الحداثة الأدبية وما بعدها

- الرؤية الموسَّعة وعوالم النص -

تأليف: ريتشارد ليهان

ترجمة: حامد العبد

الحداثة الأدبية وما بعدها

- الرؤية الموسعة وعوالم النص -

- ١ -

رئيس مجلس الإدارة

محمد صالح

وزير الثقافة

المشرف العام

د. نايف الياسين

المدير العام للهيئة العامّة السوريّة للكتاب

رئيس التحرير

د. باسل المسالمة

الإشراف الطباعي

أنس الحسن

تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

الحداثة الأدبية وما بعدها

- الرؤية الموسعة وعوالم النص -

تأليف: ريتشارد ليهان

ترجمة: حامد العبد

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٢٥م

العنوان الأصلي للكتاب:

Literary Modernism and Beyond

The Extended Vision and the Realms of the Text

الكاتب: Richard Lehan

الناشر: Louisiana State University Press, 2009

المترجم: حامد العبد

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراءُ المؤلِّفِ ومواقِفُهُ ولا تعبِّر **(**بالضرورةِ**)** عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها**.**

الحداثة الأدبية وما بعدها: الرؤية الموسعة وعوالم النص / تأليف ريتشارد ليهان؛ ترجمة حامد العبد.- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٥م.- ٤٦٤ص؛ ٢٥سم.- (المشروع الوطني للترجمة. العلوم الإنسانية).

١- ٨٠١,٩٥ ل ي هـ ح ٢- العنوان ٣- ليهان

٤- العبد ٥- السلسلة

المكتبة الوطنية

الإهداء :

إلــى

آنا... مرة أخرى

مُقَدِّمَة

يُعدُّ كتاب **الحداثة الأدبية وما بعدها** كتاباً تمهيدياً وتاريخياً ونقدياً في الوقت نفسه، وهو كتاب موجّه لطلاب الأدب، إذ ينظّم المواد الأدبية بطرق أساسية، ويحاول تفسيرها برؤى عميقة قد يجدها القارئ المطّلع مفيدة. والغرض الأساسي من هذا الكتاب هو استرجاع معنى هذه الحركة الثقافية الكبرى وتحولاتها، كما أنه يقدم بياناً موجزاً بأثر رجعي، لهذه الحركة الفكرية والتاريخية الكبرى. وهو يفترض أن الحداثة تتشكل من اعتبارات متداخلة – أكثر منها حركة واحدة تُسمى الحداثة - وأن هذه الاعتبارات المتسلسلة عند دمجها، تقدِّم صورة مركبة. كما تفترض هذه الدراسة كذلك أن هذه الحداثيات نشأت من الرومانسية المتأخرة وأشكال الواقعية، إلى أن وصلت إلى مستوى متميز من الإنجاز مع حداثيين كبار من أمثال توماس مان، ومارسيل بروست، وجيمس جويس، وفيرجينيا وولف، وأندريه جيد، وعزرا باوند، وتي إس إليوت، ووالاس ستيفنز؛ ثم تحولت بواسطة جيلين من التأثيرات المتضاربة، إلى ما يُدعى اليوم ما بعد الحداثة.

تأتي هذه الدراسة في ثلاثة سياقات: أولها، سياق الدراسة التاريخية للحداثة باعتبارها تطوراً للأجيال؛ ثانيها، سياق النظرة المتعمقة في التحولات الحاسمة التي مرت بها الحركة؛ وثالثها، سياق التأمل في أصول الحركة وطبيعتها القائمة على إعادة النظر، الأمر الذي خلق مشكلة في توثيق الماضي الذي هو نتاج منظور حالي، ولا سيَّما حين يكون هذا المنظور قد خلق نصيّة جديدة.

ومن ثمَّ، فإنه يمكننا فهم الحداثة على أفضل وجه على أنها عملية تتكشف على مدى ثلاثة أجيال تقريباً، إذ حدثت المرحلة الأولى من نحو عام ١٨٩٠ إلى

عام ١٩٣٠، والثانية من عام ١٩٣٠ إلى منتصف الستينيات، والثالثة من الستينيات إلى أوائل التسعينيات وما بعدها. وقد سلّطت الضوء في هذا الكتاب على العديد من الحركات الفكرية من قبيل صعود البنيوية/ ما بعد البنيوية، والتحول الذي جاء مع المخاوف المتعلقة بالجندر والعرق، وتحول الحداثة حين يُنظر إليها على أنها نتاج الثقافة الجماهيرية/ الشعبية. وقد أدى التقاء هذه الأحداث الثلاثة إلى إحداث تغيير جذري في «الرؤية الأصلية» المتخيلة، والفرضيات التي قُدِّمت بشكل مفاجئ التي خرجت منها الحركة الحداثية إلى الوجود، وفي المعنى الجوهري (أو ما يشير إليه والاس ستيفنز بـ«الفكرة الأولى»، أو اللوحة الأصلية بعد إزالة الألوان اللاحقة عليها). فكل جيل ينظر إلى القديم من خلال عيون جديدة.

بيدَ أن التحولات في الرؤية الأصلية تُغير «فكرة» النص وطريقة قراءته. إن تاريخ الحداثة الأدبية - مع التركيز على فترة الانزلاق هذه– هو موضوع هذا الكتاب. لقد كانت المراحل الأولى من الحداثة تهتم في المقام الأول بالمسائل الجمالية، ولا سيَّما مسألة بلوغ الجمال. وكان التركيز هنا على فكرة الذات من باب البحث عن السمو، إذ انتقل التركيز من عالم خارجي إلى عالم جوهري، ومن الوعي الداروييني إلى الوعي البرغسوني والتطور الخلّاق، الأمر الذي غيّر إملاءات الحركة الواقعية/ الطبيعية. وجرى تعزيز فكرة الجمال من خلال نظريات الأسطورة والرمز، مما أدى إلى فكرة الصيغة المكانية، وعولمة الحداثة، ودورية التاريخ، وحتمية الانحدار التاريخي. وهذه التغييرات جرى تحويلها مرة أخرى من خلال نظريتي البنيوية وما بعد البنيوية، وافتراض أن النص يعمل كجزء من نظام اللغة. وقد شمل التطور اللاحق تحول رومانسية القرن التاسع عشر إلى أشكال جديدة من الواقعية، ثم العودة إلى رومانسية ما بعد الحداثة، التي هي من ناحية أولى نتاج الثقافة الجماهيرية/ الشعبية (على سبيل المثال، روايات جيمس بوند وهاري بوتر)، ومن ناحية أخرى نتاج حالة ذهنية مصابة بجنون العظمة (حسب بينشون)، أو نظرة عالمية «للمنظومات» (حسب دي ليللو). ويتوقع هذا التغيير الأخير، إلى جانب ما

بعد البنيوية، حركةَ ما بعد الحداثة، التي أصبحت الآن نتاجاً للثقافة الجماهيرية، متأثرة بنظريات الجندر والعرق، وباتت تستوعب الأشكال النخبوية والشعبية من حيث صلتها بعلم نفس الجماهير.

وتركّز هذه الدراسة على الطريقة التي انخرطت بها الحداثة في عصرها: صعودها حركة أدبية، وتحولاتها تحت تأثير النظريات النقدية الجديدة، واستجابتها الجذرية للتأثيرات النقدية والسياسية في الستينيات والسبعينيات، وتحولها الأحدث الناشئ عن تأثير الثقافة المادية بأجندة أيديولوجية جديدة. وقد تضمنت تلك الأجندة تفويضاً لمراعاة التنوع الثقافي الجديد، والرغبة في دمج الأشكال الأكثر شعبية في المعيار الأدبي[1] الحداثي. والقصد هنا هو أن تكون شاملة قدر الإمكان. وفي حين أن تكوين هذا الكتاب يعزّز منظوراً متبايناً يستوعب طرقاً شاملة للنظر إلى الحداثة، أعتقد كذلك أنه يقدم نظرة عامة متماسكة لهذه الحركة الأدبية الكبرى. لقد جرت معالجة عناصر الحداثة بشكل نقدي في كتب أخرى بين عامي ١٩٩٠ و١٩٩١، إذ نُشر أحدَ عشر كتاباً تناول هذا الموضوع، وقد جاءت هذه الكتب بعد سلسلة من الكتب في أواخر السبعينيات حتى الثمانينيات (لمزيد من التفاصيل، راجع المقال المتعلق بالكتب المرجعية لهذا الكتاب)، لكن هذا الكتاب يختلف عن مقاصد الكتب الأخرى في طريقة تعامله مع جميع العناصر المذكورة أعلاه باعتبارها جزءاً من عملية تاريخية. ونظراً لاتساع نطاقه، فإنه يجعل الدراسات الأخرى للموضوع زائدة عن الحاجة إن لم تكن بالية. لقد قرأنا أعمالاً تنظر في الأسطورة والرمز والبنية، ولكن ليس هنالك على حد علمي أي واحد من هذه الأعمال تناول معنى إحداها بموجب معنى الأُخريين، أو درس تطور الرومانسية الحديثة كمنتج للواقعية المُعدّلة، أو أخذ بعين الاعتبار الطريقة التي خلقت

---

(١) المعيار أو القانون الأدبي (Canon) هو مجموعة الأعمال التي تُعدّ ممثلة لعصر أو جنس أدبي. فعلى سبيل المثال، تعدّ الأعمال المجمّعة لوليام شكسبير جزءاً من المعيار الأدبي الغربي، وذلك لأن أسلوب كتابتها كان له تأثير كبير في جميع جوانب هذا الجنس الأدبي تقريباً. [المترجم].

بها الحركات الجماهيرية ثقافة استهلاكية وشعبية. لقد أدى هـذا الكـشف (مـشفوعاً بالتحولات في سلطة الأجيال وتطور التفويض النصي) إلى تغييرات حاسمة أعادت تعريف الحركة الحداثية ودعت إلى إعادة النظر فيها.

وهذا الكتاب عبارة عن أُطروحة تصل إلى الحدّ الذي تؤكد فيه أن الحداثة هي نتاج التحول النقدي والثقافي وتطور النص المتغير. لقد أُعيدت صياغة الظروف والأفكار والمعتقدات التي أَنتجت الحداثة في الأصل. وقد نبع الدافع للتغيير من الحضارة القائمة على الجماهير، ومن الاقتصاد القائم على السوق الذي أدّى إلى تحويل أشكال التأثير الجمالية. إذ حلّت النزعة الاستهلاكية الجديدة محلّ الرغبة في السمو. وأُعيد تشكيل وجهة نظرٍ أصلية لإنتاج نصٍّ هو في الأساس المنتج النهائي للنقد نفسه. وكان التأثير العام لمثل هذا التغيير على فكرة الحداثة هو التحرك نحو الفراغ، ونحو أشكال من العدمية، والشعور التدريجي بالنقص الذي ينطوي على الانحدار التاريخي، والانجراف نحو المعنى المؤجّل أو المعلّق، وانتظار ما سيحدث بعد ذلك.

شكر وتقدير

بما أن هذا الكتاب هو امتدادٌ لدراساتي السابقة عن الواقعية الأدبية والطبيعية ومفهوم المدينة في الأدب، فإن امتناني هنا يعود إلى أولئك الذين دعموا هذه الدراسات السابقة. وأنا ممتن بشكل خاص للمساعدة التي قدمتها لي مؤسسة غوغنهايم، وللمنحة البحثية المقدمة من رئيس جامعة كاليفورنيا، كما يسعدني أيضاً أن أُشيد بالدعم السخيّ من لجنة البحوث التابعة لهيئة التدريس بجامعة كاليفورنيا.

وعلى الرغم من أن المُنتج النهائي قد لا يُظهر ذلك، فإن الكثير من كتاباتي السابقة نبعت من المسودات التي أُعيدت صياغتها في بيانات أساسية وجرى توسيعها في كتبي الأخيرة. وقد نَشر دونالد بيزر مقالتي عن المذهب الطبيعي الأوروبي في كتابه المحرّر عن المذهب الطبيعي الأدبي؛ وشجع رالف كوهين بعض أفكاري السابقة حول الأدب والذاكرة، وذلك عندما دعاني للمشاركة في سلسلة محاضرات في جامعة فيرجينيا؛ كما دعاني إدجار درايدن للمساهمة في طبعة تذكارية من مجلة أريزونا الفصلية تكريماً لجو ريدل التي ساعدت في إحياء الأفكار حول ما يُنظر إليه على أنه حداثة وما هو ليس كذلك؛ وقد استوعب فريد بورويك وبول دوغلاس تفكيري الأولي حول برغسون في كتابهما عن الحداثة والحيوية. إن قسماً كبيراً من هذا العمل يتوافق مع فكرة ما كانت عليه الحداثة الأدبية وما أصبحت عليه. وقد وجدت هذه الدراسات قاسماً مشتركاً في طبيعة وإشكالية التحولات داخل الحركات الأدبية.

لقد كان عملي محظوظاً في مطبعة جامعة لويزيانا (LSU)، لأنه وقع تحت أنظار جون إيسترلي، الذي قدَّم أعلى معايير الاحتراف لمعاينة هذا المخطوط، وكذلك سوزان برادي، التي ساعد تنقيحها في تصحيح أخطاء عيني الضعيفة.

ومرة أخرى، كانت مكتبة الأبحاث في جامعة كاليفورنيا في لـوس أنجلـوس في غاية الفائدة، وأنا ممتن بشكل خاص لأولئك العاملين في قـسم التوزيـع عـلى حسن معاملتهم. وفي قسم اللغة الإنجليزية بجامعـة كاليفورنيـا، القريـب مـن منزلي، قدمت جانيت جيلكيسون مساعدة هائلة في معالجة هـذا المخطـوط، كـما ساعد برونسون تران في العمل على جهاز الحاسـوب (الكمبيـوتر) الخـاص بـه الذي كان في بعض الأحيان يتصرف بعقله الخاص.

وكما يوحي إهداء هذا الكتاب، فإن أعظم دَينٍ لي هو لزوجتي آنّا، التي بتشجيعها ودعمها جعلت كميةَ العمل الهائلة تستحق العناء.

القسم الأول
الحداثة

١ - الحداثة وتحوّلاتها

يعتمد هذا الكتاب على اثنين من كتبي السابقة: أحدهما عن الواقعية الأدبية/ الطبيعية، والآخر عن الحداثة وموضوع المدينة[١]. كان الكتاب الذي موضوعه المذهب الطبيعي في الأدب محاولةً لفهم الأحداث التي أوصلت هذا المذهب كحركة أدبية إلى حيّز الوجود، ولماذا تحولت تلك العوامل الأدبية في مواجهة الحداثة الأدبية، وهي النقطة التي تناولها هذا الكتاب. أما الكتاب الذي تناول المدينة فقد كان محاولةً لمعرفة كيف أصبحت المدينة مركزاً للنشاط الأدبي منذ عصر التنوير وما تلاه، وكيف كان التحول التاريخي من الثقافة الزراعية إلى الثقافة الحضرية بمنزلة قوة رئيسة في فهم الحركات الأدبية من الفترة الرومانسية إلى ما بعد الحداثة.

لقد استبق وتوقَّع كتابُ المدينةِ دراسة الحداثة الأدبية، إذ تنطوي إحدى التعبيرات المجازية المركزية على شخصية الفنان، أو أي شخص يمثل الفنان كمشاهد مَدَني. وحسب مفهوم بودلير، يكون الحداثي الجوهري وحيداً بين الحشود. إن الوعي المتنوع لذلك المشاهد هو محور الفكر الحداثي. ومع صعود البنيوية، جرى التركيز على الواقع المبنيّ على حساب الطبيعة كمرآةٍ للحقيقة. وغالباً ما أفسحت فكرة المدينة المجالَ لتكون كنايةً عن الحشود، وتبلغ هذه الفكرة ذروتها في السمات التي ندرجها عند تعريف الثقافة الجماهيرية. إن الانتقال من مجتمع فكري

---

(١) ليهان، الواقعية والطبيعية: الرواية في عصر التحول. ليهان، المدينة في الأدب: تاريخ فكري وثقافي.

نخبوي متشابه إلى تنوع الثقافة الجماهيرية، هو أحد العناصر الأساسية التي أدت إلى تحول الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ومن ثم إلى حالة ثقافية تتجاوزها.

I

كان الحداثيون يحاولون التكيف مع ما اعتبروه الواقع العدائي للمذهب الطبيعي، وقد فعلوا ذلك من خلال اللجوء إلى النظرية الرومانسية للجمال (الجمالية)، والعمل داخلياً على نظريات الوعي. لقد بدأت الحداثة من حيث توقف نيتشه، أي مع الوعي الذي يواجه عالماً غير مصنوع (دون إله). وقد اتخذ هذا الوعي أشكالاً عديدة، من الإحساس الجيمسي (نسبة لجيمس) بالالتباس الأخلاقي، إلى الحدس البرغسوني، إلى البقع الزمنية البروستية، إلى التجليات الجويسية، إلى النوع الهمنغوايي (نسبة لأرنست همنغواي) المحب للقدر من الرواقية الجديدة، وكلها كانت مرتبطة ضمن نظرية نيتشوية عن «المنظورية»: الاعتقاد بأن الواقع ينبع من الطريقة التي يُنظر إليه بها، وهي فكرة حداثية يمكن العثور عليها عند والاس ستيفنز وجيرترود شتاين، من بين أمور أخرى.

وكان من الأمور المحورية في الحركة الحداثية وجود طرق جديدة للتفكير في الواقع، فقد كان وقت التحول الجذري للفكر الفلسفي. ولعل نقطة البداية المنطقية هنا هي شوبنهاور ونظريته في الإرادة والفكرة. حيث تضمنت إرادة شوبنهاور واقعاً داخلياً: كل ظاهرة تحتوي على كائن كامن كقوة محركة، والذي ربطه بمُثُل أو صور أفلاطون، وهي نماذج أولية عالمية كانت موضع اهتمام جمالي. لقد أصبحت نظرية شوبنهاور عن الواقع الداخلي أساساً لنظرية نيتشه عن «المنظورية». إنَّ مركز هذه السلسلة من الارتباطات هو الاعتقاد بوجود معنًى خفي داخل جميع الكائنات الخاضعة للاكتشاف الجمالي أو الإسقاط الذاتي - وهي فكرة ربطت بين تجليات جويس وحدس وولف، وبين مفهوم إليوت عن الحساسية ونظرية باوند عن الدوامية[1].

---

(١) أو الداميّة: حركة تجريبية في الشعر وضعها عزرا باوند تشير إلى نوع من التكرار الصوتي الذي يحدث عندما تتكرر كلمة أو مجموعة من الكلمات بانتظام في الشعر. يمكن أن تكون الدوامية مفيدة في إضفاء إيقاع وجمالية على النص الشعري. [المترجم].

II

ألهمت الرغبة في واقع جديد أعمال مارتن هايدجر **(١٨٨٩-١٩٧٦)**، أحد أهم المتحدثين عن الشعور الجديد بالوجود. لقد كان هايدجر محسوباً على إدموند هوسرل، وقد تنبأ عمله بتأويلية **(هيرمينوطيقيا)** غادامير وما بعد بنيوية دريدا وفوكو. كان عمله الرئيس هو (Sein und Zeit) **الوجود والزمان (١٩٢٧)**، الذي اعتمد بشكل كبير على نيتشه وبرغسون. وقد رفض ميتافيزيقا الجوهر من أجل ميتافيزيقا الحالة. وحسب التصور الوجودي، أكد هايدجر أن الإنسانية بلا جوهر؛ وخصائص الإنسان تتكشف مع انتقال البشرية من الحالة البدائية إلى الحالة المتحضرة. وقد تجاوزت نظرته هذه النظرةَ الضيقة لبعض الفلاسفة مثل ديكارت، الذين اختزلوا الذات في العقل أو في الأدوات التكنولوجية. إن إحساسنا بالوجود.. بذاتنا، يتحدد في الحالة. إذ إننا نفقد ذاتاً غير أصيلة **(وهذا أكثر شيء محتمل)** عندما ننجرف إلى الحشود لنلعب أدواراً نمطية. وقد نظر هايدجر إلى الإغريق القدماء كنموذج للإنسانية، وكان يعتقد أننا تمزقنا عن أصولنا البدائية، وعن مكوناتنا المحدِّدة، بما في ذلك اللغة. إننا نُبدي المعنى من خلال اللغة، واللغة تتحدث إلينا، وهي فكرة محورية في الفكر ما بعد البنيوي. وقد تضمنت كتابات هايدجر بعد الحرب رفضاً للتكنولوجيا الحديثة، ومعاداة البشرية حسب ما كان يراها، حيث حلَّت الكفاءة الاجتماعية محل الفاعلية البشرية.

كان هايدجر يبحث عن الكينونة **(**Being) كوسيلة لتنظيم الذات، وليس كمظهر من مظاهر الجوهر الإنساني، والحداثة كحالة ذهنية تضمنت البحثَ عن واقع مثالي، أي البحث عن نوع ما من الوجود المرتبط بتطور الزمن. كما كان اهتمام هايدجر منصباً على جوهر الحداثة، وهو الاهتمام الذي شاركه مع فيرجينيا وولف في اعتقادها أن المعنى الغامض قد جرى الكشف عنه في مثل هذا التطور الزمني. وأصر هايدجر على أننا يجب أن ننخرط في العالم كما لو كان من صنعنا: الذات والعالم لا ينفصلان وجودياً، ويمكننا أن نحدد موقفنا فيما يتعلق بهذا العالم بطريقتين

محتملتين؛ إذ يمكننا أن نجلب إليه طاقة إبداعية ونشاركه في إحساسه بالكينونة، أو يمكن أن نصبح مذهولين وحائرين بسببه، ونسمح لـ «الكينونة» بإفساح المجال لـ «الوجود» ونفقد دافعنا الإبداعي في الحياة اليومية – أي في مجال الزمن الميكانيكي والعلاقات المنطقية. لقد اعتقد هايدجر أنه يجري تقهقرنا من مجال الحياة اليومية هذا بسبب الخوف أو القلق، ووراء ذلك يكمن الوعي بأن الوقت البشري محدود بالموت. وخوفنا من الشعور بالعدم ينبع من رؤية البنية الكاملة للوجود في العالم كسيرورة زمنية إنسانية تبلغ ذروتها في الموت.

لقد رأى هايدجر الإنسان على أنه خالق نفسه، وأنه في حالة تناغم مع الكينونة أو الدافع الحيوي (élan vital) – أي قوة الإرادة الإنسانية التي تعمل ضمن قيود المادة ومع ذلك توسع تلك الحدود. ورأى أن العالم التكنولوجي الحديث والميكانيكي، أي ما أشار إليه بـمفهوم (Massenmensch) الإنسان الجمعي، يمثل تهديداً حقيقياً لمثل هذا الاحتمال. وقد أعرب هايدجر عن أسفه لأننا نعيش في عالم من النسيان، أي التخلي عن الكينونة من أجل الأدوات الذكية، والتخلي عن ما نحن عليه وما يمكن أن نكون عليه، كما كان يعتقد أن فهم العالم الداخلي للكينونة يتضمن وعياً يقترب من الفن والعملية الجمالية. وهو مثل نيتشه وبرغسون من قبل، ابتعد عن النظرة الآلية للإنسانية الخاضعة لمحفزات فورية تجاه الإنسانية باعتبارها نتاجاً لذكاء موجه نابع من الوعي الإنساني.

وقد كان كذلك، مثل العديد من الحداثيين، حذراً من التكنولوجيا الجديدة ومن الآلة. وعلى عكس أتباع المذهب الطبيعي (على سبيل المثال، إميل زولا وفرانك نوريس، الذين قبلوا حتمية الآلة)، اعتقد هايدجر أن الآلة خلقت تدخلاً وحشياً بين الإنسان والطبيعة. وأعاد هايدجر، إلى جانب نيتشه وبرغسون، تموضع الإنسان الحداثي في العصر الصناعي، كما أعاد تعريف الإنسان الحديث، مما جعل من الممكن أن تحل الحداثة محل المذهب الطبيعي الأدبي. ولا شك أن أفكار هايدغر تدين بالكثير لإدموند هوسرل، وقد أثرت بدورها في جان بول سارتر. إن البحث عن الذات في هذا المجال

يبدأ بالمذهب الجوهري (الماهيوي essentialism) وينتهي بالمذهب الوجودي. والعديد من الأفكار التي دافع عنها سارتر وألبير كامو توقعها سابقاً أندريه الذي اعتقد أن القيم يجب العثور عليها من خلال التجربة ثم اختبارها، وأن الفن يجب تنظيمه إلى درجة أنه يمكن أن يثور ضد الطريقة التي عززت بها الرموز البرجوازية الأخلاقَ المسيحية. وكان جِيد معارضاً لكل أشكال التزييف والتقليد في السلوك البشري الذي كان نتاجاً للقوى الاجتماعية. وإذا كان سارتر قد عاد إلى جيد، فإن جيد قد عاد إلى نيتشه، ودوستويفسكي، وكونراد، ومان. وفي جميع الأحوال، كانت النظرة إلى الوراء نظرةً إلى الذات الجديدة التي حرّرت الإنسان الحديث من قيود الثقافة البرجوازية.

III

لقد أخفى بحث هايدجر عن المثالية خوفه من أن العصر الحديث كان يمر بعملية انحدار تاريخي، وهي الفكرة التي شاركها مع عدد من الحداثيين المؤثِّرين الآخرين، بما في ذلك أوزوالد اشبنغلر. قلق كهذا أخفى خوفاً حقيقياً بنفس القدر من أنه تحت الواقع السطحي ثمة هاوية أخلاقية، وأن المنتجات الثانوية للحداثة (الحرب، والإمبريالية، والإنتاج الصناعي، والأحياء الفقيرة في المدن الكبرى) كانت أدوات للموت، وهي فكرة أكَّدها لويس فرديناند سيلين[1] في عمله **الرحلة إلى نهاية الليل (١٩٣٢)**، ويمكن العثور على صاموئيل بيكيت، من بين آخرين، يسير على هذا الطريق المؤدي إلى العدمية.

وقد اشتد الخوف من الهاوية الأخلاقية لدى بعض الحداثيين بسبب ازدرائهم للثقافة الجماهيرية. وهذا ما حرّض على الموقف النخبوي (الإيمان بأرستقراطية الفن) للحداثة المتعالية (على سبيل المثال، باوند وإليوت)؛ كما أدى

---

(١) لويس فرديناند أُغوست ديتوش (Louis Ferdinand Auguste Destouches)**: (١٨٩٤ - ١٩٦١)** كاتب روائي وطبيب فرنسي، عُرف لاحقاً باسمه الأدبي لوييس فرديناند سيلين (Louis-Ferdinand Céline)، أو اختصاراً سيلين (من اسم جدته). يعدُّ سيلين من أشهر وأكثر كتّاب فرنسا ترجمةً في القرن العشرين، وتميز بفكره العدمي الساخر والمتشائم. **[المترجم]**.

كذلك إلى الرغبة في العودة إلى عالمٍ مكاني أكثر بساطة، سواء كان عالم جيفرسون المفقود، أو إسبانيا البدائية، وكلاهما يمكن العثور عليه في كتابات جون دوس باسوس. لم يتمكن الحداثيون من استعادة الأساطير القديمة، لكنهم احتفلوا ببعض اللحظات الخاصة حين ضاع المثل الأعلى، وذلك عندما بدأ الانحدار الثقافي. وهذا ما حدث بالنسبة لباوند في القرن الخامس عشر، وبالنسبة لإليوت في القرن السابع عشر، وبالنسبة لدوس باسوس مع هزيمة الرؤية الجيفرسونية، وبالنسبة لإف سكوت فيتزجرالد (الذي غالباً ما يُنسب إلى الجنوب الذي خرج منه والده) مع صعود أمريكا الصناعية بعد الحرب الأهلية، وهي الفكرة التي حولها المزارعون الجنوبيون إلى بيان رسمي لهم.

والقاسم المشترك بين هذه التواريخ المختلفة، هو أنها مرتبطة بصعود التمدن – عصر النهضة، أو التنوير، أو التمدن الحديث بثقافته المتنوعة. وقد تجسّد ازدراء الحداثيين في جميع المنتجات الثانوية لهذه الثقافة المفرطة في نشاطها: الصحيفة بواقعها السلعي، والحشود الجماهيرية باعتبارها غوغاء محتملين، ورجال الدين الذين يتناولون عشاءهم من «عُلب التنك». لقد كان التوق إلى المثل الأعلى في الحقيقة محاولةً لملء فراغ فلسفي، وقد سار البحث عن المثل الأعلى جنباً إلى جنب مع تزايد الشكوك، ومع شعور واضح بالفراغ، كما تضمنت الحداثة اهتماماً متناقضاً بالسعي وراء المثل الأعلى في الوقت نفسه الذي كانت فيه الثقافة تُفسح المجال للثقافة الجماهيرية، وقد حاولتْ التوفيق بين الواقع البيروقراطي ومعنًى أسمى، وذلك حتى عندما كان المعتقد الفلسفي يفسح المجال أمام العدمية، وكان المكان المناسب لكثير من هذا النشاط هو المدينة.

إن أحد العوامل الرئيسة لكل هذا كان يتعلق بالفنان (أو الذي يحلُّ محلّ الفنان) الموجود في المدينة. إذ انتقلت الحداثة من عوالم الطبيعة الرومانسية إلى مشاغل المدينة، وكان العامل الأساسي هنا هو التحول التاريخي من العالم الزراعي إلى العالم المدني؛ وتمشياً مع تفضيل الثقافة على الطبيعة وصعود الثقافة

الجماهيرية، جرى اختزال المدينة إلى مجرد لفظٍ يعني حشوداً من الناس. وقد ناقش والتر بنيامين في كتابه **باريس زمن بودلير** موضوع المتسكّع (flâneur) الذي يمكن وصفه بأنه المتفرج الذي يذهب إلى الحشود ليكون وحيداً، وليفقد نفسه وسط الحشود، والذي ينطوي كذلك على شكلٍ آخر من أشكال الوجود الإنساني. إن المتسكع المُراقب، باعتباره مُراقِباً ومُرَاقباً في الوقت نفسه، يربط بين موضوعين رئيسيين للحداثة الأدبية: وهما موضوعي الفنان والمدينة، حيث يربط بينهما مُجتمعين بوصفه فناناً يعيش في المدينة. إن عبارة (وحيداً وسط الحشد) هي عبارة مجازية مسيطرة على الحداثة، تماماً مثلما أصبحت عبارة الضياع في المتاهة عبارة مجازية مسيطرة على ما بعد الحداثة.

إن التقاطع بين الفنان بوصفه شاهد اجتماعي، والحشد بوصفه حالة ذهنية، يُحدِّد ويوضح كلا المفهومين بصورة متبادلة. وعالم الأدب حافل بالمتفرجين أو المراقبين: تيريسياس في لندن زمن إليوت، ومارلو في بروكسل زمن كونراد، ونيك كارواي في نيويورك زمن فيتزجيرالد. ويمكن اعتبار الفنان بأنه المتفرج المثالي، سواء كان بودلير، أو شخصية إدوارد لِيْد، أو شخصية مارسيل لبروست في باريس، أو شخصية آشينباخ لمانْ في البندقية، أو شخصية ديدالوس لجويس في دبلن. إن فكرة الحشود لا يمكن فصلها عن مشكلات الثقافة الجماهيرية، وهذه الحشود بطبيعة الحال تتطلب قائداً لها، وهو وضع يشكّك في مزايا الديمقراطية ويشير إلى الحاجة إلى نوع من الهيمنة.. إلى نخبة، أو أرستقراطية فكرية، أو زعيم قوي (أو ريما مستبدّ)[1].

لقد أخضعت الحداثة جمال الطبيعة للواقع الاصطناعي للمدينة. وهذا كان بمنزلة نهاية الطبيعة كمصدر نهائي للمعنى الجمالي[2]. لقد احتفلت الحركة المذهب الجمالية، وهي أحد جوانب الحداثة، باكتشاف الجمال (غالباً من منظور فنان

---

(١) هاوزر، التاريخ الاجتماعي للفن، ص ١٥٨-١٥٩، ص ١٦٥ -١٦٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٢.

ناشئ)**.** وكانت رواية الناشئة (bildungsroman)**)**، رواية تغير وتحول الناشئة، أو رواية الفنان **(**künstlerroman**)**، رواية نمو وتطور الفنان، تُلبيان حاجة سردية بدءاً من شخصية فيرتر لجوته إلى شخصية ستيفن ديدالوس لجويس، ومن شخصيتي لويسان دي روبيمبري وأوجين دي راستينياك لبلزاك إلى شخصية بيب لديكنز**.** لقد ذهب الشباب إلى مدن كبيرة في أوروبا، أو إلى عواصم مثل لندن أو باريس، بحثاً عن الذات المتعالية**.** أما المدينة التي استطاعت أن تحوّل جيلاً بكامله، واستطاع هو بدوره أن يغيّر عالمها، فقد كانت باريس في مطلع القرن العشرين، إذ استطاعت هذه المدينة خلال فترة خمسة وعشرين عاماً أن تضم مجموعة من المواهب في العديد من التخصصات المختلفة**.**

استطاع هنري برغسون أن يجعلنا على دراية بالزمن العقلي وكذلك الميكانيكي**.** واستطاع بابلو بيكاسو، بالعمل مع جورج براك وخوان جريس وغيوم أبولينير، أن يتجاوز ما بعد الانطباعية إلى التكعيبية، وهي طريقة فنية لتوظيف أربعة أبعاد، وللرؤية من منظورين أو أكثر**.** وقد طبق جيمس جويس الأسلوب نفسه على رواية عوليس، إذ قام بتركيب الزمن البطولي لبطل قديم على الزمن اليومي لإنسان حي، ليُنقِّح بذلك، كتقنية حداثية، تزامنَ الزمن الحاضر والزمن الماضي، الأمر الذي جعل الرواية ممكنة بالنسبة لمارسيل بروست**.** من الصعب علينا أن نفكر في زمانٍ ومكانٍ آخرين استطاعا أن يجمعا هذا العدد من العباقرة حيث الجميع يعيش في زمن واحد وعلى مسافة قريبة من بعضهم بعضاً، كما هو الحال مع هذه المجموعة في باريس**.** ومن جهودهم الفردية ولكن المتضافرة **(**أو كما وصفها أحد المؤرخين بـ «المتناسقة»**)** جاءت الحداثة**.** لقد غيّر هذا التحول في المعرفة الطريقة التي ننظر بها إلى العالم**.**

أصبحت باريس بمنزلة حالة ذهنية، توفر الطاقة اللازمة لإحداث تغيير ثقافي جذري، وتجمع بعضاً من أفضل العقول في عصرها**.** وقد اجتذبت عزرا باوند، وتي إس إليوت، وجيمس جويس؛ وبعد ذلك بقليل إرنست همنغواي وإف سكوت

فيتزجيرالد؛ وفيما بعد هنري ميلر، ومينا لوي، وجان ريس، وهيلدا دوليتل (H.D) ؛ ولاحقاً جيمس بالدوين، وريتشارد رايت، وتشيستر هايمز، وذلك على سبيل المثال لا الحصر[1]. لقد تحدّى هؤلاء الرّواد الواقع القديم، وأفضت السريالية، التي لم يكن من الممكن أن تخرج إلى حيز الوجود دون مفهوم فرويد عن العقل الباطن، إلى لوحات دالي ومسرحيات كوكتو. وقد قالها همنغواي ذات مرة إن باريس كانت بالنسبة إليه بمنزلة جامعتي هارفارد ويبل، إذ تعلم هناك كيفية صقل الأسلوب من جيرترود شتاين، واختبار الواقع الأدبي مقابل إحساسه بالتجربة، وكيف يصنع بالكلمات ما صنعه فان جوخ وغوغان بالألوان.

بالطبع يمكننا أن نتساءل، لماذا باريس بالذات؟ ولماذا باريس في الربع الأول من القرن العشرين تحديداً؟ إن إحدى الإجابات تتمثل في أنه مع البحث عن معنى جديد كانت الحداثة في انتظار حدوثه، برز واقع جديد يتحدّى القديم في كل المجالات تقريباً، من الفيزياء وعلم الأحياء إلى الفلسفة والفن. وكانت باريس تشهد كذلك انفتاحاً فكرياً، فالخيال الإبداعي المتحرّر من القيود التقليدية، استطاع أن يتجاوز نفسه.

لقد كانت باريس (مدينة النور) نتاج عصر التنوير، تلك الحركة من الأفكار التي ساعدت على تشذيب الشجيرات الفكرية. لقد تحدى عصر التنوير - بتركيزه على العقل والعلم – الزيف والخرافة، ولكن على حساب الخيال الأسطوري، الأمر الذي كان الرومانسيون يعرفونه جيداً. وسرعان ما تحولت الرغبة في فهم الطبيعة إلى الرغبة في السيطرة عليها، واستخدام هذه السيطرة لخلق الثروة والسلطة والحفاظ عليهما. ويمكن العثور على الانتقال من منظومة عفا عليها الزمن، إلى أخرى داخل مفكري التنوير أنفسهم، كما أوضح جيفرسون وروسو.

---

(١) لمناقشة النساء اللواتي شكّلن حركة المغتربين في باريس، انظر شاري بنستوك، نساء الضفة اليسرى: باريس، ١٩٠٠-١٩٤٠ (أوستن: مطبعة جامعة تكساس، ١٩٨٦)؛ ولمناقشة جاذبية حركة المغتربين بين الكتاب السود، انظر ميشيل فابر، من نهضة هارلم إلى باريس: الكتاب السود في فرنسا، ١٨٤٠-١٩٨٠ (أوربانا: مطبعة جامعة إلينوي، ١٩٩١).

لقد نقل روسو الخطيئة الأصلية من مسألة شخصية إلى مسألة جماعية، معتبراً الإنسان الاجتماعي إنساناً ساقطاً. كما تحدّى جيفرسون الطبقة الأرستقراطية القديمة باسم التسلسل الهرمي لـ«اليومان»، وهو نظام زراعي تنافس مع صعود المدينة الجديدة. إذ التقت مخاوف أبناء هذه الطبقة ووقفوا على أرضية مشتركة في عدم ثقتهم بالحشود البشرية والمدن، والتي ستصبح في النهاية ثقافة جماهيرية. علاوة على ذلك، أدّى الإيمان بالتقدم إلى نماذج خطيرة، وخاصة الشعور بالمصير الذي ميّز الدولة القومية[1]، وأنه لا يمكن التوفيق بين الشعور بالتاريخ القدري (المُقدَّر سابقاً) والفكرة التطورية للتكيف؛ كما أبرزَ هذا الإيمان إلى الواجهةِ مفهومَ الفردية الراديكالية لشخصية فوترين لبلزاك، وشخصية راسكولنيكوف لدوستويفسكي، مبررة أشكال السلطة التي كان من المقرر أن تستولي عليها شخصية القيصر الجديد (نابليون)، ومتوقعة صيغة شمولية.

IV

لقد خلق عصر التنوير نظام قيم قبِلَه الحداثيون وتنازعوا عليه. وكان بوسعهم أن يقبلوا حاجَةَ جيفرسون إلى طبقة أرستقراطية «يومانية» كوسيلة لخلاص مجتمع روسو المنحدر. ويمكنهم رؤية الحاجة إلى معتقد أسطوري يتجاوز عقلانية التنوير. فعلى الرغم من كل فضائله، فشل عصر التنوير في التعرف على القوة الديونيسوسية - قوة اللاعقلانية - والطريقة التي يمكن أن يندلع بها الاضطراب الحضري (المدني): لقد جرت «إعادة تقديم» الفوضى الشاملة على شكل كارثة، وكرنفال، وحشود/ رعاع، وغرباء غامضون. وحي نايتْتَاون[2](Nighttown)التي تحدث عنها جويس وثيق

---

(١) كارل بوبر، المجتمع المفتوح وأعداؤه (برينستون: مطبعة جامعة برينستون، ١٩٥٠). لا يعتقد بوبر أن هنالك أي معنى مؤسَّس أو مبنيّ في التاريخ. وهو في الحقيقة يعتقد أن الشعور بالقدرية قاد إلى العديد من الفظائع التي ميّزت التاريخ الحديث. ووجهات نظره حول التاريخ تتعارض مع آراء العديد من الحداثيين، الذين آمنوا بالتاريخ الدوري أو الذين كانوا يتأملون في سر تكشّف الزمن.

(٢) أو منطقة الضوء الأحمر في مدينة دبلن، وقد سماها جيمس جويس نايتتاون في روايته الشهيرة عوليس، إذ جعل الفصل الخامس عشر من هذه الرواية يحمل اسم هذه المنطقة. [المترجم].

الصلة بهذا الموضوع هنا. إن عدم ثقة جويس في التنوير قد أعقبت إلى حد كبير عدم ثقة فلوبير في البرجوازية، ومن المؤكد أن مفكري التنوير كانوا مقيدين بما كانوا يجهلونه، إذ كان وجودهم قبل داروين ومفهوم الإنسان الحيوان (la bête humaine)، وكذلك قبل فرويد وفكرة اللاوعي والكبت، وقبل تشكيك هايدجر في التكنولوجيا الجامحة. لقد كان عصر التنوير جامداً جداً في نظر الروّاد والطليعيين الذي كانوا يتطلعون إلى التغيير الجذري، حيث كان على التقاليد أن تفسح المجال للبراغماتية، وكذلك القديم للجديد، والقوانين الراسخة لعملية الابتكار والتجربة. فبالنسبة إلى كلٍ من بيكاسو، بريتون، تزارا.. ما الفائدة التي يمكنهم أن يجنوها من قيم التنوير؟

وكرد فعل أدبي على هذه المسائل، كانت الحداثة غير مرتاحة للفرضيات الرئيسة لكل من عصر التنوير والداروينية. إذ لم يكن الحداثيون على استعداد بعد لحذف قيمة الواقع الأسطوري والرمزي. ولم يتمكنوا من التوفيق بين نظريات الزمن والتاريخ الدوري، مع الإيمان بالتطور الخطي (المستقيم) والتقدم الميكانيكي. وأخيراً، لم يتمكنوا من قبول واقع ميكانيكي يعطي الأولوية لمجال العلم والتكنولوجيا على حساب الفن والعقل، أو قبول فكرة عن الإنسانية تستند إلى نظرية ميكانيكية بحتة للإدراك والدوافع العقلانية. لقد صعدت الأفكار المتعلقة بالشكل العضوي، وكذلك البنيوية (نظرية النُظم)، لتحتل مكان المعنى الميكانيكي.

لقد جاء التحدي من اتجاهات عدَّة وعلى مدى فترة طويلة من الزمن. فعلى سبيل المثال، سخر فلوبير في كتابه **بوفار وبيكوشيه** (Bouvard et Pécuchet) من المفهوم البرجوازي عن الاكتفاء الذاتي، وهزأ كذلك بالعقلية الموسوعية، واقترح أن الإنسان قد صغَّر الذات البشرية بدلاً من توسيعها وذلك من خلال تحديدها ضمن هذه الحدود المقيدة. كما ساعد السِيْر جيمس فريزر (١٨٥٤–١٩٤١) في فهرسة الأساطير القديمة، وذلك بطريقة سمحت لجيمس جويس وتي إس إليوت برؤية مدى صلة هذه الأساطير بالعصر الحديث. وكما نعلم فقد اكتشف علماء الآثار مثل هاينريش شليمان ما اعتقدوا أنها مدينة طروادة التاريخية، ومن ثمَّ أثاروا الاهتمام بالأساطير القديمة، بالإضافة إلى الإيمان بأهمية الطبقات الأثرية للزمن.

V

خلقت رغبة الحداثيين في جعل الحداثة تبدو على أنها حركة جديدة، واقعاً إبداعياً يتحدى الوضع الراهن: فلوبير وبودلير، سترافينسكي وشويبرغ، بيكاسو ودوشامب، جويس ودي إتش لورانس، جميعهم عانوا الرفض قبل الاعتراف بأعمالهم. وقد أثَّرت «الحداثات» المختلفة على عدة صعد في بعضها بعضاً، وخلقت سياقاً مفيداً بشكل متبادل. إن أي تعريف للحداثة الأدبية يعتمد على الكُتَّاب المُختارين لتجسيد هذه الحركة؛ ونظراً لتنوع النصوص التي ستجري مناقشتها، فإنه ستظهر تعريفات مختلفة لها، أو على الأقل تأكيدات مختلفة. وتتمثل إحدى طرق استيعاب هذه الفكرة الموسعة عن الحداثة في التفكير فيها من حيث الأنماط الأدبية وليس الشكل الأدبي، إذ يفترض التعريف الشكلي وجود نص مركب هو أكبر من تجسيداته الفردية. ويستمدُّ التعريف الشكلي وجوده من سياق تاريخي يسلط الضوء على التجربة المشتركة، فرواية مثل رواية **عوليس** لجويس تشترك في الكثير من حيث التقنية والموضوع مع النصوص الحداثية الأخرى، ولكنها لا تستنفد بأي حال من الأحوال المعنى المتعلق بالشكل لأي نص افتراضي أكبر.

لقد وجدت الحداثة نفسها تعمل ضمن دوائر متحدة المركز. وخارج دائرة الوعي كان هنالك واقع توجَّب على الحداثة أن تتصالح معه، وقد جلب الحداثيون إلى هذا الواقع مجالات عديدة للنص: الأسطورة، والرمزية، والبُنية. وكانت الحداثة من الناحية الأدبية على مفترق طرق: فقد كان استخدامها للأسطورة يتنافس مع بقايا الواقعية؛ واستخدامها للرموز يتنافس مع المعاني الحرفية؛ وقد عمل تطورها الإبداعي البرغسوني ضد نظرية داروين في التكيّف والانتقاء الطبيعي؛ وتاريخها الدوري (الدائري) عرَّض المفهوم الخطّي (المستقيم) للتاريخ للخطر، ووضع مفهوم السببية موضع تساؤل وتشكيك، الأمر الذي عمل بدوره ضد الواقع الآلي.

تعود أصول الحداثة إلى الاعتقاد بتفسيرٍ أسطوري للكون؛ ومن بعده إلى الاعتقاد بالطبيعة الرمزية للكون؛ ومن بعده إلى ترميزٍ مبنيّ (أي من صنع الإنسان) ينظر إلى الجمال باعتباره نتاجاً للخيال؛ ومن بعده إلى المعنى كتكشّف بنيوي أو باراديغمي[1]. وكان الانتقال من الطبيعة كمصدر للمعنى إلى الثقافة كمصدر له، ومن الطبيعة العضوية للشكل إلى الطبيعة العلائقية للبنية. وكما سنرى لاحقاً، فإن الاختلافات هنا تشير إلى الانجراف من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ومن البحث عن المَثل الأعلى إلى فوضى الفراغ. وكما لاحظ دون ديليلو، فإن جميع حبكات الروايات تميل إلى التوجه نحو الموت.

VI

ثمة جانب آخر للحداثة يتعلق بالانقسام بين البدائية والحضارة؛ والنقاش الذي كان يدور حول هذا الموضوع تضمن الفرق بين الطبيعة والثقافة، وتناول حصيلة أيّ منهما هي الأكثر تأثيراً. كما تضمن هذا النقاش أيضاً الدورَ الذي تلعبه التكنولوجيا في تشكيل الثقافة. كان هنالك موقف غير حاسم تجاه الآلة والتكنولوجيا والثقافة الجماهيرية؛ لكن الحداثة، في أكثر حالاتها انتقاداً، كانت نخبوية وتزدري الاستهلاك الجماعي، كما تزدري الثقافة غير المتجانسة. وهذه الخاصيّات تتغير كلما انتقلنا من الحداثة العليا إلى ما بعد الحداثة. وكان مصدر القلق الرئيس في تاريخ هذا الانتقال هو الحيّز الذي احتلته التكنولوجيا.

لعل المُتحدث الأكثر أهمية حول التعايش بين الثقافة والتكنولوجيا كان المارشال ماكلوهان، وذلك على الرغم من مقاومة دُعاة مناهضة التكنولوجيا من أمثال هايدجر ولورانس، نظرةَ ماكلوهان إلى التكنولوجيا على أنها أمر جيد. لقد

---

(١) أو الباراديم (باللاتينية: Paradigma): النموذج أو المثال أو القِياس ويُستعمل غالباً مقروناً بالفكر مثل النموذج الفكري أو النموذج الإدراكي أو الإطار النظري، وقد ظهرت هذه الكلمة منذ أواخر الستينيات من القرن العشرين في اللغة الإنجليزية بمفهوم جديد ليشير إلى أي نمط تفكير ضمن أي تخصص علمي أو موضوع متصل بنظرية المعرفة. [المترجم].

كانت فرضيته الأساسية هي أن التكنولوجيا توسع القدرة البشرية، وتُسهل عملها من خلال تلبية الاحتياجات البشرية، فقد أضافت الأدوات والآلات بُعداً جديداً للممتلكات البشرية، إذ أضافت تكنولوجيا الكتابة بُعداً جديداً لعملية الكلام، التي تبدلت بواسطة الوسائل الكهربائية، وتقدّمت بواسطة الكمبيوتر، مما أدى إلى توسيع قدرة الدماغ. وفي بعض كتبه مثل كتاب **فهم وسائل الإعلام (١٩٦٤)**، أعاد ماكلوهان صياغة الأفكار الأساسية لهارولد إينيس، ولا سيَّما تلك التي أوردها في كتابه **الإمبراطورية والاتصالات (١٩٥٠)** حول تأثيرات وسائل الإعلام الجماهيرية في الثقافة. لقد عبّرت مقولة ماكلوهان الشهيرة: «الوسيلة هي الرسالة[1]» (the medium is the message)، عن اعتقاده بأن الطريقة التي يُنظر بها إلى الواقع أكثر أهمية من محتوى ما يمكن إدراكه من هذا الواقع. وكما رأينا سابقاً، فإنه يمكن إرجاع فكرة «المنظوريّة» إلى نيتشه، ولكنها كانت أيضاً أساسية بالنسبة لأفكار هايدجر وفرويد وجيرترود شتاين ووالاس ستيفنز.

ومن المُنظّرين المهمين الآخرين في موضوع الثقافة والتكنولوجيا كان جان بودريار، الذي تابع من حيث توقف ماكلوهان. لقد كانت نظرية بودريار عن الصورة الزائفة (simulacra) (العلامات التي هي نسخ من علامات أخرى، ومن ثمَّ ليس لها مرجع مادي) فكرةً مأخوذةً بشكل مباشر من ماكلوهان، وأصبحت عبارة ماكلوهان «الوسيلة هي الرسالة» عند بودريار على شكل «الوسيلة هي النموذج»، التي أشار من خلالها إلى الطريقة التي يُنظر بها إلى العالم، والطريقة التي عرفنا بها هذا العالم، بما في ذلك إحساسنا بالذات. وبالنسبة لبودريار، فإن تمثّلات الواقع تسبق الواقع، والصور الزائفة لم تعد تشير إلى أشياء حقيقية، بل إلى بعضها بعضاً، وأصبحت مرجعية لذاتها، أو حسبَ تعبيره

---

(١) «الوسيلة هي الرسالة»: عبارة صاغها عالم الاتصالات الكندي ماكلوهان في كتابه فهم وسائل الإعلام، إذ يقترح ماكلوهان أن تكون وسيلة الاتصال نفسها، وليس الرسائل التي تحملها، هي محور الدراسة الأساسي، وقد بيّن أن وسائل الإعلام تؤثر على أي مجتمع من خلال خصائصها أو محتواها. [المترجم].

«واقعية بشكل مفرط»: إن الواقع ينفجر من الداخل عندما تعكر صفوه أشكال الوسائل الكهربائية؛ دوامة من العلامات دون مرجع تخلق واقعها الخاص. فعندما تصبح العلامات هي الواقع، حينها يصبح ذيلُ الكلب هو الذي يهزّه. وبهذا نخلق ما يُسمى متلازمة لاس فيغاس: أبو الهول ينظر إلى الأهرامات، التي بدورها تنظر إلى تمثال الحرية، حيث يصبح التاريخ خليطاً، وتنقلب الحياة رأساً على عقب: وهكذا فإن مدينة ألعاب ديزني لاند، التي هي عبارة عن منظومة من العلامات ذات الدلالة الاعتباطية، تصبح هي التي تُجسّد مدينةَ لوس أنجلوس.

VII

ادعى المستقبليون أن التكنولوجيا أسهمت في تقدّم الجنس البشري: حيث سمحت الآلة ومنتجاتها الثانوية للحضارة بالمضي قدماً باسم التقدم. لكن سيغموند فرويد شكّك في هذه الفرضيات، إذ زعم أن الإنسانية تعتمد على أشكال من السلوك الغريزي. لقد مضت الحضارة قدماً في عملية التطور، الأمر الذي أحدث صدعاً بين الطبيعة البشرية والوصايات الاجتماعية. وقد تقدمت الحضارة من خلال قمع الغرائز الأساسية، مما أدى إلى انفصال الإنسان الحديث عن ذاته الطبيعية، ليصبح مُحبطاً بشكل مستمر، وعلى خلاف دائم مع ذاته.

وكلما ازداد ابتعاد الأفراد عن عوامل الطبيعة، أصبحوا مكبوتين أكثر. والحياة الحديثة في حد ذاتها أكثر إرهاقاً من العيش بشكل متقارب مع الطبيعة. إن الرغبة الإنسانية تسعى إلى المتعة، ومن خلال المتعة تسعى إلى السعادة. والتكنولوجيا وإن كانت تزيد من قدرات البشر، ولكن بتكلفة. ووسائل الاتصالات المتقدمة تعمل على زيادة نطاق الأشخاص المتحاورين، ولكن بطريقة أكثر سطحية. وتتيح سفن المحيطات والطائرات الضخمة إمكانية الوصول إلى الأراضي البعيدة، ولكن ثمن ذلك الشعور بالقلق من مخاطر السفر لمسافات طويلة.

لقد كان ذلك العصر هو عصر القلق. وكان هنالك عدم ثقة في الأُسرة القائمة على الزواج، وتركيزٌ على ما هو فردي وذاتي (وذلك عندما لا يجري

التخفي أو التقنّع بنظريات غير قابلة للتصديق كما هو الحال عند شاعر تي إس إليوت المتجرّد والموضوعي). لقد عرف عدد من كبار الحداثيين -هنري آدامز، إليوت، وفيتزجيرالد- الآثارَ المدمرة للمرض العقلي من خلال اضطرابات زوجاتهم العقلية، وقد صوَّر إليوت العقل المتدهور في عمله الشهير **الأرض اليباب** (أعصابي سيئة الليلة. أجل، سيئة. ابقَ معي.. تحدث معي. لماذا لا تتحدث أبداً؟ تكلّم)، حيث ربطت القصيدة بين المرض الشخصي وآثار خراب ما بعد الحرب، مما يضع الاختلال العقلي وصدمات الحرب في سياق مشترك.

على الرغم من الاختلافات الأيديولوجية اللاحقة، اتَّبع كارل يونغ فرويد، وأصرَّ على أن الرمزية لها أصولها في الفكر البدائي وأن الإنسان التكنولوجي يفقد الاتصال بسرعة مع الواقع الرمزي، ومع الحيوية المتبقية من العالم الطبيعي. وقد شاعت هذه الفكرة بين عدد من الحداثيين. حيث اقترح هنري آدامز أن الآلة (الدينامو) وُجدت على حساب الخيال الرمزي (أسطورة مريم العذراء). وأصبح فقدان الذات الغريزية موضوعاً رئيساً في أعمال دي إتش لورانس. لقد حدّد المزارعون الجنوبيون المُثل الثقافية في الجنوب، زاعمين أن الثورة الصناعية تتعارض مع الانسجام الذي جاء نتيجة التعايش مع الأرض. وقد كانت هذه الخسارة جنسية مثلما هي ثقافية: قدَّم لنا هنري جيمس، وإديث وارتون، وتي إس إليوت شخصيات مُقيدة (جون مارشر، ونيولاند آرتشر، وألفريد بروفروك) فقدتْ الاتصال بمشاعرها الجنسية. ورأى نثنائيل ويست أن هذه المشاعر المكبوتة ستظهر بطرق بشعة، وسيجري التعبير عنها في النهاية على شكل عنف، كما هو موضّح في نهاية رواية **يوم الجراد**، وهو الموضوع الذي توقعه شيروود أندرسون. لقد أفسحت الطبيعة الغريبة (الطبيعة المعكوسة) المجال للغروتيسك (المشوه والغريب بشكل بشع)، الذي كان مصدره بالنسبة لفرويد هو الكبت الجنسي. وأصبح كل ما هو بدائي مصدراً لتجدد الغريزة الإنسانية والمعنى الأسطوري.

كان هنالك طيف من المفاهيم التي نظرت إلى المعادلة الحضارية/ البدائية من كلا المنظورين الإيجابي والسلبي، بدءاً من الاعتقاد الإيجابي بأن الأرض كانت مباركة وأن الاختراعات البشرية أسهمت في تقدم الحضارة، إلى الاعتقاد الذي ظاهره متناقض ولكنه سلبي بأننا نصبح أقل إنسانية كلما أصبحنا أكثر تحضراً. وقد اعتقد والاس ستيفنز أن الخيال يمكن أن يسد الفجوة بين رغبتنا في التناغم والتآلف وبين واقع الخواء الكوني. وقد تحدّى افتراضُ كونراد هذه المواقف الاجتماعية، وهو الافتراض القائل بوجود قوة انحطاطية تعمل في الطبيعة تتجاوز إرادة الإنسان، وتتحكم في أشكال الحياة البدائية والمتحضرة. وقد عزّزت هذه الاستنتاجات المواقفَ المختلفة، الإيجابية منها والسلبية، تجاه الإمبريالية كخيار للسياسة الخارجية للدولة القومية.

VIII

عندما ننتقل من المنظومات الأسطورية إلى المنظومات الرمزية، ثم إلى المنظومات البنيوية، فإننا نتحرك عبر أنماط مختلفة من الواقع المادي، ومن خلال أشكال مختلفة من الوجود الفكري؛ فنحن لا ننتقل إلى طرق جديدة للحديث عن النصوص الأدبية فحسب، بل إلى فكرة جديدة عن النص، أي إلى نصوص غيرت المعنى من خلال تغيير المحتوى والسياق النقدي/ النظري. إن البادئة «ما بعد» تهيمن على مفرداتنا الأدبية اليوم، مما يشير إلى أننا قد تجاوزنا الماضي وتركناه وراءنا، وأصبحنا الآن في عالم تلك المنطقة المقدسة بالكامل - «الجديدة».

ولكن يجب أن يكون هنالك مجال للاعتقاد الذي مركزه فكرة الـ«ما بعد» لكي نتخطى أو نتجاوز، أي لا بد أن يكون هناك «ما بعد شيء ما». وقد يكون التغيير هو مسألة عودة المكبوت، وأن المعاني البديلة مدمجة في كل من لغتنا ونماذجنا. وأنا على اعتقادٍ بأن عملية التقدم أكثر تدبيراً (أي مفتعلة أكثر)، وأن النظرية النقدية تغير المنظور الأدبي، فنحن نخترع البيانات النقدية التي نصف من خلالها النصوص الأدبية. والتحول من مرحلة إلى أخرى هو مسألة الوصول إلى

نقطة حرجة: عند ذروةٍ ما هنالك نقطة تحول في البارادايم (النموذج الفكري)، ذروة تنطوي على تغيير في الواقع الأدبي وفي المضمون.

وقد استطعنا أن نحدد عدداً من نقاط التحول هذه. على سبيل المثال، قام نابوكوف بمراجعة جذرية للفرضيات الجمالية لوالاس ستيفنز وأوسكار وايلد؛ كما شكك التطور الخلّاق لبرغسون في نظرية العقل لصموئيل بتلر، التي شككت بدورها في نظرية تشارلز داروين في التكيف؛ وبدلت البنيوية من الواقع الرمزي، وفكرة «النص» حولت فكرة «الشكل»؛ وحلَّ مفهوم التاريخ الدوري محل مفهوم التاريخ الخطي. كما شككت العدمية في الفرضيات التجريبية؛ إن استخدام بينشون للتاريخ الذي جرى تضخيمه للغاية مع استنتاجاته المفتوحة، أدى إلى نقل الرواية نحو واقع القصص المصورة الهزلية، ولعبِ الشخصيات الكرتونية التي تسخر من الرومانسية التاريخية وجعلتها هدفاً لها. وأُضيفت حركات فكرية مثل نظرية الجندر[1] (النوع الاجتماعي)، وحركة (نهضة هارلم[2]) إلى فكرة الحداثة، كما عدّلت الثقافة الشعبية الحداثة باعتبارها حركة نخبوية.

لقد حولت هذه التغييرات بشكل جذري القاعدة التأسيسية أو الأصلية التي بُنيت عليها الحداثة، تماماً مثلما حولت سلسلة من التغييرات السابقة فكرة المذهب الطبيعي لزولا، وهي أطروحة قمت بتطويرها بإسهاب في كتابي **الواقعية والطبيعية: الرواية في عصر التحول (٢٠٠٥)**. إن الفرضيات الأصلية هي في المقام الأول نتاج عملية الكتابة (أي العملية الإبداعية)؛ والاتجاه التنقيحي (التعديلي) هو في المقام الأول نتاج عملية القراءة (أي العملية الاستدلالية أو النقدية). كما أن المعنى التفسيري يتحول باستمرار، والواقع الحالي يُغير السياقَ

---

(١) الجندر أو النوع الاجتماعي: يشير إلى خصائص الرجال والنساء التي يتم بناؤها اجتماعياً، بما في ذلك المعايير والسلوكيات والأدوار الاجتماعية المرتبطة بكون الفرد رجلاً أم امرأةً. [المترجم].

(٢) حركة فنية وثقافية للأمريكيين من أصل أفريقي أدت دوراً رئيساً خلال عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي، واتسمت بزيادة المشاركة السياسية للأميركيين الأفارقة. [المترجم].

النقدي باستمرار، ويحول الماضي كذلك. فكل جيل يعيد تفسير أعمال الماضي، ويعيد كتابة الأشكال السابقة استجابةً لمتطلبات عصره. ومن ثمّ فإن العمل الأدبي له أصله كـ«شكل» قبل أن يتحول إلى المعاني المتراكمة لـ«النص». وهكذا فإن الفرضيات الأدبية الحداثية غالباً ما نبعت من فكرة الشكل؛ والفرضيات الأدبية لما بعد الحداثية غالباً ما نبعت من فكرة النص.

والعديد من هذه التغييرات حدث كجزء من التحول الأكبر الذي طرأ مع ظهور الثقافة الجماهيرية التي انهارت فيها الحدود بين الثقافة الشعبية والثقافة النخبوية. وكان الجديد في كثير من الأحيان هو المستفيد من مرجعية غير مُختَبرة تحلُّ محل القراءات السابقة أو تخلطها، حتى وإن كانت هذه القراءات متسقة مع بعضها بعضاً. وهكذا فقد أصبح الجديد هو الصحيح؛ وجرى ترك القديم دون أن يُروى. ورغم أن عملية التحول هذه لا يمكن تجنبها (فهي تحافظ على حيوية الموضوع، وتفتح الفرص لجيل جديد من المعلقين من خلال تقليص سلطة الوضع الراهن، وتشجع أشكالا جديدة من النقد)، إن مثل هذه التحولات الطليعية التقدمية يجب أن تخضع لعملية تدقيق خلفية (rearguard scrutiny)[1].

ويجب ألا يضللنا الاعتقاد بأن الفارق بين الحداثة وما بعد الحداثة ليس أكثر من مجرد مفردات متغيرة. ففي حين أن الحداثة وما بعد الحداثة تشتركان في بعض الأرضية المشتركة، فإن الاختلافات بينهما أكبر من أوجه التشابه. إن مفهوم ما بعد الحداثة ينقلنا بعيداً عن الزمن الخطي، ويشكك في مفهوم السببية، ولا يثق في السرديات الكبرى، ويرفض أشكال الوعي الإنساني (على أنه عكس الوعي الجمعي)، ويرفض عملية التقسيم لعصور، وينبذ الحركات الأدبية والانحرافات التي تغير النقطة الحرجة التي عندها تتحول الحداثة إلى ما بعد الحداثة، إلى الحد الذي نتعامل فيه مع أنواع مختلفة من الواقع الأدبي.

---

(١) مصطلح مأخوذ عن الفرنسية القديمة، وهو يشير في المجال العسكري إلى الحرس الخلفي الذي يحمي القوات من هجوم خلفي، سواء أثناء تقدمها أم انسحابها. وبشكل عام يشير هذا المصطلح إلى محاولة منع حدوث شيء ما، على الرغم من احتمالية فوات الأوان لفعل ذلك. [المترجم].

كان هنالك عدد من الحركات الثقافية العاملة بشكل مستقل عن الحداثة العليا، وخاصة أعمال الطليعة ونهضة هارلم، بعنصرها الأدبي وتشريعها لموسيقى الجاز، وكان هنالك حركات أخرى جاءت بعد ذروة الحداثة، مثل ظهور نظرية الجندر، والحركة النسوية، والقضايا العرقية. ورغم أن كل هذه الحركات مهمة ويمكن تبرير دراستها، لا يمكننا أن نساوي بينها وبين الحداثة، أو اختزال تأثير الحداثة إلى مستوى تأثير هذه الحركات، كما هو الحال في اتجاه النقد الأدبي الحديث. إن الكثير مما يندرج الآن تحت عنوان الحداثة هو في الواقع نتاج ما بعد الحداثة، الذي حولته مرة أخرى ظواهر الثقافة الجماهيرية. فمع ظهور الثقافة الجماهيرية، قام جيل جديد من القراء الذين لم يعرفوا قط ثقافة مختلفة، بوضع العديد من الأفكار النخبوية الخاصة بالحداثة العليا موضع التشكيك. ومثل هذه التحولات تأخذنا إلى ما هو أبعد من ما بعد الحداثة، إلى عالم ما بعد الحداثة المُعدّل، وهي عملية تبرّر عملية تدقيق نقدية.

يمكننا القول إن الأجندة النقدية والمعيار الأدبي يتغيران كل عشرين إلى ثلاثين عاماً. لقد سيطر النقد الجديد في الثلاثينيات. وهيمنت البنيوية وما بعد البنيوية إلى جانب قضايا العرق والجندر في الستينيات والسبعينيات؛ وأدى الاهتمام بالثقافة الشعبية إلى إنشاء اتجاهات نقدية جديدة في التسعينيات وما بعدها. وفي هذه الدراسة نبدأ بفكرة الحداثة كحركة أدبية كبرى بلغت ذروتها قبل الحرب العالمية الثانية. وبعد مرور ثلاثين عاماً، أي في عام ١٩٦٥ تقريباً، بدأ جيل جديد من النقاد البنيويين في تحدي الفرضيات الرئيسة للحداثة الأدبية، مما أدى إلى زعزعة استقرار الحركة بفرضياتهم النظرية. وبعد عشرين عاماً من ذلك، اختلطت هذه النظرة الجديدة للحداثة مع وجهة نظر أخرى تقوم على نظريات الثقافة الجماهيرية، مع انشغالها بأشكال النشاط الشعبي وجاذبية السلع. وأدى ذلك إلى سيل من الكتب بين عامي ١٩٩٠ - ١٩٩١، وهي كتب أعادت تقييم محتوى الحركة وسياقها.

لقد أدت هذه المراجعة بدورها إلى ثلاثة أنواع من المراجعة الجذرية، وكلها تُعنى بمسألة تغيير السياق الأدبي. أولاً، جرت عملية إعادة تشكيل الحداثيين الكبار. على سبيل المثال، جرى ربط تي إس إليوت بوسائط مثل موسيقى الجاز، وجرى التشكيك في اهتمامه بكلٍ من جيسي ويستون والمعنى الأسطوري. وثانياً، تحت تأثير البنيوية وما بعد البنيوية، جرى تحدي نظريات الشكل العضوي والمعنى الرمزي، حيث انتقلت الحداثةُ إلى ما بعد الحداثة بمجال نصّي مختلف ومنفصل عن أصوله. وثالثاً، جرت إضافة بُعد آخر يتضمن قضايا من قبيل نظرية الجندر وتأثير نهضة هارلم إلى دراسة الحركة مع هاجس حول كيفية تغير الحياة تحت تأثير النزعة الاستهلاكية الجديدة. لقد أصبحت هذه الحركة الأخيرة مرتبطة بالثقافة الجماهيرية التي استسلم فيها مجتمع موجه نخبوي لمجتمع استهلاكي جماعي.

IX

تدين الحداثة بالكثير للفنون البصرية وغيرها من الفنون، ولا سيَّما إسهام بيكاسو والتكعيبيين وغروبيوس ولو كوربوزييه في الهندسة المعمارية. لقد استفاد بيكاسو وجويس من طريقة التنقيب عن الآثار، أي من وجود طبقات للسرد أو المعنى المكاني متراكبة بعضها على بعضٍ والتي تتداعى زمانياً ومكانياً بطريقة ثورية تماماً. هذه الطريقة قد تدين بوجودها إلى العمل الأثري لهاينريش شليمان (١٨٢٢-١٨٩٠)، الذي اكتشف الطبقات التي ربطت العالم الحديث بالعالم الأسطوري لطروادة زمن هوميروس. وإذا اتجهت الحداثة إلى الماضي - كما نجد في أعمال جويس، وفوكنر، وباوند (مع استخدامهم لأساطير عوليس، وأبشالوم، وهوميروس) – فإنها بذلك تكون قد تحولت إلى الماضي التاريخي الذي صنع الأسطورة، أي إلى طبقات الأحداث الماضية والحاضرة للإشارة إلى تزامن الحدث التاريخي، وإلى عالمية الزمن أو وحدته الأسطورية. كما أضافت هذه الطبقات بعداً جديداً لمعنى الشخصية، إذ كان للشخصية معنى نموذجي أوليّ بالإضافة إلى المعنى الوجودي، ووجود عالمي بالإضافة إلى الوجود الفردي أيضاً.

حيث يربط المعنى العالمي الشخصياتِ الفردية بشخصياتٍ نموذجية مثل فاوست، وعوليس، وأوريستيس، وأوديب، وأبشالوم، والمسيح.

كانت عملية التغيير هذه في كثير من الأحيان عبارة عن مجموعة من التناقضات. لقد بحث الحداثيون عن المثل الأعلى ووجدوا نقيضه. وفكرة الانحدار التاريخي تمتد عبر هذه الفترة، وهذا واضح بشكل خاص في أمريكا، حيث جسّدت نظريات الأراضي الزراعية فكرة الريادة والسعي إلى الغرب المنشود، وهي مُثُلٌ أبطلتها الخطط الإمبريالية وصعود الثقافة المادية. ولا يمكن فصل الحداثة كحركة ثقافية عما يمكن أن نطلق عليه «الفجوة الكبرى»، أي الانتقال من عالم زراعي إلى عالم حضري. وكما سنرى، تضمنت هذه الدعوة تحولين ثقافيين متميزين: كيف غيّرت النزعة الزراعية المتلاشية الاهتمامات الجمالية والوطنية.

وكما أشرنا للتو، كان في صميم هذا النظام اهتمام أساسي بالأرض، واعتقاد بأن الأرض مصدر للحياة، وأن رفاهية الأمة تنبع من خيرها. إن فقدان روح الأرض يعني فقدان حالة ذهنية. ويمكننا أن نلاحظ الخضوع لهذا الاعتقاد في خطاب الوداع لجورج واشنطن، وفرضيات فكرة جيفرسون وإيمرسون وويتمان عن مدينة في الغرب، والسياسات الشعبوية لوليام جينينغز بريان، ونظرية الريادة لفريدريك جاكسون تورنر، وروايات الغرب الأميركي لأوين ويستر، وروايات ويلّا كاثر التي تتمحور حول الأرض، والانقسام الذي كتب عنه سكوت فيتزجيرالد بين الشرق والغرب، وتصوير تي إس إليوت للأرض اليباب، والمعتقدات الإقليمية لجماعة المزارعين الجنوبيين وجماعة الشعراء الفارّين.

إن التغيير الجذري الذي طرأ على الأنواع الأدبية، كان يوازيه تغيير جذري طرأ على الثقافة في كل من أوروبا وأمريكا. فبعد الحرب العالمية الأولى، دخل الاقتصاد الأمريكي في حالة من الركود أعقبتها حقبة من الازدهار المتواصل تقريباً، وقد بلغ هذا الركود ذروته بانهيار سوق الأوراق المالية عام ١٩٢٩ والكساد الدولي الذي أعقب ذلك. كانت هذه السنوات سنوات من التغيير الكارثي. فوفقاً لإحصاء

عام ١٩٢٠، كان عدد الأمريكيين الذين يعيشون في المدن أكبر من عدد أولئك الذين يعيشون في المناطق الريفية. وقد أعاد فريدريك جاكسون تورنر تعريف مفهوم الروّاد بناءً على التعداد السكاني لعام ١٨٩٠، لكن مجموعة المقالات التي كتبها بعنوان **الروّاد في التاريخ الأمريكي**، اكتسبت أهمية إضافية عندما جرى نشرها على شكل كتاب في عام ١٩٢٠. أما كتاب **محنة مارك توين** لفان ويك بروكس عام ١٩٢٢، فقد أعاد صياغة بعض هذه الأفكار، مما يشير إلى أن أمريكا كانت منقسمة ثقافياً بين الشرق والغرب، وبين العالمين الزراعي والصناعي.

عالج فيتزجيرالد أسطورة موضوع الأرض من خلال المقارنة بين الشرق والغرب الأمريكيين في رواية **غاتسبي العظيم (١٩٢٥)**. حيث كان الغرب الأميركي لا يزال يحافظ على العامل الذاتي أو الشخصي، في حين كان الشرق يعمل على مستوى غير شخصي وموضوعي. ورغم أن الغرب كان يتمتع بتفوق أخلاقي على الشرق، كان الشرق يجسّد مستقبل أمريكا. لقد نقل فيتزجيرالد ببراعة فكرة أن المُثل والمؤسسات الأمريكية الرئيسة قد استُنفدت وأصبحت الآن من الماضي البائد. كان هذا عالماً انهارت فيه صورة الأب، وحلّت المخططات المَدنية لشخصية ماير ولفشيم – التي هي نتاج عمليات التهريب والتجارة غير القانونية، وأسواق «الباكيت» (السمسرة الملتوية)، وأوكار القمار، وعمليات الابتزاز - محل عالم الحقول المكتشفة البعيدة لشخصية دان كودي في رواية **غاتسبي العظيم**، ومحل نتاج الأراضي المستثمرة والمبادرة الفردية. لقد كان عالم ولفشايم السفلي نسخة مصطنعة من عالم توم بوكانان الراسخ، أي عالم السمسرة حيث تدرُّ الأموال المستثمرة المزيد من المال. وفي الوقت نفسه، كان السيد جاتز، والد غاتسبي، يعيش في مدينة داكوتا، حيث كانت حياته الريفية مختلفة تماماً عن الحياة في نيويورك، وقدراته المتواضعة هي التي حرّكت حلم ابنه في واقع أكثر رومانسية. إن البحث عن المثل الأعلى - على الأقل كما جسدها الشعور بوجود فرصة لارتياد الحقول الجديدة - قد استهلكه الماضي بالفعل. وعلى الرغم من أن الماضي قد جرى إفراغه، اعتقد فيتزجيرالد أننا يجب نبحث هناك عن المثل الأعلى.

كما عارض المزارعون الجنوبيون عملية التصنيع في أمريكا. وفي بيان بعنوان **سوف أتخذ موقفي: الجنوب والتقاليد الزراعية (١٩٣٠)**، قدم اثنا عشر جنوبياً حججاً مختلفة لتفوق الجنوب على مناطق أخرى من أمريكا، وخاصة الشمال، وقاموا بفهرسة ما اعتقدوا أنه قد فُقد بسبب هزيمة الجنوب في الحرب الأهلية. ورغم أن حججهم تضمنت مجموعة واسعة من المخاوف، كانت الرغبة المشتركة لديهم هي الحفاظ على التقليد الجيفرسوني حياً. ولكن حتى هنا لم يكن من الواضح ما إذا كانوا يريدون العودة إلى الطبقة الأرستقراطية القديمة، أو إنشاء أرستقراطية **(يومانية)** جديدة. وفي حين أسهم اثنا عشر كاتباً في تأليف بيان **سوف أتخذ موقفي**، فإن القصة التي ألفها ألين تيت تعتبر نموذجية: فقد كان معارضا للتصنيع، وانتقل من التعاطف مع الجنوب إلى الهوس بالزراعة؛ كما أراد استبدال حب الأرض بحب الجنوب. لقد كان تيت، مثل المزارعين بشكل عام، متديناً بشدة وأراد صد المجتمع العلماني.

كما عارض المزارعون أيضاً العمليات التجارية التجريدية التي شعروا بأنها جاءت كآثار جانبية لفقدان الأرض، حيث يزرع المزارعون البذور ويحصدون محاصيلهم التي يجري نقلها بعد ذلك كسلعة مجردة إلى المستودعات، وتُحدّد قيمتها عن طريق المضاربة وذلك عندما تُباع في سوق السلع. وهكذا انتقلت العملية من الملموس البحت **(الزراعة والحصاد)**، إلى المجرد البحت **(سلعة تباع بالمضاربة)**. لقد أخرج المزارع المحصول إلى الوجود؛ وباع المضارب هذا المحصول في سوق الأسهم دون أن يراه أو يلمسه. وهكذا تكون الرأسمالية قد خلقت شبكة من الأنظمة المجردة التي أدت إلى إحساس منفصل عن الواقع وبعيد عنه.

كما أبطل النظام التجاري/ الصناعي الجديد الرؤية الجيفرسونية وبهجة الانسجام مع الأرض. كان يمكن للمزارعين أن يجدوا العزاء لآرائهم عند اشبنغلر، ويمكن أن يجدوا الراحة المعرفية عند برغسون، ويمكن أن يجدوا مبرراً لمكافآت العمل الحِرفي عند روسكين. ولكن كل هذه الفوائد راحت تتسرب من

بين أيديهم، إذ لم تعد مرتبطة مع أسطورة الأرض، والاعتقاد بأن الأرض مقدسة ومصدر الاستقرار الاجتماعي. لقد عملت الحركة الزراعية بتناغم مع النقد الجديد، حيث كان الافتراض هو أن النص الأدبي يمتلك وحدة عضوية توازي انسجام العيش في اتحاد مع الأرض. وحين انكسر ذلك الاتحاد، كانت النتيجة فشل الإنجاز الفني أو الاجتماعي.

لقد أُثيرت خلافات قوية بين وجهات نظر الكتاب الجنوبيين وكتاب نيويورك، حيث نستطيع أن نعثر في بعض الروايات مثل رواية **منتصف الرحلة** لليونيل تريلينج، ورواية **الآباء** لألين تيت، على وجود طريقتين متعارضتين لرؤية العالم (إحداهما مدنية، والأخرى زراعية). من الممكن أن يكون الروائي نورمان ميلر منحازاً إلى مجموعة نيويورك؛ أما كاثرين آن بورتر وفلانيري أوكونور فقد كانا أكثر ارتباطاً بالمجموعة الجنوبية. وقد انقسم العالم لكلتا المجموعتين نهاية الحرب العالمية الأولى تقريباً (كما أشرنا سابقاً، كشف إحصاء للسكان عام ١٩٢٠ أن عدد سكان المدن أكبر من عدد سكان المناطق الريفية)، حيث تطلع روائيو نيويورك إلى الأمام انطلاقاً من تلك النقطة، في حين تطلع الروائيون المتعلقون بالأرض نحو الماضي.

X

إن المشكلات التي واجهت كلتا المجموعتين أصبحت الآن مشكلات وطنية وليست إقليمية. وما كان من الممكن لعمليةِ التصنيع أن توجدَ، وكذلك الثقافة الجماهيرية، دون انتشار وسائل الإعلام الجماهيرية. لم يقتصر الأمر على نقل الإنسان المعاصر من الأرض إلى المدينة والضواحي القريبة، وبعد ذلك إلى الضواحي الخارجية لاحقاً؛ لكنه أصبح موحداً عقلياً حتى عندما حافظت الهجرة على أنماط بوتقة انصهار الأفكار أو الأجناس. إن الذي نعرفه (وإلى حد كبير كل ما نؤمن به) يصل إلينا من خلال أشكال التواصل الجماهيري. لقد ظهر الراديو والصحف الشعبية والسينما إلى الوجود. وأصبحت محطة (KDKA) في بيتسبرغ أول محطة إذاعية مرخصة في أمريكا في تشرين الأول عام ١٩٢٠، مستبقة بذلك

غيرها من المحطات التي أصبح عددها ٥٧٦ محطة بعد عامين. وكانت عملية نشر الصحف الشعبية ظاهرة مقتصرة على بريطانية فقط، حتى ظهور صحيفة نيويورك ديلي نيوز في أمريكا. وبحلول منتصف العشرينيات، كان في نيويورك ثلاث صحف شعبية يتجاوز توزيعها /١.٦/ مليون نسخة.

كانت هنالك وسيلة تواصل جماهيرية أخرى هي الفيلم السينمائي، بدأت الأفلام مع منظار الحركة وألعاب الآركيد، ثم انتقلت إلى المسرح الكهربائي والنيكلوديون (Nickelodeon)، ووصلت إلى ذروتها عندما ابتعد المخرجون والمنتجون مثل دي دبليو غريفيث عن الكاميرا الثابتة واستخدموا تقنيات الكاميرا الحديثة - بما في ذلك تقنية التقريب والتركيز، واللقطات المطولة، وتقنية تلاشي الصورة بشكل تدريجي. يعدُّ غريفيث أبو السينما الحديثة، وقد اكتشف ماري بيكفورد وليليان غيش، وأنتج أول فيلم مكون من اثنتي عشرة اسطوانة، وهو الفيلم المثير للجدل الذي حمل عنوان **ولادة أمة**، وكانت فكرته مبنية على خسارة الحالة الراهنة حينها بعد الحرب الأهلية، وعلى رواية توماس ديكسون التي مجَّدت جماعة كو كلوكس كلان[1] وأراضي الجنوب. وقد أسهمت التكنولوجيا الجديدة في أمريكا الصناعية حينها في تنامي شعور الحنين إلى الأراضي زمن ما قبل التصنيع.

تدين الأيديولوجية الأمريكية بالكثير للفكر الجيفرسوني. وقد أعرب باوند، وفوكنر، وفيتزجيرالد، ودوس باسوس عن أسفهم لزوال رؤية جيفرسون «اليومانية» بكل ما تحتويه من أرستقراطية ملاك الأراضي. لقد كان عزرا باوند نتاج الحداثتين المتناقضتين: الأوروبية والأمريكية. وقد دفعه اهتمامه الأوروبي نحو نظريات الدواميّة والحركة المستقبلية عند مارينيتي الموجه آلياً. ودفعته اهتماماته الأمريكية نحو رؤية جيفرسون. كان باوند يحلم بمستقبل يقوم على الآلات في الوقت الذي كان فيه متمسكاً بحنين إلى الماضي الزراعي. لقد تخلت الأرض عن معناها الروحي استجابةً للمدينة الصناعية الجديدة وصعود الثقافة

---

(١) جماعة عنصرية بيضاء في الولايات المتحدة الأميركية. [المترجم].

الجماهيرية، وعندما فقدت الأرض حقها في المطالبة بالمكانة الروحانية، بدأت عملية التدهور التاريخي التي غالباً ما ارتبطت بأسلوب حياة المدينة، وهي فكرة يمكن أن نجدها في أعمال أوزوالد شبنغلر، وهنري آدامز، وعزرا باوند، وتي إس إليوت، وإف سكوت فيتزجيرالد، وناثانيال ويست، وجون شتاينبيك، وكذلك النقاد المنحازين للحياة الزراعية، وغيرهم كُثر.

لقد جاء هذا التحول في وقت أصبحت فيه المُثُل العليا لعصر التنوير، وخاصة الليبرالية بإيمانها بأولوية النزعة الفردية، موضع تشكيك، مما أدى إلى تغير الشعور بالهوية ومراجعة جذرية للتمثيل الأدبي، وخاصة في الواقعية الأدبية. إن أصول الليبرالية تعود إلى «الليبرالية الدستورية» في القرن السابع عشر، وذلك خلال حركات مثل الثورة البيوريتانية والثورة الأمريكية، التي حدَّت من سلطة الحكومة الملكية. وفي عام ١٨٩٢، أيد الحزب الشعبي (Populist Party) في أمريكا تنفيذ بعض التدخلات الحكومية التقدمية مثل ضريبة الدخل وحقوق العمال المنظمين. وقد بُنيت «الليبرالية الديمقراطية» على هذا الانتقال للسلطة، وكان لها دوراً فعالاً في نقل أشكال السلطة إلى النساء والأقليات. لكن مثل هذه الأشكال من «سلطة الشعب» كانت لها حدودها في مواجهة الحكومة المركزية المتنامية. ورغم أنه يمكن للحكومة الضخمة[1] أن تعمل من أجل الخير (تنفيذ الضمان الاجتماعي، ومشروع قانون الجنود الأميركيين، ونظام الطرق السريعة بين الولايات، والرعاية الطبية، وغيرها من البرامج التقدمية)، تحركت أيضاً نحو زيادة السلطة التنفيذية لتحديد السياسة الخارجية وإعلان الحرب، إضافة إلى دعم نفوذ نظام الشركات، ونمو المجمع الصناعي العسكري، حيث كان الإنفاق الذي رافق الحروب جزءاً لا يتجزأ من

(١) يطلق مصطلح الحكومة الضخمة من أجل التهكم عليها، ويستخدمه السياسيون الداعمون لسياسة عدم التدخل، أو المدافعون عن الحريات عند وصف الحكومة التي يعتبرونها ضخمة بدرجة مفرطة وفاسدة أو غير كفؤة، وقد استخدم هذا المصطلح في تعريف الحكومة الفيدرالية الأميركية المهيمنة التي تسعى للسيطرة على سلطة المؤسسات المحلية. [المترجم].

الاقتصاد، والذي كان على ما يبدو شرطاً أساسياً لتحقيق الرخاء. لقد فقدت أمريكا براءتها الأصلية، وأصبحت النظرة الزراعية الجيفرسونية أشبه بالمثل العليا المفقودة، ولا سيَّما بعد الحرب الأهلية وذلك مع التحول إلى دولة صناعية/ متمدنة. وبالطبع لم يكن صعود الحكومة المركزية مجرد تجربة أميركية، إذ يمكن العثور على نظيرٍ له في إنجلترا وأوروبا؛ ربما كان أقل وضوحاً لأن التحول من النظام القديم إلى السلطة الجديدة يوحي بوجود عملية أقل ليبرالية في العمل. ومع ذلك، فإن المثل الأعلى لليبرالية (الذي تحدث عنه، جون ستيوارت ميل بالإضافة إلى جيفرسون) أصبح الآن مثالاً مُستنفداً يقع في الماضي البعيد.

كذلك جرى تعديل معنى الطبيعة والثقافة؛ إذ أصبح القانون الطبيعي والاجتماعي نتاجاً لواقع مبنيّ (باراديغمي)، مما سمح لليقين الأخلاقي بإفساح المجال أمام النسبية الأخلاقية. ومع فكرة الواقع المبنيَ جاءت مبادئ ما بعد الحداثة، التي أعادت صياغة فكرة الحداثة بما يكفي لتغيير نقطة تحولها الحرجة. وعلى الرغم من أولئك الذين أرادوا عن قصد الحفاظ على رؤية أقدم للحداثة، فإن الحركة كانت في طريقها إلى الانحسار؛ وأصبحت تُفهم على أنها ظاهرة أدبية صعدت ثم هبطت عند منعطف تاريخي.

٢ - «المنظوريّة»

I

كانت إحدى الفرضيات الرئيسة للحداثة الأدبية هي أن الواقع يعتمد على الطريقة التي يُنظر بها إليه. وكان هذا اعتقاداً راسخاً عند نيتشه؛ وقد هيمنت هذه الفرضية على الكثير من حركات النقد الأدبي وفرضيات الروّاد الأوائل، كما كانت هذه الفرضية محورية في فكرة باتر عن الإحساس، وكانت الأساس لمبدأ عدم اليقين عند هايزنبرغ؛ في حين جعلها والاس ستيفنز أساساً لشعره، وادعت جيرترود شتاين أن الاختلاف الرئيس بين الأجيال ينبع من اختلاف طُرق الرؤية. لقد هيمنت «المنظورية»، أو الواقعية كطريقة للرؤية، على كلٍ من المعيار الأدبي والنقدي.

كان النقد الأدبي الذي مرَّ خلال هذه الفترة يسير بشكل موازٍ للمنتج الأدبي. وقد أفسح البحث الأدبي عن المَثلِ الأعلى المجالَ أمام إحساس نقدي بالانحدار التاريخي، الذي تحول في أوضح أشكاله إلى عدمية جديدة سمحت لكتاب مختلفين مثل لويس فرديناند سيلين وصاموئيل بيكيت بأن يتشاركوا الشك الوجودي، وسمحت للنقاد المتشككين من أمثال جاك دريدا وميشيل فوكو بالتشكيك في الأساس النحوي للكتابة والانزلاق الفلسفي للخطاب. كما تسببت تحولات الحداثة في تغيير عكسي في تبجيل الهوية الذاتية؛ إذ لم يعد الوجود الفردي ذا أهمية، ولم يعد مسألة شفافية، حيث لم تعد الغرفة مشرقة لمجرد حضور السيدة دالواي، ولا المدينة باتت تُقاس أبعادها بمقدار تجوال ليوبولد بلوم فيها.

لقد جرى تعديل القصة الرومانسية عند رايدر هاغارد حتى وصلت إلى ذلك المستوى الذي يمكن أن يجده المرء في أعمال بينشون، أو يجده في أشكال أكثر شعبية مثل رواية جيمس بوند، حيث يجب على بطل الرواية محاربة الخصم الذي يرغب في غزو العالم أو تدميره. وقد أفضى هذا التحول إلى واقع المجلات المصورة، أي الخير المحاط بالشر، وهو نوع من الحالات النمطية الأصلية التي جرى اختزالها في التعبير الكرتوني، كما يمكن للمرء أن يجدها في منتجات ذات شعبية كبيرة في السوق مثل فيلم **حرب النجوم** حيث دارث فيدر هو مصدر الشر، أو في روايات هاري بوتر، حيث يجسد فولدمورت تلك الوظيفة.

كانت أشكال القصة الرومانسية في القرن التاسع عشر تميل إلى الاندماج مع أشكال الأسطورة، وغالباً ما كانت تجنّد ما هو خارق للطبيعة، وتتطلع نحو المعنى البعيد للكون والحقائق العالمية المدفونة في الماضي البعيد. لقد تحركت أشكال هذه القصة في ما بعد الحداثية في الاتجاه المعاكس نحو المعنى المُعلّق، أو خواء الماضي، أو عدم معقولية الافتراض العالمي. وهكذا فإن القصة الرومانسية في ما بعد الحداثة تتضمن استخداماً عكسياً للأسطورة يحرمها من المعنى القوي. وفي حين تجلب الحداثة أشكالاً مختلفة من الوعي الإنساني للتأثر على الواقع، فإن

ما بعد الحداثة تجعل الوعي الإنساني يتداعى في الثقافة نفسها، حيث يصبح حالة ذهنية مثل تلك الموجود عند الحشود الجماهيرية.

لقد وجد طيف المعنى الثقافي نظيره في طيف الوعي الإنساني: فالعقل يعمل على مستويات عديدة، ويكشف عن أعماق الواقع التي جرى تقييمها بطرق مختلفة. كان التفكير العقلاني هو مصدر المعنى الحرفي؛ وقد بيّنت الغريزة ما يمكن اعتباره تفكيراً لا شعورياً؛ وأوضح العقل الباطن لماذا يجري تقويض الدوافع العقلانية في كثير من الأحيان من خلال الرغبات غير العقلانية، ولماذا تتحول أفكارنا اليومية بشكل رمزي في عالم الأحلام؛ وأوضح اللاوعي افتتاننا بالطريقة التي يمتزج بها المعنى البدائي بواقع خفي؛ وقد تعامل الوعي الجمعي مع إمكانية وجود عقل جماعي، وهي حالة من الوعي العام سبقت الوعي الفردي ثم غُرست فيه. فمن ديكارت إلى برغسون، إلى فرويد، إلى يونغ، إلى ليفي شتراوس وفوكو، كانت هذه هي الاهتمامات الحداثية الرئيسة التي تتعلق بالعقل البشري، وغالباً ما كان كل مُنظِّرٍ منهم يؤكد جانباً مختلفاً من التفكير بشكل عام.

كانت نتيجة التقاء المراحل الأدبية هي الواقعية الجديدة في الأدب، وخير مثال على ذلك هو أعمال إرنست همنغواي الذي تطلع إلى الماضي نحو الواقعية الطبيعية الأدبية في الوقت نفسه الذي عمل فيه حسب نظرية «جبل الجليد» في اللغة، وتطبيق السرد الذي يترك الدوافع غير المعلنة أو المذكورة بحيث يتعين على القارئ ملء الفراغات، حيث يُفترض أن النص يعمل على العقل الباطني للقارئ، وأن اللغة يمكن أن تصور واقعاً موضوعياً ومع ذلك فهي تخاطب في جزء كبير منها ذاتية القارئ. ومن الناحية النقدية، لم يجرِ الحديث كثيراً عن الواقعية الجديدة بهذه المصطلحات. وتنطوي المشكلة على رؤية الواقعية الجديدة باعتبارها نقطة التقاء للحركات أو المراحل الحداثية: السجال بين داروين وبرغسون؛ وتأثير نظريات وليام جيمس عن العقل؛ ودور الرّواد الطليعيين، ولا سيَّما روّاد الدادائية والسريالية؛ وأهمية نظرية جيرترود شتاين في اللغة؛ وكذلك أهمية نظرية الشعور لوالتر باتر.

أخذت معتقدات باتر الجمالية الحداثةَ في اتجاهين مختلفين، الأول نحو نظرية الجمال باعتباره هدف الحياة مع اعتبار أن الفن مُبرر بذاته. والثاني نحو نظرية الشعور التي نقلت مفهوم الذات بعيداً عن التجريبية نحو الذاتية العارفة. وكما اقتبسها وعدّلها جوزيف كونراد، أدّت نظرية باتر للشعور إلى الانطباعية التي ميزت أعمال ستيفن كرين، وإلى المشاركة النشطة لشخصيات إرنست همنغواي في ما كان يُعدُّ من بقايا المذهب الطبيعي الأدبي. لقد كانت الواقعية الجديدة، في حقيقة الأمر، طبيعية أدبية مجردة من نزعتها التوثيقية. وكان المستفيدون من هذا المزج، بالإضافة إلى همنغواي، هم إف سكوت فيتزجيرالد، وجون دوس باسوس، ونثنائيل ويست، وجيمس إم كاين الذي كان كتابه **ساعي البريد يرنُّ الجرس دائماً مرتين (١٩٣٤)**، مثالاً نموذجياً للطبيعة الأدبية الخالية من نزعة التوثيق.

إن الواقعية الجديدة من خلال استخدامها لشخصيات جوهرية منغمسة في ذاتها جرى وضعها في مقابل خلفية كونية من الأحداث الساخرة، استبقت الوجوديةَ الأدبية أيضاً. ورغم أن دراسة موضوع الغروتسيك تعود إلى العصور الوسطى وإلى مؤلفين من أمثال رابليه، فإنه من المناسب الحديث عنه هنا. لقد تضمن الغروتسيك هذا جانباً من الحداثة ربط غوغول وكافكا مع شيروود أندرسون وناثانيال ويست، وهو تصوير الطبيعةَ وهي تعمل بطريقة مقلوبة. وغالباً ما ينبع هذا الغروتسيك من نظرية فرويد حول الحياة الجنسية المكبوتة، مما يخلق حالة ذهنية غريبة يصبح فيها المألوف غريباً. وقد أصبح قدوم الواقعية السحرية متوقعاً، عندما أفضى الغروتسيك إلى موقف خيالي عولج بعد ذلك بشكل واقعي. وقد أدت هذه الاهتمامات المتضاربة إلى حالة من الغموض، وغالباً ما جرى الاحتفاء بذلك الغموض بطريقة تجاوزت شكوك العصر الفيكتوري، الأمر الذي أدى إلى حالة من التدهور أوحت في أشد حالاتها إلى اقتراب نهاية العالم.

II

عند تتبعنا لعملية الانتقال من الواقعية إلى الحداثة، غالباً ما نركز على طرق التوفيق بين الذات وصعود مجتمع الآلة وجماهير العمال والبائعين ورجال الدين اللازمين لإدارة الثقافة الصناعية. لقد أدى صعود المجتمع الجماهيري إلى خلق ثقافة المشاهير، وهذا ما أدى إلى تقليص أهمية الفرد العادي. حيث أفسحت فكرة البطولة المجال للهزل (عوليس يصبح ليوبولد بلوم). وذهب الفنان بحثاً عن جمالٍ مخلِّص (شخصية آشينباخ لتوماس مان، وشخصية إدوارد لأندريه جيد). واختبرت شخصية فاوست الجديدة حدودها (شخصية فاوست لتوماس مان). وعاش الباحث لحظة مُشعّة (لحظة إلهام لجابرييل كونروي). كما اخترع مراهق واسع الخيال صورة رومانسية عن نفسه (شخصية غاتسبي لفيتزجيرالد). لقد خلق الماضي المتأثر بعاطفة الحاضر حالة ذهنية أعطت معنًى جديداً للواقع المادي (البقع الزمنية لبروست)، ومنظوراً مختلفاً للفنان (منظور شخصية تود هاكيت لنثنائيل ويست) رأى أن إحباطات الحشود تؤدي إلى اندلاع أعمال شغب، وهي حالة تفاقمت بسبب الشعور بالانحدار التاريخي الغربي.

لقد رفضت قيمُ الطبقة الوسطى الحداثةَ من أساسها، وبدورها رفضت الحداثة تلك القيم. ففي عام ١٨٦٣، رفض صالون باريس أعمال فنانين من أمثال مانييه (**غداءٌ على العُشب** و**أولمبيا**)، وويسلر (**السيمفونية البيضاء، رقم ١: الفتاة البيضاء**). وخضع عمل بودلير **أزهار الشر** (Les fleurs du mal) عام ١٨٥٧ للرقابة العلنية، وكذلك أعمال فلوبير. وقد ردّ الحداثيون على ذلك بالسخرية من حياة الطبقة الوسطى. وفي عام ١٩١٣، أي بعد خمسين عاماً من معرض صالون الرفض (Salon des Refuses)، أقيم معرض الفن الحديث، الذي عُرف باسم **معرض الترسانة** في نيويورك، الذي ضم فناً متمرداً مثل لوحة مارسيل دوشامب **عاريةٌ تنزل الدرج** (Nude Descending a Staircase). كانت عاريةُ دوشامب بمثابة

احتفاء بالآلة أكثر من كونها تصويراً مثيراً للشكل الأنثوي. وكل هذا كان يتماشى مع احتفائه بأفق مدينة نيويورك، الذي وصفه بأنه عمل فني يجري الحفاظ عليه حياً من خلال هدم القديم وتخليد الجديد: «يجب أن نتعلم كيف ننسى الماضي، وأن نعيش حياتنا الخاصة في عصرنا الخاص». لقد أعاد دوشامب تعريف الفن في المجتمع البرجوازي من خلال لفت الانتباه إلى تصميمه وعمليته، بدلاً من جودته الجمالية. ووفقاً لهذه المعايير، كان مضرب البيض عملاً فنياً؛ وكذلك كانت المبولة أيضاً (انظر لوحة دوشامب، **النافورة Fountain**، ١٩١٧).

وكما أوضحت مارجوري بيرلوف، فقد غادر دوشامب باريس إلى نيويورك ليتجنب خوض الحرب؛ وهناك جلب معه التأثير الأوروبي إلى الروّاد الأمريكيين، وسرعان ما أصبح الشخصية المحورية في صالون والتر أرينسبيرغ، حيث وصل تأثيره إلى مان راي ووليام كارلوس ويليامز، اللذَين تجاوزت لوحاتهما **كورا في الجحيم** عام ١٩٢٠ و**الربيع للجميع** عام ١٩٢٣، لوحاتِ دوشامب، ليدمجا التكعيبية وتقنيات الدادائية في أسلوب أمريكي متميز (مزيج من الرسومات المستقبلية/ الدادائية مع الذاتية الغنائية الرومانسية[١]). لقد جادل إي إتش جومبريتش بأن التكعيبية هي الشكل الفني الذي يجري فيه خلط الأفكار التصويرية والتمثيلية عمداً لمنع تكوين صورة متماسكة للواقع. وقد رأى التكعيبية كمحاولةٍ جذرية لتصوير جميع جوانب العمل الفني في وقت واحد، مما يؤدي إلى تفاعل التناقضات، ويُبطل

---

(١) مارجوري بيرلوف، المرحلة الطليعية للحداثة الأمريكية، دليل كامبريدج للحداثة الأمريكية، ص ١٩٥ - ٢١٧. إن درجة التوافق بين الطليعة والحداثة العليا مسألة مُتنازع عليها. وأنا أزعم وجود تناقض بين الاثنتين، لكن الانفصال بينهما ليس تاماً، فشتاين وجهت اهتماماتها نحو الدادائية، وباوند وجهها نحو المستقبلية، وذلك على الرغم من التناقضات الواضحة في مثل هذه الاصطفافات. فعلى سبيل المثال، رغم اعتراف باوند بهارينيتي وربطه بين الحركة المستقبلية وتيار الدوامية، اعترض على حجته الخاصة عندما أسس الثقافة على قاعدة زراعية. كما جادل أسترادور إيستينسون في كتابه مفهوم الحداثة جنباً إلى جنب مع بيرلوف في كتابها الحركة المستقبلية، بوجود علاقة أكثر تماسكاً بين الحركة الطليعة والحداثة العليا.

وهم الرسم المنظوري لصالح الوعي الحسّي الفوري. والعملية هنا تشبه السرد الذي يتكشف في رواية مثل **صرخة القطعة ٤٩**[1]، حيث تؤدي الأدلة إلى المزيد من الأدلة ولكن دون الوصول إلى نتيجة، حيث ينتقل أوديبا ماس من دليل إلى دليل ولكن دون استيعاب ما يجري. وهكذا كان هنالك تقليدين فنيين يتضمنان طرقاً للرؤيا، ويتنافس كلٌ منهما مع وجهة نظر الآخر. لقد بلغ التقليد الجمالي ذروة انحطاطه، وأسس التقليدُ المناهض للجمالية أجندة الروّاد، وقد ارتبط بعض الشعراء من أمثال عزرا باوند بكلا التقليدين، وحاول النقد المعاصر التوفيق بين التقليد المناهض للجمالية والحداثة العليا.

وفي العام نفسه الذي أُقيم فيه **«معرض الترسانة»**، قُدِّمت مسرحية **طقوس الربيع** الثورية لإيغور سترافينسكي. وقبل ذلك بقليل، حوالي عام ١٩٠٨، طوّر بيكاسو الحركة التكعيبية، وهي طريقة جديدة للرؤية في أبعادٍ متعددة أو متراكمة، وبين عامي ١٩١٠ و١٩١٢ انتقل فاسيلي كاندينسكي إلى الرسم التجريدي. وفي عام ١٩١٤، نشرت جيرترود شتاين **البراعم الغضّة**، التي تأثرت بشكل مباشر بالتكعيبية، وقد أعرب الجزء الأكبر في هذا الأعمال عن ازدراءٍ واعٍ للقيم البرجوازية، وعن كراهية واضحة للحرب لاحقاً. كما اتسمت الأعمال باللاعقلانية المتعمّدة، والإيمان بالفوضى، ورفض الجمال والنظام الاجتماعي. وكان لهذه الحركة نظيرتها الأمريكية، التي لم تتكون فقط من والتر أرينسبيرغ ومان راي، ولكن أيضاً من ألفريد ستيغليتز وفرانسيس بيكابيا.

ومن هذا النشاط العدمي جاءت الحركة المُسمَّاة **«دادا»** (كلمة لا معنى لها) التي انتعشت من عام ١٩١٥ إلى عام ١٩٢٠، مما أدى إلى إصدار بيان توضيحي عنها عام ١٩١٨ من قبل تريستان تزارا. وقد نشأت الدادائية في مدينة زيورخ (١٩١٥-١٩١٦) في مقهى فولتير، وذلك استجابةً إلى حد بعيد لشعور الاشمئزاز من الحرب العالمية الأولى. وفي عام ١٩١٧، انتقلت الدادائية إلى برلين،

---

(١) أقصر الروايات التي نشرها الأديب الأميركي توماس بينشون عام ١٩٦٥. [المترجم].

حيث اتخذت طابعاً سياسياً أكثر، ثم انتقلت إلى باريس، حيث منحها تزارا مضموناً فكرياً. وأصبحت مجلة **الأدب (١٩١٩-١٩٢٤)** صوت الدادائية وذلك بعد أن نشرت أعمال مُتحدِّثين طليعيين من أمثال أندريه بريتون، ولويس أراغون، وبول إيلوار. ولكن بحلول عام ١٩٢٣، كانت الدادائية في طريقها إلى الزوال، بعد أن أفسحت المجال للسريالية.

نشأت السريالية من رحم الحركة الدادائية، وذلك بسبب خوفها من العقلانية التي شعر أتباعها بأنها مسؤولة عن الحرب. وقد استندت إلى نظريةٍ تناولت كيفية تعبير الخيال عن نفسه عندما يتحرر من السيطرة الواعية للعقل والتقاليد. وفي عام ١٩٢٤، نشر أندريه بريتون البيان السريالي، الذي رأى فيه أن السريالية تربط ما بين عوالم الخبرة الواعية واللاواعية، وتوحد الحلم والخيال مع عالم الواقع اليومي في واقعٍ مطلق ألا وهو السريالية. وكان كبار السرياليين، الذين كانوا يقاومون الحركة التكعيبية الأكثر شكلية مع التركيز على الشكل الحر، هم جان آرب، وماكس إرنست، ورينيه ماغريت، وسلفادور دالي، وجوان ميرو.

وقد حاول مايكل إس بيل أن يبرهن على وجود شكلين من السريالية: أولهما هو **(العفوية)** الذي يركز على الطريقة التي تصل بها صور التدفق الحر للعقل الباطني إلى الوعي؛ أما الآخر فهو **(السريالية الحقيقية)** الذي كان أكثر ارتكازاً في تحليله على نظرية الأحلام لفرويد، حيث يكونُ للحلم بموجبه محتوًى رمزياً ويعطي الواقع معنًى غير واعٍ. يمثل السريالية الحقيقية سلفادور دالي الذي يصرُّ على أن الرسم يقدم وسيلة لفهم العلاقة بين النفس واللاوعي، وقد عارض دالي بيكاسو، الذي كان أقرب إلى الحركة الدادائية والسريالية العفوية، التي تربط الواقع البدائي بأسرار الفن.

كانت كل من الدادائية والسريالية حركتين طليعيتين عارضتا النظام التجاري الصناعي، وعارضتا بشكل خاص العقلانية التي قامت عليها التكنولوجيا الحديثة. أما الحركة الطليعية التي رحبت بالنظام الجديد فهي الحركة المستقبلية. كانت الحركة

المستقبلية حركة دولية أسسها فيليبو توماسو مارينيتي، الذي نشر بيانه المستقبلي في عام ١٩٠٩ في صحيفة **لوفيغارو** الباريسية. حيث أعلن مارينيتي عن فكرة فن جديد تعتمد على جمال السرعة (كانت السيارة هي الإلهة الجديدة)، وعلى أمجاد الحرب. وأصرّ على أن الفن «ليس سوى اتّقاد». وقد أشاد المستقبليون بالتكنولوجيا لأنها جعلت العالم الحديث ممكناً، وهاجموا أولئك الذين يتمتعون بمزايا الحداثة، بينما استنكروا الوسائل التي جعلت هذه الفوائد متاحة.

احتفل المستقبليون بالديناميكية والطاقة وقوة الآلة. وقد رفضوا الماضي الزراعي لصالح المستقبل المدني، ورحبوا بقلق الحياة الحديثة، وخاصة في المدينة. كما مجّدوا الكهرباء، واختراع المصباح الكهربائي على يد توماس إديسون، وتطوير التيار المتناوب على يد نيكولا تيسلا[1]. وقد ظهر الضوء الكهربائي، والتلغراف، والهاتف، والسيارة في فترة قياسية. وسمحت وسائل توفير العمالة بتخفيض أسبوع العمل من ثمانين ساعة إلى ستين في عام ١٨٧٠ وإلى أربعين ساعة بحلول عام ١٩١٠. لقد اعتقد المستقبليون أن هذه التقنيات الجديدة وسّعت قدرة الإنسان الحديث، على الرغم من أنهم كانوا أكثر تعاطفاً مع أولئك الذين يستثمرون في رأس المال من صعود العمالة المنظمة. ولكن على الرغم من ميولهم المحافظة، لم يستطيعوا منع تحول صعود النقابات العمالية في نهاية المطاف إلى عامل مهم، لقد أراد المستقبليون أن يحل فن الانقطاع والتصدّع محل أشكال الفن التقليدي. لقد استوعبت نظرية الدواميّة التي طرحها باوند نظرية مارينيتي عن الحركة المستقبلية، وهي مقاربة متناقضة بالنظر إلى كراهية باوند للمجتمع الصناعي برأسماليته الاستثمارية وبِرباه، وإيمانه بأن المجتمع يجب أن يرتكز على

---

(١) كتاب تيم أرمسترونج الحداثة والتكنولوجيا والجسد: دراسة ثقافية **(١٩٩٨)**، وهو دراسة لتدخل الكتّاب الحداثيين في إجراءات فيزيائية مثل كهرباء الجسد، والشعر والصوت المسجّل، والسينما كتأثير على العقل. ويتناول كتابه الحداثة: تاريخ ثقافي **(٢٠٠٥)** الاهتمامات التجارية، ويتعامل مع الحداثة كشكل من أشكال ثقافة السوق، ويشارك مرة أخرى في أنماط جديدة من التكنولوجيا مثل السينما.

الزراعة. لكن كان ثمة اختلاف كبير بين باوند ومارينيتي، فنظرية باوند عن الدوامية كانت وسيلة للوصول إلى شعر جديد يعبر عن نفسه من خلال الصور وليس من خلال البيان الرومانسي، في حين كانت نظرية مارينيتي عن المستقبلية بمثابة احتفال بالتكنولوجيا الحديثة. لقد ارتكز الفن التقليدي على التقاليد التي انهارت في نهاية القرن التاسع عشر، في حين مجد المستقبليون العنف ودعوا إلى تدمير المتاحف والمكتبات التي حافظت على الماضي (متوقعين حريق المكتبة الشهير في رواية **باترسون** لويليام كارلوس ويليامز). كما رفضوا التكعيبية الفرنسية باعتبارها «بلا حراك»، لكنهم دعموا الإنتاج الضخم للكتب. وقد رحبوا بصعود الجماهير وسلطة الدولة، واقتربوا من الفاشية. ومن خلال العمل على القاعدة نفسها وطرح الأسئلة نفسها بشكل أساسي، قبل المستقبليون كل ما رفضته الدادائية والسريالية، مضيفين بعداً فكرياً إلى الحداثة اجتذب عدداً قليلاً نسبياً من المؤيدين له، الذي في نهاية المطاف لم يصمد أمام اختبار الزمن.

لكن الحكاية لا تنتهي هنا، ففي الجيل الأخير تحولت فكرة الطليعة مرة أخرى. وقد جادل ريناتو بوجيولي في كتابه **نظرية الطليعة (١٩٦٢)** بأن نظرية الطليعة تعتمد على كيفية ترتيبها زمنياً: بمجرد تأسيسها، تفقد الدعوى الطليعية حقها في تلك المقولة. وكما سنرى لاحقاً، فقد ربط كليمنت غرينبِرغ الطليعة بالثقافة الجماهيرية الصناعية التي أنتجت الموسيقا الشعبية، والمسلسلات التلفازية، والقصص الخيالية، وأفلام الدرجة الثانية، وغيرها من أشكال الترفيه الشعبية ذات الإنتاج الضخم. وقد أطلق غرينبِرغ على هذه الأشكال اسم الكيتش[1] (kitsch)، مستخدماً الكلمة الألمانية للإشارة إلى وضعها المصطنع، واستخدامها للمعنى السطحي الخالي من الجوهر (على سبيل المثال، استخدام الصور السريالية من قبل المُعلنين المبتعدين عن معناها في الوعي الفرويدي / السريالي). وقد وجد بوجيولي وغرينبرغ أن مدرسة فرانكفورت تدعم أفكارهما الأساسية، التي تصور الثقافة

(١) أي الفن المبتذل أو الهابط. [المترجم].

الجماهيرية على أنها نتاج مؤسسات (دور النشر، إستوديوهات الأفلام، مصادر الأخبار) التي تضع أهمية الأمور المادية قبل الجمالية. لقد كانت الطليعة في الأصل تعارض الفن الهابط والثقافة الجماهيرية، ولكن في النهاية أصبحت منتجات الثقافة الشعبية جزءاً مهماً من الطليعة، لقد جسّدت هذه الحركة ما كانت تزدريه ذات يوم، أي تلك الطريقة في الرؤيا التي تغيرت تماماً في المعنى. إن الذي بدأ كحركة نخبوية، كان قد جرى اختياره من قبل الطليعة قبل أن يجري اختياره مرة أخرى من قبل الثقافة الجماهيرية وفنها الهابط. وقد لعب هذا التغيير الجذري في المنظور دوراً مهماً في التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة.

III

لقد جرى تحدي التمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة. يعتقد بعض المفسرين أن ما بعد الحداثة هي استمرار للحداثة[1]. إذ تشترك الحركتان في فرضيات متقاربة، منْ قَبيل رفض ما بعد الحداثة لمفهوم المراحل الدورية للتاريخ، ورغبة الحداثيين في جمال يتعذر الوصول إليه، وتخلي ما بعد الحداثة عن واقع تستعصي معالجته، والمعادلة الشكلانية/ البنيوية للغة والواقع، والانجراف نحو العدمية المشتركة، وتفضيل ما بعد الحداثة للكون الأصغر (ميكروكوزم) على الكون الأكبر (ماكروكوزم)، وولعهم بالمرجعية الذاتية. كما يمكننا أن نجد فرضيات ما بعد حداثوية تعمل في أصول الحداثة: على سبيل المثال، توقع جِيد وإمبسون بأن ما بعد الحداثة سوف تؤمن بالنوعية الصورية الزائفة للمجتمع (التناقض بين الدافع الطبيعي والقيم الاجتماعية)، بالإضافة إلى الزعم بأن اللغة غير مركزية، وأنها نتاج معانٍ متعددةٍ.

ولكن في حين أن الحداثة وما بعد الحداثة تشتركان في بعض الاهتمامات نفسها، إلا أن المنظور كان مختلفاً في كثير من الأحيان. فما بعد الحداثة، المشبعة بنظريات البنيوية، استغنت عن العلاقة السببية، وركزت بشكل أكبر على التاريخ كواقع مبنيّ،

---

(١) كارل: الحديث والحداثة، سيادة الفن ١٨٨٥ – ١٩٢٥، ص ٤٠١. وبرادبري وماكفارلين: الحداثة ١٨٩٠– ١٩٣٠، ص ١٤.

وسمحت لمفهوم التزامن أو المزامنة أن يحل محل مفهوم التاريخ الخطي، وفكرت في الأدب كنظام مماثل للّغة الانعكاسية الذاتية، كما حولت الواقع إلى باراديغمات من الخيال، وأضفت على النص إحساساً أكبر بالحركة. وكانت ما بعد الحداثة أكثر تسامحاً واستعداداً لاستيعاب الثقافة الجماهيرية. والأهم من ذلك كله، أن ما بعد الحداثة جعلت الوعي الشخصي يتداعى في الثقافة نفسها، الأمر الذي أدى إلى تغيير فكرة الذات بشكل جذري، حيث ركز الحداثيون على الذاتية الفردية، أما أتباع ما بعد الحداثة فقد ركزوا على الوعي الجمعي.

وهكذا انهارت الاهتمامات المشتركة تحت وطأة الحمولات المختلفة الملقاة على عاتقها؛ ففي تركيزها المنقح والمُعدّل، ميزت ما بعد الحداثة نفسها عما سبقها، تماماً كما ميزت الحداثة نفسها عن الرومانسية التي نشأت منها والطبيعية الأدبية التي عارضتها. إن المطالبة بالمعنى المتضارب الذي كان ضرورياً للمذهب التفكيكي ما بعد البنيوي، ينبع جزئياً من إعادة كتابة كل جيل لادعاءات الماضي، مما يخلق إحساساً مستمراً بالتناقض التاريخي. وهكذا فإن الكثير مما بدا جانباً تنقيحياً أو تعديلياً للحداثة، هو في حقيقة الأمر مسألة تحولات ما بعد حداثية.

واليوم، يتنافس الواقع الافتراضي مع الواقع المادي، وتقرر الصحف والتلفاز ما هو الخبر المهم، ثم تكرر تغطيتها الإعلامية له مع استبعاد جميع الأحداث الأخرى. وعندما تتوقف التغطية الإعلامية، تعود القصة المستهلكة بالكامل إلى غياهب النسيان. وكما أخبرنا جورج أورويل، فإن أولئك الذين يشغلون مناصب سياسية تعلموا أن بإمكانهم أيضاً التحكم في الواقع. ولدى كل مؤسسة سياسية مكتبها الدعائي الذي يساعدها في السيطرة على الفكر العام، وهذا صحيح اليوم أكثر مما كان عليه في الثلاثينيات[1]. إن الوعي لم يعد مسألة فردية بحتة، بل جرى طيه

---

(١) تُقل عن أحد كبار مستشاري البيت الأبيض لجورج دبليو بوش قوله: «نحن إمبراطورية الآن، وعندما نعمل، فإننا نخلق واقعنا الخاص» **(**انظر مقال رون سوسكيند: من دون شك: الإيمان واليقين والصدق في رئاسة جورج دبليو بوش، مجلة نيويورك تايمز، ١٧ تشرين الأول، ٢٠٠٤**)**.

مرة أخرى في الثقافة نفسها وأصبح سلعة مثل أنواع الحبوب والشوربات ذات العلامات التجارية (كما توحي بذلك لوحات آندي وارهول).

لقد توقع كبار الحداثيين الابتذال الذي جلبته الثقافة الجماهيرية. فقد نظر باوند وإليوت بازدراء إلى الصناعة التي شجعت الثقافة الشعبية. وعلى خطى ماثيو أرنولد، جادلوا لصالح التقاليد (وإن كانت مختلفة عن تقاليد أرنولد)، وأرادوا أدباً على شاكلة الروائع التي يمكن أن تتحمل اختبار الزمن لها، واعتبروا أن كل عمل عظيم هو مَحَكٌ للعمل اللاحق. وقد أدى بحثهم عن أفضل ما جرى التفكير فيه أو التعبير عنه إلى شعور بالنخبوية. وأثار الخلاف حول الأسمى والأدنى قلق عددٍ من كبار نقاد ما بعد الحداثة، حيث شعر أدورنو ومعظم أعضاء مدرسة فرانكفورت أن الثقافة الشعبية كانت شكلاً من أشكال الانحطاط، وكانوا حذرين من الحشود الجماهيرية، وذلك بعد أن رأوا الاستخدامات التي كُرِّست الحشودُ الجماهيرية من أجلها في ألمانيا النازية. وفي الوقت الذي كان فيه أيضاً بعض النقاد من أمثال ليزلي فيدلر، وفريدريك جيمسون، وأومبرتو إيكو حذرين من الفاشية، إلا أنهم رفضوا النظر بازدراء إلى أشكال مختلفة من فن البوب.

وإلى جانب التمييز بين الثقافة النخبوية والثقافة الشعبية، كان ثمة قضية أخرى فرّقت بين الحداثة وما بعد الحداثة، وهي الاختلاف في طبيعة الوعي. لقد آمن ديكارت بالذات الثابتة، وأن الوعي يحدّد الذات، ويربطها بالواقع الخارجي. ولكن هذه الفكرة جرى تحديها ونحن ننتقل في الافتراض من النظرية الرومانسية إلى النظرية البنيوية للغة. فقد احتفى الشاعر الرومانسي بالفردية حيث كانت القدرة على الرؤية الخيالية قدرة شخصية؛ في حين عمل البنيوي من خلال نظام شبيه باللغة يسبق الشاعر. وكان الاختلاف في التركيز موازياً للتغيير من مجتمع ينقلب على الفرد، إلى مجتمع ينقلب على الحشود الجماهيرية.

إن التأثير التغييري للبنيوية يفسر، جزئياً على الأقل، الفرق الجوهري بين الوعي الحداثي وما بعد الحداثي. إن الوعي الحداثي ينبع من الانطباعية، التي تفترض أن الوعي هو أمر شخصي وفريد بالنسبة للفرد، ومن ثم فهو اعتباطي ولا يمكن التنبؤ به.

وأحد الأمثلة على الوعي الحداثي هو شخصية ستيفن ديدالوس في رواية **لوحة جويس** وهو يسير في شوارع دبلن واضعاً أفكاره حول المسائل الأدبية على أماكن مادية. وأحد الأمثلة على وعي ما بعد الحداثة هو شخصية السيد تحوت في فيلم بينشون **صرخة القطعة ٤٩**، الذي لا يستطيع التمييز بين الدال والمدلول، ولا يستطيع أن يفصل حكايات تجربة جدّه مع شركة بوني إكسبرس[١] **(**Pony Express**)** عن الرسوم المتحركة التي يشاهدها على شاشة التلفاز. وكما هو الحال في الكثير من روايات بينشون، فإن النقطة هنا سخيفة بشكل متعمّد وجادة للغاية: سخيفة في استخدامها لشخصية بوركي بيغ[٢] **(**Porky Pig**)**، وجادة في اعتقادها بأن وسائل الإعلام وغيرها من أشكال الاتصال الجماهيري تهيمن على وعينا، وهو وعي مشتت ومشوّش. كما يدمج ناقد ما بعد الحداثة الوعي في الثقافة نفسها، حيث يتوسع هذا الوعي إلى ما هو أبعد من الواقع، إلى ما أسماه بودريار «الفضاء المفرط باتساعه». لقد أصبح الوعي الآن مسألة عامة بقدر ما هو مسألة شخصية؛ فالثقافة هي التي تتحدث إلينا وليس العكس.

IV

أدى صعود الثقافة الجماهيرية إلى تحول فكرة الذات بشكل أكبر. وقد جادل غوستاف لوبون في كتابه **الحشود الجماهيرية (١٨٩٥)** بأن الحشود تُغير الحالة الذهنية للفرد وتخدم الأغراض السياسية للزعيم الذي يتمتع بشخصية كاريزمية. ورأى سيغموند فرويد في كتابه **علم نفس الجماهير وتحليل الذات (١٩٢٢)** أن المشاركة في التجمعات الجماهيرية تطلق دوافع عدوانية عميقة الجذور، وأكد أن الجماهير قد طورت وعياً ولاوعياً خاصاً بها، واختزل الدوافع البشرية بغرائز بدائية وسمات جينية أولية. في حين أكد إلياس كانيتي في كتابه

---

(١) شركة لخدمة توصيل الرسائل والصحف باستخدام الخيل في الولايات المتحدة الأميركية في القرن التاسع عشر. **[المترجم].**

(٢) شخصية رسوم متحركة لذكر خنزير في سلسلة رسوم متحركة، وقد نال إعجاب الجماهير، واشتهر بتلعثمه في الكلام. **[المترجم].**

الحشود الجماهيرية والسلطة (١٩٦٢) أن الحشود تخلق مجالاً من القوة التي تجذب القائد إلى مداره، حيث يجسّد القائد طاقتها التدميرية بدلاً من توجيهها.

وعندما أصبحت الحشود كناية عن للمدينة، قام المنظرون الاجتماعيون من أمثال جورج سيميل، وماكس فيبر، ووالتر بنيامين بدراسة هذه الحشود للحصول على نظرة ثاقبة للّلاوعي المدني، وذلك حتى وإن أصبحت الرؤية الفنية أكثر غموضاً. تشير صور الحشود بدءاً من حشود زولا وانتهاءً بحشود نثنائيل ويست إلى أنها لم تكن مجرد تجمعاً من الأفراد، ولكنها تجسد واقعاً منفصلاً له دوافع خاصة به. هذه النظرة عن الحشود تنبأت بأن الطاقة المخربة للغوغاء الذين جرى كبتهم، كانت عبارة عن اضطراب في حدِّ ذاته.

وهكذا فإن الذي نفتقده في الحشود **(**حيث الهوية الشخصية الذائبة في الجماهير، والحضور الجسدي الخالي من الوعي الفردي**)** هو الفرد. إن الفرد المنقسم بين الوعي الجماعي والوعي الفردي، يكون حرفياً وحيداً وسط الحشود. لقد أحدث صعود الثقافة الجماهيرية، كما أشار عدد من الدراسات الحديثة، تحولاً ثقافياً كبيراً داخل الحركة الحداثية[١].

كان هنالك تعاضد بين النصوص الأدبية التي شكلت المعيار الأدبي الحداثي، والنظرية النقدية التي استُخدمت لقراءة تلك النصوص. وكل نظام نقدي هو جزء من عملية تأويلية تسمح بفهم مختلفٍ للنصّ نفسه. كما هو الحال مع كتاب والاس ستيفنز **ثلاثة عشر طريقة للنظر إلى طائر الشحرور** أو **حكاية الجرّة**، حيث كل طريقة للرؤية تعطينا منظوراً جديداً للشيء نفسه، وكل منها يخلق واقعها المعرفي الخاص بها، في حين تخلق تركيبة منها واقعاً تاريخياً.

يعود جزء كبير من العقيدة الحداثية إلى الإيمان بالمنظور **(**وجهة النظر**):** فالواقع مسألة إدراك. وقد جادل هايزنبرغ بأن منظور المراقب كان جزءاً من

---

(١) لدراسة الثقافة الجماهيرية، انظر توماس ستريتشاز، الحداثة، الثقافة الجماهيرية، والاحترافية. وللحصول على دراسة أحدث عن الثقافة الجماهيرية والحشود، انظر شناب وتيوس، الحشود.

مغزى ومضمون التجربة العلمية؛ وباستقراء ذلك، فإن هذا يعني أن النظام النقدي الذي يُطبق على العمل الأدبي هو الذي يحدّد معناه. ونظراً لأن معنى النص أكثر تعقيداً من قراءاته العشوائية، فلا يمكن لأي قارئ أن يستنفد معناه أو يقدم سياقاً جامعاً له (إن الصيغة المكانية، مع الحاجة لقارئ ليربط بين مستويات الزمن والمعنى الأسطوري، تتطلب بشكل خاص قراءات متعددة). وفي الجيل الذي يشكل الحقبة الحديثة، لم يبقَ النص ولا حتى النقد الأدبي المصاحب له مستقرين؛ حيث تطور كلاهما نحو التشكيك في الأمور المطلقة، وتطور النصوص يتبع التطور النوعي للنقد الأدبي.

وبصفتها تعديلاً وتنقيحاً للمذهب الرومانسي، كانت وجهة النظر الحداثية المبكرة (الأدبية منها والنقدية) جمالية، إذ جرى دراسة العمل بحثاً عن الجمال فيه كما هو الحال في رواية **الموت في البندقية** لمانْ. ومن بودلير إلى باتر، ومن هنري جيمس إلى أوسكار وايلد، ومن جورج سانتايانا إلى والاس ستيفنز، ومن بيلي إلى نابوكوف، ومن هويسمان إلى بروست، جرى دراسة العمل تحت عنوان **الفن من أجل الفن** (l'art pour l'art). كان البحث عن الجمال بحثاً مُقنَّعاً عن المطلق، وكان هنالك تيار ديني للنزعة الجمالية، إذ كان العديد من أنصار هذه النزعة من الكاثوليك أو من المتحولين إلى الكاثوليكة (سانتايانا، هويسمانز، تيت، روبرت لويل). ولم يكن من المستغرب أن يكون تي إس إليوت (أكثر الشعراء المعاصرين تديناً) هو الشاعر الأول خلال تلك السنوات.

عندما يعيد المرء قراءة أعمال النقّاد العائدة إلى أجيال مختلفة، يمكن له أن يرى أنهم كانوا في كثير من الأحيان يعملون على القضايا نفسها حتى لو كانت أفكارهم مختلفة؛ وأن الكثير من أشكال الاختلاف هذه جاءت نتيجة النزول من مستوى الشكل إلى مستوى اللغة. وسوسيير هو الذي شقّ هذا الطريقَ وقاده، حيث نقلنا بعيداً عن فقه اللغة القديم؛ واستأنف بعد ذلك الشكلانيون الروس في موسكو وبراغ عمله من حيث توقف؛ كما ربط جورج لوكاش التاريخ بالوعي

الطبقي، وجمع لويس ألتوسير بين البنيوية والماركسية بطرق توازي نظرية كينيث بيرك حول الفعل الرمزي، التي استبقتها بدورها نظرية إرنست كاسيرِر وسوزان لانجر حول الشكل الرمزي.

كان محور اهتمام كل هؤلاء المنظّرين هو التحول من نظرية ميكانيكية للواقع إلى نظرية رمزية. حيث أصبحت الرمزية مصدر اهتمام كبير ومحكّاً للحداثة. لقد درس إف أو ماتثيسن الرمزية الأمريكية كجزء من حركة دولية. في حين رأى تشارلز فيدلسون أنها مسألة محلية أكثر وتعتمد على التراث البيوريتاني[1]؛ وقد جرى استحضار كُتّاب رمزيين من القرن التاسع عشر (من أمثال ملفيل) إلى المعيار الأدبي الحديث. وأصبحت الرواية ذات الرمزية المكثفة **غاتسبي العظيم** لفيتزجيرالد نصاً نموذجياً، كما هو الحال مع رواية **قلب الظلام** لكونراد، التي قدمت مثالاً عن العناصر الموضوعية والتقنية والسردية التي تشكل العمل الحداثي بطريقة مثالية.

لقد حوّل كتاب آي إيه ريتشاردز **مبادئ النقد الأدبي (١٩٢٤)**، وكتاب **سبعة أنواع من الغموض (١٩٣١)** لويليام إمبسون (تلميذ ريتشاردز في جامعة كامبريدج) التركيزَ إلى اللغة كمصدر للواقع والتعقيد أو الالتباس الأدبي. إذ اعتقد ريتشاردز أن القوة العاطفية للشعر تمنحه كياناً منفصلاً عن النثر، وجادل إمبسون بأن الغموض جرى بناؤه داخل اللغة نفسها، وهي فكرة استبقت الاعتقاد التفكيكي بأن تعدد المعاني يثبّت الكلمة ويزعزع استقرار اللغة. على سبيل المثال، كلمة «مشبك» في قصيدة جيرارد مانلي هوبكنز **العوسق**[2] يمكن أن تعني «التثبيت»

---

(١) على الرغم من الادعاء بوجود أدب محلي، فإن الأمثلة المذكورة كثيراً ما تكشف عن وجود تأثير دولي. لقد قدم كِتاب المزيفون لأندريه جيد واقعاً رمزياً قارنه فيدلسون مع رواية بيير لملفيل. وقارن كينيث بيرك بين توماس مان وأندريه جيد كمؤلفين رمزيين. وقد ظهرت مقالة فيدلسون عن جيد وملفيل في كتابه الرمزية والأدب الأمريكي، ص ١٨٦-٢٠٧. وظهرت مقالة بورك عن مان وجيد في كتابه البيان المضاد، ص ١١٦-٣٥.

(٢) نوع من الصقور. [المترجم].

(كما هو الحال في مشبك حزامك) والتجعّد (كما في مربط العجلة)؛ فالمعنى الأدبي لم يعد يتضمن نية المؤلف أو المعنى التاريخي والثقافي أو استجابة القارئ. لقد أكد هذا المنهج على أن العمل هو شكل عضوي قائم بذاته (نتاجٌ للأجزاء الأدبية التي يتكون منها)؛ حيث كانت تلك العناصر الأدبية غالباً مسألة رمزية وبلاغية؛ وكلما كان العمل أكثر تعقيداً من حيث الموضوع والتقنية، كان أفضل.

V

كانت الحداثة نتاج أنظمة نقدية بقدر ما كانت مسألة أدبية بحتة. فعلى سبيل المثال، ينبع اثنان من الفرضيات الرئيسة للحداثة الأدبية مباشرة من نظرية تي إس إليوت. فقد استبدلت فكرة إليوت عن «التقليد[1]» فكرةَ «الأبدية» عن الترتيب الزمني: يمكن للأعمال من فترات تاريخية مختلفة أن تُغني بعضها بعضاً مثلما أغنى الشعراء الميتافيزيقيون البريطانيون الرمزيين الفرنسيين والعكس صحيح. لقد كانت التقنية الأدبية أساساً مهماً للاسترجاع أو الاستحضار الأدبي بقدر ما كان الترتيب الزمني، كما أن إضافة عمل أصيل إلى التراث الذي يجري الكشف عنه يعدّل أي ترتيب تصوري أو مثالي. ثمة تفضيل أدبي آخر لدى إليوت يتعلق بحاجة القصيدة إلى إثبات معناها من خلال المرور عبر صورة أو استعارة. إذ يمكن للمرء أن يتحدث لفظاً عن استمرار الحب، لكنه يعطي معنًى إضافياً للفكرة حين يصف الحب الذي لا يتزعزع بأنه «كالذهب بالنسبة للضربات التي تحاول جعله رقيقاً[2]». وقد أعرب إليوت عن أسفه لخسارة مثل هذا المعنى في القرن الثامن عشر، وذلك عندما أصبح شعر كل من درايدن وبوب أقرب إلى البيان الحرفي منه إلى البوح المجازي، وقد أشار إلى هذا الخسارة

---

(١) التقليد من الناحية الأدبية يمكن تفسيره على أنه سلسلة من الأفكار أو الأعمال أو العادات التي تنتقل من جيل إلى جيل في مجتمع معين. وقد تكون التقاليد الأدبية عبارة عن أساليب أدبية معينة أو قواعد اتبعها الكُتاب في كتابة أعمالهم. [المترجم].

(٢) يقارن هنا تي إس إليوت الحبَّ الذي لا يتزعزع بالذهب، وهذا تعبير إنكليزي يُقصد به أن الذهب مهما كان سميكاً أو رقيقاً ستكون له دائماً القيمة نفسها. [المترجم].

باعتبارها «انفصال الحساسية». لقد كانت الرغبة في تأسيس الشعر على الاستعارة أمراً أساسياً في الحركة التصويرية وغيرها من الأساليب التقنية مثل نظرية الدوامية عند باوند. وبالنسبة لإليوت، لم يكن استخدام الاستعارة لحمل فكرة شعرية مجرد طريقة جديدة «للتحدّث»؛ بل كانت أيضاً طريقة جديدة «للرؤية».

وفي الواقع، يمكن اعتبار الحداثة حركة تنطوي على طرقٍ جديدة للرؤية، ووجهات نظر تتضمن مزيجاً من الأفكار الأدبية الجديدة. فالنظرية النسوية على سبيل المثال، كان من الأفضل قراءتها في مقابل وجهات النظر الأصلية لفيرجينيا وولف وسيمون دي بوفوار، وكان النقد الجديد جزءاً من حركة نقدية أكبر شارك فيها منظرون سابقون مثل فيكتور شكلوفسكي، وميخائيل باختين، ورومان جاكوبسون. كما ساعد كينيث بيرك في تحويل التركيز من الشكل / الفعل الرمزي إلى الواقع الأدبي البنيوي / النموذجي البارادیغمي (المبنيّ). وقد شكّل رولان بارت عامل تغييرٍ في العملية التنقيحية التي أذنت بقدوم ما بعد البنيوية.

وفي الخمسينيات، كان النهج الأكثر شيوعاً للدراسات الأدبية ينطوي على مسألة التأثيرات: إذ كان التركيز منصباً على الطريقة التي بُنيت بها النصوص الأدبية على بعضها بعضاً. وقد تحدّى النقد الجديد، بتركيزه على النص التلقائي أو المكتفي بذاته، نيةَ المؤلف وكذلك استجابة القارئ للتاريخانية القديمة قبل أن يُطعن فيها بدورها. كما شكّكت البنيوية في مسألة الشكل. وقد عارضت نظرية (القصد) التي وضعها إي دي هيرش، مُغالطة كل من ويمسات وبيردسلي عن (القصدية)، وأعاد ستانلي فيش وولفغانغ إيزر الدور التفسيري للقارئ[1].

(١) يرى ستانلي فيش أن العمل الأدبي يبقى خالياً من النص إلى أن يستنبط قارئٌ خبير، أو المجمّع التفسيري (مصطلح أوجده فيش عام ١٩٧٦ في مقاله تفسير المتغير. [المترجم]) استراتيجيةً لقراءته. لكن فيش فشل في اعتبار أن المؤلف يستخدم مثل هذه الاستراتيجية في كتابة العمل. فإذا كان بإمكان المجمع التفسيري أن يقرأ قصيدة ليسيداس لميلتون على أنها قصيدة رعوية، فذلك لأن ميلتون كتبها كقصيدة رعوية. فبمجرد اعتبار قصيدة ليسيداس قصيدةً رعوية، هذا يعني أن القصيدة لها نص يسبق قراءتها.

وهكذا فإن البرنامج النقدي لا يقف ساكناً على الإطلاق، ويتحول من خلال الطلب الدائم على الجديد. ومع تغير هذا البرنامج، يتحول الواقع الأدبي من خلال إنشاء طرق جديدة للرؤية، وإنشاء معيار أدبي جديد وطرق جديدة لقراءته، ومن خلال تنفيذ نظام جديد للنص الأدبي.

إن النقد الحداثي لم يغير طبيعة النص فحسب، بل أعاد توجيه الحركة الحداثية نحو الفراغ. لقد انجرفت الحداثة كحركة أدبية نحو الظلام الفلسفي. وكانت هذه العدمية جزءاً من معادلة أدبية أكبر.

تناولت قصيدة والاس ستيفنز الخيال وسعيه وراء الجمال حين واجه الفراغ وجهاً لوجه، وفي ذلك الوقت جرى التأكيد على فكرة الجمال من جديد، وقد تجنب شعر ستيفنز قبول حتمية العدمية من خلال إعادة تأكيد القوة التحويلية للخيال. لقد فصل نسيج من الخيال الحضارة الحديثة عن الواقع الأكثر بدائية، والدين كمصدر للحقيقة أفسح المجال لمفاهيم الخيال الأسمى. كما أفسح مكان إليوت الأساسي في المعيار الأدبي الطريقَ أمام ستيفنز.

وبمجرد أن انتقل الواقع من الوعي إلى اللغة، تبعته البنيوية. كان كل شيء علائقياً كما لو كان جزءاً من النظام نفسه **(اللغة)**. فمن فرديناند دي سوسير إلى الشكلانية الروسية إلى ليفي شتراوس إلى سيميائية أمبرتو إيكو، جرى بناء المعنى، كمسألة خلاف باراديغمي، ولم يعد يعتمد على العالم الحقيقي. كما ألغت البنيوية معنى المؤلف والنص الفردي والتاريخ والقارئ، وبات النظام هو الذي يقدم المعنى، وداخل كل نظام كان هنالك مركز، سواء كان مكوناً من الله، أم من الذات، أم من العقل، أم من اللاوعي. وقد أثارت فكرة البنيوية عن المركز، ردَّ فعل من جاك دريدا، الذي اعترض على فكرة البناء النحوي «اللانغو langue[1]» التي يجري فيها الاحتفاظ بنظامٍ للمعنى من خلال مفهوم موحد.

---

(١) مصطلح يستخدم في علم اللغة للإشارة إلى النظام اللغوي المعين الذي يتبعه مجتمع معين. **[**المترجم**]**.

لقد قرأ النقاد الجدد العمل الأدبي من حيث شكله العضوي، وكان الافتراض هو أن الأجزاء تُضاف إلى كلٍ متماسك. وقرأ البنيويون العمل الأدبي من حيث تماثلاته (تناظُراته) الباراديغمية، وكان يُنظر إلى النص على أنه يجسّد المعنى العلائقي بدلاً من المعنى العضوي؛ لم تكن الروابط بين الأجزاء وثيقة وتفتقر إلى التماسك، ولم تعد الأجزاء تقوم على مبدأ الوحدة. إن التغيير في المنهج النقدي هنا ينطوي على تحول جذري في ما هو أساس الواقع الأدبي، ويشكل هذا التحول الفرق بين الحداثة وما بعد الحداثة.

وبهذا يكون الانزياح الحداثي نحو العدمية قد اكتمل تحت تأثير الحضارة (كونراد)، أو نحو الفوضى التي لم يستطع الخيال أن ينظمها تماماً (ستيفنز). وقد وصفت الرحلة النقدية هنا التنقلات من أشكال المطلق (الجمال)، إلى المعنى المتماسك (النص الشكلي)، إلى الحالات الذهنية (الظواهر)، إلى بُنيات اللغة (البنيوية)، وأخيراً إلى الهوة التي كانت كل هذه المطلقات تحاول ملؤها (التفكيكية). ومع انتقال الحداثة من البحث عن المُثل الأعلى إلى الشعور بالعدمية، حيث انحدرت إلى الهاوية بظلمتها التي نجدها عند كونراد وستيفنز، تحرك النقد الأدبي في الاتجاه نفسه.

٣- التجربة الحداثية

كانت الحداثة بوصفها حركة أدبية تميل إلى تقسيم التاريخ والأدب إلى أجزاء مستقلة مُفترِضةٍ أن السجل التاريخي لا يمكن استبداله بالسجل الأدبي. ولكن ثمة تأثير متبادل بين المنظومتين أكثر مما يُعترف به غالباً. فدراسة الاستعمار التاريخي، على سبيل المثال، تتوقع روايات كونراد وفورستر وسيلين وكتابات أورويل وجيد ومالرو. كما أن دراسة الحروب توقعت خيبة الأمل التي تقاسمها شعر عزرا باوند مع روايات فيتزجيرالد وهمنغواي. ولكن الذي لا يقل أهمية من كل ذلك هو الذي جرى إغفاله في مثل هذه الدراسات، أي الذي فشل الحداثيون في أخذه بعين الاعتبار في السجل التاريخي، والذي غفل عنه المؤرخون في السجل الأدبي. وهذا لا

ينفي الحركة المتوازية بين المستويين الأدبي والتاريخي، فنحن ننتقل من التفاؤل المرتبط بالاستعمار، وخيبة الأمل المرتبطة بالحروب التي نتجت عن الصراع الاستعماري، إلى مجموعة متنوعة من الأفكار المشوشة والمرتبكة المتعلقة بكليهما. إن صعود الثقافة الجماهيرية هو الظاهرة المشتركة بين التاريخ والأدب، وهو أحد المواضيع التي تناولتها الحداثة عندما تحولت إلى ما هو أبعد من ذلك.

I

كانت السياسة التي وقفت وراء الكثير من أشكال الحداثة الأدبية هي تلك التي تعود إلى اليمين السياسي مع احتفائه بالقومية المتطرفة. وقد شجع الظرفُ التاريخي الذي ظهر أثناء القرن التاسع عشر التحركَ نحو اليمين السياسي. في البداية كان هنالك رد فعل ضد الرومانسية، والذي كان في جزء منه ردّ فعل على النتيجة الدموية للثورة الفرنسية، وعلى صعود الفلسفة الليبرالية والديمقراطية. لقد كان الدافع نحو القومية يتعارض مع حركات المساواة، وقد عززت هذا الدافع نظرية الفولك (Volk[1])، والاحتفاء برابطة الدم بين الأشخاص الذين يعيشون على الأرض نفسها من قبل فلاسفة مثل هيردر. ولم ينفصل الإعجاب الشديد بالفرد المتفوق عن الإيمان بالقومية كما تجسَّد ذلك في مفهوم البطل عند كارليل، والرجل الخارق (السوبر مان) عند نيتشه، ونظرية النخبة التي عبّر عنها فيلفريدو باريتو وغايتانو موسكا. وقد جادل أورتيجا إي جاسيت في كتابه **ثورة الجماهير** عن الحاجة إلى حكم النخبة في عصر الحركات الجماهيرية.

وفي حين أن الحركة الجمالية تُعتبر عادة غير سياسية، فإن الإعجاب الشديد بالفنان يشير إلى الحاجة الاجتماعية لنخبة ثقافية. لقد رفض بودلير الديمقراطية، وأظهر جوته تفضيله لحكم الطبقة الأرستقراطية، وربط ستيفان جورج بين كراهيته للتصنيع وكراهيته للديمقراطية. وأصر أوسكار وايلد على أن السعي

---

(١) مصطلح ألماني يعني الشعب، والذي تحول فيما بعد إلى مفهوم (الجوهر العنصري). [المترجم].

وراء الجمال ينطوي على التفوق الأخلاقي للفنان، مؤكداً صحة مفهوم النخبة الاجتماعية تحت مسمى الفن.

وقد أفضى كلٌّ من الإعجاب بعبادة البطل، والرغبة في حكم النخبة، إلى التحيز العنصري. وجلبت القومية معها الانبهار بفكرة التفوق الشمال أوروبي والجرماني في كل من إنجلترا الفيكتورية وألمانيا بسمارك. وانتشرت فكرة التفوق العنصري من قبل الدول التي اعتقدت أن مساعيها الاستعمارية لها ما يبررها بحجة أنها تحمل أعباء الإنسان الأبيض. وقد تبنّى كلٌّ من تشارلز موراس وحركة العمل الفرنسية وغابرييل دانونزيو في إيطاليا، هذه الأفكار العنصرية وتعاطفوا معها.

وتحول الإيمان بالتفوق العنصري إلى معاداة خبيثة للسامية ــ وهي الحالة الذهنية التي يمكن العثور عليها لدى كُتاب مختلفين من أمثال باوند أو إليوت، وكذلك لويس فرديناند سيلين، الذي كانت روايته الأكثر شهرة هي رواية **رحلة إلى نهاية الليل (١٩٣٢)**. حيث صوَّر سيلين على طول هذه الرحلة، عجز الإنسان المعاصر عن الحفاظ على الإيثار في مواجهة النظام الصناعي الرأسمالي المتنامي الذي رفع من مستوى الإنتاج والربح إلى ما هو أبعد من مستوى الرحمة. وربما كانت حاجته إلى العثور على أناس يستطيع أن يوجه لهم إصبع الاتهام على حالة الخلل الإنساني، هي التي قادته إلى توجيه اتهامه المتطرف إلى اليهود باعتبارهم المسؤولين عن معظم العلل الاجتماعية. وفي كُتيب كتبه سيلين بطريقة مستهترة؛ يتألف من **/٣٠٠/** صفحة ويحمل عنوان **أشياء تافهة من أجل مذبحة (Bagatelles pour un massacre) (١٩٣٧)**، أصرّ على أن اليهود هم المسؤولون عن الخطأ في كلٍّ من الرأسمالية والشيوعية.

لقد واجهت فرنسا صعوبة كبيرة في وضع قضية دريفوس[١] وراء ظهرها، وكان سيلين يعمل بأسلوب ثابت، مكرراً الاتهامات التي وجهها كُتاب فرنسيون آخرون من قبيل دروموند، وفاليس، وبلوي، وبيغي، ودوديت، وموراس،

(١) ألفريد دريفوس، الضابط الفرنسي اليهودي الذي أُدين ظلماً بالتجسس للألمان. **[المترجم]**.

وبيرو. وقد جادل سيلين بأن النفوذ اليهودي في الولايات المتحدة وبريطانيا العظمى وروسيا، كان جزءاً من مؤامرة لانهيار كلاً من فرنسا وألمانيا، ودعا إلى تحالف من شأنه أن يوحّد هاتين الدولتين، حيث استخدم في حجته هجوماً على تعاطف روزفلت مع اليهود، بالإضافة إلى حكومته ذات الأغلبية اليهودية في أمريكا، والأساس اليهودي لدعم لينين في روسيا، والاعتقاد بأن الإنسان اليهودي يحب الإنجليز، واستجواب ليون بلوم، وهو يهودي ماركسي جرى انتخابه حينها لمنصب رئيس الوزراء في فرنسا التي أصبحت مجتمعاً منحطاً تحت تأثير اليهود، ووجه سيلين الاتهام إلى كلوديل، وموروا، وبروست، وإلى جيد بشكل خاص[1].

ثمة أوجه تشابه بين تجربة سيلين ومسيرة دي إتش لورانس المهنية. فقد تشاركت فرنسا وإنجلترا شعوراً بالانحدار استناداً إلى عدم ثقتهما في المجتمع الصناعي وقدرته على بثّ العزلة والاغتراب وثقته العمياء في التكنولوجيا، واستعداده لتقديم الأرباح على حساب القضايا الإنسانية. لقد شعر لورانس أن التركيز الحديث على العقل فصل الإنسانية عن الوعي الأساسي الذي سبق الاكتشافات العلمية، حيث كان مثل هذا الوعي البدائي ضرورياً إذا أراد المرء أن يتماثل مع العالم المادي. فقد فقدت شخصية السير كليفورد تشاترلي هذه القدرة على التعاطف؛ وكذلك فعلت شخصية جيرالد كريش أيضاً في رواية **نساء عاشقات**، وهو الذي، على عكس والده، فقد التواصل مع العاملين لديه، فبالنسبة له كان هؤلاء العاملين لا ينفصلون عن الآلات التي يحتاجها لتشغيل المناجم.

انتقل لورنس من الشرور الاجتماعية التي نتجت عن المجتمع الصناعي إلى عدم الثقة في حكم العامة أو الغوغاء. وقد ربط ما بين القبول الليبرالي بالحشود الجماهيرية، والحالة الذهنية اليهودية، وألحق النظرية النسبية (التي ربطها، مثل ويندهام لويس، بالنسبية الأخلاقية للحداثة) بيهودية أينشتاين، مدعياً أن التقليد

---

(١) للاطلاع على دراسة عامة حول معاداة السامية في فرنسا، انظر كتاب مكارثي، سيلين، ص ١٤٠.

الـديمقراطي الليـبرالي برمتـه ينبـع مـن الفكـر اليهـودي. (في روايتـه **الكنغـر**، استُخدمت الديانة اليهودية للشخصية الرئيسية لتوضيح هذه النقطة).

وهكذا كان العلاج الاجتماعي في نظـره يعتمـد عـلى الحاجـة إلى الـسلطة الأرستقراطية، وصعود طبقة متفوقة، والخلاص من خلال الشخص المتفوق الذي يمكنه تجاوز القيود الآلية للمجتمع الحديث. وكما ادعى جون هاريسون، مقتبساً من النقد الأدبي للورانس: «إن آراء لورنس حول القيادة الاجتماعية قريبة بطبيعتها من المفهوم الفاشي للمجتمع؛ فبالنسبة لجماهير النـاس، يجـب أن تكـون المعرفـة رمزية، وصوفية، وديناميكية». وهذا يعني أنه يجب أن تكون لـديك طبقـة عليـا مسؤولة وواعية، ثم طبقات دنيا بدرجات متفاوتة.. متفاوتة في درجة وعيها[1]».

وحيث يتوقف لورانس، يبدأ ويندهام لويس في كتابه **فن أن تكون محكوماً (١٩٢٦)**، لقد ادعى لويس أن الجماهير كانت غير مبالية بأشـكال الحكـم التـي كانت تحكمها. وقد أدى ظهور النظام الصناعي ونمو الديمقراطية إلى انحطـاط الجماهير. ولأن الجماهير قد تخلت عن المسؤولية السياسية، فقد اعتقد أن الطبقـة المثقفة يجب أن تتولى هذه الوظيفة. وفي كتابه **قردة الله (١٩٣٠)**، قارن لويس بين الشخص العظيم ومقلديه. ومع اشتداد قوة الديمقراطية وطغيان الجماهـير عـلى الفرد، ضعفت المبادئ الفكرية. ولكي يُعترف بالكاتب من قبل الجمهـور، كـان عليه أن يخفض معاييره. وعلى الرغم من الفوائد التي جنتها القوى الشمولية من اشبنغلر، فقد عرّضه لويس للهجوم والنقد نتيجة توقـه الرومانـسي. لقـد شـعر لويس أن التدهور الثقافي قد بدأ مع الثورة الفرنـسية، وكـما حـدث مـع الثـورة البيوريتانية (البرلمانية)، فإنه بمجرد القضاء على السلطة العليا، تفقد الثقافة مبدأ الثبات ويحدث انزلاق تاريخي.

---

(١) جون هاريسون، الرجعيون: دراسة عن المثقفين المناهضين للديمقراطية (نيويورك: شوكين، ١٩٦٦)، ص ١٥٧.

وفي كتابه **الزمن والإنسان الغربي (١٩٢٧)**، هاجم لويس أنصار ما أسماه «عقل الزمن» و«تمجيد مفهوم الزمن وجعله أقنوماً[١]». وقد استهدف هجومه بشكل أساسي فلاسفة وأدباء فنانين من أمثال هنري برغسون، وجيمس جويس، وجيرترود شتاين، وأوزوالد شبنغلر. لكنه استهدف أيضاً علماء من أمثال أينشتاين في نظريته النسبية، ووايتهيد في نظريته عن العضوية. وفي وقت لاحق قام باستهداف الرسامين الانطباعيين، الذين اعتبرهم أسلاف الحركات التكعيبية، والمستقبلية، والدوامية. لقد افترض برغسون وجود قوة داخلية تحرك الحياة نحو أشكال أعلى (على عكس الاعتقاد الداروينى بأن مثل هذه الأشكال كانت مجرد تكيفات مع البيئة)، واقترح أينشتاين نظرية النسبية الكونية والأخلاقية، وقدّم جويس الواقعية المتحولة (المُنمسخة) والشعور الفيكتوري بالتاريخ الذي جعل الزمن كونياً، كما ربط عوليس البطولي (الملكي) مع ليوبولد بلوم الكوميدي (العادي). وكان لويس يعارض بشكل خاص تفضيل جويس وشتاين لمفهوم التزامن أو الحاضر المستمر عبر الزمن الخطي. وقد جادل بأن مثل هذا التفكير قد دمّر الحركة الطبيعية للكون الحي، وحوّل الزمن إلى كومة قمامة.. كومة خردة من المادة المتراكمة (الميتة)، فجويس لديه «كتلة من الأشياء الميتة معلقة على شخصيتي ديدالوس وبلوم، لدرجة أنه لو كان لديهما أي حياة عضوية خاصة بهما، لكانت قد غُمرت بسرعة بهذا السيل الجارف من المادة ومن الطبيعة الميتة»[٢].

جاء ردّ جويس على مزاعمه في عمله **يقظة فينيغانز** عندما صوّر لويس على أنه البروفيسور جونز، الذي يجد في أنثروبولوجيا ليفي برول دعماً لإنسانه المتوجه نحو الفضاء بإحساسه بالزمن الخطي. يشير هذا التباين في الآراء إلى التعارض بين التفكير الأسطوري والعلمي. لم يكن جويس راغباً في وضع المجتمع التجاري في مستوى أعلى من مستوى المجتمع البدائي، أو دمج عالم النهار والليل. وتأتي حادثة «سيرس

---

(١) لويس، الزمن والإنسان الغربي، ص ٢١١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٣.

Circe[1]» في وقت متأخر من المساء، لتطلق من الذاكرة أشباح الموتى، وتصالح بين الأحياء والأموات، وتطعّم النظام بالفوضى، وتضيف بعداً آخر للزمن. وفي نهاية حادثة «سيرس» يظهر كلٌّ من كورني كيليهر (حانوتي دفن الموتى والأمين عليهم)، والشرطي أو أمين السلطة. ومثلما بلوم هو التجسيد المدني (الحضري) لعوليس، كذلك هذان (الأمينان) هما التجسيد لديونيسوس وأبولو.

لم يكن الزمن بالنسبة للويس شيئاً مطلقاً، ولم يكن له أي معنى باستثناء وقت الساعة، فالزمن هو التقلّب، وليس قوة كونية تقود الحياة أمامها. لقد ربط قوة الحياة بنظريات التقدّم، واعتبرها جزءاً من محاولة ليبرالية لاختزال الماضي البطولي إلى حاضر متضائل، فقد اعتقد لويس أن الطبقة الأرستقراطية فقدت سلطتها، وقدرتها على الحفاظ على استقرار الثقافة، والتفت إلى فكرة الإنسان العظيم لتحقيق هذا الاستقرار.

وبالإضافة إلى كتابيه **فن أن تكون محكوماً**، و**الزمن والإنسان الغربي**، كتب لويس كتاب **الأسد والثعلب (١٩٢٧)**، وهو كتابٌ نقدي لأعمال شكسبير يكشف فيه بوضوح عن تفضيله للمجتمع الاستبدادي؛ فأبطال شكسبير هم رجال عظماء دمرهم خصوم تافهون، أولئك «الذين استبدلوا شيئاً فقيراً ومبتذلاً بالشيء الكامل العظيم الذي دمروه[2]». كان على إنسان لويس العظيم -العالق بين عالم مثالي وعالم زمني- أن يكون قوياً بما فيه الكفاية ليتمكن من الارتقاء فوق القواسم المشتركة لعامة الناس. وهذا هو السبب الذي جعل لويس في وقت مبكر من حياته المهنية ينظر باستحسان إلى هتلر. ولكن رغم أنه راجع رأيه بهتلر، لم يتخلَّ أبداً عن إعجابه النيتشوي بالإنسان العظيم.

---

(١) نسبة إلى شخصية أسطورية في الميثولوجيا الإغريقية، المعروفة بقدرتها على تحويل الرجال إلى حيوانات، حيث حولت رجال أوديسيوس إلى خنازير. **[المترجم]**.

(٢) ويندهام لويس، الأسد والثعلب: دور البطل في مسرحيات شكسبير **(لندن: ريتشاردز، ١٩٢٧)**، ص ٦٧.

II

إذا كان سيلين ولورانس ولويس قدموا لنا صورة للحداثيين من أصحاب الميول اليمينة، فإن آرثر كويستلر قدم لنا صورة للحداثيين من أصحاب الميول اليسارية. كان كويستلر نتاجاً لأوروبا المتغيرة. فقد انحدر والده من بودابست وأمه من فيينا، ونشأ منقسماً بين هذه المدن الهابسبورغية[1]. كانت كتاباته المبكرة عبارة عن مقالات صحفية، وكان يعمل انطلاقاً من باريس وبرلين، وذلك حين لا يكون متواجداً في الصحراء العربية الكبرى، أو يغطي الحرب في إسبانيا. ثم أصبح صهيونياً مخلصاً وقضى الكثير من الوقت في العمل من أجل استقلال فلسطين، التي كانت في ذلك الوقت مستعمرة بريطانية، وحين أصبح من الواضح في سنوات الثلاثينيات أن فلسطين لن تصبح دولة يهودية، وجَّه طاقاته نحو الشيوعية، وأصبح عضواً في الحزب الشيوعي الألماني. وظل مخلصاً للمثل الأعلى الشيوعي لمدة سبع سنوات، ولكن حين تحولت الحملة الستالينية لإعادة توطين الفلاحين إلى حملة قاتلة، وأصبحت المشاركة السوفيتية في الحرب الأهلية الإسبانية تجسّد تناقضاً في المواقف أكثر من كونها قضية، تضاءل حماسه للحزب الشيوعي. وفي النهاية تخلى عن الشيوعية باعتبارها مثل أعلى مفقود، ووثَّق خيبة أمله في عملين مشهورين: **ظلام في الظهيرة (١٩٤٠)** و**الإله الذي فشل (١٩٤٩)**.

تُعد السيرة الذاتية لكويستلر المكونة من مجلدين: **سهم باللون الأزرق (١٩٥٢)** و**الكتابة غير المرئية (١٩٥٤)**، وصفاً مؤثراً لفترة الحداثة من وجهة نظر سياسية، فلسفية، علمية. لقد شهد كويستلر المقدمات المنطقية الرئيسة لواقع القرن التاسع عشر وهي في طور التحول. ومن وجهة نظر علمية، كان لا يزال التصور بأن الفضاء غير منحنٍ، والعالم لانهائي، والعقل عبارة عن نظام عقلاني رتيب. لكن هذه الفرضيات جرى تحديها مع نهاية النظرية السببية، إذ أفسح اليقين المجالَ للاحتمال. ومن الناحية السياسية، رأى كويستلر أن البلدان والمستعمرات تأتي وتذهب، فقد

---

(١) نسبة لسلالة هابسبورغ الحاكمة حينها. **[المترجم]**.

انتهت سلالة هابسبورغ بالحرب العالمية الأولى؛ ولاحقاً أشرف الكونت مايكل كارولي على انفصال المجر عن الإمبراطورية النمساوية. وأن السعي الجديد لأرض الميعاد، الذي شمل الصهيونية أولاً ثم الحزب الشيوعي، استلزم البحث عن المثل الأعلى، وهو البحث الذي كان قبل عصر التنوير (القرن الثامن عشر) يتضمن فكرة الله، وبعده تضمن السعي لملء الفراغ.

لقد كان العالم متماسكاً بواسطة القوة، وذلك من خلال قوة استثمرت في المؤسسات ولم تُستخدم دائماً بذكاء من قبل أولئك الذين يمارسونها. وقد جلبت التحولات والانقلابات اختلافات أيديولوجية. وأدت الاختلافات إلى تعرض المنشقين للعقاب، ولم يكن أحد في مأمن من نزوة السلطة: جرى استجواب المحقق وجرى إعدام الجلاد. وكما قال كويستلر بنفسه: «ثلاثة من كل أربعة أشخاص كنت أعرفهم قبل أن أبلغ الثلاثين من عمري، قُتلوا فيما بعد في إسبانيا، أو جرت مطاردتهم حتى الموت في داخاو، أو قُتلوا بالغاز في بيلسن، أو جرى ترحيلهم إلى روسيا، أو جرت تصفيتهم في روسيا؛ والبعض أُلقي القبض عليه بطريقة غير شرعية في فيينا أو بودابست»[1].

وأثناء الحرب الأهلية الإسبانية، أُلقي القبض على كويستلر نفسه في إشبيلية من قبل قوات فرانكو، واتُّهم بأنه جاسوس شيوعي واحتُجز بانتظار تنفيذ حُكم الإعدام فيه لأكثر من أربعة أشهر قبل أن تجري مبادلته بسجين فاشي. أدت هذه التجربة، بالإضافة إلى وعيه بالأحداث التي كانت وراء عمليات التطهير الستالينية في روسيا، إلى تأليفه لأعمال مثل **الحوار مع الموت (١٩٤٢)**، و**ظلام في الظهيرة (١٩٤٠)**، وكان بطل هذه الأعمال الشيوعي القديم روباشوف، الذي قاتل في ثورة أكتوبر والحرب الأهلية، ثم صعد إلى السلطة التنفيذية داخل الحزب، ليُتهم بمجرد الانحراف السياسي ويُعدم بعدها.

---

(١) آرثر كويستلر، سهم باللون الأزرق: سيرة ذاتية (نيويورك: ماكميلان، ١٩٥٢)، ص ١٠٧.

أدى تطور الشيوعية في روسيا إلى ظهور العديد من الفصائل والانقسامات الأيديولوجية الناجمة عن الخلافات حول ما إذا كان من المبرر أم لا ترحيلُ الفلاحين من أراضيهم، أو تأسيس أنواع أخرى من التعاونيات الجماعية. وحين اعترض البعض على أساس أن الدولة ينبغي لها أن تدعم المصالح البشرية لا أن تنكرها، لم يتسامح النظام مع أي اعتراض. وقد صورت رواية كويستلر وحشية نظام ستالين، وتوقعت خيبة أمله في الشيوعية، وتنبأت باستقالته من الحزب. وفي روايته **الظلام في الظهيرة**، طرح كويستلر السؤال الرئيس: «لماذا اعترف أعضاء مخلصون في الحزب، مثل روباشوف، بتهم كانوا يعلمون أنها غير صحيحة؟»، وكانت إجابة كويستلر هي أنهم اتهموا أنفسهم لأنهم لم يرغبوا في خيانة فكرة الشيوعية؛ لقد تضمّن هذا الاعتراف خدمتهم الأخيرة للحزب. وكما قال كويستلر بنفسه: «على الرغم من كل شيء، ظل الاتحاد السوفييتي يمثل أملنا الأخير والوحيد على كوكبٍ يمرّ في حالة من التدهور السريع»[1].

إن السيرة الذاتية لكويستلر تمثل شهادة تاريخية من وجهة نظر يسارية عن الاضطرابات في فترة العشرينيات والثلاثينيات، فهي تلخص صعود وسقوط المبادئ التي جعلت من الحداثة حركة ثقافية. وكما قال كويستلر نفسه من باب الاستنتاج: «إن قيام الإمبراطورية (الماركسية) لم يكن يمثل قصة صعود؛ بل قصة سقوط. وفي النهاية، قد يكون هذا هو السبب الذي جذبني إلى إنجلترا (حيث عاش حياته). يبدو أنني أزدهر فقط في مناخ من السقوط، وأشعر دائماً أنني أفضل في الموسم الذي تتساقط فيه أوراق الأشجار»[2].

لقد وضع كويستلر في منظوره التيارات الأيديولوجية التي تمر عبر الحداثة، وكشف لماذا يمكن لاثنين من أتباع الحركة الشيوعية الأذكياء أن يختلفا

---

(١) آرثر كويستلر، الكتابة الخفية: المجلد الثاني من السيرة الذاتية، ١٩٣٢- ١٩٤٠ (نيويورك: ماكميلان، ١٩٥٤)، ص ٣٨٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٢٧.

بشكل جذري حول شرعيتها، فقد ظل جان بول سارتر مخلصاً للقضية الشيوعية، بينما تخلى كويستلر نفسه عنها. وقد واجه جيل من الكتّاب الاختيارات نفسها، إذ تداخلت وتقاطعت مسارات كبار الشخصيات الأدبية والفكرية مع بعضها بعضاً، وتكررت تجارب بعض كبار الكتاب المعاصرين بشكل غريب. فعلى سبيل المثال، جعل نشاط كويستلر السياسي والأدبي صاحبه على تواصل مع كلٍ من جِيْد ومالرو وسيلون ومان وفرويد.

وكان لدى كويستلر الكثير من القواسم المشتركة مع أندريه مالرو. حيث صوَّر مالرو، مثل كويستلر، الحربَ الأهلية الإسبانية في روايته **أمل الإنسان** (L'espoir) **(١٩٣٧)**. وعلى الرغم من أن تجربة كويستلر لم تشتمل قط على الثورة الصينية التي كانت موضوع كتاب مالرو **الفاتحون** (Les Conquérants) **(١٩٢٨)**، و**مصير الإنسان** (La condition humaine) **(١٩٣٣)**، درس كلا الروائيين الدوافع التي شجعت الثوريين على المخاطرة بحياتهم في السعي وراء المُثل السياسية غير الواقعية. وفي رواية **مصير الإنسان**، يموت شين، الإرهابي الصيني، وكاتوف، الثوري الروسي، على يد تشيانغ كاي شيك، الذي سيطر على شنغهاي عندما أمرت موسكو الشيوعيين بتسليم أسلحتهم إلى شرطة تشيانغ، وقد أتت الأوامر نتيجة اتفاق دار بين تشيانغ والقوات الحمراء، وهو اتفاق ينتظر كل جانب الوقت المناسب لانتهاكه. وهكذا فإن الثقة الزائفة، التي هي نتاج سوء استخدام السلطة السياسية، تسخر من موت الثوار. إن الإنسان يؤمن بمثالية عمياء، وهي عبارة عن تفاؤل يكذِّبه التحول الانحطاطي للتاريخ؛ فالإنسان يتزود بالأمل، في حين يتزود التاريخ باليأس. ومثل كويستلر يرى مالرو **(**مدعوماً بأعمال اشبنغلر وفروبينيوس**)** أن كل الحضارات في نهاية المطاف هي في عملية انحطاط[1]. ويجري

(١) درس مالرو تاريخ الغرب من وجهة نظر اشبنغلر في كتابٍ يحمل عنواناً مستوحى من اشبنغلر هو إغواء الغرب. وللحصول على دراسة أكثر تفصيلاً عن العلاقة بين مالرو وأفكار اشبنغلر، انظر آرماند هووغ، فصل «مالرو، مولبرغ، وفروبينيوس»، من كتاب مالرو: مجموعة من المقالات النقدية، تحرير آر دبليو لويس **(**إنجلوود كليفس: برينتيس- هال، ١٩٦٤**)**، ص ٩١.

خداع الثوريين للاعتقاد بأن الجهد الفردي مهـم، في حـين أن القـوى الأكـبر – السياسية منها والتاريخية - تنفي الغرض من التضحية البشرية، فالقوى التاريخية تعمل بشكل مستقل عن النية الفردية.. هذا هو مصير الإنسان.

III

قدم كلٌّ من سيلين، وكويستلر، ومالرو، ولورانس، ولويس على نحو متراكم، نموذجاً مألوفاً جداً، وكانت حياتهم تمثل ما هو أبعد من مسألة التحيز العنصري لسيلين، فقد عانى كويستلر ومالرو خيبة الأمل السياسية؛ وأعرب لورانس ولويس عن قلقٍ اجتماعي من التكنولوجيا والآلة. وذهب سيلين، مثل كونراد وجِيد، إلى المستعمرات الأفريقية حيث أُصيب هناك خلال الحرب التي اختبرها، مثل همنغواي، بشكل مباشر كآلة قتل. كما زار أمريكا، مثل لورانس، واستاء من كون المدن الكبرى بلا هوية محددة، وكذلك من بلادة مشاعر الآلة. ومثل ثيودور درايزر، وجون دوس باسوس، وإدموند ويلسون، وأندريه جيد، وكثيرون غيرهم، سافر سيلين ومالرو وكويستلر «كحُجّاجٍ» إلى الاتحاد السوفييتي ليراقبوا عن كثب وعد الشيوعية، وعادوا بآراء متناقضة ومتضاربة أكثر من اقتناعهم بأنه كان المدينة الفاضلة الجديدة. ومثل جميع الكُتاب المعاصرين تقريباً شهِدوا، جنباً إلى جنب مع لورانس ولويس، زخماً أولياً أفسح المجال لاحقاً لشعور بانحدار جذري، وهو موضوع جرت مناقشته باستفاضة في الفصل التاسع.

قدمت لنا تجربة كويستلر عينة مأخوذة من اليسار. حيث كان يبحث عن نظام من شأنه أن يُلبي الاحتياجات الأيديولوجية المرتبطة أولاً بالصهيونية والأمل في إقامة دولة إسرائيلية على أرض فلسطين، ثم بالاعتقاد بأن الشيوعية يمكن أن تؤسس للمساواة الطبقية، وتقضي على الفقر، وتضع حدّاً للهيمنة الإمبريالية، وتمهد الطريق للسلام العالمي. ولكن تبين أن جميع الأنظمة السياسية مقيدة بطرق مختلفة، وذلك بسبب الطبيعة البشرية غير الكاملة؛ فالسلطة تُمارس من خلال المؤسسات، ولكن هذه المؤسسات تقع في نهاية المطاف بين أيدي أفرادٍ خاضعين للطمع والجشع

وإساءة استخدام السلطة. ونتيجة لذلك، لم تكن فاشية سيلين وشيوعية كويستلر أفضل من المكوِّن البشري الذي انطلقا منه؛ وكل واحدة منهما جلبت «فجراً زائفاً للتاريخ» على حدٍ سواء. وعلى الرغم من الاختلافات الإيديولوجية بينهما، وقع كلٍ من اليميني واليساري في دوامة الانحدار التاريخي.

ربما كان هذا الشعور العام بخيبة الأمل مرتبطاً بنتائج الحرب. فقد جلبت عواقبُ الحرب العالمية الأولى، التي دارت رحاها باسم الديمقراطية، ردودَ فعلٍ غير مواتية للأفكار الليبرالية والديمقراطية. وبات من الواضح أن الاعتقاد الذي سادَ حينها بأن الحرب العالمية الأولى كانت من أجل إنهاء جميع حروب العالم، كان اعتقاداً خاطئاً؛ كما أن الادعاء بأن الحرب العالمية الأولى اندلعت لتمهد الطريق إلى الديمقراطية العالمية، فقد مصداقيته بنفس القدر. لقد ورث هتلر دولة ألمانية في طور الانحدار والذي كانت قوته تنبع من آلته الدعائية، إذ كان من بين قادة العالم الأوائل الذين تعلموا كيفية السيطرة على الثقافة الجماهيرية واستغلالها؛ كما لم يكن قادراً فقط على توحيد الشعب خلف قضاياه، بل كان قادراً على إيجاد عدو مشترك في الداخل (اليهود)، وفي الخارج (إنجلترا والدول الأخرى التي وقَّعت على معاهدة فرساي). وكان يتمتع كذلك بقدرة مثيرة للإعجاب على بناء نظامه على أساس سوء المعاملة (الحقيقي منه والمتوهم) الذي تعرض له الشعب الألماني بعد الحرب العالمية الأولى، وكذلك على لفت الانتباه إلى تفكك التحالف الناطق باللغة الألمانية، والتعويضات القاسية والهائلة التي نتجت عن معاهدة فرساي. وقد أكد هتلر أن الكساد الذي عانى منه العالم حينها هو نتيجة التلاعب الرأسمالي الذي هو بدوره من صنع اليهود في المقام الأول. ودعا إلى سيادة الشعب الألماني، كما طالب بالتركيز على القومية الأصيلة مشدداً على رابطة الدم والأرض، وهاجم كذلك أشكالَ الحكم القائمة على المساواة.

لم يكن حالُ الديمقراطيات بأفضل من حالِ مجالس الشيوخ أو البرلمانات التي كانت قائمة على أساس الاصطفاف السياسي الذي غالباً ما كان نتاج نفوذ

خاص. لقد عملت كل من أشكال الحكم الشمولية والديمقراطية، من الناحية النظرية على الأقل، على مبدأ تغليبِ قوى الحياة على قوى الموت. ولكن حتى أفضل أشكال الحكم القائمة في مجتمع ديمقراطي/ رأسمالي أعادت صياغة هذا الهدف السامي في بعض الأحيان. فعلى سبيل المثال، قام المجمع الصناعي الحربي بقلبِ هذه الأولويات، فالصناعة العسكرية عملٌ تجاري قبل أن تكون نظاماً دفاعياً؛ وكعمل تجاري، عززّ هذا المجمع الحربي الإيمان بالاستعداد العسكري، وطالب بالحاجة إلى كادر من المنظرين الأيديولوجيين لتشجيع الرغبة الدائمة في الحرب، وذلك إلى جانب الإحساس بالحذر الذي يتطلب الإبقاء على أكثر الأسلحة تطوراً. لقد كانت العملية دائرية: الرغبة في الحرب تبرّر الحاجة إلى الأسلحة، وإمدادات الأسلحة عزّزت الرغبة في الحرب. وكلاهما برّر التكلفة الباهظة لصناعة الترسانة العسكرية وضمن أرباحاً فائقة. وكما هو معروف فإن الديمقراطية تضع السلطة بين أيدي ناخبين لا يمكن التنبؤ بتصرفاتهم وليسوا على دراية دائماً بعواقب الأمور، وغالباً ما ينتخبون ممثلين لهم يخضعون لمصالح مالية كهذه، وهذا ما جعل الأنظمة الشمولية تشكك في الحكم عن طريق التصويت، حتى لو أدّى هذا إلى إساءة استخدام تلك الأنظمة للسلطة المطلقة. لقد كان هتلر يرغب في تشكيل حكومة من النخبة العسكرية، وكان العديد من أعضاء الحركة الحداثية من أمثال عزرا باوند، وتي إس إليوت، ووينديهام لويس، ودي إتش لورانس، متعاطفين مع المعادل الفكري لمثل هذه النخبة.

لقد كان القدر الأكبر من أشكال الرفض للسياساتِ التجارية الحديثة نابعاً من عدم الثقة في العملية الصناعية الجديدة. ففي العصور الوسطى كانت الكنيسة ترفض فكرة تحديد قيمة المنتج من خلال نظام السوق، وكان لكل منتج سعر عادل مستقل عن السوق، يحدّده مقدار العمل الذي أنتجه. وقد نالت هذه الفكرة القبول من تيارات مختلفة، فقد أصرّ ويليام موريس وجون روسكين على صحتها، كما فعل ذلك كارل ماركس الذي اعترض على إضافة التكاليف الناجمة عن استثمار رأس

المال، حيث جرى إضافة فائض ربحٍ إلى المواد، مما أدى إلى زيادة أسعارها بما يتجاوز القدرة الشرائية للعمال الذين أخرجوا هذه المواد إلى حيز الوجود.

خلقت الحداثة سياقين: أدبي جمالي، واجتماعي سياسي. وقد أبقى الحداثيون الرئيسيون في معظمهم السياقين منفصلين، مبتعدين بأحدهما عن الآخر. وعلى الرغم من خيبة أملهم من الحرب العالمية الأولى وتصريحات باوند المؤيدة للفاشية في الحرب العالمية الثانية، لم يتفق كبار الحداثيين حقاً حول الفظائع الكبرى التي ارتكبت في الحرب العالمية الثانية. وعندما نقرأ الأعمال المتأخرة لباوند وإليوت، لن نصدق على الإطلاق أنهما كانا يكتبان في واحدة من أكثر اللحظات دموية في تاريخ البشرية، وأن ستة ملايين يهودي ماتوا في المحرقة، وأن ستالين قتل نحو عشرين مليون روسي باسم إعادة توطين الفلاحين واستصلاح الارض. إن المجتمع المثالي هو نتاج وحدة عضوية يجري فيها تأكيد أهمية الحياة على الموت. وعلى الرغم من الحاجة إلى مثل هذا التأكيد، حافظ الحداثيون على فصل الواقعين الأدبي والسياسي منفصلين بعضهما عن بعضٍ من خلال التأكيد على أن الأدب (أي الفن) كان مبرراً في حدِّ ذاته، وأن هذ التجريد الجمالي مستقل عن الهدف الأخلاقي. إن نظريات مثل نظرية النص ذاتيّ الغائية (المستقل بذاته)، واختزال المعنى إلى أعمال اللغة المعزولة عن الواقع المادي، قضتْ على الوسائل النقدية الحاسمة لمواجهة فظائع العالم الخارجي.

ولكن بمجرد زوال تأثير النزعة الجمالية، تجدَّد الاهتمام بالعلاقة بين الأدب والسياسة. وجورج أورويل يعدُّ مثالاً نموذجياً لذلك؛ نشأ التطور الفكري لأورويل من سلسلة من خيبات الأمل، فقد أصيب بخيبة أمل من الاستعمار الإمبريالي بناءً على تجربته كشرطي في بورما. وأصيب بخيبة أمل من الشيوعية بناءً على تجربته في القتال من أجل الجبهة الشعبية في إسبانيا. وكان تعاطفه مع تروتسكي وليس مع ستالين، هو الذي حول نهجه بعيداً عن الشيوعية باتجاه الاشتراكية، كما كان لدى أورويل تحفظات حول طريقة التعامل السياسي لدى

كلٍ من التيارين اليميني واليساري. والأهم من ذلك أنه رأى أن أساس النشاط السياسي قد تغير بشكل جذري؛ فقد أثرت فكرة جون ستيوارت مِل عن الحرية على جزء كبير من أفكار القرن التاسع عشر، حيث كان الفرد حراً في الانخراط في ساحة الأفكار التي منها تأتي الحقيقة، ولكن مثل هذا التبادل الحرّ للأفكار الفردية لم يعد متاحاً في عالمٍ السلطةُ فيه هي التي تُحدِّد الحقيقةَ.

وبمجرد أن أفسحت الديمقراطية الطريق أمام قيام الدولة العظمى، أفسحت فكرة الهوية الفردية المجال أمام فكرة الهوية الجماعية، أي الذات باعتبارها نتاجاً لسلطة الدولة. لقد كانت معظم أفكار القرن التاسع عشر تتمحور حول الشعارات، أي إنها كانت متماسكة من خلال أفكار مركزية مهيمنة مثل الديمقراطية، وبمجرد أن جرى تحدي محورية هذه الشعارات، لم تستطع هذه الشعارات الصمود، وحل محلها أفكار من كل الأطراف، وقد حدَّ ذلك من التبادل الحر للأفكار بمجرد أنْ نظَّمت الدولة أو مؤسساتها البديلة الوسائلَ التي من خلالها يتكون الوعي (أي الواقع السياسي). وقد أصبح أورويل من أكبر المشككين عندما رأى على الجبهة الإسبانية التناقضَ بين الأحداث التي عاشها شخصياً، والروايات الصحفية لتلك الأحداث، فبمجرد التحكم باللغة، عملت هذه اللغة على تعتيم الواقع بدلاً من توضيحه، وكان الغموض يعمل دائماً على تعزيز أيديولوجية القوة.

كان ثمة ناقد مهم آخر يعتقد أن الأدب يجب أن يتعامل مع الواقع السياسي هو جان بول سارتر، الذي تجاوزت مقالاته الرائعة الاهتمامات الجمالية للنقد الجديد، وأسست أدباً للالتزام السياسي. لكن الذي حدث بالفعل، هو أنه على الرغم من الالتزام النهائي لأورويل وسارتر، ولاحقاً أودن، وسبندر، وداي لويس؛ ابتعدت الحداثة العليا (حداثة جويس، وبروست، وولف) عن العالم المادي نحو الواقع الداخلي.

يمكن للمرء أن يجادل أن هذا العالم الداخلي كان جزءاً من الواقع مثل أي شيء خارجه، ولا شك أن هذا صحيح. كما يمكن للمرء أن يجادل أيضاً أن أدباً مختلفاً عن الذي عرفناه، ما كان لينقذنا من هتلر أو ستالين، وهذا صحيح بنفس

القدر. لكن المنظور الحداثي ركز على الجانب الشخصي والذاتي، الأمر الذي حدّ من طريقة تقييم الأحداث العالمية. لقد رفض الحداثيون النزعة الطبيعية باعتبارها حركة أدبية، وذلك لأنها (بالإضافة لأسباب أخرى) تفتقر إلى الواقع الداخلي، وتختزل الدوافع إلى فرضية سلوكية، وكانت ميلودراميةً كثيفةً تفصل بشكل آلي بين الخير والشر اللذين كانا في كثير من الأحيان مرتبطين بشكل لا ينفصم. وبالطبع لم يستطع الحداثيون قبول مثل هذه الآراء المتطرفة، وهكذا غيّب الحداثيون التاريخ، وأصبحت الفجوة بين الواقعَين الأدبي والتاريخي كبيرة، لدرجة بات من الصعب معها أن نتعامل مع أحدهما من خلال الآخر.

إن الحداثةَ كحركةٍ أدبية تَدين بوجودها إلى التقاء الفكر القاري الأوروبي مع الفكر البريطاني الأمريكي. فقد كان كلٌّ من بودلير وفلوبير، بالإضافة إلى الطبيعية الأدبية التي جرى تحويلها بواسطة الرمزية الفرنسية، من العوامل الرئيسة في تطور هذه الحركة. ففي إنجلترا، شكك الإدواردیون (نسبة للملك إدوارد) في القيم التي قام عليها عالم الملكة فيكتوريا، وكانت بديهيات عزرا باوند مفيدة في تأسيس تقنيات جديدة مثل النزعة التخيلية ونظرية الدوامية. كما كان لباوند دور فعال بالقدر نفسه في إمكانية الوصول إلى المجلات الصغيرة، وتقديم العديد من الكتَّاب الشباب إلى المطبوعات الأدبية، الذين أصبحوا فيما بعد الشخصيات الرئيسة في هذه الحركة. حتى أنَّ هيو كينر في كتابه **عصر باوند** (١٩٧١) ذهب إلى أقصى حدٍّ في اختزال فكرة الحداثةِ إلى تأثير باوند. ويمكن للمرء أن يقترح تأثيرات أولية أخرى. فعلى سبيل المثال، ركزت جيرترود شتاين على العلاقة بين اللغة والواقع المادي، وعملت على مراجعة كل من الواقع والوعي من خلال خلق لغة تُديم حاضراً مستمراً. بيدَ أن القول بأن الحداثة يمكن اختزالها في عصر شخص واحد هو قول مضلل. لقد كان لباوند تأثير من وراء الكواليس، وكانت شتاين وستيفينز على الهامش، وربما كان جويس أكثر من أي شخص آخر في المركز. ولكن على الرغم من الإنجازات الكبيرة التي حققها جميع هؤلاء الكُتاب، وغيرهم كثيرون، فإن الحداثة بأشكالها المتعددة لا تنتمي إلى شخص واحد.

القسم الثاني
الحداثة المبكرة

٤ - التحول نحو الداخل

تحدّى هنري برغسون في البداية أولوية التطور الدارويني الآلي الذي سلب الكون من التكشّف الخلّاق، وسلب الإنسان من القوة الإبداعية للذاتية العميقة التي يمكن من خلالها أن تترسخ النزعات الأسطورية والبدائية والحدسية. لقد ادّعى كل من جويس وعزرا باوند ذات مرة أن فلوبير هو أبو الحداثة، وكانا على حق في ذلك على الأقل من الناحية الفنية والزمنية. لكن برغسون هو الذي ابتكر فلسفة منهجية وصارمة أصبحت أساس الحداثة؛ فقد كانت فلسفة برغسون، التي مهدت لها فلسفة صاموئيل بتلر، أساساً لواقع جديد.

كان هنالك تحرك مركّزٌ بين الحداثيين للتخلص من النزعة الطبيعية في الأدب، ولتعديل واقعية القرن التاسع عشر كي تتكيف مع الواقع الحداثي. كان المتحدثون باسم هذا التغيير في إنجلترا هم تي إي هولم وريتشارد ألدنجتون. ومن هذه الآراء والبيانات جاءت الفرضيات التي سيطرت على خيال الروائيين الحداثيين الرئيسيين من أمثال دي إتش لورانس وفيرجينيا وولف. وقد عُزّزت هذه الفرضيات من خلال النظرية الانطباعية التي تعود أصولها إلى والتر باتر، وأدّت إلى الأسلوب الانطباعي الذي نجده عند جوزيف كونراد. كل هذه الحركات استبقت أسلوب الحداثة العُليا، وذلك باستخدامها للرمزية الأسطورية وفكرة التاريخ الدوري. وقد قاومت الحركة الطليعية في بعض الأحيان هذه التحولات الأدبية، ولكنها في أحيان أخرى استكملتها.

I

حدث ابتعاد برغسون عن تفاؤل عصر ما بعد التنوير على مراحل. فقد بدأ مسيرته الفلسفية كتلميذ لهربرت سبنسر ومؤمن ببعض الفرضيات الأساسية المتعلقة بالتفسير المادي للكون. وقد رأى برغسون بالضَّبط أن إرث التنوير قد ترك بنية فكرية أعطت الأولوية للواقع الميكانيكي، وأن المذهب الطبيعي ونظرية التطور الداروينية لم يفعلا شيئاً سوى توسيع هذا الواقع. وفي نهاية المطاف اعتمد العلم على المنهج التجريبي – على الملاحظة والتجريب – كأساس لنظام القوانين التي تشرح طبيعة الكون. وهكذا اعتمد العلم على تكرار الطبيعة لنفسها، فالطبيعة ستستمر في تكرار القوانين التي تحددها، ثم جرى أخذ المقولات التي تشكل هذا الخطاب العلمي على أنها صحيحة موضوعياً. لقد شعر برغسون أن مثل هذه «الصحّة» ترتكز بشكل واضح على مقولات العقل التي تفترض السببية في قلب الطبيعة، وهو الافتراض الذي شعر أنه كان فهماً خاطئاً بشكل جذري لكيفية عمل الطبيعة. ولأن العلم يعزلنا في حيّزٍ أدنى من الوجود، فقد شعر برغسون بالحاجة إلى بديل عن المعرفة العلمية. وهكذا انتهي بنا الأمر إلى طريقتين مختلفتين للمعرفة: واحدة علمية، وتجريبية، ومنطقية، ومجردة، وميكانيكية؛ والأخرى ذاتية وحدسية وشمولية.

كما أكّد برغسون أن الداروينية، على وجه الخصوص، تعتمد على الروابط «المنطقية» وليست «الحقيقية» في الطبيعة. إذ أطلق داروين مقولات يعتقد أنها وصفية أو تصويرية للطبيعة، ثم أسّس علاقة السبب والنتيجة بين هذه المقولات، وهذا خلق عنصر التسلسل بين المقولات. وقد اعتقد برغسون أن هذه المقولات لم تكن تأويلاً أو بُنيةً مُصطنعة فحسب، بل إن الإحساس بالزمن التطوري الذي انبثق من مثل هذه البنية كان مصطنعاً بالقدر نفسه.

لقد رفض برغسون كُلًّا من النظرة الآلية والغائية للكون، واللتان أصبحتا مرتبطتان بنظريات التطور. فكلاهما يلعب دور السببية التي حدّدت سلفاً التطور

المادي. فقد كانت الغائية (التي أسماها «النظرة الختامية») مجرد نظرة آلية مقلوبة، فهي تحدّد واقعاً معيناً في المستقبل بدلاً من الماضي، وتركّز على الغائية (النهائية) الداخلية، وتعطي الأولوية للطبيعة المنضبطة لـ«الصيرورة» بدلاً من طبيعة «الكينونة». لم ينكر برغسون الحاجة إلى الخطاب العلمي أو معقولية التطور التكيفي. لكنه أصرَّ على أن هنالك فرقاً بين القوى «التي يجب على التطور أن يأخذها بعين الاعتبار»، والقوى الأخرى التي هي، كما يدعي المؤمنون بالمذهب الآلي، «الأسباب المباشرة للتطور»[1]. وقد زعم أن مثل هذا الاستنتاج يستبعد «فرضية الدافع الأصلي... دفعة باطنية حملت الحياة، بأشكال أكثر تعقيداً، إلى مقدَّرات أسمى وأسمى». (ص ١٠٢ من كتاب **التطور الخلّاق**).

«قوة دافعة أوليّة... دفعة داخلية» - الإيمان بطاقةٍ.. بقوةٍ.. باندفاعٍ حياتي في مركز وجودنا، كان هذا مفهوماً مركزياً في فلسفة برغسون بأكملها. لقد خلق برغسون الفجوة بين عقلية التنوير والعقلية الحديثة. ومن خلال الذكاء يخلق الإنسان الأدوات والآلات التي يتكيف بها مع بيئته، ومن ثمّ يتحكم فيها في النهاية. ينطوي الذكاء على عمليةٍ تَطلعيةٍ إلى الخارج؛ إنه يفحص العالم المادي بالاعتماد على الأدوات وعلى رؤيته للنظام الاجتماعي والتطور. ومن أجل فهم العالم الداخلي للوجود، يجب علينا أن نلجأ إلى الحدس الذي يعرّفه برغسون بأنه «الغريزة التي أصبحت نزيهة، وواعية بذاتها، وقادرة على التفكير في موضوعها وتوسيعه إلى ما لا نهاية» (ص ١٧٦). مثل هذا النشاط يؤدي إلى ظهور مَلَكة جمالية تصل إلى الواقع الداخلي للأشياء ككائن نقي، وليس كمقولة أو مبدأ للتنظيم الميكانيكي. وينظر برغسون إلى هذا الواقع الداخلي على أنه «كينونة» الزمن، ويشير إليه بـ«الديمومة» (durée)، ويربطه بالحياة «الفعلية» أو المادية.

---

(١) هنري برغسون، التطور الخلّاق، ترجمة: أ. ميتشل (نيويورك: هولت، ١٩١١)، ص ١٠٢؛ والمذكور فيما بعد في النص.

إن تحول الذكاء إلى الخارج **(التجريبية)** يفسر إيمان عصر التنوير بالوسيلة **(الواسطة)** والتقدم، وتحول الذكاء إلى الداخل **(الحدس)** يفسر الإيمان الحداثي بواقع فني داخلي لا ينفصل عن جوهر الوجود أو عالم الشكل. واستبطان الواقع الداخلي يدين إلى مبادئ الفن بقدر ما يدين إلى الإدراك، لأن الحدس يؤسس لـ «تواصل متجانس... بيننا وبين بقية الأحياء، من خلال توسيع وعينا... في الحقل الخاص بالحياة، وهو التداخل المتبادل، والخلق المستمر إلى ما لا نهاية». **(ص ١٧٧ - ١٧٨ من كتاب التطور الخلّاق).**

إن الذكاء الحدسي هو أعلى شكل من أشكال القوة المعرفية، فضلاً عن أنه القوة التي تدفع البشرية إلى الأمام. وعندما يحمل وزنُ هذه القوة مجمل الماضي حتى هذه اللحظة، تكون لدينا ذاكرة. وعملية خلق كلٍّ من الكون والذات عند برغسون لا تنفصل عن عمل الحدس والذاكرة. وهكذا، فإن العقل بالنسبة لبرغسون يوجه الحياة ويدخل فيها. وبهذه الفكرة ألغى برغسون مفاهيم الآلية والغائية. وقوَّض فرضياتِ كل من عصر التنوير والنظرية الداروينية. كما أعطى وزناً للاعتقاد الحداثي بأن الفن هو الوظيفة العليا لنشاطنا، وساعد في ترسيخ الاعتقاد الحداثي بأن الكون لا ينفصل عن العقل، وأن الذات مخلوقة من الذاكرة.

II

ورغم أن برغسون هو الذي صاغ بشكل منهجي النظرية الحداثية للزمن والوعي، كانت أفكاره الرئيسة مسبوقةً من قبل مجموعة من الكتاب الفيكتوريين المتأخرين والحداثيين. ومن هؤلاء صاموئيل بتلر الذي يتصدر هذه المجموعة لأنه تحدّى بشكل مباشر نظرية داروين للتطور، وساعد في صياغة نظرية التطور الموجَّه بالعقل التي **(ربما باستثناء بعض مصطلحاتها)** كانت في بعض الأحيان قريبة بشكل مذهل من نظريات برغسون.

راجع بتلر في عام ١٨٧٢ سلسلةً من المقالات ونشرها في الفصلين /٢٣/ و/٢٤/ تحت عنوان **كتاب الآلات** في روايته التهكمية **إيريوون**[١] **(**Erewhon**)**. لقد كان بتلر قلقاً من أن يكون هذين الفصلين قد أساءا إلى داروين نظراً لارتباطها المباشر بهجومه السابق على فكرة الانتقاء الطبيعي، وأصبح لاحقاً مقتنعاً بأن داروين قد وجد وسيلة للانتقام منه. ففي شهر تشرين الثاني من عام ١٨٧٩، نشر داروين كتاب **إيراسموس داروين**، وهو عبارة عن مذكرات جدِّه التي ألحق بها مقالاً مترجماً للباحث الألماني الدكتور كراوس، الذي ظهر في عدد شباط من مجلة كوزموس، وقد أعطى داروين انطباعاً بأن الترجمة لم تختلف عن المقال الأصلي، ولكن حين قرأ بتلر المقال وجد فيه دليلاً على أن المقال جرى تعديله، واستخدم داروين فيه مواداً من كتاب بتلر **التطور القديم والجديد**[٢]، كما أضاف إليه فقرة اتخذها كهجوم شخصي. وعندما فشل تفسير داروين في إقناعه وإرضائه، انفصل بتلر عنه، مقتنعاً بأن داروين كان إنساناً قادراً على الخداع، ليس فقط في هذا المشروع، بل أيضاً في عمله السابق.

لقد اعتقد بتلر أن الذي ينقص نظرية التطور لداروين هو إعطاء العقل أهمية مقنعة، وخاصة الطريقة التي يعمل بها هذا العقل في مسألة الذاكرة. لقد اعتبر بتلر أن السؤال الرئيس هنا يتعلق بالتجانس، أو ما أسماه «التماثل». فنحن نؤمن بأن هنالك استمرارية بين الذات الماضية والحاضرة، ولكن كل خلية في جسم الإنسان تختلف عن الخلايا التي كانت موجودة قبل خمسين عاماً. وقد أصر

---

(١) رواية خيالية كتبها صموئيل بتلر في عام ١٨٧٢، وهي عبارة عن إعادة ترتيب لأحرف كلمة **(**nowhere**)** أي لا مكان، تتناول الرواية قصة رجل يكتشف حضارة غريبة تُدعى **(**Erewhon**)** تعكس بعض الجوانب السلبية للحضارة الغربية. وباتت هذه الكلمة **(**Erewhon**)** تُستخدم كمصطلح لوصف مجتمع غريب أو مُتخيل. **[المترجم]**

(٢) كتاب لبتلر نشره عام ١٨٧٩، وفيه خَلُص إلى أن عمل تشارلز داروين عن التطور، لم يكن أكثر من مجرد إعادة صياغة لعمل إيراسموس داروين ولامارك، مُقترناً بإنكار «القصديّة أو الغائية المتأصِّلة في التطور كما جرى طرحه لأول مرة». **[المترجم]**.

بتلر على أن الذي يُبقي على الذات متماسكة هو العقل، أو الذاكرة بشكل أكثر تحديداً. وقد ادعى أن الغريزة ليست سوى ذاكرة موروثة، أي ذكريات أفعال تمَّ القيام بها بشكل متكرر (كان يسميها عادات) في عدد لا يحصى من الأجيال الماضية. وإذا كان هذا صحيحاً، فإن الذاكرة اللاواعية - وليس الانتقاء الطبيعي - هي المفتاح الحقيقي للوراثة. وهكذا فقد أصرّ بتلر على أن الذاكرة تتجاوز الذات الجسدية، وأنها كانت متأصلة في الجنين، وتعود إلى آباء الإنسان وأجداده، وتوجد داخلنا دون وعي، وتوفر الدوافع وتنظم الوراثة، ولكن بطرق بعيدة جداً عن أن ندركها. قد تبدو فكرة هذه الذاكرة المحمولة من الماضي مستبعدة كثيراً بالنسبة لنا اليوم، ولكن إذا استبدلنا فكرة الحمض النووي بالذاكرة الشخصية، نجد أن بتلر لم يكن بعيداً عن الاعتقاد الحديث بأن الذاكرة المرتبطة بالجينات هي في الواقع نظام ذاكرة ينتقل من جيل إلى جيل.

لقد كان بتلر مَهُوْساً جداً بنظريات التطور هذه لدرجة أنه خصّص الجزء الأفضل من حياته وكتاباته لهذا الموضوع. وقد عبّر عن شكوكه الأولية حول داروين في كتابه **الحياة والعادة** (١٨٧٨)، وفيه ادعى بتلر أن أخطر نقطة ضعف في نظرية داروين هي أنها على الرغم من شرحها للتغّيرات التي حدثت بالفعل، إلا أنها لا تملك طريقةً لرؤية تلك التغييرات كجزءٍ من نمط أكبر من الذكاء[1]. لقد نبعت شكوك بتلر من ارتيابه الكبير من فكرة حصرِ كل الواقع على العالم المادي. وأصر على أن الذات لها بُعد لا يَقرّ به التحديد المادي للإنسان.

إن المقدرة التي خلقت نوعاً من البُعد الروحي عند بتلر، كما حدث لاحقاً عند برغسون، هي الذاكرة التي أصرّ بتلر على أنها تعمل على مستوى اللاوعي، وبشكل مستقل عن العالم المادي للدماغ والجهاز العصبي. كما ادّعى أن الذاكرة (مثل المعرفة والرغبة) «ليست أقل قدرة على ممارسة اللاوعي، وعندما تصبح مكثفة من خلال التكرار المتعاقب، تختفي تماماً كعمل واعٍ للعقل مثل المعرفة

(١) صموئيل بتلر، الحياة والعادات (لندن: فيفيلد، ١٩١٠)، الصفحة ٢٦١؛ المذكور فيما بعد في النص.

والإرادة» (ص ١٣١). واعتقد، مثل برغسون، أن هذه القوة اللاواعية للذاكرة أعطت نوعاً من الوجود للماضي، وساعدت في توجيه ما اعتبره داروين الاختلافات العَرضية للانتقاء الطبيعي. وقد اقتبس بتلر في إحدى مراحل كتاباته بشكل مباشر من داروين: «يمكننا أن نكون واثقين بأنه داخل كل كائن حيّ، هنالك مجموعة من الشخصيات المحتجبة منذ زمن طويل، بحيث تكون كامنة ومستعدة للتطور إذا هُيئت له الظروف المناسبة»، ثم يعلق بتلر: «ألا ينزع المرء تقريباً إلى استبدال كلمة «ذكريات» بكلمة «شخصيات»؟»[1] (ص ١٩٦). وهنا ذهب بتلر إلى قلب الموضوع. باستخدام كلمة «شخصيات» كان داروين يرمي إلى أن الانتقاء الطبيعي هو العامل الحاسم في التطور؛ وباستخدام كلمة «الذكريات» جعل بتلر العقل يحلّ محل الانتقاء باعتباره العامل الحاسم. وهكذا فإن هاتين الكلمتين تلخصان الفرق بين داروين وبرغسون، ويمكن القول أن بتلر قد تصور هذا الاختلاف بوضوح قبل برغسون نفسه.

وهكذا فإن العقل لا ينفصل عن الأشكال المترتبة على تدفق الزمن. وفي حين أن بتلر لم يرَ بالفعل أن الحدس هو الوسيلة التي يجري من خلالها الدخول في هذا التدفق، لكنه توصل إلى فكرة موازية لنظريته في الغريزة. فبينما كان برغسون يعتقد أن الغريزة التي استوعبها الذكاء تؤدي إلى الحدس، كان بتلر يعتقد أن الغريزة هي التي تستوعب الذكاء؛ وهكذا تصبح الغريزة بالنسبة لبتلر أعلى أشكال الذكاء، كما أكد أن العَالم الآلي من حولنا سيجري استيعابه في نهاية المطاف في مجالها، وأن العقل سيستطيع أن يحول ذلك العالم الآلي[2].

نقل بتلر هذه الأفكار إلى أعماله الأدبية، وقد كان مأخوذاً جداً بنظريته عن الذاكرة الوراثية لدرجة أنه عندما تعلق الأمر بخلق شخصية إرنست بونتيفكس

---

(١) أي أن المرء يرى أن الذكريات تشبه الشخصيات في القصة، وتشكل فهمنا للعالم من حولنا، وقد اقتبست فرجينيا وولف هذا القول في روايتها إلى المنارة. [المترجم].

(٢) صاموئيل بتلر، التطور القديم والجديد (نيويورك: داتون، ١٩١١)، ص ٣٤٦.

في روايته **سُنن كل الأجساد**، وصف أربعة أجيال من العائلة لاقتراح استمراريتها العقلية/ العاطفية. فكان كل جيل من هذه الأجيال يستشعر التحفظات نفسها بشأن الالتزام الديني، إلى أن تصرف إرنست بطريقة لم يستطع والده القيام بها، فانفصل أخيراً عن الماضي. وقد كانت «الذات اللاواعية» عند إرنست على طول الرواية، هي التي غالباً ما تتحدث عن الحقائق «التي لم تكن ذاته الواعية متماشية معها»[1]، ولأن الذاكرة قد جرى استيعابها بشكل كبير في تدفق الحياة، فإننا لا نستطيع الفصل بين العوالم الداخلية والخارجية للوجود. وهذه الحقيقة هي واحدة من أهم الاستنتاجات التي توصل إليها راوي الرواية:

«المشكلة هي أننا في النهاية سنكون مدفوعين للاعتراف بوحدة الوجود بشكل كامل، بحيث سنضطر إلى إنكار أن هنالك وجود خارجي أو داخلي، إذ يجب أن نرى كل شيء على أنه خارجي وداخلي في الوقت نفسه. الفاعل والمفعول - الداخلي والخارجي - متحدان مثل أي شيء آخر». (ص ٣٢٧).

وفي عمله الفني الآخر الوحيد المهم، **إيريوون (١٨٧٢)**، أدخل بتلر مرة أخرى أفكاره الرئيسة المتعلقة بالتطور فيه. وأصرّ بتلر، مثل برغسون، على وحدة الوجود. فعلى سبيل المثال، أكد أن الحياتين النباتية والحيوانية لا يمكن فصلهما عن العملية التطورية التي أدت إلى نشوء الإنسان. ولم تكن هذه الأشكال مجرد تطورات نشوئية منفصلة، بل كانت عبارة عن طَورين في العملية نفسها، فكما يخبرنا: «كان لكل من الحيوانات والنباتات أصل مشترك، والحيوانات والنباتات هم أبناء عمومة[2]». وهنالك ذكاء يعمل من خلال هذا الخلق، وهو ذكاء يمكننا التعرف عليه بشكل أفضل لو لم يكن العقل البشري الفردي محدوداً في دورته

---

(١) صموئيل بتلر، رواية سُنن الأجساد كلها (١٩٠٣؛ نيويورك: بينجوين، ١٩٦٦)، ص ٢١١؛ والمذكورة فيما بعد في النص.

(٢) صاموئيل بتلر، رواية إيريوون (١٨٧٢؛ نيويورك: راندوم هاوس، المكتبة الحديثة، ١٩٢٧)، ص ٢٤٦؛ والمذكورة فيما بعد في النص.

الزمنية (ص ٢٤٦). علاوة على ذلك، فإن هذا الذكاء ينشّط ويوجِّه تدفق الحياة؛ وفي الوقت الذي قد يبدو فيه أن صعود الآلة يهدد سلامته، فإن العقل قادر على التوفيق بين المتعارضات الآلية والطبيعية (ص ٢٢٢-٢٦٠). ومن خلال تحديه للطبيعة الآلية للتطور الداروينى، وإصراره على أن العقل (الذاكرة) يعمل من خلال الزمن، ورؤيته بأن التطورَ موجَّهٌ بواسطة أشكال من هذا الذكاء، توقّع بتلر العديدَ من أفكار برغسون الرئيسة. وفي الواقع، فإن نظرية بتلر في الغائية، واعتقاده بأن الإنسان يستطيع استيعاب الآلة، هما فقط اللذان فصلاه عن موقف برغسون النهائي.

III

أما دي إتش لورنس فإنه يأخذ الفلسفة البرغسونية إلى أبعد من ذلك وفي اتجاه مختلف. لا شك أن لورانس كان على اطلاع بأعمال بتلر ذات الصلة، وأنه على دراية مباشرة بكتاب برغسون **التطور الخلّاق**. والسبب وراء انجذاب لورنس إلى هذه الأعمال هو أنها أكدت اعتقاده بأن الدين المُنظم قد استُنفدَ، وأن عقلية التنوير والعملية الصناعية كانت تُكمل تدمير الإنسان الحديث. كما كان يعتقد أن هنالك ذاتاً داخلية (غالباً ما يجري تحديدها بواسطة وعي جنسي) انفصل عنها الإنسان الصناعي، وقد عادت جميع أعمال لورنس الرئيسة مراراً وتكراراً إلى هذا الموضوع، وهذا ما نراه بقوة أكبر في أعماله المبكرة مثل رواية **قوس قزح** (١٩١٥) وما تلاها، **نساء عاشقات** (١٩٢٠)، وفي أعماله المتأخرة مثل رواية **عشيق الليدي تشاتيرلي** (١٩٢٨) وفي بحثه حول مفهوم نهاية العالم.

معظم روايات لورانس تقريباً تبدأ بالحديث عن وعي امرأة. ففي رواية **قوس قزح**، يهيمن وعي ليديا وابنتها آنّا على النصف الأول من الرواية، ليحل محله وعي ابنتي آنّا، أورسولا وغودرون، اللتان ستهيمنان أيضاً على رواية **نساء عاشقات**. وفي رواية **الأفعى المُجنَّحة**، يكون الوعي السائد فيها هو وعي شخصية كيت، وفي رواية **عشيق الليدي تشاتيرلي**، يسود وعي كونستانس

تشاترلي. وللمرأة أيضاً حضور مهيمن في رواية **الثعلب**، ورواية **الرجل الذي مات**، والعديد من القصص أو الروايات القصيرة الأخرى.

تبدأ المرأة في هذه الأعمال كنوع من قوة الحياة الشافيانية[1] Shavian. وغالباً ما تكون قد فقدت الاتصال بعالمها الداخلي، ويتجدد هذا الاتصال من خلال النشاط الجنسي مع ذكر مفعم بالحيوية. وتَمضي الحياة من خلال المرأة التي تستشعر بداخلها هذه القوى الطبيعية. ففي رواية **قوس قزح**، على سبيل المثال، أدركت ليديا أن «في داخلها ذلك الإحساس الدقيق بالمطلق العظيم حيث وجدت كيانها»[2]. إن قوة الحياة هي التي تقف وراء عملية الولادة، فعندما أنجبت آنّا أورسولا، «شعرت بأنها حية بقوة، وبأنها بين يدي قوة الحياة البارعة، لدرجة أن شعورها العميق جداً كان شعوراً بالبهجة» (ص ١٨٠). وقد استشعرت أورسولا في درس علم الأحياء الفرقَ بين القوى الحيوية التي تشعر بها بداخلها، والطاقة الآلية التي تشكل العالم الخارجي: «كل ما عرفته أن الذات ليست مجرد طاقة آليه محدودة، وليست مجرد غاية للحفاظ على نفسها وتأكيدها.. لقد كانت عملية اكتمال، كائناً لا نهائياً.. لقد كانت الذات في وحدة مع اللانهاية» (ص ٤١٦-٤١٧).

وعادةً ما يتحقق هذا الإحساس الداخلي عند لورانس بالاتحاد مع اللانهائي من خلال الجنس. فعندما تمارس آنّا الحب مع ويل، يجري نقلهما إلى عالم كانا موجودين فيه «فقط كعبور غير واضح وغير واعٍ للهب... بدا وكأنه يتدفق من حولهما» (ص ١١٩- ١٢٠). لقد جرى وصفُ الفعل الجنسي عند لورانس مراراً وتكراراً بمصطلحات برغسونية في واقع هو خارج العالم المادي. وهو بشكل مجازي أشبه بتأرجح البندول (ص ١٠٨ - ١٠٩)، أو دوران عجلة

---

(١) فلسفة الشافيان هي الفلسفة التي تبنّاها وروج لها الكاتب والمفكر البريطاني جورج برنارد شو. تشمل هذه الفلسفة العديد من المفاهيم والمبادئ مثل العدالة الاجتماعية والتعليم والتطور الثقافي والسياسي، وقد ظهر هذا التعبير أول مرة عام ١٩٠٥. [المترجم].

(٢) د هـ لورانس، رواية قوس قزح (نيويورك: المكتبة الحديثة، ١٩١٥)، ص ٩٤؛ والمذكورة فيما بعد في النص.

كبيرة، التي يؤدي توقف دورانها إلى حالة من الجمود تقابل أو تعادل نوعية *الديمومة* البرغسونية التي هي سكون، «كان أبعد من الزمن، لأنه ظل كما هو، لا ينضب، لا يتغير، لا ينحسر». (ص ١٣٥).

ثمة ذاتان تعملان دائماً عند لورانس: الذات الداخلية التي تقترب من العالم الحدسي للكائن البرغسوني، والذات الخارجية التي تشارك في العلاقات الآلية وروتين الحياة اليومية. إن الفشل في ممارسة الحب هو أكثر من مجرد كونه عملية جنسية سيئة؛ إنه فشل الذات الداخلية في أن تكون متّحدة مع قوى الحياة الخلّاقة. يمكن القول إن الإحساس البرغسوني بالواقع الداخلي والخارجي أنقذ لورانس من أن يكون صاحب طرحٍ سخيفٍ، وذلك عندما حاول تحويل الجنس إلى فعل كوني. فحين حاول سكريبنسكي ممارسة الحب مع أورسولا، لم يستطع اختراق ذاتها الداخلية، وكذلك لم يكن هنالك تبادل حيوي بينهما. وشغف الحب اللورنسي الذي هو مزيج من الطاقة والديمومة الذي تميز الذات البرغسونية الداخلية، لا يظهر إلى حيّز الوجود أبداً: «لم تكن موجودة هناك.. جلستْ بصبر تحت الساعة [الإشارة إلى الوقت الآلي هنا واضحة]، وسكريبنسكي يمسك بيدها. ولكن نفسها العارية كانت غائبة». (ص ٣٠٠).

من المفترض أن تكون العلاقة بين الرجال والنساء عند لورانس مترابطة ومتوازنة، حيث يوصل أحدهما الآخر إلى الوعي الحيوي. يقول بيركين لأورسولا: «كان للرجل كينونة وللمرأة كينونة، كينونتان نقيتان، تشكل كل واحدة منهما حرية الأخرى، وتوازن كل واحدة منهما الأخرى مثل قطبين لقوة واحدة»[1]. هذا هو المثل الأعلى في منظومة لورانس للأشياء، وغالباً لا يتحقق مثل هذا التوازن أبداً. فعندما لا يمكن تحطيم الذات الآلية الخارجية، تصبح علاقة الحب مُدمرة حيث يحاول أحد العاشقين السيطرة على الآخر، كما في حالة جيرالد وغودرون.

---

(١) د هـ لورانس، رواية نساء عاشقات (١٩٢٠؛ نيويورك: بينجوين، ١٩٧٠)، ص ١٩١؛ والمذكورة فيما بعد في النص.

ولكن حتى عندما تكون العلاقة الجنسية مفيدة للطرفين، فإن العنصر الذكوري يبدو أكثر قوة من وجهة نظر لورانس، فعندما أشار بيركين إلى أن آدم أبقى حواء «منفردة معه، مثل نجمة تدور في مدارها»، أجابت أورسولا: «ها أنت ذا – نجمة تدور في مدارها! قمر تابع للمريخ - أهذا ما يجب أن تكون عليه حواء! - لقد كشفت عن نفسك!» (ص ١٤٢). ويبدو أن أورسولا قد علمت بحدسها حقيقةً لورنسية مظلمة: الرجل يأخذ المرأة إلى ما وراء نفسها، ويحتضنها ويحتضن قوة الحياة التي تجسدها، ويحملها إلى مستوى أعلى. الرجل هو الشمس مجازياً، والمرأة هي القمر الذي يأخذ انعكاسه من الشمس، وحين تمارس أورسولا الحب يجري إخبارنا أن التجربة كانت عبارة عن «اهتزاز قوي مظلم شملها. لقد رحلت كما لو كانت فوق ريح مظلمة.. بعيداً.. بعيداً جداً، في ظلمة الجنة الصافية، في الخلود الأولي». (ص ٤٢٦).

وإذا كان الحب لا ينفصل عن القوة عند لورانس، فإن القوة نفسها يمكن أن تندرج تحت القوة العليا للاوعي، التي من خلالها ينخرط الرجال والنساء في القوة الإبداعية للكون. يجب علينا «أن نتعثّر في الجهل» (ص ٣٧)، كما يقول بيركين لأورسولا، وهي عملية يبدو أنها تحول «قوة أورسولا الخطيرة» إلى «برعم غريب غير واعٍ للأنوثة القوية» (ص ٥٢). وإذا تمكن الفرد من الخروج من الذات الخارجية الآلية والعلائقية تماماً، فيمكنه حينئذ الاعتماد على القوة الأكبر للكون. يخبرنا بيركين أن هنالك حقيقة أكبر من البشرية. هنالك شيء يُخبر البشرية بأنه «لا يمكن أن تضيع أبداً.. ففي نهاية المطاف، ما هي البشرية إلا مجرد تعبير واحد عما لا يمكن فهمه.. دع البشرية تزول.. فلن تنقطع التعابير الخلّاقة» (ص ٨٥). فالحياة تعمل من خلال الطبيعة، وليس البشرية. والحياة تعبُر من خلال النساء.. من خلال المبدأ الأنثوي، لكن ثمة حقيقة فاعلة أعلى من البشرية. إن للكون هدفاً أعظم من مجرد استيعاب الإنسان. يقول لنا بيركين: «إن له أهدافه العظيمة، فالإنسان ليس هو المعيار، ومن الأفضل ترك الأمر كله

للغموض الواسع والإبداعي وغير البشري، ومن الأفضل للإنسان أن يتصارع مع نفسه فقط، وليس مع الكون» (ص ٤٦٩).

لكن النضال من أجل الذات ليس بالأمر السهل. فخلال عملية التطور، جرى الفصل بين العقل والحواس، وكذلك بين الفكري والحسّي، وهو انفصال يجب على الإنسان المعاصر إعادة توصيله. والنموذج المثالي لمثل هذا الاتصال هو نموذج المرأة الأفريقية الحسّية، الإلهة البدائية التي غالباً ما تصبح نوعاً من الأيقونة في الخيال اللورنسي: «إذ تقف وراءها آلاف السنين من المعرفة الحسّية النقية وغير الروحية البحتة. ولا بد أن آلاف السنين قد مرت منذ موت جنسها بطريقة غامضة: أي منذ أن انقطعت العلاقة بين الحسّ والعقل الصريح» (ص ٢٤٥).

يعكس هذا الانقسام داخل الجنس البشري انقساماً داخل عوالم الوجود: فعالمي الشمال والجنوب، والدفء والبرودة يصبحان عالمان منقسمين موجودين بشكلين مختلفين، ولهما حالات ذهنية وأخلاقية مختلفة مرتبطة بهما. فالإنسان الشمالي بارد وآلي، وفقد الاتصال بذاته الجنوبية الأكثر دفئاً (التي تجسدها الإلهة الأفريقية). ترتبط شخصيتا غودرون وجيرالد بالثلج. وفي نهاية الرواية، يريد غودرون أن يتلاشى في الثلج، «ليتسلق جدار الحقيقة المطلقة البيضاء»، التي لا تنفصل الرغبة فيها عن الموت، «الاتحاد مع الجميع.. الصمت الأبدي اللامتناهي، المركز الهاجع والخالد والمتجمد لكل شيء» (ص ٤٠٠). وهذا هو العالم الذي يهب جيرالد نفسه له.

ومثلما هنالك قوتان تعملان داخل الإنسان (الرغبة في الحب، والرغبة في القوة)، كذلك هنالك قوتان تعملان داخل الطبيعة (قوة الحياة وقوة الموت). والرجل (أو المرأة) صاحب القوة الآلية والفكرية البحتة يستمدُّ من قوة الموت. لا يستطيع جيرالد الهروب من عالمه الآلي الصناعي البحت؛ ويجسّد لويرك (الفنان المستقبلي الذي أشار إليه مارينيتي) نسخةً أحدث من العملية نفسها التدميرية، ويبدو أن غودرون منجذب إلى هذا الجانب منه. ثمة نوع من النزعة

التدميرية (إلحاح من أجل رؤية نهاية العالم، دافع من أجل السيطرة والهيمنة) يقود كل هؤلاء الناس إلى الموت المجازي أو الحَرفي.

وهكذا، غالباً ما يكون الصراع في روايات لورانس داخل الذات، ولكنه لا يقتصر أبداً على ذلك، والقلة الذين يتمكنون من الاتحاد في الآخر أو الكون، يقابلهم أولئك الذين لا يتجاوزون أبداً الصراع أو نوعاً من الموت الكوني. وفي مرحلة ما، تتغلب العواطف المرتبطة بالحب على العواطف المرتبطة بالسلطة. ففي نهاية رواية **نساء عاشقات**، أخبر بيركين أورسولا أن حبها لم يكن كافياً بالنسبة له، وأنه يحتاج إلى حب رجل (جيرالد) أيضاً، وذلك لإبقائه في عالم الوجود الأكبر. وفي رواية **الأفعى المُجنَّحة**، تصل كِيت بفضل دُون كارلوس، الذي تعمل طاقته البدائية على تنشيطها والتغلب عليها والتحكم فيها، إلى الشعور بالذات الحيوية. وفي هذه الرواية ينتقل لورانس من هذا النوع من القوة في الحب، إلى القوة السياسية التي يستغلها دُوْن سيبريانو عندما يتحرك للسيطرة على المكسيك. وفي كتابه **نهاية العالم** (كتاب عمل عليه لورانس عند دنو أجله) عمَّمَ أحكاماً أكثر بناءً على هذا الانقسام. وأصرّ على أن الدين المسيحي ينبع من حقيقتين: الحب والموت، أي الشعور بالشراكة الإنسانية والشعور بالنهاية (إما للذات أو للعالم). لكنه ادّعى أن عاطفة الحب تندرج في الواقع تحت عاطفة القوة، وهي الرغبة في أخذ الحياة إلى حدودها، بل وإلى ما بعد هذه الحدود، وهذه الرغبة هي التي تعطي في نهاية المطاف هاجسَ نهاية العالم معناه.

في رواية **عشيق الليدي تشاتيرلي**، يستخدم لورانس بشكل ختامي العديد من هذه الأفكار. تصف الرواية الشعور بالنهاية. إذ يبدو أن عالم الاستحواذ والاستملاك، عالم إنجلترا الصناعية القديمة، يقترب من نهايته، ولا سيَّما أنه يتجسد في شخصية السير تشاتيرلي، الذي يوحي جسده المشلول الخالي من الجنس وروتينه الاجتماعي قصير النظر، بنوع من الحياة التي في طريقها إلى الزوال. لقد أُعيدت ستانس تشاترلي إلى الحياة الحيوية على يد أوليفر ميلورز،

حارس الطرائد في المزرعة، وهو رجل لا يزال جسده الضعيف ينبض بالحياة؛ ويصبح كونستانس وميلورز غرباء في عالم تقليدي يستبدل الأخلاق بالجنس، والفكر التقليدي بالوعي الداخلي، والربح بتجسيد النجاح، والاحترام بالسعادة. ولورانس لا يرى نهاية لهذه العملية، فحين يحلّ لورك محل جيرالد، يحلّ شكل جديد من الصناعة محل السير كليفورد تشاتيرلي. وتشير السيدة بولتون (خادمته وناقلة أخبار وثرثرة أهل المدينة) إلى أشكال أكثر حداثة من الصناعة بالإضافة إلى الأعمال الجديدة التي «تأتي بالمزيد من المال من خلال المنتجات الكيميائية الثانوية للفحم». وتشير أيضاً إلى نهاية المناجم: «يقولون إن منجم تيفيرشال قد انتهى.. انتهى؛ إنها مسألة سنوات قليلة أخرى فقط، وسيتوجب عليهم إغلاقه»[1].

ثمة زمن عالمي وطبيعي وعضوي عند لورانس، وهو نوع من العالم البرغسوني الذي يجري استغلاله من خلال العقل اللاواعي؛ ثم هنالك الزمن الآلي والتاريخي على مدار الساعة، الذي يمكن الوصول إليه من خلال العلاقة الفكرية والمنطقية. والعالمان منفصلان ويجسدان حالات ذهنية منفصلة، ويؤديان كذلك إلى حالات منفصلة من الوجود. ولورنس مثل برغسون، لم يكن متفائلاً أبداً بشأن الاتجاه الذي يتجه إليه الزمن التاريخي:

«هذا هو التاريخ. إنجلترا جديدة تمحو القديمة. لقد جعلت المناجم المباني والقاعات فخمة. والآن راحوا يمحونها، كما محوا سابقاً الأكواخ. إن إنجلترا الصناعية تمحو إنجلترا الزراعية. معنى جديد يمحو المعنى القديم. إن إنجلترا الجديدة تمحو إنجلترا القديمة. وهذه السيرورة ليست عضوية، بل هي آلية». (ص ١٧٧)

تخلى لورانس في وقت مبكر من حياته المهنية عن إنجلترا الصناعية، ولهذا السبب ذهب بشكلٍ حَرفي حول العالم بحثاً عن مكان يمكن فيه تحقيق الانسجام بين الحواس والعقل، وبين العضوي وغير العضوي، وبين الجنس والعمل. كان

---

(١) دي إتش لورانس، رواية عشيق الليدي تشاتيرلي (١٩٢٨؛ نيويورك: المكتبة الحديثة، ١٩٨٣)، ص ١١٧. والمذكورة فيما بعد في النص.

يحاول أن يجد على الأرض وحدةً يعتقد أنها تتوافق مع الوحدة الكونية، أو يجدَ الحياة أو القوة الخلاقة التي يتشاركها مع برغسون. ولا يمكن لفشل هذا المسعى أن يقلل من ضرورته الملحة التي جلبها لورنس إليه، أو الشعور بأهمية الواقع البرغسوني الذي شاركه مع غيره من المعاصرين[1].

IV

تبحث روايات فيرجينيا وولف كذلك في معنى الزمن. والزمن في رواياتها موجود على مستويين (التاريخي والشخصي)، وثمة محاولة مستمرة، غير ناجحة دائماً، للعثور على نمطٍ عند العمل على كل مستوًى. تتناول بعض رواياتها تاريخ إنجلترا، ويتناول بعضها الآخر بنسبة أكبر قصة حياتها الشخصية؛ ولكن لا التاريخ الوطني ولا الحياة الشخصية يستطيع أن يغير من اندفاع الزمن لديها الذي يبدو مضطرباً، والذي غالباً ما يجري تصويره على أنه امواج عشوائية، وأن الحقيقة الوحيدة الموجودة في الزمن هي الموت: الموت هو المنتج النهائي للزمن، وغالباً ما يجري البحث عنه بشكل مباشر، ولا يمكن الهروب منه أبداً؛ وتبحث شخصياتها باستمرار عن معنًى لحياتهم أو لحياة الآخرين، وهو معنًى (إن وجد) يكمن في الزمن، ليجري إلغاؤه من خلال الحقيقة الوحيدة التي يمكنها إيقاف الزمن.. إنها الموت نفسه.

وفي حين أن الزمن مفهوم غامض، لكنه يحتوي على بنية ونسيج. كل لحظة لها وزنها، ولكن بعض اللحظات لها وزن أكبر من غيرها. وتشترك المواقع الزمنية لوولف في بعض السمات مع التجليات الجويسية، وبعضها الآخر مع الديمومة البرغسونية. وعلى الرغم من إنكار وولف لتأثير برغسون عليها، ثمة روابط تربط بينهما. ففي المرحلة التي أصبحت فيها روايات وولف مهووسة بالزمن من حياتها المهنية بالتحديد، كتبت كارين ستيفن، شقيقة زوج وولف، كتاب **إساءة**

---

(١) لمناقشة أوسع حول تأثير برغسون الأدبي، انظر كتاب دوغلاس وبرغسون وإليوت والأدب الأمريكي. وانظر أيضاً كتاب الأزمة في الحداثة: برغسون والجدل الحيوي الذي كتبه بورويك ودوغلاس.

استخدام العقل (١٩٢٤)، وهو أحد التعقيبات الأولى على برغسون[1]. ولكن حتى لو أخذنا ادعاء وولف في الاعتبار، فإنه يجب علينا مع ذلك أن نلاحظ تقارب وتشابه مفهوم العقل بين الاثنين. ورغم أن وولف لم توافق أبداً على ادعاء برغسون بأن هنالك ذكاءً (قوة حياة خلّاقة، وحماسة حيوية «élan vital») يعمل عند انكشاف الزمن، فقد اعتقدت، مثل برغسون، أن الزمن عبارة عن قوة تتجاوز قدرة العقل المنطقي على معرفتها؛ والموت هو المنتج النهائي للزمن، ولكن ربما هنالك ما هو أكثر من ذلك، وهو لغز كامن يجعل من الزمن اللغز الرئيس للحياة نفسها. وهكذا فإن وولف، من خلال أملها في العثور على معنًى كامن وتمييزها بين الزمن الآلي (التكشّف من لحظة إلى لحظة) والزمن الذاتي (الديمومة)، وجدت أرضية مشتركة مع برغسون، ووسّعا معاً فكرة الزمن.

ولعل أوضح رؤيةٍ لمثل هذا السرد الذي يكشف عن مضمونه، يمكن العثور عليها في رواية **السيدة دالواي (١٩٢٥)**، التي تشمل في غضون يوم واحد نشاط كلاريسا دالواي وهي تستعد لحفل عشاء يجمع الأصدقاء القدامى والجدد. يتمحور يومها هذا حول الذاكرة وهي تفكر في معنى زواجها، ومشكلات ابنتها، وحبها لأحد الخُطَّاب السابقين. كان حفل العشاء ناجحاً، ويرجع ذلك بشكل أساسي إلى كلاريسا نفسها، التي تجمع مجموعة الأصدقاء معاً باستخدام شيء لا يمكن البوح به.. لغزٌ يتمثل في حضورها الذي هو مثل الزمن لا يمكن معرفته أبداً، بل يُحدس فقط.

وعلى النقيض من الحضور المسيطر للسيدة دالواي، هنالك المظهر المنذر بالشؤم لسيبتيموس سميث، وهو محارب قديم يحمل عقدة نفسية نتيجة معاناته من عمليات القصف الحربي، حيث فكّر في الانتحار وهدّد به عدة مرات، ثم أفلح

---

(١) كارين ستيفن، إساءة استخدام العقل: دراسة حول هجوم برغسون على المذهب العقلي، مع رسالة تمهيدية بقلم هنري بيرغسون (نيويورك: هاركورت بريس؛ لندن: بول، ترينش، تروبنر، ١٩٢٢، ١٩٢٤).

في فعل ذلك أخيراً. يجسد سيبتيموس واقع الموت الذي يقاطع إحساس السيدة دالاوي بالزمن باعتباره لغزاً يتكشف أمامها. إن السيدة دالواي وسيبتيموس سميثت هما تجسيدان مختلفان للزمن: أحدهما يجسد سرّ الحياة المستمرة؛ والآخر حقيقة الموت باعتباره نهاية الزمن؛ أحدهما يغمر الذاكرة بالوعي، ويجلب الزمن الماضي إلى حيّز الوجود؛ والآخر يدمر الوعي، ويضع حداً للزمن.

رواية أخرى محددة بفكرة الزمن لوولف هي رواية **إلى المنارة (١٩٢٧)**، وهي مستوحاة من الإجازات التي كانت عائلة وولف تقضيها أثناء طفولتها في جزيرة سكاي في أرخبيل هبريدس. شخصية السيدة دالاوي في هذه الرواية هي السيدة رامزي، التي تجمع عائلتها المكونة من زوجها الفيلسوف وأطفالها الثمانية، بالإضافة إلى حضور مركزي للفنانة ليلي بريسكو. ومرة أخرى، الزمن في هذه الرواية في حالة تغير مستمر. تحاول «ليلي» احتجاز الزمن في لوحتها دون جدوى.

يتمثل الحدث الرئيس في هذه الرواية في رحلة بالقارب إلى المنارة، التي تعتبر رمزاً واضحاً للزمن الثابت مادامت ترتفع فوق أمواج البحر. وتُبنى الرواية على لحظة انطلاق الرحلة إلى المنارة التي تأتي بشكل ملحوظ بعد وفاة السيدةِ رامزي؛ فجيمس **(الابن الأصغر)** يقود القارب وينجح في الوصول إلى المنارة، ويحظى بالثناء من والده كثير الانتقاد الذي عادة ما يكون نقده لاذعاً للآخرين. تصبح المنارة وجزيرتها لحظة ثابتة في بحر الحياة **(أي في الزمن)**، أي أنها تصبح شيئاً يجب تذكره **(نقطة زمنية)**، أو كما يسميها برغسون ديمومة **(durée)**. وتحلّ المنارة بالفعل محل السيدة رامزي. حيث وجودها يشبه وجود السيدة رامزي، إذ تجمع الأسرة معاً، على الأقل مؤقتاً، إلى أن يستعيد تدفق الزمن، مثل البحر، الأولوية.

تعد كل من رواية **السيدة دالاوي** ورواية **إلى المنارة** من الروايات الحداثية التي تجلب الوعي والمعنى الداخلي إلى لحظة زمنية واقعية. في حين تأخذنا رواية وولف **أورلاندو (١٩٢٨)** إلى ترتيب مختلف من الخيال. فرواية **أورلاندو**، مثل الكثير من روايات وولف، تعمل على مسارين سرديّين: تاريخي وشخصي.

يأخذنا المسار التاريخي من عام ١٥٨٨ إلى عام ١٩٢٨ حيث أصبحت لندن مدينة حديثة، نزور من خلالها عوالم الملك جيمس والملك تشارلز والملكة آن والملكة فيكتوريا. تبدأ الرواية في مزرعة ريفية مع وصول عربة الملكة إليزابيث، وتنتهي في المزرعة الريفية نفسها، التي أصبح فيها الآن مطار مُصمّم لهبوط طائرة واحدة فيه. وفي مقابل هذا المشهد البانورامي من الأحداث، تبدأ قصة أورلاندو الذي بدأ كشاب، ثم غيّر جِنسه في منتصف الرواية، لينتهي به الأمر كفتاة زارت بشكلها الجديد بلاط الملكة آن، وشاركت في الحياة الفكرية التي أوصلتها إلى أديسون ودرايدن وبوب. وحين تتزوج أورلاندو خلال القرن العشرين، تصبح بقية الرواية تتضمن ذكرياتها وهي تبحث دون جدوى عن نمطٍ ما في حياتها التي أصبحت الآن بطبيعتها الممتدة عملاً تاريخاً. إن عدم ظهور أي استنتاجات يؤكد مرة أخرى اعتقاد وولف بأنه لا يوجد معنًى خفياً في جريان الزمن يمكن إدراكه أو حدسه: الوقت هو ببساطة تغيير وليس تدفقاً للمعنى الكوني، وإذا كان هنالك معنى يمكن استخلاصه من الزمن، فهو أنه بينما تتغير الحالات الذهنية من جيل إلى جيل، تظل الإنسانية على حالها إلى حدٍّ كبير.

رواية تجريبية أخرى لوولف هي **الأمواج (١٩٣١)**، تتضمن ستة شخصيات، تقوم المونولوجات الدرامية لهذه الشخصيات بإحضار حياتهم من الذاكرة، بدءاً من الطفولة فالشيخوخة فالموت الوشيك. تُسرد قصصهم بمقابل شروق الشمس وغروبها، مما يرمز إلى أعمارهم في الوقت الذي كانوا يروون فيه قصصهم. وقد حُدِّدت الشخصيات حسب المهنة / الهواية أو نوع الشخصية، فبرنارد شاعر، ونيفيل عالم، ولويس مصرفي؛ ومن ناحية أخرى، كان يُنظر إلى جيني على أنها من محبي المتعة، وإلى رودا على أنها مكتئبة، وسوزان على أنها عاشقة للحياة الرعوية. إن الشخصية الحاضرة دائماً في الرواية التي توحّد بقية الشخصيات (ثمة حضور دائم لشخصية موحدة في روايات وولف) هي شخصية بيرسيفال، الذي يمثِّل روح إنجلترا ويموت في الهند. لقد أدّى موته وكذلك انتحار رودا إلى قطع دائرة الزمن. وفي النهاية، يكافح برنارد للعثور على

معنى لحياتهم التي تتكشّف أمامهم؛ ولكن كما هو الحال مع أورلاندو، لا يجد أي نمط يتجاوز الشأن الفردي باستثناء حقيقة الموت الذي ينتظرهم جميعاً، تلك الحقيقة التي ترمز إليها الأمواج المتكسرة على الشاطئ المظلم. أما رواية **السنوات (١٩٣٧)** فهي محاولة وولف لإعادة كتابة الروايات التي تتناول عدة أجيال مثل رواية **بودينبروكس** لمانْ، و**ملحمة فورسايت** لجالسورثي. تتضمن القصة عائلة بارجيتر التي شوهدت عبر عدة أجيال. تتكون هذه العائلة من عقيد متقاعد بالجيش، وزوجته التي تُحتضر بسبب إصابتها بمرض السرطان، وأبنائهما الثلاثة وبناتهما الأربعة. وفي حين أن الروايات التقليدية التي تتناول موضوع الأجيال تصور تطور الأحداث، فإن روايات وولف تتألف بشكل أساسي من ذكريات تستعيدها الشخصيات الرئيسة من الوعي. كما أن رواياتها تتطلب ذاتاً قادرة على أن تجمع تكشّفات الزمن. فالابنة الكبرى، إليانور، التي أصبحت مسؤولة عن رعاية الأسرة، أصبحت أيضاً الحضور الثابت الوحيد الذي بموجبه يُقاس هذا الامتداد للزمن، وهي كشخصية كل من السيدة دالواي، السيدة رامزي، بيرسيفال، أورلاندو، بحيث تكون على دراية بكل جيل عند مجيئه ورحيله.

على عكس روايات الأجيال التقليدية التي تتضمن تراجع ثروات العائلة، تبدأ عائلة بارجيترز بشكل رثٍّ إلى حدٍّ ما، وتظل بشكل أساسي من الطبقة المتوسطة. ومع انتقال الجيل الأصغر إلى مرحلة احتراف المهن، والزواج، وتربية الأطفال، يصبح الجيل الأكبر سناً أكثر بدانة وضعفاً. وبينما يواجه الجيلان بعضهما بعضاً، تطرح إليانور السؤال الوولفي **(نسبة لوولف)** المتبقي: هل هناك نمط ما، أو معنًى ما، وراء هذه الحيوات؟ ومرة أخرى، تبدو أن الإجابة هي النفي.

يأتي هذا الاستنتاج بشكل رمزي عندما تنظر إليانور من النافذة المليئة بأشعة الشمس، وترى زوجين قد خرجا من سيارة أجرة، وفتحا باب منزل بمزلاج، الأمر الذي يشير إلى موعد غرامي محتمل يشبه العلاقة الغرامية التي أقامها العقيد مع عشيقته. يبدو أنه لا يوجد معنًى خفي للحياة، فقط التكرار

العشوائي وتبدّل الأزياء. كل جيل يكرر أحداث الجيل السابق، بما في ذلك مساعيهم غير المشروعة ؛ يوم جديد يأتي، وتستمر الحياة مع جريان الزمن.

آخر روايات وولف هي رواية **بين فِعلين (١٩٤١)**. وكما هو الحال عند أورلاندو، فإن حياة الشخصيات التي تشكل الرواية تتعارض مع تاريخ إنجلترا. تستمد الرواية وجودها من مزرعة بوينز هول التي يملكها بارثولوميو أوليفر وتسكنها أخته الأرملة السيدة سويثين، وابنه جايلز، وزوجة جايلز، إيزا. وقد أُدخل العنصر التاريخي في الرواية من خلال هوس السيدة سويثين بكتاب **مختصر التاريخ** لـإتش دجي ويلز، وكذلك من خلال مهرجان يعرض تاريخ إنجلترا كتبته وأنتجته الآنسة لاتروب **(وهي شخصية محلية)**. يغطي المهرجان الأحداث التاريخية لإنجلترا بدءاً من عهد عائلة تشوسر، مروراً بما بعد عهد الملكة إليزابيث، وصولاً إلى العصر الفيكتوري.

والفكرة من كل هذا هي أن كل عصر من هذه العصور يشبه الحاضر، باستثناء اللباس وأمور الأزياء الأخرى: تتغير الأزياء بينما تظل الإنسانية على حالها تقريباً. وفي نهاية الرواية، يتشاجر جايلز وإيزا، الذي كان زواجهما هشاً في أحسن الأحوال، ثم يتصالحان ويناما. وتمتد حياتهما إلى تفاهة الماضي الذي يحاولان إضفاء بعض المعنى العميق عليه. وهكذا مرة أخرى، تنتهي رواية وولف بشخصيات تأمُل في إضفاء بعض الجوهر للوجود الإنساني في مواجهة الموت.

لم يكن هنالك متحدث باسم الحداثة، أكثر انتقاداً للواقعية القديمة من فرجينيا وولف. لقد كانت شديدة القسوة على روايات أرنولد بينيت الشبيهة بالروايات المُتخمة التي كانت تُروى بتسلسل زمني، وتغطي حياة الأجيال بدلاً من الأحداث البارزة في الزمن. وفي مقالها **السيد بينيت والسيدة براون**، تطلق عبارتها الشهيرة التي تقول: «في كانون الثاني عام ١٩١٠ أو نحو ذلك، تغيرت شخصية الإنسان» **(وهي فكرة تتعارض على ما يبدو مع استنتاجات رواياتها)**. لقد كان هذا هو التاريخ الذي أفسح فيه العهد الإدواردي المجالَ للعصر

الجورجي. فقد كان الإدواردیون من أمثال أرنولد بينيت، وإتش دجي ويلز، وجون جالسوورثي، يصورون الشخصية من الخارج، ويعملون على تقاليد الرواية الواقعية. لقد جرى تعريف شخصيةٍ من نوع السيدة براون من خلال نوع المنزل الذي تعيش فيه، ومهنة زوجها، وظروف العمل في متجره، وأجور موظفيه، وصحة والدتها، ومصير أطفالها وكل شيء، باستثناء واقعها الداخلي. إن الذي بحثت عنه وولف هو الحالة الذهنية وخصوصية التفاصيل الشخصية التي ميزت شخصية السيدة براون، وجعلتها مُنتجاً فريداً للحياة. كما حوِّلت رواياتها التركيزَ بعيداً عن الحدث المادي، الأمر الذي جعله بشكل أساسي، إما جزءاً من التاريخ أو من الذاكرة، ومحولاً إياه من الواقع الجسدي إلى الواقع العقلي. وهي مثل أنصار المذهب الحيوي، حولت الواقع المحدّد زمنياً من خلال السماح للعقل بتغييره.

٥ - الحركة الانحطاطية[١] / الحركة الجمالية

I

كان ردّ الفعل في فرنسا على الحركة الطبيعية في الأدب يدعى بالحركة الانحطاطية؛ وفي إنجلترا، يُدعى بالحركة الجمالية. وقد نُظر إلى كلتا الحركتين في النهاية على أنهما شكلان من أشكال الرمزية. كل هذه المصطلحات عبارة عن توصيفات من القرن العشرين للحركات الأدبية في القرن التاسع عشر التي في نهاية المطاف فقدت تمايزها عن بعضها بعضاً، وجرى دمجها في فكرة الحداثة.

تعارض الحركة الانحطاطية الرومانسية، وفي الوقت نفسه تُعدّ امتداداً لها. إنها طريقة جمالية – أي أدبية – للنظر إلى الفساد الاجتماعي. ويمكن مقارنتها مجازياً بالفاكهة الفاسدة، حيث تشير هذه المقارنة إلى أن المجتمع قد خبر واقعاً

---

(١) الحركة الانحطاطية هي حركة فلسفية وثقافية نشأت في أوروبا في القرن التاسع عشر. تعتبر الحركة الانحطاطية استجابة للتحولات الاجتماعية والثقافية التي شهدتها أوروبا في ذلك الوقت، وتركز هذه الحركة على الفن والأدب والفلسفة، وتسعى إلى استكشاف الجوانب الغامضة والمظلمة من الإنسانية، كما تعبر عن الشعور بالاغتراب والعزلة والتشتت النفسي. **[المترجم]**.

أشبه بفاكهة الكمثرى التي نضجت أكثر مما ينبغي حتى وصلت إلى مرحلة التفسخ. تنذر الحركة الانحطاطية بفكرة الانحدار والإنتروبيا[1] (العجز) وتوقعت أسلوب ومفهوم الغروتسيك (Grotesque) [2]. والانحطاطية تختص بانتكاس وقلب العملية الإبداعية، وبالغروتسيك وكل ما هو معاكس الطبيعة.

في إنجلترا، أعطى والتر باتر (١٨٣٩-١٨٩٤) معنًى لفكرة الانحطاطية، وكذلك في خاتمة كتابه **دراسات في تاريخ عصر النهضة** (١٨٧٣)، تحدث عن الحداثة باعتبارها تصميماً ذاتياً يسعى وراء الأحاسيس والانطباعات بدلاً من التجريد: «أن تحترق دائماً بلهب صلب يشبه الأحجار الكريمة للحفاظ على هذه البهجة الغامرة هو نجاح في الحياة». كما وصفها في كتابه **ماريوس الأبيقوري** (١٨٨٥) بأنها شيء يعزز ملذات العقل والروح. لقد كانت البحوث البريطانية في القرن التاسع عشر متأثرة بروما زمن ماريوس، حيث كانت روما في القرن الثاني الميلادي بمثابة ذاكرة تراكية (طبقات من الذاكرة) للإمبراطورية البريطانية في أواخر العصر الفيكتوري. ويرى باتر نوعاً مشابهاً من هذه التراكمية في لوحة الموناليزا التي رسمها ليوناردو.

واصلَ أوسكار وايلد (١٨٥٤-١٩٠٠) العلاقة بين الانحطاطية الفرنسية والجمالية الإنجليزية من خلال تصميم روايته **دوريان جراي** (١٨٩١) على نفس طراز رواية **طباع فظّة** (١٨٨٤) لجوريس كارل هويسمانز (١٨٤٨-١٩٠٧). كتب وايلد عن المدينة في عمله **تفسخ الكذب:** «من أين، إن لم يكن من الانطباعيين، نحصل على ذلك الضباب البني الرائع الذي يزحف في شوارعنا، الأمر الذي يؤدي إلى تغبيش مصابيح الغاز، وتحويل المنازل إلى ظلال وحشية؟»، وتتوافق ملاحظات وايلد بشكل خاص

---

(١) مفهوم علمي يشير إلى الفوضى وعدم الانتظام في منظومة معينة. [المترجم].

(٢) أسلوب من الفن أو الأدب يركز على الجوانب الغريبة والمشوهة والمزعجة للتجربة الإنسانية. وغالبًا ما يتضمن المبالغة وتشويه الميزات لخلق شعور بعدم الارتياح لدى المشاهد أو القارئ. وقد استخدم الفنانون والكتاب هذا الأسلوب البشع لتحدي الأعراف المجتمعية. [المترجم].

مع تسجيل جويس لانطباعات ستيفن ديدالوس عن المدينة: فحيث يسير ستيفن عبر دبلن، يصبح كل مكان كائناً أو نصاً جمالياً؛ وانطباعاته يتحكم فيها إحساسه بالفن والجمال. يأخذنا هذا التفكير الرمزي إلى كتاب آرثر سيمونز **الحركة الرمزية في الأدب (١٨٩٩)**، الذي درس تأثير الشعراء الفرنسيين على الشعر الإنجليزي. وكان لهذا الكتاب تأثير هائل على تي إس إليوت، الذي قرأه في عام ١٩٠٨، وذلك عندما كان في جامعة هارفارد واكتشف من خلاله فيرلين وكوربيير.

وقبل أن تحلّ الحداثة محل الرومانسية، كان عليها أن تمر بتجارب الحركة الانحطاطية/ الجمالية وكذلك الرمزية: الأولى خلقت حضوراً مادياً كريهاً لدرجة أنها حولت الرؤية الجمالية إلى الداخل هرباً من الواقع؛ أما الثانية فقد انتقلت إلى عقل خاص منغلق، منغلقٌ على العالم المدني والتجاري/ الصناعي العدائي. وفي ظل هذا الضغط، أفسحت المدينة كمكانٍ مادي المجالَ للمدينة كحالةٍ ذهنية. لقد مرّت هذه العملية في طور طويل من الإعداد. وفي إنجلترا، أظهر هازليت أن شعر وردزورث تأسس على التعارض بين ما هو طبيعي وما هو مصطنع، وبين العنصر البشري وعالم الشكل.

عمل شعر بودلير أيضاً في عوالم البساطة والحنكة. كان هنالك إحساس بالسقوط في كل مكان، سقوط يتقدم زمنياً على التاريخ والوعي وكان مشابهاً للخطيئة الأصلية. ويمكن فهم هذا السقوط من خلال الفن، لأن الفنان هو الذي «يعيد خلق الطبيعة بدلاً من أن يكتشفها»[١]. إن الفرق الأدبي بين البساطة والحنكة ينطوي على الفرق بين العاطفة والحساسية. والانتقال من العاطفة إلى الحساسية جعل بودلير يقترب من فلوبير في كتابه **التعليم العاطفي (** L'éducation sentimentale**)**، حيث نتجاوز ما هو طبيعي إلى ما هو مشروط اجتماعيًا. ويساعد عالم الفن الناتج عن ذلك في تفسير جوانب الوعي الذاتي في ديوان **أزهار الشر (**Les fleurs du mal**)**.

---

(١) جوف، بودلير: نار لقهر الظلام، الصفحة ٣٩.

كان بودلير وإليوت من بين الحداثيين القلائل الذين اعتقدوا أن المدينة الصناعية لم تعد تشجع الترابط والتجانس الخيالي. وعلى الرغم من الاختلافات في أصول فكرهم وجوهره، توصلوا إلى استنتاجات متشابهة شاركهم فيها ماركس. لقد اعتقدوا جميعاً أن انقطاع التواصل الحضري كان نتيجةً ثانوية لنظام الربح والخسارة؛ وقد رفض كل من بودلير وإليوت التقدم المادي لأنه أدى إلى حلقة مفرغة من الحاجة والرغبة المحكوم عليها بالتصعيد الذي لا نهاية له. لقد كانت المدينة ذات طبيعة مقلوبة، وممسوخة بفعل القوى التجارية للصناعة **(أي رأس المال المستثمر)**.

وهكذا رأى كل من بودلير وإليوت الإنسانَ الحديثَ عالقاً في عملية حَضرية منغلقة على نفسها بشكل أساسي، لقد أصبحت المدينة التجارية/ الصناعية المعادل الحديث لجحيم دانتي، وكان الخلاص يعتمد على كسر دائرة المادية. وقد أخذنا بودلير إلى الإنسان «الداندي»[1]، وكان هذا الإنسان هو الرابط الذي ربط الحركة الجمالية بإنسان نيتشه المتفوق، واعتقد بودلير أنه يمكن للمرء أن يفعل ذلك عن طريق تحويل الذات كما لو كانت فناً. في حين رأى تي إس إليوت أن المسيح، وليس الإنسان الداندي، هو وسيلة الفرار من الحاجة والرغبة المادية. وتحولت المعركة بين الخير والشر إلى الإيمان بالله أو الشيطان. وفي كلتا الحالتين، أخذتنا العدمية خطوة أخرى إلى الأمام، وأفرغت كل منظومة قيمية من محتواها. ونتيجة لذلك، كنا نعيد تعريف أنفسنا باستمرار في مقابل الفراغ. والذات التي جرى تعريفها في مقابل الفراغ هي إحدى طرق النظر إلى الحداثة الأدبية؛ أما الذات التي جرى تعريفها في مقابل أعمال الثقافة الجماهيرية فهي شيء آخر. وعلى أرض الواقع، كلا الأمرين غالباً ما يكونان الشيء نفسه.

---

(١) ويُترجم أحياناً بالغُندور وهو الرجل الذي يولي أهمية خاصة بمظهره الشخصي، واللغة المصقولة والهوايات الترفيهية، ويُظهر لا مبالاة عند أداء الأعمال. ويقلد أسلوب حياة الأرستقراطية وذلك حتى إن كان أصله من الطبقة الوسطى. **[المترجم]**.

اعتقد أرنولد هاوزر أن الجمالية والانطباعية هما المحوران التي دارت حولهما الحركة الطبيعية نحو الحداثة، وزعم أن الجمالية هي التي أتت بالانطباعية إلى الوجود، وأنها «تُمثل التطور المنطقي للطبيعة [بتقدمها] من العام إلى الخاص، ومن النمطي إلى الفردي، ومن الفكرة المجردة إلى التجربة الملموسة والمشروطة زمانياً ومكانياً... إن الاستنساخ أو إعادة الإنتاج الانطباعي للواقع، مع التركيز على ما هو لحظي وفريد، هو إنجاز مهم للحركة الطبيعية»(١). ويؤكد هاوزر أن الانطباعية هي في المقام الأول نتاج ثانوي للتمدن الحديث، وأن التجربة الفنية مع المدينة تعود إلى مانْييه:

«للوهلة الأولى، قد يبدو من المستغرب أن تنتج المدن الكبرى، بتجمعاتها البشرية واختلاط الناس فيها، هذا الفن الحميم المتجذّر في الشعور بالتفرّد الشخصي والعزلة. ولكن من الحقائق المألوفة أنه لا يوجد شيء يبدو أكثر عزلةً من الاقتراب الشديد من عددٍ كبير جداً من الناس، ولا يشعر المرء بالعزلة وبأنه مهجور في أي مكان أكثر من المكان الذي يتواجد فيه وسط الحشود الكبيرة من الغرباء»(٢).

لقد افترضت الحركة الانحطاطية أن الحضارة قد استُنفدت وآخذة في التدهور، وأن الطبيعة في حالة انجراف نحو الفوضى. وقد لعبت الإنتروبيا دوراً في الحركة الانحطاطية، إذ تنطوي الإنتروبيا على الانتقال من المنتظم إلى العشوائي، الأمر الذي يُفضي إلى مستقبل مضطرب. وكان أتباع هذه الحركة (ومن تبعهم بعد ذلك) حذرين من المستقبل، وقد تطلعوا إلى الوراء نحو زمنٍ مثالي قبل أن تبدأ عملية التدهور. وكانت الحركة الجمالية كذلك جزءاً أساسياً من «الانعطاف نحو الداخل»، وهي حركة الحداثة التي تبتعد عن الواقع المادي وتتجه نحو الذاتية. كما ادعى هاوزر أن المدينة أصبحت المكان الذي شعر فيه الفنانون المنخرطون بهذه الحركة عزلةً حادة عن الناس العاديين، حتى عند اختلاطهم مع حشود الناس.

---

(١) هاوزر، التاريخ الاجتماعي للفن، الصفحتين ١٥٨ - ١٥٩.

(٢) المرجع نفسه، الصفحات ١٦٥ - ١٦٦.

وفي حين أن الحركة الطبيعية في الأدب أكّدت على المؤثرات الانتكاسية للوراثة والبيئة، خفّفت الحداثة من هذا الأمر غير السار من خلال استعاضتها بالسعي نحو الجمال باعتباره نهاية الفن. إن الانتقال من البدائية إلى الحضارة اعتمد على إحساس مُخلّصٍ بالجمال. كان الفنان أثناء تواجده وحيداً بين الحشود عُرضةً للانطباعات المَدنية، وهي ظاهرة أصبحت بالفعل جزءاً من الفن الانطباعي. من محطة السكة الحديد بأضوائها المتلألئة تحت المطر التي تومض بألوان زاهية في الظلام، إلى الخزف الصيني الرقيق والأواني الفضية التي يمكن العثور عليها على مائدة العشاء، لقد كانت هذه الأشياء الجميلة معروضة بشكل مُتاح أمام الجميع، شريطة إن يعرف المرء كيف ينظر إليها. وبهذا فقد كانت «المنظوريّة» (الطريقة التي يُنظر بها إلى الواقع)، لا يمكن فصلها عن فكرة الجمال.

كانت رؤية الإنسان للواقع مشبعة بالأيديولوجية. لقد شعر كلٌّ من باوند وإليوت بين الحشود «بين الموتى السائرين»، براحةٍ أقل من تلك التي شعر بها بودلير. لكن الرغبة في أن تكون هنالك مسافة بينه وبين الحشود، دفعت بودلير إلى استكشاف إمكانيات شعرية جديدة لمعالجة المدينة الحديثة الضخمة. والأهم من ذلك كان الحنين إلى وطن روحي، أو مدينة موجودة خارج العالم المرئي، وهذا ما فسّر هوسه بإدغار آلان بو. وقد ترافق هذا الحنين إلى الماضي بشعور من الانحطاط والانحدار، «غسق الآلهة، غسق الأمم، حيث تَشحُب كل الشموس وكل النجوم تدريجياً، وتكون البشرية بكل مؤسساتها وإبداعاتها وسط عالم يحتضر»[1]. وحين جرى استيعاب هذا الشعور بالانحطاط، أدى الأمر إلى انطباع قوي للغاية، لدرجة أنه غالباً ما سيطر هذا الانطباع على الطريقة التي يُنظر بها إلى الواقع. ومن هذا الازدراء للتجربة المشتركة، أتى شعور الحداثيين بالتسلسل الهرمي، أي الرغبة في فصل أنفسهم عن الحشود البشرية، إلى درجة خلق نخبة اجتماعية، والقبول بأشكال من السلطة الرجعية.

---

(١) هولبروك جاكسون، تسعينيات القرن التاسع عشر: مراجعة للفن والأفكار في نهاية القرن التاسع عشر (لندن ١٩١٣، بنغوين ١٩١٣)، ص ١٠٤.

II

أخذت مسيرة والاس ستيفنز توجهاتها من مبادئ الحركة الجمالية. وقد بدأ اهتمامه بهذه المبادئ عندما كان طالباً في جامعة هارفارد التي كانت في مطلع القرن مركزاً لمثل هذه القضايا في أمريكا، وكان والد ستيفنز، غاريت ستيفنز، محامياً ناجحاً في بنسلفانيا، ورجلاً عملياً لم يتردّد في اتخاذ قرارات جدّية تشبه تلك التي اتخذها بنجامين فرانكلين. وقعَ ستيفنز في جامعة هارفارد تحت تأثير جورج سانتايانا، الذي واصل سعي والتر باتر من أجل الجمال. كانت مهمة ستيفنز هي التوفيق بين هاتين الشخصيتين الأبويتين، وقد كرّس نفسه لسد الفجوة بين ما هو عملي وما هو جميل، فاستطاع بذلك أن يكون محامياً ناجحاً وشاعراً في الوقت نفسه. وكان التحدي الذي واجهه ينطوي على الموازنة بين الحقيقة والجمال، وكذلك التوفيق بين الفن والحياة. بالطبع كان من الممكن لمحبِّ الجمال الخالص أن يختار الجمال والفن، لكن ستيفنز الذي انتقد سلبية باتر، اختار الجمال والحياة: «كان همّه الأساسي هو التوفيق بين ما هو جميل وما هو واقعي، ولم يكن مهتماً بتسويغ الفن لذاته، بقدر اهتمامه بتسويغ الفن بفضل قدرته على توسيع أفق الحياة»[1].

وبعد مغادرته جامعة هارفارد في عام ١٩٠١، ذهب ستيفنز للعمل في صحيفة نيويورك تريبيون معتقداً أن الصحافة ستكون الوسيلة التي يستطيع من خلالها التوفيق بين الأدب والحياة. واتخذَ من الصحفي ريتشارد هاردينج ديفيس (١٨٦٤–١٩١٦) نموذجاً له، وهو الذي تميز بتغطيته للحرب الأمريكية الإسبانية عام (١٨٩٨)، وخاصة تغطيته لمآثر ثيودور روزفلت ومجموعة مروضي الجياد (Rough Riders)[2]. لقد قامت هذه الحرب (التي اجتذبت العديد من

---

(١) لدراسة أوسع لستيفنز والحركة الجمالية، خاصة اهتمامه بوالتر باتر، انظر كتاب بيتس، والاس ستيفنز: ميثيولوجيا الذات، ص ٢٩-٣٥.

(٢) أعضاء في فريق متطوع من سلاح الفرسان نظمه ثيودور روزفلت وليونارد وود للخدمة في الحرب الإسبانية الأمريكية. [المترجم].

خريجي جامعة هارفارد) بسبب إثارة الصحافة لها في المقام الأول، ولا سيما صحيفة نيويورك جورنال (New York Journal) التي اشتراها ويليام راندولف هيرست (١٨٦٣–١٩٥١) في عام ١٨٩٥، الذي كان منخرطاً في منافسة صحفية للتوزيع والترويج مع صحيفة نيويورك ذا وورلد (New York World) لصاحبها جوزيف بوليتزر. اكتشف ستيفنز أن الروتين المعتاد المُمل لتقارير المدينة لا يمكن أن ينافس إثارة الحرب وسحرها. فاستقال من صحيفة تريبيون (Tribune)، وقبِل منصب محرر مساعد في مجلة وورلدز وورك (World's Work) وهي مجلة شهرية تنشرها شركة دوبلداي بيج (Doubleday, Page).

وبعد أن خاب أمله في العمل والأجور، تخلى ستيفنز في النهاية عن الصحافة، ثم التحق بكلية الحقوق بجامعة نيويورك وتخرج منها في عام ١٩٠٣، واجتاز امتحان المحاماة عام ١٩٠٤، ليصبح محامياً في وول ستريت قبل قبوله لشغل منصبٍ في شركة هارتفورد للحوادث والتعويضات في عام ١٩١٦، حيث أصبح نائب الرئيس التنفيذي في عام ١٩٣٤. شعر ستيفنز في هذا الوقت أنه يستطيع الفصل بين المجال التجاري والمجال الفني، فراح يكتب عقوداً تجارية في النهار، وشعراً يتحدث عن جماليات الشعر في الليل. تشتمل كتبه الشعرية الرئيسة على **الأُرغن الصغير (١٩٢٣)، أفكار النظام (١٩٣٥)، طعام البومة (١٩٣٦)، الرجل صاحب الغيتار الأزرق (١٩٣٧)، أجزاءٌ من العالم (١٩٤٢)**، بما في ذلك **ملاحظات نحو خيال أسمى (١٩٤٢)**، و**جماليات الشر** (Esthétique du mal) **(١٩٤٥)**، و**الانتقال إلى الصيف (١٩٤٧)**، و**شفق الخريف (١٩٥٠)**، و**الملاك المحتوم (١٩٥١)** وهو عبارة عن مجلد من المقالات. وقد جرى جمع قصائده في عام ١٩٥٤، وتلاها طبعة جديدة منها بعد وفاته في عام ١٩٥٧. لم يستطع ستيفنز مع مرور الزمن أن يتخلص من اهتمامَه بباتر، والحركة الجمالية التي ميزت سنواته في جامعة هارفارد، فقد كتب شعراً عن الشعر، وكتب حول سعي الخيال وراء الجمال في عالم الواقع المادي.

بُني شعر ستيفينز على عدد من الفرضيات الفلسفية. وكان إيمانه بمفهوم الفكرة الأولى (First Idea) أساسياً بالنسبة لبقية أفكاره التي فكر فيها بمفردات اختزالية: «إذا أزلت زينة وأوساخ أجيال متعاقبة عن صورة ما، فإنك ستراها حسب فكرتها الأولى. وإذا فكرت في العالم دون زينة أو أوساخ، فأنت ستفكر حسب الفكرة الأولى»[1]. والفكرة الأولى هي وجهة نظر أصلية، ونقطة انطلاق لما يُبنى عليها، وهي تُجرِّد بقايا المعاني، وتقلّم وتشذّب التنقيحات المشتِّتة للانتباه التي انحرفت بسبب الانشغالات والاهتمامات الجديدة. (فكرته هذه تتفق مع أطروحة هذا الكتاب وهي الاعتقاد بأن الأفكار الأدبية تتحول باستمرار وتفقد معناها الأصلي).

تعدُّ قصيدته **صباح الأحد (١٩١٥)** تطبيقاً لمفهوم الفكرة الأولى.. امرأة متأملة تشكِّك في قدسية السيد المسيح: قدسية «الدم والضريح المقدس»... قدسية يمكن أن تأتي فقط «من الظلال الصامتة ومن الأحلام». لقد أدركت أنه إذا جرى إنزال الجنة إلى الأرض، فإن «السماء ستكون أكثر وديّة حينئذٍ مما هي عليه الآن»، وستصبح الأرض والسماء شيئاً واحداً، ولن تعود السماء «زرقاء مُفرِّقة وغير مبالية». ولن يكون الموت بعد الآن أساس القلق الخارق للطبيعة «خرافة القبر القديم»، بل سيكون أساس الجمال «الموت هو أبو الجمال». فالشيء الجميل يستمد معناه من سرعة الزوال، ومن كسوف الزمن الذي يمنح اللحظة جوهراً، ويجعلها ثمينة، تلك الصفة الزمانية التي تمنح «أرضنا الهالكة» القوة المخلصة للجمال. وهكذا ننتقل من دين يقوم على الموت كمصدر لنهايتنا الجسدية والحاجة إلى فادٍ إلهي، إلى «الفكرة الأولى» عن الموت كمصدرٍ للجمال، والحاجة إليه كمخلصٍ أرضي[2].

---

(١) والاس ستيفنز، رسائل والاس ستيفنز، تحرير هولي ستيفنز (نيويورك: كنوبف، ١٩٦٦)، ص ٤٢٦-٤٢٧.

(٢) والاس ستيفنز، مجموعة قصائد لوالاس ستيفنز (نيويورك: كنوبف، ١٩٥٥)، ص ٦٦-٧٠.

ومثل العديد من الشعراء المعاصرين، رأى ستيفنز الحاجة إلى إله ساكنٍ (إله ساكنٍ داخل الجمال) بدلاً من إله مُتعالٍ. إن عالَم ستيفنز يتطلع إلى عالَم هيراقليطس، ولكن بدلاً من التدفق المادي، تمر أفكاره عن المشاعر والأفكار والانطباعات عبر العقل ليجري تجسيدها من خلال حضورٍ مهيمن[1]. وقد تحدّث عن عملية البحث هذه عن الذات بمصطلحات تتعلق ببيكاسو الذي لديه ذوات متعددة: «جميعها تنحسر إلى واحدة داخله، هي التي تهيمن وتخلق التصاميم الفنية»[2]. وفي عمله **كارلوس بين الشموع (١٩١٧)**، يتغير جوُّ الغرفة في كل مرة تُضاء فيها شمعة. وتختلف ذات المرء وفقاً للبيئة المحيطة به: فالواقع يتحدّد من خلال الإحساس بالمكان، وهذه فكرة أضافها في عمله **الممثل الكوميدي الذي يشبه الحرف C**، إذ يصبح كريسبين شاعراً مختلفاً عندما ينتقل من بوردو إلى يوكاتان، ثم إلى كارولينا.

ومن أجل سد الفجوة بين المجالين التجاري والفني، ابتكر ستيفنز سلسلة من الأقنعة الشعرية ليرتديها، مُستبقاً بذلك مفهوم الشعر غير الشخصي الذي وصفه إليوت في كتابه **التقليد والموهبة الفردية (١٩١٩)**. ومن بين تلك الأقنعة قناع المواطن المحلي، والرجل الغُنْدُور، والرجل الداندي (المتأنّق). كما ابتكر أيضاً نظاماً من المعنى الرمزي: الأنهار لا تجري (أو قد لا تجري) إلى البحر فحسب، بل إنها تشير إلى جريان هيراقليطس، واللون الأخضر جنباً إلى جنب مع الشمس يُجسّد أعمال الطبيعة؛ واللون الأزرق جنباً إلى جنب مع القمر يُجسّد الخيال، ومع ذلك فإن الانجراف يكون نحو الأسفل، وشعر ستيفنز يتخذ أشكالاً من التفكك. والذي يُبقيها مجتمعة مع بعضها بعضاً (على الرغم من التحفظات حول سلبية الحركة الجمالية) هو أقنعته الجمالية والداندية، التي تهيمن على شعره في ديوانه **الأرغن الصغير**.

---

(١) بيتس، والاس ستيفنز: ميثيولوجيا الذات، ص ٩٤-٩٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٢.

في ديوانه **الرجل صاحب الغيتار الأزرق**، حاول ستيفنز التوفيق بين الحركة الجمالية والواقع من خلال الإشارة إلى أن الخيال يحوّل ما يعرفه العقل من هيئة لأخرى. والقصيدة تعمل برأيه من خلال سلسلة من الرموز الثابتة: الطبيعة (اللون الأخضر)، الخيال (اللون الأزرق)، الواقع (الشمس)، الضوء (القوة المحوِّلة للخيال). والقمر والغيتار يغيران الواقع، مما يسمح لنا بأن نرى بطريقة مختلفة. «شمعة [الخيال] كافية لإضاءة العالم... في الليل، تضيء الفاكهة والنبيذ / الكتاب والخبز، الأشياء كما هي». وهو يعتقد أن بيكاسو يمنحنا «صورة عن أنفسنا»، ويسمح لنا برؤية بُعد جديد. وأن الشعر الذي هو موضوع القصيدة، يمكننا عند خلقه اختزال بقايا غيابٍ أو تكشّف كوني. والصراع هو بين الخيال والواقع: الغيتار لا يستطيع «عزف الأشياء كما هي» لأن «الأشياء كما هي / تتغير على الغيتار الأزرق». ويجري تحويل المعروف (المألوف) للعقل من خلال المفاجآت التي يتكشّف عنها الخيال. والخيال ينير الواقع، ومنه تأتي «الفكرة الأولى»، وهي طريقة جديدة للرؤية: «إن الغيتار الأزرق يفاجئك»[1].

بالنسبة لستيفنز، الخيال هو الجسر بين فوضى الطبيعة ونظام العقل. وحين يقترب الباحث الحديث من واقع الفوضى، يلعب الخيال دوره ويخلق واقعاً عازلاً يُغلق الفراغ ويشجع الدِّين، أو ما يمكن أن يكون بديلاً عنه. وكما قال ستيفنز نفسه: «يجب أن أقول إنها عادة ذهنية لدي أن أفكر في بديلٍ ما عن الدين... إن مشكلتي، ومشكلة عدد كبير من الناس، هي فقدان الإيمان بهذا الإله الذي نَشأنا جميعاً على الإيمان به»[2]. إن الخيال وما يخلقه هو الذي يسدّ الفجوة بين الدين التقليدي والفراغ، ويملأ الفراغ الكوني وينقذنا من الظلام.

وقد عالج ستيفنز هذا الموضوع مرة أخرى في قصيدته فكرة النظام في كي ويست. تبدأ القصيدة بامرأة تغني بجانب البحر. إنها تغني «ما وراء روح»

---

(١) ستيفنز، مجموعة قصائد، ص ٨٤ - ١٦٥.

(٢) فيلريس، الحداثة من اليمين إلى اليسار: والاس ستيفنز، الثلاثينيات، والراديكالية الأدبية، ص ١٥٤.

البحر، لأن الأغنية ليست البحر، ولا حتى قناعاً للبحر. الأغنية تختلف عن البحر: «كانت هي التي سمعناها وليس البحر»؛ لكن الأغنية تعطي معنًى للبحر، وتصالحه مع الواقع، وتضفي على الفوضى النظام. وتسمح عملية التحويل هذه للبحر بأن يصبح أغنيتها. وحين تنتهي الأغنية، يصبح عالم الشاعر الآن مُجمّلاً ومنمقاً بطرق لم يكن يعرفها قبل الأغنية، حيث أصبحت الأضواء المنبعثة من قوارب الصيد على أطراف المدينة أكثر إشراقاً الآن. إن الشِّعر ينير الواقع، وهي ظاهرة لا يستطيع الشاعر تفسيرها حتى عندما يلجأ إلى رامون فرناندیز (عالم الجمال الفرنسي الذي تضمن عمله الرئيس نظريات المعنى من خلال الشكل) للحصول على الإجابة التي لن تأتي أبداً: إن العملية يكتنفها الغموض.

في الثلاثينيات، انتقل ستيفنز لفترةٍ وجيزة، من الشكل الشخصي إلى الشكل الجماعي (الجماهيري) للشعر. وتابع مناظرة الثلاثينيات بين جوزيف وُود كروتش وفيليب راف؛ كان كروتش يكتب لمجلة نايشن (Nation)، وراف يكتب لمجلة بارتيزان ريفيو (Partisan Review). رأى كروتش أن الشعر يجعل الحياة مُحتملة، ويسمح لنا بقبول «الأشياء على ماهي عليه». فردَّ راف على ذلك بأن مثل هذه الجمالية قضت على السياق التاريخي المحدد، وأن الجماهير بحاجة إلى الثورة ضد «الأشياء على ماهي عليه»، وليس قبولها. ثم دخل ستيفنز المناظرة بنفسه من خلال قصيدته **طعام البومة**. وفي ردّه على هجوم ستانلي بيرنشو على قصيدته **فكرة النظام**، حاول ستيفنز الدفاع عن جماليته ضد الاتهامات الماركسية. وقد جادل بأن النظام السياسي يتغير باستمرار، ولكن وراء ذلك يكمن السمو، والشعور بالروعة، الذي لا يمكن للفكر الماركسي تدميره[1].

كان ستيفنز مهتماً بالجماليات أكثر من السياسة، وقد جرى توضيح نظريته في الجماليات بشكل واضح في كتابه **ملاحظات باتجاه خيالٍ أسمى**، حيث أخبرنا

---

(١) بلوم، والاس ستيفنز: قصائد مُناخنا، ص ١١٨.

فيه أننا نبدأ بالحاجة إلى تحويل الواقع باعتباره واقعاً مجرداً إلى واقع ملموس بما يكفي للكشف عن الفكرة الأولى. ووسيلة هذا النقل هي القصيدة:

القصيدة تنعش الحياة كي نتشاركها للحظةٍ

والفكرة الأولى... تُقنعنا

بالإيمان ببدايةٍ طاهرة(١)

إننا نعرف العام (المجرد) من خلال الخاص، ونعرف الخاص من خلال الشعر، وهو ما يُضفي على الفوضى مظهر النظام. حيث يقدم الشعر تجريداً «دموياً»: فالتجريد (الذي جرى التوصّل إليه عن طريق العقل التحليلي) يتحول من هيئة إلى هيئة بواسطة الخيال الإبداعي. وهذا التحول ينطوي على تغيير لا ينفصل عن الواقع، وله أصول في الأضداد (نهار / ليل، صيف / شتاء، رجل / امرأة، خيالي / حقيقي، موسيقى / صمت، شمال / جنوب، شمس / مطر، صباح / ظهيرة). ومن خلال فهمنا للخاص، نستطيع الاستمتاع بالواقع. يختتم ستيفنز قصيدته بفكرة يشترك فيها عدد من الحداثيين، بما في ذلك جيرترود شتاين: إن هذا «التكرار الهائل» هو الذي يصنع الخيال الأسمى. الواقع يهبط إلى بنية عامة من التفاصيل المُتكشّفة. وأشكال المعنى (بما في ذلك أصل الجمال) تنطوي على التكرار والتدفق المستمر، وتحدث كعملية صيرورة بدلاً من كينونة، الأمر الذي يخلق حاضراً مستمراً.

بعد شرح مصدر ما هو «جيد» في الواقع، تضمنت الخطوة التالية في تفكير ستيفنز شرح ما هو «سيئ».. أو أصول «الشر». وهذا ما فعله في **جماليات الشر** (Esthétique du mal). إذا كان الخيال الأسمى هو مصدر المتعة، فهو أيضاً مصدر الألم. إن قبول الواقع يعني قبول المتعة والألم، الخير والشر. وكما هو الحال مع الخير، فإن الشر يُعرف أيضاً من خلال العملية الشعرية التي يشكّلها الخيال. تأخذ رؤية ستيفنز الجمالية صفات الظواهر الوجودية. وهو مثل جان بول

(١) ستيفنز، ملاحظات باتجاه خيال أسمى، ضمن كتاب ستيفنز، مجموعة قصائد.

سارتر، يرى أن العقل / الخيال لذاته (pour soi) يعطي معنًى للواقع في ذاته (en soi)[1]. وهذا في جوهره ما تخبرنا به قصيدة **جماليات الشر**. حيث المُتحدث في القصيدة موجود في مدينة نابولي، ويدرك أن فكر هذه المدينة الإنساني هو الذي يبقي المأساة الإنسانية حية، وأن ثوران بركان فيزوف مع خسائره البشرية الكارثية لن يعني شيئاً منفصلاً عن الوعي الإنساني:

باستثنائنا، قد يلتهم فيزوف
في النار الصلبة أقصى بقاع الأرض
ولن يعرف الألم...

... هذا جزء من السمو
الذي نجفل منه ومع ذلك، فإنه باستثنائنا،
لم يشعر الماضي بمجمله بأي بشيء حين دمّر وأهلَك[2].

لقد كتب ستيفنز شعراً فلسفياً بناءً على هذه النظرية الجمالية. وكان يعتقد أن في قلب الواقع (الحياة كما تُعاش خارجياً) توجد عملية جمالية هي مصدر الفوضى والنظام والانحطاط والتسامي. هذه العملية هي الحاجز المرجاني الذي ينقذنا من الشك المُهلك، ومن الفراغ المظلم للعدمية. وتعود فرضياته الرئيسة إلى باتر، ثم إلى ما بعد باتر إلى انغماس بودلير في الخير والشر، ثم إلى ما بعد بودلير إلى الفكرة الرومانسية عن الخيال، بادعائها أنها صاحبة بصيرة وقدرة على الاسترجاع. إن جمالية ستيفنز، مثل كل الجماليات، تمجّد الشعر. ولكي يقدم

---

(١) يُعرّف سارتر نوعين أو طريقتين للوجود: الوجود في ذاته (en-soi)، والوجود لذاته (por-soi)، وهو يستخدم أول هذه الطريقتين (en-soi)، لوصف الأشياء التي لها جوهر كامل ومحدّد ولكنها ليست واعية بذاتها أو بكمالها الأساسي. [المترجم].

(٢) ستيفنز، جماليات الشر، من كتاب ستيفنز، مجموعة قصائد.

الشعرُ الخيالَ الأسمى، ويولِّد الجمال، يجب أن يتمتع الشاعر بالمعرفة والقدرة التي يفتقر إليها بقيتنا، ويجب أن يكون عبقرياً، وموهوباً حقاً، إن لم يكن مُلهَماً. ويصبح الشاعرُ كاهنَ الثقافة الأعظم، ويصبح الشعر بديلاً عن الدين. هذه هي الفرضيات التي سمحت للحداثيين (أو على الأقل أتباع الحركة الجمالية بين الحداثيين) بتمييز أعمالهم بطرق نخبوية.

III

ثمة شاعر وروائي آخر شكّك في الفرضيات الجمالية للحداثة، حتى أكثر من والاس ستيفنز، هو فلاديمير نابوكوف الذي اشتُهر أكثر ما يكون بعمله **لوليتا (١٩٥٧)**. يمكن قراءة **لوليتا** بعدة طرق، والقراءة الأكثر حَرْفية لها ستنظر ببساطة إلى شخصية همبرت على أنه شاذٌ جنسياً ومغتصبٌ للأطفال، ويغوي الفتيات الصغيرات. أما القراءة الأكثر مثالية لها فإنها ستراه شخصاً يتوق إلى إيجاد شكل من أشكال البراءة النقية، أو ربما استعادة براءةٍ فُقدت منه. كان حب همبرت الأول، الذي التقى به فوق البحر الأبيض المتوسط، هو أنابيل لي، مما يشير إلى فكرة إدغار آلان بو عن الحب الضائع. وفقدان هذا المثل الأعلى له ما يوازيه في الرواية. فعلى سبيل المثال، رغبة نابوكوف في العثور في أمريكا على البراءة التي سُلبت منه في أوروبا، أو رغبة همبرت في العثور في أمريكا على البراءة التي ضاعت منه في ماضٍ مادي. أما القراءة الأكثر جمالية فسترى همبرت يتوق إلى الاندماج مع الجمال الدائم، فلوليتا كمثال رومانسي عن الجمال جرى احتجازه في الزمن. هذه القراءة من شأنها أن تجعل الرواية نسخة سردية من قصيدة كيتس **صورة على جرة إغريقية**، التي تصور الرغبة في الجمال كحالة دائمة للوجود:

آه.. أيتها الأغصان السعيدة، السعيدة! لدرجة أنه لا يمكنكِ أن تُسقطي
أوراقك، ولا أن تودِّعي الربيع أبداً
أيها الملحن السعيد، الذي لا يتعب،
أغاني المزامير جديدة إلى الأبد؛

المزيد من الحب السعيد! المزيد من الحب السعيد السعيد!

دافئ إلى الأبد ولا يزال بالإمكان الاستمتاع به

متلهف إلى الأبد ويافع إلى الأبد...

حين يتخلص هذا الجيلُ من الشيخوخةَ

ستبقى أنت وسط شقاء آخر

أكثر من شقائنا، وصديقاً لإنسان تقول له

«الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال...»

يمكن قراءة **لوليتا** على أنها بحث عن هذا الجمال الرومانسي. وبصفتها فتاة جميلة كالحوريات، تصبح لوليتا الرغبة المثالية والجميلة والكاملة، أي كل ما يسعى الفنان لتحقيقه. تتشارك رواية **لوليتا** لنابوكوف مع رواية **الموت في البندقية** لمانْ في المحتوى الجنسي نفسه. إذ يجد كل من همبرت وآشينباخ تجسيداً للجمال في الشكل الوسيم لطفل ما قبل المراهقة. كما أن كلا العملين يدينان بوجودهما (ومعناهما) إلى النزعة الرومانسية للحركة الجمالية. ولكي نكون أكثر دقة، يبدو أن الانحطاط الأخلاقي عند همبرت له مصدره في الانحطاط الأدبي. وحين يصف همبرت مصدر شغفه بالفتيات الجميلات، فإنه يشير (كما رأينا سابقاً) إلى أنابيل لي في رواية بو. إن الإشارة إلى بو تتنبأ باستدعاء همبرت لمجموعة من الشعراء الفرنسيين والبريطانيين الرمزيين وأتباع الحركة الانحطاطية من أمثال روسيتي، وسوينبيرن، ووايلد، وبيردسلي، وبودلير. ومثل رواية وايلد **صورة دوريان جراي**، فإن رواية **لوليتا** هي دراسة للفرق بين الفجور في الحياة والخلود في الفن. فهمبرت يريد تخليد لوليتا من خلال القبض على الزمن وإيقافه، والسماح للجمال بإخضاع الأخلاق له، وأن يُحقق من خلال الفن ما فشل في تحقيقه في الحياة، وهو الخلود الذي راح يتشاركه مع لوليتا.

لقد قدّم لنا نابوكوف نصاً معقداً، ووضع تحت تصرفنا عدداً من التفسيرات. وعلى الرغم من التفسيرات المتعددة، لا يسع المرء إلا أن يعتبر الرواية أيضاً شكلاً من أشكال المحاكاة الساخرة. ما مدى «واقعية» لوليتا كتجسيدٍ للجمال والبراءة، أو كمعادلٍ للوحة كيتس على الجرة الإغريقية؟ تثبت لوليتا أنها بعيدة كل البعد عن كونها موضوعاً للبراءة، فقد فقدت عذريتها في المعسكر الصيفي في سن الثانية عشرة؛ إنها هي التي تغوي همبرت وليس العكس. ومع مرور الوقت يذوي جمالها الجذاب: كانت لوليتا في الثانية عشرة من عمرها عندما التقى بها همبرت، وفي السابعة عشرة عندما انفصلا عن بعضهما أخيراً. وحين رآها آخر مرة، كانت امرأة شابة، أما الآن فهي مثقلة بالأطفال ولم تعد فتاة جميلة كالحوريات، وكذلك لم تعدْ تُشكِّل تجسيداً رومانسياً للجمال المطلق.

يسخر نابوكوف في هذه الرواية من الجمالية الرومانسية، ومن الاعتقاد أن الجمال المثالي يمكن الإمساك به وجعله دائماً. إن بحث همبرت عن الجمال ممزوج بقبح أمريكا: فقر الآبالاشيين[1]، ولوحات المناظر الطبيعية المصطنعة، والفنادق المضاءة بمصابيح النيون، والمطاعم الرخيصة على جوانب الطرق. تشير الرواية إلى أن كل الواقع، سواء كان جميلاً أم قبيحاً، يعمل ضمن حدود له، وأن هنالك قوة مُقيِّدة أكبر تعمل. ومهما كان تأويل المرء لهذه الرواية، فلن تكون هنالك رواية لو لم تكن مكتوبة ضمن تقاليد الجمالية الرومانسية أو ضدها. كما يعتقد نابوكوف بوضوح أنه لا يمكن للمرء إدامة الماضي المثالي، أو الحفاظ على فكرة رومانسية عن الزمن والجمال في مواجهة الواقع المادي. تحاكي رواية **لوليتا** جماليات الحداثة، والمرحلة الثانية من الرومانسية. وتصبح لوليتا صورة كاريكاتورية للفرضيات الرومانسية: يستمر جمالها في التغيّر، ويتحول بمرور الوقت، إلى أن يثبت أن الجمال عابرٌ جداً لدرجة أنه لا يمكن وجوده بشكل مطلق.

---

(١) نسبة لمنطقة أبالاتشيا في الولايات المتحدة الأميركية. **[المترجم]**.

بيدَ أن اهتمام نابوكوف بالأفكار الجمالية لا يتوقف عند همبرت ولوليتا، فقد قام بتوسيع هذا الموضوع في شخصية كلير غيلْتي (Clare Quilty)، يوحي الاسم بالعبارة الإنكليزية (clearly guilty) «مُذنِبٌ بوضوح»: إنها ذاته الثانية الأكثر قتامة. لقد أدرك همبرت أنه سرق لوليتا من طفولتها، وأنه يجب أن يقضي بأسلوب دوستويفسكي على الجانب المنحط من طبيعته. وما كلير غِيلْتي إلا إسقاط سريالي لذنب همبرت، فغِيلْتي هو نتاج لمخيلة همبرت الخاصة، ويعمل على موضوع جمالي آخر يشير إلى التفاوت بين الفن والحياة. يقضي همبرت على غِيلْتي، الذي لديه هيمنة مُتخيَّلة على لوليتا تتنافس مع هيمنة همبرت عليها. إذ لا يجب على همبرت أن يتنافس فقط مع الواقع المادي وتهديده للجمال المطلق، بل عليه أيضاً أن يتنافس مع عالم الفن الذي يحتفي بهذا الجمال، وأن يتخلص من النسخ المنافسة في خياله. لقد كتب غِيلْتي مسرحية بعنوان **الصيادون المسحورون** (The Enchanted Hunters)، في أثناء إقامته في فندق اسمه أيضاً الصيادون المسحورون، حيث اصطحب همبرت لوليتا إليه في ليلتهما الأولى. وفي تقليد لأوسكار وايلد، يُجادل بأن الحياة هي التي تقلّد للفن، وأن المسرح ينظّم الحياة. يحيلنا نابوكوف إلى مخزون الواقع الأدبي المألوف من أجل تحويل سرده إلى كليشيهات رومانسية. فينتصر همبرت على غِيلْتي الفنان من خلال كتابة نسخته الخاصة من قصة لوليتا: سينتصر فنه على حياته المتناقضة وعلى نسخة غِيلْتي منها. وبين الحياة (التجربة الخام) والفن (التجربة المنظمة) يتداخل مرورَ الزمن. وقد يكون هنالك نمط مضمر في تجربة همبرت وهو لا يدرك ذلك. إن كتابة هذه الرواية هي محاولته لفرض نمط على الزمن. لكن النمط المضمر في الزمن ليس متطابقاً مع ذلك الموجود في رواية همبرت. وفي التحليل النهائي، يسلك كلاً من الفن والحياة طرقاً مختلفة، تماماً كما فعل همبرت ولوليتا في نهاية الرواية.

تقدم لنا رواية **نار شاحبة (١٩٦٢)** شكلاً آخر من السعي وراء الجمال. تتكون الرواية من أربعة عناصر، حيث هنالك المقدمة التي كتبها تشارلز كينبوت

الذي يدعي أنه ملك زيمبلا المنفي، والذي كتب تفسيراً ناقداً لقصيدة مكونة من /٩٩٩/ شطراً لجون شايد. ثم تأتي القصيدة نفسها التي تتألف من أربعة مقاطع، حيث جرى فيها استكمال السطر الأخير بالسطر الأول، وبذلك تدور القصيدة بشكل حرفي على شكل دائرة. والعنصر الثالث للعمل هو التفسير الناقد نفسه. ويتبع ذلك مسرد للمصطلحات وفهرس للشخصيات الرئيسة. وكما هو الحال مع لوليتا، فإن كل ما يتكشف من هذه الرواية هو محاكاة ساخرة للعلاقة بين الفن والواقع. فالنص والتفسير يسيران في اتجاهين مختلفين. وبدلاً من تسليط الضوء على قصيدة شايد التي تدور في المقام الأول حول وفاة ابنته هازل، كان التفسير عبارة عن دراسة موسعة لنفي كينبوت من زيمبلا، وملاحقة القاتل المأجور جرادوس، الذي جاء لقتله، ويبدو أنه قتل شايد عن طريق الخطأ.

يجمع العمل بين موضوعين: الأول هو الاهتمام الجمالي الذي يتعامل مع معنى الجمال في مقابل الموت (كما في قول ستيفنز، «الموت هو أبو الجمال»)؛ والثاني، يتعلق بالاهتمام السياسي الذي يتعامل مع التهجير الناتج عن عملية النفي. يبدأ العمل في اكتساب مستويات من المعنى ذات الصلة بالماضي الخاص بنابوكوف. ويضيف ظهور مهاجرٍ روسي يُدعى بوتكين إلى هذه الرواية تعقيداً إلى تعقيد، حيث يوحي ظهوره بأن جميع العناصر التي تشكل القصة (كينبوت، وزيمبلا، وتشارلز الثاني، وغرادوس، وشايد، والقصيدة) هي نتاج عقل فِ بوتكين (في حين أنها في الواقع نتاج عقل نابوكوف).

وكل مستوى من مستويات المعنى له واقعه الخاص: الحقيقي والخيالي، كما أن الوعيين الفردي والجماعي متشابكان بشكل لا يمكن فصلهما. بالنسبة لنابوكوف، الواقع معقد جداً ومتداخل في الزمن، وهو نتاج وعينا، كما يعتمد كثيراً على انسياب اللغة، بحيث يكون من الصعب معرفته بشكل كامل؛ فنحن نخلق واقعنا الخاص، كما يخلق كينبوت واقعاً منفصلاً عن قصيدة شايد. تنطوي العملية الجمالية على السعي وراء الجمال حتى في مواجهة الموت الذي تعطي سلطته الزمنية معنًى للجمال،

ويُعطي كمنتجٍ لواقع مزيف، السمو الذي يخفي ما هو حقيقي. إن أسلوب نابوكوف يمنع الوصول إلى خاتمة مغلقة، فكل فكرة تأخذ القارئ بشكل أعمق إلى سلسلة مفتوحة من الأحداث. وكما هو الحال مع رواية توماس بينشون **صرخة القطعة ٤٩ (**بينشون كان طالباً لنابوكوف في جامعة كورنيل**)**، حيث كل دليل تجده أوديبا ماس يأخذها ببساطة إلى الدليل التالي، وليس إلى نتيجة أبداً. وهكذا فإن نابوكوف وبينشون يأخذاننا إلى واقع ما بعد الحداثة **(**إلى عالم الفعل الغامض المُتَضمّن في الواقع المادي والوعي واللغة**)** بعيداً عن الجمالية.

القسم الثالث
عوالم النص

٦ - الأسطورة

أصبحت الحداثة حركة أدبية متميزة من خلال استخداماتها الخاصة للأسطورة والرمزية والفكر البنيوي، التي اجتمعت مع الإيمان بدورية الزمن لإنتاج تقنية السرد الجديدة التي باتت تعرف بالصيغة المكانية. وأدت استخدامات هذه الطرق إلى تحول كلٍّ من حركتي الواقعية القديمة والطبيعية الأدبية. ثم جرى تحول الحداثة بدورها عندما قامت قوى ما بعد الحداثة، وخاصة فرضيات ما بعد البنيوية والثقافة الجماهيرية، بوضع الفرضيات الحداثية موضع تشكيك.

I

تعود أصول الأسطورة إلى مصدرين: الطبيعة والوعي الإنساني. وغالباً ما ترتبط الأسطورة بأشكال البدائية لأنها تؤدي إلى تفسيرات أساسية (أي أوليّة) لكيفية عمل الكون. وترتبط الأسطورة بالوعي نظراً لأنها تترك بقايا غريزية في الفكر الإنساني. يفسر جوزيف كامبل فراخ الدجاج التي فقست حديثاً والتي تركض للاحتماء عندما يطير الصقر بالقرب منها (رغم أنها لا تبالي بطيران الطيور الأخرى)، بأن هنالك على ما يبدو خوفاً كامناً ينبه الفراخ إلى تهديد الصقور. ويجادل نقاد الأسطورة بالطريقة نفسها على وجود نوع من المعنى الكامن في العقل البشري.

عملت الأسطورة بشكل وثيق مع الدين، وقدّمت تفسيرات للمسائل الكونية، وقد نشأت الأساطير الرئيسة في مجتمعات ما قبل الكتابة وجرى نشرها شفوياً. وجعل الناس البدائيون الكون حياً من خلال منح خصائصه معانٍ

رمزية. وتناولت الأسطورة عند نشأتها الأحداث الخارقة للطبيعة والآلهة، أما الخرافات والملاحم فتناولت الأحداث البشرية أكثر. لكن الأساطير أصبحت في نهاية المطاف مُجسَّمة. وقد ربط السير جيمس فريزر في كتابه **الغصن الذهبي (١٨٩٠)** الأسطورةَ بالخصوبة في الطبيعة، فالمعنى الأسطوري لآلهة الخضرة مثل ديميتر وديونيسوس، على سبيل المثال، تعود أصوله إلى الاعتدال الربيعي والخريفي، وكان يرتبط بزراعة وحصاد المحاصيل الزراعية، مما ربط أعمال السماء بخصوبة الأرض. وقد أصبحت رفاهية الأرض مرتبطة برفاهية الملك أو زعيم القبيلة. واختلطت مصائر الأبطال والآلهة بشكل لا يمكن فصله، حيث كانت الطقوس الدينية تستكشف الأسرار الإليوسية[١] لأسطورة الزوال والتجديد التي تتضمن كلاً من الآلهة ديميتر وبيرسيفوني وديونيسوس، كما شملت الألغاز الأورفية علاقة ديونيسوس زاغريوس بوالده زيوس. وفي نهاية المطاف، استولت قصص العائلات المالكة على أساطير الآلهة: فتاريخ أغاممنون كان شأناً عائلياً لا يمكن فصله أيضاً عن مصير مينيلوس، وكليتمنسترا، وأوريستس، وإليكترا.

كانت فكرة الأسطورة محددة ثقافياً تحت تأثير المذهب التاريخي القديم، فالاستخدام الشائع للأسطورة من قبل ثقافتين مختلفتين يفترض أن ثقافة واحدة قد أثرت على الأخرى. ولكن عندما أصبحت الأساطير متماثلة (متشابهة في البنية)، بات من المفترض أنها نشأت من حالة ذهنية مشتركة، أو أنها صوِّرت الوظيفة نفسها، ومن ثم فإنها لم تكن بحاجة إلى علاقة سببية. وبوسع الناس من ثقافات مختلفة، على سبيل المثال، الأزتيك والمايا، أن يستخدموا نظائر أسطورية دون أن تعمل أساطير إحدى الثقافات على تغيير أساطير الأخرى. لقد أصبحت الأسطورة الآن مسألة معنى متعلق بالنمط البدائي والوعي المشترك. وباعتبارها

---

(١) الأسرار الإليوسينية (باليونانية: Ἐλευσίνια Μυστήρια)، كانت عبارة عن طقوس تُقام كل عام لعبادة ديميتر وبيرسيفوني، ومقرها في الحرم الهيليني في إليوسيس في اليونان القديمة. وتعتبر أشهر الطقوس الدينية السرّية في اليونان القديمة. وجذورها تعود إلى عبادة زراعية من العصر البرونزي. **[المترجم]**.

نتاجاً للعقل، وضع النقد الأسطوري الأساسَ للنقد البنيوي، إذ يمكن للبنيويين أن يفكروا في القضايا الاجتماعية كشبكة من العناصر المترابطة كما هو الحال في نظام اللغة، أي أنها مُتشاكِلة أكثر من كونها ذات طابع سببي.

يبدو أن هنالك معنى عالمياً مرتبطاً بالرموز الأسطورية الكبرى، فالشمس تجسد الطاقة؛ والقمر يجسّد الخيال (يأخذ نوره من الشمس)، والماء يجسد النقاء. والبحر يجسد حياة متجددة. والأنهار تجسد تدفق الزمن الأبدي. والحدائق تجسد الجنة. والأفعى تجسد الشر. والشجرة تجسد الكون. كما أن الألوان لها معانيها، فالأحمر معناه العاطفة؛ والأخضر معناه الأمل، والأزرق معناه الروحانية، والأبيض معناه النقاء، والأسود معناه الموت. والأبطال يسهمون في التجربة الأسطورية: البدء والسعي والتضحية.

إن العناصر الأساسية المتأصلة في كل الأساطير تستمد معناها من النشاط البشري. يبدأ هذا الشكل من الأسطورة عادة بانتهاك كلمة الإله، أو بجريمة تنتهك روحانية الأرض، أو بانتهاك طقوس مقدسة. وفي كل حالة من هذه الحالات، يجري فيها كسر الانسجام الأولي (يثير اختطافُ هيلين العداءَ بين القبائل ويبرر الحاجة إلى الحرب؛ أو تحدث خطيئة أصلية في حديقة البراءة المفقودة؛ أو يُسرق الذهب من عذارى الراين). وتستدعي هذه الجرائم القيام بنشاط فدائي منتقم أو مُنقذ (أغاممنون، المسيح، سيغفريد) الذي يتحدى مصدر الشر (بوريس في مدينة طروادة، الثعبان، ألبيريش). وعادة ما يجري تجريد الخصم من إنسانيته نتيجة لاستخدام متهور للقوة، وغالباً ما يُجسِّد هذا الخصم كل ما هو مقلوب أو بشع في الطبيعة. وتتضمن التجربة البطولية عملاً فذاً من الشجاعة (كما فعل أغاممنون عندما أتى لمساعدة شقيقه الأصغر مينيلوس)؛ أو مسألة انتقامية (كما فعل أخيل عندما قتل هيكتور، انتقاماً لمقتل باتروكلوس، قبل أن يقتله بوريس بدوره انتقاماً لمقتل هيكتور)؛ أو تصحيحاً لخطأ (كما هو الحال عندما تدارك أوريستيس حدوث وفاة لوالده أغاممنون). وتؤدي القسوة بين المشاركين إلى حدوث عِداء مميت، كما هو

الحال عندما ساعد كريون، عم أوديب، إتيوكليس، ابن أوديب، في انتزاع السلطة عن طريق قتل بولينيسيس، شقيق إتيوكليس، وحرمانه من طقوس جنازة مناسبة أو دفنه، لكن شقيقته أنتيغون تحدت كريون ودفنت شقيقها بولينيسيس فعاقبها كريون بأن دفنها حيةً. وبمجرد إزالة العائق الشرير، يمكن استعادة النظام الأصلي. وهذا يتضمن في الأسطورة اليونانية العودة إلى المجتمع كقاعدة لاستعادة النظام؛ وفي الدين المسيحي، يتضمن العودة إلى عالم النعمة كهبةٍ من الله (التي هي ضرورية في نظر المسيحيين، باستثناء البيلاغيين[1]، للإيمان وللأعمال الصالحة، وتصور بشكل مختلف من قبل الكالفيين)؛ أما في أوبرا فاغنر، فيتضمن العودة إلى عالم الانسجام الطبيعي (أي العودة إلى ما قبل النظام المضطرب).

استخدم فاغنر هذه العناصر بشكل متنوع في رباعيته **خاتم نيبيلونغن** (Der Ring des Nibelungen) (١٨٥٣ – ١٨٧٤)، التي تُنتهك فيها الطبيعة عندما يُسرق ذهب عذارى الراين ويجري تصنيعه وتحويله إلى خاتم. لقد ابتكر فاغنر أسطورة مناسبة لتلك اللحظة من التاريخ التي تحدى فيها النظام الصناعي قيمَ الثقافة الزراعية. وقبل أن نعود إلى البراءة الزراعية المفقودة، نشهد صراع ثم موت سيغموند على يد هوندينغ؛ الذي قُتل ابنه سيغفريد لاحقاً على يد هاغن. وهكذا فإنه عندما تُنتهك روح الطبيعة (الأرض)، تكون هنالك حاجة إلى البطل الأسطوري للمساعدة في استعادة التوازن المفقود (كما فعل سيغفريد).

قدمت نظرية نورثروب فراي حول «فعل المحاكاة» تفسيراً آخر لاستخدام الأسطورة في الأدب الحداثي. إذ يعتقد فراي أن الواقعية كأسلوب أدبي جددت دورة السرد وشجعت على عودة الأسطورية، وقد جرى تسهيل هذه العملية من خلال التهكّم الرومانسي، والاعتقاد بأن معنى العالم متناقض، وأن المنظور

---

(١) مجموعة من اللاهوتيين في القرن الرابع والخامس الميلادي، كانوا يؤمنون بأن الإنسان يمكنه تحقيق الخلاص من خلال جهوده الذاتية وعمله الصالح دون الحاجة إلى نعمة الله. وقد نفى هذا الاعتقاد العقيدة المسيحية التقليدية بأن الإنسان بحاجة إلى نعمة الله وفداء يسوع المسيح. [المترجم].

المتناقض وحده يمكنه فهم المعنى المتناقض لهذا العالم. وكما قال فراي: «تنحدر السخرية من المحاكاة الدُنيا: فهي تبدأ بالواقعية والملاحظة المحايدة، ولكن بينما تفعل ذلك، فإنها تتحرك بثبات نحو الأسطورة، وتبدأ الخطوط العريضة القاتمة لطقوس التضحية والآلهة المحتضرة في الظهور فيها مرة أخرى... إن هذا الظهور المتكرر للأسطورة في السخرية واضح بشكل خاص عند كافكا وجويس»[1]. تشرح حجة فراي هذه سبب ربط عدد من النقاد بين الحركة الطبيعية الأدبية بأنواعٍ سردية أكثر حدةً مثل الرومانسية والخيال القوطي، التي بدورها ترتبط في كثيرٍ من الأحيان ببعضها بعضاً[2]. وسواء جرت مواجهة الطبيعة بشكل مباشر،

---

(١) نورثروب فراي، تشريح النقد، ص٤٢. للحصول على مثال عن الواقعية التي تُفسح المجال للأسطورة، انظر وصف فرانك نوريس للقطار الذي «يذبح» الأغنام في روايته الأخطبوط. حيث رمز القطار إلى قوة الآلة من خلال شركة السكك الحديدية، ورمزت الأغنام إلى المزارعين ومربي الماشية الذين شرَّدتهم شركة السكك الحديدية. وفي سياق وصف الخروف المذبوح، يُدخل نوريس العناصر الأسطورية (على سبيل المثال، الإشارة إلى العملاق، ووحش الليفاثان، والسايكلوبس) ضمن التفاصيل الواقعية، الأمر الذي يمنح مكانةً أسطورية للآلة، ويصوِّر تأثير قوتها على الإنسان والطبيعة. وتستخدم الحركةُ الطبيعية في الأدب رموزَ الحيوان بشكل متساوٍ، كما هو الحال في رواية الإنسان الوحش لإميل زولا (bête humaine)، للإشارة إلى الجوانب الأولية لحياة الإنسان. وغالباً ما تأخذ التحولات التي تأخذنا من الطبيعة إلى الآلة معانٍ أسطورية.

(٢) لمناقشة الروابط المحتملة بين الخيال القوطي والرومانسية والواقعية الطبيعية، انظر إليزابيث ماكأندرو، التقليد القوطي في الخيال (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٧٩)؛ وديفيد بونتر، أدب الرعب: تاريخ الخيال القوطي من عام ١٧٦٥ حتى يومنا هذا (لندن: لونجمان، ١٩٨٠)؛ ويليام باتريك داي، في دوائر الخوف والرغبة: دراسة للخيال القوطي (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٨٥). ولمحاولة التعامل مع الرومانسية كتعبيرٍ مبكر عن الحداثة، انظر نيكولاس دالي، الحداثة والرومانسية ونهاية القرن: الخيال الشعبي والثقافة البريطانية، ١٨٨٠ - ١٩١٤ (كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٩٩). والحجة هنا هي أن الرومانسية تفتح عالماً بدائياً مشابهاً لذلك الذي نجده في الرواية الحداثية، لكنه عالم من الوعي الأولي الذي يربط الرومانسية بالطبيعية الأدبية بشكل أفضل من ربطها بوعي الحداثة الأكثر حدة. والفرق الآخر بين الرومانسية والحداثة هو أن الرواية الحديثة تستخدم الأسطورة بشكل متعمّد أكثر من الرومانسية.

أم من خلال المصطلحات الأدبية، فإن الأسطورة تفترض مسبقاً أن الفعل البشري يستمد أصوله من عالم أكبر من المعنى النمطي البدائي.

II

كونراد، مان، جويس، ييتس، باوند، تي إس إليوت، هارت كرين، ويليام كارلوس ويليامز.. جميعهم عززوا أعمالهم الأدبية بالأسطورة التي بدورها منحت هذه الأعمال عناصر نمطية بدائية، وقد ساعد عدد من الأحداث التاريخية في استخدام الأسطورة إلى جانب تطبيقها على الأدب، فقد أبقى النشاط الإمبراطوري على الحس البدائي للمنظومة الأسطورية حياً. كما أسهمت اكتشافات علماء الآثار، مثل اكتشافات شليمان، في جعل الأسطورة ظاهرة حديثة، كذلك أسهمت بعض الكتب من قبيل **الغصن الذهبي** لفريزر في جعل الأساطير القديمة في متناول الخيال الحديث. وقد قدمت حبكة القصص الرومانسية الحديثة، التي غالباً ما كانت مرتبطة بالمغامرة الإمبراطورية، مكوناً موازياً للأسطورة، حيث حولت الأعمال الكلاسيكية إلى نمط شعبي وساعدت في الحفاظ على الفعل المكثف الذي ميّز التراجيديا اليونانية. فحبكة قصة رايدر هاغارد الرومانسية تتطلع إلى الماضي المليء بالحقائق الأسطورية، وإلى المستقبل نحو الفهم الكوني؛ في حين تتطلع حبكة قصة توماس بينشون الرومانسية إلى الماضي الذي لا يُسبر غوره، أو إلى مستقبل يتجه نحو نهاية العالم.

تعدُّ البدائية موضوعاً حداثياً مهماً، وتنطوي على موقف تجاه الطبيعة يُخضع التكنولوجيا والآلة لعالم القوى العظمى للطبيعة. تتضمن رواية **الأفعى المجنّحة (١٩٢٦)** للورانس مسعًى للعثور على المعنى الأسطوري المتجسّد في الإله المكسيكي القديم كيتزالكواتل، الذي يتمتع بطبيعة غامضة تنزع نحو الصفات الوراثية الأصلية وتمتلك قوى مجدِّدة. في حين تتضمن رواية **الدب** لفوكنر المستخلصة من أسطورة «الأفعى الموجودة في الجنة»، بحثاً عن البراءة المفقودة وعن كل ما يتضاءل عندما تنقلب الطبيعة على نفسها. وعلى الرغم من أنه نادراً

ما يأخذنا همنغواي مباشرة إلى الحالة الأسطورية، فإن أبطال رمزيته حسّاسون للطقوس الدينية باعتبارها بقايا أسطورية، حيث يحدّدون أنفسهم في حلبة صراع موسعة، سواء كانت هذه الحلبة حلبةُ مصارعةٍ للثيران، أم بحرٍ مليء بأسماك المارلن والقرش. إذ لطالما استمدت الأسطورة والطقوس الدينية وجودهما منذ زمن بعيد من الصراع الطبيعي.

III

جرى تشجيع الاهتمام بالأسطورة خلال العمل في عدد من التخصصات الأخرى، خاصة الأنثروبولوجيا وعلم الآثار. كان هاينريش شليمان عالمُ آثارٍ هاوٍ، ولكن على الرغم من ذلك كان له دوراً فعالاً في الحفاظ على الاهتمام بالثقافة القديمة، خاصة تاريخ طروادة. وُلد شليمان في نيوبوكوف بألمانيا، وهو ابن كاهن بروتستانتي. أذهلته منذ طفولته ملاحم هوميروس، وخاصة الإلياذة منها، وقصة الملك مينيلاوس وحربه التي استمرت عشر سنوات ضد طروادة.

كان شليمان رجل أعمال ناجحاً جداً، فقد جمع ثروة من أعمال التصدير والاستيراد، ثم وسَّع تلك الثروة عندما نقّب عن الذهب في كاليفورنيا، فأصبح بعدها قادراً على تمويل رحلة استكشافية خاصة به، فزار جزر إيثاكا وميسينا، ومنازل أوديسيوس وأغاممنون (حيث نجح لاحقاً في القيام بحفريات فيها) قبل أن يعبر البحر باتجاه تركيا بحثاً عن مدينة طروادة. وباستخدامه ملحمة الإلياذة كدليلٍ جغرافي له، استقر على تلٍ بالقرب من قرية هيسارليك كموقع لمدينة طروادة. بدأت الحفريات في هذا التل في عام ١٨٧١، حيث اكتشف شليمان إحدى عشرة مدينة، كل منها مبنية فوق الأخرى، وقد اقتنع أن المدينة السابعة هي مدينة طروادة التي تحدث عنها هوميروس.

تضمنت كلٌ من الرواية الحداثية والقصيدة الطويلة مستوى مرجعياً طبيعياً، وهو مرتبط بشكل رمزي ببنية أسطورية تراكمية. وقد كان للمنهج الأدبي هنا ما يوازيه في الاكتشاف الأثري للمدن المتراكبة على شكل طبقات.

يأخذ العمل مستويات سردية أو طبقات مثل طبقات مدينة طروادة التي اكتشفها شليمان. وقد كان لاكتشافات هاينريش شليمان في طروادة (١٨٧١) واكتشافات آرثر إيفانز في كريت (كنوسوس، ١٨٧٦) تأثير هائل على أعمال كُتاب مثل دانونزيو، الذي أثر بدوره كما أثبت جاكسون كوب، على جيمس جويس[١].

IV

يُعدُّ الدَين الذي يدين به الحداثيون لبرغسون، من القضايا المحورية في هذا المجال، والذي يجب إضافته إلى ديونهم لنيتشه. لقد عزّز نيتشه المنهج الأسطوري، ولم يكن قادراً قطّ على التوفيق بين ذهنية عصر التنوير والحقيقة الأسطورية. وللتصحيح فقط، فقد أعطى الأولوية للقوى الديونيسية (البدائية، والمُعربدة، والفوضوية) وذلك لاستبعاد المبادئ الأبولونية (الحضارية، والمتوازنة، والسامية). ففي كتابه **ولادة التراجيديا**، ادعى أن النظام الأبولوني أعطى شكلاً للطاقة الديونيسية الجامحة. إن رؤية التراجيديا الحديثة هي رؤية ديونيسية دون الاستفادة من العودة إلى النظام الكوني.

قدم نيتشه كذلك الأساس الديني لحقبة الحداثة، حيث استخدم واقع ما قبل سقراط، متحدياً التجريبية / العقلانية لعصر التنوير باسم ديونيسوس، الذي انتصر على كلٍ من المسيح وأبولو. ورغم أن نيتشه ارتبط غالباً بالانجراف العلماني للحداثة، أبقى روح الدين حية، كما فعل كوليردج في نظريته عن الخيال الثانوي الذي يقتسمه الفنان من خيال الله الأساسي.

إن موافقة نيتشه على أسطورة ديونيسوس، التي لا يمكن فصلها عن أسطورة أوزوريس وأدونيس، فسرت ولادة التراجيديا. لقد انتصر نيتشه لديونيسوس ضد المسيح، وأطلق على نفسه لقب «آخر مريد أو تابع للإله ديونيسوس». وفي عام ١٨٧٦، نشر والتر باتر مقالاً بعنوان **دراسة عن**

---

(١) جاكسون كوب، مدن جويس: علماء آثار الروح.

ديونيسوس، شدّد فيها، مثل نيتشه ولكنه بدا مستقلاً عنه، على الحاجة إلى الذاتية الديونيسية كنزعة معارضة للنظام والسيطرة الأبولونيين. لقد أدت تعليمات ووصفات نيتشه إلى مفهوم الزمن العالمي، أي تكرار الزمن (ما أسماه نيتشه العودة الأبدية)، الأمر الذي أضاف بُعداً آخر للواقع الطبيعي. وهذا المنهج لم يُراكب الماضي على الحاضر فحسب، بل وضع أيضاً البدائية والحداثة في مركز اهتمام مشترك، وهذا منهج طبقه دي إتش لورانس لاحقاً.

V

نبع الكثيرُ من اهتمام نيتشه بالأسطورة من صداقته المبكرة مع ريتشارد فاغنر. فقد كان مهتماً بشكل خاص بالعمل الذي تحدثنا عنه مسبقاً، وهو **خاتم النيبلونغن** لفاغنر، وهو عبارة عن أوبرا رباعية جرى العمل عليها لمدة ستة وعشرين عاماً. تتألف الأوبرا الرباعية من داس راينجولد (Das Rheingold) (١٨٥٣ - ١٨٥٤)، وهي مقدمة موسيقية من نوع ما؛ وداي والكور (Die Walküre) (١٨٥٤ - ١٨٥٦)؛ وسيغفريد (Siegfried) (١٨٥٦ - ١٨٦٩)؛ وداي غوتيردامير ونغ (Die Götterdämmerung) (غسق الآلهة) (١٨٧٤). تروي الأوبرا حكاية خابية من الذهب سُرقت من عذارى الراين، وجرى صهر هذا الذهب وتحويله إلى خاتم بواسطة قزم نيبيلونغ ألبيريش، يسمح هذا الخاتم لصاحبه بالسيطرة على العالم. ونتيجة لذلك، حدث صراع بين ثلاثة أجيال لامتلاكه، وفي نهاية المطاف ينخرط في هذا الصراع ووتان، ملك الآلهة. ويفوز سيغفريد بالخاتم لكنه يتعرض للخيانة. وتعيد برونهيلد، عشيقة سيغفريد وابنة ووتان، الخاتمَ إلى أصحابه وبذلك يجري استعادة النظام. إن المصادر المزعومة لهذه الأسطورة كثيرة، بما في ذلك الأساطير الألمانية والإسكندنافية، وحكايات غريم الشعبية والخرافية، وقصائد إيدا القديمة[1] لداس راينجولد. كما كان مجال تفسيراتها

(١) من الأدب الآيسلندي الشعبي الذي كُتب في أواخر العصور الوسطى. [المترجم].

واسعاً جداً. وثمة تشابه بينها وبين ملحمة بيوولف[1] من ناحية استخدامها للوحوش. حيث قدِّم بيتر كيرولف في عمله **مذكرات حاملي الخواتم**، أدلةً تبين بأن هذه القصة لها قصص مشابهة تمتد من **خاتم جيجيس** لأفلاطون إلى رواية **سيد الخواتم** لجيه آر آر تولكين، التي يمكن أن نضيف إليها اليوم قصص هاري بوتر وعالم الكتب المصورة. أما روبرت دونينجتون في كتابه **خاتم فاغنر ورموزه**، فقد أخذ النقاش إلى ما هو أبعد من الثقافة الشعبية نحو الأنماط البدائية اليونغية (نسبة ليونغ). ومن خلال كل هذه التفسيرات، أصبحنا على اتصال بعالم جرى فيه تعليق قوانين الطبيعة، وتتمتع فيه الخواتم والسيوف وإرادة الآلهة بقوى تحويلية.

والقراءة الأكثر واقعية لهذه الأحداث يمكن العثور عليها في كتاب **الفاغنري المثالي** لجورج برنارد شو، الذي اعتقد أن هذه الرباعية هي نقد اشتراكي للمجتمع الصناعي. وتتوافق مع هذه القراءة شخصية ألبيريتش، الذي يعدُّ تجسيداً للعملية الصناعية، وهو من جنس متحور؛ ومحاولاته لاحتضان العذارى هي في أحسن الأحوال بشعة. ينزل ووتان ولودج إلى العالم الصناعي الكئيب لنيبيلونغن (سوف يخلق إتش جي ويلّز جنساً وحشياً مشابهاً للانحرافات الصناعية عن الجنس البشري في روايته **آلة الزمن**) لمواجهة ألبيريتش، الذي استبدل الحب بالجشع، وأصبح يتحكم حينها في الطبيعة لإنتاج المزيد من الثروة، التي يحولها بعد ذلك إلى مزيد من السيطرة (السلطة) على نيبيلونغن. تنتهي داس راينجولد بالآلهة التي تستعد لدخول قصرها (الفالهالا) في الوقت الذي تُطالب عذارى الراين بإعادة الذهب إليهن.

تمثل أوبرا داي غوتيردامير ونغ (غسق الآلهة) نهاية الآلهة الزائفة وتدمير قصر الفالهالا. وقد تنبأت مقدمتها بذلك عندما انقطع حبل القدر وعادت الأقدار الثلاثة إلى الأرض التي خرجت منها والتي تعود إليها خابية الذهب التي

---

(١) قصيدة ملحمية قديمة.[المترجم].

كانت المحرض لهذه القصة منذ البداية حتى النهاية، ثم يموت سيغفريد، وتضحي برونهيلد بنفسها في النهاية وهي التي كانت يقظة لما يحصل منذ البداية، ويُعاد الذهب، وتُسترجع الأرض؛ ويجري استبدال الآلهة الجشعة التي ورطت ثلاثة أجيال في الصراع بآلهة أكثر استنارة.

لقد أثرى خاتم فاغنر الخيال الحديث، وقد اعترف بذلك جويس في مشاهد حي نايتتاون في رواية **عوليس**، وكذلك إليوت في استخدامه لعذارى الراين في قصيدته **الأرض اليباب**. كانت قضية الصراع بين الاستخدام الإبداعي والمدمر للأرض قضية محورية في الأسطورة الحديثة؛ حيث أنبأت العمليات التجارية والصناعية بنهاية تنكسية، الأمر الذي جمع بين الانحدار الروحي والجسدي؛ لقد قدمت هذه الرباعية شخصية سيغفريد، الذي تنبأ بإحساسه المحدود بالبطولة كسمة من سمات الحداثة. ومن خلال استخدامها للعناصر الأسطورية التي تمتد من أفلاطون إلى تولكين، استحوذت رباعية فاغنر على العناصر النمطية البدائية التي قادت الوعي البشري أمامها.

VI

وإلى جانب الأسطورة الفاغنرية، ربما كان أهم عامل في الانتقال من الواقعية إلى الحداثة هو عملية صياغة اللاوعي، خاصة كما جرى تحديده من قبل فرويد. ورغم أن فرويد لم يكن مبتكراً في طرحه لمفهوم اللاوعي (إذ يمكن العثور على هذه المفهوم في أعمال شوبنهاور، ووليام جيمس، وفون هارتمان، وجانيت، وبينيت)، لكنه فعل أكثر من أي مفكر معاصر آخر للترويج لفكرة العقل الباطن، واللاوعي مقابل الوعي، وذلك مع وجود ما قبل الوعي كطبقةٍ تفصل بين الاثنين. مثل هذا التقسيم زعزع استقرار إيمان ديكارت بالوعي الثابت، وفكرة الفكر الموحَّد «أنا أفكر، إذاً أنا موجود». لقد اختزل عصر التنوير الواقع إلى أعمال العقل التجريبي مع التركيز على العقلانية، في حين وجّه فرويد التركيز إلى عملية الربط الذهني، فقد كان يعتقد أن دوافعنا تنبع في المقام الأول

من العقل الباطني الذي جرى تنظيمه بناءً على التجارب التي تركت أثراً عقلياً لا يُمحى على الرغم من كونه مكبوتاً.

لقد قاد فرويد العقل الحديث نحو الداخل وإلى الأبد، فلا شيء يفلت من واقعنا اللاواعي؛ فالحاضر ممتلئ دائماً بالماضي. والشخصيات تتصرف بطرق يمكن تفسيرها بشكل أفضل من خلال الدوافع اللاواعية بدلاً من تلك الواعية. وبدون فرضيات العقل المنسوبة إلى فرويد، لم يكن من الممكن للرواية الحديثة أن تُنتج بروست أو جويس أو فيرجينيا وولف أو هيلدا دوليتل. لقد صورت الأساطير اليونانية والجرمانية آلهة العالم الآخر وهي تمنح الأرض معنًى حيوياً، وقد نقل فرويد مصدر هذا المعنى من الأرض إلى العقل البشري.

في كتابه **الحضارة وسخطها (١٩٣٠)**، أعرب فرويد عن اهتمامه بالفرق بين الحضارة والبدائية. فقد كان يعتقد أنه كلما زادت المسافة التي نضعها بين غرائزنا وعقلنا، أصبحنا منفصلين أكثر، ومقموعين ومكبوتين أكثر. وهذا الكبت يعبّر عن نفسه على أنه استياء اجتماعي. وقد شارك فرويد داروين في اعتقاده بأن البشرية لا تستطيع الهروب من طبيعتها الحيوانية البدائية، التي نمارسها بثمن باهظ. من الواضح أن الإنسان كان حيواناً جنسياً، مدفوعاً في كثير من الأحيان بدوافع قتالية غير منضبطة قادرة على إحداث دمار كبير، وهذا ما أثبته حجم الدمار الذي خلَّفته الحرب العالمية الأولى. لقد كانت الإنسانية في مكان وسط، وهو المكان الذي ينطوي على دوافع تنافسية. فالدوافع البدائية تتنافس مع تلك المتحضرة؛ وقد أصبحت الرغبات العدوانية للفرد أكثر عدوانية عندما جرى إطلاقها في المجتمع الجماهيري. وهكذا كان هنالك صراع أساسي بين **(الهو)** و**(الأنا العليا)**، بين العدوانية البشرية الفطرية مع ما يصاحبها من حقد **(وعنف)**، ومتطلبات الحضارة المرضية الأكثر.

ولكن على الرغم من الصراع بين الدوافع المتنافسة، آمن فرويد بتفوق البدائيين على المتحضرين، فكلما اقتربنا من العوامل الخام للرغبة، أصبحنا أكثر

تصالحاً مع الطبيعة. فقد جلبت الحضارة قيوداً وحدوداً مُحبطة للحرية البدائية. وقد اكتشف فرويد أن الإنسان يصبح عُصابياً عندما لا يستطيع تحمل مقدار الإحباط الذي يفرضه عليه المجتمع باسم المُثل الثقافية، واستدل من ذلك على أن التقليل من تلك المطالب من شأنه أن يزيد من إمكانية السعادة[1].

لقد كان للحضارة، التي هي مصدر الجمال والقانون والنظام، فوائدها. فقد سمح التقدم التكنولوجي بالسيطرة على الطبيعة، ولكن بتكلفة باهظة، حيث جرى تحويل مجاري الفيضانات إلى قنوات، ولكن على حساب البيئة؛ كما نجح الطب الحديث في التصدي للأمراض، ولكن ليس دائماً دون آثار جانبية خطيرة. والتسوية بين البدائي والمتحضر تحتوي على عامل تكلفة، فالحياة الغريزية للإنسان تنطوي على العدوانية في سبيل تحقيق الذات، وأقصى رغبة يتمناها الإنسان هي المتعة والسعادة، لكن تحقيق الذات والسعادة هما أول ما جرى قمعهما عندما أفسح ما هو بدائي المجالَ لما هو متحضر.

تحدث فرويد كذلك عن قوتين تسيطران على الحياة بأسرها: قوة إيروس وقوة ثاناتوس. كان إيروس هو قوة الحياة، ومصدر الدافع الحسّي والجنسي، وكذلك مصدر طاقة الليبيدو (الشهوانية)، وأقوى قوة محفزة في الحياة. وكان ثاناتوس هو قوة الموت التي تهدّد بفناء الذات. وكانت الحياة عبارة عن صراع بين هاتين القوتين العظيمتين، حيث يعتمد رفاه الإنسان على غلبة إيروس. واعتقد فرويد أيضاً أن أشكال الكبت أدّت إلى عُصاب جماعي، ولا سيّما عندما جرى تقييد الطاقة الجنسية بواسطة الأنا العليا. إن المرحلة الأعلى من التطور الحضاري ستنطوي على استيعاب هذه السلطة كي تنتصر السلطة الفردية على السلطة الاجتماعية.

وقد طور فرويد هذا التفكير بشكل أكبر في كتابه **مستقبل الوهم (١٩٢٧)**، حيث هاجم الدين المُنظَّم باعتباره أساساً لعُصاب جماعي من خلال إخضاع الغريزة البشرية لسلطة الله كأبٍ أوليّ. وقد تابع هذه الأفكار بشكل أكبر في كتابه **موسى**

---

(١) فرويد، الحضارة وسخطها، ص ٣٤.

والتوحيد (١٩٣٩)، وهو آخر أعماله الرئيسة، حيث اعتبر أن الله يمثل الصواب والخطأ المرتبطين برأي المجتمع، ومن ثمّ يفصل الإنسان عن نفسه، وعن العملية الذاتية الملهمة التي توفّق بين الغريزة والسلطة، وبين البدائي والمتحضر.

يختلف كارل يونغ مع فرويد حول المعنى الأسطوري من خلال إرجاع الأسطورة إلى سلسلة من الأنماط البدائية، وقد انفصل (مثل تلاميذ فرويد الآخرين) في النهاية عن فرويد. تناول يونغ باهتمام في أواخر القرن التاسع عشر، أوجهَ التشابه بين أساطير البشر البدائيين وطقوسهم. وادعى أن أوجه التشابه هذه مصدرها البُنى العميقة للّاوعي البشري، ومن ثمّ كانت ظواهر ضمن الثقافات وليست بين الثقافات، وهي نتاج الفكر الأصلي وليس التأثير الثقافي الخارجي. تجلت هذه «الأنماط البدائية» في الأساطير والأحلام والأشكال الرمزية للفن، وقامت كل ثقافة باستنساخها بشكل مستقل. كما تضمنت الأنماط البدائية الرئيسة فكرة **القناع** (الذات)، **والظل** (النفس الشيطانية)، **والأنيما** (الجانب الأنثوي من الذات الذكورية)، **والأنيموس** (الجانب الذكوري من الذات الأنثوية). وقد أدت ثنائيات كهذه إلى نظريات «السيدة المظلمة والسيدة البيضاء» كما هو موضَّح على سبيل المثال في التعاكس بين بيكي شارب وأميليا سيدلي في رواية **معرض الغرور** لثاكراي. لقد كانت النفس نمطاً بدائياً أكثر جمعيَّاً يجسد الحكمة البشرية. وقد أعاد كل جيل كتابة قصص الماضي بطرق أعطت معنى جديداً للأنماط البدائية، وذلك على الرغم من أن الحداثيين كانوا أقل انسجاماً مع أصول الواقع الأسطوري، من الأشخاص الأكثر بدائية الذين يعيشون على اتصال مباشر مع العالم الطبيعي.

وهكذا أصبح الإنسان المعاصر غير القادر على التوفيق بين إملاءات البدائية ومتطلبات الحضارة، مُنقسماً عاطفياً كذلك. وقد أدت عمليات الجذب في اتجاهين متعاكسين إلى إحباط تحقيق الذات. كان لأعمال فرويد ما يشبهها بشكل كبير، حيث وجدت صوتاً مشتركاً معها في أعمال دي إتش لورانس وغيره

من الحداثيين من أمثال هيلدا دوليتل، الذين واصلوا مثل فرويد البحث المستمر عن كمال الذات، أي البحث عن المثل الأعلى الذي كانت نتائجه محبطة باستمرار.

VII

إذا كان دي إتش لورانس قد تحرك باتجاه فرويد، فإن تي إس إليوت وجد مصدره المرجعي في أعمال جيمس جورج فريزر وجيسي ويستون، وفي مدرسة كامبريدج الطقوسية للأنثروبولوجيا التي اتخذت فريزر نموذجاً لها. أظهر إليوت كيف انقطع الإنسان الحديث عن العقل الأسطوري وما الذي فقده هذا الإنسان نتيجة ذلك. كان مصدر إليوت للثروات الأسطورية هو كتاب فريزر **الغصن الذهبي (**نُشر هذا الكتاب في الأصل عام ١٨٩٠، ثم توسَّع إلى مجلدين عام ١٨٩٢، ثم إلى ثلاثة عشر مجلداً عام ١٩٢٠، ليجري ضغطه في مجلد واحد عام ١٩٢٢**)**.

بدأ فريزر دراسته بالطقوس المخصصة لـديانا[1] في منطقة نيمي جنوب روما، ثم قدّم ما هو نظير لها – نُسخٌ عنها أو تكرار لها- في الطقوس المماثلة التي كانت تُمارس في جميع أنحاء العالم البدائي. كان معبد ديانا يقع في بستان تتوسطه شجرة ذات فرع ذهبي **(غصن)**. وكان هنالك فارس يحرس هذا المعبد ويقاتل كل من ينتهك حرمته. ويبقى هذا الحارس مُسيطراً إلى أن يُقتل في إحدى النزالات، حينها يُصبح المنتصر هو الحارس الجديد. وهكذا كان المعبد يحرسه دائماً فارس في مقتبل العمر تعتمد رفاهيته على الحفاظ على قوته ضد المعتدين الدائمين. كانت هذه الطقوس مرتبطة مباشرة بالأسطورة النباتية، حيث كانت رفاهية الأرض مرتبطة برفاهية الملك أو الفارس.

جاءت معظم الأساطير المشابهة التي قدمها فريزر من المقابلات التي أجراها مع المستكشفين أو المُبشرين. والذي بدأ كدراسة محدودة تحول إلى عمل موسوعي على مدى الحياة، حيث غطّى فيه جميع جوانب الطقوس البدائية

---

(١) إلهة القمر. **[**المترجم**]**

والأساطير، وخاصة العلاقة بين الإنسان والأرض «الشتونية». وكان محور اهتمام فريزر هو الرحلة إلى العالم السفلي والصلة بين الأحياء والأموات بواسطة الملك المُحتضر كما جرى تناولها على وجه التحديد في قصة ديونيسوس (الجزء الخامس من المجلد الأول). أثَّرَت دراسة فريزر بشكل مباشر على كارل يونغ، وكذلك على تي إس إليوت. وربما أثرت على جيمس جويس الذي استطاع أن يجد في الأساطير الايرلندية عالماً من الآلهة التي جرى سوقها إلى تحت الأرض.

VIII

ارتبطت طقوس الآلهة ديانا بأسطورة ديونيسوس، ولا سيّما تلك العلاقة بين ديونيسوس والماعز والثور. فعند زراعة الذرة، كان يُضحَّى بماعز أو ثور باسم ديونيسوس، ويُرشّ دمه على البذور قبل إغلاق الأرض التي يفترض أنها أصبحت خصبة حينئذٍ. وإذا كان يمكن الوثوق بالتاريخ الأسطوري، فإن ديونيسوس نشأ في كريت كإلهٍ نباتي شاب، وانتشر إلى آسيا الصغرى من خلال طقوس عبادة الإله باخوس (الخمر)، ودخل إلى بلاد الإغريق بأكملها مع رفيقاته الماينادات والساتيرات (الشهوانيات والطائشات). وفي القرن السادس قبل الميلاد. وقد أَلحقت أثينا بلدة إليوسيس إليها التي كانت تجري فيها طقوس عبادة الماعز الأسود، حيث كان يُقام في شهر آذار من كل عام احتفالٌ في ساحة تتسع لسبعة عشر ألفاً من المتعبدين، وخلال هذا الاحتفال كانت إحدى الجوقات تتلو أنشودةً تكريماً لديونيسوس، وأثناء ذلك يجري التضحية بماعز.

مِن هذه الطقوس التي تَحتفل بالاستمرارية الحية للطبيعة وكذلك بالقوى غير العقلانية للكون، جاءت التراجيديا والكوميديا. ففي كل عام، كانت المدن الكبرى تعقد مسابقات للاحتفال بالطقوس المُلازمة للتراجيديا والكوميديا. على سبيل المثال، جرى العثور على مسرحية بين أوراق يوربيدس بعنوان «**الباكان**[1]»، وهي قصة تحكي كيف قاد ديونيسوس مدينة بأكملها إلى الجنون. حيث في الماضي البعيد

(١) من رفيقات باخوس إله الخمر حسب الميثيولوجيا الإغريقية. [المترجم].

لمدينة طيبة، يظهر شخص غريب (يجسّد نذير الغريب الغامض، ومؤامرة الرجل المُندس وسط الحشود) يَدّعي أنه إله، ويُصرّ على أنه ابن زيوس من زيميلي، الذي جعله، تماماً كالمسيح، نصف إله ونصف إنسان. إنه ديونيسوس، الإله الذي صار جسداً والحيوان الذي صار إنساناً، وبهذا يربط بين انقسامات الوجود. يبدو أن الأسطورة تلبي حاجة الإنسان إلى للعثور على الاستمرارية من أدنى أشكال الحياة الممكنة إلى أعلى أشكالها، وإلى اختبار حدود كلٍّ من العقل والنظام. يقود ديونيسوس الملك بينثيوس إلى ما هو أبعد من نظام المدينة المروَّضة والمتحضرة نحو البريّة الجامحة غير المروضة وغير المتحضرة؛ وهناك، تهاجم النساء (بما فيهن والدته) الملكَ بينثيوس وهن يعتقدن بشكل وهمي أنه نمر جبلي، ويمزقنه إرباً إرباً.

تحتفل أسطورة ديونيسوس من خلال التضحية بالماعز والثور بحقيقة أن الحياة في العملية النباتية تخرج من الموت، ففي كل ربيع تجدّد الأرض الميتة نفسها. وتشكل التضحية بالحيوان الثمن الذي يجب دفعه من أجل رفاهية الأرض. وكان الانتقال الطبيعي من التضحية بالحيوان إلى التضحية البشرية هي الخطوة التالية. كذلك كانت صحة الملك مرتبطة بصحة الأرض، فحين يتقدَّم أحد الملوك في السن أو يّمرض، كان يُعتقد أن موته وولادته من جديد (في شكل ملك آخر) يجدّد الأرض. وهكذا فإن الأسطورة تعود دائماً إلى رفاهية الملك، وخصوبة الأرض، وصحة المجتمع.

إن كلاً من التراجيديا والكوميديا (اعتماداً على ما إذا كانت الحالة السردية تعمل باتجاه زوال المتغطرس، أو باتجاه الخلاص الاجتماعي) تنطلقان من هذه الأسطورة، فضلاً عن إدراك أن العقل والنظام لهما حدودهما الإنسانية. ومن خلال اعتقادهما بأن الخيال والعقل يمكن أن يحولا فوضى الواقع، قدّم لنا كلٌ من والاس ستيفنز وسيغموند فرويد عملاً شبيهاً لأسطورة الولادة من جديد؛ وكما سنرى، فإن رواية توماس مانْ **آشينباخ** تربط الأسطورة بهوس البحث عن الجمال؛ فأثناء الكرنفالات والحفلات التنكرية، وكذلك أثناء التطرق إلى موضوع

الغريب الغامض والرجل المُندس بين الحشود، نجد نظائر حداثية لأسطورة ديونيسوس. في الحقيقة إننا نجد في مختلف الحركات الثقافية المشاكسة، بدءاً من ممارسات الهيبيِّين المُغيِّبَة للعقل وطقوس المخدرات الخاصة بهم، وصولاً إلى الفوضى التي تسببها التظاهرات الجماهيرية، تعبيراتٍ حديثة عن هذه الظاهرة.

IX

ربما ما من جماعة كان لها هذا التأثير الكبير في صعود الحداثة أكثر من مدرسة كامبريدج للأنثروبولوجيا بقيادة جين هاريسون، وجيلبرت موراي، وفرانسيس كورنفورد، الذين كانوا متأثرين بدورهم بكتاب الثقافة البدائية لإيه بي تايلور (١٨٧٠)، وقد تضمنت طريقتهم على دراسة مقارنة تستند على الجانب التقدمي للتاريخ. فقد اعتقدوا أن الأسطورة نشأت من طقوس مرتبطة بالنشاط البشري، مثلما رأينا مع زراعة وحصاد المحاصيل. لكنهم أصرّوا على أن عملية الطقوس/ الأسطورة هي مسألة تطورية، فكل ثقافة مرت بالدورة ذاتها، حيث انتقلت من السحر إلى الدين إلى العلم. وبالتدريج ابتعدت كل ثقافة عن الإيمان بالآلهة نحو تفسير أكثر طبيعية لكيفية عمل الكون. وقد كان لهذه الأفكار تأثير عام على ييتس، وجويس، وباوند، وإليوت، ولورانس.

لقد بدأ كل شيء مع الآلهة. وكما يخبرنا جيلبرت موراي: «يولد إله الخضرة الجديدة كل عام من اقتران إله السماء مع الأرض الأم... أي بين ابن الرب وأميرة فانية»[١]. لقد كانت الأرض هي مصدر الحياة، وقد أدى تجسيد عملياتها الكثونية (نسبة للعالم السفلي) إلى خلق مجموعة من الآلهة، خاصة على شكل الإله ديونيسوس، الذي كان اسمه يعني، كما كان موراي يعتقد نقلاً عن كريتشمر، «زيوس الابن» (Dios/nysos). كما يتداخل السماوي والأرضي: «ينص التقليد الأورفي على أن زيوس سلم سلطته لديونيسوس وأمر جميع آلهة الكون بطاعته، أما والدة ديونيسوس فقد

(١) موراي، خمس مراحل للدين اليوناني، الفصل السادس.

كانت زيميلي، وهو اسم يعني الأرض مثل غايا ورِيَا». وهذه السلسلة ليست مستمرة فحسب، بل لا نهائية أيضاً، فمن ناحية أولى كان أورانوس (إله السماء) هو نفسه ابن غايا الأبدي. ومن ناحية ثانية، كان في كل عام إلهٌ زيوس يخلُفه زيوسٌ شاب[1].

اعتقدت جماعة كامبريدج أنه يمكن دراسة الأدب بشكل أفضل إذا اعتبرناه أنه تطور من الطقوس البدائية، خاصة تلك الطقوس التي تتماشى مع فصول السنة، حيث يتغلب الربيع على الموت الذي خلّفه الشتاء، ويُحتفل بانتصار الحياة على الموت. لقد أصبحت الأنثروبولوجيا جزءاً من الدراسات الكلاسيكية حوالي عام ١٨٩٠، متأثرة بكتاب جين هاريسون **الأساطير والمعابد القديمة في أثينا (١٨٩٠)**، وكذلك كما ذكرنا سابقاً، بكتاب **الغصن الذهبي** لجيمس فريزر **(١٨٩٠)**. وقد صاغ هاريسون، ربما متأثراً بإميل دوركهايم، ما أصبح لاحقاً اعتقاداً مشتركاً بأن الدين الإغريقي لم يبدأ مع آلهة هوميروس وهسيود الأولمبية،بل مع طقوس الخصوبة والتطهير. وثمة إرث طويل مرتبط بهذه الفكرة. وبما أن وسائل الحياة (الطعام) تأتي من الأرض، فقد مُنحت الأرض، من الناحية الأسطورية، معنًى روحياً مع قوة حيوية أعطتها الحالة الشبيهة بالقوى العظمى في الطبيعة، والتي سنجدها لاحقاً في الرومانسية.

لقد رأينا كيف كان المزارعون الجنوبيون مرتبطين بهذا الموضوع، ورأينا أيضاً سبب مَيْلِ المزارعين الجنوبيين بقوة نحو تي إس إليوت لدعم هذه الأفكار. لقد استخدم إليوت الأسطورة لإظهار مدى خسارة الإنسان الحديث عند ابتعاده عن معنى الأرض. وقد صورت مصادر إليوت الرئيسة الإنسانَ وهو في حالة اتصال جوهري بالأرض، فقد كان الكاهن ملكاً لأنه كان يستطيع التنبؤ بارتفاع مستوى النهر الذي يجلب الماء الواهب للحياة. وقد درست جيسي ويستون العلاقة بين معنى الأرض وأساطير كلٍّ من تموز وأدونيس والمسيح (التي يمكن تُضاف إليها قصص أتيس وأوزوريس وأورفيوس وبان):

---

(١) المرجع السابق، الفصل السابع.

«نحن نعلم أن عبادة الإله تموز الذي إن لم يكن الأصل المباشر للإله أدونيس الفينيقي اليوناني، فهو على الأقل يمثل إلهاً أبوياً مشتركاً يمكن إرجاعه إلى العام ٣٠٠٠ قبل الميلاد... يجري عرض ويلات الأرض والناس بتفاصيل مؤثرة، ويجري التضرع لتموز بحماس ليُشفق على عبادِه، ويُنهي معاناتهم بعودته السريعة... إن تأثيره (تموز) فعّال، ليس فقط من خلال العمليات الربيعية للطبيعة كإلهٍ للربيع (لاحظ افتتاح قصيدة **الأرض الياب**)، ولكن من خلال طاقاته التناسلية الخصبة»[1].

لقد جرى دمج هذه العناصر الأسطورية (التي عالجها ويستون بقدر كبير من التفصيل) في قصيدة **الأرض الياب**. حيث الملك فيشر هو نتاج عبادة الحياة هذه، كما هو الحال في أسطورة الكأس مع فارسها وحكاية سعيه الحثيث، خاصة في نسخة بيرسيفال لروبرت دي بورون. تعدُّ قصيدة إليوت بمثابة كشفٍ لتفاصيل ويستون، حيث يسعى فارس بيرسيفال عبر المشاهد الحضرية قبل أن يصل إلى كنيسة تشابل بيريلوس. وقد حاول إليوت أن يسقط أسطورة الخُضرة على وصف المدينة الحديثة لأنه رأى أن ثمة علاقة بين الاثنين، فقد دمرت المدن الصناعية العلاقة التكافلية بين الإنسان والأرض، وألغت الخصوبة النباتية لتلك الأرض، تلك الخصوبة التي جاءت منها كل أشكال الحياة، سواء الجسدية أم الروحية.

X

نشأ ولاء إليوت لمدرسة كامبريدج للأنثروبولوجيا بسبب تركيزها على الطقوس والأسطورة كأساس للمعنى الثقافي. وقد قدّم التركيز على المعرفة الأسطورية مادة سردية للخيال الأدبي. بيدَ أن المدارس الأخرى التي حولت الاهتمام بعيداً عن الطقوس والأساطير تعارضت مع الطقوسيين[2] في مدرسة كامبريدج. فقد عارض برونيسلاف مالينوفسكي طقوسيي مدرسة كامبريدج من خلال رفضه للأنثروبولوجيا التطورية. كما شكّك في المعنى العالمي وأصرّ على أن

---

(١) ويستون، من الطقوس الدينية إلى الرومانسية، ص ٣٧-٣٨.

(٢) الطلاب أو الباحثين المهتمين بالممارسات الطقسية أو الشعائر الدينية القديمة. [المترجم].

المعرفة يجب أن تُفهم في السياق الاجتماعي الذي نشأت فيه، وقد رفض الاعتقاد بأن نمو كل ثقافة كان نتاجاً لنموذج تاريخي. وكان يعتقد أن كل ثقافة تحقق نفسها بناءً على بيئتها وقيمها الخاصة (لدى الأسكيمو موقف مختلف تجاه الثلج مقارنة بالقبائل البدوية في صحراء جوبى)، فالثقافات مختلفة وليست يُشابه بعضُها بعضاً.

لقد كان من الطبيعي أن يُضعف نهجٌ كهذا الشعورَ بما هو أسطوري. لقد نشأت الثقافات لتلبية الاحتياجات الاجتماعية الفردية بدلاً من تلبية الاحتياجات المشتركة لمجتمع عام وعالمي. وقد أُطلق على أنثروبولوجيا مالينوفسكي اسم «المذهب العملي النفسي» لتمييزها عن نظرية إيه آر رادكليف براون التي يُطلق عليها «المذهب العملي البنيوي». لقد ركّز مالينوفسكي على أعمال ثقافةٍ واحدة، في حين عمل رادكليف براون على خلق نمطٍ يربط بين الثقافات. وثمة طريقة تفكير أخرى مختلفة عن هذا النوع من التفكير أتى بها ليفي بروهل، الذي عارض عقلانية دوركهايم وركّز على الفكر البدائي ما قبل المنطقي والصوفي، وقد استبق عمله نظريات ليفي شتراوس، الذي كان مُهتماً ببُنى العقل أكثر من اهتمامه ببُنى الثقافة، وخاصة الجوانب الثنائية أو المتعارضة للتفكير التي يتولد منها المعنى (على سبيل المثال، يأخذُ اللونان الأحمر والأخضر لإشارة المرور الضوئية معناهما من بعضهما بعضاً). وهكذا انتقلنا من فكرة الأسطورة كحالة طبيعية إلى فكرة الأسطورة كحالة ذهنية.

XI

كان تي إس إليوت أحد المستفيدين من التفكير الأنثروبولوجي. وقد أكد استخدام إليوت لأفكار فريزر على العلاقات النمطية البدائية التي انتقلنا منها. حيث اعتقد أننا يجب أن نعود إلى مثل هذه المبادئ الثابتة إذا أردنا أن نجدّد المجتمع. لكن إليوت رأى أن الأسطورة في حد ذاتها ليست كافية، وأننا نحتاج أولاً إلى إعادة تفسير الأسطورة ثم الذهاب إلى ما هو أبعد منها بشكل كامل. لقد جمع إليوت بين الاهتمام بالشكل والأسطورة، وقد كانت نظريته حول المُعادل الموضوعي في الأساس عبارة

عن مبدأ شكلي يضمن أن رمزية العمل يجب أن تولِّد وتدعم وتبرر المشاعر المقصودة في العمل. واهتمام إليوت بالأصول الدينية للأفكار هو الذي يفسر اهتمامَه بفريزر وويستون، الأمر الذي دفع عمله نحو الأنثروبولوجيا.

والنقد الأدبي عند إليوت، حتى عندما يشير إلى فكرة التقاليد، هو في الأساس غير تاريخي. فهو يرى أن الأدب مجردٌ من الحقبة الزمنية أو الأصل الوطني، ويمتد أمامه بلا حدود. ليُقارن بعد ذلك الأعمال التي لا يمكن مقارنتها إلا بهذه الطريقة. وهكذا يصبح قادراً على رؤية أوجه التشابه على سبيل المثال، بين الرمزية الفرنسية والشعر الميتافيزيقي، وبين مالارميه وجون دون. كما يعتقد إليوت أن الأدب عبارة عن مجموعة متكاملة حيث يغيرُ كلُّ عمل جديد الكلَّ. ونتيجة لذلك، فإن سوفوكليس ليس بالنسبة لنا كما كان بالنسبة لأرسطو؛ ولم يكن شكسبير كما كان بالنسبة لبن جونسون أو درايدن أو صاموئيل جونسون. وعلى الرغم من أن إليوت نفسه ربما لم يكن على علم بذلك، فإن طريقته في مراجعة فكرة الشكل، نقلت النص الأدبي نحو المبادئ البنيوية.

بيدَ أن تفكير إليوت في الأدب باعتباره ذا بُعدٍ عالمي، استوعب أيضاً الاهتمام بالأسطورة. ففي مراجعته لرواية **«عوليس»** لجويس، ميّز إليوت بين الطريقة السردية والطريقة الأسطورية. إذ تؤسس الطريقة الأسطورية «للتوازي بين ما هو معاصر وما هو قديم». إنها «طريقة للتحكم أو التنظيم من أجل إعطاء شكل وأهمية للبانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي تمثل التاريخ المعاصر»، وهي «خطوة نحو جعل العالم الحديث مُمكناً للفن»[1].

إن الافتراض هنا هو أن مستويات (طبقات) المعنى الزمني موازية لبعضها بعضاً، مما يخلق واقعاً أسطورياً (على عكس العلاقة التي تنشأ ذاتياً بين الكل والأجزاء في الشكل العضوي). فعلى سبيل المثال، واجه ليوبولد بلوم في رواية

---

(١) تي إس إليوت، أعمال نثرية مختارة، تحرير فرانك كيرمود (نيويورك: هاركورت، بريس يوفانوفيتش، ١٩٧٥). من مراجعة إليوت لرواية عوليس لجويس.

عوليس عاشقَ زوجته (حتى وإن كان ذلك في مخيلته فقط). وفي قصيدة ييتس **لا توجد طروادة ثانية**، تحولت شخصية مود جون إلى هيلين حديثة. أو مثلما ركَّبَ باوند أساطير هوميروس فوق مقاطعه الشعرية. كذلك في قصيدة **الأرض اليباب**، تنبأ تيريسياس من طيبة بالأحداث التي تجري في لندن الحديثة. وفي رواية **من أجل زواج فاوستوس وهيلين (١٩٢٥)**، فرض هارت كرين عالمَ فاوستوس وهيلين البطولي على نيويورك المعاصرة، حيث نرى هيلين تركب الترام؛ كما ظهرت شخصية ديونيسوس في إحدى الحدائق مع إحدى فرق الجاز؛ والحرب العالمية الأولى توازي معركة طروادة. وفي تجارب أبشالوم الكتابية، تجدُ قصة **توماس سوتبن** لفوكنر نظيرتها الحديثة. وعندما «يشق» القطار طريقه عبر البريَّة البكر في رواية «**الدب**» لفوكنر، تكون الإشارة هنا إلى فقدان البراءة في جنة عدن، ويكون التوازي هنا مع ما هو مشترك بين الجشع القديم والجشع الحديث الذي أدى إلى استمرارية تخريب البريَّة البكر، لتخرّب في قصة فوكنر بُعدها البطولي (الذي يتجسد بموت الدب). وهكذا فإن قوانين الاستملاك، جنباً إلى جنب مع التكنولوجيا الحديثة، وضعت حداً لجنّة العالم الحديث.

XII

على الرغم من أن الأمر قد يبدو بعيد الاحتمال، فقد أسهم تي إس إليوت في الحديث عن ماضي ولاية ميسوري مثلما فعل مارك توين. وفي حين أن «ولاية ميسوري» كانت بمثابة مكانين مختلفين إلى حد كبير في نظرهما، إلا أن إليوت نجح في سدّ الفجوة من خلال قراءة رواية «**مغامرات هاكلبيري فين**» لتوين بمصطلحات أسطورية، وخاصة استخدام توين لنهر المسيسيبي، وهو ما أشار إليه إليوت على أنه «إله بُنيّ قوي» في قصيدته «**المنقذون الجافون**». وقد اعترض ليو ماركس على إعطاء إليوت للنهر مكانة أسطورية، وأصرَّ على أن النهر هو حرفيًا نهر.. مياه تتدفق، يُبعد كلاً من شخصيتي «هاك» و«جيم» عن حضارة تهدد حياتهم. ويرى إليوت النهرَ كنهرٍ يتمتع بهدف سردي؛ في حين يرى ليو ماركس

أن هذا الهدف هو «جانبٌ من جوانب وعي [هاك وجيم]»، وهو ما يسمح لهما بالهروب بدلاً من تجسيده. إن الفرق بين تفسيرات إليوت وماركس يتمثل في الفرق بين المنهج الأسطوري والصيغة العضوية.

يفترض المنهج الأسطوري وجود كلٍ من الزمن الدوري والزمن الكوني، وكذلك وحدة التجربة، وهكذا فإنه يمنح الشخصية الحديثة الضعيفة صفات من الماضي البطولي. وفي المنظومة الأسطورية، يجري تحديد المعنى من خلال المعنى الراسخ (أي التاريخي) للأسطورة. أما في المنظومة العضوية، فإن المعنى يكون تقديرياً، حيث يعتمد على نية المؤلف: سياق سردي يسمح للقارئ برؤية المعنى الرمزي. (أما بالنسبة إلى «المغالطة المقصودة» لدى الشكلانيين، فلا يمكن للمرء أن يفترض وجود نية «مُحققة» ما لم يكن هذا المرء قد افترض وجود نيةٍ ما). إن الصيغة العضوية تعتمد على وجود مفسِّر يربط بين الكل والأجزاء؛ أما الأسطورة فيجري تقديمها بشكل مباشر أكثر، وذلك بالاعتماد على التناظرات أو التوافقات التي تنبع من الطبيعة (التجسيد) والتاريخ (الأسطورة البطولية). ويأخذنا المنهج الأسطوري إلى عتبة البنيوية: إن فكرة إليوت عن «التقليد»، كما رأينا للتو، مُختمرة بالفرضيات البنيوية، ولا سيّما ادّعائها أنّ كل الأدب موجود في مكانه (كما هو الحال في نظام اللغة) بانتظار نداء الحداثيين.

٧- الرمز

I

تشترك الرمزيةُ كحركةٍ أدبية في جوهرها مع فرضيات الجمال ومفهوم «الفن من أجل الفن» (l'art pour l'art). ولم يكن من المستغرب في عصرٍ تجاري تسيطر عليه العلوم والتكنولوجيا والفلسفة الوضعية والفكر العقلاني، أن نجد قوة معاكسة له، ومع كل إصدار للحداثة خرج إلى جانبه إصدار من الرمزية التي لا تتزعزع قدرتها على تحويل الواقع المادي والحفاظ على الكون حياً بمعانٍ غامضة. تنبع فكرة الرمزية من عدة مصادر: الاعتقاد بأن الكون هو نتاج توافقات رمزية (سونيتات

بودلير)؛ والاعتقاد بأن الماضي الأسطوري أو السحر والتنجيم يمكن أن يتكشّف عن معانٍ رمزية (رؤية ييتس)؛ والاعتقاد بأن الفنان يستطيع خلق عالم رمزي من خلال الخيال (ريلكه). جميع أشكال «الرمزية» هذه، تعتمد على فرضية وجود علاقة بين عالمي الحرفي والمجازي للواقع (تصويريّة باوند).

تعتمد معظم النظريات العضوية للكون على نظام رمزي من التوافقات والتناظرات. وقد أعطى ثورو تعبيراً متعالياً عن رمزيته في عمله **والدن**، حيث تشير سلسلة من الرموز المترابطة إلى وحدة الكون. ومع ذلك ثمة فرق بين الرمز الثقافي والرمز الأدبي، إذ يتطلع الرمز الثقافي نحو معنًى مُعطى من الخارج، في حين يتطلع الرمز الأدبي إلى الداخل، مثل الحرف القرمزي، والحوت الأبيض، والبركة في والدِن، والوعاء الذهبي، والمنارة؛ يمكن أن تعني كل واحدة منها ما يسمح به سياق العمل الذي استقت منه فقط، وكل واحدة مهنا تحتوي على معنى باطني أو ذاتي.

ويمكن للرمز الأدبي أن يكون أحدَ نوعين، متقطع أو مستمر: يمكن العثور على النوع الأول في الحركة التصويرية (التخيلية)، أو في بعض إصدارات الرمزية، حيث تأخذ كل صورة أو رمز معنى خاصًا بها فيما يتعلق بمعنى أكبر غير رمزي؛ أما النوع الثاني فيمكن العثور عليه في الاستعارة أو القصة الرمزية، حيث يكون للرموز معنى جماعي، وكل رمز يوسع رمزية الكل. يمكن اعتبار قصيدة باوند **كانتوس**، وقصيدة **الأرض اليباب** لإليوت أمثلة على النوع الأول؛ في حين تعدُّ **ملكة الجن** لسبنسر، أو **رحلة الحاج** لبنيان أمثلة على النوع الثاني.

II

كان الأدب الحديث في المقام الأول نظاماً من الرمزية غير المترابطة أو المتقطعة. لكنه منذ بداياته كان يميل نحو عملية تنظيم المرجعية الرمزية. وكما رأينا، كان لكتاب آرثر سيمونز **الحركة الرمزية في الأدب (١٨٩٩)** تأثير هائل، فقد سجل سيمونز كيف قام الرمزيون الفرنسيون بتوسيع العمل الرائع لفلوبير وبودلير. كما تولى سيمونز مكان جورج مور في التوسط بين الأدب الفرنسي

والبريطاني. وكما لاحظنا سابقاً، كان أحد المستفيدين من هذا الإرث هو تي إس إليوت الذي قال عن سيمونز في عام ١٩٣٠: «أنا شخصياً مَدين للسيد سيمونز بالكثير، لأنني لولا قراءتي لكتابه، ما كنت لأعرف شيئاً في عام ١٩٠٨عن لافورج أو رامبو؛ وربما ما كنت قرأت فيرلين الذي لولا قراءتي له لما عرفت كوربيير»[١]. وعلى الرغم من أن جويس لم يتأثر بنفس القدر الذي تأثر به إليوت، فإن روايته **موسيقى الحجرة** تشي بأنه لم يُفلت من تأثير سيمونز، أما الذي كان أقل تأثراً من عزرا باوند فهو جويس الذي اختزل الرمز إلى صورة، ورأى أنه جزء من نظام لغوي أكبر يعمل كدوامة.

يختلف الشعراء الذين درسهم سيمونز في أسلوبهم الشعري، ومن ثمّ ليس من المستغرب أن يكون تعريف سيمونز للحركة الرمزية تعريفاً فضفاضاً إلى حدٍ ما. ويبدو أن أحد العناصر المشتركة بين هؤلاء الشعراء هو الرغبة في جعل غير المرئي مرئياً، والوصول إلى العالم الروحي من خلال الوصول إلى عالم ما قبل الوعي. ولعل ليس من قبيل الصدفة أنه في العام نفسه الذي نشر فيه سيمونز كتابه المذكور، نشر فرويد كتابه **تفسير الأحلام (١٨٩٩)**، وهو أيضاً محاولةً منه للعثور على معنى رمزي في الحالة الذهنية. وربما لم يكن من قبيل الصدفة أيضاً أن أحد التأثيرات الأساسية على تصور سيمونز للرمزية كان ويليام بتلر ييتس، وكما أشار ريتشارد إيلمان: «يبدو أن ويليام بتلر ييتس هو الذي أقنع سيمونز... لرؤية الرمزية على أنها استرداد بطولي لسلطة الروح على الجسد والعالم المادي»[٢].

في أثناء ذلك، كان ييتس يجرب ما يسمى بالكتابة التلقائية، إلى جانب المسائل الخاصة بالأمور الصوفية والغامضة، مما أدى إلى اعتماده نظاماً للتاريخ الفلسفي وضعه في كتابه **رؤية**. لقد عَمِلتْ كل من الرمزية الفرنسية ورمزية ييتس

---

(١) آرثر سيمونز، الحركة الرمزية في الأدب، مع مقدمة بقلم ريتشارد إلمان **(نيويورك:** داتون، ١٩٥٨**)**، الفصل الخامس عشر.

(٢) المرجع السابق، الفصل العاشر.

على افتراض وجود روابط بين العوالم الأرضية والعوالم الفلكية، كما اعتقد ييتس أيضاً أن مراحل القمر تحمل معانٍ رمزية تتضمن إشارات تاريخية؛ ونقده للحقبات التاريخية يوحي بتلك التي تحدث عنها اشبنغلر. أهدى سيمونز كتابه عن الرمزية لييتس، وأهدى ييتس كتابه عن الرؤية لباوند. ورغم أن الثلاثة كانوا مختلفين فيما تعنيه الرمزية، كشفت هذه الإهداءات عن سلسلة من الاهتمام الحداثي بالنظرية والممارسة الرمزية.

III

كان التحدي الأكبر لنظرية ييتس حول الرمزية الصوفية، هو العمل التجريبي الذي قام به آي إيه ريتشاردز. فإن كان ييتس يُجسِّد ما يعنيه أحد طرفي الرمزية، فإن ريتشاردز يُجسِّد الطرف الآخر. وفي كتابه **مبادئ النقد الأدبي (١٩٢٤)**، ميز ريتشاردز بين نوعين من اللغة: النوع الأول هو ما أسماه **«البيان الزائف»**، المبني على التصريحات العاطفية، والنوع الثاني هو **«البيان الإخباري»**، المبني على التصريحات التفسيرية. وقد ابتكر ريتشاردز شكلين متميزين من الخطاب – الأيديولوجي والعاطفي – حيث يعمل الشعر وفق الشكل الثاني، ويخضع لنظام اعتقادي منفصل. وقد عزّز عمله فرضياتُ النقاد الجدد، وخاصة إيمانهم بالطبيعة القائمة بحدّ ذاتها للعمل الأدبي، والتأثير التحويلي للتقنية الذي نجده في مقال مثل مقال مارك شورر **«التقنية بوصفها اكتشافاً»**[1].

نستطيع العثور على نظرية الشكل في مركز أيّ نقاش دائر حول الرمزية الحديثة. فقد أصبح الشكل العضوي أساساً للنقد الجديد، حيث كان لكل عمل علاقة الجزء بالكل، التي غالباً ما جرى اختزالها إلى مسائل الغموض أو التناقض أو التهكم. لقد سيطر الإيمان بالشكل التلقائي الذاتي على الطريقة التي قرأ بها النقاد الغربيون الأدب منذ حوالي عام ١٩٣٥ إلى عام ١٩٧٠. كما أن الاهتمام بالشكل سبقَ النقادَ الجدد، حيث شمل كلاً من **(الحلقة اللغوية)** في موسكو،

---

(١) شورِر، التقنية بوصفها اكتشافاً، ص ١٠١-١١٤.

و(الحلقة اللغوية) في براغ في وقت لاحق. ومنذ عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٢٠، أدرجت حلقة موسكو اللغوية بين أعضائها بوريس إيخنباوم (صاحب نظرية المنهج الشكلي)، وفيكتور شكلوفسكي (صاحب نظرية النثر)، وفلاديمير بروب (صاحب مورفولوجيا الحكاية الشعبية)، ورومان جاكوبسون (صاحب اللسانيات وفن الشعر). وعندما جرى قمع النقد الشكلي في روسيا السوفيتية في أوائل الثلاثينيات، هاجر جاكوبسون إلى تشيكوسلوفاكيا، حيث التحق، إلى جانب رينيه ويليك، بحلقة براغ اللغوية.

ثمة اختلافات مهمة تفصل بين النقاد الجُدد والشكليين الروس. فقد ركّز النقاد الجدد على المرجعية الذاتية المُعززة بالعناصر البلاغية، كما استخفوا بالشعر الرومانسي وتطلعوا إلى الشعر الميتافيزيقي في القرن السابع عشر والشعر الفرنسي المعاصر ليكونا نموذجاً لهم. في حين كان الشكلانيون الروس أقل اهتماماً بالخصائص الشكلية للعمل الفردي مقارنة بالسمات المشتركة التي يتقاسمها العمل مع الأشكال الأدبية الأخرى. وفي الوقت الذي ركّز فيه النقاد الجدد على تطور العمل الفردي، ركز الشكلانيون الروس على تطور الأنواع الأدبية التي عندما مُنحت بُنية عميقة، أصبحت مشبعة بمستويات وطبقات من المعنى، وأفسح المنهج الرمزي المجال للبنيوية.

وهكذا فقد تجاوز الفرق بين النظرية الآلية والنظرية الرمزية للواقع أنظمة التصنيف البحتة البحتة، ليصبح مجسداً للفرق بين الطبيعية والحداثة. لقد وجدت النظرية الرمزية للطبيعية الأدبية أرضية مشتركة مع نظريات الفكر الحديث الأخرى، أي مع نظريات برغسون، واشبنغلر، ووايتهيد، وبياجيه، وكذلك مع علماء النفس الجشطالت[1]، وذلك قبل أن يجري استيعابها في المعنى البراديغمي ويجري تحويلها بواسطة البنيوية.

---

(١) كلمة ألمانية تعني تقريباً «التكوين أو الهيئة»، أو الطريقة التي يجري بها تجميع الأشياء معًا لتكوين شئ كامل. [المترجم].

IV

لم يؤمن كينيث بيرك بأن المعنى الرمزي ينبع من الطبيعة الرمزية، وكذلك لم يؤمن بأن المعنى الرمزي مبنيّ في العقل، رغم أن هذا العقل هو مصدر المعنى الرمزي. لقد اعتقد بيرك أن الرمزية تعمل ضمن دائرة المعنى، فالمعنى الرمزي هو نتاج الفكر الإنساني؛ والفكر الإنساني هو نتاج اللغة؛ واللغة هي نتاج خلق الرموز ومصدر الواقع. إن مساواة بيرك للواقع ببُنيات اللغة (أي بواقع مبنيّ ومُعطى مسبقاً) استبق التفكير البارادیغمي (النموذجي) والبنيوية. فهو يرى أن اللغة هي وصف للواقع المادي، ووسيلة للتصالح مع الواقع الاجتماعي.

إن الطريقة التي نحدّد بها (أي نرمز بها إلى) مسألة ما، تصبح هي الطريقة التي نعالج بها هذه المسألة. فعلى سبيل المثال، إذا كنا نعتقد أن الفقر هو نتيجة للكسل والجهل، فإن ما يمكننا القيام به حيال ذلك أقل فيما لو كنا نفكر فيه باعتباره مسألة قابلة للتصحيح تتعلق بالتعليم والفرص السانحة. إن الطريقة التي نفكر بها في مصير الإنسان (كما يحدّدها الحمض النووي والتركيب الجيني، أو كمنتج للإرادة الحرة والتشكيل الذاتي) تقدّم تفسيرات مختلفة للقضية لنفسها ومن ثم حقائق مختلفة.

إننا نعيش في عالم متحوّل، مجازي، مَسخيّ، حيث يخضع كل الواقع للتسميات الرمزية وهو نتاج لها. والتفكير الأكثر تشعباً هو التفكير الرمزي. ونظرية التطور الدارويني والتفسيرات التوراتية للخلق هي رمزية بنفس القدر: أحدهما مبنية على نظرية تطورية للانتقاء الطبيعي والتكيّف، والأخرى مبنية على نظرية الخلق حول التدخل الإلهي والخطيئة الأصلية. ومع أن كليهما يهتم بعملية التغيير، لكنهما يقدمان طريقتين مختلفتين لفهم الكون والاستجابة له، وفكرتين مختلفتين عن السلوك البشري. وقد اعتبر الحداثيون كل ادعاء على أنه جزء من المعنى الرمزي في الطريق إلى الفعل الرمزي؛ بينما اعتبر ما بعد الحداثيين مثل هذه الفرضيات على أنها تماثلات (تناظرات) في الطريق إلى الصياغة البارادیغمية أو

البنيوية. كلاهما يرى أن المعنى معطى مسبقاً، حيث يرى أحدهما أن هنالك مصدر واحد للمعنى ينبع من فكرة الألوهية، والآخر يراه ينبع من الإيمان بتحولات الطبيعة المادية. وكنقطتي انطلاق، يتوصل كل منهما إلى استنتاجات مختلفة تماماً حول معنى الحياة في الكون.

بالنسبة لبيرك (وللفكر الحداثي بشكل عام)، فإن الواقع ينبع من الطريقة التي يُرمز بها. وبما أن استجابتنا لمسألة ما تتوقف على الطريقة التي نحدّد بها هذه المسألة، فإن بيرك يأخذنا إلى عتبة البراغماتية وإشكالية التكيف. الفكرة نفسها تغير المعنى مثلما تغير السياق. ويعتبر الفعل عنصراً أساسياً في نظام بيرك الرمزي، حيث كل فعل يتكون من خمسة مكونات: الفعل، والمشهد (الموضع)، والفاعل، والواسطة، والهدف. كلمةٌ تصف الفعل (أي تصف ما حدث)، وأخرى تصف المشهد (حيث حدث الفعل)؛ وكلمات تزود بمعلومات عن نوع الشخص (الفاعل) الذي قام بالفعل، وعن الوسائل أو الأدوات المستخدمة (الواسطة)، وعن الأسباب (الهدف) لمثل هذا الفعل.

ورغم أن نظرية بيرك تجد تطبيقاً لها في البراغماتية الحديثة، لكنها تستمد معناها من علل أرسطو الأربعة، حيث تتضمن علل أرسطو عناصر التغيير، وهي ليست عللاً بالمعنى الآلي الحديث. فالعلة المادية لأرسطو تعادل المشهد عند بيرك، والعلة الفعّالة هي الواسطة عند بيرك. والعلة النهائية هو وسائل (الواسطة) والهدف (الغاية)؛ والعلة الصورية، الموجودة في نظرية أرسطو عن الهيلوموفية[1] التي تقدم الدليل على المادة الأولية بأسرها، هي المعادل لفعل بيرك. وفي غائية أرسطو، كل شيء ينمو نحو النهاية (البلوط يصبح شجرة بلوط، والعائلة تصبح دولة)؛ ويعمل كل كائن على تحقيق شكله، الأمر الذي يؤسس

(١) الهيلومورفية، هو المفهوم الميتافيزيقي القائل بأن جميع الأجسام الطبيعية تتكون من مبدأين، الصورة والمادة. جرى تطوير الكلمة والمفهوم لأول مرة بواسطة أرسطو رفضًا للتفسير الذري للتغيير. [المترجم].

لتحول رمزي بين شجرة البلوط والبلوط، وبين الأسرة والدولة. وهكذا فإن كل نمو وعمل اجتماعي هو رمزي: الفعل يعادل النمو، والنمو يعادل الشكل، والشكل يعادل الرمز، مما يجعل الفعل رمزياً.

كان بيرك ماهراً في عملية التوليف والاصطناع، وكان بارعاً في استعادة وإعادة تنسيق النظريات الفلسفية والاجتماعية المؤثرة. لقد رأينا للتو كيف عمل على تكييف علل أرسطو الأربعة مع نظريته في الفعل الرمزي. وقد يفعل الشيء نفسه مع ماركس وفرويد، وذلك من خلال الجمع بين نظرياتهما ثم تطبيق المُركب الناتج على نظريته الخاصة حول الفعل الرمزي. وعلى أي حال، كان بيرك يعتقد أن عملية التحول يمكن أن تكشف عن حقيقة أساسية، وهي أنه يمكن للمرء أن يقشّر بصلة التاريخ ويجد أساساً منصوصاً عليه للحقيقة في اللُّب.

وغالباً ما كانت لهذه الحقيقة أصول أسطورية: الفكرة الأساسية وراء اعتقاد بيرك هي أن الدوافع البشرية تنبع من أربعة اهتمامات مركزية: التسلسل الهرمي، والشعور بالذنب، والخلاص (من خلال التضحية)، والأُضحية. هذه العناصر هي مصدر كل العلاقات الإنسانية. ولنظرية بيرك العديد من التطبيقات المختلفة. فقد أثبت جورج أورويل، على سبيل المثال، أن نظام الدوافع المشابه لدوافع بيرك هو جوهر التجربة الاستعمارية مع حاجتها إلى التسلسل الهرمي، والمطالبة بالتضحية، وبقايا الشعور بالذنب، والنهاية تكون في جعل كلٍّ من المستعمِر والمستعمَر ضحيةً. وحين تكون التضحية في قلب العملية، لا يتعين على المرء أن ينظر بعيداً ليرى هذه العناصر باعتبارها أساسية للأدب الحديث (كما في شخصية فيشر كينغ لتي إس إليوت، وشخصية جو كريسماس لويليام فوكنر، وشخصية ك لكافكا). وفي الواقع، تقدم روايتا كافكا **المحاكمة** (١٩٢٥) و**القلعة** (١٩٢٦) مقارنات مفصّلة بين دوافع بيرك الرمزية والحالة الإنسانية كما يرمز إليها كافكا.

ومن خلال العمل بنظرية فرويد حول اللاوعي، يأخذنا بيرك إلى عالم الجشطالت، أو إلى الربط بين الصلات العاطفية المتكاملة الناشئة عن اختبارات

سابقة لم يجرِ حلّها. على سبيل المثال، يمكن لرنين قضيب حديدي أن يخيف الطفل؛ وذلك إذا ما ربط الطفل بين الأرنب والرنين، ويمكن لهذا الربط أن يصبح أحد مكونات الخوف؛ كما يمكن أن تؤدي تجربة لاحقة للطفل مع شيء يربط الحاضر بالماضي (على سبيل المثال، معطف فرو يوحي بالأرنب) إلى استجابة عاطفية مماثلة. وهكذا تُغرس مخاوف الطفولة والبلوغ؛ فالزمن الحاضر مشبع دائماً بالزمن الماضي. ونحن نُمثل المنتج الرمزي للتغيير سواء كان واقعاً جسدياً متغيراً أم عقلياً متغيراً. لقد ذهبت نظرية بيرك حول العقل مرة أخرى إلى جوهر الافتراض الحداثي، الأمر الذي خلق مبدأَ المنظورية الذي يمكن أن نجده بدءاً من نظرية جيرترود شتاين في التكرار، إلى نظرية البقع الزمنية لمارسيل بروست.

ويرى بيرك أن ثمة تمييزاً مهماً بين «الكينونة» و«الصيرورة»، وهو تمييز يسمح لنا برؤية الأدب الحداثي من منظورين مختلفين. فرغم أن فكرة أرسطو عن السببية كانت متسقة مع نظرية بيرك في الكشف الفيزيائي، لم يكن بيرك أرسطوياً، بل كان بعيداً عن ذلك. وأكد أن مناقشته للأشياء التي تتجه نحو غايات محددة (رمزية) كانت مجازية وليست حقيقية. وهو مثل برغسون، يرفض كلاً من الآلية والغائية. وكما رأينا، فإن الغائية هي آلية مقلوبة، وتوفر نتيجة محددة في المستقبل بدلاً من الماضي، مع التركيز على الصيرورة بدلاً من الكينونة.

لقد كان الاختيار بين الكينونة والصيرورة، وليس بين الآلي أو الغائي. وإذا اخترنا التأكيد على التفاصيل المتغيرة، سنقترب حينئذ من المشكلات الإنسانية من الناحية التاريخية، كما هو الحال في فلسفات الصيرورة. لقد هيمن فكرة الصيرورة على اهتمامات القرن التاسع عشر، كما يتضح لنا من فكر غوته، وهيغل، وماركس، وداروين، ونيتشه. والحداثيان اللذان أصرّا على أن الواقع هو مسألة رؤية ومنظور وليس كينونة، هما جيرترود شتاين ووالاس ستيفنز. ومن ناحية أخرى، إذا اخترنا التأكيد على ثبات المنظور الإنساني، فإننا نتحرك نحو فرويد. وحين يأخذنا هذا الثبات إلى نقطة الفرضيات المشتركة، والاهتمامات الأساسية المتماثلة، فإننا نعود من

خلال الرمزية إلى الفلسفة الوجودية[1]. والحداثيون الذين سيندرجون ضمن هذه الفئة هم (من بين آخرين) هايدجر وفيرجينيا وولف.

من الأمور المركزية في نظرية بيرك عن الفعل الرمزي هو اعتقاده بأن العملية الرمزية تنبع من اللغة وليس من الواقع المادي. حيث كتب: «إن اهتمامنا ينصبُّ في المقام الأول على تحليل اللغة وليس تحليل الواقع. وبما أن اللغة إنسانية في الأساس، فإننا ننظر إلى العلاقات الإنسانية من حيث الأداة اللغوية»[2]. يعدُّ الكلام منظومة من الدوافع، ويقدم وسيلة لفهم الوضع الإنساني: «سوف سينطوي المنهج على الدراسة الواضحة للغة باعتبارها «اللحظة الحرجة» التي عندها تتشكل الدوافع البشرية، وذلك نظراً لأن العامل اللغوي في كل نقطة من التجربة الإنسانية يزيد من تعقيد ما هو بيولوجي بحت ويتجاوزه إلى حد ما»[3].

مرة أخرى، ذهب بيرك إلى قلب الافتراض الحداثي. لقد أصرّ آي إيه ريتشاردز وسي كيه أوغدن على أن اللغة تخلق سلطتها الخاصة، وقد رعيا فكرة الواقع اللغوي منذ كتابهما **معنى المعنى (١٩٢٣)**. وتبعهم بيرك من خلال الإصرار على نظرية السياق. لكن بيرك تجاوزهما حين أكدّ أن الكون وليس فقط القصيدة، على سبيل المثال، هو السياق الذي تعمل فيه اللغة. وتضمن اعتقاده بأننا يجب أن نرى الكون من منظور مجازي ورمزي ينطوي على ما يسميه بـ «المنظور من خلال التعارض»، وهي فكرة مأخوذة من هنري برغسون. فقد ادعى برغسون أن تجربتنا تنطوي على التناقض بين العقل والمادة، والإحساس والفكر، والتدفق والاستقرار. وتكمن هذه التناقضات في اللاوعي، الذي هو مصدر نوعين من المعلومات: يمكن للعقل أن يعتمد على هذا المصدر (أي اللاوعي) ويخلق مقولات تصل إلى الواقع تجريبياً (بشكل عقلاني) من الخارج؛

---

(١) بيرك، الديمومة والتغيير، ص ١٦٣.

(٢) بيرك، علم نحو الدوافع، ص ٣١٧. انظر أيضا بيرك، علم بلاغة الدوافع، ص ٢٨٥.

(٣) بيرك، علم نحو الدوافع، ص ٣١٨.

أو يمكن للحدس أن يعتمد على هذه المواد ويسمح للمشاعر بالوصول إلى الواقع بشكل تعاطفي (عاطفياً) من الداخل. وفي كلتا الحالتين، فإننا نكتسب نظرة ثاقبة من خلال رؤية واقعٍ ما من خلال واقعٍ آخر. يشير بيرك إلى المجاز المتناقض للإنسان على أنه «الإله/ القرد» كمثال على فكرة «المنظور من خلال التعارض». ويساعد هذا التناقض على تلخيص التطرفات المجازية التي جرى تحميلها لفكرة الإنسان، وذلك بدءاً من الإنسان باعتباره ابن الله إلى الإنسان باعتباره حيواناً. وبالنسبة لبيرك، فإن أفضل طريقة للوصول إلى العالم هي من خلال وظيفة اللغة باعتبارها مَجَازاً مشبعاً بمعنى رمزي.

يشترك بيرك في اهتمامه باللغة (البلاغة والنحو والصورة والرمز) مع النُقاد الجدد، لكنه يختلف عنهم في رؤية النص مشبعاً بمعنى شخصي واجتماعي (ذاتي). ومن ثم فهو يقرأ كتاب **ليسيداس** (Lycidas) لميلتون على أنه يحتوي على موضوع فرعي يتضمن الإصلاح السياسي. ويقرأ **قصة الملّاح القديم** لكوليريدج كطريقة له للتطهّر من ذنبه الناجم عن زواجه الفاشل وإدمانه للمخدرات. ويقرأ مسرحية **كوريولانوس** لشكسبير على أنها ترمز إلى مصير الطبقة الأرستقراطية في الزمن الذي كان فيه الصراع بين الأرستقراطيين والعامة يهيمن على المجتمع الإنجليزي. ويقرأ قصيدة كيتس **صورة على جرّة إغريقية** بمصطلحات كيتس في أثناء إصابته بالانفعال الجمالي الحسيّ الذي يمتزج فيه الجليل بالباثولوجي (المرضي)، والبحث عن الجمال والحقيقة بتصعيد النشاط الجنسي. كل قصيدة عبارة عن إطار رمزي على صلةٍ بمنظومة معلومات (شخصية، اجتماعية، سياسية، اقتصادية)، التي قد تُعرف بها أكثر. وهكذا فإن الفعل الرمزي لبيرك يتجاوز المعنى المجازي للنقد الجديد، وهو في طريقه إلى المعنى المَبنيّ (البراديغمي) للبنيوية.

تدين نظرية بيرك في الرمزية بالكثير لعنصر التغيير، سواء كان ذلك التغيير المتأصّل في الطبيعة (تحول اليرقة إلى فراشة، أو تحول الشرغوف إلى ضفدع)، أو الطريقة التي يمكن بواسطتها للغةٍ ما أن تُغير كائنٍ ما من خلال عملية تسمية أو

إعادة التسمية (كما هو الحال عند إضافة بُعد آخر للمعنى عندما تصبح الحيَّة «أفعى»). ولكن بيرك أصرّ على أنه في حين يتجسّد الواقع الرمزي في الوجود، فإن الشكل الأدبي يتجسد في الصيرورة. وكذلك أخبرنا أن الشكل «هو إثارة الرغبات وتحقيقها، ويكون للعمل شكل بقدر ما يقود جزء منه القارئ [أو الجمهور] إلى توقع جزء آخر، ليشعر بالرضا عن هذا التسلسل»[1]. فشكسبير، على سبيل المثال، يمنح هاملت شكلاً من خلال السماح للجمهور بالتوقع قبل تجربة وجود الشبح. ويشبه الشكل الأدبي نوعية الموسيقا، مما يخلق ويحقق التوقعات العاطفية. وأضعف نوع من الأشكال الأدبية ينبع من كونه يقدم معلومات صرفة. فعلى سبيل المثال، يفقد التأثير المفاجئ لخاتمة قصة أوه هنري، تأثيره ومتعته حين تُعرف النهاية. إن قدرتنا على إعادة قراءة عمل ما، ومن ثم قدرته على البقاء من جيل إلى جيل (تعريف «التحفة الفنية»)، تنبع من سيكولوجية الشكل، الشكل كحالة ذهنية مُتحكّم بها.

أخيراً، يمكننا أن نبدأ في معرفة سبب تضاؤل أهمية السببية في فكر بيرك، وكذلك في الفكر الحديث. لقد شكك ديفيد هيوم في السابق فيما إذا كانت السببية خاصية مشروعة للواقع وذلك بسبب صعوبة تحديد السببية، والتمييز بين التسلسل والنتيجة. فقد يكون هنالك أكثر من عامل واحد مسؤول عن التغيير (ما يمكن أن نطلق عليه اليوم «زيادة تحديد العوامل»). وفي النظام العضوي، تعمل العديد من العناصر في وقت واحد. وقد أشار بيرك إلى أنه نظراً لترابط جسم الإنسان مع القلب والرئتين والمعدة والكليتين والكبد، فلا يمكننا أن نتحدث عن أحدهما كسبب للآخر. كما أشار إلى ملاحظة دي إتش لورانس الطريفة بأن الحقل المليء بالذرة يجعل الشمس تشرق، أي أنه يمكننا أن نخلط بين السبب والنتيجة. ويمكن أن يكون الواقع المتكشّف أكثر من مجرد عملية تكشّف (حدث طبيعي كشكل من أشكال التغيير الموجودة في نظام ما)، وليس سببية

---

(١) بيرك، بيان مضاد، ص ١٥٧.

صارمة. (لكن السببية ليست دائما مسألة إسنادٍ «عَزْوٍ» مشوش، وربما ينبغي لنا ألَّا نعزلها بهذه السهولة. ولا ينبغي إنكار الأسباب التاريخية ببساطة لمجرد أنه في بعض الأحيان من الصعب تحديدها).

وكما رأينا سابقاً، توقع نقاد الأسطورة ظهور البنيوية كمنهج توجيهي. وقد كشف بيرك الذي عمل على واقع رمزي وليس أسطوري، كيف يمكن للطريقة الرمزية أن تكرّر العملية نفسها. لقد بدأ بالإصرار على الطبيعة الرمزية للواقع، مدعياً أن المعنى الرمزي يتجسد في اللغة؛ وأنه يمكن أن تعمل اللغة كواسِطة خاصة بها، أو من خلال الذاكرة للاستفادة من الماضي المتذكَّر والحاضر الرمزي؛ وفي كلتا الحالتين، أدى هذا إلى شكل من أشكال الرمزية وإمكانية العمل بناءً على واقع باراديغمي (مبنيّ) يصبح أساساً للمعنى البنيوي مع إيمانه بشبكة من العناصر الموجهة المترابطة ببعضها بعضاً.

تعدُّ البنيوية مصدر الاختلاف بين الحداثة وما بعد الحداثة، وذلك عندما تقوم الأخيرة بفصل الروابط في السلسلة الرمزية (البنيوية). تأخذنا ما بعد الحداثة إلى منزل مضحك من المرايا (فيلم جون بارث **ضائع في بيت المرح**) حيث تشير إشاراتها في وقت واحد إلى اتجاهات مختلفة، أو حيث تشير العلامات إلى علامات أخرى منفصلة عن الواقع المادي. لقد خلقت ما بعد الحداثة فجوة بين الواقع الرمزي والواقع المادي الحداثي. وكان نقد الأسطورة والنظرية الرمزية هما المحوران اللذان اتجهت إليهما الحداثة الأدبية. لقد غيرت البنيوية كل ذلك. والآن ما جلبناه إلى المرآة الرمزية لم يكن دائماً هو الذي عدنا به.

٨- البنية

I

يمكن إرجاع أحد أهم التحولات في مسار النقد الحديث إلى فرديناند دي سوسير، الذي وصلت أفكاره إلينا من خلال ملاحظات تلامذته (أصحاب العمل الجماعي المعروف باسم **منهج اللغويات العامة** «Cours de linguistique générale»)،

الذين درسوا تحت إشرافه في جامعة جنيف بين عامي ١٩٠٧ و١٩١١. كانت نظرية سوسير في اللغة هي أساس الشكلانية الروسية. والبنيوية القاريّة. وقد استبقت هذه النظرية العملَ الذي جرى إنجازه في كل من حلقتي موسكو وبراغ، ووفرت الوسائل التي من خلالها جرى التحول في النقد الأسطوري والمعنى الرمزي.

لقد عملت نظرية اللغة عند سوسير على مراجعة فقه اللغة التاريخي القديم. حيث أكّد فقه اللغة القديم على العلاقة بين أصل الكلمة والأشياء في الطبيعة، ودرس تطور التحول داخل مجموعات اللغات، وفحص طبيعتها المقارنة. فعلى سبيل المثال، أكدت دراسة اللغات الهندية الأوروبية على أوجه التشابه بين اللغات الرومانسية(١)، أو التحولات بين وضمن اللغات الأنجلوسكسونية، والإنجليزية الوسطى، والإنجليزية الحديثة. وقد كان التركيز على تطور مفهوم السبب والنتيجة وطريقة عمل التحولات في تطور اللغة، بدلاً من التفكير في اللغة ككيان خاضع لمثل هذا التغيير التاريخي/ السببي. لقد تصور سوسير اللغة باعتبارها نتاج عنصرين مُتعلقين ببعضهما: «اللغة» (أو نظام اللغة بشكل عام) و«الكلام» (أو التطبيق الفردي لعنصر لغوي ضمن النظام). فكل كلمة عبارة عن علامة، ومعناها ليس مشتقاً من الإتيمولوجيا(٢) (على سبيل المثال، كلمة «المَعَاش salary» من الكلمة اللاتينية التي تعني «ملح salt»، والتي استُمدت من عملية دفع رواتب قوات قيصر على شكل أقساطٍ من الملح)، كما ليس معناها مشتقاً من بعض المعاني الجوهرية التي قد تكون مرتبطة بالطبيعة (على سبيل المثال، كلمة «مجذوب lunatic» والإيمان بالتأثيرات المشوِّشة للقمر الذي معناه باللغة اللاتينية «لونا luna»)، ولكنه مشتقٌّ من المعنى المتفق عليه ببساطة من قبل مستخدميها (إنها «قطة» لأنها ليست «خفاش»، أو «قبعة» أو «مهد» أو «جُرح»).

---

(١) اللغات الرومانسية هي مجموعة من اللغات المستمدة جميعها من اللغة اللاتينية العامية، وتشكل مجموعة فرعية من عائلة اللغات الهندية الأوروبية، وتشمل الفرنسية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية. [المترجم].

(٢) دراسة تُعنى بأصل الكلمات وتاريخها. [المترجم].

وكان الانتقال من البنيوية كنظام لغوي إلى البنيوية كنظام أدبي عاملاً أساسياً في التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة. فقد نظر النقد البنيوي إلى الأدب باعتباره نظاماً ولكنه من الدرجة الثانية يستخدم اللغة (التي هي نظام من الدرجة الأولى) كوسيلة له. وأخذت البنيوية وجودها من رؤية الأدب كشكل من أشكال الكتابة (écriture)، التي تعبّر عن المعنى من خلال الرموز أو الاتفاقيات التي خَلقت تسلسلاً هرمياً للمعنى ذي الصلة. لقد كانت اللغة عبارة عن بناءٍ مُصطنع، ينتج نمطاً خاصاً به من الواقع، ونتاجاً لمعنًى متفق عليه بعيداً عن الطبيعة، ومبنياً ضمن حدود الثقافة. وقد كان هنالك افتراضان أساسيان. أولهما، هو أنَّ للعلامات معنيان إثنان، واعياً وغير واعٍ، وبُنيتان اثنتان، سطحية وعميقة. وثانيهما، هو أن هذه العلامات معناها أخذت من التعارض الثنائي داخل النظام وأنها علائقية.

وتتواصل أنظمة الإشارة (العلامة) بطريقتين مختلفتين: فهي تعمل بشكل خطّي («الكلب عضّ الصبي»)؛ وهي تعمل بشكل عمودي (يمكن استبدال الكلب بالأسد أو الأفعى). تسمى عملية التكشف الخطي بالعلاقة «التركيبية». وتسمى عملية التكشف العمودي بالعلاقة «النموذجية» (الباراديغمية). تعمل العملية الأولى من حيث التتابع؛ في حين تعمل الثانية من حيث الاستبدال. لقد استوعبت البنيوية التحولات داخل النظام دون تغيير النظام. وسمح التلاعب بين الجانبين التركيبي والباراديغمي بالانتقال من التسلسل إلى التزامن: الزمن الخطي تحولَ إلى زمن عالمي، ولحظة فورية احتوت الزمن بأسره، وحاضر أبدي («دائماً موجود») يخبر عن الجانب الباراديغمي. وحين استقرأت أو استدلت البنيوية من علوم اللغة، ركزت على النماذج التي تتطلع إلى الداخل نحو نظرية المعنى (اللاشعوري غالباً)، وإلى نظام عام من الأفكار المبنية والاعتقاد المشترك، وأحياناً كانت تصنيفية في غرضها. وهكذا فقد كانت البنيوية طريقة أدبية متميزة تعارض النقد التقليدي والتعبيري والشكلي.

كان رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) أحد أهم العاملين في حقل البنيوية. حيث كان العمل الأدبي عند بارت عبارة عن تركيبةٍ من الشيفرات (الكودات)، وقد أكد أن قصةً من المذهب الواقعي مثل قصة **ساراسين** لبلزاك كانت تقليدية ومبتذلة (أي أنها منتجة بالشيفرات) مثل أي سردٍ آخر، ولم تستمد بشكل مباشر من الحياة أكثر من الأنماط الخيالية الأخرى. وقد أصر بارت على أن السرديات تعمل وكأنها جزء من نظام لغوي تسيطر عليه قواعد لغوية داخلية. وبدلاً من دراسة قصة بلزاك من حيث خصائصها الفردية (موضوعها، وشخصياتها، وإطارها، وحبكتها ووجهة نظرها)، قرأ بارت النص من حيث ما أسماه بـ «المفردات lexies»، مُنتجاً مائتي صفحة من التعليقات على قصة تبلغ ثلاثين صفحة. فاللغة تشفير للواقع، وثمة شيفرات خمس لها (شيفرة الفعل، وشيفرة الألغاز، وشيفرة الأنماط، وشيفرة الثيمات، وشيفرة الرموز أو الاستعارات). وفي حين كانت الاهتمامات القديمة بالشخصية والحبكة تتطلع إلى الواقع المادي، تطلعت شيفرات بارت إلى لغة النص.

أدى هذا التشفير إلى نوعين من النصوص: نص «الكتابة» الذي يمكن للقارئ إعادة كتابته من خلال عملية القراءة لأن الشيفرات لا تزال حية، ونص «القراءة» الذي لا يمكن إعادة كتابته في عملية القراءة لأن الشيفرات لم تعد ذات صلة. وهكذا أفرغ بارت الواقعية من المعنى وذلك بعزلها عن الواقع المادي، ورؤيتها كعلامات مشفرة من ماضٍ ميت.

II

جرى تطبيق نظرية سوسير اللغوية على تخصصات أخرى إلى جانب الأدب، وخاصة تحت تأثير كلود ليفي شتراوس الذي رأى كيف يمكن لها أن تولد معنى جديداً، مما أحدث ثورة في دراسة الأنثروبولوجيا. فبدلاً من البحث عن علاقات «السبب والنتيجة» داخل الثقافة، أصبح عالم الأنثروبولوجيا يبحث الآن عن علاقات «القرابة». وعند قراءة المجتمع كما لو كان لغة، لم يعد مطلوباً

من عالم الأنثروبولوجيا أن يوثق كيف يمكن لثقافة ما أن تؤثر على ثقافة مختلفة، ولكن يمكنه الآن اكتشاف معنى مماثل في الطقوس التي تفصل بينها فترات زمنية ومواقع مختلفة. وبإمكانه الآن رؤية العناصر العالمية (المشتركة) في الطقوس البشرية (المرتبطة بالولادة، والبلوغ، والمواعدة، والمرض، والموت)، وفي العلاقات القَبَلية (العادات، والأزياء، والطعام وكيفية طهيه، والعمارة، والأثاث، وتنسيق الحدائق، والتسلسل الهرمي الاجتماعي، والمؤسسات السياسية).

ويمكننا العثور على تغيير مماثل في الفكر ضمن تخصصات أخرى مثل الماركسية. فقد اعتقد ماركس أن الهوية هي مسألة وعي طبقي. وادعى أن وعي البروليتاريا يجسّد المثل الأعلى، وأن التاريخ يتجه نحو مجتمع لا طبقي. وتحت تأثير المُفسرين من أمثال لويس ألتوسير، أفسحت الفرضيات الماركسية المجال للبنيوية، فقد جرى تنظيم الأفكار السياسية على مبدأ التماثل (التماثلات النابعة من مصدر مشترك) بدلاً من السببية؛ واتخذ الواقع السياسي سمات اللغة؛ أو كما قال فريدريك جيمسون، جرى «تعديل» التفكير الديالكتيكي من خلال الفرضيات البنيوية وخلق اللاوعي السياسي.

وقد حدث النوع نفسه من التحول مع الفكر الفرويدي. فعلى الرغم من اختلافاتها الفكرية، شارك فرويد فكرة ماركس حول الوعي المتعدد المُشتت، إذ اعتقد فرويد أن الشعور بالهوية ينبع من تجربة مبكرة (جنسية في المقام الأول)، وغالباً ما تنتهي بصدمة؛ وقد عملت هذه العملية على تشغيل العقل اللاواعي في نظام يتضمن الوعي واللاوعي وما قبل الوعي (الذي كانت أفعاله متاحة أكثر للوعي). تضمنت فكرة فرويد عن الذات تركيبة من الهُوْ (الطاقة الجنسية الأولية)، والأنا (الدافع نحو الشعور بالذات)، والأنا العليا (الضمير). وقد استخدم مصطلح «العملية الأولية» للإشارة إلى عمل الهو أو الرغبة الجنسية (الليبيدو) داخل اللاوعي، ومصطلح «العملية الثانوية» للإشارة إلى عمل الأنا الأكثر تحكّماً.

اتخذ علم النفس الفرويدي تحت تأثير جاك لاكان (١٩٠١-١٩٨١) منعطفاً بنيوياً. فقد حوّل لاكان أفكار فرويد من نموذج بيولوجي إلى نموذج لغوي من خلال استبدال التطور الرمزي بالتطور الجسدي. وفي الواقع، ألغى لاكان مرحلتي الفم والشرج عند فرويد، واستبدل نظرية العلامة بالعملية الفيزيائية. أصبحت مرحلة «الفم» لدى فرويد خلال نمو الطفل، مرحلةَ مرآة لاكان (حيث يستطيع الطفل ربط الذات بانعكاسها الرمزي)، وأصبحت مرحلة «الشرج» لدى فرويد مرحلةَ لاكان الرمزية (حيث يدرك الطفل العلاقة بين الدال والمدلول، أي أن شيئاً ما يمكن أن يرمز إلى شيء آخر).

كما أدت الفرضيات البنيوية إلى عملية تحول في التخصصات الأخرى، حيث جرى تعديل النص الأدبي تحت تأثير ستيفن جرينبلات من خلال الفرضيات البنيوية، وعمل بشكل تروبولوجي (مجازي) لعرض تاريخ مبنيّ/ أبدي، وأصبح أساساً للتاريخانية الجديدة. لقد كان العالم مليئاً بالعلامات التي تنتظر من يقرأها، وكلها جزء من نظام جديد يدعى السيميائية. وأصبح العالم المادي نصاً ممتداً. (إذا كان المركز الجامعي مزوداً بمبانٍ مخصصة للعلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية، ولكن بعد ذلك أُحيطت هذه المباني بمبنى الإدارة وبمبانٍ أكبر وأكثر فخامة مخصصة لإدارة الأعمال والقانون والطب، فإن التحول المعماري «يتحدث» هنا عن تغيير «في الأولويات الأكاديمية، والتسلسلات الهرمية والقيم». فالمشهد موجود هنا لكي يُقرأ).

III

كان الانتقال من النظرية البنيوية للّغة إلى النظرية البنيوية للنقد الأدبي، مسألة استقراء واعتمد على صعود واقع «مبنيّ». لقد حوّل لاكان فرويد، وحوّل ألتوسير ماركس وذلك من خلال إخضاع أفكارهما لقراءات باراديغمية. كما تحدّى الواقع الباراديغمي أولوية الشكل، وقد اعترض جاك دريدا (١٩٣٠-٢٠٠٤) على هذا الواقع، وكذلك فعلت النظرية التفكيكية. فقد رفض دريدا، أكثر من أي ناقد آخر، مركزيةَ المنهج البنيوي وقدّم طريقة جديدة للتفكير في

النص الأدبي. وفي مقاله الشهير **البنية والإشارة والتلاعب في خطاب العلوم الإنسانية (١٩٦٦)**، وكذلك في كتابين له هما: **علم القواعد (١٩٧٦)**، **والكتابة والاختلاف (١٩٧٨)**، أشار دريدا بثقةٍ تخالف تصريحاته المرتابة بأن التسلسل الهرمي البنيوي يفترض مسبقاً وجود قدرة نقدية للوقوف خارج النظام وبعيداً عنه، وأن تفوق إحدى المصطلحين الثنائيين على الآخر كان غير مستحق. فعلى سبيل المثال، الكلام كان له الأسبقية على الكتابة، وذلك استناداً إلى الافتراض غير المبرر بأن الكلام ينطوي على حضور غائبٍ في الكتابة. كما أكدّ دريدا أن المعنى كان دائماً مؤجلاً، وشكّك في قدرة النظام اللغوي على إنتاج السلطة التفسيرية والحفاظ عليها. فقد وضع الأضداد الثنائية موضع التنفيذ، ورأى أن اللغة مشروطة بالمعنى المكبوت، وتحدّى كلاً من استقرار النص ومركزيته. إذ لم يكن هنالك شيء خارج النص سوى المزيد من النص، والنص كان غير مستقر.

لقد طعن دريدا في سلطة البنيوية من خلال إنكار صلاحية المركز. إذ يُحدّد المركز الدائرة دون أن يكون جزءاً من محيطها، فهو نقطة حضور متعالٍ تعطي معنى للكل. ولكي يجري تحديد المعنى يجب أن يكون له مركزاً، وقد تحدّى دريدا أشكال هذا المعنى: الله، واللغة والأصول، والجدلية. وهو مثل نيتشه، افترض موت الله؛ كما تحدّى الدال المتعالي الذي أبقى نظرية سوسير في اللغة تراوح مكانها؛ كما شكك في فكرة الأصول من خلال التشكيك في رغبة هايدجر في وجود كائن بدائي، وأصرّ على أنها كانت شكلاً من أشكال الحنين إلى الماضي؛ وأفرغ ماركس من فكرة الانغلاق التاريخي من خلال تحدي التركيبة[1] التي أكملت عملية التفكير الجدلي.

أكد دريدا كذلك أن البنيوية كانت شكلاً من أشكال الشمولية الفلسفية باستخدام لغةٍ كوسيلةٍ لإضفاء الطابع الشمولي على النظام، وهاجم مرة أخرى فكرة المركز، مشيراً إلى أنها تعتمد على أضداد ثنائية (الوجود/ العدم، الخير/ الشر، الضوء/ الظلام، الطبيعة/ الثقافة، الكلام/ الكتابة، الحضور/ الغياب)،

(١) وتترجم أحياناً بالتوليفة، وهي نتيجة التفاعل بين الأطروحة ونقيضها في الديالكتيك الهيغلي. [المترجم].

حيث يكون للحدّ الأول الأولوية على الثاني. وقد كانت القدرة على تحديد الأولويات هي مصدر السلطة الميتافيزيقية. وعندما لم تعد العلامات في علاقة ثابتة مع معنى أعلى، أصبحت في حالة «مناورة»، مما أدى إلى عدم استقرار (تباين) المعنى والحدِّ من الوصول المنهجي، ونزع مسمار عجلة البنيوية.

وشكك دريدا أيضاً في قدرة النظام على خلق وجود مستقر، كما شكك في الكينونة التأسيسية، ونفى المعنى الأصلي. لكن الذي نفاه دريدا باعتباره تأسيسياً وأصلياً، أعاده عندما أصرّ على أنه لا يوجد معنى خارج النص، وهو ادعاء قائم على مرجعية ينبغي عليه أن يشكك فيها أيضاً، لأنها تركّز على المعنى، وإن كانت متنكرة في زي النص. وعلى الرغم من عدم ثقته بالمراكز، فإن دريدا خلق مركزاً خاصاً به عن طريق استبدال فكرة النص بفكرة البنية، واستبدال المعنى المتواصل بالمعنى التراكمي.

لقد كان تفكير دريدا أصلياً ومؤثراً وإن كان فكره المبكر قد تأثر بجان بول سارتر، فعلى الرغم من أن سارتر شكّك في استقرار الطبيعة البشرية والوعي، تجاوز دريدا شكوك سارتر وشكك بدوره في صحة التفكير المطلق. لقد تعامل دريدا مع أشكال المعنى بحذر، لكنه تحدث بعد ذلك بثقةٍ كان من المفروض منطقياً أن يتنازل عنها. وكان في قلب شكّه إصراره على أن اللغة بمنزلة غربالٍ مَسامي جداً، بحيث لا يمكنها حمل المعنى المطلق. وكان فكره ينطوي على أطروحة دون «تركيبة»، ومعارضة ثنائية دون حل. لقد كانت المصطلحات الثنائية الرئيسة عنده هي الكلام/ الكتابة، وقد تضمنت جميع اهتمامات دريدا المبكرة تقريباً طبيعة «القواعد النحوية» للكتابة، خاصة لماذا سمحت مسألة «الحضور» بأن يكون للكلام الأسبقية على الكتابة.

لقد كانت اللغة غير مستقرة سواء في الكلام أم في الكتابة، حيث أشار دريدا إلى كلمات مثل كلمة «فارماكون»، التي تحتوي على معنى متناقض: فهي يمكن أن تعني «علاج» و«سمّ» في الوقت ذاته وذلك عندما لا يجري توضيح معناها في السياق. وكما رأينا سابقاً، فقد شكك في فكرة «الأصول»، مؤكداً أن فكرة البداية

تلاشت في معانٍ «إضافية» (متعددة). لقد رأى دريدا بذكاء كيف أن تحدي بنية اللغة يوفر نموذجاً يبرّر تحدي الفروع الرئيسة مثل الفلسفة والأنثروبولوجيا، وكيف تضع حدودُ اللغة حدوداً للمعنى الذي يمكن أن توفره هذه الفروع.

كما عارض دريدا مجموعة من كبار الفلاسفة والنقاد الثقافيين الغربيين، بدءاً من أفلاطون إلى ليفي شتراوس. وقد أضرم هجومه على روسو نار هذه المعارضة. فقد بدأ بالتشكيك في ادعاء روسو بأن الكتابة كانت الوسيلة التي أنشأ بها الكهنة والسياسيون نظام السلطة من خلال تأسيس (أي تسجيل) نظام من القوانين التي نقلتنا من الطبيعة إلى الحضارة، وإنشاء عالم وهمي حيث أفسح الخيرُ (الطبيعة) المجالَ للشر (المجتمع). كما وجد دريدا أن ادعاءات جاك لاكان اعتباطية بنفس القدر، حيث اعترض على مساواة لاكان بين قصة **الرسالة المسروقة** لإدغار آلان بو (المخبّأة وإن كانت ظاهرة للعيان) مع اللاوعي البشري (العالم الخفي للعقل العقلاني)، حيث اعتبر كلاً من **الرسالة المسروقة** واللاوعي بمثابة دلالاتٍ (أي مصدر للمعنى الخفي). وفي كتابه **بطاقة بريدية من سقراط إلى فرويد ومن أتى بعده** (La carte postale de Socrate à Freud et au-delà) (1980)، فهرس دريدا الطرق العديدة التي يمكن أن تضل بها الخطابات، الأمر الذي يشير إلى أن عدم الاستقرار هذا قد ألقى بظلال من الشك على معادلة لاكان.

لقد كان كل ما هو مطلق خاضعاً لاختبار التدقيق النسبي الذي قام به ديريدا. وفي مقال له حول نظرية فوكو عن الجنون، أشار إلى خاصية الإلغاء الذاتي لكوجيتو ديكارت كمصدر لكل من العقل والجنون: «تبدو لي قراءة فوكو قوية ومستنيرة ليس في مرحلة النص الذي استشهد به... ولكن من اللحظة التي لم يتم الفصل فيها بين العقل والجنون بعد... لكي ندرك مرة أخرى المصدر الذي يسمح بتحديد العقل والجنون والاعراب عنهما»[1].

---

(١) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص ٥٨. ويَظهر مقال دريدا البنية والإشارة والتلاعب في خطاب العلوم الإنسانية أيضاً في هذه المجموعة ص ٢٧٨-٢٩٣.

وفي حين وجدت البنيوية النظام والمعنى في النص، أّكدت التفكيكية أن اللغة تنقلب ضد نفسها؛ فقد قوَّض النصُّ المعنى السطحي. وغالباً ما يُلغي العمل نفسه مع وجود معنى متناقض؛ والمعنى المكبوت يغيرُ المعنى الحرفي؛ وقد جرى تحدي القواعد النحوية من قبل القواعد البلاغية وذلك عندما انقلب المعنى الحرفي والمجازي على بعضهما بعضاً. يعتقد دريدا أن مصطلح «aporia[1]» (الالتباس الافتراضي) يصف عمل كل اللغات بدلاً من مجرد تسمية أداة بلاغية مفردة. ولكن لماذا كان لنظرية دريدا المُزَعزِعة للاستقرار (والتي غالباً ما يجري التعبير عنها بشكل غامض) كل هذا التأثير؟ هذا سؤال نادراً ما يُؤخذ بعين الاعتبار، وليس من الظلم الإشارة إلى الصعوبة التي تمثلها كتابات ديريدا حتى للقارئ الخبير. إن الكثير من مفاهيمه، على الأقل كما تُرجمت، هي ببساطة «مُسمَطة» وغير قابلة للفهم؛ ويمكن للمرء أن يرى (بناءً على كتابات ديريدا نفسه) لماذا يشكك دريدا في تماسك اللغة ووضوحها بشكل عام. لكن دريدا لا يفكك نفسه أبداً، فهو يفترض أن معناه يتمتع بالوضوح وثبات المعنى، ذلك الثبات الذي يرفض أن يعطيه للكتابة بشكل عام.

وبالنظر إلى الطبيعة المبهمة التي يجدها المرء في كتابات ديريدا، فمن المرجح أن تأثيره كان في المقام الأول نتاجاً للمعلومات الشفهية والتعليقات النقدية من قبل الآخرين[2]. لقد جادل ويليام إمبسون لصالح الطبيعة الغامضة للّغة قبل وقت طويل من دريدا، وفي كلتا الحالتين، كان ادعاءهما بالغموض يعتمد غالباً على معنًى معزول عن سياقٍ ينمُّ بعكس ذلك عن وضوح لغوي. وعندما يكون المقطع محفوفاً بمعنيين محتملين أو أكثر، عادةً ما يتفوق أحد المعاني على المعنى الآخر. ولكن على الرغم من محدودية حجة ديريدا، وعلى الرغم من استباق

---

(١) كلمة إيطالية تعني المشكلة التي لا يمكن حلها منذ البداية بسبب التناقض.[المترجم].

(٢) أحد أفضل الدراسات المتاحة عن دريدا هي دراسة كريستوفر نوريس، دريدا (كامبريدج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٨٧).

إمبسون لها في إطار النقد الجديد، وعلى الرغم من غموض ديريدا[1]، فقد كانت اللحظة الزمنية حينها مهيأة للتغيير، وكان دريدا هو أداة هذا التغيير. لقد انتهت الشكلية الأدبية، وكان هنالك طلب على شيء مختلف. وفي سنوات الستينيات الراديكالية، كانت هنالك دعوة إلى شيء يتحدى السلطة؛ وكان عصر المشاكسة يتطلب صوتاً مختلفاً؛ ومن المفارقات أن الاعتقاد الراسخ والمعصوم أدى إلى شكوك جذرية. وفلسفة «الشقلبة رأساً على عقب» تفي بالحاجة بطريقة غريبة حين يتعلق الأمر بتحدي الفكر السائد.

وفي حين أن التحول من الشكل إلى البنية، ومن البنية إلى التفكيك قد يبدو وكأنه مسألة سلطة نصية، فإنه ينطوي أيضا على هوية إنسانية. فعندما رفض دريدا المدلول المتعالي، رفض فكرة وجود مركز بشري يحّدد نفسه ضد الهوامش المتعدية. وبمجرد أن أصبحت الهوامش حرة في زعزعة استقرار المركز، لم يعد هنالك أساس لهوية ذاتية مستقرة، وجرى تحدي المبدأ الغربي المتمثل في «الوجود الميتافيزيقي». وبدون دلالة متعالية، راح الواقع يطفو. وإذا نظرنا إلى العلامات من داخل نظام غير مستقر مثل نظام دريدا اللغوي، فإنها لم تعد ترسّخ المعنى، ولم تعد العلامات تشير إلى إلهٍ مخلص (كما فعلت مع روبنسون كروزو)، أو طبيعة مخلصة (كما فعلت مع وردزورث)، أو تاريخ مخلص (كما فعلت مع هيجل)، أو فن مخلص (كما فعلت مع هنري جيمس). لم يكن للطبيعة أي معنى يتجاوز نطاق ذاتها، فلا غرض غائي (كما كان الحال عند أرسطو)، ولا تماثلات ذات معنى (كما كان الحال عند ثورو)، ولا تطور تكيُّفي يتضمن الانتقاء الطبيعي (كما كان الحال عند داروين)، ولا تاريخ ديالكتيكي جدلي (كما كان الحال عند ماركس).

---

(١) يقدّم المقطع التالي من كتاب ديريدا حول علم النحو، مثالًا على كثافة وغموض تعبيره: «بين التمهيد والإنجاز الفلسفي للفونولوجيا (أو مركزية الكلام)، جرى التعبير عن موضوع التواجد بشكل حاسم. وقد خضع لتعديل داخلي كان مؤشّره الأكثر وضوحاً هو الثقة في الكوجيتو الديكارتي. قبل ذلك، جرى تأسيس تعريف التواجد تحت الشكل الموضوعي لمثالية (الإيدوس) أو مادية (الأوسيا)»، ص ٩٧.

وعلى الرغم من تعاطف دريدا مع فرويد، فقد كان بحاجة إلى التشكيك في استقرار مكونات التحليل النفسي، وخاصة فرضية فرويد المبنية على اللاوعي. ومن الناحية المنطقية، كان ينبغي أيضاً الطعن في التكشّف التطوري عند داروين (كما حدث عندما حلّ التطور البرغسوني محل التطور الداروييني في البارادايغما الحداثية). ولكن حتى برغسون لم يتمكن من تقديم الاستقرار التفكيكي. ومن خلال التشكيك في قدرة أي نظام على الاحتفاظ بالمعنى في مكانه، أفسح مركز دريدا المجالَ للفراغ. لقد استبدل الحتمية بعدم التحديد، وخلق عدمية راديكالية، وتحدَّى سلطة الميتافيزيقا الغربية من أفلاطون إلى فيتجنشتاين، وأنشأ جماعة من أتباعه.

وفي تحديه لكل من المركز الأسطوري والعلمي للواقع، فتح دريدا فجوة في الزمن من خلال تحويل الواقع إلى نظام من العلامات الميتة التي يتعذر فك رموزها. لقد أخذنا إلى طريق مسدود من الشك الثقافي. وإذا كان هنالك ثمة معنى في نظامه، فهو نابع من «الغياب»، وليس من «الحضور»، ومن القدرة على تعطيل المعنى كشكل من المعنى. ثم إنه حين شكك في ثبات النص، شكك أيضاً، كما قلنا سابقاً، في ثبات الهوية الإنسانية. لقد كان يكمن في قلب الحداثة كحركةٍ أدبية سؤالاً بالغ الأهمية عن ماهية النص (بالنظر إلى تباين اللغة)، لكن السؤال الذي لم يقل أهمية عنه كان عن ماهية الإنسان (بالنظر إلى تباين الهوية).

IV

تضمنت نظريات الشكل ونظريات البنية باربديغمات مستقلة تُقدم طرقاً مختلفة للنظر إلى الواقع الأدبي، وفي نهاية المطاف أفسح الإيمان بالشكل المجال للإيمان بالبنية. وعلى الرغم من تحذيرات دريدا، فإن الانتقال من نظرية الشكل إلى نظرية البنية أحدث ثورة في الحداثة الأدبية. لقد أصبح النص الآن يتقاسم المعنى مع نصوص أخرى تشكل جزءاً من البنية نفسها؛ وحلّ نظام التماثلات (التشاكلات) محل الإيمان بالواقع الأسطوري/ الرمزي والشكل الذاتي التلقائي؛ وكان النص نتاج كلٍ من اللحظة (مرتبط بالزمن) والزمن العالمي (متزامن). لقد

شكّكت البنيوية في الطبيعة المعزولة للنوع الأدبي، حيث أصبحت الرمزية الفرنسية والشعر الميتافيزيقي يعرضان نفسيهما للمقارنة؛ كما حطمت البنيوية الميل إلى التفكير في الحقب التاريخية، فقد كان لأشكال الشك الفيكتورية ما يعادلها من الحداثة. وقد عززت الفروع والتخصصات بعضها بعضاً، فمن الممكن أن يكون هنالك، على سبيل المثال، البنيوية الماركسية (ألتوسير وجيمسون)، والبنيوية الفرويدية (لاكان)، والأنثروبولوجيا البنيوية (ليفي شتراوس).

إن إحدى الطرق لفهم الفرق بين الحداثة وما بعد الحداثة تتمثل في معرفة الطريقة التي غيرت بها النظرية البنيوية النظرة «الأصلية» للحداثة. وهذا بدوره ينطوي على رؤية الطريقة التي تحول بها نيتشه لتوليد فكرة ما بعد الحداثة. في البداية، كان نيتشه يفعل في ألمانيا ما كان يفعله برغسون في فرنسا. لقد أراد نيتشه العودة إلى الإنسان الطبيعي، لكنه لم يرغب في العودة إلى الكون الطبيعي لأن ذلك من شأنه ببساطة أن يكرر عالم روسو المكتمل بالله. لذلك أصرّ على أن الإنسان يجب أن يحدّد نفسه فيما يتعلق بالكون دون الله، وذلك لمواجهة الكون ككونٍ بذاته. والحداثة، كما بيّنا سابقاً، تبدأ من هذه النقطة، حيث يواجه وعي الإنسان عالماً غير مخلوق. وتتحرك ما بعد الحداثة خطوة أبعد من ذلك وتضع الوعي داخل الثقافة، باعتباره ينشأ من خارج العقل، وليس من داخله. إن المعنى المتمركز يفسح المجال للمتاهة. والمتاهة (ذلك العالم الذي لا يوجد فيه أصل أو مركز، حيث تنقطع الذاكرة عن التكرار، وتهيمن التعقيدات والتشابكات، وحيث يصبح نقاء الوعي، بما في ذلك الذاكرة، مُغبَّشاً) هي الاستعارة المثالية لما بعد الحداثة.

لقد اقتبس ميشيل فوكو مباشرة من نيتشه الذي تحدّى كلاً من تفاؤل التنوير والأخلاق المسيحية. وبمجرد أن يحدِّد الإنسان نفسه بموجب كونٍ خالٍ من الإله، يصبح هذا الإنسان وكيل كيانه الخاص ونتاجاً لنظام علاماته الخاص. لقد خلقت مراجعة فوكو أشكالاً جديدة من التصنيف، وقد تحدّت المرجعية التي تقف وراء هذا التصنيف. فالجنون على سبيل المثال، لم يعد حالة مرضية بل شكلاً من أشكال

الخطاب (الدلالة) ضمن نظام الخطاب، ولا يمكن فصله عن أشكال التمثيل (اللغوي) الأخرى. وعندما أزال نيتشه الله من الكون، غيَّر فوكو الذاتية البشرية. إنه ينقلنا من الواقع البيولوجي إلى الواقع اللغوي. فبالنسبة لنيتشه اللهُ مات؛ ولكن بالنسبة لفوكو فإن الإنسان (على الأقل إنسان روسو) هو الذي مات.

كان تأثير فوكو على الانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة هائلاً على الرغم من المشكلات الخطيرة التي واجهت نظريته. أول تلك المشكلات هي أن فوكو يضلّلنا حين يقترح أنه يستطيع الهروب من ذاتيته. إن عالمه ليس محايداً كما يود أن يبدو عندما يكون هو مصدر معنى عالَمه، خالقاً ومحدداً للمعارف التي تتحكم في النظام. إنه هو الذي يؤسس طبيعة الخطاب، ويختار النصوص والوثائق الأخرى التي تخلق هذا النظام. وثاني تلك المشكلات، هي أن فوكو يتحدث عن التاريخ باعتباره خيالاً؛ ومع ذلك فإنه بمجرد أن يخلق خيال الإبستيما (نظرية المعرفة)، يدخل التاريخ كما لو كان حقيقياً. وهو لا يرمّم أبداً هذا الانقسام المعرفي، فهو يفرغ الموضوع في بداية دراسته ليملأه فقط عند اقتراب النهاية، كما هو الحال عندما ينتهي من فكرة المريض المجنون فقط في وقت متأخر ليرى أن مثل هذا المريض يستحق تعاطفنا. وأخيراً، ليس لدى فوكو طريقة لشرح كيفية انتقالنا من إبستيما إلى أخرى. ومخططه لا يفتقر إلى الموضوع فحسب، بل يفتقر أيضاً إلى عملية (التسلسل / النتيجة).

ومهما كانت التناقضات، فإن الحداثة كحركة أدبية تدين بوجودها إلى الواقع الفلسفي الذي قدمه كلٌّ من نيتشه وبرغسون، وتدين ما بعد الحداثة إلى تحول ذلك الواقع في فكر سوسير ودريدا وفوكو. وكما رأينا سابقاً، يمكننا أن نبدأ دراسة الحداثة بفكرة الواقع الطبيعي (هذا الواقع المُتاح للفنان بالطريقة نفسها التي يمكن من خلالها لعالم في المختبر أن يختبر تجربة)، ولكن مثل هذا الافتراض يتحول جذرياً حين يَستبدلُ الحداثيون هذا المعنى المباشر بعملية ذاتية، ويتحول لاحقاً مرة أخرى عندما يقوم ما بعد الحداثيين بدمج الذاتية الحداثية في الثقافة

نفسها، أي في المؤسسات التي تحافظ على الثقافة في مكانها. إننا نتحرك في هذا الانتقال من الواقع المادي إلى الواقع الذاتي، إلى الواقع كشكل من أشكال الخطاب، حيث تكون الأشياء علائقية كما هو الحال في نظام اللغة، وحيث يفسح الواقع المجال لذهول وحيرة الوعي.. للمتاهة نفسها. ويمكن توسيع المناقشة هنا لتشمل الطريقة التي جلبت بها البنيوية أنظمة نقدية جديدة مثل التاريخانية الجديدة إلى حيز الوجود[1].

لا يمكن لأحد أن ينكر التأثير الذي انتشر وتفشّى للنظرية البنيوية (أي نظرية سوسير)، فقد أدت إلى النحو التحويلي (تشومسكي)، وإلى شكلية المدرسة الروسية ومدرسة براغ (جاكوبسون)، وإلى الأنثروبولوجيا البنيوية (ليفي شتراوس)، وإلى الأسطورة والنقد الشعبي (بروب). لقد غيرت النظرية فكرة الوعي برمتها، وشككت في النقد الشكلي، واستبدلت التفكير النمطي، وحوّلت

(١) الأنظمة النقدية تأتي وتذهب، وتغير الطريقة التي نقرأ بها النص ثم تصبح عرضة للتغيير من تلقاء نفسها. وبمساعدة فوكو، اتخذ التاريخ الأدبي التقليدي صفات التاريخ الأدبي البنيوي. وكانت النتيجة هي التاريخانية الجديدة، التي هي في المقام الأول من صنع ستيفن جرينبلات. وعلى الرغم من الاسم، لم تكن التاريخانية الجديدة في الواقع تاريخية، حيث رفضت الاعتقاد بأن كل حقبة زمنية (على سبيل المثال، عصر النهضة)، أو كل ثقافة وطنية (على سبيل المثال، الرايخ الألماني) موصوفة بنظام من القوانين ولها روح العصر (geist)، أو لها الهوية الفكرية التي وحدتها. لم تكن التاريخانية الجديدة نتاجًا للتاريخ الخطي، ولم تركز على الحقبات التاريخية أو الحركات الأدبية، ولم تبحث عن روابط سببية بين الأحداث. وبدلًا من ذلك، عملت التاريخانية الجديدة مع كلمات مجازية مُشكّلة ذاتيًا (على سبيل المثال، التصميم الذاتي، أو معيار الذهب، أو استعارة التداول أو الآلة) التي كانت تُعتبر في ذلك الوقت وصفية ولكنها مستقلة عن الزمن. ولم تكن المحاولة هي الكشف عن كيفية تأثير التاريخ على الخيال الأدبي، ولكن كيف عالج الخيال الأدبي التاريخ، حيث أصبح النص منشورًا يمكن من خلاله رؤية التاريخ والتخصصات المرتبطة به. وفي بحثها عن التماثلات واسنادها على تاريخ أزلي، ورفضها للروابط السببية، وتأكيدها على الأحداث الثقافية التي تربطها أشكال مؤسسية للسلطة (كما أعلن فوكو)، شاركت التاريخانية الجديدة العديد من الفرضيات مع التفكير البنيوي. أما بالنسبة للتحولات داخل الحداثة، فقد أفسح المعنى القائم بذاته المجال للمعنى العلائقي (المتماثل).

فكرة النقد الأسطوري والرمزي. إن المعنى يعمل الآن ضمن نظام منغلق على نفسه، وخارج الزمن التاريخي (أي خارج التأثيرات الدورية والروابط السببية) والقيود الأخلاقية، حيث يجري تحديده من خلال وظيفته داخل نظام (شبيه باللغة). ومهما كان وضع سوسير اليوم، فإن تأثيره الأولي كان هائلاً. لقد غيّر نظام العقل، وحوّل فكرة الرمز والأسطورة، وأحدث ثورة في مجالات كاملة مثل اللغويات والأنثروبولوجيا. وقد تخلص من النقد الجديد من خلال التشكيك في أولوية الشكل. وبدلاً من التفكير في الشكل بمصطلحات كوليردجية (نسبة لصاموئيل كوليردج) أو كانطية (نسبة لإيمانويل كانط)، يمكننا الآن أن نفكر فيه كبنية جعلت النظرية العضوية وفئات العقل أشياء عفا عليها الزمن.

يمكننا تلخيص الروابط بين الأسطورة والرمز والبنية من خلال رؤيتها كخطواتٍ ثلاث في عملية التقدم من الحداثة إلى ما بعد الحداثة. في البداية، كان هنالك تأثير الأسطورة، والاعتقاد بأن الكونَ مشحون بمعنًى رمزي متجسّد في طقوس تعزّز الأسطورة في حد ذاتها. ويمكننا بعد ذلك أن نستخلص من هذا النظام الأسطوري نظاماً من الرموز كما حدّدها، على سبيل المثال، كينيث بيرك، إذ تصبح الطريقة التي «نرمز» بها إلى الواقع هي ذلك الواقع، ويصبح ذلك الواقع أساساً للتحليل الحدسي (التأويلي). وبمجرد أن يصبح الواقع مسألة رمزية، فإنه يصبح نظاماً للعقل ويمكن اعتباره باراديغما (نموذج) متأصل في البنيوية التي يجري فيها استنتاج المعنى على أساس التشاكل والتناظر، أي أن نظرية «العضوي» تفسح المجال لنظرية «المبنيّ». وهكذا ننتقل من الطبيعة باعتبارها أصل المعنى (من خلال الأسطورة)، إلى النظرية الرمزية كأساس للواقع المادي (العضوي)، ثم إلى الرمزية باعتبارها واقعاً من صنع الإنسان (مبنيّ بشرياً)، ثم إلى الاعتقاد بأن مثل هذا الواقع المبنيّ يقدم معنًى بنيوياً (علائقياً). باختصار، تُلحق الطبيعة بالثقافة، والواقع المادي بالواقع المبنيّ، والسببية بالتماثل، والزمانية بالزمن الثابت الذي نجده في نظام اللغة، والتقسيم الزمني لنظام زمني عالمي (متزامن)، أشبه بما قد يسمح به نظام اللغة الذي نفترضه. ومن خلال تحويل الأسطورة بهذه الطريقة،

انتقلنا من المحاكاة والتقليد إلى ما هو عضوي، إلى الواقع المبني. وكما هو الحال مع الحداثة، فإن الحركة هنا هي من الطبيعي إلى الاصطناعي. وإذا كان هنالك مغزًى يمكن استخلاصه، فهو أن الإنسان، وليس الطبيعة، هو مصدر المعنى.

على الرغم من أن دريدا تحدى البنيوية بناءً على مبدأ مجرّد مثل فكرة «الدلالة المتعالية»، كانت هنالك قيود أكثر واقعية على تنفيذها، مثل استخدامها للمعنى المبني، واعتمادها على ذاتية القارئ، ورفضها للطبيعة كمصدر للمعنى، بما في ذلك رفض الأصول، والسببية، والدورية، والتطور، وأشكال أخرى من المعنى. لقد أكد البنيويون أن المعنى هو من صنع الإنسان، إذ لا يوجد معنى مبنيّ في الزمن أو الطبيعة حسب زعمهم، وذلك على الرغم من الأدلة الدامغة التي دعمت نظرية داروين في الانتقاء الطبيعي والتكيف وصعود نظرية الحمض النووي الجينات.

وعلاوة على ذلك، فإن العلاقة بين اللغة والتاريخ هي في أحسن الأحوال ضعيفة؛ فنظام أي لغة هو حكماً ليس تاريخاً، إذ ما كان لأي نظام لغوي أن يعمل لو لم يكن مكتملاً، في حين أن التاريخ (على الأقل عالم المستقبل) مفتوح وغير مكتمل. لقد قدّمت الأنظمةُ المعنى، لكن الأنظمة نفسها ميزت المعنى الذي قدمته. فعلى سبيل المثال، نظام نيوتن الذي يتضمن المادة المتحركة هو أكثر ملاءمة للتصالح مع الكون العادي من نظام عدم التحديد لهايزنبرغ، ذلك النظام الموجَّه نحو الواقع الذي هو دون المستوى الذري. لكن أهمية نظام نيوتن تقلُّ حين يُفضِّلُ التفكير البنيوي الزمن المتزامن على الزمن التاريخي (غير المتزامن)، والمعنى الثقافي على المعنى البيولوجي. لقد أصبح التاريخ التقليدي وعلم الأحياء ضحايا للبحث البنيوي، فقد أصبح المعنى الآن مستمداً من التفكير البراديغمي، وليس من السجل التاريخي أو ما يمكن ملاحظته بشكل مباشر في الطبيعة. وهكذا أصبحت المعرفة نتاج الأسئلة التي نطرحها، والذي نأتي به إلى مشكلةٍ ما هو الذي نحصل عليه بالمقابل. كما أننا نجيب على الذي نسأل عنه نحن، فقد أصبحت عملية التعلم الآن دائرية، وهي نتاج الاستجابة للصدى.

والأكثر من ذلك، هو أن الفرضيات الرئيسة للبنيوية تخلصت من الحركات السردية مثل الواقعية والطبيعية التي كانت تعتمد على تتبع الروابط السببية بين الشخصية والوراثة، والشخصية والبيئة، والشخصية والحقبة الزمنية الحضرية/ الصناعية، والشخصية والتعليم البيولوجي (الداروينية). وبمجرد اختزال النص إلى لغته، فلن يكون بالإمكان وجود أساس لـ«الواقعية»، أي لا أساس لأدب ينظر إلى ما هو أبعد من نفسه نحو واقع تاريخي/ مادي. فإذا كان هنالك نص فقط، فلا مبرر لأدب التمثيل والتصوير المادي لواقع تاريخي منفصل عن الواقع النصي. لقد انهارت الواقعية الأدبية تحت ثقلها الخاص، وجرى إقصاؤها لأنها على ما كانت عليه. وتحولت دراسات الواقعية والطبيعية بعيداً عن رؤية أصل هذه الأنماط في التفكير التجريبي في القرن التاسع عشر، واتجهت نحو الاستعارات البنيوية التي غالباً ما تكون تاريخية جديدة، وعادةً ما تكون ذات طبيعة اقتصادية (أعمال النزعة الاستهلاكية، ومعيار الذهب، وإنتاج الآلات) تعطي فكرة خاطئة عن الطبيعة البيولوجية للنص[1].

---

(١) جرى تحويل الواقعية/ الطبيعية من خلال الفرضيات النقدية الجديدة. للاطلاع على الأعمال التي استبدلت المجازات التاريخية الجديدة بالواقع التاريخي، انظر إيمي كابلان البناء الاجتماعي للواقعية الأمريكية (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٨٨)؛ والتر بن مايكلز المعيار الذهبي ومنطق المذهب الطبيعي (بيركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٧)؛ ومارك سيلتزر أجساد وآلات (نيويورك: روتليدج، ١٩٩٢). وللاطلاع على الكتب التي تستبدل الفرضيات البنيوية بفكرة تقليدية للتاريخ، انظر دانيال إتش بوروس الكتابة الواقعية: هاولز وجيمس ونوريس في السوق الشعبي (تشابل هيل: مطبعة جامعة نورث كارولينا، ١٩٨٩)؛ وفيليب باريش الواقعية الأدبية الأمريكية: النظرية النقدية والحظوة الفكرية، ١٨٨٠-١٩٩٥ (كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ٢٠٠١). وعن الكتب التي «تعيد تقديم» الفرضيات الطبيعية، انظر جون هوارد الشكل والتاريخ في الطبيعية الأدبية الأمريكية (تشابل هيل: مطبعة جامعة نورث كارولينا، ١٩٨٥)، والتي في استخدامها المكبوت للتاريخ، تكشف عن تأثير نظرية فريدريك جيمسون عن اللاوعي السياسي. انظر أيضا ديفيد باجولي، الخيال الطبيعي: رؤية إنتروبية (كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٩٠)؛ وكتاب إيف شيفريل الحركة الطبيعية Le (naturalism) (باريس: المطابع الجامعية في فرنسا، ١٩٨٢). وللحصول على تحليل أكثر اكتمالاً للطريقة التي حول بها الفكر البنيوي وما بعد البنيوي المذاهب الواقعية والطبيعية، انظر ليهان، الواقعية والطبيعية: الرواية في عصر الانتقال، ص ٢٣٥-٢٥٠.

لم تكن فرضيات البنيويين خالية من التناقض. فقد ادعى البنيويون أنهم «داخل» نظامهم الخاص، خاضعين لأفعاله المتأصلة به، وذلك على الرغم من أنهم هم من أتى بهذا النظام إلى الوجود وكانوا مسؤولين عن مكوناته. فقد فضلوا الثقافة على الطبيعة، والباردايغمات الثقافية على البيولوجية، وكانوا كذلك غير مهتمين بأن العمليات الفيزيائية مثل الجاذبية أو الإنتروبيا لها واقع يتجاوز الباراديغما. وأن مثل هذه القوى الطبيعية تسود أيضاً في أمريكا الشمالية وجنوب أفريقيا؛ ولو لم تكن كذلك، لما كان لدينا ثقافة مختلفة؛ وكان لدينا كون مختلف. وأخيراً، افترض البنيويون نظرية للزمن المتزامن «مُسبقاً دائماً» التي نفت التسلسل الزمني، مما أدى إلى طُرفة غريبة كالادعاء بأن تي إس إليوت كان من الممكن أن يكون قد أثر على شكسبير.

وقد ردَّ البنيويون على بعض هذه الاعتراضات. فبالنسبة للتشكيك في السببية والدورية، فقد أكدوا أن نظرية المعرفة الكانطية تُبطل الأولويات الأرسطية أو اللوكية، وأن المثالية (الواقع كمنتج للعقل) قد حلت محل التجريبية (المعنى القائم على الملاحظة والخبرة)، أو محل العقلانية (المعنى القائم على عملية التفكير). إذ إن المعاني (المكان، الزمان، الحالة، العلاقة، الطريقة) متأصلة كفئات عقلية، تسبق التجربة والعقل، وتنتج واقعاً مستقلاً عن السببية. وإذا كانت التاريخانية القديمة قد فضلت الروابط بين السبب والنتيجة، فإن البنيوية فضلت الروابط العلائقية، والمقارنة والتباين. وقد جرى الاحتفاء بعدم قدرة البنيوية على التصالح مع الحركات السردية من قبيل الواقعية والطبيعية، أكثر مما جرى التأسف عليه.

ورغم أن مسألة الشكل الأدبي بنت جسراً بين الرومانسيين والبنيويين، فإن الاثنين يختلفان في الطريقة التي تصورا بها الذات. فكما أظهر فرانك كرمود في كتابه **الصورة الرومانسية**، اتخذ الشعراء الرومانسيون فرديةً جعلتهم يصبحون جزءاً من رؤيتهم، في حين أن الرؤية البنيوية (كما أشار نورثروب فراي في كتابه **تشريح النقد**) استندت إلى نظام واضح المعالم متميز عن الشاعر. لقد استوعبت الرؤية البنيوية الشاعرَ بالطريقة نفسها التي استوعبت بها الجماهير الحديثة الفرد.

وقد تضاءلت مكانة الشاعر أكثر عندما احتفل البنيويون بـ «موت» الشاعر، أي عندما أبعدَ منظرون من أمثال رولان بارت الشاعرَ عن الاعتبار النقدي من خلال التأكيد على تكشّف اللغة وتجاهل وظيفة الشاعر كمبدع أدبي.

V

أدّى فريدريك جيمسون دوراً محورياً في التحول من الشكلانية إلى البنيوية **(انظر المقال المخصص عن المراجع في آخر هذا المجلد)**. وقد تضمنت أعماله المبكرة كتباً انتقد فيها الفلسفة القارية: أعمال سارتر، ومدرسة فرانكفورت، والشكلانية الروسية، وخاصة العلاقة بين نظريات الشكلانية **(بمفهومها السائد عن اللغة كشكل من أشكال الخطاب أو نظام مغلق ذاتياً)** والبنيوية وما بعد البنيوية[1]، وكان الدافع وراء عمله في هذا المجال أيضاً هو رغبته في إيجاد مساحة داخل هذه الأنظمة للفكر الماركسي. فقد كان مصمماً على إظهار طريقة عمل الوعي الماركسي، بقدر ما كان مصمماً على التعامل مع التاريخ والاقتصاد الماركسيين.

في كتابه **العائلة المقدسة (١٨٤٥)**، قدم لنا ماركس نقداً لرواية يوجين سو **ألغاز باريس (١٨٤٢-١٨٤٣)**، حيث أكد أن هنالك تناقضاً بين الوعي المسيحي المثالي لبطل وبطلة يوجين سو، وبين الوعي الاجتماعي المادي لباريس في عهد لويس فيليب. بعبارة أخرى، رأى ماركس أن باريس التي حولتها الرأسمالية لم يعد من الممكن تصويرها بشكل واقعي على أنها تتمتع بحالة ذهنية من العصور الوسطى. وقد اقترح جيمسون وجود وعي ثقافي على المستوى نفسه، فمثلما غيرت الرأسمالية الثقافة الغربية، كذلك غيرت الوعي الغربي. ومن ثم فإن اللاوعي السياسي ينطوي على تحول في أعمال كلٍ من التاريخ والوعي.

وأثناء محاولته لجعل الفكر الماركسي متزامناً مع البنيوية، تأثر جيمسون بلويس ألتوسير **(١٩١٨-١٩٩٠)**. فقد قاد ألتوسير، مؤلف كتاب **من أجل ماركس (** *Pour*

---

(١) انظر جيمسون، الماركسية والشكل. وجيمسون، سجن اللغة.

Marx) (١٩٦٥)، وبمشاركة إيتان باليبار صاحب كتاب **قراءة كتاب رأس المال** (*Lire le capital*) (١٩٦٥)، محاولةً للتوفيق بين الأنظمة الفكرية والفكر الماركسي، متحدياً تجريبية[١] (empiricism) العلوم الإنسانية باسم حقائق مقارنة من قبيل قوانين الإنتاج. ورأى الموضوع الخاص بالإنتاج كإيديولوجيا تجمع بين النظرية الماركسية والبنيوية. وهذا بدوره أدى إلى نظرية التماثل، والاعتقاد بأن الأفكار لها أصول أو بُنى مشتركة. وقد رأى جيمسون في الفكر القاري وسيلة لتجنب التجريبية في التقليد الأنجلو أمريكي. كما صرّح بأنه «يجب أن يُفهم برنامج ألتوسير لماركسية بنيوية على أنه تعديل داخل التقليد الديالكتيكي، وليس قطيعة كاملة معه، وهو نوع من الطفرة الجينية التي تَظهر فيها ماركسية جديدة تماماً لا علاقة لها على الإطلاق بالمقولات الكلاسيكية التي جرى صياغتها في الفلسفة الديالكتيكية»[٢].

وفي كتاب **اللاوعي السياسي** (١٩٨١)، ميز جيمسون بين الواقعية والحداثة، فالواقعية انتقلت نحو التجربة الفردية، والحداثة نحو التجربة العالمية. وفي الحقيقة، ذهب جيمسون إلى ما هو أبعد من الحداثة في نيته اختراق اللاوعي السياسي للنص، وذلك للكشف عن التناقضات التاريخية والصراعات الاجتماعية التي قمعها النص. لقد جرى الكشف عن التاريخ في ما بين السطور، وفي داخل السجل التاريخي للحداثة دُفنت التحولات الأيديولوجية التي كانت تعمل باستمرار على تجديد الرؤية الحداثوية. واستناداً إلى فكرة ألتوسير عن التماثل، أصبح بإمكان جيمسون الآن أن يرى التاريخ (الماركسي) واللغة (البنيوية) متوافقين من الناحية النظرية، حيث أنتج المنتج النهائي وعياً ثقافياً مشتركاً، أو كما أسماه جيمسون «اللاوعي السياسي»[٣].

---

(١) المذهب القائل بأن المعرفة كلها مستمدة من التجربة. [المترجم].

(٢) جيمسون، اللاوعي السياسي، ص ٤٩.

(٣) لمناقشة الطريقة التي يعتقد بها جيمسون أن الماركسية والبنيوية (التاريخ واللغة) تعزّزان بعضها بعضاً، انظر كتاب اللاوعي السياسي، ص ١٠٠.

ولكن من خلال الجمع بين الفكر الماركسي والبنيوي، قام جيمسون بمراجعة جذرية للفكرة الماركسية عن التاريخ. يبدأ كتابه **اللاوعي السياسي** بعبارة «تاريخي دائماً!»[1]، ومع أخذه بعين الاعتبار أفكاراً من قبيل نظرية الإنتاج لألتوسير، أصرَّ جيمسون على أن العمل الأدبي له جذوره الأيديولوجية في التاريخ، وخاصة في تاريخ الرأسمالية الحديثة. لكن جيمسون لم يعد قادراً على التمسك بالتاريخ الماركسي التقليدي، ولم يعد يدعم العلاقة الخطية (السبب والنتيجة) بين الأحداث، وكذلك التوافق بين الحدث التاريخي والفرضيات الماركسية، خاصة الإيمان بالحل الجدلي للأضداد والتناقضات التاريخية. وكل ما أراده هو تاريخ نصي بدلاً من التاريخ الذي يسبق النص، حيث اقترح أن النص هو الذي يسبق التاريخ، وأن التاريخ يأتي إلينا من خلال أشكال النص، وكذلك من خلال البُنى الأدبية (كما يمارسها البنيويون) التي يمكن بواسطتها استخلاص الإحساس بالتاريخ. وقد انخرط جيمسون في تفاعلية جدلية ثُنائية دون التركيبة. فهو مثل البنيويين، يُعمل النموذج البارادیغمي إلى الحد الذي يميّز فيه (ربما عن غير قصد) الزمن المتزامن على الزمن التاريخي (غير المتزامن)، والذي نحصل عليه هو تعديل جذري لماركسية ألتوسير البنيوية.

ومن خلال الجمع بين البنيوية والماركسية، خلق جيمسون واقعاً هجيناً، فقد حافظ على الإحساس الماركسي بمفهوم المرحلية (الرأسمالية تتطور عبر مرحلة تجارية، ثم مرحلة إمبريالية أو احتكارية، ثم مرحلة متأخرة أو عالمية) في الوقت الذي تخلَّى عن مبادئ السببية والجدلية التي كانت موجودة سابقاً كأساس للتاريخ الماركسي. وقد قام جيمسون بفرض الاهتمامات الماركسية على الاهتمامات الأدبية. فإذا جرت دراسة للواقعية الأدبية، على سبيل المثال، فإنه بإمكانه حينئذ الوصول إلى الموضوع من خلال «الماركسية» (الواقعية كمنتج للإمبريالية، أو عملية إنتاج أو استهلاك جماهيري)، أو من خلال «الثقافة»

---

(١) المصدر السابق، ص ٩.

(الواقعية كمنتج للوعي الأدبي). وما انتهى إليه هو أن الماركسية (مثل البنيوية) تتقدم بشكل علائقي، أي عن طريق المقارنة والتباين وليس عن طريق السببية والنتيجة. لقد حول جيمسون الماركسية من فلسفة سياسية ذات هدف ثوري إلى نظام نقدي ذي أجندة إرشادية (تأويلية).

ومثلما استوعبت الجماهيرُ الفردَ في نظرية الثقافة الجماهيرية، كذلك استوعبت نظرية البُنية الفكر الماركسي. وفي حين استوعب فكر ماركس واقع القرن التاسع عشر، فإن الفكر البنيوي تكيف بشكل أفضل مع واقع القرن العشرين الذي أصبح فيما بعد نتاجاً للثقافة الجماهيرية والأفكار المعدَّلة مثل أفكار الإنتاج. علاوة على ذلك، فإن الفكرة البنيوية عن اللغة استحوذت على الشعورِ بالذات (أي أضعفته). لقد وُلِدنا في اللغة التي تشكل الواقع؛ واللغة هي التي تتحدث إلينا وليس العكس. وعندما يسبق الشعور بالثقافة الجماهيرية الذات، يصبح الوعي جزءاً لا يتجزأ من تلك الثقافة. وعندما يسبق نظام اللغة الذات، يصبح الوعي جزءاً لا يتجزأ من اللغة. وفي كلتا الحالتين، تستحوذ الأنظمة الفكرية على الشعور التقليدي بالذات، وتدمّر موضوع ديكارت والكوجيتو وكل شيء.

لقد كان لفريدريك جيمسون (مثل جورج لوكاش ولويس ألتوسير) تأثيرٌ ضخمٌ في إعادة تعريف الحداثة فيما يتعلق بتطور الرأسمالية، مُدعياً وجود توازٍ بين تطور الرواية وتطور الرأسمالية. فهو يربط بين صعود الواقعية وأصول رأسمالية السوق (التجارية)، ويربط الحداثة بصعود الرأسمالية الاحتكارية (الإمبريالية)، ويربط ما بعد الحداثة بصعود الرأسمالية المتأخرة (التي تتميز بتوسع الدولة والبيروقراطية التي تهيمن عليها الشركات المتعددة الجنسيات أو الرأسمالية العالمية). وتنبثق دراسات الواقعية/ الطبيعية من نظريات النزعة الاستهلاكية، ودراسات الحداثة من دراسات الإمبريالية، ودراسات ما بعد الحداثة من العولمة.

كما كان لجيمسون تأثيرٌ بعدة طرق أخرى، فقد تضمن اهتمامه بالثقافة الجماهيرية أيضاً تقليص الفجوة بين الحداثة العليا والدنيا (الشعبية). ومن خلال

تقديم اللغة والوعي في سياق مشترك مع مراحل الرأسمالية، وتقديم الرأسمالية في سياق السرد المتطور، صاغ طريقة جديدة لمناقشة قضايا مثل السرد. وبالاشتراك مع ألتوسير، شجّعَ حركة ما بعد الحداثة التي من خلالها سيطرت البنيوية على التحول بعيداً عن الشكل الأدبي العضوي. ومرة أخرى، بالاشتراك مع ألتوسير، راجع المفاهيم الماركسية للتاريخ، مشككاً في السببية والعملية الجدلية، ومستبدلاً فكرة النص بفكرة التاريخ التقليدي، كما رأى أن العمل الأدبي أشبه بالموشور الذي يمكن من خلاله تحليل التاريخ السياسي. وساعد في تحويل النظرة التقليدية للتاريخ إلى ما أصبح يُدعى تحت تأثير ستيفن غرينبلات، بـ «النقد التاريخي الجديد». لقد أسهم تأثير البنيوية إلى مراجعة نظام الأنثروبولوجيا، وعمل على تشجيع نهج ليفي شتراوس المقارن (العلائقي) للثقافات. وأخيراً، أدّى هذا التأثير إلى نظرية أنظمة البيولوجيا لبيرتالانفي التي تقول إن المعلومات تتكشف في حلقات من المعنى العلائقي. وكان من الممكن أن يكون تأثير البنيوية أعظم لو لم يجري تحدي سلطتها من قبل جاك دريدا في الستينيات، ولو لم يُقدِّم العالَم الأكاديمي نظريات منافسة من قبيل، الدراسات الأمريكية، والدراسات الثقافية، والدراسات النسوية، والدراسات الأمريكية الأفريقية، ودراسات الشيكانو (الأميركية من أصول مكسيكية)، ودراسات المثليين.

القسم الرابع
الزمان والمكان

٩ - الزمان/ التاريخ

I

تضمن استخدام كتابي العهد القديم والعهد الجديد للزمن عملية تكشّف خطي، أي تصوير الزمن كعملية حركة من لحظة الخلق إلى مدينة الله لأوغسطينوس أو نبوءة الكتاب المقدس عن نهاية العالم. وقد قام فلوبير بمراجعة الزمن الكتابي بشكل جذري من خلال فرض نظام واحد للمكان والزمان في كتابه **سلامبو (١٨٦٢)** (قرطاج في زمن الحروب البونيقية) على نظام آخر للمكان والزمان (باريس في الإمبراطورية الثانية). وقد أصبحت طريقة فلوبير ضرورية بالنسبة للحداثة، مستبقة موضوع جويس الهوميري (نسبة لهوميروس) في رواية **عوليس**، واستخدام بيكاسو للتكعيبية. كما أن باوند في قصيدته **الأناشيد** وإليوت في قصيدته **الأرض اليباب** فرضا أيضاً موضوعات قديمة على الواقع الحديث، كما فعل ويليام كارلوس ويليامز في رواية **رحلة إلى باغاني** ورواية **كورا في الجحيم**.

إن الطريقة التي يتكشف بها الزمن تُحدد وجهة نظرنا في المسائل الأساسية. فالزمن المرتبط بطريقة عمل الكون هو إحدى طرق النظر إلى الأسطورة؛ والزمن كعملية تكرار يوحي بوحدته أو عالميته؛ وكذلك الزمن باعتباره تاريخ الدولة القومية ينطوي على إحساس بالمصير؛ والزمن كعملية انكشاف للمعنى الشخصي يأخذنا إلى مفهوم التجلي. وعادة ما تجري معالجة الزمن بطريقة كرونولوجية (ترتيب زمني). ومع ذلك، أدّى التركيز الحداثي على تزامن الأحداث إلى

الاعتقاد بدورية التاريخ. يعود الإيمان بالتاريخ الدوري إلى القدماء، إلى مصر واليونان وروما. فقد استند هذا المفهوم جزئياً إلى ملاحظة أن الكون يعمل بشكل دائري: الشمس تشرق وتغرب ثم تشرق مرة أخرى؛ وفصول السنة تُكرر بعضها بعضاً، وكل ربيع يأتي بحياة متجددة.

قدم ويتمان وتولستوي طريقتين متناقضتين للنظر إلى الزمن والتاريخ. فكلاهما رأى التاريخ كقوة، وكشكل من أشكال القدر. لكن ويتمان اعتقد أن الحشود الجماهيرية تجسّد روح هذا المصير، فقد خرجت من الحشود مجموعة من الأبطال للمساعدة في تحقيق المصير الوطني، وهو المصير الذي ربطه ويتمان مع مصير الأرض مع تحرك القارة الأميركية غرباً. من ناحية أخرى، اعتقد تولستوي أن التاريخ معقد جداً، ومرتبط جداً بأعمال الأسباب أو القضايا الغامضة، بحيث لا يمكن فهمه أو التحكم فيه من قبل فردٍ ما، أو حتى مجموعة من الأفراد بغض النظر عن مدى موهبتهم. لقد كان التاريخ مسألة مجهولة جداً، وكان تولستوي يؤمن بوجود قوًى قسرية (لكنها قوى غير شخصية) من بينها التوجيه الاقتصادي الذي تفرضه الطبقة الأرستقراطية على مجال الممتلكات العقارية. وعلى الرغم من اختلاف ويتمان وتولستوي في تعريف التاريخ، وضع كلاهما الثقة في قوة الأرض للمساعدة في توجيه انكشاف التاريخ، كما فعل آخرون مثل زولا، الذين احتفوا أيضاً بالقوة الكامنة في الأرض في روايات مثل **الأرض** (La terre) و**جرمينال** (Germinal). ولكن في الوقت نفسه الذي رأى فيه الحداثيون الأرضَ كقوةٍ تاريخيةٍ مخلصة، توقعوا حتمية التدهور التاريخي مع استسلام الأرض لنظام صناعي زاحف ومتعدٍ.

ولكن كانت هنالك طريقةٌ أخرى لتّصورِ الحداثيين للتاريخ. إنها اللغة الخالية من التقسيم الزمني، والموجودة في حالة متزامنة، ليجري استدعاؤها عند الحاجة لتؤدي دوراً. لقد استَبقت فكرة تي إس إليوت عن «التقليد» جوانب معينة من البنيوية، حيث كان الأدب بأسره متاحاً في وقت واحد مع تغييرِ كلُّ

منتج أدبي جديد للترتيبِ والاصطفاف القائم: «التقليد» جلب الأدب كله بشكل متزامن إلى حيز الوجود، والوصول المشترك يتجاوز التقسيم الزمني. وقد تشارك كلٌّ من الشعر الميتافيزيقي والرمزية الفرنسية سياقاً نقدياً مشتركاً. وبمجرد أن تجاوز الحداثيون حدود التقسيم الزمني والتاريخي للزمن، ابتكروا فلسفة للتاريخ برّرت ووضحت الزمن على أنه «صيغة مكانية». وكان أهم المنظرين الذين جرى الرجوع إليهم هم فيكو ونيتشه وأوزوالد اشبنغلر. وجاءت الاستجابة الأكثر أهمية من ويندهام لويس.

II

أكد جيامباتيستا فيكو (١٦٦٨-١٧٤٤) أن الحضارة مرت بثلاث مراحل - الثيوقراطية، والأرستقراطية، والديمقراطية - وذلك قبل أن تُفسح المجال للفوضى. وقد عملت هذه المراحل جنباً إلى جنب مع ثلاثة عصور: عصر الآلهة، وعصر الأبطال، وعصر الرجال. وقد أشار فيكو إليها على أنها عوالم تاريخية أيضاً: البدائية، وشبه التاريخية، والتاريخية. تميّز عصر الآلهة بالطقوس الدينية والتركيز على الأسرة، حيث في المركز كانت الأسرة الأبوية (البطريركية)، التي سيطرت على الكهنة الذين كبحوا الوحشية الطبيعية للقبيلة من خلال اللجوء إلى الأساطير والتهديدات بتدخل قوى خارقة للطبيعة. وشهد عصر الأبطال تحول التركيز إلى النظام الاجتماعي الذي جرى إنشاؤه عن طريق الزواج، مما أدى إلى ظهور حكم طبقي وتحالفات بين العائلات التي خلقت حكم الأقلية (الأوليغارشية)، ونظاماً مُستداماً من خلال تنفيذ مجموعة من القوانين غير العادلة. وشهد عصر الرجال فوزَ الطبقات الدنيا بالسلطة والسيطرة، وهو الحدث الذي ابتدأ عملية الانحدار وتفكك الدولة. وقد وُلِد عصر الرجال بسبب الصراع الطبقي، فقد أنتجت المطالب العامة حقوقاً مدنية، وقام النظام القانوني بتنفيذ هذه الحقوق، لكن الديمقراطية كعمليةٍ كانت شديدة التأثر بالمصالح الخاصة، الأمر الذي قادَ إلى الفساد وفي نهاية المطاف إلى حلِّ الدولة؛ لتنتهي هذه الدورة بسقوط الدولة إما

نتيجة الغزو الخارجي، أو نتيجة التفكك الداخلي، ومن ثم العودة إلى الهمجية ليُعاد تكرار الدورة. وهكذا فإن الريكورسو[1] (ricorso) يعني عودةً إلى حالةٍ أكثر بدائية، لتبدأ عندها عملية جديدة ولكن بانطلاقةٍ أكثر قوة مما كانت عليه في الدورة السابقة. حيث تكون الحركة من البسيط إلى الأكثر تعقيداً، وأشبه بانجرافٍ نحو الكمال لكن دون الوصول إليه.

حدث الانعطاف الأول في دورة الحضارة الغربية قبل حرب طروادة، والثاني خلال حرب طروادة، والثالث عندما أصبحت أثينا وروما جمهوريتين. ثم حدث الارتداد (أو الريكورسو) مع سقوط روما، حيث أفسحت الحضارة المجال أمام بربرية جديدة، مما أدى إلى عصر جديد من الأبطال الإقطاعيين أو أبطال القرون الوسطى، الذي جرى استبداله بعد ذلك بديموقراطيات التنوير التي اعتقد فيكو أن ذلك العصر كان يترقب قدومها. وقد جلب الارتداد الأخير معه شللاً تجارياً وانحطاطاً أخلاقياً بحيث بدت الحداثة غير قادرة على تخليص نفسها منه.

كان كتاب فيكو **العلم الجديد** بمنزلة هجوم على اختزال ديكارت للمعنى إلى مصطلحات إنسانية بحتة. فقد قام فيكو بتوسيع المنظور ونظر إلى الإنسانية من خلال اللغة والأسطورة. كانت استنتاجات ديكارت تنبع من الملاحظة؛ في حين كانت استنتاجات فيكو تنبع من بناء العملية التاريخية التي شرحت التطور من البربرية إلى الحضارة، حيث اعتبر أن هنالك دورة وارتداد (corso e ricorso) في كل مجتمع انتقل من البربرية إلى الحضارة ثم انتكس مرة أخرى، وهي عملية مماثلة لتطور الفرد من الولادة إلى النمو والنضج، ثم إلى الانحطاط والموت.

لقد كان لنظرية فيكو في التاريخ تأثير أكبر في القرن التاسع عشر مما كان عليه في عصره. وأحد أسباب ذلك هو أن الرومانسيين الألمان كانوا متعاطفين مع مبادئها العضوية. وفي نهاية المطاف، أصبح شبنغلر أحد المستفيدين من فيكو. وثمة

---

(١) تعبير تاريخي لفيكو وهو يشتمل على جانب من الحضارة يتكرر دورياً، وبشكل حصري تقريباً. وهو مأخوذ من الكلمة الإيطالية (ricorso) بمعنى الاستئناف. [المترجم].

سبب آخر ينبع من حقيقة أن فيكو رأى وجودَ تطورٍ من العصر الذي بدا وكأنه كلاسيكي إلى عصر التنوير، حيث عكس الزمن نفسه عند هذه النقطة، وهي فكرة من شأنها أن تكون ذات أهمية للمؤرخين الذين مرّوا للتو بما أسموه عصر التنوير. كان جيمس جويس هو الحداثي الذي استفاد كثيراً من فيكو كما سنرى في الفصل العاشر. ووفقاً لريتشارد إيلمان، قرأ جويس فيكو في وقت مبكر منذ عام ١٩١٣، وقد اكتسبت معتقدات فيكو ارتياحاً تاريخياً عندما قامت أفكار جويس بتركيب العالم الأسطوري لأبطال هوميروس فوق العالم التجاري في دبلن الحديثة.

III

في كتابه **هكذا تكلم زرادشت**، أوجز نيتشه نظريته عن العود الأبدي، واعتقاده بأن التاريخ دائري، وأن كل شيء قد حدث بالفعل وسيستمر في الحدوث إلى الأبد. تعمل فكرة العود الأبدي على افتراض أن هنالك زمناً لا نهائياً وعدداً محدوداً من الأحداث، بحيث لا بد أن تتكرر هذه الأحداث، ونظراً لأن الزمن لا نهائي، فلا بد لمجموعة الأحداث أن تتكشف في نهاية المطاف. وقد تنبأت هذه الفكرة بافتراض أساسي لدى البنيويين، وهو الإيمان بفكرة «مُسبقاً دائماً»، وأن التسلسل الزمني **(الكرونولوجي)** لا يمكن تطبيقه عملياً لأنه يمكننا استدعاء وتجميع الأحداث بأي تسلسل كان؛ إذ كل دمجٍ أو استحضار للزمن ممكن الآن. لم تكن هذه الفكرة أصلية عند نيتشه، وربما كان مصدرها هاينريش هاينه الذي كان نيتشه مُطلع عليه بشكل جيد. لقد اعتقد نيتشه أن الكون كان في حالة جريان مستمر، وفي تغير وصيرورة مستمرين، خالياً من القوانين الآلية التي يجب الالتزام بها، ويفتقر إلى غاية يعمل لتحقيقها. والذي يتكشّف لنا ليس مسألة «قانون»، بل «علاقات نفوذ» بين القوى.

كما أكد نيتشه أهمية الحياة مقابل الموت من خلال هذا النمط من العود الأبدي، فالحياة تتجدد كطاقة، وتتشكل وتنطلق في إيقاع مأساوي من الصعود والهبوط، ليلاً ونهاراً، فرحاً وألماً، سعادةً وحزناً. كما كان يعتقد أن الإنسان

العظيم (شخصية القيصر) لديه الحق الأخلاقي في تحقيق نفسه بغضِّ النظر عن التكلفة التي يتحملها الآخرون، فكل ما ينبع من السلطة كان خيراً. وقد طالبَ نيتشه الإنسانَ القوي بالاستحواذ على الحقوق التي احتفظت بها الدولة لنفسها، مثل سلطة الإعدام والسجن والضرائب والتجسس. فقد كان يرغب بوجود صاحب رؤية يتمتع بالشجاعة للعمل ضد الكنيسة والدولة باسم الإنسان الجديد، ورأى أن الجنس البشري سوف يتطور عندما تكون الغلبة للإنسان القوي. حيث جسّد نابليون هذه الفكرة حين جدّدت انتصاراته الإمبراطورية؛ وجلبت هزائمه الانحدار الوطني.

IV

تضمن كتاب أوزوالد اشبنغلر **سقوط الغرب (١٩١٨ - ١٩٢٢)** الشهير والمكون من مجلدين، نظريةً في كلا التاريخ الرومانسي والتاريخ الإنتروبي، وفيه درس شبنغلر ثلاث ثقافات شهدت عملية التطور والانحطاط: الحضارة الأبولونية، والحضارة المجوسية، والحضارة الفاوستية، التي جرى استبدالها بعصر جديد من القياصرة المعاصرين. كانت كل واحدة من هذه الثقافات مستقلة عن الأخرى، كما كان مصيرها فطرياً وطبيعياً؛ فقد كشف تشابه تاريخها عن عمل سيرورة مشتركة وليس عن علاقة سببية بينها. وكان لكل ثقافة أشكالها الخاصة من الوجود، التي «تنشأ وتنضج وتتحلل ولا تعود أبداً». وبالنظر إلى دورية التاريخ، نجد أن هنالك تماثل بين فصول السنة والعصور التاريخية. ففي إحدى الثقافات، احتفى هوميروس بالربيع، كما فعلت الملاحم الشمالية في ثقافة مقابلة؛ ومن بين القدماء، جسّد أفلاطون وأرسطو الشتاء، مثلما فعل غوته وكانط في فترة ما قبل الحداثة.

يشير كينيث بيرك إلى أن «مورفولوجية (علم تشكّل) التاريخ» عند اشبنغلر تعتمد على نظريات نيتشه حول الانحطاط والعود الأبدي. وقد استفاد اشبنغلر من نيتشه لتطوير نظريته حول الأشياء المعاصرة الموجودة في المراحل

التاريخية المتقابلة في الثقافات المختلفة. وهكذا فإن «عصر ما قبل سقراط في القرنين السادس والخامس من الثقافة «القديمة»، سيكون معاصراً لغاليليو وبيكون وديكارت في الثقافة الغربية؛ وسيكون سقراط «معاصراً» لمن يُعرفوا بالموسوعيين الفرنسيين، وكذلك الهيلينية مع شوبنهاور ونيتشه». مثل هذا الأسلوب جعل من الممكن الحديث عن «التزمت العربي»، وتحويل مصطلح كان له معنًى في سياقٍ تاريخي ما، لينطبق على سياق تاريخي آخر. وقد أطلق كينيث بيرك على عملية البحث هذه عن التماثلات التاريخية التي تشارك بها اشبنغلر وييتس مع نيتشه، اسم «النظر من خلال التعارض»[1].

ثمة العديد من النظريات المشابهة لنظرية اشبنغلر في التاريخ، إذ يشير ييتس نفسه إلى التطابقات بين كتابه **رؤية** وكتاب **سقوط الغرب** لاشبنغلر: «ثمة تشابهات كثيرة أكبر من أن تكون مجرد مصادفة بين معظم تواريخه الأساسية، وتلك التي تناولتها قبل نشر اشبنغلر لطبعته الألمانية الأولى». وقد اعتقد ييتس أن المصدر الرئيس لاشبنغلر كان فيكو، وأن نصف الفكر الثوري في أوروبا هو تحريف لفلسفة فيكو، بما في ذلك أعمال ماركس وسوريل. كما أشار ييتس أيضاً إلى وجود أرضية مشتركة بين كتابه **الرؤية** وكتاب **التأملات التاريخية** لهنري آدامز: «حيث وجدت فيه بعض التواريخ التي قُدِّمت لي والكثير من التفسيرات نفسها»[2].

تتوسط نظرية ييتس بين فكرة نيتشه عن العود الأبدي ونظرية اشبنغلر عن صعود وهبوط (ولادة، تطور، انحطاط) الحقبات التاريخية «الحية»، التي مجموعها ثمانية وعشرون حقبة تتوافق مع المراحل الشهرية للقمر. لقد اعتمدت نظرية ييتس على نظامٍ معقد من الأدوار المتداخلة وأطوار القمر. حيث تقدم لنا نظرية الأدوار، التي تعتمد إلى حد كبير على الإيمان بالطبيعة المتناقضة للتاريخ، مبدأ العود الأبدي؛ أما أطوار القمر فتقدم لنا التفاصيل التاريخية التي تتوافق فيها المرحلة «المتحولة» للأدوار

---

(١) بيرك، الديمومة والتغيير، ص ٨٩-٩٠.

(٢) وليام بتلر ييتس، الرؤية، (لندن: ماكميلان، ١٩٣٧)، ص ٢٦١.

القديمة مع المرحلة الأولى للأدوار الحديثة. وهذا أدى إلى توقع ييتس للانحدار التاريخي بناءً على نظامٍ متقن من التناظرات بين الواقعين القديم والحديث[1].

عاد ييتس إلى موضوع الانحطاط من خلال أشعاره. ويمكن العثور على هذا الموضوع بشكل قاطع في قصائد مثل قصيدة **المجيء الثاني (١٩١٩)**، التي كتبها في أعقاب الحرب العالمية الأولى (وأثناء الاضطرابات في إيرلندا)، حيث شهد العالم لتوه سقوط القياصرة في روسيا وتشريد الطبقة الأرستقراطية التي وضع فيها آماله السياسية. وقد أخذنا ييتس في هذه القصيدة بعد مقدمةٍ مكونةٍ من ثمانية أسطر ومؤلفة من أقوال مأثورة فلسفية تشير إلى اختلال النظام الطبيعي من قبيل «الصقر لا يستطيع سماع مدرب الصقور»، إلى الهدف السياسي للقصيدة، مُصراً على أنه لا توجد طريقة يمكن للمحور الحداثي أن يصمد بها، وأنه لن يتضمن المجيء الثاني شخصيةَ مسيحٍ جديد كمسيّا[2] (Messiah)، بل

---

(١) يخبرنا ييتس، على سبيل المثال، في كتابه الرؤية أن الفترة من العام ١٠٠٥ إلى العام ١١٨٠، «تتناظر مع فترة هوميروس قبل حوالي ألفي عام [من حيث] تأليفها للحكايات الآرثرية والعمارة الرومانية» (ص ٢٨٧). وتتناظر الفترة من العام ١٢٥٠ إلى العام ١٣٠٠ مع الطور الثامن «لأنه في تلك الفترة أو بالقرب منها، أثبتت مبادئ الفروسية والمسيحية أنها غير كافية، فقد أتقن الملك أحدهما، وأتقنت الكنيسة الأخرى، الأمر الذي قلبَ وعكسَ إنجاز قسطنطين» (ص ٢٨٨). والفترة من العام ١٣٠٠ إلى عام ١٣٨٠ تنتمي إلى الدورة الرابعة، أي الأطوار التاسعة والعاشرة والحادية عشرة «التي تجد أسلوبها في الرسم من جيوتو إلى فرا أنجيليكو، وفي السجلات التاريخية عند فرويسارت، وفي رسم الظلال المتقن على زجاج النوافذ الملونة» (ص ٢٨٩). وتقع الفترة من العام ١٤٥٠ إلى العام ١٥٥٠ في الطور الخامس عشر، عصر النهضة الإيطالية، وتمتد إلى الطور الثاني والعشرين، حيث يوازي انهيار «التركيبة» (من مفاهيم الديلكتيك الهيغلي- المترجم) المسيحية انهيار الإيمان التقليدي اليوناني، (ص٢٩١). والفترة من العام ١٨٧٥ إلى العام ١٩٢٧، هي مثل تلك الفترة من العامل ١٢٥٠ إلى العام ١٣٠٠ فترة التجريد (الطور الثامن)، توقعت «السأم الأول» من الحداثة وتتزامن مع تنبؤ اشبنغلر وهنري آدامز بأن الغرب في عملية انحدار (ص ٢٩٩- ٣٠٠).

(٢) المُخلِّص المنتظر [المترجم].

سيتضمن مجيئ إنسان له جسد أسد ورأس إنسان: «وحش هائج، ستأتي ساعته» سيخرج من رمال الصحراء؛ مثل هذا المخلوق «يتدلى نحو بيت لحم ليولد فيها». كما أخذنا ييتس إلى ما هو أبعد من «سقوط» اشبنغلر.. إلى حتمية نهاية العالم.

كانت قائمة اشبنغلر للتناظرات التاريخية بين العالم القديم والحديث، تشبه قائمة ييتس في كونها مُفصّلةً جداً. فبالنسبة للإنسان القديم، أفسحت الثقافة اليونانية الطريق للحضارة الرومانية. وإذا كان بريكليس يمثل نقطةَ بدايةٍ تاريخية، فإن الإسكندر كان يمثل نقطةً تحولٍ، وصعود يوليوس قيصر وأتباعه يشكلون نقطةَ نهايةٍ. وقد قدّم لنا التاريخ الحديث أوجهَ تَشابهٍ لذلك. فإذا كان شارلمان يمثل نقطة البداية، فإن نابليون كان نقطة تحول في الثقافة الغربية، ووفاته تنبئ بقدوم القياصرة الجدد. حيث تشير نقطة التحول في كل ثقافة إلى انتقال السيطرة من الطبقة الأرستقراطية الإقطاعية إلى مركزٍ مالي حضري.

أما الإنسان الفاوستي فيجد نفسه متشوقاً إلى ما لا يمكن تحقيقه، وليس لديه أي إحساس بالحدود، كما ويسمح لخياله بالتحليق كأنه كاتدرائياته قوطية ليحيط بفكرة اللانهاية، ويسمح كذلك لرسوماته بالاستفادة من المنظور البعيد، ولموسيقاه بالتوسع في أشكال مثل موسيقى الفوغا[1] (fugue)، ولمغامراته أن تكون بعيدة المنال. وحين تريَّث الإنسان الفاوستي في دخول العصر الحديث، جرى تحويله من خلال عصر التنوير الذي جلب معه حدود النزعة التجريبية (الاختبارية) والحاجة إلى القياس الكمي. وانتقل الإنسان الذي لم يعد متحداً مع الأرض، إلى المدينة التي أصبحت مركزاً للمال، حيث أدى ظهور سلالة جديدة من سماسرة المال إلى تغيير وجه العالم القديم.

لقد اعتقد شبنغلر أن عملية النضج قد أفسحت المجال لعملية الانحطاط عندما أفسحت الثقافة المجال للحضارة، أي عندما ننتقل من المجتمع الريفي إلى المجتمع المدني، حيث رأى أن كل ما هو طبيعي يفسح المجال لما هو صناعي. إن

(١) موسيقى مستلهمة من الهذيان الشرودي وفقدان الذاكرة. [المترجم].

التناقضات (القُطبيات) مثل القدر والسببية، والريف والمدينة، هي جوهر نظرية اشبنغلر. فعندما يبتعد الناس عن الإيقاعات الطبيعية للأرض، يجري استبدال إحساسهم الغريزي، بالعقل؛ واستبدال إحساسهم بالطبيعة والأسطورة بالنظرية العلمية؛ وإحساسهم بالسوق الطبيعي (المقايضة والتبادل) بنظريات مجردة عن المال. وقد أصر شبنغلر على أن «لك عِرق جذوره». وأن «العرق والطبيعة ينتميان إلى بعضهما»، وأنه مع صعود التنوع العرقي (الإثنيّ)، ينهار ما هو عضوي ومتجانس في الثقافة. كل هذه العوامل مسؤولة عن الانتقال من الثقافة إلى الحضارة، وعند هذه النقطة تبدأ عملية الانحدار الثقافي. وعند نقطة حاسمة، يفسح التوسعُ الفاوستي المجالَ لمجموعة جديدة من الحدود، ويفسح التاريخ الرومانسي المجال للإنتروبي.

V

كان هنري آدامز يؤمن بالمذهب الآلي (الميكانيكي)، إذ كان يعتقد أن الواقع يتكون من مادة متحركة؛ ولكل فعل رد فعل؛ ولا يمكن أن نحصل على الثروة دون فقر، أو صحة دون مرض، أو قوة دون ضعف. وأن التاريخ يعمل وفقاً لقوانين، فنحن لا نخلق هوية وطنية؛ بل نكتشف ذلك. وليس هنالك نظام مبنيّ في الطبيعة؛ والمادة في حالة تغير مستمر. وليس هنالك سوى وهم النظام، لكن هذا الوهم يمكنه أن ينظّم المجتمع ويستحثّه (هنا آدامز استبق والاس ستيفنز).

ينقسم عالم آدامز إلى قسمين، حيث هناك عالم القرون الوسطى المكوّن من مريم العذراء والدين والفن والمشاعر، ويتميز بمبدأ أنثوي؛ وهناك العالم الحديث المكون من الدينمو (المولد الكهربائي) والعلم والتكنولوجيا والعقل، ويتميز بمبدأ ذكوري. وفي عصر الدينمو، فإن الوهم المقنع هو وهم الديمقراطية (يشير آدامز إلى مذاهب الآباء المؤسسين، وباين، ووالت ويتمان). وفي روايته **الديمقراطية** يطرح السؤال المركزي، هل الديمقراطية قادرة على تقديم الوهم الضابط خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، كما فعلت فكرة العذراء خلال القرون الممتدة من القرن السادس حتى السادس عشر؟ وكان الجواب بوضوح لا.

صور آدامز في روايته المذكورة شخصية تدعى كارينغتون، وهو رجل مثالي من القرن الثامن عشر مثل جورج واشنطن، حيث آرائه كان محكوماً عليها بالفشل. عارض كارينغتون السيناتور سيلاس راتكليف الذي كان يتصرف باسم المُثُل المزعومة: فأهدافه يمكن الدفاع عنها دائماً، لكن وسائله فاسدة. وقد خَلُص آدامز إلى أن المُثل العليا لا يمكن أن تظل نقية في مواجهة السلطة السياسية المُفسِدة. لم يكن السيناتور راتكليف شخصية ودودة، لكنه بدا واقعياً. وقد تناقض مع كارينغتون الذي هو صوت الشرف الذي لا معنى له والقائم على تقاليد الماضي المندثر؛ كما أنه عارض مادلين لي التي كانت مفتونة بالسلطة، ولكنها صُدمت من كيفية عملها.

توصل آدامز إلى الاعتقاد بأن الديمقراطية تؤدي ببساطة إلى مجموعات تأييد ومُناصرة مُنظّمة فحسب، حيث ارتفعت هياكل السلطة واستمرت الامتيازات الخاصة. ووراء الأفكار والمبادئ النبيلة للديمقراطية كانت هنالك مصلحة ذاتية صارخة تجسدها جماعات الضغط (اللوبي). وكان آدامز معجباً بالمفكرين المثاليين في القرن الثامن عشر من أمثال جيفرسون. لكن جيفرسون المناهض للفيدرالية والمعارض لما يسمى بالحكومة الكبيرة، بذل جهوداً كبيرة لتأصيل ما يسمى بالحكومة المُتدخلة (على سبيل المثال، شراء لويزيانا، واستسلامه لجون مارشال بسبب امتداد سلطة المحكمة العليا في قضية ماربوري ضد ماديسون، واستخدامه للحظر التجاري ضد إنجلترا) أكثر من أي رئيس آخر في ذلك الوقت. وهكذا فإن التاريخ ينطوي على صراع الأنا مع السلطة، وقد كان التاريخ بالنسبة لآدامز عاملاً حاسماً ومحدِّداً يبطل الإرادة الفردية.

أصبح آدامز يعتقد بعد ذلك أن الديمقراطية تمثل نهاية العصر الحديث، وأنها خاضعة لتأثراتها الداخلية، مثلما المحيط (رمزها) خاضع لتأثيرات المد والجزر. وقد أصبحت التوترات داخل التاريخ أكثر وضوحاً: الإنسان ضد الطبيعة، والديمقراطية ضد المصالح الخاصة، والفيدرالي ضد الجمهوري،

وأمريكا ضد أوروبا. ومثلما سيستسلم الإنسان الديمقراطي للإنسان الاستعماري ثم للإنسان التكنولوجي، سينتصر العلم والعقل والتعددية على الدين والشعور ووحدة الصف. وقد طور آدامز هذه الأفكار في بعض كتبه مثل **مونت سانت ميشيل**، و**شارتر**، و**تعليم هنري آدامز**. علماً أنه أثناء هذه المرحلة من التاريخ، كان ثمة تحولٌ في الهوية، ونهايةُ البراءة، وتغيرٌ في المعنى الإنساني، حيث اعتمد الفرد بشكل أقل على العاطفة، وبشكل أكبر على العقل، كما هجر الدين من أجل العلم، والفن من أجل التكنولوجيا، واستسلم لإحساس داخلي بالوحدانية لصالح إحساس خارجي بالتعددية. وأصبحت شلالات نياجرا رمزاً رئيساً لجزيئات الحياة التي تُفرَّغ بطاقة غير موجهة في الخلاء.

كتب آدامز سيرة حياة ألبرت غالاتين، وزير خزانة جيفرسون، حيث كان يبحث في تاريخ جيفرسون وماديسون أثناء كتابته لروايته **الديمقراطية**، وفيها صور حياة غالاتين على أنها صراع بين وهم الديمقراطية وواقع المصلحة الخاصة، حيث انتصرت المصلحة الخاصة. وقد توصل آدامز إلى الاعتقاد بأن بالقوى الطبيعية تعمل بشكل آلي من خلال البشر، وأن هنالك **(**كما رأينا سابقاً**)** عملية تفتيت تجري باستمرار، وهي فكرة عالجها رمزياً من خلال استعارة شلالات نياجرا في رواية **إستير**.

في كتابه الذي تحدث فيه عن تاريخ جيفرسون وماديسون، ادعى إن المُثُل السياسية تبقى دون معنى إلى أن تقف وراءها قوة تدعمها، وخاصة قوة عسكرية؛ الأمر الذي يخلق تيارات التاريخ ويقلل من الاعتبارات الفردية. كما أن التاريخ أصبح الآن قدراً، حيث أبطلت الظروف التاريخية الاختيار الفردي والرغبة الفردية، وكذلك عمل الإرادة. وبتحرك آدامز نحو هذه الفكرة، يكون قد تشارك هذه الفكرة مع كارلايل، وتولستوي، واشبنغلر. وإذا كان الحداثيون قد آمنوا بالتاريخ الدوري، فإنهم آمنوا أيضاً بأن الزمن يكتسب قوة مع تقدمه، وهذه ظاهرة استلهموا منها أفكارهم. فقد رأوا التاريخ مثل قطار جامح في

انحدار حاد، حيث يكتسب قوة أثناء انحداره ليخلق واقعاً جديداً هو نتاج زخم لا يمكن السيطرة عليه. وهكذا فقد تحول مفهوم الماضي ليُصبح الآن مستودعاً للمُثل العليا المستنفدة مثل نزاهة الفرد (وهي فكرة تقاسمها آدامز مع معاصريه بشكل عام، وخاصة سكوت فيتزجيرالد).

لقد سبق آدامز في طرحه هذا، كلاً من باوند، وإليوت، ووالاس ستيفنز، وفيتزجيرالد. حيث شكك في فعالية الإرادة الفردية، وأعطى أهمية لمفهوم القوة الذي كان على معاصريه إما التكيف معه أو التنصل منه. كما آمن بالعصور أو الحقب التاريخية المستقلة والمكتفية بذاتها إلى حد ما، وتعمل لتحقيق نهايات مقدَّرة من خلال الدفعِ والجذبِ للقوى الداخلية التي حولت البلاد وبددت طاقتها. وأعتقد آدامز أن التاريخ وصل إلى ذروته مع أفكار الديمقراطية في القرن الثامن عشر، ولكن هذه الديمقراطية محكوم عليها بالفشل، إذ إن مبادئها مجرد أوهام، والقوى الداخلية فيها سوف تدمرها. تلك كانت الأفكار التي عمل عليها بالتفصيل في كتابه عن تاريخ جيفرسون وماديسون، وكذلك في مقالٍ له عن مؤامرة الذهب، وهو العمل الذي شارك فيه آراءَه ومخاوفه مع عزرا باوند.

كما نزع آدامز الصفة الأسطورية عن أي عصر، حيث رأى أن العصور الوسطى حافظت على إحساسها بوحدة الصف من خلال رفض رؤية تناقضاتها الخاصة، وذلك بواسطة خلق وهمٍ مخلصٍ. وقد مثَّل كل من ويليام الشابوي وأبيلارد موقفين متطرفين (الواقعي والأسمي[1])، وكلاهما أدى إلى الفلسفة الذاتوية، ووحدة الوجود، والهرطقة. أما الأكويني فلم يعالج هذا الانقسام أبداً؛ بل في الحقيقة كانت أفكاره الخاصة أكثر إيماناً بوحدة الوجود مما كان يرغب هو نفسه في فعله. بيدَ أن فكرة العذراء قدمت مخرجاً، وحالة ذهنية موحِّدة.

---

(١) المذهب الاسمي هو تيار في فلسفة العصور الوسطى يَعتبِر المفاهيم الكُليّة مجرد أسماء للأشياء الجزئية. وأصحاب المذهب الاسمي يؤكدون في مقابل واقعية العصور الوسطى أن الأشياء الجزئية وحدها (بخصائصها الجزئية) التي توجد حقاً. [المترجم].

كان آدامز يؤمن بالقوة والطاقة والسلطة. وأصبحت «نظريته الآلية للتاريخ» بمثابة عقيدة، ومن هذه العقيدة جاءت شخصيات مهمة في الثقافة الأمريكية، كشخصية الإنسان المشؤوم الذي هزمه العالم المادي (غاتسبي، توماس سوتبن، جيم بوردن)، وشخصية الإنسان ذي الإرادة المشلولة (جون مارشر، نيولاند آرتشر، بروفروك)، وشخصية الإنسان ذي الخيال الفادي أو الخلاصي(كما توقّعها والاس ستيفنز). وهكذا فقد كان لدى إنسان العصور الوسطى وهم وحدة الصف، حيث كان بإمكانه قبول فكرة مريم العذراء لأنه لم يكن يعرف ما هو الدينمو، ولم يكن يعرف حقيقة القوة العمياء غير المنضبطة.

VI

اعتقد عزرا باوند، مثل كلٍّ من اشبنغلر وآدامز، أن كل ثقافة تعمل بموجب قوانين تاريخية، وأن الثقافات الرعوية أفسحت المجال أمام المجتمعات الزراعية التي أدت إلى تواجد أصحاب الحرف، ثم وصلت هذه المجتمعات إلى لحظة الكمال في دول المدن مثل أثينا، وروما، وفلورنسا، وأمريكا زمن آدامز وجيفرسون، وإيطاليا زمن موسوليني. ولكن هذه الدول أفسحت المجال أمام التوسع الإمبراطوري مع رحيل القائد المستنير (على الرغم من تشجيعه لذلك في بعض الأحيان)، وأدى التوسع الذي أعقب ذلك إلى فساد شامل، أي فساد الناس وفنونهم وأخلاقهم، كما أن كلَّ ثقافة تمتلك مجالاً من الطاقة والإمكانيات، بحيث يجب على القائد المستنير أن يعرف كيفية استخدامه. وتماشياً مع نظرية «الدوامية» الخاصة به، اعتقد باوند أن المفتاح لذلك هو استخدام تلك الطاقة بطريقة الجذب المركزي، واستقطابها نحو مركز حيوي، بدلاً من استخدامها بطريقة الطرد المركزي، مما يسمح لها بالانفصال.

أوضح باوند نظريته حول العملية التاريخية بدءاً من مصير فلورنسا وآل ميديشي، حيث كانت فلورنسا مجتمعاً مثالياً وصل إلى اكتماله في القرن الخامس عشر، ثم بدأ هذا المجتمع في التدهور تحت ضغوط التوسع الخارجي الخاصة

بدولته والدول المجاورة له (يستشهد باوند بالتوسع الذي جاء مع رحلات كولومبوس ومع حركة الإصلاح الديني، مما شجع الربا الذي عارضته الكنيسة). وأدى ذلك إلى ظهور الإمبراطورية الرومانية المقدسة، وصعود البرجوازية، وتعسّف الطبقة الأرستقراطية الذي بلغ ذروته مع الثورة الفرنسية التي انقلبت على نفسها. ويرى باوند أنه كان بإمكان نابليون أن يقود الثورة في اتجاه أكثر إيجابية، لكنه استسلم بدوره أيضاً للتوسع الإمبراطوري. لقد كانت الثورة الأمريكية عام ١٧٧٦ بمثابة بداية جديدة، وكان بوسع جيفرسون وآدامز أن يستعيدا وعد فلورنسا في القرن الخامس عشر، ولكن هاملتون هزمهما. وجاءت النهاية المأساوية مع الحرب الأهلية وانتصار الصناعة والرأسمالية المالية والاقتصاد الائتماني والتكنولوجيا الجامحة على مجتمع ما قبل الصناعة.

تحول مبدأ باوند في التاريخ إلى نظريةٍ في المال، فقد شعر أن المال يجب أن يعكس القيمة الحقيقية للسلعة كعنصر مُصنَّع، وذلك بعد أن أضافت الرأسماليةُ المالية بُعداً آخر لإنتاج السلع، حيث أُضيفت مدفوعات الفائدة الآن إلى تكاليف المواد والعمالة؛ وأدى فائض الربح إلى رفع أسعار السلع إلى ما هو أبعد من الحد الأقصى لها، مما أدى إلى جعلها بعيدة عن متناول القوى العاملة التي أتت بها إلى الوجود: «لا يمكن لقوة الشراء (في ظل النظام الحالي) اللحاق بالأسعار الباهظة»[1]. وفي ظل الرأسمالية، يكسب المُرابي أموالاً أكثر من الحرفي، الأمر الذي ينتهك العلاقة الروحية بين الإنسان وعمله، فالربا هو الذي كان يقف وراء دوافع التوسع الاستعماري، ووراء الإمبريالية والحرب والتكنولوجيا. لقد اعتقد باوند أن كل مجتمع سيدخل في حالة من الانحدار بمجرد أن يصبح الربا هو المبدأ السائد فيه: «تجري إثارة الحروب تباعاً بشكل متعمد من قبل كبار المرابين، وذلك من أجل خلق الديون، وخلق النُدرة والنقص، كي يتمكنوا من ابتزاز

(١) عزرا باوند، المقطع ٣٨، في ديوانه مقاطع شعرية، ص ١-١١٧ (نيويورك: اتجاهات جديدة، ١٩٧٢).

الفوائد على هذه الديون، ويتمكنوا من رفع قيمة المال... غير مبالين إطلاقاً بالتضحيات الإنسانية، ولا بالكنز الحضاري المتراكم، أو التراث الثقافي»[1].

لقد كانت لأفكار باوند جذورها في الفكر الأمريكي الجوهري، حيث كان يتبع فرانكلين وجيفرسون اللذين اعتقدا، وفقاً لتقاليد الفيزيوقراطيين الفرنسيين، أن الطريقة الزراعية هي الطريقة الأكثر شرعية للحياة لأنها تسمح للعمل البشري بتحويل البراري إلى حقول وإنتاج أشكال جديدة من الثروة، ومن الواضح أن هذا كان بالنسبة إليه أفضل من كسب المال من خلال أشكال الأعمال التعاقدية أو المفتعلة قانونياً مثل الرهون العقارية، أو الزراعة المستأجرة، أو القِنانة بالسخرة، أو القِنانة الصريحة. فقد كان برأيه تحويل البراري من خلال العمل البشري من بين أسمى المساعي البشرية، إذ يمنح العدل لكلٍ من الأرض وقيمتها كمُلكية.

كانت نظرية باوند في الاقتصاد هي أساس نظريته الأدبية، وخاصة اعتقاده بأن الازدهار الأدبي يعتمد على الازدهار الاقتصادي للبلد. فقد كانت اللغة برأيه مادة حيوية وحيّة: إن أنت أفسدت المجتمع فأنت تفسد اللغة أيضًا. وكانت رغبة باوند في الشعر التصويري (الخيالي)، وهو أدب الأفكار الملموسة، توازي رغبته في نظام نقدي ملموس، فكما يجب أن يكون هنالك معنى مباشر بين الصورة الشعرية وما تعكسه، كذلك يجب أن تكون هنالك علاقة متقابلة (واحدة بواحدة) بين المال وقيمة السلع. فالشاعر والنجار كلاهما في نظره حرفيان. وعندما يفقد عمل الحرفي نزاهته ويصبح مجرد وسيلة لتحقيق غاية المُرابي، فإن الثقافة لن تعود قادرة على إنتاج فنانٍ نزيه مثل مايكل أنجلو أو دانتي.

أما إيمان باوند بالتاريخ الدوري فقد كان مُتَّسقاً مع نظريته حول الدوامية: كل الأحداث تقع في دوامة الزمن. والتاريخ شأنه شأن الطبيعة، عملية حية. وقد

---

(١) عزرا باوند، أمريكا، روزفلت، وأسباب الحرب الحالية (١٩٤٤)، من كتاب كرّاسات المال (لندن: برتراند راسل، ١٩٥١).

كان للأشياء المادية شكل من أشكال الحياة مثلها مثل التاريخ. «مثلما يحيي الله شجرة، فإن الحرفي يحيي مكتباً. والله موجود إما في العالم بأسره أو ليس في أي مكان، يخلق باستمرار فينا وحولنا. هذا المبدأ الخلّاق موجود في كل مكان... وبقدر ما يشترك الإنسان في هذه العملية الخلّاقة، بقدر يشترك في الألوهية»[1].

ورغم أن باوند صاغ أفكاره الرئيسة قبل أن يلتقي بشبنغلر، فإن كتاب اشبنغلر **«سقوط الغرب»** أكّد من جديد تلك المعتقدات[2]. وقد آمن باوند، مثل اشبنغلر، بالطبيعة العضوية للثقافة، وأن كل ثقافة لها تكشّفها الخاص **(**أو ما أسماه «مورفولوجيتها الثقافية»**)** حتى لو كان تطورها العام خاضعاً لقوانين التاريخ. لكن الأمر الأكثر أهمية بالنسبة لباوند هو حديث اشبنغلر عن تراجع الثقافة. فكما ذكرنا سابقاً، اعتقد اشبنغلر أن كل ثقافة لها وجود مثل النبات، فهو ينمو وينضج ثم يتحلل ويختفي. وعلى خطى نيتشه، ميز اشبنغلر بين حالة الثقافة في ذروتها وحالتها في مرحلة لاحقة أطلق عليها اسم «الحضارة»: «التي هي أقصى الحالات الخارجية والاصطناعية التي يستطيع صنفٌ من البشرية المتقدمة القيام بها». لقد كانت الحضارة شكلاً مجرداً من أشكال الثقافة. ومع صعود الحضارة فقد المرء الاتصال بالطبيعة، فالمقايضة أفسحت المجال للمال، والأرض للرهون العقارية، والأسطورة للعلم، والحرفة للتكنولوجيا، لتبدأ بعد ذلك عملية الانحدار. لقد كان باوند مهتماً حقاً بما أصبح يُدعى فيما بعد بصيغة شبنغلر التي تتضمن الثقافة / الحضارة، وهي الأفكار التي عززتها النظريات الدورية لفروبينيوس وبروكس آدامز.

(١**)** عزرا باوند، ترجمة كتاب محاورات فونتينيل، عن الغرور **(**١٩١٧**)** ص ٣٧٠- ٣٧١؛ انظر كلارك إمري، الأفكار أثناء العمل: دراسة حول المقاطع الشعرية لباوند **(**كورال جابلز: جامعة ميامي، ١٩٥٨**)**، ص ٢٢.

(٢**)** لمناقشة العلاقة بين باوند واشبنغلر، انظر رونالد بوش، باوند واشبنغلر: نظرة مختلفة، بايديوما **(**أورونو: جمعية عزرا باوند، ١٩٧٢**)**، ص ٦٣- ٦٥.

ولكن ما أراده باوند من الاقتصاد والأدب (أي من الثقافة)، لم يعد العالمُ الحديث قادراً على توفيره. فقد أراد في عصر التسلسل الهرمي الصناعي العودةَ إلى الشعور الإيمرسوني (نسبة لإيمرسون) بالاعتماد على الذات، وفي عصر المدن الكبرى العودةَ إلى انسجام ثورو مع الطبيعة، وفي عصر الآلة العودةَ إلى مزارع جيفرسون، وفي عصر البنوك الوطنية العودةَ إلى نظام نقدي يعتمد على قيمة العمل الفردي. ولم يتناول باوند أبداً مشكلات الثقافة الجماهيرية لأنه لم يدرك أبداً الثقافة الجماهيرية على حقيقتها. فقد أراد أن يختزل تعقيد العالم الحديث إلى بساطة الدولة المدينة، وذلك لاستيعاب ثقافة جماهيرية كما لو أنها ثقافة أثينا القديمة التي يبلغ عدد سكانها ثلاثين ألف نسمة. ومادامت الرأسمالية هي السائدة، فمن الطبيعي أن يكون هنالك رأس مال استثماري وفوائد مصاحبة له. لقد كان باوند غير واقعي في اقتراحه بأن أميركا يمكن أن تعود إلى عالم جيفرسون، كما جرى تضليله بنفس القدر عندما وضع ثقته في قدرة رجل قوي مثل موسوليني على الارتقاء بشكل مثالي فوق الجماهير.

VII

في الوقت الذي تحول فيه باوند إلى النظرية الاقتصادية من أجل المعالجة الثقافية، تحول تي إس إليوت إلى التفسيرات الدينية. لقد شعر كلاهما بأن بذور الانحدار قد نُثرت في الغرب، وشربا من بئر الكآبة التنبؤيّة نفسه، وكذلك كلاهما اشتركا في الاهتمام بشبنغلر. وكذلك في الوقت الذي انجذب فيه باوند إلى تحذيرات هنري آدامز في كتابه **التعليم** (١٩١٧)، انجذب إليوت نحو تذمّر هيرمان هيسه في كتابه **نظرة على الفوضى** (*Blick ins Chaos*) (١٩٢٠)، حيث أشار إليوت إلى هذا التذمّر في قصيدته **الأرض اليباب**، فقد اعتقد هيسه أن حالةً من عدم التحضّر تكمن في حالة سبات في الثقافة، وحين تستيقظ هذه الحالة فإنها ستطلق روح «الأخوة كارامازوف» لدوستويفسكي، تلك الروح البدائية للشرق، وخاصة آسيا، التي من شأنها أن تتعارض مع الثقافة الأكثر عقلانية

(المتحضرة والمقموعة) في الغرب. لقد آمن كل من اشبنغلر وهيسّه بالانحدار الحتمي للغرب، حيث كان اشبنغلر يخشى تأثير التمدن الصناعي الجديد؛ في حين حذر هيسه من ظهور نزعة ديونيسية جديدة.

استخدم إليوت في قصيدة **الأرض اليباب** أركيولوجيا (علم آثار) التاريخ، وتركيب طبقة من الزمن على طبقة أخرى. حيث يمكن للمرء إعادة بناء تاريخ المدينة بدءاً من أثينا حتى لندن الحديثة. هناك أولاً توزيع الشخصيات: تيريسياس (أثينا)، والمسيح (القدس)، وكليوباترا (الإسكندرية)، وماري لاريش (فيينا)، والملكة إليزابيث (لندن). لندن التي هي محور القصيدة.. لندن المجتمع الراقي والمجتمع السوقي على السواء: من لندن الحانات، وبيوت الدعارة، والأوبرا الكوميدية، والشقق الرخيصة حيث يشهد تيريسياس إغواءً بلا عاطفة، إلى الشقق الأكثر فخامة المعلق على جدرانها صورة فيلوميل، ومناديل مبللة بمادة الإيثر تُلمّح إلى الإنهاك العصبي، إلى شارع التايمز السفلي وكنيسة الشهيد ماغنوس (التي هي من إبداع كريستوفر رين، وأيقونة مقدسة بالية مثل الاعتقاد الديني، إلى درجة أنها كانت على قائمة الهدم في الوقت الذي كتب فيه إليوت القصيدة)، إلى بيلينغس غيت، سوق السمك في لندن، الأمر الذي يوحي بوجود شخصية فيشر كينج (ملك الصيادين) أو المسيح صياد البشر، الذي يتناقض حضوره المرغوب هنا مع حضوره غير المعترف به على الطريق المؤدي إلى مدينة عماوس.

استخدم إليوت في المسودات السابقة لقصيدة **الأرض اليباب**، الجملةَ التالية كعنوان فرعي «إنه يؤدي دور الشرطة بأصوات مختلفة»، في إشارة إلى شخصية المرأة بيتي هيغدن في رواية ديكنز **صديقنا المشترك**، حيث يقرأ صبي متشرد يُدعى سلوبِّي الأوراقَ لهيغدن التي كانت قد تبنَّته، وهو يحاكي صوتَ الشخصية التي يصورها، وربما كان إليوت في مرحلةٍ ما من تأليفه لقصيدته يحاول أن يفعل الشيء نفسه تقريباً (وهذا ما يُفسر المجال الواسع للاختلافات االطبقية في القصيدة)، لكنه اكتشف بعد ذلك أن مثل هذ القصد كان فوق

مستوى قدراته. ما لدينا بدلاً من ذلك هو تاريخ الحضارة الغربية كما كانت موجودة في ذهن إليوت، إذ يصور إليوت التاريخ كحالة ذهنية من خلال الكشف عن شخصياته الرئيسة، فكل شخصية «مرتبطة موضوعياً» بحالة اجتماعية. حيث ننتقل من التجسيدات الحضرية (تيريسياس، والنساء في الحانة، والمرأة المصابة بالانهاك العصبي، والشاب ذو الدمامل وموطفته الكاتبة)، إلى النشاط في الصحراء حيث يسكن صوت الرعد السحب الممطرة. تجسّد القصيدة فكرة إليوت عن التقليد باعتباره تدفقاً للإشارات من الحضارة الغربية التي تخلق حالة ذهنية عالمية من خلال دمج الأحداث التاريخية في بعضها بعضاً، تماماً كما يدمج إليوت الحروب البونيقية في الحرب العالمية الأولى. وعلى القارئ أن يكمل القصيدة من خلال قراءتها كصيغة مكانية، أي من خلال الجمع بين الأجزاء التي تضفي معنًى على ما هو خرابيش لفظية. بالطبع يمكن إرجاع هذه التقنية إلى فلوبير، لكن إليوت اكتشفها من جويس، عندما تحدث عن هذه التقنية في مراجعته الشهيرة لرواية عوليس.

لم يكن شعر إليوت شعراً بيانياً (تقريرياً)، فصوره تحمل معنى شعرياً، وقارئ قصائده هو الذي يُفعّل مضمونها. كما يجب على المرء أن يفك رموز التفاصيل الشعرية لإليوت، وهي عملية تشاركها إليوت مع الشعراء الميتافيزيقيين والرمزيين الفرنسيين، التي أشار إلى فقدانها باسم «التفكك الحسّي»، وهو انقطاع في التقنية التي غيرت طبيعة الشعر الإنجليزي في القرن السابع عشر. ابتكر إليوت تقنية الدوامية الخاصة به من خلال إعادة ترتيب وتموضع الشعر الحسّي[1] مع استخدام جويس للتاريخ الأسطوري؛ وبهذا يكون قد خلق واقعاً رمزياً، وصيغة مكانية تجعل الزمن عالمياً، وجلب معه أشكالاً جديدة من المعنى.

---

(١) الشعر الحسّي هو نوع من الشعر يركّز على التعبير عن المشاعر والعواطف بشكل عميق ومؤثر. كان هذا النوع من الشعر شائعًا في الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر، فقد نظمه الشعراء للتعبير عن الحب، والحزن، والفقدان، والرومانسية. [المترجم].

يصور إليوت في قصيدة **الأرض اليباب** مدينة لندن وهي تخرج من هذه الشظايا كحالة ذهنية مشحونة. لقد كانت لندن هي التالية على قائمة الإمبراطوريات الفاشلة، أو «أبراج إليوت المتساقطة» (القدس، أثينا، الإسكندرية، فيينا، لندن)، تلك العواصم التي استُنفدت تاريخياً حين أصبحت متسعة بشكل مفرط استجابة للمطالب الإمبراطورية. ولندن ما بعد الحرب هي محور القصيدة لأنها بَلغت كل أشكال اللعنة والافتداء التاريخية والأسطورية، من قبيل اغتصاب فيلوميل، وتحوّل أوغسطين، وأغنية عذارى الراين، ورحلة الفارس الباحث إلى كنيسة بيريلوس، وموت فليباس، واستباق موت المسيح وقيامته، والأحداث العديدة الأخرى التي أوصى باوند بحذفها من القصيدة النهائية. وهكذا فإن الماضي يتدفق إلى الحاضر، باحثاً عن النظام ضمن الفوضى، والخلاص ضمن الانحدار التاريخي.

مع فقدان مدينة إليوت الاتصال بالأرض، وانقطاع الغذاء الروحي من الطبيعة، أدى فقدان الماء المخلّص إلى صحراء قاحلة، وأدّت العملية الإنتروبية إلى أرضٍ حَضرية يباب. وقد صور إليوت الفراغ في المكان المزدحم والوحدة في الزحام. والسؤال هو هل هنالك مخرج من كل هذا؟ الجواب بقي مُعلقاً، فالمدينة المادية تبحث عن وسائل الخلاص الديني، والانحراف التاريخي يتجه نحو الأسفل، في حين أن القوس الأسطوري يتجه نحو الأعلى مُقدماً بعض الأمل.

لن يكون المخرج من الأرض اليباب الصناعية سهلاً. وقد شارك إليوت آدامز في توجسه من الدينمو (المحركات والأبواق جلبت سويني إلى السيدة بورتر)، والاعتقاد بأن المجتمع الحديث يسير على طريق مُهلك بعد أن قامت الآلة بتفتيت المجتمع الزراعي الذي كان موحداً سابقاً بواسطة أسطورة تحكمه. وفي كتابه **بعد الآلهة الغريبة (١٩٣٣)**، الذي جرى تقديمه لأول مرة كسلسلة من المحاضرات في جامعة فيرجينيا، أخبر إليوت جمهوره المتجانس في الغالب أن الثقافة متاحة لهم بسهولة أكثر مما هي متاحة لمجموعةٍ متنوعة من الناس قد يجدها

المرء في نيويورك. ربما كان إليوت يفكر في حقيقة أن أربعةً من الرؤساء الخمسة الأوائل للولايات المتحدة كانوا من فرجينيا (واشنطن، جيفرسون، ماديسون، مونرو)، وأن أرستقراطية جيفرسون التي تأسست على مجتمع من المزارعين المحليين (أي ولايةٌ تجمع بين قيادة نخبوية وعمالة مُنقذة) كانت أكثر احتمالاً في تلك الولاية من أي مكان آخر في أمريكا حتى في الثلاثينيات. إن الذي أراده إليوت هو ثقافة «الذات البشرية كما هي» التي كان من الأرجح أن يوجد نموذج مثالي عنها في مجتمع زراعي أكثر من المجتمع المتنوع الذي جاء مع الثورة الصناعية والحضرية، وذلك على الرغم من تفضيل إليوت للعيش في المدينة، وهو افتراض يفسر شعوره الخاص بالتهجير من قبل الايرلنديين في بوسطن، الذي تجسّد في تصويره القبيح لأبينيك سويني.

في الجوقة الثانية من قصيدة **الصخرة**، يقدم لنا إليوت ملخصاً لما حدث من أخطاء في التاريخ الحديث:

ثم يمكننا (نحن) الشروع في التوسع الإمبراطوري
يرافقه التطور الصناعي.
وتصدير منتجات الحديد والفحم والقطن
والتنوير الفكري
وكل شيء، بما في ذلك رأس المال
وعدة نسخ من **كلمة الله:**
العرق البريطاني واثق من أنه
نفذّ المهمة، لكنه ترك الكثير في الوطن غير متأكد منه[1].

(١) تي إس إليوت، مجموعة قصائد، ١٩٠٩-١٩٦٢ (نيويورك: هاركورت، بريس، ١٩٦٣)، ص ١٠٠-١٠١.

لقد صور شعر إليوت المبكر، ولا سيّما قصيدته **الأرض اليباب**، اضمحلال المجتمع الصناعي. ومثل مدينة باريس عند بودلير، فإن مدينة لندن عند إليوت هي مدينة الموتى السائرين.. الموتى روحياً في الحياة، والموتى الآليون في عالم تجاري / صناعي. نيسان هو أقسى الشهور لأن الربيع يعيد الحياة لمن لا يريدها. ويهتم إليوت بدراسة المجتمع البدائي بنفس قدر اهتمامه بدراسة المجتمعات التي في حالة انحدار. لقد شعر أن شيئاً حيوياً قد ضاع أثناء الانتقال من مرحلة إلى أخرى، كما كان حساساً للبيان الأدبي الذي كان جزءاً منه.

لقد كان إليوت يبني على بودلير الذي نجح في الربط بين العوالم الحضرية الحديثة والبدائية، ولكن الأقرب من بودلير زمنياً إلى إليوت كان جيمس طومسون، الذي قدّم جحيم المدينة بطريقة تشبه جحيم دانتي في قصيدته **«مدينة الليل المروع»**. كانت الآثار الضارة للتوسع الإمبراطوري موجودة دائماً. حتى أكثر الرجال عقلانية، شيرلوك هولمز، جابه اللاعقلانية التي نشأت من الاحتكارات الإمبريالية، أو واجه عدم القدرة على التنبؤ بالأمور وتقلبها حتى في لندن. وعلى حد تعبير كونان دويل نفسه، فإن شيرلوك هولمز اللندني يقف في مواجهة عالم يسبق الحضارة، فحتى في لندن يجب عليه «أن يدرك ثمن تلك القوى الأولية العظيمة التي تصرخ في وجه البشرية من خلال قضبان حضارته، مثل الوحوش الجامحة في القفص»[1].

وحسب ما وثّق روبرت كروفورد بإسهاب، فإن قراءة إليوت المبكرة كانت مرتبطة بالأعمال الأنثروبولوجية مثل كتاب دوركهايم **الأشكال الأولية للحياة الدينية (١٩١٥)**، وكتاب إي بي تايلور **الثقافة البدائية (١٨٩١)**، وكتاب إف بي جيفونز **مقدمة في تاريخ الدين (١٨٩٦)**. وقد أدت قراءة إليوت في

---

(١) كونان دويل، مغامرة خمس نقاط برتقالية، من مغامرات شيرلوك هولمز، بقلم دويل **(لندن: جورج نيونز، ١٨٩٢)**، ص ١٠٨؛ مقتبس من كروفورد، البدائية والمدينة في أعمال تي إس إليوت، ص ١١.

الأنثروبولوجيا الحديثة إلى استنتاجين هما: أولاً، لقد أفسحت طاقة المجتمع البدائي المجال لشعور الإحباط والسأم في المجتمع الحديث؛ وثانياً، أصبح المجتمع الحديث يتصف الآن بالحياة الميتة (الزائفة)، ومُخلفات المجتمع الصناعي، وهما استنتاجان يتماشيان مع نظرية اشبنغلر في الانحدار الغربي.

VIII

تأخذ وِيلَّا كاثر ثيمة (موضوع) فكرة الغرب إلى براري ولاية نبراسكا حيث الرجال والنساء الشجعان الذين حولوا الأرض التي لا حدود لها إلى أسلوب حياة، حيث جاء بعضهم إليها قبل الحرب الأهلية، لكن الكثيرين منهم انجذبوا إلى «الأراضي الحرّة» المتاحة بعد الحرب. وذلك بعد أن جرى الانتهاء من تشييد خط سكة حديد اتحاد الباسيفيك في عام ١٨٦٩، ودخول طريق بيرلينجتون إلى جنوب نبراسكا في السبعينيات، مما جلب آلاف المستوطنين إلى البراري الداخلية.

استخدمت كاثر في رواياتها أربعة مشاهد طبيعية. المشهد الأول هو البراري ومزارعها؛ والثاني هو البلدة التي ما إن ابتعدت عن الأرض حتى أصبحت الحياة فيها أكثر تقليدية بعض الشيء؛ والثالث هو مشهد المدينة كمدينة لينكولن التي هي أبعد بكثير عن الأرض من البلدة، وهي مقر لجامعة الغرب الأوسط ومصدر تثقيف أبناء البراري؛ والمشهد الرابع هو مدينتي نيويورك وكامبريدج وولاية ماساتشوستس (الذي هو نقيض مشهد البراري) التي فيها تقع جامعة شرقية عظيمة يمكنها تعليم أبناء الرواد الأميركيين الأوائل، وتحويلهم ثقافياً حتى يتمكنوا من اتخاذ أماكنهم في الشركات الأمريكية.

تضمن تطور أمريكا الحديثة على عملية التقدم من البراري والأراضي إلى المدينة، لكن كاثر أصرّت على أن الناس العاديين في البراري (كمنتج للأرض) سيجري تغييرهم بطرق مختلفة وأفضل من أولئك الذين لم يعرفوا الأرض أبداً. هذه هي الفكرة الرئيسة لرواية **أنطونيا** (١٩١٨)، وهي قصة عائلة شيميردا،

حيث لم يتمكن السيد شيميردا أبداً من التصالح مع هذا العالم الجديد، وأدى شعوره بالوحدة والحنين إلى الوطن في بوهيميا إلى انتحاره لتواظب ابنته أنطونيا على عملها ودعم زوجها بطريقة مختلفة عن طريقة والدتها التي لم تكن نافعة في دعم والدها، وظلت هي مصدر الاستقرار إلى أن أتي جيل ثانٍ. يجري سرد القصة من وجهة نظر جيم بوردن الذي هو **(مثل أنطونيا)** نتاج الأرض، وذلك حتى عندما غادر نبراسكا للحصول على شهادة في القانون من جامعة هارفارد من أجل الدخول في عالم الشركات في نيويورك آخر المطاف. لقد أدخله الطريق في حلقة مفرغة، ورغم أنه انتقل إلى ما هو أبعد من عالم أنطونيا والأرض، لكنه يشترك معها في ماضٍ مصمم على الخير. وكما يخبرنا جيم في النهاية: «كان لدي شعور بالعودة إلى ذاتي... بالنسبة لأنطونيا ولي، كان هذا هو طريق القدر... ومهما فاتنا، فقد امتلكنا معاً الماضي الثمين الذي لا يمكن وصفه»[1]. ومع ذلك، فإن الكثير من هذا هو مجرد حنين إلى عالم قد ولَّى الآن. لقد أدركت كاثر أن تجربة الأراضي الجديدة التي تتيح مجالاً للرّواد والمستكشفين قد انتهت، وأنها أصبحت الآن في أيدي رجال ماديين من أمثال ويك كاترز، الذين فقدوا الاتصال بالأرض وكان هوسهم بالمال مدمراً لأنفسهم.

تعاملت كاثر مع وجهات نظر متباينة حول هذا الموضوع في روايتها **السيدة الضائعة (١٩٢٢)**، وهي رواية كان لها تأثير هائل على رواية إف سكوت فيتزجيرالد **غاتسبي العظيم**. تجسد شخصية الكابتن فوريستر، الذي وصل إلى السهول بعد الحرب الأهلية وكان له دور فعال في بناء السكك الحديدية، فكرةَ الأراضي الجديدة. ترث زوجته الشابة، ماريان، طريقة تفكيره، وهي التي أصبحت تجسد، حسب رأي نيل هربرت، الحضورَ الأخلاقي في الرواية، وقوةً من أجل الخير. أما فرانك إلينجر وآيفي بيترز، فكلاهما فقد الاتصال بالأرض وأفسدا بدورهما السيدة فوريستر، وهما يمثلان قوة الشر في الرواية. تنتهي هذه

---

(١) ويلا كاثر، أنطونيا **(١٩١٨؛ نيويورك: دار فينتاج، ١٩٩٤)**، ص ٢٧٢.

الرواية عند ملاحظة حجم الخسارة: «لقد شهد نيل نهاية حقبة، وغروب شمس الرّواد الأوائل. لقد وصل إليها عندما كان مجدها قد أوشك على الانتهاء بالفعل... كانت هذه هي نهاية الغرب الذي يصنع الطرق... لقد مضى بالفعل ذلك العصر ولا شيء يمكن أن يعيده مرة أخرى»[1]. لكن المُثل العليا لا تموت عادة إلا بصعوبة، إذ لا يستطيع نيل أن يغفر للسيدة فورستر خيانتها للماضي، ولروح الأراضي الجديدة، وذلك رغم أنها في الحقيقة مجرد فكرة مثالية جداً (كما في غاتسبي العظيم) موجودة فقط في عملية خيالية لإعادة بناء الماضي المستنزف.

تطرح كاثر مرة أخرى فكرة عملية الاختيار بين الماضي المثالي والحاضر المنحط وذلك في رواية **بيت البروفيسور** (١٩٢٥). وقد جرى رسم التناقض هنا من خلال وضع مدينة كليف البدائية (على غرار ميسا فيردي على الحدود بين كولورادو ونيو مكسيكو) في مواجهة واشنطن العاصمة. ربما كان عدد سكان المدينة المفقودة التي جرى حفرها في المنحدرات الصخرية يصل إلى سبعين ألف نسمة. وعندما أصبحت أكثر تحضراً، أصبحت أقل استعداداً للقتال، ولعلها دُمرت بواسطة قبيلة أقل تقدماً منها. وقد بقيت آثارها دون رعاية من واشنطن، وتوم أوتلاند الذي اكتشف المدينة، غير قادر على إقناع الحكومة الفيدرالية بتحديدها كنُصب تذكاري وطني. وقد قدمت دراسة البروفيسور لحقبة الغزو الإسباني تناقضاً موضوعياً مع قصة كليف سيتي، وهي تمثل قصة انتصار عسكري وليس هزيمة. لقد وصل البروفيسور إلى نهاية مسيرته المهنية المتميزة، وشعر أنه ليس لديه الكثير ليعيش من أجله. وعندما تكون عائلته بعيدة، يشعر بالموت يدنو منه حين تهب الريح وتطفئ ضوء الموقد (مما يُسهل رغبته في التدمير الذاتي). ويجري إنقاذه بواسطة أوغستا، خادمة العائلة المخلصة التي تمثل شخصية أنطونيا في الرواية، وروح الحياة ذات العزيمة لدى سكان الجرف الصخري، وروح رواد الأراضي في الماضي.

---

(١) ويلا كاثر، السيدة الضائعة (نيويورك: كنوبف، ١٩٢٢)، ص ١٦٨ - ١٦٩.

تتناول الرواية تناقض حالتين ذهنيتين هما: الرغبة الحداثية في السيطرة على الأرض سعياً وراء السلع المادية؛ ورغبة الرواد والمستكشفين في العيش في وئام مع الأرض. تجسد أوغستا وسكان مدينة كليف الرغبة الأخيرة التي توفر كذلك مصدراً للمعنى لتوم وللبروفيسور الذي بات بإمكانه الآن التوفيق بشكل أفضل بين تناقضات الحاضر والماضي، كما أصبح قادراً أن يُلزم نفسه من جديد بالحياة. أنهت كاثر هذه الرواية بشكل إيجابي، لكن مضمون روايتها الإجمالي لم يكن متفائلاً، فقد توقعت فيها موضوع الانحدار التاريخي، وقد صورت بعبارات خياليةٍ ما وثقه فريدريك جاكسون تورنر تاريخياً، أي اختفاء روح الأراضي الجديدة المكتشفة، التي اختفى معها التعايش بين الأرض والإنسان.

IX

إن العمل الذي يَدين بالكثير من فرضياته التاريخية إلى كلٍ من اشبنغلر، وقصيدة **الأرض الباب** لتي إس إليوت، ورواية **السيدة الضائعة** لكاثر، هو رواية **غاتسبي العظيم** لسكوت فيتزجيرالد. اخترع غاتسبي ذاتاً رومانسية لا يمكنها الصمود أمام اختبار التجربة في العالم المادي لتوم بوكانان. وكما رأينا سابقاً، فإن كتاب **سقوط الغرب** لاشبنغلر يبدأ عندما تنتقل الثقافة من مجتمع الأرض إلى المجتمع الحضري، وعندما تفسح الغريزة المجال للعقل، والأسطورة للعلم، والأسواق للنظريات المجردة عن المال. إن الإنسان الفاوستي (برغبته في اللانهائي) يُفسح المجال للقيصر الجديد، تماماً مثلما يُفسح غاتسبي المجال لتوم بوكانان، والأراضي للمدينة الجديدة، والفردية الراديكالية لأشكال جديدة من السلطة التي لا يمكن فصلها عن المال. وهكذا فإن رواية فيتزجيرالد أكثر من مجرد قصة صعود وسقوط النزعة الفردية الراديكالية؛ إنها أيضاً قصة صعود وسقوط الثقافة الفاوستية، والحدود التي جلبها التمدن الجديد معها.

وتماشياً مع الطريقة التي تنطبق بها آراء اشبنغلر على رواية **غاتسبي العظيم**، لاحظ نيك كارواي أن نيويورك أصبحت أقل تجانساً وأكثر تنوعاً، وأقل رسوخاً

في الطبيعة وأكثر خداعاً، وأكثر إنتاجاً للأموال التي جرى التلاعب بها؛ هذه هي العوامل التي تستوعب الانتقال من الثقافة إلى الحضارة وفق مفهوم اشبنغلر، وكذلك بدء عملية التدهور الثقافي. إن المدينة تُنذر بوعد عظيم «الوعد الجامح بكل ما هو جميل وغامض في العالم»، في حين هنالك واقع آخر يتحرك نحو الموت (موت غاتسبي، ويلسون، ميرتل، الموت الذي يجوب الشوارع: «مر بنا رجل ميت على عربة نقل الموتى»). ففي هذه الرواية يتمازج كل من الأمل بخيبة الأمل، والوعد باليأس، والحياة بالموت.

يحمل غاتسبي إحساسه بالأمل إلى المدينة التي سيموت فيها؛ حيث المباني الرائعة التي تُشكل أفق نيويورك تجد تبايناً لها في وادي الرماد. وفي الوقت الذي تُقدم فيه مدينة فيتزجيرالد وعداً بالجنة، فإنها تقدم واقعاً من الجحيم. ويستمد وادي الرماد وجوده من منطقة «جيهينَّا» المذكورة في الكتاب المقدس، ذلك الجحيم القاحل على مشارف مدينة القدس، في وادي هنوم. وفي حين يركض في جيهينَّا رجالٌ (شياطين) يحملون مذراة لإثارة الرماد، يمرّ قطار نيك كارواي عبر التجسيد الحديث لجحيم الكتاب المقدس. وهكذا فإن عالم فيتزجيرالد يعمل على التناقضات بشكل متناسب؛ حيث يواجه الامتداد الفاوستي (الأفق) حدوداً (وادي الرماد)، والتاريخ الرومانسي يفسح المجال للإنتروبيا.

تقلبُ قصة غاتسبي تجربة الشرق والغرب وتعكسها، فبدلاً من الانتقال من الشرق باتجاه الغرب واستغلال ثروات الأراضي الجديدة، ينتقل غاتسبي من الغرب إلى الشرق ويستغل ثروات المدينة. وبدلاً من أن يصبح تجسيداً لتجربة الأراضي الجديدة مثل جيمس جيه هيل، يصبح تجسيداً للرتابة المَدنية، كما يجسد نيك كارواي هذا النوع من الرتابة حين يسير في شوارع نيويورك مساءً وكأنه أحد المتسكعين النازحين الذي يراقب ويشاهد وحيداً وسط الحشود. وإذا كان الانتماء إلى الأرض يجلب شعوراً بالانتماء للمجتمع، فإن وجود المرء وحيداً وسط حشود المدينة يجلب شعوراً بالوحدة المتوجسة (ولكنه ليس شعوراً غير مرحب به، بل قد يشعر صاحبه أن

ذلك من حسن حظه)**.** وهكذا فإن أحدهما هو عكس الآخر، فإذا كانت الأرض توفر الجذور والاستقرار، فإن المدينة توفر إمكانيات جديدة، وفرصاً غير معروفة، ونشاطاً غير متوقع، على الأقل في ذهن نيك، حيث يقبع فيه الكثير من واقع هذه القصة**.**

في مسودة أولى للرواية، اختتم فيتزجيرالد الفصل الأول بالكلمات التالية**:** «وهكذا نحن نواصل مسيرتنا، قوارب تعوم ضد التيار، وتحملنا بلا توقف نحو الماضي»**.** وقد نقل فيتزجيراد تلك الكلمات من نهاية الفصل الأول إلى نهاية الرواية عندما أدرك أن هذه الجملة تلخص معنى الرواية بأسرها، وأن أمريكا المثالية، أي البراءة المفقودة التي كانت موجودة ذات يوم في فكر الغرب، موجودة بشكل أفضل في عالم الماضي أكثر من عالم الحاضر**.** وفي نهاية الرواية يبحث نيك عن هذا المثل المفقود ويعود إلى الغرب**.** إن كلمات نيك لجاتسبي «لا يمكنك تكرار الماضي»، أصبحت كلمات يفشل هو في تطبيقها على نفسه أثناء توجهه غرباً للبحث عن المثل الأعلى المفقود**.** وهكذا أنهى فيتزجيرالد روايته بوتيرة من الغموض، فالذي سيجده نيك لدى عودته إلى الغرب سيظل مسألة تكهنات**.** فهو دون شك سوف يتخلص من توم ومن شعوره المتغطرس بالامتياز بسبب امتلاكه الكثير من المال، ولكنه من غير المرجح أن يعثر في متجر الأدوات الخاص بوالده على مثلٍ أعلى يجد فيه الخلاص**.**

تعدُّ عودة نيك إلى الغرب بمثابة عودته إلى أمريكا التي تغيرت بمرور الوقت**.** إنها متابعة متواصلة لآمال عصر التنوير الذي جلب معه الاعتقاد بأنه يمكن للإنسان أن يخلق نفسه من خلال الإمكانيات الرومانسية والتصميم والبقاء موقناً بهذا الخلق**.** يقترب غاتسبي من إدراك هذا التجسيد، لكن هنالك توم الذي هو بمثابة الأفعى الموجودة في هذه الجنة**.** يكمل فيتزجيرالد هذه الصورة التاريخية في روايتي **الليلة الرقيقة** و**ملك المال الأخير**، وذلك عندما يوضح أن روح أمريكا أصبحت الآن نتاجاً لقيم توم بوكانان الماديّة أكثر من كونها نتاجاً لآمال غاتسبي المثالية**.**

أما في رواية **الليلة الرقيقة (١٩٣٤)**، فقد برز تأثر فيتزجيرالد باشبنغلر بشكل أوضح، كما استفاد فيتزجيرالد أثناء كتابتها بشكل واعٍ من التجربة الأوروبية، حيث صور تفكك الطبقة الأرستقراطية الأوروبية في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وكيف أفسحت هذه الطبقة المجالَ لطبقة أثرياء الحرب الجديدة التي جسّدتها عائلة وارن التي حكمت بفضل ثروتها وكان أبناؤها من كبار المستهلكين المترفين، حيث كانت القطارات تعبر المقاطعة حاملة البضائع لتلبية رغباتهم، ويمكن القول إن كل هذه العناصر لها مرجع اشبنغلري. لقد رأينا سابقاً عندما أفسحت الثقافة اليونانية الطريق للحضارة الرومانية، كيف انقلبت الحركات الكبرى على كلٍّ من بريكليس، والإسكندر، وقيصر. وهذا ما حدث عندما غيّر التاريخ أوروبا الحديثة، حيث انقلبت الأحداث الكبرى على شارلمان، ونابليون، والقياصرة الجدد (بسبب المال العسكري والصناعي البروسي). ومن هنا فإنه ضمن أي تسلسل زمني، تنطوي نقطة التحول فيه على انتقال السيطرةِ من الطبقة الأرستقراطية المالكة للأراضي إلى مركز المال الحضري (وليس من قبيل المصادفة أن يحدث الانحطاط النهائي لشخصية ديك دايفر في روما، على خلفية الانحطاط العام).

حين غادر ديك روما، كان رجلاً مهزوماً، الأمر الذي يستبق ويتوقع ظهور تومي باربان، «البربري» الجديد الذي يأتي مع نهاية كل حضارة. وكما هو الحال في قصيدة إليوت **الأرض اليباب**، يستخدم فيتزجيرالد فكرة «البرج المنهار» عندما ركَّب حقبةً إمبراطورية من الزمن على أخرى (الفترة الحديثة على القديمة). ومع فقدان الغرب (أوروبا وأمريكا لاحقاً) حيويته، جاء تهديد جديد من الشرق، فقد كان سقوط روما بمثابة توقع لسقوط (أي انحطاط) لندن وباريس ونيويورك (حيث اتسمت كل مدينة بالانحطاط أو الوحشية، مثل وحشية وفاة آبي نورث في نيويورك).

لقد جسّد مصير كل من آبي نورث وديك دايفر مصيرَ أمريكا بعد الحرب الأهلية. فقد اعتقد فيتزجيرالد أن القيم الثقافية الأمريكية انقسمت مع ظهور

الحرب الأهلية، وأن النزعة الزراعية الجيفرسونية أفسحت المجال أمام المجتمع الصناعي الهاملتوني. وهذا ما بدا جلياً في مسودة سابقة للرواية جرت فيها تسمية آبي نورث باسم آبي غرانت، مما يشير إلى ارتباطه بكل من لينكولن وغرانت، وبكلٍ من أمريكا ما قبل الحرب وأمريكا ما بعد الحرب. وقد أكمل فيتزجيرالد تفاصيل الرواية بمساعدة الصيغة التاريخية لاشبنغلر، حيث غرانت يوازي نابليون؛ وعام ١٨٦٥ في أمريكا يوازي عام ١٨١٥ في فرنسا. وهكذا فقد غيرت الرأسمالية الجديدة والتكنولوجيا الحديثة كِلا المشهدين، وأصبحت مدينتي باريس ونيويورك الآن قابلتين للتبادل تاريخياً.

في رواية **مدينتي المفقودة (١٩٣٢)**، أسقط فيتزجيرالد النجاح والفشل على نيويورك، وخلق منها مدينتين: مدينةُ أحلامِه بالنجاحِ حين كان في المدرسة الإعدادية، ومدينةُ تجربتهِ بعد الحرب، إذ عمل في مجال الإعلان، وعاش في غرفة مظلمة في حي برونكس. مرة أخرى انقسم عالم فيتزجيرالد إلى قسمين حيث يحلّ محل متعةِ التفاؤل خيبةُ الأمل من الواقع. وقد جسدت أمريكا هذا الانقسام: «وراء الكثير من وسائل الترفيه التي قدمتها المدينةُ للأمة، كان هنالك الكثير من الناس الضائعين والوحيدين»[1]. يخبرنا فيتزجيرالد في هذه التجربة بأن مدينة نيويورك، بإمكانياتها الرومانسية وقذارتها الواقعية، لها حدود، وأن أمريكا بدأت حيث توقفت نيويورك. ولا يمكن للمرء أبداً الهروب من المصير الأكبر الذي يشمل المدينة نفسها. إن الذي يقف خلف المدينة الرومانسية كان أمريكا الريفية التي تأسست على إرث بيوريتاني يجمع بين الله والمال، وبين حالة ذهنية دينية وأخرى علمانية في الوقت نفسه.

لقد أظهر فيتزجيرالد في رواياته وقصصه القصيرة المبكرة مدى صعوبة خلق الذات الرومانسية في مواجهة هذا الإرث البيوريتاني. وقد تمحورت روايته **هذا الجانب من الجنة (١٩٢٠)** حول هذا الموضوع. إذ أصبحت شخصية

---

(١) إف سكوت فيتزجيرالد، مدينتي المفقودة، (نيويورك: الاتجاهات الجديدة، ١٩٤٥)، ص ٢٨.

برينستون هي الملاذ الآمن الذي وفّر حاجزاً ضد العالم الخارجي، مما أدى إلى تخفيف التناقضات الموجودة في الاقتصاد النقدي القائم على اعتقاد روحي، وإلى توقع المُثُل العليا التي أدت إلى خيبة الأمل من الحرب التي كان من المفترض أن تحافظ على مثل هذه المُثُل. وفي روايته **الجميل والملعون (١٩٢٢)**، بدأ فيتزجيرالد من حيث انتهت رواية **هذا الجانب من الجنة**. حيث كان آدم باتش نتاج فترة ما بعد الحرب الأهلية عندما أفسحت القيم الزراعية الجيفرسونية المجالَ للقيم الصناعية الهاميلتونية. وكانت النتيجة أمةٌ مصابةٌ بالفصام ولم تعد قادرة على استيعاب ما يحتاجه كل من آموري بلْين وأنتوني باتش لتحقيق الشعور بالهوية.

آخر معالجة لفيتزجيرالد لما يمكن تسميته بالتاريخ الإنتروبي تأتي في رواية **ملك المال الأخير (١٩٤١)**، التي تناول فيها مرة أخرى قصة الرجلِ الذي يتطلع بروح رومانسية ويجد نفسه محاصراً من ثقافة مادية استطاعت أن تهزمه في النهاية. يجري تقديم مونرو ستاهر، آخر الفاوستيين، كشخصية مقابلة لسيد سابق في هوليوود انتحر في «الضريح» الخاص بأندرو جاكسون في دَيْره، وهو يُعدّ ضريح لأن جاكسون هو الذي دافع عن الإنسان العادي وحارب صعود البنك الوطني باسم الثقافة «اليومانية». يجسد ضريح جاكسون معنى الجنوب الزراعي. وفي المقابل، جاء شوارتزمان من نيويورك وصعد وسقط كأحد أقطاب هوليوود في عالم حضري سينمائي. لقد أظهرت هذه الرواية إلى أي مدى ابتعدت أمريكا عن ثقافة الأراضي الجديدة البكر والثقافة الريفية التي نشأت عليها، وذلك عندما جاء نظام جديد كانت متطلباته المادية سبباً في هزيمة ستاهر وانتحار شوارتزمان.

أصبحت العملية الإنتروبية الآن سريعة جداً لدرجة أنها شككت في قدرة البطل الرومانسي على الوجود في أمريكا الحديثة. وأصبحت محاولة خلق الذات المثالية أكثر صعوبةً في مواجهة الإرث البيوريتاني والثقافة المادية، وهي الثقافة التي سيطر عليها الآن أوصياء السلطة (قياصرة اشبنغلر الجدد). والحيوية التي أظهرها غاتسبي في الحفاظ على إحساسه الرومانسي بالذات تضاءلت إلى حدٍ

كبير في رواية **ملك المال الأخير**. وغاتسبي المثالي استسلم في النهاية لتوم بوكانان المادي. لكن في رواية **ملك المال الأخير**، ثمة مسافة أقل بين الدافع الرومانسي والمصير المادي لهذا الدافع. لقد كانت أمريكا بالنسبة لفيتزجيرالد مكاناً أكثر عدائية عند كتابته رواية **ملك المال الأخير** في عام ١٩٤٠، مما كانت عليه عند كتابته رواية **غاتسبي العظيم** في عام ١٩٢٥. فخلال خمسة عشر عاماً، تسارعت عملية الإنتروبيا الثقافية، وغرق البطل الرومانسي بسرعة أكبر في المياه الضحلة للمادية المؤسساتية.

X

مثل فيتزجيرالد وهمنغواي، جرى نشر أعمال توماس وولف **(١٩٠٠-١٩٣٨)** بواسطة دار سكريبنر للنشر، وقد حرّر هذه الأعمال المحرر الشهير ماكسويل بيركنز. ألّف وولف أربع روايات عن سيرته الذاتية، نُشرت اثنتان منها بعد وفاته عام ١٩٣٨ وهي: **التفت إلى الوطن أيها الملاك (١٩٢٩)**، **عن الزمان والنهر (١٩٣٥)**، **الشبكة والصخرة (١٩٣٩)**، **ولا يمكنك العودة إلى المنزل مرة أخرى (١٩٤٠)**. تناولت هذه الروايات تجارب السيرة الذاتية نفسها مما جعلها تكرر نفسها. كما استخدمت هذه الروايات أيضاً الفكرة الرئيسة نفسها، أي فكرة الفن مقابل الحياة، والمدينة مقابل البلدة الصغيرة، والبحث عن الأب الروحي. وقد غُلِّفت كل هذه الأفكار بنظرية وولف عن الزمن كتباين بين النهر **(الزمن كتدفق)** والصخور **(الزمن كشيء عصيّ على المعالجة)**.

يخلط وولف بين تقليدين متعارضين في الأدب. الأول ينطوي على بحثٍ ويتماني **(نسبة لويتمان)** عن المعنى على الطريق، أي البحث عن معنى للحياة من خلال تجربتها؛ والثاني هو عالم جويس للفن باعتباره معنًى له امتياز خاص، ويوفّر طريقة فريدة للرؤية، وكذلك باعتباره تجسيداً لمعنى الحياة. ينطوي التركيز الويتماني على البحث، بينما ينطوي التركيز الجويسي على طريقة للرؤية؛ ويتضمن الأسلوب ويتماني زمناً أفقياً، بينما يتضمن الأسلوب الجويسي زمناً شاقولياً أو قائماً.

ويرى وولف أن هنالك التقاء بين شكلي الفن، فالبحث يسبق طريقة الرؤية. وهذا يقودنا إلى ما يمكن رؤيته. على سبيل المثال، تنطوي التناقضات على الفروقات التي بين المدينة والبلدة، والشمال والجنوب، وأمريكا وأوروبا. ويصاب الشاب في هذه الروايات عادة بخيبة أمل من والده الطبيعي ليرفض كلاً من الأب البيولوجي والبلدة القروية، وتتضمن لحظة الرفض هذه رحلة إلى المدينة بحثاً عن ذات أكبر. ورغم أن المدينة تنبض بالحياة، تكون التجربة المدنية تجربة منعزلة، حيث يمر الناس غير مكترثين بجانب بعضهم بعضاً في الليل؛ والوقت يمضي بسرعة كأنه يطير. والجوهر الرومانسي للحياة (الذي يشير إليه وولف بـ «الباب المفقود») يظل بعيد المنال، حتى وإن توجه الباحث عنه نحو أراضٍ بعيدة. وهكذا فإن وولف يبحث، مثل الفنان الشاب عند جويس، عن لحظة التكشّف.. عن لحظة الحقيقة.. عن التجربة الأساسية التي ستفتح «الباب الذي جرى العثور عليه».

تجلب الرحلة لقاءً بين نوعين من الشخصيات التي تمثل الأساس في الحياة الأمريكية: شخصية بابيت في مقابل شخصية الباحث عن المتعة. تجسد شخصية بابِت الإنسان ذا الأفق الضيق الذي اختزل معنى الحياة في المساعي المادية؛ في حين أن شخصية الباحث عن المتعة يسعى وراء السعادة باعتبارها هدف الحياة، ويضيّع وقته في مساعٍ فاسدة، وهو بلا دَفّةٍ أخلاقية توجهه. لا يجد بطل وولف أساساً يُعتمد عليه للاختيار بين الاثنين. ففي بعض الأحيان، يُفسح عالم المتعة الطريقَ لمحبٍّ الجمال، ذلك الشخص الذي يختزل معنى الحياة في أشكالٍ فنية. وغالباً ما ينجذب بطل رواية وولف إلى مثل هذه الشخصية قبل أن يرفضها باعتبارها تافهة للغاية.

يحدّد وولف هذه الشخصيات بوضوح في روايته **عن الزمن والنهر**. حيث يشاهِد يوجين غانت شخصيةَ بابيت وهو يركب القطار في قسم المدخنين، الذي نقله من جنوب المقاطعة إلى جامعة هارفارد والشرق المتمدن. في حين يجسد

روبرت ويفر، الذي التقى به في بوسطن، شخصيةَ الباحث عن المتعة. يقدم النوعان طُرقاً متطرفة لتجربة الحياة، فأحدهما يختزلها إلى هوسٍ بأرباح الاستثمار، والآخر إلى سعيٍ طائش وراء المتعة، حيث يسعى كلاهما لتحقيق غايات تافهة. ولكن يبدو أن محب الجمال فرانسيس ستارويك يقدّم إمكانيات أكثر جوهرية. فينجذب يوجين إليه في البداية، لكنه يدرك بعد ذلك أن سعيَ ستارويك وراء الجمال هو عمل فارغ مثل سعي بابيت وراء المال. فقد كان يُخطّط ستارويك لكتابة الرواية الأمريكية الأعظم التي تدور أحداثها حول نهر المسيسيبي، وهي المنطقة التي عاش فيها عندما كان طفلاً، لكنه فقد الاتصال بهذا العالم، بل على الأصح فقدَ الاتصال بالأرض. ليذهب بعد ذلك إلى أوروبا، ويتبنى الأخلاق والقيم القارية، ويتنكّر لأمريكا.

من المفارقات التي نراها في هذه الرواية أن مصير ستارويك يوازي مصير جورج ويبر (شخصية غانت التي أُعيدت تسميتها) في رواية وولف الأخيرة التي حملت عنوان **لا يمكنك العودة إلى المنزل مرة أخرى**. وهنا يدرك ويبر ما كان بمثابة حقيقة بديهية بالنسبة لسكوت فيتزجيرالد، وهي أنك لا تستطيع إعادة شراء الماضي، ولا يمكنك تحقيق المُثل العليا التي كانت فيه، وذلك لأن الماضي ليس كتلة ثابتة ومتينة من المعنى يمكن للمرء العودة إليها متى شاء، كما أن الواقع الحالي يغير الماضي. ولأن الماضي يجري إفراغُه باستمرار من المعنى فإنه **لا يمكنك العودة إلى المنزل مرة أخرى**، ولا يمكنك العودة إلى العائلة، ولا إلى الأحباء المفقودين، والأصدقاء القدامى، والأماكن المألوفة، فبمجرد مرور الزمن (كما أدرك بروست ذلك) يقوم المعنى الماضي بأمرين هما تعديل الحاضر، وتحويل نفسه. إن البحث عن المعنى في الماضي يعني البحث عنه في عالم لن يأتي مرة أخرى على الإطلاق. ربما كانت مساهمة وولف الأكثر صدقاً في الأدب الأمريكي هي قدرته على رؤية أن مُثُل الماضي قد تغيرت بواسطة المجتمع المادي (التجاري / الصناعي)، وأن عالم ما قبل الحرب قد فُقد إلى الأبد.

XI

بدأ ويليام فوكنر من حيث انتهى توماس وولف وذلك من نواحٍ عديدة. ينقسم عالم فوكنر إلى قسمين، حيث تأخذ الأحداث معناها اعتماداً على ما إذا كانت قد وقعت قبل الحرب الأهلية أم بعدها. فبحلول عام ١٨٦٥، تغير الجنوب الأميركي، حيث اختفت الطبقة الأرستقراطية القديمة وكذلك قصورها مع الحقول والمزارع التي بفضلها بُنيت هذه القصور، وأصبح كل شيء في حالة تدهور. وقد وقع عبء هذا الزمن المتحول على عاتق جيل جديد، الذي رغم أنه أتى بعد الحرب بثلاثة أجيال، لكنه ما زال يعيش مع الأساطير التي جرى تناقلها وتوريثها، ويحاول فهم الواقع الاجتماعي الجديد المحشو بالأمور التجارية والصناعية التي فرضها الشمال على الجنوب.

يعدُّ عالَم فوكنر عالَماً منقبضاً من الناحية البطولية، ومأساوياً في سقوطه من الطبقة العليا إلى الطبقة الدنيا. وثمة شعور بالانحدار يثقل بقايا الطبقة الأرستقراطية القديمة، سواء كان ذلك عند سارتوريس، الذي تحول إحساسه بالندم إلى الخارج نحو حياة التدمير الذاتي، أو عند كوينتين كومبسون، الذي تحول ندمه إلى الداخل نحو الانتحار. ولكن كان لهذا الانحدار نتيجة استثنائية، حيث أدى إلى ظهور بنجي، ذلك الطفل الأبله لعائلة كومبسون، وشخصية بوند، المُنتج النهائي المضطرب من سلالة سوتبن. يُعتبر عالم فوكنر طبيعيٌّ في الأساس، وهو عالمٌ فيه الشيء الكثير من تأثير الوراثة والبيئة؛ لكنه تحول إلى عالم حداثي من خلال الاستخدام العالمي للأسطورة وتداخل الزمن التاريخي.و في روايته **أبشالوم، أبشالوم! (١٩٣٦)**، أصبحت قصة أبشالوم مثالاً عن الحرب الأهلية، حيث ينقلب أطفال توماس سوتبن عليه وعلى بعضهم بعضاً، وحيث يجد موضوع قتل الأخوة في الرواية ما يعادله في الحرب نفسها، التي أصبحت بدورها عالمية في قصة **قابيل وهابيل**.

لقد انقلب عالم فوكنر البطولي رأساً على عقب، تاركاً إيانا في عالم القوطية الحديثة. إذ تعدُّ قصة فوكنر عن تيمبل دريك نسخة حديثة من رواية **كلاريسا (١٧٤٨)** بقلم صاموئيل ريتشاردسون **(١٦٨٩–١٧٦١)**. لقد جرى قلب سمو القصص الرومانسية، حيث نجد أنفسنا في عالم الأب الذي يُحتضر، إن لم يكن ميتاً بالفعل؛ والممتلكات والتركة في حالة تدهور قوطية. وعالم الأطفال هو أحد عوالم سِفاح القربى وقتل الأشقاء. وهكذا نجد أن المبادئ الرومانسية مثل الشرف جرى التلاعب بها وأصبحت الآن مُثُلاً مجردة وميتة بالنسبة للأحياء، وذلك بعد أن أفسحت البراري المجالَ للأرض اليباب.

كان وراء النزعة الزراعية الجنوبية الإيمان بالملكية، التي كانت في بعض الأحيان تُذهل العقل بمدى حجمها (تشير كلمة «مائة» التي قالها سوتبن إلى مائة ميل مربع من الأرض التي كان يملكها، إلى جانب العبيد والمزارعين والأراضي البرية المنحسرة). إن تدهور سوتبن له نظيره في الثقافات الأخرى، إذ يُكرر قصص المأساة اليونانية والكتاب المقدس. وقصة سوتبن هي قصة النموذج الأرستقراطي الذي جرى إفراغه من المعنى، ولم يتبقَّ منه سوى قشرته الفارغة، والطقوس المقطوعة عن أصولها، وتعليق ساخر على نفسه. لقد جرى دفع العقل بشكل قسري نحو الداخل بحثاً عن تفسير سببي (كوينتين)؛ وأصبحت النساء رسوماً كاريكاتورية لعذارى الجنوب (روزا كولدفيلد)، أو الفضيلة الجنوبية (تمبل دريك)؛ كما حلّت المُلكية محل الشرف.

ومثلما قلب فوكنر الصفة البطولية للرومانسية، فإنه قلب قصة السيد المسيح في رواية **نور في شهر آب**. حيث يجسد جو كريسماس الكراهية التي ترتد إلى نفسها، وهي نتاج الكراهية العنصرية لدوك هاينز ولاحقا ماكيشيرن، وهو بعيد عن الخلاص، سواء كان عن طريق الحب الأمومي المُخلص للسيدة ماكيشيرن، أو الحب الجنسي المُخلص لبوبي ألين. كما أنه ناتج عن زواج المختلط، ويرمز السروال الأسود والقميص الأبيض اللذين يرتديهما إلى طبيعته السوداء

والبيضاء المثيرة للانقسام، التي تفترضها الرواية ولكنها لا تتحقق منها أبداً، مما يجعل قصته حالة ذهنية. وهكذا فإن جو كريسماس يجسد الجنوب الحديث وتاريخه الذي ارتد على نفسه، والذات في سعيها لتدمير نفسها.

توجد في مركز مدنية جيفرسون التي تحدث عنها فوكنر المحكمة، وعلى قمتها توجد ساعة البلدة التي من المفارقات أنها موجودة في المركز وأن السجن موجود تحتها. وهكذا، فإنه في قلب عالم فوكنر يوجد كل من الساعة والسجن.. الزمن كسجنٍ. يخبرنا فوكنر: «كل شيء كان كذلك». ليس هنالك مفر من التاريخ، فالماضي يمتزج مع الحاضر في نوع من الارتباط البرغسوني الذي يتجلى على أنه انحدار اشبنغلري.

يجري سرد الأحداث التي أدت إلى نهاية البراري في مجموعة القصص التي تشكل مجموعة **انزل للأسفل يا موسى (١٩٤٢)**، بما في ذلك ربما أفضل رواية قصيرة **(نوفيللا)** لفوكنر **الدب**. تتضمن الأقسام الثلاثة من نوفيللا **الدب** حكاية آيك مكاسلين الذي نشأ في ولاية الميسيسيبي بعد الحرب الأهلية، وما إن أن بلغ العاشرة من عمره حتى بات يشارك في رحلِ صيد الدببة مع ابن عمه كاس إدموندز وأبرز المواطنين؛ هذا القسم يمثل قصة البداية. وحين بلغ السادسة عشرة من عمره، قتل بون هاغنبيك والكلب الهجين ليون الدب. ومن ناحية الترتيب الزمني، فإن الجزء التالي من القصة يقع في القسم الخامس، وليس الرابع. وبعد عامين أصبح عمر آيك ثمانية عشر عاماً، حيث عاد إلى البراري ليجدها لم تعد كما كانت عليه، فقد اختفى الكوخ، وتفرق الصيادون، وانتقلت شركة الأخشاب إلى هذه البراري وراحت تقطع ما تبقى من الغابة. وفي القسم الرابع، بعد مرور ثلاث سنوات، أصبح عمر آيك إحدى وعشرين، حيث حصل على ميراثه في الوقت نفسه الذي اكتشف فيه أن جده، كاروثرز مكاسلين، قد أغوى عَبدة من عبيده وأنجب منها لاحقاً ابنته التي ولدت من هذا الاتحاد. يتنصل آيك من إرثه ويصبح نجاراً **(هذا ما يذكرنا بقصة السيد المسيح)** ويعيش حياة منعزلة. لتُختتم هذه

النوفيللا في القطار الذي ينقل حمولته من الخشب ويشق طريقه عبر البراري المتلاشية وكأنه رمز للأفعى في الجنة. يربط العهد الجديد السقوط في الجنة بالخطيئة الأصلية. في حين يربط فوكنر السقوط في جنة العالم الجديد باختلاط الأجناس الذي غالباً ما يقترن بالزنا الذي هو بمنزلة الخطيئة الأصلية في هذا السقوط. وهكذا فإن الجنة في الحالة الأولى، أفسحت المجالَ لعالم الإنسانية غير المثالي؛ أما في الحالة الثانية، فقد أفسحت الجنة المجال لمخازن الخشب.

إن عالم فوكنر هو عالم زراعي يخضع لعملية التحول الصناعي. والكثير من الشر الموجود في عالم فوكنر جاء من خلال خطوط السكك الحديدية القادمة من ممفيس (على بعد خمسين ميلاً تقريباً إلى الشمال الغربي) التي لوَّثت المدينة. وقد جرى تجسيد غالبية الجنوب الجديد من خلال عائلة سنوبس التي جاءت في ظروف غامضة من الشمال، وتسللت إلى المدينة من خلال شركة فرينشمان بيند، ثم راحت تطالب بملكية البلدة نتيجة الجشع. إن ما يحدث في عالم فوكنر غالباً ما يُرى من خلال عيون البلدة، وينطوي في الكثير منه على عملية انحدار عالم الأرستقراطية القديمة. وهكذا فقد جرى سرد قصة البلدة مع تلاشي الأرستقراطية القديمة، وصعود عائلة سنوبس في ثلاثية مكونة من روايات **هاملت (١٩٤٠)، البلدة (١٩٥٧)، والقصر (١٩٥٨).** تؤلف هذه الروايات الثلاث قصة باقية ومستمرة تنطوي على فقدان الشرف والفروسية. ومع ذلك، فإن مثل هذه الخسارة كانت محتومة، فالحاضر يُطيل أمد الماضي بشكل دائم.

وعندما ننتقل باستخدام مصطلحات اشبنغلر من عالم زراعي إلى عالم متمدن، فإننا ننتقل من حالة الانسجام إلى حالة التنافر، ومن منظومة قيمٍ إلى أخرى. إننا ننتقل عبر ما هو بطولي، ومأساوي، ورومانسي، إلى عالم ساقط حيث تختفي فيه القدرة على الفعل، حيث نبقى مع أمثال فليم سنوبس، الذي أطلّ على عالمه بعد ذلك جافين ستيفنز، الرجل ذو الإرادة المشلولة. لقد أدت عملية التحول إلى تغير عالم ما بعد الحرب في نظر فوكنر، ومع ذلك فقد زُرعت بذور هذا التغيير قبل فترة

طويلة، وذلك عندما امتدت فكرة الاستملاك إلى أولئك الذين يشرفون على الأرض بدلاً من أولئك الذين يعملون فيها فعلياً، وعندما أصبحت الأرض مساوية للمال بدلاً من العمل. لقد كان الجنوب قبل الحرب يفتخر بالفروسية والشرف، أما الآن فقد سيطرت عليه المادية والجشع. كما انتقلت خطايا الآباء إلى الأبناء، وهذه واحدة من العديد من الأفكار الرئيسة (الثيمات) الموجودة في الكتاب المقدس، التي تمنح عالم فوكنر معنى عالمياً. وعلى الرغم من الفروقات الموجودة بينهما، فإن لعالمي فيتزجيرالد وفوكنر عناصر مشتركة، وخاصة ذلك الاعتقاد الشبنغْلَري بأننا سجينون في ماضٍ جرى تجاوز مُثُله منذ زمن بعيد.

XII

بعد الحرب العالمية الثانية، تحدّى تيودور أدورنو نظرية اشبنغلر في التاريخ، مع العلم أنه كان يقدّر الجانب التنبؤي فيها، وخاصة تنبؤه بأنه سيكون هنالك حريق عالمي آخر بعد الحرب العالمية الأولى، حيث سيجري إلغاء حقوق النا، التي فرضها دستور عام ١٨٤٨، واستبدال الفرد بالحزب. كما تنبأ اشبنغلر «بعجز المثقفين الليبراليين في ظل صعود القوى الشمولية». ولكن من خلال ربط التاريخ بنمو وتدهور منتجات الطبيعة «سيتحول التاريخ إلى طبيعةٍ ثانيةٍ، عمياء ومنغلقة وحتمية مثل أي حياة نباتية، حيث يفقد الإنسان حريته بسبب عبودية الطبيعة»[1]. وفي الوقت الذي ساد فيه الإحساس بالثقافة على فكرة الطبيعة، أصبح ليس مستغرباً أن يفقد اشبنغلر أهميته الفكرية.

يختتم أدورنو إحدى مقالاته باستبعاد شبنغلر، مقتبساً من نقد جيمس شوتويل لتوضيح نقطته الأخيرة والحاسمة، وهي أن تعريف اشبنغلر للحضارة، المبنيّ على النية الفاسدة لدوافع التوسع الإمبراطوري، هو انحدار يستحيل تجنبه: «من الغزوات الهمجية وعمليات الاستعباد، وصولاً إلى المشكلات الصناعية اليوم، بُنيت الحضارات المتكررة إلى حد كبيرٍ على ادعاءات كاذبة. إن الحضارات

(١) أدورنو، اشبنغلر بعد السقوط، ص ٥١-٧٢.

التي جاءت وذهبت كانت تفتقر بطبيعتها إلى التوازن لأنها قامت على ظلم الاستغلال. وليس هنالك سبب للافتراض بأن الحضارة الحديثة يجب أن تُكرِّر حتماً هذا الإيقاع الكارثي»[1]. إن نظرية اشبنغلر حول التاريخ، المبنية على نظرية صعود وسقوط الحضارات الإمبراطورية، لا تترك مجالاً للتغيير التدريجي: «إن البُنية العالمية عند اشبنغلر تظهر نفسها على أنها مقارنة زائفة مستمدة من حدث سيئ ولكنه فريد من نوعه»[2]. لقد فقد اشبنغلر القوة التي كانت لديه بعد الحرب العالمية الأولى، وتطلب الأمر نظرة استرجاعية لإدراك التأثير الذي كان له على الخيال الحديث. كما وجدت نظريته عن الانحدار الغربي استمراريةً لها في أفكار هنري آدامز، وباوند، وإليوت، وكاثر، وفيتزجيرالد، وولف، وفوكنر. ووجدت كذلك نظيراً لها في فكر نثنائيل ويست وويليام كارلوس ويليامز.

١٠ - الصيغة المكانية

I

عندما ابتكر جوزيف فرانك مصطلح «الصيغة المكانية»[3]، كان يشير إلى العناصر السردية التي تتجنب التسلسل الزمني الصارم، والتي تبقى في مكانها بواسطة عقل القارئ. حيث يتكشّف العمل الأدبي من خلال قفزاتٍ سردية تنطوي على روابط عاطفية بدلاً من الزمنية، وتستلزم قراءة ثانية تسمح بربط عناصر النص في ذهن القارئ. لذلك فإن القارئ هو الذي يجعل الصيغة المكانية ممكنة، أي القارئ الذي قرأ النص مسبقاً بحيث يمكن له توقع القفزات في السرد وردم الفجوات السردية. وهكذا فإن القارئ يطوي المعنى في ذهنه، ويملأ فراغات الانتقال المفاجئ في النص.

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

(٣) مقال جوزيف فرانك، بعنوان الصيغة المكانية في الأدب الحديث، ظهر لأول مرة في مجلة (سيواني ريفيو،١٩٤٥)، وجرى جمعه لاحقًا في كتاب فرانك الدوامة المتسعة (نيو برونزويك: جامعة روتجرز، ١٩٦٣).

تمضي أحداث روايات كل من بروست وجويس قُدماً من خلال الصيغة المكانية. فقد كانت الصيغة المكانية طريقة جديدة جذرياً لتنظيم السرد، وخروجاً كبيراً عن أسلوب السرد في ذلك العصر. ورغمَ أن مارسيل بروست (١٨٧١ - ١٩٢٢) وُلد في العام نفسه الذي وُلد فيه ستيفن كرين وثيودور درايزر، فإنه ابتكر شكلاً جديداً تماماً من الخيال. وقد جرت ترجمة كتاب بروست **البحث عن الزمن الضائع** بواسطة سي كيه سكوت مونكريف باسم **ذكرى الأشياء الماضية**، وذلك باستخدام عبارة من قصيدة شكسبيرية. إن العنوان الأفضل، وبالتأكيد الأكثر حرفية، قد يكون **البحث عن الزمن الضائع**، الذي يلتقط الطريقة التي تدمج بها الرواية بين الزمنين الماضي والحاضر. لقد كانت هذه الرواية بمثابة رواية بروست الرئيسة وعمل العمر. وقد ظهرت الطبعة الفرنسية الأصلية منها في ستة عشر مجلداً بين عامي ١٩١٣ و١٩٢٧، حيث نُشرت المجلدات الأخيرة بعد خمس سنوات من وفاته. كما طُبعت رواية **طريق سوان** بشكل سري في عام ١٩١٣؛ وظهرت رواية **داخل بستان مليء بالبراعم** عام ١٩١٨، التي فازت بجائزة غونكور؛ وجرى نشر رواية **طريق غيرمانتس** بين عامي ١٩٢٠ و١٩٢١.

وكما لاحظنا سابقاً، فقد عمل بروست في وقت مبكر من حياته المهنية في كتابة روايةٍ تحمل عنوان **جان سانتويل**، التي عُثر عليها بعد سنوات من وفاته ونشرت في عام ١٩٥٢، وهي مثل رواية جويس **ستيفن هيرو**، التي كانت نسخة مبكرة من رواية **صورة الفنان**، حيث أعاد بروست كتابتها تحت عنوان **البحث عن الزمن الضائع** (À la recherche du temps perdu)، محولاً رواية أكثر تصويرية وتمثيلاً إلى عمل مهووس بالزمن المتماسك مع بعضه بواسطة الوعي والذاكرة.

وقبل أن يتمكن من إعادة كتابة روايته، كان على بروست أن يطور نظريته في الفن. فقد اكتشف أثناء زيارته إلى البندقية أعمالَ جون روسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠)، وترجم رواية **إنجيل أميان** ورواية **السمسم والزنابق** (١٨٦٥). حيث كانت نظريته الفعلية تحتوي على عدة مكونات: المذهب الجمالي عند روسكين

والعلاقة بين فكرة الجمال ومدينة البندقية؛ فلسفة برغسون عن الزمن **(حَضَر بروست محاضرات برغسون في جامعة السوربون)**؛ وتأثير الرواية الجمالية **ضد التيار (**À rebours) (1884**)**؛ التي تُرجمت تحت عنوان **في الاتجاه المعاكس (١٩٢٢)** بقلم يوريس كارل هويسمانز **(١٨٤٨–١٩٠٧)**، والتي تناولت بطلاً أرستقراطياً حوَّل التجربة إلى إحساس.

صمّم هويسمانز شخصيته على غرار الكونت المريض روبرت دي مونتسكيو، الذي استفاد منه بروست لتصميم شخصيته البارون دي تشارلس. وقد ربط بروست **(**مثل مانْ من قبله**)** الدافع الفني بأشكال المرض. فهو يعيدنا من خلال ذاكرة سوان إلى العمَّة المصابة بالوسواس، والحب الذي تلقاه من والدته وبادلها إياه، وزواج سوان وحياته في باريس. تصور هذه الرواية أناساً من كافة الأعمار، وتطرح فكرة أنه تحت تقلبات الزمن يصبح المجتمع أقل مصداقية وأكثر خداعاً، الأمر الذي يضفي جوهراً للفكرة الأدبية عن الانحطاط.

رسم مالكولم برادبري طريقين إلى العالم في رواية بروست[1]، طريق سوان المؤدي إلى الخارج من كومبراي إلى باريس، وكذلك إلى البرجوازية اليهودية، والأمسيات الأدبية، وحياة الفن والثقافة؛ وطريق جورمانتس، الذي يمتد على طول النهر بجوار قصر عائلة جورمانتس، أحد أنبل عائلات فرنسا، وهو يؤدي أيضاً إلى الخارج إلى باريس وإلى حي فوبورج سان جيرمان الأنيق. الطريق الأول يؤدي إلى انحدار الصالونات؛ في حين يؤدي الطريق الثاني إلى انحدار الطبقة الأرستقراطية. ويظل العالمان منفصلين في الجوهر عن بعضهما بعضاً، ولا يلتقيان معاً إلا في بعض الأحيان، كما هو الحال عندما تزوج روبرت دي سانت لوب من جيلبرت سوان. وكلاهما ينتمي إلى نهاية عصر: الأرستقراطية تفسح المجال للبرجوازية، والعصر الجميل ينتهي بالحرب وصعود جمهور أدبي جديد.

---

(١) مالكولم برادبوري، الحداثة: دليل على الأدب الأوروبي من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩٣٠، ص ٤٠١ - ٤٠٤.

إن أي نقاش حول الحداثة الأدبية والذاكرة يجب أن يعيدنا مرة أخرى إلى اعتقاد هنري برغسون بأن الكون لا ينفصل عن العقل، وأن الذات مخلوقة من الذاكرة. وفي حين أن أفكار برغسون ليست متطابقة مع طريقة مارسيل بروست السردية، فإن أوجه التشابه بينهما موجودة. إذ يخلق برغسون عالمين من الواقع، أحدهما يمكن الوصول إلى أحدهما عن طريق الذكاء، والآخر عن طريق الحدس؛ وقد طرح بروست أيضاً نظامين للواقع، أحدهما نتاج العادة والآخر نتاج اللاوعي. والفرق الرئيس بين الاثنين هو أن الإنسان عند برغسون مستمر مع الزمن، في حين أنه عند بروست متقطع. والذاكرة عند بروست عبارة عن سلسلة من صور الماضي غير المنضبطة وغير القابلة لأن يُسيطر عليها – مسطحة، عديمة اللون، وبلا حياة، وتحكمها العادة. لكن ثمة ذكريات أخرى مدفونة في اللاوعي غنية ونابضة بالحياة وحقيقية، وهي التي تكشف عن نفسها من خلال الارتباط العَرَضي. إن الحواس (ولا سيّما حاستي التذوق والشم) تطلق من الذاكرة أسراراً عميقة ومراوغة لا يمكننا استحضارها بالذكاء أو الإرادة، مثلما تستحضر قطعة حلوى المادلين المغمورة في الشاي بشكل لا إرادي العَمَّة ليوني في كومبراي. وتعتبر الخسارة عند بروست تجربة عاطفية أكثر منها تجربة جسدية، فعندما ماتت جدة مارسيل، لم يشعر بالتأثّر الكامل لفقدانها إلى أن انحنى ليخلع حذائه، وهو الأمر الذي اعتادت جدته القيام به من أجله.

لقد ولّى زمن الماضي، في الغالب ضاع هدراً وهو غير قابل للاسترجاع في وجه التغيير. كما لا يمكن أبداً استعادة الماضي بشكله السليم، ولكن يمكن إحياؤه كتجربة جديدة تنطوي على اندماج الماضي والحاضر، حيث يكون الحاضر كموشور زجاجي يمكن من خلاله تحليل الماضي. لقد نقل بروست الرواية بعيداً عن الواقع المادي إلى ذاتية الشخصيات، حيث تَمزجُ الذاكرةُ الزمنَ الحاضر والزمن الماضي. إن الوعي الذي يسلطه المرء على الماضي هو الذي يخلق معنى الماضي، ولا يمكن للذاكرة أن تعمل بشكل منفصل عن الواقع القائم على العقل.

ولم يعد هنالك أي ادعاء بوجود مصدر مباشر للواقع كما كان الحال مع بلزاك وزولا. وكما قال مالكولم برادبري: «لقد كسر بروست تراث الواقعية الفرنسية»[1]، فقد فعل بروست في الرواية ما فعله فرويد في الطب النفسي، وما فعله ماندل في علم الأحياء، وما فعلته عائلة كوري في الفيزياء، وبيكاسو في الفن: لقد غير طبيعة الرواية ذاتها..

يهتم بروست بمنتج الذاكرة أكثر بكثير من اهتمامه بعملية التذكّر. إنه مهووس بالزمن الضائع، ليس كشكل من أشكال الواقع، بل كوسيلة لإلقاء الضوء على الحاضر. والزمن المُستعاد ليس هو نفسه الزمن الضائع؛ فجوهر الزمن المستعاد هو الكشف عن الزمن الضائع. إن الزمن المستعاد هو عملية إبداعية، ووسيلة لتجميد الزمن وانعتاق المعنى. في حين أن الذكريات سريعة الزوال مثل الزمن المادي، إلا أنها الوسيلة التي نستعيد بها الزمن المادي. ومثلما هو الحال عند برغسون، فإن العلاقة بين الماضي والحاضر عند بروست ليست ميكانيكية، ذلك أن العلاقة بين الماضي والحاضر تخلق نوعاً ثالثاً للمعنى، فكل منهما يسمح بالتبصِّر في الآخر، ومن هذا التداخل في المعنى يأتي الإحساس بلحظة الإلهام والتجلي، وتكشّف المعنى الخفي، وهذا ما يعتقده الحداثيون أنه الوظيفة النهائية للفن. فكما أخبرنا جورج بوليه: «إن الرواية البروستية هي... سلسلة من الصور التي تصعد إلى ضوء النهار من الأعماق التي دفنت فيها، لينشب فيما بينها صراع من أجل الحياة»[2].

وهكذا فإن الحاضر والماضي يتداخلان ويترابطان. إن نوعية العقل التي نقدمها لذكرياتنا تؤثر بشكل كبير على طبيعة تلك الذكريات. في مرحلة ما من روايته، عندما كان في القطار عائداً من كومبري إلى باريس، فقد الراوي مارسيل الثقة في قدرته الفنية: «كان ذلك، على ما أذكر، عندما توقف القطار في الريف

---

(١) المصدر السابق.

(٢) بوليه، فضاء بروست، ص ٩٤.

حين كانت الشمس تشرق على أسفل جذوع الأشجار العارية التي كانت تحدُّ قارعة سكة الحديد. فكرت حينها: أيتها الأشجار، ليس لديك ما تقولينه لي، فقلبي البارد لم يعد يسمعك، أنا هنا في وسط جمال الطبيعة، ومع ذلك فإن عينيّ تلاحظ بملل وبعدم اكتراث، الخط الفاصل بين أوراقك المتلألئة وجذعك المظلل»[1]. وهكذا فإنه يمكن للذاكرة المفعمة بالعواطف المتألقة تحويل الواقع المادي، وعندما تتغير العواطف، تتغير الذاكرة أيضاً، وكذلك يفعل الواقع..

مثل هذه اللحظات البروستية تكثر في السرد الحديث. يمكن للمرء أن يتذكر ذلك المشهد في رواية **غاتسبي العظيم** عندما تَصَالح غاتسبي أخيراً مع حقيقة أنه فقد ديزي فاي. في هذه اللحظة، أصبح عالمه المتألق مكاناً عادياً. وبكلمات توازي كلمات بروست، تخبرنا الرواية: «لا بد أنه شعر بفقدان العالم القديم الدافئ، ودفع ثمناً باهظاً لأنه عاش مدّة طويلة جداً يحلم حلماً واحداً. ولا بد أنه نظر إلى سماء غير مألوفة من خلال أوراق الشجر المخيفة، وارتعش عندما اكتشف ما هو ذلك الشيء الغريب الذي تمثله الوردة، وكم كان ضوء الشمس فجّاً على العشب الذي نبت بصعوبة»[2] يعتمد عالم غاتسبي الرائع من الذكريات على المشاعر التي تحافظ عليه. وعندما تتغير تلك المشاعر، فإنها تُغير الذاكرة، والواقع يتغير أيضاً، حيث تصبح الوردة بشعة. وضوء الشمس «فجّاً» على عُشبٍ غاتسبيّ، تماماً كما هو الحال مع أشجار مارسيل.

إذا أوصلنا طريق فيتزجيرالد إلى بروست في اتجاه ما، فإنه سيوصلنا في الاتجاه المقابل إلى عبارة جيرترود شتاين: «الوردة، هي الوردة، هي الوردة». التي يتضمن بيانها في داخله على معنيين متعارضين تماماً يعتمدان على طريقتين مختلفتين لرؤية

---

(١) مارسيل بروست، تذكر الأشياء الماضية (À la recherche du temps perdu)، ترجمة ك سكوت مونكريف وتيرينس كيلمارتن (لندن: شاتو ووينـدوس، ١٩٨١)، ص ١٣٣.

(٢) إف سكوت فيتزجيرالد، غاتسبي العظيم (نيويورك: سكريبنر، ١٩٢٥؛ وأعادت ماكميلان طباعتها، ١٩٩٢)، ص ١٦٢.

الشيء نفسه، وكذلك الفرق بين التفكير الحرفي وعمل الذاكرة. لقد كان الأمر كله مسألة وجهة نظر. فمن منظور الوردة كشيءٍ، تكون الوردة هي الوردة، أي حقيقة لا تتغير، والتركيز هنا يكون على التشابه. ومن منظور المشاهد الذي يستحضر مشاعر مختلفة عن الوردة، فإن الوردة هي الوردة هي الوردة، ويكون التركيز هنا على الاختلاف، وقدرة الذكريات المشحونة على إثارة مشاعر مختلفة لتغيير الوردة. بين هذين المعنيين المتعارضين، المُضمنين في العبارة نفسها، يكمن تاريخ الحداثة الأدبية، أي الانتقال من أدب الواقعية إلى أدب المعنى الداخلي والوعي.

II

إذا كان بروست قدَّم لنا طريقة أولى للرؤية الداخلية، فإن جيمس جويس قدم لنا الطريقة الثانية. لقد شق جويس طريقه عبر جميع مشكلات السرد التي واجهت الحداثيين. ويمكن للمرء أن يدعي بأن جويس كان النموذج الحداثي الذي أخذَنا من واقعية «شريحةٍ من الحياة» في مجموعة قصص **سكان دبلن** (Dubliner) المبكرة، إلى أدب الذاكرة الشبيهة بالحلم في **يقظة فينيغانز**. يمكن اعتبار مجموعة قصص **سكان دبلن** على أنها تجربة جويس في الواقعية التي تنصّل منها لاحقاً. ففي هذه المجموعة القصصية، أتاح لنا جويس أن نلقي نظرة على معنى إيرلندا الذي ربطه بالتحولات التي جرت في النرويج الخاصة بإبسن وروسيا الخاصة بتشيخوف. وفي عمله **صورة شخصية**، أعاد جويس كتابة وتحويل نسخة سابقة وواقعية من حياة ستيفن ديدالوس إلى عمل انطباعي ذاتيّ للغاية. لكن رواية **عوليس** هي المكان الذي حدث فيه التحول الكبير في مسيرة أعمال جويس. ففي رواية **عوليس**، جرى فرض عالم أسطوري ورمزي مليء بالذاكرة الخاصة على الإطار الواقعي لدبلن، مما جمع تدفق المادة وتدفق العقل جنباً إلى جنب. وفي فصل «بروتيوس»، تعامل جويس مع مسألة الوجود برمتها على أنها عملية تدفق مستمر. يتأمل ستيفن فيما إذا كان هنالك طريقة ما لوقف تدفق الحياة، ويصل إلى إجابة قريبة بشكل ملحوظ من إجابة برغسون، حيث

خَلُص ستيفن إلى أن المادة تتحرك نحو الأشكال الكامنة بداخلها. فكما تصبح بذرة البلوط شجرة بلوط، يصبح الجنين طفلاً؛ وتصبح اللغة أشكالاً مختلفة من الأسلوب (وهي نقطة جرى تناولها بإسهاب في فصل «ثيران الشمس»).

في روايته **صورة شخصية**، ادعى ستيفن أن الفنان يمتلك نظرة ثاقبة لهذه الانكشافات («entelechies»، كما سماها أرسطو) على شكل لحظات إلهام وتجلي. كان الإلهام بمثابة كشف مفاجئ للمعنى المادي، حيث يجري تقديم أهمية الجمال (الذي يعتزم ستيفن الالتزام به) من خلال روعة «امرأة الطيور» التي يراها على الشاطئ. وهذا ما يجعل جويس قريباً جداً من اعتقاد بروست بأن الخيال الفني يطلق الذاكرة ثم يفسرها. ويحدُثُ مشهدٌ مماثل في رواية **عوليس**. ففي فصل «إيثاكا»، يعود بلوم إلى المنزل مع ستيفن، أي الأب البديل المتَّحد مع الابن المفقود، مع الابن البديل المتحد مع الأب المفقود، وذلك قبل أن يسلك الأب والابن طرقهما المنفصلة. وبعد مغادرة ستيفن، يتهيأ بلوم للنوم ويخلع حذائه (الذي كان يرتديه أثناء سفره خلال الثماني عشرة ساعة الماضية إلى أقاصي دبلن). وحين يقلِّم قطعة من أظافر قدميه، تُطْلقُ الرائحةُ فُجاءةً من قبو الذكريات في مشهدٍ يقرّ بالأساس بروستي للذاكرة (كانت رواية بروست قد نشرت في العام الذي سبق هذه الرواية)، وذلك على الرغم من أنها كانت تستند على أرضية جويسية، وبعيدة كل البعد عن بروست الأكثر لباقةً.

وفي رواية عوليس، تُفسح فكرة الإلهام والشعور البروستي بالذاكرة كارتباطٍ مُحفزٍ المجالَ أمام إحساس برغسوني محض تقريباً. ففي الفصل الذي يحمل عنوان («سيرس»)، نجد ليوبولد بلوم يواجه، كما لو كان في دراما تعبيرية، ماضيه القريب. وتنهض الشخصيات، كما لو كانت في حلم، كرموز للشعور بالذنب لمواجهة بلوم بأفعاله وخطاياه، خاصة فيما يتعلق بسلوكه الجنسي السابق. وفي وقت لاحق من الفصل نفسه، يواجه ستيفن شبح والدته الذي يوبخه لأنه لم يصلي لأجلها عندما كانت على فراش الموت، لكنه رفض مرة أخرى أن فعل ذلك بتحدٍّ،

ولكن هذه المرة مع تلويح عصاه باتجاه الثريا المعلقة في بيت دعارة بيلا كوهين مصحوباً بصرخة «نوثنغ (Nothung)[1]»، وهو فعل الرفض الذي يربطه بشخصية سيغفريد في أوبرا فاغنر. في كل مكان من رواية **عوليس**، هنالك أثر للماضي على الحاضر مع إيحاء يفيد بأن ليوبولد بلوم هو التجسيد الحديث لشخصية عوليس عند هوميروس، تماماً مثلما ترتبط شخصية ستيفن بتيليماكوس، وشخصية مولي ببينيلوب. وبالطبع لا تنتهي التمثّلات عند هذا الحد، إذ يرتبط بلوم أيضاً باليهودي التائه، وبإيليا وموسى، حيث يبدو الارتباط هنا مثير للسخرية، إذ يعمل على مقارنة الماضي البطولي بالحاضر المتضائل. لكن هذه الشخصيات تشير أيضاً إلى أن الروايات الحديثة هي ببساطة قصص سابقة ولكن بأسلوب مختلف، وأن بلوم هو عوليس الحديث، وأن الماضي التاريخي والحاضر يتداخلان بالطريقة نفسها التي اعتقد فيها برغسون أن ذاكرتي الماضي والحاضر تتداخلان.

يمكن القول بأن الذي كان يحدث على المستوى الشخصي للذاكرة في النص الحداثي، كان له ما يشبهه على المستوى التاريخي. إحدى هذه التشابهات، على سبيل المثال، يتعلق بالتاريخانية (القديمة)، والاعتقاد بأن أي حقبة زمنية (عصر النهضة في نظر بوركهارت)، أو حيزٍ مكاني (ألمانيا في عهد ليوبولد فون رانك) يشتمل على روحٍ للعصر، أو على هوية قابلة للاسترداد مبنيّة فيه. وهكذا فإن الفكرة الأكثر تحديداً للمفهوم الحداثي عن الزمن كانت تعتمد على الاعتقاد بأن الأشكال أو الصيغ يمكن تحقيقها عبر الزمن، ويمكن الوصول إليها من خلال عمليات الذاكرة والتاريخ. وأخيراً، جميعنا يعلم بالتأثير الذي كان لفيكو على جويس، ويمكننا ربط دورات فيكو بدورات اشبنغلر وتوينبي والتاريخ الحداثي بشكل عام، مما يؤدي إلى الاعتقاد باستمرارية الزمن التي نجدها عند جويس بدءاً من رواية **عوليس** حتى رواية **يقظة فينيغانز**.

---

(١) اسم سيف في الأساطير الألمانية والإسكندنافية الذي يمتلكه البطل الأسطوري سيغفريد، وقد ذُكر في العديد من الأعمال الأدبية والموسيقية، بما في ذلك أوبرا ريتشارد فاغنر «زيكفريد». [المترجم].

لكن القصة لا تنتهى هنا. إذ وفقاً لإسرائيل روزنفيلد، دحضت أبحاث الدماغ الحديثة الافتراض القائل بأن الذاكرة متمركزة في الدماغ. والحجة هنا هي أن الذكريات تعميمات لتجارب سابقة، وطرق لتنظيم المحفزات الحسية التي تسمح لها بالارتباط بتجارب سابقة. إن الدماغ لا يقوم بفرز المعلومات ولكنه يحدّد مجموعات المحفزات المفيدة لإنشاء فئات نُرتِّب من خلالها المحفزات التي توفر المعلومات الضرورية لمعرفة بيئتنا. تعتمد هذه الفئات على العديد من المناطق في الدماغ التي تخلق فئات فرعية يجري استخلاص تصوراتنا منها. وقد لخّص روزنفيلد الأمر بهذه الطريقة: «ما من ذكرياتٍ محدّدة في دماغنا... فقط وسائل لإعادة تنظيم الانطباعات الماضية، وذلك لمنح عالم الذاكرة غير المتماسك والشبيه بالحلم حقيقةً ملموسة. إن الذكريات ليست ثابتة، بل هي تعميمات تتطور باستمرار، أي بعث وتجديد (أو ما كنت أسميه «إعادة تمثيل») للماضي، مما يمنح شعوراً بالاستمرارية، وشعوراً بالتواجد في الماضي والحاضر والمستقبل. إنها ليست وحدات منفصلة ترتبط ببعضها بمرور الزمن [كما نجد عند بروست] ولكنها نظام يتطور ديناميكياً»[1]. إن الذي وصفه روزنفيلد (الدماغ يعيد تنظيم وتفسير وتمثيل الماضي بشكل مستمر) هو بالضبط ما نجده في رواية جويس **عوليس**. علاوة على ذلك، أشار روزنفيلد إلى أن فرويد رأى أن هنالك علاقة بين الحزن الذي نختبره بسبب فقدان شخص أحببناه، والحالة الذهنية للكآبة السوداوية. كما اعتقد روزنفيلد أن هذه الحالة من العقل المكتئب التي تجد ما يعادلها في الحزن، تنطوي على محاولةٍ للدماغ من أجل إعادة تنظيم الطريقة التي يعالج بها المحفزات، محاولاً العثور على روابط جديدة من أجل إعادة تنظيم الذاكرة حتى نتمكن من التعامل مع الألم الحالي.

---

(١) إسرائيل روزنفيلد، اختراع الذاكرة: نظرة جديدة للدماغ (نيويورك: بيسك بوكس، ١٩٨٨)، ص ٢٣-٢٤.

شيء من هذا القبيل يحدث في كل من فصلي (سيرس) و(بينيلوبي) من رواية **عوليس**، إذ إنّ حزنَ بلوم على فقدان مُولي الذي عبّر عنه أمام بليز، يفسّر سبب إعادة تقييم رجولته وشجاعته، ومحاولته لتبرير شعوره بالذنب كما لو كان في محكمة قانونية، وإعادة تشكيل وتكوين نفسه باستمرار. وفي الوقت الذي قد تكون فيه ذكريات بلوم عن مولي مُحزنة إذا أراد تذكرها، فإن طريقته في التذكر من ناحية ثانية، تشبه طريقة العُصابي المهووس الذي يحاول إعادة تنظيم الذكريات القديمة، مما يسهل إنشاء مسارات جديدة في الدماغ تسمح بفتح سبلٍ جديدة إلى الوسط المحيط، وتتيح لنا طرقاً جديدة لتنظيم معلومات الذاكرة التي تفتح المستقبل. وقد قامت مولي بفعل شيء مشابه جداً في مونولوجها، حيث أعادت في الواقع تشكيل ماضيها الجنسي بحيث تطرد في النهاية بليز بويلان من تفكيرها. إن شخصية عوليس عند هوميروس انتصرت على المنافسين من خلال أفعال البطولة. في حين انتصرت شخصية عوليس عند جويس على منافسيها من خلال أفعال الذاكرة، وكذلك من خلال التحوّل إلى الداخل الذي يعطي معنى جديداً واستمرارية للزمن. وفي هذا السياق، يكون بلوم هو عوليس المُعاد تقديمه.

إن القصة التي يُعاد سردها من أعماق ذاكرةِ مولي تُصبح قصة مختلفة تماماً عن تلك التي استخلصناها من وجهة نظر بلوم؛ فالأحداث الأخيرة لا تغير أعماق الذاكرة فحسب، بل تخلق واقعاً إضافياً ليس ماضياً خالصاً ولا حاضراً خالصاً، بل هو التلاحم بينهما. ومن المفترض أن هذا التلاحم ينتج عنه تزامن للأحداث، وهو ما أشار إليه جوزيف فرانك بمصطلح الصيغة المكانية. لكن بالطبع، ليس هنالك أي نص مكتوب بالكلمات يؤدي إلى تزامن الأحداث، حيث تتكشف الكلمات على الصفحة بشكل تسلسلي، ومن ثمّ تتكشف الأحداث الموصوفة بالتتابع. وعندما يقع حدثان روائيان في الوقت نفسه، يجب أن يسبق أحدهما الآخر في لغة النص. فقط بعد قراءة النص لمرة واحدةٍ على الأقل يمكننا قراءته مكانياً، لأنه حينئذ يمكن للقارئ أن يحتفظ في ذاكرته بالروابط السردية التي تشكل الصيغة المكانية. وحين رفض النقاد الجُدد دور القارئ

باعتباره «مغالطة عاطفية»، فشلوا في الأخذ بعين الاعتبار كيفية «إكمال» القارئ لمعنى العمل الحداثي. إن المكانية (أي التزامن المفترض) تنبع من مشاركة القارئ، فهذه النصوص التي تتخذ من الذاكرة موضوعاً لها، تعتمد بنفس القدر على ذاكرة القارئ.

تلتقي الذاكرة واللغة في الوعي. وقد أدرك جويس أن تكشف الوعي يمكن أن يكون أساساً لنوع جديد من الرواية، رواية ذات بطلٍ جمالي يعتبر الحساسيةُ الفنية أكثر أهمية من العاطفة، ويهتم بأن يُحدّدَ في سياق الجمال أكثر من السياق الطبيعي للضرورة البيولوجية والبيئة التجارية / الصناعية المُقيدة. أظهر فلوبير في رواية **التعليم العاطفي** أن فريدريك مورو يتلاعب بالمشاعر بشكل مفرط جداً، كما أظهر أيضاً في رواية **سلامبو** وفي رواية **إغواء القديس أنطونيو**، كيف يمكن للوعي الجمالي أن يحوّل الرواية.

بيدَ أن المحفز الأكبر في هذا المجال كان والتر باتر. قال باتر في كتابه **عصر النهضة:** «إن الشيء المهم... لا يعني أن على الناقد أن يمتلك تعريفاً مجرداً صحيحاً للجمال بالنسبة للفكر، بل أن يمتلك نوعاً معيناً من الحساسية البالغة، والقدرة على التأثّر العميق بحضور الأشياء الجميلة»[1]. لقد قدّم لنا هنري جيمس رواية من هذا القبيل، أي رواية تدور حول شخصية يمكن أن تحركها الأشياء الجميلة، فشخصية مثل شخصية هياسنث روبنسون في رواية **الأميرة كازاماسيما** (١٨٨٦)، الذي تخلى عند تواجده في ساحة القديس مرقس في البندقية عن خططه الفوضوية، لا لشيء إلّا لأنه أصبح يعتقد أنه من المهم خلقُ الجمال أكثر من تدميره. لقد أصبح هذا النوع من الالتزام بالنزعة الجمالية أحد الأفكار المسيطرة على الحداثة الأدبية، فقد حولَّ كل من فرجينيا وولف، ومارسيل بروست (الذي تأثر خياله المبكر بشدة بجون روسكين المعاصر لباتر)، وتوماس مان، هذا الدافع إلى حركة أدبية.

---

(١) باتر، مقدمة وخاتمة لعصر النهضة، ص ٥٠٨.

لقد رأى جويس هذه النزعة الجمالية على أنها الأساس لإعادة كتابة روايته التشكيلية، **صورة للفنان في شبابه**، حيث تتحول الرواية في مشهد الشاطئ الشهير، إلى التزام ستيفن ديدالوس بالجمال مع استبعاد القيم الأخرى. ولمّا سار ستيفن عبر دبلن، راح يرى من خلال عيون الجمال، وباتت الأشياء تأخذ معنًى انطباعياً:

«لقد بدأت نزهته الصباحية عبر المدينة، وكان يعلم مسبقاً أنه حين يمر عبر أراضي فيرفيو، سوف يفكر في المقطع النثري البليغ لنيومان عن الدير؛ وبينما كان يسير على طول شارع نورث ستراند... تذكر الفكاهة السوداء لجيدا كالفاكانتي وابتسم؛ وأثناء مروره بمنشأة بيرد لتكسير الحجارة في حي تالبوت بليس، شعر بأن روح إبسن هبّت من خلاله كأنها ريح شديدة»[1].

كما أظهرت المقارنات بين رواية **صورة شخصية** ورواية **ستيفن هيرو**، كيف تحول جويس بوضوح عن الواقعية الحديثة نحو الجمالية الحديثة، وهما نمطان مختلفان من الواقع السردي، وإن كان هذا التحول لم يخلُ من بعض التداعيات. وقد كان وراء مذهب هربرت سبنسر الطبيعي الاعتقادُ الرومانسي بأن الطبيعة مرآة للحقيقة، وأن الرموز تكشف طبيعة التطور للواقع بطريقة هيروغليفية. وحتى مع تخلي جويس عن الواقعية الجديدة، ظل متشبثاً بالاعتقاد بأن الأشياء في الطبيعة تتكشّف عن المعنى، وهذا التكشف هو ما كان يقصد به الإلهام والتجلي، كما أن هذا التكشف لا يمكن فصله عن النظرية الرمزية. لكن جويس ذهب إلى ما هو أبعد من الحركة الطبيعة الأدبية والحركة الرمزية عندما راح يتحكم بمثل هذه الرموز في سياق الأسطورة. حيث تأخذ الفتاة الجميلة الشبيهة بالطيور، التي تقدم الظهور الملهم في الفصل الرابع من رواية **صورة شخصية**، معنًى رمزياً لأن الرواية محكومة بأسطورة ديدالوس وإيكاروس، أي أسطورة الطيران بطريقة تشبه الطيور. وقد كان جويس قد بدأ في تطوير هذا الأسلوب في قصة **النعمة**، حيث جرى التحكم في التفاصيل الرئيسة للسرد من

---

(١) جيمس جويس، صورة الفنان في شبابه (١٩١٦ ؛ نيويورك: المكتبة الحديثة، ١٩٤٤)، ص ٢٠٤.

خلال رؤية دانتي للجحيم. وقد جعل هذه الطريقة تقترب من الكمال في قصة **الموتى**، حيث يتحكم الإلهام أو التجلي بنفسه في معنى القصة، بدءاً من الاسم المُعطى للشخصيات الرئيسة (على سبيل المثال، غابرييل كونروي)، وانتهاءً بالتاريخ المُحتمل (٦ كانون الثاني) الذي ستدور فيه احداث القصة. ولا شك أن غابرييل دي آنونزيو، الذي شكّل اسمه الفني[١] في حد ذاته تأثيراً على قصة جويس، قد أثر عليه في تطوير مثل هذا الأسلوب الرمزي الأسطوري.

وبانتقاله من الجمالية إلى الرمزية الأسطورية، انتقل جويس من المراحل الأولى للحداثة، إلى ما يشار إليه اليوم بالحداثة العليا. وفي الحقيقة، إن أعمال جويس ومان وبروست وآخرين هي التي تجسّد تعريفنا للحداثة، والرواية التي عكست هذه العملية على أفضل وجه هي رواية **عوليس**، حيث وضع جويس كل هذه العناصر السردية موضع التنفيذ، وجري تثبيت مرجعية لها ذات مستوًى واقعي بطريقةٍ رمزية وذلك بمجرد فرض بنية أسطورية عليها. ما لدينا هنا هو الموازي الأدبي لما كان يحدث في علم الآثار، أي اكتشاف المدن ذات الطبقات، وإدراك أن العوالم التاريخية المختلفة كانت متراكبة فوق بعضها بعضاً. لقد جادل جاكسون كوب وآخرون بشكل مقنع بأن اكتشافات هاينريش شليمان لطروادة، واكتشافات آرثر إيفانز في جزيرة كريت (ميسينا)، كان لها تأثير هائل على أعمال أدبية من قبيل رواية **النار** (Il fuoco) (1900) ورواية المدينة الميتة (La città morta) لدانونزيو (١٨٦٣–١٩٣٨). وهذا بدوره أثر على جويس في وقت مبكر حين كان على وشك الانتهاء من مجموعته القصصية **سكان دبلن**. كذلك في رواية **البحيرة** لجورج مور، شاركت شخصية نورا جلين في مثل هذا التنقيب الأثري. ووفقاً لشليمان، بتنا نعرف الآن ما يصل إلى تسع مدن متراكبة فوق بعضها بعضاً

---

(١) كان غابرييل دي آنونزيو كاتباً وشاعراً ومسرحياً إيطالياً. وهو معروف أيضاً باسمه الفني «Principe di Montenevoso» أو «أمير الجبل الأسود». حيث عكس هذا الاسم الفني تطلعاته الأرستقراطية ورغبته في العظمة. [المترجم].

في طروادة، حيث المدينتان /٧ أ/ و/ب/ كانتا مدينة هوميروس. وقد وَجدت البُنى الأثرية هنا ما يعادلها في الأدب، وذلك في أعمالٍ من قبيل ديوان **القصائد المجمعة**، وقصيدة **الأرض اليباب**، وعلى وجه الخصوص في رواية **عوليس**.

ربما كان الدافع وراء اهتمام جويس بعالم البحر الأبيض المتوسط مدفوعاً بمصدر آخر. فنحن نعلم أنه في وقت مبكر من عام ١٩٠٧، كان يُعتقد أن هنالك صلة بين الثقافة المتوسطية والايرلندية. وفي محاضرة ألقاها جويس باللغة الإيطالية في الجامعة العامة في تريست في نيسان من عام ١٩٠٧، لم يطرح فقط العلاقة بين أيبيريا وإيرلندا (التي جرى التكهن بها منذ فترة طويلة)، ولكنه طرح أيضاً فكرةَ وجود صلة مباشرة بين إيرلندا والفينيقيين الأوائل ولاحقاً المصريين على أساس نظرية التجارة البحرية والعناصر المشتركة للغة. وفي النهاية انجذب جويس إلى نظرية فيكتور بيرارد القائلة بأن قصة عوليس تأثرت بشدة بالثقافة الفينيقية، مما جعلها قصيدة يهودية. وقد لعب إيمان جويس بالتماثل بين فينيقيا القديمة، واليونان، وكريت، ومصر، وإيرلندا دوراً في قبوله النهائي لنظرية التاريخ الفيكونية.

وفي حين أن اهتمام جويس بفيكو كان مرتبطاً بشكل عام برواية **يقظة فينيغانز**، فإننا نعلم من ريتشارد إيلمان أن جويس كان مهتماً كذلك بفيكو أثناء عمله على رواية **عوليس**[1]. وهذا في حدِّ ذاته ليس مفاجئاً نظراً لاهتمام جويس بفلوبير الذي أدانت روايته **بوفارد وبيكوشيه** سيادة الذهنية التنويرية العقلانية وثقتها في تجميع ومراكمة الحقائق. كما كشفت رواية **سالامبو** عن استفادة فلوبير الخاصة من فيكو، ففي هذه الرواية عكسَ أحد أنظمة المكان والزمان (قرطاج في زمن الحروب البونيقية)، نظاماً آخراً للمكان والزمان (باريس في الإمبراطورية الثانية).

وكما رأينا سابقاً، كان فيكو يعتقد أن هنالك ثلاث دورات للزمن هي: عصر الآلهة، وعصر الأبطال، وعصر الرجال، ثم يأتي الريكورسو (الانحطاط الارتدادي). وهكذا كانت هنالك دائماً مقدمة تاريخية وخلفية تاريخية،

(١) إلمان، جيمس جويس، ص ٣٤٠.

والدورات الفيكونية تؤدي حتماً إلى الرؤية الازدواجية، أو لنستخدم مصطلح «التناسخ»، الذي يأتي إلينا من **عوليس** نفسها. «إن الرؤية الازدواجية كما أوضح السير روبرت بول (الذي صوّر في عمله **قصة السماء** الشاب بلوم يُمعن التفكير وهو ينظر إلى ساعة مكتب الشحن)، هي النتيجة البصرية التي يجري إنتاجها عندما يرفع المرء إصبعه أمام عينيه ويلاحظ جسماً بعيداً: حينها سيبدو أن الإصبع مضاعفاً. وعلى العكس من ذلك، إذا نظر المرء إلى الإصبع سيبدو حينها أن الجسم البعيد هو المضاعف. وبالمعنى الفلكي للرؤية الازدواجية، تبدو الأجرام السماوية البعيدة التي جرى رصدها من نقاط مختلفة على الكوكب في مواقع مختلفة رغم أن مواقعها تظل كما هي»[1]. من الواضح أن هذه الفكرة مهمة لطريقة جويس الجديدة في التفكير حول السرد، إذ تخلق الرؤية الازدواجية مجالين من النشاط: المقدمة والخلفية، أحدهما يصبح مشوشاً عندما يجري التركيز على الآخر، مما يعني أن التموضع بين الاثنين هو أمر ذاتي مرتبط بالوعي التاريخي. وكما نوهت سابقاً، فقد استخدم جويس بالفعل شيئاً مشابهاً لهذه الطريقة في قصصٍ مثل **النعمة** و**الموتى** و**صورة شخصية**. ولكن في رواية **عوليس** هيمنت هذه الطريقة من خلال جذب الانتباه إليها ذاتياً.

جميعنا يعلم أن جويس كان يفكر في إضافة قصة بعنوان **عوليس** إلى مجموعته **سكان دبلن**، وهي قصة مبنية على تجربته الخاصة عندما فقد وعيه في مشاجرة وتلقى المساعدة من يهودي من دبلن يُدعى ألبرت الذي أوصله إلى منزله، ولكن إذا كانت أسطورة عوليس في ذهن جويس في وقت مبكر، فقد جرى مقارنتها بأسطورة أخرى كان مَهُوْساً بها أيضاً في ذلك الوقت، وهي أسطورة اليهودي المشَّاء. تُعدُّ أصول هذه الحكاية معقدة، ولكن يبدو أن الأسطورة تتعلق برجل في القدس، عندما كان السيد المسيح يحمل صليبه إلى الجلجلة وتوقف للحظة عند عتبة باب هذا الرجل، فطرده بعيداً (مع أو دون

---

(١) بوين، الدليل لدراسات جويس، ص ٤٦٩.

لمسه لجسده وذلك حسب الروايات المختلفة)، صارخاً بصوت عالٍ، «أسرع في المشي!» فأجاب السيد المسيح، «إني ذاهب، لكنك أنت ستظل تمشي إلى أن أرجع مرة أخرى!»[1]. وقد قُدّر لهذا اليهودي المتشرد أن يهيم في العالم وألا يموت أو يجد أي راحة حتى يحين موعد المجيء الثاني للسيد المسيح. تشير الأشكال السابقة من الأسطورة إلى أخنوخ في العهد القديم الذي «سار مع الله». «والحالة الأكثر شهرة هي حالة إيليا، الذي لم يُحمل إلى السماء في مركبة نارية فحسب كمكافأة لجهوده الشجاعة والدؤوبة من أجل يهوه، بل أصبح أيضاً متماثلاً في الأساطير السامية مع الخِضْر... الذي كان إلهاً للخضرة (النباتات) وشافياً للمرضى»[2]. ولهذه الأسطورة نظائر عديدة، بما في ذلك حكاية السندباد البحري التي من الواضح أنها كانت تدور في ذهن جويس أثناء كتابته رواية **عوليس**.

يمكن للمرء أن يرى سبب اهتمام جويس بأسطورة اليهودي المشَّاء. وإذا بدأ المرء بالخِضْر وانتقل عبر أخنوخ إلى إيليا، ثم إلى ليوبولد بلوم، فإنه يكمل دورة الزمن الفيكونية. فبمجرد أن أصبح جويس على علم بنظرية فيكتور بيرارد حول التأثير الفينيقي (أي السامي) على أسطورة عوليس، دمجَ قصة اليهودي المشَّاء في قصة عوليس. وقد توجه عالم جويس، مثلُ عالَم أوفيد، إلى التحول الشكلي وتغيير الهوية.

إن سبب تخلي جويس عن أسطورة اليهودي المشَّاء من أجل قصة عوليس، هو أمر يمكن استيعابه: أولاً، كانت أسطورة عوليس معروفة بشكل أفضل لعامة الناس؛ وثانياً، كانت هذه الأسطورة موجودة في شكل أكثر تماسكاً، ومن ثم كان من السهل تقديمها؛ وثالثاً، سمحت له أسطورة عوليس بنقل وإيصال موضوع العائلة وفكرة العودة (nostes) بطريقة لم تفعلها أسطورة اليهودي

---

(١) كما أشار تشيستر أندرسون، يرتبط اليهودي المشَّاء أحيانا بأخنوخ وإيليا والخضر، الذين كانوا في الأساطير السامية آلهات نباتية (انظر أندرسون، جيمس جويس وعالمه، ص ١١).

(٢) المصدر السابق.

المشَّاء؛ ورابعاً، بمجرد أن أصبح جويس على دراية بنظرية فيكتور بيرارد حول التأثير الفينيقي (أي السامي) على أسطورة عوليس، دمج بشكل فعّال قصة اليهودي المشَّاء في قصة عوليس. لذلك كان من المناسب أن يكون عوليس المعاصر يهودياً، تماماً مثلما راح يعتقد أن ارتباط البحر الأبيض المتوسط بإيرلندا يبرر تحويل ديدالوس إلى ايرلندي.

استمر الجدل حول أهمية أسطورة عوليس في رواية جويس منذ نشرِها؛ ويؤكد بعض النقاد مثل تي إس إليوت وريتشارد إيلمان على أهمية هذا التشابه الأسطوري، في حين يقلّل نقاد آخرون مثل عزرا باوند وهيو كينر من شأنه. ولكن إذا كان جويس يعتقد أن اختلاف الرؤية ينبع من استخدامه لفيكو، فلا داعي إذاً لأن يكون هنالك خلاف أصلاً. إن مستويي الرواية، المقدمة والخلفية، الواقعي والرمزي، يلعبان كلاهما دوراً فعّالاً (كما يدعي إليوت وإلمان)، ولكن لا يمكن التركيز عليهما في الوقت نفسه (كما اعتقد باوند وكينر). ونظراً لأن العلاقة الفيكونية تبدو حاضرةً بقوة، فلا داعي للإصرار عليها، لأن ما فعله جويس هنا كان يتمثل ببساطة في جعل عناصر الواقعية الرومانسية تتأقلم مع العصر الحديث، وذلك من خلال إعادة تموضع الواقعية الرومانسية، لقد خلق جويس في الحقيقة ما نعنيه بالحداثة. وقد رأى العديد من النقاد ذلك بمصطلحات مختلفة، فإدموند ويلسون وهاري ليفين، على سبيل المثال، رأوه من خلال الحديث عن مُراكبة جويس للرمزية فوق الطبيعية، ورآه ويندهام لويس أثناء هجومه على جويس بسبب إضفائه الطابع المكاني على الزمن، أي السماح للمتزامن بالتغلب على المُتعاقب.

إن الذي فعله جويس في رواية عوليس هو خلق بنية بدائية عظيمة. وكما هو الحال في كل نمط بدائي، كان التركيز على التكرار في التاريخ (إذا استخدمنا عبارة باوند). إن الشيء الجوهري الذي يجب أن نراه في رواية **عوليس**، هو أن نماذج جويس الأصلية (الأولية) جرى وضعها بشكل عضوي، أي أنها عكست الأحداث الطبيعية المبنية في الزمن. وينصبُّ التركيز في رواية **عوليس** على التدفق، فالحياة

تنطوي على أشكال مختلفة من التدفق. والحياة تتدفق في الرواية مثلما يتدفق النهر إلى البحر. كما أن الرواية لا تحجب عنا ذكر عملية تدفق المواد والسوائل الجسدية، مثلما هو الحال مع بلوم في المرحاض، وستيفن وبلوم وهما يستمنيان على الشاطئ، وستيفن وبلوم وهما يتبولان في الحديقة، ومولي وجيرتي ماكدويل حين بدأت دوراتها الشهرية. وإلى جانب التدفق كعملية جسدية، فإننا نعيش في عالم من الأحداث العَرضية، والتدفق على هذا المستوى هو تدفق الزمن أو ما نعنيه بالتاريخ.

ومثلما تتحول المادة الفيزيائية، كذلك تتحول المادة التاريخية؛ حيث يفسح الخِضْرُ المجال لإيليا، وإيليا لليهودي المشَّاء، وكل ذلك يتكرر في شخص عوليس/ بلوم. ومثلما يتدفق تجسيد حياة مولي عبر ذاكرتها، فإن اللغة الإنجليزية في رواية **ثور الشمس** تتدفق عبر الزمن، تماماً مثلما تكون عملية الحَبَل مسألة تدفق حين تُنتج مولوداً جديداً. لقد استخدم جويس جميع النماذج الأربعة العظيمة للعالم الغربي (الطبيعة، والتاريخ، والوعي، واللغة)، وأحياناً كلها مرة واحدة. لكن في رواية **عوليس** لم يفكر أبداً في الحياة على أنها شيء لا يمكن فصله عن العملية الطبيعية والتاريخية، ولا عن العمليات العضوية التي تتحكم في التدفق. والذي فعله كان متناغماً مع ما فعله كلٌّ من فيرجينيا وولف، ووليام بتلر ييتس، وعزرا باوند، وتوماس مان، ووليام فوكنر، ومع ما يُعدُّ المفتاح لفكرة الحداثة.

لقد أخبرنا جويس أنه تصوَّر رواية **يقظة فينيغانز** كحلم ذلك الفنلندي العجوز، الذي استلقى وكأنه ميت بجانب نهر ليفي وشاهد تاريخ إيرلندا والعالم؛ حيث الماضي والمستقبل يتدفقان عبر عقله مثل حطام سفينة على نهر «ليفي»[1]. ومن خلال تحديد موقع القصة في الحلم، كان جويس بالطبع، يحدد موقعها من خلال نوع من الوعي اللغوي. لقد جادل جون بيشوب في عمله **كتاب جويس عن الظلام**، وهو قراءة لرواية **يقظة فينيغانز**، بأن جويس كان يؤمن بالاتجاه «التصاعدي» للدورات الفيكونية. حيث يبني الإنسان نفسه من

---

(١) بوين، دليل إلى دراسات جويس، ص ٥٦٣.

خلال تطوير وعيه الكامل، الذي بدوره يطور بشكل كامل استخدامنا للّغةِ والقدرةِ على إنشاء المؤسسات المدنية. إن أسرار ماضينا وأمال مستقبلنا مدفونة في لغتنا، وخصوصاً في لغة أحلامنا الليلية التي تكشف ما لا يستطيع العقل مواجهته في وضح النهار. وبمجرد أن يفسح الواقع المجال للغة المتراكبة (ذات المستويات)، يفسح الوقت غير المتزامن المجال للوقت المتزامن أو المكاني، ويجّسد بطل جويس النائم «كل القوى التاريخية التي أنتجته والرغبات المتضاربة التي تشكل أحلامه»[1]. وهكذا فإنَّ ما هو فردي يحتوي على العالمي؛ والذاكرة الفردية هي الذاكرة العالمية؛ وإلى هنا يأتي الجميع.

إذا كانت نقطة البداية في رواية **عوليس** هي قصة اليهودي المشَّاء/ عوليس، فإن نقطة البداية في رواية **يقظة فينيغانز** هي قصة أوزوريس، حيث تجد أسطورة الآلهة نموذجها الأولي. لقد قُتل أوزوريس على يد أخيه ست، وقُطّعت جثته وتناثرت أشلاءه، ثم أُعيد إلى الحياة على يد أخته إيزيس بعد أن أعادت تجميع جسده، وأثناء ذلك الوقت حملت بابنهما حورس، الذي عاش وهو يفكر بالانتقام لوالده (راجع قصة تموز وأدونيس وديونيسيوس والسيد المسيح). صعود وسقوط، ثم سقوط وصعود، هذا هو نمط رواية **يقظة فينيغانز**، حيث يفسح فِين ماكوول القادمُ من أسطورة ايرلندية المجالَ أمام همفري تشيبدن إيرويكر. وإذا كانت أسطورة أوزوريس هي الأسطورة الرئيسة بالنسبة للآلهة، فإن الأسطورة الرئيسة على مستوى الأبطال هي قصة تريستان وإيزولد Isolde، حيث يجري استبدال الملك القديم مارك بابن أخيه تريستان الذي سرق محبة زوجة الملك مارك (إيزولد Isolde)، التي تجد ما يعادلها في رواية **يقظة فينيغانز** من خلال الصراع بين الأب والأشقاء للفوز بمحبة إيزيولت Iseult (تُسمى أحياناً إيسي في تلميح لأسطورة أوزوريس) التي يحمل اسمها فكرة القصة، تماماً مثلما تعزز خلفية الرواية في مُصلّى إيزولد (Isolde's chapel) هذا الارتباط.

---

(١) بيشوب، كتاب جويس عن الظلام، ص ٢١١.

إننا نعلم أن جويس أثناء كتابة **يقظة فينيغانز**، بدأ في التفكير في شخصياته من الناحية العلائقية لأنه ابتكر سلسلة من العلامات، أو الرموز (sigla) لشخصياته الرئيسة، وكان يعتقد أن العديد من الاختصارات يمكن أن تكون قابلة للتبادل. وأن معانى جميع الشخصيات الرئيسة في الرواية تتغير نسبةً لأنفسهم، وذلك اعتماداً على نوع المرحلة من الدورة الفيكونية التي نجد فيها هذه الشخصيات. حيث يُنظر إلى إيرويكر، على سبيل المثال، على أنه الإله المقطّع الأوصال (مثل أوليفر كروموبل، أو قبطان سفينة نرويجية، أو مثل رجل يُدعى باكلي في الثورة الروسية، أو كحارس حانة تشابلزود). إن عمله السري في فينيكس باركْ يشارك في خطيئة آدم الأصلية وكأنه تصرف قذر في المدينة الحديثة. والشقيقان (شيم وشون)، الكاتب وساعي بريد، والبوهيمي والبرجوازي، أحدهما إنسان مبذر والآخر حكيم، أحدهما عضو في الغريبس والآخر من الموكس، يمثلان المكان والزمان المستقطبين (جويس مقابل ويندهام لويس، وإنجلترا مقابل إيرلندا) قبل أن يجري التوفيق بينهما في النهاية على مستوى الوعي العالمي. ومع تغير الرموز (sigla)، تتغير أيضاً الشخصيات، حتى يصبح من الصعب، على حد تعبير أحد النقاد «التعرّف على هذا من ذاك عندما يكون الجميع شخصاً آخر»[1].

في عملٍ منظم بنيوياً مثل رواية **يقظة فينيغانز**، نفقد شعورنا بالمقدمة ولا نبقى تقريباً إلا مع خلفية العمل فقط: تبدأ مدينة دبلن وإيرلندا والأشخاص الحقيقيون الذين يشكلون هذه الرواية في الاختفاء، أو يصبحون أكثر تسطحاً ونحولاً إلى حد التلاشي، ويصبح من الصعب التعرّف على الشخصيات كشخصيات؛ ونفقد الإحساس بالحياة اليومية والمكان المحدد، ويصبح ما يمكن استخلاصه من الأحداث أكثر أهمية من الأحداث نفسها. وهذا هو الاتجاه الذي سلكته الرواية منذ نشر رواية **يقظة فينيغانز**، ويمكننا أن نرى تأثير جويس، بشكل مباشر أو غير مباشر، على الروائيين المعاصرين من أمثال صاموئيل بيكيت، وجون بارث، ودونالد بارثيلمي، ووليام جاديس، وتوماس بينشون، ودون ديليلو.

---

(١) أدالين جلاشين، اقتباس من بوين وكارينز، دليل إلى دراسات جويس، ص ٥٩٥.

ومن ناحية أخرى، فإنه بمجرد دخولنا عالماً بنيوياً، فإننا ندخل عالماً سردياً يعتمد على العلاقات بدلاً من أن يكون مركزياً. حيث يمكن للمرء أن يتحدث عن أسطورة أوزوريس أو كتاب الموتى عند المصريين القدماء باعتبارها محوراً لرواية **يقظة فينيغانز**، ويمكن للمرء أن يستبدلها بأسطورة أوديب كما فعلت مارجوت نوريس، وإظهار كيف أنها تؤدي الوظيفة نفسها تماماً. أي إن الروايات تصبح تناصيّة، وتأخذ معناها من سرديات أخرى أو من ذاتها، وهو المعنى الذي تدور حوله حقاً. والشعور بالتشويش المتولد يكاد يكون لانهائي، وهذا ما سيكتشفه قارئ **يقظة فينيغانز** بسرعة. فالرسالة التي تنقّب عنها الدجاجة في حظيرة الدجاج تحاكي بشكل ساخر قصة **كتاب كيلز** الذي جرى دفنه والتنقيب عنه وإعادة تفسيره، كما تحاكي بشكل ساخر أسطورة أوزوريس وما يتصل بها، وتحاكي أخيراً النقد الأدبي الحديث حين يجري إخضاع الرسالة لتفسير فرويدي وماركسي على حدٍّ سواء. مثل هذه الممارسات تعطل القصة باستمرار، وتُلفت الانتباهَ إليها كحدثٍ بنيويٍّ **(مبنيّ)**. حيث يُضاعف النص الدلالات بطريقة تتحدى المدلول، وهي عملية تعمل أيضاً على مستوى اللغة، فقد راح جويس يكتب مسودة بعد مسودة بشكل أكثر تعقيداً من الناحية اللغوية، آخذاً إيانا إلى ما يعنيه مصطلح ما بعد الحداثة من تشتيتٍ وتبعثرٍ واختلاف.

وأخيراً، يمكننا أن نرى أن التغيير لم يأتِ من الخارج من خلال ثورة، بل من داخل نظامه الخاص. والدرس هنا واضح تاريخياً، فداخل أي منظومة يوجد مبدأٌ للفوضى يقوم بتعطيل المنظومة من الداخل. وضمن النظرية العضوية الفيكونية للطبيعة والتاريخ، هنالك نظرية بنيوية ظهرت عندما بدأ جويس في التفكير في الزمن العالمي والمصطلحات أحادية الشكل. لقد كانت الرحلة من قصة **الموتى**، مروراً بفصول «بروتيوس» و«سيرس» من رواية **عوليس**، وانتهاءً برواية **يقظة فينيغانز**، بمثابة مسألة تحولٍ.. تحول باراديغمي داخل النظام نفسه.

القسم الخامس
من الرومانسية إلى العدمية

١١ - من الرومانسية إلى الواقعية

تُغطي السرديات التي تشكل المعيار الحداثي مساحة هائلة، بدءاً من الرومانسية الأسطورية حتى الواقعية السوداء. لقد ارتبطت الواقعية بمعانٍ متعددة. حيث كانت في جذورها كما مارسها بلزاك وزولّا، شكلاً من أشكال «الحقيقة»، مما يسمح بالوصول إلى واقع مشترك كان متاحاً تجريبياً لمراقب موضوعي، وكذلك متوافقاً مع نظريات التاريخ مثل التاريخانية، وذلك إلى جانب إيمانها بوجود معنىً حقيقي واحد لتكشّف التاريخ. وقد أفسحت الواقعية (تحت تأثير نيتشه، وستيفينز، وشتاين، وكبار الحداثيين) المجالَ لنظرية «المنظوريّة»، وهي افتراض أن الواقع هو نتاج للطريقة التي يُنظر بها إليه، وهو اعتقاد لا يتعارض مع التاريخ الجدلي، فكل أطروحة تبحث عن نقيض لها بحيث يمكنهما أن يصلا إلى التركيبة (حسب الديالكتيك الهيغلي). ولكن حسبما جرى تحويلها من قبل البنيوية، أصبحت كل نقطة انطلاق افتراضية (ظنيّة) على صلة ببديل، ومن ثمّ علائقية في المعنى. وتحت تأثير مؤلفي ما بعد الحداثة من أمثال بينشون، وديليلو، وأمبرتو إيكو، أصبحت الواقعية عبارة عن سلسلةٍ من الأفكار والدلائل دون استنتاج أو خاتمة، وانكشافاً عن فرضيات ليس لها أي برهنة في الواقع الخارجي، أي أنها المعادل التاريخي لمبدأ عدم اليقين.

لقد انتقلنا من موضوعية زولا، إلى الغموض والازدواجية الأخلاقية لهنري جيمس، وإديث وارتون، وفورد مادوكس فورد، ودجونا بارنز، وإلى

التجريب اللغوي لغيرترود شتاين، والتباينات الاستبطانية لِجيد، وكافكا، وبيكيت. وباتجاه المراجعات الجذرية لما بعد الحداثة، التي كانت بدورها عرضة للتحول من خلال نظريات الجندر والعرق والثقافة الشعبية. ومع تطور الرواية، أفسحَ العنصر الأسطوري المجالَ لحالات ذهنية ملتبسة أكثر، وأصبحت دوافع الشخصية أكثر تناقضاً، والمعنى السردي أكثر غموضاً، كما أصبح تقدير معنى الحبكة ومآلها أكثر صعوبة. فقد لجأ الحداثيون من أمثال فورد مادوكس فورد ودجونا بارنز إلى رواة لا يُعوّل عليهم، وأصبح عبء المعنى في القصة يعتمد أكثر على القارئ مع زيادة الاختلافات في التفسير.

ومع انتقالنا من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ننجرف أيضاً نحو العدمية. حيث تتغير الرواية وتتحول مع انتقالنا من الأصول الغامضة لرايدر هاغارد إلى الجوانب المدمرة لجوزيف كونراد، ومن المعقولية الواقعية لكونراد إلى التحولات الاجتماعية والشكوك النفسية التي نجدها عند فورد مادوكس فورد ودغونا بارنز. ونتجاوز توماس مان عندما يتساءل أندريه جيد عن مشكلات ومعضلات الطبقة الوسطى التي تعيق وتحول دون تطبيق الواقع الوجودي؛ ونتجاوز جيد عندما يكشف سيلين وكافكا وبيكيت عن قوة الفراغ. إن الرومانسية التي كانت ذات يوم مفعمة بالمعاني الأسطورية، بلغت الآن ذروتها في الفراغ الكوني، منذرةً بنهاية العالم التي نجد فيه بينشون ورفاقه.

I

يخبرنا نورثروب فراي أنه لدينا ثلاثة طرق لتنظيم الرموز البدائية في الأدب. أولاً، هنالك الأسطورة التي تستخدم كل ما هو إيحائي وشيطاني. وثانياً، لدينا الرومانسية، حيث ترتبط الأنماط الأسطورية ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الإنسانية. وثالثاً، هنالك الواقعية المرتبطة بشكل مباشر أكثر بالتجربة الفردية، التي تعيدنا إلى الأسطورة عند انتقالها نحو السخرية كما هو الحال في أعمال جويس وكافكا وكوكتو. لقد كانت الحداثة في تطورها تميل إلى الانتقال من

الرومانسية إلى أشكالٍ من الواقعية. وينطوي التحول من الاستعمار كما صورته الرومانسية (نجده مصوراً كمغامرة في أعمال رايدر هاغارد)، والاستعمار كما صورته الواقعية (نجده مصوراً كعملية مدمرة لدى كونراد)، على وجهتي نظر متعارضتين للعملية التاريخية. فبين الرومانسية ومناهضة الرومانسية كانت هنالك رواية الإثارة المتمثلة بالقصة الغامضة أو البوليسية أو الجاسوسية. وعلى الرغم أن هذه الأنواع الفرعية كانت متميزة في الغرض السردي، فقد جرى دمج المواضيع الروائية في بعض الأحيان كما هو الحال عندما صورت قصة شيرلوك هولمز وجود تهديدات للأمة قادمة من حدود الإمبراطورية. وحين كان التركيز على تطوير الشخصيات، قدّم السرد المزيد من التأمل النفسي والقليل من المغامرات الصرفة. وغالباً ما كان هذا التمييز يحدّد الفرق بين الأعمال رفيعة الثقافة وتلك منخفضة الثقافة، حيث كان الفرق بين الاثنين واضحاً جداً. فعلى سبيل المثال، ميّز جراهام جرين أعماله رفيعة المستوى عن تلك منخفضة المستوى، أو كما وصفها بـ «أعمال التسلية»، كما كانت روايات ريموند تشاندلر وداشييل هاميت أكثر جاذبية بشكل مباشر للتشويق من روايات همنغواي وفيتزجيرالد. في الواقع، كان تشاندلر وهاميت في طريقهما نحو رواية «الفتى الحازم» لميكي سبيلان، وهو نوع فرعي يختلف بوضوح عن الواقعية الجديدة التي كانت عند همنغواي وفيتزجيرالد. وفقط بعد انحسار الحداثة كحركة أدبية، بدأ النقاد في دمج الحداثة العليا والحداثة الدنيا في بعضهما بعضاً.

لم يتم تجاوز شعبية شيرلوك هولمز في أواخر العصر الفيكتوري إلا من خلال شعبية روايات رايدر هاغارد. كانت روايات دويل وهاغارد تعمل بشكل جدلي مع بعضها بعضاً. ففي شخصية شيرلوك هولمز، يصور كونان دويل الإنسان العقلاني السامي، كما أنه راهن على مستقبل تقدمي. وفي حين اعتقد كونان دويل أنه من الممكن تعديل وتصويب السببية، كان رايدر هاغارد يؤمن بالمستقبل باعتباره استمراراً للماضي. الأول يمثل وجهة نظر ميكانيكية، بينما الثاني يمثل وجهة نظر غائية. والأول يركز على الأسباب التي يجري إدراكها في الوقت المناسب؛ في حين

يركز الثاني على النهايات والأهداف التي تتحقق في نهاية المطاف. أحدهما يقودنا إلى الطبيعة المادية، والآخر إلى المثالية الرومانسية. ومن خلال شخصيتي لودفيج هولي وألان كواترمين، يصور رايدر هاغارد شخصيتي العالم والباحث الأبيض الذي تكون اهتماماته أثرية وأنثروبولوجية، ويتطلع إلى ماضٍ مجيد يحتوي على حقائق عالمية. ويفكك هولمز رموز الماضي ويزيل الغموض عنه ويتحدى المعاني الثقافية، بينما يقترح هاغارد أن الأسرار المدفونة في الماضي البدائي يمكن أن تفتح أبواب المعنى التاريخي. وعادة ما ترتبط مثل هذه الأسرار بمجتمع بدائي مفقود أو قبيلة حفظت أسرارها بطرقٍ هيروغليفية، أي بطرقٍ مشفرة.

تُعدُّ رواية **«هيَ»** **(١٨٨٧)** الرواية الأكثر شهرة لهاغارد، وهو كتابٌ أتى بإطار سردي، إذ ادعى أنه مخطوطة محررة جرى إرسالها إلى الناشر. كان هاغارد يستغل الاهتمام الفيكتوري المتأخر بعلم الآثار والأنثروبولوجيا الذي بلغ ذروته بعد ثلاث سنوات من خلال كتاب فريزر الضخم **الغصن الذهبي**. تقدم لنا هذه الرواية مرة أخرى قوى العالم الأولية والأصلية، حيث تروي كيف أنشأ أهالي مدينة كور مدينتهم الرائعة المحفورة في الصخور الصخرية لتُدمّر بعد ذلك نتيجة وباء لم يتمكنوا من التعافي منه. وهكذا فإن القوى تنبثق من الأرض وتُسترد منها أيضاً. يعتقد مورتون كوهين أن هاغارد ربما كان يفكر في الآثار المذهلة في دولة زيمبابوي، حيث توجد «مدينة حجرية غامضة حيرت علماء الآثار منذ اكتشافها في أواخر القرن التاسع عشر»[١]. ويستخدم هاغارد قصته هذه للإشارة إلى قوة القبائل البدائية التي تواجه قوىً أكثر بدائية. ويُعتقد أن فرويد كان يقرأ رواية **«هي»** أثناء عملهِ على نظريتهِ حول الأشياء الخارقة للطبيعة. لا شكَّ أن الرواية عالجت ارتداد المشاعر المكبوتة، والتعبير الحتمي عن كل ما هو كامن وخفي. لقد جمع هاغارد بين موضوعين شائعين معاً هما: الارتحال إلى قلب أفريقيا الوسطى الذي يكشف عن عالمٍ من الغموض والمكائد، والراوي الذي يمكنه تفسير مغزى ودلالة هذه الرحلة.

---

(١) مورتون كوهين، رايدر هاغارد: حياته وأعماله **(لندن:** هاتشينسون، ١٩٦٠**)**، ص ١٠٨.

جرى استخدام أدوات هاغارد السردية من قبل العديد من معاصريه لأغراض مختلفة في الغالب، فقد استخدمها برام ستوكر ليأخذنا معه إلى أقاصي المستعمرات، حيث نتواصل مع «الموتى الأحياء» (كما في رواية هيَ). في حين تعامل الروائيون الأقل شهرة بشكل أكثر واقعية مع هذه التجارب المبالغ فيها. وانحرف كونراد عن الأدوات السردية للرومانسية عندما أخذنا إلى قلب الكونغو، حيث جرى الكشف هناك عن الألغاز البدائية، إذ لم يكن كونراد مهتماً بالنار التي أضاءت كور، أو بمدينة المناجم المنحوتة بشكل شاق في الصخور القاسية في رواية **مناجم الملك سليمان**، أو بالهندسة التي جعلت من ميلوسيس نصباً تذكارياً للشمس، بل كان تركيزه منصباً على الواقع النفسي وليس الجسدي، وعلى الظلام المدمر الذي استنفد وأهلك شخصية كورتز.

II

تعدُّ تجربة مارلو بمثابة رحلة إلى الوراء في الزمن، والعودة إلى ما قبل عصر الحضارات.. إلى أصل الوجود[1]. هنالك نجد القوى البدائية التي لا تزال الحضارات تستخدمها ولكنها تحاول إخفاء ذلك. يخبرنا كونراد أنه لا يوجد فرق كبير بين الحضارة والهمجية، فهو يرى في كورتز الإنسان المتحوِّل الجشع الذي يحرك الحياة، والقوة التي تساوي بين الغابة والمدينة.

لقد نجحت مدينة بروكسل في تنظيم الفوضى/ الرعب في الحياة. وقد أشارت شخصية مارلو إليها على أنها «قبر أبيض»، وأنها مدينة القبور الكئيبة، الأمر الذي يذكرنا بمدينة الموتى السائرين عند بودلير ومن بعده تي إس إليوت. تعتبر المدينة بمثابة نصب تذكاري للقوة، ولكن مارلو يرى أنه لا يمكن فصلها عن واقع الموت والقوى التي تجذبنا نحو البدائية.. إلى الأرض. إن الموت والانحطاط هما قانونان للحياة، ويضعان حدوداً لمعنى المدينة وللحياة نفسها.

---

(١) جوزيف كونراد، قلب الظلام (١٩٠٢)؛ تحرير روبرت كيمبرو (نيويورك: نورتون، ١٩٨٨)، ص ١٠.

وباعتبار المدينة كياناً تنويرياً، فإنها تحاول إنكار حدودها، وتحاول تجسيد قدرتها على حكم العالم، لكن مارلو يرى ما هو تحت هذا السطح المتعجرف. ويرى كورتز كذلك البداية والنهاية في آن واحد، أي الأساس الذي تقوم عليه الحضارة وهشاشة الحالة الإنسانية.

إن خداع مارلو لخطيبة كورتز في الرواية هو أمر ضروري لاستمرار الحضارة، بل لاستمرار الحياة: فالمشاعر تأنف التعدي القبيح للمدينة على الأدغال، وتؤيد ما وصفه والاس ستيفنز بالخيال الأسمى. ومن أجل الحفاظ على شعورها (أي خطيبة كورتز) العاطفي بالحب، فيجب ألا تعلم شيئاً عن عشيقة كورتز الأفريقية، أو عن الجشع، أو القتل، أو الانحطاط الفكري؛ ولكي يستمر المشروع الاستعماري، يجب عليها أن تستمر في تأييد الحملات الاستكشافية تحت ستار «التقدم»، إن الأكاذيب المتحضرة تحجب الجوهر المخيف للحقيقة. ومن ثمَّ فإن رواية **قلب الظلام** تحمل سرّاً وهمياً أو افتراضياً أكثر من رواية «**هيَ**» لرايدر هاغارد.

يعتقد آلان هنتر أن كونراد «يضع الأمور في نصابها الصحيح حول عدد كبير من القضايا التي كان يعتبرها مغالطات شائعة»[1]. وهكذا يأخذنا كونراد من التوقع الرومانسي إلى الشك، إلى ذلك العنصر المدمر الذي يجب أن يصبح أسلوب حياة للمبتدئين حقاً. تنتهي بنا الرواية على متن قارب في نهر التايمز: لقد اكتملت دائرة القصة. فنهر التايمز، كما قيل لنا في القصة، يجري في الكونغو، ويربط أفريقيا الواقعة تحت حكم الإمبراطورية البريطانية بالإمبراطورية الرومانية التي حكمت إنجلترا، ويخلق علاوة على ذلك واقعاً سلساً وإن كان غريباً يربط المدينة الحديثة بالأدغال البدائية، ويربط الشيء المألوف بالغريب. وهكذا فإن مارلو (مثل بوذا) قد أدرك سر الوجود.

---

(١) جوزيف كونراد، ملاحظات حول الحياة والرسائل، مقتبس من كتاب آلان هنتر، جوزيف كونراد والأخلاقيات الداروينية (لندن: كروم هيلمز، ١٩٨٣)، ص ١١.

ربما تأثر كونراد بإحدى الأفكار الرئيسة لهربرت سبنسر، من قبيل أن الحركة التطورية تكون من المتجانس إلى غير المتجانس، ومن البسيط إلى المعقد، ومن عدم التمايز في الشكل والوظيفة إلى التمايز في كل شيء. ومن ثمّ فإن الفرق بين الأدغال والمدينة هو مسألة مستوًى أكثر منها نوعاً؛ حيث تصبح المدينة أكثر تعقيداً، كذلك وسائل تنظيمها. ولكن مثل هذا التنظيم يتعرض دائماً للاختبار من قبل الحوافز والدوافع البدائية التي تحاول قمعه. وهكذا يتحدى كونراد سبنسر ضمن شروطه الخاصة، وينكر التقدم في التاريخ حيث يتقهقر كورتز بدلاً من أن يتطور. إن نظرةً على روايات كونراد الأخرى تدعم هذا الاستنتاج، فالبؤس الأخلاقي الموجود في مدينة لندن حسب شخصية يرلوك، والفوضى التي أعقبت وفاة جيم في باتوسان، والطغيان في روسيا حسب شخصية رازوموف، لا تشير جميعها إلى التقدم. كما أن هنالك في الطبيعة حدودٌ مادية لا يمكن للبشرية تجاوزها؛ والمدن الكبرى، على الرغم من كونها غير متجانسة ومعقدة، تخضع للقوانين نفسها التي تخضع لها قرى الأدغال.

يتحدى كونراد (مثل ستوكر) ثقة كونان دويل في قدرة العقل التنويرية، ورهبةَ رايدر هاغارد من الماضي الغامض. فقد صوّر برام ستوكر القوة التي لا تزال تتمتع بها طقوس العبادة التي لا تزال موجودة في العالم المتحضر. لكن كونراد ذهب خطوة أبعد وكشف عن الخط الرفيع بين مطالب الحضارة وقوى الطبيعة، الأمر الذي يشير إلى مدى هشاشة النظام المتبقي عند مواجهة القوى الانحطاطية. وكم هي عُرضة للخطر سواء من الداخل أم من الخارج، مدينة القبور هذه.

ومثلما أعاد كونراد كتابة هاغارد ودويل، فإن الأشكال الشعبية الحديثة أعادت كتابة كونراد. إذ حافظت الروايات والأفلام مثل فيلمي **كينغ كونغ** و**حرب النجوم** على عناصر رؤية كونراد حية. لقد طرح فيلم **كينغ كونغ** فكرة وجود تقارب بين الجمال والتوحش، وذلك عندما جري انتزاع غوريلا من موطنها الطبيعي في الغابة إلى المدينة الحديثة التي يتعين عليها تدميرها للحفاظ

على التمييز بين البدائي والمتحضر. في حين عرض فيلم **حرب النجوم** في الفضاء ازدواجية القبعة البيضاء والقبعة السوداء في الغرب. كما واجهت المهمة البطولية والمستنيرة للوك سكاي ووكر الجانبَ البدائي أو المظلم الذي يجسّده والده المزعوم دارث فيدر، مثلما واجه مارلو كورتزَ. إن الفرق بين كونراد وهذه الأشكال اللاحقة الأكثر شعبية، هو أن كونراد يعيد الموضوعات الرئيسة إلى منظور الإنسان من خلال مارلو وكورتز، في حين تركز هذه الأشكال الشعبية بشكل مباشر أكثر على آثار القوة البدائية، التي غالباً ما يجري التعبير عنها كعنف طبيعي يتجاوز القيود البشرية.

III

عندما زار هنري جيمس أمريكا في عام ١٩٠٤، شعر بخيبة أمل كبيرة عند رؤيته إلى أيِّ مدى جرى استغلالها تجارياً. وقد أعرب عن استيائه هذا في إحدى رواياته التي حملت عنوان **المشهد الأمريكي (١٩٠٤)**، وفي رواية **البرج العاجي** التي لم يتسنَّ له أن يكملها أبداً. وكما أشار في كتابه الذي تحدث فيه عن هوثورن، فقد كان جيمس مُعجباً بالمؤسسات الأرستقراطية الموجودة في أوروبا والتي شعر أن أمريكا تفتقر إليها. جاء التعبير المبكر عن أفكاره هذه في كتابه **الإنسان الأميركي (**1877). ولكن مع مرور الوقت، أصبح جيمس أكثر وعياً بأن الطبقة الأرستقراطية القديمة دخلت في مرحلة الانهيار، وأن الاختيار بين أوروبا المتراجعة وأمريكا المادية والمتجسِّدة أصبح أقل قابلية للتطبيق. وقد هيمنت ثلاثة موضوعات على رواياته، أولها موضوع الإنسان الأوروبي الذي جرت إعادة زرعه في أمريكا، أي الموضوع الأوروبي الأميركي الذي تتعارض فيه الشخصية مع ثقافتها؛ وثانيها موضوع الطفل الضال، ذلك الطفل الذي في صراع دائم مع الأسرة؛ وثالثها دور الفنان الذي هو في صراع مع الثقافة الجمعية أو الجماهيرية، ومدى قوة النزعة الجمالية لديه، وحاجته إلى خوض تجربة أكثر عمقاً. ترتبط هذه المواضيع الثلاثة بموضوع رئيس واحد مفاده أن الصراع الحديث قد أدى إلى

نهاية «عصر البراءة». وتستفيد مراحل الكتابة عند جيمس، المبكرة والمتوسطة والمتأخرة منها، من هذا الموضوع المركّب. أما بالنسبة للتقنية السردية، فقد أصبح الاختيار في أدب جيمس السردي أكثر تضارباً، إذ لم تعد الشخصيات تختار بين الثنائيات المطلقة، فالاختيار بات يحمل في طياته بُعداً أخلاقياً؛ فقد أصبحت القرارات الأخلاقية بدورها أكثر أحادية، وأكثر اعتباطية، ومسألةً ذاتية جداً تحرك السرد نحو نوع جديد من الفاعلية.

في أعماله المبكرة مثل رواية **الإنسان الأميركي**، صور جيمس شخصية كريستوفر نيومان، الذي تخلّى عن عالم الأعمال الأمريكي المَقيت، وحاول أن يجد نفسه بين الطبقة الأرستقراطية الفرنسية المحتضرة، لكنه أصبح ضحية لفسادها. يُحسب لنيومان أنه إنسان متحرر وغير جامد، ولا يزال يحاول استكشاف عوالم من الإمكانيات الجديدة. وشخصية فالنتين هي الأخرى تمثل إنساناً منفتحاً، وهذا ما شكل أرضيةً مشتركة بينهما. وإذا كانت شخصية نيومان تنبع من شكل من أشكال التعصّب، فإن شرف فالنتاين يقوم على التقاليد البالية. لكن شرف فالنتاين لا يخلو تماماً من الجوهر، ففي حين كانت مبارزته لا معنى لها، حاول فالنتاين استرداد شرف والدته وأخيه من خلالها. إن رواية **الإنسان الأمريكي** هي محاولة لهيكلة الصراع بين القيم الأوروبية والأمريكية من الناحية الإنسانية. وقطعة البيدق في هذه العملية هي شخصية الفتاة كلير دي سنتر التي كان نيومان مهتماً بها كامرأة ويريد إنقاذها من المجتمع المنحط. فإذاً كانت دوافعه تجاهها رومانسية ونبيلة، وكل ما أراده هو رؤيتها تتحرر من حدودها وقيودها الثقافية. في حين كانت عائلة بيليغارد تهتم بها كشيءٍ من ممتلكاتها ومن تراث العائلة التي تريد الحفاظ عليه، وقد فضّلت هذه العائلة ألا تتزوج كلير من خارج طبقة النبلاء، ذلك أن الزواج من داخل هذه الطبقة يعود إليها بمهرٍ مُجزٍ. لقد أشار جيمس إلى أن نيومان انتصر معنوياً عندما أحرق الرسالة التي تُدين عائلة بيليغارد، لكن هذه العائلة استبقت عملية ترفُّعه هذه وأفسدتها، فكان انتصاره انتصاراً فارغاً: حيث مات فالنتين، وانتقلت كلير إلى الدير.

لقد أدّت هذه الرواية إلى إرباك العديد من قراء القرن التاسع عشر، وذلك لأنها قلبت بنية الرواية الرومانسية الشعبية، حيث كان من المتوقع رؤية الفضيلة تنتصر في النهاية. تبدأ رواية **الإنسان الأمريكي** ككوميديا أخلاقية وتنتهي كمأساة أخلاقية، إذ يحدث تحول في لهجة الرواية وهي تتحرك نحو الميلودراما. عادة ما يكون هنالك صراع في الكوميديا بين الشخصيات الثابتة والمتحرّرة، وتنتصر في نهايتها الفضيلة. أما في الميلودراما، فإن القوى التي لا يمكن السيطرة عليها تُحبط الشخصيات المتحررة، والخير يفسح المجالَ للشر. ومثلما هو الحال في معظم رواياته، جرى تحديد شخصيات جيمس على أنها تقف في مواجهة عالمٍ ساقط. وتصوير أميركا وأوروبا على أنهما تقدمان قيماً متعارضة، فالإنسان الأميركي غير متعلم، وساذج، وغير متطور؛ أما الأوروبي فهو مهذب ولكنه يمر في حالة انحطاط، حيث تظل قيم الماضي موجودة ولكن ليس هنالك وسيلة للحفاظ عليها، ويقوم شرف وكبرياء الطبقة الأرستقراطية على مجرد التظاهر والادعاء.

كتب جيمس في الفترة الوسطى من حياته، روايةَ **صورة سيدة (١٨٨١)**، وهي رواية كررت فيها شخصية إيزابيل آرتشر محنةَ نيومان. فهي تريد، مثل نيومان، أن تخوض تجربة الحياة لتكون حرّة. لكن جيمس يخبرنا أن الإنسان يكون ضعيفاً عندما تكون حريته خالية من الخبرة والمعرفة. إن مصدر ضعف إيزابيل ينبع من انهيار العالم القديم، حيث باتت الأرستقراطية الأوروبية تتكون الآن من رجال جدد من أمثال جيلبرت أوزموند، ذلك الأمريكي المنفيّ والطفيلي على الطبقة الأرستقراطية القديمة. ولكي يبقى أوزموند موجوداً يجب أن يكون لديه المال، ولهذا ما إن تحصل إيزابيل على ثروة صغيرة **(٦٠ ألف جنيه إسترليني)**، حتى تصبح فريسة له.

يرى جيمس أن الطبقة الأرستقراطية القديمة أفسحت المجال لنظام اجتماعي جديد تجسّد في عائلة توشيت. وهي عائلة أفرادها عبارة عن مغتربين أمريكيين حقّقوا ثروة من مزاولتهم للعمل المصرفي. لكن هم أيضاً أصبحوا في

حالة تراجع، ليس بسبب افتقارهم إلى المال، بل بسبب افتقارهم إلى الحيوية، وقد جسد رالف توشيت المريض حالتهم، إذ لم يعد بمقدورهم أبداً اكتساب مقدار المال نفسه الذي لديهم مرة أخرى. تؤسس شخصيات جيمس الأخرى طيفاً واسعاً من الأنماط الاجتماعية، حيث نجد كاسبر جودوود، الأمريكي الساذج الذي يملك والداه الثريان مصانع نسيج؛ واللورد واربورتون، العضو الفاعل من طبقة النبلاء البريطانيين؛ وهنريتا ستاكبول، المرأة المتحررة؛ والسيدة ميرل، الأمريكية المغتربة ووالدة أوزموند بانسي.

ومثل العديد من الروايات الحديثة التي تتناول الطبقة العليا، يجري سرد القصةُ في مواجهة عالمٍ من الانحطاط. تعدُّ رواية **صورة سيدة** روايةً عن فقدان البراءة. حيث ترفض إيزابيل الزواج من كلٍّ من اللورد واربورتون وكاسبار جودوود لأنها ترغب في خوض تجربة الحياة بشكلٍ أكثر اكتمالاً. وتستغل السيدة ميرل سعيَ إيزابيل وراء التجربة والخبرة، لينتهي الأمر بها بفعلِ ما أراد رالف توشيت منها بالضبط حين «اختارت» مصيرها الخاص. ومع ذلك فإن نتيجة الرواية تشكّك وتتناقض مع حكمة رغبتها. وهنا يشير جيمس إلى أن الحرية تتطلب المسؤولية. علاوة على ذلك، فإن الحرية الموجودة في المجتمع الفاسد هي فاسدة، فالإنسان ليس أكثر حريةً مما يسمح به المجتمع.

وجدت إيزابيل نفسها عالقة ما بين العودة إلى أمريكا ومن ثمّ إلى كاسبار جودوود، أو العودة إلى إيطاليا ومن ثمَّ إلى جيلبرت أوزموند، لـ«تختار» العودة إلى أوزموند وتقبل بالزواج منه دون حب. لقد وقع جيمس في مأزق بين عالمين، الأرستقراطية القديمة والرأسمالية الجديدة. ولم يستطع، لأسباب مختلفة، قبول أي منهما بشكل كامل. لكن جيمس لم يكن على استعداد للتخلي عن سلامة الفرد في مواجهة هذه المعضلة الثقافية، فقد أصبحت الحاجة إلى ممارسة الإرادة، مهما كانت مقيدة، عاملاً مهيمناً في رواياته. وقد أخبرتنا إيزابيل عن سبب عودتها إلى أوزموند، ذلك لأنها بهذه العودة تقبل مسؤولية قرارها المبدئيّ، وتجعل مصيرها مسألة

اختيار.. مسألة إرادة، فالحاجة إلى الحرية تتطلب الفرصة. وتفهّم إيزابيل لـذاتها هـو الذي يميزها عن أن تكون مجرد ضحية سلبية. إن اختيارها (مهما كان في غـير محلـه) أصبح تعبيراً مُهماً عن شخصيتها في عالم أصبح أكثر محدوديّةً من حيث الإمكانيات. وهكذا فإنه من خلال رفضه لمعظـم الفرضـيات الحتميـة للطبيعـة الأدبيـة تقريبـاً، استطاع جيمس أن يحول الرواية الحديثة في اتجاه جديد تماماً.

إحدى الروايات التي تمثل المرحلة المتأخرة من أعمال جيمس هي رواية **السفراء (١٩٠٣)**، وهي رواية متشابكة تعالج بطريقة معقدة العديد من الموضوعات السابقة. والشخصية المركزية فيها هي لامبرت ستريثر، وهو «السفير» الذي أرسلته عائلة نيوكومب الثرية إلى باريس لإعادة ابنهم «تشاد» إلى المنزل، وهو الذي تورط بشكل كبير في قصة حب مع سيدة باريسية مطلقة تدعى فيونيت. ويجسد ستريثر في هذه الرواية الشخصية السلبية التي نجدها في الكثير من الأدب الأرستقراطي على غرار شخصيتي جون مارشر ونيولاند آرتشر الخاويتين اللتين لا يحدث لهما شيء يذكر، ويخشيان القيام بأي عمل أو تجربة في الحياة. لقد فشل ستريثر خلال شبابه في اغتنام فرصة الحب، وقد جلب معه هذه القدرةَ البيوريتانية على ضبط النفس إلى باريس. ولكن بمجرد وصوله إلى هناك تفاجأ بمدى نضوج تشاد، وأدرك أنه أضاع حياته الخاصة سدىً، وأن الزمن قد تجاوزه.

إن كلمة «إسراف» هي الكلمة المناسبة لأفعال شخصيات هذه الرواية، فالاستعارات التي تنطوي على الوقت والمال تهيمن على الرواية. ففي البداية اعتبر ستريثر المال شكلاً من أشكال الحساب البنكي، شيئاً يمكن تجميعه. ولكن حين رأى مدى ثراء تجربة الحياة عند تشاد، راح يفكر في المال كشيء يجب إنفاقه. والفرق هنا بين التفكيرين يكمن في حالتين ذهنيتين: الأولى تضع حدوداً حذرة للطريقة التي تُعاش بها الحياة، والثانية تشجع على الاستثمار في الحياة والبقاء منفتحاً على التجارب الجديدة. وعند اقتراب نهاية الرواية، خان ستريثر الثقة المُوكَلة إليه كسفير وشجع تشاد على البقاء في باريس والزواج من السيدة فيونيت، وكذلك على التخلي عن

فرصه الأمريكية. لكن تشاد اختار غير ذلك، حيث عاد إلى أمريكا وإلى ثروة عائلته، تاركاً وراءه باريس وحياته الجديدة. تعيد نهاية الرواية صياغة الموقف الذي قدّمه لنا جيمس في روايته **صورة سيدة**. فبدلاً من أن يبقى تشاد في أوروبا مثل إيزابيل، عاد إلى أمريكا ليعيش حياةً تُذكرنا بكاسبار جودوود. ومع ذلك، اختار ستريثر البقاء في باريس، لكن اختياره يشبه في كثير من النواحي الاختيار الجيمسي في الروايات السابقة، فارغٌ وأبله: لقد عاد تشاد إلى أمريكا، وجرى رفض السيدة فيونيت بوقاحة، ولم يكتسب أحد الخبرة أو يستفِد من التجربة، باستثناء ربما ستريثر الذي أدرك الآن بشكل أفضل كيف ذهبت حياته سدًى.

تعدُّ هذه الرواية من نتاج التقنية الحداثية. فكل تجربة هي مشهد بحد ذاته، أو هي نوعٌ من الصور أو الرسوم التوضيحية التي تسهم في تقدم الرواية في الزمن الذي معناه في هذه الرواية معقد، حيث يقوم ستريثر بتركيب ذاكرته الخاصة فوق المشاهد التي تتضمن مصير تشاد؛ فيرى نسخة أصغر من نفسه في تشاد؛ ويدرك الأخطاء التي ارتكبها في عدم قبول الحب حين كان شاباً في بوسطن؛ فيشجع تشاد على عدم ارتكاب نفس الخطأ. أي أن كل لحظة كانت مشبعة بالمعنى الشخصي (الذاكرة). وفي حين سمح بروست للَّحظةِ الحاضرة أن تلون معنى الماضي، سمح جيمس للماضي أن يلون اللحظة الحاضرة، فالزمن بالنسبة لكلٍّ من جيمس وبروست هو واقع متعدد الطبقات، ولكنه في كل حالة من الحالات، يتحرك نحو نهايات غير مُنجزة أو مُرضية: إنه يتحرك ببساطة كحالة ذهنية. كما أن جيمس يُفرغ عالمه من كل معنى باستثناء العقل الذي يفرض الذاكرة على الزمن، فالواقع الموضوعي عنده يستسلم لذاتية مرتابة. وفي أعماله التفسيرية مثل كتاب **المشهد الأمريكي**، يخبرنا جيمس بوضوح إنه يكره الطريقة التي أصبحت بها أمريكا أكثر مادية، وهو يحتقر كذلك في رواياته مثل هذه المادية، بيدَ أن الشعور بالتراجع والانحدار في رواياته له طبيعة مختلفة، ذلك أن جيمس يشخصن التاريخ، مما يجعل الزمن في حالة مواجهة.

IV

تُعد رواية إديث وارتون **عصر البراءة (١٩٢١)** بمثابة دراسة عن الطبقة الراقية في مدينة نيويورك حوالي عام ١٨٧٠. كانت مدن بوسطن ونيويورك وفيلادلفيا وبالتيمور في بداية القرن التاسع عشر مُدناً متكافئة من حيث الحجم والثروة. ولكن في عام ١٨٢٥، تقدمت مدينة نيويورك نتيجة قناة **(إيريه)** عن البقية، حيث ربطتها هذه القناة بالبحيرات العظمى مما جعلها تتوسع نحو المناطق والضواحي المحيطة بها. وهكذا تضاعف حجم نيويورك بين عشية وضحاها وأصبحت المدينة الرئيسة في أمريكا، كما خلقت هذه القناة طريقاً لتصدير واستيراد البضائع من وإلى الغرب الأوسط. لقد بحثت رواية **عصر البراءة** لإديث وارتون في هذا العالم من الأعلى إلى الأسفل مع التركيز على أولئك الذين استفادوا من هذا الازدهار الجديد. إنه عالم معزول بالمال، مجتمع متجانس لا يتوانى في استبعاد كل ما لا يقبل به. ويسيطر على عالمِ الأعمالِ هذا الرجال، في حين تسيطر على عالم الأسرة النساء، أي الأمهات المهيمنات مثل السيدة مانسون مينجوت التي تعتمد على نظام الحشمة واللياقة للحفاظ على تماسك هذا العالم. ولكن رغم المال والبُنية الأخلاقية لهذا العالم، فإن ثباته بدأ بالتصدع. حيث راح الرجال يزدادون ضعفاً، والنساء أصبحن أكثر اهتماماً بالمظاهر من الواقع.

الشخصية المركزية في هذه الرواية هي شخصية المحامي نيولاند آرشر، وهو نتاج عائلتين مرموقتين، عائلة نيولاندز وعائلة آرتشر. ورغم أنه محامٍ، لكنه لا يزاول هذه المهنة كثيراً ويفضل العيش على الثروة التي تركها له والده، وهو مخطوب لفتاة تدعى ماي ويلاند، لكنه في الواقع مغرم بإلين أولينسكا، المرأة التي تزوجت على مضض أحدَ أفراد طبقة النبلاء البولنديين، ثم تركت زوجها بعد أن علمت أنه لم يكن مخلصاً لها، ورفضت العودة إليه لتكون مجرد زوجة شكلية، لتعود بعد ذلك إلى نيويورك في انتظار حصولها على الطلاق رغم الرفض العام الذي أثارته هذه الخطوة. أما نيولاند **(الرجل المحاصر بتقاليد هذا العالم)**، فإنه غير قادر على الانتقال من

العاطفة إلى العمل، وهو يسمح لحياته بأن تكون مقيّدة بسبب سلبيته، ويمكن اعتباره بأنه الرجل الذي لا يطرأ عليه شيء يُذكر. وهو كما يوحي اسمه، يسير على خطا جون مارشر في رواية جيمس، ويعيش متردداً ومتأرجحاً مثل شخصية بروفروك في رواية إليوت. كل هذه الشخصيات توضح اعتقاد فرويد بأن الإنسان الحديث أصبح متحضراً بشكل مفرط، ومنفصلاً عن غرائزه. إن نيولاند هو أسوأ عدو لنفسه، إذ يناور ويتلاعب بالأحداث التي تبعده عن التصرف بشكل عاطفي، فهو يتحدث مع إيلين عن حصولها على الطلاق، ثم يخبرها أنه سيتزوجها حين تصبح حرة، لكنه يختلق العوائق في وجه ذلك الزواج ويندب حالته. وهكذا فإن نيولاند سجينُ عالمٍ من النفاق من صنعهِ هو.

تقترن قصة الحب في رواية **عصر البراءة** بمؤامرة تجارية يشارك فيها بوفورت، وهو مصرفي ماكر وإنسان جشع وفاسق يسعى وراء إلين. تصل هذه المؤامرة إلى نهايتها حين يفشل مصرفه بسبب استثماراته المشكوك فيها، فشخص كهذا نادراً ما يدخل إلى هذه الدائرة لأنه عادة ما يجري التأكد من ثروته مسبقاً، ولم يكن هنالك سوى عدد قليل من المغامرين بأموالهم. وهكذا فإنه في عالم يستمدّ كيانه من المال، يجسّد هذا الشخص الأفعى في الجنة. تتناول الرواية «أنواع» الأموال التي يمكن للمرء أن يكشف عنها، فالأموال المستثمرة لها قيمة اجتماعية أعلى من الأموال التي تأتي من التجارة أو المضاربة، وذلك رغم أن جميع هذه العائلات كسبت أموالها في البداية من التجارة (على سبيل المثال، تعيش عائلة ستروثرز على هامش المجتمع لأن مصدر ثروتها أتى من تلميع الأحذية).

إن كلمة «البراءة» في عنوان الرواية هي مجرد ستار، فالمال الذي يُحافظ على تماسك هذا العالم ليس لديه براءة، وشخصيةٌ مثل ماي ويلاند سوف تتجاوز مسأله «البراءة» عندما يتعلق الأمر ببقائها ومصلحتها لتعود إليها مرة أخرى من باب التمويه. وفي نهاية الرواية، تموت ماي ويلاند والكونت أولينسكا، ويصبح لنيولاند وإلين مطلق الحرية من أجل الزواج. لقد كان نيولاند موجوداً في باريس

حيث تعيش إلين، ومع ذلك رفض زيارتها وانتظر في الحديقة ريثما يصعد ابنه إلى شقتها. والحلم الذي كان يراوده حول ما يُمكن أن تكون عليه الحياة مع إلين، أكثر واقعية من حلم إلين نفسها، حيث أفسح الشغف المجالَ للخيال والوهم.

وكما توحي النهاية، فإن رواية وارتون تتعامل مع عالم معزول ومنفرد بنفسه. لقد كُتبت الرواية في عام ١٩٢٠ ولكنها تصف عام ١٨٧٠. ومن الناحية التاريخية، كان هذا زمناً مضطرباً تضمن التوسع الذي عقب الحرب الأهلية، وفساد إدارة غرانت، وعمليات الهجرة وصعود القوى العاملة، وولادة المدن الكبرى. ومع ذلك، ليس ثمة عالمٌ خارجي في هذه الرواية، فعالمها عالم منغلق على ذاته، وليس هنالك (باستثناء بوفورت) من يجرؤ على انتهاكه. وما نراه في الماكروكوزم (العالم الكبير)، نراه في الميكروكوزم (العالم المُصغَّر)، حيث يبتعد نيولاند في النهاية عن إلين منعزلاً نتيجة حالته الذهنية، تماماً كما يبتعد هذا المجتمع عن الواقع السياسي والاجتماعي الخارجي المعزول بالمال. لكن هذا العزل لا يمكن أن يستمر إلى الأبد. وبما أن التصنيع اعتمد في نهاية المطاف على عددٍ كبير من العملاء والزبائن وليس على عدد محدود منهم، فقد تعرض عالم وارتون للخطر بسبب خطوط التجميع والإنتاج الضخم. وقد حدث التغيير الأكثر جذرية بعد الحرب العالمية الأولى مع تحرير المرأة، وزيادة معدلات الطلاق، والعادات الاجتماعية والجنسية الأقل صرامة. لقد كانت المسألة مسألة وقت فقط قبل أن يفسح عالم إديث وارتون المجال لعالم إف سكوت فيتزجيرالد. ولا يزال هنالك الكثير يعتمد على دور المال كما يوحي بذلك الفارق في الأوضاع المالية بين توم بوكانان وجاتسبي، ولكن المال يعمل الآن بطريقة أكثر استعراضية وأقل عزلة.

تعدُّ روايات وارتون الأخرى بمثابة تنويعات لموضوع رواية **عصر البراءة**. حيث تتناول رواية **بيت المرح (١٩٠٥)** أولئك الذين جرى استبعادهم من هذا المجتمع، من بينهم ليلي بارت التي أصبحت منبوذة اجتماعياً. أما سلدن وروزديل فهما نسختان من الإنسان الدخيل أو الغريب: سيلدن لأنه لا يمتلك ما يكفي من

المال، وروزديل لأنه من اليهود. كما يجسّد سلدن وروزديل طرفي نقيض، فإذا كان روزديل فظاً وعدوانياً، فإن سلدن شخص متردّد وغير فعال. وسبب كون روزديل عدوانياً هو أنه يريد بشدة أن يصبح جزءاً من هذا العالم؛ في حين أن سلدن رجل سلبي لأنه رفض حياة المجتمع الراقي ولم يجد شيئاً يحلّ محله.

كان بإمكان ليلي أن تلجأ إلى الابتزاز من أجل أن تعود إلى هذا المجتمع، لكنها أتلفت الرسائل التي كتبتها بيرثا دورست لِسلدن حيث كانت على علاقة غرامية معه، واختارت رفض عالم الرفاهية للمجتمع الراقي. وهي مثل نيولاند آرشر، خلقت بنفسها الوضع الذي تحكَّم بعد ذلك في مصيرها. ومرة أخرى تستفيد وارتون من العلاقة بين العالم المُصغر والعالم الكبير، فالصراع داخل ليلي بارت يجسّد الصراع الذي كان دائراً داخل مجتمعها في عصرها، إذ بداخلها قوتان متصارعتان هما الرغبة في حياة الرفاهية، والصدق الذي يرى زيف تلك الحياة ونفاقها.

يميل عالم وارتون إلى أن يصبح ميلودرامياً، حيث يصبح الخير والشر في حالة صراع. في رواية **عصر البراءة** يجسّد بوفورت الشر، وفي رواية **بيت المرح** يجسّده ترينور الذي جعل ليلي مَدينةً له ثم طلب منها «خدمات» لقاء ذلك، حيث طلب منها أن تأتي إلى منزله بحجة أن زوجته التي كانت موجودة خارج المدينة هي التي دعتها، ثم حاول إغواءها (أحداث الرواية تدور بشكل عام حول مشاهد ميلودرامية كهذه). يُعد هذا المشهد مشهداً رئيساً لأن سلدن رأى ليلي تغادر منزل ترينور في وقت متأخر من تلك الليلة وبدأ في تصديق الشائعات حولها. إن موت ليلي، ربما عن طريق الانتحار، له ما يبرره من الناحية الرمزية أكثر من كونه مبرراً من الناحية الواقعية. فتصرفاتها تأخذها إلى حالة سلوكية أكثر تطرفاً مما يتطلبه الوضع، ولكنه مع ذلك يتوافق مع إملاءات الرواية. حيث أصبح إحساس ليلي باتساع المكان أكثر تقييداً مع تقدم الرواية التي انتقلت من أراضي راينبيك الفسيحة، إلى حيّز محدود في روزلين، ثم إلى جناح في فندق صغير، ثم إلى غرفة صغيرة في نُزل. لقد وصلت ليلي إلى طريق مسدود في

«الاختيار»، وذلك لأن كُلاًّ من روزديل وسلدن، بطريقهما المتعاكسين، قد أبطلا إمكانية الاختيار الإيجابي والوجود القابل للحياة. إن موتها بجرعة زائدة من هيدرات الكلورال يتوافق رمزياً مع إحساسها المتضائل بالمساحة والخيارات المفقودة. ومع ذلك غالباً ما يُنظر إلى الأمر على أنها تناولت جرعة زائدة من تلك المادة بشكل عَرضي سعياً وراء النوم. ولكن بغض النظر عن كيفية تفسير موت ليلي، فإنه ينذر بنهاية هذا النوع من الصراعات الدائرة في المجتمع الراقي. وستكون النسخة التالية من شخصية ليلي بارت موجودة في مجتمع أكثر انفتاحاً كما هو الحال مع شخصية كاري ميمبِر للروائي درايزر. أما النسخة الذكورية من هذه القصة فقد كانت في انتظار شخصية جاي غاتسبي للروائي فيتزجيرالد.

إحدى روايات وارتون الأخيرة التي تعاملت مع مجتمع المال بطريقة شكلية هي رواية **عادات الريف (١٩١٣)**. مرة أخرى لدينا الشخصية الطموحة المتمثلة في شخصية آندين سبراغ التي يجري تحديد وجهة نظرها من خلال ما يحبه ويكرهه الأشخاص حسب العادات الاجتماعية. أخبرَ أوندين السيد داغونيت (وهو ما أثار دهشة ضيوفه على العشاء) أن مابيل ليبسكومب ستطلب الطلاق لأن زوجها «ليس من الطبقة المناسبة». لقد كانت مابيل تجسد الروح القاسية ودوافع الأثرياء الجدد. كما أن شخصاً مثل رالف مارفيل، الذي عاش وفقاً للأخلاقيات القديمة، غير قادر على التعامل مع أمثال أوندين. لقد قدّمت لنا وارتون مرة أخرى (كما كان أسلوبها السردي) صورة الأفعى في الجنة من خلال شخصية إلمر موفات الذي أفسد إحساس رالف الجميل بالأخلاق والتعامل النزيه. يُعدُّ موفات من نتاج الطبقات الدنيا، وهو رجل ذو ماضٍ غامض تزوج من أوندين، حيث لدى كليهما طموح لا يرحم. والضحية الحقيقية لهذا التغيير المجتمعي هو رالف مارفيل، فبعد أن أصبح معتوهاً بالمعنى التقليدي، أقدم رالف على الانتحار. وقد استغلت أوندين في البداية إلمر، ثم رالف للصعود إلى القمة. وقد كان صعود أوندين هذا يتعارض مع الاتجاه الأخلاقي السائد في ذلك العصر، فهي لم تكن قادرة على الخروج من «الشبكة الغامضة للتقاليد والأعراف

والمحظورات التي حاصرتها بطريقة لا يمكن اختراقها»[1]. وهكذا فإن وارتون تقدّم لنا صوراً حية لرجالٍ ونساءٍ وقعوا في شبكةٍ من الأعراف الاجتماعية، ويجري تدميرهم من خلال مواقفٍ هي مزيج من طموحاتهم وجشعهم الخاص من جهة، والقوى الاجتماعية المدمرة التي تتعامل معها من جهة ثانية.

V

أصبح الواقع الحديث تحت تأثير الشعور بالغموض الأخلاقي لهنري جيمس، ونظرية فرويد في العقل الباطن أو الفكر الكامن، مسألةً مُحمَّلة بالمعاني حيث اكتسبت الذكريات والمشاعر والأفكار معانٍ مستقلة عن المُفكر. يُضاف إلى ذلك حدوث تغيرات جذرية في المؤسسات الاجتماعية، فقد راحت الطبقة الأرستقراطية تفقد مكانتها المتميزة، وأصبحت ممتلكات النبلاء في طريقها نحو التلاشي، وبات الإنسان المرفّه الذي يتنعّم بالبطالة، يثيرُ المخاوف والشكوك بخصوص مؤهلاته. يبدو أن كل هذه العناصر موجودة في رواية **الجندي الصالح (١٩١٥)** للكاتب فورد مادوكس فورد. والتي كُتبت بالتزامن مع تلبّد غيوم الحرب العالمية الأولى، حيث التقطت هذه الرواية حالة الذهول والارتباك التي حالت دون رؤية الأحداث التي ميزت تلك الحقبة على حقيقتها.

تضمنت هذه الرواية حكاية أربعة أزواج هم: إدوارد أشبورنهام وزوجته ليونورا، وجون دويل وزوجته فلورنس، حيث كانوا يلتقون كل عام في ناوهايم بألمانيا، وهي مدينة تحتوي على منتجع صحي يلجؤون إليه من أجل الاستشفاء. كان إدوارد، الذي عانى مرضاً في القلب، أحدُ آخر أبناء الطبقة الأرستقراطية. حيث تضاءلت ثروته نتيجة أسلوب معيشته الفاسد وسوء إدارته لها، مما جعل زوجته ليونورا تسيطر على ممتلكاته، وفي الوقت نفسه تتسامح مع خيانة إدوارد لها. أما عائلة دويل فقد كان زوجاها من المغتربين الأمريكيين اللذين غالباً ما كانا يجوبان أوروبا بسبب الملل. ادعت الزوجة فلورنس كذباً أنها تعاني مرضاً في

---

(١) إديث وارتون، عادات الريف (نيويورك: كنوبف، ١٩٩٤)، ص ٥١٦.

القلب لتتجنب ممارسة الجنس مع زوجها دويل الذي جعلت منه ممرضاً مقيماً لأجلها، وفي الوقت نفسه لم تتورع عن ممارسة علاقات جنسية مع رجال آخرين من بينهم إدوارد.

تبدأ الرواية فعلياً بعد وفاة إدوارد وفلورنس، حيث حاول دويل فهم الماضي، ولكنه أخطئ في مسعاه هذا من البداية إلى النهاية بشكل تام. كان دويل معجباً بإدوارد، وهو ضابط سابق في الجيش البريطاني ويتمتع بحضور وجاذبية قويين خصوصاً مع النساء. كان دويل يعتقد أن إعجابه بإدوارد هو أمر مشترك بينهما بشكل عام، ومع ذلك لم يكن لديه أدنى شك في أن زوجته تخونه معه، وتعين عليه الاعتماد على ليونورا إلى حدٍّ كبير من أجل المعلومات التي كان يخبره بها. علاوة على ذلك، كان دويل يرى إدوارد كحجر زاوية صُلب للإمبراطورية البريطانية، وذلك على الرغم من أن ادعاءاته بانتمائه للطبقة الأرستقراطية مشكوك فيها بشكل جدي، فقد عاش حياة مجون متهورة، بما في ذلك علاقته الغرامية مع نانسي روفورد الفتاة القاصر الموضوعة تحت وصايته.

يسمح جهل دويل للروايةِ بالسير في اتجاهين متعاكسين، فهي تستعيد القيم المفقودة لإدوارد والأرستقراطية، وفي الوقت نفسه تكشف مقدار زيف تلك القيم التي أصبحت عليه، فهي تحافظ على الماضي التوسعي الاستعماري وفي الوقت نفسه تشكك في شرعيته. لقد نجح فورد بمهارةٍ في إدامة عالم مادي جامد في مكانه من خلال إدراك فاسد وتساهل أخلاقي. ومثل الكثير من الأمور التي تميز الحداثة الأدبية، فإن الواقع هو نتاج العقل، ومثبتٌ في مكانه من خلال المنظور.

لا تشير رواية **الجندي الصالح** إلى أن الرفاهية البريطانية تعتمد على تصور خاطئ فحسب، بل إنها تكشف أيضاً عن الانحدار التاريخي الذي يعمل على تغيير الإمبراطورية الحديثة. وعملية الانحدار هذه ستصبح لاحقاً موضوعاً لأعظم إنجازات فورد وهي رواية **نهاية الاستعراض**. التي كانت في الأصل رباعية مكونة من **«البعض لا يفعل شيئاً (١٩٢٤)**، **ولا مزيد من الاستعراضات**

(١٩٢٥)، ويمكن للإنسان أن يقف (١٩٢٦)، وآخر مشاركة (١٩٢٨)»، وقد نُشرت رواية **نهاية الاستعراض** كرواية منفصلة في عام ١٩٥٠.

ادعى كريستوفر تيتجينز بأنه الرجل الأخير المنحدر من إحدى السلالات الأرستقراطية، وهو يتمتع بكل الصفات التي قد تكون مرتبطة بشكل إيجابي بمثل هذا الادعاء. فهو رجل محترم وشريف يعيش وفقاً لقواعد النبلاء المُلزمة. ومن المفارقات الساخرة أنه رجل منفصل تماماً عن جميع عوالمه، سواء كان ذلك عن عالمه المنزلي الذي يتقاسمه مع زوجته سيلفيا؛ أم عن عالم مزرعة غروبي الذي يتقاسمه مع أخيه مارك؛ أم عن عالم المؤامرات الذي يتقاسمه مع فالنتين وَانُوب التي يرغب في أن تكون عشيقته؛ أم عن عالم قادة الجيش الذي يتقاسمه مع عرّابه الجنرال كامبيون؛ أم عن عالم الجنود الذي يتقاسمه مع الرجال الذين يخدمون تحت إمرته.

وجميع قيمه إما يجري توجيهها بشكل خاطئ، أو يساء فهمها في عالمٍ يزداد تعطشاً للانغماس في الذات والابتعاد عن الفضيلة. كما أن صدقه وحسن نيته يثيران حفيظة المقربين منه، حيث يجد نفسه موضع ازدراء لا يستطيع معرفة سببه أو التخلص منه. ويجري اختبار لباقته بشراسة من قبل زوجته التي تخونه باستمرار ويزداد كرهها له بسبب فضيلته، ولا سيَّما تسامحه مع سلوكها. فهو يرفض فكرة الطلاق لأن ذلك سيحرجها علناً.

لقد اعتزل الناس ورفض المطالبة بأي جزء من ممتلكات والده، مدفوعاً باعتقاده (الذي تبين فيما بعد أنه كان خاطئاً) بأن والده قد انتحر، وهو أمر لم يستطع تقبله فرفضه تماماً، مثلما لم يستطع تقبل فكرة الطلاق. ونتيجة لذلك، ترك الميراث ومردوده الهائل لأخيه الأكبر مارك. وعلى الرغم من سوء نية زوجته، فإنه لم يحتج حين عرض مارك نقل الميراث إلى سيلفيا وابنهما، رغم اعتقاده أن الصبي قد وُلِد من رجل آخر (وهذا مرة أخرى، افتراض قد يكون خاطئاً).

وعلى الرغم من قدراته الواضحة في الخدمة الحكومية، كان غير محبوب في العمل، حتى من قبل ماكماستر، أقرب أصدقائه إليه، الذي يشعر بالاستياء منه

لأنه أقرضه مبلغاً كبيراً من المال ولا يستطيع ماكماستر سداده. كل من حول كريستوفر كانوا يختبرون حسن نيته باستمرار، وهذا ما كان يثير استياءه أكثر من إعجابه، ولكن هذا كان مختلفاً مع المرأة التي أراد أن تكون عشيقته، فالنتين وِانوب، التي كانت تبدو دائماً بعيدة المنال بالنسبة إليه.

كل هذه الأحداث الشخصية تتسبب في فشل كريستوفر، في الوقت الذي تقود فيه الأحداث السياسية عالمه نحو الحرب. وحين تنشُبُ الحرب أخيراً، يكون ذلك بمثابة النتيجة المنطقية لنصيبِ كريستوفر وقدره. فحين يجد نفسه عالقاً في مواقف عدائية الواحد تلو الآخر، تجد الأمة نفسها عالقة في حريق عالمي. لقد كانت الحرب رمزاً للانقسام الذي أدى إلى تحطيم مجتمع كريستوفر. وليس لأيٍّ من فضائله أي أهمية في عالمٍ لن يستوعب القيم التي عفا عليها الزمن لرجلٍ نبيلٍ حقيقي، تماماً كما لن تتناقص أعداد الدول المتحاربة أو تتخلى عن مطامعها المتنافسة في المزيد من غنائم الاستعمار، أو عن سعيها وراء الحرب كوسيلة لتحقيق تلك المطامع.

تُعدّ تجارب كريستوفر في الجيش فاشلة مثل تجاربه في الحياة المدنية. إذ يوبخه الجنرال كامبيون على تساهله مع جنوده، وهو انتهاك للمسافة التي يشعر الجنرال أنه يجب الحفاظ عليها بين الضباط والجنود. كما يحاول كريستوفر حماية ضابط كبير غير كفء، وهو تصرف مثالي لا يحظى بتقدير الضابط نفسه، كما تزدريه القيادة. كان كريستوفر يشعر بأن الحرب تسير في اتجاه خاطئ نتيجة ضعف التفاهم بين قطع الجيش، وهي الفكرة التي طبقها بعد ذلك على الحياة نفسها. ولكنه كان يعتقد بقوة أن الحرب بحد ذاتها هي الشيء المهم، وليس من ينتصر في نهايتها. وقد شكلت في نظره نقطة تحول حقيقية، إذ غيرت عالمه إلى الأبد؛ ولن يبقى في عالمه هذا أي شيء على حاله أبداً. لقد خرج من حقبة ما دون أن يكون مستعداً لأن يدخل في حقبة أخرى، وكل ما يتطلع إليه هو العزلة التي يأمل أن تأتي مع سلام ما بعد الحرب.

ولكن قبل أن يتمكن من إيجاد السلام، وجد الشجاعة لإخراج نفسه واثنين من جنوده من حفرة تسببت بها قنبلة، وأن يحمل أحدهما إلى مكان آمن على الرغم من كثافة نيران العدو. إلا أن هذا العمل البطولي لم يُقابل سوى بالعار وذلك عندما أعفاه الجنرال من مسؤولية القيادة. وبعد أن أصبح غير قادر على فهم وضعه ولو بطريقة غير معقولة، استطاع أن يصنع سلامه المنعزل، الذي يمثل بالنسبة له نهاية الحرب ومكانته في الخدمة العسكرية. كما لم يعد بإمكانه العودة إلى مزرعة غروبي التي جرى تأجيرها لامرأة أميركية ثرية ومبتذلة، أو العودة لأخيه الذي هو مثل كريستوفر، انسحب من العصر الجديد. ترك كريستوفر، مثل مارك، الزيف والأنانية والحيرة وراء ظهره. وانسحب بعد ذلك مع فالنتين إلى أحد الأكواخ حيث استعدا لولادة طفلهما ولمستقبل مجهول. تنتهي الرواية بملاحظة رمزية تتمثل في أن المرأة الأمريكية التي استأجرت مزرعة غروبي قطعت الشجرة العظيمة، وهي شجرة سرو ضخمة ظلت رمزاً للسلطة الأرستقراطية والتسلسل الهرمي وأصحاب الحظوة لأجيال. والآن بعد أن اختفت تلك الشجرة، أصبحت المزرعة مكاناً مختلفاً. ولعله من الأفضل لها (أو ربما الأسوأ) أنها باتت الآن تشترك في حالة كونية غامضة مع الأمة نفسها.

VI

ابتكر فورد مادوكس فورد واقعية تقوم على عدم قدرة القارئ على ربط العناصر معاً، وتنبع من عدم قدرة الراوي على فهم القصة التي يرويها، وكذلك على عدم قدرة آخر الأرستقراطيين على إيجاد المعنى والفهم في عالم لم يعد يشاركهم إحساسهم بالقيم نفسها. تأخذ جونا بارنز هذا الإحساس بعدم القدرة على الفهم خطوة أخرى نحو الأمام، ففي روايتها **نايتوود** (1936) قدمت لنا واقعية مبنية على عدم قدرة الشخصيات الرئيسة في الرواية على إيجاد من يبادلها المشاعر من الآخرين. حيث أخذت بارنز عدداً محدوداً من الشخصيات وصورت كل شخصية على أنها على خلاف روحي مع نفسها ومع الآخرين. تتكشف حكاية بارنز وكأنها ردّ على

اعتقاد أفلاطون بأن الأفراد غير مكتملين إلى أن يجدوا الشريك المُكمّل لأرواحهم. ولكن بدلاً من العثور على الشريك الذي يكمّل أرواحها، تواجه شخصيات بارنز الشخص الذي سيعكر صفو حياتها إلى أبعد حد.

تخلق الرواية عالمين: عالم النهار وعالم الليل. ولهذين العالمين ما يماثلهما في الزمن التاريخي. عالم الليل يعيدنا إلى الأصول الغامضة للإنسانية؛ وعالم النهار يأخذنا عبر تحولات الحضارة. ومع ذلك فإن هذه العملية بدلاً من تأمين الاستقرار التاريخي، أدّت إلى اضطراب تاريخي. إننا نعيش في انقطاع تطوري، حيث فقد البشر غريزتهم الحيوانية لكنهم لم يجدوا مصدراً جديداً للوحدة العاطفية. وهكذا فإن الجنس البشري غير متجانس مع نفسه، والأفراد الذين يشكلون هذا الجنس قد تشظوا وتحوروا إلى أشكال جذرية (فطرية) من الذات على حساب عدم التقدم نحو نفسٍ موحدة.

الشخصية المركزية في رواية بارنز هي الفتاة روبن فوت التي بدت في بداية الرواية أنها في حالة غياب للوعي. فقد «ولدت نائمة»، حيث غطّت في نوم غريب يشبه الغيبوبة، وهي الآن مستلقية على سريرها في غرفتها الواقعة وسط المدينة، وتأخذ شكل بقايا الغابة، مع وجود مجموعة متنوعة من النباتات والطيور المغردة فيها، حيث تشير هذه التفاصيل إلى حالتها المعلقة من الناحية التاريخية والشخصية، إذ يبدو أنها عالقة بين حالتين من التطور، الغابة والمدينة، البدائية والحضارة؛ وهي متجمدة في لحظة جمال جسدي، كما لو أنها في مُجمّدة.

تزوجت روبن بعد ذلك من فيليكس فولكباين، الذي أقنعها بكلامه المعسول بأن تنجب طفلاً. لكن هذا أدى إلى حدوث أزمة في حياتها، فهي تعيش بلا هدف، وتتجول بلا مبالاة في أنحاء المدينة، حتى عندما تحولت إلى المذهب الكاثوليكي. أدركت الراهبات اللاتي كانت تعترف لهنَّ أنها تعيش في عصر ما قبل التاريخ، ذلك أن عقلها يقتصر على عالم قديم يسبق مفهوم الخطيئة والغفران؛ فهي خارج حدود التاريخ الحديث والدين، وتعدُّ بمثابة تجسيدٍ متحوّر (طفرة) لعملية تطورية قاصرة. وهذا ما

جعلها تضع مولوداً مريضاً، وتلجأ لمعاقرة الخمر، وإلى المزيد من التسكع، وتصبح مشتتة إلى درجةٍ تجاوزت فيها وسائل فيليكس للتواصل معها. وفي نهاية المطاف، تتخلى عن طفلها وعن فيليكس وتغادر باريس إلى أمريكا.

في أمريكا، تعيش وتتعامل مع نورا فلود، الفتاة التي لها جذور تاريخية في عائلة عريقة، وتعمل كموظفة في سيرك دينكمان. وأثناء عملها في السيرك، تنجذب الأسود بشكل غريب إليها، حيث بدت مرة أخرى أنها عالقة بين عالمين، بشري ووحشي. تغادر روبن مدينة نيويورك برفقة نورا، وتستقر أخيراً في باريس مرة أخرى، حيث تتسكع في الشوارع والحانات طوال ساعات الليل، لتبدأ علاقتها مع نورا بالتفكك، فكما حدث لها مع فيليكس، لم تستطع روبن أن تُقصر حياتها على الأسرة أو على الروتين المنزلي. وفي النهاية تترك روبن نورا من أجل جيني بيثربريدج. حيث تخبرنا الرواية أن كلًّا من جيني وروبن يمثل النصف النقيض للكيان البشري، فكلاهما عالقان بين حالة وحشية وحالة إنسانية.. روبن هي الوحش الذي يتحوّل إلى إنسان؛ وجيني هي الإنسان الذي يتحول إلى وحش.

الشخصية الأخيرة التي يكتمل بها طاقم رواية بارنز، هي شخصية الدكتور ماثيو أوكونور، وهو طبيب نفسي على اتصال مع روبن وكذلك مع عشاقها، ويفتقر إلى القدرة على إعادة جمع أيٍّ منهم مرة أخرى؛ بل في الحقيقة، هو الذي كان مسؤولاً بشكل جزئي عن انفصالهم. يعيش الدكتور ماثيو منقسماً على ذاته بين ثقته في العلوم الطبية وميوله نحو الكاثوليكية، ويكشف كذلك عن نفسيةٍ ممزقةٍ تفتقر لبقايا معنًى، حيث يستمتع بسلوكه المخنّث، ويتوق إلى أن يكون امرأة. وفي الفصول الأربعة الأخيرة من الرواية نجده في محور الأحداث، إذ تحاول الشخصيات الرئيسة في الرواية بشكل مثير للسخرية، العثورَ على المعنى الحقيقي من خلاله.

تنتهي الرواية في شمال ولاية نيويورك، حيث نجد روبن قد عادت إلى منزل أجداد نورا ودخلت إلى الكنيسة. وآخر ما نشاهده هو مواجهتها هناك لكلٍ من نورا والكلب (الإنسان والحيوان)، وهي عالقةٌ مرة أخرى بين نمطين من

الكائنات الحية، وغير قادرة على الارتباط بأي منهما. إنها تجسد الطبيعة المتدهورة للإنسانية الحديثة. وتختتم الرواية بهذا الرمز للاغتراب الإنساني. إن شخصيات بارنز ليست حيوانية بالكامل ولا هي بشرية تماماً، بل تقع في مرحلة تطورية في منتصف الطريق، بعيدة عن الحالة الحيوانية الأولية، ولكنها أيضاً ليست في حالة بشرية كاملة. وغير قادرة كذلك على تحقيق التزامن بين طرفي مرحلة التطور هذه، أي أنها مخلوقات غير سوية من الناحية التطورية، وكذلك نفوس متحوّلة غير قادرة على أن تتصالح مع أنفسها، أو مع الآخرين.

لم يستطع أي كاتب معاصر أن يغير الجنس البشري بشكل جذري مثلما فعلت بارنز في روايتها **نايتوود**، فشخصياتها عبارة عن أرواح منقسمة، تعيش في حالة من العزلة والسقوط، وبعيدة عن إمكانية بلوغ الأصالة، وهي على خلاف دائم مع بيئتها، كما تفتقر إلى الانسجام بينها وبين الآخرين. تتمتع هذه الرواية ببنية حداثية، حيث يجري تقديم الشخصيات الرئيسة في الفصول الافتتاحية، ثم يُعاد صياغة مضمونها في الفصول الختامية؛ وكل فصل فيها متمايز من حيث المعنى، وموجود بشكل علائقي بدلاً من أن يكون مبينيّاً على أساس التقدم من السبب إلى النتيجة. وأيّاً كان نهج السرد في العمل، فهو غير مستقر أو ثابت. وهذا ما جعلها روايةً صعبة بشكلٍ متعمد نتيجة الطريقة التي تَستخدم فيها الرمزية المتقطّعة، والإشارات التي يجب على القارئ أن يُجمِّعها معاً من أجل الوصول إلى إحساسٍ بالكل، ولا سيَّما فيما يتعلق بتكشّف الأحداث الزمنية. ومن هنا فإن رواية **نايتوود** تُعدُّ مثالاً مثاليّاً لما قصده جوزيف فرانك بالصيغة المكانية.

١٢- الأصالة في ثقافةٍ مزيفةٍ

I

في الوقت الذي لا يمكن فيه اختزال الحداثة كحركةٍ أدبيةٍ في كاتبٍ واحد، أو حتى في مجموعةٍ من الكُتّاب، فإن توماس مان ومارسيل بروست وجيمس جويس غالباً ما يُنظر إليهم على أنهم الكُتّاب الذين يلخِّصون (كمجموعةٍ)

الأساليبَ الأدبية المُميزة للحداثة الأدبية. لقد كان إنجازهم هائلاً، ولكن ما كان بإمكانهم أبداً إنجاز ما فعلوه لو لم تسبق الحداثة (كحالةٍ ذهنيةٍ) جهودَهم. وبالنظر إلى هؤلاء الثلاثة معاً، فإنهم يقدمون بمجملهم وسائل التفكير لحركاتٍ مثل الحداثة الأدبية باعتبارها استنباطاً وتصوراً لنص سينوبتكي (إجمالي) يسبق ويتوقع كتابة الأعمال الفردية. أي نص مركب يكون بمثابة نص حداثي أصلي.

مع تفكك المجتمع الحضري المتجانس، وجدنا أنفسنا أمام مشكلة إعطاء هوية للإنسان الجمعي في مجتمع علماني، وهو سؤال سارع توماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥) في طرحه. إذ اعتقد مان، على سبيل المثال، أن الموسيقى تكون أكثر أهمية وحيوية عندما تكون جزءاً من الدين. وفي عصر النهضة، انفصلت الموسيقى عن أغراضها الدينية وأصبحت قوة ثقافية بذاتها. وقد بلغت هذه العلمانية ذروتها مع بيتهوفن وفاغنر، حيث جرى تقليصها إلى ليبرالية دينية في القرن التاسع عشر.

اعتقد مان أن الفردية والليبرالية هما أساس الحداثة، وهما جزء من طقوس أدت إلى انحطاط الثقافة. تبدو شخصيات مان في البداية أنها راضية عن وضعها كطبقة وسطى، لكن يتبين بعد ذلك أن هذا الرضا ليس سوى رضًا أعمى عن النفس. فهي تحاول دون جدوى اختراق رتابتها الاجتماعية لاستعادة الحيوية المفقودة. يقدم مان مادية مفعمة بالحيوية تفسح المجال لجمالية منحلّة. فجميع شخصياته الرئيسة تقريباً، هانو، وتونيو كروجر، وغوستاف آشينباخ، وفيليكس كرول، وأدريان ليفركون، عالقون في هذا الانجراف الهابط الذي يقودها إلى هلاكها أو يجعلها تدنو منه.

تناولت روايته **بودنبروكس (١٩٠٠)** انحدار الأسرة البرجوازية، وانهيار «ادعاءاتها» المادية، وظهور مزاج فني عاجز. وفي روايتي **تونيو كروجر (١٩٠٣)** و**الموت في البندقية (١٩١٢)**، صوّر مان الفنان الحداثي المهووس بالانحلال والفوضى، والمُنجذب إلى الجانب السفلي المظلم من الحياة الرومانسية. وهذه موضوعات حداثية في الأساس، ظهرت إلى الوجود نتيجة الصراع بين العالمين

البرجوازي والجمالي. وقد جرى إفراغ الحاضر روحياً ومادياً من خلال صعود الثقافة الشعبية والمدينة التجارية. إن توماس مان الذي رأى نفسه يعمل وفق تقاليد شوبنهاور ونيتشه وفاغنر، أعرب عن أسفه لزوال ألمانيا القديمة من الفلسفة والثقافة. ورأى أنه يجب على الفنان الحداثي أن يتصدّى للاضطراب النيتشوي مع تزايد عدم جدواه أمام المادية البرجوازية، وأن ينأى بنفسه بعيداً للبحث عن المعنى الروحي بمفرده. يعتبر الفنان جزءاً من العملية الانتكاسية والانحطاطية، والتحولات الجمالية تكون مرافقة للانحدار البيولوجي. لقد حاول مان في رواية **تونيو كروجر** التوفيق بين القيم الفنية والبرجوازية، لكن الفنان - المنعزل عن الناس العاديين وعن الحياة - يصبح منبوذاً في المناطق الحضرية. وكان مان يعتقد أنه حين يضعف الفكر الداخلي للشخصية، فإن الشخصية تبدأ بالتآكل من الداخل. وهكذا فإن الفنان عند مان، مثل جميع المنحطين عموماً، يُصبح مرهقاً ويتوق إلى الموت.

تعدُّ شخصية آشينباخ مثل شخصية تونيو كروجر ولكن أكبر منها سناً. حيث حوّل الواقع إلى مثالٍ مستحيل، مما يفقده الاتصال بالحياة. تحكي رواية **الموت في البندقية** قصة المثلية الجنسية المكبوتة، ولكنها أيضاً قصة رمزية لانحطاط وموت العالم القديم الذي فقد بوصلته في مواجهة تحديات الحداثة. فمدينة البندقية مثلها مثل آشينباخ، تحتضر أيضاً من الداخل، حيث كلاهما يحاول إخفاء مرضه عن العالم. لقد أشار مان إلى غياب الأسطورة الحيوية كسمة قاتلة في وجودنا الحديث. وأشار كذلك إلى ضرورة إدراك طبيعتنا اللاعقلانية ضمن مجتمع عقلاني. فقد رأى أنه تحت هذا النظام المفترض للمدينة الحديثة يكمن اضطراب مدمر. ربما تكون رواية **الموت في البندقية** هي أول رواية لمان يستخدم فيها الأسلوب الأسطوري، وذلك لإعطاء شكل للتاريخ المعاصر من خلال التلاعب بالتشابه بين الزمن الحاضر والعصور القديمة. تؤكد العديد من القراءات التي تناولت هذه القصة استخدامَ مان لأسطورة ديونيسوس. بل إن بعض النقاد يذهبون إلى حد رؤية وجود صلة بين الأسماء: آشين **(الرماد)**، باخ

(باخوس)، وتادزيو وسابازيوس (اسم آخر لديونيسوس). والغريب الذي يراه آشينباخ في المقبرة ما هو إلا شخصية ديونيسوسية (حتى أنه يختفي مثل الشبح في أحدِ التماثيل اليونانية)، والكوليرا التي تصيب البندقية هي بمثابة الطاعون الذي غالباً ما يرتبط بظهور ديونيسوس. حتى عصير الرمان الذي يشربه آشينباخ مع العشاء له أهميته الخاصة، حيث يُقال أن عصير الرمان جاء من دم ديونيسوس. ويرتبط حلم آشينباخ ارتباطاً مباشراً بقصة ديونيسوس، حيث يختلط معها في الموسيقى والرقص المُهتاجين، وصرخات العابدين الصاخبة، ولباس النساء المجنونات، وحيوانات الأُضحية التي تؤكل لحومها النيئة وتُشرب دمائها الدافئة. إن التوتر الذي لا يمكن حلّه في قلب أسطورة ديونيسوس بين العقل والعاطفة، والحياة والموت، يجذب آشينباخ بشكل لا شعوري إلى مدينة البندقية المصابة بمرض الكوليرا. وحين ينطوي انجذاب آشينباخ نحو الجمال على عملية سعيٍّ وراء تادزيو، يستسلم للانحطاط. تماماً مثلما تُظهر المدينة نظاماً زائفاً يخفي تحته الانحدار، ويفشل آشينباخ في التصالح مع الفوضى داخل نفسه. لقد كان مان يعلم، مثل كونراد، أن الفن أشبه بالحضارة، يخفي في داخله عملية مُهلكة. وأن مصير الفنان، مثل مصير كل المدن الكبرى، ينطوي على انجذاب لا مفر منه نحو الموت. وقد سيطر موضوع «البرج المنهار» على الخيال الحديث، حتى قبل أن يبدأه إليوت. وهكذا فإن قوى الحياة الديونيزية المظلمة تتفوق على آشينباخ.

جانب آخر من أعمال مان الأسطورية يتمثل في رواية **تأملات رجل غير سياسي** (Betrachtungen eines Unpolitischen) (١٩١٤–١٩١٨)، التي تهاجم الإيمان الليبرالي بنظرية التقدم. يرى مان عظمة ألمانيا، لكنه يدرك أيضاً إمكاناتها الشريرة. وقد استخدم مان هذه المواضيع بشكل مختلف قليلاً في أعماله اللاحقة كما في رواية **الجبل السحري** (١٩٢٤)، حيث تنتقل شخصية هانز كاستورب من الشمال إلى الجنوب، ومن النظام إلى الفوضى، ومن الصحة إلى المرض، ومن خارج الزمن الطبيعي للسهول المنبسطة إلى خلود المرتفعات. وتمتد إقامته المفترضة لمدة ثلاثة أسابيع في المصحة إلى سبع سنوات، حيث يبدأ في رؤية نفسه بطريقة أكثر

انفصالاً، ويجري اختبار واقعه الجديد مرة أخرى من خلال معنى الموت. وفي رواية **الجبل السحري**، يجري تقديم الموقف التنويري العقلاني لستمبريني، وهو عالِمٌ إنساني إيطالي يتبنى الليبرالية التقدمية الحديثة. ويعارضه نافتا (المستوحى من الناقد المجري الماركسي جورج لوكاش)، وهو يهودي من أوروبا الشرقية نجا من إحدى عمليات الإبادة الجماعية وتبناه اليسوعيون، وهو عضو سري في الحزب الشيوعي، ونازي سابق قادر على الخلط بين الكاثوليكية والإرهاب.

كان سيتيمبريني، مثل هاينريش شقيق توماس مان، يؤمن بالتقدم المادي. في حين كان نافتا، مثل مانْ نفسه، يشكّك في المادية البرجوازية والحرية الديمقراطية. يشترك الأول في المبدأ الأبولوني، أما الثاني فيشترك في المبدأ الديونيسي. أحدهما يؤمن بالدولة القومية والآخر يشكك فيها. وقد أدى الخلاف بين ستمبريني ونافتا (أي بين الإيمان بالديمقراطية التقليدية والشمولية الناشئة) إلى إلغاء تأثير بعضهما بعضاً، تاركاً هذا الخلاف فكرة غير متبلورة عن الإنسان الجماعي.

تنتهي الرواية بمبارزة بين سيتيمبريني ونافتا، حيث يطلق سيتيمبريني النار في الهواء، في حين يطلق نافتا النار على رأسه. تتنبأ هذه النهاية القاتلة بتجمع سحب الحرب تحت «الجبل السحري»، وهي أشبه بأوبرا **انحطاط (غسق) الآلهة** Götterdämmerung التي تكذب كل أمال «الجبل». كما تُحرر هذه النهاية هانز من إملاءات هذا الجبل، ثم ينزل هو وسيتيمبريني من الجبل للقتال على جبهات متعاكسة، ويبقى مصيرهما غامضاً. لم يتمكن مان نفسُهُ من التوفيق بين الاختلافات بين ستمبريني ونفتا، أي العقلاني مقابل اللاعقلاني، والإنسان الفرد مقابل الإنسان الجماعي، والأبولوني مقابل الديونيسي. لقد أصاب نيتشه مخيلة مان بالعدوى، فالنظام والفوضى عنده لا ينفصلان، والعقل يخفي الغموض، والنظام عرضة للفوضى، والحياة تفسح المجال للموت. عند هذه النقطة، يتبع سرد مان الخطوات نفسها التي سارها سرد كونراد نحو العنصر المدمر، أي عالم آلهة الظلام الذي يتحدى وعود التنوير.

عادة ما تدور أحداث قصص مان بين عوالم مفعمة بالحيوية وعوالم منهارة، ولكن هنالك قصة واحدة يجتمع فيها العالمان معاً. تستغل رواية مان **ماريو والساحر (١٩٣٠)** الانقسامَ بين الفرد والحشود الجماهيرية استغلالاً سياسياً. تدور أحداث هذه القصة في مدينة توري دي فينيري في إيطاليا، حيث يقوم منوّم مغناطيسي بتنويم حشد من الناس. يُجسد هذا المنوّم المغناطيسي قوة الفاشية وسوء استخدام السلطة المستبدة في كلٍّ من إيطاليا وألمانيا. وحين يغتاله ماريو، يتحرر الحشد من القوة المدمرة. ويصبح السؤال بعد ذلك، كيف يجري استخدام هذه الحرية؟ وهذا هو السؤال الذي هيمن على آخر روايات مان الكبيرة **الدكتور فاوستس**.

في رواية **الدكتور فاوستس (١٩٤٨)**، يوصل مان هذا الصراع إلى طريق مسدود من التناقض، وتفسح الأجندة الليبرالية المجال للجنون الثقافي. تُروى قصة أدريان ليفركوهن في هذه الرواية على خلفية صعود وسقوط النازية، حيث عقد ليفركوهن اتفاقاً مع الشيطان، وأُصيب بمرض الزهري عند قصد، وأخيراً يُصاب بالجنون. اعتمد مان بشكل كبير على حياة وفكر نيتشه في تصويره لليفركوهين، إذ برّر نيتشه الوجود باعتباره «ظاهرة جمالية»، حيث ساوى الذات مع حرية الفن. وإذا ما جرى أخذ هذه الحرية إلى أقصى حدودها فإنها ستكون حينئذ امتداداً للإيديولوجية الليبرالية. يجسد ليفركوهن الطبيعة المُدمرة للفردية الراديكالية. إن استخدامه لفكرة التكفير عن الذنب، أو النظام الموسيقي المكون من اثني عشر نغمة، أبعده عن أي نوع من تأصيل الذات في الفن التقليدي. وعندما أصبحت الحياة الحديثة أكثر عقلانية، وأكثر ميكانيكيةً وصناعيةً، جرى دفع الفن تحت الأرض، وإرجاعه إلى البدائية والأسطورية واللاعقلانية. لقد كان مان في أعماله السابقة، متعاطفاً مع التفسيرات الأسطورية ومُعتمداً بشكل كبير على أسطورة ديونيسوس، كما اعتنق فكرة نيتشه عن العود الأبدي، أي أن التاريخ سيستمر في إعادة تقديم نفسه (فمثلما يوسف هو إعادة تمثيل لأدونيس، كذلك هو السيد المسيح وتموز). لكن ليفركوهن أخذ البدائية إلى درجة متطرفة، واعتقادُه بأن الثقافة يجب أن ترتكز على طقوس وثنية جعله ينحاز إلى النزعة

القومية الغامضة التي ربطها مان بالنازيين. إن الذي يروي قصته يُدعى سيرينوس زيتبلوم (أي «تفتّح الزمن» مما يشير إلى مفهوم الحتمية)، وهو أحد نتاج عصر التنوير. إلا أن تجاوزات ليفركوهن الرومانسية تثير حيرته، كما كان زيتبلوم متواطئاً معه وعاجزاً عن مواجهة طاقة ليفركوهن التي خرجت عن حدود السيطرة، وهي نهاية مؤسفة إلى حدٍ ما لإيديولوجية التنوير.

إن أسطورة فاوست، بحكم طبيعتها، هي احتفال بالفردية المدمرة. يضيف مان إلى القصة التقليدية لفاوست (التي نشأت عام ١٥٨٧ بواسطة يوهان سبيس في ألمانيا واشتهرت على يد كريستوفر مارلو وغوته)، أسئلةً تتعلق بالمرض والفن والتفكك الثقافي. ويجسد ليفركوهن استحالة التسوية بين قوى العبقرية الفردية وقوى الشمولية. وهو يجسّد كلاً من الفنان والأمة التي تريد تدمير ذاتها. فهو يأخذنا إلى طريق مسدود للمجتمع، واستحالة قيام مدينة الله (De civitate Dei) التي تحدث عنها أوغسطين، وهو العكس تماماً لآمال مان السياسية في رواية **تأملات رجل غير سياسي**.

وكما أشار مايكل هارينجتون: «في فاوست، العالم مجنون جداً لدرجة أن الجنون هو ردّ الفعل الوحيد العاقل تجاهه. إن التعريف القديم للانحطاط باعتباره انتصار المجتمع الحديث (Gesellschaft) على المجتمع القديم (Gemeinschaft)[1]، يعود بشكل مأساوي لتحديد الحالة»[2]. مثل هذه الحالة العقلية تدمر المدينة من الداخل. كما لم تعد هنالك إمكانية للتناغم في عالم ليفركوهن الموسيقي. وكما تساءل هارينجتون بشكل بلاغي: «في عالم علماني تماماً وخالٍ من السمو ومليء بالحروب والاضطرابات، ما هو الأساس الذي يمكن

---

(١) (Gesellschaft) و(Gemeinschaft): هما مصطلحان ألمانيان يُستخدمان لوصف نماذج مختلفة من التفاعل الاجتماعي.حيث يشير مصطلح Gesellschaft إلى المجتمعات الحديثة التي تعتمد على العلاقات الاجتماعية والاقتصادية في تنظيم حياة الناس، بينما يشير مصطلح Gemeinschaft إلى المجتمعات (أو الجماعات) التقليدية التي تعتمد على الروابط الاجتماعية والأخلاقية والثقافية. [المترجم].

(٢) مايكل هارينجتون، القرن العَرَضي (نيويورك: ماكميلان، ١٩٦٥)، ص ٦٤.

أن يقوم عليه التناغم هنا؟ حيث الجمال التقليدي كذبة، والفنان تواجهه فوضى لا تهدأ»[1]. لقد أخذنا مان في رواية **فاوست**، إلى النهاية الحتمية للتنوير والفردية الرومانسية، وإلى النهاية المدمرة لكل من المجتمع والأجندة الليبرالية.

- II -

إذا كان هنالك وعي اجتماعي/ سياسي ووعي شخصي، فإن كلا هاذين الوعيين ليسا متزامنين دائماً. كان أندريه جيد هو الروائي الحداثي الذي اكتشف الهوة بين الاثنين، وكذلك الأثر الناتج عن اغتراب الإنسان العاطفي عن وسطه الاجتماعي. لقد مهّد جيد للرواية الوجودية، حيث قدم لنا شخصيات غير محورية من الناحية الاجتماعية، وهامشية بالنسبة لبيئتها، ولها مهام متعددة، إذ يجب على هذه الشخصيات أن تدرك أنها تمتلك القدرة والإمكانية لتصبح ذوات مختلفة، وأنه يجب عليها اختيار الطريقة التي تريد تعريف وتحديد نفسها بموجبها، وأن الصراع الإنساني ينطوي على خلقِ ما هو فريدٌ في الذات، بدلاً من قبول الصور والتعاريف النمطية التي قد يفرضها المجتمع عليها. إن مفهوم جِيد عن الذات هو النقيض تماماً للعملية التطورية. فالإنسان هو مجموع ما يختار أن يكون، وليس مجموع صفاته الوراثية أو حمضه النووي أو تطوره الخليوي.

بدأ جِيد مسيرته المهنية كأحد أتباع الحركة الرمزية تحت تأثير مالارميه الذي سيطرت واقعيته الرمزية على بداية مسيرته المهنية. لكنه انتقل إلى ما هو أبعد من الرمزية البحتة نحو نوع جديد من الواقعية، حيث ينشغل وعي الشخصية بكائن مُعاكس، وذلك من خلال الانقسام غير القابل للتوفيق بين العقل والواقع. تعدُّ روايته **اللاأخلاقي (١٩٠٢)** أولى محاولاته في خلق هذه الواقعية جديدة، وهي الراية التي تضمنت قصة ميشيل، عالم آثار شاب وثري، يتزوج من مارسيلين ويذهبا معاً إلى مدينة بيسْكرا لقضاء شهر العسل. وهناك

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٥.

يصاب بمرض خطير في الوقت نفسه الذي يدرك فيه أن لديه ميول مثلية الجنس، وأن هذه الميول تعمل داخل ذاته الخفية التي بدأ يفهمها للتو. تقوم مارسيلين بمعالجته إلى أن يستعيد عافيته رغم أنه أصبح أكثر بُعداً عنها، ولكنها في النهاية تصبح هي المريضة بشكل خطير ومميت.

وعلى هذا النحو، يبدو أن استخدام جيد لشخصياته أمراً مفتعلاً، ولكن الذي يقوله أكثر تأثيراً وأكثر إقناعاً. يرى جيد أن الإحساس الفردي بالذات أكثر تعقيداً مما هو عليه في تعريفه الاجتماعي النمطي، وأنه يجب على المرء أن يحافظ باستمرار على ذلك الشعور بتعددية الوجود. إنه يضفي معنى جديداً على كلمة «التنوع»، معتبراً إياها سمة من سمات الذات الفردية وليست مجردَ تجمعٍ غير متجانس. لقد توقع جيد فكرة جان بول سارتر عن الطبيعة البشرية كشيء نخلقه بدلاً من أن نستسلم له، وبما أننا متحدثون محتملون للعديد من اللغات، فإننا نتاج محتمل للعديد من ذواتنا، ويجب علينا أن نحدّد الذات التي نريد تحقيقها.

يقدم جيد عنصرين فاعلين، حيث يجب على ميشيل التوفيق بين الوعي وفهم الذات من جهة، وبين الذات وفهم القوى الخارجية التي تحدد الوعي من جهة أخرى. بمعنى آخر، عليه أن يكسر الحلقة المفرغة التي وقع فيها، وسعيه يجب أن يكون من أجل الحرية التي يشعر أنها ستطلق طاقة كامنة لم يجرِ استغلالها من قبل. حيث يشعر ميشيل أنه منفصل عن تلك الطاقة، ليس فقط بسبب القيود التقليدية أو الأخلاقية المباشرة، ولكن أيضاً بسبب طبقات الحضارة التي تبدو متحالفة ضده. فقد جرى تعزيز قيود الأخلاق المسيحية من قبل المجتمع البرجوازي.

ويعتقد جيد كذلك أن المرء يجب أن يكون مخلصاً لحياته الداخلية بدلاً من إخلاصه لتقاليد المجتمع. وعلى صعيد الرواية التقليدية، ابتعد جيد عن الإملاءات الاجتماعية لبلزاك وديكنز، واستبدلها بالإملاءات النفسية لنيتشه ودوستويفسكي اللذين اكتشفا عالماً داخلياً من المعنى «غير المنطقي، وغير المتسلسل، والمتناقض». إن شخصيات جيد، على عكس الشخصيات التقليدية

«تندفع في اتجاهات متعاكسة في الوقت نفسه، لتعاني بعدها قلقاً أكثر عمقاً من قلق الإنسان العصابي الذي تسيطر عليه شخصيتان بشكل متناوب»[1].

استخدم جيد مرة أخرى هذا الموضوع في روايته **المزيفون (١٩٢٥)**، وهي روايته الأكثر شهرة التي تكشف على أفضل وجهٍ عن اعتقاده بأن الوعي (مِثله مثل تجلي الفن) يقاوم واقعاً مستعصياً لا يمكن تغييره. ومن خلال استخدامه لهذا الموضوع، يمكن للمرء أن يرى أن هذه ليست رواية حداثية بالمعنى التقليدي للكلمة، وذلك لأنها أولاً: تُبقي العديد من عناصر الحبكة مفتوحة، أو غير مكتملة، أو غير مُخبَرَةٍ بما هو آتٍ (على سبيل المثال، ما الذي يخبئه القدر أو المستقبل لغالبية الشخصيات الرئيسة: فنسنت، وجورج، وأوليفييه، وبرنارد، وباسافانت؟). إن الحياة، مثل هذه الرواية، ذاتُ نهايةٍ مفتوحة؛ كما أن مصير المرء لا يُحسم أبداً طالما أن لديه القدرة على التصرف بشكل مختلف. وثانياً: تتقاطع مسارات الشخصيات الرئيسة وتتلاقي، مما يوحي بأنها تتشارك في الواقع الاجتماعي نفسه؛ ولكن البعض منها أكثر قدرة من غيره على تغيير تأثيرات هذا الواقع. وثالثاً: تولّد شخصية روائيٍ موجود داخل الرواية نقاشاً حول العلاقة بين الفن والواقع، حيث يتضمن كتاب إدوارد حكاية روائيٍّ عالقٍ «بين ما يقدمه له الواقع وما يرغب هو نفسه في أن يصنع من هذا الواقع»، ورغبة إدوارد في كتابة روايته تتضمن قدرته على التوسط في السيطرة على شخصياته، لتغيير قدرتهم على تشكيل واقعهم الخاص. تكشف العرقلة الأولى التي واجهها إدوارد ككاتب عن عدم قدرته على تجاوز الوعي الثابت لعالمه، وهو القَيد الذي يُفترض أنه في نهاية الرواية قد تمكن من حلّه.

يتضمن كل من الفن والحياة بحثاً عن الهوية، وهذا البحث يتطلب وعياً يستطيع أن يخلق واقعه الخاص. لقد قدم لنا جيد رواية بطلها رجل متقلب متلون كالحرباء. وكما تخبرنا شخصية إدوارد: «أنا لست سوى ما أعتقد بنفسي، وهذا يتغير باستمرار، لدرجة أنه في كثير من الأحيان، ذاتي التي في الفترة الصباحية لا تعرف

---

(١) جيرارد، أندريه جيد، ص ٩٦.

تلك التي في الفترة المسائية». وفي عالم جِيد، لا تمتلك «الأنا» في الرواية واقعاً دائماً، ولا أرضية أساسية، ولكنها تستمد واقعها من استجابتها لواقع موجود مسبقاً.

تستمد الرواية معناها من الأهداف السردية المتناقضة: ثمة وعي جماعي يعمل في الرواية، ويجمع بين الشخصيات الرئيسة وهي تصارع من أجل البقاء مستقلةً عن القوى الاجتماعية وعن الجاذبية التي تمارسها كل شخصية على الأخرى. والرواية كذلك عبارة عن دراسة لكيفية سعي الشخصيات للبقاء مستقلةً عن عالم المطابقة والامتثال وأن تعيش خارجه، في حين تقع كل من هذه الشخصيات في واقع «مزيف» يتعارض مع هذا الاستقلال. لقد خلق جيد دوامة اجتماعية تقاومها كل شخصية أو تحاول الهروب منها. وإذا أبطلنا تلك الدوامة أو عزّزنا تصميم الشخصيات على إنشاء هويتها الخاصة، سيكون لدينا ترتيب متغير من الشخصيات أكثر حريةً في اختيار مصيرها في عالم أقل تقييداً. ومن هنا يمكننا أن نرى لماذا كان جان بول سارتر يعتقد أن جيد هو أبٌ لنوع جديد من الخيال. إن جيد يعتقد، مثل والاس ستيفنز، أن الخيال يقود الطريق، ويغير الواقع من خلال اقتراح إمكانيات جديدة. وهكذا فإن جيد من خلال استباقه للرواية الوجودية، أخذنا خطوة إلى ما هو أبعد من الرواية الحديثة الموجودة.

III

مع تفكك الذات الرومانسية، انتقلت فكرة الهوية الحداثية في اتجاهين: نحو الشمولية ونحو العدمية. وقد صور أورويل الحركة الأولى، في حين صور كونراد الحركة الثانية. كانت العدمية بطبيعة الحال وسيلة للتخلص من الحل الشمولي حتى وإن أفرغت هذه العدمية دورة الحياة من المعنى. ومن الغريب أن بحثَ الحداثيين عن المثل العليا قادهم إلى بعض أشكال العدمية. والانتقال من قصة هاغارد الرومانسية إلى ظلام كونراد ليس سوى مظهرٍ واحدٍ من مظاهر هذا التحول المثير للسخرية في تاريخ الحركة الحداثية. وكذلك نجد انتقالاً مشابهاً من المثالية إلى نقيضها عند اشبنغلر وهايدجر والعديد من الكُتاب الأمريكيين الذين جرت

دراستهم في الفصلين التاسع والثالث عشر. ويمكن العثور على مثال آخر عن هذا الانزلاق نحو العدمية في أعمال لويس فرديناند سيلين (لويس فرديناند ديتوشز) (١٨٩٤–١٩٦١) الذي كانت أشهر أعماله روايتي **رحلة إلى نهاية الليل** (Voyage au bout de la nuit، 1932) و**الموت بالتقسيط** (Mort à Crédit، 1936)، إذ كلاهما كان بمثابة محاولة للبحث عن الأصالة في مواجهة الغرابة البشعة.

لقد أصبحت الحياة بمثابة رحلة نحو الموت. فجيش التوسع الإمبراطوري، والمدينة بأحيائها الفقيرة، والثورة الصناعية، وغيرها من المؤسسات الحديثة، قد سلب الحياةَ معناها المثالي. وتماماً مثلما رأى هايدجر، رأى سيلين أن التكنولوجيا الحديثة هي أصل المشكلة. وهو مثل باوند، وإليوت، ودي إتش لورانس وآخرين، تبنّى معتقداته على أساس التحيّز العنصري، وعلى عدم الثقة في اليهود تحديداً. وقد وجد سيلين نفسه يشكك في صحة الديمقراطية، ويتحرك نحو التعاطف مع ألمانيا النازية (ربما لأنه شاركها معاداة السامية). وبعد تحرير فرنسا في الحرب العالمية الثانية، اتُّهم سيلين بالتعاون مع النازية، مما اضطره إلى الفرار إلى ألمانيا ثم إلى الدنمارك حيث سُجن فيها قبل نفيه إلى منطقة البلطيق، ليبقى هناك حتى إصدار العفو عنه عام ١٩٥١. لكن عودته إلى الوطن لم تغير رأيه، إذ استمر، مثل الكثير من معاصريه، في الاعتقاد بأن الحياة الإمبراطورية والعسكرية والصناعية أصبحت آلة للقتل.

تناول سيلين في روايته **رحلة إلى نهاية الليل** هذه المظاهر وغيرها من مظاهر الحياة الحديثة، وأوضح كيف جرى إقحام الموت في كل شيء. وقد أخذنا سيلين بشكل آلي في كل مغامرة من مغامراته وهو يفترض أننا نعيش في عالم «جانسيني»[1]، حيث سقطنا دون أن نحصل على نعمة الخلاص. وقد أثار اهتمامه كلٌّ من الشيخوخة والأمراض الجسدية والاضطرابات العقلية لأنها كلها كانت تنذر بالموت. كما كان شعور سيلين بالقلق شديد جداً، حيث جعله يتجاوز حتى الوجوديين من أمثال سارتر وكامو، وأخذه باتجاه عدمية صموئيل بيكيت، حيث

(١) نسبة إلى الجانسيية وهي حركة في المذهب الكاثوليكي تتبنى موقفاً أخلاقياً سلبياً صارماً. [المترجم].

واجبنا هو الاستمرار في العيش رغم خواء الحياة. وكما قالت إحدى شخصيات بيكيت: «لا أستطيع الاستمرار.. لا أستطيع الاستمرار، ومع ذلك سأستمر».

تبدأ رواية **رحلة إلى نهاية الليل** في التلميح إلى أن الحرب **(أي حرب)** هي أمر سخيف، حيث يأخذنا الراوي البطل في رواية سيلين، باردامو، إلى جبهة فلاندرز في الحرب العالمية الأولى. وهناك يدرك أن الضباط الفرنسيين، وليس الألمان، كانوا هم الأكثر احتمالية للتسبّبِ في قتله، فقد اعتادوا على إرساله للقيام بمهام لا داعٍ لها، وغالباً ما تكون ذات دوافع اعتباطية ونادراً ما تخدم أي هدف عسكري. يحافظ باردامو على منظور غير متناسق، ويوظف روح الدعابة القاتمة لديه حين يركز اهتمامه على البقاء على قيد الحياة على عكس الضباط الذين لا يهتمون إلا بالقيام بمناوراتهم العسكرية. وهكذا فقد كانت هنالك حالتان ذهنيتان مختلفتان تحدّدان بشكل متناقض وضعاً مشتركاً بينهما، إلى أن أصبح كلا النقيضين شيئاً واحداً وذلك عندما انفجرت قذيفة داخل الخندق وقتلت رفاقه بما في ذلك الضباط، ليصبح الموت هو القاسم المشترك بينهم. ومثلما تسخرُ غريزة البقاء على قيد الحياة، من البطولات العسكرية حين يعيش الجبناء ويموت الأبطال؛ كذلك تسخر الحرب من الحب حين يُلقى القتلى في أحضان بعضهم بعضاً. وفي نهاية المطاف يتمثل منطق الحرب في تجنب حقيقة الموت الأبدية:

«ألقى الانفجار الكولونيل فوق الساتر الترابي على جنبه، وبين ذراعيه ألقى الانفجار أيضاً المراسلَ الذي قُتل بدوره. كان كلٌّ منهما في ذراعي الآخر، وسيواصلان هذا العناق إلى الأبد. لكن رأس الفارس لم يعد موجوداً، فقط رقبته مفتوحة والدم يغلي فيها كأنه حساءٌ في وعاء. كما تسببت القذيفة في بقر معدة الكولونيل، وقد ارتسمت على وجه علامات في غاية القبح نتيجة ذلك.. لا بد أنه تألم كثيراً حين حدث الانفجار.. لو أنه قُتل عند بداية إطلاق النار، لما عانى كل هذه المعاناة»[1].

---

(١) لويس فرديناند سيلين، رحلة إلى نهاية الليل، ترجمة جون إتش بي ماركس **(نيويورك: أفون، ١٩٣٤)**، ص ١٦-١٧.

يوصل التأثير التراكمي للحرب باردامو (حين يُصاب) إلى المستشفى العسكري الذي هو شيء ملازمٌ للموت. ومن هناك تصبح مهمته الوطنية التالية هي الانتقال إلى الكونغو، حيث يصبح شاهداً على الاستعمار. وهو على خطى كونراد يرى أن الاستعمار يُسهم في عبثية الحرب، فممارسته تغني عن مبرراته. ويصبح ممارسوه ضحاياه بقدر ما يصبح السكان الأصليون أسرى، مع فارق وحيد هو أن المستعمرون يقومون بواجبهم عن طيب خاطر، في حين يجري إجبار السكان الأصليين (بسبب المستعمرين) على فعل ذلك. إنَّ كلًّا من الحرب والاستعمار يعتمد على حالة الإكراه، وهي حالة لا يمكن أن تستمر إلى الأبد، ومن ثم فهي عرضة للسقوط الحتمي:

«وهكذا، كما ذكرت، كان هنالك الكثير من الزنوج والبيض يعملون معي في المستودعات وفي مزرعة شركة بوردورير في ليتل توغو حين كنت هناك.. كَتبةٌ صغار مثلي. بعد كل شيء، يجب ترويض السكان الأصليين على القيام بعملهم، فلا يزال لديهم الكثير من احترام الذات. في حين يستمر البيض في القيام بعملهم من تلقاء أنفسهم.. فقد تلقوا تعليماً جيداً من قبل الدولة»[1].

يتناول الجزء المتبقي من هذه الرواية رحلةَ باردامو إلى أمريكا، وبعد ذلك عمله كطبيب في الأحياء الفقيرة في باريس. حيث يشهد في كِلا العالمين فقدان الإنسانية. ففي نيويورك، يضيع المرء وسط الزحام. وفي ديترويت، تغتصب الآلة (السيارة) العنصر البشري. وعند عودته إلى فرنسا، يولي باردامو اهتمامه الكامل لمرضاه الذين يعانون الفقر، والذي يؤدي افتقارهم إلى المكانة الاجتماعية إلى وضعهم في منزلةٍ دون البشرية. لقد صور سيلين طوال هذه الرحلة عجز الإنسان المعاصر في الحفاظ على إنسانيته في مواجهة النظام الصناعي الرأسمالي المتنامي الذي يرفع الإنتاج والربح إلى ما هو أعلى من الإنسانية.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٢٨.

في أقصى درجات الشمولية والعدمية، كانت هنالك المزيد من الاختلافات ضمن الذات. ومع تحرك العقل نحو الداخل، أصبح العالم المادي واقعاً ذاتياً. وأخذت مدينة دبلن في عهد جويس المعنى الذي أسقطه عليها ستيفن ديدالوس وليوبولد بلوم، أو الطبيعة المتسعة للحلم الذي ميّز رواية **يقظة فينيغانز**. لقد أعاد صموئيل بيكيت صياغة الواقعية الجويسية، وأفسح المجال أمام الأوهام والأطياف التي انكمشت إلى حدود غرفة معزولة أو خرابٍ مهجور. وبتنا نتجه نحو الحدود الأبعد للثقافة الجماهيرية أو نحو الذات المعزولة، ونحو الشمولية أو نحو الذاتية الجمالية التي انهارت بعد ذلك في العدمية. حيث أخذنا ويلز وأورويل نحو الذات الشمولية، وأخذنا كونراد وسيلين وبيكيت نحو الذات العدمية. وجميعهم بطرقهم المختلفة كانوا بمثابة استجاباتٍ لتفاؤل التنوير.

IV

كما رأينا في السابق، فإن إحدى الاستجابات لعصر التنوير نبعت من العوالم العقلانية للعلم والتكنولوجيا، ومن الافتراض بأنه من خلال فهم قوانين الطبيعة يمكن للإنسان السيطرة على الطبيعة وتحويل تلك السيطرة إلى أشكال من الثروة، والرغبة النهائية لهذه العملية كانت القوة والسلطة. تضمنت الاستجابة الأخرى نوعاً من الذات التي خلقها وردزورث من خلال الذاكرة التي أدت إلى جمالية الذات كما حددها أوسكار وايلد في سياقٍ أول، وحددها جيمس جويس في سياق ثانٍ. لقد خلقت جمالية وايلد الإنسان الدانـدي **(المتأنق)**، أي الذاتَ ككائنٍ فني، في حين أنشأ جويس من خلال ستيفن ديدالوس **(سواء جرى أخذه بشكل حرفي أم بشكل ساخر)** عالماً تكشَّف فيه المعنى الفني كإلهام أو تجلٍّ، وواقعاً جرى تحويله من خلال الخيال. لقد كانت الرغبة النهائية لهذه العملية هي الجمال، ولاحقاً تكثَّفت هذه العملية من خلال فلسفة برغسون، وأدى هذا الشكل من الجمالية إلى ظهور أدب مارسيل بروست، الذي كان موضوع كتاب بيكيت الأول.

تبدأ روايات صموئيل بيكيت بالشك المعرفي. وهو مثل ديكارت، يرغب في فصل العقل عن الجسد، ثم فصل العقل عن محيطه. ولكن على عكس ديكارت، اعتقد بيكيت أن العقل والواقع متشابكان جداً بحيث لا يمكن فصل الفاعل عن المفعول به. وفي حين تصور ديكارت الخلقَ على أنه تسلسل هرمي من المخلوقات التي تتحرك نحو العلَّة النهائية والشكل النهائي للإله، أكد بيكيت على العلاقة الضعيفة بين العقل والجسد، وبين العقل وأي شيء يشبه الشكل النهائي. تعيش شخصيات بيكيت (المحاصرة بين الرغبة في الموت والخوف منه في الوقت نفسه) في مكان يقع في منتصف الطريق، مدفوعة بقوة الحياة، وبإرادة كونية شبيهة بإرادة شوبنهاور. وشخصياته عالقة في عملية زمنية متقطعة، منفصلة عن الماضي الذي لا يقدم أي طريقة تقليدية للمعنى، وكذلك وعن المستقبل الذي جرى إفراغه مسبقاً.

لقد جرى استبعاد كلا جانبي التنوير: فشخصيات بيكيت لا تجد أي معنى في قوة التنوير أو في الجمال الرومانسي. إنها تفتقر إلى الوسائل اللازمة لخلق هوية شخصية من خلال الذاكرة وخبرة الماضي؛ وهي تفشل في العثور على الجمال في كيانها، أو في العالم الطبيعي، أو في العملية الإبداعية للخيال. حيث يسعى الباحث الحداثي إلى إيجاد طريقة للخروج من هذه العدمية الراديكالية. لقد اعتقد نيتشه أن الوعي المتحرر من العقلانية يمكن أن يتصالح مع الواقع. كما حاول جان بول سارتر ملء الفراغ بقوة الإرادة الوجودية، وذهب ميشيل فوكو خطوة أبعد من نيتشه عندما حدّد المعنى كشكل من أشكال الوعي الذي لا ينفصل عن خطاب الثقافة ويجري تثبيته في مكانه بواسطة المؤسسات الاجتماعية (السلطة). في حين وجد بيكيت أن جميع هذه الطرق للتعامل مع الذات مبالغ فيها جداً، أو بطولية جداً تحت سيطرة الوعي، وهي نتاج إرادة مُتضخمة، أو منمَّقة للغاية بالسلطة المؤسّسية.

لقد كان هجوم بيكيت على إنسان ما بعد التنوير أكثر شمولية من هجوم أي حداثي آخر، فقد حدَّ من العقلانية والخيال، وشكك في إرادة الإنسان. كما

أخرج الزمن من مفهوميِّ الخطيّة والدوريّة. ونزع عن الطبيعة أي عملية تستطيع من خلالها إكمال نفسها؛ وقد أدرك (قبل دريدا بزمن طويل) هشاشة اللغة التي رآها خاضعة لمطالب متزاحمة ومتنافسة في العقل. كما أفرغ بيكيت الذات الحديثة من بقايا أي معنى، ثم استبعد وسائل إصلاح ما قام بتقويضه. وفي ظل هذا الهجوم، لم تكن هنالك ذات، ولا مجتمع، ولا تاريخ. وحين نتوجه إلى الداخل نحو قشرة الذات ونحوَ وعيٍ ينفي الواقع الخارجي، نصل إلى بيكيت الذي تجاوز كونراد، بل تجاوز حتى سيلين في رحلته نحو العدمية.

V

يبدأ فن الغروتسك[1] من حيث تنتهي النظرية الانحطاطية. وكما رأينا، تنطوي الانحطاطية على نشاط تحولي يمثل جزءاً من عملية جمالية، كما هو الحال عندما يفضل هويسمان في كتابه **الضروريات** Des Essenties التصنيع في المدينة على إيقاعات الطبيعة. وينطوي فن الغروتسك على انعكاسٍ للعملية الطبيعية، كما هو الحال عندما تنتج حقول القمح في رواية **غاتسبي العظيم** الرماد بدلاً من القمح؛ ويمكن أن ينشأ الغروتسك أيضاً من انقلاب العملية الاجتماعية، كما هو الحال عندما تخون السلطة وظيفتها في حماية المواطنين وتصبح مهلكة لهم كما في رواية أورويل **١٩٨٤**. إن الأثر النهائي للغروتسك ينطوي على تحول الشيء المألوف إلى شيء غريب. وعملية لمِّ شمل طلاب فصل دراسي بعد زمن طويل تشتمل على هذه الخاصية، وذلك عندما لا يجري التعرف على أصدقاء الماضي إلا بعد أن يُعاد تقديمهم، إذ يمكن لأحد الزملاء أن يغير شخصيته ويصبح قبيحاً تحت تأثير الكحول أو الانهيار العقلي. من الناحية الأدبية، نجد أشكالاً من الغروتسك عند نيكولاي غوغول، وشيروود أندرسون، ونثنائيل ويست، وخاصة فرانز كافكا، على الرغم من أن الغروتسك يمكن أن ينبع من سياقات مختلفة تبعاً للمؤلف.

---

(١) فن يشتمل على أعمال فنية أو أدبية يكون موضوعها شيئاً غريباً على نحو قبيح أو مشوه أو غير سار، أو مزيجاً غير متجانس من البشر والحيوانات متشابكة مع النباتات. **[المترجم]**.

في روايتي **المعطف** و**الأنف** لغوغول، يأخذ كل من المعطف والأنف معنى بشعاً، إذ يجسدان عواملاً تُغيّر مكانة المرء في مجتمعٍ المظهر فيه هو الذي يحدّد الواقع. في هاتين القصتين، يفسح العادي المجال لما هو استثنائي، والعادي يتحول إلى خيالي، والمألوف يصبح غريباً. كما استخدم شيروود أندرسون وناثانيال ويست الواقعية البشعة، فقد شعر كلاهما أن الإنسان المعاصر يتعرض للكبت الجنسي، وأن هذا الكبت يعبر عن نفسه بشكل غريب، فكانت النتيجة سلوكاً متطرفاً غالباً ما يكون في الاتجاه المعاكس. على سبيل المثال، يقارن نثنائيل ويست بين ضوابط وروادع هوميروس سمبسون ونزعة ميغيل الجنسية غير المنضبطة. إن عالم نثنائيل ويست غريب ولا يمكن التنبؤ به، فالأيدي تقفز وتتدلى كما لو كانت أسماكاً تتنفس في الهواء؛ ويظهر قزم من الخِرَق والبطانيات القديمة الملقاة في ممر المنزل المظلم. وتبدو الهندسة المعمارية ناتجة عن انفجار في آلة الزمن، حيث تتكتل المنازل على التلال، ويبدو أن بعضها معلق في الهواء. كما تبدو اللحوم والفاكهة غير طبيعية في الصناديق المضاءة بالنيون في بقاليات حقبة الثلاثينيات. تؤدي شهوة تود المحبطة إلى عنف مكبوت يجري التعبير عنه في حالته من خلال التفكير. لكن عندما يصاب الباحثون عن هوليوود بالإحباط، فإنهم يعبرون عن ذلك بالعنف الجسدي. وفي أعمال أندرسون، يخشى الرجال المتعطشون جنسياً الحياةَ الجنسية التي يتوقون إليها. وهنالك عودة للمكبوت في كلٍّ من أعمال أندرسون وويست، وأيضاً هنالك عالم سفلي ينتظر أن ينفجر بشكل عنيف على المستويين الفردي والمجتمعي، مما يشهد على حقيقة أن الواقع مشحون باستمرار وأن المألوف يخفي بين طياته شيئاً بغيضاً.

إن أفضل كاتبٍ صور الغروتيسك على أنه شيء لا يمكن فصله عن الوضع الإنساني هو فرانز كافكا **(١٨٨٣ - ١٩٢٤)**. وُلِد كافكا في براغ التي كانت آنذاك تابعة للنمسا، وكان لديه إحساس بالغرابة النابعة من القلق الذي صاحب الاغتراب البشري في عالم أصبح أكثر ذكاءً وعدائية. تناولت روايته **المحاكمة (١٩٢٥)** رجلاً أُعدم لارتكابه جرائم غير محدّدة يحكمها نظام غامض

من القوانين. تعدُّ رواية كافكا هذه مثالاً خالصاً عن الرمزية «المفتوحة»، وفيه قدم حبكة يمكن لإطارها أن يحمل معانٍ رمزية في اتجاهات مختلفة. بطل هذه الرواية يدعى «ك»، وهو متهم بارتكاب جريمة غير مُعلنة، ثم أُمر بالمثول أمام «المحاكمة» في أحد المستودعات في قسم متهالك من المدينة، حيث أدخلته عاملة الغسيل إلى الطابق الخامس الذي يشغله رجال مسنين (مُحلَّفون) ذوي لحى متناثرة. وحين تتعرض عاملة الغسيل لهجوم، يفرّ «ك» من المبنى ثم يعود إليه بعد أسبوع، لتستقبله عاملة الغسيل مرة أخرى، وعلى الرغم من أن المحكمة لم تكن منعقدة هذه المرة، أخبرته عاملة الغسيل أن المحكمة على هذا المستوى ليست ذات أهمية، فحتى لو جرى تبرئته من جريمته غير المحددة، فإن محكمة أعلى يمكنها توجيه الاتهام إليه مرة أخرى. يقوده زوج المرأة إلى مكاتب المحامين في المحكمة، حيث يدخل غرفة مليئة بالمدعين. وكان جميع المدعين ينتظرون (بعضهم لسنوات عديدة) الردّ على دفاعهم عن جريمة لم يَجْرِ تحديدها. فادعاءاتهم جميعها إما غير مقروءة وإما ببساطة في غير محلها وإما فُقدت. وبناءً على نصيحة عمه، يقوم «ك» بتعيين محامي دفاع، وهو رجل عجوز يبقى في السرير معظم الوقت. تقع الغرفة التي يتواجد فيها المحامين (المتسخة وغير المرتبة والمتهالكة مع وجود ثقب في أرضيتها) في العِليّة فوق غرفة المدعين. وبعد أن أدرك «ك» أن المحامي لا لزوم له بالنسبة للمحكمة، طرده وقرر الدفاع عن نفسه. أخبره تيتوريلي، رسّام المحكمة، أنه لا يوجد أمل في البراءة الكاملة، وهو رأي أعاد كاهن المحكمة تأكيده. وبعد مرور عام، في تمام الساعة التاسعة، في الليلة التي تسبق عيد ميلاد «ك» الحادي والثلاثين، اقترب منه رجلان يرتديان معاطف وقبعات مرتفعة. وقاموا بتثبيت يديه، واقتادوه إلى مقلع للحجارة، وبينما كان أحدهم يمسكه من حلقه، طعنه الآخر في قلبه، وأدار السكين مرتين.

لقد أخذنا كافكا إلى أبعد ما أخذنا إليه غوغول؛ وذلك من خلال تأكيده أن الغروتيسك أمرٌ لا مفر منه بالنسبة للحالة الإنسانية، وهو يكتب قصصاً رمزية بنهاياتٍ مفتوحة يمكن أن تعني تقريباً ما يريد أي قارئ أن تعنيه ما دامت

هي قصصٌ تتناول سيطرة السلطة الجامحة (الطبيعية، والدينية، والسياسية، والاجتماعية) التي تتحكم في مصير الفرد. يمكن قراءة هذه الرواية باعتبارها قصة رمزية للمأزق الإنساني: قصة هشاشة الإنسان، وضعف الإنسان في مواجهة الخضوع لقوة أكبر وغير معروفة وغير متوقعة (كأفعال الله أو الطبيعة). ويتعامل كافكا في رواياته مع قوى غير عقلانية مثل قوى الطبيعة المدمرة (حرائق الغابات، والفيضانات، والزلازل، والتسونامي، والأعاصير، والبراكين)، أي القوى التي تضرب الضحايا الأبرياء بشكل عشوائي، ولا تقبل تقديم أي التماس أو اعتراض، وتقتل دون الحاجة لتقديم أي تفسير. قد تكون حالة «ك» ناتجة عن الخطيئة الأصلية، التي جعلته في صراع مع السلطة الإلهية، وألقت عليه شعوراً بالذنب، وطالبت بموته (بالتضحية) كمصدر للفداء. أو يمكن أن تكون قصة «ك» مشابهة لقصص أولئك الذين يموتون بسبب مرض عضال مثل السرطان، وهو المرض الذي يصيب الأبرياء والمذنبين على حدٍ سواء، كما أنه غير مفهومٍ بشكل تام، ولا يقدّم أي تفسير عقلاني لسلوكه، ويجعل توسل ضحيته وتضرعه عديم الجدوى قبل أن يأخذه لعالم الموت. أو قد تكون قصة «ك» قصة مواطن في بلد تحكمه سلطة شمولية لا تعرف حدوداً، حيث يجري تعليق الحقوق المدنية، وتصبح التوسلات والمطالب فيه عديمة الجدوى، والعقوبة العرفية لأي جريمة حتى وإن كانت بسيطة هي الموت. أو يمكن أن يكون «ك» مثل كافكا نفسه، ببساطة اليهودي المنفي الذي يعيش في بيئة معادية (إمبراطورية هابسبورغ)، ويخضع لنظام أجنبي من القوانين دون أي شعور بتحقيق الذات، أو الهوية، أو أي وسيلة للهروب. يقدم لنا كافكا عناصرَ روايته وشخصياتها وحبكتها، لكن القارئ هو الذي يجب أن يقدم المعنى. وعند تقديم القارئ للمعنى الروائي، فإنه يشارك في الدلالة الرمزية لهذا المعنى، وهي صورة مجازية دائمة لحالة الإنسان.

رواية كافكا الأخرى (غير المكتملة) التي تقدّم لنا باراديغما رمزية للحالة الإنسانية هي **القلعة** (١٩٢٦)، والتي تصور الجهد العقيم الذي يبذله المواطن للاتصال بالسلطات الغامضة التي تحكم قريته من القلعة الموجودة في أعلى القرية

(في مدينة براغ التي تحدّث عنها كافكا، ثمة قلعة موجودة فوق إحدى التلال تسيطر على المدينة الموجودة في الأسفل، وهكذا يمكن للمرء أن يجادل بأن أصول رواية كافكا هذه موجودة في عالم واقعي قبل أن تتحول إلى بشكل رمزي). نجد أنفسنا مرة أخرى في عالم شخصيةٍ تُدعى ببساطة «ك». يصل «ك» في إحدى ليالي الشتاء إلى بلدة تهيمن عليها قلعة الكونت ويست- ويست. حيث جرى استدعاؤه إلى المدينة من قبل الكونت ليكون مسَّاح الأراضي الجديد. وفي صباح اليوم التالي، يُغادر النُزل الموجود فيه للذهاب إلى القلعة، ولكنه حين يقترب منها تنحسر أمامه وتتراجع، ثم يرى بعد ذلك رجلين يغادران القلعة، لكنهما يرفضان التوقف من أجله. يعود «ك» إلى النزل، وهناك يجد الرجلين اللذين رآهما قادمين من القلعة، ويطلب منهما تجهيز عربةٍ في الصباح لنقله إلى القلعة، لكنهما يرفضان، ثم يتلقى مكالمة هاتفية تأمره بعدم الحضور إلى القلعة، وسرعان ما يتبعه رسولٌ يُدعى برنابا برسالة من شخص ما في القلعة يُدعى «كْلامْ» يأمره بتقديم تقرير إلى مشرف المدينة. يأخذ برنابا «ك» إلى منزله حيث يلتقي هناك بشقيقتيه، أولغا وأماليا؛ ويلتقى لاحقاً بفريدا، النادلة في الحانة المحلية التي كانت عشيقة «كلام» والتي يأمل «ك» أن تتمكن من توصيله إلى القلعة. في هذه الأثناء، أخبره المشرف أن هنالك حاجة إلى مسّاح منذ عدة سنوات، لكن لا أحد يعلم من الذي طلب من «ك» أن يأتي إلى المدينة. ومع ذلك بقي «ك» في المدينة حيث عمل كبوَّابٍ في مدرستها. يعلم «ك» من أولغا أن عائلتها أصبحت الآن جماعة منبوذة لأن أختها رفضت أن تكون عشيقة لبعض أفراد السلطة في القلعة، لكن علاقته مع أولغا أثارت غيرة فريدا. يجري إبلاغ «ك» أن مسؤولاً مهماً من القلعة يريد رؤيته في النُزل، وحين ذهب «ك» للقائه وجده نائماً؛ وهناك أيضاً يرى فريدا ويحاول أن يوضح أن علاقته بأولغا كانت علاقة بريئة لكنها لم تقتنع بذلك وتركته. عند هذه النقطة تنقطع الرواية على الرغم من أن «ك» (بناءً على كلام كافكا) سيواصل جهوده للوصول إلى القلعة، وأنه سيتلقّى مكالمة من القلعة وهو على فراش الموت.

يعدُّ تقييم رواية **القلعة** أصعب قليلًا من تقييم رواية **المحاكمة** لأنها ليست مكتملة. ولكن يبدو أن المغزى العام منها متوافقاً مع المغزى العام لرواية **المحاكمة**. إذ لدينا مرة أخرى رمزاً للسلطة غير المبررة التي تمارس إرادتها المطلقة على الأشخاص الذين لا حول لهم ولا قوة. وكما هو الحال مع طريقة سير العمل في المحكمة، تعدُّ القلعة سلطة في حد ذاتها على الرغم من أنها قطعت الاتصال بينها وبين المدينة الموجودة في الأسفل. وبالنظر إلى ما أخبرنا به كافكا بأن «ك» سيتلقى خبراً من القلعة وهو على فراش الموت، فإنه يمكن أن تُفسَّر هذه الحادثة تفسيراً دينيًا، حيث سيجري الكشف عن أسرار الحياة والموت عند ساعة الموت. وقد يشير أحد التفاسير الأكثر معقولية إلى إمكانية وجود علاقة رمزية بين القلعة والمدينة، حيث نجد فيها مُعادلاً للحالة الإنسانية، فما يصدر عن القلعة (مثل قوى الطبيعة أو السلطة السياسية)، يصدر من سلطة مفروضة ومتحكمة، في حين أن العلاقة بين البشر في العالم أدناه (على سبيل المثال، علاقة «ك» مع فريدا وأولغا) لا يمكن التنبؤ بها وكذلك هي علاقة هشة. لقد قدّم لنا كافكا في رواية **القلعة** وريثاً رمزياً لرواية **المحاكمة**، حيث عاد كافكا مرة أخرى إلى جوهر الحالة الإنسانية، وحدّد المأزق الإنساني، وطلب كذلك من القارئ مشاركته لجعل القصة تكتمل. (تتناسب روايات كافكا مع نموذج الدوافع الرمزية الذي وجدناه عند كينيث بيرك، حيث تبدأ القصص بأشكال من السلطة أو التسلسل الهرمي للسيطرة، مستفيدة من الشعور الفطري بالذنب والمطالبة بالتضحية أو تقديم «أُضحية» كوسيلة للفداء). وهكذا فإن كافكا أثبت مرة أخرى، أن المأزق الإنساني عند اختزاله إلى معناه الجوهري هو شيء غروتيسك (مروّع).

لكن يبقى أفضلُ مثالٍ على استخدام كافكا لمفهوم الغروتيسك هو رواية **المسخ** (١٩١٥)، وهي قصة بائع يستيقظ ذات صباح ليجد نفسه قد تحول إلى حشرة مثيرة للاشمئزاز. ربما تعود أصول قصة كافكا هذه إلى عائلته الخاصة به، إذ كان يخشى من والده ويحب أخته؛ وقد خلق كلا الشعورين بالنسبة له إحساساً بالذنب وكراهية للذات، مما جعله يشعر بأن مستواه أقل من مستوى الإنسان. وقد تحوّل هذا الاحتقار

الذاتي (كما هو الحال في السريالية أو الحلم) إلى رموز ليس لها أي أساس معرفي، أي ليس هنالك علاقة منطقية بين موضوع الحلم وما يتحول إليه هذا الموضوع. ويبدو أن مثل هذه الرمزية «المفتوحة» كانت تَلُوح في الأفق في الجزء الأول من القرن العشرين، إذ كان بين كافكا وفرويد (أحدهما يعيش في فيينا، والآخر في براغ، وكلاهما جزء من إمبراطورية هابسبورغ) الكثيرَ من القواسم المشتركة.

كان للآلة تأثير كبير على كافكا في ذلك الوقت، فقد أعرب عن تقديره لأفلام تشارلي شابلن التي صورت الإنسان المعاصر وهو يتحول إلى إنسان آلي أكثر فأكثر، وهذا مثال آخر على عملية التحول. ونظراً لأن كافكا كان يعمل محامياً خلال النهار في شركة تأمين، فقد كان يعاني باستمرار من طبيعة الوجود الحديث التي لا يمكن التنبؤ بها، حيث كانت الصدفة جزءاً من حياته بكل معنى الكلمة. وقصص كافكا بمجملها مثالٌ متطرف على الشيء المألوف الذي أصبح غريباً إلى حد مروّع، وعلى الواقع المادي الذي يكشف بشكل رمزي عن حالة ذهنية تنطوي على القلق وكراهية الذات والخوفُ مما يمكن أن تصبح عليه الإنسانية. وقد جرى تشريح هذه الحالة الذهنية بشكل أكبر في قصته القصيرة في **المستعمرة العِقابية (١٩١٩)**، وهي دراسة لنظام التعذيب الذي يجسّد بشكل رمزي إحساساً داخلياً بالذنب والعقاب المناسب لحقبة الحرب العالمية.

١٣ - الواقعية الجديدة وما بعدها

I

في كتابه **أيديولوجيا الحداثة (١٩٥٧)**، هاجم جورج لوكاش الحداثة لتبرّئها من الماضي، ووجه انتقادات للحداثيين بسبب عملهم في فراغ تاريخي واقتراحهم بإمكانية فصل الإنسان عن ظروفه المادية وعن قيود التاريخ، كما دافع عن الواقعية التاريخية، واستخف بالثبات أو الركود الجويسي وكذلك باعتقاد بريخت بأن وظيفة الفن هي تغيير المجتمع وليس أن يكون مجرد انعكاس له. لقد اعتقد لوكاش أن الوعي ينبع من الفروق الطبقية، فكل طبقة لديها وعيّ مختلف

عن الأخرى يعتمد على المؤسسات الاجتماعية وعلى مدى الحاجة إلى اللياقة والذوق. وقد رأى أن طبقة البروليتاريا كانت هي الأقرب إلى الوعي المشبع بالشيوعية. وبنفس القدر من الإصرار، شكّك في النزعة الحداثية لاختزال الواقع في اللغة، بحجة أنه يمكن التعامل مع اللغة بشكل منفصل عن الوعي.

لم تكن مخاوف لوكاش منعزلة بنفسها. فقد كان أحد الاهتمامات الرئيسة للحداثيين هو شرح العلاقة بين الوعي والواقع الاجتماعي. حيث طعن ويليام جيمس **(١٨٤٢-١٩١٠)** في فاعلية الذات وتماسكها. وكان جيمس في شبابه يعانى نوبات القلق التي نشأت عن شعوره بالعجز، وبأنه كان أضعف من أن يقاوم عالماً معادياً، وقد تغلب على هذا التأثير عندما رأى أن لديه مزيداً من السيطرة على حياته مما كان يفترض. يعدّ المذهب البراغماتي نتاج الإرادة، ومرتبطاً بالاعتقاد بأن الحياة عبارة عن صراع بين «الأنا» و«العالم». وقد كان جيمس من المؤمنين بالإرادة، ومن المعتقدين بأن الإرادة هي مفتاح السلوك البشري.

وقد حدّد جيمس ما كان يعنيه بالإرادة. ففي محاضراته حول علم النفس في جامعة هارفارد **(**من عام ١٨٧٨ إلى عام ١٨٩٠**)**، وكذلك في كتابه **مبادئ علم النفس (**١٨٩٠**)**، ابتعد جيمس عن عقلانية ديكارت التي افترضت نوعاً من الأنا أو الذات الموحَّدة، وأصرّ على أن فكرة الذات يجب أن ترتكز على الخبرة وليس على المفاهيم غير الملموسة والمجردة. ومن خلال تقييد الفكر بنطاق الخبرة الفعلية، أحال جيمس ما هو غير مُجرّب إلى مجال التخمين والحدس. وقد أولى أهميةً كبيرة للذات باعتبارها شيئاً عارفاً ومعروفاً. حيث جعلتنا الذات العارفة أقرب إلى عقلانية ديكارت، في حين أن الذات المعروفة متعددة الأوجه ومكونةٍ من ذات مادية، وذات اجتماعية، وذات روحية. لقد كان هذا الانتقال من الشعور الموحَّد بالذات إلى الشعور المُتشتت بها، أمراً أساسياً بالنسبة للتفكير الحداثي.

وبصفته إنساناً براغماتياً، كان جيمس مناهضاً للواقعية. فهو لم يؤمن بالواقع باعتباره تمثيلاً، أو كشيء خارج العقل يمكن أن نتشاركه جميعاً باعتباره

«حقيقياً». وقد جادل بأن الإيمان لم يكن أكثر من مسألة تلبية احتياجاتنا، وأن ما نسعى إليه يجب أن يتضمن ما يتناسب بشكل أفضل مع متطلباتنا المعيشية. وهكذا فإن العملية برمتها تنطوي على كائن عضوي ذكي يكافح في بيئته المغلقة داخل فقاعة إيديولوجية. فالنظريات تكتسب معنًى وتصبح «حقيقية»، عندما يثبت نجاحها. وهنا يبدو جيمس قريباً من نظرية داروين في الانتقاء الطبيعي، التي تؤمن بأن الحياة المستمرة هي مسألة تكيف.

تعمل براغماتية جيمس بموجب الفرضيات المُعلنة ومدى صحة نتائجها. حيث تنهار الخلافات الفلسفية إلى حالة من التفاهة حين تخضع نتائجها الملموسة إلى عملية اختبار. فإذا لم تقدم إحدى الفرضيات مسار عمل أفضل من الأخرى، فلن يكون هنالك داع للاختيار أصلاً، وتكون كلا الفرضيتان عديمتي الفائدة. إن تركيز جيمس على النتيجة فقط لأيّ فرضية من الفرضيات، أخذه إلى الوعي الديني الحدّي (الموجود على حدود الشعور)، وذلك حين أصرَّ على أن مسائل الإيمان تكون أشكالاً مشروعة من الاعتقاد عندما تخلق نظاماً ذهنياً يُرضي الاحتياجات الروحية. فالصلاة، على سبيل المثال، يمكن أن تؤدي إلى حالة ذهنية متفائلة تعزز الأمل الديني وتشجع إمكانيات تحقيق الذات.

لم يشارك إرنست همنغواي ميول جيمس الدينية، لكنه شارك النصف الآخر من تفكيره، أي العلاقة بين الإيمان والتجربة. في روايته **والشمس تشرق أيضاً (١٩٢٦)**، اهتم بطلها جيك بارنز أكثر بمعالجة الأسئلة العملية وليس الميتافيزيقية. حيث يخبرنا: «لم أكن مهتماً بكل ما كان يدور حول الحقيقة. كل ما أردت معرفته هو كيف أعيش فيها. وربما لو أننا اكتشفنا كيف نعيش فيها، لكنا علمنا كل ما يدور حولها»[١]، في حين يعيش منافسه، روبرت كوهن، حياةً غير مدروسة بحثاً عن المُثُل

(١) إرنست همنغواي، والشمس تشرق أيضا (نيويورك: سكريبنر، ١٩٢٦)، ص ١٥٢. قد تكون هنالك صلة بين اسم راوي همنغواي، جيك بارنز، ودجونا بارنز الفتاة التي تعرّف عليها همنغواي حين كان في باريس، يقطن شارع يعقوب.

غير الملموسة، ويستمد أفكاره وقيمه من الكتب الرومانسية. وفي رواية **وداعاً للسلاح (١٩٢٩)**، تُخفّض تجربة الملازم هنري في الجبهة **(خاصة بعد إصابته السطحية)** من توقعاته السابقة عن مجد الحرب، وتؤدي إلى «سلامه الخاص» وانفصاله عن الواقع الرومانسي والمثل الخيالية التي لم يجرِ اختبارها أبداً في مواجهة التجربة والواقع الملموس. ويخبرنا أيضاً أن الكلمات «المجرّدة» قد أساءت إليه: «كانت الكلمات المجردة من قبيل المجد أو الشرف أو الشجاعة أو القداسة، خاوية بالمقارنة مع أسماء القرى الملموسة وعدد الطرق وأسماء الأنهار وعدد الأفواج والتواريخ»[١]. قد يحتاج المرء إلى الذهاب أبعد من الإحساس المادي بالمكان ليجرّب تعقيد الحياة، لكن شخصيات همنغواي الأكثر تشكّكاً تشعر بالحذر من العبارات الميتافيزيقية. ومن هنا فإن روايات همنغواي تمثل ممارسةً للتجربة والخبرة والملاحظة، وتدريباً على تحويل المجرد إلى ملموس، وعلى تحمّل مشاقِ الحياة.

كما رأينا سابقاً، عانى ويليام جيمس في وقت ما نوباتٍ من القلق بسبب شعوره بأن الحياة قاسية بطريقة لا تقاوم، وغالباً ما تضمنت روايات همنغواي الإنسانَ الذي يواصل المضي قدماً رغم العوائق نفسية أو الخسائر الجسدية، سواء كانت تلك الخسارة نتيجة الحرب **(جيك بارنز، الملازم هنري، روبرت جوردان)**، أم نتيجة الوقوع ضحيةً للطفيليات الاجتماعية المستغِلة **(هاري مورغان)**، أم نتيجة لأشكال مختلفة من الصراع **(بيدرو روميرو)**، أم نتيجة الصيد في أعماق البحار **(سانتياغو)**. ويمكن أن تتراوح مصادر العداء في روايات همنغواي من الصراع على مستوى العالم إلى الصراع الناتج عن اختلال التوازن الداخلي كما حدث مع شخصية فرانسيس ماكومبر. لا شكّ أن هنالك تناقض كبير بين انجذاب همنغواي للفلسفة الرواقية الجديدة وبين موته منتحراً. ولكن إذا كانت شخصياته قد نجت من محنتها، فإنها فعلت ذلك بإرادة جيمسية، مع شعور بأنها أقوى من عوائق الحياة، وبأنها يجب أن تواصل الحياة.

---

(١) إرنست همنغواي، وداعا للسلاح **(نيويورك:** سكريبنر، ١٩٢٩**)**، ص ١٨٥.

يأخذنا كلٌّ من والت ويتمان ووليام جيمس إلى انقسامٍ في تدفق الأحداث التاريخية، حيث يأخذنا والت ويتمان إلى الوحدة والانسجام الرومانسي وإلى الواقع المتعالي[1]؛ في حين يأخذنا جيمس إلى الواقعية الأدبية التي منها جاءت الحركة الطبيعية الأدبية. لقد ثبتَ أن الرؤيةَ الرومانسية غيرُ كافيةٍ لأن تكون أساساً لمناقشة أمريكا الصناعية الحضرية الجديدة. وقد قدّم كلٌّ من ستيفن كرين، ونوريس، ودرايزر عقباتٍ وموانع تاريخية لم يستطع ويتمان التوفيق بينها بشكل رومانسي. إن الذي اكتشفه ويتمان هو اميركا اخرى لم يرها إلا بعد فوات الأوان. لقد استمد شِعر ويتمان المتفائل وجوده من الأساطير الرومانسية التي تضمنت الأرض، والحقول الجديدة المكتشفة، والأمل في رؤيةٍ سياسيةٍ جديدة، وعالم من الإمكانيات الجديدة. وقد بدأت هذه الرؤية في التنافس مع تلك الرؤية التي صورت أمريكا خاضعة للفساد السياسي والمصالح الخاصة.

ومثلما تحاكي قصائد ويتمان الإحدى عشرة الأخرى قصيدته **أنشودة من أجل نفسي**، كذلك هنالك أعمال أخرى في الأدب الأمريكي تفعل ذلك تماماً. فقد كان ويتمان يجسد خيبة الأمل التي رافقت تطور الأدب الأمريكي بشكل عام. وعلى الرغم من ذلك، كانت ويلا كاثر لا تزال قادرة على الاحتفاء بالشعور الويتماني – الإيمرسوني بإمكانية فعل شيء، ولا سيَّما في رواية **أنطونيا الخاصة بي**، وكذلك كان شتاينبيك وإن بشكل أقل في رواية **عناقيد الغضب**، ونثنائيل ويست في رواية **يوم الجراد**. وقد حول فيتزجيرالد المشكلة برمتها إلى موضوع رئيس في رواية **غاتسبي العظيم**، وذلك من خلال تصوير المصير المدمر للإنسان المثالي الذي حدّد موقع المُثل العليا في الماضي المنهك، وسعى إلى تحقيق ما أصبح حُلماً ميتاً. لقد كان أحد المواضيع الرئيسة للواقعية الجديدة هو نهاية البراءة، وغالباً ما كان الأدب الحداثي يشتمل على إنسان مثالي يدخل في صراع مع واقع معادٍ، وهو

---

(١) الواقع المتعالي هو الواقع الذي يقع وراء مجال الخبرة البشرية، ولكن ليس وراء نطاق المعرفة البشرية. **[المترجم]**.

واقع أصبح أكثر عدائية مع اتساع الفجوة الزراعية/ الصناعية، بحيث أصبح المنتج النهائي للمادية التجارية أقل أهمية من كونه أسلوباً للحياة.

لقد أبعدتنا الواقعية الجديدة عن الامتياز الجمالي. كما أنها حولت الرومانسية ووجهتها نحو إحساس أكثر تدقيقاً وفحصاً للواقع الحديث، ونحو الفراغ الكوني لبينشون وديليلو. لقد كانت الرومانسية قادرة على استيعاب إمكانيات الخيال، واستخدام الأحداث السحرية أو الخارقة للطبيعة، وكانت نتاجاً للخيال؛ أما الواقعية فقد تطلبت العقلانية وإطاراً مرجعياً تجريبياً ومحدداً زمنياً، وكانت نتاجاً للتجربة. فروايات رايدر هاغارد عن أفريقيا كانت مشبعة بالخيال، في حين أن رحلة كونراد عبر نهر الكونغو استفادت من تجربة فعلية. كذلك كانت قصص كيبلينج عن الهند رومانسية خالصة، في حين جاءت رواية فورستر **رحلة إلى الهند** ومقالات أورويل عن بورما، نتيجة تفهمها للثقافة المحلية، تماماً كما جاء سرد همنغواي عن الحرب في رواية **وداعاً للسلاح** من تجربته المباشرة زمن الحرب.

II

والتأثير المهم الآخر على عملية تحول الواقع الحديث، كان من خلال جيرترود شتاين (١٨٧٤-١٩٤٦). ولدت شتاين في مدينة أليغيني في ولاية بنسلفانيا (التي أصبحت الآن جزءاً من بيتسبرغ)، وأمضت سنوات طفولتها مع والديها في أوروبا (معظمها في النمسا وفرنسا وإنجلترا). وعندما عادت إلى أمريكا، التحقت بكلية رادكليف، حيث درست مع ويليام جيمس، ثم التحقت بكلية الطب في جامعة جونز هوبكنز، لكنها لم تكمل دراستها لأنها فقدت الاهتمام بها. ثم لحقت بشقيقها ليو إلى أوروبا، وعاشت في لندن قبل أن تستقر في باريس، وهناك أصبحت صديقة لكبار الفنانين خاصةً بيكاسو، كما شجعت المغتربين الأمريكيين من أمثال إرنست همنغواي. وقد جمعت في صالونها الشهير في ٢٧ شارع دي فلوروس، أبرز رسامي عصرها (رينوار، ماتيس، سيزان، براك،

بيكاسو). وهناك كتبت روايات تجريبية (**صناعة الأمريكيين:** تاريخ لعائلتها) والسيرة الذاتية (**السيرة الذاتية لأليس بي توكلاس:** سرد لسنواتها في باريس من خلال عيون صديقتها).

لقد صاغت من خلال هذه الأعمال مبادئ مبتكرة في السرد واللغة، وكانت كتاباتها متجذرة بعمق في نظريات الأنطولوجيا ونظرية المعرفة، كما كانت من أشد المؤمنين بمفهوم «المنظوريَّة»، أي إن الواقع ينشأ من الطريقة التي يُنظر بها إليه. وقد قالت ذات مرة: «لا شيء يتغير في الناس من جيل إلى آخر سوى الطريقة التي ينظرون بها ويُنظر إليهم بها»[1]. وقد أثّر فلوبير على عملها المبكر **ثلاثة أرواح** (١٩٠٩) الذي هو نسختها من رواية فلوبير **ثلاث حكايات** (Trois contes). ثم حاولت بعد ذلك تطبيق التقنيات التكعيبية على نثرها في كتابها **صناعة الأمريكيين** (الذي كُتب بين عامي ١٩٠٦ و١٩١١، لكنه نُشر في عام ١٩٢٥) **وأزرار العطاء** (١٩١٤). وقد كان همنغواي هو من أقنع فورد مادوكس فورد بنشر كتاب **صناعة الأميركيين** بشكل متسلسل (تسعة أجزاء، من نيسان إلى كانون الثاني عام ١٩٢٤) في مجلة ترانس أتلانتيك ريفيو (جرى نشر الكتاب بالكامل في العام التالي بواسطة دار روبرت ماكالمون). أُعجب كلٌّ من همنغواي وفيتزجيرالد بكتاباتها المبكرة في رواية **صناعة الأميركيين**، لكنهما اتفقا أيضاً على أن كتاباتها قد تراجعت بعد بداياتها. وقد عمل كل منهما دون جدوى لنشر هذه الرواية، وأوصى فيتزجيرالد بها عند ماكسويل بيركنز في دار سكريبنر.

كان الكثير من كتاباتها خلال هذه الفترة غامضاً بشكل متعمد، ويشتمل على النزعة التجريبية التي أدت إلى أسلوب نثري جديد بلغ ذروته في الكتابة المنفتحة التي من السهل تقبلها في عملها **السيرة الذاتية لأليس بي توكلاس** (١٩٣٣). لكن ظل أسلوبها في رواية **توكلاس** يظهر آثار التجريبية المبكرة، خاصة في استخدامها للتسلسل الزمني المقلوب، والجمل المتتابعة، ورفضها

---

(١) هوفمان، جيرترود شتاين (مينيابوليس: مطبعة جامعة مينيسوتا، ١٩٦١)، ص ١١.

استخدام الأحرف الكبيرة في أسماء الأعلام، والتفاصيل التراكمية التي تحدّد التأثير العاطفي في الفقرة. أُطلق على شتاين ذات مرة لقب «ماما دادا»، وقد شجعت مسيرتها على ابتكار أشكالاً من التجريبية، بدءاً من فضولها طويل الأمد بالكتابة التلقائية، وصولاً إلى اهتمامها بالميول الطليعية (الرائدة). لقد خلقت خلافاً داخل الحداثة عندما حاولت استخدام اللغة بطريقة تخاطب الذاتية البشرية، وتخاطب الجانب العاطفي والعقلاني من كياننا. كما أدّت أعمال شتاين دوراً في نظريات الدادائية والسريالية والكتابة التلقائية.

تدين نظرياتها في اللغة (على وجه الخصوص) بالكثير لاهتمامها بالرسم. كما كانت مَدينةً بشكل خاص لتكعيبية بيكاسو، وحاولت، كما ذكرنا سابقاً، تطبيق بعض تقنياته المتعلقة بالفنون التصويرية على الأدب. كان سيزان هو الرابط بين بيكاسو وشتاين. وكما قالت شتاين: «كل ما قمت به قد تأثّر بفلوبير وسيزان، وهذا أعطاني شعوراً جديداً حول التأليف»[1]. لقد كان للرسم شكلاً وخلفية مركزية حتى في أيام سيزان. لكن لوحات سيزان ليس لها مركز. لقد رأت شتاين أن بيكاسو يفعل شيئاً مشابهاً في لوحاته التكعيبية، واعتقدت أن هذا المبدأ يمكن أن ينطبق على الكتابة. فمثلما اختفت البداية والوسط والنهاية في الرسم، اختفت البداية والوسط والنهاية في السرد. وفي جميع الأحوال، أزالت العملية التجزيئية المركز وأدت إلى تعدد وجهات النظر التي كان لا بد من خلالها إعادة إنتاج الأجزاء إلى كُلٍ أُعيد خلقه (أُعيد تمثيله).

عمل الرسامون الحداثيون على نوعين من التكعيبية: التجريدية (التي تسمى أحياناً التحليلية) والتركيبية. في التجريدية، يكون مصدر العملية التجزيئية في الكائن نفسه؛ أما في التركيبية، فيكون مصدر العملية التجزيئية في الفنان. وفي كليهما يقوم الرسام التكعيبي بتقسيم الأسطح إلى مستويات يمكن

---

(١) شتاين في مجلة ترانس أتلانتيك ريفيو (١٩٤٦)، ص ١٥؛ مقتبس من دوبنيك، بنية الغموض: جيرترود شتاين، اللغة والتكعيبية، ص ١٨.

رؤيتها في وقت واحد من زوايا مختلفة، مانعاً بذلك الموضوع من أن يكون له تمثيلاً واقعياً على أمل تفكيك الواقع والتقاط البعد الرابع. يدين عمل شتاين **صناعة الأمريكيين** بالكثير إلى تجريبية بيكاسو وبراك **(١٩٠٩–١٩١٣)** في التكعيبية. وقد قالت ذات مرة: «يرسم بابلو صوراً مجردة من خلال الرسم. وأنا أحاول أن أرسم صوراً مجردة من خلال أدواتي، أي الكلمات»[١]. وفي عملية محاكاةٍ لبيكاسو، اخترعت شتاين اللوحة النثرية حيث جسّدت صور بيكاسو بالكلمات مثلما جسّد بيكاسو كلماتها بالرسم، كما قدمت لنا شتاين أيضاً صوراً لبراك وجريس وشيروود أندرسون. لقد اعتقد كلٌّ من بيكاسو وشتاين أن الفن له الأولوية على الحياة، وحين علَّق أحدُ الأشخاص على بيكاسو بأن لوحته لا تبدو مثل شتاين، أجابه: «ستبدو كذلك لاحقاً».

إن الذي حدث مع لوحات بيكاسو ونثر شتاين لا يمكن فصله عن الثورة الفكرية للحداثيين الذين لم يعودوا قانعين بالتاريخانية أو العلم القديم، مع اختزال عملية الفهم إلى منطق العقل الخالص، أو إلى الفكرة القائلةِ بأن التفاسير القائمة على مفهوم «السبب/النتيجة» هي التي تستحوذ على جوهر الحقيقة. أرجعت شتاين «قيام التكعيبية» إلى فكرة أن «الإيمان بحقيقة العلم قد بدأ في التضاؤل»، وقد عبر دونالد ساذرلاند عن الأمر بشكل أكثر مباشرة: «كان القرن التاسع عشر لا يزال مهتماً بالأسباب والنتائج والتفسيرات. لقد كان هذا القرن محكوماً إن لم يكن بمفهوم التطور [الذي بموجبه يُفضي كل شيء (حتى وإن كان ذلك بطريقة غير مفهومة) إلى غايةٍ مستقبليةٍ أو ما شابه ذلك، مُقترناً بشكل ما بحدثٍ إلهي بعيد المنال تتحرك باتجاهه الخليقة بأكملها]، فهو على الأقل محكومٌ بشعور الحتمية التاريخية، سواء كان هيجلياً أم ماركسياً أم غير ذلك»[٢].

---

(١) ميللو، الدائرة السحرية: جيرترود شتاين ورفاقها، ص ١٦٤.

(٢) جيرترود شتاين، بيكاسو (لندن: سكريبنر، ١٩٣٩)، ص ١٢؛ دونالد ساذرلاند، «جيرترود شتاين والقرن العشرين»، من كتاب مقدمة من أجل فهم تدريجي لجيرترود شتاين، تحرير روبرت بارتليت هاس (لوس أنجلوس: مطبعة بلاك بيرد، ١٩٧١)، ص ١٥١.

لكن ربما كانت شتاين مخطئة في اعتقادها بأن تقنيات الرسم والكتابة قابلة للتبادل. فالرسم والأدب وسيلتان تعبيريتان مختلفتان، وخصائصهما ليست واحدة. ومع ذلك، فقد شعرت شتاين أنها تستطيع استيعاب مبادئ التكعيبية في عمل مثل **صناعة الأميركيين**. وكانت تفعل ذلك عن طريق تحطيم الترتيب الزمني، وتجزئة صور قصتها، والكتابة بأسلوب ترابطي متكرر. لقد شعرت أن هذه الأدوات ستسمح لها بتقريب النثر إلى ما كان يفعله بيكاسو في الرسم.

وقد تضمن ذلك طريقة جديدة للرؤية، وتحويل «الكينونة» إلى «صيرورة». وهي مثل بروست، أرادت «حاضراً مستداماً». لقد كان التكرار بالنسبة لها هو مفتاح الحياة واللغة، فالحياة عبارة عن تكرار ممتد، وكذلك اللغة. كان والاس ستيفنز يعتقد أن الشيء يتغير عند رؤيته من منظور مختلف، في حين كانت شتاين تعتقد أن الشيء يتغير عند وصفه للمرة الثانية أو الثالثة، فالتكرار يتضمن منظوراً مختلفاً، وكل تجربة تنطوي على واقع جديد، والطريقة الثانية لرؤية الشيء نفسه تنطوي في الواقع على طريقة جديدة للرؤية. لقد كانت شتاين تعمل على نمط جديد من الحداثة، ففي الوقت الذي عمل فيه مان على تحديد معنى الانحطاطية والجمالية، وبروست على معنى الذاكرة والعاطفة في وقتٍ محدد، وجويس على عالمية الزمن من خلال الأسطورة، عملت شتاين على سردٍ مُجزّأ يجري تجميعه بالتكرار والتنوع.

ولكن، كما ذُكر أعلاه، ثمة تناقض بين الرسم التكعيبي ونثر شتاين. ففي اللوحة تُرى الأجزاء في وقت واحد. أما في الكتابة فتأتي الأجزاء بالتسلسل ولها تأثير تراكمي وليس متزامن. لقد أخطأت شتاين في اعتقادها أن المبادئ نفسها التي تنطبق على التصوير يمكن تطبيقها على الكتابة. ولكن في حين أنها فشلت في العثور على تقنيات نثرية معادلة للتكعيبية، فإن جهودها للقيام بذلك خلقت وسيلة لتصوير حالة ذهنية جديدة وكاملة مع الوعي المتطور. ربما كانت شتاين غير دقيقة بعض الشيء في الاعتقاد بأنها استطاعت أن تحول الرسم التكعيبي بطريقة فردية إلى تقنية

نثرية، لكن محاولتها في هذا الاتجاه لم تكن خالية من الفائدة، فقد خلقت واقعاً سردياً جديداً. وهذا ما سيصبح أكثر وضوحاً عندما أدّت تقنيتها التي عدّلها وكيّفها إرنست همنغواي، إلى نوعٍ جديد قوي وفريد من النثر.

كانت رواية شتاين **براعم رقيقة (١٩١٤)** تطبيقاً آخرَ في التكعيبية. فقد صورت فيها **(**قد تقول شتاين «رسمتُ نثراً»**)** الأشياء اليومية**/** المنزلية في محاولة للإمساك بجوهرها. فهي لم تعمل فقط باستخدام الأجزاء، كما في عملها **صناعة الأميركيين**، بل استخدمت فيها كلمات غير مألوفة **(**أي غير مباشرة وشاعرية في معناها**)**، ووضعتها بطرقٍ تُعطل من خلالها منطق بناء الجملة. فعلى سبيل المثال، تصف المطر بأنه «ماء مذهل وصعب في مجمله يخلق مرجاً وصوت ضربةٍ». وحسب توضيح هاري غارفين الذي أعاد كتابة وصفها للمطر بطريقة أكثر مباشرة، فإن شتاين تقول**:** «إن المطر المفاجئ **(**المذهل**)** القوي **(**الصعب**)** مع البرق والرعد **(**الضربة**)** يُظهر **(**يصنع**)** مرجاً»[1]. من خلال وصف المطر بهذه الطريقة المغايرة، فإنها «تفصل» عالمها؛ ويصبح المألوف غريباً أو**(**خارقاً للطبيعة**)**: نحن الآن نفكر في المطر بطريقة جديدة، كشيء فريد ومختلف عن تجربتنا المشتركة. لكن هذا الأسلوب يعتمد بشكل كبير على استخدام كلمات غير دقيقة في المعنى وترهق فهم القارئ وصبره. ولكن البعض يعتقد أن هذا الاستبدال في الكلمات كان يستحق العناء، فقد جلبت تقنية جديدة للكتابة الحداثية وأضافت بُعداً آخر لمعناها.

لقد اكتسبت الحياة اليومية في أعمال شتاين التجريبية أهميةً جديدة، وذلك حين وُجِّهت بنظام جديد من الوعي الحديث. كما أصبح الإيمان، تحت تأثير وليم جيمس والتفكير البراغماتي، مسألةَ تجربةٍ توضعُ موضعَ الاختبار، مما أدى إلى طريقة جديدة للتفكير في الواقع الأدبي. وقد أثرت شتاين على كبار الكتاب من أمثال شيروود أندرسون، وإرنست همنغواي، وثورنتون وايلدر الذي تأثّرت

---

(١) هاري غارفين، كيف نقرأ جيرترود شتاين، ورقة بحث قُدمت في مؤتمر جمعية اللغة الحديثة، نيويورك، ١٩٧٤؛ مقتبس من دوبنيك، ص ١١٤.

روايته **مدينتنا (١٩٣٨)** بشكل واضح بكتاب شتاين **صناعة الأميركيين (١٩٢٥)**. وهكذا فإن الذي رآه ويتمان متزامناً ومكتملاً حسب ادعائه، رأته شتاين مُتقطِّعاً ومُجَزَّأً.

III

تراجعت الحركة الطبيعية في الأدب تحت تأثير شتاين وآخرين، ومع ضعف إيديولوجيا المذهب الطبيعي، تغيرت أشكاله الأدبية أيضاً. فبعض الروايات التي كُتبت حسب المذهب الطبيعي، على سبيل المثال، رواية جيمس كاين **ساعي البريد يرن الجرس دائماً مرتين (١٩٣٤)**، ابتعدت عن الجانب النظري، وقدمت قصة طبيعية دون خلفية عرقية أو وراثية، أي دون عملية التوثيق التي جعلتها في السابق تنتمي للحركة الطبيعية. إن تحول كاين للرواية الطبيعية جعل منها رواية مناسبةً للاستخدامات الفلسفية التي قام بها ألبير كامو، فعند كتابة كامو لروايته **الغريب** احتاج إلى شخصية «أوليّة»، أي شخصية تعيش على مستوى حواسها وليس على مستوى الواقع الطبيعي. وقد عثر كامو على مثل هذه الشخصية في شخصية فرانك تشامبرز في رواية كاين. كما عمل كامو على أوجه تشابه أخرى، فذروة كلتا الروايتين هي جريمة قتل، تليها جلسة استماع في المحكمة؛ وتنتهي الروايتان في الزنزانة المخصصة للمجرمين حيث تنتظر الشخصيات الرئيسة تنفيذ حكم الإعدام وهي تتحدث مع الكاهن أو تكتب إليه. والتشابه الأكثر وضوحاً بين الروايتين هو أن فرانك تشامبرز وميرسولت كانا غير سَويّين، وهما بطلان سلبيان يستجيبان للمحفزات المباشرة. ويجري وصفهما من حيث سلوكهما الخارجي، حيث يكتفيان بردود الأفعال بدلاً من الأفعال، وهي صفات السلوك التي يتشاركانها مع الشخصيات الطبيعية.

وحتى في وقت سابقٍ، حافظ روائيون آخرون، مثل إرنست همنغواي، على اتصال شخصياتهم بالطبيعة. لم يكن الهدف من ذلك هو إثبات نظريات التطور أو الانحطاطية، بل كان الهدف هو اختبارها في مواجهة الأحداث

الطبيعية مثل صيد الطرائد الكبيرة، أو الصيد في أعماق البحار، أو مصارعة الثيران. لقد خلق همنغواي أرستقراطية طبيعية خارج المجتمع، مما سمح بمزيد من الإرادة الفردية والقدرة على تحديد المصير الذاتي أكثر مما قد يجده المرء في الخيال الطبيعي. لقد كان هدف همنغواي السردي هو إخراج بطل الرواية خارج التاريخ الحديث، وبالتحديد خارج النظام الحضري الميكانيكي، وذلك على متن قارب أو في جزيرة حيث تسود مجموعة من القيم البدائية. وقد سمحت مثل هذه المناورة السردية لهيمنغواي بمقارنة الإنسان البدائي بالإنسان المتحضر. وثمة مناورة أخرى تنطوي على تحديد موقع القصة في لحظة انتقالية، مثل الحرب الأهلية الإسبانية، حيث كان هنالك طريقتان للحياة (بدائية وحديثة) في حالة صراع. وأخيراً، لجأ همنغواي إلى متناقضات جغرافية، كما فعل في رواية **الشمس تشرق أيضاً**، عندما قارن بين جيك بارنز وهو في باريس وجيك بارنز وهو في بورغيتي. لقد ناضل همنغواي من أجل تحديد رؤيته ما قبل الحضرية في تصرفات وطقوس مثالية تشارك فيها الأرض والبحر، حتى استبدل أخيراً الواقع الحضري بحلبة صراع واسعة.

لم يقارن همنغواي بين البدائي والمتحضر فحسب، بل صور أيضاً هذا العالم بشكل انطباعي. فقد رافقت الانطباعية الانتقال من المذهب الطبيعي إلى الحداثة، ومن الواقع الموضوعي إلى الواقع الذاتي. إن العلامة الفارقة بين التفاصيل الوصفية (حيث تتحكم التفاصيل بالعقل) والتفاصيل الانطباعية (حيث يتحكم العقل في التفاصيل) تكمن في تحول الموضوعية كي تصبح ذاتية. لقد تعامل باتر أولاً مع هذه العملية[1]. وهو الدرس الذي تعلمه كونراد، وأثر في ستيفن كرين الذي بدوره أثر في همنغواي. إن عالم همنغواي هو عالم طبيعي يُرى من خلال منظور باتيري (نسبة لباتر)، مع التركيز على الوعي التسجيلي أو التدويني بدلاً من البيولوجيا أو الوراثة أو البيئة.

---

(١) باتر، مقدمة وخاتمة لعصر النهضة.

يـدين أدب النُّـوار[1] (الـسوداوي) بـالكثير لهيمنغـواي. ففـي الروايـة التقليدية، يكون الخير والشر محـدّدين بوضـوح حيـث يقـف البطـل إلى جانـب «الخير»، والخصم إلى جانب «الشر». أما في روايات النُّوار، فيجـري قلـب هـذه المصطلحات: فشخصية النُّوار التي يهيمن منظورها على كيفيـة رؤيتنـا للأمـور، تعمل خارج عالم الخير، أي أن شخصية النُّوار هي في أغلب الأحيـان شخـصية مضادة للبطل التقليدي، مثل شخصية هاري مورغان عند همنغواي؛ فبدلاً مـن أن يجسّد قيم المجتمع، نراه يعيش خارج القانون، وعلى حافة المجتمع. والنساء في أدب وأفلام النوار هن نساء قاتلات، مثل مارجو ماكومبر، حيـث لـيس لـديهن رغبة في الاستقرار أو تربية أسرة. ووجـودهم مـدمر، فـإذا لم يـرغبن في تـدمير الرجال، فإنهن يطالبن بدور مهيمن. وفي قلب حبكة النُّـوار هنالـك الافـتراض القائل بأن الجميع فاسقون ومهانون، حيث لا أحد بريء؛ وتتلاشى الحدود بين الخير والشر كخيارات أخلاقية؛ وحيـث الخـلاص الـديني والخيانـة همـا شـيئاً واحداً. كما تأخذنا رواية النوار بأبطالهـا إلى حافـة المجتمـع الـديمقراطي، نحـو رجال ونساء مهمشين يعيشون بحنكتهم ودهـائهم. وبمجـرد نبـذهم اجتماعيـاً يصبحون تائهين كما في روايات جيمس إم كـاين، أو متـسولين كـما في روايـات كيرواك، أو مشردين مهملين كما في روايات نيلسون ألغرين وويليام كينيدي، أو مطرودين من قبل أسرهم كما في روايات جويس كارول أوتس[2].

لقد قدم همنغواي النموذج فقط. أما الثقافة الشعبية فقد تولت بالباقي. لقد غيرت الثقافة الشعبية همنغواي وليس العكس، وبمجرد أن تكون لدينا

---

(١) من الفرنسية Noir، أي الأسود ويُعرف أيضًاً باسم (الروايات المظلمة)، وهو تصنيف فرعي لأدب الجريمة يوحي بالسوداوية في فكرته الأساسية وموضوعه، ويتضمن مزيجًا مربكًاً من الجنس والعنف. [المترجم].

(٢) لمزيد من المناقشة المفصلة حول أدب النّوار، انظر كوبيك، ظلال أدب النوار، خصوصاً المقالات الخاصة بديفيد ريد وجين ووكر «ملاحقة الغريب: كورنيل وُلريتش والمدينة المهجورة»، ص ٥٧ –٩٦، ومقال دين ماكانيل منعطف الديمقراطية: حول إنسان النُّوار المتشّرد، ص ٢٧٩ - ٢٩٧.

رواية مثل **أن تملك أو لا تملك**، يصبح لدينا الأساس لرواية **الرجل القاسي** لريموند تشاندلر وداشييل هاميت. كما سدَّ همنغواي أيضاً الهوة بين شخصية راعي البقر وشخصية المحقق، والانتقال بين غاري كوبر وهمفري بوجارت. كما أن بطله الرمزي يدين بالكثير إلى الغرب، وهو نوع ثانوي استعان همنغواي بقيمه في تصويره لأفريقيا والحرب الأهلية الإسبانية.

IV

إن الذي كانت تعنيه أفريقيا وإسبانيا بالنسبة لهمنغواي، كانت هوليوود تعنيه بالنسبة لفيتزجيرالد. في عالم فيتزجيرالد، يجري استنفاد منظومة الحيوية ويصبح الانحطاط عملية جمالية. أما في عالم همنغواي، فيجري اختبار الأرستقراطية الطبيعية خارج المجتمع في مواجهة تحديات الطبيعة وحلبة الصراع الواسعة. كما أن فيتزجيرالد ركز **(متأثراً باشبنغلر)** على المنتج النهائي للتاريخ، في حين كان همنغواي أقل اهتماماً بالإحساس بالنهاية من اهتمامه بمضمون أصولنا وكيف يمكننا الحفاظ على الطقوس البدائية التي تنطوي على الحياة والموت في مجتمع تكنولوجي متزايد النمو. لقد أبعدنا همنغواي عن الانحدار التاريخي؛ أما فيتزجيرالد فقد دفعنا باتجاهه.

وكان المركز الذي انتقلا منه إلى أقصى الحدود هو أوروبا نفسها. لقد انضم فيتزجيرالد إلى اشبنغلر في الاعتقاد بأن قوة أوروبا كانت تنتقل إلى طبقة جديدة من الأثرياء الذين خرجوا من الغرب الصناعي، وهم بدورهم سيقفون ضد سلالة جديدة من المستثمرين الذي هم نتاج ثروات النفط العربي التي تهدد هيمنة الغرب. لقد سادت تهديدات العالم الثالث، وقد حدث ذلك في السابق مع سقوط روما، ومؤخراً مع تراجع دور لندن. فهل ستكون نيويورك هي التالية؟ وقد أصبح هذا القلق عند فيتزجيرالد مُعادلاً لفكرة «البرج المنهار» عند تي إس إليوت. تكشف روايته **الليلة اللطيفة** عن العقم الذي يقوض الحياة الحديثة، حيث يشهد بابي وارن على الانحطاط المتزايد في لندن، ويشير الموت الوحشي

لآبي نورث في نيويورك إلى وجود عنف خفي، ووحشية حضرية. تعدّ روايات فيتزجيرالد، مثل أعمال إليوت، متجذرة بعمق في التقاليد الثقافية وتتكشف بشكل رمزي. أما روايات همنغواي، فإنها مثل كتابات ويليام جيمس وجيرترود شتاين، تعتمد أكثر على الخبرة المباشرة وتتكشف بشكل خيالي. وهكذا فإن أعمال فيتزجيرالد وهمنغواي على طرفي نقيض من الواقعية الأمريكية الجديدة.

عندما نصل إلى ثلاثية جون دوس باسوس، **الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٣٠-١٩٣٦)**، نجد الشخصيات تتحرك في دوامة من النشاط نحو أشكال الهزيمة والفشل، وهم ضحايا القوى الاجتماعية، أكثر مما هم ضحايا الحاجة البيولوجية. ورغم أن النتيجة النهائية لأدب دوس باسوس قد تكون مماثلة لتلك التي في أدب المذهب الطبيعي، فإن العملية التي من خلالها تواجه شخصياته مصيرها مختلفة تماماً. يصور دوس باسوس في أعماله القوة المتفشية للرأسمالية، فشخصياته مثل الذباب في شبكة العنكبوت. وعلى الرغم من أن المذهب الطبيعي قد تغير، لا يزال بإمكاننا أن نجد إحساساً بالانحدار والانحطاط الفكري في عدد من النصوص الحداثية، مثل عائلة بودنبروكس عند مان، وعائلة كومبسون عند فوكنر، ومصير أنتوني باتش عند فيتزجيرالد وديك دايفر. لكن التفسير الطبيعي لانحدارهم جرى حذفه الآن. لقد اختفى إحساس المراقب العِلمي، وجرى تعديل وجهة النظر الساخرة، وأصبح التركيز على حالة الوعي الفردي أكثر من التركيز على الواقع الطبيعي.

V

توجه الأدب الحداثي إلى الداخل نحو الوعي الأسطوري، ثم نحو أشكال من النزعة الشكوكية والارتياب. لقد نقل بلزاك الرواية نحو عوالم الواقعية، وزولا نحو المذهب الطبيعي، في حين عكس جويس وولف هذه العملية، حيث دفعا بالرواية إلى الداخل نحو أشكال الوعي، وهو أسلوب جرى تكييفه مع الواقعية الأحدث لهيمنغواي ودوس باسوس التي نواجه فيها واقعاً مع التركيز

على العقل التفسيري والواقعية الخاليةِ من التوثيق الطبيعي. وقد تتحرك رواية ما بعد الحداثة خطوة أبعد من هذا الشكل، مما سيؤدي إلى انهيار العقل في لغة النص نفسه، أو في إملاءات الثقافة.

كان رولان بارت هو الأكثر تأثيراً في هذا التحول. لم يشكك بارت في أولوية الواقعية على أنماط الخيال الأخرى فحسب؛ بل زعم أن الإنسان الجماهيري لم يعد المستفيد من التنوير الأدبي، إذ فقد الأدب وظيفته العلاجية عندما أفسح إحساسُ جورج لوكاش بالأمل في القرن التاسع عشر المجالَ أمام شك ما بعد الحداثة. ومن ثم فإن الانتقال من الواقعية/ الطبيعية إلى الحداثة، ثم إلى ما بعد الحداثة ينطوي على تغيير جذري في الطريقة التي جرى بها تصور الأفكار الرئيسة. وكما رأينا سابقاً، فإن نظرية بارت في السرد انقلبت على الطرق التي يمكن بواسطتها قراءتها هي نفسها، وقد اعتمدت الطرق التي يمكن قراءتها بها على سلسلة من القواعد أو الأعراف الأدبية. لم تغير هذه العملية ما قصدناه بالواقعية فحسب، بل غيرت أيضاً الطريقة التي نقرأ بها النص الواقعي. لقد أصبح النص الآن مرجعاً ذاتياً يستند على نظرية التماثلات (التناظرات) التي تعمل مثل قواعد النظام اللغوي، بدلاً من استناده إلى نظام المحاكاة مع حاجته إلى التمثيل المادي أو التاريخي. وهكذا فإن بارت زود الرواية بالوسائل اللازمة لتجاوز الواقعية الجديدة عند همنغواي ودوس باسوس، وذلك ليس عن طريق تغيير الرواية، ولكن عن طريق تغيير الطريقة التي ستُقرأ بها هذه الرواية.

القسم السادس
ما بعد الحداثة والثقافة الجماهيرية

١٤ - الجندر والعرق

أدت التغيرات في مصادر الوعي إلى فهم الفرق الجذري بين الحداثة وما بعدها. وقد جرى تضخيم هذه التغييرات بسبب المخاوف المتعلقة بالجندر والمسائل النسوية إلى جانب المسائل العرقية. وقد وصلنا إلى مرحلةٍ في التدوين النقدي حيث أصبح التمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة مقبولاً بشكل عام. لكن الذي لم يجرِ الاعتراف به بشكل كافٍ هو أننا تجاوزنا أيضاً مرحلة ما بعد الحداثة، وأنه خلال الجيل الأخير، انتقلنا من الاهتمام المحدد بالبنيوية إلى الاهتمام بحركتين دخلتا النقاش في الستينيات والسبعينيات وانتقلتا إلى موقع الهيمنة اليوم، هما صعود نظرية الجندر والنظرية النسوية من جهة، ونهضة هارلم ذات الصلة الوثيقة بهما من جهة ثانية. إلى جانب نظريات الثقافة الجماهيرية والشعبية، لقد أصبحت هذه الحركات أساساً لاهتمامات جديدة، ولطريقة جديدة في النظر إلى الحداثة الأدبية.

I

أحد الفروق بين الحداثة وما بعد الحداثة والفترة التي تلت ما بعد الحداثة، هو الفرق بين فكرة الشكل وفكرة النص. يتضمن الشكل التفسير أو المعنى المُعطى لعمل أدبي فردي بناءً على علاقة أجزائه بالكل، أما النص فيتضمن القراءات المُجمّعة أو المتراكمة المرتبطة بهذا العمل. إن أحد مصادر المعنى ينبع من كتابة العمل؛ وثمة مصدر آخر للمعنى ينبع من قراءة العمل نفسه. الأول يخلق معنى «أصلياً»، أما الثاني فيخلق معنىً «إضافياً». ولكل منهما صلاحية

خاصة به، وذلك على الرغم من أن الاثنين معاً قد يكونان متعارضين **(مثلما** قلبت رواية نابوكوف **لوليتا** رواية ستيفنز **أفكار عن النظام)**. كما أن كل جيل يعيد خلق نصٍ ما **(أي** يعيد تفسير عملٍ فني، وخاصة عمل فني كلاسيكي**)**، وذلك من أجل انفتاح هذا العمل أمام تفسيرٍ جديد، وتجاوزِ ما قد يبدو أنه احتمالات تفسير مُستنفدة.

إن المهمة الحاسمة تتمثل في إبقاء أنماط الواقع الأدبي منفصلة، وليس الخلط بينها. فتي إس إليوت الذي توجه نحو أساطير علماء الأنثروبولوجيا في كامبريدج، يختلف جذرياً عن إليوت الذي ارتبط بموسيقى الجاز في هارلم. ومع تغيّر الاهتمامات الثقافية لكل جيل، فإن السياق النقدي لفهم النص الأدبي سيتغير أيضاً وفقاً لذلك. فكل جيل يقدم إلى الحركة الأدبية تفسيراً طليعياً، ومثل هذه المراجعات الجذرية للحركة الأدبية تبرّر التعديلات المتأخرة. وتتضمن هذه العملية معرفة أين كنا وكذلك إلى أين نحن ذاهبون. وكما ذُكر أعلاه، فإن التغيير الأحدث في الحركة الحداثية يتضمن ربط الحركة بالنظرية الجندرية والنسوية، وكذلك بنهضة هارلم والثقافة الشعبية.

تنبع نظرية الجندر من صعود النشاط النسوي رغم أن نظرية الجندر من حيث الموضوع هي أكبر من النشاط النسوي. لقد تأثرت الحركة النسوية بشكل كبير بحركة الاحتجاج السوداء في الستينيات. وكذلك خرج من رحم الاحتجاج العنصري، الوعيُ بعدم المساواة بين الجنسين والحاجة إلى تحرير المرأة من الصور النمطية الثقافية. وقد رأى المتحدثون باسم حركة النساء السود من أمثال بيل هووكس في كتابه **النظرية النسوية: من الهامش إلى المركز**، أن المجتمع الذكوري الأبوي **(البطريركي)** هو السبب الجذري الذي ينطوي على قمع كلٍّ من السودِ والنساء.

ومثلما تحدت حركة الاحتجاج الوضع الراهن، كذلك فعلت الحركة النسوية بنظريتها عن الجندر. إن أحد الفرضيات الرئيسية لنظرية الجندر هو أن الواقع ما هو إلا نتاج الثقافة، وليس الطبيعة. وقد جادل أتباع الحركة النسوية بأن

الثقافة حولت الطبيعة وخلقت واقعها الخاص. إن الذي يكمن وراء التمييز بين الطبيعة والثقافة هو الافتراضُ بأن ما تمليه الثقافة ما هو إلّا تأويلات بشرية؛ ومن ثم فإن القوانين الطبيعية هي منتج قابل للتفاوض يخضع للمراجعة والتغيير، وليست مكتوبة بشكل لا يمكن الخلاص منه داخل الكون الفيزيائي. يمكن للمرء أن يجادل، على سبيل المثال، بأن نظام إشارات المرور ينبع من حقيقة أن اللونين الأحمر والأخضر يقعان على طرفي نقيض من طيف الألوان مع وجود اللون الأصفر في المنتصف؛ ومن ثمّ فإن إشارات المرور لها أصولها في الطبيعة، أي في الطيف المادي للألوان. لكن الرد النسوي سيقاوم هذا الاستنتاج على أساس أن ألوان حركة المرور اعتباطية ولا تحمل أي معنًى سوى المعنى الذي اتفقنا أن نعطيه لها. وحين يكون كل واقع هو واقع مُصطنع، فعندها لا يمكن أن تكون هنالك قوانين فيزيائية تحكم النشاط الجنسي (الجنسانية)، أو الجوانب الأخرى للنشاط الطبيعي أو البشري، وذلك على الرغم من الادعاءات الداروينية والوراثية التي تقول عكس ذلك. وكذلك حين يكون كل واقع هو واقع مصطنع، يكون حينئذ واقعاً مؤقتاً وقابلاً للمراجعة.

إن أحد الموضوعات الأساسية التي انشغلت بها الحركة النسوية هو طبيعة الوعي، فقد صورت نظرية الجندر في بداياتها المبكرة، العقلَ النسوي على أنه يتقاسم قضية مشتركة، ولكن مع مرور الوقت جرى تنقيح هذه الفكرة بشكل جذري حيث أصبحت النسويات على دراية باختلاف وتعدد النشاط داخل الأجندة النسوية. وفي حين أن الحداثة كحركة أدبية تطورت من التركيز على الوعي الفردي إلى الانشغال بالوعي الجماعي (مثلما تجسّد هذا الانشغال على سبيل المثال في نظرية الحشود)، انتقل الفكر النسوي والجندري من فكرة الاهتمام بالقضايا المشتركة إلى فكرة الاهتمام بالتطبيقات الفردية لهذه القضايا.

ثمة إحجامٌ في النظرية الجندرية الحديثة، عن رؤية الجندر كمبدأ ثابت للهوية. وتماشياً مع انعدام الثقة بشكل عام في السرديات الرئيسة والفرضيات العالمية، فإنه

غالباً ما يُنظر إلى الهوية الجنسية على أنها سائلة ومُتغيرة، وتتبدل باستمرار اعتماداً على الزمن والسياق. وعادة ما يجري فصل النساء حسب الطبقة أو العرق أو غيرها من الاختلافات، ولا يُنظر إليهن على أنهن جزء من مجموعة متجانسة. كما أنّ ليس هنالك حركة نسوية واحدة ولا حزب سياسي واحد يمثلهن. لقد رفض النقاد النسويون مؤخراً الحتمية البيولوجية التي نادى بها فرويد، التي تقسّم الأنواع إلى رجال ونساء، وكل نوع يرغب في النوع الآخر. ومع أخذ هذه الفروق بعين الاعتبار، ترى النسويات أن المعارضة بين الرجل والمرأة مبنية اجتماعياً وليست مكتسبة جسدياً. لقد أدت الثقافة الجماهيرية بثُنائياتها الأيديولوجية إلى توسيع نطاق الحروب الثقافية. كما أن انعدام الثقة في الثقافة الجماهيرية، والدعوة إلى حرية العقل والجسد، حفّز الكتّاب الحداثيين من أمثال فيرجينيا وولف. بيدَ أن الصوت الأقوى في هذا المجال كان صوت جوديث بتلر الصادر عن كتبها مثل كتاب **مشكلة الجندر: النسوية وتحطيم الهوية (١٩٩٠)**. لقد تطورت النظرية النسوية من حالة التعاطف مع الثقافة الجماهيرية إلى الكراهية لها، وانتقلت من المفاهيم العامة إلى التركيز على الفردانية، وهذا ما أدى في وقت لاحق إلى مواقف معدّلة ومنقحة تجاه النساء في ذروة عصر الحداثة، حيث اعتبرتهن أكثر مركزية للحركة مما جرى تصويره سابقاً. وقد درسنا سابقاً في هذا السياق فرجينيا وولف، وجيرترود شتاين، ودجونا بارنز. ويمكن إضافة إديث وارتون وويلا كاثر وشارلوت بيركنز جيلمان إلى القائمة. وثمة نساءٌ ثلاث أخريات أصبحن محور الاهتمام النسوي الأخير هن مينا لوي، وجان ريس، وهيلدا دوليتل **(المعروفة بإتش دي)**. يمكن اعتبار هؤلاء النسوة حداثيات ولكن ليس من بدايتهن؛ فقد كنَّ أقل ارتباطاً مباشراً بالحداثة العليا خلال فترة ذروتها من ارتباطهن بها في وقت لاحق.

كانت مينا لوي **(١٨٨٢–١٩٦٦)** فنانة وشاعرة شاركت في إطلاق نداءات عديدة لأشكال جديدة من الفن في جميع أنحاء العالم الغربي، كما كانت صديقة لجيرترود شتاين في باريس، ومن خلالها التقت بأبولينير وبيكاسو. وقد أُعجبت بمارينيتي في إيطاليا وكانت لفترةٍ من الوقت منخرطة في الحركة

المستقبلية. عاشت بعد ذلك في أمريكا في قرية غرينتش، حيث التقت بمابل دودج، وكارل فان فيشتن، وهوتشينز هابجود. وهناك لفتت انتباه والتر أرينسبيرج، أحد كبار رعاة الفنون الحداثية، وشجعته على تمويل مجلة جديدة بعنوان **الآخرون** (التي بدأت في عام ١٩١٥)، حيث نشرت فيها أشهر قصائدها، بما في ذلك ديوانها **أغاني الحب** الذي احتوى على أوصاف حميمة جداً لعملية ممارسة الحب. ومن خلال هذه المجلة تعرفت على شخصيات حداثية كبرى ودعمتها مثل ويليام كارلوس ويليامز وماريان مور ومان راي.

امرأة أخرى جرى الحاقها مؤخراً في الحركة الحداثية هي جان ريس (١٨٩٠-١٩٧٩). وُلدت ريس في دومينيكا، جزر الهند الغربية، حيث كان والدها طبيباً ويلزياً، أما والدتها فكانت من الجيل الثالث من أبناء شعب الكريول المهجنين البيض. أمضت ريس سنوات تكوينها في السفر بين جزر الهند الغربية وأوروبا. وخلال اقامتها في باريس التي كانت في أوجها كحاضنة ثقافية، نشأت علاقة غرامية بينها وبين فورد مادوكس فورد الذي تحدث عنها في كتابه **الرجل الشرير** (١٩٣١). وقد أدى إحساسها بأنها مُستغلة جنسياً إلى افتتانها بموضوع الهيمنة والتبعية، وخاصة بذلك الجانب منه الذي يحفز العلاقات بين الرجال المهيمنين والنساء العاجزات. حيث أصبحت هذه الفكرة موضوعَ أفضل رواياتها **بحر سارجاسو الواسع** (١٩٦٦)، التي أعادت فيها سرد قصة بيرثا ماسون زوجة إدوارد روتشستر التي أُصيبت بالجنون، كما أعادت صياغة رواية **جين آير** للكاتبة شارلوت برونتي من وجهة نظر نسوية. تعدّ شخصية بيرثا ماسون إحدى شخصياتها النموذجية، وهي نتاج عالم أبوي (**بطريركي**) تكون فيه المرأة العاجزة ضحية رجلٍ مسيطر ونساء أنانيات. هنا لدينا مثال ممتاز لكيفية إعادة صياغة المعنى الحاضر للماضي. إن رواية ريس التي نُشرت عام ١٩٦٦ هي نتاج للفكر النسوي ما بعد الحداثي، ولا يمكن أن تكون برونتي هي التي كتبها أو كبار الحداثيين. وفي الحقيقة، إن علاقة تي إس إليوت بزوجته الأولى، فيفيان هايوود، لها تشابه خاص مع حالة روتشستر وزوجته بيرثا.

يُنظر في الوقت الحاضر إلى أهمية هيلدا دوليتل (١٨٨٦–١٩٦١) بالنسبة للحركة الحداثية على أنها أكبر مما كان يُعتقد في السابق. وهي مثل مينا لوي، ارتبطت بشخصيات مهمة ولعبت دوراً مهماً في تطوير أفكار مختلفة حول الشعر، وخاصة موضوع الخيال. وقد كانت قريبة من باوند وماريان مور، وفي عام ١٩١٣ تزوجت من ريتشارد ألدينغتون، وهو زواج تنافس مع حبها لبريهر وينيفريد إليرمان (عشيقتها السحاقية) التي كانت ابنة أحد رجال الصناعة الأثرياء الذي زوجها لروبرت ماكالمون لخلق وهم الاحترام، وقد استخدم ماكالمون الأموال التي تلقاها من والد زوجته لإنشاء دار نشر في باريس، حيث نشر لهمنغواي، وشتاين، وباوند، ونثنائيل ويست، ودجونا بارنز. شجعت بريهر هيلدا دوليتل على أن تُصبح إحدى مرضى سيغموند فرويد، مما أدى إلى كتابتها للعديد من المقالات الطويلة عن فرويد التي نقلتهُ في وقت لاحق نحو مركز الأيديولوجية الحديثة.

II

إذا كانت النساء قد طالبن بمكانتهن اللائقة في صدارة الحداثة الأدبية، فكذلك فعلت المجموعات العرقية مثل السود التي وجدت صوتها الخاص بها في أمريكا. شهدت أميركا موجةً عارمةً من التنقل في أرجائها بين الحربين العالميتين، خاصة بين السكان السود الذين بدأوا في التحرك بشكل جماعي من الجنوب إلى الشمال، ومن أمريكا الريفية إلى مدن مثل شيكاغو وديترويت وحي هارلم في نيويورك، حيث تشير التقديرات إلى أن الحركة ضمّت ما يصل إلى مليوني شخص جرى جذبهم كجزء من حركة جماهيرية بسبب إغراء الوظائف الصناعية. وقد خلقت الهجرة الجماعية زخماً خاصاً بها واعتمدت على المتحدثين والقادة مثل دبليو دو بوا وماركوس غارفي اللذين كانا جزءاً من النخبة السوداء المتعلمة والضرورية لقيادة حركة التحرير. استمرت الحركة من عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٣٥ تقريباً وأحدثت موجة من الإبداع الفني في هذه المدن، وخاصة نيويورك، حيث أصبحت الحركة فيها تُعرف باسم نهضة هارلم.

كان الهدف الفني وراء هذه الحركة هو تقديم فهم للثقافة السوداء إلى عامة السكان، وذلك لتصوير تطلعات السود وآمالهم ومخاوفهم، والسماح للرجل الأسود والمرأة السوداء بتجاوز وصف رالف إليسون لهما بـ «غير المرئيين»، ليصبحا في حد ذاتهما وجوداً ثقافياً معروفاً في أمريكا. بعبارة أخرى، عملت الحركة على التراجع عن تيار الثقافة الجماهيرية من خلال التأكيد على الظلم الذي يأتي مع التفكير العرقي، خاصة عندما يتعلق الأمر بالقوالب النمطية العنصرية.

أدت هذه الحركة إلى ظهور عدد من الدوريات المؤثّرة، مثل مجلة **الأزمة** لدوبوا الذي قام بتحريرها من عام ١٩١٠ إلى عام ١٩٣٤. وقد أورد آلان لوك في كتابه **الزنجي الجديد (١٩٢٥)**، أسماءَ أولئك الذي شعر أنهم سيحدثون فرقاً في الدعوة إلى أجندة عرقية جديدة من أمثال لانغستون هيوز، كلود مكاي، كونتي كولين، نيلا لارسن، وغيرهم. غير أن نهضة هارلم لم تكن حركة متماسكة، فقد جمعت العديد من الرجال والنساء أصحاب وجهات النظر المختلفة حول المسائل العرقية وغيرها. علاوة على ذلك، أصبحت نهضة هارلم أكثر ارتباطاً بالحداثة العليا هذه الآيام مما كانت عليه خلال ذروتها التاريخية. ففي العشرينيات والثلاثينيات، كانت نهضة هارلم والحداثة العليا حركتين ثقافيتين منفصلتين تسيران على مسارين مختلفين، ولهما أجندات مختلفة. ولم يجرِ الخلط بين الحركتين إلا في الجيل الأخير أو نحو ذلك، حيث بات يُنظر إليهما الآن على أنهما حركة واحدة. وهنالك كاتبان من نهضة هارلم جرى إدخال أعمالهما إلى معايير الحداثية هما جان تومر وزورا نيل هيرستون، حيث جرى الخلط بين أعمالهما والحداثة العليا بشكل مريب. ولكن في وقت لاحق، تبين أنه لم يكن لتومر وهيرستون علاقة تذكر بالحركة الرئيسة المعروفة باسم الحداثة. ومن ناحية أخرى، كان كلاهما جزءاً من انطلاقة حركة هارلم وانحدارها، وشاركا في توسع الحركة واكتساحها بكل اختلافاتها الأيديولوجية.

لم يتمكن جان تومر (١٨٩٤-١٩٦٧)، بالرغم من جهوده، من التصالح مع هويته السوداء، ربما لأن كل أجداده من جهة الأم ولدوا من آباء قوقازيين. ورغم اهتمامه بتاريخ الأمريكيين من أصل أفريقي، رغبَ في مرحلةٍ ما من حياته المهنية في التخلص من التصنيفات العنصرية، بحجة أن الشعور بالذات أكبر من الهوية العرقية وأن الفرد أكبر من الجمهور. وقد كانت هذه الفكرة محورية في روايته الأكثر شهرة **القصب** (١٩٢٣)، وهي دراسة تقارن بين الحياة الريفية في الجنوب والحياة الحضرية في واشنطن العاصمة، مُدعياً في النهاية أن التوليف بين الاثنين يمكن العثور عليه في الأعمال الفنية.

عبّر جان تومر عن معظم معتقداته العنصرية المبكرة في رواية **نداء نيويورك** بين عامي ١٩١٩ و١٩٢٠، ولفت انتباه والْدُو فرانك الذي كان جزءاً من جماعة **الفنون السبعة** التي ضمت شيروود أندرسون، وكينيث بيرك، وهارت كرين، ولويس مومفورد، وألفريد ستيجليتز. وجورجيا أوكيفي وآخرون. وقد روجت مجلة **الفنون السبعة** للأدب الأمريكي الأصلي وعارضت كُتَّاباً من أمثال جيمس وباوند وإليوت الذين هجروا أمريكا سعياً وراء أوروبا. كان اتصال تومر بهذه المجموعة قصير الأمد ولم يصل إلى حد الاهتمام المشترك. وفي عام ١٩٢٥، تحرك في اتجاه مختلف عندما التقى أوراغ، مُعلم عزرا باوند، الذي عرّفه على فلسفة جورج إيفانوفيتش غوردجييف. حيث كان غوردجييف يدرِّس بأن الألغاز القديمة[١] متاحة للمعرفة الحديثة بها، وهي قابلة للحل من خلال الحياة المنضبطة. وقد أدى ذلك إلى بحث تومر طوال حياته عن نوع من الانسجام الروحي من خلال الحياة التجريبية التي قادته إلى دراسة العديد من التخصصات (مثل الهندسة المعمارية لفرانك لويد رايت الذي كانت زوجته أولغا طالبة على يد

(١) الألغاز القديمة هي أحداث أو ظواهر تاريخية أو علمية مثيرة للتساؤل والبحث، وعادةً ما يكون لها تفسيرات غامضة أو غير معروفة. قد تشمل هذه الألغاز بناءَ منشآت قديمة ضخمة مثل الأهرامات المصرية، أو حضارات اختفت فجأة كحضارة المايا في أمريكا الوسطى، أو رُمُوزًا صخرية غامضة. [المترجم].

غوردجييف) قبل أن يصبح أخيراً عضواً في جمعية الكويكرز، ويعيش فترات من الحياة التجريبية في أماكن مثل بورتاج، ويسكونسن؛ تاوس، نيو مكسيكو؛ وباريس. إن حياة تومر ومهنته الكتابية تشهدان على الصعوبة الكامنة في البحث العنصري عن الهوية، حيث كان ممزقاً بين نسبه الأبيض والأسود، وبين أمريكا الريفية والحضرية، وبين الأشكال المختلفة للفلسفة الروحية والحياة التجريبية. ولم يتمكن من إيجاد الحل لا في شَخْصه ولا في الهوية العرقية، وكذلك لم يتمكن من إيجاده لا في إملاءات الذات ولا في إملاءات الحشود.

إن فشل تومر في التوفيق بين التوق الداخلي والواقع الخارجي هو موضوع رواية أخرى من نتاج نهضة هارلم عنوانها **كانت عيونهم تراقب الله (١٩٣٧)** بقلم زورا نيل هيرستون **(١٨٩١ - ١٩٦٠)**. ولدت هيرستون في ألاباما، لكنها نشأت في إيتونفيل، فلوريدا، وهي أول مدينة للسود في أمريكا، حيث كان والدها قساً معمدانياً وعمدة لثلاث مرات. أكملت دراستها الثانوية في بالتيمور، ثم التحقت بجامعة هوارد في واشنطن العاصمة، وتابعت دراساتها العليا في بارنارد، حيث درست مع فرانز بواس الذي ربما كان عالم الأنثروبولوجيا الأكثر شهرة في ذلك الوقت. إن رواية **كانت عيونهم تراقب الله** تدين بالكثير لتعاليم بواس، وخاصة إيمانه بأن العرق هو مسألة ثقافية ونتاج الطريقة التي يعبّر بها المجتمع عن نفسه، وأن السعادة تنبع من أشكال تحقيق الذات والشعور الداخلي بالوفاء والرضا وليس الثروة أو الرخاء، وأن كل ثقافة تعبر عن معناها الداخلي المميز، وهي حقيقة تعلمتها من بحثها الأنثروبولوجي حول هايتي. وإله هذه الرواية هو قوة تضع حدوداً للتقدم البشري، وليس إلهاً تقليدياً.

هذه هي الحقائق التي تتعلمها شخصية جاني كروفورد في سياق القصة التي تشكل رواية هيرستون. فقد تزوجت هذه الشخصية ثلاث مرات، حيث كان زوجها الأول مزارعاً ريفياً أكبر منها بسنوات عديدة ويعاملها كامتداد لممتلكاته، وزوجها الثاني كان إنساناً مُتطلباً جداً، وهو رجل أعمال ناجح يمتلك

متجراً كبيراً يستطيع أن يراقب المدينة من شرفته؛ وقد انتُخب كعمدة، وهو أكثر اعتماداً على نفسه من زوجها الأول، لكنه لم يكن يرغب في السماح لها بالحرية التي تريدها، وهي الحقيقة التي عبرت عنها وهو على فراش الموت. أما زوجها الثالث، فهو رجل أصغر سناً بكثير من سابِقَيه، كما أنه أكثر بساطة في الروح وأقل سيطرة في المواقف. وقد أحبا بعضهما بطريقة لا تتوافق دائماً مع ما يراه سكان المدينة على أنه حب، ثم انتقلا من إيتونفيل إلى إيفرجليدز حيث تعرضا فيها لإعصار، وعض كلب مسعور زوجها أثناء محاولة إنقاذها من الغرق. لكنه أصبح فيما بعد مختلاً عقلياً واعتقد أنها غير مخلصة له، وراح يطلق النار عليها من مسدسه، فردت عليه بإطلاق النار من بندقية، مما أدى إلى مقتله. وعند خضوعها للمحاكمة بعد ذلك، جرى تبرئتها من جريمة القتل، كما برأها المجتمع الأبيض الذي اعتبر عملية القتل نتاج إساءة معاملة رجل أسود لها، في حين وبخها المجتمع السود لأنها سمحت للمجتمع الأبيض بالشعور بالتفوق الأخلاقي.

تعد هذه الرواية بمثابة دراسة في الحدود الثقافية، حيث تتعلم جاني أنها لا تستطيع تجاوز بيئتها، وأن حياتها مقيدة بالرجال المهيمنين، ومحصورة بالتهديد بحدوث كارثة، وبالأمور غير المتوقعة، كما هو الحال عندما أصبح زوجها يعاني الهلوسة. وعلى الرغم من فقدانها للرجل الذي أحبته، كانت راضية بما جلبته لها الحياة ومستعدة للمضي قدماً رغم العوائق التي تواجهها.

لم تكن الاستجابة الأولية لرواية هيرستون إيجابية، إذ كتبت هيرستون روايتها في وقت كان من المفترض فيه أن تنبع الرواية السوداء من احتجاج سياسي، كما كانت رواية هيرستون تفتقر إلى البعد الاجتماعي. وكذلك لم تنل هذه الرواية إعجاب كلٍّ من ريتشارد رايت ورالف إليسون، ويرجع ذلك أساساً إلى أنها تصور عالماً أسوداً معزولاً ومنقطعاً عن أمريكا الكبرى. لقد عانت مسيرة هيرستون المهنية من هذه الرؤية المحدّدة للواقعية؛ وقد تدهورت سمعتها بشكل خطير. وتوفيت وحيدة وفقيرة عام ١٩٦٠. ولم تُعاد إليها شهرتها كروائية كبيرة إلا من خلال جهود أليس ووكر التي أعادت اكتشاف رواياتها.

مرة أخرى نرى كيف يمكن للأحداث التاريخية أن تغير الواقع: إن مكانة هيرستون الجديدة هي نتيجة الدعوة النسوية لروايةٍ أكثر توجهاً للمحبة (تتمتع رواية هيرستون بالعديد من صفات رواية كيت شوبان **الصحوة**)، وكذلك نتيجة الاهتمام الجديد بتجربة الروائيين السود التي تتجاوز الكليشيهات (الأمثلة) الاجتماعية إلى الاهتمام بالواقع الداخلي، تعد روايات كل من تومر وهيرستون نتاج قوى اجتماعية على حدٍ سواء، وإنجازاً أدبياً جرى تبديله وتحويله بفعلِ الإملاءات العنصرية. ولكن هذه الروايات كانت مثل الأعمال الأخرى التي انبثقت من نهضة هارلم، حيث ارتباطها بالحداثة أقرب إلى أن يكون ظاهرة استرجاعية من كونه حدثاً «أصلياً»، وهي نتاج مزيج نقدي أعاد كتابة السجل التاريخي[1].

١٥ - الثقافة الجماهيرية

I

تتضمن إحدى طرق النظر إلى الثقافة الجماهيرية مفهومَ التاريخ التراكمي، والاعتقاد بأن هذه الثقافة تطورت على مدى فترة من الزمن بتشجيع من أشكال جديدة من التكنولوجيا وجماهير متنامية يمكنها الاستفادة من تلك الأشكال الجديدة من التواصل. وهذا بالطبع من شأنه أن يضع يوهانس غوتنبرغ في مركز الصدارة في تاريخ العالم، لأنه أحدث ثورة في الاتصالات المطبوعة في عام ١٤٥٠، حين قدّم لنا آلة الطباعة ذات الحروف المتحركة التي وسعت انتشار الكتابة، وتطورت هذه الاتصالات المطبوعة أكثر في أوائل القرن السابع عشر مع ظهور الصحف، واستمر تطورها في منتصف القرن السابع عشر مع بداية عصر

(١) كان هنالك عدد من المحاولات لربط نهضة هارلم، أو أغراضها ونواياها بالحداثة الرئيسة. وهنالك ثلاثة أمثلة نموذجية عن ذلك هي كتاب بيكر الحداثة ونهضة هارلم (١٩٨٧)؛ وكتاب جيمس دي يونغ، الحداثة الفاسدة: نهضة هارلم السوداء والخيال الأدبي (كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٩٠)؛ وكتاب نورث، لهجة الحداثة: العرق واللغة وأدب القرن العشرين (١٩٩٤).

التنوير الذي شجع العلوم الطبيعية والتكنولوجية، ولم يسبقها في تقدمها المادي سوى الثورة الصناعية التي عززت التواصل العالمي باختراعات مثل التلغراف.

يمكن للمرء أن يَدعي بأن تشارلز ديكنز ومارك توين كانا نتاجاً للثقافة الجماهيرية، فقد كان مئات الأشخاص يصطفون على أرصفة نيويورك لاستقبال القوارب التي كانت تحمل أجزاءً متقدمة من الرواية التي تناولت مصير ليتل نيل؛ وقد كانت كتابات توين نفسها توجه حديثها إلى جيل من القراء، وكذلك كانت السيرة الذاتية لأوليسيس إس جرانت التي نشرتها دار توين بمثابة حدثٍ وطني. ويمكن للمرء أيضاً أن يذكر الأعمال الشعبية (نتاج كلٍّ من المطبوعات والسينما) التي حققت مبيعات هائلة. على سبيل المثال، بيْعَ من رواية «**ذهب مع الريح**»، ثلاثة ملايين ونصف نسخة بين عامي ١٩٣٦ - ١٩٣٧.

ولكن هذه الأحداث التي غيرت عالم النشر لا تُعدُّ في حقيقة الأمر أشكالاً من الثقافة الجماهيرية. فمثلما لا يمكن أن يكون هنالك علمٌ للأحياء الدقيقة إلا بعد وجود المجهر، كذلك لا يمكن أن تكون هنالك ثقافة جماهيرية إلا بعد وجود التلفاز، وقد امتدت هذه الظاهرة عن طريق الشابكة (الإنترنت) والمواقع الإلكترونية، ذلك أن الثقافة تحدّد بالتكنولوجيا التي تدعمها. وما كان للثقافة الجماهيرية أن تكون موجودة إلا بعد أن اقترن عنصران ببعضهما بعضاً، هما الكهرباء والتلفاز، تُكملهما وسائل الاتصال الجماهيري السابقة مثل الراديو والسينما التي يمكن من خلالها أن تصل الرسالة إلى مسافات بعيدة، ويجري إيصالها إلى عدد هائل من الناس. لقد أصبحت ملايين الناس تشاهد فجأة زيارةً للبابا إلى إحدى البلدان، أو مباراة بكرة قدم، أو احتجاجاً عسكرياً أو بيئياً، أو حفلاً موسيقياً لفرقة البيتلز أو لفرقة موسيقى الروك، حيث نال كل جمهور المحتوى الخاص به.

لا شك أن هنالك عدداً من الكُتاب الفيكتوريين الذين اهتموا بالتأثيرات المبكرة للثقافة الجماهيرية مثل ماثيو أرنولد في كتابه **الثقافة والفوضى (١٨٦٩)**. لكن

المعالجة الأكثر حداثة ومنهجية لهذا التطور تُركت كما هو متوقع لكتاب حديثين من أمثال ثيودور أدورنو في كتابه **صناعة الثقافة: مقالات مختارة عن الثقافة الجماهيرية (١٩٩١)**، وليو لوينثال في كتابه **الأدب والثقافة الجماهيرية (١٩٨٤)**؛ وريموند ويليامز في كتابه **الثقافة والمجتمع (١٩٥٨)**، ومايكل كامن في كتابه **الثقافة الأمريكية، الأذواق الأمريكية: التغير الاجتماعي والقرن العشرين (١٩٩٩)**. وقد درس والتر بنيامين تحول الفن في مواجهة الثقافة الجماهيرية في فصل «العمل الفني في عصر الاستنساخ الميكانيكي» في كتابه **إضاءات (١٩٨٦)**[1].

لقد ظهر جمهور حضري جديد بالتزامن مع ظهور تكنولوجيا التلفاز. حيث ملايين الناس الذين كانوا يحتجون على أي انتهاك لخصوصيتهم، سمحوا لهذه القوة الغازية بالدخول إلى منازلهم. إن ظهور التلفاز يمثل نقطة تحول في مجال الاتصال الجماهيري تفصل ما قبله عن ما بعده. وقد رأى تي إس إليوت خطر الثقافة الجماهيرية في ميولها لتوحيد جميع الأشكال الثقافية. وكانت النتيجة النهائية لهذه الثقافة تنطوي على عملية (أو على الأقل شعوراً) بالانحدار والاعتقاد بأن لحظة ذهبية قد استقرت في الماضي ولن تعود. كما دعا إليوت إلى ظهور النخب من أجل تنوير المجتمع، لكن هذه النخب كانت معزولة عن بعضها بعضاً لدرجة أنها لم تكن قادرة على التوجيه، وأصبح المجتمع خاضعاً لتأثير التوجيه الإعلامي، وهو نتاج جرّ الجماهير نحو الأسفل. وقد توصل إليوت إلى الاعتقاد بأن الثقافة الوطنية أقوى من العناصر التي تتكون منها. كما عرّف الثقافة بأنها:

---

(١) يمكن العثور على دراسة عن الثقافة الجماهيرية في كتاب ماثيو أرنولد الثقافة والفوضى (١٨٦٩). وعن الاهتمامات الأكثر حداثة بهذا الموضوع، أنظر كتاب صناعة الثقافة: مقالات مختارة عن الثقافة الجماهيرية لتيودور أدورنو (١٩٩١)، وكتاب الشخصية الاستبدادية (١٩٥٠)، وكتاب ليو لوينثال الأدب والثقافة الجماهيرية (١٩٨٤). وهذا أيضا موضوع كتاب الثقافة والمجتمع لريموند ويليامز (لندن: شاتو ووينـدوس، ١٩٥٨)، وكتاب مايكل كامين الثقافة الأمريكية، الأذواق الأمريكية: التغير الاجتماعي والقرن العشرين (نيويورك: كنوبف، ١٩٩٩). وعن تحول الفن في مواجهة الثقافة الجماهيرية، انظر فصل بنيامين، العمل الفني في عصر الاستنساخ الميكانيكي.

«طريقة حياة أشخاص معينين يعيشون معاً في مكان واحد. حيث تظهر تلك الثقافة في فنونهم، وفي نظامهم الاجتماعي، وفي تقاليدهم وعاداتهم، وفي دينهم... كل هذه الأشياء تؤثر على بعضها بعضاً، فلكي تفهم شيئاً واحداً بشكل كامل عليك أن تفهم كل شيء... وتختلف ثقافة الفنان أو الفيلسوف عن ثقافة عامل المناجم أو العامل الميداني... ولكن في المجتمع السليم، يكون هؤلاء جميعاً جزءاً من الثقافة نفسها؛ وسيكون لدى كلٍّ من الفنان والشاعر والفيلسوف والسياسي والعامل، ثقافةً مشتركة لا يتقاسمها مع أشخاص آخرين يعملون في المهنة نفسها في بلدان أخرى»[1].

يثير تعريف إليوت هذا عدداً من الأسئلة، وهو يفترض أن الشعراء في بلدان مختلفة لديهم قواسم مشتركة أقل مع بعضهم بعضاً مما هي عند الشاعر وعامل المناجم في البلد نفسه، وأن الدِّين يمكن أن يغير التجارة. ويرى أن الثقافة مسألة متجانسة وموحدة وليست ظاهرة طبقية تختلف باختلاف الطبقة والمهنة وأسلوب الحياة، كما أنه يقلل من احتمال وجود عناصر ثقافية متنوعة في المجتمع نفسه.

ربما كان إليوت على حق في وقت ما في اعتقاده بأن الدين في الثقافة الغربية يمكن أن يميّز نفسه عن النشاط التجاري. ولكن مع ظهور وسائل الإعلام العامة مثل التلفاز، أصبح الدين سلعة ونتاجاً للتبشير التلفازي. وقد جرى تحدي الانقسام الثقافي عند إليوت، فعندما أصبح الدين عملاً تجارياً، أدى جانبه التجاري إلى تغيير الجانب الروحي فيه، وشهدنا ظهور الهياكل الدينية التي تتسع لثلاثين ألف مؤمنٍ أو أكثر، وكذلك شهدنا جمهور التلفاز بالملايين.

والثقافة هي التي تتكيف مع التكنولوجيا، وليس العكس. ويمكن للمرء أن يُصّنف التطورات التكنولوجية الحديثة التي غيرت الواقع الاجتماعي بدءاً من السيارات، مروراً بالتلفاز، وانتهاءً بالكمبيوتر والشابكة العالمية. لقد كان الوعي الفردي لا ينفصل عن نظام التواصل نفسه، إذ أصبح التفكير الفردي نتاج وعي عام ومبنيّ؛ وفي الوقت الحاضر، نظامُ التواصل هو الذي يفكر فينا وليس العكس.

---

(١) تي إس إليوت، ملاحظات حول تعريف الثقافة (لندن: فابر وفابر، ١٩٤٨)، ص ١٢٠.

يقدم عمل مايكل كامين نظرة ثاقبة لمختلف أشكال التغيير الثقافي التي تشكل الثقافة الجماهيرية، وهو يصرّ على أن مثل هذه الثقافة يجب أن تكون غير إقليمية، وموحدة، وتجارية. كما يرى ضرورة التمييز بين المجالات الثقافية، حيث يقترح كامين أن الحداثة شهدت ثلاثة تحولات ثقافية كبرى. حيث يرى أن السنوات من عام ١٨٨٥ إلى عام ١٩٣٠ تنطوي على تحول تجاري، ومن عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٦٥ تنطوي على ما اعتبره صعود الثقافة الشعبية (أو ما يسميه أيضاً «الثقافة الجماهيرية الأولية»)، ومن عام ١٩٦٥ إلى الوقت الحاضر تنطوي على ما اعتبره هيمنة الثقافة الجماهيرية. وقد شهدت الحقبة الأولى صعود أعمالٍ استثنائية مثل استعراض **الغرب المتوحش** لبافالو بيل، بالإضافة إلى العروض الهزلية والمسرحيات الساخرة؛ وشهدت الحقبة الثانية ظهور مجلات مثل مجلة ساترداي إيفنينغ بوسك (Saturday Evening Post)، وخطط تجارية مثل **نادي كتاب الشهر**. وشهدت الحقبة الثالثة عصر التلفاز مع وجود أربعة عشر مليون جهاز تلفزيون في أمريكا وحدها بعد الحرب العالمية الثانية، ممهداً لظهور أحداث عالمية مثل البث التلفازي لمباراة السوبر بول (Super Bowl)، أو مباريات كرة القدم مع عشرات الملايين من المشاهدين.

II

حولت الثقافة الجماهيرية كل ما سبقها من خلال انتشارها التجاري الهائل الذي يتضح من الكتب الأكثر مبيعاً مثل روايات جيمس بوند للكاتب إيان فليمنغ، ومغامرات هاري بوتر للكاتبة جيه كيه رولينج، إذ بِيعَ بدءاً من صيف عام ٢٠٠٧، مئة وإحدى وعشرون مليون نسخة من روايات هاري بوتر في الولايات المتحدة وحدها، وثلاثمائة وخمس وعشرون مليون نسخة مطبوعة في جميع أنحاء العالم. أما المجلد السابع والأخير منها الذي حمل عنوان **هاري بوتر والأقداس المهلكة**، فقد طبع مبدئياً منه اثنا عشرة مليون نسخة في الولايات المتحدة وحدها، حيث بيع ثمان ملايين وثلاثمئة ألف نسخة في الساعات الأربع

والعشرين الأولى، وربحت كل نسخة منها خمسة دولارات، ليبلغ إجمالي مبيعات الولايات المتحدة خمسة آلاف نسخة كل دقيقة[1]. وقد حققت رولينج أرباحاً تقدر بأكثر من مليار دولار من حقوق ملكية الرواية، لتصبح المؤلفة الأعلى أجراً في تاريخ الكتابة التجارية.

لقد جرى تسويق كتب بوتر في الأصل لجمهور الإناث في مرحلة ما قبل المراهقة اللواتي تتراوح أعمارهن بين التاسعة والحادية عشرة، ولكن ما أثار دهشة الناشرين أنها جذبت جمهوراً أكبر بكثير، حتى البالغين من كلا الجنسين. إن إنجاز مثل هذه الكتب لا يكمن في الرؤية التي قدمتها أوفي براعتها، بل يكمن في سجل مبيعاتها الذي هو نتاج الثقافة الجماهيرية، ونتاج قدرة الناشر التجاري على السيطرة على سوق تجاري شاسع. لكن نجاح مبيعات كتب هاري بوتر لا يطغى تماماً على بعض الأسباب الثانوية لشعبيتها. إذ ينبع النجاح المفترض لهذه الكتب جزئياً من حبكتها، ومن موقفها المُطمئِّن تجاه الحياة، ووعدها السردي بالنجاة من الكارثة، وببعض الأمان المطلق، إذ لم يكن هنالك أي احتمال على الإطلاق بأن هاري قد يموت في المجلد السابع والأخير.

لقد خلقت كتب بوتر عالماً موازياً لعالمنا، حيث كان السحر والوسائل الأخرى متاحة للبطل الشاب الذي يجب عليه مواجهة الشر المتجسّد في الساحر الساقط، اللورد فولدمورت (الموت العالمي). يرغب فولدمورت في السيطرة على عالم السحر؛ حيث قتل والدي بوتر لكنه عانى من الإفناء الجسدي بنفسه عندما حاول قتل هاري الذي كان محمياً بقوة ساحره، حيث قسّم فولدمورت روحه الخاملة إلى سبعة أجزاء وقام بتخزين ستة منها في الهوركروكس[2]. ومن أجل

---

(١) المصدر: ألبرت جريكو، معهد أبحاث النشر.

(٢) الهوركروكس هو أداة سحرية تُنشأ باستخدام السحر الأسود من قبل سحرة أشرار يرغبون في تجنب الموت. وليفعلوا ذلك عليهم أن يحتفظوا بجزء من روحهم داخل أداة – الهوركروكس - التي تكون غالباً مخفية في موقع آمن، ونتيجة لهذه الحماية يصبحون محصنين ضد الموت. [المترجم].

القضاء على فولدمورت وتخليص العالم من شره، كان يجب تدمير جميع الهوركروكس الستة. وهذا الهدف أصبح هو المهمة الموكلة لهاري.

تستخدم كتب بوتر الأسطورة الكلاسيكية وعناصر الخيال ولكن بطريقة كرتونية في هذا العالم من المادية المعطلة أو المعلقة، حيث يأخذ الواقع صفة الصورة الزائفة عند بودريار (علامات تشير إلى علامات أخرى بدلاً من الواقع). والساحر فولدمورت، مثل الشيطان المسيحي، هو نوع من الملائكة الساقطة؛ وبحث هاري عن الهوركروكس يوازي البحث عن الكأس المقدسة. وقد أقسم هاري، مثل أوريستيس، على الانتقام لموت أحد والديه. وقد استخدمت المؤلفة رولينج العناصر الجوهرية للأسطورة، مثل التسلسل الهرمي، والشعور بالذنب، والفداء (من خلال التضحية)، وتقديم الأضاحي. وأخيراً، أظهرت ضعف الإنسان وأنقذته من التهديد النمطي. ومثلما يخلق الساسة المعاصرون تعايشاً غريباً بين تهديد الإرهاب والوعد بحماية الناس من مثل هذا التهديد، كذلك تخلق روايات بوتر بطلاً تسمح له قوته السحرية بالتعامل مع التهديدات المدمرة. تتواجد كلٌّ من الروايات السياسية وروايات بوتر في عالم الخيال غير المُختبر، لكن هذه الروايات تُريح الجماهير من خلال تقديم طرق مُطمئِنة للتعامل مع المواقف المميتة. وكل طمأنينة تأتي من هذه الروايات تُعطي ثمارها إن كان في النفوذ السياسي، أم في العائدات النقدية المؤلف.

مرّت الحداثة في عملية تحول بسبب اهتمامها بمخاوف وهواجس الثقافة الجماهيرية. إذ لم تتغير طبيعة الجمهور فحسب، بل جرى أيضاً مراجعة محتوى المنتج الفني بشكل جذري إلى ما نعرفه الآن باسم ما بعد الحداثة. ومن بين صفات روايات ما بعد الحداثة، كان الاستخدام المسطّح للشخصيات الموجودة في مواقف غريبة مثل تهديدٍ للأمن العالمي أو مؤامرة مشبعة بالأحداث العالمية (كالإرهاب، وقبل ذلك الحرب الباردة)، وكذلك لبطل الرواية الذي يلاحق سلسلة من الألغاز والأدلة التي لم يجرِ حلّها. وبدلاً من التعامل مع الطبيعة

الداخلية للشخصية «المستديرة» (كما وصفها إي إم فورستر)، تتعامل هذه الأعمال مع مواقف بعيدة المنال تشتمل على شخصيات أكبر من الحياة. هذه الروايات شكلية تماماً، حيث خلقت، حتى قبل كارثة البرجين التوأمين في الحادي عشر من أيلول، شراً تصادمياً (على سبيل المثال، ليكس لوثر في ملحمة سوبرمان، والجوكر في سلسلة باتمان)، مما دفع هذه الأعمال نحو شكل جديد من القصص الخيالية المنبثقة من المجلات المصورة اللاواقعية، بما في ذلك روايات بوتر التي تعتمد على السحر وقواه الخارقة، حيث قدّم الانتصار في هذه الأعمال على أشكال الشر راحةً سردية وجدتها جماهير القُراء مطمئنة.

على الرغم من أن قصة سوبرمان تعود إلى عام ١٩٣٨، فإنها تقدم أوجه تشابه غريبة مع الاستخدام الأحدث للفانتازيا التي أصبحت نموذجاً للقصص الخيالية لما بعد الحداثة. تربط مقالة طويلة ومفيدة كتبها أمبرتو إيكو بين قصة سوبرمان وبنية القصة الخيالية لما بعد الحداثة. وفي الحقيقة، تعتمد كل هذه الأعمال (سوبرمان، وهاري بوتر، وجيمس بوند) على بطل استطاع أن يميّز نفسه عن بقية البشر: سوبرمان بسبب قوته وقدراته الخارقة للطبيعة، وبوتر بسبب قواه السحرية؛ وبوند بسبب صفاته الشخصية الخارقة، بما في ذلك تفانيه في خدمة التاج البريطاني، وذكائه ومكره وقدرته على التحمل، والأدوات التكنولوجية المتطورة التي يمتلكها، وإيمانه بالمصير الخاص بالعالم الغربي، ومظهره الجميل وقدرته البدنية على التكيف، وطريقة عيشه المفعمة بالحيوية (ولهذا السبب كانت هنالك حاجة إلى سلسلة من الممثلين للعمل في إصدارات الفيلم المتعددة، وذلك للحفاظ على حيوية بوند الشبابية ومظهره الوسيم). وفي حين أن هؤلاء الأبطال متفوقون بشكل بطولي وبطرق مختلفة، فإن هذا التفوق غالباً ما يجري اختباره من خلال قوى منحرفة أو من خلال حدودهم الجسدية. حتى سوبرمان نفسه معرض لتأثيرات الكريبتونيت[1]. وكما يوضح أمبرتو إيكو، فإن

(١) مادة خيالية في سلسلة سوبرمان، وتوصف بأن لها شكل بلوري أخضر، وتنبعث منها إشعاعات تجعل سوبرمان يفقد قواه. [المترجم].

العنصر المشترك بين هذه الأعمال هو طبيعتها التكرارية، فهي تحدث جميعها في حاضر دائم، حيث تبدأ كل رواية أو سلسلة من البداية وتكرِّر الحبكة نفسها. كما أن كل قصة منغلقة في نطاقها الزمني الخاص، ومعزولة عن الأحداث التي من شأنها أن تستهلك البطل من خلال إخضاعه لحدود التسلسل الزمني.

والكثير مما ينطبق على سوبرمان ينطبق على جيمس بوند الذي لا يقهر. وقد بلغ إجمالي مبيعات ثلاث عشرة رواية من روايات فليمنغ أكثر من خمسة وأربعين مليون نسخة بحلول ربيع عام ١٩٦٦، وبلغت إصدارات الأفلام (اثنين وعشرين فيلماً، من بينها **دكتور نو، من روسيا مع الحب، الإصبع الذهبي، كرة الرعد**)، ونحوَ مئة مليون مشاهد[1]. وكما هو الحال في كتب بوتر، تقدّم روايات بوند وسائل القضاء على التهديدات النشطة والحديثة التي تواجه المملكة المتحدة البريطانية. والخصم الأول لبوند هو ذلك الشرير النمطي والعدو الخسيس الذي يخطط لمؤامرة دولية تنظمها شبكتي سمرش (SMERSH)، أو سبيكتر (SPECTRE) التي مؤسسها ورئيسها هو إرنست ستافرو بلوفيلد الذي ينقل مقره الرئيس من باريس إلى لينينغراد، إلى موسكو، إلى سويسرا، بحيث ينتقل مركز الخطر العالمي من مدينة إلى أخرى. وهو يجسّد التهديد الدولي للإمبراطورية البريطانية، ولا بد أن يتحدى بوند هذا التهديد في عملية تقليدٍ لروايات التجسس الاستعماري مثل رواية **كيم** لكيبلنج، ورواية **الخطوات التسع والثلاثون** لجون بوكان، ورواية **أشندن** لسومرست موم. يواجه بوند في بداية القصة الزعيم الشرير؛ وأثناء ذلك يلتقي أيضاً شابةً شهوانيةً تعمل لدى الشرير ولكنها تنجذب إلى بوند، وفي مرحلة ما في الحبكة المتكررة تماماً، يأسر الشرير بوند ويهدد حياته؛ ثم يستطيع بوند أن يفرَّ منه وينفذ مؤامرة مضادة،

---

(١) كامين، الثقافة الأمريكية، والأذواق الأمريكية، ص ٢١-٢٢. الإشارة إلى إيان فليمنغ مأخوذة من فصل «جيمس بوند غير المقنع»، من كتاب مردخاي ريشلر حول إعادة النظر في الثقافة الجماهيرية، تحرير برنارد روزنبرغ وديفيد مانينغ وايت (نيويورك: فان نوستراند راينهولد، ١٩٧١)، ص ٣٤١.

ويقضي على تهديد الشر الذي يمثله؛ لتتم مكافأته على ذلك بالخدمات الجنسية التي تقدمها الشابة التي أصبحت حليفته الآن.

كانت شخصية بوند عند فليمنغ تَتَّبع التقاليد نفسها التي كانت شخصية شرلوك هولمز عند دويل تتبعها. فقد كان بوند على غرار هولمز، يحظى بولاء الطبقة الراقية ذات الطراز القديم لمهمته كجاسوس، ولا يشكك أبداً في المعتقدات السياسية للأمة، ويحمي رفاهية الدولة من التهديدات الخارجية. وهو أقل تجريبية من هولمز (ومن منا ليس كذلك؟)، وغالباً ما ينتصر من خلال استخدام أساليب الرجل القوي للمحقق الأميركي الخاص (يشير الرقم المزدوج /٠٠١/ في العدد /٠٠٧/ إلى أنه قتل اثنين على الأقل من أعداء الدولة). وهو يستخدم أدوات التجسس مع إظهار براعة كبيرة، إذ يصرّ على أن تُقدم وجبة تورنيدو بيرنيز نيئة؛ وأن يكون مشروب المارتيني مكوناً من ثلاثة أجزاء من الجِين وجزء واحد من الفودكا مع رشّة خفيفة من فاتح الشهية الفرنسي (ليليت)، ويهزّ بعد ذلك هذا المشروب المدروس مع الثلج الموجود فيه؛ ويصرّ كذلك أن تُقدم شمبانيا بولينجر مع الكافيار الروسي. كما يُظهر بوند، بدءاً من ساعاته السويسرية، مروراً ببدلات سافيل رو وبريوني، وانتهاءً بسياراته الرياضية البريطانية، أناقةً في التصرف تتماشى مع اهتمام ما بعد الحداثة بالتسويق، وتعطي معنًى جديداً لفكرة الاستهلاك التفاخري، وهي فكرة تتفق مع حقيقة أن اسمه مشتق من شارع بوند في ساحة سانت جيمس في مدينة لندن[1].

وعلى الرغم من استخدامها للمستعمرات كخلفية لها، فإن قصص بوند تتجاوز عمداً عناصر الحداثة الأدبية في استخدامها لشخصيات مبالغ في تبسيطها وتسطيحها تعمل في مواقف تشبه الرسوم المتحركة. وفي حين أن روايات بوند

(١) درس مردخاي ريشلر عناصر الحبكة في رواية بوند في كتاب روزنبرغ ووايت، إعادة النظر في الثقافة الجماهيرية، ص ٣٤٢. كما درست جوان روكويل تطور رواية التجسس في فصل «المواقف المعيارية للجواسيس في الرواية» في كتاب روزنبرغ ووايت، إعادة النظر في الثقافة الجماهيرية، ص ٣٢٥- ٣٤٠.

تعود إلى الطابع العام للتخيلات أو الأوهام مثل قصة سوبرمان، فإنها تتطلع أيضاً إلى التكيفات التي نجدها في رواية بينشون الأخيرة. حيث تتمتع رواية بينشون **ضد النهار (٢٠٠٦)** بجودة الخيال العلمي وإحساسٍ بالغرابة مما يوحي بأنها مستوحاة من أعمال إيان فليمنغ، ومكتوبة ببساطة إتش جي ويلز.

تأخذنا رواية بينشون **ضد النهار** إلى ما هو أبعد من حداثة تي إس إليوت، وذلك على الرغم من مشاركتها فكرة إليوت بأن الحضارة الغربية لم تتعافَ بعد من آثار الحرب العالمية الأولى. يختزل بينشون على غرار إليوت، عمليةَ الحرب إلى حالةٍ من الانحطاط الفكري، والانحطاط الفكري إلى سلسلةً من الدورات التاريخية. يُلاحَق بطل الرواية كيت ترافيرس، عبقري الرياضيات، من قبل أتباع رجل الأعمال الشرير سكارسديل فاييي في مطاردةٍ تأخذه عبر أوروبا إلى سيبيريا، مما يسمح لبينشون بالتعليق على الأحداث التي أدت إلى الحرب العالمية الأولى. ومع ذلك فإن استخدام بينشون للتاريخ هو أمر مبالغ فيه، لدرجة أنه يأخذ بينشون إلى ما هو أبعد من التاريخ الإليوتي **(نسبة لإليوت)** باتجاه الجانب المضاد لسيرورة التاريخ وبعيد الاحتمال الموجودة في قصص بوند. وفي الواقع، يمكن قراءة رواية بينشون على أنها رسوم كاريكاتورية، أو نسخة هزلية من حبكة فليمنغ. إن شخصيتي فليمنغ وبينشون هما في نهاية المطاف نتاج الرأسمالية الإمبريالية، وكلاهما مُهدَّدٌ **(فليمنغ بسبب الحرب الباردة، وبينشون بسبب الأوهام المصحوبة بجنون العظمة)** بسبب طريقة عمل الرأسمالية، وكذلك كلاهما يتوافق مع نقد فريدريك جيمسون لكيفية انتقال الرأسمالية من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وتحولها في انتقالها هذا بأشكال من النزعة الاستهلاكية والإمبريالية والعولمة.

III

مع تعدد التغيرات الثقافية، تعددت كذلك الأفكار عن الذات. لقد افترضت أشكال الثقافة وجود ما يدعى بـ «ميم» **(meme)**، وهي وحدة من المعلومات الثقافية تنتقل من جيل إلى آخر، والمعادل الثقافي للجين البشري؛ حيث تطورت هذه المعلومات الجينية عبر عملية مشابهة للانتقاء الطبيعي عند

داروين، فقد استطاعت بعض الأفكار في أن تبقى وتستمر، في حين لم تستطع أفكار أخرى فعل ذلك؛ ثم تحورّت الأفكار الباقية (الناجية) وانتشرت.

تتضمن الثقافة الدنيا عالماً من الأنواع الفنيّة مثل القصص البوليسية، والأفلام الغربية، والمسلسلات الهزلية، أو مزيجاً من الأنواع الشعبية، كما هو الحال عندما جرى اقتباس حبكة القبعة البيضاء والقبعة السوداء في أفلام الغرب الأميركي لصالح الصراع بين الخير والشر في الفضاء الخارجي.. ومع ذلك فإن أشكال الثقافة الشعبية يمكن جعلها ترتقي، كما هو الحال عندما حدَّ وقلّل كونراد من استخدام العناصر الخارقة للطبيعة التي نجدها في أعمال هاغارد، وعمّق وعي مارلو التاريخي والأخلاقي. يمكن القول إن الفروق الرئيسة بين الثقافات العليا والدنيا تتمثل في أن الأخيرة تلجأ إلى الفانتازيا، وتخلق عالماً أكبر من الواقع الافتراضي، وتنشد جمهوراً أكبر، وتكون أقل تأمليةً واستبطاناً.

عندما كانت هذه التحولات عملية داخلية ذاتية التحور، أنتجت ذاتاً منقسمة، كما في رواية روبرت لويس ستيفنسون **جيكل وهايد (١٨٨٦)**. وقد وجدت فكرة انقسام الذات بين عالم اجتماعي وعالم باطني تعبيراً عنها في نظريات أخرى، من قبيل تمييز فرويد بين الأنا والهو، وتمييز ما بعد الحداثة بين الطبيعة والثقافة. لقد أثارت التحولات التاريخية عبر العصور تساؤلات حول الذات المستقلة، فقد كان كل ما هو فردي ومستقل يتضاءل أمام التغيرات الجذرية. على سبيل المثال، أصبح عدد سكان العالم يتزايد بمعدلات متسارعة، والحكومة أصبحت أكثر تدخلاً، والبيروقراطية أكثر عدوانية، والسياسة بشكل عام أكثر تسطيحاً. علاوة على ذلك، أصبحت مجالات المعرفة والمعلومات تتزايد بمعدل يفوق قدرة الفرد على السيطرة عليها. وبمجرد ظهور فكرة الثقافة الجماهيرية، جرت مراجعة لمفهوم الذات بشكل جذري. وقد نبع هذا التغيير من عدة مصادر من قبيل فكرة الجماهير كما حدّدها غوستاف لوبون، وفرويد، وإيليا كانيتي، أو فكرة الدولة الشمولية كما جرى تصويرها في الديستوبيا. وأيّاً كان المصدر، فقد تضاءل الفرد،

واختفت نظرية ديكارت. وقد مهدت هذه التحولات الطريقَ للانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وأصبح الوعي كما صورهُ النقادُ الثقافيون من أمثال جورج لوكاش، ومدرسة فرانكفورت، وفريدريك جيمسون، امتداداً للثقافة الجماهيرية والرأسمالية الحديثة (أو بشكل عكسي، أصبحت الرأسمالية وعياً مادياً متجسداً).

انتقلنا في القرنين الماضيين، من أحد أنواع المجتمع الصناعي إلى آخر. فقد كان القرن الثامن عشر نتاج مجتمع تجاري في المقام الأول؛ والمؤسسة التي اعتمد عليها ذلك المجتمع في عملية تحوله كانت المِلكية والعقارات. وكان القرن التاسع عشر عصر الصناعة الثقيلة؛ حيث تمركز مجتمعه حول المصانع. أما أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين فقد كانت حقبة مجتمع ما بعد الصناعة؛ حيث محورها الاجتماعي هو الشركة، وفيها جرى الانتقال من مجتمع يعطي الأولوية للممتلكات (النزعة الرأسمالية)، إلى مجتمع يعطي الأولوية للطاقة (النزعة الصناعية)، ثم إلى مجتمع يعطي الأولية للسلطة والنفوذ (النزعة ما بعد الصناعية)، وكذلك انتقلنا من تجارة المواد العادية إلى السلع المُصنعة، ثم انتقلنا من السلع المصنعة إلى المعلومات والخدمات. وقد تضمن ذلك تغييرات في هيكل الحكومة كالانتقال من الدولة الفيدرالية إلى الدولة القومية، ثم إلى الاقتصاد العالمي؛ والانتقال من مجال الحرفة إلى مجال الإنتاج الجماعي الضخم؛ ومن التركيز على السلع المحلية إلى التركيز على الأسلحة العسكرية.

محور هذه الدراسة هو أطروحة تيودور أدورنو حول **جدلية التنوير**. إذ اهتم أدورنو بالأشكال الجديدة من التكنولوجيا، ورضا عصر التنوير بفكرة سيطرة الإنسان على الطبيعة والكائنات الأخرى، حيث اعتبر أن هذه السيطرة هي مصدر السلطة والثروة، ولكن يمكن لهذه السيطرة أن تعبر عن نفسها بشكل مهووس ليتحول حينئذ التقدم العقلاني إلى انحطاط غير عقلاني. ويصبح هذا الفقدان للنظرة الشاملة يمثل الأساس لفكرة ماركس حول قيمة الاستخدام، حيث يكون للمنتج قيمة استخدامية عندما يلبي احتياجات الإنسان. إن الفكرة هنا عن الحاجة المجردة

التي تبحث عن شيء ملموس هي التي يشير إليها جورج لوكاش بـمصطلح «التشيؤ»، والتي تنقلنا إلى ما هو أبعد من الرأسمالية كنظام غير شخصي.

جرت الإشارة إلى طبيعة هذا التغيير من خلال الزيادة في استخدام كلمات مثل «ما وراء» (ما وراء المأساة، ما وراء الثقافة، ما وراء المجتمع)، و«ما بعد» (كما هو الحال في ما بعد الصناعة، وما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، وما بعد التاريخ). حيث يشير كل مصطلح إلى أننا لم نعد ملزمين بمعايير الماضي. لقد اعتقد ماركس أنه يمكن تعريف المجتمع من خلال نمط إنتاجه، حيث جميع علاقاته الاجتماعية مستمدة من هذا النمط، وهو مزيج من رأس المال والتقنية والعمل. ونحن الآن أصبحنا في «ما وراء» و«ما بعد» ماركس، الذي تحولت فرضياته على يد ألتوسير، وأدورنو، وجيمسون، وآخرين.

أدت الزيادات السكانية إلى تغيرات في حالة المجتمع، وذلك بدءاً من القرن التاسع عشر عندما بدأ عدد سكان العالم في الازدياد بطريقة هائلة. ففي عام ١٨٥٩، أي بعد آلاف السنين من الحياة الاجتماعية، وصل عدد سكان العالم إلى مليار نسمة؛ ووصل إلى /٢/ مليار بحلول عام ١٩٣٠، ثم إلى /٤/ مليار بحلول عام ١٩٩٠، وبحلول عام ١٩٩٥ أصبح /٦/ مليارات، ليتجاوز الرقم /٦.٥/ مليار نسمة في عام ٢٠٠٥؛ حيث في كل ساعة يزداد عدد سكان العالم بمقدار ثمانمئة ألف نسمة، ومن الممكن أن يصل إلى /٩/ مليارات نسمة بحلول عام ٢٠٥٠. وفي أمريكا، أدى ازدياد أعداد الولادات والهجرة إلى تغيرٍ في نوعية الجماهير. لقد أصبحت الزيادة السكانية أسلوب حياة. ففي عام ١٩١٥، كان هنالك /١٠٠/ مليون أمريكي، وبحلول عام ١٩٧٦، أصبح عدد الأميركيين /٢٠٠/ مليون، ثم أصبحوا /٣٠٠/ مليون بحلول عام ٢٠٠٧. وفي الوقت الحاضر، يولد /١١/ ألف طفل أمريكي كل يوم، ويصل /٣٠٠٠/ مهاجر كل أربع وعشرين ساعة. وبحلول عام ٢٠٥٠، سيصل عدد سكان الولايات المتحدة إلى /٤٠٠/ مليون نسمة.

إن أهمية هذه الأرقام لا تكمن في النمو الإجمالي لسكان العالم فحسب، بل أيضاً في الفارق في الاستهلاك بين البلدان الصناعية والنامية، إذ يقدّر جاريد دايموند أن الفارق في معدل الاستهلاك بين الدول المتقدمة والدول النامية هو اثنان وثلاثون، أي إن الأمر يتطلب اثنين وثلاثين شخصاً في كينيا لاستهلاك كمية تعادل شخصاً واحداً في الولايات المتحدة. فالولايات المتحدة التي يبلغ عدد سكانها عشرة أضعاف سكان كينيا، تستهلك من موارد العالم أكثر بـ /٣٢٠/ مرة مما تستهلكه كينيا. وإذا تمكنت الصين والهند من مجاراة الاستهلاك الأميركي، فإن معدل الاستهلاك العالمي سوف يتضاعف ثلاث مرات. وإذا تمكن العالم النامي برمته من اللحاق بالركب، فإن المعدلات العالمية سوف تزيد أحد عشر ضعفاً مع الحاجة إلى تلبية الطلب لمعدل الاستهلاك لسكان العالم المتوقع أن يبلغ عددهم /٧٢/ مليار نسمة. ولا يمكن الحفاظ على مثل هذا الرقم دون مراجعة جذرية لاستخدامات النفط العالمي، ومصايد الأسماك، والغابات، وغيرها من الموارد الطبيعية، أو دون منافسة عدائية بين الدول المستهلكة. لقد أصبحت الثقافة الجماهيرية الآن أمراً مسلماً به ببساطة، لكن مشكلاتها الهامشية لا تكاد تجري معالجتها[1].

تنطوي مسألة الهوية الفردية على تحولات في عمليات التوظيف، حيث تتعلق إحداها بصناعات الخدمات، والأخرى بالبيروقراطية أو التوظيف الحكومي. ففي عام ١٩٤٧، نمت صناعات الخدمات بمعدل ٦٠% بينما زادت الصناعات المنتجة للسلع بأقل من ١٠%. وفي عام ١٩١٩، عمل /٣/ ملايين شخص في أحد أشكال الوكالات الحكومية، واليوم زاد هذا الرقم أكثر من عشر مرات. وهكذا، فإنه منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، شهدنا تحولات واسعة النطاق بين الأجيال في عمليات التوظيف، حيث جرى استيعاب الفرد في تخصصات وظيفية أكبر وأكبر. وفي عصر المصالح الخاصة، زادت جماعات

(١) جاريد دايموند، ما هو عامل الاستهلاك الخاص بك؟ (مجلة نيويورك تايمز، ٢ كانون الثاني ٢٠٠٨).

الضغط من نفوذها المحتمل في حين جرى تفتيت الفرد. ولكن مثلما يمكن للتماهي مع المدينة أن يحافظ على وهم الذات الأكبر، فإن التماهي مع الشركة (أو مع الحكومة أو المؤسسات التعليمية) يمكن أن يوفر إحساساً بالقوة من خلال السماح للفرد بأن يصبح جزءاً من حركة أكبر، ولا سيّما حين يكون الحشد مُشبعاً بالأيديولوجية. وهكذا فإن الشعور بالهوية اليوم ينبع من كونه جزءاً من وجودٍ أكبر من أي شيء جوهري في الكائن الفردي.

ولكن ربما كان التغيير الأكثر أهمية في الحركة نحو الثقافة الجماهيرية ينطوي على صناعة المعرفة أو المعلومات. في عام ١٧٨٨، قام شخصان أو ثلاثة بوضع الموسوعة البريطانية؛ وعمل طاقم من المتخصصين على الطبعة الثالثة عام ١٨٨٨؛ ولكن بحلول عام ١٩٦٧، كانت هنالك حاجة إلى أكثر من عشرة آلاف «خبير معترف به». كما أن حجم مكتبات الأبحاث الأمريكية يتضاعف كل ستة عشر عاماً. ففي عام ١٧٠٠، كان متوسط عدد المجلدات التي تحتويه مكتبة الأبحاث في أمريكا هو /١٠٠٠/ مجلد؛ وبحلول عام ١٩٣٨، وصل العدد إلى /٢,٧٤٨,٠٠٠/ مجلد، مما استلزم ثمانين ميلاً من الرفوف وألفي موظف؛ وبحلول عام ٢٠٤٠، ستكون الأرقام المتوقعة /٢٠٠/ مليون كتاب، وستمئة ميل من الرفوف، وستة آلاف موظف[١].

وفي السنوات العشر الماضية، جرى جمع كمية من البيانات من مصادر مختلفة مثل شبكة الويب العالمية (التي تحتوي الآن على أكثر من خمسة مليارات صفحة) أكبر مما جُمع في تاريخ البشرية السابق كله. ولتعقيد الأمور أكثر، فإن العلاقة بين المصدر البشري ومصدر المعلومات غالباً ما تكون ذات أغراض متناقضة، فمع زيادة كمية المعلومات، تضاءلت قدرة القارئ الحديث على استيعابها. وقد وجدت دراسة حديثة أن متوسط سرعة القارئ يبلغ نحو مئتي كلمة في الدقيقة، وأن معدل

---

(١) الإحصاءات هنا مستمدة من كتاب دانيال بيل قدوم مجتمع ما بعد الصناعة: مغامرة في التنبؤ الاجتماعي (نيويورك: الكتب الأساسية، ١٩٧٣)، ص ١٣٢، ص ١٧٤.

الاحتفاظ بالمعلومات يبلغ نحو ٦٠ %. وهكذا فقد أصبحت الثقافة الجماهيرية محفوفة بالمفارقات. ومع تضاعف أنواع معينة من الوظائف، أصبح الفرد أكثر احتجاباً. وكلما زادت وفرة المعلومات، أصبح الفرد أقل استعداداً لمعالجتها. وما اكتسبته الجماهير من مكانة ونفوذ خسره الفرد في المقابل.

IV

لقد أضافت هذه التحولات الجذرية بُعداً جديداً للعالم الحداثي، لكنها لم تكن جميعها في صالحه. ولا يزال الحداثيون يعتقدون أنه يمكن خلاص عالمهم المتدهور. لقد سافر الفارس الباحث عند تي إس إليوت عبر المناظر الطبيعية الحضرية للعثور على الخلاص في كنيسة بيريلوس، حيث استخدم إليوت، مثل باوند وجويس، الأسطورة لنقل وتبليغ المعتقدات الرئيسة، فقد كان استخدام الأسطورة أحد العناصر المميزة للحداثة الأدبية. ولكن في الآونة الأخيرة، واجه استخدام الأسطورة تحدياً من قبل جيل جديد من النقاد. فديفيد تشينيتز، على سبيل المثال، قرأ شعر إليوت كجزء من الثقافة الشعبية، وشكّك في صحة القراءات الأسطورية. وهو يأخذ استخدام إليوت لعناصر الفودفيل (مسرحية هزلية) في إحدى المسودات القديمة لقصيدة **الأرض الياب** كدليلٍ على موافقة إليوت على الفودفيل الدنيا، وذلك عندما كان الغرض من هذا الاستخدام هو إظهار عدم القدرة على التنبؤ بالذوق وتخفيف القيود الأخلاقية. لقد استفاد كبار الحداثيين من الثقافة الشعبية لازدرائها(اختصرها جويس حرفياً إلى ورق المرحاض). وقد خلق كُتَّاب الحداثة الكبار (جويس، وباوند، وإليوت، وشتاين، وستيفينز) شخصياتٍ أكثر تميزاً احتقرت الأشكال الأكثر شعبية بدلاً من اعتناقها.

تعمل السلطة في جميع الثقافات من خلال المؤسسات، وهذا ينطبق بشكل أكبر في الثقافة الجماهيرية، حيث يكون هنالك الكثير من الآراء التي يُعبر عنها بحرية. ويأتي الدافع للتغيير الأكاديمي/ الأدبي من القوى العاملة في الجامعات المرموقة، فقد مهدت جامعة ييل في الماضي الطريقَ للنقد الجديد؛ ثم جاءت التفكيكية الفرنسية تحت

تأثير دريدا، وهيليس ميلر، وجيفري هارتمان، وهارولد بلوم الذي ابتعد مؤخراً فقط عن تصريحاته السابقة. فبمجرد أن تطلق هذه المؤسسات حركة، أو حتى دعوة للمراجعة، يمكن لعملها حينئذ أن يُحدث تحولات جذرية في الوسط الأدبي.

يحطم كل جيل من أجيال النقاد الأدبين قبضة النقد الماضي، ويفتح المجال أمام سلطة جديدة، ويحرس تلك السلطة مثل الفارس في كنيسة «بريلوس» إلى أن يجري تقديم نظام جديد للتفسير. وقد وصف مفهوم «قلق التأثير» لهارولد بلوم هذه الظاهرة بمصطلحات مختلفة. وبالأخذ بنظرية فرويد حول عقدة أوديب، اعتقد بلوم أن كل جيل لديه حاجة لإزالة سلطة الأب، وهي عملية مماثلة للموت القُرباني للأب/ الملك الذي من المفترض أن يعيد خصوبة الأرض.

إن الرغبة في السلطة (سلطة خلق الواقع والسيطرة عليه) هي دافع إنساني أساسي يعمل في كلٍّ من المجتمعات البدائية والحديثة. كما أن النقد الأدبي الأكاديمي له قدر كبير من السلطة بقدر ما للموضة من سلطة للتحكم في تصاميم الملابس أو السيارات الرياضية. ومن ثم فإن نقد الأعمال الماضية له مكانته في العملية النقدية، حيث يُقيِّم صلاحية الجديد وهو يطغى على القديم، ويُبقي الجمهور على دراية بما جرى تغييره عندما تُعطي السلطة الحالية مكانة تفسيرية للقراءات الأدبية الجديدة.

لقد كانت القيم الثقافية موضعَ اهتمام كبير لدى الحداثيين، وكانت كذلك وسيلة للخلاص الاجتماعي، وقد شعر إليوت أن مثل هذا الخلاص سيأتي من خلال الدين، وعزرا باوند من خلال الاقتصاد، وجويس من خلال الجمال، وستيفنز من خلال الاستخدامات الجديدة للخيال، وشتاين من خلال لغة جديدة وأشكال جديدة للوعي. وقد عكس بينشون هذه الحالة الذهنية عندما دمج بين الثقافتين العليا والدنيا، وحوّل التوقعات التاريخية بإحساسها العالمي بالكارثة إلى محاكاةٍ ساخرة، إذ لم تعد بطلة بينشون المتشكّكة (كما هو الحال مع أوديبا ماس في **رواية صرخة القطعة ٤٩**) قادرة على تجاوز فوضى الأفكار الثقافية المتعددة ولو من أجل المطالبة بأساس للخلاص.

V

إن الفارق بين الثقافة الشعبية والثقافة الجماهيرية يمكن قياسه جزئياً، فقد اجتذب «نادي كتاب الشهر» آلاف الرعاة، كما جذبت روايات إيان فليمنغ ورولينج وإصدارات أفلامهما ملايين القرّاء والمشاهدين. وتكاد تكونَ كلُّ الأعمال المؤهَّلة لأن تكون مُنتجاً ثقافياً جماهيرياً، مُبهرةً جداً مع مجموعة من الشخصيات التي يمكن لشريحة كبيرة من جمهور القراءة أو المشاهدة التعرّف عليها. وحين يجري تمديدها لتصبح سلسلة من الكتب أو الأفلام أو الحلقات التلفازية، فإنها تخلق إحساساً بالتشويق من جزء إلى آخر، مما يولد اهتماماً يتجاوز غالباً تعقيد العمل نفسه. ولإضفاء قيمةً إلى العمل، غالباً ما يجري تطعيمه بموضوعات نموذجية مأخوذة من الكلاسيكيات العالمية؛ فعلى سبيل المثال، تتضمن هذه الأعمال تقريباً، أشكالاً من الخير في حالة صراع مع قوى الشر.

وكما هو الحال مع روايات هاري بوتر وجيمس بوند، خلقت سلسلة أفلام **حرب النجوم** شكلاً شعبياً لاستهلاك الثقافة الجماهيرية. كان السفر إلى الفضاء يتضمن الذهاب إلى أماكن لم يذهب إليها أحد من قبل، ومواجهة كائنات مجهولة حتى وإن بقي الوضع الأخلاقي هو نفسه، وذلك من خلال تقديم ديمقراطية أرضية تتصارع مع إمبراطورية فضائية شريرة. لقد كانت أفلام حرب النجوم بمثابة مسرحية أخلاقية سياسية يواجه فيها الخير الشر مرة أخرى؛ وكانت أشبه بمسلسل **عربات القطار**[1] في الفضاء، أي أنها جسّدَت بقايا موضوعية الغرب المتكيفة مع مخاوف الحرب الباردة. كانت أفلام حرب النجوم، وهي من إنتاج جورج لوكاس، غنية في استخدامها للأساطير اليونانية والمسيحية، وقد استفادت من مواضيع نمطية مثل المواجهة بين الأب والابن، وجاذبية السلطة القوية، والمهام العالمية للإمبراطوريات، والطبيعة غير المستقرة للديمقراطية عندما تواجه خيارات الأنظمة الشمولية. لكن

---

(١) مسلسل تلفزيوني أمريكي من نوع الغرب الأمريكي عُرض لثماني مواسم **(١٩٥٧ - ١٩٦٥)**، وهو عبارة عن مغامرة خيالية عن قافلة عربات قطار كبيرة تتجه غربًا عبر الحدود الأمريكية البرية. **[المترجم]**.

رغم أن أفلام حرب النجوم تناولت موضوعات كلاسيكية، لم تُرجع مضمون المخاوف العالمية إلى وعي مستنير، وذلك على الرغم من أنه يمكن للمرء أن يجادل بأن هذه كانت الوظيفة «الفاشلة» للوك سكاي ووكر[1]. علاوة على ذلك، أدى تفاؤل لوكاس المستمر إلى عملية عكسٍ لشعور الحداثيين الكبار بالانحدار التاريخي، مغيراً بذلك «الهالة» التي كانت تتمتع بها الحداثة أو مصداقيتها.

في عالم الفن، نزع آندي وارهول الهالةَ عن الفن التقليدي، وفي عالم الموسيقا، قدّم لنا إلفيس بريسلي تجربة مماثلة حيث نزع الهالة الخاصة عن أنواع موسيقا البلوز والموسيقى الدينية والريفية، وذلك حين حوّل الأشكال الأكثر شيوعاً من الموسيقا، إلى موسيقا الروك آند رول، وأخذها إلى ما هو أبعد من العروض التقليدية لجو تورنر، وراي تشارلز، وتشاك بيري، مما أدى إلى خلق ملايين المعجبين بهذه العملية. كما غيّر لوتشيانو بافاروتي سحر الأوبرا الكلاسيكية عندما جعلها تصل إلى أكبر عدد من الجماهير. وما كان من الممكن لثقافة البوب أن توجد لولا الثقافة الجماهيرية التي دعمتها وأيدتها، وكان لا بد من أخذ كلتا الثقافتين بعين الاعتبار عندما تحديا هالة وسحر المجالات الأدبية للحداثة العليا. لقد جرت دراسة هذه الظاهرة جيداً من قبل والتر بنيامين في مقاله عن الفن والتوالد الميكانيكي، وكذلك من قبل ثيودور أدورنو ومدرسة فرانكفورت.

VI

كما رأينا سابقاً، فإن الطريقة المثيرة للجدل في النظر إلى ما قبل وما بعد الثقافة الجماهيرية تتضمن الفرق بين ما أُطلق عليه فرديناند تونيس في عام ١٨٨٧ بالمجتمع القديم أو المحلي (Gemeinschaft) (حيث تستمد الجماعة العضوية وجودها من العلاقات الإنسانية)، والمجتمع الحديث «Gesellschaft» (حيث يلتزم مجتمع أكثر موضوعية [غير شخصاني] بعملية حسابية تنطوي على إنتاج السلع في ظل الرأسمالية). كان والتر بنيامين قلقاً من عملية التحول التاريخي من المجتمع القديم (القائم على الأشخاص) إلى المجتمع الحديث (الآلي). وقد جرى

(١) بطل سلسلة أفلام حرب النجوم الثلاثة. [المترجم].

التمييز مرة أخرى بين هذين النوعين من المجتمعات في التمييز الألماني بين الثقافة (Kultur) والحضارة (Zivilisation)، حيث تتضمن الثقافة علاقة جمالية وعضوية بالعالم؛ في حين تجسّد الحضارة توجهاً تجارياً مصطنعاً نابعاً من انحطاط الرأسمالية. إن عمل بنيامين حول بودلير الذي عاش على الحد الفاصل بينهما، استمد معناه من التحول من نظام إلى آخر. وكما قال ريتشارد وولين بإيجاز:

«إن حقيقة أن [بودلير] أدرج الصور الغريبة لحياة المدينة في منتصف القرن التاسع عشر في شعره، تؤهله لأن يكون أول «حداثي»، وأول شاعر حقيقي يتحدث عن التمدن، ولأنه وقف، إذا جاز التعبير، على أعتاب حقبتين تاريخيتين، وشهد عملية استئصال الرأسمالية الصناعية الحديثة لآخر بقايا الحياة التقليدية، فإن بودلير في موقع مثالي لتأْريخِ هذه العملية المهمة من التحول. وفي هذا الصدد، سعى بنيامين إلى توضيح كيف تتعمق فلسفة التاريخ في جوهر الطبيعة المستقلة المفترضة لنشاط القلب»(١).

لقد استطاع عمل بنيامين عن بودلير، أن يمنح بنيامين فهماً لكيفية تغيّر المعنى الثقافي في التحول من مجتمع زراعي إلى مجتمع تجاري / صناعي، ولا سيَّما كيفية تغيُّر معنى الفن تحت تأثير إعادة الإنتاج الميكانيكي. وبينما كان الفرد يتحول، غيرت الثقافة الجماهيرية طبيعة العمل الفني ذاته. سواء كان إلياذة هوميروس (أسطورة)، أم اللوحة المسيحية في العصور الوسطى (الدين)، فقد كان العمل الفني موجوداً في الأصل في عالم خاص به مع وظيفة طقسية أو عبادية مرتبطة به. ويرى بنيامين أنه بدءاً من عصر النهضة، بدأ الأساس الشعائري (الطقوسي) للرسم يفقد شعبيته وحظوته لصالح عبادة الجمال العلمانية، وقد جرى تعليق العمل بهذا الاتجاه لفترة وجيزة بسبب الرومانسية وتأثير الحركة الجمالية، ولا سيّما المعنى الديني الجديد الذي كان نتيجة ثانوية لـمقولة «الفن من أجل الفن»، والذي ساعد في إحداث ردة فعل على تسليع الفن. ومع ذلك، يتابع

(١) وولين، والتر بنيامين، ص ٢٢٧.

بنيامين، استطاعت عملية إعادة الإنتاج الآلي أن تغير العمل الفني في نهاية المطاف، وذلك لأنه عندما جرى إنتاج العمل الفني بكميات كبيرة، فقد أصالته وتفرّده، فبدءاً من الصورة الفوتوغرافية، مروراً بأسطوانة الفونوغراف، وانتهاءً بالفيلم السينمائي، لم يعد كل عمل فريداً من نوعه، ولم يعد يحظى بالاحترام كموضوع ديني أو موضوع يحظى بإعجاب شديد. لقد فقد العمل ما أسماه بنيامين «هالته»، أي سلطته كفن، وجرى استبدال مكانة هذه الهالة ككائن جمالي بوظيفتها كأداة للتواصل، حيث أصبحت «قيمتها الدينية» هي «قيمة العرض»، وباتت القوى الفنية تسيطر الآن على «التوزيع الجماليّ». ومثلما تضاءل الفرد بسبب صعود الجماهير، كذلك تضاءل الفن في عصر إعادة الإنتاج الآلي[1]. ولم تعد معايير التميّز متفق عليها؛ فعند هذه المرحلة يجري فقدان القدرة على التمييز بين الأعمال الفنية. لقد دخلنا في معضلة جون كيتس مقابل بوب ديلان، حيث نفتقر إلى الوسائل اللازمة لتحديد الأفضلية.

جرى تعزيز وجهة نظر بنيامين من خلال رسومات آندي وارهول، وخاصة رسوماته على علب حساء ماركة كامبل بأنواعها الاثنين والثلاثين، ولوحاته لشخصيات شهيرة مثل مارلين مونرو، وإليزابيث تايلور، وجاكلين كينيدي حيث جرى عرض الصورة الشخصية نفسها عدة مرات بشكل متسلسل ومتجاور وغالباً كل مرة على خلفية ملونة مختلفة، أو جرى تغييرها قليلاً عندما يصبح جزء من الشاشة مثقلاً بالألوان. في كل من هذه اللوحات، لدينا الصورة نفسها مع اختلاف طفيف، تماماً مثل السيارات التي خرجت من خطّ التجميع في معامل ديترويت. لقد أنتج وارهول ما يجب أن يكون فريداً على نطاق واسع، حيث سلب من اللوحة هالتها الفردية، وخلق ذاتاً متعددة، حيث تتضاعف الذات بالفعل عندما تصبح جزءاً من الحشد.

---

(١) والتر بنيامين، إضاءات، ترجمة هاري زون، تحرير حنّة أرندت (نيويورك: شوكين، ١٩٦٩)، ص ٢٢٣.

عندما فقد العمل الفني هالته، فقدنا القدرة على التمييز بين الثقافتين العليا والدنيا، وبين أعمال تي إس إليوت وأداء المسرحيات الهزلية أو الجاز. ولم يتوقف الأمر على المنتجات الفنية، ففي ثقافة ما بعد الحداثة، أفسح الشعور بالفرادة المجال أمام النسخ المتعددة، وخلقت عقلية خط التجميع لهنري فورد واقعاً جديداً. في عام ١٩٤٩، اشترى ويليام جي ليفيت مزرعة بطاطا بمساحة /١٥٠٠/ فدان في منطقة لونج آيلاند وبنى عليها /١٧٥٠٠/ منزلاً جاهزاً ومتماثلاً، كل واحد من هذه المنازل مكون من أربع غرف، وهو المشروع المعروف باسم ليفيتاون. ومن أجل الوصول إلى هذا «المجتمع»، كانت هنالك حاجة إلى طريق لونغ آيلاند السريع، وهنا يجب أن نضيف إلى مصاعب الإسكان الجماعي أعباء النقل الجماعي الإضافية. إننا الآن في عالم روبرت موزس الذي أدى طريق كروس برونكس السريع الخاص به إلى نزوح الآلاف من سكان الطبقة المتوسطة ومحوِ مجتمع إيست تريمونت، وتحويل ما كان في يوم من الأيام مجتمعاً عاملاً نابضاً بالحياة إلى مساحة ميتة من الأرض، تماماً كما استطاع أن يحول الطريق السريع الجنوبي الشرقي وسط مدينة بوسطن إلى مساحة ميتة. لقد تلاشت هالة المجتمع وتحولت حسب كلمات مارشال بيرمان البليغة، إلى «أحجار متراصة من الفولاذ والإسمنت، خالية من الرؤية أو الفروق الدقيقة، ومعزولة عن المدينة المحيطة بخنادق كبيرة من الفراغ الصارخ، ومختومة عن المناظر الطبيعية بازدراءٍ شرس لكل أشكال الحياة الطبيعية والبشرية»[1]. لقد حاول كبار الحداثيين تعريف الحياة الإنسانية على أنها حالة من الوعي الحي (أي شكل فريد من نوعه)، وقد حولت ما بعد الحداثة هذا الحالة إلى حالات من الرغبة استهلاكية، وسرعان ما تحولت مرة أخرى إلى حركات سياسية وأزياء ثقافية، وهو النشاط الذي سلب من الحداثة ما أسماه بنيامين «هالتها».

---

(١) بيرمان، كل ما هو صلب يذوب في الهواء، ص ٣٠٨.

VII

في عام ١٩٢٣، تأسس في جامعة فرانكفورت معهد البحوث الاجتماعية، وهو المركز الأكاديمي لمجموعة من النقاد الثقافيين المعروفين باسم أعضاء مدرسة فرانكفورت. ارتكز هذا المعهد على معهد ماركس - إنجلز في موسكو، إذ كانت الغاية منه دراسة مجموعة من فروع المعرفة، بدءاً من الفلسفة وانتهاءً بالمسائل الثقافية مثل الموسيقا والأفلام والترفيه الجماعي. وأعضاء مدرسة فرانكفورت الرسميون هم ثيودور أدورنو، وماكس هوركهايمر، وهربرت ماركوز، وليو لوينثال، وإريك فروم (مع جورج لوكاش ووالتر بنيامين اللذين يعملان أحياناً بصفة استشارية، فقد كانت أفكارهما، حتى عندما كانت تُرفض، لها دور فعال في المدرسة)[1].

كانت مدرسة فرانكفورت ظاهرة ما بعد حداثية في إصرارها على أن الثقافة تتفوق على الطبيعة، كما أن أعضاءها كانوا غير مهتمين بالأبعاد الجمالية للفن، فقد اعتقدوا أن الفن مجرد نمط إنتاج، وهي فكرة أساسية للفرضيات الماركسية التي دفعتهم نحو النقد الثقافي، حيث أصبح الفن في نظرهم لا ينفصل عن أعمال المجتمع التجاري والثقافة الجماهيرية، سواء كان ذلك في أعمال تي إس إليوت أم في أعمال آندي وارهول، فقد كانت جميعها شكلاً من أشكال الإنتاج التجاري. وقد أوضح وارهول هذه النقطة بنفسه حين تحول إلى الأشياء التجارية (علب حساء ماركة كامبل)، والصور المنتَجة بكميات كبيرة (مارلين مونرو أو فاتورة بدولار) لتكون موضوعاً لأعماله.

---

(١) لمزيد من المعلومات حول جورج لوكاش ومدرسة فرانكفورت، انظر ليختهايم، جورج لوكاش، ص ١٠٨؛ ورودني ليفينغستون، مقالات عن الواقعية: جورج لوكاش، ترجمة ديفيد فيرنباخ (كامبريدج: مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، ١٩٨٠)، ص ٤؛ جورج لوكتش، الجماليات الماركسية والواقعية الأدبية، ص ٢٠٣-٢١٧. وللاطلاع على دراسة مفصلة حول لوكاش وبريخت، انظر لوون، الماركسية والحداثة: دراسة تاريخية للوكاش وبريخت وبنيامين وأدورنو.

من هذه النقطة بالذات انطلق فريدريك جيمسون الذي رأى أن ما بعد الحداثة لا يمكن فصلها عن فكرة إرنست ماندل عن الرأسمالية المتأخرة، أي التمويل الدولي، والشركات متعددة الجنسيات، ومتاهة الصفقات المتشابكة التي تعبر عن نفسها كخليطٍ أو مبانٍ على شاكلة فندق جون بورتمان بونافنتورا الذي يملأ الحيز المكاني دون ترتيب، حيث يصبح البناء الذي يشبه المتاهة تجسيداً مجازياً للرأسمالية المتأخرة نفسها.

قلب جان بودريار هذه الحجة رأساً على عقب، فبدلاً من رؤية ما بعد الحداثة كنوع من تجربة الطرد المركزي (المصدِّرة)، فإنه رآها كتجربة الجذب المركزي (المورِّدة)، وكمركز مُثقل بالبيانات وغيرها من أشكال المعلومات والتخدّر الحسّي (كما يسميها «الاتساع المفرط» أو كما أشار إليها دون ديليللو بـ «الضجيج الأبيض») التي تؤدي إلى انفجار داخلي ضمن المنظومة.

لا يُعدّ جيمسون وبودريار متباعدين كما يزعمان، علماً أن البعض قد يجد أنه من المطمئن وجود اثنين من منظري ما بعد الحداثة في حالة خلاف حول مبدأ المحاكاة. وفي حين أن منظِّري ما بعد الحداثة يصرون على أنه لا يوجد معنى مبنيّ في الزمن، فإنهم مع ذلك يزعمون أن المعنى يتكشف بطرق مجازية، وذلك لأن كل منظومة يجب أن تكون تمثيليةً (تصويرية) إذا أُريدَ أن يكون لها استخدام نقدي يمكن تطبيقه على الأدب أو الفن أو الهندسة المعمارية.

لقد كانت مدرسة فرانكفورت أكثر إصراراً على التمييز بين الثقافة العليا والثقافة الشعبية، ومع ذلك لم تكن هنالك أي مجموعة من المفكرين النقديين أكثر تقدماً من أعضائها في تحديد الطرق التي تستوعب من خلالها ثقافة الجماهير انتشار الثقافة الشعبية، كما كان للمدرسة تأثير خاص في تحديد مكانة الفرد في مجالات الثقافة الجماهيرية. وقد جمعوا بين التفكير الفرويدي والماركسي، مما جعل النقد التحليلي النفسي والسياسي في بؤرةِ تركيزٍ مشترك. وكان أهم شيء في فلسفتهم هو الاعتقاد بأنه:

١) الوعي يتبع التغيير الاجتماعي.

٢) الرأسمالية الاحتكارية (الإمبريالية) أساس المجتمع الفاشي.

٣) صعود التكنولوجيا أدى إلى الرغبة في السيطرة على الطبيعة.

وقد كان مغزى هذه الأفكار هو أن التكنولوجيا الجديدة والدولة الشمولية أديا إلى انكماش الأنا، ومع توسع الدولة ببيروقراطيتها وتكنولوجيتها، تضاءل الفرد وفقد مكانته.

إحدى الدراسات التي كانت محورية في دراسة الثقافة الجماهيرية هي كتاب ليو لوينثال **الأدب والثقافة الجماهيرية (١٩٨٤)**، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات، بعضها مكتوب في وقت مبكر من الثلاثينيات. وعلى الرغم من أن كتاب لوينثال قديم جداً، لا يزال مفيداً وذلك نظراً لدراسته كيفية تحول الثقافة الجماهيرية إلى موضوعٍ معدٍّ للدراسة الأكاديمية، حيث يقدم الفئات والمصطلحات الثقافية ذات الصلة. يشير لوينثال في كتابه هذا إلى أن تاريخ الأدب الغربي يحتوي على كُتّابٍ كتبوا لجمهور خارج طبقتهم، وخير مثال على ذلك هو شكسبير، فضلاً عن مونتين وباسكال في فرنسا، وأن بواكير الرواية (روايات ديفو، وفيلدنغ، وريتشاردسون، وسموليت، وستيرن) تحدثت بشكل عام إلى الطبقة الوسطى الجديدة في إنجلترا، كما فعلت أعمال غوته في ألمانيا.

بيدَ أن الثقافة الجماهيرية تعدُّ ظاهرة حديثة. وقد وثق لوينثال هذه الملاحظة في نقده لكتاب ديفيد ريسمان **الحشد الوحيد (١٩٥٠)**، حيث اعتقد ريسمان أن تغييراً جوهرياً قد حوّل المجتمع الأمريكي، فقد أفسحَ كلٌّ من النزعة الفردية الرائدة، والتضامن المجتمعي لأولئك الذين يعيشون على الأراضي الزراعية، المجالَ أمام عملية إغفال الهوية وتفتيتها في الثقافة الجماهيرية. وكل نموذج فكري (باراديغما) يخضع للمراجعة (لاحظ على سبيل المثال، التحدي اللاحق لأطروحة فريدريك جاكسون تيرنر القديمة عن الحدود)، حيث أصبحت أطروحة ريسمان موضع تشكيك، وذلك على الرغم من عدم وجود تفسير بديل لحجتها. لقد درس

ريسمان وزميلاه (ناثان جلازر ورويل ديني) نوعين من الشخصيات التي تشكل المجتمع الحضري/ الصناعي: الرجل الموجه داخلياً والرجل الموجه خارجياً. الأول (حسب مفهوم إيمرسون) ينظر إلى الداخل نحو النشاط الجمالي؛ أما الثاني (حسب المفهوم التجريبي للفيلسوف فيلهلم ديلثي وعالم الاجتماع جورج سيميل، بالإضافة إلى الفلسفة البراغماتية لوليام جيمس وجون ديوي) فيتطلع إلى نشاط الثقافة السلعية. الأول يؤدي إلى ظهور أشكال الاعتماد على الذات، والثاني يؤدي إلى المؤسسات الاجتماعية السائدة وتفويضاتها. إن تقسيم ريسمان للأنواع البشرية في الثقافة الصناعية يشبه إلى حد كبير تقسيم إتش جي ويلز للإنسانية إلى سلالة الإلوي (Eloi) التي أصبح أبناؤها مهذبين بشكل مفرط، وإلى سلالة المورلوكس (Morlocks)[1] التي أصبح أبناؤها منحطين بشكل صارخ. كما رأى توماس مان أن البشرية تتجه في اتجاه مماثل في روايته **بودنبروكس**، التي تناولت شخصيةً راقية جداً غير قادرة على المنافسة في الثقافة المادية. وأيّاً كان التفسير، فقد افترض النقاد الاجتماعيون طوال ما يقرب من قرنٍ من الزمان أن الطبيعة البشرية قد تحولت بسبب التغيرات التي حدثت بواسطة الثقافة الجماهيرية. ويميل هذا الافتراض إلى السير بالتوازي مع الحداثة الأدبية بدلاً من التقاطع معها.

يَدِينُ اهتمام مدرسة فرانكفورت بالثقافة الجماهيرية بالكثير لثيودور أدورنو إلى جانب لويثال، فقد توجه أدورنو إلى فرويد ليبحث عن السبب الذي يجعل الفرد يتخلى عن عقله كي ينضمَّ إلى الجماهير بطريقة تتعارض مع مصلحته الفردية. وقد خلُص فرويد إلى أن السبب وراء تسليم الفرد نفسه للغوغاء، ينطوي على تحويل الليبيدو (الرغبة الجنسية). بكلمات أخرى، هنالك أساس جنسي واضح لهذه الظاهرة، سواء كانت هذه الظاهرة تتعلق بالفاشية الألمانية، أم بروح العمل الجماعي في الجيش، أم بالتضامن الكنسي من خلال فكرة جسد السيد المسيح الباطنية. فقد نجح هتلر في الحفاظ على تماسك الدولة

---

(١) الإلوي والمورولوكس هما سلالتين للبشرية في المستقبل البعيد، وقد تخيلهما إتش جي ويلز في روايته آلة الزمن عام ١٨٩٥. [المترجم].

من خلال رمزية السلطة وقوانينها، ولكن وراء ذلك كان هنالك حبٌّ لألمانيا وشعور بأن الجماهير كانت جزءاً من مصير ألمانيا، والجيش يتبع نفس الطريقة فيما يتعلق بالمعنى الوطني، والكنيسة تَعِد بالوسائل اللازمة لخلاص الخاطئ، ولهذا السبب يجب عليها أن تُديم فكرة أن الشر هو حقيقة مادية، وأن الشر المتجسّد يتجول بيننا. ويجب ألّا تكون الجماهير مرتبطة بالليبيدو وموجهة بهدف داخلي فحسب، بل يجب أيضاً أن يجري تنظيمها من خلال كراهيتها لعدو مشترك، سواء كان هذا العدو هو اليهود في ألمانيا النازية، أم عدو الجيش، أم الإنسان العلماني أو المرتد الذي هو خارج الكنيسة.

VIII

إن دراسة الحداثة وما بعدها لن تكتمل دون دراسة موجزة لتأثير الحركات الجماهيرية مثل طفرة المواليد وصعود جيل الهيبيين. نشأت حركة الهيبيين في المقام الأول كرد فعلٍ مناهض للحرب على فيتنام، لكن المعنى الضمني والقلق الأكبر كان يتضمن رد فعلٍ ضد ثقافة استمدت وجودها من الرأسمالية التي تعني القبول بالأولويات المادية، وبسلطة الشركات وكوادرها من جماعات الضغط التي تسيطر على القرارات السياسية، بالإضافة إلى تأثير النفوذ الخبيث لمجمّع الصناعات العسكرية الذي يحافظ على إدامة الحاجة إلى أسلحة جديدة، ومن ثمَّ إدامة الرغبة في الحرب. وهكذا فقد كانت حركة الهيبيين محصورة بما كانت تعتبره عدوها، وطالبت برؤية جديدة تعتمد على ثقافة جماهيرية متحررة تتيح تحقيق الذات الداخلية المثالية التي ربطها أتباع هذه الحركة مع عقار LSD[1] وممارسة الحب. لتكتمل الدائرة من خلال تشجيعها على الرغبات اللورنسية[2].

كان لهذه الحركة الثقافية المضادة المهمة مُحدِّثان رئيسان هما جاك كيرواك وألين جينسبيرغ. أخذ كيرواك توجهاته الأدبية من توماس وولف وهنري ميلر،

---

(١) Lysergic acid diethylamide: عقار يسبب الهلوسة القوية ويؤثر على المزاج والتفكير. [المترجم].

(٢) مصطلح يشير إلى الرغبات والشهوات التي تميز أعمال الكاتب الإنجليزي دي. إتش. لورنس، والتي تتضمن عادةً عناصر من الشغف والحب والطبيعة والجسدية. [المترجم].

وقد كانت كتاباته عبارة عن سيرة ذاتية بالمعنى الوولفي، حيث تضمنت رغبة في إيجاد معنى ضمن هذه الحركة، أي معنًى تسير عليه. كما أن كتاباته اتسمت أيضاً بالمتعة من وجهة نظر ميلر، فالسعي هو من أجل المتعة، من أجل تجربة مذهلة تأتي مع تجربة المخدرات والجنس. وإذا كانت أعماله تميل أكثر نحو وولف، فإن أعمال صديقه ويليام بوروز تميل أكثر نحو ميلر. وكيروالك مثل إف سكوت فيتزجيرالد في روايته **هذا الجانب من الجنة**، وجي دي سالينجر في روايته **الحارس في حقل الشوفان**، حيث كتب لجيل جديد من القراء الذين كانوا على استعداد للخروج من التقاليد التي كبّلت الحياة في الخمسينيات، وكانت روايته **على الطريق (١٩٥٧)** في الأساس إعادةَ كتابة لرواية **البلدة والمدينة (١٩٥٠)**، فكلاهما استند على التجارب نفسها، ولكن في عمله اللاحق كان كيروالك أكثر انفتاحاً وقدّم نسخة أقل تجميلاً للأحداث. كما استخدم أيضاً حيلة سردية أشار إليه باسم «الرسم التخطيطي»، حيث يجري تكثيف الشيء الذي يجري التركيز عليه من خلال الانطباعات التي يستدعيها إلى الذهن. وقد شعر كيروالك أن ثمة صلة بين ما كان يفعله هو في النثر، وما كان يفعله موسيقي مثل لي كونيتز (الذي اتبع تقليد تشارلي باركر) في «العزف»، أي تجاوز النوتة الموسيقية والارتجال أثناء عزفها. وقد قال كيروالك ذات مرة إن كونيتز «ألهمني للكتابة بالطريقة التي يعزف بها»[١].

وعلى الرغم من نزعته التجريبية في الأسلوب، كانت رواية **على الطريق** رواية تقليدية بأسلوب أدب الرحلات ومقسمة إلى أربعة أجزاء، كل جزء منها تضمن رحلة برية قام بها كيروالك مع نيل كاسادي بين عامي ١٩٤٦ و١٩٥٠. وهنالك أيضاً تدرّج شكلي، إذ نبدأ بالرغبة في الهروب من عالم الاكتئاب، وبالحذر

---

(١) جاك كيروالك، «الكلمة الأخيرة»، مجلة إسكاباد (كانون الثاني ١٩٦٠)، ص ١٠٤؛ كما نقله كلارك في كتابه جاك كيروالك. يُعتبر كتاب كلارك أكثر سيرة مكتملة شاملة عن كيروالك، ولكن يُمكن الاطلاع أيضًا على كتاب مايلز، جينسبرج: سيرة ذاتية. وهنالك تعليقات نقدية مفيدة حول كيروالك من قبل وارن فرنش في كتابه جاك كيروالك (بوسطن: توابن، ١٩٨٦)؛ وتِيم هانت في كتابه الطريق الملتوي لكيروالك: تطوير الخيال (هامدن، كونيكتيكت: أركون، ١٩٨١).

الأولي الذي يُفسح المجال للنشاط المحموم ثم للتهور بعد ذلك. وينتهي الأمر بمصيبة تُنهي الرحلة وتؤدي إلى العودة إلى حالةٍ أولية من الضجر. إن الرغبة في إيجاد المعنى على الطريق لا تُسفر عن شيء. وعندما تسافر شخصية كيرواك من ساحل إلى آخر، تبدأ الرحلة بإحساس بالتوجس وتنتهي بإحساس الفراغ. ليختتم الراوي قائلاً: «لم يكن هنالك طريق نستطيع السير فيه سوى طريق العودة». فالطريق لا نهاية له، ويجري في حلقات تسخر من الوجهة والهدف. وإذا كان ثمة هدف لمثل هذا النشاط، فمن المفترض أن يكون موجوداً عند المسافر، وليس في الطريق. فالإنسان هو مصدر المعنى، وهو الذي يخلق الهدف من الحياة، وليس التجربة العشوائية، وذلك على الرغم من توقعات المراهقين بعكس ذلك. (ربما تنبع جاذبية كل من وولف وكيرواك للقرّاء المراهقين في هذا الجانب من عملهما). وفي مقال له بعنوان (ومن بعدي فليأتِ الطوفان)، يشير كيرواك إلى جيل البِيت[1] (Beat) بأكمله باعتباره بلا هدف ومرهقاً من العالم، إذ يتوقع أبناء هذا الجيل من الحياة (وليس من أنفسهم) أن تقدم لهم الشعور بالهدف.

في مرحلةٍ ما من عملية الكتابة، غيّر كيرواك رأيَه. ومن هنا جاءت رواية **رؤى كودي** (التي نُشرت بعد وفاته عام ١٩٧٢). وقد قاده تغيير رأيه هذا إلى العودة إلى أعماله السابقة وإعادة كتابة الأحداث التي شكلت كلاً من رواية **المدينة والبلدة** ورواية **على الطريق**. والتغيير الذي حدث هو أن كيرواك كان في الأعمال السابقة يركز على نفسه من خلال استخدام الأنا البديلة (سال بارادايس)، مما سمح للتأمل الباطني (الاستبطان) بحمل معنى الرواية. أما في رواية **رؤى كودي**، فقد ركز بشكل مباشر على شخصية كاسادي (دين موريارتي)، مما سمح لتصوير الشخصية بحمل معنى الرواية. وعلى عكس رواية **على الطريق** التي تنتهي ليلاً في الشرق، تنتهي رواية **رؤى كودي** في الغرب مع بزوغ فجر يوم جديد.

---

(١) حركة أدبية ظهرت في الخمسينيات من القرن الماضي في الولايات المتحدة. وقد تميزت برفض المعايير المجتمعية السائدة، والاستكشاف الروحي ورفض المادية. [المترجم].

ومع ذلك، يتبين لنا أن النهاية المفعمة بالأمل هي مجرد بلاغة خطابية أكثر من كونها إمكانية سردية، إذ إن قدرة كيرواك على الانتقال من اليأس إلى الأمل كخاتمة توحي بتعسّف في المعنى السردي. لقد كانت الحركة جيئة وذهاباً بين الواقع الذي لا يمكن تغييره، والنشوة الناجمة عن المخدرات، بمثابة حالة من التشويش العاطفي التي لم تأخذه إلى أي مكان. أما آخر رواية كتبها كيرواك، **بيج سور (١٩٦٢)**، فقد كانت عن قصةٍ تصور انهياره العقلي. إذ يبدو أن تدمير الذات مرتبط بشكل معقد بالانحطاط الثقافي الذي كان أبرز اهتمامات كيرواك في السابق. ورغم أن هذه الرواية كانت أكثر تفاؤلاً من سابقاتها، أثبتت رواية **رؤى كودي** أنها كانت نقطة تحول فاصلة في تسلسل رواياته الأخير.

بدأ كيرواك مسيرته الكتابية وأنهاها مؤكداً العلاقة بين الانحدار التاريخي والشخصي، فقد أدرك أخيراً أن الزمن المتحرك لا ينصف الزمن الساكن، أي الزمن كديمومة. وهكذا حاول الجمع بين الاثنين من خلال الاستفادة من القصص التي تتكشف على الطريق، لكنه قطع التدفق بكتل من الفكر المتأمل التي جعلت اللحظة متوقفة ومعلّقة. لقد حاول كيرواك، مثل توماس وولف، التقاط عالمين من الزمن: الزمن الأفقي أو التقدمي، والزمن العامودي أو الساكن: الأول هو الزمن في حالة حركة؛ والثاني هو زمن التأمل. لكن الزمن الذي يجري في التأمل يتغير باستمرار حيث يتحول الماضي بواسطة الحاضر، بحيث تختفي المُثل العليا التي جرى تجاوزها واستيعابها في الماضي إلى الأبد.

IX

كان الصوت الرئيس الآخر لحركة الهيبيز هو صوت ألين جينسبيرغ. كان كيرواك وجينسبيرغ صديقين مقربين على الرغم من التنافس المستمر بينهما الذي أوصلهما إلى حافة العداء، وقد وجد جينسبيرغ، مثل كيرواك، أن الحياة تجربة واحدة مستمرة، تجربة مع المخدرات، مع الجنس، مع الشعر نفسه. ومع هاذين الاثنين (بالإضافة إلى ويليام بوروز وكين كيسي) جرى تجسيد الثقافة المضادة في الستينيات،

وقد استكملوا جميعاً ما توقف عنده الهيبيون، كما تحولوا إلى ثقافات أخرى (ولا سيَّما الديانة الهندوسية وبوذية الزن) لمعارضة حالات الوعي. كانت كتاباتهم شخصية جداً، شخصية لدرجة أنها لم تكن دائماً مفهومة حتى للقارئ الخبير؛ وقد نالوا الاعتراف بموهبتهم من خلال تحدي التقاليد والسلطة وتشجيع الاحتجاج. كان جينسبيرغ عبقرياً في إدارة العلاقات العامة لجمهور كبير، وتمكّن من لفت انتباه وسائل الإعلام الإخبارية الأكثر أهمية لتغطية أنشطة المجموعة. كما كانت حياتهم وكتاباتهم متناغمة تماماً مع متطلبات وتوقعات الثقافة الجماهيرية، فقد تحدّوا المحاكاة والتشابه، وقادوا الطريق إلى الحافة، وأصبحوا النموذج المادي للآخرين أو الذي ينوب عنهم، الأمر الذي جعل نشاطهم يكتسب أهمية أكبر. وهكذا فقد أصبحوا مشهورين من خلال إصرارهم على أنهم مشهورون.

في قصيدة **هاول** (١٩٥٩)، كان جينسبيرغ يعيد كتابة قصيدة **هيو سيلوين ماوبرلي** لباوند. لقد أخبرنا باوند أن من كان هم الأفضل في جيله قد رحلوا، وخسروا أمام حضارة فاسدة أشبه بالكلبة التي فقدت أسنانها. كما أخبرنا جينسبيرغ أن من كان هم الأفضل في جيله قد رحلوا أيضاً، وضاعوا في مستشفيات الأمراض العقلية. تبدأ القصيدة: «رأيت أفضل العقول في جيلي قد حطمها الجنون». والقصيدة مهداة لكارل سولومون، الذي التقى به جينسبيرغ في مستشفى روكلاند للأمراض النفسية، لكن القصيدة تتحدث عن عدد من الأصدقاء الذين أصيبوا بانهيارات عقلية وعلاقة جينسبيرغ بهم. لم يكن باختيارهم أن يعيشوا حياةً بعيدة عن المألوف أوصلتهم إلى حافة العقل أو فوق مستواه. وكما قال جينسبيرغ، فإنهم جميعاً ضحايا مجتمع صناعي خلق بيئة معادية حفّزت عملية البحث عن دواء مُسكِّن، أي الحاجة إلى الكحول، والعقاقير التجريبية، وأشكال جديدة من التجارب المثلية والمغايرة جنسياً.

بعد مرور جيلين، أصبح بوسعنا أن نتصالح بشكل أفضل مع حركات الهيبيز والثقافة المضادة. وفي حين اتبع كيرواك وجينسبيرغ مسار التدمير الذاتي، حوّل آخرون حرية الحركة إلى ارتجال حقيقي. ومن بقايا هذه الحركات جاء التقدم التكنولوجي، وبالدرجة الأول أعمال أشخاصٍ من أمثال ستيف وزنياك

وستيف جوبز الذي أوصلنا إلى تكنولوجيا الحاسوب، ومعها شبكة الويب العالمية ووسائل التواصل الاجتماعي التي هي خارج سيطرة السلطة القائمة. وفي الواقع، جسّدت هذه التطورات أحد آمال حركة الثقافة المضادة من خلال فتح مجتمع متميز، وخلق فرص ثقافية جديدة. لكن الأمر لم يكن سوى مسألة وقت قبل أن تصبح هذه التكنولوجيا غير قابلة للفصل عن الشركات الأمريكية المدرجة في البورصة التي هي نتاج الرأسمالية الاستثمارية، والخاضعة لأعمال السوق والسلطة السياسية والمناورات القانونية.

وكما هو الحال مع الكثير من الأشياء التي ألهمت الحداثة كحركة أدبية، فإن الرغبة في تحقيق المُثل العليا جرى إحباطها في كثير من الأحيان وذلك عندما لم تؤدِّ إلى نتائجَ إيجابية. إن أسوأ جانب في هذه الحركة كان السعي وراء الإدمان المسبِّب للذهول، الذي هو بمثابة دمار نفسي كما وصفه كيرواك في رواية **على الطريق**، وصوّره جينسبيرغ في قصيدة **هاول**. وإذا كان من الممكن اعتبار هذه الحركة الأدبية بمثابة خاتمة لعصر الحداثة، فإنه بإمكاننا القول إن الحداثة بدأت بالبحث عن المعنى الجميل والداخلي، وانتهت بجنون المخدرات ومرض الذُهان. وفيما بينهما، قدمت طرقاً تجريبيةً أخرى لمواجهة الواقع.

١٦ - وحيداً بين الحشود

[التلفاز**]** هو وسيلة ترفيه تسمح لملايين الناس بالاستماع إلى الطُرفة نفسها في الوقت نفسه، ومع ذلك يظلون منعزلين.

تي إس إليوت

يميز رودريك سايدنبرغ في كتابه **رجل ما بعد التاريخ** بين الفرد والمجتمع، وأطروحته تقوم على أنه مع التحولات التي أحدثتها الرأسمالية فقدنا الإحساس بالانتماء للمجتمع، وذلك بسبب صعود الفردية وأشكال النرجسية، وقد كانت أطروحته هذه متّسقة مع نظريات علماء الاجتماع الأكثر أهمية في مطلع القرن العشرين. يقدم فرديناند تونيس الحجة نفسها في تمييزه بين المجتمع القديم Gemeinschaft **(**المجتمع، المبني على تجاوز المصلحة الذاتية، وعلى المعتقدات المشتركة، والأسرة، وتقسيم العمل، والأشكال

العضوية)، والمجتمع الحديث Gesellschaft (المجتمع الواسع المبني على المصلحة الذاتية الفردية، والنزعة الآلية التي يحركها المال وليس التعاون، ويتميز بالصراع الطبقي/ الاجتماعي). ويرى جورج سيميل أن المال يعمل على استقرار نظام القيم النسبية، ويسمح كذلك برؤية شمولية للذات في ظل التدفق غير المستقر للمجتمع الرأسمالي. في حين يرى إميل دوركهايم أن الشعور بالعجز الفردي أدى إلى ارتفاع حالات الانتحار. ويصرُّ ماكس فيبر على أن الفردية البروتستانتية شجعت صعود الرأسمالية. يرى ثورستين فيبلين أن وراء الرأسمالية توجد أشكال من التكشّف الفردي الذي ينطوي على نزعة استهلاكية صريحة.

كما كانت أطروحة سايدنبرغ متوافقة أيضاً مع فرضيات كل من المذهب الطبيعي الأدبي والحداثة. تُصور روايةٌ مثل رواية **الأخطبوط** لفرانك نوريس انهيار روح المجتمع، وذلك حين ترفع شركة السكك الحديدية أجورها بشكل كبير وتمنع مزارعي القمح من بيع منتجاتهم بربح معقول. ولو عملت شركة السكك الحديدية والمزارعون كمجموعة متعاونة، لاستفاد الجميع من ذلك وحققوا الفائدة المرجوة. ولكن نتيجة العمل من باب المصلحة الذاتية فقط والبحث عن أكبر قدر من الربح، انتهكت هذه الشركة الإحساس بالمجتمع وفتّتت المزارعين كمجموعة، مما شجعهم على التصرف بشكل فردي، وغالباً ما يكون ذلك التصرف بطرق متهورة. ومن بين الكُتاب الحداثيين، كان تي إس إليوت الذي تحسّر على صعود النزعة الفردية على حساب المجتمع، حيث أخبر إليوت في محاضرة ألقاها في فيرجينيا عام ١٩٣٣ (التي أصبحت الأساس لروايته **ما بعد الآلهة الغَريبة**) جمهورَه المتجانس إلى حدٍ ما أن لديهم ما يؤهلهم لخلق مجتمع خاص بهم، أي منظومة تشبه ذواتهم، وفي الوقت نفسه يؤهلهم هذا المجتمع للنظر إلى نيويورك بازدراء بسبب ذلك الخليط السكاني الذي تحتويه، الأمر الذي جعل قيام مجتمع متجانس فيها أمراً مستحيلاً. وقد استبق المزارعون الجنوبيون فرضيات إليوت حين تحدثوا عن الطبيعة المتجانسة للجنوب في مقابل الطبيعة غير المتجانسة للشمال. ولكن إذا سرنا في الاتجاه المعاكس، سنجد

كاتبة مثل آين راند روجت لفكرة الإعجاب الشديد بالفردية الراديكالية، وتحدّت مع أتباعها صحة مبدأ الإيثار كحالة ذهنية أو قيمة سلوكية.

لقد جرى التحول نحو الفردية في منتصف القرن العشرين عندما أصبح الفرد المُفتَّت ذائباً ومستوعَباً في الحشود الجماهيرية، أي الحشود الجديدة التي نشأت بالتزامن مع ظهور التكنولوجيا الجديدة مثل التلفاز، ولاحقاً الشابكة (الإنترنت) بالطبع. وقد كان لهذه الحركات تأثيرها على الخيال الأدبي، بدءاً من صعود البطل الفردي (غالباً ما كان لا منتمياً اجتماعياً أو مناهضاً للأعراف)، مروراً بإدامة وتخليد الحضور الجماهيري والمطالبة بعقلية القطيع التي تُميّز بعض الظواهر مثل ظاهرة «الأكثر مبيعاً»، وانتهاءً بصعود معلومات مسح الآراء، وانتشار الموضة في مجال استهلاك السلع. إن الانتقال من انهيار المجتمع، إلى صعود النزعة الفردية، إلى استيعاب الذات من قبل الحشود الجماهيرية، انطوى على تحولات اجتماعية جذرية أدت في النهاية إلى إعادة تعريف كل هذه العناصر بما يتماشى مع الشعور المتغير بالذات.

I

يمكن للحشود أن تمثل جميع أنواع المعاني ذات الصلة[1] للمدينة، للثقافة الجماهيرية، للإمكانية البشرية، للغموض الإنساني. وقد رأى وايتمان المدينة من

(١) هنالك دراسة حديثة مثيرة للإعجاب في الكتاب الذي حرّره جيفري شناب وماثيو تيوز بعنوان الحشود (٢٠٠٦). يعدُّ هذا الكتاب مشروعاً تعاونياً، نظّمه مختبر ستانفورد للعلوم الإنسانية، ويتضمن مجموعة من المقالات التي تتناول الحشود مثل جمهور المسرح، ومشجعي الرياضة، والحجّاج الدينيين، والمستثمرين الماليين. وقد اقترحت هذه الدراسة طُرقاً يُنظر بها إلى الحشد بشكل مكاني، ويجري تصويره في الأفلام والفن الكلاسيكي، مع التركيز على الفرد كجزء من الحشد بدلاً من الفرد باعتباره متميزاً عن الحشود. وتنظر الدراسة كذلك في تركيبة الحشود التاريخية بدءاً من تلك التي شكلت الثورة الفرنسية ومقال خوسيه أورتيغا إي غاسيت عنها بعنوان ثورة الحشود، مروراً بحشود الخمسينيات كما صُوّرت في مقال ديفيد ريسمان الحشد المنعزل، ومقال ويليام وايت الإنسان المنظم. والنطاق الواسع الذي تناوله هذا الكتاب هو في حدّ ذاته بيانٌ لكيفية اتخاذ كلمة الحشد مجموعة متنوعة من المعاني. وعلى الرغم من اتساع نطاق اهتماماته، يمكن لهذا الكتاب أن يكون أقوى من حيث رؤيته للحشود كحالة ذهنية، وكذلك من حيث رؤيته للعلاقة بين الحشود والثقافة الجماهيرية.

خلال «الحشود». لكن الحشود بشكل عام يمكن تمييزها بأفرادٍ معينين، إذ خرج منها بو، لينكولن، دانييل وبستر، وهنري كلاي. وقد جمعت هذه الحشود البشرية جمعاء، وكذلك الرجال العظماء الذين كانوا أدواتاً للتاريخ. وقد جرى تحقيق الأمر الخاص من خلال الأمر العالمي، أي تحقيق الأحادية من خلال التعدد، فمثلما علمنا من رواية إيمرسون **الاعتماد على الذات**، يمكن للرجل العظيم بين الحشود أن يحافظ على «استقلال فرديته». لقد كانت مسؤولية الأميركيين هو التوفيق بين الفرد والجماهير. فالشاعر يستقرئ من الحشود إلى الأمة. والحشود لم تكن منفصلة عن مصير أمريكا حين سعت الأمة نحو التمدن (بين عامي ١٨١٠ و١٨٦٠، نما عدد سكان الولايات المتحدة أسرع بست مرات من المتوسط العالمي، حيث وصل إلى /٣٠/ مليون بحلول الحرب الأهلية، وتزايدت نسبة الأمريكيين الذين يعيشون في المدن من ٦% إلى ٢٠% من هذا المجموع). ولم ينأَ ويتمان بنفسه عن هذا التحول الحضري، فشعره استمدَّ قوته من الرؤية الإيمرسونية التي تحولت إلى خطاب الشارع.

وكما هو الحال عند ويتمان، يربط والتر بنيامين الفنان بالحشود: مثل هذا التجسيد يكمن في شخصية فلانور عند بودلير، الذي يذهب إلى الممرات المزدحمة ليكون وحيداً، ليكون داخل الحشود ومع ذلك منفصلاً عنها، وليكون مُراقِباً ومُراقَباً في الوقت نفسه. ويمكننا أن نجد هذه الشخصية النموذجية في الكثير من الأدب الحديث، كشخصية تيريسياس في مدينة لندن عند إليوت، ونيك كارواي في مدينة نيويورك عند فيتزجيرالد، وتود هاكيت في مدينة لوس أنجلوس عند ويست.

لقد سلط دينيس دونوغو الضوء على الخاصية المجازية للحشود في نقده لقصة بو **رجلُ الحشد**، حيث تضمنت قصة بو راوياً ينظر من النافذة التي على شكل قوس في إحدى مقاهي لندن، ويقرأ الحشود من خلال التأمل في حياة أولئك الذين يشكلونها. وفجأة رأى رجلاً عجوزاً متهالكاً ذو مظهر متوحش وسط الناس، فتبعه بحماسٍ في شوارع لندن؛ ليمشي طوال الليل وطوال النهار التالي حتى يحين موعد غسق الليلة التالية. عند هذه النقطة، يقترب الراوي من الشخصية الغامضة، وينظر في وجهه، ويراه كتجسيد

للحشود. لقد توصل إلى نتيجة مفادها أن هذه الشخصية المجهولة قد قامت بعمل شرير (عبقرية الجريمة العميقة) واعتقد أن المزيد من الملاحقة لن تكشف المزيد عن هذا الشخص الغامض. (إذا كان حشد بو يجسد شكلاً عاماً للبشرية، فإن «جريمة» الرجل العجوز قد تكون شكلاً من أشكال الخطيئة الأصلية، أي خلل متأصل بعمق في الجنس البشري.) وتنتهي القصة بهذه الكلمات باللغة الألمانية: «er lasst sich nicht lessen» (لا يسمح لنفسه أن يكون مقروءاً).

إن الشخصيات النموذجية (الإنسان الموجود بين الحشود، والغريب الغامض الذي نجده عند آلان بو وتوين، إلى جانب أولئك المشاركين في الكرنفالات والحفلات التنكرية) هي نظائر لأسطورة ديونيسوس: الشخص الغامض الخارج من البرية وصاحب الأسرار التي تُعرقل المجتمع وتوقع الفوضى فيه. هذا التجسّد للغريب الغامض ينمّ عن طاقة (جنسية) لا يمكن التنبؤ بها، وغالباً ما تكون جامحة. يأخذ دونوغو الغريب الغامض في اتجاه مختلف، فهو يرى رجل آلان بو وسط الحشود كرمزٍ للإنسان في المدينة الحديثة، حيث لم يعد الإنسان الجماعي مفهوماً للمراقب العادي. وكما قال دونوغو: «شعرَ العديد من كتاب القرن التاسع عشر أن الحشود، أو الجماهير، المتجمعة أو المنسحقة أو المدفوعة إلى درجة عدم الكشف عن هويتها، قد ميّزت القوى في الحياة الحديثة التي لا يمكن فهمها»[1]. لقد حولت قوى الحداثة المتزايدة الحشود إلى مجرد «شيء»، وبات الراوي الآن «يشعر بالحشود فقط كنتيجة ميكانيكية للقوة: لقد أصبحت بالفعل مجرد شيء»[2].

ثمة طريقة أخرى لرؤية وجهة نظر دونوغو تتمثل في النظر إلى الحشود كنتاج لاستطلاعات الرأي الوطنية، أو تلك الاستطلاعات التي من المفترض أن تكشف وتوضح مضمون الجماهير. في فيلم آلان جي باكولا **اختلاف الرؤية** عام ١٩٧٤، تستخدم شركة بارالاكس Parallax Corporation الخبيثة استبياناً عاماً

---

(١) دونوغو، الحداثيون القدامى، ص ١٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٨.

لاستقطاب المصابين باضطراب الشخصية المعادية للمجتمع، الذين تشير خصائصهم الأخلاقية إلى أنهم قد يمتلكون الصفات الضرورية ليكونوا قَتلةً محتملين. وإذا كان من المحتمل أن شركة باراكس لم يكن في نيتها أي منظمة عند استخدامها لهذا الاستبيان، فإن المركز الوطني لأبحاث الرأي في جامعة شيكاغو واظب على رعاية «المسح الاجتماعي العام» الذي يسعى لاستكشاف السيكولوجية الأمريكية منذ عام ١٩٧٢. وبعد إحصاء عدد سكان الولايات المتحدة، اعتُبر هذا المسح مصدر البيانات الأكثر تحليلاً في العلوم الاجتماعية. وجرى إجراء مقابلات شخصية كل عامين مع ثلاثة آلاف بالغ لمدة تسعين دقيقة تقريباً. كما أنه منذ عام ١٩٧٢، كان هنالك ستة وعشرون استطلاعاً يغطي مجموعة واسعة من الاهتمامات حول مواضيع سياسية ودينية وجنسية بطبيعتها، مما أفضى إلى بيانات يُفترض بها أن تكون كافية للكشف عن المواقف السلوكية.

تقدم مثل هذه الاستطلاعات حقائق مصطنعة أكثر منها حقائق مادية، والمعلومات التي تقدمها مثيرة للاهتمام ومفيدة من باب الافتراض الجدلي، وهي على غرار الشخصية التي وصفها بو في قصته **رجل الحشد**، تحول الحشود إلى مجرد «شيء»، أي سجل إحصائي، وربما يكون هذا السجل نتاج القوالب الاجتماعية النمطية، أكثر منه نتاج فهم بشري أو بحث مادي. ورغم أن استطلاعات الرأي تكشف في كثير من الأحيان عن حالة ذهنية عامة، فإنها لا تستطيع الكشف عن الدوافع اللاواعية المغروسة في ذلك الذهن، ويمكن جرّ العديد من العوامل إلى مدار هذه الاستطلاعات، مما يخلق واقعاً خاصاً بها. كما لا توجد طريقة إيجابية لمعرفة ما إذا كانت الحقائق المصطنعة والمادية متزامنة. وعلى الرغم من قيمتها التَّنبُّئيّة، يمكن لاستطلاعات الرأي أن تخطئ في فهم الأمور. وكما قال هاري ترومان: «لو كان الأمر متروكاً لصناديق الاقتراع، لكان توماس ديوي رئيساً».

في الحشد الذي ذكره آلان بو، اجتمعت المدينة والثقافة الجماهيرية معاً. فالحشود عادة ما تكون موجودة في المدن وتشكل تحدياً لقراءتها بكل غموضها،

خالقة درعاً واقياً لها أمام نفاذ البصيرة الحداثية. لقد نظر إليوت إلى الحشود على أنها مجموعة من الموتى السائرين؛ أما باوند، الأكثر حذراً، فقد رأى صوراً على هيئة أشباح في وجوه مستخدمي المترو. وتجسد الحشودُ عالمَ فيتزجيرالد الممزوج بتحفيز رومانسي قد لا يأتي مرة أخرى على الإطلاق. في حين وجد نيك كارواي فرصةً سعيدة وكذلك شعوراً بالوحدة بين الحشود، إذ بعد أن شعر بالإثارة المليئة بالإمكانيات الجديدة، اكتشف نيك بين الحشود شعوراً بالوحدة:

«بدأت أحب نيويورك، يا لهذا الشعور المفعم بالحيوية والمغامرة الذي تقدمه هذه المدينة أثناء الليل! ويا لهذا الشعور بالرضا الذي يمنحه ذلك الوميض المستمر للرجال والنساء والآلات للعين الضجرة! وأحببت كذلك السير في الجادة الخامسة واختيار النساء الرومانسيات من بين الحشود، والتخيل بأنني سأدخل حياتهن خلال دقائق قليلة، ولن يعرف أحد بذلك أو يرفضه... ولكني في شفق المدينة المسحور، كنت أشعر بالوحدة المؤلمة في بعض الأحيان، وأشعر بها كذلك في حالات أخرى.. شبّان فقراء يتسكعون أمام النوافذ ينتظرون حتى يحين موعد تناول العشاء في مطعم منفرد.. شبّان في أثناء الغسق، يضيعون أكثر لحظات الليل والحياة إثارة»[1].

يأخذنا حشد آلان بو إلى مأزق حرج؛ في حين يأخذنا حشد فيتزجيرالد إلى احتمال رومانسي وإن كان وحيداً. وكما يشير نقد دونوغو لقصة بو، فإن الحاجة إلى «ترسيخ» فكرة الثقافة الجماهيرية أدت إلى تكهنات مستمرة بشأن معنى الحشود. كان لدى كلٍّ من بنيامين، ولوبون، وفرويد، وكانيتي، نظرية عن الحشود، ولم يرَ جميع هؤلاء المنظرين أن الجمهور معادٍ وتستحيل قراءته. كما أن فكرة الحشد تعمل بشكل جيد في الكشف عن بيانات تجريبية، ولكنها تعمل بشكل أقل جودة كمصدرٍ لأمور أكثر تجريداً، وذلك حسب ما أكدته إحدى

---

(١) إف سكوت فيتزجيرالد، غاتسبي العظيم (نيويورك: سكريبنر، ١٩٢٥؛ أعاد طبعه ماكميلان، ١٩٩٢)، ص ٦١- ٦٢.

التجارب الحديثة، فقد أظهر موقع إنتريد، وهو موقع سياسي على شبكة الإنترنت يتمتع بإمكانية الوصول السريع إلى عامة الناس، دقةً مرعبة في تنبؤه بالفائز في الانتخابات الرئاسية في كل ولاية من الولايات الخمسين في انتخابات عام ٢٠٠٤. وبشكل مفاجئ بنفس القدر، أظهر هذا الموقع دقةً عجيبة في تخمين وزن أحد الثيران بالاعتماد على متوسط التقديرات في مجموعة من التخمينات. وهكذا فقد ثبت أن الحكم الجماعي لعدد كبير من الناس أكثر دقةً من حُكم خبير فردي.

ولكن عندما يتعلق الأمر بتحديد الخطط السياسية، فإن الجماهير لا تدرك في كثير من الأحيان ما هو الأفضل لمصلحتها الذاتية، وذلك وفقا لبرايان كابلان في كتابه **أسطورة الناخب العقلاني: لماذا تختار الديمقراطيات السياسات السيئة**، حيث عزا السبب في ذلك إلى أن الجمهور غالباً ما يكون غير مُطّلع على القضايا السياسية المعقدة، وقد يجري تضليله من قبل المصالح الخاصة. لكن كابلان ذهب إلى أبعد من ذلك حين جادل بأن الناخبين كجماعةٍ، غير عقلانيين بطريقة أسوأ مما لو كانوا جاهلين، حيث يميلون إلى التصويت ضد المصلحة الذاتية عندما يتعلق الأمر بالضرائب، وخاصة الضرائب التي من شأنها أن تساعد البيئة؛ ويصوتون ضد التفاعل المتبادل مع الأجانب، حتى عندما يؤدي هذا التفاعل إلى تجارة أكثر انفتاحاً؛ ويميلون كذلك للتصويت ضد زيادة الإنتاجية إذا كانت الأمر ينطوي على تقليص عدد العمال؛ وللتصويت أيضاً بطرقٍ توحي برغبة الناخبين في تصوير مشكلاتهم الاقتصادية بطريقةٍ مبالغ فيها. وقد يتساءل المرء عما إذا كانت كل المشكلات الموصوفة هنا هي في الحقيقة أمور تعمل ضد المصلحة الذاتية لمجموعة الناخبين، فالتصويت ضد تقليص حجم العمالة، على سبيل المثال، يمكن أن يكون تصويتاً مشبعاً بالمصلحة الذاتية. وخلافاً لأطروحة كابلان، يمكن للمرء أن يجادل بأن جمهور ما بعد الحداثة هو في الحقيقة نتاجٌ للثقافة الجماهيرية مع كل تحيزات تلك الثقافة. ولكن مهما كان مصدرها الجماعي، تظل النقطة الأساسية هي أن الحشد يكتسب خصائص فردية تستند إلى استخلاص الصفات الإنسانية من المجموعة.

وهكذا فإن نظرية الحشود هي بمثابة تطبيق في التنوع، حيث نجد حشداً لطيفاً في رواق بنيامين مهتماً بالتسوق أو بمشاهدة الآخرين، أو أن يكون هو نفسه محطّ الأنظار، وقد شاهدت شخصية كاري ميبر عند الروائي درايزر مثل هذا الحشد حين نظرت من نافذة صالة الفندق التي تقيم فيها، ثم انضمت إلى هذا الحشد حين سارت في برودواي. وفي المقلب الآخر، نجد الحشد العدواني خلال الاحتجاج الغاضب لعمال مناجم الفحم في رواية **جرمينال** لزولا، وكذلك الحشد المتحمّس من المتعصبين الذين يشكلون حشد درايزر أو عمّال الترام المضربين، والحشد العنيف من الباحثين المُحبطين عن عمل الذين يأتون بأحلام محبَطة إلى هوليوود في رواية نثنائيل **ويست يوم الجراد**. ويمكن للحشد الحداثي أن يتحرك في اتجاهات فرويدية مختلفة، كما يمكنه التعبير عن المشاعر وقمعها. لقد قدَّم لنا كلٌّ من هنري جيمس، وإديث وارتون، وتي إس إليوت شخصيات مشلولة أخلاقياً فقدت الاتصال بمشاعرها الجنسية، وهي التي تشكل الحشد السلبي الذي نجده في قصيدة **الأرض اليباب**: «تدفق حشد فوق جسر لندن، كبير جداً.. لم أكن أعلم أن الموت قد غفل عن الكثيرين»؛ وذلك على عكس نثنائيل ويست الذي قدم لنا الحشود المتقلبة التي تعبر عن مشاعرها المكبوتة على شكل أعمال عنف.

II

تتضمن إحدى طرق التعامل مع الثقافة الجماهيرية التأكيد على القيم البدائية، ولا سيّما إبطال العلاقة بين العناصر البشرية والتكنولوجيا. وقد اتخذ ويليام كارلوس ويليامز (١٨٨٣-١٩٦٣) هذه المهمة كموضوع شعري له. لم تكن رؤية ويليامز رؤية رمزية، والطبيعة لم تكن بالنسبة له مليئة بالمعنى الإلهي؛ ولم تكن وظيفة الشاعر عنده قراءةُ المعنى الرمزي للطبيعة، بل خلق هذا المعنى؛ فالواقع الرمزي لم يكن في الأشياء أو في العقل، بل في اندماج الاثنين معاً. والماضي لم يبنَ بتراكمه على نفسه تدريجياً، فقد كان التاريخ مثل فصول السنة، مع

كل ربيع بداية جديدة. إن نظرة إلى المدينة (باترسون، نيوجيرسي) تكشف عن حقيقة لا جدال فيها، وهي أن الماضي قد تلوث. باسم التجارة والصناعة، وجرت خيانة الأرض، وتلويث الأنهار، لقد كانت المدينة في انتظار الشاعر المخلص، وفي انتظار بداية جديدة. وكان الخيال بمثابة «قوة»، وليس «تركيزاً». فهو يشق طريقه باستخدام بوصلته ولا يتبع مساراً معيناً. ومثل إيمرسون وويتمان، رجع ويليامز إلى الفرضيات الرومانسية. وفي روايته **كورا في الجحيم (١٩٢٠)**، احتفى بالأرض كمصدرٍ لكل أشكال الحياة، والحياة بالنسبة له، مثل كورا (بيرسيفوني)، تنبثق كل عام من الأرض القاحلة، وهو موضوع عالجه مرة أخرى في روايته **الربيع وكل شيء (١٩٢٣)**، الذي ربط عملية تجديد الحياة بأسطورة ديونيسوس، حيث يقبع العمالقة مدفونين في الأرض، وإطلاق سراحهم مرتبط بالأسطورة الأرضية، وبالمنطقة المظلمة المجهولة في وعينا. وفي رواية **الحبوب الأمريكية (١٩٢٥)**، هاجم ويليامز، بعد أن تأثر بكتاب دي إتش لورانس **دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي (١٩٢٣)**، تأثيرَ البيوريتانيين (الطُهريين)، ودعا إلى فكرة متجددة عن أمريكا، كما قدم في روايته **رحلة إلى باغاني (١٩٢٨)**، إجابته على رؤية هنري جيمس لأوروبا، حيث اعتبر أنه لا يمكن محوُ الطبيعة التدميرية للماضي، وإلغاء فقدان الوعي الأسطوري الذي ابتلعته الحشود إلا من خلال بداية جديدة.

ورث هارت كرين **(١٨٩٩-١٩٣٢)** رؤية ويتمان أيضاً: الأمل والشك، النظام والفوضى. كما حاول كرين تحديث أحكام وملاحظات ويتمان. فقد استبقت قصيدته **عبور معبر نهر بروكلين (١٨٥٦)**، قصيدةَ **الجسر (١٩٣٠)**، حيث كان ثمة معبر يربط بين مانهاتن وبروكلين قبل بناء الجسر. وبالنظر إلى أن هذا الجسر كان جسراً معلقاً، فقد حافظ على نفسه عن طريق توزيع الضغط وإزاحته (على غرار عمل القوس)، وذلك من خلال توزيع وزنه الخاص، حيث تمتص القوى الداخلية الضغط الخارجي. يعدّ الجسر رمز كرين للوحدة الكونية، حيث يجسد اتصال المحدود باللانهائي، والماضي بالحاضر، والشرق بالغرب،

والزراعي بالصناعي. لقد أراد كرين معالجة «الانقسام الذي يصل الحديدُ بين طرفيه»، والتنافر بين الإنسان والآلة، وبين الثقافة البدائية والثقافة الجماهيرية. لقد آمن بإمكانية وجود وحدة عضوية بين الثقافة الصناعية والطبيعة، وحاول خلق رؤية شعرية من شأنها أن تكشف عن هذا الانسجام. لكن محاولته كشفت عن استحالة توافق الرؤية الرومانسية مع الواقع الصناعي والثقافة الجماهيرية. كان كرين قد بدأ بقراءة اشبنغلر في أثناء عمله على القصيدة، وكما هو الحال مع ويتمان، خيّم عنده الشك على الأمل، فقد أفسح تفاؤل القصيدة المجال للتشاؤم.

استفاد كرين من الموضوعات الرئيسة للحداثة. وقد انتقل في قصيدة **الجسر** من المدينة إلى الأراضي الجديدة.. إلى الغرب، ثم عاد إلى المدينة في رحلة أصبحت تعدّ رحلة أمريكية نموذجية، حيث المدينة والأراضي البعيدة المكتشفة، تتداخلان بعضهما في بعضٍ، بحيث تعزز إحداهما الأخرى. وأحد مقاطع القصيدة الذي يحمل عنوان «كيب هاتيراس» هو أنشودة كرين عن والت ويتمان التي حاول من خلالها تجديد رؤية ويتمان لتاريخ أمريكا. ولكن وجهة نظر كرين لا تكاد تكونُ متفائلة، فقد أصبحت أميركا في نظره أكثر مادية حتى مما توقعته «تصورات الديمقراطية»، وأكثر تشتّتاً مما توقعته نظريته عن الحشود، حيث راح يلتمس نوعاً من الوحدة التي ستخرج من وسط الفوضى، والأمل الخفي موجود في **أتلانتس جديدة** (New Atlantis)[1]، أي بوجود اتصال متجدّد بين ما جرى تمزيقه، وما ينتظر إعادة التوحيد. وحين عاد الشاعر من الغرب إلى نيويورك، التقى بالحشود مرة أخرى، هذه المرة في مترو الأنفاق حيث قابل بو الذي تحدى حضوره الديونيسي رؤية ويتمان المتفائلة.

لقد اكتملت الدائرة الآن: نغادر مدينة الوعي المُنقسم ونخرج إلى الهواء الطلق في أتلانتس. كتب كرين هذا المقطع من القصيدة أولاً ولم يتمكن أبداً من العثور على العناصر التاريخية التي تبرر مثل هذا الاستنتاج. لقد كان يعتمد على

---

(١) رواية طوباوية كتبها السير فرانسيس بيكون في أوائل القرن السابع عشر. [المترجم].

العناصر (أسطورة الأرض، وقوة ديونيسوس، وموضوع الغرب، والأمل في أتلانتس جديدة) التي اشتقت معناها من بعض أشكال الاعتقاد الأسطوري أكثر من الاعتقاد بحججه الشعرية. وقد حاول كرين أن يوجد مساراً بين إحساس تي إس إليوت بالإرهاق الثقافي، وإيمان كارلوس ويليامز بالبدايات الجديدة، لكنه لم يستطع تجاوز التاريخ، ولم يتمكن من العثور على العناصر التاريخية التي من شأنها أن ترفع رؤية إليوت أو تبرر رؤية ويليامز. وهو مثل ويتمان من قبلِه، ووليامز من بعدِه، انهار إحساسه بالأمل عندما أصبح هذا الأمل بلا أساسٍ ملموس، وذلك عندما ضاع بين الحشود.

III

يمكن اعتبار الحشد في أقصى صوره تطرفاً، تجسيداً للجنس البشري. وفي هذا السياق، يجب علينا أن نسلم بالاعتقاد الداروينى بأن الإنسانية تحتوي في داخلها على بقايا حيوانية، وهي عناصر وحشية يُفترض أن تتصدى لها مؤسسات الحضارة. ومن ثم فإن الصراع يدور بين الفرد القادر على القسوة والإهانة، والحضارة التي تحاول مؤسساتها كبح جماح الوحشية المحتملة عند هذا الفرد. وهكذا فإن مشكلة الثقافة الجماهيرية تتمثل في وجود صراعٍ بين ما هو أسوأ ما في الجنس البشري، وما هو أفضل ما في الحضارة، وهو صراع يرى العديد من المتحدثين عنه مثل مارك توين أنه يقلب الميزان نحو فساد الفرد، ويدعم افتراض الانحطاط المتأصل في الأنواع. ويمكننا أن نجد مثل هذا الافتراض أيضاً في فلسفة نورداو، وكذلك في تصوير إميل زولَّا لنانا، وفي تصوير نوريس لفاندوفر، وفي الجمود الذاتي الذي يتحكم في مصير شخصية هيرستوود عند درايزر.

وقد تجسدت هذه المشكلة في تحولات الأفكار التي عاشها هربرت جورج ويلز، وجرى التعبير عنها بمصطلحات معكوسة. ففي رواية **آلة الزمن (١٨٩٥)**، صور ويلز الرحلة عبر الزمن على أنها عملية تكشّفٍ لشكلين من أشكال الحياة ابتعدا أكثر فأكثر عن بعضهما بعضاً، حيث أصبحت سلالة إيلوي

مصقولة جداً لدرجة أنها على وشك الانقراض، وأصبحت سلالة مورلوكس خشنة جداً لدرجة أنها انحطت دون مستوى الحيوانات. وفي رواية **جزيرة الدكتور مورو**، أعاد ويلز صياغة هذه الحبكة، حيث قام الدكتور مورو بتحويل حيوانات الجزيرة باستخدام العمليات الجراحية، ومنحها الأساسيات البدائية للبشرية مثل القدرة على التفكير واستخدام اللغة. لكن هذا التحول من الحيوان إلى الإنسان كان ناقصاً، إذ عادت بعض الحيوانات إلى طبيعتها الأساسية وتمردت على مورو وقتلته هو ومساعده. وبهذا يكون ويلز قد ميّز بين التحولات التي تنبع من التطور **(التغير العضوي أو الحيوي)**، وتلك التي تنبع من التكنولوجيا **(التغير الميكانيكي أو الاصطناعي)**.

ظل ويلز ينشر هذه الأفكار لمدة أربعين عاماً تقريباً، لكنه قام بمراجعتها بشكل جذري في كتابه **العقل عند نهاية حدوده (١٩٤٤)**، وهو كتاب كتبه قبل عامين من وفاته، وفيه لم ينكر ويلز فعالية العقل العنصري فحسب، بل تنبأ بنهاية الكون حسب الشكل الذي نعرفه. كما أن ويلز لم يتصالح أبداً مع الطريقة التي يمكن بها إساءة استخدام السلطة الشمولية، ولم تكن لفكرته حول تقدم العقل العنصري أي أساس في الحقائق التاريخية. وهكذا، فبينما انتهت أجندته إلى طريق مسدود من الشك، حملتْ في طياتها نبذاً لبنائين قويين كان يعمل في إطارهما: البناء التنويري الذي كان قد تبرأ منه، والبناء الداروينى، الذي راجعه بشكل جذري. وبمجرد أن فقد الثقة بهذين البنائين، لم يتبقَّ لديه شيء. إن الجدل الذي دار داخل ويلز نفسه كان يدور داخل الحركة الحداثية نفسها، حيث وضع كبار الحداثيين ثقتهم في القوة الإصلاحية للفرد؛ في حين وضع الحداثيون الأكثر طوباوية ثقتهم في مصير الجماهير. وهذه الازدواجية في كثير من تجلياتها، ستكون في صميم أي نقاش حول الثقافة الجماهيرية.

تمثلت إحدى أقدم الرؤى للعلاقة بين الإنسان الجماهيري والدولة الشمولية في رواية **نحن (١٩٢٤)** بقلم يفغيني إيفانوفيتش زامياتين **(١٨٨٤ -**

١٩٣٧)**.** تدور أحداث رواية زامياتين البائسة في القرن السادس والعشرين ضمن دولةٍ أصبحت «كاملةً» بفضل العلوم والتكنولوجيا**.** حيث البيروقراطية الديكتاتورية تحكم الدولة الوحيدة في العالم، والمواطنون يعيشون في بيوت زجاجية تراقبهم من خلالها الشرطة السياسية؛ وجميعهم يرتدون الزي المرقّم والموحد، ويعيشون على طعام مصنّع، ويسير كل أربعة أفراد منهم على أنغام نشيد الدولة**.** تعمل هذه الدولة على افتراض أن الحرية هي مصدر الشر، فقد ظلّ الإنسان سعيداً في جنة عدن إلى أن سعى نحو الحرية**.** لكن الحرية لا يمكن قمعها بهذه السهولة، فهي تعود في أساسها إلى الرغبة في الحب، تلك الرغبة التي تحظرها الدولة، وإلى الدوافع «البدائية» الأخرى**.**

كتب زامياتين (الذي استلهم أفكاره من هربرت جورج ويلز) روايته هذه المناهضة للطوباوية في زمن وفاة لينين؛ وهكذا بدا أن الموضوع الذي كان هدفاً لسخريته هو الدولة الصناعية أكثر منه نظام ستالين أو الاتحاد السوفييتي**.** وقد استلهم فكرة العامل الماهر (على الأقل جزئياً) من فريدريك وينسلو تايلور الذي يُعدّ أبو الصناعة العلمية، حيث وضع تايلور في كتابه **مبادئ الإدارة العلمية (١٩١١)** أسسَ التقسيم الصارم للعمل الذي من شأنه أن يُخضع الفرد للآلة**.** ورغم أن تأثيرات التكنولوجيا قد تكون موضوع أعماله الرئيس، توقع زامياتين شرَّ الستالينية، حيث صور مصير الأفراد المحتمل في مجتمع منضبط ومنظم جداً، وهو الموضوع الذي تناوله دوستويفسكي سابقاً في عمله **أسطورة المحقق الكبير**. وبعد ذلك جرت معالجته بواسطة كلٍّ من هكسلي وأورويل**.** في الحقيقة هنالك خط اتصال مباشر بين شخصيتي كلٍّ من «المحقق الكبير» و«العامل الماهر» من جهة، وشخصية مصطفى موند في رواية هكسلي **عالم جديد شجاع** وشخصية أوبراين في رواية أورويل **١٩٨٤** من جهة ثانية**.** ففي جميع هذه الأعمال تجري التضحية بالفرد من أجل السلطة العليا، وكذلك من أجل ضمان الامتثال والانضباط، إذ من بين واجبات الدولة القضاءُ على الذات المستقلة**.**

IV

وهذا يعيدنا بالطبع إلى موضوع الحشد باعتباره حضوراً مادياً، يُعد الحشد سلاحاً سياسياً قوياً، إذ يمكن للزعيم السياسي استخدامه لأغراض التأييد وذلك عندما يقوم حرفياً بتجميع آلاف الأشخاص معاً باسم قضية ما، سواء كانت هذه القضية هي الاحتجاج على نشوب حربٍ ما أو تبريرها، أم الوقوف إلى جانب أو ضد أشكال الهجرة، أم تشريع الإجهاض أو تجريمه. وهكذا يصبح الحشد شكلاً من أشكال الإثبات والدلالة، وتصريحاً رمزياً عن موقف ما. وكما هو معروف فإن كل قضية تولِّد حشدها الخاص بها، ويجري تمكين الفرد من خلال الاستفادة من قوة الحشد. وفي المقابل يقوم الفرد بخلق قوة الحشد بشكل جماعي، ثم يتصرف باسم القوة التي يخلقها هذا الحشد بدوره. ويمكن القول إن الحشد يمثّل معنى الثقافة الجماهيرية ويجسدها مجازياً، وذلك بدءاً من قدرته على مشاركة الوعي مهما كان سطحياً، إلى قدرته على التصرف في انسجام أخلاقي، بغض النظر عن مدى الشك في ادعائه بالسلطة الأخلاقية.

يمكن للفرد أن يحاول الارتقاءَ فوق ما هو مُدمر في الجنس البشري، أو أن يرضى بأن يجذبه إليه. لكن جاذبية الحشد تطغى في نهاية المطاف على أي إحساس فردي بالصواب أو الخطأ. وغالباً ما تنطوي العواقب الساخرة على الشعور بالذنب الفردي. لقد رافقنا هذا المأزق منذ مدَّة طويلة، كما حدث حين ارتدت شخصية هيستر برين[1] رمز خطيئتها كأنه وسام على صدرها على الرغم من أن الخطيئة غالباً ما تظل خفية؛ وهذا ما نستطيع أن نراه في الطريقة التي يُخفي بها أبناء بلدة هيستر حياتهم السرية عن بعضهم بعضاً، وهو موضوع رئيس في روايات شيروود أندرسون، أو في مختارات إدجار لي ماسترز التي حملت عنوان **نهر سبون (١٩١٥)**، أو في رواية **مكان بيتون** للكاتبة جريس ميتاليوس **(١٩٥٦)**، التي تعدُّ مصدر المسلسلات التلفازية

---

(١) بطلة رواية الحرف القرمزي لناثانيال هوثورن، وهي تعد من أول الأبطال الإناث في الأدب الأميركي وأكثرهن أهمية، حيث أُرغمت على وضع حرف قرمزي على صدرها كنايةً على أنها خاطئة، لكنها واجهت مجتمعها البيوريتاني المتطرف بشجاعة من خلال إبراز هذا الحرف أكثر كتعبير عن تحديها له. **[المترجم]**.

الحديثة، وهو أسلوب درامي يصنع كل يوم واقعاً خاصاً لملايين المشاهدين، معظمهم من النساء. إن الكثير مما يعتبر خطيئة هو في الواقع جزء من الإنسانية، وذلك إذا كنا (كما يقول علماء الطبيعة) لا نزال تحت تأثير طبيعتنا الحيوانية. ولا يمكن للفرد أبداً في عصر الثقافة الجماهيرية، أن يخرج تماماً من الحشد، ولا يمكنه كذلك التخلص تماماً من طريقة عمل الجنس البشري بإغراءاته الداخلية التي هي منظومة دوافع مشتركة قائمة على القيم الجمعية، وتُبقي على عالم أكبر في مكانه الأصلي.

V

لقد أصبحت الثقافة الجماهيرية فكرة ذات أهمية معاصرة، ومركزية في عملية المراجعة التي شهدتها كل من الحداثة وما بعد الحداثة. تناول عدد من الكتب التأثير المستقبلي والماضوي للثقافة الجماهيرية وانبثاقها من نظرية الحشود[1]. وتختلف الحجج في ذلك: البعض يؤكد أن صعود الثقافة الجماهيرية

---

(١) كثيراً ما تم التعامل مع الحشد كموضوع تاريخي. فبالإضافة إلى فكرة الحشود التي درسها سابقا لوبون وفرويد وكانيتي، ومؤخرا شناب وتيوز، لدينا دراسات رائعة مثل تلك التي كتبها جورج لوفيفر وجورج رود (الحشود في الثورة الفرنسية) وإريك هوبسباوم وإي بي طومسون. وقد ألحقت هذه الدراسات بكتاب نيل سميلسر نظرية السلوك الجمعي (١٩٦٢). وكتاب سام رايت الحشود وأعمال الشغب: دراسة في التنظيم الاجتماعي (١٩٧٨)؛ وكتاب روبرت ناي أصول علم نفس الحشود (١٩٧٥)؛ وكتاب سيرج موسكوفيتشي عصر الحشود: أطروحة تاريخية عن علم النفس الجماهيري (كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٥)؛ وكتاب سوزانا بارو المرايا المشوهة: رؤى الحشود في أواخر القرن التاسع عشر في فرنسا (١٩٨١)؛ وكتاب فان جينيكين الحشود وعلم النفس والسياسة (كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٩٢). وهنالك دراسات تشمل أكثر ارتباطا بشكل مباشر بمسألة الثقافة الجماهيرية منها كتاب شتريتشاز الحداثة، الثقافة الجماهيرية، والحرفية (١٩٩٣)؛ وكتاب نيلسون القمع والانتعاش (١٩٨٩)؛ وكتاب والْد الخيال الثوري: كالينيسكو، وجوه الحداثة (١٩٧٧؛ وجرى تعديله إلى عنوان خمسة وجوه للحداثة، ١٩٨٧)؛ وكتاب هويسن بعد الانقسام الكبير: الحداثة، الثقافة الجماهيرية، وما بعد الحداثة. وكتاب برجر، نظرية الطليعة الثقافية (١٩٨٤)؛ وكتاب هيويت الحداثة الفاشية: الجماليات والسياسة والطليعة (١٩٩٣).

أثار فكرة الفن من أجل الفن، وهي طريقة لإبعاد الفن عن المجتمع التجاري. كما أثار فكرة أن الفن عالمٌ في حد ذاته منفصل عن النزعة الاستهلاكية الجديدة. وهكذا ساعدت الثقافة الجماهيرية على إنتاج الإنسان الداندي (الغُندور) وتوليد الرغبة في تحويل الذات إلى كائن فني منفصل عن ابتذال الجمهور. وكما أشار ويلي سايفر، فإن الإنسان الداندي هو «بديل للأرستقراطي الذي فقد طبقته الاجتماعية. الداندي هو أرستقراطي من الطبقة الوسطى، وهو شخصية لا يمكن أن تدخل إلا في المدن التي أصبحت بيئة للبرجوازية»[1]. إن الداندي هو نتاج مجتمع استهلاكي، الذي يشعر بعد ذلك أنه متفوق عليه بسبب تشكيله وتصميمه الذاتي المتميز. وينأى الداندي بنفسه عن القيم البرجوازية التي أوصلته هو وثقافته إلى حيّز الوجود.

والذي يدور في قلب النقاش الدائر حول هذا الموضوع هذه الأيام، هو العلاقة بين الثقافة الجماهيرية والأشكال الجديدة من الأيديولوجيا، بما في ذلك العلاقة مع نظرية الجندر، والحركة العنصرية، وتأثير الثقافة الشعبية. هنالك مجموعة أخرى من الكتب تربط بين الثقافة الجماهيرية والانحطاط الفكري وصعود الفاشية. حيث تعتمد الفاشية بشكل كبير على الاعتقاد بأن مستقبل الدولة القومية يتحكم فيه القدر، وأنه مع الانضباط الوطني والقيادة القوية ستحقق الدولة هدفها المحدد مسبقاً. والقاسم المشترك في كل هذه الدراسات هو السيطرة الاجتماعية. لقد تجاوزت فكرة الثقافة الجماهيرية موضوع الشأن الأدبي والثقافي لتصبح الشغل الشاغل للعلوم الاجتماعية[2].

فمنذ القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين، كان البحث يدور حول المثل الأعلى السياسي، سواء كان الأمر يتعلق بالديمقراطية، أم بالفاشية، أم بالشيوعية.

---

(١) سيفر، فقدان الذات في الأدب الحديث، ص ٣٦.

(٢) للاطلاع على أعمال علماء الاجتماع التي تتناول معنى الثقافة الجماهيرية، انظر رايت ميلز، وديفيد ريسمان، وألفين جولدر، وجورج جيربنر.

إن القاسم المشترك بين كل هذه الأنظمة هو الحاجة إلى السلطة. من المفترض أن تكون السلطة متمركزة في جميع مؤسسات الحكومة أيّاً كان شكلها، لكن أولئك الذين يسيطرون على هذه المؤسسات هم الذين يمارسون السلطة. لقد كانت المؤسسات مستقرة بينما كان الأفراد الذين يقفون وراءها قابلين للاستبدال. والسلطة كانت ثابتة، واستعمالها متغير. وهكذا، ففي حين كانت مؤسسات الحكومة غير شخصية، كان استخدام تلك المؤسسات شخصياً وخاضعاً لقيود بشرية. وكل شكل من أشكال الحكم ارتفع وهبط بدرجات مختلفة بناءً على السلوك المضلل لأولئك الذين مارسوا السلطة من خلال المؤسسات السياسية، سواء كانت السلطة في أيدي هتلر، أم ستالين، أم نيكسون[1].

يجري تحديد المعنى الأكثر شراً للحشود من خلال سياقه التاريخي، وهنا نستطيع أن نذكر دراسة حنة أرندت المتعلقة بأدولف أيخمان الذي أُعدم في القدس لمشاركته في القتل الجماعي لليهود خلال الحرب العالمية الثانية. وفي عبارة شهيرة لها، تتحدث أرندت عن «تفاهة الشر»، أي قدرة أمثال أيخمان على القتل وكأن الإبادة الجماعية التي شارك فيها كانت جزءاً من وظيفة بيروقراطية، والأمر أشبه بموظف يتخلص من الملفات في شركة تأمين كبيرة.

لقد توقع توماس مان في قصته **ماريو والساحر (١٩٣٠)** فقدان الهوية الفردية في عالم الثقافة الجماهيرية، حيث يُفتن حشدٌ من الناس بمنوِّم مغناطيسي

---

(١) مهما كانت مخالفاته، فإن تجاوزات نيكسون ليست بنفس حجم تجاوزات هتلر وستالين، وربما يكون من الخطأ ربطه بهما. لكن النقطة ليست أن جميع الحكام السياسيين قُساة بنفس الدرجة، بل فقط في أن القدرة على ممارسة السلطة غالبا ما تؤدي إلى إساءة استخدامها. وبالإضافة إلى هَوَس نيكسون بحرب فيتنام وحماقته في قضية ووترغيت، يمكننا أن نذكر حادثة U-2 لأيزنهاور، وكارثة خليج الخنازير لكينيدي، وقضية ريغان بفضيحة إيران كونترا، وغزو بوش الأرعن للعراق. فبمجرد أن تكون السلطة متاحة، تخسر الدبلوماسية أمام المكائد المُحاكة خارج نطاق القانون أو أمام الرد العسكري، وهي حقيقة نادرا ما يلتفت إليها القادة المعاصرون الذين تعلموا التلاعب بثقافة الجماهير سياسيا وممارسة السلطة بغض النظر عن العواقب.

يرمز إلى الاستخدام الشمولي للقوة الفاشية، ولا يمكن إبطال تعويذة المنوّم إلا بموته، فسلطته قوية جداً على الحشود. والإنسان الفرد يفتقر إلى القوة المطلوبة لمقاومته، وكذلك المواطن يفتقر إلى الوسائل السياسية (السيطرة على المؤسسات) للإطاحة بالسلطة. وهكذا، كلما أصبحت السلطة المركزية أقوى، أصبح المواطن أضعف. ومثلما يجد الفرد الثوري نفسه في صراع مع التاريخ، فإن المواطن المثالي يجد نفسه في صراع مع السلطة المؤسسية. وقد أدى تحرك الحداثة نحو ما بعد الحداثة إلى فقدان النزعة الفردية في مواجهة الثقافة الجماهيرية.

تتبع أشكالُ الحكومة أشكالَ السلطة، وكلما أصبح المجتمع أكثر تعقيداً، أصبحت الطريقة الشعبية في التفكير فيه أكثر تبسيطاً، وأصبحت وسائل تنظيمه أكثر تطرفاً. وسرعان ما يصبح التهديد الآتي من السلطة مساوياً للتهديد الآتي من الفوضى. وإذا كان هدف الإرهاب هو تعطيل الحياة العادية، فإن إصرار السلطات على الحاجة إلى المراقبة يبدأ في أداء مهمة الإرهابيين، أي إنهم يعطلون الحياة الطبيعية باسم السلامة الوطنية والأمن والنظام الاجتماعي. وتصبح الحقوق المدنية ضحية لهذه العملية. وسرعان ما يصبح الحدُّ الفاصل بين قوى النظام وقوى الفوضى غير واضح، وتصبح القوة هي الصفة المشتركة. تحمل الحكومات أسماء مختلفة في عصر الثقافة الجماهيرية، ولكنها في نهاية المطاف تبدأ في التشابه بعضها مع بعضٍ مع إفساح الحقوق الفردية المجال لنزوات المطالب المؤسسية. وهذا ما افترضته الأعمال الأدبية وتشاركت فيه، وكان إرثاً من الثقافة الجماهيرية، وأحد الاهتمامات الرئيسية لأجندة ما بعد الحداثة.

من المؤكد أن الحشود الجماهيرية في القرن التاسع عشر، كما عرّفها لوبون، فقدت الكثير من قوتها. وقد حدث هذا مع تطبيق قانون التجنيد العسكري، وضعف النقابات العمالية، وانتشار حركة الحقوق المدنية، والشعور بعدم الجدوى بناءً على مصير سياسة الحشود في الستينيات. وقد اتخذت الأشكال الجديدة من الحشود الشكل الأقل وضوحاً المتمثل في الجماهير المتصلة بالشابكة عبر الألياف الضوئية. وكما قال شناب وتيوز:

«إن الملايين في جميع أنحاء العالم الذين ساروا ضد الحرب في العراق، ومئات الآلاف الذين يواصلون إسقاط نظامٍ تلو الآخر في الكتلة السوفيتية السابقة، والجموع الغفيرة التي تشارك في طقوس الحداد الجماعية مثل مراسم جنازة البابا يوحنا بولس الثاني، وجمهور المشجعين الذين يملؤون الملاعب الرياضية بانتظام، جميعها تثبت عدم صحة أي رأي مندفع بأن الحشود في طريقها إلى النهاية»[1].

إن الفرد الذي يجري تحديده من خلال الجمهور، إلى جانب فكرة المتاهة، هما استعارتان رئيستان لتجربة ما بعد الحداثة. فالمتاهة تدمر أي إحساس بوجود مركز؛ في حين تُضعف الحشود فكرة الذات المستقلة والفردية الليبرالية. وحين يصبح الشعور بالانتماء للمجتمع أكثر انتشاراً، تصبح القدرة على رؤيته بوضوح أكثر غموضاً، ويصبح العقل أكثر عنصرية، وينخفض إلى أدنى مستوياته، ويتجنب التفكير الذي فيه تعقيد. تعمل الإعلانات عن طريق اختزال المنتج إلى شيء مُجلجل، أو تعمل بعقلية الملصقات بأعداد مفرطة، أو باستخدام عبارات يجري تكرارها باستمرار. ولكن العملية لا تتوقف عند الضجيج الذي يدخل في السلع الاستهلاكية؛ إذ يجري اختزال الأمور المعقدة مثل الذهاب إلى الحرب إلى المستوى نفسه من البساطة، ثم تتكرر في سياق يلعب على وتر الفخر الوطني ودعم الجيش. إن الحشود (كعاملٍ للتحول) تدعم نظرية الثقافة الجماهيرية التي تترك الحداثة خلفها، وتمنحنا واقعاً أدبياً جديداً، إلى جانب الواقع المادي الذي يجب علينا مواجهته الآن.

١٧ - ما بعد الحداثة

I

في مقاله **مقدمة إلى القصائد الغنائية**، أكد وردزورث أن «الشعر هو التدفق التلقائي للمشاعر القوية، فهو يستمد أصله من العاطفة التي يجري تذكرها في سكينة وهدوء»[2]. إن المشاعر التي يجري استذكارها تعيد إنشاء التجربة الأصلية

---

(١) جيفري شناب وماثيو تيوز، الحشود، الفصل السادس عشر.

(٢) والتر جاكسون باتي، النقد: النصوص الرئيسة (نيويورك: هاركورت، بريس والعالم، ١٩٥٢)، ص ٣٤٤.

قبل أن تتلاشى، كما أنها تترك للشاعر إمكانية الوصول إلى الماضي الذي سيُستلهم منه الشعر. والشاعر قادر على البناء على هذه المجاميع العاطفية، والانتقال بعد ذلك إلى أشكال الفكر وفي نهاية المطاف إلى حسٍّ معنوي وأخلاقي. وقد ربط عدد من النقاد بين نظرية الارتباط لديفيد هارتلي، واعتقاد وردزورث بأن الشعر هو تجربة جرى تذكرها، مع العلم أن وردزورث كان قد قرأ كتاب هارتلي **معاينة الإنسان: إطاره، واجباته، وتوقعاته (**١٧٤٩؛ ١٧٩١**)**، كما أنه تأثر بشكل مباشر بكتاب هارتلي **متعة وآلام الخيال** في أثناء كتابة قصديته **دَيْر تينترن.**

تأخذنا نظرية هارتلي في سياقٍ واحدٍ نحو المدرسة السلوكية، حيث يجري تحديد موضع الذاكرة وانطباعها في الدماغ ليجري تحفيزها من خلال أحاسيس جديدة تُطلق سلسلة من الارتباطات التي يجري تذكرها. وقد فقدت هذه النظرية حول الذاكرة وكيفية عمل الدماغ مصداقيتها منذ فترة طويلة، لكنها خلقت إرثاً مثيراً للإعجاب من الفكر الجمالي والنفسي، كما نتج عن هذه الفكرة قدر كبير من النظريات الرومانسية، بدءاً من نظرية شيلي حول العبقرية، وصولاً إلى فكرة كيتس حول القدرة السلبية. وفي حين توصل كوليردج والرومانسيون الألمان إلى التفكير في الخيال على أنه مَلَكةٌ جمالية تلخّص خلق الله في شكل فني، كان يُنظر إلى الخيال على أنه مخزن للصور التي يجري تذكرها، مما يجعل الفن هو المنتج النهائي للذاكرة. لقد بدا أن نظريات الدماغ في وقت ما تؤكد العلاقة بين العواطف والذاكرة، وكان الافتراض هو أن الذاكرة تقع في المنطقة الحَوفية **(**الطرفية**)** من الدماغ، وهي المنطقة الأكثر ارتباطاً بشكل مباشر بالعاطفة.

وبالذهاب في اتجاه معاكس، تنتقل فكرة العواطف المُستعادة إلى الاعتقاد بأن الذاكرة يمكن أن تؤدي إلى تداعي كلٍّ من الماضي والحاضر ليصلا إلى نوعٍ من «البقعة الزمنية» التي يصبح فيها الماضي والحاضر واحداً، وهذا يخلق في الحَقيقة واقعاً جديداً ويقدم نظرة ثاقبة لمفهوم الزمن والوجود، بما في ذلك نظرية الذاكرة التي **(**كما رأينا سابقاً**)** تكمّل نظريات الزمن لهنري برغسون وجماليات الزمن

الضائع لمارسيل بروست، وترتبط بشكل وثيق بفينومينولوجية (ظاهرية) مارتن هايدجر وسعيه إلى «الكينونة Being» (على عكس «الكائن being»)، بالإضافة إلى هَوسِه بهولدرلين، الشاعر الألماني الذي استخدم بشكل وثيق نظرية وردزورث.

بعبارة أخرى، تشتمل نظرية وردزورث عن الذاكرة على طرفين متناقضين سيهيمنان على أفكار الواقع الحداثي، أحدهما يتحرك نحو النظرية السلوكية، مُولياً انتباهه للطريقة التي تعمل بها البيئة، ومؤكداً الإحساس كمصدر للاستجابة المشروطة، وهي السمات التي سوف تصبح أساس الطبيعة الأدبية. في حين يتحرك الثاني نحو الحداثة الأدبية مع تركيزه على الذاكرة كوسيلة لتداعي الماضي في الحاضر كشكلٍ جديد من الوجود أو الكينونة (Being). وقد تحركت ما بعد الحداثة خطوة أبعد من ذلك حين اعتقدت أن الوعي لا ينفصل عن الثقافة نفسها.

II

ثمة تحول جذري في المعنى بين الحداثة وما بعد الحداثة، إذ تُعارض ما بعد الحداثة جميع أشكال التأسيسية (الاعتقاد بأن نظاماً واحداً للمعنى يعتمد على نظام آخر)، والجوهريه أو الماهيوية (بما في ذلك الفلسفة المتعالية)، والواقعية (الاعتقاد بوجود تطابق بين فكرة مجردة عن «الحقيقة» وواقع لا ينحرف أبداً عن تلك الحقيقة). وتعتبر جميع السرديات الكبرى بشكل خاص موضع شك، وكذلك طرق اكتشاف الحقيقة التاريخية من قبيل المادية الجدلية أو أشكال التطور التي تفترض مسبقاً وجود الغائية أو الأصول، أي النهايات أو البدايات المفروضة. إن الرؤية الخاصة بما بعد الحداثة تُبعد مركزية الإنسان وتعيد تشكيل سلطاته بشكل جذري، وتجعل الوعي نتاج الثقافة الجماهيرية، حيث تتداخل الأنشطة رفيعة المستوى والشعبية فيما بينها؛ وتخلق مزيجاً من الأنماط الجمالية الت تخلق بدورها خليطاً فكرياً، أي تداخلاً هجيناً، وتعتبر هذه الرؤية أن الذاكرة بجميع أشكالها (الحدس البرغسوني، والتطور الدارويني، والبقع الزمنية البروستية، والتجليات الجويسية) أصبحت غير ذات أهمية، كما أن آليات عمل

الطبيعة (خاصة الاعتقاد بأن المعنى مبني في الطبيعة أو في الزمن) باتت موضع تشكيك جدي، ذلك أن إحدى الفرضيات الرئيسة لما بعد الحداثة هي أن المعنى ما هو إلّا بناء إنساني، ونتاج للتفكير النمطي (البراديغمي)، وكذلك نتاج الأسئلة التوسطية (المُسويَّة للخلافات) التي اخترنا الإجابة عنها.

III

من الواضح أن توماس بينشون فكّك الفرضيات الرئيسة للحداثة، ففي روايته التي حملت عنوان **الحرف ڤ (V)** (١٩٦٣)، جرى طرح مسألة الحقيقة الأسطورية. حيث ينطلق هربرت ستينسل[١] في مطاردة الشخصية (V) التي تجسد كل من والدته المفقودة وفكرة هنري آدامز عن السيدة العذراء. كانت السيدة العذراء المصدر الأسطوري / الرمزي لوحدة العصور الوسطى، وهو رمز استبدله العصر الحديث بالدينامو (المولد) الذي هو مصدر الانحطاط والتعددية التي ربطها آدامز بالآلة. والانحطاط، حسب رأي بينشون، هو الابتعاد عما هو إنساني، وهي عملية نشهدها في رواية **V**. تستحضر خاتمة رواية بينشون مرة أخرى حقيقة بديهية عند اشبنغلر مفادها أننا نعهد بإنسانيتنا المفقودة إلى الأشياء غير الحية والنظريات المجردة.

يكتشف ستنسل أن التاريخ مستنسخ، وأن ما يضيفه إليه هو ما يجده. وهكذا مرة أخرى، وتماشياً مع نظريات الزمن لهنري آدامز، يُنظر إلى التاريخ الحديث وهو يتدفق بشكل إنتروبي كما لو كان ساعة مفككة، وهذا هو موضوع الحبكة التي مرت بها شخصية بيني بروفان. تجتمع الحبكة المزدوجة لرواية بينشون معاً مثل حرف V، وتتجسد جميع موضوعاته (عمل الإنتروبيا والأسطورة والتاريخ كتتبعات فارغة، وتحول الإنساني إلى ميكانيكي) في معالجته

---

(١) شخصية خيالية في رواية V للكاتب توماس بينشون، حيث يقوم ستينسل في الرواية برحلة بحثٍ عن هوية والدته المجهولة، ويتعمق في تاريخ عائلته في محاولة منه لحلِّ لغز حول والدته وعلاقتها بشخصية غامضة تدعى «V». [المترجم].

لعالم فييسّو المفقود، وهي مدينة متجمدة يُلخص افتقادها للحرارة الأحداث الرئيسة في الرواية. وفقدان الحراة عند بينشون يحرم مدينة إليوت من طاقةٍ أسطورية مخلِّصة، ويجعلها تدخل في عمليةٍ من الانحطاط، أي في عالم منحدرٍ تُساوي ما بعد الحداثة بينه وبين الثقافة الجماهيرية.

تأخذنا الثقافة الجماهيرية إلى ما بعد الحداثة التي تأخذنا إلى حالة من الحيرة والذهول.. إلى عالم المتاهة، ذلك العالم الذي لا مركز له، حيث يكون العقل مُثقلاً إلكترونياً، وحيث يجري التعبير فيه عن عدم القدرة على قراءة الإشارات من قبل رولان بارت، ذلك الوافد الجديد إلى باريس الذي شعر بالحيرة والذهول من الحاجة لـ «قراءة» طوكيو[1]. في الواقع، إن الثقافة الجماهيرية بكل تعقيداتها هي أشبه بمسافرٍ من إحدى الثقافات يحاول فهم معنى ثقافة أجنبية. في رواية توماس بينشون **صرخة القطعة ٤٩**، نجد أنفسنا في عالم أوديبا ماس. تتمثل مهمة أوديبا في التعامل مع إرث بيرس إنفيراريتي الذي طوّر منطقة سان نرسيسوس، وهي شكل بديل لمدينة لوس أنجلوس، التي يوحي اسمها نرسيوس (نرجس) بعدم قدرة الإنسان المعاصر على تجاوز هاجس الذات. وقد امتد تأثير إنفيراريتي عبر أمريكا إلى عالم ما بعد الصناعة. تكتشف أوديبا ماس أنها لا تملك المنظور الكافي للتعامل مع مثل هذا الإرث لأنها جزء منه، ولا يمكن فصله عن النظام الذي تحاول فهمه. من الواضح أن بينشون كان يضع في ذهنه اعتقاد هايزنبرج بأن الأشخاص الخاضعين للتجربة العلمية لا يمكنهم فصل أنفسهم عن التجربة نفسها، فالذاتية المتبقية ستكون دائماً جزءاً من التجربة، وهذا هو الحال مع محاولة استعادة التاريخ باختصار.

وتشتبه أوديبا في أن إمبراطورية بيرس لها صلة بمنظومة تريستيرو، وهي شبكة سرية تغذي المؤسسة. وقد ظهرت منظومة التريستيرو إلى حيز الوجود

---

(١) زار بارت اليابان عدة مرات خلال حياته، ونشر مقالات وكتب تتحدث عن تجربته هناك، وقد اعتبر وجوده في اليابان تجربة مهمة وحيوية في حياته الثقافية، وعلى أساسها نشر كتابه إمبراطورية الإشارات بعد عودته من اليابان عام ١٩٧٠. [المترجم].

بالتزامن مع صعود الرأسمالية، وبعد ذلك انتقلت عبر قارتين، مثلها مثل الرأسمالية، وهاجمت المؤسسة في مجالها الأكثر حيوية، ألا وهو نظام الاتصالات. وهكذا شنت منظومة تريستيرو غارات على بوني إكسبرس وأنشأت نظاماً سرياً لتوصيل البريد تحت الأرض في المدينة الحديثة، مما يعني أن منظمة تريستيرو اكتسب وجودها من خلال الذي تخلصت منه المؤسسة بشكل إنتروبي. وقد كان طريقها مليئاً بالألغاز، حيث كل لغز لا يؤدي إلى تريستيرو بل إلى لغز آخر. وكل دليل تصادفه كان غير محدد. تزور أوديبا السيدَ تحوت الذي يشير اسمه إلى **كتاب الموتى** المصري وإلى أطول مدى للذاكرة، حيث يبلغ عمر تحوت واحداً وتسعين عاماً، وهو حفيد الفارس بوني إكسبريس الذي توفي عندما كان في الحادية والتسعين من عمره؛ اعتقدت أوديبا أنه من الممكن أن يكون تحوت قادراً على إلقاء الضوء على سر التريستيرو، لكن ذاكرة السيد تحوت العجوز غير نقية لدرجة أنه لا يستطيع فصل القصص التي رواها له جده بوني إكسبرس عن الرسوم المتحركة التي شاهدها على شاشة التلفاز، ومن هنا فإن الوعي يبث من خلال وسائل الإعلام الثقافةَ، ويضيف بعداً خارجياً إلى الذاكرة. وكما هو الحال في ما بعد الحداثة، لا يستطيع السيد تحوت، ولا حتّى أوديبا فصل وعيهما عن الثقافة التي يشكلان جزءاً منها. ولم يعد السؤالُ القائل: أين تنتهي الثقافة وتبدأ الذات؟، سؤالاً قابلاً للطرح.

تأخذنا رواية **قوس الجاذبية (١٩٧٣)** إلى ما هو أبعد من الآلية والاستدلالية، وتتساءل عن معنى التنوير نفسه. فالصواريخ هي نتاج ثانوي للفكر التنويري الذي يتمثل في الاعتقاد بأن الإنسان يستطيع التحكم في قوى الطبيعة وتحويل تلك السيطرة إلى أشكال من الثروة والقوة. كما أن التهديد بالموت، والرغبة اللاواعية في تدمير الذات، جزء لا يتجزأ من مسعى التنوير. حيث يجري فرض هذا الشعور بالتدمير الذاتي من قبل ما يُشار إليهم بـ «هم»، تلك القوة السرية التي يبدو أنها مصدر جنون العظمة في معظم روايات بينشون. وضحية هذه الحالة الذهنية التاريخية هو تايرون سلوثروب، الذي أدّى تعرضه للمادة الخيالية إميبولكس جي (Imipolex G) إلى تحويل جسده إلى ما يعادل

الصاروخ (أيُّ شيءٍ قريب من الواقعية يتحول بسرعة إلى محض خيال في الأعمال المشوِّشة عند بينشون). ينطلق سلوثروب بحثاً عن تفسير لحالته التي تأخذه إلى مكان يُدعى (المنطقة)، وهو عالَم آلي حيث يجري تحويل العقل فيه من خلال العلم والتكنولوجيا. وهنا يجري اختزال التاريخ إلى فيلم، ويجري التلميح بنهاية كليهما (التاريخ والفيلم) في نهاية الرواية، حينها يسقط الصاروخ من السماء على دار السينما. وكون الرواية تبدأ في أوروبا وتنتهي في لوس أنجلوس، يعني أنها تسير حسب مسار قوس التنوير (أي الانتقال من أوروبا عبر القارة الأمريكية إلى شاطئ المحيط الهادئ).

تمتلك هذه الرواية بأكملها نوعيةً تشبه نوعية سلسلة روايات جيمس بوند، أي أن لها امتداد عالمي وتحتوي على عالم من القوة الخبيثة مليء بالمؤامرات الشريرة التي يجب على سلوثروب الانخراط فيها. لكن بينشون يضيف بُعداً آخر إلى بُعد إيان فليمنغ الذي تتخذ قصصه الخاصة عن جيمس بوند طابعاً من الخيال التاريخي لمغامرات رايدر هاغارد، وكذلك الخيال العلمي لروايات إتش جي ويلز. وفي هذا البعد الممتد، تأخذنا رواية بينشون إلى ما هو أبعد من الحداثة، وذلك بفضل حبكتها العرضية، وتسلسلها الزمني المتقطع، وشخصياتها المسطحة التي أُفرغت من الوعي (باستثناء جنون العظمة) والمشروطة بالثقافة الجماهيرية (أي بإملاءات التفويضات الاجتماعية التي لا يمكنها تحرير أنفسها منها). وتختلف رواية بينشون بشكل كلّي عن رواية **عوليس** لجويس. فعند جويس، الأسطورة والتاريخ والذات والوعي جميعهم موجودون؛ كما أن بنية جويس عبارة عن بنية أحادية الشكل، حيث ترتبط الأجزاء بشكل عضوي إلى كلٍّ نابض بالحياة؛ وكذلك الزمن يتحرك بشكل مستمر. وقد أبطل بينشون عمداً كُلًّا من هذه الأنظمة، وأفرغ رواية جويس من عالميتها، وخلق واقعاً متعدد الأشكال، ونظاماً منحرفاً مبرمجاً للتدمير الذاتي، وعالماً يأخذ منحًى تصادمياً مع التاريخ باعتباره عالماً تكنولوجياً جامحاً. وهكذا فإن عالم جويس هو عالم قابل للخلاص، أما عالم بينشون فلا.

IV

اعتقد ديكارت أن عملية الإدراك تتمركز حول القصد البشري: التفكير يفصلنا عن العالم المحيط ويرّكز على الحقيقة، والمفتاح إلى هذه الواقع هو الذات، أي الطبيعة البشرية وهي في حالة التفكير. وفي القرن التاسع عشر، أدى التحول في التركيز من المجتمع التجاري إلى المجتمع الصناعي إلى تحول جذري في فكرة المجتمع. فعلى سبيل المثال، اعتقد ماركس أن الناس يجري تنظيمهم وفقا لاستثماراتهم المادية في وسائل الإنتاج. وفي عصر المعلومات، أفسح اهتمام ماركس بطبيعة الإنتاج المجال لطبيعة الاتصال. وقد عارضت ما بعد الحداثة بشكل جدي فرضيات ديكارت وماركس. ولم يعد هناك موضوع لإعطاء معنى مركزياً للواقع، ولم تعد العملية الصناعية محددة تماماً. وبات المعنى ينبع من مجموعة متنوعة من المصادر، فالوعي ينبع من أشكال البُنية (سوسير)، أو من الخطاب (فوكو)، أو من الباراديغمات (كوهن)، أو من المنظومات (برتالانفي)، أو من القواعد النحوية والبلاغة (ديريدا، دي مان).

إن إحدى أحدث النظريات المعرفية هي تلك التي طرحها لودفيغ فون بيرتالانفي الذي اعتقد أننا نعالج العديد من أشكال التفكير من خلال العديد من المصادر المختلفة: من الطبيعة وتركيبتنا الجينية، ومن بيئتنا، ومن شبكة اجتماعية واسعة من المعلومات المترابطة التي تعمل كحلقات استفسار وتحقيق. وهذه الحلقات هي التي تأخذنا إلى نقاط الاتفاق والاختلاف مع الآخرين؛ فهي متنوعة ومعقدة في تركيبتها، مما يدحض فكرة أننا نولِّد الوعي ذاتياً (بأنفسنا)، ونشترك في الواقع المادي كمصدر للحقيقة، بل إنَّ وعينا مُعطى مُسبقاً ويرتبط بأشكال أخرى من المعنى بطرق مشابهة لربط الدوائر داخل دوائر المعلومات التي نجدها على الإنترنت. ويتكشف المعنى بشكل عشوائي وفي روابط علائقية، وليس في وحدات منطقية وسببية.

إن أحد روائيي ما بعد الحداثة الكبار الذي استفاد من هذه الأفكار، وأخذنا إلى ما هو أبعد من المعنى السردي لجويس وإليوت نحو عوالم بيرتالانفي العلائقية،

هو دون ديليلو. تبدأ رواية ديليلو **الضجيج الأبيض** من حيث انتهت رواية بينشون **صرخة القطعة ٤٩**، وذلك كدراسة لنظرية بيرتالانفي حول الروابط ومشكلة ما بعد الحداثة المتمثلة في عدم اليقين وعدم التحديد. يأخذنا ديليلو إلى عالمٍ أفسحَ فيه الإنتاجُ الصناعي المجالَ لنظرية المعلومات وأنظمة الاتصالات. تنقسم روايته هذه إلى ثلاثة أجزاء، الجزء الأول يتعامل مع جاك جلادني وعائلته، وكذلك مع وظيفته كرئيسٍ لدراسات هتلر في كلية أون ذا هيل؛ ويتعامل الجزء الثاني مع حادثة تسرب كيميائي سام يطلق سحابة قاتلة في الهواء ويُجبر سكان المدينة على إخلاءها؛ أما الجزء الثالث فيتناول وعي جاك المتزايد بأن زوجته تعاني مشكلةَ قلق خطيرة بسبب رعبها من الموت، وقد أصبحت زوجته هدفاً للتجربة التي أجراها ويلي مينك الذي أغراها عندما كان موجوداً في فندق على مشارف القسم الصناعي القديم من المدينة حيث ذهب جاك لقتله.

لقد أعطانا ديليلو واقعاً سردياً ينحرف بشكل حاد عن واقع الحداثة العليا، وأصبح يجسد ما نعنيه بما بعد الحداثة. فقد استبدل النظام البنيوي بالنظام الرمزي، وشكك في الأصول التاريخية، وأفرغ الذات المستقلة من المعنى. وبهذا لم يعد لدينا الاعتقاد بأن الوعي هو السلطة النهائية، وأن العقل متميز عن الجسد وعن البيئة. بل على العكس من ذلك، أصبح العقل لا ينفصل عن العالم الذي يحاول تنظيمه، ولا يمكن فصله عن اللغة التي يفكر بها من خلال ما ينظمه. كما لم يعد المعنى متضمناً في الزمن التاريخي، فقد أصبح الزمن الآن خالياً من الانكشاف التليولوجي (الغائي) مع تجاهلنا لفكرة التقدم، والمصير، والمعنى الدوري. ربما بإمكان المرء أن يفكر في الزمن بهذه الطريقة، بيدَ أن الخطوط العريضة هي نتاج تفكيرنا الخاص وليست متضمنة في الزمن أو الطبيعة أو التاريخ.

إننا نخلق المعنى بدلاً من اكتشافه، وبذلك نستبدل الثقافة بالطبيعة، وكذلك نحن نولد المعنى من خلال نماذج (باراديغمات) الفكر، حيث نكون داخل هذه الباراديغمات خاضعين لأسئلتنا الخاصة ومقتصرين على إجاباتنا الخاصة، وليس

هنالك أي تسلسل هرمي ملزم، فقد فقدنا أي سلطة يمكننا أن نحيل إليها أسئلتنا، ولا شك أن هذا التغيير من شأنه أن يؤدي إلى فقدان المكانة الثقافية وكذلك السلطة المعلوماتية. إن الثقافة الشعبية باتت تنافس الثقافة العليا. وليس هنالك أي أساس الآن للادعاء بأن قصيدة شكسبيرية أفضل من بطاقة بريدية أرسلها لنا أحد الأصدقاء، أو لماذا ينبغي لنا أن نفضل لوحةً لرامبرانت على لوحةٍ لأندي وارهول.

أصبح التلفاز الآن أقرب إلى أن يكون سلطةً مبرمةً أكثر من جميع المحاكم أو الهيئات التشريعية أو الكنائس أو الجامعات، إذ يعطي هذا الجهاز معنى للحياة لأنه يزوّد بالأخبار ويقدم المعلومات والبيانات اليومية من منظور مصطنع. ويمكن القول إن التلفاز يُصادق على الواقع، فالحدث لا يكون «حقيقياً» إلا إذا كان جديراً بتقديمه على التلفاز. والتلفاز يخلق الواقع كذلك، حيث يكتسب خبر تسرب المواد السامة معنًى مختلفاً كلما ارتقى في مستواه اللغوي، حيث يتحول الخبر من «سحابةٍ»، إلى «سحابةٍ داكنة»، إلى «حدثٍ سام عابر للأجواء». وهكذا فإن خبر تسرب المواد السامة حقيقي ومصنوع على أساسٍ من الصحة، ولكن كما هي الحال مع خبر الزلزال وواقعه المصنوع (أي مركز الزلزال، وشدته على مقياس ريختر، وإمكانية التنبؤ بالهزات الارتدادية)، لا نستطيع تقبّل خبر تسرب المواد السامة كأمر واقعي ما لم يجري إعادة صنعه بواسطة التلفاز أو أي مصدر باراديغمي آخر.

تتناول رواية ديليلو العديد من هذه المسائل المعرفية من خلال شخصية موراي جاي سيسكيند، السيميائي المفسر للرموز في الرواية، الذي يضفي على الرواية وجهة نظر بنيوية تتمثل في الاعتقاد بأن جميع المعاني مبنية، وأننا نصنع الواقع، وأن هذا الواقع يتحدد بالطريقة التي يُنظر بها إليه، سواء كان ذلك كصورة فوتوغرافية لحظيرة أو مخزن حبوب، أو لحوادث السيارات في الأفلام، أو للحشود. وبمجرد تعريف شيء ما، يصبح من الصعب رؤيته بطريقة مختلفة. وقد أصبحت هذه الفكرة بمثابة استعارة للرواية بمجملها وتتجسد في فكرة السوبر ماركت الذي يطمئننا بأن الحياة لها معنى من خلال إضاءته الملفتة للانتباه

وتنظيمه الجيد وتجهيزه الوافي بالسلع، وكل ذلك يمكن أن يخفف من قلقنا لأنه يوحي لنا بأننا نستطيع أن تستمر في أداء أعمالنا بطريقة يمكن التنبؤ بها. إن الاضطراب الذي نواجهه في الحياة هو **الضجيج الأبيض** الذي يشير إليها ديليلو في عنوان روايته، وهو الأمر الثابت أو المستقر في النظام، الذي يتنبأ بانهيار النظام نفسه، أي تحول هذا النظام إلى الضجيج الأسود الذي نعرف أنه الموت.

ولا نعرف ما إذا كان غروب الشمس المثير للإعجاب في نهاية الرواية هو نتيجة المادة الكيميائية السامة، أم نتيجة الأجسام المضادة التي التهمت المادة الكيميائية، ولكن من الواضح أن غروب الشمس مرتبط بحتمية الموت، وعدم معرفة أصلها يتماشى مع لغز الموت الذي هو المصدر الرئيس للقلق في الرواية. والإنسان هو الحيوان الوحيد الذي يخشى الموت ويتوقعه، وهو المخلوق الوحيد الذي يفكر باللغة ويحتفظ بالتجربة على شكل ذاكرة، الأمر الذي يعطي شكلاً للزمن ومعنًى للتكرار. وقد ربط ويلي مينك القلق البشري من الموت بمراكز اللغة والذاكرة في الدماغ، ويأمل في تخفيف حدّة تلك المراكز باستخدام عقار ديلمار التجريبي، ومن ثمَّ القضاء على هذا القلق من مصدره.

تنقل حبكة ويلي مينك الرواية من مستوى من الواقعية بعيدة المنال إلى مستوى آخر. ويشترك ويلي مينك في الخاصية الضبابية **(غير الواضحة)** مع كلير كويلتي. وفي حين تستخدم الرواية الصور الساخرة عن **(الادعاء والتباهي** الأكاديمي، والسلطة غير المبررة للجامعة، ومخاطر البحوث الطبية، والاستجابة غير الكفؤة للكوارث الوطنية**)**، تقترب النهاية من السريالية التي يمكن للمرء أن يجدها في نهاية رواية **لوليتا** لنابوكوف، أو رواية **الرجل الخفي** لإليسون، وهي نهاية بعيدة الاحتمال وتحمل جميع صفات الرسوم المتحركة، وتكسر بشكل متعمد استمرارية السرد في الرواية بطريقة تشبه طريقة بينشون. كما أن الرواية من خلال استخدامها لأنماط سردية مختلطة، تنقلب على نفسها وتكتسب خاصية الكولّاج **(التجميع الفني)** التي تميز رواية ما بعد الحداثة.

وعناصر الحبكة التي استخدمها ديليلو في هذه الرواية، استخدمها أيضاً في رواياته الأخرى، حيث يوجد داخل أي منظومة مبدأ **الضجيج الأبيض** أو عدم التنظيم، وقد أثبت ديليلو أنه روائيٌّ حسّاس لكيفية عمل مثل هذا المبدأ. وفي رواية ما بعد الحداثة، تفسح البقعُ الزمنية في الذاكرة المجال لحلقات مترابطة تُدخل فوضى تجربتنا في عمل تبادلي مشترك. وهذا ما نرى في رواية **برج الميزان** لدون ديليلو **(١٩٨٨)**. حيث ذكريات لي هارفي أوزوالد تربطه بشكل متباين بالفقر الذي عاشه في طفولته، ورحلته إلى روسيا وزواجه من مارينا، واتصالاته مع رجال كاسترو في الولايات المتحدة وكوبا، وكذلك اتصالاته مع اليمين المتطرف والعملاء السابقين لمكتب التحقيقات الفيدرالي. وهكذا فإن الذاكرة التي أصبحت الآن معقدة مثل ثقافة ما بعد الصناعة التي نحن جزء منها، لم تعد تجربةً جمالية بروستية، وحتى إذا كانت تحتوي على عناصر بروستية، فهي الآن مُتضمَّنة في تصورات أخرى للواقع لدرجة أنها لم تعد تحجب الواقع بل تقف بشكل علائقي معه.

نفى ديليلو النظريات السائدة في التاريخ الحديث، كما قلّل، على سبيل المثال، من ثقة عصر التنوير في مفهوم التاريخ الخطي، تلك الثقة المدفوعة بالإيمان بالتقدم؛ وكذلك المفهوم الرومانسي للتاريخ المدفوع بدوره بمفاهيم القدر؛ وقد طعن في المذهب التاريخي **(**historicism**)** نفسه، وهو الموقف الذي تبنته شخصية نيكولاس برانش في روايته، الذي اعتقد أنه إذا تمكن من السيطرة على البيانات المرتبطة باغتيال جون كينيدي فإن «الحقيقة» ستكشف عن نفسها.

كل هذه الأفكار عن التاريخ، يُعارضها التقدير السردي الذي يتحكم في التطور التاريخي في رواية **برج الميزان (**وكذلك رواياته السابقة**)**، أي أن التاريخ يتكون من أنظمة متداخلة أو دوائر من الأحداث التي تتداخل بعضها مع بعضٍ، وتتحدى المنطق. وفي رواية **برج الميزان**، تتقاطع حياة كلٌّ من كينيدي وأوزوالد وكاسترو، وكذلك القوات المؤيدة والمناهضة لكاسترو، وتتواصل مجموعتان من عملاء وكالة المخابرات المركزية ومكتب التحقيقات الفيدرالي بطرق سخيفة. مثل هذه التكوينات التاريخية تعمل ضد سرد القصة بالطرق التقليدية. وإذا كان

هنالك تفسير، فلا بد أن يأتي من بنية فكرية ملفتة للنظر، أي فرضية تحافظ على العملية التاريخية لفترة كافية لنا حتى نتمكن من فهم الأحداث التي هي من ناحية أخرى في حالة تغيّر مستمر.

إن رغبة أوزوالد في خلق هوية (وذلك لإدراك ماهيته سواء بطريقة شخصية أم عامة)، دفعته نحو ما هو وهمي في التاريخ. لقد أراد ديليلو منا في روايته **برج الميزان**، أن نعيد النظر في التفسيرات التقليدية لاغتيال كينيدي، وأن نتساءل عن معنى الهوية الشخصية، وننظر في استحالة وجود «فكرة» عن أمريكا. كما أخذنا ديليلو، مستلهماً من نظرية أنظمة بيرتالانفي للواقع المترابط، إلى عوالم متقطعة ومتوالية من خلال روابط عقلية اعتباطية، إلى أقرب ما يمكن أن نصل إليه باتجاه المعنى المحتمل.

V

في رواية أمبرتو إيكو **بندول فوكو** (١٩٨٩)، يمكننا أن نرى الذاكرة تتحول على طول خطوط علائقية. في هذه الرواية يقوم ثلاثة محررين يعملون في دار نشر تُعنى بشؤون التنجيم والسحر بتزويد الحاسوب (الكمبيوتر) بمعلومات من تاريخ فرسان الهيكل، وهي منظمة تعود إلى العصور الوسطى ويبدو أنها كانت متورطة في خطة تمكنها من الاستفادة من قوة موجودة بين النجوم من أجل السيطرة على العالم. وما بدأ كمسرحية في كتاب هزلي تحول إلى لعبة مميتة، وذلك عندما أصبح ورثة الفرسان المعاصرين على علمٍ بنشاطهم واعتقدوا أنهم يعرفون الحلقة المفقودة التي ستسمح لهم بإكمال الخطة. إن الواقع الذي خلقوه كخيال يصبح حقيقياً حين اعتقد فرسان الهيكل أنهم قادرون على التصرف بناءً عليه في رواية يبدو أنها تدين بالكثير، على الأقل في فكرة الحكاية، لاهتمام إيكو بأسطورة سوبرمان ورواية **صرخة القطعة ٤٩** لبينشون. وكما هو الحال في قصة سوبرمان، فإننا نواجه في هذه الرواية تهديداً عالمياً؛ ومثلما ترى أوديبا أن كل شيء مرتبط بالتريستيرو، يرى المحررون أن كل شيء مرتبط بخطة فرسان الهيكل؛ وكما هو

الحال في نظرية عدم اليقين لهايزنبرج، فإنهم لا يجدون إلا ما يبحثون عنه: «عند كل كشكٍ لبيع الكتب توقفنا وبحثنا؛ ورحنا نشم كالكلاب أكشاك بيع الصحف، وسرقنا الكثير من مخطوطات **شياطيننا**[1]، وهرعنا مسرعين إلى المكتب ونحن نشعر بالنصر، وألقينا اكتشافنا الأخير بقوة على المكتب»[2].

تُدعى الشخصية المركزية في هذه الرواية كوزابون (نسبة إلى شخصية جورج إليوت التي تبحث عن مفتاح يفتح كل أبواب المعرفة). يخبرنا كوزابون: «أيّاً كانت التردّدات الصوتية، فقد كافَأَنا الحظ، لأننا عندما أردنا التواصل، وجدنا روابطاً في كل مكان وبشكل دائم، وبين جميع الأشياء. لقد انفجر العالم إلى شبكة دوّارة من القرابة، حيث كان كل شيء يشير إلى كل شيء آخر، وكل شيء يفسر كل شيء آخر» (ص ٣٨٤). في هذا العالم المترابط، ينظم العقل العالم بطريقة عملية وفقاً لاحتياجاته. ويجري العثور على ما هو مطلوب لإكمال الخطة، حتى لو استدعى الأمر إعادة التفكير في الروابط، وإعادة تشكيل حلقات التفسير.

إن غموض هذه العملية تدفع أحد المحررين، بيلبو، إلى العودة إلى ذكريات طفولته في إحدى بلدات منطقة بيدمونت بإيطاليا، حيث حرّر مقاتلو المقاومة بلدته من الفاشيين في عام ١٩٤٣. إن ذكرى هذا الحدث الطفولي تجسد أكثر عمل بطولي في حياته كلها، ويستمر بيلبو في العودة إلى هذه الذكريات التي كان يصفها بـ «الجميلة» (ص ٢٧٢). استطاع كوزابون أن يدرك ما كان يعنيه قولُ بيلبو بأن تلك الذكريات أعطت إحساساً بالديمومة لحياته في عالم متقلب، فهي تكسر النمط التكراري المتبقي لوجوده الذي يعتقد إيكو أنه يربط بين واقع القصص المصورة وواقع ما بعد الحداثة. ويمكن قراءة هذه الذكريات ببساطة

---

(١) في رواية بندول فوكو الشياطين هم مجتمع سري من الأفراد الذين يعتقدون أنهم من نسل فرسان الهيكل، ومكرسون لكشف الحقائق الخفية للتاريخ. وهم مهووسون بإيجاد روابط بين الأحداث والرموز التاريخية المختلفة، ويعتقدون أنه من خلال القيام بذلك، يمكنهم فتح أسرار الكون. [المترجم].

(٢) أمبرتو إيكو، بندول فوكو، ترجمة ويليام ويفر (سان دييغو: هاركورت بريس يوفانوفيتش، ١٩٨٩)، ص ٣٨٤؛ وسيشار إليها فيما بعد في النص.

ووضوح على النقيض من تعقيد الإشارات والعلامات المضادة، والتمثّلات وإعادة التمثّلات، التي تشكل حياته الحالية. تخبرنا الرواية أن بيلبو يتذكر تلك الأيام «باعتبارها زمن الوضوح، فالرصاصة كانت رصاصة، تتجنبها أو تُصاب بها، وكان الجانبان المتعارضان يتميزان بألوانهما، الحمراء أو السوداء، دون غموض، أو على الأقل هكذا بدا له الأمر» (ص ٢٧٢). أما كوزابون فقد كان أكثر تشكيكاً بعض الشيء حول الطبيعة النقية لهذه الذكريات، لكنه توقف عن حدِّ التفكيك وتساءل: «لماذا يجب أن أحرم بيلبو من بلدته كومبريه؟ لقد كانت الذكريات جميلة لأنها حدثته عن الحقيقة الوحيدة التي كان يعرفها» (ص ٢٧٣). ليست الخطة وحدها هي البناء فكري في هذه الرواية، بل إننا نتعلم من هذه الرواية أن ذكريات بيلبو التي يبدو أنها تعطي ديمومة لتدفق أفكاره، هي بناء فكري أيضاً. فنحن نبني الواقع ثم نجد الوسائل في الأحداث الحية والتفاصيل المرتبطة به، لجعل هذا الواقع ملموساً.

VI

بمجرد أن يبلغ الكاتب مستوى من التميز، يبدأ نوع من التصنيف في التكون. وهذا ما حدث مع جون بارث، حيث تعكس الاستجابة النقدية لأعماله تغيير نوعية هذه الأعمال وطرق القراءة المفضلة له. ففي الخمسينيات، كان بارث يعتبر وجودياً أمريكياً؛ وفي الستينات، اعتُبر من أصحاب الكوميديا السوداء؛ وفي الثمانينيات، حُسب على ما بعد الحداثة، وهو مصطلح ساعد في إضفاء الطابع المؤسسي عليه من خلال مقالين مؤثرين: الأولى، **أدب الإعياء**، حيث ساعد في تحديد الطريقة التي من خلالها كانت الحداثة العليا تؤدي دورها؛ والثاني، **أدب التجديد**، الذي دافع فيه عن رواية ما بعد الحداثة.

تأخذنا ما بعد الحداثة إلى ما وراء حالات الوعي الحديثة المتنوعة.. إلى سؤالٍ حول ماذا سيحدث إذا افترضنا كوناً لا يمكن فهمه إلا من خلال طريقةٍ ما بعد حداثية نختارها للحديث عنه، سواء من حيث الخطاب، أو البُنية، أو نظرية

المعرفة، أو نظرية النُّظم. وهنا يصبح الوعي جزءاً من نظام نستخدمه بدلاً من أن يكون شيئاً منفصلاً، ومتقدماً، وشاملاً لكل شيء. ونتيجة لذلك، فإننا نفقد العناصر التي تشكل الحداثة، إذ لم يعد لدينا إحساس بالتاريخ المُنقّى من خلال ذاتية مركزية وكليّة؛ ولم يعد لدينا ذلك الحس الرومانسي بالفن مقابل الحياة مع اعتبار الفن منتجاً للعبقرية الفردية؛ ولم تعد الجوانب الأكثر قسوة في الحياة قابلة لأن تتغير بواسطة الاهتمامات الجمالية مثل السعي وراء الجمال؛ فالأساطير لم يعد بالإمكان فصلها عن التاريخ بدلاً من أن تكون طريقة لترتيب التاريخ (حسب تعبير تي إس إليوت). والقصص القديمة جري تحويلها، حيث أصبحت ملحمة هوميروس، وقصة دون كيشوت، وحكايات شهرزاد، تُرى بعيون معاصرة.

ينسبُ بارث الفضل في مقالاته إلى بورخيس، وكالفينو، وغابرييل غارسيا ماركيز، ودورهم في تحويلنا نحو هذا النمط السردي الجديد، لكن عِرفانه هذا يقلل من قيمة تأثيره الخاص، إذ من المستحيل التفكير في الرواية بمصطلحات تقليدية بعد قراءة أعمال بارث، ففي رواية **عامل الأعشاب الضارة** أعاد صياغة الواقعية الكوميدية، وفي رواية **الرسائل** أعاد صياغة الرواية المكتوبة على شكل سلسلة من الرسائل. وفي روايته **تائه في بيت المرح**، تساءل عما إذا كان بإمكاننا الاستمرار في الحفاظ على الذات الأسطورية والمركز التاريخي. وفي روايته **كايميرا**، أصبح كلٌّ من شهرزاد وبيرسيوس وبيلليروفون رجالاً ونساءً معاصرين، ثم أخذهم بارث إلى المتاهة.. إلى عالم ما بعد الحداثة الذي لا مركز له، حيث يؤدي نقص التكرار إلى إغلاق الذاكرة، وحيث تصبح المتاهة والوعي شيئاً واحداً.

VII

استخدم الناقد الألماني فرانز روه مصطلح «الواقعية السحرية» لأول مرة في عام ١٩٢٥، وذلك لوصف مجموعة من الرسامين ما بعد التعبيريين، ولكن بحلول عام ١٩٤٩، أصبح المصطلح يشير إلى نوعية سردية موجودة في روايات أمريكا اللاتينية، حيث لم تميّز هذه الروايات بين الأحداث الواقعية وغير

الواقعية. وفي هذه الأعمال، كان كل ما هو خارق للطبيعة، وكذلك الأسطوري والفانتازي موجوداً جنباً إلى جنب مع الواقعية اليومية، حيث يشترك كل منها في السرد أو في وعي الشخصية. وقد اكتسب هذا المصطلح زخماً في الستينيات تحت تأثير روايات غابرييل غارسيا ماركيز، وخورخي لويس بورخيس، وكارلوس فوينتيس. كما ربط بورخيس هذه الحركة برواية كافكا **التحول**، إذ بعد بداية خيالية للرواية تمثلت باستيقاظ بطلها جريجور سامسا ليجد نفسه حشرة، يتولى الأسلوب الواقعي زمام الأمور بعد ذلك. هذا التداخل بين الخيال والواقع يخلق واقعيةً تعمل على مستوًى فوق واقعي مثل السريالية والأحلام الفرويدية. ومثل هذا النوع من الأدب يأخذ معناه من واقع «مبنيّ»، أي واقع له جذوره في الخيال قبل أن يكتسب هذا المجال الخيالي واقعيته الخاص.

في رواية بورخيس **فونيس المتذكّر**، تعمل الذاكرة في تفاعل مع شيء خيالي من هذا القبيل. يؤكد بورخيس، مثل إيكو، أننا نختار الذكريات التي نحتاجها للتعامل مع الواقع. وقد تسبب أحد الحوادث التي مرّ بها فونيس في تغيير عقله إلى درجة أنه لم يعد قادراً على نسيان أيّ شيء. ونتيجة لذلك «كان فونيس يتذكر ليس فقط جميع أوراق الشجر في جميع الغابات التي شاهدها، بل أيضاً يتذكر كل لحظة تذكر فيها هذه الأوراق أو تخيلها»[1]، كما كان بإمكانه استحضار كلِّ دقيقة من جميع الأيام التي عاشها على الرغم من أن الأمر كان يستغرق منها وقتاً طويلاً لفعل ذلك، فقد كان الأمر يحتاج إلى يومٍ كاملٍ لاستحضار يوم واحد. ونتيجة لذلك، أصبح فونيس مختلاً وظيفياً، وأصبح غير قادر على أن يفكر بشكل عام، فكلمة «كلب» غمرت ذاكرته بتفاصيل كل كلب رآه في حياته، إلى درجة أنه لم يعد قادراً على استيعاب مفهوم الكلب. وكان بإمكانه أن يتعلم اللغات على الفور، لكنه لم يكن قادراً على تحديد أي لغة يستطيع التفكير من خلالها. ليَخلُص

---

(١) خورخي لويس بورخيس، فونيس المتذكّر، ترجمة جيمس إي إيربي **(نيويورك: اتجاهات جديدة، ١٩٦٢)**، ص ٦٥؛ يشار إليها فيما بعد في النص.

بورخيس في النهاية قائلاً: «إن التفكير يعني نسيان الفروقات، وهو التعميمُ وإنشاء التجريدات. ففي عالم فونيس المزدحم، لم يكن هنالك سوى التفاصيل، الحاضرة دائماً بشكل فوري» (ص ٦٦).

إن ما قاله كلٌ من بورخيس وإيكو يُعد أمراً مركزياً بالنسبة لفكرة البنيوية. فمن الناحية النظرية، تعمل الذاكرة مثل اللغة، ونحن نقطع الذاكرة بنفس الطريقة التي نقطع بها اللغة. ومن المحتمل أن يكون لدي أي شخص القدرة على التحدث بكل لغة معروفة للبشرية. لكننا نتحدث بشكل فردي لغة واحدة، أو ربما لغتين أو ثلاث لغات. وتمامًا مثلما هو الحال في اللغة، فإن الزمن موجود بشكل متزامن (synchronically)، وبشكل متتابع «غير متزامن» (diachronically)[1]: فمن الناحية المتزامنة، التاريخ كله موجود بالنسبة لنا بشكل متزامن (في وقت واحد) «دائماً موجود مسبقاً»، لذا فإن المشاركة في لحظة واحدة يمكن أن تنطوي على المشاركة في الزمن كله.

كما رأينا، فإن استخدام اللغة كنموذج للتاريخ يثير إشكاليات، فصياغة التاريخ على أساس اللغة يعني الربط بين نظامين مختلفين من الخبرة. فلكي تؤدي اللغة وظيفتها يجب أن تكون كاملة ومكتملة منذ البداية، وهذا ما لا يتمتع به التاريخ البشري على وجه التحديد. علاوة على ذلك، فإن الزمن المتزامن لا يميز بين الذاكرة والتاريخ، فالذاكرة هي الماضي الذي يمكن لفرد معين استرجاعه؛ في حين أن التاريخ هو الماضي القابل للاسترجاع من الزمن كله. ولا يمكن لأي فرد أن يحتوي على الزمن التاريخي. وحتى لو كان هنالك شيء مثل الحرب موجوداً بشكل متزامن من أيام هوميروس إلى، على سبيل المثال، أيام فيتنام، فبمجرد أن نشهد حرباً نووية يتغير معنى الحرب بشكل جذري لدرجة لا نصبح فيها نتحدث عن النوع نفسه من

---

(١) تشير كلمة Synchronically إلى النظرة إلى الأشياء كما هي في وقت معين دون النظر إلى التطور الزمني لها، بينما تشير كلمة diachronically إلى النظر إلى الأشياء من خلال التطور الزمني والتغيرات التي تحدث لها على مر الزمن. [المترجم].

الخبرة. علاوة على ذلك، فإن الذاكرة واللغة نوعان مختلفان من العمليات، إذ يجب على اللغة أن تعمل بشكل تسلسلي، حيث تتكشف الكلمات خطياً واحدة تلو الأخرى، ومن المستحيل أن يستفيد السرد من لحظة متزامنة. أما الذاكرة فهي مثل الطاقة الكهربائية، يمكنها أن يتصفح صور الماضي، لكن مثل هذه العملية، كما أظهر كل من إيكو وبورخيس، تنطوي على ذاكرة انتقائية وليس ذاكرة كاملة.

VIII

تُدين كِلتا روايتي ما بعد الحداثة والواقعية السحرية إلى طريقة عمل الذاكرة أكثر مما تدينان إلى نظريات اللغة البنيوية. إذ يجب أن تعمل هذه الذاكرة بشكل انتقائي، وتؤدي وظيفتها كبُنية؛ لذا فإن النسيان لا يقل أهمية عن التذكر كما رأينا في رواية **أطفال منتصف الليل** لسلمان رشدي، حيث وُلدت الشخصية الرئيسة فيها، سليم سيناي، في منتصف ليل /١٥/ آب ١٩٤٧، وهي لحظة استقلال الهند. وقد حاولت الرواية التعامل مع فكرة صعود الهند كدولة قومية، كما صورت بطريقة استرجاعية خمسين عاماً قبل الاستقلال من وجهة نظر جدِّ سليم؛ ثم صورت الماضي القريب من وجهة نظر والديه. وأخيراً تناولت المزيد من الأمور المعاصرة من وجهة نظر سليم نفسه. وقد اكتشف سليم في هذه الرواية التي استلهمت بعض الأفكار من الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية، أن قواه التخاطرية تربطه بألف طفل آخر وُلِدوا في منتصف الليل، وقد قدمت هذه القوى تزامناً مع التاريخ الهندي، بما في ذلك صعود باكستان. ولكن لكي تستمر باكستان في الوجود، يجب عليها أن تنسى ارتباطها بالهند، ويجب أن تنخرط في نوع من فقدان الذاكرة الوطنية، لتخلص الرواية إلى أن النسيان يعطي معنًى للواقع.

IX

وفي رواية **مئة عام من العزلة**، عالج غابرييل غارسيا ماركيز العديد من المواضيع نفسها. تدور أحداث الرواية حول قرية ماكوندو الخيالية المستوحاة من مدينة أراكاتاكا، مسقط رأس ماركيز في كولومبيا. وكان من المفترض أن يعمل

الزمن في هذه الرواية بشكل متزامن، حيث يُفترض أن الماضي والحاضر والمستقبل مندمجين مع الأسطورة والتاريخ وكل ما هو خارق للطبيعة والواقع، لكن الرواية تنتهي بسرد أربع قصص منفصلة (تاريخ عائلة بوينديا، ومجيء شركة الفواكه المتحدة إلى ماكوندو، والمطر الغامر أو الطوفان العظيم الذي جلب الأمطار لمدة أربع سنوات، وانحدار الأسرة)، وقد تكشفت هذه القصص تباعاً. وهكذا فإن غارسيا ماركيز ليس أكثر نجاحاً من أي شخص آخر في التوفيق بين التزامن والتتابع الخطّي للغة.

تنقسم العائلة في هذه الرواية إلى مجموعتين، عائلة أوريليانوس وعائلة أركاديوس. عائلة أوريليانوس أفرادها حالمون ومنعزلون، وصغيرو القامة، كما أنهم يسعون وراء مطالب وهمية؛ أما أفراد عائلة أركاديوس فهم كبار القامة وأقوياء ويسعون وراء مغامرات لا تؤثر أبداً على العالم الذي عيشون فيه. يخبرنا غارسيا ماركيز أن مسعى كلا العائلتين مُهلك، وتصور الرواية شخصية أورسولا بوينديا على أنها الأم العظيمة للعائلة، والمصدر الأساس لقوتها، حيث تعيش هذه المرأة لمدة مائة عام من الرواية والعائلة تواجه أزمةً تلو أخرى، وقد كانت تحتفظ في ذاكرتها بالسبب الذي يقف وراء انحطاط العائلة قبل أن توافيها المنية. في كل دورة زمنية في كولومبيا، كان الرجال ينطلقون إلى الحرب أو إلى رحلات وهمية قبل أن يتقوقعوا أكثر فأكثر في عزلة الهزيمة والإحباط، في حين كانت النساء تحافظ على تماسك هذا العالم. ولكن في اللحظة التي يمكن لذاكرتها أن تكون لها فائدة محتملة، تموت أورسولا، وتنقطع قوة الذاكرة المخلِّصة. ويبدو أن التاريخ نفسه لم يعد مستقراً، فقد جرى سرد تاريخ العائلة على رقٍّ مكتوب بشكل مرمّز بواسطة ملكيادس الذي كان يدرك معنى القصة بمجملها، ولكن بينما كان أوريليانو يقرأ مخطوطة ملكياديس، تجتاح زوبعة المكان وتلقي بالرقِّ بعيداً. وهكذا فإن التاريخ هشّ، ويعتمد على الذكريات التي سوف تزول في نهاية المطاف، أو على وسائل توصيل المعلومات التي هي أيضاً عرضة للفقدان.

X

إذا كان النسيان مُخلصاً في رواية **أطفال منتصف الليل**، فإن النسيان مُدمر في رواية **مئة عام من العزلة**. في رواية **كائن لا تحتمل خفته (١٩٩١)**، يقدم ميلان كونديرا نظرة ثاقبة في مسؤوليات التذكر والنسيان. تنطوي الخفّة في الوجود على المفهوم الخطّي للزمن، وعلى عيش الحياة بعشوائيتها وتفاهاتها، مع شعور ضئيل أو حتى معدوم بالمسؤولية. في حين أن الثقل في الوجود يأخذنا إلى فكرة العَود الأبدي عند نيتشه، وينطوي على المفهوم الدائري للزمن، وعلى التكرار وتحمل الفرد مسؤولية أفعاله. فشخصيتا توماس وتيريزا في الرواية، على الرغم من محاولاتهما لكسر روتين حياتهما المتكرر، يقبلان أخيراً دورة حياتهما، ويبنيان ذاكرة فوق ذاكرة. أما شخصيتا سابينا وفرانز في الرواية، فهما في حالة فرار من نفسيهما، حيث ينتقل إحداهما من براغ إلى باريس، ثم إلى نيويورك، ثم إلى كاليفورنيا؛ والآخر ينتقل من باريس إلى كمبوديا حيث يموت في حملة دعائية. يجري سرد قصص هذه الحيوات أثناء احتلال براغ وحاجة السكان إلى تحمل مسؤولية الشر الذي يولدونه بشكل سلبي **(يتم إجراء مقارنة مع أوديب)**. ليتبين أن الرواية ترفض خفة الوجود التي لا تُحتمل باسم ثقل الوجود الذي يمكن احتماله. إن عدم قبول ثقل نيتشه يعني الاستسلام لما يسميه كونديرا بشكل عصري «الفن الهابط»، وهذا يعني إحساساً أدنى بالجمال وانحرافاً تجارياً، وتجاهل كل ما يُسيء إلينا. وهكذا فإن بعض الذكريات أهم من أن تُمحى، فنحن حين ننسى، كما يقول كونديرا، نقوم بمخاطرة كبيرة.

XI

يتضمن تاريخ الرواية بشكل عام خمسة أنماط سردية: الواقعية الهزلية، والواقعية الإبداعية، والطبيعية، والحداثة، وما بعد الحداثة. حيث كل نمط سردي يخلق واقعه الخاص. ومن هذه الأنماط تأتي إصدارات مختلفة من التاريخ، ومن ثمَّ طرقٌ مختلفة للتصالح مع حقبة تاريخية. ومن هذه الأنماط تأتي إصدارات

مختلفة من المجتمع، ومن ثم إصدارات مختلفة من العدالة الاجتماعية. ومن هذه الأنماط تأتي إصدارات مختلفة من الذاكرة، ومن ثم طرق مختلفة للتعافي والتصالح مع الماضي وفكرة الذات.

لقد اختزل المذهب الطبيعي الذاكرة إلى ظاهرة سلوكية. واختزلت الحداثة الذاكرة إلى أشكال من الزمن البرغسوني، حيث أصبح العقل حاوية للذكريات التي أيقظها الارتباط الذهني بتجربة جديدة، بحيث كان الحاضر والماضي يتداخلان باستمرار. أما ما بعد الحداثة الأقل وضوحاً، بما في ذلك أشكال الواقعية السحرية، فقد خفّضت الذاكرة إلى مستوى الوعي الثقافي، حيث جرى تعزيز الذكريات أو إلغاؤها بحسب ما قبلته الثقافة أو رفضته. لقد أصبح التذكر والنسيان جزءاً من عنصر القوة الشامل الذي يحافظ على الثقافة متماسكة، فنحن نتذكر ما يفيد من هم في السلطة؛ وننسى ما يُعتبر عدائياً أو غير ذي صلة. والمؤسسات الاجتماعية (القانون، والمكتبة، ووسائل الإعلام، والنظام التعليمي، والأدب، والثقافة الشعبية) تحتفظ بالذكريات في مكانها أو تعمل على محوها. فعلى سبيل المثال، ما كان هتلر ليدع شعبه ينسى اتفاقية فرساي؛ وما كان ستالين ليسمح لشعبه بتذكر عملية تهجير الفلاحين وإعادة توطينهم. وهكذا، فإنه حسب مصطلحات ما بعد الحداثة، تساعد الذاكرة (التذكر والنسيان) على خلق الواقع، ويجري تثبيت الواقع في مكانه من خلال القوة المؤسساتية، التي يجري تثبيتها في مكانها من خلال أشكال السلطة الراسخة.

ما يجري تذكُّره يصبح هيكلاً لما هو «حقيقي»؛ حيث يجري إلغاء الذاكرة الكاملة على أساس أنه لا يمكن استرجاع الماضي بالكامل وأننا نتذكر (أو نُجمّل ما نتذكره) طالما أن ذلك في مصلحتنا. وهكذا فإن ذاكرة ما بعد الحداثة هي شكل آخر من أشكال الواقع المبنيّ، وهو نتاج ما نتذكره وما ننساه. في حين أن المشكلات التي نواجهها تكون في بعض الأحيان خارج نطاق طاقتنا، والطريقة التي نحاول بها حل تلك المشكلات تعتمد على كيفية تفسيرها أو تحديدها، أو

حسب تعبير كينيث بيرك، تعتمد على الطريقة التي نقوم من خلالها «بترميز» أو تجسيد هذه المشكلات، أي الطريقة التي نخلق بها الواقع. وفي حين أن جميع الأنماط الأدبية تنطوي على منظور يمكن من خلاله تفسير الواقع، فإن ما بعد الحداثة تُركِّز على «المنظور» أكثر من الواقع. أو بالأحرى، يصبح البناء العقلي (المنظور) هو الواقع. ونتيجة لذلك، فإن ما بعد الحداثة (مع حركات موازية لها مثل الواقعية السحرية) هي الأكثر تناقضاً من بين جميع الأشكال.

لكننا تجاوزنا الآن ما بعد الحداثة إلى عالم نجح في تغيير الحداثة مرة أخرى من خلال إعادة تحديدها لفكرة الجندر، والعرق، وأشكال السلطة المؤسساتية، بما في ذلك الثقافة الشعبية. وهكذا انتقلنا في هذه الدراسة من التحولات التي تنطوي على الواقعية إلى الحداثة، ثم إلى ما بعد الحداثة، ثم إلى عالم ما بعد ما بعد الحداثة، أي من واقع تمثيلي (مادي) إلى واقع شخصي (حالة ذهنية)، إلى واقع مبنيّ (منظوري)، إلى واقع أحدث جرى استرداده على غرار التاريخ المصنّع والثقافة الشعبية (الجماهيرية). وقد أدى كل تحوِّل إلى ظهور معنى أدبي مختلف مع اختلاف مماثل في النص. هذا هو عصر المعنى المبنيّ، فنحن نشكّل الواقع بطرق تسمح لنا بالتعامل معه.

الخاتمة

حتى لو كانت جميع السمات الأساسية لما بعد الحداثة متطابقة ومشتركة مع تلك الخاصة بالحداثة الأقدم (وهو موقف أشعر أنه خاطئ بشكل واضح، ولكن لا يمكن تبديده إلا من خلال تحليل مطول للحداثة)، فإن الظاهرتين ستظلان متميزتين تماماً في معناهما ووظيفتهما الاجتماعية.

من كتاب فريدريك جيمسون، **ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة.**

I

عندما نفكر في الحداثة كحركة أدبية يتعين علينا التفكير فيها كفترة زمنية. في البداية رفض نقاد ما بعد الحداثة فكرة التقسيم لمراحل، وكما أشار هيليس ميلر، فإن الأيديولوجيات الأدبية متباينة للغاية بحيث لا يمكن التفكير فيها كحركات أدبية. لقد طغت الاهتمامات الحديثة على العناصر الأصلية، وتركت لنا عدة نسخ من الحداثة الأدبية. ولكن يمكن لحركة أدبية ما أن تحتوي على تناقضات بالإضافة إلى قناعات مشتركة وغير مشتركة. وعلاوة على ذلك، فإن دراسة الانتقال، على سبيل المثال، من طبيعية زولا إلى جمالية جويس يجب أن تراعي عملية «الانفصال» في هذا التحول، وهو ما يشير إليه فريدريك جيمسون بـ «الانقطاع»، حيث يعتبر الانفصالُ نفسهُ بدايةَ لاختلافٍ أدبي واضح، الأمر الذي يبرر صحة التقسيم لمراحل.

يوفر النقد الأدبي وسيلة للحديث عن تاريخ الأدب كسلسلة من العصور. وتصبح المشكلة أكثر تعقيداً في رسم التحولات والتغيرات خلال هذه العصور. وكما رأينا سابقاً، فإن الحداثة كحركة أدبية، تضمنت نظرية جمالية جرى استبدالها

باهتمامات بالأسطورة والرمز والشكل، تلاها التحول إلى البنيوية وما بعد البنيوية. وقد أدان التفكيكيون من بين نقَّاد ما بعد الحداثة نظريات السرد الكبرى، كما شكّكوا في المعنى العام الذي جاء من استخدام العصور والحركات الأدبية. لكن محاولتهم إنكار السرديات الكبرى والعصور الأدبية أصبحت مسألة مختلفٌ عليها، وذلك يرجع في المقام الأول إلى الفكر المعارض للنقاد من أمثال فريدريك جيمسون الذي رأى أن هنالك علاقة متناظرة بين أشكال الرأسمالية (الرأسمالية الصناعية أو التجارية، الرأسمالية الإمبراطورية أو الاستعمارية، الرأسمالية المتأخرة أو الاحتكارية، والرأسمالية متعددة الجنسيات أو العالمية) وصعود الحداثة وتحولها إلى أشكال ما بعد الحداثة. إن رؤية جيمسون العميقة للعلاقة بين ما بعد الحداثة والرأسمالية المتأخرة (وهي طريقة باراديغمية للنظر إلى التاريخ) ساعدت في فهم ذلك الهوس الحالي بالموضة والنزعة الاستهلاكية والثقافة الجماهيرية، وهي الموضوعات التي أخذت الحداثة في اتجاهات جديدة نحو أعمال الطليعة والنُخبة؛ ونحو جدلية السود ونهضة هارلم والجاز ونظرية الجندر؛ وكذلك نحو أشكال الثقافة الشعبية والأسواق الجماهيرية.

لقد كانت الحداثة منذ نشأتها ردّ فعل على الواقعية الشبيهة بواقعية بزولا. وقد أنكرت الفرضيات الآلية للواقع العضوي للرومانسية الزائلة. وكانت الحداثة في مراحلها الأولى، تدين بوجودها لأشكال الحركات الجمالية والانطباعية التي ساعدت على أن يكون العقل هو محور الواقع، وكذلك لنظرية الواقع الرمزي. وقد كان التركيز حينها على الزمن الدوري والمعنى العالمي حتى عندما كان كل منعطف في الدورة الزمنية يوحي بالانحدار بدلاً من التقدم. كما كانت الحداثة مليئة بالتناقضات، فقد بحثت عن المثل الأعلى ووجدت نقيضه؛ وتحركت الواقعية الجديدة نحو مسائل الشك وأشكال العدمية. وشهدت المرحلة الثانية من الحداثة تحولاً من خلال نظريات البنيوية، حيث أفسح «الشكل» الأدبي المجال أمام «النص» الأدبي. أما المرحلة الثالثة من الحداثة فقد شهدت تحولها مرة أخرى إلى وعي لا يمكن فصله عن الثقافة، ونص مشبع بعناصر من موسيقا الجاز وجدلية السود

والثقافة الشعبية. وكجانبٍ من جوانب الثقافة الشعبية، حولت الحداثة نفسها نحو السوق الشعبي وإلى ما بعد الحداثة لرأسمالية فريدريك جيمسون المتأخرة.

وهكذا نكون قد قطعنا شوطاً طويلاً من انطباعية فرجينيا وولف إلى واقع القصص المصورة لتوماس بينشون وإيان فليمنغ. ويمكننا التحدث عن إصدارات مختلفة من الحداثة من خلال مقارنة رواية جويس **ستيفن هيرو** مع روايته **صورة شخصية**، ومقارنة رواية **صورة شخصية** مع روايتي **عوليس** و**يقظة فينيغانز**، ومقارنة رواية **عوليس** مع رواية **قوس الجاذبية**، ومقارنة رواية **قوس الجاذبية** مع رواية إيان فليمنغ **كازينو رويال** (لتكتمل الدائرة بالعودة من أشكال الواقعية إلى أشكال الرومانسية)، حيث عدنا إلى عالم خالٍ من الذات والذاتية، تسكنه شخصيات مسطحة ونمطية. وفي مراحل مختلفة من هذه الدائرة، انتقلنا من نوع من أنواع «الواقع» إلى آخر، ومن الحداثة النخبوية إلى حداثة الثقافة الشعبية.

وإلى جانب الحداثة التي تتضمن أنماطاً مختلفة من الواقعية الأدبية، لدينا الحداثة التي خلقت أنواعاً مختلفةً من الواقع، وذلك من خلال تحويل الاهتمام النقدي من حقل واحد من الوجود إلى حقل آخر ضمن الحقول الثلاثة. الأول منها يتعلق بواقع الطبيعة، فنحن نعيش في عالم القوى الفيزيائية مثل الجاذبية والإنتروبيا، وهذه القوى هي نتاج التكيف التطوري والانتقاء الطبيعي (هذه العمليات الفيزيائية لا تعتمد على الفكر البشري، ولا هي نتاج فرضيات باراديغمية)؛ والحقل الثاني يتعلق بواقع الثقافة، فنحن نبني المعنى الذي يحدّد واقعنا الاجتماعي؛ والحقل الثالث يتعلق بواقع اللغة، فنحن نتعامل مع نظام لفظي يخلق واقعه الخاص المتميّز عن الواقعَين الآخرين.

خلال الانتقال من الواقعية/ الطبيعية إلى ما بعد الحداثة، كان هنالك تحول جذري في التركيز الأيديولوجي. فقد انتقلنا من الاعتقاد بوجود إمكانية الوصول المباشر إلى الحقيقة الموضوعية، باتجاه الإيمان بالمنظور (وجهة النظر)، وأنه لا توجد حقيقة واحدة، فالواقع يتحدد بالطريقة التي يُنظر بها إليه. وقد أولينا اهتماماً جديداً

لظواهر من قبيل الحشود الجماهيرية، إذ رأينا في هذا الواقع الاجتماعي حالة ذهنية مماثلة لحالة المدينة. وأخيراً، حققت العقود العديدة الماضية نجاحات في التشكيك في الانقسام بين الواقعي والطبيعي والحداثي. وقد أضاف كلٌّ من علم الأعصاب وعلم النفس التطوري وعلم الأحياء الاجتماعي والأنثروبولوجيا الثقافية، بُعداً مُنقِّحاً للنظرية السلوكية التي رفضتها الحداثة أثناء عملية تجاوزها للواقعية/ الطبيعية. وقد تحول الاهتمام مرة أخرى من الداخل إلى الخارج، ومن العوامل الفردية إلى عوامل أوسع كتلك التي المؤثرة على طريقة تصرّف الحمض النووي والتركيب الجيني، وعلى كيمياء الدماغ وهرمون السيروتونين (مادة كيميائية مشتقة من الحمض الأميني التربتوفان، وهو ناقل عصبي يمكن أن يؤثر على الحالات العاطفية)؛ هذه العوامل الفيزيائية التي جرى النظر فيها حديثاً أصبحت مرة أخرى أساسية لفهم السلوك البشري. ورغم أن مثل هذه العوامل لن تسمح بشكل جديد للواقعية/ الطبيعية القديمة، فإنها تجعل الانفصال بينها وبين الحداثة الأدبية أقل وضوحاً، وتشير إلى الحاجة إلى تعريفٍ جديد للطبيعة البشرية يأخذنا إلى ما هو أبعد من القوالب النمطية الخاصة لما قبل الحداثة ولما بعد الحداثة.

II

لقد كانت محاولة هذا الكتاب هي الوصف التفصيلي لعمليةٍ تاريخية تتمثل في تطور العناصر الأدبية التي تشكل صعود وهبوط الحداثة كنتاجٍ لنقاط التحول الفكرية، وكذلك البحث في العناصر الثقافية التراكمية التي تشكّل ما نعني بـه «النص» بالإضافة إلى مساهمتها في صناعة حركة أدبية. وهذه المحاولة في المقام الأول عبارة عن عملية استرجاعية، ونظرة موجزة على الحداثة الأدبية، ونقد للنصوص الرئيسة التي شكلت هذه الحركة، إلى جانب العناصر الخارجية التي ألهمت تلك النصوص وأثرت فيها. وقد أخذنا هذا المجال الممتد إلى القضايا الفكرية والثقافية التي سبقت هذه الحركة الأدبية أو تبعتها. كما أنها ليست دعوةً لرفض الجديد باسم القديم، بل لرؤية التحولات التي حدثت على أنها تحولات

في الاهتمامات الأدبية للأجيال المتعاقبة تنطوي على مراجعة جذرية للمعنى النصي. وهكذا فقد كانت هنالك حاجة مُلحة للتعرف على التحولات التي طرأت على الحركة الحداثية مع الحفاظ على الإحساس بالأصول التاريخية.

يعدُّ عصر الحداثة عصر التناقضات، وذلك ربما بسبب تقاطع العديد من العناصر المختلفة فيه. لقد ذهب الحداثيون بحثاً عن الأمل ولكنهم وجدوا اليأس، وذهبوا بحثاً عن مَثلٍ أعلى متجدّد ولكنهم وجدوا الفراغ، سواء كان ذلك في هَوَس عزرا باوند بعصر القرن الخامس عشر، أم في هوس إليوت بإدراك مفقود، أم في هوس فيتزجيرالد بالأراضي المستصلحة لما قبل الصناعة، أم هوس دوس باسوس بالرؤية الخاصة بجيفرسون، أم هوس همنغواي بإسبانيا الرعوية. وهم غالباً ما حددوا المثل الأعلى في الماضي، ولكنهم بعد ذلك وجدوا أن المثل الأعلى لا يمكن الوصول إليه أو أنه قد تغير، وأن الماضي كان غير قابل للتوظيف. كما ذهبوا للبحث عن القوى البدائية ولكنهم وجدوا قوى التكنولوجيا التحويلية، حيث كانت الآلة تحول الطبيعة بطريقة جذرية ووحشية في بعض الأحيان، مما أدى إلى التركيز الحداثي على المشوه «الغروتيسك» (الطبيعة المعكوسة)، وعلى المستغرب (المألوف باعتباره غريباً). ولم ينجحوا قطّ في حل التشابك بين الشكل الآلي والعضوي (غالباً ما خلطوا بين الشكل العضوي، وهو عملية حية، وبين الشكل الاصطناعي)؛ كما كانت قضايا الأسطورة والرمز والأشكال البنيوية للواقع متشابكة بنفس القدر بالنسبة لهم. باختصار، لقد ذهبوا بحثاً عن التجانس ولكنهم وجدوا عدم التجانس.

كما ركز الحداثيون على الذاتية الفردية، والعلاقة بين الزمن الفردي والزمن العالمي مثلما هو معبَّر عنها من خلال استخدام الرموز الأسطورية، وكانت النتيجة الاعتماد على الزمن الدوري، ووضع الزمن الحاضر بجانب الزمن الماضي، وربط الحضارة الحديثة والحضارة البدائية بالتاريخ باعتباره قصة صعود وسقوط ثقافي. وتضمنت الحركة الحداثية بعيداً عن الحداثة العليا، تحوّل اللغة من

مجرد أن تكون نافذة على الواقع، لتكون الواقع نفسه، وتحول الأسطورة والرمز من خلال النظريات البنيوية. وشملت التغييرات الأقل وضوحاً (وإن كان لها القدرة نفسها على التغيير) فقدان العلاقة السببية ومعها فقدان مفومي التاريخ الخطي والدوري. كما جلبت نهاية الحداثة فقدان الموضوع الفلسفي، وتحول الذات المتحررة، وتأثير وجهات النظر الجديدة حول الوعي والهوية، وتأثيرات الثقافة الجماهيرية، ومحاولة الخيال الأدبي إعطاء معنًى لتقارب هذه القضايا. وقد اتخذ الأدب معنىً موسعاً حين نُظر إليه في سياق اجتماعي وسياسي، وكذلك فعل النقد الأدبي السائد عند قراءته في نفس السياق.

تختلف الحداثة العليا عن النسخ النخبوية أو الطليعية التي هي في حد ذاتها نتاج متناقض للدادائية والحركة المستقبلية، فقد كانت المنتج النهائي لثقافة مختلفة عن نشاط نهضة هارلم، وكذلك نتاج مشكلات ثقافية مختلفة عن النظرية النسوية والجنسانية. وفي أحسن الأحوال، يمكننا أن نجد إشارات بسيطة إلى هذه الحركات في الحداثة العليا، لكنها لا تخلق كتلة نقدية خاصة بها. إن الكثير مما يندرج الآن تحت عنوان الحداثة هو في الواقع نتاج لفكر ما بعد الحداثة مع فرضياتها الثقافية الجماهيرية التي تمنحنا إحساساً مختلفاً تماماً بالواقع الحداثي. وما يجري التغاضي عنه غالباً هو أن هذه التغيرات لم تؤدِّ فقط إلى طريقة جديدة للحديث عن النص الأدبي، بل أدت إلى نوع جديد من النص، وطريقة جديدة لتصور النص بالكامل، وإلى واقع أدبي جديد، وأنطولوجيا أدبية جديدة أو «كينونة». وأنتجت مثل هذه التحولات، الفاعلة والمنفعلة، تقييمات نقدية جديدة. لكنها تجاهلت كل ما جرى إغفاله، وما فعلته هذه التحولات بالطريقة الأصلية التي يُنظر بها إلى النص، وبطريقة النظر إلى الواقع التي أوجدت هذا الأدب في المقام الأول. إننا لن نتمكن أبداً من العودة إلى الرؤية الأصلية بأي طريقة أصلية نقية؛ ويجب علينا الآن أن نراها بموجب الطريقة التي تحولت بها. وقد حاول الكتاب استعادة ما يشبه ذلك المعنى الأصلي، حتى وإن كان هذا المعنى قد جرى تصفيته من خلال التحولات النقدية على مدى ثلاثة أجيال من القراء.

تضمنت الحداثة البحث عن الهوية، وكذلك معنى «الذات» في أثناء توجهنا نحو الثقافة الجماهيرية. وهذه الدراسة تقرّ بأننا تجاوزنا الرؤية الرومانسية، وكذلك الرؤيتين الواقعية والطبيعية لنصل إلى واقع أدبي جديد يعطي الأفضلية لذاتية جديدة. وقد جلبت هذه الذاتية معها إيماناً بأسطورة الأرض، كما جلبت مفهوم الحقول البعيدة المكتشفة، وقيود المدينة، والبحث عن الذات على طريق تقدمنا. لقد تضمنت الحداثة تضمن واقعيةً جديدة، واقعية طبيعية ولكن دون النزعة التوثيقة والتنظيرية التي عُرفت بها، وإحساساً بالغرابة حاول التقاط الجواهر الداخلية لعالم أصبح أكثر آلية وأكثر تصنيعاً وتصنّعاً. كل هذا جرى ترجمته على خلفية صعود الثقافة الجماهيرية التي كانت تستوعب الفرد وتسمح بظهور زعيم مؤسساتي. وهذا استلزم رؤية الذات وهي تتلاشى، واندماج الوعي في الثقافة، وفقدان المركزية. وإذا كان المتسكع (الفنان الذي يشعر بالوحدة في الحشد) يمثل الحالة الحداثية، فإن الذهول والحيرة (مع غياب التسلسل الخطي والتكرار والقدرة على التنبؤ) يمثلان مأزق ما بعد الحداثة. والفرضية التي تقف وراء هذا الكتاب هي أن الواقع الأدبي يأخذ معناه من الواقع التاريخي، وأن هنالك عالماً يتجاوز النص، وأن الحركات الأدبية مثل الحداثة لا يمكن فصلها عن الاهتمامات الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية في عصرها. لقد حاولتُ إظهار هذه الفكرة بطريقة موسعة من خلال إظهار العلاقة بين الأدب والمدينة في كتب أخرى لي، وكذلك الواقعية / الطبيعية وصعود المجتمع الصناعي / الحضري. ولكني في هذه الدراسة، قدمت الحداثة كمحاولة لإنقاذ ما تبقى من الفردية في مواجهة قوى الثقافة الجماهيرية.[1]

لقد تطورت الحداثة كحركة، إذ لم تكن معالمها موجودة كلها في وقت واحد. ولكن هذه الحركة من خلال تأكيدها على الواقع الذاتي، واستخدامها

---

(١) للحصول على دراسة أكثر تفصيلاً حول كيفية تغيير التحول النقدي للنصَّ الأدبي ومعناه، انظر مقال ريتشارد ليهان، المذهب الطبيعي وعوالم النص: المشكلة المعاد تأكيدها، في مجلة دراسات في الطبيعية الأمريكية، العددان ١-٢ (صيف / شتاء ٢٠٠٦): ص ١٥-٢٩.

للأسطورة والشكل الرمزي، وتقدمها نحو البنيوية التي تجاوزت الحدود التصنيفية بطرق أنكرت السببية وفكرة تقسيم العصور، وافتتانها بالتقاطع بين البدائي والمتحضر، واستخدامها للتاريخ الدوري والإيمان بأحادية الشكل أو بعالمية أو وحدانية الزمن، وهوسها بأشكال الانحدار، وإضافة بُعداً بنيوياً للفكر (الماركسي، الفرويدي، الأنثروبولوجي، التاريخي)، وتحليلها للثقافة الجماهيرية التي انهار فيها الوعي، من خلال كل هذه الأمور وكذلك من خلال محاولتها لربط اللحظة الحالية بأعمال الماضي عن طريق الاستخدام الواضح للذاكرة كمصدر للهوية الإنسانية، أصبحت الحداثة حركة أدبية متميزة أثّرت في المشهد الفكري لفترة طويلة تقريباً تقدر بخمسة وسبعين عاماً، ولا سيّما الفترة ما بين الحربين العالميتين. إن أهمية هذه الأمور تُسوّغُ القيام بعملية تحديد بأثر رجعي. ورغم أن آثار الحداثة ما تزال باقية، فإن الحداثة تمثل عصراً لن يأتي بمجمله مرةً أخرى على الإطلاق، وذلك على الرغم من رأي المتشددين الذي يقول عكس ذلك. ولكن من خلال فهم تحولات الحداثة، يمكننا إعادة بناء تاريخها كسلسلة من التجسيدات، وهذا ما سيسمح لنا بامتلاك رؤية أفضل لما كنّا عليه، حتى ونحن نناقش إلى أين نحن ذاهبون.

الملحق الأول
التسلسل الزمني للحداثة الأدبية

- ١٨٥٣–١٨٧٤ **خاتم نيبيلونغن**، ريتشارد فاغنر.
- ١٨٥٧ **أزهار الشر**، شارل بيير بودلير.
- **مدام بوفاري**، غوستاف فلوبير.
- ١٨٦٢ **سلامبو**، غوستاف فلوبير.
- ١٨٦٩ **التعليم العاطفي**، غوستاف فلوبير.
- ١٨٧٠–١٨٧١ فرنسا تعلن الحرب على بروسيا في /١٩/ حزيران، وفي /٢/ أيلول تُهزم فرنسا في معركة سيدان منهيةً بذلك الإمبراطورية الثانية. وإعلان الجمهورية الثالثة في /٤/ أيلول.
- ١٨٧١ كومونة باريس (٢١-٢٨ أيار).

أصل الإنسان، تشارلز داروين.

- ١٨٧١-١٨٩٣ روايات **روغان ماكوارت**، بقلم إميل زولا.
- ١٨٧٢ **إريوون**، صاموئيل بتلر.
- ١٨٧٣ **النهضة**، والتر باتر.
- ١٨٧٤ أول معرض انطباعي في باريس، عرض فيه الانطباعيون أعمالهم خارج الصالونات الرسمية: حيث عمل مونيه (١٨٤٠–١٩٢٦)، ورينوار (١٨٤١–١٩١٩)، وبيسارو (١٨٣٠–١٩٠٣) في الهواء الطلق، وغالباً ما كانوا يرسمون المناطق الحضرية. وقد انضم مانيه (١٨٣٢–١٨٨٣)، وديغا (١٨٣٤–١٩١٧)، وسيزان (١٨٣٩–١٩٠٦) إلى المجموعة.

إغراء القديس أنتوني، غوستاف فلوبير.

- ١٨٧٧ **الإنسان الأمريكي**، هنري جيمس.
- ١٨٧٨ **الحياة والعادة**، صاموئيل بتلر.
- ١٨٧٩ **دايزي ميلر**، لهنري جيمس.

التطور القديم والجديد، صاموئيل بتلر.

- ١٨٨٠ **التجربة الرومانية**، إميل.
- ١٨٨١ **بوفارد وبيكوشيه**، تشارلز فلوبير.

صورة السيدة، هنري جيمس.

- ١٨٨٤ **إلى الوراء**، يوريس كارل هويسمانز.

هكذا تكلم زرادشت، فريدريك نيتشه.

- ١٨٨٥ ليوبولد الثاني، ملك بلجيكا، يستولي على الكونغو.

ماريوس الأبيقوري، والتر باتر.

- ١٨٨٦: استقر فان جوخ **(١٨٥٣ - ١٨٩٠)** وغوغان **(١٨٤٨ - ١٩٠٣)** في فرنسا، معلنين ظهور التعبيرية.

البوسطنيون والأميرة كاساماسيما، هنري جيمس.

دكتور جيكل والسيد هايد، روبرت لويس ستيفنسون، يقدم هذا الكتاب موضوع الشخصية المزدوجة.

هيَ، رايدر هاغارد.

- ١٨٩٠ **الغصن الذهبي**، السير جيمس جورج فريزر.

مبادئ علم النفس، ويليام جيمس.

الملهاة المأساوية، هنري جيمس.

- ١٨٩١ **صورة دوريان غراي**، أوسكار وايلد.
- ١٨٩٢ **ورق الحائط الأصفر**، شارلوت بيركنز جيلمان.
- ١٨٩٣ **الانحطاط**، ماكس نورداو.
- ١٨٩٤ قضية **(دريفوس)** تقسّم فرنسا.

- ١٨٩٥ **آلة الزمن**، إتش دجي ويلز.
- ١٨٩٦ **الحشد: دراسة الذهنية الشعبية**، جوستاف لوبون.
جزيرة الدكتور مورو، إتش دجي ويلز.
المادة والذاكرة، هنري برغسون.
- ١٨٩٨ **زنجي النرجس**، جوزيف كونراد.
- ١٨٩٩ **الصحوة**، كيت شوبان.
الحركة الرمزية في الأدب، آرثر سيمونز.
نظرية الطبقة المرفهة، ثورستين فيبلين.
حين يستيقظ النائم، إتش دجي ويلز.
جرى نشر رواية **الشباب** ورواية **قلب الظلام**، لجوزيف كونراد معاً في مجلد واحد بواسطة دار بلاكويلز.
- ١٩٠٠ **بودنبروكس**، توماس مان.
اللورد جيم، جوزيف كونراد.
الأخت كاري، ثيودور درايزر.
- ١٩٠٢ **قلب الظلام**، جوزيف كونراد، يُطبع في كتاب واحد.
اللاأخلاقيون، أندريه جيد.
أصناف الخبرة الدينية، ويليام جيمس.
- ١٩٠٣ **السفراء**، هنري جيمس.
- **تونيو كروجر**، توماس مان.
طريق كل الأجساد، صموئيل بتلر.
- ١٩٠٤ **نوسترومو**، جوزيف كونراد.
- ١٩٠٥ **بيت المرح**، إيديث وارتون.
المدينة الفاضلة الحديثة، إتش جي ويلز.
- ١٩٠٦-١٩١١ **تصنيع الأميركيين**، جيرترود شتاين.
- ١٩٠٧ **التطور الخلّاق**، هنري برغسون.

تعاليم هنري آدامز، هنري آدامز.

البراغماتية، ويليام جيمس.

العميل السري، جوزيف كونراد.

- ١٩٠٧–١٩١١ **منهج في اللغة العامة**، فرديناند دي سوسير.
- ١٩٠٧–١٩١٩ **البحث عن الزمن الضائع**، مارسيل بروست.
- ١٩٠٨ تجارب بيكاسو في التكعيبية.
- ١٩٠٩ **ثلاثة أرواح**، جيرترود شتاين.
- ١٩١١ معرضٌ للوحاتٍ ما بعد انطباعية.

تحت عيون غربية، جوزيف كونراد.

- ١٩١٢ **فرصة**، جوزيف كونراد.

الموت في البندقية، توماس مان.

- ١٩١٣ **عادات الريف**، إديث وارتون.

أيها الروّاد! ويلّا كاثر.

سان بطرسبرج، أندريه بيلي.

- ١٩١٤ اغتيال الأرشيدوق فرانسيس فرديناند في /٢٤/ حزيران، مما أدى إلى اندلاع الحرب العالمية الأولى. وفي /٣/ آب، اندلعت معركة مارن، تبع ذلك أربع سنوات من حرب الخنادق.

براعم العطاء، جيرترود شتاين.

- ١٩١٤–١٩١٨ **تأملات رجل غير سياسي**، توماس مان.
- ١٩١٥ **الجندي الصالح**، فورد مادوكس فورد.

التحول، فرانز كافكا.

قوس قزح، دي إتش لورانس.

صباح الأحد، والاس ستيفنز.

النصر، جوزيف كونراد.

- ١٩١٦ **صورة الفنان في شبابه**، جيمس جويس.

- ١٩١٧ أمريكا تدخل الحرب العالمية الأولى في **/٢/** نيسان. وفي تشرين الأول، يُحكم لينين سيطرته على السوفييتات الصناعية والعسكرية، وهو الحدث الذي أعقبه ثلاث سنوات من الحرب الأهلية.
- ١٩١٨ **بيان الدادائية**، تريستان تسارا.
أنطونيا الخاصة بي، ويلّا كاثر.
- ١٩١٨–١٩٢٢ **سقوط الغرب**، أوزوالد اشبنغلر.
- ١٩١٩ توقيع معاهدة فرساي التي أنهت الحرب العالمية الأولى.
وينسبورج، أوهايو، بقلم شيروود أندرسون.
- ١٩٢٠ **الشارع الرئيس**، سنكلير لويس.
الإنقاذ، جوزيف كونراد.
هذا الجانب من الجنة، إف سكوت فيتزجيرالد.
المرأة العاشقة، دي إتش لورانس.
- ١٩٢١ **عصر البراءة**، إديث وارتون.
- ١٩٢٢ **السيدة التائهة**، ويلّا كاثر.
عوليس، جيمس جويس.
الأرض اليباب، تي إس إليوت.
- ١٩٢٣ **القصب**، جان تومر.
الربيع وكل شيء، ويليام كارلوس ويليامز.
دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي، دي إتش لورانس.
- ١٩٢٤ **الجبل السحري**، توماس مان.
مبادئ النقد الأدبي، آي إيه ريتشاردز.
نحن، يفغيني إيفانوفيتش زامياتين.
- ١٩٢٤–١٩٢٨ **نهاية العَرَض**، فورد مادوكس فورد.
- ١٩٢٥ **مأساة أمريكية**، تيودور درايزر.
المزورون، أندريه جيد.

السيدة دالواي، فيرجينيا وولف.
الضحك المظلم شيروود أندرسون.
غاتسبي العظيم، إف سكوت فيتزجيرالد.
الحبوب الأمريكية، ويليام كارلوس ويليامز.
المحاكمة، فرانز كافكا.
- ١٩٢٦ **فن الحكم**، ويندهام لويس.
القلعة، فرانز كافكا.
الشمس تشرق أيضاً، إرنست همنغواي.
- ١٩٢٧ **إلى المنارة**، فيرجينيا وولف.
الزمن والإنسان الغربي، ويندهام لويس.
- ١٩٢٨ **عاشق السيدة تشاترلي**، دي إتش لورانس.
أورلاندو، فيرجينيا وولف.
رحلة إلى باغاني، ويليام كارلوس ويليامز.
- ١٩٢٩ **وداعاً للسلاح**، إرنست همنغواي.
انظر إلى بيتك أيها الملاك، توماس وولف.
الصخب والعنف، ويليام فوكنر.
- ١٩٣٠ **قردة الله**، ويندهام لويس.
الجسر، هارت كرين.
الحضارة وسخطها، سيغموند فرويد.
سأتخذ موقفي: الجنوب والتقاليد الزراعية، هنري بلو كلين.
- ١٩٣٠–١٩٣٦ **الولايات المتحدة الأمريكية**، جون دوس باسوس.
- ١٩٣١ **البيان المضاد**، كينيث بيرك.
الأمواج، فيرجينيا وولف.
- ١٩٣٢ **رحلة إلى نهاية الليل**، لويس فرديناند سيلين.
- ١٩٣٣ الرئيس فون هيندنبورغ يعين هتلر مستشاراً في **/٣٠/** كانون الثاني.

السيرة الذاتية لأليس بي توكلاس، جيرترود شتاين.

الحالة البشرية، أندريه مالرو.

- ١٩٣٤ **ساعي البريد يرن الجرس دائماً مرتين**، جيمس إم كاين.

الليلة الرقيقة، إف سكوت فيتزجيرالد.

- ١٩٣٥ **أن تملك أو لا تملك**، إرنست همنغواي.

الديمومة والتغيير، كينيث بيرك.

- ١٩٣٦ **الموت بالتقسيط**، لويس فرديناند سيلين.

الغابة الليلية، دجونا بارنز.

- ١٩٣٦–١٩٣٩ الحرب الأهلية الإسبانية.

- ١٩٣٧ **ليسبوار**، أندريه مالرو.

كانت عيونهم تراقب الله، زورا نيل هيرستون.

السنوات، فيرجينيا وولف.

- ١٩٣٩ اندلاع الحرب العالمية الثانية عندما غزا هتلر بولندا في الأول من أيلول.

يوم الجراد، نثنائيل ويست.

يقظة فينيغانز، جيمس جويس.

عناقيد الغضب، جون شتاينبك.

- ١٩٤٠ غزو الألمان لباريس في حزيران، مما أدى إلى قيام حكومة فيشي العميلة.

الظلام عند الظهيرة، آرثر كويستلر.

- ١٩٤١ **بين الأفعال**، فيرجينيا وولف.

- ١٩٤٢ **انزل يا موسى**، ويليام فوكنر.

الرجل الذي عاش تحت الأرض، ريتشارد رايت.

- ١٩٤٤ الإنزال الجوي للحلفاء في النورماندي في شهر حزيران.

العقل عند نهاية حدوده، إتش دجي ويلز.

- ١٩٤٥ تحرير باريس؛ جرى التوقيع على استسلام ألمانيا في ريمس في ٧/ أيار.

- ١٩٤٨ **الدكتور فاوستس**، توماس مان.

- ١٩٤٩ رواية **١٩٨٤**، جورج أورويل.
- ١٩٥٧ **لوليتا**، فلاديمير نابوكوف.
على الطريق، جاك كيرواك.
- ١٩٥٩ **العواء**، ألين جينسبيرغ.
- ١٩٦٢ **نار شاحبة**، فلاديمير نابوكوف.
- ١٩٦٦ **صرخة القطعة ٤٩**، توماس بينشون.
البنية والإشارة والتلاعب في خطاب العلوم الإنسانية، جاك دريدا.
بحر سارغاسو الواسع، جان ريس.
- ١٩٧٦ **في علم النحو**، جاك دريدا.
- ١٩٧٨ **الكتابة والاختلاف**، جاك دريدا.
- ١٩٨٨ **برج الميزان**، دون ديليلو.
- ١٩٨٩ **بندول فوكو**، أمبرتو إيكو.

الملحق الثاني
من عصر الإمبراطورية إلى الحرب: مراجعة للأحداث التاريخية التي رافقت الحداثة الأدبية

I

تبلور جزء كبير من الأجندة الحداثية في سياق السياسة والتوسع الإمبراطوري، والحروب العالمية التي كانت نتاج تلك السياسة. وقد هيمن الصراع من أجل السيطرة الإمبراطورية على المشهد السياسي الدولي بعد الحرب الفرنسية البروسية في الفترة ما بين عامي ١٨٧٠ و١٨٧١، وأصبحت الحداثة والإمبراطورية أمرين متصلين ببعضهما. وكان اللاعبون الرئيسيون في هذه اللعبة القاتلة هم إنجلترا وفرنسا وألمانيا وبلجيكا والبرتغال، كما شاركت إيطاليا ولكن على الهامش الأفريقي. وكان مركز اهتمام هذه الدول هو أفريقيا والهند وجزر الهند الشرقية والصين. أما أمريكا فقد كانت لها حدود مفتوحة، مما سمح لها بالتوسع والوصول إلى المواد الخام؛ ولكن مع إغلاق حدودها قرب نهاية القرن التاسع عشر، أظهرت أمريكا رغبة توسعية، فاستولت على أراضٍ من إسبانيا في منطقة البحر الكاريبي والفلبين، كما ضمّت هاواي إليها في عام ١٨٩٨.

جاء الجنوح الإمبراطوري والنزعة إلى التوسع مع إغلاق الحدود الأوروبية، حيث كانت هنالك حاجة ماسّة للوصول إلى بلادٍ جديدة، سواء كمصدرٍ للمواد الخام أم كسوق للاستهلاك. وقد تراجعت في أفريقيا تجارة

الرقيق الأوروبية خلال العقدين الأولين من القرن التاسع عشر. وحلّت أشكال النشاط التجاري، ولا سيّما في غرب أفريقيا، محل هذه التجارة. وسيطر البريطانيون على منطقة النيجر السفلى وضّموا لاغوس إليهم كمستعمرة للتاج البريطاني في عام ١٨٦١. كما غزت فرنسا الجزائر العاصمة في عام ١٨٣٠، وأبدت اهتمامها بالمغرب وتونس ومصر، وفي وقت لاحق ادعت ملكية وادي السنغال واحتكار تجارة الصمغ الغني به، كما كانت تطمح للسودان والصحراء الكبرى. وفي جنوب أفريقيا، أنشأ عدد كبير من مزارعي البوير[1] (غير الراضين عن الحكم البريطاني) جمهوريتهم المستقلة تحت مُسمّى دولة أورانج الحرة وترانسفال، مما أدى إلى نشوب حرب البوير. وكذلك تنافست إنجلترا وفرنسا على الحقوق الإمبراطورية في مصر في عام ١٨٨٢. واستمر التدافع نحو أفريقيا عندما قام ليوبولد الثاني ملك بلجيكا بتمويل استكشاف هنري مورتون ستانلي للكونغو، ثم دخلت ألمانيا في هذا الصراع الاستعماري في عامي ١٨٨٤ - ١٨٨٥، وطالبت بجنوب غرب أفريقيا وساحل شرق أفريقيا بين موزمبيق وما أصبح لاحقاً دولة كينيا، وبتوغو والكاميرون في غرب أفريقيا.

وقد سمحت هذه المطالبة بالأراضي الجديدة للدول الصناعية الأوروبية بتبرير استثمار رأس المال الفائض. ففي حين كان يجري استثمار القدر الأكبر من رأس المال في كندا وأستراليا وأمريكا اللاتينية في ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر، كانت أفريقيا تعتبر جديرة بأن تخاطر هذه الدول من أجلها. وقد دعت البرتغال في عامي ١٨٨٤ - ١٨٨٥، إلى عقد مؤتمر حول غرب أفريقيا وذلك بدعمٍ من بسمارك الألماني، وقد أضفت أحكام هذا المؤتمر التي صيغت رسمياً بموجب قانون برلين لعام ١٨٨٥، الشرعيةَ لمطالبة ليوبولد بالكونغو، وأعلنت أن حوضي نهري الكونغو والنيجر مناطق تجارة حرة، كما حظرت تجارة الرقيق. ولكن الأهم من كل ذلك، كان البند الذي نصَّ على أن المطالبة بحق

---

(١) مواطنو جنوب أفريقيا من أصل أوروبي. [المترجم].

استعمار الأراضي الأجنبية تتوقف على إثبات أنها كانت محتلة فعلياً. وهكذا فإن الادعاء بالحق الاستعماري تطلب التدخل المادي فعلياً. ونتيجة لذلك، وسّع الفرنسيون نشاطهم في غرب أفريقيا؛ والبريطانيون في زنجبار، وأوغندا، وكينيا؛ والألمان في تنجانيقا، بما في ذلك رواندا وبوروندي.

أدى إنشاء الدول الاستعمارية مناطق بعيدة عن عواصمها، إلى إضعاف مراكزها. وباتت بحاجة إلى جيوش للسيطرة على السكان الأصليين الذين زاد عداؤهم لهذه الدول، وإلى قوة شرطة للحفاظ على النظام المدني، وكان عليها إنشاء وتمويل الإدارات الاستعمارية، فاضطرت إلى بناء الطرق والجسور والسكك الحديدية والموانئ لنقل المواد الخام، كما طُلب منها مسح حدودها الاستعمارية طوبوغرافياً، وذلك إذا أُريد لادعاءاتها أن تكون ذات صلاحية دولية. وقد كلّف إنشاء هذه البنى التحتية أموالاً طائلة جرى جمعُها جزئياً عن طريق فرض الضرائب على السكان الأصليين، والتي جرى تحصيلها عن طريق المدفوعات النقدية أو الأعمال القسرية، الأمر الذي لم يؤدِّ إلّا إلى المزيد من المشاعر العدائية من جانب هؤلاء السكان.

علاوة على ذلك، كان الغازي الاستعماري في كثير من الأحيان أسير وضعه أكثر من كونه سجّاناً. وقد وثق جورج أورويل هذه النقطة ببراعة في مقاله **«إطلاق النار على الفيل»**. ففي شبابه أثناء عمله كضابط شرطة في القسم الفرعي في مدينة مولمين ببورما السفلى، جرى استدعاؤه للسيطرة على فيل هائج، ولكنه ما إن وصل إلى مكان الحادث، حتى أصبح الفيل الذي داس أحدَ السكان الأصليين حتى الموت، يرعى بهدوء. أدرك أورويل حينئذٍ أن كل ما عليه فعله ببساطة هو أن يراقب الفيل إلى أن يصل حارسه، إذ كان الفيل بعد كل ما حدث مجرد قطعة كبيرة من اللحم، وبدا حينئذٍ أنه مسالم للغاية، لكن خلف أورويل كان هنالك حشد من ألفي شخص توقعوا منه أن يطلق النار على الفيل المارق، وبدلاً من أن يسيطر الشرطي على الحشد، الحشدُ هو الذي سيطر على الشرطي الذي

أصبح مضطراً إلى التصرف بطريقة رسمية، ليخلُص أورويل إلى القول: «أدركت في هذه اللحظة أنه عندما يتحول الرجل الأبيض إلى طاغية، فإن حريته هي التي يدمرها... لأنه من شروط حكمه أن يقضي حياته في محاولة إقناع السكان الأصليين بقدرته وصلاحيته، وهكذا فإنه في كل أزمةٍ عليه أن يفعل ما يتوقعه منه السكان الأصليون، وإن يرتدي قناعاً، ويجعل وجهه مناسباً لذلك القناع.. لقد كان عليّ بكل بساطة أن أطلق النار على الفيل»؛ وهذا ما فعله أورويل[1].

وفي مقال آخر بعنوان **عملية شنق**، شاهد أورويل ذات مرة تنفيذ حكم إعدام بمواطن بورمي، وما لفت انتباهه حينها هو مدى انزعاج كبير السجانين من عدم تعاون المحكومين بالإعدام معه بشكل كامل، فقد كانوا يسيرون ببطء شديد نحو المشنقة وهم يطلقون العويل في صلواتهم. أو (كما في حالات سابقة) لم يعمل حبل المشنقة كما يجب، أو تشبث المحكوم بقضبان قفصه واستلزم جهد ستة حراس لفصله عنها. وقد حاول كبير السجانين أن يقنع المحكوم الذي كان غير متعاون معه بقوله له: «يا صديقي العزيز، فكر في كل الآلام والمتاعب التي تسببها لنا!»[2].. مرة أخرى، تقلب التجربة الاستعمارية الأولويات الإنسانية، ويُصبح الجلّاد هو الضحية، والإنسان الذي على وشك أن يُشنق هو المثير للغضب، ويختزل احتجاجه بشكل غريب إلى مجرد إزعاجٍ وإقلاقٍ فيه تحدٍّ لنظام الأمور التي تجري في مثل هذه الممارسات الشنيعة للسلطة الإمبراطورية.

إن الهيمنة الاستعمارية لم تخلق حالة ذهنية قاتلة للدولة المحتلة فحسب؛ بل خلقت حالة ذهنية عدائية بين الدول الاستعمارية نفسها. وعندما يدرك المرء كيف خلقت الهيمنة الاستعمارية السياق والبيئة المناسبة للحروب العالمية اللاحقة، يمكنه حينها أن يرى كم هو هذا الأمر مكلف ومدمر، وقد كانت بذور

---

(١) جورج أورويل، مقال «إطلاق النار على الفيل»، من كتاب إطلاق النار على الفيل ومقالات أخرى (نيويورك: هاركورت، بريس والعالم، ١٩٥٠)، ص ٨.

(٢) جورج أورويل، عملية شنق، من كتاب إطلاق النار على الفيل ومقالات أخرى، ص ١٨.

التدمير لهذه الحروب مغروسة في النزعة الاستعمارية. لذلك لم يكن من المستغرب أن تتخلى الدول الاستعمارية الكبرى في نهاية المطاف عن مستعمراتها، وأن يشهد العالم الحديث كيف أن الدول الإمبراطورية أفسحت المجال لقيام دول قومية جديدة. فإيرلندا، على سبيل المثال، حصلت على وضع السيادة في عام ١٩٢٢، ونالت استقلالها عن بريطانيا في عام ١٩٤٩.

بيدَ أن عملية التحول من مستعمرة إلى دولة مستقلة كانت في كثير من الأحيان أمراً محفوفاً بالاضطرابات، كما كان الحال في الكونغو، فعندما منحت بلجيكا الكونغو الاستقلال في /٣٠/ حزيران من عام ١٩٦٠، أدى ذلك إلى مطالبة فصيلين متنافسين بالسلطة، مما أدى إلى دخول كلٍّ من اليمين السياسي (الذي جسده موبوتو والمؤسسة العسكرية)، واليسار السياسي (الذي جسده لومومبا والمتعاطفون معه من الشيوعيين) في صراع عنيف، لتنتصر المؤسسة العسكرية في نهاية المطاف، وذلك لأنها حظيت بتعاطف الغرب، إن لم نقل دعمه.

وكذلك كانت الأمور غير مستقرة بنفس القدر في القارات الأخرى. ففي وقت مبكر من شهر آب من عام ١٩١٧، دعا وزير الدولة لشؤون الهند إلى «التطوير التدريجي لمؤسسات الحكم الذاتي». لكن استقلال الهند عن بريطانيا كان بطيئاً جداً. ومع اندلاع الحرب العالمية الثانية، امتنع المؤتمر الوطني الهندي عن تقديم الدعم العسكري. ونتيجة لذلك، سُجن قادته حتى نهاية الحرب حيث أصبح الوضع في غاية التأزّم حينها، وكان البريطانيون على استعداد للتكيف مع فكرة استقلال الهند. وعلى الرغم من أن فكرة الأرض الواحدة كانت قوية في الهند، لم يكن نداء الوحدة الوطنية فيها يتمتع بنفس قوة الاختلافات العرقية والدينية، الأمر الذي أدى إلى تقسيم الهند، حيث جرى قيام دولة باكستان التي ضمّت السكان المسلمين؛ وحصول الهند على استقلالها وضمها للسكان الهندوس، كما ظلت مشكلة بنجلاديش ذات الأكثرية المسلمة قائمة. وكان الحلُّ الأنسب لها هو تحول بنجلاديش إلى ما سُميَ حينئذٍ دولة باكستان الشرقية

المفصولة عن الدولة الشقيقة لها (باكستان) بالوجود المادي للهند بينهما، ولكنها ظلت متحدة سياسياً مع باكستان التي كانت على بعد أكثر من ألف ميل عنها.

وفي ما يعرف الآن بإندونيسيا، امتلك الهولنديون فيها ثالث أكبر إمبراطورية استعمارية، تركز معظمها في جزر الهند الشرقية، حيث يعيش /٦٥/ مليون شخص من خلفيات دينية وعرقية مختلفة. وعلى الرغم من هذا الخليط السكاني، حافظ الهولنديون فيها على الانضباط والانسجام. ولكن هذا الانسجام جرى كسره عندما واجه المجتمع القومي الذي ترعاه هولندا (منظمة بودي أوتومو) مجموعةً جمهورية تتمثل بالحزب القومي الإندونيسي (PNI) بقيادة سوكارنو. كما غزت القوات اليابانية هذا الأرخبيل في كانون الثاني من عام ١٩٤٢، واستسلم الهولنديون لها في آذار من العام نفسه. وعندما استسلمت اليابان في عام ١٩٤٥، أعلن الحزب الوطني الإندونيسي استقلال إندونيسيا حيث قاوم الهولنديون ذلك واندلع القتال في جاوة الشرقية. وعندما فشلت محاولات المصالحة بين الفصيلين، شنَّ الهولنديون أعمالاً أمنية وحشية للغاية لدرجة أنهم فقدوا تعاطف الرأي العام معهم. وفي آب من عام ١٩٥٩، أصبحت إندونيسيا دولة موحدة مركزها في جاوة برئاسة سوكارنو. وقد أدت الاشتباكات بين الشيوعيين الإندونيسيين والجيش الحكومي إلى فوز الجنرال سوهارتو بالرئاسة في الثاني عشر من آذار عام ١٩٦٧. ومرة أخرى، واجه الجيش التهديد الشيوعي ونجح في كبحه نتيجة تعاطف الغرب معه، إن لم نقل دعمه.

II

كان الحدث الرئيس في حقبة الحداثة هو الحرب العالمية الأولى التي تعود أصولها إلى الصراعات الإمبراطورية التي أعقبت الحرب الفرنسية البروسية. ففي ذلك الوقت، عمل المستشار الألماني أوتو فون بسمارك على جعل بلاده تتحالف مع النمسا وروسيا في تحالف ثلاثي عُرف باسم عصبة الأباطرة الثلاثة. وعندما تقاربت ألمانيا والنمسا سياسياً، أسقط القيصر فيلهلم روسيا من العُصبة في عام

١٨٨٨. ثم شكّلت روسيا مع فرنسا تحالفاً خاصاً بهما، وانضمت إليهما إنجلترا لاحقاً. وهكذا فقد انقسمت الدول الكبرى في أوروبا إلى معسكرين مُتعَاديين، وهو الوضع الذي أصبح أكثر خطورة بسبب عدم استقرار المَلكية الثنائية للإمبراطورية النمساوية المجرية التي حكمتها عائلة هابسبورغ. ثم أتت الشرارة القاتلة باغتيال الأرشيدوق فرانسيس فرديناند وزوجته في /٢٨/ حزيران من عام ١٩١٤، حيث حمَّلت النمسا صربيا المسؤوليةَ عن هذا العمل الإرهابي وأعلنت الحرب عليها في /٢٨/ حزيران؛ فتوجهت روسيا للدفاع عن صربيا. وفي /٣١/ تشرين الأول، أعلنت ألمانيا الحرب على روسيا، مما دفع فرنسا وإنجلترا لاحقاً إلى الدخول في هذا الصراع، فكانت الحرب العالمية الأولى.

لقد تجاوزت التكلفة البشرية لهذه الحرب حدود الخيال. وقام الحلفاء (بريطانيا وفرنسا وروسيا وإيطاليا) بحشد ما يقرب من /٣٥/ مليون رجل سقط /٢١/ مليون منهم ضحية لهذه الحرب. وحشدت قوى المحور(ألمانيا والنمسا بشكل رئيس) /٢٣/ مليون رجل، سقط /١٥/ مليون منهم ضحية لهذه الحرب. وقد ظلت أمريكا خارج هذه الحرب حتى الثاني من نيسان عام ١٩١٧، حيث وقف في هذا التاريخ الرئيس وودرو ويلسون أمام الكونغرس ليطلب إعلان الحرب ضد قوى المحور. وحشدت أمريكا /٤,٣٣٥,٠٠٠/ إنسان للحرب، مات منهم /٣٦٤,٠٠٠/ في المعركة. وفي /١١/ تشرين الثاني من عام ١٩١٨، بالتحديد في الساعة الحادية عشرة من اليوم الحادي عشر من الشهر الحادي عشر، دخلت الهدنة التي أنهت الحرب العالمية الأولى حيز التنفيذ.

وعلى الرغم من أن الحرب حدّدت جيلاً بأكمله، لم تفعل أكثر من مجرد زرع بذور حرب عالمية ثانية. وقد أشار سكوت فيتزجيرالد إلى هذا الأمر في روايته الأولى **هذا الجانب من الجنة (١٩٢٠)**، وهي دراسة عن خيبة الآمال الحديثة، حيث كان الأمر المخيب للآمال بشكل خاص هو الادعاء بأن هذه الحرب كانت وسيلة لنشر الديمقراطية العالمية، والاعتقاد بأن هذه الحرب

ستكون الحرب الأخيرة التي ستنهي جميع الحروب. كما قدم لنا إرنست همنغواي نسخته من خيبة الآمال هذه من الحرب في روايته الثانية **وداعاً للسلاح (١٩٢٩)**.

وكما بيّن فيتزجيرالد وهيمنجواي، فإن الفشل السياسي الذي أعقب معاهدة فرساي **(١٩١٩)** كان متوقعاً. كانت هذه المعاهدة في المقام الأول من صنع أربعة رجال هم: جورج كليمنصو من فرنسا، وديفيد لويد جورج من إنجلترا، وفيتوريو أورلاندو من إيطاليا، وودرو ويلسون من الولايات المتحدة. كانت مشاعر الكره ما تزال متأججة، وأثبتت مطالب الفرنسيين والبريطانيين أنها لم تكن واقعية على المدى الطويل. فقد كان على ألمانيا أن تنزع سلاحها وتعيد مقاطعتي الإلزاس واللورين **(اللتين خسرتهما عام ١٨٧١)** إلى فرنسا، وأن تعيد الأراضي التي احتلتها إلى بلجيكا وبولندا رغم أن هذا العمل أدى إلى فصل بروسيا الشرقية عن بقية ألمانيا؛ وكان من المقرّر أن يحتل الحلفاء منطقة الراين لمدة خمسة عشر عاماً، كما كان على ألمانيا أن تدفع كلفة الاحتلال بالإضافة إلى دفع تعويضات باهظة على الرغم من وضعها الاقتصادي المتدهور. أما عُصبة الأمم التي كان من المفترض أن تُشرف على الاضطرابات السياسية المستقبلية، فقد فشلت في مهمتها عندما رفض الكونغرس الأمريكي **(بقيادة الانعزاليين من أمثال هنري كابوت لودج)** التصديق على وجودها. وانتهت الإمبراطورية الرومانية المقدسة مع تراجع الإمبراطورية النمساوية المجرية بعد الحرب. وحلَّ مكانها دولتان جديدتان هما تشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا على الرغم من حقيقة أن كلَّ إقليمٍ منهما كان يتألف من فصائل **(قبائل)** متنافسة ومُعادية لأي فكرة توحيد.

والحدث الرئيس الثاني في حقبة الحداثة كان يتعلق بالحرب العالمية الثانية. فقد تمكن هتلر من الفوز بالسيطرة السياسية على ألمانيا من خلال رفض المطالب الثقيلة لمعاهدة فرساي وخلق الشقاق الاجتماعي حولها، واللعب بشكل خاص على معاداة السامية وكراهية الشيوعيين. كما كان صعود الثقافة الجماهيرية أيضاً في صالح هتلر، فنظراً لقدراته الخطابية أمام الحشود الجماهيرية واستخدامه لآلة الدعاية القوية، فاز

حزبه الاشتراكي الوطني (النازي) بـ /١٠٧/ مقاعد في الرايخستاغ في عام ١٩٣٠، وبـ /٢٣٠/ مقعداً في عام ١٩٣٢، مما جعله أكبر الأحزاب، فقام الرئيس فون هيندنبورغ بتعيين هتلر كمستشار لألمانيا في /٣٠/ كانون الثاني من عام ١٩٣٣؛ وبعد الانتخابات الجديدة، علّق هتلر العمل بالدستور وحكم بمرسوم تشريعي، وجرى القضاء على النقابات العمالية، واستحضرت آلة دعايته ماضياً ألمانياً أسطورياً، إن لم نقل روحياً؛ وبحلول عام ١٩٣٥، كانت هناك حملة من أجل «النقاء العرقي»؛ وبحلول عام ١٩٣٨، كان هتلر قد أنشأ جيشاً جديداً ضمَّ فيلق النخبة من قوات الأمن الخاصة والشرطة السرية، أو الغستابو.

كان نشاط هتلر في الشؤون الخارجية جريئاً بنفس القدر. وقد انسحب من عصبة الأمم، مستفيداً من حقيقة أن الغرب بات مُنهكاً. وفي انتهاك صارخ لمعاهدة فرساي، أعاد هتلر تسليح ألمانيا واحتل في عام ١٩٣٦ منطقة الراين منزوعة السلاح. وفي عام ١٩٣٨، استولى على النمسا ثم استعاد منطقة السوديت ودعا إلى القضاء على تشيكوسلوفاكيا، وهذا ما حدث فعلاً في /٢٩/ أيلول من عام ١٩٣٨ وذلك عندما خضع رئيس وزراء إنجلترا، نيفيل تشامبرلين، لتهديدات هتلر. وقد اندهش العالم عندما وقع ستالين في /٢٣/ آب من عام ١٩٣٩، على معاهدة عدم الاعتداء مع هتلر الذي انتهز فرصة وجود مقاومة قليلة أو معدومة على الجبهة الشرقية لألمانيا، فقام بغزو بولندا في الأول من أيلول عام ١٩٣٩، وهو العمل الذي دفع الحلفاء الأوروبيين أخيراً إلى القتال.

لقد أحدثت الآثار الجانبية لهذه الحروب تحولاً في أوروبا بنفس القدر الذي أحدثته في الحروب نفسها. فعلى سبيل المثال، أدت الحرب العالمية الأولى بشكلٍ غير مباشر إلى الإطاحة بالقياصرة الروس في عام ١٩١٦، وذلك حين شنَّ القائد الروسي أليكسي بروسيلوف هجوماً مضاداً فاشلاً أدى إلى إضعاف الدولة ومن ثمَّ انهيار القياصرة. كما مهدت الحرب الطريق لاستيلاء البلاشفة على السلطة من خلال الإطاحة بالحكومة المؤقتة لألكسندر كيرينسكي. وبحلول تشرين الأول

من عام ١٩١٧، كان لينين قد سيطر على السوفييتات الصناعية والعسكرية (كما كانت تسمى الهيئات التمثيلية المنتخبة)، لكن الأمر استغرق حرباً أهلية استمرت ثلاث سنوات لإخضاع العناصر السياسية المتبقية، بشكل خاص الفلاحين.

انحرف لينين عن مبادئ الماركسية الصارمة حين اعتقد أنه بإمكان روسيا أن تنتقل مباشرة من عالم القياصرة إلى النظام الشيوعي دون المرور بالمراحل التاريخية للرأسمالية. وبدلاً من «تلاشي» الدولة، جرى توسيع البيروقراطية وفرض النزعة القومية في أوكرانيا. وأكثر من ذلك، كانت الشيوعية نفسها كحركةٍ عالمية في طريقها إلى التلاشي، لكن الشكوك النظرية حول ذلك انتهت عندما تولى ستالين السلطة بعد وفاة لينين في كانون الثاني من عام ١٩٢٤، حيث وضع ستالين روسيا على طريق مستقيم نحو الاشتراكية على الرغم من كل أشكال المقاومة التي واجهتها من العالم الخارجي. كان هدف ستالين الرئيس هو التصنيع، الأمر الذي استلزم خلق فائض من السلع، وقد وثق ستالين عزمه الشديد من خلال وضعه لـ «خطة جماعية» كارثية حول الزراعة في الفترة بين عامي ١٩٢٨ و١٩٢٩، حيث اضطر ملايين الفلاحين إلى العمل في المزارع الجماعية، وجرى قتل كل من قاوم هذه العملية، مُستبقاً بذلك عمليات التطهير الكبرى بين عامي ١٩٣٤ و١٩٣٨ التي أودت بحياة ملايين آخرين.

لقد نبع النصر الشيوعي في الثورة الروسية من الجهود المشتركة التي بذلها لينين وستالين، أي العبقرية السياسية لدى أحدهما والقسوة السياسية لدى الآخر. وساعد صعودُ هتلر والتهديدُ من ألمانيا ستالينَ على توحيد البلاد حول النشاط البطولي الحقيقي الذي قام به الروس على الجبهة الشرقية، وسمح اندلاع الحرب الباردة مرة أخرى للروس بالنظر إلى الخارج بدلاً من الداخل بحثاً عن الأخطاء السياسية. وحين تولى نيكيتا خروتشوف السلطة بعد وفاة ستالين في عام ١٩٥٣ أدان ستالين، ولكن الواقعة كانت قد حلّت، فقد وضع حُكم ستالين الذي دام ما يقرب من ثلاثين عاماً الاتحاد السوفييتي على مسار توسعي سيستمر حتى أوائل التسعينيات.

وفي أقصى الشرق، كانت الحياة السياسية غير مستقرة بنفس القدر. حيث فقدت الصين قاعدتها التجارية في الحرب، وأصبحت في حالةٍ من الفوضى بعد الحرب العالمية الأولى، مِمَّا حدا بالقائد صن يات صن على إنشاء نظام جديد فرضته القوة العسكرية، وأسس بمساعدة روسيا حزباً سياسياً في عام ١٩٢٣ دعاه الكومينتانغ وجعل مقره خارج كانتون[١]، وفي هذا المقر جرى لاحقاً وضع نظام عسكري تحت قيادة تشيانغ كاي شيك.

وعندما رحل صَن في عام ١٩٢٤، آلت السلطة إلى تشيانغ الذي انفصل عن روسيا واستغل الاضطرابات السياسية ليجعل من حزب الكومينتانغ قوةً وطنية، حيث تحالف مع العناصر المحافظة داخل الحزب، وسحق الفصائل التي يقودها الشيوعيون بما في ذلك النقابات العمالية، وتقدم تدريجياً نحو الشمال وهو يسيطر على البلاد في أثناء تقدمه، ليستولي أخيراً على بكين في حزيران من عام ١٩٢٨، وقد صوّر أندريه مالرو بعض هذه الأحداث في روايته **مصير الإنسان (١٩٣٣)**. في تلك الأثناء، مُنحت حكومة تشيانغ الاعتراف الدبلوماسي من قبل القوى الأجنبية الكبرى، بما في ذلك الولايات المتحدة، ثم قام تشيانغ بتطهير الحزب من الشيوعيين، ودفع بالكثيرين من المدن إلى الأرياف حيث اكتسبوا نفوذاً هناك. ولكن عندما تشكلت «الجمهورية السوفييتية» في مقاطعة كيانغسي في عام ١٩٣١، تحرك تشيانغ ضدهم، وأجبرَ الشيوعيين على الابتعاد لمسافة ستة آلاف ميل باتجاه الشمال الغربي، حيث وصل ثلاثون ألفاً فقط من أصل تسعين ألفاً إلى وجهتهم. من هذه المسيرة ظهر زعيم جديد يُدعى ماو تسي تونغ الذي سيكون العدو الرئيسي لتشيانغ.

بحلول أوائل الثلاثينيات، كانت القوى السياسية التي ستحدد مستقبل الصين موجودة على أهبة الاستعداد. ولكن في تموز من عام ١٩٣٧، وقبل أن يتمكن تشيانغ من إكمال خطته للقضاء على الشيوعيين، وجد نفسه منخرطاً في

---

(١) الاسم الغربي لمقاطعة كوانغدونغ بالصين. **[المترجم]**.

حرب استمرت ثماني سنوات مع اليابان، مما جعل حزب الكومينتانغ في حالة ضعف إلى حد كبير، والشيوعيين في حالة أقوى بكثير، خاصة في المناطق الريفية من الصين. وبحلول نهاية الحرب العالمية الثانية، ازداد تعداد الجيش الأحمر من نحو /٩٠,٠٠٠/ مقاتل إلى ما يقرب من /٩٠٠,٠٠٠/ مقاتل، وزاد تعداد الحزب الشيوعي من نحو /٤٠,٠٠٠/ حزبي إلى /١,٢/ مليون، وكانت المسألة مسألة وقت فقط قبل أن تنتقل الصين إلى السيطرة الشيوعية.

سيطر النزاع بين جناحي اليمين واليسار على السياسة العالمية خلال الحربين العالميتين وبعدهما على وجه الخصوص، وقد حدّدت الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩) الخطوط الأيديولوجية الرئيسة. بدأت هذه الحرب كثورة أعلنها قادة الجيش في المغرب الإسباني بقيادة فرانسيسكو فرانكو الذين كانوا غير متعاطفين مع الإجراءات الاشتراكية المناهضة للكنيسة التي اتخذتها حكومة أزانا الجمهورية، حيث دعمت مُدن قادس، وسرقسطة، وإشبيلية، وبورجوس القوميين المتمردين، في حين فضَّلت مُدن مدريد وبرشلونة وبلباو وفالنسيا سلطة الجمهوريين. وحصل المتمردون على المساعدة من ألمانيا التي أرسلت إليهم طائرات قاذفة وطيارين، وكذلك من إيطاليا التي أرسلت خمسين ألف متطوع. وفي المقلب الآخر، حصل الجمهوريون على المساعدة من روسيا التي أرسلت مستشارين وفنيين بمساعدة ما كان يُعرف بـ«الألوية الدولية» ومتعاطفين يساريين من دول أخرى. وقد جرى وصف العديد من هذه الأحداث من قبل آرثر كويستلر، وأندريه مالرو، وإرنست همنغواي، وغيرهم من الكُتاب.

وهكذا اتخذت القوى المتعادية الرئيسة التي ستهيمن على الحرب العالمية الثانية أمكنتها. استمر القتال في إسبانيا لمدة ثلاث سنوات، ثم جاء «المنعطف» في عام ١٩٣٨ عندما قطعت هجمات القوميين التي استمرت لستة أشهر باتجاه البحر، الخطوطَ الجمهورية في آب مما أدى إلى انهيار الجبهة الكاتالونية في كانون الأول. وقد أدّى حدثان رئيسان داخل الحلف الجمهوري تمثلا بالنزاعات الداخلية بين

الجمهوريين أنفسهم ونهاية الدعم السوفييتي لهم، إلى إنهاء الحرب، حيث سقطت برشلونة في /٢٦/ كانون الأول من عام ١٩٣٩، وفالنسيا ومدريد في /٢٨/ آذار، لتتوقف المعارك بعد ثلاثة أيام من سقوطهما. حيث بلغ العدد الإجمالي لقتلى هذه الحرب إلى مليون شخص حسب التقديرات الإسبانية الرسمية.

كانت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية فترةً من الاضطرابات الكبرى الناجمة عن صعود الحكومات المتعاونة مع الاتحاد السوفييتي، وانسحاب الدول الإمبراطورية الكبرى من مستعمراتها. فعلى سبيل المثال، انسحبت بريطانيا من جنوب أفريقيا والهند؛ وانسحبت فرنسا من فيتنام، وفي وقت لاحق من الجزائر؛ وانسحبت بلجيكا من الكونغو؛ وهولندا من إندونيسيا. وكما هو معروف فإنه عند تخلي كل دولة إمبراطورية عن مستعمراتها، كانت تترك فراغاً في مكانها غالباً ما كان يملأه الجيش وتعارضه القوى الراديكالية، الأمر الذي أدى إلى اندلاع الحروب الأهلية في جميع أنحاء عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية، مما شجع القوى العظمى مثل الولايات المتحدة على ترجيح كفة الميزان لصالح الفصائل الأكثر ولاءً سياسياً لها، وإن كانت لا تحظى بشعبية محلية.

ومع صعود كتلتين اقتصاديتين وسياسيتين متعاديتين في الشرق والغرب، اندلعت الحرب الباردة، التي ظلت تشغل العالم لمدة نصف قرن تقريباً، من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٩٠. كان الغرب يشعر أنه استجاب بعد فوات الأوان للتهديدات القادمة من هتلر، الأمر الذي شجعه على اتخاذ ردِّ فعلٍ أكثر سرعة على عدائية الشيوعية السوفييتية، وكذلك عدائية الشيوعية العالمية حسب ما تراءى له، وقد انطوى هذا الصراع على نزاعات وطنية أثارها الفراغ الذي نشأ مع انسحاب الدول الإمبراطورية الكبرى من الأراضي المستعمرة، خاصة في آسيا. ومن الواضح أن الغرب كان أكثر استعداداً لدعم الرجال السياسيين الأقوياء (المدعومين من قِبَل المؤسسة العسكرية غالباً) الذين كانوا متعاطفين مع الرأسمالية بدلاً من السماح للشيوعية بالتوسع، وهو الوضع الذي أدى إلى

كوارث سياسية مثل التورط الأميركي في حرب فيتنام. وفي مواجهة هذه المجموعة من الأحداث، كانت الحركة الحداثية مضطرة لتحديد وتوضيح نفسها بشكل إيديولوجي.

الملحق الثالث
مقالٌ في المراجع التي تناولت الحداثة الأدبية وما بعدها

I

كانت الحداثة كحركة أدبية موضع اهتمام مجموعةٍ متنوعة من الدارسين الذين تناولوا العديد من الأعمال التي تعود إلى ثلاثة أجيال أو أكثر، والتي غالباً ما كانت مهجورة أو مهملة عند إعادة النظر فيها استجابة لأحداث أكثر معاصرة. إن محاولة كتابة تاريخ الحداثة الأدبية تنبع من الاعتقاد بأنه يمكن للمرء العثور على مبدأ تنظيمي عام يكون كافياً لاستيعاب العناصر الأساسية فيها. وقد كانت المحاولات المبكرة للتعامل مع الأدب الأمريكي تتضمن رؤيته في سياق اجتماعي وسياسي. حيث شعر كلٌ من إف إل بارينغتون، وفان ويك بروكس، وفلويد ديل، وراندولف بورن، بأن الأدب يستمد كيانه من الثقافة المادية والواقع التاريخي، وقد كان بارينغتون ممثلاً نموذجياً لهذا النهج، إذ جلب إلى الأدب أيديولوجية الإيمان الليبرالي بالتاريخ التقدمي. وقد جرى إعادة تحديد إيمانه بالنظام الليبرالي من قبل ليونيل تريلينج الذي قسّم في كتابه **الخيال الليبرالي (١٩٥٠)**، المشهدَ الأدبي إلى «فكرة وواقع»، ورفض الواقع **(الذي يجسده درايزر)** لصالح العقل **(الذي يجسده هنري جيمس)**. وقد تزامن هذا التحول في المكانة الأدبية مع إنكار المذهب الطبيعي وبداية الحداثة. وأولئك الذين عارضوا بارينغتون، تشاركوا في عدم ثقتهم بشكل عميق في فكرة التقدم، كما أنهم هيمنوا على الدراسات من عام ١٩٥٠ إلى عام ١٩٦٥ تقريباً، وكان من بينهم مؤرخون

مشهورين مثل دانييل بورستين، وريتشارد هوفستادتر، وبيري ميلر، وهنري ناش سميث.

إن أحد المواضيع الأكثر أهمية في دراسة الحداثة يتعلق بمصير البراءة (البساطة)، الذي غالباً ما يجري متابعته في الأدب الأمريكي وكأنه البحث عن آدم أمريكي[1]، ويرتبط هذا المفهوم بدوره بأسطورة الأرض أو الحقول المكتشفة البعيدة. وقد ولَّد هذا الموضوع دراساتٍ بارزة مثل كتاب آر دبليو لويس **آدم الأمريكي** (١٩٥٥)، وكتاب **الأرض العذراء** لهنري ناش سميث (١٩٥٠)، وكتاب ليو ماركس **الآلة في الحديقة** (١٩٦٤)، وبدرجة أقل، كتاب روي هارفي بيرس **استمرارية الشعر الأمريكي** (١٩٦٥). كما يعتبر تمييزُ فيليب راهف بين أدب الوجه الأحمر وأدب الوجه الأبيض ذا صلة بهذا الموضوع أيضاً، حيث أبرز الفرق بين رؤية كُتَّاب من أمثال والت ويتمان وهنري جيمس، كما عالجت ليزلي فيدلر موضوع البراءة المفقودة في كتابها **نهاية البراءة وانتظار النهاية**.

غالباً ما تناولت كتب «آدم الأميركي» موضوعاً فرعياً، حيث حدّدت جوهر الأدب الأمريكي في موضوعات ثقافية مثل الرعوية أو الريفية (**الآلة في الحديقة** لليو ماركس)، والرومانس (قصص الحب) (**الرواية الأمريكية وتقاليدها** لريتشارد تشيس)، والبحث عن الهوية (كتاب آر بي لويس **آدم الأمريكي**). وقد أيدت هذه الكتب نظاماً جدلياً أو ثنائياً للمعنى، مثل البراءة مقابل الخبرة، والتكنولوجيا مقابل الرعوية، والرومانس مقابل الرواية، واليوتوبيا مقابل الواقع المرير، ثم أيدت جانباً من هذه المعارضة الثنائية مقابل الجانب الآخر، واستخدمت ذلك لتحديد القانون الأمريكي. وقد كانت المسألة مسألة وقت فقط قبل أن يقوم شخص ما بعكس هذه العملية، أي التأكيد على المصطلح المعاكس في هذه الجدلية، كما هو الحال مع كتاب هاري ليفين **قوة الظلام** كردٍّ موضوعي على كتاب آر دبليو لويس **آدم الأمريكي**

---

(١) آدم الأمريكي: شخصية أدبية وفكرية خيالية تجسد الرجل الأمريكي المثالي الذي يقدّر العائلة والأصدقاء قبل كل شيء، ويكون فخوراً بوطنه وقيمه. [المترجم].

(١٩٥٥)، وكتاب ماريوس بيولي **التصميم الغريب (١٩٦٣)** الذي كان بمثابة تفنيد لكتاب تشيس **الرواية الأمريكية وتقاليدها (١٩٥٧)**، وكتاب أنيت كولودني **معالم الأرض**(1975) الذي جاء ردّاً على رواية سميث **الأرض العذراء (**1950**)**، ورواية **العروس الآلية** لمارشال ماكلوهان، الذي استبق كتاب ليو ماركس **الآلة في الحديقة (١٩٦٤)**. وفي الحقيقة لم يكن أيٌّ من النقيضين الثنائيين شاملاً بما يكفي لتفسير ما نشأ عنه، فقد كانت هذه الكتب في أفضل الأحوال تمثل نصف الصورة **(**ممتعة ومهمة، ولكنها مختزلة**)**، كما كانت محاولات شجاعة ولكنها غير مكتملة للوصول إلى الكلِّ من خلال الجزء.

واستندت مجموعة أخرى من الكتب على منافع تجارب المهاجرين بدلاً من الاعتقاد بأن الكتابة الأصلية يجب أن تعتمد على التعامل مع قضايا السكان الأصليين. حيث تناولت رواية مالكولم كاولي **عودة المنفِي (١٩٣٤)** مغامرة المهاجرين، في حين تحدثت رواية والدو فرانك **أمريكتنا** عن حاجة الكُتَّاب إلى ترسيخ الجذور الأمريكية، وهو الاعتقاد الذي تبنَّته مجلة **الفنون السبعة** (Seven Arts)، وأصبح موضوعاً رئيساً في شعر هارت كرين وويليام كارلوس ويليامز.

وثمة طريق آخر اتبعه مؤرخو الأدب وهو تحديد الحركة الحداثية من حيث التقنيات الخاصة، بشكل خاص استخدام الرمزية. وإحدى الدراسات الأولى التي حددت الحداثة كنظام رمزي كانت دراسة إدموند ويلسون بعنوان **قلعة أكسل (١٩٣٠)**. حيث توصل ويلسون في النهاية إلى الاعتقاد بأن الحداثة كانت شكلاً من أشكال الطبيعية الأدبية التي تحولت عن طريق الرمزية.

وهنالك دراسات أخرى رأت أن الرمزية الأمريكية بلغت ذروتها في الحركة الحداثية، منها كتاب **النهضةَ الأمريكية** (1941) لإف أو ماتيسين، وكتاب **الرمزية والأدب الأمريكي (١٩٥٤)** لتشارلز فيديلسون، حيث اعتقد كلٌّ من ماتيسين وفيدلسون أن الواقع الأدبي يصل إلينا من خلال اللغة. ومع ذلك، فقد اعتقد ماتيسين أن الأدب ينقل في البداية الواقع الاجتماعي للديمقراطية قبل أن ينقل الواقع

الوجودي للذات الكاتبة، كما آمن فيدلسون بشكل مباشر أكثر بالخاصية الانعكاسية الذاتية للرمزية الأدبية، وبأنها خلقت واقعها الخاص المنفصل عن معنى الطبيعة أو الثقافة المادية. وهكذا فإن العمل الرمزي يخلق وحدته الخاصة من خلال خلق واقعه اللفظي الخاص (على سبيل المثال، أشار الحوت الأبيض في رواية ميلفيل بشكل رمزي إلى عالمٍ من الأضداد) والتخلص من المعنى المزدوج أو إبطاله.

جرى تبني حجة فيدلسون من قبل ريتشارد بواريه الذي جادل (حسب رأي إيمرسون) في كتابه **عالم آخر (١٩٦٦)** بأن الواقع الرمزي ينطوي على عالم آخر من الوجود، وهو نظام مغلق ذاتياً كان في حدِّ ذاته عالماً منفصلاً عن الواقع المادي. تأخذنا نقطة النهاية في هذا التوجّه حول النصّ المنغلق على ذاته إلى جون إيروين الذي امتزج كتابه **الهيروغليفية الأمريكية (١٩٨٠)** بنصٍّ فرعي دريدي (نسبة لدريدا) يرفض فكرة الأصول باسم المعنى (المزدوج) المضبوط والملجوم الذي سَلبت منه الرمزية الوضوحَ والمباشرةَ. وبموجب أجندتها، فقد أبطلت ما بعد الحداثة استخدام الحداثيين للأسطورة والرمزية.

وبالذهاب في الاتجاه المعاكس، لدينا نقاد تناولوا الحداثة باعتبارها ظاهرة لغوية (أدبية) بحتة. هؤلاء النقاد من أمثال آر بي بلاكمور وكلينث بروكس، كانوا نتاج مدرسة النقد الجديد. حيث افترضت مجموعةُ مقالات بلاكمور في كتابه **الأسد وقرص العسل (١٩٥٦)**، أن هنالك تقليداً أدبياً يعود إلى الإغريق (الأسد)، لكنه ظل حياً من خلال أشكال الحداثة البلاغية (قرص العسل). كما قدّم لنا بروكس كتابين هما **الجرة المصنوعة جيداً (١٩٤٧)** و**الشعر الحديث والتقليد (١٩٣٩)**، وهذا الأخير عبارة عن دراسة للطريقة التي بلغت بها التقنيات الشعرية السابقة (خاصة الرمزية) ذروتها في الحركة الحداثية. وكما هو الحال مع النقاد الرمزيين، غيّر كل من بروكس وبلاكمور المصطلحات النقدية من خلال الإصرار على أن العمل الأدبي كان انعكاساً ذاتياً، وأن معناه يشير إلى نفسه وليس إلى نظام خارجي (غير جوهري) للتمثيل أو التصوير المادي.

ربما كان كلينث بروكس، منذ منتصف الثلاثينيات وحتى أواخر الستينيات، هو الصوت النقدي الأكثر موثوقية في أمريكا، وبالتأكيد المتحدث الأكثر وضوحاً عن مدرسة النقد الجديد. وقد سادت تصريحاته الانتقادية لمدة جيل كامل، بما في ذلك ادعاءاته أن قصيدة **الأرض اليباب** للكاتب تي إس إليوت صورت أشكالاً من الموت في الحياة يجب مواجهتها بطريقة ديونيسية (شبيهة بالمسيح) من خلال طقوس الخصوبة المكتسبة من جيسي ويستون. لكن قراءة بروكس للقصيدة، التي سادت على مدى أربعين عاما تقريباً، بدأت تتضاءل في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات. والسؤال المطروح هنا هو كيف فقدت الحقيقة البدهية النقدية التي حافظت على صلاحيتها لفترة طويلة قدرتها المتميزة فجأة؟ فقصيدة إليوت لم تتغير، ولا قراءة بروكس كذلك. فلماذا إذاً فقد بروكس مكانته المفضلة في التاريخ النقدي؟

إن السبب يعود بالطبع إلى أن بروكس فقد سلطته النقدية. فقد كانت قراءته لقصيدة لأرض اليباب متسقة مع اعتقاده بأن الأعمال الأدبية الكبرى كانت نتاج التهكم والافتراض الرومانسي للمنظرين الألمان من أمثال فريدريك شليغل بأن العالم متناقض وأن الاعتقاد المتناقض ضروري للاستحواذ على معنى العالم الإشكالي والموهم. وقد جد بروكس مثل هذا الاعتقاد المتناقض في قصيدة إليوت وذلك عندما سلط الضوء على فكرة إليوت عن عملية الخلاص كالاعتقاد بأن حياة الخلاص تنبع من موت (المسيح). ورأى بروكس أن هذه المفارقة (الحياة تنبع من الموت، ولا سيّما أن هذه الفكرة عززتها العقيدة المسيحية) تسهم في قوة القصيدة. في حين رأى ناقد آخر مثل جاك دريدا الذي جسد السلطة الجديدة في النقد، أن مثل هذا المعنى المتناقض متسقٌ مع إشكاليات اللغة. وهكذا فإن الذي كان يحافظ على المعنى الشعري في رأي بروكس هو الذي عطّل هذا المعنى في رأي دريدا. وقد أفسح المنهج المحافظ الجديد الذي اتبعه بروكس المجالَ للتغيير الجيلي في سنوات الستينيات الأكثر راديكالية.

لقد فقد بروكس سلطته النقدية عندما تحدتها سلطة جديدة أقوى وأكثر تمرداً، ويعتبر استخدام إليوت لأسطورة الكأس التي بلغت ذروتها في كنيسة بيريلوس، أمراً مشابهاً لهذه الفكرة، حيث ظل الفارس الحارس مسيطراً حتى أتى منافس أقوى منه وأطاح به. لقد استفادت تفكيكية ديريدا من التحول العام لثقافة ما بعد الحداثة وذلك حين ظهرت ثقافة جديدة، حيث سدَّ جيل من النُقاد الفجوةَ بين النصوص التقليدية والحركات الثقافية التي جرى الاعتراف بها حديثاً مثل موسيقى الجاز والفودفيل، حيث ساعد تأثير موسيقى الجاز واللهجة السوداء على تعزيز سلطة دريدا، وكذلك تعزيز طرق جديدة أخرى لقراءة شعر إليوت. وهكذا فقد استسلم الماضي للجديد، فمن كان يتمتع بامتياز نقدي لمدة أربعين عاماً لم يعد مهيمناً.

ثمة صيغة أخرى للاعتقاد بأن التقنية الأدبية هي التي تجعل الكتابة تبدو أدباً، تمثلت في الفكرة التي طرحها مارك شورِير في مقاله المؤثر **التقنية بوصفها اكتشافاً (١٩٤٨)**. يُقرأ هذا المقال وكأنه بيان صادر عن مدرسة النقد الجديد، وقد تحولت حجته إلى افتراض أن التقنية هي التي غيرت محتوى العمل الأدبي. وكما قال شورير: «إن الفرق بين المحتوى، أو الخبرة، والمحتوى المنجز، أو الفن، هو التقنية». وتنطوي هذه التقنية على «وسائل استكشاف وتحديد القيم في مجال الخبرة»[1]. وقد قدم شورِير أمثلةً عن الأعمال التي جرى اختبارها بواسطة التقنية كأعمال معاكسة لتلك التي لم يجري اختبارها، ومن بينها رواية جويس **صورة شخصية** في مقابل رواية **تونو-بونغاي** لإتش دجي ويلز. حيث جادل شورِير بأن لغة (تقنية) جويس أثبتت صحة تجربة السرد، في حين أن لغة ويلز لم تفعل ذلك. من الواضح أن شورِير فضل روايةً مبنيةً على استخدام الواقع «الداخلي» أكثر من الواقع «الخارجي» دون أن يدعم بالوثائق سبب تفوق أحد هذين الواقعين على الآخر، وذلك بدلاً من اعتباره بكل بساطة مختلفاً عنه فقط.

---

(١) شورِر، التقنية بوصفها اكتشافاً، ص ١٠١-١١٤.

كان العدد الكبير من إصدارات الكتب والمقالات التي ربطت المواضيع والتقنيات بالحركة الحداثية بمثابة الأساس لإعادة إحياء إعمال اثنين على الأقل من الروائيين المعاصرين الرئيسَين، وهما إف سكوت فيتزجيرالد وويليام فوكنر. جاءت إعادة إحياء أعمال فيتزجيرالد بالدرجة الأولى نتيجة الاهتمام الذي أثارته سيرة آرثر ميزنر بعنوان **الجانب البعيد من الجنة (١٩٥١)**، وارتبطت إعادة إحياء أعمال فوكنر بالاهتمام الجديد الذي أثارته طبعة مالكولم كاولي من كتاب **فوكنر الفايكينغ المتنقل**. ولم يؤثر التزام أعمال فيتزجيرالد وفوكنر بإملاءات وتوجيهات مدرسة النقد الجديد على مكانتها التي جرى مراجعتها في القانون الأدبي الجديد.

حدث الدافع القوي للتغيير من داخل وخارج مجالات النقد القائمة حينها، مما أدّى إلى مراجعة فكرة الحداثة بشكل جذري، والكتاب الذي يوضح هذه الفرضية ويكمل فرضيات دراستي الخاصة هو كتاب ليزلي فيدلر **ما هو الأدب؟ الثقافة الطبقية والمجتمع الجماهيري (١٩٨٢)**، وهو وصف شخصي لتجربته في المجال الأكاديمي حيث كانت الحداثة تتحول نتيجة التحديات التي واجهت الوضع القائم حينها والانحرافات الجذرية في القانون الأدبي. التحق فيدلر بمدرسة الدراسات العليا في جامعة ويسكونسن في أواخر الثلاثينيات، وهو العصر الذي لم يكن فيه الأدب الحديث جزءاً من المناهج الدراسية، حيث كان الأدب الأمريكي يُدرَّس بطرق مختارةٍ غالباً ما كانت تُبرز شعراء «جوار المواقد»[1] في نيو إنجلاند (لونجفيلو، ولويل، وهولمز)، مع الإشارة إلى هنري جيمس على هامش القانون الأدبي، ومتجاهلة كلًّا من إدغار آلان بو وويتمان. كما تضمنت أطروحة الدكتوراه التي قدمها فيدلر دراسة خلفية العصور الوسطى لشعر جون دوْن في ذلك الوقت، وهو موضوع قياسي لتلك الحقبة ولكنه بعيدٌ تماماً عن اهتماماته لاحقاً.

---

(١) مجموعة من الشعراء الأميركيين كانوا يتمتعون بشعبية كبيرة في القرن التاسع عشر، ومعروفين بأسلوبهم التقليدي في الشعر، كما كانت مواضيعهم تتناول الأسرة والطبيعة والأخلاق. وقد أُطلق عليهم هذا اللقب لأن أعمالهم غالباً ما كانت تُقرأ بصوت عالٍ من قبل العائلات التي كانت تجتمع في المساء حول الموقد. [المترجم]

لقد قاد فيدلر بمجرد دخوله مهنة النقد الأدبي، الطريقَ نحو نوع جديد كليّاً من التفكير حول الأدب الذي تضمن المزج بين الأدب النخبوي والأدب الشعبي، وكذلك البحث عن الطريقة التي ينبثق من خلالها المعنى اللّاواعي من النص (وهي فكرة تتنبأ بنظرية فريدريك جيمسون حول اللاوعي السياسي)، حيث تُخفي الصورة النمطية (stereotypical) النموذج الأصلي البدائي (archetypal)[1]. أما دراسته الشهيرة (قد يصفها البعض بأنها كانت سيئة) حول الطريقة التي جرى فيها تقييد وحجز هاك فين وجيم على العوامة المائية، فقد كانت بمثابة نظرة أولية على نفس النوع من المواقف في روايات كلٍ من ميلفيل وكوبر. وقد جادل بأن القوى البدائية كانت ذكورية في المقام الأول وجرى التعبير عنها على أنها حب، في حين أن القوى الحضارية كانت أنثوية في المقام الأول وجرى التعبير عنها على أنها سلطة عائلية ومنزلية. ففي روايات كوبر، على سبيل المثال، يجري الزمن إلى الوراء حيث ينتقل ناتي بومبو من أشكال الحضارة إلى البراري العذراء، ومن المُدجَّن إلى غير المتحضر، تماماً كما يتحرك هاك فين خارج نطاق سلطة العمّة سالي عندما يتجه نحو الأقاليم والحقول البعيدة المكتشفة.

تعمق فيدلر في كتابه الرئيس **الحب والموت في الرواية الأمريكية (١٩٦٠)**، في الفرضيات العملية للرواية الأمريكية من خلال متابعة ادعاء فرويد بأن القوتين المهيمنتين على حياة الإنسان هما الحب (إيروس) والموت (ثاناتوس). وفي محاولته لتوسيع هذه الأطروحة، فحص الأعمال الشعبية التي كانت تفتقر حتى ذلك الوقت إلى الاهتمام الجاد، مثل **كوخ العم توم** لستو، **ورجل القبيلة** لتوماس ديكسون، و**ذهب مع الريح** لمارجريت ميتشل، ولاحقاً **الجذور** لأليكس هالي، مع التركيز على كيف كانت كل رواية استجابة للأخرى.

---

(١) الصورة النمطية (Stereotypical) تعني تصوراً نمطياً أو مبالغ فيه يمكن أن يكون متعلقاً بفئة معينة من الأشخاص أو الأشياء. على سبيل المثال، الصورة النمطية للشرطي الفاسد في الأفلام. أما النموذج الأصلي أو البدائي (Archetypal) فيشير إلى النماذج العميقة والأساسية التي تتكرر في الأدب والثقافة. على سبيل المثال، البطل الذي ينقذ العالم من الشر. [المترجم].

وفي مراجعته للقانون الأدبي من أجل إعطاء اهتمام نقدي جاد لما كان يُعتبر في السابق نصوصاً أدنى مستوًى، واجه فيدلر السلطة الأدبية القائمة والموثوق بها في ذلك الوقت. حيث كان بعض النقاد والمؤرخين من أمثال مارتن تورنيل قد وضعوا قائمة أوروبية بأهم الأعمال الأدبية، كما أنشأ إف آر ليفيس تقليداً أدبياً إنجليزياً، ووضع كلٌّ من دي إتش لورانس وإف أو ماتيسين قانوناً أدبياً أمريكياً. والذي فعله فيدلر هو تحدي هذا التقليد من خلال تغيير المعايير التي جرى من خلالها تعريف الأدب، واستبدال القضايا الجمالية المتعلقة بالحقبة الجميلة (belle époque) بالقضايا الاجتماعية والوجودية. ومن خلال قيامه بذلك، وسّع فيدلر نطاق الدراسة الأدبية، وقد قال بشكل ساخر: «إن المنهج الدراسي كان عُرضةً للتغيير في اللحظة التي سُمح فيها لأشخاص مثلي بالانضمام إلى مهنة النقد الأدبي»[1].

ومضى يشير إلى أن هذا الاهتمام الجديد بالأدب الشعبي شجّع على الوصول إلى أشكال أكثر شعبية في محاولةٍ لتلبية متطلبات الثقافة الجماهيرية: «بمجرد أن أصبح الإنتاج الضخم للأدب ممكناً... أصبحت جميع الكتب، بدءاً من الروايات الفنية لهنري جيمس ومارسيل بروست وتوماس مان وجيمس جويس، وصولاً إلى الكتب الأكثر مبيعاً لجاكلين سوزان وجون دي ماكدونالد وكونان دويل وبرام ستوكر، يَصعبُ التمييز بينها إلّا بعد فوات الأوان... فنحن نستوعبها، ونستجيب لها بنفس الطريقة التي نتبعها تماماً مع النصوص الأكثر احتراماً»[2].

لم يكن فيدلر على استعداد لمراجعة فكرة الحداثة من خلال النظر في تأثير الأشكال الشعبية على القانون الأدبي فحسب، بل كان أيضاً متعاطفاً مع الطريقة التي تُحرّك بها الحركات الجديدة مثل الدراسات النسوية والأثنية، الأفكارَ التقليدية في اتجاهات مختلفة. إذ يمكن أن تأتي التحولات الأدبية عبر الأجيال من

---

(١) فيدلر، ما هو الأدب؟ ص ١١٢.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢١.

مصادر عديدة، كالتغيير في النظام النقدي الذي يؤدي إلى طرق جديدة لقراءة النص؛ والأحداث أو القضايا الاجتماعية مثل قضايا العرق والجنس أو النشاط الجماهيري والاستهلاكي الذي يطغى على أجندة تاريخيةٍ ما باسم أجندة أخرى؛ وقانونٍ أدبي يجري توسيعه أو تقليصه ليؤدي إلى تكوينات مختلفة للحداثة، ومن ثمَّ إلى طرق مختلفة لتحديد الحركة الأدبية. وقد استفاد تفسير ليزلي فيدلر للحداثة الأدبية من الأنماط الثلاثة للتحولات الأدبية.

II

بحلول منتصف الستينيات، أصبح النقد الجديد في حالة تراجع، وظهر النقد الموضوعي مع ظهور نقاد آخرين ومنهجيات نقدية جديدة أخذتنا نحو مرحلة ما بعد الحداثة. ولعل الناقد الذي كان أكثر تأثيراً في إعادة تعريف الحداثة في سياق ما بعد الحداثة هو فريدريك جيمسون. بدأ جيمسون حياته المهنية بكتاب عن سارتر **(١٩٦١)**، ولكن بدلاً من اتباع تفكير سارتر الوجودي، انجذب إلى أعمال سارتر حول الماركسية، وقد أدى ذلك إلى تأليفه كتاب **الماركسية والشكل (١٩٧١)**، وهي دراسة لكبار الماركسيين الغربيين من جورج لوكاش إلى مدرسة فرانكفورت. أصبح جيمسون مهتماً بشكل خاص بالاستخدام الماركسي للديالكتيك الذي اعتبره أنه أساسي في العملية المعرفية، متجاوزاً بذلك كُلًّا من الفكر الدوري والتطوري بالإضافة إلى المناهج الأكثر تجريبية.

أدت هذه المساعي إلى تأليفه كتاب **سجن اللغة (١٩٧٢)**، وهو دراسة للشكلانية الروسية التي جرى تحويلها بواسطة نظرية سوسير للغة، حيث أصبح هذا المزيج بمثابة بدايةٍ للنقد البنيوي الذي نظر إليه جيمسون بشكل ملتبس وغامض، وقد انجذب إلى الجانب البراديغمي فقط من النقد البنيوي الذي يتلاءم مع اهتمامه بالجدلية (الديالكتيك)، لكنه أعرب عن أسفه لتحيز هذا النقد بشكل مناهض للتاريخ.

أدت هذه المخاوف إلى تحليلٍ أكثر منهجيةً للعلاقة بين الديالكتيك والتاريخ. وفي كتابه **اللاوعي السياسي: السرد كفعل رمزي اجتماعي (١٩٨١)**، نظر جيمسون في التناقضات السردية التي انبثقت عن ديناميكيات الواقع الطبقي **(**الاقتصادي والسياسي والاجتماعي**)** لدى ثلاثة روائيين كبار هم **(**بلزاك، وجيسينغ، وكونراد**)**. وكما هو الحال مع منظري القواعد النحوية التحويلية، افترض جيمسون أن التاريخ له بُنيتين عميقة وسطحية مع وجود تفاعلات تحول معنى أحدهما إلى الأخرى. وقد ابتعد جيمسون في هذه الدراسة عن السياق الجمالي الحداثي باتجاه التناقضات السياسية الكامنة في الواقعية الأدبية. وأصبح الهدف من القراءة النقدية الآن يتضمن «تأويل الذات البرجوازية في الرأسمالية الناشئة وتفككها الفصامي في عصرنا الحالي»[١].

وبالاعتماد بشكل كبير على نظرية التشيؤ[٢] لجورج لوكاش، انطوى استنتاج جيمسون الأكثر جرأة على ربط تحولات الرأسمالية بتحولات الثقافة بشكل عام، خاصة عندما جرى الكشف عن هذا التغيير في الحركات الأدبية. وقد خلقَ مقولات وأصناف متناظرة بين الرأسمالية والتاريخ الثقافي. فالواقعية، على سبيل المثال، أخذت كيانها من رأسمالية السوق، والحداثة من الرأسمالية الاحتكارية، وما بعد الحداثة من الرأسمالية المتعددة الجنسيات. وفي كتابه **ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة (١٩٩١)**، ركّز جيمسون على الانقطاع الثقافي، أو «الفصل coupure» كما أسماه، الذي فصل الحداثة عما تلاها، فقد كان جيمسون مهتماً في المقام الأول بالتمزق الذي حدث في أواخر الخمسينيات أو أوائل الستينيات، الذي أشار إلى نهاية ما كنا نسميه الحداثة العليا. وفي مقدمة كتابه **ما بعد الحداثة**، أوضح أن الحداثة بحاجة إلى إعادة النظر فيها وذلك على ضوء ما بعد الحداثة المفترضة:

---

(١) جيمسون، اللاوعي السياسي، ص ٩.

(٢) أي تحويل العلاقات الاجتماعية إلى علاقات بين أشياء. **[**المترجم**]**.

«ونظراً لعدم وجود ما بعد حداثة خالصة كما هو الحال، فيجب النظر إلى الآثار المتبقية للحداثة بنظرة مختلفة، ليس على أنها مفارقات تاريخية بقدررما هي إخفاقات ضرورية تعيد مشروع ما بعد الحداثة إلى سياقه، وفي الوقت نفسه إعادة طرح مسألة الحداثة نفسها لإعادة النظر فيها»[1].

لقد اهتم جيمسون في المقام الأول بتأثير ما بعد الحداثة على الحداثة الأدبية، لكن مثل هذا الاهتمام برّر الاهتمام العكسي بالطريقة التي جرى من خلالها تبديل معنى الحداثة الأصلية. إن الحداثي وما بعد الحداثي ليسا غير متناسقين كما يُظن؛ وهنالك انقطاع أيديولوجي بين الاثنين يستلزم إعادة تقييم كل من الحداثة وما بعد الحداثة، وإعادة تقييم للجوانب الحداثية التي يُفترض أنها جزء من ما بعد الحداثة، وكذلك لعناصر ما بعد الحداثة التي جرت قراءتها مرة أخرى في الحداثة.

كان هذا الانقطاع الراديكالي انفصالاً أيديولوجياً جاء مع ظهور التعبيرية التجريدية في الرسم، والوجودية في الفلسفة، ونهاية الخيال التمثيلي أو التصويري، ورحيل الشعر القائم على النزعة الجمالية لوالاس ستيفنز. وقد جاءت هذه الأحداث بالتزامن مع صعود آندي وارهول في مجال الفن الشعبي، وجون كيج في مجال الموسيقى، وجان لوك جودار في مجال السينما. لكن أكبر انقلاب كان في مجال الهندسة المعمارية، وذلك مع تراجع الاستخدام المتناغم مع الطبيعة لدى فرانك لويد رايت، وصعود استخدام كلٍّ من كوربوزييه ومايس التراجعي (العودة إلى وضع أسوأ) للمساحة، والتوجه نحو المباني التي تغمر الأرض. وقد أفسحت النظريات الأساسية للمساحة المجال أمام أفكار مفتعلة مثل تلك التي طرحها روبرت فنتوري في كتابه **التعلم من لاس فيغاس**، حيث تغلبت البهرجة المتداخلة على محاولة رايت للتوفيق بين المبنى ومحيطه الطبيعي.

كان هذا زمن الصراع الإيديولوجي، حيث وقف النقادُ من أمثال إف آر ليفيس، والنقاد الأمريكيين المنتمين إلى مدرسة النقد الجديد، وكذلك تيودور

---

(١) جيمسون، ما بعد الحداثة، الفصل السادس عشر.

أدورنو، ضد صعود وانتشار الثقافة الشعبية **(الجماهيرية)**، وكذلك ضد النقاد الاجتماعيين من أمثال دانييل بيل صاحب نظرية «مجتمع ما بعد الحداثة»، وإرنست ماندل صاحب نظرية «الرأسمالية المتأخرة»، حيث توقعت نظريتاهما ظهور ثقافة استهلاكية جديدة، كما أن استخدامهما لـجينيالوجيا **(علم الأنساب)** تاريخية أو خطوط السلالات أدى إلى إلغاء التاريخ الخطي أو الأفقي؛ إذ جرى وضع المنظومات كطبقات فوق بعضها بعضاً. فعلى سبيل المثال، كانت الهندسة المعمارية لا تنفصل عن الاقتصاد الحديث مع عمولاته المادية وقيم الأراضي، وكذلك كانت الرواية تسعى إلى جذب الجماهير بالاعتماد على واقع القصص المصورة **(**رواية بينشون **ضد النهار)**، والمحتوى المرح، والسياق المثير.

كان جيمسون في مقدمة أولئك الذين اعتبروا ما بعد الحداثة على أنها قطيعة جذرية مع الحداثة العليا التي أفسح فيها عصر النخبوية الطريقَ للقيم الشعبية للثقافة الجماهيرية. ولفت الانتباه إلى العناصر التي تميز ما بعد الحداثة، مثل «الضحالة»، واستخدامها للباستيك **(**مزيج من الأنماط العشوائية**)**، وحنينها للماضي، وتّشظيتها الفُصامية للواقع مما أدى إلى ضياع الذات البرجوازية. كما عمل جيمسون على إشكاليات الزمن التاريخي في كتابه **الحداثة الفريدة (٢٠٠٢)**، حيث ميز بين الحداثة **(**modernism**)** والعصرنة **(**modernity**)**. إذ تنطوي الحداثة على انقطاع في التسلسل الزمني، وأي شيء موجود في هذا الجانب من الانقطاع يقع في عالم الحداثة. أما العصرنةّ فقد كانت فئة أو صنفاً وليست مفهوماً، فهي تقييم إجمالي لما يعنيه الحديث. وأصر جيمسون على أن الفترة الزمنية كانت نتيجة ثانوية ضرورية للتاريخانية، فكل انقطاع في الزمن كان أساساً لحقبة ما. وقد أبطلت ما بعد الحداثة تطور الزمن عن طريق دمج الماضي والحاضر في حاضر دائم، الأمر الذي يحُوُل دون الوصول إلى المستقبل وإمكانية وجود اليوتوبيا، وهو الوضع الذي اعتقد جيمسون أنه قابل للتصحيح من خلال العودة إلى التمييز بين الحداثة والعصرنة.

III

وفي حين كان جيمسون ونُظراؤُه القاريّون من أمثال لويس ألتوسير هم الأكثر أهمية في وصف الانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، كان ثمة نقاد آخرون، معظمهم أمريكيين، على دراية أيضاً بالانقطاع الجذري في التقليد الأدبي. وقد تناولت كتبُ هؤلاء في المقام الأول العلاقة بين الحداثة والثقافة، بما في ذلك الثقافة الجماهيرية. من بين أفضل هذه الكتب كان كتاب مارشال بيرمان **كل ما هو صلب يذوب في الهواء (١٩٨٢)**، وكتاب **بعد الانقسام العظيم** لأندرياس هويسن **(١٩٨٦**، ولكنه يتكون من مقالات سابقة**)**، وكتاب **أوجه الحداثة الخمسة** لماتي كالينسكو **(١٩٧٧**، وأعيد نشره في عام ١٩٨٧**)**. وعلى الرغم من أن هذه الدراسة قد تجاوزت هذه الكتب، فإنها من الناحية المفاهيميّة ترسم تحولاً بين الحداثة وما بعد الحداثة ولا تزال صالحة حتى اليوم.

وقد ميّز بيرمان بين مصطلحات مثل «التحديث modernization» **(**عملية التغيير الاجتماعي**)**، و«العصرنة modernity» **(**الطريقة التي تجري بها تجربة هذا التغيير**)**، و«الحداثة modernism» **(**التمثيل الثقافي لهذه التغييرات**)**. كما قسّم بيرمان **(**الذي تعامل مع الموضوع كفكرة موسعة**)** الحداثةَ إلى ثلاث مراحل تاريخية مع بعض التداخل الزمني بينها، أولها المرحلة التجارية التي تنتمي إلى القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر؛ ثم تبدأ المرحلة الثورية عام ١٧٩٠ وصولاً إلى القرن العشرين؛ أما المرحلة الثالثة فهي المرحلة العالمية أو الشاملة، التي تهيمن على القرن العشرين. وقد تضمنت الحداثة صراعاً أيديولوجياً، وهو الصراع الأكثر محورية الذي بيَّن التعارض بين غوته وماركس، وبين الرغبة الفاوستية والمسرح التاريخي، حيث كان التجسيد الحديث للشخصية الفاوستية هو روبرت موزس، مُخطِّط المدينة، الذي هدّمت أجندته الحضرية حي برونكس في نيويورك. أما المسرح التاريخي فيدور بين البدائي والمتحضر، وبين البكر والمتحوّل، حيث لا تستطيع أي من الحالتين الذهنيتين الحفاظ على واقع

مستقر. وتُثير الحداثة كذلك تغييراً جذرياً، وهي حالة من الصيرورة المستمرة في الحاضر المتواصل، ونتيجة لذلك فإن الحداثة تُكمل مقولة ماركس: «كل ما هو صلب يذوب في الهواء»[1].

يتكون كتاب أندرياس هويسن **بعد الانقسام العظيم (١٩٨٦)** من عشر مقالات سبق نشرها بين عامي ١٩٧٥ و١٩٨٥ في مجلة النقد الألماني الجديد، تناولَ فيها هويسن ثلاث حركات ثقافية: الطليعية، والحداثة، وما بعد الحداثة. حيث سمحت الطليعية للحداثة بالبقاء في المقدمة، ولكن عندما جرى استيعاب الطليعية من قبل الثقافة الجماهيرية، أفسحت الحداثة المجال لما بعد الحداثة. ويشير مفهوم «الانقسام العظيم» إلى الفجوة بين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية. وعندما أصبحت الحدود بين الثقافتين غير واضحة، قبل هويسن بهذه الحدود المفقودة كتحدٍّ لمُخالفيه. وعلى الرغم من إعجابه بنُقاد من أمثال كليمنت غرينبِرغ وتيودور أدورنو الذين هاجموا الثقافة الجماهيرية، رأى هويسن أن هذه الثقافة تمتلك زخماً خاصاً بها استطاع أن يطمس الثنائيات القديمة (على سبيل المثال، التقليد مقابل الابتكار، والمحافظة مقابل التجديد)، وقد احتفى بتلك الفروق المفقودة كدعوة لسياق نقدي جديد لاستيعاب هذا التغيير الكبير. وقد لعبت بعض الكتب الشبيهة بكتاب هويسن هذا، دوراً فعّالاً في تحويل الحداثة إلى ما أصبحت بحلول التسعينيات ما بعد الحداثة.

وثمة كِتابٌ آخر له دور فعال في التمييز بين ثقافة الحداثة وثقافة ما بعد الحداثة، هو كتاب ماتي كالينسكو **خمسة وجوه للحداثة (١٩٧٧**، أعيد نشره في عام **١٩٨٧)** الذي حاول الكاتب من خلاله أن يتفهّم الوضع الحداثي. وقد أضاف كالينسكو في طبعته الثانية فصلاً كتبه عام ١٩٨٦ عن ما بعد الحداثة، وبهذا انتقلنا

---

(١) وردت هذه المقولة في البيان الشيوعي لكارل ماركس وفريدريك إنجلز، وتُستخدم لوصف كيفية تلاشي القواسم المشتركة والثوابت الاجتماعية والاقتصادية في وجه التطور الصناعي والتكنولوجي. **[المترجم]**.

من أربعة وجوه أو مراحل للحداثة إلى خمسة وهي: الحداثة، والطليعية، والانحطاط، والفن الهابط، وما بعد الحداثة. وقد جادل كالينسكو في أن كلًّا من الثقافة الجماهيرية، والفن الهابط، والطليعية قد عمل ضد النزعة الجمالية التي كانت متمثلة في الرومانسية القديمة، الأمر الذي أدى إلى نهاية الرومانسية، وكذلك نهاية الحداثة التي انبثقت عنها. وقد رأى أنه مع ظهور التمدّن الصناعي في القرن التاسع عشر، برزت إلى الوجود طبقة جديدة تخضع للقيم البرجوازية، وأصبح هذا النظام الجديد يمثل تهديداً للقيم الإنسانية والتنويرية القديمة التي انبثقت عن عصري النهضة والتنوير. لقد كانت القوة الثقافية المضادة للثقافة الصناعية الجديدة هي الرومانسية التي مهدت لحدوث الانحطاط من خلال سعيها المُنهَك وراء الجمال بالإضافة إلى أشكال أخرى من الحداثة الأدبية.

لقد كافحت الحداثة، بحالتها الذهنية النخبوية/ العليا، للحفاظ على نفسها متميزة عن أشكال التعبير الشعبي المنتجة جزئياً من التكنولوجيا الجديدة التي اعتقد كالينسكو أن الطليعية شجعتها، كما ادعا أنها كانت «معارضه ساخرة متعمدة» للعصرنة. ومن هذا الدافع للتسوية، جاءت الثقافة الجماهيرية بمنتجها المتجانس الذي روَّج لفن الطبقة الوسطى الذي كان اصطناعياً ولكنه مُرضٍ، وقد ربطه كالينسكو بالفن الهابط. ففي مجال الرسم على سبيل المثال، أحدثت لوحة **آنسات آفينيون** (Les Demoiselles d'Avignon) ثورة في الفن، وذلك قبل أن يُضحِّي فن الرسم بالشكل من أجل الرسم التجريدي. وفي الموسيقى، سبق أسلوب موسيقا الأتونالیتي (atonality)[1] ضجيج موسيقى الروك أند رول. باختصار، كانت الحداثة محاولة للتمسك بالجمال (الجمالية الرومانسية)؛ وقد كانت هروباً إلى جنة التاريخ، حتى وإن كان ذلك الإحساس بالتاريخ قد أدّى إلى الانحطاط والتدهور

(١) مصطلح موسيقي يشير إلى عدم وجود مفتاح موسيقي واضح في العمل الموسيقي، وتتميز الأعمال الموسيقية التي تستخدم هذا الأسلوب بعدم وجود تسلسل معين للنغمات أو الألحان وعدم الالتزام بالقواعد التقليدية للموسيقى. [المترجم].

الذي جاء مع الثورة الصناعية والحروب المستمرة. وتحت وطأة الثقافة الجماهيرية وبدعم من الطليعية، فقدت الحداثة «هالتها» وأصبحت شكلاً من أشكال الفن المبتذل. ومن خلال كتابته لفصل جديد وأخير في كتابه عن ما بعد الحداثة، رسم كالينسكو نهاية الحداثة، ووضع نهاية لهذه العملية التاريخية.

معظم الدراسة التي جرى تلخيصها في الأعلى، ولا سيَّما عند تطبيقها على كتاب كالينسكو، جرى استلهامه من أفكار كليمنت غرينبِرغ الذي ميّز بين الثقافة الدنيا والثقافة العليا. وقد جادل غرينبِرغ الذي قدّم مصطلح «الكيتش kitsch» (الفن المبتذل) وأعطاه معناه، بأن كلًّا من تي إس إليوت وتين بان آلِيْه قد يتشاركان نفس الثقافة لأنهما نتاج نفس المجتمع، لكن شعر تي إس إليوت وإدوارد جيست لا يشتركان في أي شيء لأنهما يعملان على مستويين مختلفين من التعبير الشعري، مما يكشف عن معيارين جماليين مختلفين في العمل.

لم تكن الحداثة نتاجاً لحركة جمالية بقدر ما كانت معياراً جمالياً يحمي الفن الرفيع مما هو أدنى من الناحية الجمالية، وهو الذي أشار إليه غرينبِرغ (كما ذكرنا للتو) بالفن المبتذل. كان الفن المبتذل نتاج الثورة الصناعية التي أسهمت في تحضّر الجماهير في أوروبا الغربية وأمريكا. وكان يتألف من الفن التجاري (أغلفة المجلات، الرسوم التوضيحية، الإعلانات)، والقصص المصورة، وأفلام الدرجة الثانية، وغيرها من أشكال الفن الهابط. وقد أخذ الفن المبتذل وجوده مما كان مصطنعاً في الثقافة، ومن الخبرة غير المباشرة، والإحساس المزيف، والواقع الصوري، والعواطف الكاذبة، والفكر المنحول. وقد اعتقد غرينبرغ أن الحداثة ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر في فرنسا تحت تأثير بودلير، ومانيه، وفلوبير، وأنها في الأصل كانت جزءاً من الحركة الطليعية إلى أن أصبحت مهتمة بالحفاظ على سلامة الفن ضمن ثقافة مادية متنامية (ثقافة الفن المبتذل).

يتشابه تفكير غرينبِرغ كثيراً مع مقالة والتر بنيامين عن الفن كاستنساخ آلي. حيث يصبح الفن المبتذل نتاجاً لما بعد الحداثة المفصولة بمعايير فنية عن الحداثة

التي عملت على إبقاء الحدود متميزة. وهكذا فإن غرينبِرغ يرى أن الحداثة وما بعد الحداثة طريقتان متميزتان للارتباط بأشكال الفن، ولم تكن إحداهما مكملة للأخرى بقدر ما كانت نقيضها، فقد حافظت الحداثة على نفسها حتى استنفدت أشكالها، وعند هذه النقطة استولت على هذه الحركة أشكال طليعية وتعبيرات متنوعة من الفن المبتذل. وقد توقع كليمنت جرينبرغ مسار النقاش الحداثي/ المبتذل في وقت مبكر من مقالته الرائعة **الطليعة والفن المبتذل (**مجلة بارتيزان ريفيو، ١٩٣٩**)**. وقد أُعيد طباعة مقالات غرينبِرغ الرئيسة التي جرت مراجعة بعضها بشكل جذري، في كتاب **الفن والثقافة (**١٩٦١**)**.

وإلى جانب العمل الرائد لغرينبرغ، هنالك بعض الكتب التي تحتوي على مقالات متنوعة حول الحداثة الأدبية، مثل كتاب مايكل ليفنسون **دليل كامبريدج للحداثة (**١٩٩٩**)**، وكتاب والتر كالايدجيان **دليل كامبريدج للحداثة الأمريكية (**٢٠٠٥**)**. وثمة كتاب قديم لا يزال يحتفظ بأهمية بالغة، وهو مجموعة المقالات التي كتبها كل من مالكولم برادبري وجيمس ماكفارلين بعنوان **الحداثة: دليل للأدب الأوروبي بين عامي ١٨٩٠-١٩٣٠ (**١٩٧٦**)**.

IV

يبدو أن الاهتمام بالحركات الأدبية الكبرى كالحداثة مثلاً يأتي ويذهب بشكل دوري، إذ تُمثّل الثلاثينيات والستينيات والتسعينيات أعلى فترات الإقبال النقدي على الحداثة، فعلى سبيل المثال جرى تأليف عدد استثنائي من الكتب حولها يقدّر بإحدى عشر كتاباً وذلك في غضون سنة واحدة فقط بين عامي ١٩٩٠-١٩٩١. ففي تلك السنة الزاخرة، كان لدينا كتاب ليو بيرساني، **ثقافة الاستهلاك (**١٩٩٠**)**؛ وكتاب جورج بورنشتاين، **تمثيل النصوص الحداثية: التحرير الأدبي كتأويل (**١٩٩١**)**؛ وكتاب ماريان ديكوفن، **غني وغريب: الجنس والتاريخ والحداثة (**١٩٩١**)**؛ وكتاب دينيس دونوغو، **أن نكون حداثيين معاً (**١٩٩١**)**؛ وكتاب استرادور ايستينسون، **مفهوم الحداثة (**١٩٩٠**)**؛ وكتاب مايكل ليفنسون،

الحداثة ومصير الفردية (١٩٩١)؛ وكتاب توم لوتز، **القلق العُصابي الأمريكي: تاريخ قصصي (١٩٩١)**؛ وكتاب جوديث رايان، **الفاعل الخفي: علم النفس المبكر والحداثة الأدبية (١٩٩١)**؛ وكتاب هربرت شنايدو، **العمالقة المستيقظون: حضور الماضي في الحداثة (١٩٩١)**؛ وكتاب سوزان روبين سوليمان، **النية التخريبية: سياسة الجندر والنخبة (١٩٩٠)**؛ وكتاب هنري سوسمان، **صور الحداثة (١٩٩٠)**؛ وهكذا فإنه من الضروري إلقاء نظرة جديدة كل عشرين إلى ثلاثين عاماً على حركة أدبية كبرى وذلك لمجرد تحديثها أيديولوجياً. لقد كشفت سلسلة الكتب المطبوعة في الفترة بين عامي ١٩٩٠-١٩٩١ عن الحاجة إلى إعادة تقييم الحداثة الأدبية باعتبارها حركة فكرية وثقافية وتاريخية كبرى.

V

أما الكتب الأحدث التي تناولت موضوع الحداثة فقد نقلت التركيزَ إلى مكانٍ آخر مرة أخرى، ورأى العديد من النقاد الجدد أن الحداثة أكثر انتشاراً مما ذكرته التقييمات السابقة، وأنها خاضعة لتأثير الثقافة الشعبية، كما أنها نتاج واقع مجرّد ومبني أكثر منه واقعاً أدبياً. حيث أرى كريس بالديك في كتابه **الحركة الحداثية بين عامي ١٩١٠-١٩٤٠ (٢٠٠٤)**، أن الحداثيين الأوائل لم يكونوا مجموعةً متجانسة ذات أجندة أدبية متماسكة، وأنهم لا يكاد يعرف بعضهم بعضاً، وعندما كانوا يفعلون ذلك، كانوا في كثير من الأحيان يستخفون بأعمال بعضهم بعضاً أكثر من الاحتفاء بها، فقد عارضت وولف أعمال جويس ولورانس، وفي المقابل عارض لورنس أعمال جويس وولف. كما اعتقد بالديك أن جويس وباوند وولف لم يكن لديهم سوى القليل من القواسم المشتركة في البداية، وأن عملية ارتباطهم معاً في حركة واحدة تُسمى الحداثة هي عملية مُلفّقة.

صحيحٌ أن بعض الحداثيين من أمثال دي إتش لورانس وتي إس إليوت لجؤوا إلى واقع خاص بهم ومختلف جذرياً، ولكن من الصحيح أيضاً أن معظم الحداثيين تشاركوا في عدد من القضايا الفكرية والأدبية، كما أنهم بنوا على

فرضيات الرومانسية المتأخرة. وفي حين كان كلٌّ من بلزاك وزولا عازماً على تصوير الواقع الخارجي، كانت الحداثة عازمة على التقاط الواقع الداخلي. لقد وضع الحداثيون الإنسانية، وخاصة الوعي الإنساني، في مركز أعمال الحياة واعتبروها الأساس الذي تقوم عليه الطبيعة والفلسفة والدين والعلم. وفي البداية، كان الهدف هو تصوير أشكال الجمال، وغالباً ما جرى استخدام الخيال لاستعادة شيء من النظام إلى شعورهم بالفوضى المتبقية. وفي وقت لاحق ادعوا إمكانية الوصول إلى إحساس عالمي بالزمن من خلال استخدامات الأسطورة والرمز وتطبيق التاريخ الدوري. وقد منح الحداثيون عالم الماضي سلطة وعزّزوه، وغالباً ما كان يُحدّد مكان المُثُل العليا المفقودة في ذلك العالم.

جرت مراجعة معظم العناصر الحداثية بشكل جذري عندما جرى تحويل الحداثة بواسطة البنيوية وما بعد البنيوية. وعملية البحث عن المثل العليا غالباً ما أدت إلى عوالم من التناقضاتِ إذا لم نقل إلى أشكالٍ من العدمية. وعلى الرغم من تعاطف الحركات الحداثية مع النزعة التجريبية في الأدب، فضلت هذه الحركات مجتمعاً نخبوياً، حيث كانت تزدري قيم مجتمع الجماهير، حتى وإن كانت طريقة عمل هذه الحركات من شأنها أن تغير أفكارها الخاصة.

والادعاء بأن الحداثيين يشكلون مجموعة مترابطة، وأنهم أعضاء في نخبة فكرية مختلفة عن الثقافة العامة، هو رأي يمكن تأكيده بقدر ما هو موضع خلاف. يقدِّم لورانس ريني في كتابه **مؤسسات الحداثة (١٩٩٨)** حججاً تفيد بأن الحداثيين استطاعوا أن يخلقوا منظومة من المانحين، حيث سمحوا لعدد قليل من الداعمين الأثرياء أن يحلوا محل الجمهور الضخم. وقد استطاع ريني أن يشرح ببراعة فائقة العلاقة بين كبار الحداثيين والنظام المالي الذي كان يدعمهم، مُصححاً بذلك الاعتقاد السائد منذ فترة طويلة بأن الحداثيين كانوا يتلقون تعويضات متواضعة مقابل أعمالهم. فمن المعروف أن قصيدة إليوت **الأرض اليباب** التي جرى ترويجها بواسطة باوند، جرى نشرها في وقت واحد من عام ١٩٢٢ عن طريق مجلة ذا ديال في أمريكا ومجلة كريتيرون في إنجلترا؛ ولكن ما هو ليس معروفاً بشكل عام أن الذي

حدث خلف الكواليس أدّى إلى لحصول قصيدة إليوت على مبلغ غير عادي مقابل حقوق نشرها، حيث عرضت مجلة ذا ديال على إليوت مبلغاً وقدره /١٥٠/ دولاراً مقابل حقوق النشر، والذي اعتبره إليوت مبلغاً منخفضاً بشكل مهين؛ وعلى الرغم من حقيقة أن أيّاً من محرري هذ المجلة (سكوفيلد ثاير، جيمس سيبلي، واتسون جونيور) لم يقرأ قصيدة إليوت، فقد عرضوا عليه استكمال سعر الشراء من خلال منح إليوت جائزة المجلة (ديال) لذلك العام البالغة /٢٠٠٠/ دولار. وكما ذكر ريني: «يسجل التاريخ الأدبي القليل من المشاهد المثيرة للاهتمام... كمشهد تقديم محررين لمجلة كبرى رقماً يقارب ثلاثة أضعاف نصيب الفرد من الدخل القومي (وحسب شروط عام ١٩٨٦، فإن هذا المبلغ سيتجاوز الأربعين ألف دولار) مقابل قصيدة لم يرها أو يقرأها أيٌّ منهم»[١].

على الرغم من أن ريني كان بارعاً للغاية في وضع عمليات التمويل التي كانت وراء الكتابة الحداثية في سياقها الصحيح، فقد بالغ في تقدير الموقف عندما أكد أن الحداثيين الكبار كانوا جزءاً من السوق الأدبية مثلهم مثل الكُتّاب الأكثر شعبية، وأن هؤلاء الكتاب الحداثيين من أمثال جويس قد نهلوا من ينابيع الثقافة الشعبية. والحقيقة أنه لا شك أن جويس كان على دراية بمجموعة واسعة من القصص الخيالية، ولكن من الواضح أنه كان يعارض الكثير منها، ويجب توضيح كل شيء تقريبًا في هذه الجزئية من حجّة ريني، فصحيحٌ أن جويس استشهد بحكاية **توركو الرهيب**، وأن مولي استمتع بقراءة أعمال **بول دي كوك**، وأن بلوم قرأ بعض القُصاصات من نوع **تيد بيتس**[٢] وهو جالس على المرحاض. لكن جويس استخدم حكاية **توركو الرهيب** لأغراض ساخرة، ويجب على المرء أن يتذكر أن بلوم استخدم القُصاصات التي قرأها كأوارق مرحاض بعد الانتهاء منها.

---

(١) ريني، مؤسسات الحداثة، ص ٨٨ ؛ وسيشار إليه فيما بعد في النص.

(٢) مصطلح يستخدم لوصف المعلومات الصغيرة أو القصيرة التي تكون مفيدة أو مثيرة للاهتمام، أو حتى نصائح طريفة. [المترجم].

وبالإضافة إلى محاولة ريني ربط الحداثة العليا بأشكال الثقافة الشعبية، اعتقد ريني أيضاً أنه بسبب افتقار العمل الحداثي إلى الجاذبية الشعبية، اضطر الحداثيون لتوجيه طاقاتهم نحو المانحين الأثرياء مثل جون كوين، وهاريت شو ويفر، وسكوفيلد ثاير، الذين لم يترددوا في تمويلهم. وهنا تحاول حجة ريني تقسيم الفرق بين وجهتي نظر متعارضتين للحداثة والثقافة الشعبية، فهو زعم أن العمل الحداثي كان بحاجة لأن يجري «تسويقه»، لكن ذلك جرى بطرقٍ «مستثناة مؤقتاً» من الطرق التي تتبعها السلع التجارية في الأسواق، وبدلاً من ذلك جرى دمج هذه الأعمال «في دائرة اقتصادية مختلفة من الرعاية، والتجميع، والمضاربة، والاستثمار»، وهي أنشطة تتداخل مع العمليات الاقتصادية الكبرى **(ص ٢-٣)**. لقد كان لجويس راعيه الاقتصادي الخاص، وكذلك إليوت، كما كان باوند استثنائياً في قدرته على جذب دعم المجلات الصغيرة لمواصلة أجندته الحداثية. ومع ذلك فإن وجود مانحٍ ما، لا يُقارن بأسواق الثقافة الشعبية، وقد طعن البعض في أطروحة ريني بجدارة.

يؤكد أسترادور إيستينسون في كتابه **مفهوم الحداثة (١٩٩٢)** أن الحداثة هي بناء نقدي لما بعد الواقع، وهو موجود كتجريد وليس كواقع. تعدّ محاولة إيستينسون بمثابة محاولة لترسيخ الحداثة في نظريتها الأدبية الخاصة. فعلى سبيل المثال، تعامل مع إدموند ويلسون من الناحية الرمزية، ومع جوزيف فرانك من ناحية الصيغة المكانية. كما أنه رأى تحولاً باراديغمياً بدأ في منتصف وأواخر القرن التاسع عشر ضد التقاليد الأدبية السائدة، ومع هذا التحول كانت بداية الحداثة، والحداثة بالنسبة لأيستينسون هي واقع مبنيّ، ولكن مصدر هذا الواقع المبني هو الشاعر الناقد وليس الناقد الشاعر، وهكذا تصبح الحداثة نتاجاً للنظرية النقدية وليس النظرية الإبداعية. وكل هذه الآراء (الاعتقاد أن الحداثة كانت حركة شعبية غير مكتملة، ونتاج بناء نقدي متأخر) يجب أن تكون جديرة بالاهتمام.

والكتاب الذي عاكس اتجاه إيستينسون هو كتاب مايكل ليفنسون **علم أصول الحداثة (١٩٨٤)**، وهو عبارة عن دراسة للوثائق الرئيسة من عام ١٩٠٨ إلى عام ١٩٢٢، التي تصور الحداثة كمراحل متتالية من الأفكار والتقنيات **(**مثل الانطباعية، والتصويرية، والحركة الدواميّة**)** التي تحاول إنشاء نزعة جمالية جديدة.

وثمة كتب أخرى أفضت إلى طرق جديدة للتفكير في الحداثة كحركة أدبية، من بينها كتاب بيتر نيكولز **الحداثة: دليل أدبي (١٩٩٥)**. حيث درس نيكولز الحداثة كسلسلة من الحركات الأدبية التي بدأت مع بودلير وانتقلت نحو الطليعية التي دخلت في نقاشات حول الرمزية الفرنسية وأشكالِ الحركتين المستقبلية والتعبيرية، وكذلك في نقاشات حول الدادائية والسريالية. والصعوبة التي نواجهها هنا تشبه تلك التي نواجهها مع العديد من الكتب الأحدث حول الحداثة الأدبية، فهي ليست مخطئة في فرضياتها ولكنها غالباً ما كانت مقتصرة على تأكيدها على جانب واحد من الحداثة على حساب الجوانب الأخرى. فدراسة نيكولز تتضمن على سبيل المثال، الحداثة باعتبارها سلسلة من الحركات التجريبية التي ألغت نفسها، وهي سلسلة من الظواهر العابرة التي لم تؤدِّ قطُّ إلى مجموعة من المعتقدات الملموسة أو إلى حركة مترابطة منطقياً. فهو **(**أي نيكولز**)** يدرس جويس، ولكن الذي يدرسه هو جويس التجريبي المتخبّط وليس جويس الناضج والأكثر رسوخاً في عقائده. كما أن دراسته تجعل الحداثة في الغالب شأنا فرنسياً مع التركيز على المسائل الهامشية. فعلى سبيل المثال، كانت دراسته للمستقبلية تهاجم العاطفة الأنثوية وتزيل الصراع بين الجنسين على أساس أن المستقبل سيقدم رؤية جديدة للإنسانية: «نوع غير إنساني» مبني على أسس آلية، عدوانية بطبيعتها، قاسية، وكُلية المعرفة. وقد أخبرنا نيكولز أنه تناول في كتابه مسألة «التوتر بين الاجتماعي والجمالي»، لكن كتابه كان عبارة عن دراسة للتجارب في الغروتسيك **(**الغريب والبشع**)**، أكثر منه دراسة في العناصر التقليدية التي تشكل الحداثة العليا.

أما كتاب بيتر تشايلدز **لحداثة سريعة الخطى (٢٠٠٠)**، فهو بمثابة دراسة للأسس الفلسفية للحداثة المستمدة من داروين، وفرويد، وماركس، ونيتشه، وسوسير، وأينشتاين، إلى جانب النظر في الحداثة كمركب من وسائط مختلفة **(مثل السينما)**، والأجناس الأدبية، واستراتيجيات النص. وهنا يمكن القول إن تشايلدز قدم لنا واحدة من أكثر المسائل اتساعاً في الحداثة، والتي ربما تكون ممتدة ومفرطة في التحديد، وتتضمن أموراً تبدو أنها تنكر فكرة الاتساق، وهكذا فقد بقينا مع الحداثة كحركة أدبية غير متماسكة ودون أيديولوجية مشتركة.

ثمة وجهة نظر سلبية أخرى حول الحداثة في المقام الأول تتمثل بكتاب بيتر برجر **تراجع الحداثة (١٩٩٢)**، وهو **(أي الكتاب)** عبارة عن مجموعة من المقالات التي كتبها برجر بين عامي ١٩٧٧ و١٩٩١. حيث درس برجر التفاعل الفكري بين الفن والمجتمع، وخاصة ذلك التصادم الذي نتج مع صعود مجتمع برجوازي في القرن الثامن عشر عندما واجه حركة الحداثة الأدبية التي اختزلت ضرورات الحياة إلى مسائل جمالية. كان برجر مهتماً بشكل خاص بالحركة المضادة للحركة الطليعية، تلك الحركة التي رفضت الأساس الجمالي للحياة، ومن ثمَّ رفضت فعالية الحداثة الأدبية. ولكن وجهة النظر الأكثر تقليدية حول الحداثة موجودة في كتاب جون كاري **المثقفون والجماهير (١٩٩٢)**، الذي رأى فيه أن الحداثة اختُرعت لاستبعاد القارئ العادي. إذ يعتقد كاري **(وأنا كذلك)** أن الازدراء الحداثي للثقافة الجماهيرية أثار موقفاً نخبوياً، في حين يعتقد آخرون أن الحداثة كانت شأناً ثقافياً هجيناً. فعلى سبيل المثال، يجادل ديفيد تشينيتز في كتابه **تي إس إليوت والانقسام الثقافي (٢٠٠٣)** بأن إليوت **(المهتم بموسيقى الجاز والفودفيل، وحي تين بان، والخيال البوليسي)** كان بمثابة جسر بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية.

وقدَّم لنا مايكل نورث في كتابه **لهجة الحداثة: العرق واللغة وأدب القرن العشرين (١٩٩٤)** وجهة نظر محيطة مهمة حول هذه المسألة. إذ تعد دراسة نورث بمثابة دراسة تنقيحية تناولت استخدامَيْن حداثيَّين للّغة: الأصوات

التقليدية للحداثيين ذوي المستوى الرفيع من أمثال باوند وإليوت، والأصوات الانتكاسية لكُتاب في نهضة هارلم من أمثال كلود ماكاي وجان تومر. وقد انفرد كل صوت بنفسه بحلول عام ١٩٢٢، ويجب فهم إحدى هذين الاستخدامين بموجب الآخر، الأمر الذيس يؤدي إلى استمرارية الفجوة العنصرية التي جرى سدّها من خلال مسرحية إليوت **أسْمال شكسبيرية بالية**، والصوت السردي لزورا نيل هيرستون، والأصوات المختلطة التي يمكن العثور عليها عند كُتاب من أمثال تشارلز أولسون وروبرت كريلي. ووفقاً لنورث: «فقد أعاد الكتّاب البعيدين عن نهضة هارلم، من أمثال تي إس إليوت وغيرترود شتاين، تخيلَ أنفسهم على أنهم سود، وتحدثوا بصوت السود، واستخدموا هذا الصوت لتحويل الأدب في عصرهم»[1]. وقد اعتمد نورث على مفهوم الحدث الشائع لتقديم دليلٍ على مثل هذه الادعاءات، حيث تعكس الأحداث التي جرت خلال نفس العام قواسم أدبية مشتركة أكثر من كونها روابط لاهتمامات منفصلة، إذ فجأة أصبحت قصيدة إليوت **الأرض اليباب** متوافقة مع روايتي سامبسون رافائيلسون **يوم الكفَّارة**، و**مغني الجاز**، وذلك ببساطة لأنها جميعها نُشرت في عام ١٩٢٢. وفي وقت لاحق جرى إضافة رواية كلود مكاي **ظلال نهضة هارلم** إلى هذه القائمة لنفس السبب. ولكن هذه الروابط أصبحت ضعيفة على نحو متزايد؛ فقد قيل لنا، على سبيل المثال، أن غيرترود شتاين وبيكاسو استاءا من ادعاء ماتيس بأن الحداثة بدأت عندما أظهر لهما قناعاً مرسوماً وجده في متجر لبيع السلع المستعملة، حيث يرمز هذا القناع الملون الذي يرتبط بأفريقيا، إلى القناع الملون الذي وضعه بيكاسو فوق لوحة البورتريه الطبيعية التي رسمها لشتاين، ثم أصبح قناع بيكاسو الملون هو القناع اللغوي الذي جلبته شتاين إلى قصتها القصيرة **ميلانكثا**، وهكذا أصبحت ثلاثة أحداث منفصلة ومفككة حدثاً واحداً. لقد كانت رغبة نورث في ربط الحداثة العليا باللهجة السوداء تعتمد على

---

(١) نورث، لهجة الحداثة، الفصل الثالث؛ وسيشار إليه فيما بعد في النص.

المصادفة أكثر من اعتمادها على مبدأ التأثير المتبادل. ولا شك أن عمله هو نتاج أصالة عظيمة، لكن استنتاجه الأخير (أي تزامنُ الجهد المبذول نحو تجديد ثقافي أمريكي محلي مع حركة مشابهة له في نهضة هارلم) (ص ١٢٨)، هو استنتاج جرى ذكره دون إثباته، حتى عندما أصبح هذا الاستنتاج هو الأساس للربط بين كلود ماكاي، وجان تومر، وزورا نيل هيرستون مع الحركة الحداثية. وفي حين أن مثل هذه الاستنتاجات يجب أن تؤخذ من باب الاعتقاد، فإنها أصبحت كما رأينا، الأساس لمراجعة جذرية للحداثة من قبل جيل جديد من النقاد. لقد استطاع كل من نورث وتشينيتز توضيح أطروحتهما، ولكن ليس بالدرجة التي زعماها؛ كما أن الاعتقاد بأن الحداثة قد استوعبت الثقافة السوداء كعنصرٍ مُحَدِّدٍ وموضحٍ، في حين أنها كانت منحازة للأيديولوجية السائدة، هو أيضاً اعتقاد يجب أن يخضع لإعادة النظر. ومع ذلك، وعلى الرغم من هذه الهفوات في الحجة، فإن نظرية نورث في الجدلية التي تناولت السود أصبحت الأساس لتحول الحداثة من نمط فكري إلى آخر، وأصبح نورث المتحدث الرئيس في هذه الدراسة. وثمة دراسة أخرى ربطت الحداثة بنهضة هارلم هي دراسة هيوستن بيكر في كتابه **الحداثة ونهضة هارلم (١٩٨٧)**، حيث اعتقد بيكر أن الشكل الأدبي هو نوع من الأقنعة وأن كُتّاب عصر نهضة هارلم خلقوا أدباً مُقنَّعاً بتشابهات وصلات حديثة.

لقد كانت حجة تشينيتز – إلى جانب حجة بالديك – متوقَّعةً في كتاب كريستوفر بتلر **الحداثة المبكرة (١٩٩٤)**. حيث رأى بتلر أن الحداثة هي ظاهرة أكثر تفاعلية مما كان بالديك يعتقد، وأقل ثانويةً من الثقافة الشعبية مما كان تشينيتز يعتقد، الأمر الذي أدى إلى حركة طليعية منفصلة عن الثقافة الشعبية، ووضع الأساس لأشكال جديدة من الوعي والفِطرانية، والمفاهيم المنقحة للهوية الشخصية.

إحدى الدراسات التي تناولت علاقة الحداثة بعالم التجارة هي كتاب **ثقافة البيع** لريتشارد أومان **(١٩٩٦)**، الذي أكد فيه أن الثقافة الجماهيرية نبعت من

ظهور المجلات واسعة الانتشار في مطلع القرن التاسع عشر. وثمة كتاب آخر تناول الثقافة الجماهيرية هو كتاب أومان **ثقافة التصنيع والبيع (١٩٩٦)**، وهو عبارة عن سلسلة من المقابلات التي جرت مع المدراء التنفيذيين لعدد من الشركات، حيث تناولت هذه المقابلات الطريقة التي يجري بها تسويق السلع الأساسية مثل كوكا كولا مع الأخذ بعين الاعتبار وضع الثقافة المعاصرة.

وتشمل الكتب المتعلقة بالعلاقة بين الحداثة والطليعة كتاب بيتر برجر **نظرية الطليعة (١٩٨٥)**، الذي يرى أن الحداثة تطلعت إلى الجمالية في حين تحدى الأدب الطليعي استقلالية الفن. ويضع بيتر أوزبورن في كتابه **سياسة الزمن: الحداثة والطليعة (١٩٩٥)**، الحداثة كشكل من أشكال الزمن التاريخي الذي يُثمّن الجديد على حساب التقاليد. وبهذا تصبح الحداثة عملية دائرية يقوض فيها الجديد التطور السابق للتاريخ. ونتيجة لذلك، فقد جرى رفض أشكال الديمومة (ادعاءات إليوت حول الأسطورة، واعتقاد النقاد الجدد بـ«العالمي المتماسك»).

وثمة دراسات أخرى عن الحداثة والطليعة وردت في كتاب مارجوري بيرلوف **الحركة المستقبلية: الطليعة والحرب الطليعية ولغة التمزق (١٩٨٦)**، حيث بدأت ببيان في **/٢٠/** شباط ١٩٠٩ صدر عن إف تي مارينيتي على الصفحة الأولى من صحيفة لو فيجارو، حيث دعا إلى فن يعتمد على التكنولوجيا الجديدة للمدينة الحديثة التي كانت أيضاً أساساً لرفضه للفن الكلاسيكي. وقد واصلت بيرلوف دراستها للطليعة في كتابها **حداثة القرن الحادي والعشرين (٢٠٠٢)**، حيث جادلت بأن الحقبة الحداثية لم تنتهِ بعد. كما اعتقدت أنَّ كلاً من إليوت وشتاين من الحداثيين، لكن الأمر استغرق جيلاً آخرَ قبل أن يجري الاعتراف بشتاين على هذا النحو. وقد نال كتاب **بروفروك (١٩١٥)** لإليوت شهرة واسعة في العشرينيات، لكنه كان مثل كتاب **براعم العطاء (١٩١٤)** لشتاين، حيث استغرق جيلاً آخر قبل أن ينتقل من «النخبوية» ليُصبح عملاً «محتفًى به». وقد رأت بيرلوف أن مارسيل دوشامب كان هو حلقة الوصل بين تي إس إليوت وجيرترود شتاين، وأكدت أنه بحلول منتصف

العشرينيات كانت شتاين قد استأنفت ما توقف عنه إليوت، أما في مسائل اللغة التجريبية والشعرية، فإن إليوت وشتاين، على عكس ما هو شائع، «وجهان لعملة [حداثية] واحدة».

كما رأت بيرلوف أن الحداثة المبكرة كانت تمثيلية (تصويرية)، على عكس الشعر اللاحق الذي اعتمد على التلاعب الحر وعدم التحديد، وعلى طول هذا الخط من التمزق، حدّدت موقع النمط الرمزي لإليوت في مقابل الارتياب وعدم التحديد لجون أشبيري. وعلى الرغم من قدرتها على التمييز بين الحداثة السابقة والحداثة اللاحقة، رفضت بيرلوف قبول التمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة. حيث تساءلت: «إلى متى يمكن لخطاب ما - في هذه الحالة، الشعر - أن يظل يُنظر إليه على أنه ما بعد حداثي مع ما يتضمنه من تأخير، ونقص، وإنتروبيا؟»[1]. ولكن كما أوضح جيمسون بإسهاب، فإن المطالبة بـأدب ما بعد حداثي منفصل عن الأدب الحداثي يعتمد على سياق أكبر بكثير من الشعر. لقد أرادت بيرلوف أن يقف أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية بمفرده، ولكن حتى ضمن ادعاءاتها الخاصة، فإن تصويرها لمثل هذا الشعر هو ثمرة العناصر الطليعية التي اضطربت بسبب الحرب العظمى. وهي «تعيد تقديم» (التعبير الذي استخدمته هو «تعيد قراءة») شخصيات حداثية مثل إليوت، ولكن هذه الشخصيات آثرت الدخول في نمط شعري مختلف فيما بعد. وهكذا نصل إلى نتيجة محيرة مفادها أن أسلوب إليوت الرمزي لا يختلف كثيراً عن أسلوب شتاين التكعيبي، لكن كلاهما يختلف عن الارتياب وعدم التحديد عند آشبري إلى جانب شعر «القطيعة»، وذلك حتى عندما ادعت أنه لم يكن هنالك قطيعة بين الحداثة وما بعد الحداثة. وعلى الرغم مما قد يبدو وكأنه ارتباك حقيقي، فإن عمل بيرلوف يحظى باحترام كبير، وقد أرسى الأساس لطرق جديدة جذرياً للتفكير في الحداثة.

---

(١) بيرلوف، حداثة القرن الحادي والعشرين، ص ٢.

* مراجع مختارة

إن الكتب المذكورة هنا، هي التي رأيتها الأكثر صلة بفكرة الحداثة الأدبية ورؤيتها الموسعة، أو الأكثر ملاءمة للحجج التي قدمتها لهذا الكتاب.

Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature.*

New York: Norton, 1971.

Ackerman, Robert. *Myth and Ritual School: J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists.* New

York: Garland, 1991.

Adorno, Theodor. *The Authoritarian Personality.* New York: Harper, 1950.

———. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture.* London: Routledge, 1991.

———. "Spengler after the Decline." In *Prisms,* by Adorno, translated by Samuel Weber

and Shierry Weber, 51–72. Cambridge: MIT Press, 1981.

Anderson, Chester. *James Joyce and His World.* New York: Viking, 1968.

Arato, Andrew, and Eike Gebhardt, eds. *The Essential Frankfurt School Reader.* New York:

Continuum, 1982.

Armstrong, Tim. *Modernism: A Cultural History.* London: Polity, 2005.

———. *Modernism, Technology, and the Body: A Cultural Study.* Cambridge: Cambridge

University Press, 1998.

Baker, Houston. *Modernism and the Harlem Renaissance.* Chicago: Chicago University

Press, 1987.

Baldick, Chris. *The Modernist Movement, 1910–1940*. Oxford: Oxford University Press,

2004.

Bates, Milton J. *Wallace Stevens: A Mythology of Self*. Berkeley and Los Angeles: University

of California Press, 1985.

Beckson, Karl. *London in the 1890s: A Cultural History*. New York: Norton, 1961.

Benamou, Michel. *Wallace Stevens and the Symbolist Imagination.* Princeton, N.J.: Princ

eton University Press, 1972.314

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism.* Translated

by Harry Zohn. London: New Left Books, 1973.

———. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In *Illuminations*, by

Benjamin, translated by Harry Zohn; edited by Hannah Arendt. New York: Schocken,

1969.

Bentley, Eric. *The Cult of the Superman: A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietz*

sche. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1969.

Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York:

Simon and Schuster, 1982.

Bertalanffy, Ludwig von. *General Systems Theory: Foundations, Development, Applications.*

New York: Braziller, 1968.

Bishop, John. *Joyce's Book of the Dark.* Madison: University of Wisconsin Press, 1986.

Blackmur, R. P. *The Lion and the Honeycomb: Essays in Solicitude and Critique.* London:

Methuen, 1956.

Bloom, Harold. *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate.* Ithaca, N.Y.: Cornell University

Press, 1977.

Bornstein, George. *Material Modernism: The Politics of the Page.* Cambridge: Cambridge

University Press, 2001.

Bowen, Zack R., and James F. Carens. *Ulysses: A Companion to Joyce Studies.* Westport,

Conn.: Greenwood Press, 1984.

Bradbury, Malcolm, and James McFarlane, eds. *Modernism: 1890–1930.* London: Penguin, 1976.

Burger, Peter. *The Decline of Modernism.* Cambridge, UK: Polity, 1992.

———. *Theory of the Avant-garde.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Burke, Kenneth. *Counter-Statement.* Los Altos, Calif.: Hermes, 1931.

———. *A Grammar of Motives.* New York: Prentice-Hall, 1954.

———. *Permanence and Change.* 1935. New York: Bobbs-Merrill, 1965.

———. *A Rhetoric of Motives.* New York: Prentice-Hall, 1953.

Burwick, Frederick, and Paul Douglass, eds. *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vital*

ist Controversy. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Butler, Christopher. *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe 1900–1916.*

Oxford: Oxford University Press, 1994.

Călinescu, Matei. *Faces of Modernity.* Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Revised as *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Post*

modernism. Durham, N.C.: Duke University Press, 1987.

Carey, John. *Intellectuals and the Masses, 1880–1939.* London: Faber and Faber, 1992.

Chace, William. *The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot.* Palo Alto, Calif.: Stan

ford University Press, 1973.

Chamberlin, Edward J., and Sander L. Gilman, eds. *Degeneration: The Dark Side of Prog*

ress. New York: Columbia University Press, 1985.

Childs, Peter. *Modernism.* London and New York: Routledge, 2000.315

Chinitz, David. *T. S. Eliot and the Cultural Divide.* Chicago: University of Chicago Press,

2003.

Clark, Tom. *Jack Kerouac*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1984.

Cope, Jackson. *Joyce's Cities: Archaeologists of the Soul.* Baltimore: John Hopkins University

Press, 1981.

Copjec, Joan, ed. *Shades of Noir: A Reader*. New York: Verso, 1993.

Crawford, Robert. *The Savage and the City in the Work of T. S. Eliot.* Oxford: Clarendon

Press, 1987.

Davison, Peter, Rolf Meyersohn, and Edward Shils, eds. *Culture and Mass Culture*. Tean

eck, N.J.: Somerset House, 1978.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore:

Johns Hopkins University Press, 1976.

———. "ULYSSES GRAMOPHONE: Hear say yes in Joyce." In *James Joyce: The Augmented*

Ninth, edited by Bernard Benstock. Syracuse: Syracuse University Press, 1988.

———. *Writing and Difference.* Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago

Press, 1978.

Donoghue, Denis. *The Old Moderns.* New York: Knopf, 1993.

———. *Walter Pater: Lover of Strange Souls.* New York: Knopf, 1995.

Douglass, Paul. *Bergson, Eliot, and American Literature.* Lexington: University Press of

Kentucky, 1986.

Dowling. William C. *Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to the Political Unconscious.*

Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984.

Dubnick, Randa. *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language, and Cubism.* Urbana:

University of Illinois Press, 1984.

Ellmann, Richard, ed. *Edwardians and Late Victorians.* New York: Columbia University

Press, 1960.

———. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1959.

Emerson, William. *Seven Types of Ambiguity*. New York: New Directions, 1966.

Eysteinsson, Astradur. *The Concept of Modernism.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press,

1992.

Fairhall, James. *James Joyce and the Question of History.* Cambridge: Cambridge University

Press, 1993.

Feidelson, Charles. *Symbolism and American Literature.* Chicago: University of Chicago

Press, 1953.

Ferral, Charles. *Modernist Writing and Reactionary Politics*. Cambridge: Cambridge Uni

versity Press, 2001.

Fiedler, Leslie. *What Was Literature? Class Culture and Mass Society.* New York: Simon and

Schuster, 1982.

Filreis, Alan. *Modernism from Right to Left: Wallace Stevens, the Thirties, and Literary Radi*

calism. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.316

Ford, Sara. *Gertrude Stein and Wallace Stevens: The Performance of Modern Consciousness.*

New York: Routledge, 2002.

Foster, John Burt. *Heirs to Dionysus: A Nietzschean Current in Literary Modernism.* Princ

eton, N.J.: Princeton University Press, 1981.

Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents.* Translated and edited by James Strachey.

1930. New York: Norton, 1961.

Frisby, David. *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kra*

cauer, and Benjamin. Cambridge: MIT Press, 1986.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957.

Gogröf-Voorhees, Andrea. *Defining Modernism: Baudelaire and Nietzsche on Romanticism,*

Modernity, Decadence, and Wagner. New York: Lang, 1999.

Goodman, Jane. *Modernism, 1910–1945.* Basingstoke: Palgrave, 2004.

Greenberg, Clement. *Art and Culture.* Boston: Beacon Press, 1961.

Guerard, Albert J. *André Gide.* Cambridge: Harvard University Press, 1969.

Hauser, Arnold. *The Social History of Art.* London: Routledge and Paul, 1951.

Hewitt, Andrew. *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-garde.* Palo Alto,

Calif.: Stanford University Press, 1993.

Holbrook, Jackson. *The Eighteen-Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the*

Nineteenth Century. London, 1913. Reprint, Pelican, 1939.

Holderness, Graham, Bryan Loughrey, and Nahem Yousaf, eds. *George Orwell*. London:

Macmillan, 1998.

hooks, bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press, 1984.

Howe, Irving, ed. *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*. New York: Horizon

Press, 1967.

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloom

ington: Indiana University Press, 1986.

Jameson, Fredric. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley

and Los Angeles: University of California Press, 1979.

———. *Marxism and Form*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971.

———. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y.: Cornell

University Press, 1981.

———. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, N.C.: Duke

University Press, 1991.

———. *The Prison-House of Language*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972.

———. *A Singular Modernity: Essays on the Ontology of the Present*. London: Verso, 2002.

Jouve, Nicole Ward. *Baudelaire: A Fire to Conquer Darkness*. London: Macmillan, 1980.

Kalaidjian, Walter, ed. *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge:

Cambridge University Press, 2005.

Karl, Frederick R. *Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist 1885–1925*. New

York: Atheneum, 1988.317

Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press,

1971.

Lehan, Richard. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History.* Berkeley and

Los Angeles: University of California Press, 1998.

———. *Realism and Naturalism: The Novel in an Age of Transition.* Madison: University of

Wisconsin Press, 2005.

Lernout, Geert. *The French Joyce.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.

Levenson, Michael, ed. *The Cambridge Companion to Modernism.* Cambridge: Cambridge

University Press, 1999.

———. *A Genealogy of Modernism.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

———. *Modernism and the Fate of Individuality.* Cambridge: Cambridge University Press,

1991.

Lewis, Wyndham. *Time and Western Man.* New York: Harcourt, Brace, 1928.

Lichtheim, George. *George Lukacs.* New York: Viking, 1970.

Lowenthal, Leo. *Literature and Mass Culture.* New Brunswick, N.J.: Transaction, 1984.

Lukács, Georg. *Essays on Realism.* Edited by Rodney Livingston. Translated by David

Fernbach. Cambridge: MIT Press, 1980.

———. "Marxist Aesthetics and Literary Realism: Studies in European Realism." Re

printed in *Essentials of the Theory of Fiction,* edited by Michael Hoffman and Patrick

Murphy. Durham, N.C.: Duke University Press, 1988.

Lunn, Eugene. *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and*

Adorno. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

Manganaro, Marc. *Myth, Rhetoric, and the Voice of Authority: A Critique of Frazer, Eliot, Frye,*

and Campbell. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1992.

Martin, Timothy. *Joyce and Wagner: A Study of Influence.* Cambridge: Cambridge Univer

sity Press, 1991.

McCarthy, Patrick. *Céline.* New York: Viking, 1975.

Mellow, James R. *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company.* New York: Praeger, 1974.

Miles, Barrry. *Ginsberg: A Biography.* New York: Simon and Schuster, 1989.

Miller, J. Hillis. *Poets of Reality.* Cambridge: Harvard University Press, 1965.

Murray, Gilbert. *Five Stages of Greek Religion.* 1912. New York: Doubleday, 1951.

Naremore, James, and Patrick Brantlinger, eds. *Modernity and Mass Culture.* Bloomington:

Indiana University Press, 1991.

Nelson, Cary. *Repression and Recovery.* Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

Nicholls, Peter. *Cambridge History of Twentieth-Century English Literature.* Cambridge:

Cambridge University Press, 2004.

-. *Modernisms: A Literary Guide.* Berkeley and Los Angeles: University of California

Press, 1995.

North, Michael. *The Dialect of Modernism: Race, Language, and Twentieth-Century Litera*

ture. New York: Oxford University Press, 1994.318

Ohmann, Richard. *Selling Culture: Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century.*

London: Verso, 1996.

Osborne, Peter. *The Politics of Time: Modernity and the Avant-garde.* London: Verso, 1995.

Pater, Walter. Preface and conclusion to *The Renaissance,* by Pater. In *Criticism: the Major*

Texts, edited by W. J. Bate, 508–12. New York: Harcourt, Brace, 1952.

Peck, Daniel. *Faces of Degeneration: A European Disorder, 1848–1919*. Cambridge: Cam

bridge University Press, 1989.

Perloff, Marjorie. *The Futurist Movement: Avant-garde, Avant Guerre, and the Language of*

Rupture. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

-. *Twenty-first-Century Modernism: The New Poetics*. Malden, Mass.: Blackwell, 2002.

Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Poplawski, Paul, ed. *Encyclopedia of Literary Modernism*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2003.

Poulet, George. *Proustian Space*. Translated by Elliott Coleman. Baltimore: Johns Hopkins

University Press, 1977.

Quinones, Ricardo J. *Mapping Modernism: Time and Development*. Princeton, N.J.: Princ

eton University Press, 1985.

Rainey, Lawrence. *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*. New Haven,

Conn.: Yale University Press, 1998.

Richards, Ivor. *Principles of Literary Criticism*. New York: Harcourt, Brace, 1930.

Ryan, Judith. *Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism*. Chicago: Univer

sity of Chicago Press, 1991.

Schnapp, Jeffrey, and Matthew Tiews, eds. *Crowds*. Palo Alto, Calif.: Stanford University

Press, 2006.

Schorer, Mark. "Technique as Discovery." *Hudson Review* 1, no. 1 (1948). Reprinted in

Essentials of the Theory of Fiction, edited by Michael Hoffman and Patrick Murphy.

Durham, N.C.: Duke University Press, 1988.

Schorske, Carl. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Knopf, 1979.

Shaw, Bernard. *The Perfect Wagnerite.* London: Constable, 1971.

Shirer, William L. *The Rise and Fall of the Third Reich.* New York: Fawcett Crest, 1960.

Strychacz, Thomas. *Modernism, Mass Culture, and Professionalism.* Cambridge: Cambridge

University Press, 1993.

Symons, Julian. *Makers of the New: The Revolution in Literature, 1912–1939.* London: Andre

Deutsch, 1987.

Sypher, Wylie. *Loss of Self in Modern Literature.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 1979.

Tratner, Michael. *Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats.* Palo Alto, Calif.: Stanford University Press, 1995.319

Wald, Alan. *Revolutionary Imagination.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983.

Walder, Dennis, ed. *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents.* New

York: Oxford University Press, 1990.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding.* Berkeley and Los

Angeles: University of California Press, 1957.

Weir, David. *Decadence and the Making of Modernism.* Amherst: University of Massachu

setts Press, 1995.

Weston, Jessie. *From Ritual to Romance.* Garden City, N.Y.: Doubleday, 1957.

Willey, Basil. *Darwin and Butler: Two Versions of Evolution.* London: Chatto and Windus, 1960.

Wolin, Richard. *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption.* New York: Columbia Uni

versity Press, 1982.

فهرس

الصفحة

الإهداء ٥

مقدمة ٧

شكر وتقدير ١١

القسم الأول: الحداثة ١٣

١ - الحداثة وتحوّلاتها ١٣

٢ - «المنظوريّة» ٤٠

٣ - التجربة الحداثية ٦٠

القسم الثاني: الحداثة المبكرة ٧٧

٤ - التحول نحو الداخل ٧٧

٥ - الحركة الانحطاطية / الحركة الجمالية ٩٨

القسم الثالث: عوالم النص ١١٩

٦ - الأسطورة ١١٩

٧ - الرمز ١٤٢

٨ - البنية ١٥٤

القسم الرابع: الزمان والمكان ١٧٩

٩ - الزمان / التاريخ ١٧٩

١٠ - الصيغة المكانية ٢١٩

الصفحة

القسم الخامس: من الرومانسية إلى العدمية..... ٢٤١

١١- من الرومانسية إلى الواقعية ٢٤١

١٢- الأصالة في ثقافةٍ مزيفةٍ ٢٦٦

١٣- الواقعية الجديدة وما بعدها ٢٨٨

القسم السادس: ما بعد الحداثة والثقافة الجماهيرية .. ٣٠٥

١٤- الجندر والعرق ٣٠٥

١٥- الثقافة الجماهيرية ٣١٥

١٦- وحيداً بين الحشود ٣٤٧

١٧- ما بعد الحداثة ٣٦٦

الخاتمة ٣٨٩

الملحق الأول: التسلسل الزمني للحداثة الأدبية ٣٩٧

الملحق الثاني: من عصر الإمبراطورية إلى الحرب: مراجعة للأحداث التاريخية التي رافقت الحداثة الأدبية ٤٠٥

الملحق الثالث: مقالٌ في المراجع التي تناولت الحداثة الأدبية وما بعدها ٤١٩

مراجع مُختارة ٤٤٧

فهرس ٤٥٩

ريتشارد ليهان
(١٩٣٠-٢٠٢٤)

- كاتب أمريكي وأستاذ اللغة الإنكليزية في جامعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس.
- حاصل على زمالة غوغنهايم للعلوم الإنسانية في الولايات المتحدة الأمريكية وكندا.

*** من أعماله المؤلفة:**

- المدينة في الأدب **(١٩٨٣)**.
- غاتسبي العظيم: حدود الدهشة **(١٩٩٠)**.
- الواقعية والطبيعية الأدبية: الرواية في عصر التحول **(٢٠٠٥)**.

حامد العبد

- مترجم سوري.
- شهادة في الترجمة من المركز الأمريكي للغات.
- عضو اتحاد الكتاب العرب - جمعية الترجمة.
- حائز على جائزة سامي الدروبي للترجمة عام ٢٠٢٢.
- له العديد من المقالات والبحوث المنشورة في صحف ومجلات عربية وسورية.

*** من أعماله المترجمة:**

- الأساس الأخلاقي للديمقراطية، الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠٢٣.
- ضد المسيح، دار التنوع الثقافي ٢٠٢٣.
- انحطاط الأوثان، دار التنوع الثقافي ٢٠٢٣.

٢٠٢٥م

يتضَمَّن هذا الكتاب دراسة شاملة يظهر فيها مؤلفه ريتشارد ليهان لماذا تغيرت «الرؤية الأصلية» للحداثة تغيُّراً جذريّاً بعد أن اكتسبت شهرة واسعة وكيف، وذلك من خلال دراسات نقدية حول مجموعة واسعة من كبار الكتّاب الحداثيين والمفكرين والفنانين، وكذلك مناقشة أعمالهم، من أمثال فيرجينيا وولف، وجيرترود ستاين، و ت. س. إليوت، ووالاس ستيفنز، وأندريه جيد، وفرانس كافكا، وإيان فليمنغ. كما يدرس ليهان التغيرات الكبيرة التي طرأت مع انتقال السلطة النقدية من جيل إلى آخر، إذ أدَّت الثقافة الشعبية والنظريات النقدية دوراً بارزاً في هذه التغيرات، وكذلك البنيوية وما بعدها؛ كما أثر الاهتمام بنظريات الجندر والعرق تأثيراً كبيراً في هذه الحركة. وقد أدت هذه التغيرات إلى خلق واقع أدبي جديد حمل معه نصوصاً جديدة.

ويتعامل هذا الكتاب مع الابتكارات الرئيسة للحداثة مثل الأسطورة والرمز والبُنية، لا بوصفها قطعاً فردية، وإنما مساهمات مترابطة في عملية تاريخية تمثل نتاج ثلاثة أجيال من التحولات. كما يتبّع ليهان تطور الحركة الحداثية منذ ظهورها في أواخر القرن التاسع عشر حتى نهاية تجسيدها الأخير. ولن يخفى على قارئ هذا الكتاب أن تحليل ليهان العميق قد وفّر فهماً أكثر اكتمالاً من أي وقت مضى لهذه الحركة الأدبية المعقّدة.

www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٣٣٢٩٨١٥ - ٣٣٢٩٨١٦
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠٢٥ م