تنافي الأنواع الفنية*

بقلم : هنرى بونيه(**)
ترجمة : مصطفى سوّاق
- جامعة الجزائر

مفهوم النوع عظيم الأهمية في الفنون ، وطالما لا يوجد تمييز بين الأنواع الأساسية ، سيكون هناك ارتباك تام في حقل علم الجمال . وقد فشل كانط في القاء أي ضوء على هذا الموضوع في تأليفه العظيم ، **نقد الحكم** ، وبقينا فترة طويلة قانعين بتمييزه بين الجميل (the beautiful) والمتعالى (the sublime) وهما ليسا نوعين حقيقين بتاتاً .

ولرؤية الموضوع بشكل أوضح ، يجب إذن بالضرورة الرجوع الى «الأشياء» . هناك طريقتان لمعرفة الشيء ، إما تجريبياً ، بأسلوب هو بدرجة ما غير قابل للتفسير ولكنه يتميز بكونه محسوساً ، أو «عبر خطاب يبرز لنا لماذا يوجد الشيء» . أي عبر محاولة اكتشاف جوهر الشيء أو سبب وجوده . هذه الطريقة الثانية للمعرفة تفترض اعتقاداً في عالم حيث لكل شيء علة وجوده الخاص . وفي امكان شخص ما أن يثير اعتراضاً بأن هذا الاعتقاد في عقلانية عامة هو تجديداً الاعتقاد الذي رفضته اللاعقلانية الحديثة كما نعرفها في سياق الوجودية غير أن هذا الرفض ليس ذا أهمية كبيرة . انه يظل نظرياً خالصاً ، لأننا بمجرد الشروع في التعبير عن أفكارنا ، بغض النظر عن المذهب الذي نؤيده ، نصبح معتمدين على كل من التجربة الشخصية ومنطق الكلمات الذي يدل على أشياء وعلاقاتها (الا اذا أردنا التعبير عن عبثيات بحتة) .

كل هذا يؤدي الى القول بأن المادة الخام التي يجب أن تنظم تأتي دائما من التجربة ، وأن النظام الذي يفرض على هذه المادة يأتي دائما من نوع من المنطق متأصل في عقلنا وفي الأشياء . هذا بالضبط ما أبرزته في **الرواية والشعر** (1951) ، حيث ألححت ، فوق كل

شيء ، على التجربة الكونية التي تنشأ عن القصص (fiction) أو الشعر ، وهي تجربة تكسب فيمتها الكاملة ، في نظري ، فقط عندما تكون مفاهيم القصص أو الشعر قد برزت في عقلي عبر خطى متنامية الحلقات . هذه السيرورة (proces) لا يمكن تجنبها في ممارسة التفكير : اننا نبحر بين الانطباعات والأفكار ، مترددين باستمرار بينهما ، ومعيدين تشكيل الأولى بالثانية . ان لدينا دائماً فكرة ما تجاه ما نتحدث عنه مثلاً ، وهذا ضروري ، إذ بدونها لن نكون متحدثين ، وفي بداية تحرياته حول نظرية الشعر ، كانت لدى رومان جاكبسن Roman Jakobson تجربة ثرية جداً عن الأشكال الفنية المختلفة ، كما كانت لديه فكرة معينة عما كان يدعوه فن الشعر . غير أنه ، للأسف ، لا يتوقف عند التجربة والفكرة ، لكنه ، بدل ذلك يسجن (اذا جاز التعبير) ، فن الشعر في اللسانيات . وهذا شبيه بمحاولة حصر النحت على الحجر في العدانة (mineralogy) ؛ وهكذا يرى جاكبسن في الشعر كشكل من أشكال التواصل (communication) وهو ما قد يحدث فعلاً ، لكن مصدافة فقط وليس بشكل جوهري .

انني استجابة لهذه النظرية الاستبدادية بالتحديد ، أقترح نظرية وجودية حيث يدرس الشعر باعتباره ينشأ من العقل وليس من الأشياء ، وأنا لا أطبق هذه النظرية على الشعر وحده - حتى ولو فهم في معناه الأوسع - بل على الحقل الكامل للفن . انني اعتبر الفن كشكل من أشكال المعرفة التي يمكن تعريفها بموضوعها ان الفن ، في هذا المعنى تحديدا ، يكون نزيها (disinterested) ، لأننا ندعو كل شكل من النشاط هدفه المعرفة «نزيها» .

ان الكلمات ، بالتأكيد ، وضعت للتواصل أو النفعية ، أما اذا ما كانت قد وضعت لغاية أخرى أيضا ، مثلا في ظهور صيحة ، فهذه مسألة أخرى . ومع ذلك فاننا عندما نقرأ قصيدة غنائية عظيمة ، تأتي لحظة نشعر فيها أننا مفتونون بالصور أو الأفكار وارتباطها بالايقاعات والجرسيات (sonorities) ان استحالة (metamorphosis) خارقة تحدث حيث الكلمات تتحول الى صور أو أفكار ؛ ويصبح العنصر المنفعي تعبيرا نزيها . واذا لم يقدر الشخص على تحرير نفسه من النفعي ، فذلك يعني ببساطة أن جوهر الشعر لم يكتشف ولم يبلغ . نفس الشيء بصدق على الرواية . فنحن نرى كلمات معوضة بشخوص (characters) نقاسمهم خصوصياتهم المزاجية (indiosyncrasies) الى درجة نسيان أنفسنا . اننا تلك الشخوص بمقدار ما يصبح تمثال كونداك عبير ورود . أن الاستحالة تتكون هنا من الكشف لنا عن انجذاب لموجودات أخرى غير ذواتنا ، والتي نعيد خلقها داخلنا ان القصص ، كالشعر ، معرفة ؛ غير أن هذه المعرفة ، وهي نزيهة كأي معرفة حقيقية ، تنقلنا الى وجود آخر غير وجودنا الخاص .

ان المثالين كليهما اللذين قدمتهما يعودان بي الى نظرية الأنواع الفنية والنوعين الفنيين الأساسيين اللذين يمثلهما القصص والشعر . وقد يتساءل الشخص ، لماذا نوعان فقط ؟ ألا يجري هذا ضد كل تقليد ؟ أليس صحيحا أننا نميز ، خصوصاً في الأدب ، بين أصناف شتى من الأنواع ، من الملحمي الى التاريخي ، من المأساوي الى الغنائي ، البلاغي (the rhetorical) ، الهزلي ، الخرافة ، القصة القصيرة ، الرواية ، وأنواع أخرى عديدة ؟ وينطبق نفس الشيء على الموسيقى ، حيث نميز ، مثلا ، بين الأوبرا والأوبرا القصيرة (operetta) والسمفونية والحجرية (chamber music) اننا مواجهون بضروب كثيرة الى درجة تبدو أنها نهزا من كل جهودنا للتصنيف .

والواقع أننا لسنا في حضور أنواع جوهرية فقط ، بل وأنواع شكلية ، ضروب ليست الا أصنافا من الهجائن (hybids) فليس هنالك ، مثلا ، شيء جوهري يميز قصة قصيرة عن رواية ، باستثناء الأحجام (كما في مقابلة بين قصة قصيرة لموباسان Maupassant أو هووثورن Hawthorne ورواية لبالزاك Balzac أو جيمس James ، ان المسرح ليس الا صيغة mode تمثيل للجوهر القصصي أو الشعري . وهذا صحيح الى درجة يمكن معها تحويل روايات الى المسرح ، وكان بالزاك قادراً على كتابة فوتران Vautrin للمسرح . «إن جوهر المأساة» ، كما يلاحظ بول بورجيه Paul Bourget ، «يمكن أن يجعل شبيها بجوهر الرواية»[1] .

ليس التاريخ نوعا أدبيا . إنه بالأحرى سرد يهدف الى الأصالة (authenticity) ، شكل من أشكال الحقيقة العلمية . لكن عندما يدعى المؤرخ ميشليه (Michelet) ، فانه قد يحدث أن يضيف نوعا من الفتنة الشعرية الى دقة الأحداث ؛ وهكذا يحدث نوع من الخليط ، غير أن التاريخ بذاته ليس على الاطلاق نوعا أدبيا . وبالتماثل يمكننا القول أن الأوبرا الهزلية تركب بمهارة ضربا من القصص (عموما ليس عميقا جدا) مع الموسيقى والرقص . وفي سنة 1972 ، وضعت الجمعية الدولية للدراسات الفرنسية على جدول أعمال اجتماعها السنوي «الحوار باعتباره نوعا» لم يكن الحوار قط نوعاً ؛ انه طريقة ، وهذه الطريقة يمكن تبنيها في «حوار فلسفي» مثلما يمكن تبنيها في عمل أدبي بحت – في المسرحية ، مثلاً ، التي لا تتألف بالكاد من شيء غير الحوارات ، والمناجاة (monologues) ، والتحادثات .

ويمكن قول نفس الشيء حول الشعر والنثر . إنهما ليسا شيئا غير صيغ (modes) متنوعة من التغيير . فمن الممكن كتابة روايات نظما ، كما حدث كثيراً جداً ، خصوصاً في القرون الوسطى . كذلك يمكن كتابة قصائد نثراً أو ادخال مقاطع شعرية أساسا في عمل نثري ، كما فعل

شاتوبريان Chateaubriand وبروست Proust . أن النظم حتا وسيلة تلائم تماماً التعبير الشعري ، لأنه يضيف الى الصورة الشعرية عنصرا موسيقيا يؤكد قيمتها التعبيرية[2] ، وهذا العنصر الموسيقي تحديداً ، عندما يظهر في أعمال نثرية ، هو ما تدعوه شعرياً ، كما هو في نثر فلوبير Flaubert ، وباري Barres ، أو خطيب مثل بوسيه Bousset . غير أنه صحيح بنفس الدرجة أن الروائي بامكانه العمل كلياً من دون هذا العنصر الموسيقي ويكون سعيداً بدون شيء غير النثر البسيط .

فقط منذ تلك اللحظة ، عندما أدركنا أن الانتاجات الصافية يمكن أن توجد ، بدانا في أبصار بعض الضوء . وقد بدا هذا الادراك في القرن التاسع عشر ، مع ظهور جيل جديد من الشعراء ، من جهة ، ومع التطور الهائل للقصص في أوروبا من جهة أخرى .

الرومنتيكية (romanticism) هي أول ثورة شعرية ، ثورة تحرير من غنائية مقصورة على الأعراف (cinvantions) والنماذج الاتباعية (classical) . ومع بودلير Baudelaire ، وملارمية Mallarme فيما بعد ، أنجز تقدم روائي . هذان الشاعران كلاهما أبدا وحققا فنا غنائيا أو شعريا خالصا ، كانت أمثلة عنه قد قدمها من قبل شعراء من مثل غوته Goethe ، بو Poe ، ووردروورث Wordsworth ، شيلّي Shelly ، هوجو Hugo وفيني Figny ، الذين لم يكن في أعمالهم مكان للتعليمية . لكن من المحتمل أن أحدا لم يذهب بعيدا كما فعل ملارمية وتلميذه في فرنسا ، بول فاليري Paul Valery . ومع فاليري ، عالج آبي برومون Abbe Bremond الشعر الخالص الى حد بعيد .

لكن ، وبطريقة مماثلة ، نشأ القصص أيضاً في شكل يكاد يكون خالصاً ، معفى من أي غرض أخلاقي أو غرض يدعو للأخلاق . وقد استبعد ، فوق كل شيء ، هذا الأدب المنتسب للقلب ، الذي كان ريتشاردسن Richardson . روسو Rousseau ، ومدام دو ستابل Mme. de Start ، قد كرسوا حياتهم له بنجاح . إن الجيشانات والتدفقات العاطفية لم تترك مكانها لانعدام الاحساس ، بل للحقيقة التي نستنبطها موضوعية من نوع ما ، كما نراها في أعمال جورج أليوت George Eliot بالزاك ، ستاندال Stendhal ، تولستوي Tolstoi ، دوستويفسكي Dostoyevsky ، فلوبير ، موباسان ، هاردي Hardy ، ميريديث Meredith وجيمس ، للاشارة فقط الى الأوائل والأكثر بروزاً .

وهكذا وجد القصص والشعر في الواقع متزامنين ومنفصلين في أشكال خالصة تقريبا . وفي حدود الفن الأدبي (الذي لا يمكن أن نسميه الشعرية «poetique» فترة أطول دون غموض) ، لم

يعد الخلط بينهما بالكاد ممكنا - رغم قدرة الشعر الكبيرة على الانسكاب داخل النثر تحت قناع كل من الأسلوب والتقدير الذي يتمتع به في أعين النقاد والهواة فيما يدعى الروايات المحكمة الكتابة ، التي تمثل صنفا خليطا من النوعين معا .

هذه الأشكال تتكون من تنوعات ، مثلما تتكون الأنواع (geners) في التاريخ الطبيعي من أجناس (specier) . ويمكننا ، فيما يتعلق بالرواية ، الاحالة الى الدراسة الممتازة «تأملات حول فن الرواية» لبول بورجيه (في دراسات وصور) ، التي تميز رواية الشخصية ، مستعملة كمثال الأحمر والأسود ، عن رواية السلوكات ، كما تمثلها مدام بوفاري . ففي رواية السلوكات ، تمثل الشخصية طبقة كاملة ، طبقة الناس العاديين ، لكن «اذا كانت رواية السلوكات هكذا تسعى الى الانفصال التام والى العادي» ، يقول بول بورجيه ، «فمن المنطقي فقط أن تسعى رواية الشخصية ، عكس ذلك ، الى الملامح البارزة والى الاستثناء» ، ان الفرد النمطي (typical) ، في عالم علم النفس ، هو فعلاً الشخص الذي يستعرض شخصيته «الى درجتها الأقصى من الحدة» ويبقى هناك ما يدعوه بول بورجيه الجهد الأقصى ، أي محاولة اعادة انتاج السلوكات والأشخاص في نفس الوقت ، والتي يقول أن بلزاك حاولها عدة مرات بنجاح ، ويقترح بورجيه أيضا اضافة صنف ثالث ، الى هذين النوعين ، «الرواية التحليل النفسي تحديداً» ، ممثلة باميرة كليف ، ودومينيك ، والأنساب المختارة Wahlverwandtschaftendie وأدولف Adolph ، وحتى فاني Fanny [3] وبطريقة مماثلة ، يمكن لنا تمييز ضروب من الشعر عديدة . من المرثاة (elegy) الى الترتيلة (Hymn) ، من بايرون Buron الى ويتمن ، Whitman منهين Heine الى ريلكة Rilke ، من «تصريح بودلير» لملارميه الى «المقبرة البحرية» لبول فاليري ، أو الى «شكاوي جول لا فورع Jules Laforgue هنالك العديد من الفوارق الدقيقة التي يمكن تصنيفها الى اجناس أن هذه مهمة لا ننوي القيام بها هنا ، لكنها تبرز ان العنصر الشعري - مثله مثل القصصي ليس محصورا في شكل واحد منفرد .

لكن الذي يوجد فعلاً ، القصص من ناحية والشعر من ناحية أخرى ، كلاهما في اشكال تكاد تكون خالصة (ما دام الخلوص المطلق مثالاً مستحيل التحقيق في عالمنا المتسم بالنسبية) ، يجب تبريره شرعيا (de jure) . ولهذا الغرض ، لا يمكن الاستغناء عن معرفة الكيفية التي ينتسب بها القصص والشعر للفن وهو ما يعني التساؤل ، أولاً وقبل كل شيء ، عن المشترك بينهما . فقط بعد ذلك يمكننا أن نتساءل عن الكيفيات التي يختلفان بها . أخيرا ، سوف يتبقى هناك مشكل واحد للحل : لماذا نوعان جوهريان فقط ، القصص والشعر ؟ ما يشتركان فيه هو

صيغتها التعبيرية . فالشاعر والروائي يسيطر عليها الانشغال الكامل بعملية خلق عمل فني يجب أن يترجم مشاعرها أو رؤيتها الكونية (Weltanschauung) . قد يكونان منشغلين أيضاً بالجمهور الذي يوجهان إليه نفسيها . هذا الانشغال يمكنه التأثير في العمل بطريقة أو بأخرى ، لكن العتبر قاعدة عامة أنه يكون عرضيا وضاراً : ضاراً ، لأن تملق الجمهور يعتبر ذوقاً ردئياً وغير جدير بالتشريف ؛ وعرضيا ، لأن الشيء الجوهري هو التعبير عن الكامن في عمق ذواتنا ، وهذا العنصر الجوهري هو بالتحديد شخصي أو ، بشكل ما ، فردي . الفن اذن ، جوهرياً ، ليس وسيلة تبليغ ، هاتفا موصولا بالعالم الخارجي ، لكنه وسيلة تعبير ، وهو وسيلة تعبير عن الخاص أو الفردي .

انه ، عبر هذا الهدف العام ، يوجد في القصص والشعر شيء مشترك ، وهو ليس الا موضوع الفن كله . وقد فهم مارسيل بروست هذا تماما وعبر عن نفسه في هذا السياق بوضوح كامل في **الزمن المستعاد** غير أن **الزمن المستعاد** نهاية رواية نصف المسار الروحي لرجل يقترب تتدريجيا من تبصر أعمق نحو الفن . وقد عبر بروست عن نفسه بطريقة تعليمية مرة واحدة فقط ، في مقال (بعنوان «وقائع الفن والفضول» 19 مارس / آذار 1954) حيث يكتب : «اننا نادرا ما نصدق ... ان العلم ، ما دام هناك علم للكوني فقط ، يمكن في أي وقت أن يخلط بينه وبين الفن الذي تتمثل مهمته تحديدا في تجميع الخاص ، هذا الجانب الفردي الذي تدعه التركيبات العلمية ينفلت» ويمكن أن نضيف أن بروست ، في المقطع الرائع حول سباعية فانتوي Septet of Vinteuil ، الذي ليقوم كاستهلال في **الأسيرة لفصل الزمن المستعاد** المعنون «العشق السرمدي» ، يقول : إن الانطباع الذي يمنحه فانتوي كان مختلفاً عن أي انطباع آخر ، «كأن الفردي وجد رغم استنتاجات يبدو أنها مستخلصة من العلم» . ان موضوع الفن ، في الواقع ، مقارنا بموضوع العلم ، يكمن في عالم صيغة أصلية للمعرفة تستعمل وسيلة تعبير ملائمة . هذه الصيغة للمعرفة تبلغ ما لن يصل إليه العلم أبدا وما لم يزعم قط طلبه ، ما دام العلم يسعى الى الكشف عن الدائم ، المتكرر دوريا – أي ، باختصار ، القوانين التي تسير العالم – وترجمة كل ذلك الى لغة رياضية ، بمعنى الى كميات وعلاقات عددية . غير أن الفن موجود ليكشف لنا تحديد ذلك الذي يستحيل التعبير عنه في كميات أو صيغ رياضية ؛ انه هنالك من أجل أن يعبر عن الخاص ، الفردي ، والكيفي بشكل خالص . وإذ يميل الشعر والقصص الى الالتقاء عند هدف واحد ، والذي هو هدف الفن – أي التعبير عن الفردي في كيفيته وأصالته – فانهما مع ذلك يختلفان في موضوعهما الخاص وفي وسيلة التعبير . فهما يختلفان في موضوعهما الخاص لأن

العنصر الفردي يقدم من طرف الشاعر الأصيل بطريقة ذاتية . إنها الذات الباطنية الظلال الباهتة للذات التي يترجمها ، أما الروائي فيتخلص من الذات ، قصد الوصول الى الفردي في الآخرين أو على الأقل بطريقة موضوعية ، كحقيقة مستقلة عن الذات ، ويمكننا ملاحظة أن قدرة الروائي انما تبرز بشكل مرموق فقط اذا استطاع الانفصال عن موضوعه . ويشعر الكاتب الشاب بصعوبات جمة في تحرير نفسه من تجربته الشخصية . وهذا ما يفسر انه أسهل لك أن تكون شاعراً من أن تكون روائياً . وذلك هو السبب في أننا نادراً ما يكون لدينا روائيون كبار قبل سن الثلاثين ، بينما هناك الكثير من الشعراء الكبار بين سن العشرين والثلاثين . كذلك يمكننا ملاحظة أن الشاعر يعيش في عالمه الداخلي ، مصيخا الى ما يجري داخل ذاته . وحتى في حالة الوصف ، فانه يتشبث بالانطباع الذي يشعر به ، مثل ذاك الذي عند مارسيل بروست قبل شجيرات الزعرور البري أو أبراج الأجراس (الكنيسة) الثلاثة . نفس الشيء يحدث للموسيقي ، ما دام الفن الموسيقي شعرياً بشكل خالص ، كما سنرى فيما بعد . أما الروائي فيواجه العالم وتبعا لذلك ، فان عنصراً خلاقاً يظهر حتى عندما ، في **أدولف أو فرتر** Werther يستعير (الروائي) مادة موضوعة من جوهره الخاص . انه موضوعي الى حد كبير حتى لو استعمل ضمير المتكلم «أنا» كما يفعل بروست في **جهة غير مانت** le Cote de Guermantes أو في **الهاربة** La Fugitive . أنه ذو دلالة عظيمة أن أغلب الروائيين ، يدعون أنهم محكومون بشخوصهم ويعترفون أنهم غير عارفين ما الذي سنفعله ، وأنهم يجهلون المغامرات التي هم على وشك الانطلاق فيها . ومن الممكن أن تكون شاعراً وروائيا في نفس الوقت ، «لكن ليس تزامنيا» فعندما يكون فيكتور هوجو شاعرا ، يكتب «التأملات» les contemplations . أما عندما يكون روائيا ، فيكتب **البؤساء** ويمثل بول فاليري مثال الشاعر الذي ظل متمرداً على القصص . فقد رفض أن يكتب «الماركيزة انصرفت على الساعة الخامسة» ، لأنه لا يجد أهمية في وقائع خصوصية من مثل هذه أنه لا يرى أن اضافتها قد تصلح **الطاحونة على الجدول** The Mill on the Flons وان الماركيزة المعنية ربما ستصبح ماركيزة فيلباريزيس (Villeparisis) .

الاختلافات الموجودة بين القصص والشعر تبرز أيضاً عندما تعتبر الوسائل أو الطرائق التي يوظفها كلاهما لبلوغ العنصر الفردي . فالطريقة التي يوظفها الشاعر هي الأسلوب ، أي النغمات الملحقة بالكلمات ، اختيار الجرسيات والصور . واللغة مؤلفة من عبارات ، سواء أكانت أسماء ، أو أفعالاً ، صفات أو روابط ، وهي كلها مجردة وعبارات عامة باستثناء أسماء الأعلام

(التي لا تعبر بنفسها عن أي شيء ، اذا لم يكن الشخص يعرف مسبقاً أولئك الذين تدل عليهم) . غير أن لهذه العبارات معنى أطلقه الشاعر ليوحي بذاتيته .

وسائل الروائي أبسط . ومن الممكن القول أنها ذات طبيعة تأريخية . لكن «التاريخ» ، أي سرد الروائي (أو الوصف الذي ما هو الا رواية ثابتة لأحداث) ، لا يهيمن عليه الانشغال بالموثوقية فيما يتعلق بالأحداث المسرودة ، بل بالأحرى الانشغال بموثوقية تعيد وضع الفرد في أصالته . فالمؤرخ يقول لنا ما الذي فعله قيصر في بلاد الغال (Gaul) ، أو كيف غذى الرومان أنفسهم خلال القرن الأول من تقويمنا (الميلادي) . أما الروائي فيهيمن عليه البحث عن حقيقة ذات طبيعة أخرى . ومن دون اهمال الحقيقة التاريخية بالضرورة ، وبينما يستعمل خبرته الخاصة طوال الوقت ، فانه ينجذب الى القصص ، أي الى شخوص وعالم الخيال ، حتى ولو حدث أن خلط أبطاله ببعض الشخوص الذين وجدوا فعلاً[4] ، ان قيمة القصص ستشتق من حقيقة الشخوص التي موضعت (objectivised) هكذا ومن العالم الذي يحيط بها .

ليس هناك قصص من غير بسط وقائع ووضعيات . هل هنالك روايات من غير شخوص ؟ هل هناك روايات من غير علم النفس (psychlogy) ؟ من الممكن للشخص أن يحاول طمس أي عنصر نفسي في القصص . ومن الممكن محاولة محو الشخوص ، كما حاول روب غرييه Robbe-Grillet في **الغيرة** La Jalousies لكنه لم يتمكن من محو نوع من البسط لوضعيات ووقائع يربطها القارىء ضرورة بالشخصيات المحال عليها في العمل . ومع ذلك فانه يلغي كل شيء ، على الأقل في كتاباته النظرية ، حتى السرد . لكن ما الذي حدث آنذاك للرواية بالنسبة لهذا المنظر اللامع «للرواية الجديدة»؟ دعنا نهنئه لرفضه القيام بأي التزام ، بينما يجب أن نلاحظ في نفس الوقت أنه لم يرفض أي فلسفة ، ما دام يعتقد أن العالم الذي نعيش فيه يقصي إنسانية القرن التاسع عشر ، الموصوفة بأنها «برجوازية» لصالح لا عقلانية فرضها علينا العصر الذي نعيشه . غير أن الإنسان لا يمكنه فعل شيء بلا شيء . واذا لم يكن للرواية أي مضمون ، فان كل ما يتبقى في متناول الروائي هي الألفاظ التي يستعملها ، وذلك هو السبب في نهاية الأمر ، بالنسبة له ولمنافسيه ، في كون الرواية تنتج من مجرد استعمال اللغة المكتوبة .

لو كان روب غرييه ميز بين القصص والشعر ، فانه حتما لم يكن ليرتكب هذا الخطأ ، لأن الشعر ، كما بينا ، مرتبط حقا بسيرورة (process) محددة لاستعمال اللغة ، أي بالأسلوب . غير أن روب غرييه حدث أن أدان واحدا من أهم عناصر الأسلوب ، التشبيه التماثلي (rhe analogical comparison) ، أي المجاز(metaphor)[5] ، فقد اتهم المجاز باجتذاب كل شيء إلينا بتنشيط العالم ،

بوضع الانسان في كل مكان ، وباخضاع كل شيء إليه . وقد تكون هذه بالفعل طبيعة المجاز ؛ فتحليل روب غرييه جيد . لكن الذي أخذ عليه حقاً فنان عصره هو الوظيفة نفسها لفن هدفه ترجمة الخاصية الذاتية ، وحتى هو نفسه ليس متأكداً ما اذا كانت اللغة الخالصة والبسيطة تستطيع الافلات من هذه الخاصية (مثلا ، لنتذكر أن المحاكاة onomatopoeia التي نشتقها منها عادة هي قاسية) . صحيح أن المجاز مشحون إنسانية ، لكن المقصود منه ليس أبدا السقوط في تمجيد نرجسي للانسان ؛ ان هدفه الوحيد هو التعبير عن تراثه الباطني حيثما كان هناك شاعر حقيقي قادر على اكتشافه .

ان فن اليوم ، على الأقل ذاك الذي يدعي أنه «متطور» ، لم يجد طريقة للابتكار ولتأكيد حريته أفضل من محاولة طمس الماضي أو حصره في المتحف حيث الاعجاب مباح لكنه محدد بالمبنى ، وأيضا بالدفاع عن فن مجرد تقريباً من كل أدوات تعبيره الأساسية ، المعتبره تقليدية ومهجورة ، ان هذا صحيح ليس فقط عن الأدب المدافع عنه هكذا ، بل وأيضاً عن الرسم التجريدي الذي يحرم نفسه من الأشكال التي كان بيكاسو Picasso من قبل قد شوشها ودمرها . وهو صحيح أيضا بالنسبة لبعض الموسيقى حيث يتفشى زهد مماثل (في الأدوات التعبيرية التقليدية) ؛ لكن بواسطة الاقصاء ، تحل لحظة حيث لا تبقى الشيء الكثير ، كالحال مع رسام تجريدي يسالنا أن نعجب بسطح المستطيل للوحة مصنوعة تماثليا بالأزرق . عندما نكون في النهاية حذفنا من الفن عناصره المكونة ، الا يجب علينا أن نتساءل مع رولان بارث Roland Barthes فيما اذا لم تكن أرض الأدب الموعودة هي عالم بلا أدب[6] هذه فرضية سخيفة لاتهز تلك الأكثر جرأة ، لكن يمكن تفسيرها بفلسفة اليأس العامة ، بالشكوكية النسبية ، وبمناهضة الأنسية(anti-humanism) والتي هي فوق كل شيء نقيض القيم التي يمثلها الإنسان ، وحيث يعوض شخص شخصا آخر ليس هو الا مجرد ظل بئيس ، غير متسق يفتقر الى لقوة الارادة ، وقانط . والواقع أننا في حضرة العدمية التي مثلها مثل أي شكل من أشكال العدمية ، لا تقترح أي شيء لتعويض ما تدمره[7] فالشخص يدعي أنه ثوري يهدف التدمير ، لكن من دون أي اهتمام بالبناء ، كما لو كان التدمير وحده قادرا على تعويض ما أزال .

في ما يتعلق بالمسعى الذي نشجب مشروعيته ، يجب على رجل اليوم أو الغد أن يكون مختلفاً اطلاقاً عن رجل الأمس . ان عدم رضى الأجيال الجديدة ليس دليلاً صالحاً لفائدة هذه الأطروحة ، لأن عدم الرضى هذا ظاهرة مشتركة بين كل الأجيال المتعاقبة . هنالك بالتأكيد نوع من التطور الإنساني الذي هو ، فوق كل شيء ، تطور وتقدم في التقنيات ؛؛ أما الانسان

فلا يتغير في جوهره . واذا ما تطور ذهنيا ، فانه لا يمكن أن يكون الا نحو تقدم فكري . واذا كان هذا التقدم موجوداً ، فانه ، مع ذلك ، ليس مرئياً على ميزان الزمن الإنساني .

يبقى لنا الآن أن نفهم لماذا تقدم الأنواع نفسها تحت الشكل المتنافي (dichotomic) ، القصص والشعر . فاذا كان الفن حقاً هو ، كما ندعيه ، التعبير عن الحقيقة التي تخفيها الموجودات ، المرئية كأفراد ، فانها تكون بالضرورة ثنائية بقدر ثنائية الأفراد . ان الفرد – وفوق كل شيء الفرد الإنساني – يبرز فعلاً مظهراً ثنائياً : جسدياً وروحياً . أنه يظهر لنا في شكل موضوعي ، من الخارج ، محكوم بالقوانين الكونية كما يبرز للعيان في روايات التحليل النفسي . كما أنه يبرز لنا أيضاً في شكل ذاتي ، في كل واحد منا ، بطريقة فيدة . والشاعر ، كأي فرد آخر ، هو الوحيد الذي يعيش تجربة ما يشعر به . وعندما يحين دورنا لنعيش ، عند قراءة القصيدة ، تجربة ما أحس به الشاعر ، فاننا نفعل ذلك ذاتيا ، داخلنا ، وليس بطريقة أخرى .

ان التنافي ، قصص – شعر ، هو اذن موصول جوهريا بشرطنا الفردي – فالفن ثنائي لأننا ثنائيون . وسيكون ثلاثيا أو رباعيا ، لو كانت لنا طبيعة ثلاثية أو رباعية . هذا لا يبدو قابلا للتصور لأننا لا نستطيع تخيل أشياء فوق طبيعتنا الشخصية . وقد يكون ذلك مستحيلاً أو ممكنا من الناحية الماورائية (ميتافيزيقيا) ، لكن ليس علينا أن نشغل أنفسنا بذلك المشكل هنا .

ويكون مثيراً للفضول ، من جهة أخرى ، أن نرى ما يؤول إليه هذا التنافي عندما نفحص بعض الأشكال الفنية من غير الأدب ، وتحديدا الموسيقى والتصوير الزيتي (painting) ففي الموسيقى ، يختفي التنافي ؛ هذا الفن الرائع ، لأنه يترجم مشاعرنا مباشرة ، غير قادر اطلاقا على التعبير عن الموضوعي . يستطيع الشخص حجتا أن يحاكي أغنية الطيور ، صياح الحيوانات ، وكل أنواع الضجيج ؛ محطات الاذاعة توظف محدثي الضجيج الذين يتدربون على مثل هذه الممارسة . غير أن فن الصوت لا يذهب أبعد من ذلك . وقد يعترض أحدنا بكون الموسيقيين كثيرا ما يختارون الفكرة الرئيسية من مواضيع خارجية . فقد قام رافيل Ravel بتلحين **قصص طبيعية** Histoires naturelles لجول رونار Jules Renard : وكتب سان سائين Le Rouet d'Omphale Saint-Saens ؛ وألف بتهوفن **سوناتة ضوء القمر** **Moonlight Sonata** صحيح أنها بالنسبة لبتهوفن لم تعن شيئا غير السوناتة في «سي / C » حادة على سلم موسيقي ثانوي ، وان الشاعر لودفيج رلستاب Ludwig Rellstab هو الشخص الوحيد المسؤول على العنوان ، لأنه ، وهو يستمع الى الحركة الأولى ، كان يتخيل سفينة صغيرة في ضوء القمر على بحيرة لوسرن . في

الحالتين الأوليين ليس الموضوع الا ذريعة لتخيل موسيقي تترجم انطباعات الموسيقي لكنها عاجزة عن وصف الموضوع . أما في الحالة الأخيرة ، فان الموسيقى تعمل عملها في المستمع بأن تثير فيه سلسلة مكن الصور التي لم يفكر فيها المؤلف قط ، والتي بامكانها أن تختلف من مستمع الى آخر . انها مسألة تداعيات حيث يلعب مزاج المستمع دوراً حاسماً . ويمكن القول ، مستعيرين مصطلحاً تقنياً ، أننا في حضور كناية (metonymy) .

الموسيقى ، أساسا ، فن شعري ، انها متخفية في ذاتية المشاعر . أما الجانب الموضوعي من الاحساس ، الجانب الذي يهم النفساني ، فلا يعنيها . الموسيقي تضعنا في استطانية (inwardress) كلية مرفوعة الى القوة الثانية . لهذا يكون تغيير «الموسيقى الخالصة» هو المساوي لتعبير «الشعر الصافي» . وقد كتب هنري دولاكروا Henri Delacroix في كتابه الرائع **علم نفس الفن** psychologie «لا يستطيع المرء أن يتحمل لحظة واحدة فكرة أن الموسيقى تعبر عن المشاعر المألوفة جدا للحياة العادية . مثل هذه الفرضية مستبعدة بالتفكير البسيط في عالم الصوت والأشكال الموسيقية . الموسيقى تنسحب وتحرر نفسها من الانفعالية العادية . وعبر الموسيقى ، يخلق الاحساس مفارقة تحرير نفسه من عبء الحياة العادية الثقيل ، من دون مغادرة عالم المشاعر . الموسقى تحطم هذا التسلط الأعمى للواقع الذي لمنعها من تأمل ذاتها والتعبير عنها جماليا» . ويضيف نفس الجمالي هنا شيئا يمكن تطبيقه على كل النوع الشعري : «تخلق الموسيقى كائنا عاطفيا جديدا . أنها لا تتوافق والمشاعر العادية التي لا تستطيع ولوج أشكالها ، فالموسيقى تصقلها ، تجردها ، تنظمها وتبسطها ؛ انها تعممها[9] الموسيقى تبلغ الايقاعات العظيمة والتموجات العظيمة للمطلق العاطفي» .

التصوير الزيتي في وضعية مختلفة جدا . فالعالم الموضوعي لا يستطيع أن يكون خارج حقله . ويستعمل الفن دائما مادة حساسة لكي يعبر عن نفسه . ففي حالة الموسيقى ، كانت (هذه المادة) الصوت واشكال الصوت . أما في التصوير الزيتي ، فانها مسألة ألوان وأشكال مكانية . الاشكال الصوتية تدمج الأصوات تماماً كما تدمج الأشكال المكانية اللون . لكن بينما نجد الأشكال الصوتية نفسها في عالم الديمومة ، أي التعاقب في الزمن ، فان الأشكال التي يستعملها الرسامون تتموقع في مكان غير متحرك الديمومة ذاتية ، بينما المكان موضوعي ، اضافة الى ذلك ، نجد أن أشكال الرسام المكانية مستعارة من الطبيعة ، التي تعرض تنوعا من الوفرة الرائعة . وقد قيل أن الرسام كائن يوجد العالم الخارجي من أجله . فليس عليه أن يبتعد أشكاله : انها هنالك ، أمام عينيه المتعددتي العدسات ، وهي دائماً في متناول يديه . كيف يمكن لذلك الذي

دعوناه قصصاً أن لا يكون لـه مكان في التصوير الزيتي ؟ ومع ذلـك فليس هنـاك شيء أكثر اثـارة للخـلاف اليـوم ، وهـذا لسببين : اختراع التصـوير الشمسي ، وتطـوير فن بصري شعري خالص ، طوال قرن كامل .

التصوير الشمسي ليعيد انتاج الاشكال الطبيعية نفسها بالضبـط . فلمـاذا يتكبـد الرسـام كل هذه المشقات ليتنافس مع تقنية أكيدة تنجز تقدما ثابتا ؟ هكذا نشهد الانهيـار المزايـد للصورة الزيتية (portait) وللرسم . غير أن الواحد ينسى أن فن القصص لا يمكن اختزاله الى اعادة انتـاج فوتوغرافي للأشيـاء . يجب الاقرار بـأن الرسـام لا يستطيع الاستفـادة ، كما يفعل الروائي ، من تـوفر التعـاقب في الـزمن ، أنـه يجمـد في المكان مـا يرسمـه ، ويـاسر لحظـة واحـدة فقـط من موضوعه . لكن صحيح ، مع ذلك ، أنه في هذه اللحظـة وحـدهـا - وليونـاردو Leonardo يلح على هـذه الميزة - يمسـك الرسـام بـلا نهـائي من الأشيـاء وبقـوة كبيرة تتحـدى أي وصف من أديب روائي . وفوق ذلك ، سيعبر الرسام العظيم عمـا يعجز التصويل الشمسي ، حتى في شكلـه الفني ، عن منحنا اياه ، أو أدراكه ، وهو الكوني في السمة الخاصة . وخارج الأشكال التقليـديـة (حيث «المتخذلقون» - وهم أنماط من كل الأصناف - أضاعوا أنفسهم) ، فان هذا بالضبط ما عبر عنه (فنانون) من مثل ليوناردو ب «الجيوكندا» ، جان فان آيـك Jan van Eyck ، دورر Dorer ، فان دايك Van Dyck ، فيرمير Varmeer ، كوربيه Courbet وكل الذين ندعوهم ، برفقـة شـاردان Chardin ، رسامي الواقع ، حتى الانطباعيين .

ومثلمـا أراد الشعراء اقصـاء أي عنصر غريب عن الشعري ، من أجـل الحصـول على انتـاج خـالص ، فـان عـددا من الرسـامين أرادوا أن يقصو عن التصوير الزيتي أي شيء يتضمن نكهـة التصوير الشمسي . ان الرسم فقـد شيئـاً من أهميتـه ، وغير مهمتـه ، فـالرسـام لم يعـد يهتم كثيرا بالحقيقة المطلقة ، بـاقتنـاص الأشيـاء عبر العين الخبيرة . ان خـاصيـة متفـاوتـة الجودة أصبحت موضوع مثل هذه «البدية» (fetishism) الى درجـة أن التصوير الزيتي السيء لم يعـد مميزا عمـا هو جيد حقا . ان الواحد يبتلع كل شيء ، في كتلة واحدة ، نزولاً عنـد ثقتـه في توقيع وفي قـائمـة أثمان معتبرة (prestigious) .

معظم الرسامين الانطباعيين فهموا أنه كان عليهم انشـاء خصوصيتهم المزاجيـة تمـامـا كما فعل الشعراء الرمزيون ، من معاصريهم . غير أن هذا الضرب من الاصالة ، البحث عما هو مشروع ، يمكن الحصول عليه بطريقتين أمـا بعمل شـامل في العمق (وملارميـه هو المثـال الأبرز عليـه في الشعر ، وسيزان /Cezanne في التصوير الزيتي) ؛ وأما بنوع من الشذوذات الغريبة (eccentricities

(التي توفر لنا الذاتية dadaisme مثالاً مضحكاً عنها في الأدب ، ودوبوفي Dibuffet مثالاً مزعجاً في التصوير الزيتي) ، ثم حدث صدفة أن التبسيط كسيرورة منهجية ظل مع البعض منهجاً بسيطاً ، مطابقاً لانعدام أي الزام حقيقي . وتسبب ، لدى آخرين ، في افقار وسائل التعبير الذي أدى الى فن تجريدي لا قيمة له أكثر من الفن التزييني[10] .

كل ذلك نتج عنه تقدير متجاوز ليس فقط للفن البدائي ، الذي يملك سحره الخاص مهما كان ، ولكن للفن الساذج والطفولي الذين لا أهمية لهما . وجدا جمهور من نوع ما ، يتكاثر باستمرار ، نفس المنوال ؛ ووجد بعض المثقفين قليلا من المبررات (مثل بولهان Paulhan لدوبوفيه) ، وسقطوا فيما أسماه دونوابيه دو سيغونزاك Dunoyuer de Segonzac النمطية الطلائعية» («والحذلقة الطلائعية») ، والتي ليست هي بأي حال من الأحوال ، أشد انحطاطاً من «النمطية المؤخراتية» التي كانت سائدة أواخر القرن الماضي والتي توجهت لنفس الجمهور تقريباً - جمهور الجهلاء ، والنفاجين (snobs) ، واتباع متنوعين من الناس .

ويبدو لي أكيدا أن انهيار الأحكام القيمية في التصوير الزيتي الذي نشهده الآن ، حتى رغم الدرس الملقن من طرف التصوير الزيتي الانطباعي وما بعد الانطباعي في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن ، ما كان ليحدث لو كنا أدركنا أن شكلاً قصصياً من الفن ، الى جانب الشكل الشعري للفن ، كان قد احتفظ بمكانه في التصوير الزيتي وكان قادرا على مواصلة الازدهار . وهذا تثبته لوحات بيكاسو[11] من مرحلته الزرقاء ، كما يثبته العمل المكثف لتولوز - لوتريك (Toulouse-Lautrec) أو عمل سوزان فلادون Susanne Valadon وأعمال مانيه Manet . ديغا Degas ، وويسلر Wistler. كذلك يجب علينا أن نشير الى الكاريكاتوريين ، من أمثال دومييه Daumier ، اضافة الى أولئك الذين لا يزالون مجهولين ؛ ان مراجعة القيم التي ستأتي في القرون المستقبلية ستضعهم في أماكنهم الملائمة .

الخلود ممنوح فقط لما هو جوهري . انه ليس ممنوحا للغرضي . ليس بسبب حدوث حرب من 1939 الى 1945 ، أو لأن القنبلة الذرية دمرت هيروشيما ، أو لأنه كان هنالك جنرال اسمه دوغول ، أو ثوري يدعي لينين ، أو حتى ديكتاتور ذو ذاكرة مشؤومة أراد أبادة اليهود ، ليس بسبب هذا تغير شيء جوهري[12] . فالفن ، الفن العظيم ، لا عقلالة له بكل تلك الأحداث التي ليست هي سوى أحداث عرضية رغم طبيعتها المؤذية . الفن يتأثر بها فقط في الأعمال الرديئة ، الأعمال الظرفية .

ان التميز بين القصص والشعر الخالص شيء جوهري[13] . وسيظل هذا التميز مؤيداً حتى

نهاية العالم . فالخيوط القليلة التي قد تسمح لنا بأن نميز الى الأبد شكلا جديدا من القصص عن كل الروائع التي انتجت من قبل هي خيوط مثيرة للسخرية ، أنها ليست مسألة انكار قدرة العقل الانساني على خلق أعمال غير مألوفة . فثورة المستقبل ، ككل الأشياء الأصيلة حقاً ، غير قابلة للتوقع . لكنها ستنتج فقط اذا ما احترمت تلك القواعد التي لا يمكن انتهاكها ، لأنها منسجمة مع الطبيعة الحقيقية للأشياء .

الهوامش

(1) دراسات وصور **Etudes et Portraits** (Paris: lemerre. 1889), P.373. .

(2) يجب أن نلاحظ أن شعراء اليوم الفرنسيين الذين يتغاضون عن القوافي والأشكال الاتباعية (الكلاسيكسة) يشعرون بالحاجة الى تقديم نوع من الايقاع في أعمالهم ، تحت قناع العد أو التكرار .

(3) يجب علينا الاشارة هنا الى أن **فاني** من تأليف أرنست فيدو Ernest Feydeau صديق فلوبير ومنافسه .

(4) بامكاننا الحديث أيضا عن تجارب **مدروسة** ، كتلك التي استسلم لها رولا . لكننا نستطيع الاستشهاد هنا بروائي عظيم ، منسي ظلما ، ج .هـ . يوويك J.H Louwick الذي وجد ، في الاطار الجغرافي الذي اختاره ، مصدر الالهام لكل واحدة من رواياته . ان أفضل أعماله ، وهي **الآنسة كورنيلي** **Mademoiselle Cornelie** (Paris:Plon) ، التي تستعمل خلفية لها آلبي Albiفي جنوب فرنسا تبدو لي مثالا رفيعا لرواية صافية .

(5) آلان روب غرييه ، **من أجل رواية جديدة** **Pour un Nouveau Roman** (Newyork: french and European, **1963) PP. 48-51.** .

(6) **درجة صفر الكتابة** **Le Degré zéro de l'ecriture,** P. 108 ان الرغبة في الخلوص عند ملارميه أخطأ رولان بارث تفسيرها . انها لا تنحو اتجاه العدمية لكن اتجاه تكثيف عظيم للتجربة ، أي اتجاه الاثراء .

(7) بيير دو بواديفر Pierre de Boisdeffre في مقاله في **الأدبيات الجديدة** **Nouvelle litiraires** (4-10 march 1974) يصرح أن الرواية الجديدة لا تأتينا بأي عمل رفيع القيمة حقا .

(8) بكلمة «مأورائيا / ميتافيزقيا» أعني عندما نعتبر طبيعة العالم في كليته فالفرضية السبيونوزية ، التي بموجبها تنتمي المادة والعقل لخاصيتين من خواص الجوهر وسط لا نهائية من خواص أخرى حقيقية لكنها غير معروفة ، تسمح بتخيل وجود كائنات شديدة الاختلاف عنا . من جهة أخرى ، يمكن لنا التسليم بوجود أنواع مختلطة ، أنواع حيث «الجو» مركب وينافس العنصر القصصي . ومثلها حالة ما يدعى الملحمي ، المتعالي ، المعجب ، الماساوي ، والهزلي .

(9) **علم نفس الفن** **Psycologie de L'art** (Paris, 1927) PP.211-12. حول هذا المشكل ، الذي كان يستحق دراسة مفصلة ، والمتعلق بالكوني في الأشكال الفنية الأسمعية ، يجد الشخص ملاحظات شائقة في أعمال مارسيل بروست .

(10) أنظر في هذه الصلة روبرت ري ، **ضد الفن التجريدي** Robert Ray, **Contre l'art abstrait** (Paris: Flammarion, 1057) .

(11) فن المربكة Puzzie الذي كان سيجل بيكاسو فيا بعدا شهيرا ، أثبت شيئا واحدا فقط : الاجماع التام تقريبا للمعاصرين فيما يتعلق بالحكم على أنه لا يثبت أي شيء في حقل الجماليات – أو ، فيما يتصل بهذا الأمر ، في عدة حقول أخرى .

(12) استنادا الى اعتقاد أندريه مالرو Andre Malraux ، الذي يدافع ، بالنسبة لعصرنا ، عما يدعوه «فن المصير» . أنظر مقدمته في «دفاتر» مدام فان ريسلبرغ Cahierd. of Mme Van Rysselberghe **les Nouvelles litiraraire** (2-6 May 1973) ، المهداة الى جيد Gide ، وردي في **الأدبيات الجديدة** l'Antibergittisme de Malraux.

(13) لم يغب هذا عن مارسيل بروست . ففي **الزمن المستعاد** (فصل : «العشق السرمدي») ميز الشعر ، وهو نوعي تماماً ، متأصل في الانطباعات الجمالية والذكريات غير الارادية ، عن الحقائق العامة التي تشكل المادة الأساسية لكتابه والتي هي ذات صلة ب «الأهواء ، الشخوص ، والسلوكات» .

ملاحظات المترجم :

(☆) «التنافي» هو المصطلح العربي الأقرب الى دلالة المصطلح الغربي (dichetomy / dichotmie) ، ويعرفه الجرجاني ، في **التعريفات** ، بأنه «الاجتماع الشيئين في واحد ، في زمن واحد ، كالسواد والبياض ، والوجود والعدم» . ويقترح آخرون ترجمته بألفاظ أو عبارات أخرى ، منها «زوج تقابلي» (المسدي ، **قاموس اللسانيات**) ، أو «تفرع ثنائي» (سهيل ادريس وجبور عبد النور ، **المنهل**) ، أو «انقسام الى قسمين أو طبقتين أو مجموعتين» (منير العلكي ، **المورد**) .. الخ .

هذه الدراسة التي نترجمها هنا نشرت بعنوان Dichotomy of artistic Genres في الكتاب السنوي للنقد المقارن ، الجزء الثـــامن ، بعنـوان ed Joseph P. Strelja (University park and londin: the pennsylvania dtate University, **Theiris of Literary Genre**1978 PP 3-16 وترجم النص الى الأنكليزية أرنولدز غرافا Arnogds Grava وعنه ترجمته أنا الى العربية .

(☆☆) هنري بونيه Henri Bonnet من مواليد 1954 ، في روان بفرنسا ؛ متخرج من السوربون بشهادة دكتوراه . وهو معروف بتخصصه العميق في مارسيل بروست ، الذي كتب عنه وعن أعماله عدة مؤلفات . كما كتب في مواضيع أدبية وفلسفية أخرى متنوعة .