

## بدءاً

تشكر **نوافذ** مترجميها الذين يتواصلون معها بالترجمة النقدية والشعرية والقصصية والمسرحية، وتقدر قراءها الذين يتواصلون بالفكرة والرأي؛ لتحقيق مزيد من النجاح. كثيرة هي الأفكار التي ترد للتحريير، ونحاول بعد دراستها تحقيق ما يمكن منها. بدأنا فكرة تخصيص ملف لأدب أحد الشعوب، ونشرنا ملفاً للأدب الأردني في العدد الماضي. وفي هذا العدد ننشر ملفين؛ أحدهما عن الأدب الروسي، والثاني ملفاً عن الشعر التركي. يأتي ذلك في محاولة لنشر أكبر قدر من المشاركات دون انتظار لزمان طويل. أما ملفاتنا القادمة، فمنها الأدب الأفريقي والأدب الفارسي. ونأمل في تواصل المترجمين معنا، ونحن نفضل الأعمال المترجمة من لغتها الأصلية، أكثر من تلك التي تأتي عبر لغة وسيطة.

نعتزم في **نوافذ** نشر ملف خاص عن أدب الأطفال عالمياً، من منطلق أملنا الكبير في أن نمثح الجيل

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

الناشئ فرصة إطلالة على ثقافات شعوب العالم، من خلال الإبداع القصصي والشعري. لدينا ثقة باستجابة الأخوة والأخوات الذين يسعدوننا دائماً بتواصلهم الدائم ومشاركاتهم المتعددة.

في ظل التواصل الكثير والمبهج من المشاركين الأعزاء نكرر اعتذارنا من تأخر نشر بعض المساهمات، ولعلكم تجدون لنا بعض العذر، ذلك أن **نوافذ** دورية تصدر كل ثلاثة أشهر، ضمن صفحات محدودة. فتقبلوا تحياتنا واعتذارنا وابتهاجنا الدائم بكم قراء ومساهمين. حفظكم الله ورعاكم، وكل عام وأنتم بخير.

**رئيس التحرير**

العدد الثامن عشر شوال 1422هـ - ديسمبر 2001

18

الأدب والتحليل النفسي وإعادة تشكيل الذات:

## اتجاه جديد في نظرية استجابة القارئ

مارشال و. الكورن - مارك بريشر

ترجمة صبار سعدون سلطان

بدءاً من تصريح هوراس بأن أورفيوس «منع قبائل الغابة المتوحشة من القتل والعيش الفاسق» (410) ومروراً بجدل سدني الذي قوامه أن الشعر «لا يدل على الطريق فقط بل يقدم أيضاً منظراً جميلاً في الطريق من شأنه أن يغري أي امرء بدخوله» (113) وتأكيد شيلي القائل بأن «الشعر يقوي الملكة التي هي أداة الطبيعة الأخلاقية للإنسان» (117)، فإن

الأسماء اللامعة من تراثنا النقدي أعربت عن الإيمان العميق بأن الأدب لا يهدف إلى تقديم المتعة فحسب بل وأيضاً التنوير، بالمعنى الأصلي لذلك المصطلح. وقدم نقاد عصرنا طروحات مماثلة بضمنهم بعض النقاد من ذوي المنحى الفلسفي في الآونة الأخيرة الذين باتوا يحتاجون بأن قراءة الأدب تستطيع أن تؤثر على بنية ذات القارئ إن لم تقولها فعلاً. فعلى سبيل المثال يؤكد جورج بوليه Georges Poulet بأنه حين يقرأ المرء نصاً معيناً فإنه يضع جانباً ذاته الأصلية ويشكل النص ذاتية جديدة داخل المرء نفسه. وقد أوضح وولفغانج إيسر Wplfgang Iser مؤخراً بأنه:

إذا تلغي القراءة الانفصال القائم بين الذات والموضوع الذي يشكل الإدراك الحسي كله، فمعنى ذلك أن القارئ سوف «ينشغل» بأفكار المؤلف وهذه بدورها ستؤدي إلى رسم «حدود» جديدة. إن كل نص نقرأه يرسم حداً جديداً داخل شخصيتنا بحيث يتخذ الأساس الفعلي («الأنا» الحقيقية) شكلاً مختلفاً

وفقاً للموضوع الذي يتناوله النص (- 299  
(298).

بقيت مثل هذه التأكيدات المتعلقة بتأثير الأدب على تكوين الإنسان على حالها، بمعنى أنها تأكيدات تفتقر إلى الأدلة النفسية الكافية التي تسندها. فعلى سبيل المثال يبقى رأي إيغر دوغما إسناد من فهم دقيق للعمليات المختلفة المرتبطة بإعادة التشكيل التي يصفها. وحقيقة الأمر أنه بدءاً من أرسطو وحتى عصرنا الحالي شدد معظم الكشفي النفسي الذي تم التوصل إليه حول استجابة القارئ على ناحية المتعة في الأدب وليست الناحية التعليمية والتنويرية. وهذا التحيز النقدي يصح بشكل خاص على عصرنا الذي أخذ فيه المنهج التحليل النفسي حول استجابة القارئ ينظر عموماً إلى الأدب بوصفه يقدم تجربة تطهيرية تسمح للقارئ بإشباع الرغبة المتعلقة في دخول تخيلات بدائية عبر إخفاء هذه التخيلات عن الأنا والأنا العليا - وبالنسبة لهذا التصور الذي يمثله بالدرجة الأساسية فرويد وطوره نورمان هولند Norman holland تفصيلاً في الآونة الأخيرة، فإن

الفائدة الرئيسية التي نجنيها وراء قراءة الأدب هي المتعة المستمدة من الاسترسال بتخيلات طفلية، يقيناً أن فرويد يقر بأن الأدب يمكن أن يساعد على زيادة وعي الذات. ففي دراسته عن مسرحية «أوديب ملكاً» يلاحظ أنه «حين يسلط الشاعر الضوء على إثم أوديب من خلال معاينته فإنه يرغمنا على إدراك ذواتنا الداخلية التي ما تزال فيها الدوافع ذاتها قائمة وإن كانت مكبوتة» (4: 263). مع ذلك يرى فرويد بأن الأدب أقل فاعلية في إبراز الدوافع المكبوتة إلى الوعي من عملية الانغماس اللاواعية والسرية في إشباع هذه الدوافع. في مقالته المعنونة «الكتاب المبدعون وأحلام اليقظة» يؤكد بأن الأدب يمكننا للتوصل إلى «تحرر من الضغوط على أذهاننا» وهو أمر يتحقق حسب تقديره عبر «سعي الكاتب لتمكيننا من الاستمتاع بأحلام يقظتنا دونما شعور بتأنيب ذاتي وخجل» (9: 153). بالنسبة لوجهة النظر التحليلية النفسية التقليدية فإنها على ما يبدو ترى أن قراءة الأدب لا تترك أي تأثير على تكوين القارئ. وطبقاً لما يعتقد هولند فإن العمل الأدبي لا يدفع

القارئ باتجاه التغيير - إنه ببساطة يزوده بالمواد التي تخضع لتعديل حسب تركيبة ذات القارئ التي تتشكل من دفاعات وتخيلات معينة. وهكذا فإن كل قارئ يصيغ العمل ليناسب رغباته ودفاعاته الشخصية ويقوم بعملية تحرير لما يمكن تعديله لهذه الغاية ويهمل ما لا يستطيع التحكم به. يقول هولند «إن المبدأ الرئيس للقراءة هو أن الذات تعيد إبداع نفسها، أي أننا جميعاً حين نقرأ نستخدم العمل الأدبي للترميز عن ذواتنا وبالتالي تكرارها» («التوحد» 814)، كذلك يُنظر (كتاب «خمسة قراء وقصائد»).

لكن إذا قمنا بتحويل النص وتمثله عند القراءة فقد يبدو أيضاً أن النص «يؤثر علينا أثناء عملية الهضم والتمثيل» حسب اعتقاد إليوت (348) Eliot أو حسب تعبير د. و. هاردنج D. W. Harding فإن ما يسمى أحياناً «تحقيق» الرغبة في الروايات أو المسرحيات يمكننا أن نصفه بدرجة معقولة بأنه صياغة الرغبة أو تعريف للرغبات (144 ورد في كتاب إيسر، 299) الذي يشكل نوعاً من التحول أو الاحتواء



لتركيبه ذات القارئ. وعلى نحو مشابه فإن بعض المحللين النفسانيين أشاروا مؤخراً إلى أن الأدب لا يتيح الفرصة للتححرر العاطفي فحسب، بل وأيضاً يهيئ فرصة لتشكيل أو إعادة تشكيل الذات (ينظر كتاب هايمر ورولان).

عموماً يعتبر هذان الرأيان المتعارضان مكمّلين لبعضهما، إذ إن التعرض للأدب يتضمن تكرار مادة قديمة حسب ما يؤكد هولند من جهة، ومن جهة أخرى فإنه يتضمن التعرض إلى مادة جديدة حسب تأكيدات بوليه وإيسر. والمطلوب هو نظرية للقراءة تعمل على التوفيق بين الطروحات الرئيسة لكلا المنظورين وتوضح كيف أن القراءة ربما تولد صياغة للدرغبات فضلاً عن تحقيقها، وبالتالي إلى تغيير الذات بالإضافة إلى تكرارها. وفي الصفحات التالية سنحاول أن نتخذ خطوة في ذلك الاتجاه عبر تطوير فهم معين لتغيير الذات لإتمام نظرية هولند عن تكرار الذات التي تحصل أثناء عملية القراءة. وكما هي الحال عند هولند فإننا نتبنى منظوراً تحليلينفسياً لاستجابة القارئ، لكن بدلا من تأكيد تكرار تركيبه

الذات في عملية القراءة، فإننا نوظف التطورات الأخيرة التي حصلت في نظرية العلاقات بالموضوع object - relations بغية استكناه ما يسميه هولند «التغيرات اللانهائية» في الذات وتحليل الآثار البعيدة المدى التي يمكن أن تحملها هذه التغيرات على بنية النفس. وكذلك نتبع خطأ عاماً في البحث الذي طرحه ميردث سكورا Meredith Skura الذي سبق أن أشار إلى «أن الطرق المعقدة التي تتطور بها النصوص الأدبية وتلفت الانتباه إلى عملية الوعي... تجد مكافئاً لها بالطريقة التي تجري بها معالجة (التخيلات والأحلام) في علم التحليل النفسي - في لحظات التكامل والاستبصار» (11 - 12)<sup>(1)</sup>.

### (1)

أولاً يتعين علينا أن نتأمل إلى أي حد يمكن أن تكون إعادة تشكيل الذات أمراً ممكناً. إذ يقدم تصور هولند عن تشكيل الذات اعتماداً على نظرية ليختنستاين Lichtenstein نقطة بداية مناسبة (ينظر مقالات ليختنستاين الأربع). وكما يوضح هولند فإن:

الأم تطبع على الرضيع ليس ذاتاً محددة، أو حتى إحساساً بذاته الخاصة، بل «ذاتاً أساسية» لا يمكن أن نزيلها أو نقلبها «غير أنها تملك القدرة على تقبل تعديلات لا حصر لها». تبرز هذه الذات الأساسية كعنصر ثابت يزود جميع التحولات اللاحقة في الفرد أثناء تطوره بشكل داخلي مستقر أو جوهر التواصل. («التوحد» ص 814. فواصل التنصيص من إضافتنا).

إن ملاحظة هولند القائلة بأن تركيبة الذات ترغم نفسها على تقبل «تعديل لا حصر له» تعتبر في غاية الأهمية لكون التغيير في الذات يمكن أن يكون ذا شأن كبير. إذ يعترف العديد من المرضى النفسانيين بأنه بالرغم من أن العلاج لم يغير «ذاته الأساسية»، فإنه قد حسن إلى حد كبير من تجربتهم الذاتية للحياة. يلاحظ هولند نفسه بأنه «حالما تتحدد تركيبة الذات لدى شخص معين فإنها لن تتغير إطلاقاً. لكن مع ذلك فإن الفرد في الوقت عينه يستطيع أن ينمو ويتغير إلى أبعد حد ممكن ضمن إطار ذلك

الأسلوب». بالإضافة إلى ذلك يصرح هولند بأن «ذات المرء (لربما) لا تكون معافاة أو غير معافاة نفسها بل نتيجة لما يفعله المرء بها فقط». وهكذا فإنه بالرغم من وجود كم متزايد من الأدلة يشير إلى أن ليس العلاج عن طريق علم النفس أو التحليل النفسي أو «غسل الدماغ» ولا حتى الصدمة العنيفة trauma الجسدية والعاطفية بما في ذلك الهواس (الاضطراب العقلي) psychosis بمسطيع أن يغير تركيبة ذات شخص معين، لكنه يستطيع مع ذلك أن يجري تغييراً على التعديلات التي أدخلها الفرد على تركيبة الذات، من الصحة إلى المرض واليمين السياسي إلى اليسار السياسي، من الشخص الكئيب المنطوي على نفسه، إلى الانفتاح حد الصفاقة وما إلى ذلك» (خمسة قراء، الصفحات 60، 227 - 228) تشير هذه الملاحظات إلى أن التغييرات في تركيبة الفرد تعتبر في الأقل مهمة بنفس الدرجة التي عليها التركيبة نفسها، والحقيقة أن مثل هذه التعديلات ليست سوى إعادة تشكيل للذات.

ومن أجل تحليل كيف تستطيع قراءة الأدب

---

وتأويله أن ترفع من إعادة التشكيل هذه، فإننا ملزمون بمعرفة طبيعة الذات بدقة أكبر. وبالأساس فإن المفهوم التحليلنفسى للذات Self (حسب استخدامنا للمصطلح) يشير إلى وحدة كاملة totality ومنظمة للعناصر النفسية ويشمل الهو id والأنا ego والأنا العليا super ego لكن دون أن يقتصر عليها<sup>(2)</sup>. وكما يوضح و. و. ميسنر W. W. Meissner فإن الذات «تنطوي على إطار أكبر من المرجعية التي تجرى فيها التفاعلات بين الهو والأنا والأنا العليا» (67). وهكذا تضم الذات الدوافع الأساسية للبيدو - القوة التي تسعى إلى الاندماج بالآخرين - والعدوانية - القوة التي تفصل المرء عن الآخرين أو التي تحدد هويته (هذه التعريفات مستمدة من كتاب بلانك وبلانك Blanck الصفحات 31 - 49)، ودفاعات مختلفة بوجه التعبير المباشر لهذه الدوافع. تحاول الأنا ego، أي البنية أو العملية التي تنظم أوجه الدوافع والدفاعات أن تشبع أكبر قدر ممكن منها بوجه العديد من العراقيل.

لا تكون أجزاء الذات في حالة منعزلة أو

مجردة، بل هي متداخلة مع، والحقيقة أنها متشكلة بفعل عناصر داخلية أو ما نسميها introjects (دمج وتمثل أفكار ومواقف الآخرين في لاوعي المرء)، بقايا نفسية أو رواسب لتجربة الشخص مع الآخرين في الماضي الذين يحظون بأهمية عنده. تتطور مكونات النفس المختلفة مع احتضان الذات الناشئة لمواقف أفراد مهمين ضمن مجالها حتى يصبح جزءاً منها internalization. إذن تعمل بعض النواحي عند هؤلاء الأشخاص كأساس لتراتبية النفس الأولية من الدفاعات والاستراتيجيات الخاصة بالتكيف. وهذه الدوافع الداخلية المبكرة الخاصة بتبني وتمثل أفكار الآخرين على ما يرى ميسنر «تعمل كبؤر للنشاط النفسي» ويشكل تغييرها «تعديلات في النفس» (67). وبقدر ما يطرأ تغيير على إحدى حالات تمثل أفكار الآخرين فإن النفس هي الأخرى يعاد تشكيلها إلى درجة معينة بمعنى أنه ذات الفرد تمر بتغيير أو تعديل.

يمكن أن يحصل التغيير المتأني من تبني وتمثل أفكار الآخرين على مستويين مختلفين اللذين يعادلان

النمطين اللذين تتحرك فيهما عملية تبني تلك الأفكار. وكما يوضح ميسنر فإن الأفكار التي يجري تبنيها وتمثلها تستطيع أن تعمل (حسب درجة تمثيلها واندماجها داخل الذات) أما بهيئة صور تقطن «عالمنا الداخلي» أو قوى بنائية داخل عالمنا الداخلي لتشكّل جوهر ذاتنا بالضبط:

يشكل العالم الباطن أشبه ما يكون بخريطة إدراكية ضمنفسية للعالم الخارجي الذي يقحم بين الأعضاء المستقبلية receptors والأعضاء القائمة بالتأثير effectors، أي بين الإدراك الحسي والفعل، ويعمل كوسيلة تنظم الأنا بوساطتها تفاعلها مع العالم الخارجي. ويشتمل العالم الداخلي من ناحية أخرى على الترتيب والتكامل بين البنى الضمنفسية. وهكذا فإن العالم الباطني inner world تصويري في حين أن العالم الداخلي internal world بنائي على نحو خاص (66).

وبوصفها صوراً فإن حالات تمثل أفكار الآخرين

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

في اللاوعي تلون إدراكنا للعالم الخارجي بل وحتى تحدد الاستراتيجيات التي نستخدمها لإشباع الرغبات المتعارضة: وبوصفها قوى بنائية فإن هذه الأفكار التي يتمثلها المرء تقرر الأهداف المحددة ودرجة حدة الدوافع نفسها.

يمكن تغيير كل من العالم الباطني والعالم الداخلي من خلال عدد من الأشياء: الصدمة التي تترك آثاراً بالغة العمق والعلاقات مع الآخرين والتحليل النفسي، وهناك شواهد تؤكد أيضاً القراءة وتأويل الأدب. أولاً وقبل كل شيء بات معلوماً الآن بأن الأدب شأنه بذلك شأن العديد من الأنماط الأخرى من الخطاب يستطيع أن يغير عالم الشخص الباطني، ذلك التصوير للواقع الذي يتوسط بين الإدراك perception والفعل action. وكما هو شأن العديد من الأشكال الأخرى للخطاب فإن الأدب يستطيع أن يوسع « خارطة القارئ الإدراكية والنفسية عن العالم الخارجي » ليستوعب أماكن لم يرتادها من قبل: كما هي الحال في التأثير الكبير للأعمال الفكرية بما في ذلك كتب التاريخ والروايات وأدب الرحلات التي

---



تصور الثقافات وأساليب الحياة أو السلوك التي لم يألفها القارئ من قبل. بيد أن الأدب يستطيع أكثر من الأشكال الأخرى من الخطاب أن يدخل القارئ على خارطة المرء الإدراكية إضافة تفصيلية وجديدة ويكشف عن ملامح مهمة جرى تجاهلها أو كبتها سابقاً. وكما يلاحظ ميسنر بشأن التحليل النصي:

فإن عملية الكشف عن تفاصيل المواقف والوقائع الحقيقية تحمل معها وعياً متزايداً وبلورة لجوانب الواقع (الداخلية والخارجية معاً) التي ربما لم يكن المريض واعياً لها من قبل... إن هذا التوضيح والتشبيهُ objectivization المتزايدين يمثلان شكلاً من أشكال التعلم وغالباً ما يحملان فوائد علاجية مهمة (92).

يمكن أن يحصل مثل هذا التوضيح (الذي يعيد إلى الأذهان مفهوم أرسطو عن التطهير catharsis) ويقصد به التوضيح فضلاً عن التطهير أو التنقية) أيضاً حين يبدأ المرء بقراءة كتاب يعبر عن أو يجسد

مشاعر أو مدارك حسية لم يكن المرء يدركها سابقاً إلا لماماً. وإن مواجهة من هذا القبيل من شأنها أن تسمح للقارئ بأن يستوعب رغباته الشخصية بشكل أكبر ومتابعتها بفعالية عبر تلك المنطقة من الواقع المنفلتة والمخادعة. فقراءة قصة فرجينيا وولف «علامة على الجدار» مثلاً قد تجعل أحد القراء في حالة صيرورة وتحول وبالتالي فإنها تشوش على أو ترفع الحدود المصطنعة والمختلفة على خريطة القارئ الإدراكية. وعلى نحو مشابه فإن قراءة قصيدة كاتلوس Catullus الغنائية «أغنية الحب» من الممكن أن تغير خريطة شخص معين عن العلاقات الإنسانية من خريطة تكون فيها موضوعات الحب والكراهية محددة تداولياً إلى خريطة تمثلها (الموضوعات) بصورة أكثر تكافؤاً<sup>(3)</sup>.

إن مثل هذا التحول في عالم الإنسان الداخلي هو ما يجري في التأثير الأدبي الذي أسماه الشكلاونيون الروس «التغريب» defamiliarization. والأدب هنا يشبه كثيراً دليل مشلين في كونه يستطيع أن ينبهنا إلي وجود وأهمية الظواهر

(الداخلية والخارجية) التي ربما نكون غافلين عنها ولا نحس بها. لكن إذا كان تغيير الأدب لعالم الإنسان الداخلي يزيد أحياناً من الحساسية لما هو مألوف وسائد، فإنه في أحيانٍ أخرى يستطيع أن يزيد من التحمل للتجارب غير العادية والبالغة التأثير. يلاحظ ميسنر بأن تجربة العواطف الجامحة غير الحقيقية في جو آمن ومشجع «من الممكن أن تترك أثراً يماثل تخفيف المشاعر وإزالة الحساسية desensitization بحيث يصبح المريض أكثر قدرة على تحمل هذه التجارب المؤثرة ودمجها مع بقية تجاربه الحياتية» (193). وإمكانية أن يترك الأدب أثراً مماثلاً كانت بمثابة قناعة راسخة لدى شاعر مشهور على الأقل. فقد أوضح وردزورث في الجزء الرابع من قصيدته المطولة «المقدمة» Prelude بأن تجربته للوقائع المفزعة والغريبة في قراءته حالت دون جعل رؤيته الأولى، حين كان صغير السن، لجثة رجل غريق أن تكون تجربة عميقة الغور ودائمة التأثير. يستذكر وردزورث ذلك بقوله «لم يستحوذ عليّ... أي فزغ مُدل للروح لأن عيني الداخلية/ كانت قد رأت/ مثل

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

هذه المشاهد من قبل / بين الجداول المتألقة / أو بلاد الجان أو غابات الرومانس» (الأبيات 451 - 455). وكما تبين تجرية وردزورث فإن التضاريس الغدارة تكون أقل صعوبة في التعامل معها لو أن خريطة المرء الإدراكية قد زودته بالعدة اللازمة الخاصة بوجود هذه التضاريس في طبوغرافيتها.

إلى جانب تعديل خريطة الفرد الإدراكية فإن القراءة وتأويل الأدب تساعدان على تطوير وظيفة المسح ذاتها، العملية المنظمة التي هي الأنا (ينظر كتاب بلانك وبلانك 15 - 30). وكما يلاحظ كينث بيرك Keneth Burke فإن أعمال الأدب، من بين أمور أخرى هي «استراتيجيات (أو مواقف) حسب تعبير بيرك في موضع آخر) للتعامل مع الأوضاع». ولما كانت الاستراتيجية هي بالأساس ما تقوم عليه الأنا ذاتها، فإن بالإمكان اعتبار كل عمل أدبي أنه يجسد بدرجة معينة بنية أنا بديلة. إذ إن وصف بيرك لتنظيم الفن كاستراتيجية يمكن أن يعمل أيضاً كوصف لوظيفة «الأنا».

---

يمكننا أن نعتبر أكثر الأعمال الفنية براعة وإتقاناً التي تنشأ في حضارات متطورة، نعتبرها مصممة لتنظيم وقيادة جيش أفكار الإنسان وتصوراتهِ. وبغية تنظيمها فإن الإنسان «يفرض على العدو زمان ومكان وشروط القتال التي يحددها لنفسه». يسعى المرء إلى أن «يوجه الحركات والعمليات الكبرى» في صراعه من أجل البقاء. يقوم الإنسان بالمناورة، والمناورة فن» (298)<sup>(4)</sup>.

في قراءة الأدب وتأويله يطور المرء القدرة على استيعاب العناصر المتباينة والمتضادة ويرتبها ببنية منسقة واحدة. يقر شيلي بهذا التأثير حين يلاحظ أن الشعر «يوسع الذهن نفسه من خلال جعله حاضنة لآلاف الحشود من الأفكار غير المفهومة» (117). وكما بين إيسر - لو ركزنا على ناحية محددة من هذه القدرة - فإن قراءة الأدب وتأويله تعتمدان بدرجة كبيرة على التوقع واستعادة الوقائع الماضية، على القدرة على تأهيل الحاضر بذكريات الماضي وتوقعات المستقبل. ويلاحظ إيسر بأن هذا الفعل «مماثل إلى حد

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

كبير للطريقة التي تجمع بها الخبرة في الحياة» (286). ولو توخينا أكبر قدر من الدقة فإن هذه القدرة على التوقع والاستعادة تشكل سمة جوهرية لأننا فاعلة يتعين عليها أن تستجيب ليس فقط لواقع الذات الحالي (الداخلي والخارجي) بل وأيضاً للحاجات الأقل مباشرة وأهمية، لكنها أكثر أهمية في المحصلة النهائية. فإذا كانت ممارسة هذه القدرات تؤدي إلى تطويرها على ما يقول علماء التحليل النفسي فإن قراءة الأدب وتأويله تعززان مثل هذا التطور. إذ من خلال ممارسة هذه الوظائف الإدراكية فإن الأدب يعزز الوعي المتعدد الأوجه الذي يعتبر من عدة طرق مرادفاً لأننا فاعلة وجيدة التكيف. يُعد مثل هذا الوعي أمراً أساسياً لـ «الرؤية الرباعية الأوجه Fourfold vision التي كان بليك يطمح إلى أن يستشيرها عند قرائه، وإن ممارسة تلك الوظائف الإدراكية هي ما كان بليك يشير إليه حين أوضح بأن أحسن الشعر هو الذي يحفز «القدرات للقيام بفعل معين» (702).

(2)

بناءً على هذه الاعتبارات وحدها فإن قراءة الأدب وتأويله تبدو أن قادرتين على إدخال تحولات هامة في نفس القارئ. إن مثل هذا التحول للعالم الباطني وتعزيز قدرة الأنا النمطية هي تحولات إدراكية أكثر من كونها بنائية. فهي تستطيع أن تؤثر على أداء الفرد المنطقي والإدراكي بطرق هامة بيد أنها لا تغير بالضرورة العالم الداخلي - البني الجوهريّة أكثر التي تشكل الأساس وتكون الباعث لاستجابات المرء ورغباته التلقائية واللاواعية. يتوجه التحليل النفسي إلى هذا المستوى تأثيره الأكثر فائدة وفي هذا المستوى بالذات يتعين علينا أن نبحث أهم المساهمات التي يمكن أن يضطلع بها الأدب إزاء إعادة تشكيل الذات.

إن التطورات الأخيرة في نظرية العلاقات بالموضوع object relations تشير إلى أن عملية قراءة الأدب ومناقشته مشابهة في عدة نواحٍ مهمة لعملية التحليل النفسي المصممة بدرجة خاصة لتحريك وتغيير البنية

الداخلية للنفس التي تحمل سمات ذاتية internalized. ويمكن أن نعثر على إشارة عامة لالتقاء العمليتين في تشخيص روي سكاfer Roy Schafer لعملية التحليل النفسي بوصفها تمريناً في روي القصص:

يقوم الناس الذين يجرون عمليات التحليل النفسي بإخبار المحلل النفسي عن أنفسهم والآخرين في الماضي والحاضر. ولدى شروعه بالتفسير فإن المحلل النفسي يعيد حكي هذه القصص. إن إعادة حكي هذه القصص من قبل المحلل تؤثر تدريجياً على ماهية ونوعية القصص التي يرويها أولئك الذين يخضعون للتحليل. فالمحلل يحدد اهتمامات حكاية جديدة. ويمكننا القول بأنه في مجرى التحليل تنشأ مجموعة من الحكايات المروية الجديدة المنسقة نوعاً ما. ويتم فرز الذات الإشكالية وغير المتناسكة التي يعيها المرء. في مستهل التحليل تفرز قدر الإمكان إلى صنف أبقى على الصفات الأخرى أو المغايرة إلى حد كبير والثاني الذي لم يفعل... وما



يصوره الشخص الذي يخضع للتحليل على أنه الذات والآخر في البداية يمر بتعديل كبير حالما يتم تحليل وتمحيص الوصف الواعي الأولي. (33 - 38).

وهكذا فإننا في الوقت الذي نتذكر دائماً بأن التعرض للأدب لا يمكن أن يكون البديل أو يختلط بتجربة التحليل النفسي، نستطيع في الوقت عينه أن ندرك التأثير الذي يمكن أن يتركه الأدب على البنية الأساسية للذات لو توغلنا في مجالات يشترك بها الاثنان.

إن إعادة تشكيل الذات التي تتم في التحليل النفسي تبدأ حسب تصور هاينز كوهث Heinz Kohut باستنفار الطاقات الغريزية المرتبطة بتحليلات ورغبات لاواعية» (196). ثم يعمل المحلل على منع تلبية هذه الرغبات بطريقة طفلية أو التخلص منها. ويوضح كوهث أن النتيجة هي:

يبقى طريق واحد مفتوحاً أمام الدافع أو الرغبة أو الحاجة الطفلية وهو دمجها المتزايد

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

في قطاعات وأجزاء النفس الناضجة والمتأقلمة مع الواقع من خلال إضافة بنى نفسية محددة وجديدة تتحكم بالدافع وتؤدي إلى استخدامها المنظم أو تحويلها إلى تشكيلة مختلفة من أنماط السلوك والفكر الواقعي والناضج. (197).

غالباً ما تتم هذه العملية العامة أثناء قراءة الأدب. ففي العديد من روايات كونراد على سبيل المثال، فإن القارئ الأبيض يشاطر التخيلات الكبيرة عند الشخصيات التي يتماهى معها من أمثال كورتز وجم من جهة، ومن جهة أخرى يحس بالفشل الحتمي الذي تؤول إليه تلك التخيلات بحكم تدخل الراوي. ولكونه يقع فريسة للصراع بين تخيلات لا يستطيع أن يتخلى عنها وواقع لا يمكنه أن يتجاهله، فإن القارئ مجبر على إعادة تشكيل رغباته انسجاماً مع «الواقع» (أي الضرورة أو الحد) و«العائق» أمام تحقيق الرغبة الذي لم يسمح للذات سابقاً أن تسلم به أو تستوعبه). وبغية التوصل إلى فهم أفضل وأكثر دقة للكيفية التي يصعد بها الأدب مثل إعادة

التشكيل هذه، فإننا ينبغي أن ننظر بشيء من التفصيل إلى العملية التي حدد معالمها كوهت.

الخطوة الأولى في هذه العملية هي تنشيط الرغبة الطفلية، تشكل ظاهرة التحول التي كما يصفها مور moore وفاين Fine:

انزياح أنماط المشاعر والسلوك التي يجربها المرء أصلاً مع أشخاص مهمين في طفولته، إلى أفراد في علاقات الفرد الحالية. وهكذا فإن هذه العملية اللاواعية تسبب في تكرار غير محسوس بشكل واعٍ للمواقف والتخيلات وعواطف الحب والكراهية والغضب.. إلخ، في مختلف الظروف. (89).

وكما يوضح رينيه شليسنجر فاكارو - Renee Schlessinger Vaccaro فإن التحول Transference يتضمن «عدم توازن بين التمثل والاستيعاب» الذي يفشل فيه المرء في استيعاب الواقع الحالي ويحاول بدلاً من ذلك «أن يتمثل العالم طبقاً لمنظوره المتمركز

على ذاته» (85) ليرغمه على التوافق مع رسم بياني مُعد سلفاً. وكما يشير ميسنر فان الشكل الخاص للتحويل (الذي يُعرف بـ «عصاب التحويل») (159) الذي يجري في التحليل النفسي يشتمل على عنصر إضافي مهم وهو إسقاط المريض على القائم بعملية التحليل خصائص وصفات موجودة في عمليات تمثل ودمج أفكار الآخرين في لاوعي المريض.

بات معلوماً الآن أن عملية مشابهة تأخذ مجراها في قراءة الأدب. والحقيقة أن العملية التي يصفها هولند باقتدار ودقة، وأقصد بها محاولة القارئ تكييف العمل لتركيبته ذاته شخصياً - تعد أحد أوجه ظاهرة التحويل. فمحاولة القارئ للتمثل شأنها بذلك شأن تحول المريض، مجهود هادف لإرغام التجربة الآنية على التوافق مع نماذج واستراتيجيات التجربة الطفلية والمشوهة والمكتظة بالصراع والمستمدة من الماضي. يظهر تحليل هولند لاستجابة القارئ أن القارئ يتصرف بدرجة كبيرة تشبه شخصاً في حالة عصاب التحويل، يسعى ليس فقط لأن يجعل النص يتوافق مع أنماط سلوكية في الإدراك بل وأيضاً

لإسقاط خصائص معينة عليه أو ينسق بالتوافق مع ترتيب القارئ لأفكار الآخرين التي يتمثلها في ذاته. بل حتى يستخدم القارئ والمريض أسلوباً مشتركاً في هذه المحاولة: المعالجة البارعة لشيء معين عبر إضفاء أهمية رمزية عليه (ينظر كتاب ميسنر ص 159) (5).

لذلك فإن قراءة الأدب تبدو كأنها تعزز العملية الأولى الضرورية بالنسبة لإعادة تشكيل البنية العميقة للذات: تحريك أو إثارة الرغبات الطفلية والأفكار التي يتمثلها وعي الفرد التي تنهض عليها. وللعنصر الثاني الضروري لإعادة تشكيل الذات - عدم فسح المجال أمام تحقيق الرغبة الطفلية - معادل في قراءة الأدب وتأويله (6). في علم التحليل النفسي يتولى القائم بعملية التحليل مهمة إحباط محاولة المريض الهادفة إلى تكرار سجل الرغبات الطفلية من خلال الرفض السلبي بالمشاركة في السجل وكذلك في بعض الأحيان بالتوضيح الإيجابي للمريض حول التباين بين المحلل النفسي والصورة التي يحملها المريض عنه والمليئة بالإسقاط الذاتي. وبطبيعة الحال لا يقدم الأدب الاستجابة المليئة بالخبرة والمفصلة على

مقاس الفرد كما هي الحال عند المحلل النفساني. لكن غالباً ما يعمل الأدب وبالأخص مدرس الأدب، بطريقة عامة لكن فعالة جداً لمقاومة وإلغاء إسقاطات القارئ وما يعادلها من أفكار الآخريين التي يتمثلها لاوعي الفرد، تنهل منها. أولاً قد يمارس نص معين بذاته (إلى جانب المناقشة) ضغطاً على القارئ اللبيب لإيجاد حالات تكيف غير واعية في أنماطه المعتادة من الإدراك والاستجابة. يقر إيسر بهذه العملية في ملاحظته التالية دوفا متابعة تشعباتها:

إن فاعلية النص الأدبي تتحقق عبر الاستحضار الصريح للمألوف والسائد والرفض اللاحق له. إذ ما بدا في أول الأمر تأكيداً لتصوراتنا يؤدي إلى رفضنا لها... يقحم النص الأدبي القارئ في تشكيل الوهم والتشكيل المتزامن للوسيلة التي يتم بها خرق الوهم. وحالما يقع القارئ في الشرك فإن أفكاره المسبقة يتم تجاوزها باستمرار بحيث يصبح النص حاضراً في الوقت الذي

تتوارى فيه أفكاره ذاتها إلى الماضي  
(295).

بالإضافة إلى ما تقدم فإن النص - أو في الأغلب الأعم المدرس أو الند - سوف يضغط على القارئ لرؤية التفاوت بين خصائصه الأكثر موضوعية وتأويل متأثر بدرجة كبيرة بتخيلات القارئ المسقطة على النص. وهكذا فإنه حتى السياسة التعليمية الأساسية مثل مبدأ تدريس الطلبة «للتوصل إلى الحقائق مباشرة» حول الشخصيات أو الأحداث تحمل مضامين مهمة بالنسبة لإعادة تشكيل الذات. إن التوصل إلى الحقائق مباشرة على ما يعتقد إيفان كارتون Evan Carton، يتطلب أكثر من مجرد فطنة وحدة إدراك. فهو يتطلب مرونة عاطفية تستطيع أن تتحمل التحديات للإسقاطات النابعة من جوهر ذات المرء. لعل هذا الصراع بين النص وقيم الإنسان المسقطة عليه يتضح بشكل جلي أكبر في تحليل الشخصيات الأدبية الذي يجري في قاعة الدرس. فحين تفصح مجموعة مختلفة من الأفراد عن انحيازها أو نفورها من شخصيات ووقائع معينة في

عمل أدبي معين فإن القراء يواجهون الطريقة التي يحكم بها الآخرون على قيمهم أو تصوراتهم الذاتية المسقطة على النص. يدفع مثل هذا الموقف القراء إلى التركيز على القيم المجسدة في تمثلهم لأفكار الآخرين المسقطة وللدفاع عن أو إعادة الصياغة الواعية للمواقف التي تبناها بصورة لاواعية. وإذ يقوم المدرس أو الطلبة الآخرون بتوضيح التناقضات الذاتية، والتحريفات في تأويل الطالب للنص أو إذ هم يقدمون منظوراً مختلفاً عن شخصية أو حدث معين، فإن الطالب يستطيع أن يدرك اللاجدوى النسبية للأنماط المعتادة في التكيف والدفاع ويستطيع أن ينتقل إلى وسيلة ناجعة أكثر في تنظيم وتوحيد نسق من المواقف أو العواطف المختلفة.

على هذا النحو يمكن أن تكون نتيجة قراءة نص معين مثل «موت إيفان إيش» ومناقشته حيث يعجب الطلبة في البداية بالبطل ويتمهون مع نجاحه ومهارته المهنية، وقد يرون في النهاية أن نجاح إيفان يقابله فشل أعمق. بالإضافة إلى ذلك أن هذا الفشل نتيجة للموقف نفسه الذي أوصله إلى هذا



النجاح الظاهري. وإذا تماهى الفرد مع إيفان فإن هذا الإدراك يمكن أن يكون عسيراً لأنه يستلزم الإدراك الضمني بأن أفكار الشخص اللاواعية وقيمه مغلوطة: وإذا كان إيفان أقل مثالية فإن ذلك الجزء من الذات الذي يتماهى معه هو الآخر أقل مثالية. وهكذا يصبح من الصعوبة بمكان رؤية إيفان بوضوح ورؤيته ككل، تماماً مثلما يصعب رؤية الحياة بوضوح وككل كما نبه أرنولد Arnold. وقد يكون بنفس الأهمية لأن مثل هذا الإدراك قد يقوض أركان المواقف أو القيم غير المجدية أو العقيمة. وهكذا نتخذ الخطوة الأولى نحو إعادة بناء الترتيب القائم على تمثّل أفكار الآخرين داخل الذات.

على هذا النحو يزوج التحليل الأدبي الطلبة في فعاليات تملك القدرة على إعادة تشكيل الذات. فمن خلال استخراج قيم أساسية نتشبهت بها بصورة لاواعية أو أفكار الآخرين التي ندمجها في لاوعينا ومن ثم إدخال تأمل واعٍ أو قيم منافسة للتأثير على تلك القيم، فإن القراءة والتأويل للأدب تشكلان تجربة مماثلة لتلك المتعلقة بالمواجهة والتفسير في التحليل

النفسي. بطبيعة الحال إن مثل هذا التصدي والتفسير لإسقاطات الطالب الداخلية يكونان أقل بكثير من النواحي الشخصية والمباشرة قياساً للتفسيرات التي تطالعنا في التحليل النفسي. مع ذلك فإن هذه اللامباشرة قد تتحول إلى حسنة وفقاً لما يلاحظ شارون هايمر لأن الأفراد غالباً ما يجدون قدرة أكبر في مواجهة صراعاتهم يتمكنون من أن يجدوا لها موضعاً في عمل فني مما هو عليه الحال لو وجدوه في ذواتهم الشخصية. يلاحظ هايمر بأنه أثناء مناقشة الأعمال الفنية يكون الأفراد قادرين على «التخلي عن موقفهم الدفاعي دون عناء والكشف عن المادة المكبوتة التعويضية للذات» (63).

### (3)

إن عملية تغيير سلم الترتيب لأفكار الآخرين المتمثلة في لاوعي الفرد وبالتالي إعادة تشكيل الذات تتوج في علم التحليل النفسي وفي القراءة على ما يبدو - ويتكوين نمط من الذات أكثر فاعلية وتحققاً وتحراً من الصراعات. في علم التحليل

النفسي يكون هذا النموذج متجسداً بشخص المحلل النفسي، فالمريض يعيد تشكيل ذاته عن طريق إدخال صفات مثالية أو قيمة معينة من المحلل. يبدو هذا الفعل النهائي حسب وصف ميسنر وكأنه يتوافق بعدة نواحٍ هامة مع عملية التماهي التي غالباً ما تحصل بين القارئ والشخصية المتخيلة أو الشخصية الأدبية<sup>(7)</sup>. في علم التحليل النفسي يصبح أخذ المريض بتوجيهات المحلل النفسي في البداية أمراً ممكناً عن طريق الارتباط العلاجي، عهد الثقة الذي يعقده المريض مع المحلل. (ينظر كتاب إليزابيث زيتزيل 182 - 196 Elizabeth Zetzel) يبدأ هذا العهد كتكتيك دفاعي حسب ما يوضح ميسنر لأن المريض (بوضع تكون فيه نرجسيته مكشوفة، حيث يكون احترام النفس عرضة للخطر) ينتقل لضم العلاقة مع المحلل النفسي في عدته من العناصر الدفاعية النرجسية والمستخدمه لحماية إحساس ضعيف بالذات. ومن «هذا المستوى الأول من الارتباط الدفاعي النرجسي» يتعين على المريض أن يطور انفتاحاً أكبر إلى حد الوقوع تحت تأثير وإشراف المحلل النفسي»

(175، 183، 187)، يطور المريض هذه الثقة «الثانوية» والمضمونة أكثر، استجابة لحالة التماهي التي يبديها المحلل النفسي والتي يصبح فيها المحلل النفسي بالتالي قد أقحم نفسه بين المريض والخطر من خلال الانتصار للمريض في الصراع الذي يخوضه معه (الخطر) (ر.د. مهلمان، ورد في كتاب ميسنر، 184). إن هذه الثقة الثانوية تهيئ الأمان الذي يحتاجه المريض ليبقى منفتحاً أمام عملية السبر والتحدي الفظيعة حتى يستطيع المحلل أن يتجه نحو أفكار الآخرين التي يتمثلها المريض في لاوعيه والتي تشكل الأساس لإحساس المريض بذاته. وعلى أساس هذه الثقة الثانوية يتمكن المريض ليس فقط من تقبل تفسيرات المحلل النفسي ومواجهاته، بل وكذلك تبني موقف المحلل بوجه دفاعات المريض وتخيلاته الطفلية.

في البداية يتخذ هذا العهد مع المحلل شكل محاكاة مقصودة وواعية لمواقف المحلل ووجهات نظره. بيد أن هذه المحاكاة تصبح في النهاية إن لم تكن على الفور، عملية تلقائية. فالمريض يتمثل

أفكار المحلل ومواقفه أو بعض النواحي المثيرة للإعجاب في شخص المحلل، لتصبح حضوراً حياً داخل المريض، صوتاً داخلياً يسمعه المريض يُبدي ملاحظاته ويعلق على وقائع وأحداث مهمة في تجربة المريض. وأخيراً فإن مواقف المريض واستجاباته تصبح متطابقة فعلياً مع تلك الموجودة في المثل الأعلى أو النموذج الذي تمثله أفكاره، ويكف المحلل عن كونه موجوداً كمنظور منفصل في وعي المريض. في هذه المرحلة بالذات تكون عملية إدخال المريض وجهة نظر المحلل وتمثلها كاملة وبالتالي يتم إدماج منظور المحلل في البنية التي أعيد تشكيلها في ذات المريض. يصف ميسنر مثلاً نموذجياً لهذه العملية من التماهي: إذ يمضي التحليل قدماً، فإن عناصر التشكيك في الذات يبدأ الإحساس بالدونية الذي كان قد طبع نمط المريضة في التعامل مع العالم بالتلاشي حتى يتوارى كلياً. وقد أصبحت أكثر ثقة بنفسها وأخذت تشعر بالتحسس في عدد كبير من المواقف الحياتية الصعبة وبدأت تتحول من نسخة أمها القديمة والمحيطة والمتكاسلة بصورة مزمنة إلى امرأة نشطة وفعالة

و ذات طموح متزايد، قادرة على أن تشغل نفسها بمجموعة من الاهتمامات والأهداف الخاصة بحياتها.

ليس هناك أدنى ريب بأن هذه المريضة قد اكتسبت نموذجاً جديداً هو محللها.. إذ عكس سلوكها باستمرار عملية جعل نفسها تشبهي أكثر فأكثر، أو في الأقل مثل الصورة التي في بالها عني. إن تعليقاتي ومصطلحاتي التفسيرية تعود إليّ من جديد، أحياناً بعد أسابيع أو حتى شهور. فهي فكرت بالكيفية التي سأتناول بها بعض المشكلات والكيفية التي سأعرض بها في مواقف معينة أو تجول بفكرها حول تعليقات سبق أن وردت على لساني - لقد استخدمت جميع هذه الأشياء لغاية التكيّف - فالعملية كانت محاكاة وتمثيلية (54).

غالباً ما تجري عملية مشابهة لهذه في قراءة الأدب. فأنجذاب القارئ الأول نحو عمل معين أو مؤلف يتخذ غالباً شكل الارتباط النفسي<sup>(8)</sup>. وكما لاحظ علماء النفس فإن الحاجة لمثل هذا الدعم النرجسي مسألة كونية بسبب من كونه دافعاً أساسياً

يشكل الإطار لأفعال الناس الأسوياء والعصابيين على حد سواء. فالأدب يقدم مثل هذا الدعم للعديد من الناس. والحقيقة أنه بإمكان المرء أن يحتاج بأن هذه الوظيفة تشكل ناحية الجذب الرئيسة في الأدب. إن وجود مثل هذا الإسناد وطبيعته تتضحان معاً من موضوع الأدب الذي يتناول دائماً بطريقة معينة النواحي الكونية للوجود التي تكشف عن إمكانات البشر المحدودة. وبالتالي فإنها تمثل خطراً محدقاً بإحساس المرء بذاته. وفي تصوير هذه النواحي المهددة للوجود فإن الأدب يزود القارئ بصورة معينة - على شكل شخصية أو لسان حال المؤلف - تظهر وكأنها هي التي تواجه النواحي نفسها من الوجود (الموت والإحباط وما إلى ذلك) التي تشكل خطراً على إحساس القارئ ذاته. وعلى أساس من هذا الإدراك من الغاية المشتركة أو العدد المشترك، فإن القارئ يكون ارتباطاً نرجسياً مع الشخصية المتخيلة أو الشخصية الأدبية التي شأنها بذلك شأن المحلل النفسي، يصبح حاجزاً بين القارئ والخطر المفترض الذي يترتب بذات القارئ. بل يشعر بعض القراء أن

المؤلف يتماهى معهم («أشعر بأن الكاتب كان يتحدث مباشرة إليّ») تماماً كما يفعل المحلل النفسي مع المريض.

ومن خلال تشكيل هذا الارتباط النرجسي - الذي يفصح عن نفسه بصيغة اهتمام القارئ وانجذابه إليه - فإن أغلب القراء يستطيعون أن يحققوا درجة معينة من الثقة الثانوية ويستمتعون (مؤقتاً في الأقل) بتصورات وقيم ومواقف مختلفة عن تصوراتهم إن لم تكن متعارضة معها كلياً. يشير بوليه إلى هذه الظاهرة حين يلاحظ بأن القراءة تجلب معها أفكاراً غريبة إلى الوعي وبأنه «لما كانت كل فكرة لا بد أن تجد ذاتاً تفكر بها، فإن هذه الفكرة الغريبة عني ومع ذلك موجودة فيّ لا بد أن تجد فيّ أيضاً «ذاتاً» غريبة عني» (56). وأحياناً تصبح هذه الذات الغريبة مندمجة مباشرة في الأنا. وفي أحيان أخرى عندما يكون الاختلاف بين مواقف المرء المعتادة والذات الغريبة مكشوفاً بدرجة أكبر، فإن الذات الغريبة التي تتخذ شكل شخصية أدبية ومخيلة يجري تمثيلها في اللاوعي في أول الأمر، تماماً كما

---



تكون صورة المحلل النفساني عند المريض، تصبح حضوراً حياً في وعي القارئ. إن مثل هذه العمليات الخاصة بتمثل وتبني أفكار الآخرين لدى المرء التي قد تكشف عن نفسها من خلال تطبيق القارئ لمقطع مستل من قصيدة على حياته أو صياغة رد فعل معين أو موقف (سواء بصورة واعية أو غير واعية) على غرار موقف شخصية أدبية أو متخيلة، تتخذ مساراً مختلفاً نوعاً ما في إعادة تشكيل الذات. في البداية إما تقوم بتعديل المثل الأعلى في الأنا أو الأنا العليا وهما ترتيبان قائمان على تبني وتمثل أفكار الآخرين ويلعبان دوراً حاسماً في الشكل النهائي للذات وكذلك يقرران إلى درجة معينة بنية الأنا.

إن المثل الأعلى في الأنا بوصفه «الوريث للبرجسية الأصلية ومحاولة لإعادة امتلاك القدرة الكلية المفقودة» التي يعيشها الطفل في تجربته التكاملية المبكرة مع الأم، يعتبر الصورة اللاواعية للقوة المطلقة والكمال والكينونة التي تشكل الدافع النهائي لكافة أفعالنا (شيسغون سميرجيل 358: ينظر كذلك ص 370). يلاحظ جوزيف ليختنبرغ

Joseph Lichtenberg بأنه حتى الأطفال الصغار يصممون عالمهم لجعل ذواتهم التي يدركونها تتوافق مع «شكل مثالي» عن الذات (471، الفقرة الثامنة، 480). ويعلق ألين إيسنيتز Alan Eisnitz قائلاً بأن كل النشاط الاعتيادي مخصص لإتمام صورة الذات عند الفرد ودعم احترام النفس (390). وهكذا تلعب المُثل دوراً كبيراً في تحديد شكل الذات. فعلى سبيل المثال فإن المثل الأعلى في الأنا الذي يصور الكمال بهيئة الاستقلالية والتفرد (كما يمثل الملاحم البطولية والأعمال التراجيدية نحو ذلك) سوف يصعد من تطوير الدفاعات والاستراتيجيات المختلفة أساساً والخاصة بالتحقيق أكثر من المثل الأعلى الذي يجسد الكمال بمنظور الجماعة والتبادلية (كما هي الحال في الرومانس والأعمال الكوميديّة الغرامية) والمثل التي تجسد الكمال بطرائق غير واقعية تماماً سوف تدعم ذاتاً مختلفة أساساً عن الذات التي تتطور بمقتضى العلاقة مع مُثل أكثر واقعية وقابلة للتحقيق. باختصار تؤثر مُثل الأنا بقوة على شكل تعاملاتنا مع

الواقع ولا تقوم فقط بتركيب أو تحريف إدراكنا للواقع بل وكذلك تعرّف شكل وأهداف الرغبة ذاتها.

وكما هي الحال في المثل الأعلى في الأنا العليا توجه نشاطات الأنا نحو التحقيق الأفضل للعديد من الدوافع المتعارضة والمختلفة. وكما هو شأن المثل الأعلى في الأنا، فإن الأنا العليا هي من رواسب أفكار الآخرين المتمثلة في لاوعي الفرد. لكن بينما يستمد المثل الأعلى في الأنا من تبني وتمثّل لاوعي التجربة، القدرة الكلية (بالدرجة الأساس في الطفولة)، فإن الذات العليا تتشكل حول تمثّل تجربة محدودة هذه القدرة المستمدة أساساً من تجربة الطفل بالمنافسة مع الأب حول الاستحواذ على اهتمام الأم). وكما يشير شيسغيت سميرجيل Chassegut Smirgel، فإن المثل الأعلى في الأنا «يميل إلى استعادة الوهم، أما الأنا العليا فتعمل على تدعيم الواقع. تعمل الأنا العليا على فصل الطفل عن أمه (صورة التحقيق التامة)، والمثل الأعلى في الأنا يدفع الطفل للإندماج بها» (359). وهكذا فإن الأنا العليا تكون دليلاً أكثر واقعية وعملية بالنسبة للأنا في ترتيبها

وتنسيقها لقوى ورغبات الذات المتباينة والمتعارضة. باختصار يمكننا القول بأن المثل الأعلى في الأنا يحدد الهدف النهائي وتضع الأنا العليا قوانين اللعبة القائمة على حدود اجتماعية بيولوجية لا يمكن للأنا أن تعمل خارجها بصورة فاعلة.

مع أن المثل الأعلى في الأنا والأنا العليا مستمدان بدرجة كبيرة من تمثل لأفكار الآخرين مثل قيم ومواقف الأبوين فإن هذه الترتيبات القائمة على تبني وتمثل أفكار الآخرين يمكن تغييرها كلما تم تحريكها وتشبيطها أو عندما يتعرض الفرد للتحدي عن طريق قيم بديلة يبدو أنها تقدم إشباعاً أشمل للرجبات المختلفة. وكما رأينا فإن علم التحليل النفسي يزود المرء بأبرز الشواهد عن تحريك وتغيير مثل هذه الأفكار العائدة للآخرين، والتي يجري تمثيلها في لاوعي الفرد، والأدب يقدم نموذجاً آخر. تتضح فاعلية الأدب أكثر لاسيما في تقديم المادة عن أفكار الآخرين التي يتمثلها في لاوعي الفرد للمثل الأعلى في الأنا: إن إيجاد المثل في الأدب في الأقل كان دائماً موضع اهتمام المؤلفين والقراء. وكما يلاحظ

شيلي فإن المثل التي صورها هوميروس في أخيلوس وهكتور ويوليسيس، قد لعبت دوراً كبيراً في تشكيل الشخصية اليونانية (116). وعلى نحو مماثل فإنه حين يتجمع الأنككو - سكسونيون حول نيران مواقدهم فإن حكايات الأبطال من أمثال بيولف ساعدت في تعريفهم كشعب من خلال التعبير عن قيمهم (تحديد أهدافهم بحسب العلاقة مع العالم الغريب والبارد الذي يكتنفهم). وفي الآونة الأخيرة ساعدت المثل التي صورها شعراء مثل شيلي نفسه وتينيسون وييتس ولورنس وكونراد على تشكيل وإعادة تشكيل ذواتنا من خلال التغني والتمجيد لمواقف وعلاقات معينة<sup>(9)</sup>.

على أية حال يعمل الأدب على تدعيم عملية إعادة تشكيل الذات ليس فقط من خلال إيجاد مثل وقيم سامية ورفيعة بل وأيضاً تشجيع تمييز المثل التي تتخطى حدود القدرات البشرية. إن مثل هذا التمييز للإحباط والمعاناة المرافقين لوضع الحياة المحفوف بالمخاطر يدفع باتجاه أنا عليا واقعية تعمل على ردع الرغبات اللامحدودة عادة في المثل الأعلى

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

عند الأنا. والحق أن بعض أشكال الأدب تبدو كأنها  
تركز على الخيبة التي تُمنى بها المثل في الأنا التي  
جرت استشارتها وتحريكها عاطفياً. من تراجيديا  
اليونان وحتى جويس وإليوت وما بعدهما فإن معظم  
الأدب العظيم يطرح تساؤلات وتحديدات حول المثل  
أكثر مما يدعمها ويتبناها وبذلك فإنه يدعم عملية  
تبني وتمثل مواقف الآخرين، مثل الموقف الذي تجسده  
مسرحية سوفوكليس التراجيدية والنموذجية في ختام  
أبياتها:

ليتأمل كل امرئ من ضعفاء البشر

آخر أيامه ولا يتكل أي منهم

على حسن طالعه حتى يجد

الحياة، عند مماته، من غير ألم (أوديب ملكاً 60)

إن مثل هذا الشعور بالخيبة مفيد تماماً مثل  
تقديم قيم ومثل جديدة لأنه يؤسس أنا علياً أكثر  
فاعلية، أنا تستطيع أن تقي أنفسنا من الإغواء  
المخادع للمثل غير الواقعية أو الهدامة وبذلك فإنها  
توفر علينا المعاناة والأذى المحتملين. إن الخيبة التي

يولدها الأدب (لاسيما التراجيديا) تتضمن الحزن وهي عملية حسب تقدير ميلين كلاين Melaine Klein تنشط حس الواقع، وبالتالي تستطيع أن تفضي إلى «استغلال أكبر عن الأشياء الداخلية والخارجية» (334، 360 - 361). وهكذا فإن الأدب يعمل على منع ازدياد العجرفة - تشكيل مثل الأنا التي حسب تعبير سوفوكليس «تدفع الإنسان إلى تسلق القمم حيث تنزل قدمه/ ويهوي إلى حتفه» (2، أوديب مستبداً ص 20). وكما هو شأن الصراع الأوديبى ذاته فإن الأدب يضغط على الذات بصورة أكثر واقعية وتطوراً وفي الوقت عينه يتغلب على العراقيل التي تقف بوجه تخطيها.

ومن خلال تطوير هذه المثل «الواقعية» التي توفق بين الطموح النرجسي وضوابط الأنا العليا، فإن الأدب يعمل بفاعلية أكبر من أجل التوصل إلى إعادة تشكيل الذات. يتبنى الأدب مثل هذه القيم عبر تجسيدها إما على شكل الذات الحقيقية أو المثل الأعلى للأنا عند الشخصيات المتخيلة أو الأدبية التي يتمهاها معها القارئ. وغالباً ما يساهم القارئ في

بحث الشخصية المتخيلة عن ذلك المثل الأعلى. ففي قصيدة شيلي المعنونة «أغنية للريح الغربية» على سبيل المثال يشارك القارئ في محاولات الشخصية المتخيلة وغير الناضجة نحو الإشباع الفوري والتام لليبيدو أو الدوافع نحو التوحد («للهاث تحت سلطتك» البيت 45) ثم في الإشباع الفوري والكلي لنزعة العدوانية («التفوق على سرعتك السماوية» البيت 50) وأخيراً في اكتشاف مثل أعلى يجمع بين الدافعين المتعارضين في آن واحد (وإن كان بدرجة أقل مباشرة وفورية) ويشبههما. وعلى نحو مماثل، حين يكتب بيتس «إني راض بأن أعيشها كلها تارة أخرى» (حوار النفس والروح، البيت 57) فإنه يعبر عن فكرة «تداعى فيها الأشياء جميعاً ثم تبنى من جديد / وأولئك الذين يقومون ببنائها سعداء» (البيتان 35، 36) فإنه يقدم لأفكار الآخرين المتمثلة في لاوعي القراء شخصية متخيلة أو قناع يعترف بالمحدودية الأساسية للوجود الإنساني ومع ذلك يجد بعشق قدرى نيتشوي عملية الصراع أكثر من حالة التحقق.



وهكذا فإن كلاً من المثل الأعلى في الأنا والأنا العليا خاضعان كلياً لتبدل وتأثير مستمرين من خلال عملية قراءة الأدب. ولما كان المثل الأعلى في الأنا والأنا العليا عند الناس الأسوياء تميلان إلى تشكيل وحدة متجانسة مع الأنا فإن أي تعديل في نظام واحد من شأنه أن يتسبب في إيجاد تعديل في الآخر. بالإضافة إلى ذلك فإن هذا الميل نحو الاندماج والتكامل يعمل بصورة معينة بحيث نجد بعد فترة وجيزة أن العديد من مثل الآخرين التي جرى دمجها في لاوعي الفرد والمرتبطة بالمثل الأعلى للأنا والقيم التي جرى تمثيلها أو التحذيرات التي تتجمع حول الأنا العليا تكف عن كونها حضوراً مستقلاً وغريباً داخل الذات وتصبح مندمجة في جوهر الأنا التي عصرتها التجربة الذاتية. في هذا التحول من تمثيل أفكار الآخرين في لاوعي الفرد إلى تماثل، ثمة «عملية تركيب وأتمته تدريجيتان للوظائف التي يُنظر إليها سابقاً بوعي ذاتي ومحاكاة في الخيال بحسب تعبير ت. ل. دوربات T. L. Dorpat وتُجرَّب الأفعال النفسية المكتسبة حديثاً بصورة تدريجية بوصفها عملية نشطة

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

بتنظيمها وتتولى الأنا باعتبارها أداة فاعلة بتنسيقها وتلقيها. (187). وعلى نحو مماثل فإن القارئ الذي تشرب بمنظور «أوديب ملكاً» إلى شعوره الباطني أو موقف شيلى عبر قناعه persona في قصيدته «الريح الغربية»، لم يعد يشعر تدريجياً بالحضور الواضح لموقف كل من سوفوكليس وشيلى. وبدلاً من ذلك فإن القارئ سوف يشعر أن هذا المنظور هو منظوره بكل بساطة. وكما يلاحظ شيلى:

فإن أولئك الذين يقرؤون شعار هوميروس  
يصحون على رغبة قوية في أن يكونوا مثل  
أخيلوس وهكتور ويوليسيس. فعواطف  
المستمعين لا بد أنها صُقلت وتوسعت بفعل  
عاطفة الشفقة مع تلك الشخصيات الرائعة  
والعظيمة حتى إنهم يتحولون من الإعجاب  
إلى التقليد ومن التقليد إلى التماهي مع  
الشخصيات مثار إعجابهم. (116).

إذن من خلال عملية التماهي يقدم الأدب للذات  
نوعاً من الزاد الضروري لتطورها. ومع ذلك فإن قيمة

---

مثل هذا التماهي ليست مقتصرة على التأثيرات التطويرية للمضامين الخاصة التي تتسرب في وعي القارئ يلاحظ مينسر بأن إحدى فوائد التماهي مع المحلل النفساني هي زيادة في «القدرة» على التماهي (257). وكما يوضح شيلي فإن قراءة الأدب تحمل نتيجة مشابهة:

إن السر المهيّب للبشر هو الحب، أو التخلص من طبيعتنا الخاصة وإن «تماهي» identification أنفسنا مع الجمال المائل في الفكر والفعل أو الشخصية خارج نطاق شخصيتنا نحن... فالشعر يقوي تلك الملكة (أي الخيال، القدرة على التماهي والتماثل مع الآخرين) التي تعد أداة الطبيعة الأخلاقية للإنسانة بنفس الطريقة التي يقوي بها التمرين الرياضي أحد الأطراف (118) علامات التنصيص من إضافتنا).

فمن خلال مران وتقوية قدرتنا على التماهي مع الآخرين، فإن الأدب يزودنا بالإمكانية التي تساعدنا

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

على المزيد من النمو والتكيف إذ نحن نواجه آفاقاً جديدة في مسار حياتنا. ليس بمقدور الأدب أن يزودنا بخريطة عن التضاريس الوعرة التي قد تتربص بنا وليس بمقدوره أن يزودنا بالعدة اللازمة للرحلة فحسب، بل إنه يستطيع أن يساعدنا على بلوغ التكيف والمرونة المطلوبين للبقاء على قيد الحياة والنجاح في المناطق الغربية التي قد نجد أنفسنا فيها.

#### (4)

تشير الملاحظات السابقة إلى أن الأدب يقدم أكثر من مجرد فرصة للذات لأن تتماهى أو تكرر نفسها حسب ما يؤكد هولند. وفي الوقت الذي يشكل فيه عمل هولند أساساً مهماً بالنسبة لنظرية التحليل النفسي عن استجابة القارئ فإنها تشدد فقط على الجزء الأول مما يمكن أو يحصل بالفعل أثناء عملية قراءة الأدب وتأويله. فعمل هولند يساعدنا على فهم الطريقة التي يُنشئ بها الأدب ارتباطاً نرجسياً مع القارئ من خلال التوصل إلى حالة «التمثال» أو التماهي عند القارئ مع تلك النواحي من النص في

تخيالات قائمة على تحقق رغبات معينة. إلا أن هولند يميل إلى النظر إلى كل التماهي بوصفه تماهياً إسقاطياً الذي يُسقط فيه القارئ تخيلاته ودفاعاته على نص معين لكنه لا يتمثل أفكار الآخرين أو تتسرب في لاوعيه شخصيات غريبة صادفته في النص.

إن المشكلة مع هذا الرأي هي أنه ليست كل حالة تماهي إسقاطية. والأهم من ذلك حسب ما ذكر ميسنر وتوماس أوغدن Thomas Ogden فإن التماثل الإسقاطي ذاته ليس إسقاطياً مجرداً فهو يتضمن أيضاً لحظة تمثل أفكار الغير. وكما أشار أوغدن فإن إسقاطات شخص معين تنعكس غالباً عند المتلقي بشكل معدّل، غالباً بصورة أكثر كفاءة وتفصيلاً. في مثل هذه الشواهد «فإن الشخص الذي يقوم بالإسقاط يعيد في آخر الأمر أو يستعيد ناحية من نفسه سبق أن تعرضت للدمج أو التعديل من قبل المتلقي». وهكذا فإن التماثل الإسقاطي يستطيع أن يعمل كوسيلة «لتزويد المريض (أو القارئ) بشكل معدّل قليلاً لذلك الشيء الذي كان بحوزته لكنه تركه دون

استخدام في السابق لأسباب تتعلق بالتكامل والنمو النفسي» (اوغدن، 40). وهكذا فإنه حتى لو قيض للقراء أن يقرؤوا بنرجسية ويحاولوا استرجاع هويتهم في النص وبذلك فإنهم يزيدون إحساسهم بذواتهم، فإن مثل هذا الاسترجاع يقترب غالباً بتغيرات مهمة في الذات أو الهوية الإنسانية. وفي رؤيته لصلة القارئ بالنص بمقتضى تخيلات نرجسية بدائية فإن هولند يهمل التحولات التي تدخلها مثل هذه التخيلات في بنية الذات<sup>(10)</sup> فالقراءة ظاهرة نرجسية لكنها ليست معرفة للذات solipstic كما توحي بذلك آراء هولند. إن الفرق بين المصطلحين هام جداً، فالنشاط النرجسي يتكون بفعل طموحات كبيرة بحيث أنها في الوقت الذي تهدف فيه إلى تعزيز الذات وتقويتها، فإنها أيضاً وهنا المفارقة، تهدف إلى إعادة تشكيل الذات ضمن شكل آخر من الكينونة أكثر فاعلية.

لكن إذا أدى بحثنا إلى ابتعاد عن هولند والآراء التقليدية التحليلية عن الأدب، فإنه أدى إلى التقاء مع الإطار العام لموروثنا النقدي. إذ سبق

للقاد أن أكدوا بأن الأدب لا يعمل فقط لإيجاد المتعة بل التنوير بالمعنى الأصلي للكلمة: أي بناء أو إعادة تشكيل الذات. قد لا يزود الأدب القارئ بالإستجابة الخبيرة والمفصلة على مقاس الفرد التي تُقدم للمريض في التحليل النفسي، وهكذا ليست جميع شواهد القراءة لا تساهم بطريقة مهمة وإيجابية في إعادة تشكيل كل ذات (وكذا الحال في علم التحليل النفسي). والحقيقة إن الأدب قد يحمل أحياناً الآثار السلبية للتجربة الصادمة والعنيفة traumatic ويستثير عمليات هدامة تؤدي إلى المرض disease أو عدم الارتياح dis-ease والتشظي بدلاً من العافية والاكتمال<sup>(11)</sup>. لكن إذا كانت الذات حسب ما يحتاج كوهل وميسنر وآخرون تحمل غائية teleology فطرية للنمو وتماسكاً، فإن الأدب والحالة هذه يستطيع أن يبعث أثراً مهماً وإيجابياً عميقاً ويعمل كنوع من الحاضنة المغذية والمفيدة لذات معافاة ومتطورة<sup>(12)</sup>.

## الهوامش

### (\*) مصدر المقال:

DMLA, VOL. 100 NO. 1, TAN. 1985 PP. 342 - 54.

- 1) على أية حال نحن نتفق مع سكورا في تشديده على علاقة الأدب بالبنى العميقة للذات. إذ يركز سكورا بدرجة أكبر على البنى الإدراكية مشدداً على «العملية التحليلية بوصفها انتقالاً بين طريقتين في النظر» (218) ويصرح بأن «التحليل يعالج عن طريق تخليص المريض من التشظي التجزيئي بحيث يستطيع المريض أن يرى العالم من منظور جديد» (225).
- 2) يستخدم بعض علماء النفس هدياً على خطى هينز هارتمان مصطلح الذات self للإشارة إلى تصوير أو تجسيد النفس المتمركزة داخل الأنا.
- 3) أو إن التصدي لقصيدة براوننج «شايلد رونالد» قد يغير صورة الشر على خريطة القارئ الأخلاقية من شذوذ طبوغرافي يمكن التعرف عليه بسهولة (العبارة الجاهزة «البرج المظلم») إلى معلم يقع بشكل مخادع بين العناصر الطبوغرافية البارزة «برج دائري صغير» وسط التلال والجبال.
- 4) يورد بيرك مجتزأً من «قاموس أكسفورد الوجيز» تعريفاً لكلمة «استراتيجية» يلاحظ هربت فنغاريت بأن «المريض في علاج الاستبصار يلعب دوراً مماثلاً لدور القارئ للقصيدة».
- 5) لقد وصف هولند عملية القراءة بأنها تشتمل على علاقة «الشيء المتحول» (ينظر كتاب خمسة قراء 287 - 288). يصنف ميسنر عصاب التحول بهذه المصطلحات ذاتها تقريباً. ويوضح ميسنر بأن علاقة الشيء المتحول تنطوي على «مجال يتداخل فيه الذاتي بالموضوعي لإيجاد مجال ثالث من التجربة، مجال الإيهام. وداخل هذا المجال في تجربة المريض الناجمة عن النكوص التحليلي وتعبير عن نفسها بحسب الخصائص المميزة للتجربة التخيلية، تتحقق أقوى القدرات الإبداعية الكامنة للمريض وتنطلق في خدمة الأهداف العلاجية» (164، 165).



6) ينتقص هولند في نظريته من شأن هذه الناحية الهامة في التدريس والعملية النقدية. ففي المداخلات مع الطلبة التي وثّقها في كتابه «قصائد في شخصيات». يحاول هولند أن يرد على الطلبة ليس كما يفعل معظم الأساتذة في قاعات الدرس (أو كما يفعل معظم الزملاء عند الرد على بعضهم البعض في مؤتمر متخصص) - أي يجرحهم إلى مساحات من النص تجنبوها وسبر وتفنيد تعليقاتهم وطروحاتهم ومشاعرهم - بل يتصرف كجمهور مُستقبل لردود فعل الطلبة الأولى. وفي الأمثلة النادرة (نادرة على الأقل في تلك المقابلات) التي يحاول فيها هولند أن يسير أو يتحدى طالباً معيناً أو يسعى لجعل طالب معين يتبنى مؤقناً موقفاً مختلفاً، فإنه لا يفعل ذلك بمشاعر صادقة تماماً. ويعتذر لقراءه فيما بعد ويشير إلى محاولته على أنها «متغطسة ونزقة» (95). وينظر إلى فشلها بوصفها دليلاً على أن القراء لا يستطيعون أن يتبنوا منظوراً آخر إذا كان لا يناسب تركيبة ذاتهم المحددة مسبقاً.

7) كما يوضح هولند فإن الاستخدامات الأدبية والتحليلية لمصطلح «التماهي» تتباين: «حين يتحدث النقاد عن التماهي فإنهم يشيرون ضمناً إلى وجود فرد أو جمهور يضع نفسه في موضع الشخصية الفنية... أما المحلل النفسي فإنه يرى في التماهي تحولاً ثابتاً في أنا شخص معين» (خمسة قراء، 204).

8) لاحظ عدد من المحللين النفسيين هذا العهد بين المؤلف والقارئ. يلاحظ غريغوري سيمو بولس Gregory Simopolous على سبيل المثال بأنه «حين يلتقي الشاعر والقارئ ضمن نطاق التجربة الشعرية فإنهما يجلبان جميع المتشابهات التي ينطوي عليها التاريخ التطوري للإنسانية لخدمة الاتصال الفعال. وتتم إعادة إنتاج نسخة حديثة عن الموقف الذي جاء منه كبشر» (510). ويتم إبرام العهد أو الاتفاق بين المؤلف والقارئ لأنه حسب تعبير ديفيد بيرز وجاكوب آرلو «يستجيب الشاعر والجمهور لتخيلات غير واعية متشابهة لكنها غير متطابقة بالضرورة» (46) وردت في كتاب سيمو بولس (499).

## نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

9) على سبيل المثال يقدم بتنسون في «بوليسيس» و«أكلة اللوتس» نماذج مغرية وملهمة لدافع التشخيص individuation (العدوانية) والدافع الخاص بالتوحيد (الليبيدو) في حين نجد في قصيدة «إحياء الذكرى» يشير إلى القراء نحو اللانهائية عبر تقديمه لهم رؤية عن «حدث إلهي بعيد/ تسير نحوه كل الخليقة» («الخاتمة، الأبيات 131 - 144»).

10) بمقدور المرء أن يحتاج بأن هولند الذي تتلمذ على النظريات التقليدية بعلم التحليل النفسي يخفق في تقييم آليات النرجسية حسب ما أوضح هذه القوى كل من كيرنبرغ وكوهل وميسنر وغيرهم.

11) لعل أبرز النتائج السلبية للقراء هو استخدامها لتبرير أو تمجيد لأنا الفرد. وتتماهياً مثلما تعمل العقلنة intellectuation للمريض في التحليل النفسي لإيجاد إطار عقلائي لأنماط السلوك المحيطة، فإن القراءات يمكنها أن تخندق وتبرر تلك النواحي من الذات التي يكون القارئ غير مطمئن بشأنها. فالقراءة هنا تستخرج أنماطاً من الدفاع معتادة (بالمعنى الحرفي للكلمة) معرفة لذاتها، وتصبح كل قراءة تمجيداً لنمط معين من الدفاع، إلغاء أكثر صراحة وتطرفاً للمنظورات المتعارضة. إن القراءة على هذا الخط - الذي يشبه الخط الذي طرحه هولند - لا تغير القارئ على الإطلاق. إنها فقط تزود القارئ بالمادة الخام لإسناد خطوطه الدفاعية بوجه عالم منذر بالخطر ورسم صورة ذاتية لكي يعجب بها الآخرون.

يمكن أن ينجم تأثير سلبي بنفس الدرجة «لكن باتجاه مضاى حين يتعرض قارئ سلبي لغواية عمل أدبي معين بحيث يتماهى مع القيم غير الواقعية والعدمية النفع. إلى مثل هذا التماهي - الذي يطالعنا في روايات من طراز «دون كيخوته» و«مدام بوفاري» علي وجه الخصوص - يمكن أن يفضي إلى نتائج كارثية بالنسبة للفرد كما أوضحت ذلك عمليات الانتحار التي أعقبت صدور رواية «الأم فيرتر». ويمكن أن تكون النتائج الاجتماعية مهمة هي الأخرى، لكن ليس أقلها تشويه الذات الأنثوية بفعل أعمال أدبية حيث يُطلب «من القارئة» حسب تعبير جوديث فيترلي Judith Fetterley «أن تتماهى مع ذات تعرف نفسها في تضاد معها: أي أن المطلوب منها أن تتماهى ضد ذاتها» (7).

12) نود أن نشكر ر. ج. كوفمان وهنري كوروني ود.ت. ماكدونالد وروزا شاند ترينر من جامعة تكساس، برنستن، للعديد من المناقشات القيمة عن الآثار العلاجية للأدب.

## المراجع

- بيرز ديفيد ويعقوب أ: «الفتنازيا والتماثل في التقمص» مجلة التحليل النفسي» العدد 43 (1974) ص 26 - 50.
- بليك، ولیم: رسالة إلى الدكتور ترسلر في 23 آب 1799 «المجموعة الكاملة لشعر ولیم بليك ونشره» تحرير ديفيد ف. أردمان. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا 1982 ص 702-703.
- بلانك، غير ترود وروين بلانك: «سايكولوجيا الأنا» الجزء الثاني، علم التحليل النفسي التطوري، نيويورك، مطبعة جامعة كولومبيا، 1979.
- بيرك، كينث «الأدب بوصفه سلاحاً للعيش». فلسفة الشكل الرمزي: بيركلي، مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1973 ص 293-304.
- كارلتون، إيفان: «عند الذهاب إلى البيت: الذات في مرحلة التكون» مجلة كوليغ انجلش 45 (1983) ص 340-347.
- شيسغيت، سميرجيل ج: «بعض الأفكار حول المثل الأعلى في الأنا: مساهمة في دراسة «مرض النزوع المثالي» مجلة التحليل النفسي 45 (1976) ص 354-373.
- دوربات، ت.ل: «التمثل الداخلي للعلاقة بين المريض والمحلل عند المرضى ذوي الاضطرابات النرجسية»، المجلة العالمية للتحليل النفسي 55 (1974) 183-191.

## نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

- إيسنتر، ألين ج: «تنظيم وتصوير الذات وتأثيره على علم الأمراض» مجلة التحليل النفسي 49 (1980) ص 361-364.
- إليوت، ت.س: «الدين والأدب» مثالات مختارة، نيويورك: هاركورت 1932 ص 343-354.
- فيتزلي، جوديث: القارئ المعارض: منهج نسوي في الرواية الأمريكية بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، 1978.
- فغاريت، هيرت: الذات في تحول: التحليل النفسي والفلسفة وحياة الروح. نيويورك: هاربر، 1963.
- فرويد، سيغموند: الطبعة المعتمدة للأعمال النفسية الكاملة لسيغموند فرويد. تحرير وترجمة جيمس ستراشي 24، لندن: موغارت 1953-1974.
- هاردنغ د. و. «العمليات النفسية أثناء قراءة الرواية»: علم الجمال في العالم الحديث. تحرير هارولد اوزبورن نيويورك: وبرايت، 1968 ص 300-317.
- هولند، رومان: «خمسة قراء يقرؤون» ينوهافن، مطبعة جامعة ييل، 1975.
- هولند، رومان: «قصائد في شخصيات» نيويورك: نورتون، 1973.
- هولند، رومان: «التوحد والذات والنص والنفس» مجلة PMLA العدد 90 (1975) ص 813-822.
- هوراس: «فن الشعر» ترجمة إدوارد هنري بلاكين. أعمال هوراس الكاملة، تحرير كاسبرج كيرمير ج.ر: نيويورك، راندوم، 1936.
- هايمر، شارون. م: «الطبيعة العلاجية للفن في تصوير النفس»، مجلة التحليل النفسي 70 (1983) ص 57-68.
- إيسر، وولفغانج: «عملية القراءة: منهج ظاهراتي»، التاريخ الأدبي الجديد، العدد الثالث (1972) ص 279 - 299.

**نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001**

كيرنبرغ، اوتو: «ظروف حدودية ونرجسية مرضية» نيويورك، ارنسون، 1975م.

كيرنبرغ، اوتو: «عالم داخلي، واقع خارجي» نيويورك، ارنسون، 1980.  
كيرنبرغ، اوتو: «نظرية علاقات الموضوع والتحليل النفسي السريري»  
نيويورك، ارنسون، 1976م.

كلاين، ميلين: «الحب والإثم والتعويض وأعمال أخرى 1945-1921»  
نيويورك، ديلا كورت، 1975.

كوهت، هاينز: «تحليل الذات: طريقة منهجية للمعالجة: التحليل النفسي  
لاضطرابات الشخصية النرجسية» نيويورك: الجامعات الدولية،  
1971.

لختنبرغ، جوزيف د.: «تطور الوعي بالذات» مجلة رابطة التحليل النفسي  
الأمريكية العدد 23 (1975) ص 453-484.

لختنشتاين، هاينز: «معضلة الذات البشرية: ملاحظات حول التحول الذاتي  
وتشويؤ الذات والتحول الكامل» مجلة رابطة التحليل النفسي  
الأمريكي العدد 11 (1963) ص 173-223.

**لختنشتاين، هاينز:** «الذات والمسألة الجنسية: دراسة في تداخلها عند  
الإنسان» مجلة رابطة التحليل النفسي الأمريكية، العدد 9  
(1963) ص 179-260.

لختنشتاين، هاينز: «دور النرجسية في ظهور وتقوية ذات أساسية» مجلة  
رابطة التحليل النفسي الأمريكية 45 (1964) ص 49-56.

لختنشتاين، هاينز: «نحو تعريف خارج نطاق النفس لمفهوم الذات» المجلة  
الدولية للتحليل النفسي، العدد 46 (1965) ص 117-128.

مهلمان، ر.د.: «تحريك التحول وحسم التحول والارتباط النرجسي» بحث  
مقدم إلى جمعية ومعهد التحليل النفسي في بوسطن في 25 شباط  
1976.

## نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

ميسنر، و.و.: «التمثل الداخلي في علم التحليل النفسي» نيويورك، الجامعات العالمية، 1981.

مور، بيرنس ي. و برنارد د. فاين: «فهرست بالمصطلحات والمناهج التحليلية». نيويورك، رابطة التحليل النفسي الأمريكية، 1967.

اوغدن، توماس هـ: «التمائل الإسقاطي والتكنيك العلاجي والنفسي» نيويورك: ارنسون، 1980.

بوليه، جورج: «ظاهراتية القراءة» مجلة التاريخ الأدبي الجديد، العدد الأول (1969) ص 53-68.

رولان، ألين: «التصوير والذات في الإبداع الفني والنقد الأدبي التحليلية» مجلة التحليل النفسي، العدد 68 (1981) ص 409-424.

سكافير، روي: «السرد في الحوار التحليلية» مجلة البحث النقدي، العدد 7 (1980) ص 29-53.

شليسنجر فاكارو ؛ رينيه: «علاقة بين تصور بياجيه عن المحافظة وظاهرة التحول: نموذج سريري» مجلة التحليل النفسي العدد 70 (1983) ص 83-94.

شيلي، بيرسي: «دفاعاً عن الشعر» أعمال بيرسي شيلي الكاملة. تحرير روجر إنجيبين ووالتر ي. بيك. عشرة مجلدات، نيويورك: غوردان 1965 العدد 7 ص 109-140.

سدني، فيليب: «دفاعاً عن الشعر» تحرير جيفري شيبيرد، لندن، نلسون، 1965.

سيمبولوس، غريغوري: «الشعر بوصفه إبلاغاً فعالاً» مجلة التحليل النفسي الفصلية 46 (1977) ص 499-513.

سكورا، ميردت آن: «الاستخدام الأدبي لعملية التحليل النفسي» نيوهافن مطبعة جامعة ييل، 1981.

## نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

سوفوكليس: «أوديب ملكاً» ترجمة ديدلي فيتس وروبرت فيتزرالد. نيويورك، هاركورت 1949. أعيد طبعها في كتاب «روائع المسرح» تحرير الكسندر و. أليسون وآخرون، الطبعة الرابعة نيويورك: ماكلان 1979 ص 35-60.

سوفوكليس: «أوديب مستبداً» ترجمة لوسي بيركويتز وثيودور ف. بيرز. نيويورك، نورتون 1970.

تينسون، الفريد: «إحياء الذكرى تحرير روبرت ه. روس نيويورك، نورتون، 1973.

دولفسن، سوزان ج: «وهم السيطرة: تنقيحات وردزورث للرجل الغريق في ايسستويت 1799، 1805، 1850» مجلة PMLA العدد 99 (1984) ص 917-935.

وردزورث، وليم: «المقدمة» 1850 تحرير ارنست دي. سلنكورت الطبعة الثانية، تنقيح هيلين دريشاير، نيويورك مطبعة جامعة أكسفورد، 1959.

بيتس، وليم بتلر: «قصائد وليم بتلر بيتس» تحرير ريتشارد ج. فينيران، نيويورك: ماكلان، 1983.

زيتزيل، إليزابيث: «القدرة علي النمو العاطفي» نيويورك، الجامعات الدولية، 1970.

\*\*\*

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

## خصوصية الفولكلور

فلاديمير بروب

ترجمة غسان مرتضى

### تصدير:

يُعد فلاديمير ياكوفليفيتش بروب (1895 - 1970) واحداً من أبرز علماء الأدب والفولكلور الروس في القرن العشرين.

ترك بروب خمسة مؤلفات هي (مورفولوجيا الحكاية 1928)<sup>(1\*)</sup> و(الجذور التاريخية للحكاية



نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

السحرية (1946) و(الشعر الملحمي البطولي الروسي  
1955) و(الأعياد الزراعية الروسية 1963) و(قضايا  
الضحك والإضحاك 1976). وترك إضافة إلى ذلك  
عدداً من المقالات والدراسات القصيرة جمعت ونشرت  
بعد موته تحت عنوان (الفولكلور والواقع 1976)<sup>(2\*)</sup>:  
ومن بينها «خصوصية الفولكلور» التي نُشرت أول  
مرة ضمن «أعمال اليوبيل الفضي لجامعة لينينغراد»  
عام (1946).

لقد تركت أعمال بروب على قلبها أثراً كبيراً  
في علم الأدب والفولكلور في أوربا، وأحدث كتابه  
«مورفولوجيا الحكاية» ثورة علمية جعلت منه صوة  
رئيسة ومنازة في درب العلوم الحديثة. لذا فإن ترجمة  
أعمال هذا العالم إلى العربية لن تكون نافلة، بل هي  
ضرورة ملحة تفيد باحثنا وطالبنا في التعرف على  
أحد الأصول التي بنيت عليها نظريات علم الأدب  
والفولكلور الحديثة. (المترجم).

## النص:

### 1 - طبيعة الفولكلور الاجتماعية:

أخذت قضايا الفولكلور تكتسب في وقتنا الراهن أهمية متزايدة باطراد، إذ لم يعد أي علم من العلوم الإنسانية كالإثنوغرافيا والتاريخ وعلم اللغة وتاريخ الأدب يستطيع أن يستغني عن المواد الفولكلورية والأبحاث المتعلقة بها. لقد أصبحنا نعي شيئاً فشيئاً أن حلّ كثير من المسائل المتعلقة بظواهر الثقافة الروحية يكمن في الفولكلور. لكنّ علم الفولكلور - بالمناسبة - لم يحدد نفسه حتى الوقت الراهن، ولم يحدد وظائفه وخصوصية مادته، بل لم يحدد خصوصياته نفسها بوصفه علماً. صحيح أن العلم في بلادنا ينطوي على سلسلة من الأعمال ذات الطابع النظري العام، لكنّ الحياة تسير أمامنا بوتائر سريعة، مما يجعل المبادئ التي طرحتها هذه الأعمال غير مرضية ولا تواكب الحارطة الشديدة التعقيد التي تتكشف أمامنا تدريجياً نتيجة أعمال البحث العلمي المثابرة. لقد غدا تحديد مادة علم الفولكلور ومعرفة موقعه بين العلوم المتاخمة له وتحديد خصوصية مادته

عملاً ملحاً وضرورياً، إذ تتعلق بالفهم الصحيح لجوهر هذا العلم ووظائفه صحة أساليب البحث، وبالتالي صحة النتائج، وإن لصياغة المسائل النظرية العامة أهمية كبيرة على المستويين الفلسفي والمعرفي العام، بل إنها تساعد على إيجاد الحلول الملموسة لمسائل البحث المطروحة أمامنا.

ليس ثمة نقص في أوروبا الغربية أيضاً في الأعمال ذات الطابع النظري العام الخاصة بعلم الفولكلور، لكن هذه الأعمال على العموم ترضينا على نحو أقل مما ترضينا الأعمال السوفياتية، فعلم الفولكلور هو علم أيديولوجي، تحدد عقائد العصر مناهجَه ومقصاده التي تعكس بدورها هذه (التصورات)، وعندما تنهار (التصورات)، تنهار مبادئ العلوم التي انطلقت منها، ونحن لا نستطيع أن نقتدي بالمبادئ العلمية التي تأسست انطلاقاً من الرومانسية أو النهضة أو أي اتجاه من هذا القبيل، ومهمتنا هي تأسيس علم ينطلق من فكر عصرنا وبلادنا.

ماذا يفهم من كلمة «فولكلور» في العلم

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

الحديث في أوروبا الغربية؟ للإجابة عن هذا السؤال يكفي أن نفتح أي كتاب تخصصي يحمل عنواناً مناسباً. إذا أخذنا - مثلاً - كتاب عالم الفولكلور الألماني يوهان ميير MEYER («الفولكلور الألماني» 1929) فإننا نرى فيه الأقسام التالية: القرية - المباني - الأقنية - النباتات - العادات - الخرافات - اللغة - الأساطير - الحكايات - الأغاني الشعبية - بيبولوجيا. هذه خارطة طرازية يمكن تعميمها على العلم الأوروبي الغربي كـله لاسيما الألماني والفرنسي، وعلى نحو أقل الأمريكي والإنكليزي. أما المجالات فتقدم خارطةً مشابهةً، لكنها أكثر تخصصاً؛ هنا تُدرس - مثلاً - الجزئيات الصغيرة جداً المتعلقة بالأبنية وأطر النوافذ وزينتها وتماثيل الزينة ونظام المواعد ولوازم البيت وأدواته والأواني وأراجيح الأطفال والمغازل والمعاطف وأغطية الرؤوس إلخ... وتُدرس إلى جانب ذلك الحياة الدينية والأعراس والأعياد، ويُدرس ميدان الإبداع البويطيقي<sup>(3\*)</sup> كله أيضاً: الحكايات والليجيندات<sup>(4\*)</sup> والأغاني والأساطير والأمثال إلخ... إن هذه الخارطة

لا يمكن أن تكون محض مصادفة، بل إنها تعكس فهماً محدداً لهذا العلم ووظائفه. ويمكن أن نوجز المقدمات والمبادئ التي بُني عليها هذا العلم على النحو التالي:

1 - تُدرس ثقافة طبقة واحدة من طبقات الشعب، وبالذات طبقة الفلاحين.

2 - مادة العلم هي الثقافتان المادية والمعنوية معاً.

3 - مادة العلم هي طبقة الفلاحين عند شعب واحد فقط، يكون عادة الشعب الذي ينتمي إليه الباحث.

أما نحن فلا يمكننا أن نقبل بأيّ واحدة من هذه المقدمات، لأنّ العلم لدينا مبني على أسس مغايرة تماماً، فنحن - أولاً - نجزي حقل الإبداع إلى مادي ومعنوي، ونجعل من كلّ منهما مادةً لعلم مستقل، علماً أنّهما يبقيان متقاربين متداخلين مترابطين يتعلق كل منهما بالآخر، ونعدّ الرأي القائل بإمكانية أن يدرُسَ علمٌ واحدٌ الحياة الإبداعية لطبقة الفلاحين بجانبها المادي والمعنوي معاً رأياً طفيلياً في جوهره، وهو رأي لا يعممه أصحابه على ثقافة الطبقات المسيطرة. فعندما يتعلق الأمر بطبقة الفلاحين وبناء

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

المواقف القديمة ونغمية الأناشيد الغنائية... يدعو أصحاب هذا الرأي إلى دراستها بعلم واحد، أما عندما يتعلق الأمر بتاريخ التقنيات والهندسة المعمارية وتاريخ الأدب والموسيقى أو بغير ذلك من العلوم المختلفة التي تخص شرائح المجتمع العليا، فإن التقسيم عند هؤلاء يصبح أمراً مقبولاً. إننا نعرف جيداً أن ثمة رابطة وثيقة بين الثقافتين المادية والمعنوية، لكننا مع ذلك، نميز حقل الإبداع المادي من حقل الإبداع المعنوي، ونفعل ذلك مع ثقافة شرائح المجتمع الدنيا مثلما نفعله مع ثقافة الشرائح العليا.

يفهم من كلمة فولكلور **الإبداع المعنوي** فقط، وعلى نحو أكثر ضيقاً الإبداع اللغوي أو البويطيقي. وبما أن الإبداع البويطيقي مرتبط فعلياً وعلى نحو دائم تقريباً بالموسيقى يمكن الحديث عن فولكلور موسيقي وتمييزه بوصفه مادة فولكلورية خاصة.

إن فهم الفولكلور على هذا النحو هو منذ زمن بعيد جزء من طبيعة العلم الروسي، وعلى هذا الأساس فإن ما يسمى عندنا بالفولكلور لا يسمى في الغرب كذلك إطلاقاً، وإن ما نطلق عليه تسمية

فولكلور يُطلق عليه في الغرب TRADITION أو POPULATIRES أو TRADIZIONI POPULARI أو VOLKSDICHTUNG أو غير ذلك مما لا يُعدُّ مادة لعلم مستقل، وعلى العكس فإن ما يسمونه فولكلوراً في الغرب لا نعهده نحن علماء، وفي أفضل الأحوال نعهده من باب دراسات البلدان العلمية المبسطة.

لكن، أي إبداع بويطريقي يمكن أن يُدرس؟ كما نرى، يُدرس في الغرب إبداع طبقة الفلاحين، ويمكن أن يدرس إضافةً إلى ذلك إبداع طبقة الفلاحين المعاصرين، وما ذلك إلا لأن طبقة الفلاحين المعاصرين تحتفظ بالماضي، إذ إن مادة إبداع هذه الطبقة هو «الموروث الحي»، وقد حوِّظ على هذا المقصد عندنا مدةً طويلة.

إننا لا نقبل بمثل وجهة النظر هذه، لأن أي ظاهرة مهما كانت لا يمكن أن ندرسها إلا بوصفها عملية في الحركة. لقد كان الفولكلور موجوداً قبل أن تظهر طبقة الفلاحين على مسرح التاريخ أساساً. وإذا ما تقربنا من هذه القضية تاريخياً يجب علينا أن نقول: إن كل ما أبدعته الشعوب ما قبل التطبيقية يعدُّ

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

فولكلوراً، وإن أيّ إبداع بويطريقي عند الشعوب  
البدائية كلّها يُعدّ فولكلوراً، ويصلح أن يكون مادة  
لعلم الفولكلور.

إننا نرى في نهاية الأمر أن الغرب يطلق تسمية  
فولكلور على ثقافة فلاحي شعب واحد فقط، هو في  
أغلب الأحيان شعب غربي حتماً، ويعتمد الكمية  
والقومية مبدأ للاختيار، فثقافة شعب واحد يمكن أن  
تكون مادة لعلم واحد هو علم الفولكلور، أما ثقافات  
الشعوب الأخرى كلّها - ومن بينها الشعوب  
البدائية - فيمكن أن تكون مادة لعلم آخر يسمى  
تسميات مختلفة مثل الأنثروبولوجيا والإثنوغرافيا  
والإثنولوجيا وعلم البلدان، ولا يوجد تسميات دقيقة  
محكمة.

وإذا كنّا نعترف بإمكانية أن تُدرس الثقافات  
الوطنية دراسة علمية كل واحدة على حدة، إلاّ أننا -  
مع ذلك - لا نقبل بهذا المبدأ في الدراسة بل نرفضه  
ونعده عبثاً، أليس عجيباً أن تُعدّ دراسة عالم  
فرنسي - مثلاً - للأغاني الفرنسية دراسة في



الفولكلور، في حين تعد دراسته نفسه للأغاني  
الألبانية على سبيل المثال إثنوغرافيا؟

كان يمكن أن يُظن أن الفولكلور بوصفه ظاهرة  
طبقيّة يجب أن يتلاشى مع تلاشي الطبقات. لكنّ  
الأدب ظاهرة طبقيّة أيضاً وهو لم يتلاش. إن  
الفولكلور في ظل الاشتراكية يفقد خصوصياته  
بوصفه إبداعاً للطبقات الاجتماعية الدنيا وذلك لعدم  
وجود الطبقات الدنيا أو العليا، ويغدو ملكاً للشعب  
بكل ما في هذا التعبير من معنى، فيتلاشى فقط ما  
لا يلائم ظروف الشعب الاجتماعية الجديدة، ويتعرض  
ما يتبقى إلى تغييرات نوعية تجعله لصيقاً بالأدب.  
أما السؤال عن ماهية هذه التغييرات فهذا ما يجب أن  
يكشف عنه البحث العلمي، لكنّ الواضح تماماً هو أن  
الفولكلور في عصر الرأسمالية والفولكلور في عصر  
الاشتراكية لا يمكن أن يكونا متماثلين.

## 2 - الفولكلور والأدب:

لا يحدد ما عرضناه حتى الآن إلاّ وجهاً واحداً

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

من وجوه قضيتنا هو الطبيعة الاجتماعية للفولكلور، ولا يشي بشيء من سماته الأخرى، ولا يكفي إطلاقاً كي نميزه بوصفه لوناً إبداعياً خاصاً، وغميز علم الفولكلور بوصفه علماً خاصاً أيضاً. ولا يمكن أن تُحدد هذه الأشياء إلا بعرض السمات الخاصة بجوهر الفولكلور.

يجب علينا أن نبين قبل كل شيء أن الفولكلور هو نتاج لون خاص من الإبداع البويطيقي. لكنّ الأدب في الوقت نفسه هو إبداع بويطيقي، وثمة صلة وثيقة - في الواقع - بين الفولكلور والأدب وبين علم الفولكلور وعلم الأدب.

يتطابق الفولكلور والأدب جزئياً من حيث الأنواع أو الأجناس البويطيقية. صحيح أن ثمة أجناساً خاصة بالفولكلور لا وجود لها في الأدب مثل (التعويدة)<sup>(5\*)</sup> إلا أن حقيقة وجود الأنواع بحدّ ذاتها، وإمكانية تصنيف الأدب أو الفولكلور حسب الأنواع هي حقيقة تنتمي إلى البويطيقا. ومن هنا يأتي الاشتراك أيضاً بين وظائف البحث وأساليبه في علم الفولكلور وعلم الأدب معاً.

تعد وظيفة فرز الأنواع ودراستها، وبيان خصائص كل نوع على حدة وظيفةً من وظائف علم الفولكلور وعلم الأدب في آن معاً.

إن من أكثر المسائل الفولكلورية أهمية وتعقيداً مسألة دراسة البناء الداخلي للنتاج الفولكلوري أو باختصار دراسة التشكيل ونظام البناء، فالحكاية والشعر البطولي والألغاز والتعاويذ أنواع لا يضبطها إلا القليل من قوانين البناء والتكوين. أما حقل الأنواع الملحمية فله كثير من الضوابط والقوانين الخاصة بالحبكة وحركة الأحداث وحلّ العقدة إلخ... أي له كثير من القوانين الضابطة لبناء الموضوع. لقد أثبتت الأبحاث العلمية أن النتاجات الأدبية والفولكلورية تُبنى على نحو متباين، وأن للفولكلور قوانين بنائية خاصة وأن علم الأدب عاجز عن شرح خصوصية هذه القوانين، وأن معرفتها أمر ممكن عن طريق التحليل الأدبي فقط.

تنتمي إلى هذا الحقل دراسة وسائل اللغة الشعرية والأسلوب، وتعدّ دراسة وسائل اللغة الشعرية مسألة خالصة من مسائل علم الأدب. وهنا

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

يبدو لنا من جديد أن للفولكلور وسائله المميزة والخاصة به (التوازي والتكرار وغير ذلك....) وأن وسائل اللغة الشعرية المعروفة (التشابه والاستعارات والزخارف اللفظية...) تُغنى في الفلكلور بدلالات مختلفة تماماً عما هي عليه في الأدب. ومعرفة هذا الأمر ممكنة عن طريق التحليل الأدبي فقط.

صفوة القول: إن للفولكلور خصوصيته البويطيقية التي تتميز تميزاً شديداً من بويطيقا المنتجات الأدبية، وإن دراسة هذه البويطيقا يمكن أن تكشف عن جماليات غير عادية كامنة في الفولكلور.

وعلى هذا النحو فإننا نرى أنه ليس بين الفولكلور والأدب صلة وثيقة فقط؛ بل إن الفولكلور بحد ذاته هو ظاهرة ذات نظام أدبي، تنتمي إلى أنواع الإبداع البويطريقي، وأن علم الفولكلور عندما يدرس جوانب الفولكلور هذه، هو من ناحية عناصره الشكلية علم أدبي، وأن الصلة بين العلمين وثيقة جداً، حتى إننا في كثير من الأحيان نضع إشارة المساواة بين الفولكلور والأدب، وبين علم الفولكلور وعلم الأدب،

---

وإننا ننقل أسلوب دراسة الأدب نقلاً كلياً إلى دراسة الفولكلور ونكتفي بذلك، وبتناسى أن التحليل الأدبي يستطيع أن يحدد الظاهرة ويحدد قوانين الفولكلور البويطيقية لكنه مع ذلك لا يستطيع أن يفسرها.

ويجب علينا كي نحتاط من الوقوع في أخطاء كهذه ألا نكتفي بتحديد التشابه بين الأدب والفولكلور، أو تحديد صلة النسب بينهما، أو الحديث عن وحدتهما في الجوهر أحياناً، بل يجب علينا أن نقف عند خصائص التباين بينهما ونحدد الاختلاف والفرق، إذ إن للفولكلور فعلياً عدداً من الخصائص اللصيقة به والتي تميزه من الأدب تمييزاً شديداً، والتي تجعل مناهج البحث الأدبي غير كافية لحل القضايا المتعلقة بالفولكلور كلها.

يكمن أحد أهم الفوارق بين الفولكلور والأدب في أن النتاج الأدبي له مؤلف دائماً وأبداً، حين لا يمكن أن يكون للنتاج الفولكلوري مؤلف، وهذه ميزة خاصة من ميزات الفولكلور. وهنا يجب علينا أن

نتعامل بدقة ووضوح ما أمكننا ذلك؛ فإمّا أن نعترف بوجود **الإبداع الشعبي** بوصفه إبداعاً شعبياً، وبوصفه ظاهرة اجتماعية وثقافية وتاريخية في حياة الشعوب، أو نرفض الاعتراف به، ونقرر أنه مجرد وهم بويطريقي أو علمي، وأنه لا إبداع إلاّ إبداع أفراد معينين أو مجموعات معينة. ونحن مقتنعون بوجهة النظر القائلة إن الإبداع الشعبي ليس وهماً، بل هو موجود بحدّ ذاته، وإن دراسته هي وظيفة رئيسة من وظائف علم الفولكلور بوصفه علماً، ونتضامن - في هذا الصدد - مع علمائنا القدماء ف. بوسلايف<sup>(6\*)</sup> وأو ميلر<sup>(7\*)</sup>، فما وصل إليه هؤلاء في دراساتهم وعبروا عنه على نحو ساذج ولا علمي وعاطفي وخالٍ من المهارة هو ما يجب أن يُنقّى الآن من الأخطاء الرومانسية، ويُرفع إلى المستوى اللائق في العلم المعاصر ذي المناهج المتبلورة والأساليب الدقيقة.

إننا لا نستطيع أن نتصور أن النتاج البويطريقي يمكن أن يُبدع بصورة ما إلاّ كما يُبدع النتاج الأدبي الذي يبدع على نحو فردي حصراً، وذلك لأننا تربينا في ظل تقاليد مدارس علم الأدب، ومازلنا نعتقد أن

فرداً ما يجب أن يكون المبدع أو الناظم الأول، علماً أن الإبداعات البويطيقية يمكن أن تتشكل بطرق مختلفة تماماً، وأن دراسة مثل هذا الأمر هي واحدة من القضايا الأساسية والشديدة التعقيد الموضوعية أمام علم الفولكلور. إن معالجة هذه القضايا باستفاضة أمر غير ممكن هنا، ويكفي أن نشير فقط إلى أن مقارنة ولادة الفولكلور بولادة الأدب أمر غير وارد، والصحيح هو مقارنة ولادة الفولكلور بولادة اللغة التي لم يخترعها أحد، وليس لها مؤلف أو مؤلفون، فهي تظهر وتتطور وفق قوانين صارمة مستقلة عن إرادة الإنسان في كل مكان تتوافر فيه الشروط المناسبة في سياق تطور الشعوب التاريخي.

لا تثير لدينا ظاهرة التشابهات العالمية أيّ تساؤل، بل إن غيابها هو الذي يثير التساؤل، فالتشابهات أمر طبيعي ناتج عن سنن التطور وقوانينه، فالأشكال الواحدة لإنتاج الثقافة المادية تُفضي إلى أشكال واحدة أو متشابهة من المؤسسات الاجتماعية وإلى أدوات متشابهة للإنتاج، أما في حقل الأيديولوجيا فإنها تفضي إلى تشابه أشكال

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

التفكير وأساليبه، وتشابه التصورات الدينية والحياة الطقسية واللغات والفولكلور، وهذه الأشياء كلها تعيش، ويشترط بعضها بعضاً، وتتبدل، وتنمو، وتتلاشى، وتعد التشابهات بين النتاجات الفولكلورية مجرد حالة جزئية من نواميس حركة التاريخ وقوانينها.

وبالعودة إلى السؤال حول تصورنا عن كيفية ظهور الفولكلور عملياً، يكفينا أن نشير إلى أن الفولكلور في أصله على الأقل يمكن أن يتشكل بوصفه جزءاً مكماً للطقس، ومع سقوط الطقس أو انحطاطه، يستقل الفولكلور عنه ويبدأ يعيش حياته الخاصة. هذا التصور هو مجرد إيضاح أولي للقضية بعموميتها، أما تقديم البرهان عليه، فلا يمكن أن يتم إلا عن طريق الدراسات الملموسة. هذا وقد كانت ولادة الفولكلور من الطقس الديني أمراً معروفاً - على سبيل المثال - لدى أ. ن. فيسيلوفسكي<sup>(8\*)</sup> في أخريات سنوات حياته.

إن هذا الفارق بين الأدب والفلكلور فارق

---



جوهري كاف كي نميز الفولكلور ونرى فيه نوعاً  
إبداعياً خاصاً، وفي علم الفولكلور علماً خاصاً  
أيضاً.

يقوم مؤرخ الأدب الراغب في دراسة أصل نتاج  
أدبي ما بالبحث في حياة المؤلف، أما عالم الفولكلور  
فلا يستطيع الوقوف على الظروف التي أنتجت  
الموضوع الفولكلوري إلا بمساعدة النتائج التي يُفترض  
أن تقدمها المقارنات بين كثير من المواد الفولكلورية.  
وهذا الفرق بين الأدب والفولكلور ليس الفرق الوحيد،  
فهما لا يختلفان في المنشأ والأصل فقط، بل في  
الأشكال (الأنطولوجية) والبقاء أيضاً؛ فمن المعروف  
منذ زمن بعيد أن الأدب ينتشر عن طريق الكتابة،  
أما الفولكلور فينتشر شفاهياً، وما زال هذا الفرق  
حتى الآن يُعدّ فرقاً ذا طابع تقني صرف، علماً أنه  
يمسُّ الأمر في جوهره، ويدل على تباين شديد في حياة  
هذين النوعين الإبداعيين البويطيين. فالنتاج الأدبي  
لا يتغير بعد أن يُبدع، وهو يؤدي وظيفته بوجود  
شخصين: الأول هو المؤلف مبدع النتاج، والآخر هو  
القارئ، والحلقة الوسيطة بينهما هي الكتاب أو

المخطوط أو الأداء. وإذا كان النتاج الأدبي غير قابل للتغير، فإن قارئ النتاج متغير دائماً على عكس النتاج، فقد قرأ اليونانيون القدماء والعرب والبشر عموماً أرسطو طاليس، ونقرؤه نحن الآن، لكن الجميع يقرؤه ويفهمه بأشكال مختلفة، والقارئ الحقيقي هو القارئ الذي يقرأ إبداعياً. والنتاج الأدبي يمكن أن يُبهج ويدهش أو يزعج، ويتمنى قارئه في كثير من الأحيان أن يتدخل في مصائر الأبطال، أن يكافئهم أو يعاقبهم، أو أن يحول نهاياتهم المأساوية إلى نهايات سعيدة، وأن يبعث بالشرير المنتصر إلى حبل المشنقة، لكن القارئ ومهما كان عمق الأثر الذي تركه فيه النتاج الأدبي، لا يستطيع، بل لا يمكنه، أن يجري على هذا النتاج أيّ تغيير لصالح ذوقه الخاص، أو لصالح وجهات نظر عصره. هذا بالنسبة إلى الأدب، فكيف يكون الأمر مع الفولكلور؟ يكون الفولكلور بوجود شخصين أيضاً، لكنهما مختلفان عما هما عليه في الأدب، إنهما المؤدي والمستمع المتواجهان مواجهة مباشرة.

نركز بداية انتباهنا على المؤدي، فهو حسب

القاعدة يؤدي نتاجاً لم يبدعه بنفسه، بل سمعه من قبل، وعلى هذا الأساس لا تجوز إطلاقاً مقارنة المؤدي مع الشاعر الذي ينشد نتاجه الخاص. لكن المؤدي - في الوقت نفسه - ليس مجرد راوية لأشعار الآخر أو منشد، يلقيها بدقة ودون تغيير، إنه شخصية خاصة بالنسبة إلى الفلوكلور؛ شخصية تشير لدينا دهشة عميقة، وتتطلب دراسة تاريخية إضافية تتناولها منذ أيام الجوقة في المجتمع البدائي حتى أيام المؤدية كريكوكوفا<sup>(9\*)</sup>. لا يعيد المؤدي ما سمعه كلمةً كلمةً، بل يدخل عليه تغييرات قد تكون غير ذات أهمية أحياناً، (علماً أنها يمكن أن تكون كبيرة جداً) لكنها تُحدث تغييراً جوهرياً في النص الفولكلوري (ببطء شديد يشبه بطء التغييرات الجيولوجية)، والمهم في الأمر هو تثبيت حقيقة تغيير النتاجات الفولكلورية مقارنة مع ثبات النتاجات الأدبية.

إذا كان قارئ النتاج الأدبي متلقياً محروماً من أية صلاحيات تجاه هذا النتاج، ومراقباً أو ناقداً لا حول له ولا قوة، فإن أي مستمع لنص فولكلوري هو مؤدٍ مستقبلي محتمل له، سيجري بدوره تعديلات

جديدة، عليه، وعى ذلك أم لم يعه، ولا تتم هذه التعديلات على نحو اعتباطي بل وفق قوانين محددة، إذ يُرمى كل ما لا يناسب العصر أو النظام أو الأيديولوجيا أو الأذواق والأمزجة الجديدة. ولا تُحدد هذه الأذواق والأمزجة الجديدة، ما يجب أن يرمى فقط، بل تؤثر فيما يجب أن يُضاف أو يصاغ من جديدة كما تؤثر في ذلك شخصية المودي وذوقه الخاص وموقفه من الحياة وموهبته وإمكاناته الإبداعية تأثيراً شديداً أيضاً. وعلى هذا النحو فإن النتائج الفولكلورية يحيا في حركة وتغير دائمين، لذا لا يمكن أن يدرس دراسة كاملة إذا كان مسجلاً مرة واحدة، بل يجب أن يكون مسجلاً في أكبر عدد ممكن من المرات، ويُعدُّ كل تسجيل رواية مستقلة، أما مجموع الروايات فإنه يشكل ظاهرة مختلفة تماماً عما نسميه في الأدب تحرير النتاج الأدبي الذي ينتجه شخص واحد بعينه.

إن النتاجات الفولكلورية - إذاً - تتحول وتتطور على امتداد الزمن، وهذا التحول أو التطور هو ميزة خاصة من ميزات الفولكلور، لكن، يمكن أن

يدخل في ميدان التغير الفولكلوري هذا بعض الأعمال الأدبية؛ يُحكى مثلاً كيف تروى رواية «الأمير والفقير» لمارك توين كما لو أنها حكاية شعبية، وكيف تغنى قصيدة «الشراع» لليرمنتوف، وقصيدة «البلبل» لدليفغ<sup>(10\*)</sup>. .... الخ.

كيف يمكننا أن نفسر هذه الحالة؟ وماذا يكون لدينا فيها فولكلور أم أدب؟ الإجابة كما نظن يسيرة للغاية، إذا تمت عملية إلقاء ما هو محفوظ غيباً من الكتاب الشعبي<sup>(11\*)</sup> دون أية تغييرات على أصل هذا الكتاب، أو رواية سيرة حياة أحد القديسين أو غير ذلك... أو على نحو أكثر دقة إذ غُنّي نص بوشكين «الخمارة السوداء» أو نص نيكرا سوف «البائعون الجوالون» على نحو لا يختلف إلا قليلاً عن الأداء الغنائي على المسرح، فإننا في هذه الحالات نبقى ضمن حدود الأدب، لكن، لمجرد أن تطرأ تغييرات على هذه النصوص وتغنى بأشكال مختلفة، وتظهر لها روايات مختلفة، فإنها تغدو فولكلوراً، ويجب على علم الفولكلور أن يدرس سيرورة تغييرها. لكن، تظهر هنا بوضوح قضية أخرى، إذ ثمة

فرق جوهرى بين النوع الأول من الفولكلور الذى كثيراً ما يبدأ حياته منذ ما قبل التاريخ والذى تتنوع رواياته على المستوى العالمى والنوع الثانى الذى يعدّ شعر شعراء معينين يؤدى على نحو إرادى ويُنقل شفهيّاً، ففي الحالة الأولى نحن أمام فولكلور خالص، فولكلور فى ولادته ونشأته وحركته المحددة، وتحولاته، أما فى الحالة الثانية فنحن أمام فولكلور ذى أصول أدبية ينطوي على واحدة فقط من علامات الفولكلور هى الحركة المحددة لكنه أدب فى أصله. لذا يجب علينا عندما ندرس الفولكلور أن نأخذ هذا الفرق بعين الاعتبار دائماً، فالأغنية التى نظنها فولكلوراً خالصاً، تبدو عند الفحص الدقيق ذات منشأ أدبى، لها مؤلف معين. وتأكيداً لذلك نشير إلى أغنيتى «الهرّاة» و«من وراء الجزيرة» إلى المجرى العميق» اللتين يعرفهما الجميع، ويُعتقد أنهما أغنيتان فولكلوريتان خالصتان، لكنهما فى حقيقة الأمر من تأليف شاعرين مغمورين هما تريفوليف<sup>(12\*)</sup> وسادوفنيكوف<sup>(13\*)</sup> والأمثلة على هذه الحالة لا تقف عند هاتين الأغنيتين بل هى أكثر

من أن تذكر. وإن دراسة هذه العلاقات الأدبية - الفولكلورية هي واحدة من الوظائف الشديدة الأهمية المطروحة أمام تاريخ الأدب وعلم الفولكلور معاً، أو تنحصر هذه الوظيفة - على نحو أكثر عمومية - في دراسة المصادر الكتابية للفولكلور.

تعيدنا هذه الحالة إلى القضية التي كنا لأمسناها وهي قضية التأليف في الفولكلور. لقد تناولنا حالتين حديثتين فقط، الأولى هي الفولكلور الذي لم يضعه أحد والذي ظهر في مرحلة ما قبل التاريخ في سياق طقس ديني ما أو غير ذلك والذي استمر في الحضور حتى أيامنا هذه عبر التناقل الشفهي، أما الثانية فهي النتاج الشخصي في العصر الحديث الذي يشبه الفولكلور، وبين هاتين الحالتين الحديثتين في سيرورة تطور الفولكلور والأدب ثمة حالات بينية ممكنة لا نستطيع هنا أن نتناولها أو نتبينها، إذ تحتاج كل واحدة منها إلى دراسة ملموسة ومستقلة.

لقد أصبح بديهياً بالنسبة إلى أي عالم فولكلور

معاصر أن قضايا من هذا النوع لا يمكن أن تُحلّ على نحو وصفي في حالتها السكونية بل في تطورها، وأن دراسة الفولكلور التأسيسية هي مجرد جزء من دراسته التاريخية، وهذا يفضي بنا إلى تأكيد مسألة أخرى هي أن الفولكلور لا يمكن أن يدرس بوصفه ظاهرة أدبية فقط، بل لابد من دراسته بوصفه ظاهرة ذات طابع تاريخي، وأن علم الفولكلور هو علم تاريخي، وليس مجرد علم أدبي فقط.

### 3 - الفولكلور والإثنوغرافيا:

لا يمكن للعلوم الإنسانية في عصرنا الراهن أن تكون إلا علوماً تاريخية. فنحن ندرس كل ظاهرة في حركتها، بدءاً من ولادتها، ثم نستقصي تطورها وازدهارها، ويمكن أن نقف عند سقوطها وتلاشيها واختفائها. لكن هذا لا يعني أننا نتبنى نظرية النشوء والارتقاء، لأن العلم المبني على هذه النظرية يقف عند واقعة التطور، يرصدها، ويكتفي بذلك، أما العلم التاريخي الحقيقي فإنه لا يقف عند رصد واقعة التطور فقط، يفسرها.



الإبداع البويطريقي هو ظاهرة تنتمي إلى البنى  
الفوقية، ولا يمكن أن تُفهم إلا بإحالتها على الأسباب  
التي كونتها، أي إحالتها على حياة الشعوب  
الاقتصادية والاجتماعية.

الإثنوغرافيا هي العلم الذي يدرس الأشكال  
الأكثر قدماً لحياة الشعوب المادية وأنظمتها  
الاجتماعية، لذا فإن علم الفولكلور التاريخي الذي  
يدرس ولادة الظواهر الفولكلورية الأولى، أو الحلقة  
الأولى في سلسلة هذه الظواهر لا بد أن يعتمد على  
الإثنوغرافيا، وهذه الدراسة هي الحلقة الأولى في  
سلسلة الدراسات التاريخية الأصيلة، ومن هنا تنشأ  
الصلة الوثيقة بين علم الفولكلور والإثنوغرافيا،  
فتغدو الدراسة المادية للفولكلور دون الإثنوغرافيا  
أمراً مستحيلاً.

لا نعرف بعد بدقة ماذا يمكن أن يولد في  
المجتمع البدائي وما حجمه، لكن على الرغم من ذلك  
فإن أنواع الحكاية المختلفة والشعر البطولي والشعر  
الطقسي والتعاويد والأحاجي لا يمكن أن تدرس وتفهم  
دون أخذ المعطيات الإثنوغرافية بعين الاعتبار. بل لا

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

يقف الأمر عند حدود الأنواع الفولكلورية فقط، بل يتعداه إلى الموتيفات التي لا يمكن أن يفهم كثير منها (مثلاً موتيفات: المساعد السحري والزواج من الحيوان والإمبراطورية الثالثة عشرة) إلا من خلال (الايثوبيا) السحرية النظرية والتطبيقية في مختلف درجات تطور المجتمع الإنساني. وفي هذه الحالة تبرز ضرورة الاستفادة من المادة الإثنوغرافية، لكن الهدف لا يقف عند حدود الدراسة التأصيلية بالمعنى الحرفي للكلمة بل يتعداها إلى دراسة التطورات الأولى، إذ إن أشكال الحياة الاجتماعية والمادية لا تفسر نشوء أو أصل الأنواع والموضوعات والموتيفات فقط، بل تؤثر في حياتها اللاحقة وتغيراتها. ولا يغدو مثل هذه الدراسة مفيداً ومثمراً إلا إذا استخدمت المادة الفولكلورية والإثنوغرافية بكل اتساعها مع الدخول عمقاً في الجزئيات الصغيرة جداً.

لا يكفي القول إن موتيف الحيوانات النبيلة ذو أصل طوطمي، وإن «الإدأ»<sup>(14\*)</sup> تشكلت في مرحلة تفسخ النظام القبلي... إلخ فهذا الأمر يجب أن يُبيّن على نحو لا يبقى معه أي شك، أي: يجب أن يُبيّن

اعتماداً على أكبر قدر ممكن من المواد المقارنة الملموسة. وبناء على ذلك لا بد كي ندرس موضوع زواج البطل (الخطوبة هي واحدٌ من أشد الموتيفات انتشاراً في الأسطورة والحكاية والشعر البطولي) من أن ندرس أشكال الزواج التي عرفها المجتمع الإنساني في مراحل تطوره المختلفة، فضلاً عن ذلك لا بد من معرفة طقوس الزواج وعاداته، بل لا بد من معرفة ذلك معرفة تفصيلية بالقدر الذي تتيحه الإمكانيات.

نحن - مثلاً - نريد أن نعرف بدقة - بل يجب علينا أن نفعل ذلك - متى يتعرض الخاطب لامتحان؟ في أي مرحلة من مراحل التطور؟ وعند أي الشعوب؟ وما هي طبيعة هذا الامتحان؟ وفي هذه الحالة فقط نستطيع أن نفهم بصورة ملائمة الظواهر الفولكلورية المناسبة لهذه الحالة. لكن من السهل عند القيام بتنفيذ هذه الدراسة أن نقع في الخطأ، وذلك عندما نعتبر أن الفولكلور هو عكس مباشر للعلاقات الاجتماعية أو المعيشية أو غيرها. فهو - لاسيما في مراحل تطوره الأولى - ليس مجرد تسجيل لوقائع الحياة اليومية. وتزداد شدة تعقيد هذا الأمر وصعوبته

عندما نعلم أن الفولكلور ينقل الواقع على نحوٍ غير مباشر، ينقله في ضوء تفكير معين، يختلف عن تفكيرنا اختلافاً شديداً، حتى إن كثيراً من ظواهر الفولكلور لا يمكن أن نقارنها مع أي شيء مما نعرفه أو نفكر به، إذ لا يوجد في نظام التفكير الفولكلوري علاقات السببية والترابط، بل تسيطر فيه أشكال أخرى للترابط، لكن ما هي؟ إننا مازلنا نجهلها حتى الآن. لا يوجد في ذلك النظام استنتاجات عامة ولا تجريد ولا مفاهيم. وتتناسب عملية الاستنتاج والتعميم مع عمليات تفكيرية لم نعتدها، وما زالت الدراسات قليلة حولها. أما الزمان والمكان فيفهمان على نحو مختلف عما نفهمه، وتؤدي مقولات المفرد والجمع، ونوعية الذات والموضوع (توحيد الذات مع الحيوان) وظائف مختلفة تماماً عن وظائفها بالنسبة إلينا وإلى تفكيرنا. ويُعدّ واقعياً ما لا نعهده واقعياً إطلاقاً والعكس صحيح. إن الإنسان البدائي يرى عالم الأشياء على نحو مختلف عما نراه، وتختلف رؤيته بقدر اختلاف تطوره. لذا فإننا عبثاً نبحث أحياناً في الفولكلور عن الحياة الواقعية.

إنهم يتصرفون في الفولكلور على هذا النحو، لا على غيره، لأن هذا ما كان يحدث في الواقع، ولأن هذا ما كان يُتصور حسب قوانين التفكير البدائية كلها، لذا يجب علينا أن ندرس هذا التفكير، وندرس نظام (الماورائيات) البدائية كله، وإلا فلن نفهم التشكيل أو الموضوع، ولن نفهم الموتيفات المستقلة، بل إننا نجازف في الوقوع في الواقعية الساذجة أو في تقبلنا ظواهر الفولكلور كما لو أنها (غروتسك)<sup>(15\*)</sup> أو عجائب أو لعبة إرادية للخيال الجامح.

ليس ثمة ضرورة للقول: إن إحدى ظواهر هذا التفكير تكمن في التصورات الدينية المرتبطة بالفولكلور ارتباطاً وثيقاً. لكن المهم هنا ليس التصورات الدينية فقط أو الأشكال التفكيرية، بل المهم هو التطبيق العملي للأفكار... السحرية، أو الطقوس وأشكالها... بمجموعها التي اعتقد الإنسان البدائي أنه يستطيع أن يؤثر بها في الطبيعة، ويبقى نفسه منها. فالفولكلور هنا يبدو كأنه جزء من النظام العملي للطقوس والحركات..

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

لقد غدا واضحاً ممّا قلناه كلّه أن دراسة الفولكلور النصيّة، أي دراسة النصوص فقط، مأخوذة دون علاقاتها بالأيدولوجيا الاقتصادية والاجتماعية في حياة الشعوب هي دراسة فاسدة من أصلها. وهنا لا بد من الإشارة إلى أنه في الغرب، كثيراً ما تصدر مجموعات النصوص فقط؛ أما التحقيق العلمي لهذه النصوص فيقتصر على فهارس للموتيفات والموضوعات، واستعراض للروايات المختلفة لها أحياناً، دون أية معلومات عن الظروف التاريخية المشخصة التي كانت تؤدّي فيها هذه التسجيلات.

إن كل ما عرضناه من تصورات يكفي كي نرى مدى العلاقة الوثيقة بين الفولكلور والإثنوغرافيا؛ فالإثنوغرافيا مهمة جداً بالنسبة إلينا عند دراسة أصول الظواهر الفولكلورية، بل هي قاعدة يُنطلق منها في دراسة الفولكلور، وبدونها تبقى هذه الدراسة معلقة في الهواء.

#### 4 - علم الفولكلور بوصفه علماً تاريخياً:

من الواضح تماماً، أن دراسة الفولكلور لا يمكن

أن تقف عند حدود الدراسات التأصيلية فقط، كما لا يمكن أن نحيل الفولكلور بكل ما فيه إلى العصور البدائية، أو أن نشرحه بإحاطته على هذه العصور؛ إذ ثمة مكان دائماً لما هو جديد ومستحدث على مدى تطور الشعوب عبر التاريخ، لذا فإن الفولكلور هو ظاهرة ذات طابع تاريخي، وعلم الفولكلور هو علم تاريخي، والدراسة الإثنوغرافية هي أول درجة تقريباً من درجات الدراسة التاريخية.

تنحصر وظيفة الدراسة التاريخية هنا في إيضاح شيئين؛ الأول: ماذا يحدث للفولكلور القديم في الظروف التاريخية الحديثة، والآخر: دراسة ظهور التشكيلات الجديدة.

لا يمكننا بالطبع الوقوف هنا على جميع العمليات التي تحدث في الفولكلور أثناء الانتقال إلى أشكال جديدة للأنظمة الاجتماعية، أو حتى أثناء تطور البنية الداخلية لهذا النظام الاجتماعي أو ذاك. وهذه العمليات تحدث في كل مكان على نحو متشابه إلى حدٍ مدهش، وتنحصر إحدى هذه العمليات في أن الفولكلور الوارث يدخل في صراع مع الفولكلور

القديم ومع النظام الاجتماعي الذي أبدعه، فينفيه، ولا تتم عملية النفي على نحو مباشر، بل ينفي ما أبدع من أشكال، ويحولها إلى نقيضها، أو يمنحها صبغة معاكسة نافية ناقضة، فيتحول المهيب - أحياناً - إلى ضار، والعظيم إلى مؤذ، والمؤذي إلى رائع. لكن، قد يبقى القديم على حاله أثناء هذه العملية دون أن تمسه تغييرات جوهرية، فتتعاشش بذلك الأشكال والعلاقات الجديدة سلمياً. وهكذا فإن الفولكلور يدخل في صراع مع نفسه في كثير من الأحيان، وعلى هذا النحو فإن التشكيلات الفولكلورية لا تحدث بوصفها عكساً مباشراً للواقع المعيشي بل بوصفها عكساً للصراع أو الصدام بين عصرين أو بين نظامين اجتماعيين لكل منهما أيديولوجيته. لكن هذا لا يعني أن القديم في حالة صراع لا متناه مع الجديد، بل قد يدخل القديم مع الجديد في اتحاد هجين. ومثل هذه الاتحادات الهجينة كثيرة جداً في الفولكلور وفي التصورات (الماورائية)؛ فالتنين ذو الرؤوس أو التنين المجنح<sup>(16\*)</sup> هو اتحاد دودة وطيور وحيوانات أخرى. لقد أشار مار<sup>(17\*)</sup> إلى



أن الحصان عندما يُروض، يتحول إليه دور الطيور الطقسي، لذا يغدو الحصان ذا أجنحة، ومن هنا يصبح واضحاً كيف تتمتع السفن بالقدرة على الطيران، وكيف يكون للمركبة ذات العجلات أجنحة وهكذا دواليك. إن دراسة الدور الطقسي للحصان ترينا لماذا يدخل الحصان في اتحاد مع النار فيغدو حصاناً نارياً، ولماذا تظهر عربة العجلات النارية وغير ذلك. إن هذه الاتحادات الهجينة ليست ممكنة في حقل التصورات المرئية فقط، بل يمكن أن نجد لها خفية في عمق حقل التصورات والعلاقات الشديدة الاختلاف؛ إذ يمكن أن تتشكل موضوعات كاملة عبر تحميل القديم على الجديد، ويمكننا أن نشير هنا مثلاً إلى موضوع البطل الذي يقتل أباه ويكفل أمه، أي: موضوع «أوديب» الذي تشكل نتيجة نقل العلاقة العدائية تجاه الصهر زوج البنت الوريث المحتمل للعرش، إلى الابن الوريث الأحق، أما دور بنت القيصر بوصفها ناقلة للعرش عبر الزواج فينتقل إلى أرملة القيصر، وهذه الحالة ليست مصادفة، وليست فريدة في نوعها إنها جزء من طبيعة الفولكلور.

صفوة القول: إن القديم يخضع ببساطة لإعادة فهم، وأشكال إعادة الفهم كثيرة جداً، وتكمن هذه العملية في تغيير القديم بما يتناسب مع الحياة الجديدة، والتصورات وأشكال الوعي الجديدة. ويمكن أن نؤكد تأكيداً حاسماً أن إعادة فهم الظاهرة على نحو مناقض لها تماماً هي حالة واحدة فقط من حالات إعادة الفهم، وأن دراسة هذه العملية ليست وظيفة سهلة دائماً، لأن التغييرات يمكن أن تصل إلى حد التغيير الكلي، وفي هذه الحالة لا يمكن الكشف عن الأشكال الأولى إلا بدراسة كمية كبيرة من المقارنة المأخوذة من فولكلور الشعوب المختلفة، في درجات تطورها المختلفة أيضاً. وهذا النوع من الدراسة يطلق عليه الدراسة المراحلية، ونفهم من كلمة مراحل درجات ثقافية يمكن تحديدها اعتماداً على مجموع العلامات المادية والاجتماعية والروحية والثقافية، وعندما يكون بين أيدينا مادة موزعة على مراحل تطور الشعوب نستطيع وقتها أن نحصل على «بويطيقا تاريخية» بالمعنى الحقيقي لهذا القول. ومثل هذه «البويطيقا التاريخية» يمكن أن نجد قاعدتها عند فيسيلوفسكي.

إن هذه الدراسة هي تاريخية، وطريقها طريقة تاريخية تسير من الأسفل إلى الأعلى، ومن الماضي إلى الحاضر. لكن، يجب أن نقول أيضاً: إن التاريخ والإثنوغرافيا لا يساعداننا على نحوٍ كافٍ في هذا الصدد، إذ ليس لدينا تقسيم واضح لمراحل التطور؛ أما ترسيمة مورغان<sup>(18\*)</sup> التخطيطية التي أيدها أنجلز فلم يدرسها أحدٌ حتى الآن دراسة واسعة تعتمد على مادة كبيرة، ولم تُطوّر، ولم يوصلها أحدٌ إلى غايتها.

إلى جانب الطريق التي تسير بالدراسة من الأسفل إلى الأعلى ثمة طريق معاكسة من الأعلى إلى الأسفل شائعة في علمنا المعاصر، أي: إعادة بناء الأسس «الميثولوجية» بدراسة المواد المتأخرة الظهور. إن مثل هذه الدراسة المعتمدة على علم الحفريات، والتي نبه مار إلى أهميتها في حقل اللغة، هي دراسة صحيحة من حيث المبدأ ومناسبة تماماً لدراسة الفولكلور.

لكن هذه الطريق الأخيرة لا تخلو من المجازفة

والصعوبة، ومع ذلك فهي ضرورية عند غياب المواد المتعلقة بمراحل التطور الأولى غياباً تاماً.

يمكن الظن أن الفولكلور قد يكون لدى بعض الشعوب مصدراً تاريخياً ثميناً، يستطيع الإثنوغرافي بفضلها أن يعيد بناء النظام الاجتماعي، وأفكار الشعب وتصوراتها. فيغدو الفولكلور الذي يحتاج إلى دراسة تاريخية مصدراً تاريخياً وإثنوغرافياً ثميناً جداً.

تعدّ الدراسة المرحلية واحدة من منجزات العلم لدينا، أما في الغرب فما يزال مبدأ اللامرحلية مسيطراً حتى الآن، وما زال مبدأ الكرونولوجية البسيطة معتمداً هناك؛ فالمادة الإغريقية ستبقى تعد دائماً - لدى الغربيين - المادة الأكثر قدماً من المادة التي نسجلها في أيامنا، علماً أنه انطلاقاً من مبدأ المرحلية يمكن للمادة الإغريقية أن تعكس مرحلة متأخرة إلى حد ما للدولة الإقطاعية في حين قد يعكس النص المعاصر العلاقات الطوطمية الشديدة القدم.

يجب أن تختص كل مرحلة - كما هو واضح - بنظام اجتماعي وأيديولوجية وإبداع فني خاص. لكن هذا لا يعني أن الفولكلور يساوي ظواهر الثقافة المعنوية الأخرى فهو لا يسجل التحولات الحادثة، وقد يحافظ على أشكاله القديمة في الظروف الحديثة. وكما يمر أيّ شعب دائماً بعدد من مراحل التطور التي تجد لها انعكاساً في الفولكلور، ومستقراً فيه، فإن فولكلور أي شعب هو دائماً نص مرحلي، وهذا من الظواهر الخاصة والمميزة له، ومهمة العلم تتجلى هنا في أن يفصل بين شرائح هذا الخليط شريحة شريحة، وأن يفسرها ويجعلها مفهومة.

إن عملية تحويل القديم إلى حديث هي أهم عملية إبداعية في الفولكلور مازالت مستمرة حتى أيامنا هذه، وهذا القول لا يقلل من شأن الإبداعات الفولكلورية الأولى، فمفهوم «الإبداع» لا يعني وضع شيء جديد جده مطلقاً، فمن الطبيعي أن ينمو الجديد من القديم، وبهذا المعنى للإبداع يكون الفولكلور فعالاً إبداعياً بطبيعته وجوهره، لكن هذا الإبداع لا

يتم على نحو عشوائي، بل وفق قوانين محددة، ومهمة العلم الكشف عن هذه القوانين وإيضاحها.

نحن نعرف ما يحدث لدى الشعوب التي سُجِّل فولكلورها في عصرنا الراهن، بغض النظر عن التفاوت الشديد في درجات التطور التي تقف عندها هذه الشعوب، والاختلاف الشديد في الظروف البيئية التي تعيشها. لكن، ثمة مراحل لا يعيشها أي شعب من الشعوب الحيّة في وقتنا الراهن، إنما مراحل ذهبت في الماضي بلا عودة، ونحن لا نعرف عن فولكلورها أي شيء معرفة مباشرة، مثلاً مرحلة بدايات الدولة العبودية الزراعية بأنماطها المختلفة المناسبة لظروف بيئية وتاريخية معينة، وقد عاشت هذه المرحلة في القديم دول شرقية كمصر واليونان والدولة الرومانية. وفي هذه الحالة فإن عالم الفولكلور الذي يدرس أي مادة دراسة تاريخية بغض النظر عما إذا كانت نوعاً أو موضوعاً أو موتيفاً أو أي شيء آخر، يجد نفسه هنا محاطاً بالضبابية، لأن من الواضح أن أحداً لم يُسجل فولكلور تلك الأزمنة. ونشعر بهذا الأمر على نحو أكثر إيلاماً، لأن هذه المرحلة تعطينا الحق لأول

مرة في الحديث عن تشكل الطبقات، إنها مرحلة تطور الزراعة والطقوس المرتبطة بها، مرحلة تشكّل واعي جديد. ومن الواضح أن تغييرات جوهرية يُفترض أن تكون حدثت في الفولكلور، نحن لا نعرف عنها أيّ شيء معرفة مباشرة.

لكن، هناك حيث لا يوجد مصادر مباشرة، ثمة مصادر غير مباشرة تتيح لنا إلى حدّ ما أن نملأ الفراغ افتراضياً أحياناً.

عندما يفضي التفاوت الاجتماعي إلى تشكل الطبقات، يغدو الإبداع متفاوتاً أيضاً. ومع ظهور الكتابة يظهر لدى الطبقات المسيطرة تشكيلات إبداعية جديدة، كتابية على نحو خاص، هي الأدب. أي: تثبيت الكلمة عبر التدوين. إننا نعرف الآن إذاً أن الأدب القديم الأول هو في أغلبه فولكلور، إن لم يكن فولكلوراً برمته، ونعرف أن الأدب في بدايته هو فولكلور في رموز كتابية، وبناء عليه يجب على الباحث الفولكلوري ألاّ ييأس من هذه الحالة. إن دراسة الآداب القديمة مثل «كتاب الموتى» المصري،

وملحمة جلعامش، وأساطير اليونان القديمة، والكوميديا والتراجيديا الإغريقية وغير ذلك، هي أمر لا بد منه بالنسبة إلى عالم الفولكلور. وفي الحقيقة فإن هذه النتاجات ليست فولكلوراً ببساطة، بل هي فولكلور أوله فرد ونقله جميلاً ومصفى فإذا استطعنا - مثلاً - أن نفهم كيف تحولت فكرة تقديم القرابين المرتبطة بالمجتمعات القديمة، إلى فكرة مرتبطة بوعي جديدة؛ ووعي طبقي ومدني مرتبط بأشكال اجتماعية جديدة، فإننا نستطيع أن نرى خلف هذه اللوحة المبرقعة أساسها الفولكلوري.

هنا يلتقي عالم الأدب وعالم الفولكلور في سعييهما، فما يحدث للفولكلور والأدب في مرحلة التطور هذه غني بالمعاني العظيمة التي تساعد على فهم تاريخ الثقافة الروحية عموماً. فالفولكلور هو حضن الأدب وسابق له، والأدب يولد من الفولكلور، ويمكن أن تدرس آداب الشعوب كلها في هذه المرحلة على أساس الفولكلور، بل يجب أن تدرس كذلك. وعلى هذا النحو تكون آلية الحركة غالباً من الأسفل إلى الأعلى، وهي آلية يمكن تعقبها في عصر الإقطاع

---



كلّهُ بأشكاله المختلفة، إنها عملية واضحة في الفولكلور والأدب عند الشعوب المنغولية وشعوب أوروبا في القرون الوسطى. ونرى في حالات أخرى استخداماً للمصادر الفولكلورية في أدب نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر كله، ومازالت هذه الحالة موجودة في أيامنا المعاصرة، ولا نرى ضرورة لتوضيح ذلك بالأمثلة في هذه المقالة، فهذا عمل أبحاث خاصة أخرى.

إن هذه العملية قانونية ومشروطة تاريخياً، لذا فإن أية محاولات لتأكيد العكس، وتصوير الفولكلور على أنه «ثروة ثقافية منحطة» (أي انحطت من الطبقات الاجتماعية العليا) وهي محاولات غير علمية. وهذه المحاولات تتأسس عادة على أن الشعب يُغني الأغاني التي أبدعتها الشرائح المسيطرة. وهذا أمر صحيح بالطبع، إذ ثمة أغان كهذه تغنى، لكن تعميم هذه الظاهرة الجزئية وجعلها مبدأ عام هو خطأ فاحش خاص بأنظمة فكرية نستغريها ونرفضها.

الأدب المولود من الفلكلور سرعان ما يترك أمه

التي أروضته، فالأدب محصول أشكال أخرى من الوعي نطلق عليها عادة **الوعي الفردي**، وهذا لا يعني أن الفرد يبدعه بمعزل عن المحيط، بل على العكس، يعني أن **الفرد** يقدم هذا المحيط ويقدم شعبه، لكنه يفعل ذلك فردياً بإبداع شخصي لا يتكرر.

ومن ناحية أخرى يستمر الإبداع المبني على أسس الماضي عند طبقات المجتمع الدنيا، وعلى نحو متداخل أحياناً مع إبداع الطبقة المسيطرة، وينتقل هذا الإبداع شفهيّاً من لسان إلى آخر محافظاً بذلك على خصوصياته التي أشرنا إليها سابقاً. هنا يجب أن نضيف فقط أن هذا الإبداع (عندنا حتى ثورة أكتوبر وفي الغرب حتى يومنا هذا) يتحدد بأشكال ووعي مختلفة عن إبداع الطبقات العليا. وإذا كان العلم القديم قد سمي هذا الإبداع «لا واعياً» أو «لا ذاتياً» فقد استخدم مصطلحين تعوزهما الدقة، ولا يكفيان للتعبير عن جوهر الأمر، لكنهما يعكسان فكرة ما، هي بحد ذاتها فكرة صحيحة. يكفي أن نشير إلى أن ماركس وصف الميثولوجيا اليونانية بأنها «طبيعة

وأشكال اجتماعية حصلت على معالجة فنية لا واعية في خيال الشعب»، وإذا كان ماركس لا يخاف من هذه الكلمة، فنحن أيضاً لا سبب لدينا للتهرب منها. مسألتنا تنحصر في أن نُطوّر ونضبط ما يختبئ تحت هذا، لكن أن نتحاشى - بهذه المسألة - خصوصية الإبداع الشعبي بوصفه شكلاً من أشكال الوعي التي لم تدرس على نحو كاف بعدُ أمر لا يجوز.

ينطوي الفولكلور - مثله مثل أي فن حقيقي - على مضمون فكري عميق، إضافة إلى الاتقان الفني، ويعد الكشف عن هذا المضمون الفكري واحداً من وظائف علم الفولكلور. لقد كان العلم القديم الذي يمثله بوسلايف وتلامذته على حق عندما رأى في الفولكلور تعبيراً عن مبادئ الشعب الأخلاقية، علماً أن هذا العلم يمكن أن يكون رأى هذه المبادئ والمثل العليا هناك حيث لا نراها نحن الآن.

إن مضمون الفولكلور الروسي الفكري والعاطفي يمكن باختصار ألا يلحق بمفهوم الخير بل بمفهوم قوة الروح، إنها قوة الروح ذاتها التي تقود

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

شعبنا إلى الانتصار. وإن دراسة الفولكلور الروسي  
ترينا أن الإبداع الشعبي الروسي مشحون على نحو  
قوي بوعي الذات التاريخي، وهذا جلي في الشعر  
البطولي وفي الأناشيد التاريخية، وفي المرحلة الحديثة  
في الأغاني التي كانت تغنى أثناء الحرب الأهلية  
والحرب الوطنية العظمى، والشعب الذي يملك وعياً  
تاريخياً بهذه القوة، وفهماً لوظائفه التاريخية كهذا  
الفهم هو شعب لا يمكن أن يُهزم إطلاقاً.

## الهوامش

\*1) ترجم هذا الكتاب إلى العربية ثلاث مرات عبر لغات وسيطة، وأظن أن ترجمته عن الروسية مباشرة لن تكون خالية من الفائدة.

\*2) يترجم كاتب هذه السطور أبحاث الكتاب تبعاً، وسوف تنشر في القريب العاجل.

المترجم: مدرس الأدب المقارن في جامعة البعث (سورية)، ويعمل حالياً خبيراً في المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة (طاجكستان).

\*3) إن استخدام (شعري) بدلاً من (بويطقي) قد يؤدي إلى بعض اللبس، لذا حرصت أن أستخدم كلمة (بويطقيا) ومشتقاتها كما هي دون ترجمة، لأن لاستخدام بروب لهذا المصطلح خصوصية تتضح من سياق المتن. (المترجم).

\*4) يعرف بروب مصطلح ليجيندا في كتابه «الإبداع الروسي الشعبي البويطقي» (موسكو - لينينغراد، مج 2، ج 1، ص 386) بأنها «حكاية خيالية يرتبط مضمونها على نحو مباشر أو غير مباشر بالدين المسيحي». وليجيندا كلمة لاتينية LEGENDA معناها الحرفي: النص الذي يجب أن يُقرأ والمعنى الاصطلاحي الأول للكلمة ليجيندا في العصور الوسطى: سيرة حياة قديس كُتبت لتقرأ في الأيام الخاصة بذكره (عيد ميلاده أو وفاته). وقد أطلق هذا المصطلح في القرنين 13 - 14 على الحكايات أو القصص الدينية أو الحكايات التي تتحدث عن الخلق والكون والتي تفيد في العبادة (المترجم).

\*5) يختلف مفهوم التعويذة في الثقافة الروسية عن مفهومها في الثقافة العربية، فالتعويذة في الثقافة الروسية هي طقس وثني له شكل نتاج شعري أو نثري شفهي (وهو - حسب رأي من يؤديه - ذو قدرة تأثير شديدة تعتمد على قوة السحر) وهذا الضرب من النتاج الفولكلوري لا يسعى نحو الجمال الفني بقدر ما يسعى نحو المنفعة العملية. (المترجم).

## نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

- \*6) ف. إي. بوسلايف V. boulaiev (1818 - 1897) أكاديمي روسي عالم لغة وفن وأدب وفولكلور. وهو أحد أهم ممثلي النظرية الميثولوجية في العلم الروسي. (المترجم).
- \*7) أو. ميلر O. miller (1833 - 1889) عالم موسوعي روسي من أنصار المدرسة الميثولوجية في علم الأدب والفولكلور. (المترجم).
- \*8) أ. ن. فيسيلوفسكي: 1838 - 1906 عالم أدب وفولكلور، ومؤسس النظرية التيبولوجية في الأدب المقارن.
- \*9) م. س كريكوفا M.S. KRIUKOVA (1876 - 1954)، راوية للأدب الشعبي بما فيه من حكايات وأناشيد بطولية وتاريخية.
- \*10) أ. أ. ديلفيغ A. A. DILVIG (1798 - 1831) شاعر روسي معاصر لبوشكين.
- \*11) المقصود هنا كتاب يصنع عادة من لحاء أشجار البتولا، التي تدون عليها النصوص، وترسم الرسوم، وهذا النوع من الكتب كان رخيص الثمن لذلك سمي بالشعبي.
- \*12) ل. ن. تريفوليف L. N. TRIVOLIEV (1839 - 1905) شاعر روسي من أتباع مدرسة نيكرا سوف.
- \*13) د. ن. سادوفنيكوف D. N. SADOVNIKOV (1847 - 1883) شاعر روسي وعالم إثنوغرافي وفولكلوري.
- \*14) الإداة: تسمية لكتابين إيلسنديين وضعوا في القرن الثالث عشر ويتحدثان عن الأسطورة الإسكندنافية.
- \*15) غروتسك GROTESQUE: كلمة فرنسية تعني الغريب والمتنافر أو ما يخالف منطق الطبيعة.
- \*16) التنين ذو الرؤوس هو حيوان خرافي ضخم له ثلاثة رؤوس أو تسعة وأجنحة وبرائن، أما التنين المجنح فهو دودة ضخمة تشبه الأفعى لها رأس واحد وأجنحة.

**نوافذ (18) ، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001**

---

\*17) ن. ي. مار N. I. MAR (1864 أو 1865 - 1934) أكاديمي روسي  
مستشرق وعالم أدب وفولكلور وإثنوغرافيا.

\*18) ل. هـ. مورغان L. H. MORGAN (1818 - 1881) عالم أمريكي  
إثنوغرافي ومؤرخ للمجتمعات البدائية.

**\* \* \***

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

## ثقافة الشاعر الحديث

هنري غيفورد  
Henry Giford

ترجمة فؤاد عبدالمطلب

ما أدرسه في هذا الفصل الافتتاحي هو الإدراك  
الملحوظ عند بعض كتاب القرن العشرين الذين لا  
يرضيهم شيء سوى أفق عالمي. لقد بدا أن اكتشاف  
أدب أجنبي ضرورة حتمية لوجودهم حتى ولو كان  
بعيداً جداً عن أدبهم. ولقد نادى ماثيو أرنولد أن



على « كل ناقد أن يحاول امتلاك أدب عظيم واحد على الأقل بالإضافة إلى أدبه وكلما اختلف هذا الأدب عن أدبه كان ذلك أفضل » (أرنولد عام 1865، ص 39). لقد شعر ماثيو أرنولد أن هذا هو أحد قوانين النقد، وهو يبدو في يومنا هذا على أنه إلى حد ما أحد قوانين المخيلة الإبداعية.

إن إزرا باوند هو مثالنا الأول وهو شاعر مثقف دون أي اعتراض، حتى ولو كانت الثقافة في بعض الأحيان تعدّ سطحية أو ذات اتجاه خاطئ. ويبدو كأنه أخطأ بخصوص فينولوسا، الطبيعة الأساسية للشخصية الصينية المدونة، كما كانت قراءته الخاطئة لبروبيرتيس تعسفية، ولقد تعامل على نحو سريع وسائب مع اللغة الإنكليزية القديمة في القصيدة الشعرية الطويلة «البحار» ومع ذلك كانت أخطاؤه مفيدة في معظم الأحيان. وإن أية دراسة أو مقالة حول الأدب المقارن يجب أن تذكر باوند، وكلما كان أبكر كان ذلك أفضل. وتبرز شخصية باوند هنا لثلاثة أسباب: الأول حجم إنجازاته، والثاني قوة تأثيره، والثالث كونه أمريكياً.

لنبداً بالسبب الأخير: فهو كاتب أمريكي نصفه داخل الثقافة الأوروبية ونصفه الآخر خارجها، ومولود من أجل المقارنات. إنه يشترك في اللغة التي تحتضن واحداً من أغنى الآداب في العالم، ولكن لا شيء يربطه بتقاليدنا وهو لم يعد مقيداً بأي قانون من قوانين إبحار العقل. وكما كتب باوند بحماسة عالية عن الأمريكيان عام 1914: «..... إن فرصتنا أكبر من فرصة ليوناردو: لدينا الكثير من التحيز، وليس عندنا أي تقليد قديم واحد نحبيه، ولدينا الصين ومصر والأراضي المجهولة الممتدة على سطح العالم - خوتان، كاراشار و كانسو» (باوند، عام 1954، ص 224). ويحتل الشاعر الأمريكي اليوم (شئنا أم أبينا) مكانة مثل مكانة الشعراء في بلدان قديمة: وبينما يمثل حالة متطرفة فهو غير نموذجي في قلقه وشوقه للنظام. ومن بين الشعراء الأمريكيان لم يحاول أحد أن يجرب أكثر مما حاول باوند في أعماله. وقد نظم قصائد عمله المعنون بـ «الأناشيد» لتكون قصيدة أمريكية عظيمة في العصر الحديث. وقد كتب تلك القصائد كمساهمة في الأدب العالمي، كما أصبحت نقطة التقاء بين بحار العالم.

تحول اهتمام باوند من الشعر الفيكتوري (براونغ وشعراء ما قبل الرفائيلية) إلى البروفنسال والكتاب الإيطاليين في العصور الوسطى الذين درسهم في الجامعة، وقد توصل في دراسته الأدبية إلى أوفيد وبيروبيرتس وهوميروس وسافو: وبمساعدة أبحاث فينولوسا توصل إلى الشكل الشعري الياباني «الهايكو» ومسرحية «النو» وديوان الشعر الكنفوشيوسي. وفي تلك المحاولات فقط كانت أماكن راحته الرئيسة. ويجب أن لا نبعد عن ناظرينا نشاطاً كهذا كدليل على أنه كان يفتقر إلى مركز. وقد لُقّب باوند «شاعر الترجمة». وهذا لا يعني أنه دليل على أن كل إبداعه كان مشتقاً. فقد كان مهتماً بمتابعة البحث وتوسيع دائرة التراث في الأدب في كل مكان وليس في أدب واحد فقط. لقد دعا إلى «نقد الشعر بالاستناد إلى الشعر العالمي، على أساس العمل العالي الجودة»، نقد يجب أن يقوم به «أولئك الذين يملكون الأدوات في أيديهم» (المرجع السابق ص 225). إنه سيعتمد بشكل كبير على الترجمة التي اعتبرها في مكان آخر نوعاً من النقد (المرجع

السابق ص 74). كما يجب على مزاولي الشعر أو النقد أن يجعلوا العمل العالي الجودة متوفراً أمام جمهورهم، وهذه العملية استمرت عبر العصور منذ أن تُرجمت «الأوديسا» للرومان إلى أشعار سيد الزرع عندهم خلال الحرب القرطاجية الأولى.

ومع الأخذ بعين الاعتبار سعة اطلاع باوند، فالإلى أي مدى يمكن أن يكون قادراً على التوحيد والتحكم؟ إننا نفترض أن اهتمامات باوند يجب أن تتماشى على نحو جدي مع القارئ الحديث. وبالفعل فإن الإنسان المثقف ثقافة أدبية سيحتاج إلى متابعة باوند لتلك الآداب الأجنبية التي تصبح جزءاً حياً من تجربته. ولم يقترب كل من أرنوت دانييل وغيدو كافالكانتي كثيراً على ما أعتقد من ترجمات باوند. لقد أراد باوند أن يستعيد في كافالكانتي العالم المضيء حيث تنقطع فكرة من خلال فكرة أخرى بنصل نظيف، عالم الطاقات المتحركة (المرجع السابق ص 154). لكن ترجماته الفعلية لكافالكانتي كانت متصنعة وعديمة اللباقة على الرغم من قوتها. إن «حكمة مناطق البحر الأبيض المتوسط» التي أعجب

---

بها علينا أن نبحث عنها في مقاطع من «الأناشيد» حيث يتحرك كالفالكانتي و«الملهاة الإلهية» بنقله واحدة، كجورج صاف على نحو خاص. ويبقى مشاراً للشك فيما إذا كان باوند قد أقنع العالم أن شعراء التروبادور وكالفالكانتي لا يزالون يعيدون عن قاعة المحاضرات. وقد دخل الشاعر دانتي من جهة ثانية الوعي العصري جزئياً بفضل العناية التي أولاه إياها باوند واليوت ليس بوصفه شاعر المجيم وكل ما فيه كامن هناك ولكنه لم يكن شاعر المجيم فحسب، كما كان مع الشعراء الفيكتوريين.

لكن ربما كانت القضية الحاسمة هنا هي قضية الشعر الصيني والياباني. ولا شيء يظهر لنا بشكل أكثر حيوية وسعة لآفاق الإدراك من الطريقة التي ظهر فيها التيار الياباني في أواخر القرن التاسع عشر. ولم يكن غوته ولا غونكورس ولا ويستلر بقدر ما كان باوند (رغم أنه تعلم من الآخرين) الذي اكتشف تطبيق المثل الياباني. لقد أظهر إيرل ماينر أن الفكر الصيني حول (الأخلاق والتاريخ) والشكل الياباني (في الشعر والمسرح) كثيراً ما شارك في

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

تطوير باوند فكراً وفتياً (ماير عام 1958 ص 152).  
وجد باوند الشاعر التصويري - أي باوند الذي كان  
في مرحلة البحث عن نفسه - في الهايكو أو الهوكو  
(وهي قصيدة يابانية من ثلاثة أسطر منظومة في  
خمسة، وسبعة، ثم خمسة مقاطع) مفهوماً وتقنية،  
استطاع أن يجعل منها أسلوباً خاصاً به. وكان ذلك  
المفهوم مفهوم «الموضوع الطبيعي» بوصفه «رمزاً تاماً  
مناسباً» (المرجع السابق ص 124) ذا تقنية «الموقع  
الخارق» موقع توضع «الفكرة الواحدة فوق فكرة  
أخرى» (المرجع السابق ص 114). ويقدم باوند مثالاً  
عن قصيدة الهايكو اليابانية:

**ويطير البرعم الساقط عائداً إلى غصنه**

**مثل الفراشة**

ويعبّر ماتشادو عن هذه الصورة تقريباً في  
الآيات التالية:

**... بياض شجرة اللوز التي فوق الهضبة**

**آه، وثلج على الورد وفراشة على الشجر**

**(الأعمال الكاملة، 1943، 201)**

---

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

ولم يستخدم باوند هذه التقنية في أي مكان  
أفضل مما استخدمه في «أناشيد بيزا». وقد اختار  
ماينر المثال التالي:

هل استطعنا الوصول إلى نهاية ذلك الباسل من قبل

الفجر في بريطانيا؟

ربما لا

(المستدعون انسحبوا، يا سيدي)

(لكونهم غرباء في منطقة محرمة)

ترفع الغيوم جبالها الصغيرة

أمام الهضاب الشامخات

الغرباء هم بيتس وباوند في أيام زمن الحرب في  
ساسكس، ويُقيّم المشهد كله في ضوء صورته الأخيرة  
التي تؤكد أن الشاعر مثله مثل الهضاب الشامخات  
خلف حبسه في بيزا، سيتغلب على النظام والاضطهاد  
الذي حل به (وبصورة متوقعة) بسبب قوة يعدّها  
وهميّة.

أخذ باوند في «الأناشيد» من مسرحيات النو

اليابانية « ما ندعوه وحدة الصورة » (ماينر ص 145) كقاعدة تنظيمية. ولم تكن الأناشيد، على نحو واضح، محبوبة لأنها مثل مسرحيات النوا لا تترايط حول صورة واحدة، ويمكننا وصف ثلاثة مجالات رئيسة للصورة فيما يخص الأناشيد: مجال عصر النهضة الإيطالية، أمريكا في عهد آدمز وجفرسون، والتاريخ الصيني. ويُقدّم كل مجال بتفصيل كبير: ومن خلال ذلك يتلقّى القارئ درساً جديداً في كل هذه الفترات. وعندما تتجلى « الأناشيد » في الذهن نفهم بأن الصين يمكن أن تكون جزءاً من تجربتنا وليست أقل من عوالم مالاتستا أو الرئيس آدمز. وفي النهاية زرعت الرموز التصويرية الصينية في النص كعلامات وتعلمنا كيف نميزها. وقد أفسح باوند بهذه الطريقة المجال أمام تيار جديد للدخول إلى الشعر الغربي. وقد تكون هذه الطريقة حاسمة إن لم تكن عنيفة لكنها توسع إدراكنا وتفرض فهماً جديداً لأبسط الأفكار. كما قرر باوند بأن الفكرة الصينية يمكن أن تدخل في الشعر الغربي من خلال الرمز التصويري. شيء مثل معبد سيسموندو الذي يأخذ

---



العديد من الأضواء في القصيدة ومع ذلك يبقى ثابتاً. يمكن أن توجد طرق أخرى كلما أصبحت الثقافة الصينية مألوفة أكثر. وعلى أي حال فقد وصلت الثقافة الصينية إلى التخوم وربما تجاوزتها.

وقد طالب إليوت في كلمات غالباً ما كانت مقتبسة من أشهر مقالاته بأن على الشاعر أن يكتب وفي أعماقه ليس فقط جيله الخاص. وإنما بشعور أن أدب أوروبا كله يكمن فيه بدءاً من هوميروس بما فيه أدب بلده الخاص كله، وله وجود متزامن ويشكل ترتيباً تزامناً أيضاً (إليوت عام 1951، ص 14). لقد وسع باوند هذا الترتيب ليستوعب آداباً من خارج أوروبا، لكن فكرتهما بقيت نفسها. إذ يجب على الأمريكي أن يحدد موقعه بالنسبة لجميع الكتابات الأخرى فكراً وإبداعاً وحيالاً أي تراث يمكن استخدامه. ويميّز ماينر بين أساليب الأمريكيين والإنكليز من بين الشعراء التصويريين تجاه الثقافة اليابانية. وكلاهما تعلمتا تقنية من شعرها: وفي حين أن التصويريين الإنكليز لم يذهبوا إلى أبعد من هذا فإن الأمريكيين احتاجوا لتوضيح ما تعنيه

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

اكتشافاتهم بالنسبة للثقافة الأمريكية. وشعر  
التصويريون الأمريكيون أن الولايات المتحدة مدعوة  
لتوحيد الشرق والغرب (ماينر. ص 180) إن الأدب  
العالمي هو مفهوم أبسط بالنسبة للأمريكي الذي  
اعتاد على مزج العروق والأجناس فوق ترابه.

شيء مثل الأدب العالمي يصرح عن نفسه في  
«الأناشيد» التي تفتتح بالتذكير «بالأوديسا»  
وملحمة «السيد» التي وصلت بسرعة «أشجار  
السنوبر في تاكاساكو وأكباتان للشوارع المخططة»،  
ومعها بدايات الحضارة:

**إلى الشمال كانت مصر،**

**والنيل الأزرق العميق**

**يقطع الأرض القاحلة المنخفضة،**

**رجال مسنون وجمال**

**يشغلون النواعير... ..**

**(النشيد الخامس)**

ضاعت على القارئ العديد من تلميحات باوند.

---

ولكن إذا فاتته التفصيل، تشع الصورة الواسعة بوضوح كاف. فقد حاول شاعر واحد على الأقل أن يوجه لحظات كثيرة في الحضارة الإنسانية - وهو يتجاهل التيار العبراني - ليُظهر لبعضها البعض معانيها ويربطها مع بعضها بوعي واحد. و«الأناشيد» مثلها مثل رواية «يقظة فينيغان» التي تستند إلى عدد كبير من الكتابات التي سبقتها. ويعتمد كلا العملين على ثقافة أكثر تنوعاً مما يمكن إحرازه من قبل جميع القراء بل والقراء غير العاديين أيضاً. ومع ذلك حالما تعرف هذه الاحتمالات سيصعب تراجع الأدب. وما يبدو غريباً للجيل الأول فإنه سريعاً، ما يصبح طبيعياً للجيل الذي بعده، إذا كان له معنى.

إنَّ وعي باوند الخاص دون شك ينتمي إلى أدب مازال في طور التشكل. ويظهر أدبنا الخاص في عصر النهضة أو الأدب الروسي في أيام بوشكين رغبة مشابهة في امتلاك أدب خاص، رغم أن الروس يملكون قاعدة وطنية أكثر رسوخاً من الأمريكيين اليوم. فقد اطلع بوشكين على الشعر الفرنسي في

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

عصر والده وفي أيامه من خلال بايرون وشكسبير وسكوت، وأطلع على حافظ ودانتي والقرآن وجون بنين. ولم يرفض أي شيء أثار اهتمامه وكان في متناول يده. ويقدم غوته مثالا أكثر دقة لشاعر معاصر يسعى إلى التواصل مع جميع الآداب ليفهمها جميعاً. إن حالة ألمانيا عندما عاصرها خلال حياته كانت لاتزال تنتظر الوحدة القومية وعصر نهضة ألمانية. هذا الوضع جعله يسعى إلى حب الاطلاع والتلقي وربما كان هذا الوضع مشابهاً لوضعنا الحالي عندما ندرك فكرة تحقيق عالم فكري واحد.

وإذا عدنا إلى الأدب الإنكليزي نجد مثل حب الاطلاع والتلقي هذا عند أرنولد (وكمثال حديث) عند لورانس. إن أرنولد كشاعر قد أخذ حيطته وحذره، وكناقد وجه ذوق الجمهور المثقف وعبر عنه على نحو جزئي. وكان مجاله المناسب إلى حد بعيد أوروبا، أما الأدب الأمريكي فلم يكن له أكثر من حقل أدبي قائم في حد ذاته وغير مقنع كثيراً. وكان ملماً بالأدب الإنكليزي إلى عمق معين وبالأعمال الأدبية الإغريقية والرومانية ومشاهير الكتاب في

فرنسا وإيطاليا وألمانيا الحديثة. وفي آخر حياته ألقى نظرة على الأدب الروسي الذي أحاط به عبر أعمال تولستوي وخصوصاً رواية «أنا كارنينا». ولكن إذا كان أرنولد قد أظهر نظرة مميزة للأدب المقارن في أوجها، مع أنها ضمن حدود واضحة، فإننا نجد لورانس اليوم أكثر إغراء لاهتمامنا وأكثر توكيداً على نحو جريء. إن أخطاءه في التفسير، وقرده وهواجسه تنكر عليه مركزية أرنولد الكبيرة إذا كان حقاً يمكن اكتساب مثل هذه المركزية في عالم متغير. إن قيمة اكتشافات لورانس تنبع بشكل رئيس من حقيقة أنه انقاد إليهم بضرورات فنه. وإذا قارناه كناقد لنقل مثلاً مع صديق عصره ميدلتون موري يظهر بأن لديهما نفس النظرة للأدب. وبالنسبة لكل منهما فإن عملاً أدبياً يعني اكتشافاً ذاتياً وتحدياً أمام حياتهما. لكن لورانس كان أمامه اكتشافات أكثر وواجه تحدياً أكثر شدة. ولو لم يعط موري عنوان «مناطق العقل» لمجموعة من مقالاته لما استطاع لورانس استخدام هذا العنوان. فهو يتضمن راحة تأملية وسلوكاً فلسفياً مشاء يتجول بدراحة وهذا

غريب تماماً عنه. وإن بصيرة لورانس الخاصة قادتته إلى مكان آخر: فهي تكشف «روح المكان»، وهي غرابة يستطيع العقل أن يراها بشكل حدسي دون إلحاق أو احتضان.

كل شيء بالنسبة للورانس هو قضية علاقة حية. وقد اكتشف الأشياء بشغف أكثر من معظم نقاد عصره وانطلق من خلال ذلك إلى الأساسيات كلما وجدها. وليس هناك مقاطع فاترة في نقده ولا غموض ولا سطحية كتلك التي تشوب أحياناً كتابات إليوت. وقد كوفئ لورانس كناقد مثل سانت بوف على «الشجاعة أن يعترف بما يشعر به بالإضافة إلى المرونة في أن يعرف ما يشعر به» (لورانس عام 1955 ص 119). لقد أحب سانت بوف لكونه «مثقفاً عاطفياً» ولاستعداده أن يتفهم كل تجربة حسب قوانينها. وينصب تركيزه كله على التجربة الخاصة. ولم يكلف لورانس نفسه في ترتيب تصوراته أو في نوع التساؤل الذي كان يثير إليوت ويحركه مثل: ما هو العمل الكلاسيكي؟ وما هو الشعر الثانوي؟ ومن ثم أين نضع جورج هربرت أو هوبكنز؟ وقد تكون

---

الكاتبة السردينية غرازيا دليدا روائية ثانوية. ويعترف لورانس بأنها «ليست كاتبة عبقرية من الدرجة الأولى»، ولكنها شددت انتباهه بسبب المجتمع الذي تصفه. عرفت غرازيا دليدا كيف «تكتب أو تبدع في رسم العقدة العاطفية لدى شعب بدائي» (نفس المرجع ص 292). وهذا كاف بالنسبة له. يكفيه للتعبير عن مشاعره بصدق في قراءة روايتها. ولكن أن يُصنفها ويختار لها مكاناً في الترتيب الأدبي الأوروبي بين العمالقة الموجودين أمر لا يعيره لورانس أي اهتمام.

لقد كان للورانس تعاملات مع كثير من الكتابات التي كانت الأفضل في الأدب المعاصر: مع هاردي، وربما كان من أقرب أسلافه، ومع بينيت وجلزوردي وويلز الذين لم يصل أحد منهم إلى مستوى يرضيه. كما كتب عن تولستوي ودوستويفسكي وروزانوف وشيستوف وعن توماس مان وفيرغا عن الأعمال الأدبية الأمريكية في القرن التاسع عشر وأعطى لها بعد ذلك اهتماماً جاداً عميقاً لم يسبقه إليها أحد مثله. وكان عنده شيء ما

ليقوله عن الكتاب الجدد أمثال جويس وفورستر ودوس باسوس وهمنغواي. لم يكن هناك عمق رجعي كبير لنظرتهم، وعلى الأغلب ليس أكثر من إشارة لا مبالية وسطحية للكتاب القدامى. لقد اهتم بالحاضر واهتم بجزء كبير من الماضي (هاردي وتولستوي ودوستوفسكي وويتمان وميلفل) كما كان عليه فيما بعد أن ينفذ إلى معناه. ويبدو أن ليس كل ما بدا مهماً في أوروبا شدَّ انتباهه، لكن لم يفته شيء يستطيع المرء تخمينه بأن له أهمية بالنسبة إليه.

يمكن أن يكون لورانس غير عادل ومتذمر وصاحب (وجهة نظر)، لكنه تناول تلك الأعمال بعاطفة شديدة من البحث. وهكذا فإن النقد الذي كتبه ومثله الروايات والقصص التي تستجيب لمثل ذلك التحدي النقدي كما في «أنا كارنينا» تظهر للجميع انشغالاً كاملاً واحداً فيها. إنه يكتشف بالحدس مباشرة فيما إذا احتوى الكتاب صدقاً عاطفياً، والحقيقة تجاه المناسبة والمكان، وهي الحقيقة التي يبحث عنها. ويخرج لورانس ليشترك في سياق مع ميلفل أو دوستوفسكي، يتلمس طريقه معهما ليجد

---



ما هي القوة الأصلية عضلياً وعصبياً وما هو مجرد ترهل. وبالنسبة له فإن أوروبا وأمريكا تزخران بالفرص، كذلك الأمر بطريقة الحياة الروسية والصقلية، وإتيروسكان المندثرة، وهوبي التي لاتزال على قيد الحياة. ليس هناك حدود لحب اطلاعه، وهو يتكلم جهاراً:

الثقافة الأوروبية ليس لها جذور عند الروس (نفس المرجع ص 242)

المشكلة مع فيرغا كما هي مع جميع الإيطاليين، أنه لا يبدو بأنه يعرف تماماً أين هو. (نفس المرجع، ص 272)

ربما من الأسهل أن تحب أمريكا بانفعال عندما تنظر إليها من خلال الطرف الخاطئ للمنظار، عبر مياه الأطلسي كله، « كما فعل كوبر » في أغلب الأحيان، أفضل منه عندما تكون هناك مباشرة. (نفس المرجع، ص 318) إن هذه العبارات غير مهادنة في صراحتها اللاذعة. ويقدم لورانس كلاً منها كأنها إشكال. ولكن هل قال الحقيقة كاملة؟ فهذا قابل للجدال، ولكن

## درجة اهتمامه وتعاطفه تخوله كشاهد متمرس أن يقول هذه الأشياء.

وتبرهن المقالة التي كتبها لورانس حول رواية  
فيرغا بعنوان «السيد دون غيزوالدو» (1889) على  
صفات لورانس كناقذ - على مدى اطلاعه ودقته  
وشعوره تجاه ما هو خاص، بالإضافة إلى صدقه.  
وتأثر لورانس في البدء برواية «الزوجة الموعودة»  
«التي تعد إحدى أفضل وأهم الروايات التي كتبت»،  
ومع هذا فقد أهملت هذه الرواية من دون أي تبرير  
مثل باقي قصص فيرغا. واطلع لورانس على  
تشيخوف، في أثناء قراءته لقصة «الخيالة الريفية»  
(1885)، ثم اطلع على أوكتاف فيوليت وجب وأيضاً  
على ماتيلدا سيروا. احتاج لورانس إلى كل هذه  
المراجع لكي تساعدته في معرفة فيرغا وليكشف  
شخصيته الفنية ومن ثم لينتقل إلى الحالة التالية:  
«إن فيرغا صقلي الأصل من إحدى القرى الزراعية  
النائية في جنوب الجزيرة». وهذا ينطبق على كل شيء  
وجد غير مقنع في فيرغا: ... «إن الرؤية الكاملة  
للإنسان قد لا تكون خاصة به كلياً. لكنه هو مصدر

كل تحركاته، والدافع الرئيس في هذه التحركات مستعار». لذلك فقد شرع في اعتبار القوة المختزنة في قصة «البيت قرب الشجرة الوردية» (1881) وللتعبير ببساطة عن «المشكلة مع الواقعية»، كما عاناها فيرغا وفلوبير على السواء حيث أن الناس في هذه القصة لم ترق إلى المفهوم المأسوي للكتاب. وأخيراً وفي النصف الثاني من المقال نظر لورانسن إلى الوعي الصقلي ضد الوعي الروسي ووصل إلى الرأي التالي:

إن ما نجده في رواية «السيد دون غيزوالدو» هو نقيض ما نجده في رواية «الأخوة كارمازوف». ومن الصعب تصور وجود كاتب غير روسي أكثر من فيرغا: باستثناء هوميروس.

... وتكمن في «غيزوالدو» القدرة والسرعة والحيوية التي يتمتع بها الإغريق، كما تكمن نفس العاطفة والحيوية تجاه الثروة، ونفس الطموح، ونفس النقص في الشكوك، ونفس الانفتاح الغريب، دون أن يلزم فيرغا نفسه فعلاً، وصراحة بأي شيء... وهو لا

**يعطي أي قيمة للعواطف مطلقاً، ولا لأي شيء تقريباً: وبذلك يظهر من جديد مزايا إغريقية حقيقية.**

وفي كل هذا يتحرك لورانس بثقة من يعرف أوروبا ويعرف أين سيذهب في أدبها من أجل القيام بمقارنات صحيحة. ويوجد هناك أيضاً روائيون آخرون مثل توماس مان الذي يتمتع بمدى مشابه لمدى لورانس. وتكمن أصالة لورانس في طريقة معالجته المباشرة وجرأة ترتيباته المنتظمة. ومرة ثانية فإن كل شيء يتصل باهتمامه المركزي. وبهذه الطريقة فإن هذا الشاعر والروائي المجد وأحياناً الناقد النشط الذي يستنبط نموذجاً من الأدب الغربي، يقوم بتوضيح العلاقة بين المتضادات ويوجه تجربتنا ويجعلها مرهفة الحس.

لقد أشرنا سابقاً إلى اسم إليوت في هذا الجزء من الدراسة. فهو كناقذ يعبر دائماً عن عدم ارتياحه: فقد اشتكى ذات مرة بأن الفنان المبدع في انكلترا يجد نفسه مجبراً أو على الأقل متعرضاً لإغراء قد يقضي كثيراً من وقته وطاقته في النقد، وقت وجهد يمكن ادخارهما لإتمام عمله الحقيقي: لا لشيء إلا لأنه

لا يوجد أي شخص آخر يقوم به (إليوت، عام 1960، ص 46). إن النقد الذي مال إليوت إلى كتابته بيده اليسرى والذي قرأه مرات ومرات دون رغبة منه قد سيطر على العقول الأمريكية والإنكليزية ربما لمدة ثلاثة عقود من الزمن. كما فعل باوند فقد حرر إليوت نفسه من العالمين القديم والحديث، ولكن مركزاً اهتمامه في القديم على الفكر الهندي أكثر من التاريخ الصيني والفن الياباني. وكما فعل لورانس فقد تحول إليوت بشوق إلى أوروبا، على الرغم من أن المرء يمكن أن يقول إنه تحول إلى أوروبا «مختلفة» ومنفتحة على الماضي والتي فيها دانتى وفيرجيل يشغلان مركزاً لنظام موزون ومنظم على نحوٍ جميل. لقد كان إليوت محظوظاً في تعليمه فقد عاصر هارفارد (في العصر الذهبي) عندما كان يسمع محاضرات لكل من سانتايانا ورويس وبابيت وكيتريدج جميعاً، واستطاع أن يجمع أفكاراً بقيت معه طوال حياته (هاورث عام 1965، ص 64 - 94). وربما كان الشيء الأكثر قيمة والذي قدمته له هارفارد هو مدخل لدراسة دانتى. ومنذ عهد تيكور قبل

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

حوالي مائة سنة كانت دراسات دانتي قوية في هارفارد وتدرّس الآداب الرومانسية يندمج معها. وقد كان إليوت في شعره يضع دانتي نصب عينيه منذ البداية. إن الوحدة التي كان يبحث عنها هي - وحدة الفكر والشعور والميتافيزيقيا والفكر الاجتماعي واللاهوت - والتي استوعبها من دانتي، كما أراد أن يخلف دانتي في شعره الخاص به.

كانت فكرة أوروبا، والتقاء حضارة العصور الوسطى في دانتي، وحضارتها الحديثة التي لاتزال بحاجة لإعادة اعتبار من خلال رؤيته الخاصة: الوحدة الروحية لأوروبا استقلالها وتنوعها وقوتها الإبداعية وطاقت أوروبا المتمدنة - اهتم إليوت بكل هذه الأشياء ربما بالقدر الذي يمكن لأمريكي فقط أن يهتم به، كما كان قلقاً بشأن القرن العشرين. إن مجلته التي احتفظ بها من عام 1922 إلى عام 1939 والتي تدعى «المعيار» حاول من خلالها أن يجعل أوروبا واعية أكثر لنفسها. كما أن المجلة مدينة ببعض الشيء إلى المجلة الفرنسية «المجلة الفرنسية الجديدة»، ربما تدين أكثر إلى مجلة «نيويورك دايل»

---

(المرجع السابق، ص 246). ومن خلال تلك المجلة انعكست اهتمامات إليوت الفكرية وفهمه الخاص لأوروبا (الضيق بعض الشيء) وآماله من أجل إحيائها. لقد كان إليوت معجباً بالفكر الفرنسي وبالشعر الساخر لكل من كوربيه ولافورغ، وكان أيضاً معجباً بشكل كبير بشعر كل من بودلير وباسكال والذي تلازمه سلاسة الأسلوب. لقد كان ممكناً بالنسبة له، بينما لم يكن ذلك ممكناً بالنسبة لأي كاتب آخر، أن يقبل حقول المعرفة الفرنسية المميزة التي فرضها - الاهتمام بالشكل، والحاجة لكي يكون شعره محدداً حتى ولو على حساب التبسيط الخفي، والثقة في الطريقة المنهجية. وبالطبع يبقى إليوت أمريكياً من حيث الجوهر ولكن الكثير من اهتماماته والتعبير عنها كان فرنسياً. لقد كان ريمي دو كورمونت في وقت ما أستاذاً إليوت في النقد، واستقى إليوت من تشارلز موراس أفكاره السياسية إلى درجة واسعة، كما قاده فكره الغريب المفعم بالشك إلى باسكال، الذي كانت كآبته وحماسه المؤلمة، وسخريته وتواضعه هي نفسها صفات إليوت.

إن مخيلة كاتب ينتمي إلى القرن العشرين، إذا كان مناسباً أن نعمم من خلال ثلاثة أمثلة، اثنان منها أمريكيان، تظهر على أنها تركيبة. وبحث الشعراء الأمريكيون باوند، وإليوت، وستيفينز، وروبرت لويل، من جماعة «التقليدات» على الأقل حتى الآن لامتلاك أشياء من مصادر كانت تعد أجنبية. إنهم يغلقون المسافات، وشعرهم مضياف وتطبيعي يقبل دخول لفظة من لغة أخرى. إن الأوروبيين لم يكونوا متأخرين عن الأمريكيين، ففي هذا المجال مثلاً ريلكة، الذي استفاد من تجربته في روسيا ثم وجد «مجالاً قاسياً ومفيداً» في باريس أعطاه سر الشكل، وباسترناك الذي أحس بصلات قوية مع ريلكة ومندلشتام، شاعراً بسحر الثقافة اللاتينية واللغة الألمانية أيضاً، وانجذب بروست بقوة إلى راسكين وجورج إليوت، وبيتس الذي كان مديناً لكاتولس، وفيرلين ومالارميه، كما كشف له ذلك آرثر سيمونز (بيتس عام 1955، ص 319)، وجويس بذخيرته الثقافية الواسعة والمتنوعة. وكى نفهم أياً من هؤلاء الكتاب لا يكفي أن ندرس أدبهم الخاص بهم فقط،



فهم يجبرون القارئ على أن ينظر إلى خارج البلاد ويعيش في أكثر من ثقافة. ومن أجل تقييمهم تقيماً أدبياً كافياً لا بد من توافر الحس المقارن.

إن الناقد في الوقت الحاضر يحتاج إلى أن يثقف نفسه على نهج هؤلاء الشعراء والروائيين. ونحن لدينا أيضاً مثال إدموند ولسون، ومرة أخرى لدينا كاتب أمريكي تدفعه ظروفه إلى حب اطلاع لا ينتهي. إن مشكلة الناقد في هذه الأيام هي أن عدة أعمال تشير ملاحظته: إن تدفق الأفكار والأحاسيس هنا يجب أن ينظم إلى حد ما. وللخروج من هذه المشكلة هناك طريقة وهي الانسحاب إلى الاهتمامات المتخصصة. إن تراكمات الكتابات الثانوية - التفسيرات المفصلة، والسير الذاتية ودراسات الخلفيات - تميل لأن تزيل الحواجز من حول المجالات الضيقة وكلما علمنا المزيد عن كل واحدة على حدة أصبح الأمر محفوفاً بالمخاطر في أثناء الخوض في عدد من هذه الكتابات من أجل الحصول على وجهة نظر عامة. في مأزق كهذا فإن الكتاب المبدعين - شعراء وروائيين. وجدوا طريقهم بشكل طبيعي في

الانتقال من أدب إلى آخر - مما يخولهم أفضل فرصة لكسب منظور جديد. عندما تنتشر أعمال كاتب ناضج ما في النهاية فسوف يبدو أنه حقق في هذه الأعمال نسقاً ضرورياً ألا وهو التقدم من مرحلة من التجربة إلى المرحلة التالية. وإذا كان هذا الكاتب شاهداً يمكن الشعور بمرجعيتيه، والتي يظهر فيه العصر حياً بصورة تامة، فإن الناقد قد يجد طريقه من خلال أعماله. إن كثيراً من الدراسات المقارنة أدت إلى تنظيمات تكشف القليل، أو إلى تتبع تيارات لا يمكن أن تفقد غثاتها. إن هذه الدراسة المقارنة يجب أن تنشط بحاسة من حواس العالم التخيلي الذي يتحرك فيه الكتاب الأحياء. ومن خلال التعرف على مشاكلهم والأسباب التي حثتهم على أن يبحثوا عن هذا أو ذاك الكاتب المعاصر أو السالف في بعض أجزاء من الأدب العالمي، ومن خلال شغف كي يتبعوا خطوات رحلتهم الأصلية. إن النقد، إذا استعملنا المصطلح القديم، يجب أن يكون إبداعياً. وهذا يتطلب النشاط والتوازن. هذه الأشياء يجب أن ترافق الكاتب

إلى أرجاء شبه معروفة، وبينما يراها بعينيه أولاً، يحاول الاحتفاظ برؤاها الخاصة في ذهنه.

إن دارس الأدب المقارن المثالي - الذي من أجله درسنا هؤلاء الكتاب المبدعين بهذه الطريقة سوف يحتاج وقتاً وصبراً وتصديقاً بتوجهه، كما يحتاج إلى عين مهتمة بالعنصر المحلي والخصوصي، ويحتاج أيضاً إلى وعي بالإطار التاريخي، وتحقيقاً جازماً أن الأدب كله واحد وغير قابل للتجزئة. أضف إلى ذلك الإقدام والتحفظ معاً، عليه ألا يدعي كثيراً أو يصرح بشكل إيجابي جداً، ومع ذلك يجب عليه أن يكون جاهزاً للمخاطرة. ولكن المشكلة الأولى التي تنتظره هي مشكلة اللهجة الوطنية.

\* \* \*

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

## قصيدتان

ميخائيل لوكونين (\*) - روسيا  
Mikhail Lukonin

### 1 - أمي

منذ وقتٍ طويلٍ لم أقبلِ أمي

عندما كنتُ طفلاً صغيراً كنتُ أقبلها معانقاً؛

كنتُ أجري من الطريق إليها، شاكياً، عندما يضرني أحد

---

(\*) الشاعر «ميخائيل لوكونين» ولد سنة 1918م وتوفي سنة 1976م. حاز جائزة الدولة في الشعر، وله ما يقرب من عشرين ديواناً. ويتميز شعره بالسلاسة والعاطفة الجياشة.

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

وأقرر بعد ذلك فوراً أن أكون أكثر شجاعة.  
**كنت أقول في نفسي: «الشجاعة هي العقدة!»**  
وكنت أقول: «الشجاعة هي الطريق  
الذي يمكنك أن تعود فيه إلى البيت قائلاً: طابت  
أوقاتكم!»  
«أنا مغادراً إلى الحرب!»  
هكذا قلتها مبتسماً بنزق،  
«سأدير ظهري للدموع المنهمرة،  
وصرخات الأم،  
ذاهباً إلى محطة السكك الحديدية!»  
إنها المرأة التي ربّيتني.  
تملاً التجاعيد وجهها الآن.  
شفتها مزمومتان. لقد فقدت جمالها الآن.  
ولم يعد لديها أي شيء من حدّتي، متوقداً في عينيها  
كما اعتدت.  
وها هي ذي لحظة تأمل.

من يوم إلى يوم  
أفكرُ فيكِ،  
في أيام طفولتي،  
في مستقبلي أيضاً،  
وفي المرأة التي ربّنتني.

منذ أمدٍ بعيدٍ لم أقبلِ أمي.  
«إذا كتبت لي العودة من جديد يا أمي،  
إذا أمكنك أن تصفحي عن ابنك  
- بقلب الأم الذي تمتلكين -  
سأعزم على أن أكون لطيفاً معك،  
وسأغمرك بفيضٍ من القبلات.  
سوف أتبع قلبي المتلهّف  
وأحتضنك بحُرقة،  
وأمسح دموعك،

---

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

سنكون وجهاً لوجه مرةً أخرى،  
قبل أن أغادرَ، وأذهب بعيداً إلى الحرب!

## 2 - سأعود إليك

أنت تظن  
أنني سأعود  
مرهقاً ومنهكاً،  
مذهولاً من فظائع الحرب،  
متلهفناً لأن أحكي  
عن الجحيم الملتهب،  
عن القذارة والألم والدم.

الذي سوف أقوله

- كما لو كان حقي -

هو عن الموت المتفشي والمتزايد.

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

لكنّك ذات ليلة حالكة  
سبحتَ عبر نهر «الفلج» إلى الحياة.  
لقد نلتَ نصيبك من الأيام القاسية،  
بسبب العهود التي تراعيها!

أنت تظنّ  
أنني بين مباحج الوطن  
كروحٍ تائهةٍ ساهيم!  
سوف ترتب سريراً،  
لكني سأنام على الأرض  
وستعدّ مائدةً  
لكني سأتناول طعامي بجوار الباب..  
سأزحف إلى البوابة، وأحفر خندقاً.  
وفي الليل، عندما تكون غير منتبه إلى وجودي  
سأقفز صائحاً، وقبضتي محكمتين على السلاح:



نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

«قف!! وإلا سأطلق النار! من هناك؟!»

لا!

لا شيء من هذا سيحدث على الإطلاق!

القصة الدامية حُكيتُ.

سنأتي وقلوبنا رقيقة وخالية من الهموم،  
ونكون قد كبرنا وشخنا، ولكن لم نَفْتُرْ أبداً  
لن نعود أبداً محزونين ومنهكين.

ولكن عندئذٍ - لم العودة من الأصل؟!!

سنأتي لكي نبني ونرأب الصدع

قبل أن نستهيئ بأي وظيفة أو عمل!

لكي أَدْفَع دَيْنَ الحُبِّ والرعاية،

إليك يا من أسرعتُ إليه عبر الجحيم.

إن ما تحمّلتُه كان عليّ أن أتحمّله،

أنا لم أفعل أيّ معروف على أيّة حال.

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

الآن ليس بندقية،  
بلّ قلماً هو الذي سأمسكُ بيدي،  
لكي أكتب قصيدة حبّ.  
سأعمل في مصنع،  
وسأنام في سرير،  
حيث السماوات الآمنة فوقِي.

ليس لنا الحقّ في اختيار ما نأخذ وما نترك  
ليس لنا الحقّ على الإطلاق،  
مع ذلك، فإنه من الأفضل  
أن تأتي بيدٍ فارغةٍ  
على أن تعود بروح خاوية!

\*\*\*

ترجمها عن الإنجليزية يوسف عبدالعزيز علي

---

نوافذ (18)، شوال 1422 هـ ، ديسمبر 2001

---

## ملف الشعر التركي المعاصر

- 1 - ناظم حكمت
- 2 - نجيب فاضل
- 3 - جاهد صدقي طراخي
- 4 - ياووز بلند باقيلر
- 5 - محمد باشاران

ترجمة عبدالرازق بركات

نوافذ (18) ، شوال 1422 هـ ، ديسمبر 2001

---

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

**التبدد وديالكتيك الجملة:  
دريدا، جان بيير ريشارد،  
مالارميه(\*)**

**بيير زيما  
Pierre Zima**

ترجمة عزيز توما

إن وضع التفكيكية والبنوية في علاقة ربما  
يعتبر بمثابة مقدمة نظرية في النقد يوجهها دريدا نحو  
التحليل الموضوعي لـ مالارميه المقترح من قبل جان

(\*) من كتاب: التفكيكية: دراسة نقدية، وتم الاستغناء عن الهوامش لأنها  
لا تغني عن مراجعة الأصل.

بيير ريشار، بالرغم أن ريشار لا يمثل التيار البنيوي (كبنوية غريماس وغيره)، إلا أنه يستخدم، في كتابه الضخم حول مالارميه، التماسك/ اللاتماسك النصي. إنه يسعى إلى إثبات التماسك الموضوعي لعمل مالارميه ويستند ليس فقط إلى مفهوم التكرار الدلالي، إنما أيضاً إلى المفهوم الهيجلي للجملة. وبرأيه، تشكل نصوص مالارميه جملة دالة، حيث أجزاءها المترابطة تتضح تبادلياً في علاقاتها الديالكتيكية.

في هذا السياق بالذات، الذي يهيمن عليه البحث عند «رؤية موحدة» مثلما لاحظ ذلك ناقد ألماني يستخدم ريشار كلمة تعدد Dissémination. هذه الكلمة هي في الأصل تعود إلى مالارميه وتظهر في مقدمة تعود إلى فاتيك Vathek حيث تتخذ معنى تحضيراً بوضوح: في هذه المقدمة يتحدث مالارميه، بصدد إضفاء الطابع الإنكليزي على الرواية الفرنسية لـ وليام بكفورد 1961 Becford، عن الجملة التي «تتبدد في الظلمة والغموض ويقابلها «بإضاءة كلمات».

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

في كتابه عالم مالارميه الخيالي L'univers imaginaire de Mallarmé (1961) يعتمد ريشار على هذا التناقض بين الظلمة والنور ويدخل الاسم الذي سيتبناه دريدا فيما بعد «مقابل تبدد المعنى، ستكتسي هذه الكلمة الموقفة رداء الحقيقة، حقيقة رونق صلب». يبدو إذاً هذا المفهوم المتنازع للمرة الأولى في سياق «لوغومركزي» وهيجلي حيث أثارت ادعاءاته التوحيدية والشاملة دريداً، ويحمل أحد فصوله هذا العنوان «نحو ديالكتيك للجملة». لكن مم تتكون «هيكلية» جان بيير ريشارد؟

بداية وفي محاولته لتقديم مالارميه كمؤلف يدافع عن المعنى ضد الـ «غزوات اللفظية للصدفة» ويسعى إذن إلى بناء جملة متماسكة، مشبعة بمعنى تنظمه غاية ذاتية. يستند ريشار بوضوح إلى هيجل حين يعود إلى قراءات مالارميه («ربما بوسع مالارميه أن يتذكر هنا تعليق فيرا Véra إلى هيجل») وعندما يصر على التوليفة المالمارمية بين الـ «محسوس» sinnliche Erscheinung والـ «مفهوم المجرد» في الفكرة. هذه التوليفة ليست مجرد تجريد إنما «تشبه



بالأحرى لما يسميه الفلاسفة اليوم ماهية محسوسة»  
والأمر قد لا يتعلق إلا بالفلاسفة الهيجليين.

يرى ريشارد أن الفكرة المالمية هي فكرة  
تتصل بتوليفة Synthèse في حكايته الهندية «الميت  
الحى»، على سبيل المثال يسعى الشاعر إلى التوفيق  
بين الـ «مبادئ المتعادية» مثل نهار وليل، حياة  
وموت، إلخ.... ولكي ينجز هذا التوفيق يستخدم  
الاستعارة التي تبدو، عند ريشارد، كأداة للتجاوز  
Auphenbung الديالكتيكي: «بالنسبة للمالمية، إن  
التوازن المثالي هو في الواقع التوازن الذي يقوم بين  
عنصرين متعارضين. هكذا فالاستعارة هي مزوجة  
والتوليف هو اختزال ديالكتيكي للمزدوج إلى  
واحد».

أخيراً، إن المنهج الموضوعي الذي طوره ريشارد  
في كتابه حول المالمية يذكرنا ببنيوية لوسيان  
غولدمان التكوينية Génétique التي تسعى إلى جعل  
الأجزاء تعبر بالنسبة للكل، والجملة بالنسبة للأجزاء.  
يبدو أن ريشارد يتبع هذه الحركة التأويلية عندما  
يتحدث عن «البرهان الديالكتيكي للكل بواسطة

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

الجزء، والجزء بالنسبة لكل». إن مفتاح عقد التماسك الشامل هو الفكر الهيجلي، ورشار يتحدث، بصدد الفكرة المالمارمية، عن «مركز أسمى هو الفكر».

على الصعيد الدلالي «يضمن تكرار الدوافع» «صرامة التطور الموضوعي». في مكان آخر يركز رشار على معيار المعاودة. بالرغم أنها حدسية بالأحرى، وأن تحليلها النصي يستند إذن إلى المفاهيم التي تعدها (بصورة مستقلة عن التحليل الموضوعي) سيميوطيقيا غريماس البنيوية. إن طريقته لتصور التماسك الدلالي للنص المالمارمي تدفع إلى التفكير بمفهوم غريماس حول التناظر: «شعلة، على سبيل المثال، تتراكب على شعر بغية إحياء مفهوم ازهارر يشتعل في داخلنا». جبل جليدي يتحد بطهارة النفس بهدف إبلاغنا جوهر البرودة العذراء. هنا نشهد محاولات جمالية هيجلية و«بنيوية» لتوضيح المحتوى المفهومي لعمل أدبي.

إذاً ليس من المدهش أن يُغضب عمل جان بيير رشار فيلسوف التفكيكية. في مقال نشره دريدا

تحت عنوان «الجلسة المزدوجة» (تيل كيل tel quel 1970 التبدد 1972) يأخذ فيه على التحليل الموضوعي «مركزيته» الأفلاطونية ويتحدث، بشأن كتاب ريشار، عن «جو حميمي، رمزي وهيغلي جديد». ويبدأ في طرح إمكانية الـ «نقد الموضوعي» للنقاش.

إنه يعترض على القضية الأساسية للتحليل الموضوعي الذي بموجبه يستهدف المشروع المارمي «توحيد العالم بواسطة الكتاب» في نفس الوقت يهاجم فكرة ريشار بأن مالمارمييه حاول احتواء تبدد المعنى والتحكم به بهدف القدرة على إنجاز مشروعه التوحيدي. بالنسبة لدريدا يتعلق الأمر بتحرير كلمة «بدد» من النير الأفلاطوني - الهيغلي ومن سطوة ميتافيزيقيا الجملة totalité والجعل منها (لا -) مفهوماً أساسياً للتفكيكية.

فهو يحاول أن يبرهن - كان من الممكن توقع ذلك - على أنه ليس هناك لدى مالمارمييه «مدلولاً في الدرجة القصوى» أو «مرجعاً في الدرجة القصوى»

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

ويورد تعزيزاً لهذه القضية، جميع التباسات القصيدة المalarمية وتعدد معانيها وبين إلى أية درجة تحول قراءة للنصوص المذكورة التكرارية الموضوعية (أو البنيوية)، التي يستند إليها ريشار، إلى قابلية التكرار، إلى بعثرة دلالية: إلى تبدد.

هكذا، فإن موضوع الطي pli (كلمة تتكرر لدى مالارميه على سبيل المثال في قصيدة الإجلال homage: «صمت مآثمي لنسيج متموج/ يرتب على الأثاث أكثر من طية واحدة») يدرجه ريشار في جملة دلالية يحكمها مفهوم الحميمة، يفككه دريدا الذي يركز على أن «كل ما في الطية يعبر أيضاً عن الانغلاق، التبدد، الفسحة، الإرجاء الخ». في السياق النظري المخطط له هنا، ثمة أهمية ما بدون شك لكلمة «أيضاً»: لأن دريدا لا ينكر وجود مواضيع يقوم ريشار بتحليلها (طية، أبيض، لازورد) لكن إمكانية تجميعها في جملة مفهومة ربما تكون الـ «حقيقة».

خلافاً لهيرمينوطيقا ريشار الشاملة إن التبدد الذي ينادي به دريدا لا يعرف أي تحديد مفهومي.

فهو حتى يستبعد التمييز التقليدي بين الـ «معنى الأصلي» والـ «معنى الاستعاري». في وضع مأزوم، حيث الحقيقة ذاتها تتحول إلى «جمهرة عاجة بالاستعارات» (نيتشه)، كل محاولة لعرض الاستعارة على المستوى المفهومي محكومة عليها بالفشل على الفور. ليس هناك غير الصورة والفلسفة تتحول إلى علم البلاغة بالمعنى النيتشوي: «إن تبدد البياضات (ونحن لن نعني البياض) ينتج بنية مجازية تدور حول ذاتها بواسطة الإضافة المستمرة المتمثلة بدورة على الأكثر: لا استعارة ولا مجاز مرسل بعد الآن. كل شيء يصبح مجازياً، لم يعد هناك معنى حقيقياً ولا استعارة». والطية لا يمكن اختزالها إلى مفهوم الاستعارة: ليس فقط لأن المعنى الحقيقي يتلاشى، إنما أيضاً لأن هذا الدال المألومي يكتسي دلالات متناقضة. ويرى دريدا أن كلمة «طية» هي في نفس الوقت عذرية وما يغتصبها، وغالباً إنها ليست هذا ولا ذاك، هذا ما يجعل معناها «غير قابل للبت فيه» وازدواجي بصورة غير قابلة للاختزال.

من الواضح أن التبدد بشكله الدريدي لا يمكن أن يماثل تعدد السيميوطيقي الذي حدده غريماس وكورتيز على أنه «مماثلة متعددة»: كمشاركة مماثلتين أو عدة مماثلات متنافرة، لأن في سياق تعدد المعنى، ربما يحدد المعنى بمقدار ما يمكن تحديد موقع كلمة (sémème) على مماثلة واحدة. إذاً، أمرٌ «لا يمكن البت فيه». تتميز التفكيكية عن السيميوطيقيا من خلال الازدواجية الجذرية، النيتشوية التي تجعل تحديد الوحدات اللغوية مستحيلاً. هذه الازدواجية تفضي إلى المأزق المنطقي الذي يلعب دوراً هاماً في الخطابات التفكيكية الأمريكية (بول دومان).

إن الازدواجية الدريدية تقود إلى تجاوز التمييز المأسس بين الأدب والفلسفة «يعلق دريدا بأن نصوصي لا تنتمي لا إلى السجل «الفلسفي» ولا إلى السجل «الأدبي». إنه إذاً لأمر عارض أن يجري الحديث عن الاستطيقيا بصدد التفكيكية - مادام أن كل استطيقيا هي فلسفة. بالرغم من هذه الصعوبة فإن النقد الأدبي الدريدي قد يدرك على أنه جمالية نيتشوية للبدال على صعيد التعبير: جمالية تحاول

تجاوز حدود البوليسميا [تعدد المعنى] عند تخيل التبدد. غير أن دريدا لم يبرهن حقاً أن الكلمات الأساسية للنصوص المalarمية «لا يمكن البت فيها» ويمكن أن نأخذ عليه بأن هذه النصوص ربما قد تحلل على المستوى السيميوطيقي كالوحدات المتنافرة و«المتعددة - التماثل» حيث معناها يتغير من مجتمع إلى آخر، من عصر إلى آخر. إن النقد الذي يوجهه إلى ريشار مبرر بمقدار ما ينزع التحليل الموضوعي إلى إعطاء الأفضلية لأحادية المعنى النصية وإلى إهمال التنافر الدلالي للقصيدة المalarمية، وقدرتها على الاضطلاع بدلالات جديدة في سياق تاريخي مفتوح. أخيراً تظهر بعض الصعوبات المتعلقة بالسيميوطيقيا البنيوية أن قرار إسناد مفردة lexème طي [إلى تماثل isotopie خاص أو إلى عدة تماثلات هو أحياناً - ليس دائماً اعتباطي، وأنه يمكن إذاً أن تكون هناك كلمات «غير قابلة للبت فيها»: من هنا تدعو الحاجة إلى ضرورة متابعة الحوار بين هذين الموقفين المتشددتين.

\*\*\*

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

العلم والشعر  
وجهان للنشاط الفكري (1)

جاستون باشلور  
Gaston Bachelord

ترجمة مصلح النجار

استمرارية الأفكار المسبقة:

في إطار سعينا وراء تقريب أنفسنا من السمة

(\*) هذا النص ترجمة للعنوان: TWO ASPECTS OF A CAREER:  
ON SCIENCE AND POETRY من كتاب POETIC  
.IMAGINATION AND REVERIE



الموضوعية، ينبغي لنا أن نتكلم أولاً على موضوع ما. بيد أن ردة الفعل الأولى، الناجمة عن هذا القرار، تكمن في أن هذا الموضوع سيعمل بدوره على تحديدنا، بقدر أكبر مما سنعمل نحن على تحديده. وأن ما نعهده أفكاراً أساسية عن العالم، ليس في حقيقته إلاّ تبديلاً لمدى فجاجة عقولنا. ففي بعض الأحيان تدهشنا بعض الأشياء التي نتخيّرنا، فنجمع حولها جمهرة من الافتراضات والتخيلات، حتى نكون فكرة مسلماً بها، تتمظهر بعدها بمظهر المعرفة في حين يكون مصدر المعرفة غير صاف؛ ذلك أن الدليل الأولي لا يمكن عدّه حقيقة أساسية.

لا يمكن الوصول إلى الموضوعية العلمية تجاه شيء ما؛ إلا بعد قطع العلاقة المباشرة مع هذا الشيء، ورفض عزو الاختيار الفطري، وفحص الأفكار المتكوّنة لدينا عند الحديث عن هذا الشيء للمرة الأولى، ثم رفض هذه الأفكار. وإن أية طريقة موضوعية، ومثبتة جيداً، وكفيلة بدحض الارتباط الأولي بالموضوع؛ عليها التدقيق أولاً في كل شيء: الإحساس، والعقلانية، وحتى أصل الكلمة التي تدل

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

على الشيء موضوع الحديث؛ ذلك أنّ هذه الكلمة التي ابتكرت لتغني، وتدلّ، نادراً ما تتطابق مع ما تكون لدينا من أفكار حولها. وإنما من دون مثل هذا النوع من اليقظة الناقدة؛ لا يمكن أن نكون اتجاهياً موضوعياً حقاً.

نجد عند دراسة الإنسان أنّ التعاطف هو أساس منهج العمل، ولكننا يجب أن نبتعد عن المشاعر الجياشة، وعن الرحمة، وكبت النفس؛ حين نواجه كلمة عاجزة عن إحداث الأثر المطلوب، وغير منسجمة مع طريقتنا في الحياة، ولا تحمل معنى من معاني الفرح أو الأسى لدينا.

إنّ محوري الشعر والعلم متضادان منذ البداية، وتُعنى الفلسفة بجعلهما متكاملين، ولتوحيدهما بوصفهما طرفي نقيض أحسن اختيارهما. وإن هنالك نوعاً من الكره بين الشاعر والعالم، وهو عائد إلى طبيعة تكوين شخصية كل منهما؛ فالعالم قليل الكلام، وهذا لا يروق الشاعر.

سأدرس مشكلة في نص لم تُحقّق فيه النظرية

---

الموضوعية الهدف المرجو منها، وكانت الأفكار المسبقة مهيمنة إلى درجة أنها تضلل العقول المستنيرة، وتسير بها القهقري إلى الحظيرة الشعرية، حيث تحلُّ الأفكار المسبقة محل التفكير المنطقي، وتختبئ النظريات بين سطور القصائد. فكل ما كونه من أفكار مسبقة، وتخيلات حول النار مثلاً، مرجعه مسألة نفسية صرف، حتى إنني لا أتردد في الحديث عن تحليل نفسي للنار.

ظهر لي كتاب منذ مدة، حاولت فيه أن أصف ظاهرة calorific بوصفها محوراً محدداً للموضوعية العلمية. وقد شرحت كيف تشارك الهندسة والجبر بمظاهرها المجردة ومبادئهما في توجيه التجارب نحو المقترَّب العلمي. وأما المحور النقيض - الذاتية subjectivity التي أودَّ اكتشافها لإعطاء مثال على النظرة الثنائية التي يمكن أن تطبق على أية مشكلة ناجمة عن دراسة حقيقة شيء تمَّ تحديده. وإذا ما كنت محقاً فيما يتصل بالموضوعية والذاتية؛ فينبغي أن يتحقق تفريق أكثر وضوحاً بين الحالم والمفكر، على الرغم من استبعاد وجود نهاية لمثل هذا التفريق.

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

وعلى أية حال فإن الرجل الذي أرغب في دراسته حقاً، هو ذلك الرجل الحالم المتأمل الجالس معتزلاً إلى موقده، عندما تكون النار متوهجة كما لو كانت الوعي المائل في وحدته.

إن مهمة مثل مهمتي هذه لا يمكن أن تكون متوافقة مع خطة تاريخية، ففي الحقيقة توافرت حالات من الأفكار المسبقة في الأذهان لمدة طويلة، فلم يعد ممكناً بذلك إقصاؤها بالتربية العلمية المعاصرة. فحتى العالم نفسه، حين يبتعد عن عمله قليلاً؛ يجد أنه لا مناص له من اللجوء إلى هذا النوع من الخيال؛ ولذلك كان من غير المجدي، مروراً بمراحل التاريخ، شرح عملية فكرية دائمة التناقض مع تعليم تاريخ العلم. وعلى النقيض مما سبق؛ يجب أن أكرس جزءاً من جهدي لتوضيح إمكانات الخيال الحالم في العودة بنا إلى الأفكار البدائية البسيطة، والعمل الدؤوب لضمان ذلك، على الرغم من حيثيات التفكير العلمي.

وأخيراً، فأنا لن أبقى في مرحلة منعزلة، من السهل فيها وصف أفكار عن النار. وما يبدو مثيراً

---

من استمرارية هذه الأفكار المسبقة أنه كلما كان ما استخدمه لإثبات ذلك معاصراً، كانت أطروحتي أقوى. وإنّ الشيء الذي أبحث عنه في التاريخ هو هذا الدليل الدائم على مقاومة هذا التطور في التفكير العلمي: رؤية العجوز خلال الطفل، والطفل في العجوز، والمشتغل بسحر الكيمياء القديمة خلف المهندس.

### الخيال والمنطق قطبان لعملية واحدة

إذا كان ينبغي لي اتخاذ قرار بشأن مهنة معينة، تتسم بتنوع مصادر الكتب المتصلة بها؛ فإنه من الأفضل إدراجها في بند الإشارات المتناقضة الناجمة من مفهوم الشيء، وصورته. وهما عنصران لا يمكن دمجهما أو التجسير بينهما؛ فالشخص الذي يكرس عقله للمفهوم، وينذر روحه ونفسه للصورة، ينبغي له أن يدرك بأن الطرفين قد تطورا عبر خطين متشعبين من الحياة الروحية. ولعل من الناجع التحريض على إذكاء جذوة المنافسة بين الفعاليات

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

المفهوماتية، والفعاليات التصورية. وعلى أية حال فإن أية محاولة لجعل هذين النوعين من الفعاليات يتعاونان آيلةً إلى الفشل. فالصورة لن تُسبغ السمة المادية على المفهوم، والمفهوم يعمل بدوره على تحديد الصورة وتقييد وجودها.

لن أحاول الإقلال من التنازع القطبي للفكر والخيال، من خلال اللجوء إلى تفسيرات مضللة. ففي أحد الأيام انتابني رغبة في تأليف كتاب يساعد على التخلص من الصور الخيالية، التي تميل إل توليد مفاهيم في مجال المعرفة العلمية، وتعزيز هذه المفاهيم. ولكن المفهوم عندما يمارس حضوره الأساسي في حقل المفاهيم؛ فإن استعمال الصور الخيالية يضعفه. وهنا تظهر المفاهيم المتداخلة، وهي تلك المفاهيم المتكونة من خلال التفكير العقلي المنطقي، وهذه مفاهيم استمدت معناها وتماسكها من خلال علاقات فكرية نشأت بينها، وقد عملت على إظهار مثل هذه العلاقات في كتابي الموسوم تطبيقات في المذهب العقلي *Le rationalisme appliqué*. ففي التفكير العلمي يعمل المفهوم بأداء أحسن إذا تم

تجريده من أية صورة خيالية مرتبطة به، وهذا التحديد في الأداء يحرره من بطء مراحل التطور التي يمر بها عادة. هذا التطور الذي يصبح بالتدرج مسألة نفسية بحتة.

تنمو قوة المعرفة مع كل نصر للتجريد البناء، ويختلف عملها عمّا يوجد في كتب علم النفس، فالقوة التنظيمية للفكر المجرد بالغة الوضوح في الرياضيات، برأي نتشه الذي يقول: «تكون المعرفة المطلقة مفرطة في الرياضيات».

إن الشخص الذي ينذر نفسه للتفكير المنطقي يمكنه تجاهل الضبابية التي يحاول غير المنطقيين التعتيم، من خلالها، على ذلك الضوء المسلط تجاه المعارف المنظمة، بمعزل عن الخيال.

من جهة أخرى لن أتكلم هنا على حبي المخلص للصور لأدّرسها، بعد ذلك، بمساعدة منظومة هائلة من المعارف. إن النقد المستند إلى الفكر والموجه إلى الشعر لن يقود إلى المركز، حيث تتشكل الصور الشعرية ويجب علينا أن نتجنب تحري صور شبيهة

بالمعلومات التي ينشدها المنوم المغناطيسي من مريضه. ولا بد لنخبر هذه الصور من اتباع طريقة معينة، شبيهة بالتنويم إلى حد ما، مع إطلاق العنان لأخيلتنا، كما يجب علينا أن نسمع ما يقوله المنوم لمرضاه على حدّ زعم تشارلز نودر Charles Nodir ولا يمكننا دراسة الصور إلا من خلال الصور ذاتها، نحلمها كما حدثت، وكأنها أحلام يقظة. ولا يمكن دراسة هذه الصورة بطريقة منطقية موضوعية، ذلك أن المرء لا يمكن أن يستذكر صورة ما إلا إذا كان معجباً بها، وإننا نجازف بفرديّة الصور من خلال مقارنة بعضها ببعضها الآخر.

ولهذا تتكون الصور، والمفاهيم على طرفي نقيض من العمليات الذهنية: الخيال، والفكر. وتمثل هنا فاعلية قطبية الإقصاء بين هذين الطرفين، على العكس تماماً مما هو الحال عليه في أقطاب المغناطيس؛ فالقطبان المختلفان لا ينجذبان، بل يتنافران، وإذا كان المرء محباً لكليهما؛ فعليه أن يتعلم أن يحبّ قواه الذهنية بطريقتين مختلفتين، إحداها حبّ للواقع، والأخرى حبّ للخيال. وقد



توصلت إلى ذلك متأخراً جداً، بحيث غدوت مؤهلاً لإجراء تناوب في العمل بين الصور والمفاهيم، بين ضوء النهار، وعتمة الليل. وللتمتع بكلتا الطريقتين في التفكير - بل بطبيعتي المزدوجة في توجيه تفكيري، التي غدت منظمة، صار بإمكانني تصنيف كتابين: أحدهما يتناول العقلانية المطبقة، ويتناول الآخر الخيال الفاعل. ومهما كانت الطريقة الحسنة في التفكير غير مرضية في أعمالي، فإنها طريقة متعمقة، وغير فارغة أبداً، وهي تمثل ضمير الإنسان الدؤوب حتى النفس الأخير.

### السر الذي يخبئه الحليب مثال للتوليف الخيالي

عندما يخبرنا شاعر ما بحقيقة كون الحليب أسود اللون مثلاً؛ فهو بالطبع لا يكذب على نفسه، ولا علينا. بل على العكس من هذا، فهو يتوصل هنا إلى نتيجة غير عادية، ويعدّها حقيقة واقعة، على حدّ مذهب سارتر، حين قال: «إذا أردنا يوماً اكتشاف حقيقة الشيء... فعلياً أن نبحت في أعماقه»، وقد نعرف عن الحليب هنا سواده السري. ولكن بالنسبة

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

إلى رينارد Renard فإن «الحليب أبيض بشكل واضح، بحيث إنه ليس إلا ما يظهر منه فحسب».

ونستطيع هنا أن نلاحظ الفرق بين محاورة المنطق، تلك القائمة على ترتيب المتناقضات بعضها بجانب بعضها الآخر، بهدف الإحاطة بمدى الاحتمالات كلها، بالإضافة إلى جدل الخيال الساعي إلى كل ما هو حقيقي ومخفي، أكثر منه ظاهراً. وإن حركة جدل المحاورة تتنافى مع جدل التطابق Superposition، ففي حين تعتمد الأولى للتسوية بين مظهرين متعاكسين؛ يعتمد التطابقُ. الفهم التحليلي للشكل والمادة، وتأتي التراكيب المتطابقة في المرتبة الأولى. والشاعر الذي يتعامل مع الصورة المادية العميقة يعرف تمام المعرفة أن المادة غير الشفافة مهمة لوعي ذلك البياض اللطيف.

لقد كان برايس بارين Brice Barain محقاً في مقارنة هذه الصورة بمقولة أناكساغوراس Anaxagoras: «الثلج المكوّن من الماء أسود.. على الرغم مما نراه، وبالفعل؛ ما الفضل الذي يستحقه الثلج بسبب بياضه، في حين لم تكن مخلفاته ونتائجه

بيضاء. وما لم ينبع ذلك من الأعماق المخبأة، لتتبلور  
وتصبح بيضاء؟

إن نيّة وضع البياض لم تُوهب للون جاهز  
موجود، وينبغي له أن يبقى على ما هو عليه، فالخيال  
المادّي هو وحده القادر على وضع الأشياء البيضاء من  
مواد غامقة، والتغلب على تاريخ السواد كلياً.

قد تبدو هذه التعبيرات ادّعاءات كاذبة، وبعيدة  
عن الحقيقة، بالنسبة للأذهان المستنيرة، ولكن الأفكار  
المسبقة عن خصوصية المواد لا تتبع القوانين التي  
يفرضها الفكر الدال. ويبدو أنه بالإمكان بطريقة ما  
أن نوازن الأطروحة المثيرة التي وضعها بارين حول  
اللغة، وتتضمن إعطاء أي كلام معنى معيناً ذا عمق،  
يمكن من خلاله للخرافة والصور أن تستمر، وتظهر  
الصور إلى العيان بطرق خاصة.

وأحسن دليل أن جدكها موضوعي أننا رأينا  
للتوّ صورةً غير مخطوطة تعرّض نفسها ليتهاقلها  
جمهرة من الكتاب على اختلاف طبائعهم.

\*\*\*

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

## بائعة الحليب

ميخائيل زاشينكو\* - روسيا

Mikhael Zashenko

ترجمة مرتضى سيدعمر وف

بينما نحلّ وإياكم مسائل مختلفة ذات أهمية  
حول المزارع التعاونية والخطط المالية والصناعية، فإن

(\*) 1895 - 1958: ولد في أسرة رسام فقير. كانت والدته تكتب القصة  
عن حياة الفقراء. شارك في الجيش خلال الحرب العالمية الأولى وتولى بعد  
ثورة 1917 العديد من المناصب كما عمل بعد تقاعده في كثير من  
الأعمال. يركز في قصته على حياة الشعب الروسي.

الحياة تسير بدورها، والناس يدبّرون أمورهم - فالرجال يتزوجون، والنساء يتزوجن، ويهتم الناس بسعادتهم، وبعضهم يقوم بالخدع والمضاربة<sup>(1)</sup>، وطبعاً - في الوقت الحاضر - القيام بالمضاربة أمر صعب نوعاً ما، ومع ذلك يوجد المواطنون الذين يخترعون شيئاً جديداً في هذا المجال.

وأريد التحدث إليكم عن إحدى هذه المضاربات، لأن هذا الحدث ممتع بعض الشيء، ومع ذلك هو حدث واقعي، وقد وصل أحد أقربائي من القرية وأخبرني هذا الخبر.

إحدى المواطنات في مدينة سيمفيروبول، طبيبة أسنان، اسمها «آ»، وهي أرملة، قررت أن تتزوج. أما الزواج للنساء في الوقت الحاضر فهو أمر ليس سهلاً، لاسيما للمرأة المثقفة، وهي تريد أن ترى بجانبها رجلاً مثقفاً مناسباً لها.

(1) المضاربة: هي أن يشتري شخص شيئاً ثم يبيعه ليكسب بعض المال، وكان هذا الأمر ممنوعاً في العهد السوفيتي (المترجم).

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

في بلادنا - في بلاد العمال - مسألة المثقفين  
لاتزال مسألة حادة، ولم تحلّ قضية الكوادر بصورة  
إيجابية، أما هنا، معذرةً، فالموضوع موضوع عريس!!  
ومن المعروف، أن العرسان المثقفين ليسوا كثيرين في  
الوقت الحاضر، يعني يوجد عدد منهم، ولكنهم إما  
متزوجون، وإما لديهم عائلتان أو ثلاث، أو أنهم  
محرومون من الحقوق المدنية، وطبعاً، الحياة الزوجية  
مع هذه الطائفة ليست حلوة.

وفي هذا الحال كانت تعيش في مدينة  
سيمفوروبول الأرملة التي فقدت زوجها في العام  
الماضي، وكان قد توفي بمرض «السل».

ها، يعني مات زوجها! في بادئ الأمر، ربما  
تحملت هذا الحدث بسهولة، ربما كانت تفكر أنه لا  
بأس به، ثم رأت أن الأمر ليس بسيطاً، فلا يكثر  
العرسان في العالم، وطبعاً، فقد حزنت، واستمر  
حزنها حوالي سنة، وهي تتحدث عن حزنها إلى بائعة  
الحليب. كانت بائعة الحليب تأتي إليها، تحضر لها  
حليباً. ولأن زوجها مات بالسل، فقد بدأت تهتم

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

بصحة نفسها، وتتناول أطعمة جيدة وبعناية دائمة،  
وها هي تشرب الحليب خلال السنة، وتتحسن، ومع  
ذلك تدرّش مع بائعة الحليب.

ولا نعرف كيف بدأ الحديث بينهما، من الممكن  
أنهما دخلتا المطبخ وبدأتا تتحدثان، مثلاً، هي تقول  
إن المأكولات تغلو، وفي الحليب دسم قليل، وغير هذا  
لا يوجد عريس.

وتقول بائعة الحليب:

- آه، بلا شرط، يمكننا التحدث عن أي شيء، ولكن  
عدددهم قليل:

تقول طبيبة الأسنان:

- أكسب جيداً، كل شيء لديّ متوفر - الشقة  
والأثاث والنقود، وعن نفسي فأنا لست قبيحة.  
أما الزواج مرة ثانية، فلا أقدر، ولا أعرف، فهل  
من الأفضل نشر الإعلان عن الرغبة في الزواج في  
الجريدة؟

تقول بائعة الحليب:

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

- المجريدة هي ليست عملية ولكن لا بد من تدبير شيء ما.

تجيب طبيبة الأسنان:

- عند الضرورة، لا أبخل بالنقود، سأعطي نقوداً للتي تعرفني على شخص يريد الزواج.

تسأل بائعة الحليب:

- هل تعطين كثيراً من النقود؟

- نعم، - تقول طبيبة الأسنان، - طبعاً، هذا الأمر يتعلق بالشخص الذي سوف يوجد، لو كان مثقفاً وسيتزوج، أعطي ثلاثين روبلاً دون تفكير.

تقول بائعة الحليب:

- ثلاثون روبلاً قليلاً. اعطيني خمسين روبلاً، وأنا أدبر الأمر، أعرف شخصاً يناسبك.

- طيب، من الممكن أنه ليس مثقفاً، تقول طبيبة الأسنان، - أو ربما كان شخصاً بسيطاً.

- لا، - تقول بائعة الحليب، - لماذا شخص بسيط؟!

---



إنه مثقف جداً، هو كهربائي، وقد أكمل سبع سنوات من الدراسة في المدرسة.  
تقول طبيبة الأسنان:

- إذن، عرفيني عليه، ها هي عشرة روبلات عربوناً لشغلك.  
كان هذا هو كل الحديث.

ولابد من القول، إنه لم يكن لدى بائعة الحليب أي شخص، عدا زوجها، ولكنها اهتمت بالمبلغ الكبير، وبدأت تفكر في أي طريقة سهلة، تحصل بها على النقود من هذه الطبيبة.

وها هي تعود إلى البيت وتتحدث لزوجها:  
- اسمع، يا نيكولاشا، يمكننا الحصول على خمسين روبلاً دون مشقة.

إذن، تتحدث إلى زوجها عن واقع الأمر، وتقول إنها تعرفه على هذه الطبيبة التي أصبحت غنية، وهي غنية وستدفع خمسين روبلاً، وتقول:

- وعند الضرورة، إذا كانت الطبيبة مصرة، يمكن

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

تسجيل الزواج، في الوقت الحاضر هذا الأمر ليس من الصعب؛ اليوم أنت تسجل عقد الزواج، وغداً أو بعد غد عكسه، أي الطلاق.

أما زوج بائعة الحليب هذه فهو شاب (ابن كلب) وسيم وجميل، وذو شنب فيقول:

- هذا ممتاز جداً، من فضلك، أنا سأكون مسروراً للحصول على خمسين روبلاً بلا مقابل! وبعض الناس يعملون من أجل هذا المبلغ شهراً كاملاً، أما هنا تسجيل زواج فهو لا شيء!

وهكذا بعد يومين، تعرف زوجها على طبيبة الأسنان.

فرحت طبيبة الأسنان من قلبها ودفعت المبلغ دون أن تكثر الكلام.

سجل زوج بائعة الحليب، هذا الشاطر المعروف، ذو الشارب، عقد زواجه على طبيبة الأسنان بصورة عاجلة، وانتقل إلى شقتها مؤقتاً وبدأ يعيش هناك. وظل يعيش خمسة أيام، ثم أسبوعاً، ثم عشرة أيام.

وبعد ذلك تأتي بائعة الحليب وتقول له:

- ماذا إذن، ما الأمر؟

يقول الكهربائي:

- لا، أنا غيرت رأبي عن العودة، أنا سأبقى للعيش مع هذه الطيبة. هنا أكثر متعة لي!

لقد تلقى على وجهه ضربة لخلقه غير المؤدب، ولكنه لم يغير رأيه، وهكذا ظل يعيش عند الطيبة، فعندما عرفت الحكاية ضحكت كثيراً وقالت إنه لا يوجد هنا إكراه، بل توجد حرية الاختيار، والمسألة قد حلت.

وجاءت بائعة الحليب إلى هذه الشقة مرتين، وتشاجرت، وهي تطلب عودة زوجها، إلا أن النتيجة لم تكن طيبة، وزيادة على ذلك، فقد رفضوا خدمتها وأمروا بعدم إحضار الحليب، وذلك تجنباً للمشاجرات.

\* \* \*

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

1 - ناظم حكمت  
« 1902 - 1963م »

## حدقات عيون الجياع

لسنا قلة

خمسة أو عشرة

بل نحن

ثلاثون مليون

جائع!.

هم

نحن!

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

ونحن

هم!

الموج

من البحر!

والبحر

من الموج..

لسنا

خمسة أو عشرة

بل نحن

ثلاثون مليون

جائع مصفوف!

كلهم من الهزال

ضعيف نحيف..

قد انحنت هاماتهم

كأشجار مقوسة!.

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

الكل

جائع مصفوف!.

إنهم

كأشلاء أرض

مقفرة

تمشي!

بعضهم

يحمل بطناً مستديراً

يرتطم بركبتيه العظمتين!

وبعضهم

جلد فحسب!

لا حياة

إلا في عينيه!

من بعيد

تلمع حدقات العيون

حدقات العيون المذهولة

نوافذ (18) ، شوال 1422 هـ ، ديسمبر 2001

---

مثل مسمار حدوة ذي رأس كبير

يندس في الأعصاب

ويمتد في نقاط سوداء!

لهفي عليهم

ما أفسى الألم الذي يعانون!

لهفي عليهم

نظراتهم تقول:

ألمنا كبير

كبير

كبير!!

**مثل كرم**

الهواء ثقيل مثل الرصاص!!

وأنا أصبح

أصبح

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

أصبح  
أصبح  
منادياً  
أن أسرعوا  
لإذابة الرصاص!!  
إنه يقول لي:  
إنك ستصبح رماداً بصوتك!  
وتحترق  
تحترق  
مثل كرم..  
«الألم  
كبير  
وهيئات أن تجد  
من له ألمك؛  
فالقلوب



نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

والآذان

صماء..

والهواء ثقيل مثل الرصاص!»

وأنا أقول له:

فلأكن رماداً

ولأحترق

لأحترق

مثل

كرم..

فأنا إن لم أحترق

وأنت إن لم تحترق

ونحن إن لم نحترق

فكيف

نخرج

من الظلمات

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

إلى النور؟

الهواء مثل الأرض الحبلى

الهواء ثقيل مثل الرصاص

وأنا أصبح

أصبح

منادياً أن أسرعوا

لإذابة

الرصاص..

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

2 - نجيب فاضل  
« 1905 - 1983م »

## الأرصفة

وحيداً في الشارع أمضي  
ساهماً شاخصاً بصري  
وفي ومضة اخترقت ظلام دربي  
لمحتُ شيئاً كأنه الطيف..

السحب الرمادية تدثر السماء السوداء  
والصواعق تترصد مداخن البيوت

---

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

والكون في سبات.. بينما هناك رفيقان مسهدان  
أحدهما أنا، والآخر الأرصفة الشريدة..

أمضي ويمتد طريقي، أمضي ويمتد طريقي  
والفنارات ينسال ضوءها عن يميني وشمالي  
والكلاب الجوعى تسمع وقع أقدامي..

الخوف يتراكم في قلبي قطرة قطرة  
فأخال الشوارع مردة بلا رؤوس  
تنشب زجاجها الأسود في جسدي  
والبيوت كأعمى بينه وبين عينيه أميال..

لا الصبح قادم، ولا أنا بالغه  
تركت لكم النهار، فامنحوني الظلام  
دثاراً دثروني به..  
فدثروني دثروني بالظلام..

## بعيداً عن المدينة

هيا بنا يا صديقي، هيا بنا نرحل  
بعيداً عن تلك المدينة..

هيا بنا يا صديقي، نطوف بالدنيا  
ومعنا الوديان رفاقاً،  
والجبال أصحاباً..

هيا بنا يا صديقي، هيا بنا ننجو  
وللحسان نسلو..

هيا بنا نرحل،

عن عالم غامض،

وبيوت شاهقة عالية،

ومردة عيونهم زجاجية..

ولتحملنا الريح كريشة،

وليجرفنا السيل كغصن،

ولتطرح صرخاتنا

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

ألم التعاسة عن كواهلنا ،  
وليمتد الطريق أمامنا في الظلمات ،  
ولتبلعنا في جوفها المغارات ،  
في أسحق الغابات ..  
حيث الريح العاصف ودويها ،  
والأفاعي ناجيها ،  
وأبناء آوى نصحبها ،  
نمضي نصفق خلفها ،  
وننعق مع بومها ،  
ونهاجر مع طيورها ..  
ولنطو الأرض والبحر...  
ونطوف بكل الأرجاء!  
هنالك الطريق هو آثار أقدامنا ،  
وإن سمعنا نسمع أصواتنا ،  
وإن رأينا نرى ظلالنا ..

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

هنالك الميلاد بلا بداية،

والحياة...

وكل ما هنالك من حياة،

في أعلى سمته وبهاه..

يموت من يموت ولا يُنبش قبره،

ويرحل من يرحل ولا أحد يفتابه..

هكذا تمضي بنا السنون،

حتى يدركنا ريب المنون..

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

4 - جاهد صدقي طرانجي  
« 1910 - 1956م »

ماذا فعلتِ يا أماه؟

ما تمنيتُ منك تاجاً ولا قصراً يا أماه!  
كان بقائي ببطنك كل ما أتمناه!.  
أم أن هلاكك كان فيما أهواه؟.

...

الصمتُ في غرفتي

وانحنى السقف فوقى يضمني كأنه أمي



نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

وأحاطت بي الجدران كأنها أخوتي..  
وياحت عيونهم بالأسرار لعيني..  
أردنا البوح لكن الصوت حبيس!  
لست أدري أين قلبه تعيس؟  
فتناجينا وتوحدنا بالأنفاس!!

### هذا قدرتي!

أجد الطقس عليلاً.. فأفتح النافذة..  
أنت من فتح؟!.. وينهمر المطر!.

امرأة تبتسم في الشرفة المقابلة  
أظنها تبتسم لي.. انظر إليها، فتختفي!.

ألاما أطيّب رائحة تلك الورود!  
أشتهي جناها، فتطير الرائحة!..

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

أفاكهة تلك التي تتدلى من أغصان الجار؟  
أمد يدي، فلا يبقى منها أثر!.

كل الناس يشربون ليضطربوا،  
وأشربها فتستعر أفكاري!..

فلماذا وكيف ركبتُ تلك السفينة...؟  
كلما أبحرت في بحر سكنت الريح!..

### ساعي البريد

عبثاً تدق  
يا ساعي البريد  
عبثاً تدق بابي  
تلك الخطابات التي عليها اسمي وعنواني  
لم تعد لي..

نوافذ (18) ، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

اذهب وأفرح غيري  
أو اذهب وأترح غيري..  
ما عاد لك شأن بي..  
فاليوم حبي فقط  
للورود التي في حديقتي..  
كم ذا أردت أن أضحك أو أبكي  
لكني أنا وحدي الذي أسمع صوتي!.

5 - ياووز بلند باقيلر  
« 1936م - ... »

## أين أنت

على مهلٍ فوق حوض الماء وضعت رأسي  
فترقق خرب الماء في أذني..  
لكن ليس هذا مائي القديم!..  
وغامت من الحزن ملامح وجهي..  
وترددت الحسرة على الماء وبين شفتي..  
فأين أنت يا مائي؟!!

من طوابق تلك العمائر خلصوني..

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

من أسقفها المنخفضة وحجراتها الضيقة خلصوني..  
أيتها الساحات التي تزين أيام طفولتي..  
أين أنت يا ساحاتي؟!

عيناى فى منتصف الليل آنية دم  
بعءما احترق مصباح غرفة بكارتي..  
فى هذه المدينة طال سهادى،  
فأين أنت يا نومي؟!

كإشارة مرور حمراء يستعر قلبى  
فألوحدة والغربة، عَقْدُ عَقْدُ بداخلى  
أيتها الوجوه التى كنت أراها فى الأعياد..  
أين أنتم يا جيرانى؟!

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

6 - محمد باشاران

« 1926 - ٠٠٠ »

### المدينة

هذا ظلام غريب  
أصفر يلدغ القلوب  
ظلام في الشوارع والمنازل والبشر  
ظلام بارد ..  
عيناى مسدلتان فى قدامى ..  
والغربة تقف جداراً أمامى ،  
ويرتد إلىّ وقع أقدامى ..

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

صائحاً: غريب!. غريب!.  
وتجرني المدينة إلى قلبها  
الرهب  
فيرتعد في قلبي الوجيب..  
عمائر بساعدي شيدتها  
لكن لا مكان لي فيها  
وطرق عبّدتها، تقودني إلى الضياع!.  
فنادق كبيرة، وليالٍ طويلة  
ولكني بلا مكان..

استبد بي الشوق هنا  
إلى صديق  
فيه براءة وبكارة  
إلى مرج صغير  
فيه رائحة الحقول

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

إلى قريب إليّ كالأرض  
كشجرة الصفصاف،  
في صوته أعرف نفسي..  
فأنا هنا  
بين تلك الوجوه الباردة  
والجدران والأحجار  
أصيح: «انقذوني!»  
وأعود إلى بيتي في النزح الأخير..

ترجمة عبدالرازق بركات



نوافذ (18) ، شوال 1422 هـ ، ديسمبر 2001

---

نوافذ (18)، شوال 1422 هـ ، ديسمبر 2001

---

## شقة للإيجار

ميخائيل زاشينكو - روسيا

Mikhael Zashenko

ترجمة مرتضى سيدعمر

أراد أحد العمال في موسكو أن يبحث عن  
شقة يسكنها، وأخذ يتجول ويفتش في المدينة حتى  
صار نحيفاً، كما شاب وأصبح عصبياً، إلا أنه في  
النهاية - وبالمصادفة - وجد شقة.

كانت الشقة صغيرة، تتكون من غرفة ومطبخ في بيت مستأجر! ومن المستحيل أن نصف فرحة العامل، فهو يقول:

- سأخذها، أيها المؤجر، ويمكنك أن تعتبر أن هذه الشقة لي منذ الآن!

فيقول المؤجر:

- نعم، طبعاً، هي لك، لا مانع عندي، ادفع - من فضلك - أجرتها ستين روبلاً، وخذها، إن تأجير هذه الشقة سهل جداً، والمستأجرون يتلهفون على مثلها.

قال العامل:

- يا أخي، أنا لا يوجد عندي مبلغ كبير كهذا، ألا يمكن - يا أخي - تخفيض الأجرة؟  
وباختصار، فإنهما لم يتفقا على السعر، وانهار العامل ثم حصل.

ويعود العامل إلى بيته محزوناً وهو يفكر، وقال في نفسه: «سأنقد هذا الملعون في الجرائد، هل من المعقول أن يطلب مبلغاً باهظاً مثل هذا؟!».»

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

وفي اليوم التالي، فعلاً، نشر في الجريدة مقالة نقدية صغيرة بتوقيع: «العامل المراسل»، نقد فيها المؤجر نقداً شديداً، وكان مما قال:

- إنه عنكبوت وليس ذبابة! أن يطلب ستين روبلاً في شقة مثلها... هذا مملّ جداً.

نقده بمثل هذه الكلمات، وأشار إلى عنوانه، لكي يتخذ اللازم بشأنه عند الضرورة!

يا سلام!! ماذا حدث؟! تقاطر جمهور من الناس صباح ذلك اليوم، وتجمّعوا في الشارع أمام العنوان المذكور في المقالة، وقفوا في طوابير وجميعهم يحملون الجرائد في أيديهم، وهم يشيرون بأصابعهم إلى المقالة ويقولون:

إنها شقة يا ناس بستين روبلاً، شقة كاملة، سندفع مائة روبل - هكذا - لأجلها إذا لزم الأمر!

وكادت أن تحدث مشاجرة عند الباب، وحاولوا أن يطلبوا شرطة الفرسان، وفي هذه اللحظة ظهر المؤجر نفسه في النافذة، ولوّح بيده وهو يصيح:

- انصرفوا يا سادة، لا تقفوا بلا فائدة، الشقة مؤجرة!

---

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

وسأله أحد الموجودين:

- بكم أجرتها؟

- بمائتي روبل! الطلب كثير جداً، لا يمكن - يا  
إخواني - أقل من هذا.

وتأوه الناس بحسرة، وقال كثير منهم:

- بمائتي روبل!... يا عمّ، ندفع لك ثلاثمائة روبل عن  
طيب خاطر، أجرها لنا!

ويلوح المؤجّر بيديه بأسف واضح، معبراً عن  
تعجبه، ويبتعد عن النافذة، ويتفرق الناس ملوحيين  
بالجرائد!

\* \* \*

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

## المارد

صالتيكوف شيدرين - روسيا

ترجمة باسم إبراهيم الزعبي

ولد مارد عملاق في إحدى الممالك. ولدته  
ساحرة شريرة، ورعته بالطعام والشراب والدلال، ولما  
كبر وأصبح عملاقاً، رحلت هي إلى الصحراء طلباً  
للراحة، وأطلقت ليتهاجول، كما يقال، في الاتجاهات  
الأربع. قالت: اذهب، أيها المارد العملاق، وحقق  
بطولاتك.

إن أول ما قام به المارد العملاق، بالطبع، هو الاندفاع نحو الغابة: شاهد شجرة سنديان واقفة - اجتثها من جذورها، رأى شجرة أخرى - كسرهما نصفين بضربة من قبضته، وشاهد ثلاثة واقفة، فيها تجويف، اندس فيه، وراح في إغفاء.

وهذا ما كان - أصدرت أمنا السنديانة الخضراء صريراً من شدة غطيطة، هاجت الوحوش الضواري وهربت من الغابة، وأجفلت الطيور وطارت في السماء، حتى عفريت الغابة ذاته ضم زوجته وعفاريتته الصغار إلى حضنه من شدة الخوف.

ملأت أمجاد المارد أرجاء الأرض. أهله، والغرباء، والأغيار، والأعداء. لم يستغربوا ذلك منه وأصيبوا بالخوف: أهله يخافون بشكل عام، لأنهم إذا لم يخافوا، بأي صورة سيعيشون؟ إضافة إلى ذلك، هم يأملون: المارد لم يندس في التجويف إلا من أجل أن يستجمع في نومه قوة أكبر: «نعم سيستيقظ ماردنا ويعيد أمجادنا أمام العالم بأسره» - الغرباء، بدورهم، كانوا يخافون، يقولون ما أن يسمعوا صريراً

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

يسري في الأرض: أتراه مارد ولد هناك! نخشى أن لا  
ينبهننا، عندما يستيقظ!

وجميعهم كانوا يدورون حوله على رؤوس  
أصابعهم، مرددين همساً: نم، أيها المارد، نم!

وها هي مائة عام تمر، تلتها مائتان، وثلاثمائة،  
وفجأة ألف عام كاملة. سار الحلزون خلالها، وسار،  
نعم، في النهاية وصل. الطائر الأزرق، بقي يستعرض  
نفسه ويستعرض، لكنه في الحقيقة لم يشعل البحر.  
وظلوا يطبخون الفلاح ويطبخونه - لكنه لم ينضج.

اقتربوا كل الموبقات، قضاوا على كل شيء،  
سرقوا بعضهم بعضاً - كفى! أما المارد فما زال نائماً  
ينظر مباشرة إلى الشمس بعينين مطفأتين من جوف  
السنديانة، وغطيطه الذي يقذفه انتفخ به المدى  
المحيط على مسافة مائة فرسخ.

تأمل الأعداء طويلاً، وفكروا طويلاً: لا بد وأن  
تكون البلاد، التي يخاف أهلها من المارد...، حتى  
وهو نائم في جوف السنديانة، عظيمة!

لكنهم بدؤوا يرخون لعقلهم العنان قليلاً..



قليلاً: بدؤوا يسترجعون، كم مرة انثالت على تلك البلاد المصائب الشداد، ولم يقبل المارد لمساعدة الناس الضعفاء.

وفي سنة من السنين تشاجر الناس فيما بينهم، وقتل عبثاً خلق كثير، ولول كبار السن بحرقه، وبحرقه استغاثوا: احضر إلينا، أيها المارد، وحاكم زمننا القاتم هذا - أما هو فبدل أن يفعل شيئاً بقي غافياً في جوف الشجرة. وفي سنة مثلها احترقت الحقول من حرّ الشمس، وأتلفت من الصقيع: فكروا، سيأتي المارد، وسيطعم الناس الضعفاء حتى الشبع، أما هو، فإنه بدل ذلك، ظل مسترخياً في مكانه. وفي سنة ثالثة أتت نيران على المدن والقرى، ولم يبق لدى الناس مأوى أو لباس، أو طعام، وفكروا: سيأتي المارد، وسيوفّر احتياجات العيش - أما هو فقد بقي نائماً.

باختصار، فقد عانت تلك البلاد من كل الأمراض خلال الألف عام، ولم يحرك المارد أذنه ولو مرة، ولم يرمش بطرف عين، كي يعرف مما تصدر الأرض أنيناً من حوله.

أي مارد هذا؟

كان لدى أهل تلك البلاد التي عانت كثيراً،  
وصبرت كثيراً، إيمان لا يأتيه الوهن. كانوا يبكون -  
ويؤمنون، يتنفسون الصعداء - ويؤمنون. آمنوا بأنه  
عندما ينضب نبع الدمع، وتنضب الأنفاس، فإن المارد  
سيختار اللحظة المناسبة لينقذها. وهذه هي اللحظة  
المناسبة قد هلت، لكنها ليست نفسها التي كانوا  
ينتظرونها. انتفض الأعداء وطوقوا البلاد، التي كان  
العملاق ينام فيها في جوف الشجرة. ذهبوا جميعاً  
إلى المارد مباشرة. اقترب أحدهم بحذر باتجاه  
التجويف - عفن، اقترب آخر - عفن. قال الأعداء:  
إذا المارد متعفن!« وانقضوا على البلاد.

كان الأعداء قساة لا يرحمون. قطعوا وحرقوا  
كل شيء كان يقع في طريقهم، منتقمين بذلك من  
الخوف المضحك، الذي أنزله المارد في نفوسهم قرون  
عدّة. اضطرب الناس وهم يرون بلحظات لا توصف  
بقسوتها. اندفعوا لملاقاة الأعداء، نظروا، لا شيء  
لديهم يلاقونهم به.

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

وتذكروا هنا المارد...، وراحوا ينشدون...

عندها حدثت المعجزة: لم يحرك المارد ساكناً،  
كما من ألف عام، كانت رأسه تنظر بعينين مطفأتين  
نحو الشمس، لكنها لم تعد تصدر ذاك الغطيط  
العظيم، الذي كانت ترتجف منه أمانة السنديانة  
الخضراء.

في تلك اللحظة، اقترب إيفانوشكا المجنون من  
المارد...، وحطم بضربة من قبضته التجويف - نظر،  
كانت أفاعي الكوبرا السامة قد أكلت جسد المارد...  
حتى رقبتة.

«نم، إيها المارد، نم».

\* \* \*

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

## زهرة الحظ السعيد\*

كونستانتين بوستوفسكي - روسيا

ترجمها عن الإنجليزية زهير شفيق رومية

في الصيف الماضي، كنت على درب البيت المؤدي إلى القرية من بحيرة «بوردنوي». يفضي الدرب إلى أرض عراء في غابة صنوبر. كان كل ما حولي مكسواً بالعشب الفواح بجفاف الصيف.

(\*) (1892 - 1968) ولد في موسكو وقضى طفولته في أوكرانيا. عمل سائق قطار وقاطع تذاكر وصياد سمك وصحفيًا ومعلمًا للأدب الروسي. بلدان روسيا وشعوبها موضوعه المفضل.

نمت الأزهار والأعشاب بوفرة خاصة قرب الجذوع العتيقة. كانت هذه الجذوع تتهاوى إرباً إثر رفسة خفيفة. حينئذ، ارتفعت في السماء غيوم داكنة ذات غبار رمادي كحشالة القهوة الناعمة. وبدا ثمة في الممرات الغامضة المعقدة التي حفرتها الخنافس نشاط صاحب للنمل المجنح والخنافس ذوات القرون الطويلة والظهر الأسود المنبسط وقد اصطفت كأعضاء فرقة موسيقية عسكرية، فلا عجب إذا ما دعيت هذه الخنافس بالعساكر المزيفة.

وطارت نحلة طنانة ذهبية اللون ناعسة كانت خرجت لتوها من جحر تحت الجذع وهي تنز كطائرة تهدف صفح جبهة الدخيل بكل ما أوتيت من قوة.

كما ارتفع السحاب النفاض<sup>(1)</sup> في السماء بشكل مرتب للغاية، بحيث بدا بمقدور إنسان أن يجلس على كتلته البيضاء المبهرة ويحدق من خلاله نحو الأرض الباسمة بغاباتها وسهولها وفسحاتها

(1) النفاض: سحاب مؤلف من أكداس مدورة ذات قاعدة مسطحة.

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

وجاودارها المزهر ومياهاها الساكنة المتألقة وقطعان  
الماشية المتعددة الألوان.

في فرجة، قرب طرف الغابة، رأيت بعض  
الأزهار الزرقاء الناضجة وقد تجمعت معاً على شكل  
أجمات أشبه ببحيرات صغيرة من المياه الزرقاء  
العميقة. قطفت باقة كبيرة من تلك الأزهار ثم هزرتها  
فخشخت بذورها الناضجة داخلها.

كنت أجهل هذه الأزهار لكنها تشبه الجريس،  
إلا أن كؤيسات هذا الأخير تكون دائماً منحنية نحو  
الأرض بينما لهذه الأزهار المجهولة كؤيسات تنتصب  
شامخة إلى الأعلى.

امتد الدرب من الغابات إلى الحقول. وكان سمع  
للتو غناء قبرات خفية ثمة في الأعالي فوق نباتات  
الجاودار. كان الانطباع الأول كما لو أنهن يرمين  
خيطاً زجاجياً من واحدة إلى أخرى. فإذا انقطع  
للحظة، تلحقه حالاً بطيرانها، فلا يتوقف تغريدها  
المرتعش خلال هذه الهنيهة.

على الطريق، عبر الحقول، رأيت فتاتين قادمتين  
نحوي. لا بد أنهما قد أتيا من مكان بعيد. حذاؤهما

المغبران - وقد ربط كل زوج بسيوره - علقا فوق  
كتفيهما. كانتا تتجاذبان أطراف الحديث ضاحكتين.  
لكن، عندما لمحتاني صمتتا فوراً وأسرعنا بترتيب  
شعريهما الجميلين تحت الوشاحين ثم أطبقنا شفاههما  
باحترام.

كنت فعلاً على وشك الشعور بجرح مشاعري  
عندما أصبحت الفتاتان بمحاذاتي، حيث توقفتا  
وابتسمتا لي بسرور وحياء شديدين حتى أنني  
أحسست بالارتباك. وهل ثمة ما هو أفضل من  
ابتسامة مفاجئة كهذه لفتاة على طريق ريفية موحشة،  
حينما يظهر الوهج الأملس الندي في الأعماق  
السحيقة الزرقاء لعينيها وأنت تقف حائراً كما لو أن  
دغلا من صريمة الجدي<sup>(2)</sup> أو الزعرور البري قد فتح  
أمامك، فجأة، زهراته المتألقة المتبقعة من الشمس،  
والعطرة بجمالها.

- شكراً لك، قالت الفتاتان لي.

- لماذا؟.

(2) صريمة الجدي: شجرة أزهارها غنية بالريح.

- لأنك التقيتنا ومعك هذه الأزهار.
- وركضت الفتاتان فجأة، لكنهما التفتتا وراءهما عدة مرات، ضاحكتين وهما تكرران الكلمات نفسها:
- شكراً لك! شكراً لك!
- في ضواحي القرية، مررت بإمرأة هرمة، أنيقة المظهر، تركض على طول الطريق. كانت تقود بحبل عنزة رمادية كالدخان. وعندما رأته، توقفت وأرخت يديها، تاركة العنزة تذهب وقالت لي بصوت غنائي:
- أواه يا عزيزي!! كم هو رائع أن ألتقيك في طريقي. الواقع لا أدري كيف أشكرك.
- تشكريني؟ لماذا يا جدتي؟ سألتها.
- أجابت العجوز وهي تهز رأسها بدهاء.
- والآن، لا تتظاهر كما لو أنك لا تعرف! إنه سر لن أبوح به. يجب على المرء ألا يتكلم عنه. لتذهب في طريقك، ولا تسرع كي يلتقيك أكبر عدد من الناس.
- في القرية، فحسب، حلّ اللغز أخيراً. إنه إيفان كاربوفيتش، مختار القرية، من قدم لي الحل. كان



نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

المختار رجلاً صارماً يشبه رجال الأعمال، لكنه ذو ميل نحو المعرفة المكتسبة من الخبرة المحلية والبحث التاريخي - في قوانين المنطقة، كما فسرهما. قال:

- إنك لواجد زهرة نادرة، كما ترى، تدعى زهرة الحظ السعيدة. وثمة تخمين - في الواقع لا أدري إن كنت سأفشييه لك - بأن هذه الزهرة تجعل حظ البنات في الحب كبيراً... إنها تجلب السعادة عموماً.

ضحك إيفان كاربوفيتش وأضاف:

- وهنا، أيضاً، قابلتني بزهرة الحظ السعيد والاحتمال كبير بأنني سأنجح في عملي.

أتصور أننا سننهي الطريق من المركز الإقليمي إلى قريتنا هذا العام ونحصد المحصول الأول للجوارس الذي لم يزرع أبداً هنا من قبل.

- صمت المختار لبرهة وابتسم لفكرة أتته فأضاف:

- رغم ذلك، أنا مسرور لأجل الفتاتين. إنهما جيدتان وأفضل من عمل في جنائن القرية.

\*\*\*

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

## أمر إلى الجيش

الكسندر غرين\* - روسيا

Alexander Grin

ترجمها عن الإنجليزية معين رومية

الحرب الأوروبية العظمى التي جرت بين عامي

1914 - 1917، توقفت في جوار قرיתי فيتبرن و ويسنبرغ،

(\*) (1880 - 1930) يعد واحداً من الرموز الأصيلة في الأدب الروسي،  
القصة من مجموعته «الباحث عن المغامرة» (The Seeker of Adventure).

تم إيقافها من قبل مواطنة من سكان القرية الأخيرة، إنها الفتاة جين كارول البالغة من العمر تسع سنوات وثلاثة أشهر. حقيقة، لم تتوقف الحرب بشكل كامل، وربما ليس لأكثر من ساعة، وفي موضع واحد فقط. إذن ما القضية؟ وما الأخبار حول الحادث الذي وقع؟.

في حوالي الساعة الخامسة بعد الظهر، برز شخصان على الطريق المغبرة التي تلتف حول غابة تحتوي هضبة واسعة مشجرة. أحدهما، الأضخم قليلاً، كان يحتج ويصرخ عالياً مكفكفاً دموع عينيه المنتفختين بيدين مضرجتين بالدماء، بينما الآخر، الأصغر قليلاً، كان يقود الأول بإصرار، باتجاه قرية بدت سطوح منازلها عن بعد. كانت الفتاة الصغيرة تحكم قبضتها على قميص أخيها وتشده بقوة كلما حاول التملص منها مستحضراً استقلالته الذكورية وصارخاً:

«اذهبي إلى الجحيم يا جين! هذا ليس شأنك.  
أنا لا أريد الذهاب».

مع ذلك، كان يذهب، وبسرعة أيضاً، مبدياً

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

مقاومة فوق العادة، لكن ليس بجدية تامة. كان في الحادية عشرة من عمره، وقد تعرضت هيبتته الذكورية - مصدر ازدرائه للبنات - للإنكسار من خلال لكمة قوية على أنفه. إذ كان للتو قد فرغ من عراق خاسر، فانطوى على نفسه مكللاً بالهزيمة. شعرت جين - رغم نزقها - بالأسف عليه، فالعراك جرى أمام عينيها مباشرة.

«لا تصرخ من فضلك». قالت. «يجب أن نسرع، من المحتمل أنهم بدؤوا يقلقون علينا في البيت. كل الشكر لك، أي عمل جيد في أنك استقدمتني معك؟ كانوا سيقطعونك إرباً!».

«ها، ها...» «صرخ جان». بل أنا من سيمزقهم إرباً، فقط انتظري حتى ألتقي بهم مرة ثانية، سوف أريهم، ها ها. يمكن لأي شخص أن ينتصر إذا كان ثمة اثنين مثلك. لا، فقط حاولي، واحد مقابل واحد، ستريين حالاً، سوف أمرغهم في الوحل».

«لكن، كان عليك ألا تستفزهم».

«أنا لم أستفزهم».

«أنت تكذب. لقد قذفتهم بالحجارة وصرخت:

عفريت فيتبرن يتقدم إلى العصيدة أولاً! يلوك فمه ويلعق الحساء، ولا تسألوا عن المزيد). ألا تدري أن الأهالي أصيبوا بالجنون عندما قلت ذلك؟».

«آه، يالك من حمقاء، يالك من حمقاء!»  
«صرخ جان». «على أية حال، ما الذي تعرفينه عن أمورنا؟ أنت مجرد بنت. ثم ماذا عنهم؟ ألم يغنوا (في ويسنبرغ، فئران أشجار الصنوبر تحلم ببعض قطع الجبنة...؟)».

«حسناً، لقد فعلوا ذلك، ولكن أنت من كان يستفزهم».

«هذا لا يغير شيئاً في الأمر، جميعهم مخادعون».

أثلجت هذه الحجة القاطعة صدر جان، وأخرست الفتاة هنيهة. ثم ما لبثت العداوة أن وجدت طريقها إلى صدر بهما، وانتهت بهما إلى التوقف قليلاً.

وراءهما انتصبت الغابة، وأمامهما إلى الأسفل قليل من الطريق، أرض فسيحة مقطوعة الشجر، تخللتها أغصان وجذوع توسطت بين أكوام الحطب

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

المتناثرة مما جعل الرؤية تبدو واضحة على مسافة  
عشرين خطوة أو أكثر.

منذ ثلاثة أيام كان القتال محتدماً في الجوار  
والدخان المتصاعد في السماء يظهر أن قرية بعيدة  
تحترق. كانت أصوات نيران البنادق تتوالى من وراء  
الأفق وكأنها تندرج بسرعة ثم تقف عند القدمين.

« يوماً ما ستحاسب على كلامك السابق » قالت  
الفتاة. « ما الخبر؟ هل أنفك ينزف؟ ليس بالكره  
طبعاً ».

« إنه دم » قال جان، متفحصاً أصابعه المملوطة.  
« هذا لا يهم، نحن الرجال علينا أن نعتاد على  
القتال، وأنت تجلسين للخياطة والبكاء ».

« بإمكان أي شخص أن يرى كيف كان قتالك.  
لقد تورمت عينك تماماً ».

« أنا لا أبالي البتة، على المرء أن يتحمل كل  
شيء. عندما أكبر وأصبح جندياً، سيقول الجميع: أمر  
مؤكد، جان كارول سيصبح جنرالاً ».

« هل سيقولون ذلك عنك؟ ».

«ولم لا؟ انظري كم من الخطب هناك؟ إنه بقدر ما هنالك من جنود في العالم وربما أكثر. يمكنهم جميعاً أن يصبحوا جنرالات وينتصروا على عدوهم. لكنك أنت لست من عدادنا».

بدت جين مستغرقة في التفكير وهي تجر الولد بشكل ألي من كم قميصه. كانت تحدق في أكوام الخطب المتناثرة وتختيلها مثل جان، حافي القدمين دامي الأنف. في روحها العذبة انبثقت شجاعة من سميت على اسمها، لكنها كانت شجاعة بغرض التوجيه والنصح، فالتمعت عيناها وتوهجت.

«سأواجهك ببسالة!» «صرخت». وسأوبخك، أليس هذا جيداً!». انظر هنا يا جان، لو أن جميع هذه الأكوام من الخطب أصبحت جنوداً وصوبوا أسلحتهم علي فسأقول لهم: «اذهبوا إلى بيوتكم أيها الجنود. إنني أصدر أمراً إلى كل الجيش. الحرب أمر سيئ. لقد قتلوا فتاة في بيتنا اليوم. وكذلك سوف يقتلونكم جميعاً. آه، آه! تفرقوا، هيا تفرقوا وانتشروا. نحن سنذهب حالياً أيضاً، كل الآباء في القرية يقولون أن العيش أصبح لا يطاق هنا. لماذا لا تمكثون في

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

بيوتكم؟ أي هدف جئتم من أجله؟ فقط فكروا قليلاً بأمر الحرب. لا أريد أن أراكم هنا ثانية، وإلا فإنكم ستتعبون ويفوتكم موعد الغداء».

هكذا نفثت خطبتها بصوت غاضب ملتهب، وفي اللحظة التالية، قفزت عن جذع الشجرة المقطوعة الذي اتخذته منبراً يوحى بالمهابة، ثم توارت خلف جان الذي اكتفى بأن صاح: «آه!». فجأة، فوق أكوام الخطب، ظهرت مئات من القبعات العسكرية ثم برزت كتيبة كاملة من الجنود الفرنسيين من مخبأ نصبوا فيه كميناً لسرية من الفرسان الألمان كانت تقوم بأعمال الدورية. ضاحكين، اندفع الرجال باتجاه الفتاة الصغيرة.

و شاء القدر أن يقع أمر آخر في هذا الحادث العرضي. كانت جين ماتزال في مكانها على كتف جندي فرنسي ضخم الجثة طويل القامة، يدور بها كالحذروف، داعياً رفاقه للقدوم والنظر إلى هذا «العفريت المعارض للحرب، والخطير كأفعى». في تلك اللحظة، اندفعت مجموعة من الفرسان الألمان إلى الغابة ثم انعطفت باتجاه الأرض الفسيحة.



نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

دهشتهم، التي توجّها منظر الفتاة الصغيرة المرفوعة كراية، جعلتهم يتخذون حالة التأهب لإطلاق النار. كان الوضع غريباً مضحكاً. جهز الجنود بنادقهم لكن الفوهات كانت باتجاه الأسفل، وسرعان ما بدأ رجل من الفرنسيين يلوح بمنديل فوق رأسه.

«على رسلكم، على رسلكم، أيها الألمان». صاح الكمين الفرنسي. «نحن في استراحة نتناول الغداء، ونقرأ الجريدة البرلينية».

شيئاً فشيئاً بدأ الطرفان يتجاذبان أطراف الحديث. وانتهى الأمر على خير، كما يحدث في مثل هذه الحالات من الارتباك المفاجئ، ولم يحدث أي قتال. اقتاد الجنود الطفلين خارج الغابة إلى الطريق وطلبا منهما العودة إلى البيت. كان جان غاضباً.

«أيتها الحمقاء، لقد أفسدت الأمر كله». قال. «كان هؤلاء الجنود على وشك الدخول في معركة حامية».

«آه، امض، امض». قالت الفتاة بحزن.

\*\*\*

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

## هنا أرض الغربة

جان ماري لوسيدانيي\* - فرنسا

Jean-Marie Le Sidaner

ترجمة عبدالرحيم حزل

كنا قد غادرنا مدينة براغ، على متن شاحنة،

(\*) جان ماري لوسيدانيي قاصة فرنسية محدثة. ولدت عام 1947، وغادرت المدرسة مبكراً للعمل بأحد المعامل. كان أول إبداعها في الشعر. وبعد أحداث «مايو 68»، عاودت الالتحاق بالدراسة. ثم كان اتصالها ببعض كتّاب الطليعة من أمثال: بيير غارنيي، وموريس روش، إلخ، دفعة قوية لها في بحر الإبداع والتجريب القصصيين. ولقد شرعت في نشر =

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

متكومين وسط سلال ملأى بالفواكه. وكانت تلك  
الشاحنة تقلُّنا إلى النمسا؛ حيث سيكون بعض  
الأقارب في انتظارنا.

كنت ترتدين بدلة قروية. وكنتُ بلباس  
مستخدمي المكاتب. ولم أعد أذكر أسباب ظهورنا في  
هذين الزين المضحكين.

وكان قد أرشدنا كاتبُ إحدى السفارات. ثم  
جرَّدنا من نقودنا. فما كان سوى محتال.

لم نكن من موقعنا، نستطيع تمييز شيء من  
الطريق.

كانت تبلغ إلى أنوفنا، بين الفينة والأخرى،

---

= مقالاتها في مختلف المنابر الفرنسية. وتقول لوسيدانيي عن نصوصها  
القصصية التي أخذت في كتابتها منذ أزيد من عشر سنوات: «إنها تجارب  
ذهنية. أفيد فيها من مختلف الأجناس الأدبية، وأستعمل فيها أدوات  
مستعارة من مختلف الفنون التعبيرية؛ كطرائق استخدام المختصرات  
السينمائية، في هذه القصة محاولة استكشاف الإمكانيات الجديدة للمعرفة  
بواسطة الكتابة في عصر التعدد اللغوي وهيمنة المعارف العلمية. نقطة  
انطلاق هذه القصة القصيرة جملة لفرانز كافكا مقتطفة من إحدى رسائله إلى  
ميلينا Lettres à Mélina: «هنا أرض الغربة». والواقع أنني، في هذه  
القصة، من يحدثك - أيها القارئ - بلغتك الأم، من مكان أنا فيه مجرد  
غريبة».

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

روائح أقوى من رائحة الفواكه التي تحيطنا من كل جانب. فكنا نخمن مصادرها: حفرة لماء المزابل، أو قار طري، أو مدفن عظام.

كما كانت تصلنا، كلما توقفت الشاحنة، صيحات وفرقعات مصمة. ورغم ما كانت تسببه لنا تلك الروائح وتلك الضجات من إزعاج، فقد كانت ترفّه علينا في ألفتنا المؤقتة.

لقد كنا طفلين تأخرا في اللعب حتى المساء، ولم يكونا يعلمان أن ثمة حقاً من يبحث عنهما!  
كم استغرقت الرحلة؟

ربما عشر ساعات. بيد أن الساعات الطويلة التي قضيناها نائمين على متن تلك الشاحنة والأحداث التي قُدرَ لنا أن نعيشها عند وصولنا قد شوشت على هذا السؤال في ذهنينا الصغيرين.

وفي الصباح الباكر، أنزلنا السائق في أرض جبلية، وصعد إلى مقعده مسرعاً، وهو يصيح بنا:  
- الحدود في هذا الاتجاه. حظاً سعيداً!

ولقد طفح بنا الكيل! فهرولت نحو السائق

---

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

مستفسراً، لكنه انطلق بشاحنته، وأمسكت أنت  
بذراعي، فأعشني حنوك.

لقد كنا سالمين، وفي منأى، دون شك، عن  
مضطهدينا.

قادنا الطريق إلى قرية؛ حيث التمسنا السبيل  
إلى الحدود.

كان الناس في تلك القرية يتكلمون لغة لا  
نفقها، بالرغم من اللغات التي تعلمناها في  
المدرسة.

أراد السكان أن يعطونا ما نجدد به قوانا، لكي  
نواصل - بعد ذلك - طريقنا نحو حدود مفترضة.

كان يمتد أمام ناظرينا فضاء شبه مقفر من تلال  
حجرية، ومزارع ذابلة العشب. فلزمنا أن نعود  
أدراجنا إلى القرية لالتقاط أنفاسنا.

ولقد انطلقنا - مرات كثيرة - في اتجاهات  
مختلفة، دون أن يتغير المنظر الطبيعي أو الحدود.

وكنا على وشك أن نولي أعقابنا إلى براغ.

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

عندما اقترحت أن نبقى في القرية، ونبحث فيها عن مسكن وعمل.

كنا منهكين وضائعين. فبدأ لي ذلك حلاً جيداً. جعل القرويون منزلاً تحت تصرفنا. وشرع في تدريبي بالإشارة على فن الخبازة. ودخلت أنت في خدمة خياطة عجوز.

وكنا في معظم الأحيان، قبل أن نخلد إلى النوم، نحاول اختراق لغز اللغة المستعملة في القرية. ولقد مضت علينا عدة أسابيع من إقامتنا. وبدأت بعض الصيغ التعبيرية تبدو لنا أليفة، على نحو غامض. ولهذا السبب بقينا خائفين، رغم عطف مضيفينا!

غادرتني هذا الصباح.

فبمجرد استيقاظك، شرعت في تهيئة القهوة، مترفمة بأغنية لم أفهم كلماتها. فاستدرت نحوي مبتسمة، متكلمة لغة القرية!

أسرعت نحوك مستفسراً كيف نجحت، أخيراً،

---

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

في اختراق اللغز. فأجبتني، من جديد، بتلك اللهجة  
المبهمة. ولم أتمكن، للحظة، رغم توسلاتي، أن أحصل  
منك على كلمة قد أفهمها.

ثم غادرتني لتلتحقي بالعمل.

لن نستطيع اللقاء هذا المساء. ثمة سيارة سوداء  
تربض في الساحة أمام البيت. إنهم ينتظرونني. كيف  
لي أن أهرب؟

يعتريني الشعور الخادع بكوني لم أتحدث إلى  
أحد منذ أمد طويل.

لن أعرف، قطُّ، اسم تلك القرية.

\* \* \*

## أنصاف أخوة

### إليزابيث جاسكل

ترجمة فيروز معوض

تزوجت أمي مرتين. لم تتحدث مطلقاً عن زوجها الأول. القليل الذي أعرفه عنه هو ما سمعته من الآخرين. كانت على ما أعتقد في حوالي السابعة عشرة من عمرها عندما تزوجته. وكان هو بالكاد يبدو في الواحدة والعشرين. استأجر مزرعة صغيرة في



كمبرلانند باتجاه الساحل، ولكن - ربما لصغر سنه وعدم درايته الكافية بأمر المزرعة والماشية، لم تثمر جهوده، وتدنت صحته فتوفى من السل الرئوي قبل مرور ثلاث سنوات على زواجهما، تاركاً أمي أرملة في العشرين مع طفلة بالكاد تخطو خطواتها الأولى، ومزرعة مؤجرة لمدة أربع سنوات قادمة، نصفها ميت ومتهالك والنصف الآخر بدأت ببيعه قطعة قطعة لسداد الديون المتراكمة وللمعيشة اليومية، كان هناك طفل آخر في الطريق وعليها أن تفكر فيه أيضاً، بكل الحزن والأسف.

وجاء عليها الشتاء في ذلك المسكن المتواضع البعيد عن كل شيء. جاءت أختها لمساعدتها في ترتيب أمورهما والتفكير في كيفية استثمار كل فلس يقع بين أيديهما. لا أستطيع أن أحدد كيف وقعت أختي الصغيرة فريسة للمرض، وتوفيت. لكن، وكان كأس الأحزان التي قدر لوالدتي أن تتجرعها لم تكن مليئة بالقدر الكافي. أصيبت أختي بداء الحمى القرمزية وتوفيت. صدمت أمي من هذه الصفحة

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

الأخيرة... قالت خالتي (فاني) إنها لم تبك. فقط ظلت تحمل الجسد الصغير الخالي من الحياة وتنظر إلى الوجه الجميل الذي شحب بفعل الموت. لم تبك. حتى عندما أخذوا الطفلة لدفنها قبلتها مودعة وأعطتهم إياها. جلست قرب النافذة ترقب موكب المعزين (الجيران، الخالة (فاني)، وأحد الأقارب) يحملون الجسد لدفنه عندما عادت الخالة فاني من الدفن وجدت في نفس المكان وبنفس النظرة الجامدة. ظلت على هذا الحال حتى ولد جريجوري. مولده حرك جمودها فبدأت بالبكاء ليلاً ونهاراً. عبثاً حاولت الخالة فاني والآخرون تعزيتها وتهديتها ولكنها لم تستجب. فقد طلبت منهم أن يتركوها وحدها وألا يقلقوا عليها، لأن كل دمعة تذرفها تساعدها على تنقية دواخلها من الأحزان وترتيب فكرها. كان عقلها متعباً بسبب حاجتها للدموع.

بعد ذلك انغمست في الاهتمام بطفلها الوليد، لدرجة أنها لم تعد تتذكر زوجها أو طفلتها المدفونين تحت مقابر بريجهام. هكذا قالت الخالة فاني. أنا أظنها مخطئة في ذلك. خالتي كثيرة الكلام وأمي

---

بطبعها هادئة. وعدم ذكرها زوجها أو طفلتها الراحلين  
لا يعني أنها نسيتهما.

كانت الخالة فاني أكبر من والدتي وكانت دائماً  
تعاملها كطفلة. لكنها كانت طيبة القلب وتهتم  
بمصالح والدتي أكثر من مصالحها هي. كانت تساعد  
والدتي مادياً، وكانت الاثنتان تجنيان بعض النقود من  
وراء عملهما في مصنع جلاسكو للحياكة. هذا العمل  
كان السبب في ضعف نظر والدتي، لم تصبح عمياء  
تماماً... كانت تستطيع التحرك في المنزل والقيام  
ببعض الأعمال المنزلية. ولكنها لم تعد قادرة على  
حياكة الأثواب وكسب المال. يبدو أن كثرة البكاء  
تسببت في ذلك، كانت ماتزال شابة وجميلة، بل إنني  
سمعت أنها كانت الأجمل في تلك المنطقة. كانت  
حزينة جداً لعدم مقدرتها على كسب المال الذي  
يكفيها وصغيرها. حاولت الخالة فاني إقناعها بأن  
عليها أن تهتم بشؤون الطفل والمنزل فقط وأن لا تهتم  
بالنسبة للمال. ولكن والدتي كانت تعلم أن الخالة  
فاني نفسها لا تملك ما يفي باحتياجاتها، وليس  
لديها ما يكفيهما معاً وأن الصغير في حاجة مستمرة

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

للطعام والكثير من اللحوم والخضر والفاكهة الضرورية لنموه وتقوية بنيته. في أحد الأيام - حكى لي الخالة فاني هذا الشيء عن أمي المسكينة بعد وفاتها بفترة طويلة. بينما كانت الأختان تجلسان معاً، الخالة فاني تقوم بعملها المعتاد وأمي تحمل جريجوري وتؤرجحه، حضر وليام بريستون - الذي أصبح فيما بعد والدي. كان أغزباً من أغنى المزارعين، وفوق الأربعين من العمر. كان على صلة وثيقة بجدي ووالدتي وخالتي في الأيام الخوالي. جلس يحرك قبعته يمنة ويسرة، يحدق بوالدتي والخالة فاني تتحدث. بعد زيارات متعددة واتصالات متكررة أفصح عن هدفه الأساسي. في أحد الآحاد، ذهبت والدي بمفردها للكنيسة بينما بقيت الخالة في المنزل مع جريجوري. عادت أمي من الخارج وصعدت ركضاً إلى الطابق الأعلى دون المرور بالمطبخ لرؤية جريجوري والخالة فاني. أغلقت الباب عليها وأجهضت بالبكاء لفترة طويلة دون أن تستجيب لطرقات الخالة فاني القلقة. هدأت بعد فترة وفتحت الباب واحتضنت خالتي وأخبرتها أن وليام قد طلبها للزواج. قال أنه سيتكفل بكل شيء وأنه

سيرعى الطفل وأنها لن تحتاج لأي شيء؟ صدمت الخالة فاني بذلك، لأنه أثبت لها أن أمي نسيت زوجها الأول بسرعة، فهي فكرت في الزواج مرة أخرى بمنتهى السرعة. شيء آخر وهو أن الخالة فاني كانت ترى نفسها أنسب من أمي للزواج من رجل في مثل سن وليام. كثيراً ما كانت تقول أن هيلين لم تكمل عاملها الرابع والعشرين بعد. على أية حال، قالت الخالة فاني إنه لا أحد طلب رأيها أو مشورتها. بالتدريج بدأت بالنظر للأمور من منظور إيجابي واقتنعت بأن زواج أمي من وليام هو الحل الأمثل.. هيلين لن تستطيع استعادة بصرها كما في السابق، وبزواجها من وليام لن يكون عليها أن تشقى، فقط ستهتم بصغيرها.

لم تبتسم أمي منذ اليوم الذي وعدت فيه وليام بالزواج منه: ازداد حبها لابنها وأصبح هو الشخص الوحيد الذي يجعلها تتحدث إليه كلما كانا وحيدين برغم أنه كان صغيراً جداً على مواساتها أو فهم ما تقول. كانت لمساته الحالية البريئة هي فقط التي

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

تواسيها. تزوجت وليام بريستون وانتقلت للعيش في بيت فخم لتصبح سيدته..

كان البيت يبعد مسافة نصف ساعة من مسكن الخالة فاني. حاولت أُمي إرضاء والدي بشتى الطرق، كانت تريد إسعاده وكانت نعم المثل للزوجة المطيعة المؤدية لكل واجباتها. سمعت والدي يقول ذلك بنفسه. لكنها لم تكن تحبه. وهو سرعان ما اكتشف ذلك.

كانت تحب جريجوي فقط. لم تكن تحبه هو. ربما كان الحب سيأتي لو أنه كان صبوراً بالقدر الكافي. كان يؤلمه أن يرى تلك النظرة المشعة المليئة بالحب في عينيها عند مرآى ذلك الصغير بينما تعطيه هو تلك الكلمات الرقيقة الحانية الباردة كالثلج. وبخها مرات عديدة، وكان ذلك كان سيجعلها تحبه. بدأ يكره جريجوري، كان غيوراً جداً منه. كان يغار من ذلك الحب الغامر الذي يندفع مثل مياه الغدير العذبة كلما مر ذلك الطفل بجانبها. كانت له أمنية شريرة، لم يكن يريد أن تحبه أكثر، أو بنفس القدر، بل كان

يريدها أن تحب طفلها بدرجة أقل. في أحد الأيام لم يتحكم في انفعالاته وشتتم جريجوري الذي قام بخطأ طفولي بسيط، ككل الأطفال. دافعت عنه أمي، مما جعل والدي يفقد أعصابه، ويصرخ معلناً أنه من الصعب جداً أن يتحمل المرء أطفالاً ليسوا من صلبه بدون أن يضطر اضطراراً سرمدياً لتحمل وقاحتهم ووقاحة دفاع أمهاتهم عنهم..... إلخ. من شيء صغير تطور الموقف ليصبح مشكلة ضخمة... وتوالت المشكلات والسباب. ذلك اليوم كان يوم مولدي أنا. كان والدي سعيداً، فخوراً، وآسفاً. كل تلك الأحاسيس في ذات الوقت. سعيداً فخوراً لأنه أباً، وآسفاً، على ما سببه من جرح لأمي بكلماته الحادة. وبما أنه كان من النوع الذي يفضل أن يكون غاضباً على أن يكون آسفاً، فقد صب شتائمها كلها على جريجوري واتهمه بأنه تسبب في كل ما حدث، حتى تدهور صحة أمي بعد الولادة المتعثرة، ألصقه به.

بدأت أمي بالذبول وظهر عليها الإعياء منذ تلك الليلة. حاول أبي إنقاذها بشتي الطرق. كان مستعداً لأن يحول دمه إلى ذهب لو كان ذلك

يشفيها. أحضر لها الأطباء من كارليس. في بعض الأحيان كانت الخالة (فاني) تقول إن أمي هي من تمت الموت. لم تكن قوية بالقدر الكافي الذي يجعلها تتمسك بالحياة. ولكن حين سألتها قالت بأن أمي امتثلت لأوامر الأطباء وهي صابرة صبرها على كل مصاعب حياتها. آخر شيء طلبته كان أن يحضروا لها جريجوري ليستلقي بجوار أخيه المولود في فراشها. نظرت إليهما. حضر والدي وانحنى فوقها ليسألها كيف حالها، فنظر إلى أنصاف الأخوة اللذين بجوارها. يرقدان فيما يشبه قبراً من الرقة والعطف، رفعت بصرها إليه وابتسمت. ابتسامتها التي كادت أن تكون الأولى له، قبل أن تكون الأخيرة ابتسامة رائعة - هكذا قالت الخالة فاني - في خلال ساعة بعد ذلك كانت قد فارقت الحياة.

انتقلت الخالة فاني للعيش معنا. كان هذا أفضل شيء يمكن القيام به لمصلحتنا. والذي كان يجب أن يسعد للعودة لحياة العزوبية، لكن ماذا سيفعل بطفلين؟؟؟ كان يحتاج لامرأة ترعاها. ومن سيكون أصلح لهذه المهمة غير خالتهما؟؟ هكذا



تحملت خالتي فاني مسؤوليتي منذ أن ولدت، كانت دائماً بجانبني، في الليل والنهار، اهتمت بكل أموري وكانت تقلق على ضعف صحتي الشديد، مثل والدي تماماً.

كان والدي يريدني أن أرث أرضه التي توارثتها عائلته أباً عن جد.. كان يحبني بجنون جعله يخرج عن إطار الصرامة والجدية الذي كان يعرف بهما حتى والدي كانت ستجد كل هذا الحب لو لم يكن لها ماض يغار منه.؟ أنا أيضاً أحبته من كل قلبي. كنت أحب كل شيء حولي لأن الجميع غمروني بالحب والمعاملة الطيبة. مع الوقت تحسنت صحتي وتخطيت مراحل الخطورة. تحولت إلى غلام قوي البنية أحظى بنظرات الإعجاب كلما أخذني والدي معه إلى المدينة. في المنزل كنت الفتى المدلل لخالتي، محبوب من الجميع الذين كانوا ينادونني بـ (السيد الصغير). كنت أمارس لعبة (السيد المالك) مع العمال في المزرعة وأدعي المسؤولية والسيطرة، الشيء الذي كان يبدو غريباً على الطفل الذي كنته ولكنهم كانوا يحبون ذلك.

كان جريجوري يكبرني بثلاث سنوات. كانت خالتي تحبه وتحسن معاملته، ولكنها لم تكن تفكر به كثيراً. ولم تكن توليه الاهتمام الذي كانت توليني إياه. تملكها كلية عادة الاهتمام بي ولم تنس مطلقاً أنني المولود الضعيف الذي تحملت مسؤوليته منذ ولادته. والدي لم يغير معاملته له قط. ظل في نظره الشخص الذي غلبه براءة وفاز بقلب ماما، أنا أيضاً أخلج من نفسي، والدي كان دوماً يرى أن جريجوري هو السبب في ضعفي عند مولدي وفي وفاة أمي المبكرة، بالرغم من أنه لا يوجد منطق يحكم هذه الفكرة، وأظن أن والدي كان لا يحب القرب من أخي ويتعامل معه على أنه واجب مفروض عليه. لقد كانت رعايته من شروط زواج أمي منه.

كان جريجوري بليداً، أخرقاً وصعب المراس، كان يتطفل فيما لا يعنيه مما يجعل الآخرين يسمعونه الكثير من الكلمات القاسية والحادة من عمال المزرعة اللذين كانوا ينتظرون عودة والدي بفارغ الصبر ليصبوا جام غضبهم يشكونه. أشعر بالخزي، لأنني

وقعت في تلك الطريقة العائلية المتبعة في معاملة جريجوري، أخي اليتيم.

لا أذكر أنني كنت حاد الطباع معه في يوم من الأيام، لكنها العادة... التطبع على أنني الأفضل والأهم. وساهم في ذلك نجاحي المستمر. انتزعت من جريجوري أكثر مما كان هو قادراً على إعطائه. ثم بدأت، في بعض الأحيان، بترديد ما يقوله الآخرون لجريجوري من نعوت سيئة. واستخدمت ذات الألفاظ التي يقولونها دون أن أفهم معانيها. ولا أدري إن كان هو يفهمها أم لا. لكنني أعتقد أنه كان يعلم. كان دائماً هادئاً وصامتاً، عابساً ومتجهماً. ظنه والدي بليداً. الخالة فاني كانت تقول إنه غبي. الجميع كانوا ينادونه بـ (الغبي الممل). وكبر الغباء والملل بداخله. أصبح يجلس لساعات وساعات أحياناً، دون أن ينبس ببنت شفة، حتى يزجره والدي ويأمره بالقيام ببعض الأعمال، ربما في المزرعة. ويكرر أوامره ثلاث أو أربع مرات قبل أن يستجيب جريجوري.

عندما ذهبنا إلى المدرسة، استمر جريجوري على

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

نفس المنوال. لم يكن يستوعب الدروس مطلقاً، فطفح الكيل بالناظر وتعب من توبيخه المستمر له. نصح والدي أن يأخذه عله يتقن صنعة ما لا تستعصي على إدراكه. بعد ذلك ازداد تجهمه وغباءه. ومع ذلك لم يكن غلاماً فظاً. كان صبوراً ذا طبيعة لطيفة وهادئة. كان طيباً مع الآخرين طوال الوقت. لكن في كثير من الأحيان كانت طبيته ومحاولته خدمة الآخرين تأتي بنتائج سلبية فيقوم بالأخطاء بدلاً من المساعدة لارتبائه الدائم. أعتقد أنني كنت غلاماً ذكياً. كنت أستحوذ على الكثير من المدح. كانوا يطلقون علي اسم (طاووس المدرسة). كان الناظر يشجعني ويقول إنني أستطيع أن أدرس وأتعلم في أي مجال أحبده. لكن والدي لم يكن يملك إلا القدر القليل من التعليم، لذا كان الأفضل في نظره هو أن أتعلم كيفية إدارة المزرعة وشؤونها.

جريجوري أصبح راعياً، بدأ بالتدرب على العمل على أيدي العجوز آدم. يبدو أن آدم هو أول شخص يكون له رأي إيجابي عن جريجوري. كان يقول إن جريجوري يمتلك الكثير من المواهب والجوانب

الجيدة ولكنه لا يعرف كيف يستغل هذا. كان يمدحه طوال الوقت. كان والدي يتمنى لو أن آدم يأتي شاكياً من تصرفات جريجوري أو بلادته، ولكن هيهات.

ذات شتاء، كنت في السادسة عشرة من عمري بينما كان جريجوري في التاسعة عشر، أرسلني والدي في رحلة عمل إلى مكان يبعد حوالي سبعة أميال من الطريق العام، ولكنه يبعد حوالي أربعة أميال فقط من منطقة الهضاب. وطلب مني أن أسلك الطريق الثاني في رحلة العودة على أن يكون ذلك قبل هبوط الظلام الذي يحمل معه الضباب الكثيف طوال فصل الشتاء. خاصة وأن العجوز آدم، والذي أصبح الآن طريح الفراش، كان قد تنبأ بعاصفة ثلجية. انتهيت من مهمتي قبل ساعة من الوقت المحدد، فقررت العودة عن طريق الهضاب نفسه مادام الوقت باكراً على حلول الظلام. كان ذلك مع بداية أول خيوط المساء. كان الجو يبدو شاحباً ومنزراً ولكنه في الوقت نفسه كان هادئاً جداً لدرجة جعلتني أعتقد أن أمامي الكثير من الوقت للوصول قبل هبوط الجليد. أسرعرت الخطى ولكن الليل كان أسرع. الطريق يبدو

واضحاً في النهار ولكنه ليس كذلك في الليل. بدا لي أن هناك ثلاث طرق فرعية تتفرع من الطريق الرئيسية.

لم تكن الرؤية ممكنة في ذلك الجو كان هناك شيء في الأرض غير واضح بتاتاً. يمكن أن تكون صخرة صغيرة أو حفرة غير مرئية... جمعت رباطة جأشي واتخذت ما تخيلته الطريق الصحيح. لم يكن كذلك، قادني إلى مكان لا أعرفه مستنقع منعزل يبدو قذراً ومؤلماً. لم تطأه قدم إنسان من قبل لتكسر وحشته. حاولت أن أصرخ لعلي أجد من يسمعي. أو ربما لأطمئن نفسي بصوتي... لكن صوتي خرج مبحوحاً ومتحشرجاً، ضعيفاً وقصيراً، مما زاد من رعبتي. كان صوتاً غريباً علي في ذلك المدى الأسود البعيد. فجأة امتلأ الجو برقاقات قائمة وكثيفة، ابتل وجهي ثم يداي بالجليد. فقدت السيطرة على ذهني تماماً. أصبحت في لحظة لا أعلم من أين أتيت ولم أستطع متابعة آثار خطواتي.

غمرني الجليد أكثر وأكثر، والظلام من حولي

أصبح ملموساً، تحركت التربة المستنقعية تحت قدمي، ولكنني لم أجرؤ على التحرك خطوة. غادرتني كل قواي في لحظة. لولا الخجل لكنت انفجرت بالبكاء والنحيب. لأمنع نفسي من البكاء بدأت أصرخ. كانت صرخات عنيفة وخائفة. شعرت بالمرض وأنا أنتظر. لم يرد أحد. فقط الصدى الصامت. فقط الجليد القاسي ينهمر وينهمر بقوة وسرعة. بدأت أشعر بالخدر والنعاس. حاولت التحرك لم أستطع خوفاً من الجروف التي تشتهر بها منطقة الهضاب هذه. أصبحت أكرر بين الفينة والأخرى ولكن صوتي أصبح مخنوقاً بالدموع. فكرت بالطريقة التي سأموت بها. وكيف أنهم يجلسون حول النار الدافئة حزاني على ما جرى لي. فكرت كم سيحزن والدي علي. سيقته الأسي لا محالة، سينفطر قلب الرجل العجوز المسكين. الخالة فاني أيضاً، هل ستكون هذه نهاية اهتمامها بي ورعايتها لي كل هذه السنوات؟؟

بدأت حياتي تمر في ذهني وكأنها حلم نشط. سنوات طفولتي تمر أمامي في شكل مناظر متعددة. داهمني ألم لاذع وغصة عميقة لكربي الشديد.

فاستجمعت كل قوتي وصرخت مجدداً، صرخة عالية وطويلة أشبه بالنحيب اليائس الذي لا أرجو منه رداً سوى الصدى من حولي.

لدهشتي، سمعت صرخة تكاد تكون أقوى من صرختي. تخيلتها صرخات الأرواح التي تشتهر بها الحكايات التي سمعتها عن منطقة الهضاب. إنها تسخر مني. زادت دقات قلبي بشدة. لم أجب للحظة تصورت أنني فقدت النطق تماماً. فجأة سمعت نباح كلب. هل هذا نباح (لاسي)؟؟ كلبه جريجوري الضخمة القبيحة التي تبدو دائماً مريضة ويركلها والدي كلما رآها، أحياناً لعيوبها الخاصة وأغلب الأحيان لأنها ملك أخي. كان جريجوري يناديها ويجلس معها بعيداً خارج البيت كلما أساء والدي معاملتها. وكان والدي يشعر أحياناً بالخزي عندما تصرخ الكلبة بالألم، لذلك كان يفرغ الشحنة بالصراخ والشتائم في وجه جريجوري ويقول له إنه لا يعرف شيئاً عن تربية الكلاب وإنه كفيل بأن يخرب طباع أي كلب من الكلاب الاسكتلندية الضخمة في منطقة كريستيندوم، بطريقته الغبية في أن يتركها تستلقي

---



أمام نار الموقد في المطبخ وقتما شاءت، لم يكن جريجوري يعلق على كلمات والدي القاسية. كان يبدو وكأنه لا يسمع، دائماً في حالة شرود.

نعم إنه نباح لاسي. الآن أو أبدا. رفعت صوتي أعلى وأعلى « لاسي.. لاسي... » بعد لحظات ظهرت لاسي بوجهها الأبيض الكبير مهللة.. طفرت وانحنت عند قدمي بفرحة. نظرت لي متوسلة خوفاً من أن أباغتها بصفعة كما أفعل في كثير من الأحيان ولكني بكيت فرحاً وانحنت أربت عليها. كان عقلي ضعيفاً كجسدي. لا أعلم السبب، ولكنني شعرت أن الخلاص آت. من الظلام الكثيف بدا شبح رمادي بالظهور رويداً رويداً. كان جريجوري، بكل العطف الذي يغلف شخصيته رميت ذراعي حول عنقه « آه جريجوري... » لم أكن قادراً على قول المزيد، كان لا يتحدث كثيراً، كان لا يجيبني في معظم الأحيان. قال إننا يجب أن نجد طريقنا للمنزل، وأنا إذا لم نتحرك، سنتجمد حتى الموت.

« ألا نعرف الطريق؟ » سألته.

« كنت أعرفه عندما تحركت ولكنني الآن لست متأكداً. الجليد أعماقي، وأخشى أن أكون فقدت طريق العودة الصحيح». كان قطيعه الذي يرعاه يندفع بقوة وتهور أمامنا، تعلقنا ببعضنا البعض وتقدمنا بحذر خوفاً من الوقوع فوق إحدى الصخور. كان عملاً بطيئاً وشاقاً. تابع جريجوري الطريق الذي تسلكه لاسي واثقاً من حدسها. الظلام دامس لذا كان يناديها بصورة متواصلة حتى لا تسرع فنفقد أثرها. الحركة البطيئة ساعدت أكثر وأكثر على تجمد الدماء في عروقي. كل عظامي، كل خلية في جسدي كانت تصرخ بالألم، تورم جسدي كله وأصبح خدرأ. صعود جريجوري في كثير من الأحيان إلى التلال والهضاب جعله يتعود على أجوائها. لم يكن ينطق إلا لينادي على لاسي. حاولت الصمود ولكنني لم أستطع أكثر. قلت له بصوت واهن «لا أستطيع أن أحتمل أكثر» كنت أتمنى النوم ولو لخمس دقائق فقط حتى لو كان الموت هو النتيجة. وقف جريجوري صامتاً. أدرك مدى المعاناة التي وصلت إليها. «لا فائدة. لم نقترب من المنزل. وكأننا لم نتحرك. أملنا الوحيد الآن هو

لاسي. استلق بجانب هذه الصخرة وسأستلقي بجوارك. لنحتضن بعضنا البعض، علك تشعر ببعض الدفء. هل لديك شيء يعرفونه في البيت؟ هيا، هل لديك؟؟».

مع تكراره للسؤال أخرجت من جيبى منديلاً كانت الخالة فاني قد أهدتني إياه. أخذه وربطه في عنق لاسي وحثها على الإسراع بالذهاب إلى البيت.

استلقيت، وفي غمرة إحساسي بالنعاس والخدر شعرت بجريجوري يغطيني بجسده مما بعث الدفء في أوصالي. كنت متبلداً جداً، متعباً جداً، أناانياً جداً على أن أفكر وأعقل الأمور... كنت سعيداً جداً بحمايته لي. أمسكت يده بقوة. «أنت لا تذكر ذلك اليوم الذي احتضنتنا فيه أمنا ووضعت يدك الصغيرة فوق يدي. كنت صغيراً جداً على أن تدرك الأشياء. ربما هي ترانا الآن، وربما تفكر بأننا سنلحق بها. مشيئة الله فقط هي التي تكون». قال جريجوري.

«عزيزي جريجوري...» اقتربت منه أكثر وهممت بكلمات. كان مازال يتحدث عن أمنا عندما غرقت في النوم.

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

بعد لحظات، أو هكذا بدا لي الأمر، سمعت  
همهمات كثيرة حولي، ووجوه كثيرة تطالعني، فجأة  
تغلغل داخلي إحساس بالدفء والنشوة عندما  
اكتشفت أنني في سريري في المنزل.

كانت أول كلمة نطقت بها عندما وعيت لما  
حولني هي «جريجوري؟».

تبادل الجميع النظرات، كان والدي يحاول أن  
يحافظ على صرامة وجهه ويحاول التخلص من دموع  
غير مرغوب فيها عالقة بعينيته.. «كان يمكن أن  
أعطيهِ نصف أرضي، كان بإمكانني أن أباركه كابن  
لي، كان بإمكانني أن... أطلب منه السماح على  
قسوتي عليه.....».

لم أسمع المزيد. آخر ما شعرت به كان دوامة في  
دماغي وألماً شديداً حد الموت في ظهري....

استعدت الوعي بعد عدة أسابيع. كان شعر أبي  
قد أصبح أبيض اللون. يدها كانتا ترتجفان عندما  
ينظر إلى وجهي. لم نعد نتحدث عن جريجوري بعد  
ذلك مطلقاً، ولكن كان له حضور مميز وغريب في

أفكارنا. لاسي كانت تتجول هنا وهناك ملقبة اللوم على الجميع. حاول أبي أن يربت عليها مراراً ولكنها كانت ترفض تودده لها بكل الألم.

الخالة فاني - التي تثرثر دائماً - أخبرتني فيما بعد عما حدث في تلك الليلة المشؤومة. كان القلق قد استبد بوالدي، مما جعله في حالة من العصبية والهستيريا، فصب هذا كله على جريجوري. شتمه وعابره بفقر والده وببلادته. وعندما طفح الكيل بجريجوري نادى على لاسي التي كانت ترقد تحت قدميه خائفة من أن تفاجئها ركلة. أخذها وخرج من المنزل. وكان قد دار حوار حول غيابي وتأخري بين الخالة ووالدي قبل ذلك. قالت الخالة إنها أحست أن جريجوري ربما شعر بقدوم العاصفة فخرج بحثاً عني. بعد ثلاث ساعات من خروج جريجوري، كان الجميع يعدون هنا وهناك بحثاً عني. وخوفاً من أن يكون قد لحق بي مكروه، لا يعلمون أية طريق يسلكون، لم يفكر أحد باختفاء جريجوري، أو يشعر بغيابه. المسكين. عادت لاسي للبيت وهي تحمل المنديل حول عنقها. فهموا ما حدث. كل من في المزرعة تابعوها

نوافذ (18)، شوال 1422هـ ، ديسمبر 2001

---

بالأغطية والشراشف والمشروبات، إلى حيث وجدوني  
مستغرقاً في نوم خدر ولكنني كنت مازلت حياً. كنت  
مغطى بمعطف الرعاة السميكة الخاص بجريجوري،  
وكان هو لا يرتدي سوى قميصه الخفيف ذي الأكمال.  
ذراعه كانت تطوقني، وابتسامة هادئة (كان نادراً ما  
يبتسم) تعلو وجهه الجامد البارد.

كانت كلمات أبي الأخيرة هي «سامحني يا ربي  
على قسوتي على ذلك اليتيم المسكين».

بعد موته، وجدنا ورقة دون فيها المكان الذي  
يريد أن يدفن فيه، وهو الشيء الذي أكد حبه لأمي  
وندمه على قسوته، كان ذلك المكان عند طرف القبر  
الذي ضم - بناء على رغبته - جريجوري وأمنا.

\* \* \*

نوافذ (18) ، شوال 1422 هـ ، ديسمبر 2001

---