الفصل الرابع

فى الوجدان الأمريكى

- أنساق أخلاقية : قراءة فى عملين قصصيين من الأدب الأمريكى
- المأزق الترانسندنتالى : دراسة فى كتابات إمرسون وثورو الفلسفية والأدبية
- ثنائية الإنسان والطبيعة فى كتاب (وولدن) لهنرى ديفيد ثورو
- اللجوء إلى وولدن والخيال البروتستانتى الكالفينى

obeikandl.com

obeikandl.com

أنساق أخلاقية

قراءة فى عملين قصصيين من الأدب الأمريكى

تقع هذه الدراسة فى جزءين، تربط بينهما بعض الأفكار الأساسية الكامنة: الجزء الأول قراءة فى فصل عنوانه « عُملة الدوبلون The Doubloon » من رواية **موبى ديك** Moby Dick لهيرمان ميلفل، أما الثانى فهو قراءة للقصة القصيرة « ابنة راپاتشينى - Rappaccini's Daughter » لناثانيال هورثورن، وكلٌّ من ميلفل وهورثورن من أدباء أمريكا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

يكشف العملان عما يمكن أن يطلق عليه المرء بعض الخصائص « الأمريكية » المميزة، ففى ظل غياب تراث تاريخى، أو تقاليد اجتماعية أو دينية مقبولة من الجميع، ونقص المعايير النفسية أو الأخلاقية المشتركة يجد الكاتب الأمريكى نفسه مهمومًا بمشكلة عليه مواجهتها، وهى أن عليه أن يحدد أو يعرِّف -على نحو شبه مفصَّل- الصوت السردى لعمله الأدبى وهُوية شخصياته. وفى « عُملة الدوبلون » و« ابنة راپاتشينى »، سواء كان الراوى متخفيًّا مثل إسماعيل، أو كان مرتديًا قناع الموضوعية، فإنه يجد عناءً كبيرًا فى التمييز بين مستوى إدراكه، ومستوى إدراك بقية الشخصيات. وحينما يقيم مثل هذا التمييز، فإنه لا يحاول أن يقوم بأية عملية تقييم، حتى ولو كان تقييمًا أوَّليًّا، ذلك أنه يشعر بأنه ليس بمقدوره أن يتخذ موقفًا أخلاقيًّا آمنًا تجاه العالم الذى يطل عليه (سواء من الداخل أو من الخارج). إن إسماعيل فى رواية **موبى ديك**، والراوى الموضوعى فى قصة « ابنة راپاتشينى »، يشبهان كثيرين من الرواة الأمريكيين الآخرين: فهما تجريبيان عمليان متعاطفان مع عالميهما، ويُظهران نحوهما مشاعر مشاركة وحساسية واضحة، لكنهما لا يشعران أنهما مؤهلان لإطلاق الأحكام، فضلاً عن ذلك، تمر شخصيات العملين موضوع البحث بتحركها فى فضائها الأمريكى اللاتاريخى، بمشاعر بدائية أولية، وتواجه مشكلة الشر ومشكلة ثنائية الحياة الإنسانية على نحو تجريدى.

لقد عرَّجت على كل هذه الأفكار فى الدراسة التالية، غير أن هدفى الذى أتمنى إدراكه هو فى أساسه هدف منهجى، إذ أننى أتمنى أن أظهر أن تفسير النص - اعتمادًا على النواحى الشكلية والبنائية - لا يحول بالضرورة دون الاعتبارات الأخلاقية والفلسفية، بل إننى أذهب أبعد من هذا، فأنا أرى أن بوسع المرء أن يرى المغزى «الأخلاقى» لعمل أدبى، على نحو أكثر دقة وأكثر وضوحًا إذا وصل إليه عن طريق تحليل التفاصيل المتعينة لهذا العمل والنواحى الشكلية فيه، ساعتئذٍ، لن يكون المغزى فكرة مجردة عامة تفتقر إلى الحياة، بل سيصبح حيًّا دائمًا، وخبرةً تُعمِّق من حساسية المرء، وترقى بذوقه الجمالى.

ولنبدأ بقراءة الفصل التاسع والتسعين، المعنون بـ «عملة الدوبلون» من **موبى ديك**. فى عصر يُقدِّر الوحدة العضوية ويُعلى من شأنها، قد تعتبر محاولة قراءة وتحليل فصل واحد من رواية، ومن ثَمَّ فصله عن «الكل العضوى»، شيئًا مجافيًا للعقل، لكن المعايير التى تحكم فن الرواية بوجهٍ عام لا تنطبق تمامًا على رواية **موبى ديك**، تلك الرواية التى لا تخضع للمعايير الشائعة فى عالم الرواية، بل تتطور على طريقتها الخاصة، فبدلاً من «الحبكة» التقليدية والتطور المنطقى للشخصيات، تكشف هذه الرواية عن نفسها من خلال إشراقات شعرية غنائية وذروات درامية، ومن خلال فصول نثرية لا علاقة لها بالحبكة. وإذا كان لنا أن نعمم بعض الشىء، فربما نقول إنه فى الوقت الذى تتخذ فيه الرواية التقليدية بناءً خطيًّا مسلسلاً، فإن **موبى ديك** تتخذ بناءً شعاعيًّا أو إشراقيًّا، إذ أنها تكاد تتكون من دوائر منفصلة ذات مراكز مستقلة، صحيح أن الانطباع العام الذى تتركه **موبى ديك** هو الوحدة، لكن إحساس القارئ بالوحدة لا ينال - على أى نحو - من إحساسه بامتلاء الرواية بالحيوية والوفرة، وبالعناصر الشعرية والدرامية الغنية، والعناصر النثرية المعلوماتية، التى تحقق قدرًا نسبيًّا من الاستقلال عن الخط الروائى السردى العام، بل يمكن القول إن علاقة فصل مثل «عُملة الدوبلون» بمجمل الرواية، هى مثل علاقة الميكروكوزم (العالم الصغير) بالماكروكوزم (العالم الكبير)، فهو تبدٍّ متعين للموضوع الأساسى الكامن فى الرواية؛ لذلك فإن قراءة نقدية لفصل واحد من هذه الرواية - فى رأيى - ليس أمرًا يتعذر تنفيذه أو تنعدم جدواه.

والدوبلون هى عملة ذهبية، وضعها قبطان السفينة إيهاب على صارى السفينة، وقال إنها من نصيب أول بحار يرى الحوت **موبى ديك**، هذا الحوت الذى أصبح الشغل الشاغل لإيهاب، والذى استحوذ على جل اهتمامه، إذ جعل همه اصطياده مهما كان الثمن، وكل هذا يدل على

خُيلاء إيهاب الذى أصبح شخصية فاوستية، فكما أن فاوست باع روحه للشيطان نظير أن يحصل على كل المعرفة، فإن إيهاب قد قرر اصطياد الحوت، حتى لو كان الثمن هو حياته وحياة كل البحارة معه.

يبدأ فصل «عملة الدوبلون» بنبرة هادئة وموضوعية: «حُكى لنا قبل الآن كيف كان إيهاب نزاعًا إلى أن يقود سفينته، ويبحر بها فى أى اتجاه وإلى أى حدٍّ من الحدود». يُشير الضمير المحايد «it» فى بداية الفصل «it has been related now that» واستخدام صيغة المبنى للمجهول، واللغة الوصفية على نحو خالص، كل هذا يشير إلى أن مَنْ يحكى القصة هو راوٍ مجرد وموضوعى impersonal. ومن خلال هذه النبرة العامة والمجردة يركز الراوى على نقطة واحدة فى الزمن، وعلى موضوع واحد فقط وهو الدوبلون، من الآن فصاعدًا سيصير الراوى أكثر تشخيصًا more personal وسيكون اسمه إسماعيل. صحيح أن نبرته تبقى مستقلة وغير منحازة، إلا أن هناك تحولاً إدراكيًّا من العام إلى الخاص. وحرى بنا أن نضيف: إن قوة المشاعر لا تؤدى إلى الذاتية، ذلك أن الرواية سوف تنتقل إلى الدرامى أو الذاتى الدرامى، أكثر منها إلى الذاتى (الشخصي) الخالص. وإنه لمن العبقرية الفنية لهيرمان ميلفل أن ينجح فى نسج الدرامى الخالص داخل الروائى على هذا النحو المتفرد. ويصل الصعود التدريجى للنبرة باتجاه التأثر والانخراط الشخصى إلى اكتماله فى المُناجاة، وإلى ذروته وخاتمته فى سكرة پيْپ Pip السماوية، وهذيانه المحموم.

يقوم الراوى - الذى لم يعد الآن طرفًا محايدًا - بتجهيز المسرح لظهور الشخصيات المختلفة عن طريق إمداد القارئ بتفاصيل كثيرة عن عملة الدوبلون الاستوائية الذهبية، التى جاءت من بلاد «رُرعت فى منتصف العالم ولا تعرف الخريف»، ولذا أصبحت موضع تقدير وتقديس من قِبَل البحارة، حتى إن أحدًا منهم لا يجرؤ على التفكير فى سرقتها، ومما قد يزيد من قداستها، تلك الرموز الحُبلى بالمعانى المنقوشة عليها، فهى مرسوم عليها صورة الشمس (وديك يؤذن) ولذا يشار إليها بأنها ميدالية الشمس، كما أن وضعها على الصارى فى منتصف السفينة، يمنحها مركزية وأهمية فيزيقية ظاهرة ورمزية كامنة. إن عملة الدوبلون هى بمثابة المعبد الجرانيتى، ونقطة الثبات التى لا تتغير، ولذا نجد أن معظم الشخصيات تستخدم صورة الشمس كإطار مرجعى. ولكن بعد أن أمدَّنا الراوى بالخلفية الضرورية وبنقطة الثبات، يخرج أصحاب المُناجاة Soliloquy إلى خشبة المسرح واحدًا بعد الآخر، كى يلقوا بالأحمال عن أرواحهم.

فعندما يقول فلاسك Flask: «إننى لا أرى شيئًا هنا». فإنه يكشف عن مكنون نفسه على

نحو لا شعورى، تمامًا كما هى الحال فى مناجاة شكسبير، ولكن إذا كانت المُناجاة عند شكسبير تكاد تكون مقتصرة على الشخصيات الرئيسية كالبطل أو البطلة أو الشرير، فإن الأمر يختلف تمامًا لدى ميلفل، إذ نجده فى «عُملة الدوبلون» يضع مجموعة غريبة من المُناجاة لشخصيات مختلفة، حيث يضع مُناجاة الشخصيات الرئيسية، مثل إيهاب، جنبًا إلى جنب مع مناجاة العجوز مانكسمان وستاربك وفلاسك، فضلاً عن مناجاة المسكين التعس پيْپ. يجب أيضًا أن نذكر ما يمكن أن يسمَّى «المناجاة الإيمائية pantomime» كمناجاة فيض الله Fedallah وكوى كويج Queequeg. فربة الشعر عند ميلفل ديمقراطية، لا تميز بين الطبقات! وبالتالى فإنه يسمح فى **موبى ديك** لكل شخصياته بأن تناجى نفسها، بغض النظر عن أهمية المناجاة فى حد ذاتها فى الدراما الإنسانية، لأن ذلك مرتبط بنظرته إلى العالم.

ومع هذا يمكن القول: إن هذا ليس حقيقيًّا على نحو كامل، لأن هناك إشارات متكررة إلى تيجان وأنصاف آلهة، لا سيما عندما يكون إيهاب هو موضع المناقشة. ويشار إلى شخصيات المسرحية بوصفهم «فرسانًا وتابعى فرسان». بيد أن مَلَكية إيهاب تنبع من صفاته ومزاياه الإنسانية الجوهرية، وليس من انتمائه إلى طبقة اجتماعية بعينها.

إن انصراف ميلفل عن النمط الشكسبيرى ليس من قبيل الترف أو الجنوح الفنى، بقدر ما هو شىء أملته ضرورة فلسفية. لقد كتب شكسبير ما كتب مؤيِّدًا برؤية معينة عن العالم، وهى رؤية ثابتة ومستقرة ومقبولة اجتماعيًّا، وتراتيبية تضع كل إنسان وكل شىء فى مكانه من سلسلة الوجود. يأتى مكان الملك -فى التراتب البشرى- على قمة الأمة، تمامًا كالرأس تأتى على قمة الجسم البشرى. ولذلك لم يكن من الصعب على شكسبير أن يعرف ما كان مهمًّا وما لم يكن كذلك. كان رجال البلاط والنبلاء يستخدمون الشعر، بينما كان النثر كافيًا لعامة الناس. كان ثمة «نظام order» و«درجة degree» فى الحياة، وفى المستويات المختلفة من الأسلوب على السواء. أما ميلفل الذى كان يكتب بعد ضعف القيم المسيحية وإخفاق حركة التنوير؛ فقد كان عليه -وهو الذى لا تدعمه أية رؤى اجتماعية أو تاريخية- أن يخرج إلى عالم مجهول، وهو يعرف مُسبقًا أنه عالم تتعذر عليه معرفته. ولكى يخرج ببعض المعنى من الفوضى الحديثة، كان عليه أن يترك الواقع يكشف عن نفسه أمام أعيننا، دون أدنى محاولة من جانبه للتدخل أو التفسير. فقد عرف أنه لا يملك حلاًّ آخر. ومن ثَمَّ ينسحب إسماعيل/ ميلفل، وتلقى كل شخصية مناجاتها الخاصة.

وعلى نحو لا يخلو من دلالة تنتهى المناجاة الفردية بمناجاة پيْپ. إن ظهوره فى النهاية يتركنا فى يقين من أن المعرفة الكاملة للحقيقة شىء ليس فى متناول البشرية، وأن المعبد الجرانيتى ليس ثابتًا تمامًا، وهكذا تصفى ثنائية الثبات والتغير، لتفضى بنا إلى عالم النسبية والسيولة. أو كما يقول پيْپ (مقلدًا كتب النحو، وميزان الصرف، وهى كلها تحتوى على دوالَّ دون مدلول): « ننظر، تنظرون، ينظرون »، غير أن كل إنسان يرى على طريقته هو!

لقد وصل پيْپ إلى قمة الحكمة والعقل باكتشافه عالم السيولة، ولكن كما تقول إحدى شخصيات الرواية : « إن مرحه وتفكهه يفوق سلامة العقل ». لقد عَبَر إلى ما وراء البشرى والمحدود، ورأى « قدم الرب على مِدْوَس النول »، ونالته بَركة الجنون السماوى. إنه يمثل الحقيقة المطلقة، التى مُنعنا نحن البشر من الوصول إليها، أما هو فقد ملكها، ولذلك « ناداه رفاق السفينة بالمجنون ». لقد كُتب على البشر أن يروا الحقيقة على نحو جزئى فقط، وأن يظلوا معلقين دائمًا بين أنصاف الحقائق، أما پيْپ فقد دخل عالم الحقيقة المطلقة، عالم العدم الكامل، ولم يعد يعيش فى الثنائيات.

ليست إذن ثمة حقيقة عامة يمكن إدراكها وراء عالم أصحاب المناجاة عند ميلفل. لكلٍّ رؤيته، ومن هنا يصبح ذلك الشىء الثابت « هناك »، شيئًا سائلاً ومتحررًا خاضعًا للتفسيرات المختلفة. كلٌّ يتحدث لغته هو، إذا جاز هذا التعبير، فالفاوستى إيهاب يفكر فى عُملة الدوبلون، بوصفها « صورة الأرض المستديرة »، ويرى الشمس المرسومة عليها باعتبارها رمزًا لآلامه، ودورة الشمس تشبه دورة حياته. وحين يتأمل القمم الثلاث المنقوشة عليها، فإنه يرى فيها كبرياء تشبه كبرياء الشيطان، ويتماهى معها دون تردد. إنه يصالح نفسه على الشر من حوله، ويوطن نفسه على الكارثة التى على وشك الوقوع، فى كلمات تذكرنا بإبليس جون ميلتون فى ملحمته **الفردوس المفقود**: « ليكن الأمر كذلك إذن، فإذا كان الإنسان قد وُلِد وسط آلام المخاض، فلتكن معيشته فى ألم وموته فى غصة! نعم، ليكن الأمر كذلك! ». إن هذا ليس تسليمًا أو إذعانًا لمشيئة الله، بقدر ما هو تحية ترحيب بأهوال الحفرة الجهنمية دون أمل فى الخلاص! هل هذا هو الاعتماد على النفس، الذى نادى به الفلاسفة البرجوازيون فى الولايات المتحدة؟ نعم، إنه كذلك، لكن دون أية تجريدات أو مواربات متلطفة. إيهاب يدرك أن الشر سوف يجلب اللعنة، وأن الثلج سوف يتجمد، وأنه ليس ثمة جدوى من تخفيف المعرفة بحقيقة الأمور، كما رآها هو.

أما ستاريك الورِع، فيرى أن شمس الصلاح والتقوى لا تزال ساطعة، وأن القمم الثلاث نفسها « مطيعة للسماء »، ويرى فيها رمزًا إلى « الثالوث المقدَّس ». وليس هذا غريبًا فهو ينطلق من العقيدة المسيحية، ويستحضر وجه الرب أمامه دائمًا، ويحافظ على إحساسه بالتجاوز، ولذا يظل يدور فى إطار ثنائية المادة وما وراء المادة. وعلى الرغم من إبحاره مع القبطان المجنون الجهنمى على ظهر السفينة « بيكوود » أى « العقاب »، فإنه لا يزال يرى أن الأمل فى إصلاح الأشياء لم يمت بعد، ولأنه ناضجٌ، فإنه لا يشغل نفسه بتناقضات الوجود، فهو يعرف أن أيام الحياة تمر سريعًا، وأن الشمس -على عظمتها- « لا تعرف الثبات ». فلا عجب أن تتكلم إليه عُملة الدوبلون وقممها الثلاث « فى رفقٍ وصدق »، وإن كان الحزن يُغلِّف ذلك الكلام.

ترمز عُملة الدوبلون « فى رأى إسطَّب المتواضع » إلى « حياة الإنسان فى فصل كامل ». لكنه بدلاً من مواجهة التضمينات الفلسفية الكامنة فى رؤيته الرمزية هذه، فإنه يخفف منها فى الحال، ثم يهوى بالرمز إلى أن يصير علامة بسيطة وواضحة، فتتحول الثنائية التفاعلية إلى اثنينية. فإسطَّب هو الصورة المتممة والمقابلة لشخصية إيهاب ولكن على نحو كوميدى. وربما يجدر بنا أن نلاحظ أن قراءته الأبراج ليست متفائلة بأى قدر. لقد مرَّ هو أيضًا بالكثير فى حياته، وامتلأ مرارة بما رأى، غير أن معرفته وإحساسه بالمرارة يفضيان إلى موقف كوميدى وساخر تجاه كل شىء، إنه ليس شخصية فاوستية ولا يود أن يكون.

أما بالنسبة لفلاسك، فإنه لا يسلك حياته وفق ما يراه إسماعيل من أن البشر يجدون « مغزى ما » وراء كافة الأشياء. ولذا فعُملة الدوبلون بالنسبة له تساوى ستة عشر دولارًا « أى تسعمائة وستين سيجارًا ». إن فلاسك لا يؤمن بأية ثنائيات، ولذا فهو لا يستخدم أى مجاز مثل إسطَّب؛ إنه ببساطة رجل اقتصادى يعرف ثمن كل شىء، لكنه لا يقدِّر قيمة أى شىء.

وهكذا ندخل فى عالم السيولة النسبى. ويمكن القول: إن مجاز الشمس -الذى يعمل عمله على مستوى البناء، بوصفه عنصرًا موحدًا- يؤدى دوره بطريقة مشابهة على المستويين الأخلاقى والفلسفى، وإن استخدام أصحاب المناجاة لنفس المجاز إشارة واضحة إلى أن عزلتهم وشعورهم بالوحدة ليسا كاملين. فثمة رمزية ما مشتركة، ذات مغزى كونى، حتى وإن كانت غامضة وغير محددة؛ ولذلك فهى تجمع شخصيات الرواية معًا. ولكن هناك پيْپ، صاحب الحقيقة المطلقة! الذى يستغنى عن الرمز لأنه يعود إلى « الشىء نفسه ». فمن وجهة نظره عُملة الدوبلون هى « سُرَّة السفينة ». ولِمَ لا؟ أليس هو الإنسان المبارك؟

إن كل شيء فى قصة «عُملة الدويلون» يسير بالتضاد والمقابلة، ولذا فلا تثريب علينا إن قلنا: إن الكلمة الفصل عن هذا الفصل من الرواية هى أنه ليست هناك كلمة فصل! إذ بعد أن يفرغ صاحب كل مناجاة من بثها، يدخل پيْپ ويتمتم كلماته السماوية مؤكدًا: «ننظر، تنظرون، ينظرون»، لكن الجميع لا يرون إلا ما يرون، أى جانبًا واحدًا من الحقيقة! وبناءً على ذلك، يمكن القول: إنه بعد إرساء الهُوية الصُّلْبة للدويلون، وتأكيد أهمية وعظمة الشمس المصورة على هذه العملة، يصبح كل شيء متحررًا ومُشتَّتًا، ومن ثَمَّ أيضًا لا تملك البشرية سوى أن تعانى فى الشَّرَك، الذى يمسك بطرفيه چون لوك (بيقينيته الواحدية) من ناحية، وكانط (أو مَنْ هو أسوأ كأفلاطون بثنائياتهما المركبة) من الناحية الأخرى. وربما يريد ميلفل أن يوحى إلينا بأن خلاصنا يكمن فى قبولنا بأن وجودنا محفوف بالشكوك والمجازفات والمخاطر، وفى قبولنا بالحقائق الجزئية، التى يمكننا إدراكها والإمساك بها. وحتى ذلك الخلاص أمرٌ لا يعلو فوق مستوى الشك، ويا له من عالم! ويا لها من نبرة حزينة بل متشائمة، تختلف تمامًا عن نبرة الانتصار فى أشعار ويتمان!

ولننتقل الآن للعمل الثانى، «ابنة راپاتشينى Daughter Rappacini's» لناثانيال هوثورن، وراپاتشينى عالم نبات، يتصور أنه يمكنه التحكم فى الطبيعة، بل ويمكنه أن يتدخل فى دورة الطبيعة لتحسينها. وقد قام بتطعيم ابنته بالسموم، بحيث أصبحت عندها مناعة من السموم. ولذلك أصبح عندها المقدرة على أن تمسك بالنباتات السامة التى يمكن أن تفتك بالبشر، بل إن الحشرات التى تقترب منها تقع ميتة عند قدميها. وبطل القصة هو چيوفانى، شاب أتى من شمال إيطاليا البارد ليدرس فى جامعة بادوا. ويقع فى حب بياتريس، ولكنه يلاحظ أنها حينما تلمسه؛ فإن لمستها تترك علامة على يديه. وبالتدريج يكتشف أنه هو الآخر أصبح مسمما مثلها، وأن الحشرات التى تقترب من أنفاسه تموت، تمامًا كما هو الأمر مع بياتريس. ويشرح له أستاذه باليونى (عدو راپاتشينى اللدود) أن بياتريس نشأت كتجربة علمية، وأنه هو الآخر تحول إلى تجربة علمية، ثم يعطيه دواء مضادًا للسم، لتشرب منه بياتريس، لتصبح «طبيعية» مرة أخرى، ولكنها حين تشربه تموت، فهى كانت متشبعة تمامًا بالسم.

ومشكلة الراوى فى قصة «عُملة الدويلون» - كما أسلفنا - قد وجدت حلاًّ على نحو بسيط نسبيًّا، وذلك عن طريق السماح لكل وجهة نظر بأن تُعدِّل وتُنير كل الآراء الأخرى، وأن تتغير وتستضيء بغيرها من الآراء، ولكن مشكلة الراوى فى قصة «ابنة راپاتشينى» أكثر تركيبية

وتعقيدًا. ففى حالة إسماعيل/ ميلفل ظهر أن حياديته ودخوله فى الأحداث هما فى حدهما الأدنى. فهو - وإن ظهر بشخصه - أمسك عن إصدار الأحكام. أما الراوى «الموضوعى» فى قصة «ابنة راپاتشينى» - من ناحية أخرى - فإنه نادرًا ما يتكلم بصوته هو، ولكن إدانته التشظى الأخلاقى والفكرى للشخصيات لا تخطئها عين أو أُذُن. إنه يمنح مَنْ أمامه انطباعًا بأن خياله أكثر تركيبية من خيال بقية الشخصيات حتى «الكبار» منهم، مثل باليونى وراپاتشينى. ومع ذلك فهو - أى الراوى - يحرص على ألا يرتكب خطيئة الأحكام الأخلاقية المجردة. ولذلك فهو يُرينا -على نحو عملى- الشخصيات، داخل مواقف، موحيًا بأن چيوفانى وبياتريس بطلى الرواية كانا ضحيتين، لا يملكان من أمرهما شيئًا أمام الظروف. وعلى أية حال، فإن الفاوستى راپاتشينى هو أبو بياتريس، والانتهازى باليونى هو أستاذ چيوفانى!

إن تركيبية الصوت السردى هى إحدى تجليات التركيبة العامة للقصة، فهذه القصة، فى حقيقة الأمر، هى دراسة عن الإخفاق فى مواجهة التركيبية والتعقيد، وهذا هو الجانب الذى أنوى التركيز عليه فى قراءتى.

والصراع بين راپاتشينى وباليونى هو أول تبدٍّ فرعى لهذا الموضوع، وهو صراع فى تصورى سطحى، فكلاهما يؤمن إيمانًا كاملاً بمقدرة العلم الطبيعى على التحكم الكامل فى الإنسان وتغييره، دون إدراك أن الظاهرة الإنسانية ظاهرة مركبة، وهذه رؤية واحدية تختزل الواقع الإنسانى إلى عنصر واحد، ولكن كلا العالمين يشكلان جزءًا من الحبكة الفرعية، فبطل الحبكة الرئيسية هو چيوفانى فى علاقته ببياتريس.

چيوفانى شاب برىء، جىء به من بلاد مشمسة، وأُلقى به وحيدًا فى العالم الواسع، والعالم كما نعلم جميعًا مركب ومتعدد الأبعاد. ولكن يبقى على هذا الشاب أن يعرف هذا العالم المركب على حقيقته. ومن ثَمَّ فلا بد أن تحل التجربة ذات الوجوه المتعددة - التى هى فى أساسها معرفة الخير والشر - محل أُحادية البراءة وواحديتها. ولعل الإحالات والإيماءات الأسطورية والأدبية التى يستخدمها هوثورن تدل على أن هذه الفكرة هى ما كان يشغل عقله وقت كتابة القصة. والإحالات هنا إلى أسطورة ڤيرتومنوس وپومونا Pomona and Vertumnus، وأسطورة آدم وحواء، وأخيرًا إلى رحلة دانتى من الجحيم إلى الفردوس مرورًا بالمطهر. إن الأساطير الثلاثة (إذا صنَّفنا **الكوميديا الإلهية** لدانتى على أنها أسطورة) تركز على بطل يمكن الربط بينه وبين چيوفانى جواسكونتى. فهى تتعامل مع رؤية

للبراءة والجمال المطلق، التى يستمتع البطل ببركاتها على نحو كامل (آدم)، أو ينالها بعد عناء وجهد (ڤيرتومنس)، أو يحظى بها عن طريق التمرينات الروحية (دانتى).

غير أن سلسلة من التفاصيل والإشارات - يلحظها چيوفانى جيدًا لكنه لا يفهم مغزاها - تلقى بظلال عميقة من الشك على إمكانية بلوغه مرتبة النعمة الفردوسية، التى نالها الأبطال الأسطوريون (أو الأدبيون) فى الأساطير الثلاث التى سبقت الإشارة إليها. فعندما كان فى بادوا، يتخذ مسكنه فى منزل، كان يملكه يومًا ما شخصٌ، «صوَّره دانتى كمشارك فى الآلام الأبدية للجحيم». ولعل الإشارة هنا توحى بالوجود الحقيقى للشر، لكن چيوفانى -وهو الشاب الذى لا يملك خيالاً واسعًا أو مركَّبًا- لا يستطيع التمييز أو الفهم، ولذا فهو لا يدرك مغزى الإشارات أو الذكريات. وعندما ينظر چيوفانى إلى الفردوس الأرضى، فإنه لا تبدو عليه أية بارقة ذكاء، فهو لا يفهم الإشارات المختلفة إلى الشر، والسقوط الموجودة فيه. فهو حين ينظر إلى تمثال ڤيرتومنوس، الذى يحقق فى الأسطورة إعادة شملٍ فردوسى مع محبوبته پومونا، فإنه لا يلاحظ أن نباتًا «يشبه الحية يزحف نحو التمثال، ويلفّ نفسه حوله حتى يغطيه ويحجبه عن العيون». وكأن هذا كله لم يكن تحذيرًا كافيًا لچيوفانى الساذج، إذ يحذره الراوى من أن الدكتور راپاتشينى ليس إلا آدم العصر الحديث، الذى يسير فى جنة أبعد ما تكون عن الفردوسية، فهى مليئة بالنباتات السامة، وهو يرعى نباته على نحو أبعد ما يكون عن جو «المرح والعمل الذى كان يعيش فيه آباء الجنس البشرى الأتقياء».

ثمة تفاصيل أخرى كثيرة تقوى من إحساسنا بوجود الشر، وبإخفاق الفردوس الأرضى، ففى وسط جنة راپاتشينى تقف أطلال نافورة رخامية «محطمة على نحو يبعث فى النفس الرثاء»، «حتى إنها أصبحت حطامًا متناثرًا فى فوضى كاملة». لقد ضاع تمامًا الكل الذى كان ينتظم التصميم الأصلى، وما ألحقه الزمن بالمكان من خراب ترصده العينُ فى كل اتجاه.

وجنة الدكتور راپاتشينى، على الرغم من مظهرها العلمى والعقلى، ليست خالية من أكثر العواطف تدميرًا وهى عاطفة الحب الجسدى. فنبات الخروب، الذى استولى على انتباه چيوفانى يحمل «وفرة من الأزهار الأرجوانية». وعندما تظهر بياتريس «الأخت الإنسانية للنبات» يجعل صوتها چيوفانى المسكين «يفكر فى التموجات العميقة للون الأرجوانى أو القرمزى». واللون الأرجوانى ارتبط فى التراث الإنسانى بالجنس، والزهرة هى رمز متواتر للأنثى، بل ولأعضاء التأنيث، مما ينبه القارئ إلى أن الجنة ليست جنة آدم قبل السقوط، وقبل

معرفة ثنائية الخير والشر، وإنما هى جنة توجد فى عالم يعرف تمامًا هذه الثنائية. وتصبح النزعة الجنسية الكامنة فى كل هذه الإشارات واضحة عندما تقطف بياتريس واحدة من « أغنى زهرات الخروب، وتحاول أن تعلقها فى صدرها ». إن جنة الدكتور راپاتشينى ليست معصومة من العواطف الإنسانية، وچيوفانى يرى الأزهار الأرجوانية، ويفكر فى الدرجات العميقة للون الأرجوانى، ذلك لأن العاطفة موجودة بداخله ومن حوله أيضًا، ولكنه لا يدرك شيئًا، فهو يطمح بسذاجة شديدة إلى البراءة الفردوسية الواحدية التى لا تعرف الثنائيات، ومن ثَمَّ فهو منقسم بين حلمه بالبراءة وبين وعيه المتنامى بغريزته الجنسية وبحقيقة السقوط والشر. إن هذا الانقسام الحاد والإخفاق فى توثيق الصلة بالواقع فى شموليته يحملان مفتاحًا للفهم الكامل لعلاقة چيوفانى مع بياتريس، فهو عندما يحدق أثناء النهار فى فردوسه الأرضى، الذى تحول على نحو كامل فى أحلامه فى الليلة السابقة يندهش ويشعر ببعض الخجل، عندما يكتشف أن العلاقة الجنسية « شىء حقيقى وواقعى ». لكنه يرفض الحقيقى والواقعى، لأن روحه تحاول أن تظل فى عليائها متسامية نبيلة نائية -دائمًا- عن « تدنيس نفسها بين الشكوك الأرضية ». كما يفضِّل أن يظل فى عالمه الخاص« عالم أنصاف الأفكار الشائهة »، التى تسكن « المنطقة المعتمة فيما وراء ضوء وعينا الكامل [المركَّب] ». فبياتريس ليست إنسانًا من لحم وعظم، بقدر ما هى « صورة للبياض النقى »، إنها « ملاك سماوى » لم يمسَّه « أى رذاذ من الشر»، ومن ثَمَّ فهى أقرب إلى بياتريس دانتى منها إلى أى إنسان حقيقى، وحب چيوفانى إياها ليس حبًّا متعينًا محسوسًا لامرأة حقيقية ذات أبعادٍ إنسانية كاملة، إنما هو من ذاك الحب الرومانتى المريض، الذى يحوم فى الفراغ التجريدى للمطلق والمثالى. حب چيوفانى، - كما يشير الراوى نفسه- ليس حبًّا حقيقيًّا، لأنه فى بساطة « ذلك المظهر الماكر والمراوغ من الحب، الذى يكبر ويترعرع فى الخيال، لكنه لا يضرب بأية جذور عميقة داخل القلب ».

ولا شىء يكشف عن أن حب چيوفانى لبياتريس وهمى وليس حقيقيًّا مثل افتقاره إلى الجانب الجسدى. فالقصة تصف البطلين وكأنهما مجرد رفيقى لعب، وحبهما يركب موجة عالية من التجريد حتى لم يعرف « أى لقاء للشفاه أو عناق للأيدى أو أية ملاطفة أو مداعبة ». فلم يلمس أحد المحبين الآخر قط، وإذا تصادف أن تلامست الأيادى عن طريق الخطأ، فإن چيوفانى يجد على ظهر يده « بصمة أرجوانية تشبه بصمات أربعة أصابع صغيرة، أو ما يشبه بصمة إبهام نحيل ». لقد أحرقته نار الرغبة و« لدغه ... الشر»، لكنه يبقى غارقًا فى حالته

التجريدية، ذلك لأنه إنسانٌ تخيفه «شهواته» وينسى آلامه «فى حلم يقظة تكون فيه بياتريس».

وبالرغم من عفويته وسذاجته، واجه چيوفانى صعوبات كثيرة فى محاولته اليائسة تجاهل ثنائية الواقع المركبة، وتصفية كل الثنائيات وصولاً إلى واحدية بسيطة. ولكن تجاهل الواقع المركب والاستمرار فى العيش -كأن كل الأشياء بسيطة وواضحة وأحادية- يؤدى بالمرء فى نهاية الأمر إلى الوقوع فى اثنينية أو ازدواجية رهيبة. فرفض چيوفانى أن يدرك بياتريس كامرأة وكيان ثنائى مركب -يشمل الجسد كما يشمل الروح- ينتهى به إلى التأرجح بطريقة تراچيدية كوميدية بين رؤية بياتريس كملاك (بياتريس **الكوميديا الإلهية**)، وبياتريس كشيطان (بياتريس الجنية السامة).

وعندما يجد چيوفانى أن بياتريس هى «نتاجٌ برى مخيف لكلٍّ من الحب والرعب»، لا يؤقلم نفسه على هذه الثنائية العميقة للحياة، بل ينسحب إلى داخله خوفًا وهلعًا. فكلٌّ من الأمل والخوف دخلا حربًا لا تتوقف فى صدره، يتبادلان الهزيمة والانتصار، ثم يبدآن الحرب من جديد. ولذا فهو فى يقظته الكاملة لا يتوقف عن طرح السؤال على نفسه على الطريقة الاثنينية الحادة التى يتصف بها تفكيره: «هل أدعوها الجميلة أم المرعبة؟».

ويعلق الراوى على هذه الحرب بنبرة فيها شىء من التهكم بقوله: «بوركت كل المشاعر البسيطة، مظلمةً كانت أم مشرقة، إن اختلاطهما المثير هو وقود اللهب المنير للمناطق الجهنمية». حلم چيوفانى بعد رؤيته بياتريس أول مرة مثير تمامًا، لأنه يكشف لنا عن كوامن عقله. إنه يحلم «بزهرة غنية وفتاة جميلة. كانت الزهرة والفتاة مختلفتين، لكنهما كانتا شيئًا واحدًا فى الوقت نفسه». ولكن چيوفانى كان يريد أن يفصل الزهرة (الرمز الجسدى الواضح) عن العذراء، ليصل إلى الواحدية التى ملأت عليه شغاف قلبه.

ولعل ما يزيد الأمور تعقيدًا بالنسبة لچيوفانى هو أن بياتريس أيضًا كما يبدو (لأننا لا نعرف على وجه اليقين ما إذا كنا نتعامل مع بياتريس كما هى فى حقيقتها، أم مع بياتريس كما يراها چيوفانى) تريد أن تهرب من عالم الخبرة والثنائية إلى عالم البراءة والواحدية. فالراوى يصفها بأنها لا تملك أية معرفة تتجاوز تلك الجنة، وحتى فى جنة عدن الخاصة بها، فإنها لا تعرف كثيرًا عن النباتات السامة. بل ويعتقد الراوى أنها «سيسرها التخلص حتى من

هذه المعرفة القليلة». (فهى ليست طموحة كجدتها حواء التى لا يعرف نهمها للمعرفة حدًّا!) ومن الواضح أيضًا أن بياتريس تجرفها نظرة چيوفانى المثالية، حتى إنها تنسى تمامًا أختها المدمرة: زهرة نبات الخروب بكل ما تمثله من رغبة جنسية!

ولذا .. فلا عجب أن موقف بياتريس يشجِّع چيوفانى على أن يُسطِّح الأمور عندما يتشتت خياله بالشكوك حول طبيعتها، تنصحه أن «ينسى أى شىء... قد يكون تخيَّله» وتقدم إليه صيغة ساذجة لحقيقة القلب، وتدعه «يحدِّق -عبر عيونها الجميلة- فى روحها الشفافة حتى يبدِّد مخاوفه وشكوكه». كما أنها تشاركه أيضًا خوفه من الجسد، حتى عندما يفكر فى تجاوز حدود تجريداته المثالية، وفى الحالتين يستسلم چيوفانى لأنه يطمح إلى المشاعر والحقائق البسيطة.

وتنتهى القصة نهاية مأساوية بسبب حلم چيوفانى بالبراءة والواحدية، فلأنه غير قادر على أن يَقبل بياتريس كما هى، ويريد أن يأخذها «مُنقَّاة من الشر»، فإنه يتصرف وفقًا لنصيحة باليونى، ويجعلها تشرب دواءً «يشتمل على عناصر هى العكس تمامًا لتلك التى سممها بها أبوها البغيض». ولكنها حينما تشرب الدواء، أى حينما يصفى چيوفانى الثنائية، فإنها تقضى نحبها، فالإنسان يعيش حتمًا فى ثنائيات عديدة، من أهمها ثنائية الروح والجسد، وهذه الثنائيات فى واقع الأمر هى مصدر تركيبيته، أى إنسانيته.

إن ضرورة إدراك أن الواقع الإنسانى مركب، وأن تركيبيته لا يمكن تصفيتها،أحد الموضوعات الرئيسية المتواترة التى تسرى فى أعمال هوثورن الأخرى.

فكل الشخصيات فى قصصه ورواياته تسقط سريعًا، لأنها لا تقبل ثراء الحياة الإنسانية بحلوها ومرها، وخيرها وشرها. ويبدو أن هوثورن - بنزعته الترميزية - كان على وعى أكثر من أى شخص آخر بمخاطر تشريح الواقع وتبسيط مفهومنا عنه. لقد كان حريصًا دائمًا طوال حياته أن يمسك بما هو واقعى وحقيقى، وكان حرصه هذا ذا أهمية بالغة له، كإنسان وفنان على حدٍّ سواء. وإذا كانت الشخصيات فى «عملة الدوبلون» قد بينت أن إدراكها المتباين للعملة هو دليل على حدود هذا الإدراك، فإن «ابنة راپاتشينى» هى الأخرى بينت حدود إدراكها عند چيوفانى، فجميع الشخصيات تدور فى إطار رؤية واحدية ترفض ثنائية الوجود الإنسانى.

المأزق الترانسندنتالى

دراسة فى كتابات إمرسون وثورو الفلسفية والأدبية

الثنائية هى الإيمان بوجود أكثر من جوهر فى العالم، والثنائية الأساسية (فى النظم التوحيدية) هى ثنائية الخالق (المنزَّه عن الإنسان والطبيعة والتاريخ) والمخلوق. وهى ثنائية فضفاضة تكاملية تفاعلية؛ إذ أن الإله مفارق للعالم، إلا أنه لم يهجره ولم يتركه وشأنه، وفى إطار الثنائية الفضفاضة يتفاعل طرفا الثنائية، وينتج عن هذه الثنائية الأولية ثنائيات تكاملية تفاعلية عدة، من أهمها ثنائية الإنسان والطبيعة، التى تفترض انفصال الإنسان عن الطبيعة وأسبقيته عليها، واستحالة رده إليها وتفسيره فى إطارها، لأن الإله خلقه وكَرَّمه واستخلفه فى الأرض. ولكنها لا تعنى أن الإنسان هو مركز الكون، فرغم أنه وُضع فى مركز الكون، إلا أنه ليس مالك الطبيعة، فهو خليفة فيها من قبَل خالقها (أى أن ثمة حيزًا طبيعيًّا مستقلا عن الإنسان، وإن كان من حق الإنسان أن يتحرك فيه).

والثنائية الفضفاضة غير الثنائية الصلبة (أو الاثنينية)، ففى الثنائية الفضفاضة ثمة عنصران قد يكونان متكافئين أو غير متكافئين، ولكنهما مع هذا يتفاعلان ويتدافعان، أما فى الثنائية الصلبة (وهى الثنائية الأساسية فى النظم الحلولية والنظم المادية)، فهما عنصران مختلفان تمام الاختلاف، ولذا لا يتفاعلان، وينتج عن هذا حالة استقطاب حادة؛ الذات فى مقابل الموضوع، والإنسان فى مقابل الطبيعة، والذكر فى مقابل الأنثى.

وتتسم النظرة الإنسانية الهيومانية (فى الإطار المادى) للإنسان بثنائية صلبة: ثنائية الإنسان والطبيعة. ففى الإطار الإنسانى (الهيومانى) المادى يستبعد أى شىء مفارق لهذا العالم، فيحل الخالق فى مخلوقاته ويتوحد بها، إذ يصبح العالم مرجعية ذاته، مكتفيًا بذاته، يحوى داخله ما يكفى لتفسيره. ولكن يطرح السؤال: ما مركز العالم، الإنسان أم الطبيعة /

المادة، الذات أم الموضوع؟ وهكذا يظهر قطبان متصارعان لا يتفاعلان. وتتبدى هذه الثنائية الصلبة فى الإيمان الإنسانى (الهيومانى) بحرية الإنسان التى لا حدود لها، ولكن يصاحب هذا الإيمان الطبيعى/ المادى بالجبرية الكاملة. وهذا يعنى أن الإنسان حرٌّ تمامًا متمركز حول ذاته، ولكنه فى الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من الطبيعة، لا يمكنه تحقيق ذاته إلا بالإذعان لها ولقوانينها الصارمة، أى أن التمركز حول الذات يؤدى إلى التمركز حول الموضوع.

ويتبدَّى هذا النموذج فى كثير من الظواهر، فيلاحظ أن فكرة الحرية المطلقة أساسية فى الفكر الاقتصادى الليبرالى، ومع هذا يؤمن هذا الاقتصاد بضرورة الإذعان لقوانين السوق الآلية واليد الخفية التى تحركه، ولذا فأى تدخل إنسانى واعٍ (ذاتى) لتنظيم حركة السوق (الموضوعية)، وللتخفيف من نتائجها الاجتماعية السلبية أمر مرفوض تمامًا. إن هذه النظرة الليبرالية تؤكد الحرية المطلقة للإنسان، ولكنها فى الوقت ذاته ترى ضرورة إذعانه لقوانين السوق. وقد لخص كارل ماركس هذه الثنائية الصلبة حين قال عن الرأسمالى: إنه يجب أن يتوسع وإلا هلك. فالرأسمالى حرٌّ تمامًا، يتوسع دائمًا، بل إن قانون حياته هو التوسع. ولكنه فى حقيقة أمره لا يملك إلا أن يتوسع وإلا كان مآله الهلاك. وعملية التوسع يقوم بها الرأسمالى ويدفعها قُدمًا، ولكنها بلا اتجاه، ولا يمكن للرأسمالى أن يقفها، تمامًا مثل وتيرة المجتمع الحديث التى تزداد تسارعًا مع تزايد التقدم، ولكننا لا يمكننا أن نقفها حتى تتواءم مع حاجاتنا النفسية والإنسانية. فالرأسمالى مكتفٍ بذاته، يتوسع كما يشاء، ولكن عملية التوسع مكتفية بذاتها، لا يمكن للرأسمالى التحكُّم فيها.

ويتكرر النموذج نفسه فى حركة التمركز حول الأنثى (الفيمينزم Feminism). فالأنثى، فى هذا الإطار -يجب أن تظل متمركزة حول ذاتها الأنثوية- رافضة أى شىء خارج هذه الهُوية، ولكنها فى الممارسة يجب أن تقوم بكل ما يقوم به الرجال من أعمال، خيِّرة كانت أم شريرة، أى أنها - رغم أنها الذات الحرة - تكتسب فى نهاية الأمر هُوية الرجل (الموضوع). ومن هنا ظهر مفهوم الـ(Unisex الجنس الواحد)، حيث لا فرق بين الذكر والأنثى.

وكان الشاعر الرومانتى الإنجليزى وليم وردزورث -على ما يبدو- واعيًا بنموذج الثنائية الصلبة الذى أشرنا إليه، فالأطفال فى شعره شخصيات منطلقة لا تحدها حدود أو قوانين، لكنهم فى الوقت نفسه جزء عضوى من الطبيعة، يسيرون حسب قوانينها دون وعى من جانبهم، ففى قصيدة «**تنترن آبى** Tintern Abbey» يعيش الطفل و«الشاب الغافل» فى عالمٍ

حرٌ طبيعى، لكن ثمة قوة ما -تقع خارجهما- تقود زمامهما. فعلاقتهما بالطبيعة تشبه علاقة الابن بأبيه الذى يرعاه ويوجهه، وهذا على عكس الإنسان الراشد، فهو محكوم بالقيم الإنسانية الاجتماعية، ولكنه يتحرك بقدرٍ كبير من الوعى والحرية داخل إطار هذه القيم، ولذا فعلاقته بالطبيعة هى علاقة زواج، أى علاقة تفاعلية مثمرة بين ندين، يثرى كلٌ منهما الآخر (علاقة فى إطار الثنائية الفضفاضة)، علاقة من شأنها أن تضع الحدود بقدر ما تُحرر، وتحرِّر بقدر ما تضع حدود.

وتنتمى الفلسفة الترانسندنتالية الأمريكية إلى نمط الثنائية الصلبة هذا نفسه، وكلمة «ترانسندنتالية» فى المعجم الفلسفى العادى تعنى «التجاوز»، ولكنها فى السياق الأمريكى فى منتصف القرن التاسع عشر تعنى «حلولية»، بمعنى أن يحل الخالق فى مخلوقاته، ويصبح هناك جوهر واحد فى الكون، فإن أطلقنا عليه كلمة «الإله» فهى وحدة وجود روحية، وإن أطلقنا عليه كلمة «الطبيعة» فهى وحدة وجود مادية. ولكن بغض النظر عن التسمية، فإن رؤية وحدة الوجود هى فى جوهرها رؤية مادية؛ لأنه لا يوجد سوى جوهر واحد. والفلسفة الترانسندنتالية تضرب بجذورها فى مجموعة من الفلسفات الحلولية؛ مثل «الأفلاطونية الجديدة» والفلسفة الألمانية المثالية، وبعض الكتابات الصوفية الشرقية، التى تتأرجح بين وحدة الوجود الروحية ووحدة الوجود المادية، وبين الذات والموضوع. ولكن يمكن القول: إن الفكر الألمانى هو الذى لعب دورًا مهمًّا فى تشكيل الخيال الفلسفى للفلسفة الترانسندنتالية. فحين نُقل الفكر الألمانى وُزرع فى تربة العالم الجديد، اكتسبت الثنائيات الصلبة الكامنة فى الفكر الألمانى مزيدًا من الاستقطاب والتبلور. فـ: هيجل الذى دفع بالفلسفة الألمانية إلى حدٍّ مفرطٍ المثالية، برؤيته الواقع بوصفه مجرد تجلٍّ للفكرة المطلقة Absolute Idea ، كان عليه التفاعل والتعامل مع واقع اجتماعى وتاريخى ثرى. ومن هنا كان عليه أن يتعامل مع هذا الواقع الثرى، وأن يبيِّن كيف يمكن للفكرة المطلقة أن تتبدى من خلال كافة الأشكال الاجتماعية والتاريخية. ولقد استطاعت هذه الكثافة التاريخية والاجتماعية أن تقلل من حدة الثنائية الصلبة.

ولكن الفلسفة الترانسندنتالية - فى ظل غياب الحدود الاجتماعية والتاريخية - استُغرقت تمامًا فى الثنائية الصلبة. ولنرَ الطرف الأول فى الثنائية: الإنسان والذات. يذهب رالف وولد إمرسون -زعيم هذه المدرسة- إلى أن «الإنسان هو المركز الروحى للكون، يوجد داخله وحده الدليل لفَهم الطبيعة والتاريخ بل والعالم نفسه». فـ«الفرد هو الكون»، أو كما أكد أحد

معاصرى أصحاب الفلسفة الترانسندنتالية بقوله: إن جوهر هذه الفلسفة هو «الوجود الحقيقى والمستقل لروح الإنسان». ولذا تحتفى كتابات الترانسندنتاليين بفردية الإنسان وبالحرية المطلقة للذات. ففى الفقرة الأولى من كتابه **الطبيعة** يتساءل إمرسون: «لِمَ لا يكون لدينا شعر وفلسفة يقومان على التأمل [فى الذات] لا على التراث؟ ولِمَ لا يكون لدينا دينٌ يقوم على الوحى المباشر إلينا، لا على تاريخ الأديان؟». وفى الفصل الختامى الرائع لكتابه **والدن** يقول ثورو: «لو أننى لازمت أحد أركان غرفة صغيرة طيلة أيام حياتى لظل العالم على اتساعه بالنسبة لى كما هو، طالما أن أفكارى تدور معى لا تغادرنى». كانت روح الإنسان هى البدء والختام، أو بالأحرى البدء الذى لا ختام له.

فى ضوء مثل هذه الميول التأملية المنكفئة على الذات، لا يعدو التاريخ شيئًا مهمًّا بالنسبة لأصحاب هذه الفلسفة، بل إنه يُعدُّ شكلاً من أشكال القيود، ومن هنا يأتى دفاعهم القوى عن شكلٍ من الوجود البشرى، ينفصل كل الانفصال عن التاريخ. لقد كان إمرسون ينظر إلى كل ما هو قديم وعتيق فلا يرى فيه سوى «شىء سخيف»، ولذلك ظل تجريبيًّا لا يتوقف، و«ساعيًا لا يكل، متخففًا من أى ماضٍ خلفه». أما ثورو فقد قرر أن يغادر أوروبا (التاريخية) إلى أوريجون (الطبيعية). وغاب عن كليهما ضرورة تفاعل أوروبا مع أوريجون، وغاب عن كليهما أيضًا الإحساس بأهمية التراث كأساس لصياغة الحاضر وللاندماج نحو المستقبل دون فقدان الهوية والذات والاتجاه. لقد كان ثورو يرى أن الذات عند تحررها من التاريخ تخلع عن نفسها وداعة الأدب، وتعانق وحشية الإنسان الطبيعى.

ولكن الغريب فى أمر هذا الموقف - المفرط فى تمركزه حول الذات ومعاداته التاريخ - هو أنه يؤدى إلى نظرة مفرطة فى تمركزها حول الموضوع والاستسلام للحتمية. فقد اكتشف ثورو - على سبيل المثال بعد أن تصور أنه حرَّر نفسه تمامًا من التاريخ - أن للطبيعة «جاذبية شديدة... من شأنها أن تحسن قيادتنا لو أننا أسلمنا لها قيادنا عن وعى كامل» (لاحظ الحتمية التى تشى بها هذه الكلمات، ولاحظ أيضًا الدعوة المتضمنة إلى التخلى عن الوعى البشرى). ولكن بمجرد أن يصبح الإنسان جزءًا من الطبيعة التى لا حدود لها، فإنه يتحول إلى كيان عام مجرد، ليس له شكل محدد أو جوهر معلوم. لقد انطلق أصحاب المذهب الترانسندنتالى فى نظرتهم للإنسان من منظور «كونى شامل»، بوصفه مخلوقًا يحكمه قانون عام خارج ذاته، وهو قانون لا يملك الإنسان معرفة به أو سيطرة عليه. كما أكد إمرسون فى

كتابه **الطبيعة**: «الكون سائل متغيِّر، والثبات ليس إلا كلمة تعبِّر عن درجات السيولة والتغيُّر. إن كوكبنا - كما يراه الإله - قانون شفاف وليس كتلة من الحقائق. والقانون يذيب الحقائق ويجعلها سائلة». وبذلك تذوب وتتلاشى حتى القوانين المختلفة لكل ثقافة من الثقافات، ولا يوجد معنى ثابت إلا لما لا يمكن الوصول إليه أو «الكامل المراوغ The flying perfect».

فى ظل هذا النظام الحلولى للأشياء تتراجع أهمية الهوية، حيث يصبح الشر الجزئى خيرًا عامًّا، ويصير عدل إنسان ما ظلمًا لدى إنسان آخر، كما تصير عذابات إنسان ما -فى عين الإله أو الطبيعة أو الروح الكلية- جزءًا من «قانون شفاف»، ومن ثَمَّ تختفى الحقيقة تمامًا.

إن العالم الذى لا توجد فيه هوية خاصة ومحددة إنما هو عالم لا يعرف سقفًا ولا حدودًا. إنه عالم تمتزج فيه الأشياء كلها وتختلط وتتوحد، ويفقد فيه البشر حدودهم وهُوياتهم وفرديتهم، الأمر الذى يؤدى إلى بزوغ الإنسان النماذجى. هذا الإنسان النماذجى ليس فردًا متميزًا بقدر ما هو «طريقة فى التفكير والسلوك». إنه جوهر ثابت أكثر منه كيانًا تاريخيًّا متعينًا مركبًا ومحددًا. وهنا لا ينظر إلى الإنسان بوصفه أوروبيًّا أو حتى فردًا ينتمى إلى القرن التاسع عشر، وإنما يصير تجريدًا رمزيًّا، يطلق عليه فى بعض الأحيان «الإنسان مفكرًا Man Thinking».

وفى معبد هؤلاء البشر النماذجيين المفكرين يحشر إمرسون جوته وشكسبير وسويدنبورج وأفلاطون معًا دون تمييز. غير أنه فى عالمه، حيث الحرية التى لا تعرف الحدود هى الخير الأسمى، «فإن الإثم الوحيد هو الحدود»، ولما كان كل هؤلاء المفكرين بشرًا، فإنهم يدورون داخل حدود ومن ثَمَّ فهم آثمون. وليس هناك سوى إنسان كامل واحد، وهو المسيح، وهو ليس إنسانًا بالمعنى الحرفى؛ لأنه يشارك الإله الأب -حسب التصور المسيحى- فى اللاتناهى. ولكن حتى هذا الإنسان الكامل لم ينج من نقد إمرسون اللاذع، إذ يصفه بأنه «تعوزه روح الدعابة... وإذا ما افتقر إنسان إلى هذه الروح فإن جُلَّ تفكيره ينصب على فكرة واحدة»! واختيار إمرسون المسيح بوصفه الإنسان الكامل هو فى واقع الأمر فعل قسرى، لأنه شعر، باعتباره إنسانًا متحضرًا، أنه لا بد أن يتوقف عن عملية البحث عن هذا الإنسان الكامل عند نقطة ما. ولكن نسق إمرسون الفلسفى لم يكن بوسعه أن يقفه عن عملية البحث هذه، لأنه نسق يذهب إلى أن الروح الكلية هى وحدها نقطة النهاية. والروح الكلية كما نعرف من كتابات مرسون عصية على الإدراك، ولا يمكن الوصول إليها، بل يصعب الاقتراب منها. ومن هنا كان وقوع إمرسون فى عملية بحث عديمة الجدوى ولا تنتهى، إنها عملية بحث فى حالة توسع دائم دون أن تحقق هدفًا!

وهذه الثنائية الصلبة تعبِّر عن نفسها فى كتاب ثورو **وولدن**، فقد انتزع ثورو نفسه من الحضارة والتاريخ، وذهب إلى وولدن كى يستكشف نفسه ويسبر أغوار « آفاقه العليا ». لكنه وجد أنه ينفق وقتًا طويلاً فى مجرد تدوين معلومات عن الطبيعة على نحو تفصيلى. فلا عجب أن يكتب سكرتير جمعية، تقدم العلوم إلى ثورو فى عام ١٨٥٣م، يسأله عن فرع العلوم الذى يهتم به على وجه الخصوص. وعلى الرغم من أن ثورو قد غضب من السؤال الذى يحصره داخل حدود ضيقة للغاية، فإن طلب السكرتير كان يستند إلى كتابات ثورو، فثورو نفسه قد لاحظ فى وقتٍ مبكر أن الصبغة الطبيعية التجريبية لعقله، وهى الصبغة التى كانت لا ترى سوى نُدْفةٍ قليلة أو مجرد جزئيات، كانت هى التى تشعل طاقته، فقد كتب فى إحدى اليوميات عام ١٨٥١م: « أخشى أن تتحول معرفتى عامًا بعد عام، حتى تصير معرفة علمية محددة. وأخشى - فى سعيى لاحتضان آفاق رحبة رحابة السماء - أن يضيق بى أفقى حتى يصير كالميكروسكوب، إننى أرى تفاصيل وجزئيات كثيرة، لكننى لا أرى كليات ولا حتى ظلاًّ لكلٍّ ».

وفى العام نفسه الذى تلقى فيه خطاب السكرتير هذا، كتب ثورو يقول إنه كان يشعر بأنه كان يتحول إلى مجرد عالم طبيعى، « تشتته ملاحظات كثيرة ». ولذلك فإنه حث نفسه على أن يكون نقطة جذب مركزية، وسط كل هذا التراب وهذا الكم من « بُرادة الحديد ». باختصار، لم يكن ثورو - بوصفه مجرد عالم طبيعى ومسجل سلبى للمعلومات الطبيعية - من نسج خيال السكرتير. فثنائية الذات والموضوع الصلبة، التى تؤدى إلى التمركز حول الذات والإذعان الكامل للطبيعة، أو التمركز حول الموضوع كانت جلية فى كتاباته، ولم ير سكرتير جمعية تقدم العلوم سوى الجانب الثانى. (ومع هذا نجح ثورو فى حسم هذه الإشكالية فى معظم أجزاء **وولدن**، كما سنبين فى الدراسة المعنونة « ثنائية الإنسان والطبيعة فى كتاب **وولدن** »).

ويستطيع المرء أن يلحظ وجود الثنائية الصلبة نفسها فى مجال النظرية النقدية الترانسندنتالية، حيث يجد الإنسان « داخل نفسه... معيارًا « للجمال » أعلى من أى شىء آخر»، ولكنه معيارٌ عام وكونى وطبيعى يملكه كل البشر. باختصار، فإننا ننتقل من ذاتية المعيار الداخلى إلى الجبرية الجماعية للمعيار العام الذى يملكه كل البشر، وكأن المعايير النقدية تشبه القوانين العلمية فى عموميتها. مثل هذا المفهوم الثنائى الصلب للجمال يفضى إلى صعوبات عديدة وغرائب كثيرة. ولعل إحدى هذه الغرائب تتمثل فى مفهوم إمرسون، الذى أسماه « سُلَّم الثقافة الصاعد »، الذى يبدأ فى عالم التفاصيل الكثيرة غير المترابطة، وينتهى عند « أسرار أو

خبايا العقل التى تجلُّ عن الوصف». وعلى الشعراء -حسب هذا المفهوم- أن يصعدوا السلَّم كى يتلقوا اتجاهاتهم من «الحياة السماوية»، مخلفين العالم المادى المتعين وراء ظهورهم، حيث لم يعد دورهم هو إعادة تشكيل المادة من أجل توليد معنى تركيبى، بل هو تحرير المادة كى «تتدفق أو تسيل»، بحيث يتحقق التواؤم مع فكرة الجمال السماوى الخالد. ويتصور إمرسون أن كل الشعر قد كُتب فى ذلك العالم السماوى «قبل بدء الزمان»، أى قبل التاريخ، وأن الشاعر ليس إلا وسيطًا بين هذا العالم اللاتاريخى وعالمنا الذى يدور داخل حدود الزمان. غير أننا لو فكرنا قليلاً لاكتشفنا أن هذا الشاعر الوسيط ليس إلا كائنًا متمركزًا حول ذاته، لأنه يجعل من الأشياء التى ينظر فيها مجرد «تعبير عن فكره الجديد»، وهو فكر مجرد يتبدى من خلاله النموذج الجمعى الخالد.

خلاصة القول هى أن الخاص يذوب دائمًا فى العام والمجرد، كما يذوب العام والمجرد فى الخاص. إن هذه التبادلية ليست عملية مثمرة، لأنها لا تؤدى إلى قرار نهائى أو حتى مؤقت، لأن حسم عملية التذبذب بين قطبى الثنائية الصلبة يقع خارج الزمان والمكان. ومن ثَمَّ فإننا نتوه فى عملية مستمرة للوصول إلى قرار، وهى عملية لا تعدو أن تكون شكلاً من أشكال الارتباك واللاقرار، أى عملية توسع دون اتجاه محدد أو حرية دون سيطرة أو حدود.

إن الشاعر نصف إله، فهو على صلة بالعالم السماوى، ولكنه أيضًا مجرد وسيط، وهو فى جميع الحالات يوجد خارج الحدود التاريخية. فعندما سُئل إمرسون عن رأيه فى أعمال شاعر غنائى، وصفه بأنه مجرد «معاصر عادى، لكنه ليس خالدًا»، فهو «لم يتجاوز حدودنا الدنيا»، ولم يتصل بالعالم السماوى!

لكن الشكل الذى لا حدود له يشبه الحرية التى ليست عليها أية قيود، لا يمكن لأى منهما أن يوجد فى عالمنا الإنسان، فلم يسمع أحد عن موسيقى الكواكب التى تعزف فى الأثير الأعلى (حسب نظرية فيثاغورث)، ومن ثَمَّ فالشاعر المتأله مسألة مستحيلة. وكان إمرسون على وعى بذلك التناقض، يقول: «إننى أبحث دون جدوى عن الشاعر الذى أصفه»، ويضيف: «إننا حين نتمسك بنموذج الشاعر، تظل هناك صعوبات مع شاعرين مثل ميلتون وهومير، فالجانب الأدبى متوفر أكثر مما ينبغى فى ميلتون، أما هومير فإنه حرفى وتاريخى إلى حدٍّ بعيد». وبإمكاننا أن نستنتج أن ميلتون وهومير كانا مقيدين بأحداث الزمان والمكان والتاريخ الإنسانى. وهكذا يسقط الناقد الترانسندنتالى فى فخ عملية بحث عقيم عن الشاعر النموذج،

وهو بحث يعلم مَنْ يقوم به أن مآله الإخفاق. ومن ثَمَّ يتبيَّن أن الحرية التى لا قيود عليها ينتهى بها الأمر إلى أن تأكل نفسها. إنها تُخايل الإنسان بالفردوس فى الوقت الذى تقذف به إلى جحيم العبث!

وإذا كان دور الكاتب الترانسندنتالى هو أن «يخترق المنطقة (اللاتاريخية)، حيث الهواء موسيقى»، فإن الأنواع أو الأجناس الأدبية المتعينة المحددة، التى تتبع معايير محددة تصبح مجرد عوائق أمام التعبير الترانسندنتالى. ولذلك، فقد استغنى إمرسون ومن لف لفه عن كافة الأجناس الأدبية. ولقد أجريت بحثًا مفصلاً كى أتحقق من آراء إمرسون فى الأشكال الشعرية، مثل السوناتا sonnet والأناشيد الرعوية (الپاستورال pastoral) والأغنية lyric والملحمة epic، فلم أعثر على شىء. فكل ما لدينا لا يعدو أن يكون عبارات سطحية مرتجلة من قبيل: «يجب ألا تكون القافية فى السوناتا أقل إمتاعًا عن الصوت المكرر، الذى يصدره المحار.. والتزاوج بين الطيور هو أنشودة رعوية، لا تعرف الملل الذى يعرفه تزاوجنا، والعاصفة أغنية صاخبة عنيفة دون كذب أو مواربة. أما الصيف، بما يشهده من زراعة للمحصول وحصده وتخزينه، فإنه أغنيةٌ ملحمية». ولنلاحظ أن النقطة المرجعية هى الطبيعة التى لا حدود لها، وليس المعايير النقدية الجمالية. علاوة على ذلك، تقتبس مارجريت فوللر مثلا، **التى** تنتمى إلى المدرسة الترانسندنتالية، كثيرًا من قصائد وردزورث دون أية مناقشة لأشكالها الأدبية، ومقالها عن جوته يرى فيه «عبقرية» عظيمة. كما أنها تناقش مسرحية **فاوست**، لا بوصفها دراما (جنس أدبى محدد)، ولكن بوصفها تجسيدًا «لفكرة شعرية عظيمة... ولسعى روح بشرية وتنقلها بين أشكال الوجود المختلفة».

من الصعب جدًّا تحديد الأجناس الأدبية فى الأدب الترانسندنتالى والأدب الأمريكى المعاصر له، حيث كان الجنس الأدبى السائد فى ذلك الوقت هو اليوميات والكراسات، حيث تعبِّر الروح وحدها -ودون قيد تاريخى أو اجتماعى أو فنى- عن أفراحها وأحزانها. مثل هذه اليوميات عبارة عن ومضات ولمعات تسجل لحظات الوحى التى لا تتواءم مع أى من القواعد والأساليب الأدبية الواضحة، كما أنها لا تتطلب أى بناء صارم أو محدد المعالم. لقد توسل إمرسون إلى منيرفا [آلهة الحكمة عند الرومان] كى تلهمه، ناسيًا أنه كان يجب أن يطلب ذلك من كليو [ربة التاريخ عند الإغريق]. وعلى الرغم من أن مقالاته تُعدُّ إبداعات فريدة ورائعة، فإنه من الصعب تصنيفها. وينطبق الكلام نفسه على كتاب **وولدن**، الذى كتبه ثورو ويعتبر

إحدى ثمرات اليوميات. هذا العمل يتعذر ردُّه إلى أيٍّ من الأجناس الأدبية المتعارف عليها، إذ أنه خليط من الأمثولات القصيرة، والانفعالات الغنائية، والتأملات الإشراقية والشخصية، والوصف الطبيعى الخالص الذى يوشك أن يكون تسجيلاً علميًّا مباشرًا لظواهر الطبيعة، فضلاً عن مقطوعات أخرى يفتقر كثير منها إلى البناء المحكم.

خلاصة القول هى أن المُنظِّر الأدبى والكاتب الترانسندنتالى - فى سعيه من أجل الحرية الكاملة - يرفض الأجناس الأدبية بوصفها ضيقة ومُقيِّدة. غير أنه ينتهى به المطاف عند أكثر الأشكال تقييدًا ومباشرةً وأضعفها بِنْيةً، ونقصد بذلك اليوميات، إذ غالبًا ما يُستدرج الكاتب إلى مجرد كتابة وتبويب معلومات علمية عن الطبيعة. ومرةً أخرى، بإمكاننا أن نرصد هنا الانتقال المعتاد من الحرية المفترض فيها أنها مطلقة وكاملة إلى التسليم والإذعان الكاملين لواقع خارجى يفتقر إلى الاتساق والإحكام.

يُبيِّن لنا التراث الترانسندنتالى فى الفلسفة والأدب - إذن - الصفات الرئيسية لبِنْية الرؤية الثنائية الصلبة. وليس هذا من قبيل الصدفة، إذ يضرب الخيال الترانسندنتالى بجذوره فى النسيج الاجتماعى والاقتصادى لأمريكا أوائل القرن التاسع عشر، أى أنه يضرب بجذوره فى زمن كانت فيه الرأسمالية الصناعية فى ذلك البلد تتزايد ثقتها فى نفسها، وتتطلع وهى معتمدة على نفسها «Self-reliant» - حسب المصطلح الإمرسونى، أو مكتفية بذاتها حسب مصطلحنا - إلى فردوس الوفرة الذى بدا قريب المنال. وعلى الرغم من أن إمرسون وثورو كانا معارضين - على المستوى الشخصى - للادخار ومراكمة الثروة والتوسع الرأسمالى والإمبريالى، ولكثير من «الفضائل» أو الصفات الأخلاقية الرأسمالية الأخرى؛ فإن نظرتهم إلى الإنسان - سواء أكان ذلك عن وعى بذلك أم لا - كانت طبيعية / مادية فى جوهرها، ولذا فكتابتهم فى نهاية الأمر كانت تروِّج لهذه الرؤية، حتى حينما كانت تعارضها على مستوى الممارسة. ومن هنا نجد أن كثيرًا من الرأسماليين تبنوا كتابات إمرسون وأفكاره، واعتبروها أيديولوجية مناسبة تمامًا لهم، ولفكر الليبرالية الاقتصادية، بتأكيدها على كل من الفردية الكاملة والإذعان الكامل لحتمية السوق.

❁ ❁ ❁

ثنائية الإنسان والطبيعة

فى كتاب (وولدن) لهنرى ديڤيد ثورو

موقفنا من الطبيعة هو انعكاس لموقفنا من الإنسان ومن الإله، ولذا فدراسة موقف مؤلف ما من الطبيعة يكشف لنا موقفه من الإنسان، ويوضح لنا صورة الإنسان الكامنة فى أعماله. وصورة الإنسان مسألة محورية فى تحديد شكل ومضمون أى نص، أدبيًّا كان أم غير أدبى.

ونحن نذهب إلى أن موقف هنرى ديڤيد ثورو من الطبيعة يتأرجح أحيانًا بين الموقف الإنسانى الهيومانى المتطرف، الذى يؤكد مركزية الإنسان فى الكون ومقدرته على تجاوز ذاته الطبيعية / المادية، بل وقوانين الطبيعة / المادة ذاتها من جهة، ومن جهةٍ أخرى الموقف الطبيعى / المادى، الذى ينكر مركزية الإنسان، ويؤكد ضرورة أن يذعن للطبيعة / المادة ولقوانينها، هذا التأرجح بين قطبين متنافرين هو ما نسميه «الثنائية الصلبة».

ومعظم الأدب الرومانسى فى أساسه أدب اعترافى، ذو علاقة وثيقة بالسير الذاتية، ولا يحتاج المرء لأكثر من أن ينظر إلى شعر شيلى **ومقدمة** وردزورث **وآلام** جوته و«أغنية نَفْسى» لويتمان، كى يدرك مدى صحة القول الذى سُقناه، ففى عالم تسوده النسبية المتزايدة، ويتخلله وعى بحتمية التغيير والتقدم، تطلَّع الكاتب الرومانتى حول نفسه، باحثًا عن أساس ثابت نسبيًّا، يعبِّر من خلاله عن رؤيته للحياة، فلم يجد سوى ذاته البسيطة، ولكنها رغم بساطتها، فإنه أيضًا رآها ذاتًا عظيمة ومكتفية بنفسها.

وينطبق هذا الكلام بصفة عامة على الأدب الرومانسى، غير أنه ينطبق على نحوٍ أكثر دقة على ما يسمى الأدب الأمريكى الكلاسيكى، وهو أدب رومانسى مغرق فى الرومانسية فى اهتمامه الكبير بالذات[1]. وها هو هنرى ديڤيد ثورو يبدأ كتابه **وولدن** بطريقة رومانسية نماذجية متحدثًا بضمير المتكلم، مؤكدًا أن «ضمير الأنا المتكلم هو المتحدث دائمًا» فى الأعمال الفنية[2]. فكل ذاتٍ هى بداية جديدة، ومشروع للاكتشاف، وإمكانية قابلة للتحقق على نحوٍ خاص.

وإذا كان كتاب **وولدن** يبدأ باحتفاء غنائى بالذات المستقلة، فإن خاتمته لا تقل غنائية فى تمجيد استقلالية وثراء تلك الذات. إن الرحلة الحقيقية تدور داخل الذات، والقنوات الصادقة هى القنوات التى تمر منها الأفكار الذاتية لا الأفكار الموضوعية. والذات فى **وولدن** متمركزة حول نفسها، إلى الدرجة التى يقول فيها البطل: «لو أننى لازمت أحد أركان غرفة صغيرة طيلة أيام حياتى كالعنكبوت، لظل العالم كما هو على اتساعه بالنسبة لى طالما أن أفكارى ظلت معى لا تغادرنى». ويمكن القول إن كتاب **وولدن** كله يدور بشكلٍ ما حول الذات الإنسانية، فبطله يدعو الإنسان إلى أن يحرر نفسه من «إضافات» الماضى وتقاليع الحاضر، وأن يؤكد استقلاليته ويحقق ذاته.

إن الإيمان باستقلالية الذات وإمكاناتها غير المحدودة هو تعبير عن إخلاص وولاء مفرطين ليقين لا يهتز فى مركزية الإنسان فى الكون، ولكل ما هو إنسانى. إنه شكل متطرف من الإنسانية (الهيومانية)، التى تؤكد الذات وتستبعد العالم الخارجى (الموضوع). ولذا فبطل **وولدن** ينصح الإنسان بما يلى: «فسِّر ذاتك وحسب، وليحطِّم أبو الهول رأسه [أى فليذهب الكارهون إلى الجحيم!]». وربما لا يذهب هذا النوع من الإنسانية (الهيومانية) مذهبًا بعيدًا كالذى ذهبه بليك، الذى أشار مرةً إلى الطبيعة بأنها «كالقاذورات التى تعلق بقدمى»، وهو لم ينحدر إلى الإحساس (الذى مارسه كلٌّ من ويتمان وإمرسون) بأن الذات مكتفية بنفسها، وأن الطبيعة مجرد مادة صماء تشكل قيدًا على خيال الفنان.

ويقود التطرف فى الإنسانية الهيومانية إلى ثنائية صلبة (اثنينية) بين الإنسان والطبيعة، وإلى استقطاب حاد بين الروح الإنسانية (العليا) والجسد الطبيعى (الأدنى). وتتضح هذه الثنائية الصلبة فى بعض أجزاء **وولدن**، إذ يتحدث ثورو فى لغة تذكِّرنا بالتيار الاثنينى الازدواجى فى العقيدة المسيحية عن العقل و«هو يهبط» إلى الجسد الطبيعى من أجل أن «يخلِّصه». بل إنه يرى أن العلاقة بين الجسد والروح علاقة عكسية، حيث يقول: «يستيقظ الحيوان فى داخلنا بالقدر نفسه الذى تغفو فيه طبيعتنا العليا». كما أنه يقتبس من مينشيوس [الفيلسوف الصينى المنتمى إلى القرن الرابع قبل الميلاد] قوله: إن الفرق بين الإنسان والحيوان طفيف جدًا «ففى المعركة العنيفة داخل الإنسان -حيث يتصارع الجانب الإنسانى فى مقابل الجانب الحيوانى- ما يلبث البشر العاديون أن يفقدوا إنسايتهم المميِّزة، بينما «يصونها غير العاديين من البشر».

وتتحول الثنائية الصلبة - فى بعض الأحيان - إلى استقطاب حاد، حيث تثير الطبيعة أعمق المخاوف لدى ثورو، إن لم تكن تثير اشمئزازه. فالحطَّاب الكَنَدى، «الإنسان الطبيعى البسيط»، كان مُستغرَقًا فى الطبيعة، إلى درجة أن ثورو صوَّره ككائن غير قادر على تشرُّب «النظرة الروحية للأشياء». فبالنسبة لثورو «بدا أن أسمى ما يفكِّر فيه ذلك الكَنَدى، لا يزيد على مجرد مغنمٍ بسيط، قد لا يفرح به حيوان». إن ذلك الازدراء للطبيعة هو الذى أدى بثورو إلى أن يتحدث فى فصل «النواميس العليا» بنبرة نادمة عن عجزه عن التخلص من الجوانب «الحسية والدنيئة» فى الطبيعة البشرية، مستخدمًا تشبيهات من الطبيعة المادية لكى يعبِّر عن ازدرائه. «إن [الطبيعة] كالديدان التى تعيش فى أجسادنا، حتى ونحن أحياء أصحاء». إن العداء والازدراء للطبيعة هما اللذان يخلقان الرغبة فى التجاوز الجذرى، الذى يتضح أكثر عندما يؤكد ثورو على أن «الطبيعة يصعب قهرها .. غير أنها لابد أن تُقهر».

ولكن ثمة مفارقة غريبة تستحق الملاحظة والتسجيل، وهى أن هذه الرغبة المتطرفة لتجاوز العالم المادى وإنكاره هى إحدى قطبى الثنائية الصلبة[٣] التى تسم كل الأنساق الحلولية[٤]. فالتمركز المتطرف حول الذات يؤدى إلى تمركز لا يقل تطرفًا حول الموضوع؛ ولذا فالذات المستقلة كثيرًا ما تنسى نفسها وتتجاهل حدودها، فتندمج مع الطبيعة وتذوب فيها، فعلى سبيل المثال، يبدأ فصل «العزلة» بالبطل بمفرده مع الطبيعة، وكل جسده يصير «حاسة واحدة تتشرب البهجة عبر كل المسام»، فهو مستوعَبٌ تمامًا فى الطبيعة، وكينونته «جزءٌ منها»، إلى درجة أن جسده «يروح ويجىء فى حرية غريبة». هذا الإحساس بالحرية غير المقيَّدة، أو بالأحرى غياب القيود يُذكِّره بطفولته (الحلولية) عندما كان يدع قاريه يطفو فوق سطح البحيرة «كما شاءت له الرياح»، لأنه جزء عضوى لا يتجزأ من الطبيعة.

بل إن بطل **وولدن** يجد أحيانًا بهجة غير عادية فى أن يستوعب تمامًا فى الطبيعة، لأنها - على حد قوله - توفر له «صداقة غير محدودة وبغير حساب»، إلى درجة أن الجيرة أو الصحبة تغدو «غير ذات قيمة»، بل والعالم ذاته - حيث كفاح الإنسان ومعاناته - يصبح مجرد «نقطة فى الفضاء لا قيمة لها». وهكذا بعد أن أنكر ثورو الطبيعة لحساب الإنسان، يذهب إلى أقصى اليمين، ويؤكد مركزية الطبيعة على حساب الإنسان!

فى فصل آخر شعر ثورو بالحزن حين أدرك أن دورة الطبيعة (الموضوع) لا تنتهى، وأن الحياة البشرية (الذات) قصيرة، ففى الفصل المعنون «السكان الغابرون وزوَّار الشتاء» -على

سبيل المثال- يشعر البطل بالحزن والأسى عندما يرى «الحشائش الجافة» -رمز الطبيعة- تنمو حول آبار كان يشرب منها الناس، إذ يُذكِّره ذلك بالنباتات التى تتجاوز الإنسان عمرًا، ولكن فى فصول أخرى يحتفى ثورو بهذه الحشائش، فحينما تعوقه الأمطار (الطبيعة) عن عزق حقل الفول (النشاط الإنسانى) فإنه لا يرى بأسًا فى ذلك، فحتى لو تسبَّبت الأمطار فى فساد بذور الفول، وفى إغراق الأرض ومحصول البطاطس، فإنها «لا تزال مصدر خير للحشائش فى المرتفعات، «فبما أن البطل ليس إلا جزءًا من دورة كبرى، فإن المطر -كمصدر خير للحشائش- يصبح مصدر خير له أيضًا».

لا يوجد أى حزن لإخفاق الإنسان، أو أى رثاء لهزيمته فى صراعه مع الطبيعة، بل ثمة بهجة حقيقية، تصل أحيانًا إلى أبعاد مخيفة، حين يحتفى بطل **وولدن** بالطبيعة «حيث لا يكاد يُرى أثر لأيدٍ بشرية»، وحيث تغسل الأمواج العنيفة الشواطئ «كما فعلت منذ ألف عام». (فى صورة مجازية تذكِّرنا بحديث فوكو عن الإنسان، باعتباره بضعة أشكال، تُكتب على رمال الشاطئ لتمحوها الأمواج).

وتتجلى الثنائية الصلبة بين ذات إنسانية مستقلة ترفض الطبيعة وطبيعة مادية تبتلع الإنسان فى أكثر من موضع. وربما كان أوضح هذه التجليات يظهر فى التذبذب أو التأرجح بين التأمل الأخلاقى فى الطبيعة، وبين الاستغراق فى وصف تفاصيلها، وبين الحدس كطريقة لإدراك العالم، والمشاهدة البصرية بوصفها السبيل الوحيد لرؤية الطبيعة. خلاصة القول: إنها ثنائية صلبة بين الفنان الإنسانى (الهيومانى) الذى يضع الإنسان فى مركز الكون، وبين العالم[٥] الطبيعى الذى يضع الطبيعة/المادة فى هذا المركز[٦]، وهى حالة من التأرجح كان ثورو على وعى كامل بها.

وعلى الرغم من هذا السقوط فى الرؤية الثنائية الصلبة، فإن ثورو فى لحظاته الأكثر نماذجية يدور فى إطار الثنائية الفضفاضة، التى ترى أن ثمة تباينًا حقيقيًّا بين الإنسان والطبيعة، ولكن ثمة تفاعلاً دائمًا بينهما وثمة توازنًا. أى أنه لا يوجد تطابق بين الذات والموضوع، بل إن الذات لا يمكن أن توجد دون الموضوع، تمامًا كما أن الموضوع لا وجود له خارج الذات. فالإنسان - كما يصوره كتاب **وولدن** - ليس قاهرًا للطبيعة، كما أنه ليس مجرد جزء منها، يُردُّ إليها ويتحرك حسب قوانينها المادية، وإنما هو سيدها النبيل، الذى يستمد منها مقومات حياته، وتربطه بها فى الوقت ذاته علاقة انسجام وتوافق. بل يمكن القول بأن الاتجاه

العام فى كتاب **وولدن** هو نحو التخفيف أو التقليل من حدة هذه الثنائية وصلابتها. ويجدر بنا أن نتذكَّر دائمًا أن الصورة المجازية الأساسية -فى كتابات ثورو ورفاقه من الترانسندنتاليين- هى التماثل أو الانسجام بين الإنسان والطبيعة، وهى صورة مجازية تقوم على الانسجام والتوافق أكثر مما تنطلق من الاستقطاب والصراع. إنها توحى بوحدةٍ بين السطح والعمق، وبين المظهر والجوهر[٧]، وبين المادة والروح، وبين المادى والمثالى، وبين الملاحظة والتفاعل، وبين الحياد والعاطفة، وبين الإنسان والطبيعة، وتفترض هذه الصورة المجازية أنه رغم اختلاف الإنسان عن الطبيعة فثمة علاقة تقارب وتماثل تربط بينهما.

إن تطبيق ثورو هذه الصورة المجازية اتخذ شكلاً خاصًا محددًا، وكانت له تضمينات عديدة مركبة، خذ على سبيل المثال فكرة استقلالية الذات، التى بيَّنَّا أنها مصدر الاستقطاب بين الإنسان والطبيعة. يذهب ثورو فى اللحظات النماذجية إلى أن استقلالية الذات لا تتعارض البتة مع الطبيعة، فاستقلالية الذات الإنسانية لا تختلف عن استقلالية البحيرة والشمس، والطائر «والنبتة البرية الوحيدة فى إحدى المراعى أو ورقة الفول أو السنجاب، أو الذبابة أو النحلة. وتستمر هذه القائمة لتضم المجرى المائى والنجم والريح وزخَّة المطر السريعة فى الربيع، وموجة الدفء القصيرة فى الشتاء، وأول عنكبوت يعشش فى بيتٍ جديد». خلاصة القول: إن نفس «الحياة فينا» تشبه «الماء فى النهر»، وفى كتابه **الترانسندنتالية الأدبية** يرى لورانس بويل Buell أن الذات ليست وحدها التى تشبه الطبيعة وإنما كتاب **وولدن** كله «يتركز حول دورات الطبيعة، التى ترمز إلى عملية النمو أو الارتقاء الروحى»[٨].

ويتجلى التوافق بين الإنسان والطبيعة، على نحوٍ أكثر وضوحًا فى أن الطبيعة تصبح فى كتاب **وولدن** صورة مجازية رائعة للتجدُّد، فهى تنبضُ بالحياة، و«بكل الطاقة التى تحتويها تُرسل حرارة داخلية، كى تُحيى الشمس العائدة التى يشع لهبها اخضرارًا لا اصفرارًا»، إن كل صباح فى ذاته صورة مجازية جديدة، إنه «دعوة مُبهجة لى كى أجعل حياتى فى بساطة وبراءة الطبيعة». وحينما ينظر بطل **وولدن** إلى ثعبان يغيِّر جلده، فإنه يتعلم منه سر التجدُّد الداخلى. والحقيقة أن كتاب **وولدن** بكامله، تتكرر فيه على نحوٍ متواتر كلمات من قبيل: الربيع - الفجر - الصباح - شروق الشمس - الاستيقاظ - التطهر، وكلها كلمات توحى بالطزاجة والجدة والنماء والتجدُّد والتغيير[٩].

وربما كان الإحساس بالتماثل والتوافق بين الإنسان والطبيعة، وإدراك مدى التشابه

بينهما هو الذى دفع ثورو إلى الغابات وسط الطبيعة، ولكنه لا يذهب إلى الغابات ليفقد ذاته فيها، ولذا نجده يملؤها بشعراء ونُسَّاك وفلاسفة من الغرب، وحكماء من الشرق، وفتيات ينظرن فى البحيرة و« يغتنمن الوقت ». وهناك أيضًا الرجال القساة الذين يُكسِّرون محارة اغترابهم، وفلاحون، وسكانٌ سابقون، ومدينة. فالرومانتى الهيومانى لا يشعر بأن عليه أن يصير إنسانًا طبيعيًّا وحشيًّا، مُخلِّفًا تراثه الثقافى وراءه، ولذا فهو يُطعم السناجب ويقرأ هومير، ويقيم فى **وولدن**، ويزور مدينة كونكورد وكالكوتا عدة مرات.

ويمتد التشابه بين الإنسان والطبيعة إلى وجوه أكثر إبهامًا وإظلامًا، وإلى « أحداث ووقائع ذات صبغة أقل سلامًا ». ومن ثَمَّ كانت الإشارة إلى المعركة الطاحنة للنمل فى فصل « الجيران المتوحشون »، والإشارات إلى حروب البشر فى فصل « السكان الغابرون وزوَّار الشتاء ».

وفى ضوء صورة التوافق والتماثل المجازية بين الإنسان والطبيعة، وفى ضوء فكرة أن كل الأشياء تتحرك وفقًا للنواميس نفسها التى تتجلى فى النظم المادية والأخلاقية، تستطيع الطبيعة أن تكون بمثابة مقياس أو معيار، يمكن للإنسان أن يُقيِّم به نفسه ويرسم حدوده. لقد اختار ثورو خلفية طبيعية كى يختبر نفسه ويكتشف حياته، وينفذ تصوره الخاص باستكناه الذات آملاً فى أن يعانق خلاصه. إن العيش المتأنى والمدروس -والذى يمثِّل أحد المفاهيم الأساسية فى **وولدن**- هو أحد الأشياء التى تعلمها ثورو من الطبيعة، فهو يرى أن الطبيعة تستمر فى دورتها حتى تصل إلى غايتها، لا تكاد تحيد عنها، وهكذا ينبغى أن تكون حياة الإنسان، فعلى الإنسان ألا تشغله خلافات المجتمع وإغراءات التقاليع العارضة، حتى يصل إلى الذى يمكننا أن نسميه « الحقيقة ».

وينبنى مفهوم ثورو عن الضرورة - وهو أحد الأركان الأساسية لنظرته إلى الإنسان، وأحد مبادئه المرشدة له فى أسلوب حياته - على مثل هذه المُدركات. فكل ما يحقق بعض أبعاد الإنسان الأساسية شيء ضرورى، ومن ثَمَّ فهو شىء طبيعى، أما كل ما هو متعلق بالمظهر ولا يمثل شيئًا جوهريًّا فى الإنسان فهو شىء غير طبيعى، ومن ثَمَّ يجب اجتنابه، بل إن فكرة اقتصاد البقاء - كما يصوره ثورو فى **وولدن** - هو محاولة للبقاء عند مستوى ما هو شديد الضرورة، ذلك أن الإنسان إذا أراد أن يكون إنسانًا بمعنى الكلمة وأن يظل كذلك يتوجب عليه أن يتواءم مع الطبيعة، بالمعنى الذى حدَّده ثورو.

وبإمكان صورة التوافق والتشابه المجازية أن تؤدى - كما فعلت فى بعض الكتابات

الترانسندنتالية- أو فى الأعمال التى تأثرت بالنظرة الترانسندنتالية- إلى شكل من الحلولية، حيث تذوب كل التفاصيل فى الروح الكلية أو ما شابه ذلك. أما فى حالة ثورو -ولا سيما فى معظم أجزاء **وولدن**- فإنه يحافظ على التوازن بين الجانبين، وعلى التفاعل بينهما « إذ يتمسك » بالشىء فى حد ذاته (الموضوع)[١٠]، لكنه يغلِّفه بالمعنى (الذات)[١١]، مؤكدًا على أهمية المدرِك والمدرَك، والذات والموضوع، والإنسان والطبيعة، صحيحٌ أن ذات الإنسان ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالطبيعة، وصحيحٌ أيضًا أنها تتوحد بها، لكنها مستقلة بقدرِ ما هى متوحدة، من هنا نستطيع أن نضم ثورو إلى تراث الإنسانيين (الهيومانيين) الرومانتيين، ورثة عصر النهضة والإنسانية (الهيومانية) الكلاسيكية الجديدة، الذين تبنوا مبادئ سابقيهم وأرادوا فى الوقت نفسه أن يوسِّعوا من حدود التراث، ليس بإدراكهم فقط الوجود العقلى والأخلاقى للإنسان الذى يمنحه المركزية فى العالم، ولكن أيضًا بإدراكهم جذوره الراسخة فى الطبيعة؛ ولذا فهم كانوا يذهبون إلى أن أنساقنا الأخلاقية لا بد وأن تتسع آفاقها عن طريق الاعتراف بالدوافع الأكثر فوضوية، والمتجاوزة للأخلاق فى الإنسان، ولكن دون إذعان لها.

وتظهر هذه النظرة التفاعلية التدافعية لعلاقة الإنسان بالطبيعة فى أجزاء كثيرة من **وولدن**. ففى فصل « العزلة » - مثلاً - يُقرُّ ثورو بوجود « ثنائيةٍ ما »، من المحتمل أن تكون نتيجةً الفكرة « أننا » - البشر - جزءٌ من الطبيعة، لكننا لسنا « مستغرَقين » على نحوٍ كامل فيها، فبمقدور الإنسان -رغم انغراسه فى الطبيعة- أن يفترض وجود أشكال متنوعة من خلال عقله وخياله، وبمقدوره أن يمر بأحاسيس مختلفة عبر حواسه، إذ يستطيع أن يندمج مع الطبيعة حتى يصبح مثل « خشبة طافية فى النهر»، ويكون بذلك جزءًا من الطبيعة، لا يتميَّز عنها بشىء، لا حيلة له والنهر يحمله، مثلما كان يحمل قاربه حينما كان طفلاً حلوليًّا، مستوعبًا تمامًا فى النظام الطبيعى. لكنه يستطيع فى الوقت نفسه أن يتجاوز كل ذلك « وينظر إليه من عَل »، وكأنه « كبير الآلهة، ومُصرِّف الرياح، ومُنزل المطر والثلج والرعد »[١٢] « اندرا فى السماء ». وبالرغم من وجود تضاد واضح فى هذه السطور بين قطعة الخشب، التى لا حيلة لها وبين الإله القوى، فإن « الكيان الشرعى »، الذى يضرب بجذوره فى الطبيعة، يحوى الضدين كليهما.

وفى فصل « البحيرات » يمر ثورو بالثنائية نفسها أثناء الصيد فى منتصف الليل، إذ ينجرف فى البداية - بطريقة حلولية - « فى نسمة الليل الرقيقة ». لكن العقل البشرى باستقلاليته ورغبته فى التجاوز، يحوم « نحو أفكار كبرى كونية فى كواكب أخرى »، غير أنه

يشعر « برجفة خافتة »، تقطع حبل أحلامه، وتربطه « مرةً ثانية بالطبيعة ». وبقبوله الثنائية الفضفاضة، وليس الازدواجية الحادة أو الثنائية الصلبة كأمر طبيعي، يبدو له أنه يستطيع أن يسمو « عاليًا في الهواء » مع اندرا، وأن يهبط « إلى أسفل نحو العنصر [البشرى - الأرضى] دون إفراط »، كي يصيد سمكتين بسنارة واحدة: الأولى حلولية والثانية تجاوزية.

وفي إحدى اللحظات العابرة، يحس الجسد المنغمس كليةً في الطبيعة « بشعور غريب من السعادة البربرية »، تتبدى في رغبة عارمة في صيد أحد القوارض و« أكل لحمه نيئًا »، وانطلاقًا من هذه الرغبة الطبيعية / المادية - يقول الراوى - إنه « وجد نفسه يجوب الغابات في حماسة غريبة ككلب صيدٍ يتضور جوعًا »، ولكن على الرغم من هذه « الصورة المزعجة »، وإدراك الراوى وجود « كائن مفترس، يختفي تحت وجه الطبيعة الرحيم »[١٣]، فإنه لا يأسى ولا يحزن، لأنه يعلم أن هذا الدافع الطبيعي يجاوره توقٌ بشرى نحو « حياة روحية أعلى »، والنتيجة هي « غريزة ثنائية »[١٤]، أي قدرة على التمييز بين « الشرس والطيب، والطبيعي والبشرى »، في الوقت نفسه الذي يحب كليهما و بالدرجة نفسها.

والثنائية - حسبما يرى ثورو - هي جوهر إنسانيتنا، « ففي مقطوعة دالة من فصل « تدفئة المسكن »، يقدم ثورو وصفًا للجذور المادية لتطور الإنسان الصانع Homo Faber والإنسان العاقل Homo Sapiens. لقد استطاع الإنسان - بعد اكتشافه النار - أن ينفصل عن دورة الطبيعة، حيث بات بمقدوره أن يدفئ مسكنه، ومن ثَمَّ يُبقي على « نوعٍ ما من الصيف في ضوء المصباح »، وبانفصاله عن الطبيعة، « يذهب الإنسان خطوة أو اثنتين إلى ما وراء الغريزة (الطبيعية الموضوعية)، ويدخر وقتًا قليلاً من أجل الفنون الجميلة (الحضارية الذاتية الإنسانية) ». إن الانفصال النسبي عن الطبيعة لا يعني القطيعة أو الانفصال الكامل، فالأوصاف التي جعلتها بين الأقواس الكبيرة تُنبئ عن حذر ثورو، وتوجسه وإصراره على ألا يكون الانفصال نهائيًا أو يكون الانقطاع مفرطًا.

هذه الثنائية الغريبة، أو هذه الطريقة الحلولية التجاوزية للإدراك هي المفهوم الكامن وراء الحركة الأساسية، والتي تأخذ شكلاً حلزونيًا: ملاحظة العالم الموضوعي المادي والتأمل الإنساني فيه، ثم العودة مرةً أخرى للعالم الموضوعي[١٥]. إن التناقض المتناغم الدائم بين المقطوعات الوصفية والتأمل الفلسفي هو تبدٍّ متبلور لهذه الثنائية الفضفاضة نفسها.

ولا يُعدُّ استخدام ثورو صورة التوافق والتشابه المجازية، أو الانسجام النسبي بين الإنسان

والطبيعة هرويًا من تركيبية التاريخ إلى بساطة الأسطورة، إن هذا الاستخدام ليس إلا نقدًا ضمنيًّا للشره المجنون لمجتمع رأسمالى صناعى، يتعامل مع الطبيعة بطريقة نفعية، بوصفها مصدرًا للمواد الخام. فكم من صاحب أملاك حصيف يأتى إلى **وولدن**، لا ليستعيد براءته، ولكن لكى «يُفسد البِرَك، ويقطع الأشجار، ويدمر مصائد الأسماك، ويتخلص منها». ولعل صور السلب والنهب والغزو -التى تصور الإنسان على أنه عنصر غريب مدمر فى الطبيعة- تُنبئ عن مدى العمق لسخط ثورو، فالقطار الذى يمر ببحيرة **وولدن** مثالٌ آخر على اغتصاب الإنسان الطبيعة، إن القطار ليس إلا «حصانًا حديديًّا» و«موقد نار» ويتنفس النار والدخان «من منخاره» كأى وحش جهنمى.

ولقد انتقد جيمس راسل لويل ثورو لدراسته «الحيوانات والقوارض باهتمام يتسم بالاحترام»، فى الوقت الذى لا يبالى فيه بـ«الدراما» المهيبة، التى كانت بلاده مسرحًا لها! ثم أشار لويل إلى غزو المكسيك، وعدة غزوات على جبهات أخرى، كأمثلة لهذه الدراما المهيبة(١٦). وربما ما لم يستطع أن يدركه لويل هو أن ثورو من خلال فهمه عقلية الغزو طوَّر نظرة إلى الإنسان والطبيعة، تتعارض تمامًا ونظرة لويل وأصحاب الأراضى والمقاولين، فالفيلسوف الحق، -من وجهة نظر ثورو- هو ذلك الذى يحافظ على الطبيعة، والإنسان ليس عليه أن يغزو الطبيعة ولا أن يستسلم لها، ولكن عليه أن يستغلها بدافع الضرورة، بحيث لا تؤدى عملية الاستغلال إلى القطيعة معها، أو الانفصال الكامل عنها.

وفى ضوء هذا الإطار المرجعى، وهذا المدخل المحب للطبيعة والداعى إلى الحفاظ عليها يمتلئ كتاب **وولدن** بحالات مما يمكن تسميته «الصراع الرقيق gentle conflict». (الذى يمكن أن نسميه «التدافع» إذا ما أردنا أن نستخدم مصطلحًا إسلاميًّا) فقبل أن يبنى ثورو بيته على شاطئ **وولدن**، يطلب من الطبيعة أن تمد له يد العون، فقد علم أن الهنود الحمر يعيشون «خارج البيوت فى أغلب الأحوال»، ويحافظون على تلك القرابة مع الطبيعة، ويدركون توافقهم الداخلى معها؛ ولذلك فإنها - بدورها - ساعدتهم وأمدتهم بالمواد اللازمة لمنازلهم.

ولكى يقيم ذلك البناء الإنسانى الصنع وسط الغابات البِكْر، «يستعير» ثورو فأسًا كى يرتكب الخطيئة الأساسية أو الأولى؛ وهى أن «يقطع بعض أشجار الصنوبر الأبيض الطويلة والمدببة كالسهام، وهى لا تزال فى شبابها، وذلك من أجل الخشب الضرورى لبناء مسكنه». واختيار ثورو سرد التفاصيل فى وصف هذه الواقعة يوحى بأن ما يحدث هو عملية غزو وانتهاك

تقترب من جريمة الاغتصاب، وأن مرتكبها يشعر بالألم من فعلته؛ ولذا فهو يصر على أنه «استعار» الفأس حتى يبيِّن مدى إحساسه بالحرج تجاه ذلك الفعل، ورغبته فى تأكيد أن ذلك مجرد شىء انتقالى ومؤقت فى طبيعته. لقد تخلى ثورو عن وسائل الإنتاج والانتهاك بمجرد انتهائه من ارتكاب فعل الغزو، فهو قد يسقط الأشجار، ولكنه لا ينسى قط جمالها وشبابها، وعلى الرغم من أنه يسقط الأشجار، فإنه يصبح «صديقًا أكثر منه عدوًّا لشجرة الصنوبر بعد أن صار أكثر معرفة بها». وإيقاع نثره الوئيد والمحتشد بالتفاصيل فى هذا الموضع ينبئ عن خيال تأملى حميم، لا عن عقلية تؤمن بالغزو، وربما كان كونه إنسانًا وسط ما هو طبيعى يخلق حتمية للانفصال، لكن هناك أيضًا احتمالية لاستعادة البراءة وللانسجام مع الطبيعة.

وثورو من هذه الناحية يشبه الرومان الذين كانوا يشعرون بمرارة الألم عندما كانوا يقلمون إحدى الغابات grove المقدسة، بل وكانوا يقدمون قرابين للتكفير عن فعلتهم هذه، ولأن ثورو نفسه كان يشعر بأن كل الأشجار «مقدسة لدى بعض الآلهة»، فقد راح يُعلِّم مزارعى نيو إنجلاند، الذين يضطرون إلى قطع الأشجار بدافع الضرورة، كيف يمارسون شعوراً مشابهاً لشعور الرومان، وكما كان الهنود الحمر يطلبون من الحيوانات التى كانوا يصيدونها أن تسامحهم، فإن ثورو يطلب من دخان ناره أن يتوسل إلى «الإله كى يتجاوز عن هذا اللهب الصريح»، أى هذه النار وسط الفردوس.

يمثل حقل الفول مثالاً آخر على الانفصال عن الطبيعة ثم التوافق معها، أو على فقدان البراءة ثم استعادتها، إذ أن ثورو عنصر غريب جاء إلى **وولدن**، وقام بتعطيل دورة الطبيعة فيها بزراعته الفول وعزقه الحشائش، ولكن الحب هو نهجه فى ذلك، إذ أنه بدلاً من أن يغزو الأرض أو يقهرها، يحاول أن يجعل «التربة الصفراء تعبِّر عن أفكارها، من خلال أوراق الفول والبراعم، لا من خلال الأعشاب البرية والحشائش، جاعلاً بذلك الأرض تنطق كلمة «الفول»، بدلاً من كلمة «حشائش». تتم هذه العملية كما أشرنا فى إيقاعٍ بطىء؛ لأن ثورو لم يستخدم «أدوات زراعية متقدمة»، ولذلك فقد عمقت عملية الزراعة من علاقته بحبات الفول، وجعلته «أكثر حميمية معها على غير ما تعوَّد».

وبعد ذلك يحتفى الراوى الواعى - الذى هو أيضًا مُزارع إنسانى هيومانى - بالتجربة وباستعادة البراءة، فيقول: هناك «بعض الدول المتحضرة»، ولعله يعنى أنها دول تقوم بالغزو وتشعر بالتعالى، وتمارس الإحساس بالتجاوز المتطرف. وهناك دول أخرى عكس ذلك تمامًا،

فهى « متوحشة أو بربرية »، ولعله يعنى أنها دول مستوعبة بشكل متطرف فى الطبيعة ودوراتها، ولكن هناك أيضًا دول « نصف متحضرة »، وهى عبارة تتضمن توازنًا بين الانجراف الحلولى مع تيار الطبيعة، والمقدرة الربانية على التجاوز، وفى هذه الفئة من الدول يضع ثورو حقله الذى يقوم بزراعته، تعود حبات الفول التى يزرعها مرحة إلى حالتها البرية البدائية، إلى حالة البراءة مرةً ثانية مع قيام الراوى بعملية العزق، وهو ينشد أغنية رعوية سويسرية « Rans des Vaches »، بهذا يتحول حقل الفول - الذى لم يصبح مجرد جُرح ألحقته يد الإنسان بالطبيعة - إلى « حلقة وصل بين الحقول البرية والحقول المزروعة ».

وأحيانًا تقوم الطبيعة بالهجوم على الإنسان، ففى فصل « أصوات » يكتشف الراوى أن « بعض النباتات تنمو فى تكاثر ونماء، ظاهرين حول منزله »، وتجور على السد الذى أقامه. لكن الراوى يشاهد عملية النمو هذه، ويتقبلها فى هدوء وسكينة، دون أى تنازل عن إنسانيته، ودون أن يهرب إلى السماوات البعيدة. وإذا كانت بعض عناصر الطبيعة مثل « الديدان، والأيام الباردة، ومعظم القوارض » تناصبه العداء، إلا أن هناك عناصر أخرى مثل « قطرات الندى والأمطار... وخصوبة التربة » تمد له يد المساعدة. هناك إذن نوعٌ من التوازن، حتى إن الراوى يتساءل عما إذا كان لديه أى حق فى أن يحارب أعداءه، فى الوقت الذى يسرق فيه « حديقة أعشابهم القديمة ». لا ينجرف الراوى على نحو كامل مع تيار الطبيعة، إذ يتحدث الصوت الإلهى / السماوى داخله، مؤكدًا على أن « عيدانً الفول الباقية فى حقله ستكون قادرة على مقاومة عناصر الطبيعة التى تناصبه العداء، وستمضى قُدمًا لتقابل أعداءً جددًا ». لقد تحقق نوعٌ ما من الغزو، كما تشهد بذلك صورة الغزو العسكرية، لكنه غزو مغلَّف بالتعاطف البشرى نحو الخصم والعطف عليه، بل إنه مغلَّف بالإعجاب الكامل به والحب له.

ويتخذ هذا الصراع الرقيق أحيانًا أشكالاً كوميدية تفضى إلى مزيد من الحب، وليس الانفصال أو الافتراق، ففى إحدى حوادث الكتاب التى يمكن أن نسميها « إنسان فى مواجهة طائر البط آكل السمك »، تستمر الحرب بين الإنسان والطائر، ويلجأ كلٌّ منهما إلى الماء والحديقة، ولكن ينتصر الطائر فى اللحظة الحاسمة تاركًا ثورو مُبتلاً ومرتبكًا! ويبدأ فصل « حقل الفول » بأعواد الفول وهى « تتعجل تنقية الحشائش من حولها »، وكأنها قد تحولت « جزئيًّا » إلى بشر، كما صار زارعها « جزئيًّا » جزءًا من دورات الطبيعة، إنه يحب حبات فوله كثيرًا، ويتساءل عن « جهده الهرقلى الصغير »، وقد جاء فى الأساطير اليونانية أن هرقل قد صرع

أنتايوس بأن رفعه من فوق الأرض، فقوة أنتايوس كانت نابعة من التصاقه بالأرض. قام ثورو فى **وولدن** بتقديم مراجعة كوميدية للأسطورة، فإن هرقل فى **وولدن** لا يقهر أنتايوس، ولا يقضى على حياته، بل يُبقى عليه مرتبطًا بالأرض/الأم، وبهذا تتحول أسطورة الصراع القاتل إلى أسطورة العطف والحب والتوافق، حيث يحل الارتباط محل الانفصال، والبراءة محل التجربة.

ويتجلى الصراع الرقيق فى اهتمام ثورو بالتدوير recycling، فغابات **وولدن** مطبوعة فى ذاكرة ثورو الطفل، أما ثورو الشاب فإنه يأخذ خشب الأشجار كى يطهو على نارها عشاءه، لكن لا يتسبب هذا فى جُرح لا يندمل، إذ أن ثمة أشجارًا أخرى ستنمو مكانها، وستظهر غابات جديدة، ستشاهدها عيون الأطفال الذين سيأتون بعده، بل ويساعد ثورو فى كسوة أرض « أحلام الطفولة » « بأوراق نبات الفول، وعيدان الذرة، وسيقان شجرات البطاطس »، وكأنه يرد إليها الجميل، وفى فصل « حيوانات الشتاء » ثمة مثال أكثر درامية بهذا الإحساس بالتكافل، فذات نهار شتوى تمنحه السناجب الحمراء « ترفيهًا كثيرًا »، لكنها فى الوقت نفسه تأكل الذرة من حقله، وتأتى الطيور « وتلتقط ما أسقطته السناجب من حبوب »، ثم تأتى بعد ذلك صغار الطير كى « تلتقط الكسرات الصغيرة، التى كانت قد خلفتها السناجب ». ومن بين الضيوف الزائرين، يعدُّ ثورو « سربًا صغيرًا من طيور القرقف »، يأتيه على نحو شبه يومى طلبًا للعشاء، لقد صارت كل هذه الكائنات الطبيعية أكثر أُلفة مع الراوى الإنسان، حتى جاء يومٌ « حطَّ فيه عصفور على كتفه »، وتبعته بعض السناجب محاولة ارتقاء حذائه!

إن النمط الرئيسى فى **وولدن** هو نمط الثنائية الفضفاضة أو التكاملية أو التفاعلية بين الإنسان والطبيعة، وبين الذات والموضوع، وهو النمط الذى يفضله ثورو على نمط الثنائية الصلبة: الإذعان الكامل للطبيعة أو التعالى المتطرف عليها والتجاوز لها، وربما كان من الممكن أن نتحدث عن حالة من الغزو الرقيق، الذى لا يتجاوز الحد الأدنى، ولا يسبب جراحًا لا تندمل، أى أنه غزو لا يفسد فردوس الطبيعة حتى وإن استخدمها، ولا يفقد الإنسان براءته أو تكامله أو توازنه مع نفسه ومع ما حوله، وهذا الغزو الرقيق يقف على النقيض من الغزو الكامل، الذى يصل إلى الحد الأقصى ويفسد الطبيعة، ويؤدى إلى حالة من الاغتراب والتفتت والتشظى وعدم التوازن. وقد أشار كثير من النقاد إلى كتاب **وولدن** باعتباره تعبيرًا عن إحساس كاتبه « بالفردوس الخاص به، وباليباب الاجتماعى الذى أدار له ظهره »[١٧]، وعن الانتقال من « جحود الاقتصاد » إلى « توكيدات الربيع »[١٨]، وفى كتابه **الماكينة فى الحديقة** يرى ليو

ماركس أن استعارة «العصر الذهبى»[١٩] فى **وولدن** هى الربيع الجديد والفردوس الخاص، الأمر الذى يعكس إحساس ثورو بإعادة توافقه وتكامله مع الطبيعة واستعادة براءته. إنه إنسانٌ يرفض أسطورة الغزو والانفصال، وهى الأسطورة التى تجلب الجحيم إلى وسط الفردوس، وتتعبَّد فى محراب المصانع التى سماها أحد الشعراء «الطواحين الشيطانية»، وتبنى بدلاً من ذلك مفاهيم التوافق والانسجام والصراع الرقيق، حيث يواجه الإنسان الطبيعة فى لطف، ودون إفساد أو تخريب.

obeikandl.com

الهوامش

(1) Richard Chase, «The Classic Literature: Art and Idea,» in Paths of American Thought, eds. Arthur M. Schlesinger and Morton White (Boston: Houghton Mifflin, 1963), pp. 54-55.

(2) Henry David Thoreau, Walden; or Life in the Woods in The Annotated Walden, Together with «Civil Disobedience,»: A Detailed Chronology and Various Pieces About Its Author, Writing and Publishing of the Book, ed. Philip Van Coren Stein (New York: Bramhall House, 1970), p. 145.

(٣) يحتاج مصطلح «الحلولية» كما استخدمه فى هذه الدراسة إلى بعض الإيضاح، إنه بدايةً عكس التجاوز؛ لأن الإله المطلق من وجهة النظر الحلولية يسكن المادة، وثانيًا: فإنه يعنى غياب أية مسافة بين الخالق والمخلوق، ورغبةً من قِبَل الذات الإنسانية الواعية فى الاندماج فى الطبيعة (أو أى كيان غير إنساني) والذوبان فيها، خلاصة القول هى أن الحلولية تعنى الغياب الكامل للحدود والوعى بالذات وذوبان الأجزاء فى الكل.

(4) Joseph Wood Krutch, Henry David Thoreau (Westport, Conn: Greewood Press, 1974), p. 179.

(صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب فى عام ١٩٤٨م).

(5) Joel Porte, Emerson and Thoreau: Transcendentalists in Conflict (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1966), p. 136.

(6) Lawrence Buell, Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1973), p. 163.

(7) Frank Davidson, «Thoreau's Hound, Bay Horse and Turtle Dove,» The New England Quarterly 27 (1954), 521-524.

(8) Porte, Emerson and Thoreau, p. 122.

(9) Buell, Literary Transcendentalism, p. 189.

(10) Explanatory Notes in The Annotated Walden.

(11) Joseph J. Moldenhauer, «Paradox in Walden,» reprinted with the author's revisions in Twentieth Century Interpretations of Walden: A Collection of Critical Essays, ed. Richard Ruland (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1968), p. 88.

(12) F. O. Matthiessen, The American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman (New York: Oxford University Press, 1964).

(13) John Broderick, «The Movement of Thoreau's Prose,» American Literature 33 (1961), 133-142.

(14) James Russell Lowell, «Thoreau,» in Walden and Civil Disobedience: Authoritative Text; Background; and Reviews and Essays in Criticism, ed. Owen Thomas (New Tork: Norton, 1966), pp. 290-291.

(15) Moldenhauer, «Paradox in Walden,» in Twentieth Century Interpretations of Walden, ed. Richard Ruland, p. 79.

(16) Ibid., p. 82.

(17) Leo Marx, The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America (Oxford: Oxford University Press, 1964), p. 264.

obeikandl.com

اللجوء إلى وولدن

والخيال البروتستانتى الكالڤينى

ثمة مداخل نقدية كثيرة لكتاب **وولدن** لهنرى ديڤيد ثورو، تُغرى القارئ بتطبيقها جميعًا عليه، فالكتاب ثرى ومركَّب، ومع هذا يتسم بقدرٍ عالٍ من الوحدة، ويتبدى معناه الشامل من خلال بنائه الكلى، أو بناء كل فصل على حدة، بل وفى كل تفاصيل العمل الجزئية، كما يتبدى من خلال الصور المتواترة والإشارات الأسطورية، التى تحمل ظلالاً مسيحية ووثنية متشابكة، كما يتجلى فى الطبقات المختلفة للمعانى والدلالات، التى تقبل تأويلات دينية واقتصادية مختلفة ومتنوعةً فى آنٍ. والحق أنه لا تَحْسُن قراءة **وولدن** على طريقة السرد التقليدية، بل ينبغى أن يقرأ بطريقة شعاعية، تعتمد على ومضات الحكمة والأمثولة والمقطوعات الوصفية، التى تميل إلى الطول، ويُلمِّح ظاهرها بالمعنى أكثر مما يُصرِّح به، لهذا السبب، فإن من التعسف اختيار فكرة واحدة، والتعامل معها بوصفها الفكرة المركزية لهذا العمل. وينطبق الكلام نفسه إذا فضَّلنا زاوية أحد المداخل النقدية على أخرى، غير أنه من صميم الإستراتيچية التحليلية أن يقوم المرء بفصل أحد وجوه العمل الأدبى ودراسته بمفرده، أملاً فى أنه قد يستطيع - بإضاءة جزء ما من العمل - أن ينير كليته، بحيث يحصِّل المتلقى فهمًا وتقديرًا أفضل. وسوف أحاول - فى هذه الدراسة - أن أنجز بعضًا من هذا الهدف عن طريق استكناه السياق الدينى لكتاب وولدن، مستبعدًا بالحتم السياقات الأخرى.

وفى مجتمعاتنا الحديثة تعلمنا أن الدين مسألة شخصية، بين الإنسان وخالقه، ولذا استبعدنا مقولة الدين كمقولة تحليلية فى دراسة السياسة أو الأدب على سبيل المثال، ولكن منذ نهاية القرن التاسع عشر، ومع دراسات علم الاجتماع الإيمانى، وبالذات كلاسيكية ماكس ڤيبر **الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية**، ونحن ندرك تدريجيًّا مدى فعالية مقولة الدين فى كل مجالات الحياة. وانطلاقًا من أطروحة ڤيبر تحاول هذه الدراسة أن تحدد معالم ما يمكن

تسميته الوجدان البروتستانتى الكالفينى، ثم تحاول بعد ذلك أن تدرس الأفكار الأساسية الكامنة فى كتاب **وولدن** لثورو وبنيته وما يتواتر فيه من صور مجازية، ونقط التشابه بين رؤية ثورو والوجدان البروتستانتى الكالفينى.

من الصحيح أن نيو إنجلاند - التى تربى فيها ثورو - كانت تعتنق صيغة مخففة من البيوريتانية، ونقصد بذلك مذهب الموحدانية Unitarianism، الذى نذهب إلى أنه شكل من أشكال علمنة الدين المسيحى، فمعدلات العلمنة كانت قد بدأت تتصاعد بشكل ملحوظ فى أمريكا منذ القرن التاسع عشر، ومن ثَمَّ كانت الرؤية الدينية تزداد هامشية، بيد أن الرؤية البروتستانتية للحياة بوجهٍ عام، ومجموعة الأفكار البيوريتانية على نحوٍ خاص لم تتوقف قط، ممارسةً تأثيرًا عميقًا وقويًّا فى الولايات المتحدة، حتى وإن كان ذلك علىٍ نحوٍ غير ملحوظ، وثمة جانب من الحقيقة فى مقولة براونسون التى تميل إلى المبالغة: ونقصد بذلك قوله «الموحدانية قوَّضت الكالفينية». وعجَّلت بالقضاء على العقيدة «البروتستانتية»[١]. لكن الواقع الدينى للبروتستانتية بقى حيًّا، يعبِّر عن نفسه فى أشكال مختلفة، ففلسفة الترانسندنتالية فى نيو إنجلاند -وهى فلسفة علمانية لادينية- «تتمتع فى أساسها بصفة دينية» كما أشار ميللر عن حق[٢]. وفى مقالته «مسيحى رغم أنفه Christian Malgr-lui»، يؤكد مايكل ميلونى أن التراث المسيحى «جزءٌ أصيل من النسيج الذى يشكِّل مفهوم ثورو للحياة»[٣]. وربما أضفنا أن ذلك القول ينطبق على الترانسندنتاليين الآخرين.

وبينما يمكننا القول إن خيال ثورو - مثله مثل كل الكُتَّاب الغربيين تقريبًا - خيالٌ شكَّلته المسيحية، فإنه من قبيل التهويل والمبالغة أن نقول إن نظرته للإنسان والطبيعة نظرة بروتستانتية كالفينية، وذلك لأن كتاباته تحوى نقدًا لاذعًا وحادًّا لما سُمى بالأخلاق البروتستانتية، التى تُعلى من قيم العمل والحرص على كسب المال مع الاقتصاد فى الإنفاق. ولكن البيوريتانية مع هذا كان لها تأثير قوى على خيال ذلك الناقد اللاذع للأخلاق البروتستانتية، على الرغم مما قد يبدو فى هذا القول من تناقض. بيد أن هذا الكلام يجب ألا يسبب لنا الدهشة، لأنه على الرغم من أن الترانسندنتاليين هم أبناء العقلانية الموحدانية، إلا أن «القطيعة التى وقعت بينهم وبين الكالفينية هى قطيعة لاهوتية وليست ثقافية»[٤]. فلا عجب أن يتحدث كراتش عن «البيوريتانية العلمانية» عند ثورو[٥]، وهى عبارة متناقضة صيغت لتصف العملية المركَّبة لاختفاء الدين على مستوى واضح، وحضوره فى الوقت نفسه

على مستويات كامنة. وفى حقيقة الأمر، أدرك معظم النقاد منذ البداية الجانب البروتستانتى فى خيال ثورو، فقد وصفه إمرسون بأنه «بروتستانتى بالفطرة»[٦]، وقال عنه ديوى إنه يشبه ما يمكن تسميته «البيوريتانى الأخير»[٧].

فى كتابه **معانى وولدن The Senses of Walden**، يؤكد كافيل أن ثمة نقاط تشابه عميقة بين وولدن والرؤية البيوريتانية للحياة، فكل من ثورو والبيوريتان حاولوا أن «يعيشوا» تجربتهم[٨]، كما حاولوا تجسيد المثل الأعلى الذى يؤمنون به عن طريق بناء «مدينة فوق تل»[٩]. وفى ملاحظة حصيفة يقول ڤان دورين: إن ثورو سمع «صوت الأسلاف البيوريتانيين» فى الوقت ذاته الذى أصاخ فيه السمع إلى وصية كونفوشيوس بشأن «نقاء الحياة وبراءتها»، أو وصيته بشأن «الحقيقة المجردة وجدية المسعى»[١٠]. والحقيقة أن بإمكاننا أن نقول إن ثورو، وهو إنسانى (هيومانى) علمانى، متأثر - رغم كل شىء - بالنظرة البروتستانتية الكالفينية، لا على المستوى العقلى، وإنما على المستوى الوجدانى الإدراكى الكامن. وسوف نخصص بقية هذه الدراسة للكشف عن ذلك التأثير.

لعل الفكرة الرئيسية لمذهب البروتستانتية تتمثل فى الإيمان بعجز الإنسان الكامل أمام الرب، وعدم جدوى مسعاه من أجل تحقيق الخلاص، هذا من ناحية، لكن الأمر يعنى أيضًا -وهذا هو الأكثر أهمية فى سياقنا- استقلال الإنسان عن أية أطر مؤسسية تزعم لنفسها التوسط بين الرب وبين الإنسان، كما يعنى حرية الإنسان فى أن ينال عفو الرب على نحو فردى ودون وسيط[١١]. وتأتى معظم الأفكار والمقدمات البروتستانتية من قطيعة الإنسان مع النظرة الجماعية والمؤسسية للدين، حيث يصبح الخلاص همًّا فرديًّا أكثر منه همًّا جماعيًّا. إن إدراك ثورو ورؤيته يعكسان صلة عميقة مع هذه النظرة للخلاص. فقد كان -مثل كوتون ماثر Cotton Mather، الواعظ البروتستانتى- مهمومًا بخلاص روحه[١٢]، ولذلك فقد اتجه إلى الغابات بحثًا عن الخلاص خارج أى إطار مؤسسى، وفى غابة وولدن حاول بمفرده تمامًا «أن يكون على تواصل حقيقى مع الطبيعة»[١٣]، وأن يعرف الحقيقة على نحوٍ مباشر دون وساطة[١٤].

تولِّد مثل هذه المباشرة فى الاتصال والتواصل إحساسًا بأن الإنسان يقف بمفرده مع الرب، وأن الرب لا يمكن أن يسبر غوره، ولا نعرف طرقه، ولعلنا نرى ذلك بوضوح فى أجزاء وولدن المختلفة، كما نعرف من هذا العمل أن «الرب يقف بمفرده، أما الشيطان فليس كذلك»،

لأنه على اتصال بجماعات ومؤسسات؛ ولأنه «يرى نفسه فى عُصبته، إنه فيلقٌ محتشد»[١٥]، وهذه مقدمة منطقية تنتظم القناع السردى لثورو.

وباستثناء فقرات قليلة فى العمل كله، يقف ثورو فى عُزلة ذاتية مشرقة، تذكِّرنا بعزلة الآباء البيوريتانيين على شواطئ نيو إنجلاند (فالعالم الجديد بالنسبة لهم كان أرضًا بلا شعب). فى ظل هذه العلاقة الفريدة مع الخالق يمارس المؤمن عزلة داخلية عميقة، لأنه ليس موقنًا من أن الخلاص سيكون من نصيبه (فالإله كما أسلفنا لا يمكن أن يسبر غوره)، بل إن أعماله الخيرة ذاتها لا يمكن أن تأتيه بالخلاص، وهذا ما يسمى غياب اليقين بخصوص الخلاص certutio salvatio. وهذا الإحساس بالاغتراب يتناقض بقوة مع مشاعر المؤمن الكاثوليكى، الذى يشعر ببعض الأمان، انطلاقًا من انتمائه إلى جماعة مقدسة، وإيمانه بإمكانية تحقيق الخلاص من خلال «فضائله وجهوده»[١٦]. ومن خلال قيامه بأداء بعض الشعائر أو الطقوس، أما المؤمن الكالفينى الذى يشعر بالوحدة والوحشة، فقد كان دائمًا «مُعدًّا للأفضل، لكنه يتوقع الأسوأ»[١٧]. وقد اتصف توجه ثورو بهذه الصفة المتناقضة نفسها عندما خرج سعيًا وراء الخلاص فى وولدن، فقد كان متأكدًا من احتياجه للخروج كى يواجه حياته، لكنه لم يكن واثقًا على الإطلاق من حصاد المسعى، وذلك لأن هناك احتمالاً، كما أكد هو بصدق وأمانة، بأن حياة المرء قد تكون «تافهة» (٢٢٢).

فى ضوء إحساسه بالوحشة، وتشككه فى قيمة حياته، وعجزه عن مواجهة ذلك الشك، كان على الإنسان الفرد، فى الإطار البروتستانتى، أن يلجأ إلى إستراتيجية ما لكى يخفف من وطأة قلقه. ومن ثَمَّ، ورغم استحالة نوال الخلاص عن طريق الأعمال الخيرة، فإن هذه الأعمال كانت مع ذلك تعتبر «علامة اصطفاء واختيار»[١٨]. يعنى هذا باختصار أن الأعمال الخيرة إذا لم تغيِّر مصير الإنسان، فإنها على الأقل تساعده على أن يتفهم ذلك المصير، ومن هنا كان الحض على الانغماس الشديد فى الأعمال الدنيوية تمجيدًا للرب، وبوصفها وسيلة فعالة نسبيًّا «لتشتيت الشكوك الدينية، والفوز باليقين فى عفو الرب»[١٩]. والأعمال الخيرة لا تأتى من تراكم تدريجى للأفعال الحسنة للفرد، ولكنها تأتى نتيجة «السيطرة المنتظمة [الكاملة] على النفس»[٢٠]. «إن الإله حسب الرؤية الكالفينية» كما يبيِّن ڤيبر «لم يطلب من المؤمنين أعمالاً بعينها، بل حياةً كاملة من الأعمال الخيرة، يجمعها نسق أو نظام موحد»[٢١]. وهذا على عكس العقيدة الكاثوليكية التى تقوم على أساس تقسيم دينى للعمل، فهناك الناس العاديون الذين

يسعون وراء عملهم فى الدنيا، وهناك من ينتمون إلى النظام الرهبانى، الذى يشكِّل نظامًا موحدًا هدفه خدمة الرب، ولكن مع حركة الإصلاح الدينى، حدث اعتراض شديد على هذا التقسيم الدينى للعمل، وتنزَّل النظام الرهبانى إلى العالم على اعتبار أن «على كل مسيحى أن يكون راهبًا طيلة حياته»[٢٢]. فتغيَّرت النظرة إلى الإنسان، حيث صار كل فرد (پروتستانتى) قديسًا صادق القلب، ومُخلصًا لفكرة الخلاص وتمجيد الرب، ولكن عليه فى الوقت نفسه أن يعمل فى سبيل ذلك ما بقى فى هذا العالم. كان أساس فكرة الدعوة إلى البروتستانتية الكالفينية وقداستها هو أن القديس البروتستانتى موجود فى العالم، ولكنه ليس جزءًا منه، فالإنسان الذى يعمل فى مكتبه أو على آلته أو يقوم بأى عمل آخر «يحقق هدف الرب، شأنه فى ذلك شأن أى راهب أو راهبة داخل الدير»[٢٣]. وهذا ما يسمَّى «الزهد داخل الدنيا this worldly asceticism» فى مقابل الزهد الكاثوليكى، الذى سماه ڤيبر «الزهد فى الدنيا (والتوجه نحو الآخرة) other worldly asceticism».

حياة ثورو فى وولدن تجسيد لبعض هذه الأفكار البروتستانتية، ففكرة السيطرة الكاملة على كافة وجوه حياة الإنسان موضوع أساسى فى **وولدن**، فانسحابه إلى الغابات التى - تمثل خلفية طبيعية وبسيطة - هى محاولة من جانبه أن يسيطر على كافة وجوه تجربته، وأن يُخلِّصها من كل العوامل الاجتماعية والتاريخية التى لا يمكنه السيطرة الكاملة عليها. ويذكِّرنا ضبط النفس الذى فرضه ثورو على نفسه وزهده واقتصاده فى الإنفاق بسلوك الآباء البروتستانتيين الأوائل، الذين كانوا رهبانًا، ولكنهم كانوا رهبانًا دنيويين، يعيشون فى هذه الدنيا ولكنهم ليسوا منها. وبعد أن مارس ثورو السيطرة الكاملة على حياته فى وولدن، سخرها لخدمة مثله الأعلى (المقابل العلمانى لفكرة الرب الدينية)، والسيطرة المنتظمة على حياة الإنسان البيوريتانى جعلت من السهل عليه أن «يراقب حالته الأخلاقية». وكان البيوريتانيون الأوائل يسجلون تفاصيل حياتهم اليومية، حتى يتمكن الواحد منهم من مراقبة حالته الأخلاقية، وأن «يحسبوا بدقة بالغة درجات الخلاص التى حققها»[٢٤]. ويرى ڤان ڤيك بروكس Van Wyck Brooks فى كتابه **ازدهار نيو إنجلاند** أن ثورو كان يكتب يوميات مفصلة، «كما كان أبوه وجده - التاجر الفرنسى العجوز - يحتفظان بالدفاتر المفصَّلة لتجارتهما»[٢٥]، ويمكن أن نضيف أن اليوميات التى كان يكتبها ثورو هى محاولة منه للسيطرة الكاملة على حياته، وأن يجد إشارات ما على طريق خلاصه (أو سقوطه).

إن كتاب **وولدن** - من أوله لآخره - هو دفتر حساب ثورو، الذى يحوى كل صغيرة وكبيرة عن حياته، وكافة الرسوم والجداول والشروح والتفسيرات، حتى يستطيع القارئ أن يحكم بنفسه إن كانت هذه التجربة التى خاضها ثورو قد أثمرت أم كانت هباءً منثورًا. وإذا كان الخلاص الذى يبحث عنه ثورو خلاصًا علمانيًّا، فإن بنية وجدان البيوريتانيين الأوَل لا تختلف كثيرًا عن بنية وجدانه.

تذهب الرؤية الكالفينية إلى أنه فى ظل حياة مكرسة لخدمة الرب لا يكون العمل «لعنةً حلت على آدم وعقابًا للخطيئة الأولى»، بل يصبح «أمرًا إيجابيًّا [مرسلاً] من الرب»[٢٦]. وإذا كانت حياة المؤمن مسخرة لخدمة الرب، الأمر الذى يعنى أنه لا ينقطع قط عن خدمة الرب، فإن العمل القائم على إنكار الذات هو تحقيق «لمصالح المرء الدينية العميقة»[٢٧]، وإتمام الأهداف الأخلاقية الأسمى للإنسان»[٢٨]. إن قيام الإنسان بواجباته -من منظور كالفينى- عمل مقدس، وأى انحراف عن ذلك يعتبر خطيئة (وهذا هو أساس ما يسمى أخلاقيات العمل البروتستانتية). إن العمل ليس مجرد وسيلة من أجل تحقيق غاية، لكنه «غاية مطلقة فى حد ذاته»[٢٩]، بل يُعدُّ واجبًا دينيًّا يستوجب جزاءً سماويًّا.

وقد ظل هذا الالتزام بأخلاقيات العمل أحد السمات الأساسية للمجتمعات ذات الأصل البروتستانتى، حتى بعد تصاعد معدلات العلمنة، وكما يقول ثورو فى وولدن: «إن أردت تجنُّب النجاسة وكل الخطايا فعليك تحرى الجدية فى عملك، حتى لو كان هذا العمل هو تنظيف إسطبل للخيول»، بل إن العبارة التالية تُعدُّ أكثر صراحة، لأنها تنظر إلى العمل بوصفه جزءًا من محاولة منتظمة من جانب الفرد للتغلب على طبيعته: «من الصعب قهر الطبيعة، ولكن لا بد من قهرها». ويستمر الواعظ العلمانى مستخدمًا نبرة تعليمية زاعقة: «ماذا يُجدى أن تكونوا مسيحيين، إذا لم تكونوا أنقى من الوثنيين، وإذا توقفتم عن إنكار ذواتكم؟!». ولعل ثورو يتوقع منا أن نرى إقامته لمدة عامين فى وولدن كجزء من ذلك العمل المتصل، الذى يُنقى الإنسان ويحقق من خلاله ذاته، ولعل الصور الكثيرة، والإشارات التى لا تُحصى إلى النقاء والتطهر والتجدُّد فى كتاب **وولدن** تدعم هذا التأويل.

تتلازم مع الدافع البروتستانتى تجاه تحقيق الخلاص خارج حدود الكنسية، والقنوات المؤسسية سلسلة أخرى من الأفكار أحدها كهنوت كل المؤمنين، أى أن كل مؤمن (من منظور بروتستانتى) يتمتع بالقداسة نفسها، التى يتمتع بها الكهنوت فى الإطار الكاثوليكى. وإذا

كانت كل المهن مقدسة، فإن الوظائف الكهنوتية ليست -بأية حال من الأحوال- أسمى من مهنة رجل الأعمال أو مهنة عامل بأحد المكاتب، فالنعمة السماوية تتدفق، ولكن ليس بسبب أعمالنا الخيرة، ولا من خلال وساطة كهنوتية أو طقوسية، وإنما تتدفق على الجميع دون حساب، وعلينا أن نعمل، بغض النظر عن طبيعة العمل، فقد تكون أعمالنا علامة على خلاصنا. وحلول النعمة الإلهية علينا.

ويمكن القول: إن ثورو فى وولدن كان هو النبى والكاهن (وفى بعض الأحيان كان هو الكنيسة والرب)، فلم يكن بينه وبين الرب وساطة. ولا شك فى أن تأكيد ثورو على كلٍّ من البساطة، والحاجة إلى التخلص مما هو غير ضرورى ينبع من الإيمان البروتستانتى الأساسى برفض الطقوس الحسية والكهنوتية. وتتضح عملية التبسيط أو التيسير البروتستانتية فى الفصل المعنون «الاقتصاد»، حيث يشير ثورو إلى أن «امتلاك الثروة» فى نيو إنجلاند الديمقراطية «يوفِّر لمالكها احترامًا عامًّا». لكن مثل هؤلاء الناس -الذين يقدمون الاحترام لمثل هذه الأمور السطحية- إنما هم «وثنيون، فى حاجة إلى مَنْ يقوم بهدايتهم». ثم يضيف الصوت البيوريتانى داخل ثورو أنه «لايستنكف أن يعبد الرب» وهو يرتدى سترته وسراويله وقبعته وحذاءه، على الرغم من قِدمهم، فالملبس الزاهى مظهر كاذب «لا ينضح بما فى حياتنا، وبإمكاننا التخلص منه دون أن يصيبنا ضررٌ كبير».

ثمة فكرة أخرى متواترة فى كتاب ثورو، وهى «سلطان الكلمة»[٣٠]، وهى فكرة -مثلها مثل الأفكار السابقة، كالتحرر من الحدود الكنسية والمؤسسية، من خلال الإيمان الشخصى المباشر وفكرة كهنوت كل المؤمنين - ساعدت على تقويض بناء السلطة، فحسب الرؤية البروتستانتية، يجد المؤمن فى الإنجيل - الذى هو كلمة الرب - كل ما هو ضرورى من أجل الخلاص، وبذلك لا يأبه بالكنيسة أو الكهنة أو الطقوس المتعارف عليها، ويتجاوز بذلك مئات السنين من التقاليد والطقوس المسيحية الكاثوليكية. لقد كانت قدرة المؤمن على أن يعود إلى الإنجيل متى شاء تأكيدًا على «الحق فى تكوين وإصدار الرأى الخاص»[٣١].

الأهم من كل ذلك هو أنه لو كان المصدر الرئيسى للسلطة لا يأتى من الكنيسة، ولا من التفسير الذى تقدمه المؤسسة الدينية للإنجيل، ولا من أية تقاليد متوارثة، ولكن من كلمة الرب كما يفهمها الفرد بشكل مباشر فى أى مكان وأى زمان، فإن ذلك يعنى أن حركة الإصلاح البروتستانتية عملية مفتوحة لا تنتهى، تعيد تكييف نفسها مع حركة التاريخ وتغيُّر الناس،

وحسبما يشرح كاتب المدخل الخاص بالپروتستانتية فى دائرة المعارف البريطانية[٣٢]: «قامت الحركة الپروتستانتية... وفهمها الناس بوصفها عملية لا تنتهى، يمكن إصدار أحكام متجددة بشأنها بإعادة قراءة الإنجيل، كما يمكن إخضاع سياستها للنقاش بشكل مستمر، فهى سياسة مفتوحة تخضع لعملية مستمرة من التقييم والتغيير».

وعلى الرغم من أن ثورو لم يشارك فى الاعتماد البروتستانتى المفرط على كلمة الرب، فإن إدراكه تأثر بكثير من المقدمات التى نتجت من هذه العقيدة، فعلى سبيل المثال يمكن القول: إن الحق فى تكوين وإصدار الرأى الخاص هو ما دفع ثورو إلى الذهاب إلى الغابات كى يكتشف بنفسه معنى الحياة، كما أنه لا يريد أن يفرض ما توصَّل إليه من نتائج على أحد، بل لا بد من أن يتوصَّل كل فرد بنفسه إلى نتائجه، وكپروتستانتى حقيقى، حتى بعد أن تم علمنته، واعتمادًا على تجربته فى وولدن، ينكر ثورو أية شرعية للتاريخ أو تجارب الأجيال السابقة. إن تجربته فى وولدن غير قابلة للتكرار، سواء من قِبَل أى إنسان آخر أو حتى من قِبَله هو نفسه، ذلك أنه قد ذهب إلى وولدن لسبب وجيه، وغادرها لسبب لا يقل عنه وجاهة، إذ ينبغى علينا أن ننظر إلى الحياة بوصفها عملية تكوُّن مستمرة، كما يجب علينا أن نرى أن ما نتوصل إليه من حقائق ليس حاسمًا، ومن ثَمَّ فهو غير نهائى.

ورغم أن الپروتستانتية الكالفينية تنطلق من تأكيد قوى على فسوق الإنسان وطبيعته الساقطة وعجزه عن الخلاص، فإنها تولِّد فى أتباعها فردية عميقة، وربما يكمن تفسير هذا التناقض فى إحدى الإستراتيچيات، التى وضعت للتخفيف من شك الإنسان فيما يتعلق بمسألة الخلاص، لقد تدرب المؤمن بالكالفينية على «أن يجعل من اعتبار نفسه مختارًا واجبه المطلق، كما تدرب على أن يحارب كل الشكوك كغوايات الشيطان، لأن نقص الثقة بالنفس يأتى لنقص فى الإيمان»، وهو ما يمثل الأساس الفلسفى لما يطلق عليه ڤيبر «القديسين الواثقين بأنفسهم»[٣٣].

والإحساس العميق بكون الفرد مختارًا، كان مصحوبًا بحماس شديد وجهد شاق لتنظيم حياته، وفقًا لقيم وأوامر الإنجيل. هذا التوجه لا تخطئه عين فى **وولدن**، وربما لا يتكلم بطل العمل عن نفسه كإنسان مختار، لكن جدية نبرته تنطلق بدرجة من اليقين الذى يتكئ على إحساس بالاختيار. ورغم أى شىء، فإن الشخص الآمن فى معرفة صحة رؤيته هو الذى يستطيع أن يخرج إلى الطبيعة، ويدق خيمته، ويحيا حياة البساطة، مجسدًا بذلك صحة رؤيته. وقد لا يكون ثورو نبيًّا،

يقذف بنفسه مبتهجًا وسط النار وهو موقن بنجاته، لكنه بغير شك يمارس نوعًا من اليقين قريبًا من ذلك، وقد تحدث عن نفسه على نحو مرح، على الأقل مرة واحدة «كواحدٍ من المختارين» عندما سار على خط السكة الحديدية، تصحبه هالة من نور حول خياله. وفى «الخاتمة» وبعد أن أثبت القديس العلمانى شرعية رؤيته وسلَّم دفتر حسابه، يصبح كتاب **وولدن** ترنيمة احتفاء بالتجربة التى خاضها ثورو، حاضًّا الناس على منافسة هذه التجربة وليس اتباعها. إن صوت الراوى - المغلَّف بالثقة بالنفس على مدار الكتاب - تبطِّنه نبرة دينية غنائية لا تخطئها عينٌ أو أُذن.

وثمة حقيقة محورية لا تتغيَّر فى عالم الكالفينية، وهى «حضور الرب فى العالم»[٣٤]، سواء فى الطبيعة الفيزيقية أو فى تاريخ الإنسان، فالرب - كما تقول الكالفينية - «قادر وقوى... وهو العلة الأولى لكل شىء... ويداه تدبران أمور العالم»[٣٥]. إن حضور الرب فى الطبيعة والتاريخ هو ما يعطيهما معنًى وتماسكًا، ومن المحتمل أن هذا الإيمان بوجود نظام وراء الظواهر المتقلبة، هو ما خلق النزعة العلمية والعملية (الإمبريقية) لدى الإنسان الغربى، ومن المحتمل أيضًا أن شيئًا من هذا القبيل هو ما أدى بالترانسندنتاليين - ومن بينهم ثورو - إلى أن ينظروا إلى الطبيعة بوصفها تجسيدًا لحقائق خالدة، وتعبيرًا عن نظام إلهى. إن تحليلات ثورو العلمية ليست بمعزل عن اهتمامه الصوفى، وربما لهذا السبب كان يرفض أن يوصف بأنه عالِمٌ طبيعى وحسب، ومن ناحية أخرى، فإن «صوفيته» لا تغادر أرض الطبيعة ولا تفاصيلها الغنية، كما أنها لا تغادر الواقع.

إن حضور الرب فى التاريخ، والوحدة المفترضة للعالم، وقلق المؤمن بشأن تحرى علامات خلاصه (أو لعنته)، كل هذا أوجد نظرة رمزية مجردة للواقع، و«عملية ترميز» مستمرة[٣٦]. فقد كان لكل ظاهرة ولكل حدث معنى ومغزى، ولذا فمن الممكن - بعد النظر والتمحيص - أن نكتشف هذا المعنى والمغزى: «فالأحداث كانت إنسانية وإلهية فى الوقت ذاته، والحياة الفيزيقية كانت روحية أيضًا. وكل تفصيلة فى الحياة - داخل السياق الشاسع للنظام الإلهى - لها معناها الخاص»[٣٧]، وهذا الوجه من الوجدان البروتستانتى يتجلى بوضوح فى كتاب ثورو، فهو لا يكل من استقاء النماذج الأخلاقية من الظواهر الطبيعية والتاريخية، كما أن الفكرة الأساسية للكتاب تظهر دائمًا فى عدد من الحكايات والأمثولات التى تتباين فى طولها، وكل فصل من فصول الكتاب يبدو - على نحوٍ من الأنحاء - وكأنه موعظة يتناول فيها الواعظ نصًّا أو فكرة يعرضها ويوضحها، ويبيِّن أسلوب الحياة الذى يتبناه قديس وولدن مدى صحته العملية.

وانطلاقًا من الإيمان نفسه بحضور الإله فى التاريخ يرى البيوريتانيون أن التاريخ له مغزى إلهى عام، يتجاوز الزمان والمكان، وقد تركت هذه الرؤية للتاريخ أثرًا عميقًا على وجدان ثورو، فهو يصدر بشأنه أحكامًا وفقًا لمعيار أخلاقى مطلق لا يرتبط بزمن ما، فعلى سبيل المثال، عندما يتحدث عن الأهرامات المصرية، فإنه لا يضعها فى سياقها التاريخى، بل يحكم عليها فى ضوء رؤيته للبساطة والترف، إنه لا يهمه - على حد قوله - مَنْ قام ببناء هذه الأهرامات التى هى محض آثار عبثية، إن مَنْ يهمونه هم أولئك الذين لم يشتركوا فى مثل هذه التفاهات، أى أولئك الذين يتفقون معه فى آرائه الأخلاقية المطلقة.

وتتجلى البروتستانتية الكالفينية على وجدان ثورو فى أفكار أخرى، مثل مطالبته بالصدق فى الفعل والقول[٣٨]، وإدانته ما لا يؤمن به «بوصفه ليس فقط شكلاً من أشكال الحماقة، بل شكلاً من أشكال الخطيئة»[٣٩]، ويرى كراتش أن إصرار ثورو على فكرة «النقاء والطهر» (بالإنجليزية: پيوريتى Purity) إنما تعود إلى نظرته البيوريتانية[٤٠]، وربما كان كراتش يشير إلى الفقرة البيوريتانية الواضحة فى **وولدن** عن العفة، حيث يتحدث ثورو عن «الطاقة المتجددة التى تتشتت، إذا أطلقنا لغرائزنا العنان، الأمر الذى يجعلنا غير طاهرين». ثم يضيف ثورو قوله: «إن العفة هى ازدهار الإنسان»، الذى «يقترب من الرب عندما تكون قناة نقائه مفتوحة».

أشرنا من قبل إلى أن البروتستانتية تنظر إلى نفسها على أنها نسق منفتح، «فهى تمثل مبدأً للاحتجاج، لا يدعو إلى وضع معتقدات ومؤسسات الآخرين وحسب موضع التساؤل، بل يدعو الإنسان أن يضع معتقداته وأفكاره هو نفسه موضع التساؤل»[٤١]. وبهذا المعنى، فإن الإنسان البروتستانتى إنسان ينشد الإصلاح الدينى دون توقف، غير أن الذى خلق هذا الإحساس بالحاجة إلى الإصلاح وقوَّى منه هو الإحساس العميق «بالفسوق الكامل» للعالم والإنسان، وأن العالم عالم منحلٌّ ساقط[٤٢]، وأن الإله متجاوز (مفارق) لا يسبر غوره، ولا تعرف طرقه، يمنح الخلاص لمن يشاء، ويحجبه عمن يشاء، ولكن -وكما أسلفنا- من خلال أعمال الإنسان وشرتها فى هذه الأرض قد تأتيه علامات تقلل من قلقه بخصوص الخلاص. ولذا فحياة الإنسان مكرسة بشكل كلى لخدمة الرب. كل هذا يُفضى إلى ميلاد رغبة فى غزو العالم وقهره باسم هذا الرب المتجاوز (المفارق)، حيث يخرج الإنسان إلى العالم، ليس للتمتع به، ولكن لغزوه من أجل أن يصبح هذا العالم متوافقًا مع هذا الرب الذى يصعب إدراكه، وحتى تتحقق للمؤمن

بعض الإشارات الدالة على خلاصه. لقد خرج المؤمن بالپيوريتانية إلى العالم من أجل إصلاحه، لأنه كان يعلم تمام العلم أن خلاص روحه هو أعظم ما يمكن عمله، والبحث عن الخلاص يأخذ شكل بذل الجهد المستمر من أجل إقامة مملكة الرب على الأرض.

هذه النزعة الپيوريتانية أصبحت نزعة ثورية بعد علمنتها، وقد كان ميللر يشير إلى هذه الصفة عندما وصف «التجربة الترانسندنتالية» بأنها «ليست حالة غامضة تمامًا، كما أنها ليست مسالة تمامًا»[٤٣]، فالنقد الترانسندنتالى للكنيسة المهيمنة أصبح نقدًا لسياسة الدولة والنظام البنكى القائم على الاستثمار[٤٤]. قد تبدو نظرة ثورو إلى العالم نظرة مسالمة مستسلمة، ففى بعض اللحظات الحلولية الواحدية ينحى ثورو جانبًا أى إحساس بالشر أو بالثنائية الأساسية فى العالم، وهو موقف يجعل الإنسان يقبل كل ما هو قائم، أى يجعله محافظًا، بل رجعيًّا، غير أن ثورو لا يقبل دائمًا هذه الحلولية الواحدية دون أن يُخضعها للمساءلة، ففى اللحظات التى تمثل نظرته الكلية، يصر على تجاوز ما هو قائم، فالحطَّاب الكَنَدى، ذلك الرجل المنغمس فى الطبيعة، مثال واضح فى هذا السياق، فعندما سُئل هذا الحطَّاب عما إذا كان يريد أن يغيِّر العالم، كانت إجابته بسيطة ومباشرة: «لا، إننى أحبه هكذا». أى أنه يرضخ لما هو قائم، ثم يتعجب ثورو ويتساءل عما إذا كان الحطَّاب [عظيمًا] «كشكسبير، أم جاهلاً كطفل» (٧٧٢ ٨٧٢).

إن النزعة المسالمة المستسلمة ليست مركزية فى رؤية ثورو، فهى تقف على طرف النقيض من موقفه «الإصلاحى الصريح»[٤٥]، فموقفه من الواقع، شأنه فى ذلك شأن الپيوريتانيين، كان موقفا خلاصيًّا. لكن ثورو كان يختلف عن الپيوريتانيين فى أنه رفض أن يُضحى بما هو روحى فى سبيل ما هو اقتصادى، فقد كان برنامجه محاولة استعادة المُثُل العليا «بالتضحية بالاقتصادى فى سبيل الروحى»[٤٦]، وفى مقالته «هنرى ثورو فى زماننا» يقول هايمن: إن ثورو «أوضح الأصوات تعبيرًا عن الأخلاق الاجتماعية فى أمريكا»[٤٧]، ويعدد الأفكار الكثيرة التى ركَّز عليها ثورو، مثل «نظام مصانع النسيج فى نيو إنجلاند»، و«تدهور وضع الطبقة العاملة فى زمانه»، و«نقص الإحساس بالكرامة والخصوصية لدى الفتيات العاملات»، و«الفساد والجشع المسيطرين على نيو إنجلاند فى زمانه»[٤٨].

إن لجوء ثورو إلى الطبيعة لم يكن هروبًا، بل كان محاولة لتجديد الذات أملاً فى أن يؤدى هذا إلى خلق «مجتمع روحى داخلى أسمى»، حيث تمثل الطبيعة «إعادة خلق روحية، يستطيع المرء من خلالها أن يشحذ من بصره، ويكتشف مرة أخرى... احتمالات ومبادئ عالم جديد»[٤٩].

ويعتبر ستانلى - فى كتابه **صناعة وولدن** - كتاب ثورو « سيرة ذاتية ذات أطروحة شاملة، تهدف إلى أن تكشف للناس عن مدى خطأ افتراضاتهم وآرائهم فى الحياة، وعن مدى البؤس الذى يعانون منه دون أن يشعروا »(٥٠).

إن ثورو الذى نتذكره دائمًا ليس - فى حقيقة الأمر - رجلاً يعيش فى الطبيعة وحسب، بل هو رجلٌ اختار أن يحيا حياة بسيطة فى الطبيعة، كى يُبيِّن للإنسانية إفلاس حياتها وماضيها وحاضرها، سواء كان ذلك فى الولايات المتحدة أو فى الهند. لقد ذهب إلى الطبيعة كى يستطيع أن يقول شيئًا ما عن « حال الإنسان فى أى مكان فى العالم »، ويرى ما إذا كانت هذه الحال قابلة لأن « تُحسَّن »، ولم يكن النموذج البديل الذى يطرحه ثورو بناءً نظريًّا، بل نموذجًا يمكن اختباره من خلال نبضات القلب، وبهذا المعنى، فإن ثورو كان يمارس ما كان يعظ به، ولا يقوم بدراسة « علم اقتصاد سياسى » ذى طابع تجريدى، فأجدى أن يدرس المرء « اقتصاد الحياة المعيشة، الذى هو مرادف [حقيقى] للفلسفة »، إذ أنه لكى يكون المرء فيلسوفًا لا يكفى « أن يملك أفكارًا عميقة وحسب، أو حتى يؤسِّس مدرسة فكرية، بل لا بد أن يحب الحكمة، ويعيش وفقًا لما تمليه من أوامر ».

إن إرادة وحماسة ثورو الإصلاحية جدُّ عظيمة، حتى إنه صار الرسالة والرسول، أو الرسالة الدينية والمُبشِّر بها، يقول ثورو: إن على الفيلسوف أن يعظ بأسلوب جديد للحياة، وأن يمارسه فى الوقت نفسه، إذ كيف له أن يزعم أنه فيلسوف وهو « يتغذى ويسكن ويلبس ويتدفأ مثل الآخرين؟ » ولعل نبرة النصح والسخط الأخلاقى والمواعظ والأمثولات والتفسيرات التى لا تُحصى، والاهتمام بالتفاصيل، والدقة الشديدة لدفتر حسابه؛ لعل كل ذلك يوضح الهمَّ العميق لديه، بخلاص روحه وأرواح أبناء وطنه على السواء. إن إحدى الصور التى لا تُنسى فى **وولدن** هى صورة البطل كديك يصيح فى همةٍ فى الصباح « وهو يقف أعلى مسكنه حتى لو كان ذلك من أجل إيقاظ جيرانى ». هذه الصورة - بألوانها الدينية والعلمانية المتداخلة، وبما تثيره من فردية شديدة وجماعية منسجمة - تعبير يُجسِّد موقف ثورو، إنه ينطلق من نظرة إنسانية هيومانية علمانية، تضرب جذورها بعمق فى البروتستانتية كما عرفتها نيو إنجلاند. كان ثورو قديساً حقيقيًّا فتح ذراعيه - بعد تشربه القيم والأفكار البروتستانتية - على العالم العلمانى، ودنا منه بلغته العلمانية، موضحًا له - من خلال النصح والحقائق والأفعال - العلاج اللازم لإفلاسه الشديد وفراغه العميق.

Perry Miller, **The Transcendentalists: An Anthology,** Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1967, p. 9

(1) **Ibid**, p. 14.

(2) Michael F. Maloney, «Christian **Malgre Lui,** «in **American Classics Reconsidered: A Christian Appraisal,** ed. Harold C. Gardiner New York: Charles Scribner's Sons, 1968, p. 205.

(3) Miller, **The Transcendentalists**, p. 200.

(4) Joseph Wood Krutch, **Henry David Thoreau,** Westport, Greenwood Press, 1974. The First Edition was published in 1948, p. 197.

(5) Ralph Waldo Emerson, «Thoreau» in **Walden and Civil Disobedience: Authoritative Texts, Background (and) Reviews and Essays in Criticism.** Owen Thomas,York: Norton 1966, p. 266.

(6) John Dewey, «Letter to Walter Harding», November 28, 1949, in **Twentieth Century Interpretations of Walden: A Collection of Critical Essays,** ed. Richard Ruland ,Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1968, p. 8.

(7) **Ibid**, p. 11.

(8) **Ibid,** p. 11.

(9) Mark Van Doren, **Henry David Thoreau: A Critical Study**, New York: Russel and Russel, 1961, p. 56.

(10) **The New Encyclopedia Britannica**, vol. 15, p.p 99-108.

(11) Charles R Metzger, **Thoreau and Whitman,** Washington: The University of Washington Press, 1961, p. 91.

(12) **Ibid**, p. 91.

(13) **Ibid,** p. 4.

(14) Henry David Thoreau, **Walden: or Life in the Woods** in **The Annotated Walden, Together with «Civil Disobedience,» A Detailed Chronology and Various Pieces about Author, Writing, and Publishing of the Book**, Philip Van Doren Stern (ed.) New York: Bramhall House, 1970, p. 268.

(15) «Protestantism», **The New encyclopedia Britannica**, 1974.

(16) Rod W. Horton, and Herbert Edwards, **Background of American Literary Thought**, New York: Appleton Century- Crofts, 1967. p. 22.

(17) Max Weber, **The Protestant Ethic and The Spirit of Capitalism,** New York: The Noonday Press, 1935, P. 115.

(18) **Ibid,** p. 112.

(19) **Ibid,** p. 115.

(20) **Ibid,** p. 117.

(21) **Ibid,** p. 121.

(22) **The New encyclopedia Britannica,** 1974.

(23) Max Weber, **The Protestant Ethic,** p. 124.

(24) Van Wyck Brooks, **The Flowering of New England,** Extract in **Walden and Civil Disobedience,** P. 300.

(25) Talcott Parsons, **The Structure of Social Action: A Study in Social Theory with Special Reference to a Group of Recent European Writers,** Volume II, Weber, New York: The Free Press, 1968, p. 527.

(26) **Ibid,** p. 527.

(27) **Ibid,** p. 515.

(28) Weber, **The Protestant Ethic,** p. 62.

(29) **The New encyclopedia Britannica,** 1974.

(30) **Ibid.**

(31) **Ibid.**

(32) Weber, **The Protestant Ethic,** p. 111.

(33) Rod W. Horton, and Herbert Edwards, **Background of American Literary Thought,** p. 42.

(34) **Ibid,** p. 21.

(35) Charles Jr. Feidelson, **Symbolism and American Literature,** Chicago: The University of Chicago Press, 1953, p. 78.

(36) **Ibid,** p. 78.

(37) Walter Harding, **A Thoreau Handbook,** New York: New York University Press, 1970, p. 120.

(38) Mark Van Doren, **Henry David Thoreau: A Critical Study,** pp. 55-56.

(39) Joseph Wood Krutch, **Henry David Thoreau,** Westport, Greenwood Press, 1974, The First Edition was published in 1948, p. 197.

(40) **The New encyclopedia Britannica,** 1974.

(41) Miller, **The Transcendentalists,** p. 14.

(42) **Ibid**, p.14.

(43) **Ibid**, p. 13.

(44) Leo Stoller, **After Walden: Thoreau's Changing View on Economic Man,** Stanford, Calif.: Stanford University Press 1957, p.111

(45) Vernon Louis Parrington, **Main Currents in American Thought: An Interpretation of – American Literature from the Beginnings to 1920,** Volume II, 1800-1860, **The Romantic Revolution in America,** New York: Harcourt, Brace and Co, p. 403.

(46) Stanley Edgar Hayman, «Henry Thoreau in Our Time» in **Walden and Civil Disobedience,** p. 321.

(47) **Ibid**, p. 322.

(48) Sherman Paul, **The Shores of America: Thoreau's Inward Exploration**, Urban: University of Illinois Press, 1930, pp. 305-306.

(49) Lyndon J. Stanley, **The Making of Walden with the Text of the First Version**, Chicago: University of Chicago Press, 1957, P. 76.

obeikandl.com