

* الغرائبي والسحري

زفيتان تودوروف

ترجمة أحمد منور، جامعة الجزائر

لا يدوم العجائبي، كما رأينا**، إلا المدة التي يستغرقها التردد، أي التردد المشترك للقارئ والشخصية، اللذين يكون عليهما أن يقررا ما إذا كان ما يتلقيانه هو من "الواقع" بالصورة التي يبدو عليها للرأي العام المشترك. ففي نهاية القصة يتوجب على القارئ، أو الشخصية أن يتخذ في الوقت ذاته قرارا، فيتبنى هذا الحل أو ذاك، وبقراره ذاك يخرج من العجائبي. فإن قرر بأن قوانين الواقع ما تزال على حالها، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، نقول بأن المؤلف يعود إلى نوع أدبي آخر هو الغرائبي، أما إذا قرر على العكس من ذلك بأنه علينا أن نضع في حسابنا قوانين طبيعية جديدة، يمكننا على ضوءها أن نفسر الظاهرة، فإننا بذلك ندخل في نوع السحري.

وبناء عليه، فإن العجائبي يحي حياة مليئة بالأخطار، ويمكن أن يغمر عليه في أية لحظة. إنه بالأحرى يبدو متموضعا في الحد الفاصل بين نوعين أدبيين هما السحري والغرائبي أكثر مما يكون نوعا مستقلا بذاته. إن إحدى أعظم فترات "أدب الخوارق" (La littérature surnaturelle)، وهي فترة "الرواية السوداء" (The Ghotic novel)، قد كرس، فيما يبدو، هذا النوع من الأدب، إذ أنه يمكن لنا فعلا أن نميز داخل الرواية السوداء، عموما، نزعتين: نزعة الخارق للطبيعي المفسر (الذي يمكن لنا أن نقول عنه: الغرائبي) كما يبدو في روايات "كلارا ريفيس"، و "أن رادكليف"،

والخارق للطبيعي المقبول (أو السحري) الذي يجمع أعمال "هوراس فالبول" و"م.ج. ليويس"، و"ماتوران"، إذ لا يوجد العجائبي هنا بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن توجد أنواع مجاورة له فحسب، أو بتعبير أدق: الفعل العجائبي يقع فعلا ولكن خلال جزء من أجزاء القراءة فقط، مثل ما نجد عند "آن رادكليف" قبل أن نتأكد بأن كل ما حدث يمكن له أن يفسر تفسيراً عقلياً، وعند "ليويس" قبل أن نقنع بأن الأحداث الخارقة للطبيعي لا يمكن أن تتلقى تفسيراً. فإذا ما انتهينا من قراءة الكتاب نفهم في كلا الحالين أنه لم يكن هناك عجائبي.

إنه يمكن لنا أن نتساءل: إلى أي مدى يمكن أن يصمد تعريف لنوع أدبي يترك للعمل "تغيير نوعه" بفعل جملة بسيطة مثل: (وفي هذه الأثناء استيقظ وأبصر جدران غرفته)، إلا أنه لا مانع لدينا، بادئ ذي بدء، أن نعدّ العجائبي بالذات نوعاً أدبياً منفلاً دوماً. وإنما إذا نحن أخذنا بمثل هذه المرتبة (Catégorie)، فلن يكون ذلك استثناء، حيث نجد ذلك مثلاً في التعريف الكلاسيكي للزمن "الحاضر" حين يصفه بأنه الحد الخالص بين الماضي والمستقبل، والمقارنة هذه ليست بلا جدوى، فالسحري يتعلق بظاهرة غير معلومة، لم تشاهد من قبل أبداً، تحدث في الآتي، وعليه فهو يتعلق بالمستقبل، وفي مقابل ذلك فإن الغرائبي يأتي بما هو غير قابل للتفسير لوقائع معروفة وخبرة مسبقة، ولذلك فهو يتعلق بالماضي، أما العجائبي في حد ذاته، فإن التردد الذي يتصف به لا يمكن له، وبكل وضوح، إلا أن يكون في الحاضر.

وتطرح هنا أيضاً مسألة وحدة العمل الأدبي. إننا نأخذ هذه الوحدة كمسألة، ونصرخ "يا للدنس"، بمجرد أن يعتمد إلى تقطيع أي نص أدبي (حسب تقنية "ريدريز ديحيست")، إلا أن الأمور بلا شك أكثر تعقيداً. ينبغي علينا أن لا ننسى أنه في المدرسة، حيث يتلقى كل

واحد أول تجربة له مع الأدب، وهي إحدى أكثر التجارب انطبعا في ذهنه، لا نقرأ المؤلفات إلا في شكل "نصوص مختارة"، أو "مختصرات". إن نوعا من الوثنية تجاه الكتاب ظلت حية إلى يومنا هذا. فالكتاب يتحول إلى شيء ثمين وعديم الحركة، وفي الوقت ذاته يتحول إلى رمز الامتلاء الكامل، فيصبح تقطيع العمل الأدبي معادلا لعملية الإخصاء. وكم كان موقف "خليينكوف" أكثر تحررا حين كان ينظم قصائد يؤلفها من أشعار قصائد سابقة، أو حين كان يطلب من المحررين، بل وحتى من عمال الطباعة أن يصححوا نصه. إن تماثل الكتاب مع الموضوع هو وحده الذي يفسر فظاعة التقطيع.

منذ اللحظة التي نشر فيها في فحص أجزاء من العمل الأدبي بشكل منغل، نستطيع أن نضع مؤقتا نهاية القصة بين قوسين، وهو ما يسمح لنا بإلحاق عدد من النصوص بالعجائبي، وتقدم لنا الطبعة المتداولة حاليا من "المخطوط الذي عثر عليه في سرقسطة"¹ أفضل دليل على ذلك، حيث يندرج الكتاب بنهايته المتتورة التي تضع حدا للتردد في صميم العجائبي. وقد كان "شارل نوديه"، وهو أحد رواد الأدب العجائبي في فرنسا، على وعي كامل بهذه الخاصية، وعالجها في إحدى قصصه التي تحمل عنوان "إينياس دي لاس سيارا". يتكون هذا النص من جزئين متساويين بشكل دقيق، تتركنا نهاية الجزء الأول في حيرة تامة، حيث لا ندري كيف نفسر الظواهر الغريبة التي حدثت، غير أننا لا نكون في الوقت ذاته مستعدين، ولا أكثر ارتياحا، للأخذ بفكرة الخارق للطبيعي، على القول بالطبيعي. في هذه الحالة يكون الراوي مترددا بين مسلكين، إما أن يوقف قصته عند هذا الحد (ويبقى في إطار العجائبي)، وإما أن يواصل (ليخرج حينئذ منه). بالنسبة لشارل نوديه، يعلن لسامعيه بأنه يفضل التوقف، معللا ذلك بقوله (إن أي حل آخر للعقدة سيفسدها لأنه سيغير طبيعة القصة) ص 697.

الادعاء، من جهة أخرى، بأن العجائبي لا يمكن له أن يوجد إلا في جزء من العمل الأدبي، سيكون ادعاء غير صحيح، فهناك نصوص تحتفظ بغموضها إلى النهاية، وهو ما يعني أبعد من ذلك أيضا: فحين يطوى الكتاب يظل الغموض قائما. ولدينا على هذا مثال متميز تقدمه لنا رواية هنري جيمس "دورة البرغي" (Le tour d'écrou). إن النص لا يسمح لنا بأن نقرر ما إذا كانت الأشباح تسكن العقار القديم، أو أن الأمر ليس إلا هلوّسات المعلمة التي كانت ضحية المناخ المقلق الذي كان يحيط بها. وفي الأدب الفرنسي تقدم قصة بروسبير ميريمي "فينوس الجزيرة" مثالا نموذجيا لمثل هذا الغموض، حيث تدب الحياة، على ما يبدو، في تمثال، ليقتل رجلا حديث الزواج، ولكننا نظل في حدود "يدو"، ولا نصل أبدا إلى اليقين.

ومهما يكن الأمر، فإنه ليس في مقدورنا، عند فحص العجائبي، أن نستبعد السحري والغرائبي، وهما النوعان اللذان يتشابكان معه، غير أنه لا ينبغي أن ننسى كذلك ما عبر عنه لويس فوكس بقوله: (إن الفن العجائبي المثالي يعرف كيف يحافظ على وضعه في موقع اللاقرار). (الفن والأدب العجائبي) ص 98.

ولننظر إذن عن قرب إلى هذين النوعين الجارين، ولنلاحظ بأنه يظهر لنا في كل حالة من الحالات نوع فرعي (Sous-genre) مرحلي بين العجائبي والغرائبي من جهة، وبين العجائبي والسحري من جهة أخرى، ويشمل هذان النوعان الفرعيان الأعمال الأدبية التي تحتفظ لمدة طويلة بالتردد العجائبي، ولكنها تنتهي في الأخير إلى السحري أو الغرائبي. ونستطيع أن نظهر هذه التقسيمات الفرعية بواسطة المخطط التالي:

العجائبي/الغرائبي	العجائبي/السحري	السحري الخالص
-------------------	-----------------	---------------

ولو كان لنا أن نمثل العجائبي الخالص في الرسم لَمَثَلْنَاهُ بَخط
وسط هو الخط الفاصل بين العجائبي/الغرائبي وبين العجائبي/السحري.
إن هذا الخط هو الذي يتطابق تماما وطبيعة العجائبي، الذي هو الحد
الفاصل بين ميدانين متجاورين.

لنبداً بالعجائبي/الغرائبي. إنه تلك الأحداث التي تبدو خارقة للطبيعي
طوال القصة، ثم تتلقى في النهاية تفسيراً عقلياً، فإذا كانت هذه
الأحداث قد قادت الشخصية والقارئ إلى الاعتقاد بتدخل الخارق
للطبيعي، فلأنها تحمل طابعاً غير اعتيادي. وقد وصف النقد (وأدان
أحياناً) هذا النوع بصفة "الخارق للطبيعي المفسر"، وسوف نعطي
كمثال على العجائبي/الغرائبي "مخطوط سرقسطة" نفسه، فكل المعجزات
التي وردت فيه أعطيت لها تفسيرات عقلانية في نهاية القصة، فقد التقى
"الفونس" في إحدى المغارات الناسك الذي كان قد استقبله في الأول،
والذي كان هو نفسه "شيخ الكوميليز" الأكبر (Scheikh des Gomélez)،
وهو الذي كشف له عن آليات الأحداث التي وقعت إلى حين تلك اللحظة:
(إن "دون إيمانويل دي سا" حاكم مقاطعة "كاديكس" كان من صناع
تلك الأحداث. لقد أرسل إليك بـ "لوبيز" و"موشيطو" اللذين تخليا
عنك عند منبع "الكرنك" (...)) وبواسطة شراب مخدر عملاً على جعلك
تستيقظ في اليوم التالي تحت أعواد مشنقة الأخوين "زوطو"، ومن هناك
جئت إلى صومعتي حيث قابلت الشقي المسكون "باشيكو" الذي
هو في الحقيقة راقص باسكي. وفي اليوم الموالي تعرضت لامتحان أشد
قسوة، وهو وقوفك أمام "محكمة التفتيش" المزيفة، التي هددتك بأفطع
أنواع التعذيب، ولكنها لم تتمكن من زعزعة شجاعتك... إلخ..). (نقلاً
عن الترجمة الألمانية ص 734).

لقد ظل الشك قائما كما نعلم حتى هذه اللحظة بين قطبين هما: وجود الخارق للطبيعي مع سلسلة من التفسيرات العقلانية. ولنعد الآن أنماط التفسير التي تحاول أن تقلل من حجم الخارق للطبيعي، فهناك أولا المصادفة (Le hazard)، وهناك الاتفاقات (Les coincidences)، لأنه في عالم الخارق للطبيعي لا توجد المصادفة، ولكن يسود، على العكس من ذلك، ما يمكن أن نطلق عليه "الحتمية الشمولية" (Pan-déterminisme). (إن المصادفة هي التفسير الذي يضعف الخارق للطبيعي في قصة "إينياس دي لاس سيارا"، ويأتي بعد ذلك الحلم (وهو الحل الذي قدم في "الشیطان العاشق") وتأثير المخدرات (أحلام ألفونس في الليلة الأولى)، والمقالب المحسوبة، والألعاب المغشوشة (وهي الحل الأساسي في مخطوط سرقسطة)، وكذلك وهم الحواس (سنرى أمثلة على ذلك لاحقا في "الميتة العاشقة" لـ"تيوفيل كوتيه"، و"الغرفة اللاهبة" لـ"جون ديكسون كار")، وأخيرا الجنون مثل ما نجد في "الأميرة برامبيلا". هنا توجد بكل وضوح مجموعتان من "المبررات" التي لها علاقة بالتقابلين: واقعي/خيالي و واقعي/وهمي. في المجموعة الأولى لا شيء خارق للطبيعي قد حدث، لأنه لا شيء مطلقا قد حدث، فما نزن أننا رأيناه، لم يكن سوى ثمرة خيالنا المهتز (حلم، جنون، مخدرات). أما في المجموعة الثانية فإن الأحداث قد وقعت فيها فعلا، ولكنها تتيح لنا إمكانية تفسيرها عقليا (مصادفة، حيلة، أو هام).

إننا نذكر في تعريفات "العجائبي" السالف ذكرها، أن الحلول العقلانية قد أعطيت بوصفها حلولاً (محرومة كلياً من الاحتمالية الداخلية) (سولوفيفوف)، أو بوصفها (بابا ضيقاً، بحيث لا يمكننا استعماله) (م.ر. جيمس). والحال أن الحلول الواقعية التي يتلقاها "مخطوط سرقسطة" أو "إينياس دي لاس سيارا"، هي حلول غير

مشابهة للواقع (Invraisemblable) تماما، وكان من المفروض أن تكون الحلول الخارقة للطبيعي، على العكس من ذلك، حلولا مشابهة للواقع (Vraisemblables). فالمصادفة في قصة "نوديه" شديدة الافتعال، أما في "المخطوط" فإن مؤلفه لم يبحث حتى عن إعطائه نهاية قابلة للتصديق، فحكاية كتر إمبراطورية "الكوميليز" بالجبل الأجوف يصعب تصديقها أكثر من حكاية المرأة التي تحولت إلى جيفة. وبناء عليه، فإن مماثلة الواقع لا تتعارض أبدا مع العجائبي: الأول على أنه مرتبة (Catégorie) تتسم بالانسجام الداخلي، وبالخضوع للنوع، والثاني يتخذ مرجعيته من عملية التلقي الغامض لدى القارئ والشخصية. إن هناك بداخل النوع العجائبي مشابهة للواقع تترتب عنها ردود أفعال "عجائبية".

وإلى جانب هاتين الحالتين - حيث نجد أنفسنا في الغرائبي من جديد، رغما عنا بعض الشيء، لضرورة شرح العجائبي- يوجد أيضا الغرائبي الخالص. وفي الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى هذا النوع، تُروى أحداث يمكن أن تفسر بواسطة قوانين العقل تفسيراً كاملاً، غير أنها في الوقت ذاته أحداث غير قابلة للتصديق، بوجه أو بآخر، وخارقة للعادة، وصادمة، ومتفردة، ومقلقة، وهي لأجل ذلك تثير لدى الشخصية، ولدى القارئ، رد فعل مشابه لذلك الذي جعلته النصوص العجائبية شيئاً مألوفاً لدينا. إن هذا التعريف كما نرى، هو تعريف واسع وغير دقيق، ولكن هذه أيضا هي حال النوع الذي يصفه، حيث أن الغرائبي، على العكس من العجائبي، نوع غير محدد جيدا، وبتعبير أكثر دقة: فإنه غير محدد إلا من جهة واحدة هي جهة العجائبي، أما من الجهة الأخرى فإنه يذوب في الحقل الأدبي العام، (فروايات دوستوفسكي على سبيل المثال يمكن أن توضع في مرتبة الغرائبي). وإذا أخذنا بقول "فرويد"، فإن الشعور بالغرائبي (Das unheimliche) يكون مرتبطا بظهور صورة

ترجع إلى طفولة الفرد أو طفولة الجنس البشري (وهي فرضية تحتاج إلى تمحيص، ومن جهة أخرى فإن استعمال العبارة بهذا المعنى لا ينطبق تماماً على استعمالنا لها). وإن أدب الفضاة (Littérature de l'horreur) الخالص ينتمي بدوره إلى الغرائبي، والكثير من قصص "أمبروز بيارسي" يمكن استغلالها هنا كمثال.

إن الغرائبي يحقق كما نلاحظ شرطاً واحداً من شروط العجائبي، وهو وصف بعض ردود الفعل، ولاسيما منها الخوف. إنه يرتبط على وجه الخصوص بمشاعر الشخصيات لا بجاذبة مادية تتحدى العقل (على العكس من السحري الذي يتصف بالأحداث الخارقة للطبيعي فحسب، دون إدخال ردود الفعل الذي تثيره لدى الشخصيات).

وهاهي ذي قصة لـ "إدكار ألان بو" (Edgar Allan Poe) تجسد حدثاً غريباً قريباً من العجائبي، هي قصة "انزلاق منزل أوشير" "La chute de la maison Usher". يأتي راوي القصة ذات مساء إلى المنزل، استجابة لنداء صديقه "رودريك أوشير"، الذي طلب منه أن يبقى معه بعض الوقت، ورودريك هذا كان مخلوقاً رهيف الإحساس، عصبي المزاج، وشديد التعلق بأخته التي كانت في هذه الأثناء تعاني من مرض عضال، وتوفيت بعد أيام من ذلك. وعوض أن يقوم الصديقان بدفنها، وضعاً جثمانها في أحد دهاليز البيت، وبعد مرور عدة أيام، ذات مساء عاصف، بينما كان الرجلان في غرفة واحدة، وكان الراوي يقرأ بصوت مرتفع إحدى قصص البطولة القديمة، بدا كأن الأصوات التي تصفها القصة تلقى صداها في الضجيج الذي كان يسمع في المنزل. وفي الأخير قام رودريك أوشير، وقال بصوت يكاد لا يسمع: (لقد وضعناها حية في ضريحها). (قصص جديدة خارقة للعادة ص 105). وفعلاً، يفتح الباب، وتظهر الأخت واقفة على العتبة، ثم يلقي كل من الأخ

والأخت بنفسه بين يدي الآخر، ويسقطان ميتين. ويفر الراوي في الوقت المناسب من المنزل قبل أن يراه ينهار ويغرق في الغدير المجاور.

إن للغريب هنا مصدرين: الأول يتكون من اتفاق المصادفات (وهي موجودة بالقدر الذي نلقاه في قصة من نوع الخارق للطبيعي المفسر)، وعليه يمكن أن يظهر انبعاث الأخت إلى الحياة من جديد، وانزلاق المنزل بعد وفاة ساكنيه، حدثين خارقين للطبيعي، غير أن "بو" لم يقصّر في إعطاء كلا الحدثين تفسيراً عقلائياً، فكتب عن المنزل قائلاً: (كان من الممكن أن تكتشف عين مراقب متفحص شقاً لا يكاد يرى، ينطلق من سقف واجهة المنزل، ويمضي صانعاً طريقاً متعرجاً عبر الجدار، ليغيب عن النظر في الماء الآسن للغدير) ص 90. وعن الليدي مادلين يقول: (كانت نوبات متكررة، حتى وإن كانت عابرة، ذات طابع تشنجي، هي الأعراض الخاصة جداً لمرضها) ص 94. فالتفسير الخارق للطبيعي لم يكن إذن إلا إيجاء، وقبوله غير ضروري.

أما السلسلة الأخرى من العناصر التي تثير الإحساس بالغربة فهي غير مرتبطة بالعجائبي، ولكن بما يمكن أن نطلق عليه "اختباراً للحدود" (Une expérience des limites)، وهو الصفة التي تتميز بها أعمال "بو". وقد كتب "بودلير" عنه قائلاً: (لم يسبق لرجل أن روى بأكثر منه سحراً استثناءات الحياة البشرية والطبيعية)². وكتب عنه "دوستوفسكي" يقول: (إنه (أي بو) يختار دائماً، تقريباً، الحقيقة الأكثر استثناء، ويضع شخصيته في الوضعية الأكثر استثناء، على الصعيد الخارجي أو على الصعيد النفسي...). (وقد كتب "بو" نفسه حكاية في هذا الصدد تتجاوز الغرائبي، أسماها "الملاك الغريب الأطوار" (L'ange bizarre). وفي "انزلاق منزل أوشير" تكون الحالة المرضية الشديدة للأخ والأخت هي مبعث اضطراب القارئ، أما في غيرها فإن مشاهدة القسوة، والتلذذ بالأذى، والقتل، هي التي تثير اضطرابه. وعليه فإن الإحساس الغرائبي ينطلق

من الموضوعات المطروقة، وهي موضوعات مرتبطة على نحو أو آخر بمحرّمات قديمة. ولو أخذنا بفكرة أن الخبرة البدائية قد تكونت عن طريق خرق المحرّمات، لقبّلنا بنظرية "فرويد" عن أصل الغرائبي.

وهكذا إذن، نجد العجائبي مُقَصّي نهایا من "مترل أوشير". وعلى العموم فإننا لا نجد في أعمال "بو" حكايات عجائبية بالمعنى الدقيق للكلمة، باستثناء، ربما، "ذكریات دي م. بیدلو" و"القط الأسود". إن قصصه تدخل في معظمها في إطار الغرائبي، ويدخل بعضها في إطار السحري. ومع ذلك، فإن "بو" يظل بموضوعاته، وبتقنياته التي استعملها، قريبا جدا من مؤلفي القصص العجائبي.

إننا نعلم أيضا أن ميلاد الرواية البوليسية الحديثة كان على يدي "بو"، وهذا التجاور ليس وليد المصادفة، حتى إنه غالبا ما يُكتب بأن القصص البوليسية قد احتلت مكان قصص الأشباح. ولندقق في تحديد هذه العلاقة. إن الرواية البوليسية ذات اللغز، حيث يكون البحث فيها للكشف عن هوية المجرم، تكون مبنية على النحو التالي: توجد من جهة عدة حلول سهلة، ومغرية للوهلة الأولى، ولكن سرعان ما ينكشف خطأها، الواحد تلو الآخر، ويوجد من جهة أخرى حل، يبدو غير مطابق للواقع، ولا يأتي إلا في الأخير، وينكشف أنه الحل الوحيد الصحيح. ويبدو جليا، التقارب الموجود بين الرواية البوليسية والحكاية العجائبية، ولنتذكر هنا تعريف "سولفيوف" و"جيمس": إن للقصة العجائبية دورها حلّين: الأول مشابه للواقع وخارق للطبعي، والثاني لا يشبه الواقع وعقلاني. وعليه، يكفي فقط أن يكون الحل الثاني هذا في الرواية البوليسية صعبا العثور عليه، إلى حد يشكل فيه "تحديا للعقل"، لنكون على استعداد للقبول بوجود الخارق للطبعي أكثر من قبولنا بغياب أي تفسير. ولدينا على هذا مثال كلاسيكي

نجده في رواية "عشرة زنوج صغار" لـ "أكاثا كريستي"، حيث كان هناك عشرة أشخاص مغلق عليهم في جزيرة، يقال لهم (بواسطة أسطوانة) بأنهم سيموتون جميعاً، عقاباً لهم على جرم لا تستطيع القوانين أن تعاقبهم عليه، وأكثر من ذلك، فإن طبيعة الميتة التي سيموت بها كل واحد منهم كانت متضمنة الوصف في أغنية "عشرة زنوج صغار". ويحاول المحكوم عليهم -ومعهم القارئ- عبثاً أن يكتشفوا مُنفذ العقوبات المتتالية، فقد كانوا وحدهم في الجزيرة، وكانوا يموتون الواحد تلو الآخر، وبالطريقة التي كانت قد أعلنت عنها الأغنية، إلى أن جاء دور الأخير -وهذا يعطي الانطباع بالخارق للطبيعي- الذي لم ينتحر ولكنه قُتل. ويبدو كأن لا إمكانية في هذه الحال لإعطاء تفسير عقلائي للأحداث، ويصبح من اللازم افتراض وجود كائنات غير مرئية، أو أرواح. وبالطبع، فإن فرضية كهذه لا ضرورة أكيدة لها، لأن التفسير العقلائي سوف يعطي لها.

إن الرواية البوليسية ذات اللغز تقترب من العجائبي، ولكنها تشكل كذلك نقيضه. ففي النصوص العجائية نجد أن المؤلفين ينجحون أكثر إلى إعطاء الأحداث تفسيرات خارقة للطبيعي، في حين لا نجد في الرواية البوليسية، حين تدرك نهايتها، أي شك في غياب أية أحداث خارقة للطبيعي فيها. وهذا التقارب في الواقع لا يصدق إلا على نمط معين من الروايات البوليسية ذات اللغز، من نوع "المحل المخلق" (Le local clos)، وبعض روايات القصة الغرائبية من نوع "الخارق للطبيعي المفسر". يضاف إلى هذا أن مركز الاهتمام في كلا النوعين مختلف، فهو في الرواية البوليسية ينصب على حل اللغز، وفي النصوص التي ترتبط بالغرائبي (مثل ما هو الشأن في القصص العجائبي) ينصب على ردود الفعل التي يثيرها هذا اللغز. وينتج عن هذا التقارب البنوي هذا التشابه على الأقل، الذي ينبغي علينا أن نسجله.

وهناك مؤلف جدير بأن نقف معه وقتاً أطول في معالجتنا لموضوع العلاقة بين الروايات البوليسية والقصص العجائبي، ونعني به "جون ديكسون كار"، ففي مجمل أعماله يوجد هناك كتاب يطرح المشكلة بكيفية مثالية، وهو الذي يحمل عنوان "الغرفة اللاهبة". فمثل ما هو الحال في روايات "أغاثا كريستي"، يضعنا المؤلف أمام مشكلة تبدو للعقل في ظاهرها غير قابلة للحل. على هذا النحو يقوم أربعة رجال بفتح دهليز كانوا قد وضعوا فيه قبل أربعة أيام من ذلك جثماناً، فيفاجئون بالدهليز فارغاً، ولم يكن ممكناً أن يكون أحد قد فتحه خلال تلك المدة، وأكثر من هذا فقد كان الحديث طوال القصة يدور حول الأشباح، وحول الظواهر الخارقة للطبيعة. وكان للجريمة التي حدثت شاهد عليها، وهذا الشاهد يؤكد أنه رأى القاتلة تغادر غرفة الضحية، عابرة الحائط من مكان كان يوجد به باب منذ أكثر من مائتي عام قبل ذلك. ومن جهة أخرى، كانت هناك امرأة شابة من المتورطات في القضية، تعتقد أنها هي ذاتها ساحرة، أو بالضبط، من القاتلات بالسم (وقد ارتكبت الجريمة باستعمال السم)، تنتمي إلى نمط معين من الكائنات الإنسانية "اللاميتة" (Les non-morts)، وهي الكائنات التي يعرفها لنا المؤلف بقوله (باختصار، الكائنات اللاميتة - وتتكون في معظمها من النساء - هي أولئك الأشخاص الذين حكم عليهم بالموت لارتكابهم جرائم تسميم، وأحرقت أجسادهم في محرقة، وهم أموات أو أحياء) ص 167، في حين أنه حين كان "ستيفانس" زوج هذه المرأة يتصفح مخطوطاً تلقاه من دار النشر التي كان يعمل بها، وقع على صورة فوتوغرافية تتعلق بأسطورة ("ميري دوبري" التي أعدمتم بالمقصلة لارتكابها جريمة سنة 1861). ويضيف النص (بأن الصورة الفوتوغرافية كانت هي صورة زوجة ستيفانس نفسها) ص 18، فكيف يمكن أن تكون المرأة الشابة هي المرأة نفسها - بعد حوالي سبعين عاماً -

التي اشتهرت في القرن التاسع عشر بجرائم السم، وأكثر من هذا أنها أعدمت بالمقصلة؟ كان سهلا جدا تصديق زوجة ستيفانس التي كانت مستعدة لتحمل مسؤولية الجريمة الحالية. يضاف إلى ذلك سلسلة من غرائب المصادفات التي كانت تؤكد فيما يبدو حضور الخارق للطبيعي. وبحضور باحث جنائي (Détective) بدأ كل شيء يتضح. لم تكن المرأة التي شوهدت وهي تعبر الجدار إلا خداعا للنظر تم بواسطة مرآة، والجثمان لم يخنف ولكنه حجب بمهارة، وزوجة ستيفانس الشابة لم يكن بينها وبين القاتلات بالسم أي شيء مشترك، ولكن كان هناك من حاول أن يجعلها تعتقد ذلك، وكل الجو الذي بدا خارقا للطبيعي كان من اختراع القاتل لتشويش القضية، وإبعاد الشكوك عنه. لقد أصبح المذنبون معروفين حتى ولو لم يُتمكن من عقابهم.

وتأتي الخاتمة التي عن طريقها تخرج "الغرفة اللاهبة" من صنف الرواية البوليسية التي تستحضر الخارق للطبيعي فحسب، لتدخل في صنف القصص العجائبي، حيث نرى ماري من جديد في المنزل، تفكر مرة أخرى في القضية، فيعود العجائبي للظهور من جديد، وتؤكد ماري (للقارئ) (بأنها هي القاتلة بالسم، وأن الباحث الجنائي هو في الواقع كان صديقها (وهذا ليس خطأ) وأنه أعطى كل ذلك التفسير العقلاني من أجل إنقاذها، أي هي، ماري (إنه كان حقا بارعا في إعطائهم تفسيراً وتعليلاً منطقياً، آخذاً في الحسبان أبعاداً ثلاثة فحسب، إضافة إلى عائق الجدران الحجرية) ص 237.

وهكذا يعود عالم "اللامميتين" ليفرض حضوره، ومعه العجائبي، حيث نكون في قمة التردد بشأن الحل الذي يمكن اختياره، ولكن علينا أن نلاحظ جيدا هنا بأن الأمر في النهاية لا يتعلق بالتشابه بين نوعين قصصيين، ولكن باندماجهما في بعضهما.

لنمر الآن إلى الجهة الأخرى من هذا الخط الوسيط الذي أسميناه العجائبي، لنجد أنفسنا في العجائبي/السحري، أو بتعبير آخر في صنف القصص الذي يقدم كقصص عجائبي، لينتهي بقبول الخارق للطبيعي. إن هذا النوع من القصص هو الأكثر قربا من القصص العجائبي الخالص، لأن هذا، من واقع أنه في الوقت الذي يظل فيه غير قابل للتفسير، وغير معقول، يجعلنا نميل بقوة إلى الاعتقاد بوجود شيء خارق للطبيعي، وعليه، فإن الحدود بين الإثنين تكون غير أكيدة، حتى وإن كان هناك حضور أو غياب لبعض التفاصيل التي تسمح لنا دائما باتخاذ القرار.

ويمكننا أن نتخذ "الميتة العاشقة" لـ"تيوفيل كوتيه" كمثال. إنها حكاية الراهب الذي وقع يوم ترهبه في عشق إحدى سيدات البلاط، تدعى "كلاريموند"، فبعد عدة لقاءات محتلسة بينهما، شهد "راموالد" (وهو اسم الراهب) وفاة "كلاريموند"، ومنذ ذلك اليوم راحت المتوفاة تظهر له في أحلامه، وكانت لأحلامه هذه خاصية غريبة، فعوض أن تتشكل من انطباعات يومه فإنها كانت تشكل قصة متصلة الحلقات، ففي أحلامه لم يكن "راموالد" يحي حياة راهب متقشف، ولكنه كان يحي في مدينة البندقية، وسط الحفلات التي لا تنقطع، وتبين له في ذات الوقت أن "كلاريموند" مازالت مستمرة في الحياة بفضل دمها الذي كانت تمتصه ليلا.

وإلى حد الآن يمكن لكل الأحداث أن تعطى تفسيراً عقلائياً، يعطي الحلم جزء كبيراً منه ("جعله الله حلماً" قال روموالد في رجاء) ص 79، وقد أشبه في حاله هذه "ألفاري" في "الشيطان العاشق"، وتعطي أوهام الحواس تفسيراً آخر. هكذا (ذات يوم، وأنا أبحر في ممرات حديقتي الصغيرة المحفوفة بالبقس (Buis)، خيل إلي أنني أرى عبر خميلة الشرمل (Charmille) هيئة امرأة) ص 93. (وفي لحظة من اللحظات

ظننت أنني رأيتها تحرك قدمها) ص 97. (ولا أدري إن كان هذا وهما أو هو انعكاس نور المصباح، ولكن يمكن القول: كأنما سرى الدم من جديد في هذا الشحوب الكامل. إلخ..). ص 99. (التنصيص من وضع المؤلف). أخيراً، هناك سلسلة من الأحداث يمكن أن تعد ببساطة كأحداث غريبة، تعود إلى المصادفة، غير أن "روموالد" مستعد لأن يرى فيها تدخلا للشيطان: (إن غرابة المغامرة، وجمال كلاريموند الخارق للطبيعة!)، ولمعان عينيها الفوسفوري، ولمسة يدها الملتهبة، والاضطراب الذي سببته لي، والتغير المفاجئ الذي حدث في نفسي، إن كل هذا يقدم الدليل بوضوح على حضور الشيطان، وأن هذه اليد الملساء لعلها ليست إلا قفازاً يغطي مخالبه) ص 90.

إنه يمكن أن يكون الشيطان، ويمكن أيضاً أن تكون المصادفة وحدها، وبالتالي نظل إلى هنا ضمن العجائبي الخالص. وفي هذه اللحظة تحدث حادثة تبلور القصة، حيث يعلم قسيس آخر يدعى "سيرايون" (لا ندري كيف) بمغامرة "روموالد"، فيقود هذا الأخير حتى المقبرة، حيث ترقد "كلاريموند"، ويخرج الصندوق من القبر، ويفتحه، فتبدو "كلاريموند" أكثر نضارة من يوم وفاتها، وعلى شفيتها قطرة دم... فأخذت القس "سيرايون" غضبةً ثقي، فألقى بالماء المبارك على الجثمان: (وما كاد الرذاذ المقدس يلمس "كلاريموند" المسكينة حتى تحول جسمها الجميل إلى تراب، لم يكن إلا خليطاً مشوه الشكل من الرماد والعظام المفحمة نصف تفحيم) ص 116. إن هذا المشهد كله، وخاصة مشهد تحول الجثمان لا يمكن تفسيره طبقاً للقوانين الطبيعية المعروفة، وبالتالي، فنحن هنا بالتأكيد ضمن العجائبي/السحري.

وهناك مثال مشابه لهذا يوجد في "فير" لـ "فيليب دو فيل آدم". فهنا أيضاً، وطوال القصة، يمكن أن نكون عرضة للتردد بين التصديق

باستمرار الحياة بعد الموت³، أو التفكير أن "الكونت" الذي يؤمن بذلك هو رجل مجنون، لكن "الكونت" يكتشف في الأخير مفتاح ضريح "فيرا" في بيته، في حين أنه كان قد رمى هذا المفتاح بنفسه في داخل الضريح، وإذن فلا بد أن "فيرا" المتوفاة هي التي تكون قد أتت به.

وهناك أخيرا "سحري خالص"، وهو مثل الغرائبي، ليس له حدود واضحة (لقد رأينا في الفصل السابق كيف أن هناك مؤلفات شديدة التنوع تحتوي على عناصر من السحري). ففي حالة السحري لا تحدث العناصر الخارقة للطبيعي أي رد فعل خاص، لا لدى الشخصيات، ولا لدى القارئ المتضمن. ليس الموقف إزاء الأحداث المروية هو ما يميز السحري ولكن طبيعة تلك الأحداث نفسها.

إننا نرى -ولنسجل ذلك على الماشي- إلى أي حد كان التمييز القديم بين الشكل والمضمون اعتباطيا، فالحدث المتطرق إليه، الذي ينتمي تقليديا إلى "المضمون"، يصبح هنا عنصرا "شكليا" والعكس صحيح أيضا، فتناوله أسلوبيا (إذن شكليا) من حيث الصيغة، يمكن أن يكون له مضمون محدد، وقد رأينا ذلك في "أوريليا".

إننا نربط عموما بين النوع السحري وحكايات الجنّيات (Les contes de fées)، والواقع أن هذه الحكايات ليست إلا صنفا من أصناف السحري، والأحداث التي تكون فيها خارقة للطبيعي لا تشير أية مفاجأة، لا النوم طيلة مائة عام، ولا الذئب الذي يتحدث، ولا المواهب الخارقة للجنّيات (حتى لا نذكر إلا بعض عناصر حكايات "بيرو")⁴. إن ما يميز حكايات الجنّيات هو نوع معين من الكتابة وليس هو خاصية الخارق للطبيعي، وحكايات "هوفمان" توضح جيدا هذا الفرق، فـ "كسّار البندق وملك الفئران"، و"الطفل الغريب"، و"خطيبة الملك" تنتمي

بخصائص كتابتها إلى حكايات الجنيات، في حين أن "اختيار خطيبة"، مع احتفاظها بخاصية الخارق للطبيعي، ليست حكاية جنيات. ولابد أيضا من تصنيف "الف ليلة وليلة" كحكايات سحرية، لا كحكايات جنيات (وهذه المسألة تتطلب دراسة مستقلة).

ومن أجل الإحاطة بالسحري الخالص، يجدر بنا أن نستبعد منه عددا من أنماط القصص التي يجد فيها ما هو خارق للطبيعي نوعا من التبرير:

1. ويمكننا قبل كل شيء أن نتحدث عن "السحري المغالي" (Le merveilleux hyperbolique). ففي هذا النوع لا تكون الظواهر سحرية إلا بأبعادها التي تفوق الأبعاد المألوفة لدينا، ففي ألف ليلة وليلة يؤكد السندباد البحري أنه رأى (أسماكاً بطول مائة ومائتي ذراع) أو (ثعابين هي من الضخامة والطول، بحيث لم يكن من بينها ما ليس في مقدوره أن يزدرد فيلا) ص 241، لكن، ربما تكون مجرد طريقة في الحديث (سوف ندرس هذه المسألة حين نتطرق إلى التأويل الشعري أو الحكمي للنص)، ونستطيع أن نردد في هذا المقام المثل القائل: (عيون الخوف كبيرة). وعلى أية حال، فإن هذا النوع من "الخارق للطبيعي" لا يصدّم العقل كثيرا.

2. وقريب من هذا النمط الأول من السحري يوجد "السحري الاغترابي": (Le merveilleux exotique)، حيث تُروى هنا أحداث خارقة للطبيعي دون أن تُقدّم على أنها كذلك، على أساس أن المتلقي المتضمن لهذه الحكايات لا يعرف المناطق التي تجري فيها تلك الأحداث، وبالتالي لا يكون لديه داعٍ لأن يضعها موضع الشك، وتقدم لنا رحلة سندباد الثانية بعض الأمثلة

الممتازة على ذلك، حيث يردُّ في بدايتها وصف لطائر الرُّخ ذي الأبعاد الهائلة، فهو يغطي الشمس (وكانت رجل العصفور... أضخم من أضخم جذع شجرة) ص 241. وبالطبع فإن هذا العصفور لا وجود له في علم التاريخ الطبيعي الحديث للحيوان، لكن مستمعي سندباد كانوا بعيدين عن هذا اليقين، و"كَلَاَن" نفسه⁵ كتب بعد خمسة قرون من ذلك يقول: (وقد تحدث "ماركو بولو"⁶ في رحلاته، والأب "مارتيني" في كتابه "تاريخ الصين" عن هذا الطائر) إلخ.. وبعد ذلك يصف سندباد الكركدن، مع أنه معروف لدينا جيدا، بقوله: (وفي الجزيرة نفسها يوجد الكركدن، وهو حيوان أصغر حجما من الفيل وأكبر من الجاموس، له قرن في خيشومه بطول ذراع تقريبا، وهذا القرن صلب، ومقطوع في الوسط من الطرف إلى الطرف الآخر، نرى عليه خطوطا بيضاء تمثل وجه رجل. يتقاتل الكركدن مع الفيل فيخرقه بقرنه من الأسفل، ويرفعه، ويحمله على رأسه، غير أن سيلان دم الفيل وشحمه على عينيه يمنع عنه الرؤية، فيسقط على الأرض، وما يجعلك تدهش (بالفعل) أن الرخ يأتي فيرفع الاثنين معا في محالبه ويحملهما لإطعام صغاره) (من ص 244 إلى 245). إن هذا النص المتميز بين -عن طريق خلط العناصر الطبيعية بالخارقة للطبيعي- الطبيعة الخاصة للسحري الغريب. والخلط لا وجود له إلا بالنسبة إلينا نحن، القراء المحدثين. إن الراوي المتضمن للحكاية يضع الكل في مستوى واحد (هو مستوى "الطبيعي").

3. وهناك نمط ثالث من السحري يمكن أن يطلق عليه اسم "السحري الأدواني": «Le merveilleux instrumental»، ويبدو في شكل

أجهزة صغيرة (Gadgets) ذات تقنية عالية، غير ممكنة التحقيق بالنسبة للحقبة المتحدث عنها، ولكنها، وبالرغم من ذلك فهي ممكنة تماما. مثل هذه الأدوات السحرية، نجدها مثلا في بداية قصة "الأمير أحمد"، من قصص "ألف ليلة وليلة"، وتتمثل في بساط طائر، وتفاحة تشفي، و"خرطوم" للنظر البعيد، أما على زماننا، فإن الطائرة المروحية، أو المضادات الحيوية، أو المنظار المقرب، التي تتمتع بالميزات ذاتها، لا تدخل أبدا في عداد السحري، وينطبق هذا أيضا على "الحصان الطائر" في قصة "الحصان المسحور"، أو الحجر الذي يدور في قصة علي بابا، يكفي أن نفكر في أحد أفلام الجوسسة التي ظهرت مؤخرا مثل "الشقراء تتحدى الشرطة الفدرالية" حيث نرى خزانة (Safe) سرية لا تفتح إلا حين ينطق صوت صاحبها بكلمات معينة. ولا بد من تمييز هذه الأشياء التي هي نتاج المهارة الإنسانية من بعض الأدوات التي غالبا ما تشبهها في الظاهر ولكن أصلها سحري، وتستخدم في الاتصال بالعوالم الأخرى، مثل مصباح وخاتم علاء الدين، أو الحصان في حكاية "الصلوك الثالث"⁷ الذي يرجع إلى سحري مختلف.

4. لقد ساقنا السحري الأدوات قريبا جدا مما نسميه في فرنسا في القرن 19 "السحري العلمي" (Le merveilleux scientifique) الذي نطلق عليه اليوم "علم الخيال" (La science-fiction). ففي هذه الحال يفسر الخارق للطبيعي بطريقة عقلانية، ولكن انطلاقا من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر لزمن القصة العجائبية، إنها تلك القصص التي تتدخل فيها المغناطيسية (Le magnétisme) التي تدخل في نطاق السحري/العلمي. فالمغناطيسية تفسر

"علميا" أحداثا خارقة للطبيعي، في حين أن المغناطيسية نفسها تنتمي إلى الخارق للطبيعي، مثل قصتي "الطيف الخطيب"، و"المنوم مغناطيسيا" لـ "هوفمان"، أو "الحقيقة في حالة السيد فالدمار" لـ "بو"، أو "لجنون؟" لـ "موباسان". إن علم الخيال الحالي، عندما لا يتزلق نحو "المثل" (L'allégorie)، فإنه يخضع لنفس الآليات. إنها قصص تتابع فيها الأحداث، انطلاقا من بدايات غير عقلانية، بطريقة في غاية المنطقية، ولها أيضا بناء في عقدتها مختلف عن بناء عقدة الحكاية العجائية، وهو ما سنعود إليه فيما بعد (في الفصل العاشر).

ويقابل كل هذه الأنواع من السحري (المسموح به L'excusé) والمبرر، والناقص (Imparfait)، والسحري الخالص، الذي لا يفسر بأية طريقة، والذي لا ننوي أن نتوقف عنده هنا، لأننا، من جهة، سوف نتناول عناصر السحري، بصفتها موضوعات بحث، فيما بعد (في الفصلين السابع والثامن)، ومن جهة أخرى، فإن الطموح إلى دراسة السحري كظاهرة إناسية (Anthropologique) تتجاوز إطار دراسة تريد لها أن تكون أدبية، وهناك مؤلفات من هذا المنظور جد عميقة، موضوعها "السحري"، لا تجعلنا (بالرجوع إليها) نأسف بهذا القدر، نقتبس فيما يلي من واحد منها، هو "مرآة السحري" لـ "بيار مابي" جملة تعرّف بشكل جيد معنى "السحري": (بغض النظر عن إمتاعنا، وعن الفضول والمشاعر التي تثيرها فينا القصص والحكايات والأساطير، وبغض النظر عن حاجتنا إلى التسلية والنسيان، وإلى استحلاب مشاعر الابتهاج والارتعاب، فإن الهدف الحقيقي لرحلة السحري - وقد أصبحنا بعد مهيعين لفهمه - هو الاستكشاف الأكثر شمولا للحقيقة الكونية) ص 24.

الإحالات

* هذه ترجمة للفصل الثالث من كتاب المؤلف الموسوم بـ:

"Introduction à la littérature fantastique". Editions du Seuil. Paris 1970

ويحمل في الأصل عنوان: "L'étrange et le merveilleux"

** إشارة إلى ما جاء في الفصل السابق من الكتاب وهو بعنوان "تعريف العجائبي".

1. شكلت هذه المخطوطة موضوع التحليل الذي قدمه المؤلف في الفصل

السابق الذي يحمل عنوان "تعريف العجائبي" الذي ترجمه ونشره مترجم

هذا الفصل نفسه بمجلة "المساءلة" (الجزائر)، العدد الرابع 1993.

2. الشاعر "شارل بودلير" هو من نقل قصص "إدكار آلان بو" إلى اللغة الفرنسية،

وعن طريقه عرف "بو" في فرنسا.

3. المقصود هنا استمرار الميت في الحياة الدنيا بعد وفاته.

4. يقصد شارل بيرو (1703-1628) صاحب الحكايات الشهيرة التي تحمل

عنوان "قصص وحكايات من الزمن الماضي"، ومنها: "سندريلا"،

"الجميلة النائمة في الغابة"، و"عقلة الإصبع"، و"أبو قصة" إلخ .. وهي أصلا

حكايات شعبية شائعة في فرنسا عرفت باسم "حكايات أمي الإوزة".

5. هو المستشرق الفرنسي (Antoine Gallant) (1715-1646)، أول مترجم

أوروبي لألف ليلة وليلة، وعن طريق ترجمته شاعت "ألف ليلة وليلة"

في كامل أوروبا.

6. ماركو بولو هو الرحالة البندقي الشهير الذي بدأ رحلته إلى بلاد الصين

سنة 1271 م ومكث في خدمة الأمبراطور المنغولي قوبلاي خان مدة ستة

عشر عاما، وبعد عودته إلى بلده البندقية سجل وقائع رحلته إلى بلاد الصين،

واشتهرت باسم "عجائب الدنيا".

7. راجع الليلة العاشرة وما بعدها من "ألف ليلة وليلة".