

## ديالكتيك الخوف فرانكو هوريتي

### ١- نحو سوسولوجيا للمسئخ الحديث

يتلخّص خوف الحضارة البرجوازية الحديثة في اسمين اثنين: فرنكشتين ودراكولا. وكان المسئخ ومصّاص الدماء قد وُلِدَا معاً، ذات ليلة من ليالي العام ١٨١٦، في غرفة الجلوس من فيلا شابوي قرب جنيف، من لعبة جماعية لعبها لفيّف من الأصدقاء تزجيةً للوقت في صيف ماطر-. غير أنّ هذين الكائنين اللذين وُلِدَا في عزّ الثورة الصناعية، سيعاودان الظهور معاً في تلك السنوات الحرجة أواخر القرن التاسع عشر، باسمين جديدين هما هايد ودراكولا<sup>١</sup>، وسيغزوان السينما في القرن العشرين: مع التعبيرية الألمانية، بعد الحرب العالمية الأولى؛ ومع الإنتاجات الضخمة لشركة RKO في أميركا، بعد أزمة العام ١٩٢٩؛ ثمّ في العامين ١٩٥٦ و١٩٥٧، حين جسّد بيتر كوشنغ وكريستوفر لي، بإخراج من تيرنس فيشر، هذا الكابوس ذا الوجهين ذلك التجسيد

- تألّف هذا اللفيف من الشاعر اللورد بايرون والشاعر بيرسي بيش شيللي وماري ولستونكرافت شيللي (زوجة شيللي المقبلة) وكثير كليرمون وجون بوليدوري، طبيب بايرون، حيث اقترح اللورد بايرون أن يكتب كل منهم قصة أشباح، على سبيل التحدي، بعد أن قرأوا إحدى الترجمات الفرنسية لقصص أشباح ألمانية. ويبدو أنّ هذه اللعبة هي التي ألهمت ماري شيللي كتابة فرنكشتين وجون بوليدوري كتابة مصّاص الدماء. (المترجم)

١ - ماري ولستونكرافت شيللي، فرنكشتين (١٨١٧)، لندن ١٩٧٧؛ جون بوليدوري، مصّاص الدماء (١٨١٩) في حكايات رعب قوطية، بالتيمور ١٩٧٣؛ روبرت لويس ستفنسن، حالة الدكتور جيكل والسيد هايد الغريبة (١٨٨٥)، لندن ١٩٢٤؛ برام ستوكر، دراكولا (١٨٩٧)، لندن ١٩٧٤.

لقد عاش فرنكشتين ودراكولا حياتين متوازيتين. وهما شخصيتان لا تفصلان، لأنهما متتامتان؛ الوجهان المرعبان لمجتمع واحد، طرفاه الأقيان: البائس المشوّه والمالك الذي لا يعرف الرحمة، العامل ورأس المال: «لا بدّ للمجتمع بأكمله من أن ينقسم إلى طبقتين اثنتين من أصحاب الملكية والعمال الذين لا يملكون شيئاً». وتلك ال «لا بدّ»، التي هي بالنسبة لماركس ضربٌ من التنبؤ العلمي بالمستقبل (والضامن لإعادة تنظيم المجتمع المقبلة) هي إنذارٌ بنهاية ثقافة القرن التاسع عشر البرجوازية. فلم تكن ولادة أدب الرعب إلاّ من رعب مجتمع منقسم، ومن الرغبة في مداواته على وجه التحديد. وهذا هو السبب في أنّ دراكولا وفرنكشتين لا يظهران معاً، إلا في حالات استثنائية نادرة. وإلّا لَبَلَّغَ الخطر والتهديد حدّاً رهيباً: فهذا الأدب، وقد أحدث الرعب، لا بدّ أن يبده أيضاً ويستعيد السلام. لا بدّ أن يستعيد التوازن الذي تحطّم، ويزين الوهم بأنه قادرٌ على أن يوقف التاريخ: ذلك أنّ المسخ الوحشي يعبر عن القلق من أن يكون المستقبل ممسوخاً وحشياً. أمّا خصمه -عدو المسخ- فيكون على الدوام، وبالعكس ذلك، تمثيلاً للحاضر، وخلاصةً لوسطية القرن التاسع عشر المُعجبة بذاتها: تلك الوسطية القوموية، الغيبية، الخرافية، الكارهة للثقافة، العقيمة، الراضية عن ذاتها. لكن الأمر لا يتوقّف عند هذا الحدّ. فالجمهور، وقد دوّخه الاهتمام الشديد برعب المسخ، يتقبّل رذائل من يدمره دون تذمّر، تماماً كما يتقبّل تصويره الأدبيّ، ذلك التنميط المُضني والمكروور الذي يستعيد قوته وعذريته ما إنّ يحتكّ مع الغريب. هكذا، يفيد المسخ في إزاحة صنوف العدا والرعب الظاهرة للعيان داخل المجتمع إلى خارجه. ففي فرنكشتين يُوضَع الصراع على أنه بين «عرق من الشياطين» و«النوع البشري». وكلُّ من يجرؤ على مقارعة المسخ يغدو بصورة آليّة ممثّل هذا النوع، ممثّل المجتمع بأكمله. وبذلك، يفيد المسخ، الغريب تماماً، في إعادة بناء كليّة، أو لحمية اجتماعية، ما كانت -بحدّ ذاتها- لتبدو مُقنعةً.

٢ - ماركس، «المخطوطات الاقتصادية والفلسفية» (١٨٤٤)، في الكتابات الأولى، هارمون دزورث ١٩٧٥، ص ٣٢٢.

٣ - تؤدّي الرواية البوليسية «الكلاسيكية» وظيفة مشابهة. فالجرمة تضع الشخصيات جميعاً تحت طائلة الشك: فتغدو أفعال هذه الشخصيات ملتبسةً مريبة، وتغدو مُثُلها محل سؤال، وأهدافها غامضة. غير أنّه ما إنّ يُكتشف الجاني، حتى يتبيّر الشك في الحال وتُعاد الأهلية إلى الجميع. «ينبغي مقاضاة المجرم على جرمته لأنّ هذا هو السبيل الوحيد الذي يؤمن لبقية الفريق حكماً بالبراءة مرضياً تماماً. وغرض القصة البوليسية النفسي يكمن في هذه البراءة. فهذه القصة لا توجد لكي تثير التهمة أو تصادق عليها بل لكي تبددها، حيث يعلن حل العقدة عن البراءة العامة». بريجيد بروفي، «القص البوليسية: أسطورة حديثة»، Hudson Review ١٩٦٥، العدد ١، ص ٢١. والبراءة العامة ليست سوى موافقة غريزية على قوانين المجتمع العامة التي تعلن عن خيرها وعدلها إزاء الانتهاك الفردي، أو «الحالة» الإجرامية الاستثنائية.

ومسخ فرنكنشتين ودراكولا مصاص وهما ديناميان وكلتيان، بخلاف المسوخ السابقة. وهذا ما يجعلهما مرعيين. أما قبلهما، فكانت الأمور مختلفة، حيث يكتفي أشرار الماركيز دي ساد بهوامش المجتمع مسرحاً لأعمالهم، فيختفون بعيداً في أبراجهم. وتقع جوستين ضحية لهم لأنها ترفض العالم الحديث، عالم المدينة، والتبادل، عالم اختزالها إلى مجرد سلعة. وبذلك، تُسَلِّم نفسها إلى الرعب القديم، رعب العالم الإقطاعي، ومشية السيد الفرد. وعلاوة على هذا، فإنَّ للشَّرِّ لدى الماركيز دي ساد حدّه «الطبيعي» الذي لا يمكن تخطيه: ألا وهو إرضاء رغبة السيد. فما إن يرتوي هذا الأخير حتى يتوقّف التعذيب. أمّا دراكولا، بالمقابل، فهو ناسك الرعب المتعبّد في محرابه: يجسّد انتصار «الرغبة في التملّك على الرغبة في الاستمتاع»؛ ومثل هذا التملّك، الذي لا يكثرث بالاستهلاك، هو تملُّك لا يعرف ارتواءً ولا حدوداً بطبيعته. فمصّاص الدماء لدى بوليدوري يظلّ ذلك السيد الإقطاعي قليل الشأن الذي يضطر لأن يطوف أوروبا ويخنق فتياتها بقصد البقاء البائس. فالزمن ضده، ضدّ رغباته المحافظة. أمّا دراكولا ستوكر فهو، بالعكس، ذلك المقاول العقلاني الذي يوظّف ذهبه في توسيع سلطانه: في فتح مدينة لندن. ويذّر مسخ فرنكنشتين الهلاك في الدنيا بأسرها، من الألب إلى اسكتلندا، ومن أوروبا الشرقية إلى القطب. وبالمقارنة معهما، فإنَّ شبح قلعة أوترانتو - العملاق يبدو أشبه بالقرم. فهو مقتصر على مكان واحد؛ ولا يستطيع أن يظهر سوى مرة واحدة وحسب؛ مجرد أثر من الماضي، ما إن تتم استعادة النظام حتى يصمت إلى الأبد. أمّا المسوخ الحديثة فتهدّد بأن تعيش إلى مالا نهاية، وبأن تفتح العالم. وهذا هو السبب في أنّها يجب أن تُقتل<sup>٤</sup>.

## فرنكنشتين

المسخ، مثل البروليتاريا، محرومٌ من الاسم والكيان المستقل. فهو مسخ فرنكنشتين؛ ينتمي إلى خالقه ويُنسب إليه كلياً (مثلما يمكن للمرء أن يتكلّم على «عمال فورد»). وهو، مثل البروليتاريا، مخلوق جمعيّ وصنعيّ. لا يوجد في الطبيعة، بل يُبنى بناءً. وفرنكنشتين عالمٌ -

٤ - ماركس، «المخطوطات الاقتصادية والفلسفية».

- عمل هوراس والبول (١٧١٧-١٧٩٧)، وهو من الأمثلة البارزة على الرواية الغوطية. (المترجم)  
٥ - في أفلام فيشر، تكون حيوية المسخ ومصّاص الدماء مفقودة تماماً. وهذه الأفلام لا تبدأ قطّ باعتداء يرتكبه المسخ (الذي يسعده المكوث في البيت أشدّ السعادة)، بل تبدأ بخطأ أو فعل غيبي يرتكبه «إنسان». وما تدعو إليه بشكل واضح هو أن يحجم المرء عن أن يهيم على وجهه، وأن يترك الأمور على حالها. وبذلك لا يعود المسخ مرعباً بذاته بل بانتهاك منطقة نفوذه، وبدعم تمسك البشر بما يعقدونه من اتفاق. وهذا ضربٌ من رعب دولة الرفاه، مناسب لحقبة التعايش السلمي.

مخترعٌ منتجٌ، في صراعٍ مفتوح مع والتن، العالم-المكتشف المتأمل (وهذا النموذج سوف يتكرر مع جيكل ولانيون). والأطراف التي يُعاد جمعها في المسخ وتُبعث فيها الحياة من جديد هي أطراف أولئك -«الفقراء»- الذين دفعهم تفسّخ العلاقات الإقطاعية إلى قطع الطرق، والبؤس، والموت. وحده العلم الحديث - هذه الاستعارة لـ«الطواحين الشيطانية المعتمة»- من يمكنه أن يوفر لهم مستقبلاً. فهو يخططهم معاً من جديد، ويصوغهم حسب مشيئته، ليهبهم حياةً في النهاية. غير أنه في اللحظة التي يفتح فيها المسخ عينيه، يرتدّ خالقه إلى الخلف مجفلاً ومرعوباً: «على وميض الضوء الباهت، رأيت عين هذا المخلوق الصفراء الكامدة تفتح. . . كيف لي أن أصف مشاعري إزاء هذه الكارثة. . . ؟» فيين فرنكنشتين والمسخ ثمة علاقة متجاذبة وديالكتيكية، شأن تلك العلاقة التي تربط، بحسب ماركس، بين رأس المال والعمل المأجور<sup>٧</sup>. فمن جهة أولى، لا يمكن للعالم إلا أن يخلق المسخ: «كثيراً ما عافت طبيعتي الإنسانية مهنتي، غير أن توقاً ملحاً متعاضماً جعلني أبلغ بعلمي ما يقارب النهاية». أما من جهةٍ أخرى، فإنه سرعان ما يخافه ويودّ أن يقتله، إذ يدرك أنه وهب حياةً لمخلوقٍ يفوقه قوةً ولا يسعه أن يتحرّر منه بعد الآن. وهذه هي اللعنة ذاتها التي حلّت بجيكل: «لكي أريح قلبك الطيب، سوف أخبرك بشيء: يمكنني أن أتخلص من السيد هايد لحظة أريد». لكن هايد هو الذي سيغدو سيداً على حياة سيده. وبعبارةٍ أخرى، فإن الخوف الذي يثيره المسخ هو خوف من يخشى من أنه قد «أوجد حفار قبره».

غير أن ما يثير الخوف ليس مطالب المسخ «الصريحة». فهذه الأخيرة ليست إيماءةً تحدّ، بل مطالب «إصلاحية»/ «دستورية». فالمسخ لا يرغب سوى في أن تكون لديه حقوق المواطنة بين البشر: «ليس يغريني أن أقف في معارضتك. إنني مخلوقك، وسوف أظل طائعاً وخاضعاً لسيدي ومليكي الطبيعي، . . . إنني خيّر وطيب؛ وما جعلني شيطاناً هو البؤس. امنحني السعادة، وسوف أعود فاضلاً من جديد». وحتى حين تُخفق جميع علاقات الودّ مع البشر، نجد المسخ يعترف بهامشيته وضعته، راجياً فقط أن يكون بقربه مخلوق آخر «مشوّه ومرعب مثلي». إلا أنه يُحرّم حتى من هذا. فمجرد وجود هذا المسخ مرعبٌ لفرنكنشتين بما فيه الكفاية، فما بالك

٦ - مسخ ماري شيللي هو جمعٌ من جثث مختلفة. وحين تقدّمه السينما باعتباره جثةً واحدة أُعيدت إليها الحياة (حتى ولو كانت هذه الجثة عملاقة وغير عادية)، فإنها تتفّه معناه الاجتماعي إلى حدّ بعيد.

٧ - «هكذا يفترض رأس المال العمل المأجور مسبقاً؛ ويفترض العمل المأجور رأس المال مسبقاً وهما يشترطان وجود واحدتهما الآخر على نحو متبادل. . . رأس المال والعمل المأجور وجهان للعلاقة الواحدة ذاتها». ماركس، «العمل المأجور ورأس المال» (١٨٤٩) في الأعمال المختارة في مجلد واحد، لندن ١٩٧٠، ص ٨٣-٨٢.

بأن يتكاثر وتكون له ذريته . وفرنكنشتين -الذي لا يستطيع أن يتم أمر زواجه- هو ضحية تلك العنة ذاتها التي وصفها بنيامين : «الأسباب الاجتماعية للجنة» : كفُّ خيال الطبقة البرجوازية عن الاهتمام بمستقبل قوى الإنتاج التي سبق لها أن أطلقتها . . . . عنة الذكر -صورة أساسية للعزلة ، يتم فيها اعتقال قوى الإنتاج<sup>٨</sup> . هكذا تظهُر للعالم إمكانية أن تكون للمسوخ ذرية على أنها كابوس حقيقي : «سوف يتوالد على الأرض عرقٌ من الشياطين ويجعل وجود النوع البشري ذاته أمراً محفوظاً بالمخاطر ومُتَقَلِّباً بالرب» .

«عرقٌ من الشياطين» : تكثف صورة البروليتاريا هذه واحداً من أشدّ العناصر رجعية في إيديولوجيا ماري شيللي . فالمسوخ نتاج تاريخي ، كائن صناعي : لكنه ما إن يُجْعَل «عرقاً» حتى يعاود الدخول إلى ميدان الطبيعة الثابت الذي لا يتبدّل . ويمكنه أن يغدو موضوع كراهية غريزية أولية ؛ حيث يحتاج «البشر» هذه الكراهية كيما توازن القوة التي أطلقها المسوخ . وبذلك لا يكون التمييز العرقي مفروضاً على تطور السرد فرضاً ، بل ينبع منه مباشرة : فليست ماري شيللي وحدها من تريد أن تجعل المسوخ مخلوقاً من جنس آخر ، بل فرنكنشتين أيضاً . فهذا الأخير لا يريد في الحقيقة أن يخلق إنساناً (كما يزعم) بل مسخاً ، عرقاً آخر . وهو يسهب في سرد ما قاساه من «الأم لا نهاية لها» وما بذله من «عناية» في تشكيل مخلوقه ؛ ويخبرنا أن «أطرافه كانت متناسبة» وأنه قد «اختار له ملامح جميلة» . غير أن ذلك كله ليس سوى أكاذيب : حيث نجد في المقطع ذاته ، بعد ثلاث كلمات وحسب ، أن «جلده الأصفر لا يكاد يخفي عمل عضلاته وشرائبه الواقعة تحته ؛ وشعره أسود لامع مسترسل ؛ وأسنانه بيضاء كاللؤلؤ ؛ لكن هذه الكماليات لم تفعل سوى أن شكّلت تعارضاً رهيباً مع عينيه الدامعتين ، . . . وقوامه المنكمش ، وشفتيه السوداء والبارزتين» . بل إن هذا الكائن الجديد هو مسوخ أصلاً ، وعرق مستقل أصلاً ، حتى قبل أن يبدأ الحياة . إذ ينبغي أن يكون كذلك ، بل صنّع ليكون كذلك : لقد خلُقَ بالفعل ، إنمّا بهذه الشروط وعلى هذه الأسس . وثمة هنا مرتبة واضحة لتلك القوانين الإقطاعية الرائعة التي كانت تفرض على كل مرتبة اجتماعية نمطاً خاصاً من اللباس ، فتمكّن بذلك من تمييزها عن بعد ومن تثبيتها مادياً إلى دورها الاجتماعي . لكن مثل هذا الأمر لم يعد ممكناً ، بعد أن غدت الملابس سلعاً يمكن لأيّ كان أن يشتريها . وبات من الضروري أن يُنقَش اختلاف المرتبة أعمق بكثير : في جلد المرء ، وعينه ، وقوامه . وما يجعلنا

٨ - فالتر بنيامين ، «Zentralpark» .

المسخُ ندرکه هو کم کان من الصعب على الطبقات المسيطرة أن ترسخ للفكرة التي مفادها أنَّ جميع البشر متساوون، أو ينبغي أن يكونوا متساوين .

بيد أنَّ المسخ يجعلنا ندرک أيضاً أنَّ البشر في مجتمع غير متساوٍ ليسوا متساوين . لا لأنهم يتمون إلى «أعراق» مختلفة بل لأنَّ عدم المساواة يُنقَشُ بالفعل على جلد المرء، وفي عينيه، وجسده. الأمر الذي يتجلَّى خاصةً لدى العمال الصناعيين الأوائل: فالمسخ ليس مشوهاً لأنَّ فرنكنشتين يريده أن يكون كذلك وحسب، بل أيضاً لأنَّ ذلك ما كان عليه الحال حقاً في العقود الأولى من الثورة الصناعية. ففي هذا المسخ، تغدو استعارات نقاد المجتمع المدني واقعيةً: فهو تجسيد لديالكتيك العمل المغترب الذي وصفه ماركس الشاب: «كلما كان لمنتوجه شكل، كان العامل فاقداً للشكل؛ كلما كان موضوعه متحضراً، كان العامل بربرياً؛ كلما كان العمل قادراً، كان العامل عاجزاً؛ كلما كان العمل ذكياً، كان العامل غيباً وبات عبداً للطبيعة... صحيحٌ أنَّ العمل يُنتج روائع للأثرياء، لكنه ينتج العري للعامل. صحيحٌ أنه ينتج قصوراً، لكنه ينتج أوكاراً للعامل. صحيحٌ أنه ينتج الجمال، لكنه ينتج الذبول للعامل... ينتج الذكاء، لكنه ينتج البله والعته للعامل»<sup>٩</sup>. هكذا يكون اختراع فرنكنشتين استعارة مفعمة بالمغزى لسيرورة الإنتاج الرأسمالي، التي تسبغ شكلاً عبر نزع الشكل، وتنتج تحضراً من خلال الدَّفْع صوب البربرية، وتُحدِث غنى عن طريق الإفقار، فهي سيرورة ذات وجهين يستلزم فيها الإثباتُ النفيَ ويقتضيه. والحال، أنَّ المسخ -تلك القاعدة التي يقيم عليها فرنكنشتين عظمته المكروبة- لا يني بوصف من خلال النفي: فالإنسان حسن التناسب، أما المسخ فلا؛ والإنسان جميل، أما المسخ فبشع؛ والإنسان طيب، أما المسخ فشرير. وبذلك يكون المسخ إنساناً مقلوباً رأساً على عقب، أو نفياً للإنسان. فهو بلا وجود مستقل؛ ولا يمكن قطُّ أن يكون حرّاً أو أن يكون له مستقبل بالمعنى الحقيقي. وهو لا يعيش إلا بوصفه الوجه الآخر لتلك العملة التي يمثِّل فرنكنشتين وجهها الأول. وحين يموت العالم، لا يعلم المسخ ما الذي يفعله بنفسه، فينتحر.

العالم والمسخ هما طرفا رواية فرنكنشتين. والأدقُّ القول إنهما يغدوان هذين الطرفين في سياق السرد. فرواية ماري شيللي تقوم في الحقيقة على تخطيط أوليٍّ، مبسَّط وانقساميٍّ («لا بدَّ للمجتمع بأكمله من أن ينقسم إلى طبقتين...»). وهذه سيرورة لا بدَّ أن يكون لها ضحاياها:

٩ - ماركس، «المخطوطات الاقتصادية الفلسفية»، ص ٣٢٦-٣٢٥.

- الإشارة هنا إلى عمل غوته، فاوست. (الترجم)

حيث تهلك ، بالفعل ، جميع الشخصيات «الوسيط» واحدة إثر أخرى على يد المسخ : وليم شقيق فرنكشتين ، وجوستين خادمته ، وكليرفال صديقه ، وإليزابيث زوجته فضلاً عن والده . وهي النتيجة ذاتها التي تتكرر أصدائها في التضحية بفيلمون وباوسيس ، حين يلمى حلم المفاول لدى فاوست تدمير وحدة العائلة والملكية الخاصة الصغيرة ، في هيتي هذين الزوجين العجوزين - . وهذا ما نجده في فرنكشتين أيضاً ، حيث ضحايا المسخ (أو الأخرى ضحايا الصراع بين المسخ والعالم ، ذلك الصراع الذي يشير إلى العلاقات الاجتماعية المستقبلية) هم أولئك الذين لا يزالون يجسّدون مثال العائلة الأخلاقي والاقتصادي بوصفها وحدة «ممتدة» : فلا يقتصر هؤلاء الضحايا على الأقرباء وحدهم ، بل يتعدّون ذلك إلى الخادمة والصديق الودود أيضاً . وما نلاحظه هو أنّ هذا الصديق كليرفال لا يزال تقليدياً وادعاً : فقد اختار ، بخلاف فرنكشتين ، أن يبقى في بلدة أبويه ، في بيت أسرته ، وأن يحافظ على قيم هذه الأخيرة ، تلك القيم الاندماجية ، المحلية ، الثابتة : أي على أخلاقية «السبيل المعتاد» التي امتدحها والد روينسون كروزو<sup>١٠</sup> . بل إنّ فرنكشتين نفسه ينتهي بالتحوّل إلى هذه القيم ، لكن الوقت يكون قد تأخر كثيراً : «يا لسعادة ذلك الإنسان الذي يعدّ موطنه العالم كلّهُ ، إذا ما قورن بالذي يطمح لأن يغدو أعظم مما تتيح له الطبيعة . . . وداعاً ، يا والتن ! اسع وراء السعادة في التوازن وتجنّب الطموح ، ولو كان مقتصرًا على ذلك الطموح البريء في الظاهر والمتمثّل في تميّزك في ميدان العلم والاكتشاف» .

تعيد كلمات فرنكشتين الأخيرة عقد الصلة مع المقدمة التي تضعها ماري شيللي للرواية ، والتي تعرض لهدف العمل على أنّه «الكشف عن ذلك الأنس الذي تتسم به العاطفة الأسرية» . فليس مصادفةً أنّ كلمات فرنكشتين الأخيرة تُقال لوالتن ، لأنّ هذا الأخير أساسي لإيصال رسالة العمل . فهو ، مثل فرنكشتين ، يبدأ كشخصية رئيسة أو كبطل لديه مسعاه اليائس ، تحفزه قُدماً فكرةً عن التقدّم العلمي متسلّطة وجائرة وغير إنسانية : «ليس لحياة إنسان أو موته أن يكونا سوى ذلك الثمن الزهيد الذي يتوجّب دفعه لقاء ما أسعى وراءه من معرفة» . غير أنّ قصة فرنكشتين

١٠ - تمكّن قراءة فرنكشتين على أنها مقلوب روينسون كروزو . ففي القرن الثامن عشر ، كان الخروج عن طوع الأب يُكَافَأ ويُثاب ؛ أما بعد قرن على ذلك فكان يُعاقب عليه بالموت . وهذا الاختلاف في النهايتين يتوقّف تماماً على العلاقات التي تقوم بين الابن وقوة العمل . ففي روينسون كروزو ، نجد أن فرايدي زنجي («عرق من الشياطين» ) ، لكن كروزو يحضّره ، ويجبره على أن يغدو «إنساناً ، يتكلم الإنجليزية ، ويؤمن بالله ، ويرتدي الثياب ، ويقوم على خدمة سيده . أما المسخ ، بالمقابل ، فهو الإنسان الذي يغدو غير إنساني ، إذ يجحد الإله ، ويغدر بسيده ، ويهجر الحضارة ، ويهدّد بإقامة عرق جديد . كما ينعكس هذا الاختلاف في التقنيات السردية المختلفة : فكروزو يسيطر على الوضع ، وهذا ما يمكنه من أن يكون أناساً ساردةً كونيةً ؛ أما فرنكشتين ، الذي يفقد السيطرة على الوضع ، فلا يتمكن من أن يتحكم حتى بعمارة الرواية .

تدفع والتن إلى التخلّي عن هذا الأمر، فيستجيب، في النهاية، لشكاوى البحّارة الذين يخشون على حياتهم، ويوافق على أن يعود «جاهلاً وخائباً» إلى وطنه وعائلته. ولأن والتن ينجو، بفضل تحوله، فإن ذلك يخلع عليه وظيفةً مسيطرة في بنية السرد، أو في نظام «مُرْسلي» الرسائل الذي ينطوي عليه العمل. فوالتن هو الذي يبدأ القصة وينهيها على حدّ سواء. وسرده «يحتوي»، ويُخضع إذاً، سرد فرنكشتين (الذي «يحتوي» بدوره سرد المسخ). وبذلك يُحتفظ لوالتن بوجهة النظر السردية الأوسع، والأشمل، والأشدّ كليّة، ويعمل نظام السرد على قلب معنى فرنكشتين كما وصفناه، طارداً ما فيه من رعب، بالانتهاء إلى أنّ العنصر الواقعي المسيطر ليس انقسام المجتمع إلى قطبين متعاكسين، بل إعادة توحيد الرمزية المتمثلة في الثام شمل عائلة والتن.<sup>١١</sup>

وتلك الكليّة التي ينسبها لوالتن نظام المُرسلين السرديين لا تنطبق على القصة التي بين أيدينا وحسب بل تتعدّها إلى كامل مجرى التاريخ: فعبّر والتن، لا يعود فرنكشتين والمسخ أكثر من «حدثين» تاريخيين عابرين؛ فهما مجرد حادث عرضي، أو «حالة» (كما سيشير العنوان الذي سيضعه ستيفنسن لروايته حالة الدكتور جيكل والسيد هايد الغريبة). وبهذه الوسيلة تريد ماري شيللي أن تقنعنا بأن الرأسمالية لا مستقبل لها: لعلّها دامت بضع سنوات، لكنها انتهت الآن. فمن الواضح أنّ فرنكشتين والمسخ يموتان دون ورثة، في حين ينجو روبرت والتن. وهذه مفارقة زمنية صارخة، لكنها مفارقة كانت ماري شيللي قد هيئتنا لها. ذلك أنّ نقطة ارتكاز فرنكشتين السوسيوولوجية -خلق البروليتاريا- ليست استجابة للمصالح الاقتصادية أو الحاجات الموضوعية بل نتاج عمل معزول، وذاتي، وغير مبالٍ: إذ لا يتوقع فرنكشتين أن يعود عليه خلق المسخ بأي نفع شخصي. والأحرى، أنه لا يسعه أن يتوقع ذلك، لأنّ عالم الرواية لا يتيح أيّ سبيل للانتفاع بالمسخ<sup>١٢</sup>. وهو لا يتيح أيّ سبيل للانتفاع به لأنّه ليس ثمة مصانع. وليس ثمة مصانع لسبين وجيهين: أولهما، أنّ متطلبات الإنتاج ليس لها قيمة بذاتها بالنسبة لماري شيللي، بل ينبغي أن

١١ - ينبغي أن نلاحظ أيضاً أنّ ماري شيللي تعجز عن بناء صورة للعائلة ناجحة تماماً. فعائلة والتن، على سبيل المثال، لا تعدّى أختاً واحدةً متزوجة، هي المرسل إليه الذي تستهدفه رسائل والتن جميعاً. ويبدو الأمر كما لو أنّ غشيان المحارم راح يلقي بظله على «العاطفة الأسرية» التي تحتفي بها الكاتبة.

١٢ - يوضح هذا الأمر وجهاً آخر من أوجه الخوف الذي يثيره المسخ. فقد سبق لكانط أن كتب في تحليل الجليل أنّ «الشيء يكون مسوخاً حين يحبط بحجمه الغاية التي تشكّل مفهومه» (نقد ملكة الحكم، أكسفورد ١٩٥٢، ص ١٠٠). وحجم المسخ لا يجعله يتلاءم مع المواقع المحددة والمحدودة التي يتسم بها تقسيم العمل السابق على الرأسمالية. وحقيقة أنه «يحبط مفهومه»، أي «إنسانيته» بتعبير آخر، هي تحديداً ما يجعل منه مسخاً. فهو لا يستطيع أن يستخدم قدرته الإنتاجية الهائلة إلا في الليل، في الخفاء، لمجرد البقاء. ولعله كان بمقدوره أن يكون مصدراً لسعادة رأسمالي ما: لكن الرواية ليس فيها أيّ رأسمالي.



تكون خاضعة لمبدأ الحفاظ على صلابة العائلة الأخلاقية والمادية؛ وثانيهما، أن المصانع، كما أدركت ماري شيللي، سوف تضاعف من غير شك «عرق الشياطين» المخيف إلى ما لا نهاية. ولأن ماري شيللي ترغب في طرد البروليتاريا، فإنها تزيل من اللوحة رأس المال أيضاً، مُبدياً بذلك ضرباً من الانسجام المنطقي الأكيد. وبعبارة أخرى، فإنها تزيل التاريخ. والحال، أن النتيجة النهائية التي تُسفر عنها البنية السردية المُستخدمة تتمثل في جعل قصة فرنكنشتين والمسوخ أشبه بحكاية خرافية. فقصتهما تتقدم وتتواصل في شكل شفاهي، كما هو الحال في الحكاية الخرافية: حيث يحكي فرنكنشتين لوالته، والمسوخ يحكي لفرنكنشتين، الذي يحكي لوالته من جديد (أما والته، الذي يجسد التاريخ والمستقبل، فيكتب). وكما هو الحال في الحكاية الخرافية، نجد أن ثمة محاولة لخلق وضع أُسري دافئ وموثوق: حتى إن المسوخ نفسه يقترح، في بداية سرده، أن يجد هو وفرنكنشتين ملجأ في كوخ جبلي طلباً لمزيد من الراحة. ومثل الحكاية الخرافية أيضاً، وبقانون صارم، لا بد من اعتبار ما حدث أمراً خيالياً. الرأسمالية حلم، حلم سيء، لكنه حلم وحسب.

## دراكولا

ليس الكونت دراكولا أرستقراطياً إلا في الطريقة التي يتكلم بها. وما يُدهش جوناثان هيركر - سمسار العقارات اللندني الذي يمكث في قصره، والذي تفتتح يومياته رواية رام ستوكر - أن دراكولا يفتقر تماماً إلى ما يجعل المرء «نبيلاً»: ألا وهو الخدم. ولا يترفع دراكولا عن قيادة العربة، أو الطهي، أو ترتيب الأسرة، أو تنظيف القصر. ثم إن الكونت سبق له أن قرأ آدم سميث: ويعلم أن الخدم هم أولئك العمال غير المنتجين الذين يُنقصون دخل من يقتنيهم. ويفتقر دراكولا أيضاً إلى ذلك الاستهلاك اللافت لدى الأرستقراطي: فهو لا يأكل، ولا يشرب، ولا يمارس الحب، ولا تروق له الملابس المبهرجة، ولا يذهب إلى المسرح، ولا يخرج للصيد، ولا يقيم حفلات الاستقبال، ولا يبني منازل في الضياع. وليست اللذة هي الغاية حتى في ذلك العنف الذي يمارسه. وهو (بخلاف فلاد المُخوّزق، ودراكولا التاريخي، وجميع مصاصي الدماء الذين سبقوه) لا يحب سفك الدماء: بل يحتاجها، فلا يمتص منها إلا ما هو ضروري دون أن يهدر أي قطرة. فهدفه النهائي ليس تدمير حياة الآخرين بنزوة

عابرة، أو تبديدها، بل استخدامها<sup>١٣</sup>. وبعبارة أخرى، فإن دراكولا مقتر، متقشف، نصيرٌ للأخلاق البروتستانتية. وهو في الحقيقة بلا جسد، أو الأخرى بلا ظل. فجسده موجود والحق يُقال، غير أنه «معنوي» - «عصي على الإحساس من الناحية الحسية»، كما يقول ماركس عن السلعة، و«مستحيل كواقعة مادية»، كما تعرّف ماري شيللي المسخ في الأسطر الأولى من تقديمها رواية فرنكشتين - والواقع أنه من المستحيل، «مادياً»، أن نغرّب إنساناً عن ذاته، أو أن ننزع إنسانيته. غير أن العمل المغترب، بوصفه علاقة اجتماعية، يجعل ذلك ممكناً. بل إن هنالك بالفعل نتاج اجتماعي بلا جسد، وله قيمة تبادلية دون أن تكون له قيمة استعمالية. وهذا النتاج، كما نعلم، هو النقود<sup>١٤</sup>. وحين يستكشف هيركل القصر، لا يجد سوى شيء واحد: «كومة كبيرة من الذهب... ذهب من كل نوع، نقود رومانية وبريطانية ونمساوية وهنغارية ويونانية وتركية، تكسوها طبقة رقيقة من الغبار، كما لو أنها قد طمرت طويلاً في الأرض». والمال الذي كان قد طمر في الأرض يعود إلى الحياة ثانية، ويغدو رأسماًلاً ويشرع في غزو العالم: هذه هي حكاية دراكولا مصّاص الدماء وليس أي شيء آخر.

«رأس المال عملٌ ميّت لا يحيا إلا بمصّه دماء العمل الحيّ، مثل مصّاص الدماء، لا يحيا إلا بمصّه دماء المزيد المزيد من العمل الحيّ<sup>١٥</sup>». يحلّ هذا التشبيه الذي يستخدمه ماركس عقدة استعارة مصّاص الدماء. فهذا الأخير، كما نعلم جميعاً، ميت وليس بميّت: فهو لا-ميّت، شخصٌ «ميّت» لكنه يتدبّر الحياة بفضل تلك الدماء التي يمتصّها من الأحياء، فتغدو قوتهم

١٣ - يضطر هيركل نفسه لأن يتبين هذه العقلانية البرجوازية المتزنة لدى دراكولا، بعد أن أنقذه هذا الأخير من رغبات عشيقاته المدمّرة: «إنه لما يدفع إلى الجنون الأكيد أن تفكّر بأن الكونت هو الأقلّ شناعة بالنسبة لي من بين جميع الأشياء الغبية التي تلوح في هذا المكان الكريه: فهو وحده من يمكن أن أنشد لديه الأمان، مع أن ذلك لا يمكن أن يتمّ إلا حين يمكنني أن أخدم أغراضه». (التشديد لي). هكذا يبلغ انعدام القسوة لدى دراكولا درجة أنه يخلي سبيل هيركل، ما إن يستخدمه، دون أن يمسّ شعرة في رأسه.

١٤ - سبقت دراكولا شخصية أدبية أخرى فقدت ظلها: بيتر شليم. فقد باع هذا الأخير ظله بكيس مليء بالنقود. لكنه سرعان ما أدرك أن النقود لا يمكن أن تعطيه سوى شيء واحد: مزيد من النقود، والمزيد منها، كل النقود التي يريدها (فالكيس لا قرار له). إنّما النقود فقط. فالرغبة الوحيدة التي يمكن لبيتر أن يشبعها هي تلك الرغبة المجردة وغير المادية في المال، ذلك أن جسده غير الطبيعي والمشوّه يحرمه من النفاذ إلى أي رغبة جسدية، مادية، وملموسة. والفضيحة الكبرى أنه حين يجد بنتاً تحبه (ويحبها)، ترفض الزواج منه، فيغزّ يائساً: ولا يعود بمقدوره أن يحب. (مثل دراكولا تماماً: «أنت لم تعشق قط؛ لم تعشق قط!». عندها التفت الكونت... وقال بهمس ناعم: - «بلى، أنا أيضاً يمكن أن أعشق؛ أنت نفسك تعرفين ذلك. أليس كذلك؟...»). والحال، أن حكاية تشاميسو الخرافية (حكاية بيتر شليم العجيبة) نُشرت في العام ١٨١٣، الفترة ذاتها التي نُشرت فيها فرنكشتين. وهي تدور مثلها حول الصراع بين انتشار الرأسمالية (بيتر) والبنى الاجتماعية الإقطاعية (ميننا وقريتها). وكما في فرنكشتين، فإن الرأسمالية تظهر كحدث عارض، لا يشتمل إلا على فرد واحد ولا يدوم إلا لوقت قصير. لكن الحدس الأساسي ينطوي على قوة استثنائية ويقف على قدم المساواة مع عقاب ميداس، الذي حال الذهب لديه دون الاستهلاك.

١٥ - ماركس، رأس المال، المجلد ١، هارمونديزورت ١٩٧٦، ص ٣٤٢.

وكلما غدا مَصَّاص الدماء أقوى، بات الأحياء أضعف: «يزداد غنى الرأسمالي - ليس تبعاً لعمله الشخصي واستهلاكه المحدود، كما هو الحال لدى الشخص البخيل - بل بقدر ما يعتصر قوة عمل الآخرين، ويجبر العامل على التخلّي عن كلّ متع الحياة<sup>١٧</sup>». ودراكولا، مثل رأس المال، يُدْفَع إلى النمو المتواصل، ويُحْمَل على توسيع مجاله إلى ما لا نهاية: فالتراكم من طبيعته. يصرخ هيركر «ذلك هو الكائن الذي كنت أعمل على انتقاله إلى لندن، حيث يمكنه، لقرون قادمة ربما، أن يروي ما لديه من شهوة الدّم، وسط تلك الملايين التي تعجّ بها لندن، وأن يخلق حلقةً جديدةً دائمة التوسع من أشباه الشياطين الذين يقتاتون على من لا حول لهم ولا قوة» (التشديد لي). ويقول فان هيلسنغ لاحقاً: «وهكذا تمضي الحلقة في توسّع دائم»؛ ويصف سيوارد دراكولا بأنه: «الأب أو المشجّع لنظام جديد من الكائنات» (التشديد لي). فالهدف النهائي لأفعال دراكولا جميعاً هو خَلْق هذا «النظام الجديد من الكائنات» الذي من المنطقي أن يجد في إنجلترا تربته الأخصب. وأخيراً، فإنّ دراكولا - مثل الرأسمالي الذي هو «رأسمال مشخّص» وينبغي أن يُخضع وجوده الخاص لحركة التراكم المجردة المتواصلة دون انقطاع - لا تدفعه الرغبة في القوة بل لعنة القوة، واضطرارٌ لا سبيل إلى الفرار منه. يقول فان هيلسنغ: «حين يصيرون (يقصد اللا-أموات) كذلك، يقترن هذا التحول بلعنة الخلود؛ فليس بوسعهم أن يموتوا، بل ينبغي أن يمضوا جيلاً بعد جيل يضيفون ضحايا جدداً ويضاعفون أشرار العالم». ويلاحظ لاحقاً أنّ مَصَّاص الدماء «يمكن أن يفعل هذه الأشياء جميعاً، لكنه ليس حرّاً» (التشديد لي). فلعنته هي التي تضطره لأن يخلق المزيد من الضحايا، مثل الرأسمالي المضطر لأن يراكم. وطبيعته هي التي تقسره على أن يكافح لكي لا يكون محدوداً، ولكي يُخضع المجتمع بأكمله. وهذا هو السبب في استحالة «التعايش» مع مَصَّاص الدماء. فعلى المرء إمّا أن يخضع له أو أن يقتله، فيخلّص العالم بذلك من وجوده ويخلّصه هو نفسه من لعنته. وحين تنفذ السكين في قلب دراكولا، في اللحظة التي تسبق موته، «ينتم وجهه عن سيماء السلام، تلك السيماء التي لم أتصوّر قطّ أنها يمكن أن ترسم هناك»، الأمر

١٦ - . . . اللاأموات أفياء. قوة يد دراكولا تعادل قوة عشرين رجلاً؛ حتى قوتنا التي أعطيناها نحن الأربعة إلى الأنسة لوسي صارت إليه جميعاً» (ص ١٨٣). ولا يسع المرء هنا سوى أن يتذكّر كلمات ميفيستوفيليس التي حلّها ماركس: «إذا كنت قادراً على أن أدفع ثمن ستة فحول، / ألا تكون قوتها قوتي؟ / فأسير عدوّاً، وأنا السيد السمين، كما لو كان لي من الأرجل أربع وعشرون» (أوردها ماركس في «المخطوطات الاقتصادية والفلسفية»، ص ٣٧٦).

١٧ - ماركس، رأس المال المجلد ١، ص ٧٤١.

الذي يلقي الضوء على فكرة سوف نعود إليها، هي فكرة تطهير رأس المال. وإذا ما كان مصّاص الدماء استعارةً لرأس المال، فإنّ على مصّاص الدماء لدى ستوكر، والذي يعود إلى العام ١٨٩٧، أن يكون رأس المال في العام ١٨٩٧، رأس المال الذي يبرز ثانيةً، بعد أن طُمرَ طوال عشرين سنة من الكساد، لينطلق على طريق لا مردّ له من التركّز والاحتكار. فدراكولا احتكاري حقيقي: منفرد ومستبدّ، لا يطبق المنافسة أو يصبر عليها. ويطمح، مثل رأس المال الاحتكاري، لأن يطيح بآثار الحقبة الليبرالية ويدمر جميع أشكال الاستقلال الاقتصادي. وهو لم يعد يقتصر على احتواء قوة ضحاياه المادية والأخلاقية (بالمعنى الحرفي لكلمة الاحتواء)، بل ينوي أن يجعلهم له إلى الأبد. ومن هنا الرعب، بالنسبة للعقل البرجوازي. حيث يغدو المرء مرتبطاً بدراكولا، وبالشرّ، على مدى الحياة وليس «لفترة محدّدة»، كما كان ينصّ العقد البرجوازي الكلاسيكي بقصد الحفاظ على حرية أطراف التعاقد. وهو مثل الاحتكار، يهدد فكرة الحرية الفردية ويدمر كلّ أمل لدى المرء بأن يستعيد استقلاله في أيّ يوم من الأيام. وهذا هو السبب في أنّ برجوازية القرن التاسع عشر لم تكن قادرة على تخيّل الاحتكار إلا في هيئة الكونت دراكولا، الأرسطراطي، صورة الماضي، والأثر المرتبط بأراضٍ نائية وعصور مظلمة. وذلك لأنّ برجوازي القرن التاسع عشر يؤمن بحرية التجارة، ويعلم أنه كي يرسخ أقدامه، على التنافس الحرّ أن يدمر طغيان الاحتكار الإقطاعي. وهذا ما يجعل الاحتكار والتنافس الحر، من وجهة نظره، مفهومين لا يمكن التسوية بينهما. فالاحتكار هو ماضي التنافس، العصور الوسطى. وهو لا يستطيع أن يصدق أنّه يمكن أن يكون مستقبل هذا التنافس، وأنّ التنافس ذاته يمكن أن يولّد الاحتكار في أشكال جديدة. ذلك لأنّ «الاحتكار الحديث هو... التركيب الحقيقي... نفي الاحتكار الإقطاعي بقدر ما يتضمن نظام التنافس، ونفي التنافس بقدر ما هو احتكار»<sup>١٨</sup>.

هكذا يكون دراكولا في آنٍ معاً التاج النهائي للقرن البرجوازي ونفيه. ولا يظهر في رواية ستوكر سوى هذا الوجه الأخير، الوجه النافي والمدمر. وثمة أسباب شديدة الواجهة لذلك. ففي بريطانيا نهاية القرن التاسع عشر، كان التركّز الاحتكاري أقلّ تطوراً بكثير (لأسباب اقتصادية وسياسية متعددة) منه في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة الأخرى. ولذلك أمكن تصوّر الاحتكار على أنّه شيء غريب على التاريخ البريطاني: على أنّه تهديد أجنبي. وهذا هو السبب في أنّ

١٨ - ماركس، «خاصية الفلسفة» (١٨٤٧) في ماركس وإنجلز، الأعمال الكاملة، المجلد ٦، لندن ١٩٧٦، ص ١٩٥.

دراكولا ليس بريطانياً، في حين أنّ خصومه هم بريطانيون تماماً (ماعداء واحد، كما سنرى، مولود في ذلك الموطن الكلاسيكي الآخر للتجارة الحرّة، هولندا، إضافةً إلى فان هيسلنغ). وتحظى القومية -الدفاع المستميت عن الحضارة البريطانية- بدور مركزي في دراكولا. وتتأتى مركزية فكرة الأمة من كونها فكرة جمعية: تنسّق الطاقات الفردية وتمكّنها من مقاومة التهديد. فإذا ما كان دراكولا يهدد حرية الفرد، فإنّ هذه الأخيرة تفتقر، بمفردها، إلى القدرة على مقاومته وهزيمته. وحقيقة الأمر هي أنّ أتباع الفردانية الاقتصادية الصرف، أولئك الذين يسعون وراء أرباحهم الخاصة، هم أفضل حلفاء مصّاص الدماء، دون أن يعلموا ذلك.<sup>١٩</sup> فالفردانية ليست السلاح الذي يمكن به هزيمة دراكولا. وهناك حاجة إلى أشياء أخرى، إلى شيئين اثنين في الحقيقة: هما المال والدين، اللذان يُنظرُ إليهما على أنّهما كلّ واحد، ينبغي ألا ينفصل: بعبارة أخرى، المال في خدمة الدين والعكس بالعكس. فمال أعداء دراكولا هو مال يرفض أن يغدو رأسمالياً، ولا يريد أن يطيع ما للرأسمالية من قوانين اقتصادية دَنَسَة بل يريد أن يُستَخدَم في فعل الخير. وقرب نهاية الرواية، تفكّر مينا هاركر بالتزام أصدقائها المالي: «لقد جعلني أفكر بتلك القوة الرائعة التي يحوزها المال! ما الذي لا يمكن أن يفعله حين يستخدم كما ينبغي؛ وما الذي يمكن أن يفعله حين يُستَخدَم استخداماً دنيئاً!» ذلك هو الأمر: ينبغي استخدام المال تبعاً للعدل. فلا ينبغي أن يكون غايةً بحدّ ذاته، فيُراكم ذلك التراكم المتواصل. بل ينبغي أن تكون له غاية أخلاقية غير اقتصادية إلى الحدّ الذي يمكن عنده أن تُقبَل بهدوء تلك الضروب الضخمة من الإنفاق والخسائر. ومع أنّ مثل هذه الفكرة عن المال لا يمكن أن تكون جائزةً ومقبولةً لدى الرأسمالي، إلا أنها أيضاً تلك الكذبة الإيديولوجية الكبيرة التي أطلقتها الرأسمالية الفيكتورية، تلك الرأسمالية التي تخجل من نفسها وتخفي المصانع والمحطات تحت بنية فوقية غوطية مربكة؛ الأمر الذي يطيل أمد نماذج الحياة الأرستقراطية ويعظّمها، ويحتفي بقداسة العائلة حين تبدأ هذه الأخيرة خفيةً بالتحطّم. وأعداء دراكولا هم على وجه الدقة أنصار هذه الرأسمالية. إنهم الطبقة المقاتلة من مُحسِنِي ديكنز. وهم يجدون تحقّقهم في الخرافة الدينية، في حين أن مصّاص الدماء تشلّه هذه الأخيرة. ومن ثمّ فإن

١٩ - هذه هي حال جميع الشخصيات الصغرى في الرواية، فهؤلاء (عمال شحن السفن والمحامون، البحارة والسامسة، الحمالون والمحاسبون) هم على الدوام أكثر من راضين عن تعاملاتهم مع دراكولا، وذلك لسبب بسيط هو أنّ دراكولا يدفع جيداً ونقداً، ويتيسر العمل. فدراكولا هو واحد منهم: سيد ممتاز للأجراء، شريك ممتاز لرجال الأعمال الكبار. وهم يفهمون واحدهم الآخر جيداً جداً، ويقدمون الفائدة الكبيرة واحدهم للآخر، بحيث أن دراكولا لا يسلك معهم قط كمصّاص دماء: فهو لا يحتاج لأن يمتصّ دماءهم، يمكنه أن يشتريها.

الصلبان، والقرايين المقدّسة، والثوم، والأزهار السحرية، وما إلى ذلك، ليست مهمة بسبب معناها الديني الجوهرية بل لسبب أكثر دقة وحقاقاً. فوظيفتها الحقّة تتمثّل في أن ترسم لنشاط مَصّاص الدماء حدوداً لا يمكن تخطيها. فهي تمنعه من أن يدخل هذا البيت أو ذاك، وأن يغزو هذا الشخص أو ذاك، وأن يجري هذا التحول أو ذاك. غير أنّ رسم حدود مَصّاص الدماء (رأس المال) يعني شن الهجوم على مبرر وجوده ذاته: فهو بطبيعته ينبغي أن يكون قادراً على التوسّع دون حدود، وعلى تدمير كل قيد يقيّد حركته. والخرافة الدينية تفرض على دراكولا تلك الحدود ذاتها التي تُعلن الرأسمالية الفيكتورية أنها تقبلها بصورة عفوية تلقائية. لكن دراكولا -الذي هو رأس مال لا يخجل من نفسه، ويصدق مع طبيعته، ويشكّل غايةً بحدّ ذاته- لا يمكنه البقاء في مثل هذه الشروط. ولذلك فإن هذا الرمز لتطور تاريخي قاس يسقط ضحية حفنة من المنافقين المرائين، زمرة من المتعصبين الذين يريدون أن يحتجزوا مجرى التاريخ. وهؤلاء هم الذين يمثّلون آثاراً باقيةً من العصور المظلمة.

في نهاية دراكولا تكون هزيمة مَصّاص الدماء كاملة. فدراكولا وعشيقاته يحيق بهم الدمار، ولا تنجو مينا هاركر إلا في اللحظة الأخيرة. لكنّ غيمةً واحدةً وحسب تعكّر صفو هذه النهاية السعيدة. ففي قتل دراكولا، يموت أيضاً، وبما يشبه المصادفة، ذلك الأميركي، كوينسي ب. موريس، الذي يساعد أصدقاءه البريطانيين في إنقاذ أمتهم. ومع أنّ هذه الحادثة تبدو غير قابلة للتفسير، وغريبةً عن منطق السرد، إلا أنها تتناسب تماماً مع المنطق والتصميم السوسولوجيين لدى ستوكر. فموريس الأميركي ينبغي أن يموت، لأنّه مَصّاص دماء. ومنذ ظهوره الأول وهو مُكْتَنَفٌ بالغموض (صحيحٌ أنّه غموضٌ من النوع الصداقيّ الودود، ولكن ألم يكن الكونت دراكولا نفسه أنيساً في البداية؟). «إنّه ذلك الشخص اللطيف، أميركي من تكساس، يبدو شديد النضارة والفتوة [يبدو: مثل دراكولا، الذي يبدو مثله لكنه ليس كذلك في الحقيقة] حتى يكاد أن يكون مستحيلاً أنّه يكون قد زار كل هذه الأماكن الكثيرة وقام بكل تلك المغامرات». أيّ أماكن؟ أيّ مغامرات؟ من أين أتى كل هذا المال الذي يمتلكه؟ ما الذي يفعله السيد موريس؟ أين يعيش؟ لا أحد يعلم أيّاً من هذه الأشياء. لكنّ أحداً لا يرتاب فيها. لا أحد يرتاب حتى حين تموت لوسي -ثم تتحول إلى مَصّاص دماء- ما إنْ تُنْقَلْ لها الدماء من موريس. لا أحد يرتاب حين يحكي موريس، بعد ذلك بفترة قصيرة، قصة فرسه، التي يمتصّ دماءها حتى آخر قطرة

في البامباس (فموريس، مثل دراكولا، قد طاف الدنيا) «واحدٌ من تلك الخفافيش الكبيرة التي يدعونها مصاصة الدماء». إنها المرة الأولى التي يُذكر فيها اسم «مصاص الدماء» في الرواية: لكن دون أن نجد أيّ ردّة فعل. كما لا نجد أيّ ردّة فعل أيضاً بعد بضع أسطر حين يقترب موريس من الدكتور سيوارد ويقول له بما يشبه الهمس الشرس: «ما الذي أساله [أي الدم]؟» لكن الدكتور سيوارد يهزّ رأسه، فليس لديه أدنى فكرة. ويَعده موريس، لكي يطمئنه، بأن يقَدّم العون. ولا أحد، أخيراً، يرتاب حين يغادر موريس غرفة الاجتماع المكرّس لوضع خطةٍ لمطاردة مصاص الدماء ويطلق طلقةً -خاطئةً، بالطبع- على الخفاش الكبير الذي وقف على إفريز النافذة يستمع إلى التحضيرات؛ أو حين يختفي موريس بين الأشجار، بعد اندفاع دراكولا داخلاً إلى المنزل، الأمر الذي لا يترتّب عليه سوى أنه يفقد أثر دراكولا ويدعو الآخرين لأن يوقفوا المطاردة الليلية. هذا هو كلّ ما يفعله موريس في دراكولا. ولو أنه لم يكن، بخلاف الآخرين، متّسماً بهذا التستر الغامض على عالم مصاص الدماء، لكان شخصية زائدة ونافلة تماماً. فما دامت الأمور تسير على ما يرام مع دراكولا، فإن موريس يتصرف مثل شريك متواطئ. وما إن يكون هناك انقلاب في المصائر، حتى يتحول إلى عدوه اللدود. فموريس يدخل في تنافس مع دراكولا؛ يوّد أن يحلّ محله في غزو العالم القديم. ومع أنه لا يفلح في الرواية إلا أنه سيفلح، في التاريخ «الواقعي»، بعد بضع سنوات.

ومع أنه من المثير أن نفهم أن موريس مرتبط بمصاصي الدماء -لأن أميركا سوف تنتهي بالفعل إلى إخضاع بريطانيا التي تخشاها، وإن يكن بصورة غير واعية- فإن الأمر الحاسم هو أن نفهم لماذا لا يصوّره ستوكر كمصاص دماء. والجواب يكمن في تصوّر البرجوازي للاحتكار والذي سبق أن وصفناه. فالاحتكار، بالنسبة لستوكر، ينبغي أن يكون إقطاعياً، شرفياً، طغيانياً، ولا يمكن أن يكون نتاج ذلك المجتمع ذاته الذي يوّد أن يدافع عنه. وبالمقابل، فإن موريس هو نتاج طبيعي للحضارة الغربية، شأنه شأن أميركا التي هي ضلع من بريطانيا وشأن الرأسمالية الأميركية التي هي نتيجة للرأسمالية البريطانية. وجعل موريس مصاصاً للدماء كان كفيلاً بأن يعني اتهاماً مباشراً للرأسمالية: أو بالأحرى اتهاماً مباشراً لبريطانيا، وإقراراً بأن هذه الأخيرة ذاتها هي التي ولّدت المسخ. وهذا غير ممكن. ولذلك ينبغي التضحية بموريس، من أجل خير بريطانيا، إنما مع إبقاء بريطانيا خارج جريمة لا يمكنها أن تعترف بشرعيتها. وهكذا يُقتل موريس مصادفةً بسكين

يطعنه بها غجري (سوف يسمح له البريطانيون أن يفرّ دون عقاب). وفي اللحظة التي يموت فيها موريس، ويختفي التهديد، تمنح إنجلترا القديمة بركتها لهذا الخبير باستثمار الأموال المفرط في تهوره والذي لا ضمير له، وترفعه إلى رتبة بنغال لانسر: «لقد مات سيّداً باسلاً، بصمتٍ وابتسامةٍ، زارعاً في قلوبنا ذلك الحزن المرير» (ومما له دلالة أن هذه الجملة تغزر في كليشيات الأدب الإنجليزي البطولي الإمبراطوري). وينبغي أن نلاحظ أن هذه الكلمات هي الكلمات الأخيرة في الرواية، التي يتضح الآن أن خاتمتها الحقيقية لا تكمن في موت الكونت الروماني، بل في قتل خبير الاستثمارات المالية الأميركي<sup>٢٠</sup>.

أحد أبرز الأوجه اللافتة في دراكولا - كما في فرنكنشتين قبلها - هو منظومة مُرسلي السرد فيها. فبدائية، ثمة الحقيقة التي مفادها أن الوظيفة السردية الفعلية في أي وصف للأحداث وترتيبها في هذه الشبكة من الرسائل، واليوميات، والمذكرات، والتلغرافات، والملاحظات، والتسجيلات الصوتية، والمقالات، إنما يُحتَفَظُ بها للبريطانيين وحدهم. فليس لنا قط مدخل إلى وجهة نظر فان هيلسنغ، أو موريس، وأقلّ منهما دراكولا. ولا وجود لخيط الأحداث إلا في الشكل ومع المعنى الذي ختمته عليه الثقافة البريطانية الفيكتورية. وهذه الأخيرة هي تلك المقولات الثقافية، وتلك القيم الأخلاقية، وتلك الأشكال التعبيرية التي تهدّدها خطرُ مصاص الدماء: وهي ذات تلك المقولات، والأشكال، والقيم التي تعيد تأكيد ذاتها وتخرج وقد حققت انتصار العرف على الاستثناء، والحاضر على المستقبل الممكن، والإنجليزية البريطانية المعيارية على أي نوع من الانتهاك اللغوي. حيث نجد في دراكولا، من جهة أولى، إنجليزية الساردين التامة والثابتة واضحة شفافاً، ونجد، من جهة أخرى، «لهجة» موريس الأميركية، وإنجليزية دراكولا المستمدة من الكتب المدرسية، وأخطاء فان هيلسنغ. وكما يمثّل دراكولا خطراً باختلافه عن السنّة الثقافية البريطانية، كذلك يتوافق التهديد الأقصى على مستوى المحتوى مع أقصى درجات عدم الكفاءة والانخلاع التي تصلها اللغة الإنجليزية. ففي منتصف الرواية، حين يبدو دراكولا مسيطراً

٢٠ - للمسة الأخيرة هي «ملاحظة» جونان هاركر القصيرة، المكتوبة بعد سبع سنوات من انتهاء الأحداث، حيث يُعلّم القارئ أنه هو ومينا قد عمداً ابنيهما «كوينسي»، وأن «لدى أمّه كما أعلم، تلك القناعة السرية التي مفادها أن شيئاً من روح صديقنا الشجاع قد حلّ فيه» (ص ٣٣٦)، فالخارجي الأميركي موريس «يُعاد تدويره» ضمن العائلة الفيكتورية الطاهرة، ليس من غير أن يُجعل خاضعاً لإذلال ضمني أخير (الأمر الذي يسرّ عالم اللغة): فاسمه - كوينسي، Quincy كما يظهر من توقيع الملاحظة الوحيدة بخط يده - يتحول، بإضافة (e) ليغدو إنجليزياً أكثر بكثير Quincey.



على الوضع، يزداد تكرّر كلمات فان هيلسنغ زيادة هائلة، وتسيطر لغته الإنجليزية المنحرفة على المنصة. وهي تغدو مسيطرة لأن اللغة الإنجليزية، على الرغم من امتلاكها كلمة «vampire» (مصّاص الدماء)، إلا أنّها غير قادرة على أن تنسب لها معنى، بالطريقة ذاتها التي يعتبر فيها المجتمع البريطاني «الاحتكارَ الرأسمالي» تعبيراً لا معنى له. ولذلك يكون على فان هيلسنغ أن يفسّر، بإنجليزته التقريبية والمشوّهة، ما يعنيه مصّاص الدماء. وعندئذٍ وحسب -أي عندما تُترجم هذه الأفكار إلى سنّة الإنجليزية اللغوية والثقافية، ويعاد تنظيم هذه السنّة وتعزيها- يمكن للسرد أن يعود إلى تدفقه السابق، فتبدأ المطاردة ويبدو النصر مضموناً<sup>٢١</sup>، ويغدو منطقياً تماماً أن تأتي الجملة الأخيرة امتداداً حقيقياً للإنجليزية الأدبية كما رأينا.

وليس ثمة سارد كلي المعرفة في دراكولا، بل وجهات نظر فردية ومستقلة فحسب. ورواية الشخص المتكلم تعبير واضح عن رغبة المرء في الحفاظ على فرديته، التي يهدد مصاص الدماء بإخضاعها. غير أنّه ما دام الصراع بين «الفردانية» الإنسانية و«كليّة» مصّاص الدماء، فإن الأمور لا تسير على ما يرام مطلقاً بالنسبة للبشر. وكما لا يمكن لمنظومة التنافس التام إلا أن تفسح المجال أمام الاحتكار، كذلك فإنّ حفنة من الأفراد المنعزلين لا يمكنها أن تواجه قوة مصّاص الدماء المركّزة. وهذه مشكلة سبق أن شهدناها على مستوى المحتوى: أما هنا فتعاود البروز على مستوى الأشكال السردية. حيث ينبغي الحفاظ على فردية السرد وينبغي في الوقت ذاته أن يُزال جانبها السليبي المتمثّل بالشكّ، والعقم، والجهل، بل وبانعدام الثقة المتبادل والعداء بين الشخصيات الرئيسة<sup>٢٢</sup>.

٢١- في رواية ستوكر، تشكّل وظيفة فان هيلسنغ نوعاً من القطع المكافئ: فهي تغيب في البداية، وتسيطر في الوسط، وتُزاح إلى هوامش الفعل في النهاية. فمعونته لا بديل لها بالفعل، ولكن ما إن تنالها بريطانيا، حتى يغدو بمقدورها أن تتدبّر الأمور بنفسها: فمما له دلالة أنه ليس سوى مشاهد عند مقتل دراكولا. وفي هذا، تخون رواية دراكولا التي كتبها فيشر النية الإيديولوجية للأصل: فالمبارزة النهائية الكبرى بين دراكولا وفان هيلسنغ تنتمي إلى منظومة من التضادات مختلفة جداً عن منظومة ستوكر، حيث يسود هناك الصراع بين الخير والشرّ، النور والظلام، الاكتفاء بالقليل والرفاهية، العقل والخرافة (انظر ديفيد بيرري، تراث من الرعب. السينما الغوطية الإنجليزية ١٩٤٧-١٩٧٢، لندن ١٩٧٣، ص ٥١ وما يليها).

٢٢- توضح قصة لوسي ذلك التعالق الداخلي بين الشخصيات. ففي الفصول الافتتاحية، يدخل مالا يقلّ عن ثلاث من الشخصيات الأساسية (سيوارد، هولمود، وموريس) في تنافس على طلب يدها. وبعبارة أخرى، فإنّ لوسي تحوّل هؤلاء الرجال إلى غرماة وتثير بينهم الشقاق، وهذا ما يجعل الأمر أسهل على دراكولا الذي يمهّد لسقوطها إذ يعيد، بالمقابل، بناء أوامر الصداقة فيما بينهم. والعبارة هنا هي أنّ على المرء، حين يواجه مصّاص الدماء، أن يكبح جميع الشهوات والمصالح الفردية. فالمسكينة لوسي، التي تعمل بمفردها تبعاً لرغباتها ونزواتها (كما في اختيارها لزوجها، دون أن تُعلم أنّها بذلك!) تُقتل أولاً من قبل دراكولا ومن ثم يكرر خطيبتها، وهو يتصفّح الروزنامة، وبغية الأمان، ما كان ينبغي أن يكون ليلة زفافهما (والحدث كله، كما سنرى، ينزّ معاني جنسية).

موريتي: ديالكتيك الخوف

والحلّ الذي يقدّمه ستوكر هو حلّ لامع، يتمثّل في وضع وجهات النظر المختلفة قبالة بعضها بعضاً، ثمّ إقامة تكامل منظم فيما بينها. ففي النصف الثاني من دراكولا، ذلك النصف الخاص بالمطاردة (الذي لا يبدأ، كما ينبغي أن نلاحظ، إلاّ بعد هذه المقابلة)، من الأدقّ أن نتكلم على سارد «جمعي» وليس على ساردين مختلفين. فهنا لم يعد ثمة روايات مختلفة للحدث الواحد، كما كان الأمر في البداية. وهذا إجراء يعبر عن عدم يقينية الرواية الفردية وخطئها. فالسرد الآن يعبر عن وجهة نظر عامة، هي الرواية الرسمية للأحداث. بل إنّ الأسلوب ذاته يفقد شواذاته البدئية، سواء كانت مهنية أو فردية، ويندمج في الإنجليزية البريطانية المعيارية. وبعبارة أخرى، فإنّ هذه المقابلة هي التسوية الفيكتورية ذاتها كما تتجلّى في حقل التقنية السردية. فهي توحد مصالح الطبقة المسيطرة ونماذجها الثقافية المختلفة (القانون، التجارة، الأرض، العلم) تحت لواء الصالح العام، وتستعيد التوازن السردية، معطيةً هذا الحدث المظلم شكلاً ومعنى هما في النهاية واضحين، قابلين للإيصال، وعامين.

## ٢- عودة المكبوت

يكشف التحليل السوسيولوجي لفرنكنشتين ودراكولا أنّ إحدى المؤسسات التي هدّتها المسوخ أشدّ التهديد هي العائلة. ومثل هذا الخوف لا يمكن أن يُسرح تماماً بمصطلحات تاريخية واقتصادية. والأرجح أن يكون جذره الأعمق في مكان آخر: في الإيروس، وفي الجنس قبل أيّ شيء آخر. يقول ديفيد بيري: «... يمكن النظر إلى دراكولا على أنّه قوة الليبدو الفيكتوري العظيمة المغمورة وهي تنفجر خارجة لتعاقب مجتمع الكبت الذي احتجزها؛ فواحد من أبرز الأشياء التي يفعلها دراكولا لنساء أعدائه الفيكتوريين الموقّرات (في الرواية كما في الفيلم) هو أنّه يجعلهن شهوانيات»<sup>٢٣</sup>. وهذا صحيح. وللتبّيت منه ليس على المرء سوى أن يعيد قراءة ما جرى للوسي. فهذه الأخيرة هي الشخصية الرئيسة الوحيدة التي تسقط ضحية دراكولا. وهي تُعاقب، لأنها الوحيدة التي تبدي نوعاً من الرغبة. وستوكر حازم لا يلين في هذا الأمر: فكلّ الشخصيات الأخرى منيعة أمام إغراءات الجسد، أو قادرة على ضروب التسامي الصارم.

٢٣ - بيري، ص ٨٤.

-- إله الحرب والرعد لدى الإسكندنافيين القدماء. وهو يمتلك ثلاثة أشياء أساسية: مطرقة يثير بها البرق والرعد، وتسمم بأن لها القدرة على أن تعود إليه بعد أن يقذفها؛ وحزام يضاعف قوته؛ وقفازات حديدية تساعد في قذف مطرقة. وهو أيضاً إله الأسرة والفلاحين.

هكذا نجد أنَّ فان هيلسنغ، وموريس، وسيوارد، وهولموود عازبون جميعاً. وأنَّ مينا وجوناثان يتزوجان في المشفى، حين يكون جوناثان في حالةٍ من الإنهاك والعنة؛ وهما يتزوجان من أجل برء الجرح ونسيان تلك التجربة المريعة (الجنسية أيضاً) التي خاضها جوناثان في ترانسلفانيا: «شاركينني جهلي»، هذا ما يطلبه من زوجته. أما لوسي فليست كذلك، وهي تنتظر يوم زفافها بفاغ الصبر. وهذا القلق -الذي يتخذ لديها شكل «السرمنة»- هو ما يركّز عليه دراكولا بغية أن يكسبها. وكلما زاد تملكه للوسي، زاد إخراجها لجانبها الجنسي. فقبل لحظات من موتها، «فتحت عينيها، اللتين كانتا الآن قائمتين وقاسيتين في آنٍ معاً، وقالت بصوت خافت مثير للشهوة، صوت لم أسمعها من شفيتها قبل الآن: . . .». ولوسي بوصفها «مصاصةً للدماء» هي بعدُ أشدُّ إغواءً: «تحوّلت العذوبة إلى قسوة عنيدة، بلا قلب، وتحوّل النقاء إلى خلاعة مثيرة. . . . غدا الوجه متهللاً بابتسامة مثيرة. . . تقدمتُ منه بذراعين مفتوحين وابتسامة خليعة. . . . وبلطفٍ توّاق مثير، قالت: - «تعال إليّ، آرثر. اترك هؤلاء الآخرين وتعال إليّ. ذراعيّ يتوقان إليك. تعال، يمكننا أن نرتاح معاً. تعال، يا زوجي، تعال!»». ويكاد الإغواء أن يفعل فعله، لكن فان هيلسنغ يخرق سحره. بل إنَّ موت لوسي ذاته لا يخلو من مثل هذه الأمور، فهي تموت بطريقة غير عادية إلى حدٍّ بعيد: ففي خضمّ تلك الآلام والمشقات، التي لا بدَّ أن تكون قد بدت لعقل الفيكتورين «العام» أشبه بالعرشة، «تلوى الشيء في الكفن؛ وندّت عن الشفتين المفتوحتين صرخة شنيعة، تقشعر لها الأبدان. وراح الجسد يهتز ويرتعش ويلتوي التواءات وحشية غريبة؛ وأطبقت الأسنان البيضاء الحادة حتى أدمت الشفتين وتلطّخ الفم بزيدٍ أحمر قانٍ». أما آرثر هولموود، لورد غود المنغ، وبدفع من بكاء أصدقائه المحيطين به، فيطهر عالم هذا الشيء المخيف؛ ليس من غير أن يتحصّل على إشباع جنسي هائل، يظلُّ واضحاً على الرغم من تشوّه أشكاله: «بدا أشبه بالإله ثور- حين راحت ذراعاه الثابتة ترتفع وتهبط دافعةً أعمق فأعمق ذلك الخازوق الذي يحمل الرحمة، في حين راح الدم المنبجس من القلب المُخترق يسيل من حوله».

هكذا يحرّر دراكولا الرغبة الجنسية ويحتفي بها. وهذه الرغبة تجذب لكنها تخيف في الوقت ذاته. فلوسي جميلة، لكنها خطيرة. والخوف والجاذبية هما الشيء الواحد ذاته: ليس لدى ستوكر وحسب، بل لدى كثير من الثقافة البرجوازية الرفيعة في القرن التاسع عشر التي سبق أن تعاملت مع إيروس والجنس بوصفهما ظاهرتين متجاذبتين، صورتها البلاغية هي ال

oxymoron، أو الجمع بين لفظين متناقضين، ذلك الجمع الذي يعنّي بودليير من خلاله التباس علاقات الحب. فبين القصائد المستنكرة في ديوانه أزهار الشرّ -العنوان الذي يجمع هو نفسه بين لفظين متناقضين- نجد قصيدة «تحولات مصّاص دماء»، حيث توصف المغوية الأنثى التي لا تقاوم بأنّها «تتلوى مثل أفعى فوق الجمر». ويقول ستاندال في هامش الصفحة الأولى من كتابه عن الحب: «أتعهد بأن أتبع بدقة رياضية وبصدق (إذا ما استطعت)، تاريخ المرض الذي يدعى الحب». فالحب مرض: إنّه يقتضي إنكار فردية المرء وعقله<sup>٢٤</sup>. وهذا يعني، عند ستاندال المتحمس للتنوير، إنكار المرء مبرر وجوده ذاته: وبذلك يغدو الحب خطراً مميتاً، ولا يمكن إلاّ لخطر أعظم (مثل دراكولا) أن يشفي الشخص الذي يقع ضحيته: «كان القفز من ليوكاتيس صورة جميلة في العصور القديمة. والواقع، أنّ مداواة الحب تكاد أن تكون مستحيلة. فهي لا تقتضي ذلك الخطر الذي يركّز اهتمام الإنسان أشدّ التركيز على بقاءه وحسب، بل تقتضي أيضاً -وهو شيء صعب إلى أبعد الحدود- استمرار خطر مغرٍ<sup>٢٥</sup>». خطرٌ مُغرٍ: حيث الخوف والرغبة لا يكفّان عن التحول واحدهما إلى الآخر، ولا يمكن أن ينفصل واحدهما عن الآخر. هذا ما نجده لدى ساد، وفي لاميا عند كيتس، وليجيا عند بو، وفي نساء بودليير، ومصاصة الدماء عند هوفمان. فما الذي يقف وراء هذا الأمر؟

يشكّل مصّ الدماء مثلاً ممتازاً على تماهي الرغبة والخوف: فلنضعه، إذاً، في مركز التحليل، ولنأخذ التأويل التحليلي النفسي لهذه الظاهرة، كما تقدّمه ماري بونابرت في دراستها لإدغار آلان بو، على سبيل المثال. فهي تعلق على ملاحظة لبودليير مفادها أنّ بو يصوّر النساء «ذلك التصوير اللافت الذي يقوم به شخص متعبّد». وتضيف: «متعبّد... لا يجرؤ على مقارنة موضوع تعبده، إذ يشعر أنه مكْتَنَفٌ بغموض مخيف، خطر<sup>٢٦</sup>». هذا الغموض ليس سوى مصّ الدماء:

«في قصة «بيرينيس» على سبيل المثال، يظهر خطر الجنسية، وذلك العقاب الذي يتهدّد كلّ من يستسلم، من خلال هوس إيجايوس بأسنان بيرينيس. والحال، أنّ التحليل النفسي لكثير

٢٤ - عند هيغل أيضاً، ينشأ الحب من «استسلام المرء لفرد من الجنس الآخر، والتضحية بوعيه المستقل». لكن هيغل لا يلبث أن يسكّن، ويحلّ بصورة ديالكتيكية هذا النفي للذات الذي ينشأ منه الحب: «هذا الضياع، في الآخر، لوعي المرء لذاته... هذا النسيان للذات الذي يجد فيه المحب... جذور كينوته في الآخر، ومن ثم يعمل في هذا الآخر على إمتاع نفسه تحديداً ذلك الإمتاع الكامل» (علم الجمال، ١٨٢٠-١٨٢٩) «أكسفورد ١٩٧٥، ص ٥٦٢-٥٦٣»

٢٥ - ستاندال، عن الحب (١٨٢٢)، باريس ١٩٥٧، ص ١١٨.

٢٦ - ماري بونابرت، حياة إدغار آلان بو وأعماله: تأويل تحليلي نفسي، لندن ١٩٤٩، ص ٢٠٩-٢١٠.

من حالات العنة الذكرية يكشف عن فكرة -عادةً ما تكون مدفونة في اللاوعي إلى هذا الحد أو ذاك، وقد تبدو غريبة لكثير من القراء- مفادها أن مهبل المرأة مفروش بالأسنان، الأمر الذي يجعله مصدر خطرٍ من حيث قدرته على أن يعض ويخصي . . . ويكون الفم والمهبل متكافئين في اللاوعي . وحين يستسلم إيجايوس للنزوة الويلة التي تدفعه لأن يرسم أسنان بيرينيس، فإنه يستسلم للتوق إلى عضو الأم وللثأر منه على حدٍ سواء، لأن المخاطر التي ينطوي عليها هذا العضو تدفعه إلى أن يتجنب جنسياً جميع النساء بوصفهن ينذرُن بأشدّ الخطر . وبذلك يكون فعله ضَرْباً من الخضاء العقابي يُنزَل بالأم التي يحبّها، ولكنه يكرهها أيضاً، بسبب تمسّكه بحبه الجنسي لها في طفولته الأولى . . . غير أن هذا التصور عن المهبل ذي الأسنان وتهديده التالي يمثّل أيضاً نوعاً من الانزياح (إلى الأسفل في هذه الحالة) ينزاحه عاملٌ له جذوره العميقة في التجربة الطفلية . فنحن نعلم أن الرضع الذين يكتفون بمصّ الثدي، كونهم بلا أسنان، لا يلبثون أن يستخدموا أسنانهم الأولى، ما إن تبرز، في عضّ هذا الثدي ذاته . وهذا، لدى كلّ منّا، هو أول تجلٍّ للغريزة العدوانية، . . . ولاحقاً، حين تغرس فينا الفروض الأخلاقية التي تشتدّ أبداً وتتعدّد كثيراً ذلك الإحساس بما «لا ينبغي أن نفعله» . . . لا بدّ أن يغدو تذكّر عضّ ثدي الأم، أو الأخرى استيهام هذا العضّ، مشحوناً، في اللاوعي، بمشاعر الشرّ القديمة . ولما كانت التجربة قد علّمت الطفل ما يعنيه قانون الثأر عندما يخرق السنّة . . . فإنه يخشى، بدوره، من أن تُنزَل به تلك العضّات التي رغب في أن يعضّها لأمه : أعني، انتقاماً من نزوعه إلى «أكل لحوم البشر»<sup>٢٧</sup> .

يحدد هذا المقطع بدقّة ذلك الجذر المتجاذب، الذي يشبك الكراهية والحب، ويشكّل أساس مصّ الدماء . ولقد سبق لفرويد أن وصف تجاذباً مشابهاً يتعلق بالتابو المفروض على الموتى (ومصّاص الدماء، كما نعلم، هو أيضاً شخص ميت يعود إلى الحياة ليُدّمّر أولئك الذين بقوا) : «هذا العداء، الذي توفّر حادثة الوفاة إشباعاً له في اللاوعي لكنه إشباعٌ مكروّبٌ ومُخرَجٌ بسبب حادثة الوفاة ذاتها . . . [يزاح] إلى موضوع العداء، إلى الميت نفسه . . . ومرةً أخرى . . . نجد أن التابو قد نما على أساس موقف انفعالي متجاذب . فتابو الموتى ينشأ، مثل سواه، من التعارض بين ألم واع وإشباع لا واع ينجمان عن حدث الموت . وبما أن هذا هو أصل نقمة شبح الميت، فإنّ من الطبيعي أن يكون أكثر الناس خوفاً منه أولئك الذين كانوا في السابق أقربهم منه وأحبّهم إليه»<sup>٢٨</sup> .

٢٧ - المصدر السابق، ص ٢١٨-٢١٩ .

٢٨ «الطوطم والتابو» (١٩١٣) في فرويد، المجلد ---، ص ٦١ . انظر أيضاً مقالة «الغريب» (١٩١٩) : «من المحتمل كثيراً أن يكون خوفاً لا يزال يملئ ذلك الاعتقاد القديم بأن الرجل الميت يغدو عدو منقذه ويسعى لأن يتخذ شريكاً في حياته الجديدة» (المصدر السابق، ص ٢٤٢) .

لا يترك نصّ فرويد أيّ شكّ: فالتجاذب يوجد داخل نفس الشخص الذي يعاني من الخوف. وبغية شفاء هذه الحالة من التوتر يكون المرء مضطراً لأن يكبت، بصورة غير واعية، واحدة من الحالتين الفاعلتين المتصارعتين، هي الحالة التي يحيط بها الخطر الاجتماعي الأشدّ. ومن الكبت ينشأ الخوف: «كلُّ عاطفة انفعالية، مهما كان نوعها، تُحوَّل، إذا ما كُبتت، إلى قلق<sup>٢٩</sup>». ويتفجّر الخوف عندما تعود هذه النزوة المكبوتة - مهما كان السبب - ونفرض نفسها على العقل: «تحدث تجربة الغرابة إمّا حين تعود العقد الطفلية المكبوتة إلى الحياة من جديد بسبب انطباع ما، أو حين تبدو قناعات بدائية سبق التغلّب عليها كما لو أنها قناعات صحيحة ومُثبتة<sup>٣٠</sup>». وبعبارة أخرى، فإنّ الخوف يتماشى مع «عودة المكبوت». وهذا ما يمكن أن يصل بنا إلى لبّ الموضوع.

فأدب الرعب يعجّ بمقاطع تواجه فيها الشخصيات الرئيسة ذلك الإدراك - الذي وصفه فرويد - بأنّ العنصر المقلق موجود داخلهم: أي أنهم هم أنفسهم من ينتج المسوخ التي يخافونها. وخوفهم الأول هو - حتماً - من أن يجنّوا. «تذكروا، أنني لا أسجّل رؤية رجل مجنون». (فرنكنشتين). «ليحفظ الله سلامة عقلي . . . ليس هناك سوى شيء واحد أمّله: ألاّ أجنّ، إن لم أكن قد جنت أصلاً». (دراكولا، والكلام لهاركر). «يقول [دكتور سيوارد] إنني وفّرت له دراسة نفسية مثيرة للفضول» (دراكولا، لوسي). «لقد توصّلت إلى استنتاج بأنه لا بدّ أن يكون هنالك شيء عقلي» (دراكولا، سيوارد، الذي هو أيضاً مدير مشفى للأمراض العقلية). كما يشعر جيكل بأنّ عليه أن يدفع عن نفسه شبهة الجنون، تماماً مثل أوبري عند بوليدوري قبل قرن من ذلك. ففي هذه الروايات، يميل الواقع لأن يعمل تبعاً لتلك القوانين التي تحكم الأحلام: «لم أكن أحلم»، «كما في حلم»، «كما لو أنني كنت أخوض في كابوس طويل<sup>٣١</sup>». تلك هي عودة المكبوت. ولكن كيف يعود؟ لا يعود كجنون، أو لا يعود كذلك

٢٩ - «الغريب»، ص ٢٤١.

٣٠ - المصدر السابق، ص ٢٤٩.

٣١ - زعمت ماري شيليلي أنها «حلمت» بقصة فرنكنشتين. كما يشكّل حلم فرنكنشتين، الذي يحدث مباشرة بعد خلق المسوخ، واحداً من المقاطع البارزة في النصّ. ففي اللحظة التي يكون فيها فرنكنشتين على وشك تقبيل إليزابيت في الحلم، تتحول إلى جثة أمه، فيستيقظ ليجد المسوخ في فراشه، في وضعية أمومية لا سبيل إلى الخطأ فيها: «أزاح ستارة السرير؛ وكانت عيناه . . . مثبتتين عليّ . . . وتكشيرة تجعد وجنتيه . . . وقد مدّ إحدى يديه» (ص ٥٢). وثمة أشياء أخرى تتعلّق بالمسوخ وتوحي بإعادة تفعيل صورة الأم: واقعة أنه شخص ميت يعود إلى الحياة؛ «ضخامة» حجمه؛ ولغته، التي هي «أقدم» بلا شكّ من لغة فرنكنشتين. لكن التشابه الأهمّ يقوم على وظيفة المسوخ ضمن الحكاية: حيث يقتل إليزابيت ويعاقب فرنكنشتين على زواجه منها وبذلك ينتقم لأمه، التي قتلها الحمى القرمزية التي التقطتها من إليزابيت، التي يبدي ابنها الآن استعداداً لأن «يخونها» معها. وهذا الوضع يذكّر بكثير من حكايات بو.

إلا بصورة هامشيةٍ وحسب . فالدرس الذي ترغب هذه الكتب في إيصاله هو أنه لا حاجة بالمرء لأن يخشى من أن يُجَنَّ ؛ لا حاجة به لأن يخشى من كبتة الخاص ، ومن انقسام نفسه الخاصة . لا ، على المرء أن يخشى من المسخ ، من شيء مادي ، شيء خارجي : «دكتور فان هيلسنغ ، هل أنت مجنون؟» . . . ردّاً قائلاً : «يا ليتني كذلك ! تحمّل الجنون أسهل من تحمّل حقيقة كهذه» . يا ليتني كذلك : هذا هو المفتاح . فالجنون ليس شيئاً بالقياس إلى مصّاص الدماء ، الجنون ليس مشكلة . أو الأحرى : الجنون ، بحدّ ذاته ، ليس موجوداً : من يخلقه هو مصّاص الدماء ، والمسوخ<sup>٣٢</sup> . هكذا تكون دراكولا ، المكتوبة في السنة ذاتها التي بدأ فيها فرويد تحليله الذاتي ، محاولة مشدّبة قام بها عقل القرن التاسع عشر لكي لا يتعرّف ذاته . وهذا ما ترمز له شخصية دراكولا ، الواقعة أصلاً في قبضة الخوف ، وتجد نفسها بالمصادفة أمام المرأة . فهو ينظر فيها ويقفز : إذ يجد في المرأة انعكاس وجهه . لكن انتباه القارئ يُحوّل مباشرةً : فالخوف لا يأتي من كونه قد رأى صورته الخاصة ، بل من حقيقة أنّ مصّاص الدماء ليس منعكساً في المرأة . وإذ يجد المؤلف -ومعه الشخصية والقارئ- نفسه وجهاً لوجه أمام الحقيقة البسيطة المرعبة ، فإنه يرتدّ في حالةٍ من الرعب .

يعود المكبوت ، إذاً ، ولكن مموهاً كمسخ . و هذه الاستعارة على وجه الدقّة هي الواقعة الأساسية التي ينبغي لدراسة تحليلية نفسية أن تركز عليها . وكما لاحظ فرانسيسكو أورلاندو في تحليله عمل راسين فيدرا ، فإنّ «العلاقة بين اللاوعي والأدب لا يفرضها حضور المحتويات في العمل الأدبي ، مهما تكن طبيعتها ، . . . لا يمكن أن تُقبّل الرغبة المنحرفة كمحتوى في العمل الأدبي دون أن يُقبّل هذا الأخير أيضاً ذلك النموذج الشكلي القادر على تصفيتها<sup>٣٣</sup>» .

وهذا النموذج الشكلي هو استعارة المسخ ، استعارة مصّاص الدماء . فهذه الاستعارة

٣٢ - لتذكّر رينفيلد ، مريض سيوارد الذي يُفسّح له مجال واسع في دراكولا . حيث يفحص سيوارد حالته بكل عناية ، معتمداً على كل التقنيات الطبية النفسية المعروفة ، بل ويشكّل فرضيات جديدة ، ويستدعي فان هيلسنغ طلباً لرأي آخر : لا شيء ، سوى خفيّ حين . ثم ، فجأة ، يسقط البنس : رينفيلد خادم دراكولا .

٣٣ - أورلاندو ، ص ١٣٨ و ١٤٠ ؛ التشديد لي .

«تصنّفي»، أو تجعل العقل الواعي يحتمل، تلك الرغبات والمخاوف<sup>٣٤</sup> التي سبق أن حكم عليها بأنها لا تُحتمل واضطرها بذلك لأن تُكَبَّت، ولم يعد قادراً على أن يتعرّف عليها ويتبيّن وجودها. وبذلك يكون لهذه الصياغة الشكلية الأدبية، أو هذه الصورة البلاغية، وظيفة مزدوجة: فعي تعبّر عن المحتوى اللاواعي وتخفيه في الوقت ذاته. والأدب يحتوي كلا هاتين الوظيفتين على الدوام. والذهاب بإحدهما أو بالأخرى لا بدّ أن يفضي إمّا إلى إزالة مشكلة اللاوعي (بالتأكيد على أنّ كل شيء في الأدب شفاف وواضح) أو إلى إزالة مشكلة الإيصال الأدبي (بالتأكيد على أنّ لا عمل للأدب سوى إخفاء محتويات معينة). غير أنّ العلاقة بين هاتين الوظيفتين، الحاضرتين دوماً في الاستعارة الأدبية، يمكن مع ذلك أن تتغير. حيث يمكن للواحدة منهما أن تبرز أكثر من الأخرى وتتخذ موقفاً مسيطراً ضمن دلالة العمل الكلية. ولهذه الملاحظات صلة مباشرة بسجالنا، لأن استعارة مصّاص الدماء هي مثال رائع على الكيفية التي يمكن أن يتنوّع بها توازن الوظائف الأدبية. ويمكن طرح المشكلة على هذا النحو: ما جنس مصّاص الدماء، في الأدب بالطبع، وليس في الواقع؟ فمصّاصو الدماء، بخلاف الملائكة، لهم جنس. لكنه جنس يتغيّر. ففي مجموعة من الأعمال (بو، هوفمان، بودلير: ثقافة «النخبة») هم نساء. وفي مجموعة أخرى (بوليدوري، ستوكر، السينما: الثقافة «الجماهيرية») هم رجال. وهذا التحول ليس مصادفة بأيّ حال من الأحوال. ففي جذر مصّ الدماء ثمة نزوة متجاذبة لدى الطفل تجاه أمّه، كما رأينا. ولذلك فإنّ تقديم مصّاص الدماء كأمراة لا يترتب عليه سوى إجراء تشويه بسيط نسبياً في المحتوى اللاواعي. فالصورة الأدبية تظلّ محتفظةً بالعنصر الأساسي -الجنس- الذي يشكّل مصدر القلق. والحواجز التي ينصبها الأدب ليحمي العقل الواعي تكون مرنة نسبياً: حيث نجد أنّ د. ه. لورنس (مثل

٣٤- أن تكون رغبة أو خشية ماهي الأساس الذي تقوم عليه الغرابة هو أمر ثانوي تماماً بالنسبة لفرويد. فالرعب ينجم عن إعادة بزوغ مفاجئة لشيء مكبوت: وحين نرسخ ذلك، «فإننا لا نبالي ما إذا كان الغريب مخيفاً هو ذاته أو حاملاً لأثرٍ ما آخر» («الغريب» ص ٢٤١). هذا الأصل اللاواعي المتجاذب يخلع وظيفة خاصة على أدب الرعب. فالتمييز الذي أشار إليه فرويد في دراسته للنكات -«الأحلام تعمل أساساً على تحاشي التنغيص والنكات تعمل لإحراز على اللذة»- ووسّعه أورلاندو ليطول الأدب (الذي يعمل أيضاً للحفاظ على اللذة، وإظهار الرغبة المكبوتة)، يغدو هنا محلّ شكّ إلى حدّ بعيد. فهاتان الوظيفتان - تحاشي التنغيص وإحراز اللذة - تبدوان في أدب الرعب في حال من التوازن التام واحدهما مع الأخرى. بل إنّ الواحدة توجد من أجل الأخرى: فرواية الرعب التي لا تخيف لا تقدم أيّ لذة. وفي هذا الصدد، يبدو اشتغال أدب الرعب شديد الشبه باشتغال الحلم، ليس بسبب محتوياته وحسب: فهو، مثل الحلم، «يفرض» سياقاً للممتعة إجبارياً: وحيداً، في الليل، في السرير.



بودلير، من قبله) ميريسر من ثيمة مصّاص الدماء عائداً إلى الرغبات الإيروسية المنحرفة لدى بو<sup>٣٥</sup>. أما حين يغدو مصّاص الدماء رجلاً، فإن المصدر اللاواعي للقلق تخفيه طبقة إضافية من المدلولات. وتغدو الصلة أرقّ وأوهى. ويمكن للعقل الواعي أن يرتاح بيسر: فكلّ ما يتبقّى من الخوف الأصلي هو كلمة، «دراكولا»: ذلك الاسم الرائع والأثوي على نحو يتعدّر تفسيره. وبعبارة أخرى، فإنّ هذا التحول يعمل على حماية العقل الواعي، أو يبقيه في حالة من عدم الإدراك الشديد، إذا أردنا الدقّة. ولقد تولّت الثقافة الجماهيرية أمر تحويل مصّاص الدماء إلى رجل، ذلك لأنّ عليها أن تعزز تلك الضروب العفوية من اليقين ولا تستطيع أن تترك نفسها تسبر اللاوعي إلى أعماق زائدة. غير أنّ هذا على وجه التحديد هو السبب الذي يتيح للمحتوى المكبوت، الذي بقي لاواعياً، أن ينتج في الوقت ذاته ذلك الخوف الذي لا سبيل إلى مقاومته. وبذلك يساند اليقين الزائف والرعب واحدهما الآخر.

### ٢- استراتيجيّة الرعب

أتاح لنا التحليل الماركسي والتحليل التحليلي النفسي أن نعزل مجموعتين بارزتين من المدلولات تجتمعان معاً في أدب الرعب وتجعلانه ضرورياً، إذا جاز القول. وتختلف المدلولات في هاتين المجموعتين اختلافاً واضحاً، ويصعب توحيدها على نحو منسجم ومتناغم. ولست أقترح هنا إعادة بناء الحلقات الكثيرة المفقودة التي يمكن أن تربط البنى الاجتماعية-الاقتصادية والبنى الجنسية-الجنسية في سلسلة مفاهيمية واحدة. ولا أستطيع القول ما إذا كان هذا المسعى -الذي تمّت محاولته مرات كثيرة وبطرق مختلفة كثيرة- ممكناً حقاً: ما إذا كان من الجائز، مثلاً، أن «نكامل» الماركسية والتحليل النفسي في علم للمجتمع الحديث أكثر اتساعاً وأشدّ صلابة. هذه مشكلة علمية شديدة التعقيد، ولست عازماً على أن أقارب أوجهها العامة. ما أودّه فقط هو أن أشرح السببين اللذين أفتعاني -في هذه الحالة الخاصة- بأن أستخدم مثل هاتين المنهجيتين المختلفتين. الأول هو سبب واضح، يتمثل في أنّ الشخصيات المركزية في هذا الأدب -المسخ، مصّاص الدماء- هي استعارات، صور بلاغية مبنية على التشابه بين حقول دلالية مختلفة. فهي إذ ترغب في أن تجسّد مثل هذا الخوف، لا بدّ لها بالضرورة أن تجمع مخاوف ذات أسباب مختلفة:

٣٥- د. ه. لورنس، دراسات في الأدب الأميركي الكلاسيكي، لندن ١٩٢٤، الفصل ٦.

اقتصادية، إيديولوجية، نفسية-جنسية (بل ينبغي إضافة سواها، بدءاً بالخوف الديني). ويبدو لي أنّ هذه الحقيقة تفسح المجال، إن لم تكن تفرض، استخدام أدوات مختلفة بغية إعادة بناء تلك الجذور متعددة الأشكال التي تسم الاستعارة المرعبة. غير أنّ هنالك سبباً آخر أيضاً يجعل المسخ ومصّاص الدماء استعارتين. فهي لا ترمي إلى تركيب ظواهر من طبائع مختلفة وحسب، بل ترمي كذلك إلى تحويلها: تغيير شكلها، ومعها معناها. ففي دراكولا ثمة رأس المال الاحتكاري والخوف من الأم: لكنّ هذين المعنيين خاضعان للحضور الأدبي الذي يحضره الكونت القاتل. فلا يمكن التعبير عنهما إلا إذا كانا مخبئين (أو مُحَوَّلين على الأقل) تحت عباءته السوداء. فهذه الطريقة وحدها يمكن للوعي الاجتماعي أن يعترف بمخاوفه الخاصة دون أن يعرّض نفسه للوصمة. هكذا تتقارب الماركسية والتحليل النفسي في تحديد وظيفة هذا الأدب: تلك الوظيفة التي تتمثل في أن يحمل في داخله مخاوف محددة لكي يقدمها في شكل مختلف عن شكلها الواقعي: لكي يحولها إلى مخاوف أخرى، فلا يكون على القراء أن يواجهوا ما يمكن أن يرعبهم بالفعل. وهذه وظيفة «سلبية»: تشوّه الواقع. إنّها ضَرْبٌ من «التعمية». لكنها أيضاً ضَرْبٌ من «الإنتاج». فكلما افرقت رموز الثقافة الجماهيرية العظيمة هذه عن الواقع كان لا بدّ، بالضرورة، أن تزيد بنى الوعي الزائف غنىً واتساعاً: وبنى الوعي الزائف هذه ليست سوى الثقافة السائدة. غير أنّ هذه الوظيفة لا تقتصر على التشويه والتزييف: بل تشكّل، وتُثبّت، وتُقنّع. وهذه العملية أوتوماتيكية ذاتية الدفع. فليس لدى ماري شيللي وبرام ستوكر أدنى نية في «التعمية» على الواقع: بل يؤولانه ويعبّران عنه بطريقة كاذبة عفوية. وهذا ما يتضح إذا ما عدنا من جديد إلى واقعة أن المسوخ هي استعارات. ففي الأدب، بشكل عام، تُبنى الاستعارات (من قبل الكاتب) وتُدرك (من قبل القارئ) بوصفها استعارات على وجه التحديد. أمّا في أدب الرعب فلا تصحّ هذه القاعدة، لأنّ الاستعارة لا تعود استعارة: بل شخصية واقعية كأيّ شخصية أخرى. ولقد سبق لتودوروف أن كتب إنّ «ما فوق الطبيعي غالباً ما يظهر لأننا نأخذ المعنى المجازي حرفياً»<sup>٣٦</sup>. وأخذ المعنى المجازي حرفياً يعني اعتبار الاستعارة عنصراً من الواقع. ويعني، بعبارة أخرى، أن بناءً فكرياً محدداً - هو الاستعارة والإيديولوجيا التي تعبّر عنها ضمناً - قد أصبح بالفعل «قوة مادية»، وكياناً مستقلاً يفلت من السيطرة العقلانية التي يمكن لمستخدمه أن يمارسها. هكذا يكفّ

الفكري عن بناء الكون الثقافي؛ والأحرى، أن هذا الكون يأخذ بالكلام عبر فم الفكري. غير أن هذه القصة هي قصة مألوفة في النهاية: إنها قصة الدكتور فرنكنشتين. ففي رواية ماري شيللي، لا يكفّ المسخ، الاستعارة، عن الظهور، جزئياً على الأقل، بوصفه ذلك الشيء المبنيّ بناءً، والمنتج إنتاجاً. وهي تحذرننا، أن المسخ شيء «مستحيل كواقعة مادية»: أي أنه شيء استعاري. غير أن المسخ يحيا. وتنشأ لحظة الرعب الأولى لدى فرنكنشتين من مواجهة هذه الواقعة على وجه التحديد: الاستعارة تنهض وتمشي. وما إن يحدث هذا، حتى يعلم أنه لن يعود قادراً قطّ على استعادة السيطرة عليها. فمن الآن وصاعداً، سوف يكون لاستعارة المسخ وجودها المستقل: لن تعود نتاجاً، نتيجةً، بل أصل أدب الرعب ذاته. وفي زمن دراكولا - تلك الرواية التي تسوق منطق هذا الأدب إلى عواقبه الأبعد - كان مصاص الدماء قد وُجد منذ زمن لا ترقى الذاكرة إليه، دون أن يخلقه أحد، أو أن يقبل التفسير.

ثمة نقطة أخرى يتباعد عندها عملا شيللي وستوكر تباعداً جذرياً واحدهما عن الآخر: هذه النقطة هي الأثر الذي يقصدان إلى إحداثه عند القارئ. ويمكن التعبير عن هذا الاختلاف، بالاقتراب من بنيامين، على النحو التالي: وَصِفُ الخوف والوصف المخيف ليسا الشيء ذاته بأيّ حال من الأحوال. فرواية فرنكنشتين (مثل جيكل وهايد) لا تريد أن تخيف القراء، بل أن تقنعهم. وهي تناشد عقلهم. تريد أن تدفعهم إلى التأمل في عدد من المشكلات المهمة (تطور العلم، أخلاقيات العائلة، احترام التقليد) وأن يقرّوا - عقلياً - بأن هذه الأمور تهددها قوى شديدة وخفية. تريد، بعبارة أخرى، أن تأخذ موافقة القراء على سجلات «فلسفية» توضحها الكاتبة بالأسود والأبيض في سياق السرد. ولذلك يكون الخوف خاضعاً لهذه الخطة أو هذا التصميم: إنه إحدى الوسائل المستخدمة للإقناع، لكنه ليس الوسيلة الوحيدة، ولا الأساسية. والشخص الذي تتم إخافته ليس القارئ، بل الشخصية الرئيسة. فالخوف ينحلّ ضمن النصّ، دون أن ينفذ إلى علاقات النصّ بالمُرسل إليه<sup>٣٧</sup>. وتستخدم ماري

٣٧ - يذكر الهدف الإيديولوجي في فرنكنشتين بالهدف الإيديولوجي الذي ينسبه كانط إلى الجليل. «إذا أردنا تقويم الطبيعة على أنها جلييلة ودينامية، فينبغي أن تتّمل كمصدر للخوف». لكن كانط يضيف: «المراء الذي هو في حالة الخوف [لا يستطيع] أن يلعب دور الحكم على جلال الطبيعة... [ورؤية الكوارث الطبيعية]، شريطة أن يكون موقعنا آمناً، هي أشدّ جذابة بسبب ما فيها من خوف، ونحن مستعدون لأن نصف هذه الأشياء بالجلييلة، لأنها ترفع قوى الروح أعلى من ذروة الشائع المتبدل... لذلك، لا يمكن الجلال في أي شيء في الطبيعة، بل في عقلنا وحسب» (كانط ص ١٠٩، ١١٤، ١١٠؛ التشديد لي). ويشير كانط إلى السبيلين المفتوحين أمام أدب الرعب: سبيل «الجليل»، الذي لا يثير الخوف بل التأملات الأخلاقية، وهو مقتصر على القراء المثقفين؛ وسبيل «المربع»، الذي ينبذ التأمل ويحفظ للجماهير. «في الواقع، دون تطوير أفكار أخلاقية، فإن ما ندعوه بالجليل... لن يلفت بوصفه مربعاً سوى انتباه الرجل غير المدرب» (المصدر السابق، ص ١١٥).

شيللي وسيلتين أسلوبيتين لتحقيق هذا الأثر. فهي تثبت زمن السرد في الماضي: والماضي يخفف كل خوف، لأن الزمن الذي يفصله عن الحاضر يمكّن المرء من ألا يبقى سجين الأحداث. وبذلك يحلّ النظام محلّ المصادفة، والتأمل محلّ الصدمة، واليقين محلّ الشك. وكلما زاد اكتمال هذا الأمر (وهذه هي الوسيلة الثانية) زادت معرفتنا بالمسخ ولم يعد ثمة أي شيء مجهول فيما يتعلق به: حيث نراقب فرنكشتين يجمعه قطعة قطعة، ونعلم منذ البداية أي سمات سوف تكون له. وهو يهدّد لأنّه حيّ ولأنّه كبير، وليس لأنه متعذّر على الإحاطة العقلانية. ولكي ينشأ الخوف، ينبغي أن يُزعزع أمن العقل. وكما يقول بارت: «التشويق» يأخذ بتلابيبك في «العقل»، وليس في «الأمعاء»<sup>٣٨</sup>.

وتختلف عن ذلك بنية السرد في دراكولا، رائعة أدب الرعب الحقيقية. فزمن السرد هنا هو الحاضر على الدوام، والنظام السردى لا يقيم أيّ صلات سببية. وليس لدى القراء، شأنهم شأن الساردين، سوى مفاتيح: فهم يرون الآثار، غير أنّهم لا يعلمون الأسباب. وهذا الوضع على وجه التحديد هو ما يولّد التشويق<sup>٣٩</sup>، الذي يعزّز، بدوره، تماهي القراء مع القصة التي تُسرّد. إنهم يُجرّون بالقوة إلى النصّ؛ ويكون خوف الشخصيات خوفهم أيضاً. ولا يعود ثمة وجود بين النصّ والقارئ لتلك المسافة التي أثارت التأمل في فرنكشتين. فستوكر لا يريد قارئاً مفكراً، بل قارئاً خائفاً. والخوف ليس غاية بحدّ ذاته، بالطبع؛ إنه وسيلة للوصول إلى موافقة على تلك القيم الإيديولوجية التي تفحصناها. غير أنّه الوسيلة الوحيدة هذه المرّة. وبعبارة أخرى فإنّ الاقتناع لا يعود عقلياً بالمرّة: فهو لا واع شأنه شأن الرعب الذي ينتجه<sup>٤٠</sup>. وهكذا، فإنّ أدب الرعب الذي يدّعي حماية العقل من القوى الخفية التي تتهدده، يقتصر على استعباده ذلك الاستعباد الأكثر أمناً. فاستعادة النظام المنطقي تتوافق مع التمسك غير الواعي وغير العقلاني بنظام قيم معين دون

٣٨ - رولان بارت، «التحليل البنوي للسرد» في الصورة - الموسيقى - النصّ، لندن ١٩٧٧، ص ١١٩.

٣٩ - يصف بارت التشويق على النحو التالي: «من جهة أولى، يعزّز التماس مع القارئ (المستمع)، وتكون له وظيفة تخاطبية تحفظ الاتصال، بإبقاء السلسلة مفتوحة (من خلال إجراءات توكيدية تتخذ هيئة التأخير والتجديد)؛ ومن جهة أخرى، يقدّم التهديد الذي تنطوي عليه سلسلة غير مكتملة، أو إطار مفتوح... أي التهديد الذي ينطوي عليه اضطراب منطقي يُسْتَهْلِك بقلّة (لأن الأمور تنتهي على ما يرام على الدوام). «التشويق»، إذاً، هو لعبة مع بنية، مصممة لكي تتهدده بالخطر وتمجّده، فتشكّل بذلك «إثارة» حقيقية يمكن فهمها والإحاطة بها» (المصدر السابق، ص ١١٩). فما إن نعلم من هو دراكولا، وما إن يزول الاضطراب المنطقي، حتى تتحول رواية ستوكر من رواية رعب إلى رواية مضادة: حيث يُستَغْرَق الفعل كله في الرحلات، والمبارزات، والمطارقات، وخطط المعارك. ٤٠ - لاحظ أدورنو أنّ «معايير السلوك الفردي الجمعية»، أي معايير الأنا الأعلى، لا بدّ أن تكون لا عقلانية بالضرورة: «فالأنا الأعلى الواعي» لا بدّ أن يفقد على وجه الدقة تلك السلطة التي يتشبّث به من يدافعون عنه كرمي لها». ت. و. أدورنو، «علم الاجتماع وعلم النفس» ٢ (١٩٥٥)، New Left Review، ٤٧ (١٩٦٨)، ص ٨٣، ٨٢.

خلاف أو نقاش . وادعاء حماية الفرد ، ليس في الحقيقة سوى إلغاء له . فهو يقدم المجتمع -سواء كان الجو الإقطاعي الوداع في فرنكنشتين أو إنجلترا الفيكتورية في دراكولا- على أنه تعاونية عظيمة : كل من يخرق روابطها هالك . فأن يفكر المرء بنفسه ، وأن يتبع مصالحه الخاصة : تلك هي المخاطر الحقّة التي يريد هذا الأدب أن يبددها . وهو أدب غير ليبرالي بالمعنى العميق ، يعكس ويعزز الرغبة في مجتمع متكامل ، وفي رأسمالية تتدبر أن تكون «عضوية» . وهو أدب علاقات ديالكتيكية ، توجد فيه الأضداد بدالّة بعضها بعضاً ، وتعزز بعضها بعضاً ، بدل أن تكون منفصلةً وداخلةً في صراع . تلك هي العلاقة بين رأس المال والعمل المأجور ، عند ماركس . وتلك هي العلاقة بين الأنا الأعلى واللاوعي ، عند فرويد . وتلك هي الرابطة بين العاشق و«المرض» الذي يدعوه «حباً» ، عند ستاندال . وتلك هي العلاقة التي تربط فرنكنشتين بالمسخ ولوسي بدراكولا . وتلك ، أخيراً ، هي الرابطة بين القارئ وأدب الرعب . كلما زاد الخوف الذي يشيعه العمل ، زاد حظه على الفضيلة . وكلما زاد ما فيه من الإذلال ، زاد رفعه للروح المعنوية . وكلما زاد إخفاؤه ، زادت إشاعته الوهم بأنه يكشف . إنه خوف يحتاجه المرء : فهو الثمن الذي يدفعه لقاء تقبله هيئة اجتماعية قائمة على اللاعقلانية وما ينذر بالخطر . فمن الذي يجروء بعد ذلك على القول إنه أدب هروبي يفرّ من الواقع إلى عالم الخيال؟

ترجمة: نائل ديب