

نوافذ (21)، رجب 1423 هـ ، سبتمبر 2002

---

## الحداثة والحداثية(\*)

رنڊال سٲيفنسن

Randall Stevenson

ترجمة عباس توفيق ولطف برزنجي

كما ضعفت المرجعية في الدين وفي القيم  
الأخلاقية فقد ضعفت في الأدب أيضاً.

(\*) هذا هو الفصل الأول من كتاب «مقدمة في الأدب القصصي الحداثي»  
تأليف رنڊال سٲيفنسن الأستاذ في جامعة أدنبرة وقد صدرت الطبعة الأولى  
من الكتاب في عام 1992م.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

فليس في مقدور المقاييس التي كانت مقبولة  
قديماً أن تلائم عصراً متغيراً...

إن المبادئ القديمة الراسخة للتذوق قد فقدت  
مفعولها... وإن الروائي يهمل القواعد القديمة الخاصة  
بالحبكة.. المفردات، والبنية الأدبية، والرأي  
التقليدي... إذ نأتي إلى بعض الروائيين العصريين  
الأساسيين فإننا نحس بأن الميول النفسية قد  
اختفت... إلى الحد الذي يمكن لها حقاً أن تختفي  
فيه...

جوهر التحليل النفسي... هذا هو الحداثة إلى  
حد بعيد.

[ ص 22-23؛ 92؛ 109؛ 266 ]

إن آراء سكوت جيمس (R. A. Scott-James)  
المقتبسة من مواضع مختلفة من دراسته «الحداثة  
وقصص المغامرات والفروسية» تعتبر نموذجية في  
التعليق على الاتجاهات الجديدة والعصرية أو  
«الحداثية» في الأدب المعاصر المؤلف في عشرينات  
القرن العشرين، وتلاحظ واحدة من دراسات عديدة

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

عن الفن القصصي نشرت يومئذ، وهي دراسة إليزابيث درو الموسومة بـ «الرواية الإنجليزية الحديثة: بعض ملامح القصة المعاصرة» (1926)، على سبيل المثال، وبطريقة مماثلة أن «الغالبية العظمى من جيل الروائيين الجديد قد جعلوا علم النفس وعلم النفس التأملي والواعي العنصر الذي استحوز على اهتمامهم، ومن الطبيعي أن يستتبع اهتمام كهذا اكتشافهم بأن التقنيات القديمة لم تعد ملائمة أبداً لأهدافهم الجديدة» [ص 248]. لقد اتبع كثير من النقاد الذين ظهروا فيما بعد نمط التفكير الذي وضعته درو وسكوت جيمس، وإن ما عرف بـ «القصة الحداثية» في أوجها المتمثل بالروايات المنشورة في عشرينات القرن العشرين من تأليف جيمس جويس وفريجينيا وولف ودي. أج. لورانس - قد حُددت عادة على أسس رفضها للأساليب والقواعد التي بدت غير مناسبة أو غير ملائمة إلى حد كبير للاهتمامات التي كانت جديدة آنذاك. ويبدو أن جزءاً أساسياً من هذه الاهتمامات الجديدة كانت نفسية أو أنها كانت

اهتماماً متنامياً بالفرد وبالوعي الذاتي مما بينه كل من درو وسكوت جيمس.

إن ما يلفت الانتباه في آراء سكوت جيمس، التي تمثل بشكل كبير التفكير النقدي الذي ساد في العشرينات من القرن العشرين، وما بعدها، هو أنه أبدى تعليقاته عام 1908م في وقت لم يكن مألوفاً أبداً أن تجد كلمة الحداثة مستخدمة في الأدب بينما أبدت إليزابيث درو آراءها سنة 1926م أو ما بعدها. وإن أية دراسة عن الأدب في أوائل القرن العشرين يملك الكثير مما يمكن أن يستفاد منه من كل من ملاحظات سكوت جيمس ومن نشره المبكر لها الذي يلفت الانتباه. أولاً: تؤكد آراؤه أن نزعة التغيير والتحويل في الرواية، التي كانت واضحة تماماً للمعلقين في العشرينات من القرن العشرين، قد نشأت في الواقع في وقت أبكر بكثير من تجديدات بوليسس (1922) لجيمس جويس وغيرها من الأعمال القصصية الأخرى إبان ذلك العقد. وإن جذور التحويل في الكتابات الحديثة تعود في الأقل إلى كتابات

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

هنري جيمس القصصية - وهو أحد الروائيين الذين يشير إليهم سكوت جيمس عندما يتحدث عن جوهر التحليل النفسي (ص 109) وإلى مؤلفين آخرين وخاصة جوزيف كونراد الذي كان مايزال يمارس الكتابة عند منعطف القرن.

**ثانياً:** من الجدير بالملاحظة أن إحدى السمات الخاصة بمكانة سكوت جيمس تعود في الواقع وبصورة محددة تماماً إلى السنوات الأولى من القرن العشرين حيث لم تكن فكرة التحولات في الأدب والفن مقبولة أو جديرة بالاهتمام بشكل واضح. وربما استخدم سكوت جيمس مصطلح الحداثة منذ زمن مبكر ولكنه لم يستخدمه بإطراء. ففي المقطع الذي تم اقتباسه آنفاً كان يتحدث بغموض عن «الحداثة إلى حد بعيد» وغالباً ما استخدم المصطلح طوال دراسته في نطاق ما يمكن اعتباره بشكل كبير مظاهر سلبية للعصر الذي استقرأه. فهو يبين مثلاً أن: «هناك ميزات للحياة الحديثة بشكل عام يمكن تلخيصها بكلمة الحداثة فقط كما لخصها توماس هاردي وآخرون. ولعل الهجين لم

يكن سائغاً جداً للأذان المرهفة. ولكن ما يعبر عنه قد لا يكون شيئاً مرضياً جداً»، [ص 9]. وقد عزز قاموس إكسفورد للغة الإنجليزية آراء سكوت جيمس عن عدم لياقة مصطلح الحداثة وعمما يدل عليه. وهذا يبين أن مصطلح الحداثة وحتى السنوات الأولى من القرن العشرين في الأقل كان غالباً ما يستعمل ليذل على الأفكار العصرية الملائمة للذوق الحديث وعلى ذلك النوع من التجديد الذي يتجاوز القيم التقليدية الأكثر رسوخاً حتى لو لم يكن مصطلحاً العصرى والحداثة بالتأكيد على درجة واحدة من الاستحسان مبدئياً<sup>(1)</sup>. وعلى نحو مغاير فإن نظرة كثير من جيل الروائيين الذين ظهوروا بعد كتابات سكوت جيمس - فضلاً عن بعض معاصريه - إلى الحداثة بارتياب كانت عرفاً أكثر منها طريقة جديدة. ولذلك فإن الحداثة والحداثي، وإن بديا هجينين، مصطلحان مطبقان بشكل مناسب تماماً في أعمال الكتاب الذين يشتركون ظاهرياً في الاعتقاد بأن الحداثة وإعادة صياغة العرف السائد أو التخلي عنه كانت شروطاً ضرورية لأدبهم. ويميزهم هذا الاعتقاد بوضوح من

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

كثير من الروائيين الآخرين الذين كانوا يزاولون الكتابة خلال العقود الأولى من القرن العشرين والذين ظلوا في فلك الأساليب والتقاليد التي كانت سائدة في أواخر القرن التاسع عشر.

إن آرنولد بينيت وجون كلزورثي واج جي ويلز أمثلة لهذا النوع من الروائيين الذين تختارهم فرجينيا وولف في مقالتها القصص الحديثة (1919) والسيد بينيت والسيدة بران (1924) من أجل مناقشة وتوضيح بعض المختارات الجديدة في زمنها. وبالتأكيد فإن «الحديثة» في عنوان مقالتها الأولى ليست مصطلحاً مرفوضاً بل هي مصطلح يعين على تحديد نوع من الكتابة قادر على تغيير أساليبه المتبعة وعلى توليد أساليب جديدة ملائمة لما يفضله العصر الجديد. وترى وولف أن أعمال بينيت وويلز وكلزورثي - وهم في نظرها أبرز وأنجح روائيي سنة 1910 - بقيت مقيدة بالأعراف القصصية البالية، وفي رأيها، كان أساسياً أن يدرك أن «المادة الحقيقية للقصّة أكثر بقليل مما يريد العرف منا أن نؤمن به»

---

وأن نتبعه بدلاً من أن نتبع النموذج الكتابي الجديد «للمؤلفين الشباب» كجيمس جويس<sup>(2)</sup>. وبعد سنوات قليلة من كتابتها مباشرة أصبح من الواضح أن آمال وولف قد تحققت كاملة في بعض المجالات. وبحلول منتصف العشرينات من القرن العشرين صار كتاب آخرون من أمثال دي أج لورنس ودوروثي ريتشاردسون ومي سنكلير وولف نفسها فضلاً عن جويس يجعلون «مادة القصة» مختلفة اختلافاً جوهرياً عما كان عليه الحال قبل عشرين أو ثلاثين سنة وبطرق استحال على المعلقين يومئذ إهمالها. وقد قدم توماس هاردي مثلاً، وهو واحد من الروائيين البارزين في أواخر العصر الفكتوري، ملاحظة عن الأدب القصصي المعاصر في 1926 ببساطة، وإن بالأحرى بضجر، قائلاً: «لقد غيروا كل شيء الآن... نحن اعتدنا أن نتصور وجود بداية ووسط ونهاية»<sup>(3)</sup>. ويشير هاردي بتأكيد البناء الزمني للأدب القصصي التقليدي بصورة عرضية إلى مجال آخر هو أن الحداثة ركزت جهودها على تغيير الرواية مع اهتمامها العميق بالذاتية التي ذكرت آنفاً.



والمظهر الثالث لتمييز سكوت جيمس على كل حال هو عنصر التحفظ أو الكفاءة التي أدخلها بأرائه في بعض الأعمال المميزة التي تم وصفها توأ. وقد عملت وولف وغيرها من الحداثيين وفق اعتقادهم بالحاجة إلى التغيير، وكانوا أحياناً يلتفتون إلى الوراء بشيء من الاستخفاف بمؤلفين من أمثال أرنولد بينيت الذي بدا لهم مقيداً بانتمائه إلى جيل مقتنع بالتقليد السائد. ومع ذلك فإن سكوت جيمس يوحى بأن من المحتمل ألا يكون الجيل المقتنع بنفسه موجوداً قط. وعلى الرغم من أنه يوافق على النتائج بصعوبة فإنه يبين أنه وحتى في عام 1908 - قبل أن يبدأ جويس وولد بنشر مؤلفاتهما بزمن - قد فقدت قوانين التذوق القديمة الراسخة مفعولها... لقد أهمل الروائيون التقاليد السابقة». وربما كان التجديد في الرواية أسلوبياً وبنائياً، وهو أعظم صفة حداثية منجزة في العشرينات من القرن العشرين، بحاجة إلى أن ينظر إليه على أنه أقل تفرداً أو جرأة مما كان يعتقد فيه عادة. وتلاحظ فرجينيا وولف في مستهل «القصة الحديثة» أن من الصعب ألا يُسلم بأن

الممارسة الحديثة للفن هي بشكل ما تطور عن القديم». وعلى أية حال فإنها سرعان ما تستطرد لتعترف قائلة: «عبر القرون.. لا نصل إلى كتابة أفضل؛ إن كل ما يمكن أن يقال ليفعل هو الاستقرار في الحركة، حيناً بهذا الاتجاه وحيناً بذلك الاتجاه» [ص 103]. وكما ترى وولف فإن الإلحاح على استمرارية الحركة أمر لا تنفرد به الحداثة: فلا حثها على الابتداع ولا وعدها بالتغيير بالأمر الجديد في الأدب. ويبدو أن من الأفضل اعتبار الفروق الحاصلة بين الحداثة والكتابات السابقة نسبية أكثر من اعتبارها مطلقة، ومرتبطة بالكم أكثر من ارتباطها بالنوع جملة. ويجب حفظ هذه الإمكانية في الذاكرة على امتداد تحليل الانزياحات اللغوية والبنوية والأسلوبية للحداثة. إن الابتعاد في التعبير القصصي عن تسلسل الأحداث وترتيبها ترتيباً زمنياً، كبدايته المعتادة ووسطه ونهايته، لا يعتبر بأي حال تفرداً في تاريخ الأدب القصصي. وعلى هذا المنوال وحسب رأي ناقد معاصر هو وندهام لويس في كتابه «الزمن والإنسان الغربي» (1927) فإن أسلوب

تيار الوعي - الذي يعتبر غالباً التجديد الأساس والإنجاز المتميز في الأدب القصصي الحديثي - قد مورس هو الآخر أولاً ومنذ أمد طويل من قبل تشارلز ديكنز في روايته «أوراق بكويك» ( Peickwick papers ) (1837). ويوجد دليل أفضل، وهو أن الأسلوب قد استخدم أولاً على نطاق واسع في الأدب القصصي الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر.

ومع ذلك وحتى إن لم يكن تيار الوعي برمته اكتشافاً أصيلاً لدوروثي ريتشاردسون أو جيمس جويس فإنه لم يُستخدم سابقاً في الكتابات الإنجليزية على ذات المنوال أو بالمرونة التي أرساها له أولئك الكتاب بحلول منتصف العشرينات من القرن العشرين. وإن الدليل الذي ذكره سكوت جيمس يعين على تفادي نسبة الأصالة المطلقة إلى الحداثة التي كانت تفتقر إليها. وعلى أية حال فإن معيار التغييرات التي أحدثتها الحركة ومداها وانتظامها وجذريتها التي وضعت معها في حيز التطبيق بقيت كافية بدرجة أكبر لفصل وتمييز فترة في التاريخ

---

الأدبي للقرن العشرين. ولئن لم يكن الابتكار الحدائري نوعاً جديداً تماماً فإنه كان جديداً في مداه بصورة مذهلة لا يمكن إغفالها. وعلى أية حال فإن توماس هاردي لم يكن الناقد الوحيد الذي أدرك رغبة معاصرة ملحة لا للتغيير فقط بل في «تغيير كل شيء». ويلاحظ هربرت ريد، مثلاً، في كتابه «الفن المعاصر Art Now» (1933) أن «من الطبيعي أن تكون هناك ثورات في تاريخ الفن قبل اليوم، فهناك ثورة مع كل جيل جديد، ونكسب نحن تغييراً أكبر أو أعمق في الإحساس بين حين وآخر وفي كل قرن أو ما شاكل مما نطلق عليه اسم فترة.. ولكنني أعتقد جازماً أن في مقدورنا أن نتبين الآن فرقاً في نوعية الثورة المعاصرة: إنها ليست ثورة بتلك الدرجة التي تنطوي معها على مفهوم الانقلاب، وحتى على مفهوم النكوص، بل إنها تعني نوعاً من الانقطاع والتدهور اللذين يسميهما البعض فناء. إن خصيصتها فاجعة... لقد تم بوضوح التخلي عن هدف خمسة قرون من الجهد الأوروبي» [ص 58-59؛ 67].

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

وكما يوحي ريد، فإن التجديدات في الأدب القصصي المعاصر كانت سمة واحدة فقط من سمات التغيير الجذري الذي ظهر في الإحساس الفني للعصر ككل، والذي انعكس في طرق لا تقتصر لا على الجنس الأدبي المعروف بالرواية ولا على الكتابة في بريطانيا. إن الكتابات القصصية التي كتبها مارسيل بروست وأندريه كايد باللغة الفرنسية، مثلاً، أو التي كتبها توماس مان أو فرانز كافكا باللغة الألمانية تشترك في عدد من خصائص الأشكال الجديدة البادية في الرواية المكتوبة باللغة الإنجليزية. وأبدت (قصيدة) الأرض اليباب ل: ت. إس إيلوت (1922) ثورة مشابهة - أو كما اصطلح عليه إف. آر. ليفس «مفهوماً جديداً» - في الشعر الإنجليزي. وإن تصميم عزرا باوند على «تجديده» ومطلبه البارز «إني أريد حضارة جديدة» منعكسان بطريقة مماثلة في شعره هو؛ في الحركة التصويرية التي أعلن عن تنشئتها حوالي عام 1910؛ وأخيراً وبقوة في (ديوانه) «كانتوس» الذي بدأ بنشره عام 1917.

---

وكما أن كتاب ريد « ثورة في تاريخ الفن » وميولا كميول باوند إلى « حضارة جديدة » يبدو أن في الأقل خارج نطاق الأدب المعاصر فإنهما مضممتان فيه أيضاً ومؤثرتان تقريباً في كل نوع من المشاريع الفنية على امتداد أوروبا ثم في الولايات المتحدة. وقد أدخلت مثلاً وعلى حد سواء تغييرات جذرية في المكونات البنيوية للموسيقى المعاصرة، فتم استبدال بنية الأنغام التقليدية والسلم القوي في المؤلفات (الموسيقية) - الغربية في عام 1908 بنغمية حرة - وهي نوع من الفوضى الإبداعية للأنغام المشابهة - من قبل أرنولد شونبرغ الذي وضعها في بناء عضوي في حدود سنة 1920 في سلسلة جديدة مكونة من اثنتي عشرة نغمة متداخلة ومستقلة عن الأنظمة التقليدية. وكما عبر أحد المعقلين المتأخرين فإن مثل هذا التجديد « يضطلع بتفكيك جذري للتركيب السائد في الموسيقى الغربية »<sup>(5)</sup>. وهو الذي أسماه هيربرت ريد « انقطاع... فناء » التركيب المتبع، قد تطور على مدى قرون من المحاولات الفنية الأوروبية.

وبالمثل فإن هذا النوع من الفناء يتضح في الرسم الأوروبي المعاصر. وكما هي الحال في الأدب القصصي الحدائثي فقد أجرى الفنانون تغييرات ليست بالضرورة في موضوعاتهم ولا في قضاياهم ولا في طبيعة ما عرض بل في شكل وتركيب المعروضات وفي أسلوب وتخطيط الفن نفسه. فالرسوم التكعيبية المبكرة لبابلو بيكاسو (Les Demoiselles d'Avignon) (1906-1907) ما تزال تمثل بدرجة ما أشكالاً إنسانية على الرغم من أن السبل التي تستخدمها لفعل ذلك قد تغيرت تغيراً جذرياً بحيث أن هذا التصور الظاهر للواقع ليس مقنعاً، أو واضحاً، تماماً. ويتخلى بيكاسو عن المنظر الأحادي للرسم، وهو عادة رؤية الأشياء من نقطة في الفضاء واحدة، لصالح مضاعفة واضحة لوجهات النظر التي تسمح له بإظهار جوانب متقابلة لوجه ما معاً في الصورة ذاتها. وأدهش مثل هذه التغييرات الأساسية في تقاليد الفن الجمهور البريطاني عندما ظهرت في معرض رسوم ما بعد الانطباعية الذي نظمه روجر فراي في أواخر عام 1910 في لندن. ويظن أن هذا يفسر عادة اختيارات فرجينيا

---

وولف في مقالتها «السيد بينيت والسيدة براون» في ديسمبر (كانون أول) 1910 عندما بينت أن قد بزغ وقت ثوري خاص للإحساس المرهف المعاصر وأن «الشخصية الإنسانية قد تغيرت» (مجموعة مقالات 320/1).

وسواء كان المعرض المذكور يشغل حقيقة وبصورة رئيسية ذهن فرجينيا وولف أم لم يكن عندما كتبت مقالتها «السيد بينيت والسيد براون» فإن ليس من المهم درجة اهتمامها المباشر واهتمام روائيين آخرين بالتغيرات التي كانت تحدث في أشكال متعددة من الفن الأوروبي المعاصر. وغالباً ما تقدم هذه التغييرات نظائر موضحة للتجديدات في كتاباتهم علاوة على تأكيد الطبيعة الثورية للفترة ككل. وتوجد عملياً على كل حال مصاعب في التركيز على الأدب القصصي الحداثي مادام الطيف الفني الأوروبي محفوظاً في الاعتبار. وتشير الدراسة الحالية بإيجاز إلى أشكال فنية أخرى عندما يكون ذلك مناسبة وتتضمن عمل مارسيل بروست بوصفه



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

مثالاً رئيسياً للتطورات الحاصلة في أماكن أخرى في الأدب أقالماً. وعلى أية حال فإن أدب بروست القصصي بشكل خاص جدير بالدراسة لإمكان ارتباطه الوثيق والمفيد بطرق متعددة بالسياق القصصي البريطاني خاصة في مجالات البناء وترتيب الأحداث ترتيباً زمنياً والتغيرات المصاحبة للعصر. ومن الممكن توضيح بعض هذه التجديدات الحداثية بشكل أكثر تفصيلاً وسهولة من خلال رواية بروست «ذكرى أشياء غابرة» [1913-1927] قياساً بما يمكن توضيحه بالإشارة إلى الأدب القصصي الإنجليزي فقط. وفي هذه المجالات وسواها يلجأ مثله بوضوح ومباشرة إلى طائفة من الحداثيين الإنجليز أنفسهم. وتسجل دوروثي ريتشاردسون وفرجينيا وولف معاً إعجاباً ببروست، فقد علقت وولف قائلة: «آه لو كنت أقدر أن أكتب مثل ذلك» مشيرة في مواضع معينة إلى رغبة في أن تحاول فعل ذلك - أن تكيف أساليب معينة من بروست لاستخدامها الخاص<sup>(6)</sup>.

إن أمثلة كهذا الإعجاب أو التأثير المحتمل بين

الكتاب الحداثيين، على أية حال، نادر بشكل ملحوظ. وإن التعبير عن الكراهية، أو في أحسن الأحوال عن اللامبالاة، أكثر انتظاماً في الظهور. وعلى الرغم من أن وولف كانت معجبة ببروست إلا أنها كانت ذات شعور أكثر التباساً إلى حد بعيد تجاه جويس. إنها أثنت عليه في «القصة الحديثة» غير أنها دونت في يومياتها أنها تجد يوليسس «مخفقا... مسهباً... كريهاً... مدعياً»، ولم يكد جويس يرى أية ميزة في كتابات بروست. وكاد دي. أج. لورنس يرى ميزة ضعيفة في كل من بروست وجويس وريتشاردسون أو وولف التي قالت في جهتها: «أنا لا أستطيع أنأمتنع عن التفكير في وجود خطأ ما لدى لورنس»<sup>(7)</sup>. وأوحى وندهام لويس في كتابيه «الزمن والإنسان الغربي» و«رجال بلا فن» (1934) بوجود مقدار وافر من الخطأ لدى جميع المبدعين المعاصرين تقريباً - وولف ولورنس وجويس وبروست وجيرترود شتاين وأرنست همنغواي ووليام فركنر - وفي الثقافة المعاصرة ككل على حد سواء.

وكما نبه لورنس نفسه فإن تعليقات الروائيين على أعمالهم الخاصة لا يمكن أبداً تكون موثوقة بالكامل. ومن المحتمل أن الحداثيين في بعض الحالات كانوا يستعيرون بعضهم من بعضهم أكثر مما كانوا مستعدين للإقرار به. ومع ذلك فإن الآراء التي اقتبست سابقاً تعين على تبيان أن الحداثة - وبخلاف حركات معاصرة أخرى مثل التصويرية والمستقبلية والدوامية Vorticism اشتملت على القليل جداً من الزمالات المباشرة بين الكتاب المنضوين تحتها. إنها حركة لم تنشأ أبداً من خلال إتصالات المشاركين أو الاتفاق الجماعي على الأهداف والغايات والأفكار أو الأساليب. وبعد أن أنجز الكتاب الحداثيون أعمالهم بسنوات عرفت الحداثة بأنها بناء نقدي و(حركة) متميزة ذات تشابهات أساسية وحتى ذات هوية مشتركة في المبادرات التي قاموا بها وفي الأساليب والاهتمامات التي اعتبروها من الأولويات. وهذا لا يقلل من حيوية فكرة الحداثة وقماسكها بوصفها حركة. فإن التطورات التي حققها مبدعون أفاذ مستقلون بعضهم عن بعض كانت مع ذلك قابلة للمقارنة بجلاء

---

وموصولة في الغالب الواحدة بالأخرى وصلاً منطقيّاً  
ومتنامياً بدرجات متفاوتة. وإن تغييراً واحداً في  
الأسلوب تابع لتغييرات متزايدة طوال العقود المبكرة  
من القرن. وعلى أية حال فإن استقلال المبدعين  
الحداثيين بعضهم عن بعض يثير تساؤلاً واضحاً عن  
أعمالهم: إذا لم تكن الزمالة أو التأثير المتبادل ذا  
اعتبار كبير للتشابهات المتعددة خلال هذه المرحلة من  
الكتابة المعاصرة فما الذي يكون ذا اعتبار إذن؟

إن أحد الأجوبة الواضحة في الحقيقة وضوح  
السؤال قد قدمه آلان فريدمان في ملاحظاته التي  
اقتبست في المقدمة. وبرأيه فإن أصالة الأدب  
القصصي الحداثي مدينة لأصالة «التجربة الحديثة»  
ذاتها؛ دوافعها الفلسفية والنفسية والعلمية  
والاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وتغير الأدب  
القصصي الحداثي، مع كثير من الفنون المعاصرة،  
تغيراً جذرياً في البناء والأسلوب لأن العالم الذي  
يتصوره في العصر الحاضر، بكل ما يعنيه التصور  
حقاً، قد تغير تغيراً جذرياً. ولربما لم تكن التجديدات

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

المتشابهة في كثير من الأشكال الفنية المعاصرة ناشئة عن التأثيرات المتبادلة - فلم يعد جويس بناء عمله لأن الرسامين المعاصرين فعلوا ذلك ولا العكس - بل كانت ناشئة عن الفهم العام لطبيعة الحياة المتغيرة وطرق إدراكها في أوائل القرن العشرين. ولئن «غير» الروائيون المعاصرون - كما يوحى توماس هاردي - «كل شيء» في أعمالهم فإن من المعقول أن يفترض أن هذه التغييرات تعود ببساطة إلى أنهم أدركوا تغير كل شيء فيما حولهم وحتى على رأي وولف، في طبيعة الإنسان ذاتها.

وكإجابات عديدة واضحة فإن هذه واحدة من الإجابات التي تتطلب تدبراً أكبر قبل قبولها بوصفها سذاجة تبسيطية مفرطة، ومع ذلك تتوافر شواهد كثيرة تعزز بصورة مباشرة ما توصل إليه فريدمان، وبعضها يساعد أيضاً على ترسيخ وتوضيح طرق هذه الدراسة في تحليل الفترة الحداثية وكتاباتنها. ويؤكد كثير من المعاصرين مدى التحديات الجديدة لحياة العصر وتفكيره وبيئته كم بدت تأثيراتها في العصر

---

أمراً لا مفر منه. وذكر الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه في وقت مبكر من سنة 1880 بـ «مقدمات عصر الآلة» (قائلاً): إن «الطباعة والآلة وسكة الحديد والتلغراف مقدمات لم يجرؤ أحد حتى الآن أن يرسم خاتمة ألف عام لها»<sup>(8)</sup>. وخلال ثلاثين سنة التالية اصطدم عدد كبير من الأشكال التكنولوجية الجديدة والتغييرات المرتبطة بها بقوة أكبر بالحياة اليومية. وتكريساً للاحتفال بالتكنولوجيا الجديدة وابتهاجاً بخطى التغيير المتسارعة في الحياة فقد تحدث الكاتب الإيطالي إف. تي. مارينتي المؤمن بالحركة المستقبلية في عام 1913 عن «التجديد الكامل في الوعي الإنساني الذي تحقق نتيجة الاكتشافات العلمية الكبيرة، وعن أن أولئك الناس الذين يستخدمون اليوم التلغراف والهاتف والفونوغراف والقطار والدراجات الهوائية والبخارية والعربات والخطوط البحرية والمنطاد والطائرات والسينما والصحف الكبرى (وهي العناصر اليومية لحياة العالم) لا يدركون أن الوسائل المتنوعة للإتصالات والنقل والمعلومات ذات تأثير حاسم في

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

النفس»<sup>(9)</sup>. وإن «ثمار ألف سنة» التي رآها نيتشه في عصر الآلة قد تضاعفت في بدايات القرن العشرين، وحتى قبل الحرب العالمية الأولى، عدة مرات مع آثار حاسمة، أدركت أم لم تدرك، في النفس المعاصرة.

وربما ازدادت مثل هذه الآثار قوة، وعبرت عنها الفلسفة والأنماط الفكرية المنظمة الأخرى آنئذ تعبيراً جلياً بلا ريب. وكتب مارينتي في موضع آخر من بياناته عن الحركة المستقبلية أن الأرض انكشفت بفعل السرعة، وأوحى بـ «أن الزمان والمكان قد ماتا أمس.. لأننا أوجدنا سرعة كلية أبدية»<sup>(10)</sup> وكما بين هو فإن التغييرات التكنولوجية أضحت ذهنية وفلسفية بصورة حتمية: سرع جديدة وحيث حياتي جديد أوجدت مفهومات جديدة للتنظيمات الأساسية للتجربة والمكان والزمان. ومع أن الفلسفة المعاصرة لم تشارك الحركة المستقبلية حماسها تماماً بأية طريقة غير أنها استجابت بشكل حتمي للمجموعة نفسها من الظروف. وعلى الرغم من أن من النادر التسليم

بأن الزمان والمكان قد ماتا جملة إلا أن من الغالب الإيحاء بأنهما قد توقفا عن الوجود بالصيغة التي كانا يفهمان بها حسب العادة وبأن من الواجب إقامة علاقة تبادلية ومكانية جديدة لهما في الواقع. إن أعمال عدد من الفلاسفة المعاصرين - وخاصة هنري بيرجسون الذي امتدت شعبيته من فرنسا إلى بريطانيا في السنين المبكرة من القرن - تتعلق بالأسئلة الجديدة الخاصة بطبيعة المكان والزمان وعلاقتهم. وفي عام 1919 عززت النظريات العلمية المدهشة لألبرت أينشتاين وبشكل مذهل مثل هذه الأسئلة وجعلتها شأناً عاماً للعصر ككل وموضوعاً للحديث والاهتمام اليومي وللإشارات الأدبية المتكررة أيضاً خلال معظم العقد التالي. فعندما كتب الناقد المعاصر جون كاروثرز، مثلاً، عن الرواية في سنة 1928 فإنه وصف «المكان - الزمان» على أنه «مصطلح فلسفي حديث غني بالدلالات» [ص 48]. وترى مي سنكلير في روايتها «ماري أوليفر» المنشورة عام 1919 أن «الزمان والمكان كانا شكلين للفكر - طرقاً للتفكير» بوجه عام [ص 227]. وبدأ



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

ريتشارد آلدنكتون (رواية) «موت بطل» (1929) بتحديد الحياة الفردية نفسها بوصفها «نقطة الضوء التي... تصف شكلاً هندسياً منيراً في المكان - الزمان» [ص 11].

ولم يفكر أي روائي في الثلاثين أو حتى العشرين سنة السابقة في أن يصف الحياة بتلك المصطلحات فعلاً. وفقدان المكان والزمان لاستقرارهما بفعل مجموعة متشابكة من التطورات الحديثة جعلهما يشغلان موقعاً غريباً في خيال العشرينات من القرن العشرين ووفر - خاصة في شكل توصيلي بطريقة جديدة «المكان - الزمان» الذي سجله كاروثرز - مصطلحات فنية مطابقة للذوق السائد وخاصة بالعقد. ولهذا فإن المكان والزمان يقدمان أصنافاً ومجالات مناسبة لبحث خاص في تحليل الأدب القصصي الحداثي. ومع ذلك فقد كانا الصنفين اللذين بدياً أيضاً مفيدتين بشكل خاص وملائمتين لنقاد الأدب المعاصر. ولاحظ أحد المعلقين في سنة 1928 بأن «الجدل بين الإنسان والعالم، [وهو] الجوهر

الروحي لجميع الروايات العظيمة، يصبح في أعمال جويس كشفاً شعرياً فلسفياً كبيراً عن الدنيا الداخلية والخارجية، وعن الموضوع والهدف، وعن المعاناة والمكان والزمان. وهي قضايا النظريات الفلسفية والطبيعية الحالية»<sup>(11)</sup>. واستجاب واحد من أهم منظري الفن القصصي، وهو ميخائيل باختين، بطريقة مماثلة لهذا النمط من التفكير في العشرينات من القرن العشرين مشيراً إلى أفكار أينشتاين ومبتكراً مصطلح كرونوتوب «Cronotope» (حرفياً الزمكان) [ص 84] بوصفه صنفاً مركزياً موظفاً في تحليله للرواية.

ويقدم المكان والزمان أصنافاً مفيدة للتحليل: إن الاهتمام الجديد بهما، على أية حال علامة وحسب لتغيرات أعمق وأعم في الرؤى التي ظهرت في بدايات القرن العشرين. وكما أوحى الناقد المذكور آنفاً فإن العناية بالمكان والزمان في «النظريات الفلسفية والطبيعية الحالية» تتعلق بشيء ما تم تعريفه بعمومية أكبر على أنه «الجدل بين الإنسان والعالم». وهناك دليل على اشتداد هذه المناقشات،

أو على أية حال تغير صفتها، في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فلاسفة من أمثال بيرجسون ونيتشه ووليام جيمز رأوا جميعاً تغيراً في شيء ما أساسي أساس العلاقة بين الفكر والعالم - نوع من التحول المعرفي من إيمان نسبي إلى شعور متزايد بعدم الاطمئنان والشك في السبل التي يفهم بها الواقع الفكري. إن أعمال مفكرين كهؤلاء تعكس هذا التحول العام وتعين على التأكيد أن كما كانت العقود الأولى من القرن زمن التغيير فإنها الزمن الثوري في الفلسفة وفي الفن وفي رؤى العصر ككل. لقد كان العصر عصر تغير في الحياة والفن والأدب بصورة أكثر جدية وشمولية مما ذكر هربرت ريد، أو آر. أي. سكوت جيمس بطريقته الخاصة، حدوثه «مع كل جيل جديد». إن العصر الحداثي هو أحد الأنواع التي أشار إليها ميشيل فوكولت، أحد أبرز المحللين المعاصرين للثقافة والتاريخ، عندما قال: «ضمن فترات من سنوات قليلة تتوقف الحضارة أحياناً عن التفكير على النحو الذي كانت تفكر به من قبل لتبدأ بالتفكير بطريقة جديدة» [50].

ويؤكد فوكولت أن الحضارة قادرة على التغيير الجذري والسريع بالطريقة التي تفهم بها نفسها والواقع: وهو على أية حال يحذر أيضاً من طرق معينة في فهم تغييرات كهذه وحركات في الحضارة عموماً. إنه يشير على وجه الخصوص «القضية السببية» مضيفاً أن «التفسيرات التقليدية - روح العصر، وتغيرات تقنية واجتماعية وتأثيرات أنماط متعددة - تستوقفني في الأغلب الأعم بوصفها وجوداً سحرياً أكثر منها فعلاً» [ص 12-13]. وكما يرى فوكولت فإن هناك بعض المشاكل المنطقية والإقناعية في المحاولات «التقليدية» - مثل المشكلة التي أبداها آلان فريدمان والتي تمت متابعتها جزئياً من قبل - لتفسير الفن أو الحضارة بلغة دوافعهما المفترضة. إن روح العصر، مثلاً، (أي) طابع العصر العقلي والأخلاقي والثقافي، تبنى على ملاحظة عصر ما، ثم تستعمل لتفسير ما لوحظ، وهذه عملية قريبة من الحشو: عزو شكل معين وميزة إلى روح العصر على أساس مظاهر حضارية معينة ثم القول إنهما مدينان بخصوصية شكلهما وميزتهما لروح العصر.

وتتبع «تأثيراً أنماط متعددة»، لا من بعض الشخصيات العامة للعصر بل حتى من مفكرين معينين فيه، يمكن أن يكون هو الآخر مشكلاً: وإلا وكما يرى فوكولت فإن «سحرياً» في الأقل أدنى منطقاً ووضوحاً مما يفترض فيه أحياناً. ويوحى الناقد ليونيل تريلنج بأن «علينا قبل فكرة التأثير أن نكون أكثر حيرة مما نحن عليه» [ص 191]. مضيفاً أن من الضرورة، على وجه الخصوص، «السؤال عن الافتراض الذي يعطي الفيلسوف ريادة فكرية ويرى حرية الفكر دائماً في المفكر النظامي - الذي يتأمل الأفكار بشكل يمكن التسليم به في فراغ ثقافي - إلى الشاعر الذي «يستعمل» الأفكار «مرفقة» [ص 190]. ويبدو تحذير تريلنج بديهياً فيما فيه الكفاية ليكون غير ضروري تقريباً. وحتى إن قرأه الكتاب بأية حال فمن غير المحتمل أن يستنبطوا أفكارهم كلية، أو أصلاً، من الفلسفة - وليس من المحتمل أن يهتدوا فوراً أو تماماً، مثل القديس بولس في طريقه إلى دمشق، بأفكار لا تلائمهم الآن جزئياً في الأقل - ومع ذلك فقد وُجد في عشرينات القرن العشرين، كما

في فترات أخرى، إصرار مدهش على الافتراض بوجود أن تكون الأفكار السائدة في الأدب أو في غيره ناشئة في الفلسفة. ويوضح دي. إ.ج. لورنس شيئاً من طبيعة هذا الافتراض عندما يلاحظ في سنة 1923 أن «ما وراء الطبيعة أو الفلسفة ربما لم تعرضا بدقة تامة في أي مكان، وربما كانتا غير مدركتين تماماً لدى الفنان، ومع ذلك فإن النظام الغيبي هو ما يحكم الناس في العصر الحاضر وهو الذي يفهم ويعاش تقريباً من قبل الناس جميعاً. إن الناس يعيشون ويرون بحسب بعض الرؤى النامية تدريجياً والذابلة تدريجياً، وتوجد الرؤية أيضاً بوصفها فكرة فعالة أو غيبية - توجد أولاً هكذا - ثم يكشف عنها في الحياة والفن» [فانتازيا اللاوعي ص 9-10].

ويرفع لورنس بشكل ملحوظ الرؤيا العامة لعصر ما إلى فكرة أو نظام غيبي يهيمن عليه (أي على العصر) ويفسره بطريقة أو بأخرى. وهو يكون رؤيا مشتركة إلى الشيء الذي لم تتكشف أشكاله والذي يتسبب في هذه الرؤيا. وأفكاره نموذجية في

الافتراض المعتاد الذي يوجب وجود سمات مختلفة  
وهرمية لحضارة ما تكون الفلسفة وما وراء الطبيعة  
في القمة بوصفهما أشكالاً مهيمنة. وكما يرى  
فوكولت فإن هذا الافتراض قد ينشأ لأن الفلسفة -  
مع كل الاحترام لماضيها الممتاز - تبدو السلطة ركيزة  
في اختيار أية فكرة أو رؤيا مهيمنة على أنها أصيلة  
ويكون ظهورها في مكان آخر بحاجة إلى تعليل.  
وربما نتج ابتداع الزمكان بطريقة مماثلة عن روح  
لاهوتية ملازمة للتحليل الأدبي.

ويبدو أن وندهام لويس مؤمن ببعض هذه الآراء  
الفلسفية الرفيعة حين يناقش «التجلي المتوازي»  
لأفكار معينة على امتداد الحقل الثقافي الذي يحلله  
في [كتابه]: الزمن والإنسان الغربي، غير أنه  
يستطرد بعد ذلك قائلاً: «إن ما لاحظته في المستوى  
الأدبي والاجتماعي والفني نقطة إثر نقطة كان  
مستنسخاً عن الفلسفي والنظري... وبعد تفحص  
بسيط للحقائق لم يبد هناك أي شك في أن أكثر  
هذين الحقلين تقديراً قد أثر في الحقل الأدنى والأكثر

شعبية» [218، 219]. ويوحى لويس باحتمال مرجو أكثر مما استنتجه عندما تحدث عن «التجلي المتوازي». فالفلسفة والأدب والبناء الاجتماعي لأي عصر تعتبر بالمقارنة تطوراً أكثر فعالية، ومع أن الإعلان عن انعدام مجال البحث في أي احتمال للتأثير المباشر للفلسفة في الحياة والأدب سيكون مضللاً بوضوح إلا أن العلاقة بين مجالات متنوعة بحاجة لأن تعتبر تبادلية أكثر منها هرمية وحسب. وكما يوحي تريلنج فإن الفلاسفة لا يعملون في «فراغ ثقافي» بل إنهم أنفسهم مقيدون ومعبرون عن، «الرؤى النامية تدريجياً والذابطة تدريجياً» لعصرهم. وكما يحتمل أن تكون آراء علماء النفس والعلماء والمفكرين النظاميين الآخرين، وليس الفلاسفة فقط، نتيجة لهذه الرؤيا فإنها وبدرجة متساوية سبب لها. وبالتفكير على هذا المنوال، على أية حال، فإن عملهم يبقى جديراً بالدراسة لما فيه من تشابهات ومقارنات جلية يهتم بها الأدب المعاصر. وغالباً ما يكون جديراً بعناية خاصة تقديم صيغة مباشرة غير مبسطة لهذه



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

الاهتمامات، الرواية المنظمة للرؤى العامة التي بها  
«يحيا الإنسان أو يرى» في العصر.

وهذه الرؤيا، على أية حال، بحاجة إلى أن تربط  
بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية  
المعاصرة وكذلك بالظروف الفلسفية والغيبية. وبنية  
فوكولت أيضاً في هذا النطاق إلى مسألة السببية  
ويذكر أن التغييرات التقنية والاجتماعية بحاجة إلى  
ألا تعتبر على الأرجح مشكلة للأدب والحضارة إجمالاً  
وبصورة مباشرة بدرجة أكبر مما تفعل الأفكار  
الفلسفية. وإن شذوذاً ما يفيد في تحديد هذه القاعدة  
العامة. وإن خيال أحد بيانات مارينتي المستقبلية  
التي تم اقتباسها من قبل يبدو مغرقاً مأخوذاً كلية بما  
أثير حول ابتكار سيارة السباق. وعلى أية حال فإن  
مارينتي يوافق بغير تحفظ على التقنيات الحديثة  
ويحتفل بها في جميع كتاباته، ويعتبر وجوب  
تحديثها وإملائها للرؤى على الأدب والفن والعالم  
عموماً أمراً صواباً. وهو يشير إلى أن «الزمان  
والمكان قد ماتا أمس لأننا أوجدنا سرعة كلية

أبدية»: فرؤى المستقبلين الإيطاليين - على أية حال نظيرها الزمان والمكان - خضعت لتغير مقبول بسبب التقنيات الحديثة.

لقد جوبه المؤلفون الحداثيون بمجموعة كبيرة من الظروف الجديدة ذاتها التي أثارت المستقبلين، بل إن من المحتمل أنهم اشتركوا أحياناً في بعض هذه الإثارة التي ظهرت مثلاً في الرؤى المتعددة الساحرة لمارسيل عن الطيران القوي أو سرعة السيارة في ذكرى أشياء غابرة لبروست. ولكن عدداً من المؤلفين المعاصرين، وخاصة الحداثيين، نظروا إلى التقنيات الجديدة والسرع ووطأة الحياة الحديثة بقدر من الشك أكبر من الحماس وخاصة بعد الحرب العالمية الأولى. وعلاوة على الاحتفاء بهذه التجربة الحديثة فإن المؤلفين الحداثيين غالباً ما كانوا مهتمين في المقام الأول بتهديدها لسلامة الحياة والفرد وبالعامل على الأرجح ضد، بدلاً من قبول، ما يسميه نيتشه بنتائج «عصر الآلة». وعلى الرغم من أنهم كانوا أكثر استعداداً من آر. أي. سكوت جيمس للترحيب بالتغيير في الفن -

في الواقع ليؤكدوا ضرورته - إلا أنهم لم يكونوا حقيقة أكثر ميلاً إلى قبوله دائماً. ونجم عن التجديد الحداثي، في الأقل، من الحافز على المقاومة ما يوازي انعكاس التغييرات في الحياة المعاصرة. وكما يرى فريدريك جيمسن فإن قسطاً كبيراً من حماسة الحداثيين للتغيير في الفن يمكن أن يرى ناشئاً، جزئياً بدون قصد، عن حاجة إلى التعويض عن - أكثر من مجرد تمثيل - حالات جديدة في التجربة الحديثة. وفرضت هذه الحاجة إيجاد خطط خيالية جديدة قادرة على تحريف أو تحييد الضغوطات الجديدة - الصناعية والاقتصادية والاجتماعية والتقنية على حد سواء - التي لوحظت في عصر الآلة. وخلافاً للمستقبلية فإن الحداثة لم ترحب بموت المكان والزمان ولم تقبل به. وبدلاً من ذلك - وككثير من الفلسفة المعاصرة - فإنها سعت إلى نوع من الجراحة من أجل إبقاء هذه الأبعاد في العلاقات الإنسانية حية ومكشوفة: إعادة تشكيلها بطرق يمكن أن تمتد إلى إباحة وجود متكامل ومميز ليفسر بوصفه الحالة الطبيعية للحياة الفردية في الخيال إن لم يكن في الواقع.

---

وتحدد إعادة التشكيل وبشكل كبير طبيعة التطورات الأسلوبية والبنائية في الأدب القصصي الحدائي. وللتساؤل عن السبب الذي حدا بالحدائفة إلى تغيير الرواية فإن الإجابة الواضحة تبقى - وإن مع بعض التقييد - الإجابة المناسبة. وكما يوحى فريدمان «فإن جذور التغيير في الرواية تكمن في العمق المتشابك في التجربة الحديثة». وكما ينبه فوكولت فإن من النادر أن يكون حل الجذور مادة لتقصي الأسباب والنتائج المباشرة بل لحل مختلف تحولات التشديد وإعادة البناء والمراوغة التي حاولت الحدائفة من خلالها أن تكيف الواقع المعاصر وأن تجعله والتجربة الحديثة بشكل عام محتملاً. وبالبحث عما تقدمه أية خصيصة من خصائص هذه التجربة بطرق «التشابهاة الجزئية» و«التجليات» التي توازي التجديد في الرواية - وبتفادي إغراء تحويل العلاقات المشتركة بسهولة إلى سبب - يمكن تقدير العقدة والعمليات الفاتنة التي واجه الأدب القصصي الحدائي من خلالها تاريخه المعاصر تقديراً حقيقياً.

نوافذ (21)، رجب 1423 هـ ، سبتمبر 2002

## الهوامش

1) يسجل قاموس إكسفورد الإنجليزي تعليقاً لجوناثان سويفت، مثلاً، على «اختصاصات كريمة وحداثيات طريفة» في 1737، ويسجل لمعلق آخر متحدثاً عن «العيوب والحداثة» في 1897.

ولمناقشة حديثه عن السؤال المعقد عن كيفية - وبأية درجة من الموافقة - استخدام مصطلحات مثل «الحديث» و«الحداثة» و«الحداثية» انظر جيرغن هابرماس، **الخطاب الفلسفي للحداثة** (كمبردج - بوليتي، 1987) وخاصة الفصل الأول.

ويستعير آر. أي سكوت جيمس مصطلح «الحداثة» من توماس هاردي ومن علم اللاهوت المعاصر حيث كان المصطلح يستخدم للإشارة إلى الحركات التحررية الساعية إلى عصرية المعتقدات التقليدية والمبادئ الدينية في السنوات الأولى من القرن (العشرين).

2) فرجينيا وولف: «السيد بنيت والسيدة براون» (1924)، أعيد طبعها في **مقالات مجموعة** (لندن: مطبعة هوكارث، 1966) 1:326 و**الرواية الحديثة** (1919)، أعيد طبعها في مقالات مجموعة، 2: 106-107.

3) اقتبسته فرجينيا وولف في **مذكرات كاتبة**: كونها مقتبسات من **مذكرات فرجينيا وولف**، حررها ليونارد وولف (1953) أعيد طبعها، لندن: 1985، ص 97.

4) اقتبسه ميشيل ليفنسن، **أصل الحداثة**، (كمبردج، مطبعة جامعة كامبردج، 1984)، ص 217.

5) روبرت بي. مورغان، «اللغات السرية: جذور الحداثة الموسيقية»، في **الحداثة: التحديات والتوقعات** (شيكاغو: مطبعة جامعة إلينوي، 1986) ص 41، تحرير مونيك جيفدور وريكاردو كوينونز وألبرت واجل.

**نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002**

- 6) فرجينيا وولف، رسالة في 6 مايو/مايس / آيار) 1922، أعيد طبعها في **رسائل فرجينيا وولف**، تحرير نايجل نيكلسون وجوانا تروتمان، (لندن: جاتو 1975-1980) 2: 524؛ انظر أيضاً **مذكرات كاتبة** ص 138.
- 7) فرجينيا وولف، **مذكرات كاتبة** (انظر هامش رقم 3)، ص 55، 56، وولف، رسالة في 25 يونيو (حزيران) 1921، **رسائل** (انظر هامش رقم 6) 2: 476. وقد أضافت وولف في هذه الرسالة، على أية حال، قائمة عن لورنس «إنه مخلص ولذلك فإنه أفضل من معظمنا بمائة مرة».
- 8) فريدريك نيتشه، «**الرجال وظله**» (1880)، أعيد طبعه في إنسان، **إنسان بكل معنى الكلمة: كتاب للأرواح الحرة**، ترجم من قبل آر. جي. هولتغديل (كمبردج، مطبعة جامعة كمبردج، 1986)، ص 378.
- 9) إف. تي. مارينتي، هدم البنية - الخيال الطليق - كلمات - في - الحرة» (1913) أعيد طبعه في أميرو ابولونيو (تحرير)، **البيانات المستقبلية** (لندن: تيمز وهودسن، 1973)، ص 96.
- 10) نفسه ص 97؛ «**تأسيس المستقبلية وبياناتها**» (1909) ص 22.
- 11) كارولاجيدين - ويلكر، «عن يوليسس لجيمس جويس». **الصحيفة السويسرية الشاملة** (1928) أعيد طبعه في روبرت إ.ج. ديمينج (تحرير)، جيمس جويس: **التراث النقدي** (لندن: روتليج وكيجان باول، 1970) 2: 443.

**\*\*\***

هل يتجه التواصل ما بين  
الأشخاص نحو الاستعانة  
بالإنترنتولوجيا؟

إيف وينكن (1)

Yves Winkkin

ترجمة عبدالحق المستاري

إن التواصل لا يتم بالكلام فقط، بل يشمل أيضاً الإشارات والإيماءات والحركات، فضلاً عن وضعة الجسم وطرق استعمال الفضاء، وكل هذا يدخل في سياق محدد. من هنا تنطلق إنترنتولوجيا التواصل وتحدد زاوية عريضة الآمال.

صدر عام 1967 نص للغوي وعالم  
الإنترولوبولوجيا الأمريكي «ديل هيمنز» ( Dell  
Hymnes) تحت عنوان «إناسة التواصل»<sup>(2)</sup>، لم  
يهدف منه كاتبه إرساء علم جديد، بل مجرد التذكير  
بأن على الإنترولوبولوجيا أن تأخذ بعين الاعتبار  
التعريفات «المحلية» للتواصل.

ففي المجتمعات الحديثة يُعرّف «التواصل» على  
أنه تبادل المعلومات بين شخصين أو إيصال خطابات  
ورسائل عبر وسائل الإعلام، ولكن ماذا يعني ذلك  
في سياقات أخرى؟ في ثقافي قبيلة الهنود الحمر الـ  
«الأوجيبوا» مثلاً، يُعتقد أن الآلهة تخاطب البشر  
بواسطة هزيم الرعد وتساعدهم على قطع الصحاري  
والقفار من خلال وضع أحجار على الطريق. أما  
المُسَنُون من قبيلة «الزوني» (Zuni) فيقولون إنه  
باستطاعتهم إعادة ترجمة معنى نباح الذئب  
الأمريكية عند الغسق، وإيصال معنى ذلك إلى شباب  
القبيلة. هنا يرى «ديل هيمنز» أن معطيات كهذه  
تُدرج في زاوية التواصل وتحديدًا ضمن السياق العام



لتواصل مجتمع ما مع كل العناصر التي يؤمن البشر أن لها نية التواصل كالألوهة والأموات والحيوانات. وغيرها. يضاف إلى ذلك كل الوسائل المتوفرة لدى هذه الكائنات، مثل البرق والأحجار والنباح، وهلم جرا، وكلها طرق لمخاطبة الناس أو التواصل معهم. يقول هيمنز: «إن السلوك وما يصدر عنه من أشياء (عن صناعة وموهبة) يصبح في كل ثقافة أو مجتمع موضوع انتقاء وتنظيم واستعمال ويتم تداول منتج هذا السلوك وتأويله لقيمته التواصلية. إن كل سلوك وكل منتج يصدر عنه قمين بأن يكون وصُولياً، لذا وعلى عكس انتباهنا للكلام ومدلوله، تبدو إمكانيات التواصل أوسع وأكبر دلالة مما نتصور»<sup>(3)</sup>.

إن قائمة السلوك والأشياء الوصُولية تختلف طبعاً من مجتمع لآخر، لهذا السبب وجب على عالم الإنترنتولوجيا أن يعيد شيئاً فشيئاً تشكيل نطاق التواصل في المجتمع الذي يدرسه ولو أن مهمة كهذه لم يسبق لها أن كُلت بالنجاح التام في أي مجتمع كان.

ومهما يكن من أمر فإن دعوة «ديلم هيمنز» تبقى مهمة لاعتبارات ثلاثة. فهو بدءاً بدءاً أغنى تعريف التواصل من خلال إدراج النية المسندة للمرسل إلى المرسل إليه، ونتيجة لذلك أصبح بالإمكان أن يكون المرسل... وبلاغة حجراً. أما الاعتبار الثاني فيكمن في تذكير «هيمنز» الباحثين في علم التواصل أن الإنترنتولوجيا قادرة على مدّهم بمقاربات نظرية ومنهجية مختلفة أيما اختلاف عن تلك التي ألفوا استعمالها، خصوصاً تحليل المضمون المعمول به في البلاغات الإعلامية. وأخيراً فإن هيمنز صوّى مجالاً جديداً للبحث يستحق أن يُضمَّ إلى علوم الإعلام والتواصل.

وهذا هدف أصبح العديد من الباحثين في فرنسا ودول أخرى يضعونه صوب أعينهم، من خلال إعادة النظر في تعريف التواصل، ومن ثمة إعادة بسط أماكن وفضاءات التواصل، وسبل البحث في ذلك.

إن تعريف «التواصل» في تناوب مستمر بين نظرة محصورة ضيقة وأخرى أكثر شمولية<sup>(4)</sup>.

فالتحديد الأول بسيط بقدر ما هو متجاوز لأنه يحصر التواصل في مجموعة من الأنماط النوعية والبيئية والتي تمرر المعلومة. ونحن نتحدث عن التواصل في حياتنا اليومية كظاهرة لإرسال واستلام البعثات والإشارات والصور واستقبال الكلام، إلخ. والحال أن البحث المتخصص في التواصل يندرج عموماً في هذا المنظور، حيث إن علم الاجتماع الإعلامي وعلم النفس التفاعلي وعلوم استشعار تكنولوجيا الإعلام الجديدة لا تتوارى عن استعمال تعريفات مختصرة، بل وضيقة لمفهوم التواصل سواء تعلق الأمر بمجال الأبحاث النظرية (بناء «نماذج») أو بمجال التحليل والمعالجة. ويصبح تبيان التواصل لديها على الشكل التالي: المرسل (أ) يبعث البلاغ (ي) إلى المتلقي (ب) بواسطة الركيزة (ي)، وهكذا دواليك. وإذا حدثت وتغيرت العبارات، فإن مخطط التواصل يبقى هو نفسه. من هذه الزاوية يبدو أن توسيع هذا المخطط يَرُجُّ المفهوم المتداول ويدفع بالبحث إلى سبيل جديد متقدم رغم الصعوبات والتعقيدات. وسبب التوسيع وجوب تصور التواصل لا كظاهرة خاصة ومحددة، بل

كمفهوم تكاملي من شأنه أن يساعد على التفكير بطريقة أخرى بين الفرد والمجتمع من جهة، وبين المجتمع والثقافة من جهة أخرى. وبهذا المنظور الأكثر شمولية يمكن تعريف التواصل على أنه مجموعة من التصرفات التي تستخدم وتستهمل، يوماً عن آخر، البنى (Structures) المؤسسة للمجتمع، أي ثقافته. ومجمل تحديثات الثقافة في التصرفات اليومية اللامتناهية تشكل ما يمكن أن يطلق عليه اسم التواصل. بيد أنه وجب على الباحث أن يسلك هذا النهج الصعب أن يجتاز عقبة أساسية، إذاً تعريف التواصل على أنه «مناجز للثقافة» - (Performance de la culture) - تعريف مجرد من شأنه إثارة بعض الغموض عن نوع العلاقة التي تربط ما بين الثقافة وما بين مميزاتها، فضلاً عن احتمال رفض الباحثين والمتتبعين من القراء هذا التحديد المجرد. ينبغي إذن الرجوع إلى مؤسسي مفهوم التواصل بمعناه العام، وتحديداً العودة إلى «المدرسة الخفية» (Collège invisible) صاحبة التواصل الجديد « Nouvelle communication»، وعبارتها الشهيرة «لا يسعنا إلا

أن نتواصل»<sup>(5)</sup>. والمعنى يكمن في أن جميع مكونات الزمان والمكان والمجال تشكل عنصراً توائلياً في حياتنا اليومية. وهذا ما يوضحه أكثر الإنترنتولوجي «راي بورد ويستل» (Ray Birdwhistell) في المثال الآتي: «أي طالب سبق له أن انتظر مخابرة هاتفية في عنبر نوم ذات مساء، يعرف حق المعرفة كيف يكون خط الهاتف البارد مزعجاً». وكان «بورد» يقصد العادة في ضرب نزلاء الأحياء الجامعية الأمريكية لمواعيد مساء الجمعة. إن عدم رنين الهاتف هو في ذاته خطاب فعلي، لأن التواصل - حسب «بورد» - يتجاوز الإيصال المقصود لمعلومات شفاهياً. فالثقافة تحوي بعض التوقعات التي يرجى تحقيقها، وإذا لم يتحقق ذلك فإنه يعني شيئاً ما. وهذه الملاحظة تكشف عن عناصر التواصل لا محدودة ولا متناهية، لأنه إذا كان «الهاتف الصامت» (أو «الخط البارد») قادراً على الإدلاء بشيء، فإن أشياء عديدة تستطيع الإدلاء بمعان كثيرة. التواصل إذن عند «بورد» ويستل «لا يقتصر على الرسالة أو البلاغ، ولا التبادل والتفاعل حتى، بل يشمل أيضاً النسق

والسياق اللذين يسمحان بإيصال الرسالة وحدوث التفاعل، ويضيفان على عدم الحدوث قيمة إخبارية تعادل رسالة مسلمة ضمناً. هذه الفكرة تجسد بوضوح عبارة مدرسة «بالواطو» وعلى الأخص مؤسسة «كريكوري بايتسون» (gregory bateson) الذي كان عمله شمولياً مرتبطاً بتخصصه في الأنساق الإنسانية، أما باقي رواد المدرسة فإنهم شددوا على الحياة النشيطة للأزواج والعائلات.

وعموماً يمكن القول إن هذه النظرة الواسعة للتواصل، وإن لم تبلغ ذروتها بعد، تتميز بمبادئ خمس:

أ - إن التواصل ظاهرة اجتماعية، وكل فعل يهدف إلى توصيل خطاب يدخل ضمن إطار كبير جداً يوازي في امتداده مفهوم الثقافة. وهذا الإطار - القالب هو الذي يحمل اسم «التواصل المجتمعي» ويشكل مجمل القوانين والقواعد التي تسمح بنشوء التفاعلات والعلاقات بين أفراد ثقافة واحدة، وتحافظ على استمرارية ذلك.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

ب - إن المشاركة في التواصل تتم وفق صيغ متعددة، منها ما هو شفاهي ومنها ما هو غير شفاهي، ويدخل في دراسات متخصصة مثل لغة الإيماء (حركات، تفسير...)، ونظرية استعمال الفضاء (Proxémique) ونظرية حركات التواصل (Kinésique) ونظرية التواصل عن طريق اللمس والجسّ (Haptique).

غالباً ما ترتبط أنشطة التواصل بمراقبة السلوك ومحاولة التكامل وإثبات النفس، ويلعب الإسهاب واللغو والإطناب دوراً مهماً في هذا الأمر. يبقى أن الباحث يركز في «المشاركة في التواصل» على السياق أكثر من المحتوى، وبهمه حصر المعنى أكثر من الخبر.

ت - إن القصدية (Intentionnalité) لا تحدد التواصل. فحينما يتحدث شخصان لغة معينة، فإنهما يشاركان في نسق وجد قبلهما وسيبقى بعدهما. وبعبارة أخرى فإن حركة التفاعل التي يقومون بها في زمان ومكان محددين لا تعدو أن تكون

جزءاً من مجموعة حركات شاسعة للإندفاع  
المعلوماتي المكوّن للثقافة.

ث - إن التواصل المجتمعي يسهل فهمه وإدراكه حين  
نشبهه بفرقة موسيقية، إذ يشارك الأفراد ذوو  
ثقافة واحدة في التواصل مثلما يشارك  
الموسيقيون في الجوقة، مع فارق واحد هو أن  
مسألة التواصل لا تستلزم رئيساً ولا تعتمد على  
توليفة، بل يكتفي الناس في المحادثة بإرشاد  
بعضهم البعض.

ج - إن المتتبع والمراقب لهذه «الفرقة الموسيقية»  
يصبح فرداً منها ولو كان ينتمي إلى مجتمع  
آخر. وعليه يظهر أن الطريقة الوحيدة لدراسة  
التواصل بالأفعال والحركات هي الملاحظة  
المشاركة على غرار علماء الإنترنتولوجيا.

لقد زودت إنترنتولوجيا التواصل نفسها بتعريف  
جد طموح مفاده أن معنى التواصل مجرد وتمتد  
شموليته إلى معنى الثقافة. وعملياً يمكن التعامل مع  
هذا المنظور من خلال الدراسة الدقيقة لمجالات محددة



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

سلفاً، سواء تعلق الأمر بأماكن عمومية كرصيف محطة القطار، أو أماكن شبه عمومية «رصيف المقهى» أو أماكن خصوصية (قاعة الاستقبال العائلية) أو أماكن قضاء وقت الفراغ (نادي). في كل هذه المواقع يفترض مراقبة كل السلوك والتصرفات التي تصدر عن الناس، ثم وصفها بدقة متناهية ما أمكن ذلك في دفتر يومي.

إن مقارنة من هذا الصنف تسمى إجراءً إثنوغرافياً، وارتباطها بإنثروبولوجيا التواصل يتأسس على ثلاث قدرات أو معارف: القدرة على المشاهدة والملاحظة، ومعرفة الحضور مع الآخرين والمشاركة معهم ثم القدرة على الوصف الدقيق والكتابة. وباستطاعة الباحث تصريف هذه الدراية الثلاثية الأبعاد في أي مكان وأي مجال ومع أية زمرة اجتماعية.

إن الإنثروبولوجيا ما عادت تعرف بأهدافها، بل أصبحت تتحدد من خلال انكبابها على المواضيع التي تبحث فيها وطرق علائقها مع الفاعلين الاجتماعيين

---

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

ونوع الكتابة التي تخرج بها من البحث والرصد. وما إنترولوجيا التواصل إلا جزء من هذا التخصص الذي تتقاسمه حالات التواصل وحالات الطموح. فمن جهة تعتبر إنترولوجيا التواصل متواضعة لأنها تستند على المعطيات اليومية وكذا ملاحظات المتتبع وتأملاته وإحساساته، وهي طموحة من جهة أخرى لأن هدفها النهائي الإسهام العلمي في دراسة الثقافة من خلال رصد السلوك والتصرفات التي كان حقل الدراسة.

والبديهي أن «العام يوجد في جوف الخاص»، لأنه كلما كانت الدراسة مُمَحَّصَة كلما استطاعت أن تفكك نماذج الثقافة ومظاهرها في السلوك اليومي للمجتمع.

وعملاً بهذا التوجه، انسلت «ناتاشا آدم» (Natacha Adam) إلى مدرسة ابتدائية متعددة الثقافات، وبموافقة المدرسين ظلت تراقب لمدة عام تفاعلات تلاميذ قسم في بلدة «لييج» مع معلمتهم، وأوقات الظهيرة كانت تراقب سلوك هؤلاء المتعلمين

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

وسط ساحة المدرسة. وعند كل مساء كانت تعمد إلى تدوين أحداث اليوم مستعينة بسؤال جوهري: كيف يتم التواصل المتعدد الثقافات يوماً بعد آخر؟ وما هي الصيغ الشفاهية أو الحركية (على اختلاف أنواعها) التي يستعملها الأطفال المتعددي الثقافات؟

خرجت «ناتاشا آدم» بكتاب تصف، من بين ما تصف فيه، أنواع الشتائم التي يتبادلها الأطفال، وحتى رقصات «الزولو» التي تقوم بها إفريقيات<sup>(7)</sup>... إن ما عاشته «ناتاشا» في «لييج» كان من الممكن أن تعرفه في مكان ما من أوروبا أو الولايات المتحدة، لأن كل بلد يعيش إيديولوجية ثقافية متنوعة... والبحث الذي قامت «ناتاشا» آدم» بإنجازه يذكر بنتائج الدراسات التي قام بها كل من «تراسي كيدر» (Tracy Kidder) و«س. برايس هيث» (S. Brice Heath)، أما عملها الذي توقع في مدرسة ابتدائية بلجيكية فيدفع إلى التفكير في علاقات الأطفال متعددي الثقافات بصفة عامة.

إن رهان التعميم هذا تخوضه إنترولوجيا

التواصل شأنها شأن باقي حلقات التخصص في الإنترنتولوجيا، بيد أن عملها يقوم رويداً رويداً ولمسة لمسة قصد الوصول إلى هدف نهائي، وهو تقديم معرفة شاملة للقارئ. والصعوبة تتجلى في أن الإنترنتولوجيا التواصل تشتغل على مواضيع وأمور يصعب مشاهدتها وليست بديهية، إنها أشبه ما تكون بالأطباق الطائرة.

إن اقتراح «ديل هيمنز» يهدف إلى دراسة البنية التواصلية لكل مجتمع، ولو أن هذا المشروع هائل فإن مسعاه قابل للإدراك والتحقق رغم الصعوبة التي تبدو في دراسة «التواصل المجلي للثقافة».

يبقى أن احتمال ذوبان إنترنتولوجيا التواصل في زخم النظريات أمر غير وارد بسبب استفادتها من المنهج الإثنوغرافي واعتمادها على أماكن الحياة العامة والمواقف الحقيقية والتجارب الفردية، وكلها عناصر تعبر عن صيغ الممارسة الثقافية اليومية. والسبب الثاني هو أن إنترنتولوجية التواصل ليست علماً مستقلاً بذاته وإنما إطار ومنظور وشكل يتيح

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

العمل بشيء من الوضوح التنظيري والمنهجي، مثلما هنالك أنتروبولوجيا المعرفة ( Anthropologie cognitive) وأنتروبولوجيا السيميوطيقا وأنتروبولوجيا النظر والأبصار (Visuelle)<sup>(9)</sup>.

إن أنتروبولوجيا التواصل تضع أمام الباحثين في ميدان التواصل وسائل بحث غير تلك التي تمنحها وسائل الإعلام، وتعطيهم طرقاً ومناهج قصد الانكباب بطريقة تواصلية على أي موضوع يثير انتباههم. غير أنه لن يجوز للباحثين كتابة ما يشاؤون باسم التواصل، مادام المنهج الإثنوغرافي يدعم أنتروبولوجيا التواصل.

وأخيراً فإن ما يوضح قدرة هذا المنهج في البحث على البقاء، اكتشاف العلماء - أو إعادة اكتشاف - مسؤوليتهم في تجاوز العبارات والمفاهيم والنماذج والصور النمطية التي تكرسها وسائل الإعلام والتكنولوجيا الجديدة التي تُدرج ضمن علوم الإعلام والتواصل<sup>(10)</sup>. لهذه الأسباب كلها فإنه من الأجدر خوض تجربة أنتروبولوجيا التواصل.

## الهوامش

- المقال مستل من مجلة «العلوم الإنسانية» الفرنسية، عدد خاص رقم 16، مارس - أبريل 1997، من الصفحة 20 إلى الصفحة 23.

Sciences Humaines - Hors Série N°16 - Mars/ Avril 1997, pp 20-23. Titre "Vers une anthropologie de la communication?".

(1) إيف وينكن (Yves Winkin)، أستاذ انتربولوجيا التواصل في جامعة «لييج» بلجيكا. ألف عدة كتب منها:

- "La Nouvelle communication, Seuil, 1981".

- "L'Anthropologie de la communication, de la théorie au terrain", De Boeck Université, 1996.

2) Dell Hynnes, "The Anthropology of communication", in Fex Dance (ed.), Human Commucation Theory: original Essays, New York, Rinehort and Winston, 1976.

3) D. Hynnes. op. Cit.

4) هناك أربع نظريات كبرى في ميدان التواصل: النظريات المتعلقة بالفر، وتولي عناية خاصة للغة وهوية الفرد في علاقته بالآخر، ونظريات التفاعل، والنماذج السبرنتيقية (Cybernétique) المنبثقة عن النماذج الأولى لـ «شانون» (Shannon) و«ويفر» (Weaver) ثم النظريات السوسولوجية التي تحوي المقاربة السياسية ونظريات التأثير والمقاربة الإنتروبولوجية (المترجم).

Les théories du sujet, les théories de l'interaction, les modèles cybernétiques, les théories sociologiques.

## نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

5) “On ne peut pas ne pas communiquer”.

- تقول مدرسة «بالو أَلطو» بحتمية التواصل، لأن التواصل ليس مجرد معلومة يبعثها شخص إلى شخص آخر (مرسل / متلقي)، بل مجموعة خطابات دائرية ودائمة. إنها مجموعة من التفاعلات يصعب حصر بدايتها ونهايتها لأنها تعتمد على وسائل مخاطبة متنوعة: الخطب الشفاهي، الكتابة، الحركات، النظرة (الإبصار)... (المترجم).

a) “Proxémique”.

6) أ - قاعدة في دراسة التواصل، انبثقت عن علم الأجناس البشرية. تدرس الفضاءات والطريقة التي يتعامل بها الإنسان معها وكذا المعاني التي يمكن أن تؤديها. صاحب «النظرية» هو الأمريكي «إدوارد ت. هال» (Edward T. Hall)، وهو من رواد مدرسة «بالو أَلطو».

b) “Kinésique”.

ب - تُدرّس هذه النظرية إشارات وحركات التواصل في وسط «طبيعي» أو ثقافي، وتستعمل لذلك مناهج اللسانيات البنيوية.

c) “Haptique”.

ت - من اليونانية «Haptein» ومعناها «لمس» أو «جس». ولقد أعطت هذه النظرية صيغة في تواصل المرأة الحامل مع الجنين عن طريق لمس محيط البطن، ويسمى هذا المنهج التواصل «Haptonomie». (المترجم).

7) N. Adam, Comment le racisme vient aux enfants, Bruxelles, De Boeck, Septembre 1997.

8) T. Kidder, Among Schoolchildren, New York, Houghton Mifflin, 1989.

\*) S. Brice Heath Ways with words. Language, Life and Work in Communities and classrooms. Cambridge University Press, 1983.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

9) يسهل إدراك مفهوم الإنترنتولوجيا المتعلقة بالنظر أو الإبصار حين نستحضر حالات يُسمَّى فيها بعض الناس الأزرق أخضراً والعكس، أو حالات النظر الخارق للعادة («أسطورة» زرقاء اليمامة، أو «حذام»...)، وأيضاً حالات عدم الانتباه، أو البعد الرمزي للنظر (حالة العشق، حالة البلاء واللعنة...) ثم حركات العين في تعبيرها عن الحالة النفسية (تعجب، حزن، تعب، ذعر...) (المترجم).

10) دلت الأحداث الأخيرة على الساحة الدولية أن الهوية لازالت متسعة بين العالم العربي - الإسلامي والغرب رغم توفر وسائل التواصل الأكثر تطوراً، حيث استعملت الـ «بي. بي. سي» عبارة «الإرهاب الإسلامي» وتحاملت وسائل الإعلام الغربية على العرب والمسلمين. (المترجم).

\* \* \*



نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

## التحليل النفسي واللغة

جوليا كريستيفا

Julia Kristeva

ترجمة عزيز توما (\*)

رأينا أن اللسانيات المعاصرة التزمت في طرق قاداتها إلى وصف صارم، حتى رياضي، للبنية الشكلية، لنسق اللغة. لكن هذه ليست الطريقة

(\*) باحث في مجال النقد الأدبي والترجمة. له مساهمات كثيرة في الدوريات العربية والمحلية.

الوحيدة التي واجهت بها العلوم الراهنة دراسة اللغة، ويوصف [اللغة] نسقاً دالاً تتشكل فيه الذات المتكلمة وتنفك، إلا أنه مازال يتموضع في مركز الدراسات البسيكولوجية ولاسيما الدراسات التحليلية psychanalytique.

منذ بداية القرن، ونحن نتذكر المشكلات البسيكولوجية التي طرحتها اللغة والتي كانت تثير اهتمام بعض اللغويين<sup>(1)</sup>؛ بعدئذ تخلت عنها اللسانيات، لكن الفلاسفة وعلماء النفس استمروا في استكشاف اللغة وذلك لدراسة الذات المتكلمة فيها. فمن بين المدارس المتخصصة بعلم النفس والحديث العهد الذي تحيل غالباً إلى الاستعمال اللساني لأجل تحليل البنيات النفسية، يجب قبل كل شيء ذكر مدرسة بياجيه piaget وكل علم النفس التكويني. فممارسة اللغة من قبل الطفل، والأصناف المنطقية التي يعدها أثناء نموه لفهم العالم، كل هذه الأبحاث تتجه باستمرار نحو اللغة وتلقي على عملها ضوءاً تعجز اللسانيات الشكلية عن إعطائه.

لكن الفترة الرئيسية لدراسة العلاقة بين الذات ولغتها كانت بلا شك قبل بداية القرن العشرين من خلال عمل فرويد الأساسي (1856-1939)، الذي فتح أفقاً جديدة في تمثيل الوظيفة اللسانية والذي قلب المفاهيم الديكارتية التي عليها كان يرتكز العلم اللساني الحديث. وتعتبر آثار عمل فرويد - حيث مازلنا لا نستطيع أن نقيس مغزاها - الأكثر أهمية والتي طبعت الفكر بطابعها<sup>(2)</sup>.

إن مسألة العلاقات الضيقة بين التحليل النفسي واللغة مسألة معقدة، ولا نتطرق هنا إلا إلى بعض مظاهرها. لنشر بداية إلى أن التحليل النفسي يرى موضوعه في كلام المريض. وأن المحلل النفسي لا يمتلك طريقة أخرى، ولا واقعاً آخر في متناول يديه لاستكشاف الوظيفة الواعية أو اللاواعية للذات سوى الكلام، بنياته وقوانينه، وهنا إذ يكتشف المحلل النفسي حالة الذات.

وفي نفس الوقت يعتبر التحليل النفسي كل عرض symptôme بمثابة لغة: إنه يجعل منها ضرباً من

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

نسق دال حيث ينبغي تحديد قوانينه المماثلة لقوانين اللغة.

إن الحلم الذي يدرسه فرويد يعتبر قبل كل شيء كنسق لساني ينبغي تحليله ككتابة ذات قواعد مماثلة لقواعد اللغة الهيروغليفية.

ومسلمات البداية هذه تجعل المحلل النفسي غير منفصل عن عالم اللسانيات. وبالعكس، فإن المبادئ التحلنفسية، مثل اكتشاف اللاوعي، وقوانين عمل «الحلم»... إلخ، تغير بعمق المفهوم الكلاسيكي للغة.

وإذا كان طبيب الأمراض النفسية يكشف عن آفة جسدية لجعلها سبباً لمرض ما، فإن المحلل النفسي، من جهته لا يلجأ إلا إلى ما تقوله الذات، لكن بقصد الكشف عن «حقيقة» موضوعية لعلها تكون «سبب» الاضطرابات المرضية. إنه يستمع بانتباه شديد إلى ما تقوله الذات له، إلى الواقعي كما إلى المتخيل لأن كليهما لهما واقع خطابي واحد. ويكتشفه في هذا الخطاب، هو التحفيز اللاواعي

أولاً، بعدئذ التحفيز الأقل أو أكثر وعياً، الذي ينتج الأعراض. وبعد الكشف عن هذا التحفيز، يشير كامل التصرف العصابي إلى منطلق صريح، والعرض يظهر كرمز لهذا التحفيز المعثور عليه أخيراً.

«ولفهم الحياة النفسية بصورة جيدة، من الضروري الكف عن المبالغة في تقدير الوعي. يجب أن نرى في اللاوعي حقيقة كل حياة نفسية. فاللاوعي شبيه بحلقة كبيرة تنغلق على الوعي كحلقة صغيرة. وليس بمقدرها أن تحوي فعلاً واعياً في مرحلة سابقة للوعي، بينما اللاوعي يمكنه أن يستغني عن مرحلة للوعي ويكتسب من ذلك قيمة نفسية. فاللاوعي هو النفسي ذاته وواقعه الجوهري». حسب فرويد في كتابه (تفسير الأحلام).

وإذا كان يظهر كصعود أفقي أو تاريخي في ماضي الذات (ذكريات، أحلام، إلخ)، فإن هذا البحث عن التحفيز اللاوعي ضمن ومن خلال الخطاب يتم في الواقع وعبر واقع خطابي، أفقي: أي العلاقة بين الذات والمحلل. في الفعل التحلنفي، نكتشف

السلسلة الذات المرسله إليه وهي التي تدل على أن كل خطاب مخصص للآخر. « لا يوجد كلام دون إجابة، حتى لو أنه لا يقابل إلا الصمت، شرط وجود مستمع » (جاك لاكان، كتابات 1966). وبعد ذلك: « ألا يتعلق الأمر بكبت قد يكون ملازماً لخطاب الذات نفسه؟ ألا تلتزم الذات ضمن سلب أكبر من هذه الكينونة الخاصة والتي انتهت بالاعتراف بأن هذا الوجود لم يكن أبداً إلا عمله في هذا المخيال وأن هذا العمل يخيب لديها كل يقين وذلك بسبب الرسومات الصريحة التي لا تدع الفكرة غير منسجمة على الأقل، والتسديدات التي تتوصل في استخلاص جوهرها، والحالات والدفاعات التي لا تقدر على منع نصبها من التحايل، والعناقات النرجسية التي تبغي تنشيطها. لأن، في هذا العمل الذي يقصد به إعادة بناء الذات بالنسبة لآخر، يكتشف الاستلاب الأساسي الذي بنته له (العمل) كآخر، والذي عزلته لكي يخبأ من طرف آخر... وهذا الأنا... هو الكبت جوهرياً...».

عند الاستفهام عن مكان الآخر (مكان المحلل  
ضمن الفعل الخطابى للذات المحللة)، فإن النظرية  
اللاكانية تجعل من دراسة اللاوعي علماً، لأنها تحدد  
له القواعد التي يمكن التصدي إليها علمياً فيما  
يتعلق بالخطاب، من خلال الصيغة التي ستشتهر من  
الآن وصاعداً: إن وعي الذات هو خطاب الآخر».

الأمر لا يتعلق هنا إطلاقاً بمحاصرة الفعل  
الخطابي ضمن حدود علاقة ذات - مرسل إليه، كما  
تقوم به اعتيادياً نظرية التواصل. يلاحظ التحليل  
النفسي «صدي ما في الشبكات التواصلية للخطاب»  
الذي يشير إلى الوجود المتعلق بـ «حضور علم  
للخطاب البشري» الذي سيتطرق إليه العلم بدون شك  
ذات يوم في تعقيده. في هذا الاتجاه لا يقوم التحليل  
النفسي إلا بخطوة أولى وذلك بطرح البنية الثنائية  
للذات، والمتلقي مشيراً إلى أن «هذا هو الحقل الذي  
تستقطبه تجربتنا ضمن علاقة هي بين اثنين ظاهرياً،  
لأن كل وضعية تتعلق بنيته كمادة ثنائية فقط هي  
غير ملائمة من وجهة النظرية ومتلفة ممارسة».

ففي البنية المرسومة للفعل الخطابى، تستخدم الذات المتكلمة اللغة لبناء النحو أو منطق خطابها: أي لغة (ذاتية، شخصية) في اللغة (بنية اجتماعية حيادية)، «اللغة إذاً تستخدم هنا ككلام، تتحول إلى هذه العبارة المتصلة بالذاتية الملحة والمشروحة التي تشكل شرط الحوار. فاللغة تزود أداة الخطاب حيث تتخلص شخصية الذات وتخلق، تبلغ الآخر وتكشف عن نفسها من خلاله» (بينفنست Benveniste «ملاحظات حول وظيفة اللغة في الاكتشاف الفرويدي» ضمن مشكلات اللسانية العامة).

يمكن القول إن اللغة التي يدرسها التحليل النفسي لا يمكن أن تتطابق مع هذا الموضوع - النظام الشكلي الذي هو اللغة بالنسبة للسانيات الحديثة. فاللغة بالنسبة للتحليل النفسي هي نظام دال أي ثانوي، يستند إلى اللسان وعلى علاقة واضحة بأصنافه، إنما ينضم لها تنظيمياً خاصاً، ومنطقاً نوعياً. والنظام الدال للاوعي، السهل البلوغ ضمن النسق الدال للسان عبر خطاب الذات هو، كما يرى



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

بينفينست، « نظام فولساني Supra-linguistique كونه يستعمل علاقات مكثفة بشدة تماثل داخل اللغة المنظمة وحدات كبرى تتعلق بالخطاب بدلاً من الوحدات الدنيا ».

لقد كان فرويد أول من أشار إلى طبيعة العلاقات المكثفة بشدة. إنه يعتبر نظام الحلم مماثلاً لنظام اللغز الرمزي أو الهيروغليفي: « ... يمكن القول إن التصوير في الحلم، لم ينوجد بلا شك كي يفهم، وليس أكثر صعوبة على الاستيعاب من الكتابات الهيروغليفية بالنسبة لقارئها » (عمل الحلم) بعد ذلك: [رموز الحلم لها معان غالباً ما تكون عديدة، أحياناً كثيرة بحيث أن - كما في الكتابة الصينية - السياق هو الحل الوحيد الذي يمنح فهماً دقيقاً]. وبفضل ذلك يجيز الحلم تأويلاً فائقاً وبوسعه أن يمثل من خلال محتوى واحد أفكاراً واندفاعات متعددة للرجبة (Wonscregungen) غالباً ما تكون مختلفة جداً في طبيعتها ».

لتوضيح هذا المنطلق الحلمي، يلجأ فرويد إلى

مثال يتعلق بتفسير الحلم رواه أرتيميد Artémide ويرتكز على لعبة كلمات. « يبدو لي أن أريستاندر Aristandre قد أعطى تفسيراً موفقاً إلى الإسكندر المقدوني، بينما كان يحاصر ويطوق مدينة صور، نفذ صبره. وفي لحظة اختلال، انتابه شعور بأنه كان يرى ستيرا Satyra (شخص خرافي عند الوثنيين نصفه الأعلى بشر والأسفل ماعز = م) يرقص على درعه. ويشاء الظرف أن أريستاندر كان حينذاك في ضواحي صور ومن ضمن حاشية الملك. حلل كلمة ساتير (Oá túpas - ولاحظ أن الملك بعد انشغاله بالحصار استولى على المدينة بقوة (Oá-túpas = إليك مدينة صور) وفرويد يضيف: «ومع ذلك فإن الحلم بقي مرتبطاً حميمياً بالتعبير اللفظي بحيث، كما يرى فيرنيزي Ferenezi بعقل، أن لكل لغة لغة الحلم». (نحن الذين نسترعى الانتباه).

هنا، قمنا بصياغة المبدأ الأساسي لتفسير الخطاب في التحليل النفسي، الذي سينجزه فرويد ويوضحه عبر عمله اللاحق، بل ربما يختصر

كاستقلالية نسبية للدال الذي ينضوي تحته مدلول لا يندرج قسراً ضمن الوحدة المورفو - فونولوجية مثلما تظهر في العبارة الموصولة. في الواقع، بالنسبة للغة الإغريقية إن كلمة ساتير عبارة عن وحدة مؤلفة من مقطعين ليس لها معنى في حد ذاتها. والحال أن، خارج هذه الوحدة، الدالين Sa و tyr اللذين يؤلفان لفظة satyr، يمكنها أن يكون لها معنى واحد، ويشيران إلى مدينة صور التي يعتبر غزوها المداهم حافزاً للحلم الذات. ثمة وحدتان دالتان تتوجدان، في معظم الحلم، مكشفتين في وحدة واحدة، وهي يمكن أن تحصل على مدلول مستقل (عن مدلول عما يركبها) ويكون ممثلاً بصورة: الساتير Satyre.

عند تحليل عمل، يستخلص فرويد ثلاث عمليات أساسية منه التي تعبر عن وظيفة اللاوعي مثل «لغة» وهي: انتقال تكثيف وتصوير.

بخصوص التكثيف، يلاحظ فرويد أنه «عندما نقابل محتوى الحلم بأفكار الحلم، نستنتج بداية بأنه حصل عمل ضخم يتعلق بالتكثيف. الحلم مقتضب،

---

فقير، وجيز يشبه ضخامة وثراء أفكار الحلم...»  
ويمكن الاعتقاد بأن التكثيف يحدث عن «طريق الإسقاط، فالحلم ليس ترجمة نقطة تلو نقطة لفكر الحلم، إنما هو إعادة ناقصة جداً وثغرية جداً». لكن الأمر لا يتعلق فقط بالإسقاط إنما بالعقد (لتلك المتعقبة بلفظة «ساتير» Satyre)، «حيث استطاعت أفكار الحلم أن تلتقي وبعدها كبير، لأنها كانت تمنح للتفسير معان متعددة. من جهة أخرى، يمكنني التعبير أيضاً عن الفعل الذي يشرح كل ذلك ويقول: إن كل عنصر من عناصر محتوى الحلم محدد بصورة مبالغة، كما هو ممثل عدة مرات في أفكار الحلم». فرويد يقدم هنا مفهوم التحديد المبالغ فيه الذي سيغدو ضرورياً لكل تحليل لمنطق الحلم واللاوعي، ولكل نسق دال يتصل بهما.

إن مبدأ الانتقال Déplacement يلعب دوراً ليس أقل أهمية في تكوين الحلم. «ما هو أساسي مرتباً في أفكار الحلم لا يمثل أحياناً البتة في الحلم. يتمركز الحلم بصورة مغايرة ويترتب محتواه حول عناصر غير

عناصر أفكاره». «وبفضل هذا الانتقال، لم يعد يرجع محتوى الحلم إلا تشويهاً للرجبة الموجودة في اللاوعي. والحالة هذه، أننا نعرف هذا التشويه قبلاً ونعلم بأنه من عمل الرقابة التي تمارسها إحدى القضايا الجسدية على القضية الأخرى. فالانتقال إذاً هو أحد الإجراءات الأساسية للتشويه».

بعدما تم الإقرار بأن «التكثيف والانتقال هما العاملان الجوهريان في تحويل مادة الأفكار الكامنة في الحلم إلى محتواه الظاهري»، فإن فرويد يواجه «إجراءات تصوير الحلم». ويلاحظ بأن «الحلم يعبر عن العلاقة الموجودة بصورة مؤكدة بين كل أجزاء أفكاره إذ يوحد هذه العناصر في عنصر واحد عبارة عن لوحة أو تتابع أحداث. إنه يقدم العلاقات المنطقية بوصفها متوائمة؛ تماماً مثل الفنان التشكيلي عندما يجمع في إحدى مدارس أثينا أو في بارناس كل الفلاسفة أو كل الشعراء، في الوقت الذي لم يحضروا أبداً هذه الظروف؛ إنهم يشكلون بالنسبة إلى الفكر مجتمعاً من هذا النوع». فالعلاقة المنطقية الوحيدة

---

التي يستعملها الحلم، مثل اللغة الهيروغليفية واللغة الصينية، هي المبنية عبر التطبيق البسيط للرموز: إنها، كما يقول فرويد، التشابه، الاتفاق، الإتصال، الـ « كما أن De même que ».

في موضع آخر، يشير فرويد إلى خاصية أخرى من خاصيات علاقات اللاوعي: إنه لا يعرف التناقض، والقانون الثالث المستبعد يبدو بالنسبة إليه غريباً. إن الدراسة التي كرسها فرويد للإنكار (Verneinung) تثبت الوظيفة الخاصة للنفي في اللاوعي. من جهة، يبرهن فرويد بأن «إتمام وظيفة الحكم لن يكن ممكناً من خلال ابتكار رمز النفي» لكن نفي ملفوظ ما قد يعني انطلاقاً من اللاوعي، الاعتراف الصريح بكبته، دون أن يكون ما تم كبته مقبولاً من قبل الوعي: [لا يوجد] أي برهان أكثر قوة يدل على أننا توصلنا إلى اكتشاف اللاوعي، إلا إذا كان رد فعل الذي حللناه على شكل هذه الجملة: «لم أفكر بذلك»، أو حتى، أنا بعيد كل البعد عن التفكير في هذا»، انطلاقاً من هنا، بوسع فرويد أن

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

يبرهن بأن النفي، بالنسبة للاوعي، ليس رفضاً، إنما تأسيس لما يتقدم بوصفه منفيّاً، ويختتم: «هذه الطريقة في فهم الإنكار تطابق بصورة جيدة بحيث أننا لا نكتشف في التحليل أي «لا» انطلاقاً من اللاوعي...».

بالنسبة لـ فرويد، يلاحظ أن الحلم لا يقتصر على رمزية، إنما هو لغة حقيقية، أي نظام من العلاقات، بل أيضاً بنية مع نحو ومنطق خاص به، يجب التركيز على هذا الطابع النحوي للرؤية الفرويدية للغة التي غالباً ما مضت بصمت لفائدة تشكيل للرمزية الفرويدية.

وبهذا، عندما يتحدث فرويد عن اللغة، لا يقصد فقط النسق الخطابى الذي فيه تتكون الذات وتنفك. وبالنسبة لعلم النفس المرضى التحلنفسى، الجسم نفسه يتكلم. لنتذكر أن فرويد أسس التحليل النفسى انطلاقاً من الأعراض الهستيرية التي وصفها كـ «أجساد متكلمة». فالعرض الجسدى يتحدد بإفراط عبر شبكة رمزية معقدة، عبر لغة حيث الأمر

يتعلق بتطويق قوانينها النحوية وذلك لحل العرض Symptôme. «إذا علمنا متابعة التشعب الصاعد لهذه السلالة الرمزية في نص الترابطات الحرة، وذلك لكشف النقاط حيث فيها تتقاطع الأشكال مع عقد بنيته، فإنه من الواضح تماماً أن العرض ينحل بأكمله ضمن تحليل لغوي، لأنه هو نفسه مبني كلغة، لغة حيث الكلام ينبغي أن يتحرر منها». (لاكان).

لم نوضح هنا سوى القواعد البيانية البسيطة لوظيفة لغة الحلم واللاوعي، مثلما اكتشفها فرويد لتركز أيضاً مرة أخرى على الواقعة التي تقول بأن هذه اللغة لا تماثل اللغة التي تدرسها اللسانيات لكنها تتم داخل هذه اللغة؛ لنشر من جهة أخرى إلى أن هذه اللغة langue لا توجد واقعياً إلا ضمن الخطاب الذي يبحث فرويد عن قوانينه، وبالتالي فإن البحث الفرويدي يوضح خصوصيات لسانية بحيث أن العلم لن يبلغها أبداً دون الأخذ في الاعتبار الخطاب. هذا النسق الدال هو في الوقت ذاته داخل لساني، أي عبر - لساني يدرسه فرويد بكونية «تجتاز» اللغات



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

القومية المتشكلة لأن المقصود هو وظيفة اللغة الخاصة بجميع اللغات. افترض فرويد بأن هذه الوحدة المتعلقة بالنسق الدال لحلم واللاوعي توليدية؛ وأن التحليل النفسي الأنتروبولوجي قد أظهر، في الواقع، أن المفهوم الفرويدي وعمليات اللاوعي التي استخلصها هي قابلة للتطبيق أيضاً في المجتمعات المسماة بالبدائية. وحسب فرويد: «ما هو مرتبط اليوم رمزياً كان مرتبطاً محتملاً وقديماً بهوية مفهومية ولسانية. فالعلاقة الرمزية تبدو وكأنها بقية وعلامات هوية قديمة. ويمكن الملاحظة في هذا الصدد بأن، ضمن سلسلة من الحالات، وحدة الرمز تتجاوز المعرفة اللسانية. وأن هناك عدداً من الرموز هي قديمة قدم التشكيل ذاته للغات».

دون الاستعانة بالفرضية التي تعتبر بأن «اللغة البدائية» ربما تكون مطابقة لقوانين اللاوعي = تلك الفرضية التي لا تقبل بها اللسانيات ولم تؤيدها أية لغة قديمة أو بدائية ضمن الواقع الراهن للمعرفة -، قد يكون من الملائم البحث عن القواعد المنطقية التي

اكتشفها فرويد ضمن تنظيم بعض الأنساق الدالة التي هي نماذج لغوية قائمة بذاتها. يلاحظ فرويد ذلك بنفسه ويقول: «هذه الرمزية ليست خاصة بالحلم، يمكن العثور عليها في كل الصور اللاوعية، وفي كل التمثيلات الجماعية، والشعبية ولاسيما: في الفولكلور، والأساطير، والخرافات، والأمثال، والحكم، ولعب الكلمات المألوفة: إنها موجودة تماماً في الحلم».

نفهم الآن أن مدى التحليل النفسي يتجاوز إلى حد كبير نطاق الخطاب المختل للذات. ويمكن القول إن تدخل علم النفس التحليلي في حقل اللغة له نتيجة مهمة وهي: منع سحق المدلول من طرف الدال، الذي يجعل من اللغة مساحة متماسكة، منطقياً قابلة للتوزيع. بالعكس فإن التحليل النفسي يسمح بتصفيح اللغة، بفصل الدال عن المدلول وإرغاماً على التفكير بكل مدلول تبعاً للدال الذي ينتجه. وهذا يعني أن تدخل التحليل النفسي يمنع الحركة الميتافيزيقية التي ربما تتعرف على مختلف الممارسات

اللغوية للغة ما ، خطاب ما ونحو ما ، ويحث على البحث عن الاختلافات في اللغات ، في الخطابات أو بالأحرى في الأنساق الدالة للخطاب. بالتالي ، ثمة مجموع هائل من ممارسات دالة عبر اللغة ينفث من الآن وصاعداً على اللسانيين؛ على سبيل المثال ، هناك خطابان باللغة الإغريقية لا يملكان بالضرورة نفس النحو السيميوطيقي بالرغم من كونهما قواعديين؛ أحدهما ربما ينتمي إلى منطق أرسطو ، والآخر يقترب من منطق الهيروغليفيين ، وإذا كان هذان الخطابان يتركبان بموجب قواعد نحوية مختلفة ، فإنه من الممكن وصفهما بخطابين عبر - لسانيين.

إن فرويد هو أول من طبق خلاصاته المستمدة من قواعد الحلم واللاوعي في دراسة الأنساق الدالة المعقدة. وبعد أن حلل كلمة الفكر وعلاقتها باللاوعي ، اكتشف فرويد إجراءات تشكيل كلمات الفكر التي لاحظناها سابقاً في عمل الحلم: اختصار (أو إضمار) ، ضغط (تكثيف مع تشكيل استبدالي) ، انعكاس ، معنى مزدوج ، إلخ. من جهة أخرى ، إن الاستنتاجات التي يستخلصها فرويد من

---

لغة الحلم تسمح له بالتصدي للأنساق الرمزية المعقدة، والأنساق غير القابلة للتحليل من جهة أخرى مثل التابو، الطوطم وممنوعات أخرى في المجتمعات البدائية.

إن الأعمال الفرويدية تمنح اليوم رؤية جديدة عن اللغة، حيث حاول التحليل النفسي منهجتها وتوضيحها في أبحاث الأعوام الأخيرة.

من الواضح أن النظرية التحليلية للغة لا تملك الصرامة المثالية الخاصة بالنظريات المعقدة formalisées أو المريضة Mathématisées التي توّجت اللسانيات الحديثة. ومن الواضح أيضاً أن اللسانيين يهتمون قليلاً بما يكتشفه التحليل النفسي في الوظيفة اللسانية. من جهة أخرى، لا نرى منطقياً كيف يمكن التوفيق بين تعقيدات البنيوية الأمريكية والنحو التوليدي وبين - على سبيل المثال - قوانين الوظيفة اللسانية كما صاغها التحليل النفسي بعد فرويد. هنا، ثمة اتجاهان متناقضان، أو على الأقل متباينان في مفهوم اللغة. وفرويد ليس لسانياً

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

وموضوع «اللغة» الذي يدرسه لا يطابق النسق الشكلي الذي تتصدى إليه اللسانيات حيث استطعنا أن نستخلص منه التجريد الثقيل والشاق عبر التاريخ.

لكن الاختلاف بين المقاربة التحلنفسية للغة واللسانيات الحديثة هو أكثر عمقاً من تغيير حجم الموضوع. إن المفهوم العام للغة هو الذي يختلف جذرياً في التحليل النفسي وفي اللسانيات.

سنحاول هنا اختصار النقاط الأساسية لهذا التباين.

إن التحليل النفسي يجعل غير ممكناً العادة المقبولة عامة من طرق اللسانيات الحالية حيث تعتبر اللغة خارجة عن تحقيقها في الخطاب، أي أنها تنسى بأن اللغة لا توجد خارج خطاب الذات، أو أنها تعتبر أن هذه الذات مضمرة مساوية لنفسها، عبارة عن وحدة محددة تتطابق مع خطابها. هذه المسلمة الديكارتية، التي تضم إجراءات اللسانيات الحديثة والتي وضحتها تشومسكي، تبدو مهزوزة عبر

الاكتشاف الفرويدي للاوعي ومنطقه. من الآن وصاعداً، يبدو من الصعب التحدث عن ذات ما دون تتبع مظاهرها المختلفة التي تكشف مختلف علاقات الذات بخطابها. فالذات معدومة، تتكوّن وتتفكك ضمن طوبولوجيا<sup>(3)</sup> Topologie، معقدة حيث يندرج فيها الآخر وخطابه؛ وسوف لن يعد بالإمكان التحدث عن معنى خطاب دون العودة إلى الطوبولوجيا. إن الذات والمعنى معدومان، يتكونان في العمل الخطابى (تحدث فرويد عن عمل الحلم). والتحليل النفسى يستبدل إشكالية إنتاج المعنى (إنتاج الذات في عملية الإحاطة نظرياً) بالبنية السطحية التي هي اللغة بالنسبة للسانيات البنيوية وتغييراتها التحويلية. ليس هو الإنتاج ضمن مراعاة النحو التوليدي الذي، هو، لا ينتج شيئاً على الإطلاق لأنه لا يعيد النظر في الذات والمعنى، إنما يكتفي بتوليف بنية أثناء إجراء لا يسائل لحظة واحدة أسس البنية؛ بل إنتاج فعلي يقطع مساحة الخطاب المملوظ، وضمن التلفظ - خطة جديدة مفتوحة في تحليل اللغة - ويولد معنى ما وذاتاً ما.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

كان جاكوبسون قد لفت الانتباه إلى هذا التمييز بين التلفظ ذاته وموضوعه (المادة الملفوظة) للإثبات بأن بعض الأصناف النحوية المسماة Shifters، بوسعها التدليل على أن مسألة الملفوظ و / أو محركاتها الأولية ترتبط بإجراءات التلفظ و / أو محركاتها الأولية (على سبيل المثال، الضمير «أنا»، «الجزئيات والإعرابات المثبتة للحضور كموضوع للخطاب ومعها ومعها حاضر تسلسل الأحداث التاريخية»). يستخدم لاكان Lacan هذا التمييز ليدرك فيما وراء الملفوظ في عملية التلفظ، مدلولاً «لاواعيا» بقي مختفياً على علم اللسانيات: «في الملفوظ «أخشى أن يأتي» أنا هو موضوع الملفوظ، وليس موضوع الرغبة الحقيقية، إنما عبارة عن Shifter أو سبابة الحضور الذي يلفظه». «فموضوع التلفظ بوصفه مثقب رغبته ليس في موضع آخر سوى في هذه الـ «لا» حيث يجب العثور على قيمتها بسرعة في هذا المنطق...».

هذا التمييز تلفظ / ملفوظ ليس إلا إعادة

صياغة لمفهوم اللغة بقصد تأسيس نظرية للغة بوصفها إنتاجاً.

يرتبط التحليل النفسي بإشكالية إنتاج المعنى والذات في اللغة، ويعد بإشكالية أخرى متعلقة بأولية (تزامنية) للدال على المدلول. هنا، نحن بعيديون كل البعد عن الريبة إزاء المدلول الخاص باللسانيات البلومفيلية وما بعد البلومفيلية. بالعكس فإن المدلول حاضر في كل تحليل، وما ينصت إليه المحلل في الخطاب المكثف والمتنقل للحلم هو العلاقات المنطقية الموجودة بين المدلولات. لكن هذا المدلول ليس مستقلاً عن الدال، بالعكس يصبح الدال مستقلاً، ينفصل عن المدلول الذي ينضم إليه أثناء إبلاغ الرسالة، يتجزأ إلى وحدات دالة تنقل مدلولاً جديداً، لاواعياً غير مرئي بفعل مدلولات الرسالة الموصولة بوعي (مثل الحالة المذكورة سابقاً والمتعلقة بـ « Satyre » أو « أخشى أن لا يأتي »). إن هذا التحليل المتصل بعلاقة الدال - المدلول في اللغة يثبت « كيف أن الدال يدخل، فعلياً، إلى المدلول؛ أي بشكل، كيف



لا يكون مادياً، يطرح المسألة من مكانه في الواقع، كما يكتب جاك لاكان Lacan موضحاً: «إن أولية الدال على المدلول تبدو من المستحيل عزلها عن كل خطاب حول اللغة، دون أن تشوش كثيراً الفكر، لكونها، حتى في أيامنا هذه، تعرضت للمواجهة من طرف اللسانيين». «التحليل النفسي وحده هو القادر على فرض هذه الأولوية على الفكر، إذ يثبت بأن الدال بوسعه الاستغناء عن كل تفكير، من بين حالات الأقل تفكيرية، وذلك لممارسة الالتقاءات غير مشكوك فيها ضمن الدلالات التي تستبعد الذات، وأكثر من ذلك: لتمظهر فيها بواسطة هذا التدخل المستلب الذي يأخذ مفهومه للعرض Symptôme في التحليل معنى بارزاً: معنى الدال الذي يعين علاقة الذات بالدال»<sup>(4)</sup>.

أخيراً فإن مبدأ أولية الدال يؤسس في اللغة المحللة نحواً يتجاوز المعنى الخطي للسلسلة المنطوقة، ويربط بين وحدات دالة محصورة ضمن مورفيمات مختلفة للنص، تبعاً لمنطق توليفي «إن التحدد التضافري يجب أن يعتبر، بداية، كفعل نحوي». بهذا

التبديد، والتفرع، والتقطيع للسلسلة الدالة، يمكن إنتاج شبكة دالة معقدة؛ وفي هذه الشبكة، يشير الموضوع إلى تعقيد متحرك للواقع، دون التمكن من تحديد أي اسم ذو معنى محدد (ماعدًا على مستوى المفهوم) لأنه «لا يوجد أية دلالة متماسكة سوى الإحالة إلى دلالة أخرى» (لاكان).

هذا الاختصار البياني لبعض المبادئ الأساسية للمفهوم التحليلي للغة، في حداثتها الجذرية بالنسبة للرؤية اللسانية الحديثة، يطرح حتماً مسألة إمكانية إدخالها إلى المعرفة اللسانية. من غير الممكن اليوم، توقع اختراق كهذا. لكن من الواضح أن الموقف التحليلي تجاه اللغة سوف لن يراعي المنهجية الحيادية للغة العلمية، وأنه سيرغم اللسانيات الشكلية على تغيير خطابها. أيضاً، ما يبدو لنا أكثر احتمالاً، هو أن الموقف التحليلي سيركز على حقل دراسة الأنساق الدالة عامة، هذه السيميولوجيا التي كان يحلم بها سوسير، ستغير بصورة غير مباشرة المفهوم الديكارتي للغة لتجيز للعلوم إدراك تعددية الأنساق الدالة المنجزة في اللغة وانطلاقاً من اللغة.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

## الهوامش

1) Citin parmi eux J. Van Ginneken et ses principes de linguistique psychologiques (107).

2) Voir, à ce sujet, J. - c. Sempé, J. - L. Sonnet, J. Say, G. Lascault et C. Baskès, La Psychanalyse. Ed. SG oo, coll. "la point de la question".

3) طوبولوجيا: دراسة رياضية للفضاءات والأشكال؛ هنا، بصورة عامة، دراسة لشكل الفضاء الخطابي للذات بالنسبة للآخر وللخطاب.

4) Saussure, dans ses Anagrammes, Fut le premier linguistic que ait entendu ce "primat du signifiant" formuler une théorie de la signification dite "poétique" (cf. p. 284).

- فصل من كتاب «اللغة هذا المجهول» للمؤلفة جوليا كريستيفا.

\* \* \*

نوافذ (21)، رجب 1423 هـ، سبتمبر 2002

---

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

## الزنجي

أنور جرجيكو(\*) - ألبانيا

كصندوق عتيق  
مفتوح في كوشي  
أنت يا متحف الليل الجريح  
يضفر النهار  
غداثر الليل السود بمشطه  
فيضحك الألم

(\*) أنور جرجيكو Enuer Gyergeku من مواليد عام 1928 في مدينة «جاكوف» بكوسوفا يُعد من رواد الشعر الألباني المعاصر.

وببكي الفرح

\*

تحتفظ أجفان الليل

بأصداء العابرين

وتغرس الأغنية السوداء

العشب الأبيض

هنا في كوشي

حيث تستقر الظلال

وتهدأ الآلام

\*

يطعن الليل حنجرتي

فيبدد فرحي وسعادتي

فأضحك..!!

حين يغادرني في الفرح

لن أبكي

فابتهج أيها الألم

يا جرحي العميق

لأنني.. سأجتث غداً

أحانك القديمة

سأحصيها غداً  
عند مشارف حزني

\*

صدر أُمي أسود مثلي  
كان عُشي الأمين  
كنت ظلّه  
وظهر أبي أسود أيضاً  
كقارب معطاء  
يصعد الناس إليه  
ليجدوا البقاء فيه

\*

أنا والقرد في مكان ما  
لن أخدع ذاتي  
لن أموّه واقعي  
أنا إنسان  
وسقف كوشي  
ينهار  
وما حاجتي إلى بناء جديد  
أتمدّد على القش

نوافذ (21)، رجب 1423 هـ ، سبتمبر 2002

---

لأمنح الآخرين الفرح  
وأتمتع ببسمة الأطفال

\*

في حقول العالم  
أغرس تأوهاتني  
فيمزقني النور  
ويقطع الحظ فؤادي  
بخناجر حادة  
ممتدة إليّ

\*

يفور دمي  
في سرايين أمل طفولتي  
ومساء الغد  
حين تولد  
شمس من جديد  
يتمد النجيع إلى العالم  
ويولد الفرح في جيلي

ترجمها عن اللغة الألبانية عبداللطيف أرناؤوط

---



نوافذ (21)، رجب 1423 هـ، سبتمبر 2002

تحليل تداولي ونصي لقصة سياسية:  
النموذج الجيسكاري لنهاية(\*)  
«خطاب الاختيار الجيد لفرنسا»

جين آدم

Jean Michel Adam

ترجمة تامر الغزي

## 1 - علم القص والتطبيقات الخطابية:

اخترنا لتلخيص هذا القسم الأخير ومحاولة  
[إنجاز خلاصة] تأليفية من مُجمل جُمل هذه المحاولة،  
أن ندرس قصة بعينها يمكن محاصرة ثوابتها. تنزل  
دراسة القصة السياسية، فعلاً، في إطار تحليل

الخطاب. وهي، وقد تصادمت مع خطابات متساوقة، عليها أن تأخذ في حساباتها خطية التسلسلات والروابط بين الجمل. يعد «التركيب» السردى، في مقطوعة من خطاب سياسي، أحد مكونات الاستراتيجية التي يفرضها المتلفظ على المتقبل لتأويل خطابه، فقد كتب ديكرو أن «ما يهم لفهم نص ما ليس فقط ما يحمله للمتقبل من تعيينات، وإنما كذلك المناورات التي يُكرهه عليها والمسارات التي يدفعها إلى اتباعها» (1980 ص 11). لم نجد في هذا الخطاب التواضعي متاليتين قصصيتين (ص ص 156-153) للأولى و209-211 للثانية) متجانستين نصياً (أي مشتغلتين وفق مسار الفتح والتسييج)؟

إن الانطباع بوجود انسجام cohésion مقطعي («إنها قصة»)، أو، بأكثر شمول، الأثر المتتالية يؤدي إلى حكم بالتناسق<sup>(1)</sup> داخل التناسق الكلي للخطاب، وهل يمكن لهاتين المتاليتين، فضلاً عن الحكم النمطي (قصة 1 = مجاز، قصة 2 = قصة سيرة ذاتية)، قبول تأويل مرتبط بوظائفهما الخاصة؟ وأي

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

أثر (أو آثار) تسعيان إلى إنتاجه (ها) في المتقبل  
المواطن؟

يؤثر فعل المتتالية للقصتين، وأثر التناسق  
الكلي، في التماسك المحلي للجمل المتتالية. من هنا  
يحصل حد أول للخطاب كمتتالية نصية من الجمل،  
وهذه الجمل يجب أن تُحلَّل انطلاقاً من النص -  
المتتالية كوحدة. ونضيف إلى **حداً ثانياً: كل خطاب  
هو متتالية متناسقة من أفعال الخطاب.**

يحكم المتقبل على نص بأنه متناسق إذا وجد  
فيه «قصداً» يتمسك به من البداية إلى النهاية. كل  
تلفظ لقصة يسعى إلى إنتاج أثر في متقبل، وهذا  
بفضل مسار مزدوج للتحقق: التحقق من «القصد»  
والتحقق من المؤسسة.

أننا نعرف منذ أوستن Austin وسيرل Searl أن  
التكلم يعني الانخراط في شكل من السلوك القصدي  
محكوم بقواعد.

لا يمكن اعتبار «القصديّة» ثانوية، فمفهوم  
التلفظ يجب أن يتنزّل وفق الملفوظ الإنجازي والفعل

الإنجازي وأثر القول التأثيري المتصلة بالمؤسسات التي تدعم المقاصد.

إنه حدث الخطاب المسجل في استراتيجيا الفعل الإنجازي، كل قصة سياسية تسعى إلى إنتاج رد فعل، وينضاف إلى الإتساق الدلالي الذي يأخذ في حسابه العلاقات بين الأحداث المعينة بجمل، إتساق تلفظي (أو تداولي). يقوم هذا الإتساق التلفظي، في «خطاب الاختيار الجيد لفرنسا»، على بنية كبرى تداولية أي حدث أكبر غير مباشر منجز بسلسلة من الأحداث المحلية (وعد، سؤال، تهديد،... إلخ).

إن هدف المجموع المكون من الخطاب بسيط: الحصول، في الانتخابات التشريعية على تصويت مطابق لاهتمامات السلطة السياسية. ويمكن في هذا الاتجاه اعتبار هذا الخطاب جبهة قضوية ينظمها متكلم جمع. ويمثل التصويت حسب «الاختيار الجيد» الفعل التأثيري الذي سعت إليه الاستراتيجية. إن الكلمات الأخيرة تمثل مفتاح العدة الإجمالية:

«إذن، وكما قمتم دائماً فإنكم ستقومون  
بالاختيار الجيد لفرنسا».

إن التكرار المعجمي (قمتم، «ستقومون») يثبت  
أن الخطاب يسعى إلى الدفع إلى الفعل faire faire.  
ويمكن تحديد الملفوظ النهائي ك حدث تنبئي  
(«ستقومون») يمكن للمتقبل أن يستنتج منه حدثاً  
توجيهياً، إن الأمر يتعلق هنا فعلاً بطريقة غير مباشرة  
بإصدار أمر دون اللجوء إلى صيغة الأمر. الآن صار  
الملفوظ يعني كذلك «قوموا بالاختيار الجيد...». إن  
غياب التوتر، الناجم، من وجهة نظر تلفظية، عن  
استعمال المنجز l'accompli («قمتم دائماً»)، متبوعاً  
مباشرة بتوتر تلفظي نمطي (tension énociative type)  
بسبب من استعمال المستقبل التنبئي والإيعازي.

إن الخطاب ك قول dire يسعى إلى الدفع إلى  
الفعل (إنجاز حدث الانتخاب) والدفع إلى القول  
(بطاقة الانتخاب ك «صوت»). وإذا كان موضوع  
الانتخاب هذا محدداً منذ بداية الخطاب الرئاسي، فإن  
الغاية [انتخبوا الطبقة المسيّرة = قوموا بالاختيار

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

«الجيد» [ لا يظهر إلا في آخر المحاجة. ومثلما بين  
ف. ناف فإن اشتقاقاً تأخيراً ضروري لمعرفة «قصد»  
الحدث الأكبر التوجيهي الذي يمنح الخطاب انسجامه.

قد عُرِفَ القصد وبقي سؤال المؤسسة.

إن خطاب 27 جانفي 1978 يبدأ باستهلال (أكثر  
من خمس دقائق) عن الشرعية المؤسساتية لكلمة  
رئيس الجمهورية، في إطار الانتخابات التشريعية.  
ليس من حق رئيس الدولة، وهو فوق الأحزاب  
السياسية دستورياً، أن يأخذ الكلمة. لقد وجد نفسه  
مجبوراً على إنجاز عملٍ يشرع اجتماعياً وتواضعياً  
ومؤسسياً، يسمح بـ **نجاح** حدثه الخطابى (الأكبر).

إن تعاقب الملفوظات الإنجازية هو التالي: إنهم  
**سعداء** (نجاح) أو **بؤساء** (فشل)، حسب المؤسسة  
التي تضمن الأدوار وتحدد بالمواقع، النصوص  
للذوات.

سنيين أن مقطع السيرة الذاتية السردى ينير  
استراتيجياً تشريع ديستان: محاولة ضبط شرعية

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

---

قول حق، وقدرة على القول للمتلفظ - رئيس -  
الجمهورية.

إن دراسة أحداث الخطاب المحلية (تبرير معرفة  
وقدرة على القول) والتحليل النصي للأثر - المتتالية  
غير قابلين للانفصال: ليس الموضوع هو الجملة، وإنما  
إنتاج تلفظ في مقام خطاب نوعي.

يبدو من الممكن جلب مجموعة لسانية محددة  
(ملفوظ - متتالية نصية) لشروطه للإنتاج.

تتحدد المتتالية التي نحللها بالروابط بين بنيتها  
الداخلية (نص محدد لسانياً)، واشتغالها وآثاره،  
ضمن مقام اجتماعي سياسي دقيق جداً.

يسعى تحليل الخطاب جاهداً ليأخذ على عاتقه  
النصوص باعتبارها إنتاجات لعدة استراتيجيات نوعية،  
أي ليدرس التطبيقات الإقناعية. إن ملفوظاً منتجاً -  
وهنا متتالية سردية رصدها نمطياً - يتجدد باعتباره  
مكان تحول اللغة إلى حدث اجتماعي تواصلية.

## 2 - الطاقة الإجرائية للقصة الثانية: أثر المتتالية والاستراتيجية المبررة

بعد أربعين دقيقة من التدخل التلفزيوني والإذاعي  
صرح فالري جيسكار ديستان:

«عزيراتي الفرنسيات، أعزائي الفرنسيين//  
حدثتكم عن الاختيار الجيد لفرنسا// وقد قمت  
به/ وقد لاحظتم ذلك/ ببعض الحدة// يجد أن  
أقول لكم لماذا/ وسأروي لكم/ لذلك/ ذكرى  
طفولية// حين كنت في الثالثة عشرة/  
شاهدت/ في أوفرنى Auvergne / اندحار الجيش  
الفرنسي// وبالنسبة إلى الأولاد الذين هم في سني/  
قبل الحرب/ كان الجيش الفرنسي شيئاً/ مدهشاً/  
وقوياً/ وقد رأيناه يصل شتاتاً/ وعلى الطريق  
الصغير/ قريباً من القرية التي سأذهب إليها  
للتصويت في مارس/ كأبي مواطن بسيط/ كنا نسأل  
الجنود/ لمحاولة الفهم/ «ما الذي حدث؟»// وكانت  
الإجابة تأتي/ هي ذاتها دائماً// «لقد خدعنا»//  
«لقد خدعونا»// ومازلت أسمع بعد أربعين عاماً  
هذه الإجابة// فقلت في نفسي/ إنني إذا تحملت



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

يوماً ما المسؤولية/ فلن أسمح أبداً بأن يقول  
الفرنسيون/ «لقد خدعونا»/ ولهد...///  
تصفيق///////// ولهذا سأكلمكم بوضوح//  
فتتأج اختياركم/ لكم أنتم/ ولفرنسا...».

يجدر، مع نص شفوي كتب انطلافاً من  
تسجيل، إضافة النص المكتوب الذي وجه إلى  
الصحافة («لوموند» LE MONDE 30 جانفي  
1978).

[«حين كنت في الثالثة عشرة شاهدت في  
أوفرني اندحار الجيش الفرنسي، وبالنسبة إلي الأولد  
الذين هم في سني، كان الجيش الفرنسي، قبل الحرب،  
يمثل شيئاً مدهشاً وقوياً. وقد رأيناه يصل شتاتاً.  
وعلى الطريق الصغير، قريباً من القرية التي سأذهب  
إليها للتصويت في مارس كأبي مواطن بسيط، كنا  
نسأل الجنود لمحاولة الفهم: «ما الذي حدث؟» وكانت  
الإجابة تأتي هي ذاتها دائماً «لقد خدعنا»، «لقد  
خدعونا». «ومازلت أسمع بعد أربعين عاماً هذه  
الإجابة، فقلت في نفسي إنني إذا تحملت يوماً ما  
المسؤولية فلن أسمح أبداً بأن يقول الفرنسيون «لقد  
خدعونا»، لهذا أكلمكم بوضوح...»].

ينبغي، قبل الاشتغال على النواة السردية أن نبرز تقطيع المتتالية بالانطلاق من الفكرة التالية: هذا التقطيع لا ينفك عن العلاقة: متلفظ - متقبل، أي عن استراتيجيا الفعل الإنجازي<sup>(2)</sup>. وانتزاع هذا المقطع سهلته العلامات المنتقاة التي تعزل المقطع، فقد سمحت [هذه العلامات] بتدقيق بعض العوامل التداولية المتداخلة في تحديد استراتيجيا الفعل الإنجازي.

يحدد «منظم للخطاب» مكان المساهمين في عملية التواصل النصي.

بعد توقف ذي وقع في الأسماع، ينتفح المقطع هكذا: «عزيزاتي الفرنسيات، أعزائي الفرنسيين...». هذا المخبر عن انفتاح الخطبة، يمكن أن يفاجأ في هذا المكان وهذه اللحظة من الخطاب، ويمكن مقارنته بالكلاسيكي والديغولي<sup>(3)</sup>: «أيتها الفرنسيات، أيها الفرنسيون» أو بالعادي والجيسكاري: «مساء الخير سيدتي، مساء الخير أنستي، مساء الخير سيدي». ومقارنة كهذه تسمح إضافة إلى ما تحدثه من أثر الافتتاح برصد لفتٍ

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

---

للافتباه بواسطة علامات الملكية «أعزائي». ولهذا دلالة إضافية هي حميمية ديباجة الرسالة.

إن التأكيد يقع علي المقطع ذي الدقيقتين الذي ينفتح في هذه النقطة من الخطاب. يقطع منظم الخطاب الدفع الإقناعي ويعلن أن شيئاً هاماً سيقال.

**\* علامات الاستراتيجية المبررة: تحدد علامات**

لفظية - زمانية المحددات الزمانية لحدث التواصل النصي، وتدعم هذه العلامات أكثر الفصل بين المقطع المعتبر والسياق الإقناعي السابق:

أ - «حدثتكم... قمتم به/ وقد لاحظتم ذلك... ببعض الهدة».

إن استعمال الماضي passé composé يقحم قصداً استعادياً موجهاً نحو الخطاب السابق، فهو شكل أثر (إعادة) القراءة الموجهة.

ويقحم مظهر الأفعال «المنقضي»، من وجهة نظر تلفظية، «غياب التوتر» في العلاقة متلفظ - متقبل.

إن هذين الملفوظين يصلحان، عند تأسيس حدث إشكالي خاصة (أن يتحدث بحدة عن الاختيار الجيد) لـ:

- 1 - الإشارة إلي تلفظ ومحور (مضمون):  
« حدثكم... عن الاختيار الجيد لفرنسا ».
- 2 - وصف هذا التلفظ: « قد قمت به... ببعض الحدة ».

إن الحدث الإقناعي الإشكالي إذن هو في الآن نفسه: 1 - محور (« الاختيار الجيد ») و: 2 - لهجة (الحدة).

ب - بعد طرح الحدث الإشكالي يلتفت ديستان إلى بقية تلفظه مقدماً إياه على أنه شرح - تبرير:  
« يجب أن أقول لكم لماذا / وسأروي لكم... ».

إن [زمن] الاستقبال الفاتح لقصة السيرة الذاتية، يفتح النواة السردية، جالباً « توتراً لفظياً » دالاً على ما يسميه ديوبوا Dubois: « محاولة امتلاك الآخر ».

إن استعمال صيغة « يجب أن »، والاستقبال

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

والحال تشير إلى اندماج الذات المتكلمة في ملفوظها،  
وإلى توتر يَسِمُ علاقة المتلفظ بالمتقبل(ين).

وتبدو قصة «ذكرى الطفولة»، مقارنة بالحدث  
الإقناعي الإشكالي، جواباً تفسيراً، أي استراتيجياً  
مبررة مثالية: عرض مبرر تبني سلوك لفظي ما.  
وأذكر هنا بأنه حسب هرمان باري Herman Perret فإن  
«الاستراتيجية مبررٌ ضروري وكاف B لسلوك إقناعي  
ما A» (1980 ص 253).

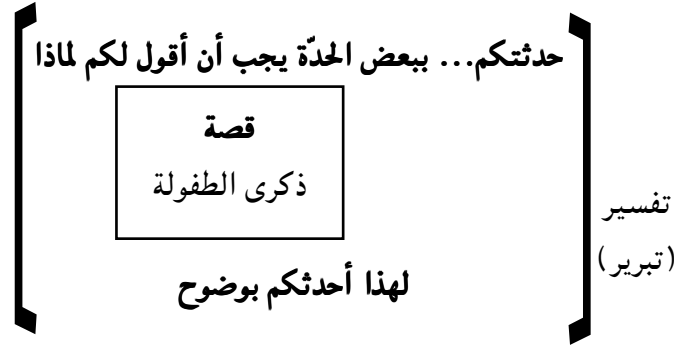
### \* السمات التلفظية الشخصية وتأطير المقطع السردي: الاستراتيجية المبررة:

تحدد هذه العلامات حدث الخطاب الذي يُنشئه  
التواصل النصي: وتتلاشى داخل النواة السردية  
العلاقة متلفظ (أنا) - متقبل(ون) (أنتم)، وتُمحي  
إلى حدود التصفيق - الاستجابة من الجمهور الذي  
يسم الأثر القولي للجهاز الاستراتيجي للفعل  
الإنجازي.

وفي المستوي الظاهر لا تعاود العلاقة متلفظ -

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

متقبل(ون) الظهور إلا مع الصيغة التلخيصية المقومة  
للسرد السردى: « لهذا أحدثكم بوضوح ».  
إن التأطير التفسيري للمقطع السردى هو  
التالى:



يؤكد هذا التأطير أن النواة السردية قد أحدثت  
الاستراتيجياً، في الآن نفسه من نص مساعد (سياق)  
con(n)texte إقناعي، وسياق تلفظي. ويمكن تلخيص  
الاستراتيجية المبررة على النحو التالي:

«حدثتكم (... ) ببعض الحدة/ يجب أن أقول  
لكم لماذا» - تبرير ضروري للسلوك الإقناعي  
الإشكالي أ (A) (صيغة الضرورية).

«سأروي لكم لذلك ذكرى طفولية» = جواب عن لماذا  
«لهذا أحدثكم بوضوح» = سلوك إقناعي أ' (A')  
إن السلوك الإقناعي يوجد موصوفاً مرتين: أ' =  
حدة / وأ' = /الوضوح/.

وبما أن القصة تؤسس السبب الضروري  
والكافي لمثل هذه الصيغ، فإن فحص النواة السردية،  
قد يوفر لنا بعض تفسير.

إن الجملة التواصلية أعلاه (أو الجملة القصوى  
للتواصل) لا تستقر في البنية العميقة:

- المشاركون: أنا (ل)كم

- حدث الخطاب: سأروي

- العلامات المكانية - الزمانية: الآن هنا

- الموضوع: ذكرى طفولية

ويبقى أن نتساءل: أية استراتيجيا للفعل  
الإنجازي تغطي حدث **حكاية الماضي**. لتأمل، لمقاربة  
الطاقة الإجرائية opérativité للقصة الجيسكارية، ما  
بعد القصة قبل أن نهتم أصلاً بالمتتالية السردية.

**\* ما بعد القصة: فحص علاقة نصية مساعدة/  
سياقية مفتاح:**

لقد رأينا أن النواة السردية قد استدرجت بعناية وأطرت. ويبدو أثر هذه القصة أبعد: فبعد لحظات من هذه المتتالية، يعود المتلفظ إلى خلاصة - أخلاقية في شكل تمثُّل ذاتي. إن الأمر يتعلق بضمان «مقروئية» القصة لغاية النجاعة. إنه يكشف بهذا، متأخراً، عن القيمة التداولية الملفوظة:

« (أ) ليس لي أن أملها (استجابة المنتخبين) عليكم. (ب) لأننا بلد حرية، (ج) ولكن لا أريد أيضاً أن يكون لأي أحد وأؤكد أي أحد أن يقول يوماً إنه قد خُدع».

يستحق هذا الملفوظ تحليلاً تداولياً أدق. ففي (أ) وفي (ب)، هناك حالة تمَّ وسمها، والتوتر منعدم، وهو لا يحدث إلا بعد لكن، في صورة صيغتين متتاليتين: إحداهما للرجبة (إرادة vouloir) والأخرى (لنفي) الممكن (يمكن أن يقول pouvoir dire).



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

إن ذات التلفظ ليست فقط شديدة الحضور  
(«أؤكد») في الملفوظ (غياب المسافة)، ولكن التوتر  
بينها وبين مستمعيها، في هذه اللحظة، على أشده.  
وندرك هنا خصيصة الخطاب السياسي: البحث عن  
توترٍ أقصى، قصد إرساء التواصل المباشر وفرض  
الانخراط في الأطروحات المقدمة.

لنفحص ما يحدث في موضع التوتر الشديد  
هذا: الـ (ج) يتناسب مع ملفوظٍ من جنس «لا أريد  
أن أعطيك نصائح، ولكن يحسن بك أن تعيد قراءة  
بنفنيست Benveniste عن كذب» وفي هذه الحالة «Q»  
يُستخدم لإنجاز حدث (ح) بعد أن قدم P حجة لعدم  
إنجازه « (Ducrot 1980 ص 43).

غياب التوتر (أ) لا حدث (ح): لن أفعل الحدث  
التوجيهي (ح).

ب - التعليل: بسبب الجملة ج أخذاً بالحجة P: «نحن  
بلد حرية»

التوتر: (ج) لكن الجملة Q: أخذاً بالحجة المُقحمة

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

بواسطة النواة السرديّة (الخدعة) لا أريد أن تخذعكم  
السلطة كما حدث سنة 1940.

إنّ الوضعية المحجّاجية تُستخدم لتقديم حجة ضد  
(أ) وبالتالي للسماح بالحدث التوجيهي (ح) =  
أملي). ويمكن بيسر اختزالها (خ):

(خ) حدث (ح) = أنجز الحدث التوجيهي (ح)  
بأن أحدد لكم «بشيء من الحدة» و«بوضوح  
ال» اختيار الجيد لفرنسا».

أي أن التلّفظ بمعناه الخالص للخطاب المنطلق  
منذ أكثر من أربعين دقيقة حدّ تاريخي. ويتعبّر آخر،  
يعود كل الخطاب لإنجاز الحدث التوجيهي («إملاء»  
إجابة «جيدة» على الناخبين) الذي يزعم المتلفظ -  
المخاطب عدم إنجازها. ويتضح أنه، لنتصرف بهذا  
الشكل، لا بد من حجة دامغة، حجة C تفسرها القصة  
وتبررها.

ويمكن أن نتعرف في هذا الاحتجاج على بعض  
ملامح البلاغة الجيسكارية في الانتخابات الرئاسية الـ  
1978: إقحام مفترضات تحالف مضمون البيان.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

في 1978 يذهب ديستان أبعد من هذا، بسبب حالة الصراعات الاجتماعية واحتمال فوز اتحاد اليسار. فهو لا يتردد في الإخافة وهذا جلي (في الخرقين السرديين للخطاب)، ولكن مع مواصلة الزعم بأنه لا ينجز حدث الخطاب الذي هو بصدد إنجازاه. ويتبع التهديد الشديد التعتيم لحملة 1974 الرئاسية تهديد وحدث توجيهي غير مباشر سنة 1978.

وقد أصبحت هذه اللعبة ممكنة بواسطة تعدد

### الأصوات التلفظي.

إن المتكلم يتجنب الظهور بمظهر المتلفظ، أي كمصدر لاستراتيجيا الحدث اللغوي. ويتظاهر أيضاً بأنه لا يعتبر مستمعيه متحملين للأحداث الكلامية كمتقبليةها. إنه يعين لمستمعيه عناصر التأمل، وكأنه لا يجعل منهم متقبلين مكرهين بواسطة جهاز استراتيجي.

يرتكز مجمل الخطاب على ازدواجية من هذا

النوع:

متكلم يضع م 1 رئيس دول حرة لا يصنع لا يستطيع  
على الركح  
متلفظين م 2 طفل قديم من 1940 يصنع الحدث A عليه واجب  
وهذا يتلاءم مع استراتيجيا الازدواجية، المعلنة  
منذ بدء الخطبة، بين الرئيس والمواطن فالري جيسكار  
ديستان («كأي مواطن بسيط»). في (أ) وفي (ب)  
حيث يغيب التوتر، ينفصل المتلفظ (م1) عن المتكلم.  
وفي (ج)، حيث التوتر اللفظي على أشده، يتحد  
المتكلم مع المتلفظ (م2). ويعكس التوتر التلفظي  
هذا الأثر الحواري - المتعدد الأصوات.

### 3 - هل يمكن تعريف نواة المتتالية باعتبارها قصة؟

#### 3 - 1 - خطاب سياسي وخطاب قصصي:

يوجد سؤال: لم تمّ في آخر الخطبة إدراج ذكرى  
من الحياة الذاتية وإبرازها؟

إن السياق الإقناعي جلي: يتعلق الأمر بخطاب  
سياسي يُستخدم في إطار انتخابي.

إننا نعرّف، متفقين مع جان ديبوا (1971)

مجمل خطاب 27 جانفي 1978 كخطاب سياسي، لأنه يوائم بين شكلين بلاغيين كبيرين: **خطاب جدالي** (نقد البرنامج)، و**خطاب تعليمي** (يسعى إلى الإقناع).

نشاهد، بواسطة خطاب جدالي، دحضاً لأطروحات المنافسين، إن الواجهة الإيديولوجية للمرجع (البرنامج العام) تدحضها واجهة إيديولوجية ثانية تضع أقوالاً مناقضة للسليقة: الاختيار **الردئي** يدحضه الاختيار **الجيد**. وهكذا يكون حدث الخطاب مبرراً: «أكون مخطأً بواجبي إن لم أنبهكم».

وبواسطة الخطاب التعليمي، يريد المتلفظ أن يتبنى المستمع - المتقبل حججه، ليتم الـ «اختيار الجيد» الذي يمليه «العقل السليم»، ألم يقل في آخر المقدمة: سأكلّمكم عن الاختيار الجيد الذي يمليه العقل السليم.

تقدّم الحجج هكذا كأقوال لها قيمة الحقيقة: يُفترض أن منطق «العقل السليم»، يعضد الخطاب. وقد ازدادت حدة هذا بفعل أن هذا الخطاب من نمط مخصوص: الذي يتكلم لا يرغب في الحصول على

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

السلطة ولكنه يريد الاحتفاظ بها في اللحظة التي يخشى فيها ضياعها، لذا كان سياق الخوف (التنبيه، موضوع الاندحار والخديعة). فضلاً عن هذا فإن الجمهور الذي يوجّه إليه هذا الخطاب غير متجانس. فهو ليس جمهور حزب، إننا نشاهد «إزالة تسييس» للخطاب وسعيًا لتقديم نابع من الرأي العام «للعقل السليم».

يصح السؤال إذن: ما دور النواة السردية ضمن تداخل الخطابين الجدالي والتعليمي؟ وأي استراتيجيا بالتحديد تخدم اللجوء إلى القصة؟

2-3 - المتتالية القصصية ومنطق الجمل (الكبرى)،  
محاولة تمثّل لخطية التتابعات:

إذا اعتبرنا أن للوقف الشفوي نفس قوة التنقيط الكتابي، فإن كتلة نصية أولى تقدم القصة:

(I) «عزيزاتي الفرنسيات... ذكريات الطفولة»

(الشفوي = وقف بخمس ثوان، الكتابي = بداية  
فقرة)

نوافذ (21)، رجب 1423 هـ ، سبتمبر 2002

---

هذا القطع سيُطر عليه، في مستوى التلفظ،  
بعلامات تلفظ الخطاب (أنا + الماضي + الحاضر +  
المستقبل).

(II) أتبع هذا التقديم بجملة أولى تلخص وتقدم  
القصة على أساس القطيعة بين مقام التلفظ ومقام  
الملفوظ.

مقام التلفظ = أنا = الحاضر - رئيس قابل مقام  
الملفوظ = أنا - الماضي - طفل

« حين كنت... اندحار الجيش الفرنسي »

(وقفة كبري شفويًا، نقطة كتابيًا)

تجيب جملة العرض هذه عن الأسئلة الخفية  
لمتقبلي كل قصة: من؟ (ذات التلفظ / ذات الملفوظ)،  
متى؟ (الماضي: منذ 38 عاماً) وأين؟ (في  
Auvergne). وقد حُدِّد أيضاً بـ **ماذا** يتعلق الأمر:  
باندحار الجيش الفرنسي (تلخيص مقام الملفوظ -  
القصة، في الماضي حتماً). إن استعمال الماضي  
المنقضي passé composé (شكل المنجَز) يلغي كل

---

توتر تلفظي ويقدم الوقائع كما تمت. وبعكس ماضي القص (3) passé simple الذي يُبعد الوقائع، يتضمن الماضي المنقضي أثراً للحدث المروي في حاضر القص (خيار استراتيجي لتلفظ الخطاب بالنسبة إلى التلفظ التاريخي).

وتظهر ذات التلفظ، في هذه النقطة الأساسية من القصة، كمشاهد سلبي للأحداث، يصلح هذا الملفوظ إذن لإقحام انفكاك تلفظي، فهو يسمح بأن نعبر بالمخاطب من مقام خطاب إلى مقام قصة، وبأن نرسي فيه كله دفعة واحدة، كامل الرمز القصصي الذي سيحتاجه. ورغم تلاشي علامات تلفظ الخطاب، تؤكد الإجابة عن الأسئلة الخفية أن القصة بناء آخر حوارى يقحم الآخر كمتلفظ مشارك.

(III) تُدخل أول جملة قصصية كبرى (= ج س 1) عناصر الوضع الرئيسي، على أساس الاسترجاع (قبل الحرب):

«بالنسبة إلى الأولاد الذين هم في سني... وقوياً»

(وقفه كبرى شفويًا: نقطة كتابياً)



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

عند نقطة الانطلاق هذه يظهر المعنى / القوة /  
كما تظهر معرفة عامة لذات التلفظ وللمجموعة التي  
يتوحد معها (الأولاد الذين في سنه). على أساس  
هذا الوضع الرئيسي من نمط الاعتقاد / المعرفة بكيان  
الأمة تتركز القصة. ويمكن إضافة دلالة حافة /  
الغبطة / مرتبطة بالقيم المدرجة على الساحة (ذكور -  
شجعان...).

(IV) الجملة السرديّة الثانية (= ج س 2) تُحدث  
قلباً:

وقد رأيناه يصل شتاتاً

(وقفه قوية شفويّاً، نقطة كتابياً)

وندرك التأزم النمط (complication type) لأي  
قصة تواضعية، حيث يقطع الحدث الثاني الوضع  
الرئيسي:

ج س 1: وضع رئيسي — (قطعة) ← ج س 2: تأزم

/غصة/

/نشوة/

جيش شتات

جيش قوي

(V) تُزَوجُ الجملة السردية الكبرى تلفظ القصة (نحن + ماضٍ دائم imparfait + خطاب منقول discours rapporté) وتلفظ الخطاب (أنا + مستقبل).

ويتلاءم إدخال توتر تلفظي مع مقارنة القصة، الماضي: مقام الملفوظ، والحاضر - المستقبل: مقام التلفظ (الانتخابات التشريعية القادمة). وتسمح هوية المكان بتحديد المقامات الضاربة في الزمن بتسريب تحديد استراتيجي للمتلفظ - أنا والمخاطبين - أنتم: «مواطن بسيط»، في المقطع. إنها كل دقة التضمين لجملة مستقلة.

إن الجملة السردية الكبرى باتم معنى الكلمة (ج س 3) متكونة من انعكاس (ج س 2):  
«وعلى الطريق الصغير... ما الذي حدث؟»  
(وقفة حادة شفويًا، بداية فقرة كتابيًا)

تبدو (ج س 3) بحثاً عن معرفة أسباب القطيعة الواقعة بين (ج س 1) و (ج س 2).  
(VI) «وكانت الإجابة تأتي... لقد خدعونا»

(وقفه واضحة شفويًا، فقرة كتابيًا)

في (ج س 4) تبدو الإجابة كحل:

(ج س 2) - واقع → سبب - (ج س 4)

«جيش شتات» أسئلة (ج س 3) ← إجابة: «لقد خدعونا»

لا تركز المعرفة على الوهم الرئيسي المحتمل،

ولكن على فعل ذات مضادة (antisujet)، بطل مزيف

مخادع نموذج قريب من نماذج القصص التقليدية

(الحكاية العجائبية مثلاً). في مقابل نحن السائلين

(أولاد [سنة] 1940) والمجيبين (الجنود) وفي مقابل

نحن الأمة المقدامة، نجد المبني للمجهود مسيري

الدولة، متخفين هكذا خلف الصورة اللسانية للمبني

للمجهول، يلبسون أيضاً الصورة السردية للبطل

المزيّف المخادع:

ON (المبني للمجهول السلطة) نحن (الأمة)

بطل مزيف مخادع — خان ← مخدوع - ضحية

إن التحول مضاعف، فبين (ج س 1) و(ج س 2)

نجمت الخديعة، وبين (ج س 1 - ج س 2) و(ج س 4)

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

تمَّ اكتساب **معرفة**، على أساس حدث قائم على سعة الفعل الإدراكي (ج س 3 = الاستفسار).

(VII) ومازلت أسمع... هذه الإجابة

(وقفة قوية شفويًا، بداية فقرة كتابيًا)

تعيد هذه الجملة المستقلة التقييمية إقحام الـ أنا، أي توحيد ذات الملفوظ، التي ماتزال إلى حد هذه النقطة ملتبسة بالآخرين، ومثلما هو الشأن أعلاه فإنها تلغي حيزاً زمنياً من أربعين سنة وتعيد إقحام مقام التلفظ. وهي تجعل الأحداث الماضية شديدة الحضور، والإجابة الماضية شديدة المعاصرة. كيف لا نرى، في هذا الصوت الذي يخترق الزمان والفضاء، صورة البطل المناسب (مثل جان دارك Jeanne d'Arc)؟ إن هذا يرتب التتابع مع الجملة الكبرى الأخيرة الشديدة الإتفاق.

(VIII) في (ج س 5) وبينما تلاشى [الضمير]، تفردت ذات التلفظ ودققت على أساس **المعرفة** المكتسبة في (ج س 4).

**فقلت في نفسي... بأن يقول الفرنسيون: «لقد خدعونا»**

تحدّد الإرادة (عدم السماح مطلقاً بـ...) ذات الملفوظ. [هناك] حل يُصار إلى تطبيقه حين يتم امتلاك السلطة (المسؤولية). تحدّد الصيغ الثلاث (المعرفة، الإرادة، القدرة) الكفاءة السردية للذات: معرفة الفعل، إرادة الفعل، والقدرة على الفعل. إن الإتصال السالف بين ذات الملفوظ وذات التلفظ يفتح على البنية التالية:

ذات SUJET	سياق تاريخي	صيغ
ذات الملفوظ (طفل) لا سلطة	منذ 40 عاماً هزيمة 1940	معرفة إرادة/ تأثيري/
ذات التلفظ (رئيس) سلطة	27 جانفي 1978 انتخابات تشريعية	معرفة إرادة/ تأثيري/

عند نهاية القصة تصبح الذات بعد سلبيتها  
وجهلها بالحقيقة (= ج س 1)، **كفاءة وإيجابية** إلى  
حد ما (الحل المتخذ في ج س 5). إنها تعرف  
(معرفة) الآن الحقيقي وفعلا صار مهياً ومبرراً.

إنها تستطيع أن تفي بوعدتها. ونتعرف هنا على  
عمود أي رواية تدريبية: حلقة التأويل التي تدشن  
للبطل عصر الفعل. يقترح سوزان سليمان Susan  
Suliman (1979 ص 30) تلخيص كامل المقطع  
الأكبر لقصة التدريب المثالية الإيجابية كما يلي:

اختبار(ات)

المقطع: جهل الحقيقي ← معرفة الحقيقي ← حياة جديدة  
(ز 1 - ز 2) وفق «الحقيقة»

تجاوز(ها)

سلبية ← فعل صالح  
إن القصة الحالية تبدو نموذجاً مختزلاً ومطابقاً  
وهو يستمد جزءاً من هذه المطابقة. وكما ينبه سوزان  
سليمان فإن «بطل التدريب كائن سلبي قبل كل

شيء: إن اكتساب المعرفة هو الذي يدشن له عصر الفعل. نجد أنفسنا إذن إزاء هذا المسخ الذي قد يكون «اختباراً سلبياً»، أو بأكثر دقة اختباراً لم يتحرك فيه (بعد). ولهذا النمط من الاختبارات اسم: إنه اختبار التأويل. [...] ويفضي بنا اختبار التأويل هنا إلى تأكيد معرفة «حقيقية» دون احتراز» (1979 ص 31).

تثبت الثواني العشر للتصفيق التي تلت مقطع السيرة الذاتية أن المتقبلين أدركوا المسار السردي لذات الملفوظ - القصة (جيسكار الصغير) وبالتالي كفاءة ذات التلفظ (جيسكار رئيس الجمهورية). أصبح المتكلم المتلفظ، بفضل الأثر القصة، هذا البطل الكفاء الذي (سد) يتصدى للأبطال المزيفين المخادعين، والذي لن يسمح، في 1978، باندحار جديد. وهكذا أعطت الاستراتيجية السردية شرعية للتأثيرات المانعة (تحذير) والمحرضة (نصح). لقد أضفى الرئيس على كلامه شرعية. لقد وعد بشيء يمكنه أخيراً الوفاء به في 1978. إن خطابه الآن

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

مضمون مؤسساتياً وإرادياً (الوفاء بالوعد، الإصغاء إلى صوت الماضي).

(IX) يقسم السقوط كإجابة عن السؤال المطروح. فهو يعيد إدخال علامات تلفظ الخطاب (أنا + أنتم + الحاضر) وفكرة الخطاب: «نتائج اختياركم...».

### 3-3 - الزمانية والتكرار داخل النواة السردية:

اعتدنا على رسم القصة كمتتالية زمانية من الأحداث التي وقعت (على الأقل) لأحد الفواعل. ولنفترض الأقسام ح = أحداث، وز = زمن وفا 1، فا 2، فا 3 = فواعل جماعية قابلة للتعريف:

فاعل 3	فاعل 2	فاعل 1	زمن	أحداث	
∅	الجيش الفرنسي	أنا	13 عاماً	حدث أكبر	تلخيص
∅	الجيش الفرنسي	الأولاد الذين هم في سني	قبل الحرب ز 1	جيش مثير للإعجاب	ج س 1
∅	ال (جيش الفرنسي)	نحن	ز 2	جيش شتات	ج س 2
∅	الجنود	نحن	ز 3	السؤال	ج س 3
البناء للمجهول ON	«نحن» (جنود)	نحن	ز 4	الإجابة	ج س 4



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

ج س 15	نتيجة	ز 5	أنا	الفرنسيون	البناء للمجهول
	« حل »				ON

يكن أن نستنتج من خلال هذا الجدول أن المؤشرات الزمانية مختزلة جداً وأنه على المخاطب، بحكم معرفته بالعالم، أن يعرفها كمتتالية زمنية خطية بسيطة.

ولا تبدو الروابط الزمانية في مثل أهمية الروابط المنطقية التي تظهر في تتابع الأحداث وفي الجدول الثاني (انظر أسفله).

لقد طرأ على الفواعل عدة تغييرات: فا 1 يضم دائماً «أنا»، ولكنه «أنا» يتعمم داخل الجماعي، ليعاود الظهور في نهاية القصة ويستخلص النتائج من الأحداث. والفاعل فا 2 هام أيضاً، إذا اعتبرنا أن الجنود جزء من الجيش الفرنسي وجزء من الفرنسيين. هذا الانزلاق التدريجي من الجيش إلى الجنود ثم إلى الأمة، يبدو أساسياً. ولا يظهر الفاعل فا 3 إلا في الخطاب المنقول المباشر، وهو ما يوهم بكلام مباشر للأمة نفسها.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

---

#### 4-3 - الانزياحات التلفظية ونصية المقطع:

يسمح كشف هذه التسلسلات المنطقية بتحديد المتتالية نصياً سردياً. ولكن يبقى [ذلك] قليلاً جداً باعتبار تعقد اللعبة التلفظية والانزياحات، التي يسعى إلى عرضها الجدول التالي:

يصور الجدول من الأصل

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

يرتكز تماسك المتتالية على تاريخية تحجب، في الواقع، مساراً محدداً لإكساب ذات التللفظ الكفاءة والشرعية المكتسبتين من قبل ذات الملفوظ. ثم إن اختيار الظرف التاريخي الأشد تأزماً (اندحار 1940) يسمح بإرساء شكل آخر، مكتوم، هو قوة الفعل الإنجازي التأثيرية:

دفع إلى القول «التصويت»  
= دفع إلى الفعل إتمام حدث الانتخاب «الجيد»  
إخافة لـ

يتخلى المتللفظ، بتقديمه قصته كتفسير لـ «حدة» تلفظه، عن مخططه العقلي للمعرفة ليستقر داخل المخطط الانفعالي.

#### 4 - قصة السيرة الذاتية: واقع الذكرى وحقيقة الخطاب

إضافة إلى خصوصيتها التبريرية للمعرفة ولحدث الخطاب، تضم قصة السيرة لفالري جيسكار ديستان، ككل نموذج سردي نمطي *exemplum*، فصلاً تأويلياً. يزعم المتللفظ أنه لا «يملي» على

متقبلية اختيارهم، ولكن علاقة القصة بباقي الخطاب، تعبر بما فيه الكفاية عن («رشاد») التدخل. أما البعد التداولي، فيكمل التأويل «الجيد» بفكرة التصويت حسب الاختيار «الجيد». إن نهاية الخطاب بيّنة:

... «أياً كنتم، مغمورين أو مشهورين، ضعفاء وأقوياء، فإنكم تملكون نفس القدر من مصير بلادكم. وهكذا فإنكم، وكما فعلتم دائماً، ستقومون بالاختيار الجيد لفرنسا».

من حدث القص ذي النمط التقديمي، نمر، منذ هذه اللحظة، إلى حدث التهديد الذي يتمثل في الإخافة **للدفع إلى الفعل** (الدفع إلى الانتخاب). إن حدث القص المقدم **كمفسر، والتقديمي** بطبعه، يخفي انحرافاً. ويظهر هذا، بشغله وظيفته مختلفة تماماً داخل الخطاب، كمحدث أكبر للغة التوجيهية وكتهديد داخل المتتالية السردية.

تتضوع من هذا الخطاب رائحة السلطة السياسية في أعلى درجاتها الهرمية. إنه ليس خطاب السلطة ذاتها، ولا بد، ليكون «إنجازياً» performatif،

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

وليقدم الأثر المقامي perlocutoire المطلوب، أن يتعرف المتقبلون على نوايا السلطة، ولا بد من توسط سلطة القصة التي ترسي تبرير القول. لننجز أشياء بالكلمات، لا بد من إجرائية/ تداولية للقصة، ولا بد من بأس استراتيجيا الفعل الإنجازي.

ومثلما بين فيليب لوجون Philippe Lejeune في أعماله عن السيرة الذاتية، فإن كل قصة بضمير الأنا تقتضي أن الفاعل، وإن روينا عنه مغامرات قديمة، هو في نفس الوقت الشخص الحالي الذي ينتج القصة. إن ذلك الملفوظ، وهي لا تنفصل عن ذات التلفظ، مزدوجة. وهو لا يعود فرداً إلا حين يتحدث الراوي عن قصة الراهن: [وهذا لا يحدث] مطلقاً في الاتجاه الآخر لتعيين فاعل خالص من أي راو حالي. إن الغاية القصوى للحقيقة هي الكائن لذاته متجلياً في حاضر التلفظ، لا كائن الماضي في ذاته. إن التشابه بين جيسكار ابن الثلاث عشرة سنة، كما صور في القصة، وجيسكار 1940 كما كان يهمننا أقل مما تهمننا استراتيجيا فالري جيسكار ديستان في 1978 لرسم لحظة من ماضيه (والماضي الوطني).

وكما كتب جان بيار فاي Jean-Pierre Faye في  
«اللغات الكليانية» Les Langages totalitaires (1972): «كيف سارت الأمور فعلاً، فيما يسمّى  
بالواقع؟ وهل يمكن أن ندعو الطريقة الأخرى للكلام  
بالواقعية؟»، يمكن القول إن الخطاب السياسي  
يستعمل استراتيجياً تطمح إلى تنظيم الفضاء  
الاجتماعي الحالي: لا تقوم القصة على التعبير عن  
الماضي بقدر ما [تقوم على] صنع التاريخ الحالي. هنا  
كل إجرائية قصة السيرة الذاتية الجيسكارية،  
القصصية نصياً، ولكن الإيعازية - الحجاجية  
خطابياً.

إن مقياس حقيقة القصة مرتبط باستراتيجياً  
الفعل الإنجازي، لا بالإحالة التاريخية. إن ثنائية  
أوستن Austin صحيح / خطأ لا تطبّق على الملفوظات  
التقريرية كما تطبق علي مجموع الملفوظات: إنه  
عنصر استراتيجي مرتبط بسلطة - مؤسسة، وهذا  
معطى مما يسميه ليحندر Legendre «الأدوات  
الدوغمائية للسلطة». إن الحق إلى جانب المؤسسة  
والإيديولوجيا المهيمنة. [تصبح] التطبيقات

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

الخطابية، عبر التناقض صحيح / خطأ، مجال الصدام بين الإيديولوجيا المهيمنة والإيديولوجيا المهيمن عليها. وتأتي قصة السيرة الذاتية هنا، لتعويض المؤسسة المغيَّبة (أخذ كلام غير دستوري)، واستغلال شرعيتها ولتعزيز صدق الخطاب.

إذن: أنا أقول صدقاً حسب سلطة لا مؤسساتية ولكن قصصية. كذا يظهر فالري جيسكار ديستان على الركح كمخاطب - متلفظ منصَّب. إن الممارسات الخطابية، بتأمين الشكل الإيديولوجي للسلطة، تستطيع، بلعبة ثلاثية، أن تنتج إيديولوجيا السلطة وأن تجعلها اجتماعياً مقبولة وأن تعزز تسلطها. إن القصة تطمح، بمجرد الدفع إلى الاعتقاد (وهو أيضاً دفع للحب)، إلى تحويل المتقبّلين، وهنا، بمنتهى التجسيد، [تحويل] انتخابهم وأصواتهم، لفائدة السلطة القائمة.

إن هدف هذا الدفع إلى القول والدفع إلى الفعل ليس إلا إخضاعاً.

## الهوامش

\* نسبة إلى فالري جيسكار ديستان Valéry Jiscard d'Estaing .

(1) وجدنا ترجمات عديدة لمصطلح illocutoire نذكر منها «قول تحقيقي/ كلام محقق» في معجم اللسانية لبسام بركة و«إنشائي (مقابل خبري)» في المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات «الذي أنجزته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتونس، و«لاقولي» عند د. صلاح الدين الشريف في دراسته عن الاتجاه البراغماتي ضمن «أهم المدارس اللسانية» ومصطلح عبدالقادر قنيني «قوة الفعل الكلامي»، في ترجمته لكتاب أوستن «نظرية أفعال الكلام العامة» ط 1، المغرب دار إفريقيا الشرق 1991. وفضلنا مصطلح أحمد المتوكل «الفعل الإنجازي» (انظر كتابه «دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي» المغرب، الدار البيضاء، دار الثقافة 1986 ص 109)، لأنه بدأ لنا أقرب إلى المعنى الذي يحدده ديبيوا في معجمه dictionnaire der linguistique, Jean DUBOIS, Paris, Larousse 1984 إذ يقول في ص 250 معرفاً به: «هو كل حدث كلامي ينجز أو يسعى إلى إنجاز الحركة المعينة. فالجملة «أعد بالألا أكرر هذا» مثلاً تنجز في ذات اللحظة (أي لحظة التلفظ) حدث «الوعد». (المترجم).

(2) نسبة إلى الرئيس الفرنسي الأسبق شارل ديغول.

(3) نجد في الفرنسية عدة أنواع للماضي من أكثرها استعمالاً le passé composé و le passé simple أو يطلق الـ Passé simple على الصيغ الفعلية التي تعبر عن الخطاب القصصي والملفوظ التاريخي. أما الـ Passé composé فيطلق على مجموع الصيغ الفعلية المعبرة عن المظهر المنقضي، وهو يحدد موقع الملفوظ بالنسبة إلى الذات المتكلمة، وعند لحظة التلفظ يكون الأمر قد تم وانقضى. (انظر ص 364، dictionnaire de linguistique, Jean DUBOIS) (المترجم).

\*\*\*



## المسرح باعتبارها مقولة أنثروبولوجية(\*)

فولفغانغ إيزر

ترجمة الجلال الكدية

- 1 -

إذا ما أردنا الغوص في الضرورة التاريخية  
للأداة الأدبية، تلك الأداة التي لم تعد تحتكر مجال  
التسلية ووقت الراحة بل تقلص ذلك الدور حالياً  
بسبب التنافس مع الوسائل الإعلامية البصرية.  
فينبغي لنا أن نكتشف ما وراء الأشكال السالفة

- 133 -

والشائعة لمشروعيتها وهي: استقلاليتها ودورها المحاكاتي للظروف الاجتماعية وأيضاً قوتها التوليدية في تكوين الواقع كما ترى ذلك الماركسية المتنورة عند كوزيك مثلاً<sup>(1)</sup>. إذن العنصر الذي ينبغي التركيز عليه هنا هو الجهاز الأنثروبولوجي للكائنات البشرية التي تعتمد حياتها على الخيال.

الأدب، إذن، له بنية تحتية ولو أنها تتميز بليوننة لا شكل لها وتتجلى في إعادة هيكلة مستمرة للأشكال المشروطة ثقافياً، تلك الأشكال التي تتبناها الكائنات البشرية. وباعتبار الأدب أداة للكتابة فإنه يعطي حضوراً لما قد يظل غائباً بدونه. لقد حقق الأدب دوراً بارزاً باعتباره مرآة تعكس الليونة الإنسانية في الوقت الذي استحوذت وسائل الإعلام الأخرى على جل وظائفه السالفة. وإذا كان الأدب يسعف على إعادة هيكلة لا حدود لها لليونة البشرية، فإنه يدل على رغبة راسخة عند الكائنات البشرية من أجل أن تصبح حاضرة لذواتها. ومع ذلك فإن هذه الرغبة الملحة سوف لن تتخذ شكلاً نهائياً لأن القبض على الذات ينشأ من تجاوز الحدود. يوزع الأدب الليونة الإنسانية إلى شتى الأشكال وكل شكل

هو تمثيل للمواجهة الذاتية. يمكن للأدب باعتباره أداة أن يبين أن كل تحديد ما هو إلا وهم. كما أنه يشمل عدم أصالة جميع الهيكلات الإنسانية التي يقوم بعرضها إذ إن هذه هي الوسيلة الوحيدة التي من خلالها يمكن للأدب أن يعطي حضوراً للطابع المتقلب لذلك الشيء الذي يتوسط له. ولعل هذه هي الحقيقة التي بواسطتها يواجه الأدب الإدراك بأنه وهم ويقاوم من يدحضه باعتباره مجرد خدعة. وإذا بين الأدب أن الليونة الإنسانية تدفعها الرغبة من أجل الظهور في شكل من الأشكال دون تقييد ذاته في أي من هذه الأشكال المحصل عليها، فيأمكنه تسليط الضوء على الشيء الكثير لبنيتنا الأنثروبولوجية.

وإلى حد الآن لم تحظ التضمينات الأنثروبولوجية للتخيلية الأدبية باهتمام كبير. كتب توماس ج. روبرتس قائلاً: «على قدر ما استطعت تحديده فإن مفهوم التخيل باعتباره شيئاً قصدياً اخترعته إحدى الثقافات ثم اقتبسته ثقافات أخرى لا وجود له في كتابات علماء الأنثروبولوجيا وعلماء الاجتماع»<sup>(2)</sup>. كما يؤكد روبرتس أن «مسألة

الاختراع والاقْتباس ليست مسألة بدون جدوى لأن الأجابة عنها قد توحى بأجابة عن أسئلة أكثر أهمية. مثلاً: ما هي استعمالات التخيل القصدي التي تسخره لها ثقافة ما؟ وأي أنواع الثقافات تحتاج إلى أداة من هذا النوع وبالتالي تستغلها بشكل تام عند اكتشافها؟ وما هي الثقافات التي لا تحتاج لهذه الأداة وتظل متجاهلة لها؟<sup>(3)</sup>.

وإذا كانت للأعمال التخيلية دلالة للأنثروبولوجيا الثقافية فإلى أي مدى يمكن لهذه الدلالة أن تقاس من خلال ما يمكن اعتباره الطابع الرئيسي للتخيلية الأدبية. أي تواجد المقصور المتبادل؟<sup>(4)</sup> ويمكن تصور هذه المضاعفة الملازمة للتخيلية ويتداخل في منظور واحد فينكشف. ويعبر نيتشه عن ذلك بقوله: «إذا ما حاولنا ملاحظة المرأة في حد ذاتها فإننا لا نكتشف في النهاية سوى أشياء فوقها. وإذا أردنا القبض على تلك الأشياء فإننا في نهاية المطاف لن نعثر إلا على المرأة نفسها»<sup>(5)</sup>. لا يمكن إدراك المرأة من خلال مصطلحات متسامية بقدر ما يمكن تثبيتها إلى جدلية قد تقصي التفاعل. فالصيغة البنائية للتخيلية لا تستلزم تركيباً

للمواقف المتشابكة والمتفاعلة بل كشفاً لامتناهياً لها. في غياب أي مرجع متسام وأي بعد ثالث شامل تظهر التخيلية الأدبية بطابع ثنائية متأصلة. وهذا فعلاً ما يشكل مصدر قوتها العاملة. وبما أن هذه الثنائية لا يمكن توحيدها فإن أصل الانشطار يمتنع عن الإمساك به ومع ذلك فإنها تظل حاضرة كقوة دافعة تسعى باستمرار إلى التأليف بين الكينونتين المنفصلتين.

وإذا كان تواجد المقصور المتبادل هو السمة المميزة للتخيلية فإنه يحقق نموذجاً أنثروبولوجياً جوهرياً يتجلى في صيغة الرديف. وفي كلا الحالتين، أي حالة الرديف وحالة التخيلية، فإن المضاعفة تظل النموذج الأساسي.

وحسب رأي هلموث بليسنر فإن الانقسام خاصة من خصائص الكائنات البشرية حيث يقول:

«إن إدراكنا الذاتي العقلاني يمكن صياغته بفضل الفكرة القائلة بأن الكائن الإنساني باعتباره كائناً يرتبط بصفة عامة بدوره الاجتماعي دون أن يحدد في دور خاص. فالشخص الذي يقوم بدور ما أو يحمل صورة اجتماعية ما لا ينطبق مع نفس تلك

الصورة ومع ذلك لا يمكن تصويره منفصلاً عنها دون تجريده من إنسانيته... ولا يمكن أن يمتلك ذاته إلا من خلال ذاته الأخرى. وبواسطة بنية الرديف هذه حيث يرتبط حامل الدور بصورة الدور نعتقد أننا وجدنا عنصراً ثابتاً منفتحاً على كل نموذج من نماذج الجماعة الإنسانية ويشكل إحدى الشروط الأساسية المسبقة للإنسانية. يستطيع الرديف دائماً أن ينسى أنه رديف أو أن يدرك في الحقيقة طبيعته الازدواجية، وبالتالي تذوب ذاته في الصورة الاجتماعية أو يؤسس ويحافظ على التوازن بين نصفيه الخاص والعام... وبناء على استعداده بكونه رديفاً، وهي بنية تسمح للكائن البشري بأي نوع من الإدراك الذاتي، فهذا لا يعني بتاتاً أن أحد النصفين أفضل من الآخر «بطبيعته» لأن الرديف له إمكانية جعله كذلك لا غير»<sup>(6)</sup>.

ولأن الكائنات البشرية لها أروافها فإنها في أحسن الأحوال اختلافية تنتقل بين أدوارها المختلفة التي تحل محل بعضها وتعده. ليست الأدوار أقنعة تتحقق بواسطتها أهداف براغماتية، بل هي وسائل تساعد الذات بأن تكون شيئاً آخر غير الدور الفردي.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

وبالتالي فوجود الإنسان من أجل ذاته يعني قدرته على مضاعفة ذاته.

وبطبيعة الحال فإن الدور الفردي سيكون محدداً من قبل الوضعية الاجتماعية، لكن في حين يشترط تكيف الأدوار الفردية هذا شكل الأدوار فهو لا يشترط وضعية رديف البشرية. فعندما تطبع الوضعية الاجتماعية الانقسام دون ربطه أو إقصائه فإنها تكشف عن ازدواجية الإنسانية لتتفرع إلى تعددية الأدوار. وهذه الازدواجية نفسها تنشأ من وضعيتنا اللامركزية، وبالتالي فوجودنا لا جدال فيه وهو في نفس الآن ليس في متناولنا. إن بليسنا لا يتصور هذا الاستعداد الجوهرى للكائن البشرى من وجهة نظر التحليل النفسى عند لاكان المتعلقة بالذاتية المركزية، وليس لأنه لا يستطيع تبني الرأى القائل بأن الذات المركزية الأصلية تدرك نفسها منقسمة على ذاتها في الصورة المرآوية، بل لأنه لا يقبل فكرة الذات التي تعود إلى نفسها. كما أن الوضعية اللامركزية للكائنات البشرية تقصي إمكانية وصول الذات إلى ذاتها والتي تنشأ من رسم الحدود وإزالتها المتواصلين لصياغة الذات لذاتها<sup>(7)</sup>.

بالإضافة إلى هذا ليست الأدوار شكلاً من الأشكال التي تجعل الذات في المتناول بل فقط ترمز إلى كيف يكون المرء في صورة خاصة وفي دور خاص دون السماح له بـ «امتلاك» نفسه. ورغم أن «امتلاك» الذات بالشكل الذي يريد المرء أن يظهر به شيء مرغوب فيه إلا أنه سيكون خطيراً تكثيفه واختزاله في دور واحد، وذلك لأن ضيق أي دور كان وتغييره سوف يكونان عائقين في نفس الوقت. إننا أنفسنا منفصلون عن ذواتنا لكوننا بالذات موجودين ولكن لا ندرك ما هو ذلك الوجود. ولأننا لا نستطيع القبض على ذواتنا في أي دور مطلق فإن ذلك يزيل كل القيود على عدد الأدوار التي يمكن القيام بها.

يمكن إدراك وضعية الرديف الذي يميز الطبيعة الإنسانية بطرق مختلفة. تؤكد فلسفة الذاتية الحالية أن الذات لا تكون حاضرة من أجل ذاتها إلا إذا أصبحت واعية أن أساسها ممتنع عنها، وبالتالي فالوعي بهذا الامتناع ينبغي أن يندرج في كل من هذه التجليات. تصبح الذات ذاتاً من خلال الحفاظ على توازن ما على هذه القمة باعتبارها السبيل الوحيد من أجل تحقيق حياة واعية<sup>(8)</sup>.



وتقابل هذه الرؤية بشكل تام أسطورة الجنس للكائن المنقسم الذي تنعكس رغبته من أجل الاندماج في الرديف بطرق عديدة<sup>(9)</sup>. وبينما تتحدث فلسفة الذاتية عن الأرضية التي لا يمكن سبر أغوارها فإن الأسطورة الأولى تتناول أرضية تكون دائماً محتلة. بخلاف ذلك. فإن الأنثروبولوجيا الاجتماعية لا تذهب إلى كشف خبايا الأدوار المختلفة بل تلجأ إلى الموقع اللامركزي للكائن البشري باعتباره أصل الأشكال المتغيرة. ومع ذلك فبنية المضاعفة للتخييلية الأدبية لا تتناول بشكل خاص الأرضية التي لا يمكن سبر أغوارها وتمثيل الأدوار أو محاولة إدماج الانقسامات المتضاربة ولو أن كلاً من هذه العناصر يمكن أن تُكوّن التجليات الفردية لهذه البنية. وعلى الأصح فالبنية هي استخلاص من النتائج المختلفة للمضاعفة والتي تفضل فلسفة الذاتية اعتبارها حياة واعية، بينما تراها أسطورة الأصل الأولى وحدة مرغوب فيها والأنثروبولوجيا الاجتماعية بمثابة الأدوار المتغيرة. وتمتاز التخييلية الأدبية عن هذه كلها بالحضور المتزامن داخلها للمواقف المضاعفة، الشيء الذي يجعلها تمثل طبيعة المضاعفة نفسها.

يستلزم تمثيل هذه المضاعفة جعل أصل العوالم الممكنة وصيرورة النشوء برمتها قابلة للإدراك، وهذا النوع من التمثيل يختلف اختلافاً ملحوظاً عن المفهوم التقليدي للتمثيل. وكما هو الشأن بالنسبة لفكرة فرويد المتعلقة بـ «تمثيل الحوافز» التي تهدف إلى تعيين شيء ممتنع عن المعرفة، فإن تمثيل المضاعفة يشير إلى استعداد أنثروبولوجي ينفلت من الإدراك ولا يظهر إلا من خلال تأثيراته المتغيرة بشكل مشكالي. وباعتبارها تمثيلاً للمضاعفة تكشف التخيلية الأدبية عن ذاتها كمماثلة خالصة، وبعبارات أخرى تتضمن أساليب التمثيل نفي أي تطابق مع أي شيء موجود. ومن خلال كشف التخيلية الأدبية عن ذاتها كمماثلة فإنها تبتعد عن كل مظهرات معينة للمضاعفة مثل تلك التمظهرات التي رسمتها فلسفة الذاتية والأنثروبولوجيا الاجتماعية. ومن هنا تجرد التخيلية الأدبية هذه الاختصاصات من أصلتها الضرورية التي تجعلها تمثيلية. وهذا التمثيل الخالي من الأصالة هو ما يساعدنا على إدراك المضاعفة بشتى أنواعها اللامتناهية.

- 2 -

وهذه الفكرة تنطبق قبل كل شيء على الموقع اللامركزي للكائنات البشرية التي لها وجود لكن لا «تمتلك» ذواتها. وإذا كانت الكائنات البشرية غير قادرة على الحضور من أجل ذواتها فهذا لا يعني بالضرورة إنها مدفوعة إلى «امتلاك» ذواتها. أجل، إن المسافة المنيعة بين «وجود» الإنسان و«امتلاك» ذاته إحدى اكتشافات الأدب، وهو اكتشاف أبرزته اكتشافاته لذلك الفضاء الموجود بينهما. وقد يضع هذا الاكتشاف إذا ما سلك الأدب سبل التفكير التي تتبناها براغماتية الحياة الإنسانية حيث يتم إقصاء الأشياء الممتنعة عن الإدراك بشكل عام عن طريق التعريفات الصارمة والسريعة. لكن بدل إقصاء الفضاء بين «الوجود» و«امتلاكه» فإن الأدب يجعل من نفسه حيزاً حيث يتحول ذلك الفضاء ذاته إلى إطارات متنوعة. ويتجلى الامتناع المسرح لإدراك الكائنات البشرية من خلال خليط من الصراعات غير المتوقعة والتي لا يمكن أن تصير ملموسة إلا عبر مجموعة اللعب بكامله. وهذا اللعب يتميز بطابع لانهائي لأن عملية المسرحة تسمح بالحالة المستحيلة

بطرق أخرى إذ يمكن للمرء اختبار عدم قدرته على امتلاك ذاته. وهذا أمر يمكن إدراكه مرة أخرى من خلال أثر يتركه عدم الأصالة الذي يظل ملازماً لإزاحة ما يمتنع عن الإدراك وبالتالي يصبح التمسرح حقيقياً لأنه يتخلى عن الطابع التعويضي للصور المقدمة، ذلك لأن ما يمسرح هو مظهر لشيء لا يمكن أن يصبح حاضراً. وبما أن كل مظهر يتضمن عنصراً من عناصر التحديد، وإلا لن يستطيع الظهور، فإنه حتماً يختفي في مجالات اللاتحديد، وهذه المجالات تشير إلى ما يمتنع عن الإدراك من جهة، ومن جهة أخرى تشير الرغبة من أجل جلب ما تم إقصاؤه لكي يصبح حاضراً.

إن عملية المسرحة في الأدب تجعل الليوننة المخارقة للكائنات البشرية قابلة للإدراك ولأن هذه الكائنات لا تبدو أن لها طبيعة محددة فإنها تستطيع أن تتوسع إلى عدد يكاد لا يحصى من الأنماط المحددة بالثقافة. وبما أنه يستحيل علينا أن نكون حاضرين لأجل ذواتنا فهذه المسألة نفسها تصبح إمكانية للقيام بمسرحة ذواتنا إلى أقصى الحدود، إذ مهما اتسع المجال فأى من هذه الإمكانيات لن تحددنا

بشكل تام. ومن هنا يمكننا أن نهتدي إلى هدف المسرحة الأدبية. وإذا سمحت بذلك ليونة الطبيعة البشرية، أي من خلال نموذجتها المتعددة والمقيدة ثقافياً والتثقيف الذاتي اللامحدود، فإن الأدب يصبح نظرة شاملة لما هو ممكن وذلك راجع لكون الأدب غير منغلق لا من قبل التحديدات ولا الاعتبارات التي تحدد المنظمات المؤسساتية حيث تأخذ الحياة البشرية مسارها بشكل آخر. إن توجيه التظاهرات المتغيرة للصياغة الذاتية دون مصادفة أي من هذه التظاهرات يجعل المسرحة اللامتناهية لذواتنا تبدو تأجيلاً للنهاية.

إن الحاجة من أجل المسرحة لا تنشأ من الوضعية اللامركزية للكائن البشري وحدها، بل هناك أيضاً نقطتان رئيسيتان من حياتنا يتعذر علينا بلوغهما إلا وهما: البداية والنهاية، ولو أن امتناعهما ليس شيئاً ينبغي للأدب اكتشافه. لقد كان وجودهما دائماً مصدر قلق وليس لأن وجودهما الحقيقي يتحدى التجربة. ونظراً لكون هذه الحقائق الممتنعة عن الإدراك، لاسيما وهي حقائق ذات طبيعة جداً

---

أساسية، لا نتحملها بطبيعة الحال فإننا نسعى دوماً أن نجعلها ملموسة قدر الإمكان.

وهذا أيضاً ما يدعم وجود الأساطير المتعددة التي تعوض البدايات الغامضة بالصور الخيالية وبعض الديانات التي تحول النهايات الحتمية. فيما يتعلق بالأسطورة ليس هناك تمييز بين احتمالية البداية والسيطرة عليها بواسطة القصص التي تسرد بدايتها. ونفس الشيء يحدث في الديانات حيث لا يعتبر غموض النهاية معطى مسبقاً بأن الوعد يهدف إلى تحويل ذلك الغموض. إن الأساطير السببية (الإتيولوجية) هي نفسها البداية والتنبؤات هي بالذات النهاية. لكن يختلف الأمر بخصوص المسرحة إذ تتضمن دائماً أن أي شيء تصور لا يمكن أن يقدم إلا بصيماً لذلك الشيء الذي يمتنع عن الإدراك. وهذا لا يقصي إمكانية أن المسرحة قد تقدم بعض الأجوبة، لكن كلما يحدث هذا فإن الأدب يتحول إلى خيال طوباوي جاعلاً مظهر الادعاء شيئاً مادياً وهو ادعاء يدل ظهوره الضئيل علي أن المنهج نفسه قد أصبح هو الموضوع نفسه.

وبقدر ما تكون رواية البداية والنهاية التي

تعرضها الأسطورة أو الدين قطعية بقدر ما يبدو أن ما يحدث بينهما متلاشياً، ونعني بذلك تنوع الحياة الإنسانية. إذ سوف لن يبدو هذا أكثر من تحقق شيء محدد مسبقاً ومضموناً بشكل طقوسي، إذ إن ما سبق أن تقرر لأمد طويل لا ينبغي تغييره بسبب تقلبات الحياة. وبالتالي لا تهدف التخيلية الأدبية بالدرجة الأولى إلى الإمساك بالبداية والنهاية في قصص أو صور، بل إنها تسعى إلى الكشف عن ما كان محبوساً بين السرين الرئيسيين. وباعتبار البداية والنهاية حدين للحياة فإنهما يستطيعان أيضاً تحريك الممتنع دون إسعافنا على رسم خريطته بشكل نهائي. ولأننا لا نستطيع استرجاع بدايتنا المفقودة أو بقاءنا بعد نهايتنا الحتمية فإن مسرحية الحياة في الأدب تستلزم «الإعادة الصادقة»، إعادة «تستعاد بشكل مستقبلي»<sup>(10)</sup> وذلك من أجل جعل مجالات الحياة الممتنعة عن الإدراك تبدو مثل مباشرة تنوعها. وهكذا يصبح اللعب باعتباره بنية تحتية للتمثيل القوة الدافعة وراء التصورات الوهمية للحياة المسرحية.

وبما أن مجال الحياة الذي يتوسع باستمرار

يتحدى الاكتمال فليس هناك أي حد نهائي لما هو ممكن. ومع ذلك يبدو أننا لازلنا في حاجة إلى منفذ إلى تلك الإمكانيات اللامحدودة. وهذا المنفذ توفره المسرحة. ولأن المسرحة لا تقدم أجوبة لما ينفلت من المعرفة أو الخبرة فإنها تسعفنا على تصور ما تبدو عليه الحياة الإمبريقية، ألا وهو الظهور والاضمحلال المتواصلين للمظاهر والنماذج التي لا تتعدى تصور عدم اكتمال الحياة في نهاية المطاف. وهكذا تصبح المسرحة منهجاً يشتغل إلى أقصى حده عندما تنفذ المعرفة والخبرة فعاليتيهما باعتبارهما مسلكين من أجل انفتاح العالم. وترتبط المسرحة بالقضايا التي لا يمكن أبداً أن يكون لها حضور تام لأن الحياة الإمبريقية في حد ذاتها منغلقة عن المعرفة كما هي منغلقة عن الخبرة. فالمسرحة تتضمن هذا الامتناع في جميع تمثيلاتها، مما يسمح لها بالإنفاذ إلى كل مجالات النماذج التي تبدو كما لو أنها تعطي حضوراً لما لا يمكنه أن يكون حاضراً أبداً. وبالتالي لا يمكن للمسرحة أن تكون مقولة إبستمولوجية، إلا أنها منهج أنشروبولوجي يستحق الادعاء بمكانة تعادل مكانة



المعرفة والخبرة طالما يسعفنا على تصور ما لا تستطيع  
المعرفة والخبرة الوصول إليه.

لا ينبغي اعتبار الغاية من هذه الحاجة من أجل  
المسرحية أنها عملية يكون الغرض منها هو الاكتمال  
قبل كل شيء. فـ «امتلاك» الحياة في إطار الأدب لا  
يمكن بتاتاً أن يكون تعويضاً أو اكتمالاً، ناهيك عن  
كونه انعكاساً مرآوياً لا يمكن إلا أن يعيد إنتاج ما هو  
موجود أي إذا نظرنا إلى هذا الانعكاس بجديّة. كما  
أن الشيء الممتنع عن الإدراك يختلف من حالة إلى  
أخرى، وبالتالي لا ينبغي اعتباره نوعاً من المادة  
الخفية أو الغابرة التي قد تصف ما يظل غابراً. ذلك  
أن ما يمتنع عن إدراك المرء شيء مختلف عن نطاق  
الحياة الإمبريقية غير القابلة للفهم والتجربة. إن  
الأشياء الممتنعة عن الإدراك والمتغيرة بشكل  
مشكالي وأيضاً إعادة تمثيل الحياة داخل الأدب تثار  
من خلال شيء موجود. والمسرحية لا تهدف إلى إقصاء  
هذا الشيء نفسه، كما قد تفعل لو كان الهدف منها  
الاكتمال أو التعويض. وبدل ذلك تخلق المسرحية صوراً  
عن الممتنع توزعه في نماذج متغيرة كما تعكس الصور  
المناطق الخفية في شكل أوهام.

ونلاحظ بشكل مثير نفس الحالة حتى عندما تكون الكائنات البشرية تمتلك امتلاكاً تاماً ما هو موجود أو الوضعية التي تكون هذه الكائنات موجودة فيها. وهذا ينطبق على كل تجارب الحياة الإثباتية، ولكون هذه التجارب تتميز باليقين المباشر فهي تجسد تماماً عكس الممتنع. فالتجارب الإثباتية تأخذ طابع لحظة الإدراك المفاجئة.

لعل الحب هو أقوى هذه التجارب وأيضاً المحور الرئيسي بالدرجة الأولى للمسرحة الأدبية. لا يمكن إقصاءه من التجربة لكنه يقصي من المعرفة، إذ لا توجد أية معرفة للتجربة الإثباتية في حقيقة الأمر، أو لأن الإثبات يبدو أنه يجعل كل معرفة زائدة. تبرهن التجارب الإثباتية على اليقين، الشيء الذي يغرينا بالتساؤل: هل لأننا فقط نرغب في معرفة ما تضمنه حقائق أخرى؟ سوف يعطي هذا أسبقية خاصة للتعطش من أجل المعرفة، لاسيما وأن مسرحة التجارب الإثباتية لا تسعى إلى تقويم نقائص المعرفة. وفي سياق مختلف يقول جيرومي برونر: «إن الهدف من وراء فهم الأحداث الإنسانية هو الإحساس بدائل الإمكانية الإنسانية، وبالتالي ليس هناك حد

للتأويلات»<sup>(11)</sup>. وإذا كان هذا صحيحاً فمسرحة التجارب الإثباتية تهتم بالكشف عن بدائل من أجل اليقين المباشر. وهذا الكشف سوف يبدو بدون حدود لأن المرء لن يستطيع الفصل بين المادة المجربة والمظهر فيما يخص التجربة الإثباتية. وهذا يجعل البدائل تتناسل بلا نهاية كما يبرهن على ذلك الحب المسرح في الأدب. تكاد التجربة الإثباتية تشبه هجوماً مفاجئاً، إذ تحدث لنا ونحن داخلها. لكن التجربة توقظ رغبتنا لكي ننظر إلى ما حدث لنا. وهذا يقع عندما تتفجر التجربة إلى بدائل. وهذه البدائل ليست قادرة على أن تكون مستقلة، بل تظر مرتبطة بالتجربة الإثباتية التي نرغب في إيجاد منفذ إليها. لكن هذا يعني أن الحقائق المباشرة تشير لدينا الحاجة من أجل المسرحة تماماً كما هو الشأن بالنسبة للسرير الرئيسيين (أي البداية والنهاية). ومع ذلك نستطيع الآن أن نرى الوضعية اللامركزية للكائن البشري في ضوء مختلف شيئاً ما. فكون المرء غير حاضر لذاته ما هو إلا حافز واحد من وراء المسرحة، وخلال تصور اليقين ينشأ هذا الحافز من الدافع المضاد للرغبة من أجل مواجهة المرء لذاته. وإذا ما تعذر فهم اليقين

كتعويض للأشياء التي تمتنع عن الإدراك فإن هذا اللاتساوق يعكس رغبة شديدة من أجل البدائل وحتى بالنسبة لتلك التجارب التي توفر اليقين المباشر.

وبما أن التجارب الإثباتية عاطفية على العموم فإن مسرحيتها تنبثق من محاولة السيطرة على تأثير العاطفية<sup>(12)</sup>. وهذا يبرز بديلاً آخر إلى الوجود. تفيدنا التجارب الإثباتية أن الوعي لا يمكن تغطية التجارب الإنسانية تغطية كافية<sup>(13)</sup>. وقد يفسر هذا لماذا نعيش تجارب يقين إثباتي. إذن تستلزم المسرحة إعطاء هذه التجارب شكلاً من الأشكال، إلا أن هذا الشكل نفسه لا يمكن إلا أن يكون صورة تسلط الضوء على نقص الشكل عندما يتعلق الأمر بتوفير مظهر لتجربة كهاته وهي تجربة تتجاوز بكثير قدرة الوعي.

وفي نهاية المطاف فإن جميع البدائل للتجارب الإثباتية صور تتظاهر بالموضوعية دون أن تخفي طابعها الوهمي. وهذا ينطبق ليس فقط على بدائل التجارب الإثباتية بل أيضاً على إبراز ما ينبغي أن يوجد في صميم الحياة وكذا على تمثيل الوضعية اللامركزية للكائن البشري، فالشيء الذي يتحدى

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

الإدراك لا يمكن إلا أن ينساق داخل مظهر باعتباره إمكانية لا يمكنها أن تتصادف أبداً مع ذلك الشيء الذي يكون إمكانية له. وبالتالي تؤكد الصورة نفي تمثيلها الظاهري لكي تبين أن كل تجربة هي منهج مزيف من أجل الوصول إلي ما لا يمكن أن يصبح حاضراً. وخلافاً للصورة (التي لا تقوم بإعادة الإنتاج فقط بل تستطيع أيضاً استرجاع الشيء الذي يرغب في الحضور أثناء إعادة الإنتاج هاته)، فإن الصورة المزيفة نتاج لاختراع معقد يكشف عن الاصطناعية التي تضيفي شكلاً على التصور الوهمي. ومن ضمن الأسباب وراء عدم انحلال الصورة كحيللة من أجل المسرحة إلى الاعتبارية هي البنية التحتية للتمثيل الذي هو اللعب نفسه. وهذه البنية تضبط درجة الحيلة التي تستدعيها الصورة المزيفة، ولكون هذه الصورة مخترعة يمكن التخلي عنها من جديد ولو أن الحيل المقصاة والمتقدمة ستترك بصماتها على الصور التي تليها وتطبع المتطلبات المتغيرة للمسرحة ببصمات التاريخ.

ينبغي للمسرحة أن يسبقها دائماً شيء ما لكي تضيفي عليها مظهراً من المظاهر. ولا يمكن للمسرحة

أن تغطي تماماً هذا «الشيء» وإلا سوف تصبح المسرحة نفسها تمثيلاً لذاتها. وبعبارات أخرى فكل مسرحة تعيش على ما هو غير موجود، ذلك لأن كل ما تجسده يخدم شيئاً غائباً، ورغم أن هذا يتخذ حضوره من خلال شيء آخر يكون حاضراً فلا يمكن أن يكون له حضور بذاته. وبالتالي فالمسرحة هي الشكل المطلق للمضاعفة وليس تماماً بسبب احتفاظها بالوعي بأن هذه المضاعفة غير قابلة للمحو.

ما يساعد المسرحة على إبداع مثل هذا التمثيل هو فصلها الملازم بين المنهج و«الشيء» الذي تعطيه مظهراً ما. وبما أن هذا الانفصال الذي لا يمكن استئصاله له حضور دائم، بخلاف الرمز مثلاً، فإن المسرحة لا تسمح للممتنع بأن يحتل. إنها فعلاً تعطي للممتنع عن الإدراك شكلاً ما لكنها تحافظ على وضعه من خلال الكشف عن ذاتها باعتبارها صورة مزيفة. ولا ينشئ هذا الطابع المزدوج جاذبية المسرحة فحسب، إذ يكشف عن عوالم غامضة، بل أيضاً ينشئ قوتها حيث تستطيع أن تعطي حضوراً حياً للحالات غير الملموسة حتى أنها تظهر للذهن الواعي كما لو أنها موضوعاً للإدراك. فالشيء الذي لا يمكن

أبداً أن يصبح حاضراً والذي يخرج عن نطاق المعرفة والتجربة لا يمكن أن ينفذ إلى الوعي إلا عن طريق التمثيل، لأن الوعي لا يحول بينه وبين ما يمكن إدراكه أي حاجز ولا أي مانع يقف ضد ما يمكن تخيله. وبالتالي يمكن للأفكار أن تنشأ في الوعي من حالة ظلت مجهولة مما يدل على أن حضور هذه الأخيرة لا يعتمد على أية تجربة سابقة. ونفس الشيء يمكن أن يقال عن الحلم. وهنا أيضاً تتمسرح أفكار الحلم أثناء إقحامها لشيء ما داخل الوعي وهو شيء لا يشبه تلك الأفكار نفسها. وينطبق هذا بغض النظر سواء اعتبرنا حدث الحلم إعادة للمكبوت (كما هو عند فرويد) أم خلقاً «تكوينياً» للعالم (كما هو الشأن بالنسبة لغلوبوس)<sup>(14)</sup>. إن الشيء الذي تتم مسرحته باعتباره تمثيلاً، سواء في الحلم أم في الأدب، هو وحده الذي يكون قادراً على النفاذ إلى الوعي وبذلك يستطيع الحصول على حضور مؤمثل في الذهن دون أن يتأثر بالمسار البراغماتي للحياة التي تعيشها عادة الكائنات البشرية.

يمكن اعتبار المسرحة كمؤسسة للتفسير الذاتي للإنسان، ونظراً لغياب نتائجها عموماً يمكنها أن

توسع باستمرار مجال اللعب الذي تحتاج إليه. إن التمثيل القديم لما قبل أرسطو، كما بين ذلك جيهلين، كان يهدف إلى استقرار العالم الخارجي. فمحاكاة أي شيء كان آنذاك لم يكن ذلك من أجل نقل ما كان موجوداً هنالك، بل من أجل «انتزاع العناصر المساندة للحياة من الفوضى اللامعقولة للمعطيات»<sup>(15)</sup>، إذ ما يتم انتقاؤه من مجال الفضاء والزمن يمكن ادخاره وتخليده. وهذا في رأي جيهلين هو «أحد الأصول الأنثروبولوجية للفن» والذي يحقق من خلال التمثيل «ادخار العناصر المساندة للحياة وذلك قصد تمكين المرء على الصمود أمام تعرضه للمخاطر باعتباره كائناً بشرياً»<sup>(16)</sup>. وإذا كان التمثيل يهدف إلى الحفاظ على ما يتم انتقاؤه حيث يمكن ادخار العناصر المنتزعة من الفوضى اللامعقولة للمعطيات، فإن هذا التراكم سوف لن يساعد فقط على استقرار العالم الخارجي بل أيضاً سيمنحه صوتاً. وهذا يعني أنه فيما يخص استقرار العالم الخارجي يصبح التمثيل، حسب السيد ريشارد باجي، «تعبيراً شاملاً»<sup>(17)</sup> يتجزأ إلى تركيبات متنوعة من الوحدات الفردية عندما يبدأ «استقرار العالم الخارجي» بالحديث.



كما أن هذه البنية القديمة للتمثيل ملازمة للمسرحة إلا أن التصورات الوهمية لم تعد صالحة لاستقرار العالم الخارجي، بل تهتم بما هو مكبوح وممتنع عن الإدراك وصعب المنال. وبالتالي فالمسرحة تظل دائماً صورة مزيفة لا تدعي حتى نسخ أي شيء يعطى مسبقاً. ذلك لأنها تتظاهر بأن لها شكل شيء يتحدى الصياغة وتحطم كل تصورات الإنسان باعتباره وحدة أو ذاتاً أو أناً متسامية، وليس هذا تماماً لأن الصورة المزيفة دائماً تحمل طابع أن ما تشكله غير قابل للفهم. وبعبارة أخرى تكشف الصورة المزيفة الكائن البشري باعتباره «تعبيراً شاملاً» تبين الحضور الذاتي للكائنات البشرية كشيء مفقود بشكل دائم. ومن هنا لا يمكن أن تكون هناك أية مسرحة، أي إذا كانت التعريفات التاريخية للكائنات البشرية هي حقاً «طبيعتها» لأن عدم قابلية تعريفها هو ما يشكل مصدر المسرحة نفسها. وكوننا لا نستطيع أبداً أن نكون حاضرين لذواتنا في النهاية هي الآلية التي تسمح لنا بالاستمرار في التغيير في مرآة إمكانياتنا. ونتيجة لهذا فكون المرء هو الآخر لذاته لا يعني نقيض نفسه، لأن الذات والآخر

باعتبارهما تصورين للكائن البشري ما هما سوى افتراضين متساميين يشيران في أحسن الأحوال إلى الوضعية التاريخية التي ينشأ منها.

ومع ذلك حتى لو فهمنا أنفسنا كملء  
إمكانياتنا بالمفهوم الليبنيزي فالسؤال الذي قد يثار  
هو: ما هو الشيء الذي يسبب كشف هذه الإمكانيات؟  
وإن كان هذا الشيء هو التفاعل مع محيطنا  
الإمبيريقى فسوف يشتغل هذا الأخير كمصفاة تحول  
«الملء» إلى مخزون من الاحتمالات. وفي هذه  
العملية لا يمكن للمسرحة إلا أن توفر نوعاً من مجال  
للتدريب، في حين أنها تنحو إلى أن تصبح مؤسسة  
تعمل على نسف جميع المؤسسات بإبراز ما تقصيه  
الأفعال المؤسساتية والتعريفات معاً إزاء الاستقرار  
الذي تهدف إلى إيجاده. فبدل أن نكون «ملء»  
إمكانياتنا يمكننا أن نخرج مما نحن عليه، لأن فقدان  
أو التخلي عن ما نظهر عليه سوف يجعلنا نفتح على  
إمكانيات أخرى، إذن، إذا كنا نحن هم الآخر لأنفسنا  
فالمسرحة منهج من مناهج العرض الذي يتحقق فيه  
مثل هذا الاستعداد بشكل كامل. إن أصل تطور  
الجنس يبرهن على هذه الوضعية لأن الكائنات البشرية

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

منذ الطفولة المبكرة تعيش هيكلات ذواتها المتغيرة التي لا تنتهي أبداً إلى تحديد نهائي لما تكون عليه. وتبرهن الحاجة من أجل المسرحة على أن الهيكلات التي نمر بها تخلق الحافز على قلب هذه الهيكلات نفسها من خلال إظهار صورتنا الأخرى لذواتنا في مرآة من الإمكانيات. وقد يكون هذا في نهاية الأمر هو منبع اللذة الإستيقية. فالمسرحة هي المحاولة المستميتة التي تواجه ذواتنا مع ذواتنا، الشيء الذي لا يتحقق إلا من خلال مسرحة ذواتنا. وبواسطة الصور المزيفة تسعفنا هذه العملية على جلب زوال الممكن داخل شكل ما وعلى توجيه كشف ذواتنا المستمر داخل الآخر الممكن. إننا نتحول إلى ذواتنا، إلا أن هذا التحول لا يجعلنا نتصادف مع ما نستطيع ملاحظته، بل هذا فقط يفتح أمامنا إمكانية إدراك مثل هذا التحول الذاتي. ولأن الكائنات البشرية لا يمكنها أن ترتبط بذواتها وتكون حاضرة لها إلا من خلال المسرحة فإنها ترقى بهذه الأخيرة إلى بديل يسير في الاتجاه المعاكس لجميع التعريفات المتوفرة للبشرية.

تتميز الحاجة من أجل المسرحة بازدواجية تتحدى

الكشف المعرفي. فمن جهة تسمح لنا المسرحة (على الأقل في وهمنا) بأن نعيش حياة نشوة من خلال تجاوز الوضعية التي تسجننا وذلك من أجل أن نفتح أمام ذواتنا منفذاً إلي ما هو ممتنع عنا بشكل آخر. ومن جهة أخرى تعكسنا المسرحة كـ «عبارة شاملة» منكسرة على الدوام وبذلك نتحدث باستمرار إلى أنفسنا من خلال إمكانيات ذواتنا الأخرى في حديث يكون هو شكل من أشكال الاستقرار. وكلاهما في الحالتين تصحان وكلاهما يتحدثان في آن واحد. وبالتحديد ما يبرر وجود الأدب هو كون الخطاب المعرفي لا يمكنه إدراك هذه الازدواجية بشكل ملائم.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

الهوامش تصور من الأصل

على صفحتي ١٦١ و١٦٢

نوافذ (21)، رجب 1423 هـ ، سبتمبر 2002

---

الهوامش تصور من الأصل

على صفحتي ١٦١ و١٦٢

نوافذ (21)، رجب 1423 هـ ، سبتمبر 2002

## فبراير (\*)

بوريس باسترناك (\*) - روسيا

نبح كئيب.. فالتقط قلمك.. وابك..

وفي فبراير.. تجشم بكاء ومداداً..

لتكتب قصائد.. بينما الطين في الرعد.. يحترق..

(\*) فبراير: صورة الينبوع الكئيب استقاها الشاعر من عنوان قصيدة للشاعر إنوكينتي أنينسكي كتبها عام 1909م.  
(\*) ولد في موسكو في 10 من فبراير سنة 1890م، تخرج في قسم الفلسفة بكلية التاريخ والفيلولوجي في جامعة موسكو، كما بدأ عام 1912م دراسة الفلسفة في جامعة ماربورغ، وذهب إلى إيطاليا كما زار فلورنسا وفينيسيا؛ طبعت أول أشعاره عام 1913م. حصل على جائزة نوبل 1958. توفي سنة 1960م.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

### في النبع الكئيب

وسط ضجيج عجلات السيارات.. ورنين أجراس المعابد  
استأجرت سيارة.. وأخذتك إلى أحراش المدينة  
هنالك حيث انهمار المطر لم يزل.. أعلى من الحبر والدموع..  
هنالك المخادعون يشبهون الكمثرى المعطوبة  
تنفرط آلافاً من الأغصان.. وتنجرف نحو الثلج المنصهر  
تتقطر كأبة جافة من عيون ذلك البكاء..  
في الوهاد.. الأرض سوداء في لجج موحلة..  
وعواء الريح يصرخ مذعوراً مرتعشاً..  
فالأكثر انبعاثاً.. وحتمية..  
القصائد إن فطرت من بكاء..

ترجمة علماء الدين رمضان



## أشعار عرفانية من البُسْنَةِ<sup>(1)</sup>

صفوت بك باشاغيتش - راضي پاشيتش (\*)

### 1 - على خضم النور

#### على خضم النور

(1) «البُسْنَةُ» و«البُسْنَوِي»: هكذا كتب أهل هذه البلاد عندما كانوا يكتبون بالأحرف العربية، وقد تأكدنا من ذلك في المكتبة الوطنية بسراييفو من خلال مخطوطاتها. أما مصدر مترجماتنا فهو: Eva de Vitray - Meyero-itch: "Anthologie Souluone", ed. H.liln Michel, Paris, 1995  
\* وُلِدَ سنة 1870 وتوفي سنة 1934. ينتمي إلى عائلة هَرَسِكِيَّة. دكتوراه في الآداب من جامعة فيانا. دارس في الحضارات، وشاعر، ومترجم لمصنفات تركية وفارسية.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

تتلاً جمره صغيرة؛  
فلما خلق الخالد العالم  
توقدت هذه الجمره

\*\*\*

رياح، وعواصف، وأعاصير  
هاجت لإطفائها،  
ولكنها بقيت متوقدة،  
نيرة، كنار الفرح!

\*\*\*

رغم أن أرواحاً ترغب  
في أن تغنم شرارتها،  
لكنها تبتعد دائماً،  
تاركة وراءها ظلها

\*\*\*

القرون تعقب القرون  
عدة أرواح تتلف دون انقطاع،  
ولكن هذه الجمره....  
لم يقتن أحد بريقها

\*\*\*

وأنا التائه في تعقبها  
غطست في أحلام حلوة؛  
أتمناها، أرغب فيها،  
مندهب منها، فهي هاجسي

\*\*\*

ولكن رغبتني دون أمل،  
لأنني لن أصل إليها أبداً؛  
فمن يدرك هذا السر الكبير:  
من أين يأتي عطر الزهرة؟

\*\*\*

على خضم النور  
تتلاً جمره رائعة؛  
كل واحد يجتهد لإدراكها،  
ولكن سرها لا يُسبر

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

موسى كاظم كاتيتش (\*)

## 2 - التوبة الكبيرة

رب، ها أنا ذا، أمامك، ذليلاً،  
منحنياً أمام لطفك غير النهائي،  
في هذا التضرع الشعري أتوسل إليك:  
« أعطني، سيدي، معنى الجمال! »،  
رب، ها أنا ذا، أمامك ذليلاً.

\*\*\*

كنت بريئاً، صافياً مثل الندى،  
ومثل السَّرْمَج في بداية الربيع؛  
رجال أشرار ذوو لسان معسول  
وضعوا السم في قدحي

(1) ولد سنة 1879 وتوفي سنة 1915. عرف حياة مضطربة وعاش الفقر المدقع. ترجم مؤلفات موفية وعرفانية عربية وتركية. ديوانه الشعريان يكشفان عن عمق عرفاني يحمله، مع تشبث حضاري صادق.

في حين أنني كنت صافياً كالندى

\*\*\*

هكذا، سيدي فارقت طريقك،

وظللت في صحراء مظلمة.

واحسرتاه، فالشهوة تقيد العقل!

نارها السوداء استرقتته،

وعن دريك ابتعدت

\*\*\*

خسر قلبي الإيمان والرجاء،

تاركاً الخطيئة تظلم عشقي...

\*\*\*

أبحث الان عن ملاذ تحت عرشك،

قرب قرآنك، قرب كلمتك الأبدية،

اغفر خطيئتي، سيدي، أتوسل إليك،

فبلفظك وحده، تبرأ روعي.

فلقد أتيتك باحثاً عن ملاذ تحت ظلك!

\*\*\*

رب، أرجوك، أنر عقلي

وقوئي في عزمي،

حتى أتغلب على هذه الشياطين النجسة...

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

أيت بفضلك لتنير ظلماتي،  
سيدي، أتوسل إليك، امنحني النور!

\*\*\*

أحيي شوق إيماني القديم،  
أعد لي حبك وهباتك الثمينة،  
لأحطم قَدْحِي على الحجارة الباردة  
وأمزق بالظُّفْر فتن فينوس  
أحيي نار إيماني القديم!

\*\*\*

سيدي، أمامك، ها أني ذليل،  
ليرضَ لطفك عن تضرعي،  
في هذا الدعاء الشعري أتوسل إليك:  
امنحني سيدي، معنى الجمال!  
رب ها أنا ذا، أمامك ذليلاً! (\*)

ترجمها عن الفرنسية كريم المهدي

(\*) القصيدة لا تعبر عن حال الشاعر، فحسب، بقدر ما تعبر عن حال شعب  
ذي «إيمان عريق قديم»، يتعرض إلى محاولات غزو الثقافة النمساوية/  
الغربية («رجال أشرار ذوو ألسنة معسولة» يضعون «السم»، «الشياطين  
النجسة»، «فينوس»، هي إشارات إلى هذه الثقافة). والشاعر يدعو إلى  
جعل النار «العرفانية» رحمة الإله وملاذه لهذا الشعب.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

## الأدب بين حاضره وماضيه

مناظرة بين مارك فومارولي وفيليب صولر

ترجمة نزار التجديتي (\*)

**المجلة.** - المراد من فتح مواجهة بينكما الكشف عما يفرّق بينكما في أحضان الأدب، ذلك الأدب الذي تجمعكما أيضاً محبّته. فأنت، يا مارك فومارولي (Marc FUMAROLI)<sup>(1)</sup>، مؤرّخ للبلاغة والأدب الكلاسيكي، ولك رأي متشائم حول راهن الأدب الفرنسي الذي يتّسم في نظرك باستنفاد قواه

الخلافة. بينما تمثّل وتدافع، يا فيليب صولر (philippe SOLLERS)<sup>(2)</sup>، داخل الأدب الفرنسي المعاصر عن اتجاه سُمّي طويلاً بـ «الطلّيعة». تلکم هي النقطة الأولى التي نود استطلاع تقديراتكما الدقيقة لها.

**مارك فومارولي.** - لنبدأ بتحديد ما نفهمه من لفظ «أدب» (Littérature). ففي الماضي، كان لهذا المصطلح بفرنسا معنى أوسع لا يتعارض مع الـ «علم» بل مع الجهل. بحيث أنّ الأدب كان يشمل مختلف الأجناس: التاريخ، كما كتبه فولتير [1778-1694م]<sup>(3)</sup>، وميشليه [1814-1798م]<sup>(4)</sup>؛ والمذكّرات، سواء تلك التي ألفها سان سيمون [1755-1675م]<sup>(5)</sup>، أو تلك التي وضعها شاطوبريان [1848-1768م]<sup>(6)</sup>؛ وبيان بوسيه [1704-1627م]<sup>(7)</sup> أو لاکورديه [1861-1802م]<sup>(8)</sup>؛ والشعر، سواء أكان للافونطين [1695-1621م]<sup>(9)</sup> أو لهيجو [1885-1802م]<sup>(10)</sup>، لطولي [1920-1867م]<sup>(11)</sup> أو لكلوديل [1955-1868م]<sup>(12)</sup>، والمسرح بمختلف أصنافه.



نوافذ (21)، رجب 1423 هـ ، سبتمبر 2002

---

وكان هذا الأدب يضمّ كذلك الرسالة، الفلسفية أو الأخلاقية، لمونطانيه [1533-1592م] <sup>(13)</sup> أو لكونستون [1767-1830م] <sup>(14)</sup>، والنقد الأدبي لسانت بوف [1804-1869م] <sup>(15)</sup> أو لبورجيه [1852-1935م] <sup>(16)</sup>، ونقد الفن لديدرو [1713-1784م] <sup>(17)</sup> أو لفرومنطان [1820-1876] <sup>(18)</sup>. بل كان يشمل هذا الأدب حتى البحث الرفيع لهنري بريمون [1865-1933م] <sup>(19)</sup> أو لبول هزار [1878-1944م] <sup>(20)</sup>. فديكارت [1596-1650] <sup>(21)</sup> وكلود برنار [1813-1878م] <sup>(22)</sup> وهنري بوانكريه [1860-1934] <sup>(23)</sup> الذين قد يصنّفون اليوم في عداد العلماء لهم مكانة متميزة في الأدب الفرنسي.

وفي أبعد التقادير، يقف الأدب في ملتقى مختلف توجّهات الفكر ليكون نوعاً من المحادثة الواسعة والمكتوبة التي وجدت في باريس بوجه خاص وسطاً اجتماعياً وشفاهياً ملائماً من المتأدّبين (Honnêtes gens). وهذا الوسط هو الذي عملت بنجاح ثانوية الجمهورية الثالثة التي كانت تهتم بالأداب على تجديده عن طريق اجتذاب أفضل أبناء وبنات

---

العائلات المتواضعة. ومع ذلك، فصدّ هذا الوسط المشبع بالآداب والمُعذّي للآداب قاد سارتر [1905-1980م] وبارث [1915-1980م] غاراتهما الشعواء، ناعتين إياه بأنكر الألقاب: «الأدب البورجوازي» أو «الثقافة البورجوازية».

إذا سلّمتم مثلي بأن تلك هي الحال الطبيعية والمستمرة للأدب في بلد أدبي مثل بلدنا، فإنكم ستلمسون جيداً بأن المجال الأدبي انكمش اليوم انكماشاً هائلاً يهدد سلامة الفكر والأمة عندنا، وإن غابت خطورة هذا الأمر عن «يومية» أحزابنا السياسية. يسمّي فيكو [1744-1668] <sup>(24)</sup> الأدب بـ «شرع الإنسانية» (Jurisprudende de l'humanité)، يريد بذلك على وجه التبسيط أن الإنسانية ليست موضوعاً للعلم كالمادة ولكنها موضوع لتجربة تمتد في الزمان، ووحدها الأشكال الأدبية التي تقاوم الزمان في مقدورها تسجيل السابقات التي تنير بالتقارب والتباين تجربتنا المباشرة على ضوء تجارب الماضي العديدة. ولا جرم أن المحظوة التي مازالت فرنسا تتمتع بها إلى

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

اليوم بين بلدان العالم تدين بقسط كبير منها إلى قدرتها منذ القرن السادس عشر على تطوير «شرع الإنسانية» هذا داخل لغتها تطويراً مستمراً، وإن لم يخل هذا التطور من مدّ وجذر.

أتردد في التقليل من تفاؤل مواسم الكتاب عندنا لأنني أرى أن الأدب بفرنسا مازال «قيمة» ثابتة لمن يرغب في التميز والذكر الحسن، كما أنه لدينا ثلة من الأدباء الكبار الذين يبقى تنوعهم مدهشاً بالقيام إلى ظروفنا الحالية. غير أنه عندما يعود المرء من رحلة طويلة في الزمان الأدبي - مثلما حدث لي - يميل إلى الاعتقاد بأننا دخلنا عالماً جديداً يصمّم ببرودة للتخلص من الأدب رغم احتفاله به احتفالاً صاخباً وشكلياً.

قد تسألونني: متى بدأ هذا الانحسار بفرنسا؟ أجيبكم " ليس على كل حال قبل عام 1940م. فأدبائي الكلاسيكيين يمتدون إلى هذه الفترة. وكان شغفي ببروست [1871-1922] عظيماً، فهو الذي حبّب إليّ مع أدباء آخرين التجوال والسفر في الزمان الأدبي. كما

قادتني الرغبة في فهم جويس [1882-1942] إلى اكتشاف فيكو. وعندما قرأت سلين [1894-1961] كنا قد ولجنا فترة السنوات العجاف - أي الثلاثينيات-، وساعدتني رواياته الأولى علي الاحتياط في التعامل مع هذه المرحلة، وبصرتني بتضخمها الهائل وخوائها الروحي رغم أنها كُتبت قبل الحرب. ويكفي قراءة مختارات، من المجلة الفرنسية الجديدة (N.R.F.)<sup>(26)</sup> التي جمعها بيير هبي (Pierre HEBY) لسنوات 1940-1908م للتأكد من أن الآداب بفرنسا كانت تحتل إلى حدود سنة 1940 مركز الصدارة في الحركة الفكرية.

وفي نظري، بدأ نجم الأدب الفرنسي يخبو لما بدا أن سارتر وآرغون [1897-1982] يلّمعانه في العالم أكثر من أي وقت مضى، وذلك لأن هذين المتنافسين أخضعا الأدب للإيديولوجيا مما زحزح الأدب بصورة غير محسوسة من المركز إلى الهامش. ولم يمض وقت طويل حتى ظهر جيل جديد تكوّن من هذه المدرسة، وبرزت علوم جديدة هيمنت على الساحة زاعمة أنها أكثر علمية من الأدب المسكين: وهي اللسانيات

«الحديثة» والسميولوجيا والتحليل النفسي والإناسة وعلم الاجتماع. ولدعم دعواها، أشاعت هذه العلوم لغة تقنية رطينة (Jargon) سرعان ما غدت صرعة برآقة نسفت مرة واحدة كل الأدب السالف وخسفت بمدرسيه. آية ذلك أن خيطاً دقيقاً يجمع بين هذين الجيلين القديم والجديد: فمصنّف ما هو الأدب؟ لسارتر<sup>(27)</sup> ومؤلف الكتابة في الدرجة الصفر لبارث<sup>(28)</sup> - وقد أصبحا من المطالعات المقررة - يُلقيان على أدب الماضي نظرة استعلاء بدعوى أنه تواطأ مع الاستيلاء وأنه كان بورجوازيّاً. لكن ماذا عسى أن يبقى من الأدب وقد حرمناه وظيفته المركزية كـ «شرع للإنسانية» عندما قطعنا صلته بماضيه بل وفصلناه عن استمرارية اللغة؟ أترك لفيليب صولر حق الشهادة عن هذه الفترة التي عرفها من الداخل وعاينتها من بعيد شاعراً بأنها تبيد للطاقات.

لقد ولى الآن عهد الإيديولوجيات، وذهب بريق العلوم الإنسانية، وكم أسعدتني رؤية كاتب مثل فيليب صولر وهو يعود ليستلهم مجدداً الأدباء

الكلاسيكيين بدل تشومسكي. إلا أن دواعي القلق مازالت قائمة مادام الأدب لم يستعد بعد وظيفته المركزية والحיוية السابقة. بل الأنكى هو أن الأدب وجب نفسه هذه المرة معزول السلاح إزاء «عصر الخواء» الذي شهد انتصار مجتمع الاستهلاك بمجمعاته التجارية الكبرى ومهرجاناته العالية التقنية.

والواقع أن المرحلة التي أسميها بالمرحلة الإيديولوجية من أدبنا بعد الحرب العالمية أوهنت كثيراً مناعة الأدب ضد أخطار كانت تترصد به منذ حين، فالتهمته السينما والصورة الإشهارية والتلفاز وكلها أعضاء انتزعت كاملاً من جسده الحي والبلوغ، إذ كانت تتجلى أدبياً في حسن التعبير، وفن إقناع العقل والقلب معاً، وفن الحكى، والوصف، والشخص، أي باختصار كل ما جعل من الأدب تلك المرأة السحرية - القديمة والمتجددة على الدوام - ذات الوجوه المتنوعة للعالم الإنساني. والأدهى من ذلك أنه انتزع من الأدب حتى المخيال المشترك الذي كان

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

الأدباء في الماضي يتقاسمونه مع الدهماء وليس فقط مع جمهورهم الأول من «المتأدين»: وهي الأساطير والأحلام و«كليات المخيال» (Les universaux de l'imaginaire) التي تحدّث عنها فيكو أحسن الحديث.

هل ينبغي لنا تحليل خمود الأدب الفرنسي بالمبدأ الثاني لعلم الحرارة والتحرك، فنقول بأن الطاقة انحلت إلى حرارة وطفى الكم (عدد الكتب المنشورة) على الكيف، ونتخذ بذلك من الظروف المعاكسة أعذاراً سهلة؟ لا أعتقد ذلك. إذ يبدو لي أن هذا الأدب قد عانى من الطعانات التي تلقاها من الداخل بقدر ما كابد من منافسة تقنيات الاستعمال الجماهيري والسوق الكبيرة. فالأدب عانى الأمرين لأنه اعتقد بأنه بتحديثه لتقنياته الخاصة تحديتاً مسرفاً سيشغل مكاناً أفضل داخل ديكور الحداثة التقنية، ثم لأنه ورث من مرحلته الإيديولوجية إرثاً ثقيلاً في التعليم الأدبي يتمثل في اللغات الرطينة والأحكام الجاهزة المغلفة بعلمية مزعومة. والحال أن المدرسة هي الأم والأساس الذي ينبغي التعويل عليه عند إعادة بناء الأدب.

**فيليب صولر.** - أبدأ بملاحظة بسيطة: ألم يكن ممكناً منذ نهاية القرن التاسع عشر - أي قبل ظهور المجلة الفرنسية الجديدة عام 1919م - القيام بتقرير شبه شامل؟ إذ أشكك في الفكرة القائلة بوجود استمرارية خطية للتاريخ تكون قد تقطعت فجأة...

**فومارولي.** - تكلمت في الواقع عن استمرارية أدبية، غير أن ذلك لا يعني بتاتا جهلي بفترات العقم أو التسرب التي لا تقطع مع ذلك الديمومة التاريخية للوظيفة المركزية للأدب خاصة بفرنسا.

**صولر.** - يبقى الأمر رهيناً بمفهومنا للتاريخ وللخاصية التاريخية: هل ننطلق من وجهة نظر فلسفية للتاريخ (Historicism) أم من الفهم الـ «أرخاني» (Historial) لهيدجر؟ تخص المسألة أساساً الأدب الذي هو - كما أحسنت التعبير - رياضة كاملة للغة في جميع أبعادها: من الشعر والرواية والخطابة أو الرسالة إلى المحادثة.

لكن إذا عدنا إلى نهاية القرن 19، ألن يعتورنا لحظتئذ نفس الانطباع بالخواء والاستنفاد؟ فعندما



نرى أن كان علينا انتظار عام 1912م لكي يكتب كلوديل أخيراً عن رامبو [1854-1891] بعد أن غير ديوانه الإشراقات - الذي أحدث رجّة مشهودة عام 1886م - مجرى حياته، وعندما ندرك أيضاً أن نص كلوديل عن رامبو لم يُحدث آثاره إلا بعد الحرب العالمية الأولى، نستطيع حينئذ قياس الزمان الذي تطلّب قطعه قبل أن يكتمل هلال الكلاسيكية الجديدة التي دعا إليها ملارميه [1842-1898] في ظلام مطبق. لأنه حتى في أوج اعتناقه للكاثوليكية (القادرة وحدها في نظره على النهوض بشعر رفيع)، كان كلوديل يتكلم كأليف جلسات ملارميه المنعقدة أيام الثلاثاء<sup>(29)</sup>. كم كان عدد الأشخاص الذين لقيت عندهم زمنئذ رسالة ملارميه - الغريبة والمحدودة - آذاناً صاغية؟ نخبة محدودة يمثلها جيد [1869-1951] وفاليري [1871-1945] وكلوديل. فقصيدة «إن ضربة نرد لن تبطل أبداً الصدفة»<sup>(30)</sup> لا يمكن اعتبارها فعلاً عنصراً من عناصر الدعاية الإيديولوجية لعصرها، لأن الإيديولوجيا حاضرة في كل شيء. ولم تكن الصراعات الدينية للقرن الثامن عشر - وهي

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

الصراعات التي أوجت بأدب محدد الصورة غير  
صراعات إيديولوجية.

**فومارولي.** - لقد طلبت مني منذ قليل تعريفاً  
للأدب، وأنا أريد منك أن تقدم لي الآن تعريفاً  
للإيديولوجيا.

**صولر.** - لنقل إنها خطاب دعائي يمارس تأثيره  
بالاستناد إلي معتقد من المعتقدات أو فلسفة من  
الفلسفات.

**فومارولي.** - إنك تخلط بين [الوظيفة  
الإقناعية] للبلاغة والإيديولوجيا.

**صولر.** - ثمة إيديولوجيا عندما يتضمّن  
الخطاب رهانات مباشرة للسلطة.

**فومارولي.** - إنه تعريف فضفاض غير قابل  
للاستعمال. أفهم من الإيديولوجيا إسقاط نتائج  
العقلانية العلمية التي ابتكرها ديكارت لفحص المادة  
على مختلف مراتب الفكر البشري. فهي ظاهرة حديثة  
كل الحداثة. أما أرسطو - وكل القرون التي اتخذت منه

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

معلماً - فكان يحسن التمييز بين مجال الحقيقة العلمية ومجال الاحتمالات الإنسانية. وكذلك الشأن بالنسبة لأفلاطون، وإن اعتمد تقطيعاً أنطولوجياً مخالفاً. وأول إيديولوجي فرنسي هو مالبرانش [1638-1715]<sup>(31)</sup> الذي لم يبال بحذر ديكرت الشديد حينما عمد إلى تطبيق المنهج الديكرتي على الأخلاق واللاهوت.

**صولر.** - لكن الهجائيات التي أثارته المسألة الجنسانية<sup>(32)</sup> إيديولوجية الطابع، مثل مؤلف الريفيات.

**فومارولي.** - أبدأ! وإنما تقع من الأدب الفرنسي موقع الأدب الرفيع في جنس الهجائيات أو الرسالة الجدالية. إذ لا تهم كثيراً الأفكار التي يدافع عنها بسكال في مصنفه الريفيات بقدر ما يهم الفن الذي يجيد به إقناع قارئيه وخذلان معارضيه، ذلك الفن الذي يتلخص في أسلوب يعيد ابتكار النثر الفرنسي.

**صولر.** - هي من الأدب الرفيع، لكن ذلك لا يتعارض مع انتمائها إلي الإيديولوجيا.

**فومارولي.** - نحن على خلاف عميق. لأنك في

واقع الأمر تساوي بين كتابي الريفيات والإمبريالية  
الطور الأعلى للرأسمالية<sup>(33)</sup>. كما أن مفهوم  
«رهانات السلطة» العزيز على مدرسة بأكملها في  
علم الاجتماع<sup>(34)</sup> يلغي الحدود بين الأدب الذي هو  
ابن البلاغة والإيديولوجيا. والحال أن الإيديولوجيا  
تقوم في رأيي على مصداقية تعسفية تستند إلى  
عقلانية علمية تطبق على ميادين لا دخل لها بها.  
وفي هذه الحالة، يمكن أن يتحول العقل إلى ألد أعداء  
الحس الرهيف. أما باسكال [1623-1662] فلا يقف في  
كتابه الريفيات موقف اللاهوتي الذي يحسم الرأي في  
كل شيء، وإنما يعالج القضايا اللاهوتية علاجاً رقيقاً  
لا يخرج فيه عن النظام أو عن أوجه الاحتمال  
الممكنة، متخذاً حكم من المعنى المشترك للناس  
الطيبين. وهو الأمر الذي يفسر النجاح المستمر الذي  
مافتىء يحظى به مذهب بورغويال (Port-Royal)<sup>(35)</sup>  
إلى اليوم. أما لينين وأمثاله فإنهم يحسمون الرأي  
في مجالات تحتل الصواب والخطأ - مثل السياسة  
والتاريخ - حسم العالم الفيزيائي، فينشرون الرعب.

**صولر.** - لم يشمل تعريفك للإيديولوجيا إلا شكلها الحديث، ولذلك ينبغي في نظري توسيع مجال تطبيقه. لكن اسمح لي بالعودة إلى مستمعي ملارميه أيام الثلاثاء، فكلهم تأثروا أعمق الأثر بالطابع الجوهري لخاصية التكتيف الجديدة التي كان يعلّقها ملارميه علي اللغة. غير أنه يجب الانتظار طويلاً قبل أن يخلق هذا الانطباع بالقطيعة شيئاً مثل الكلاسيكية الجديدة، لأن المجلة الفرنسية الجديدة تمثل كلاسيكية جديدة. فما حدث عند نهاية القرن 19 هو إذن أشبه بتوقف وانتظار. وبفضل بعض الأصول المجهولة لدى الجميع عرفت الآداب الفرنسية بعد عشرين أو ثلاثين أو أربعين سنة تفتّحاً جديداً: لتذكر إلى جانب رامبو [1854-1891] وملارميه الشاعر لوطريامون [1846-1870]<sup>(36)</sup> والقوة البلاغية لديوانية أناشيد مالذور والأشعار، تلك القوة التي لن تُكتشف إلا بعدما عمد السورباليون إلى استخدامها عبر تأويل معاكس في الغالب. فالانقطاع يشير اهتمامي أكثر من الإستمرارية المثالية للتقاليد الأدبية التي تعتقد بوجودها. لقد كان المجتمع الفرنسي عند نهاية

القرن 19 في حالة يرثى لها من الانحطاط الأدبي شبيه بالحالة التي شخّصتها قبل قليل. وكذلك يعرف التاريخ مراحل لا يحدث فيها أي شيء يذكر.

في المقابل، أعتقد مثلك أن المرحلة الفاصلة الممتدة إلى الحرب العالمية الثانية تتسم بتواجد أدبي مكثف في شتى الميادين. لقد أشرت إلى سلين، لاحظ معي إذن ماذا يحدث لنا: إننا في سنة 1994م وما كتبه سلين بعد الحرب العالمية الثانية لم تصل أصدائه إلينا إلا اليوم. إذ يشعر كل الناس اليوم أن عمل سلين - وهو مؤلف قد نحبه وقد لا نحبه - يعد أثراً شامخاً للغة الفرنسية ولمواردها ولبعدها الأرخاني مادام المرء يعثر فيه على نحو عالي التهذيب روح فيلون [1480-1431] وسان سيمون معاً. يرى معظم الناس في سلين ناسف لغة لا يتوقف عن الصراخ، والحال أنه إذا فتح المرء الطبعة الرائعة للجزء الرابع من سلسلة «لابيليا» التي أعدها هنري غودار فإنه سيندهش للعدد الكبير من الإحالات إلى البلاغة وإلى الأدباء الكلاسيكيين. فمثلاً، وقعت عيني في صفحة

من صفحات هذه الطبعة علي استطراد طويل جاء فيه أن الطبيعة براز، وأن أعضاءنا تلتهم حياتنا، وأن سرطاناً دائماً يسكننا، وكلها تجسيمات مستوحاة من تجربته الطبية استيحاء رائعاً. وتقع عيني في هذه الطبعة على العبارة التالية: «أيته الخصبية بالمكر الأسود»، تعلمني إحالة توجد بالهامش أنها مأخوذة مباشرة من كلام لسان سيمون في وصف دوقه. فسلين استعار تلك العبارة التي اندمجت جيداً في النسق العام لأسلوبه. والمراد أن هناك تاريخ خفي للأدب لا ينبغي التقليل من شأنه. فالمحدث الذي يحير إنما يحيى من أجل إحياء الأدباء الكلاسيكيين، ولذلك يقول بروست: «المحدث من صار غداً كلاسيكياً». يرفض الناس أن يروا في بودلير [1867-1821] راسين [1699-1639] آخر، ويستنكرون لهذه المماثلة أشد الاستنكار. وكذلك تتردد المجتمعات في كل عصر أن تقر بأن نفس الشيء يتابع مسيرته وفقاً لأشكال مختلفة كل الاختلاف، وتتردد في الاعتراف بأن التاريخ ليس سلسلة متلاحقة من العصور وإنما تقارب فريد للمماثل (Le même). الأمر الذي يدفعني إلى

الحديث عن الأرخاني الذي يعلو فوق التاريخ. وقد ذكر سلين في رسالة له أن دي لابرويير [1645-1696] فقرة كل شيء موجود فيها منذ ذلك الوقت.

**فومارولي.** - كتب لابرويير: «لقد قيل كل شيء، وأتينا نحن جد متأخرين بعد أكثر من سبعة آلاف سنة على وجود رجال يحسنون التفكير»<sup>(37)</sup>، وهي الكلمات الأولى التي افتتح بها كتابه الطبائع، ذلك السفر الذي يعد تنوعاً جديداً كل الجدة لمصنّف الطبائع لـ تيوفرات (Théophraste) الذي يرجع تاريخه إلى القرن الرابع قبل ميلاد يسوع المسيح.

**صولر.** - نعم، لكن لم يُستفد بعد الكلام في أي شيء، لذلك اسمح لي بالاستشهاد بما قاله دوكاس [= لوطريامون] في ديوانه الأشعار مناقضاً لابرويير: «لم يقال بعد أي شيء. لقد أتينا بعد أكثر من سبعة آلاف سنة على وجود البشر. ولنا ميزة العمل بعد القدماء أهل الفطنة من بين المحدثين». وهذا مثال جيد لاستعمال الأدباء الكلاسيكيين بالقلب أو التحويل استعمالاً يحييهم مجدداً. فالاستمرارية



الفعلية للأدب تتم هنا أيضاً من خلال هذا التاريخ الباطني الذي يتواصل على نحو غريب عبر قطائع أو صدعات مع التاريخ الظاهر أو الرسمي. هاته الاستمرارية التي لا يمكن استرجاعها كلياً تنتظر من يقرأها. إذ أن عملاً مثل فينجانزويك (Finnegans Wake) سيظل دوماً لغزاً محيراً. وكذلك ألمس في أعمال بروست وكافكا [1883-1924] وجويس وسلين الحجة المتناقضة لاستمرارية حيوية الأدب الكبيرة.

بيد أنني أتفق معك في وصف عصرنا، ولا أجد كلمات أفضل لتحديده من تلك التي استعملها هيدجر: «إنه زمن استحكام التقنية، زمن السيادة العالمية للتقنية». والسؤال العالق: أي شيء يعني مجتمع عصرنا الأحادي البعد بالنسبة للغة المتنوعة للأدب؟ في هذا السياق يصبح موت الأدب - ومعه موت الإنسان - أمراً مبرمجاً. ففي سنة 1951 كتب هيدجر [1889-1976] في دراسته تجاوز الميتافيزيقا جملاً مدهشة بالمقارنة إلى العدد الصغير من التجارب البيولوجية التي جرت في زمانه: «إن التوجيه الأدبي

في قطاع «الثقافة» سوف يُناسب يوماً بعد يوم الإرادة التوجيهية في ميدان الإخصاب». وفي هذا الكلام ما يدعو إلي التأمل، لأن الذي يختفي أو يُقْبَر في المهد بين ناري سيادة التقنية وقانون السوق إنما هو هذه الأعمال الأدبية للغة كما نفهمها. فمثلاً، الرواية التي لا تباع في الشهور الثلاثة الأولى من صدورها قلّما تتاح لها فرصة إعادة نشرها بعد ذلك، أما الشعر فيكاد يندثر. بل هناك ما هو أخطر. إذ أن الكائن الذي من المحتمل أن يصبح مبدعاً يُصرف يوماً بعد يوم عن هذا النوع من المغامرة مع اللغة، وهو ما نلمسه في فقدان القدرة على القراءة فقداناً مذهلاً.

لهذا الغرض أود الربط بين المفهوم العام ومفهوم القراءة كما جاء في قولة كلوديل: «يعمل الأدب من أجل تعليمنا القراءة». ذلك أن التذكير بهذا التعريف من شأنه أن يجنبنا - كما ترى - كثيراً من المجادلات الفارغة مثل: ماذا في مقدور الأدب أن يصنع؟ ما هي فائدته؟ أية إيديولوجية ينبغي أن يتجنّد لها الأدب، والعصر عصر الإيديولوجيات الكليانية بدون

منازع؟ ألم نشهد دماراً منقطع النظير في هذا المجال؟

**فومارولي.** - ربما لم نخرج بعد منه.

**صولر.** - لم نخرج منه كلياً، لأنني أعتقد بأن سيادة التقنية ما هي إلا استمرار لنفس البرنامج بطرق أخرى. فنحن نواجه أشياء مروعة للغاية يجب أن نتحلّى إزاءها مع ذلك بنوع من الرصانة، لأنه قد يمر نصف قرن أو قرن أو ثلاثة قرون أو عشرة قرون تندثر خلالها أشياء أساسية، والتاريخ حافل بالأمثلة: ذلك ما وقع للإغريق على كل حال...

**فومارولي.** - أشاطرك هذا الرأي. وإذا كنت قد أشرت إلى استمرارية أدبية فلكي أعارضها بظاهرة الانقطاع التي نعانيها اليوم. ويتبين من استشهادك بهيدجر أنك تقبل بصورة مضمرة اعتبار هذا الانقطاع حدثاً لا نظير له. أما إذا تفحصنا تقاليدنا من الداخل فمن المؤكد أنها عرفت أزمنة صعبة وفترات عقم بل وقروناً من فقدان الذاكرة، وهو ما يلمح إليه لفظ النهضة، سواء أكان المقصود به النهضة الكارولونجية أو الشرطينية (Chartraine)، النهضة الفلورنسية أو

الفرنسية. أما فيكو، فيتحدث عن ارتقاء للأعالي. وتعتبر الرومانسية أروع مراحل هذا الارتقاء لأنها كانت عودة عامة إلى المنابع، عودة جدّدت شباب أدب أنهكته السخرية الاجتماعية للقرن 18م ومكّنته من صد ذرائعية العصر ونفعيته.

لكن الرومانسية بدورها ظهرت بوادر اضمحلالها مع الإمبراطورية الفرنسية الثانية [1870-1852]، باستثناء حالة هيجور. وكان بودلير وفلوبير [1880-1821] وملارميه سباقين إلى رفع شارة الخطر، وقد حذاهم رامبو حذو النعل. فعند هؤلاء نعثر فعلاً على بذور آخر نهضة عرفناها، وهي الرمزية التي انتصرت على ما أسماه ماريو براس [1982-1896] بتعبير عميق: الاحتضار الرومانسي (The Romantic Agony). ويكفي الاطلاع على الأسماء التي ذكرها براس في كتابه المعنون بهذا الاسم للتأكد من أن هذه المرحلة «المنحطة» من الرومانسية - وقد استخلص منها فرويد إيديولوجية - كانت نقيض العقم الأدبي. فالمجلة البيضاء<sup>(39)</sup> وباريس - وهو الأديب الذي

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

صدر عنه كل من موريا [1885-1970] ومالرو [1901-1976] ومونطرلون [1896-1972] - تجربة لا بأس بها. غير أنه يجب الاعتراف بأن أعوام 1910-1914م كانت رائعة، فأثنائها مارس ملارميه وفلوبير ورامبو تأثيرهم الواسع لدرجة أن التقاليد الأدبية بدت معهم كما لو أنها تجددت كلياً. وقد أسفرت عن هذا التجديد كلاسيكية جديدة في سنوات 1918-1940م. كانت كلاسيكية هشة تعالت حولها أصول الاحتجاج ككل الاتجاهات الكلاسيكية، غير أنها كانت مع ذلك كلاسيكية رئيسية قادرة على استقطاب كافة التيارات المتعارضة داخلها. فكيف يمكن لمؤرخ الآداب الوطنية إهمال هذه الحركة الدائبة بين استحضار الأشكال القديمة واكتشاف كلام حيّ يلبي انتظارات الساعة؟ كما أنه لا يمكن تصور كاتب يستحق هذا الاسم يكون فاقداً للذاكرة أو غير مسكون بأصوات ومعاني الأدباء الكلاسيكيين المفضلين لديه. لقد نُقل إليّ مؤخراً كلمة ناشر كبير بخصوص مخطوطات توصل بها من بعض الكُتاب:

---

«إنهم يكتبون ولم يقرأوا بعد»؛ ومن الممكن عكس هذه الكلمة في اتجاه جمهور القراء، والقول عنهم: «يخيل إليهم أنهم قرأوا أدب الأديب ولم يقرأوه بعد»؛ مع العلم بأن القراءة هي إحدى الشروط الأولية لوجود الأدب أو اندثاره، بينما الشرط الآخر قدرة الأدب على تمكين القارئ من رؤية ما رآه الجمهور دون سابق معرفة والتعرف إليه في المرآة السحرية للكتاب ببالغ السعادة. وهذا أمر يتعلمه المرء أيضاً بالعكوف على قراءة الكلاسيكيين. أعترف أنه في الظروف الراهنة غداً صعباً أكثر من أي وقت مضى أن يصبح المرء كاتباً، لأن أشياء كثيرة تعمل على إجهاض المواهب في الرحم. غير أنني أكرر أن المرض الإيديولوجي الذي عانى الأدب منه الولايات ساهم كثيراً في هذا التعقيم.

**صولر.** - هل تقبل التعريف التالي للمرحلة التي نلجها: إنها المرحلة التي يفترض فيها أنه بمقدور الجميع أن يغدو كاتباً، ولكن حيث لا أحد تقريباً يعرف القراءة؟ فالقراءة في طريق انقراضها بأعلى الهرم الاجتماعي، أي حتى عند الأفراد الذين تحتل

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

عندهم موقع الواجب والمسؤولية والوظيفة والمهنة. وعمّا قريب، سيصبح الإنسان الذي يعرف القراءة فرداً معزولاً تقريباً في وسط يتمتع كل الناس فيه بسمعة التمكّن من الكتابة، ولكن حيث يتجه الكتاب نحو الاندثار بسبب تطور التقنية. خلاصة القول، سيصبح من المطلوب أن يكون الفرد مُمتثلاً على المستوى السياسي - وهذه مسألة هامة -، وأن يكون مطابقاً للنموذج العام على المستوى الوراثي، وأن يكون مسالماً على المستوى الأدبي.

\*\*\*

**المجلة.** - أليس من علامات الاستنفاد الفكري الذي تتفقان على تسجيله تقليص الأدب يوماً بعد يوم إلى الرواية؟

**فومارولي.** - اسمحوا لي بإبداء ملاحظة أولية قبل الجواب على سؤالكم. هناك عدة عوامل ساهمت في الانكماش الحالي للأدب أشارت إلى أهمها؛ (1) الأدلجة (Idéologisation) التي أزاحت الأدب عن الصدارة؛ (2) وتحديث لغة الأدب وتقنياته الشيء

الذي قلص جمهوره إلى جمهور خاص وأضاع منه جمهور السينما والتلفاز والصور؛ 3) واعتناق التعليم الأدبي لغة العلوم الإنسانية الرطينة والإهمال النسبي للتقاليد الأدبية، غير أنه ينبغي إضافة مأساة النقد الأدبي إلى هذه العوامل، لأنه في نظري أحد الأجناس الأدبية الرئيسية التي تعتبر وظيفتها التأديبية للجمهور أساسية لدى الكُتَّاب. لا أدعي اختفاء النقد إذ توجد استثناءات هامة، فأنت مثلاً طرقت هذا الجنس منذ مدة وجيزة بصورة جيدة. بيد أننا نراه في مجموعة أسيراً بئساً لبرامج التلفاز الخاصة بـ «الكتاب». أعترف - وقلت ذلك في كتاباتي - بالفضائل الكثيرة لبرنامج برنارد بيغو الأدبي وبسحره المؤكّد، لكن يجب الانتباه أيضاً إلى عيوب هذا النوع من البرامج التي يرتبط مباشرة بسوق الكتاب فقد خلط بين سوق الكتاب والأدب. بحيث أن الناس اعتادت معه الخلط بين الكتاب - ولا يهمهم نوع الكتاب - وبالصورة التعريفية لمؤلفه، وذلك بالرغم من تحذيرات بروسست في كتابه ضد سانت بوف. وهكذا؛ فعوض العمل من أجل خلق توازن إيجابي



والالتفاف حول الجمهور القارئ، مثلما تفعل «الصفحة الثالثة» لليوميات الإيطالية أو الصفحات الأدبية لليوميات الإنجليزية، عوض ذلك يتجه النقد الأدبي عندنا في معظمه إلى اعتبار الصحفي برنارد بيفو خليفة سانت بوف الجديد. كما أصبح هذا النقد أقل بحثاً ومقارنة وحجاجاً، وإن كانت هناك حالات تُحتَمَل للطفها مثل الكتاب الأخير للصحفي الأدبي جان دوتور المجال العمومي. نافلة القول، إن النقد دخل عندنا دائرة العلاقات العامة. آية ذلك أن النقاد ذوو الحجّة والاستقلال في الرأي، والنقاد الذين يسمح لهم موقعهم بتصنيف عمل جديد لمؤلف جديد أحدث «رعشة جديدة» في التقاليد الأدبية التي ينتمي إليها، هذا الصنف من النقاد الأدباء الكبار قلّ عددهم عندنا. ثم كم عدد النقاد المتابعين للأعمال الجديدة (الرسائل، التاريخ، إلخ، وليس فقط الأعمال «الأدبية بمعناها الجديد والضيق) يجرأون اليوم على الإحالة - ولو على سبيل المجاملة - إلى مؤلف أو مصنّف كلاسيكيين يعودان إلى ما قبل سنة 1960؟! وفي هذه الحقيقة ما يثبّط همم كتّاب المستقبل.

---

في هذا السياق المشوّش، غدت الرواية - خاصة الرواية التي يقترب شكلها من السيرة الذاتية أو المنولوج - غدت هذه الرواية تختزل وحدها كل الأدب. وصارت بعض النعوت اللامعة كافية لتمييز العمل الأدبي والمؤلف وفي الغالب لإشهارهما كذلك. بحيث أنه بمجرد ظهور مؤلف على شاشة التلفاز لحصوله على جائزة ما يُسرّع المشاهد إلى تغيير القناة لمشاهدته. أتفهم دفاع كونديرا<sup>(40)</sup> في كتابه العهود المنقوضة<sup>(41)</sup>. عن الرواية رغم خطر سوء التفاهم، إذ أن هناك من يرى أن السيادة المطلقة للرواية ما هي إلا كفالة بورجوازية لعمليات تقتيل الأدب. إلا أنه ينبغي الاتفاق عما نتحدث. لأن كونديرا يتكلم عن الرواية بمعناها عند طوماس مان [1875-1955] وروبير موزيل [1880-1942] وكافكا الذين هم أساتذته. وذهنه يستعيد الأفق الأدبي الذي كان سائداً في أوروبا الوسطى قبل الحرب العالمية، بل ويستلهم النموذج الألماني للحضارة حيث لم يكن أبداً لكلمة «أدب» معنى أكثر رحابة من المعنى الذي كان لها بفرنسا. ففي هذا النموذج، تنهض الرواية بكل

الأدوار: من الرسالة الفلسفية والتأمل التاريخي إلى مرآة العصر وأمثولة الجماعة، أي باختصار الرواية الجامعية التي تنهل من كل الأجناس الأدبية. ذلك ما تبينه رواية موت بالبندقية التي يملك بطلها آسنباخ - «الروائي الكبير» - تصوراً كلياً لمجموع «الروح الأوروبية»، والذي يمثل غرقه في النهاية غرق «الروح الأوروبية كذلك. ولذلك أتفهم موقف كونديرا الذي يعارض بين هذه المدرسة الرومانسية الكبيرة لشمال أوروبا وشرقها - وهي المدرسة التي ينتمي إليها سلمان رشدي - وبين هذه الرواية الغنائية (Roman-sonnet) التي انحدرت إلينا منها لتختزل عندنا كل الأدب. بيد أن الأدب الفرنسي لم يعتبر قط الرواية أكثر من جنس أدبي يدخل ضمن أجناس أخرى مستقاة من التشكيلة السردية الموسوعية التي تهيأت له منذ القرن 16 داخل اللغة الوطنية. لهذا السبب من المؤسف أن ينحدر الأدب عندنا إلى المراهنة كلياً على الرواية بل والتماهي معها وحدها. وليتها كانت الرواية مثلما يفهمها كونديرا! لأن الرواية عندنا في أحسن الأحوال إنما هي رواية الأفنان (Le Neveu de

(Rameau)، وليست رواية دون كيخوط لصفانطس أو رواية التربية العاطفية لفلوبير.

**صولر.** - ينبغي عدم الخلط بين الرواية كفن وبين منتوجات بعيدة عنها كل البعد يطلق عليها السوق هذا الاسم، بحيث نجد تحت اسم الـ «رواية» أعمالاً أدبية لفنانين حقيقيين (لكن هؤلاء هم كالعادة نادرون جداً) ورزمة من المنتوجات صُممت أساساً لتدور في فلك الصورة. والسؤال المطروح: من وراء هذا التعويم؟ فالصنف الأخير من الروايات ليس في الحقيقة إلا جزءاً من فضلات النظام السمعي البصري المتسلط الذي يمرر في الخفاء مخيلاً مفتقراً ومحتوى توجيهاً. وبما أننا نعيش في عصر جماعوي (Collectivisme)، غيرته التقنية أيما تغيير فإن الكتابة المصنوعة تعمل في الواقع ضد القراءة. في هذا الإطار بالذات صار من المطلوب أن تحتل صورة الكاتب مكان كتابه ونصه ولغته. ولنتذكر كلمة بولان [1968-1884]: «اطلبوا الشهرة أولاً، ثم اكتبوا بعد ذلك». انظروا ما حدث لي بسبب هذه الشهرة.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

فكثيراً ما دعيت لقراءة نصوص أدبية أمام الجمهور لدرجة أنني أصبت بعدواه دون شعور، بحيث أنني حاولت في المدة الأخيرة قراءة نص نشري واضح مثل اللاعب السخي (Le Joueur généreux) لبودليير بنبراتي الخاصة في وحدتي وليس قراءة ممثل أمام الجمهور، حاولت قراءة أبعاده المختلفة بجسدي فشعرت بالاصطناع كأنني ألقيه أمام جمهور ينفعل به كل الانفعال وانتباني وقتئذ إحساس الكلام بلغة أجنبية. فضياع القراءة يؤدي إلى ضياع الجسد كذلك، والحال أن الأدباء هم - في نظري - قبل كل شيء أجساد شديدة الفرادة.

**فومارولي.** - تؤكد قناعات الكاتب قناعات

الأستاذ، فتعلم القراءة بصورة جيدة مهمة صعبة ومستمرة، وإذا كانت القراءة مطلباً قديماً فإنها أصبحت اليوم ألح من الأمس. فالواجب على الكاتب المعاصر الحق أن يعلم قارئه أكثر من سابقه كيف يقرأه، أي أن يوظف نوعاً ما قارئه المثالي. وكونديرا الذي يكتب الآن بالفرنسية لجمهور فرنسي يضرب لنا

مثالاً في العهود المنقوضة حيث يقدم لقرائه الفرنسيين أسرار حرفته ويعلمهم في صفحات نقدية رفيعة المستوى كيف يقرأون الأدباء الكلاسيكيين الذين أطروه وأخذ عمله معناه الكامل منهم. وإذا كان صحيحاً أن تعلم القراءة يقتضي تجاوز المسار الظاهر للنص وعدم الاكتفاء بضبط عام لمعناه، فإن للتربية البلاغية - تلك التربية التي حاولت مجدداً اكتشاف فضائلها وبيان ما يدين به لها الأدب - ميزة إيقاظ أحاسيسنا نحو أصوات النص، أي باختصار جذبنا نحو الكلام الحي عوض الاقتصار على الحرف. إذ تدرّب هذه التربية - بواسطة الحواس الداخلية التي تنمّيها - على إدراك كل مظاهر الكلام التي يحتوي عليها نص أدبي مكتوب بصورة جيدة: الصوت، الضوء، الحضور، بما في ذلك الحضور العضلي للجسد.

**صولر.** - أسعدني قولك «صوت، ضوء» لأنه بهذه الكلمات يبدأ نص أدبي لي يسخر كثيراً الموارد الصوتية وعنوانه: جنة.

## الهوامش

\* كل الهوامش الواردة هي إنجاز المترجم، وكذلك تواريخ الأعلام الموجودة بداخل النص.

(1) مارك فومارولي أستاذ كرسي للبلاغة والأدب الكلاسيكي الفرنسي بجامعة السوربون بباريس، كما أنه أحد أبرز جهابذة النقد المعاصرين بفرنسا، وله عدة مؤلفات ودراسات متخصصة في النقد الأدبي التاريخي. وهو يدرس حالياً بالكوليج دي فرانس (Collège de France).

(2) فيليب صولر كاتب وناقد فرنسي لامع. ولد عام 1936م بمدينة طالونس غرب جنوب فرنسا. بدأ حياته الأدبية بروايات تقليدية أولها التحدي (Le défi: 1957)، ثم عزلة غريبة (Une curieuse solitude: 1958)، وهي بدايات نوه بها الأديبان فرانسوا موريا ولويس آرغون. وقد صادف نزول صولر إلى الحلبة الأدبية دخول الأدب بفرنسا عصر الشك، ويحث الأدباء عن نماذج معرفية وفنية وسياسية طلائعية. فاتسمت أعماله التالية بمحاولات متواصلة لتفجير اللغة، واللعب بالكلمات، واستبطان علاقات الأدب بالواقع. ذلك ما تجليه أعمال مثل الوسيط (Intermédiaire: 1963)، والمساة (Drame: 1965)، والأرقام (Nombres: 1968)، والقوانين (Lois: 1972) أو كتابات فلسفية من قبيل الكتابة وتجربة الحدود (L'écriture et l'expérience des limites: 1971). ثم أدلى صولر بدلوه في المعركة السياسية معبراً عن التزامه بالنهج الماوي في كتابه حول المادية (Sur le matérialisme: 1973)، وأسس عام 1960 صحيفة مجموعة من الأدباء الشباب مجلة ظل كل الشهيرة (Tel Quel) التي صارت اللسان الجماعي للحركة الماوية الفرنسية طيلة فترة السبعينيات قبل أن تتوقف عن الصدور نهائياً عام 1982م. وقد عرفت مرحلة الثمانينيات عودة صولر إلى أحضان الأدب والنقد التقليديين عبر روايات مثل نساء

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

(Femmes: 1983) والزنابق الذهبي (Lys d'or: 1989). واستمر صولر أثناء التسعينيات في نشر روايات رائعة مثل حفل بالبنديقية (Fête à Venise: 1991) والسرّ (Le Secret: 1993). وتقلد سنة 1994 مهمة الناقد بجريدة لوموند (Le Monde)، وحرّر بها عدة مقالات جمعها كتابه معركة الذوق (باريس، 1994: La guerre du goût).

(3) كتب فولتير التواريخ التالية: تاريخ شارل الثاني عشر (1731)، وعصر لويس الرابع عشر (1739)، ورسالة حول عادات الأمم وفكرها وحول الأحداث الرئيسية للتاريخ منذ شارلمان إلى لويس الثالث عشر (1756). وهي تواريخ لا تهتم بالبعد السياسي للحدث فقط، وإنما تختار الحدث الدال اجتماعياً وفلسفياً لتمييز مسيرة العقل الطويلة لدى الإنسان.

(4) أهم أعماله تاريخ فرنسا الذي نشره في عدة مجلدات ما بين 1833-1843، ويتميز هذا المؤلف بروح شاعرية عالية استطاعت بعث معالم الماضي الغابر وأحداثه الخوالي.

(5) شرع سان سيمون في كتابة مذكراته الموسومة بمذكرات سان سيمون في التاسعة عشر من عمره، ولم ينته منها إلا ثلاث سنوات فقط قبل وفاته. وقد نشرت هذه المذكرات بعد وفاته في طبعة جزئية ابتداءً من عام 1829. أما أول طبعة كاملة فلم تظهر إلا سنة 1856 في عشرين مجلداً.

(6) كتب شاطوبريان كتابه الشهير من وراء القبر (Mémoires d'outre-tombe) ما بين 1811 و1846م، ونشرت أول طبعة كاملة له انطلاقاً من سنة 1899م في سبعة مجلدات. وتجمع هذه المذكرات بين تعبير شاعري قل نظيره وتحليل فكري واقعي جداً مما جعلها من أمهات الأدب العالمي الرفيع.

(7) صاحب مصنف المواعظ المعروف الذي نشرت له طبعة أولى ما بين 1772-1778 في أربعة مجلدات.

(8) من أعماله المشهورة محاضرات نوتردام دي باريس (Conférence de Notre-Dame de Paris).



## نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

- (9) صاحب ديوان حكايات الحيوان المشهور (Les Fables).
- (10) صاحب الديوانين الضخمين التأملات (Les contemplations: 1856) وأسطورة القرون (La légende des siècles: 1959).
- (11) صاحب ديوان القافيات المضادة (Les contretrimes: 1921).
- (12) مؤلف نعل الشيطان (Le soulier de Satan: 1923).
- (13) سشير الناقد إلى مصنفه الرسائل (Essais)، ذلك المصنف الذي ظهرت الطبعة الأولى لأجزائه الأولى عام 1580.
- (14) أهم رسائله كتابه من الدين (De la religion).
- (15) من أبرز أعماله النقدية مؤلفه لوحة تاريخية ونقدية للشعر والمسرح الفرنسيين في القرن السادس عشر (1828).
- (16) تلميذ سانت بوف وطين، له عدة أعمال أدبية.
- (17) صاحب الموسوعة الفلسفية المعروفة التي ظهر الجزء الأول منها عام 1751.
- (18) رسام وروائي ورخالة كبير، له كتاب في نقد الفن تحت عنوان أساتذة الأمس (Les maîtres d'autrefois).
- (19) له عمل رائد لم يكمله: التاريخ الأدبي للشعور الديني بفرنسا منذ نهاية حرب الأديان إلى أيامنا.
- (20) مؤرخ جامعي له عمل فكري وتاريخي معروف نشره سنة 1935 بعنوان: أزمة الوعي الأوروبي ما بين 1680-1715.
- (21) من كتاباته المشهورة: مقال في المنهج، وتأملات ميتافيزيقية (1642)، وأهواء النفس (1649).
- (22) قبل أن يفرغ لأبحاثه العلمية، كتب ملهاة بعنوان وردة الرون ومأساة من خمسة فصول تحت عنوان أرثور دي بريطانيا. وقد نشر له بعد وفاته مؤلفان: الفكر (1938) والدفتر الأحمر (1942).

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

- (23) عالم رياضي ساهم في اكتشاف نظرية النسبية.
- (24) فيلسوف إيطالي أولى الفيلولوجيا - كعلم شامل - أهمية كبرى. من أعماله الرئيسية القانون الكوني (1720-1722) والعلم الجديد (1725-1744).
- (25) روائي فرنسي كبير عرف بعدائه الشديد لليهود. وبسبب هذا العداء هُتمَّ إنتاجه طويلاً من طرف المؤسسات التعليمية والثقافية والإعلامية الفرنسية، ثم اكتشف أدبه مؤخراً من جديد. من رواياته المعروفة: رحلة في ظلمات الليل (1932)، وموت بالتقسيت (1936)، ومذبحة من أجل مال زهيد (1937)، والقصر الآخر (1957).
- (26) مجلة أدبية أسسها الروائي أندري جيد عام 1908م بمساعدة مجموعة من الأدباء. وقد تحولت هذه المجلة سنة 1911م إلى دار نشر أيضاً حاملة نفس الاسم، وهي دار غاليمار المعروفة. غير أنها توقفت عن الصدور عام 1943م، ولم يستأنف نشرها إلا بعد سنة 1953م.
- (27) نشر سارتر هذا الكتاب سنة 1948م.
- (28) كان هذا أول كتاب نشره بارث سنة 1953م.
- (29) جلسات أدبية وشعرية كان ملازميه يعقدها لأصدقائه وللمعجبين الشباب أيام الثلاثاء.
- (30) قصيدة مشهورة نشرها ملازميه لأول مرة عام 1897م بمجلة «كوسموبوليس» (Cosmopolis).
- (31) راهب وفيلسوف فرنسي كاثوليكي له كتاب مشهور أصدره عام 1674م تحت عنوان: البحث عن الحقيقة.
- (32) مذهب لاهوتي كاثوليكي متطرف يعود اسمه إلى مؤسسة الهولندي جانسن (1589-1513)، وكان يقول بعدم قدرة الإنسان على التخلص من الشر دون تدخل الرحمة الإلهية، غير أن هذه الرحمة لا تمس كل البشر. وقد أذاع هذا المذهب بفرنسا ودافع عنه الراهب أنطوان آرنو

## نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

(Amauld: 1494-1612) الذي طُرد من السوربون بسبب محاربة الكنيسة والدولة له واضطر في النهاية إلى الهرب والاختفاء بهولندا.

(33) كتاب معروف للنين (1916) ترجمه إلى العربية راشد البراوي سنة 1948 بمكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، وذلك تحت عنوان: الاستعمار أعلى مراحل الرأسمالية.

(34) يعني مدرسة عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو ( Pierre BOURSIEU).

(35) بورغويال دير كاثوليكي فرنسي كان يقيم بقره مجموعة من الرهبان، فأصبح معقل الجنسينية المتطرفة بفرنسا، ومن أعلامه المفكر الكاثوليكي الكبير باسكال.

(36) لوثيرامون هو الاسم المستعار للشاعر الفرنسي إيزيدور لوسيان دو كاس الذي نشر عام 1868م ديوان أناشيد مالدور باسمه المستعار وعلي نفقته الخاصة نشرًا جزئيًا، ثم أعاد نشره كاملاً في السنة الموالية. وفي عام 1870 نشر ديوانه الآخر الأشعار.

(37) راجع لابرويير، الطبائع أو عادات هذا العصر، الأعمال الكاملة، باريس، دار غاليمار، سلسلة لايبلياد، تحقيق جوليان بندا، 1951، الفصل الأول، الفقرة الأولى، ص 65. ترجمت صفحات مختارة من هذا الأثر إلى العربية على يد أنور لوقا تحت عنوان: صوت لابرويير، القاهرة، جمعية طلبة وقدماء شعب الفرنسية بكليات الآداب لجامعتي القاهرة والإسكندرية، 1948، 197 صفحة.

(38) عمل أدبي لجيمس جويس قضى في إنجازه صاحبه سبعة عشر عاماً، وهو أثر شديد التعقيد والإبهام، يحاول فيه السارد كتابة التاريخ البشري منذ آدم وحواء إلى عصره (1939)، ويستلهم فيه التراث الديني والفلسفي والأدبي والفني لمختلف الأمم.

(39) «المجلة البيضاء» مجلة نصف شهرية أسسها بمدينتي لياج البلجيكية

## نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

ومدينة باريس الفرنسية محامي شاب يدعى أوغست جون أوم وبول لو كليرك سنة 1889م. ثم تولى إدارتها ألكسندر ناطونسون عام 1891، فصارت مجلة منفتحة على كل الأفكار والتيارات الجديدة والجزئية في الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية. وقد انصهرت عام 1930 في مجلة «المجلة» المعروفة.

(40) ميلان كونديرا شاعر وكاتب مشهور من أصل تشيكي. ولد في برونو بتشيكوسلوفاكيا سنة 1929م. أقصي من الحزب الشيوعي التشيكي في سن العشرين. ونشر أولى مجموعاته الشعرية عام 1957م. من أعماله المعروفة: مالكو المفاتيح (1962)، جاك وأستاذه (1971)، رقصة الآلهة (1976)، كتاب الضحك والنسيان (1979). لجأ إلى فرنسا عام 1975 وحصل على الجنسية الفرنسية سنة 1981. عمل أستاذاً بجامعة رين الفرنسية، ونشر عام 1986 كتابه الهام: فن الرواية.

(41) نشر الكتاب سنة 1993.

(42) رواية فلسفية هجائية ساخرة، ألفها الأديب الفيلسوف دييرو عام 1712م، غير أنها لم تنشر إلا بعد وفاته بقرن، خلال سنوات 1823-1890.



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

## مقبرة في المدينة

لويس سرنودا - أسبانيا

وراء البوابة المشرعة بين الحيطان  
الأرض سوداء، بلا شجر  
فوق كراسي طويلة من الخشب يجلس العجزة في  
المساء، بكل هدوء  
تحيط بها البيوت، الدكاكين  
والأزقة، حيث الأطفال يلعبون،  
والقطارات تمر على القبور في الحي الفقير  
وكترميمات فوق الواجهات الرمادية  
تدلت من النوافذ مزق بللها المطر،

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

طمست حروف شاهدة القبر، فالموتى  
قضوا نحبههم منذ مائتي سنة  
لا أصدقاء لهم من أجل النسيان،  
إنهم موتى يستريحون. لكن حينما  
تشع الشمس في شهر يونيو  
تتمتع بها الرفات البالية قليلاً  
لا ورقة، لا طائر، الأحجار عارية والأرض.  
في الضوضاء، الشقاء، البرد بلا نهاية ولا أمل  
هنا، لا يتعلق الأمر بالرقدة الهادئة للموت،  
حتى الحياة  
تضطرب بين القبور،  
تثابر في تجارتها الليلية الكاسدة  
عندما يختار الظل السماء الغائمة  
ويسكن دخان المصانع  
ليصير غباراً رمادياً، تفوح  
أصوات من المقاهي  
بعد ذلك يمر قطار،  
مخلفاً صدى بعيداً شبيهاً ببرونز نزق  
أيها الموتى المجهولون،  
اهدأوا، ناموا إذا شئتم

ترجمة محمد آيت لعيم

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

## القلب

في. إس. نيبول (\*) - ترينيداد

V. S. Naipaul

ترجمة علي عبدالأمير صالح

حين قرروا أن الطريقة الوحيدة لتعليم هاري  
السباحة هي بإلقائه في البحر، كف هاري عن

\*) ولد نيبول عام 1932، والتحق بالمدرسة الثانوية. في عام 1950 جاء إلى  
انجلترا كي يتلقى دروساً جامعية في أوكسفورد، وبعدها مباشرة بدأ  
الكتابة. منذ البداية، كانت كتبه رائجة بين عامة الناس، كتابه الأول  
«المدلك الغامض The Mystic Masseur»، طبع ونشر عام 1957 ونال =

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

الاشتراك في الفرقة الكشفية البحرية. في فترة بعد الظهر من كل يوم اثنين خلال فصل دراسي كامل، كان يرتدي البدلة النظامية، ويتدرب على الاصطفاف على الأرض المدرسية، وتعلم كيفية رفع الإشارات وعقد الأريطة (الإنشوطات). في الفصل الدراسي السابق كف عن المشاركة في فريق الكشافة، كي يتجنب الذهاب إلى المعسكر. في دروس الرياضة خلال الفصل السابق ساهم في كل سباقات الأولاد ممن هم دون سن الحادية عشرة، ولكن حين آن الأوان داهمه

= جائزة ريز التذكارية. بعد «تضرع إلفيرا The suffrage of Elvira» عام 1958، نشر أول مجموعة قصصية له في العام التالي حملت عنوان: «شارع ميغيل Miguel street» هذا الكتاب أيضاً نال جائزة (سومرست موم). هذه المجموعة القصصية تستند إلى شخصيات ارتبطت بشارع معين في ترينيداد.

عام 1967 نشر مجموعته القصصية الثانية التي ترجمنا منها قصته «القلب The Heart». كتبه التالية هي: «ضباع إلدورادو - The loss of El Dora» (1969)، «في دولة لا تبيع الاسترقاق In a free state» (1971) (حازت على جائزة بوكر)، و«المشاركون في حرب العصابات Guerrilas» (1975).

بدءاً من عام 1960 بدأ السفر، خاصة إلى الهند، التي انحدر منها أسلافه، تخضت هذه الرحلات عن ثلاثة كتب هي: «الممر الوسطي»، وهو عبارة عن انطباعات المجتمع الرأسمالي، «رقعة من الظلام» وهو دراسة تعتمد على سيرته الذاتية، أما الكتاب الثالث فهو: «الهند: الحضارة الجريحة».



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

خجل شديد فلم يخلع ثيابه (كان رمز منزله قد طرزته أمه بصورة خيالية على صدرته)، ولم يركض.

كان هاري ولدًا وحيداً. كان في العاشرة، وله قلب ضعيف. نصح الأطباء أن يتجنب هاري الإجهاد الزائد والإثارة، وكان هو عديم التمرين وبديناً. كان يتمنى أن يلعب (الكريكت)، متخيلاً نفسه لاعباً سريعاً بالبولنغ. إلا أنه لم يتم ضمه إلى أي فريق من فرق الصف. لم يكن يستطيع الجري بسرعة، ولم يكن قادراً على دحرجة كرة البولنغ، كما لم يكن في وسعه أن يضرب الكرة بالمضرب، وكان يرمي الكرة وكأنه فتاة. كان يتمنى أيضاً أن يصفر، إلا أنه لم يكن قادراً إلا على إصدار هسيس من شفثيه الصغيرتين الممتلئتين. كان له ولع صيني بالنظافة والترتيب. كان يكتب وورقة نشاف تحت يده وينشف الحبر من كل سطر يكتبه؛ ويشطب بمساعدة مسطرة. كانت كتبه نظيفة ومرتبّة من غير علامات، عدا الورقة البيضاء في أول كل كتاب، حيث كتب والده اسم هاري. كان من الجائز أن لا يلفت الانتباه في المدرسة لو أنه لم

يكن غنياً، لقد جعل هذا منه طالباً غير محبوب وجذب المستأسيدين. أقلامه الحبر النفيسة كانت تسرق دوماً، وتعلم هو أن يبتعد عن حانوت الحلويات في المدرسة.

أغلب التلاميذ من مقاطعة هاري الذين يذهبون إلي المدرسة يسلكون شارع جيميسون. كان هاري يحبذ أن يتجنب هذا الشارع. الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها فعل ذلك هو أن يسلك شارع روبيرت. وفي أسفل ذلك الشاعر، في المكان الذي ينعطف به يميناً، كان ثمة منزل ذي كلاب ألزاسية<sup>(1)</sup>.

كان المنزل يقوم في زاوية الجهة اليمنى، وحينما يسير على الناحية الأخرى كان جنبه يتضح جلياً للكلاب والمارة على حد سواء. كانت الكلاب الألزاسية تأتي من الشرفة، تنبح، وتقفز على السياج السلكي وتجعله يهتز. كانت مخالبتها تمس قمة السياج ويبدو لهاري دوماً أن الكلاب تستطيع بقليل من

(1) كلاب كبيرة الحجم، ذكية، أشبه بالذئب؛ تستخدم للأغراض البوليسية والحراسة.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

المجهد أن تثب من فوق السياج. في بعض الأحيان تمشي سيدة عجوز هزيلة ذات نظارتين وشعر أشيب وتعبير منزعج، تمشي مترنحة إلى الشرفة وتستدعي الكلاب الألزاسية بصوت محشرج. وفي الحال تتوقف الكلاب عن النباح، تنسى هاري، وتهرع راکضة إلى الشرفة هازة أذيالها الثقيلة، كما لو أنها تعتذر عن الضجيج وفي الوقت نفسه تطلب أن تهناً.

تضرب السيدة العجوز ضرباً خفيفاً على رؤوس الكلاب بينما تواصل هذه الحيوانات تحريك أذيالها؛ أما إذا صفعتها بقوة فتبتعد عنها مطأطأة رؤوسها، وأذيالها بين سيقانها، وبعدها ترقد على الشرفة، وتحقق، بعيون طارفة نصف مفتوحة، وخطومها مستقرة تحت قوائمها الأمامية.

حسد هاري السيد العجوز على سلطتها تلك على الكلاب. فرح هو عندما خرجت العجوز إلى الشرفة، لكنه أيضاً شعر بالخجل من خوفه وضعفه. كانت المدينة تغص بالكلاب الهجينة غير المرخصة التي تنبح بالتناوب ليل نهار. لم يكن هاري

---

يخشى تلك الكلاب. كانت هي هزيلة، جائعة وجبانة. وكي تقصي هذه الحيوانات ما عليك إلا أن تنحني كما لو أنك تهتم برفع حجر من الأرض، إنها إيماءة تفهمها كلاب الشوارع. غير أنها لا تجدي نفعاً مع الكلاب الألزاسية، بل تثير حنقها.

أربع مرات خلال النهار - يذهب هاري إلى البيت كي يتناول غداءه - ينبغي على هاري أن يمر بالكلاب الألزاسية، ويسمع نباحها وتنفسها، ويرى أسنانها الطويلة البيض، وشفاهها السود وألسنتها الحمر، يشاهد أبدانها القوية، المتلهفة، التي تبدو أطول منه عندما تثب على السياج. انتقم هو من كلاب الشوارع. رفع عن الأرض أحجاراً وهمية؛ أما هذه الحيوانات فكانت تفر دوماً.

عندما طلب هاري دراجة هوائية لم يذكر الأولاد في شارع جيميسون أو الكلاب الألزاسية في شارع روبرت. تكلم هو عن الشمس وعن إجهاده. كان لوالديه هواجس حول الدراجة الهوائية، غير أن هاري تعلم أن يمتطيها بدون حوادث، ومن ثم، وبمساعدة

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

الدراجة الهوائية، لم يعد يخشى الكلاب في شارع روبيرت. كانت الكلاب الإلزامية نادراً ما تنبح على راكبي الدراجات الهوائية المارين مروراً عابراً. لذا توقف هاري أمام المنزل الكائن في الزاوية وعندما ركضت الكلاب من الشرفة تظاهر هو برمي أشياء عليها إلى أن تملكها غيظ شديد وتعالق أنفاسها. بعدها قاد دراجته الهوائية ببطء مبتعداً، أما الألزامية فقد لاحقت السياج إلى نهاية قطعة الأرض، وهي تهر بغضب وإحباط، ذات مرة، حين خرجت السيدة العجوز، تظاهر هاري بأنه توقف كي يربط شريط حدائه.

تقع مدرسة هاري في جزء هادئ ومفتوح من المدينة. كانت الشوارع واسعة فسيحة ولم تكن ثمة أرصفة، بل هناك فقط حافات عريضة منظمة ومزروعة بالحشائش. لم تكن هذه الحافات مستوية: في كل عدة ياردات كانت ثمة خنادق قليلة العمق تصرف المياه من الطريق. كان هاري يحب قيادة دراجته الهوائية على الحافات، يرتفع ويهبط بتؤدة.

---

في عصر يوم جمعة كان هاري يركب دراجته عائداً من المدرسة بعد اجتماع لـ «نادي الطوابع» (كان قد التحق به بعد تركه الفرقة الكشفية البحرية ومع المجموعات الكبيرة والألبومات النفيسة التي وهبها إليه والده تمتع هو بالتقدير المتواصل). كان الظلام قد حل حينما كان هاري يركب دراجته على امتداد الحافة. نازلاً وصاعداً، مخفضاً بصره إلى الحشائش.

في أحد الخنادق رأى كلباً أزرانياً مستلقياً.

تدحرجت الدراجة إلى داخل الخندق ومرت فوق ذيل الكلب السميك. نهض الكلب، ومن غير أن يحدق إلى هاري، هز نفسه. ثم رأى هاري كلباً أزرانياً آخر. وآخر. كان يحاول أن يتجنب الكلاب، إلا أنه كان يصطدم بالمزيد منها. كانت هذه الحيوانات راقدة في الخنادق وعلى طول الحافة. كانت بألوان شتى، أحدها بلون بني - أسود. ما إن رأى هاري أول كلب حتى توقف عن الضغط على دواستي دراجته الهوائية وجعل يسير متباطئاً، وشعر أنه يفقد توازنه.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

من ورائه أتى نباح خفيض وقصير، أشبه بالعطاس. عند ذاك، عادت إليه القوة. انطلق فوق الأسفلت وحينذاك فقط، كما لو أنها هي أيضاً صحت من دهشتها، نهضت الكلاب الألزاسية كلها ولحقت به. ضغط على دراجته، متطلعاً إلى أمام، دون أن ينظر إلى ما ورائه أو جانبه. ثلاثة كلاب ألزاسية، من بينها الكلب البني - الأسود، كانت تعدو أمام دراجته الهوائية. بهدوء، بينما كان يركب دراجته، انتظر هاري هجومها. لكنها كانت تركض بجانبه، من غير نباح. كانت الدراجة الهوائية تبعث طنيناً، أما صوت مخالبا الكلاب فكان أشبه بصوت أقدام الحمام على سقف صفيح. وبعدها أحس هاري أن وحشية الكلاب الألزاسية كانت غير مقصودة، خالية من الغضب أو المكر: إنه تجمع مسائي، سعادة مسائية. ثبت عينيه على نهاية الطريق الرئيس، ذي الأضواء التي أنيرت توأً، والأتوبيسات الكهربائية المضاءة، السيارات، والناس.

بعدها أصبح هناك تخلفت عنه الكلاب

---

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

الألزاسية. لم يتطلع إليها. وحين أمسى في الطريق الرئيسي، مع أعمدة الأتوبيسات الكهربائية وهي تتلألأ زرقاء في الليل الذي هبط، عندها فقط أدرك كم كان هو خائفاً، كم كان هو قريباً من الموت الموجه بأسنان تلك الكلاب السعيدة. تسارعت نبضات قلبه بسبب الإجهاد. ثم أحس بألم حاد لم يعرفه من قبل. أطلق أنيناً عميقاً ومكبوتاً وهوى من الدراجة الهوائية.

قضى شهراً في دار تمريض ولم يذهب إلى المدرسة طوال المدة المتبقية من ذلك الفصل الدراسي. لكنه تعافى من جديد عندما بدأ الفصل الدراسي الجديد. كان القرار بأن يتخلى عن ركوب الدراجة الهوائية، وغير أبوه أوقات عمله بحيث يستطيع أن يوصل هاري إلى المدرسة ويعيده منها إلى البيت.

حل عيد ميلاده في أوائل ذلك الفصل الدراسي، وعندما أعاده أبوه من المدرسة في وقت بعد الظهر سلمته أمه سلة وقالت له: «عيد ميلاد سعيد!».

كانت الهدية جرواً.



نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

---

«لن يعضك - قالت أمه - المسه وشاهد».

«دعيني أراك وأنت تلمسينه». قال هاري.

«يلزمك أن تلمسه» قالت أمه وأضافت: «إنه ملكك. عليك أن تجعله يألفك. إنه واحد من كلاب تخلص لشخص واحد فقط».

فكر بالسيدة العجوز ذات الصوت الحاد ومد يده إلى الجرو. لعق الجرو كف هاري وضغط عليها أنفياً ندياً. شعر هاري بالدغدغة. وانفجر ضاحكاً، تحسس شعر الجرو بينما كان الحيوان الصغير ينضغط على كفه، مرر يده على خطم الجرو، بعدها رفع الجرو، فراح هذا يلحق وجهه الصبي، وأحس هاري بالدغدغة وجعل يقهقه بقوة.

كان للجرو أسنان صغيرة حادة وكان يود أن يتظاهر بأنه بعض. أحب هاري الإحساس بأسنان الجرو، كان فيها مودة، وفي الحال أمست فيها قوة. قوة الجرو.

«إنه من الكلاب التي تخلص لشخص واحد فقط». قالت أمه.

---

جعل والده يأخذه إلي المدرسة مروراً بشارع روبرت. وفي بعض الأحيان كان يرى الكلاب الألزاسية. ومن ثم راح يفكر بكلبه، وشعر بأنه مصان ومنتقم له، مرا أثناء الذهاب والإياب في الشارع ذي الحافات المعشوشبة التي لاحقته على طولها الكلاب الألزاسية. لكنه لم ير هناك ثانية أي كلب ألزاسي.

كان الجرو ينتظره دوماً عندما يعودان إلى البيت. كان والده يقود سيارته إلى البوابة مباشرة ويطلق صغيراً من جهاز التنبيه. كانت أمه تخرج كي تفتح البوابة، وكان الجرو يخرج أيضاً، مؤرجحاً ذيله، واثباً على السيارة حتى خلال حركتها. «امسكيه! امسكيه!» صرخ هاري.

الآن صار هو يخشى فقدان كلبه أكثر من أي شيء آخر.

كان يحب سماع أمه وهي تحكي للزائرين عن حبه للجرو. وقد أعطوه كتباً عديدة عن الكلاب. وعرف، وبالحزنه، إن الكلاب لا تحيا غير اثني عشر عاماً، أي أنه عندما يبلغ الثالثة والعشرين، أي

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

عندما يغدو رجلاً، لن يكون له كلب. في بعض الظروف يبدو التدريب تافهاً، غير أن الكتب كلها كانت توصي بالتدريب، وجرب هاري ذلك. استجاب الجرو بكسل حسب هاري ساحراً. في المدرسة تترقق الدموع في عينيه عندما يقرأون قصيدة شعر مطلعها: «سمع الراعي نباح كلب». ومضى لمشاهدة الفيلم السينمائي «لاسي، عد إلى البيت»<sup>(2)</sup>، وبكى في الصالة جالساً على كرسي الظلام.

من الفيلم أدرك أنه نسي جزءاً جوهرياً من تدريب الجرو، وكى يمنع جروه من أن يأكل الطعام الذي يقدمه له الغرباء، غمس قطع اللحم المتبلّة بالفلفل وتركها هنا وهناك في الفناء.

في اليوم التالي اختفى الجرو. كان هاري منزعجاً وشعر بأنه مذنب، إنما كان له بعض السلوى من الفيلم؛ وعندما عاد الجرو، بعد مرور أسبوع، قدراً، تعلوه الخدوش، أكثر نحافة، طوقه هاري وهمس

(2) أول فيلم عن كلب الراعي لاسي: أنتج الفيلم في أمريكا عام 1943، تمثيل إليزابيث تايلور.

الكلمات التي وردت في الفيلم: « أنت كلبى العزيز لاسى - كلبى لاسى عد إلى البيت ».

تفادى كل ضروب التدريب وأمسى معنياً فقط برؤية الجرو يستعيد عافيته. فى الكتب الهزلية الأمريكية قرأ أن الكلاب تعيش فى وجارات (جمع وجار) وتأكل من طاسات معلمة بكلمة (كلب). لم يستحسن هارى الوجارات لأنها بدت صغيرة وموحشة؛ ولكنه ألح على أن تشتري أمه طاسة معلمة بكلمة (كلب). أرته أمه طاسة كتبت عليها بالطلاء كلمة (كلب). قال والد هارى إنه فى أمس الحاجة إلى تناول الطعام وصعد إلى الطابق العلوى؛ وتبعته أمه. قبل أن يتناول هارى طعامه غسل الطاسة وملاها بطعام الكلب. دعى الجرو وعرض الطاسة. قفز الجرو ساعياً للوصول إلى الطاسة.

وضع هارى الطاسة، أما الجرو فقد تجاهل هارى وركض إليها حالاً. هارى، شاعراً بخيبة الأمل، قرفص بجانب الجرو، وانتظر علامة من علامات التقدير أو الشكر. لم تبدر منه حتى علامة واحدة. أكل الجرو

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

غذاءه بضوضاء، وقد ظهر أنه يصطاد طعامه في كل مضغة. مرر هاري يده فوق رأس الجرو.

الجرو، الذي قبض على لقمة طعام، هر وهز رأسه. جرب هاري ثانية.

بهرير أكثر حدة أسقط الجرو الطعام الذي كان في فمه وعض كف هاري. أحس هاري بأسنان تغوص في لحمه البشري، وكان في ميسوره أن يشعر بالغيظ الذي يسير الأسنان، وبالتفكير الذي كبحتها في الختام. حينما نظر إلى يده رأى جلدًا ممزقًا ونقاطًا منتفخة من الدم. كان الجرو محنيًا على السلطانية من جديد، يقبض على الطعام ويلوكه، عيناه تحدقان بإمعان.

أمسك هاري بالسلطانية التي كتب عليها (كلب) ورمها بطريقته الأنثوية خارج باب المطبخ. توقف هرير الجرو بصورة مفاجئة. حين اختفت الطاسة تطلع الجرو إلى هاري، حائرًا، متوددًا، وذنبه يتأرجح ببطء. ركل هاري بقوة خطم الجرو وشعر برأس حذائه

---

يضرب العظم. تراجع الجرو إلى الباب وراح ينظر إلى هاري بارتباك.

«تعال» قال هاري، كان صوته مثقلاً باللعب.

مؤرجحاً ذيله برشاقة، أقبل الجرو، ومرر لسانه الأملس الوردي على شفثيه السوداوين، اللتين ماتزالان مكسوتين بالزيت من الطعام الذي تناوله قبل قليل. عرض هاري كفه المعضوضة. لعقها الجرو ماسحاً آثار بقع الدم. ثم ركل هاري الجرو ثانية على بطنه، لكن الجرو فر عاوياً من باب المطبخ، وفقد هاري اتزانه وهوى على الأرض. تفرقت الدموع في عينيه. أحس هاري بالحرق في تلك النقاط التي غاصت فيها أسنان الجرو، وما يزال هو يشعر بلعب الجرو على يده، يضمّد الجلد.

نهض هاري وخرج من المطبخ، كان الجرو واقفاً عند البوابة، يتأمله. انحنى هاري، كما لو أنه يروم التقاط حجر. لم تبدر من الجرو أي حركة. التقط هاري حصاة ورماها نحو الجرو. كانت رمية غير متقنة والحصاة ارتفعت عالياً، هرع الجرو للإمساك بها،

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

أفلتها، توقف وجعل ينظر من حواليه. ذيله يتأرجح، أذناه منتصبتان، وفمه مفتوح. رمى هاري حصاة ثانية. هذه المرة كانت الرمية منخفضة والحصاة ضربت الجرو بقوة. أن الجرو وبلغ الحديقة الأمامية. تبعه هاري. ركض الجرو حول جانب المنزل واختفى وسط أزهار السوسن. سدد هاري حجارة إثر أخرى، وعلى حين غرة تملكه شعور بالأمر. وراح يضرب الجرو المرة تلو المرة، الحيوان الصغير انتحب وركض حتى وصل إلى زاوية ضيقة تحت التعريشة التي يتسلق عليها نبات القلب الدامي. وقع هناك بلا حراك، عيناه قلقتان، ذيله متدل بين ساقيه. من وقت إلى آخر يلحق شفتيه. هذا الفعل أعاظ هاري. بصورة عمياء رمى حجراً بعد حجر والجرو ركض من كتلة متشابكة من نبات القلب الدامي إلي كتلة أخرى. حاول مرة أن يندفع مسرعاً من أمام هاري غير أن الطريق كانت ضيقة جداً وكان هاري مسرعاً جداً. ركله هاري ركلة انبعث منها صوت أشبه بقرع الطبل وتراجع الجرو إلى الركن، متأملاً يئن بصوت خفيض.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

بصوت مخنوق قال هاري: « تعال ».

رفع الجرو أذنيه.

ابتسم هاري وجرب أن يصفر.

بتردد، انثنت ساقاه، وتقوس ظهره، أقبل الجرو.  
ضرب هاري رأسه إلى أن وقف منتصباً. ثم أمسك  
بخطم الجرو بكلتا يديه وضغط عليه بقوة. نباح الجرو  
وانسحب.

« هاري! » سمع صوت أمه. « أبوك جاهز  
تقريباً ».

لم يتناول غداءه.

« ليس لي شهية لتناول الطعام ». قال هاري.  
كانت تلك كلمات أبيه المألوفة.

سألته أمه عن السلطانية المكسورة والطعام  
المبعثر هنا وهناك في الفناء.

« كنا نلعب »، قال هاري.

رأت يده. « تلك الحيوانات لا تعرف قوتها »،  
قالت أمه.



كان قراره هو أن يحصل على الجرو كي يسمح لنفسه أن يضربه أثناء تناوله الطعام. كل رفض ينبغي معاقبته، بالضرب والرجم بالحجارة، الحبس في خزانة تحت درجات السلم أو الحبس خلف النوافذ المغلقة للسيارة، عندما تكون تلك متوفرة. في بعض الأحيان، يأخذ هاري طبق الجرو، يقود الجرو إلى المراض، يفرغ الصحن في تجويف الحمام ويسحب سلسلة الماء الدافق. غالباً يرمي الطعام في الفناء؛ وبعدها يعاقب الجرو بأن يأكل من الأرض. وفي الحال مد قراره ليشمل كل أفعال الجرو، معاقباً إياه على كل الأفعال التي كان يظنها غير ودية، متمردة، أو كريهة. إن لم يأت الجرو إلى البوابة حين يرتفع صوت نفير السيارة، ينبغي عندها معاقبة الحيوان الصغير، إذا دعي ولم يأت عندئذ يجب معاقبته. كان هاري يحتفظ به (فاتورة) دقيقة بالعقوبات التي يتوجب عليه أن ينزلها بالجرو المسكين لأنه يستطيع أن يعاقب فقط عندما يكون والداه غائبين أو منشغلين، وهكذا يأتي العقاب عادة متأخراً. كان يتوجس خيفة من أن الجرو ربما يفر من جديد، لذا كان يربطه ليلاً. وعندما

يكون والداه على مقربة منه، يكون هو ساخطاً، مثلما كان ساخطاً عندما لعق الجرو شفتيه الملطختين بالسمن، حيث يرى الجرو يتصرف وكأنه غير مبال بالعقوبات التي سينزلها به: يضطجع عند قدمي أبيه، يتشاءب، يفتل جسده بأوضاع مريحة، أو يؤرجح ذيله مرحباً بأم هاري. وأحياناً، بعدها، ينحني هاري كي يلتقط حجراً وهمياً، أما الجرو فيفر من الحجرة. إنما ثمة أيام أيضاً نسي فيها هاري العقوبات، ذلك أنه أدرك أنه سيطر على طاقة الجرو وجعلها امتداداً لطاقته هو، ليس من خلال عقوباته بل أيضاً من خلال سطوة العاطفة المتممة.

وبعدها جاء النصر. الجرو الذي غدا الآن كلباً تقريباً، هاجم هاري ذات يوم وتوجب سحبه من قبل والدي هاري «لا يمكنك أن تثق بتلك الكلاب»، قالت أم هاري وأوثق الكلب بالسلسلة بصورة دائمة. وعلى مدى أيام معدودات، كلما سنحت له الفرصة، كان هاري يضرب الكلب وذات مساء، كان أبواه في الخارج، ضرب الكلب ضرباً مبرحاً إلى أن كف عن

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

الأنين، بعدها، حين عرف أنه كان وحيداً، ود بأن يختبر قوته وخوفه، حل وثاق الكلب. الكلب لم يهاجم، ولم يهر، بل ركض كي يختفي وسط نبات السوسن. وبعد ذلك سمح للولد أن يضربه بينما كان يتناول غذاءه.

حل ثانية عيد ميلاد هاري. أعطى كاميرا نوع بروني (6-20) وأضاع فيلماً في مواضيع عبثية إلى أن اقترح والده أن تؤخذ صورة فوتوغرافية لهاري والكلب. الكلب لم يكف عن الحركة، وفي الختام وضعوا الطوق في عنقه ووقف هاري على مقربة من الكلب وابتسم للكاميرا.

كان والد هاري منشغلاً تلك الجمعة ولم يتمكن من إعادته إلى البيت في سيارته الخاصة. مكث هاري في المدرسة لحضور اجتماع «نادي الطوايع» ومن ثم استقل سيارة أجرة عائداً إلى منزله. كانت سيارة والده في الطريق الخاص. دعى الكلب، فلم يأت. عقوبة أخرى. كان أبواه في حجرة الطعام الصغيرة الملاصقة للمطبخ؛ كانا جالسين لتناول الشاي. على

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

طاولة الطعام رأى هاري النشرة المطوية الصفراء ذات الصور السالبة والصور المطبوعة. لم تطبع الصور بشكل جيد. بدا الكلب متوترا وأخرق، لا يواجه الكاميرا؛ وخيل لهاري أنه هو نفسه بدا مفرط البدانة. شعر أن والده يلقي عليه نظراته بينما هو يتأمل الصور الفوتوغرافية. قلب إحدى الصور. على ظهرها رأى كتابة بخط يد والده: «في ذكرى ريكس». وتحت الكتاب دون التاريخ.

«كانت تلك حادثة»، قالت أمه، وطوقته بذراعيها. «لقد هرب الكلب عندما كان والدك يدخل السيارة إلى المنزل. كانت تلك حادثة».

ملأت الدموع عيني هاري. ناشجاً، داست قدما هاري درجات السلم بقوة.

«تذكر يا بني»، نادى أمه، وسمعها هاري تقول لوالده: «اتبعه، قَلْبُهُ. قَلْبُهُ».

\* \* \*

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

## فن الشعر

أرشيبالد ماكليش (\*) - أمريكا

على القصيدة أن تكون واضحة وخرساء

كفاكة مدورة

بكاء.

(\*) ولد في ولاية إيلنوي عام 1892، وتوفي عام 1982، درس في جامعتي بيل وهارفارد وعمل أستاذاً في الثانية، تعاطى المحاماة ثم نبذها وفضل أن يعيش حياة أديبة، عمل في عدة وظائف عامة كبرى، فكان مديراً لمكتبة الكونغرس، ورئيساً للوفد الأمريكي لليونسكو، وغير ذلك. له عدد من المسرحيات والدراسات النقدية إضافة للشعر. له طائفة من القصائد الفكرية والقصائد الغزلية الرقيقة، لكنه في أوج شاعريته حين يكتب شعراً سياسياً.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

كالرصاص العتيقة في الإصبع.  
صامتة كأطراف الصخرة الهرثة  
ذات الحواف المفرغة حيث ينمو الطحلبُ  
على القصيدة ألا تقول كلماتٍ  
مثل تحليق الطيور.

على القصيدة أن تكون ساكنة عبر الزمن  
كما يصعدُ القمرُ،  
تاركاً في صعوده أغصان الأشجار التي يلفُّها الليل  
غصناً بعد غصنٍ  
تاركاً الذهن خلفه ذكري بعد ذكري مثل أوراق الشتاء  
على القصيدة أن تكون ساكنة عبر الزمن  
كما يصعد القمر.

على القصيدة أن تكون مساوية:  
للكذب.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

من أجل كل تاريخ الأسي  
درباً خالياً وورقة شجر  
من أجل الحب  
والأعشاب الغضة وضوءين فوق البحر  
على القصيدة ألا تعني

ترجمة فؤاد عبدالهطلب

نوافذ (21)، رجب 1423 هـ ، سبتمبر 2002

---



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

## جلد الفقمة

روبرت إيان براذرهود - أيرلندا

ترجمة الحسان الرزاقى

عاشت كيتي كيلى مع أبيها المعروف ب: كاتشر  
فى كوخ صغير لصيادى الأسماك على طرف الخليج  
وكان والدها يكره البحر ولم يكن محظوظاً. كانا  
فقيرين لكن كيتي جعلت المكان بهياً وبهيجاً قدر  
المستطاع. ذات يوم وبينما هي تعمل فى بقعتهم

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

المزروعة بالببطا رأّت أباهما عائداً من الساحل  
وبصحبته أحد الغرباء. انطلقت في الطريق نزولاً  
لملاقاتهما لكنها توقفت فجأة متسمة في مكانها ثم  
طارت يدها إلى فمها لإخفاء دهشتها.

وما عدا قطعة من قماش قلوع ملفوف حول  
خصره كتنورة بالية، كان الغريب - وهو شاب وسيم  
فارع الطول ذو شعر طويل منساب - عارياً كيوم  
ولدت أمه. ركضت راجعة إلى البيت وأخذت في  
الانتظار. دفع والدها الفتى عند الباب أمامه وطرح  
الشبكة من على كتفه. لاحظت كيتي أنها مازالت  
جافة تماماً - ضاع يوم صيد آخر لسبب لم تستطع  
تخمينه. وقف الفتى مرتجفاً وسط الغرفة فأومأت إليه  
صوب النار لكنه تجاهلها.

- «أنته ببطانية»، أمرها والدها محركاً إبهامه صوب  
الفتى.

ذهبت كيتي إلى غرفتها وعادت بلحاف الرقع  
من سريرها وسلمته على استحياء إلى الغريب. فلف

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

نفسه به وجلس على المقعد قرب الباب وعلى مسافة كافية من النار ثم وضعت كيتي الغلاية فوق اللهب.

في هذه الأثناء ذهب والدها إلى غرفته حاملاً الشبكة بحيث أمكنها سماعه وهو يخرج صندوق لوازم البحر من تحت سريره. عاد وألقى جرزاية قديمة وزوج سروايل للفتى. ربط مفتاح صندوق الملابس المعلق عادة على مسمار فوق النار بسير جلدي فعلقه عنوة حول عنقه ثم حشره داخل قميصه. عادت كيتي من جانب الموقد ونظرت بتساؤل إلى أبيها.

- وجدته بالقرب من الشاطئ، قال والدها، تحطم مركبه أو شيء من هذا القبيل كما يبدو عند النظر إليه. لم ينبس ببنت شفة. أعطه لقمة ليأكلها، ملأت كيتي كوبين بالشاي ووضعت بعض الخبز على الطاولة، جلس والدها وبدأ بالأكل لكن الغريب لم يتحرك. تقدمت كيتي صوبه وأخذت ذراعه بلطف ثم قادتة إلى الطاولة. جعلته يجلس ووضعت كسرة خبز في يده. ابتسمت مشجعة وقلدت حركة الأكل والشرب. أوماً الفتى برأسه

---

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

ووضع لقمة خبز صغيرة في فيه ومضغها بصعوبة  
وعدم استساغة.

شعرت كيتي بفورة ارتباك تلون خديها وبالفخر  
خبيزها.

- قد يكون أميراً أجنبياً، فكرت في هلع، متعوداً  
على اللذائذ والحلويات في قصر أجنبي ما، أشارت  
إلى القدرح أمامه. نظر إليه الفتى فأحنى رأسه إلى  
الأمام ليشمه ثم لمسه بأصبعه في حذر. سحب يده  
كالملدوغ واجتاحت سيماه نظرة ذعر. رآته كيتي  
يرتبك فقامت من على الطاولة وعبرت إلى خزانة  
الصحون. ملأت قدحاً آخر بالحليب وقدمته للفتى  
ففحصه كالسابق لكنه هذه المرة وبعد أن لمسه نظر  
إلى كيتي بوقار وبدت بوادر ابتسامة خفيفة على  
شفتيه ثم أحنى رأسه على القدرح وشرع يلعب  
الحليب كالكلب. وابتسمت كيتي في ارتياح.

- حسناً، شكراً لله على هذا. إن هذا المخلوق المسكين  
غير متطور وفي مقدوري أن أطلع على أساليبنا،

نخر كاتشر في حنق: ما هذا الهمجي الذي وجدته.  
لم ير قدحاً من قبل. إن هذا من سوء حظي.  
تحسن حظ كاتشر كيلى. فمن ذلك اليوم عينه  
ابتسم له الحظ، فرون - وهذا هو اسم الفتى الغريب -  
يعرف عن البحر أكثر مما يعرفه الآخرون كما أثبت  
أيضاً حنكته في العمل. كان عليهما أن يرميا  
الشبكة فقط ليجدا نفسيهما وسط سرب من السمك  
بينما تعود القوارب الأخرى لاعنة حظها العاثر.  
ويكابد كاتشر ورون للوصول إلى المرفأ مثقلين حتى  
حافة المركب.

وحتى حين لا يكون في مقدورهم الصيد بسبب  
سوء أحوال الطقس يهبهم البحر الخيرات على الساحل  
المقابل للبيت من خشب ورزم من مختلف المواد  
وصناديق ملفوفة مرتبة. وهناك حديث أيضاً عن كنز  
إسباني لكن ذلك كان مجرد كلام كما يبدو. وفي لمح  
البصر تحول البيت القديم إلى آخر أوسع بكثير مبني  
بالحجارة ومبلط بالأردواز يشرف على المدينة من عل.

ووجدت كيلى نفسها تخاطب بالسيدة كيلى مما  
أثار ارتباكها.

عكف رون على زيادة أرباح كاتشر وأصبح  
المركب اثنين ثم ثلاثة وتحولت السقائف إلى مخازن  
ومعمل للتصليح وفناء لصنع البراميل. وسرعان ما  
أصبح كيلى أكبر صاحب عمل في المدينة وظهر الاسم  
على العربات في أنحاء البلد. اتخذ أبوها مكانه بين  
كبار تجار المدينة ومراراً كانت ساعته الذهبية مسلسلة  
عبر صدره المتسع. ويستطيع الكل أن يرى فيه رجلاً  
وقته من ذهب.

وفي ذات صباح خريفي اندفع إلى داخل البيت  
يكاد ينفجر افتخاراً وصاح: « كيلى. إنك ترين  
العمدة المقبل للمدينة» وقبل أن تنطق بحرف واحد  
اندفع إلى غرفته وعاد يحمل أجمل سلخ فرو رآته  
عينها. وكان يلمع بلون فضي رمادي في ضوء  
المصباح ناعم الملمس كالدخان.

- زيني معطفي بهذا الفراء لأنه أساس ثروتنا بدون  
شك، قال والدها.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

أخذت كيتي علبة التطريز وشرعت في عمل ما أمرت به. وبمجرد أن علمت شغلها وأخذت في قص الفراء انفتح الباب بشدة. وقف رون هنالك ووجهه يتلوى من الألم والدم يتسرب عبر كم قميصه الكتاني الأبيض.

- ماذا تفعلين؟ زمجر الفتى هاجماً عبر الغرفة وخطف الجلد من قبضة كيتي المذعورة. وفيما هو يفعل ذلك انقلب المصباح على الطاولة التي تفصلهما وانشق الفراء الجميل. صرخ رون بينما تفضّر جانب من وجهه وتشقق. أخذ يشهق بالبكاء وينشج ثم أمسك الفراء إليه في نفاذ صبر وفر من البيت مختفياً في ظلام الليل. وفي غضون ساعة ضربت أسوأ العواصف فيما يذكره الناس. ضربتها في هيجان وبلا هوادة لأسابيع عدة.

وحينما هدأت العواصف لم تعد هناك أي من مراكب كاتشر كيللي. وتحطمت مشاريعه ومات هو الآخر رجلاً مكسور القلب.

باعت كيتي البيت الجميل المشرف على المدينة

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

وعادت إلى المكان القديم حيث عاشت بقية عمرها.  
وكانت تقضي أغلب أوقات ما بعد الظهر على  
الخليج تراقب الفقمات في دهشة وتعجب.

\* \* \*



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

## تألقي يا جمهورية العدم

روبنسون جيفرز(\*) - أمريكا

Robinson Jeffers

بينما تتوحدُ أمريكا هذه في إطار سُوقِيتها، وتتنامى بقوةٍ

بانيةٍ إمبراطوريتها

(\*) ولد في ولاية بنسلفانيا في عام 1887، وتوفي عام 1962. درس في جامعتي زيورخ وواشنطن، وسكن منذ عام 1914 حتى وفاته على شاطئ كاليفورنيا، الذي أصبح بوعره وصخوره وطيبوره الشرسة مسرحاً لكثير من قصائده وقصصه الشعرية، وابتنى هناك له بيتاً من حجر عاش فيه معظم عمره وبرجاً من حجر للكتابة فيه. شعره مأساوي، فيه عنفٌ بالغ في الموضوعات والصور والأحداث. يعدُّه بعض النقاد من بين شعراء أمريكا العظام.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

وليس الاعتراض عليها إلا فقاعة في كتلة منصهرة  
تفور وتغلي

فتقوى بها الكتلة.

أذكر بحزن وأنا أبتسم أن الزهرة تذبل لتعطي فاكهة  
والفاكهة تتعفن لتعطي أرضاً.

ومن الأرض الأم، وعبر ابتهاجات الربيع، يكون  
النضج

والتفسخ، ويصبح الوطن أمماً.

أما أنت يا مَنْ تُسرعين وتحثين خُطاك نحو ذاك  
الفناء. فإنك لا تستحقين اللوم، والحياة خير

فعيشها بعناد مدة طويلة أو لبرهة

ألقُ فان، ولا حاجة للشهب أكثر من الجبال:

فاسطعي، يا جمهورية العدم.

أما أنا فإنني سأبقي أطفالي بعيدين عن

بؤرة الفساد المتنامي

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

ولا يكونُ الفسادُ غضباً، فعندما تركع المدن تحت  
أقدامِ الوحوشِ  
تبقى هناك الجبالُ أبية.  
فيا أولادي، اعتدلوا في حب أخيكم الإنسان،  
أخيكم العبدِ الذكي، السيد الذي لا يطاقُ.  
فهناك يكمنُ الشَرُّ الذكي الذي يوقعُ بأنبل الأرواح

ترجمة فؤاد عبدالهطلب

نوافذ (21)، رجب 1423 هـ ، سبتمبر 2002

---

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

## السعادة

ميخائيل زاشينكو - روسيا

Mikhael Zashenko

ترجمة مرتضى سيد عمروف

أحياناً أريد أن أقترّب من شخص لا أعرفه، وأن  
أسأله: - يا أخي كيف الحال؟ هل أنت راضٍ عن  
حياتك؟ هل كانت السعادة في حياتك؟ ألقِ النظرة  
على ما عِشْتَه.

أسأل الكثيرين عن هذا من يوم بدأ فيه بطني  
يؤلمني.

يجيب بعضهم عن هذا السؤال بمزاح ويقول:  
أعيش وأمضغ خبزاً. يبدأ بعضهم بالكذب فيقول  
أعيش حياةً فاخرة ولا أريد أحسن منها، وأتسلم راتباً  
بالمرتبة السادسة، وأنا مرتاح مع أسرتي.

وأجاب عن سؤالي هذا شخص واحد فقط بكل  
الجد والتفاصيل. وأجابني صديقي العزيز إيفان  
فامينش تيستوف، وظيفته زجاج، وهو إنسان لا أقول  
إنه عاقل ومثقف، وهو ذو لحية:

- السعادة؟ - سألني وأجاب - نعم، السعادة كانت  
في حياتي.

- وكيف؟ - سألته، - هل كانت السعادة كبيرة؟  
- إنها كبيرة أو صغيرة لا أعرفها، ولكنها بقيت  
كذكرى لكل حياتي.

دخّن إيفان فامينش سيجارتين، وجمع أفكاره،  
وغمز لي، لا أعرف لماذا، وبدأ يتحدث.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

---

- وكان هذا، يا رفيقي العزيز، منذ عشرين أو من الممكن خمسة وعشرين عاماً، وكنت آنذاك شاباً جميلاً، وكان شنبي يعجب الجميع، أتدري، كنت دائماً أنتظر متى تأتي إلي هذه السعادة، ولكن السنوات كانت تمر بدورها ولا يحدث شيء غير عادي، ولم ألاحظ كيف تزوجت، وكيف تشاجرت مع أقرباء زوجتي في يوم الزفاف، ولم ألاحظ بعدها كيف أنجبت زوجتي ولداً، وكيف توقّيت زوجتي ذات يوم، وولدي أيضاً توفي، وكل شيء مرّ بهدوء وبشكل عادي، ولم تكن سعادة خاصة في هذا.

ذات يوم - وكان هذا في السابع والعشرين من نوفمبر - ذهبت إلى العمل، وبعده في المساء دخلت المقهى وطلبت لنفسني كأساً من الشاي.

أجلس في المقهى وأشرب الشاي من صحن الفنجان وبينما أفكر في مرور السنوات، أما السعادة فهي غير ملحوظة، فكّرت في هذا الموضوع فقط وسمعت بعض الأصوات، التفت ورأيت صاحب المقهى

---

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

يلوِّح بيده وولداً مساعداً يلوِّح بيده كذلك، وأمامهما جندي قيصري يحاول الجلوس وراء الطاولة الصغيرة، أما صاحب المقهى فيطرده ولا يسمح له بالجلوس ويصيح قائلاً:

- لا، ممنوع الجلوس في المقاهي للجنود، عليّ غرامة، اخرج من هنا، يا عزيزي.

أما الجندي فهو سكران ويستمر في المحاولة ويطرده صاحب المقهى. بدأ الجندي يتذكّر والديه ويصيح قائلاً:

- أنا مثلكم، أريد الجلوس وراء الطاولة.

ساعد الزبائن في طرد الجندي، فأخذ بلاطة من تحت الجسر وضرب بها زجاج النافذة وكسره.

أما زجاج النافذة فقد كان مثل المرأة - بمقاس أربعة على ثلاثة وثمانه باهظ.

ومالت يدا صاحب المقهى ورجلاه مرتعشة، وجلس على الكرسي يهز رأسه ويخاف أن ينظر إلى النافذة، وأخذ يصيح قائلاً:



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

- ما هذا أيها المواطنين! فلّسنني الجندي، دمّرني.  
اليوم السبت وغداً الأحد ويومان بدون زجاج.  
سيزعل الزبائن.

أما الزبائن في الحقيقة فقد بدأوا يزعلون، وها  
هم يقولون:

- تدخل الريح من الفتحة، نحن جئنا لنجلس في  
المقهى الدافئ، أما الآن فتوجد فتحة كبيرة كهذه!

بعد هذا وضعت الصحن في الفنجان على  
الطاولة، وغطيت الإبريق بالقبعة لكي لا يبرد الشاي،  
واقترت من صاحب المقهى بدون اهتمام، وقلت له:

- أنا زجاج أيها التاجر.

وفرّح صاحب المقهى وعدّ نقوداً في الصندوق  
وسألني:

- ما سعر هذه النغمة؟ ألا يمكن تجميع قطع مكسّرة؟

- لا، أيها التاجر، لا يمكن تجميع القطع المكسّرة،  
والمطلوب زجاج كامل بمقاس أربعة على ثلاثة، وهذا

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

الزجاج يكلفك خمسة وسبعين روبلاً، والسعر هنا  
بلا منافسة ولا مناقشة.

- ما أنت، - يقول صاحب المقهى، - هل أنت  
شبعان؟ اجلس في مكانك اشرب شايك. من  
الأفضل أن أضع حشية ريش في فتحة النافذة هذه  
بدلاً من أن أدفع هذا الثمن.

وأمر زوجته أن تذهب بسرعة إلى البيت وأن  
تحضر حشية ريش.

وجاءوا بحشية الريش ووضعوها. ولكنها كانت  
تسقط أحياناً إلى الخارج وأحياناً إلى الداخل وتسبب  
الضحك. أما بعض الزبائن فقد أزعجهم أن المقهى  
أصبح مظلماً، وهذا ليس جميلاً لشرب الشاي.

يقوم أحدهم - شكراً له - فيقول:

- أنا أستطيع أن أنظر إلى حشية ريش في بيتي.  
فلماذا أتى إلى هنا؟

ويقترّب صاحب المقهى مني من جديد، ويرجوني  
الذهاب حالاً لإحضار الزجاج وأعطاني النقود.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

لم أكمل شرب الشاي وأخذت النقود في يدي  
وركضت.

عندما وصلت إلى محل بيع الزجاج كان يوشك  
أن يغلق، بدأت أبتهل وأرجو، وسمحوا لي بالدخول.  
وكان كل شيء مثل ما فكرت بل أحسن. سعر  
الزجاج بمقاس أربعة على ثلاثة كان خمسة وثلاثين  
روبلاً والتوصيل خمسة روبلات، والمجموع أربعون  
روبلاً.

ها هو الزجاج تم تركيبه.

وأنا أكمل شرب الشاي بالسكر، طلبت شوربة  
سمك وبعدها فطيرة. أكلتها كلها، وأتهادى وأخرج  
من المقهى وبيدي ثلاثون روبلاً صافياً، إذا أردت  
أشرب بها كلها، وإذا أردت أنفق على ما أريد.

يا...، وأنا شربت آنذاك! شربت شهرين! وزيادة  
فقد تسوقت، اشتريت بعض الأشياء: اشتريت خاتماً  
فضياً وحذاء دافئاً، وبعدها أردت شراء سروال  
وقميص ولم تكف النقود.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

- هذه، يا رفيقي العزيز، كانت السعادة في حياتي،  
ولكن مرة واحدة، أما الحياة الباقية فهي تمر  
باعتدال وما كانت سعادة كبيرة.

سكت إيفان فاميتش وغمز لي من جديد، لا  
أعرف لماذا.

ونظرت بغبطة إلى صديقي العزيز، لم تكن  
مثلها سعادة في حياتي.

ومع ذلك، فمن الممكن، أنها كانت وأنا لم  
ألاحظ.

1924م

\* \* \*

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

## القصة المضحكة

ميخائيل زاشينكو - روسيا

Mikhael Zashenko

ترجمة مرتضى سيد عمروف

يبدو أن الناس قد أجمعوا - في الوقت  
الحاضر - على طلب كتابة القصص المضحكة، وهذا  
الأمر يتعلق بنا - نحن الكتاب - لو تعرفون! فكأننا  
نخرج كل شيء من بين أصابعنا، وكأن شغلنا فقط هو  
اختراع القصص المضحكة.

ومع ذلك، اسمحووا لي أن أقص عليكم مغامرة كوميدية، وهي - كما يقولون - من الحياة الواقعية. ها أنا أقف أمام دار للسينما وأنتظر صديقة لي، وهنا يجب أن أقول: لقد أعجبتني امرأة صغيرة السن، وحيدة، ليس لها أولاد، وهي موظفة... وبالطبع سيكون هنا حب ومواعيد ولقاءات وأشياء أخرى مشابهة، حتى إنني أستطيع أن أكتب شعراً في غير موضوعات البناء، مثل: «تطير العصفورة وتنتقل من غصن إلى غصن» أو «أشرقت الشمس ونورت الدنيا» وهكذا...

قد ينعكس الحب في هذا المعنى من وجهة نظر بعض الناس سلبياً، لكننا نلاحظ أحاسيس إنسانية، مثل حب الإشفاق على الطيور، وعلى الناس أيضاً، ومثل الرغبة في تقديم المساعدة للآخرين، ويصبح القلب حساساً، يقولون إنه أمر زائد في أيامنا هذه! ما علينا!

كنت ذات يوم أقف أمام دار السينما أنتظر صديقتي بقلبي الحساس...

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

أما هي - لكونها موظفة لا تحترم مكان عملها - فتحب أن تتأخر، وهي تطبق هذا التأخر حسب عاداتها على حياتها الشخصية.

وهكذا... أقف مثل عاشق غبي أمام دار السينما، وأنتظر!

الصف طويل أمام شباك التذاكر، والأبواب مفتوحة على الشارع، وأستطيع الدخول، لكنني أقف! أقف نشيطاً مبتهجاً، أريد أن أغني وأن أفرح... أريد أن أقوم بحماقة أو مزحة ما!! أريد أن أرفع شخصاً ما، أو أمزح معه فأسحبه من أنفه! روحي مرحة وقلبي يغني، وأكاد أطيّر من السعادة!

وفجأة، أمام المدخل، أرى عجوزاً بلباس متواضع، معطفها ممزق، وقفازاتها قديمة.

العجوز تقف أمام الباب تنظر إلى الداخلين بعيون حزينة، تنتظر أن يعطوها شيئاً ما.

الآخرون يقفون في مكانها بكل وقاحة، يغنون بأصوات مزعجة، ويدمدمون بكلمات فرنسية، أما هذه فتقف متواضعة، وأيضاً على استحياء.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

ويمتلئ قلبي بأحاسيس إنسانية وأنا أخرج  
محفظتي، وأفتش فيها، ثم أتناول روبلاً، وأعطيه -  
من صميم قلبي وباحترام - للعجوز... والدموع تكاد  
تتساقط من عيني لفرط ما أشعر به من سعادة  
حقيقية!

- ما هذا؟!

قلت:

- هذا... أرجو أن تقبله يا أمي... من شخص  
مجهول!

وفجأة رأيت وجهها قد احمر كما لو كان من قلق  
عميق، وهي تقول:

- غريب! هل أبدو هكذا؟... أنا... أنا لا أسأل! لماذا  
تعطيني روبلاً؟!... ربما... كنت أنتظر ابنتي! أريد  
أن أدخل معها إلى السينما! وتستمر في قولها:  
- يعز عليّ أن أكون في وضع كهذا...

قلت:

- معذرة!... كيف حصل هذا!... أنا في الحقيقة...



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

لم أفهم... آسف! لقد أخطأت... ولا أعرف من يريد ماذا! ولا من يقف لماذا؟! صدقوني... هذا ليس مزاحاً، فالناس كثيرون، فقط حاولت أن أفهم... أن أفعل شيئاً!!

وفكرت في الموقف... باللفظاعة! أريد الانصراف...

أما العجوز فترفع صوتها بما يشبه الصياح:

- ما هذا... ألا يمكن الذهاب إلى السينما دون مضايقات؟! تهين الناس ثم تقول آسف! وكيف تجرؤ على مثل هذه الحركات؟ من الأفضل أن أنتظر ابنتي وأذهب معها إلى دار سينما أخرى بدلاً من الجلوس معكم واستنشاق الهواء الفاسد!!

أمسكت بيدها... اعتذرت منها... وطلبت السماح، وأنا أحاول الابتعاد عنها بسرعة، خوفاً من أن يأخذوني إلى قسم الشرطة، وأنا أنتظر صديقتي! وسرعان ما جاءت صديقتي وأنا أقف حزيناً وشاحباً، مندهشاً بعض الشيء، أستحيي أن أنظر حولي حتى لا أرى عجوزتي المهانة.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

ثم اشتريت تذكرتين ومشيت بخطوات قصيرة  
وراء صديقتي.

وفجأة اقترب مني شخص ما وأمسك بذراعي،  
أردت أن ألتفت وأمضي، لكنني فوجئت بتلك العجوز  
أمامي وهي تقول:

- أنا آسفة! أأست الشخص الذي أراد أن يعطيني  
الروبل؟

تمت بكلمات غير واضحة، بينما العجوز  
تواصل كلامها:

- شخص ما كان هنا الآن، أراد أن يعطيني روبلاً، لا  
أذكره، يخيل إلي أنك ذلك الشخص!

إن كان هذا صحيحاً فأعطني الروبل من فضلك!  
إن هذه البنت لم تحسب حسابها جيداً، فتذاكر الدرجة  
الثانية أعلى مما توقعناه، وبصراحة... نحن لا نريد  
العودة، أنا آسفة لما حدث!

أخرجت محفظتي، لكن صديقتي اعترضت  
قائلة:

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

- هذا تبذير للأموال بلا فائدة، وإذا كان الأمر هكذا  
فمن الأفضل أن أشرب ماءً معدنياً في البوفيه.

ورغم كل شيء أعطيت العجوز روبلاً!

ودخلنا، وبدأنا نشاهد إعلانات بأعصاب  
متوترة، ومع أصوات الموسيقى بدأت صديقتي تلومني  
لأنني لم أشتري لها عطراً خلال أسبوعين من تعارفنا،  
وأما هنا فأظهر لآخرين الجود والكرم، وأوزع  
الروبلات يميناً وشمالاً!

وأخيراً... بدأ عرض كوميديا مرحة، وأخذنا  
نضحك فرحين، ونسينا كل شيء.

\* \* \*

نوافذ (21)، رجب 1423 هـ ، سبتمبر 2002

---

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

## البيت

سومرست موم (\*) - انجلترا

ترجمة أحمد صالح شافعي

كان ثمة مزرعة في واد مقاطعة سومرس، وكان

\*) ولد الكاتب الإنجليزي الكبير ويليام سومرست موم في باريس عام 1874 وتوفي عام 1965 ودرس الطب في جامعة هيدلبرج بألمانيا. ولأنه أصدر روايته الأولى Liza of Lambeth عام 1987 فلاقت نجاحاً منقطع النظير صرفه عن ممارسة الطب والتفرغ للأدب والترحال، تعد روايته السيرية - نسبة إلى السيرية الذاتية - of Human Bondage الصادرة عام 1915 واحدة من أهم الروايات الإنجليزية في القرن العشرين.

يتسم سومرست موم بغزارة إنتاجه وتنوعه إذ أن له أكثر من ستين مؤلفاً بين الرواية والمجموعة القصصية والمسرحية والكتاب السياسي. وتتسم قصته القصيرة ببساطة شديدة في السرد ومقدرة عالية على الحكى وبنظرة الساخرة والثاقبة معا.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

فيها بيت حجري عتيق الطراز محاط بمخازن وحظائر ومباني ملحقة. وكان تاريخ بناء البيت منحوتاً فوق مدخله بخط أنيق أناقة تلك الفترة.. 1763.

هو بيت رمادي مسفوع، يبدو إلى حد بعيد جزءاً من الأفق الذي يشمله، مثله في ذلك مثل الشجر المحيط به. كان ثمة طريق مشجر - هو فخر فئة كبيرة ممن توارثوا ملكية البيت - يصل من الطريق إلى الحديقة الأنيقة. كان للذين يعيشون في ذلك البيت مثل ما له من الجمود والصلابة وبساطة المظهر، ولم يكن لهم من مفخرة سوى أن البيت منذ بنائه ينتقل من أب إلى ابن في سلسلة لا انفصام لها، وأنهم جميعاً يولدون فيه وفيه يموتون، وبين هذا وذاك، ولمدة ثلاثمائة عام وهم يزرعون الأرض من حوله.

جورج ميدوس الآن في الخمسين من عمره، وزوجته أصغر منه بعام أو عامين. كانا جميلين صحيحي الجسد، في ربيعي عمريهما، وأطفالهما - ولدان وثلاث بنات - أقوياء حسان الطلعة.

لم يكن لدى أي منهم ذلك التطلع السائد اليوم لأن يكون سادة وسيدات. كانوا يعرفون مكانتهم وكانوا مزدهين بها. لم أر قط أسرة متحدة اتحاد هذه الأسرة. كانوا مرحين مجدين وطيبين، يلتزمون جميعاً بنمط أبوي في الحياة. وكان كمال حياتهم هذا هو الذي يمنحها جمالاً لا يجده المرء إلا في سيمفونية لبيتهوفن أو لوحة لتيتيان<sup>(1)</sup>. كانوا سعداء، جديرين بسعادتهم. إلا أن رب المنزل لم يكن جورج ميدوس (بل هو أبعد ما يكون عن ذلك كما يقولون في القرية) وإنما أمه التي كان لها من الرجولة كما يقولون - ضعف ما لابنها. كانت في السبعين، طويلة، منتصبية القامة، جليلة الحضور، رمادية الشعر، ورغم ما يملأ وجهها من غضون وتجاعيد إلا أن عينيها كانتا لامعتين وقاسيتين. كانت كلمتها دستور البيت والمزرعة، لكنها كانت ظريفة، ورغم استبدادها كانت طيبة مثلهم، يضحك الناس لنكاتهما ويتناقلونها،

(1) (1576-1485) أحد أعظم الرسامين في تاريخ الفن على الإطلاق. قضى معظم حياته في مدينة البندقية. تميز برسم البورتريه واللوحات التي تصور مشاهد دينية أو أسطورية.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ، سبتمبر 2002

كانت سيدة أعمال لا يشق لها غبار، جمعت شخصيتها - في خليط نادر - بين حسن المعاشرة والحس التهكمي العالي.

أوقفتني مسز جورج ذات يوم وأنا عائد إلي منزلي، وكانت في غاية التوتر (حماتها هي الوحيدة التي تعرفها بـ مسز ميدوس، أما زوجة جورج فلا تعرفها إلا بـ مسز جورج). سألتني:

- هل تعرف من سيأتي إلي هنا اليوم؟ العم جورج ميدوس. تعرف... لقد كان في الصين.

طالما سمعت حكاية العم جورج ميدوس وطالما ابتهجت بمذاقها الشبيه بمذاق الأغاني الملحمية القديمة. كان غريباً أن يصادف المرء مثل هذه القصة في الحياة الحقيقية.

كان كل من جورج ميدوس وأخيه الأصغر توم يقابلان مسز ميدوس - حين كان اسمها لم يزل إميلي جرين - منذ خمسين عاماً أو يزيد، وحين تزوجت من توم ذهب جورج بعيداً... إلى البحر.

سمع أفراد أسرته أنه على ساحل البحر.



نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

ولعشرين عاماً ظل يرسل إليهما الهدايا إلى أن انقطعت أخباره. وحين مات توم كتبت أرملته تخبره بموته دون أن تتلقى جواباً، فاستنتجوا أنه لا بد قد مات. ولكنهم لدهشتهم تلقوا رسالة منذ يومين أو ثلاثة من القائم على بيت البحارة في بورتماوث، وتبين أن جورج ميدوس - الذي أقعده الروماتيزم - لم يعد قادراً على الحركة وأنه بعدما شعر بدنو أجله يريد أن يرى ثانية البيت الذي ولد فيه. ذهب ألبرت ابن ابن أخيه في العربة الفورد ليحضره من بورتماوث، ومن المنتظر وصوله في المساء.

قالت مسز جورج: تخيل أنه لم يأت إلى هنا منذ خمسين عاماً. تخيل أنه لم ير جورجي<sup>(2)</sup> أبداً وها هو جورج يبلغ الواحدة والخمسين في عيد ميلاده القادم.

قلت: وكيف ترى مسز ميدوس هذا الموضوع؟  
- يعني.. أنت تعرفها. تجلس في مكانها وتبتسم لنفسها. لم تزد على قولها «كان شاباً مليحاً لكنه

(2) «جورج» مضافاً إليه باء الملكية.

لم يكن في ثبات أخيه» ولذلك اختارت والد جورجى «لكنه الآن لابد أن يكون قد هدأ».

طلبت منى مسز جورج أن أخطف رجلى معها وأراه. كانت ببساطة قروية لم تغادر بيتها إلى أبعد من لندن تحسب أنه مادام كلانا قد ذهب إلى الصين فلا بد أن بيننا شيئاً مشتركاً. قبلتُ بالطبع. وحين وصلت وجدت العائلة كلها مجتمعة في المطبخ القديم الكبير ذي الأرضية الحجرية، ومسز ميدوس منتصبه في مقعدها المعهود جنب المدفأة. سرنى أن أراها وقد لبست أفضل فساتينها الحريرية فيما جلس ابنها وزوجته وأطفالهما إلى المائدة. وفي الجانب الآخر من المدفأة تكوم عجوز في مقعد. كان شديد النحافة، جلده معلق على عظامه كسترة قديمة واسعة عليه كل الاتساع، ووجهه المصفرّ عامر بالغصون والتجاعيد وقد فقد تقريباً كل أسنانه.

صافحته قائلاً: سعيد أن أراك وقد عدت سالمًا  
يا مستر ميدوس.

قال مصححاً: كابتن.

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

قال ألبرت ابن ابن أخيه: لقد مشى هنا. حين بلغنا البوابة جعلني أوقف السيارة وقال إنه يريد أن يمشي.

- ولعلمك. أنا لم أغادر فراشي منذ عامين. لقد حملوني ونزلوا بي ووضعوني في السيارة. لكنني حين رأيت الصفصاف شعرت أن بوسعي المشي. لقد مشيت على هذا الطريق منذ اثنين وخمسين عاماً وأنا ذاهب، وها أنا اليوم مشيت ثانية عليه.

قالت مسز ميدوس: سخافة. هذا ما أسميه سخافة.

- لقد عاد علي ذلك بفائدة كبيرة، أشعر أنني تحسنت وازددت قوة، وأنني سوف أوصلك بنفسني إلى الباب يا إيميلي.

قالت: لا تفرط في الثقة.

لا أحسب أن أحداً نادى مسز ميدوس بإيميلي منذ عشرات السنين. صدمني الأمر قليلاً. شعرت أن العجوز تجاوز حدوده معها. نظرت إليه وفي عينيها بسمة ماكرة فيما كان يبتسم أثناء كلامه ابتساماً

واسعة تكشف عن لثته العارية. كان من الغريب أن تنظر إليهما، هذين العجوزين اللذين لم يريا أحدهما الآخر منذ نصف قرن، وأنت تعرف أنه ظل يحبها طوال هذا الوقت، وأنها ظلت تحب سواه. ترى هل لا يزالان يذكران ما شعرا به حينذاك وما قاله أحدهما للآخر. ترى هل يبدو له الآن أمراً غريباً أن يضحى من أجل هذه العجوز ببيت آبائه وبارثه الشرعي، ويحيا حياة المنفى.

قلت: ألم تتزوج قط يا كابتن ميدوس؟

قال بصوته المتهدج وبسمته العريضة: لا لقد عرفت عنهن ما صرفني عن الزواج.

قالت في حدة: هذا ما تقوله أنت. أما أنا فلو انكشفت الحقيقة فلن أندش حين أعرف أنك تزوجت في شبابك من نصف دسطة من السوداوات.

- لا يوجد سوداوات في الصين يا إميلي، عليك أن تنمي معارفك، إنهن صفراوات.

- ربما في ذلك سر اصفرارك الشديد أنت نفسك. لقد

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

قلت لنفسي حين رأيتك ما الذي أصابه  
باليرقان<sup>(3)</sup>.

- سبق وقلت إنني لن أتزوج غيرك يا إميلى، ولم  
أتزوج.

لم يقلها نادماً ولا متأسياً. قالها كأنما يقر  
واقعاً، كما قد يقول امرؤ «لقد قلت إنني سأسير  
لعشرين ميلاً، وفعلتها». كان في كلامه علامات  
الرضا.

قالت: ربما كنت ندمت إن فعلتها.

تكلمت قليلاً مع العجوز عن الصين.

- لا يوجد ميناء في الصين لا أعرفه خيراً مما تعرف  
أنت جيب معطفك. لقد ذهبت إلى كل مكان يمكن  
لسفينة أن تذهب إليه. يمكنني أن أبقىك جالساً هنا  
طوال النهار لمدة ستة أشهر دون أن يكفي ذلك  
لأحكي لك نصف ما رأيت في حياتي.

---

(3) اليرقان أو JOUNDIVE: حالة مرضية تؤدي إلى اصفرار البشرة والقرنية.

قالت مسز ميدوس ولم تنزل في عينيها بسمتها  
الماكرة والطيبة معاً:

- لكن ثمة شيئاً واحداً لم تفعله يا جورج، على الأقل  
في حدود ما أرى.. الثروة.

- لست بالذي يدخر. شعاري.. أكسب وأصرف.  
لكنني أقول لنفسي: لو سنحت لي فرصة أن أعيد  
حياتي من جديد فسأفعل. ولا يستطيع الكثيرون  
أن يقولوا الشيء نفسه.

ونظرت له في إعجاب واحترام. كان عجوزاً  
أثرم مغضن الوجه مفلساً، لكنه عاش حياة ناجحة؛  
استمتع بها. وحين تركته طلب مني أن أعود لأراه مرة  
أخرى في اليوم التالي. وإن كان لي اهتمام بالصين  
قلت: عندك حق.

فسوف يحكي لي ما أريد أن أسمع من  
حكايات.

وفي الصباح التالي فكرت أن أذهب وأرى إن  
كان العجوز يرغب في رؤيتي شرعت أتمشى في طريق  
الصفصاف البديع، وحين بلغت الحديقة رأيت مسز

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

ميدوس منحنية على الزهر تقطفه. حينها فاعتدلت، وكان بين يديها ملء ذراع من الزهر الأبيض. أطلت النظر إلى البيت، رأيت الستائر مسدلة فاندھشت لأن مسز ميدوس تحب ضوء الشمس، ودائماً ما كانت تقول «إن الواحد سيجد وقتاً كافياً ليعيش في العتمة حين يدفنونه».

- كيف حال كابتن ميدوس؟

- طالما كان متدهور الحال. حين ذهبت إليه ليزي بكوب الشاي هذا الصباح وجدته ميتاً.

- مات؟

- نعم، أثناء نومه. كنت لتوي أقطف هذه الزهور لأضعها في الغرفة. لكنني والله سعيدة أنه مات في هذا البيت القديم. إن ذلك يمثل الكثير لآل ميدوس.

وجدوا صعوبة شديدة في إقناعه بالذهاب إلى الفراش. ظل يحدثهم عن كل ما حدث له في حياته الطويلة. كان سعيداً بعودته إلى البيت القديم، وكان فخوراً بمشييه دونما مساعدة، وتباهى قائلاً إنه سيعيش

نوافذ (21)، رجب 1423هـ ، سبتمبر 2002

---

عشرين عاماً. لكن القدر كان رقيقاً، فوضع الموت  
نقطة النهاية في المكان الصحيح.

استنشقت مسز ميدوس أريج الزهر الأبيض  
الذي جمعته وقالت:

- أنا والله سعيدة بعودته؛ فبعد زواجي من توم  
ميدوس ورحيل جورج ميدوس.. الحقيقة.. لم  
أعرف قط إن كنت تزوجت الرجل المناسب.

\* \* \*