

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

## من الشعر الألماني

هيرمان هيسه  
Herman Hessa

من أعلى شجرة الحياة  
أوراقي تسقطُ  
واحدةً تلو الأخرى  
أنت أيتها الدنيا المزركشة المترنحة  
كيف لك أن تشبعي،  
كيف لك أن تشبعي وتتعبني،

كَيْفَ لَكَ أَنْ تَنْتَشِي.

ما يتوهجُ اليوم  
سيغيبُ عما قريب.  
وقريباً تُمجرُ الريحُ  
فوقَ قبري النبي.  
فوقَ الطفلِ الصغيرِ  
تنحني الأمُّ.

أريدُ أن أرى عينيها مجدداً.  
نظرتها طالع سعدٍ.»

وكلُّ شيءٍ غيرَ ذلك يذهبُ وتذروه الرياحُ،  
كلُّ شيءٍ يموتُ، وعن طيب خاطر.

...

...

وفي غير ما جهَدُ تكتبُ بإصبعها  
أسماءنا على الهواءِ العابرِ.

نوافذ (17)، رجب 1422 هـ ، سبتمبر 2001

## طباخ سفينة، أسير يغني

هوغو فون هوفمان شتال  
Hugo von Hofmannsthal

وأسفاه

فارقتُ جماعتي

منذ أسابيع كثيرة

وأنا هنا أستلقي

آه، من أولئك، الذين يعذبونني.

عليّ أن أطهو لهم وجبةً تلو أخرى

السمكُ النهري الأرجواني الرائع

الذي أحضروه، حياً،

يرمقني بنظرات مكسورة

حيوانات ناعمة عليّ ذبحها

عليّ ذبحها

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

فواكه رائعة عليّ تقشيرها  
ولهؤلاء، الذين يحتقونني،  
عليّ اختيار توابل حارقة.  
كيف أنحني على الضوء  
مُنْبِشاً  
بين الروائح الفواحة والحارقة  
الحرية تصعدُ إلى القلب  
ومشاعر هائلة.  
وأسفاه  
فارقتُ جماعتي  
منذ أسابيع كثيرة  
وأنا هنا أستلقي  
آه، من أولئك، الذين يعذبونني،  
عليّ أن أطهو لهم وجبةً تلو أخرى

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

## تُهمة

روزي أوسليندر  
Rose Auslander

الأصدقاء الموتى  
يتهمونك  
أنك نجوت دونهم  
تبكي عليهم  
وتضحك ثانيةً  
مع أصدقاء آخرين  
زهورك  
على حُودهم  
لا تُرضيهم  
تَحزن لموتهم  
وتكتبُ قصائدَ  
من أجل الحياةِ

## أفعال

إريش فريد

تَفوحُ رائحةُ حريق  
حتى لو لمْ نعلمْ ماذا يحترق  
أيُّ عبقٍ يفوحُ من الحرية؟  
ذلك الذي يحميها هكذا؟  
ترى كيف تبدو من الأعلى  
من الداخل  
من الأسفل  
في سنوات عشر أو عشرين  
كيف للمرء أن يُفسرَ للأطفال  
أنَّ أحدهم آنذاك  
سمَّ الأشجار  
وحرَّقَ الأطفال

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

وماذا عسى  
لكتب التاريخ أن تقول  
بعد موته  
وبمن سيقارن بعد ذلك؟

ترجمة علي عودة

## اللغة والنقد\*

روجر فاوئر

ترجمة علي الشرع

أنظمة الترميز اللغوي Language Codes لا تعكس الواقع بشكل طبيعي؛ إنها تفسر وتنظم وتصنف موضوعات الخطاب. إنها تجسد نظريات عن الكيفية التي رتب العالم بموجبها: الرؤى تجاه العالم... وهذه النظريات مفيدة وتعزز علاقات الفرد مع العالم بحيث تجعله بسيطاً وقابلاً لأن يتداول معه.



ولأن اللغة ليست معرفة داخلية أو سلبية، ولأنها نشاط يُمارس باتساع بالكلام والإصغاء والكتابة والقراءة، فإن مجموعات الأفكار المودعة بنظام الترميز اللغوي تتعزز وتخضع للمراقبة يومياً. والمعرفة اللغوية ليست مجرد أفكار وإنما هي من أهم أنواع المعرفة التطبيقية.

يبدو طبيعياً أن نعدّ استعمال اللغة نشاطاً فردياً، وهذا ما تذهب إليه كتب المقررات اللغوية حيث تقدّم التعامل مع اللغة من خلال الحديث المتبادل بين الأفراد: المتكلم «أ» والمتكلم «ب»، أو جاك وجل. وبالمثل يُنظر إلى المعرفة اللغوية باعتبارها ملكية الشخص الفرد، ولدينا مثال من شومسكي في قوله عن «المتكلم والمستمع المثاليين». والأفراد، بطبيعة الحال، يعرفون اللغة ويستخدمونها، ولكن الملاحظ أن حريتهم في اختراع المعاني أو تغييرها، محدودة إلى حد بعيد، وهم كذلك محدودو الحرية في الخروج عن أنماط الخطاب الراسخة. إن لغة الأفراد ترتد إلى أصول اجتماعية وتقليدية، (وهي أصول)

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

القوانين التي تحكم ممارساتهم اللغوية: حديثاً وكتابة. إن اللغة ممارسة اجتماعية، ويتجلى ذلك أو يتحقق في تصرفات الأفراد (يلاحظ أن وسائل الإعلام العامة مثل الجرائد والتقارير الرسمية تعتمد إلى تنحية السمات الشخصية في لغتها).

إن التقليد سمة مشتركة بين الناس. فإذا قلت أن سلوك جون تقليدي، فهذا يعني أن سلوكه ليس متآلفاً مع ذاته أو مع سلوكه الشخصي، وإنما هو سلوك يتوافق مع سلوك الآخرين، بل مع سلوك الأغلبية من الناس. والتقليد مستقر نسبياً كذلك. ونحن في تعاملنا مع اللغة وأنظمة الاتصال الأخرى، نستطيع أن نتواصل بوضوح مع بعضنا إذا تصوّرنا أن معاني الإشارات (التي نتبادلها) لا تختلف جوهرياً من فرد لآخر، أو من يوم لآخر.

إن الحاجة للاستقرار الدلالي أمر حيوي بالنسبة لتصور الأفراد إزاء العالم. وقد نوقش هذا الموضوع في الفصل السابق. إن ثبات التصورات التقليدية التي تحملها اللغة - وإن كان هذا الثبات متوهماً -

---

يعمل على استقرار الإطار التمييزي الذي يحتكم إليه الفرد ، وهو الإطار الذي يؤهله للتعايش مع عالم منظم قابل لأن يعيش فيه بعيداً عن الإحساس بالفوضى أو العشوائية. إن كلمة «تقليدي / عرفي»، في الاستعمال العادي تتضمن ظلالاً واسعة، فتقارب معاني مثل: أسلوب قديم، اللامخاطرة والموالة. ولأن مفهوم كلمة تقليدي، لا يعني أساساً أكثر من معرفة سلوك مشترك عام، فإن المعنى الثانوي لها، وهو «المحافظة»، يبدو تطوراً مثيراً للاهتمام. إن المعنى الثانوي يشير إلى ما يبدو وكأنه النتاج الحتمي للاستقرار المفيد الذي ذكرته: فالثمن المدفوع لتحقيق الاستقرار هو الموالة ومقاومة التغيير.

ومما يلاحظ في النقاش المجرد والنقاش في العلوم السياسية، أن الكاتب الذي يتوجه نحو تطوير أفكار إبداعية يجد نفسه إزاء مشكلة أساسية في إيجاد المصطلح، وهي مشكلة فكرية أساسية بقدر ما هي مشكلة تواصل (مع الآخرين) أيضاً. فمثل هذا الكاتب يتطلع للحديث عن موضوعات قائمة دون أن

يكون مقيداً باللغة التي تقيد هذه الموضوعات أصلاً بنظام ترميزها. فهو يريد أن يعيد توجيه أفكار الناس إزاء هذه الموضوعات، ولكنه يجد نفسه باستمرار مقيداً بتصورات وتصنيفات بالية إلى درجة تدفعه لاستخدام المصطلحات القائمة. وسأعطي مثلاً من وحي ممارستي الشخصية المباشرة. فهذا الكتاب يمكن أن يوصف بأنه مقدمة «لبنى لغوية في الأدب». وقد يعيد مصطلح الأدب أذهان قرائي إلى «مجموعة نصوص» مما تشتمل عليه مثل هذه العناوين: الملك لير King Lear و«قصيدة إناء إغريقي» Ode to a Grecian Urn، وأبناء وعشاق «Sons and Lovers» و«الأرض اليباب» Jude the obscure، و«بيولف» Beowlf .. إلخ.

وأنا بدوري، يجب أن أستخدم مصطلح «الأدب» في هذا الكتاب لأربط بين مناقشتي وخبرة قرائي، إلا أنني سأستخدم هذا المصطلح بحذر شديد وذلك لأنني أرفض ما يعتبره عدد من قرائي مجرد مسلمات: فأنا لا أرى أن كل النصوص التي تدعى

---

أدباً تمتلك الخصائص الجوهرية نفسها التي تميزها (عن غيرها). وهناك مشاكل مماثلة في نص كتابي مرتبطة بهذه النوعية من المصطلحات المتقاربة، من مثل: الفن art، والقيمة value، والدلالة significance، والثقافة culture، والتفسير interpretation والنقد criticism، وإبداعي creative. والنقاشات القائمة حول البنى اللغوية في الأدب تعتمد على هذا النوع من الألفاظ، فإذا تحاشيت استعمال هذه الألفاظ فإن كتابي سيُساء فهمه أو يُرفض، ولكن، مع ذلك، فإني أستطيع فقط استخدام هذا النوع من الألفاظ إذا تجنبت بحذر معانيها التقليدية.

وقد أتغلب على المشكلة جزئياً من خلال تجنب المصطلحات ذات الصبغة الخاصة المثيرة للجدل، فعلى سبيل المثال لم أستخدم كلمة «فن» art إلا نادراً، واستعمالي لها جاء في سياق اقتباسي وجهات نظر الآخرين؛ وأنا أحاول تجنب مصطلح «النص الأدبي» literary text، مفضلاً استخدام مصطلح النص text الأكثر حيادية. وقد أتغلب على هذه المشكلة جزئياً

أيضاً من خلال تحديد المصطلحات (انظر الفصل الخامس - من كتابي - لتحديد معنى «النص»)، ومن خلال استخدام نوع جديد من الألفاظ مثل: القدرة على صياغة الفكرة ideational، ونظام الترميز - الشيفرة - code، وعلم اللغة الاجتماعي social linguistic والتحويل transformation... إلخ. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه المصطلحات الأساسية الجديدة تقدم مشكلة أخرى، فقد يزعم القارئ بأنه لا يفهم هذه (المصطلحات) مع أنني وضحتها وقد يكون رد فعل مَنْ يعادي هذه المصطلحات، وهو الأمر الذي أتوقعه، بالقول: إن المصطلحات التي أستعملها لا تناسب الموضوع. والمثال المناسب جداً على هذا النوع من الاستجابة (السلبية) لهذه المصطلحات، موقف النقاد الأنجلوسكسونيين في رفضهم الكلي للمصطلحات الوصفية الجديدة التي ابتدعها الدارسون الفرنسيون للأدب وفق النهج البنيوي، وموقف النقاد المقاوم للمصطلحات المستمدة من العلوم الاجتماعية والسياسية.

إن التصور عن مناسبة (المصطلحات للموضوع المعالج) يذكرنا بالتصور عن مفهوم «المعنى الشائع»... وقد ناقشت هذا في الفصل السابق (من كتابي). إن نظام الترميز (الشفيرة) التقليدي (الذي نلاحظه في قولنا) «في الحقيقة، وفي الأساس»، وهو النظام الذي تعمد إليه اللغة لإبداع الرؤى إزاء العالم - إن هذا النظام مقبول باعتباره معنى عاماً. لكن هذا المعنى العام ليس طبيعياً وإنما هو نتاج عرف اجتماعي. إن تمييز الشجيرات عن الأشجار، بإعطائها أسماء مختلفة، لا يختلف عن تمييز الملاعق عن الشوك في استخدامها في وظائف مختلفة على مائدة الطعام، وكلا النوعين من التمييز نابع عن أخيلة اجتماعية.

إن مفهوم «المعنى العام» - الجامع لمعاني نظام الترميز - ينطوي على نوع من التحدي، كما أنه مفهوم لا غنى عنه (للحفاظ) على معقولية الأشياء، ولإيجاد التواصل العملي. وأنا الآن أريد أن أناقش الجانب السلبي في التوظيف الإنساني المميز لنظام

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

الترميز والمعاني وذلك لفتح السبيل أمام النقد المعلّم والممارسة الإبداعية (ولبيان) العلاقة بينهما. والمشكلتان التوأمان الخاصتان بنظام الترميز ومعانيه العرفية هما مشكلتا المشروعية Legitimation والتعود .habitualization

ولنبداً الآن بمشكلة المشروعية. تذكّر أن المعاني المتيسرة للفرد ليست من صنعه وإنما هي داخله سلفاً في نظام الترميز اللغوي الذي اكتسبه يوم كان طفلاً. واللغة التي يتحدثها أو التي يرى العالم من خلالها هي لغة مجتمعه (وبالتالي فإنها) ليست نظام الترميز الفردي الخاص به. فهذه اللغة لغة رسمية، بمعنى أنها تشتمل على البنى والمعاني المسندة إليها لخدمة مصالح الثقافة السائدة. إنه من الأهمية أن نلاحظ أن الأطفال يتعلمون لغتهم أولاً عن طريق والديهم، وفي الواقع أنهم يتعلمونها من خلال الجيل الأكبر منهم سناً، وهو الجيل الذي يمارس عليهم سلطة مطلقة. فالأطفال مُعرضون (لتلقي) معاني تخدم مصالح مجموعة متسلطة من الجيل الأكبر (وهذا أمر



حقيقي من منظور الأطفال حتى لو كان والدوهم صغاراً في السن أو فقراء). والثقافة تنقل هذه العملية من التوجيه لمدى أبعد بصورة النظام الترميزي codes للسلطة: فالمدارس وهيئاتها التدريسية مفوضة من الدولة، (كما أن) شيفرات السلوك (رموز السلوك) وما يرتبط بها من معان ينقلها (المدرسون) للتلاميذ، تُشرع بفعل سلطة الدولة (من خلال نظام التفتيش والامتحانات العامة والنظام الإجباري من تدريب المعلم في مؤسسات معترف بها... إلخ). والنصوص المقررة التي تُفرض على الطلبة، والكتب المتيسرة لهم أو المسموح اقتناؤها في المكتبات العامة - كل هذه هي بمثابة نصوص متفق عليها أجزت بعد أن جُربت ونشرت في دور نشر كبيرة ومعتمدة وناجحة تجارياً. وعندما يكبر الأطفال فإنهم يغدون عرضة للغة رسمية منطوية على معان مقبولة مشروعة (سواء) في الجرائد أو الأفلام أو التلفزيون، وكل هذه الوسائل الإعلامية هي من إنتاج مؤسسات أعمال قوية ومؤسسات الدولة. وسلطة اللغة المسموح بها قانوناً تستمر مدى العمر. فاللغة الفعلية هي لغة

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

المدارس والكتب والراديو والجريدة والحكومة، أما لغتنا الخاصة فمقتصرة على الحد الأدنى؛ فهي مرتبطة بواقع شؤوننا الحياتية العملية حالما نشرع في الخطاب في موضوعات اجتماعية وشخصية وموضوعات سياسية؛ إنها في الجوهر لغة [إيديولوجية] لأنها تقوم على تصورات حددها القانون.

ومن هذا الجانب الرسمي (في استعمال اللغة) جاءت مثل هذه المفاهيم: الجنس race والمساواة والتقدم والقيمة والفرد والحب والذكاء والتواصل والعمل والقانون والسلطة والملكية، وكل المصطلحات الأساسية العامة التي يقوم عليها تفكيرنا بأنفسنا أو بالعلاقات التي تربطنا مع الآخرين. ولقد نبه كتابٌ مثل جورج أورويل George Orwell وستورت شيز Staurt Chase إلى خطورة هذه المصطلحات. إنها (مصطلحات) تشجعنا على الاعتقاد بالكيانات المتفوقة - أي بالتطور التنبئي من المبدأ العام (الذي يتضمن) أن المفاهيم الكامنة في نظام الترميز ليست طبيعية وإنما هي مفاهيم مبنية بقصد. والخطورة لا

---

تأتي فقط من كون هذه المفاهيم خيالية (وإن كانت هي كذلك بالضرورة) وإنما تأتي من كون هذه المفاهيم مثقلة بالتحيز للمصالح السياسية والاقتصادية الخاصة بالجهات التي أضفت عليها الصبغة الشرعية. وبالنظر لمجتمعنا الحالي فإن (هذه المفاهيم) تخدم مصالح أصحاب المناصب السياسية، وملاك الشركات ومدراءها، وأصحاب الوظائف والحرف من مثل الأساتذة والقسيسين والأطباء والقضاة. ولعله من السهل أن يلاحظ أن أفكاراً من مثل فكرة... أو الخبيثة أو الملكية أو الواجب - هي أفكار ترجع بالفائدة إلى بعض الطبقات من الناس، وأنها أفكار مدمرة لبعض الطبقات الأخرى. ولو كان لدي متسع من مجال الحديث لكنت بيّنتُ كيف أن بعض المفاهيم التي تبدو ظاهرياً حيادية أو إيجابية - مفاهيم مثل: حرية ومسؤولية واستقلال وتقدم - هي في الحقيقة مفاهيم تنطوي على التحيز. لكن (عليّ) أن أوضح فقط الفكرة العامة. إن المعنى في اللغة ليس طبيعياً بل عرفياً. واللغويون يقولون إن (نظام ترميز المعاني coding of meanings) اعتباطي، وهم يقصدون بذلك:

أن كل الأصوات أو الحروف يمكن أن تُستعمل لنقل أي مفهوم. لكن ما تنقله اللغة من مفاهيم ليس اعتبارياً أو مجرد مصادفة. فقد تطورت المفردات والتعبيرات، على مدى فترات زمنية طويلة في تاريخ مجتمع ما، لتلبي حاجات المجتمع، وهي الحاجات التي تمثل مصالح الجماعات ذات السيادة وصاحبة الامتياز. وهذه الجماعات هي التي تمتلك وسائل تشريع أنظمة المعاني المفضلة عن طريق: المدارس والمكتبات ووسائل الإعلام. وهكذا تصبح اللغة جزءاً من الممارسة الاجتماعية وأداة للحفاظ على النظام السائد. واللغة تفعل ذلك ليس فقط من خلال الدعاية، وإنما أيضاً بحكم طبيعة الحياة وبداعي الاستقرار ومقاومة التغيير، ويتم ذلك كله من خلال نظام ترميزي مميز.

ذكرت سابقاً مسألة التعمد باعتبارها المشكلة الثانية في نظام الترميز العرفي، فنظام الترميز العرفي يبسط المعرفة والسلوك، وذلك من خلال إتاحة المجال للسمات البارزة لتكون أمثلة التصنيف المعترف بها. ولناخذ نظام إشارات المرور مثلاً على ذلك.

فعندما نقترّب من اللون الأحمر فإننا نقف ومنتظر. ونحن لا نتفحص الإشارة (نفسها)، ولا نبدي اهتماماً بمدى التنوّع في طبيعة الإشارة من حيث كثافة ضوئها. ونفترض أن كل مستعملي الطريق يفهمون ويتجاوبون بالشكل المناسب، مع نظام الإشارات، وبالتالي فإننا لا نولي اهتماماً كبيراً لحالة الطريق. وإذا كان الضوء أخضر فإننا نمر باستقامة دون أن نلقي نظرة إلى اليمين أو الشمال. وهذا يعني أننا نعرف معاني الإشارات ونطيعها دون أن ننظر إلى سياقها أو إلى ما تتميز به من خصائص خاصة. وكل هذا يجري على أفضل ما يكون ما لم يحدث خطأ في نظام الإشارات الضوئية (كأن تظل إشارة واحدة بلونها الأحمر بينما تعطي إشارة مفترق الطريق لونها الأخضر)، أو ما لم يحدث تغيير في العرف (باستطاعتك أن تنعطف بالسيارة إلى اليمين والإشارة حمراء في بعض الولايات الأمريكية)، أو ما لم نصادف سائقاً يقرأ الأعراف بطريقة مغايرة. فنحن في مثل هذه الظروف الاستثنائية، مجبرون على التبصّر (في الأعراف) ولا نكتفي فقط بمجرد التعرف

عليها. ولعله واضح بسهولة أننا، في الظروف العادية، لا نبصر إلا القليل، فنظام الإشارات قد جعل سلوكنا سلوكاً اعتيادياً، كما جعل إدراكنا آلياً، وليس إدراكاً تحليلياً. وهكذا يبدو لنا من هذا المثل مدى وضوح الأخطار الحقيقية لحالة التعود.

والتعود في استعمال اللغة يجلب مصادفات مماثلة. ولقد أعطى اللغوي ب. ل. هورف B. L. Whorf بعض الأمثلة التي حظيت فيما بعد بالشهرة<sup>(1)</sup>. فقد لاحظ بحكم عمله مخمناً مخاطر التأمين على الحريق، أن أسلوب الناس تجاه الأشياء يتوافق بمدى خطورته مع طبيعة الأسماء التي يطلقونها عليها، فالناس كانت تشير إلى الخزانات التي كانت تحتوي على البنزين بتعبير: الخزانات الفارغة، وبالتالي كانوا ينظرون إليها وكأنها خزانات فارغة، ولم يترددوا في التدخين قريباً منها، متجاهلين أن البخار المتحول عن البنزين لم يزل موجوداً فيها. وكانت الناس تشير إلى البركة المغطى نصفها والتي كانت تستخدم للتخلص من نفايات

الدباغة، بتعبير: بركة ماء، وهذه البركة بطبيعة الحال قابلة للانفجار الشديد بسبب الغازات الناتجة عن مخلفات حيوانية متحللة. وتسمية «الماء» (في حالة البركة) مثل تسمية «فارغ» (في حالة البنزين) وهي تسمية مضللة توحى بعدم قابلية المواد المسماة، للاشتعال. وقد دفعت مثل هذه الملاحظات هورف للبحث في نظام ترميز المعاني في اللغات الأوروبية والهندية الأمريكية، وخلص إلى نتيجة مؤداها أن ما يعتاده المرء من سلوك يعتمد على اللغة التي يتحدثها: نحن نشرح الطبيعة وفقاً لخطوط رسمتها اللغة الأم... نحن نجزي الطبيعة وننظمها بصورة مفاهيم، ونعزو لها دلالات وذلك لأننا، إلى حد بعيد شركاء في اتفاقية تقتضي أن ننظم الطبيعة بهذه الطريقة، وهذه الاتفاقية متفق عليها في مجتمع اللغة، ومدرجة بقوالب من لغتنا. والاتفاقية، بطبيعة الحال ضمنية وغير مصرح بها، لكن بنودها ملزمة بشكل مطلق؛ فنحن لا نستطيع مطلقاً أن نتحدث إلا بالانتساب إلى مؤسسة ونظام من المعلومات المصنفة المنصوص عليها في الاتفاقية.

إن مقولة هورف «اللغة هي التي تحدد مقولات التفكير» يمكن أن تكون مقبولة على شرط أن نضيّق حدود النقاش في إطار ما: فالتصنيفات الدلالية ليست ببساطة، خصائص لغوية وإنما هي تصنيفات من إنتاج المجتمع الذي تتشكل فيه اللغة.

(وهذه الفكرة) في الحقيقة مستمدة من سلسلة التعليل الذي شرع به أرويل Orwell في مقالته الجوهريّة المؤثرة الموسومة بـ: «السياسة واللغة الإنكليزية»<sup>(2)</sup> Politics and the English language. و(كما يقول) فإن انحطاط مجتمعنا يشجعنا على اقتناء أفكار غبية، واللغة الإنكليزية تغدو بشعة ومفتقرة للدقة لأن أفكارنا غبية، «لكن انحطاط لغتنا يسهل علينا امتلاك أفكار غبية؛ وعلى الرغم من أن أرويل يوحي بأن اللغة السياسية الزائفة تستعمل بقصد الخدعة، إلا أن إشارته المتكررة لمثل: «قذارة» «انحطاط» و«عبارات مبتذلة» و«تكرار آلي» تؤكد أنه كان يفكر بعملية التعود، ويفكر كذلك بعملية الإنتاج الآلي من مفردات وعبارات



معدة سلفاً تقود إلى استخدام اللغة بطريقة توحى بعدم التفكير والدقة، على أحسن الأحوال، وإلى استحداث قوائم مفهرسة من الخداع والتحريف على أسوأها. ويقدم أروويل صورة مؤثرة عن الفرد الذي يستخدم اللغة بشكل صيغ اعتيادية:

عندما يراقب المرء ممثلاً مأجوراً يردد بملل على المنصة مثل هذه العبارات: وحشية همجية، والكعب الحديدي، ومستبد ملطخ بالدماء، وشعوب العالم الحر، والوقوف جنباً إلى جنب، - فإنه يشعر بأنه لا يراقب كائناً بشرياً حياً وإنما دميمة؛ ويصبح هذا الإحساس فجأة أقوى في اللحظة التي يسلط فيها الضوء على مشاهدي هذا الممثل حيث تبدو وجوههم وكأنها مسطحات فارغة بعيون زائغة. وهذا الكلام ليس محض خيال. فالمتكلم الذي يستخدم هذا النوع من العبارات، قد قطع شوطاً بعيداً في مسخ وجوده ليغدو بمثابة آلة. والأصوات المماثلة (لعباراته) تصدر عن حنجرتة بينما يبدو عقله وكأنه مغيب، وبالتالي يبدو (هذا الممثل) وكأنه يتحدث إلى نفسه. فإذا كان

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

الكلام الصادر عن (هذا الممثل) هو الكلام الذي تعودّ عليه باستمرار فإنه يبدو وكأنه يهذي بلا وعي، مثله كمثل ذاك الذي يردد ما يتناهى إلى سمعه في كنيسة. إن تقليص وعي المتكلم إلى هذا الحد هو الحالة المفضلة في الولاء السياسي.

إن عدم وعي العلاقة بين الكلمة والمعنى يقود، ومن وجهة نظر أورويل، إلى القبول باللغة السياسية المتسمة بالزيف الكئيب:

إن كلام السياسة والكتابة السياسية في أيامنا هو لغة الدفاع عما لا يدافع عنه. فأمور من مثل استمرار الوجود الإنجليزي في الهند، وحملات التطهير والتصفية في روسيا، وإسقاط القنبلة الذرية على اليابان، - يمكن الدفاع عنها فقط بذرائع وحشية لا يمكن أن يتصورها بشر، وهي الذرائع التي لا تندرج تحت الأهداف المعلنة للأحزاب السياسية. وهكذا فإن اللغة السياسية يجب أن تتألف من عبارات متأنقة ومن صيغ أسئلة استجدائية، ومن تعميمات ضبابية بائنة. فالقرى المعزولة تقصف من الجو، ويهجر

السكان إلى الأرياف، وترش قطعان المواشي بنيران المدافع، وتحرق الأكواخ بقذائف حارقة: وكل هذا يعبر عنه بلغة من مثل: «نقل السكان أو تعديل الحدود». والناس تسجن لسنوات دون محاكمة، ويطلق الرصاص على مؤخرة الرؤوس، ويساق البشر إلى الموت بمرض (الاسقربوط) في أكواخ القطب الشمالي، وكل هذا يدعى بلغة السياسة: التخلص من العناصر التي لا يعول عليها. وهذا النوع من اللغة هو المطلوب إذا أراد المرء أن يسمى الأشياء دون أن يستحضر صورها في عقله.

ما أحاول قوله هنا هو: إن استخدامات اللغة كلها، وليس اللغة السياسية فقط، تنجرف باستمرار نحو تعزيز الثابت والتشبيث بالتصنيفات المتحيزة بالعادة، والنقد والأدب هما صاحبا الدور الأساسي في مجابهة هذه الميول (في استخدام اللغة).

إن الأحوال التي وصفتها سابقاً باختصار، هي التي تستدعي الحاجة إلى نشاط نقدي يعن في تحليل أوجه استخدام اللغة في المجتمع. باختصار إن اللغة،

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

على الرغم من أنها تؤسس المعرفة وتساعد الفكر وتبسط الإدراك - إن هذه اللغة الهبة - تنطوي على عيين: فالتصنيفات المودعة في نظام الترميز اللغوي قد تصبح متحجرة ولا واعية، كما أن هذه التصنيفات ربما كانت من نتاج وسائل قمعية أو من معطيات مجتمع غير قائم على المساواة. وواجب النقد اللغوي إذن أن يجعل العدد الأكبر من مستعملي اللغة واعين هذه العيوب ومقاومين لها في آن.

ويبدو أن هذا الواجب للنقد اللغوي يوحى بمعنى سلبي، لكن من المؤكد أن النقد غالباً ما ينظر إليه كنشاط فاضح يعرض بزيف الأعمال والكتابات الأدبية ويستنكرها. ولطالما اشتكى الكاتب من النقاد العيابين الذين يحرصون على كشف العيوب، وهناك انطباع تقليدي غير بناء عن الناقد، حيث يوصف الناقد بأنه حاسد يثير الشفقة (ويبدو أن هذا الوصف يصدق حقيقة على الكثيرين من كتاب المراجعات النقدية في الصحف والمجلات). بيد أن الدافع الأساسي للعمل النقدي ليس سلبياً وإنما هو دافع

---

ينشد الصحة وينزع للشك لغاية البحث. فالناقد معني بالوقوف على ظروف نشأة المعرفة في المجتمع، وبمعرفة القيود التي يضعها المجتمع على المعرفة، ومعني أيضاً بالإطلاع على الوسائل التي تأتي من خلالها المعاني، وبمعرفة ما تتضمنه أنظمة المعاني بالنسبة لأفراد المجتمع، وأخيراً إنه معني بالكشف عن حيوية إبداعية مجاله المعرفي وعن العلاقات النسبية لهذا المجال<sup>(3)</sup>.

إن النقد ليس مجرد إصدار أحكام من مثل: جيد ورديء. لكن الناقد، في الوقت نفسه، يعرف أن مسألة القيمة - الأخلاقية والاجتماعية - لا تنفصل عن عمله، وذلك بمقدار وعيه أن الأعمال (الأدبية) والمعاني التي يكتشفها كانت حصيلة تفاعلات متبادلة بين الأفراد والمجتمعات.

إن النقد قد ينشغل بأي مُنتج اجتماعي مرتبط بالمعنى والذي يمكن أن يمارس دوراً في العمليات المؤثرة في تنظيم المجتمع. وهذا الانشغال لا يستثني أي موضوع من الموضوعات التي نعرفها. فنحن لدينا

الألفة بنقد الكتب والمسرحيات والأفلام والرسم والهندسة المعمارية وكل أشكال الفن الأخرى. وعندما نفهم أن اهتمامات النقد ليست مقتصرة على إصدار الأحكام على القيم الجمالية فإنه يغدو من الطبيعي أن نوسع فكرة النقد وممارساته لتتعامل مع أشياء وأنشطة أخرى غير الأعمال الفنية. ولقد وضحت الكتابات الفرنسية المعنية بعلم الدلالة، وبخاصة كتابات رونالد بارت، هذا التوسع في مجال العمل النقدي بشكل مثير للإعجاب<sup>(4)</sup>. لقد نظر بارت إلى المجتمع باعتباره شبكة من أنظمة الرموز تعبر عن نفسها بكل وسائل الاتصال، وقد عمد إلى التفسير والتعليق على دلالة الأشياء الحضارية المعبر عنها من خلال أنظمة الترميز: المعاني المعبر عنها من خلال أزياء اللباس والسيارات ووسائل الترفيه العامة ومأكولات المطاعم والمصارعة... في دور اللهو... إلخ. وفرضيته في التحليل هي أن أكثر الأشياء والأنشطة المألوفة تنطوي، بالإضافة إلى وظيفتها العملية، على معان رمزية.

وفي الحقيقة إن المعاني الحضارية للأشياء أكثر إثارة للنقاش من وظائفها العملية. فنحن ميالون لعقلنة ممتلكاتنا وسلوكياتنا بالنظر لمدى فائدتها، وبالتالي فإننا لا ندرك قيمتها الرمزية الأولية. ولنقل على سبيل المثال: من يحتاج منا لسكين قطع كهربائية؟ إنها لا تستعمل في شيء تعجز عن عمله السكين العادية؛ إنها تقطع الكعكة الإسفنجية على الوجه الأكمل دون الحاجة إلى الضغط للأسفل، وذلك كي لا تشوه قطعة الكعك. والقيمة هنا تكمن في جلب الانتباه لقطعة الكعك المميزة، فقطع الكعكة يمكن أن يتم بأية وسيلة أخرى. لكن الإنسان المتحضر الذي يحتاج إلى سكين قطع كهربائية ليبرهن سلطته على الطبيعة، يعمد إلى توظيف التقنية في الطبخ والأكل بحدود مستوياتها القصوى وبشكل متبجح. فالإنسان الرجل يحتاج لسكين قطع كهربائية ليعزز فعاليته ومهارته بالأدوات، وهو يقطع دجاجة يوم الأحد، مستعرضاً بشكل طقوسي انتصاره في ميدان الآلة إزاء الحيوانات الضعيفة، وإزاء زوجته. فهو يحتاج إلى زوجة تقدم له سكين قطع كهربائية

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

(لاستخدامها) في يوم عيد... ولاستخدامها في قطع الحيوانات المشوية في المناسبات الطقوسية.

قد يعمد المرء إلى صرف النظر عن هذا النوع من النقد باعتباره نوعاً من العبث، لكن القيمة الجديدة لهذا النوع من النقد، ومدى الاستحسان الذي يحوزه، تتزايد عندما يتغلغل المرء في تحليل أنظمة المعاني المشكّلة للحضارة. فقد أظهر الانثربولوجيون أن الأعراف، واستخدام التقنية في الطبخ والأكل... هي ممارسات اجتماعية على درجة عالية من الدلالة. فسكينة القطع الكهربائية قد تبدو شيئاً تافهاً، لكن المثل الذي قدمه بارت لا يمكن أن يكون مثلاً تافهاً. فالنقد الحضاري يكشف العبثية في الأشياء (بإزاحة جو الألفة عنها)، كما يكشف عن جدية المعاني التي تعبر عنها الأشياء.

فالشيء هو تعبير واحد عن جزء من نظام كلي من الأفكار اللاواعية، النظام الذي يعمد إليه الناس في المجتمعات الغربية المتحضرة لتنظيم العلاقات بينهم وبين الطبيعة (الزراعة والطبخ) وتنظيمها فيما

---



بينهم (الزواج والعائلة). والنقد (يزيح عمى) التعود الذي (يضلل) إدراكنا للأشياء، وذلك من خلال تنبيهه لنا إلى أن المسألة ليست مسألة سكين، وإنما هي مسألة التعبير المصطنع عن معنى مصطنع artificial expression of an artificial meaning ذلك التعبير الذي أخذ صبغته الشرعية، واستغل تجارياً.

والآن نستطيع أن نحدد دور النقد بالنظر إلى نظام الترميز اللغوي والنقد اللغوي. فالنقد تحليل واع للعلاقات بين الإشارات الدالة signs - الكلمات والعبارات... إلخ - التي ينتجها الناس و(بين) المعاني التي يتواصلون من خلالها. وتحليل هذه العلاقات هو بالضرورة اكتشاف للأصول الاجتماعية (الكامنة وراء) المعاني، وهو أيضاً اكتشاف للأغراض الاجتماعية من اللغة محكية ومكتوبة.

والنقد ليس تبريراً ذاتياً أو مسعى محصوراً بذات صاحبه، كما أنه ليس شيئاً باطلاً غير ذي جدوى. إنه شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية. أنا أحاول أن أدرّس طلابي كيف يمارسون النقد وذلك كي

يكونوا مُعدين لمقاومة (الإحساس) بالتعود،  
(مُعدين) كذلك لمساءلة البنية الاجتماعية التي  
تستغل حاجة أفرادها للوعي النقدي. وهذه الممارسة  
(النقدية) انعكاسية الطابع: فبمقدار ما يخضع الناقد  
لرموز مجتمعه، وهو عضو فيه، فإنه يوظف هذه  
الرموز نفسها في نقد مجتمعه؛ إن تحليل الناقد رموز  
مجتمعه هو تأمل ذاتي في عادات إدراكه الخاصة  
وفي الوسائل التي يتواصل من خلالها (مع الآخرين).

إن تدريس النقد لدى معظم زملائي في أقسام  
الأدب في الجامعات يجري على خلاف ما يُتوخى  
منه: إن تدريس النقد لديهم يعني استظهار أفكار  
مقبولة سلفاً حول أعمال مؤلفين حازوا الرضا، ومن ثم  
يعمد هؤلاء النقاد بشكل ضمني، أو بوضوح أحياناً،  
إلى تردد عبارات متعارف عليها، ومتبناة في  
توضيح هذه الأفكار، ويتم ذلك بإظهار عبارات  
التقدير لهذه الأعمال التي نالت الرضا.

إن النقد اللغوي يمكن أن يمارس بأية صورة من  
صور اعتماد اللغة مبدأً للنقد. إن النقد اللغوي ليس

بحاجة إلى تعريف خاص للأدب، ولا هو بحاجة لأن يقدم هذا التعريف. لكن هناك مجالين تستخدم فيهما اللغة ويوليهما التحليل النقدي أولوية خاصة، وهذان المجالان يقعان بالتحديد، خارج إطار الأدب. والمجال الأول هو الاستخدام العام والرسمي للغة: البيانات الحكومية، وأقوال الإداريين والرسميين المفوضين، وما يصدر عن مؤسسات الأعمال وموزعي الأخبار، وما يصدر عن الجرائد... إلخ. إن النصوص الصادرة عن هؤلاء تستحق نظرة نقدية مدققة، وذلك بالنظر لأصولها الرسمية، وبالنظر لدورها المباشر في تحديد الميول والمعاني في المجتمع، وبالنظر لتقبل الإنسان العادي لمثل هذه النصوص دون مساءلة - لا توجد هناك وسيلة يستطيع الشخص من خلالها أن يرد مباشرة على مذكرة رخصة سياقة أو صحيفة يومية، تصله عن طريق صندوق البريد. والمجال الثاني (في استخدام اللغة خارج إطار الأدب) هو الخطاب الشخصي، أي الحديث المتبادل بين الأفراد بشكل رسمي أو بشكل اعتيادي. فما نقوله للناس، والكيفية التي نقوله بها ينبغي أن يخضع لتأمل

نقدي، وذلك لأنه من السهل أن يصبح الخطاب الشخصي لا واعياً أو صادراً عن التعود، كما أنه ليس أكثر تحراً في صلته [بالإيديولوجيا] من الحديث العام. إن هدف النقد اللغوي الخاص هو إزالة الغموض عن الممارسات اللغوية، والبرهنة على أن اللغة في هذه الممارسات توظف لتقديم تصورات متحيزة ومحرفة بصورة توحى بأنها بريئة وطبيعية. ففي المجال الثاني (من استخدام اللغة) يتوجه النقد إلى تفحص ذاته والتحلي بالحذر إزاء ما يتخلل خطابنا من قيم اجتماعية نود، لدى تأملنا فيها، لو أزلناها أو قاومناها. لقد حللت، بالإشتراك مع ثلاثة زملاء، بالتفصيل بعض أمثلة (في استخدام اللغة) في أمور الواقع وفق هذين المجالين (من التصنيف)، وناقشنا ما تكشف عنه عمليات (استخدام) اللغة من دلالات ضمنية<sup>(5)</sup>. والتحليل الذي أجريناه على استخدام اللغة خارج إطار الأدب في ذلك الكتاب، يعتبر استمراراً لمناقشاتنا للنصوص الأدبية في هذا الكتاب ومكملاً لها أيضاً.

سأنظر ملياً في الفصل التالي في مجموعة من الأساليب الأدبية، وفي نظرية جمالية تستند على تصور مفاده: أن الأدب نفسه هو تقنية نقدية: فالنصوص الأدبية توظف آليات بقصدية متأنية، لإزالة الإحساس بالألفة (في توظيف اللغة). وموضوع النقاش هناك هو أن التقنيات المستخدمة في إزالة الإحساس بالألفة (اللغوية) هي ببساطة حالة متطرفة من تقنيات اللغة المتيسرة لكل محترفي العمل في اللغة، وهي تقنيات مستخدمة في نصوص غير معدودة فيما يعرف بالنصوص التجريبية أو النصوص المثيرة. وسأظهر هناك أيضاً أن استخدام الأدب للغة غير المألوفة، على الرغم مما يثيره هذا الاستخدام للوهلة الأولى من إحساس بالاستغراب أو الطرافة، أو - ربما - الكشف - سأظهر أن هذا الاستخدام سيظل خاضعاً للعرف والعادة. وهكذا فإن الأساليب الأدبية عندما تصبح بالية فإنها تصبح بانتظام بحاجة إلى إحداث ثورة أو بحاجة إلى استبدال (ومن هنا تأتي الأهمية الخاصة لكتاب من مثل: ملتن و وردزورت وت. س. إليوت)، كما تصبح

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

بحاجة إلى إعادة النظر في الأعراف: إن تغليف الأعراف القديمة بالغموض من خلال ضبابية سحب التاريخ تستدعي نشاطاً من التفسير النقدي، - وذلك من أجل الحفاظ على الأحسن حياً - ومنظوياً على دلالة بالنسبة للقارئ المعاصر.

## الهوامش

\*) Foger Fowler, Language and Criticism, 1990

1) B. L. Whorf, ed. J. B. Carroll, Language, Thought and Reality (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1959).

2) "Politics and English language" (1946) in Sonia Orwell and Ian Angus, eds., The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell, Vol. 4 (Harmondsworth: Penguin, 1970), 156 - 70.

3) لقد وجدت المقدمة والنصوص في: p. Connerton, ed. Critical sociology (Harmondsworth: Penguin, 1976).

مفيد جداً للوصول إلى هذا التحديد للنقد.

4) الإشارية (أو علم الإشارة) هي نظرية ووصف للمعاني وتوظيفاتها

---

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

لإشارات، لغوية وغير لغوية، في إطار المجتمع البشري، ومؤسسها هو السويسري فرديناند دي سوسير الذي شرحت أفكاره وطورت من قبل بارت في:

Elements of Semiology, trans. A. Lavers and C. Smith (London: Jonathan cape, 1967).

انظر كذلك كتابه المشهور / لمزيد من التحليلات التوضيحية: Mythologies, trans. A. Lavers (London; Janathan cape, 1970).

وكتاب النصوص الموسع والمقروء في هذا الموضوع هو: Umberto Eco, Atheory of Semiotics (London: Macmillan, 1966).

5) Roger Fowler, Robert Hodge, Gunther Kress and Anthony Trew, Language and Control (London: Routledge and Kegan paul, 1979).

\* \* \*

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

## قصيدتان

دونغ هونغ (\*) - الصين  
Dong Hong

### الحياة مسلك جبلي:

سلمتني الحياة إلى مسلك جبلي

فتلوت حياتي في جوانبه

تودي بي مرة إلى الهاوية

---

(\*) دونغ هونغ (Dong Hong): شاعر صيني ولد عام 1940. نظم أكثر من 1200 قصيدة منشورة في العديد من الصحف والمجلات الصينية.

---



نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

باسطة سحب اليأس أمامي  
ومرة إلى البراري

تحقق بي همسات غامضة معطرة  
تقاطعات وتقاطعات  
تنتظر اختيار مطيتي  
فهل تؤوي الوديان المسكونة بالأسرار  
والرعب موضعاً مؤثلاً؟  
هل تخفي أزهار البراري  
غاوية الفراش والنحل  
سحر هذه المستنقعات الخطرة؟

عند مفترق الطرق يتردد مارة عديدون  
وكومة الثلج فوق الجبل تذكر بفتاة بتول  
لكن ذلك كله ليس إلا خدعة

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

فالقمة لا أساس لها  
لكن حذار من السقوط المميت  
ومن الأخطار المتوارية خلف الأشواك

تجاهلت نداء مياه البحيرة  
وهي سحر أغاريد الطير  
لم يعد لي خيار  
إلا تسلق شقوق الصخر خطوة خطوة  
على طول المنحدر المغطى بالثلج  
حيث ضاع الممر  
إلى قمة «تووموير» النابعة من قلبي

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

## أغاني الرعاة - قصة الجبل

تتعالى أغاني الرعاة إلى عنان السماء

يواكب بعضها طيران النسور

وهي تتخذ من زرقاة السماء مدفنًا

وبعضها يصطاد عصافير الدوري

وهي تلتقط حبوب الربيع الممتلئة

وأخرى توقظ البلابل

المغردة حتى القمر الملون بلون الدم

أغاني الرعاة تفتش سفوح الجبال

وتفتح الأزهار

التي تشق الأرض وقد سحقتها العاصفة

وتنبت العوسج المألن جبالاً

المخلف ذكريات مرة

وتربت هنا وهناك على الأعشاب المتلاثلة

حيث ترعى الخراف في هدوء تام.

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

تسقط أغاني الرعاة في النهر المتجمد  
وتكسر الجليد حيث تتدفق المياه  
وتدخل الغابة  
أين تعدو الأيائل الجريحة المولولة  
وتتسلق القمم المتوجة بالثلج  
حيث يتمدد ، ياللغم ، رجال أفناهم البرد

تدلف أغاني الرعاة تحت «اليورتات» (\*)  
حيث تتبلور الدموع في عيون زوجاتهم  
إلى جواهر  
وحيث يخلفون البسمات في أحلام أطفالهم

**ترجمها عن الفرنسية الحسان الرزاقبي**

---

(\*) اليورتات: ج. يورت وهي خيمة اللباد المنغولية الشهيرة.

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

فلسطين ..

زاهر كشميري (\*)

مُباركُة

أيتها الأرض يا منزوعة القلب

بساتين زيتونك

سهولك التي يفوح منها أريج الكروم والتين

حقولك الوامضة

(\*) (1920 - ) من أبرز شعراء الأردنية. هذه القصيدة من ديوان (العشق والثورة).

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

أنهارك المُتراقصة  
كلها - لم تُعد ثروة لأطفالك القانعين.

انظري، بلا أرض أو مأوى  
جماعات تتوق للرجوع  
مُشتتة في سوريا، لبنان  
مصر والأردن  
يعدون أيام  
نفيهم القاسية.  
هؤلاء هم أطفالك، مُبتلون وحزاني  
لكنهم لا يُفْهَرون  
جوعى  
ولا يطلبون حتى رغيف خشن  
وإنما يطلبون بندقية

مُباركة  
أيتها الأرض الحزينة

---

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

وغطسة الباغي المًغتصب  
تُقَصِّرُ هذا الليل.  
أطفالك الذين لا يُقَهرون  
مسلحون بسيف شمس الغد  
سقطعون رقبة  
هذا الليل قصير الأمد.

أشعة الشمس ستحيط رأسك  
بفخر - مثل إكليل  
يوم انتصارك يقترب.

ترجمها عن الإنكليزية ياسر شعبان

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

## الأدب القصصي الحديث واسترجاع الماضي

عظيم الشأن صديقي - الهند

ترجمة سمير عبد الحميد إبراهيم

### مقدمة:

هذا فصل من كتاب صدر بعنوان الأدب القصصي بحث وتحليل للدكتور عظيم الشأن صديقي طبع في الهند، ويلقي الضوء على الحركة النقدية في الهند واتجاه نقاد شبه القارة، وبطبيعة الحال يظهر انتماء الناقد هنا إلى المكان الذي يعيش فيه

---



(الهند)، وقد لا يوافق المترجم في بعض ما ذكره، ونظراً للمساحة المتاحة هنا واستخدام المؤلف للرمز في معظم الأحيان فقد اكتفى المترجم بإحالة القارئ العربي إلى بعض الحواشي المختصرة مع ذكر بعض المصادر لمن يريد التعرف على المزيد من النقاط التي أثارها الناقد. (المترجم)

\*\*\*

إن التضاد والتصادم هما القوتان اللتان تشدان عضد الحياة وتقويانها، وهما القوتان اللتان جاءتا بالقصة إلى حيز الحضور، ومع هذا فالقصة الحديثة ظهرت حين تغيرت نوعية التضاد والتصادم، ولم تعد المقاييس القديمة للأفكار والقيم مقاييس ثابتة.

كانت الأرض في المجتمع الإقطاعي هي الوسيلة الوحيدة للكسب، وكانت حمايتها قائمة أساساً على القوة العسكرية، لهذا كانت نوعية التصادم مادية أيضاً، إلا أن التضاد كان غير مادي، فرغم أن الفرد هو منبع القوة وأساسها، إلا أنه كان مجبراً لدرجة أنه لم يكن يستطيع أن يشارك في بناء الحياة وإعادة

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

تشكيلها كما يرغب، وطبقاً لما يريد، فقد كان يمكنه فقط أن ينحت أشكالاً للجمال والمهابة، يمكنها بالتالي أن تعبر عن آماله العطشى، وحسراته التي لم تكتمل<sup>(1)</sup> لكن بعد تدخل الاستعمار البريطاني في الهند، تغيرت نوعية التصادم والتضاد، فبدلاً من الصدام العسكري، اتخذ شكل الكفاح الدستوري والجهاد السياسي، وصار التضاد مادياً.

كما غيرت العلوم التجريبية الجديدة، والمخترعات الحديثة، مسار ووجهة الحياة أيضاً، لدرجة أنها لم تقض فقط على الأفكار القديمة والقيم القديمة بل عرّفت الحياة بطرق وأساليب جديدة في الفكر والعمل، وذلك في سبيل البحث عن التوازن وإيجاد مغزى للحياة.

ولا شك أن وجود الطبقة المرتبطة بوسائل الإنتاج القديمة، والتي كانت تتشبه بحقوق ثابتة أثر سلباً على مسار هذا التبدل، فجعله يمضي بطيئاً، لكن الوقت مضى بسرعة بعد حصول شبه القارة على الحرية، وتقسيم شبه القارة الهندية إلى هند

وباكستان، والهجرة السكانية، ونهاية الإقطاع، والتطور الصناعي، ونجاة الطبقة التي ظلت تعاني لقرون طويلة، فتطورت الأمور سريعاً، وخلفت حياة الماضي من ورائها، وتراكت ذخيرة كبيرة من التجارب الإنسانية والمشاهدات التي صارت في حكم الباطل، بعد أن أمست جزءاً من الماضي، إلا أنها أيقظت قضايا كانت نائمة، وأظهرت تعقيدات نفسية كانت مخفية، وأوجدت قوى فكرية لم يكن لها وجود، لدرجة أن البحث عن قوى البناء والتخريب في ضوء خلفية المجتمع الإنساني الواسعة صار حقيقة لا مفر منها.

ورغم أن التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية تركت أثرها على جميع أدباء شبه القارة الهندية الباكستانية، وتركت أثرها على جميع الفنانين في شبه القارة، إلا أن ملامح نتائجها قد تبدو واضحة هنا، وغير واضحة هناك، وعلى سبيل المثال فقصص الأدباء والكتاب ممن نضج بداخلهم الشعور السياسي والاجتماعي، لا تعير تلك الأحداث

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

على المستوى النظري أهمية كبيرة، من ناحية كونها نتيجة للمؤامرات الدولية وعناصر الرجعية والعقلية الرأسمالية.

والهجرة داخل شبه القارة أو عدم الهجرة في الحالتين كليهما أسمى وأرفع من الهيجان العاطفي، والتعصب غير الإنساني وضيق النظر حيث تكون محاولة العمل على دعم المجتمع وبذل الجهد من أجل تقوية أسسه.

ورغم أننا نشاهد لدى الأدباء أصحاب هذا الاتجاه صدى الماضي، لكنهم ارتبطوا فقط بالقيم والمثل الحية لذلك الماضي، أما الأدباء والكتاب الذين كانت هجرتهم إلى داخل الوطن، نظراً للفوضى التي أصابت الحياة الاجتماعية، وتفسخ الروابط المادية، فقد كان يشدهم إلى الماضي رغبتهم في البحث أحياناً عن السكون والراحة، وهكذا بدؤوا يتذكرون القيم السابقة والروابط القديمة، والمجتمع القديم الذي نالوا فيه مكانة بين الناس، لكنهم يواجهون بالضرورة ما يدور في المجتمع: نهاية الإقطاع، والصراع السياسي

---

والاقتصادي، والرغبة في الحصول على حماية من نوع ما، والصراع على البقاء مع التنافس الشديد، فلا يظل الماضي لفترة طويلة سبباً للسكينة والطمأنينة كما أن الاضطراب والقلق الشديد وضعهم على مفرق جعلهم يشاهدون الماضي على أنه أسوأ من الحاضر، ويشاهدون الحاضر على أنه أسوأ من الماضي، ورغم أن مشاعر الوفاء والإخلاص تشدهم، لكنهم مجبرون على المضي جنباً إلى جنب مع مقتضيات العصر، ووسط هذا الصراع فإن الموقف السلبي يسيطر عليهم لدرجة أن نغمة الحرية تمضي أيضاً في اتجاهات مخالفة.

وهكذا صارت القصة الأردنية - في شبه القارة - مرآة لعدم التوازن بين الفكر والعمل والعقد النفسية والعاطفية، وتبدو هناك جهود من أجل البحث عن طرائق وأساليب للفكر وتهدف إلى التعبير عن الأوضاع الحسية، وعن المشاهدات والتجارب الجديدة بطريقة انهازامية، في شكل ضياع الروابط الثقافية واللغوية، وهي جزء من سلسلة تضم الحقائق

الحزينة في خيط واحد.

ومثل هذه القصص تعكس أحياناً صوراً للحياة الثقافية للأسرة التي تنتمي للطبقة المتوسطة التي تعيش في الريف، فجمود الحياة الاقتصادية في المجتمع الزراعي أوجد نوعاً من التوقف وانعدام الحركة إلى الأمام، حيث يسود بيئتها في معظم الأحيان جو من الأمن والأمان والسلام والميل إلى المصالحة والأخوة والترابط الإنساني، وهي البيئة التي عاش فيها لقرون طويلة أناس ينتمون إلى مذاهب مختلفة، وطبقات اجتماعية مختلفة، وأصحاب حرف متنوعة.

لكن رغم بحث الأدباء والكتاب عن هذا الجو الذي يسوده السكون والطمأنينة ويجمعه التماثل والتجانس الاجتماعي، فإنهم يعجزون عن العثور على آثار المنابع التي يمكنها أن تسقي هذه الروابط والقيم، وتعيد إليها نضارتها.

وما ظل المجتمع مشدوداً بخيوط الروابط القديمة والقيم المادية المشتركة، فلن يكون هناك حائل من

جدران الألم الشخصي، لكن حين تتقطع خيوط هذه الروابط فإن المصالح الشخصية أو الفردية تغطي على مصلحة الأمن الاجتماعي، عندئذ يصير الدم البشري رخيصاً لا قيمة له.

وقصة أحمد يوسف بعنوان (اللتين كي روشني) أي ضوء الفانوس هي صدى تخيل هذه الروابط القديمة، أما الأديبة جيلاني بانو فرغم أنها قبل أن تكتب قصصها البوليسية حاولت أن تعيد إلى الثقافة والحياة الاجتماعية في حيدر آباد ملامحها، لكن محاولتها تلك يغلب عليها طابع العاطفة كثيراً، ورغم وجود مواقف إيجابية واضحة في كتاباتها إلا أن المواقف السلبية لا يمكن إخفاؤها، فقد جعلت من نفسها جواز مرور إلى نهاية هذه الثقافة<sup>(2)</sup>.

ومن بين أدباء باكستان نلاحظ أن قصص إشفاق أحمد وجميلة هاشمي<sup>(3)</sup> تعكس الفكر البناء الذي يسعى ويرغب بل يأمل في أن يملأ الفراغ الذي ظهر نتيجة ضياع القيم الثقافية والروابط الفكرية، يملأه بقيم الماضي الصحيحة، السليمة، حتى يمكن

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

لجمهور الناس أن يقيموا أساساً للعمل الباقي القائم على الفهم المتبادل على دعائم ثابتة، فقصة إشفاق أحمد (كدريا - بكاف فارسية ودال هندية) أي الراعي تعبير عن هذه الرغبة، ومظهر لهذا الإحساس، ولكن دون تطعيمها بالقيم الثقافية والاقتصادية الجديدة، تظل القيم القديمة الآن خالية من كل معنى، لهذا فإن القصة تظل خالية من عوامل التأثير، وهي عبارة عن ربط للحقائق الجزئية في خيط واحد.

ومثلما تأثر الأدباء المحليون وكتاب القصة بشكل غير عادي من حادثة الهجرة، فإن من هاجروا وقدموا إلى الهند يتذكرون أيضاً موطنهم الذي نشؤوا فيه، ويتذكرون مجتمعهم الضائع، ومدينتهم البعيدة عن أنظارهم، وحواري مدينة لاهور، وشاطئ نهر الراوي، وبهاء شارع المال الذي يتوسط لاهور، وبهجة سوق أنار كلي، ورياض وبساتين مظفر آباد.. يتذكرونها وتتحول هذه الذكريات في فؤادهم أحياناً إلى اضطراب وقلق لدرجة أن أديباً مثل كرشن تشندر<sup>(4)</sup> الذي تتصف أعماله الإبداعية بمشاعر



الأخوة الإنسانية العالمية الطاغية، يضطر مجبراً إلى كتابة قصة مثل «لاهور كي كليان» أي حوار لاهور، ويمكن أن نقتبس منها هذه الفقرة التي تعبر عن إحساسه الشديد بالهجرة، كما أنها تدل أيضاً على قوة ذاكرته، وحفظه لملاح كل ما خلفه وراءه بعد هجرته إلى الهند.

(في لاهور، داخل بوابة «لوهاري» هناك ميدان «متى» وعند ميدان متى كانت حارتنا، كانت حارة ضيقة مظلمة، وفي البيوت القديمة جاء أناس جدد، أما القدامى فقد سكنوا بلدات أخرى، لكن من ذهبوا من هنا، ومن قدموا إلى هنا، وحيثما ذهب أولئك، ومن حيث قدم هؤلاء، فقد حمل الجميع حاراتهم معهم، وذهبوا إلى حيث ذهبوا أو حلّوا حيثما حلّوا... وهذه الحارة التي كانت سماؤها ضيقة، وحجرات بيوتها مظلمة، كانت حارة تحمل آمالاً مشرقة.. وهذه الحارة القذرة، الحارة المنيرة، الحارة الشجاعة، الحارة سيئة الرائحة، الحارة المملوءة بالرائحة الطيبة، الحارة الأمية الجاهلة، الحارة المملوءة بالكتب، كانت دائماً

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

تسكن في صدري، أحملها في فؤادي، وكلما كان إيماني بالإنسانية يتزعزع، كنت أكحل عيني بتراب هذه الحارة، فتعود لي ثقتي بالحياة، لأنني كنت أؤمن بأن كل أنواع البشر يسكنون هذه الحارة، وكل عفاريت الدنيا أيضاً يقطنون هذه الحارة) «لاهور كي كليان».

ورغم استرجاع ذكريات الحارة، وتكرار أوصافها، مرة تلو الأخرى، ورغم صدى تخيل الماضي، إلا أن نوعية هذه الذكريات ليست بالتنوع المربضة أو السلبية، بل إن الإحساس بالماضي الضائع، والمجتمع الذي تلاشى من الوجود، وانهيار العلاقات الثقافية، وضياع المشاعر العاطفية، إنما يوضع مقابل الإحساس الشديد بالمستقبل المشرق البناء، بشكل يوضح أن الكاتب لم يعد يلجأ إلى حزن الماضي لفترة طويلة، هذا بالإضافة إلى أنه وجد فرصة للحياة والسكنى في مناطق وبلدات فيها إمكانيات التعمير والبناء والتطور، وملامحها أكثر وضوحاً من ناحية كونها تمثل وطنه، ومن حيث أنها تتيح رقياً وتطوراً

أكثر للغاته وثقافته، ولهذا فهو رغم غربته في البيئة الجديدة، فإن الإحساس بالحرمان والخوف لا يساوره، كما أنه لا يتردد ذهنياً في أن يغير نفسه أو يتأقلم طبقاً للبيئة المتطورة، كما أنه لا يجد نفسه أمام صراع عاطفي ولهذا فهو آمن وبعيد عن أي اضطراب.

كانت الطبقة المتوسطة والطبقة المثقفة هما الأكثر تأثراً من بين كتاب قصص المهاجرين الذين تعرضوا للمصائب والمحن، فقد كان هؤلاء يعيشون حياة آمنة مطمئنة هادئة، وكان لديهم أيضاً حلم لازمهم طوال مرحلة الكفاح في الماضي، ووصل هذا الحلم أمام أعينهم إلى مرحلة بدا فيها واقعاً ملموساً أمام أعينهم متمثلاً في تحقيق الأمل في مستقبل مشرق، كما اتضحت لهم في هذه المرحلة معالم الطريق، وكان هؤلاء المثقفون يُنظر إليهم ليس فقط نظرة تقدير وتعظيم، داخل دوائر مجتمعهم باعتبارهم يمثلون النخبة داخل المجتمع بل أيضاً نالوا شرف قيادة البلاد، لكنهم وسط ظروف تقسيم شبه القارة، صاروا

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

فريسة مؤامرة ثلاثية الأطراف، فقد تقطعت الروابط الثقافية القديمة، وتقطعت الروابط العاطفية والتاريخية والروابط المادية، كما تتقطع خيوط قديمة تهتكت، واضطر هؤلاء إلى أن يهاجروا ليقيموا في مناطق غريبة عنهم، وبدلاً من أن يجدوا أنفسهم في المكان الذي كانوا يحلمون به، باعتباره هو الحل الأمثل للقضايا والمصائب، وجدوا أنفسهم في مكان هو رمز للآزمات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، حيث تلاشت معاني الإيثار والجد<sup>(5)</sup> رغم أنه أمكن السيطرة على المشاكل التي ظهرت من جراء تقسيم شبه القارة والهجرة السكانية، وذلك عن طريق روابط جديدة مصطنعة، لم تكن فقط بديلاً طبيعياً عن العلاقات القديمة بل أمكن أيضاً أن تضمن أو تؤمن مستقبلاً مشرقاً.

ونظراً لأن التطور الصناعي في باكستان بدأ متأخراً، ووجد ترحيباً في هذا البلد الحديث. لهذا لم تستطع هذه الروابط أيضاً أن تظل قوية محكمة، بل تقطعت أوصالها بعد مقتل أول رئيس وزراء للبلاد،

مما فت في عزيمة بناء البلد الجديد، ووجدت البلاد نفسها أسيرة بين أسوار التعصب الإقليمي، والتعصب العرقي، والتعصب اللغوي، وبين الصراع الطائفي، والصراع العاطفي أيضاً، حتى بدت مسببات الروابط التي تربط بين أبناء الوطن وكأنها روابط مصطنعة غير طبيعية، وكأنها أوهام، وعصبية تمتد جذورها في طبيعة الناس، وأخذ الناس يستعينون بالعودة إلى الماضي، ويستعينون بالأفكار الغيبية التي تمتد جذورها فيما وراء الطبيعة حتى ينالوا الراحة الذهنية، ورغم الرغبة الحقيقية في الحصول على الراحة الذهنية، لكنهم لم يحصلوا عليها.

من الناحية الثقافية واللغوية كان هؤلاء المهاجرون هم أمناء هذه المناطق التي كان ينظر إليها على أنها مناطق نالت السبق بين مناطق شبه القارة الهندية الباكستانية، نتيجة مكانتها الثقافية ورفعتها، والتي تميزت لغتها بما فيها من أحاسيس وتعبيرات لطيفة وشفافة، لكن هذه المناطق تجد نفسها مضطرة للخضوع والانحناء أمام ثقافة نصف قبلية

---

وثقافة نصف إقطاعية، لم تكن لهجات (لغات) أصحابها من الممكن أن تصبح لغة أدبية، وهكذا كان التصادم والتضاد السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي، بالإضافة إلى الصراع العاطفي والتعقيدات النفسية أكبر الأثر على هذه الطبقة التي ابتليت بالكرب والألم النفسي والاضطراب حتى صار حدث الهجرة من أكبر التجارب المرة في حياة أصحابها، تلك التجارب التي لم تتلاشى من ذاكرتهم بأي حال من الأحوال، فبدلاً من أن تنقطع علاقتهم بماضيهم، بدا لهم هذا الماضي أقرب إليهم مما كان، وأعز عليهم مما كان، وأكثر عظمة وشأناً مما كان، وصار تذكر الماضي واسترجاعه علامة في الحياة، انتشرت دائرتها حتى ضمت بين جنباتها التشخص الثقافي والقوة السياسية، ورغم أن من هؤلاء الأشخاص أيضاً من اختلفت تجربتهم عن تجربة المهاجرين، لكن النتائج ضمتهم جميعاً على وتيرة واحدة، فقد صاروا في النهاية ضحية المصائب التي وقعت في البلاد، ومن هنا صاروا شركاء أيضاً في

هذا الكرب، وفي هذه المعاناة، وهكذا مهد هذا «الكرب» الطريق إلى التجديد في الشعر الغزلي<sup>(6)</sup> في باكستان، وأوجد جواً مناسباً لهذا النمط الأدبي.

وهكذا كتب «ناصر كاظمي» غزليات تعبر عن الماضي والمعاناة، وهي تدل على وجود قيم مشتركة عند أمثال هؤلاء الأدباء، ونفس «الكرب» ونفس «المعاناة» هما اللذان أجبرا الكثير من الأدباء على استرجاع صدى الماضي في رواياتهم، مثلما فعلت «قرة العين حيدر»<sup>(7)</sup> في قصتها «أك دريا بكاف فارسية» أي نهر النار، ومثلما فعل عبدالله حسيني في رواية «أداس نسلين» أي الأجيال البائسة ومثلما فعلت خديجة مستور<sup>(8)</sup> في «أنكن» أي الساحة أو الفناء (بكسر الفاء) ومثلما فعل انتظار حسين في مجموعاته القصصية المتنوعة، فهؤلاء جميعاً يجترونها ذكريات الماضي، ويسترجعون صدى الأيام الخوالي، يتذكرون أيام الطفولة الحلوة، ويستشعرون سعادة وهدوء الماضي، بينما يعبرون من ناحية أخرى عن القلق وعدم الاطمئنان إلى الحاضر، وانعدام الثقة في

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

المستقبل، كل هذه ملامح وسمات يشترك فيها هؤلاء الأدياء، ومركز دائرتها، ومحورها هو تجربة الهجرة. يرى هؤلاء المهاجرون أن هناك عملاً ارتكب، لا يمكن إصلاح ما نجم عنه، ولهذا فذكرى الماضي لا تمثل فقط بالنسبة لهم رمزاً واستعارة تمنحهم هدوءاً وسكينة بل إنهم أنفسهم مضطرون إلى هذا العمل، أي التعبير بأسلوب فلسفي عن الهجرة وتجربة الهجرة، بشكل لا يمكن أن يهبهم الراحة الذهنية والهدوء الذهني فقط بل يمكنهم أيضاً من أداء وظيفة الثقافة الجديدة، من خلال البحث عن معنى جديد للحياة، ومن خلال البحث عن روابط ثقافية وعاطفية جديدة.

ومن هنا أخذت قرة العين حيدر تمضي باستمرار دون كلل بين سلسلة الماضي والحاضر بحثاً عن معنى لتجربتها، وبحثاً عن قوى البناء والهدم، وكانت كثيراً ما تتوقف أثناء بحثها هذا عند الثقافة الآرية القديمة، والثقافة البوذية، التي تمثل العمق الفكري، وتدعو إلى حالة خاصة من الروحانية والإيثار، لكن



قرة العين حيدر حين تمضي من العهد القديم لتصل إلى زمن قيام باكستان، حين تبدو الحياة الإنسانية تسبح في بحر النار، تحت ضغط مختلف القوى الداخلية والخارجية، كأنها تمضي تحت أشعة الشمس تارة وتحت الظل تارة أخرى، فالألم الشخصي أو الفردي في الماضي يتلاحم في ظل الروابط الخارجية مع آلام الآخرين، ليصير سبباً للهدوء والسكينة، فلا تبقى هناك رغبة ما في البحث عن روابط جديدة، ولا شك أنه خلال عملية البحث والتقصي تظهر علامات وسمات أيضاً، حين ينسى السكان المهاجرون شخصيتهم وثقافتهم التي يتفردون بها، فيصطبغون بصبغة الثقافة المحلية لدرجة قد تؤدي إلى أنهم قد يغيرون ليس فقط أسماءهم بل حسبهم ونسبهم!

وهكذا فإن قرة العين حيدر أو كما يقال تدليلاً لها «عيني» لا توافق على قرار التاريخ فيما يتعلق بالمستقبل، فقد هاجرت إلى باكستان ثم رجعت فيما بعد إلى الهند، ومع أنها حاولت أن تنسى الماضي، إلا أنها لم تستطع أن تقيم علاقة وروابط ذات معنى مع الحياة من حولها.

وعلى العكس من «أك كا دريا» أي نهر النار، ففي «أداس نسلين» أي الأجيال البائسة يمضي البحث في ثلاثة أجيال على مدى القرن الماضي، أما الخلفية فكانت صورة لحياة مجتمع حرفي، ضمن إطار فكري ثقافي، وقد تم هذا بشكل يتضح من خلاله أن سر الحياة يكمن في عاطفة خدمة البشر، وعاطفة الإيثار، من قبل أولئك الناس البسطاء الأبرياء، لكن في «أنكن» أي الساحة أو الفناء نلاحظ أن البحث يدور في تناظر الحياة السياسية والاجتماعية لإحدى الأسر التي خرجت من خضم متاعب الحياة، لتضيع في خضم متاعب حياة أخرى، مع ضياع معنى الكفاح من أجل الحيرة، وتقسيم شبه القارة.

ورغم أن انتظار حسين يشعر بالاضطراب والقلق من الحاضر، ويحاول أن يجد ملاذاً وملجأً في أحضان الماضي بحثاً عن الراحة والهناء، إلا أن خضم الماضي وظلاله وذكرياته تصير رمزاً لحياته، ورمزاً يستخدمه في فنه الأدبي، بحيث نجده محبوساً داخل أفكار حاضره ومستقبله المهيبه، رغم مستلزمات العصر

الملحة وصدى الآلات، فهو مثل النعامة وجد ملاذه في أحضان الماضي، وبدأ يعتقد أنه هو نفسه الآن في أمان، ويبدو أنه يريد أن يضع أساس ثقافة جفت أغصانها من قبل، بسبب انقطاعها عن أصلها، لكنه لا يزال يمضي متذرعاً بالبحث عن جذور متقطعة لروح الماضي الذي انتهى، فربما تمكن من أن يلقي الضوء على شخصيته الثقافية، وينير ما بداخله من شعلة انطفأت جذوتها.

ورغم أن لديه رغبة في العودة إلى «محرق جثث الهندوس»<sup>(9)</sup> إلا أن جميع طرق العودة انغلقت، ولهذا صار حب الماضي، وصارت إقامة روابط الوحدة بين المهاجرين والقوى السياسية، والنخبة الثقافية رمزاً أدبياً ضمنه مرثية المجتمع الضائع، والتأسف على اللحظات التي مرت، وضمنها أيضاً آمال طائفة خاصة تحمل بداخلها ملامحها الثقافية، ومن أجل تحقيق هذا الهدف فإنه لا يستخدم فقط الصراع مع البيئة الثقافية بل يستخدم أيضاً أسلوب البيان القصصي والروائي، ويستخدم أيضاً البلاغة الأدبية،

ويستخدم الكناية والاستعارة، وأقوال الزهاد، وحتى أقوال النساك البراهمة أيضاً حتى يتمكن من تفعيل صورة البيئة التي يرسمها، وحتى يضغط على العقل، وحتى يمكن أن يبرز حماس العاطفة وشدتها.

وانتظار حسين هنا لديه إحساس شديد جداً بالرفعة الثقافية والاجتماعية والتميز الاجتماعي والثقافي، وبعبارة أوضح التفوق العنصري، لدرجة أنه يلجأ - من أجل تهدئة فؤاده - إلى الاستعانة أحياناً بمكانته الاجتماعية، فهو سيد من نسل النبي صلى الله عليه وسلم، كما يستعين أيضاً بالجانب الروحاني، وبالانتماء والولاء الكامل للإسلام وللأمة الإسلامية، وهو الأمر الذي تسبب بالتالي في واقعة عام 1947<sup>(10)</sup> التي نتج عنها النقل السكاني المتبادل في شبه القارة، ونتج عنها مصالح سياسية خاصة، وباختصار حادثة الهجرة، التي يجد صداها أيضاً في هجرة المسلمين الأوائل من مكة إلى المدينة، وأيضاً في سفر الحسين رضي الله عنه إلى الكوفة، وفي حوادث كربلاء.

وقد أوصله الاعتزاز العرقي إلى الإحساس أيضاً بالعظمة الأخلاقية بحيث نلاحظ لديه الطمع والهوس في ظل سباق الحياة، والهرولة وتدفق العواطف الإنسانية من أجل بناء وتشكيل المجتمع الجديد، ومن أجل تشكيل روابط اجتماعية جديدة، ولما كان عاجزاً عن التعبير عما بداخله من كراهية أو تقديم دروس أخلاقية بلغة العصر، لهذا اضطر أن يرتدي قميص الماضي، وإلى استخدام الرمز والاستعارة في الأدب الروائي الباكستاني، من أجل الوصول إلى هذا الهدف، مع أن الاتجاه إلى توقيف الماضي لا يزيد عن كونه عاطفة وقتية، ورغبة عاطفية، فرغم قيم الماضي الراسخة فإن طمأنينة الحاضر، وتشكيل مستقبل مشرق، ومواجهة الحقائق بروح شجاعة وعمل قوي، كل هذا من الممكن أن يقود إلى الاتجاه الصحيح، ويستفاد منه بشكل صحيح، لكن المأساة أيضاً تتعلق بأمور نفسية، وتتعلق بتكرار الأحداث مرة تلو أخرى، وحيث توجد مساحات أكبر وتنوع في الأفكار الإنسانية، وفي العواطف البشرية،

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

فإن تحديد التأثيرات الخارجية، وقهر القوة الخارجية يُنسي أخطاء كاتب القصة، ويجعل من ثروة الأئم ميراثاً مشتركاً للجميع، فحين شارك الأنصار المهاجرين آلامهم، صارت ثروتهم ملكاً للجميع، وهكذا فإن الأديب والروائي الذي لجأ إلى مواقف سلبية بحثاً عن معنى للحياة، سيتمكن أيضاً من المشاركة في تعمير وبناء المجتمع الجديد الصحيح.

وإذا كانت الهجرة وتقطع أواصر الروابط قد نالت مكانة أساسية في الأسباب والمحركات التي أدت إلى اتجاهات العودة إلى الماضي واسترجاع صده، إلا أن هذا العمل نال قوة أكثر من تلك التغيرات السياسية والاجتماعية التي أوجدت فرصاً لتلك التجمعات القبلية المطحونة، لإبراز أفكارها على الأفق السياسي والاقتصادي حتى ابتليت عملية التعبير عن القيم الثقافية بشبهات إحياء الماضي، لدرجة أن أدباءنا وكتابنا - دون وعي وشعور منهم - بدؤوا يرتحلون إلى أعماق عهد القصص الخيالية، بحثاً عن اللاشعور... ونسي هؤلاء أن هناك ضرورة

للبحث عن القيم المشتركة التي يمكنها أن تقوي المجتمع وتزيد من استحكامه، فمجتمع شبه القارة الهندية الباكستانية مر بفترة انتقال سبقت نظام المجتمع الصناعي، حيث كانت الأمور متروكة للجهود الفردية، وكان من نتائج ذلك رغبة أدبائنا وكتابنا في رسم صورة ما عن طريق استخدام القيم الثقافية المشتركة لمختلف العهود، تُبعد عن مخاطر النظام الصناعي الرأسمالي، ويمكن أن تقود إلى مستقبل مشرق، لكن رسم مثل هذه الصورة لا يمكن أن يتم فقط عن طريق البحث عن أمور خيالية، والبحث في الشعور واللاشعور واستقراء الشعور الفردي واللاشعور الاجتماعي، فالحياة الإنسانية ليست فقط اسماً للآلام النفسية، إذ يجب أيضاً العمل والكفاح من أجل سد حاجات الإنسان الضرورية، والعمل من أجل حمايته، والسعي من أجل إعطائه كرامته وعزته بطريقة متساوية، ففي هذه الصورة ومع استقراء الشعور واللاشعور الاجتماعي، طالما لم نطالع فلسفة التسامح والمساواة، والمادية الجدلية مطالعة عميقة

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

ذات معنى فلا يمكن أن تُرسم أي صورة يمكنها أن  
توجه مجتمعاً يخلو من الخوف والوحدة، بعد القضاء  
على كل احتمالات الحروب المدمرة في المستقبل،  
صورة لمجتمع يمكن أن يعيش فيه الناس جميعاً طبقاً  
لأصول الحياة معاً والبقاء معاً.



## حواشي وتعليقات

- (1) الحديث هنا عن شبه القارة الهندية قبل التدخل البريطاني.
- (2) أحمد يوسف وجيلاني بانو من أدباء الهند في العصر الحديث.
- (3) انظر مقدمة كتاب من الأدب الهندي الحديث والمعاصر للمترجم ط المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة 2000م.
- (4) انظر أمثلة للقصص المترجمة في الكتاب السابق.
- (5) يعبر الناقد وهو من الهند عن وجهة نظره في قضية تقسيم شبه القارة ويمكن الرجوع إلى ما كتبه د. أحمد محمود الساداتي في كتابه عن تاريخ شبه القارة الهندية وحضارتها وما كتبه الدكتور عبدالمعزم النمر في كتابه عن الإسلام في الهند.
- (6) الشعر الغزلي في الأدب الأردني لا يعني التغزل في النساء بل هو نمط يذكر فيه الأديب موضوعات اجتماعية وسياسية مختلفة وقضايا متنوعة. انظر مفهوم الشعر الغزلي في العدد الثاني من المجلد الأول مجلة الأدب الإسلامي للشيخ محمد الرابع الندوي.
- (7) أدبية نالت عدة جوائز وللقوف على نماذج من أدبها انظر بحث للمترجم بعنوان الأدب النسائي في الهند بين الواقعية والرمزية «قرة العين حيدر نموذجاً» مجلة مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة العدد السادس 1999م.
- (8) خديجة مستور لها أسلوب أدبي متميز للمزيد من المعلومات انظر البحث المشار إليه قبلاً.
- (9) كناية عن الثقافة الهندوسية.
- (10) يقصد تقسيم شبه القارة إلى هند وباكستان وهو الأمر الذي يراه بعض المفكرين الهنود بأنه خطأ كبيراً.

\* \* \*

نوافذ (17)، رجب 1422 هـ ، سبتمبر 2001

---

## من الشعر إلى اللسانيات

رومان جاكوبسون (\*)

ترجمة رشيد بلحبيب

عندما كنتُ في ثانوية موسكو بمعهد لازاريف Lazarev للغات الشرقية، كنتُ أكتب الشعر، ووجدت نفسي منجذباً نحو الحركة المستقبلية الروسية. كما أتذكر اليوم الذي قرأت فيه لأول مرة آثار كليبنيكوف Khlebnikov، مطبوعة في مجلد مدهش يحمل عنوان

«صفحة لذوق المجتمع» 1912م، وقلت في نفسي:  
إنها أروع أشعار عصرنا التي قرأت حتى الآن.

لقد حدد تأثير الرمزية الروسية والفرنسية  
تكوينني المستقبلي، إذ حاولت ترجمة بعض أشعار  
مالارمي Mallarmé - الاسم المهيمن بالنسبة لي -  
عندما كنت في السادسة عشرة من عمري. لقد كان  
لدينا - في الثانوية - معلّم للفرنسية اسمه هنري  
تاستوفان Henri Tastevin، كان في شبابه سكرتير  
تحرير للمجلة الرمزية «جزء ذهب» Toison dor وبعد  
ذلك، محرراً ومترجماً لمجلد روسي للبيانات  
المستقبلية الإيطالية، وبما أنني أتحدث الفرنسية منذ  
الطفولة، كتبت له - بدل الأعمال الاعتيادية -  
دراستين: ترجمات وانعكاسات، على سماء مالارمي  
وعلى قصيدته السونيتة «sonnet» و«شم دارس»  
«une dentelle sabolit» التي كانت تشدني بقوة.

وكما يقول روني ويليك Rene Wellek في مقال  
حديث له، لقد ظل كتاب تيبوديت Thibaudet حول  
مالارمي المنشور سنة 1912م، غير معروف تقريباً،

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

ولكننا حصلنا عليه في موسكو في البداية، وقد أشر  
في محاولاتٍ الأولى في تفسير النصوص الشعرية.  
بالتأكيد، لقد كان عبورُ مالارمي إلى  
المستقبلين طبيعياً جداً.

لقد تابعتُ محاضرات المستقبلين ومطاراتهم،  
وتعرفتُ على مايكوفسكي Maiakovski حيث تبع  
ذلك صداقة حميمة.

كما قمتُ بزيارة كليبينيكوف في سان بيترسبورغ  
حوالي نهاية 1912م ولن أنسى أبداً حوارنا المثير، لقد  
احتفلنا معاً بعيد رأس السنة في المقهى الفنية  
المشهورة «الكلب الشارد» «Le chien errant»،  
وسمعت لأول مرة طريقته الساحرة في إنشاد أشعاره.  
كما كتب في مصنفه الذي صدر مباشرة الإهداء  
التالي: «إلى رومان جاكوبسون، الذي أظهر صلتنا  
بـ شياطين الجبل الأقرع les demons du mont chauve  
والفتيات الشمسية les filles solaires». لقد حملت  
إليه مجموعة من النصوص ذات السحر الروسي،  
المفعمة بلغة المعتوهين كمثل جيد للشعر المغلق

---

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

وما فوق الواعي، وقد استعملها مباشرة، في بعض شعره الذي كتبه فيما بعد. وانتهى الإهداء بهذه الكلمات «تحت تأثير معارك المستقبل»، الشيء الذي ظل غامضاً: الصراعات الأدبية أو الحروب القادمة التي فكر فيها كليبنيكوف بحيوية.

في هذه الفترة رسمتُ الخطوط الأولى لبعض الدراسات والبيانات معلناً أهمية الشعر والرسم التجريدي. كما فكرت أكثر فأكثر في بنية الفن الشفهي، وفي السؤال حول العلاقة بين الشعر واللغة، والحاجة إلى تحليل اللغة من أجل فهم كيفية صناعة الشعر من جهة، والاستعداد لمعرفة القوة الكامنة للغة عبر التجليات الشعرية الظاهرة للعيان من جهة أخرى.

قلت لأبي، الكيميائي المدهش لانشغالاتي، بأن الأمر يتعلق بالبحث عن المكونات النهائية للغة، والتنقيب عن نسق مشابه للتصنيف المرحلي للعناصر الكيميائية.

في اليوم الأول من دراستي الجامعية، عندما

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

كنتُ مصطفىاً من أجل التسجيل في قسم اللسانيات  
بشعبة «السلافو-روسية» في كلية الآداب، تعرفتُ  
على الطالب بيتر بوكاتيريف petr Bogatyrev الذي  
صار فيما بعد أكبر رواد الإثنولوجيا البنيوية،  
وناقشنا في الحال، الحاجة إلى حلقة للشباب من أجل  
السعي إلى إدراك أسرار اللغة والشعر المكتوب  
والشفهي.

تم اللقاء الأول للحلقة المذكورة بعد عدة أشهر،  
الثاني من مارس 1915 (\*\*).

نوافذ (17)، رجب 1422 هـ ، سبتمبر 2001

---

## الهوامش

\*) هذا النص من كتاب Larc الصادر عن Librairie Duponchelle، وهو كتاب خاص برومان جاكوبسون، يتضمن مقالات بقلم جاكوبسون، وأخرى لغيره عنه وعن نظريته اللسانية والشعرية.

\*\*) ذُيل نص جاكوبسون بالفقرة الآتية:

نُشر ديوان كريشنيكه Kruchenykh وألجاكروف Aljagrov (الاسم المستعار لرومان جاكوبسون) سنة 1914م بعنوان «ديوان فوق الواعي» Zaubmaja gniga، حيث يوجد تداخل غريب بين كلمتي «الديوان» gnida «المتناقل».

\* \* \*

نوافذ (17)، رجب 1422 هـ ، سبتمبر 2001

## علامتا الاقتباس (\*)

مارجوري غاربر (\*\*)

ترجمة رشاد عبدالقادر  
مراجعة خالد حسين

إذا كنت ترغب بالقاء محاضرة إكراماً لجمهور مُحْتَشِد، فإن طُمُوحك لا يَجْدُرُ به الثناء، وتجنب على الأقل الاستشهاد بالشعراء، إذ الاقتباس منهم يَنمُّ عن صناعة ضعيفة.

أبُقراط (الوصايا)

.1

حينما توجه النائب هنري هايد بكلامه إلى



مجلس الشيوخ في المناسبة الجليلة لجلسات توجيه الاتهام [في قضية كلينتون - لوينسكي] (3\*)، أسبغ على تعليقاته عنصر الهيبة الضروري بإضفاء نكهة إليها عبر الاقتباسات المألوفة؛ أو الاقتباسات التي بدا أنه ينبغي لها أن تكون مألوفة. استشهد، على سبيل المثال، بـ السير **توماس مور** الذي لم يُبح له ضميره الرضوخ لقضية **طلاق هنري الثامن** المخادعة [من زوجته **كترينا**] وزواجه [من **آن بولين**]. على أن اقتباس **هايد** من رجل الدولة التيودرية كان له جرس معاصر غريب. فقد أخبر عضو الكونغرس، من إلينوي، مجلس الشيوخ قائلاً: «وكما قال **مور** لابنته مارغريت: «يا مغ، عندما يحلف المرء يمينا، فإنه يحمل ذاته كالماء بين يديه. إذا باعد ما بين أصابعه، لا أمل له، حينذاك، في أن يجد نفسه ثانية» (1)، وهنا يخرج صوت **توماس مور** مكتوماً إلى حد ما؛ فالذي يتكلم هو في الواقع شخصية **مور** في مسرحية **رجل لكل الفصول** 1960 لـ **روبرت بولت** (2).

ربما كانت المقدمة المتقدمة التي تصدر بها **بولت**

مسرحيته؛ حيث يوضِّح فيها سبب اختياره بطل المسرحية، قد دفعت بعضو الهيئة أن يجد هذا الاقتباس في محله. يقول **بولت**: لا يحلف المرء يميناً إلا عندما يبتغي أن يُنيط نفسه على نحو استثنائي بما يتعهد به، حينما يبتغي أن يُماثل بين صدق اليمين وفضيلته هو؛ إذ يقدم نفسه على أنه ضامناً لهذا اليمين. ويتكلَّل بالنجاح. لكن، هناك نوع من عدم المبالاة مع الحانث في يمينه؛ نشعر أن الرجل لا ذات لديه ليتعهد بها، ولا ضمانة ليُقدِّمها»<sup>(3)</sup>. غير أن الاقتباس من **روبرت بولت** يفتقد إلى قوة الإقناع<sup>(4\*)</sup> - التاريخية، والدينية، والمعرّفة بها - التي يتمتع بها الاقتباس من السير، وفيما بعد القديس **توماس مور**. لعل إدراك تصريح **روبرت برتن** الشهير حول الاقتباس من الأعمال الكلاسيكية، إذ قال: «ربما يرى قزم يقف فوق منكبَي عملاق أكثر مما يراه العملاق نفسه»<sup>(4)</sup> قد دفع به **هايد الطويل** المُحدِّد أن يمد بعنقه عبر العصور متحدثاً إلى المستقبل من خلال صوت من «الماضي».

أن أتخير التشديد على زيف هذا الماضي بحصر الكلمة بين علامتي اقتباس، يشير منذ البداية إلى إحدى الخصائص اللافتة لهذه الدوال الطبيعية. ففي ظل شرط استخدامها الحالي، قد تشير هذه الدوال إما إلى الموثوقية، أو إلى الشك. تُضفي تلك «الموثوقية»، أو ذاك «الشك» وهذه خصيصة لنا عودة إليها فيما بعد. لكن لنمضي الآن، برهة أخرى، مع جلسات توجيه الاتهام.

في مستهل تعليقاته، وطلباً لمرجع ثقة، يقتبس عضو الكونغرس هايد، من شكسبير أيضاً. وفي هذه الحالة كان المؤلف معروفاً بحيث لم يكن هناك داعٍ لذكر اسمه. ترنم هايد قائلاً: «إن نظام عدالتنا المبدى لن يبقى هو عينه بعد هذا. وبناء على ما ستقررونه، إما أن تتوطد قوته لتحقيق المزيد من العدالة، أو أن يمضي في الطريق الذي ذهب فيه الكثير من أخلاقية بنية دولتنا التحتية ويصبح مجرد عرف ملؤه صخب وعنف، ولا يعني أي شيء»<sup>(5)</sup>.

لعلها عدم روح رياضية منا أن نُعيب على هايد

ليِّه لهذا الاقتباس خارج سياقه. فكلا العبارتين: «الصخب والعنف» و«لا يعني أي شيء»، قد باتتا منذ أمدٍ من ذخيرة الكلمات العامة، يستعيرها كل امرء، بدءاً من وليام فولكنر إلى مالكولم إيفانز<sup>(6)</sup>. غير أن صرخة يئس مكبث على لا معنى حياتها، التي أطلقت كرد فعل على نبأ موت زوجته، تبدو بطريقة ما وعلى نحو استثنائي غير ملائمة للخطبة السياسية كل ما ترمي إليه هو لا معنى اللحظة الراهنة. «فالحياة» في صياغة مكبث لها، ما هي إلا:

### ممثلٌ مسكينٌ

يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح،  
ثم لا يسمعه أحد: إنها حكايةٌ  
يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف،  
ولا تعني أي شيء<sup>(7)(4\*)</sup>.

ما كان يرمي إليه هايد باستشهاده ذلك، هو أن يستنهض بمجلس الشيوخ إلى العظمة بإقناعهم تحاش

انتقاص العدالة إلى «صخب وعنف، ولا تعني أي شيء». رغم ذلك، فإن تجاوز عبارتي «مثل مسكين» (مثل رديء، هاوٍ، غير بارع) و«معتوه» يبدو خطراً بعض الشيء في سياق خطبة موجهة إلى مجموعة من أعضاء مجلس الشيوخ الأمريكي. وقد وجدت **ديلي نيوز** تسلية في هذا الإسقاط، حيث تقول: «قال هايد: أن الحنث في اليمين «صخب وعنف، ولا يعني أي شيء». لكنه أسقط بيت الشعر الذي يسبقه، والذي يقول: إن الحياة «حكاية يحكيها معتوه»<sup>(8)</sup>. وبعد تحديد أن هذه «كلمات شكسبير في مسرحيته **مكبث**»، لُحِت الصحيفة إلى أن هذا الرأي في «الحياة» هو إلى حد ما «رأي شكسبير» أكثر من كونه رأي **مكبث**. وأقل ما يمكن قوله هو أن **ديلي نيوز** نظرت إلى المسرحية نظرة سليمة. نشرت مقالة أخرى في **نيوز دي** كتبها «محام يتخصص في قانون الملكية الفكرية» يصف فيها **هايد** على نحو مُمَرَّح بكونه ابتداءً تعليقاته «باقتباس من **هاملت**؛ ملؤه **صخب وعنف، ولا يعني أي شيء**»<sup>(9)</sup>.

كتب باحث ذات مرة عن شكسبير، قائلاً: «أن تستشهد به في محاضرة، أو في مقالة، هو أن تُسبغ بريقاً وهيبة على الكلمات والأفكار التي تكتنف اسمه الساحر»<sup>(10)</sup>. لكن، هل يُضفي البريق ذاته على المتحدث باليسر نفسه الذي يُضفي به على الكاتب؟ أم أن تزامن «ممثل مسكين» يُسهّم في تذكير المستمعين بوضوح تام أن المتحدث ليس شكسبير، أو - إذا استشهدنا بأحد النصوص التي كانت ذات يوم من النصوص المعتمدة - «ليس الأمير هاملت»، بل بالأحرى هو:

تابع الأمير، امرؤ يزيد الحاشية عدداً

ويبدأ بمشهد أو مشهدين،

ينصح الأمير؛ أداة طيعة، لا ريب،

مُراعٍ للآخرين، ويبهجه أن يكون ذا نفع،

حصيف، حذر، موسوس؛

فخم العبارة، ولكن بليد قليلاً؛

وفي بعض الأحيان، بل الحق، مضحك غالباً -

غالباً، أحياناً، الأبله<sup>(6\*)(11)</sup>.

حتّى النيويورك تايمز بدتْ ضجرة قليلاً مع نهاية دعوى توجيه الاتهام. وأفادت التايمز أن «السيد هايد حشد معجم **بارتلت** حقيقي في تقديمه التماس الإدانة الأخير المشبوب بالعاطفة. فقد قال: نحن القلة المحظوظة مقدّمًا بذلك ثناء شكسبيراً لزملائه جمهوريي المجلس». و«مقتبساً من غيبون، شجّب السيد هايد رئيس الدولة على نحو لاذع بتشبيهه بالإمبراطور الروماني الفاسد، **سبتموس سفيروس**، قائلاً **قطع سفيروس العهد على نفسه كي يخون فقط؛ وداهن ليحكم فحسب؛ وكيفما ألزم نفسه بين الفينة والفينة بالقسم والعهد، فإن ضميره الخانع لرغبته، سيحلّه من الالتزام المتعب**»<sup>(12)</sup>، ونبدّ صحفي في جريدة أخرى مناظرة توجيه الاتهام بوصفها «بزات زرقاء تقتبس من معجم **بارتلت**»<sup>(13)</sup>. والمعنى المتضمّن ههنا هو أنهم على غير العادة؛ إذ لم يقولوا، بأية حال، شيئاً جديداً. فهل كان الاقتباس، في ظل هذه الظروف، موضع ثقة أكثر من صوت المتحدث؟ أم أنه، بالأحرى، موضع ثقة أقل؟

نوافذ (17)، رجب 1422هـ، سبتمبر 2001

مَنْ الذي يتحدث حينما نضع كلامنا بين علامتي اقتباس؟ وفي حالة خطبة هايد الموجهة إلى مجلس الشيوخ، هل الذي تحدّث هو هايد، مور، أم بولت؟ هايد، مكبث، شكسبير، أم ج. ألفرد برفروك؟

.2

يقترح إدوارد سعيد: إن «الاقتباس تذكير مستمر بأن الكتابة شكل من أشكال الإزاحة. وبما أنه أداة بلاغية يمكن للاقتباس أن يكيّف أن يُدمج، ويُزيّف (سواء أعيد صياغته على نحو خاطئ أو صحيح، أم لم تُعد هذه الصياغة)، أن يركّم، ويحمي، أو أن يخضع؛ إلا أنه، وإن كان على شكل تلميح عرضي، يبقى دائماً تذكيراً بأن الكتابة الأخرى تعمل على إزاحة الكتابة الحالية»<sup>(14)</sup>.

يُذكّرنا الاقتباس بأن **الكتابة** إزاحة. فبِمَ يخبرنا الاقتباس عن الكلام؟

كيف يشير المرء إلى أن الكلمات التي يقولها هي بين علامتي اقتباس؟ أو «علامتي اقتباس»؟ لقد



بات متعارف عليه في المؤتمرات العلمية أن يرفع المحاضر / المحاضرة يديه (أ) فوق مستوى كتفيه (أ) وأن يثني بسرعة السبابة والوسطى مقلداً الهيئة (النموذج الأمريكي، علامة مزدوجة) التي تكون عليها علامتا الاقتباس على الصفحة. والأثر الذي تتركه هذه الثنية، كما علّق - إذا استرجعنا الأحداث الماضية - رَجْرُزُ Rogers وهامرستين Hammerstein<sup>(7\*)</sup>؛ بوصفهما شخص واحد، هو أن: هذه الإيماء تجعله يعتقد دائماً أن المتحدث يقدم أداء من أجل «حديث سعيد». فهل يَوْمِي أناس الجزر البريطانية - أو الذين تكون بريطانيا أول مكان لإصداراتهم - بإصبع واحدة للإشارة إلى علامتي الاقتباس؟ (ربما لن يُذكَر، حينئذ، المرتادون دار الحضارة بـ **المحيط الهادئ الجنوبي**، إنما بـ «العنكبوت الصغيرة.») لكن، باتت ثنية الإصبعين، في الواقع، متعارف عليها أكثر مما هي حركة تقليد؛ علامة على الاقتباس أكثر من كونها علامة اقتباس. ترتبط هذه الإيماء للمغنيات [في الأوبرا] باليدين إضافة إلى

الكتفين، لا لتُعبَّرَ عن فعل الاقتباس وحده، بل لكي تُعبَّرَ عن موقف - غالباً يكون نزوع إلى شك ساخر - من قوة إقناع كل من الاقتباس والذي يستشهد به. يطلق عليها بعض الناس اسم علامتي الاعتراض، مشيرين إلى أنها المعادل المجترَح لما دعاه **دريدا**، أتباعاً لـ **هايدغر**، بكونه «قيد الشطب»؛ أي، كلمة وقد جُرَّ خطٌّ أفقي على طولها، للدلالة على أنها تُعيِّن حدود فكرة - عقدة تكون الكلمة الحالية غير ملائمة، أو غير كافية للتعبير عنها كـ: **الإنسان، الحرية، العدالة**. ويشير آخرون، أولئك الذين يستخدمون إيماة هزّة الإصبع، إلى هذه البُنُوط الهوائية على أنها «علامة اقتباس الذُّعر»؛ ومن المحتمل أن الكلمة المؤطّرة والإيماة السحرية قد ساهمتا كليهما في تداول المصطلح.

لم يكن الأمر دائماً على هذا النحو. قد يستذكر مرتادو المؤتمرات - أولئك الذين لهم ذكريات ذات عهد بعيد أو الذين لوَّح الشيب شعريهم - تلك الأيام حيث كانت عبارة «علامة اقتباس... نهاية

الاقْتِباسُ « تُسمع همساً، معيَّنة حدود عبارة مقتبسة. (فبدون علامات الترقيم الشفهية هذه، كانت الفقرة المقتبسة تنصهر في نص المتحدث نفسه من دون حد ملموس بينهما، لاسيما عندما يكون الاقتباس مطولاً ويمكن نسيانه). قد تكون الحاجة، من جانب آخر، هي التي تدعو إلى الارتجال الدراماتيكي. فقد اعتاد حاخام الهيكل الذي كنت أرتاده أيام صباي، وهو مهاجر روسي ذو ميل نحو التنميق البلاغي في أدائه خطبه، اعتاد أن يختم كلامه بصوت جهوري قائلاً: «وأنا أقتبس» قبل أن يلقي، أيا كانت، بكلمات الحكمة التي اقتنصها لعظته. وغالباً ما يذيل السناتورات أو الشخصيات الشعبية اقتباسات خطبهم؛ إنما تدل على حسن اطلاعهم، مخافة أن يخفق الحضور في تدوين الاقتباس أو تدوين معرفتهم الواسعة. «كما قال إبراهيم لنكلون بتبصر»؛ «في الكلمات الخالدة لـ جون كيندي»؛ «كما يخبرنا سِفرُ أشعيا».

إن ممارسة الاقتباس تفعل فعلها إذا كان

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

المقتبس منه شخصية بارزة، ممكن تمييزه، وذو مقام رفيع؛ وفي الواقع، يبدو، ومن ثم، أن هذه الخصال الثلاث تضيف ذاتها على هيئة شبحية إلى المتحش الحالي الذي يتبدى في فعل الاقتباس، أنه يدمج عملياً السلف ويتحدث من حيث ميزة أفضلية العصور، وكأنه الدمية الروسية التي ازدرت هذه القوى المقنعة المملوطة بوضوح، لذلك فهي قادرة على أن تتكلمها من مصدر آخر [بطنها، مثلاً]. ومتى كان الشخص المقتبس منه **أقل** شهرة وسيئ السمعة، انتشر النموذج القديم: علامة اقتباس - نهاية الاقتباس، حيث يُخلع الشك، لكن ضمن حدود قانونية، على صدق المقتبس منه أو يؤكد الدلالة المشتبه بها لما يُنطق به. ويكون مفعول استخدام هذا النموذج إقصاء أكثر مما هو إدماج.

وعود إلى مرافعة مديري مجلس النواب إلى مجلس الشيوخ، فقد كانت الكلمات التي يلقيها السادة، عندما تكون ضد الرئيس **كلينتون**، تقتبس بعلامتي اقتباس شفوية مدروسة ومطّبة:

أدلت الأنسة لوينسكي بشهادة أن، علامة اقتباس «لم يقل لي أحد أن أكذب» نهاية الاقتباس. إذا فكّرنا في هذا الإقرار على حدة، فإنه يبدو مبرئاً. ولكن، في سياق دليل آخر، نجد أن هذا الإقرار يقدم استنتاجاً مضللاً. بطبيعة الحال، لم يقل أحد لها: «أذهبي الآن يا مونيكا إلى هناك واكذبي». إذ لا ينبغي عليهم قول ذلك. فاستناداً إلى كلماتهم السابقة، المنطوقة منها وغير المنطوقة، تعرف الأنسة لوينسكي ما الذي يُتوقع منها أن تقوله<sup>(15)</sup>.

أو، مرة أخرى:

وفقاً للأنسة لوينسكي، قال لها السيد جوردان أنه تحدّث مع الرئيس، وأنها موصى بها أشد ما تكون عليه التوصية، و، علامة اقتباس «إننا في عمل»، نهاية الاقتباس. غير أن الدليل يُظهر أن السيد

**جوردان لم يتخذ أية إجراءات لمساعدة  
الآنسة لوينسكي إلا مع مطلع شهر  
ديسمبر من تلك السنة، بعد أن ظهرت في  
قائمة الشهود في قضية جونز<sup>(16)</sup>.**

كثيراً ما تشتغل عبارة « علامة اقتباس - نهاية  
الاقتباس » بهذا الأسلوب. فقد تدس شخصية من  
القصص البوليسية على شخصية أخرى أن « لديه،  
علامة اقتباس، بواعث وجهية تماماً على قتل شخص  
محدد، نهاية الاقتباس »<sup>(17)</sup>، في حين أن الخاسر  
لـ بيتر أستينف تفيدينا بأن أحدهم « عبّر عن رأيه  
الشخصي في أن الصورة كانت، علامة اقتباس،  
عظيمة مقارنة بأمريكا نهاية الاقتباس »<sup>(18)</sup>. وعندما  
تُقال عبارة « علامة اقتباس - نهاية الاقتباس » قبل  
الكلمة التي نكون بصدها، فهي تدل على أقصى  
درجات النزوع إلى الشك. فجملة « علامة اقتباس -  
نهاية الاقتباس إخلاص العمدة لواجبه »، تعني أن  
المتحدث لا يعتقد بإخلاص العمدة تماماً.

أخذت مونيكا لوينسكي على المشكلة الزلقة

التي أثارته علامات الاقتباس الشفهية الغفلة عندما كانت تُدلي بشهادتها أمام مديري المجلس في جلسات توجيه الاتهام. فقد قالت: «أحياناً في، شهادتي المحلّفة الضخمة، كانوا يضعون علامات اقتباس حول أقوال كنت أنسبها إلى أشخاص آخرين، ولم أكن أعني بها اقتباساً حرفياً بحرف بالضرورة»، «ونبّهت مرات عدّة في شهادتها»، «هذا ليس اقتباساً حرفياً»<sup>(19)</sup>. إن هذا التحذير القانوني، مهما يكن متأخراً، يخلع بعض الشك على مسألة النقل [النسخ]، ومدى اعتباره كقوة مقنعة. وحينما تغدو عبارة: «هو/ هي قال»، إلى عبارة: «قال شيئاً من هذا القبيل»، و«قالت شيئاً من ذلك القبيل»، فإن فاعلية الموثوقية والدليل [كقوة مقنعة]، التي يقدمها الاقتباس حرفياً بحرف، تصبح باهتة وغير واضحة.

إذ إنه، وبالمفارقة، طالما يمكن لعلامتي الاقتباس، مكتوبة كانت أم منطوقة، أن تنقلا الموثوقية والمصدقية المطلقتين، كذلك يمكنهما نقل الموثوقية المشكوك في أمرها، السخرية والشك («يا

لهذا 'القائد' الذي انتخبناه»<sup>(20)</sup> أو، إذا أخذنا عن مقالة نُشرت في **مجلة القرن** عام 1897، «يجب أن أضع كلمة اللعب بين علامتي اقتباس لأعرب عن سخريتي منها»<sup>(21)</sup>. فأمّا أن «هذا ما قيل حرفاً بحرف» أو «هل يمكنك تخيل قول هذا أو الاعتقاد به؟».

والحال، أن مديري المجلس لم يهزوا أصابعهم لمجلس الشيوخ بينما كانوا يقتبسون، سواء أكان الاقتباس من الآداب الكلاسيكية أم كان من **مونيكا لوينسكي**. (لو فعلوا ذلك بدا الأمر أكثر تسلية). إنه «الحديث السعيد» لرقصة الأصابع، لا يمكن تخيل أحدهم يستشهد بـ «لا تسأل ما عساه لبلدك أن يقدمه لك»، أو «يخامرني حلم» أن يتوقف برهة ليُطبق بأصابعه ويبسطها قبل أن يباشر ثانية في أعلى درجات البلاغة. إن هذه الممارسة مقتصرة في الواقع على البروفسورات والطلاب خريجي الجامعة، بل إنهم عادة لا يفعلون ذلك عندما يقتبسون من الصفحات المنمّقة. فنادرًا ما تصدرت عبارة «أن تكون أو لا



تكون»، في غضون تجربتي، بإيماءة «الاقتباس»  
بالإصبع.

### 3.

لنتأمل للحظة كم الأمر لافت للنظر إن كان  
ينبغي علينا لفظ أية علامة ترقيم بصوت مسموع.  
تُستخدم أحياناً «نقطة انتهى!» كتشديد («لا  
مثلجات قبل الغداء. نقطة انتهى!») لتُحدد إغلاق  
الحديث. فلا ترحيب بالإجابة ولا حفاوة بها؛ إذ الأمر  
قد أغلق. ولإدخال البهجة إلى قلب الحضور، كثيراً ما  
مثل الكوميدي **فيكتور بورج** الدنمركي المولد «نمرة»  
[مسرحية] في عام 1950، كانت تُدعى بـ: «علامة  
الترقيم الصوتية»، حيث كان يقوم بإصدار ضوضاء  
بصوت مفرقع ذي طنين موافق لـ: «الشَّوْلَة، علامة  
الاستفهام، وإشارة التعجب، وهو يقرأ بصوت مسموع  
فقرة مع التكملة الشفهية الكاملة لعلامة الترقيم  
ومُرفقاً هذه الأصوات بالإيماءات. كانت علامتا  
اقتباس **بورج** شَوْلَتَيْن (فرقعة حادة؛ فرقعة حادة)

وإيماءة علامة اقتباس الذُّعر المقلّدة. وبصرف النظر عن الحيوية المحضّة لـ «نمرتة(هـ)» وابتكاريتها، نجح بورج في أن ينزع الألفة عن دور الترقيم في المعنى المنقول. وكما اندهش جنتلمان موليير إذ اكتشف نفسه يتكلم نثراً، كثيراً ما وجد جمهور بورج، بعد مضيّ ثلاثة قرون على التحويل من ممارسة الترقيم البلاغية إلى ممارستها التركيبية في الجملة، أن هذه الخربشات الصغيرة كانت جزءاً من الكيفية التي تكلموا واستمعوا بها.

لم يظهر الاقتباس في باكورته في متن النص، بل في الحواشي على أنها تلويحات أو إثبات لما كان [النص] يدّعيه؛ وبدت أحياناً أقرب إلى الهوامش الحديثة منها إلى الاقتباسات. وكما أشار ر.ب. مَكرو: كثيراً ما كانت الشولتان تستخدمان، حتى فترة متأخرة من القرن السابع عشر، في بدايات السطور لتلفت النظر إلى التعليقات الجامعة المانعة... إذ لم تُرفق بالاقتباسات إلا مع نهايات القرن الثامن عشر<sup>(22)</sup>. ولكن، كان ثمة سؤال

حقيقي منذ البداية تقريباً عن علاقة علامتي الاقتباس بالكلام؛ والحق، علامات الترقيم جميعها. باتت الشوْلة - وهي كلمة يمكن تعقُّب أصلها إلى علم عروض اللغة الإغريقية وبلاغتها - تُستخدم كعلامة ترقيم لفصل أكثر عناصر الجملة صغراً. وكاستدلال من واقعة أن الشوْلة تجعل البنية النحوية واضحة وبذا معنى الفقرة المكتوبة، كما تفعل الوقفة الصغيرة في الكلام، نزع نحويو عصر النهضة أحياناً إلى وصف الشوْلة بكونها علامة على هذه الوقفة. من هنا نجد أن معجم بوتنهايم «الشعر الإنكليزي» يقول: «الوقفة الصغيرة أو الشوْلة تُضْفَى على أية كلمة»، في حين يقول معجم بن جونسون «قواعد الإنكليزية» عن الشوْلة أنها: «نَفْسٌ قصير»<sup>(23)</sup>. لكن، ثمة تباين بين التوكيد الذي يُبديه معجم بوتنهايم وبين توكيد معجم جونسون. ففكرة بوتنهايم هي أن الغاية من علامة الترقيم خطابية. في حين أن جونسون يؤكد غايتها التركيبية [في بناء الجملة]. أي إن، بوتنهايم يتَّبَع غالباً العادة المتعلقة بالقرون الوسطى في

التعامل مع النقاط أو الوقفات بوصفها إشارات إلى القارئ، لاسيما عندما تكون القراءة للحضور بصوت مسموع، بينما يُعدّ **جونسون** من أوائل الكتّاب باللغة الإنكليزية الذين نظروا إلى علامات الترقيم بوصفها مرشداً ضرورياً على البناء النحوي للجُمل. في هذا الطُور، لم تكن الاقتباسات تُعلّم في النص بعلامتي اقتباس، بل بكلمة كـ **اقتباس** تتبعا شولة في متن النص (نجد في معجم **بوتنهايم**، مثلاً، «يمكنك أن ترى، اقتباس الملك، إذ ما الفائدة من الهرب والتطُّع إلى الورا»<sup>(24)</sup>). وبعبارة أخرى، كانت علامة الاقتباس مشعرة شفوية وسمعية. فقد كانت الأذن، لا العين، لم تزل لها الغلبة.

بدأ هذا الأمر يتغير في بريطانيا القرن السابع عشر. حيث راحت الشولة تظهر فوق السطر على أنها علامة اقتباس. وكانت العلامة مقلوبة في بداية الاقتباس أو السطر. وفي السنوات التالية أضحت تدعى بـ **علامتي الاقتباس**<sup>(8\*)</sup>. والتعليق المرفق بالاقتباسات في النصوص التي تدل على حسن اطلاع

مؤلفيها، يشير إلى كل من: استخدام دلالات من هذا القبيل، كما يشير نوعاً ما إلى قلق نصي حول هذه الدلالات. كتب أحدهم: «ولأوثق تاريخ أفكار المؤلف، فإن الأقسام التي اشتملت عليها هذه الرسالة مضمّنة بين فاصلتين»<sup>(25)</sup>. وحذّر آخر: «لا ينبغي على القارئ افتراض أن لا شيء قد تم حذفه، حتى وإن كان هناك علامتا اقتباس للفت النظر إلى النص»<sup>(26)</sup>. واستدّر ثالث انتباه القارئ إلى «الفاصلتين المقلوبتين اللتين تدلان على المقتبسات»<sup>(27)</sup>. وعنّف أحد كتب القرن التاسع عشر، **الأدب الإنكليزي الحديث: عيوبه ومثالبه**، فقرة لظهورها «من دون علامتي اقتباس، أو أية علامة أخرى لتشير إلى أن الكاتب يقصد بها كإقتباس»<sup>(28)</sup>.

إذا كان كل هذا القلق: هل هو اقتباس؟ هل يوثق به؟ هل هو كامل؟ يرافق النص المكتوب، فما هي تضمينات الكلام وتشعباته؟ كيف كان للسامع، الآن، اليقين أن ما كان يُقال له هو بين «علامتي اقتباس»؟

لقد رافقت الحكاية ذاتها بداية استخدام «علامتي الاقتباس» في القارة الأوروبية. فأول ما استُخدم فيه العلامة الفرنسية للاقتباس: الـ (Guillemet) وفقاً لـ Grand Encyclopédie، كان عام 1546<sup>(29)</sup>. كانت علامتا الاقتباس غائبتين في أول طباعة في فرنسا كما هو الحال في البلدان الأوروبية الأخرى. ويختلف الأسلوب الطباعي الفرنسي عن بقية اللغات في أن الحوار يُنضد من دون علامة الاقتباس. فقد كانت كلمات كل من المتكلمين المتواليين أو المتعاقبين تُعلّم، بدلاً من ذلك، بـ أمّ ومن ثمّ شرطة (em-). ويُعمل بها أحياناً في الإيطالية أيضاً. وفي أغلب الأحيان، قد تتصدر أو تتبع فقرات الاقتباس في اللغة الفرنسية إفادة ببداية الفقرة أو نهايتها: **ك نهاية الاقتباس**. والاقتباسات في اللغة الألمانية إما أن تُعلّم بفاصلتين مزدوجتين أو بفاصلتين مقلوبتين. وفيما يتعلق بترقيم اللغة الإنكليزية، فإن هذه السنن الطباعية جميعها لها تبعاتها التي لا ترتبط بكيفية قراءة الفقرات بالعين وحدها، بل تتصل أيضاً بكيفية قراءتها بصوت

مسموع. وهذا بدوره سيؤثر على تداوليتها الثقافية،  
والكيفية التي تُثَمَّن بها. فهل هذه لآلئ الحكمة، دُرر  
اللغة؛ أم [مجرّد] كليشيهات ونوادير؟ هل هي خيلاء  
أم كلام مبتذل؟ هل هي أفضل من «اللغة الواضحة»  
أم أسوأ منها؟

#### .4

إن بعضاً من أكثر الرجال والنساء الذين اقتبس  
منهم في التاريخ، عبّروا عن رأيهم في مسألة  
الاقتباس بشكل اقتباس. فقد تصدّى دكتور **جونسون**  
بقسوة للنقد الذي قال بأن الاقتباس حذقة، حيث  
يقول: «كلا، يا سيّد، إنها شيء جيد؛ إذ فيها عقل  
مجتمع. فالاقتباسات الكلاسيكية هي **كلام** رجال  
الأدب في مغارب الأرض ومشارقتها»<sup>(30)</sup>. إن  
«**كلام**» **جونسون** كلمة مرور، صيغة سحرية: افتحي  
يا سمس، و«كود» code انتماء. ويميّز رجال الأدب  
واحد منهم الآخر عبر الزخرف البياني لاقتباساتهم من  
الأعمال الكلاسيكية، الذي ينمّق لغتهم. إن طريقة

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

تمييز المهنة هذه جرى العمل بها بعد مئتي سنة تالية بين أحضان ما كان الرافضون يؤثرون وصفه بـ «النخبة المثقفة» منتقسين بذلك من قدرهم (يُرجى الانتباه إلى علامتي الاقتباس اللتين أضفتهما). وكما كتب **جوستين كابلان** في المقدمة التي كتبها للطبعة السادسة عشرة لمعجم **بارتلت**، «نستخدم علامتي الاقتباس، مثل **شبولت الكتّابي**، ككلمات مرور ومصافحات سرية، إشارات اجتماعية استراتيجية تقول: 'إنني أفهم ما تبتغيه. فنحن نتكلم اللغة ذاتها'»<sup>(31)</sup>. غير أنه، يمكننا ربط مصطلح **جونسون** «الكلام» مع فحواه اللغوي الحديث، حيث يعني: «كلمة (ملفوظة) أو «منطوقة» حدث الكلام، الذي يقف قبالة النظام اللغوي، أو اللسان.

ربما نتذكر مثلاً معروفاً من فيلم واسع الانتشار، **شبح**، حيث تكون **هوباي غلدبرغ** Whoopi Goldberg - ويفترض بها أنها وسيلة مزيفة - مسكونة بروح **باتريك سواتزي** Patrick Swayze المقتول. يتحدث سواتزي من خلال **غولدبرغ**: صوتها



ينطق بكلماته. وقد أشار المعلقون إلى القشعريرة التي تلف هجين النوع [الجنس] والعرق هذا، عندما تتقدم **غلدبرغ** لتقبل الأرملة المشدوّهة **دمي مور** Demi Moore (هل ينبغي أن أدعوها هنا **غلدبرغ** أم **سواتزي**؟ مهما يكن فهي بين «علامتي اقتباس»، شأنها شأن الأشباح جميعاً). وقد قيل أن المخرج والكاميرا فشلا في تبهيت [مشهد] **غلدبرغ** ليحل محله [مشهد] **سواتزي**، كي تصبح القبلة ذات إيحاءات شبقية وعرقية «على نحو سليم»: امرأة بيضاء تقبل رجلاً أبيض وليس امرأة ذات بشرة سوداء. لكن، نستطيع قراءة اقتران **غلدبرغ** / **سواتزي** كمجاز مجسّد للاقتباس: فمن الذي يتحدث حينما تخرج كلمات **سواتزي** من فم **غلدبرغ**؟

وقد تقدّم لنا **فيرينا تارنت** في **البوسطينيون** لـ **هنري جيمس** - وهي «متحدثة رفيعة المستوى، ابنة الدكتور تارنت المداوي الآسر» - نموذجاً آخر (و«رفيع المستوى») عن التحدُّث من خلال [...] إن **فيرينا** لها بالغ الأثر على المحيط الاجتماعي لبوسطن، تجيد

الخطابة الفصيحة دفاعاً عن حقوق المرأة وتعتمد براعتها في التحدث إلى الجمهور على براعة والدها [في عمله]. يقول شاب: «سُمعتُها في الربيع السابق. يدعونه إلهاماً. لا أعرف ما هو - إنه باهر؛ نضراً وشاعري تماماً». يبدو أنها تحتاج إلى والدها قبل أن تشرع في كلامها. إنه يتحوّل إليها. فنضارة **فيرينا تارنت** وشاعريتها لها وليس لها. فما أن «تشرع» [في الكلام] من خلال والدها الذي يُربّت على رأسها ويمسّده، «تتقدم بتؤدة وحذر، وكأنها تُنصت للملقّن، تلتقط عبارات معينة، الواحدة تلو الأخرى، وهي تُهمس في أذنها من مسافة بعيدة، من وراء مشاهد العالم. ومن ثم يعود إليها الإلهام والذاكرة وما تلبث أن تستحوذ على قسطها منهما»<sup>(32)</sup>.

إن الاقتباس هو إلى حد ما ضرب من تكلم ثقافي من مصدر آخر، طرح للصوت الذي هو أيضاً اكتساب [نقل ملكية] قوة الإقناع. «لقد لفّ نفسه بالاقتباسات - كما سيُلف مستعطف نفسه بالذثار

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

الأرجواني للإمبراطور»، كتب **كيبليغ** عن كاتب فتيّ طموح حيث «قفى حمامة dove مع 'محبة' love و'قمر' moon مع 'حزيران' June، معتقداً بورع أنها لم تُقفى على هذا النحو من قبل»<sup>(33)</sup>. وقد أثار الشاعر والدبلوماسي الإنكليزي **ماتو براير** النقطة ذاتها منذ مائتي سنة خلت، إذ يقول: «فقد نسق مجازاته، وبشّر بالأناة؛ مناصراً رأيه بالاقْتباسات»<sup>(34)</sup>.

لقد دخلنا ههنا ظلماً العالم اللانهائي للاقتباس حول الاقتباسات. فكتب الاقتباسات، سواء قصد بها الإلهام، أو الراحة الروحية، التهذيب المباشر، أم تفخيم الذات، كان يتم التداول بها منذ أول طبعة لمعجم **جون بارتلت** Familiar Quotation عام 1855. (والنسخة المتداولة في 1990 لهذا المعجم تتضمن: Bartlett's Book of Business Quotation, The Executive's Quotation Book, The Golf Quotation Book, The Mother's Quotation Book, The Military Quotation Book, The Eccentric's Quotation Book,

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

The Culture-Vulture's Quotation Book. وهذا تنويه  
بقلة قليلة من هذه المعاجم). وعبر وينستون تشرشل  
الشاب عن نفسه بإطراء على كتاب بارتلت، هذا  
الإطراء الذي يمكنه أن يصلح كتعريف بالكتاب -  
ويعد تشرشل في السنوات القليلة الماضية مصدراً  
هاماً للاقتباس من قبل رجال السياسة على امتداد  
الطيف السياسي (إذ أن أحد الميزات المراوغة  
للاقتباس جدير بأن يستشهد به، هو إمكانية  
استخدامه للدلالة على أية خصال أخلاقية) - حيث  
يقول:

إنه لأمر طيب أن يقرأ الشخص غير  
المثقف كتب الاقتباسات. ومعجم بارتلت  
الاقتباسات المألوفة هو من الكتب  
الرائعة، فقد انكببت عليه درساً. وحينما  
تنغرس الاقتباسات في الذاكرة فهي  
تُحفك بحبال أفكار جيدة. هذا فضلاً عن  
أنها تجعلك تواقاً لقراءة كتابات مؤلفين  
آخرين باحثاً عن المزيد<sup>(35)</sup>.

ولكن، مما لا ريب فيه أن ثمة اختلاف بين اقتباس عبارة صائبة وبين إدراك ما يقوله المرء فعلياً. وقد أوضحت عادة الاقتباس، من أجل كلام أو انضمام إلى نادٍ خاص، منتشرة مع بدايات القرن العشرين لدرجة أن فولر شعر بنفسه مضطراً إلى التحذير منها في قاموس عن الاستخدام الحديث للغة الإنكليزية (1926):

يعبر كاتب ما عن نفسه بكلمات استخدمت من قبل، لأنها تقدم المعنى الذي يريده بطريقة أفضل مما يمكنه هو نفسه أن يقدمها، أو لأن هذه الكلمات جميلة وذكية، أو لأنه يتوقعها أو تلامس وتراً يربط بين قرائه وبين الأفكار، أو لأنه يبتغي استعراض اطلاعه الواسع وقراءته المتقنة. إن الاقتباسات بمقتضى هذا الدافع الأخير، هي أمر تنقصه الحكمة لا شك؛ والقارئ الفطن يطلع عليها ويزدريها، أما القارئ الساذج فتعجبه أيما إعجاب،

**لكنها رغم ذلك وفي الآن نفسه منفرة، إذ  
الاقتباسات المدعية هي أكثر الطرق  
الناجعة إلى السأم<sup>(36)</sup>.**

وحينما يقتبس عضو الكونغرس هايد كلام غيبون عن سفير روس، يمكن لرسام كاريكاتور سياسي أن يهجوّه برسمه وهو يبزُّ حصاناً ميتاً حقيقةً\* (9). لكن هايد، رجل في سبعينات عمره تربى وترعرع في الولاية ذاتها التي أنتجت سجالات لنكولن/ دوغلاس، بلغ رشده إبان عهد كانت فيه البلاغة والخطابة متطلبين ضروريين لتنشئة مواطن على الفنون العقلية. ولم يتوقف قسم اللغة الإنكليزية في جامعة هارفرد عن تقديم عروضه في الخطابة، نظرية البلاغة، والتفسير الشفهي للأدب الدرامي، إلا في عام 1960. كان المنهاج المتقدم في مبادئ الخطابة وممارستها يتعهد بدراسة «أسلوب تأليف الخطبة، علم البلاغة، علم المنطق، سيكولوجيا المستمعين، والتقديم المقنع. وكان أسلوب تأليف الخطبة بجزئه الأكبر عبارة عن محاضرات علنية في مناسبات مختارة أمام جمهور

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

متنوع<sup>(37)</sup>. لم تكن مناهج الاقتباس والخطابة تُعد من المناهج المركّزة (اصطلاح جامعة هارفرد للاختصاص). من المحتمل أن صفوفها لم يكن يشغلها الشاب الطموح **جون أبايكرز**، بل الشاب الطموح **جون كينيدي**؛ أو ربما **هنري هايد**. ومع تردّي الخطابة كموضوع أكاديمي في جامعات النخبة ظهر تحول في قيمة الاقتباس من الأعمال الكلاسيكية وتقييمها. ولن يمضي زمن طويل قبل أن يجد **والتر مانديل** Walter Mondale نفسه، في محاولة للتواصل مع جماهير مقاطعته الانتخابية، يقتبس بدلاً من ذلك إعلاناً عن الهمبرغر: «أين لحم البقر؟» لقد كان النادي الخاص دائرة ذات مقام رفيع في بقعة الأرض هذه، ويُفترض أن **الكلام** كان يُلقى بلغة مشتركة.

وقد دوّن **جون لوك** في كتابه **مقال في طبيعة الفهم** مثالب الاقتباس «حيث تكون كلمات الأصل ناقصة»:

**فالهوى والاكتراث، الإهمال، والخطأ في إدراك معاني الكاتب، ألوف مؤلفة من**

الأسباب الغريبة، أو النزوات، التي انتهج  
عقول الرجال بنهجها (ومن المستحيل  
كشفها)، قد تدفع بامرئ إلى اقتباس  
كلمات رجل آخر أو معانيه. وذاك الذي  
لم يتفحص الاستشهادات إلا قليلاً، لا  
يمكنه الشك كم بالحري التصديق الضئيل  
الذي تستحقه الاقتباسات، حيث تكون  
كلمات الأصل ناقصة؛ وبالتالي يكون  
مدى التصديق ناقصاً أيضاً، إذ لا يمكن  
الاستناد إلى الاقتباسات عن  
الاقتباسات<sup>(38)</sup>.

و«الاقتباس خارج السياق» واحدة من المآخذ  
الكثيرة التي يتدمر منها رجال السياسة؛ لعله أمر  
يدعو إلى الدهشة أن نجدهم يرفعون الكلفة مع  
الأعمال الكلاسيكية. فمعجم بارتلت للاقتباسات  
الشائعة، مثلاً، لا يسقط السياق وحده، بل يسقط  
اسم المتحدث أيضاً إذا تعلق الأمر بالنثر، الدراما أو  
الشعر، فكلمات ياغو المبهمة تماماً عن السُّمعة [في



مسرحية **عُطيل**]، وعبارة **بولونيوس** [في مسرحية **هاملت**]: «ولتكن هذه بادئ ذي بدء: كن صادقاً مع نفسك»، وبيت الشعر ل **بوب**: «الأمل ينبجس ينبوع خلود في صدر المرء» تظهر على نحو منتظم في الخطب السياسية من غير مسحة التهكم كما يكون عليه الأمر في «فلسفة» المؤلف الطنّانة (من دون ذكر اسمه غالباً)؛ وبالتالي، من دون ذكر أسماء جميع الرجال الجديرين بالذكر. لا أعني بهذا أن ألصق هذه الممارسة بالمختارات المسماة **معجم بارتلت**؛ فكما رأينا، ثمة مئات من كتب الاقتباسات: **المفاتيح**، و**كلمات الأسرة**، وجميعها تتبع المخطّط نفسه، اقتباس الفقرات مع أقل شرح أو تنويه بالسياق. وتكون النتيجة: الإعلاء من شأن ملاحظة محلية إلى مصاف حقيقة نبوية.

يمكن للاقتباسات - لاسيما تلك المتحرّرة من متن النص - أن تقوم بوظيفة تربوية، موردة الحكمة (أو مزيفة إياها). ولا تتبدى الاقتباسات، منزوعة من سياقها، ك «حقيقة» فقط، بل تتبدى أيضاً

أيقونية ونُصْبِيَّة. ولكن، كما لاحظنا التناظر في **شبح هوباي غلدبرغ**، لا يبقى الاقتباس متحرراً من متن النص طويلاً. فما أن يتجسّد في كلام متحدث جديد، حتى يتخذ نسقاً جديداً من معاني كثيراً ما تعزل وتُغيّر المعنى «الأصلي» الذي يُعتقد أنه يمتلكه.

أشار **رالف والدو أمرسون** في مقالته الاقتباس والأصالة إلى أن «كاتباً ما يبرز بطريقة تُظهر مزاياه على صفحات كتاب مؤلف آخر أكثر مما لو كان في كتابه هو نفسه. فهو ينتظر في كتابه كمرشّح لإقرارك به؛ في حين أنه في كتاب المؤلف الآخر يكون المرشّح»<sup>(39)</sup>. ذلكم ما تبدو عليه الحال إلى حد الحزن في الوقت الحاضر، إذ إن تكرار العبارة الكثيرة الاستعمال (كـ تعريف فوكو... أو تعريف جوديث **باتلر** Judith Butler للجنس بوصفه تكرار أفعال وفق أسلوب معين) كثيراً ما يبدو أنها تحل الجدل أو الفكرة العامّين [الشاملين]. وتدرج مثل هذه الاقتباسات في نص - المستعير على غير ما يدّعيه مؤلفوها على وجه التحديد: أي بوصفها خلفية

[أساس] واقعة. وفي دراستها الدقيقة عن الاقتباس في أعمال أمرسون وديكنسن، تلاحظ دبرا فرايد «موقف الكتّاب الأمريكيين المبهم عن الاقتباسات؛ فهل الاقتباسات حقاً صوت نبوغ المرء، أم هي تذكّرات غير جديرة بالثقة من أشباح برمة؟»<sup>(40)</sup>.

وحينما يغدو اقتباس من الألفة بحيث يتحول على نحو تدريجي تقريباً إلى حكمة أو مبدأ، ستواري علامات الاقتباس التحذيرية بأكملها، مخلّفة الفضالة الثقافية: الذُكُس doxa<sup>(10\*)</sup>، أو «الحكمة». وقد شدّد لوك على أن الاقتباسات لا تغدو أكثر صدقاً مع مرور الزمن. («ومما لا شك فيه، أن ما كان يُعد معترفاً به في عهد ما بناء على أسس ضعيفة، لن يُصبح أكثر مصداقية في العهود المقبلة بناء على التكرار. ولكن، بقدر ما يكون من الأصلي، بقدر ما يكون أقل مصداقية، كما أن قوته تكون أقل دائماً - سواء كان في فم الذي تحدث به آخر مرة أو كان في كتابته - مما هي عليه في كتابة المقتبس منه»<sup>(41)</sup>. غير أن تأثير ذُكُس الاقتباس لاسيما في سياق شفهي ولدى مجتمع

ذي ثقيف كلاسيكي يقل على نحو متزايد، له اليوم قوة عاتية تعوم حرة. إن نظرة إليوت المعتدة بنفسها، الراضية عن الكتّاب الكلاسيكيين: «إنهم الذين نعرفهم»، حلت محلها معرفة جمّة مشبعة على نحو غريب بـ «الاقتباسات المألوفة» التي تقوم بدور كلدغات الصوت. إنهم ليسوا الذين نعرفهم، بل إنهم الذين نقتبس منهم. فالمؤلفون السالفون لا يعدون بوصفهم قد ألفوا كتباً، بل قبسات. لقد تحول الزخرف البياني للاقتباسات إلى تنميق بياني، ممارسة يزاولها فنانو الترصيع. ففي دراما العشرينيات وقصصها البوليسية كانت الاقتباسات «البوليسية» فعالية ملغزة غالباً ما انخرط فيه أبطال أحوصي العينين.

على أن الأكثر إشكالية من مزاوله الاقتباس الخاطئ [المنحاز] عبر نزع الاقتباس من سياقه، هو ما يمكننا نعتّه بالاقتباس من خلال خطاب غير مباشر وبتصرف: أي، اختلاق عبارات كان ينبغي على المؤلف الذائع الصيت أن يقولها. وفي أغلب الأحيان، تظهر هذه المفردات العذبة واضحة في كتب

الاقتباسات في ظل النعت الضبابي: «تُنسب إلى [...]»، وهي عبارة معادلة، في عالم الاقتباس، لعبارة «مدرسة [كذا]» في تاريخ الفن. هكذا، نجد أن عبار فولتير الشهيرة والمستشهادة بها كثيراً: «لا أوافقك الرأي، غير أنني سأدافع حتى الموت عن حقك في أن تقوله»، غير واردة في أعماله بل مذكورة، بدلاً من ذلك، في كتاب تحت عنوان **أصدقاء فولتير** عام 1907 كإعادة صياغة لما كتبه في **مقال في التسامح**. وكان موضوع النزاع حادث أدبي مؤسف في ذلك الوقت انتهى بحرق الكتاب. وما كتبه مؤلف الكتاب **س. ج. تالنتير** (الاسم المستعار لـ **إفلين باتريس هول**) هو التالي - بين علامتي اقتباس مزدوجة، إذ بات موقفه الآن: «لا أوافق على ما تقوله، غير أنني سأدافع حتى الموت عن حقك في أن تقوله»<sup>(42)</sup>. وفي إثر السؤال عن الاقتباس بعد صدور كتابها بسنوات عدة، شرحت **هول** أنها لم تقصد أن فولتير استخدم هذه الكلمات حرفياً وأنها ستندهش تماماً إن وجدت هذه الكلمات في أي عمل من أعماله.

وكمثال آخر عن جحفل الاحتمالات هذا: إن عبارة **أليس روزفلت لونغورث**، التي نسبتها إلى نفسها بتعليق بارع: «أتمنى أن لا يبدو (كالفن كولج) وكأنه قد فُطم على ورطة»، كانت في الواقع، كما اعترفت هي، اقتباس من شخص آخر، أحد مرضى طبيبها. وبعد أن تناقل الطبيب هذه العبارة الساخرة، أفادت لونغورث بمرح: «بطبيعة الحال، أعدت قولها لكل شخص رأيته». لقد **أضحت** الناطقة، لكن ليست مبتكرة العبارة<sup>(43)</sup>.

## 5.

ثمة فقرة مشهورة لـ **دريدا** تبين معالم التكرارية [قابلية التكرار والاسترجاع] من حيث شغلها، على وجه التحديد، مسألة تعليم [وسم] اقتباس بوصفه اقتباساً، أيّاً كان، في الكتابة أو في الكلام:

**إن أية علامة، لغوية أم غير لغوية،  
ملفوظة أم مكتوبة (بالمعنى المتداول لهذه**

المقابلة)، في وحدة صغيرة أم كبيرة، يمكن اقتباسها، وضعها بين علامتي اقتباس؛ ويفعل ذلك يمكنها أن تتناوب مع أي سياق محدد، محدثة لا تنتهي إلى حد ما لسياقات جديدة لا حدود لها بكل معنى الكلمة. لا ينطوي هذا على أن للعلامة نفاذية مفعول خارج سياق ما، بل ينطوي، على النقيض، أن ليس هناك إلا سياقات بدون أي مركز أو [نقطة] إرساء تام [anchorage]. إن هذه الاستشهادية، هذا التضاعف أو الازدواج المكرر، هذه التكرارية للعلامة، ليست عرضاً ولا شذوذاً، إنها ذاك (الطبيعي / الشاذ) الذي من دونه لما كان بمقدور العلامة أن يكون لها وظيفة تُدعى بـ «الطبيعة». فما الذي ستكونه العلامة لو لم تكن قابلة للاستشهاد بها؟ أو ما الذي ستكونه إن لم تفقد أصولها على طول الطريق؟<sup>(44)</sup>.

إن أية علامة، لغوية، كانت أم غير لغوية، يمكن وضعها بين علامتي اقتباس. وكما يعترف بها بوصفها علامات، ينبغي لها أن تكون قادرة على التكرار؛ أي أن تكون مكررة وقابلة للاقتباس. وحيث إن أي تكرار هو تكرار مع تباين، يغدو التضاعف «ازدواجاً مكرراً». فالملفوظ «عينه» مرة جديدة سيكون دائماً «متبايناً». إن «علامتي اقتباس» دريدا تُنطق هنا، إذا جاز التعبير، بين علامتي اقتباس. (وبعد مرور خمسة عشر عاماً على صدور مقالته بعيدة الأثر، يتساءل ببراءة بلاغية «لم لتفكيكية هذه الشهرة، أكانت مبررة أم لم تكن، في تناول الموضوعات على نحو ملتوٍ ومداورة بين 'علامتي اقتباس'. ولم تتساءل دائماً التفكيكية ما إذا كانت الموضوعات ينتهي بها المطاف إلى العنوان المحدد؟) <sup>(45)</sup> فالى أي مدى، إن كان ثمة مدى، يمكن فهم علامتي الاقتباس المجازيتين على أنها تخاطب قضية الاقتباس؟

وبناء على ما تقدم، يمكننا القول إن أي اقتباس هو اقتباس خارج السياق، وكلاهما تضاعف وازدواج



مكرر حتماً. وقد أشار **أمرسون** في تأرجحه المشهور حول الاقتباس بوصفه ممارسة - إذ كتب في صحيفته «أمقت الاقتباس». و«قل لي ما تعرفه»<sup>(46)</sup> - إلى أن «كل العقول تقتبس... [فالعبارات] الأصلية ليست أصلية»<sup>(47)</sup>. (وبطبيعة الحال، هذه الملاحظة بذاتها ليست «أصلية»؛ قارنها مع ما كتبه بورتون في **تحليل الكآبة**: «لا يمكننا قول إلا ما قيل... فشعراؤنا يسرقون من **هومر**... وكتّاب القصة، يفعلون الأمر نفسه؛ إن ذاك الذي يأتي في نهاية [السلم الأدبي] هو بوجه عام الأفضل»<sup>(48)</sup>). وقد رأى **أمرسون** أن الاقتباس يغير المعنى: «إننا نُستدلّ على عبقرية كاتب ما عبر ما يختاره، تماماً مثلما نُستدلّ عليها بما ينشئه. حيث نقرأ الاقتباس بعينه هو، ونجد فحوى جديداً متقدماً؛ كما هو الأمر حينما يستقي من التقديم إنشاد جيد لفقرة مقتبسة من أحد الشعراء رغبة جديدة. وعلى حد قول صحيفة **أمرسون** 'إن الحروف المائلة من صنعنا'<sup>(49)</sup>. يمضي **أمرسون**، في الواقع، إلى حد تأييد الاقتباس المخلوق وإن كان

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

على نحو متأرجح ثانية: «إنها ذريعة مألوفة من الكتاب المتألقين، ولا تقل عنها ذريعة المتحدثين الأذكياء، في إحالة عباراتهم إلى شخص متخيل، لكي يضيفوا عليها اعتباراً؛ شأنهم في ذلك شأن شيشرون، كاولي، سوفيت، لاندر، وكارلايل»<sup>(50)</sup>.

«يُحيلون عباراتهم إلى شخص متخيل». إن هذه الإيماءة إلى الآخريّة أو إلى الإزاحة، في تزاجها على نحو غريب، غير أنه وثيق الصلة، مع الممارسة العكسية للاستيلاء [على ذاك الآخر]، وصفها كابلان على أنها «تحويل كلمات الناس الآخرين إلى استخدامنا الخاص لها» وبذا تخويلها «بمعاني متباينة عما قد قصد بها مؤلفوها [أصلاً]»<sup>(51)</sup>. وكلاهما نقل لقوة الإقناع. ويستندان إلى القوة العائمة للاقتباس بوصفه اقتباساً. فعبارة «تُنسب [إلى...]» هي مؤلّف عاتٍ من حيث أن العبارة المعلّمة بعلامة - مفقودة - التوقيع مألوفة كفاية كي تطاب بوضوح الإقرار بها.

يقترح جون أوستن في كتابه كيف تُنجز أفعالاً

**بالألفاظ** طريقتين على مؤدي فعل نطق أدائي performative [أي، ما يرمي إلى فعل شيء لا الإخبار عنه] للإحالة إلى واقعة أنه/ أنها «يقوم بفعل النطق، وبالتالي فعل الأداء»: «1. في المنطوقات اللفظية، من حيث هو الشخص الذي يقوم بفعل النطق؛ أي يمكننا أن ندعوه بـ - مصدر - فعل النطق... (و) 2. في منطوقات النص المكتوب (أو 'التدوينات')، من حيث إلحاق إمضاه بهذا النص»<sup>(52)</sup>.

ويمكننا ملاحظة أن أوستن هو عينه القارئ/ الكاتب المثقف الذي يتواصل بعلامات اقتباس، وجذاذات، وتلميحات، غُفلة كـ «فالشُّعُور بأن أرض الأحكام المسبقة الراسية تنزلق من تحت أقدامنا هو أمر يدعو إلى الغبطة، إلا أنه يغل قصاصه» (عن مسرحية الليلة الثانية عشرة)<sup>(53)</sup>؛ و«ثمة مراحل انتقالية عدة بين مواءمة الفعل للقول والأداء الخالص [للمثل]» (عن مسرحية هاملت)<sup>(54)</sup>. والحق - الأمر الذي لا يدعو إلى الدهشة إذا أخذنا مبحثه بعين

الاعتبار - أن «مواءمة الفعل للقول» هي بالنسبة لـ **أوستن** عبارة مفضلة، عبارة تؤوب (لتغُلِّ قِصَاصِهَا؟) عندما يغيّر وجهة نظره آخر الأمر، مع نهاية سلسلة محاضراته تماماً، في مناقشته للفعل **اقتَبَسَ**.

فعبارة «اقتبس (كذا)» هي بالنسبة لـ **أوستن** مجموعة كلمات يطلق عليها اسم: أقوال تفسيرية [إيضاحية]؛ كلمات «تُستخدم في أفعال التفسير التي تنطوي على تفسير وجهات نظرنا، وسوق حججنا، وتوضيح استعمالاتنا للألفاظ ومرجع إحالتها». ويعترف بأنه قد نتساجل «ما إذا كانت هذه الكلمات أوصافاً صريحة لمشاعرنا وممارستنا، لاسيما حينما يتعلق الأمر أحياناً بقضايا مواءمة الفعل للقول من قبيل قولي: 'أعود ومن ثم (إلى...)، 'أقتبس (كذا)'، 'أستشهد (ب...)، 'ألخص (هذه...)'<sup>(55)</sup>. إن أولئك الذين اتبعوا طوال **كيف تنجز أفعالاً بالألفاظ** وبركاتها في غضون العقود الثلاثة التي مضت، قد يتساءلون ما إذا كان الاقتباس والتلميح يندرجان ضمن مذهب **أوستن** في

تفريغ الكلمات [وسلبها] من طاقتها: وكما يزعم، فإن أفعال النطق الأدائية «لا معنى لها، ولغو فارغ، بصفة خاصة، إن قالها ممثل على خشبة المسرح، أو إذا أقحمت في قصيدة، أو لُفِظت مناجاة للنفس»<sup>(56)</sup>. بيد أن الاقتباس، أقله إن كان معلّم بعلامتي اقتباس، يبدو بوضوح أنه مجهور بوصفه فعل اقتباس. وسيتبدى نفاذية مفعوله أدائياً، إن لم يكن من حيث صدق محتواه، فعلى الأقل من حيث وظيفته الإيرادية. لكن، ما هو التلميح؟ شرح أحد النقاد التباين بين الاقتباس والتلميح على أنه «تباين تشير إليه العلامات الشكلية لنسيج مغاير»، حيث يوضع الممارستين في نقطتين متباينتين بمحاذاة سلسلة متصلة من الاستيلاء النصي. «إن معظم التلميحات لها أهداف نسيجية تُفضي إلى التأثيرات التي تستغلها الاقتباسات المحضة بكل ما في الكلمة من معنى».

لقد قيل الكثير عن المنطوقات المفرّغة [من طاقتها] أو التي لا معنى لها، لذا لن أعمَل على تلخيصها هنا. غير أنني سأورد إحدى الفقرات

الأساسية من الطعنة الخاطفة الجريئة التي وجهها  
دريدا إلى [مذهب] أوستن؛ فقرة، أو قبسة، أضحت  
بطبيعة الحال مألوفة.

بالنظر إلى بنية التكررية، فإن القصد  
[أو المرمى] الذي يحرك المنطوق لن يكون  
مائلٌ لنفسه أو لمحتواه تماماً. إن التكرر  
الذي يبنيه قبلياً، يحدث فيه انفلاق  
وصدع جوهريان... إن هذا الغياب  
الجوهري للقصد عن راهنية المنطوق، هذا  
اللاوعي البنيوي، إذا شئتم يمنع أي تشبُّع  
للسياق<sup>(57)</sup>.

وإذا ما أخذنا قبسةً، يكون غياب الموضوع  
الأصلي المقصود هو نفسه عنصراً بنائياً معيارياً  
(فالعبارات، مثل: «كما يقول أمرسون»، «إذا  
اقتطفنا فقرة من هاملت»، أو «في الكلمات الخالدة لـ  
بارد» تنطوي جميعها على أن المتحدث الأول ليس  
حاضراً، ولكن يستحضره الذي يقتبس منه). وكما  
رأينا، فإن تجاوز السياقات بين المنطوقين (القبسة

«الأصلية» وتكرارها أو إعادة استخدامها) يمكنه فعلاً أن يقوم بوظيفة لا وعي بنيوي. إن تلفُّظ هايد بيت الشعر «الصخب والعنف» عن مسرحية **مكبث**، لم «يقصد به» أن ينعت زملاءه في مجلس النواب بالمعتوهين أكثر مما «توحَّى» السناتور **ألن سيمبسون**، باقتباسه خطبة **ياغو** المشهورة عن السمعة، في أن يخلع الشك على مدى صدق **كلارنس توماس** في جلسات استجواب هذا الأخير. إلا أن بيت الشعر المقتطف يشتغل بطريقة أشبه ما تكون بـ «لا وعي» يسلِّط الضوء على تداعيات معانٍ [وأفكار] صامتة لا احتفاءً بها.

إن ما يدعوه **دريدا** بـ «التشْبُع»، الحضور الممتلئ، لا يمكن له وفق مناقشته أن يوجد أبداً في أي استشهاد. بيد أن الانفلاق والصدع يكونان واضحا تماماً في نوع الاستشهاد الخصوصي المعروف بـ الاقتباس، استشهاد عن استشهاد. قد تكون هذه هي حالة رسالة لا تُرَجَع إلى مُرسلها **البتة**. فالمرسل إليه و«المؤلف» كلاهما مجهولان بمصطلحات الطابع البريدي.

.6

سأتناول الآن اقتباسين مشهورين في الدراسات الأدبية، حيث بدأ دائماً قصد المتحدث مبهماً كما تبدى المنطوق بجلاء منطوق مناسبة خاصة، إذ ليس ثمة كلمات أخرى للمتحدث نفسه تمكنا من سبر ذاك المنطوق بها. أول الاقتباسين هو من قصيدة غنائية إلى **جرّة إغريقية ل كيتس**، وعلى ما يظهر فالمتحدث في القصيدة هو الجرّة نفسها [وهي تستخدم لحفظ رماد الموتى].

وفيما يلي تفسير **هلين فاندلر** للأبيات الأخيرة من القصيدة:

إن الشاعر نفسه ينطق بكلمات الاختتام، حيث يُجمل فيها النقش الموجود على الجرّة وتعليقها عليه بوصفهما اقتباساً:

**حينما يُضوي الهرم هذا الجبل  
ستدومين، في ثنايا محنة أخرى،  
غير محننا، صديقة الإنسان، الذي له تقولين:**



«الجمالُ حَقِيقَةٌ، والحَقِيقَةُ جَمالٌ» - ذاك كُلُّ

ما تعرفه في الدنيا، وكُلُّ ما تحتاج مَعْرِفَتَه

إن بيتي الشعر الأخيرين تنطقهما

الجرّة التي تضفي تشديداً على الابيغرام

شبيهه - النقش قبل أن تمضي في التعليق

على قيمتها المتفرّدة بها. إلا أن الجملة

الختامية في القصيدة هي جملة المتحدث

إذ يسرد، متنبئاً، ما ستقوله الجرّة للأجيال

القادمة(58).

تُوضّح فاندلر في حاشية بعد العبارة التي

«تلفظها الجرّة»، قائلة: «يبدو أن هذا الإشكال قد بُتّ

فيه»، وتحيل القارئ إلى كتاب تأويلات القرن

العشرين لقصائد كيتس الغنائية لـ جاك ستيلنغر،

الذي تناول الأمر: يبدو أن إجماع الأمم consensus

gentium هو أن الجرّة تقول بيتي الشعر الأخيرين

للناس»(59).

لنترك الآن جانباً قضية ما إذا كان الإشكال

المبتوت فيه في الدراسات الأدبية، هو تطور سعيد أم

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

تعييس. ففي عبارة «إجماع الأمم»، يبدو أن حكمة الحكماء تضاعفها العبارة اللاتينية: (إن ذاك الذي يفهمها هو جزء من المجموعة المطلعة، والحق، جزء من **إجماع الأمم**). وعلى الرغم من واقعة أن الشاعر/ المتحدث يقول في القصيدة: «**تقولين**» بمقدور المرء البرهنة في أنه يقرأ النقش الموجود على الجرّة، أو أنه يقول النقش في «رسالة» الجرّة (طالما أن ليس ثمة تضمين بأن الجرّة منقوش عليها كلمات حقاً، وإذا كان ثمة كلمات، فمن المحتمل أنها قد كُتبت بلغة سابقة زمنياً على لغة الناطقين باللاتينية).

إذن، مَنْ الذي يتحدث هنا؟ ما الذي تدل عليه علامتا الاقتباس؟ وأين ينبغي عليهما حقاً أن تنتهيا؟ أتذكر مجادلات مفعمة بالحياة حول هذه القصيدة خلال سني الدراسة وقد تضمّنت مناقشة من علامتي الاقتباس [أين تنتهيان] كجزء من «الإشكال» - غير المبتوت فيه - بعد. وسأورد هنا ما كتبه إيرل واسرمان عن هذا الأمر في 1953:

إذا كان على المرء «معرفة» أن الجمال

حقيقة، ينبغي له معرفة ذلك لا من خلال التجربة المباشرة، بل بطريقة غير مباشرة؛ يجب على الجرّة أن تُعلمه بذلك (الذي له تقولين)، وإلا لن يتعرّف عليها، طالما أنها لا تسري على تجربته المباشرة... وتنطوي مفردة «في» على تعليق، ولا بد لـ كيتس التعليق على الدراما التي يشهدها ويختبرها داخل الجرّة. والشاعر، بالتالي، هو الذي يتلفّظ بكلمات: «ذاك كل/ ما تعرفه في الدنيا، وكل ما تحتاج معرفته»، وهو يتوجه بكلامه إلى الإنسان، القارئ. من هنا نجد إزاحة الإحالة من «تقولين» (الجرّة) إلى «تعرفه» (الإنسان)<sup>(60)</sup>.

وفيما يلي تفسير والتر جاكسون بتّ [الذي يُعدّ محلّ ثقة في تأريخه لسيرة الشاعر:

ومن ثمّ تتبع الخاتمة المتنازعة عليها باستمرار. إن البؤرة التي يركّز عليها

السجال هما بيتا الشعر الأخيران، إذ ثمة  
نقاشات مستفيضة عنهما في كراريس  
المقالات النقدية. من المحتمل أن [كيتس]  
كان معتل الصحة تماماً لدرجة أنه لم  
يراقب طباعة المجلد الذي صدر في 1820،  
حيث طبعت الأبيات:

«الجمال حقيقة، والحقيقة جمال»، - ذاك كُـلّ

ما تعرفه في الدنيا، وكُـلّ ما تحتاج معرفته

ومذ ذاك تم افتراض أن التعقيب الأخير  
هو التعليق الخاص للشاعر نفسه على  
الحكمة [المثل]، إما بكونها نصح مؤاسٍ  
لأصحابه البشر (إذ يوجه كلامه بصيغة  
ضمير المخاطب «تعرفه» [أنت] على  
الرغم من أنه يتحدث من حيث [ضمير  
جماعة المتكلمين] «نحن» و«في ثنايا  
المحنة الأخرى / غير محننا»، أو بكونها  
انحناءة تهنئة لل... [النقوش] على الجرة  
«رغم أن الفكرة الرئيسة للمقطع الشعري

برمته هي ما تقدمه الجرّة، بوصفها  
«صديقة»، للإنسان). إن نصوص النسخ  
تُبين أن البيتين الأخيرين قد قُصد بهما  
كرسالة طمأنينة توجهها الجرّة للإنسان،  
دون تطفُّل من الشاعر.

وهنا يُدرج بتُ حاشية يحيل فيها القارئ إلى  
المناقشات الشاملة للنص المدوّن، ويضيف: «إن النسخ  
الأربع (نسخة جورج كيتس، وبراون، وووردهاوس،  
وديلك) تفتقد إلى النقطة بعد 'الجمال حقيقة'،  
وتفتقد إلى علامتي الاقتباس، ومع الشروط [-]  
يُقطع بيتا الشعر الأخيران لا إلى جزأين فقط، بل إلى  
ثلاثة أجزاء. والبيتان اللذان يردان في نسخة ديلك  
نموذجيان في هذا الإطار: «الجمال حقيقة، - الحقيقة  
جمال، - ذاك كل...»<sup>(61)</sup>.

هكذا نجد أن «النسخ الأصلية»، أو بالأحرى  
النسخ الأصلية لقصيدة كيتس في هذه الفترة، تفتقد  
جميعها إلى علامتي الاقتباس. يُشدّد بت (أقله في  
السيرة التي صدرت 1964) على أن هذه النصوص

«تُظهر بوضوح» أن بيتي الشعر رسالة من الجرّة. ويبدو أن فاندلر تتفق معه في («أن الجرّة تقول هذين البيتين») غير أنها تتابع بأن «الجملة الختامية في القصيدة هي جملة المتحدث إذ يسرد، متنبئاً، ما ستقوله الجرّة للأجيال القادمة». واذن، يتخيّل المتحدث ما ستقوله الجرّة وينقلها للخلف. وتضع فاندلر فقط الكلمات «الجمال..... جمال» بين علامتي اقتباس. في حين أننا نجد البيتين لدى بت كما يعتقد أنهما ينبغي أن يُطَبَعَا:

**«الجمال حقيقة، والحقيقة جمال»، - ذاك كُلّ**

**ما تعرفه في الدنيا، وكُلّ ما تحتاج معرفته (\*11)**

يشرح بت: «إن البيتين الأخيرين المنقوشين على رخام [أو خشب] في النُصْب الإغريقية، يكونان موجهين إلى الشخص الغريب الذي يمر بها. ويُفترض بالرسالة المراوغة أن تكون رسالة الجرّة، وليست رسالة الشاعر الذي يُعبّر عن رأيه». ويضيف الاستنتاج التالي عن حياة الشاعر: «لا يقترب كيتس إلى أي شيء بنفس البساطة التي يقترب بها إلى هذا التعادل

البسيط لهذين التجريدين، 'الجمال' و'الحقيقة'، اللذين  
تصنعهما الجرّة (ولا يقدم البتة أي شيء يمكن مقارنته  
جدياً بالكلمات التي تتبع ذلك) «<sup>(62)</sup>.

إن الفكرة العاطفية: «الجمال حقيقة، الحقيقة  
جمال» - ذاك كل / ما تعرفه في الدنيا / وما تحتاج  
معرفته»، هي - هكذا انتهى إلينا الخبر - غير  
ملائمة لـ جون كيتس. غير أن بت يربط هذا الضرب  
من الكلام المبتذل مع «التعبيرات الكاذبة» التي  
ينتقدها إ. أ. ريتشاردز I. A. Richards، ويشدد على  
التحريف الذي يرافق العبارات المنزوعة من سياقها.  
لنلقي نظرة أخرى على قراءة بت للمشكلة:

ولما كان طابع الأبيات الختامية حكّمية،  
يتم عزلها باستمرار لا من سياق القصيدة  
وحدها، بل من سياق الجملة التي ترد  
فيها أيضاً، وليس من شأن محاولات  
وضعها في سياقها إلا أن تزيد من  
التركيز المكثف على هذه الكلمات  
البريئة. ربّما كانت انفعالية النقاد

المحدثين أقل حدة مع أسلوب التعبير هذا  
لو لم يعزل الفيكتوريون مراراً الأبيات عن  
سياقها ويقتبسوها بحماسة على أنها ما  
سمّاه ريشاردز بـ «التعبير الكاذب»<sup>(63)</sup>.

إذن، غالباً، ما يتم اقتباس الأبيات الختامية  
الحكّمية لـ غنائية إلى جرة إغريقية خارج سياقها ويتم  
وضعها بين علامتي اقتباس، على أنها تعبير كاذب.  
وأدرجت علامتا الاقتباس الغائبتان بجلاء في النسخ  
الأصلية للقصيدة، بقصد التوضيح: إن المتحدث الذي  
يُجمل [الحديث]؛ أي الجرة، تبدأ الحديث هنا وتنتهيه  
هناك. حيث أن هنا وهناك تتعلقان بما إذا كان الناقد  
يرى أن كيمس يعتقد بالفكرة العاطفية للبيتين  
الأخيرين من الغنائية، وكذلك تتعلقان بما إذا كان  
الناقد/الناقدة يرى أن الأسلوب الذي تم التعبير به  
ملائم لصوت الشاعر (أو «المتحدث» في القصيدة).  
إن الطبيعة المترحلة المتحوّلة للأبيات، «اقتباسيتها»،  
تلك الخاصية التي تعزز ابتذاليتها (يدعوها إليوت  
«النقيصة الخطيرة» ويعيب عليها بكونها «لا معنى



لها نحوياً»<sup>(64)</sup> تتفاقم في الواقع بعلامتي الاقتباس «الفيكتوريتين» اللتين، بطبيعة الحال بوصفهما علامة تشديد، تنقلان على ما يظهر البيتين الأخيرين من دائرة الخطاب الحر غير المباشر إلى دائرة الكلام المباشر (وإن كان مع شيء من التحريف في إسناده).

ففي هذا المثال الذي يُعد من الثوابت بين الأمثلة الأخرى، يشير حضور علامتي الاقتباس وغيابهما إلى حضور أصل وغيابه، حضور الحقيقة وغيابها. وأشرنا آنفاً إلى المفارقة التي تنطوي عليها علامتا الاقتباس إذ قد تكونان علامتا موثوقية أو شك: الشيء الحقيقي والشيء «الكاذب»، وفي غنائية إلى **جرّة إغريقية** ثمة تأطير بعلامتي اقتباس لأكثر اللدغات رسوخاً وصيتاً في الأدب الرومانتيكي عموماً وبالتالي هناك إنكار لها. إن الجرّة هي التي تتحدث، لا الشاعر. وإذا كان الشاعر/ المتحدث هو الذي يتكلم، فهو يعيد صياغة «ما ستقوله الجرّة للأجيال القادمة». إن غياب علامتي الاقتباس في نُسخ معاصري كيتس، هو سمة من سمات علامات

الترقيم في بدايات القرن التاسع عشر. والمحاولات التي تلت ذلك لترسيخ المعنى وتوضيحه، عبر حصر الشطر الأول من بيت الشعر أو بيتي الشعر بأكملهما بين علامتي اقتباس، قدمت الموثوقية، قوة الإقناع، والصوت بوصفها مؤثرات تقنيع التأويل شأنها شأن الواقعة الأصلية: ما قصده الشاعر، أو ما قصد أن يفعله. ولما كان علامتا الاقتباس، عُرفاً، علامتي أصل - حيث تشير أن هذا هو الشيء الحقيقي، وليس إعادة صياغة له - يمكن أخيراً «البت» في «الإشكال»، إذا لم نُعر بالاً إلى خلط استعاراتنا، عبر فرض علامات ترقيم تنطوي على مفارقة من الواضح أنها زائفة.

إذن، ثمة تحديد دقيق لاصطناع تأسيس شعري معين لحماية كيتس من زعم أنه يتكلم (ويتبنّى) هذه الفكرة العاطفية إلى درجة أن بارتلت يمضي إلى حد تذييل حاشية نقد أدبية. فبعد عبارة «الجمال حقيقة؛ الحقيقة جمال» (المحسورتين بين علامتي اقتباس كما في نص فاندلر) هناك الحاشية التالية عن و. هـ. أودن:

إن سأل سائل من الذي قال: «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال!» سيجأوبه الغالبية العظمى من القراء بأنه «كيتس». غير أن كيتس لم يقل شيئاً من هذا القبيل. إن كل ما في الأمر أنه قال ما قالته الجرّة، وثمة وصف لنوع محدد من عمل فني ونقده له، ذاك النوع الذي يُستبَعَد عنه بتأنٍ شرور هذه الحياة ومشاكلها، «قلبٌ متخَمٌ محزون على أشده». فالجرة مثلاً تصف، من بين مشاهد جميلة أخرى، قلعة مدينة على سفح جبل، ولا تصف الحرب، ذاك الشر الذي يجعل من القلعة شيئاً ضرورياً<sup>(65)</sup>.

غير أن الزمن، إذا أعدنا صياغة ما أعاد صياغته أوستن على نحو موفّق، سيغُلُ قِصَاصه، لن يبقى الإشكال مستقراً في المخيلة الشعبية. فسواء أكانت جرّة، أم راقود؛ يعرف الجمهور أن الذي يتحدث ليس القدر، إنما الشاعر. وفيما يلي بعض تلميحات إلى هذا المقطع الشعري المعروف:

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

### من تقرير عن نسبة الخصر إلى الورك لدى الجنس البشري:

إذا اقتبسنا جون كيتس: «الجمال حقيقة،  
والحقيقة جمال. ولكن ما هي الحقيقة بشأن الجمال؟  
يقترح تحقيق علمي عما يجده الرجال جميلاً في جسم  
امرأة أن مفاهيم الجمال على علاقة بتأثيرات الغرب  
أكثر مما يعرف بوصفه جمالاً متأسلاً، أو رغبة  
فطرية»<sup>(66)</sup>.

### وجاء في مقالة حول تساقط الأوراق في نيو إنغلاند:

كتب فيبر بيرن... حرفي ورائد في دراسة  
سيكولوجيا الألوان:

«الجمال حقيقة - والحقيقة جمال - ذاك كل  
ما تعرفه في الدنيا، وكل ما تحتاج  
معرفته». جون كيتس.

بات معروفاً الآن، أن كل امرئ قضى  
أكثر من فصل خريف في نيو هامبشاير

يعرف لمَ يكون تساقط الأوراق في الولاية  
ملوناً على نحو فاضح. «فالجمال (أو  
القبح) لا يوجد هناك في بيئة الإنسان،  
بل هنا داخل ذهنه»<sup>(67)</sup>.

وورد في مقدمة مقالة في نيويورك تايمز تحت  
عنوان مقالة فن ورخاء حول فضائل تأدية حياة  
قياسية: «وفقاً لجون كيتس، الجمال حقيقة، والعكس  
بالعكس. إلا أن بعض الفنانين المتفوقين لا يتفقون مع  
كيتس»<sup>(68)</sup>.

وهناك ترويسة افتتاحية حول الهبة القومية  
للفنون: «الجمال حقيقة: للحكومة دورها في احتضان  
الفنون»<sup>(69)</sup>.

وثمة ترويسة عمود في صحيفة لوس أنجلوس  
تأيز: «إذا كان الجمال حقيقة، والحقيقة جمال، فهذا  
ليس كل ما نحتاج معرفته اليوم: فما هو الصالح  
لعرضه على شاشة التلفاز؟»<sup>(70)</sup>.

وفيما يلي فقرة افتتاحية، تهكمية إلى حد ما

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

من منظار التطورات التالية، ظهرت في نيويورك تايمز عام 1983: كتب جون كيتس «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال - ذاك كل ما تعرفه في الدنيا وكل ما تحتاج معرفته، ولكن هل هذا كل ما نحتاج معرفته عن فاينسا ويليامز، ملكة جمال أمريكا الجديدة؟»<sup>(71)</sup>.

ففي هذه الاستشهادات جميعاً ليس ثمة إبراز لـ «الإشكال المشهور»، ولا أحد يحتسب للجرّة حساباً، وعلى ما يبدو أن ما حَشِيَ منه إليوت في أن كيتس سيؤخذ (أو سيُثنَى عليه) بسبب الفكرة العاطفية المفرطة وراء الحكمة [المثل]، قد أضحى حقيقة على نحو طئنان. فلا أحد يهتم بآراء شيء له شكل إغريقي كيفما كان موقفه، أكان عادلاً أم غاشماً. وشخصية الشاعر المعترفة بها هي التي تكفل بيت الشعر «الجمال حقيقة» بكونه محكّ، غير ساخر، وباتّ - لولا تقلبات الحياة العصرية.

ومن المغري أن ننهي هذه المباحثة لعلامتي الاقتباس وللاقتباس بوصفهما علامة غائمة على هذه المدونة. لكن أود أن أقحم منطوقاً ذائعاً آخرًا في الحد

الثاني من المعادلة، منطوق ذو إشكال وبرم في تاريخ الأدب الحديث لا يقل عن ذاك الذي للجرّة. والمتحدّث في هذه الحالة ليس إناء بل طائر نادر. وعلى وجه التحديد، إنه الغراب الغامض لـ إدغار آلن بو. وما يقوله الغراب بطبيعة الحال لا يعدو كونه مفردة واحدة هي «نيفرمور»<sup>(72)</sup> (12\*).

وما يشد المرء في الغراب (وفي قصيدة «الغراب») هو وثاقة صلة [ما ينطقه] بالموضوع وعدم ارتباطه به، الأمران اللذان يتولدان من التكررية الثابتة. فما أن يصل الغراب ويحط على «التمثال الشاحب» (والحق، لا شك ههنا بتلميح تناصّ إلى قصيدة كيتس جرّة إغريقية) ليس لدى الغراب إلا فردة واحدة للرأوي الملحاح أكثر فأكثر<sup>(73)</sup>. إذ كيفما كان السؤال: «قل لي ما اسمك الجليل»؛ هل ستتركني كما فعل أصدقائي الآخرون؟ «هل ثمّ بلّسم في جلعاد؟» هل ستعانق روعي ليونور هناك؟ كان الجواب الجامع لكل المآرب، المبتوت فيه بشكل رائع وعلى أشد ما يكون البت، والحريّ بالغضب دائماً: «نيفرمور»<sup>(74)</sup>.

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

يقول الراوي: «عجبت كيف يُصغي الطائر الأخرق إلى الحديث بوضوح/ وإن يكُ جوابه يفتقد المعنى - يفتقد الصلة بمدار الحديث»<sup>(75)</sup>. ولكن، قد لا تكمن المشكلة في أن تلك المفردة الوحيدة «نيفرْمُور» ليس لها معنى أو صلة بالموضوع، بل بالأحرى أن معناها عميق تماماً. تبدو عبارة «العلامة العائمة» (أو «المرفرفة»)، إن استخدمنا المفردة نفسها التي يعبر بها بو عن الطائر) تصريحاً بأقل ما تقتضيه حقيقة هذه المفردة التي، كما يلاحظ الراوي سريعاً، تندفع في الصمت مع «جواب ينطق على نحو سديد».

قُلْتُ: «لا رَيْب، هل كل ما يَنْطِقُهُ الْغُرَابُ، هذا كل ما لديه،

التَّقَطُّه من شَيْخِ بَائِسِ

طَارَدَتْهُ حَثِيثاً فَاجِعَتْهُ الْقَاسِيَّةُ،

حَتَّى بَاتَتْ أَنَاشِيدَهُ بِالْأَزِمَةِ وَاحِدَةً - (76)

ومقطعاً إثر مقطع، بين علامتي اقتباس تارة



وبدونها تارة أخرى، تُكرَّر المفردة «نيفرمور» مع تباين وتكسُّب في «المعنى» من فعل التكرار ومن لفظ الجواب الغريب السديد تماماً. إن «نيفرمور» علامة فارغة تغدو، على وجه التحديد، مشبَّعة، بل مشبَّعة بإفراط. ليس لها «أصل»، ولا موضوع مقصود، إنها منذ البدء اقتباس، اقتباس خارج السياق، طالما أن لا أحد - لا الراوي، ولا القارئ - يفترض أن الغراب يسمع ويُجيب حقاً على الأسئلة التي يقذف بها إليه الراوي المستثار بازدياد، وكثيراً ما دُعي [الراوي] بطالب يُكابد فرط اطلاع (أرنو إلى كتاب حكمة غريب منسيّ) يَرزُوه العافية («مرهقاً وضجراً») (77). (وبالطبع هذا «الكتاب الغريب» هو نفسه ذاك «الكتاب النادر الرائع» الذي كان مناسبة لأول لقاء بين أوغيسْتِي ديبَا وزميله/ صديقه الغُفل من الاسم (78). ولكن قد يكون هذا غريباً تماماً إذا فكرنا في الأمر).

مفسراً اختياره للغته وشخصياته في عمله الصغير الشيق بعنوان فلسفة الإنشاء، شدّد بو على

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

أن مفردة «نيفرمور» كانت مفتاحاً للنص بأكمله؛ فهي تُلبّي تماماً ضرورات الجمهوريّة، الكآبة، والأصوات «و» و«ر» التي تتطلبها اللازمة.

في تقصُّ من هذا القبيل، كان من المستحيل تجاهل مفردة «نيفرمور». كانت، في الواقع، أول مفردة تُظهر نفسها.

والأمنية التالية كان إيجاد ذريعة استخدام متلاحق لمفردة «نيفرمور». ومنتبهاً إلى الصعوبة التي وجدتها للحين في اختلاق سبب وجيه ما فيه الكفاية لتكرارها المتواصل. لم أخفق في إدراك أن هذه الصعوبة تنشأ عن التسليم المسبّق في أنه ينبغي أن يستخدم الإنسان المفردة باستمرار وعلى وتيرة واحدة؛ لم أخفق، باختصار، في إدراك أن الصعوبة تكمن في توافق هذه الرتبة مع ممارسة التفكير من قبل كائن يردد المفردة. وههنا، ظهرت فوراً فكرة كائن لا - يتفكر ويمقدوره

**النطق؛ وبالطبع، ولأول وهلة ينمّ ببغاء عن  
نفسه، ولكن حل محله وفي الحال الغراب،  
لكونه قادر على النطق ومتوافق إلى ما لا  
نهاية مع الجرس المراد<sup>(79)</sup>.**

ومهما يكن من أمر «الإيقاع المقصود» لنص بو  
المبهم، فإن الظاهرة التي يحدثها هي ظاهرة تثقيفية:  
كائن لا يتفكر بصفة خاصة، قادر على نطق يتسم  
بوطأة المعنى، أو بالأحرى، نُطق هو مقام تأويلات  
جامحة. (أن تتكلم الغريان، هو أمر يمكن البرهنة  
عليه في الأدب عبر متحدث مشهور آخر - متحدث  
يعرفه عضو الكونغرس هايد على خير وجه: «الغراب  
نفسه أصحّل / ينعب الدخول المهلك لـ **دُنْكَان** / تحت  
شرفات حصني المفرجة»<sup>(80)</sup>. إن «نيفرمور» تنزح  
من مقطع إلى آخر، معلّمة تارة بكونها شيئاً «يقوله»  
الغراب وطوراً يستولي عليها الراوي. والتتابع من  
«لا شيء غير هذا» [nothing more] (لازمة المقطع  
الأول) إلى «نيفرمور» (لازمة المقطع الختامي)،  
وكلتاهما غير محصورتين بين علامتي اقتباس، أمرٌ

ممکن من خلال تدخل متحدث هو موضع ثقة يتم تلقي كلمته بوصفها موضع ثقة لأنها جزئياً تكرر مع تباين، ولأنها بين «علامتي اقتباس» بالجزء الآخر. أن يكون مصدر الكلمة في مكان آخر، وأن يكون مفقوداً، لا يُضعف من قوة إقناعها. ويمكننا القول أن الغراب يقتبس (أو «قال») «خارج السياق» - ويتحول هذا إلى جزء من قوة سيادته وقوة رنين ما ينطق به.

عندما انتقل فريق كرة قدم كليفلاند براونز من كليفلاند إلى بالتيمور في 1996، كان ثمة سجل بين المالكين الجدد حول إعادة تسمية الفريق. والذين ظفروا هم الذين طالبوا بتسمية: الغرّبان إكراماً لـ بو الذي تُوِّفِّي وثُوِي في بالتيمور، الأمر الذي كان تسليّة للعديدين وحبور لآخرين. وكان لمحربي الصفحات الرياضية التنبؤ بمزاح، متخيلين «دفاع نيفرمور». كما أن فريقاً، إذا أخفق في إحراز النصر، يمكن نعتة بـ «تمثال شاحب»<sup>(81)</sup>. وتنبأ أحدهم بتغير في حظوظ النادي: «لِمَ الغراب؟ لتجعل من نيفرمور قابلة

للتصديق»<sup>(82)</sup>. ولم يتمكن كتاب الترويسات من مقاومة الاستشهاد بأكثر الأبيات شهيراً بالاقتباس: «قالت الغربان، ألعب الـ إفرمور Evermore يا كلي»؛ «قال أنصار الغربان، نيفرمور، في إثر ارتفاع مبيعات الـ هوت بيتزا»؛ «قال الغراب السابق **إفريت** Everitt، **إفرمور** Evermore»؛ «قُل عن الغربان: نيفرمور!»<sup>(83)</sup> ولعل التأثير الذي يدعو إلى الدهشة أكثر، هذا إذا لم يكن متعمداً، أن أولئك الغربان باتوا يُستشهد بهم، وياتوا غامضين أيضاً: تقول إحدى الروايات أن «الغربان انخرطوا في محادثات تمهيدية ربما تقود إلى [اكتساب ظهير جديد].» فلا مالك فريق الغربان **آرت مودل** ولا الرئيس السابق **للاعبين أوزي نيوسم** قد علّق على ذلك»<sup>(84)</sup>.

قد يكون اختيار اسم **الغربان** أمر مقرر سلفاً لوجود فريق رياضة أخرى في بالتيمور له إرث مديد يحمل أيضاً اسم طائر: نادي **أوريكس** [صُّفَّارية] بالتيمور لكرة السلة. إن اسم **أوريكس** بالتيمور مناسب من ناحيتين: 1. ثمة طائر أمريكي مغرّد

يُدعى بـ أوريلس بالتيَمور، 2. إن كل من الدكّيتيل [مقطع طويل يليه مقطعان قصيران] المزدوج للتقطيع (الشعري) وتكرار أصوات «و» أو «أور» (أوريلس بالتيَمور) تجعل من الاسم مناسباً. في حين أن مفردة غريان بالتيَمور تفتقد إلى الحتمية العروضية والحتمية ذات العلاقة بالطيور. ولكن لا ينبغي أن ننسى تماماً التعويذة غير الفصيحة ولكن الكامنة لطائر بو الذي يُستشهد كثيراً: فوراء الأصوات «و» و«أور» ذاتها لـ «بالتيمور، والمحجّبة من خلال البريق السماعي لـ الغراب، قد تتربّص المفردة الشبّحية ذاتها، في سياق سبونديّ [تفعيلة ذات مقطعين طويلين] أكثر مما هو دكّيتيل، نيفرمور.

أرغب في أن أقترح هذا الضرب من الحادثة الشعرية بوصفها نموذجاً، علامة، أو، خلاصة لقدر الاقتباس المنطوق، ودائماً بين «علامتي اقتباس»، سواء أكانت علامتا اقتباسه ظاهرتين أم لا، يتمازج الاقتباس في أغلب الأحيان بالنص الأصل للمقتبس في الظاهر يكون من دون ندوب، غير أن ندوبه

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

وحداته الدلالية جلية. وكما في الأحجية الفلسفية التي تقتضي فطانة: «إن عبارة هذا التقرير زائف» هي عبارة صادقة»، فإن موقع حدود اقتباس ما وإدراك هذه الحدود، والمدى الذي يكون فيه صوت **الاقتباس** متباين عن صوت المتحدث، يمكن أن يغير على نحو راديكالي كلاً من قدرتنا على تمييز صدق قيمته وتأويلنا لمعناه.

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

## حواشي المترجم

\*) هذه الدراسة مأخوذة عن (Critical Inquiry 25 (summer 1999).  
marjorie Garber (Quotation Marks) ” “ . تتم الإشارة هنا إلى  
حواشي المترجم بالنجيمات المرقمة، أما حواشي المؤلف فهي في نهاية  
الدراسة.

\*) [مارجوري غاربر، أستاذة اللغة الإنكليزية ومديرة مركز الدراسات  
الأدبية والثقافية في جامعة هارفرد. لها ثلاث كتب عن شكسبير:  
Dream In Shakespeare (1974), Coming of Age In Shakespeare  
(1981), Shakespeare’s Ghost Writers (1987).

ولها عدة كتب عن النقد الثقافي والنظري منها:  
Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety (1992),  
Vice Versa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life  
(1995), Dog Love (1996).

أحدث كتاب لها: [ Symptoms of Culture (1998).

\*) 3 كل ما هو بين أقواس مربعة إضافة للمترجم.

\*) 4 آثرنا هنا ترجمة authority بـ «قوة الإقناع» لما تحمله، في السياقات  
التي ترد فيها، من معنى: كلام «الثقَات»، ولما لها من دلالات على حُكْم  
الحاكم من خلالها إن تيسر له ذلك.

\*) 5 عن مكبث لـ وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، أول يناير  
1980، ص 177. عن وزارة الإعلام الكويتية.

\*) 6 عن كتاب ت. س. إليوت، أغنية حب ج ألفرد بروفرك، دراسة  
وترجمة: يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر. ص 44.

\*) 7 أوسكار هامرستاين وجينجر رجزر ممثلان عملاً في المسرح والأفلام  
الموسيقية.



## نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

8\* (تستخدم المؤلفه Quotation Mark للإشارة إلى علامتي الاقتباس. وهنا تستخدم Inverted comma بالمعنى ذاته.

9\* ثمة كاريناتور بريشة الفنان دنزايغر ظهر في أحد دوريات مؤسسة مدينة لوس أنجلوس لنشر المطبوعات، تحت عنوان: «يلخص السيد هايد»؛ إذ يقول هذا الأخير: «وهكذا، كما قال المؤرخ المرموق غيبون في نعتة للإمبراطور الروماني سبتيموس سيفيروس، وأنا أقتبس آه... نعم أنا أقتبس...» وثمة أحدهم مُنحنيًا على حصان ميت ممدد على الأرض وخلفه يافطة كُتبت عليها: «توجيه الاتهام»، قائلاً للحصان: «هيه، هل تسمع؟».

10\* وهي من الكلمات التي تم تحويرها من العهود الوثنية للتعليق والعالم المسيحي ف doxa [الرأي القويم] أضيفت إلى ال orthe للدلالة على الأرثوذكسية، من هنا أبقينا على «دُكس» كما هي كلمة الأرثو(دُكس)ية.

11\* مع فاندل نجد التشديد على مفردتي «الجمال حقيقة»، إذ تكتبهما بأحرف استهلاكية كبيرة، بينما بت لا يورد هذا التشديد.

12\* يشير كميل داغر أن معنى Nevermore التقريبي هو 'أبدًا بعد اليوم'، وقد اعتمدها هنا كما وردت في ترجمته لقصيدة الغراب في الكتاب الذي قدم له وترجمه بعنوان إدغار آلن بو حواشي المؤلف لجان روسو الصادر عن المؤسسة العربية للنشر، ص 179. وتجدر الإشارة إلى أنني لم أعتمد على ترجمته للقصيدة بشكل كامل.

نوافذ (17)، رجب 1422 هـ ، سبتمبر 2001

---

حواشي المؤلف تصور من الأصل

نوافذ (17)، رجب 1422 هـ ، سبتمبر 2001

---

نوافذ (17)، رجب 1422 هـ ، سبتمبر 2001

---

نوافذ (17)، رجب 1422 هـ ، سبتمبر 2001

---

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

## صرخة من كشمير

سيدة نسرین نقاش (\*) - كشمير

آه يا كشمير.. كيف أصوغ فيك القوافي؟!  
وبأي كلمات شاعرية عن شجوني أوافي  
كيف أعبّر عن داخلي  
عن مشاعري

---

(\*) سيدة نسرین نقاش أديبة تقرر الشعر بالأردنية تعيش في مدينة سري نكر srinagar في كشمير.

---

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

عن كل ما هو خاف؟!  
آه أيها الوادي المظلوم.. إلى متى  
إلى متى تحيا هكذا  
كحزين مهموم.. مهموم؟  
إلى متى تعاني جراح العبودية  
وتكتنف ربوعك رياح السموم؟  
آه يا كشمير.. يا وطني  
ها أنا أحسب الساعات  
لكل آت  
أعد الأيام.. أتأمل لونك  
فتتجمد في داخلي الحياة  
وكأن كل شيء فيّ  
وفيك يا وطني قد مات  
لكني - يا وطني - عليّ أن أعيش  
لأرى بعيني أحزانك  
لأراك مغموماً مهموماً..  
فأطلب العون بالدموع

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

وأنا أراها ملاً العيون  
أنت يا وادي كشمير وطن الحسان  
أنت وطن البلور والزمرد  
والعقيق  
أنت وطن المها، وطن كريم الأحجار  
الخواتم والسوار  
لا وطن الرقيق  
أنت وطن من يضارعن  
في حسنهن القمر  
من هنّ كالبدن المنير  
يبعث من بعد بالبريق  
من هنّ كالسحر المطل بنوره  
يُنجي من الليل الغريق  
أنت يا وطني..  
وطن الشهيد  
يا شهيد الأمانى:  
أنا أختك أعلم ما في قلبك



نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

من حرقه.. من أحزان  
أعرف ما في قلبك من  
أمنيات الآلام والأشجان  
أعرف كل الأشياء  
داخل عيونك الندية  
فجسدك كسسته حمرة الدماء الزكية  
من غارة الكفر  
من خداع الخبثاء  
من الظلم والقهر  
من الغم، من الهم  
من تبجح الأعداء  
أراك من مدة يا وطني  
سقيماً، عليلاً، قلقاً  
ظالموك يحاولون أن يسكتوا  
فيك الكلمات  
لكن هيهات هيهات  
فأيام الظلمة معدودة

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

والنور بلا شك آت  
يا فجر الوطن المظلوم  
ظلمة الليل تحاول أن  
تخترق النور فيك  
وهذا خبر شاع  
صار حكايات في كل مكان  
في الشوارع وفي الحارات  
حتى في الموحد والمهجور  
من الخرابات  
اليوم يُنتهك موضع العفة فيك  
يا وطني..  
تساءل.. ما شق صدرك؟  
لكنها أيام معدودات  
وينفضُّ حفلُ اضطرابك  
فحفلك يا وطني إلى فوات  
فها هو فتاك المجاهد.. آت  
بكفه الروح لا يبالي بالممات

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

واضطراب الطوفان  
خفت شدته والموج العالي  
شفت حدته  
والسفين في الخضم ماض  
ترأى له الساحل  
من بعيد  
فيا أيتها السماء  
انصفي أهل الجنون العقلاء  
فحتى الأطفال في وطني  
صاروا شعلاً تضيء  
في الرمضاء  
تجلب الصبح إلى الوادي  
تبعث الأمل  
في قلوب البؤساء  
سترفرف راية الحرية  
في بلدي.. في وطني كشمير  
وسيخرج من مكمنه

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

من كان بلا مأوى  
وعلى أرض الوادي

سيسير

ويعود إليه من سلب الدار

يعود الكل إلى كشمير

فها قد بدأ كل مجاهد

يعلن عن نفسه

يتحسس في طاقة أنفه

ريح الجنة

لا يابه قهر الظالم، فشهيدك

يعشق لون الحنة

وقافلة الحرب تنطلق

بصوت مهيب عظيم له رنة

يدوي في الوادي

يثير الأنهار

يهز البوادي

يا وطني..

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

ها قد بدأت دماء النار

رحلتها

انطلقت في البحر المالح

كالشرار..

جذوتها

فانظر.. انظر أيها الظالم

فقد بدأ ليل الظلم ينجلي

يكشف عن كل غدار..

فاذهب.. ارجع إلى بلدك

وحذار!

فدماء شهيدي فنار

اذهب واسكن في وطنك

فوادي «نسرين» ليس بواديك

وادي «نسرين» للظلم دمار

جنة كشمير ليست لك.. جنة وطني للغاصب نار

ترجمة سمير عبدالحميد إبراهيم

---

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

## قصص قصيرة جداً

بي. كيه باراكاداف - الهند

ترجمة في. عبدالكبير

«فاتورة»

اقترب منه وقع أقدام

ثم سمع جرس الباب يرن بحدة

فتح الباب، فإذا هو نفس الشخص أمامه

مد إليه ورقة وقال: «فاتورة الهواء الذي تنفسته!»

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

### « ما بين رجل وامرأة »

خرج زوج مع زوجته للتنزه مساءً عندما خفت حدة الشمس. الطريق خال تماماً من المارة. وفي مكان بعيد شاهدا فتاة تحت شجرة يبدو أنها تنتظر خطيبها. وفي تلك الليلة لم يغمض لأي منهما جفن حتى بزوغ الفجر. كانت تلك الفتاة هي الشغل الشاغل برأسيهما. كان جل همه جمالها الفاتن. أما زوجته فكان همها المجوهرات التي كانت تتزين بها تلك الفتاة.

### « الغاية »

انطلق لاكتشاف نهاية الطريق.  
فلما تجاوز نصف الطريق خالج نفسه شك.  
أين كانت بداية الطريق؟  
فبدأ ينقلب على عقبيه.

\* \* \*

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

## وجفت الآبار

آن. بي. محمد - الهند

ترجمة في. عبدالكبير

في موقف «بوتاريكال» نزلت من الباص. كانت عائدة من بيتها بعد أن قامت بزيارة والدتها وشاركت في المهرجان السنوي الذي يقام في ضريح الولي بـ «مامبورام». خطت خطواتها حتى وصلت أمام عتبة بيت الحاجة مريوم. فرحة.. السرور يملأ قلبها. غير



أنها فوجئت عندما رأت الباب مغلقاً. بدأت الأفكار تتسارع، بدت تشتد نزعتهما للتجول في عالم الخيالات حين أصبحت خادمة الحاجة مريوم عندما توقفت عن الدراسة عند الصف الثامن بعد وفاة والدتها. الإنسان يكون بعيداً عن عالم الخيال حينما يتلقى مزيداً من العلم. كان من حسن حظها أنها لم تعان من هذه المشكلة. بدأت الخواطر تدور داخل رأسها..

كانت الحاجة مريوم تفتح باب بيتها في الصباح الباكر. تلك كانت عاداتها. ربما عند غيابها أصاب الحاجة نعاس بعد فراغها من صلاة الفجر. أمسكت الرمانة النحاسية المدلاة كالصفر وطرقت الباب. لم تسمع أصواتاً. لم تكن هناك حركة. هبطت نظرتها على أوراق شجرة المانجو التي سقطت أثناء رياح هبت البارحة. أوراق ميتة تنتظر أن يوارى جثمانها. لمست قدمها بالأوراق. انضجرت. توجهت نحو المطبخ. دموع تناثرت على أوراق اليقطين. إدام يطهى بأوراق

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

اليقطين المخلوطة بالقلقاس كان من أطباق الحاجة المفضلة. مدت يدها لتقطف أوراق اليقطين. توقفت برهة تلقي نظرها إلى شجرة خيار شنبر الساقط غصنها. أزهار منتشرة على الشبكة التي تغطي فتحة البئر. تبدو الأزهار كأسمك صغيرة ميتة.. حسن.. لم تنتبه إليها الحاجة. لا تستطيع أن تتحمل سقوط أي شيء داخل البئر. دائماً يجب أن يكون الماء طهوراً. وإلا لا يصح الوضوء. وإذا لم يصح الوضوء فلا تصح الصلاة. لا تساهل في هذا الأمر.

إصرار جنوني. ضحكت عندما جال بفكرها هذا الإصرار. إذ لا تسمح الحاجة لأحد حتى إياها أن يدلو الماء من البئر. كانت هي نفسها تدلو. كان ذلك العمل الوحيد الذي تقوم به الحاجة. تدلو الماء للشرب.. والغسل.. والطبخ.. تملأ المراجل والقدر بالمطبخ. يخفف هذا أعباءها. الكفان خاليتان من علامة الخشونة بشد حبل الدلو. كفاها ناعمتان حتى الآن.. الأشغال الأخرى التي تقوم بها الحاجة تنحصر في

---

الصلوات والأذكار والأوراد. بعد الفراغ من الصلاة تجلس في المصلى دون أن تخلع عباءتها. إنسانة طيبة.. لم تسمع منها شتماً ولا سباً. لا يزور الحاجة أحد ولا تذهب هي الأخرى إلى أي مكان. مشغولة معظم الأوقات في الأدعية والأوراد. تنظر إلى السماء رافعة يديها. بينما تكون الحاجة في هذه الحالة تشتغل هي في المطبخ. ترتب الحطب في التنور وهي تتجول في عالم الخيال.

مالي أعبت بالوقت هكذا غارقة في التأمّلات. نهضت من الأحلام. هناك أشغال شتى. الباب الخلفي أيضاً مغلق. غير أنها تعلم حيلة لفتح الباب. تدخل الأنامل من خلال قضبان الشباك الخشبية. تسحب الضبة ويفتح الباب تلقائياً. أين الحاجة؟ لا توجد في المطبخ. الحصير الذي تؤدي فيها الصلاة بالغرفة الوسطى مطوي. ما الحكاية؟ أسرعت إلى غرفة النوم. ها هي تستلقي ممدودة على السرير ترتدي العباءة والخمار. ربما تكون مرهقة. وقد بلغ عمرها ستين عاماً. لم تسمع صوت مداسي. فلتنم...

الآن هي حائرة بين أمرين. هل تدخل المطبخ  
للطهو أم توقظ الحاجة لتخبرها عن عودتها. أوقظها  
وبعد ذلك أدخل المطبخ بهدوء.. هذا هو الأحسن.

انحنى نحو السرير.. ألقى النظر إلى الحاجة..  
تغط في نوم عميق. لا أوقظها. ألقى النظر مرة  
أخرى بتركيز.. لا حركة.. تفحصت صدرها.. لا  
تتنفس ولا تتنهد.. صوت انفجر في أعماقها وانطلق  
ولكن حبس في حنجرتها. أحست أن بطنها تحترق  
كأن حديداً يسخن في داخلها.. يتصعب العرق..  
قربت أناملها المعتركة نحو أنف الحاجة.. ربا..  
فقدت وعيها..

أظلمت الدنيا أمامها. لا تذكر شيئاً.. متى  
عادت إلى وعيها؟ كانت في نفس الوضع حيث ارتقت  
إلى الأرض فاقدة الوعي. فتحت عينيها. دخل في  
أذنيها صياح. جارها السيد موسى الذي كان يقف  
بجنبها يحدق النظر إليها. تذكرت.. في عربته رحلت  
أمس إلى «مامبورام» عربة يجرها الحصان. كان في

العربة نسوة لا تعرفهن.. العربات دائماً تعج بالناس.  
سمعت السيد موسى يتحدث.. «بلغوا بنات الحاجة  
وأزواجهن عن وفاتها.. يا حمزة خذ التاكسي.. اذهب  
إلى «كوزيشاليل» و«فاليورا».. وبلغ الجميع..  
بسرعة.. لا يجوز التأخير في دفن الميت».

الغرفة تزدهم بالرجال.. من ضمنهم المطوع  
محمد والسيد ميران.. ما لهم مستعجلون؟ ها هو ذا  
قد بدأ قدوم النساء.. ست آمنة امرأة المطوع.. وست  
فطيمة امرأة السيد ميران ونفيسة و.. و..

لا تستطيع النهوض من مضجعتها. تحس كأن  
جميع عظامها مخلوطة من جسمها. نسوان يجهزن  
الجنائز. يحملن الجنائز ويحولنها إلى الغرفة الجانبية.  
كان عليها أن تشارك معهن.. ولكن لا تستطيع..

«ما لهذه الفتاة»؟ تسمع ست خديجة زوجة  
موسى تقول لفطيمة أخت السيد ميران وهما تأتيان  
إليها تتجاذبان أطراف الحديث. لا تريد أن تراهما..  
أغمضت عينيها..

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

لسان ست خديجة حاد كالمبرد. أما لسان  
المرحومة فكان معسولاً. «شوفي يا فطيمة» تقول ست  
خديجة» شوفي ماذا حدث الآن. عندما كانت الحاجة  
في سكرات الموت ربما كانت بناتها الثلاث نائمات..  
ربما كانت خادمتها تشاهد الموكب الذي يخرج من ذلك  
الضريح.. هذا هو قضاء الله.. هل كان هناك أحد  
يبلل شفيتها حين تموت؟ هذا هو قضاء الله! ما  
أعطتني دلواً من الماء.. انظري الآن من الذي يقوم  
بتكفينها؟ أنا.. خديجة.. هذا هو قضاء الله».

تعلم كل الحكايات. ست خديجة نفسها هي  
التي حكّت لها كل هذا. ذلك اليوم الذي انهار فيه  
البئر الملحق ببيت السيد موسى لم يجدوا الماء  
لحاجاتهم اليومية. جاؤوا إلى بيت الحاجة يلتمسون  
دلواً من الماء. لا توجد البكرة ولا الدلو. تقول ست  
خديجة «خديجة ليست بلهاء.. خديجة أيضاً تأكل ما  
يأكلون وتشرب ما يشربون».

في اليوم التالي رأت ست خديجة العاملين

---

«كارياتن» و«تروبان» يقطعان «البامبو». قلب ست خديجة أسود.. حتى الآن لا يزال هذا السواد في قلبها.. مزق العاملان البامبو المقطوعة. وتم بها سياج حول البئر. ثم ذهب العامل «تامي» إلى شاطئ البحر الجنوبي. أتى بشبكة الأسماك. غطى به فتحة البئر. الحاجة واقفة تشرف على هذه الأعمال. يداها على خاصرتها تنباهي.. وعلى وجهها ابتسامة غامضة تبدو وتتوارى.. تقول «لا تصح الصلاة إذا تنجس الماء يتصرف به ناس لا يهتمون بنظافة ولا طهارة. إنما خلقنا للصلاة».

«شوفي يا فطيمة! ما لهذه الفتاة! لاتزال ملتزمة بالفراش؟» تسمع ست خديجة تواصل حديثها: «إذا تركناها هكذا ربما تصيبها مصيبة. اعطيها ملعقة من شوربة الأرز. بلى.. دعيني سأهتم بأمرها.. مسكينة..».

ست خديجة أتت بصحن من شوربة الأرز. ربتت بيدها اليسرى على كتفها. شعرت ببرودة خفيفة..

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

كلا.. سخونة خفيفة. استندت إلى الجدار. ست خديجة تصب في فمها شوربة الأرز مخلوطة بالحليب. كفاية. «اشربي يا بنيتي.. اشربي بسرعة».

«كفاية يا عمتي»

يلتصق الفم، ست خديجة تمسح فمها بطرف رداؤها. تقول: لا بنيتي إذا ظللت تقعدين هكذا تضربين عن الطعام والشراب لا يعود الموتى ماشين على أرجهلم».

من الصالة في وسط البيت يأتي نواح جماعي. تسمعها. بنات الحاجة قد وصلنا.. كن يكنن لها حباً جماً. يعطينها الفساتين والأزارات والأردية عندما يغادرن إلى بيوت أزواجهن بعد زيارتهن بيت والدتهن. نفيسة أصغر بنات الحاجة كانت تحبها أكثر من غيرها. وبالإضافة إلى هدايا أخرى تعطيها نقوداً.. تعطيها خمساً وعشرين روبية ثم تقول: اهتمي برعاية أمي جيداً». الآن كيف تهتم برعاية أمها. بعد مضي اليوم الأربعين من دفن جثمان



الفقيدة سيغادرن إلى بيوتهن. ولهن بيوت ليعدن إليها. أما هي.. فإلى أين تذهب؟

رغبت في مرافقة الحاجة. كانتا متلاصقتان دائماً لا تفارق إحداهما الأخرى. اليوم السابع والعشرين من شهر رمضان تذهبان معاً إلى مسجد «فانيتل». وفي ساحة المسجد على طاولة يوقد مصباح «علاء الدين». وخلف الطاولة يقف الواعظ أحمد خاجة يخاطب الناس. عندما يبدأ الواعظ ببيان الحكايات تحس كأن الأحداث تتجسد أمامها. كانت قصة النبي إسماعيل هي أحب الحكايات التي تتشوق لسماعتها. الشمس كتثور كبير.. تلتهب وسط السماء.. وفي غابة من الرمال الرمضاء تضع هاجر صغيرها إسماعيل.. ذلك الرضيع العطشان.. جاف حلقه.. إسماعيل يبكي ويبكي.. وهاجر تسعى وتسعى.. بين الصفا والمروة.. تبحث عن قطرات من الماء.. تدعو الله من أعماق قلبها أن يمنحها وصغيرها ماءً عذباً يطفى عطشهما. الرضيع إسماعيل يضرب

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

بقدميه الصحراء.. تنزل رحمة الله إلى الصحراء  
فترحم الصحراء.. يتفجر الماء.. يتدفق بقهقهة.. على  
قائمة رجل.. كبلورات.. هذا زمزم.. ينبوع لا يجف..  
ماء لا يزال حتى الآن يشرب منه آلاف من الحجاج.

وعند العودة من سماع الوعظ همست الحاجة في  
أذنيها: هناك في أرففنا قارورة من زمزم.. تذكري  
جيداً.. حين أموت لا تنسين أن تبللي شفتي بقطرات  
منه.

ذكرياتها كادت تغبرّ. قلبها يرتجف تتغشاه  
غابة كثيفة. ترغب في الفرار منها. تشعر كأن  
مصباحاً يوقد في داخلها.. هل كنت موجودة هنا  
البارحة؟ أسرع إلى الحاجة عندما سمعت بكاءً.  
الحاجة ترتعش.. تنقبض تنفساتها. تشير الحاجة  
بيدها اليمنى إلى فمها. جرت.. فتحت الأرفف..  
أخذت قارورة زمزم. رجعت إلى الغرفة.. كانت الحاجة  
في حالة السكرات. تحس كأنها ترتعش. تسقط  
قطرات زمزم في طرف لسان الحاجة. اطمأنت.. كاذبة

---

ست خديجة.. لا تقول إلا الكذب.. لم تذهب البارحة إلى بيت والدتها.. ولم تشارك في مولد الولي الذي يرقد في الضريح بـ «مامبورام».. لم تنزل من الباص بموقف «بوتاريكال».. كانت هنا.. هنا في الغرفة. عادت إليها الفرحة. وقد احتفظت بالمتبقي من زمزم.. حينما تموت هي.. ترى من الذي يبلى شفيتها بماء زمزم..

نهضت.. خطأ ما في ذاكرتها. كنت أحلم.. الحلم لا ينتهي.. شيء ما يحدث أمام عينيها. رأت تابوتاً مغطى برداء أبيض. حشود من النساء.. وجموع من الرجال.. ليس هناك مزيد من الوقت.. الرجال يلقنون الكلمة.. «لا إله إلا الله».. سيحمل الناس النعش إلى الخارج.. ثم إلى المقبرة..

ست خديجة تقول: «يا بنت الحلال.. لا تقفي هكذا مثل من ابتلع رمحاً. خذي قدرين.. اعطيهما للرجال. دعوهم يسخنون الماء».. كيف أخذت القدر من الطابق الأعلى؟ لم تدر. الحمام جاهز خلف البيت.

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

حمام بنوه مؤقتاً بأوراق النارجيل.. داخل الحمام  
جهزوا تنورين. يقترب منها الأخ ميران ويختطف من  
يدها القدر. إذا مات الإنسان يكون هناك آلاف  
للمساعدة. أما في الحياة لا ترى أحداً يساعدك..

وقفت مندهشة كمن شرب شوربة الأرز بدون  
الملح. كأن نعاساً يغمرها. ما لهؤلاء الرجال. لماذا  
قطعوا الشجرة بجانب البئر. كانت في أغصانها ثمار  
دانية وأزهار بيضاء تتفتح.. أين هي الآن؟ لا  
توجد.. حتى جذع الشجرة لا يوجد. أين غاب كل  
هذا؟ أصبحت الدهشة علامة استفهام كبيرة. تتزايد  
الأسئلة. تكبر وتكبر.. في مسافة بعيدة تراها كجبل  
«اوروت» كأعجوبة تحت السماء الزرقاء.

نهضت من حلمها. المطوع محمد والسيدان  
ميران وموسى جميعهم تجمعوا حول البئر.. الأسياج  
المحاطة بالبئر قد تمت إزالتها. الشبكة المنتشرة فوق  
البئر أيضاً لا توجد..

دلى موسى وميران الدلو داخل البئر. وعلى

---

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

وجههما دهشة.. عندما يلمس الدلو الماء يبكي الماء.  
عندما يملأ الدلو بالماء يتقهقه الماء بالدغدغة..

اشرب المطوع إلى أسفل البئر. حرك ميران جبل  
الدلو. وهو يرفعه من أسفل البئر.

لا ماء في الدلو. الجميع بدؤوا يطلون برؤوسهم  
إلى البئر. «يا جماعة، جف البئر». يتفوه المطوع.  
هذه كذبة صريحة لا تصدقها.

جرى الرجال إلى أماكن أخرى وبأيديهم دلاء  
وأواني. وعادوا كما ذهبوا. كل الآبار جافة. بئر  
موسى.. وبئر المطوع.. والبئر داخل الفيلا الكبيرة..  
وداخل حوش المحكمة.. وجميع الآبار جافة.

انتابها خوف لما رأت السنة نار جهنم تنتشر  
على وجوه الجموع. فلا يوجد الماء إلا في مكان  
واحد.. ماء قذر.. ماء جدول حيث الشجيرات  
الكثيفة. ماء كانت الحاجة لا ترغب أن تمسه في  
حياتها.

أحضر موسى العربة والحصان. وضعوا الدلاء والأواني داخل العربة. ما أهون الأمر.. ركب موسى العربة وبيده سوط. وكان الحصان يصهل وفي عينيه آثار تعب نعاس. انهالت ضربات السوط على ظهر الحصان. يسحب الحصان قدميه الأماميتين إلى الوراء.. يرتفع ذيل الحصان كسوط على وجه موسى.. يبكي الحصان.

شعرت بالراحة حين نظرت إلى السماء.. تطير أوراق شجرة المانجو نحو السماء كأنها طيور تعرضت لإطلاق النار. أصبحت السماء مخضرة. تسمع لحن غناء من السماء. يشتد صوت الغناء مع ضربات الطبل. تنزل قطع من السحاب وهي تزيل كواليس الأوراق الخضراء.. تنزل إلى أسفل تتراقص وتطرب.. لا.. هي ليست قطع السحاب.. بل هي كائنات غريبة كأسمك ليست لها أقدام.. وهي تتقدم وتتقدم.. ترفرف أجنحتها الكبيرة ذات ريش بيضاء.. وعلى وجوهها ابتسامة عريضة.. ملء السماء تشتد إيقاع

نوافذ (17)، رجب 1422 هـ ، سبتمبر 2001

---

الغناء.. تتسارع خطوات الرقص ودقات الطبل..  
السماء تطرب وتتراقص.. تطرب وتتراقص..

\* \* \*

## وقت غير مناسب

### ميخائيل لاكربال - أفخازيا

ترجمة أديب كمال الدين

يعرف الناس الذين يقطنون الجبال كم هو سريع  
أن يتبع الظلامُ الغروبَ، وكم مظلم هو الليل، أحياناً،  
في الوهاد تحت الحافات الصخرية وبخاصة في  
الوديان كثيفة الأشجار. ليل كهذا تماماً هبط على  
وادي يودهارو. كان الظلام كثيفاً جداً، لذلك فإنَّ  
المرء - باستخدام التعبير الأفخازي - لا يستطيع أن  
يرى الإصبع يهدد بوخز عينيه.



ظهر غوني الياس الذي يبلغ العشرين عاماً  
خلسةً من الغابات وانسلَّ إلى مزرعة غدلاتش. تسلَّق  
السياج واندفع بشكل خفي كالسهم عبر الفناء إلى  
الجدار الخلفي للكوخ الذي لا شباك فيه وأخفى نفسه  
ما بين الأغصان العتيقة الكثيفة المتنامية.

كل شيء حدث بلطف فتنهّد غوني بارتياح: ها  
هو أخيراً في مواجهة هدفه! إنه على مقربة من الوقت  
الذي سيصقّي فيه حساباته مع غدلاتش. مرّ نهاران  
وليلتان منذ أن قتل كابش غدلاتش أخاه: غوديس.  
ولكن لم يتم الثأر بعد من القاتل. كان ذلك وقتاً  
طويلاً، طويلاً جداً بالنسبة لشجاع مثل غوني. حقاً  
إن جثة أخيه لم تودع الأرض بعد وأن نحيب النساء  
وأنيهن لم يزل يصّاعد إلى السماء. كان ينبغي عليه  
أن يقتل غدلاتش قبل أن تنزل جثة أخيه في القبر.  
والأ: كيف له أن يشهد الجنازة؟ تخيل غوني بوضوح  
نظرات التائب الحادة التي سينالها من أقاربه.

ليس بدون سبب إن كانت هناك أغنية عن  
أرغون سيد قرية آتاسي. كان أخوه قد قُتل ليلاً، وفي  
تلك الليلة نفسها ثأر أرغون من القاتل. لم يسمح  
للقاتل أن يعيش ليرى الشمس. كان سريعاً في إنزال

البلاء المفاجئ. لا عجب إن كانت هناك أغنية عنه.  
لا أحد سيغني أغنية عن غوني. ألم يطارد  
غدلاتش كل هذه النهارات والليالي حتى الآن؟ ولكنه  
لم يكن في مكان ما ليتم العثور عليه: لا في القرية  
ولا في البيت ولا في الغابات، كما لو أنه قد تلاشى  
في الهواء. بأية طريقة ماكرة قد اختفى... كان  
مدركاً تمام الإدراك أن عليه أن يدفع ثمن ما فعل.  
مهما يكن من أمر، فإن هذه المسألة يجب أن تحسم  
بأقصى سرعة ممكنة. وإذا تأخرت بأية نسبة تأخير فإن  
فتيات القرية يمكن أن يؤلفن أغنية عنه ويحتقرنه إلى  
الأبد.

فجأة انبعثت ضجة من داخل الكوخ. أصغى  
بقلبه القافز من البهجة، فميز صوت غدلاتش. كان  
غدلاتش في الكوخ!

ولكن كيف يمكنه أن يخرج غدلاتش إلى الفناء؟  
إنه لا يستطيع أن يطلق النار على غدلاتش وهو في  
الكوخ خوفاً من أن يجرح زوجته أو أحد أطفاله. ذلك  
ما سي جلب له العار أيضاً.

بانتباه شديد، أزاح غوني أملوداً في حائط

---

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

الأماليد ووضعه وجهه قريباً من الثقب وحدق بتركيز.  
كان الكوخ في ما يشبه الظلام، والضوء الخافت  
المضطرب الذي ينبعث من موقد النار ينتزع الشكلين  
الأسودين لكرسي ومصطبة من الظلمة. خفتت  
الأصوات، إذ كان من الجلي أن العائلة قد تناولت  
عشاءها وأوت إلى فراشها.

قرر غوني أن ينتظر حتى الصباح.

بدا الليل لا نهاية له.

لم يغلق غوني عينيه لحظة واحدة. أصغى إلى  
كل صوت منبعث من الظلام المحيط به. حاول أن  
يكمّن دون حراك، ذلك أن أية حركة إهمال بسيطة  
يمكن أن تدلّ كلاب غدلاتش عليه. مازال الفجر بعيداً  
حين سمع غوني أحدهم يتحرك حركة ضئيلة داخل  
الكوخ. في الحال رأى شعاعاً نحيلاً من الضوء بزغ  
خلال الظلمة. حدق غوني من خلال الثقب. كان  
غدلاتش مرتدياً ملابسه الداخلية وحاملاً شمعة بيده  
وهو يبحث عن شيء ما. من الجلي أنه وجد بُغيته  
فجلس على المصطبة بجانب موقد النار في وسط  
الكوخ وثبتّ الشمعة فوق حافة المصطبة. بعد أن أراح

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

نفسه، بدأ يقطع أوراق التبغ. كان غوني يرى وجه  
عدوه بوضوح.

فكر غوني: لقد وضعه القدر أمامي.

بسرعة أقحم ماسورة البندقية في الثقب، وحرر  
نابض الأمان وسدد البندقية باتجاه غدلاتش.

تناهى الصوت المرعوب لزوجته غدلاتش والتي  
استيقظت منذ لحظات: «هذا جنون! اطفئ الضوء.  
أسرع».

قال غدلاتش: «نامي. لا تخافي. ليس هناك  
من شيء لتقلقي بشأنه».

فكر غوني وأصغى بمتعة إلى المحادثة داخل  
الكوخ: «ليس هناك من فرق إن قتلته الآن أو بعد  
دقيقة».

لكن زوجة غدلاتش ألحّت: «بسرعة اطفئ  
الشمعة. لقد جعلت الشمعة أمامك تضيء. إن كان  
(غوني) يتجول في مكان ما قريب، فإن ذلك سيكون  
الوقت المناسب له».

اعترض غدلاتش: «أنت مخطئة. الوقت غير  
مناسب على الإطلاق».

---

«لماذا؟» كان هناك ارتباك في صوت زوجته.  
«هل تعتقدين أنني لا أعرف أن (غوني)  
يطاردني في هذين النهارين والليلتين ليثأر لمقتل  
أخيه؟ لكنني أعرف أن (غوني) شجاع وباسل  
أيضاً».

صرخت زوجته: «ها، فأنت تعرف».  
أكمل غدلاتش كلامه بهدوء: «انتظري لحظة  
واصغي لما يجب أن أقوله. أنا أعرف، كذلك، أن  
غوني الياس محارب نبيل. إنه لن يطلق النار أبداً  
على رجل أعزل نهض للتو من فراشه ولا يرتدي سوى  
ثيابه الداخلية. الآن أنت تعرفين لماذا يكون هذا الوقت  
غير مناسب على الإطلاق لرجل مثل غوني الياس».  
واستمر غدلاتش في تقطيع أوراق تبغه.  
سحب غوني بندقيته من الثقب. أرجع بهدوء  
نابض الأمان إلى الخلف. بصق باشمئزاز وهو يغادر  
مكان اختبائه.

\*\*\*

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

## الفيل

سوافومير مروجيك (\*) - بولندا

ترجمة هناء عبدالفتاح

حاول مدير حديقة الحيوانات أن يبحث عن وسيلة كي يتسلق بها السلم الوظيفي حيث كان يعامل الحيوانات مجرد سلم للارتقاء إلى أعلى ما

(\*) قاص وكاتب مسرحي بولندي معاصر. كتب ما لا يقل عن أربعين عملاً مسرحياً، عُرضَ معظمها فوق خشبات المسرح البولندي وفي عددٍ من المسارح العالمية. يتميز أسلوب مروجيك القصصي والمسرحي بالطابع المأساوي الجروتوفسكي (الساخر)، وتنطوي أعماله على وجهة نظر فلسفية لعصرنا، ونقد لاذع له.

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

تصبو إليه نفسه من مناصب، ورغم ذلك كان لا يهتم ولا يراعي مسؤولياته تجاه الإشراف على هذه الحيوانات، خاصة صغارها التي كانت في حاجة للرعاية الكافية، فالزرافة في حديقته كانت تملك رقبة قصيرة، أما «الكاناريا» فلم يعد صفيره يسمع كالمعتاد. فنادراً ما كان يصفر، وكأنه قد فقد الرغبة في الصغير، لم تكن قلة الرعاية هذه تتلاءم مع حديقة حيوانات مثل هذه. خاصة وأن الحديقة كانت مزاراً للطلبة أثناء الزيارات المدرسية الجماعية.

كانت هذه حديقة حيوانات في إقليم صغير، ينقصها عدة حيوانات رئيسية، من ضمنها «الفيل». وقد شغل مكان الفيل ما لا يقل عن ثلاثة آلاف أرنب تحاول الحديقة تربيتها. ومع ذلك تقرر بقرار علوي أن يشغل هذا العجز، وهي خطة التنمية في بلادنا. وأخيراً جاء الدور على الفيل. وبمناسبة 22 يوليو - الاحتفال الوطني لبلادنا (\*\*\*) - ذاعت في الحديقة أنباء تشير بأن ثمة حصة لشراء «فيل» للحديقة،

(\*\*) يوم 22 يوليو هو الاحتفال الوطني لبلادنا.

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

والمشروع قابل للتنفيذ. وقد فرح العاملون في الحديقة وأسعدوا بهذه الأنباء، ذلك لأن «بانوراما» الحديقة ستكتمل أخيراً بقدوم «فيل» حقيقي.

لكن دهشة هؤلاء العاملين كانت أكبر من فرحهم وسعادتهم عندما علموا أن مدير الحديقة كتب إلى العاصمة «وارسو» مذكرة يرفض فيها «حصّة الفيل». ويقترح في مذكرة تفصيلية كيفية الحصول على فيل للحديقة بطريقة ذاتية وحسب إمكانيات الحديقة!!

وذكر في نص المذكرة:

«إنني - وكل العاملين - ندرك تماماً أن «الفيل» هو حصّة ثقيلة لميزانية حدائق الحيوانات المتواجدة في المناجم ومصاهر الحديد البولونية. ولرغبتني في التقليل من التكاليف الذاتية، أقترح بأن ينوب «فيلنا الذاتي» المقترح في هذه المذكرة عن الفيل المذكور. فبمقدورنا أن نصنع فيلاً مطاطياً، في حجم الفيل المناسب، حيث نملأه بالهواء، ثم نضعه بالحديقة تحيطه الأسوار ملوناً تلويناً مناسباً، ولن يكون مختلفاً عن «فيل حقيقي»، حتى في أعين



الناظرين إليه عن قرب، واضعين في الاعتبار أن الفيل حيوان ثقيل وهو لا يقوم بأية قفزات. ولا يجري ولا يحفر في الأرض. وسنضع في مقدمة السور المحيط بالفيل لافتة تفسيرية، توضح (بأن هذا الفيل ثقيل فريد في ثقله). أما المال الموفر بهذه الطريقة فيمكن أن يوضع في ميزانية لبناء طائرة نفاثة أو لترميم الكنائس.

ونحيط سيادتكم علماً بأن هذه المذكرة والمشروع التفصيلي هو إسهام متواضع منا في عملنا ونضالنا المشترك.. أرسل لكم أبلغ تقديري واحترامي.. وفي النهاية التوقيع.

ويبدو أن المذكرة وقعت في يد موظف فاقد الروح، كان يتعامل مع واجباته الوظيفية بشكل بيروقراطي، فلم ينظر إلى جوهر المشكلة، بل نظر إلى مسألة نقص التكاليف الذاتية، فوافق على المشروع المقترح على الفور.

وعندما تسلم مدير حديقة الحيوانات الموافقة على مذكرته، أمر بأن تعد المادة المطاطية لتملاً بالهواء. وكلف لتنفيذ هذا العمل حارسين للحديقة،

كان عليهما أن ينفخا هذه المادة بالهواء من طرفين متضادين؛ وأن ينفذ هذا العمل في سرية تامة.. اضطر الحارسان إلى القيام بعملهما طوال الليل.

فما إلى علم سكان المدينة أنه أخيراً سيصل إلى الحديقة «فيل حقيقي»، وأرادوا مشاهدته على أحر من الجمر. وأمر مدير الحديقة بالإسراع في العمل، لأنه يعلم بأن حصوله على منحة أو ترقية مسألة تتوقف على تنفيذ هذا المشروع بشكل جيد.

أغلق الحارسان نفسيهما في مكان صغير يحتوي على ورشة كبيرة، وبدأ الاثنان في «النفخ»؛ وبعد ساعتين من العمل في «النفخ» المتواصل تأكداً بأن هذا البالون الرمادي قد ارتفع عن الأرض بمقدار صغير، مكوناً شكلاً منتفخاً بصلي الشكل، مسطحاً، لا يقارن بـ «الفيل» على الإطلاق. حل المساء، وخفتت أصوات الناس، كان الصوت الوحيد الذي يسمع في الحديقة هو صراخ ابن أوى. كانا متعبين مرهقين، أوقفا العمل للحظات؛ وراقبا عدم تسرب الهواء عند النفخ إلى جوف «الفيل المنتظر»! كانا

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

عجوزين، لم يكونا معتادين على عمل من هذا القبيل. قال أحدهما:

- لو استمر العمل بهذا الشكل، فسينتهي عند الصباح. ما الذي سأقوله لزوجتي عندما أعود إلى داري؟! لن تصدقني بالطبع: «أنفخ» فيلاً؟  
استجاب الآخر لكلامه قائلاً:

- معك حق فـ «الفيل» نادراً ما ينفخ! وكل هذا بسبب مديرتنا.

بعد مرور نصف الساعة التالية شعر كل منهما بالتعب والإرهاق.

استطرد الحارس الأول:

- يسير العمل الآن أكثر بطئاً.

أجابه الحارس الآخر مؤكداً:

- معك حق. هذا يشبه العمل في أرض صلبة. فلنسترح قليلاً!

عندما استراحا، لاحظ أحدهما فجأة صنبوراً غازياً، يبدو بارزاً بروزاً ضئيلاً من الحائط، فكر قليلاً ثم قال لصديقه:

- ألا يمكن لنا أن نملاً ما تبقى من الفيل بالغاز بدلاً من الهواء؟!

قرر أن يقوموا بالمحاولة معاً، أوصلاً صنوبر الغاز إلى «الفيل المنتظر»، ولحسن حظهما وبعد لحظات قليلة، وقف الحيوان بشكله المتكامل الضخم المطلوب في مركز الحجر، بدا كما لو كان فيلاً حياً، متثاقلاً، له أقدام مستقيمة، وعينان كبيرتان، وخرطوم غير منفصل عن جسده، وبهذا لن يحسب المدير أية حسابات أو لن يعود إلى افتراضات حسابية تتصل بمقاييس الشكل المناسب للفيل، لقد كانا متيقنين من أنهما سيكونان سبباً في أن يجعلنا المدير يؤمن بطموحه في أن يجعل حديقته بدورها تملك فيلاً ثقيلاً، وفقاً لـ «الموديل» الضخم المطلوب!

ثم أكد صاحب فكرة الغاز مستطرداً:

- يمكننا أن نعود الآن للبيت، وفي الصباح الباكر نأتي لنحمل «الفيل» إلى مكانه المخصص له في مركز الحديقة، بالقرب من أقفاص القروء، علينا أن نضعه في مكانه هذا، ووراءه خلفية مكونة من تل حجري طبيعي، لكي يبدو مخيفاً. ولنضع أمامه

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

لافتة مكتوب عليها: «إنه ثقيل بشكل استثنائي، لا يتحرك على وجه الخصوص».

\*\*\*

كان تلاميذ المدرسة الإعدادية أول الذين قاموا بزيارة الحديقة في البداية، يقودهم معلمهم، وكان طموح هذا المعلم القيام بإلقاء دروسه بأسلوب يتميز بالاختبار والمشاهدة والتجربة. أوقف طلبته أمام الفيل وبدأ في إلقاء محاضراته عن حيوان «الفيل»:

- يعتبر «الفيل» من آكلي النباتات. ويقوم بهذا عن طريق خرطوميه وبمساعده، حيث ينزع شجرة ناضجة، ويأتي على أوراقها تماماً.

أما الطلبة الذين ركزوا انتباههم في المشاهدة، وقد خلب «الفيل» الضخم أبصارهم، انتظروا حتى ينزع الفيل شجرة ما، لكن انتظارهم كان طويلاً بلا جدوى، فد «الفيل» وقف في مكانه المحاط بالسور بإصرار غريب دون حركة!

ويستطرد المعلم مستكماً محاضراته عن حيوان «الفيل»:

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

- .. وتعود أصول «الفيل» إلى الحيوانات الماموثية المنقرضة. ولذلك ليس من المستغرب، أنه أضخم الحيوانات التي تعيش فوق الأرض.  
وبدأ الطلبة النابهون في تدوين ما قاله معلمهم.  
- .. فقط الحوت هو أثقل من الفيل، ولكن الحوت يعيش في الماء وباستطاعتنا القول بجرأة - يستطرد المعلم مستكماً - إن ملك الأدغال هو «الفيل».

وفجأة هبت على الحديقة رياح خفيفة.  
واستطرد المعلم قائلاً:

- ... إن وزن «الفيل الناضج» يصل من أربعة آلاف إلى ستة آلاف من الكيلوجرامات.  
شيء في «الفيل» قد اهتز، وارتفع من فوق الأرض قليلاً. وعبر لحظة قصيرة يتأرجح «الفيل» على الأرض الهويني. ولكن عند الرياح المندفعة نحوه، يندفع «الفيل» في المقابل إلى أعلى فأعلى هو الآخر، وتظهر ملامح شخصيته الهائلة الضخمة وسط السماء الزرقاء.

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

وفي لحظات يرتفع «الفيل» أكثر فأكثر، حيث يرى الناظرون إليه من أسفل، أربعة أقدام، و«كرشاً» يكاد أن ينفجر من تخمته الموهومة، وطرف خرطوم. وفيما بعد يتحرك «الفيل» في الهواء أفقياً، مبحراً في السماء، تاركاً أسوار الحديقة، ليختلي بنفسه ويختفي عالياً عند قمة الأشجار. وتنظر القروء مندهشة إلى السماء.

عشر على «الفيل» مؤخراً في حديقة النباتات، حيث كان قد سقط على نبات الصبار وانفجر.

أما الطلبة الذين كانوا عندئذ في حديقة الحيوانات يصغون إلى معلمهم، فلم يهتموا بدروسهم، واندفعوا في هياج. وبدؤوا في الشرب وتكسير الزجاج وكل ما يقف أمامهم. أما «الفيل» فإنهم لم يعودوا يعتقدون في وجوده، ولا يؤمنون بما يقال عنه على الإطلاق!

\* \* \*

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

## المصيدة

ميخائيل زاشينكو - روسيا

Mikhael Zashenko

ترجمة مرتضى سيدعمروف

أعرف شاباً شاعراً، كان هذه السنة في الخارج،  
زار إيطاليا وألمانيا بغرض التعرف إلى الثقافة  
البرجوازية، و... إكمال خزانة ملابسه الناقصة! وقد  
شاهد أشياء كثيرة ممتعة.



نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

وبالطبع، فقد قال إن هناك أزمة كبيرة، أزمة بطالة، وتناقضات في كل مكان، وقال أيضاً إن المواد الغذائية والبضائع المصنعة كثيرة جداً، ولكن لا يوجد المال لشرائها!

وبالمناسبة، فقد تناول طعام العشاء مع «دوقة»... كان يجلس مع صديق له في المطعم، فقال له صديقه:

- هل تريد أن أدعو الآن دوقة إلى هنا؟! إنها دوقة حقيقية، لديها خمس عمارات، وناطحة سحاب، ومزارع عنب... إلخ، وهو طبعاً يبالغ!

وهكذا فقد اتصل بالهاتف، وسرعان ما جاءت فتاة جميلة، ذات عشرين ربيعاً تقريباً، تلبس ملابس عجيبة، ولها سلوك وتعابير غريبة، لديها ثلاثة مناديل، وتلبس حذاءً دون جوارب، جلست وطلبت طعاماً وهي تقول:

- تعرف؟ إنني لم أكل لحمًا خلال الأسبوع الماضي!  
ويعارضها الشاعر وهو يقول بالفرنسية البسيطة قليلاً وبالروسية قليلاً:

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

- لديك عمارات وأنت تكذبين وتبالغين، وتحاولين أن  
تظهري نفسك فقيرة!  
وترد الفتاة قائلة:

- هل تعلم أن المستأجرين في هذه العمارات لم  
يدفعوا شيئاً منذ ستة أشهر؟! لا يوجد عند الناس  
نقود!

إنها تتحدث عن هذا الأمر البسيط لتصف  
الأزمة البرجوازية بشكل عام، عندهم أزمة حادة في  
جميع المجالات، ورغم هذا فالشوارع عندهم نظيفة!  
ومع ذلك فقد مدح صديقي الشاعر نظافتهم  
الأوروبية ومستوى ثقافتهم، وخصّص فقال:

- في ألمانيا، على الرغم من الأزمة الحادة، تلاحظ  
نظافة عجيبه وأناقة أسطورية! فهم يغسلون  
الشوارع برغوة الصابون، ويمسحون السلالم كل  
صباح، ويمنعون القطط من الوقوف على السلالم  
واللعب عليها، وكذلك يمنعونها من الركض على  
إفريز النوافذ كما هو الحال عندنا، ولكنك تستطيع

---

أن ترى قططاً تتنزّه مع النساء وقد ربطت كل امرأة  
قطتها بحبل.

إن كل شيء عندهم نظيف ساطع، والطرق  
نظيفة، فلا تستطيع أن تجد مكاناً تبصق فيه!

كل شيء نظيف، حتى الأماكن ذات الأهمية  
الثانوية نظيفة، فالحمامات - معذرةً - تجدها نظيفة  
لامعة بلونها الأزرق، والدخول إليها مريح جداً وليس  
مهيناً لشرف الإنسان.

دخل صديقي مرة أحد الحمامات - مرحاضاً -  
ليس لضرورة، ولكنه أراد أن يتأكد من نظافتها، وهل  
يوجد فرق حقيقي بين المراحيض عندهم وعندنا!

يبدو أن هناك فرقاً كبيراً، فهو يقول إنه تأوّه،  
مندهشاً وفغر فاه من التعجب والاستغراب، فالنظافة  
ساحرة، والجدران زرقاء، والزهور على الرفوف، وهو لا  
يريد مغادرة المكان، فهو أحسن من مقهى!! وها هو  
يفكر ويقول:

- ما هذا؟ إن بلادنا متقدمة في المجالات السياسية،

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

أمّا في مجال النظافة فنحن متأخرون جداً...  
ويستمرّ قائلاً... لا، هذا كثير، عندما أعود إلى  
موسكو سوف أكتب عن هذا، وسأجعل أوروبا مثلاً  
يحتذى!

طبعاً عندنا كثير من الشباب يتعاملون مع هذه  
الأشياء بطريقة سيئة، وهم - كما ترون - يشعرون  
بالراحة عند الكتابة على الجدران، وهم يحبون قراءة  
التفاهات في المراهيض، لكن... أنا، سأصحح هذه  
الأخطاء، عندما أعود سأكتب قصيدة - «الوسخ»  
كثير يا رفاق! - هذا لا يصح... زد على ذلك أن  
عندنا الآن حملة نظافة... سأكتب معروضاً جماعياً!

ها هو شاعرنا قابع خلف الباب المغلق، يفكر  
ويتمتع بزهرات البنفسج، ويحلم... أي شعر  
سيكتب... وتخطر في باله بعض القوافي والأبيات  
مثل:

حتى الدخول إلى هنا عندهم مريح جداً!...

وتزهر البنفسجات على الرفوف...

---

وهل مرّ بنا «أتيلاً»؟

وما من «وسخ» هنا وهناك!

وأخيراً... أراد صاحبنا الخروج من الحمام وهو  
يغني مقطعاً من أغنية ألمانية «أوفيدرزين مدام» (مع  
السلامة يا سيدتي)!

إنه يريد أن يفتح الباب... ويرى أن الباب لا  
ينفتح، حرّك الأكرة قليلاً، لكن الباب لم يفتح، دفعه  
بكتفه فلم يفتح... فتحير ودهش قليلاً، ثم أخذ  
يفكر «لقد وقعت في مصيدة»!

وضرب جبينه بكفه وهو يفكر ويقول:

- أنا غبي! نسيت أنني دخلت إلى العالم الرأسمالي،  
هنا - عندهم - عليك أن تدفع نقداً لكل خطوة!  
ربما كان علي أن أدفع نقوداً معدنية، وبعدها يفتح  
الباب بنفسه، «أوتوماتيكياً»، الشياطين...  
مصاصو الدماء... يستطيعون سلخ «سبعة» جلود  
مرة واحدة!... جيد، هذا جيد... لديّ بعض  
النقود المعدنية، بدونها كنت سأظلّ مثل الطير في

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

قفصهم! وأخرجَ من جيبه نقوداً معدنية وهو يفكر:  
«أفتدي نفسي من وحش الرأسمالية، وأدخل في  
فكّه قطعة أو قطعتين، وأخرج!... ولكن... ظهرت  
عقبة أمامه.. إنّه لا يرى أية فتحة يضع فيها  
النقود، وليس هناك أية صناديق، ولا يعرف أين  
يدفع ولا كم سيدفع!

بصراحة... بدأ صديقنا يحسّ بالخوف قليلاً،  
وأخذ يدق الباب بهدوء، ولم يأت أحد، ثم توتّرت  
أعصابه فجعل يضرب الباب برجله! وأحسّ أن الناس  
يتجمعون عند الباب، فقد أتى بعض الألمان، وهم  
يتحدثون بلغتهم، فقال الشاعر:

- أخرجوني من هنا، ارحموني!

ويتكلم الألمانيون عن شيء ما، ولكن يبدو أنهم  
لا يقدرون صعوبة الموقف! فيقول الشاعر:

- «جينوسي، جينوسي، دير تيور»، (أوباش، أيها  
الأوباش، الباب)<sup>(1)</sup>، إن الباب مغلق ولا ينفتح،

(1) ما بين الأقواس الكبيرة زيادة من المترجم.

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

«كومبرينيشن»، (افهموني!) أرجوكم أخرجوني،  
لقد مرّت ساعتان وأنا أجلس هنا!  
ويقول الألمانىون:

- «شيريخين زي دوتش؟» (هل تتكلم الألمانية؟)  
ونفد صبر الشاعر وبدأ يتوسل قائلاً:

- «دير تيور، دير تيور»، (الباب، الباب) افتحوا،  
يا لكم من عفاريت!...

وفجأة يسمع من وراء الباب صوتاً روسياً:

- أنت... ماذا تفعل هناك؟ ألا تستطيع أن تفتح  
الباب؟

- نعم، وأنا أحاول منذ ساعتين.

فيقول صاحب الصوت الروسي:

- إن الباب عندهم «أوتوماتيكي»، ربما نسيت أن  
تسحب اليد التي تنزل الماء! أنزل الماء وسينفتح  
الباب بنفسه تلقائياً، هكذا صنعوا الأبواب للناس  
الذين ينسون أنفسهم!

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

وها هو صديقنا قد فعل ما قيل له، وفجأة انفتح الباب، كما يحدث في الحكايات الشعبية، وخرج صديقنا إلى الشارع يتهادى، وهو يسمع همساً ألمانياً وابتسامات خفيفة مرحة.

ويقول الروسي:

- مع أنني مغترب هنا إلا أن هذه الأشياء الألمانية لم تعجبني، وفي رأيي أن كل هذا ضحك على الناس، ولم يردّ صديقي على المغترب، بل أسرع إلى المخرج وهو يرفع ياقة بدلته، وعند المخرج نظفه الحارس بالفرشاة وأخذ بعض النقود، وهكذا أفرج عنه!  
وعندما أصبح صديقي في الشارع أخذ نفساً عميقاً واطمأن!

ثم فكر الشاعر، وقال في نفسه:

«هكذا إذن، إن النظافة الألمانية التي نمدحها لا تقوم بنفسها، فالألمانيون يخترعون أشياء مختلفة ويجبرون الناس - بالقوة - على تأييد النظافة والثقافة... لا بدّ من اختراع شيء ما عندنا أيضاً!»

---



نوافذ (17)، رجب 1422 هـ ، سبتمبر 2001

---

وهنا هدأ صديقي الشاعر، وذهب إلى محل  
إقامته وهو يغني: «أوفيدرزين مدام»، وكأن شيئاً لم  
يكن!

\* \* \*

## الاستلاب

دينو بوتزاتي - إيطاليا

ترجمها عن الفرنسية منذر عياشي

سيدي المدير، لقد ظهر في الجريدة التي تديرونها، والتي أعمل فيها منذ أزمئة طويلة، مقال موقع باسمي. ولكن لست أنا من كتبه.

لا أزعم، سيدي المدير، إجراء تحقيق لبيان لماذا هذه المصادفة وكيفيتها، والتي ليس فيها بالنسبة إليّ شيء محجب (إنني لا أغامر بنفسني فأقدم أطروحة عن

سرقة أدبية غير مقصودة). فأبحاث من هذا القبيل، كما أعلم، ستكون عسيرة على نحو خاص، وتتطلب جهوداً، تكاد تكون مستحيلة في جريدة لها اتساع جريدتنا، وذلك لأنها تظهر في أيام العطل، على أكثر من ألف صفحة، ولأن لها تنظيماً من المحررين لا يمكن معرفتهم إذا أردنا القول (يوجد أناس، أليس كذلك، يتحدثون عن مائة وثلاثين ألف شخص، وذلك إذا أضفنا مدوني الأخبار، والمحررين بالمعنى الدقيق للكلمة، والمراسلين، وكتاب الافتتاحيات، والنقاد، والنقاشين، ومخرجي الصفحات، وكتاب الوقائع المتفرقة، والمختزلين، والمصححين، وواضعي الخرائط، والرسامين، والمصنفين، والبحث، وخدمة التصوير، والإلكتروني، والإذاعة، إلى آخره).

ولكنني أفكر، سيدي المدير، وإن لم تكن مسؤولاً كما هو بدهي عن هذا الضرر، أنني أستطيع أن أتجراً فأطلب منك، من أجل المستقبل، أن تمارس مراقبة أكثر انتباهاً لكي...

لا، لن أرسل هذه الرسالة.

قبل كل شيء، يجب أن أفكر في هذا الأمر جيداً، فأنا لا أستطيع أن أدعي الحصول من المدير على ضمانة من هذا النوع. فحالات الجناس بين مؤلفي الخدمات ومؤلفي المقالات في العدد نفسه من الجريدة، ليست أمراً نادراً، بل ربما كانت أمراً لا يمكن تفاديه.

إن جريدتنا تمثل جسماً ماستونياً. قادراً ومثابراً، وتساعده قيادة عليا، إلا أنه لا يستطيع إلا أن يعطي توجيهات عامة، ولا يستطيع إلا أن يمارس ميلاً غامضاً، وذلك كما كان في الماضي إمبراطور الصين بسبب اتساع مملكته. وإن بعض الأعداد الخاصة بأيام الأعياد، والتي تزيد عن السبعة آلاف صفحة، كان لا يوجد رجل في العالم، وإن كان سريعاً ولا يتعب، يستطيع خلال يوم، لا أقول أن يقرأها كلها، ولكن يتصفحها.

والمدير، إضافة إلى هذا، لن يسره مطلقاً أن يشير إليه محرر عجوز مثلي بأن غلطة صغيرة قد حدثت في جريدته.

ومن جهة أخرى. هل المقصود فعلاً غلطة، وحادثة لا إرادية؟ أو ألا يكون شيئاً محدداً يريده هو، الذي في حدود الإمكانيات الإنسانية، يهيمن على النشاط المفرط لهذا «الماموت» مع طول مثالي؟ لقد كان مقالاً جيداً، يجب أن أقبل هذا. ولقد رأيت فيه أسلوباً مقارباً لأسلوبى. وفيه اكتشافات ربما أكون سعيداً، أعترف، لو أنني ابتدعتها. وإن الحجة - قضية المناطق المتخلفة على القمر - لا تدخل في جدولى المعتاد (أنا، منذ نصف قرن، مكلف بنقد الدعاية). ولذا، يجب على الجناس إذن أن لا يقلقنى ولا يجرحنى. ولكن من يضمن أن لا يغزو الزميل المجهول حديقتي الصغيرة شيئاً فشيئاً؟

من يمكن أن يكون هذا المتطفل؟ ربما أستطيع، إذ أجوب كيلومترات من المصاعد والممرات، داخل البناية المكونة من ستة أجساد تمثل مقر الجريدة، أن أصل إلى رئيس العمل الذي يراقب قسم المناطق المتخلفة. إن اسمه هو جيورجيو دافالا. وأنا أعرفه

جيداً. إنه صديق قديم ورجل رائع. ولكنني مسبقاً أتوقع المشهد. «سيقول اعذرني، ولكنني كنت غائباً قبل أمس. وإني لم أقرأ المقال. فبوتزاتي هو الذي وقع، ولا أدري من هو. إنه بكل تأكيد متعاون مؤقت. أي، قليل من الصبر. سأقوم بتحقيقات. إني أتفهمك. وأنا أيضاً، في مكانك... الآن يجب أن تعذرني، إنهم ينادون عليّ في الهاتف من أنقرة...».

وإني لأتساءل من جهة أخرى فيما إذا كان دينو بوتزاتي هذا، والذي لا أعرفه، هو الأداة، وربما من غير علمه، لسيرورة مقدره. هذا إذا لم يكن التجسيد الجديد لي نفسي، وبذا يكون مقدرًا لكي يأخذ مكاني.

إني أعلم أن ثمة أناساً يفكرون أنني عجوز من الآن فصاعداً (ولكن، يا للشيطان، هل يمكن أن يعد عجوزاً رجلاً بالكاد قد وصل إلى عامه الستة والثمانين؟). ثم إن استدعاء هذا الدينو بوتزاتي الجديد للتعاون معه، ألا فليأخذه الشيطان، وهو شاب

---

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

بلا ريب، يمكن أن يعد علامة على الاحترام، وكأن الأمر ضمانة لي أن علمي سيستمر مرفرفاً في أيدي أخرى.

أنا أحب العكس، بكل تأكيد. فأنا لا أظن أنه شيطان وويليام ويلسون، شبيهي المادي، وأنه قد جاء إلى الدنيا كي يجرنني إلى جهنم. فلقد سألت من هم حولي، وابتعثت من يسأل، ووزعت الرشاوي والهدايا، ثم علمت. يقال إن دينو بوتزاتي موجود. ويبدو أن هذا الشاب يبلغ من العمر سبعاً وعشرين، أو ثمانٍ وعشرين سنة. وهذا ملائم جداً. ويقال إنه مثقف جداً (وفي هذه الحالة فهو يشبهني، للأسف).

لا، فأنا أفضل أن لا أعرفه، وأفضل الغموض. فهو قد يكون جزيئة من الموجة التي تمر فوقنا جميعاً، موجة الزمن التي تحولنا شيئاً فشيئاً وتبتلعنا.

ما عدا ذلك، فأنا منذ بعض الشهور أشهد ظاهرة جديدة ومحيرة. فأنا عندي الإحساس يوماً بعد يوم، عندما أصل إلى الجريدة، أن الزملاء، وموظفي

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

المشتريات وعمال المطبعة يسلمون عليّ أقل من ذي  
قبل، أو أكثر تحديداً، إنهم يعرفوني أقل من ذي قبل.  
كما لو أنني أصبحت رويداً رويداً أقل مما أنا  
هو، وكما لو أنني أخذت أبتعد ببطء عما كنته إلى  
يوم البارحة. وكذلك، فإن سحتي، وهيئتي، وصوتي  
لم يعودا لي كما كانا في السابق. وأيضاً، فإنني كما  
لو كنت قد بدأت ببطء أخرج من ذاتي، وأذوب في  
الميوعة، وفي الكينونة البدائية، وفي الفكرة، وفي  
الذكرى، وفي العدم.

كما لو أن هذا الذي يمتلك اسماً كريهاً مجانساً  
لاسمي، قد اقترب مني بخطوات صامتة لكي يأخذ  
مكاني. إنه يلبس لباسي، ويتكلم لغتي، ويحب  
الأشياء التي أحبها. ولكنه يفعل ذلك موظفاً سنوات  
عمره العشرين.

ذهبت هذا الصباح إلى الجريدة. وللمرة الأولى،  
فإن صبيان المشتريات عند المدخل لم يسلموا عليّ. بل  
إنهم سألوني:



«عفواً أيها السيد، ماذا تريد؟

- كيف، أرغب؟ أنا بوتزاتي، لا؟ ما هذه المزحة؟

أجابني رئيس الحرس:

- سيد بوتزاتي في مكتبه. هل ترغب في الكلام معه، وقع النموذج، هنا، من فضلك».

وقعت، أنتظر. ذهب موظف المشتريات إلى هناك مع ورقتي. عاد بعد دقيقتين: «تعال، من فضلك». فتح الباب.

هنا، في المكتب، خلف الطاولة، جلست. ولكن لم أكن شاباً. كان كل شيء على العكس من ذلك. عمري. إنه غريب عني تماماً. كربه. لقد ابتسم لي: «بماذا أستطيع...؟»

وداعاً.

\*\*\*

## منهجية طه حسين في نقد أشعار المتنبي

داسنن كاول

ترجمة عز الدين اسماعيل

آمل أن يحقق هذا البحث إسهاماً في التوجه إلى تقدير العمل الذي قام به ذلك العالم الذائع الصيت، الذي ارتاد الطريق لنا نحن الذين نحاول التمثيل به في تقويم ميراث رائع من المنجزات الإنسانية. لقد بين لنا كيف يمكننا أن نجمع بين موقف كل من الباحث العلمي ومن ينشد المتعة من خلال المشاركة في تجربة قراءة نص قديم.

وسوف نواجه في هذا البحث المشكلة المتعلقة  
بمعنى نص يبعد عنا في زمن تأليفه ألف عام. وسوف  
نطرح على أنفسنا السؤال عما إذا كان أسلوب  
التناول الذي اصطنعه طه حسين في كتابه «مع  
المتنبى» بحيث يعيننا على ملء هذه الفجوة الزمنية،  
ويسمح لنا بتذوق النص على نحو ما كان يُرتجى  
تذوقه لدى شخص كان في حضرة المتنبى في لحظة  
إنشاده للمرة الأولى.

وهذه المشكلة تتعلق أساساً بظاهرة القراءة  
والفهم؛ ففي وسعنا أن نشخص مواقف علماء  
التأويل - أولئك الذين يعنون بصحة التفسير  
النصي - بأنها تقع في حدود موقفين فلسفيين  
متعارضين: أحدهما طوره هيرش Hirsch في كتابه  
المسمى «صحة التفسير» (New Haven: Yale Univ.  
Press, 1967)، وكان معيار التفسير عنده هو أن  
المؤلف يريد إلى معنى يسميه (هيرش) المعنى  
المقصود؛ وربما حملنا بهذا على أن نميز بين معنى  
النص - الذي هو دائم، وثابت، وغير متغير، بقدر

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

ما هو تسجيل لوعى تاريخى - ومغزى العمل، الذى  
يحتمل تغييره من جيل إلى جيل، وفقاً للمنظورات  
التاريخية لدى أولئك الذين يحاولون الدخول فى حالة  
تفاعل مع ذلك المعنى. وتذكرنا هذه القسمة الثنائية  
بثنائية اللغة والكلام عند سوسير، أو تذكرنا - بعبارة  
أخرى - بالمحتمل فى مقابل المتحقق، أو بمعنى النص  
فى مقابل التعبير عنه فى لحظة تاريخية بعينها.  
وعلى هذا النحو يحاول النقاد أمثال هيرش التغلب  
على مشكلة المسافة الزمنية المعقدة. ولكن ينبغى لنا  
أن نتذكر أن هيرش لا يقدم منهجاً من أجل فهم النص  
فهماً أولاً؛ فعمل الناقد عنده يشتمل على عمليتين  
مستقلتين ومتعارضتين تعارضاً درامياً، تماثلان  
«لحظتين معرفيتين A متميزتين، يسميهما هوايتهد  
Whitehead على وجه الخصوص «مرحلة التوهم»،  
و«مرحلة التدقيق». بقول هيرش:

لكى يفهم القارئ قصيدة كتبها كيتس  
Keats ينبغى له أن يتمثل فى خياله  
الموت، والمجد، والأسرار، التى تصنع فهم

كيتس للحياة؛ ولكن فى وسع القارئ بعد  
هذا أن يخضع التكوين الخيالى عنده  
لنظام صارم، يكشف عما إذا كان فهمه  
لكيتس مجرد وهم؛ ففي التفسير يمكن أن  
تأتي اللحظة النقدية فى عقب اللحظة  
التكهنية (ص 10).

واللحظة التكهنية عنده - أو تلك التى سميت  
مرحلة التوهم - لحظة غير منهجية، بل هى حدسية  
وتعاطفية. إنها ضرب من الاستشراق الخيالى الذى  
بدونه لا يمكن الشروع فى أي شيء؛ فلكي يصل  
الناقد إلى مرحلة الفهم لابد له من أن يعمل خيالة  
بصفة أساسية. ولكن هذه العملية الخيالية كما  
يدركها هيرش لابد عندئذ من إخضاعها للنظرة  
الموضوعية؛ أى النظر إليها فى نطاق السياق  
التاريخى الذى نشأ فيه النص. وفى هذه العملية  
يحشد المرء كل معرفته التاريخية باللغة فى تلك  
المرحلة من مراحل تطورها، ومعرفته بالظروف  
التاريخية، بالإضافة إلى إدراك منه لسلم القيم  
السائد فى تلك الحقبة.

وفى مقابل المدرسة التى مثلها هيرش هناك المدرسة التى مثلها الناقد الألمانى جادامر Gadamer. هذا الناقد يرى أن هيرش ألقى على عاتقنا مهمة القيام بعمل محال، ألا وهو الفهم الكامل للسياق اللغوى والاجتماعى والتاريخى لنص بعينه. وهو يرفض - فى إطار النظرية الظاهرانية- عملية الفصل بين الذات والموضوع، ويرى فى الوعى المتحرر من التحيز ضمناً لموضوعية المعرفة، حيث ينتج عن هذا «ممارسة للغربة» تشوه حقاً ما يحدث فى التفسير الجمالى والتاريخى. وهو يرى الخطأ كل الخطأ فى كل نظرية تأويلية - وفقاً لكلمات دافيد لينج David Linge - «ترى فى الفهم تكراراً أو مضاعفة لمقصد قديم؛ أى بوصفه إجراء تتم فيه عملية إعادة الإنتاج أكثر منه إجراء منتجاً أصيلاً، يتضمن الموقف الخاص للمؤول»<sup>(1)</sup> وعند جادامر «أن الفهم يظل بصفة أساسية عملية توسط أو ترجمة معنى سابق إلى الوضع الراهن؛ فهو يرى فى عملية التفسير حواراً بين كل مفسر جديد والنص أو الحدث الذى يسعى إلى فهمه».

وهنا يصف هيرش هذا المنظور بأنه «تاريخانية أصولية»، إنطلاقاً من عقيدة راسخة فى أسلوب التناول الذاتى / الموضوعى. وهو يقف كذلك موقف المعارض لأولئك النقاد المريكين الجدد، الذين كانوا يرون أن النص يتمتع أساساً باستقلال ذاتى.. وينظرون إلى النص دون أى محاولة خاصة لتحديد ما يريد المؤلف.

من هنا سنحاول فى نطاق هذا الإطار أن نفهم موقف طه حسين فى ملاحظاته التمهيدية والختامية على السواء فى كتابه «مع المتنبى»، وتعليقاته الفعلية على نصوص محددة. وسنبداً بالنظر فى أهدافه المعلنة فى مقدمته، ثم موقفه فى الصفحات الختامية، مع التفكير المتأمل فى الكتاب إجمالاً. وسوف نختم بنظرة حميمة فى جانب من تفسيره لقصيدة مفردة.

وينبغى أن أذكركم أن هذه ليست المرة الأولى التى يتم فيها تقويم منهج طه حسين فى عمله هذا. لقد أتىح لى ضمن محتويات مكتبة جامعة

وسكونسن المتواضعة أن أجد التحليل المتقن الذى قدمه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد فى مقاله الذى يحمل عنوان «دراسة فى كتاب طه حسين مع المتنبى»<sup>(2)</sup>. وأملى المتواضع هو أن تكون هذه الورقة لا مجرد إعادة عرض لما سبق ملاحظته بل تكملة لملاحظات الدكتور إبراهيم عبد الرحمن بملاحظات من منظور يختلف بعض الشيء.

ومع أننا ألزمتنا أنفسنا بتحديد منهج طه حسين فإنه لم يدع قط أنه ينشئ دراسة منهجية، بل يبدو أنه يؤكد الممارسة الحقيقية لقراءة المتنبى بقوله إنه يريد أن يكون رفيقاً للمتنبى، لا أكثر. ما الذى يوحى به إلينا مفهوم الرفيق هذا؟ إن هذه الكلمة نفسها يبدو أنها تقف موقفاً مضاداً للفصل الملاحظ بين الذات والموضوع بقدر ما تشتمل على فعل من التماهي الجزئي على الأقل مع الشاعر. ألا يحاول الرفيق أن يقاسم صاحبه كثيراً من الآمال والمطامح؟ كذلك توحى هذه الكلمة بالقيام بمحاولة للتواصل مع لحظة الإبداع التاريخية.



إن طه حسين لا يقوم بأي محاولة صريحة للتعويل على وضعه التاريخي، ويؤكد كيف أنه يجب أن يعزل نفسه عن حياته العادية. وهو يصف لنا كيف أنه يترك متاع بحياته بوصفه مدرساً في القاهرة، وكل التزاماته الاجتماعية؛ ليلوذ بجبال الألب، حيث يرغب في أن ينفرد مع المتنبي.

ومع أننا نلاحظ درجة من التماهي لدى طه حسين خلال اختياره لكلمة رفيق، فإنه يشير فينا كذلك شعوراً مناقضاً عندما يؤكد مسافة البعد العاطفي بينه وبين الشاعر. وعلى وجه العموم فإنه يشعر بأن المتنبي لا يحرك العقل والقلب والأذن مثلما يصنع مسلم بن الوليد وأبو نواس.

لماذا اختار طه حسين المتنبي إذن ليكون موضوع دراسته؟ إن طه حسين على الرغم من أن ذوقه الخاص لم يتوافق توافقاً تاماً مع مزايا الشاعر، كان مدفوعاً في اهتمامه بالمتنبي بعوامل ثلاثة ألا وهي: اهتمام زملائه وتلاميذه بالشاعر؛ وتعاطف القراء المحدثين البالغ مع أشعاره؛ وأخيراً الاستجابة القوية له، سواء

أكانت معه أو ضده، لدى القدماء. وعلى الرغم من أن يريد أن يكون رفيقاً للمتنبى فإنه يرى في هذا عملاً مرهقاً؛ عملاً يقتضيه أن يحرم روحه الاسترخاء وقراءة أعمال أكثر إمتاعاً. ولكن على الرغم من أن هذا هو موقفه المعلن منذ البداية، فإننا نصل من خلال دراسته (على نحو ما لاحظ الدكتور إبراهيم عبدالرحمن في حنكة) إلى إدراك أن طه حسين قد أصبح في حقيقة الأمر شديد التعاطف مع موضوعه، وإن لم يكن هذا بحيث يعني القول إنه لا ينعى بعض الأشعار بأنها غثة لا أكثر.

ويذكر طه حسين فيما يتعلق بأسلوبه في التناول، حتى قبل أن يشرع في عمله في هذا الكتاب، أنه قد قام بتدريس شعر المتنبى لتلاميذه علي مدى عام؛ ويخبرنا كذلك أن مكتبته تشتمل على عدة تفاسير وكتب تتضمن ترجمة لحياة الشاعر. ولكنه يؤثر عند إملاء هذا الكتاب أن ينظر نظرة جديدة كل الجدة في الديوان نفسه، دون الرجوع إلى أي شرح أو أي كتاب من كتب التراجم. ويدل هذا

على عزمه على أن يجعل الديوان نفسه هو ملهمه الوحيد. وهذا لا يعني بطبيعة الحال القول إنه سيجعل للنص استقلالاً ذاتياً علي نحو ما قد يصنع النقاد الأمريكيون الجدد. كلا؛ فهو يعول دائماً على قراءاته ودراسته السابقة في وضع العمل في سياقه الاجتماعي والتاريخي. والمهم هو أنه يريد أن تكون الأسئلة التي يطرحها قد أوجت بها القراءة الممعة للنص.

وهكذا يجعل طه حسين من النص مركز دراسته، واصفاً طريقته في التناول بأنها الكلام إلى المتنبي والكلام عنه، والنظر إليه عن كثب.. وهذه التصريحات تنطوي على فكرة أن هناك وعياً بعينه قد اشتمل عليه النص الذي يرغب الناقد في أن يقيم معه علاقة اتصال. هل هذا الوعي هو الشاعر نفسه؟ نعم، ولكن بمعنى محدود للغاية فحسب. ذلك بأن ديوان الشاعر - على نحو ما يخبرنا الناقد في الصفحات الختامية من كتابه - لا يمثل المتنبي على مدار حياته كلها. ومع ذلك فهذا الديوان يعكس حقاً

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

لحظات من حياته. وعندئذ تصبح مهمة الناقد هي أن يدخل في علاقة مع وعي الشاعر؛ ذلك الوعي الذي يصحب لحظة النظم.

كيف ينبغي له أن يتكلم إلى الشاعر؟.. ربما كان ذلك عن طريق عملية تماه يسمح فيها لوعيه أن يشعر بما للكلمات من أثر؛ أن يشعر بقوتها، وأن ينجذب إلى ما فيها من عاطفة. وهو يترك الشاعر بعد هذا يتكلم إليه وهو منصت؛ وفي هذه اللحظة يكون حقاً مع المتنبي. وهو يستطيع - إنطلاقاً من هذا الوضع المتميز - أن ينشئ صلة مع شخص ثالث هو قارئه؛ وهنالك يسجل انطباعاته أو خواطره. وهو متواضع كل التواضع في وصفها، حيث يقول إنها تصف لحظات من حياته، لا أقل ولا أكثر، وأنها تعبر عن مشاعره وانطباعاته في لحظة إنصاته للمتنبي؛ وربما أضفت أن هذا غالباً ما يكون ذا طابع نقدي إلى حد ما. وأخيراً تصف عملية «النظر في» موقفاً أشد انفصالياً؛ إذ يبدو الأمر كما لو أن الناقد - بعد إنصاته للشاعر - يرتد ويفكر ملياً فيما سمع. وهذا

---

الموقف العقلي بشخص موقف الناقد عندما يحلل تأثير وزن بعينه أو اختيار معجم أو ما شابه. وعلى الرغم من أن طه حسين لا يبدو أنه يسعى إلى تحقيق دراسة منهجية فإنه يقول حقاً إن المتنبي قد دفع به آخر الأمر إلى ذلك الإطار العقلي، أي نحو البحث والتحقيق. ومع ذلك فإنه لا يدعي أن كتابة يبلغ مرتبة البحث. وهو في مقدمته لكتابه «في الأدب الجاهلي» يصف الناقد بأنه مطالب بأن يمزج بين البحث العلمي (العلم) وذاتية الأدب. وعنده أن الدراسة الأدبية تحتل موقعاً وسطاً بين العلم الخالص والأدب الخالص؛ ففيها تتمثل موضوعية العلم وذاته الأدب. ومع أنه لم يدع الموضوعية فإنها تظهر عندما يدعم كثيراً من ملاحظاته الانطباعية بإشارات مادية إلى استخدام أصوات (فونيمات) معينة أو توظيف وزن معين يشير هو إلى خصائصه الموسيقية.

ويبدو طه حسين في ختام كتابه متشككاً في المقصود نفسه من الوصول إلى معنى نص ما على نحو ما شعر به مؤلفه منذ عشرة قرون، وذلك عندما

يؤكد أن استجاباته نفسها للنص نفسه تختلف من لحظة إلى لحظة. وهو يختم كلامه قائلاً «عبيد اللحظات»، أو عبيد الزمن، الذي نقف أمامه عاجزين. وهو يقول إن هذه الفكرة قميئة بأن تحمل النقاد على التروي، وتزودهم بشيء من التواضع.

ومنذ اللحظة الأولى يبدو هذا البيان موافقاً لوجهة نظر جادامر عن تاريخية النقد الأدبي. ولكن هل في مقدرونا أن نعرف نقد طه حسين بأنه تاريخياً نية أصولية على نحو ما سماها هيرش؟ كلا، لا أظن؛ فطه حسين لا يدعى أن كل ناقد يحاول أن يرى النص في نطاق منظورات زمنه، وكل ما يقوله هو أنه من الصعب ألا يرى النص على هذا النحو.

وفيما يتعلق بلغة النص يشعر طه حسين باقتداره التام على أن يقدر قيمتها على نحو ما كان يقدرها أحد معاصري المتنبي؛ فالهوية الزمنية لا تشكل لديه أية مشكلة، الأمر الذي يرجع في الغالب إلى معرفته الوثيقة بالتراث في جملته. سنراه يقول في تحليله لأبيات مفردة من الشعر، على سبيل

المثال، إن هذه اللفظة أو تلك لا تلائم سياقاً بعينه، أو أن الشاعر قد استعمل هذه اللفظة أو تلك نظراً إلى القافية، في حين أنه قد قصد في الواقع إلى غيرها.

والكتاب كله مليء بالملاحظات الخاصة بما كان الشاعر يفكر فيه، أى بأهدافه - على سبيل المثال - من إيراد أبيات قصيدة بعينها بأسلوب بعينه. ولكن طه حسين ينظر كذلك إلى معنى الأبيات الذى قصد إليه الشاعر. إنه يدلل - فى واقع الأمر - بلغة الواثق خلال الكتاب كله على أنه قد تغلغل حقاً فى عقل المتبنى. وهو لم يدرج موضوع الحدس ضمن ملاحظاته إلا فى الختام (وإن لم يعن هذا القول إنه لا يستخدم الكلمات الدالة على الحدس خلال الكتاب كله استخداماً طليقاً، مثل كلمات لعل، ربما، أرجح). ومن هنا يمكننا أن نقول إذن إنه يتخذ كذلك من قصد المؤلف، شأنه شأن هيرش، معياراً يستند إليه، دون النظر الصريح إلى وضعه التاريخى الخاص. ولكنه على وعى، فى الوقت نفسه، يفوق فيه هيرش، بصعوبة أن يتحقق المرء من فهمه الخاص لذلك

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

القصد، ولكنه هدف يتوجه إليه، ويرى فى النص مرآة للمؤلف فى لحظة بعينها من حياته، أى فى أثناء فعل الإنشاء نفسه.

إن طه حسين يشترك مع «النقاد الأمريكين الجدد» فى مسألة واحدة، ألا وهى التركيز على النص، وإن كان أكثر تغلغلاً فى حياة المؤلف مما يجرؤ عليه أولئك النقاد. وعنده أنه لما كان قصد المؤلف من الصعب التثبيت منه، فقد صار على المرء ألا يبذل جهداً فى تحديده. ولما كان المعيار لدى طه حسين هو قصد المؤلف (كائناً ما كانت الصعوبة فى إدراكه)، صار من المؤكد أن النص ليس له استقلال ذاتى. ومعنى هذا أنه لا تكون له حياته الخاصة، المستقلة عن قصد المؤلف.

وقد لاحظ الناقد فرانك كرمود Frank Kermode فى دراسة تقويمية لعمل الناقد الأمريكى بلاكمور Blackmur أن «بلاكمور كان بصفة أساسية ناقداً لا يخضع إلى حد بعيد للنظام، وأنه كان يعتقد، على نحو خطر ولكنه صحيح [والتأكيد من عندى]، أن

---



النقد عمل تغلب عليه الفوضى، وإن كان يعتمد على عملية إخضاع صعبة، ثم على ما يكون في عقل الناقد من تعليقات مهمة ومفيدة. إن استبصاراته لا تخضع حقاً لنظام؛ والمؤكد أن تاريخها ليس تاريخ نظام متطور<sup>(3)</sup>. وقد علق فرانك بأن هذا لا يعد من جانب بلا كمور عجزاً عن التزام المنهجية، ولكنه أحرى أن يكون محاولة لتجنب التناقض مع جدله الخاص؛ فهو يناضل من أجل الإفلات من الخيانة الأساسية للغة، التي تحملك على اتخاذ وضع واحد ومنظور واحداً في الوقت الذي تكون فيه واعياً على نحو موجه بالأوضاع والمنظورات الأخرى في الوقت نفسه. ومن أجل التغلب على هذه الخيانة يحدد السيد بلا كمور مصطلحاته بقدر ما يطيق من السرعة، أو يستخدم صورة ما عاطفية أو استعارية لكي يوِّد «الشعور» بما يقصد إليه، بدلاً من أي معنى قد يحصره في نطاق ضيق بالغ الإحكام.

هل نملك أن نطبق بعض هذه الملاحظات على منهج طه حسين؟ هل ثم نوع من الفوضى في

«خواتره المرسله»، التى لا يرى الناقد حولها أى مخرج حيوى؟ لقد كان فى وسعه بكل تأكيد أن يتبنى أسلوباً منهجياً فى التناول، لكن هذا لم يكن ليعينه على تحقيق هدفه وبطبيعة الحال لم يكن نقده فوضوياً بشكل مطلق؛ إذ كانت لديه خطة محددة تناول بمقتضاها مسيرة المتنبي مرحلة بعد أخرى. ومع ذلك فقد عرف أن أسلوب التناول العلمى الصرف - أى تلك الموضوعية الباردة كل البرودة والخانقة - كان مصيرة الإخفاق.

ولسنا نملك أن نسم نقد طه حسين كله بالانطباعية، لأنه كان فى الحقيقة يمحس انطباعاته ويرفض بعضاً ثم ينظمها فى صورة محكمة. وإنه ليستخدم ألفاظاً لا يمكن فهمها إلا بالمعنى العام؛ وهى ألفاظ غالباً ما تنطوى على طاقة عاطفية أو قيمة استعارية. وإذ هو يصف إحدى القصائد على سبيل المثال، نراه يشخصها بأنها تنطوى على الخصائص الأربع الآتية:

1 - فخامة الوزن.

2 - ضخامة القافية.

3 - جزالة اللفظ.

4 - رقة المعنى وارتفاعه<sup>(4)</sup>.

ولابد أن نسلم بأن هذه الألفاظ انطباعية وذاتية؛ ولم أجد فى أى مكان تعريفاً دقيقاً لها. وربما تساءلنا: حسناً؛ أى الأوزان إذن فخم وأيها ليس كذلك؟ وهذا التساؤل يصح بالنسبة إلى القافية. وفى حالة هذه القصيدة على وجه الخصوص كانت القافية هى «مُه»، وكانت كلمات التقفيه الأولى هى «طاسمة»، و«ساجمه»، و«لائمه». وربما تساءلنا: هل هناك أى خاصية صوتية تجعل من هذا النسق قافية ضخمة؟ وفى وسعنا أن نلاحظ ملاحظات مماثلة تتعلق باللفظين الآخرين.

ولكن لنفترض أن هذه الألفاظ تنقل حقاً شعوراً، فكيف لنا أن نشخصه؟... ربما كان مجرد شعور يستعصى على التعريف. والناقد يخبرنا كيف يؤثر الوزن والقافية على حواسه، وليس على عقله. ولابد لنا من أن نأخذ فى الحسبان جمهور الناقد؛

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

فالمؤكد أنه لم يكن يهتم بأن يحصر جمهوره فى نخبة من أساتذة الأدب، بأن يستخدم كثيراً من الرطانة، ويركز على التفصيلات التقنية للبنية الشعرية. (فى تعليق جانبى أقول إن المرء ينبغى له أن يسلم بأن النقاد البنيويين لا يشعرون بأى ضرورة- كما هو الشأن هنا - لإضفاء الطابع الشعبى على رسالتهم). ويبدو لى أن طه حسين كان يحس بأن لديه رسالة حقيقية تشير الاهتمام لدى قطاع عريض من الناس بتراثهم الأدبى، وأن الإمعان فى التدقيق ربما كان مناقضاً لهذا الهدف.

ولا يتضمن هذا أن طه حسين لا يقدم ملاحظات فنية؛ فهو فى الواقع يناقش الجنس الاستهلالى والطباق، والخصائص المميزة لأوزان بأعيانها (وإن كان من المحتمل ألا يذهب إلى التفصيل الذى يرتضيه الناقد اللغوى).

وهناك سؤال آخر يمكننا أن نطرحه، ألا وهو: هل يُصدر طه حسين الأحكام وهل يقوم؟ إنه يصنع هذا بكل تأكيد؛ فهو لا يجد حرجاً فى هذا. والكتاب

ملىء بالألفاظ التى تجسد أحكام القيمة: الحسن، الجمال، السماجة، وما أشبهه. والواقع أنه يجعل لهذه الأحكام التقويمية وقعاً سلطوياً، وذلك عندما يقول: «أما أنا فلا أرى فى هذا الكلام جمالاً ولا حسناً». (129).

ولنشرع فى محاولة فهم منهج طه حسين بأن نقوم بتحليل قصيدة ميمية موجهة إلى سيف الدولة، تمت مناقشتها فى الفصل الثالث من الكتاب الثالث (ص ص 186 - 194). وهو يبدأ هذا الفصل بتقرير أن شعر المتنبى مختلف، شأنه شأن حياة الأمير الذى صار المتنبى رفيقا له. وليس هناك ما يحمل على هذه المقارنة. ومع ذلك فإنها تخلق لدينا الانطباع عن سلسلة من القصائد تعكس الجوانب المختلفة من حياة الأمير، أى الرغبة فى التلميح إلى العلاقة بين الشعر والشخصية التاريخية التى ربما استلهمها الشعر. وفى مرحلة تالية نجده يقول إنه لن يذكر سوى حياة سيف الدولة بوصفها وسيلة إلى تصوير أبعد مدى لحياة المتنبى والكلام عن شعره.

وبعد هذا يشرح طه حسين فى موقف جانبى كيف أنه سيوجز، لأنه حريص فى حقيقة الأمر على أن يتطرق إلى موضوعات أخرى.

ويأتى تالياً لهذا أنه يوجه اهتمامه إلى تلك القصائد التى تمدح سيف الدولة، ويقول إن المتنبي كان حريصاً للغاية فى ثلاث من قصائده المبكرة فى هذا الأمير على كسب مودته حتى يمكن جعله شاعراً فى البلاط. وهنا يقدم الناقد بعض الفروض المتعلقة بسيكولوجية الشاعر؛ وهى بكل تأكيد فروض خارج النص. وإنه ليحاول أن يكمل صورة ذلك الكائن التاريخي من اللحم والدم، الذي ألف تلك الأشعار، ويحاول أن يعينها بوصفها لحظات من حياة الشاعر فى سياق بعينه، وليس فى نسق تاريخي متسلسل، أي فى سياق موقف الشاعر النفسي. كيف يصل إلى هذا؟ إذا كان هناك مرجع نصي صريح فإنه يهمل ذكره.

إن هذا يثير مسألة التناص؛ فلدى الشاعر بطبيعة الحال دافع يغيره بتأليف هذه القصيدة. ولكن

هل يتسنى لنا فحص هذا الدافع؟ وهل يقع هذا الفحص في نطاق حدود النقد الأدبي؟

المسألة التي نحن بصددتها هي ما إذا كانت هذه المعلومة تهيئ لنا سياقاً نستطيع إنطلاقاً منه أن نتذوق قصيدة ما تذوقاً أفضل. لقد قال جاك بيريه Jacques Perret: «لا يكون ملفوظ ما واضحاً قط إلا بالإحالة إلى سياقه.. وفي الحوار الشفوي يكون السياق واضحاً.. وعندما نقرأ نصاً قديماً، لا يكون معظم السياق، الذي هو غاية في الأهمية - لا يكون متاحاً لنا»<sup>(5)</sup>. ونحن نلمح لدى ناقدنا رغبة في تزويدنا بسياق، مثلما يود شارح العهد الجديد أن يجد سياقاً لأنجيل بولس الرسول» (بيريه، ص 26).

وينبغي لنا أن نتذكر مسألة أخرى في هذه المناقشة، ألا وهي أن النص يحتفظ به في التراث نتيجة للشعور بجدارته بالانتقال عبر الزمن، وإلا فإنه يضيع. والناقد يعيد إلى النص الحياة. وهكذا يحاول طه حسين أن يزود نصه باللحم والدم، ويمنحه حياة جديدة؛ فهو ناقل آخر على طريق النقلة، أو لنقل

إنه - على الأقل - سيلهم نقلة الديوان المحتملين  
الحفاظ على العمل.

وإذا عدنا إلى تحليل تلك القصيدة الميمية رأينا  
أن الناقد يمضي في تحليل سيكوجية الشاعر، ويؤكد  
أن الأمل كان حقاً هو الذي حفزه إلى مدح سيف  
الدولة؛ أمل الشاعر الطموح في الحصول على مكان  
متميز في البلاط الجديد. ترى هل يسعفنا في تقويم  
الشعر أن نتمكن من رؤية الشخص بلحمه ودمه،  
الذي تنم عليه تلك الأبيات، وقد تم تصويره على  
نحو ما تخيله الناقد؟ إن الناقد - حين جعلنا نتماهى  
مع البطل حتى إننا لنمزج آمالنا وطموحاتنا بآماله  
وطموحاته - ربما يسر لنا الدخول إلى روح النص.

ويرى طه حسين أنه من الملائم مقارنة إيقاع تلك  
القصيدة الموجهة إلى سيف الدولة بإيقاع قصيدة  
المتنبي الأولى التي وجهها إلى بدر بن عمار قبل ذلك  
بتسعة أعوام. وهو يشخص أسلوب المتنبي في تلك  
القصيدة الأقدم بأنه حاد ومندفع، في حين أنه في  
القصيدة الأحدث يتسم بالرزانة والهدوء، ثم يحاول أن



يجد الأسباب النفسية لهذا الفارق في الإيقاع. إنه في الوقت الذي يرى فيه أن القصيدة الأقدم دفقة من دفقات الشباب الحاد والمندفع لدى شاعر لم يثبت وجوده بعد، يرى أن القصيدة الثانية نتاج لحالة النضج لدى شاعر ناضج. ومن جهة أخرى يفترض طه حسين - على المستوى النفسي - أن المتنبي كان بائساً في المرحلة التي سبقت لقاءه مع بدر، مصوراً هذا اللقاء كمن وجد الماء في واحة مخضوضرة بعد اجتياز صحراء من المتاعب. وهو يفترض - على النقيض من هذا - أن الشاعر كان هادئاً وراضي النفس عند لقائه بسيف الدولة.

يحاول طه حسين أن يتطرق إلى حياة المؤلف من خلال النص، وأن يتعرف الأسباب الكامنة وراء سلوكه؛ فهل تراه مسرفاً في مسعاه هذا؟ وأن يضيء هذا القصيدة من خلال إمدادنا بسياق أشمل؟ وعلى أي نحو تفترضون أن طه حسين قد يرى هذا؟ قد يفترض أنه يذهب إلى أننا نستطيع - من خلال تخيلنا لشخص الشاعر أمام أعيننا - أن ندخل في

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

علاقة أوثق مع شخصيته، وأن نكون - من ثم - فى وضع أفضل لعقد الصلة معه فى النص.

ولكن التركيز هنا - على نحو ما لاحظ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن - ربما لم يعد أدبياً؛ فهناك خطر دائماً فى مجرد جعل النص تصويراً لشخصية الشاعر، ثم يكون للنص بعد هذا وضع ثانوى. ومع هذا ففى تقديرى أن اهتمام طه حسين بشخصية الشاعر لا يعد انتهاكاً جسيماً؛ فالمؤكد أن أنواع الملاحظات التى يقدمها لا تفصلنا بطبيعتها فصلاً خطيراً عن النص الذى بين أيدينا، لأنها فى الحقيقة صادرة عن النص نفسه.

ولا يسمح لنا الطول المحدود لهذه الورقة بالمضى فى مناقشتنا لتحليل طه حسين لهذه القصيدة الميمية تفصيلاً. لهذا سنذكر فى إيجاز تام كيف يرى فى خاصة الإلغاز فى مطلع القصيدة سعى الشعر إلى جعل شعره صعباً بعض الشيء، وعندئذ يتمثل جانب المتعة الجمالية فى الكشف عن معنى اللغز. وإذا يشرح طه حسين ما فى المطلع من تعقيد، يمضى

فيناقش ما ظهر من تغير فى البناء النحوى المعهود ،  
ومن استبدال كلمة نادرة وغير مألوفة بكلمة غاية فى  
الذيوغ. وهذه هى الحالة التى « ينظر إلى » النص فيها  
بطريقة غاية فى الموضوعية، آخذاً فى الحسبان  
خصائصه اللغوية.

وفى الختام ينبغى لنا أن نتذكر الإضافة  
العظيمة التى قدمها كتاب طه حسين هذا فى سبيل  
تطور النقد الأدبى العربى؛ ففى نطاق الأهداف التى  
وضعها له مؤلفه يعد هذا الكتاب بكل تأكيد كتاباً  
من الطراز الأعلى. والواقع أن طه حسين هنا - إذا  
نحن استخدمنا مصطلح جادامر - يقوم بدور الوسيط  
لكى يتيح لنا أن نعايش على نحو غاية فى الحميمية  
جملة رائعة من نصوص العصور الوسطى.

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

## الهوامش

- 1) H.G. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, ed., D.E. Linge (Berkeley, Univ. of Calif. Press, 1976), P. xvi.
- 2) In *Taha Husayn Wa-Qadiyat al-Shi 'r*, ed. Salih Jawdat (Cairo: al-Haiya al-Misriyas 1975).
- 3) Quoted by Gregory T. Polletta, ed. *Issues in Literary Criticism* (Boston: Little, Brown & Co., 1973). P. 12.
- 4) 10th ed. (Cairo: Dar al-Maarif, n. d.) p. 189
- 5) "Du text a l'auteur du texte", in *Qu'est-ce qu'un texte?* (Paris, Librarie Jose Corti, 1975), pp. 26-27.

\* \* \*

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

## رِحْلَةُ بُوَسْتَرِ كَيْتُونِ

فِيدْرِيكُو غَارْتِيَا لُورِكا - إسبانيا

ترجمة عبدالهادي سعدون

(الشخصيات: بوستر كيتون(\*)، الديك، البوم،  
زنجي، امرأة أمريكية، فتاة).

\*\*\*

**الديك:** كوكو، كوكو (يظهر بوستر كيتون  
يقود أبناءه الأربعة)

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

**بوستر كيتون:** يستخرج خنجره الخشبي ويذبحهم)

أبنائي المساكين!

**الديك:** كوكو، كوكو..

**بوستر كيتون:** (يحصي الأجساد على الأرض)

واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة.

(يصعد دراجته ويمضي)

«بين العجلات المستهلكة وصفائح

البنزين، زنجي يأكل قبعته المصنوعة

من القش».

**بوستر كيتون:** يا لروعة المساء!

(ببغاء تحوم في سماء مفتوحة)

**بوستر كيتون:** ما أجمل أن تتنزه على دراجة.

**ألجوم:** تشي..ري، تشي..ري، تشي..يري،

تشي..

**بوستر كيتون:** ما أعذب تغريد العصافير

الصغيرة!

---



**بوستر كيتون:** (مستيقظاً) لا أريد أن أتكلم أبداً.  
ثم ماذا سأقول؟  
**صوت:** أحمق!

(يتمشى. عيناه لا متناهيان  
وحزینتان كعینی حیوان وُلِدَ حديثاً.  
حالمتان بزنابق، ملائكة وأحزمة  
حريرية. عينان كفتحتي قدح. عينا  
طفل أحمق. عينان بشعتان  
ومدهشتان. عينا نعامة. توأمان  
متعادلان بالحزن تماماً.. من بعيد  
يلمح فيلادلفيا، سكان هذه المدينة  
يعلمون جيداً أن القصيدة القديمة  
للقاطرة سنجر Singer تحاول الدوران  
حول زهور البيوت الزجاجية  
الكبيرة. ورغم ذلك لا يستطيعون  
فهم أي شيء نظراً للاختلاف  
الشعري الدقيق الذي وُجِدَ بين قدح



نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

---

شاي ساخن وآخر بارد... من بعيد  
تلتمع فيلادلفيا)

بوستر كيتون: إلى هذه الحديقة.

امرأة أمريكية: مساء الخير.

(يبتسم بوستر كيتون ويلمح في  
«غروس بلان» أحذية السيدة. أوه  
ما كل هذه الأحذية؟ لا نستطيع  
احتمال هذه الأحذية، نحتاج  
لصنعها جلود ثلاثة تماسيح..)

بوستر كيتون: أنا أردت..

الأمريكية: هل تحمل سيفاً موشى بأوراق  
الأس؟

(يهز بوستر كيتون كتفيه ويحرك  
قدمه اليمنى)

الأمريكية: هل تحمل خاتماً بحجر مسموم؟

(يغلق بوستر كيتون عينيه بتأن  
ويحرك قدمه اليسرى)

### الأمريكية:

حسناً وماذا بعد؟

(أربعة خيالات بأجنحة من الشاش  
الأزرق يرقصون بين الزهور فتيات  
المدينة يعزفن على البيانو بنفس  
قدرتهن على ركوب الدراجة. رقصة  
الفالس، القر وقوارب الكانوا هزت  
قلب صديقنا الرقيق. اجتاح الخريف  
الحديقة، مدهشاً الجميع بمفاجأته  
مثلاً يغطي الماء قطعة الحلوى)

### بوستر كيتون:

(مندهبشاً) أشتهي أن أكون أوزة..  
لكنني لم أشأ فيما بعد أن أكون  
لأنني.. آه أين وضعت قبعتي؟ أين  
رقبتي الشبيهة برقبة دوري صغير؟  
ورباطي الصوف؟ أي مصيبة!

(تمر فتاة على دراجتها. لها رأس  
بلبل، خصرها نحيل وترتدي  
طرطوراً طويلاً)

نوافذ (17)، رجب 1422هـ ، سبتمبر 2001

**الفتاة:**

لمن أمنح شرف التحية؟

**بوستر كيتون:** (حانياً رأسه باحترام)

إلى بوستر كيتون.

(يغمى على الفتاة وتقع من  
الدراجة. ساقاها القائمتان ترتجفان  
فوق العشب كحمارين محتضرين)

**الفونوغراف «الحاكي»:** يردد المقطع للمرة الألف:

في أمريكا تعيش البلابل!

**بوستر كيتون:** (ينحني) آنسة آليونورا اغفري لي

لأنني لم أكن!

آنستي (بصوت واطئ) آنستي  
(أوطأ) آنستي (يقبلها).

(في أفق المدينة، أضاءت نجمة  
الشرطة اللامعة)

ستار

(\*) بوستر كيتون: شخصية الممثل الكوميدي الأمريكي الشهير.