

بدءاً

ثمة اتفاق أن الترجمة نقل وتحويل، لكن السؤال الذي يستحق الطرح يتمثل في «هل الترجمة نقل من لغة إلى أخرى، أو من ثقافة إلى أخرى؟» اللغة دون ريب وعاء الثقافة، لكن طرح السؤال يتمثل في المدى الذي يتاح للمترجم التحرك فيه بين ثقافتين مختلفتين، علماً أنه يلاحظ أن بعض المترجمين يقفون عند حدود الترجمة من لغة إلى أخرى دون أن تكون الثقافة فاعلة في الترجمة. هل يمكن ذلك؟ بالتأكيد يحدث ذلك، حين يعتمد المترجم على الترجمة الحرفية مستعيناً بالقواميس اللغوية لمعرفة معنى مفردة معينة. وهذا يعني أن الاعتماد يكون على المعاني لمعرفة معنى مفردة معينة. وهذا يعني أن الاعتماد يكون على المعاني اللغوية، ومن المؤكد أن هناك الكثير من الكلمات التي يتحول معناها من سياق إلى آخر. إن معضلة هذا النوع من الترجمات عدم قدرته على الوصول إلى القارئ الجديد، لأن المترجم، وهو القارئ الأول، ربما لم يتمكن من استيعاب المعنى الكلي. لا يحدث ذلك أنه اعتمد الترجمة الحرفية فحسب، وإنما لأنه ربما لا ينتمي إلى الثقافتين اللتين يترجم منها وإليها. فمعرفة اللغة لا يعني الإحاطة بالثقافة بشكلها الشمولي.

إلى جانب ذلك تأتي الثقافة المتصلة بالموضوع المترجم. فالبعد والقرب من الموضوع فهماً وإحاطة، يؤثر سلباً وإيجاباً في عملية النقل. ولذا، ينجح أحد المترجمين في نقل موضوع من لغة إلى أخرى، لكنه يخفق في نقل موضوع آخر بين هاتين اللغتين: المصدر والهدف.

وتلاحظ **نوافذ** عبر ما ينشر فيها من ترجمات، الاختلاف الكبير بين المترجمين في مواقفهم من النص المترجم. فبعضهم يحرص على الالتزام بحرفية الترجمة، والدقة في نقل المعنى اللغوي للمفردة، مما يجعل الترجمة تقترب من الترجمة الآلية، وآخرون يتعاملون مع النص بحرية كبيرة بحيث يتم نقل المعنى بصورته الإجمالية. والقسم الثالث، ولعله الأكثر نجاحاً يحاول الموازنة بين هذين المستويين، فلا يكون أسير المفردات، لكن حرته تبقى ذات ارتباط وثيق بالنص الأصلي. ولذا، يلاحظ أن هذا ينعكس على الأسلوب بين السهولة والجزالة، بحيث يوجد تناغم بين الأسلوبين في كلا اللغتين.

نرحب بقرائنا مع تقديم مادة جديدة في هذا العدد، ونؤكد رغبتنا في المزيد من التواصل، مع دعواتنا للجميع بالتوفيق، وكل عام وأنتم بخير.

رئيس التحرير

العدد السادس والعشرون شوال 1424هـ - ديسمبر 2003

26

ما النظرية؟ (*)

جونثان كولر

ترجمة مصطفى بيومي عبدالسلام

ثمة أحاديث كثيرة هذه الأيام حول النظرية في الدراسات الأدبية والثقافية، ولكن ليست نظرية الأدب كما يتبادر إلى ذهن القارئ، وإنما «النظرية» بمعناها المحض فقط ولا بد أن يبدو هذا الاستخدام غريباً جداً لأي شخص خارج هذا المجال. ويمكنك أن تتساءل: نظرية ماذا؟ إن الإجابة عن هذا السؤال في غاية الصعوبة، إنها ليست نظرية لشيء ما على وجه الخصوص، كما أنها

ليست نظرية شمولية لمجموعة من الأشياء على وجه العموم. وقد تبدو النظرية، أحياناً، أقل من أن تكون تقديراً لشيء ما، وإنما نشاط بمعنى أن ثمة شيئاً تفعله أو لا تفعله. إنك تستطيع، مثلاً، أن تكون من المهتمين بموضوع النظرية، وتستطيع أن تدرس أو تدرس النظرية، كما تستطيع، أيضاً، أن تكرهها أو تهابها، على الرغم من ذلك، فلا شيء من هذه الأشياء يساعدك كثيراً على فهم ما النظرية؟

فالنظرية، كما تعلم، غيرت جذرياً طبيعة الدراسات الأدبية، ولكن الذين يقولون بهذا الرأي لا يقصدون نظرية الأدب بوصفها التقرير التنظيمي لطبيعة الأدب ومناهج تحليله. وعندما يشكو الناس هذه الأيام من أن ثمة تركيزاً كبيراً على النظرية في الدراسات الأدبية، فإنهم لا يقصدون التأمل التنظيمي الكثير جداً في طبيعة الأدب أو الجدل حول الخصائص المميزة للغة الأدبية على سبيل المثال، على العكس من ذلك فإنهم يعنون شيئاً آخر من وجهة نظرهم.

إن ما يقصدونه، حقاً، بطريقة دقيقة، أن ثمة مناقشات كثيرة جداً لا تمت للمسائل الأدبية بصلة، وجدلاً

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

كثيراً جداً حول أسئلة عامة لا تكاد تكون لها علاقة واضحة بالأدب، وقراءات كثيرة جداً لنصوص صعبة تتعلق بالتحليل النفسي والسياسي والفلسفي. إن النظرية بهذا المعنى تشير إلى مجموعة من المفكرين معظمهم أجنب، إنها تعني: «جاك دريدا» «Derrida» و«ميشيل فوكو» «Foucault» و«لوس إيرجري» «Irigaray» و«جاك لاكان» «Lacan» و«جودث بتلر» «Butler» و«لويز ألتوسير» «Althusser» و«جايتري سبيفاك» «Spivak»، مثلاً.

إذاً ما النظرية، ويبدو أن جزءاً من هذه المشكلة يكمن في مصطلح «النظرية» نفسه، الذي يشير إلى اتجاهين: إننا نتكلم عن نظرية النسبية، على سبيل المثال، بوصفها مجموعة ثابتة من الاقتراحات هذا من جهة أولى، وهناك الاستخدام المألوف والدارج لكلمة النظرية، وهذا من جهة ثانية.

« - لماذا افترق لورا ومايكل؟ »

« - نعم ، «نظريتي» أن» .

فما معنى «النظرية» هنا؟ في المقام الأول: تشير

«النظرية» إلى «التأمل»، ولكن كلمة «النظرية» ليست مرادفاً لكلمة «التخمين» فعبارة «في تخميني» يمكن أن تعني أن ثمة جواباً صحيحاً لم أتمكن من التعرف عليه: «في تخميني أن لورا تعبت، فقط، من انتقادات مايكل، ولكن سوف نكتشف بكل تأكيد عندما تأتي صديقتهم «ماري» إلى هنا». فالنظرية على النقيض من ذلك، إنها تأمل لا يكون متأثراً بما تقوله «ماري»، وشرحاً يصعب كثيراً أن تثبت حقيقته أو زيفه.

وتدعى، أيضاً، عبارة: «نظريتي أن...» أن تقدم شرحاً غير واضح إننا لا نتوقع من المتحدث أن يتمم كلامه بعبارة: (نظريتي أن ذلك بسبب أن مايكل كان على علاقة بـ «سامانتا»). في هذه الحالة لا يمكن أن تعدها نظرية إنها لا تتطلب فطنة نظرية لكي نستنتج: إذا كان «مايكل» و«سامانتا» على علاقة فقد يكون ذلك سبباً في موقف «لورا» تجاه «مايكل». الشيء المهم، إذا قال المتحدث: (نظريتي أن «مايكل» كان على علاقة مع «سامانتا»)، فإن وجود هذه العلاقة يصبح فجأة مسألة قابلة للجدال، وغير أكيدة، وهكذا تصبح نظرية ممكنة. ولكن، عموماً، لكي يعد الشرح نظرية

فلا ينبغي فقط أن يكون هذا الشرح غير واضح، وإنما ينبغي أن ينطوي على بعض من التعقيد: «نظريتي أن «لورا» كانت، دائماً، وبطريقة خفية أيضاً، واقعة في حب أبيها، وأن «مايكل» لم يكن بإمكانه النجاح في أن يصبح الرجل المناسب لها أبداً». إن النظرية يجب أن تكون شيئاً أكثر من الفرض: إنها لا تستطيع أن تكون واضحة، وتنطوي على علاقات معقدة لنوع نسقي معين بين العديد من العوامل، كما أنها لا يمكن تأكيدها أو دحضها بسهولة. وإذا نحن وضعنا في حسابنا هذه العوامل، فإننا نتمكن من فهم ما يشير إليه مسمى «النظرية» بطريقة أسهل.

إن النظرية في الدراسات الأدبية ليست تقريراً لطبيعة الأدب أو مناهج دراسته (على الرغم من أن هذه الموضوعات تشكل جزءاً من النظرية)... وإنما هي مجموعة من الممارسات في التفكير والكتابة لها حدود يصعب للغاية وصفها. إن الفيلسوف «ريتشارد رورتي» (Rorty) يتحدث عن نوع أدبي جديد ومختلط بدأ ظهوره في القرن التاسع عشر: «تطور نوع جديد من الكتابة في بداية عصر «جوته» (Goethe)،

و«ماكولاي» «Macaulay»، و«كارلايل» «Carlyle»، و«إميرسون» «Emerson»، وهذا النوع الجديد من الكتابة ليس تقييماً للمزايا النسبية للمنتجات الأدبية، ولا للتاريخ الفكري، ولا للفلسفة الأخلاقية، ولا للتنبؤ الاجتماعي، ولكنه كل هذه الأشياء ممتزجة مع بعضها البعض في نوع أدبي جديد». إن التسمية الأكثر ملاءمة لهذا النوع الأدبي المتنوع هي، ببساطة، الشيء الملقب بـ «النظرية» التي تطورت لكي تخص الأعمال التي نجحت في التحدي وإعادة توجيه التفكير في مجالات آخر غير تلك التي تنتمي إليها ظاهرياً. وهذا شرح مبسط لما يجعل شيئاً ما يعد «نظرية». إن الأعمال التي ينظر إليها بوصفها نظرية امتدت فاعلياتها إلى أبعد من مجالها الأصلي.

هذا الشرح البسيط للنظرية تعريف غير مرضٍ، ولكن يبدو أنه يقبض على ما حدث منذ الستينات من هذا القرن. لقد شغل النقد في الدراسات الأدبية بكتابات خارج مجال الدراسات الأدبية نفسها، لأن تحليلاتها للغة، أو العقل، أو التاريخ، أو الثقافة، قدمت تقارير جديدة ومقنعة للموضوعات النصية والثقافية. إن النظرية

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

في هذا المعنى ليست مجموعة من المناهج الخاصة بالدراسة الأدبية، ولكنها مجموعة من الكتابات اللامحدودة حول كل شيء تحت الشمس، بداية بالمشكلات الفنية الدقيقة للفلسفة الأكاديمية، وانتهاء بالطرق المتغيرة التي تكلم الناس وفكروا من خلالها حول الجسد. وتشمل الكتابة الخاصة بـ «النظرية» أعمالاً من الأنثروبولوجيا، وتاريخ الفن، والدراسات السينمائية، ودراسات الجنوسة «Gender Studies»، واللسانيات، والفلسفة، والنظرية السياسية، والتحليل النفسي، والدراسات العلمية، والتاريخ الفكري والاجتماعي، وأخيراً علم الاجتماع. هذه الأعمال المشار إليها سلفاً مرتبطة بأطروحات في هذه المجالات، ولكنها تصبح «نظرية» لأنها تقدم تصورات أو أطروحات ذات قوة إيعازية وإنتاجية بالنسبة لأناس لا يدرسون هذه المعارف. وتقدم الأعمال التي تصبح «نظرية» تقارير لأناس آخرين يمكنهم استخدامها لمعالجة قضايا تخص المعنى، والطبيعة، والثقافة، وقيام العقل بوظيفته، وعلاقات التجربة العامة بالتجربة الخاصة، وعلاقات القوى التاريخية المتسعة بالتجربة الفردية.

وإذا نحن عرفنا النظرية من خلال تأثيراتها العملية بوصفها ما يغير آراء الناس، ويجعلهم يفكرون بطريقة مختلفة وأنشطتهم في دراستها، فأى نوع من التأثيرات يكون؟

إن التأثير الرئيس للنظرية يكمن في منازعة ما يطلق عليه «الإدراك المألوف» «common sense»، أي الآراء المألوفة حول المعنى، الكتابة، الأدب، التجربة. فعلى سبيل المثال، تتساءل النظرية عن:

- المفهوم الذي يعتقد بأن معنى النطق أو النص يكمن فيما ينطوي عليه «عقل المتكلم».

- أو الفكرة التي تدعي أن الكتابة هي تعبير تقع حقيقته في مكان آخر، في تجربة أو في الوضع الذي تعبر عنه.

- أو التصور الذي يرى أن الحقيقة تكمن فيما هو «حاضر» في لحظة معطاة.

إن النظرية، عادة، ما تكون نقداً مشاكساً لمفاهيم الإدراك المألوف، والأبعد من ذلك، هي محاولة لكشف ما نسلم به جدلاً على أنه إدراك مألوف هو في الحقيقة

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

تشييد تاريخي « historical construction » ونظرية معينة، تبدو بالنسبة إلينا شيئاً طبعياً جداً، ولم نعد ننظر إليها بوصفها نظرية. إن النظرية بوصفها نقداً للإدراك المألوف واستكشافاً للمفاهيم البديلة تتضمن مساءلة المسلمات أو الافتراضات ذات الأهمية البالغة في الدراسات الأدبية، وزعزعة أى شيء قد تم به التسليم جداً. إن هذا يعني إعادة طرح لهذه الأسئلة: ما المعنى؟ من هو الكاتب؟ ما القراءة؟ ما «الأنا» أو الذات التي تكتب أو تقرأ أو تفعل؟ كيف ترتبط النصوص بالظروف التي أنتجت فيها؟

ويجوز لنا أن نتساءل: هل ثمة نموذج لـ «نظرية» ما؟ فبدلاً من أن نتحدث عن النظرية عموماً، دعنا نعوض مباشرة في بعض الكتابات المعقدة لمنظرين شهيرين جداً لكي نرى ما يمكن أن نكشفه عن معناها. ولذلك فإنني أقترح النظر إلى حالتين مرتبطتين ولكن متناقضتين، تتضمنان انتقادات لأفكار الإدراك المألوف تدور حول قضايا: «الجنس»، و«الكتابة»، و«التجربة».

في كتابه «تاريخ النشاط الجنسي» «The History of Sexuality» يطرح «ميشيل فوكو» «Foucault» المفكر

التاريخي الفرنسي، ما يطلق عليه «الفرضية الكابحة» «repressive hypothesis»، وهي الفكرة الشائعة التي مفادها أن «الجنس» شيء كان يتعرض للكبح في العصور السابقة، وبنوع خاص في القرن التاسع عشر، الذي حارب المعاصرون من أجل تحريره. إن «ميشيل فوكو» يرفض كون «الجنس» شيئاً طبعياً كان مكبوحاً، ولذلك فإنه يقترح أن ننظر إليه على أنه فكرة مركبة أنتجتها مجموعة من الممارسات الاجتماعية، والتحقيقات، والحديث، والكتابة، أو ما يمكن اختصاره في: «الخطابات» «discourses» أو «الممارسات الخطابية» «discursive practices»، التي تألفت مع بعضها البعض في القرن التاسع عشر. إن كل أنواع الخطاب التي صدرت من: أطباء، رجال دين، روائيين، محللين نفسيين، علماء أخلاق، طبقة عاملة، سياسيين، التي تربطها مع فكرة «الكبح الجنسي» «repression of sexuality»، كانت، في الحقيقة سبباً لخلق الشيء الذي نسميه «جنساً». يكتب «فوكو» أن:

«فكرة «الجنس» مكنت من جمع عناصر تشريحية، ووظائف بيولوجية، وسلوكيات،

نوافذ (26)، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

وإحساسات، ولذات، داخل وحدة مصطنعة،
كما أنها مكنت الإنسان من أن يستغل هذه
الوحدة الزائفة بوصفها مبدأ سببياً ومعنى
كلى الوجود، وسراً يمكن اكتشافه في كل
مكان».

إن «فوكو» لا ينكر أن ثمة أحداثاً جسدية لعملية
الاتصال الجنسي، أو كون الناس يمتلكون جنسا بيولوجياً
أو أعضاء جنسية. إنه يدعي أن القرن التاسع عشر وجد
طرقاً جديدة تجمع مجموعة من الأشياء التي تكون ذات
طبيعة تحتمل اختلافاً تاماً، تحت تصنيف فريد يسمى
«الجنس»: وهي تتضمن بعض الأفعال التي نسميها
أفعالاً جنسية، مميزات بيولوجية، أعضاء جسدية، ردود
أفعال نفسية، وفوق كل ذلك، معاني اجتماعية. إن طرق
الناس في الحديث والتعامل مع هذه السلوكيات،
والإحساسات، والوظائف البيولوجية خلقت شيئاً مختلفاً:
«وحدة مزيفة» «an artificial unity» يطلق عليها كلمة
«جنس»، التي عدت فيما بعد بوصفها شيئاً جوهرياً
لكيان الفرد. ولذلك، فإنه قد تم النظر إلى هذا الشيء
الذي يسمى «جنساً» من خلال طريقة عكسية حاسمة

بوصفه السبب في تنوع الظواهر التي تم تجميعها لإبداع الفكرة. لقد أعطت هذه العملية النشاط الجنسي أهمية جديدة، ودوراً جديداً، بحيث جعلت من النشاط الجنسي سراً لطبيعة الفرد. وفي إطار الحديث عن أهمية «الدافع الجنسي» «sexual urge»، وعن، «طبيعتنا الجنسية» «sexual nature» يلاحظ «فوكو» أننا قد وصلنا إلى النقطة:

«التي أصبحنا نتوقع فيها أن يصدر فهمنا مما عد لقرون عديدة جنوناً...، وأن يصدر كياننا مما كان مدركاً على أنه دافع غير مسمى. ومن ثم تكمن الأهمية التي نخصها بها، والخوف الوقور الذي نحيطها به، والعناية التي نبدىها لكي نعرفها. وقد أدى هذا إلى واقع أصبحت معه عبر القرون أكثر أهمية إلينا من أرواحنا».

إن «الجنس» كما يراه «فوكو» مشيد من خلال الخطابات المرتبطة بالمؤسسات والممارسات الاجتماعية المتنوعة. وهذا يتضمن الطريقة التي يعالج من خلالها الأطباء، ورجال الدين، وموظفو الدولة، والعمال

الاجتماعيون، وحتى الروائيون، مجموعة الظواهر التي يعدونها نشاطاً جنسياً. ولكن هذه الخطابات تظهر «الجنس» كشيء سابق على الخطابات نفسها. لقد قبل المحدثون هذه الصورة بطريقة موسعة، واتهموا هذه الخطابات والممارسات الاجتماعية بأنها تحاول أن تحكم وتكبح «الجنس»، الذي تشيده، في الواقع، هذه الخطابات والممارسات الاجتماعية. والتحليل الذي يقدمه «فوكو» يعكس هذه العملية من حيث إنه يتعامل مع «الجنس» بوصفه نتيجة وليس سبباً، أى بوصفه إنتاجاً للخطابات التي تحاول أن تحلل، وأن تصف، وأن تنظم أنشطة الناس.

إن هذا التحليل الذي يطرحه «فوكو» يعد مثلاً لموضوع من مجال التاريخ أصبح «نظرية» لأنه ألهم الناس، واحتضنه المفكرون الذين يعملون في حقول أخرى. إن هذه النظرية ليست نظرية للنشاط الجنسي بمعنى أنها مجموعة من القواعد والمبادئ التي ترمي إلى مفهوم عام، وإنما هي «نظرية» تزعم أنها تحليل لتطور تاريخي بعينه، ولكنها تنطوي، بطريقة واضحة، على تضمينات واسعة. فهي تشجعك على أن تستريب فيما تم تحديده

على أنه شيء طبيعي ومعطى. لم لا تكون هذه النظرية، على النقيض من ذلك، قد تم إنتاجها من خلال خطابات المتخصصين، ومن خلال ممارسات مرتبطة بخطابات المعرفة التي تدعي وصفها؟ فيما يطرحه «فوكو» إن النظرية هي المحاولة لمعرفة الحقيقة حول الإنسان التي أنتجت «الجنس» بوصفه سرّاً للطبيعة الإنسانية.

تكمن خصوصية التفكير الذي يصبح «نظرية» في كونه يقدم «إجراءات» «moves» لافتة للانتباه، يستطيع الناس استخدامها في التفكير حول موضوعات أخرى. أحد هذه الإجراءات يتجلى في الاقتراح الذي يقدمه «فوكو» حول التعارض المفترض بين نشاط جنسي طبيعي والقوى الاجتماعية «Power» التي تكبحه، يمكن أن يعد علاقة تواطؤ: «complicity» أي أن ثمة قوى اجتماعية تنتج الشيء «الجنس» وتعمل في الظاهر على التحكم فيه. أما الإجراءات الأبعد من ذلك - علاوة على ما سبق ذكره أعلاه - فإنه يمكننا من أن نتساءل عن طبيعة الإنجاز الذي ينتجه هذا التستر «concealment» لعلاقة التواطؤ بين «القوة» «Power» و«الجنس» الذي يعتقد أنها تكبحه: «ما نوع الإنجاز الذي يتحقق عندما يتم

النظر إلى هذه العلاقة على أنها علاقة تعارض وليست اعتماداً متبادلاً؟ وللإجابة على هذا السؤال يطرح «فوكو» أن هذا الوضع يخفي شمولية القوة أو انتشاريتها « Pervasiveness of Power ». ففي الوقت الذي تعتقد فيه أنك تقاوم «القوة/ السلطة» عن طريق الدفاع عن «الجنس»، فإنك، في الواقع، تشتغل تماماً طبقاً للشروط التي وضعتها «القوة/ السلطة». أو بعبارة أخرى: بقدر ما يبدو ذلك الشيء المسمى بـ «الجنس» واقفاً خارج مجال «القوة/ السلطة»، بوصفه شيئاً تحاول القوى الاجتماعية عبثاً التحكم فيه، فإن «القوة/ السلطة» تبدو محدودة وليست ذات قوة كافية على الإطلاق، أي أنها لا تستطيع أن تدجن «الجنس». على الرغم من ذلك، فإن «القوة/ السلطة»، في الحقيقة، شاملة أو لديها انتشار، وتوجد في كل مكان. إن القوة، بالنسبة لـ «فوكو»، ليست شيئاً ما يستعمله شخص ما، وإنما هي «القوة/ المعرفة» Power/ Knowledge: أي القوة في شكل المعرفة، أو المعرفة بوصفها قوة. إن ما نعتقد أننا نعرفه عن العالم، أي إطار المفاهيم التي نفكر في العالم من خلالها، يمارس قوة

هائلة علينا. إن الزوج «القوة/ المعرفة»، على سبيل المثال، أنتج الوضع الذي يحدد الإنسان من خلال جنسه، أي أنه أنتج الوضع الذي يحدد المرأة بوصفها إنساناً يحقق كيانه كشخص من خلال علاقة جنسية بالرجل. ولذلك فإن الفكرة القائلة بأن الجنس يقع خارج مجال القوة، وفي تعارض معها، تخفي حقيقة الوصول إلى الزوج «القوة/ المعرفة».

وهناك العديد من الأشياء المهمة يمكن ملاحظتها بخصوص هذا المثال عن النظرية. فالنظرية هنا، عند «فوكو» تحليلية، أي تحليل لمفهوم ما، ولكنها، أيضاً بطريقة ملازمة، تأملية، بمعنى أنه ليس ثمة دليل يمكنك أن تنص عليه لكي تتبين أن هذه الفرضية صائبة حول النشاط الجنسي (هناك أدلة كثيرة تجعل طرح «فوكو» مقبولاً، ولكن ليس هناك اختبار قطعي). ويسمى «فوكو» هذا النوع من البحث «النقد الحفري»: «Genealogical Critique» اكتشاف الكيفية التي تنتج الممارسات الخطابية من خلالها ما يفترض أنه طبقات أساسية، كـ «الجنس» مثلاً. إن مثل هذا النقد لا يحاول

أن يخبرنا عن ما يكون الجنس، في الحقيقة، ولكنه يبحث لكي يبين لنا كيف خلقت هذه الفكرة. وجدير بالملاحظة، أيضاً، أن «فوكو» في هذا المقام لم يتحدث عن الأدب على الإطلاق، وعلى الرغم من هذا، فإن النظرية قدمت فائدة عظيمة لدارسي الأدب. وهذا راجع إلى أن الأدب يعالج موضوع «الجنس»، ويعد الأدب أحد الأماكن التي يتم تشييد فكرة «الجنس» فيها، حيث إننا نجد ترويحاً للفكرة القائلة إن الذوات الإنسانية الأشد عمقاً مرتبطة بنوع من الرغبة تشعر بها نحو إنسان آخر. وقد مثل هذا الطرح الذي قدمه «فوكو» أهمية للذين يدرسون الرواية، والذين يشتغلون على دراسات الجنوسة «Gender Studies» وما شابهها. وقد كان لـ «فوكو» تأثير خاص، بوصفه مبتكراً لموضوعات تاريخية جديدة مثل: الجنس، والعقاب «Punishment»، والجنون «Madness»، التي لم تكن نظن من قبل أن لها تاريخاً. ويعالج «فوكو» في كتاباته مثل هذه الأشياء بوصفها تشييدات تاريخية، وهكذا شجعنا «فوكو» على أن ننظر إلى الكيفية التي شكلت الممارسات الخطابية لفترة ما أشياء بما فيها الأدب كنا نسلم بها جدلاً.

أما المثال الثاني الذي نظرحه حول موضوع «النظرية»، فإن له تأثيراً يماثل مراجعة «فوكو» لتاريخ النشاط الجنسي، ولكنه ذا ملامح تشرح بعض الاختلافات داخل حقل «النظرية». إن هذا يمكننا من أن ننظر إلى تحليل الفيلسوف الفرنسي المعاصر «جاك دريدا» «Derrida» لموضوع الكتابة والتجربة في كتاب «اعترافات» «Confessions» لـ «جان جاك روسو» «Rousseau». إن «روسو» كاتب فرنسي ينتمي إلى القرن الثامن عشر، وعادة يعود إليه الفضل في تأسيس التصور الحديث للذات الفردية.

ولكن في البداية، لا بد من أن نقدم خلفية معرفية موجزة فلقد اعتادت الفلسفة الغربية على أن تميز «الحقيقة» «reality» من «تمظهرها» «appearance»، والأشياء نفسها من «تمثلاتها» «representations»، و«الفكرة» «thought» من «العلامات» «signs» التي تعبر عنها. وطبقاً لهذا المنظور، فإن العلامات أو التمثيلات ما هي إلا طريقة للوصول إلى الواقع أو الحقيقة أو الأفكار. وينبغي أن تكون غاية في الشفافية،

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

كما لا ينبغي أن تكون عائقاً، ولا أن تؤثر أو تلوث
الفكرة أو الحقيقة التي تمثلها. في هذا الإطار، بدأ الكلام
«التجلي الفوري» «immediate manifestation» أو
«حضور الفكرة» «presence of thought»، بينما
«الكتابة»، التي تعمل في غياب المتكلم، تم معالجتها
بوصفها تمثلاً مزيفاً «artificial»، وفرعياً «derivative»
للکلام، وعلامة مضللة إكانياً لعلامة أخرى.

وعندما يكتب «روسو» أن: «اللغات معدة لكي
يتحدث بها الناس، أما الكتابة فإنها تؤدي خدمة
تكميلية للكلام فقط»، فإنه يتبع التقليد الفلسفي الذي
صار إدراكاً مألوفاً وشائعاً. وعند هذه النقطة، يتدخل
«دريدا» متسائلاً: ما الإضافة أو التكملة
«supplement»؟ إن قاموس «ويبستر» «Webster»
يعرف كلمة «supplement» على أنها شيء ما يكمل أو
يضيف. فهل الكتابة «تكمل» الكلام من خلال إضافة
شيء جوهري كان مفقوداً، أو أنها «تضيف» شيئاً يمكن
للکلام أن يكون تاماً للغاية بدونها؟ إن «روسو» يخصص
الكتابة، بطريقة متكررة، على أنها مجرد إضافة وزيادة
غير جوهريّة «inessential extra»، وربما تكون «مرضاً»

«disease» للكلام: بمعنى أن الكتابة تتكون من علامات تقود إلى إمكانية الفهم الخاطئ «misunderstanding» لأنها تقرأ في غياب المتكلم الذي هو غير متواجد لكي يشرح أو يصحح. ولكن رغم أن «روسو» يسمي «الكتابة» زيادة غير جوهرية، فإنه في كتاباته يعالجها بوصفها ما يكمل أو يسد نقصاً حاصلًا في الكلام: أي أن الكتابة يتم العودة إليها، بطريقة متكررة، لكي تعوض العيوب الموجودة في الكلام مثل إمكانية الفهم الخاطئ. فعلى سبيل المثال، يطرح «روسو» في كتابه «اعترافات»، الذي يدشن فيه فكرة الذات «self» بوصفها حقيقة داخلية «inner reality» غير معروفة للمجتمع، بأنه اختار أن يكتب اعترافاته، وأن يخفي نفسه من المجتمع، لأنه في المجتمع قد يظهر نفسه «ليس فقط في وضع غير ملائم، ولكن بوصفه شخصاً يختلف تماماً عما أنا أكون.... إذ لو كنت حاضراً فإن الناس لن يعرفوا مطلقاً ما قيمتي». إن «روسو» يعتقد أن ذاته الداخلية «الحقيقية» «true»، تختلف عن الذات التي تبدو في المحادثات مع آخرين، ولذلك فإنه يحتاج للكتابة لكي يكمل العلامات المضللة لكلامه. فالكتابة

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

تصبح جوهريّة، لأن الكلام أخذ خصائص أعزيت سلفاً للكتابة: أي أنه أصبح مثل الكتابة، يتكون من علامات ليست شفافة، ولا تنقل المعنى المقصود للمتكلم أوتوماتيكياً، ولكنها مفتوحة لعملية التأويل.

إن الكتابة إضافة تكميلية للكلام، ولكن الكلام من قبل هذا إضافة تكميلية: إن «روسو» يعتقد أن الأطفال يتعلمون استخدام الكلام بسرعة، «لكي يعوضوا ضعفهم الخاص..... ولذلك فإننا لا نحتاج إلى تجربة كبيرة لكي ندرك كم هو ممتع أن يفعل الإنسان من خلال أيدي الآخرين، وأن يحرك العالم، ببساطة، بتحريك لسانه». من خلال إجراء مميز للنظرية، يعالج «دريدا» هذه الحالة الخاصة بوصفها مثالاً للبنية الشائعة «Common Structure» أو للمنطق: منطق التكملة الإضافية «Logic of Supplementarity» الذي اكتشفه «دريدا» في أعمال «روسو». هذا المنطق يشكل بنية، بحيث يصبح الشيء المضاف إليه «الكلام» بحاجة إلى «التكميلية» «Supplementation»، لأنها تثبت أن لديها الخصائص نفسها، التي كان يعتقد في الأصل أنها تخص التكملة فقط «الكتابة». وسوف أحاول أن أشرح ذلك.

إن «روسو» يحتاج إلى الكتابة، لأن الكلام يتعرض إلى عملية تأويل خاطئة. وبشكل أكثر عمومية، إنه يحتاج إلى العلامات لأن الأشياء نفسها لا تكفي. ويصف «روسو» في كتابه «اعترافات» حبه لمدام «دي وارنز» «Madam de Warens»، الذي كان يسكن في بيتها، والتي كان يناديها «ماما»:

«قد لا أنتهي مطلقاً، لو أنني وصفت تفصيلاً كل الحماقات التي كان يدفعني تذكر أُمي العزيزة إلى ارتكابها، عندما تكون غير موجودة. كم مرة قبلت سريري، مستدعياً أنها قد نامت فيه، والستائر، وكل الأثاث في الغرفة، لأنها تخصها ويدها الجميلة قد لمستها، حتى أرض الغرفة التي كنت أنبطح عليها، معتقداً أنها مشت عليها».

توظف هذه الأشياء المختلفة في غيابها بوصفها تكملات/ إضافات، أو استبدلات «substitutes» لحضورها، ولكنها تسفر حتى في حضورها عن البنية

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

نفسها، عن الاحتياج نفسه لـ «التكملات / الإضافات». ويتابع «روسو» وصفه:

«وحتى في حضورها، كنت أرتكب تصرفات غير مسئولة أحياناً، لا يمكن أن يلهمك ارتكابها سوى الحب العنيف جداً. في أحد الأيام ونحن على مائدة الطعام، وبمجرد أن وضعت «أمي» اللقمة في فمها، صرخت بأننى رأيت شعرة فيها، فأخرجت اللقمة من فمها ووضعتها مرة أخرى على طبقها، عندها قبضت عليها متلهفاً وبلعتها».

إن غيابها الذي وجب أن يعوضه باستبدالات أو علامات تستدعيها إليه، متناقض، أولاً، مع حضورها، ولكنه يسفر عن أن حضورها ليس لحظة إنجاز وتحقيق، وإمكانية للوصول المباشر للشيء نفسه بدون التكملات / الإضافات أو العلامات. في حالة حضورها تظل البنية والحاجة للتكملات / الإضافات هي عينها أيضاً. ومن ثم الحدث الغريب أو الخيالي لبلع الطعام الذي وضعته في فمها، واستمرار هذه السلسلة من الاستبدالات. حتى لو

كان بإمكان «روسو» أن يمتلكها، كما نقول، فإنه كان سيشعر بأنها تنفلت منه، وأنه ليس بإمكانه إلا أن يتوقعها ويستدعيها، أو «ماما» ذاتها استبدال للأم التي لم يعرفها «روسو» مطلقاً، «أم» ما كان بإمكانها أن ترضيه، ولكنها، مثل جميع الأمهات، قد تعجز عن تحقيق الرضا، وقد تتطلب التكملات/ الإضافات.

يقول «دريدا» إنه:

«من خلال هذه السلسلة من التكملات/ الإضافات، يبرز قانون أو قاعدة (Law): تخص سلسلة لانهائية من الوسائط الإضافية/ التكميلية المتعددة، لا يمكن تجنبها، التي تنتج الشيء عينه الذي ترجمته: أي الانطباع بالشيء نفسه أو الحضور المباشر أو الإدراك المنشئي «originary perception». فالمباشرة نفسها مستمدة. وكل شيء يبدأ بالوسيط».

فبقدر ما تريد هذه النصوص أن تطلعنا على أهمية حضور الشيء نفسه، فإنها بالقدر ذاته توضح حتمية

الوسائط. هذه العلامات / الإضافات هي، في الحقيقة، مسؤولة عن الشعور بأن ثمة شيئاً، مثل «ماما»، يمكن إدراكه. إن ما نتعلمه من هذه النصوص هو أن فكرة الأصل مخلوقة من الصور أو النسخ «copies» وأن الأصل، دائماً، مؤجل، ولا يمكن إدراكه مطلقاً. والنتيجة هي أن إدراكنا المؤلف والشائع لفكرة الحقيقة بوصفها شيئاً ما حاضراً، لفكرة الأصل بوصفها شيئاً كان من قبل حاضراً، لا يمكن الدفاع عنه: أي أن التجربة، دائماً، متوسطة من خلال العلامات، والأصل منتج بوصفه نتيجة للعلامات، للتكمالات/الإضافات.

ويرى «دريدا» أن نصوص «روسو» مثلها مثل العديد من النصوص، تقترح بأنه بدلاً من التفكير في الحياة بوصفها شيئاً ما تضاف إليه العلامات والنصوص لتمثله، فإنه يجب علينا أن ندرك الحياة نفسها بوصفها مخضبة بالعلامات، ومصنوعة من عمليات الدلالة. قد تزعم الكتابات أن الحقيقة سابقة على الدلالة، ولكنها، في الحقيقة، توضح، كما يقول «دريدا» في عبارته الأثيرية، أنه «ليس ثمة شيء خارج النص»: عندما تظن أنك تتخلص من العلامات ومن النص، لتصل إلى

الحقيقة نفسها، فإن ما تجده يكون نصاً آخر، وعلامات أخرى، وسلسلة من التكملات / الإضافات. ويقرر «دريدا»:

«إن ما حاولنا أن نوضحه في تتبعنا للخيط الرابط «للتكملات / الإضافات الخطيرة» *Dangerous Supplement* يكمن في ما نسميه «الحياة الحقيقية» لهذه الكائنات «من لحم ودم»... لم يكن هناك شيء مطلقاً سوى الكتابة، وما كان هناك شيء مطلقاً سوى التكملات / الإضافات والدلالات الاستبدالية التي يمكن أن تنشأ في سلسلة من العلاقات الخلافية *Differential* «*Relations*»، وتستمر إلى ما لا نهاية، لأننا قرأنا في النص *in The Text* «أن المحاضر المطلق، والطبيعة، وما نسميه بالكلمات مثل «الأم الحقيقية»... إلخ، لم تكن موجودة مطلقاً، وقد هربت دائماً. إن ما يدشن المعنى واللغة هو الكتابة بوصفها الاختفاء للحضور الطبيعي».

هذا لا يعني أنه ليس ثمة فرق بين حضور «ماما» أو غيابها، أو بين حدث حقيقي وآخر خيالي، وإنما يعني أن حضورها يسفر عن نوع خاص من الغياب، لا يزال يتطلب وسائط التكملات/ الإضافات.

عادة يتم الجمع بين «فوكو» و«دريدا» معاً بوصفهما ما بعد بنيويين «Post-Structuralists»، غير أن هذين النموذجين لـ «النظرية» ينطويان على اختلافات لافتة للانتباه. فالنظرية عند «دريدا» تقدم قراءة أو تأويلاً للنصوص بحيث تحدد منطق اشتغال النص. أما طرح «فوكو» ليس مبنياً على النصوص (في الحقيقة يورد «فوكو» بطريقة باهرة بعض الوثائق أو الخطابات الفعلية)، ولكنه يقدم إطاراً عاماً للتفكير في النصوص والخطابات عموماً. ويعرض تأويل «دريدا» للحد النظري الذي يمكن أن تنطوي عليه النصوص الأدبية نفسها مثل «اعترافات» لـ «روسو»: أي أنها تقدم أطروحات تأملية واضحة حول الكتابة، والرغبة، والاستبدال أو التكميلية/ الإضافية، كما أنها توجه التفكير حول هذه الموضوعات من خلال طرق تظل متضمنة. أما «فوكو» فلا يبين لنا التبصر والحكمة التي تنطوي عليها

النصوص، ولكن الكيفية التي ينتج خطابات الأطباء، والعلماء، والروائيين، وآخرين، من خلالها الأشياء التي يزعمون أنهم يحللونها فقط. فـ «دريدا» يوضح مدى التنظير الذي تنطوى عليه الأعمال الأدبية، و«فوكو» يوضح مدى الإنتاجية الإبداعية التي تنطوى عليها خطابات المعرفة.

ويبدو أن ثمة اختلافاً فيما يزعمانه، ونوع الأسئلة التي تتمخض عن ذلك. فـ «دريدا» يزعم أنه يطلعنا على ما تقوله أو تعرضه نصوص «روسو»، ولذلك فإن السؤال الذي ينهض هو: إن كان ما تقوله نصوص «روسو» صحيحاً أم لا؟ ويزعم «فوكو» أنه يحلل لحظة تاريخية معينة، ولذلك فإن السؤال الذي ينهض هو: إن كانت تعميماته الواسعة تنطبق على أزمنة وأماكن أخرى أم لا؟ إن إثارة أسئلة متلاحقة مثل هذه تشكل بالدور طريقنا للوقوع في النظرية وممارستها.

يشرح هذان النموذجان أن النظرية تنطوى على ممارسة تأملية، تخص أطروحات حول الرغبة، واللغة، وهلم جرا، التي تتحدى الأفكار المسلم بها (بمعنى أن ثمة شيئاً

طبيعياً يسمى «الجنس» وأن العلامات تمثل حقائق سابقة). ومن خلال هذه الطريقة، فإن هذين النموذجين يحرضان القارئ أن يعيد التفكير في المقولات التي يمكن أن تتأمل الأدب من خلالها. ويظهر هذان النموذجان القوة الرئيسية الدافعة للنظرية الحديثة، التي تمثلت في نقد كل ما يؤخذ على أنه طبيعي، وإثبات أن ما كان يظنه ويصرح به الناس على أنه شيء طبيعي، هو في الحقيقة منتج تاريخي وثقافي. ونستطيع أن ندرك ما حدث من خلال مثال مختلف: عندما تغني «أريتا فرانكلين» «Arethe Franklin»: «أنت تجعلني أشعر مثل امرأة طبيعية»، فإنها تبدو سعيدة لكونها متحققة في كيان «طبيعي» سابقاً على الثقافة، وذلك من خلال تعامل الرجل معها. ولكن نصها: «أنت تجعلني أشعر مثل امرأة طبيعية»، يوحي بأن الكيان المعطى والمفترض كونه طبيعياً هو دور ثقافي، نتيجة تم إنتاجها داخل الثقافة: أي أنها ليست امرأة طبيعية ولكنها تريد أن تشعر أنها مثل امرأة طبيعية. إن المرأة الطبيعية هي نتاج ثقافي.

إن النظرية تجعل أطروحات أخرى مشابهة إلى هذا المثال، سواء كانت مؤكدة أن التنظيمات الاجتماعية

الطبيعية الواضحة، والمؤسسات، وكذلك عادات التفكير في المجتمع، هي منتج للعلاقات الاقتصادية القائمة، وصراعات القوة/ السلطة المستمرة، أو أن ظواهر الحياة الواعية قد تكون منتجة من خلال القوى اللاواعية، أو أن ما نسميه «الذات» «subject» منتج من داخل وخلال أنظمة اللغة والثقافة، أو ما نسميه «حضوراً» أو «أصلاً» أو «الأصلي» منتج من خلال الصور أو النسخ، وهو نتيجة للتكرار.

إذاً ما النظرية؟ ويبرز من خلال ما سبق طرحه أربع نقاط رئيسية:

- 1 - النظرية تخص معارف متداخلة « interdisciplinary » أي خطاب له نتائج خارج معرفة أصلية.
- 2 - النظرية تحليلية وتأملية، أي أنها محاولة تبرز ما ينطوي عليه ما نسميه جنساً، أو لغة، أو كتابة، أو معنى، أو ذاتاً.
- 3 - النظرية نقد للإدراك المؤلف، وللمفاهيم المسلم بأنها طبيعية.
- 4 - النظرية انعكاسية، هي تفكير حول التفكير، وفحص

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

للمقولات التي نستخدمها في فهم الأشياء، وفي الأدب، وفي الممارسات الخطابية الأخرى.

ونتيجة لذلك، فإن النظرية تبدو مصدر خوف. وتكمن إحدى الخصائص الأكثر فزعاً للنظرية اليوم في كونها لانهائية. فهي ليست شيئاً ما يمكنك السيطرة عليه أبداً، وليست، أيضاً، مجموعة معينة من النصوص يمكنك تعلمها لكي «تعرف النظرية»، وإنما هي مجموعة لا محدودة من الكتابات التي تزداد دائماً بمقدار ما تروج الفئة الشابية والقلقة من القراء، من خلال انتقاداتهم للمفاهيم الموجهة لمن هم أكبر منهم سناً، لإسهامات حول النظرية لمفكرين جدد، وتعيد اكتشاف أعمال مفكرين قداماء مهملين. هكذا تصبح النظرية مصدراً للخوف، مصدراً ثابتاً للعجرفة «upstagings» ويبدو ذلك من خلال طرح أسئلة مثل:

- ماذا؟ أنت لم تقرأ «لاكان»!

- كيف يمكنك أن تتحدث عن الشعر الغنائي «lyric» من غير أن تصرف همتهك للتشديد التأملي للذات المتكلمة؟

- كيف يمكنك الكتابة عن الرواية الفيكتورية بدون استخدام طرح «فوكو» حول انتشار موضوع النشاط الجنسي، وهستيريا جسد المرأة، وبدون شرح «جياتري سيفاك» حول دور النزعة الكولونيالية/ الاستعمارية «Colonialism» في تشييد الذات الميتروبوليتانية/ المتمدنة «Metropolitan»؟

إن النظرية تعرض نفسها، أحياناً، بوصفها مقولة خبيثة «diabolical» تحكم عليك بالقراءة الشاقة في مجالات غير مألوفة، حيث إن إتمام إحدى المهام لن يؤدي إلى راحة ولكن إلى واجبات أكثر صعوبة («سيفاك»، نعم، ولكن هل قرأت نقد «بينيتا باري» «Benita parry» لـ «سيفاك»، وردها عليه؟).

ويعود السبب الرئيسي في مقاومة النظرية إلى عدم القدرة على السيطرة عليها. فمهما كان مقدار تمكنك، فإنك لن تستطيع مطلقاً أن تتأكد إن كان واجباً أن تقرأ «جون بودريلار» «Jean Baudrillard»، أو «ميخائيل باختين» «Mikhail Bakhtin»، أو «ولتر بنيامين» «Walter Benjamin»، أو «هيلين سيكسو» «Helene Cixaus»، أو «س. ل. ر. جيمس» «C. L. R. James»،

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

أو «ميلاني كلين»، «Melanie Klein»، أو «جوليا كريستيفا» «Julia Kristeva»، أو إن كان بإمكانك أن تنساهم سالماً (وذلك سوف يعتمد، بالطبع، على من تكون، وما تريد أن تكون). إن كثيراً من العداء للنظرية يأتي، بلا شك، من أن حقيقة التسليم بأهمية النظرية يعني أن تصنع التزاماً مفتوحاً «open-ended commitment»، أن تترك نفسك في موضع بحيث تكون هناك، دائماً، أشياء مهمة لا تعرفها، ولكن هذا هو شرط الحياة نفسها.

إن النظرية تجعلك ترغب في السيطرة، فأنت تأمل في أن القراءة النظرية سوف تعطيك المفاهيم التي يمكنك من تنظيم وفهم الظواهر التي تهتم بها. ولكن النظرية تجعل السيطرة مستحيلة، ليس فقط لأن هناك، دائماً، أشياء كثيرة ينبغي أن تعرفها، ولكن، بطريقة أكثر خصوصية وأكثر ألماً، لأن النظرية نفسها هي تساؤل حول النتائج الجريئة، والفرضيات التي تؤسسها. إن طبيعة النظرية تكمن في كونها تفسد ما كانت تظن أنك تعرفه من خلال مناقضة الفروض والمسلمات. فأنت لم تصبح مسيطراً، ولكنك لست في المكان الذي كنت فيه من

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

قبل. إنك تتأمل ما تقرأه بطرق جديدة، كما أن لديك أسئلة مختلفة يمكنك طرحها، وفهم أفضل لتضمنيات الأسئلة التي وضعتها للأعمال التي قرأتها.

إن هذا المدخل القصير لن يجعلك مسيطراً على النظرية، ليس فقط لأنه قصير، ولكن لأنه يجمل الخطوط المهمة للفكر ومناطق الجدل، وبنوع خاص تلك التي تخص الأدب. لقد عرض هذا المدخل لأمثلة من البحث النظري، على أمل أن يجد القارئ من خلاله النظرية قيمة وجذابة، وأن يغتنم الفرصة لمعاينة متعة الفكر.

نوافذ (26)، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

المراجع:

Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis:- University of Minnesota Press, 1982), 66.

- Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. i (New York : Pantheon, 1980), 154, 156, 43.

- حول الكلام والكتابة:

Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982), 89-110.

- Jean Jacques Rousseau, *Confessions*, Book 3, and elsewhere, quoted in Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976), 141-64.

- « ليس ثمة شيء خارج النص »:

Derrida, *Of Grammatology*, 158

- حول « أريتنا فرانكلين » انظر:

Judith Butler, "Imitation and Gender Insubordination", in Diana Fuss, ed., *Insid/out: Lesbian Theories, Gay Theories* (New York : Routledge, 1991), 27-8.

قراءات إضافية:

- Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. يبدأ بمناقشة النظرية على العموم

- Richard Harland, *Superstructuralism: The Philosophy of*

نوافذ (26) ، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

Structuralism and post-structuralism (London: Methuen, 1987). ينطوى على فحص شامل ومتسع ومثير للبنىوية وما بعد البنوية.

- فيما يخص «فوكو» انظر:

Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader* (New York:- Pantheon, 1984).

- Lois McNay, *Foucault : A Critical Introduction* (New York : Continuum, 1994) .

- فيما يخص «دريدا» انظر:

- Culler, *On Deconstruction*, 85 - 179.

- Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida* (Chicago : University of Chicago Press, 1993).

* * *

جدل الاستعارة مقالة أنثروبولوجية في الهرمنوطيقا

بيير هاراندا

ترجمة علي حاكم صالح

ليس ثمة «نصوص» في المجتمعات الأمية. ورغم ذلك، «يقرأ» الأنثروبولوجيون تلك المجتمعات بالطريقة التي يقرأ بها مواطنوهم الكتب. وفي دراستنا المتخصصة، نصف بالتفصيل الناس والأحداث والثقافات التي لم تشعر بالحاجة إلى أبجدية ما: أي أننا نحول إلى الخطية (التي تفرضها الأوصاف المكتوبة) المجتمعات اللاخطية (لأنها مجتمعات أمية) التي نصفها. ونحن

نعبر عن أوصافنا لـ «آخرين» بغية جعلهم قابلين على الفهم من «ذوات» أخرى، ونؤول ما نراه ونجربه في ما يسمّى بالمجتمعات الغريبة الأطوار في ضوء الأيديولوجيات التي تشكّلنا عندما نحاول أن ندلي بشهادة حول تنوع الجنس البشري وبناء المتأصلة أيضاً.

ومن هذه الناحية، يكون عالم الأنثروبولوجيا، كما الشاعر، موزعاً لـ «الأشرطة السينمائية البيتية»، فالأول يقدمّ إلماعات حول الأشكال الملغزة للجنس البشري إلى أولئك الذين لا يستطيعون الانطلاق في استكشاف المناطق الغريبة، والثاني يقدمّ إلماعات حول الأشكال الملغزة للفكر إلى أولئك الذين لا يستطيعون الانطلاق في استكشاف الأفكار الغريبة. ولكن، ألا تكون مثل هذه المحاولات محاولات نرجسية في الأساس؟ وفي التحليل الأخير، ستكون الاستجابة أما رفضاً («إنه هراء، وأولئك الناس مجانين/ إنه هراء وذلك الكاتب مجنون!»)، أو قبولاً («مدهش! يا له من شيء جميل!»). ونحن نقول إن الرفض يُظهر عجز القارئ عن التكيّف مع المعايير الجديدة. ولكن، ما القبول؟ حينما يحول المرء مجتمعاً أو قطعةً أدبيةً إلى شيء منسجم مع أهوائه وثوابته الخاصة،

حينها، فقط، يكون له شعور بالفهم الخاص. وحينما يكون معنى لمثير جديد، حينها، فقط، يكون له انطباع عن إدراك وحياة أغنيين⁽¹⁾. ألا يمكننا القول إن مهمات عالم الأنثروبولوجيا ومهمات الشاعر لا تختلف عن مهمات مؤسسات الفندقية المتعددة التي تمكّن السائح من رؤية العالم من دون أن يتخلّى، أبداً، عن الأثاث المطمئن ووجبات الطعام حتى في البلدان الأكثر غرابة ورعباً؟

إنني أقارب موضوعي حسب نزعاتي وحدود اهتماماتي، أي نزعات وحدود عالم أنثروبولوجي بنيوي. وتتضمّن حدود اهتماماتي معرفة مقتصرة على الدراسات الأدبية. ولذلك، قد تكون افتراضاتي عادية تماماً بالنسبة لمثل هؤلاء «القراء في نصي» الذين يقرؤون بشكل أفضل. وعلاوةً على ذلك، فإن بعض الحدود تفرض نفسها. وعلى الرغم من أهميتها لدراستي، فلا يمكنني، هنا، أن أمضي في نظرية التأويل التي طورها علماء الاجتماع الكميون quantitative social scientists، ولا النظرية المعارضة، كما يبدو لدى علماء المنهج العرقيين ethnomethodologists. إن البحوث التي أنجزت حول نموذج الإدراك في علم النفس الاجتماعي، وفي الفلسفة

التطورية (علم وظائف الأعضاء)، وفي علم الحاسوب، هذه البحوث مهمة على حد سواء. وسيميز القراء المطلعون على هذه الحقول الأفكار التي استعرتها من أجل مقتربي، رغم أنني لم أتردد في الاعتراف بها صراحة.

إن نزعتي هي الاتفاق مع ليفي شتراوس في أن «الأساطير تفكر من خلال الناس». وهذا يعني أن البنية الدلالية التي تحكمنا تفكر فينا. والتقاليد التي تطوق حيواتنا «تتفكر ذاتها»، أي أنها تتجلى وتكشف عن مصادرها الدلالية من خلال الناس الذين يتخللونها والذين يؤبدون هذه التقاليد عبر الزمن. بعبارة أخرى، تعبّر «الأساطير» والأيديولوجيات والقوانين الدلالية للثقافات والثقافات الفرعية عن نفسها من خلال حاملها الذين يصوغون عملية التفكير والأفكار المقبولة والمواقف⁽²⁾.

إن للثقافات - الأنظمة الدلالية - ثباتاً وحركيةً خاصين بها. وثمة حقول دلالية يكون الثبات فيها شديداً: مثل أسماء القرابة، وتعاليم الكنائس المتزمته، والتصوير بشأن وظائف الجنس sex. وثمة حقول دلالية أخرى تكون الحركية فيها عاليةً في عصور معينة من

التاريخ: مثل الأسلوب والزِّي، وبعض مجالات التقنية: «فالشبكات يتيح للناس إمكان الإيمان، وللكهنة تقديم المواعظ، وللأصدقاء الثقة بعضهم ببعض. والحركية تتيح للناس إمكانية التأقلم مع عوارض الزمن، وللشعراء والأنبياء إنجاز أنظمتهم الدلالية، إنها تتيح للناس إمكانية الوقوع في الحب»⁽³⁾.

المخططات الدلالية واحتمالات الترابط:

تتحكم المخططات الدلالية بأفكارنا وعواطفنا. إنها شبكات ثقافة خاصة نستبطنها عندما نخضع لعملية التكيف الاجتماعي. وتكون هذه الأليات ذات أثر في تشكيل الصنف، وكذلك في تأسيس، واندماج، أو رفض العلاقات بين الأصناف:

ضمن عالم دلالي ما، تكون بعض توليفات العناصر - أي العلاقات القائمة بينها - سائداً، والآخر مباحاً ولكنه نادر، ويكون بعضها الآخر شعرياً أو مهجوراً، ويكون البعض الآخر مقصياً.... ويمكننا القول، بزعم من روسو، إن التواصل الإنساني عقد اجتماعي يرتكز على مجموعة من القوانين غير المدركة، وإن أساطير

ثقافة ما تتضمن تشريعاتها الدلالية. وفيما إذا كان بالإمكان اختزال هذه المسألة إلى عملية جبرية، فإنها تعتمد على قوة المحلل. ومهما تكن الظروف، فالقواعد موجودة، وتتجلى عبر حقيقة أن أولئك العاجزين أو غير الراغبين في الالتزام بها والمشروطين بها إما أن يُحبسوا في المصحّات أو أن يُعزلوا بوصفهم غربي الأَطوار⁽⁴⁾.

ولكي نجعل الكلام أكثر وضوحاً، دعونا نضربُ مثلاً على ذلك. سيكون من الممكن تقدير درجة، ومن ثمة بناء نموذج احتمالي، قبول الاستعارات الآتية في ثقافات من النمط الأوروبي⁽⁵⁾:

المقبولية	الاستعارات
90-100٪	الوقت نقود
40٪	الجمال نقود
25٪	الحب نقود
1٪	البول نقود

«الوقت نقود» هي استعارة يمكن ترجمتها إن لم تكن مترجمة على نحو مناسب، ويمكن فهمها وقبولها في

جميع الثقافات التي يمكن أن ينتسب الوقت فيها إلى صنف «السلعة». وستكون العبارة نفسها صحيحة قواعدياً في العديد من اللغات الميلانيزية، ولكنها ستظل غير مفهومة؛ لأن الوقت ليس سلعة في تلك الثقافات. إن علاقة التعادل المتأسسة في تلك الاستعارة هي قول سائد - مثل سائر - في ثقافتنا، إذ ليس هناك شكوك في مقبوليتها، وهي واسعة الانتشار بيننا، إلا أنها على العكس بين أعضاء ما سُمِّيَ (على نحو ملائم) بالثقافة المضادة.

«الجمال نقود» هي استعارة أقلُّ ألفة. وسيحتجُّ أناس عديدون عليها لأنها تعبّر عن نظرة تجارية. رغم أن للفن والجماليات إجمالاً قيمةً سوقية، ورغم أن الشخص «الجميل» يمكن أن يحقق زواجاً مريحاً، إلخ...، فالعبارة ستُشعر بالفجاجة عضواً مثقفاً ثقافة عادية من أعضاء مجتمعاتنا. وستكون هذه العبارة مبهمة تماماً بالنسبة للميلانيزيين؛ لأن تصوّرهم لـ «الجمال» (مثل تصوّر أفلاطون له) غير منفصل عن تصوّرهم لـ «الخير»؛ ولأن كلا التصورين يُعبّر عنهما، بشكل مشترك، بكلمة واحدة - مثل لاو Lau، «دايانا» - قد تفسّر على أنها

«الكمال والصفاء الناجمان عن النظام التعاملي و / أو الكوني». ولا علاقة لهذا التصور بـ «السلعة».

«الحب نقود» استعارة ستقبل على مفض أكثر من استعارة «الجمال نقود». وسيرفضها أغلب أعضاء مجتمعاتنا؛ لأنها تدنيس شائن، أو أنهم سيؤولونها على نحو يدعو إلى السخرية. وقد يكون سبب ذلك هو، إلى حد ما، إن في مخططنا الدلالي، كما تجلّى في العهد الجديد، ترابطاً بين الشيطان والنقود، وبين الله والحب، ترابطاً لم تُعره الرؤية الفيبرية [نسبة إلى ماكس فيبر] للرأسمالية بشكل تام. وبالمقابل، سينسجم الميلاينزيون مع هذا التعادل: أي أن حبّ أرواح الأسلاف يجلب الثراء لزعماء العشيرة الورعين: ومن هنا قد يكون الميلاينزيون أكثر اعتقاداً بفيبر من أغلب مواطنينا.

ستكشف الاستعارة الأخيرة - «البول نقود» - «عقلاً مريضاً» أو لغة سوريالية بين الميلاينيين وبيننا أيضاً. إن مثل هذه العبارة مُقصاة في الكلام العادي ليس على أساس أنها تنتهك قواعد آداب السلوك فقط، وإنما لأنها تنتهك قواعد علم الدلالة أيضاً. وهكذا نصل إلى حدّ نظامنا المشابه للأنظمة التي تتحرك ضمن إطار

الفكاهة. فمثل هذه العبارات اللامقبولة تبين أننا لا نستطيع الكلام أو حتى التفكير بحرية مثل الحرية التي يمكننا بها الرغبة في الاعتقاد بشيء ما. فثمة تقييدات - خارجية وداخلية - على درجات حريتنا الفكرية⁽⁶⁾. والنمط نفسه من المقاييس يقيد التأويل، أي يقيد الرضا والقبول.

لكي نختم هذا القسم من المقالة، أود أن أؤكد أن الأصناف الدلالية هي تصنيفات ثقافية خاصة، وأنها تتألف من مجموعات استبدالية تكون صلاتها بالمجموعات الأخرى (أي الوقت والنقود) محدودة ومحددة. و«الصلات» هي، في الواقع، معاملات الترابط التي يمكن أن تقاس، سواء أكانت في الكلام العادي أم في الخطاب الشعري. وتشكل مجموعة هذه القياسات شبكة من احتماليات التحوّل التي تمكّن المحلّل من أن يتنبأ بأنه حالما يكون المرء في حالة دلالية لـ «الوقت» أو «الحب» أو «البول» ستتجسّد بعض التوقعات على نحو يكشف تركيباً ما (سنتاغم) بينما تكون التوقعات الأخرى غير واردة، وكلما كانت التوقعات أكثر وروداً، كان الاستعداد لقبولها أكثر. إن صانعي الألغاز،

والشعراء، وصانعي الأساطير، والمغنين الشعبيين، والمتخصصين بالإعلانات، هم المنظمون الدالليون الذين يمكنهم أن يزيدوا أو ينقصوا احتماليات الترابط؛ ولذلك فهم يتحكمون بالتدفق الدلالي في الشبكات التي توفر بنية التواصل التحتية لمجتمع ما⁽⁷⁾. إنهم يستخدمون بنى الصيغة المتبدلة (كليشيه) وبنى الاستعارة؛ ولذلك وبخلاف (الاحتمالية الدنيا)، ستنشط الروابط، في حين أنهم، في الوقت نفسه، يوجهون «تسلسل أفكار» الجمهور بعيداً عن بعض الروابط الدلالية الأخرى.

تذويت المخططات الدلالية وثباتها:

يُنينُ التعليم الرسمي أليات الاستجابة العقلانية للناشئة. إنه يكيّف أجيال المجتمع الناشئة من أجل استمرارية المجتمع: إنه يكيّف الشباب ليفكروا طبقاً للنماذج المقبولة، أي النماذج التاريخية والجمالية والاجتماعية والدينية إلخ... وهو يستنبط هذه النماذج من أجلهم. إن مجموعة أليات الاستجابة العقلانية المكتسبة من خلال التعليم وأنشطة عقلية أخرى (القراءة والمحادثة، إلخ...) تحدد في الشباب ما سمّاه جاك لاكان

تركيبهم العقلي الذي سيصبح - وهذا ما تأمله الطبقات الحاكمة - نظامهم العاطفي أيضاً. وهكذا، يكون التعليم الرسمي جزءاً مهماً من أواليات بقاء المجتمع⁽⁸⁾.

إن قسماً كبيراً من الأدب ينجز الوظيفة نفسها. فللأدب جمهور لأنه حتى إذا كان ينعم بقسط من الحرية تمكّنه من أن يكون جريئاً واستكشافياً أكثر من التعليم، فإنه يبقى، جوهرياً، محافظاً في أهدافه: فالبدائل المقترحة في أغلب الروايات والقصائد والمسرحيات غير المألوفة هي بدائل لا تضرّ النظام القائم، أي أنها ضدّ البنية التراتبية ذات الديمقراطية الزائفة لمجتمعنا.

إن ما يوازي ويكملّ التعليم والأدب هو الفلكلور والفن الشعبي اللذان يبنّيان أواليات الاستجابة «العاطفية» لشبابنا. ومن هذه الناحية، تشكل الساعات الطويلة التي يقضيها المراهقون بالاستماع إلى أشرطة التسجيل المحببة إليهم عملية تكيّف مهمّة. فذواتهم النامية تكون مقولبة ومتأثرة، دلاليّاً، بخصوصية غرفهم، وبالجلسات الموسيقية رفقة الآخرين، وبالرقص على «الأغاني الشهيرة» (ليونارد كوهن). ويحدث هذا خلال

عرض التراكيب (السنناكمات) العاطفية التي بها يسعى صانعو الأفلام والشعراء، وربما قبل كل شيء، المغنون الشعبيون إلى أن يؤلفوا ويعيدوا تأليف نماذجهم الثقافية الناشئة عن القلق. والنتيجة معجم من الكلمات المشحونة (شهواني، فتاة، إلخ...) وتركيب من العواطف («الحب يدعوك باسمك»، «عبر الكون»، إلخ...). وهكذا يبينُ المغنون والمنظمون الداليون الآخرون «انفعالات» جماهيرهم الذين هم هدفهم عبر تحديد نظام انفعاليّ (تحديد لاكان للذات) في الذوات، ويزوّدهم جمهورهم بتواطؤ معتمد على الوسائل المنتخبة بتلقائية للإعلاء من شأن الذات.

وبأي حال، ومهما تكن جرأتهم، فليس هناك فنٌّ ثوريّ أو ثقافة مضادة يمكنهما أن يغيّرا مخططنا الدالي الراسخ. إذ سيتطلب الأمر أكثر من كتاب رمزي Bible جديد، وأكثر من حروب عالمية كيما تتبدّل، بعنف، بداياتنا في القبول والرفض. لقد طورنا أواليات دفاع (ضدّ البطالة والركود والتهديدات الأخرى للثقة بالنفس) يمكننا بها، وبسرعة، أن نلطف ونطبع سلسلة جدّ كبيرة من التحديات التي أكرهتنا، منذ عقود قليلة، على أن

نجدد بنى تفكيرنا، يبين هذا الأمر أن النظام الدلالي،
وإذاً النظام الاجتماعي، ناجح في مجتمعاتنا.

إن المواقف وأنظمة القيم الخاصة بنا تستمد ثباتها
من علاقة تراتبية لهيمنة البيئة الطبيعية والاجتماعية
(بدلاً من علاقة التكافل مثلاً). والحالة الوثيقة الصلة
بموضوعنا هي تصورنا للملكية التي تحكم سلوكنا
وأفكارنا فيما يتعلق بالناس والأشياء أيضاً⁽⁹⁾. وفي
الحقيقة، فإن لنا الحق القانوني لقتل شخص يحاول أن
يسرق شيئاً منك، فحقوق الملكية تتجاهل حق كائن
إنساني آخر في الحياة.

هل يحدث، مثلاً، تأثير الماركسية أو البوذية، في
الأخير، تحولاً من رضانا الذاتي وغطرستنا إلى اعتراف
بأولويات مختلفة لم يستطع حتى ديستوفسكي أو
شتاينبك أن يغرسوها فينا؟ ويبدو أننا مشروطون، على
نحو يدعو لليأس، بأسطورة («تفكر في نفسها» من
خلالنا) تفوقنا، وبأسطورة المهمة التي يستلزمها ذلك
التفوق، تلك المهمة التي يجب أن تلقي على بقية الجنس
البشري، وبشكل قوي، الضوء الأخير الذي كنا
محظوظين بما فيه الكفاية لأن نرثه من أسلافنا العظام.

التأويل: القبول والرفض

طبقاً للرؤى السابقة، فإن «نؤول» هو أن نقبل ما ندركه، وندع ما يتعارض مع مخططنا الدلالي. فالقبول ثمرة النرجسية التي هي بذاتها أوالية من أواليات البقاء. والنرجسية، حسب فرويد، هي شبكة البنية التي تمكّن الناس من أن يحددوا ويحتفظوا بهوياتهم على نحو عقلائي وعاطفي، ونتيجة لذلك فهم يديمون أنفسهم. فالفن، شأنه شأن الحب والأنثروبولوجيا، يقوّم من استكشاف مصادر الذات، كما يوّلّد التعدد في المرايا صورة ملائمة، ظاهرياً، لأن تصبح واقعاً.

إن جمهوراً ما هو جمهور من المؤيدين. فالجمهور يبرز من خلال الحاجة الإنسانية لإثبات المرء لنفسه قدرته على المواكبة، أي أن بإمكان المرء أن يردّ العشوائية المقلقة في العالم والتاريخ إلى نموذج. فالمغني، وصانع الشريط السينمائي، والشاعر، وأي منظّم دلالي مختص يعرفون كيف يُطمئنون جمهورهم المؤيّد عبر منحه إيماناً متجدداً بكفايته العقلية والعاطفية. وعلى أية حال، ومن أجل أن يشتغل النص، ومن أجل أن يحرز مؤلفه جمهوراً مؤيداً،

يجب أن يكون مقبولاً بما فيه الكفاية بحيث يكون القارئ منفتحاً، في الأقل، على تدفق النص. وحالما يبدأ تدفق النص، فإن زخمه الدلالي سيحمل القارئ عبر شبكة فرعية من الترابطات الجديدة أو المطروقة. وستكون النتيجة ترسيخ عمليات تفكير الذات من خلال ما يمكن أن يسمى «الاختراق الدلالي» - وهو الاقتحام المطلوب أو المسموح به في الأقل - الذي ينجز، ضمن القارئ، فعل الحياة بشكل تام: فالنص هو الضوء الموجه إلى وجهي الذي يمكّني من أن أرى ذاتي بمرآة وحيدة الاتجاه أمسكها أمام الذات، والنص يتيح لي - نرسي - أن أعجب بعقلي، وأن أؤمن بنفسي؛ ونتيجة لذلك، أن يكون لي انطباع بأنني أحيأ على نحو أمثل. ومن جهة أخرى، يمثل الرفض، أو القبول المضاد، حركة سلبية ليست أقل تأثيراً في التنظيم الدلالي من القبول نفسه.

قبل خمسين عاماً تقريباً وصف ياكوبسون بما فيه الكفاية تأثير كلا هذين الشكلين الأوليين من التأويل، أي القبول والرفض:

«إن عدد المواطنين التشيكوسلوفاكيين الذين قرأوا، مثلاً، قصائد نزال Nezval ليس عدداً كبيراً. وبقدر ما

قرأوها وقبلوها، فإنهم ومن دون وعي سيمازحون صديقاً، ويشتمون خصماً ويعبرون عن عواطفهم، ويبيحون بحبهم، ويتجادبون أطراف الحديث في السياسة بصور مختلفة نوعاً ما. وحتى إذا قرأوا هذه القصائد ورفضوها، فلن تبقى لغتهم وطقوسهم اليومية بمنأى عن التغيير. وستنتابهم، لوقت طويل، فكرة ثابتة: وهي قبل كل شيء أن لا يتشبهوا بنزفال هذا. وسيتجنبون، بكل الطرائق الممكنة، حوافزه، وصوره، وصياغته. وعلى أية حال، فإن معاداة قصائد نزفال هي حالة نفسية تختلف تماماً عن الجهل بهذه القصائد. وسينشر معجبهه والمنتقصون من قدره حوافز شعره وتنغيمات هذا الشعر، وكلماته وعلاقاته، باطراد، حتى يشكلوا لغة الناس ومزاجهم الداخلي، أولئك الناس الذين يعرفون نزفال من الأخبار اليومية لجريدة *Politicka* (*) فقط» (10).

إن التحدي هو نفسه دائماً. فكيف يدافع المرء نفسه، بشكل فردي أو مجتمعي، ضد ما نسميه «الإنتروبيا entropy» [العشوائية]، وكيف يبقى، خلال الزمن، محتفظاً باللايقين المنبث في مستهل ثقافة معينة، وكيف يحافظ على الثبات والسكون - أي القابلية على التنبؤ

- رغم ازدياد الفوضى في كل مكان، وكيف يحتفظ بالشعور في أن قوى شخص ما في تجربة التنظيم تفي بالمراد⁽¹¹⁾؟ ويمكننا أن نقول عن أيّ «نصّ» ما كتبته في مكان آخر عن الأسطورة:

«تتوقّف حياة الأساطير على إعادة تنظيم المكونات الموروثة بإزاء الظروف الجديدة، أو على نحو متبادل إعادة تنظيم المكونات الجديدة والوافدة في ضوء الموروث. وبشكل عام، فإن عملية الأسطورة هي وسيلة تعليمية يُردُّ بها اللامعقول، العشوائي، إلى المعقول، أي إلى نموذج: فقد تكون الأسطورة أكثر شمولاً من التاريخ»⁽¹²⁾.

لقد حددنا، منذ زمن طويل، أوالية دفاعنا التي تمثّلت في مسلّمة أن الثقافة أرفع منزلةً من الطبيعة⁽¹³⁾. وهذا ينحو بشعوبنا إلى المبالغة في تقدير التقنية، وإلى تنمية الأيديولوجيات الإمبريالية، وإلى تأييد البنى التراتبية، أي إلى قبول الخطابات التي تدور حول تلك المسالك من التفكير ورفض الخطابات المضادة. وهكذا، يتعيّن على التأويل أن يرتكز على دراسة ما دعوته، في مكان آخر، الخطاب التحتيّ *l'infra-discours*

(sub-discourse)⁽¹⁴⁾ التحتي بمعنى الثانوي الذي يغطي عليه خطاب رئيسي. [المترجم]. ولكن كيف تعمل أواليات الدفاع هذه؟ وكيف تنمو القوة الدينامية من الثبات، وكيف ترسخ هذه القوة الدينامية ذلك الثبات بالمقابل؟ وكيف يدرك الناس أنفسهم في مؤرخيهم وشعرائهم وأنبيائهم ونقادهم؟

ومما له دلالة أن عدداً كبيراً من المجتمعات يتخذ أسطورة الأفعى التي تطرح جلدها نموذجاً لما يكون شبيهاً بالبقاء. إن النموذج صحيح على مستوى الوجود المشترك لأعضاء مجتمع ما. فالمجتمع، أو الاتحاد بمصطلحات تقنية، كيان يبقى حياً بعد موت أعضائه. والناس - الذين يخلف كما يبدو أحدهم الآخر في استبدال مستمر للشيوخ بالشباب - هم وحدهم الجلود المتعاقبة للمجتمع الذي منح أسلافنا، ويمنحنا، وسيمنح أحلافنا هوية مكتسبة من خلال مخططات دلالية خاصة.

إن الثقافات مجموعة من التصنيفات المواشجة والمبادئ التصنيفية. وفي حين تمنحنا التواصل مع العالم «الخارجي»، تصنف وتقعّد المعالجات المتناوبة والمكبوتة لذلك «العالم» نفسه. ويبدو أن مصادرنا الدلالية

محدودة. ولذلك، وفي حين نفتقر إليها لنستقل فكرياً، نحن نكافح من أجل التخلص من التصنيفات التي تبنيها وتسجننا من الداخل. ومهما يكن عدد ونوع الجواهر التي نصقلها، فإننا نخفق في أن نعيد إليها الشفافية، وهي تخفق في أن تعكس وجوهاً غير وجوهنا. يحاول الشعراء، كما الأنثروبولوجيون، البلوغ إلى ما وراء مثل هذه التصنيفات. إذ يتواصل شعورهم بالقوة ماداموا يبقون غير واعين بأن العمليات التي يستمدون منها الشعور بالوجود «الحر» هي نفسها العمليات التي بنيتهم منذ البداية⁽¹⁵⁾. ويحقق بعض الشعراء وبعض الأنثروبولوجيين انعطاف العوالم الدلالية (ملارميه: «لقد قرأت الكتب كلها، ويا للحسرة، فأنا حزين») ويصبحون واعين، على نحو مؤلم، بأن المرء كلما دفع الحدود إلى الخلف باطراد أصبح أكثر انجذاباً إلى نقطة انطلاقه، (يقول ت. س. إليوت: «في بدايتي تكون نهايتي»). ولكن، كيف يتسنى للمرء أن يفكر من دون تصنيفات، وكيف يتسنى له أن يخطو خارج نفسه، وكيف يتسنى له أن يتجاوز نظامه الدلالي ويستمر في الوجود؟

لنلقِ الآن نظرة فاحصة على ما نعنيه بالعيش

والتفكير ضمن نظام أو مخطط دلالي. وأولى المهارات التي نحتاجها هي أن نكون قادرين على ردّ العشوائية إلى نموذج. وهذا يتطلب منا قابلية على التلاعب بالتصنيفات (أي استخدام الغموض). وكما نحقق هذا، نحن بحاجة إلى إنجاز عمليات جدلية معينة: لفظية وتصورية. وعلى الرغم من أنه لا يمكن أن توجد ثقافة تفرض أحادية معنى مطلقة، فإننا بحاجة إلى أن نكون متآلفين مع تصنيفاتها المهمة. والعمليات الجدلية تُنجز في العملية الشعرية، وكذلك في التأويل وكتابة التاريخ، وفي النظرية السياسية، وحتى في الفيزياء النظرية. وسيبيّن المثال الآتي - الذي يعود إلى الاستعارة - جدلية قوة توافقية ضمن مخطط دلالي ما:

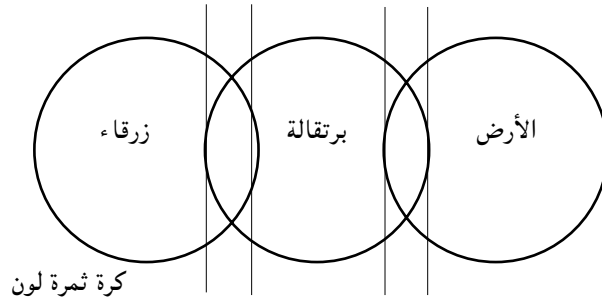
La Terre est bleue comme une orange

الأرضُ زرقاءُ مثلُ برتقالة⁽¹⁶⁾

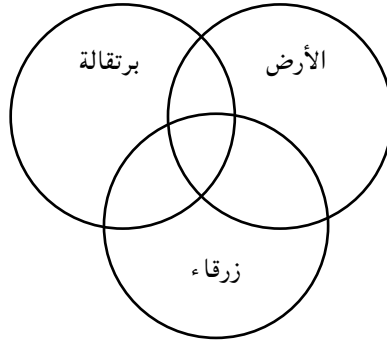
تبدو لي استعارة بول إيلوار عملية جدلية ممتعة لسببين: (1) فهي تسلسل كلمات راسخة بقوة، ودلالات إحياء، ودلالات مطابقة اعتيادية، ومع ذلك فهي ليست اعتيادية، (2) وهي تتلاعب بالتصنيفات بطريقة تشوّش ثبات الترابطات الاعتيادية: فالاستعارات «الجيدة»

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

تصدم العقل بخلاف خمول الترابطات التي يمكن التنبؤ بها بسهولة. ولدينا هنا في هذه الاستعارة تصنيفات مبدلة يكون معامل ترابطاتها الخطية مع تصنيفات مبدلة أخرى عالياً، وقيمة الصدمة هي ثمرة فجائيتها (أي احتماليتها الدنيا) وترابطها اللاخطي. (انظر الشكلين 1 و2)⁽¹⁷⁾.



شكل 1: التركيب الخطي العادي



شكل 2: التركيب اللاخطي الاستعاري

المقولات:

لدينا، هنا، ثلاث مقولات صريحة: «الأرض» و«اللون» و«ثمرة»، ومقولة ضمنية واحدة هي شكل «الكرة». يمكن أن تكون نعوت هذه المقولات أكثر تعميماً: أي أنها أكثر بالنسبة لمقولات صريحة أخرى: «كوكب سيّار» و«طيف» و«تغذية»، وتكون بالنسبة للمقولة الضمنية «هندسة»، لكننا لا نحتاج إلى أن نسهب في هذا الموضوع. فالمسألة الأساسية هي أن هذه المقولات أبنية خاصة بثقافتنا، ويمكن لهذا أن يُختبر، تجريبياً، عبر عمل اختبارات لترابط الكلمة⁽¹⁸⁾. وفيما يتعلق بالمقولة الضمنية، فإنها مثبتة على أساس كُتبيات الجغرافية في المدارس الابتدائية الفرنسية التي يتعلم فيها الأطفال أن الأرض ليست كرةً كاملةً، وإنما لها، بالأحرى، شكل برتقالة، لأنها مسطحة، قليلاً، عند القطبين. لاحظ أن هذا العامل الدلالي - الذي يؤخذ بنظر الاعتبار في الاستخدام التحليلي للمقولة الضمنية «كرة» - ربما يكون مقتصرًا على الثقافة الفرنسية: فأنا لا أعرف ما إذا كانت كُتبيات الجغرافية الأنجلوسكسونية والألمانية وأخرى غيرها تستخدم الاستعارة نفسها، وإن

لم تكن تستخدم الاستعارة نفسها، فإن الترابط الكروي (الأرض = برتقالة) لن يرد، بسهولة، على ذهن القراء من تلك الثقافات. وعلاوة على ذلك، مادامت بعض كتيبات الجغرافية الفرنسية الحديثة لم تعد تستخدم الاستعارة تلك، فإن الصفة الكروية قد تفقد أهميتها عبر الزمن بسبب هذا التغيير في مواد التعليم.

إن تركيب النمط الخطي الأول (الشكل 1) يولّد مثل هذه الاستعارات البسيطة مثل «الأرض برتقالة»، في حين يولّد النمط اللاخطي الثاني (الشكل 2) استعارات معقدة مثل «الأرض برتقالة زرقاء». ويمكن للتركيبات الخطية المبتدلة أن تتسع إلى حد بعيد: فغالباً ما يكون بالإمكان إضافة عنصر جديد إلى العنصر الأخير، حتى يصل التركيب إلى طريق معجمي «مسدود» (وبكلمات أكثر دقة، إلى «حاجز ممتص») أو أن يلتف عائداً إلى أحد العناصر السابقة في السلسلة (حاجز عاكس). مثال ذلك «الأرض برتقالة، البرتقالة كرة، الكرة حُصية، الحُصية زيتونة، الزيتون حشرة، الحشرة سيارة فولكسواجن، سيارة الفولكسواجن أرنب، الأرنب سنجاب»، إلخ. والراجع أنه لا يمكن للتركيبات

الاستعارية اللاخطية أن تتجاوز حدَّ خمسة عناصر، ولا أعرف أية دراسة في العمق الاستعاري أمكنها تقصّي هذه المسألة نظرياً أو تجريبياً. سيتعيّن على المقتربات النظرية أن تعنى بالبعد N [أي أن تُعنى بعدد لامحدد من الأبعاد. المترجم] للتمثيلات اللاخطية التي يمكن أن ينجزها العقل البشري، وسيتعين على المقتربات التجريبية أن تحلل البعد الفعلي للاستعارات المعقدة جداً والتي أنتجت سابقاً، والتي ستكون على الأرجح على طول القصيدة.

ومن بين المقولات التي ألفها إيلوار، تبدو مقولتا «الأرض»، و«زرقاء» غير غامضتين. إن «الأرض» كلمة متساوية في الامتداد لمقولة ما، وكلمة «زرقاء» تعود إلى مقولة ذات تنظيم أعلى وهي «اللون». ومن جهة أخرى، تكون مقولة «برتقالة» غامضة مادام من الممكن أن تنتسب إلى مقولتين ذاتي تنظيم أعلى وهما «الثمرة» و«اللون». وسيكون من السهل فهم المعنى المعطى في المعجمات لهذه الكلمات الثلاث، ومن ثم - وبمعونة اختبارات ترابط الكلمة - بناء نموذج احتمالي لمظهرها الدلالية الاجتماعية الخاصة (طبقاً لمتغيرات

نوافذ (26)، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

مثل المنزلة، ودرجة التعليم، والمهنة، والعمر، والجنس، إلخ). ولكن هذا كله ليس ضرورياً لإدراك أن إيلوار قرن هذه المقولات بطريقة تبدو فيها متنافرة⁽¹⁹⁾. والعلاقات «الصادمة» المقامة بين المقولات هي علاقات جدلية بطبيعتها، وهي ثمرة ثلاث أواليات أساسية مُميّزة، منذ زمن طويل، في الأنثروبولوجيا الرمزية⁽²⁰⁾. وبموجب الأسبقية المنطقية تكون أولى هذه الأواليات الردّ *reduction*، والثانية هي التشاكل *homology*، الثالثة هي القلب *inversion*.

العمليات التي تُجرى على المقولات:

تردّ العملية الأولى الأرض والبرتقالة إلى شكليهما، شكل كرة مسطّحة قليلاً عند قطبيها. وتقيم العملية الثانية تشاكلاً بين الكرتين: فكلاهما عضوان في الصنف نفسه من الكرات (المسطّحة)⁽²¹⁾. والعملية الثالثة هي القلب، وهي عملية جدلية بطبيعتها: ففي الوقت الذي يؤكد فيه إيلوار أن الأرض مثل برتقالة، ينفي ذلك. فكل شيء يحدث كما لو أن الشاعر كوّن الفرضيات الآتية

(وسواء أفعال هذا أم لم يفعلها فإنه غير مهم، مادام يعدّ تمريناً في التأويل، أي في بنينة نموذج يمكنه من أن يصوغ شرائط التماسك الداخلي للاستعارة؛ وبذلك يمكن مواجهة التحدي السوربالي عبر إظهاره قابلاً للتعديل - الاختزال - إلى العمليات المنطقية):

شكل (أرض = برتقالة)

لون (أرض # برتقالية)

يمكن أن تبني الفرضية الأولى، بتحديد الشكل عاملاً، على أساس النماذج الفكرية الفرنسية (اتصلت الكتيبات المدرسية الابتدائية هنا بالشعر). وتتمثل الفرضية الثانية في أنه حتى إذا لم يكن أحد يعرف ما لون الأرض حقيقةً، فمن المؤكد أنها ليست برتقالية.

وإذا أخذنا هاتين الفرضيتين بنظر الاعتبار، فما هي العملية الجدلية التي يمكنها أن تعبر، من خلال النفي، عن لابتقالية كوكب الأرض؟ لقد استخدم إيلوار الشكل القوي من أشكال النفي، وهو شكل القلب عبر الاستكمال. ويدلّ هذا ضمناً على خطوتين: الأولى، إزاحة

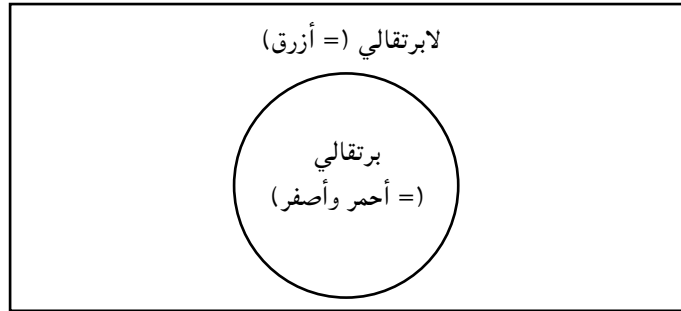
نوافذ (26)، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

(وفي الحقيقة، تعديل) «اللون» من كونه عاملاً (أو وظيفة) إلى كونه حدًّا $TERM^{(22)}$:

لون (أرض # برتقالة) أرض (لون # برتقالي)

إن هذا الشكل شكل أولي من أشكال النفي، فهو يعني في النثر أن "لون الأرض ليس برتقالياً". وستحوّل العملية الثانية العملية الأولى إلى عبارة إيجابية: فما هو الحدّ الذي هو - ضمن حقل الألوان - كلّ الألوان إلاّ البرتقالي؟ وبعبارة أخرى، ما الذي تُرك في العالم الدلالي للطيف اللوني، والذي سيكون أيّ لون إلاّ "البرتقالي"، وسيكون، أيضاً، قلباً للبرتقالي؟ إنه اللون المكمل للبرتقالي، أي الأزرق (شكل 3).

U = عالم الألوان الأساسية



شكل 3: برتقالي = أزرق¹⁻

إذاً: أرض (لون = برتقالي¹⁻ = أزرق).

ثمة أربع قضايا يمكن أن تلخص هذا التأويل:

1 - يبقى ميدان «الشكل» ثابتاً، وإذاً، غير متناقض⁽²³⁾؛

2 - ويكون التناقض المستخدم هنا بين اللونين: الأزرق والبرتقالي (عبر ارتباط اللون البرتقالي بالثمرة التي استمد منها اسم اللون)؛

3 - ويشترك اللونان «الأزرق» و«البرتقالي» في علاقة الألوان المكتملة في الطيف كما حدّناه، ولذلك؛

4 - فالتشبيه «الأزرق يشبه البرتقالة» هو نفي لبرتقالية اللون ولكن ليس نفيًا لكون الشكل برتقالة.

وهذا هو جوهر العملية الجدلية: وهو نفي خاصة معيارية من خلال عبارة إيجابية وتكوين تناقض في الوقت نفسه. وهكذا، تكون الأرض برتقالة فيما يخص التشابه الشكلي، ولكن لا فيما يخص بعداً أساسياً آخر للبرتقالة، أي اللون.

يحدث نوع مشابه من العملية الجدلية هذه على مستوى الجنس gender [من حيث التذكير والتأنيث في

اللغة. المترجم]. (يحدث هذا ألياً؛ لأن الجنس سمة موجودة في اللغة الفرنسية، ورغم ذلك فهي عنصر أساسي في الجدل). تفضي بنا أداة التانيث une أمام orange إلى قراءة المصطلح بوصفه الاسم noun الذي يسمي الثمرة، وبالمقابل، فإن orange، بوصفها اسماً ظاهراً^(*) substantive يعين اللون، تعدّ اسماً مذكراً في اللغة الفرنسية. وعلاوة على ذلك، تؤكد الصفة bleue هذا التناقض: فمن جهة أولى، ومن الناحية القواعدية، فإنها في حالة التانيث تشبه terre وorange، وطبقاً لذلك فهي تزيد من زخم التانيث في النص، ومن ثمّ قراءة «orange» بوصفها ثمرةً في الوقت نفسه.، وعلى أية حال، فإن إمكانها الدلالي بوصفه حداً لونياً يفعل، في الوقت نفسه، قراءة «orange» بوصفها لوناً. وهكذا يتألف التناقض من مكوّن قواعدي (une orange = fruit, bleue) ومن مكوّن دلالي (blue = لون مكمل لـ orange). يبدو أن احتماليات الترابط المنقسم تكون ربطاً مزدوجاً بالنسبة للقارئ: ففي الوقت الذي يكون فيه الترابط معزّزاً قواعدياً (الجنس)، يكون منفيّاً دلاليّاً (معجمياً). هكذا نواجه بنية ملغزة: فكيف يمكن للأرض أن

تكون، في الوقت نفسه، ثمرةً وأن لا تكون تلك الثمرة التي يكون لونها قلباً للون النمطي لتلك الثمرة؟ يتحقق ذلك عبر كونها كرة مسطحة مثل برتقالة، ويتوقف التشابه عند هذا الحد، والاستعارة تقرر هذا التشابه: فالأرض برتقالة فيما يتعلق بالشكل، ولكنها، على الأغلب، ليست برتقالة حينما تكون زرقاء. ومن جهة أخرى، يمكن القول إن - البرتقال الفاسد يكون مُزرقاً - الاستعارة يمكن أن تُقرأ بالطريقة الآتية: «الأرض برتقالة فاسدة». وحتى إذا كان الأمر كذلك، فلن يعتمد هذا التأويل على أواليات من طبيعة أخرى غير الأواليات المقترحة في أعلاه. وسيكون أقل تعقيداً، مادام لا يتضمن عملية جدلية، وإنما يتضمن رداً وتشاكلاً فقط⁽²⁴⁾.

إن قيمة «صدمة» الاستعارة تنجم عن حقيقة أن القارئ لا يتوقع «برتقالة» بعد التصريح بالتعادل الذي تقدمه كلمة *comme*. ولولا الفعالية الكبيرة للاستعارة، لتوقف التأويل عند هذا الحد، واستنتجنا أن هذا اللاتلاؤم يؤشر الطريق إلى العالم السوربالي أو إلى عالم ما وراء المنطق. وبأي حال، وفيما يخص شخصاً تعلم الجغرافيا من خلال الكتيبات الفرنسية للمرحلة

الابتدائية، فإن الثوابت العقلية تُحدث له أفكاراً مستدركة وتجبره على الموافقة («نعم، الأرض تشبه برتقالة»). وبالنسبة لمثل هذا القارئ، يتعيّن على التأويل أن يتخطى تمثّل عدم تلاؤم الاستعارة عبر منحها صفة ملائمة «سوريالية»، ويجب على القارئ أن يعنى بالعلاقة الجدلية بين زرقاء وبرتقالة. إذأ، سيصبح القلب عبر الاستكمال واضحاً، وسيُنقذ مبدأ التناقض لدى أرسطو كالآتي:

برتقالة = أرض # برتقالة

معنى ذلك، أن السوريالية، رغم كل شيء، يمكن أن تنصاع للتأويل المنطقي. وتأسيساً على هذا، فإن علم الدلالة - بإنجازه مهمته في ردّ المتنافر ظاهرياً وغير المتوقع إلى نموذج مألوف - يستطيع العودة إلى خمول ثبات تعزّزه، مرة أخرى، البيّنة القائلة إن القوى الثقافية المؤولة مجرّبة بكفاءة⁽²⁵⁾. إن إيلوار - مثل يسوع الطفل بوصفه الرمز المهيمن Pantocrator^(*) - يمكنه أن يمسك الأرض بيده مثل برتقالة زرقاء. فهو يستوعب العالم الذي يحتويه. وفي استعارته، فإن تجاوز حدود المقولة يعيد ترتيب القوة المقولية للنظام الدلالي لثقافته، الذي

تأتي منه، في التحليل النهائي، جميع الألبان التي أمكنه ابتكارها.

مناقشة واستنتاج:

من أجل أن نبقي واثقين من سيادتنا العقلية على العالم، ينبغي أن نكون قادرين على أن نردّ الفوضى إلى نظام، أي أن ندرجها في مقولات. غير أن عملية إدراجها في مقولات لا تنجح دائماً. إذ إن بعض اللسانيين اقترح وجوب تحويل بؤرة البحث من المقولات إلى حدود المقولة: «إن العديد من الحقول التي تدرس السلوك الإنساني تعنى بالمقولات التي لم تستقر بثبات كافٍ لإثارة السؤال الآتي: أهى مقولة واحدة أم مقولتان؟... وبدلاً من تناول وجود المقولات كمشكل، يمكننا أن نتحول إلى طبيعة الحدود بينها. وعندما تصبح اللسانيات شكلاً لنظرية في الحدّ أكثر من كونها نظرية في المقولة، نكتشف أن المادة اللسانية لا تتطابق كلها مع الرؤية المقولية: فثمة نجاح أعلى أو أدنى في فرض مقولات على أسس الواقع المطردة»⁽²⁶⁾.

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

ولأمدٍ طويل، تأملَ الأنثروبولوجيون مشكلةَ فعالية تكوين المقولات. وطوال القرن الماضي، فكّر تايلور ومورغان وآخرون في الطرق المختلفة التي تُبْنِيُ الثقافات الإنسانية بها أنظمتها الدلالية، وتَبْنِيُنُ هي نفسها بها. ومنذ سنة 1960، درس ليفي شتراوس ثم ليتش وماري دوغلاس وآخرون، درسوا تَبْنِيُنُ الوحدات المعجمية المتميّزة والوحدات الدلالية في الخطابات الإنسانية.

إن الموقف الأنثروبولوجي المرسوم في هذه الصفحات بُنِيَ على أساس نظرة احتمالية للتنوع الإدراكي⁽²⁷⁾. وطبقاً لهذا الموقف، نحن نسلّم بالمخططات الدلالية أو التمثيلات الجمعية - التي يجب أن يشترك فيها الناس والتي تقع فيما وراء اللغة - كيما يفهم بعضهم بعضاً حين يتحدثون. وقد مثّل هذا الموقفَ النظريَّ التعارض بين مقبولية استعارات النقود عند الهنـدوأوربيين ومقبوليتها عند الميلانيزيين، كما مثّل أيضاً تأويل الأرض بوصفها برتقالة بالنسبة لجيل من الناس استخدم الكتيبات الفرنسية في مادة الجغرافية. وعلاوة على ذلك، تتبنينُ المخططات الدلالية الخاصة بثقافة ما على طول الخطوط القوية والضعيفة التي تصل بين التصورات. فقبول

الاستعارة ورفضها هما ظاهرتان دلالتان يمكن اختبارهما وقياسهما تجريبياً⁽²⁸⁾. وقد استُخدمت استعارات النقود لتبيين هذه المسألة على نحو موجز. وهكذا يمكن للمرء أن يعيّن معايير التأويل بالإضافة إلى شرائط نماذج التظاهر التي تدخل في عملية التأويل. لكن نماذج التظاهر لا تقدّم تفسيراً: إنها تبدع مواءمة، وتمكّننا من المصادقة على النماذج الاحتمالية مع أننا يجب أن ننشد مدى أرحب إذا أردنا فهم التأويل⁽²⁹⁾. لقد وضّحت ممارسة تأويل استعارة إيلوار الخطوات التي يمكن، من خلالها، للعبارة السورالية أن تكون سهلة القيادة لتحليل التقليدي. فقد أعادتنا إلى البنية اللغزية البسيطة التي ترتبط بما دعونه بفعالية تكوين المقولات التي يمارسها العقل الإنساني، وبوظيفة الغموض في الشبكات الدلالية. وعلى أية حال، فبينما تسلك بنا الألغاز سُبلاً مطروقة، تكشف لنا الاستعارات - ما لم تكن استعارات مقولبة - طرقاً جديدة كيما تتربط التصورات التي قد تبقى غير مترابطة من نواحٍ أخرى. إن كلاً من الألغاز والاستعارات تتضمن عمليات أساسية (الردّ، والتشاكل، والقلب) تُبَيِّنُ التركيبات الدلالية -

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

الخطية واللاخطية - في ثقافة معينة. ومهمة المحلل هي وضع تركيب لتلك العمليات التي تخصّ الثقافات والثقافات الفرعية، والبحث في كيفية معالجتها للمعلومات الجديدة.

وبناء على ذلك، قد يكون التأويل - في هذا المنظور الدلالي العرقي - نوعاً من أنواع أواليات البقاء - شأنه شأن النرجسية - التي تمكّن أعضاء مجتمع ما من:
1 - أن يضعوا على المحكّ قوة تفكيرهم (= تكوين مقولات) و:

2 - أن يواجهوا تحديّ «الجديد» برده إلى القديم.

أليس التأويل - تأويل الفنان للعالم، وتأويل جمهور مؤيّد لعالم الفن - دفاعاً وقائياً يحاول مجتمع ما عبره أن يديم وجوده بطريقة اقتصادية إلى حدّ بعيد؟

الهوامش

(1) إن القارئ الأدبي لهذه المقالة في حالة اختبارية: فإذا لم يُصَبِّ بالملل سلفاً، فسيكون التحدي هو تكوين معنى للمنظور المحدد هنا ضمن إطار القارئ الخاص.

(2) see P.Maranda, ed., *Mythology* (London, 1972), Introduction,

Maranda, *French Kinship: Structure and History* (Paris, The Hague, 1974), chap. 5.

3) see P. Maranda, "For a Theory of Communication" in I. Rossi, ed., *New Directions in Structuralism*, forthcoming.

4) See P. Maranda, *Mythology*, pp.15-16.

5) ويمكن لهذا أن يجري اختباره على أعداد مختلفة من الناس طبقاً لمتغيرات مثل العمر والجنس والمهنة والمنزلة الاجتماعية والاقتصادية، والجذور العرقية، إلخ. والنسب المئوية المعطاة هنا اعتباطية.

6) من أجل استكشاف أليات الاستهجان الدلالية، أنظر:

P. Maranda, "Cartographie sémantique et folklore," *Recherches sociographiques* 18 (1977), 247-70.

7) إن المنظمين الدلاليين الناجحين هم، على الأقل، المبدعون الضمنيون لما أصبح حقلاً خاصاً بهم، أي حقل فن التصوير النفسي Psychographics. وهو تقنية مستخدمة على نطاق واسع في الإعلان عن:

1 - الرسم التفصيلي والاحتمالي للأسواق.

2 - صياغة الإنتاج الذي سيتخذ أولئك الناس غرضاً له. ويحدد الاختصاصيون في هذا الحقل - على أساس بحوث وتحليلات تفصيلية - «الفن التصويري النفسي» للمستهلك العادي والمحدد. ويستخدم السياسيون التصوير بين النفسين من أجل تصميم صورهم الجماهيرية.

8) ومن بين حالات كثيرة تبرز الحالات الآتية: في مقابلة حديثة عبر PTA، أعلن فيزيائي ناجح ومشهور ما يلي: «إنني أرسل أطفالي إلى المدرسة لأنني أودُّ أن يصبحوا متشربين الأفكار والقيم التي تشرتها في شبابي؛ وبذلك يمكننا التواصل».

9) L. Dumont, *Homo aequalis* (Paris, 1977).

« Politicka » تصغير متداول ل N'arodni Politicka (السياسة الوطنية)

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

وهي صحيفة تشيكية في ذلك العصر متخصصة بالأخبار المحلية، وقد كانت هذه الصحيفة محلاً لوصف نزعات الكتّاب الطليعيين، ونزعات نرفال على وجه الخصوص، مع الشرطة». ندين بهذا الهامش إلى ترجمة محمد الولي ومبارك حنون لكتاب ياكوبسون «قضايا الشعرية». المترجم.

10) R. Jakobson, "Qu'est-ce que la poésie?" in *Questions de poétique* (Paris, 1973), p.125 [editors' translation].

11) P. Maranda, *Mythology*, p.8.

التلغيز هو تمرين عقلي لتخفيف القلق في ممارسة دلالية، وهو ينجز الوظيفة نفسها التي تنجزها الاستعارة الشعرية: (انظر فيما سيأتي بيت بول إيلوار)، انظر:

P. Maranda and E. Kõngäs Maranda eds., *Structural Analysis of Oral Tradition* (Philadelphia, 1971), Introduction.

12) P. Maranda, *Mythology*, p.8.

13) اشترع هذه المسلمة الكتاب المقدس المسيحي والفلاسفة الأوربيون: فالجنس البشري يهيمن على الطبيعة ويستغلها، وفي ثقافات أخرى عديدة، تتفوق الطبيعة على الجنس البشري وتعلم البشرية كيفية العيش في تكامل عقلائي مع بيئاتهم الطبيعية.

14) P. Maranda, "Du drame au poème: L'infra-discours populaire dans la basse ville de Québec", *Etudes littéraires* 10 (1977), 525-44, Maranda, "The Popular Subdiscourse: Propapilistic Semantic Networks (Semantography)", *Current Anthropology* 19 (1978), 396-97.

15) حول طبيعة هذه العمليات، انظر:

E. Kõngäs Maranda, "La Structure des énigmes", *L'Homme* 9 (1969), 5-48.

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

وقد أعاد بول ريكور اكتشاف الرؤية نفسها بشكل يفتقر إلى الثقة:

P. Ricoeur, *La Metaphore vive* (Paris, 1975), p.32.

16) هذا هو البيت الأول من قصيدة سوربالية لبول إيلوار، نشرت في مجموعة *L'Amour la poésie* سنة 1929.

17) تلمع الفقرة الختامية لكتاب بول ريكور في الاستعارة إلى رؤية مشابهة بطريقة أقل شكلية وتقنية، *La Métaphore vive* ص 399.

18) والحقيقة القائلة إن هناك ثقافات أخرى تتقاسم هذه المقولات هي حقيقة غير مهمة. وعلى أية حال، لنلاحظ أن «اللون» و«الجسد»، في بعض اللغات الميلاينية، يشكلان مقولة واحدة.

19) لقد استخدمت هذه الاستعارة مراراً كاختبار غير رسمي مع الزملاء والطلبة وبعض الناس غير الأكاديميين. وكانت نسبة الرفض عالية إجمالاً إلا بين المستجيبين للاستعارة المتألفين مع البنيوية.

20) H. Hubert and M. Mauss, "Esquisse d'une théorie générale de la magie," *Année Sociologique* 1902-1903, reprinted in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie* (Paris, 1960), pp.3-144.

21) إن مكتب الإعلانات الذي صمّم غلاف تذكرة السفر للخطوط الجوية الكندية عبر المحيط الهادىء (CPA) استثمر التناظر نفسه، وأنجز التشاكل نفسه: فهو يستخدم البرتقالة ليمثل العالم، والخطوط الجوية الكندية عبر المحيط الهادىء تقطع المدن الرئيسة. وعلى أية حال، يتعين علينا، أيضاً، أن نأخذ بنظر الاعتبار أن عكس الخطوط الجوية الكندية برتقالي اللون.

22) إن هذا تعديل معقد، وقد وصفه لتحليل الأسطورة كلود ليفي شتراوس في كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية (نيويورك، 1964)، ص 228. وهو قريب من تعريف لينين للجدل، وقريب بشكل خاص من توسيع ماو تسي تونغ لمفهوم التناقض (ماو تسي تونغ، في التناقض [بكين، 1923]. ومن أجل مناقشة أوسع، انظر:

E. Köngäs Maranda and P. Maranda, *Structural Models in*

نوافذ (26)، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

Folklore and Transformational Essays, 2nd ed. (The Hague, 1971), pp. 24-34.

(23) كان بإمكان إيلوار أن يكتب: *La Terre est plate comme une orange* (الأرض مسطحة مثل برتقالة).

* الاسم الظاهر: substantive « هو الاسم الذي يظهر في الكلام نحو: زيد، طاولة، ذئب، رجل. ويقابله الاسم المضمّر ». قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية: د. أميل يعقوب و د. بسام بركة، ومي شيخاني. المترجم

(24) لقد كان القلب الدينامي منقوشاً سلفاً في اللغة الفرنسية، في رواية ياسو غاوسليه «البرتقالة الزرقاء». وأشكر السيدة مونيك ليفي شتراوس التي نبّهتني على هذه المسألة. وسأحتفظ في ذهني بما يؤديه الأزرق من وظيفة تنبيهية بوصفها لوناً مرتبطاً بـ «البرتقالي». أما من حيث الاستكمال، فإن الظاهرة التي ندعوها إسقاطاً شبكياً هي ظاهرة بارزة على الأرجح (أي رؤية بقعة زرقاء حينما يغلق المرء عينيه بعد التحديق في مصدر ضوء برتقالي اللون، مباشر أو منعكس). وفي تعليقات على نسخة سابقة من هذا البحث، اقترحت إنجي كروسمان التأويل المضاد الآتي: «إن العالم أزرق مثل برتقالة (التي هي ليست زرقاء على الإطلاق)، إذ فالأرض ليست زرقاء كذلك». يمكن متابعة مسلك التفكير هذا، لكنني أودُّ أن أُبينه على نحو مختلف، أي: أن الأرض زرقاء مثل برتقالة، لكن البرتقالة ليست زرقاء، ونتيجة لذلك؛ أما أن لا تكون الأرض زرقاء، أو أن لا تكون مثل برتقالة. [لقد توصل ريفاتير، الذي تناول مرة أخرى التوكيد الشعري الرائع لإيلوار، إلى التفسير الأملعي الآتي: «يفترض شعر إيلوار تشبيهاً مستحيلاً: فالأرض زرقاء مثلما تكون برتقالة زرقاء، أي أنها ليست زرقاء على الإطلاق. وهذا لا يعني أن = القارئ يتوقع، حقيقة، أن يرى الأرض والبرتقالة متشابهين في نقصهما المشترك. إنه ببساطة توسّع يكسو بنية التشبيه بكلمات غير متشابهة: وهذا يحطم المحاكاة ويطلق السلوك الأدبي الأصيل». (سيمياء الشعر [بلومنجتن، 1978]، ص 62-63). ويستنتج ريفاتير أن الخطاب الشعري ليس محاكاة مادامت القصيدة هي التي تؤسس نظامها السيميائي الخاص - التحرير.

25) W. Labov, "The Boundaries of Words and their Meanings" in J. Bailey and R. W. Shuy, eds., *New Ways of Analyzing Variations in English* (Washington, D. C., 1973), p.343.

* Pantocrator: كلمة ذات أصل إغريقي Pantokratör، وتعني الملك المهيم على العالم أو الحاكم الكلي القدرة. وتقترن هذه الكلمة، بشكل خاص، بالمسيح، إذ إن الأيقونات البيزنطية النموذجية تقدم يسوع على أنه رمز مهيم Pantocrator ومرتقٍ عرشه السماوي. المترجم

26) Labov, "The Boundaries of Words and Their Meanings", p.343.

27) أشرت مقتربات مشابهة تطوراً مهماً في النظرية اللسانية الحديثة، باستثناء المقترين التحويلي والتوليدي، انظر:

G. Sankoff, "Quantitative Analysis of Sharing and Variability in a Cognitive Model", *Ethnology* 10 (1971), 389-408. Cedergren and D. Sankoff, "Variable Rules: Performance as a Statistical Reflexion of Competence", *Language* 50 (1974), 333-55.

28) وصفت، في مكان آخر، برامج الحاسوب التي صممتها لتوضيح حدود مقبولة الاستعارة، ولتوليد استعارات مصطنعة، يمكن التنبؤ بدرجة قبولها، وقد اختبرت هذه الاستعارات المصطنعة في مجتمعين أميين، انظر:

P. Maranda, "Myth as Cognitive Map", in P. Stone, ed., *Workshop on Content Analysis in the Sciences*, Sentro Nazionale Universitario de Calcola Electronico (Pisa, 1974), pp.125-53.

29) P. Maranda, "Informatique, simulation et grammaires ethnologiques", *Informatique et Sciences Humaines* 28 (1976), 15-30.

* * *

نوافذ (26)، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

الفينومينولوجيا، الهرميونيطيقا، ونظرية التلقي

تيري إيجلتون

ترجمة توفيق سخان

في العام 1918، كانت أوروبا تجشو بين أنقاضها، منهاراً لما حل بها من دمار في أفضع حرب في التاريخ. عقب هذه الكارثة، شهدت العشرينات موجة من الثورات الاجتماعية غمرت القارة بتيارها الجارف: فكانت انتفاضة سبرتكوس ببرلين والإضراب العام بفيينا؛ إضافة إلى تأسيس سوفياتات العمال بميونخ وبودابست، والاحتلالات الجماهيرية للمصانع بإيطاليا. ومع أن هذا

التمرد قد آل إلى الاندحار بفعل القمع الشرس، فإن النظام الاجتماعي الناظم للرأسمالية الأوروبية اهتز بقوة من جراء مجازر الحرب وما تلاها من اضطراب سياسي. حيث إن الأيديولوجيات التي شكلت عادة متكاً هذا النظام، والقيم الثقافية الحافظة لسلطانه كانت هي الأخرى في خضم عميق. كما أن العلم بدا وكأنه ارتد إلى وضعية عقيمة، يمتلكه هوس قصير النظر بضبط الحقائق وتبويبها. في حين، ظهرت الفلسفة موزعة بين ذلك الاتجاه الوضعي، من جهة، واتجاه ذاتي قاصر عن التصدي للنقد، من جهة أخرى. ناهيك عن تفشي ضروب من النسبية واللاعقلانية. أما الفن، فقد عكس هذا الضياع المحير للمعنى.

في سياق هذه الأزمة الأيديولوجية العامة، أزمة امتدت زمنياً إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى بكثير، سعى الفيلسوف **إدموند هوسرل** إلى بلورة طريقة فلسفية جديدة ستعير اليقين المطلق لحضارة على شفا التفكك. كان الخيار، كما سيكتب هوسرل لاحقاً في كتابه أزمة **العلوم الأوروبية (1935)**، بين همجية لاعقلانية، من

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

ناحية، وميلاد روحي جديد عبر «علم للروح مكتف بذاته بشكل مطلق»، من ناحية أخرى.

كسلفه **رينيه ديكارت**، انطلق هوسرل في بحثه عن اليقين من الرفض المؤقت لما أطلق عليه «الموقف الطبيعي» - وهو الاعتقاد العاقل لرجل الشارع بأن الأشياء توجد باستقلال عن ذواتنا في العالم الخارجي، وأن معرفتنا بها يمكن الاعتماد عليها عموماً. وقد جعل هذا الموقف إمكانية المعرفة مسألة بديهية، بيد أن هذه الإمكانية هي التي أصبحت موضع المسألة والنقد. بماذا، إذاً، **يمكننا** أن نكون على بينة ويقين؟ فرغم استحالة التأكد من الوجود المستقل للأشياء، يرى هوسرل أنه من الممكن التأكد من كيفية تجليها الآن في الوعي، سواء كان الشيء الذي نستشعره وهما أو حقيقة. يمكن أن نرى الأشياء لا على أنها أشياء في ذاتها، ولكن على أنها موضوعة، أو «مقصودة» من طرف الوعي. فكل وعي هو وعي بشيء ما: عندما أفكر، فأنا على وعي بأن فكري «يتجه نحو» شيء ما. تبعاً لذلك، تكون عملية التفكير والشيء المفكر فيه عملية مترابطة داخلياً ومتبادلة الاعتماد. إذ ليس وعيي مجرد تسجيل سلبي للعالم،

لكنه، وعلى نحو حركي، يشكل ذلك العالم أو يقصده». هكذا، إذن، لتأسيس اليقين، ينبغي، أولاً، تجاهل أو «وضع بين قوسين»، أي شيء يقع خارج إحساسنا الآني، وينبغي اختزال العالم الخارجي إلى محتويات وعينا فقط. هذا الذي يدعى «الاختزال الفينومينولوجي» Phenomenological Reduction يعد أولى خطوات هوسرل المهمة: إقصاء صارم لكل ما هو غير «جوهرى» بالنسبة للوعي مع النظر إلى جميع الوقائع على أنها «ظواهر» محضة، انطلاقاً من تجليها في أذهاننا؛ وهذه هي المعطيات المطلقة الوحيدة التي يمكن أن نبدأ منها. الاسم الذي أطلقه هوسرل على طريقته الفلسفية - الفينومينولوجيا - ينبع من هذا التأكيد. الفينومينولوجيا، إذن، هي علم الظواهر المحضة.

ومع ذلك، تبقى مشاكلنا عالقة دون حلول كافية. ذلك أن ما سيتبدى، ربما، حين أن نفحص مضمونات أذهاننا، لن يعدو أن يكون سيلاً عشوائياً من الظواهر، تياراً فوضوياً من الوعي. وبالتالي يصعب تأسيس اليقين على هذه الفوضى. إن نوع الظواهر «المحضة» التي تشكل مدار اهتمام هوسرل هي أكثر من مجرد وقائع

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

فردية عشوائية؛ إنها، على العكس، تمثل نسقاً من **الماهيات** العامة، حيث تعمل الفينومينولوجيا على تنوع الأشياء في الأخيذة إلى أن تكتشف الثابت والساكن فيها. فعلى سبيل المثال، ليس ما يقدم إلى المعرفة الفينومينولوجية هو مجرد حالات لتجربة الغيرة أو اللون الأحمر، ولكن الأنماط الكونية أو الماهيات العامة لهذه الأشياء - الغيرة والحمة كأشياء في ذاتها. إن تملك أية ظاهرة تملكها تماماً وخالصاً هو تملك ما هو جوهري وثابت فيها. المرادف اليوناني لنمط هو eidos، وانسجاماً مع ذلك يتحدث هوسرل عن طريقته على أنها تحدث تجريداً فطياً eidetic abstraction، فضلاً عما تقوم به من اختزال فينومينولوجي.

قد يبدو كل هذا ضرباً من التجريد واللاواقعية الفجة، وهذا بالطبع هو حقيقة الفينومينولوجيا. غير أن الهدف المعلن كان تحديداً عكس التجريد، حيث حددت مسارها في العودة إلى الملموس، إلى الأرض الصلبة، كما يوحى بذلك شعارها الشهير «العودة إلى الأشياء في ذاتها». فإذا كانت الفلسفة قد بالغت في الاهتمام بالمفاهيم دون إيلاء عناية كافية للمعطيات الصلبة،

مشيدة بذلك أنساقها الفكرية المتأرجحة على أوهن الأسس، فإن الفينومينولوجيا، وبمصادرتها لكل ما يمكننا أن نتأكد منه عن طريق التجربة، ستعمد إلى وضع الأساس لمعرفة حقة. آئذ، فقط، يمكن لها أن تصبح «علم العلوم»، منهجاً لدراسة أي شيء كيفما كان: الذاكرة، علب الثقاب أو الرياضيات. لقد قدمت الفينومينولوجيا نفسها على أنها لا تقل عن علم للوعي الإنساني - ولا يقصد بالوعي الإنساني هنا مجرد التجربة الملموسة لأناس معينين، ولكن «البنى العميقة» للذهن ذاته. لا تتقصى الفينومينولوجيا عن هذا أو ذاك الشكل من المعرفة، ولكنها، وخلافاً للعلوم، تبحث في الشروط التي جعلت أي شكل من المعرفة ممكناً في المقام الأول. بهذا، تكون شبيهة بفلسفة كانط السابقة لها: فط: «متعال» من التقصي، والذات الإنسانية، أو الوعي الفردي، التي تشغلها هي الذات المتعالية. لا تعين الفينومينولوجيا ما يقع إدراكه عند رؤيتي لأرنب ما، ولكنها ترصد الماهية العامة للأرانب ولعملية إدراكها. وبتعبير آخر، ليست الفينومينولوجيا وجهاً آخرًا للنزعة التجريبية التي تعنى بالتجربة العشوائية

والمتشظية لأفراد معينين؛ كما أنها ليست نوعاً من «النزوع النفساني» ينشغل فقط بالعمليات الذهنية المرئية لأولئك الأفراد. بادعائها إماطة اللثام عن بنى الوعي ذاته، تسعى الفينومينولوجيا، وخلال العملية نفسها، إلى الكشف عن الظواهر ذاتها.

من خلال هذا العرض الموجز، تتبدى الفينومينولوجيا شكلاً من أشكال المثالية المنهجية، سعيًا حثيثاً لاستقصاء تجريد يدعى «الوعي الإنساني» وعالم من الإمكانيات المحضة. لكن إذا كان هوسرل قد رفض التجريبية، والنفسانية ووضعية العلوم الطبيعية، فهو يعتبر نفسه غير ملزم بالمثالية الكلاسيكية لمفكر من نوع كانط. فهذا الأخير ظل قاصراً عن حل معضلة كيفية إدراك العقل للأشياء الواقعة خارج مداره. بزعمها أن كل ما يمنح في الإدراك المحض هو الجوهر الحقيقي للأشياء، سيراود الفينومينولوجيا الأمل في تجاوز هذا الشك.

منذ الوهلة الأولى، يلوح كل هذا بعيداً كل البعد عن ليفيس (F. R. Leavis) والمجتمع العضوي (*). لكن هذا صحيح؟ أليست العودة، على أي حال، إلى «الأشياء في ذاتها»، والإقصاء المتعجل لنظريات لا تتجذر في واقع

الحياة «الملموسة»، قريبة كل القرب من نظرية ليفيس المحاكاتية بشكل ساذج حول اللغة الشعرية كتجسيد لمادة الواقع ذاته؟ يلجأ ليفيس وهوسرل إلى عزاءات الملموس، إلى ما يمكن معرفته نبضاً *On the pulse*، في فترة تميزت بأزمة أيديولوجية حادة. وهذا اللجوء إلى «الأشياء في ذاتها» يتضمن في كلتا الحالتين لاعقلانية كاملة. حسب هوسرل، تبقى معرفة الظواهر يقينية يقيناً تاماً، و «أو «قطعية»، لأنها حدسية: فكما لا يمكنني أن أرتاب من نقرة حادة على الرأس، فلا يمكنني بالمثل الارتباب من هذه الأشياء. أما بالنسبة لليفيس، فإن بعض أشكال اللغة بقدر ما هي صحيحة «حدسياً» بقدر ما هي حيوية وخلقة. وبالرغم من مدى تصوره للنقد كبرهان تشاركي، لا يمكنه في آخر المطاف نكران هذه الحقيقة. إضافة إلى ذلك، فما يحدث به خلال عملية تملك الظاهرة الملموسة، بالنسبة لكلا الرجلين، يعد شيئاً كونياً: النمط *eidos* بالنسبة لهوسرل، والحياة *Life* بالنسبة لليفيس. لا يحتاج هوسرل وليفيس إلى الانتقال بعيداً عن أمان الإحساس الآني من أجل تطوير نظرية «كونية»: فالظواهر تأتي محملة بواحدة. غير أن هذه النظرية ملزمة بأن تكون

سلطوية، وذلك لارتكازها ارتكازاً كلياً على الحدس. لا تحتاج الظواهر، بالنسبة لهرسول، لأن **تؤول**، أو أن تؤسس بهذا الشكل أو ذاك ضمن برهان معقلن. شأنها شأن بعض الأحكام الأدبية، تفرض الظواهر نفسها علينا على «نحو لا يقاوم»، حسب تعبير محوري لدى ليفيس. ليس صعباً تبين العلاقة بين هذه الدغمائية - الجلية على امتداد صيرورة ليفيس - وازدراء محافظ للتحليل العقلاني. ختاماً، يمكننا أن نلاحظ كيف أن نظرية الوعي «المقصدية» لدى هوسرل تشير إلى ارتباط «الوجود» و«المعنى» دوماً مع بعضهما البعض: لا يوجد موضوع دون ذات، ولا ذات دون موضوع. فبالنسبة لهرسول، كما هو الحال بالنسبة للفيلسوف الإنجليزي **ف. ه. برادلي** F. H. Bradley الذي كان أثره جلياً في أعمال **ت. س. إليوت** T. S. Eliot. يعتبر الموضوع والذات وجهين لعملة واحدة. لا ريب أن هذا المذهب سيبعث على الرضى في مجتمع تبدو فيه الأشياء مستلبة، معزولة عن الأهداف الإنسانية؛ والذوات الإنسانية، نتيجة ذلك، غارقة في عزلة مقلقة. ذلك أن الذهن والعالم شملهما من جديد - على الأقل في الذهن. ليفيس هو الآخر معني برتق

الصدع المعيق بين الذوات والأشياء بين «الناس» و«محيطاتهم الإنسانية الطبيعية»، باعتباره نتاجاً للحضارة «الجماهيرية».

إذا كانت الفينومينولوجيا قد استطاعت أن تؤمن عالماً يمكن معرفته من جهة، فإنها، من جهة أخرى، أسست لمركزية الذات الإنسانية. ذلك أن ما كانت تنشده لا يقل عن علم للذاتية نفسها. فالعالم هو ما أضع أو «أقصد»: يجب أن يدرك انطلاقاً من علاقته بي، كشيء ملزم لوعيي. وهذا الوعي ليس فقط تجريبياً بشكل يعرضه للخطأ، ولكنه وعي متعال. حقاً إنه لمبعث الطمأنينة أن يعلم المرء كل هذا عن ذاته! لقد هددت الوضعية الفجة لعلوم القرن التاسع عشر بتجريد العالم من الذاتية تجريداً كلياً؛ كما أن الفلسفة الكانطية الجديدة حذت الحذو نفسه، ولو مخاتلة. إن مسار التاريخ الأوروبي منذ أواخر القرن التاسع عشر بدا وكأنه يلقي بظلال الشك حول التسليم التقليدي بأن «الإنسان» يتحكم في مصيره، وبأنه المركز الخلاق للعالم. عكس هذا، أعادت الفينومينولوجيا الذات المتعالية إلى عرشها الشرعي كمصدر وأصل لكل معنى: لم تكن الذات حقاً

جزءاً من العالم، ذلك أنها هي التي دفعت بهذا العالم إلى الوجود في المقام الأول. بهذا المعنى تكون الفينومينولوجيا قد أحييت وشذبت الحلم القديم للأيدولوجيا البرجوازية الكلاسيكية. حيث إن هذه الأيدولوجية قامت حول الاعتقاد بأن «الإنسان» سابق بشكل ما عن تاريخه وظروفه الاجتماعية التي تنساب منه كما ينساب الماء من نافورة. كيف أمكن لهذا «الإنسان» أن يوجد في بادئ الأمر - ما إذا كان نتيجة الظروف الاجتماعية كما أنه هو المنتج لهذه الظروف أيضاً - لم يكن سؤالاً جديراً بالتأمل الجدي. بإعادتها مركزاً العالم حول الذات الإنسانية تكون الفينومينولوجيا، إذن، قد منحت حلاً خيالياً لمشكل تاريخي عويص.

في مجال النقد الأدبي، كان للفينومينولوجيا نصيب من التأثير على الشكلايين الروس. فكما أن هوسرل «وضع بين قوسين» الموضوع الحقيقي ليتسنى له الانتباه لعملية معرفته، فإن الشعر بالنسبة للشكلايين يضع هو الآخر الموضوع الحقيقي بين قوسين ويركز الانتباه على الطريقة التي يتم بها إدراكه. لكن الإسهام الحقيقي للفينومينولوجيا يبرز بوضوح فيما يعرف بمدرسة جنيف

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

للنقد التي ازدهرت خاصة خلال أربعينات وخمسينات القرن العشرين، والتي يشكل البلجيكي جورج بولي *Georges Poulet*، والناقدان السويسريان جان ستروينسكي *Jean Strobinski* وجان روسي *Jean Rousset*، والفرنسي جان بيير ريشار *Jean-Pierre Richard* أبرز معالمها. كما يرتبط بهذه المدرسة أيضاً، إميل ستايغر *Emile Staiger*، أستاذ اللغة الألمانية بجامعة زيورخ والأعمال المبكرة للناقد الأمريكي ج. هيليس ميلر *Jean Hillis Miller*.

يعتبر النقد الفينومينولوجي محاولة لتطبيق المنهج الفينومينولوجي على الأعمال الأدبية. فكما يضع هوسرل الموضوع الحقيقي بين قوسين، فإن السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي، إضافة إلى مؤلفه وظروف الإنتاج والقراءة يتم التغاضي عنها. و عوض ذلك، ينصرف النقد الفينومينولوجي إلى قراءة «جوانية» كاملة للنص، دون التأثير إطلاقاً بأي شيء يقع خارجها. إذ يستحيل النص تجسيداً محضاً لوعي المؤلف: كل مظاهره الأسلوبية والدلالية يتم إدراكها كأجزاء عضوية لكل مركب يبقى ذهن المؤلف الجوهر الموحد له. لمعرفة هذا الذهن، لا يجب

أن نحيل إلى ما نعرفه فعلاً عن المؤلف (ة) - النقد البيوغرافي محظور هنا - بل إلى تلك المظاهر من وعيه أو وعيها التي تتجلى في العمل ذاته. ما يعيننا هو «البنى العميقة» لهذا الذهن التي قد تتمظهر في المواضيع وأنساق الصور المترددة. وبإدراكنا لهذه الأشياء، فإننا ندرك الطريقة التي كان الكاتب «يحيا» بها عالمه، فضلاً عن العلاقات الظاهرانية بينه كذات والعالم كموضوع. ليس «عالم» العمل الأدبي واقعاً موضوعياً، ولكنه يدعى في الألمانية بـ Lebenswelt - الواقع كما ينتظم ويعاش فعلياً من طرف ذات فردية. يؤكد النقد الفينومينولوجي بصورة نموذجية على الطريقة التي يحيا بها مؤلف ما الزمان والمكان، وعلى العلاقات بين الذات والآخرين؛ كما يؤكد أيضاً على إدراكه للأشياء المادية، باختصار شديد، ستصبح الانشغالات المنهجية للفلسفة الهوسرلية - في غالب الأحيان مضمون الأدب بالنسبة للنقد الفينومينولوجي.

لإمساك بهذه البنى المتعالية واستغوار وعي الكاتب، سيسعى النقد الفينومينولوجي إلى تحقيق موضوعية وحياد تامين. وحتى يتسنى له ذلك، عليه أن

يظهر نفسه من نزوعاته الخاصة، وأن يقذف بنفسه، بشكل تقمصي، في «عالم» العمل ليعيد بعد ذلك إنتاج ما يوجد هناك بأكبر قدر ممكن من الدقة والحياد. فإذا ما شئنا استنطاق قصيدة شعر، مثلاً، نجد النقد الفينومينولوجي نفسه غير معني بإصدار أحكام قيمة حول هذه الرؤيا الخاصة للعالم؛ لكنه مدعو بالمقابل للبرهنة على دلالة تلك التجربة «المعاشة» بالنسبة للكاتب. بتعبير آخر، يمثل النقد الفينومينولوجي نمطاً من التحليل اللانقدي واللاتقيمي الذي لا يعتبر عملية بناء أي تأويل فاعل للعالم سيستأثر حتماً باهتمامات وميولات الناقد الخاصة، بل هو عملية تلقي سلبية للنص، تدوين محض للماهيات الذهنية. في ضوء ذلك، يُفترض في العمل الأدبي أن يشكل وحدة عضوية وكذلك يبدو الحال بالنسبة لكافة أعمال المؤلف. وعليه يمكن للنقد الفينومينولوجي أن يتحرك بثقة بين النصوص الأكثر اختلافاً زمنياً والأكثر مغايرة موضوعاتياً في بحثه الراسخ عن الوحدات. ومع أنه يمثل نموذجاً للنقد المثالي، الجواني، المعادي للتاريخ، الشكلائي، والعضواني، فضلاً عن أنه العصاراة الخالصة لثغرات،

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

مسبقات ومحدودية النظرية الأدبية الحديثة ككل، فإن الحقيقة الأكثر إثارة للانتباه والمؤثرة حقاً هو أن هذا النقد استطاع إنتاج دراسات نقدية فردية - ليس أقلها شأناً تلك التي قام بها بولي، ريشار وستروينسكي - ذات استبصار عظيم.

بالنسبة للنقد الفينومينولوجي، لا تعدو لغة عمل أدبي أن تكون «التعبير» عن معانيه الداخلية. يرجع هذا المنظور الوسيط إلى حد ما إلى هوسرل نفسه، إذ لا مكان للغة ككيان مستقل بذاته داخل منظومته الفكرية. يتحدث هوسرل عن فضاء خاص أو داخلي للتجربة، لكن هذا الفضاء ليس في حقيقة الأمر سوى ضرب من الخيال. ذلك أن كل تجربة تتضمن لغة، واللغة اجتماعية بطابعها على نحو لا فكاك منه. إن الادعاء بوجود تجربة خاصة بي بصورة كاملة ادعاء لا معنى له: ذلك أنه لا يمكنني أن أحيا تجربة في المقام الأول إذا لم تحدث هذه التجربة في إطار لغة ما تمكنني من التعرف عليها كذلك. ما يمنح تجربتي معنى، حسب هوسرل، ليس اللغة ولكنه فعل إدراك بعض الظواهر على أنها ماهيات - فعل يفترض أن يقع باستقلال عن اللغة ذاتها. بقول آخر،

يعتبر المعنى، حسب هوسرل، شيئاً سابقاً عن اللغة، مجرد حركة ثانوية تمنح الأسماء للمعاني التي أمتلكها مسبقاً. كيف يمكنني تملك المعاني دون لغة؟ هذا هو السؤال الذي عجزت المنظومة الهوسرلية عن الإجابة عليه.

لعل ملمح «الثورة اللسانية» في القرن العشرين، بدءاً من سوسير *Saussure* وفيتجنشتاين *Wittgenstien* وصولاً إلى النظرية الأدبية المعاصرة، بات هو الاعتراف بأن المعنى ليس هكذا ببساطة شيئاً «معبراً» عنه أو «معكوساً» في اللغة: إنه في الواقع نتاج لها. فنحن لا نمتلك تجارباً أو معانٍ نقوم بعد ذلك بلفها في كلمات: يستحيل ذلك في غياب لغة تتسربل هذه المعاني والتجارب داخلها. كما أن تجربتنا كأفراد اجتماعية حتى الجذور: لا يوجد شيء كاللغة الخاصة، وتصور لغة هو تصور شكل كامل من الحياة الاجتماعية. في المقابل، تسعى الفينومينولوجيا إلى حفظ بعض التجارب الداخلية «المحضة» بمعزل عن لوثات اللغة الاجتماعية أو النظر إلى اللغة، عوض ذلك، كمجرد نسق مناسب «لضبط» المعاني التي تشكلت باستقلال عنها. هكذا

وفي سياق حديثه عن اللغة، يكتب هوسرل بأنها «تتطابق تطابقاً محضاً مع ما يرى في تجليها التام». ثمة تناقض في هذا القول، إذ كيف يستطيع المرء، على أي حال، رؤية أي شيء بوضوح دون وضع مكنونات اللغة المفاهيمية تحت تصرفه؟ وعياً منه بما تمثله اللغة من إشكال حاد بالنسبة لنظريته، يحاول هوسرل إيجاد مخرج لهذا المأزق عن طريق وضع تصور ستكون اللغة بموجبه تعبيراً محضاً عن الوعي - لغة لا ترزح تحت عبء الإحالة إلى المعاني التي توجد خارج أذهاننا وقت الكلام. كان الفشل مآل هذه المحاولة، حيث إن الشكل الوحيد الذي يمكن تصوره لهذه «اللغة» سيكون عبارة عن تلفظات داخلية ووحيدة بشكل محض، تلفظات تفتقر إلى المعنى إطلاقاً.

إن هذا التصور للغة كموشور من التلفظات المتوحدة، المفارقة للمعنى والعالم الخارجي يعكس صورة مناسبة للفينومينولوجيا في ذاتها على نحو مميز. فرغم كل مزاعمها باستعادة «العالم المعيش»، عالم الحركة والتجربة الإنسانيين، من القبضة العقيمة للفلسفة التقليدية، تبدأ الفينومينولوجيا وتنتهي ك رأس دون

عالم. تطمح الفينومينولوجيا إلى وضع المعرفة الإنسانية على أساس صلب، لكن يستعصي عليها القيام بذلك دون ثمن باهظ: التضحية بالتاريخ الإنساني. ذلك أن المعاني الإنسانية هي يقيناً تاريخية إلى حد كبير، إذ لا تتعلق فقط بحدس الماهية العامة لما يمكن أن يكون عليه وضع بصلة، لكنها دور حول المعاملات العملية المتغيرة بين أفراد اجتماعيين. رغم تأكيدها على الواقع كما يعاش فعلياً، وليس باعتباره معطى جامداً، فإن موقفها إزاء ذلك العالم يبقى تأملياً لا تاريخياً. سعت الفينومينولوجيا إلى تجاوز كابوس التاريخ الحديث عن طريق النكوص إلى فضاء تأملي حيث يقبع اليقين السرمدى في الانتظار. بهذا التخمين الوحيد والمستلب، صارت الفينومينولوجيا أمانة للأزمة التي قدمت نفسها حلاً لها.

إن الاعتراف بتاريخية المعنى هو ما حدا بأحد تلامذة هوسرل الأكثر شهرة، وهو الفيلسوف الألماني **مارتن هيدجر** *Martin Heidegger*، إلى وضع قطيعة من منظومته الفكرية. فإذا كان هوسرل قد انطلق من الذات المتعالية، فإن هيدجر يرفض هذا المنطلق ويبتدئ عوض ذلك من

التأمل حول الوجود الإنساني، أو Dasein، كمعطى غير قابل للاختزال. لهذا السبب، كان عمله يوصف بأنه «وجودي»، عكس «الجوهريانية» الصارمة لأستاذه. إن الانتقال من هوسرل إلى هيدجر هو الانتقال من فضاء العقل المحض إلى فلسفة تتأمل معنى الوجود. فإذا كانت الفلسفة الإنجليزية تكتفي دائماً بالنظر في أفعال إعطاء الوجود أو المقارنة بين نحو جمل من نوع «لا شيء يهم» و«لا شيء يلغو» فإن العمل الأساس لهيدجر الوجود والزمن (1927) لم يرض بأقل من مسألة الوجود ذاته - وخصوصاً نمط الوجود الإنساني. حسب هيدجر، هذا الوجود هو في المقام الأول دائماً وجود - في العالم - : إننا ذوات إنسانية فقط لأننا مرتبطون عملياً بالآخرين وبالعالم المادي، وهذه العلاقات تشكل حيواتنا عوض أن نكون شيئاً عارضاً بالنسبة لها. ليس العالم شيئاً «موجوداً هناك» رهن التحليل العقلاني، موضوع مقابل ذات متأملة: إنه ليس بتاتاً شيئاً يمكننا مفارقتة ومجابهته. نظهر كذوات من داخل واقع لا نستطيع موضعه كلياً، عالم يضم كلاً من «الذات» و«الموضوع». وهذا العالم لا ينضب من حيث معانيه كما

أنه يشكلنا بقدر ما نشكله. يستحيل تفتيت العالم إلى صور ذهنية على طريقة هوسرل. مادام هذا العالم يتمتع بوجود صلد وعنيد يقاوم مشارعنا فنكون في المقابل مجرد أجزاء ضمن وجوده الخاص. إن تنصيب هوسرل لأننا المتعالية على العرش لا يلبث أن يكون آخر أطوار فلسفة الأنوار العقلانية التي ترى في العالم صورة «للإنسان» وقد ختم صورته على هذا العالم على نحو مستبد. خلافاً لهذا، سيعمل هيدجر على انتشار الذات الإنسانية جزئياً من مركزيتها حول هذا الوضع الخيالي للهيمنة. يرتسم الوجود الإنساني حواراً مع العالم، والنشاط الأكثر قدسية هو الإنصات عوض الكلام. في حين تنطلق المعرفة الإنسانية دوماً وتتحرك داخل ما يسميه هيدجر بـ «الفهم القبلي»: قبل أن نصل إلى التفكير النسقي على أي حال، فإننا نملك مسبقاً جملة من المسلمات الكمينية التي نلتقطها من خلال ارتباطنا العملي بالعالم، ولا يعدو العلم أو النظرية أن يكونا تجريدات جزئية لهذه الانشغالات الملموسة كما أن الخارطة هي تجريد لمنظر طبيعي حقيقي. ليس الفهم أو لا عملية «إدراك» يمكن عزلها، فعل محدد أقوم به، لكنه جزء من

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

البنية الحققة للوجود الإنساني. ذلك أنني أحيا إنسانياً فقط عندما «أقذف» بنفسني باستمرار إلى الأمام، عالماً ومدركاً إمكانات الوجود الجديدة: لنقل إنني لست متماهياً مع ذاتي على نحو محض، لكنني كائن مقذوف به مسبقاً إلى الأمام بشكل سابق لذاته. فوجودي هو شيء لا يمكنني أبداً إدراكه كشيء منته، ولكنه مسألة إمكانات متجددة، قضية إشكالية علي الدوام. وهذا يعادل القول بأن الوجود الإنساني يُشكل من طرف التاريخ، أو الزمن. فليس الزمن وعاء نتحرك داخله كما يمكن لقارورة أن تتحرك في بحيرة: إنه البنية الحققة للإنسانية ذاتها، شيء أنا مركب منه قبل أن يكون شيئاً أقيسه. إذن، قبل أن يكون الفهم مسألة إدراك أي شيء محدد، فهو بعد للوجود، الحيوية الداخلية لتعالى الذات المستمر. هكذا يكون الفهم تاريخياً على نحو جذري: تعالق مستمر مع الوضعية الملموسة التي أوجد فيها، والتي أجهد لتجاوزها.

إذا كان الوجود الإنساني يشكل زمنياً، فإنه، وبشكل مواز، يصاغ من طرف اللغة. حسب هيدجر، ليست اللغة مجرد أداة للتواصل، وسيلة ثانوية للتعبير

عن «الأفكار»: إنها البعد ذاته الذي تتحرك داخله الحياة الإنسانية، ما يبعث العالم على الوجود في المقام الأول. فقط حيث تتواجد اللغة، هناك يكمن «العالم»، في المعنى الإنساني الواضح للكلمة. من هذا المنظور، لا ينظر هيدجر إلى اللغة انطلاقةً مما يمكن أن تقوله أنت أو أنا: للغة وجودها الخاص حيث تدعى الكائنات البشرية للمشاركة، فقط بهذا الإسهام تستحق هذه الكائنات صفة الإنسانية. تسبق اللغة دوماً الذات الفردية من حيث الوجود كفضاء حقيقي حيث يتمدد هو أو هي. وتحتوي على الحقيقة بمعنى كونها المجال الذي «يكشف» فيه الواقع عن ذاته ويمنح نفسه لتأملنا أكثر من كونها مجرد أداة لتبادل معلومات دقيقة. بهذا التصور للغة كحدث شبه موضوعي، سابق لكل الأفراد المعنيين، فإن فكر هيدجر يشارف عتبة نظريات البنيوية.

إن ما يمثل عصب فكر هيدجر ليس، إذن، هو الذات الفردية، بل الوجود في ذاته. فإذا كان التقليد الميتافيزيقي الغربي ينظر إلى الوجود كضرب من الكينونة الموضوعية، وهنا مكمن خطئه، وبالتالي يفصل الوجود عن الذات فصلاً تاماً، فإن هيدجر سيسعى،

عوض ذلك، إلى العودة إلى الفكر الما قبل - سقراطي، إلى ما قبل انبثاق ثنائية الذات والموضوع، واعتبار الوجود حاوياً لهما بشكل ما. سيأخذ هذا الاستبصار الموحى، وخصوصاً في عمله اللاحق، صورة خنوع مذهل أمام لغز الوجود: إنصات ذليل للنجوم، للسماوات والغابات. ونظير هذا الإنصات الذي يحمل، على حد التعبير اللاذع لمعلق إنجليزي، كل أمارات «فلاح داهمته الصواعق»، سيتم إقصاء عقلانية الأنوار بموقفها الاستبدادي والآلي إزاء الطبيعة. إضافة إلى ذلك، سيدعو هيدجر الإنسان إلى «فسح المجال» للوجود عن طريق إبدال للنفس، والرجوع إلى الأرض، الأم التي لا ينضب عطاؤها والأصل الأول لكل معنى. هيدجر، فيلسوف الغابة السوداء، هو أيضاً داعية رومانسي آخر لـ «المجتمع العضوي»، رغم أن نتائج مذهبه تبدو أكثر كارثية مما هو عليه الحال بالنسبة لليفييس. إن تمجيد الفلاح، واحتقار المنطق من أجل «فهم قبلي» عفوي، إضافة إلى الاحتفاء بسلبية حكيمة، موازاة مع اعتقاد هيدجر في وجود - نحو - الموت حقيقي يسمو على حياة الجماهير المبتذلة هو ما قاده سنة 1933 إلى الدعم الصريح

لهتلر. لم يعمر هذا الدعم طويلاً، لكنه كان، رغم كل هذا، ثاوياً في ثنايا فلسفته.

ما كان ذا قيمة في تلك الفلسفة، ضمن أشياء أخرى، هو تأكيدها على أن المعرفة النظرية عادة ما تنبثق ضمن سياق من المصالح الاجتماعية الواقعية. فعلى نحو لا يخلو من الدلالة، ينتصب نموذج هيدجر للشيء الممكن معرفته على شكل أداة. إذ لا نحقق معرفتنا بالعالم بالانصراف إلى التأمل، ولكن بإدراكه كنسق من الأشياء المتواشجة التي توجد، شأنها شأن مطرقة، «رهن الاستعمال»، عناصر ضمن مشروع عملي: المعرفة جزء لا يتجزأ من الفعل. لكن الجانب الآخر لهذه الفاعلية ذات الخاصية البدوية هو فكر متأمل: عندما تتكسر المطرقة، عندما نتوقف عن إدراكها كما لو كانت شيئاً بديهياً، تفقد ألفتها وتمنحنا كينونتها الحقة. فالمطرقة المكسرة أقرب إلى المطرقة من أخرى لم تتعرض للانكسار. يشاطر هيدجر الشكلايين الاعتقاد بكون الفن هو **فك للألفة** Defamiliarization: حينما يعرض فان كوخ زوجاً من الأحذية البدوية، فإنه يجعلها تبدو في أعيننا غريبة، وبذلك يجعل كينونتها الحقة كأحذية تخطف الأنظار

ببريقها. ومثلما يشكل الأدب بالنسبة لليفيس نمطاً للوجود يفترض أن المجتمع المعاصر قد أضعاه في حميا الحياة الحديثة، يتأكد لهيدجر، في طور لاحق من حياته، أنه فقط في الفن يمكن لتلك الحقيقة الفينومينولوجية أن تكشف عن ذاتها. لا يجدر بنا النظر إلى الفن، كما اللغة، كتعبير عن ذات فردية. فالذات هي مجرد الفضاء أو الوسيلة حيث تعبر حقيقة العالم عن ذاتها. وهذه الحقيقة هي ما ينبغي على قارئ قصيدة شعر الإنصات إليها بكل عناية، حسب هيدجر، لا يشكل النشاط الإنساني بؤرة التأويل الأدبي: إنه ليس في البداية شيئاً نقوم به، ولكنه شيء علينا أن نبسط له مجال التحقق. يجب أن نشرع ذواتنا بشكل سلبي للنص، مدعنين بذلك لكي ننته التي لا تنضب على نحو غريب وفي نفس الوقت سامحين له بمساءلة ذواتنا. ويتعبير آخر، ينبغي أن يحتوي موقفنا إزاء الفن على شيء من الخنوع يماثل ذلك الذي يناشد هيدجر الشعب الألماني إلى إبدائه إزاء القائد. إن البديل الوحيد للمنطق الصارم للمجتمع الصناعي البرجوازي، يبدو، هو إنكار مهين للذات.

كما قلت سابقاً، يعتبر الفهم بالنسبة لهيدجر حدثاً تاريخياً على نحو جذري، غير أن هذا بحاجة إلى شيء من الإيضاح. عنوان كتابه هو **الوجود والزمن** وليس **الوجود والتاريخ**؛ وثمة فرق دال بين كلا المفهومين. فالزمن هو بمعنى ما مفهوم أكثر تجريداً من التاريخ: إنه يشير إلى مرور الفصول، إلى الشكل الذي يمكنني أن أحيأ به حياتي الشخصية، بدل الإشارة إلى صراعات الأمم، إطعام أو تقتيل الشعوب أو إقامة الدول وإسقاطها. لا يزال الزمن بالنسبة لهيدجر مقولة ميتافيزيقية في جوهرها، بالقدر الذي لا يعتبر «التاريخ» كذلك بالنسبة لمفكرين آخرين. ينشأ التاريخ انطلاقاً مما نقوم به في واقع الأمر، وهذا ما أقصد بـ«التاريخ». لا يهتم هيدجر إطلاقاً لهذا النوع من التاريخ الملموس. إنه في واقع الأمر يميز بين Histoire قاصداً، تقريباً، «ما يحدث»، وgeschichte، «ما يقع» كما أحيأه كشيء ذي دلالة حقيقية: يصبح تاريخي الشخصي ذا دلالة حقة عندما أتقبل مسؤولية وجودي الخاص، عندما أقبض على إمكانياتي المستقبلية الخاصة وأعيش في وعي دائم بموتي المستقبلي. يمكن أن يكون

هذا صحيحاً أو خاطئاً، لكنه لا يبدو مناسباً في اللحظة الراهنة للكيفية التي أحيا بها «تاريخياً»، بمعنى ارتباطي بأفراد معنيين، بعلاقات اجتماعية فعلية ومؤسسات ملموسة. يبدو كل هذا من شاهق الأعالي الأولمبية لنثر هيدجر، المتسم بدرجة عالية من الغموض المكثف، مجرد أراجيف. فالتاريخ «الحقيقي» بالنسبة إليه هو تاريخ داخلي، «حقيقي» أو «وجودي» - تمكن من الخوف والعدم، حزم إزاء الموت، «جمع» لكل قواي - يعمل في الواقع كبديل عن التاريخ في معانيه الأكثر بساطة وفعالية. إن «التاريخانية» المشهورة لهيدجر، كما أشار إلى ذلك الناقد المجري **جورج لوكاتش**، لا يمكن تمييزها عن اللاتاريخانية.

وختاماً، يخفق هيدجر في قلب الحقائق الثابتة لهوسرل والتقليد الميتافيزيقي الغربي وذلك عن طريق التأريخ لها. كل ما يقوم به عوض ذلك هو إنشاء لنوع من الكينونة الميتافيزيقية Dasein. وبقدر ما يمثل عمله هروباً من التاريخ فإنه يشكل لقاء معه: والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الفاشية التي خطب ودها. فالفاشية هي محاولة يائسة، مسعى أخير من جانب الرأسمالية

الاحتكارية للقضاء على التناقضات التي لم يعد من الممكن تحملها. وقد قامت بذلك جزئياً عن طريق تقديم تاريخ بديل كامل يتراوح بين حكاية الدم، الأرض والعرق «الحقيقي»، سمو الموت وإنكار الذات، والرايخ الذي سيعمر لآلاف السنين. هذا لا يعني أن فلسفة هيدجر هي في جماعها تسويغ للفاشية، لكنه يعني بالمقابل أنها قدمت حلاً خيالياً لأزمة التاريخ الحديث كما قدمت الفاشية حلاً آخر، وأن بين الاثنين توجد جملة من القواسم المشتركة.

ينظر هيدجر إلى مشروعه الفلسفي كـ «هيرمينوطيقا الوجود»؛ وتعني كلمة «هيرمينوطيقا» علم أو فن التأويل. فعادة ما يشار إلى الشكل الذي اتخذته فلسفة هيدجر على أنه «فينومينولوجيا هيرمينوطيقية» وذلك بهدف تمييزها عن «الفينومينولوجيا المتعالية» لهرسول وأتباعه. ويرجع السر في تسميتها كذلك إلى مراهنتها على قضايا التأويل التاريخي بدل الانكفاء حول الوعي المتعالي وقد انتدبت كلمة «هيرمينوطيقا» أصلاً لتأويل النصوص المقدسة ثم وسعت من مجالها خلال القرن التاسع عشر لتتصدى لمشاكل التأويل النصي ككل.

ويعد كل من المفكرين الألمانين شلايرماخر و*Schleiermacher* ودلتي *Dilthey* السلف «الهيرمينوطيقي» الأكثر شهرة لهيدجر أما الخلف الأكثر شهرة فهو الفيلسوف الألماني الحديث هانس جورج غادمر *Hans-Georg Gadamer*. بدراسته الأساس *الحقيقة والمنهج (1960)* ، نصل مع غادمر إلى سيل من المشاكل لم ينقطع أبداً عن ملاحقة النظرية الأدبية الحديثة. ما معنى نص أدبي؟ كيف يمكن لما يقصد إليه الكاتب أن يكون موثقاً لهذا المعنى؟ أيمكننا حقاً أن نأمل في فهم أعمال غريبة عنا تاريخياً وثقافياً؟ هل الفهم «الموضوعي» ممكن أو، بتعبير آخر، هل كان فهم مرتبط بوضعيتنا التاريخية؟ هناك الكثير، كما سنرى، في هذه المواضيع غير «التأويل الأدبي» الصرف.

يعتبر هوسرل المعنى شيئاً مقصوداً لا يمكن اختزاله إلى الأفعال الذهنية لتحدث أو مستمع ما، كما أنه ليس مستقلاً تماماً عن تلك السيورورات الذهنية. ليس المعنى حدثاً موضوعياً بقدر ما يمكننا اعتبار كرسى كذلك، لكنه ليس ببساطة فعلاً ذاتياً: إنه ضرب من الشيء «المثالي» الذي يمكن أن يتبدى في طرائق مختلفة مع الحفاظ على

ذات المعنى. من هنا، يحدد معنى العمل الأدبي نهائياً: إنه يماثل أي شيء «ذهني» يوجد في ذهن المؤلف، أو «يقصده» المؤلف، زمن الكتابة.

هذا، في حقيقة الأمر، هو موقف الهرمينوطيقي الأمريكي إ. د. هيرش *E. D. Hirsh Jr.* الذي يدين بشكل عظيم للفينومينولوجية الهوسرلية في عمله الأساس **الفاعلية في التأويل (1967)**. كون معنى العمل يطابق ما عناه الكاتب زمن الكتابة، فهذا لا يستتبع بالنسبة لهورش إمكانية وجود تأويل وحيد وأوحد للنص. من المرجح أن تكون هناك مجموعة من التأويلات الفعالة المتباينة، غير أنها مطالبة بالتحرك في إطار «نسق التوقعات والاحتمالات النمطية» التي يسمح بها معنى المؤلف. كما أن هيرش لا ينكر إمكانية أن «يعني» العمل الأدبي أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة. غير أن هذا، بالضبط، كما يؤكد هيرش، يبقى مسألة «دلالة» أكثر منه مسألة «معنى» العمل. إن احتمال إخراجي المسرحي **لماكيت** بشكل يناسب الحرب النووية لا يغير شيئاً من أن هذا ليس معنى **ماكيت** كما تبدت من وجهة نظر شكسبير. تتنوع الدلالات عبر

التاريخ، لكن المعنى يظل ثابتاً وساكناً: يضع المؤلفون المعاني، بينما يعين القراء الدلالات.

بمطابقتها بين معنى النص وما يعنيه المؤلف، لا يفترض هيرش أننا عادة ما نتوصل إلى مقاصد المؤلف. من المحتمل أن يكون المؤلف أو المؤلفة قد قضى نحبه منذ مدة، أو ربما نسي كل مقاصده تماماً. تبعاً لذلك، قد يحدث في بعض الأحيان أن نعثر على التأويل «الصحيح» لنص دون أن نكون في وضعية تسمح لنا بمعرفة ذلك. لا يبدي هيرش انزعاجاً إزاء هذا الوضع، مادام موقفه المركزي - أي أن المعنى الأدبي مطلق وثابت يقاوم التحول التاريخي على نحو شامل - متماسك. لكن، لئن استطاع هيرش الحفاظ على وضعه، فهذا يعود بالأساس إلى أن نظريته حول المعنى، كنظرية هوسرل، هي سابقة للغة. من هذا المنظور، يرتسم المعنى شيئاً يريدته المؤلف، فعل ذهني، طيفي، صامت، «يحدد» لاحقاً، ولجميع الأزمنة، في عينة محددة من العلامات المادية: إنه مسألة وعي بدل أن يكون مسألة كلمات. لكن مما يتشكل هذا الوعي الصامت هذا ما ظل غامضاً. لربما سيود القارئ أن يقوم بتجربة هنا عن طريق رفع بصره عن

الكتاب لبرهنة من الزمن وأن «يعني» شيئاً ما بصمت. ماذا «عنيت»؟ وهل ذلك يختلف عن الكلمات التي قمت فقط الآن بصياغة الجواب من خلالها؟ إن الاعتقاد بتشكيل المعنى من كلمات إضافة إلى فعل إرادي أو قصدي صامت يعادل إلى حد ما الاعتقاد بأنني كلما فتحت الباب «عن قصد» فإنني أقوم بفعل إرادي صامت عند القيام بذلك.

ما إن نحاول تحديد ما يدور في ذهن شخص ما ثم الزعم بأن هذا فعلاً هو معنى قطعة من الكتابة حتى تبرز جملة من المشاكل. لسبب ما، يمكن لمجموعة من الأشياء أن تدور في خلد المؤلف زمن الكتابة. يقر هيرش بهذا، لكنه لا يعتبر إمكانية التباس هذه بـ «المعنى اللفظي»: حتى يتسنى له ضبط تناسق نظريته، يجد هيرش نفسه مرغماً على القيام بعملية اختزالية صارمة إلى حد ما لكل ما يمكن أن يكون الكاتب قد عناه إلى «أنماط المعاني» - وهي مقولات دلالية مرنة يمكن للناقد أن يتوسل بها لاختزال النصوص، تبسيطها أو غربلتها. إن اهتمامنا بأي نص هو اهتمام، إلى حد ما، بكل تلك الأنماط العامة من المعنى، بعد أن تم تشذيبها وتهذيبها

من كل خصوصية. ينبغي على الناقد أن يعيد تأسيس ما يلقبه هيرش بـ «الجنس المحايت» للنص، وهو مجموع المواضع العامة وطرائق النظر التي يمكن أن تكون قد تحكمت في معاني المؤلف زمن الكتابة. أكثر من هذا يبدو صعب المنال: لا شك أنه سيكون من المستحيل استرجاع بدقة ما عناه شكسبير بـ «الغبي ذو الوجه المكسو بالقشدة»، لذلك يجب أن نكتفي بما يحتمل أن يكون قد دار في خلد عموماً. إذ من المفترض أن تخضع كل تفاصيل العمل الخاصة لمثل هذه العموميات. ما إذا كان هذا منصفاً لتفاصيل الأعمال الأدبية إضافة إلى طبيعتها المركبة والمعقدة، فهذه مسألة أخرى. لتأمين معنى عمل ما لجميع الأزمنة، لإنقاذه من غوائل التاريخ، يجب على النقد أن يجمع تفاصيله الحاملة لبوادر التمرد، محاصراً إياها داخل بوتقة المعنى «النموذجي». يبدي هيرش موقفاً تسلطياً وقضائياً إزاء النص: إقصاء فظ لكل ما لا يمكن احتواؤه في مدار «معنى المؤلف المحتمل»، وإخضاع مباشر لكل ما تبقى داخل هذه البوتقة لهذا القصد المتحكم الوحيد. لقد تم الاحتفاظ بالمعنى الثابت والساكن للكتابات المقدسة؛ أما ما يفعله

المراء بهذا المعنى أو كيف يوظفه فتلك مسألة ثانوية تتعلق «بالدلالة» لا أكثر.

إن الغاية من كل هذا الإجراء البوليسي هو الحفاظ على الملكية الخاصة. حسب هيرش، يعد معنى أي مؤلف ملكاً خاصاً، وبالتالي لا يجب أن يتعرض للسرقة أو التطاول من طرف القارئ. لا يجب أن يصير معنى النص اجتماعياً، ملكاً عاماً لقراءه المتعددين: إنه ينتمي فقط للمؤلف الذي ينبغي أن يتمتع بكل الحقوق الخاصة للتصرف حتى بعد أن يكون هو أو هي قد قضى بزمن طويل. على نحو يثير الاهتمام، يعترف هيرش بكون وجهة نظره هذه اعتباطية إلى حد ما. إذ لا يوجد في النص ذاته أي شيء يرغم القارئ على النظر إليه وفق معنى المؤلف: كل ما هنالك هو أن ما نرتئي عدم احترام معنى المؤلف نكون قد فقدنا أي «معيار» للتأويل، مخاطرين بشرع الباب أمام فوضى نقدية. حالها حال معظم الأنظمة التسلطية، تبقى النظرية الهورشية عاجزة إلى حد ما عن تبرير قيمها السائدة. مبدئياً، لا يوجد أي مبرر يستوجب تفضيل معنى المؤلف على القراءة المقدمة من طرف الناقد ذي الشعر الأقصر أو صاحب القدمين

الأكثر ضخامة. إن دفاع هيرش عن معنى المؤلف يشبه الدفاع عن الألقاب العقارية الذي يبدأ بتقفي آثار عملية الإرث الشرعي عبر القرون، لينتهي بالاعتراف بأنه إذا ما امتدت هذه العملية إلي الوراء بقدر كافٍ فسيتبين أن هذه الألقاب هي ثمرة النزاع مع شخص آخر.

حتى لو استطاع النقاد أن يلجوا قصد المؤلف، هل سيؤمن هذا النص الأدبي معنىً محدداً؟ ماذا لو طالبنا بتفسير لمعنى مقاصد المؤلف، وبعد ذلك تفسيراً لذلك، وهلم جرا؟ لا يتحقق الأمان هنا إلا إذا كانت معاني المؤلف كما يعتبرها هيرش: معطيات صلبة ومحضة، وقائع متماهية مع ذاتها، يمكن تسخيرها لتثبيت العمل، على نحو لا يثير النقد. غير أن هذا يبقى سبباً شديداً الريبة في النظر إلى أي نوع من المعنى. فليست المعاني قارة ومحددة على النحو الذي يعتقد هيرش، حتى تلك التي تتعلق منها بالمؤلف - والسبب في ذلك، كما لن يعترف هو، هو كونها نتاج اللغة التي تحتوي دوماً على شيء دبق بداخلها. من الصعب معرفة ماذا سيعني التوفر على قصد «محض» أو التعبير عن معنى «محض». فقط لكونه فصل المعنى عن اللغة أمكن لهيرش أن يضع

ثقلته في تلك الأوهام. فقصد المؤلف هو في ذاته «نص» مركب، يمكن أن يخضع للنقاش، الترجمة، أو التأويل المتعدد، شأنه في ذلك شأن أي نص آخر.

ويعنى ما، يبقى تمييز هيرش بين «المعنى» و«الدلالة» مناسباً. من المستبعد أن يكون شكسبير قد اعتقد أنه يكتب حول الحرب النووية. عندما تصف **جيرترود Gertrude هاملت** بـ «البدين» فمن المحتمل أنها لا تقصد أنه ثقيل الوزن، كما سيجنح القراء المعاصرون إلى الاعتقاد. غير أن إطلاقية التمييز الهورشي بين المعنى والدلالة لن تصمد أمام النقد. ذلك أنه من غير الممكن وضع تمييز تام بين «ما يعنيه النص» و«ما يعنيه النص بالنسبة لي». إن تفسيري لما يمكن **لماكث** أن تعنيه في سياق الظروف الثقافية لزمانها لن يكون أكثر من مجرد تفسيري أنا - تفسير متأثر بشكل لا مفر منه بلغتي الخاصة وبأطر مرجعيتي الثقافية. من المحال، إذن، أن أغض الطرف عن كل هذا وأن أصل إلى معرفة موضوعية بما كان يدور بخلد شكسبير. إن أي تصور لموضوعية مطلقة لن يكون إلا ضرباً من الأوهام. حتى هيرش نفسه لا يرمي إلى ذلك اليقين المطلق لعلمه

باستحالة ذلك، فيكتفي في المقابل بإعادة تشكيل القصد «المحتمل» للمؤلف. لكنه لا يعير أي اهتمام إلى كون أن هذه الطرائق التي سيتمكن من خلالها لإعادة التشكيل هذه أن تحدث هي في الحقيقة أطره المشكلة تاريخياً من المعنى والإدراك. حقاً إن هذه «التاريخانية» هي ما يمثل الهدف الأساس لسجاله. هكذا إذن، يقدم هيرش، كما قدم هوسرل، شكلاً من المعرفة سمته الأساسية اللازمان وانتفاء المصلحة على نحو سام. كون عمله بعيد كل البعد عن اللامصلحة، كونه يعتقد بأنه يصون المعنى الثابت للأعمال الأدبية من خطر بعض الأيديولوجيات المعاصرة، هو ما يجعلنا ننظر إلى مثل هذه المزاعم بارتياب.

إن الغاية المنتصبة أمام ناظري هيرش هي هيرمينوطيقا هيدجر، غادمر وآخرين، ذلك أن تركيز هؤلاء المفكرين على تاريخية المعنى يعد إيداناً بفتح الباب أمام نسبية كاملة. على هذا الأساس، يمكن لعمل أدبي أن يعني شيئاً يوم الاثنين ثم شيئاً آخر يوم الجمعة من المفيد تأمل سبب توجس هيرش من هذه الإمكانية؛ لكن لإيقاف هذا الهراء النسبي، يحيل هيرش على

هوسرل ويزعم أن المعنى لا يتغير بما أنه الفعل القصدي لشخص ما في زمن معين. ثمة ما يدعونا لاعتبار زعم هيرش خاطئاً. فعلى سبيل المثال، إذا قلت لك في ظروف معينة «أغلق الباب»، وبعد أن تكون قد قمت بذلك، أستطرد معلقاً «ما قصدت إليه طبعاً هو أن تفتح النافذة». آنئذ، سيكون من حقك أن تنبهني إلى أن الكلمات الإنجليزية «أغلق الباب» تعني ما تعنيه بغض النظر عما أردته لها. هذا لا يعني أننا سنعدم سياقات يصير فيها لـ «أغلق الباب» معنى مغايراً تماماً لمعناها العادي. من الراجح أن تكون صيغة مجازية للقول «أوقف المفاوضات»، إذ إن معنى الجملة، شأنه في ذلك شأن سائر الأمور، لا يحدد إطلاقاً بشكل قار وثابت: فبقدر كاف من الحذق، يمكننا اجتراح سياقات حيث بوسعها أن تكتسب آلاف الدلالات المتباينة. لكن إذا تزامن ارتدائي لبدلة سباحة مع اختراق هبة ريح للغرفة، في هذه الحالة ستبدو الكلمات معلومة السياق؛ وسيكون من التفاهة آنئذ بالنسبة لي الادعاء بأنني كنت فعلاً أقصد «فتح النافذة» اللهم إذا اقترفت زلة لسان أو كنت في حالة شرود لا مبرر لها. يبدو من خلال ما سبق أن

معنى كلماتي لا يحدد من قبل مقاصدي الخاصة. فعكس الاعتقاد الخاطئ لهاميتي - داميتي *Humpty-Dumpty* في أليس *Alice*، فأنا لن أفلح في تعبئة كلماتي بما أشاء من المداليل. لا ريب إذن فمعنى اللغة مسألة اجتماعية: هناك مغزى وراء انتماء اللغة لمجتمعي قبل انتمائها إلي.

هذا هو ما فهمه هيدجر، وهو أيضاً ما عمل هانس - جورج غادمر على بلورته في الحقيقة والمنهج. حسب غادمر، لا تستنفد مقاصد المؤلف قطعاً معنى العمل الأدبي، ذلك أن بانتقاله من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن للعمل الأدبي أن يراكم معاني جديدة ما كان ممكناً أبداً للمؤلف أو جمهوره المعاصر أن يتنبأ بها. سيقر هيرش بهذا إلى حد ما، لكنه سيحيله إلى فضاء «الدلالة». أما غادمر فسيعتبر هذا التغيير جزءاً من الطبيعة الخاصة للعمل نفسه. ومادام كل تأويل رهن شروط ثقافية معينة، تُموضعه وتشكله وفقاً لمعايير نسبية تاريخياً، فليس هناك إمكانية لمعرفة النص الأدبي «كما هو». إن هذا «الشك» هو ما أثار حفيظة هيرش بخصوص هيرمينوطيقا هيدجر، وهو ما أوعز إليه بشن حملته الرجعية.

يرى غادمر أن كل تأويل لأي عمل ماض يضم حواراً بين الماضي والحاضر. فعند تلقينا لمثل هذا العمل، فإننا ننصت بسلبية هيديجرية حكيمة إلى صوته الغريب، سامحين له بمساءلة همومنا الحاضرة. غير أن ما «سيقوله» العمل سيعتمد بدوره على نوعية الأسئلة التي نستطيع أن نطرحها عليه، انطلاقاً من موقعنا المتميز في التاريخ؛ كما سيعتمد أيضاً على قدرتنا على إعادة صياغة «السؤال» الذي يشكل العمل «جواباً» عليه. ذلك أن العمل هو أيضاً حوار مع تاريخه الخاص. كل فهم هو فعل إنتاجي: إنه دوماً «فهم بشكل مغاير»، تحقيقاً لإمكانات جديدة في النص، وإحداث لاختلاف مع هذا النص. لا يمكن فهم الحاضر إلا انطلاقاً من الماضي كاستمرار حي له؛ كما لا يمكن إدراك هذا الأخير إلا انطلاقاً من موقعنا الجزئي في الحاضر. يتحقق حدث الفهم عندما «يندمج» «أفقنا» الخاص المشكل من المعاني التاريخية والمسلمات بـ «الأفق» الذي يوضع داخله العمل. آنذاك لا نلج العالم الغريب للعمل فحسب، ولكننا نضمه إلى مجالنا الخاص، لنصل بذلك إلى فهم لذواتنا يكون أكثر عمقاً وشمولية. بدل «الرحيل»، يلاحظ غادمر، «فإننا نشد الرحال إلى مواطننا».

سيكون من العسير تبين السبب الذي جعل هيرش يرى كل هذا مثيراً للأعصاب. فعلى العكس، يبدو الأمر مريحاً إلى حد كبير. إذ يستطيع غادمر أن يخضع نفسه والأدب باطراد لرياح التغيير. فعادة ما تعود الأوراق المتساقطة في النهاية إلى موطنها الأصلي. سيحدث ذلك لأن خلف التاريخ، كخط رفيع بين الماضي، الحاضر والمستقبل، يمتد جوهر موحد هو «الموروث». كما هو الحال بالنسبة لإليوت، تنتمي النصوص «الفعالة» إلى هذا الموروث الذي يتحدث عبر عمل الماضي المائل لتأملي بقدر ما يتكلم أيضاً من خلالي أثناء فعل التأمل «الفعال». الماضي والحاضر، الذات والموضوع، الغريب والحميمي - كلها إذن يتم ربطها ببعضها البعض بشكل آمن عبر وجود يضم كلا الطرفين، لا يسترعي اهتمام غادمر ما إذا أثرت سلباً إدراكاتنا القبليّة الشقافية الكامنة أو أفهامنا السابقة على عملية تلقي الأعمال الأدبية المنتسبة إلى الماضي، مادامت هذه الأفهام القبليّة تجيئنا من الموروث ذاته الذي لا يشكل العمل الأدبي سوى جزء منه. يعد الحكم السبقي عنصراً إيجابياً بدل أن يكون عنصراً سلبياً: إنها الأنوار بحلمها بتحقيق معرفة

لا مصلحة تحقيقاً شاملاً، هي التي قادت إلى الشعار الحديث: «الحكم السبقي ضد الحكم السبقي». لعل الأحكام السبقيه المبدعة، عكس التي هي عابرة وشائهة، هي التي تنبع من الموروث وتقودنا إلى التماس معه. كما أن سلطته، مرتبطة بتأملنا الذاتي النشيط، هي ما سيفرز أياً من إدراكاتنا السبقيه شرعي وأيها غير ذلك. وعضو أن تعيق المسافة الزمنية بيننا وبين أعمال الماضي الفهم الصحيح، فإنها في الواقع تساعد عملية الفهم تلك عن طريق تجريد العمل من كل ما يكتسب فقط دلالة عابرة. وربما سيكون حرياً بنا أن نستفسر غادمر بخصوص الموروث الذي يمثل بؤرة فكره، ولمن ينتمي هذا الموروث، ذلك أن نظريته تنهض فقط على التسليم الفادح بوجود موروث واحد سائد؛ وأن جميع النصوص «الفعالة» ستساهم فيه. كما تقوم هذه النظرية على أن التاريخ يشكل استمراراً لا ينقطع، دون أية قطيعة أو نزاع أو تناقض، وأن الأحكام المسبقة التي ورثناها «نحن» (من؟) عن «الموروث» يجب الاحتفاء بها. بتعبير آخر، يفترض غادمر أن التاريخ محفل يمكننا «نحن» دوماً وفي أي مكان أن نشعر فيه بالألفة، وأن عمل الماضي

سيعمق - بدل أن ينهي - فهمنا الذاتي الحالي، وأن الغريب هو دوماً مألوف بشكل سري. إنها، بإيجاز، نظرية للتاريخ تتسم بالرضى السافر، إسقاط على العالم عموماً لوجهة نظر ترى أن «الفن» هو أساساً الآثار الفذة للموروث الألماني السامي. فضلاً عن أنها تفتقر إلى تصور يرى التاريخ والموروث كقوى قامعة بقدر ما هي محررة، أفضية يخترقها النزاع والسيادة. ليس التاريخ بالنسبة لغادمر مكاناً للصراع، للقطيعة والإقصاء، ولكنه «سلسلة مستمرة»، بحيرة سمرمية الانسياب. إنه بالأحرى، نادي لأشخاص ذوي اهتمامات مشتركة لا يقرون بالاختلافات التاريخية عن طيب خاطر إلا لأنها ستسحق بفعالية بواسطة فهم «يربط جسور المسافة الزمنية التي تفصل المؤول عن النص، وهكذا يتجاوز استلاب المعنى الذي حل بالنص». لا حاجة بنا إلى السعي لتجاوز المسافة الزمنية عن طريق إسقاط الذات تقمصياً في الماضي، كما اعتقد وليام دلتاي ضمن آخرين، مادامت هذه المسافة قد رتقت سلفاً بواسطة العادات، المسبقات والموروث، ومادما نعدم إمكانية مبارحة هذا الموروث نقدياً، يجب الإذعان لسلطته

ولا مجال للتفكير في تأثيره إلا كشيء محمود. وكما يرى غادمر، للموروث «تبرير يجاوز حجج المنطق»!

«كالحديث نحن»، بهذه الكلمات نعت غادمر مرة التاريخ. تنظر الهرمينوطيقا إلى التاريخ كحوار حي بين الماضي، الحاضر والمستقبل، وتسعى بأناة إلى إزالة كل العراقيل أمام هذا التواصل المتبادل اللامنتهي. لكنها لا تطبق فكرة أن يكون إخفاق هذا التواصل ليس عرضياً فحسب، إخفاق لا يمكن تقويمه فقط عن طريق تأويل نصي أكثر حساسية، ولكنه، بشكل من الأشكال، إخفاق نسقي، أي أنه ينشأ داخل البنى التواصلية لمجتمعات بأسرها. تبعاً لذلك، تعجز الهرمينوطيقا عن عقد الصلح مع مشكل الأيديولوجيا - أي أن «الحوار» اللامنتهي للتاريخ الإنساني هو في غالب الأحيان مونولوج monologue من جانب الأقوياء إزاء الذين لا حول لهم ولا قوة، أو أنه إذا كان فعلاً «حواراً» فإن أطرافه - رجالاً ونساءً، مثلاً - لا يكادون يحتلون مواقع متساوية. كما تأبى الهرمينوطيقا الاعتراف بتعالق الخطاب مع سلطة لا يمكنها بأي حال من الأحوال، أن تكون رحيمة. وأن

الخطاب الذي يحجب عنها هذه الحقيقة ويطمسها هو خطابها هي.

كما رأينا، تميل الهيرمينوطيقا إلى التركيز على أعمال الماضي، فضلاً عن أن الأسئلة التي تثيرها تنضوي ضمن هذا التأكيد. قد لا يبدو الأمر غريباً خاصة إذا أخذنا بالحسبان بداياتها في أحضان النصوص الدينية، غير أن للأمر دلالة خاصة: إنه يشير إلى أن دور القارئ الأساسي يتحدد في كشف معنى الآثار الأدبية الفذة *classics*. من الصعب تصور غادمر وهو يصارع **نورمان مايلر** Norman Mailer. إلى جانب هذا التأكيد التقليدي يوجد تأكيد آخر: التسليم بأن الأعمال الأدبية تشكل وحدة «عضوية». يسعى المنهج الهيرمينوطيقي إلى وضع كل عنصر من عناصر النص ضمن وحدة كاملة، وفقاً لعملية تعرف عموماً بـ «الدائرة الهيرمينوطيقية»: لا يمكن فهم الملامح الفردية إلا انطلاقاً من السياق العام، والعكس صحيح أيضاً. عموماً لا تأخذ الهيرمينوطيقا في الاعتبار إمكانية كون الأعمال الأدبية تشكل نسيجاً متداخلاً تتخلله الشوائب والتناقضات، رغم وجود ما يدعم هذه الإمكانية. من الجدير بالملاحظة أن

إ. د. هيرش رغم كل ما يناصبه من عداة للمفاهيم العضوية الرومانسية، فإنه هو الآخر يعتقد بأن النصوص الأدبية تؤلف كليات مندمجة، وذلك على نحو منطقي: تكمن وحدة العمل في قصد المؤلف الطاغي. لا يوجد في واقع الأمر ما يحول دون حياة المؤلف لعدد من المقاصد المتناقضة داخلياً، أو ما يمنع أن يكون قصده مناقضاً لذاته إلى حد ما، غير أن هيرش لا يعتبر هذه الإمكانية. تعد «جماليات التلقي» أو «نظرية التلقي»، أحدث تطور للهرمينوطيقا في ألمانيا. وخلافاً لغادمر، لا تقتصر نظرية التلقي على معاينة أعمال الماضي، بل تتجاوز ذلك إلى استقصاء دور القارئ في الأدب. هكذا يمكننا، ولو على نحو تقريبي، التمييز بين ثلاث مراحل رسمت معالم النظرية الأدبية المعاصرة: انشغال بالمؤلف (الرومانسية والقرن التاسع عشر)، اهتمام استثنائي بالنص (النقد الجديد)، وتحول ملحوظ في الاهتمام بالقارئ خلال السنوات الأخيرة. لقد ظل القارئ دوماً الأقدم الأقل حظوة ضمن العناصر المؤلفة لهذا الثالوث - ذلك، وباللغراب، فبدونه أو بدونها لن تستقيم أية نصوص أدبية إطلاقاً. لا توجد النصوص الأدبية فوق

الرفوف: إنها سيروا لفعل دلالي يتمظهر مادياً فقط أثناء عملية القراءة. حتى يتحقق الأدب، على القارئ أن يحتل دوراً حيويًا يوازي إلى حد ما حيوية المؤلف.

ماذا يتضمن فعل القراءة؟ لنأخذ، ولو عشوائياً، الجملتين الأوليين من رواية **الأزواج لجون أبدايك John Updike**. «ماذا بدا لك من أمر الزوجين؟» كان آل هاننما، **بييت وأنجيلا**، يخلعون ملابسهم ماذا يمكننا أن نستنتج مما سبق؟ يكتنفنا نوع من الحيرة للحظة للغياب الواضح لأي ربط بين الجملتين، إلى أن ندرك بأن الأمر يتعلق بمواضعة أدبية نحيل بواسطتها جزءاً من الخطاب المباشر إلى شخص، حتى لو أن النص لا يقوم بذلك صراحة بنفسه. هكذا نستدرك بأن شخصاً، ربما **بييت** أو **أنجيلا هاننما**، هو صاحب الجملة الافتتاحية، ولكن ما الدافع لافتراض ذلك؟ من الراجح أن الجملة بين علامتي الاقتباس لم تلفظ أصلاً: يمكن أن تكون فكرة، أو سؤالاً طرحه شخص آخر، أو نوعاً من الجمل الاستهلاكية وضعت كافتتاحية للرواية. من الممكن أيضاً أن تصدر عن شخص آخر إلى **بييت** أو **أنجيلاً هاننما**، أو هو صوت مفاجئ من السماء. ما يجعل الاقتراح الأخير بعيداً عن التحقق هو

أن السؤال به عن العامية ما يجعله لا يماثل صوتاً سماوياً. ويكفينا أن نستحضر بأن **أبدائك** هو عموماً كاتب واقعي لا يلجأ عادة إلى مثل هذه التقنيات؛ ومع ذلك لا تشكل نصوص المؤلف بالضرورة كلاً متجانساً، وإنه لمن الحماقة الارتكاز على هذه البداهة بقدر كبير. من غير المحتمل، وعلى أسس واقعية، أن يكون السؤال قد صدر عن مجموعة من الناس تتكلم جماعة؛ كما لا يحتمل أيضاً أن تصدر عن شخص آخر غير بييت أو **أنجيلا هاننما**، مادمننا سنعلم لاحقاً بأنهم...: يمكننا الافتراض بأنهما زوجان، مع العلم أن الأزواج في ضاحية **برمنجهام** *Birmingham*، على الأقل لا يقوون على خلع ملابسهم جماعة أمام أطراف ثالثة، رغم ما يمكنهم أن يقوموا به وهم فراداً.

قد يترتب على قراءة هذه الجمل صياغتنا سلفاً لجملة من الاستنتاجات. على سبيل المثال، يمكن للقارئ أن يستنتج بأن الزوجين المشار إليهما هما رجل وامرأة، رغم غياب أي شيء إلى حد الآن يدل على أنهما ليسا امرأتين أو صغيري نمر. نذهب إلى الاعتقاد بأن كل من يطرح السؤال لا يقوى على قراءة الذهن، وإلا لما كان

هناك ما يدعو للتساؤل. كما يمكننا الاعتقاد أيضاً بأن السائل يثمن حكم المخاطب حتى وفي انعدام سياق كاف يسعفنا للجزم بأن السؤال ليس بقصد الازدراء أو التعدي. إضافة إلى ذلك، يمكننا تصور جملة «آل هانيماء» التي تعطف نحوياً على جملة «بييت وأنجيلاء» للإشارة إلى أن هذا هو لقبهم كقرينة تدل على أنهما مقترنان برباط الزواج. بيد أن هذا لا يلغي إمكانية وجود جماعة من الناس تحمل اللقب نفسه فضلاً عن بييت وأنجيلاء، ربما قبيلة كاملة منهم منهمكة في طقس جماعي لنزع الملابس بإحدى البهوات الشاسعة. كون بييت وأنجيلاء يمتلكان ذات اللقب لا يقر بأنهما زوج وزوجة: ربما هما أخ وأخته، أب وابنته، أو أم وابنها متحرران على نحو لا يعير أي اعتبار للأخلاق الجنسية. لقد افترضنا أنهم يخلعون ملابسهم على مرأى بعضهم البعض، لكن لا شيء يدل حتى اللحظة على أن السؤال لم يصدر من غرفة نوم إلى أخرى أو ربما من خيمة ساحلية إلى أخرى. لعل بييت وأنجيلاء مجرد طفلين صغيرين، رغم أن الشكل المتكلف للسؤال يدحض هذه الإمكانية. في سياق ما سبق، قد ينتهي القراء إلى

التسليم بأن بييت وأنجيلاً هما زوجان، ربما حفلاً تميز بحضور ثنائي حديث العهد بالزواج، غير أن لا شيء من هذا في واقع الأمر يرد فيما سبق.

كون أن هاتين هما الجملتان الأولتان من الرواية، يعني طبعاً، بأن عدداً من هذه الأسئلة سيجد طريقه نحو الحل خلال استنفارنا لقدراتنا القرائية. غير أن عملية التخمين والاستنتاج التي نساق إليها نظراً لجهلنا هي مجرد مثال أكثر حدة وتأثيراً على ما دأبنا على القيام به عندما نقرأ. بمواصلتنا للقراءة، ستعترضنا جملة من الصعوبات ستجد هي الأخرى حلها عن طريق وضع افتراضات إضافية. سنمنح أنواع الوقائع التي نفتقدها في هذه الجملة، وقائع تستلزم بناء تأويلات لها قابلة للمساءلة. إن قراءة افتتاحية رواية أ بدايك يشدنا إلى كم هائل من الجهد المعقد واللاواعي بشكل كبير. رغم أننا نادراً ما نلاحظ ذلك، فنحن في كل الأوقات منخرطون في عملية بناء الافتراضات حول معنى النص: يضع القارئ روابط ضمنية، يملأ الفراغات، يضع استنتاجات ويجرب الحدوس. والقيام بهذا يعني الاعتماد على معرفة

كامنة بالعالم عموماً، وبالمواضع الأدبية على وجه الخصوص. بالنسبة للقارئ، لا يعدو النص في حد ذاته أن يكون مجموعة من الإيماءات، دعوات لبناء قطعة لغوية دلالية. وتعبير نظرية التلقي، يحقق القارئ العمل الأدبي الذي ليس سوى سلسلة من العلامات السوداء المتراسة على صفحة ما. بدون هذه المشاركة الفاعلة والدؤوبة من جهة القارئ، لن يكون هناك أي عمل أدبي إطلاقاً. رغم ما يمكن أن يدعيه أي عمل أدبي من صلابه، فهو بالنسبة لنظرية التلقي يتكون في الواقع من «فراغات» شأنه في ذلك شأن الطاولات بالنسبة للفيزياء الحديثة - الفراغ، مثلاً، بين الجملة الأولى والثانية من **الأزواج** حيث على القارئ أن يمد حلقة الوصل المفقودة. يحبل العمل بـ «اللاتحديدات»، عناصر تعتمد في فاعليتها على تأويل القارئ وفقاً لعدد من الطرائق المختلفة، وربما المتناقضة فيما بينها. وتبقى المفارقة في كل هذا هو أنه بقدر ما يمنح الكتاب من معطيات بقدر ما يزداد لا تحديداً. إن «العجائز السوداء الغريبة، عجائز منتصف الليل» لشكسبير تحدد نوع العجائز قيد الحديث، تجعلهن أكثر تحديداً. لكن بما أن هذه الصفات

الثلاث ثرية الإيحاء، وبالتالي تشير ردوداً متباينة لدى قراء متباينين، فإن النص أصبح أقل تحديداً أثناء سعيه ليزداد تحديداً.

إن عملية القراءة، حسب نظرية التلقي، هي دوماً عملية نشيطة، حركة مركبة تتمدد عبر الزمن. وكما أشار إلى ذلك المنظر البولندي رومان إنغاردن *Roman Ingarden*، لا يوجد النص الأدبي في ذاته إلا كـ «خطاطات». - وتعليمات عامة، على القارئ أن يجعلها واقعاً ملموساً. للقيام بذلك سيحمل القارئ إلى العمل بعض «الأفهام السبقية» - سياق باهت من الاعتقادات والتوقعات ستُعرض في إطاره كل ملامح العمل المتنوعة لكن، مع تواصل عملية القراءة ستعدل هذه التوقعات نفسها عقب ما نراكمه من معلومات، وستبدأ الحلقة الهيرمينوطيقية - انتقالاً من الجزء إلي الكل وعودة إلى الجزء - في الدوران. سعيّاً وراء تشكيل معنى متجانس للنص، سيختار القارئ وينظم عناصرها ضمن كليات متناسقة، مقصياً بعضاً ومقدماتاً البعض الآخر، «محققاً» بعض الجزئيات في ضوء طرق معينة. سيحاول هو أو هي في وضع الرؤى داخل العمل

جنباً إلى جنب، أو الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى وذلك بغرض بناء «وهم» مندمج. ما تلقناه في الصفحة الأولى سيندثر ويصبح بالتالي «مصغراً» في الذاكرة، ربما ليعدل بشكل جذري من خلال ما سنتعلمه لاحقاً. ليست القراءة حركة خطية مستقيمة، عملية تراكمية فحسب: إن تأملاتنا الأولى تولد إطاراً مرجعياً صالحاً لتأويل كل ما سيأتي لاحقاً؛ غير أن ما سيأتي لاحقاً قد يغير رجعيّاً فهمنا الأولى، مبرزاً بعض الملامح وغازياً الطرف عن البعض الآخر. ومع مواصلتنا للقراءة، نتخلى عن مسلمات، نراجع معتقداتنا، نقوم باستنتاجات وتوقعات تزداد تعقيداً: كل جملة تفتح أفقاً إما ليتم تأكيده، معارضته أو إحباطه بواسطة الجملة الموالية: نقرأ إلى الخلف وإلى الأمام بشكل «متزامن»، نتوقع ونتذكر، ربما على وعي بتحقيقات ممكنة للنص ثم تعطيلها. أضف إلى ذلك، أن كل هذا النشاط المعقد يقام على مستويات عديدة وفي نفس الوقت، ذلك أن النص يتوفر على «خلفيات» و«أماميات»، وجهات نظر سردية مختلفة، طبقات متوالية من المعنى نتحرك دوماً داخلها.

في فعل القراءة (1978)، يتحدث فولفكانك أيزر

Wolfgang Iser، المنتمي إلى مدرسة كونستانس Constance لجماليات التلقي والذي استرسلت في مناقشة أطروحته، عن «الاستراتيجيات» التي تتوسل بها النصوص، وعن «روبراتوار» المواضيع والإيحاءات المألوفة التي تحتوي عليها. حتى نقوم بفعل القراءة، نحتاج إلى التآلف مع التقنيات والمواضع الأدبية التي يوظفها عمل معين فضلاً عن إدراك شيء من «شفراته» - وهي مجموع القواعد التي تتحكم بشكل متناسق في سبق إنتاج المعاني. لنتذكر إشارة المرور في إحدى مترواات لندن: «يجب حمل الكلاب في المصاعد». لفهم هذا الإعلان، يلزمني القيام بأكثر من مجرد قراءة كلماته الواحدة تلو الأخرى. يلزمني مثلاً، معرفة أن هذه الكلمات تنتمي إلى ما يمكن أن يسمى «شفرة الإحالة» - أن الدال ليس مجرد قطعة لغوية للتزيين والزخرفة توجد هناك لإمتاع المسافرين، بل إنه يستوجب النظر إليه على أنه يحيل إلى سلوك كلاب فعليين ومسافرين فعليين على مصاعد فعلية. ينبغي أن أخلخل معرفتي الاجتماعية العامة لمعرفة أن الدال وضع هناك من طرف السلطات، وأن هذه السلطات لها القدرة على معاقبة

الجنابة، وأنني كعضو ضمن الجمهور العام مخاطب
ضمنياً، الشيء الذي لا يبدو جلياً إذا أخذنا الكلمات
على عواهنها. بقول آخر، يجب أن أعتد على بعض
الشفرات والسياقات الاجتماعية لإدراك معنى الإعلان
جيداً. لكنني بحاجة أيضاً إلى حمل هذه على التفاعل
مع بعض شفرات أو مواضع القراءة - مواضع
تخبرني بأن القصد من «المصعد» هذا المصعد وليس
واحداً آخر في الباراغواي، وأن «يجب أن يحمل» تعني
«يجب أن يحمل الآن»، وهلم جراً. ينبغي أن أعلم أن
«جنس» العلامة هو بهذا الشكل بحيث يستحيل أن
يكون الغموض الذي أشرت إليه «مقصوداً» في الواقع.
ليس من السهل هنا التمييز بين الشفرات «الاجتماعية
والأدبية»: إن تحقيق «المصعد» على أنه «هذا المصعد»،
إضافة إلى تبني مواضع قرائية تنفي الغموض يعتمد
بدوره على شبكة كاملة من المعرفة الاجتماعية.

يتم فهم الإعلان، إذاً، بتأويله ضمن الشفرات التي
تبدو مناسبة؛ غير أن ما قمنا به حتى اللحظة لا يفي،
من منظور أيزر، بكل ما يحدث أثناء قراءة الأدب. فإذا
كان هناك «انسجام» كامل بين الشفرات التي حكمت

الأعمال الأدبية وتلك التي نلجأ إليها لتأويل هذه الشفرات، سيكون كل الأدب تافهاً كالعلامة الموجودة بإحدى مترواات الأنفاق بلندن. حسب أيزر، يعد العمل الأدبي الأكثر فاعلية ذاك الذي يدفع القارئ أو القارئة إلى تكوين وعي نقدي جديد بشفراته وتوقعاته المعتادة والمكرورة. يسائل العمل ويحول الاعتقادات الضمنية التي نحملها إليه، « يخلخل » عادات إدراكنا الروتينية، وهكذا يدفعنا إلى الاعتراف بها لأول مرة كما هي. بدل تدعيم إدراكاتنا المعطاة وتكليسها، يخرق العمل الأدبي القيم هذه الطرائق المعيارية في النظر، ويلقننا بذلك شفرات جديدة تسعفنا في تحقيق حدث الفهم. ثمة تقاطع هنا مع الشكلانية الروسية: أثناء عملية القراءة، تفقد مسلماتنا الاعتيادية « ألفتها »، فتُموضَع على نحو يمكننا من نقدها وبالتالي مواجهتها. ما إن نشرع في تقويم النص من خلال استراتيجياتنا القرائية، حتى ينبري هو الآخر وفي اللحظة ذاتها بتقويمنا: كموضوعات في تجربة علمية، يمكن لهذا النص أن يفاجئنا « بردود » غير متوقعة على « أسئلتنا ». من هنا، تتحدد الغاية القصوى من القراءة، حسب أيزر، في كونها تقودنا إلى وعي

أعمق بالذات فضلاً عن تشكيل رؤية لهوياتنا تكون أكثر نقديّة. يبدو الأمر كما لو أن ما «نقرأ»، خلال مسيرتنا عبر الكتاب، لا يعدو أن يكون ذواتنا.

تنهض نظرية التلقي عند أيزر، في الواقع على أيديولوجية إنسانية: اعتقاد بأننا عندما نقرأ يجب أن نكون مرنين ومفتحي الذهن، متأهبين لوضع اعتقاداتنا رهن المساءلة وفي مهب رياح التغيير. خلف هذا الاعتقاد يتوارى تأثير الهيرمينوطيقا الغادامارية بثقتها في تلك المعرفة الثرية بالذات التي تتمخض عن لقائنا بالغريب. بيد أن إنسانية أيزر الليبرالية، شأنه شأن أغلب المذاهب، هي أقل ليبرالية مما تبدو عليه في الوهلة الأولى. يؤكد أيزر بأن قارئاً ذا التزامات أيديولوجية قوية سيكون من المرجح قارئاً غير مناسب، مادام سيكون القارئ الجيد الوحيد قارئاً ليبرالياً سلفاً: تنتج عملية القراءة نمطاً من الذات الإنسانية تفترضها سلفاً. من زاوية أخرى، يبدو الأمر متناقضاً ذلك أننا إذا لم نتشبت بقناعتنا بقوة في المقام الأول، واضعين إياها محل التساؤل والنسف من طرف النص، فلن يكون الأمر، في الحقيقة، ذا دلالة تذكر. بتغيير آخر، لا شيء في الواقع

سيكون قد حدث: فالقارئ لا يعنف على نحو جذري، بقدر ما يعاد ببساطة إلى ذاته أو ذاتها كذات ليبرالية وقد ازدادت امتلاء. كل ما يرتبط بالذات القارئة يصير موضع المساءلة أثناء عملية القراءة باستثناء أي نوع من الذات (الليبرالية) هي: لا يمكن انتقاد محدودية الإيديولوجية الأيزرية بأي شكل من الأشكال، وإلا تداعى النموذج بأكمله. بهذا المعنى، فإن تعدد وانفتاح عملية القراءة مسموح بهما فقط لأنهما يفترضان نوعاً من الوحدة المغلقة التي لا تبرح مكانها: تنتهك وحدة الذات القارئة وتتجاوز فقط لتعود أكثر امتلاء إلى ذاتها. كما هو الحال بالنسبة لغادمر، نستطيع التنقيب في الأراضي الغربية لأنها دوماً وبشكل سري أراضينا الخاصة. نوع القارئ الذي سيفعل فيه تأثير الأدب بشكل أعمق هو ذلك المزود مسبقاً بالنوع «الصحيح» من القدرات والإجابات، المتمكن من إجراء بعض التقنيات النقدية ومعرفة بعض المواضع الأدبية. غير أن هذا تحديداً هو القارئ الأقل حاجة للتأثير، مادام يوجد «عرضة للتغيير» للوهلة الأولى، وعلى استعداد، فقط لهذا السبب، أن يخوض غمار تغييرات أخرى. لقراءة

الأدب قراءة «فعالة» من الواجب ممارسة بعض القدرات النقدية، قدرات تتحدد دوماً على نحو إشكالي؛ وهي تحديداً ما يعجز «الأدب» على وضع موضع السؤال لأن وجوده الفعلي يعتمد عليها. ما حددته كعمل «أدبي» سيظل دوماً على ارتباط لصيق بما تعتبره تقنيات نقدية «مناسبة»: سيعني العمل «الأدبي»، إلى حد ما، ذلك الذي يمكن إضائه بتلك الطرائق في البحث. لكن الحلقة الهيرمينوطيقية، في هذه الحالة، ستبدو ماكرة بدل أن تكون فاضلة: ما ستحصل عليه من العمل سيعتمد بشكل كبير على ما وضعته فيه في المقام الأول، ولا يوجد هنا حيز كبير لأي «تحد» عميق للقارئ. من الواضح أن أيزر يتجنب هذه الحلقة المفرغة عن طريق التأكيد على قوة الأدب في نفس وتغيير شفرات القارئ، غير أن هذا في حد ذاته، كما أشرت إلى ذلك، يفترض في صمت ودقة نوع القارئ «المعطي» الذي نسعى إلى إبداعه عبر القراءة. إن انغلاق الممر بين القارئ والعمل يعكس المؤسسة الأكاديمية للأدب التي لا تقبل عضوية إلا بعض أنواع النصوص والقراءة.

تدعم مذاهب الذات الموحدة والنص المغلق خلصة

الانفتاح - الانغلاق الواضح للكثير من نظريات التلقي.
في مؤلفه العمل الفني الأدبي (1931) يفترض **رومان إنغاردن** *Roman Ingarden* بشكل دغمائي أن الأعمال الأدبية تنتظم ضمن كليات عضوية، وأن الغاية من وراء ملء القارئ «للتحديداتها» تتحدد بإتمام هذا التناغم. على القارئ أن يصل بين مختلف أجزاء وطبقات العمل بشكل «جيد»، إلى حد ما على طريقة كتب الأطفال المصورة التي تلون وفقاً لتعليمات الصانع. حسب **إنغاردن**، يأتي النص مسكوناً بلا تحديداته، وما على القارئ إلا أن يحققها تحقيقاً «صحيحاً». لعل هذا سيحد من نشاط القارئ، محولاً إياه في بعض الأحيان إلى مجرد عامل أدبي، يتسكع ويملاً اللاتحديدات الشاذة. في هذا الإطار، يبدو أيزر نمطاً من المشغلين الأكثر ليبرالية، إذ يمنح القارئ قدراً أكبر من الشراكة أثناء إنتاج النص: قراء مختلفون لهم الحرية في تحقيق العمل بأشكال مختلفة دون أن يوجد تأويل صحيح واحد يستنفد كل طاقاته الدلالية. بيد أن هذا السخاء يعدله تعليم صارم: على القارئ أن يبني النص بناءً يجعله متناسقاً داخلياً. يقترح أيزر نموذجاً للقراءة يتسم أساساً

بطابعه الوظيفي: على الأجزاء أن تتوحد مع الكل في انسجام متناسق، وخلف هذا الكم العشوائي يلوح علم النفس الجشنتي بانشغاله بضم إدراكات متميزة في بوتقة كل مفهوم. صحيح إن هذا الميول يضرب عميقاً لدى النقاد المحدثين لدرجة أنه من الصعب النظر إليه فقط كما هو - ميول مذهبي لا يقل إثارة للجدل والنزاع عن أي ميول آخر. تنتفي الحاجة إطلاقاً للافتراض أن الأعمال الأدبية تشكل أو يجب أن تشكل كليات متجانسة، وأن الكثير من الاحتكاكات أو الاصطدامات ذات المعنى الإيحائي يجب أن «تمرر» على نحو سلس من خلال النقد الأدبي حتى يتم تشكيل تلك الكليات. يرى أيزر أن إنغاردن عضوي فوق العادة وذلك في رؤاه للنص، كما يقدر أيزر الأعمال الحداثية والمتعددة جزئياً لأنها تجعلنا نزداد وعياً بجهد تأويلها. لكن وفي نفس الوقت، يبقى «انفتاح» العمل شيئاً ينبغي إقصاؤه تدريجياً عما يشرع القارئ في بناء فرضية عملية يمكنها أن تبرز وتجعل أكبر عدد ممكن من عناصر النص متجانسة تجانساً متبادلاً.

تدفعنا اللاتحديدات النصية باتجاه القضاء عليها،

تعويضها بمعنى ثابت وقار. يجب، حسب تعبير لايزر يشي بشيء من التسلط، «تطبيعها»، تدجينها وإخضاعها لبنية دلالية قوية شيئاً ما. يبدو أن القارئ ينخرط في منازلة النص بقدر انخراطه في تأويله، يجاهد من أجل ضبط طاقاته «المتعددة الدلالة» والفوضوية في إطار ما يمكن التمكن فيه. يتحدث أيزر بوضوح ما عن «اختزال» هذه الطاقات المتعددة الدلالة إلى نوع ما من النظام - طريقة غريبة، يمكن للمرء أن يلاحظ، في الحديث بالنسبة لناقد يؤمن «بالتعدد». ما لم يتم هذا الإجراء، سيهدد الخطر الذات القارئة الموحدة، وتصبح بذلك عاجزة عن العودة إلى ذاتها ككينونة متماسكة أثناء عملية «علاج» القراءة «للذات».

من المفيد دوماً اختبار جدارة أية نظرية أدبية عن طريق إثارة السؤال التالي: ما حظها مع **استيقاظ فينكنز** *Finnegans Wake* لجويس؟ سيكون الجواب في حالة أيزر كالتالي: ليس جيداً إجمالاً. لنقر أنه يعالج **عوليس** لجويس؛ غير أن جل اهتماماته النقدية تنصب في خانة الرواية الواقعية ابتداءً من القرن الثامن عشر؛ وهناك وسائل عديدة لجعل **عوليس** تنسجم مع هذا النموذج. هل

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

سيحظى رأي أيزر بأن الأدب الأكثر فاعلية هو ذاك الذي يقوض ويتجاوز الشفرات المعطاة بأي معطى بالنسبة للقراء المعاصرين **لهوميروس، دانتي وسبانسر**؛ أليست وجهة نظره هذه مناسبة أكثر لليبرالي أوروبي معاصر يجنح إلى اعتبار أن «أنساق الفكر» تتمتع بجرس سلبي بدل أن يكون لها جرس إيجابي، وهو بذلك يترقب نوع الفن الذي يبدو أنه يقوضها؟ ألم يقيم الكثير من الأدب «الفعال» تحديداً بتأكيد عوض تقويض الشفرات التي تلقاها عن الأزمنة السابقة؟ إن تحديد سلطة الفن بالدرجة الأولى في السلبي - في المتجاوز والمفقد للشيء ألفته - يوميء بالنسبة لأيزر والشكلايين إلى موقف محدد من الأنساق الاجتماعية والثقافية لحقبتيهما: موقف، في الليبرالية الحديثة، يضاهاى الشك في الأنساق الفكرية كما هي. كونها استطاعت أن تقوم بذلك فهو شهادة بليغة على نسيان الليبرالية لنسق فكري معين: وهو النسق الضامن لوجودها.

لإدراك محدودية النزعة الإنسانية الليبرالية لدى أيزر، من الممكن مقابله، ولو بإيجاز، بمنظر آخر للتلقي، هو الناقد الفرنسي **رولان بارت** *Rolanmd Barthes*. تبدو

مقاربة بارط في كتابة **لذة النص (1973)** مختلفة إلى حد ما عن مقاربة أيزر إلى المدى الذي يمكن أن يتخيله المرء - الاختلاف، لو أردنا الحديث في إطار القوالب الجاهزة، بين متعوي فرنسي من جهة، وعقلاني ألماني، من جهة أخرى. فبينما يركز أيزر بشكل رئيس على الأعمال الواقعية، يقدم بارط تقييماً مناقضاً تماماً، حيث ينصرف إلى الاهتمام بالنص الحداثي الذي يحيل كل معنى واضح إلى لعب حر بالكلمات، سعي لفك كل الأنساق الفكرية المتسلطة عن طريق زحلقة وانسياب للغة لا ينتهي. لا تستدعي هذه النصوص «الهيرمينوطيقا» بقدر ما تستضيف «الأيروسية»: مادام لا يوجد سبيل إلى حجزها في معنى محدد، ينتشي القارئ بهذا الانزلاق المثير للعلامات، بالومضات المستفزة للمعاني التي لا تطفو على السطح إلا لتختفي. في غمار هذا الرقص المرح للغة والانتشاء ضمن أنساق مفرداتها، لا يلج القارئ عتبة المتع الهادفة لبناء نسق متجانس يشد العناصر النصية بعضها ببعض على نحو ينم عن مهارة لدعم ذات موحدة بقدر ما تمتلكه الرعشات المازوشية المرافقة لإحساس بأن الذات قد انكسرت وتبعثرت

أشلاؤها عبر الأشرار المتشابكة للعمل في ذاته. من هنا، تبدو القراءة أقرب إلى مخدع سيدة منها إلى مختبر. فبدل أن تعيد القارئ إلى ذاته، في استعادة أخيرة للذات كانت القراءة قد وضعتها محل السؤال، يفجر النص الحدائث الهوية القرائية، في نشوة هي بالنسبة لبارط رديف النعيم القرائي وذروة اللذة.

لا تخلو نظرية بارط، كما يمكن للقارئ أن يظن، من بعض الصعوبات. هناك شيء مزعج إلى حد ما بخصوص هذه النزعة الالتذاذية، الطلائعية والمنغمسة في ذاتها في عالم يفتقد فيه آخرون ليس فقط إلى الكتب ولكن إلى الطعام. فإذا كان أيزر قد قدم نموذجاً «معياريًا» بشكل كئيب يلجم الطاقة اللامحدودة للغة، فإن بارط يقدم تجربة خاصة، لا اجتماعية وفوضوية على نحو جوهري، لعلها الوجه الآخر للأولى. يشي كلا الناقلين بامتعاض ليبرالي من الفكر النسقي؛ كلاهما، كل على حدة، يجهل موقع القارئ في التاريخ. فكما نعلم، لا يواجه القراء النصوص في سديم الفراغ: يوضع القراء اجتماعياً وتاريخياً، كما أن كيفية إدراكهم للأعمال الأدبية تتأثر تأثيراً عميقاً بهذه الحقيقة. يعي أيزر البعد الاجتماعي

للقراءة، لكنه يفضل التركيز عموماً على مظاهرها
«الجمالية»؛ غير أن هانس روبرت ياوس Hans-Robert
Jauss المنتمي إلى مدرسة كونستانس سيسعى، انطلاقاً
من نزوعه نحو التاريخ وبطريقة غادمرية، إلى وضع
العمل الأدبي داخل «أفقه» التاريخي، ضمن سياق
المعاني الثقافية التي أنتج داخلها، ليتقصى بعد ذلك
العلاقات المتغيرة بين هذا الأفق و«الآفاق» المتغيرة لقرائه
التاريخيين. إن الغاية القصوى من هذا العمل هو إنتاج
نوع جديد من التاريخ الأدبي - نوع لا يتمركز حول
المؤلفين، المؤثرات والاتجاهات الأدبية، ولكن حول الأدب
كما يحدد ويؤول عبر لحظات «التلقي» التاريخية
المتعددة. بقول آخر، لا تبقى الأعمال الأدبية نفسها
ثابتة، بينما تتغير تأويلاتها: تتغير النصوص والتقاليد
الأدبية نفسها دوماً وبشكل نشيط وفقاً لـ «الآفاق»
التاريخية المتعددة التي يتم تلقيها داخلها.

في هذا السياق، تندرج **ما الأدب؟** (1948) لجون
بول سارتر Jean Paul Sartre، كدراسة تاريخية للتلقي
الأدبي تتسم بدرجة أكبر من التفصيل. ما يبرزه كتاب
سارتر هو أن تلقي كتاباً ما ليس بتاتاً مجرد حقيقة

« خارجية » عنه، مسألة مرتبطة بمراجع ومبيعات دكاكين الكتب. إنه بعد تكويني للعمل نفسه. ينشأ كل نص أدبي انطلاقاً من الإحساس بجمهوره الكامن، مستحضراً صورة الذين من أجلهم كتب. يضم كل عمل بداخله ما يسميه أيزر بـ «القارئ الضمني» كما يوميء في أي حركة من حركاته إلى نوع «المخاطب» المتوقع. يعتبر الاستهلاك في الإنتاج الأدبي، شأن أي نوع آخر من الإنتاج، جزءاً لا يتجزأ من عملية الإنتاج ذاتها. فعلى سبيل المثال، إذا بدأت رواية بالجملة التالية «خرج جاك متعثراً، محمر الأنف، من الحانة»، فإنها تتضمن مسبقاً قارئاً له معرفة متقدمة إلى حد ما باللغة الإنجليزية، قارئاً يعرف ماذا تعني حانة وله معرفة ثقافية بالعلاقة بين الكحول واحتقان الوجه. لا يعني هذا أن المؤلف «يحتاج إلى جمهور»: تتضمن اللغة التي يستعملها مجموعة من الجماهير الممكنة عوض مجموعات أخرى، وهذه مسألة ليس لها بالضرورة اختيار كبير. يمكن أن لا يكون في ذهن المؤلف أي نوع خاص من القراء، أو لعله غير مهتم إطلاقاً بمن يقرأ عمله، غير أن نوعاً خاصاً من القراء يوجد مسبقاً ضمن فعل الكتابة نفسه كبنية

داخلية للنص. حتى عندما أكلم نفسي، فملفوظاتي لا يمكنها أن تكون ملفوظات إطلاقاً إلا إذا هي، وليس أنا، توقعت مستمعاً كامناً. تنطلق دراسة سارتر، إذاً، من طرح السؤال التالي: «لأجل من يكتب المرء؟»؛ لكنها تفعل ذلك من منطلق تاريخي - لا وجودي. إنها ترسم مصير الكاتب الفرنسي من القرن السابع عشر، حيث يشير الأسلوب «الكلاسيكي» إلى تعاقد مبرم أو إطار مشترك من المسلمات بين المؤلف والجمهور، ثم تنتقل إلى الوعي الذاتي المترسخ لأدب القرن التاسع عشر الموجه حتماً إلى برجوازية يزدريها. وتنتهي الدراسة بإثارة مأزق الكاتب المعاصر «الملتزم» الذي لا يجد جمهوراً يوجه إليه عمله، سواء أكان هذا الجمهور البرجوازية أو الطبقة العاملة أو أسطورة ما تتعلق بـ «الإنسانية عموماً».

يبدو أن نظرية التلقي من النوع الياوسي والأيزري تطرح صعوبة معرفية ملحة. فإذا اعتبرنا «النص بذاته» هيكلاً، ضرباً من «الخطاطات» تنتظر التحقيق بأشكال مختلفة على يد قراء مختلفين، كيف يمكننا مناقشة هذه الخطاطات دون تحقيقها مسبقاً؟ عند الحديث عن «النص بذاته»، قياسه كمعيار لتأويلات معينة له، هل نحن إزاء

أي شيء آخر غير تحقيقاتنا؟ هل يدعي الناقد معرفة رمزية ما «بالنص في ذاته»، معرفة تتمتع على القارئ العادي الذي عليه أن يكتفي حتماً ببنائه الجزئي للنص؟ هكذا نستعيد صورة للمشكل القديم الذي يتعلق بكيفية معرفة ما إذا كان الضوء داخل الشلاجة ينطفئ أن إغلاق الباب. يعالج رومان إنغاردن هذه الصعوبة دون أن يجد لها حلاً مناسباً؛ أما أيزر فإنه يسمح للقارئ بدرجة ما من الحرية، دون أن يعني ذلك أن نؤول النصوص وفق رغباتنا. حتى يكون تأويل ما تأويلاً لهذا النص وليس لغيره، يجب عليه بمعنى ما إن يحكم منطقياً من طرف النفس نفسه. بمعنى آخر، يمارس النص درجة من التحديد على ردود قرائه، وإلا سيظهر النقد منحدرًا نحو مشارف فوضى شاملة. في هذه الحالة، لن يكون **المنزل الكتيب** (*) أكثر من ملايين القراءات المختلفة، في الغالب المتناقضة، للرواية التي أنتجها القراء. أما «النص في ذاته» فسيهمل كعلامة (X) غامضة. ماذا لو أن العمل الأدبي لم يكن بنية محددة تحتوي على بعض اللاتحديدات، ولكن لو أن كل شيء من النص غير محدد، يعتمد على

الطريقة التي سيختار القارئ بناءه على نحوها؟ بأي معنى، إذاً، يمكننا الحديث عن تأويل العمل «نفسه»؟

لا يبدي كل منطري التلقي حرجاً إزاء هذا الوضع، فالناقد الأمريكي ستانلي فيش *Fish Stanley* مغتبط إلى درجة ما؛ حيث يعترف أنه ما إذا تمعنا في الأمر جلياً، فليس هناك عمل أدبي «موضوعي» على طاولة الحلقات الدراسية. **فالنزل الكئيب** هو فقط جماع التفسيرات المتجانسة التي قدمت أو التي ستقدم. الكاتب الحقيقي هو القارئ؛ غير مرتاحين للشراكة على الطريقة الأيزرية في المشروع الأدبي، سيقدم القراء على إزاحة السادة واعتلاء مناصبهم. حسب فيش، ليست القراءة عملية استكشاف ما يعنيه النص، ولكنها عملية اكتشاف ما يفعله هذا النص بك. أضف إلى ذلك، أن تصوره للغة هو تصور ذرائعي: فمثلاً، يمكن لتغيير لساني ما أن يولد لدينا إحساساً بالدهشة وفقداناً للاتجاه، كما أن النقد لا يعدو أن يكون تفسيراً للردود المتعاقبة للقارئ على تتابع الكلمات على الصفحة. غير أن ما «يفعله» النص بنا هو في حقيقة الأمر مسألة تتعلق بما نفعله نحن به، إنه مسألة تأويل. إن الهدف من

وراء الانتباه النقدي هو استجلاء بنية تجربة القارئ، وليست أية بنية «موضوعية» توجد في العمل ذاته. كل شيء في النص - نحوه، معانيه، وحداته الشكلية - هو نتاج التأويل؛ وليس النص بأي حال من الأحوال معطى «واقعيًا». وهذا ما يطرح السؤال المثير حول ماذا يعتقد فيش أنه يؤول عندما يقرأ. قد يبدو السؤال نافلاً وممجواً، إلا أن فيش يرد بصراحة مؤكداً أنه لا يعرف، كما أنه لا يعتقد أن أحداً غيره يعرف.

في الواقع، يحترس فيش ضد الفوضى الهيومينوطيقية التي يبدو أن نظريته تفضي إليها. لتجنب تشذير النص إلى آلاف القراءات المتنافسة، يلجأ فيش إلى بعض «الاستراتيجيات التأويلية» المشتركة بين القراء والتي ستتحكم في ردودهم الشخصية. لن يفي بالقصد أي رد قرائي قديم: القراء المعنيون هم قراء «على علم» أو «مرتاحون»، ينشئون في المؤسسات الأكاديمية، وبالتالي فردودهم قد لا تنأى عن بعضها البعض لدرجة منع أي سجل منطقي. غير أن فيش يؤكد أنه لا يوجد أي شيء إطلاقاً «في» العمل ذاته. إن فكرة كون المعنى «محايت» للغة النص بشكل من الأشكال، ينتظر فك

إساره من طرف تأويل القارئ، هو وهم موضوعاتي. وقد كان فولف كانك أيزر، كما يعتقد فيش، ضحية هذا الوهم.

إن السجال بين فيش وأيزر هو إلى حد ما سجال لفظي. ففيش محق إلى درجة ما بادعائه أنه لا شيء، سواء في الأدب أو العالم عموماً، «معطى» أو «محدد»، إذا كان المقصود من معطى «غير قابل للتأويل». لا توجد حقائق «خامة»، باستقلال عن المعاني الإنسانية؛ كما لا توجد حقائق لا نعرفها. غير أن هذا ليس بالضرورة أو حتى دوماً ما تعنيه كلمة «معطى»: قليل هم فلاسفة العلوم الذين سيذكرون بأن المعطيات في المختبرات هي نتاج التأويل، وأنها ليست تأويلات بالقدر الذي يبدو أن نظرية التطور الداروينية هي كذلك. هناك فرق بين الفرضيات العلمية والمعطيات العلمية، رغم أن كليهما يقيناً «تأويلات»؛ كما أن البون الواسع الذي تصورت فلسفة العلوم التقليدية أنه يوجد بينها هو بالتأكيد مجرد وهم. يمكنك القول بأن إدراك إحدى عشرة علامة سوداء على أنها «عندليب» «nightingale» هو تأويل؛ أو أن إدراك شيء ما على أنه أسود أو إحدى

عشرة أو كلمة هو تأويل، ويمكن أن تكون محقاً. لكن إذا قرأت تلك العلامات في أغلب الظروف على أنها تعني «المنامة» bightgown، آنذاك لن تكون على صواب. التأويل الذي يرجح أن يجمع عليه الكل هو سبيل لتحديد الواقع، ليس من السهل تبيان أن التأويلات الممنوحة لقصيدة كيتس Keats «أنشودة عندليب» خاطئة. إن التأويل في هذا المعنى الثاني، الأوسع، يتعارض دائماً مع ما تسميه فلسفة العلوم بـ «التحديد غير الكافي للنظرية»، بمعنى أن أية مجموعة من المعطيات يمكن تفسيرها بأكثر من نظرية. لا يبدو الحال كذلك عند تقرير ما إذا كانت العلامات الإحدى عشرة التي أشرت إليها تشكل كلمة «العندليب» أو «المنامة».

كون هذه العلامات تشير إلى نوع معين من الطيور لهو أمر اعتباطي إلى حد ما، مسألة تتعلق بمواضع تاريخية ولسانية. فلو أن اللغة الإنجليزية تطورت بشكل مختلف، فمن المستبعد أن تكون هذه العلامات قد فعلت؛ ويمكن أن يكون هناك لغة أجهلها حيث تعني هذه العلامات «متعارضان» dichotomous. قد توجد ثقافة لا تدرك هذه العلامات كبصمات إطلاقاً، «كعلامات»

في معناها الخاص، ولكنها تنظر إليها كنفثات من سواد ملازمة للورقة البيضاء ظهرت بشكل من الأشكال. كما يمكن لهذه الثقافة أن تتوفر على نظام حسابي مختلف عن نظامنا وبالتالي فهي لا تعدها كإحدى عشرة ولكن كثلاثة إضافة إلى رقم غير محدد. وقد لا تتمايز مرادفاتهم لـ «العندليب» و«المنامة» في شكلها الكتابي، وهلم جرا. لا يوجد شيء معطى على نحو رمزي أو محدد بشكل لا يتغير بالنسبة للغة، بدليل أن كلمة «عندليب» كان لها أكثر من معنى في زمانها. غير أن تأويل هذه العلامات يبقى مسألة مقيدة، حيث إنها توظف في غالب الأحيان من طرف أناس في ممارساتهم الاجتماعية وذلك بقصد التواصل. وهذه الاستعمالات الاجتماعية العملية هي ما يمنح الكلمة معانيها المتعددة. فمثلاً، عندما أحدد كلمة في نص أدبي، لا تسقط هذه الممارسات الاجتماعية هكذا ببساطة. قد أستشعر لاحقاً بعد قراءتي للعمل بأن الكلمة تعني شيئاً مخالفاً تماماً، بأنها تشير إلى «متعارضان» وليس إلى نوع من الطيور، نظراً لسياق المعاني المتغير الذي أقحمت فيه.

غير أن تحديد الكلمة يشتمل في المقام الأول على بعض من المعنى الذي تتمتع به ممارساتها الاجتماعية العملية. إن الادعاء بأننا نستطيع أن نجعل نصاً أدبياً يعني ما نشاء يظل مبرراً إلى حد ما. إذ ما الذي سيحول دون ذلك؟ في الواقع لا توجد نهاية لعدد السياقات التي يمكننا ابتكارها لجعل كلماته تتمتع بدلالات مختلفة. لكن من زاوية أخرى، تبدو الفكرة مجرد تخريف انبثق في عقول أولئك الذين قضوا مدة طويلة في حجرات الدراسة. ذلك أن هذه النصوص تنتمي إلى اللغة ككل، وتربطها علاقات وشيجة بممارسات لسانية أخرى، بغض النظر عن مدى تقويضها أو اختراقها لها. ليست اللغة ملكاً مشاعاً نفعل به ما نشاء. فإذا كنت عاجزاً عن قراءة كلمة «العندليب» دون تخيل كم سيكون من دواعي السرور مغادرة فضاء المدينة إلى أحضان الطبيعة، إذ ذاك سيكون للكلمة سلطان ما بالنسبة لي، أو علي، لا يندثر بشكل سحري بمجرد مصادفتها في قصيدة شعر. هذا ما نقصده عند القول بأن العمل الأدبي يقيد تأويلاتنا له، أو أن معناه شيء «ملازم» له إلى حد ما. هكذا، ترسم اللغة حقلاً من القوى الاجتماعية التي تصوغنا

حتى الأعماق؛ وإنه لوهم أكاديمي النظر إلى العمل الأدبي كفضاء للإمكانات اللامحدودة التي تتخطاه.

ومع ذلك، ومن زاوية لا تقل شأنًا، يتمتع تأويل قصيدة شعر بقدر أكبر من الحرية مقارنة مع تأويل إعلان الأنفاق بلندن. والسبب في ذلك هو أنه في الحالة الأخيرة تكون اللغة جزءاً من وضعية عملية تميل إلى إقصاء بعض القراءات للنص وشرعنة قراءات أخرى. هذا، ما رأينا سلفاً، ليس بأي حال من الأحوال قيدياً مطلقاً، لكنه لا يخلو من دلالة. في حالة الأعمال الأدبية، ثمة في بعض الأحيان وضعية عملية تقصي بعض القراءات وترخص للبعض الآخر؛ وهذه العملية تعرف بالأستاذ. إن ما يشكل قيدياً هو المؤسسة الأكاديمية باعتبارها مجموع الطرائق المشرعنة اجتماعياً لقراءة الأعمال؛ فضلاً عن أن هذه الأساليب في القراءة المسموح بها ليست في الواقع «طبيعية» أبداً، كما أنه ليست أكاديمية فحسب: إنها ترتبط بأشكال التقييم والتأويل السائدة في المجتمع ككل. لاتزال هذه الأشكال نشيطة عندما أقرأ رواية شعبية في القطار، وليس مجرد قصيدة شعر في حجرة في الجامعة. غير أن قراءة رواية يبقى عملاً مختلفاً عن

قراءة علامة المرور لأن القارئ ليس مزوداً بسياق جاهز يجعل اللغة مفهومة. فالرواية التي تبدأ بجملة « كان لوك يعدو بأقصى ما في استطاعته » تقول ضمناً للقارئ « أدعوك لتخيل سياق سيصبح فيه لهذا القول دلالة محددة ». تؤسس الرواية تدريجياً ذلك السياق، أو إذا أردت، سيبيئه القارئ تدريجياً من أجل الرواية. حتى الآن ليست مسألة حرية تأويلية مطلقة: مادمت أتكلم اللغة الإنجليزية، فالاستعمالات الاجتماعية لكلمات « كـ «الجرى» تتحكم في بحثي عن سياقات مناسبة للمعنى. غير أنني لست مقيداً بالقدر الذي سأكون عليه إزاء « ممنوع الخروج »؛ وهذا من بين العوامل التي تجعل الناس في الغالب يختلفون حول معنى اللغة التي يعالجونها بطريقة أدبية.

الهوامش

* ف. ر. ليفيس (F.r. Leavis) ناقد إنجليزي عمل على الارتقاء بالنقد الأدبي من متاهة التوهيم والتعميم إلى مستوى التخصص والتأصيل. وقد مثلت مجلة Scrutiny بالنسبة له ولجماعة النقاد المجايلين له (ك. ل. دوروتي، أ. رتشاردس، وليام إمبسون ول. س. نايتس) منبراً لبث مشروعهم النقدي. حسب ليفيس، يشكل الأدب المخرج الوحيد والأوحد

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

للمجتمع البرجوازي من أزمته الخائفة، حيث يرى أن «المجتمع العضوي» الذي أخفقت البرجوازية بديانتها الوضعية والسماوية في تحقيقه هو الحل الممكن (م).

1) ثمة اختلاف هنا بين الشكلايين الروس وهوسرل. فإذا كان هوسرل يغض الطرف عن الخصائص الصوتية والكتابية في سعيه لعزل الدال «المحض»، فإن هذه الخصائص المادية هي ما شكلت مدار اهتمام الشكلايين.

2) The Idea of Phenomenology (The Hague, 1964), p. 31.

3) Jacques Ferrida, Speech and Phenomena (Evanston, III,m 1973).

4) Richard E. Plamer, Hermenutics (Evanston, III., 1969) إضافة إلى Jean-Paul Sarter, Being and Nothingness (New York, 1956), Maurice MerleauPonty, Phenomenology of Perception (London, 1962) and paul Ricoeur, Freud and Philosophy (New Havem, Conn., and London, 1970) and Hermeneutics and Human Sciences (Cambrige, 1981).

5) Wahrheit und Methode (Tübingen, 1960), p. 291.

6) Frank Lentricchia After The New Criticism (Chicago, 1980), p. 153.

* المنزل الكئييب (Bleak House) رواية للكاتب الإنجليزي تشارلز ديكنز Charles Dickens (م).

7) Pierre macherey, A Theory of Litreary Production (London, 1978).

* * *

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

تحول الأدب في فرنسا

بيير دو بوديفر (*)

ترجمة عبدالمجلى غزالة

إذا كانت سنة 1940 تشكل بداية الوعي الفرنسي فإنه

*) ولد بيير دو بوديفر بمدينة باريس سنة 1926. لقد كان طالباً بالمدرسة الوطنية للإدارة لما قدم لدار النشر (ألزاسيا) مخطوطاً من الجزء الأول لكتابه الكبير (تحول الأدب)، الذي ظهر في فبراير 1950.

في سنة 1950 حصل كتاب (تحول الأدب) على الجائزة الكبرى للنقد. ومنذ ذلك الحين والمؤلف ينتقل من درجة إلى أخرى، داخل مهنته الإدارية: عين مديراً للإذاعة من 1963 حتى 1968، ثم مستشاراً ثقافياً بلندن وبروكسيل. شارك في نشر العديد من المؤلفات الأدبية.

يجب التأريخ لأدب منتصف القرن في فرنسا ابتداءً من 1944 لأن ملامحه كانت قد بدأت في التشكل منذ 1930 مع الأعمال الأولى لمارلو وسيلين، وغداة الحرب بالنسبة لجون بول سارتر من خلال (الغثيان 1938). كان هذا الأدب شبه محظور إبان سنوات الحرب، فلم يظهر للمهتمين إلا عن طريق بعض التجليات المختصرة (الغريب سنة 1942، الطبعة السويسرية لغرقى ألتنبورغ، السبعون عرضاً للذباب سنة 1943). أصبحت هذه الإنجازات تمثل تياراً جارفاً ينشد الحرية لأنه ظهر في مناخ ثوري. والحقيقة أن المقاومة والموت في ساحة المعركة بالنسبة لجون بريفوست وسانت إكسبيري ثم إقامة معسكرات الاعتقال ومصادرة الحريات وكذلك إعدام براسيلاش قد أعطت بشكل مفاجئ لالتزام الكاتب دلالة أساسية. طلب من الأدب شهادة ومن الكاتب مثلاً تضبطه التجربة في الحياة. كما وقع توقيير أولئك الذين عرفوا كيف

= نشر دو بواديفر أعمالاً وصفية لشخصية: كافكا، باريص، مالرو، جيونو... وكذلك بعض النصوص، علاوة على روايتين مهمتين: (البقية الباقية) و(الحب والسأم)، ثم ألف تاريخاً حياً للأدب المعاصر (1938-1968) ظهر هذا العمل الأخير بالمكتبة الأكاديمية - بيران، وأعيد طبعه باستمرار. كما أنه أنتج كتاباً عن (حياة أندري جيد) نشرته دار هاشيت 1970.

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

يمثلون الشعب بأكمله. كانت (الحرية) لأيلوار و(الغصة) لأراغون وكذلك (صمت البحر) تصل كل الأسماع. اكتنفت هذا التوطين (nationalisation) الأدبي بعض التناقضات. فالشاعر الكبير لويس أراغون كان اشتراكياً، وبيكاسو كان يدير صالون الخريف الذي اعتبر مؤشراً على النهضة الفرنسية. أما سارتر فإنه دعا كل الفئات إلى توقيير الفن التجريدي. يظهر أن هذا الغموض الأدبي قد أثرى الناشرين فلم يطبع مثل هذا القدر من الكتب سابقاً. كما أن كلمة السر كانت آنذاك هي: «افتح يا سمس» بالنسبة للأدب الجديد؛ أي الوجودية، فماذا تخفي هذه اللفظة؟.

تعرف الوجودية على المستوى التقني (وجودية هيدجر على الخصوص) بأنها فلسفة تتجه نحو الملموس لمعرفة الإنسان من خلال تظاهراته. كما أنها لا تركز على الأسباب الأولى فحسب، بل على كل الظواهر. تقابل الوجودية إذن بين مفهوم الطبيعة الإنسانية الكونية والظروف العرضية الخاصة.

التقى هذا التيار بتيارٍ آخر ذي منابع قديمة (القديس أوغسطين، باسكال، كيركجارد، ماكس شيلر...)، وكذلك بعض الاهتمامات الأكثر باطنية. أفضى أحد هذين التيارين

إلى الإلحاد السارترى والآخر آل إلى الوجودية المسيحية. كما أن التحامهما أدى إلى سيطرة العمل على الكائن. لقد عرف التياران الإنسان بأنه كائن يمنح القيم وجوداً محدداً.

علاوة على ما سلف فإن الوجودية قد أصبحت صرعة العصر، في حين أن «الإنسانية الكلاسيكية» قوبلت بالرفض، فلم يعد الأمر متعلقاً بـ(من هو الإنسان؟) ولكن (ماذا يستطيع الإنسان أن يفعل؟).

صرح مارلو سنة 1926 قائلاً: «إن دفع البحث المتعلق بالذات إلى أقصى حد يحدث نزوعاً نحو العبث». يجب الاستمرار في هذا الرهان لإبراز قدرة الإنسان على اكتشاف تفوقه من خلال الذات، حيث يتحدى ظروفه على ضوء مقولة «أنا أثور إذن أنا موجود». لقد أصبح الأدب فعلاً؛ أي تجسيداً للالتزام والانتماء.. قدم مارلو البطولة لحل المشكلة الأخلاقية المتمثلة في «الأخوة الحازمة». كما يبرز ذلك جلياً في (الأصالة) عند سارتر و(الرموز العبثية) عند كامى. لا يملك الاستفسار عن الظروف الإنسانية إلا جواباً واحداً، وهو أن الحدث لا يحمل أي هدف لأن الرمز قد مات وعلى الإنسان أن يحتل مكانه ويصبح صاحب سيادة على تاريخ

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

يتوقعه، غير أن أصحاب السيادة المتأخرة قد اختفوا، وهذا يعد آخر إنتاج لثقافة بلغت الذروة. اختفى فاليري في صيف 1945 ولم يبلغ هدفه، وهو الحصول على جائزة نوبل التي نالها صديقه جيد، لأنه أحدث صدىً قوياً خيم على جيلٍ بأكمله. كما أنه تساءل في (وريقات الخريف) قائلاً: «هل ستساعد الفضيلة الإنسان على تحديد نوعية الرهبة الرمزية المسيطرة على ذاته منذ القدم؟».

لقد نعم كلوديل بانتصاره المتأخر بصورة متفرقة ثم مكثفة، دون أن يلتفت إلى الأجيال المضطربة التي جاءت بعده. كان هؤلاء هم آخر الكلاسيين، لأنهم نحتوا أعمالهم تبعاً لأسلوب ولغة متميزين.

عاد برنانوس من المنفى ليموت مكتوباً بمشهد الفساد الذي كان يثبط الهمم في فرنسا، الأمر الذي دفع الأدباء الكبار إلى التخلي عن الطليعة لصالح الجيل الثاني لنتشه، مثل: مارلو وسارتر وكامي. أصبح مورياك يشتغل بجريدة الفيغارو ومارتان دي جار لاذ بالصمت ورومان ولج الأكاديمية، أما موروا فقد انكب على إعداد مجموعة بيبولوجرافية متميزة وبروتون انغمس في أعمال المتحف

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

السوريالي واراغون انضم إلى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي.

أثبتت خمسينات هذا القرن تأثير مارلو على الأدب، إذ أصبح بفضل أعماله الجيدة وزيراً ثم مرافقاً للجنرال دغول.

لقد ظهر الجانب النفسي للفن عظيماً وغامضاً في آن واحد، مما جعل العمل في هذا الميدان ينظر إليه على أنه فن عالمي يجسد قضية شائكة.

فرضت العبقرية الأدبية على كل القرون لغة تتغير باستمرار، مشكلةً صدىً يرجع أصواتاً متعاقبة. جسد مارلو بالنسبة لجيل 1944 صورة الرجل الدائم الحضور داخل تاريخ الأدب الفرنسي، حيث كان يهتف بكبيراً «سيقلد العالم في يوم من الأيام كتبي برمتها». كتب سارتر قبل هذا بعشر سنوات قائلاً: «كل إنسان يحلم أن يصير [رمزاً]»، الأمر الذي جعل من صاحب هذا القول مرجع الفن، لأنه أبدى اهتمامه بحماية وبلورة الجانب الثابت داخل الإنسان، الذي لا يمكن للعمل وحده أن يملك القدرة الكافية على زعزحته ووضع موضع شك. اقترح سارتر باعتماده على الأخلاق تحالف البطولة مع الذكاء لتنبية الناس إلى القيمة والسمو المضمين داخل ذواتهم.

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

لقد اتضح خلال الفترة المذكورة تعاضم شأن هذه الظاهرة التقابلية عند سارتر، الشيء الذي جعل منه محركاً عبقرياً في مجال الأدب. كما أن كتاباته فجرت سلسلة كبيرة من ردود الفعل. إنه كاتب لا يتلطف ولا يهتم ببهجة الأسلوب، فهو أكثر نقداً وأقل توقعاً. شبهه بعضهم بالفيلسوف تين ونفس الأمر بالنسبة لزولا. ولذلك فإنه قام بتطوير عمله المتعلق بالحرية.

يمكن استخلاص التناقض القائم بين طابع أبحاثه الروائية وطموحاته في مجال الأخلاق وكذلك بين الحقد الشهواني الموجه صوب الأشياء وبعض قناعاته «الإنسانية»، إذ إن الفيلسوف المعتمد على المحاورات والباحث المهتم بالدراما يصنفان في المرتبة الأولى. لا يستطيع الروائي تجسيد الحرية لأنه يضيف عليها بعداً مطلقاً. كما أن الفيلسوف أصبح يتبع، بشكل يسوده الرضى والتردد، المسار الماركسي.

قام مارلو (ولد سنة 1901) وسارتر (1905) ثم كامى (ت 1913-1960) بتسليط الأضواء على العبث في مرحلة شبابهم، ولكنهم اقترحوا سلوكاً يساعد على الإفلات من هذا

اللامعقول. تحول الأمر شيئاً فشيئاً من ثورة عارمة (ثورة الغريب) إلى بر وإحسان عملي مثلما في (الطاعون). كما لم يتوان أيضاً عن نبذ التوقير الهيجلي للتاريخ: إننا نعلم أن إنتاج (الرجل الثائر) قد أثار نقاشاً واسعاً، حيث كان يضم بين طياته الصداقة التي قامت بين سارتر وكامي إبان المقاومة. هادن سارتر الشيوعيين وأخذ على كامبي «ربطه الوعي الجيد بالمحظوظين فقط»، ونسيانه أن «عبثية» ظروفنا ليست هي عينها في باسِّي وبلانكورت، ثم مقارنته بين هذه النزعة الإنسانية الواعدة التي أفضت إلى معسكرات التعذيب والنار المحرقة. كثيراً ما ردد القول التالي:

«إننا نعيش مرحلة نقدية في الأدب». فهل يمكن لهذا الإنجاز أن يحمل معنىً معيناً بالنسبة لحياة لا معنى لها؟

هددت قوة الرجل الأوروبي من طرف ورثة شامخين متعددين. كما تجلت ثلاثة مذاهب متنافسة، هي:

1 - مذهب الرجل المنحرف (هذا إذا أردنا المجازفة باستعمال عملية إضمامية).

قام هذا المذهب بنشر الوجودية، حيث نجده عند مارلو وسارتر وكامبي.

2 - المذهب المسيحي القديم: بقيت المسيحية سليمة حتى ظهور المجتمع الديني.

كان برنانوس من أعظم مثليه.

3 - المذهب الماركسي الجديد، الذي أخضع الإنسان للتاريخ (الوجودية).

كما رضخ التاريخ لهذا الدين المفتعل من أجل الطبقات العمالية التي أصبحت ماركسية.

إن الوجودية التي تقع بين المذهبين الأخيرين (تشبه جغرافياً منطقة الطبيعيين الأوربيين) تنتمي إلى الماضي. من المؤكد أنها لم تستطع أن تقترح علينا تلك الأساطير الموحدة التي تقوم عليها كل ثقافة تتصل بفضاء رجب.

إن دورها النقدي كان فعالاً، في حين أن جانبها الأخلاقي بقي على شكل ورش أولي. تعد عملية الهدم سهلة جداً، ولكن عملية البناء من الصعوبة بمكان.

كتبتُ سنة 1951 قائلاً: «إن العبث سينتهي عصره مثل فيلّة الماموث» وهذا ما وقع تقريباً، حيث اتضح أن الأربعينيات كانت مختزلة جداً، في حين أن الذئب الشيوعي قد أربع الجمهورية الرابعة فاحتمت بالمرعى الرأسمالي.

وهكذا فإن قهر رياح الغرب لرياح الشرق قد أحدث رد فعل نفسي؛ إذ ولد جيل جديد حوالي 1925، فولج الميدان مبتعداً عن الثورة.

قال روجي نيمبي: «ما إن بدأنا نخطو في هذا الاتجاه حتى تقهقرنا من شدة الهول والكراهية. كانت أكاديمية الثورة ثم المجلس الأعلى للحكم المطلق. وكان الغبار قد خيم منذ أمد بعيد على بركة الدم، حيث اعتبر شعاراً وطنياً. أصبحنا أحراراً نعيش داخل خيامنا الديمقراطية القديمة. ولذلك فإنه يجب البحث عن شيء آخر». كنا ننتظر هذا «الشيء الآخر» داخل الفن وليس داخل التكهينات السياسية - الأخلاقية، لأنه يمثل أدباً مرفوضاً تبعاً «للسهادة» الوحيدة المقدمة بشأنه. إنه فن الحياة والكتابة اللذين يظهران أن جيل سارتر لم يستطع معرفة أسرارها.

تزايد عدد قرأء موران، كوكتو، شاردون، جوهانضو وأندري فرينو، أما نيمبي وبلوندان وديون فإنهم وجدوا أن «الأطواق الملفوفة حول العنق وسجائر الغولواز الزرقاء والشعر المتسخ لم تبق موضة العصر». غير الأدباء أقمصتهم وتوقفوا عن الإشادة بالصرعات الجديدة، حيث عادوا إلى المجالس الأدبية. لقد رأيناهم يقودون بشكل رديء سيارات

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

فارهة: أصبح روجي نيمبي ذائع الصيت بفضل سيارته دولاهاي، حيث تجاوز شهرة بول موران الذي أهدها برنار غراسيي سيارة منذ ثلاثين سنة خلت. دخلت سيارة الجاغوار ميدان الأدب قبل شيوع صيت فراسواز ساجان، فغيرت بمجرد نظرة عين الروايات التي روّحت عن النفس، ولم تعد تمثل «شريحة من الحياة». تجدد الاهتمام بينجامان كونسطان ومدام دو لافاييت والخط المحوري للرواية الفرنسية، وكذلك المحكي الكلاسي الرائع. توالى المحكي القصير الجامد على طريقة كافكا وفولكنر وسارتر، إذ كان يحتوي على الدعابة والمرح الواخز دون تسلية أو إضحاك ممل. لم يعد الحزن والفراق والعزلة تشكل المواضيع الوحيدة في الرواية. إن الإنسان الذي مثل نصف رمز مبرز بالأمس أصبح اليوم يثير الضحك. كما أن الأدباء بدأوا يحلمون أن يصبحوا رموزاً إنطلاقاً من سنة 1945، ولكن بعد عشر سنوات صاروا يحاولون إرضاء الناس فقط.

يشير نجاح كل من فرانسواز ساجان وراديغي، بشكل مذهل، إلى محو السياسة من المعقول.

بعد مرور بضع سنوات تقدم رقاص الساعة قليلاً : لقد دقت ساعة «الرواية الجديدة». كانت محاكاة الواقع هي

صانعة القرارات داخل الجنس الروائي. ولذلك فمهما كان موضوع هذا العمل الروائي فإن الأمر كان يتعلق دائماً بسرد قصة وتحريك الشخصيات بصورة حية ورسم مجتمع محدد: لم يبتعد روجي مارتان دي غار وجيل رومان كثيراً عن بلزاك. لكن الروائيين الشباب قد وعوا «بعيشية» العالم. تغيير الأمر بالنسبة لهم فلم يعد هو «التنافس في مجال الحالة المدنية»، لأن أعمالهم أصبحت تمثل «قرن الشك» كما صرحت بذلك نتالي ساروت. جرد بطل الرواية بالتدرج من كل ما يجعل منه إنساناً، فأصبح يسعى ليكون مجرد شبح لا يسمع إلا صوته.

يقوم «المبصر غير المرئي» عند روب غريبي ثم الضمير «أنتم» بفرض ترابط بين المتكلم والغائب، مركزين على بطل التغيير. اتخذ الروائي عدة مواقف بالنسبة للبطل الذي لم يعد يملك إلا الوجود الشره. ولكن إذا كانت «الرواية الجديدة» قد استقبلت بفضول كبير وربما بشيء من الشفقة فإن ذلك يرجع إلى أنها قد توغلت داخل طريق مسدود. لم نر انيثاق برنانوس جديد أو سيلين وجيونو جديدين، أو أقل من هذا ظهور كوليث أو بروسثان.

لنتوقف عند ميناء الساعة التي مازالت تنيره نجوم

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

الأدب. لم يقرأ بروست بصورة مكثفة ولم يكن هناك من يعجب به. كما أن فاليري انزوى عن الأنظار، ولكنه بقي دائماً أستاذاً لا مناص منه. مازال كوكتو يقرأ وتعرض أعماله حالياً، وأنوبليه يهيمن على ثلاث خشبات مسرحية دفعة واحدة، في حين أن سارتر يحتل القمة. إذا كانت محاكمة كامى قد بدأت فإن كتبه مازالت تسيطر على العالم.

* * *

نوافذ (26)، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

نوافذ (26) ، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

إبداع

دريتيرو آغوللي (*) - ألبانيا

Dritero Agolli

الكتاب في المطبعة

والأفكار متناثرة في كتب الآخرين

يستريح الجسم في السرير

وتنطلق الأحلام في الدروب الطويلة

تلتقي مع التعب والإنهاك

إياك أن تعيش المعاناة

(*) دريتيرو آغوللي.. شاعر ألباني معاصر، من مواليد عام 1931م، له مجموعات شعرية عدة.. وروايات نالت شهرة في بلاد البلقان، تسلم رئاسة الأدباء والفنانين الألبانيين سابقاً.. وهو نائب في مجلس الشعب الألباني.

نوافذ (26) ، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

القسوة

تُحيل النهار ليلاً
تفكر أن تنال سعادتك
تعلق بذوائب فرحك
أحياناً تفلت منك
كي تكون سعيداً
دون أن تبدد رعشات الحياة
أركض نحو الربيع
قبل أن يذوب الثلج
أبحث عن الدفء في الأعماق
لترقص في روعة وإبداع
الأفق بعيد عنك
قد تريح جولة
وقد تلتقي إنساناً يصرخ
وكالعادة
تستيقظ أبيات القصيدة
تسرع في سيرها الطويل
تنهض..
بلا روح شاعر.

ترجمها من اللغة اللبنانية عبداللطيف الأرنؤوط

ضد الكلمات

أنا ماريانا نفاليس (*) - إسبانيا

أدنى إلى الغد

منه إلى الأمس

(*) أنا ماريانا نفاليس، شاعرة وروائية وقصاصة إسبانية من مواليد مدينة سرقسطة، التي حصلت من جامعتها على دكتوراه في الفلسفة والفنون، وحيث تعمل أستاذة للأدب الأمريكي اللاتيني الحديث. أسست فيما مضى مجلة شعرية متخصصة باسم «الببدا» (Albaida)، وتشرف حالياً على إصدار مجلة ثقافية نصف سنوية تحمل اسم «تريا» (Turia).

أصدرت الشاعرة ديوانها الأول قبل نيف وثلاثين سنة، ومنذئذ تراوح عملها بين إبداع الشعر وصياغة القصص القصيرة والروايات، وكذا البحث في الأدب الأنجلوساكسوني من خلال دراسة واستلهاهم حيوات وإبداعات أبرز أعلامه، وخاصة نساء «جماعة بلامسوري» اللندنية.

من دواوينها: «في الكلمات» (1970)، «عن النار السرية» (1978)، =

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

يرتعث الزمن إزاء الطفولة
مثل مرآة مجلوة.
لم تنغلق البابُ بعدُ
لذا تتوقعُ العينان الخطرَ الدايمَ
وظلمة ما لم يعد له وجود.
تنزفُ الكلمةُ
ويهنُ الصوتُ
في صمتٍ مديد.
ها هي الأحلام تستريح
على قارعة الطريق
وتظل هناك أسئلة معدودة
أجرؤ على الإجابة عنها.
الكلمات التي لا اسم لها
والتي أحاول إيقاظها كلَّ يوم من سبات

= «جواسيس سيزيف» (1981)، «شفاه القمر» (1989، 1990)، «الكتابة في صمت» (1999)، فضلاً عن أنطولوجيا شخصية تضم قصائد كتبت فيما بين 1978، 1998 وتحمل عنوان «بحر الأعماق».
حصلت أنا ماريا نافاليس على عدة جوائز شعرية على الصعيدين الوطني والدولي، وترجمت أشعارها إلى عدة لغات.

هي ذكرى لحظة
تضيق وسط الضباب.
ومثلَ كاهنة أبحث عن الماء
الذي يُحييها من مَوَات
فلا أعثر سوى على الظلمة
وعلى زويدة أصوات
تتململ في المنام
تنتظر من يكشف لها مصيرها.
أسمع سَمْفونية قديمة
وخريراً ينبعث من جدول
ينساب في الصحراء.
ترسمُ أنفاسُ الملائكة
آثارَ شفطيَّ
ويضعة أشعار مستحيلة.
لم تعودى تدركين متى بدأت
صداقتك للكلمة.
ربما حدث في ذلك المساء
حينما صارت السماء مِرْقاً

فكانت شبابك المنحطم.
وسمعت زئير الحيوان المقترس
عند باب حياتك
فغدا كل شيء ظلمة
تستوحد في الأصوات.
كنت تتلمس الجدران
لبلوغ الضوء المنير
الذي يضحك هناك في البعيد
في مركز لعبته
فهلا، هلا أدركتني.
لن تبلغ الرؤية قط
مستهلاً الحياة
بل تظل فقط عند المكان الذي يشدنا
إلى ذلك الطفل الذي لم نكنه
سوى في أحلامنا العذبة.
يطاردنا ظل تلك الأيام
فيصير أثره صدى للذاكرة
التي تضع الأقنعة على وجه النسيان.

قبل كتابة القصيدة
بقلم في اليد
وصمت غدا كلمة
أتساعل من ياترى يهتم
إذا لم يعد البحرُ أزرق الأديم
وإذا كانت حياتي اليوم
هي حياتي الماضية.
وما إذا كان انتحاباً
أم صوتَ كمانٍ
ما يرن في بيتي الآن.
ولمن تذهب هذه الأشعار
ومن سيغامر معي ياترى
بحثاً عن ذلك النور غير المجدي
الذي يقود إلى مخرج ما.
هذا سَفْرٌ
لا بوصلة له إلا الريح العاتية
ولا رفقة
سوى هذا الخوف وهذا الليل البهيم

حدثني ذلك الشاعر العجوز
حينما كنت مستلقية
على عشب أحلامي
أن الشباب لا يستطيع
تغيير إيماءات أحد
ولا حتى نظرة العالم
وأن بيتاً من الشعر
لا قيمة له قبل بلوغ الثلاثين.
لكن بالأمس فقط
عندما تحطمت أعمادُ
مروحة أيامي
حدثني شاعر آخر ذائع الصيت
من ذروة شيخوخته
أنه بعد الثلاثين
يكون قد قيل كلُّ ما كنا نود قوله.
وأنا بين النصيحتين
انصرمت حياتي
وها أنذا أنظر الآن إلى كُتبي دون رحمة

وبين القبل والبعد
أود العثور على كلمتي.
هناك بقع وتجاويد
على ظهر الكتاب الذي حمله إلى بابي ساعي البريد
في ذلك اليوم الذي تعطل المصعد.
دفاترُ موصدةُ
وأنا أتكاسلُ خاملة في البحث عن مُدية
لأطلق من أغلالها الأشعار.
لن أقرأ تلك الورقات
التي لعلها أجملُ ما في العالم
مادامت الكلمات المجرمة
تتسكع في المدى طليقة.
لا يهمني ما تقول.
لعلني لم أعد أعرف كيف أعاني
أو أن الرؤية الواضحة
لم تعد تشير اهتمامي.
كلما مضى مزيدُ من الوقت
بين أترك وبين الكلمات

كلما ازدادت المسافة سعة
بين ما كنت وبين ذلك.
لكن تجنبي النظر إلى الخلف
وإياك واحتساب درجات السلم
المتبقية للوصول إلى أعلا
أو النزول إلى أسفل. فليس هناك خطأ رجعة
وستكونين دائماً تلك الأجنبية
التي تحمل جواز سفر زائفاً.
غريباً أنك مازلت تودين
قراءة الشعر
فيما تمتلئ يداك
بفراشات قضت نحبها.
ولو قلت بأني لا أنحني للزمن
ولا أقيس أثار خطواته
وأن ظله يمضي لا مبالياً دون أن يتسلق حيطان القلب.
ولو قلت بأني وراء الساعات
لا ألمح وجه تلك الطفلة
التي كانت تنشد بين العوسج

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

زنبقة مستحيلة.
وأني لا أتذكر الأرضَ
التي احترقت بلهيب يدي
ولا طائر الإيمان
الذي قضى نحبه في قفصٍ ذات يوم...
لو قلتُ هذا وغيره
مما أسكتُ عنه خجلاً
فلا ترتابوا لحظة
في أنني تعلمتُ الكذب
مع مرور السنين
من الأمور التي لازالت تشدني إلى الحياة
بشكل متوحش:
التحليقُ بدون حدود
وسرُّ الآخرين
وغرابةُ طريقةِ مشي
العصافير العارية
والشمسُ في مواجهة الشتاء.
أحياناً تنبثق النار من كفي

فأنسى الخلائق
وأكتب لأرى أنني لم أذلل بعد
ولم أستسلم
وأنى أقاوم كي لا ينصرم يوماً واحد
دون أن يُلصقَ في ألبوم زمني
صورةً مختلفةً
أو يترك أثراً لهذا العالم
في نظرتي.
في ألبوم غياباتي
هناك - في حالة فوضى عارمة،
وفي ذلك اللون الحائل الذي يستمسك بالسنين -
صور المغامرات التي سلّبت من روحي.
أحياناً تنزل أشداء تلك الطفلة
الملتصقة بالكتب التي كُنْتُها
في بعض ثنايا المنام.
وأرى أناي الأخرى ضائعة بين العتبات
(تنتفض مثل ديك نزال
حيث تتعارك السخرية والشعر)

وهي لا تحسن بعدُ النطق بكلمات
مثل الهزيمة، والهزاء، والسعار
لم أتعلمها، لحسن حظي، إلا فيما بعد:
عندما لم تعد تجديني نفعاً.
أرتب أوراقاً فتعود
إلى الانكتاب أيامي
في لغة لا أفقها.
تنقلب الحياة رأساً على عقب
مثل قفاز قديم
يكشف غرزاته
التي امتلأت بمقاطع منحطمة.
ألم البقايا بصبر جميل
فأصنع منها مزهريّة
تزيّن حجرتي.
يحمل عقب الشباب السعيد
شذى عتيقاً
مازلت أتعطر به أيام العيد
قبل الخروج إلى الشارع.

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

تتعَب الكلمات أحياناً
فتطالبنا بهدنة
ثم تُحلّق بجسارة مغادرة عشها
بحثاً عن أيادي أخرى وزمن آخر.
حينذاك يُرى الشاعر على حرف العدم
وعلى الورق ينثال نور شاحب،
لا يضيء الليل ولا الانتظار.
عندما تنأى الدوائر السبع
عن وهج النار والطيور
يعود الأمس والكلمات والأسماء
مثل سنونات بدون أجنحة.
لذا يكون علينا أن ننزع عنها إصر الخوف
ونحرس دفاتر الخريف
ونخترق الطريق من جانبه الآخر
فنوقن من جديد
بأن هناك دوماً غد يلوح
مع الكلمات
التي تستلقي تحت الشمس على رمل أبيض.
تُبليني الكلمات

فتبقى وجوهي متوارية خلف الزمن.
أحتفظ في هذا النفق المشرع تحت قدمي
بالهدوء والخوف
والنار والرماد
والصمت وأصواتي
فأضيع في القصيدة.
ليس لي مكان آمن
حيث لا يوجد فخ منصوب
يلتقم الفرحة مني.
تختنق الأسئلة
في شعيرة الحياة
فيغدو كل شيء عتمة في يوم
وترن أنشودة في يوم آخر.
ألملم عباراتي المنكسرة
مثل أعصاب ضاعت
في مأوى الأنوار.
تحيط بي الظلال الخرساء
وهي تصارع الأشباح.

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

ليست الطفولة سوى حديقة
باردة بدون ضحكات،
لذا فإن ذكراها
لا تجدي في محو الإهانات
ولا في الإنقاذ من غرق محقق.
بل تبقى مثل غياب
أو مثل قصر مثقل بالظلمات.
الآن حين تتسع المسافة
بين بسمتك الصبوح وعينيّ الباردتين
أفهمك، أماء.
حينما كنت تحدثيني كيف يحلق الزمان
على إيقاع موسيقى مصيرنا.
وكيف كنت تقفين مشدوهة
إزاء المشهد المائل،
فتبصرين الرماد والأوراق الجافة
في غابة لا يُدركُ لها كنه.
أتذكر الرنين المعدني
الذي يصدر عن صوتك الشبيه بصفصافة عجوز

وأنت تنشدين مركز روعي
الذي يفر إلى ضلالة المنام،
أو حينما يصير صمتك الصلب
مثل جسد فتاة صغيرة
وأنا أذكر «سيوران»
وذلك التمرد على كل شيء
حين يغدو تمرداً على العدم
فالسامة أيضاً لها قواعدها.
والآن وقد تدرجت أغلال شبائك
صوب البحر المستحيل
وصرت أدرك جيداً أننا إزاء العالم
(«جأوت» الذي يفترسنا)
عاجزون عن فعل أي شيء
وأن أيادينا فارغة من حصوة تُرديه،
الآن أفهمك، أماء.
لكن ليس هناك سوى عتمات
وليس بمستطاعنا أن نتبادل الحديث هذه الليلة.
لازال العالم يتثائب

في الجانب الآخر من روعي.
وراء النافذة يمثل مشهد قاحل
وأناس في الشارع أجهل من يكونون.
لا توجد ابتسامة
وخطى الموت الذي يترصد وحده
أخرس دون نامة
وعيناه على لائحة
الأسماء وسجل الأفتحة.
عبثاً يوارون وجوههم جزعاً
إزاء الوحش الذي يلتهم كل شيء.
أمر رهيب أن نسير بين الأموات
ونفتح مغاليق الليل بالكلمات
باحثين عن مركز قصيدة قلب منفلتة.
يطفح الشعر بصدوع
تنمو خلالها أعشاب في حالة فوضى
مثل حيطان عتمة إزاء الحياة.
ألاً دعني الآن أصقل المرايا
التي سأبصر فيها وجه روعي.

السعادة حظ الرموز
وحظ أولئك الذين لا يدركون
أنهم يتحللون وسط نهر
ترقص فيه الثعابين جذلي.
وأنا أمشي بين اليراعات
لأستكشف المصدر الذي تستمد منه نورها
الذي يضيء ملجأ
ينام فيه زماننا.
إنه الخوف من أن أصير طفلة مرة أخرى
فأسقط في مزلق المياه
لأجد نفسي فجأة إزاء الحياة.
كل الأشياء جرت بعيداً...
مسيرة الشموع صنو الأحلام
وجوقة الأصوات البيضاء
نظرة العاشق
التي تُشرع أحلام النهار...
كل الأشياء جرت بعيداً...
اليدان في قُرص العسل

نوافذ (26) ، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

والملاك في صُلب الليل
عندما تصحو القصيدة
أو الغضاضة
مثل ورقة باقية
من شجرة الفردوس
الذي نوينا دخوله...
كل الأشياء جرت بعيداً
وأنا هنا لست شيئاً مذكوراً.

ترجمة إبراهيم الخطيب

بطاقة ليلة العيد

أكبر كاظمي (*) - الهند

ترجمة سمير عبد الحميد إبراهيم

آخر يوم من أيام شهر رمضان.. ربما ظلت سكينه
بيغم تتطلع بإمعان إلى هلال العيد في السماء، كانت قد
رفعت كفيها إلى السماء، وتوجهت إلى الله بالدعاء..
لكن عينيها ظلتا تحقدان في اتجاه الهلال، كأنها تبحث
في باطنه عن شيء غال، رغم أن الخيط الرفيع الذي يدل
على مكان الهلال في السماء اختفى، وتعبت عيناها من

(*) أديب باكستاني معاصر.

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

طول النظر، فبدأت سكينه بيغم تحديق في الفضاء
البعيد.. كانت تبحث في ذهنها عن ذكرى عيد كان قد
مر بها.

تلك اللحظات جميعها تتراقص أمام عينيها، تجعلها
تطرب وتفرح.. ترتفع الأصوات: مبروك، مبروك! جميع
أفراد الأسرة في فناء البيت يهللون في سعادة،
وهكذا رفعت يديها، وظلت تدعو بعد أن شاهدت
الهلال: يا إلهي! احفظ أولادي من الأمراض، واجعلهم
يا إلهي سعداء، وحقق للجميع أمنياتهم.. يارب
يا كريم.. ارحمني يا إلهي واجعل جميع أهلي سعداء بهذا
العيد..

حين انتهت من الدعاء نادى أطفالها وهي تؤنبهم:
- لماذا تصيحون هكذا يا أولاد؟! بل توجهوا إلى الله
بالدعاء..

في ذلك الوقت بدأ الأطفال يعرضون مطالبهم من
أجل العيد، قال أحدهم: أريد 25 روبية وقال الآخر: لا
أخذ أقل من خمس روبيات، وقال أكبرهم: أما أنا فسوف
أخذ ورقة حمراء من فئة المائة.

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

ومن مكان مجاور جاء صوت البنات الصغيرات: هيا يا أمي، أسرعي.. لتتناول الطعام حتى تذهبي معنا إلى السوق، نريد أن نشتري «الأساور» سوف يزدحم السوق الليلة.

وبينما كانت سكينه بيغم تحاول أن تطمئن الجميع، كانت تحسب في سرها التكاليف.. وتحمد الله لأن كل طفل سينال ما يتمناه في العيد...

لكنها اليوم! تحاول أن تتمالك نفسها.. ماذا حدث لها؟! تبدو تائهة.. بعد أن شاهدت هلال العيد ظلت تحديق في الفضاء كأنها تبحث عن شيء.. وحين تتعب من النظر في السماء، تبدأ في التحديق في أبواب غرف بيتها المنفتحة.. اتسعت دائرة التفكير.. تذكرت اليوم الذي أجبرت فيه «رحمة الله» على شراء هذا المنزل الكبير ذي الغرف الست الواسعة الذي يشبه «الفيلا».. كانت قد باعت البيت الأول لأنه كان صغيراً، كان يتكون من ثلاث غرف فقط، وكانت أمماً لخمسة أبناء: ثلاثة أولاد وبناتان، ولهذا قالت لرحمة الله:

- فكر أنت بنفسك! أولادنا الآن صغار.. نعم صغار.

نوافذ (26) ، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

لهذا يمكن أن نعيش في هذا البيت... لكن حين يكبر
هؤلاء كيف يمكننا العيش فيه؟

و حين كبر أبناء سكيئة، وبدؤوا ينتقلون إلى الصفوف
المتقدمة في المدارس، وبدؤوا ينامون كل واحد منهم في
غرفة خاصة به.. فكانت كثيراً ما تقول لزوجها:

- أ رأيت يا رحمة! لو كنا في بيتنا السابق كيف كان لنا
أن نعيش مثل هذه العيشة!؟

فيبتسم رحمة الله وهو يهز رأسه موافقاً على
كلامها:

- نعم! كلامك صحيح يا زوجتي..

وهكذا كانا يقضيان وقتهما في سعادة وسرور...

لكن سكيئة تشعر اليوم كأن كل ما مضى كان مجرد
حلم... كانت تنظر مرة من بعد أخرى إلى غرف بيتها
المفتحة الأبواب، وتطيل النظر.. لكنها لم تكن تدري
لماذا تفعل هكذا وفجأة انتبهت على صوت الخادم تأتي
إليها وهي تقول:

- سيدتي! لقد انتهيت من كل شيء، طهوت الطعام

نوافذ (26)، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

أيضاً هل تأذني لي أنا ذاهبة إلى البيت؟!.. حفيدتي وحفيدي في انتظاري، لن يتناولوا الطعام دون أن أكون معهم، لهذا سأذهب وسوف أعود إليك غداً بعد أن ينتهي العيد لأسلم عليك.

كانت كلمات الخادم لسكينة مثل سوط يلهبها، فشعرت كأن رأسها تدور.. فعادت من جديد تتطلع إلى غرف بيتها الخالية.. فترات لها وجوه أبنائها وبناتها: أسلم وصفدر وأشرف ورشيدة وزينب.. ليت أحدهم كان معي اليوم.. تزوجت إحدى البنات، وسافرت إلى الخارج، بينما تزوجت الأخرى وذهبت إلى كراتشي، أما الأولاد فقد استقل كل واحد منهم بيته بعد الزواج، وكان أحدهم قد سافر إلى أمريكا لإكمال دراسته، وهناك تزوج، ولم يعد يفكر حتى في العودة إلى الوطن.. كانت سكينة تتوق شوقاً إليه، كانت حزينة جداً لأنه كان أنجب أولادها، ولهذا أرسلوه إلى أمريكا..

قام الابن الثاني ببناء بيت له في إسلام آباد، أما الابن الثالث فهو هنا في لاهور، لكنه قد يزورهم مرة واحدة فقط كل شهر!

كان رحمة الله يعمل في مجال بيع العقار، لهذا لم يكن يفرغ من عمله طول النهار، كان يخرج من بيته صباحاً ثم يعود إليه في الليل، بينما كانت سكينه تجلس في صحن الدار، تحمق في غرف البيت الفارغة كل يوم.. لكنها اليوم تشعر بقلق شديد أكثر من ذي قبل! كانت تتطلع بحسرة إلى غرف البيت الواسعة الخالية من أي حس أو نفس.. وبعد أن شاهدت هلال العيد، دخلت إلى غرفتها حزينة، تائهة، فجلست أمام التلفاز، وبينما هي كذلك سمعت طرقاتاً شديداً على باب البيت، فانتفضت، واندفعت من فورها ناحية الباب.. لكنها حين فتحت الباب شعرت بخيبة أمل.. فقد وجدت أمامها خادم الجيران ممسكاً بمظروف يده إليها:

- يا سيدة! هذا الخطاب وضعه ساعي البريد في صندوق بريدنا بالخطأ.. أعتقد أن بداخله بطاقة معايدة! وقد فتح سيدي صندوق البريد الآن فقط..

أمسكت سكينه بيغم بالمظروف، شعرت بعينيها تبرقان.. أسرعت إلى غرفتها، وفتحته.. أرسل ولدها بطاقة معايدة من أمريكا.. ظلت تنظر بإمعان.. تحديق

نوافذ (26)، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

في بطاقة المعايدة.. ثم أخذت نفساً عميقاً.. وخرجت من الغرفة إلى فناء البيت.. أخذت تنظر هنا وهنا:.. وبدأت ذاكرة بيتها الأول المكون من ثلاث غرف تخطر على بالها.. البيت الذي مضى على بيعه مدة طويلة.. فأغمضت عينيها برهة.. ثم وضعت يدها اليمنى على جبهتها وبدأت تفكر:

- ليتني لم أرغم زوجي على بيع ذلك البيت الصغير!

في صباح اليوم التالي، حين همّ رحمة الله بالخروج من البيت لصلاة العيد، أخذ يجول بناظره بشكل لإرادي في جنبات البيت، وهو يشاهد سكينه، ثم نظر إليها قائلاً:

- لا تقلقي! سوف أعود حالاً!

ولم يكذب يحرك قدميه حتى توقف فجأة، ثم قال لها:

- ما الأمر؟! هل أنت بخير؟! أراك اليوم قلقة.. مضطربة؟!

فحركت سكينه عينيها هنا وهناك وهي تتطلع ثانية إلى أبواب الغرف المفتحة ثم قالت:

نوافذ (26) ، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

- هل أقول شيئاً؟! لكن لا تفهمني غلط؟!!

- لا.. لا قدر الله! أي أمر هذا؟

هكذا رد عليها رحمة الله وهو يبتسم.

فأخذت سكينه نفساً عميقاً ثم قالت:

- بع هذا البيت!!!

فنظر رحمة الله إليها في حيرة، كانت الدموع

تترقق في عينيها.. ثم قالت في صوت متهدج:

- سيكون تفضلاً منك، وخدمة عظيمة، لو اشتريت بيتاً

صغيراً جداً في المدينة، حتى لو كان أصغر من البيت

الأول.. لا يمكنني الآن أن أقيم هنا!

وكان رحمة الله أصيب بالسكتة لفترة! ذهب لصلاة

العيد في صمت، دون أن يجيب بكلمة واحدة على

سكينه.. وحين رجع بعد ساعة، شاهد سكينه بيغم وفي

يدها بطاقة المعايدة.. كانت تقف على باب البيت تنظر..

وتحدق طويلاً في بعض الشباب الذين يمرون في الشارع..

خطف رحمة الله المظروف من يدها وهو يسألها:

- ما هذا؟!!

نوافذ (26)، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

فانتفضت سكينه، وأجابته وهي في عالم من
الاضطراب:

- إنها بطاقة ليلة العيد!

ثم بدأ ينظران إلى بعضهما بحسرة شديدة وأسى،
وكأن قلب أحدهما كان يسأل الآخر: لماذا حدث كل
هذا...!؟

* * *

الفئران بعضها يأكل بعض

عزيز نسين - تركيا

ترجمة صفوان الشلبي

كان ياما كان... في أحد البلدان...
كلا، ليست هذه بسالفة... للأمانة، سنرويها
بمكانها وزمانها.
المكان: موقع على سطح هذه الأرض...
الزمان: بعد الميلاد....
وهكذا وبعد أن أصبح المكان معروفاً، والزمان
معلوماً....

فلنأتي إلى ذكر الواقعة. في ذلك الزمان المعلوم
والمكان المعروف، كان يوجد عنبر كبير. كان هذا العنبر
مليئاً بالمواد الغذائية والوقود ومواد التنظيف والألبسة.
كل شيء قد نسق بشكل منظم. الأرز والبقول كالحمص
والفول والفاصولياء في جهة، والحبوب كالقمح والشعير
والشيلم والشوفان في جهة أخرى... الصابون والدهون
في ركن، والألبسة والأحذية في ركن آخر.

في ذلك الزمان والمكان الأنفي الذكر، كان يدير ذلك
العنبر محور الحديث، رجل واسع الحيلة.

وفي أحد الأيام، وقع ذلك المدير الحاذق في حيرة من
أمره! الفئران غزت ذلك العنبر، والمواد الغذائية تتناقص
يوماً بعد يوم، والجبن والكعك يقرض.

لا شك أن ذلك المدير الحاذق لم يقف مكتوف
اليدين. كان يكافح الفئران دون كلل أو ملل. لكنه مهما
فعل لم يحرز النصر في هذه المعركة. الصابون المقروض
وقوالب الجبن تتناقص يوماً بعد يوم.

أضحت الألبسة خرقاً ممزقة وأكياس الطحين وكرأً
للفئران... انعدم الأمان في العنبر بسبب الفئران... كلما

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

أكلت من اللحوم المقدّدة والحبوب اكتنزت شحماً وسمنت، وكلما سمنت سرحت وقمادت. تتناسل وتتكاثر... حتى امتلأ العنبر بالفئران.

احتل جيش الفئران هذا العنبر الكبير، وبدا أن الأمر قد خرج عن السيطرة. لم يقف الأمر عند أكلهم المواد الغذائية، وقرضهم الألبسة، ونهشهم الجبن والنقانق، بل تعداه إلى سن أسنانهم وأظفارهم بقرض الخشب وجلد الأحذية.

من كثرة ما تعدّت الفئران، سمنت فأصبحت بحجم القطط، ومن كثرة ما تضخّمت، أصبحت بحجم الكلاب. بدون مانع أو رادع، يتراكضون واثبين، قافزين، لاعبين، راكضين في أنحاء العنبر. وعلاوة على ذلك فقد احتلوا أفضل واجهات العنبر، الأكثر جمالاً والأكثر تعرضاً للشمس.

استمر المدير الحاذق في معركته الضروس ضد الفئران. وضع أشد السموم فتكاً بالفئران في كل مكان وفي كل زاوية خفيّة في العنبر، ولكنها لم تجد نفعاً. السموم التي وضعها مدير العنبر في أنحاء العنبر على

نية قتل الفئران، لم تؤت فعلها، بل أدمنت الفئران عليها وبدأت المطالبة بجرعات أكبر منها يوماً بعد يوم، كانوا يركلون الأرض حتى يوشك العنبر أن يتهدم.

جمع مدير العنبر أمهر القطط وأطلقها ليلاً في العنبر. لكنه في الصباح التالي، لم يجد في العنبر من القطط المسكينة سوى فراوتها وبعض من عظامها. لم تستطع القطط مواجهة الفئران، مثلما أن أشد السموم فتكاً لم يقض عليهم.

بدأ المدير الحاذق بنصب مصائد كبيرة. كان يصدف أن تقع فئران في المصيدة، لكن إذا وقع ليلاً خمسة فئران في المصيدة، يتوالد على الأقل من عشرين إلى ثلاثين فأراً في اليوم.

ولكن المدير توصل، في النهاية، وبعد طول تفكير إلى حل خاص به. صنع ثلاثة أقفاص حديدية كبيرة. كان يلقي بالفئران الحية التي تقع في المصائد في هذه الأقفاص الثلاثة. وامتلات الأقفاص بالفئران. الفئران الجائعة الحبيسة ليوم واحد، لثلاثة أيام، لخمسة أيام مزقت من بينها الأكثر ضعفاً وأكلته، وأشبعت معدها.

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

وبعد حين، وإذ شعرت بالجوع من جديد، ابتدأت بالتعاض فيما بينها. وفي نهاية هذا التعاض الدموي، عاودت، ومن جديد خنق واحد من بينها وقطعته وأكلته... هكذا وعلى هذا المنوال، كان عدد الفئران في هذه الأقفاص الثلاثة بتناقص مستمر يوماً بعد يوم. البقاء فيها للأقوى، والضعيف الصغير يقطع ويؤكل. وتحولت الأقفاص الثلاثة المليئة بالفئران إلى ساحة معركة.

وفي النهاية، بقي في كل قفص ثلاثة أو خمسة فئران. وهكذا، وبدون انتظار الشعور بالجوع، شرعت الفئران المتبقية في الأقفاص بمهاجمة أي واحد من بينها وتقطعه، لأنها بدأت تدرك في داخلها أن من لا تتغدى به سيتعشى بها.

هكذا ولهذا السبب، كانت الفئران الراغبة بإنقاذ أرواحها تنتهز فرصة نوم أو غفوة أو غفلة أحدها فتخنقه وتقطعه أشلاء. والأدهى من ذلك كله، كان يحصل أن يتعاون اثنين أو ثلاثة ممن في القفص لمهاجمة آخر. وفي النهاية، بقي في كل قفص فأر واحد، الفأر الأضخم،

الأكبر، والأدهى، والأقوى..... وعندما بقي فأر واحد في كل قفص، فتح المدير الحاذق أبواب الأقفاص الثلاثة وأطلق هذه الفئران فرادى في داخل العنبر.

هذه الفئران الثلاثة الضخمة المتغذية التي أصبحت متوحشة بعد أن اعتادت على أكل بني جنسها، وعندما تخلصت من الحبس في الأقفاص، انطلقت لتهاجم الفئران الموجودة في العنبر وتخنقها وتقطعها إرباً. هكذا تفعل إذ توحشت، فهي تأكل ما تريد أكله، وما لا تريد أكله تخنقه كي لا يأكلها. كانت تقتل ربة بعدم الأمان وإمعاناً في الإجرام بعد أن أصبح الغدر من شيمها.

وهكذا، وفي ذلك الزمان المعلوم والمكان المعروف، تخلص، على الأقل لفترة من الزمن، مدير ذلك العنبر محور الحديث من الفئران.

الواقعة تنتهي هنا.

والسؤال موجه لكم: كيف تخطر هذه الفكرة الماكرة على عقل مدير العنبر الحاذق والتي لا تخطر ولا حتى على عقل الشيطان؟ كيف وجد منهج إفناء الفئران بإطعام الفئران بعضهم لبعض؟

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

الجواب: لأن هذا المدير الحاذق نفسه كالفأر الأقوى الذي عمل على إفناء بني جنسه ليبقى سالماً على قيد الحياة، هو أيضاً قد عمل على أكل وإفناء أصدقائه حتى أصبح المدير العام لهذا العنبر الكبير. فكان أن طَبَّقَ على الفئران منهجه الناجح في حياته الخاصة.
وكانت النتيجة: أن الفئران بعضهم يأكل بعضاً....

* * *

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

الأعمى

إيفو أندريتش (*) - البوسنة

ترجمة نزيه الشوفي

لا بد أنني لم أكن طفلاً قوياً عندما سمعت لأول مرة
حكاية الأعمى الذي كان غير عادي. وتراءى لي حينها،
أنني أعرف الحكاية معرفتي لحياتي وذاتي.

(*) إيفو أندريتش (1882-1975)، كان عضواً في «حركة البوسنة الفتاة»، وقضى في السجن عدة سنوات. نال درجة الدكتوراه. بدأ كتابة الشعر منذ صغره، وأصدر كتابه «إكس بونتو»، ثم أخذ بنشر قصصه: طريق علي الجزلي - مظفر خان - في الزنزانة - يوم في روما - التلال الجرداء - حب في القصبية - عند الخزنة - جسر على الجيبة - زمان انكا - العطش. وفي عام 1961 نال جائزة نوبل على روايته «جسر على نهر الدنيا» التي نقلها إلى العربية د. سامي الدروبي في السبعينات، عبر لغة وسيطة.

كان رجل قد أصيب بالعمى منذ أيام الطفولة، وعرض على أطباء عديدين، لكن أحد منهم لم يستطع تخليصه من هذه المصيبة. علماً أن علته كانت في بدايتها أقل وطأة من إصابات الآخرين، ممن ابتلوا بنفس المصير المقسوم. وقد أظهر شجاعة فائقة، منذ بداية مرضه، وصبراً منقطع النظير: فكان يتحرك بسهولة وحرية، ويقوم بأعمال ليست بسيطة، بل يعجز أحياناً عن أدائها المبصرون.. كانت حركته محددة في المكان وبطيئة لكنها واثقة ودقيقة. كان ذكياً ثاقب الذهن متقد البصيرة كما كان رابط الجأش قوي الفؤاد تحمل مصيبة الحياة بكل ارتياح.

حكي عنه القصص والحكايا، وانتشرت حتى صار سيره دون دليل أو من يقوده. حديث الناس وتندرهم، وقد لفتت حركاته اهتمام وفضول الجميع ولاسيما أطباء العيون وكل من عرفه أو سمع به.

وراح الناس يتساءلون دوماً عما يساعد هذا الأعمى في حركته ومن يدلّه على الطريق، بهذا الشكل غير العادي، فهو لا يتكل على أحد يقوده في معارج حياته. وكم كانوا يسألون عنه أو يطرحون أسئلتهم عليه مباشرة،

لكنه لم يرغب قط في التحدث عن هذه المسألة مع أي كان أو الإجابة على أية أسئلة سواء فيما يخص حركته دون معين أم حول بصيرته.. وكان عندما يتعرض إلى سؤال محرج ولا يستطيع الهروب منه، يرد بأجوبة مبهمة، ولاسيما أسئلة أطباء العيون الفضولية. فكان يكتفي بالقول: إن لا غرابة في الأمر، ولا شيء خارقاً في الأمر على الإطلاق، ثم إنه لا يوجد سر ما يكمن وراء فهمه ومعرفته وإحاطته بكل من حوله وبما يحيط به، وأنه كغيره من العميان، يتحرك في مجال معلوم ربما يجهله أو لا يقدر عليه المبصرون، وهذا بسبب الهبة التي تمنح لمثله من فاقد البصر ويجهلها الآخرون.. وهكذا كان يتهرب من الإجابة الدقيقة والإفصاح عن سر بصيرته، وكثيراً ما كان يغير الموضوع فينتقل بالحديث إلى موضوع لا يتعلق بموضوع السؤال المطروح عليه.

أما حقيقة أمر هذا الكفيف البصير، وما يقوده ويعينه في الحركة والحياة أو السر الذي يخفى على الناس، أو الحكاية التي تنطوي على هذا السر (ونحن نعلم إن كل حكاية تدعي المعرفة الكلية) فهي أن الرجل الذي يفقد بصره في طفولته ينبعث نور أمامه ويحصل

بشكل طبيعي على منحة غير عادية وهي: أنه بسرعة يقوم لديه دليل داخلي يدل على الطريق ويعرفه بما ومن حوله.

وفي الحقيقة، فإن ذلك ما هو إلا حزمة نور تشع في داخله وهي على هيئة خروف صغير من الذهب دائم اللمعان. وقد أطلق عليه ذات يوم اسم «الخروف الذهبي». وهذا الخروف هو الدال الذي يشير إلى المدلول دون أن يفصح عنه الاسم تماماً.. وأن شعاع الضوء هذا موجود في داخل كل منا بشكل فطري، لكننا لا نحس بوجوده، ولا تراه العين البشرية لانغماسها فيما تراه من ظواهر مكشوفة للبصر. وهكذا يتحرك هذا الخروف بطريقة غير مفهومة، وعندما يعدو أو يسبح أو يطير تتسع حدقة العين وتبصر في داخل الإنسان، وبتوسعها يتسع الضوء وينتشر شعاعه في الفضاء.. حتى أن من له عينان سليمتان لا يتمكن من رؤية هذا الشعاع، كما يراها الأعمى في جوانيته. وفي هذه الدائرة المضئية يتحرك هذا الأعمى - البصير ويصرف أعماله على نحو أدق من بقية الناس أو على سوية الأنشطة منهم.

وعندما يأتي وقت الراحة والحلم والتمتع بظواهر

الحياة، ينطفئ النور من تلقاء نفسه ويغوص في عمقه إلى أن يستيقظ فيعود ثانية إلى الظهور بمجرد أن يفتح عينيه.

هذا هو السر الذي لم يفصح الأعمى عنه لأي مخلوق. وقد حرص على ألا يكشف أو يرى. وبقي يصونه لتبقى بصيرته نشيطة، وهي التي تقف وراء حركته والقدرة على الحركة.. وبقيت هذه القوة الخفية التي يحتفظ بها في داخله سرّاً لم يبح به، لأنه كان واضحاً بالنسبة إليه، أنه مادام هذا السر موجوداً وقائماً ومادام محافظاً عليه وخفياً عن الناس جميعاً فإنه يتمتع بهذه القوة.. وأنه لو تمكن أحد من كشفه لانطفأ الضوء وأيضاً كان يعرف: أنه ما أنير طريقه وما اقتدر على التحرك، وسهلت حياته، لولا إخفاؤه لهذا.. وهكذا مرت سنوات العمر منتظمة وغير صعبة أو أنها: شبيهة بحياة الناس الآخرين ممن يحيطون به. وربما أمضى شيخوخته على هذه الحال، وكان ينتظر نهاية سهلة.. إلا أن قسمتنا نحن البشر لا تبقى على حالها، (ربما لسوء حظنا وربما لحسن حظنا) فتتبدل وتتحوّل وربما أن سبب الضياع والتعاسة في مثل هذه الحالة يكمن في خصائص الإنسان

المطبوع عليها منذ تكوينه ونشأته وأن الرغبة بالحقيقة تنمو وتتطور طرداً مع قوته، كما ينمو تصور نهايته ومصيره وموته. أما طبيعة هذه النهاية فتعتمد بكثير أو قليل على المصادفة.

وعبر منطق هذه الحكاية، وتطور البشر وطبيعتهم فإنه قد يحدث أن هذا الرجل الكفيف وغيره من البشر وفي لحظة انعدام الذات، لحظة قائمة، يقدم فيها على الإفشاء بالسر الذي صانه عبر كل هذه السنوات من حياته.. لكن لمن؟ ولماذا؟ وكيف كان ممكناً هذا الانتحار الطائش؟

ويطرح هذا السؤال وما يشبهه دوماً على البشر عند حدوث مصيبة كارثية غير متوقعة أو لا تعقل فلا جواب. والحكاية حتى الآن لم تش بشيء مفيد.. إلا أنه وفي طرفة عين أخذ الشعاع يتراقص أمام بصيرة هذا الأعمى، ثم خفت وانطفأ إلي الأبد.. وبقي موضعه نقطة مظلمة في ظلام دامس. وبقي الأعمى دون دليل يلمع في داخله، بعدما غاب بلحظة تعسة.. ويحكي أن الرجل نفسه قد غاب في عالم ليس فيه عتمة ولا نور. ولا بصر وعمى.. ولكن من يجرؤ على القول بثقة الآن أنه لم

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

يسطع نور منذ ذلك الحين بثقة اليوم، حتى ولا سنا
خفيف، أو صوت ضعيف. لا شيء. وهنا أيضاً خفتت
الحكاية وانطفأت حتى غابت إلى الأبد.

* * *

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

زائر الظهيرة

كملا داس ثريا (*) - الهند

ترجمة في. أيه. كبير

عند الظهيرة سمعت صوت خطوات غريبة، اقتربت من النافذة، رأت ولداً يبلغ العاشرة من عمره تقريبا، يمشي نحوها قدما عبر الحصى، وجه محمر من لهيب

(* القاصة كملا داس ثريا التي أثارت ضجة كبيرة في أوساط المثقفين في الهند باعتمادها الإسلام في العام الماضي من كبار الأدباء الهنود حيث كانت مرشحة من الهند لجائزة نوبل في عام 1984 لها عشرة كتب باللغة الإنجليزية و(22) كتاباً باللغة المليالمية لغتها الأم، نال كثير منها جوائز هندية وعالمية. ومن أشهر مؤلفاتها (Summer In Calcutta) الذي فاز على جائزة «كينت» عام 1965م وكتاب «قصتي» الذي ترجم إلى (15) لغة. قصة من الهند.

الشمس... وقميص أزرق مبتل من العرق... بنظرون
كاكي... قدمان حافيتان... واضعة إحدى قدميها
على قاعدة النافذة لاحفته بعينيها التين تظل فيهما آثار
النعاس، خيل لها أنها رأت هذا الولد من قبل في مكان
ما... توقف الولد عن مشيه وسألها رافعاً وجهه
نحوها: «هل يعض هذا الكلب؟». في الساحة كان كلبها
نائماً عند العتبة.. ذباب أزرق يتحلق فوق رأسه محدثاً
أصواتاً... «من أنت؟» سألته. فلم يرد على سؤالها..
بل إكتفى بالابتسام... آثار ذلك الابتسام شيئاً في
ذكرياتها النائمة.. ولكنها لم تفهم ماهيتها.. «هل
الحارس نائم؟» سألته. «ألا تدري أن المتسولين غير
مسموح لهم بالدخول إلى هنا؟». «لست بمتسول». قال.
وبريق الابتسام لا يزال في عينيه... «إذن من أنت؟»
«أنا أوني». «أوني؟». «نعم أوني». «أوني. من هذا؟
لا تعرف أحداً بهذا اللقب إلا شخصاً واحداً - زوجها.
وقد مات الجميع الذين كانوا ينادونه بهذا اللقب منذ مدة
من الزمن.. فأذن من هذا؟». «لا أعرفك». قالت. ثم
أغلقت النافذة خوفاً لا تعرف سببه.

في الخارج لا توجد حركة.. هل لا يزال موجوداً هناك؟

فتحت الباب الخارجي وخرجت إلى الساحة.. الكلب لا يزال نائماً.. والذباب يتحلق فوق رأسه بطنين.. بينما كانت عائدة مطمئنة وجدت الولد تحت شجرة يطأ رأسه... «هلا غادرت؟» سألت.. حرك رأسه بالنفي.. «لماذا لا تذهب من هنا؟».. «إلى أين أذهب؟» سألتها. صادف نظرها ورقة يابسة سقطت على رأسه. قالت بصوت لين: «من الأفضل أن تذهب من هنا. وإلا إذا استيقظ الحارس لطردك بالضرب حيث لا يسمح للمتسولين بالدخول إلى هنا».. «لست متسولاً» قال: «ماذا تريد؟ أعطيك ثمانين آتات. أو أعطيك بعض الحلويات.. أحسن لك أن تذهب من هنا فوراً..» مشت إلى الورا.. فلما وصلت باب الغرفة نادى: «تعال. تناول شيئاً ثم أخرج فوراً».. دخلت البيت. توقفت برهة بتردد في تلك العتمة.. «هنا ظلام كثيف» قال.. «صحيح. إنني أغلق جميع النوافذ لمنع دخول الضوء.. فعيناي لا تتحملان الضوء.. أنظر إلى هذه النظارة. كم هي سميكة عدساتها».. ضحك. ظهر نونان على وجنتيه.. «أنت ولد جميل المظهر».. قالت بسرور، ثم أردفت «ليس لي ولدا!» هز رأسه.. «لو كان لي أولاد لكانوا مثلك. لأن لون

زوجي نفس لونك.. وله أيضاً نونان على وجنتيه.. وله أيضاً شعر ملفوف».. في غرفة الاستقبال جلس على السجاد الأحمر على الأرض بعيداً عن الكنب حيث بدا تواضعه الحقيقي.. وفجأة شعرت بحنان نحوه. «يمكنك الجلوس على الكنب، لا مانع لدي». قالت «الأغنياء والفقراء كلهم سواء في بيتي. ألا تفهم؟». توجهت إلى الداخل. ثم عادت مرة ثانية إلى غرفة الاستقبال مع كأس حليب بارد وطبق حلويات.. «عليك أن تغادر بعد أن تتناول هذا كاملاً». قالت: «لأن زوجي سيعود من «مدراس» بعد انتهاء مهمته، فسوف يصل خلال ساعتين. إذا رآك سيغضب».. نظر إليها الولد بعينيه الواسعتين والكأس لا يزال على شفثيه... «لا يغضب عليك بل سيغضب علي أنا.. سيسألني عن سبب إحضار أولاد الآخرين إلى البيت.. زوجي دوماً يسافر.. رحلات طويلة.. وأعمال متعبة.. غداً يصل البيت، يكون مرهقاً جداً.. هذا هو سبب غضبه».

مد إليها الولد الكأس والطبق الفارغين. فرحت في داخلها حينما رأت أظفار أنامله نظيفة... «الآن عليك أن تذهب من هنا». قالت. ولكن الولد مشى إلى الغرفة

الداخلية دون أن يتفوه شيئاً.. تبعته.. «هل تريد أن تجلب لي المشاكل؟ سألت». ألا تطيع ما أقول؟ «لم يرد عليها، وقف أمام المرأة بغرفة النوم». تبدو كأنها بركة بيضاء». قال: «أي شيء؟». «هذه المرأة».. «يا بني! قالت ماسكة يديه: «انصرف الآن. غداً لا مانع.. اليوم يعود زوجي.. يعود وهو مرهق». ضحك. أحست أنه لا يصدقها.. ربما يعتقد أن جميع ما تقوله أكاذيب». هذا ليس بكذب. لماذا أكذب عليك؟ قالت... فجأة ابتلت عيناها بالدمع. «قد بلغ عمري ثمانية وأربعين عاماً! لا أكذب». هز الولد كتفيه. انقلب على عقبه وجلس على سرير بزواية الغرفة. ثم حرك قدميه بطريقة خاصة... «من أنت؟» سألت «لماذا ترهقني هكذا؟». أحد ما طرق الباب الخارجي. توجهت نحو الولد مندهشة. «هل سمعت الصوت؟ قد يكون زوجي، سوف يعنفني، لا يعجبه أن يسمح لولد متمسول بالدخول إلى هنا». قال: «لست بمتسول» جرت إلى الباب. لما فتحته وجدت سكرتير زوجها. كانت شفتاه شاحبتي. «السيدة مينون!» قال: «حدث حادث... الطيارة...». «توفي؟ هو توفي... صحيح...». هز السكرتير رأسه بالإيجاب. «هنياً بك...

لا داعي للتوتر... متى حدث هذا؟» سألتته وهي تمسح
كتفيه مسحا خفيفا.. «بعد الساعة الثالثة... هكذا قال
المسؤولون بالخطوط الجوية عبر الهاتف...». لم تدمع
عينها. بل شعرت أنها كانت تبحث عن لغز وأنها في
هذه اللحظة لم تدركه فحسب بل اكتشفت أيضا حله..
أسرعت إلى الغرفة، على الفراش الحريري لا يزال الولد
جالساً بهدوء كامل دون حركة... قوة شراسة تسربت إلى
عضلاتها... فقدت رباطة جأشها... «بره.. أخرج بره»
قالت : «أما قلت لك أن تغادر؟ لم تغادر.. فماذا حدث
الآن؟ زوجي مات.. الذي تزوجته في الخامسة عشرة من
عمري.. هل تدري متى قال لي أنه لن يتزوج أحدا
غيري؟ كان عمره وقتها عشر سنوات. حين كان «أوني»
كنت أيضاً أناديه أوني».. رويداً ورويداً أصبحت
كلماتها باهتة غير واضحة.. الولد كان ينظر إليها وهو
يستند إلى الجدار.. «حتى الآن لم تذهب؟» صرخت على
وجهه. «إن لم تأت هنا لكان زوجي قد أتى...». دفعت
ذلك الولد دفعاً شديداً.. سقط على الأرض.. بالرغم من
ذلك لم ينهض. ركلته على ظهره برجلها اليمنى...
«انصرف» قالت: «وإلا سأقتلك». مرة أخرى ألقى

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

عليها نظرة ثم نهض مسرعاً نحو الباب.. بدا لها أنه عند الذهاب يسخر منها بإغلاق الباب بعنف وأن دوى قهقهته يعلو في شمس الظهيرة، عادت إلى غرفة النوم.. رمت جسدها على السرير.. شعرت كأن ولدًا في العاشرة من عمره يضحك بسخرية وهو يقول «لن أتزوج أحدا غيرك!». نهضت فجأة وجرت نحو النافذة.. ذلك الولد الذي يرتدي القميص الأزرق كان قد اختفى.. وكان الحارس لا يزال في نعاسه.

* * *

حادثٌ قديمٌ

بول بولز (*)

ترجمة محمد هاشم عبدالسلام

في الأسبوع الأكثر حمرة في غروبات شمس سبتمبر
قرر الأستاذ زيارة «عين تادورت»، التي تقع في الدولة
الداثلة. هبط من المنطقة العالية المنبسطة في المساء

(*) بول بولز كاتب و مترجم ومؤلف موسيقي وملحن أمريكي ورحالة. انتقل بولز
إلى طنجة في 1947، حتى نهاية عمره، هو وزوجته الكاتبة جين بولز. توفي بولز
عن عمر ثمانية وثمانين في نوفمبر 1999.

بدأت شهرته في مدينة نيويورك أرض الوطن بالتلحين وتأليف موسيقا الباليه
والأوبرات بالإضافة إلى «بروداي» وضع موسيقات أفلام السينما لمشاهير وأعلام
المسرح والفيلم الأمريكي مثل أورسون ويلز تينسي وليامز وغيرهم.

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

بواسطة الحافلة، بحقيبتين رحلات صغيرتين ممتلئتين بالخرائط، وكريمات الشمس والأدوية. منذ عشر سنوات مضت كان قد قضى في القرية ثلاثة أيام، طويلة بالقدر الكافي، لعقد صداقة وطيدة نوعاً ما مع صاحب المقهى، الذي راسله عدة مرات خلال السنة الأولى التي تلت زيارته، إن لم يكن بعد ذلك أيضاً. «حسن راماني». قال الأستاذ مكرراً، بينما ترتج الحافلة نحو الأرض عبر كل طبقات الهواء الدافئة. الآن في مواجهة السماء الملتهبة في الغرب، والآن في مواجهة الجبال الحادة، تبعت السيارة الأثر الترابي أسفل الأودية في الجو الذي بدأ يبعث برائحة الأشياء الأخرى إلى جانب هواء المرتفعات اللانهائي المنعش: زهور البرتقال، الفلفل، البراز اليابس، زيت الزيتون المحترق، الفاكهة الفاسدة. أغلق عينيه بسعادة وعاش اللحظة في عالم الروائح الصرف.

= أكثر رواياته شهرة «السماء الواقية»، المكتوبة في 1949، (ترجمت إلى العربية)، وقد أعدت للسينما بواسطة المخرج الإيطالي «بيرناردو بيرتولوتشي». له ثلاث روايات أخرى وعدة مجموعات قصصية، ترجمت له إلى العربية مجموعة قصص مختارة بعنوان البستان، كما ترجم هو إنتاج كتاب عرب إلى الإنجليزية مثل «الحيز الحافي لمحمد شكري». يتسم إنتاجه الأدبي بصفة عامة بالاعترا ب والحس الوجودي العميق، بالإضافة إلى العنف الفني الجميل غير المباشر. تدور أحداث أغلب قصصه ورواياته في مدن المغرب وفي الصحراء الكبرى وأفريقيا.

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

استعاد الماضي البعيد - أي جزء منه، لم يستطع أن يحدد.

السائق، الذي يشاركه الأستاذ المقعد الأمامي، تحدث إليه بدون أن تحد عيناه عن الطريق:

«هل أنت جيولوجي؟»

«جيولوجي؟ آه، لا! أنا لغوي».

«لا توجد هنا أية لغات. فقط لهجات».

«بالضبط. أنا أقوم بمسح شامل لاختلافات اللهجة المغربية».

كان السائق مستهزئاً بهذا. «استمر في الذهاب إلى الجنوب»، قال. «سوف تجد بعض لغات لم تسمعها من قبل أبداً». بمجرد عبورهم إلى داخل بوابة المدينة، ظهرت الأسراب المعتادة من صغار المتشردين، برزوا فجأة للعيان من التراب وتعالص صيحاتهم وهم يجرون إلى جانب الحافلة.

طوى الأستاذ نظارته الشمسية، ووضعها في جيبه، وبمجرد أن اتخذت العربة وضع الثبات قفز خارجها، يشق طريقاً بين الأولاد الغاضبين الذين تعلقوا بأمتعته

بلا جدوى، وسار مسرعاً إلى داخل «فندق سهارين الكبير»، الذي كانت من حجراته الثمانية اثنتان شاغرتان - واحدة تطل على السوق والأخرى، الأصغر والأرخص، تطل على فناء صغير مليء بالنفايات والقمامة والبراميل، حيث كانت هناك غزالتان تتجولان. أخذ الحجر الأَصغر، وصبَّ إبريق الماء عن آخره في الطست، بدأ غسل حبيبات الرمل عن وجهه وأذنه، كان الشفق تقريباً قد اختفى من السماء، وحُمرة الأشياء كانت آخذة في الزوال، حسبما رأى. أنار المصباح الكريدي وجفل من رائحته.

بعد العشاء مشى الأستاذ ببطء عبر الشوارع إلى مقهى «حسن راماني»، الذي تدلت حجراته الخلفية بطريقة خطيرة إلى الخارج فوق النهر. كان المدخل منخفضاً جداً، وكان عليه أن ينحني إلى أسفل قليلاً لكي يدخل. كان هناك رجل يرعى النار، ومرتاد يرتشف الشاي. حاول القهوجي أن يقنع الأستاذ بالجلوس إلى المنضدة الأخرى في الغرفة الأمامية، لكن الأستاذ مشى بحيوية مباشرة نحو الغرفة الخلفية وجلس، يلمح القمر عبر تعريشة البوص ولم يكن هناك صوت بالخارج بيد أن نباح كلب

نوافذ (26)، شوال 1424 هـ ، ديسمبر 2003

بعيد كان من الممكن سماعه أحياناً. بدّل المناضد حتى يتمكن من رؤية النهر. كان النهر جافاً، لكن كانت هناك برك صغيرة متناثرة عكست ليل السماء المضيء. جاء القهوجي ومسح سطح المنضدة بعناية.

«الأيزال هذا المقهى مملوكاً لحسن راماني؟» سأله بالمغربية التي أخذ أربع سنوات لتعلمها.

أجاب الرجل بفرنسية ركيكة: «لقد مات».

«مات؟» وأخذ الأستاذ يكرر السؤال، بدون أن يلاحظ سخف التكرار ولا معناه. «حقاً؟ متى؟».

«أنا لا أعرف»، قال القهوجي. «واحد شاي؟».

«نعم. لكنني لا أفهم...»، وكان الرجل قد خرج من الغرفة وراح يُهوي على النار، وجلس الأستاذ ساكناً، شاعراً بالوحدة، يحادث نفسه ويجادل بأن ما حدث يثير السخرية.

عاد القهوجي بعد فترة قصيرة بالشاي. حاسبه وأعطاه بقشيشاً كبيراً، تلقاه بانحناءة توقيير.

«قل لي»، قال، وكان الآخر قد همَّ بالانصراف. «هل

ما زال بإمكان المرء الحصول على تلك العلب الصغيرة
المصنوعة من ضرع الناقة؟».

بدا الرجل غاضباً. «أحياناً يجلب «الريجوبات»
مثل هذه الأشياء. نحن هنا لا نشترىها». ثم بوقاحة،
باللغة العربية: «ولمَ علب ضرع الناقة؟»، «لأنني
أحبها»، أجاب الأستاذ على الفور. ولأنه كان يشعر
وقتها بقليل من الابتهاج، أضاف، «أنا أحبها كثيراً جداً
وأريد اقتناء مجموعة منها، سوف أدفع لك عشرة
فرنكات لكل واحدة يمكنك إحضارها لي».

«خمستاش» قال القهوجي، فاتحاً يده اليسرى ثلاث
مرات على التوالي.
«أبدأً. عشرة».

«غير ممكن. لكن انتظر لفترة لاحقة ولتذهب معي.
يمكنك أن تعطيني ما تريد. وسوف تحصل على علب
ضرع الناقة إذا كان هناك أي منها».

خرج إلى الحجرة الأمامية، تاركاً الأستاذ يحتسي
كوب الشاي ويستمتع إلى الكورس المتصاعد للكلاب
التي راحت تنبح وتعوي بينما ارتفع القمر عالياً في

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

السماء، وحضرت مجموعة من مرتادي المقهى إلى الحجرة
الأمامية وجلست تتحدث لساعة أو نحو ذلك. عندما
انصرفوا، أطفأ القهوجي النار ووقف عند المدخل مرتدياً
بُرنسه. وقال «تعال».

بالخارج كانت في الشوارع حركة قليلة. كانت
الأكشاك قد أغلقت والضوء الوحيد قادم من القمر. مر
عابر سبيل وهمهم بتحية موجزة للقهوجي.

«الجميع يعرفونك»، قال الأستاذ، ليقطع الصمت
بينهما نعم.

«أتمنى أن يعرفني الجميع»، قال الأستاذ، قبل أن
يدرك إلى أي حد كيف يبدو مثل هذا التعليق طفولياً.
«لا أحد يعرفك». قال رفيقه بصوت أجش.

كانا قد وصلا إلى الجانب الآخر من المدينة، على نجد
مرتفع فوق الصحراء، وعبر صدع كبير في سور المدينة
رأى الأستاذ السرمدية البيضاء، مبرقشة في المقدمة
بالبقاع الداكنة من الواحة. مشيا خلال الفتحة وتابعا في
طريق متعرج بين الصخور، إلى أسفل باتجاه أقرب غابة

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

من غابات النخيل الصغيرة القريبة. فكّر الأستاذ: «ربما يذبحني. لكن مقهاه! - سوف ينفذ أمره بالتأكيد».

«هل هي بعيدة؟» سأل، عرضاً.

«هل تعبت؟» واجهه القهوجي.

«إنهم ينتظرونني في فندق سهارين»، قال كاذباً.

«ليس بإمكانك أن تكون هناك وهنا» قال القهوجي.

ضحك الأستاذ. تساءل إن كان حديثه قد جعله يبدو

قلقاً في نظر الآخر.

«هل امتلكت مقهى رامي منذ فترة طويلة؟».

«أنا أعمل هناك عند صديق»، الإجابة جعلت

الأستاذ أقل سعادة مما كان يتخيل.

«هل ستعمل غداً؟».

«من المستحيل قول هذا».

تعثر الأستاذ في حجر، وسقط، أخذ يمسح يديه. قال

القهوجي: «كن حذراً».

عبق الرائحة الخسيسة للحم الفاسد علقت فجأة في

الهواء.

« أف! » قال الأستاذ ، مختنقاً . « ما هذا ؟ » .

غطى القهوجي وجهه ببرنسه ولم يجب . بعد فترة قصيرة تركا وراءهما الرائحة الكريهة . كانا فوق أرض مُسطحة ، في الأمام كان الطريق محاطاً من الجانبين بحائط عال من الطين . لم يكن هناك نسيم والنخيل ساكن تماماً ، لكن إلى جوار الحوائط كان هناك خير ماء . أيضاً ، رائحة كريهة كانت غالباً مصاحبة لهما في سيرهما بين الحوائط .

انتظر الأستاذ حتى بدا له أنه من المنطقي السؤال بدرجة معينة من الضيق : « لكن أين نحن ذاهبان ؟ » ، « نحن على وشك » . قال المرشد ، وتوقف لالتقاط بعض الأحجار من المصرف .

« التقط بعض الأحجار » نصحه . « الكلاب سيئة هاهنا » .

« أين ؟ » سأل الأستاذ ، لكنه توقف والتقط ثلاثة أحجار كبيرة مدبية .

واصل السير بهدوء شديد . اختفت الحوائط وظهرت الصحراء اللامعة قبالتها . في الجوار كان هناك ضريح

متهدم، بقبة صغيرة جداً بقي نصفها فقط منتصباً،
والحائط الأمامي مدمر بالكامل. إلى جواره حشد من
النخيل العتيق غير ذي نفع، وقد توقف عن النمو. جاء
كلب يجري نحوهما بجنون على ثلاثة أرجل، لم يسمع
الأستاذ زمجرته الخفيضة الثابتة حتى صار قريباً جداً.
أطلق القهوجي حجراً كبيراً نحوه، ضارباً هذا الحجر
مباشرة وبالضبط في خطمه.

صدر عن الكلب صوت غريب هو صرير أسنانه التي
ربما تهشمت وجرى الكلب في الاتجاه الآخر الجانبي
مبتعداً عنهما، وسقط مرتطماً بالصخور دون أن يبصرها
وتسلقها سريعاً وفي عشوائية مثل حشرة مصابة.

انحرف الطريق الرئيسي، مشياً عبر أرض مفروشة
بصخور حادة، مروا بخرائب الضريح الصغير، وعبر
الأشجار، إلى أن وصلوا إلى مكان هبطت فيه الأرض
أمامهما على نحو مفاجئ. «يبدو كأنه محجر»، قال
الأستاذ، وقد لجأ إلى الفرنسية لقول «محجر» حيث أن
المقابل العربي لم يكن حاضراً في ذهنه هذه اللحظة. لم
يُجب القهوجي. وبدلاً عن أن يجيب ظل واقفاً وأوماً
برأسه، كما لو كان يسمع. وفي الواقع كان يسمع شيئاً

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

آخر، فمن مكان ما بأسفل بعيداً، لكنه بعيد جداً، أتى صوت منخفض غير واضح لناي. أوماً القهوجي برأسه ببطء عدة مرات في ثبات، وقال كاذباً: «هنا يبدأ الطريق. يمكنك أن تراه جيداً على امتداده. الصخر أبيض والقمر قوي. لذا بإمكانك أن تراه جيداً. سأرجع الآن وأنا. الوقت متأخر. بإمكانك أن تعطيني ما تريد».

واقفاً هناك على حافة الهاوية التي بدت في كل لحظة أعمق، بوجه القهوجي الداكن المؤطر في ضوء القمر ببرنسه القريب من وجهه، سأل الأستاذ نفسه ما هو شعوره بالضبط. غضب، خوف، ربما، لكن كل ما أراحه وتمناه ألا تكون هذه خدعة وأن يفارقه القهوجي. تراجع قليلاً عن الحافة، تحسس داخل جيبه باحثاً عن عملة ورقية بمفردها، لأنه لم يرد إظهار محفظته، ولحسن الحظ كانت هناك ورقة نقدية بخمسين فرنك، حيث قام بإخراجها وإعطائها للرجل.

عرّف أن القهوجي قد سرّ، لذا لم يعره انتباهاً عندما سمعه يقول «إنها ليست كافية، وعليّ أن أمشي طريقاً طويلاً إلى بيتي وهناك كلاب...».

«شكراً وأتمنى لك ليلة سعيدة»، قال الأستاذ،
وجلس وقدماه مثنيتان أسفله، وراح يشعل سيجارة. شعر
أنه سعيد إلى حد ما.

«أعطني سيجارة واحدة فقط»، ناشده الرجل.

«بالطبع»، قال، وبشيء من الاقتضاب قدم إليه
علبة سجائره.

جلس القهوجي القرفصاء بالقرب منه. لم يكن وجهه
ساراً للنظر. «ما هذا؟» فكر الأستاذ، ارتعب ثانية،
كلما قرب سيجارته المشتعلة تجاهه بعد سحب أنفاس
الدخان.

عينا الرجل مغلقة تقريباً. كانت تعبر بوضوح عن
مكر شديد لم يعهده الأستاذ من قبل. عندما كانت
السيجارة الثانية تشتعل، غامر أن يقول للعربي الذي
ما يزال جالساً القرفصاء: «ما الذي تُفكر فيه؟».

جذب الآخر بسيجارته نحو شفتيه، وبدا أنه على
وشك التكلم. ثم بدل انطباعه لنوع من الرضا، لكنه لم
يتحدث. رياح باردة حملها الهواء، وارتجف الأستاذ.
اقترب صوت الناي من أسفل الأعماق على فترات،

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

مختلطاً أحياناً بالصوت القريب لاحتكاك سعف النخيل
الواحدة بالأخرى. «هؤلاء الناس ليسوا بدائيين»، وجد
الأستاذ نفسه يقول هذا في عقله.

«جيد»، قال القهوجي، نطقها ببطء وأردف،
«احتفظ بمالك. خمسون فرانك كافية. إنه شرف». ثم
عاد إلى الفرنسية الركيكة قائلاً: «ليس مطلوب منك
سوى أن ترجع، شيء مضحك» بصق، ضحك بينه وبين
نفسه في خفوت (أو كان الأستاذ في هستيريا؟)، وهول
بعيداً في سرعة. كان الأستاذ في حالة عصبية. أشعل
سيجارة أخرى، ووجد شفتاه تتحركان تلقائياً. كانتا
تقولان: «هل هذا مجرد موقف عادي أو مأزق؟ هذا
سخيف». جلس بثبات جداً لعدة دقائق، منتظراً أن يرتد
إليه إحساسه الواقعي. تمدد فوق الأرض الصلبة الباردة
وأمعن النظر في القمر: كان تقريباً مثل النظر مباشرة إلى
الشمس. وكان إذا نقل اتجاه تحديقه قليلاً في كل مرة
على حدة، يصنع سلسلة من أقمار ضعيفة عبر صفحة
السماء. «غير معقول»، همس. ثم نهض بسرعة وتفقد
ما حوله. لم يكن هناك ما يضمن أن القهوجي قد عاد
بالفعل إلى البلدة. نهض على قدميه وتفحص حافة

المنحدر. بدا القاع في ضوء القمر عميقاً لأميال. وليس هناك شيئاً يُقدَّر به؛ لا شجرة، ولا بيت، ولا شخص...
أنصت لصوت الناي، وسمع فقط صوت الريح تمر بأذنه. رغبة فجائية عنيفة في الجري عائداً نحو الطريق استولت عليه، واستدار ونظر إلى الاتجاه الذي اتخذته القهوجي. في الوقت نفسه شعر بأمان لأن محفظته في جيب صدره. ثم صعد على حافة الجرف الصخري، وقام بالتبول عليه، وأصغى لفعله بقصد، مثل طفل. أعطاه هذا قوة دافعة لبدء هبوط الطريق نحو الهاوية. يقوده حب الاستطلاع لكنه لم يكن أحمقاً، فإنه يحذر تحاشي إمعانه النظر إلى يمينه، فوق الحافة. كانت ثابتة ومنحدرة إلى تحت ويمكن تسلقها. وضعت الرتابة في حالة شعورية بخلاف التي كان فيها أثناء ركوب الحافلة. كان يتمم «حسن راماني» ثانية، مراراً وتكراراً وبإيقاع. توقف، غاضباً من نفسه للنعمة التوافقية الشريرة التي يقترحها عليه الاسم. قرر أنه كان مجهداً من الرحلة، و«المشي»، أضاف.

هو الآن أسفل المنحدر العملاق تماماً، لكن القمر، وقد أصبح الآن فوق رأسه مباشرة، كان يرسل كثيراً من

الضوء مثلما لم يعط من قبل في أي وقت. إنه الآن بعيد عن الريح التي بالخلف. فوق، تتجول بين الأشجار، وتهب عبر الشوارع المتربة «لعين تادورت»، إلى داخل صالة «فندق سهارين الكبير»، وتحت باب غرفته الصغير.

خطر له أنه يجب أن يسأل نفسه لمَ كان يفعل هذا الشيء اللاعقلاني، لكنه كان ذكياً بالقدر الكافي ليعرف أنه بما أنه كان يعمل، فلا يهم على الإطلاق البحث عن التفسيرات في تلك اللحظة. فجأة صارت الأرض مستوية تحت قدميه. ولقد وصل إلى القاع بأقرب مما كان يتوقع. تقدم يخطو بقليل من الثقة، حتى الآن، كما لو كان يتوقع هبوطاً غادراً آخر.

فقد كان من الصعب جداً التعرف على طبيعة الأرض في هذا الضعف الشامل للنور. قبل أن يعرف ما حدث كان فوقه كلب، كتلة ثقيلة من الفراء تحاول أن تدفعه إلى الوراء، ومسمار هو ظفر حاد يחדش في صدره، واستنفار للعضلات بهدف غرس الأسنان الوحشية في رقبتة. قال الأستاذ لنفسه: «أرفض أن أموت بهذه الطريقة». تراجع الكلب؛ يبدو مثل كلب «الإسكيمو». وبينما قفز الكلب ثانية، صاح الأستاذ، عالياً جداً،

«نعم، أرفض أن أموت هكذا». هجم الكلب عليه، كانت هناك أحاسيس مختلطة وألم في مكان ما. كانت هناك أيضاً أصوات قريبة جداً منه، ولم يكن يدري ما الذي يقولونه. شيء ما بارد ومعدني ارتطم بوحشية واستقر على عموده الفقري بينما الكلب ما يزال متشبثاً لمدة ثانية بأسنانه في كتلة الملابس وربما اللحم أيضاً.

أدرك الأستاذ أنها كانت بندقية، ورفع يديه، صائحاً بالمغربية، «خذ الكلب بعيداً!» لكن البندقية فقط دفعته إلى الأمام، ولأن الكلب منذ أن عاد إلى الأرض، لم يقفز ثانية، تمكن الأستاذ أن يتخذ خطوة إلى الأمام. واصلت البندقية دفعها، حافظ على خطواته المنتظمة. سمع الأصوات ثانية، لكن الشخص الذي خلفه مباشرة لم يقل شيئاً. بدا الناس وكأنهم تقريباً يركضون هنا وهناك، هكذا كانت دلالات أصواتهم، على الأقل. وبالنسبة لعينيه، اكتشف أنهما مازالتا محكمتي الإغلاق منذ هجوم الكلب. فتحهما. تقدم منه مجموعة من الرجال كانوا يرتدون الملابس السوداء الخاصة «بريجويات». «ريجويا سحابة تعبر وجه الشمس». «عندما يظهر الريجو فإن الرجل الصالح ينصرف». في كم من المحلات

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

والأسواق كان الأستاذ قد سمع هذه الحكمة والأمثال يلفظ بها بمزاح بين الأصدقاء ولا يلفظ بها في وجه أحد منهم، الرجوبيا، بالتأكيد، فهؤلاء الرجال لا يترددون على المدن. يرسلون مبعوثاً في الخفاء. ليُرتب مع العناصر المشبوهة هناك للتخلص من البضائع المنهوبة «فرصة»، فكَرَّ سريعاً، «لاختبار دقة هذه التصريحات».

لم يشك للحظة أن المغامرة ستثبت أنها كانت نوعاً من التحذير ضد مثل هذه الحماقة من جانبه - التحذير الذي سيكون تذكُّره مشؤوماً، ونصف هزلي.

جاء كلبان مزمرجان يعدوان خلف الرجال القادمين واندفعا إلى ساقبي الأستاذ الذي كان مُروعاً لملاحظته أن لا أحد التفت لخرق آداب السلوك هذا. وظلت البندقية تدفعه بقسوة شديدة كلما حاول أن يتجنب الهجوم المزعج لهذه الحيوانات. صاح ثانية: «الكلاب! خذوهم بعيداً!» دفعته البندقية دفعاً عنيفاً وفي قسوة شديدة إلى الأمام فسقط، تقريباً على أقدام زمرة الرجال المواجهين له.

كانت الكلاب تنهش وتعض في يديه وذراعيه، ثم شاهد حذاء يرفس الكلاب، ألقى بها جانباً، وعوت،

وعندئذ وبقوة متزايدة ضرب الحذاء الأستاذ في وركه. ثم جاءته عدة ركلات في آن واحد من مختلف الجوانب، ووجد نفسه يتدحرج على الأرض بعنف لفترة، وفي هذه الأثناء كان مدركاً للأيدي التي تصل إلى جيوبه وتنزع منها كل شيء. حاول أن يقول: «لتأخذوا كل مالي، ولكن توقفوا عن ركلي!» إلا أن عضلات وجهه وكلها كدمات لم تمكنه من الكلام، شعر بنفسه يبط شفتيه، وهذا كل شيء. شخص ما سدد إليه ضربة شنيعة أصابت رأسه، وفكّر: «الآن على الأقل سأفقد الوعي، شكراً لله». «ما زال حتى الآن مدركاً للأصوات الحنجرية التي لم يستطع فهمها، وبكونه مقيداً بإحكام عند كاحليه وصدره. ثم كان هناك السكوت المطبق الذي كان يخيم مثل جرح من وقت إلى آخر، ليجعل بنعومة، النغمات العميقة للناي تنساب بنعومة بنفس تعاقب النغمات مرة بعد الأخرى.

فجأة شعر بألم مبرح في كل مكان، ألم وبرودة. «إذاً أنا فاقد للوعي، برغم كل هذا»، فكّر. بالرغم من هذا، بدا الحاضر عنده فقط مجرد استمرار مباشر لما كان قد مضى. كان النور قد صار باهتاً. كان هناك بعض الإبل

بالقرب من مكان رقاده ؛ كان بإمكانه سماع قرقرتها
وثقل تنفسها القوي. لم يكن من الممكن أن يجبر نفسه
على محاولة فتح عينيه، إن لم يكن هذا على أية حال
مستحيل. أياً كان، فإنه عندما سمع صوت شخص ما
يقترّب، لم يجد أية صعوبة في الرؤية، وفتح عينيه.

نظر إليه الرجل ببرود وجفاف في ضوء الصباح
الرمادي، وبيد واحدة ضغط على منخري الأستاذ معاً،
فلما فتح الأستاذ فمه ليتنفس، أمسك الرجل بلسانه في
خفة وجذبه بكل قوته. كان الأستاذ مكماً ويلتقط
أنفاسه من فمه بصعوبة، لم ير ما كان يحدث. لم يستطع
أن يميز الألم الوحشي الناجم عن جذب لسانه من الألم
الذي نتج عن ذلك السكين الحاد. ثم كان هناك اختناق
بصورة لانهائية وإفراز للبصاق باستمرار وبصورة آلية،
كأنه لم يكن جزءاً مما يحدث. استمرت كلمة «عملية» تمر
عبر مخيلته؛ وهذا روعه نوعاً ما بينما كان يغرق في
الظلام.

غادرت القافلة تقريباً نحو منتصف النهار. لم يكن
الأستاذ فاقداً للوعي، لكنه كان في حالة خدر وذبول
تام، حتى الآن ما يزال مكماً يسيل منه اللعاب، ملقاً

بإنحاء مطوياً في جوال ومربوطاً في أحد جانبي الجمل. كانت النهاية الواطئة للمدرج الضخم تحتوي على بوابة طبيعية في الصخور. الجمال، «الميهارا» سريعة الحركة، سُحنت بأشياء خفيفة في هذه الرحلة. مروا في صف واحد، وببطء، صعدوا المنحدر الناعم الذي أفضى إلى بداية الصحراء. هذه الليلة، في وقفة خلف بعض التلال المنخفضة، أخرجهم الرجال، مازال في الوضع الذي لا يسمح له بأي تفكير، من فوق الأسماك البالية المتربة التي بقيت من ملابسه كبلوه بسلسلة من الأحزمة الغربية المصنوعة من قيعان العلب الصفيح الصغيرة (الكنزات) المخيطة معاً. وكان الواحد بعد الآخر من هذه الأحزمة اللامعة مربوطاً بسلك حول جذعه، ويديه وقدميه، بل وحتى عبر وجهه، حتى أنه صار بالكامل داخل بدلة مدرعة حيث غطته الصفائح المعدنية الدائرية. كان هناك العديد من مظاهر الفرحة عندهم عندما قاموا بعمل هذا الكساء الأنيق للأستاذ. أخرج رجل نايماً وأدى آخر أصغر سناً رقصة بالعصا أكثر رشاقة من كاريكاتير «أوليد نيل».

لم يعد الأستاذ واعياً، ولأجل الدقة، كان حاضراً في

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

منتصف الحركات المؤداة بواسطة هؤلاء الرجال، وعندما انتهوا من إلباسه على الطريقة التي أرادوها، قاموا بحشر بعض الطعام تحت الأساور الصفيح المدلاة من فوق وجهه. بالرغم من أنه مضغ بطريقة آلية، فإن أغلب الطعام في النهاية وقع خارجه، على الأرض. أعادوه مرة ثانية إلى الجوال وتركوه هناك.

وصلوا بعد يومين إلى أحد مخيماتهم الخاصة. كان هناك نساء وأطفالاً في الخيام، وكان على الرجال أن يقودوا الكلاب المزمجرة بعيداً، تلك التي تركوها هناك لحراستهم. وعندما أفرغوا الأستاذ من جواله، كانت هناك صرخات خوف ورعب، واستغرق الأمر عدة ساعات لإقناع آخر امرأة أنه كان غير مؤذ، على الرغم من أنه لم يكن هناك شك منذ البداية أنه كان صيداً ثميناً. بعد أيام قليلة بدأوا في التحرك ثانية، أخذوا معهم كل شيء، وهم يسافرون فقط في الليل حيث تصبح الأرض أكثر أمناً ودفئاً.

حتى عندما التأمّت جروحه ولم يعد يشعر بمزيد من الألم، لم يعد الأستاذ إلى التفكير ثانية، كان يأكل ويتبرز ويرقص عندما يُؤمر، يتقافز بحماقة إلى أعلى

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

وإلى أسفل حيث يجلب السرور إلى الأطفال، لأنه بصفة أساسية يطلق أصواتاً رائعة تحدث صخباً. وبوجه عام كان ينام أثناء حرارة اليوم، بين الجمال.

استمرت القافلة في طريقها الجنوبي الشرقي، وتجنبت كل ما هو حضري مستقر، وفي أسابيع قليلة وصلوا إلى نجد واسع جديد، بري تماماً وذو نباتات قليلة. هناك نصبوا المعسكر وبقوا، بينما قطع حيواناتهم ينطلق حراً للرعي. الجميع هنا كانوا سعداء، كان الطقس أكثر برودة وكانت هناك بئر تبعد عنهم ساعات قليلة فقط في طريق ترابية غير مطروقة تقريباً. وهنا داعبت أذهانهم فكرة أخذ الأستاذ «لفوجارا» وبيعه إلى «الطوارق».

مضت سنة كاملة قبل تنفيذ هذه المسألة. بمرور الوقت كان الأستاذ قد صار أكثر تدريباً بصورة جيدة. يمكنه أداء شقلبة يدوية، ويعمل سلسلة من الضوضاء المزمجرة المرعبة، التي كانت بالرغم من ذلك، عنصراً فكاهياً أكيداً، وعندما أزال «الريجوبات» الصفيح عن وجهه اكتشفوا أنه بإمكانه أن يُكشّر بطريقة تُعجب الآخرين أثناء رقصه. وقد علموه أيضاً بعض الإشارات

الأساسية... التي لم تفشل في استخراج صرخات البهجة من النساء. وأصبحوا يحضرونه بعد ذلك فقط عقب الوجبات الوفيرة على وجه الخصوص، عندما يكون هناك موسيقى واحتفال. ووافق ببساطة على طقوسهم، وطوّروا نوعاً بدائياً من «البرامج» ليقدمه عندما يتم استدعاءه. من أجل: الرقص، التدرج على الأرض، تقليد حركات حيوانات بعينها، وأخيراً الاندفاع نحو المجموعة بغضب مفتعل، لرؤية الارتباك والمرح الصاحب الناتجين.

عندما رحل معه ثلاثة رجال إلى «الفوجارا»، أخذوا أربعة «ميهارا» معهم، وركب جملة إلى حد ما منفرج الساقين بطريقة طبيعية تماماً. لم تؤخذ احتياطات لحراسته، سوى أنه بقى وسطهم، وكان دائماً يبقى رجل منهم في نهاية هذا الركب. لاحت في مرمى أبصارهم الأسوار في الفجر، وانتظروا بين الصخور طوال النهار. وعند الغسق رحل أصغرهم، وعاد بعد ثلاث ساعات مع صديق يحمل عصاً غليظة. حاولوا أن يجعلوا الأستاذ ينجز روتينه هنا وهناك، لكن رجل «الفوجارا» كان في عجلة من أمره للعودة إلى البلدة، لذا رحلوا جميعاً على «الميهارا».

في المدينة ذهبوا مباشرة إلى بيت قروي، حيث تناولوا القهوة في ساحة وهم جالسون وسط الجمال. هنا عاد الأستاذ إلى نشاطه ثانيه، وفي هذه المرة كان هناك مرح ممتد وكثير من اصطفاق اليمين معاً. تمت الاتفاقية، ودُفع مبلغ من المال، وانسحب «الريجوبا»، تاركين الأستاذ في بيت الرجل ذي العصا، الذي لم يتأخر في حبسه في مكان مغلق في أحد أطراف الفناء.

كان اليوم التالي هو الأكثر أهمية في حياة الأستاذ، حيث عادت الآلام لتعصف بكيانه. جاءت مجموعة من الرجال إلى البيت، وكان من بينهم رجل محنك مُبجل، ثيابه أفضل من هؤلاء الآخرين الذين أضعوا وقتهم في تملقه، وإحاطته بقبالات حماسية على يديه وعلى حواف ثيابه. اهتم هذا الشخص أن يتحدث باللغة العربية الفصحى من وقت إلى آخر، ليبهر الآخرين، الذين لم يتعلموا أية كلمة من القرآن. لذا فمثل هذه المحادثة كانت تجري تقريباً كالتالي: «ربما في «عين صلاح». الفرنسيون هناك أغبياء. الانتقام يقترب. دعونا لا نتعجله. سَبِّح بأقصى ما يمكنك وصب جام غضبك ضد الأوثان. بهذا الطلاء الذي على وجهه. خاصة إذا رغب البوليس في النظر إليه عن قرب». أنصت الآخرون

ووافقوا، أخذوا يومئذ برؤوسهم ببطء ويجدية. والأستاذ يستمع من مربطه بجوارهم، بدوره هو الآخر. حيث كان واعياً، بصوت الرجل العجوز في العربية، تلك الكلمات التي تسللت إليه للمرة الأولى منذ أشهر عديدة. وتحدث ضوضاء، ثم: «الانتقام السماوي يقترب». ثم: «إنه شرف. خمسون فرانك كافية. احتفظ بمالك. جيد». والقهوجي الجالس القرفصاء بالقرب منه عند حافة المنحدر. وقيمة كثيرة. وتحوّل عنهم يلهث على الرمال ونسي أمرهم. لكن الألم كان قد بدأ. بدأ كنوع من الهذيان، لأنه كان قد بدأ الدخول ثانية في الوعي. وعندما فتح الرجل الباب ووخزه بعصاه، بكى في غضب، وضحك الجميع. أحضروه على أقدامه، لكنه لن يرقص. وقف قبالتهم، يحدق في الأرض، يرفض التحرك بعناد. كان المالك غاضباً ومتضيقاً جداً لضحكات الآخرين التي جعلته يشعر أنه مجبر على إقصائهم، قال إنه سينتظر الوقت الأكثر ملائمة كي يعرض مملوكه، لأنه لم يجسر على إظهار غضبه أمام الرجل الكبير. أياً كان، عندما غادروا سدد للأستاذ ضربة عنيفة على كتفه بعصاه، ونعته بألفاظ فاحشة متنوعة، وخرج إلى الشارع، مغلقاً البوابة وراءه. سار مباشرة نحو شارع «أوليد نيل»، لأنه

كان متأكداً من أنه سيجد «الريجوبات» هناك وسط البنات، ينفقون المال. وهناك في الخيمة وجد أحدهم مازال في السرير، بينما كانت «أوليد نيل» تغسل أكواب الشاي. مشى وتقريباً قطع رأس الرجل قبل أن يحاول الثاني حتى الاعتدال. ثم ألقى شفرة الحلاقة على السرير وهرب. رأت «أوليد نيل» الدم، فركضت صارخة من الخيمة نحو الخيمة التالية، وظهرت قريباً منها أربع بنات أسرعن معاً إلى المقهى وأخبرن القهوجي أن «الريجوبا» قد قتله هذا الرجل.

كانت المسألة فقط مسألة وقت ساعة زمن واحدة قبل أن تقبض عليه الشرطة العسكرية الفرنسية في بيت أحد أصدقائه، وجرته إلى السكنة. تلك الليلة لم يكن لدى الأستاذ أي شيء ليأكله، وبعد الظهر التالي، مع تأثير الوعي الحاد البطيء الذي سببه الجوع المتزايد، مشى الأستاذ بطريقة عشوائية نحو الساحة والغرف المفضية إليها. لم يكن هناك أحد. في إحدى الغرف علقت نتيجة على الحائط. شاهدها الأستاذ بعصبية، مثل كلب يراقب ذبابة أمام أنفه. كان على الورق الأبيض أشياء سوداء أحدثت وقعاً في رأسه. سمع أصواتاً داخل رأسه:

نوافذ (26)، شوال 1424هـ ، ديسمبر 2003

«بقالة كبيرة للرمل. يونيو. الاثنين، الثلاثاء،
الأربعاء...».

علامات الحبر الأسود التي كونت سيمفونية ربما
رسمت منذ وقت طويل، لكن عند إنجازها كأصوات
تصبح مركزة وعظيمة. نوع الموسيقى الشعورية هذا هو
الذي بدأ يشعر الأستاذ بعزفه في رأسه، وتزداد شدة
الأصوات كلما نظر إلى الحائط الطيني، وكان لديه شعور
أنه كان يؤدي ما كان مكتوباً له منذ فترة طويلة. شعر
داخله بما يشبه البكاء؛ شعر بما يشبه الهدير خارجاً منه
في أنحاء البيت الصغير، وبأنه يقلب ويحطم الأشياء
القليلة الهشة القابلة للكسر. صارت عاطفته لا تزدد عن
هذا الحد من الرغبة العارمة.

لذا، جأر بصوت عميق عال قدر استطاعته، مُهاجماً
البيت وملحقاته. ثم هاجم الباب المؤدي إلى الشارع،
الذي قاوم وأخيراً انكسر. طلع عبر الفتحة التي صنعتها
الألواح التي مزقتها إرباً، ولا يزال مستمراً في زئيره وهزه
ذراعيه في الهواء ليحدث صوتاً عالي الجلبة قدر
الإمكان، بدأ يعدو بسرعة بطول الشارع الهادئ الممتد
نحو مدخل البلدة. قليل من الناس نظروا إليه بفضول

كبير. بينما كان يعبر الجراج، آخر مبنى قبل المدخل الطيني المُقنطر العالي الذي تبدأ الصحراء من عنده وإلى بعيد، رآه جندي فرنسي. «غير معقول» قال لنفسه، «متدين مهووس».

مرة ثانية كان وقت الغروب. جرى الأستاذ تحت البوابة المقوسة، وقد أدار وجهه صوب السماء الحمراء، وبدأ الهرولة عبر درب «صلاح الدين»، في خط مستقيم نحو الشمس الغاربة. من خلفه، من الجراج صوبَ الجندي طلقة قناص اصطيادية إلى طريدته متمنياً لنفسه حظاً طيباً. صفير الرصاصة مرّ بشكل خطر قرب رأس الأستاذ، وارتفع صراخه الساخط النادب كما أنه لوح بذراعيه باتساع أكبر، قافزاً نحو السماء بضعة خطوات قليلة، في نوبة من الرعب. راقب الجندي فريسته لفترة وهو يبتسم، فيما أخذ الشكل الواثب في التضائل في ظلام المساء القادم، قعقعة الصفيح صارت بعد قليل جزءاً من السكون العظيم هناك بالخارج فيما وراء البوابة. كان سور الجراج كلما مال عليه الجندي يجده ما يزال يبعث الحرارة، التي خلفتها الشمس فيه، لكن بالرغم من ذلك فالبرودة القمرية تتزايد في الجو.

ملفات

* ما النظرية

* جدل الاستعارة

* الهرميونيطيقا ونظرية التلقي

* تحول الأدب في فرنسا

ق
ص
د

* الحريّة

* إبداع

* ضد الكلمات

فصل قصيرة

* بطاقة ليلة العيد

* الفئران بعضها يأكل بعض

* الأعمى

* زائر الظهيرة

* حادثٌ قديم

- 1 - تنشر **نوافذ** النصوص الابداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.
- 2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.
- 3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.
- 4 - ترسل مواد النشر إلى تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

المترجمون

مصطفى بيومي عبدالسلام
علي حاكم صالح
توفيق سخان
عبدالجليل غزالة
عبداللطيف أرناؤوط
إبراهيم الخطيب
سمير عبدالحميد إبراهيم
صفوان الشلبي
نزيه الشوفي
في. أيه. كبير
محمد هاشم عبدالسلام

■ قصص قصيرة :

- 205 بطاقة ليلة العيد
أكبر كاظمي (الهند)
- 214 الفنران بعضها يأكل بعض
عزيز نسين (تركيا)
- 221 الأعمى
إيفو أندريش (البوسنة)
- 228 زائر الظهيرة
كملا داس ثريا (الهند)
- 235 حادثٌ قديم
بول بولز

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ - جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ مقالات :

- 9 ما النظرية جونشان كولر
45 جدل الاستعارة بيير ماراندا
85 الفينومينولوجيا، الهرمينوطيقيا، ونظرية التلقي تيري إيجلتون
163 تحول الأدب في فرنسا بييردو بوديفر

■ قصائد :

- 179 الحـريـة يعقوب تسرايا
183 إيـداع دريتيرو أغوللي
185 ضـد الكـلمات أناماريا نلثاليس