ وماريا فيلهودا كوستا في «ماينا مينيس» (١٩٦٩)، و«المنازل الداكنة» (١٩٧٧)، و«لوسيالما» (١٩٨٣). وهيمن على الرواية البرتغالية العصرية موضوعان هامان: الحرب الكولونياتية أو الاستنكارات الشبهمة من قارة إفريقيا، التي تردد إليها أشباح استعمارية، وقد استذكرها الكاتب لوبو أنتون في «ذاكرة حقودة» (١٩٧٩)؛ وخوسيه مانويل مينديس في: «سد سلاحك» (١٩٧٨). وأقدمت الأدبية أولغا غونتايفيس على معالجة موضوع الهجرة التي أفرغت البرتغال من سكانه خلال عقد الستينات وذلك في «غابة بريم» (١٩٧٥). كما وصف الهجرة أيضاً خواؤو دهم يلو في «أناس سعداء بين الدموع» (١٩٨٨)، و«مؤخرة يهوذا» (١٩٧٩).

«هناك، بنتاً أمواتاً، طوال سنة، لا من مَوَات الحرب التي غالباً ما نُخطي جمجمتنا من مضمونها، في قرعة صاعقة، وتُخلف حول

ذات كل منا صحراء تفككت أوصالها من جراء التحسر والتأنين،  
كما تخلف خيطاً من دعر وظلقات نارية. بل بننا أموافاً من سكرة  
الموت، من الاحتضار البطيء والمُعمّم، فهو يعذب ويؤلم. ألا وهو  
احتضار الانتظار والتربُّب طوال أشهر، وتربُّب الأكلام على  
الدرج، وتربُّب برداء المستنقعات، والانتظار، والعودة اللا محمئة  
/ بالمزيد من المقدار كل مرة، والعودة والأسرة والأصنفاء في  
المطار أو على الرصيف، وفتنظار البريد (....)».

(خوأوو دهه يثو Joao de Melo، مؤخرة يهودا!)

إن الواقعية السحرية أو الفانتستكية [الوهمية العجيبة]، التي نجمت عنها  
رواية ما، تاريخية عصرية، هي إحدى المذاهب الأوفر أصالة في القصة الخيالية  
المعاصرة لدى البرتغال. وبمقدورنا أن نربط ثلاثة أسماء بهذه الظاهرة: خوسيه  
ساراماغو الذي كرر بعض الميثولوجيات المنتجة جداً في تاريخ البرتغال، من  
أجل نقلها إلى غير مضارها، وتكرار كتابتها في روايات أصبحت أفضل ما  
يباع من الكتب وأروعها؛ ثم ليديا يورغينه، منذ كتابها الافتتاحي «يوم  
المعجزات» (١٩٨٠)؛ وأخيراً، ماري وده كارفالو الذي صنع لنفسه اسماً بصفته  
كاتب حكايات. وتشهد أيضاً النهوض بقيمة الرواية التقليدية والرواية التاريخية  
ورواية السيرة، وقد فُيظ ذلك بميل ما للجمهور إلى النزعة الواقعية المفرطة  
(Hyperréalisme) لدى أميريكو غويريرو ده سوزا، وباولو كاستيلهو.

هناك، في إيطاليا، إلى جانب روايات كالفينو وإيكو، نزعة عامة توطنت  
أقدامها، وهي نزعة «كلاسيكية». فعقب «هدم» الرواية الذي سبق أن اقترحه  
الطليجون الجدد (Néo-avant-garde) في عقد الستينات، قد غدا السرد الحكائي،  
من جديد، مفضلاً في الرواية التي تتحو إلى اتجاهين هامين: إلى منظور  
أنثروبولوجي [يبحث في منبت البشر وأصولهم] في «قماشة القران» [المقدس]  
(١٩٧٥) للكاتب باولو فولوني؛ ومن إلسا مورانتة: «القصة» (١٩٧٥) - وإلى  
منظور آخر نموذجي استبدالي (Paradigmatique) [أي نموذج أمور تراثية أو  
استبدالية] في «قضية مورو» (١٩٧٨) للمؤلف ليوناردو سكياسكا ولزميله  
جوزيبي نونتيغيا اللذين عكفا على استخدامهما بنية الحكبة البوليسية. وعقب كل  
حسبان، يقوم الأديب السردى الحكائي، بحجة الإتيان على ذكر أوضاع تاريخية

متنوعة، باتهامه عالم أيامنا هذه، وتبدو هذه التنية أنها تفسر نجاح انطلاقة الروايات التاريخية. وسعى في هذا المنحى أوفر المؤلفين شباباً، دانييل جيونيتشه في «ملعب فيبيلونون» (١٩٨٣)، و«الأطلسي الغربي» (١٩٨٥) كما يعلمون حول العلاقة بين حياة / أدب، أما انتونيو تابوكشي فيستخدم التقليد الأدبي كمادة أولية فورية في بحثه عن ذاته وذلك مع: «لعب القفا» (١٩٨١)، و«خط الأفق» (١٩٨٧).

إن الفن السردي القصصي هو الذي يبدو الأعزر إنتاجاً، في أيامنا هذه، وأيضاً الأوفر تجديداً في اسبانيا. ويُشبه تاريخ تطوره كثيراً تاريخ التطور الذي جرى في فرنسا والبرتغال وإيطاليا. فقد تم الانتقال من التجارب الشكلية الجذرية خلال عقد الستينات (Novísimo) حتى الرواية الهمجية في هذه الأيام - خليط من مذهب الواقعية التقليدية ونزعة الحداثة التجريبية - مع التقليد بالصفات الهامة للرواية التقليدية، ولاسيما في علاقتها بالقارئ - على غرار ما فعل ادواردو ميندوزا في نتاجه الأساسي مثل «الحقيقة عن قضية سفولتا» (١٩٧٥)، و«مدينة المعجزات» (١٩٨٥).

أما مانويل فاسكيز مونتالبان فهو أحد الأوائل الذين استخدموا شكل الرواية البولييسية مع «الوشم» (١٩٧٥) حيث يرتد إلى تخيل شكل له المزيد من التقليد ويفكره الجمهور. فرواياته حوليات للتاريخ الإسباني، حوليات تقدم بأسلوب حيكات بوليسية، نجد في مركزها الأوصاف والتفكرات التي يقوم بها البطل حول المجتمع. وفي الحين ذاته، يظل فاسكيز مونتالبان (Vasquez Montalban) أحد أشهر الصحفيين الإسبان. وعلى شاكلته، قد أثرى العنيد من الصحفيين الرواية بمعرفتهم الذهنية الإسبانية (روسا مونيرو التي عالجت العلاقة: رجل / امرأة). واندونيو مونيوز - مولينا قد ابتكر، مثلما فعل روائيون آخرون كثر من قبله، بطلاً منعزلاً. فعالم الذكريات، والمشاعر الحميمة والتفكرات الشخصية غداً بذلك مادة السرد الحكائي بذاتها في كتابه «الشتاء في ليشبونة» (١٩٨٧) و«بيلتينيبروس» (١٩٨٩). ويتسم ازدهار النثر الحكائي، في الأدب الإسباني، برجة عامة، في سياقات جديدة، إلى فنون الأدب ومواضيعه التقليدية. في الرواية البوليسية، مثلاً، بل أيضاً الرواية الشبقية. وظل التاريخ مصدر استلهام، ويتسم بتأثير مؤلفين أجانب مثل ماغريت يورسونار وأومبرتو إيكو.

## بريطانيا العظمى ما بين التقليد والحداثة:

هناك نزعة هامة في القصة الخيالية البريطانية خلال هذه السنوات الخمس والعشرين الأخيرة وهي تمثل نتاج خلط ما بين التقليد والحداثة، وقد قال مارتان أميس أنه يكتب على غرار روبى - غرييه وجان أوستن. بيد أننا نجد في نتاجه وعند البعض من معاصريه (مثل: جوليان بارنس، غراهام سويفت، بيتر أكرويد، إيان بانكس إيان ماك إيوان) علاقات حيوية جديدة. وهي أنى توجهاً إلى مذهب الحداثة التقليدي منها إلى ما بعد نزعة الحداثة الجذرية. وباسم أوثنتهن حررت إيفا فينيس وانجيلا كارتر وغيرهما مقالات جديدة. وقمن بنسف الأعراف والتقاليد. وثمة دواع أخرى في السياق البريطاني تشير إلى أن المؤلفين البريطانيين ينحون إلى مذهب ما بعد الحداثة. ولا تطرأ النزاعات الثقافية واللغوية فقط ما بين بريطانيا العظمى وجيرانها، بل أيضاً، وخاصة، داخل هذا البلد عينه، وما بين الأقليات السكوتلاندية والاييرندية، والغالية، وأقلية المستعمرات القديمة، والهند وجزر الأنتي، وداخل الثقافة الإنكليزية المسيطرة.

إن الهيمنة الاقتصادية المتنامية لجنوب شرق إنكلترا، وهو الجنوب الحضري والمحافظ، قد أتمت شعور الانعزال الثقافي والسياسي لغالبية الأقليات هذه، التي لبثت تطور رؤيا نقدية للسلطة وتعارض أعرافاً شكلية تدافع عنها الثقافة المهيمنة. وبات التجنيز الشكلي لهذه الثقافة نتيجة جلية في سكوتلاندا خلال أعمال الأسداير غري وجيمس كيلمان. وتبدو النزعة الواقعية التقليدية غير كافية للأدبيين سلمان رشدي أو تيموتي مو، لكي تنقل روايتهما للتجارب الكولونيلية البريطانية. فهما يتوسلان بالنزعة الواقعية السحرية أو إلى استراتيجيات مُجددة. وتشير علامات عديدة إلى أن هذه النزعة، علاوة على التقليد والعرف والواقعية، نزعة سوف تستمر خلال السنوات القادمة، وذلك مع منحها إلى نوع يقسم بالمزيد من الراديكالية وما بعد الحداثة.

## ألمانيا والأدب في أوروبا الوسطى والشرقية والبلقانية:

خلال عقد السبعينات في ألمانيا الغربية، سيطر الأدب الوثائقي، وأفداً بصورة خاصة، من «المجموعة ٦١» (ماكس فون در غرون). وقد أشهر

غونتر فالراف (Günter Wallraff) نفسه من جرّاء نهجه الخاص، نهج «الخلود». وعمل على أن يُستخدم بصورة متسترة في مكان ما قاصداً العمل فيه في ظروف الشغل الحقيقية للمستخدمين. ومن ثمّ سجل تجاربه في روايات وثائقية. وإن مجموعته المحرّرة عام (١٩٦٦) مجموعة أقاصيص (نحتاج إليك!) قد نشرت للمرة الأولى سنة (١٩٧٠) في كتاب للجيب وتحت عنوان «تحقيق صناعي». وسجل فيه، تسجيلاً مرموقاً، مساواة الشغل المتسلسل، وتأثيرات التصدي المتواصل للمناخ، ومن بين أمور أخرى، مخاطر حوادث الشغل. وإذ نبث الكاتب معشياً بتجاربه «صحيحة» يوردها بالشخص الأول المتكلم [أنا]، غدت أعماله قريبة جداً من السيرة الذاتية. ويُعدّ مؤلّفه «تحقيق صناعي»، نشر في عام (١٩٧٧)، تحقيقاً آخر حول فترة الشغل داخل الصحيفة الألمانية «بيلد»؛ ثم وصف تحت عنوان «رأس رجل تركي» التجارب التي عاشها - بعد أن جعل الناس يعتقدون أنه مهاجر تركي - عندما اشتغل كمستخدم لدى مؤسسة ماك نونالذر، ومثل كوباي لتجربة عقاقير جديدة، كعامل غير شرعي على ساحة ورشة كبيرة، وكمندوب مؤقت في شركة تيسن. وإن مشروع الأديب فالراف يشير إلى الطريقة التي يمكن أن يُستخدم بها الأديب والمؤلفون استخداماً «يتجاوز مضمار الأدب» translittéraire. ولكن في ختام عقد السبعينات، برزت ذاتية جديدة، ونحا الاهتمام بصورة خاصة إلى أدب يُقيم صلةً باتت قليلة الارتباط بالواقع الحقيقي. وفي نهاية الثمانينات، راح الأدب يتجه، مع بوثو شتراوس، إلى موجة جديدة من تفعيل القصة الخيالية، وذلك على نحو موازٍ لتيارات الرئيسية في بقية أوروبا الغربية.

كان الأديب، في ألمانيا الشرقية، وبصورة طبيعية جداً، في وضع يختلف تماماً الاختلاف. فالعقيدة الرسمية لمذهب «الواقعية الاشتراكية» كانت توصي على الصعيد الشكلي بالواقعية التقليدية لدى الأجيال السابقة، وقد ثبت في هذه النزعة ما هو جوهرى في الأديب. ولكن، انطلاقاً من وضع الأديب قانونياً، أي بصفته «ناطقاً بالرأي» في جدال اجتماعي، ناطقاً بتطالعه الرقابة أيضاً، نشهد ظهور أعمال أدبية تنهض بدور هام في مناقشة هذا البلد الفكرية. وأحد الأمثلة على ذلك، الأديبة كريستا وولف (Christa Wolf) راحت أيضاً

تحاول بعض التجارب مع الشكل التقليدي. لكن، حتى في هذا الإطار، قام بعض المؤلفين مثل غيرتي تينزير (كارن ف، ١٩٧٤) يتكلمون بقناعة وسلطة عن إشكالية الفرد البشري.

في أوروبا الشرقية، كانت عملية التجريب تكتسب المزيد المطرد من المكانة. ويسعنا أن نشعر، في الأدب الكرواتي، بتأثير بورغيس لدى غوران ترييوسان وبافاوو بافيتشي ونوبرافكا أغريسيك، وبشكل تملكهم من جديد القصة الخرافية والتوجه إلى ما وراء النص الأدبي (Métatextuel) توجهاً جديداً وأصيلاً نحو التقليد الأدبي والقومي والدولي. وهذه هي بقية الفنون المجاورة للأدب (Paralittérature) (رواية المغامرات، الرواية البوليسية، الرواية الواعظة) والتي تستقطب انتباه هذا الجيل. وإن تحول هذه الفنون التهمكي والهزلي الساخر قد طرح مسألة الحدود ما بين الأدب الجيد والأدب الفاشل.

أبدى الجيل البلغاري، لما يعد الحرب هو أيضاً، إشارات للعودة إلى سرد القصة. فوضع جوردان رانيسكوف رواية، مُطَّع على كل شيء في مركز تأليف متسلسل للأقاصيص. وطفق فيكتور باسكوف في روايته المدهشة «موشح غنائبي من أجل جورج هونينغ» (١٩٨٨) يؤكد أن الفن وسيلة الخلاص الوحيدة في مجتمع مصاب بمرض نزعة المنحى إلى المادية Matérialisme. وراح كل من تانديوش كونفيتسكي البولوني وأنثراس سيمونفي في المجر، ينحو بالقصة صوب مصادر الماضي القروي والماضي القومي. فهذان الماضيان يختلطان في أغلب الأحيان، كما يحدث هذا الاختلاط لدى المجري إمريه هيرتيسز مع (محروم من المصير، ١٩٧٥)، وبيتر لينغيل؛ ومؤلف (إمليكراتوك كونيف، ١٩٨٦). ولألييب بيتر ناداس رواية من ثلاث حكايات، وهي مذكرات لثلاث فترات مختلفة - الحاضر، الماضي الحديث العهد والقرن الأخير.

في تيار خاص من الأدب السوفييتي، ذابت الرواية في نثر استخدام الجمالية الرسمية بصفتها مادة أساسية لكي تجعل النثر يعاني من «تحرّف مُبَيَّت» (Sorokine). بيد أن شكل الرواية التقليدي هو الذي هيمن على الأدب السوفييتي خلال عقد الثمانين، أكان منشقاً (روايات سولجينستين) أم أبياً رسمياً. واتسمت سنوات السبعينات بنجاح الرواية التاريخية. وقد تجدد هذا النجاح عن طريق

حركة «إعادة البناء» (Perestroika) مع تخصيص جديد للماضي (ريبياكوف). وإزاء هذا التيار، تميّز فاسيلي بيلوف (Vassili Belov) وفكتور استافيف، بتمجيد الحياة القروية الروسية التقليدية والأبوية القديمة، وبالمعارضة للطابع الانحطاطي في الحضارة «الاشتراكية» العصرية. وكان الأيب فيكتور أحد زعماء المنحى الأنبي السيبيري، وهو الألب الذي برز في عقدي الستينات والسبعينات، عقب فترة طويلة من النضج الصامت. وإن أعمال الكتاب السيبيريين، الأصيلة بوجه خاص، قد تُرجمت بوفرة كبيرة في الغرب، وتم الاعتراف بأدبائهم، وبسرعة شديدة، لشخصيات مميزة للنثر الروسي المعاصر. وارتقت مكانة سيبيريا في الألب الروسي إلى مكانة الدور الذي قامت به هذه المنطقة في الثقافة الروسية، فهي الإقليم الواسع الفسيح جداً عند أبواب العاصمة موسكو، والذي يلهم بأدغاله وسهوبه الشاسعة شعور المرء بحرية لا تخوم لها. غير أن هذا الإقليم ظل أرض عذاب يعصى الإعراب عنه، بل أيضاً رمز الغولاغ (Goulag) [نظام الاعتقال في روسيا]، وهي التناقضات التي نجمت عن تطورها المفروض عليها والتي تمزق الأجيال الجديدة. وهناك أيضاً نزعات أخرى قد ثبتت مسيرتها مع نثر وجودي<sup>(١)</sup> (Existenliel) «عصري» بمقدار أوفر (فلاديمير ماكانين)، وتيار موال لتحرر النساء (ليوميل بيتروشييفسكايا)، وآخر ينزع إلى السخرية الهازئة حسب تقليد غوغول (Gogol) كما فعل فلاديمير فونوفيتش، إيوز غليشكوفسكي.

إن فن السرد التشيكي، رغم تفرعه إلى ثلاثة فروع - رسمي، لا شرعي، منفي أو مهاجر - ظل يتابع تجدد المدهش وأنعش جوزيف شكفوريكي تقليد كاريل تشابيك وأثره بمعطيات أنفلو ساكسونية لكي يقدم سلسلة من سيرة ذاتية قوية، ومن روايات وقصص سيكولوجية، سيروية، تكاد تكون بوليسية، وبحجة التغمي بالحياة اليومية، لجأ بوهوميل هرابال Bohumil Hrabal إلى سرد متأن جداً للحكايات كما في «أنا من خدمت ملك إنكلترا» (١٩٧٥)، و«عزلة ذات ضجيج مفرط» (١٩٧٦). أما ميلان كونديرا، فقد سعى إلى طرق جديدة في الرواية الفلسفية المعاصرة. ولبث

(١) يعني مجرد الوجود، لا مذهب الوجودية [المترجم].

الوضع المش مواثياً لإنتاج فنون أدبية موجزة حسب التقليد الكبير لكل من نيرودا، هاشيك، تشابيك فنمة القصة، الأقصوصة، رواية مسلسلة، وقد خصتها بالناية كل من: هربال: كونديرا، شكفوركي، كليما. وعدا لوودفيك فاكزليك معلماً لا يطاله الجدال للروايات المسلسلة التي زودها بينية صغيرة (Microstructure) من الشعر ودلالة المعنى.

لكن الصلة، بوجه دقيق، ما بين تطورات أوروبا الغربية وأوروبا الشرقية، هي التي تبدي كل أهمية الطر حيث يتطور أدب معين من الآداب. وفي سياقات أخرى، غدت وظيفة الألب مختلفة. وإن انهيار الستار الحديدي سوف يعني، دون أي شك، تبادلاً أدبياً على مزيد من الحيوية وعلى «تزامنية» أوفر ما بين النزعات الخاصة بكل من الأقطار الأوروبية.

## الأدب النسائي Féminin

### الأدب النسوي<sup>(١)</sup> Féministe

خلال الفترة هذه وفي كل مكان تقريباً، تطور أدب نسائي نوعي، وهو من حيث تصميمه يشكل مضماراً على حدة. وطوال عقد السبعينات بالذات بدا هذا التطور على أشدّ تميزه. فهناك أدب يكامله قامت نساء بكتابته، وغالباً ما اتخذ كموضوع له تجارب نسوية. وعلى نحو مواز، نشر أدب موالٍ لمذهب التحرر النسائي Féminisme، مناضلٍ ويعارض الأدب (الذكوري) الآخر، وقام هذا الأدب الأنثوي على أساس تصوّر نوعية للكتابة النسائية.

إن نقطة انطلاق هذا الأدب النسائي كانت، في غالبية الأوضاع، استيعاب (Prise de conscience) الجور على المرأة في التوزيع التقليدي لأدوار الرجال والنساء. وعندئذ أصبح هذا الجور، بصورة جدّ طبيعية، الموضوع الرئيسي للنتاج النسائي. فتوخّين بالتالي إعادة تعريف الأدب النسائي انطلاقاً من مجمل هذه المواضيع وحسب. وقد رأى آخرون في الكتابة النسوية نوعية متكيفة جينياً. وعلى نحو إجمالي كان تجديد عالم الأدب النسائي بأنه قضية لم تلق بعد حلها بصورة مرضية. ولعله من العبث أن نرتّب في فرع الأدب النسوي كل نتاج تكتبه إحدى النساء. فقد تعدو نتيجة ذلك تمييزاً عنصرياً لهذا الأدب، فيؤول الأمر تماماً إلى نقيض المقصد الذي أعلنه بيان النسوة الأدبيات. وطُرحت هذه القضية، علاوة على ذلك، في كل مكان دَمّ التجابه فيه حول الهومشة المتعمدة لعنصر بشري يُفترض أنه ضحية الجور والقمهر.

(١) مذهب تحرير النسوة من تسلط الرجال وهذا المصطلح فلسفي / سياسي [المترجم].



أقامت دوريس ليسينغ، وإيفا فيغس، وإماتونان، وكاتبات غيرهن على تمرسهن في الأدب النسائي فجعلن منه أحد المضامير الأوفر حيوية والأغزر إنتاجاً في التطور الراهن للأدب البريطاني.

«نساء حرقار»، كذا قالت (أنا) بلهجة غامضة. ثم أردفت بغضب ثم نعهد لها صديقتها (موتني) مثيلاً له، فاستحقت بذلك نظرة ثانية مفحصة: إنهم لا يزالون يحدّدون تعريفنا - وحتى من هنّ الأوفر تطوراً - حسب تبدّل علاقاتنا بالرجل».

«وهذا غلّ بما يكفي؛ أليس كذلك؟» هكذا أجابت بحدّة موتني؛ ثم تداركت الأمر بسرعة حين شاهدت نظرة (أنا) المندمسة: «في النهاية، من الصعب أن نتحاشى ذلك». وخلال الصمت الوجيز التالي نفاذنا نظرائهما المتبادلة، إذ رأنا أن انفصلاً خلال سنة كاملة بات طويلاً منيداً، وحتى بالنسبة إلى صداقة قديمة على شاكله صداقتهما. وأخيراً، صرحت موتني متتهدة: «حركات! أعرفين يا دُرى في كنت أفكر فينا، هناك؛ وقد خُصتُ إلى النتيجة بأننا امرأتان من عرق جديد تماماً. ولا بد أن يكون هذا الوضع حقيقياً، أليس كذلك؟».

(دوريس ليسينغ Doris Lessing، دفتر الملاحظات الذهبي)

نهض الأدب النسوي الهولندي بدور هام في منحى هيلّا هاس (Hella Haasse). والفلسفة والالتزام الاجتماعي وأسلوب في سرد القصة قلماً يلبث تقليدياً ويمثّل كل هذا ميزات تمهر بوسمها نتاج الأدبية اندرياس بورنييه، الفيلسوفة، الملتزمة بنزعة المذهب النسوي، الأستاذة الجامعية في علم الجريمة؛ وقد أفصحت عن شكّها في قدرة اللغة على وصف حقيقة الواقع وتحليله وتلك في سلسلة من الروايات الفكرية والأفلاطونية الجديدة (Néoplatonicienne)، مثل «الرجل إلى سبتير» (١٩٧٦). وقد برهنت أيضاً على التزام اجتماعي قوي جداً يناهض تسلط الرجل على المرأة

(Machisme)، والنزعة المناوئة للسامية [أي الصهيونية]، والتكنوقراطية، وذلك في مقالات أدبية وأعمال بحثية. لكن، ليس في الإمكان وصفها بمناضلة نسائية بالمعنى الفلسفي السياسي للكلمة على غرار أدبيات اشتراكيات، وكما فعلت أنجا مولنبيلت في ما يتجاوز العار «حكاية شخصية» ١٩٧٦. ونشرت هانيس ماينكيما اسم مذكر منتحل لـ: هانميه ستامبيروس بعض الانتقادات لكتب، وبعض الدراسات النظرية حول الأدب، لكنها معروفة، قبل كل شيء، كمؤلفة روايات وأقاصيص نسائية كتبها بأسلوب إنشائي موال للنزعة الطبيعية (Naturaliste). وكانت ماينكيما المؤسسة المشاركة للمجلة النسائية الأدبية الأولى في البلاد المنخفضة، وهي «كُريز أليس» (١٩٧٨-١٩٨٧). وعلى نحو مستقل عن الألب النسائي، هناك عدد متنام من النسوة الأدبيات المستقلات (كمثل: تيساده نوو، وهيرمينه ده غراف).

إن ثلاثية الكاتبة الوردية هيربيورغ فاسمو «المنزل نو الشرفة الزجاجية العمياء» [دون نوافذ] (١٩٨١)، و«الغرفة الخرساء» (١٩٨٣)، و«سما فاقة الحساسة» (١٩٨٦) قد تبنت شكلاً له المزيد من النزعة الواقعية (Réalisme). وقصة الطفولة هذه تمضي إلى البعيد البعيد في وصف ارتكاب المحارم (Incestes) ووصف الذهان العقلي الذي يستتبعه ارتكاب المحارم. وهناك الروائية الفنلندية المعروفة باسمها المنتحل «روزا ليكسوم»، وقد قدمت وصفاً للأدوية في أسلوب قاس بمقدار بالغ، أسلوب قد يُنسب تقليدياً إلى الكتاب الذكور. وفي الدنمرك، تنتمي روايات جيت تريوسن، وكيرستن توروب إلى الألب النسائي، دون أن تدافع عن وجهات نظر نسائية نضالية. ومن الصحيح أن وجهات النظر هذه قد ازدهرت خلال عقد السبعينات، لكنها رغم أهميتها من حيث «سياسة الجنسين»، احتفظت بمدى أدبي قلماً يبدو أنه قد استمر. وابتكرت كيرستن توروب، في منظور نسائي، قصة مسهية تشبه دراسة للعادات والأعراف وذلك مع «الفرديوس والجحيم» (١٩٨٢).

في أوروبا الوسطى والبلقانية، قلماً يبدو الوضع متجانساً. ففي بعض الأقاليم (سيربيا، مثلاً) تربما عتمت الآفاق النسائية على مساة أوسع عمومية عن الحرية. وفي أماكن أخرى، ولاسيما في الجمهورية الديمقراطية الألمانية،

شكّلت النسوية (Féminisme) طريقة مفصّلة في هذا الحقل. وقد تأرجح مذهب الأدب النسائي ما بين الجانب «السياسي» والجانب الاجتماعي و«الجمالي» في مجال ابتكاره. فالكتابة النسائية، في كروايتا (وخاصة أعمال فيسنا كرميويتك، وإيرينا فرّكليان، وسلافينكا دراكوليك) تتميز بذفحة تضفي الشعر على اللغة، وبزعة تدخل الخيال في مادة السيرة. وفي المقابل، لم تظهر أية حركة أدبية نسوية حقيقية في الأدب المجري، وبقيت الآثار الرئيسية من تأليف أناكيس<sup>١</sup> وكاتالين لاديك التي تعيش في يوغسلافيا.

أما في بولونيا، فكان تحرير المرأة، في البداية، أحد الموضوعات ذات الحظوة في الحداثة (Modernisme) البولونية الكلاسيكية. ولكن، عقب الحرب العالمية الثانية، تضاعفت أهميته من جرّاء الظروف الاجتماعية / السياسية الجديدة. وفي الشعر البولوني، طوّرت أنا شفيرشتينسكا (Anna Świrszczyńska) الحيز العاطفي للمرأة، في ديوان وحيد لها (١٩٧٨)<sup>(\*)</sup>. ووجد الأدب النسوي الروسي تعبيره في آثار ليودميلا بيتروشفسكايا وتاتيانا تولستايا داهس. وفي الأدب التشيكي، ظهرت الإشكالية النسوية السيكلوجية، الحميمة والشهوانية في الشعر، بصورة خاصة، وأيضاً في قصص إيداكريسوفا أو ليركا بروشازكوفا. وتدخلت السياسة في نتاج كل من زدينا ساليقاروفا وإيفا كانتوركوفا وهي مؤلفة «صديقات المنزل الحزين» (١٩٨٤)، أي السجن. وفي بلغاريا، هيمنت على الوضع الأدبي العام بلاغاديميتروفا، الرائدة في النثر «التوليقي» العصري الذي نجده، بشكل خاص، في روايتها «الوجه» (١٩٨١)، وقد مُنح تداولها بعد نشرها ببضعة أيام.

أما في ألمانيا، فإن مفهوم الأدب النسوي بدا على شيء من الإسهاب. وقد ظهرت مجلة «إيما» بمثابة «سلطة تقييمية» نسائية أحادية المنحى. بيد أن أدب النسوة يغطّي أيضاً طيفاً فسيحاً جداً من الحساسيات، عندما يتناول مسألة دور الجنسين. فمن جهة، نجد، مثلاً، كارين سكروك التي من خلال كتابها «انفصال» (١٩٧٨)، قد ناضلت مكافحة حق الإجهاض. ومن الجانب الآخر، كريستا راينغ

(\*) هذا كلام غير دقيق فالمؤلفة مجموعات شعرية كثيرة وقصصية ومسرحيات منها: كلمات زنجية، الريح، إني المرأة. (الناشر).

التي أوضحت في روايتها «إحصاء» أنه لا يوجد، بالنسبة إلى المرأة، سوى ثلاث إمكانيات في عالم حيث يقوم الرجال بإحلال المعايير والقوانين: الكفاح وقبول السجن، عدم الكفاح وتقبل الجنون، وأخيراً الاستسلام للرجال والإصابة بالأمراض. وما بين هذين الموقفين الأخيرين المتباينين، هناك في ألمانيا، عدد وافر من النسوة الأدبيات لهنّ من المدى نطاق أوسع وقد أسهمن بقوة في إنجاز عوالم نسوية نوعية، كما فعلت كريستا فولف وساره كيرش.

يفضل الأديب النسائي اليوناني الجمالية والرهافة. وإن النصوص مع مرجعيتها الذاتية لدى أ. نيلينبورغي، وإ. سوتيرو بولس، إلى جانب شعر م. كيرتزاكي وب. بامبودي، تُشرك القارئ في أفكارها. وإن موطن الخيال في التفرع الثنائي dichotomie (جسد / جنس) على غرار تدفق الصور الهمجية الفوضوي الناجم عن «النفس الداخلية» يبلغ توازناً عجباً مفخماً في عالم يفقد الاستمرار والترابط. ويتم بلوغ توازن الكتابة هذا بتنظيم تسلسلي للجمل وللنص، بتنظيم يتجزأ في مقاطع إيقاعية. فـ«الوضع الرسمي لتحقيق الواقع» يتم اختراقه بهذا الشكل ويعاد اتهامه والنظر فيه.

يرتبط المقال الداعي لتحرر النسوة في البرتغال، وهو المقال الشكلي والمتنوع جداً من حيث مجمل الموضوعات الخاصة، بالبرتغال «الجديد» الذي وُدد عقب ثورة نيسان (١٩٧٤). فهناك ماريا أندينا براغا وماريا فيلهوداكوستا مع كتابها «ماينا مينديس». وداكوستا كانت قد تعاونت مع ماريا إيزابيل برينو وماريا تيريزا هورتا ونشرت في «الآداب البرتغالية الجديدة» (١٩٧٢) حيث «الكاتبات ماريا الثلاث» شجبن الوضع النسائي، ساخرات من الآداب البرتغالية في القرن الثامن عشر. وهو نص تقوم المؤلفة، أي مارينا الكوفورادو، بإنتهاك القادون، وترمز بانغلاقها «انغلاق» جميع النساء. وقد صودر هذا الكتاب وتعرضت الأدبيات للسجن، فأثار ذلك تعبئة لا سابق لها للحركة البرتغالية حول تحرر النسوة.

في إسبانيا، ليست التجديدات الشكلية هي المهيمنة على الأديب النسائي وقد بات رائجاً رواجاً بالغاً. وفي أغلب الأحيان، تناولت مواضيعه الحرية الأخلاقية، ولاسيما لدى الأديبة أنا روسيتي التي وصفت في «تفاهات إيراتو»

(١٩٨٠)، وبشكل خاص، الشهوة النسائية من خلال سلسلة من الأوصاف التنبؤية. ولا بد أيضاً من أن نذكر كتاب «الآلهات البيضاء» الذي يتضمن مختارات من الشعر النسائي الشاب الإسباني (١٩٨٥)، والأمر يعني الشعر الشاب الذي تنظمه بعض النسوة، ولاسيما بلانكا ألدريدو وأماليا إنغليزياس.

تطوّر الأدب المناضل لتحرر النساء في إيطاليا تطوراً موازياً لتأسيس المفكرين الشديد في نهاية عقد الستينات وبداية السبعينات مع (داسيا ماريني، جيوليانا مورانديني، بيانكا ماريا فرايوتا). وحتى بعض النساء الكاتبات اللواتي - منذ بعض الوقت قد ظهرن على الساحة الأدبية مثل (إلسامورانتة، أوتيزه، سانفينا) - شرعن في تبني وجهات نظر نسائية بصورة نوعية وفي وصف العلاقة الأم / الابن مثلاً. ويبدو أن الأدب النسوي الإيطالي، في نهاية هذا القرن، على قيد التحول. فبينما فقدت النسوية شيئاً فشيئاً طابعها السجالي والعدواني، وراحت تسعى لنفسها إلى نقاط معالم دلالية معرفية (Cognitifs)، برزت أدبيات اقترين من نموذج «خنثي»، وفقد هذا النموذج أوضح الميزات للكتابة النسائية، في جملة مواضيعها كما في أسلوب إنشائها. فأوفرهن شباباً - مارتا مورازوني وباولا كابريولو - كتبت حكايات لم تعد رؤاها واهتماماتها التحليلية وكوابيسها تتمايز من بعد على نحو واضح عن ما يمثلها لدى المؤلفين الذكور. وحاولت داسيا ماريني وجوليانا مورانديني أن تبتكرا بنيات جديدة حقيقية على صعيد التاريخ والبيئة الاجتماعية. وفي كل حال، يبدو أن هناك حركة متقاربة لا تزال فيها التجارب التي عاشها الأدب النسوي الأصلي وهي تجارب الأدب بشكل عام.

كانت فرنسا حقلاً لمناقشة ثرية جداً حول الأدب النسائي الذي ترك أثره، ولاسيما نظرياً، في أوروبا بكاملها. فالتمايز ما بين النسوية (Féministe) والأدب النسائي (Féminin) - علاوة، بالطبع، على فئة النساء الأدبيات - تمايز يبدو وثيق الصلة ما بين مواضيعهما. فإن الآداب النسوية [الموالي لفرقة المذهب النسائي] - وقد اقتبس جذوره من آثار سيمون دو بوفوار (١٩٠٨-١٩٨٦): «الجنس الثاني» (١٩٤٩) - تشمل على أعمال تشرع للنساء مواضيع جديدة للمقال. فالمقال السيكولوجي التحليلي قد كررته وتوثبه إيريغاري في كتابها (Speculum) [أي المرأة]. وخلال عقد السبعينات برزت

فكرة كتابة «نكورية» قد اكتسبتها النساء. فأتار كاترين كليمان «الوليدة الفتية» (١٩٧٥) وهيلين سيكسوس تقوم ما بين المواضيع [جملة مواضيع كاتب أو فنان Thématique] النسائية والالتزام بالنزعة النسوية. وراحت هيلين سيكسوس تتساءل في مؤلفها «المجيء إلى الكتابة» (١٩٧٧) حول صلة المرأة بالكتابة. ففي هذه «المسيرة قُدماً»، وهذا الحوار مع «الدغل المتقد»، توخّت الكاتبة أن تتورط فيهما. وهي الكاتبة التي تغلق عليها حكايات الخرافة في مهام منزلية، هذه الحكايات التي ينبذها المجتمع اليهودي / المسيحي.

«لكنّ الحكايات في رأيك، نخبرك بمصير من القيود والنسيان والاختصار وطيشان حياة لا تنطق من بيت الوالدة، إلا لكي تقوم بنورات ثلاث تعيدك ذاهلة إلى منزل الجدة التي سوف تزدردك لقمّة واحدة. وفي نظرك، أينها الفتاة الصغيرة، هناك فخارة الحبيب الصغيرة، وفخارة العسل الصغيرة، والسلة الصغيرة - فالتجربة تبرهن على ذلك - [وكل هذا] حكاية نعدك بهذه الرحلة الغذائية القصيرة. رحلة نعدك بسرعة شديدة إلى سرير «الذئب العجور»، [سرير] جنك الشبهة التهمة، وكان القانون ينوحى أن تُرغم والذئب على التضحية بابنتها لكي تكفر عن جرائمها على أنها تمتعت سابقاً بالأشياء الجميلة من الحياة في ابنتها وسئلتها الصمراء الجميلة. إنها ذرعة فتاة مثلهم.

«لأبناء الكتاب»، هناك السعي والصحراء، والفضاء اللامتناهي، والمحيط، والمتنوع، والسير قداماً. ولبنات منجرة المنزل، الضياع في الغابة. أما هي فقد باتت مخدوعة، ومحبطة، لكنّها لبنت موقّدة بفضوليتها. وبدلاً من المبارزة الغربية الكبيرة مع الكلدان الغامض، والمساءلة الخطرة التي تُطرح على الذئب: ما هي يا دُرى فائدة الجسد؟ فالخرافات صنع لنا أديم الجسد. و«اللوغوس» يفرغ شدقيه الكبيرين، ويزدردنا».

(هيلين سيكسوس Hélène Cixous، المجيء إلى الكتابة)

اهتمت هؤلاء النساء الأدبيات أيضاً بالتحليل السيكولوجي. ومن جهة أخرى، قمن بالنضال في طليعة الانتقاد داخل الأندب. ورأين أن «النص النسوي» أشد إفساداً من النص الذكوري، أو على الأقل، ينطوي على قوة مفسدة تختم النص بسمتها. فالأندب الأنثوي يقنني مواضيع أنثوية صرفة، مثل: الجسد والحبل والإجهاض، دون أن ينتج أبناً مقاتلاً على شاكلة «كلمة امرأة» (١٩٧٤) للأديبة «أنّي لوكثير» وقد اعتُبر هذا الكتاب كياناً، وعلى غرار «رافدة منبج» (١٩٧٤) للكاتبة شاننتال شواف.

وهناك أخيراً، في الأدب الفرنسي، عدد وافر من النسوة الأدبيات ينعمن بالشهرة، وليس من الممكن إلحاق آثارهن، نوعياً، بالجنس الأنثوي. حيث أن نصوص مارغريت دوراس ونصوص مارغريت يورسونار وناتالي ساروت لا تعالج مواضيع نسائية وحسب. وقد مضت بعض النسوة حتى إدانتهن كتاباً مثل «مذكرات هاوريان» بسبب «ليونته الذكورية». ولاحظت نساء غيرها أن الكتابة النسائية متواجدة منذ قرون وأن الأمر لا يعني شيئاً آخر سوى كتابة حيث تدع النساء حساسيتهن تعرب عن مشاعرهن. ومن الصعب أيضاً أن نعتبر نصّي أنّي إيرنو «الساحة» (١٩٨٤)، و«امرأة» (١٩٨٨)، ونصّي دانييل سألوناف: «أبواب جيويو» (١٩٨٠)، و«الوداع» (١٩٨٨)، نصوصاً أنثوية بصورة نوعية. فالإشكاليات التي واجهتها جميع هاتيك النسوة تبدو متجاوزة لحدود حقل الكتابة النسوية المحدود. فنحن، في آخر المطاف، في صدد مشكلة للتعريف فإن صح أن كتابة النساء تنقسم دوماً بميزة أنثوية نوعياً، فإن مجال هذه الكتابة يغدو محددًا. ولكن، في هذا الوضع، لا ينغلق هذا الأندب دون المطالعين من الجنس الآخر.

## القصة الخيالية الذاتية

### النزعة السيرية الجديدة

في كل مكان في أوروبا إلى حدّ ما، ومنذ بضعة أعوام، شهد الأديب انطلاقاً كتابية تشبه فنون ترجمة الحياة الذاتية أو السيرة. لكن يبدو أنه قد حدث تغيير ما. فعدد من الأشكال الخاصة بالإخراج الذاتي auto-mise قد أصبح شعبياً. فلنأخذ في شأن سيرات ذاتية تقليدية «نزوية»، بيد أن الـ «أنا» من نوع السيرة هو قائمٌ بشكل متواتر في مركز المواضيعية (Thématique). ولربّما نستطيع الإشارة إلى هذه الظاهرة – التي تعتمد بنقّة الصلّة ما بين الصحة وتفعيل القصة الخيالية (Fictionnalisation) – بالمصطلح «القصة الخيالية الذاتية» autofiction. وعلى نحو مواز لهذه الظاهرة برزت «نزعة منهج السيرة الجديدة Néo-biographisme» حيث لا يعني الأمر من بعد أوصافاً «محترمة» لأشخاص غدوا موضوع الكتاب. فالأديب يهزأ بالوقائع هزأً سافراً، ومن الغالب جداً، أن تكون هذه الأعمال مع منحها إلى السيرة، في واقع الأمر، أعمالاً لسيرة ذاتية autobiographie في روحها وقصديتها. وإنّ مجرد تطور هذه الفنون، وفي هذه الفترة الحالية بالذات، يرجع إلى مجمل معقد من الأسباب. ولكن، نعلم من الطبيعي تماماً أن نرى فيها علاقةً بالتعديل الشامل لصورة الفاعل الذي يشكل جزءاً من الإنزلاقات، انزلاقاتٍ يطلق عليها البعض اسم «ما بعد الحداثة».

### السيرة الجديدة في ألمانيا:

ظهرت السيرة الجديدة في ألمانيا، عقب هيمنة المضمار الوثائق القوية خلال عقد الستينات وفي مطلع السبعينات بشكلٍ «ذاتية جديدة». ومنذئذ، عاد كل من الفرد وحياة الفرد والوسط البيئي يقوم بدور مركزي. وقام الأديب

فريترز أنغست، في روايته «آذار / مارس» (١٩٧٧)، تحت الاسم المنتحل «فريترز زورن» بوصف سيرورة موته الطويلة، الناجمة عن السرطان، وهو ما يعيده الكاتب بصورة جوهرية، إلى تربيته. وفي رأي أنغست، أدى التألم الشديد والمفرط مع العادات والأعراف التي فرضها المجتمع عليه فرضاً غير مباشر، إلى التسبب بوفاته. وفيما كانت الرواية «آذار»، قبل كل شيء، مثلاً على التفاعل ما بين المعايير / الأعراف الاجتماعية والتاريخ الفردي، حاولت ترجمات حياتية عديدة أن تسعى إلى اكتشاف الزمان التاريخي في كل سيرة فردية. وقد وصف الأديب إنغيبورغ دريفيتز في «كان أسس اليوم» مئة سنة في الحاضر» (١٩٧٨) تاريخ أسرة طوال خمسة أجيال. فهو يبين كيف يُحدّد دوماً تاريخ الترجمة الذاتية الخاصة، الفردية، من قبل الأعراف والعادات الاجتماعية والوضع السياسي العام.

طفقت الكتابة المميزة «للسيرة الجديدة» - وهي ترجمات حياتية تنبكر قصصاً خيالية - تأخذ أيضاً شيئاً من المدى. وهنا يسعنا أن نستذكر رواية «بيتر هارتلينغ» (١٩٧٦)، و«موزارت» (١٩٧٧) للكاتب فولفغانغ هيلنشايمير، وترجمة حياة أوزوالد فون فولكنشتاين من تأليف ديتركوهن، ونستذكر كتابي إليزابيث بليس: «أنا فولكنشتاين» (١٩٧٧) و«كوهلباس» (١٩٧٩).

إن هذه المقومات الوظيفية الذاتية، ومن بينها إضفاء المواضيع على الدوريات الفردية في الماضي الحديث العهد، في ظل المذهب الاشتراكي / القومي، مقومات ظهرت في أن معاً خلال نشأة أدب جمهورية ألمانيا القدرالية، وفي أدب جمهورية ألمانيا الديمقراطية، خلال عقدي السبعينات والثمانينات. وهذا التزامن - مع عوامل أخرى مثل (الهجرة) لعدد من أدباء جمهورية ألمانيا الديمقراطية - يدعو إلى التساؤل إن كان ثمة أبنان ألمانيان أم أدب واحد. فعلى سبيل المثال كتاب «نسيج طفولة» (١٩٧٦) للمؤلفة كريستا وولف (Christa Wolf) يتواجد في مركز تاريخ جديد للأدب المشترك ما بين الألمانيتين. ووصفت كريستا وولف كيف ترعرعت نيئي الصغيرة في ألمانيا الاشتراكية / القومية. رغم أن أسرتها لا تنتمي فعلياً إلى هذا الحزب، فقد تأقلمت مع هذا الوضع السياسي الجديد وانصاعت إلى مقتضيات السلطات كما

كان الصليب المعقوف والسلام الهيتليري. فإنَّ نيلِي لم تَسْتَطِعْ سوى اتِّباع هذا النموذج من الحياة. ويُقَاطَعُ عرض تجرِبَاتِ نيلِي بأفكار الأديبة. فهي تَسْعَى، قبل كل شيء، إلى نقل التاريخ المعاش سابقاً والذي تذكُر به ابنتها. وهذا النوع من الكتابة الذاتية والصحيحة يتباعد جذرياً عن أسلوب كتابة النزعة الواقعية الاشتراكية «الرسمية» في جمهورية ألمانيا الديمقراطية خلال تلك الفترة.

### النثر الفلامانكي الهولندي:

في البلاد المنخفضة كما في بلجيكا الناطقة باللغة الهولندية نهض أدب الترجمة الحياتية بدور هام خلال كل هذه الفترة. ومَثَلَت الرواية للسيرة الذاتية، في النثر الفلامانكي خاصة، نزعة ذات أهمية كبيرة، فارتدت شكل الفنون المختلطة. حيثُ يُمَحَى الخط الفاصل ما بين حقيقة الواقع والقصة الخيالية (Fiction).

ابتكر فالنير فان دن بروك (W.V.Den Broek) عملاً هجيناً يشمل عناصر من الرواية الوثائقية، من الحوالية العائلية، من التاريخ، ومن ترجمة الحياة الذاتية، وهو عمل يتألف تالياً منتظماً. وحاز فان دن بروك نجاحاته الشعبية الأولى مع ثلاثيته «تعليقات نسابي» [اختصاصي في النسابة البشري] (1977)، و«رسالة إلى بودوان» (1980)، و«حصار لاينكن» (1985)، حيث يتفحص الوقائع والحوادث التي كوَّنت أساس تأهيله بصفته إنساناً ومؤلفاً. ووضع تحقيقاته، بالتتالي، على مستوى التاريخ والجغرافيا، ثم على مستوى تحليل النصوص. ويُسَبِّه القسم الأخير جملة مقتطفة بدقة من تلميحات إلى آذار كافكا ودانتييه.

في نتاج فيلي سبيلين، تلبث كتابة المتكلم «أنا» جهداً يسعى إلى مكافحة عبث الوجود، وعبوب الوضع البشري. أما ليو بليزييه فقد أُنجز ثلاثية في سيرة ذاتية تتألف من: «سَعَر الأيام الرِيحة» (1978) [شديدة الرياح]، و«الطرق المسدونة» (1981)، و«بئبة حطة نطة» (1983). وغالباً ما توصف شخصيات روايات بليزييه بحسب صور ضوئية قديمة (من البروليتاريين أو القرويين الأميين من ماضي الزمان، على سبيل المثال). ولهذا

الروائي رواية أخرى هامة وهي: «ليس للمرء أن يُخطئ في ما هو أبيض» (١٩٨٩)، وهذه الرواية مونولوج موسيقي في مئة صفحة، ويعرب عنوانها، في الحين ذاته، عن شعار والدته المتوفية. وتقدم رواية الأديب بول هوست (Pol Hoste) «الحياة الجميلة» (١٩٨٩) وثيقة سيرة ذاتية تُفشي أسراراً، ويعجز فيها البطل الشاب عن تجانب الحديث مع والديه. ويثبت الشقاء هنا متعارضاً، بوجه مفارق، مع مقاطع أحلامية هي آية من الجمال.

أما في البلاد المنخفضة، فقد باشر الأديب أدريان موريين (Adrian Morriën)، خلال عقد الثلاثينات، مهنته كشاعر، ثمّ غدا ناقدًا أدبيًا ومترجمًا. وقد نال عام (١٩٨٨) تكريس شهرته إبان نشر روايته عن سيرته الذاتية: «مزرعة مويّدر غراخت». وليست هذه الرواية سيرة ذاتية بالمعنى المألوف لهذه الكلمة، إلا أنها فسيفساء من مقاطع ليس لها الكثير من التماسك في شتى الأفكار.

نشر مؤلفون شباب آخرون أعمالاً لسير ذاتية، ولاسيما منهم جان سيبتينغ مع روايته «عُشبة السحرة» (١٩٧٥) و«أعزل من السلاح» (١٩٧٨). وقام الأديب أ.ف.ث. فان درهينن مع مؤلفه «الزمان الأردد» (édenté) بنشر أربعة مجلدات سبق أن بدأها عام (١٩٨٣) و«الزمان الأردد» زمن الأجيال الجديدة، وتطورهم من عقد الخمسينات إلى الثمانينات، وزمن فقدان التزامهم المتفان.

### القصة الخيالية الذاتية في سكاتديناهايا:

منحت الكاتبة إيلسا غريس (Elsa Gress) الأفضلية للسيرة الذاتية «الحرّة»، سيرة عصرها وسيرتها هي، وذلك في كتابها: «حرّة وغريبة» (١٩٧١). بيد أنّ الوصف الشخصي في هذه السيرة قد قام، في الأدب الدنمركي، بدور كان له أهمية بالغة. وأحدث الأديب ثوركيّند هَنسن، مع روايته «دعوى هامسون» (١٩٧٨) مداولة عظيمة في ربوع الدنمرك والنرويج في آن معاً، وذلك لأنّه اتهم بتبرئة هامسون من تعاطفه السابق مع النازيين.

أما الأديب هنريك ستانغيروب فقدّم الإسهام الأمثل للسيرة الروائية - وترجم إلى عدد وافر جداً من اللغات - وذلك مع «لاغووا القديسة» (١٩٨١)،

ولا سيما مع «الغايوي» أو «من العسير الموت في مدينة نيبب» (١٩٨٥)، ومع «الأخ يعقوب» (١٩٩٢) فالكاكتب يبدي - بوسيلة قَدْر شخصيات تاريخية ملموسة - مشكلات أساسية مذوّطة، بصورة خاصة، بما هو «خارج الذات» وبما هو «بُدى الذات» بالمعنى العام للتعبير. وأنجز إخراج هذه المشكلات على ضوء التاريخ، وقَدّمها وكأنها راهنة تماماً، لأنها ترسم بشكل ضمني مقارنة مباشرة بمشكلة الوجود (Existential) لدى المؤلف عينه [أي مجرد الوجود].

«إذ كان يترك عكازة على «الصوفه»، اخنفي كيركغارد بنغته، وكانّ إحصاراً قد تلقفه، فيما راح غضب جنوني يستحوذ على موثّر ذاته، فطفق يضحك ويهزأ، ويجعل الفتيات تتضادك معه هازئات، بيد أنّ التقزّر نفاقم داخل حجريته كمثّل بوريه [من البطاطا] يهسر هضمها، وفي هذه الغضون كانت «كات - نو - نورويج» جالسةً، ممسكة بمشطها، أمام مرآة من نمط العهد الإمبراطوري، قد ابتاعها بسعر زهيد، وانبرت تحكي ما قد جرى. وكان «عمو» الصغير، الجالس على طرف المضجع، قد اكفى في البداية بأن يلاحظها فيما ظلت تنتظره وتمدّ إليه ذراعها وهي عارية أو تكاد. ومن ثمّ، راح يغمرها بالقبلات، بقبلات بالأحرى تشبيهة بعضات قرد، ثمّ بات هو عينه عارياً أو يكاد. وعقب أن انتفض، ارتدى ثيابه لكي يوئي الأنبار، وكان هزة أرضية آننت بالاندلاع ولا شيء يثير اهتمام موثّر، بمقدار أكل من ذلك»

(هنريك ستانغيروب Henrik Stangerup، من العسير لموت في مدينة نيبب)

في الفن الأدبي ذاته، أُلّف دوريت فيلومسن روايته عن ماري توسو «مريم» (١٩٨٣). وقام بيير هولتبرغ، بطريقته العنيدة والعميقة، الكثيفة والعنيفة، بكتابته، منذ حين، «عن» طفولة شوبان في مؤلفه «استهلالات» (١٩٨٩). ونشر جان ميّر دال في السويد ثلاثيته كسيرة ذاتية: الطفولة، وعالم آخر، وثنا عشر من

ثلاثة عشر (١٩٨٢-١٩٨٦). وإن السيرة الذاتية السكandinافية، التي قُرئت وترجمت بالأكثر في فترتنا هذه، هي أيضاً سيرة سويدية. وهي سيرة مؤثرة لكنها تقليدية، بمقدار أوفر، سيرة إينجمار برغمن: «القانوس السحري» (١٩٨٧). وقد لجأ أيضاً بيير أولوف إينكيسنت Per Olov Enquist إلى موضوع السيرة في نتاجه المسرحي «ليل السحاقيات» (١٩٧٦) حيث أقدم على ذكر سكرينبرغ. أما في النرويج، فقد كرس كجارتان فلوغستاند للشاعر النرويجي كلايس جيلسن مؤلفه «وصف حياة سحرية» (١٩٨٨).

### تجديد عام لفن السيرة:

تشهد في جنوب أوروبا، تجديداً للفن الأدبي. ففي اليونان، تَمكَّن السيرة الذاتية كطرس [رق مسوح مكتوب ثانية Palimpseste] حيث يترام شتى مستويات الـ «أنا». قصص ثانسيس فالتينوس تم تأليفها بوسيلة جميع أصناف المقالات: من المراسلة «الأصلية» إلى نماذج الاستخدام وإلى الإعلانات والدعوات. وإذ يجتاز «أنا» السيرة الذاتية جميع هذه المواد الأولية، فهو يتدخل ويكتشف الوضع المؤذي لما بعد الحرب بالنظر إلى كل فرد من الناس. ويولج ج. أريستينوس نصوصاً أدبية أخرى في نتاجه الأدبي (رأبته، شكسبير، باوند، ومن بينهم بوج) وهو نتاج يمهده بوسمه البحث عن هوية. أما ج. بدو، في روايته «على لسان ريمينغتون» (١٩٨١) جعل مستويات النص متشابهة. فالمؤلف سعى هنا إلى بناء عالم سنوات (١٩٣٠-١٩٥٠) كما سبق لعمه العزيز أن شاهد ذلك العالم وعاشه. وإن شكل هذه السيرة المنخيلة، النزعة السيرية Biographisme، قد حظي بالمزيد من الاهتمام والرعاية. فوجد الأيب ماريو كلاوديو، مع ثلاثيته «أمانيو، غيلبيرمين، روزا» (١٩٨٤-١٩٨٨)، في هذه السيرة المنخيلة بدرجات متفاوتة، شكلاً من البحث حول هوية البرتغال ذاتها.

تشهد حالياً في إسبانيا تطوراً هائلاً لهذا الفن الأدبي، تطوراً يرتبط دوماً بتجدد الاهتمام بالـ «أنا» الفاعل المتكلم الذي يدمج عصرنا بميزته. وإلى جانب الكتابة / المذكرة لبعض المؤلفين الذين باتوا مكرسين مثل: فرانشيكو أيلالا، أو ميغيل ديليبس، أو خوان غويتيسولو، قد ظهرت نصوص تتعم بالمزيد من التجديد،

خلال هذه السنوات الأخيرة. فثمة مثلاً «العوالم الجديدة» (١٩٨٧) للأديب ميغيل سانتشير - أورتييز، و«القط المحبوس» (١٩٩٠) للأديب أندريس ترابيلينو.

أما الكاتب السويسري ماكس فريش، فقد استخدم في آثاره الأخيرة (مثلاً، مونتوك، ١٩٧٦) تخيلاً ذاتياً يتميز خاصة بالتفكير والتلبس، وله من أوقات السرد الروائي ما هو شديد التعقيد.

نجد أيضاً حركةً لسيرة ذاتية تقريباً، في الأدب البولوني الحديث. على سبيل المثال، لدى تاديوش كونفيتسكي ولدى ييجي أندجيفسكي الذي - في مؤلفه «اللباب» (١٩٧٩) - شابك ما بين مقال منقطع وملتزم على الـ«أنا» وبين عناصر ليوميات حميمة وملاحظات شخصية يديها المؤلف. وثمة أيضاً «يوميات ثورة وارسو» (١٩٧٠) للأديب ميرون يياووشيفسكي، فهي تقدم صيغة لرواية السيرة تستقطب الاهتمام. فالقصة (وقد باتت فائدة الإثارة العاطفية الخاصة بكتابات حوليات الحرب العالمية الثانية) تستكشف المتغيرات اللغوية الأصيلة للجماعات الإنسانية التي تستجرها زوبعة التاريخ الدامية. وإن إجراءً آخر تماماً للقصة الخيالية الذاتية يمهز بطابعه الرواية «بوهيني، نير في ليتوانيا» (١٩٩٠) من تأليف الأديب تاديوش كونفيتسكي الذي اخترع لنفسه سيرة تستغل ماضي أجداد الليتوانيين:

«ها أنذا على عدوة فيلياً، ذاك النهر الذي يزدان بلونه الأخضر الداكن، ويموج بلام زرقاء من غمرات مياهه الواعدة. واجتاز بصعوبة، نوعاً ما، أنواءك العليق في الزروع والأعشاب والتبانات التي نسيت أسماءها حيث إلي ثم أضطر إلى استذكارها. وعرفت بعسر على سيقان [جمع: ساق] التنوع البري وقد تدرع بفوح بشذاه من جراء أشعة الشمس. وكجوزت شجيرات الأوسكين التي تدعى أرطاسية في أماكن غير هذا المكان، وأوتدكت أن الأمس الكشمشات، وقد بانك ثمارها ضحية اليبس والجفاف.

بيد أنني لا أنواني في مسيرتي، فأنا على عجلة من أمري، كيما أنقي ثاية جندي، فهي كحقل، في هذا

اليوم، بعيد ميلادها، في مئوى نيبيل نيس بكتير  
 الانساع، مئوى يدعى، حسب ظني، كورزيسك، فهو  
 مقام نو شرف متواضع حسيب، على بعد بضعة  
 فراسخ Verstes من سكة القطار التي أنجزت  
 إقامتها بعيد ذلك الزمان».

(ناديوش كونفيدسكي Tadeusz Konwiski، دير في ليدوانيا)

لمنحى السيرة الذاتية نفسها دلالة مجازية لدى المجري ديستروتاندوري  
 (من مواليد عام ١٩٣٨)، دلالة حولت كل حياته إلى مخبر أدبي - وهو نوع  
 من «عمل يسير قداماً» - ويتسم بتخييل ذاتي كامل، فثمة قرابة خمسين كتاباً،  
 ومنها الرواية A «الدعوة صالحة بلا انقطاع» (١٩٧٩).

يقوم هذا النوع الأدبي، في إنكلترا كما في ايطاليا، بدور زهيد الأهمية.  
 ولعل الاستثناء الوحيد هو الأنيب مورافيا (Moravia) فقد رسم الخطوط  
 العريضة لسيرته الذاتية عام (١٩٧١)، وذلك في لقاء مع صديقه الكاتب إزو  
 سيسيليانو حول «ألبيروتو مورافيا، حياة روائي وأقواله وأفكاره» وكان  
 لمورافيا، عام (١٩٩٠)، عودة إلى سيرته مع الآن إلكان بمناسبة صدور  
 مؤلفه «حياة مورافيا». إلا أننا لا نستطيع الحديث عن تجدد هام لهذا الأسلوب  
 الأدبي في ايطاليا.

بالمقابل، نلاحظ في فرنسا تطوراً لتخصص الشخصية (أنى إرنو) (Annie  
 Ernaux). ولا تهدف غالبية هذه القصص إلى أي فن محدد في هذا القيل. «فلسنا  
 في صدد سيرة ما، ولا في شأن رواية، بالطبع، ولعلنا نعني شيئاً ما بين الأدب  
 وعلم المجتمع والتاريخ»، كذلك كتبت في إرنو. أما إيف نافار Yves Navarre  
 فقد سعى إلى إضافة ذكر «الرواية» تحت عنوان «التحليل الذاتي» الذي أعطاه  
 لكتابه «سيرة». وبمجمّل القول، ينصدى هذا النتاج للنظرية التقليدية، أي نظرية  
 الفنون الأدبية، فلا يزال في طور إزائه للحدود والذويعات المميزة. أما  
 «القصص الخيالية الذاتية» فهي أوفر عدداً بلا انقطاع. والمصطلح ذاته يظهر  
 هنا مع نصوص سيرج دوبروفسكي (الابن، ١٩٧٧). بيد أن، تواجد القصة  
 الخيالية الذاتية يبقى في واقع الأمر أكثر قنماً كما في: «أستذكر» (١٩٧٨)،

و «ذكرى الطفولة» (١٩٧٥) للكاتب جورج بيريك، و «سجل عائلة» (١٩٧٧) للأديب باتريك مونيانو؛ وذلك، إلى جانب ثلاثية مارغريت يورسنار: «متأهة العالم» (١٩٧٤-١٩٨٨) أو «عيد الآباء» (١٩٨٩) للكاتب فرانسوا نوريسيه. وقد جمعت رواية ميلان كونديرا «الخلود» عدداً وفيراً من الشخصيات «الحقيقية تاريخياً»، من غوتيه إلى هيمينغوي، في قصة خيالية تقترب من «أنا» حقيقي يسرد حوادث القصة. وهكذا، فإتينا نجد ثانية هذا المقال المنقطع الذي يتجاوز تخوم حتى المقال ذاته، والذي بمقدوره، في آن معاً، أن يتفكر بعمق فيبلغ عالم الفرد البشري بجم من الدقة:

«إنما «بيينا» هي التي بدت لي مثيرة للاهتمام أكثر من «غوي» الذي يحسني الخمر بقوة؟، فهي لم تكصرف كما يفعل كلانا، أنت وأنا. ولعنا راقبنا «غوي» مراقبة نسوية، ولكن، فيما التزمنا بصمتٍ نحفظ واحترام. فقولها له، إن كان الآخرون قد أخطوا أصمت عليه (نفوح الكحول من زكاهة نفسك! ترى لماذا تدربت؟ ولماذا تحسني بالهويني؟) فكذا كان أسلوبها لكي تنتزع من «غوي» قسطاً من سريره الحميمية، ولكي تكذب، على هذه التناكلة، في عراك مبادئ معه. وفي العدوانية النطفلية هذه، التي كانت «بيينا» التي، قبل ذلك بثلاثة عشر يوماً، سبق لها أن اتخذ القرار بأنه لن يراها يوماً من بعد. فدون أن ينطق بلفظة، نهض من مكانه، وأخذ قنديلاً، مؤذناً بذلك أن الحديث بلغ الختام، وأنه عازم على مرافقة الزائرة حتى الباب، عبر عتبة الممشى».

(ميلان كونديرا Milan Kundera، الخلود)

## حضور الشعري في ختام

### القرن العشرين

إبان افتتاح مؤتمر «المنظمة العالمية للشعراء» الذي انعقد في فلورنسا عام (١٩٨٦)، صرّح ماريو لوزي (Mario Luzi) بزبدة القول: «لكي يحضر الشعراء هذا اللقاء، عدلوا عن الخشوع الخلاق. ولكن، لا بقصد الاستماع إلى «نبي ملهم» قد وفدوا، فهم عازمون على نقيض ذلك، على القيام بتبادلهم عطاءاتهم الشخصية». وفي واقع الأمر، اتفق المشاركون في هذا المؤتمر على إصدار المختارات تحت عنوان «القضاءات - بحثاً عن علم لبيئة الروح»، الأمر الذي يشهد لحيوية الشعر في هذه الأيام.

كان العالم أندريه ليخنزوفيكز يقول عن الرياضيات إنها تشكل «لعبة الروح المكمّنة». وفي نظر العديد من الشعراء، يعدو الخلق الشعري هو أيضاً تسليّة ظريفة للذكاء الأريب فيبلغ الشعراء في هذه المزاولة، في هذا التنسك، فناً متفوقاً. فترى، هل يصير بلوغهم عملهم هذا أمراً عسيراً؟

إن العديد من شعراء آخرين يتقاسمون حياتنا. وقد سبق أن أُنشد الشعراء اليونانيون للحياة في جميع حالاتها، وللظلمات وللنور. ولا يزال شعراء اليونان مثسبئين بالتقاليد العريقة في القدم. كما أن جاك لاكازيير قد أوقف في مؤلفه «الصيد اليوناني» فصلاً على شتى أشكال اللغة اليونانية وابتهج بالنصر الذي نالته اللغة العامة (Démotique) على «منافسيها» فيما راحت تتمثل فضائل كل من نافسها. «جورج سيفيريس قد ذكر - في خطاب ألقاه بمدينة ستوكهولم بمناسبة حيازته جائزة نوبل - مثلاً موفقاً، كان هوميروس يقول: فأؤوس تو إيلىو: Faos tou iliou لكي يعني «نور الشمس». أما اليونانيون في أيامنا هذه يقولون: فوس تو إيلىو [أي نور الشمس]، ترى

أليست هي دوماً اللغة عينها؟. ففي هذه اللغة القديمة والفتية دون انقطاع، يعيش الشعراء الأكم ويحتفلون بالحياة. وحين يمدح إيتيس جمال المسكونة، يُصبح شعره تشيداً للأمل والحرية من أجل مواطنيه المقهورين.

إن كشفت لنا ربوع اليونان هذا الاستمرار عبر ألف ونيّف من الأعوام، فإنّ أوروبا، خلال هذا القرن، شهدت ولادة أنواع جديدة من الشعر. ففي بعض مناطق الاتحاد السوفييتي، وهبت بعض الشعوب نفسها آداباً بلغة قومية. وقد وجدت أقوام التشفاس في شخص غيناوي أئيغي شاعراً يتحلّى بنعومة مرموقة. وفي مضمار اللغات السلافية، ازدهر شعر مقدوني طوال النصف الثاني من قرننا هذا. وطق سكان اللابون يظهر على الساحة الأدبية. فالمختارات «الشعر السكandinافي الحديث» التي نشرها مارتان أولتود في السويد، عام (١٩٨٢)، تستهلّ بفصل يقدّم لنا شعر بلذ يدعى «كلاذليت - نونات»، أي غروثلاندا، ونجد فيها فصلاً آخر يفتح على «شعر سام»، شعر اللابونيين، أي أهالي لابونيا. وقد دعا الشاعر إيزاك سابا قراءه إلى أن يجدوا ثانية في لغتهم الأم قوة أجدادهم. وتغنّى باولوس أوتسي بتعزيم الكلمة بصفتها كلمة. وسعى أنيلو غواب باحثاً من جديد عن «المعرفة المفقودة»، عن حكم الشامانية [زرعة المذهب الشاماني: Chamaisme].

قال الشاعر الليتواني ماريس كاكوتيه، مدير المجلة الأسبوعية «الأنب والفن» ما يلي: «من ليس له ماضٍ، لا مستقبل له أيضاً». والأديب كنوتس سكويينيكس، بعد أن حكم عليه فيما مضى بالأشغال الشاقة طوال سبع سنوات من جراء مناهضة الاتحاد السوفييتي، قد استطاع أن يتأمل في مكتبته الصفّ المديد من المجلدات الضخمة التي تحمل على غلافاتها الصليب المعقوف، أي ألّ سقاستيكا (Svastika)، وهو الرمز الشمسي الهندي / الأوروبي، وهي غلافات تحوي ألّ «داينا» (Dainas) أي القصائد الشعبية. وتتعلم الليتوانيا، بلذ «المستقعات والمروج» بشعر شعبي يميّز دوماً بالحيوية والإلهامات ذاتها.

أمّا الإيستونيون والفننديون فينحون إلى ملاحظتهم. وقد قال الكاتب إيرجو فاربيو: «إن ملحمنا القومية، (ألّ كاتيفالا)، تزخو بالحيوية [...]»\*، وتركت أثرها بالعديد من الطرق في فن بلدنا وثقافته. وعلى المنوال عينه،

كتبت الأدبية المجرية أغنيس جيرجولي في مجلة «فوكوس» ما يلي: «كل شيء ينبوع والينبوع هو كل شيء».

تشكّل آثار الماضي الأدبية ما يشبه أرضاً تبرز فيها وتثبت الخلائق الجديدة تحت ثقبات الجو، وفي غالب الأحيان، تحت ظل الحظّ العاثر. وأنا أحماتوفا (Anna Akhmatova) - كما أخبرتنا عنها صديقتها ليديا تشكوفسكيا - ظنّت تحمل في حقيبتها اليدوية مخطوطاتها، كلما خرجت من منزلها خوفاً من تفتيش الشرطة. لكنها بقيت تعرف أنها متجدّرة في أشعار الكسندر بوشكين العظيمة، الذي نبث ربحاً من الزمان مُضطّهداً ثم نعم بالظفر.

نظّم الشاعر السويدي لاسّ سودربرغ، في مدينة مالمو، لقاءاتٍ ينتقل خلالها الشعراء من بناء إلى آخر ويلقون قصائدهم في كل حذب وصدوب.

أما الشعر الإسّوني فاتسم، طوال القرنين التاسع عشر والعشرون بحضور ثلاث نساء: ليديا كوادولا، ماري أندر، بيتي ألفر. وخلال القرن العشرين، حتّ الشعرُ باللغة الألمانية اندفاعَ زاهر بالحياة، وقدّ من أربع نسوة «يهوديات» شاعرات: إلس لاسّكر يشولر، نيلي ساشا ومنهن اثنتان قريبتان منا زمنياً بمقدار أكثر، وهما روز أوسلاندر وهيلد دومان. وفي آثارهنّ، أعطت تجربة الأُمّ والموت ظروف الحياة جمالاً على جمّ من الخصوصية. وإن روز أوسلاندر، في ديوانها «الحلم والعيون مفتوحة» قد استخدمت التعبير «القوى الخضراء» (Grüne Krafte). وعلى غرارها، يعيش العديد من الشعراء المعاصرين حاجة الحفاظ على «الأرض» بفضل أقوالهم. وإن رونيّه فيلنر، تلميذ رونيّه شار وعدو محطات توليد الكهرباء النووية، قد كتب في مؤلفه «شعراء فرنسيون من أوروبا» (١٩٩٠): «هل يزال هناك جزيرة عند آل سورغ؟ ومهما أتوا بالسيارات الشاحنة، والجرافات، والرافعات ومطارق التضريب، ومهما حفروا، واجتثوا، وأبعدوا، وزفتوا، وطلّوا الأسمنت بالقطران والبقار: فإن عمل التلج تحت الأرض وفي الصدع الأول هناك باقّة من العشب، فليس من أمل البتّة».

أنشأ أصحاب المكتبات الألمان جائزة أدبية للسلام. ومنحوا هذه الجائزة، عام (١٩٩٠)، لإييب ينطق باللغة السلافية وهو كارل نيديسيوس. وخلال عام (١٩٩١)، وبحث أكيد من نيديسيوس، منحت مدينة فرانكفورت / على نهر

المالين جائزتها، جائزة «غوته»، لامرأة شاعرة لغتها بولونية، وهي فيسوافا شيمبورسكا. وفي أعقاب بعض الحوادث الاجتماعية والسياسية التي جرت عام (١٩٦٨) و(١٩٧٠) - أي تمردات الطلاب في الغرب الأوروبي، والقمع السوفييتي في براغ والإضراب في غدانسك - وُلدت حركة شعرية جديدة في بولونيا. وتوخت هذه الحركة، بوسيلة لغة دقيقة التمحيص، أن تشير إلى إذلال كرامة الإنسان بالقهر اليومي. وقَّمت كارل نينيسوس انطلاقة لهذه الحركة في «سيرة ذاتية شعرية»، ولكن وبوجه خاص إنما فيسوافا شيمبورسكا هي التي - كما قال - ابتدأت بظرف من المزاح شبيه بما هو ميثافيزيقي [ما وراثياتي]، وفي سياق من الاستحواذ الباروكي للعالم، تكشف النقاب عن خطورة وضعنا القاسية، وذلك تحت غلالة خفيفة من صفاء يرتدي مسحةً من الحزن والأسى.

لا جرم أن الشاعر يرفض الاندماج في إطار ثابت وينبذ كل عامل يشل قدرة الإنسان، فيبقى وفيّاً لطريقه الشخصي وفاءً مخلصاً بحيث أن أديباً رومانياً من باريس، يدعى غهيرازيم لوكا، قد كتب في المجلة: «الفرسية تنقياً» كون [الأديب] خارجاً عن القانون / هذا هو السؤال / والطريق الوحيد للبحث المنشود. فإن القوانين التي يضعها المستبدون تقطع أنفاس الشعر والشاعر. بيد أن الشاعر يزدهر في الحياة وفي الكلمة. والشاعر البرتغالي أوجينيوده اندرايه (في وطنه، وهنا يشدد بقوة كبيرة على دراسة لغة الأم) شرح لماذا يحب، في شعره:

«الكلمات التي لها مذاق الأرض، والماء وفواكه  
وهج الصيف» ولماذا يُحبُّ «الألفاظ المذساء كما  
هي الحصى المذساء. كما هو خبز التينيم،  
والكلمات التي تبثُّ رائحة العلف والغبار، رائحة  
الصداق والليمون، ورائحة الشمس وصمغ  
الرائنج». واستطرد بقوله: «لهي أستطيع أن أضع  
حداً لإجابتي بإسدهاد من ميرلوث - بوكي. إنما  
بجسدي أهتم الآخرين. بيد في أضيف على ذلك أن  
أهمية الجسد في أشعاري ناجمة عن الرغبة في  
إضفاء الكرامة على ما سبق، فكان الجسد بالأكثر  
ضحية التسمية أو الإذلال أو الإزدراء أو الإفساد  
للإنسان، وأقله منذ أفلاطون إلى هذه الأيام».

«والشاعر هو أيضاً بصحبتنا، على قارعة الطريق مع فأس من زمانه»، كذلك كتب سان - جون بيرس (١٨٨٧-١٩٧٥) في كتابه «رياح» (١٩٦٤). وعندما تقوم بجولة على جميع الآداب الأوروبية، نلاحظ في النول الكبيرة كما في الأقطار الصغيرة، شيئاً من حضور الشعر حياً. فإن شتى عناصر الخلق الشعري - كالاستحواذ على الموضوع، والتعبير الدرامي عن الوضع الإنساني، وعلم اللغة المُرَهَف - لا تعيب عن أي موضوع يُطرقه الشعر. فمن شبه الجزيرة الأسبانية وحتى جزيرة قبرص والقوقاز، من الكريمية إلى ايسلندا، تُعرب أوروبا عن ذاتها بلغة الشعر. وكما فعل الفارس في سَعْيِهِ ناشداً الـ غرآل (Grael)<sup>(١)</sup>، ينجز الشاعر بالتمام بحثه الساعي إلى كمال الشكل، والسمو الروحي، والتضامن البشري، والمشاركة مع الألوهية. وقد تاق الشاعر الفرنسي جان - كلود رونار (Jean-Claude Renard) إلى «أرض معتدلة النضوج، وشعب معتدل العمق لكي يتلقى الله / لكي يغدو سرير الصاعقة والنهر / فيفتح للروح أن تجد كل شيء!». (أرض القديس، مزمور تباشير عيد الميلاد) [للسيد المسيح]. فيما لا ننسى، في طرق اللغة الإنكليزية، أن كثيراً من اللغات الأوروبية لا تزال تكتب بعيداً جداً عن قارتنا! وإن شاعراً من الشعراء، ف.هـ. أوين (W.H.Auden) (١٩٠٧-١٩٧٣)، في قصيدته الغنائية إلى ترمينوس (Terminus)<sup>(٢)</sup>، قد أدنى الشكر لهذا الإله الوثني لأنه قد منح الناس حدوداً وقواعد الشعر وقواعد اللغة والعروض. لكنه، من هذه التجربة، قد اجترح أيضاً معجزة عيد «العنصرة» [النزول الروح المقدس عقب عيد الفصح] وملكة المفاهم المتبادل عبر اللغة!

### المسرح والتمسرحية<sup>(٣)</sup>:

إن الإغراء - ترى هل هو مشروع؟ - قائم، وهو إغراء وصف المسرح كفن أدبي ذاتي الاستقلال، بعد قطعه جميع الصلات بالأدب. [إن

(١) غرآل (Grael): الكأس التي تناول بها السيد المسيح الخمر (المترجم)

(٢) Terminus: نقطة النهاية (المترجم)

(٣) التمسرحية: Théâtralité حالة تلاؤم عمل أدبي مع مقتضيات المشاهد المسرحية [المترجم عن لاروس].

حررت كتاباً حول المسرح...»، «في كتاب قد أحرره حول المسرح...»، كذلك كتب دانييل ميسنيس: للمسرح والنص شيء لا بد من أن يقوله أحدهما للآخر.

### ليس ثمة مسرح دون تمسرحية Théâtralité:

كما نعلم، كان بارثس (Barthes) يدعو «تمسرحية» كل ما هو ليس النص، في المسرح. فعمل المسرح يكون إذاً مُركباً من جهة من نص، ومن جهة أخرى من تمسرحية. فمن جهة، من محور جوهري، مقطوع من «كان ذلك مكتوباً»، كتابةً كقانون؛ ومن جهة أخرى، من محور محتمل ومختلف دون انقطاع نسبي كجسد الممثلين، فهو محور كشافات الأدوار [بروجيكتورات] حسب شكل المشهد... الخ. ففي جانب، مطلق الكتاب ومطلق الأثر المسرحي؛ وفي الآخر، نسبية الجسد ونسبية الحضور. ويروح المسرح يتأرجح دون كلل من جانب إلى آخر، متردداً إلى الحد الذي يفصلهما. ويدعى هذا الحد خشبة المسرح ومشاهدها، والتأرجح العمل التمثيلي.

مذ زمن بعيد - وربما هنا أكثر من مِيزة - قد بات فن المسرح تحت تأثير «حدوده» متحركاً على نحو خطرٍ للتقارب من أحد الطرفين حتى يغرق فيه. وسوف يتواجد، على الدوام، مسرحٌ ما يحاول أن يخط النص والتمسرحية، مقلصاً أو ساعياً إلى تقليص التمسرحية حتى الصفر، إلا أن هذه الحدود لا تدع مجالاً لبلوغها أبداً، ولا يتيح جانب من جانبيها لنفسه أن ينوب ويضمحل تماماً.

ليس ثمة مسرح دون تمسرحية، رغم التأكيدات التي تغدو أحياناً قاطعة لهؤلاء الذين يزعمون، على نحو دوري، القيام بالرجوع إلى النص وحده (رجوع لا يجعل من ذاته أساساً إلا باعتقاد أيديولوجي بنقاوته المزعومة، وبثوقه المزعوم، وإن لم يكونا نقاوة أو ثوق مقاصد المؤلف، مقاصد يفرضونها مسبقاً) وحتى عندما «يقال» النص بالكاد، فيغدو «تمثيله» قد تمّ أداؤه، ولا يعود القضاء الفارغ سوى «بعض» التصوّر لتصوير المشاهد. مجرد تسليط الضوء الشديد، «بعض» تصوّر للإضاءة؛ مجرد نزعة إلى مذهب حركة التوازنية (Statisme) و«بعض» الحركة؛ وداخلية التمثيل المسرحي، وغياب الشكل، «بعض» الشكل.

على خشبة المسرح، بالنظر إلى مطلق الأثر المكتوب، وحتى الأقل جدًا منه قد بات على الدوام أكثر مما ينبغي، وغالبًا، فإنّ هذه التمسرحية الدنيا - وحتى بالمقدار حيث تعتبر معدمة، لا تخضع لأي «عمل» ولا «تعاد» إلى خشبة المسرح، ولا «تفتح»، ولا «تُشك» فيها - تتبدى على مزيد من الامتلاء، على مزيد من الكثافة، على مزيد من الإدهاش المسرحي.

### النص والتمسرحية:

ليس ثمة مسرح بمعزل عن النص أيضاً. أجل، إننا خارجون من فترة - قد بدأت مع انطونان أرتو، ومن الممكن أن نعيدها إلى المستقبلين Futuristes الإيطاليين، ولعلنا نعيدها أيضاً إلى الباخوسيات (Bacchanales) العريقة القدم<sup>(١)</sup> - حيث بات النصّ في المسرح ينكفي متراجعا، وبالتالي، ثمة هيمنة للتمسرحية. لكن، يبدو أيضاً - باستثناء بعض الشواذات، وأحياناً شواذات رائعة، على سبيل المثال، هذه المشاهد لـ بوب ويلسن، أو مشاهد بينا بوش - أننا كنا على طريق الخروج من هذه السذاجة. حيث أنّ كل شيء، وبشكل دائم في المسرح كما في مضامير أخرى، لا يكون مسموعاً، أخذاً، مفهوماً، إلا من خلال علامات لا ترجع إلا إلى اللغة - وإلا لما كانت من بعد علامات. وبمعزل عن اللغة، ليس لأية علامة من معنى. وليس أيضاً من تمسرحية دون نص، وليس ثمة أيضاً علامة دون لغة؛ وإن المشاهد دون نص ليست في غالب الأحيان سوى إخراجات مسرحية لا يمكن مشاهدتها، بل هي بالأحرى تافهة إن قورنت بإخراج مسرحيات شكسبير أو بيكيت. فإن متعة الصور وحدها في المسرح تتبدى أكثر فأكثر كما هي عليه، أي متعة أمية [لأفراد أميين]، وصنم وحسب.

إن أجمل مغامرات المسرح المعاصر هي إحالة إلى الإصغاء - وعن طريق العين «أيضاً» - مغامرات المعنى، المعاني المحصورة في زردات الحرف، بل هي عرض لأزمة - عن طريق الخليط الغير محتمل، خليط الكتاب والجسد والدم والحبر - بل هي «انفتاح». فالمسرح، عندما لا يبتز نفسه، يُعني النص والتمسرحية.

(١) أعياد لتكريم باخوس وديونيسوس وتصاحبها ولائم دعارة [المترجم].

## الأدب في أوروبا حول عام ٢٠٠٠

ترى ماذا هناك بعد قيار ما بعد الحداثة؟ هكذا كنا نتساءل حين باشرنا هذا الفصل. ولنبدأ أولاً بالنهاية، فنحن لا نؤكد أن مصطلح ما بعد الحداثة سوف يُستخدَمُ بمثابة شعار أو دلالة جديدة مميزة لأدب العقود الزمنية المُقبلة. حيث إنَّ هذه الفكرة ومضمونها مترابطان ارتباطاً مفرطاً بالعصر الذي يبدو على قيد الزوال، كما سبق أن رأينا ذلك.

علاوة على هذا، ثمة أيضاً فنون أدبية وتيارات في فجر نموها وعساها ستتبدى أوفر أهمية من المناحي الأدبية التي عالجاها في هذا الكتاب. وإلى جانب ما سبق، ومع الهدم والتجاوز العادي للحدود ما بين الفنون الأدبية التقليدية، نشهد بروز أشكال هجينة ما بين الأدب والفلسفة، إذ تغدو الفلسفة أدباً، ويُنصَّبُ الأدب نفسه فلسفة.

في فرنسا، ثمة مورييس بلانشو، جان - بول سارتر، كلود ليفي - شتراوس، خلال عقد الستينات وميشيل فوكو، جيل دولوز، جان - فرانسوا ليوتار، جاك ديريدا، ميشيل سير، جان بودريار، في عقدي السبعينات والثمانينات، وقد تجاوزوا تحوُّم الفنون الأدبية الخطابية (Discursifs) التقليدية، واقتربوا من الأدب. وليس من قبيل الصدفة إن لبثت هذه الأسماء تماماً هي المرتبطة بطرق مختلفة بالفكرة التي تخص وضع ما بعد الحداثة. فإن تجاوز هؤلاء المؤلفون الحدود الشكلية في الفنون الأدبية فقد تركوا آثاراً مدوية في كل مكان من الأقطار الأوروبية.

كما يبدي لنا تطور الرواية الإيطالية، أن الأدب قد تجاوز حدود الفنون الأدبية التقليدية «في الاتجاه الآخر». فإن روايتي أومبرتو إيكو (Umberto Eco): «اسم الورد» و«ساعة فوكو الدقاقة»، تطرحان كنتاجها مسائل فلسفية أساسية. وقد استخدم إيتالو كالفينو Italo Calvino، باستمرار، في نصوصه

الأخيرة، ولاسيما في «بالومار» (١٩٨٣)، و«تحت الشمس جاغوار» (١٩٨٦)، ووجهات نظر تنحو إلى الفلسفة في مقال «ذي مسحة معتدلة» تبدو منوّطة بما يدعوه «فكرة هزيلة» (١٩٨٣) (Pensiero debole). وإن مجمل هذه الموضوعات الفلسفية يعني أيضاً الشاعر.

ولابد هنا من أن نذكر أيضاً الدور الخاص تماماً الذي قام به الأديب في البلاد الأوروبية التي خضعت في السابق لأنماط مختلفة من الأنظمة الاستبدادية، حيث عجز الأديب عن التطور بحرية. فالأديب نهض فيها بدور خاص تماماً. ألا وهو دور غرفة صدى يُردد المناقشة حول المجتمع الذي عجز عن التعبير عن آرائه في أماكن أخرى. فعند هذا الأديب - حسب مصطلح الروائي المجري جيورجي كونراد - «مناهضاً للسياسة»، أي أنه توضع على نقيض السيادة الذاتية (étatisée) [جعلت سياسة خاصة بالدولة] وقد اضطر الأديب، سعياً منه إلى هذا الهدف. وفي الامتداد أيضاً لتقليد عريق القدم حول الإمكانيات المفسدة للبيئة في الأعمال الأدبية، أفضى إلى أن يستخدم مروحة نوعية من وسائل العمل المعقدة، بما في ذلك، علم البلاغة، بقصد الإعراب عما يتوخى [الأديب].

في هذه البلاد المذكورة أعلاه، قد انشطر الأديب إلى فئتين: أدب رسمي حاول جزء منه أن يفعل ما يستطيع في إطار الحدود الرسمية، وإلى أدب في المنفى أو المهجر وقد اضطر - في مقابل «حريكته» - إلى الانقطاع عن جمهوره الوطني الأصيل. أما في مضمار الأديب، فإن انهيار الأنظمة الاستبدادية قد أدى إلى مفارقات مدهشة. فنثمة كريستا فولف، الأديبة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية القديمة، وقد قارنت، على نحو ظل على الدوام ناعداً، النظام الاستبدادي بمنزل منحها الخاص بالمدّهب الإنساني Humaniste. لكنّها تسمع الآن من يقدّمها بالسلامة في أعقاب توحيد الألمانيتين، لأنها لم تتصدّ بما يكفي لتقهر النظام السابق وجوره. لم يكن الخيار سهلاً بالنسبة إلى عدد وافر من أدباء هذه البلاد للبقاء حيث تواجدوا، إنهم هؤلاء الذين حاولوا النضال بكتاباتهم في ظروف غالباً ما أمست عسيرة. ويواجهون الملوّمة بخبث، لأنهم لم يعرفوا حينذاك ما يعرفه كل امرئ في هذه الأيام، لوّم غالباً ما يؤوّل إلى التبجّح بصفاء الذهن التاريخي، بعد فوات الأوان.

## هل ثمة أدب أوروبي؟

ترى هل من المعقول أن يسهم اندماج أوروبا الاجتماعي والاقتصادي في تشكيل أدب جديد يتميز بأصالة أوروبية؟ ومهما يكن من أمر، لا بدّ من توضيح عنصرين. بادئ ذي بدء، لا يستطيع أدب أوروبي أن يبرز فجأة، فالأدب الأوروبي ظلّ دوماً قائماً. وإنّ الظاهرة التي نطلق عليها اسم «أدب» قد تطورت في جميع أرجاء أوروبا، وحتى الإسهامات الهامة الوافدة من أماكن أخرى - على سبيل المثال، الإسهامات الواردة من كتاب أمريكا الشمالية منذ بو (Poe) وحتى أوستر (Auster) - لا تزال بطريقة ما، عناصر للحركة هذه.

إنّ تفحصنا تاريخ الأدب الأوروبي، لعلمنا أنّ الأمر دوماً يعني تحركاً حاسماً ما بين التشابه والاختلاف. وهو التشابه الذي نجد في التصوّر الأساسي للوظيفة الجمالية ذاتها، والتي صاغت وطورت تدريجياً مفهوم «الأدب»، وتشابه بعض النزعات التاريخية العامة. بيد أن الأدب، في الحين عينه، بقي مهموراً بميزة تهيح الاختلافات، من نتاج أدبي إلى آخر، ومن حقل إلى سواه، ومن أمة إلى أخرى. وإن كان هناك اندماج قادم، فتبغني الملاحظة بأنّ شيئاً في التاريخ لم يشر حتى الآن إلى أن هذا النوع من الاندماج كان يشتمل على التمثل، على التقيّد بالمنحى. وبوسعنا ملاحظة ذلك في مجتمعات ثنائية اللغة مثل بلجيكا، بل أيضاً في بريطانيا العظمى حيث تزدهر آداب القوميات المستقلة ذاتياً.

سوف يفتح الأدب في بقائه على قيد الوجود في أوروبا الغد - وطوال رده أطول بكثير من خراسه الثقلين عليه. وليس من الأكيد أيضاً أن يحتاج الأدب إلى إعانات خاصة لاستمرار بقائه. بل من الممكن من باب الأمّية دعم الأدب «دعماً مصطنعاً» وأقله في مضمار واحد وهو: الترجمة. وإن توجّب على قراء وشعراء أوروبا الجديدة أن يستطيعوا الاستفانة من تعددية هذا الأدب واتساع مداه، ولا تجانس، فلاشك أن ثمة ضرورة للإسهام اقتصادياً في نشره ما وراء التخوم الأوروبية. وعندئذ، سيبرز قيّار تعددية اللغات Multilinguisme ويتبغني أن يغدو الطابع المميز الخاص بأوروبا. فالأدب أحد أسباب هذا المنحى لتعددية اللغات. وهو أيضاً أحد نتائج هذا المنحى. وهكذا، فإن الأدب الأوروبي يظهر، بوجه شامل، متعدداً بالفوارق والتمايزات فهناك العديد من الآداب، وأدب أوروبي واحد.

## جمالية المقطع<sup>(١)</sup>

«هشم [العمز] مقاطع عديدة، فسكرى أن  
كل مقطع بمقدوره المكوث على حدة».

(شارل بودوير Charles Baudelsire، كآبة باريس)

ليس المقطع والكتابة المقطعية منوطين، على نحوٍ خاص، بعصرٍ من العصور، لكنهما يذعلان بحظوةٍ عظيمةٍ في القرن العشرين. ويحسن بناؤه بالتأكيد أن نميز المقطع الذي يبقى من تاج كامل نجهل جملةً الكاملة والمقطع الذي ينتجه الأنيب متعمداً. وليست الصيغ العرضية للمقاطع ذات دلالةٍ ومغزى بصفتها هذه، إلا في التلقي والقراءة اللذين يقوم بهما مؤلفون يتخذونهما كنماذج لمشاريعهم الخاصة. فقد كتب جورج باتاي (G. Bataille) «ليس هناك كتابٌ جميلٌ إلا حين يزدان، على نحو ماهر، بعدم الاكتراث بالأطلال». غير أن الكتابة المقطعية – التي غالباً ما تختلط بشكل الأمثال الذي يقترح نصوصاً مقتضبة لكنها منجزة بتمامها ومنغلقة على ذاتها – لا تقدر أن تتحرر من هذه القرابة، قرابة الرومانسيين الألمان من سيوران أورونييه شار (René Char). فالأديب الذي يطالب بالتفجر المقطعي غالباً ما يلجأ إلى الـ «فيتز» (Witz) (أي نكتة ظريفة مُنمقة) وإلى صيغة الأمثال. وقد سبق أن أعطى باسكال، في مؤلفه «أفكار»، نموذجاً لهذا المزج ما بين الحكم والمقاطع اللا مُكتملة.

إن القرن العشرين قد أوقف مكانة خاصة لهذه الصيغة الأدبية في مشروعه الجدلي والجدالي للصيغ الكلاسيكية الخاصة بالفكرة والكتابة. ومذذ

---

(١) مقطع من عمل قديم؛ أو مقطع منقطف من عمل مكتوب [المترجم عن لاروس].

بداية هذا القرن، أعطى الأخوان شليغل أثيناوم (مقاطع نقدية) ونوفاليس (Novalis) (عبارات الطلع) الفيار الرومانسي الألماني مقاطعه الأوفر نجاحاً. واكتسب هذا الشكل معها وضعاً ثابتاً جديداً حيث تلاحظ أزمة تصورات النتائج الكلاسيكية. وقد وجد هنا بعض الفلاسفة مثل كيركغارد وشوبنهاور وسيلة للاحتيال على مذهب العقلية الخطية، التي جعل نيتشه منها سلاحاً يناهض به الميتافيزيقا (الماورائيات).

في الشعر، وعقب مطالبة بودلير بتقطيع النص، وذلك في إهداء ديوانه Spleen de Paris «كأية باريس» - «هشم [العمل] إلى مقاطع عديدة، فسترى أن كل مقطع يستطيع أن يمكث مستقلاً». واستهل الشاعر مالأرميه بقصيدته «ضربة نرد» التقطيع بالطباعة، فاستحوذ عليه طلائع الأدباء في القرن العشرين الذين رأوا أن المقطع ينجز عمله أيضاً بشكل ملصقات (Collages)، سواءً أكانت تكعيبية أم ذات نزعة سورريالية...

### المقطع والحدائثة:

تتواجد إذاً الكتابة المقطعية منوطة، إناطة شديدة، بالأساطير الكبيرة، بتصدعات الحدائثة التي - مع تحركها لرسم خطوط العمل الأساسية، ولتفاديها تامةً هذا العمل - تسعى بذلك إلى التعبير المناسب عن كل ما نبذته (من الفنون الأدبية، من كلية العمل، من صيغة ما للمعقولة المقالة...). فإن الكتابة المقالة لا تكف عن كونها موضوع عمل بأشكال متنوعة جداً، وخلال عامل النصف الأول من القرن العشرين؛ فضل بعض الأشكال في هذه الممارسة الجانب غير المنجز تماماً والمفروض على النتائج الأدبي؛ والبعض الآخر يفضل اللقاءات المدهشة التي تتيحها عملية التلصيق أو المنصقة. وثمة أسماء فاليري (دفاقر كما هي عليه)، وكافكا، ورامون غوميز لاسيرنا (غرايغيرياس)، وإيزرا باوند (اغان)، تكفي لذكر مدى هذه الظاهرة.

لا تزال الكتابة المقطعية موضوع مديح قوي لدى بعض الشخصيات الكبرى لما بعد الحرب (جورج باتاي، التجربة الجوانية، ١٩٤٣)، وتدمم بالتفوق في ميدان شعري (رونيه شار، أوراق إيبينوس ١٩٤٥)، «الكلمة في

الأرخييل» (١٩٦٢). وفي رأي العديد من الكتّاب، يشهد المقطع عندئذٍ على إخفاق المقالات المولومة (سيوران، «مختصر تفككي»، ١٩٤٩).

في سنوات عقدي الستينات والسبعينات، نعمت ممارسة المقطع ولاسيما تنظيره [إقامة نظرية له] بأجمل أيامها. وإن موريس بلانشوت (M. Blanchot) - الذي رأى أنّ «الكلمة حيث يتبدى مقتضى ما هي مقطعيّة لا تناقض الجمل الكامل» - لا يكف عن العودة إلى ذلك في نتاجه «الحديث اللانهائي» (١٩٦٩)، و«الخطوة إلى الأبعد» (١٩٧٣)، وحتى «كتابة الكارثة» (١٩٨٠). وقدم رولان بارت (R. Barthes) مؤلفه «رولان بارت بقلم رولان بارت»، بهذا الشكل الذي بات مُفجراً بتعمد. وإن المقطع (في تلقائياته المتكسرة، من حيث القدرة، من العمل المنجز الذي ينبذه رغم ذلك، من جراء غياب تماميته)، يشير إلى هذا النقص الذي ينزع إليه دون أن يقبله، في مشروع يمتّ بصلة إلى «التعطّل عن العمل».

هناك عدة مؤلفين من نزعة المنحى التجريبي الإنكليزية، المتأثرين أحياناً بالـ «مقطع» الذي يعزى للكاتب ويليام بوراف، قد لجؤوا إلى ممارسات شبيهة، كما فعل ألان بورنز الذي تابع عملاً روائياً يتسلط عليه مقتضى التقطيع. وقد بنت إيفا فيغز قصصها في «اعتدال الربيع» (١٩٦٦) وفي «المشوار» (١٩٨٣) على غرار فسيفساءات منكسرة. أما جيل غوردون فقد جزأ قصصاً قصيرة يتأبها الإغشاء (Synopés) (مئة مشهد من حياة متزوج، انتقاء، مشاهد صغيرة عن الحياة الزوجية، ١٩٧٦). وعرض بينيلوب شوفل العديد من المقاطع عن (زخات مطر على حديقة فلك البروج، ١٩٧٢).

جذر الأديب الإسباني سانشيز - أورتيز (Sanchez-Ortiz) التقطيع التجريبي في كتابه «مشروع موندولوجي لثلاثة جنود» (١٩٧٣)، أو مؤلفه «٠» [حرف أو] (١٩٧٥). ونحا أيضاً عمل الأديب تورينته باليسترز المجدد إلى هذا النمط من التجربة في «مقاطع رؤيويّة» (١٩٧٧). ولا بدّ أن نذكر أيضاً داخل «فريق فيينا» القصائد / الإخراجات للشاعر هانس - كارل أرتمان، التي تخلط الملتصقات والألفاظ المستحدثة ومقاطع لهجوية؛ وأن نذكر أيضاً عمل العديد من كتّاب المذهب التجريبي الأوروبيين خلال هذا العقد من

الزمان. ويساعد المجلد على تقديم تمثيل بات مُفجراً للموضوع الذي لا يستطيع من بعد أن يتجمع تحت علامة هوية وحيدة وثابتة فييدي بالتالي تجزؤاً يتعذر جمعه. وإن ترتيب صفحات قصائد أندريه دو بوشيه «مقاطع غنائية» (١٩٧٥)، و«التفكك المنطقي» (١٩٧٩)، هو الترتيب المتوارث من طباعة آثار مالارميه وريفيردي، ويتيح ملاحظة هذا التشتت الذي لا يستطيع أي مقال خطي أن ينهض به.

لا يبدو أن طرح موضوع الحداثة Modernisme وعودة هذا الموضوع في عقد الثمانينات قد خدما بطابعهما البطلان المقبل للمقطع. وفي حين يبدو ختام القرن أنه يدفع بوسمه أقول هذه العدوانية الجمالية، فإن بقاءه على قيد الوجود لا يزال بقاءً جلياً. ولئن أثارَت الجمالية، أحياناً، «انزعاجاً تفتياً حيال المقاطع» (باسكال كينيار، ١٩٨٦) فهي - بسمتها ما بعد الحداثة، وفي ميلها المعنن إلى تأليف مقاطع لا متجانسة، وفي ممارستها للاستشهادات بصورة متعمدة - تتشظ، ثقائياً، الكتابة المقطعية. وتستكشف هذه الكتابة لنفسها تبريرات أخرى: فبدلاً من ظهورها بصفيتها سلاح القطيعة الثقافية، فهي تعدو نموذج كتابة لها من الواقع الحقيقي ما يُدرك في تشتته الذي يمكن تجاوزه، فتدخل، بالعكس، في عمليات تأليف وبناء فذين أربين.

### الصورة والتقسيم:

آثر الشعر البلغاري، طوعاً وخلال عقد الثمانينات، المقطع الأنبي لكي يعرب عن كذا رأي وكذا صورة محددة بدقة. وكذلك هو الأمر في المجر. فإن عمل الأديب جيورجي بيتري قد نحا إلى شعرٍ مقطعي متفق عليه، شعرٍ مُعدّ لإخراجه على مسرح النفس الاجتماعي الذي يعكس صورة عالم أمسي مُنكسراً، صورة مجتمعي جريح، منسلخ عن قِيميهِ وتماسكه. وإن أبيات شعره، وغالباً ما يقوم نظمها حول صورة، تلبث مقتضبة بشدة وتميل إلى التلميح أكثر منها إلى أي إسهاب آخر. وإن هذه الكتابة الملائمة للذند، هذه الكتابة الكثيفة والوجيزة هي ما يتميز به أيضاً أسلوب فنلاندو سويدوا فيلي كيركلوند الذي لا يعرب عن أفكاره إلا بصنوف المقطع الصغير، والقصص القصيرة،

أو الروايات القصيرة أو الحكيم المأثورة (Aphorismes). وهذه المشاريع لا تختلف كثيراً في ممارستها عن المشاريع السابقة لها، بيد أنها تعدل عدولاً متصاعداً عن تبرير استخدام ما هو مقطعي والذي ينتمي منذئذ إلى ترتيب المعاينة الإجمالية (Constat brut)، والاستملاك والنقل الفوريين لواقع يعجز أي مقال عن تنظيمه أو التطع إلى آفاقه.

واقترح هذا العصر بأن الكتابة لا يسعها من بعد أن تلتقط سوى مقتطفات من واقع الحال. فالشاعر البولوني ميرون بياووشيفسكي Miron Biaoszewski، الذي استكشف واستغل منذ عام (١٩٥٥) حثالات أقوال التواصلات اليومية، كان يوسع أن يمثل أحد الرواد السابقين. فقد قوّت آثاره الشعرية والنثرية (حفيف الأوراق، ملصقات، سلاسل، ١٩٧٦) من هذه المادة الهزيلة الصنع، مقدماً نوعاً من الأدب القريب مما تدعوه العلوم التشكيلية «الفن الخام» (l'art brut) وأحياناً تتواجد مجدداً عناصر مشابهة في مسرح فرانز ماريون ومسرح تانديوش كانتور، هذا المسرح الذي يقدم بصورة متكررة المقاطع المرضوضة التي تحتفظ بها ذاكرة جريحة.

في اليونان، كتب ثناسيس فالتيذوس (Thanassis Valtinos) نصوصاً مقتضبة، تختلط بالصمت (ثلاث مسرحيات في فصل واحد، ١٩٧٨). وجمع كتابه «عناصر عقد الستينات» (١٩٨٩) مقاطع من إعلانات صغيرة، مقالات صحفية، رسائل عديدة، وقائع شتى، واضعاً إياها جنباً إلى جنب دون أي تعليق. وحاول الشاعر الإيطالي ماريو لوزي أن يجمع هذه المقتطفات المبعثرة التي يوفرها لنا العالم، وذلك مع أتباعه المبدأ الحيوي الذي يكون أساسها في كتابه «من أجل تسمية مقتطفاتنا» (١٩٨٥). واكتفى الأديب إدواردو سانغوينيتي Edoardo Sanguinetti، على العكس من ذلك، بتدوينه نكثاً منها في مؤلفه «بطاقات بريدية» (١٩٧٨). أما أحد مجلدات «يوميات فظة» للأديب إيفو ميشيل، وهو: «فلاندر، قطر من الأقطار رغم كل شيء» (١٩٨٧)، يوفر لنا صفة مميزة للرواية ذات العناصر المنضدة والمنقطعة أي: ذكرى غامضة من فلاندر، نصوصية بينية، محاولة حول الذاكرة ولاسيما فجوات الذاكرة....

## براعة تاليف المقطع الأريبي.

جهود التأليف، وبصورة رئيسية تأليف «المونتاجات»، حسب مبادئ أحياناً ما تكون متوارثة من الحدائث، جهود تتعم في كل مكان بحظوة جديدة. ففي ألمانيا، هناك «حياة ومغامرات الـ تروبيريتز بياتريس» (١٩٧٤)، أي الرواية الضخمة ومتعددة الأصوات polyphonique للأديب إيرمترود مورغنز، حيث تختلط قرابة مئة من القصص المتنوعة، وتم تأليفها بمثابة عمل مُرقّع (Patchwork) [بعناصر لا متجانسة]، بمقاطع أسطورية، وحوادث معاصرة، وشهادات فكاية متنوّعة.

في أسبانيا، قام خوليان ريّوس (Julian Rios) بإجراء قريب وبصورة معتدلة من الكتاب «لارفا بابل ليلة للقديس حنا» (١٩٨٣)، حيث تختلط شتى اللغات والاستشهادات والملاحظات (وأحياناً تبقى معرضة لملاحظات ثانوية)، وشتى الصور الضوئية، ويسهم كل هذا في مجمل لا متجانس hétéroclite تمّ استلهامه من باودد، كما اعترف بذلك، طوعاً، مؤلف آخر وهو «باودنيوم». تكريم لـ إيزرا باودد» (١٩٨٦). أما في هولندا، ففي رأي جيريت كرول Gerrit Krool، يكاد الأبيض ما بين المقاطع أن يكون أوفر أهمية من المقاطع عينها، فعلى القارئ أن يخلق لنفسه روايته الخاصة.

لعلّ حالة النتاج الأدبي في سيربيا هي الأوفر إسداءً للمثل الملائم، فهي تقدّم، في آن معاً، الجوانب الصغيرة المتعددة للتجربة المقطعية. وإن الأديب بوراكوستيك قد استعاد، في الطليعة الأدبية الرائدة تقنية التصيق في روايته «دور أسرتي في الثورة العالمية» (١٩٦٩). أما الكاتب ميركو كوفاك، في كتابه «سيرة مالفينا تردكوفيك» (١٩٧٩)، فقد اقترب من التجميع للمحاضر، وتقارير معانيات طيبة وشهادات ورسالات أخرى. وفي السنة السابقة أخذت روايته المقطعية «باب الأحشاء» (١٩٧٨) تخلط القصة المتقطعة للتذكك العائلي - قصة يسردها في آن معاً سارد تجمع شخصيته الطفولة والبلوغ من العمر، وحوالي من الحوليين - بتعليقات تتخطى النصوص حول عملية خلق الرواية. ويروي مؤلف ميلوردا بافيك في «معجم خازار» (١٩٨٤) التاريخ المدهش لحضارة قد انقرضت، وقصة ارتداده الغامض إلى إحدى الديانات الثلاث الموحدة -

اليهودية، المسيحية، الإسلامية - وقد أورد هذه القصة بشكل ثلاثة قواميس مُتجانبة. فباتت المقاطع جملة من الملاحظات والمقالات يظل فيها المُطالع حراً في تنظيم مشاوره الخاص. وفيما لبث يسترسل في عملية غامضة حيث ستعارض رفض كل حظية تقليدية والحرص على تنظيم مستتر، يستمر في نفس الحين محايداً (فهو نظام أبجدي) ومركباً (الثلاثية، الأصداء، والإعادات الداخلية)، فإن هذا النص يطوّر بعداً هزلياً ساخراً قلما كانت تعرفه الكتابة المقطعة التي بقيت حتى ذلك الحين كتابة رزينة. وإن مبدأ التنظيم ذاته المستوحى من المعجم يتواجد في مكان آخر، ولكن، مشفوعاً بمقاصد مختلفة. ونشرت في فرنسا مقالات أدبية «مقاطع لمقال غرامي» (١٩٧٧) للأديب رولان بارت، و«دنمرك القصائد» و«أبجدية» (١٩٨١) للأديب أنغر كريستانسن.

إذا، لا يستقصي اختيار الكتابة المقطعية تأليف العمل الأدبي داخلياً، مهما كان هذا التأليف. وإن عدل هذا التأليف الداخلي عن البساطة المُقتضبة linéarité فقد غدا إخراجاً أو قاموساً. واستمرت التصيقات تسحر أبناء العديد من الأقطار الأوروبية: كلاوس ريغبيرغ الدنمركي، وبيتر لاوغسن وشعره «الثقائي»، رودولفو فيلكوك - وقد وُلد في بُونوسيرس من والد إنكليزي ومن أم إيطالية - الذي يخط، على نحو مماثل، في آثاره الإيطالية: نوحات، وسكينشات، ومنصقات قصصية مستلهمة من كافكا وسويفت.

في مجموعات الفلامانكي ستيغان هيرتمانس: «تلج من الملح» (١٩٨٧) و«أحزان» (١٩٨٨)، يبدو وصف العالم الداخلي مجزأً بتلميحات إلى الميراث الثقافي والأساطيري. وهذه التجزئة للقصيدة بالاستشهادات هي أيضاً مميزة لنتاج الأديب ديرك فان باستيلانير. وفي مضمار السيرة الذاتية، نعم المقطع ببعض النجاح، مثلاً مع ثلاثية الكلب لِيوبُلِيسييه (١٩٧٨-١٩٨٣) حيث يفسح المجال لأسلوب الكولاج Collages<sup>(١)</sup>، ويجمع من بعض الرسائل، وأجزاء صغيرة من يوميات خاصة بالحياة الحميمة، ومقطوعات تاريخية أو سينمائية. وأحياناً ما يلبث التأليف على مزيد من الاحساسات السريعة والمتنوعة (Kaléidoscopique)،

(١) الكولاج Collages: رسوم تجريدية مؤلفة من قصاصات ملصقة ومأخوذة من الصحف (المذهل المترجم)

كما هو الأمر في الرواية الهولندية «فانسان، أوسرُ جسد أبيه» (١٩٨١) للأبيب رودي كوسبروك الذي يخلط نصوصاً شتى ويبدل مواقعها.

ويقرب ابتكار مثل هذه المؤلفات، في بعض الآثار الأدبية، من المهارة الفذة. ففي إيطاليا، قدّم جيورجيو مانغيتلي في روايته «وحدة المئة» (١٩٧٩) «مئة من روايات لأجيال» [رواية نهر: تروي سيرة عائلية بأجيالها - Roman fleuve] التي لا يرى فيها «القارئ المتسرع إلا نصوصاً تتشكل من أمور بسيطة نادرة وهزيلة الكيان». وبذمّونج مختلف نوعاً ما، نشر الدنمركي بيرهو لتبيرغ «راحة الموتى» (١٩٨٥)، وهو مؤلف يخلط (٥٣٧) من القصص الصغيرة، تم اقتطافها من موندولوجات داخلية لأشخاص مجهولين، ويتبدى تعزّالهم بتقابل المقاطع. ويميّز عمل هذا التأليف المقطعي الفترة المعاصرة التي تؤكد بذلك على مهارة الابتكار الفني وقوّته، دون الموافقة على الجماليات التي أسهمت الحداثة في المشاققة حولها. وذلك لأن اختيار المقطع يتيح أيضاً الاستمداد من الآثار الأدبية السابقة ما يبدو مناسباً، دون الانتماء قسراً إلى المبادئ التي حفزتها.

يشير إذاً فتصار ممارسات الاستشهادات والمزليات الساخرة إلى مرحلة جديدة في إدارة الشؤون الأدبية للمقطع الأدبي. فقد غدا هذا المقطع مبرراً، في الحين ذاته، بصفته مستمداً من شكل فني أو عوداً إليه ولا يُدقّد منه سوى وجه معين، وبصفته عرضاً لأمر واقع مُجزأ ومتعدد بصورة نهائية. وإن الكتابة ما بعد العصرية، في رفضها - وجدالها حول - كل تصور تركيبى لما هو مختلف، كتابة لا تستطيع أن تقدم لأيتام الأيديولوجيات المنهارة إلا المهارة الأريية التي باتت دون أوهام خلال هذه التركيبات المقطّعة المدهشة. فإن المقطع، أكان على شك أو خيبة أمل، أكان ناقداً متلاعباً، فهو يشكّل أحد الموارد الأساسية لأدب نهاية هذا القرن. وإن كف، في جزء كبير منه، عن كونه أداة القطيعة التي تُلوّح بها الحداثة الفقيده، فهو يظلّ الذرة الوحيدة لواقع الحال أو لمقال الذين لا تزال الكتابة ممكنة لديهم، انطلاقاً منهما.

## شخصيات معاصرة

فيزما بياشيفيكا (ولدت عام ١٩٣١):

خلال سنوات الاحتلال السوفييتي، لبثت فيزما بياشيفيكا - بصحبة شعراء آخرين مثل أوبارز فاسييفيس، إيمانيس زيدونيس، كنوتس سكويبيكس، إيجيس بلاوديس - تُعدُّ ما بين الليتوانيين من الأبناء الأوسع شهرة. ولدت فيزما من أبوين عاملين، وأنهت دروسها الأدبية في معهد غوركي بمدينة موسكو، عام (١٩٦١). وكانت من بين تلك الفئة للكُتاب السوفييت الذين يَعْرِفون، بخبرتهم الشخصية جميع دوائر التجسس والرقابة والاستطاقات... إلخ.

نشرت فيزما بياشيفيكا العديد من الدواوين الشعرية، ومنها: «خلال كل الشتاء»، في هذه السنة، فصل الخريف» (١٩٥٥)، و«البحر يحترق» (١٩٦٦)، و«الفصل القارص» (١٩٨٧)، ودوائها المخصص للشباب: «برد شجرة الطير» (١٩٨٨). ومن بين آثارها النثرية، نذكر هنا «حكايات كيكوراعس» (١٩٦٥)، «النكبة في المنزل» (١٩٧٩). وقد ألقت أيضاً سيناريوهات وترجمت كتباً إنكليزية وروسية وأوكرانية.

كانت فيزما الكاتبة الليتوانية الأولى في قلة أكثراتها بمقتضيات «نزعة الواقعية الاشتراكية»، وقلما حاولت أن تصف حقيقة الواقع في جميع تعقيد متناقضاته. وحيث أن مقاربتها لم تدخل القالب الإجماري للأيديولوجيا الأدبية الرسمية، الذي يمدح الحقد وروح الانتقام والمنحى المثير للأهواء فقد اعتبرت «هرطقة». وتجلت قدرة على انقطاعها عن هذه الأيديولوجية، مبينة أن الإنسان، المتحلّي بجميع خصوصياته العاطفية والفكرية، يحتل مكانة زهيدة الأهمية نسبياً في ديناميكا الحياة العالمية. وأفلحت في جمعها الحياة والحيوية مع مشاعر السلام والصمت فأثارت بنهجها هذا تأثيراً مأسوياً.

وعلى هذا المنوال، أُحييت من جديد التقليد الأدبي الليتواني. وبممارستها، في الحين ذاته، مذهباً واقعياً يُعزّزُ المنحى الكلاسيكي - أفكار طبيعية، بسيطة، واضحة - فقد جمعت كل هذه المركبات في مجمل خاص، يتميز أيضاً باستلهاام الهزء الساخر، والمفارقة، والشغف.

إن الحيزَ الشعري حيث قامت فيزما بيشيفيكا بعملها حيزاً تلاعب بالطبقات - جبال / أودية، صمت / صرخات، عطش / إرواء العطش؛ طبقات تستطيع عدد المقتضى، أن تتحول إلى مواضيع ثلاثية - سماء / أرض / مستنقع - عطش / إرواء / تجفف. وما يرمز إلى التناغم الحيزي هو: القلب، الأزهار، الصليب. ولكي تستكشف الكاتبة الوعي الدفين [ما تحت الوعي: Subcoscient] لجأت إلى لغة سورالية.

وخلال الاحتلال السوفييتي، كانت فيزما الأدبية الأولى في شجاعتها على إعلانها أن الفن يتيح لأية أمة أن تعي ذاتها. وقد رأت أن الطريق الذي يفضي إلى الحرية يمر بتيار المنحى اللاتقليدي Non-Conformisme، وبالاستقامة la droiture واستخدام لغة ثرية بالرموز والتناظرات والصور. ولحتل الصنيب مركز مخيلتها، ولكن ليس ثمة من تنافر ما بينه وبين الرموز القديمة التي سبق لسكان البلطيق أن اقتبسوها من الطبيعة: النار، الماء، الشجر، العصفور. وأعربت مخيلتها القوية عن ذاتها، أفضل إعراب، في التشخيص حين يختلط بخلو المبالغة hyperbole والجوء إلى الرموز. فظننت قادرة على أن تدمج في الصورة انتقال الخرافة المتدرج إلى عصر الملاحم.

فيزما بيلسفيكا شاعرة الحب، وبوسعها أن ترى ما هو نموذجي فردي وما هو شامل في الفردي والشخصي. وإن بغية حبها المتطلب شبيهة ببغية أساطين «النهضة» - أي حب يلبث دون رضى ولذلك لا يقسنى الإعراب عنه إلا في جملة من الصور تظل حريشة وحسية بإيجاز واقتضاب.

في سياق القصة الخيالية الليتوانية المنتمية إلى فترة عقب الحرب العالمية الثانية، ينبغي أن نأخذ في الحسبان إسهام فيزما بيلسفيكا في تجدد فن الأصوصة، حيث التحفيز على أسلوب الهزء الساخر وأسلوب التراجيديا / الهزلية. فتتخذ أقاصيصها شكل مونولوجيات تحتل مركزها نسوة قويات البنية،

طريفات المنظر، ظريفات، وينعمن بملكة مدهشة، ألا وهي ملكة التصدي لجميع الأوضاع التي يتيسر تصوورها. وإن هذه الأنيبة فيزما بيلشفيكا، في شعرها كما في نثرها، تتحكم باللغة الليتوانية تحكماً يفوق المؤلف.

### كاريل تشرشل Caryl Churchill (وُلدت عام ١٩٣٨):

كاريل تشرشل، مؤلفة مسرحية بريطانية لا تخشى أن تشذ عن القواعد، كما يشهد على هذا شذوذ مسرحياتها. ونجد ما بين شخصياتها ساحرات من القرن السابع عشر، وديونيسوس [ديونيسوس: إله الخمر عند الإغريق] يرقص، ومضاربين يفتقدون الرحمة، من عقد الثمانينات. وكتبت عن الحياة الجنسية والسياسة، والظلم الاجتماعي، والعنف والرجعية، إلى جانب العلاقات الشخصية. وإن مسرحياتها، مضحكة ولاذعة cinglantes تارة وتارة أخرى جادة ومثيرة للعواطف، وتبحث على الفكر والجدال؛ ويبقى تطور حوائثها تطوراً مبالغاً. ويلبث الشكل المسرحي الذي تستخدمه غير تقليدي - أكانت الدوائث تتموقع في إفريقيا الكولونية، أم في مكتب للعمليات النقدية في لندن. وغالباً ما تخلط في النزعة الواقعية عناصر لا تنتمي إلى هذا المنحى، بل تُضاف أحياناً إليها بعض الأغاني والرقصات، فتغدو جزءاً يندمج في سياق النص.

مذ أن كانت تشرشل تدرس بجامعة أكسفورد، تمرست في الكتابة. لكن، لم يُعترف بها بمثابة كاتبة مسرحية إلا في عقد السبعينات حيث وصفت [شراك] Traps (١٩٧٨) كمثل «شيء مستحيل»، لا يمكن أن يجذ واقع الحقيقي إلا في عالم المشهد المسرحي. فالإمكانات المتوفرة للشخصيات إمكانات متعددة، أكان هذا في مضمار العلاقات الشخصية أم في مجال تلاؤم هذه الشخصيات. وبقيت منطلقة كمؤلفة متفردة لا يرى نتاجها إلا عقب إنجازه التام، ثم طفقت تعمل بالاتفاق مع العديد من الشركات المسرحية. فكتبت بعض أعمالها مع مؤلفين مسرحيين آخرين. فالمسرحيان: «النور المشعشع في بوكينغهامشير» (١٩٧٦)، و«فينغار توم» (١٩٧٦)، قد أنجزت كتابتهما بالتعاون مع الشركة المسرحية «جوينت ستوك» بالنسبة إلى المسرحية الأولى؛ ومع الشركة «مونسروس ريجيمنت» بالنسبة إلى الثانية. وبفضل بعض المناقشات والارتجالات في

ورشات عمل أدبي حيث كان يعمل سويةً ممثلون ومخرج مسرحي وكاتب مسرحي، وحيث تيسر تحقيق بعض الأفكار الجديدة والممتعة.

بصورة محتملة، وبسبب طرق العمل هذه غالباً ما اعتبرت فردية (Individualité) الشخصيات المسرحية أمراً لا أهمية له؛ وغالباً أيضاً، كان ممثل يقوم هو بذاته بدورين مسرحيين. وإن المسرحية «فينغار توم» تتكلم عن ملاحقة الساحرات في القرن السابع عشر. وترتبط الأغنيات المعاصرة التي تصحب المسرحية قدرَ الساحرات بنساء أيامنا هذه «فمن هنّ ساحرات أيامنا هذه؟ فتساءلوا: كيف توفّقن في زماننا الراهن؟». وهناك مسرحية أخرى حول الحياة الجنسية ودور الجنسين وهي: «كلاود ناين»، هزلية مضحكة جداً حيث تُقام مقارنة ما بين القهر الجنسي والقيار الإمبريالي. ويتموضع الفصل الأول في مستعمرة خلال عصر الملكة فيكتوريا في إفريقيا؛ والفصل الثاني في لندن المعاصرة، مع الإشارة بذلك إلى تطور المواقف إزاء الحياة الجنسية.

في عام (١٩٨٢)، ألّفت كاريل تشرشل «أفضل الفتيات» وأشخصها نساء فقط فهي تتحدث عن نجاحات النساء في إنكلترا خلال عهد مارغريت تاشر. وفي البداية، يمجّد الغناء الشخصية الرئيسية التي تمّ تعيينها للتو رئيسة لوكالة توظيف الأموال، لكنّ المسرحية تستمر حول معرفة المرأة كلفة النجاح وطبيعته في عالم يظل دوماً تحت سيطرة الرجال. وإنّ أحد المقاطع الأوفر أهمية في هذه المسرحية هو الفصل الأول حيث يُقدّم عشاءً خارقاً للمعتاد تتحدث خلاله نسوة شهيرات، في التاريخ أو الأدب أو الفن على السواء، وعن حياتهن الحميمة.

وقد عانت كاريل تشرشل إلى موضوع النجاح المادي، وذلك في هجاء نُظِمَ بكامله شعراً «المال الحقيقي» (١٩٨٧). وإذا اعتبرت هذه المسرحية «هزلية عن المدينة»، فهي تعالج الجشع والطابع الذي يفتقد الرحمة لمجموعة من مضاربين تجاريين، (خلال عقد الثمانينات)، يقومون بأعمالهم في أسواق النقد المالي. وأحد هؤلاء الأشخاص امرأة تقول عن نفسها «أنا جشعة وبعيدة تماماً عن الأخلاق»، الأمر الذي يلخص بما فيه الكفاية طابع شخصيات هذه المسرحية.

إن موهبة كاريل تشرشل، قبل كل شيء، هي قدرتها على خلط الوعي الاجتماعي بشكل مسرحي أصيل يجعل منها إحدى المؤلفات المسرحيات المعاصرة الأوفر أهمية في بريطانيا العظمى.

إميل ميهاي سيوران Emil Mihaï Cioran (من مواليد عام ١٩١١):

وُلد سيوران عام (١٩١١) في راشيناري، ضيعة ترانسيلفانية من جوار سيبيو، في رومانيا. وكان والده كاهناً أورتوذكسياً. أما والدته فكانت امرأة قديسة، وذكرها - الكامنة في كتابة سيوران - مشربة من الذرة الغنائية في نتاج هذا الأديب. وله مؤلفان، في فترتين حرر فيهما نتاجه الأنبي من (١٩٣٠) إلى (١٩٤٠)، لم يزل الكاتب يفكر، ويؤلف ويحرر باللغة الرومانية، لغة والدته. وبدءاً من (عام ١٩٤٩) التاريخ حيث ظهر في باريس مؤلفه «موجز في تحليل الأفكار»، وسيختار الفرنسية لغة لكتابه وسيبقى منذئذٍ أديباً يعبر عن أفكاره باللغة الفرنسية.

تَعنون بحثه الفلسفي الأول بـ «على قسم اليأس» (١٩٣٤). وهو يشتمل على مواضيع تأملاته حول 'الله' والخلق وحول شدة القلق الوجودي [مجرد الوجود] و«مضرة ولادة الإنسان». فالبشر يهرعون على غير هدى، ضحايا الشعور بالعدم الذي ينفي وجود الله. وكل شيء يجري حولهم. وقد سجل الأديب في هامش أحد الفصول: «ينتابني إحساس غريب بتفكيري أنني في هذا العصر [وكان في الثانية والعشرين من العمر]\* قد غوت اختصاصياً في مشكلة الموت!»، ولهجة هذا العمل محمومة، تتغذى من الموارد الغنائية الذاتية. ومن المُجدي أن نلاحظ هنا، عقب اثنين وعشرين سنة، في مؤلفه «تجربة الوجود» (١٩٥٦) كيف تمضي أقواله مكتسبة المزيد من النعومة والظرف طوال كتابته باللغة الفرنسية: الاعتراف اليأس أمام الـ «لا شيء» ألا وهو الموت، وهو الاعتراف الذي يتحوّل إلى شك ذهني تحت ابتسامة رجل الأخلاق الحادة.

إنّ تيارَ الذاتية الغنائي انبجاسٍ همجي «من دمٍ وصدقٍ ولهب». ففي عام (١٩٣٦) صدر كتاب «تجلّي رومانيا» وهو مؤلف غريب بالنظر إلى رجل شابٍ سبق له أن اختار «منفاه الماورائي» [الميتافيزيقي] وقرّر التبعاد

عن الأخلاقية السياسية وثقافة الجماهير. فالنرم الأديب بذوع من مذهب المشيحية Messianisme الثقافي الذي يثبت في قوة الشعب الروماني الروحية المتسلحة بأساطير قوية وبالعزم على تأكيد الشعب ذاته على مسرح جامعة الأنوار الإنسانية (Humanistes). لكن هذا المذهب يحمل أولاً سمة الابتكارية الخاصة بالأمة الرومانية... «فإن شعباً ما يغدو أمة حين يثبت قيمة الروحية بصفتها قيمة عالمية». واستعاد سيوران في مؤلفه «دموع وقديسون» (١٩٣٧) تأمله الرواقى، مذكراً في الإنسان وفي وضعه المهش، داخل عالم محدود وعلى قيد الختام، عالم يرفض الكاتب. وقد يبرز «خلاص» الإنسان من أهوائه عينها، ويتعبير أدق، ودموع من «دماء ولهب»، ومن المغامرة البطولية التي تقشل، ومن الزهد والتسك.

وأهواء سيوران هي الموسيقى، والقديسات، والصوفيون و«الفرعة الهيزيشية» [منحى روجي أرثونكسي يتعد للسيد «المسيح» Mésychasme]. وبنفس المقدار، المعوهون مُحطمو الأيقونات، والعدميون، والمتشائمون الذين يزعمون أن الحياة حلم. فالأديب يتردد إليهم جميعاً... خشية الموت فهو مادة ورعب، «لا يستطيع المرء أن يموت بأناقة دون التحايل على هذا الموت» والتحايل عليه بالفن. فمنذ عام (١٩٤٩)، تابع سيوران البحث عن «رابع المستحيلات»، كما تابع كتاباته البحثية الأخلاقية باللغة الفرنسية، ومنها «سوجز في التحليل»، و«مبدأ قياس مرارة النفس» (١٩٥٢)، و«تجربة الوجود، تاريخ وطوباوية» (١٩٦٠) و«السقوط في الزمان» (١٩٦٥)، و«خالق شرير» (١٩٦٩)، و«أنية الولادة» (١٩٧٣)، و«تلازع الأهواء» (١٩٧٩)، و«اعترافات وخرم» (١٩٨١)، و«سارين على الإعجاب» (١٩٨٥).

وتابع أيضاً «عملاً عديماً» - كذلك قيل عنه - وللسخرية المُنعمشة، حيث يوضح بملاحظات دقيقة الوضع النافه للإنسان الذي يهيم على وجهه، وأحياناً ما يكون هذا الوضع متعاً. كما يوضح أهواءه الميئة، فهي ضحية الشعور بالعدم الذي ينفي وجود الله. ويضاف إلى كل ذلك، على سعيد أسلوب الإنشاء، رعشة اللفظة «التعبيرية الجمالية الموسيقية Phrasé<sup>(١)</sup>» على

(١) Phrasé: فن أداء مسرحية موسيقية مع التثويد بدنياميكاً تعبير جملها [لمترجم عن لاروس].

نمط باسكال: إنها زهرة من حديقة فرنسية التنسيق [المُهَنْدَزَة كما تقول اللغة العامية]، وقد تم إنباتها والحرص عليها بمحبة، فهي تحتفظ دوماً بأناقة زهرة الحقول، زهرة قطفها سيوران في وطنه ومسقط رأسه. «إن زينون، والد الرواقية، وُلِدَ في قبرص، وكان فينيقياً ثم بات هينينياً واحتفظ حتى نهاية حياته بصفته غريباً دخيلاً!» كذا قال سيوران متحدثاً عن امرئ آخر [أي الكاتب هو ذاته] قد اجتث من منبته. يا له من مجاز *metaphore* رائع! ألا وهو غمزة عين من مُصاحِبٍ لتتجذر عن طريق الكتابة والتأليف.

### أمبيرتو إيكو Umberto Eco (من مواليد ١٩٣٢):

وُلِدَ أمبيرتو إيكو في الإسكندرية عام (١٩٣٢)، وهو حالياً أستاذ لعلم الرموز السيميائية<sup>(١)</sup> [السيماطيقا: *Sémiotique*] في جامعة إيطالية بمدينة بولونيا. وبصفته كاتب مقالات، وراوية قصص، وصحفيًا (بتعاونه مع صحيفتي «التعبير» و«الجمهورية»)، فهو مدير مجلة دراسة السيميائية «المنجز» (بالمعارضة *Versus*). ولا يزال ينهض بوظائف هامة في افتتاحيات الصحف. وفي البداية إنساق لإغراء الجمالية القروسطية، ونشر عام (١٩٥٦) أطروحته للدكتوراه: «المشكلة الجمالية لدى القديس توما» [الأكويني] وفي عام ١٩٨٥، «الفن والجمال في الجمالية القروسطية».

مع «العمل المتفتح» (١٩٦٢)، نحا انتباهه إلى إشكالية الأدب المعاصر وبرر اشتراكه في مجادلة الطليعة الجديدة التي تدعى «مجموعة ٦٣» (وفي عام ١٩٦٦، نشر مؤلفه «علوم العروض لدى جويس»). وذهب به اهتمامه باللغة إلى انعكافه على مشكلة تواصل الجماهير (في: رؤيويات *apocalyptiques* ومُدْجات، ١٩٦٤)، الأمر الذي حثه إما على القيام ببحوث حول الرواية الشعبية في القرن التاسع عشر (رجل الجماهير المنفوق، ١٩٧٦)، وإما على مقارنة آرائه بجملة مواضيع مذهب النزعة البنيوية (*Structuralisme*). إلا أن الأديب إيكو رفض هذا المنحى وأساسه المسبق والأونطولوجي في: (البنية العائبة، ١٩٦٨). ودفع هذا البحث السيميائي الذي أفضى عام (١٩٧٥)

(١) السيميائية: علم المنظومات التواصلية غير الألسنية [المترجم عن د. يوسف غازي].

إلى مؤلفه (مبحث في السيميائية العامة)، على أسس برغماتية تستلهم مواقف الفيلسوف بيرس. وإن تفكره في مشكلات الفن («تعريف الفن»، ١٩٦٨ و«أشكال المضمون»، ١٩٧١) يتموضع لا في منظور فلسفي أعمّ وحسب (سيميائية وفلسفة اللغة، ١٩٨٤)، بل أدى به أيضاً إلى استكشافه دور القارئ («القارئ في القصة»، ١٩٧٩) الذي لا يبقى المستفيد السلبي من نص يقرؤه، بل يتعاون في بناء المعنى ويشترك في سيرورة التفسير.

وقام بمحاولة أولى بقصد الخروج من مضامير النقد، ونحا إلى تمرس في المزيد من الاستقلال الذاتي خلال الكتابة الأدبية، وهو التمرين الذي ولد (يوميات دنيا، ١٩٦٣). وهذا الكتاب مجموعة من هذيانات ساخرة تسنخ القداسة (Désacraliser) عن شتى وجوه الأدب والأخلاق، وذلك في وجهة فانتستيقية (من وهم عجيب) تتحقق بما تؤول إليه السخرية و«اللامعنى» [اللامعقول] على منوال «بورجيس» [الأيب الأرجنتيني]. ومذ حين، قام بإتمام كتاب آخر (يوميات دنيا، ١٩٩٢)، بيد أن جملة التفكير النظري / الثقافي لدى إيكو سوف يتقارب عام (١٩٨٠) في روايته «اسم الورد». وهذه الرواية - التي صُدمت كنوع من المحاكاة، لا محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب - تقوم بتوليفة عظيمة وأصيلة تجمع ما بين أساليب طليعية ومقتضيات حكاية القصة التقليدية بالمعنى الكلاسيكي للكلمة في القرن التاسع عشر. وكان إيكو قد عني بمقتطفات مقال يومي تحت (عودة الحكمة). وتعني الحكمة البحث عن قائل يرتكب العديد من الجرائم في أحد أديرة القرن الرابع عشر وفي متاهة مكتبته (ويقوم الكتاب هنا بدور هام، حيث أنه، في آن معاً، رمز للحرية وناقل للموت).

على هذا الأساس التاريخي، وفي مجرى دلائل تحقيق بوليسي، تتطور مسارات رواية ترتدي شكل بحث فلسفي. وهذا البحث يسعى إلى تمثيل التناقضات الأيديولوجية والاجتماعية في ختام العصور الوسطى. ويتحوّل الإسقاط الرمزي allégorique إلى تناقضات الزمن الحاضر، بصدقتها صراعاً ما بين قوى التقدم وقوى الرجعية réaction، قوى العقل واللامعقول (قوى يشخصها غيوم دوباسكريفيل وخصمه بور غدي بورغوس). وإن الرواية «اسم الورد» التي تنساق إلى مختلف مستويات القراءة (وهذا ما يمكننا من

تميز طابعه حسب المستوى الذي نختاره كعمل منفتح أو مغلق) لعلنا نعرفها كرواية سيميائية و نصية ببنية intertextuel، رواية تتشكل بمعظمها من الأصداء والاستشادات بكتب أخرى، في سلسلة من المراجع التي - دون العدول عن تقديمها بعض الأقدم - لا تهف، رغم ذلك، إلا إلى الأمور اليقينية التي تسدي العزاء والحلول. وعلى هذا المنوال، تحتفظ العملية الأنبية ذاتها بخلفية مأساة غامضة تتجلى، بصورة خاصة، في الرؤيا النهائية الرمزية (وقد يسعنا القول إن الموضوع الكبير لموت «الله» يشفع باستحالة التخلص منه)، مفسحاً المجال لدوام ثقاف المقلق الذي يعصى على كل حل يعتمد العقل.

ليس من باب الصدفة أن يكو - في شرحه المسهب لرأي فينغشتاين (Wittgenstein) - قد كتب: «الأمر الذي لا نستطيع تظيره، ينبغي علينا أن نروي حكايته». ومن بعض الوجوه، يكرر كتابه «دقاقة فوكو» (١٩٨٨) طرق تأليفه: «اسم الورد». لكن المجال يبدو هنا قد اتسع نطاقه. مع قلب العلاقات الزمانية، تتطلق الرواية مما هو معاصر، فتتكفى إلى الماضي (والفاعلون الثلاثة الأساسيون، وهم محررون في دار النشر، يندفعون على اثر خطة غامضة تعود إلى المستوى القروسطي «لفرسان الهيكل»، ويسعون إلى حل رموزها متوسلين بالحاسوب الموسوعي (L'ordinateur). وإن حضور توليفة لسيرة ذاتية لها المزيد من القلق والعذاب (وتروي القصة عن طريق الشخص المتكلم) الذي يجد التلبية له في تعميق جملة من المواضيع حول الفضاة واللامعقول، وهي تلبية متقلة بمراجع يستحيل حل تشابكها، بمراجع إلى التقليد الباطني (Esotérique) والسحري والخفي.

### بر أولوف إنكيسْت Per Olov Enquist (وُلد في ١٩٣٤):

إن بر أولوف إنكيسْت هو الكاتب الذي يمثل بالأكثر جيل المؤلفين السويديين لعقد الستينات. ذلك الجيل الذي نبث ينتقد مذهب النزعة الواقعية السيكلوجية واستعداد مؤلفيها، فأرادوا أن يجربوا إمكانيات الكتابة. وهو من نسف رتبة التماثل في إحدى التجارب النظرية التي استقطبت أوفر الجدال في تلك الفترة، أي عمله الفني «هس» (١٩٦٦) حيث تتلاعب الرواية وما

يتخطى الرواية (Métariman) بانقارئ فيطرح السؤال عليه إن كان من الممكن - من حيث البلاغة - أن يجد في النص كائناً بشرياً، وكذلك في «الثناء الخامس للساحر المنوم مغناطيسياً» (١٩٦٤)، حيث كان إنكيست قد صنع من مجرم بطل الرواية. وعلّق على دوره كمبتكر تعليقاً غير مباشر وذلك في: «الرواية خدعة، لكنها خدعة ضرورية».

وبوسيلة كهذه التمارين الشكلية التي تتمرّس بفنّ اللائقين ومحاولة اغتيال احتكار الحقيقة، ألف إنكيست دوره كأديب في عقد الستينات هذه المتسمة بالأيديولوجيا والاعتراف. وإن روايته حول فقدان الأقطار البائتية عام (١٩٤٦) - فقدان طال الجدال حوله - وهي: «جنود الغرفة الأجنبية» (١٩٦٨) رواية باتت مرموقة جداً. وفي هذه المرة، ظلّ التوثيق صحيحاً. والكتاب الذي أعاد اتهام الكتابة السويدية التقليدية للتاريخ، ترك أثراً سياسياً قوياً. وإن هذه الرواية المكرّسة لفترة درامية من التاريخ المعاصر، قد أنسقت، في آن واحد، إلى التفكير في الطريقة التي يستخدمها سارد الحوادث - تحت تأثير سرد قصته - لتلوين التاريخ بأرائه الخاصة وإلى محاولة الأديب أن يوضّح الماضي، فعندئذ يوضح ذاته عن طريق الحاضر.

في روايته التالية: «الشاهد» (١٩٧١)، ينحصر دور من يروي الحوادث إنكيست في دور المحقق، المسائل، فهو فرد من البشر يخوض الجدال حول الحقيقة والأخلاق والسياسة. والشخصية الرئيسية هو قاذف مطرقة يغش في دوره، بل هو أيضاً المصّاح الاجتماعي الديمقراطي الذي يقاطع رسالة التضامن.

إزاء شقائه الذي يستدرّ الشفقة، هناك البطل العامل من الشرق الأوروبي، الأورثوذكسي [المستقيم الرأي] المتأهب للأعمال. وإنّ التناقضات الروائية تلبور بهذا الشكل إخراجاً سويدياً. وثمة عامل خفيف الظل لا مشاكل لديه، وينساق ضحيةً لاجتياح خرافات النجاح. وفي رأي إنكيست، هذا هو الثمن الباهظ للتشبهة بمقدار بالغ، وحين يجابه تطرفات النزعة المثالية، يُقضي به الأمر إلى أن يقول الغش البشري، غش قاذف المطرقة. ويتخلى إنكيست، مع مواقف أيديولوجية أوفر وضوحاً مما كانت سابقاً، عن الصيغ المطلقة formulations absolues

ويعترف بضرورة الحلول الوسطية والمقتضيات المعتدلة. ويعني هذا من قبله تجدد اهتمامه بالفرد البشري في فترة ما، بل إلى جانب ذلك، توصي بما هو جماعي ومشارك (Le collectif).

إن اعتراف الجمهور بإنكيسْت اعترافاً حقيقياً قد حدث في عقدي السبعينات والثمانينات. فقد خطا خطواته الأولى في المسرح مع «ليل السحاقيات» (١٩٧٦)، وهي مسرحيته حول أوغوست ستريندبرج وسيري فون إيسن، وقد أصبح نجاحها دولياً بسرعة شديدة. وعزز مكانته الأدبية بمسرحيتين: «من أجل فينر» (١٩٨٠)، و«مرثي» انطلاقاً من حياة دودة أرضية» (١٩٨١). ودمج بناء مسرحياته الطبيعية (Naturalistes) اندماجاً كاملاً في التقليد المسرحي السويدي الشعبي جداً والثري جداً عن طريق اختيار مجمل مواضيعه في (احتمالات الحب). ولئن تأثر إنكيسْت على بحوثه الشكلية، معارضاً دون مثل منحي الواقعية الجمالي. ومثلت مسرحيته ذات الفصل الواحد: «في ساعة التفريغ» (١٩٨٨) تجديداً شكلياً. بمجرد أنها لا تجيب إلا بالحب، عندما يتساءل الأييب عن تامة كيان الفرد البشري ونزاهته. وفي القصة القصيرة: «الملاك الساقط» (١٩٨٥) استمرّ البحث عن فهم حُبٍ يعصى على التفسير بحثاً مجرداً من كل عنصر نرجسي. فالأمر يعني هنا تماماً حدود الإنسان.

### جوزيه إينش José Ensich (ولدت عام ١٩٤٢):

ولدت جوزيه إينش في لوكسمبورغ وهي شاعرة ناطقة باللغة الفرنسية. وكانت من قبل أسرتها، ويفضل بنية التعليم اللوكسمبورغي الخاصة، قد تدرّبت باكراً على الحضارة الألمانية وعلى الثقافة الفرنسية، سواءً بسواء.

أنجزت إينش دروسها الأدبية المتعمقة في ألمانيا، بمدينة بون، وفي فرنسا، بمدينتي نانسي وباريس. فقررت، عند ختام دراستها العليا، أن توقف نفسها على لغة فرنسا وأدبها. وعندما عادت إلى لوكسمبورغ، قضت أيضاً فترة تدريبها كأستاذة في التعليم الثانوي والعالي، ودافعت، أمام لجنة فاحصة لوكسمبورغية، عن مذكرتها الأدبية حول جيزيل برانسينوس - فريداس،

شقيقة الرسام بالألوان ماريو برانسينوس، وكانت مواهب الشقيقة الشعرية منذ مراهقتها، قد بهرت الشعراء الموالين لمذهب السورالية.

عنونت جوزيه إينش عملها هذا كما يلي: «جيزيل برانسينوس - من الطفلة النابغة في المذهب السورالي إلى روائية اليوم. تطورت، تناظرات». ونشأت من هذا العمل صداقة عميقة ما بين الأستاذة اللوكسمبورغية الشابة وجميع أفراد عائلة باسنيوس. ولم تكف جوزيه يوماً متابعتها بشغف تطور جيزيل برانسينوس الخلافة. وعقب تدريسها الأدب الفرنسي في ثانوية لوكسمبورغية، عادت إلى باريس لكي تعمق بحوثها في مضمار الشعر المنتمي إلى مذهب السورالية. وحين استقرت مجدداً في وطنها، شرعت - لصالح الناشر الكندي أنطوان نعمان - تحرر دراسة لآثار جيزيل برانسينوس الشعرية - وهذا العمل استكشاف عميق وحقيقي للجهد الخلاق لتوليد العمل الفني وذلك في «الاستماع إلى جيزيل برانسينوس - صوت يوناني» (١٩٨٦).

وخلال هذه المناشط المتنوعة، راحت جوزيه إينش تنظّم بعض القصائد التي احتفظت بها سراً في منزلها، متيحة لها النضوج في تمام الصمت. وحيث أنها كانت موهوبة في مضماري الموسيقى والرسوم الملونة ومتفوقة في مزاولة الأعمال اليدوية. أدركت جوزيه إينش حقيقة العالم الواقعية عن طريق السمع والنظر واليد. وأسهمت هذه التجربة في إثراء شعرها. وبصحبة جيزيل برانسينوس، قامت بتمارين «الكتابة باليد اليسرى»: فالتعبير الخلاق تبدو طبيعته متغيرة حينما يغير الشاعر يده بقصد الكتابة. وبما أنها تتحسّن كثيراً التعبير الصوتي، درست النطق والفن الدرامي، وأسهم هذا العامل في تأثيره على صوت هذه الفنانة.

قامت برحلات إلى اليونان ورومانيا وإيطاليا وإسبانيا والبرتغال. ومع ذلك اتخذت من البروفانص الفرنسية وطناً ثانياً لها، فتركت جبال الألب البحرية وشواطئ المتوسط أثرها على شعرها فبُنت فيه زخم الهواء والماء.

نشر ديوانها الأول عام ١٩٤٩ تحت عنوان «الشجرة». وراحت الشاعرة المشبّهة جداً بجذورها وبأسرتها وأرضها، ترتقي وتسمو. وإن جهود جوزيه الخلاقة والتميّزة بالدقة - نضال مؤلم «مع الملاك» - تنزع إلى

التفوق الذاتي الذي يذكره عنوان ديوانها الثاني «في مكان آخر... الأمر أكد (١٩٨٥). وإذ لبثت جوزيه إينش تعمل بتأثير رغبتها في ما هو مطلق، فقد عانت آلام أمراض خطيرة، وتمزق العُقر، ومشوار «الصحراء» بيد أنها ثابرت على اعتقادها بوجود ذلك «المكان الآخر»، وعساه يقوم في الأول على سعادة توليده عملاً كامل الإنجاز.

وإذ كانت لوكسمبورغ في لقاءات شعرية دولية شتى سعت إلى نشر قصائدها في العديد من المجلات في بلدها والأقطار الأجنبية. ولديها ديوانان ينتظران النشر: «الجانبية والظلال»، و«أقاص الرياح». فالصيغة التي كانت في البداية مقننضة وراسخة الثنية، أخذت تتسع اتساع نثارات Trainée فسيحة من دم أو عبرات أو مياه بحرية. وبغثة، انطلقت صرخة الخلاص والولادة: «لك جوف ثري/ بالمداد الرائق limpide في الدم كما هو العصفور في منهل السماء». فتجربتها الإنسانية وثقافتها الفرنسية، رغم تقوُّمها من بعض التسع الجرماني، ضمنت لجوزيه إينش مكانتها في الآداب الأوروبية.

### بيتر إستيرهازي Péter Esterházy (من مواليد ١٩٥٠):

كتب المجري بيتر إستيرهازي في إحدى مقالاته، حوالي عام (١٩٨٩): «بلاننا على قيد التغيُّر وقد حسبنا - وأقله، حسبنا أنا - أن ممارسة الكذب هذه لن تتغير يوماً، لن تتغير أبداً. وأن هذه الممارسة التي عرفناها لن تتغير، وأن ثمة يوماً هذه المنازعات المستمرة نون انقطاع. بل هناك ما هو أسوأ، حقاً، بيد أن هذه الممارسة ذاتها أمسيت فاسدة بمقدار كامل. ولكن، قد تغيرت الأحوال وهذا ما يسعنا أن نراه من موسكو حتى ديارنا هذه. وكما نقول التكنة الجديدة: إنه نظام مجنون، ولكن نستطيع الكلام، على الأقل».

في نظر إستيرهازي، إنه نوع من التلاعب الأنبي الأوليبي [تلاعب أدب تجريبي Oulipien]، الإقدام على الكلام في بلد أمسى «من الشرق»، عقب التسلط السوفييتي. فاللامعقول السائد آنذاك تقام بممارسة الكذب والخط، على الصعيد الرسمي، في اللغة «الأورويلية» الجديدة [المتسمة بالهجاء ومعارضة الشمولية الأورويلية [Orwellien]، وعلى الصعيد الخاص

بمقايير مختلفة، في سأم المرء من كونه على نزاع وصراع. ففي حياة كل يوم، ترى هل ينبغي على المرء أن يتكلم أم أن ينغلق على ذاته، في صمت لا تواطؤ فيه؟ إن هذا الرجل الرياضياتي بتأهينه، هذا الأديب الفائر، قد حل في عالم من التلاعب، من جمل ذات أدرج [غريبة عما هو تابع للحبكة à tiroirs من التعبير اللامباشر ومن التلميح. وبات الإلماع بليغاً وساخرًا، كما في النص المذكور، وأخوياً، لأنه يدعو مكتبة بكاملها، وآثارها ومؤلفيها، إلى المشاركة في تعديل أقواله لكي يستطيع الاختباء وراءها. ويذكرها هذا الأديب بصفتها مشاركة في ما هو مأساوي وفيما هو تافه من وجوده الموصوف بمساعدة قيم برجوازية من ماضٍ مكبوت، وحيٍّ رغم كل شيء، لكنه في منفي داخلي.

استرهازري شخصية تمثّل جيئه الذي رأى أن هذه القيم، التي يقال إنها «أوروبية»، كانت تشكل جزءاً من إرث نقله الأدب والفنون العامة، كما نقله بعض الهروب الخفي نحو الغرب - وهو غرب غداً مثالياً لأنه مؤتمن على مثل عليا احتقرها الشرق - وتقليد شفوي يرد من الأسرة. وبما أن تجربة هذه القيم لبثت شفوية، من جهة، ومنوطة بألفة حلقة عائلية وذات مودة تظل مهددة دون انقطاع، من جهة أخرى، فإن هذا السليل لأسرة عريقة من المجر قد صار مُتمرساً ومحترفاً في الكلمات، أدبياً ملتزماً بالألفة العاطفية والساخرة، في أن معاً، داخل كل ما يصفه. اكتشف أو اكتشف مجدداً، الذكوة اللطيفة والحكايات الوجيهة التي كانت تحكى في الصالونات والمقاهي في ماضي الزمان. وظلّت أيضاً ينبوع إلهام في نظر أحد معلميه من آخر القرن، إلا وهو الروائي كالمات ميكسزات، المذكور في روايته الأولى «تراقبني ثلاث ملائكة» (١٩٧٩).

قد استرهازري بسخرية رواية الإنتاج، ذلك الفن الأدبي الذي فرضته النزعة الواقعية الاشتراكية (القسم الأول من الكتاب)، وسلسلة من النوادر (الجزء الثاني)، التي من خلالها يكشف النقاب عن ألفة أسرة وحياتها اليومية، بفضل الراوي «المعلم»، الذي سجل أقواله فلان كإكرمان أو إسترهازري. فالنادرة تستعيد مع معناها الأصلي، أي: «حكاية سرية» في رواية أخرى، وهي «فن خلاعي مجري صغير» (١٩٨٤)، أي تتابع حوادث تسجل تصرفات أعضاء الشرطة السياسية.

إن الرأي الذي تم تبنيه لوصف هذا «الفن الخلاعي» الصغير بمقدوره أن يجعلنا نفكر في تقليد كامل لأدب العبث، من بولغاكوف إلى غومبروفيتش وهرابال الذي أهدي له «كتاب هرابال» (١٩٩٠). ومن الممكن أن تقترح نصوص أخرى من أجل قراءة موازية لمؤلفات جورج بيريك أو بينر هامدكه، كقصة احتضار في «أفعال القلب المسعفة» (١٩٨٥)، أو ذكر أغنيس في «من يضمن أمن السيدة» (١٩٨٢)، وهي حكاية حب ومدينة حقيقية وخيالية «برلين الجدار». وإن اللهجة البنيئة والحزينة في «إثنا عشرة تمًا» Cygnes (١٩٨٧) تلقي المزيد من الضوء على المشكلة الأساسية لسرد القصة لدى إستيرهازي، وهي مشكلة المقطع.

تأتي نقطة الانطلاق النادرة من تقليد في الأدب والقيم التي تتلقه الشفوية بالأحرى، لكنها تبقى عنصراً مكوناً لجمالية إستيرهازي، حينما يجمع الكاتب، تحت غطاء كتاب واحد، عدة آثار أدبية ثم ينشرها على نحو مفصل. وإن العنوان البليغ للمجموعة «مدخل للأدبيات» (١٩٨٦) يقترح تصوراً للأدب هو، في آن معاً، حديثي وتقليدي فالتقصص والروايات، تماماً كما هي النوادر والنكات هذه المقاطع من الحياة، قد لا تكون إلا قطعاً من نتاج مجهول لا يزال على قيد الإنجاز. لكن وحدتها المقطعية تشكل مدخلاً لشيء ما يتبعها، ولعله مثل تعالٍ لشيء ما يدعى أدباً، أو بمسحة من السخرية، يدعى علم الأدب.

### هانس فاغيرييه Hans Faverey (١٩٣٣-١٩٩٠):

خلال صيف عام (١٩٩٠)، توفي الشاعر الإيرلندي هانس فاغيرييه. وفي أسبوع موته، نُشرَ ديوانه الأخير الذي سبق له أن كتبه ونظرته تتحو إلى ختام حياته ولا يد من قراءته تحت هذه الإضاءة، مهما بدت أبيات شعره هزيلة الوضوح. وقبل وفاته بقليل، سبق له أيضاً أن نال جائزة قسطنطين هويغنز تكريماً لجميع مؤلفاته التي اتخذت صيغتها في أقل من خمس وعشرين سنة. ووضحت المقالات التأبينية العديدة عظمة شعره التي قلما بقيت تفسيراتها متماهية، ونجد فيها أيضاً عناصر بونية جمّة، وكذلك عناصر ما قبل سقراطية أو مرجعيات إلى شعر مالارمييه.

إنَّ عظمة شعر فافيرييه وطابعها الفريد لا يطالهما الشك، ولا ينساقان إلى الانغلاق في نزعة ما أو في منحى من المناحي. وقد وضعت دواوينه الأولى في صلة بشعر جيريت كوفنار، وذلك نتيجة الاستقلال الذاتي الجلي في أبيات شعره التي ليس لها مرجعية إلى العامل الخارجي إلا بمقدار زهيد. وهناك فتاعة متعاضمة ترى أن قصائده - حيث تتعاقب دون كلل عمليات البناء، والتي تبدو أنها تؤول إلى العدم أو إلى الصمت - تنعم بوجودها في ذاتها. وفي هذا المنظور يظل شعر فافيرييه مميّزاً للنتاج الشعري الإيرلندي في القرن العشرين، وهو نتاج يشتمل على آثار مستقلة نبضعة من المؤلفين الكبار. وبإشرافها عليها بوسحا أن نقيم بعض الصلات في ما بين البعض منها، وهذا السموّ وحده يتيح التمييز لبعض التأثيرات على شعراء آخرين. لكن هذا الجهد يتبين بعجلة سريعة جهداً مصطنعاً. فالشعراء ينتصبون في عزلتهم، ولئن تمَّ اعتبار البعض منهم كمنتمين إلى ما يُسمى «حركة» [شعرية].

إن فافيري هو ختام هذا الرعيل. وإنَّ رحيله يبدو مشيراً، لبعض الوقت، إلى نهاية الشعر النيئيرلاندي. وما يُعرف الشعر هذا أفضل تعريف، هو أنه يبدو منساقاً إلى انطلاقة جديدة، بصحبة كل شاعر كبير. ومن الممكن أن تتشكل مدرسة أو حركة شعرية، لكنهما تتلاشيان دوماً وبسرعة لكي تحلّ محلّهما فريديت قلماً تكشف أعمالهم ميزات مشتركة. إنَّ هانس فافيري شاعر نيئيرلاندي حقيقي، فهو يمثلّ بأفضل ما يكون الشعر. أمّا الدخول في حياة شعره ذاتها فيديدي، على نحو مفارق، كيف لمس الموت الشعر النيئيرلاندي حينما لمس الموت في أن معاً.

### ماكس فريش Max Frisch (١٩١١-١٩٩١):

وُلد الكاتب السويسري ماكس فريش في ١٥ أيار / مايو عام (١٩١١) بمدينة زوريخ حيث كان والده مهندساً معمارياً. وعقب شهادته الثانوية قرَّر أن يصير كاتباً، وطفق يدرس الآداب. لكن موت والده اضطرَّه إلى الانقطاع عن هذه الدراسة. ولكي يكسب معيشته، جعل من نفسه صحفياً. أما محاولاته الأدبية الأولى فقد بقيت دون جدوى، إلى جانب قراءة «هنري الأخضر» للآديب كيليز، وهذا ما أفضى، عندئذٍ، بأنَّه من الأفضل له تأمين مستقبله بمهنة

ذكورية. ودفعته ذكرى والده إلى فن العمارة. بيد أن رغبة بالكتابة ما فتئت تلاحقه بشدة، وحالما أنهى دراسته، عام (١٩٤١)، راح فريش يوزع وقته ما بين اختصاصه والأدب. فزاوّل الكتابة المسرحية وتابع تحرير «يومياته» وأفضى به هذا الأسلوب إلى أنه دمج بوسمه إنشاءه ورؤياه، بالنظر إلى مؤلفه «وريات كيس الخبز» (١٩٤٠) أو شتى مجلدات «يومياته» (١٩٤٦-١٩٤٩، ١٩٦٦-١٩٧١) وإلى رواياته الكبيرة «ستيلز، نست ستيلز» (١٩٥٧)، و«الإنسان العامل المبتكر» (١٩٥٧) أو «ليكن اسمي غانتنبين» (١٩٦٤)، الذي صدر تحت عنوان: «صحراء المرايا» (١٩٦٦).

قال غانتنبين Gantenbein «أجرب تحرير الحكايات كما أجرب ارتداء الملابس». فإن «التجريب» و«الحكايات»، لا الصور، ولا اللغة، ولا الاعترافات (من السيرة الذاتية وهي الاعترافات الأعمق من حيث ظاهرها)، ليس كل ذلك قادراً على شيء سوى «رداء مختلف»، وبصورة مؤقتة. ودون فريش في «يومياته»، ومنذ عام (١٩٤٦)، قولة: «اللغة تدفع الفراغ، وما هو قابل للقول، بمنحى السر، بمنحى الكائن الحي [من الناس].» لكنّ النواة الـ«أنا»، تفلت منه رغم ذلك. وفي هذا المنطق تماماً قام الأديب ستيلز، عقب عودته إلى بلده بعد غياب طويل، برفضه السيرة، وبالتالي، السجن الوجودي [مجرد الوجود] (Existentiel) الذي توخى الجميع أن يرفضوه عليه. فهو سجن سوف يقوم أندري - البطل الشاب في أندورا (١٩٦١) - بسجن نفسه فيه حقاً، فبكثر ما اتهموه بكونه يهودياً، انتهى به الأمر إلى اعتقاده بأنه هكذا هو نفسه. أمّا غانتنبين أو أدربلين، وهما مُصيّبة فلا يتم الكشف عنهما بتكديس الاستيهامات والأحلام التي يراكمها المؤلف حولهما.

«معرفة ما هو حق!»، كذلك صاح دُونْ خُوان في «دون خوان أو حب علم الهندسة» وذلك خوفاً منه أن يتدبّق في عالم العواطف. وإن فانتز فابر، التكنوقراطي، يتشبّه أيضاً بمثانة الوقائع. غير أن الوقائع، كما هي الحكايات، ليست يوماً سوى شغايا «في قعر» الكائن. وإن فليز، إذ يتوخى رفض عالم المشاعر العميقة، سوف يتردّى فيها وكأنها شرك. وتظلّ محاولته التشبّه بالعالم «الذي يتيسر التحقق منه» محاولة عبثية كمحاولة جايزر العجوز في

روايته «الإنسان طهر في العصر الرابع» (١٩٧٩) ومحاولة العديد من وُريقاته الموسوعية.

حقاً، لا شيء يثبت يقين الوجود ولكل شيء وجهان، وأحدهما أجوف. لكن هذا «الجوف»، ليس هو فقط بنية الأعمال التي تضعه تحت الضوء لدى فريش: بل هو، في كل خطوة، في كل جملة، حيث يلبث الشك متضمناً في أي تأكيد كما في (بعد للأسلوب الإنشائي) الذي يجعل إلى جانب ذلك، كل ترجمة لهذا العمل أمراً إشكالياً جداً. وعلى هذا المستوى، أيضاً، اللغة فراغ، والـ «أنا» يظل مغفلاً ووحيداً، راسياً على شواطئ القرن العشرين الذي يدحرج من الصور والألفاظ أكثر من أي زمان قد مضى. وإن نتاج ماكس فريش، في الإضاءة التي يسقطها عليه، قد أدرك هذه المجابهة اليائسة إدراكاً يرتدي نفاذاً ذهنياً كاملاً.

### ريا غالانكي Réa Galanaki (ولدت عام ١٩٤٧):

ولدت ريا غالانكي في جزيرة كريت [اليونانية] عام (١٩٤٧). وهي مؤرخة من حيث تأهيلها، وقامت بدراسة التاريخ وعلم الآثار في أثينا، خلال فترة عانت من أزمة سياسية واجتماعية إبان ديكتاتورية عقداً الجيش. ونشرت ديوتين: «مع فـه فرح» (١٩٧٥)، و «الجوامد» (١٩٧٩) وهما نصوص تسرد بالأحرى حكايات. أمّا «الجاتو» (١٩٨٠)، و «أين يقبع الثقب» (١٩٨٢) فهما ثلاث قصص جمعت في مجلد واحد. و «قصص متحدة المركز» (١٩٨٦)، ورواية تاريخية «حياة إسماعيل فريق باشا» (١٩٨٩). وانطلاقاً من مجموعة عام (١٩٧٥) حيث صاغت ريا غالانكي مقتضيات: «الكلمة المقاطرة»، تطور مجمل نتاجها، تدريجياً، نحو وحدات قصصية أضخم حجماً، كمثل الخرافة، والحكاية، والقصة التاريخية. وقد ارتسم الانتقال من القصائد إلى النثر منذ المجموعة الأولى. وينساق القارئ إلى اكتشافه عالماً منغلقاً من التناظرات ما بين العناصر المكوّنة التي - بترتيبها على نحو حلزوني - تستعيد جملة المواضيع الملحة للأبوية كحدود الكتابة، وبشكل أخص، كتابة النسوة، وزوال القصص الكبيرة للحدثات وأقول الخرافة والأسطورة.

إنَّ المنظور الذي تُدرِك فيه نزعةُ الحداثةِ الأسطورية، منظورٌ يجمع يونان اللحم ويونان الحقيقة، أي الرؤيا الجوانية والواقعة التاريخية. وفي نتاج ربا غالانكي، ما يحظر مثل هذا الجمع هو الخطاب التسلطي «للرجل القاص الذي يقتل الأسطورة» والجسد الأثوي الذي يولد مجدداً إلى الحياة من خلال الكتابة. فالبحث عن مركز فريد، أسطوري أو تاريخي، يتبين أمراً يعسر تحقيقه، أمراً خيالياً. وليس ثمة من انتماء إلى البراءة المفقودة، وهذه الملاحظة تُرغب القارئ في ختام الرواية التي قد عاشت شخصيتها الأساسية، من أصل يوناني، - في أعقاب هدم قريتها - في حاشية سلطان مصر، ثم صار اسماعيل فريق باشا: «في تلك الليلة، أراد أن يستسلم إلى الأبدية، لأنه شعر بأنه قد حلق فوق الحركات والكلمات، لكي يبلغ المعرفة العليا. فمنذ بضع سنوات، لبث يحسب أنه سوف يلتقي هنا ببراعته المفقودة؛ وما كان جديراً في تلك الغضون، بأن يتمتع الأبرياء إن لم يكن مشابهاً لهم. وبالتالي، في تلك الليلة، وفي منزله القديم، بقيت البراءة تنقسم كما يفعل الملاك الحارس الذي عثر عليه مجدداً في ذاكرته. وفيما كان يتردد في اعتقاده بالأعجوبة، بسط يده كي يلمس الملاك. وهناك فقط شاهد الأفاعي السوداء تتلوى في حلقات الشعر الباهرة، فارتد إلى الوراء. واستلار ذهنه بغتةً وأدرك أنه ليس ثمة، أية براءة مفقودة. وبالتالي، ليس هناك (ولم تكن يوماً) أية عودة.

نهض، واقترب من الموقد، وسحب حجر الصدع. وقبل رسالة انطونيس، دون أن يعيد قراءتها، ومزقها قطعاً صغيرة. ثم تناول الخنجر القديم وطعن به قلبه».

### بيتر هاندكه Peter Handke (ولد عام ١٩٤٢):

إن جميع أعمال الكاتب النمساوي بيتر هاندكه تهدف إلى استخلاص «الإحساس الحقيقي» المشترك ما بين المؤلف والقارئ مع تجاوز كل ثقافة والأثو منها. ومنذ النصوص الروائية الأولى تماماً أو المسرحية، سعى بكتابتها أن يُحرر الكلمات مما تريد قوله لكي يجعلها تستعيد موضوعها. وبذلك تخترق «القصص» الطبقة المجازية للغة، لكي تعيد لها بُعدها الحسي. فاللغة

هي الوسيلة الوحيدة تحت تصرفنا بقصد التكلم عما نشعر به، لكن اللغة تمكث دون انقطاع عازفة عن هذا الشعور من أجل غايات الاستخدام.

ما يجعل الكائنات البشرية قابلة للمعرفة لديهم، ليست هي الآثار التي تركها فيهم المكتسب الثقافي - الآثار التي يستعيدوها الاستيطان - ولكن، كما يقول هاندكه، إنما هو القلق البني الذي يتجلى رغم الثقافة والذي تصفه، على سبيل المثال، قصة «ساعة الإحساس الحقيقي» (١٩٧٥). فتتولد من تلك نظرة مختلفة جداً، هي في آن معاً جديدة. وكأن القلق يؤدي إلى مشاهدة كل شيء للمرة الأولى بنظرة بسيطة تماماً، فيغدو كل شيء جلياً لا متوقفاً. ومنذ ذلك الحين، يُبنى العالم مجدداً على إيقاع هذه «العودة البطيئة» التي تستعيد أسس الإحساس الجيولوجية، كما يبينها: «درس الانتصار المقدس»، وعندئذ لا ينتمي من بعد [الفنان] سيزان إلى «الثقافة» بل إلى إحلال العالم في مكانه.

لأن الأمر يعني تماماً، في عمل هاندكه، هذا المؤلف الذي يحدّد تدرّجه في كتابه: «وزن العالم» (١٩٧٧)، و«تاريخ القلم» (١٩٨٣)، مسجلاً الإدراكات الحسية المكوّنة التي يتموضع حولها جهد الكاتب بمقدار ما يقوم كل جهده على صياغة عالم الفارئ. ودوماً خلال هذا المطالع يقوم الأنيب بالكتابة، فلا يعطيه يوماً أي درس، بل يغتنم الوقت الكافي لكي يفتح عينيه وحسب.

منذ البداية، وخلال سرد القصة أو الفيلم أو المسرح، ظلّ عمل هاندكه هو ذاته في القدح والتجدد المثابر للكتابة وللمواضيع. وكل ما يدعه النسيان اليومي يفلت منه، وكل ما تتجنبه الحياة اليومية، يتجلى بقوة في النصوص التي يؤلفها هاندكه مع ما يجاوره أو ما يشعر به.

إن استكشاف الإحساس، المقلص حتى مكان وحيد (باريس أو سانز بورغ)، ينتشر على العالم بأكمله، كما ينكشف هذا العالم حيثما يكون، في الأسكا أو في سلوفينيا. وكان الأمر يعني، في السابق، الإحاطة بالكائنات البشرية، كما في «المرأة العسرى» gauchère (١٩٧٦)، أو في «حكاية طفل» (١٩٨١). وذلك لأن الكائنات يتعدّر فصلها عن الأمكنة حيث تمكث، ولأن القرحة أحد الأسباب الرئيسية لنتاج هاندكه. فإن السير، والنظر، والإصغاء، كل هذا يتيح له أن يجد العالم مجدداً وأن يمنح الكتابة حنتها وكثافتها. أمّا مؤلفاته الأخيرة - «الغياب»

(١٩٨٧)، و«بحث حول صندوق / بوكس» (١٩٩٠) - فتصف هذا المشوار في رحاب ما هو مرثي، والذي يتجلى في نقته ومداه، لكي يغدو، في آن معاً، مادة العالم والجزء الأوفر ألفة حميمة لدى كل فرد بشري.

سياموس هينيه Seamus Heaney (من مواليد ١٩٣٩):

إن الجماعة الريفية المستقرة حيث وُلد سياموس هينيه بقيت ماثلة في شعره، فيما لبثت بجانب النظام السياسي المُتفسد والمتقلقل في أيرلندا الشمالية وقد راح هذا النظام يتفكك رغم تعاضم حجمه. وطفقت كتبه الأولى ومنها: «وفاة موالٍ للطبيعة» (١٩٦٦)، و«باب بمنحى السواد» (١٩٦٩) تستكشف عالم طفولته المباشرة. واستشعر الأنيب أن عناصر مألوفة، والسماء والأمكنة، وحتى بعض الأراضي، قد يكون لها جانب ما غامض. وانطلاقاً من: «المعاناة من الشتاء» (١٩٧٢)، تكاثف تفحص العالم الدقيق، وكذلك تفحص أسمائه حتى عاد هينيه، في كتابه «الشمال» (١٩٧٥)، إلى أماكن طفولته، فاكشف فيها، من خلال ماضي أيرلندا، ماضي الفايكنغ، والجنث التضحياتية التي باقت رمز العذف المعاصر.

مع أن شعر هينيه قد تمّ افتراضه، واعدأ بعزاء ما، فقد عجزَ عن تحقيق هذا الوعد حقاً. وإن إثارتته للذكرى الوادعة للمناظر الرعائية، ذكرى التقاليد، والأعراف الشعبية، وأزمنة الماضي، كانت تُثير المشاعر فعلاً. بيد أن البحث عن توازن قد بات مهتماً إذ لوحظ أن هذا التوازن ليس إلا عدماً. وهناك عدم يشحنه الموت بالمزيد من الكثافة، ولا سيما موت والدته وعدة ضحايا للتيار الإرهابي الذي أعاد الأنيب ذكره في القصيدة الرثائية «التنقيب». وقام هينيه في قصيدته «الشمال» بتوضيح هذه المشكلة، واصفاً التعارض ما بين «أنتيه» Antée، أي من يعانق الأرض من حيث تصدر القوة، وبين «هيرقل» الذي يقدر أن يقهر «أنتيه» فيخطفه إلى رحاب الفضاء.

إن فعل الشاعر جهد عملاق يسعى إلى انتزاع الرؤى التي تمضي فتجاوز التمثلات الصارمة والعقلية لعناق الأرض، وهو عناق مقدس وعنيف، نظراً لما فعل «أنتيه» بمنحى مملكة الهواء والنار. فإن فن «هينيه» هو النجاح في توحيد الهواء والأرض كي يدلغ الشاعر الرؤيا، فيما يعزف عن التجريد.

## إسماعيل كاداريه Ismail Kadaré (من مواليد ١٩٣٦):

بدأ مشوار كاداريه، ذات يوم من عام (١٩٣٦)، في مدينة صغيرة جنوب ألبانيا، جبيروكاستير، المدينة التي وصفها في كتابه «حولية المدينة الحجرية». وعندما بلغ السابعة عشرة من عمره، حاز هذا الابن لساعي البريد المتواضع جائزة الشعر في مدينة تيرانا، الأمر الذي أتاح له الذهاب لمتابعة دراسته في معهد غوركي بمدينة موسكو. لكنه طُرد من هذا المعهد إبان القطيعة ما بين موسكو وتيرانا. وفي هذه الغضون، كتب: «جنرال الجيش الميت»، وبلغ هذا الكتاب فرنسا حيث حظي بنجاح سريع لأنه مجد المقاومة الألبانية على الفاشية الإيطالية، فيما راح يتغنى بسحر بلد جبلي، تائه في ضباب ما وراء البحر الأدرياتيكي، بلد لن يقدر أي مجتاح أن يخترق يوماً غموضه.

على شاكله هذه الرواية الأولى، نبثت كتب كاداريه بأكملها مثلاً فسيح المدى، ورمزاً عملاقاً ينفذ بشدة عالم الاستبداد الشمولي. غير أن العمق الروائي ليس سياسياً بصورة مباشرة، فكاداريه يكره الأدب المناضل. فهو بالأحرى ينتمي إلى أسرة كبار الرواة الشرقيين، فيوظف وحده تماماً الملحمة البلقانية إذ ينعم بنفحة رواية ملحمة (Rhapsode) ونقّة عالم حلمي. فهو يجتاز بخط واحد من ريشته الذكرة الألبانية جمعاء، منذ الاجتياحات التركية حتى الاحتلال الماوي خلال عقد السبعينات. وإذا طفق يحيك أساطير عريقة القدم حول حقيقة الوقائع التاريخية، مازجاً الحلم بالملحمة، ظل كاداريه نظيراً لغوركي الذي يتغنى كما فعل هوميروس العجوز، وعساةً ينعم أيضاً بحسّ القدر المأسوي مثل أشيل هذا «الخاسر الأبدي» والذي أوقف له مقالة مرموقة.

وبالتالي، راح يستخدم كل ما يمسّ التقليد الألباني كقوتٍ مغذٍّ. إلا أن هذا التقليد لم يزل دون هوادة في طور التعالي، بفضل إدراك ميتافيزيقي [ماورائياتي] تقدّرنا. وبمقدار استطاعته، يُبدي كاداريه أيضاً تفوق الحكمة الشعبية على اللغة الجامدة لدى هؤلاء الذين يقودون مصير الدول. وحينئذٍ تغدو سخريته أشد لذعة من أي يوم مضى، لأنّ له من الحس ما هو شبيه بحس شابلان من حيث الضحك السخر والكاريكاتور. وما ينعم به من أشهر السمات، هي التي تتجذر بتمامها في واقع تاريخي حقيقي جمّ النقّة وهو: الشرخ ما بين ألبانيا والاتحاد

السوفييتي، في كتابه «الثناء العظيم»، وفي «عشق آلهة السهوب»، ومكافحة الاجتياح العثماني في «جسر القناطر الثلاث»، و«طبول المطر»؛ وانتفاضة ألبانيا في كوسوفو، و«رهط العرس تجمد في الجليد»، وفي الخصومات ما بين الكاثوليك والأرثوذكس في «من الذي أرجع لُورونتين؟» والقطيعة ما بين نيرانا / بيلين في «الحفلة الموسيقية»، وهي رواية رائعة حيث يغدو «ماو» مهرجاً شغوفاً بالعظمة وفي طور الهنيان.

إن إهدى أجمل روايات كاداريه هي دون شك «نيسان المكسور». وتتموضع حكايتها حوالي عقد الثلاثينات، على قمة الجبال السامقة، في عالم غامض، عالم إقطاعي بوجه عنيف. وراح طنب ثأر دموي يعارض هناك أسرتين، مستجراً أعضاءهما داخل زوبعة رهيبة من المذابح. بيد أن يضع صفحات غدت كافية لتحويل هذه الملاحقة التافهة للإنسان إلى مأساة، مأساة تمنح نزعات الارتداد الوراثي القديمة (Atavismes) الألبانية بعداً ملحماً، عالمياً. ومن عالم الموالين لسلطة الرجال على النساء (Machos) الدموية، استمدّ أشمل كاتب من الكتاب الموالين للنزعة الإقليمية أشودة نواح حيث يظهر الموت بصفته شكلاً من حكمة عليا.

أما تحفته الأنبية «قصر الأحلام»، فقد نشرت في فرنسا تماماً قبل أن ينتس الروائي اللجوء السياسي فيها، فهي محاكاة ساخرة للإفساد الشمولي. ونكتشف فيها مستبداً شيطانياً، يتميز بمكيا فيلية عنيفة حتى إنه ابتكر الفكرة الوجودية لتوسله بأحلام البشر سعياً منه إلى استعبادهم ومراقبتهم حتى خلال نومهم، في معظم هجوع الليل... فقام كاداريه بتفكيك بارد الأعصاب لآليات الدكتاتورية حينما تبلغ أقصى الخبث، بالكثير من الدفن الدقيق. فكانت هناك رحلة إلى تخوم الكوايس. فهذه الرواية تجعل القارئ يستشف ما قد يكون تيار الأحلام القائمي ووجهة اللاوعي الستاليني. وهذا الجانب الرؤيوي بالذات هو الذي يكون القوة البدعية لما يقارب عشرين كتاباً ألّفها الأديب كاداريه، هذا الروائي الذي يمنح التاريخ نفحة شكسبيرية عظيمة. ومن ثمّ، فإن آثاره تظهر كأنها أوبرا بوف [مغناة هزلية opera-bouffe]، حيث تتعاقب جميع الأشباح وجميع أصناف الرعب التي تزعزع زماننا زعزعة عنيفة دون هوادة.

إينار كارسون Einar Karason (ولد عام ١٩٥٥):

هناك فن روائي بات نمطاً عتيقاً في عقد الثمانينات (الملحمة العائلية القريبة من السيناريوهات المتلفة)، وثمة أبطال محيرون (مستبصرة معتوهة نوعاً ما، وكاريكاتور غير ملائم للمثل مارلون براندو) - ترى هل الأمر يعني حكاية جنية مخالفة لعصرها، وموجهة إلى مراهقين؟ - ومع ذلك تماماً قد أصبح إينار كارسون أحد الأسماء المرموقة للأدب الإسكندري خلال عقد الثمانينات.

إن ثلاثيته المكرسة لأسرة أيسلندية من عقد الخمسينات، مع جم من الانكفاء إلى الخلف، ومع بعض الاستباقات التاريخية، كما في «جزيرة إبليس» (١٩٨٣)، و«الجزيرة الذهبية» (١٩٨٥)، و«أرض الميعاد» (١٩٨٩)، وقد نعمت كلها بنجاح كبير في أيسلندا وسكاندينافيا. ورغم جملة من الموضوعات تقترب من السلسلة التلفزيونية، يُدرك هذا النتاج بصفته ألباً رزانياً بعد أن تمت ملامته مع المسرح. ولماذا يا ترى؟ فقد فضل المؤلف على الإغراء الطليعي الحدائي خلال الستينات، وعلى إغراءات النزعة الواقعية / الاشتراكية لعقد السبعينات. فضل الأديب فناً تقليدياً لسرد الحكايات، ولكنه ليس فناً ساذجاً، بل يمنح التاريخ أفضليته. ويجري تقدّم الحوادث في ريكيافيك، في قرية من الأكواخ حيث لجأ العديد من المستضعفين في الحياة، والعديد من السكارى ومن القرويين الذين افتقدوا جذورهم ومن الموسسات على قيد الهرم، والسارقين، والشرقاء لا قس لديهم، وقد نفظتهم حياة المدينة بأسرهم. وفي وسط العاصمة تماماً وهي في أوج تطورها، أنشأوا قرية موالية للفضى. فنحن هنا، كما في الكثير من مؤلفات أخرى في الأدب الأيسلندي لما بعد الحرب، في شأن اللقاء العنيف ما بين الثقافة القروية القديمة، وثقافة الجماهير الأمريكية. ولكن، وعلى نقىض أعمال أخرى عديدة، بمعزل عن أية إرادة سددي دروساً أخلاقية.

بسخرية تقارب سخرية هامسون، لكن دون احتكار للفرد البشري، تصف القصة شعباً يبدو ضائعاً ويجري الحديث فيه عن الفقر ولا يتهم المجتمع، ولا الأقدار المأساوية، بل مع غياب مفعج لتتيار العاطفي، لأبطال لا تحصر بطولتهم إلا في الشكل، كمثل أبطال ملاحم أكل الدهر عليها وشرب،

أبطال قد يمثلهم هوفغري بوغارت أو إلفيس بريسلي. وهنا، دون شك، تكمن قوة القصة: إن إينار كارسون يخلق عالماً روائياً يقوم أساسه، ظاهرياً، على عناصر تاريخية. ويوقظ بعض الحنين لدى قارئ يدرك أن قرى الأكواخ في ريكيافيك، ومذد أمد طويل، قد حلت مكانها أبنية حديثة، وأن اصطدام الثقافات قد بات انصهاراً لها.

بيد أن المطالع، كما المؤلف يعلم أنه ليس هنا سوى حنين مزيف. فالعالم الذي قد نوذ أن نأسف عليه لم يكن قط هكذا، فكلاهما متواطئان. أما القارئ، بعد أن يغدو مهملاً، يظل وحيداً وعلى وهن يتعسر تحديده. وهكذا، في المجذ الأخير من الثلاثية: عقب بضع سنوات يمضي إلى الولايات المتحدة الأمريكية «الأنا الآخر» (Alter Ego)، بصحبة واحد من سلالة البصارة voyante ويبحث عن آخر فرد على قيد الحياة من الأسرة، وسبق له أن مضى إلى الأراضي المقدسة هذه منذ أمد بعيد. ويغدو الأمر سرد حكاية لرحلة فوضوية chaotique، عبثية، نوع من السعي غير المحدود إلى حلم يقضي إلى مشهد يعصى على النسيان. فالشخصيات يودعون مثلهم العليا المصطنعة في محبة للهنود الحمر. وفي هذا الكتاب، وهو الشخصي بالأكثر للأديب إينار كارسون، تتجلى هذه الرحلة رحلة للمؤلف وهي شبيهة بحج لا يسعى إلى مدينة القدس، رحلة شبيهة بحرب صليبية لأطفال حيث الأوهام هي التي تختفي، برغم ذلك.

### دانيلو كيش Danilo Kiš (١٩٣٥-١٩٨٩):

إن دانيلو كيش اليهودي من جهة أبيه، ومن مونتيه نيجرو من جهة والدته أمضى طفولته في جانبي الحدود المجرية اليوغسلافية. وقد كتب باللغة الصربية ومارس اللغة المجرية والفرنسية والروسية. وبدا كيش من خلال نتاجه الأدبي، وريثاً لتقافة أوروبا الوسطى، ولاسيما ببحثه عن هوية مفقودة، بل أيضاً وريثاً لاستلهام الكتب واستلهام جهدي erudit على طريقة بورج. وله تقنية من نزعة الحميمة (Intimiste) ونزعة وثائقية خاصة بالرواية الجديدة.

ومذد نتاجه الأدبي الأول «تخشبية» (١٩٦٢) كشف كيش النقاب عن روح تجادل حول سرد القصة الروائية. وسلط الضوء على نزعة مُجددة من سلالة

بروست، جيد، بيكيت، نابوكوف، بورج، فخلق نوعاً من الرواية المعارضة (Antiroman)، تتمحور حول أسطورة «أورفيه» و«أوريسيد» (نموذج لرواية الحب). وأخضع هذا النوع لكثير من التعديلات بحيث أن المرء لا يعرف من بعد إن كان الأمر يعني إعادة تفسير لروايته المعارضة أم محاكاة ساخرة لها، أو مجرد تذكُّرها الصَّوتي المبهم. فالأسطورة تضيع، وقد حُلَّت مكانها نيناميكية النص وإيقاع مقاطعه وأجزائه. وتبيّنت أعماله بقاعدة واحدة فكل نص جديد يطالب بكتابة جديدة. وخلق سرد القصة كحادثته، بمثابة صيغة، مفسراً بذلك في «الإنسان الشاعر» (Homo Poeticus) (١٩٧٣) هذا الوسواس. وهذه الصيغة قد تستطيع الإسهام في أن يكون إخفاً للمحتوم والمشؤوم أقلّ إيلاماً وأقلّ جنوناً، وهي صيغة قد تستطيع صنع المستحيل، وجعل العمل الأدبي خارج نطاق الظلمات والفراغ، وجعله يجتاز نهر الليثيه (Léthé) [أحد أنهار الجحيم لدى الإغريق، وتَهَبُ مياهه النسيان نفوس الأموات].

إن الثلاثية العائلية: «سيرك الأسرة»، و«عمل على قيد التقدم»، والمجلد الأول: «أحزان مبكرة» (١٩٦٩)، وهو «قصة للأطفال ومرهفي الإحساس»، يستكشف المواضيع الرئيسية (الحب، الذكري، الخوف، الوالد) التي سوف تُحطَّم، وكأنها مستحوذة في مرآة داخل المجلد الثاني: «بستان، رماد» (١٩٦٥)، وكأنها أسطورة غير مستمرة، أسطورة تحملها مرثاة. ويعاد الإعراب عن هذه المواضيع ذاتها في المجلد الثالث: «ساعة رمليّة» (١٩٧٢)، على نحو يفوق مذهب الواقعية (Hyperréaliste) وخلال سلسلة من الوثائق الصحيحة والمنتحلة التي تتجزئ نمطة (Miniaturisation) في الهوة. وإن شخصية الوالد، وهو أكثر من مجرد بطل، يغدو وسيلة أدبية تربط الجدات الثلاثة. لأن كيش لا يحرر سيرة، بل يستخدمها لتبيانه أنها تقوم بعمل شبيه «بعمل مفسد». فالسيرة هنا هي الطبقة الأولى من رقى (Palimpseste) أعيد استخدامه فهي مكتوبة ومبنية مجدداً عن طريق مرجعيات أدبية، مرجعيات أمثال مستمدة من «الكتاب المقدس»، بل أيضاً من سيرفانتيس، غوته، جويس، وهلم جراً... وتحلّ في هذه المرجعيات لكي تتابع حياة أخرى تصبح جديدة وبعد أن أمست معاشة سابقاً، في آن معاً.

ويقوم بتواجد الشواهد والفهرسات والجدال الرابليزية بتحويل منحى القصة، تحويلاً مستمراً، ويُثري مضمونها المعنوي، مُطبعةً بالتخوم ما بين التخيل ومجرد الواقع الحقيقي.

وعقب هذه السلسلة المتسمة بالألفة الحميمة، راح المؤلف يعنى بالتاريخ المعاصر، متشبهاً بالوثيقة التي تثبت هذا التاريخ، ولئن كانت هذه الوثيقة مجرد ظاهر وحسب. ولديه مجموعتان من الأفاصيص: «قبر من أجل بوريسا دايفدوفيكاً» (١٩٧٦) و«موسوعة الأموات» (١٩٨٤)، وهما من الأشكال المتغيرة حول مواضيع الموت كما في: «هذا الجار القريب من الفن»، وفي «عدة فصول من الحكاية ذاتها». وفيما كان يحكي قَدَرَ هذه الشخصيات المأساوي، وغالبيتهم أبناء ثورة أكتوبر، يهود وضحايا التطهيرات الستالينية، والذين «لم يبنغوا يوماً الشهرة ولم تدون أسماؤهم في أية موسوعة» (ولابد من اختراع موسوعة لهم)، وينبري كيش يحولهم إلى استعارة شاملة من ختام حضارة يدمغها بوسم تناظر نزعات المذاهب الشمولية (Totalitarismes). أكان الشان يعني محاكم التفتيش، أو الهولوكوست، أو «الغولاغ»، أو معسكرات القمع، أو مناهضة السامية لأي هنا: الصهيونية.

وهنا يُقدّم التاريخ كمثل إخراج سياسي وأيديولوجي فيحرك ويُعبئ التبحر في العلوم، والمجاوزات الإنشائية، والسخرية والمفارقة، فهي وحدها القادرة على تبيان الأمور دون أن تكشف عن ذاتها. ولدى كيش، يُتهم الواقع الحقيقي عن طريق الكتاب. ويهدف هذا الاستلham للكتب - ولنستشهد هنا بما قاله المؤلف ذاته :- «يهدف إلى تصحيح الظلم الإنساني، وإلى إعطائه كلّ خليقة إلهية المكانة ذاتها في الأبدية». وإنما لئمة عسيرة، لكنها أحد أجمل ما يسدى من الاحترام والثناء لأدب القرن العشرين.

تاديوش كونفيتسكي Tadeusz Konwicki (من مواليد ١٩٢٦):

«إن سعادة الشعوب وشقاءهم غالباً ما يذكران بسعادة وشقاء أفراد بسطاء، أناس عابدين ضائعين في نفيف الجمهور، وفي حياة كل يوم دون أي رونق»، كذلك لاحظت رواية «العقدة البولونية» (١٩٧٧). وتتلأم هذه

الحكمة تماماً مع مبتكرها البولوني، الذي لبث هو أيضاً ضائعاً في غُفْلِ مدينة كبيرة لأن قَدَرَ كاتب ما، واثن بقي شهيراً في حياته، لا يقلت البتة من قوانين التاريخ المتصلبة.

قام تاديوش كونفيتسكي، وهو جالس على كنبه بصحبة قطة إيفان، بإلقائه نظرة من علو البناء الذي يسكنه في جوار نوفي سفيات، نظرة قاسية وشفوفة، في آن واحد، على العاصمة فرسوفيا [وارسو]، على أصدقائه، على أسرته، على الشرطة الذين يراقبونه مترصدين، على أصحاب الرقابة الذين يبترون قوائم كتبه، وبمجمال القول على جميع الذين يكوّنون عالمه الأقرب إليه، طوال سنوات. فهل هذه هي وصية الأديب الروائي؟ ترى هل هي ذكريات ما بعد الموت؟ في الحقيقة، منذ بضع سنوات انقضت، تهيأ مؤلف «العالم الجديد وجواره» (١٩٨٦) لوداع قرائه. ومن الممكن أن نلحق الشك، في شيء من الدلال، بمن لم تزل حياته مشواراً متعرجاً حافلاً بالمكائد والمفارقات. إنه نضال مسلح على السوفييتيين والألمان وعلى إغراء الشيوعية، وعلى النظام الماركسي، وإنما هجرة أدبية طوعية، عودة إلى الحياة الأدبية الرسمية. فإن تعريف البولوني المستحيل في زمننا الراهن قد غدا الاهتمام الأكبر لدى هذا الكاتب. لقد ولد في مدينة نوافيليجكا، في ليتوانيا، التي يستذكرها خلال مناظر طبيعية أسطورية، لكن نتاجه الأدبي ولد في جمهورية بولونيا الشعبية.

في عام (١٩٥٠)، كان أحد المرشحين الموفقين لجائزة الدولة الأدبية الممنوحة للمواهب الشابة في المنحى الواقعي الاشتراكي. ومع ذلك، شيئاً فشيئاً أعاد كاتب «السلطة» (١٩٥٤) صلته بالتقليد الأدبي لما قبل الحرب، والذي كانت ثلومه الأيديولوجيا الماركسية، وراح ينشر كتبه سرّاً ويشجب بصراحة سوء تصرف النظام وتعسقاته. ومع كتابه «تعب في السماء» (١٩٥٩) عاد كونفيتسكي عودة مستديمة إلى الطفولة. وراحت رواياته، في الحين ذاته، تتطوي على العديد من التلميحات إلى تفاهات الحياة البولونية اليومية، وإلى الطريق السياسي المسدود لمجتمع يئن تحت نير الأوهام illusions. فكان دُمة موضوع انتفاضة عام (١٨٦٣)، ذلك التاريخ الهام في

حياة بولونيا؛ واختلط هذا الموضوع دون انقطاع في تلميحاته. ومع ذلك، لم يكن ما يعرب عنه المؤلف عقيدة لبعض الشعراء الرومانسيين الذين يتأثر بسحرهم، بل كان إدراكاً مأساوياً يتجلى بوسيلة بهلوانية ساخرة لها من السمو ما هو عظيم الشأن.

إن مؤلفات كونفيتسكي تتكبد بشاعرية روائية تكاد تلبث مذوّطة ببيان يناهض الملحمة. فالأسباب عينها، والشخصيات عينها، والأماكن ذاتها تتجسب فيها مجدداً انبجاساً محرّجاً. فنتمة انتحار فرد مجهول، حصوة مأخوذة من سرير النهر، بطاقات وزعت فيما مضى، ويستطيع بها المرء أن يُنبئ ذاته بالمستقبل أو أن يستطيب متعة الماضي.

غالباً ما تتراجع اللهجة الغنائية أمام التهمك اللاذع. بيد أن هذه اللهجات المرّة والساخرة، التي نجدها مجدداً، وعلى نحو متلاحق، في «الرؤيا الصغيرة» (١٩٧٩)، وفي «طلوع القمر وغروبه» (١٩٨١)، أو أيضاً في «النهر الدفين وطيور الليل» (١٩٨٤)، هي لهجات أحياناً ما تزول أمام روحانية تسمو فوق عالم المعتقدات البدائية. فإن ليتوانيا الأسطورية مكان لقاءٍ مفضل ما بين الحقيقة الواقعية والميتافيزيقا [الماورائيات]. وينساق القارئ إلى تساؤله دون كلل عن شأن هذا القطر البعيد والعامض حيث يصدّي الناس إلى 'الإله' ذي السراط المستقيم [أي الأرثوذكسي]، ويخشون نيفاجتيس وببيرون (إلهين وثنيين يجتئها فيما مضى الشعب الليتواني) ويحتفلون احتفالاً محموداً بيوم الأموات، كما هي الحال في كتابه: «بوبيني، دير في ليتوانيا» (١٩٨٧).

ثمة عدد وافر من تدخلات المؤلف / الراوي في سرد الحوادث، وترتدي صيغة تفكرات مشغوفة، وبشكل انزياحات إيمانية متدنية حول مصير الشعوب، حول الحرية. لكن ما يتجلى في مركز النتاج الأبدي هو السعي المتتالي إلى هوية كاتب يجهد في تمثيله العالم أقل مما يفعل في تمثيل نفسه. «يا ترى أين هو وطني؟ أين وطئك؟ أين موطن الآلهة؟ أودّ الرجوع إلى هناك. أروم العودة إليه، ولئن كجئني شبيها بيد البشر حيث عانيت من التفني».

## ميلان كونديرا Milan Kundera (من مواليد ١٩٢٩):

رغم أنه أنجز دراسته في براغ، في المعهد العالي للسينما الذي سوف يستقبله لاحقاً بصفته أستاذاً، قد احتفظ ميلان كونديرا دوماً بميل إلى مورافيا وعاصمتها «برنو» حيث ولد في الأول من نيسان / أبريل (١٩٢٩). وإن الثقافة الموسيقية التي تلقاها من والده، عازف البيانو، والتي تملت من منطقة مسقط رأسه، سوف تمارس أثرها عليه، وحتى في تأليف صيغة رواياته. ولكن فضولته الفكرية، رغم الانعزال الذي عاش فيه في تشيكوسلوفاكيا خلال الخمسينات، حثت اهتمامه بالأدب الأجنبية (أبولينير، الطلائع الفكرية، الأدب النمساوي، التقليد الروائي الأوروبي).

قبل أن يجد ميلان عالمه الخاص، عالم تعبيره من خلال الرواية، سينشر ثلاثة نواوين شعرية، ومبحثاً عن فلاديمير فاندورا الروائي التشيكي لما بين الحربين؛ وفي عام (١٩٦٢)، سيرى إنجاز مسرحيته الأولى «أزهار النرد». وخلال فترة الانفراج السياسي، التي أفضت إلى «ربيع براغ»، كان في عداد الكتاب الموالين للمذهب الإصلاحية (Réformistes) المتجمعين حول «الصحيفة الأدبية الدورية»، والذين انهمكوا في نزاع صريح على السلطة خلال المؤتمر الرابع لاتحاد الكتاب (١٩٧٦). وإذ عُرف كناثر بسبب أقاصيصه «صنوف الحب المضحكة» (١٩٦٣)، التي تم إنجاز طبعيتين متتاليتين منها، فقد ضمن لنفسه شهرة روائي كبير، لا في تشيكوسلوفاكيا وحسب، بل أيضاً في الأقطار الأجنبية، بفضل «المزاح» (١٩٧٦)، كتابه الأخير الذي نشر في تشيكوسلوفاكيا قبل نهبه إلى المنفى.

لا جرم أن كونديرا أحد الضحايا الأولى «للتطبيع» (Normalisation). فعقب أن حُظر طبع مؤلفاته، أنن له (عام ١٩٧٥) بالمضي إلى فرنسا حيث حل في باريس، بعد إقامة وجيزة في جامعة مدينة «رين». أما «الحياة في مكان آخر» (١٩٧٣) و«فالس الوداع» (١٩٧٦) هذان الكتابان اللذان ألقهما في تشيكوسلوفاكيا يشتملان مع «المزحة» على غالبية المواضيع الكبرى التي سيعالجها كونديرا لاحقاً في «كتاب الضحك والنسيان» (١٩٧٩) كما في «كائن لا تحتمل خفته» (١٩٨٤)، و«الخلود» (١٩٩٠) ويخون فيها

«التاريخ» الإنسان الذي يعجز عن الحياة خارج التاريخ. وإن نزعة المذهب التنبؤي، (éroiisme) والمنفى، والطوباوية، والانتقام، تشكل لحمة المهرجات (Farces) المأساوية في الحياة، وتحل مكان «معناها»، فليس وجود الحياة هو أيضاً سوى وهم. فمن التيار الستاليني في تشيكوسلوفاكيا إلى فرنسا هذه الأيام، والآليات التي تؤول إليها أقدار فاعلي هذا التيار الأساسيين وهما أمران متشابهان. ويجذب كونديرا مفتاح تفسيرهما ألا وهو كل ما يتسم بالسخرية والذوق الرخيص (Kitsch)، والرقص الدائري، والغنائية، والألفة المنتهكة، والخلود، والنسيان، وسلطة الأطفال (Infantocratie)<sup>(١)</sup>... الخ. وثمة العديد من أفكار المؤلف التي تصاحب نسيج الرواية وتتخذ، أحياناً، شكل الحوار الذي يشعر فيه القارئ أنه مجتذب، فتعطي روايات كونديرا لا شيئاً من النكتة الطريفة ولا شيئاً من السحر الوقح وحسب، بل أيضاً بعداً إضافياً، البعد الذي طوره في مقالاته تطويراً منفصلاً. وهذه المقالات المنشورة حسب الصدف قبل أن تجمع تحت عنوان «فن الرواية» (١٩٨٦)، قد نهضت بدور هام في التعرف على النوعية التاريخية والثقافية في أوروبا الوسطى، هذه النوعية التي تبقى مأساتها، في نظر كونديرا، دلالة على مستقبل مصير أوروبا جمعاء. وإن لم يعرب عن رأيه حول حظوظ هذا المصير، من حيث استمرار البقاء بعد التقلبات السياسية عام (١٩٨٩)، ورغم ذلك، ظل مثال عطاءاته اللامع للأدب المعاصر.

### رُوسا ليكسوم (Rosa Liksom) (ولدت عام ١٩٥٨):

إن الأديبة الفنلندية التي كتبت باسم روسا ليكسوم المتحل نشرت بمعية المصور الضوئي جوكا أويتولا مؤثفاً بعنوان: «هياً يا موسكو هياً» (١٩٨٨). ويشتمل هذا الكتاب على أوصاف شخصية لأناس شباب من مدينة موسكو كما في «برندي العروسان ثياباً كما يلزم في عصر الفضاء. فقد اشتملت العروس بهذام أنها مباشرة من زيغني ستاردوست، وقبأهي العريس برداء ابتكره ستارويي سوورسمان. وهذه الثياب، بمظهرها الاشتراكي والرومانسي، في آن

(١) «صغير القوم أميرهم» [المترجم].

واحد، سبق أن رسمها العريس عينه». إن روسا ليكسوم تكتب عن الحياة الهامشية في المدن العصرية وكأنّ الأمر يعني تجارب حقيقية تتبني بتأثير جورج باتاي، أو امبروز بيرس، أو جان كوكتو. ويبدو أن هذه المرأة الشابة الفنلندية تتعم براحة تامة في ديكورات سيبيريا الريفية التي نراها في «هيا قف يا غاغارين!» (١٩٨٧).

عندما عرضت روسا ليكسوم آثارها الخاصة في مدينة هيلسينكي، كانت ترتدي بزّة عسكرية. ولبتّ نمط اللباس هذا إلى جانب النظارتين السوداوين مجدياً لها في لعبة الغمضة هذه التي تستمر منذ بضعة أعوام. ونحن نعلم أن هذه المرأة المتوارية خلف اسمها المنتحل قد ولدت في لابونيا وأنها جالت في جميع العالم، وقضت بضع سنوات في كوبنهاجن.

يمضي الثبان، خلال أقاصيصها، في حج إلى كوبنهاجن، ويكسبون لقمة عيشهم عاملين في مصنع نورويجي للأسماك أو يحلون في مدينة لا اسم لها. وبوسعهم أن يعيشوا أيضاً في قرى لابونيا Laponie الصغيرة، فهذه القرى ما زالت أبواب بدوغم أوروبا. «تتراكم الأثاث طوال الطرق وعلى جوانب القرى، وقد روضها الجوع. والكثير منها نضع نهاية نشقانها فتندفع، عند غيئس الليل، تحدث عجالات «الكاميونات» التي تنقل الخشب، فهناك أكداس من العظام ومن هياكلها العظيمة الدامية تنداح على حفر الحقول وجوانبها. [...]» \* فقد مات في الحال. وكانت الجثة قد نجمت عندما اكتشفها إيئي عقب أخبار المساء» «محطة ليلية» (١٩٨٥).

روسا ليكسوم على ارتباط وثيق بالمدن الكبيرة في أوروبا، بيد أنّها تعود دوماً إلى فنلندا، إلى جذورها المتوغلة في لابونيا المتوقعة في آخر تخوم العالم، لكي تجد هناك النموذج ذاته للعلاقات البشرية، وهو الباقي لدى سكان المدن، أعني العلاقات التي يكونها العنف والهدم.

إن هذه التصوص المقتضبة بأسلوبها الوجيه هي حكايات تروي صدوقاً من الحياة غريبة أو هزلية أو مأسوية. وتفضّل الأنثوية أن تكتب عن الناس، أو الجنود، أو الرهبان النساك. وحينما نتكلم عن الحب والزرعة الشبقية (érotisme)، فهي تختار حالات حيث تظلّ العلاقات نون أمل أو ماضية إلى ختامها. والناس الذين

يظنون وحدهم يروون دون مأل حكايات معاشة فظيعة في مونولوجات مقتضبة حيث تتكشف الحياة تماماً في غضون بعض الصفحات: «أمسكت بسكين لثوم هذا القدر، وطحنته طعنتين أو ثلاث. يا إلهي! فهذا القدر لم يَمَ حتى بأي احتجاج بل انهار، ميئاً، على السرير الوحيد وهو سريري. فنايت مأوى المهائل (dingues) وكنت إن زوجي قد انحر، فقد طعن نفسه بطعنة سكين في جزء من جسده مجاور للقلب ثم مضيت لزيارة بعض الأصدقاء»: «جوف التسيان» (١٩٨٦).

### سڤند آجه مادسن Svend Age Madsen (ولد عام ١٩٣٩):

منذ بدايته عام (١٩٦٢)، نشر الأديب الدنمركي سفند آجه مادسن ثمان عشرة رواية ومجموعة أقاصيص، ما عدا عدداً آخر من المسرحيات ومن الأعمال الإذاعية ذات الأهمية نفسها. وخلال هذه الفترة، تطوّر نتاجه تطوراً هاماً، فيما لبث يحتفظ بفكرة حول ما هو ملحمي وحول القصة. فإنّ الحكايات المعروفة آنذاك والصيغ العادية لسرد الحكاية بقيت مقلّة بسخرية أو باتت محوكة تحويلاً غير متوقع. وكذلك طفقت الآثار الجديدة تُقيم دون كلال حواراً حول المواضيع في الآثار السابقة، وذلك مع قسط وافر من النكات الظريفة المتتالية.

إن نتاج سفند آجه مادسن، كما بالنسبة إلى جيل كامل من المؤلفين الدنمركيين، يقوم على عناصر مُركبة (Composante) دُوليّة، وهي نزعة الحدائث في اتهامها الجذري الكتابة خلال عقد الستينات، وبوجه أخص حول مسرح العيب والرواية الفرنسية الجديدة. ففي روايات تُكثك ذاتها من جراء هدم التماسك المنطقي في سرد الحكاية، أخذ يبرهن أنّ القصص المنغلقة تقليدياً لا تقوم إلا بخلق وهمٍ لمعنى ومجمل كامل، ولا يتواجد كلاهما من بعد في العالم العصري كما في «الزيارة» (١٩٦٣). وإذا اتخذ كأساس هذا الموقف الذي يجعل الأمور نسبية (Relativisatrice)، نشر هذا الأديب، في نهاية عقد الستينات، سلسلة من الكتابات لمحاكاة الفنون الأدبية الشعبية، والأساطير، والنماذج الروائية الكلاسيكية. فهذه الأعمال نصوصٌ يحاول فيها الشخصيات الروائية التحرر من أدوارهم الضيقة ومن تصورهم المنغلق لما هو حقيقي، كأدوار التصورات التي تقترحها نماذج سرد الحكايات الكلاسيكية

وتصورات الكائن التقليديّة، فالتلاعبات بالألفاظ والأساليب تشكّل أساساً لمجمل المواضيع، مُحبّطةً بذلك كل ترقبات المطالع من حيث النوع الفني وحقائقه الواقعيّة، كما في «تصور أن العالم موجود» (١٩٧١).

وطوال عقد السبعينات، أخذ الواقع التاريخي والاجتماعي الحقيقي يقوم بدور أهم في الروايات. وتبدور الزمان والمكان بحيث أنّ السنوات والأماكن (Aarhus) باتت مذكورة. وهذه الفترة هي أيضاً التي يكتشف فيها الجمهور استخداماً يتوسّل به بقصد تأثيرات التسليات والتشويقات (Suspenses) الخاصة بالفنون المعترف بها. وثمة مواضيع كفقْدان البراءة، والحدق، والثأر، تُقدّم بصفتها نتيجة للتقهر الاجتماعي وتقيود النظام. فقد غدا سرد الحكاية وجودياً [أي مجرد الوجود] (Existential). فتنبّت هوية الإنسان في التبادلية المنشأة ما بين الحرية لفعل سرد الحوادث والشرط بأن يكون هذا السرد عن طريق الآخرين، كما في «فجور وعقاب في تلك الغضون» (١٩٧٦). وتكثفت هذه الطريقة، خلال الثمانينات، وبنى الكاتب لنفسه عالماً وظيفياً يخصه هو، وتطاط فيه الشخصيات بصورة متبادلة خارج نطاق الكتب؛ وبدأت القصص تتقاطع تقاطع المتاهات، فيما لبثت تُفسّر أو تعارضن أو تنتج مجدداً بشكل متبادل وذلك مع «التعبير عن البشر» (١٩٨٩).

إن المؤلف، عن طريق هذه الكتابة التخيلية (Fabulatrice) عمداً، يوضح الطريقة التي يخلق بها الواقع الحقيقي ذاته، مشفوعاً بسرد الحكايات. ويقدر ما يروي المؤلف الكثير من الأشياء، تتواجد بهذا المقدار إمكانات لتواجد هذه الأشياء. وبالتالي، وخلال هذه السنوات، استعادت القصة اعتبارها، وقد غدت كلمات فيتنغشتاين: «إن حدود لغتي هي حدود عالمي» بالنظر إلى ماديّن كما يلي: «إن حدود القصة تمثّل حدود عالمي».

لعالم التخيل لدى سفند آجه ماديّن حياته الخاصة. ويسعنا، في أيامنا هذه وبحق، أن ندعوه: «رواية العالم». تتبجس فيه، دون انقطاع، عوالم جديدة زاخرة بتلاعبات ساخرة، وبالعديد من اللبس والغموض، وتضع أفق المطالع الإدراكي موضع التجربة. ولكن، حالما نبدأ التهجّم على هذا النتاج الألبّي، نجد فيه، بصفتنا قراءً، مادة اكتشافات مذهلة.

إدواردو ميندوزا Eduardo Mendoza (ولد ١٩٤٢):

وُلد إدواردو ميندوزا في برشلونة ومن الممكن عدّه كاتباً يمثّل الأدب الإسباني المعاصر، استناداً إلى آثاره والفن الأدبي الذي اختاره، على السواء، ألا وهو فن الرواية. وفي عام (١٩٧٥)، عام موت فرانكو، - وكان الأمر متعمّداً - صدرت روايته الأولى «الحقيقة حول شأن سافولتا». واكتسب هذا التاريخ قيمة «رمزية» فدمغ بطابعه حقبة جديدة بالنظر إلى مجتمع إسبانيا وثقافتها، إنه عهد سيشهد ارتقاء الديمقراطية وازدهار الآداب. وتواءمت هذه الانطلاقة مع رؤيا جديدة للماضي، واستخرج الشباب من النقاد ما كان الأمثل فيها، دون العزوف عما بعد الحرب الأهلية. وإنّ التباعد الذي أقدم عليه ميندوزا عن مذهب الواقعية الاشتراكية، والتقنية التجريبية، على سبيل المثال، تباعد واضح جليّ. ولكن، في الحين ذاته، لبث جلياً أيضاً تشبّهه ببعض أسلافه كمثل خوان مارسينه. وكلاهما يتوسلان ببرشلونة كلوحة خلقية، إذ تغدو المدينة شخصية روائية أو تكاد....

درس ميندوزا الحقوق، ثم عاش في نيويورك من عام (١٩٧٣) حتى (١٩٨٢)، وزاول هناك مهنة المترجم المُفسّر في رحاب منظمة الأمم المتحدة. وفي هذه الأيام يقيم الأديب في برشلونة. وإنّ كتابه «الحقيقة في شأن سافولتا» قد منحه شهرة، وأشار إلى ولادة طريقة جديدة لتصوّر العلاقة ما بين الجدّة والتقليد في سرد القصة. ولم يتمّ العدول عن التجريب، لكنه عدا تجريباً متحفظاً، وبخاصة، قد أُتبط بأولوية الحرص على التاريخ. فقام التوازن ما بين تأليف القصة وبنائها، وبين طريقة رواية الحوادث من جهة، وإغراء القارئ من جهة أخرى. فصارت تلاعبات الرواية آلياتٍ للحبكة وعوامل توترٍ بالنظر إلى من يتابع الحجة والبرهان.

خلف ما يقوم به ميندوزا من عمل، نطقن إلى ما يدعوه «الرواية الإسبانية الكبيرة»، ألا وهي أعمال سرفانتس، الرواية التشريدية (Picaresque)، ورواية الفروسية عند بيريز غالدوس. وظلّ ميندوزا يؤلّف قوة سرد القصة لدى بيو باروخا (Pío Baroja)، وللموهبة الهجائية المتقلّبة بشدة القلق لدى فالتيه إنكلان. وفي نهاية المطاف، استخدم الأديب الرواية الأمريكية المعاصرة،

التي يحاكيها ساخرًا في كتابه «الحقيقة في شأن سافولتا». وإن نقطة انطلاق هذه القصة تصريح البطل، خافيير نيرازدا، لأحد القضاة، التصريح الذي يرسم مجدداً ذكرياته حول اغتيال الصناعي سافولتا، بدءاً من ١٠ كانون الثاني / يناير (١٩٢٧). وإلى هذا الموضوع المركزي، تضاف وفيات عنيفة، حوانث عاطفية، تواترات سياسية مستلزمة من التاريخ، ووصف دقيق جداً للحياة في برشلونة ذلك العصر.

ثم، نشر ميندوزا «سر معبد الكنيسة المسحور» (١٩٧٩)، و«المتاهة ذات أشجار الزيتون» (١٩٨٢)، وفي هذين المؤلفين، يشدد الأيب - مع لوحة خلقية سياسية مستمرة - على طابع هجائه بعض المواقف، وعمق وصف الشخصيات. وفي كتابه «مدينة المعجزات» (١٩٨٦)، عاد ميندوزا إلى حجة حيث تختلط الحولية، والتاريخ السياسي، والتخيل الروائي. وبين معرضين عالميين، نظم أولهما عام (١٩٨٠) والآخر في (١٩٢٩)، بقيت برشلونة نيكورا لتصاعد أونوفريه بوفيلان البائس في طفولته، المناضل القوضوي في مراهقته، ثم قاطع طريق، كرئيس منشأة واثق من نفسه، وبعد ذلك ببضعة أعوام، كرجل عدواني، مليونير أثرته أعماله التجارية، أي المضاربة العقارية وتهريب الأسلحة خلال الحرب العالمية الأولى. ويتلاعب ميندوزا بالتاريخ، ويصنع منه عنصراً يعسر فصله عن القصة. ومن أجل الحجة ووصف الشخصيات أيضاً، يستغل الأيب أحوالاً مختلفة، كما كانت الثورات القوضوية الأولى التي جرت في كاتالونيا، وكذلك بدايات الصناعة السينمائية الخجولة، أو ديكتاتورية بريم وده ريفيرا، أو مغامرات الطيران الأولى.

### بيير مرتنس Pierre Mertens (من مواليد ١٩٣٩):

ولد بيير مرتنس في مدينة بروكسيل، عام (١٩٣٩)، من والد صحفي ومن أم مختصة بالبيولوجيا. وهذا الكاتب رجل قانون مختص بالحقوق الدولية. وهو باحث في معهد السوسيوولوجيا في جامعة بروكسيل الحرة (ويقوم حالياً بإدارة مركز علم اجتماع للأدب)، وقد حرر ما بين (١٩٦٤) و(١٩٦٦) «درسا خاصاً»، وهو نص أول، أثار اهتمام جان كايروول وكلود دوران. وطوال عشرين عاماً، تراوحت نشاطاته ما بين حقليْن، الأدب والحقوق،

وأفضى التراوح إلى ظفر الألب، عقب أن حاز جائزة ميديسيس (Médicis) عام (١٩٨٧) من أجل كتابه «الإنبيهارات». وقام مرتس برحلات في الشرق الأدنى، اليونان، البرتغال، شيلي، قبرص، وإن هذه المهامات بالملاحظة القانونية أعانته على اكتساب حدس ذهني يعي العالم ويحسن به. وسوف يستخلص من ذلك أسس تصور فعال للتدخل الأبي، هذا التصور الذي يتميز عمداً عن نزعات مواطنيه إلى الانطواء.

على نقيض التآرجح الملاحظ عامةً من قبل كتّاب بلجيكا - التآرجح القائم على أساس الحالة الداخلية الحميمية (Intériorité) أو الانصهار في أدب فرنسا - توخى مرتس الحفاظ على حقوق الذاكرة التاريخية لبلده. فيما استمرّ مفتحاً على عالم أفسح اتساعاً من الفضاء الفرنسي. وعلى هذا المنوال، قام بدور حاسم في تغيير الذهنية التي تشهدا بلجيكا الناطقة بالآغة الفرنسية خلال عقد الثمانينات، فإن مرتس لا يزال يجهد للتخلص من دور مجرد المشاهد الذي يُعزى، على العموم، لهذا الأديب وذلك بقصد الاشتراك في المداورات بصفته رجل فكر بمقدار كامل. وما يميزه تمييزاً خاصاً هو هذا الانتقال من كونه «مختصاً» ومتمرساً بالكتابة - وهذا ما يظنّه هو مع ذلك - إلى تفكر إجمالي، وهذا ما يجعل منه كاتباً، من حيث وظيفته، لا من حيث ميّله الطبيعي.

وبادئ ذي بدء، قدّمت روايته الأولى «الهند أو أمريكا» (١٩٦٩) أهد منابع إلهامه، وهو طريقة اختراع بقائه الدائم، إذ يكتفّ موطناً لخيال (l'imaginaire) السيرة. وتابع المنحى عينه في روايته «عيد القدمات» (١٩٧١). لكنّه في «المساعي الحميدة» (١٩٧٤)، و«أرض اللجوء» (١٩٧٨)، و«الإنبيهارات»، اختلط البعد الشخصي بإعادة الاعتبار إلى التاريخ. وتقيم هذه الروايات الثلاث طريقة لتراتب الحالة الخارجية (Extériorité). وأبطال هذه الروايات يتآرجحون بالتتالي بمقدار وسطي بين دون كيشوت (Don Quichotte) وبين بانشا (Pança)، أي بين بول سانتشوت، مهاجر شيلي، وبين الشاعر التعبيري الألماني غوتفريت بنّ. وفي كل مرة، يرى المؤرخ البلجيكي نفسه أنّه خاضع لنظرة غريبة، فتعمل هذه النظرة على تفجيرها

بساطة هذه الظاهرة لكنها، إذ تفعل ذلك، فهي تعيد إلى هذه الظاهرة الوجود الذي تسعى الذاكرة القومية المفقودة أن تحرمها منه. وفي آن معاً تحوّلت كتابة مرتس. فقد تبع الانقطاعات الزمانية والتقاربات المباعثة في الكتب الأولى، بحث له المزيد من العمق في تعبير الجمل الموسيقية (Phrasé). فإنّ التباعد، المتّمس في عدم تتابع سرد القصة، وجد الآن مكانة في تعاريج الكتابة.

كان مرتس، منذ طفولته، مهوراً بطابع الموسيقى. وثمة لازمة من المواضيع تجتاز مجمل آثاره الأدبية (وجه النمر، الموسيقى...)، وهو أيضاً مؤلف كتيّب أوبرا «شغف جيل» (١٩٨٢)، أخرجته موسيقياً فيليب بوئيسمنس. وبإستثناء عدة مجموعات من الأفاصيص، فإن هذا الأقارئ المتيقظ والذي ينعم بتقافة عظيمة، يحتفظ بتحرير «دفتر ملاحظات» بوجه منظم في الصحيفة اليومية «المساء». وقد جمعت نصوصه الناقدة في «العميل المزدوج» (١٩٨٩). وهي تثبت بالكشف عن راهنية الآثار الأدبية. وتشارك نصوصه في الصيغة ذاتها التي يُعرف فيها ضرورة ابتكاره تعريفاً مدهشاً: «إن نصميم كتاب ما، ليس إزاء مكتبك الخاصة بمجد إضافي - فهذا الطموح ناقل - بل هو اندزاع هذا الكتاب عنه من جميع المكتبات».

ليودميلا بيتروشيفسكايا (Lioudmila Pétrouchevskaïa)  
(ولدت عام ١٩٣٨):

لبيت ليودميلا بيتروشيفسكايا معروفة رداً طويلاً في الأوساط الأدبية الروسية، لكنها لم تجد جمهورها إلا حديثاً جداً، أي عندما بوشر في السنتين (١٩٨٧-١٩٨٨) بتمثيل مسرحياتها وأفاصيصها المحظورة منها أو المبعثرة في مجلات، ثم جمعت في مجموعة واحدة. وقد عرفها الجمهور السوفييتي، بصورة خاصة، بصفتها مؤلفة مسرحية. مع حركة ألبيريسترويكا، راحت الاستوديوهات لدى الشباب ثم المسارح التي باتت مؤسسية تتنازع مسرحياتها، فعدت بذلك إحدى مؤلفات المسارح الأكثر شعبية في الجيل الشاب (مع سلافكين وأخريات). وفي «سينزانو» (١٩٨٧) تثير ذكرى

مسرحية تشيكوف، فالبطلة رغم سعي لاهث إلى السعادة، أو من جراء هذا السعي، سوف تُمنى بالإخفاق ثم تُرزا بالكارثة.

لدى ليودميلا بيتروشييفسكايا، ليس الشفاء هو الذي ينقض على الشخصيات بصدفته شقاءً اجتماعياً أو سياسياً. فهي لا تشجب جروح أو أوهان النظام. بل هي في صدد داء العيش الشقي والفضاعة اليومية والعلاقات المستحيلة ما بين الكائنات، وقبل كل شيء ما بين النسوة والرجال. ولذلك، ليس لمسرحياتها وأقاصيصها أي شيء مشترك مع الأندب «الملتزم» الذي يحتل في أيامنا صدارة المسرح. وليس هناك أي ضوء يغدو موعوفاً ظلال اللوحة، وليس ثمة أي استعلاء (Transcendence)، (الله، التاريخ، الإنسان) يأتي معطياً معنى، أو مثبتاً نظاماً في سديم حوادث أو مشاعر من عالم أمسي شظايا. ولكن لا يعني الأمر، بسبب ذلك، نتاجاً مدنياً (Sous-produit) من مسرح العبث، وذلك لأن ليودميلا أعانت صلتها بتقليد الأندب الروسي. فالمؤلفة كامنة تحت شخصياتها المجتة، الهائمة - بالمعنى الحقيقي والمجازي - دون معالم لها ولا أسر. فقد قالت: «في عملي لم أهرب يوماً من الأمور الرهيبة، لكني لا أكتب أبداً دون أن أحب شخصياتي لأني أحبهم جميعاً.» ليس لهذا الحب ما هو عاطفي، بيد أنه يتيح لها الكلام عن أبطالها من سريرة ذاتها، فتجنب هكذا شرك نزعة المنحى الأخلاقي Moralisme. فعلىنا ألا ندهش البتة إن عُذونت مجموعتها الأولى «حب لا يموت» (١٩٨٨).

إن أحد الأسباب لنجاح مسرحها هو حساسيتها حيال لغة الشارع، مع انزلاقاته دلالية ومع نحوه اللغوي ذي المفاصل المتفككة وتكراراته وتشوشاته وإبهامه. وسبق لها أن قالت: «إنما فرحتي كلها، هي لغة الناس في الشارع. وأسجل دوماً ما أسمعهُ يقال حوئي. ولا أذكر منها شيئاً سوى الأفضل الذي يبقى لي» وتلجأ ليودميلا إلى طريقتين: المونولوج الداخلي المستمر أو ما كان أتباع نزعة الشكلية الروسية يدعونه الـ«سكاز» (Skaz) (أي أن الراوي يتكلم لغة شخصياته في نوع من المقال الحر غير المباشر). لأن الراوي، في أغلب الأحيان، يقص علينا حكاية باقت حوادثها في طيات النسيان. وكتابها «حب لا يموت» يبدأ كما يلي: «ما كان القدر التالي لأبطال روايتنا....» وفي

أقصودة أثارت استكثاراً في موسكو، تحت عنوان «نائبه» (١٩٨٩) والأمر يعني مجموعة نمونجية من مفكري موسكو، يقوم بوصفها أغبي فرد من هذا الرعيل، وجميع الآخرين يحتقرونه، وفي النهاية أعطت رؤياه الضيقة لوحة ذات قساوة واعية لما قد كان عليه الوسط شبه المنشق خلال عقد السبعينات. وأحياناً ما يُظهر المؤلف مباشرة ويذع حزنه يعرب عن بؤس الحياة البشرية. ولكن، على العموم، إنما حياد المؤلف الظاهر (حيث بمقدورنا أن نجد استثناءً — تشيكوف) هو الذي صدم النزعة الأخلاقية السائدة في الاتحاد السوفييتي، أكثر مما فعلت فضاة الشخصيات والحالات.

### جوردان راديتشكوف Jordan Radickov (ولد عام ١٩٢٩):

عندما ظهرت مجموعة قصصه الأولى، منذ عام (١٩٥٩)، كان جوردان راديتشكوف يحتل مكانة خاصة تماماً في الآداب البلغارية. ومنذ البداية، أثارت أعماله، بكتابتها التقليدية، إلى التميز بغنائيتها وظرف نكتتها. وعقب عام (١٩٦٣)، تبنت نتائج بحوثه المجددة، فقد اختفى الموضوع وخضع سرد الحكاية للتلاعب بالتداعيات وتجميع المقاطع المستقلة ذاتياً بمقدار أكثر أو أقل. ويُخصّص كل هذا، في عناصر مختلفة، تجربة المؤلف الروحية، رؤياه للحياة، وتفكيره الغنائي، ومحاولته لمعرفة وتقييم ذاته «المسيرات المعتمة» (١٩٦٦). وتجاوز راديتشكوف سريعاً هذا الاستيطان الحقيقي بل المتحفظ جداً، واستبدل، في العديد من القصص والأقاصيص والمسرحيات العنصر الغنائي بالسخرية والكاريكاتور والهزء المضحك في «مزاج شرس» (١٩٦٥)، و«اضطراب» (١٩٦٧)، و«أبجدية الصاعقة» (١٩٦٩). وبفضل مخيلته الباروكية الجامحة ومن خلال التلاعب والمرح المبتهج، ألقى الأديب نظرة بريئة وملاحظة، في آن معاً، على حياة البشر، لكي يترجم النزاع ما بين المبادئ القديمة لدى القروي والروح العصرية في الوجود الراهن.

لا بد من البحث عن مفتاح هذه الآثار في القدر التاريخي للقروي البلغاري. فمع تحول القرى إلى مدن، ثمة العديد من العناصر السيكلوجية والروحية العريقة بقدمها، والمتحوّلة إلى حقيقة الواقع الراهن، تخلق من

الصراعات ما هو ساخر، ومضحك وكرنفالي. ومن خلال أساطير قديمة جداً، لكنّها جديدة بوظيفتها ومضمونها، أخذ راديتشكوف - وليس هو أيديولوجياً ولا واعظاً أخلاقياً - يترجم بكتابته الأصبغة تفهّم أخلاقية الحياة ونمطها، إلى جانب زوال القرية وبصورة أدق (زوال الذهنية الأبوية)، وكل ذلك لأجل منهاة / مأساة تعرب عن وجوهها العبيثية بالضحك. وإنّ راديتشكوف، بصفته إخبارياً (Chroniqueur) لقريته، كتب تاريخ سيرورة عالمية وعالج إشكالية راهنة جداً (وحتى أساسية بالنظر إلى بعض الأقطار) ألا وهي تمدّن urbanisation وكوكب أرضنا.

### خوسيه سَرمَاغو José Saramago (من مواليد ١٩٢٢):

إن ما أقدم عليه خوسيه سَرمَاغو وأقبح فيه، بعد أن تجاوز الخمسين من عمره، هو فرض نفسه، دون منازع، في عالم الرواية البرتغالية والأوروبية، عالم كان في خضم التجرّ الروائي. وفرض نفسه خلال عقد الثمانينات، عقد «اليوبيين» (Yuppies).

حاز نجاحه الأول عام (١٩٨٠) مع ملحمته عن العمال الزراعيين عمال لاتفونديو [وهم عمال زراعيون لعزبة مالكما غير مقيم latigundio]، وهي «مقتصبون على الأرض». وعندما بلغ الثامنة والخمسين من العمر، بات سَرمَاغو كاتباً محنكاً مع أنه لبث مجهولاً وسبق له أن نشر قصائد وحكايات، ولا سيما حوليات. لكنّه بفضل الرواية، وجد نمط التعبير الملائم لجُمُوح مخيلته. وسوف يغدو مؤلفاً تروّج مؤلفاته بسهولة. وكشفت الروايات الخمس، التي ألفها منذ تلك الفترة، النقاب عن قوّة ابتكاره الحيّة. فانطلاقاً من نواة النزعة الواقعية (Réalisme)، المحدودة تاريخياً والشبيهة بالواقع، عرف كيف يأسر انتباه المطالع طوال مئات من الصفحات، مجدّداً إياه دون انقطاع، من الواقع إلى الفنتسيكية [أي الفنن الخيالي وعرابته العجيبة]، ومن المعروف إلى ما يفوق الطبيعة، فيجعلّه يجابه الواقع البشري الحقيقي، المتعدد والمتناقض، في فيض غامر من الرموز، فيض يحاذي نزعة الواقعية السحرية.

يبدو أن موضوع آثاره المركزي يلبث موضع شرود الرحيل، المنووط ببحث يسعى إلى أن يعطي المغامرة الإنسانية معناها. فالسفر - المنتمي إلى ثقافة البرتغال منذ أمد بعيد - والرحيل الشارد، على صعيدي الحقيقة والرموز، يزودان كتبه ببينيتها، مع رفضه نزعة منحى الجمونية (Immobilisme) فردياً وجماعياً manchot. فالسفر وشرود الرحيل هما الرباط الحوار ما بين الفوارق. ومن كتابه «الإله الأكتع» (١٩٨٢)، استمد أزيو كورغي الأوبرا «بليموندا» Blimunda وهي لوحة رائعة تصف البرتغال الباروكي، وملحمة بناء دير وجسّير (Passerelle) طائر. وإن بليموندا، رفيقه بالترارسيته سوثيس، البناء النموذجي لهذا الدير، تتعم بمواهب غير معتادة في التبصير (Voyance). وقد أسهمت في تحقيق الحلم الهرطقي لطيران الأخ بارتولوميو به غوزماؤو، جامعة لذلك إرادة قادرة على جعلها آلة طائرة ترتفع في الهواء.

إن ذراء الأوصاف وميل المؤلف إلى أنماط الخروج عن الموضوع قد جعلنا من الحكاية نشيداً مستمراً، ساحراً أصيلاً. فالراوي يدمج الحوار في نسج سرد الحكاية، ويثابك اللهجة الحكيمة الساخرة، ومن ثم تولدت كتابة تحاذي النثر الباروكي. وفي رواياته الثلاث الأخرى، يسترعي سرماغو، منذ السطور الأولى، انتباه القارئ بفكرة مباحثة وهي عند مصدر الرواية «سنة موت ريكاردو ريثيس» (١٩٨٤). حيث يحدث لقاء الشاعر بيسوا (Pessoa)، بعد موته، مع شبيهه بالاسم ريكاردو الباقي على قيد الحياة. وفي «الطوافة الحجرية» (١٩٨٦)، تخيل الأنيب قصة حب رائعة، فيما راحت شبه الجزيرة الأسبانية تنفصل عن القارة، وزاغت بصورة غريبة خلال المحيط الأطلسي. وإن كتابه «تاريخ حصار ليشبون» (١٩٨٩)، يعطي نصاً آخر لحصار المسيحيين عام (١١٤٧)، أمام ليشبون في عهد مسلمي الغرب (Les Maures)، وذلك انطلاقاً من لفظه «لا» التي قرّر مصحح للطباعة، بقرار لا يقوم على أي أساس، أن يضيف هذه اللفظة في وقت هام من سرد القصة التاريخية. وإذ نتقرب نجد أن رحلة سرماغو ستكشف لنا عوالم أخرى....

كلود سيمون Claude Simon (ولد عام ١٩١٣):

تسبقي أعمال الفرنسي كلود سيمون، الذي أعلن «أنه يفتقد المخيلة» بمقدار كبير، من المخيلة العائلية والتجربة الشخصية. لكنّه، قلّمَا يعطينا سوى سيرة طويلة. فهذا الروائي، الذي انتقل عبر الإجراء التجريبي للرواية الجديدة، قد منّح كتابته هذه المادة الأولى. وإن آثار كلود سيمون الأولى، بعد وضعها منذ البداية تحت بادرة بحث ما، باردة تتوحي الانفكاك عن الصيغ التقليدية. والنتاج الأول و«الغشاش» (١٩٤٥)، و«غوئيفير» (١٩٥٢)، و«تويج الربيع» (١٩٥٤)، يذم عن تأثير فوئكنر. فالمؤلف يهتم اهتماماً خاصاً بشخصيات لا شخصية لها وخرقاء ولادعة. وروايته «الحبل المشدود» (١٩٤٧) وهي «خزان» حقيقي «لمواضيعية» (Thématique) كتابة كلود سيمون (وقد سطرّت الخطوط العريضة لتفكّر حول الفن)، وهي رواية استلهمها الأديب من سيزان، حيث يُهيم نقد للتمثيل لئن تكف أعمال الأديب عن التوسّع فيه. «فالكاتب لا يتيح تمثيل ما يُدعى الواقع الحقيقي، بل على عكس ذلك تتيح قول شيء ما يحتفظ، مع هذا الواقع تقريباً، بنوع من علاقة لتفاحة مرسومة في لوحة فنية (أي طبقة هزيلة جداً من اللون الممدود على نسيج اللوحة) أي العلاقة ذاتها لتفاحة نستطيع تناولها ونهشها بشهية».

إن النموذج المرسوم بالألوان الذي استقطب تأمل كلود سيمون يفسح المجال لإدراك حقيقة الواقع الغني إدراكاً واعياً ويقترح تقنيات خصبة وملصقات وصف الواقع بشكل ترميم صور واستعادة رونقها.

ولذلك قام النقد بضمّ هذا الأديب سريعاً إلى «الروائيين الجُدُد» الذين يحتفظ معهم ببعض التجانسات. بيد أنه، بطريقة شخصية جداً، قد طوّر مع نتاجه «الريح» (١٩٥٧)، وأكثر أيضاً مع «العشب» (١٩٥٨)، صيغة أتاحت له أن ينيط محاولة استرداد الماضي - أو ماضٍ خاص - والاضطرابات والحركات الخاصة بالإدراك الحسي أو بالوعي، مع التشوهات التي تلحقها الكتابة بما يُستردّ. وإن الذكرى المأخوذة في صورة يُثبتها اسم الفاعل الدائم، تصبح الحجة لكل أصناف التأمّلات النظرية والتساؤلات وأحلام اليقظة.

تعمقت اهتمامات آثار الأنيب المركزية إذ راحت تخلط «الرواية العائلية» (العشب: طريق مقاطعة فلاندر، ١٩٦٠، و«التاريخ»، ١٩٦٧)، والحرب - وقد باتت الحرب مائة في روايته السابقة: حرب إسبانيا متواجدة تكراراً في «القصر» (١٩٦٢)؛ والحرب العالمية الثانية في: «طريق مقاطعة فلاندر». ومن هذه الصراعات الكبرى ما بين المعتقدات ومآسي التاريخ، وُدد انتقاد ضروري لقيم المذهب الإنساني Humanisme، انتقاد التقدم الذي ورثه قرننا. وإن فلسفة الأتوار، ومنحى روسو الساذج، والإيمان بالتقدم أو بأيام مقبلة تنعم بدعة وهناء. أجل، إن الأيديولوجيات التي يلحظ موتها عصرنا ما بعد الحداثة، قد باتت على قيد النزاع منذ أربعين سنة ونيف في هذا النتاج الأكبر وهو «من الحبل المشدود إلى الدعوة Invitation» (١٩٨٧).

مع كتابه «معركة فارسال» (١٩٦٩)، تُشرع فترة جديدة. فعلى وصف مشاهد مقطعية وجامدة، وتأثيرات الإلصاق، وإدراك حاضر منقطع، يتفوق، حيناً ما، على استكشاف وعي واسترداد الماضي. فثمة «ثلاثية» (١٩٧٣)، و«دروس الأشياء» (١٩٧٥)، وحتى «نساء» (١٩٦٦) - وقد خُرر هذا المؤلف الأخير حول الرسوم الملونة للفنان ميرو ثم نشر بعنوان «جمعة شعر بيرينيس» (١٩٨٤) - وركزت هذه الأعمال جهودها على كتابة فتشرت انطلاقاً من إمكاناته وحدها ومن ألفاظ تقاطعات الدلالات على نموذج الرسامين بالألوان الذين ينتمي إليهم سيمون، وهم: سيزان، راوشنيرغ، بوسان (أوريون الضريير، ١٩٧٠).

في أعقاب صممت استمر ستة أعوام، بات كتابه «الـ جيورجيك» (١٩٨١)، في آن معاً، مأل إجراءات اختيارية ورجوع سيمون إلى اهتماماته الأساسية. وإن إيقاعات الحرب والأرض، وإيقاعات الحياة والتاريخ أخذت تخلط في نتاج كامل التجارب المتشابهة، المنصهرة والمختلطة لأناس ينتمون إلى أجيال مختلفة. وأخذت حركة الجملة، التي لم تكف عن تصحيح ذاتها وعن الانطلاق داخل مساتلات جديدة، تتابع خطوات وتشرذات جنرال من عهد الإمبراطورية، جنرال تقليدي وقائل للملكية، ورجل شاب متطوع إلى جانب الجمهوريين الأسبانيين، وفارس متورط في هزيمة عام (١٩٤٠).

ولكون كتابه «السنط» (Acacia) (١٩٨٩) قد يُحاذي بمقدار أوفر ذكريات مؤلفه، فهو يبدي تحكماً بالكتابة مدهشاً. وراحت أعمال الأنيب تستعيد السيادة على ذاتها. وتعيد عملها على الصور ذاتها وعلى المواضيع نفسها، ولكن داخل جملة تزدان بالمزيد من النقاء والذوق. وعن الرواية العائلية والرواية عن الحرب، وقد اختلطتا ثانية على نحو وثيق، تتفصل الصورة الغائبة لوالد (والد كلود سيمون، ضابط بمهنته، وقد قتل عام ١٩١٤) فيما كان ابنه في العام الأول من عمره تلاحق وجوده الغامض كتابةً الأنيب مع سعيه الذي افتقد منحة.

وظفت نظرة أخرى على العالم تُجَز في حيزٍ نصوص هذه الأعمال الأدبية التي تبدي، لحقيقة الواقع، اهتماماً لا يوازيه من بعد امتياز المواضيع النبيلة. فكل شيء، وحتى الأشد تفاهة والأسوأ نناءة، قد يفضي إلى أن يوفر أعمق الأفكار، وكذلك كل ما يفتت من الوعي والأحلام إبان اليقظة. فالجملة عند سيمون تستحوذ على أي شيء تافه فتتسج حوله - في توسعه اللامحدود - المساوولات، وأصناف شدة القلق، وحماسات الوجود الأعمق أساساً. ويخبرنا المؤلف، في غضون ذلك، أننا لا نعرف يوماً العالم - وأننا لا نعيش أبداً وجونا الخاص إلا من خلال الخطوط العريضة والمعارف الثقافية المُخزّنة، مهما يكن العنف الذي نزعم به أننا ننبذها.

إن الروائي عينه متورط في هذه الظاهرة، كما يذكرنا بهذا الوضع سيمون، مستشهداً، طوعاً منه، بـ هنري برولار، حيث يقوم ستاندال (Stevdhal) (إذ حسب أنه يصف اجتياز الجيش الإمبراطوري جبال الألب)، باكتشافه بعدياً وصف صورة تمثّل مشهد ذلك الاجتياز. وقد أفصح أدب «ما بعد الحداثة» في استيعابه هذا «التأثر من برولار Brulard»، ويسعنا أن نقرأ في ميته المعلن إلى الاستشهاد والتقليد، طريقة أنيقة لهوضه بميراث لا يمكن التخلص منه. وتلبث دوماً مغشوشين بما يستأسرنا وما نحسب أننا نسيطر عليه.

ومن ثمّ، ليس من العجب أن غالبية روايات تنكشف، أخيراً، كسعي حقيقي إلى الهوية، كسعي يقوم به غالباً مع الحنين إلى أصول الجذور، كسعي

الجدود الأقدمين الذين تُصاعف خبرتهم خبرة الراوي وتتيح له أن يعرب عن ذاته، بدل أن يعرف ذاته. فإن هذا النتاج الأدبي القوي الذي يجهل التنازلات، والذي توجته جائزة نوبل عام (١٩٨٥)، يسأل في أيامنا هذه الأدب الأوروبي عن مساعته المتكررة دون هوادة: «كيف تعرف، وما الذي تعرف؟»

### داغ سولستاد Dag Solstad (من مواليد ١٩٤١):

احق الشاب النرويجي داغ سولستاد مكانة من الصدارة الأولى في مجموعة الجانبية (Groupe-Profil) الأسطورية خلال عقد الستينات. وكانت هذه المجموعة تحتكر سرد الحكاية الروائية التقليدية. فهؤلاء المؤلفون الشباب في النرويج أدخلوا واختبروا أفكاراً شتى من نزعة الحدائثة المتأخرة. وإن انحيازاً للاندفاعية المنتظمة قد كان أحد مفاتيح النجاح لهذه الثورة المؤسسة على التقليدية (Traditionalisme) والإقليمية (Provincialisme) وراح هؤلاء المؤلفون الشباب يقومون بدور المعاصرين المستنيرين ما بين أحدث الطلائع في باريس، ونيويورك، وبوينس آيرس، فيما لبثوا يسعون باحثين في تاريخ الألب النرويجي عن تاريخ الأبطال المهمشين.

أما التعبير العنيف فقد طرأ في عقد السبعينات. فتبوأ سولستاد مجدداً صدارة خطوط التاريخ. وانقطعت النزعة الحدائثية عن كونها تياراً طلائعياً، فباتت تُستخدم بغتة كراية لمذهب الواقعية الاشتراكية التي حظيت بذلك نجاحاً عظيماً في النرويج، ولكن متأخر المفعول. حيث أن نزعة الماوية [السياسية / الأدبية] (Maoïsme) في النرويج - وهي حركة أوبيريت تسدي المواعظ الأخلاقية على غرار ما كان يفعل «ماو» الثوروي - توخت أن تكون تياراً أدبياً، في أعقاب مسيرة لا إرادية وهزلية بقيت رديحاً طويلاً. وفي عام (١٩٨٠)، أنجز داغ سولستاد القطيعة مع هذا الألب السياسي إنجازاً كاملاً. ونجم عن هذه القطيعة سلسلة من الروايات المرموقة التي انتمت إلى هذا الالتساق أكثر منها إلى التمرد والثورة.

نجد في هذه الروايات الآثار الجليّة لمعلم في الألب، وهو كنوت هامسون (Knut Hamsun). فثمة مشابهاة ماثلة فيها: فكلاهما أنجز أعمالهما

في بعض الأحيان بصدفتها مفكرين سياسيين متطرفين، وبصفتها كاتبين ترتدي مقالتهما اللبس والغموض. فإنّ كتابة سولستاد كتابة محترفة، بيد أنه من العسير محاكاتها وترجمتها.

إن الإعراب بدقّة عن الدينامية الخلاقة الكامنة في صميم هذه الأعمال الثرية بالعديد من المعاني، إعرابٌ مذوّجٌ بمرهاتٍ مستحيل. ومع ذلك، هيّا بنا لننقّم بمحاولة في الرواية «أريلد أسنس» (١٩٧٠-١٩٧١) فنشهد تحولاً مزدوجاً. في البداية، تطور البطل أريلد أسنس Arild Asnes، فمن كاتب مستقل صار راوياً مناضلاً، ثمّ هناك تغيّرت الكتابة التي انتقلت من نمط حداثي (Moderniste) إلى نمط آخر يتبع المنحى الواقعي. وعلى عكس ذلك هو «وصف الفنان الشاب بريشته» للأديب جويس. فإنّ الحركة لدى سولستاد تنطلق من الفن إلى السياسة، كمثل طريق يمضي صوب العالم، عازفاً عن فن قد بات لا يؤبه به البتة. وعندئذ، يصير دور الفن المفارق، إذ يغدو مناقضاً للفن (Anti-art)، ودوراً يدمل الحفرة التي تفصله عن الحياة. ويفضي هذا الخيار إلى التاريخ. ومن ثم، هناك الثلاثية الروائية عن الحرب العالمية الثانية، وهي محاولة تقنية - لكنها فاشلة - لوضع الفاعل في سياق حيث يغدو الحاضر في منظور مع الماضي والمستقبل. ويظهر هذا الأمر في أحدث روايات سولستاد كهدف مأساوي وميتافيزيقي [ما وراثياتي]، فالحاضر لا يُصنع إلا بالعديد من ماضٍ مُتكرّر.

تسجل النصوص هذه القطيعة بمعزل عن كل بديل ممكن. وإنّ تفضيل الفن على الحياة يغدو عندئذ مستحيلاً كما هو تفضيل الحياة على الفن. ومع المخاطرة بأن تسمي الآثار الأدبية تكرارية، فهي تصير نصاً بينياً (Intertexte) عظيم الاتساع وتقطنه هزلية كثيفة هائلة الحجم. ويُعالج مؤلفة «رواية ١٩٨٧» (١٩٨٧) موضوع التاريخ والمؤرخ. وتجهل هذه الرواية المستقبل، كما تجهل الابتهاج العارم الكامن في التحرر من «الزمان». ففي هذا النص المُتكفئ إلى الماضي (Rétrospectif)، تشكّل روايات الأديب المسابقة مكتباً من المرثية حيث يستبدل المنظور بسويداء لا موضوع لها. وهنا، على نحو أوضح من أي يوم مضى، يتجلّى داغ سولستاد أديباً ساخراً

بالمعنى الذي أراده كيركغارد من كلمته: «مصادف هنا التفاعل الساخر. ففي نظره، فقد الواقع الحقيقي كلَّ صحة، وبوجه مطلق؛ فهو يرى أن هذا الواقع قد بات صيغة غير كاملة ودوماً مزعجة. وإن واقعاً حقيقياً جديداً، رغم هذا، لا يلائمة بمقدار أوفر».

ثمة مفاجأة جديدة، صدر كتاب سولستاد الأخير بعد أن أبرم الأنيب التزاماً لثلاثة أعوام لدى الصناعي العملاق «أكبر». فقد أصبح المعلم مؤرخ المنشأة. فترى هل من الصدفة أن دُعي الكتاب «ققا الميدالية» (١٩٩٠)؟ وزعم سولستاد أنه توخى كتابة عمل لا مسيحي وإن جعل من نفسه رساماً بالألوان للقصر بالمعنى الذي صار به فيلاسكيز وغويا [خلال القرنين ١٨ و١٩]. فهل الأمر يعني استسلام سولستاد؟ أم ثمة أمرٌ يغيب عنا؟

### بيوتو شتراوس Botho Strauss (وُلد عام ١٩٤٤):

وُلد بيوتو شتراوس في الثاني من كانون الأول / ديسمبر عام (١٩٤٤) بمدينة ناومبورغ أن درَسأل الألمانية. ويُعدّ من أهم المؤلفين المسرحيين الناطقين باللغة الألمانية في عصرنا، رغم أنه لا ينحصر البتة في هذا الفن الأدبي. وإذ رغب في أن يضع مرآة إزاء المجتمع والفرد على السواء، وأن يعمل بمسرحياته أكثر منه بشخصه، تجنب شتراوس المقابلات الصحفية وكل نوع من النوع بالشخصية والتعلق بها. وعقب أولى دراما له «المصابون بوسواس المرض» hypocondriaques (١٩٧٢)، نعم سريعاً بشهرة مع مؤلفه «وجوه معروفة، عواطف مختلطة» (١٩٧٥).

منذ مسرحياته الأولى، تعرّف القراء على وسائله الأسلوبية وجمّة المواضيع الخاصة به (Thématique) (الهوية، والأدوار والتصرفات الاجتماعية، بل أيضاً الآراء الجوانية، والانفعالات، والتفكرات، وبموجز القول، التوتر ما بين الهوية الاجتماعية والهوية الشخصية). وسعياً منه إلى جعل هذا التوتر جدياً، غالباً ما شفع شتراوس حالات يومية بحوارات تافهة في ظاهرها، لكنه نبث يقرنها بعناصر باهظة، وغريبة ومن نزعة سوربالية، وبألغاز، وبمرجعيات إلى خرافات وأساطير، حتى أفضى به الأمر إلى

غموض أسطوري، وذلك لكي يحول دون كل قراءة سطحية تفنّد التفكير وتذهب إلى نزعة واقعية بحتة.

إن إشكالية الهوية التي عالجها مع تأثير تباعدي [تباعده الممثل عن شخصيته المسرحية Distanciation] عن طريق إدخاله أحلام اليقظة، وإدراكات ذات نزعة واقعية، وإشكالية تمثّل موضوع القصة: «شقيقة مارلين» (١٩٧٥). أما «نظرية التهديد» (١٩٧٥) فهي مسرحية تحلّل شروط الكتابة وإمكاناتها في مضمار التوتر ما بين الواقع الحقيقي والواقع غير الحقيقي. واهتم شتراوس أيضاً بعلاقات العشق التي تُخفق وتتكسر، كما يحدث الأمر في القصة «الإهداء» (١٩٧٧). وراح يحلّل، في آثاره اللاحقة، مسائل الوجود والظهور، ومسائل الأهمية المقترضة والعجز الحقيقي، وذلك في «ثلاثية المشاهدة المتجددة» (١٩٧٦)، والتعايش القائم على أساس الشعور الإنساني، كما في «كبير وصغير» (١٩٧٨) والشعور بالإخفاق في «بومو» (١٩٨٠). أمّا «المهزلة المرححة كالتيفي» (١٩٨١) فهي مسرحية لا يطلّ تفسيراً منطقياً مضمونها وتتعلّق هذه المسرحية عن كل انتماء لها بفنّ أجنبي محدّد.

بعد روايته «أزواج ومارّة» (١٩٨١)، كتب شتراوس روايته «الرجل الشاب» (١٩٨٤) والمسرحية «الحديقة العامة» (١٩٨٤)، وذلك قبل عودته مع روايته «أي شخص آخر» (١٩٨٧) إلى تحريرهِ بسرعة نبذات إجمالية لسرد الحكايات. وفي عام (١٩٨٨)، ألف ثلاث مسرحيات جديدة «الزمان والغرفة»، و«الزوار»، و«الأبواب السبعة». وإن كانت هذه المسرحيات الأخيرة «حكايات» حول ما هو يومي إليه، كما يشير إلى هذا العنوان، فإنّ المسرحية «الزوار» كُرست لعالم المسرح، وللممثلين، وللجمهور في آن معاً.

وفي أعقاب نتاج نثري آخر «مؤتمر، سلسلة الإهانات» (١٩٨٩)، كان شتراوس أحد الأوائل الذين عرضوا نتائجهم على خشبة مسرح اتحاد جمهورية ألمانيا الفدرالية وجمهورية ألمانيا الديمقراطية. وعنوان المسرحية باهظ بالمرجعيات «كورس نهائي» (١٩٩١). وبوسعنا، وبصورة خاصة، أن نرى فيه التلميح إلى السمفونية التاسعة للموسيقار بيتهوفن مع كورس نهائي مقتطف من «نشيد للفرح» L'Ode à la joie — فريديريخ شيلّر (Friedrich Schiller)

الذي تم اختياره نشيداً أوروبياً. وقد يحسن، على منوال شتراوس، أن نشير بذلك إلى ضرورة التفكير في ألمانيا، قبل كل شيء، في السياق الأوروبي.

إنّ هذه المسرحية «كورس نهائي» Chaeurfinal المؤلفة من فصول مستقلة نسبياً، ترسم في الصورة الضوئية لذكرى الفصل الأول، مرة «أخيرة»، وصف مجتمَع الجمهورية الفدرالية. وفي المرآة التي يمدّها حرفياً الفصل الثاني إلى هذا المجتمع، أنت تتعكس حكاية العصر والثقافات، حكاية إخفاقات الحب وإخفاقات حياة الفنانين، فيما راح الفصل الثالث يعالج موضوع عجز الأساطير والرموز التقليدية للتاريخ الألماني، إزاء المشكلة التي تكونها الضرورة، في نظر ألمانيا، لتتغلب على ماضيها القريب والبعيد.

**مونيكا فان بائيميل Monika Van Paemel (وُلدت عام ١٩٤٥):**

تتألف رواية السيرة الذاتية الموائية للمذهب النسوي (Feministe) من خمسة أجزاء: «الآباء اللعينون» (١٩٨٥) للأديبة البلجيكية الناطقة بالغة الدردلندية مونكا فان بائيميل، وهي رواية ذات طبقات تتيح عدة قراءات حسب وجهة النظر التي يُدعى القارئ إلى اتّباعها. فبوسيلة قصص مقطّعة، ومونولوجات داخلية، وقطع مبعثرة مقتطفة من يوميات حميمة، ومن حوليات تاريخية، ومن مطالبات وشكاوى، تعالج مونكا فان بائيميل، من بين أمور أخرى، موضوع الاستكشاف الغامض لبلد الأصل، لتأثير المدني في مجتمع النزعة الشبقية (érotisme) ولمشكلة «كيفية العيش». راحت تتساءل حول عنف العصر وغرائز عالمنا التي تنزع إلى هدمه وتدهش أيضاً من قدرتها على الحياة والكتابة رغم هذا العنف وغريزة الموت هذه.

فيما يخصّ إشكالية التحرّر، يثبت الجمع [ضد الفرد] في عنوان الرواية جمعاً ذا دلالة ومغزى، الآباء الـ«الأسياء»، هم المسؤولون عن حكاية الكائن الإنساني البائسة، حكاية سَطرت بالدموع والدم. بل، بصورة خاصة، لغة «السادة» (Messieurs) هي التي تحلّل تحليلاً ناقداً، لا جرم أنهم ينطقون بلغة الأوامر، والعنف، والمونولوج، والتواصل. لكن رؤيا الأديبة عن العالم تتسم بجم من المسحات المستدقة. فالأمهات مسؤولات هن أيضاً عن وضعهن من

جراء الشكاوى الهيستيرية التي ينسفن إليها، ومن جرّاء تفضيلهم دور الضحية. وجهت مونكا فان باثيميل في الكتابة تطلّعا إلى مستقبل حريّ بأن يعاش، وعسى تصير فيه صنة الرجال بالنساء مبنية على أساس التكافؤ. وليس في هذا النّجاج أية أيديولوجيا متحجرة، بل ثمة كتابة مهورة بالذكاء. في المقتطف التالي، تخاطب الأديبة أباهما و«السادة» بصوت شخصيتها الرئيسية:

«ثم أخذت موالية لئنزعة السلام، مختلة العقل، (فقدن مولعات بهذا التعبير النافه)، ولا ضحية راضية. بل لديّ رغبة في مجابهة الضريبة بالضريبة، (فهى اردكاس reflexe جيد، أليس كذلك؟) وهل أمد الخد الآخر؟ أجل بكل تأكيد، ولكن من أجل قبة! فأنا لا أريد متساغياً إلى جانبي، ولا طاغيةً oppresseur في سريري، ولا هداماً في مطبخي، ولا أباً يترصد أبناءه ويفاته. وما قد يسرني هو أن أمسهم معساً، هؤلاء السادة، وأن أشكّ حبة الشقاق المفسدة (...). وليس لدي انطباع بأن الدرجيات والتوسلات سيكون لها أية جدوى».

**كريستا وولف Christa Wolf (ولد عام ١٩٢٩):**

ولدت كريستا وولف في ١٨ آذار / مارس (١٩٢٩) بمدينة لاندسبيرغ البولونية عند نهر فارتا. وانتمت عام (١٩٤٩) إلى الحزب الشيوعي لألمانيا الشرقية ودرست اللغة الألمانية من عام (١٩٤٩) إلى (١٩٥٣) في مدينتي إينا ولايزيغ.

ولا تزال تعيش منذ (١٩٦٢) من نتاج قلمها في برلين وقرب ضاحية غوسترو في ميكلينبورغ التي استخدمت منظرها الطبيعي بمثابة ديكور لبعض رواياتها وقصصها ومنها: (كريستا، ت [T] ... ١٩٦٨؛ وحادث طارئ، ١٩٨٦؛ ومشاهد صيفية). ومن سنة (١٩٥٥) إلى (١٩٧٧) كانت عضواً في لجنة «اتحاد للكتاب». من (١٩٦٣) إلى (١٩٦٧) مرشحة إلى اللجنة المركزية في SED، وعضو في أكاديمية الفنون في جمهورية ألمانية الديمقراطية، وأكاديمية اللغة والأدب في دار مسشانت، وأكاديمية فنون برلين / الغربية وحازت على العديد من جوائز الأدب في الألمانيةين الفيدرالية والديمقراطية.

من الممكن وصف كريستا وولف بأنها «مؤلفة لجميع ألمانيا»، لأنه ليس ثمة من كاتب قد حظي عمله بمثل هذا الترحيب في الدولتين الألمانيتين. ولأن مواضيعها، مثل: ازدهار الفرد شخصياً في مجتمع يتوخى أن يكون جماعياً: كريستا، ت..)، والانقياد إلى بصمات الطفولة (لحمة الطفولة)، والتفكرات حول دور المرأة (كاستاندر، ١٩٨٣)، والخطر الذووي الذي يهدد البشر بالهدم الذاتي (حادث طارئ)، وعلاوة على انتماءاتها العديدة إلى هيئات سياسية وفنية، هي مواضيع تشير بوضوح إلى أنها قد اعتبرت دون انقطاع نشاطها الأدبي بمثابة تفكير واسع لمسؤولياتها حيال المشكلات الراهنة.

إن آثار كريستا وولف مثال على تطور الأدب في جمهورية ألمانيا الديمقراطية سابقاً. وقصتها الأولى «أقصوصة» (١٩٥٩)، وروايتها: «السماء المقسمة» (١٩٦٣) قد تمت كتابتهما في روح «مؤتمر بيتر فيلد» الذي توخى أن يسهم الأدب في بناء النظام الاشتراكي. وسبق لعملها التالي أن آذن بذهاب «طريق بيتر فيلد». وروايتها «كريستا، T...» قد ألحقت بها الملامة بأنها تابعة لنزعة الفن الحميمي Intimisme غير المجدية. ففي هذه الرواية، كما في قصتها (بعد ظهر حزيران) التي نشرت قبل ذلك بسنة - في أعقاب تفسير جديد للنزعة الرومانسية في ألمانيا الديمقراطية - بدأت كريستا وولف تمزج الانطباعات والمخيلة والتفكرات. وعززت كتابتها «لحمة طفولة» هذه النزعة إلى الذاتية. أما موضوع الرواية فهو التساؤل عن أسباب التيار الفاشي، وتأثيراته، على البشر، ولا يزال السؤال الهام مطروحاً، فترى «كيف وصلنا إلى ما نحن عليه؟»

إن نتاج كريستا وولف الأدبي الرئيسي هو قصة كاستاندر، «مع هذه القصة أنا ماضية إلى الموت»، كذلك كتبت في المقدمة. فقد جمعت في هذا الكتاب جميع مواضيعها وجعلتها تحو إلى ضوء الأسطورة العريقة في القدم (السلطة وسوء استخدامها، اللغة كأداة للسيطرة، الحرب ومنطق الحرب، وكذلك الإعداد الداخلي، ودور المرأة). وراحت تدعو إلى التغلب على مذهب «ماني» في تصارع الخير والشر Manichéisme، الصديق / العدو، وخصومة الكتل. وبفضل تحليل دقيق، أظهرت العلاقات ما بين العدوان والعنف وسيطرة الرجال.

إن مؤلفها «ما يتبقى» Ce qui reste (١٩٩٠) الذي يروي أن الدوائر السريّة في ألمانيا الديمقراطية كانت تراقبها، قد تسبب بمساجلة أدبية. وقد طالمت الملامة لأنها لم تنعم بالشجاعة لتتشر نصها في العصر الذي كان الحزب الشيوعي فيه متكلداً زمام السلطة. وقد أظهرت مجدداً هذه المساجلة الوضع العسير حيث كان الكتاب متورطين في جمهورية ألمانيا الديمقراطية. وقد كتبت في نصها «مشاهد صيفية»: «لكننا لسنا حتى الآن عند الختام. وعلاوة على هذا: إن التقدّم في الهرم أيضاً الكفّ عن جعلنا دوماً أي فرد آخر مسؤولاً عن كل ما يجري لك». فعساها تستطيع البقاء على موقفها هذا في ألمانيا المتحدة.

# فهرس

## الصفحة

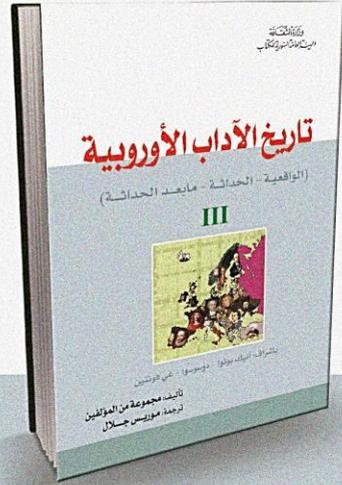
|     |  |
|-----|--|
| ٥   | النصف الثاني من القرن التاسع عشر النزعة الواقعية والنزعة الطبيعية .... |
| ١٢  | النزعة الواقعية الأخلاقية.....   |
| ١٧  | الواقعية الإقليمية الأقصوصة.....                                       |
| ٢٧  | مسرح النزعة الواقعية.....  |
| ٦٢  | الشعر: ولادة الحدائثة.....   |
| ٧٤  | بودلير (١٨٢١-١٨٦٧).....  |
| ٨٣  | دوستويفسكي (١٨٢١-١٨٨١).....  |
| ٨٩  | إيسن (١٨٢٨-١٩٠٦).....  |
| ٩٧  | تولستوي (١٨٢٨-١٩١٠).....   |
| ١٠٤ | نهاية القرن.....   |
| ١١١ | تطور التيار الطبيعي.....   |
| ١٢٨ | لقاءات فريندريتشهاغن.....  |
| ١٤٢ | موضوعان جديان المرأة والخرافة.....                                     |
| ١٤٧ | الأدب والخرافات.....   |
| ١٥١ | إيروس في الأدب.....  |
| ١٦٠ | نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠).....   |

|     |   |
|-----|---|
| ١٦٧ | ..... ستريندبيرغ                                  |
| ١٧٣ | ..... تشيخوف                                      |
| ١٨١ | ..... ميترلينك                                    |
| ١٨٩ | ..... عقود القرن العشرين الأولى                   |
| ١٩٩ | ..... نحو مذهب كلاسيكي حديث                       |
| ٢٠٥ | ..... نزعات رومانسية جديدة                        |
| ٢٤٤ | ..... المسرح، السيرك، مسرح المنوعات، مسرح العرائس |
| ٢٥٥ | ..... مايكوفسكي (Maiakovski)                      |
| ٢٥٧ | ..... دانونزيو D' Ammunzio                        |
| ٢٥٩ | ..... كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤)                           |
| ٢٦٦ | ..... بيرنديلو (١٨٦٧-١٩٣٦)                        |
| ٢٧٤ | ..... كافي (١٩٣٣-١٩٦٣)                            |
| ٢٨٠ | ..... ييسووا (١٨٨٨-١٩٣٥)                          |
| ٢٨٥ | ..... جويس (١٨٨٢-١٩٤١)                            |
| ٢٩١ | ..... توماس مان (١٨٧٥-١٩٥٥)                       |
| ٢٩٩ | ..... زمان الأيديولوجيات (١٩٣٠-١٩٤٥)              |
| ٣١٤ | ..... الآداب المتقدمة والفرعات الشمولية           |
| ٣٤٦ | ..... المجتمع في مرآة الأدب                       |
| ٣٤٩ | ..... انتقاد المجتمع وهجاء اجتماعي                |
| ٣٥٦ | ..... تجربة الحرب مجدداً                          |
| ٣٦٤ | ..... الشعر والموسيقى                             |
| ٣٧٤ | ..... غارسيا لوركا (١٨٩٨-١٩٣٦)                    |

|     |   |
|-----|---|
| ٣٨٠ | ..... سيفيريس (١٩٧١-١٩٠٠)   |
| ٣٨٧ | ..... أورويل (١٩٥٠-١٩٠٣)  |
| ٣٩٢ | ..... بُريخت (١٩٥٦-١٨٩٨)  |
| ٤٠٠ | ..... ما بعد الحرب (١٩٤٥-١٩٦٨)  |
| ٤١٨ | ..... مذهب الواقعية: طريق محتومة  |
| ٤٣٨ | ..... التجديدات: الرواية الجديدة  |
| ٤٥٥ | ..... النقد الأدبي  |
| ٤٦٥ | ..... سارتر (١٩٨٠-١٩٠٥)   |
| ٤٧٣ | ..... غومبروفيتش (١٩٦٩-١٩٠٤)  |
| ٤٧٩ | ..... غراس  |
| ٤٨٥ | ..... بيكيت (١٩٨٩-١٩٠٦)   |
| ٤٩٠ | ..... سوانسنسكن   |
| ٤٩٨ | ..... كلاوس (ولد عام ١٩٢٩)  |
| ٥٠٥ | ..... نزعات وشخصيات بارزة معاصرة  |
| ٥١٧ | ..... إعادة تفعيل سرد الحوادث، وتجند تفعيل التخييلات: تطورات النثر الجوهري .. |
| ٥٣٢ | ..... الأدب النسائي   |
| ٥٤١ | ..... القصة الخيالية الذاتية، نزعة السيرة الجديدة                             |
| ٥٥٠ | ..... حضور الشعر في ختام القرن العشرين  |
| ٥٥٧ | ..... الأدب في أوروبا حول عام ٢٠٠٠  |
| ٥٦٠ | ..... جمالية المقطع   |
| ٥٦٨ | ..... شخصيات معاصرة   |

الطبعة الثانية / ٢٠١٣ م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



الهيئة العامة  
السورية للكتاب



وزارة التربية

[www.syrbook.gov.sy](http://www.syrbook.gov.sy)

E-mail: [syrbook.dg@gmail.com](mailto:syrbook.dg@gmail.com)

هاتف: ٢٣٢١١٦٤

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣ م

سعر النسخة ٤٥٠ ل.س أو ما يعادلها