

## إعادة اكتشاف ستندال علي الشوك

"إن عصرنا مدين له بالكثير "

بلزك

### مؤلفاته

كان ستندال قارئاً نهماً، وكاتباً نشطاً. ترك، الى جانب المؤلفات التي نشرت في أثناء حياته، كثيراً من الكتابات المهمة، بما في ذلك يومياته، وبعض الروايات الناقصة. وتنطوي مسودة سيرة حياته (حياة هنري برولار)، و«اليوميات»، و«يوميات معجب بذاته» على معلومات قيمة. ومثل معظم مؤلفات ستندال، نشرت بعد وفاته. ويمكن الوقوف على ملاحظات وآراء ستندال حول الأدب، والفنون، وبعض الأماكن المهمة، وعن المجتمع، في كتابات مثل «فيلوسوفيا نوفا» (نشرت عام ١٩٣١)، و«حياة هايدن» وموتسارت، و«يتاستاسة» (١٨١٥)، و«تأريخ فن الرسم في ايطاليا» (١٨١٧)، و«روما، ونابولي، وفلورنسا» (١٨١٧)، و«جولة في روما» (١٨٢٩)، و«يوميات سائح» (١٨٣٨)، و«بريد بريطانيا»، وهو عبارة عن مجموعة لمقالاته المنشورة في الصحف البريطانية (جمعت ونشرت بعد وفاته، بين ١٩٣٥-٦). أما «حول الحب» (١٨٢٢)، فهو دراسة ستندال علي الشوك، كاتب عراقي، مقيم في لندن.

تمتة النص المنشور في العدد الماضي الكرمل ٨١

عن «مرض الروح». وأما الكراستان عن «راسين وشكسبير» اللتان نشرتا في ١٨٢٣ و١٨٢٥ فهما وثيقتان أساسيتان عن الرومانسية. وأما روايات ستندال فهي: «أرمانس» (١٨٢٧)، و«الأحمر والأسود» (١٨٣١)، و«دير بارم» (١٨٣٩)، ومجموعة قصص عن إيطاليا في عصر النهضة تحت عنوان *chroniques italiennes* (١٨٣٩)، وقصص قصيرة جُمعت بعد وفاته تحت عنوان *Romans et Nouvelles*. ومخطوطتا الروائين الناقصتين «لاميل»، و«لوسيان لوفان» مع ملاحظات له حولهما، وتعكس هذه الملاحظات إشكاليات ستندال في كتابة الرواية.

لم يكتب ستندال روايته الأولى (أرمانس) إلا في ١٨٢٧، عندما كان في الرابعة والاربعين. لكن هذه الرواية الأولى سجلت نهاية عهد التمهّن أو التدرّب في كتاباته التي تشمل السيرة الذاتية، والانطباعات، والنقد، واهتماماته المسرحية. ويبدو ان ستندال اكتشف في كتابة الرواية موهبته الحقيقية، كما يقول يوجين شولكنند.

استندت (أرمانس) في موضوعها الى فكرة استقها ستندال من رواية (أوليفيه أو السر) للدوقة دي دوراس. جاء هذا الموضوع على مرام ستندال، حيث يتمخض الوضع الفيزيولوجي الخاص عن نوازع سايكولوجية معينة. لكن ستندال أخفى عن القراء هذا الوضع الفيزيولوجي الخاص عند بطل الرواية أو كتاف، وافصح عن النتائج السايكولوجية. ولم يفهم سر هذه اللعبة سوى صديقه ميريمه، بعد ان أفشاه له ستندال. أما جمهور القراء الجاهل لهذا السر، فلم يكن بمقدوره إدراك سبب شقاء بطل الرواية، اوكتاف، او لماذا يفضل شاب يتمتع بكل المؤهلات - جاه، ووسامة، وشجاعة، وذكاء، ومال - الانتحار على الزواج من أرمانس المقدسة. والسر الذي باح به لصديقه الكاتب ميريمه، هو عنة أوكتاف. لكن هناك إشكالاً آخر. لكي تحقق الرواية هدفها كاملاً، العاطفي والثقافي، ينبغي ان يشعر القارئ بوجود فرصة ل«مماهة نفسه» مع البطل. هنا، لأسباب واضحة، سيبقى معظم القراء على الصعيد الثقافي، غير قادرين على إدراك المضمون العاطفي لمأساة اوكتاف، لكن الكتاب يبقى بشيراً بأشياء كبيرة ستأتي: الجمع بين المشاعر العاطفية المتأججة والتحليل الموضوعي.

إن اللوحة التي اختارها في رواية (أرمانس) - صالونات مرحلة استعادة الملكية - واللوحة الأعرض منها بكثير في رواية (الأحمر والأسود) - المنافسات السياسية في المحافظات، و«مشاهد الحياة الاكليروسية»، والمكائد، في الاوسط الاكليروسية وسواها، والحياة الراقية في باريس - أفسحت له مدى واسعاً لاطلاق العنان لمشاعره الليبرالية (المعارضة)، وللأعراب عن فلسفته الساخرة، التي كانت لا تزال بكفاء في رواية (أرمانس)، لكنها اصبحت اكثر وضوحاً في (الأحمر والأسود)، وربما أكثر

الشوك: إعادة اكتشاف ستندال

من ذلك في (دير پارم)، ولا سيما في (لوسيان لوفان)، وفي هذه الروايات أيضاً، كان الاحتجاج ضد الاكليروس، والاستبداد السياسي والبوليسي، واضحاً باصرار (شارفيه، ص ٢٠٤-٥).

قبل شروعه بكتابة (الأحمر والاسود) التي بدأ بها عام ١٨٢٩، تحت عنوان (جوليان)، ثم انتهى بها بالعنوان الملغز (الاحمر والاسود)، كتب قبل ذلك بسنوات الى صديق عن «هذا النوع من الزبد الذي يُعرف بالفن الجميل، الحصيلة الضرورية لضرب معين من الاختمار».

والاختمار في هذه الحالة تجسد في البدء، عند ستندال، في اهتمامه بحالتين من المحاكمات، عُرفتاً على نطاق واسع في فرنسا، اولاهما، «مسألة لافارغ»: لافارغ، الشاب، نجار الموبيليا، شك في إخلاص عشيقته، فأطلق عليها رصاصتين ثم حزّ رقبتها، ورغم جرمه هذا، حُكم عليه بالسجن مدة غير طويلة. أما الحالة الثانية، التي كان لها تأثير اكبر على (الأحمر والأسود)، فقد حدثت في ١٨٢٧، في مسقط رأس ستندال، غرينوبل. لقد تعرّف أنطوان بيرتيه، الوسيم، وابن حداد في البلدة، على عائلة ميشو البرجوازية الموسرة، كمعلم لأبنائه. بيد أنه طُرد بعد بضعة أشهر. وكانت محاولته في التمرن لممارسة عمل الكهنوتية فاشلة أيضاً. كما أنه فصل من معهدين من معاهد التعليم. وفي سورة من الغضب والاحباط، أرسل سلسلة من رسائل التهديد الى السيدة ميشو، كوسيلة لابتزاز زوجها الذي انبرى الى ايجاد عمل له عند عائلة رجل يدعى السيد كوردون. لكن الحظ لم يحالف بيرتيه مع عائلة كوردون، فلم يكن من السيدة ميشو إلا أن تفضحه أمام هذه العائلة، التي كانت تساورها الشكوك، على أية حال، باهتمامه المتزايد بابنتها.

وبعد طرده مرة أخرى، وإحساسه بأنه بات منبوذاً من المجتمع، أعلن عن نيته اغتيال مدام ميشو. وذات يوم أحد دخل الكنيسة التي حضرت قداسها وأصابها بجرح مميت بطلقتي مسدس. ثم صوب المسدس على نفسه، لكنه أصاب فكه. ولم تُفلح كل المساعي لأنقاذه من المقصلة.

لا شك في أن هناك بعض المتوازيات بين شخصيتي بيرتيه وجوليان سوريل، بيد أن هذا لم يكن سوى إطار خارجي شكلي محفز لبناء عمل روائي كامل في ابعاده الاجتماعية والتاريخية، مثلما فعل تولستوي في رواية (أنا كارائينا)، التي كتبت بوحى حاد انتحار سيدة رمت بنفسها تحت عجلات قطار. وبقينا أن جوليان سوريل هو شخص آخر لا علاقة له ببيرتيه، مثلما تختلف شخصية أنا عن السيدة التي رمت بنفسها تحت عجلات القطار. لهذا كانت ستورم جيمسون على حق حين أكدت ان للجريمة التي ارتكبت قبل عامين من تأليف (الأحمر والاسود)، والتي اعتبرت مصدر (الأحمر والاسود)، أهمية ثانوية. فمن يدري، لعل مقطعاً من حوار أو من جريدة، حرك على حين فجأة

إحساساً قوياً بالكتابة عند الكاتب . ففي ليلة ٢٥ / ٢٦ تشرين أول عنْ لهنري بيل أن يصنع من حادث جريمة رواية . وبدأ بكتابة المسوِّدة في الصباح التالي ، وظل يكتب بحرارة على مدى أربعة اسابيع . وأنجز نحو مئتي او ثلاثمائة صفحة ، فكانت حقيقته تحمل في اثناء عودته الى باريس في ٣ كانون أول من العام نفسه مسوِّدة رواية عظيمة ، اعظم من أية محاولة اخرى له ، (ستورم جيمسون ، كتابها عن ستندال ، ص ١١٢) .

بعد صدور (الاحمر والاسود) تباينت الآراء فيها . لقد أشار ميريمة الى ان تحجر قلب جوليان يمكن أن يترك رد فعل سلبياً عند الكثير من القراء . وقال : ليس من وظيفة الفن أن يصوِّر هذا الجانب من الطبيعة البشرية .

وأطرت La Gazette Litteraire الرواية كعمل متميز ، رغم أنها اشارت الى اسلوب الروي المتفاوت عن عمد . ومثل الكثير من اصدقاء ستندال ، اعرب الناقد في مجلة L'Artistes لقراءته عن فتوره من الجزء الثاني من الرواية ، لكنه تنبأ ، عن صواب ، على أية حال ، بأن «هذا الكتاب سيكون يوماً ما ناجحاً» .

أما Gazette de France ، الأكثر محافظة ، فأشارت إلى أن «السيد ستندال ليس غيباً ، رغم أنه قد يؤلف كتباً غبية» . ولم تكن Revue encyclope'dique ، الأكثر ليبرالية ، اكثر حماسة للكتاب ، مشيرة الى أنه ما دامت القصة صممت ضمن محتوى سياسي فات أوانه الآن ، فإن بُعد التاريخي ينبغي أن يُعتبر قد عَفِيَ عليه الزمن .

ولعل من بين أهم ما كتب عن الرواية ما نُشر في Journal des De'bats ، وفي Le Temps . الأولى كانت بقلم الناقد الشاب اللامع جون جانان ، الذي كان ستندال معجباً به والتقى به في مناسبات شتى في باريس . يعكس تلخيصه للفصول الأولى فهماً دقيقاً لمقاصد المؤلف ، لكن أهم ما تلمح إليه مقالة جانان هو الاحساس بالجدّة الدراماتيكية للكتاب ، وتأثيره على القراء المعاصرين كشيء فريد في حوليات الرواية الفرنسية ، ومحاولة في اختبار ردود افعالهم تجاه حقائق اجتماعية معينة . . . . لكن (الاحمر والاسود) قد تكون بالغت كثيراً في تصويرها القاسي للحياة في الريف ، ناهيكم أيضاً عن المشاهد الباريسية . لكنه يعترف بأن قوتها تجرنا على الايمان بها . وكمثال على مصداقيتها الرهيبة بمعناها السلبي -يشير بصفة خاصة الى حادثة المعهد الديني في بيزانسون ، زاعماً «أن من المحال إدراك صورة شنيعة كهذه ، حيث تركت في انطباعاً لا يختلف عن قصص الاشباح التي كانت ترويهالي مرييتي» . ثم يُتهم ستندال بانه نهّاب بارع ، إنسان سعيد في إيمانه بلا شيء ما

الشوك: إعادة اكتشاف ستندال

دام هذا يجعله لا يحترم أي شيء، كاتب تبدو طاقته الخبيثة أشبه بمقدرة الجنّي في الحكايات الشرقية الذي يجرك الى الخراب بينما يريك رؤى ساحرة في الطريق. أضف الى ذلك، رغبته الجامحة في تصوير كل شيء على أنه قبيح وفي رفع صوته بحيث يبدو مخيفاً، وهي حقيقة تؤكد أن السيد ستندال صانع مفارقات. ففي أشد مواضع روايته أهمية، وفي اللحظة التي يرانا فيها مشدودين ومتابعين يعلّق رويّه، ويقطع التدفق، ويتوقف ويرمي بك في مفارقة لم تتوقعها».

يقول جوناثان كيتس (أحد كتّاب سيرة ستندال: «لعل البعض يشعر بأن جانان وضع إصبعه ببراعة على واحدة من مزايا ستندال المهمة، بيد أن العديد من القراء من الأجيال التالية قد يعتبرون هذه من بين مآثر ستندال».

وإذا كان ألفريد دي موسيه هو كاتب العرض المنشور في Le Temps، فقد كان هو الآخر مفتوناً بأسلوب الروي الاستثنائي في هذه الرواية. كان المؤلف «قاسياً في نقده لكن ليس بتلك المرارة، وهو يقول أشياء بأكثر ما يمكن من الهدوء الى حد يجعل دمك يفور: إنه الشيطان بعينه، يعرض علينا الفظاعات في فانوسه السحري، كل ذلك بصورة بسيطة، وأحياناً ساذجة».

وأشار هذا الناقد الى الطريقة التي تحاول فيها ماتيلد باستمرار فرض وجودها كمحور مركزي من نمط القصص العنيفة والمثيرة، التي يحاول الراوي دائماً أن يسحبها بعيداً. ويقول الناقد: «إن السيد ستندال مبدد أو هام بامتياز، إنه يجب أن يجعل العالم مقفراً: إنه يتلذذ بغير المتوقع... إن هذا العمل دال على الأمعية».

وكتب الكثير عن جوليان سوريل وماتيلد. ولسوف تقف على شيء من هذا فيما بعد، في الجزء المكرس لترجمة آراء بعض الكتّاب حول ستندال ورواياته. لكننا هنا سنشير الى الاستثنائية في شخصية كل من هذين البطلين. لسوف نرى في احدى الدراسات عن (الاحمر والاسود) ان جوليان كان «غريباً» قبل «غريب» ألبير كامو، لكنه قبل كل شيء من الابطال الروائيين الذين لا يُنسبون، وممن يكتسبون محبة القراء رغم التناقضات وبعض السلبيات في مواقفه. وقد كان البطل الثوري الممكن في عصر انحسار البطولة الثورية، كان جوليان بطلاً نوستالجياً الى عصر الثورة ومبادئها الانسانية، اكثر منه حليماً بمستقبل واعد. لذلك أصر ستندال على إنهاء حياته بالمقصلة، بما يرقى الى الرغبة في الانتحار... وهناك اكثر من سبب يدعونا الى القول بأن الاوضاع السياسية التي عاصرت أحداث (الاحمر والاسود) تشبه في إحباطاتها اوضاعنا السياسية العربية الراهنة. لذا نحن نتفهم جيداً اجواء هذه الرواية، رغم كل الاختلافات في الحياة الاجتماعية في كل من فرنسا وعالمنا العربي.

أما ماتيلد، فكانت برغبتها في أن تنتمي إلى القرون الوسطى، ونفورها من الفضائل الاجتماعية، وحاجتها الدائمة إلى مستمعين، تملك الكثير من الخصال الرومانسية لأوائل القرن التاسع عشر. على سبيل المثال، إنها تحزن وترتدي السواد في الثلاثين من نيسان من كل عام، لأن أكثر الفتيان وسامة في زمانه، بونيفاس دي لامول، قطع رأسه في مثل هذا اليوم من عام ١٥٧٤. وكان لامول هذا هو المعشوق الذي كانت الملكة مارغريت في نافارة متيمة به. إنها ذكية جداً ومفعمة بالحياة، بيد أن إحساسها بالسامي والبطولي مورث، في آخر المطاف، للاحباط الذاتي ومتطفل على ما تنفر منه. في الصالونات الارستقراطية، «غالباً ما كان السأم يستبد بها»، كما تقول لنا الرواية، و«ليس مستغرباً أن يستولي عليها السأم في كل مكان». مع ذلك هناك الكثير مما يأتي في صالح ماتيلد أكثر من نظيرتها النرويجية المسكينة هيدا غابلر، أو مدام بوغاري، التي لا تستطيع لاهي ولا القارئ الوقوف على مؤهلاتها الحقيقية، كما يقول جيفري ستركلي. إن هواجسها المتحدية، وإحساسها بما هو غير صحيح، في حقبة أصبح فيها قادة المجتمع الشباب عبداً للتقاليد التي هم مدينون إليها بمرآتهم (وقد استبق ذلك تحذير هنري بيل بعد ١٨٣٠ من الأمركة الوشيكة للمجتمع) لا يمكن إلغاؤها بازدراء. وهي لهذا السبب، كما يُفترض، مهياة، على الرغم من كل نواقصها، لأن تبدو مثيرة للاعجاب، ومتعاطفة مع جوليان، ورفيقاً مناسباً له، لأكثر من سبب، رغم الاختلافات العميقة بينهما. . . إنها تتمتع بمؤهلات ممثلة من الطراز الأول، ومع ذلك لا بد من القول إن الكاتب الذي صورها كان منجرفاً بهواجس ومشاهد ضخمة (جيفري ستركلي، ١٦٢).

### المصدقية مرة أخرى

في الوقت الذي كانت (الأحمر والأسود) تحقق لمؤلفها سمعة متزايدة ككاتب واقعي، كان الحدث المركزي في الرواية (إطلاق النار على مدام دي رينال) موضوع اعتراض متكرر كحدث غير ممكن في الحياة، رغم أنه يستند إلى حادثة! ومن المعروف أن ستندال كان يشاطر سابقه من كتاب القرن الثامن عشر، لا سيما ديدرو، آراءهم حول مصداقية الحدث الروائي.

وفي مقطع مشهور من هذه الرواية (الجزء الثاني، الفصل ١٩) يصف «جنون» ماتيلد في حب جوليان عندما تعزف في منتصف الليل على البيانو، ويؤكد لنا الراوي بأنها، كشخصية روائية، «شخصية متخيلة تماماً»، وأكثر من ذلك «أنها صُورت خارج إطار التقاليد الاجتماعية التي، على مر القرون، ستضمن لحضارة القرن التاسع عشر موقعاً متميزاً». ومع ذلك يواصل الراوي قوله: بما

أن الرواية مرآة، فإنه لن يعكس سوى ما يرى: إذا كان الطريق موحلاً، فلن نلومه هو ولا الطريق، بل الموظف الحكومي المسؤول عن الوحل».

فهل كانت ماتيلد «حقيقية»، بعد هذا كله؟ ويردف الراوي قائلاً: «أما وقد تم الاتفاق بحزم على أن سلوك ماتيلد غير ممكن في قرننا، الذي هو ليس أقل تعقلاً منه فضيلة، فأنا أقل خشية من ترك انطباع بالانزعاج لدى الاستمرار في سرد حماقات هذه الفتاة المحبوبة».

هنا يحاول ستندال أن يضع قراءه على المحك: هل سيكونون امتثالين الى حد إدانة ماتيلد، أم انهم سيشاطرون الراوي مشاعره؟ وهذا السؤال يطرح نفسه مرة أخرى عندما يهم جوليان باطلاق النار على مدام دي رينال. في هذه الرواية، التي توفر مساحة كبيرة للتحليل السايكولوجي لأبطالها، نرى أن تفسير هذه المحاولة غائب على نحو لافت للنظر. وعلى أية حال، هناك أربعة تفسيرات ممكنة لهذا الحدث: إنه غير قابل للتصديق ومن ثم فهو يسيء الى الرواية، أو إن جوليان مجنون، أو إنه يمثل عملاً انتقامياً، أو إنه غير قابل للتفسير ومن ثم يمكن ان يكون حقيقياً.

إن الناطق بوجهة النظر القائلة بأن إطلاق النار غير قابل للتصديق، هو الناقد الأكاديمي المعروف أميل فاغية Faguet الذي اعلن في ١٨٩٢ أن «حل العقدة في (الأحمر والأسود) شاذ جداً، وإذا شئنا الحقيقة، هو مفتعل أكثر من أن يبدو جائزاً». وأكد أن كل الأبطال، وشيك نهاية الرواية، يفقدون صوابهم. فمن منطلق كون جوليان سوريل صاحب مكائد ومناقف بارد الأعصاب، فإنه يرى من غير المعقول أنه-أي جوليان-سيضحى بطموحه كله بهذه الصورة. وحسب رأي فاغية، إن ستندال توقف فجأة، أو حاد عن خط قصته عن جوليان، لأجل أن يستنسخ حرفياً حادث إطلاق النار الحقيقي الذي قام به بيرتیه ولافارغ، وبالتالي برهن على عدم كفاءته كروائي. وقد طرح ليون بلوم (في ١٩١٤) وجهة النظر هذه بصورة ملطفة قليلاً، في زعمه أنه طالما كانت القصة حقيقية فلم ير ستندال ضيراً في أن يعتبرها ممكنة (روجر بيرسون، ص ١٠).

أما النظرية الثانية، القائلة بأن جوليان مر بحالة جنون وقتية، فلها تأريخ طويل، بيد أن الناطق الرئيس بها كان هنري مارتينو، الذي نعت، في ١٩٤٥، بطل ستندال بأنه حالة تخضع للتحليل النفسي، «ضحية لضرب من التنويم المغناطيسي»، وفي النهاية، طبعاً، ستكون هذه النظرية مشابهة لنظرية فاغية في أن إطلاق النار يُعتبر غير عقلائي. لكن وجهتي النظر هاتين تم تحديهما على يد بير-جورج كاستيه (في ١٩٦٧ و ١٩٧٣)، الذي يرى أن إطلاق النار ما هو إلا انتقام ليس إلا.

وحسب رأي كاستيه، ان الانتقام سياسي الطابع وينطلق من طموح محبط، فيما يرى كثير من النقاد

الآخرين أن جوليان انتقم للطعن بشرفه الشخصي .

أما وجهة النظر الرابعة حول إطلاق النار، فهي أنها غير قابلة للتفسير، وبالتالي يمكن أن تكون حقيقية في الحياة . وكان ألبير تيبوديه صاحب هذا الرأي (في ١٩٣١) . لكن جيرار جينيت أشار في كلمته (الاحتمالية والدوافع) (١٩٦٩) الى أن العمل الروائي يقنعنا بمصداقيته في واحدة من النقاط الآتية : كشيء تقليدي (على سبيل المثال)،

رماية رعاة البقر الماهرة)، وبالاستناد عموماً إلى حقائق لا جدال فيها افتراضاً عن السلوك البشري، وكشيء لا يستند إلى واقع ظاهري، حيث يبدو الحديث المقصود أكثر صدقاً إذا كان فوق قدرة الراوي لأن يحسب له الحساب . وهذه النقطة الأخيرة هي وجهة نظر جينيت التي ينعتها بالرواية «العشوائية» .

وهذا كله يعيد إلى الأذهان مقولة أرسطو حول «المحاكاة» . وهنا سيكون أمام الكاتب خياران : فالكاتب الذي يرغب في «تصوير» العالم من جديد يتعين عليه طرح أفكار مقبولة لإقناع القارئ بأنه يقيناً العالم «الحقيقي» الذي يُعرض . أو أنه لن يلجأ إلى فرض هذه التقاليد المقبولة، بل يحاول التصرف بها، أو يضعها موضع تساؤل على أقل احتمال . (روجر بيرسون، ص ٩ - ١٢) .

أما رواية (دير پارم) فتجمع بين عناصر من أحداث ترقى إلى عصر النهضة، ومصادر قصصية وتاريخية، وأحداث تاريخية حديثة (النظام النابليوني في إيطاليا، ومعركة واترلو، والاحتلال النمساوي لميلان)، وصياغة الواقع المعاصر بصورة خيالية، أشبه بالحلم، في شكل روائي .

تقع أحداث الرواية بصورة أساسية في بلاط پارما Parma الإيطالية، في بدايات القرن التاسع عشر . يذهب فابريس ديل دونغو، الأرسطراطي الشاب المعجب بنابليون، إلى باريس لينخرط في الجيش الفرنسي، ويشترك في معركة واترلو . وبعد ذلك (كانت معركة واترلو الفاشلة فرصة نابليون الأخيرة لاستعادة مجده، بعد هربه من السجن) يعود إلى پارما، ويدخل السلك الكنسي لأغراض دنيوية تحت رعاية عمته، الدوقة دي سنسقرينا، التي كانت أو أصبحت عشيقة لرئيس وزراء پارما، الكونت موسكا . وبعد أن يقيم فابريس علاقة مع ممثلة، يقتل حاميتها لأنه كان يلاحقه، مع أن القتل كان هو المعتدي في بادئ الأمر . فيسجن فابريس، ثم يهرب من قلعة السجن بتضافر عمته، وابنة مدير السجن، كليليا، التي وقعت في حبه عندما كان سجيناً . ويواصل علاقته معها بعد زواجها من أغنى رجل في پارما . وفي أثناء ذلك يصبح فابريس كاهناً ذا منزلة رفيعة، وخطيباً بارعاً . وبعد



موت ابنه من كليليا، وموتها هي، يجد ملاذ في دير پارما، حيث يموت فيه. إن التنافر، الذي يتسم مع ذلك بتجانس على طول الخط، بين الشاعرية، والكوميديا الصارخة، وبين الواقعية والأجواء الحاملة، في (دير پارم)، يتيح للمؤلف أن يكون لوحة كاريكاتيرية عن الحاكم المستبد (الذي يحكم مقاطعة صغيرة في شمال إيطاليا) في فترة ما بعد نابليون، ليشير أسئلة عن الأخلاقية، ويؤكد على تفوق الحماقات العاطفية. ثمة لوحات بارعة عن الشاب فابريس ديل دونغو الساذج المثالي (وعلى وجه الخصوص في معركة واترلو)؛ وعن عمته الشجاعة المتقدة حباً له (لا يخلو من نوازع جنسية)؛ وعن عشيقها، المحسن الميكيا فيلي، رجل الدولة، الكونت موسكا؛ وعن البريئة الطاهرة كليليا كوتتي، ابنة سجان فابريس، التي تقع في حب السجين الوسيم. ولعل العاطفة في شتى مظاهرها كانت لحن الرواية المتكرر. ومرة أخرى، يتلقى البطل الشاب دروساً عميقة في الروحانيات، والحب، والحرية، في زنازاة السجن التي كانت بالنسبة له فردوساً عجيباً لأنها وفرت له فرصة التعلق بحبيبته، وتعلقها به.

ولعل أهم ميزات (دير پارم) سايكولوجيتها المتألقة. فستندال هنا لا يعالج جوانب ثابتة ومحددة في سايكولوجية شخصياته، كما يفعل الآخرون، بل يترك أبطاله في حالة تكوين أنفسهم. فوسائله الأدبية (تعليقاته كمؤلف، والنبرة الارتجالية لسرده) تبدو أنها تمنح أبطاله حرية اكتشاف أنفسهم (ينظر بهذا الانسيكلوبيديا بريتانیکا، تحت عنوان: ستندال).

لقد أتاحت عصرنة (دير پارم) ومغامراتها التي تنتمي إلى عصر النهضة، الفرصة لهنري بيل، ليس فقط لإطلاق العنان لمشاعره الليبرالية من خلال تصوير الجو الخائق للبوليس والإمارة التابعة للإمبراطورية النمساوية، بل وخلق الأشخاص المأزومين جداً، الذين يجدون مكانهم المناسب في روايات ستندال، وينسجمون تماماً مع أفكاره الفنية والأخلاقية.

في إحدى مسودات ستندال لرواية (لوسيان لوفان) غير المكتملة، عن العالم السياسي لثلاثينات القرن التاسع عشر، يشبه عمله هذا امرأة معرّضة للتحطم من قبل رجل مريض يرى فيها صورة شاحبة عن نفسه. فهنا أيضاً جرؤ الروائي على تصوير معاصريه: هل هو مخطئ إذا لم يكن بعض الأبطال منسجماً مع قناعات القراء السياسية؟ هل يعتبر الكاتب مسؤولاً إذا لم يأت ما في المرأة على مرام أو هوى القارئ؟ كان وضع ستندال كقنصل لفرنسا في Civitavecchia (التابعة للفاثيكان)، ومصادرة حرية الصحافة (في ١ أيلول ١٨٣٥) لا يشجعانه على نشر رواية (لوسيان لوفان) حتى لو استطاع إنهاءها بصورة مقبولة: كان المحتوى انفجارياً جداً.

أما مثل هذا الموضوع التحريضي فقد تم التخلي عنه في (دير پارم)، آخر رواياته الناجزة، التي ألفها (إملاء؟) في سرعة مدهشة، بين ٤ تشرين الثاني و٢٦ كانون الأول من عام ١٨٣٨. ونشرها في نيسان ١٨٣٩. ومع أنها استندت إلى مخطوطة ترقى إلى أوائل القرن السابع عشر عن حياة أليساندرو فارنيزه (فيما بعد أصبح البابا بولص الثالث)، إلا أن حوادثها تقع في أوائل القرن التاسع عشر. ومن ثم إن الدمج بين أحابيل عصر النهضة، وانتكاسة ما بعد نابليون، والسياسة الثورية (التي عبر عنها فيرانتة بالا، أحد أبطال دير پارم، ويذكرنا بروبين هود)، أحبط الجهود النقدية لوضع هذه الرواية في إطار واقعية القرن التاسع عشر. فقد استعيز عن البصيرة السايكولوجية والسياسية الحادة والظلال القائمة للتراجيديا الشخصية بعناصر قوية ذات طابع ملحمي، ورومانسي، وحكاياتي. فهل هذه رواية تاريخية بمعنى ما، أم رواية مقنّعة عن العصر الراهن. أم أسطورة أسرة لا زمن لها عن مثلث الأحبة؟ (روجر بيرسون).

كانت ردود الفعل الأولية لهذه الرواية خافتة، إلى أن أثار الانتباه إليها ثناء بلزاك الشهير في ١٨٤٠. ومع ذلك جاءت ردود الفعل الأخرى متضاربة. فسانت - بيث، على سبيل المثال، أحب الصفحات الاستهلاكية، لكنه وحّد بقية الكتاب شغلة تنكزية غير قابلة للتصديق، مؤكداً أنه لم يستطع هضم ما جاء بعد ذلك من «أن العمّات يقعن في غرام أبناء أشقائهن». أما هنري جيمس فكان استثنائياً أيضاً في ايجابيته، حين كتب في ١٨٧٤، مفضلاً (دير پارم) على (الأحمر والأسود)، على غرار بلزاك، ولم يتردد في اعتبارها «رواية ستُصنّف دائماً في مصاف أفضل عشر روايات نملكها» (روجر بيرسون).

ومن بين قرائها الآخرين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كان Faguet، على سبيل المثال، الذي رأى أن نصفها لم يكن يصلح للقراءة، واعتبر أن العيب الرئيسي في الكل يعود إلى «الأهمية المطلقة للبطل الرئيسي». لكن قيمة هذه الرواية ارتفعت في القرن العشرين، وباتت تعتبر من الروائع. وقد مرّ بنا رأي أندريه جيد فيها . . .

ويُروى أن بلزاك أوقف ستندال في قارعة الطريق (ويا لها من مصادفة، في شارع الإيطاليين!) ليتمدحه على روايته. وفي مقاله التي كتبها في ١٨٤٠، أكد أن «السيد بيل [ . . . ] كتب (الأمير الجديد)، الرواية التي كان يمكن أن يكتبها ماكيافيلي إذا كان الآن بين ظهرانينا ويعيش منفياً عن إيطاليا». وبلزاك هنا يرى أن عبقرية ستندال استثنائية، متصوراً إياه كأنه فرك مصباح علاء الدين لكي يستحضر هذه اللوحة عن بلاط پارما المعقدة والمنعمة حيوية.

لكن بلزاك اقترح على ستندال حذف الصفحات السابقة لواترلو كلها (٥٤ صفحة) وضغطها إلى أربع أو خمس صفحات، مع أن هذه الصفحات كانت بمثابة عتلة الرواية، لأنها تعطينا فكرة عن الخلفية الناپليونية لمشاعر البطل فابريس. ولحسن الحظ أن ستندال لم يستجب لنصيحته، مع أنه كان ممتناً جداً لبلزاك على موقفه العام من الرواية. واقترح بلزاك أشياء أخرى أيضاً. وانتقده على ضعف لغته النحوية، وحتى أسلوبه؛ لكن ستندال دافع هنا عن نفسه، مؤكداً أن الكتابة الجيدة هي التي تتوخى الوضوح والبساطة لا الأسلوب المنمق. وقد أملى الرواية إملاءً لكي يحافظ على تلقائيتها، ولكي يكون «طبيعياً» (وهو اعتراف أنكره في المسودتين الثانية والثالثة للرسالة التي أرسلها إلى بلزاك).

وتحدث بعض النقاد عن المفارقة التاريخية في هذه الرواية، بما يعني أن ستندال أسقط أجواء عصر النهضة على زمانه. وانطلاقاً من هذه الفكرة، نعت سانت - بيث (دير پارم) بأنها «رواية لخبطة»، لكن شارفيه Charvet يرى أن «نقداً كهذا تافه». إن صعود وهبوط حظ بطل الرواية، فابريس ديل دونغو، مثير، وذو بعد كوميدي، وشاعري، وتراجيدي. وتجربته في نهاية معركة واترلو، إذا اكتفينا بمثال واحد، تعد نموذجاً بارعاً على السرد المثير للمشاعر وتقنية هنري بيل الرائعة.

وقد اعتُبرت (دير پارم) في بعض الأحيان مثلاً ممتازاً على الرواية السياسية في القرن التاسع عشر (سيحدثنا عن ذلك كاتب ماركسي معاصر). ففي حين أن روايته السياسية، بامتياز، (لوسيان لوغان)، تعالج وضعاً معاصراً بيّناً، فقد أخفق ستندال في هذه الأخيرة في الرقي بمستوى المحتوى السياسي إلى مستوى العناصر الأخرى. أما في (دير پارم) فإن السياسة متكاملة مع الرواية ككل. وفوق كل شيء إن العرض الخيالي كتب بنجاح فائق لفضح مهزلة الحياة السياسية الأوروبية في أيام التحالف الرجعي المقدس (في أيام ميترنيخ)، كما يقول يوجين شولكند (في كتاب جون كرويكتشاند، قائمة المصادر).

لعل روايته (لوسيان لوغان) غير الناجزة، التي نُشرت بعد وفاته بأكثر من نصف قرن أكثر مؤلفاته الروائية التصاقاً بسيرة حياته. فطيف ميتيلد ديمبوسكي يعكس حضوره وحوامانه في هذه الرواية من خلال العلاقة بين البطل الشاب ومدام دي شاستليه. وتحدث هذه الرواية اللادعة عن المجتمع الفرنسي في فترة حكم لوي - فيليب، وعن الصراع بين عقليتي جيلين متعارضين، الصراع بين أب وابنه. ورغم شوائبها وعدم اكتمالها، فإن هذه الرواية تنطوي على بعض أروع الصفحات عن التحليل النفسي والاجتماعي، إلى جانب تألقها في الحديث عن العلاقة العاطفية بين المحبين.

على أن (لوسيان لوفان) تفتقر إلى البساطة، والصقل، والدعابة، وهناك غموض زائد في خلق الشخصيات الروائية. ومن مخطئه الأول، كان واضحاً أن ستندال أسقط شيئاً منه على لوسيان. . . وقد جرب ستندال استلهام شخصيته ثلاث مرات (بل أربعاً إذا أخذنا لامبيل في الحسبان)، كما يقول جان پريثو، دون أن يكرر نفسه أبداً. في شخصية جوليان، في (الأحمر والأسود) ترجم نفسه بتحويل قواه ورغباته، مضيفاً إلى ذلك عنصر الوسامة. أما لوسيان فهو انعكاس لحلم من وضع الرغبات موضع التنفيذ: حيث يُنعم عليه المؤلف منذ البداية بكل شيء كان يتمناه هو لنفسه لكنه لم يتمتع به. وهكذا نجد لوسيان غنياً جداً منذ البداية. وأمه على قيد الحياة وتحب [ماتت أم هنري بيل وهو في السابعة من عمره]. ويتفهمه أبوه ويدعمه، على عكس والد هنري، وحتى والد جوليان. ولوسيان رجل يملك كل شيء. ثم إن باتيلد دي شاستليه هي ميتيلد ديموئسكي، وحتى أكثر كمالاً من ماتيلد دي لا مول (في الأحمر والأسود). لقد استعار شخصية ماتيلد من شخصيتي ميري وجوليا، وهنا نقل ستندال مرارته من علاقته بهاتين السيدتين المتسمة بالفرقة والألم. أما باتيلد دي شاستليه، فعلى خلاف ذلك، تقع في حب لوسيان في اللحظة التي يقع بصرها عليه، وبمثل عمق حبه. إن بطلاً مباركاً منذ البداية بما لا يحلم به حتى بطل الحكايات الخرافية إلا في نهاية القصة، يجعل حبكة الرواية أصعب في المحافظة على استمراريتها. إن سعادة البطل لا يمكن أن تتضاءل؛ والتنزّل [في الصوت الموسيقي] غير مستحب في الأدب. لذا يصبح تراكم العوائق ضرورياً. وهذا هو ما قارنه ستندال ببراعة بالإبطاء المتعمد عند هايدن في اختتام سمفونياته. وفي هذه الحالة يصبح خط الحبكة المستمر مستحيلاً. إن ما يُبتغى هنا هو سلسلة من الحوادث المتميزة، ولتفادي الرتابة، لا بد من تغيير في المشهد، والبيئة، والأبطال الثانويين (ينظر بهذا جان پريثو في كتاب فكتور برومير، قائمة المصادر).

عندما فرغ ستندال من كتاب (الأحمر والأسود) لم يرتح لهزال بعض أجزاء الرواية، وفتن إلى ضرورة إضافة شيء. . . أما في (لوسيان) فقد لاحظ أنه غيّر أسلوبه، من الفريسكو (الجدارية) في (الأحمر والأسود) إلى المنمنمة في (لوسيان لوفان).

وينبغي لنا أن لا نعتقد بأنه كان ينبغي إرضاء القارئ. فهو لم يرغب في طبعها قريباً. كان يحب أن يُرضي نفسه في مواصلة العمل بالطريقة التي يريدتها. فمن خلال الهجاء السياسي والمخيلة في بعض التفاصيل، ترك نفسه يبتعد أكثر فأكثر عن هذه الرواية، التي كان ينشد لها النجاح في البداية، كما يقول جان پريثو.

ومثل جميع أبطال ستندال، يمثل لوسيان شذوذاً عن السائد، وهو غريب في العالم الروائي الذي يتحرك فيه. إن عزلته العاطفية، متعارضة مع وضعه البرجوازي، ذلك أن لوسيان هو سليل أرستقراطية جديدة بعد ملكية تموز (١٨٣٠). قال له أبوه: «منذ تموز، أصبح أصحاب البنوك في قمة الدولة. لقد احتلت البرجوازية ضاحية سان جيرمان. وأصحاب البنوك هم نبلاء الطبقة البرجوازية». . . إن الموت الأخلاقي للأرستقراطية في القرن التاسع عشر هو موضوع ثابت في كتابات ستندال. (ديمون جيرار، في كتاب فكتور برومبير).

كان ستندال يشعر أن ممارسة الرياء والوسائل الأخرى من الازدواجية كانت من مقومات الحياة في مجتمع القرن التاسع عشر البرجوازي. لقد قال ستندال مرة: إن الريائي دون جوان، في كل ممارساته، كان ممكناً في إيطاليا عصر النهضة فقط. مع ذلك اعتبر القرن التاسع عشر «قرناً روائياً»، وأباح ضرورة الشعوذة في فترة استرجاع الملكية الانحطاطية. قال ستندال: «عندما يصبح الرأي العام ملكة على فرنسا، فإن الرياء والانحراف يتفاقمان؛ وتلك إحدى سلبات الحرية». وحسب رأي ستندال، إن بطلاً معاصراً غير قادر على ممارسة ضرب من الازدواجية سيكون بلا صيانة. (ريمون جيرار، ص ٧٢).

إن لوسيان لوفان لا يملك الشجاعة التي جعلت آخرين يتحدون العالم بقبضتهم ويتحدون خصومهم. إنه يضع سلسلة من الأقنعة على وجهه ويهرب إلى المنفى في النهاية. كان يقول لكوف Coffe باستمرار: «لقد ارتكبت أخطاء كل حياتي. إنني في حفرة من وحل ولا سبيل إلى الخروج منها». وحتى جوليان سوريل، مع كل عدوانيته وحساباته، لم يستطع تحديد وضعه بصدق ووضوح إلا بعد أن حكم عليه بالموت. ثم، أخيراً، مثل بطل كامو في (الغريب)، الذي هو الآخر «تحرر» عندما حكم عليه بالموت، أعلن جهراً عن خلافه مع العالم الذي لا ينتمي إليه. (نفسه، ص ٧٣).

كان ستندال كثير الاهتمام بموضوع البطولة طيلة حياته (ولعل هذا يفسر انجذابه إلى الدراما منذ بدء حياته الثقافية). وكان متأثراً بمشاعر عطيل النبيلة والعنيفة بصفة خاصة. هذا إلى أنه كان يعرف هاملت جيداً، بالفرنسية والإنكليزية. وجوليان، مثل عطيل، يرتكب جريمة عاطفية، ومثله يندم بمرارة، مع أن الموضوع طُرح في (الأحمر والأسود) بتفاصيل أكبر. وكان حس ستندال بالبطولي أقرب بكثير إلى شكسبير من كورني وألفييري، مع ذلك، كان ذلك من عندياته بصورة عامة، وينطوي على اختلافات مع شكسبير بشأن البطولة.

ففي (الأحمر والأسود) يشعر جوليان بأنه بدأ «يسأم من البطولة»، أو على وجه التحديد، أخذ

يشعر بسأمة من هذا الضرب من البطولة في إطار تماشيه مع متطلبات ماتيلد دي لا مول :

«لم تكن خطط ماتيلد تتضمن التضحية بسمعتها فقط؛ فلم يهتما كثيراً إذا علم المجتمع كله بحالتها. فأن تخر على ركبتيها أمام عربية الملك في أثناء سيرها لتلفت انتباهه بأمل الرأفة بجوليان، أمام خطر أن تدهس حتى الموت، كان أحد أبسط الأحلام التي تمخضت عنها مخيلتها الجريئة...» .  
وقد وجد جوليان نفسه غير قمين بهذا القدر الكبير من التفاني من جهتها؛ وإذا شئنا الحقيقة، كان تعباً من البطولة. كان يود أن يستجيب بارتياح إلى حب بسيط، ساذج. في حين كانت نوازع ماتيلد التي لا يعوزها الغرور تلهث وراء الجمهور، والإحساس بما قد يفكر فيه الآخرون.  
فوسط كل ألمها وكل مخاوفها على حياة حبيبها، الذي كانت تود أن تموت معه، كانت تحدها رغبة كريمة لإدهاش الجمهور عن طريق حبها المفرط وبسمو مشاعرها في هذا الإطار... (الكتاب الثاني، الفصل ٣٩).

هناك فرق بين نظرة ماتيلد للبطولة وفكرة جوليان عنها. يقول جيفري ستركلي إنه لم يجد لها ما يماثلها عند شكسبير أو سواه. فماتيلد، حسب معاييرها، أهل تماماً للدور الذي تتخيله لنفسها كامرأة لرجل حرّ. وستندال يغرينا على أن نشاركها أحلام مخيلتها الجريئة والمؤثرة التي لا تخرج عن نطاق أحلام طالبة مدرسة، مع أنها تبدو أكثر سحراً لأنها تتجاوز كونها أحلاماً [ . . . ] مع ذلك، هناك تناقض كبير عند ماتيلد بين كبريائها والانطباع الذي تورثه عند الآخرين . . . والمهم أن إعجابها بجوليان ناجم عن كونه يعرف كيف يشق طريقه دون التعكز على الامتيازات، على عكس الشباب المذهلين المحيطين بها في القصر، الذين ربما افتقروا إلى مؤهلاته إذا جردوا من امتيازاتهم هذه.  
وسنلاحظ أن فكرة جوليان عن «الآخرين» هي على الضد من فكرة ماتيلد، وإن كانت غير واقعية، كما سنرى. فماتيلد هنا ابنة طبقتها. ولا ننسى لبسها السواد في الثلاثين من نيسان كل عام، حزناً على أحد أسلافها الشاب الذي قُطع رأسه في القرن السادس عشر لأسباب سياسية. لكنها مع استهانتها بآراء الآخرين، كما تفعل مع الساعين إلى كسب ودّها، ومع اعترافها الجريء بأنها ستكون أمّاً لابن جوليان، فإنها تتطلع إلى آراء الآخرين. إن الجمهور، أكان صامداً أم معجباً، ضروري بالنسبة لها. وهذا ما لا يطيقه جوليان. إن هذا التناقض ينم عن خلل كبير في طبيعة ماتيلد، وعن عجز كبير في معرفة ماذا تريد.

على أن من بين دوافع إعجاب ماتيلد بجوليان أنه «يزدري الآخرين، ولذلك لا أزدريه...» .  
لكننا نعتقد، والقول لجيفري ستركلي، أن ستندال جعل من جوليان مثالياً، هو الآخر، في نظرتة

السلبية تجاه الآخرين ، وهو في عز حاجته للآخرين ، كما يقتضي الحال ، ونشير هنا على نحو خاص إلى وضعه في السجن ، وكيف وبّخ صديقه فوكيه عندما أخبره عن تحريك الجمهور من أجل قضيته ، فقال له :

« اتركوني مع وجودي المثالي . إن كل ضجتكم هذه ، وكل مساعيتكم وتفاصيل العالم الحقيقي تثير أعصابي وتخرجني من الجنة . إن المرء يموت على أفضل ما يستطيعه ؛ إنني أريد فقط أن أفكر بشأن ميتتي على طريقتي الخاصة . الآخرون لا يهتمونني . إن علاقتي بـ الآخرين ستنتقع قريباً . إكراماً للسماء ، كّفوا عن الحديث إليّ عن كل هؤلاء الناس ؛ يكفيني أن أرى القاضي والمحامي . . . » (الكتاب الثاني ، الفصل ٤٠) .

هناك خطر ينجرّف إليه بعض النقاد ، حول اختزال روايات ستندال إلى تحمّلها (theme) ، مثل إدراك البطل لهويته ، أو إلى المضامين الأيديولوجية التي تنطوي عليها ، كما يقول يوجين شولكند . وهذه أيضاً من الأخطاء التي تنجم عن تكوين انطباعات أو تصورات مباشرة عن جوليان سوريل ، أو فابريس ديل دونغو ، وتفسر على أنها «رسالة» الأحمر والأسود ، أو دير پارم . أما فن ستندال فهو أعقد من ذلك بكثير ، في التداخل بين الواقع الموضوعي ، ووعي البطل لهذا الواقع ، ونظرة المؤلف الذي يراقب الأحداث ، إلى جانب القارئ .

كان تدخل شخص المؤلف مقنعاً إلى حد أن بعض النقاد حاولوا لسوء الحظ أن يماهوا بينه وبين ما هو معروف عن حياة هنري بيل . إن هذا يعني تجاوزاً للوظيفة الدرامية لشخص المؤلف . وهذا الدور هو مفتاح لكل العمل الأدبي لضمان تقبل القارئ ليس فقط للتفاعل بين البطل والعالم الروائي ، بل والنقد الاجتماعي أيضاً . إن هذا المؤلف المزعوم لن يشارك في الحدث ، ولن يصرف انتباهنا عن البطل ، إنه مجهول بالنسبة للأبطال الآخرين ، وبإيماءة إلى القارئ المستجيب ، يغيّر موقفه ووجهة نظره باحترام من صاحب القرار الكلي المعرفة إلى مُشاهد أو راصد . إن حضوره في الرواية يضيف بُعداً مستملحاً أصبح علامة فارقة في أسلوب ستندال . وهكذا ، في لحظة نراه يتقبل كامل المسؤولية عن البنية السردية والأسلوب ؛ وفي أخرى يؤكد بإصرار أنه لم يبتكر الأحداث ، وأنه يفقد سيطرته عليها ، ولا يستطيع التنبؤ بما سيحدث بين لحظة وأخرى . وكذلك ، أن شخص المؤلف هذا قد يؤكد لنا أنه كان يود حذف بعض الحوار أو التصرف الذي قد يُضجر أو يُزعج القارئ ، ويجد العذر له في (الأحمر والأسود) ، على سبيل المثال ، بإلقاء المسؤولية على «الناشر» . وستندال ، في إعرابه عن احترامه الجَمِّ للقارئ ، يحاول كسب ودّه حين يضمه إلى دائرة النخبة ، نخبة «السعداء القلائل» الذين

يجدون متعة في روايته . (يوجين شولكند، في كتاب من إعداد جون كرويكشاندا، المصادر). هذا الاستيهام حول الكتابة بصورة غير متوقعة هو جزء من الخدعة بأنه غير مبالٍ بقوانين الكتابة: لكأن الاعتبارات الأسلوبية كانت مجرد تكلف، وإن المتطلبات الأسلوبية لا تتعدى وضوح الفكر والفتنة. بيد أن ستندال لم يلجأ إلى الارتجال إلى حد يجعلنا نصدقه. فنحن نعرف من ملاحظاته والطبعات الأولى أنه ملاً الحواشي باستدراكات وتصويبات ممكنة لطبعات تالية (نفسه).

إذا كان الأسلوب السردي عنصراً أساسياً في الكتابة الروائية، فإنه في حالة ستندال متميز بطريقته الخاصة. ويقول يوجين شولكند: وإذا حق لي أن أعتبره واقعياً جداً، فهي ليست على غرار واقعية بلزاك المتسمة بدقة الملاحظة، أو تكوينات فلوير البالغة الدقة. إنه لا يندرج ضمن أية كتابة أدبية تقليدية، لأن رواياته لا يمكن وصفها بمصطلحات ضيقة كهذه. إنني أعتقد أن رواياته تعبر عن جوهر القيم الاجتماعية المعاصرة.

إن غياب التظاهر، وحس الدعابة الطاعني، والحساسية المرفهة هي مزايا أساسية في الفن الذي ينبع من نظراته الحضارية العميقة للحياة. هنا نجد صدى تنويرياً فريداً لكنه واثق وقوي، وصوتاً متميزاً لكرامة العقل والحساسية التي لا يزال لها رجوعها في عصرنا (يوجين شولكند، المصدر نفسه).

وكان ستندال يرى أن الرواية أكثر صدقاً من التأريخ. في روما في ١٨٣٤، دون ملاحظة على هامش إحدى صفحات كتاب كان يحمله: «كتبت سير حياة في شبابي، هي شيء من التأريخ، عن حياة موتسارت، ومايكل أنجيلو، إنني نادم عليها الآن. مع أكبر الأشياء وأصغرها، يبدو لي من المتعذر الوصول إلى ما هو صحيح، أو على الأقل ما هو صحيح في بعض التفاصيل. لقد قال لي السيد تراسي مرة: «لم يعد الآن الوصول إلى الحقيقة ممكناً إلا في الرواية...».

لذا يبدو أن ستندال يرى أنه يستطيع أن يكون مؤرخاً إذا كان روائياً. وهذا لا يتعارض مع ما تطرق إليه في مقالة له نشرت في عام ١٨٣٥ بعنوان (الكوميديا والمستحيل)، مذكراً أيضاً أن فلاسفة مثل أفلاطون، وأبيالارد، وفكتور كوزن، كتبوا، في الواقع، روايات، في قناع فلسفي. ولربما كان قول د. هـ. لورنس، في ما بعد، ما يأتي على مرام هنري بيل تماماً: «إن الرواية اكتشاف كبير: أكبر بكثير من تلسكوب غاليليو، أو لاسلكي عالم آخر. إن الرواية هي أسمى شكل من أشكال التعبير التي عُرفت حتى الآن...». ولا شك في أن زمن ستندال يختلف عن زمن لورنس، الذي شهد روايات لكتاب مثل ديكنز، وفلووير، وتولستوي، ودوستويشسكي، وآخرين، وإلا ما تردد



في إعطاء مثل هذه الشهادة بحق الرواية. لقد كان شوامخ المبدعين في الماضي، حسب شهادته، شكسبير، ودانته، ومايكل أنجيلو، وموتسارت. ولم يتحدث عن سرفانتس، أو مدموازيل دي لافاييت، أو فيلدنغ، مع أنه كان معجباً بالآخر. . . ولم يكن هناك كاتب معاصر له يستطيع أن يقتدي به. على أنه في إدراكه الإمكانيات الفكرية والتعبيرية التي تستطيع الرواية أن تعكسها، كان أكثر من لورنس، كمكتشف ورائد. وإنه ليتمكن القول إنه دون إنجازات ستندال الروائية، لربما لم تُكتب (الحرب والسلام) بالطريقة التي ظهرت فيها. فمع أن تولستوي لم يذكر الكثير عن تأثير ستندال، بصفة خاصة، عليه، إلا أنه أشار إلى أنه كان مهماً.

لقد كتب هنري بيل قليلاً حول تقنية الرواية، أقل بكثير مما كتب عن الدراما. وأكثر تعليقاته أهمية التي وصلت إلينا عن الرواية، ملاحظاته حول مخطوطة (لوسيان لوفان)، وهي الرواية الوحيدة، كما قال، التي كتبها وفق مخطط، ولعل من المهم الإشارة إلى أنه لم يكن قادراً على إنجازها. على أن أكثر إشارات أهمية حول الرواية التاريخية مقالته القصيرة التي ظهرت في (لونا سيونال) في ١٨٣٠، تحت عنوان (السير والتر سكوت والأميرة كليف)، التي جاء فيها:

«كلنا نعرف القصة التي رواها فولتير. كان ينصح ممثلة شابة تمثل دوراً تراجيدياً، وكانت هي تُلقي مقطعاً مثيراً للمشاعر بطريقة باردة مباشرة. فهتف فولتير: «لكن ينبغي أن تمثلي وكأن الشيطان سكنك. أنستي، ماذا ستفعلين إذا انتزع منك مستبد ظالم حبيك؟» فأجابته: «سأبحث عن آخر غيره».

«لا أقول إن مبدعي الروايات التاريخية يفكرون بتعقل مثل هذه السيدة الشابة الحصيفة؛ بيد أن أكثرهم حساسية لن يعمد إلى اتهامي بالخلل، إذا قلت إنه لا يسر كثيراً جداً أن تصف بأسوب أخذ لباس البطل، من أن تتحدث عما يشعر به وأن تستنطقه. لا تدعونا ننسى فائدة أخرى من فوائد مدرسة والتر سكوت؛ إن وصف ملابس بطل ما ووضعت، مهما كان ثانوياً، يستغرق صفحتين على الأقل. أما تقلبات النفس، التي يصعب سبر غورها أولاً، ثم التعبير عنها بعد ذلك، بدقة وبلا مبالغة أو تردد، فلن تستغرق أكثر من بضعة أسطر. افتح بصورة عشوائية جزءاً من (الأميرة دي كليف)، وخذ أية عشر صفحات ثم قارنها مع عشر صفحات من (آيفنهو) أو (كُونتن دارورد) . . .

«إن كل عمل فني هو كذبة جميلة؛ وكل من مارس الكتابة يعرف ذلك جيداً. ليس هناك شيء أكثر مدعاة للسخرية مثل النصيحة القائلة: «قلد الطبيعة». . . أنا أعلم أن علينا أن نقلد الطبيعة؛

لكن إلى أي مدى؟ ذاك هو السؤال بالكامل . . . الفن إذن ليس سوى كذبة جميلة، بيد أن السير والتر سكوت كان كذاباً أكثر مما ينبغي». (جيفري ستركلي، تحت عنوان: مسألة الشكل).

## الفن

كتب بيل في (تاريخ فن الرسم في إيطاليا)، الصادر في ١٨١٧: «الجمال هو مجرد وعد بالسعادة». وقد التقط نيتشه هذا التعريف وقارنه، في كتابه Genealogy of Morals، مع رأي كانت القائل: إن ما هو جميل هو ما يمنحنا «سعادة لا مبالية». يقول نيتشه:

«لا مبالية! وازن بين هذا التعريف وتعريف آخر، صدر عن مثقف وفنان حقيقي، ستندال . . . هنا نجد أن الشيء الذي يؤكد عليه كانت بصورة قاطعة في الحالة الاستيطيقية مرفوض ومُلغى. فمن هو المصيب كانت أم ستندال؟ عندما يؤكد أستيطيقونا بلا كلل، مؤيدين وجهة نظر كانت، أن سحر الجمال يتيح لنا أن ننظر إلى الإناث العاريات «بصورة لا مبالية»، فقد يدعوننا هذا إلى الضحك حقاً. ذلك أن تجارب الفنانين في هذه المسألة الحساسة تبدو أكثر «أبالية»؛ يقيناً أن بيغماليون لم يكن مجرداً تماماً من المشاعر الاستيطيقية. فلنحترم استيطيقينا على البراءة المنعكسة في مقولات كهذه، كانت، على سبيل المثال، حين يعلق على مسألة من مسائل الذوق فإنه يفعل ذلك ببراءة قس ريفي . . .» (ستركلي، ص ٨٩ - ٩٠).

مع ذلك، لا يرى بعض الكتّاب أن كتابات هنري بيل عن الفن لقيت الاعتراف الذي تستحقه. وفي أفضل الأحوال، كان يُنظر إليها على غرار حكم بروسبر ميريمه الآتي: «إنه معجب بالفنانين الكبار من وجهة نظر فرنسية، أي من وجهة نظر أدبية. فهو ينظر إلى لوحات المدرسة الإيطالية وكأنها أعمال درامية. وهذه لا تزال هي الطريقة التي ننظر من خلالها في فرنسا لأننا لا نملك الحس بالشكل ولا الذوق الفطري للون. إن حب وفهم الشكل واللون يتطلب ضرباً معيناً من الحساسية وتجربة طويلة . . .». ويبدو أن هذه الحساسية والتجربة الطويلة لم تكن بعد قد توفرت تماماً في أيام ستندال، فلا تزال الرومانسية في مرحلة طفولتها، في الفن التشكيلي على الأقل؛ ولا تزال فرنسا تمر في مرحلة اختمار ثوري في هذا الفن ابتداءً من ديلاكروا ومروراً بكوربيه، إلى أن جاءت الانعطافة مع الحركة الانطباعية وما بعدها . . .

كان ديلاكروا من بين معارف ستندال. ورغم أن هذا الفنان كان يستخف بآراء الهواة من رجال الأدب بفضن الرسم، إلا أنه دوّن في دفتره مقتطفات من (تاريخ الفن في إيطاليا) لستندال، وفي مقال

لهذا الأخير عن مايكل أنجيلو، وصف ديلاكروا شرح هنري بيل للوحة (يوم الدينونة) بأنه من بين أكثر الكتابات التي عرفها قوة وشاعرية. كما أطرى بحرارة على فصل بيل عن (العشاء الرباني) لليوناردو.

مع هذا لا يمكن القول إن ثقافة ستندال الفنية كان لها انعكاس أو تأثير مباشر على أسلوبه في الكتابة الروائية. وكما يقول ستركلي: إذا كان قد تعلم من تقنية كوريجيو، فلم ينعكس ذلك في رواياته في وصف الرؤوس أو الوضعيات مما يمكن أن يبدو أشبه بوصف تفصيلي لإحدى لوحات كوريجيو. وقد وُصف كتابه (تاريخ فن الرسم في إيطاليا) بأنه أول بياناته الرومانسية، ولأنه تطرق إلى فكرة النسبية في الأسلوب والذوق، فقد كان له موقع مهم في الدراسات النقدية. وتعتبر نظرتة إلى «الجمال المثالي» من بين أهم مصطلحاته في هذا الكتاب. ويقارن ستندال بين الجمال المثالي في القديم وفي زمانه: إن تقليد القدماء في تبجيل القوة الرياضية والمزايا الجسدية للمقاتل [ . . . ] يُنظر إليه كشيء غير ملائم في عصر لم تعد فيه النساء مجرد خادמות لأزواجهن، وحيث تفضل الرشاقة على كل مزية إنسانية أخرى. وكان لسان حاله يقول للرسام المعاصر [له] ما كان يقوله لكاتب الدراما المعاصر في كتابه (راسين وشكسبير): إنه لمن السخف تقليد الفن الذي لبي الحاجات المختلفة لجيل أو عصر مختلف. يتعين على الجمال المثالي أن يتخذ اليوم شكلاً آخر.

وفي تعليق موريس بارديش على (تاريخ الفن في إيطاليا) في كتابه (ستندال الرومانسي)، أكد أن ما كان يذهب إليه ستندال في الواقع، هو أننا إذا أخذنا بعين الاعتبار تعقيد الشخصية والطابع الاجتماعية عند الإنسان المعاصر، فإن الرسم والنحت لم يعودا قادرين على التعبير عنها بشكليهما الواقعي والمثالي، وإن التأريخ ليس مع الرسام المعاصر مثلما هو مع الروائي المعاصر. ويقيناً، لم يُنادَ برسام أو نحات معاصر كعبقري متميز بالقياس إلى مايكل أنجيلو أو ليوناردو، ومن بين معاصري هنري بيل الأكبر أو الأصغر منه، حرك أنغر، ودافيد، وديلاكروا فقط اهتمامه. وبقدر تعلق الأمر بدافيد، فسبب رفضه بعد ١٧٨٠ أسلوب بوشيه وفراغونار البسيط، وعودته الجريئة إلى تقليد القدماء.

كان ثمة ودم تبادل بين ستندال والفنان ديلاكروا، رغم أن الأول انتقد لوحة ديلاكروا (مذبحة جزيرة خيوس)، التي تصور مشهداً من معارك الاستقلال اليوناني (ضد الأتراك). وكما يقول جوناثان كيتس: إن نبل ديلاكروا حال دون أن يغضب على قسوة ستندال، الذي، مع ذلك، امتدح ذوق الفنان في طريقة استعمال الألوان وفي التعبير عن الحركة. وكان كلاهما حاضرين في تياتر فرانسيز

في ٢٥ شباط ١٨٣٠، في اليوم الأول لعرض مسرحية (إرنائي) لثكتور هوغو، الذي حدث فيه الشجار الشهير بين المحافظين، الذين أثارهم هجوم المؤلف على النظام الكلاسيكي العزيز الذي احتضن الدراما الفرنسية الجادة، والرومانسين الشباب، الذين أثاروا حماستهم مسرحية هوغو ذات الطابع المتمرد. وكانت لستندال تحفظات على المسرحية، فلم يسجل انطباعه عن «المعركة حول ارناي» الشهيرة، التي حضرتها كل الوجوه الفرنسية الأدبية المعاصرة، من ألكساندر دوما إلى تيوفيل غوتيه بسترته القرمزية.

وقد عرف سانت بيث ستندال بثكتور هوغو. وأدرك للتو أن هذا اللقاء لم يكن ودياً جداً. وبعد ذلك روى سانت - بيث أن الرجلين التقيا عند بروسبير ميريمه لشرب الشاي، وتبادلا مشادة مثل «هرين وحشين واجه أحدهما الآخر من مزاياين متقابلين، مشرئبي العنق، دون أن يغمدا مخابلهما. . .». أما رأي هوغو عن ستندال فهو أنه كان «رجلاً ذكياً لكنه كان أحمق أيضاً». ولم يكن انطباعه عن (الأحمر والأسود) خيراً من ذلك، فهي في رأيه عمل لا شكل له، كتب بفرنسية رديئة.

### الموسيقى

بما أنني أشك في أن أجد فرصة أخرى للكتابة عن اهتمامات ستندال الموسيقية، لذا أرى أن أتطرق الآن إلى هذا الجانب، ولو بشيء من الإيجاز. «فما هي درجة موسيقية ستندال؟»، كما يتساءل جوناثان كيتس. كانت المحاولات المبكرة في تعلم العزف على القايولين والكلارينيت وتلقي دروس في الغناء مخجلة بحكم حدود إمكاناته التقنية. واعترف هو، كعهده في صراحته، بأنه لا يملك حساً حقيقياً تجاه الموسيقى الآلية أو الكورالية، وإن «اللحن الغنائي فقط يبدو لي نتاج العبقرية». مع ذلك كان يشعر برغبة فطرية نحو التأليف الموسيقي. ففي سنواته الإيطالية الأولى، كان كلما ذهب إلى المسرح لشراء كتيب النص الأوبرالي (نص الكلمات)، يعمد إلى ابتكار موسيقى لكل آريات arias الأوبرا، و«خُيِّل إليّ ذلك المساء أن ألحاني التي ابتكرتها كانت أفضل وأرق من ألحان الموسيقي نفسه».

ولم يكن معجباً بالدراما الغنائية الفرنسية، وألحانها السهلة الغناء. وحتى نشيد (المارسليز) «الذي يعتبر أفضل بكثير من أي لحن آخر وضعه فرنسي»، كما يقول، لم يكديرقى إلى مستوى الموسيقيين المفضلين لديه، سيماروزا، وموتسارت. وفي واحدة من لحظات تجلياته الصريحة تساءل: «هل أتمتع بالموسيقى كرمز، أم كاستعادة لمباهج أيام الشباب، أم لذاتها فقط؟» على أنه اعترف بأن «الكسل

الشوك: إعادة اكتشاف ستندال

وضياع فرصة تعلم الجوانب الفيزيقية البليدة في الموسيقى، وبالذات كيفية العزف على البيانو وتدوين الأفكار [الموسيقية]»، حالت دون أن يكون قادراً على التعبير بالنوطة كما يدونه في حالات أخرى بالكلمات.

في عام ١٨١٥ نشر ستندال كتاباً، ظهر تحت العنوان التالي في طبعته الثانية في ١٨١٧: (حياة هايدن، وموتسارت، وميتاستاس). ثم ترجم إلى عدد من اللغات، من بينها الإنكليزية. يقول جوناثان كيتس في كتابه عن سيرة حياة ستندال: «بقي هذا الكتاب من بين أقل كتبه قراءةً وأقلها موضع احترام، رغم أن الإدراك المتأخر يجعلنا نقف، وسط نسيج من الانتحالات المخزية، على ومضات متفرقة من الشخصية الستندالية المتميزة رغم المزاعم الكاذبة حول صدقية هذا النص».

يتألف القسم الأول من الكتاب من سلسلة من الرسائل، موجهة بصورة مزعومة من مؤلف من فيينا إلى صديق لم يذكر اسمه، ويتحدث فيها عن مؤلفات جوزيف هايدن، الذي حضر ستندال تشييع جنازته في ١٨٠٩. يلي ذلك سرد موجز لسيرة حياة موتسارت «مترجم عن الألمانية بقلم شلختنغزول»، وهي في واقع الحال دراسة نقلها بتصرف عن الكاتب فثكلر، ظهرت في المجلة الانسيكلوبيدية عام ١٨٠١. وينتهي الكتاب «برسالة عن الموسيقى الحالية في إيطاليا» كما تشير حاشية لدراسيتين للشاعر المسرحي الشهير بيترو ماتاستاسيو (من القرن الثامن عشر)، الذي استخدم نصوصه هاندل، وڤيغالدي، وحتى شوبرت، وبيتهوفن.

على أن أكثر انتحالات ستندال افتضاحاً كانت تلك الرسائل عن هايدن. فإلى جانب الاستفادة من مقاطع من معجم موسيقي صدر حديثاً، ادّعى أنه هو صاحب المؤلف الذي كتبه عن هايدن صديقه Giuseppe Carpani. ويقول جوناثان كيتس، لم يتصور ستندال أن سرقة ستكتشف. وعندما هُتِك سرّ هذه السرقة برسائل غاضبة أرسلها كارپاني إلى الصحيفة الباريسية (La Constitutionne) في ١٨١٥، معززة ببيان من موسيقيين نمساويين معروفين، مثل سالييري، وماريانا فون كوتسبك تلميذة هايدن، لم يعتذر ستندال. فشأن كل كتاباته المنشورة، كان هنري بيل يوقع باسم مستعار. وكان هذا الكتاب عن (هايدن، وموتسارت، وماتاستاسيو) نشر باسم Luis Alexandr Ce'sar Bombet.

ولم تخمد الضجة. فبعد ذلك بسنوات، هدّد كارپاني في ١٨٢٤ بإماطة اللثام عن هوية Bombet الحقيقية، التي لم تكن سوى أنريكو بيل من غرينو بل. أما ستندال، فقد قدّم نصف اعتذار في كتابه (مذكرات رجل معجب بنفسه)، حيث ذكر أنه «في ١٨١٤، عندما حاول التكيّف مع نظام

آل بوربون، مَرَّبِضعة أيام سوداء. ولكي يجتازها بسرعة، استأجر ناسخاً وأملى عليه ترجمة مصححة عن حياة هايدن، وموتسارت، وماتاستاسيو، تستند إلى كتاب إيطالي». وقبيل وفاته، أخبر كيرار، مصنف قاموس (الحيل الأدبية التي كُشف النقاب عنها) بأنه لجأ إلى هذه الحيلة لأن ديدو Didot، الناشر، نصحه بأن أحداً لن يقرأ كتاباً «مترجماً عن الإيطالية». . . ولا شك في أن هذا لا يعني ستندال تماماً من التهمة، لكنه يقدم تبريراً مقبولاً، لا سيما أن الكتاب نشر تحت اسم مستعار، كما يقول جوناثان كيتس.

وبعد أن غادر ميلان في ١٨٢١، حمل معه ذكريات جميلة عن أمسياته التي كان يقضيها في دار أوبرا (لاسكال) الشهيرة. ومنذ نهاية ١٨٢٤ صار يكتب نقداً لعروض الأوبرا في باريس، التي كان كثير منها إيطالياً.

وفي ١٨٢٣ نشر كتاباً بعنوان (حياة روسيني). ولاحظ النقاد أن هذا الكتاب كان عبارة عن سرد مباشر عن حياة هذا الموسيقي، لا يكاد يشبه ستندال في مزيجه الفريد من الحسّ الصحافي، والسجالي، والنقدي، والاستطراذي، الذي يضيفي على العمل نكهته المتميزة.

ولا أرى ضرورة في التوقف عند بعض الحقائق، كالتأكد من صحة ادعاء ستندال بأنه التقى بالموسيقي (روسيني) أم لا، فليس لذلك أية أهمية. لكنني أودّ الإشارة إلى رأي ستندال في بيتهوفن، الذي قد يُلقى ضوءاً على مزاجيته الموسيقية. فيبدو أنه لم يكن يختلف كثيراً في نظرتة الموسيقية عن آراء بعض الفلاسفة التنويريين، الذين كان معجباً ومتأثراً بهم في كل شيء تقريباً. وهؤلاء، أو ذوو النزعات والتوجهات السياسية منهم بصفة خاصة، كانوا يفضلون الغناء (الأوبرالي) على الموسيقى المجردة، لأنه أكثر أهمية في مخاطبة الجماهير. من هنا، ربما، إعجاب ستندال بالأوبرا، وبالألحان الغنائية، وإعجابه الكبير بموتسارت وسيماروزا. ولا شك في أنه، هنا، لن يجد ضالته في بيتهوفن. وبهذا الصدد يُروى أن ستندال التقى ذات يوم في روما بالفنان جان - دومنيك أنغر، الذي كان مدير الأكاديمية الفرنسية في فيللا مديتشي، وسمعه هذا الأخير يقول إنه ليس هناك لحن عند بيتهوفن. فلم يكن من أنغر إلا أن «يطرده» من المبنى، ويوصي خدمه بأن لا يسمحوا له بالدخول في المستقبل. . . . ويبدو أن أحكام الفنانين عن بعضهم البعض الآخر، وآراءهم في الفن، تتسم بالكثير من الذاتية، وتفتقر أحياناً إلى الموضوعية، والتهديب. فهذا برليوز، الموسيقي الفرنسي، الشديد الإعجاب ببيتهوفن، يقول عن ستندال، عندما كان ينظر إلى جموع الكرنفال في بيانتسا نافونا:

الشوك: إعادة اكتشاف ستندال

«ومن هو هذا الرجل القصير البدين ذو الابتسامة الخبيثة، الذي يتظاهر بمظهر إنسان جاد؟ إنه ذلك الشهم الذي يكتب عن الفنون الخيالية، قنصل تشيفيتافكيا الذي يحسب نفسه ملزماً، بحكم الموضحة، أن يترك وظيفته على شاطئ البحر المتوسط ليأتي ويتأرجح في عربة حول بالوعة بياتسا نافونا؛ لعله يفكر في كتابة فصل جديد لرواية (الأحمر والأسود)». وفي حاشية فظة، أشار إلى «السيد بيل، الذي كتب عن حياة روسيني تحت اسم ستندال المستعار، مع أكثر الحماقات الموسيقية سخفاً، ظناً منه أنه صاحب ذوق».

## الرياضيات

لا بد من الإشارة إلى علاقة ستندال بالرياضيات. فنحن لا نعرف كاتباً أو فناناً غيره كان في بدايات حياته متفوقاً أو في مستوى تفوقه في الرياضيات. كانت مكتبة أبيه تضم كتباً تتجاوز صرامته الكاثوليكية، مثل الانسكلوبيديا، والفردوس المفقود، وفولتير، وبيكاريا، وجون لوك، ومونتسكيو، وريتشاردسون. وفي مكتبة جده (عن أمه)، الدكتور هنري غانيون، الأكثر تحمراً من أبيه، كان هنري بيل يُمنح حرية كاملة تقريباً. فبدأ يقرأ، وهو لم يكديبلغ العاشرة، تحت توجيه جده الطبيب: تراجيديات فولتير، وقرن لويس الرابع عشر، وتاريخ شارل الثاني عشر، لنفس المؤلف. وقرأ كتاب جيمس بروس (رحلة إلى منابع نهر النيل)، في ترجمة فرنسية. وهذا حرك «حماستي لكل العلوم التي يتحدث عنها المؤلف. من هنا حبي للرياضيات».

وفي المدرسة المركزية في غرينوبل درس المنطق، وقواعد اللغة، وتعرّف على أفكار هوبز، ولوك، وكتابات هلفتيوس، وكونديك، وعلى أدب ملتون، وبن جونسون، ودرايدن بالإنكليزية. أما الرياضيات «فقد أحببتها ولا أزال أحبها»، كما حدثنا في يومياته، «لأنها لا تتعامل مع الرياض والغموض، أكثر الأشياء التي أمقتها». ويبدو أنه أخضع نفسه للالتزام الرياضي، إلى حد أن أحد أصدقائه حين أخبره بأن شعره كان طويلاً جداً، أجابه بأن قصّ شعره سيكون تفريطاً بنصف ساعة من الدراسة: «إنني أعمل مثل مايكل أنجيلو في كنيسة سستينا». وترك الدروس المملة التي كان يلقيها السيد Dupuy de Bordes، الذي كان قد درس على يده نابليون بوناپارت، والكتاب المدرسي الثقيل Cours complet de mathématiques لمؤلفه أتيين بيزو، الذي كتب عنه نابليون قصيدة، وتحول إلى الأستاذ لوي غابرييل غروس Gros، النابغة في علم الهندسة

---

والمناصر لليعاقبة .

كانت الرياضيات نافذة ستندال إلى العالم الأكبر والأوسع من عالم مدينة غرينوبل ، التي كان يريد الابتعاد عنها وعن الجو العائلي الصارم . قال : «في تلك الأيام ، كنت أشبه بنهر كبير عندما يصبح شلالاً ، مثل الراين فوق شافهاوزن ، يجري بهدوء لكنه على وشك أن يتحول إلى شلال هائل . كان شلالي هو غرامي بالرياضيات ، التي كانت في المقام الأول وسيلة لتترك غرينوبل ، التجسيد القاتل للحياة البرجوازية وللغثيان ، وفي المقام الثاني لأنني أحبها بحد ذاتها» .

فأصبحت معادلات الدرجة الثانية والثالثة «شيئاً سماوياً» ، وسعادة «أشبه بقراءة رواية تستحوذ على الانتباه» .

وفي خريف ١٧٩٩ أجريت الامتحانات لتلاميذ السنة الثالثة في المدرسة المركزية ، بأمل أن يُرسل البارزون للدراسة في معهد البوليتكنيك في باريس ، وهو المعهد الذي درس فيه معظم النابغين في الرياضيات في فرنسا . وكانت الامتحانات في دروس الرياضيات تؤدي شفهيّاً ، على السبورة ، على يد مهندس واسع المعرفة متشدد يدعى Dausse ، وكانت أسئلته صعبة وجافة . ومع ذلك كان هنري بيل ، ابن السابعة عشرة ، الأول في هذا الامتحان . وهكذا أصبح مؤهلاً للانتقال إلى باريس ، للدراسة في معهد البوليتكنيك . لكن ذلك لم يكن بالنسبة لهنري سوى ذريعة للرحيل عن غرينوبل ؛ فقد كانت له طموحات أخرى .