

ميشيل بوتور

بحوث في الرّوَاية الجَديدة

ترجمة:
فريد أنطونيوس

كتاب الدوحة

بحوث في الرّوَاية الجَديدة



يُوَزَّع مجّاناً مع العدد (141) من مجلَّة «الدوحة» - يوليو - 2019

عنوان الكتاب: بحوث في الرّوَاية الجَديدة
المؤلف: ميشيل بوتور - **ترجمة:** فريد أنطونيوس

الناشر: وزارة الثّقافة والرياضة - دولة قطر
رقم الإيداع بدار الكتب القطرية:
الترقيم الدولي (ردمك):

الإخراج والتصميم: القسم الفَنّي - مجلَّة الدوحة
صورة الغلاف: Mireille Calle-Gruber avec Michel Butor. Photographie AdËle Godefroy

هذا الكتاب:
يُعبِّر عن آراء مؤلِّفه، ولا يُعبِّر -بالضرورة- عن رأي وزارة الثّقافة والرياضة أو مجلَّة الدوحة

ميشيل بوتور

بحوث
في الرّوَاية الجَديدة

ترجمة:
فريد أنطونيوس

كتاب الدوحة

الرواية كبحث

- 1 -

الرواية هي شكل خاصّ من أشكال القصّة.

والقصّة ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزاً كبيراً؛ فهي إحدى المقوِّمات الأساسية لإدراكنا الحقيقة. فنحن، من حين نبدأ أن نفهم الكلام حتى موتنا، محاطون بالقصص دون انقطاع، في الأسرة أوَّلاً، ثم في المدرسة، ثم من خلال اللقاءات والمطالعات.

وليس الآخرون، بالنسبة إلينا، ما رأينا فيهم بأعيننا، فحسب، بل هم -إلى ذلك- ما أخبرونا بهم عن أنفسهم، أو ما أخبرنا به غيرهم عنهم، وليسوا، كذلك، أولئك الذين عرفناهم، بل كلّ الذين ترامت إلينا أخبارهم.

وهذا لا ينطبق على الناس وحدهم، بل ينطبق، كذلك، حتى على الأشياء والأماكن، كالأماكن التي لم أذهب إليها، مثلاً، ولكنها وُصِفت لي.

وهذه القصّة التي تغمرنا من كلّ جانب، تتَّخذ أشكالاً متنوِّعة، من تقاليد الأسرة، والأحاديث المتبادلة على المائدة حول ماحدث في الصباح، إلى التحقيق الصحافي، أو العمل التاريخي. إن كلاً من هذه الأشكال يشدّنا إلى قطاع خاصّ من الحقيقة.

ولهذه القصص الحقيقية جميعها صفة مشاركة، إذ يمكن -مبدئيّاً- التثبُّت من صحَّتها. فينبغي لي أن استطيع غربل ما نُقل إليَّ عن فلان، بمعلومات تجيئني من مخبر آخر.. وهكذا دواليك، وإلَّا وجدت نفسي أرتكب خطأً فادحاً أو أنسج قصّة خرافية.

ومن بين هذه القصص التي يتشكَّل، بفضلها، قسم كبير من عالمنا اليومي قصص قد تكون مختلقة بتعمُّد. فإذا شئنا أن نتجنَّب الخطأ باعطائنا الحوادث المسرودة صفات تميّزها، بسهولة، عن الحوادث التي اعتدنا أن نراها، وجدنا أنفسنا أمام أدب خيالي، وأساطير، وحكايات وهميّة. أمّا الروائي، فإنه يقدِّم لنا حوادث شبيهة بالحوادث اليومية، مسبغاً عليها أكثر ما يُستطاع من مظاهر الحقيقة، ممّا قد يصل حتى إلى الخداع (ديفو-Defoe).

بيد أن ما يقصّه علينا الروائي لا يمكن التثبُّت من صحَّته، وما يقوله لنا يجب أن يكفي -بالنتيجة- لإعطاء كلامه مظهر الحقيقة. فإذا التقيت صديقاً، وأسمعني خبراً مدهشاً، فإنه يُشفع حديثه - لكي يحملني على التصديق - بأن فلاناً وفلاناً كانا هما، أيضاً، بين الشهود، وما عليَّ إلّا التثبُّت من صحّة قوله.

وعلى النقيض من ذلك، ابتداءً من اللحظة التي يضع فيها الكاتب على غلاف كتابه كلمة رواية، هو يعلن أنه من العبث البحث عن هذا النوع من التثبُّت، ذلك بأنه يفهمنا أن على الاشخاص أن يحملوا براهينهم المقنعة في أنفسهم، وأن يعيشوا، حتى ولو كانوا قد وجدوا حقيقة.

لنتصوَّر أننا اكتشفنا أن أحد منشئي الرسائل، في القرن التاسع عشر،

يعلن لمراسله أنه عرف الأب غوريو معرفة جيِّدة، وأن هذا الأخير ليس، أبداً، كما وصفه لنا بلزاك، وأن بازاك قد ارتكب أخطاء فادحة في هذه الصفحة أو تلك، فلن يكون ذلك، بالطبع، أية أهمِّيّة بالنسبة إلينا. إن الأب غوريو هو، بالضبط، كما وصفه لنا بلزاك، (وكلّ ما يمكن أن يقال عنه ابتداءً من هذه النقطة).

أستطيع أن أعتبر أن بلزاك قد أخطأ في أحكامه على شخصه الخاصّ، وأن هذا الشخص قد أفلت منه، ولكني، لكي أبرّر موقفي، ينبغي أن أعتمد على العبارات نفسها التي وردت في نصّه؛ ولا أستطيع أن أستحضر شاهداً آخر.

وفي حين أن القصّة الحقيقية تعتمد، دائماً، على مصدر خارجي واضح كلّ الوضوح، فإن على الرواية أن تكتفي بإظهار ماتحاورنا به؛ لهذا كانت الرواية أسمى حقل للحوادث الحسِّية، وأسمى بيئة تُبحث فيها الطريقة التي تظهر لنا فيها الحقيقة، أو التي يمكن أن تظهر لنا فيها، ولهذا كانت الرواية مختبر القصّة.

- 2 -

إن العمل على الشكل، في الرواية، يكتسب مذ ذاك، أهمِّيّة كبرى.

والواقع أن القصص الحقيقية، في حال صيرورتها شيئاً فشيئاً، عامة وتاريخية، تتحدّد، وتنظّم، وتتبدّل، وفقاً لبعض المبادئ (وهذا ينطبق على ما يسمّونه، اليوم، الرواية «التقليدية»، الرواية التي لا تعرض أيّة مشكلة). ويقوم مقام الإدراك الأوَّلي إدراك أقلّ غنًى، فيلغى -قياسياً- بعض المظاهر، ويغطّي، شيئاً فشيئاً، التجربة الحقيقية، جاعلاً من ذاته هذه التجربة نفسها، ويصل هكذا إلى مخاتلة شاملة. إن التفتيش عن الأشكال الخيالية يُظهر ما في الشكل الذي اعتدنا من تعيين، فيعرّيه، ويسلِّمه إلينا، ويسمح لنا أن نجد وراء هذه القصّة المحدّدة كلّ ما تخفيه أو ما تكتمه القصّة الحقيقية التي تغرق فيها حياتنا

بكاملها. ومن جهة ثانية، يبدو واضحاً كلّ الوضوح أن الشكل بصفته مبدأ اختبار (والأسلوب، من هذه الناحية، يبدو كأنه أحد مظاهر الشكل لأنه الطريقة التي ترتبط بها حتى جزئيّات الكلام؛ ما يسمح باختبار هذه الكلمة أو ذلك التعبير عوضاً عن تلك الكلمة أو ذاك التعبير)، يعطي أشكالاً جديدة تظهر في حقيقة الأشياء الجديدة، وهذا -بالطبع- بمقدار ما يكون تلاحمها الداخلي أكثر ثباتاً بالنسبة إلى الأشكال الأخرى، وبمقدار ما تكون مدروسة ودقيقة.

وعلى النقيض من ذلك، توافق الأشكال المتنوِّعة للقصّة حقائق متنوِّعة؛ ذلك أن العالم الذي نعيش فيه يتغيرِّ بسرعة كبيرة. والتقنيات التقليدية للقصّة، لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد، فينتج عن ذلك قلق دائم؛ ويتعذَّر علينا أن ننظِّم، في ضميرنا، جميع المعلومات التي تهاجمه لأن الأدوات الكاملة تنقصنا.

إن التفتيش عن الأشكال الجديدة الخيالية التي تتمتَّع بقوّة استيعاب كبرى، يلعب، إذن، دوراً ثلاثياً بالنسبة إلى مفهومنا للواقع، بما فيه من إيضاح وارتياد وتطبيق.

إن الروائي الذي يرفض هذا العمل، ولا يقلب العادات رأساً على عقب، ولا يفرض على قارئه أيّ جهد خاصّ، ولا يجبره، أبداً، على العودة إلى نفسه، بالنسبة إلى إعادة البحث في الأوضاع المكتوبة منذ زمن طويل، يلاقي -بالتأكيد- نجاحاً سهلاً، ولكنه يجعل من نفسه شريكاً لهذا القلق الغسيق، ولهذا الليل البهيم الذي نتخبَّط فيه. إنه يحمل انعكاسات ضميره أكثر تصلُّباً، ويقظته أكثر صعوبة، ويسهم في خنقه حتى ولو كانت لديه نوايا سخيّة، ويكون عمله، في النهاية، سمّ ناقع.

إن الابتكار الشكلي، في الرواية، بعيد كلّ البعد عن مناقضة الواقعية كما يتخيّل ذلك ناقد قصير النظر، وهو الشرط الذي لا غنى عنه لمزيد من الواقعية.

- 3 -

غير أن علاقة الرواية بالحقيقة التي تحيط بنا، لا يمكن أن تتحوَّل إلى هذا الواقع، وهو أن ما تصفه لنا الرواية يمثِّل جزءاً خادعاً من الحقيقة، جزءاً منعزلاً تماماً، مرناً، تمكن دراسته عن كثب. إن الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة، ليس في أننا نستطيع التثبُّت من صحّة هذه، بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلّا من خلال النصّ الذي يظهرها، فحسب، بل هي -إلى ذلك (أي حوادث الرواية) (ولنستعمل تعبيراً معروفاً - أكثر «تشويقاً» من الحوادث الحقيقية. أمّا سبب بروز هذه القصص المختلفة فيعود إلى أنها تنطبق على حاجة، وتقوم بعمل، والأشخاص الوهميّون يملأون فراغاً في الحقيقة، ويوضحونها لنا.

وليس الخلق، وحده، حلماً من أحلام اليقظة، بل كذلك هي قراءة الرواية. فالرواية، إذن تتأثَّر بالتحليل النفسي بكلّ ما تحمل هذه الكلمة من معان. ومن جهة ثانية، إذا أردت أن أشرح نظريّة ما، نفسية كانت أم اجتماعيةً، أم أخلاقية، أم أي شيء آخر، فإنما يوافقني، في الغالب، أن ألجأ إلى مثل مختلق.. وسوف يلعب أشخاص الرواية هذا الدور بمنتهى البراعة، وسأتعرَّف إلى هؤلاء الأشخاص حتى في أصدقائي وفي معارفي، فأوضِّح سلوك هذا، معتمداً على مغامرات ذاك، إلى غير ذلك..

إن تطبيق الرواية على الحقيقة أمر بمنتهي التعقيد، وليست واقعية الرواية، التي تتمثَّل كجزء خادع من حياتنا اليومية سوى مظهر خاصّ منها، ما يسمح لنا بعزل الرواية، كنوع أدبي مستقل.

وإني أطلق كلمة «رمزية»، في الرواية، على مجموعة العلاقات التي تصفها لنا مع الحقيقة التي نعيشها.

وليست هذه العلاقات هي نفسها بحسب الروايات، ويبدو لي أن عمل الناقد الأساسي هو تنظيمها وتوضيحها ليتمكَّن من استخراج

جميع الدروس التي يتضمّنها كلّ عمل أدبي خاصّ.

ولكن، لمّا كنّا في الخلق الخيالي، وفي إعادة الخلق التي هي القراءة الواعية ، نجرّب طريقة معقَّدة من العلاقات ذات المرامي المتعدّدة، إذا كان الروائي يحاول أن يشركنا -باخلاص- في تجربته، وإذا كانت واقعيّته محسوسة كلّ الأحساس، وإذا كان الشكل الذي يستعمله متمّماً بشكل كاف، فإن الكاتب مقود -بالضرورة- إلى توهُّم هذه النماذج المختلقة للعلاقات، داخل عمله الأدبي نفسه. إن الرمزية الخارجية، في الرواية، تهدف إلى الانعكاس في رمزية داخلية، وتلعب بعض الأجزاء، بالنسبة إلى المجموع، الدور الذي تلعبه الرمزية الداخلية بالنسبة إلى الحقيقة.

- 4 -

من المسلَّم به أن هذه العلاقة العامّة «الحقيقة» التي تصفها الرواية، بالنسبة إلى الحقيقة التي تحيط بنا، هي التي تحدّد ما يسمّونه، عادةً، مبحث الرواية أو موضوعها، ويبدو هذا كأنه جواب عن بعض حالات الضمير. إلّا أن هذا المبحث، وهذا الموضوع، لا يمكن أن ينفصلا عن الطريقة التي يُعرَضان بها، وعن الشكل الذي يُعبَّر به عنهما. فكلّ موقف جديد، وكلّ مفهوم جديد لمضمون الرواية، وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة، ولهيكلها، تناسبه مواضيع جديدة، تناسبها -من ثَمَّ- أشكال جديدة على مستوى اللّغة، والأسلوب، والتقنية، والتأليف، والبناء. وعلى النقيض من ذلك، يُظهِر التفتيش أشكالاً جديدة، ومواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة.

وانطلاقاً من بعض درجات التفكير، تبدو الرمزية والشكلية والواقعية، في الرواية، كأنها مقوّمات لوحدة لا تتجزّأ.

والرواية تهدف، بالطبع، (وينبغي لها أن تهدف)، إلى توضيح نفسها بنفسها، لكننا نعرف جيداً أن هنالك أوضاعاً تتصف بعدم القدرة على الانعكاس، ولا تقوم إلّا بالوهم الذي تسبغه على موضوعها ، وإليها

تنتمي تلك الأعمال الأدبية التي لا يمكن أن تظهر الوحدة في داخلها، وإليها تنتمي مواقف الروائيِّين الذين لا يتساءلون عن طبيعة عملهم وعن صحّة الأشكال التي يستعملونها، هذه الأشكال التي لا يمكن أن تنعكس دون أن تكشف، على الفور، عن تقصيرها وكذبها، وهذه الأشكال التي تعطينا صورة عن الحقيقة تناقض كلّ المناقضة الحقيقة التي جعلتها ترى النور، والتي تحاول أن تخفيها. هنا خداع ينبغي للناقد أن يكشفه، لأن أعمالاً أدبية كهذه، مع كلّ ما تتمتَّع به من روعة، تُبقي على الظلام، وتزيده حلكة، وتبقي الضمير في متناقضاته،وفي عماه الذي يخشى أن يقوده إلى أسوأ حالات الفوضى.

وينتج عن كلّ هذا، أن كلّ تغيير حقيقي في الشكل الخيالي، وكلّ تفتيش مثمر في هذا الحقل، لا يمكن أن يقوما إلّا في داخل تغيير لمفهوم الرواية نفسها التي تتطوَّر ببطء، ولا مفرّ من هذا التطوَّر (كما تثبت ذلك جميع الأعمال الأدبية الخيالية الكبرى في القرن العشرين) نحو نوع جديد من الشعر هو -في الوقت نفسه- ملحمي وتعليمي، ضمن تغيير لمفهوم الأدب نفسه، بدأ يظهر لا كوسيلة بسيطة للراحة أو الترف، بل في دوره الأساسي ضمن العمل الاجتماعي، وكخبرة منظّمة.

(1955)

رأي في روابِومون

أصبحت روائيّاً، بالضرورة[1]، وما استطعت أن أتجنَّب ذلك. وإليك ما حصل، على وجه التقريب: كنت أقوم بدراسات فلسفية، وفي هذه الأثناء نظمتُ قصائد عديدة. وحدث أن برزتْ، بين هذين القسمين من نشاطي، فرجة كبيرة جدّاً. وكان شعري، من نواح كثيرة، شعراً مشوَّشاً، بعيداً كلّ البعد عن العقل، بينما كنت أودّ -بالطبع، من خلال هذه القصائد - إلقاء الضوء على بعض المواضيع الغامضة في الفلسفة.

وعندما تركت فرنسا، وجدتني أمام هذه الصعوبة تتفاعل في نفسي، فكيف السبيل إلى التوفيق بين الفلسفة والشعر؟ ظهرت لي الرواية حلّاً وحيداً لهذه المشكلة الشخصية، منذ أن أظهرت لي دراسة كبار الكُتّاب، في القرنَيْن: التاسع عشر، والعشرين، أن في الأعمال الأدبية لهؤلاء

(1) روابومون Rayaymoni

تطبيق موافق لعبارة مالارميه هذه: « في كلّ مرّة يُبذَل جهدٌ لتحسين الأسلوب، يكون هنالك نظم شعر»، وأن في هذه الأعمال الأدبية يتمّ «انعكاس» يمكن أن يُدفع به بعيداً، أقلّه في طريقة وصف الأشياء وصفاً منظّماً، يمكن إلحاقه في إطالة التطوُّر الفلسفي المعاصر الذي يجد أوضح تعبير عنه، وأنسب حلّ لمشاكله في المظاهر الحسِّيّة.

إن الشاعر يستعين بعلم العروض، سواء أكان ذلك من النموذج الكلاسيكي، ممّا يقوم، حاليّاً في فرنسا على العدّ حتى اثني عشر مقطّعاً، أم كان من الأنموذج السريالي ممّا يقوم على تقديم صور متتابعة متناقضة، فالشاعر يخترع وهو يتلاعب بالكلمات في داخل بعض الأشكال، ويبذل جهده لينظمها وفقاً لضرورات الرنّة والبصر، وهكذا يتوصَّل، ثانيةً، إلى ايجاد معناها، وإلى تعريتها، معيداً إليها إشراقها وقدرتها على الحياة.

ونحن، بتوسعينا معنى كلمة أسلوب (وهذا يفرض نفسه انطلاقاً من تجربة الرواية الحديثة)، وبتعميم هذه الكلمة، وأخذها على جميع المستويات - يسهل علينا أن نظهر أننا، باستعمالنا تراكيب تتمتَّع بقوّة كافية، شبيهة بالتراكيب الشعرية، وشبيهة بالتراكيب الهندسية أو الموسيقية، ويتلاعبنا تلاعباً منظَّماً بعناصر البعض، بالنسبة إلى العناصر الأخرى، إلى أن تنتهي إلى ذلك البيان الذي ينتظره الشاعر من عروضه، استطعنا أن نجمع قوى الشعر داخل وصف ينطلق من أردأ أنواع الابتذال.

إني لا أكتب الروايات لأبيعها، بل لأحصل على وحدة في حياتي؛ فالكتابة -بالنسبة إليّ- هي العمود الفقري، وقد قال هنري جيمس في هذا الصدد: «إن الروائي هو الشخص الذي لا يخسر شيئاً».

وفي وقتنا الحاضر، لا وجود لشكل أدبي يتمتَّع بالقوّة التي تتمتَّع بها الرواية، إذ إننا نستطيع أن نربط بها، بطريقة دقيقة كلّ الدقّة، بالعاطفة أو بالعقل، حوادث حياتنا اليومية التي لا قيمة لها في الظاهر، والأفكار، والحدس، والأحلام التي هي -ظاهريّاً- أكثر ما تكون بعداً عن

لغتنا اليومية، وهي، إلى ذلك، وسيلة مدهشة للصمود وللاستمرار في العيش بإدراك، في عالم مخيف، تقريباً، يهاجمنا من كلّ ناحية.

وإذا صحَّ وجود علاقة حميمة بين المعنى والمبنى، كما كانوا يقولون في مدارسنا، فإني أعتقد أنه من المفيد الإصرار على هذا الواقع، وهو أن الروائي يجد في تبصُّره في المبنى، وسيلةً ممتازة للهجوم، وسيلة يرغم بها الواقع على أن ينكشف، ويقود بها نشاطه الخاصّ.

إن بعض الفنّانين السذَّج يتوصَّلون - بالتأكيد - إلى بلبلتنا. بيد أن الكثيرين لا يمكنهم أن يكتفوا بالسذاجة، وما الادِّعاء بالعودة إليها إلّا كذب. لقد فات الأوات. نحن مجبرون على التفكير في ما نعمل، فيجب أن نعمل بوحي الضمير، وأن نجعل من روايتنا أداة للتجديد، -من ثَمَّ- للتحرُّر، وإلّا نكون قد رضينا بالبلاهة والهوان.

ذلك أن الحماقة والخزي يكمنان في جميع الزوايا لمراقبتنا، وهما على استعداد للقضاء علينا، ومحونا، أفلا تسيطر عليك، كلّ يوم، رائحتها المتصاعدة من بعض الصحف، أو من بعض المحادثات في ردهات الاستقبال؟.

وإذا حدث أن نشَرَ الروائي كتاباً؛ هذا التمرين الأساسي لوجوده، فذلك لانه بحاجة ماسّة إلى القارئ ليقوده بنجاح، كشريك له في التأليف، وكغذاء له في نموه وثباته، بصفته شخصاً، وبصفته فكراً ونظرة.

والروائي - بالتأكيد- هو قارئ نفسه، ولكنه قارئ غير كاف، يتألَّم من عدم كفايته، ويرغب كثيراً في العثور على قارئ آخر يكمّله، ولو كان قارئاً مجهولاً.

ولكي يتمكَّن صوتي من البقاء، فلا مفرَّ له من أن يسنده صداه الخاصّ. إن الأصدقاء والمعارف لا يَكْفون أبداً، ويجب أن يجيء العزاء والتشجيع من المدى الأبيض؛ من الجمهور مولِّد القلق والضياع.

وهذا الجواب سيُعبرَّ عنه بشتّى الوسائل: بمقالات نقدية،

ومحادثات، ورسائل؛ إذن بواسطة أشخاص معيَّنين ينبرون للنطق باسمه، وللتبشير به.

ويكون التعبير عنه أكثر لباقة وحذاقة وفقاً لأسس قويّة، بالتغيير البطي الذي سيحدث في داخل البيئة نفسها التي يعيش فيها الروائي، هذه البيئة التي أدّى التوتُّر والشقاء فيها إلى ولادة الرواية، لأن الناس يغيِّرون، شيئاً فشيئاً، نظرتهم إلى هذه البيئة، وإلى أنفسهم، وإلى كلّ ما يحيط بهم، فنتَّخذ الأشياء -من ثَمَّ- توازناً جديداً مؤقَّتاً، تبدأ على أساسه مغامرة جديدة.

هنالك مادّة ما ترغب في الظهور؛ وبمعنى آخر: ليس الروائي هو الذي يضع الرواية، بل الرواية هي التي تضع نفسها بنفسها، وما الروائي سوى أداة إخراجها، ومولِّدها. ونحن نعرف مقدار ما يتطلَّب ذلك من علم ومعرفة وصبر وأناة.

ومن الإحساس بهذا الإدراك المشوَّش، المؤلم، تقريباً، لمنطقة ما، تتعذَّب من الظلمة، وتفرض بغموض أن تُنجب حتى نهاية الكتابة، هناك انتباه وانتظار، وهناك مراقبة وقيادة، وهناك استشارة والتجاء. وطوال هذا المخاض، هناك تفكير إذن تطبيق على المعنى الموسيقي والحسابي، بالمعنى الذي يستعملون به هذه الكلمة في العلوم الطبيعية، وهذا التفكير لا يمكن أن يتمّ من ذاته، ولا أن يستقيم، بوضوح، إلّا بعدد من الرموز والمخططات، وضمن شيء من التجريد. إن التوفيق بين الفلسفة والشعر الذي يتمّ داخل الرواية، عندما تبلغ مستواها من التأجُّج، يستدعي اللجوء إلى الرياضيات.

لا أستطيع أن أبدأ بكتابة رواية ما إلّا بعد أن أكون قد درست تنظيمها شهوراً عديدة، ابتداءً من اللحظة التي أجدني فيها مالكاً المخطَّطات الضرورية التي تبدو لي فاعليَّتها معبِّرة وكافية بالنسبة إلى المنطقة التي استدعتني في بدء الأمر. وإذا ما تسلَّحت بهذه الآلة، وبهذه البوصلة، وبهذا المخطَّط المؤقَّتَ، إذا شئت، فإني أبدأ رحلتي التنقيبية، وأبدأ المراجعة. إن هذه المخطّطات نفسها التي أستلهمها، والتي بدونها ما

كنت لأجرؤ على سلوك هذا الطريق، قد تسمح لي باكتشافات تجبرني على تغييرها، ويمكن أن يحدث ذلك من الصفحة الأولى، ويمكن أن يستمرّ حتى آخر تصحيح في المسوَّدات المطبوعة. وهذا الهيكل يتطوَّر في الوقت الذي يتطوَّر فيه الهيكل العامّ بحيث أن جميع هذه الحوادث التي تؤلِّف خلايا الرواية، وجسمها، وكلّ تغيير في التفاصيل يمكن أن يكون له انعكاس على مجموعة التركيب.

وبالنتيجة ، لا أعرف ما يحدث في كتاب، ولا أصبح جديراً بتلخيصه، على وجه التقريب، إلّا عندما أكون قد انتهيت من وضعه.

وهذا التفهُّم الواعي للعمل الروائي يذهب - إذا تجرَّأت على القول - حتى إلى الكشف عن الرواية بصفته كاشفاً، وإلى جرِّها لتبدي أسبابها، ويطوّر فيها العناصر التي ستظهر كيفية ارتباطها بما بقي من الواقع، وبأيّ شيء توضِّحه. عندئذ، يبدأ الروائي يعرف ما يصنع، وتبدأ الرواية بالإعلان عن نفسها.

إلّا أن هذا الانعكاس الذي يحدث داخل الكتاب، ليس إلّا بداية الانعكاس العامّ الذي سيضيء الكاتب نفسه، فيسعى إلى تكوين ذاته، وإعطاء وحدة لحياته، ومعنًى لوجوده. وواضح أنه لا يستطيع أن يعطي هذا المعنى بمفرده؛ وفي هذا المعنى يكمن الجواب الوحيد على السؤال الذي تطرحه الرواية عن مكنونها، والذي تجد حلّه، شيئاً فشيئاً، بين الناس.

(1959)

الرواية والشِّعْر

- مشكلة

عندما كنت طالباً، نظمت -كغيري من الطلّاب- قصائد كثيرة، ولم يكن ذلك تسلية وتمريناً فحسب، بل كنت أخاطر بمستقبلي، إلّا أني، من اليوم الذي بدأت فيه كتابة روايتي الأولى، انقطعت عن نظم الشعر لأني أردت أن أحتفظ بالكتاب الذي كنت أضعه بكلّ طاقتي الشعرية؛ وإذا كنت قد انصرفت إلى الرواية فذلك لأني وجدت في هذا التمرين صعوبات ومتناقضات جمّة. وكنت بقراءاتي أعمال كبار الروائيين، على مختلف أنواعهم، قد شعرت بأن في أعمالهم الأدبية طاقة شعرية مدهشة. فالرواية، إذن، في أسمى أشكالاً، يمكن أن تكون طريقة لحلّ الصعوبات وتجاوزها، وهي أهل لاقتبال إرث الشعر القديم، برمّته.

وإني، إذ أتلفَّظ بعبارة كهذه، أحسّ بأني أصطدم بتقاليد التفكير الفرنسية. ففي بلدان اخرى يستعملون، غالباً، الكلمة نفسها للدلالة

على الشاعر والروائي.أمّا في فرنسا، فالتقليد المدرسيّ، المتصلّب، يقسم الأدب إلى أنواع عدة، منفصلة كلّ الانفصال بعضها عن بعض كلّ الانفصال، والرواية والشعر يؤلِّفان ما هو أكثر تناقضاً في هذا الحقل.

- مثال

إن كلمة «شعريّ»، إذا ما استُعلمت صفة لعمل ما، فإنها تحمل معها -عادةً- موجة من الإيهام، وخاصّة عندما تُطبَّق على الرواية. وهاك مثلاً على ذلك:

«كانت جدران الغرفة التي أُدخِل إليها الشابّ مغطّاة بالورق الأصفر، وكان هنالك أزهار من الجيرانيوم، وستائر من الموسلين على النوافذ. وكانت الشمس الغاربة تلقي على كلّ هذا ضوءاً ساطعاً، ولم تكن الغرفة تحتوي شيئاً خاصّاً: أثاث من الخشب الأصفر، كلّه قديم العهد، وأريكة ذات مسند كبير مقلوب، وطاولة بيضوية الشكل موضوعة قبالة الأريكة، وطاولة مزينة، ومرآة مسندة إلى فرجة بين كوَّتين في الحائط، ومقاعد بمحاذاة الجدران، ولوحتان أو ثلاث لا قيمة لها، تمثِّل فتيات ألمانيات يحملن عصافير بأيديهن - هذا هو مجمل الأثاث».

ها أنت قد انتهيت من قراءة هذا المقطع. ظاهرة تحدث، الآن، تستحق أن نعيرها انتباهنا بعض لحظات: عندما أقرأ أكون -عادةً- في غرفة (تستطيع التبديل في الديكور كما تشاء) جالساً على كنبة، والجدران حولي لها لون معيَّن، وهناك أثاث يقع عليه ناظري، إلّا أني عندما أكون «غارقاً» في العمل، كما يقولون، تبتعد هذه الغرفة «العاديّة» عني، وتختفي: وما أراه، إذا ما نظرت، لا أعيره انتباهاً: عيناي تنزلقان، والمقاعد التي هي أمام ناظريّ، واللوحات المعلَّقة على الجدران كأنما تمحوها الأشياء المختلقة، بل «المستحضرة»، بالمعنى الدقيق الذي كان لهذه الكلمة في السحر؛ أي تلك الأشباح من الأشياء، وتلك الغرفة الشبح التي تسلَّطت على الغرفة الحقيقية.

إني أدخل، في الوقت نفسه، برفقة الشابّ إلى غرفةٍ جدرانُها مغطّاة بالورق الأصفر.

- نقد

من أين تأتي هذه القوّة الغريبة التي تمحو الأشياء الموجودة، بل هذه «الرؤيا »؟، وكيف تستطيع الغرفة الخيالية أن تفرض نفسها إلى هذا الحَدّ؟

ينبغي -بالطبع- أن تكون العناصر المختلفة التي يتألَّف منها هذا الوصف مرتبطاً بعضها ببعض، بضرورة ما، وأن تنصهر في هيكل خيالي ثابت.

هنالك -أوَّلاً- هذا «التركيب» الذي يقيّد أشكالها كما في لوحة هولندية تمثِّل طبيعة ميِّتة. ولكن، إذاكانت هذه الغرفة «تظهر» لي بهذه القوّة، فذلك لأنها هي نفسها وسيلة يظهر لي، بواسطتها، شيء آخر، وذلك لأن هذه الأشياء هي -بدورها- «كلمات».

لقد اختار الكاتب هذا اللون، وهذا الأثاث، ليخبراني عن العصر الذي حدثت فيه القصّة، وعن البيئة التي جرت فيها، وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا، وطرق عيشه وتفكيره، ومقدار ثروته. على أن هذه الأشياء، أي هذا الأثاث، وهذا اللون، بالذات، لا تحدّد لنا حركات هذا الشخص وسلوكه النهاري، فحسب، بل هنالك أشياء من أنموذج خاصّ (مشابهة للوصف نفسه) ستظهر لنا ما يتسلّط عليه هو، أيضاً، عندما لا يعود يعير هذا المكان انتباهاً، أشياء هي، بالنسبة إلى ذاتها، تمثِّل شيئاً آخر، «أعمال فنية» تدعو إلى السخرية بدون شكّ، «أعمال فنيّة»، هي -مع ذلك- خاصّة بعصر معينَّ، وبيئة معيَّنة، ومرتبة اجتماعية معيَّنة، وهي، هنا، لمساعدة هذا الشخص على العيش وعلى البقاء.

وهذه «اللوحات التافهة التي تمثِّل فتيات ألمانيّات يحملن بأيديهن عصافير» هي الأحلام...

وإذا ما أُعيدت هذه الصفحة إلى المكان الذي انتُزعت منه في الكتاب، فإنها تقع في نقطة مهمّة من الرواية. إن العناصر المجموعة، هنا، في صفحات أخر، مهمّة، وهنالك أشخاص سيمرّون، من جديد، في هذا المكان، إنها العقدة لكلّ هذا البناء. وكذلك إذا عدنا إلى قراءة هذه الصفحة، بعد قراءة الكتاب، بكامله، فإنها هي التي تعود فتظهر لدى استدعائها، وإثارتها بهذه الكلمات القليلة.

وإذا وضعنا الكتاب في مجموعة العمل الأدبي الكامل لمؤلِّفه، وجدنا، في مقاطع أخرى أساسية، تفاصيل من النوع نفسه.

«كان على النافذة كثير من الجيرانيوم، وكانت الشمس تشعّ بسنًا مدهش».

إن هذا الاستمرار الثابت في خياله، الذي أستطيع أن أدرس أسبابه فأتوصَّل إلى تحليل ما يخفيه عنا، أحياناً، وحتى ما كان خافياً عنه هو نفسه، إن هو إلّا «كوة» أو رمز يتيح لنا التغلغل في أعمق أعماقه.

وأمام قوّة كهذه، قوّة تزداد بمقدار ما أستطيع وضع النصّ في عصر كاتبه، وأمام هذ البسط المدهش لعالم كامل، تقريباً، لعالمنا الذي يعرِّض نفسه هكذا، دائماً، للتحليل، ألست مجبراً على استعمال كلمة «شعريّ»؛ لأنعت بها النصّ المذكور؟

وعندما أقول عن منظر أنه «شعريّ»، ألّا يعني ذلك أنني أمام هذا المشهد أجد نفسي مأخوذاً، فأتجاوز، بخيالي، هذه البيوت أو هذه الشواطئ التي أراها؟ إنها هي نفسها التي تجبرني على تركها، وتجعل جميع أنواع الشواطئ الأخرى تمرّ أمامي، وأن هذا المكان يضمّ ما لانهاية له من الأمكنة الأخرى، فلا يبقى كما هو، ولم يعد مغلقاً على نفسه، تجعله -بالنسبة إليّ أساساً لرحلة كاملة. وعلى هذا النحو، يبدو لي هذا المقطع المذكور، من الوصف، أساساً لكلّ رحلة عبر التاريخ، ورحاب الفكر.

- رفض

ولكن، لكي يمكن أن يحدث تطوُّر كهذا، علينا أن نرضى، بوصفنا شركاء، بدخول الغرفة، برفقة الشابّ عندما يطلب إلينا الكاتب ذلك. ومن يرفض الدخول يحرم نفسه -بالطبع- من هذه الثروة بكاملها.

وإذا كنت قد ذكرت هذا النصّ، فلأنه اختير ليكون مثلاً عمّا هو بعيد كلّ البعد عن الشعر، اختاره رجل، أعتبره حجّة في هذا الحقل، وهو ليس شاعراً كبيراً، فحسب، بل هو -إلى ذلك- ناقد كثير الحساسية بالشعر حينما وجد، وهو حينما يَتَكلَّم عنه يستطيع دائماً، أن يقنعني، إلّا أنه هنا يرفض، بكلّ بساطة، أن يرى.

إنه يعلن بعد أن يغلق المزدوجين:

«أمّا أن يجيز الفكر لنفسه (ولو عرضياً) مثل هذه الأسباب، فإني لست على استعداد لتأييده. يقولون إن هذا التخطيط المدرسي يجيء في مكانه، وإن للكاتب أسبابه في هذا المكان من الكتاب كي يرهقني. إنه يضيّع وقته لأني لن أدخل إلى غرفته».

إن هذا المثل مأخوذ من ترجمة لكتاب «الجريمة والعقاب»، لمؤلِّفه دوستويوفسكي، وقد ذكره أندريه بريتون في أوَّل بيان للسرياليِّين».

- أسباب

إذا درسنا معارضة بريتون العامّة للرواية، وجدنا، عنده، بشكل واضح، عدداً من الاعتراضات، كُوِّنت بسرعة على الأعمال الرائعة في الأدب المعاصر، بواسطة نقّاد، هم -على ما يظهر- من معسكر آخر. أمّا هذه الاعتراضات فمن المفيد أن نفنّدها، عندما تعرض تحت جميع أسلحتها الأكثر مضاءً؛ ولهذا سأعود إلى النصّ المأخوذ من هذا البيان.

يقول بريتون: «يبدو لي أن الموقف الواقعي هو عدو لكلّ تقدُّم فكري أو أخلاقي. إني أكرهه لأنه مصنوع من الاعتدال والحقد، والاكتفاء

المسفّ، إنه هو الذي يخطّ هذه السطور المضحكة، وهذه المقاطع الشائنة. إنه يزداد قوّةً في الصحف، ويجرّ الخيبة على العلم والفنّ بدأبه على تملق الرأي العام في ذوقه الأكثر انحطاطاً، أنه الوضوح القريب من الحماقة، ومن حياة الكلاب، يتأثّر به نشاط أفضل العقول، فيصيبها قانون «بذل الجهد الأدنى» كما أصاب غيرها من المفكّرين. والنتيجة المضحكة، لهذه الحالة في الأدب، مثلاً، هي وفرة الروايات.

كلٌّ ينطلق على هواه،. وعلى سبيل التطهير والتصفية، اقترح السيِّد بول فاليري، أخيراً، أن يجمع، في كتاب واحد هو «منتخبات أدبية»، أكبر عدد يمكن من المطالع التافهة الروايات الركيكة، على أن يكون فيه لأشهر الكتاب حصّة وافية. إن فكرة كهذه مازالت تشرّف بول فاليري الذي أكّد لي أنه، بالنسبة إلى الروايات، سيرفض، دائماً، أن يكتب: «خرجت المركيزة في الساعة الخامسة».

ولكن، هل تراه وفي بوعده؟»

(لنلاحظ، في معرض الكلام، أن هذه العبارة التي كثيراً ما تنسب بول فاليري لا وجود لها، البتّة، في أعماله الأدبية، ولكن بريتون، هنا، يلصقها به). ويتابع بريتون بهذه اللّغة المتشامخة، وبهذه الوقاحة البديعة، التي لا شبيه لها إلّا ما ورد في مقدِّمات راسين:

«إذا كان أسلوب الإعلام الصافي البسيط، الذي تقدِّم عبارته المذكورة آنفاً، مثلاً عنه، لها مجال في الروايات، فقط، فذلك لأن طموح الكُتّاب لا يذهب بهم بعيداً. إن الصفة الظرفية التي لا فائدة منها، لكلّ تعليق من تعليقاتهم تجعلني أفكّر في أنهم يتسلّون على حسابي. إنهم لا يعفونني من أيّ تردُّد للشخص : «هل هو أشقر اللون؟ بمَ يُدعى؟ أسئلة محلولة حلاً نهائيّاً، ببساطة كلّيّة. ولم يُترك لي سلطة أخرى اختيارية إلّا أن أغلق الكتاب، وهذا ما لا أتاخر عن القيام به، من الصفحات الأولى. أمّا الوصف، فلا شيء يشبه التفاهة مثله. فليس سوى تراكم صور كاتالوج، والكاتب يختار منها أكثر فأكثر كما يحلو له، ويغتنم الفرصة ليترك لي بطاقاته البريدية، ويحاول أن يجعلني على اتّفاق معه في نقاط مشاركة».

ألم يظهر ماكس أرنست، مثلاً، في كتابه «تعاسة الخالدين»، أيّ شعر يمكن أن يتدفَّق من «تنضيد» صور كاتالوج؟ ألم يظهر ذلك بشكل اوضح في «رواياته» الكبرى بالإلصاق؟)، هنا يجيء دور ذكر دوستويوفسكي، فبعد أن يرفض بربتون دخول غرفته يبرِّر موقفه بقوله:

«إن كسل وتعب الآخرين لا يثيران اهتمامي، فلي من استمرار الحياة مفهوم كثير التقلُّب لأساوي مع الأفضل ساعات وهني وضعفي. أريد أن يلوذوا بالصمت عندما ينقطعون عن الإحساس. وافهموا جيّداً أنني لا أُدين النقص في الابتكار حبّاً بالإدانة. ما أريد قوله هو أنني لا أهتمّ بالدقائق التافهة من حياتي، وإنه لا يليق بأيّ إنسان أن يبلور الدقائق التي تبدو له تافهة، فاسمحوا لي أن أتجاوز وصف الغرفة هذا، مع كثيرين غيري».

إن الروائي يمتنع عن كلّ هذا، ولا يجوز أن نسمح لأيّ قارئ بتجاوز هذا الوصف، إذ إننا لدى قراءة أولى سريعة، وهذا ما يكتفي به -للأسف- كثيرون من النقّاد، لابدّ أن تُهمل قراءة كثير من الكلمات، والعبارات، والصفحات؛ ما يدعو إلى العودة إليها. فإذا كان الوصف قد وُضع هنا، فذلك أنه لا غنى عنه.

والواقع اننا نلمس الطريقة المثلى التي تجيب بها الرواية، مسبقاً، على الاحتجاجات المبينة آنفاً. عندما يعلن بريتون أن «طموح الكاتب لا يذهب بعيداً»، ويتكلَّم عن الصفة الظرفية والخاصّة التي لا جدوى منها، لكلّ من هذه الأوضاع، وعن مسائل محاولة حلاًّ نهائيّاً، ببساطة كلِّيّة، فإن أقلّ ما يمكن أن يقال فيه هو أنه لم يحسن اختيار مثله.

ولكن، هنالك ما هو أكثر رصانة، وهو بيت القصيد؛ أي هذا المقطع الأخير، حيث يشرح لنا بريتون لماذا لا يريد -حقيقةً- أن يقرأ صفحة كهذه. هنا عبارات كثيرة تنطلق في اتِّجاه واحد، وتدلّنا على تمييز أساسي بين نوعين من اللحظات: لحظات رائعة، مشرفة، تستحقّ أن «تتبلور»، ولحظات «تفاهة» يجب ألّا يؤتى على ذكرها.

- علم العروض

عندما يستهلّ ولد صغير، للمرّة، الأولى، كلمة «شعر»، وهو عائد من المدرسة، مجيباً على أسئلة والديه اللذين يسألانه: «ماذا صنعتم هذا الصباح؟»، فيقول: - «لقد قرأنا القصيدة»، نعلم جيِّداً أن لهذه الكلمة، بالنسبة إليه، معنًى معيَّناً يفهمه والداه بدون تردُّد. ولدى دخول هذه الكلمة في قاموس هذا الولد، لا يكون لها أيّ غموض أو التباس.

إن «القصيدة» هي نصّ يبدو مختلفاً عن غيره كلّ الاختلاف، ولها في كتاب القراءة تقديم طباعي مختلف؛ إذ تُطبع «سطوراً غير متساوية» (كانوا في القرن السابع عشر يعتبرون أن في هذا تعريفاً كافياً لها)؛ وهي تعرّف عن نفسها؛ خارجاً عن الكتاب، بشكل مختلف عن الكلام العادي لما لها من رنّة وإيقاع.

ومجموع هذه الرسائل المستعملة للحصول -مسبقاً- على هذا التمييز، هو ما يُدعى بعلم العروض، ويمكن كتابة تاريخ الشعر الفرنسي كلِّه، استناداً إلى هذا التطوُّر.

- من القيثارة إلى الصورة

في القرون الوسطى كان الشاعر المتجوِّل الذي يغنّي في القصور، يحمل معه آلة موسيقية ويعزف لحناً، قبل الشروع بإنشاد شعره، ثم يختتمه بلحن آخر. فكانت هذه النغمات الموسيقية الصادرة عن القيثارة أو عن الكمان كهلالين يحيطان بالقصيدة، ويعزلانها عن كلّ شيء غيرها. وشيئاً فشيئاً، تسرّبت الآلة إلى النصّ، فكان لنا علم عروض بُنِي على عدد من المقاطع، وكان لنا هذه القافية التي تعلمنا أن بيت الشعر قد تمَّ، كما تعلّمنا الرنّة في الآلة الكاتبة، عندما نضرب عليها، بأن السطر قد انتهى.

لقد انحطَّ علم العروض الكلاسيكية هذا في مجرى القرن التاسع عشر، وحلّ محلَّه أنموذج مختلف عنه كلّ الاختلاف، يتبع تسلسلاً وجدانياً مبنيّاً هو، أيضاً، على اللقاء الاستثنائي بين الكلمات، وهذا ما يسمّونه اليوم «الصور الشعرية» التي تدهش خيالنا، حتى قبل أن نتمكَّن من تفسيرها بوصفها رموزاً، أو صوراً، أو استعارات وصفية، ومثال ذلك هذا البيت من الشعر لفكتور هوغو:

«الراعي، الرأس المتَّشح بقبّعة الغيوم».

إن هذاالجمع بين الكلمات «راعٍ» و«رأس» و«قبَّعة الغيوم»، الذي لايتمّ في المحادثة الاعتيادية، يعزل النصّ حتى قبل أن نتصوَّر المشهد، وقبل أن نعيد إلى الراعي قبَّعته، وقبل أن نغطّي الرأس بالغيوم.

ويذكر «الويار»، في كتابه «أولى النظرات القديمة»، هذا البيت من الشعر: «لسانك، السمكة الحمراء في قمقم صوتك».

ويعلِّق على ذلك بقوله:

«إحساس بما قد شوهد، صدق ظاهر لهذه الصورة، من الشاعر أبولينير-«APOLIINAIRE».

والحالة هي نفسها، بالنسبة إلى هذا البيت لـ «سان - بول رو»:

«الجدول، الأواني الفضِّية في أدراج الوادي»..

«إن الكلمة لا تعبّر، مطلقاً، عن غرضها، تعبيراً كاملاً، بل تقتصر على إعطا فكرة عنه، وعلى عرضه باختصار. ويجدر بنا أن نكتفي ببعض العلاقات البسيطة: إن اللسان والسمكة الحمراء هما متحرِّكان، ومرنان، وأحمران؛ والجدول والأواني الفضِّية لا تحدِّد إلّا تحديداً ضئيلاً، الاستعارة المبتذلة للجدول ذي المياه اللجينية. ولكن، بواسطة هذه المماثلات البدائية، تتألَّف صورة جديدة أكثر تحكُّماً، لأنها أكثر تعييناً: قمقم صوتك، أدراج الوادي، ولانعود نرى لسان صوتك، والسمكة الحمراء في القمقم، وجدول الوادي، والأدواني الفضية في الأدراج، لنتعلَّق -كلّيّاً-

بما ليس متوقّعاً، وبما يدهش ويبدو حقيقياً، وبما لا يُفسَّر: قمقم صوتك، أدراج الوادي».

على غرار ذلك، يضع «ألويار» ، بصورة ظاهرة، السكّة قبل الأبقار، لأن هذاالجمع بين «أدراج الوادي»، الذي يعيد لكلّ كلمة تتألَّف منها هذه العبارة، قوَّتها الاستحضارية، قد أدهشنا حتى قبل أن نرتِّب العبارة ترتيباً عاديّاً، فنقول «جدول الوادي»، هذا الترتيب الذي يعيد إلى بيت الشعر قيمته الإخبارية.

إن الشعر السريالي يستعيض، بالصورة، عن علم العروض، هو مؤلَّف، بمجموعه، من تتابع أمثال هذا الجمع المتناقض على قدر الإمكان، ومن السهل أن نظهر أن فيه اتِّباعاً لعلم عروض دقيق كالذي نجده في قصائد بوالو. ومن المهزلة القول إن نصّاً هو سرياليّ، أو شعريّ، قبل أن نفهم قصده، ونوضِّح محتواه.

بيد أن لعلم العروض هذا نقيصة، بالنسبة إلى علم العروض الكلاسيكي؛ ففي الشعر الإسكندراني -مثلاً- يمكن إدخال أيّ شيء، والتكلُّم على أيِّ شيء، وإعطاء تفسيرات. أما في الشعر السريالي، فلا يعود ذلك ممكناً؛ فقد حُكِم على هذا الشعر -على ما فيه من «جمال»- بشيء من الغموض، وهو بحاجة إلى تفسير الشاعر الذي سيضطرّ - في سبيل إيضاحه - إلى إخبارنا بمناسبات نظمه، أي وضعه، من جديد، وسط الحياة اليومية؛ هذه اللحظات «التافهة» التي تكلَّم عنها بريتون. ولنأخذ مثلاً على ذلك قصيدته «ليل دوّار الشمس»، والشرح الذي وضعه لها في «الحبّ المجنون».

- منفصل: مقدَّس

لماذا، إذن، هذه العروض؟ ولماذا هذه العزلة المسبقة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً (ونحن نشعر بذلك، بقوّة) بهذا «الانفصال» بين بعض «اللحظات» وغيرها؟ إنه «علم مقدَّس»، أي ينبغي ألا يُمَسّ، ولا يمكن

أن نخلط بينه وبين غيره. ونحن نحيطه بحواجز وأسوار.

لكل مجتمع صعوباته ومشاكله ومتناقضاته التي لا يمكن أن تُحَلّ مباشرةً، في الحقيقة، ولكن لا مفرّ من تسكينها وتهدئتها على الصعيد الخيالي، وهي بحاجة إلى شرح. وعندما تكون هذه الشروحات الضرورية، في نظرنا، أسطورية بحتة، لا تعود تشفي غليلنا، وندعوها، عندئذ، خرافات، وهي قصص مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ببعض مظاهر هذا المجتمع، وهي ضرورية لسيره، وتسمح له بالبقاء.

وإذا حدث أن نُسيت هذه القصص أو تشوّهت، فإن المجتمع نفسه ينحل. فيجب إذن المحافظة عليها بعناية فائقة، ويجب أن يتفق الجميع عليها. إنها ناحية من الكلام لا مندوحة من بقائها راسخة متينة.

وعلى النقيض من ذلك، إن القصص التي ننسجها لأنفسنا، والقصص التي ينسجها أحدنا للآخر، كلّ يوم، لا يجدينا نفعاً أن نحافظ عليها، بل الأفضل لنا أن نتناسي أكثرها. فيجب ان تحلّ أخبار الصباح محلّ أخبار المساء، ويجب أن ينسى، دائماً، ما كان حقيقياً أمس، لكي لا يبقى في أذهاننا إلّا ما هو حقيقي، اليوم.

إن الأحاديث العامِّيّة، بالنتيجة، ستتلاشى، باستمرار، وفي هذا التلاشي الدائم لا مفرّ للكلمات من تغيير معناها، وفقده، شيئاً فشيئاً. إنها ستتطوَّر في اتِّجاهات مختلفة، ولا يلبث سكّان حيَّيْن في مدينة واحدة أن يجدوا أنفسهم يستعملون الكلمات نفسها، للدلالة على أشياء أخرى، فكيف السبيل إلى إيجاد «معنىً مشترك» لهذه الكلمات، لنتمكَّن من التفاهم بواسطتها؟

إذن، يجب اللجوء إلى عبارات وقصص، نكون على ثقة من معناها المشترك، وإلى نصوص ليست فريسة لهذا الانحطاط الدائم، وهذا التبديل المستمرّ.

إن للقرآن، أي النصّ المقدَّس، يحتلّ في المدنية الإسلامية أسمى مرتبة من القداسة، وهو يسمّى «قاموس الفقراء»؛ وهذا يعني أنه كلَّما

حدثت مناقشة بين شخصَيْن على المعنى الذي يمكن أن ينسب إلى كلمة ما، وقد يكون هذا المعنى قد تبدَّل في تطوُّر اللّغة الطبيعي، فإنه يمكن -عندئذ- العودة إلى القرآن، وهو النصّ الذي لا يتبدّل، والمحفوظ بعناية، ومن المفروض أن يعرفه الجميع.

وأنتم تعلمون أيّ دور لعبته ترجمة الكتاب المقدَّس الكلاسيكية، في البلدان الأنكلوسكسونية، بوصفه مرجعاً لغويّاً من الدرجة الأولى.

فالأمر يتعلّق، إذن، بالمقدرة على وضع هذه الكلمة في «نصّها الأصلي» لتحميلها -ثانيةً- المعنى الذي تضيّعه.

وهكذا، يصبح الكلام المقدَّس ضمانة لمعنى الكلام العامِّي. ولما كان من الخطأ المميت خلط هذا النصّ المقدَّس بالكلام العامّي، وجب أن يتميَّز النصّ المقدَّس بشكل يحفظه. وسرعان ما يصبح الكلام المقدّس ميتاً بالنسبة إلى الكلام العامّي الذي يتألَّف -عادةً- من مراجع ثانوية، ويمكن لهذا التطوُّر أن يستمرّ إلى درجة أن النصّ المقدَّس يعبِّر عن ذاته في مجتمع ما بلغه تختلف كلّ الاختلاف عن اللّغة التي يتكلَّمونها في الشارع، ولن يبقى له معها كلمة واحدة «مشتركة»؛ فنجبر، عندئذ، على ترجمته. وهذا هو الوضع الذي نجده في الغرب المسيحي، حيث اللّغة المقدَّسة، أي اللاتينية، قد أصبحت «ميّتة»، وهي اللّغة الأمّ المشتركة بالنسبة إلى جميع اللّغات «العامِّيّة»، كما كانوا يقولون عندما ثبت أن هذا الموت نهائي.

وفي هذه الحالة، إن اللّغة المقدَّسة، والنصوص المقدَّسة، لا تعود تستطيع القيام بوظيفتها كضمانة لمعنى اللّغة العامية إلّا بواسطة شروحات مقدَّسة ثانوية، قد تنقلب -أحياناً- ضدّ الأولى. وهنا، يظهر الدور الأساسي في الغرب «الكلاسيكي» الذي اتَّخذته العلوم الأدبية، كما تظهر الحقيقة البديهية التي كان يرزح تحتها تعليمنا الثانوي في ما مضى، من أنه «لا يمكن معرفة اللّغة الفرنسية معرفة حقيقية إلّا بدراسة اللاتينية» الفصحى، التي قامت مقام اللاتينية المقدَّسة، فأصبحت -من ثَمَّ- الضمانة الوحيدة لمعاني الألفاظ الفرنسية.

- حكم الآلهة، إهمالهم

إن جميع اللحظات المهمّة في حياة المجتمع مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأساطيره، والأيّام المهمّة المنفصلة عن الأيّام الأخرى سنتصرَّف فيها تصرُّفاً آخر، فهي أيّام أعياد، «سنقدِّم» فيها هذه الخرافات «كتمثيليات»، ونقرأ هذه النصوص أو نرويها.

وجميع اللحظات المهمّة في حياة الشخص، ستكون هكذا «مقدَّسة» مفصولة عن غيرها من اللحظات بالاحتفالات؛ ومنها الولادة، والزواج، والموت.

ويحدث كلّ هذا في أماكن مميِّزة: هياكل، وكنائس، مفصولة عمّا حولها بأسوار يُحَذَّر تجاوزها. إن الأشخاص المهمّين ينفصلون عن غيرهم من «الهالكين»: ويبدو الملك إمّا كأحد الآلهة، كما كان ذلك في مصر القديمة، أو كأنه مختار من الله، كما في أغلب المدنيّات. والذين يهتمّون بهذا الحقل ينفصلون هم، أيضاً، فيكون للكهنة ثوب خاصّ، وقوانين أدبية خاصّة.

ويتوازن عالم العامّة، بكامله، بهذه الموازين التي تنطبق عليه في جميع تفاصيله ودقائقه، هذا العالم المقدَّس الذي هو -بالنسبة إلينا- من صنعه (نحن نقول إن اليونان هم الذين «اخترعوا» آلهتهم)، إلّا أن هذا الأمر يبدو -بالنسبة إلى المجتمع نفسه- ضرورياً، كأنه من صنع الآلهة (كان اليونانيون يقولون إن الآلهة هم الذين اخترعوهم).

إن المدنيّة التي تلعب فيها العناصر المقدَّسة دورها، بإتقان، تؤمِّن بقاء عالم العامّة، وهذا مايسمّيه العلماء «المجتمع البدائي». ونحن نعلم أن هذا لا وجود له إلّا كمثل، فجميع المجتمعات هي أكثر تعقيداً، والعالم المقدَّس الأسطوري هو نفسه مملوء بالتناقضات.

ذلك أن المجتمعات لا يبقى بعضها منفصلاً عن بعضها الآخر. إنها تلتقي، تتحارب أو تتواصل، وليست عناصرها «الحقيقية» هي التي تتصادم أو تتبادل السلاح أو المنتوجات، أو الجنود، أو التجار، فحسب،

بـل إن العنـاصر الخياليـة تتبـادل آلهتهـا، كذلـك.

فلسـوف يحـدث، إذن، «تبـادل» بـين الحـالات المقدَّسـة وحـالات الوجـود اليومـي، ولـن يلبـث الشـخص أن يمنّـى بفـوضى ميثولوجيـة، فـلا يعـود يعـرف، تمامـاً، ما هـي اللحظات المهمّـة، ويتردَّد بـين مجموعتَيْن أو ثـلاث مـن الأعيـاد، والهيـاكل، والكهنـة، ولا يعود يعـرف كيف يسـيّر حياته الخاصّـة، ولا أيّ إلـه يعبـد.

- هنا، يظهر دور الأدب

في الوقـت الـذي وُلِـد فيـه المـسرح اليونـاني (وقـد كان ذلـك، بالطبـع، في عـصر هوميـروس)، أصبـح الوضـع الميثولوجـي غامضـاً جـدّاً، وصـار الهـدف الأوَّل لشـاعر مثل آشـيل في «الأورسـتي»، هو محاولـة إعادة شيء مـن النظـام إلى هـذا التشـوُّش، و«الحكـم» بين الآلهـة، والخـروج من هذه الدوّامـة المدمِّرة.

إن الشـعر يزدهـر، دائماً، في النـزوع إلى عالم مقدَّس ضائع، والشـاعر هـو الشـخص الـذي يـرى أن اللّغـة، والـتراث الإنسـاني -بأجمعـه- هـما في خطـر، وأن الكلـمات الجاريـة عـلى الألسـن لم يعـد لهـا مـن ضمانـة، وهـي إن فقـدت معناهـا فقـدَ كلُّ شيء معنـاه.

والشعر هو الذي سيحاول أن يعيد إليها ما خسرته.

ولايعـود الشـعر يعـرف كيـف يميِّـز اللحظـات المهمّـة مـن غيرهـا، ولا كيـف يقدِّسـها، وقـد ضـاع في خضـمّ مـن الاحتفـالات المتناقضـة عديمـة الجـدوى، ولكنـه سـيبذل جهده عندمـا تثبت له «لحظـة» أهمّيَّتها وجدارتها بالتكريـس، ليرويهـا بلغـة شـبيهة بلغـة «النصـوص» القديمـة، بحيـث إن كلامـه لا يمكـن أن يتفـكَّك أو ينحـلّ، بسـهولة، كالمعتـاد.

وهـذه هـي حـال لامرتـين في قصيدتـه «البحـيرة»، وهـي لحظـة مـن وجـوده تنعـزل عـن غيرهـا لأهمِّيَّتهـا الكـبرى. لقـد نظـم قصيـدة تخليـداً

لهذه اللحظة، مستعيناً، على ذلك، «بوزن شعري» دقيق، ليجعل الذين يقرأون هذه القصيدة يحافظون على الكلمات، فلا يبدِّلون فيها ولا يشوّهونها.

- العصر الذهبي

ومن هذه الأجزاء، من الحقيقة، المنفصلة عن غيرها، سيحاول الشاعر إعادة بنا عصر ذهبي ضائع. ومن هذه اللحظات العجيبة، وهذه الأماكن المدهشة، وهؤلاء الرجال أو هؤلاء النساء، سيحاول إعادة بناء فردوس ضائع، وحياة ماضية، وزمن لا بدَّ من إيجاده؛ فيحبك الواحدة بالأخرى بسلسلة العروض. فالشعر، بالنتيجة، هو -أوَّلاً- ذلك الضمان الذي وجد لمعنى الكلمات، وحفظها. إنه المفتاح المفقود، وإلى كلّ هذا تنضمّ فضائل أخرى.

عندما يكون الشاعر على وشك قول شيء ما، وعندما يكون التعبير على «رأس لسانه»، ويكتب -مثلاً- شعراً ألكسندرانياً، فقد يجيء في هذا التعبير مقطع زائد فيتعذّر عليه عندئذ، أن يفرغه في الشكل الذي اختاره؛ فيُجبر على التوقُّف، وعلى التفكير في ما كان يودّ أن يقوله.

وهذه الكلمات التي كان سيستعملها على السليقة، بدون أن يفكّر فيها، كما هي «العادة»، عليه الآن أن يبحث لها عن مرادف، وأن يقوِّمها ويتبصَّر فيها، وأن ينظر إليها من زاوية أخرى. وهكذا، إن استعمال شكل دقيق سيساعد على سحق المنحدرات الناشزة في اللّغة الدارجة التي، بسببها، تخسر الكلمات، والأشياء، والحوادث، والقوانين، معناها.

وإذا ما ظهرت الكلمات تحت هذا الضوء الجديد، بدا الشاعر مرتبكاً، ومالَ إلى التفتيش عن غيرها؛ فعليه - في مثل هذه الحالة - أن يسعى للبحث عن «لحظات» و«أجزاء» أخرى ليملأ هذا الشكل المتصلِّب، بل هذا الواجب؛ إن علم العروض يجبره على الاختراع، وبيت الشعر، والمقطع، و«السونية» غير المنتهية، تطلب منه أن يتمّها، فينطلق إلى

التنقيب في ما يحيط به، مستعيناً بهذا النوع من الآلات، من الشباك والفخاخ، التي، يفضلها، سيلتقط -فجأةً- شيئاً ما لم يكن في الحسبان، فيبدو له العالم، بكامله، بشكل آخر.

إن العمل في إعادة بناء عصر ذهبي، لا يمكن إيقافه في لحظة معيَّنة من الماضي.

ففي كلّ مرّة يحاول الشاعر البقاء فيه، يحدث التمييز نفسه بين ما سوف يسمح بإيجاد الفردوس، وما يجب إهماله. إن حركة الفكرة الشعرية، وهي -أوَّلاً- عودة إلى ماضٍ ما ضائع، تُطرد بعيداً، إلى درجة أنها لن تستطيع أن تجد إلى الدراحةً سبيلاً إلّا خارج العالم والزمن، في نظام خيالي، أو -كما يقول الفيلسوف «رينوفيه»- «خارجاً عن تسلسل التاريخ»، هذا «الخارج عن التاريخ» الذي سيتَّخذ الشكل «الذي نرغب فيه». إن هذا التذكُّر، وهذا الشوق ينفتحان -فجأةً- على مستقبلنا. وهكذا الشعر؛ نقد الحياة الحاضرة، يقترح علينا تغييره.

- اليوميّ

أمّا والحالة هذه، فإن رغبة قويّة تحملنا على لعن الروائي، هذا الروائي الذي يصرّ، منذ اليوم الذي لبس فيه وجهه «الواقعي»، على أن يكلِّمنا على الأوقات العاديّة، وعلى أشخاص عاديِّين في بيئات عاديّة، مستعملاً لكلّ حالة كلماتها الخاصّة. وقد كان شعور بلزاك قويّاً جدّاً بهذا التناقض، فأعلن لنا، في مطلع كتابه «الأب غوريو»:

«بعد أن تكونوا قد قرأتم تعاسة الأب غوريو الخفية، ستتناولون طعامكم بشهية، ملقين بعدم تأثُّركم على الكاتب، ناسبين إليه الغلوّ والمبالغة، متهمين إيّاه بالشعر: آه! ألا فاعلموا أن هذه المأساة ليست خرافة، وليست رواية، وكلّ ما فيها حقيقي، بحيث أن كلاً منّا يستطيع أن يتعرَّف إلى عناصرها في ذاته، وربمَّا في قلبه!».

إنكم تتَّهمونه بالشعر، لكن حياة كلّ يوم، في لغة كلّ يوم، هي

-بالنسبة إلى الشاعر- الخطيئة الأصلية للرواية، لأننا إذا كنّا نستطيع أن نتخيل جيّداً أن الشعراء جميعهم لا يمكن أن يحل غيرهم محلَّهم، وأن كلّ قصيدة تستحقّ أن تُدرس بصفتها الشخصية، فلا مفرّ من أن يكون هنالك عدد كبير من الروايات التافهة، أي روايات يمكن أن تحلّ إحداها محلّ الآخرى، بلا تمييز، فلا تستحقّ أن تُدرس إلّا «كمجموعة»، هذا إذا كانت الغاية المتوخّاة من الرواية هي تقديم مغامرات عاديّة في ألفاظ عادية.

إن الرواية، في شكلها الحالي، لم تبدأ حقيقة إلّا منذ اكتشاف المطبعة؛ ما سمح للكِتاب أن يصبح غرضاً مصنوعاً، طُبِع منه عدد كبير من النسخ متساوية، تماماً.

وهذا الجمع الخيالي هو السماد، وهو التربة الصالحة للزرع، التي يمكن أن تنبت فوقها الروايات الكبرى، وتزهر. وفي غمرة التفاهات التي تجتازها جميعاً، لابدّ أن ينفصل شخص ما، من وقت إلى آخر. وهذه هي الحال في الرواية، فإذا التقت بهؤلاء الأشخاص الماديّين فلابدّ أن ينفصل عنهم شخص معيَّن: شخص لا نصادفه دائماً، والصفحات التي يظهر فيها، تنفصل هي، أيضاً، عن سائر الصفحات الأخرى: شخص يتكلَّم لغة جديدة مختلفة.

- مقاطع

يعلم الجميع، ويعلم ذلك بربتون، بنوع خاصّ، أننا قد نعثر، في الرواية، على مقاطع شعرية، إذا أعملنا فيها مقصّ المنتخِب، مقاطع تبدو كأنها شعر منثور أو شعر منظوم. يقوم بودلير لأرسان هوسّيه، في مقدِّمة «سبلين دو باري»، إنه «لا يعلّق إرادة قارئه الجامعة بالخيط اللانهائي لعقدة لا فائدة منها»، فكأنه يعلن أن، في كتابه هذا، رواية حُذِف منها كلّ ما هو غير شاعري، مباشرةً. ويجدر بنا، الآن، أن نذكر قول بريتون: «فاسمحوا لي أن أتجاوز وصف الغرفة هذا، مع كثيرين غيري».

إن الاستشهاد بـ «دوستويوفسكي» مأخوذ عن ترجمة قديمة، غير أمينة، تماماً.

وفطنة بربتون المدهشة تثبت أن العودة إلى ترجمة أكثر دقّةً، تجعل المثل أفضل في الظاهر، بالنسبة إلى مقصده، وفي العمق، بالنسبة إلى مقصدنا. إن النصّ الكامل كأنما يخترقه وميض من غير الاعتيادي، هو تفكير راسكولنيكوف العفوي، وهذا هو المقطع كما ورد في ترجمة جان شوزفيل:

«إن الغرفة التي دخل إليها الشابّ، وهي -بالأحرى- صغيرة، كانت مغطّاة بالورق الأصفر. وكان هنالك جيرانيوم، وموسلين على النوافذ. وفي هذه الساعة، كانت الشمس الغاربة تغرقها في ضوء ساطع.

وقال راسكولنيكوف، في نفسه، بصورة عفوية: إذن، فلا ريب أن الشمس ستسطع بالقوّة نفسها. وبنظرة سريعة، عانَقَ الغرفة بمجموعها، ليحفرها في ذاكرته، قدر المستطاع. إلّا أن هذه الغرفة لم تكن تحتوي شيئاً خاصّاً مميَّزاً: فالأثاث القديم من الخشب الأصفر، يتألَّف من أريكة ذات مسند عريض من الخشب المقوَّس، ومن طاولة بيضوية الشكل، موضوعة بالقرب من الأريكة، ومن طاولة زينة مع مرآة معلَّقة على الحاجز، ومن بعض الكراسي بمحاذاة الجدران، ومن لوحتين أو ثلاث لوحات لا قيمة لها تمثِّل، تحت أطرها الباهتة، فتيات ألمانيات يحملن عصافير بأيديهن. وكان هذا هو مجمل الأثاث، وكان هنالك سراج يشتعل، في زاوية أمام، إيقونة صغيرة.

وعندما تظهر، من جديد، أزهار الجيرانيوم على النافذة تضيئها الشمس، في «اعترافات ستافروغين»، فإن التأثُّر نفسه يرافقها في قلب المجرم:

«بعد مضيّ دقيقة، نظرت إلى ساعتي، وسجَّلت الوقت بأكثر دقّة

ممكنة. لماذا كنت بحاجة إلى هذا المقدار من الدقّة؟ إني أجهل ذلك، ولكني أوتيت القوّة لأقوم بهذا العمل، وبوجه عامّ، كنت أريد في هذا الوقت، أن ألاحظ كلّ شيء، بدقّة تامّة.

«تناولت كتاباً، ثم ألقيته جانباً، وانصرفت إلى مراقبة عنكبوت أحمر صغير على إحدى ورقات الجيرانيوم.. وغبت في هذا التأمُّل..

«وفي اللحظة، التي وقفت فيها على رؤوس أصابعي، تذكَّرت أني كنت، حينئذ، جالساً إلى النافذة انظر إلى العنكبوت الأحمر، غارقاً في أحلامي، وكنت أفكِّر، بالضبط، في الطريقة التي أقف فيها على رؤوس أصابعي لأسلّط نظري على هذا الشقّ».

عنكبوت أحمر على أوراق الجيرانيوم، شمس صغيرة حادّة، «تلمع بالقوّة نفسها، حتى أنها لتكسف الشمس السابقة، ضوء العصر الذهبي، في اليقظة الرهيبة التي تتبع حلم «أسيس وغالاتيه»:

«رأيت حلماً، لم أكن أتوقَّعه، لأنه لم يسبق لي أن رأيت شيئاً من هذا القبيل، ففي متحف درسد لوحة لكلود لورين، تمثِّل أسيس وغالاتيه.. كنت أسمّيها، دائماً، «العصر الذهبي».. هذه هي اللوحة التي رأيتها في الحلم..

«كانت الشمس تُغرِق، بأشعَّتها هذا الجزر وهذا البحر، وهي فرِحة بأولادها الجميلين.. لست أذكر، بالضبط، بأيّ شيء حلمت، ولكن الصخور والبحر وأشعّة الشمس المنحرفة الغاربة، كلّ هذا اعتقدت أني أراه عندما استيقظت، وأني، لأوَّل مرّة في حياتي، فتحت عينيّ وهما مبلَّلتان بالدموع.. ومن نافذة غرفتي الصغيرة، ومن خلال الأغراس التي تزهر هنا، كانت باقة من الأشعّة الوضّاءة تلقيها الشمس الغاربة بانحراف، تغرقني بضوئها. فأسرعت بإغلاق عينيّ، ولي طمع بالعودة إلى الحلم المتلاشي. لكني لاحظت، في قلب الضوء المتدفِّق، نقطة صغيرة. وهذه النقطة بدأت تأخذ شكلاً تحوّل، فجأةً، بصورة واضحة، إلى عنكبوت صغير أحمر. فتذكَّرت، في الحال، العنكبوت الذي رأيته

على ورقة الجيرانيوم في حين كانت الشمس الغاربة تنشر أشعَّتها، وشعرت كأن شيئاً ينغرز فيّ، فنهضت وجلست على سريري. هكذا.. حدث كلّ ذلك في الماضي.

- عَروض معمَّمة

إن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع، فحسب، بل بمجموعها. ونحن نعلم جيّداً أن هذا المقاطع التي نعتبرها، لأوَّل وهلة، شعرية، عند كبار الروائيين كبلزاك، وستاندال، ودوستويوفسكي، لهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بغيرها من المقاطع . وإذا ما فُصِلت عنها فقدت الكثير من شعريَّتها، وهي مرتبطة، كذلك، بعنصر معروف منذ القديم، ألاّ وهو الأسلوب، أي، بالضبط، ما يسمح بالتعرف إلى الكاتب، وتمييزه عن غيره. والأسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللّغة والألفاظ، والتراكيب النحوية، التي هي، أحياناً، من الدقّة بحيث نستطيع التعبير عنها بالأرقام. فنقرِّر مثلاً قوة بعضها، ونتبع تطورها. (إنها إحدى الوسائل التي مكَّنت من إدخال شيء من النظام والترتيب في تسلسل محاورات أفلاطون).

قال مالارميه: «إن الشكل المسمّى شعراً لهُوَ الأدب، بكلّ بساطة، فكلَّما قوي الألقاء ظهر الشعر، وكلَّما كان هنالك أسلوب كانت الرنّة الشعرية». وعندما يصبح مفهوم الشعر هذا مفهوماً عامّاً، وعندما يهتمّ الكاتب -مثلاً- باتِّباع إيقاع معينَّ، يقوم هذا المفهوم مقام علم العروض، بجميع مقتضياته.

إلاّ أن الأسلوب لا يقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة، فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل، الواحدة تلو الأخرى، والمقاطع، والفصول، وعلى جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية، يمكن وجود أسلوب، أي شكل خارجي، وتفكير في الشكل، و-من ثَمَّ- عروض. هذا ما يسمّونه «التقنية»، في الروايات المعاصرة.

ها نحن أمام علم عروض مُعَمَّم، مليء بالمغامرات التي لم يسبق

أن سمعنا بها، وليست القواعد القديمة، بالنسبة إليه، سوى تمتمات.

إن الشاعر يستعمل الكلمات العادية، كلمات كلّ يوم، لِبَلْوَرة أفكاره المدهشة، وبغرض الشعر، بل إن الشعر ذاته هو إنقاذ للُّغة الدارجة. وإذا ما انعزل الشعر عن هذه اللّغة فذلك نذير بثورة أدبية (ماليرب ووردسورث «لقد أهملت قاموس فيكتور هوغو القديم، وعمَّمته بالقبَّعة الحمراء»)، ومن هذه الثورة، يستمدّ الشعر قوّته وجدّته، كأنما يستحم في ينبوع «تجديد الشباب» كما هي حال «آنته»[1] الذي يستعيد قوّته كلّما لامس أمّه الأرض، والشاعر هو الذي سيعيد للكلمات، كلّ يوم معناها، أو أنه سيعطيها معاني جديدة بفضل «النصوص» التي يقتطف منها كلماته، بشكل نهائي.

ولكن، لماذا نحصر الحديث بالكلمات؟ لماذا لا نتحدَّث، بصورة مماثلة، عن عبارات كلّ يوم؟ فنحن إذا تمكنّا من ربط هذه العبارات، بعضها ببعض، في تراكيب قويّة، فإنها ستنكشف عن معانٍ نسيناها أو غاب عنها فهمها، هي التي تبدو، لأوَّل وهلة، مبتذلة تافهة.

ومن أقرب الأمثلة على ذلك قصائد أبولينير، هذه «القصائد - الأحاديث» التي كثيراً ما «استمالت» بريتون:

يوم الاثنين، شارع كريستين

«إن أمّ حارسة المدخل، والحارسة نفسها تسمحان بمرور كلّ شيء.

إن كنت رجلاً، رافقتني هذا المساء

يكفي أن يمسك شخص ما بباب العربة

بينما يصعد إليها الآخر.

ثلاثة رؤوس من الغاز، مشتعلة.

---

(1) آنته، عملاق منحدر من نبتون والأرض، وقد خنقه هرقل بين ذراعيه.

سيِّدة المنزل مصدورة

عندما تنتهي، سنلعب بالنرد.

قائد أوركسترا مصاب بألم في الحنجرة

حين تجيء إلى تونس، سأجعلك تدخِّن حشيشة الكيف.

يبدو ذلك مناسباً للقافية

كدسات من الصحاف، والأزهار، وروزنامة».

إن الشبه مدهش، حقّاً، بين نصّ كهذا، ووصف الغرفة عند دوستويويفسكي. فالأمر يتعلَّق بنوع من العبارات، يمكن أن يسمعها أيّ شخص كان: يوم الاثنين، يوم يبدو في الظاهر كغيره من الأيّام، و«شارع كريستين»، شارع يبدو -في الظاهر- كغيره من الشوارع، أمّا قوله «يبدو ذلك مناسباً للقافية»، فإنه يحملنا على تصوُّر تركيب إيقاعي يعتمد -بنوع خاصّ- على السجع الذي يجمل من مجموع الإيقاعات هذه قصيدة شبيهة بالقصائد القديمة. ولنقابل النصّ الآتي بـ «القصيدة- الحديث» التي ذكرت:

النساء

- أَحضِر القهوة والزبدة والخبز

المربىّ (...) وكوباً من الحليب

- زدني قليلاً من القهوة، يا «لانشن»، من فضلك.

- كأن الريح تتفوّه بعبارات لاتينية.

- زدني قليلاً من القهوة، يا «لانشن»، من فضلك.

-لوت! هل أنت حزينة يا قلبي الصغير؟ أعتقد أنها تحبّ.

- معاذ الله! أما أنا فلا أحبّ إلّا نفسي.

- صه! إن جدَّتي تتلو تعويذة بسبحتها.

...

يبدو من الواضح أن عروضاً من الأنموذج السوريالي قد حلَّت محلّ علم العروض الكلاسيكي، عروض تعتمد على الجمع بين العبارات لا بين الألفاظ، وفضلاً عن ذلك. نلاحظ أن هذا التقابل ليس استثنائياً، بل هو شبيه بما لا نعيره انتباهنا، عادةً، ونحن غارقون في حوار واحد من الأحاديث التي جُمِعت، هنا، أجزاؤها.

وليست العبارات وحدها، بل أحاديث كاملة ستظهر لنا، شيئاً فشيئاً، مختلفة عمّا كانت عليه، أوَّلاً. وهكذا، لا تلبث مقاطع كاملة من التفاهات، ومن الوقائع اليومية، لا تلبث أن تسطع بإمعان غير منتظر، عندما تبدِّل شكلها أضواءُ التراكيب القويّة.

- الشعر الروائي

إن الفرق بين المقاطع التي هي شعرية، مباشرةً، أي تلك التي ترتبط فيها الكلمات، فيما بينها، ارتباطاً وثيقاً، حتى ولو أنها عُزِلت عن المجموع، كالقصائد المقتطفة من رواية مجهولة، والتي تشكِّل «سبلين دو باري-Spleen de Paris». وبين المقاطع التي تبدو لأوَّل وهلة-نثرية، أي تلك التي لا تبدو محاسنها إلّا بقراءة «متتابعة»، سواء أكانت دقيقة أم كانت سريعة، مستمرّة أو متقطِّعة؛ هذا الفرق هو شبيه، تماماً، بالفرق الذي يميِّز العمل الأدبي نفسه، للروايات العادية، عن المجموع الخيالي أو التفاهة اليومية.

وهذا يعني أن الرواية يمكنها - في حَدّ ذاتها - أن توضِّح كيف ظهرت في وسط الحقيقة، وكيف تكونت فيها. إن الشعر الخيالي (أو -إذا شئنا- الرواية) كشعر عرف كيف يستفيد من أمثولة الرواية، يكون شعراً جديراً بأن يوضِّح ذاته، وأن يعرّف عن نفسه وواقعه، ويمكنه -إلى ذلك- أن يحتوي على تفسيره الخاصّ.

إن الرواية الكبرى لا يحلّ محلّها شيء آخر؛ ولهذا فهي تكسب جميع الحوادث العاديّة التي التقطتها هذه الصفة، فلا يعود باستطاعتنا أن

نبدلها بغيرها؛ إلا أن الانفصال لا يحدث بواسطة حصار خارجي يمنع الحوادث العادية، وعلى بعض التأنُّقات المزعجة والعامِّيّة أن تساهم في هذا المجال، بل بواسطة هيكل يستطيع أن يقوَّم كلّ ما كنّا نظنّ، لأول وهلة أنه بدون فائدة. وهكذا، يبدو أن عملية العروض التي ذكرناها سابقاً، لاتزال تستمرّ في فاعليَّتها.

ولكن، إذا كان هنالك هيكل، من جهة، وكانت هناك، من جهة ثانية، «تفاهة» لا علاقة لها به، فإن هاتين النقطتين لا يمكن لهما، أبداً، أن تكوِّنا عملاً أدبياً، ويصبح الهيكل، في الواقع، غير جدير بربط، اللحظات المختلفة ربطاً دقيقاً.

فالشعر الخيالي، إذن، ليس ممكناً إلّا عندما لا تبقى هذه التفاهة، التي يعتبرها الناس، عامّة، شيئاً بسيطاً بين أشياء أخرى «متساوية» في البساطة، تفاهةً حقيقية إلّا بالنسبة إلى الذين لم يقرؤوا الكتاب. فهي لا تظهر على حقيقتها، بالنتيجة، إلّا من خلال قراءة واعية أو قراءة ثانية، فتبدو كأنها تملك الدليل على معناها، وتصلح مثلاً، بل «كلمة» بالنسبة إلى الأشياء الأخرى، نتمكَّن -بفضلها- من التحدُّث عن هذه الأشياء، وفهمها فهماً كاملاً.

فينبغي، إذن، أن يكون بناء الرواية الداخلي على اتِّصال بهيكل الحقيقة، فيبدو وكأنه النواة لهذه النبتة.

عندئذ، يكون الروائي ذلك الشخص الذي يلاحظ أن بناءً يرتفع في ما يحيط به، فينبري إلى إتمام هذا البناء، فيجعله ينمو، ويحسِّنه، ويشبعه درساً، إلى اللحظة التي يصبح فيها جديراً بأن يقرأه الجميع.

وهو الذي يلاحظ أن الأشياء حوله بدأت تتمتم بغموض، وهو الذي سيقود هذه التمتمة إلى أن تصبح كلاماً واضحاً.

إن هذه التفاهة، التي هي الاستمرار نفسه، للرواية، مع الحياة العادية، والتي تتكشَّف بمقدار ما نتغلغل في العمل الأدبي، كعمل له معنًى.. هذه التفاهة هي نفسها تفاهة الأشياء التي حولنا، والتي

ستنقلب رأساً على عقب، وتتحوَّل دون أن يحدث ذلك التبديل الجذري القياسي الخاصّ بالشعر الكلاسيكي، كشعر هوراس أو بريتون.

فالشعر الخيالي، إذن، هو الشيء الذي بواسطته تتمكَّن الحقيقة من أن تعي ذاتها لتنتقد نفسها بنفسها، وتتبدَّل.

لكن هذا الطموح مرتبط بنوع من التواضع، ذلك لأن الروائي يعرف أن إلهامه لا يأتيه من خارج العالم، وهذا ما يميل الشاعر «الملهم» إلى الاعتقاد به؛ وهو يعرف أن إلهامه هو العالم نفسه، في أثناء تغيُّره، وأنه ليس سوى لحظة منه، بل جزء موضوع في مكان مختار، وأن بواسطته ستتم المشاركة بين الأشياء والكلمات.

أبعاد الرواية

منذ بضع سنوات، بدأ النقد يتعرَّف إلى قيمةالعمل الخيالي في ارتباد أبعاد الزمن، وإلى العلاقات الوثيقة بين فنّ الرواية وفنّ الموسيقى الذي ينتشر هو، أيضاً، في مدى الزمن وأبعاده. وإننا، انطلاقاً من بعض مستويات التفكير، نجدنا مجبرين على الملاحظة أن أكثر المشاكل الموسيقية، لها ما يقابلها في العمل الخيالي، وأن البناء الموسيقي له هو، أيضاً، تطبيقاته الخيالية. ونحن مازلنا في بداية الطريق بالنسبة إلى العلاقات التوضيحية بين هذين الفنَّيْن، غير أن مجال البحث أصبح أمامنا مفتوحاً.

إن الموسيقى والرواية فنّان، يوضِّح أحدهما الآخر، ولابدَّ لنا، في نقد الواحد منهما، من الاستعانة بألفاظ تختصّ بالثاني، وما كان، حتى الآن، بدائيّاً، عليه -بكل بساطة- أن يصبح قياسياً، وهكذا، يجدر بالموسيقيين أن يكبّوا على مطالعة الروايات، كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطَّلعين

على بعض المفاهيم الموسيقية، وقد شعر بتلك الحاجة كبار الفنّانين.

أي شيء هو طبيعي أكثر من ذلك؟ فإذا كانت الرواية تبغي تقديم صورة كاملة، تقريباً، عن الحقيقة البشرية، أي أن تكون صادقة في عملها، فينبغي لها أن تكلِّمنا على عالم لا يمكن أن تحدث فيه الموسيقى، فحسب، بل تكون فيه الموسيقى ضرورية، لا يمكن الاستغناء عنها، وأن تظهر لنا كيف أن اللحظات الموسيقية لدى بعض الأشخاص: من استماع، ودراسة، وتأليف، هي مرتبطة بوجودهم، ولو كان ذلك على غير علم منهم.

أمّا في ما يختصّ بالمدى، فإنه فائق الأهمِّيّة بالنسبة إلى الرواية، لصلته الوثيقة بالفنون التي ترتاده، وخاصّة فنّ الرسم. فالرواية تستطيع أن تدخله في إطارها، بل عيها أن تفعل ذلك، في بعض الأحيان.

والواقع أن العكس ممكن. وفي رأيي أن الموسيقى والرسم إذا ما كمَّلا المادّة الروائية، أمكن أن يكونا عنصرَيْ نقد لها. وقبل أن ندخل العالم الروائي نفسه؛ العالم الذي يقترحه لنا الكتاب، أريد أن أوضِّح كيف أن المدى الذي سينشره أمام عقولنا يندمح في المدى الحقيقي، حيث يظهر ، وحيث أنا منصرف إلى قراءته. وكما أن كلّ تنظيم للوقت، داخل رواية، أو تأليف موسيقى من إعادة وتكرار، لا يمكن أن يقوم إلّا بتعليق الوقت العادي في أثناء القراءة أو الاستماع، هكذا، أيضاً، جميع العلاقات التي تقوم بين الأشخاص حيث المغامرات التي يروونها لي لاتستطيع الوصول إلي إلا بواسطة مدى أحتلّه بالنسبة للمكان الذي يحيط بي.

عندما أقرأ وصف غرفة في رواية ما، فإن الأثاث الذي هو أمامي، والذي لا أنظر إليه، يبتعد أمام الأثاث الذي يطلّ علي من خلال الإشارات المرسومة على الصفحة.

وهذا «الكتاب» الذي بيدي يُحَرَّر بيدي، تحت مراقبة انتباهي، إيحاءات تفرض نفسها، وترتاد المكان الذي أنا فيه، وتنقلني إلى مكان آخر.

وهذا «المكان» الآخر لا يثير اهتمامي، ولا يمكنه أن يستقرّ إلّا بمقدار ما أكون غير راغب في المكان الحقيقي الذي أنا فيه، فأنا أشعر فيه بضجر كبير، والقراءة -وحدها- تمنعني من الخروج منه بجسدي، فالمكان الخيالي هو، إذن، تخصيص لهذا «المكان» المستحضر والمضاف إلى المكان الحقيقي.

وطوال الزمن الذي لم يكن فيه سطح الأرض مكتشّفاً، بعد، بكامله، كان لابدّ لما وراء الأفق المعروف من أن يراود الأفكار، ويملأها بالأحلام. إن جبل الأولمب، مقرّ الآلهة، كان آخر ارتفاع بلغه الإنسان في التسلُّق، أمّا سائر البقاع غير المعروفة، فقد كانت، في ظنّ البشر، مليئة بالمسوخ المخيفة أو العجيبة.

وهكذا، إن العالم الآخر الذي أبدعه «دانت» قد تدوّن، بما فيه من أخطاء، في علم الكون، هذا العالم الذي يتعذَّر الوصول إليه حتى في أيّامنا الحاضرة، العالم الذي ما وراء البعيد المعروف. والواقع أن الاتّصال بين البعيد والخيالي قد زادته الاكتشافات وثوقاً، تلك الاكتشافات التي لم تأتنا إلا بالحيوانات الغريبة عنا، والأفاويه، والمعادن الثمينة، وهذا ما كان ينقصنا، بالفعل.

إن كلّ خرافة تعتبر، في كوننا، رحلة واكتشاف. ويمكن القول، في ما يتعلق بهذا الموضوع، أن كلّ أدب خيالي يستقي مواضيعه من هذا المعين، وكلّ رواية نقصّ علينا خبر رحلة ما، هي، إذن، أكثر وضوحاً وصراحةً من الرواية التي ليست جديرة بالتعبير، بصورة مجازية، عن المدى بين مكان القراءة، والمكان الذي تحملنا إليه القصّة.

ولكن، عندما يكون المسافر بعيداً عن بلده، وقد أسَرَته الجزر التي كان يحلم بها، فإنه، عندئذ، يحلم بوطنه، فيشعر بشوق إليه، ويظهر له بألوان متجدِّدة. وانطلاقاً من اللحظة التي يصبح فيها البعيد قريباً، يأخذ ما كان قريباً السلطة التي هي للبعيد، فأراه كأنما يزداد بعداً. إن العصر الكبير للرواية الواقعية الحديثة؛عصر الرواية اللصوصية الإسبانية أو عصر إليزابيت، يتَّفق -تماماً- مع الرحلات الاستكشافية

الأولى حول العالم. فالأرض مستديرة، وإذا تابعت سفري في اتِّجاه واحد، فإن آخر ما أصل إليه، وراء الأفق، هو النقطة التي انطلقت منها، لكنها جديدة كلّ الجِدّة.

إذن، المدى الأساسي للرواية الواقعية ليس سفراً، فحسب، بل دوراناً، وقرب المكان الذي يصفونه لي يشتمل -في حَدّ ذاته- على رحلة كاملة حول العالم.

أمّا المحطّة التي يمثّلها المكان الموصوف في هذه الرحلة، ذهاباً وإياباً، والتي تنبثق من كلّ قراءة، فيمكن أن يكون لها مع المكان الذي أنا فيه، علاقات رحبية مختلفة جدّاً. إن المدى الرواي ليس هرباً، فحسب، بل إنه يستطيع أن يُدخِل في المدى الذي نعيشه تغييرات غريبة كلّ الغرابة. وبفضل هذا «الكتاب»، تحضر أمامي هذه المقاطعة أو تلك، روسيا مثلاً. وتتخذ الأشياء مكانها حولي، بشكل آخر. فما أسهل انتقالي من بلد إلى بلد، بل من بيت إلى بيت. وفي تتابع هذه الأمكنة، كم من ألاعيب وأغانٍ يمكن أن تولد!

إن العلاقات، عند بازاك بين المكان الموصوف والمكان الموجود فيه القارئ، تتَّسم بأهمِّيّة خاصّة؛ فهو يحسّ أحساساً قويّاً بأن القارئ هو، في الواقع، موجود في مكان محدَّد، ولهذا ينظّم هيكل عمله وفقاً لهذا الشرط الأساسي.

لقد كتب بلزاك -أوَّلاً- لسكّان باريس، وإذا ما أردنا أن نقوّم حقيقة ما يخبرنا به، فلابدّ لنا من الانتقال إلى هذه المدينة، حتى ولو كنّا بعيدين عنها، لأنها النقطة الأساسية لجميع الأبعاد التي يجمع بينها. لنتذكَّر مقدِّمة «الأب غوريو»[1]، حيث يقول لنا الكاتب: «بعد انتهائكم من قراءة الكتاب، ربمَّا تكونون قد ذرفتم بعض الدموع، داخل الجدران أو خارجها»؛ وهذا يعني، في الداخل وفي الظاهر، أو كما توضِّحه العبارة

(1) اقرأ هذا الكتاب في «منشورات عويدات».

الآتية: فهل يمكن فهم الكتاب خارج باريس»، داخل جدران هذه المدينة وخارجها؟

وكثيراً ما يبقى هذا الايحاء الرحبي شديد الغموض. إن الاشخاص الذين يحدِّثوننا أو الذين يحدِّثوننا عنهم هم في «مكان ما»، وهذا هو كلّ شيء. إن «بروم» الذي لا يلبث أن يبرز مختلفاً ونحن نعلم جيِّداً، أن الكاتب لن ينبهنا إلى هذا الأمر - لا يتكلَّم بصورة مماثلة في قاعة الاستقبال، والمطبخ، والغاب أو الصحراء، فوجب، أذن، أن يوضع لنا «الديكور»، أي صفات المكان الخاصّة.

نكتفي، في أوَّل الأمر، بلوحة لافتة كما كانت الحال، قديماً، في المسارح: «مكان بديع»، «غاب فتّان»، «غابة مخيفة»، «زاوية شارع»، «غرفة».

تعيين يزداد دقّة؛ فينبغي إعلامنا عن أيِّ نوع من الغرف هي تلك الغرفة! وتقول: «مكان بديع» ولكن، أي نوع من الجمال؟ فنحن بحاجة إلى التفاصيل، إلى «عيّنة» من هذا «الديكور»: (أغراض، أثاث) تلعب دور الدليل. أيّ نوع من الغرف؟ النوع الذي يمكن أن نجد فيه نوعاً معيَّناً من المقاعد.

إن وجود غرض ما، أو عدم وجوده، يمكن أن يكونا دليلاً. «في الغرفة مقعد، وسرير قديم، وخزانة ذات رفوف. هذا هو كلّ شيء»؛ إذن لم يكن هنالك طاولة.

وحتى الآن، هذه الغرفة التي بدأت معالمها تتَّضح أمامنا تبقى محتوًى غير محدَّد، أو نوعاً من الأكياس تختلط فيه أغراض شتّى، فيعمد الكاتب إلى استخراجها، واحداً واحداً، نحسب الصدف.. وما نلبث أن نطالب بمعرفة أشكالها وأوضاعها: أثاث مزدحم، أثاث مفرَّق، يمكن المرور بينه أو الاصطدام به، أثاث يُرى بوضوح، أو تخفي القطعة واحدة أخرى، ما هو منه إلى اليمين، أو فوق، أو ما يؤلِّف زاوية منعزلة.

ولكي نتمكَّن من وضع كلّ شيء في مكانه، نلجأ -حتماً- إلى التفاصيل،

أو إلى بعض أشياء، لم نعتد الكلام عنها، بحيث ننشئ، في المدى الذي تخيَّلناه خطوطاً واضحة ثابتة.

ومن الوسائل الأكثر فاعليّة، تدخُّل مراقب، أو عين، يمكن أن تبقى جامدة وسلبية في حال وجود مقاطع معادلة للصور، أو هي في حركة ونشاط، فيكون لنا فيلم أو رسم.

إن الروائي يضع مسند المصوِّر أو آلة التصوير في نقطة من المدى الموحي، فيجد مشاكل الإطار والتأليف والمنظر التي تعترض الرسّام، ومثله يستطيع الاختيار بين بعض الوسائل ليعبِّر عن العمق، فينتقي، مثلاً، أسهلها؛ أي تكديس عدد من المناظر الجامدة، وهكذا فعل بلزاك، إذ لمّا أراد أن يصف لنا نَزْل فوكيه، بدأ يغرقنا باللون البنّي.

«... طرقات ضيِّقة بين قبّة فال دوغراس وقبّة البانتيون، عمارتان تغيِّران جوّ المشهد بإلقائهما عليه ألواناً صفراء، وتزيدان في دكنته بالألوان القائمة التي تلقيها قببها.. يشبه شارع نوف - سانت - جنفياف، خاصّة، إطاراً من البرونز، هو وحده الملائم لهذه القصّة التي يجب أن نهيِّئ لها الأفكار بفيض من الألوان البنِّيّة القاتمة».

ثم يضعنا في الشارع، ويعرض لنا ما سنشاهده:

«... يقع البيت في الزاوية من شارع لوف - سانت - جنفياف الذي يبدو مقطوعاً في نهايته...».

وهاك منظر أمامي:

«إن الواجهة المؤلَّفة من طوابق ثلاثة، والتي تعلوها العلالي، مبنيّة بأحجار بارزة مطليّة بذلك اللون الأصفر الذي يجعل منازل باريس كلّها، تقريباً، بشعة المنظر. والنوافذ الخمس، في كلّ طابق تتألَّف من مربَّعات زجاجية صغيرة، وشعريات خشبية، لم تفتح بصورة متشابهة، بحيث أن خطوطها تتناقض جميعاً..».

إن هذا المنظر تتمِّمه واجهات أخرى، ويعود بنا إلى الداخل، فيرينا

كيف تتَّصل غرف الطابق، بعضها ببعض، واضعاً لنا مخطَّطاً هندسياً لمنظر أفقي أو -بالضبط- لقطاع:

«إن قاعة الاستقبال هذه تتَّصل بغرفة الطعام، التي تفصلها عن المطبخ قاعدة سلَّم، درجاته من الخشب، وهي مقطَّعة إلى مربعات ملوَّنة وممسوحة».

وبعد ذلك، يحدِّد لنا أثاث كلّ غرفة، ومنها أثاث غرفة الطعام الذي فقد كلّ خصوصيّاته، فهو غارق في الأوساخ، في كثافة هذا الجوّ الذي هو أشدّ دكنةً، في لونه البنّي، من أيّ مكان آخر، بحيث لا يمكنه الانفصال عن هذه الغرفة وجدرانها:

«إذن، على الرغم من هذه الأشياء التي تثير الاشمئزاز، إذا قانت بين هذه الغرفة وقاعة الاستقبال، وجدت هذه الأخيرة أنيقة معطَّرة كما ينبغي أن تكون قاعة استقبال السيِّدات. إن هذه القاعة المبطَّنة جدرانها بالخشب، كانت مطليّة، فيما مضى، بألوان لم تعد ظاهرة، اليوم، وهي تؤلِّف لوحة، رَسَمت عليها الأوساخ صوراً غريبة. وفيها خزائن لزجة...».

إنه رسّام «ديكور» ورسّام أشخاص. وهذه هي الحال في كتاب «البحث عن المطلق»، فإنه ينافس الرسّامين الهولنديين في رسم بيت بلتزار كلابس:

«هذا الرواق المفرح، المطليّ بلون الرخام، المفروشة أرضه بالرمل الدقيق، يؤدّي إلى باحة كبيرة داخلية مربَّعة، مبلَّطة ببلاطات كبيرة مجلوّة، اللون. إلى اليسار غرفة الثياب والمطبخ وغرفة الملابس، وإلى اليمين الموقد ومستودع الفحم الحجري، وسائر الغرف. وكانت الأبواب والنوافذ والجدران مزيَّنة برسوم لاتزال محافظة على نظافتها. وكان النور الداخل بين أربعة جدران حمراء مخطَّطة بشباك بيضاء، يعكس أشعة وردية، تعطي الوجوه وأدقّ التفاصيل فيها نعومة سحرية ومظاهر غريبة».

وها هو، الآن، «يرسم» لوحة تمثِّل امرأة الكيماوي:

«إذا نقل رسّام عادي صورة هذه المرأة، فإنه ينتج- بدون شكّ- عملاً جبّاراً، برسمه هذا الرأس المليء بالكآبة والألم، ووضع هذا الجسم والقدمين الممدوتين إلى الأمام...».

وبعد وصف الثياب، بنتقل إلى الوجه، فيدرسه كطبيعة ميِّتة:

«إن الخاصّة التي تعطي هذا الوجه الذكر صفته المميّزة، هي ذلك الأنف المعقوف كمنقار النسر، المحدودب كثيراً عند وسطه؛ ما يدلّ على غرابة تركيبه الداخلي. إلّا أن نعومة هذا الأنف لا توصف، وكان الغشاء الفاصل بين المنخرين دقيقاً شفّافاً، ما يسمح للنور بأن يلوّنه باللون الأحمر القاني..».

هل نحن بحاجة إلى التنويه بالفائدة الناتجة عن دراسة، نقارن فيها بين وجوه مكوّنة في المدى بنتيجة تنظيم الأشياء، ودور الألوان، وغيرها، عند الرسّامين والروائيين الذين عاشوا في عصر واحد، وفي بيئة واحدة؟

إن ما هو حقيقي، على مستوى «الديكور»، هو حقيقي، كذلك، بالمقدار نفسه على مستوى التآلف بين أنواع «الديكور» في وحدة مكان أكثر اتِّساعاً.

وإذا كان يمكننا أن نبقي شيئاً من الإبهام في تعيين أثاث مميَّز لغرفة ما، فلا يمكننا، البتّة، إلّا أن نميِّز بين العلاقات المحلِّية القائمة بين الغرف، تاركين ما يتعلَّق بالبناء والمدينة والبلد بلا شكل مميَّز خاصّ.

كان بيار، وجوليات عند أقاربهما، وهأنذا أجدهما، في الفصل الثاني من الكتاب، جالسَيْن في أحد المقاهي. أي أن روائي كان يدلّني على العلاقات القائمة بين هذين المشهدَيْن وكيف يمكننا الانتقال من الأوَّل إلى الثاني، وكيف أن الأشخاص أنفسهم قد ذهبوا إلى هناك. إن دراسة هذه المواقف المختلفة، وهذا الانتقال، يثيران مشاكل عديدة؛ إذ إن مفاهيم السرعة والانتقال تصبح، هنا، أساسية.

إن بعض الناس يمكنهم الانتقال بالطائرة، والبعض الآخر

لايستطيعون ذلك إلّا سيراً على الأقدام. وهذه الحالة لا تزال قائمة منذ القدم، لكنها تفاقمت، وتوسَّعت مع تقدُّم وسائل النقل. ويجدر بنا أن نفكِّر بالأهمِّيّة التي كانت لاقتناء جواد في العصور الوسطى.

إن المدينة هي مجموعة من المسافات، وقوانين السير فيها تختلف بالنسبة إلى راكبي السيّارات، والسابلة؛ فهناك المنعطفات ومعاجيل الطرق، والحواجز، وازدحام السير حسب الساعات والأيّام. فبعض البلدان غنيّة بشبكات السير، والبعض الآخر لا طرقات فيها، وبعضها مليء بمحطّات المحروقات، بينما في البعض الآخر يضطرّ المسافر إلى أخذ احتياطاته.

إن التقابل البسيط بين الأمكنة المتشابهة، يمكن أن يشكِّل أمثلة مغرية، فالموسيقي يلقي بتأليفه في مدى ورقته المنظَّمة، فيصبح الخطّ الأفقي دليلاً على الزمن، والخطّ العامودي دليلاً على مختلف الآلات، كذلك الروائي، يستطيع أن يضع قصصاً شخصية عديدة في بناء مقسوم إلى طبقات، بناء باريسي، مثلاً، فتكون العلاقات العامودية بين الأشياء المختلفة أو لحوادث معبرة كما هي العلاقات بين الناي والكمان.

ولكن، عندما تعالج هذه الأمكنة في ديناميكيَّتها، وعندما ندخل المسافات، والتتابع، والسرعة التي تصل بينها، فعلى أيّ نموّ نحصل؟ وما أعمق ما نصل إليه؟، إذ إننا نجد -بوضوح- موضوع السفر الذي كلمتكم عنه منذ قليل.

وإلى هذا المدى الذي قطعه الأشخاص أنفسهم، والذي ستقلبه، رأساً على عقب، الاختراعاتُ والتحسينات، والانتشار، وتنظيم طرق المواصلات الجديدة سيضاف مدى العرض الذي ستحرِّكه التغييرات في وسائل الإعلام الجديدة.

إن المدى الذي نعيشه ليس بالمدى الأوقليدي الذي تنعزل أجزاؤه، الواحد عن الآخر. فكلّ مكان هو جذوة أفق لأماكن أخرى، بل نقطة

انطلاق لسلسلة من الاجتيازات الممكنة، مروراً بمناطق أخرى محدَّدة، على وجه التقريب.

ففي مدينتي مدن كثيرة أخرى، أوجدتها وسائل اتِّصال عديدة: لافتات، وكتب جغرافية، وأشياء صادرة منها، وصحف تتكلَّم عنها، وصور وأفلام تريني إيّاها، وذكرياتي عنها، والروايات التي تجعلني أجتازها.

إن لوجود بقيّة العالم هيكل خاصّ بكلّ مكان، والعلاقات الفاعلة قد لا تتأثَّر بقرب المسافة. فقد لا أسمع بحادث وقع على مسافة أمتار منّي إلّا بواسطة وكالة أنباء، أو محرِّر، أو صاحب مطبعة يعيشون على بعد مئات الكيلومترات منّي».

إن تنظيم خطوط الطيران الحالي، يجعل الانتقال من باريس إلى نيويورك أسهل من الانتقال إلى قرية فرنسية منعزلة. وعلى هذه الحال، يمرّ الإعلام في المراكز والمحطّات، باختلاف كبير في السرعة، بحسب المناطق والأشخاص؛ فهذا يملك هاتفاً، وذلك لا يملك. ونحن نعرف، جيِّداً أيّة فائدة حصل عليها ستاندال من التلغراف، في كتابه «لوسيان لوين».

إن بعض المناطق مشهورة بنشر الأخبار، وبثّها، وهي معروفة في أماكن عديدة أخرى، كجزيرة القدّيس سان ميشيل، مثلاً، والبعض الآخر مشهور بالتقاط الأخبار، وهي تعرف مناطق عديدة أخرى، كمؤسَّسة الجغرافيا الوطنية. وبعض المناطق مشهورة بتجميع الأخبار، تلتقطها وتنظِّمها وتوزِّعها، فتنشيء، بين الآخرين، علاقات جديدة. ومن أشهر مراكز هذه المناطق في أيّامنا الحاضرة مدينة باريس.

وفي قوّة منطقة ما -بالنسبة إلى غيرها- لعبت الأعمال الفنّيّة دوراً مهمّاً، سواء أكانت رسماً أم كانت رواية، وإذا كان الروائي، من ثَمَّ- ، يريد أنارة هيكل أفقنا، فهو مرغم على جعل الأعمال الفنّيّة تقوم بدور فعّال، وهو سيتبنّي، بطرق مختلفة، الخصائص التي سيتمكَّن من

إيضاحها، لهذه الغاية، في أعمال غيره؛ حقيقيةً كانت أم خيالية. وليس ما تحقّقه هذه الأعمال سيتحقّق -بواسطتها- في أعماله، فحسب، بل يكون جديراً بأن يأخذ منها دروساً، فيستعمل -من ثَمَّ- خبرته ليتابع تأويلها. فتكون هذه الأعمال الفنّيّة، إذن، في هذا المجال وفي غيره، أداة تفكير، ونقطة حسّاسة، يفتتح بها الكاتب نقده الخاصّ.

ومن المؤكَّد أن الرواية تُدخل تغييراتها الأساسية، أوَّل ما تدخلها، في مجالات العرض. ولكن، من هنا، لا يُلمَس لمس اليد كيف يؤثِّر الإعلام في المسافات والأشياء، وكيف أن الأشياء يمكن أن تتغيَّر، فعلاً وتنتقل، وكيف أن نظام المسافات يمكن أن يتحوَّل ويتبدَّل، انطلاقاً من اختراعٍ خيالي.

«فلسفة الأثاث»

إن أوَّل النصوص التي ترجمها بودلير عن «إدغار بو» (وقد أُتلفت الترجمة بسبب خطأ مطبعي، وقع في اسم المترجم) كان نقداً لتنظيم المنازل في الولايات المتَّحدة في بداية القرن التاسع عشر. لقد تبدَّل الذوق إلى درجة، لم نعد نعرف معها إذا كان ما نحبه هو ما يهاجمه «بو» أو ما يقترحه، ولكن المهمّ هو العمق الذي يعرض به هذه المشكلة:

«ليس هنالك ما يؤذي نظر الفنّان -مباشرةً- أكثر من تنظيم الأثاث في ما يسمّونه، في الولايات المتّحدة، بيتاً جميل الأثاث. إذ أن اكثر عيوبه شيوعاً هو النقص في الانسجام. نحن نتكلَّم على الانسجام في لوحة، ذلك أن الغرفة واللوحة كلتيهما، تخضعان، معاً، للمبادئ الخالدة التي تتحكَّم بالفنّ وأنواعه، ونستطيع القول إن القوانين التي نحكم، بموجبها، على الصفات الأساسية للوحة ما، هي كافية للحكم على تنظيم الغرفة».

إنها لقوانين كافية ، ولكنها -بالطبع- ضرورية. إن «بو» هو أوَّل من أعلن أن تنظيم الغرفة يمكن أن يكون عملاً رفيعاً بمستوى رسم اللوحة، وأوَّل من جعلنا نشعر أن أضمن الوسائل لدراسة الفنون الجميلة هي المرور، أوَّلاً، «بأقاربها الفقراء» أي فنون الزخرفة والتزويق.

إن لكلّ غرض «وظيفته» المباشرة الواضحة، ولكن، حين ننظر إليه من الناحية «الفنّيّة»، هذا الغرض يتعدّى وظيفته الأولى، ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صنع من أجلها. فإبريق الشاي المزوَّق، مثلاً، والذي صُنع بدقّة، هو مجرَّد إبريق للشاي، وهو -إلى ذلك شيء- أَخر. غير أننا، إذا جمعنا بين «الوظيفة» و«الفنّ»، فهمنا «وظيفة، هذا الغرض العجيب الذي هو اللوحة، و«وظيفة» هذا الغرض الآخر الذي هو الكتاب، حتى أننا ننسى -بوجه عامّ، على ما لهما من خصائص- أنهما لا يزالان غرضَيْن بين الأغراض.

ويُظهر «بو» أن التنظيم العادي في منازل أغنياء بلاده، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بطريقة حياتهم وتفكيرهم. والواقع أن المال، في بلاده، يحتلّ أسمى مرتبة، وهو -كسائر كبار الكتاب الأميركيين- مناوئ لأميركا، فإذا ما كتب، فذلك ليقول الكثير من الخير والكثير من الشر عن وطنه.

وينكر «بو» هذه الطريقة في التأليف لأسباب جمالية، أي أدبية وفلسفية (إنها فلسفة الأثاث)، ويضع مقابل ذلك «فنّه الشعري»:

«ولكننا رأينا الأميركيِّين الحديثي النعمة، الذين يقلِّدون غيرهم، يمتلكون بيوتاً، تستطيع -على الأقلّ، بسلبيّاتها- منافسة الغرف المنمَّقة لأصحابنا في ما وراء البحار. وفي هذه اللحظة، بالذات، تحضرني غرفة صغيرة متواضعة، لا مجال لانتقاد زخرفتها: صاحبها مستلق على أريكة، والطقس بارد، والساعة تقترب من منتصف الليل. وسوف أقدم لكم رسماً لهذه الغرفة بينما صاحبها مستسلم للرقاد. إنها غرفة مستطيلة يبلغ طولها ثلاثين قدماً، ولا يتجاوز عرضها خمسة وعشرين قدماً. وهذا الشكل يساعد كثيراً على تنظيم الأثاث. لها باب واحد ضيِّق قائم في إحدى زوايا المستطيل، ونافذتان قائمتان في الناحية المقابلة، وهما

عريضتان، وتنحدران إلى أرض الغرفة، وتنفتحان على شرفة إيطالية، زجاجها أرجواني، في أطر غليظة من خشب «الباليساندر» البنفسجي اللون، وهما مزينتان من الداخل، بستائر سميكة من نسيج فضّي، يلائم شكلهما، تتهدَّل بثنايا صغيرة، ومن خارج الإطار تنسدل ستائر من الحرير القرمزي الثمين، مذيَّلة بخيوط عريضة من الذهب، ومبطَّنة بالنسيج الفضّي الذي صنعت منه الستائر الخارجية. ليس هناك طنوف، لكن ثنايا القماش التي تبدو ناعمة خفيفة، تبرز من وراء أقواس ذهبية، دقيقة الصنع، تلفّ الغرفة عند نقطة الالتقاء بين الجدران والسقف..».

وإذا كانت هذه الغرفة تَعرَض علينا كمثال للبساطة، وكغرفة متواضعة، فإننا سنرتجف -بالتأكيد- إذا تصوَّرنا ما يمكن أن تكون عليه البيوت الأنيقة.

غير أن في كلّ هذا ما يمتّ بصلة إلى الحلم، إلى زخرف رومنطيقي هائل، وهذا ما نشعر به -بقوّة- في نهاية النصّ:

«لا نلاحظ، في هذه الغرفة، سوى مرآة واحدة، ولكنها ليست كبيرة الحجم. شكلها مستدير، تقريباً، وهي معلَّقة بشكل، لا يستطيع معه صاحب البيت أن يرى صورته فيها من أيّ مقعد كان من الغرفة. وليس فيها سوى أريكتين منخفضتين من خشب «الباليساندر»، مكسوَّتَيْن بقماش من الحرير القرمزي الموشّى بالذهب، ومقعدين من «الباليساندر»، أيضاً. وهناك بيانو من «الباليساندر» مفتوح، وبدون غطاء، وطاولة من الرخام الجميل المرصَّع بالذهب موضوعة بالقرب من أحد الأريكتين، وهي، كذلك، بدون غطاء، فقد اكتفي صاحبها بما في الغرفة من ستائر. أمّا زوايا الغرفة المستديرة قليلاً، فقد زُيِّنت بزهريّات من صنع «سيفر»، واسعة وجميلة، تتفتَّح فيها باقات من الزهور العطرية الصارخة الألوان. وبالقرب من رأس صاحبي النائم، يرتفع شمعدان كبير يحمل، في أعلاه، قنديلاً عتيقاً مليئاً بالزيت المعطَّر. وهنالك بعض الرفوف الخفيفة الناعمة المذهَّبة الأطراف، معلقة بحبال من الحرير القرمزي، تتدلّى منها بلّوطات ذهبية، وتحمل

مئتين أو ثلاثمئة من الكتب، مجلَّدة تجليداً أنيقاً. وفيما عدا ذلك، ليس هنالك من أثاث آخر غير قنديل «أرغان» مع (كلوب) من الزجاج المصقول، الأرجواني اللون، يتدلّى من سقف مصنوع على شكل قبّة عالية جدّاً، بسلسلة دقيقة من الذهب، ينشر على كلّ ما في الغرفة، نوراً هادئاً وسحريّاً معاً».

إننا لنستشفّ، من خلال هذا المقطع، موضوع إحدى أجمل قصائد «أزهار الشرّ» التي هي، تقريباً، ترجمة جديدة له:

«سيكون لنا أسرّة مليئة بروائح خفيفة

ومقاعد عميقة كالقبور

وأزهار غريبة على رفوف

تتفتَّح، من أجلنا، تحت سماوات أجمل...»

هذه قصيدة خاصّة بالمسكن.

وفي الرواية، إذا شئت أن أصف منزلاً يكون أفضل من غيره، منزلاً يرغب الأشخاص والقرّاء أن يعيشوا فيه، وإذا أردت أن أصف أشخاصاً أذكياء يتحلّون بالذوق ويحبّون الحياة، عليَّ أن أسكنهم في بيت جميل أستطيع أن أتَّخذ له أنموذجاً من الواقع، فأنقل منزل أحد أصدقائي، قطعة قطعة، إلّا أنه -في أفضل الحالات- سيكون هنالك أشياء أوثر أن أغير في ترتيبها؛ فأدفع بجدران إحدى الغرف، وأغيِّر مكان هذه القطعة من الأثاث، وأبدّل نوع هذه القطعة بأخرى، وأقوم، في روايتي هذه، بالعمل نفسه الذي يقوم به مهندس الديكور، مع هذا الفارق بأن القياسات المعطاة، في البداية، هي من نوع آخر.

إلّا أنه من الأفضل، للروائي، أن يعرف كيف تُعالج في أيّامه، بعض المسائل «العملية»، وتوضع لها الحلول، لأن ذلك يساعده في تحسين اختراعه، وعلى معرفة أشخاصه وذاته، إذ إن الأثاث في الرواية لا يلعب دوراً «شعرياً» اقتراحياً، فحسب، بل دوراً إيحائيّاً، لأن هذه الأشياء

مرتبطة بوجودنا أكثر ممّا نقرّ ونعترف، عادةً. إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص، لاغنى عنه؛ فهنالك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ، ويحسّها إلّا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور، وتوابع العمل، ولواحقه.

في ما ماضى، كان الأثاث في روايات القرنَيْن: السابع عشر، والثامن عشر، يلعب دوراً شعرياً، قبل كلّ شيء. ففي رواية «أميرة كليف»، نجد أشياء قليلة موصوفة، لكنها تتخذ أهمِّيّة كبرى، وتمتلئ بشعور هذا أو ذاك، كأنما تُشحَن بالكهرباء، ولا تلبث ن تولّد شرارات حقيقية.

ها هي الأميرة، في جناحها الخاصّ، مكان أحلامها، تفكّر منفردةً، في الليل، في «نيمور» العجيب الذي تقاوم حبّه؛ وإذا علمنا حقيقة أنها تفكّر فيه (وهي نفسها عاجزة عن أن تقول ذلك)، فذلك لأنها كانت تحمل بين أناملها، عصًا تخصّه، راحت تلفّها بشرائط ملوَّنة بالألوان التي كان يحملها في أثناء المبارزة.

أشياء جميلة مدهشة بحدّ ذاتها.

وقبل ذلك كانت الرواية اللصوصية الإسبانية تدخل أشياء «بشعة»: كالأواني المهشَّمة، والأسمال. ومع بلزاك، ازداد غزو هذه الأشياء، حتى أن الكوميديا الإنسانية صارت تشبه، في بعض الأوقات، قبواً عظيماً مليئاً بالأثاث القديم؛ ما سيسمح به بإيضاح الانهيار الأساسي لمجتمع ما، فوصف -بدقّة- أشياء ما عادت في الأماكن التي صُنعت من أجلها، ولافي الحالة التي يجب أن تكون فيها، ولا للناس الذين يجب أن تكون لهم.

كان المجتمع، قبل الثورة، طبقياً، يظهر استقراره في نوع من «الانسجام»، والملاءمة في الأثاث: فالناس المنتمون إلى بيئة معيَّنة كانوا يملكون نوعاً معيَّناً من الأثاث، يتوارثه أفراد العائلة، ويحافظون عليه. على أن كلّ شيء قد تغيَّر بعد ذلك، فأُهمل الأثاث، واندثر.

وهكذا، عندما يصف لنا بلزاك أثاث قاعة ما، فهو يصف تاريخ

الأسرة الذي يشغله. وإذا كانت المقاعد موزَّعة، فذلك يدلّ على أن الأسرة قد ساءت أحوالها، ولا ينطبق ذلك على الأسرة وحدها، بل على البيئة بأجمعها، لأن هذا الأثاث القديم لابدّ من أن يكون قد انتقل من شخص آلى آخر؛ لذلك نرى أن بلزاك يهتمّ بالأثاث القديم البالي أكثر من اهتمامه بالأثاث الجديد.

ولنعد إلى بداية رواية «الأب غوريو»: إن جميع الأثاث الذي يصفه لنا في نزل فوكيه، قد عفا عليه الزمن، فهو بقايا وأشلاء، وكلّ قطعة منه تشكِّل قصيدة بؤس:

«نرى، في هذا المنزل، أثاثاً لا يفنى، أثاثاً تنكَّر له الجميع، لكنه موضوع، هنا، كبقايا حضارة في مستشفى الأمراض المستعصية: ترى «بارومتراً» تخرج منه عيدان عند سقوط المطر، ورسوماً كريهة تصدّ النفس عن الطعام، مُحاطة بأطر من الخشب الأسود، ذات خطوط مذهَّبة، وساعة قديمة من الصدف مرصَّعة بقطع من النحاس، ومدفأة خضراء، وقناديل «أرغان»، يمتزج فيها الغبار بالزيت، وطاولة مستطيلة مغطّاة بقماش مشمَّع، تجمَّعت فوقه الأوساخ الدهنية، حتى أن إنساناً فكهاً يستطيع أن يحفر فوقها اسمه، بإصبعه، بخطّ انيق، وطاولات مخلَّعة، وبسط صغيرة مهترئة من «سبارته» تمتدّ، باستمرار، كأن لا نهاية لها، ومدافئ بالية الأرجل، مهشّمة الثقوب، مخلَّعة المفاصل، محترق خشبها. ولكي نتمكَّن من أن نوضِّح كم هو هذا الأثاث قديم، ومشقَّق، ومهترئ، ومرتعش ومتآكل، وأقطع، وأعور، ومعطَّل، وعاجز، وفي حالة النزع، يجب أن نصفه وصفاً وافياً».

إن للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص، لأن الإنسان لا يشكِّل وحدة بنفسه، فالشخص، وشخص الرواية، ونحن أنفسنا، لا يُشكِّل أحدنا فرداً بحدّ ذاته، بل جسداً فقط، جسداً مكسوّاً بالثياب، مسلَّحاً، مجهَّزاً؛ فبعض الحيوانات لها مخالب، والبعض الآخر لها مناقير حادّة أو قرون، والإنسان لا يستغني عن الأسلحة التي صنعها، خوفاً من الانقراض. إن الإنسان الحقيقي يتألَّف من الجسم، ومن الأشياء التي

تخصّ الجنس البشري، كما يخصّ هذا العشّ هذا النوع من الطيور.

قال بلزاك في «مقدِّمته»، سنة 1842:

«للحيوان قليل من الأثاث، ولا علم له أو فنّ، بينما يميل الإنسان، بحسب سُنّة، ما تزال غامضة، إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كلّ ما يخصّ به حاجاته، ومهما حاول «لاونهوك»، و«سوامروان»، و«سبالنزي»، و«ريومور» ، و«شارل بونيه»، و«موللر»، و«هاللر»، وغيرهم من علماء الحيوان، أن يظهروا كم هي مثيرة للاهتمام عادات الحيوان، فإن عادات كلّ حيوان بمفرده، هي - في نظرنا- على الأقلّ -متشابهة، تماماً، في جميع الأوقات. بينما تجد العادات، والثياب، والكلام، والمنازل، عند الأمير، وصاحب المصرف، والفنّان، والبورجوازي، والكاهن، والفقير، يختلف بعضها عن بعض، وتتطوَّر وفقاً للمدنيّات.

ولهذا؛ «العمل» الذي يجب أن يُصنَع ينبغي له أن يشتمل على أشكال ثلاثة: الرجال، والنساء، والأشياء، أي الأشخاص والتمثيل المادّي لأفكارهم، وأخيراً الإنسان والحياة، لأن الحياة هي ثوبنا وكساؤنا».

إن مصير الفرنسيين مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمصائر ومغامرات المقاعد التي يجلسون عليها ، أو الأسرّة التي يرقدون فيها. ومن الواضح أن إحدى الفروقات المهمّة بين المدنيّات هي الطريقة التي يتكيَّف بهاالجسد مع الأغراض المختلفة التي تحيط به؛ فحيث لا وجود للمقاعد، ينشأ نوع جديد من الإشارات والحركات والتهذيب وطرق المعيشة، كما أن مجيء أناس لا يمكن أن يستريحوا إلّا بالجلوس على المقاعد، إلى بلاد لا مقاعد فيها، يقلب -في الحال- اقتصاد هذه البلاد، وعادات سكّانها، وأفكارهم.

وإذا كانت الأشياء لا تتدخَّل كثيراً في روايات القرن الثامن عشر، فذلك لأن المجتمع كان لا يزال مستقرّاً؛ فهي، إذن، «مفروضة» فرضاً. وابتداءً من الثورة، ازدادت أهمِّيّة الأشياء، وخاصّة الأدوات المنزلية، لأنها تشكِّل علامة أكيدة، للالتقاء، في الفوضى الاجتماعية، وفي اضطرابات الأشخاص النفسية.

وفي الفصول الأولى من «الجلد المرقَّط»، يقدِّم لنا بلزاك بياناً عن نظريَّته في الأشياء: إن رفائيل، وهو على وشك الانتحار، يدخل مخزناً لبيع العاديات، هو -نهاية المطاف- لأشياء وردت من كلّ مكان، وقد انفصلت عن قرائنها، لكنها تسمح بإعادة بناء بيئتها كما تسمح العظام للعالم كوفيه بإعادة تركيب هياكل حيوانات العصور الغابرة. إنه مخزن ضخم لبيع العاديات، أكبر من غيره، مخزن لا يمكن تصوُّره إلّا في الحلم، ولا يلبث رفائيل أن يتغلغل، شيئاً فشيئاً، في هذا الحلم:

«وفي الحالة الرهيبة التي كان يتخبَّط فيها هذا (الشخص) المجهول، كانت أحاديث «الدليل»، وعباراته التجارية البلهاء مثل مناكَدة، تستخدمها العقول الضيِّقة للقضاء على رجال النبوغ، و-مع ذلك- حمل صليبه حتى النهاية وأخذ يصغي إلى دليله، ويجيبه بحركات أو بكلمات مقتضبة، ولكنه توصَّل، في النهاية، إلى ملازمة الصمت، وتمكَّن من الاستسلام إلى تأمُّلاته الأخيرة التى كانت رهيبة.

لقد كان شاعراً، ووجدت نفسه صدفةً مرعىً فسيحاً. كان يرى، مسبقاً، رفات عشرين جيلاً».

إن الأشياء هي رفات الزمن وبقاياه.

«ولدى النظرة الأولى، عرض المخزن أمامه لوحة غامضة، تتصادم فيها جميع الأعمال البشرية والإلهية، فكانت التماسيح والقردة والأفاعي المحشوّة بالتبن تبتسم لقطع من زجاج الكنائس، وتبدو كأنها تودّ أن تمعن نهشاً في التماثيل، وان تزحف وراء الاثاث اللامع، وان تتسلIQ ق الثريات. وهناك إناء من صنع «سيفر»، رسمت عليه مدام جاكوتو صورة نابليون، موضوع بالقرب من (أبي هول) مقدَّم لسيزوستريس».

إن الجمع بين هذه الأشياء المميَّزة، المختلفة المنشأ، يقود بلزاك إلى خلق صور لا تشوّه، أبداً، أجمل النصوص السوريالية:

«مركب من العاج يجري، بملء أشرعت فوق ظهر سلحفاة جامدة آلة لإفراغ الهواء تقلع يمين الإمبراطور أوغسطوس...».

وفي مقطع أخر، سيبذل بلزاك جهده ليظهر، في بضع كلمات، المنطقة التاريخية، والعالم الذي ينتمي إليه «نموذجه»:

لقد خرج من الحياة الواقعية، وصعد -تدريجياً- نحو عالم مثالي، حتى إذا وصل إلى قصور الانخطاف المسحورة، بدا له الكون قطعاً، قطعاً وومضات من النار كما تألَّق المستقبل، فيما مضى، مشتعلاً أمام عينيّ القدّيس يوحنا، في باثموس.

وانتصبت أمامه آلاف الصور المعذَّبة الجميلة والرهيبة، المظلمة والواضحة، البعيدة والقريبة، كتلاً كتلاً، وجيلاً جيلاً. وهكذا، بدت له مصر متصلِّبة خفيّة، تتصاعد من الرمال على شكل مومياء مقمَّطة بعصائب سوداء، ثم الفراعنة الذين استعبدوا شعوباً بكاملها ليبنوا لهم قبوراً، ثم موسى والعبرانيون والصحراء؛ لقد تخيَّل عالماً قديماً مدهشاً. وهناك تمثال من الرخام، نضر وجميل، قائم على قاعدة قويّة مشعّة ببياض ناصع، راح يحدِّثه عن حوريات اليونان وإيونيا المغريات.

آه! من يستطيع أن يصدّ نفسه عن الابتسام، لو رأى مثله، على قاعدة حمراء، فتاةً سمراء ترقص في إناء فخّاري من صنع «الأتروسك» أمام الإله «برباب»، وهي تحيِّيه بفرح وسرور...».

بعد هذه الاستحضارات الحدسية، يشرح لنا بلزاك كيف يمكننا بناء عالم قديم، اعتماداً على أشياء كهذه:

«هل حدث لك أن انطلقت في رحاب المدى والزمن، وأنت تطالع كتب كوفيه الجيولوجية؟ وهل حملتك أجنحة عبقريَّته، فحلَّقت فوق هوّة الماضي اللامحدودة، كأنك محمول على كفّ ساحر؟ إن النفس لترتعد فرقاً عند اكتشافها قطعة قطعة، وطبقة طبقة، تحت مقالع مونمارتر، أو بين صخور الأورال الصلصالية، بقايا هذه الحيوانات، التي تعود إلى مدنيّات ما قبل الطوفان، وترى من خلالها مليارات السنين والملايين من البشر الذين نسيتهم الذاكرة البشرية الضعيفة، وقضت عليهم السنن السرمدية التي لا تزول، تلك الآثار المكدَّسة على سطح أرضنا

مشكِّلةً تلك القطعة الصغيرة من الأرض التي تعطينا الخبز والازهار. أَوَ ليس كوفيه هو أكبر شاعر في عصرنا؟ أجل. إن اللورد بيرون قد عبَّر، ببضع كلمات، عن تلك الاختلاجات النفسية، ولكن عالِمَنا الطبيعي كوفيه قد أعاد بناء عوالم، برمّتها، بواسطة عظام مكلَّسة، وأعادَ - على غرار قدموس - بناءً مدن بأضراس، وأرجع إلى آلاف الغابات أسرارها الزيولوجية، معتمداً بضع قطع من الفحم الحجري، واكتشف عالماً من الجبابرة في قدم ماموث..».

إن الأشياء، في هذه الحال، تصبح آثار الواقع البشري. وطالما أن هذا الواقع مازال باقياً، فإن هذه الأشياء هي بقاياه وعظامه، بل هيكله العظمي الخارجي. نحن بحاجة إلى عمود فقري لنستطيع الوقوف، وإلى عمود فقري خارجي لنستطيع الجلوس، هو الكرسي الذي صنعه النبوغ البشري، كما تصنع السلحفاة درقتها.

ومجمل القول: إن كتابة الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية وحسب، بل -كذلك- على الجمع بين أشياء مرتبطة، جميعها، بالضرورة، بأشخاص، ارتباطاً بعيداً أو قريباً. فنحن نستطيع أن نأتي، في الرواية، على ذكر أشياء غير بشرية، كالصخور، مثلاً، التي لم يصنعها الإنسان، والتي هي -على وجه ما- تنكر الإنسان، لكنها لم تُذكر في الرواية إلّا بالنسبة إليه.

نحن نمثِّل، إذن، مدًى مأهولاً، ونصفُ أثاثاً، ونستعين بالأثاث، لكننا نُحدث، في داخل العمل نفسه، وفي علاقاته بالخارج ، ظاهرة للأثاث والسكن.

إن الرواية هي، أوَّلاً، مجرَّد شيء، كتاب، «كتاب» موضوع على مكتبتنا، على طاولة ننقله، لنضعه على سريرنا، وعندمانفتحه وننقِّل نظراتنا بين الصفحات نعلق في الفخّ، فتنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر يخلقه «ديكور» الرواية.

هأنذا جالس في مقعد مريح، تحت ضوء خفيف، فإذا بي على صهوة

جواد يجوب جنوبي الولايات المتَّحدة:

«بصورة أنهم لم يعودا اثنين، بل أصبحوا أربعة هم الذين كانوا يسيرون بجيادهم، في الظلمة، بين الحفر المكسوّة بالجليد، في ليلة الميلاد تلك..».

هذا ما قاله فولكنر في نهاية كتابه «ابشالوم»، معلِّقاً على القصّة التي يرويها كانتان لشريف عن رحلة هنري ستوبن، برفقة شارل بون، ثم يضيف: «لقد كانوا خمسة، على الأقلّ، وأنت معي السادس».

وهكذا، سأتجوَّل من مكان إلى آخر، تقودني عبارت الكاتب، وسأجد أمامي الديكور، والأثاث، والوجوه، وأدور حولها، عن قرب أو عن بعد، في مدًى آخر، مليء أو فارغ ، لا شكل له أو منظَّم، موجَّه أو لا اتِّجاه له.

لكنني لن اكتفي باقتفاء خطوات أشخاصي، من الرواق إلى غرفة الطعام، أو إلى المطبخ، بل أرسم لنفسي طريقاً خاصّاً ضمن هذا الديكور. فالكتاب، إذن، يضع أمامنا ظاهرة للسكن فوق ما يصفه أو يوحي به، لأنني، في الواقع، أتنقل، في كتاب، كما أتنقل في بيت. فبعض البيوت لها مداخل فخمة، والبعض الآخر تتابع فيها أقسام مضاءة، وأخرى مظلمة، وأروقة ضيِّقة، على أن اجتازها لأصل -فجأةً- إلى مكان رحب.

فإذا كان العالم الخيالي يشتمل على مظاهر تقرِّبه من العالم التصويري، فإن بعض المظاهر تحتاج -لتتوضَّح- إلى تشابيه مأخوذة من الفنّ المعماري أو الفنّ التجميلي. وكما أنه يمكننا، في منزل معينَّ، أن ننتقل من غرفة إلى أخرى، عن طريقين مختلفين، أحدهما سهل مريح، والآخر صعب مزعج، إذ يمكن أن تكون الغرف مفتوحاً بعضها على بعض، أو على العكس، تكون هنالك حواجز تفصل بينها، كذلك يمكن أن يكون، بين الغرف، التي ينقل فيها الكاتب قارئه، اتّصال أو انفصال، تداخل أو انفراد.

ويمكنني أن اتّبع، خطوةً خطوةً، المسافة التي يقطعها أحد الأشخاص

من مدينة إلى أخرى بوصف المسافة بكاملها، (وذلك -بالطبع- بمقدار ما يتيسَّر وصف هذه المسافة كلّها. والواقع أن وصفاً كهذا لا يمكن أن يتمّ إلّا بمعرفة انتقاء بعض الأماكن الدالّة)، وجعلي القارئ يسير في الطريق التي يتَّبعها بطل الرواية، إن لكننا نعلم علم اليقين أنهم يتَّبعون، غالباً، نهجاً آخر، فيقولون لنا -مثلاً- أن «جول» موجود، اليوم، في برلين، ثم في الفصل التالي، بعد أسبوع من تسلسل الرواية، نجده في ستراسبورغ، مسدلين ستار الصمت على كيفية الانتقال. إن شخص الرواية كان مرغماً على قطع هذه المسافة، أمّا نحن فلا نشير إليها، البتة، لأننا نسكن المدى الخيالي، خلافاً عنه، لكن هذا النوع من السكن سيعرض مشاكل متجانسة.

فبين التأليف الخيالي والتنظيم الواقعي للمدى المأهول، بجميع أشكاله: (غرفة، مدينة، أو الأرض بكاملها)، تقوم روابط وثيقة، لأن الأمر يتعلَّق بمعالجة المسافة وتنظيمها. فالانتقال من غرفة إلى أخرى، ومن حَيّ إلى آخر، ومن مدينة إلى أخرى، قد يكون واقعياً أو وهمياً مختلفاً.

وبحسب معرفتي، لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاماً تنقلنا إلى أماكن أخرى، وهذه هي الحال في كتاب «رحلة في جوانب غرفتي» لكزافيه دوميستر. إن حوادث الرواية تجري كلّها، مبدئياً، في غرفة واحدة، غير أن القارئ ينتقل إلى أماكن أخرى من خلال وصف أثاث الغرفة وتاريخها.

وهكذا، يقوم تنظيم الطريق التي «تتنادى» بها الأماكن، ويتمثّل الواحد منها داخل الآخر.

نحن، اليوم، لا نعيش، أبداً، في مكان واحد، فالمكان الذي نقيم فيه معقَّد؛ وهذا يعني أننا عندما نكون في مكان ما نفكِّر، دائماً، بما يجري في مكان آخر، وتصل إلينا معلومات عن الخارج. فإذا أدرنا مفتاح المذياع وجدنا أنفسنا أمام مذيع، تفصلنا عنه مئات أو آلاف الأمتار. أنا

في بيتي، لكن بيتي هذا ليس مغلقاً، فهو متَّصل بغيره بواسطة المذياع والهاتف والصحف والكتب، والأعمال الفنّيّة.

لقد كان الأمر، دائماً، كذلك، إلّا أن سيطرة مسقط الرأس، والمكان الذي نتنفَّس فيه، وما نراه -مباشرة- كانت في الماضي كبيرة جدّاً بالنسبة إلى الآفاق الأخرى، بحيث إننا لم نكن نعير هذه الآفاق أدنى انتباه. لنتناول المسكن، مثلاً: في القرن الثامن عشر، لم يكن بالمستطاع معرفة ما يحدث في غرفة أخرى إلّا إذا انتقلنا إليها، أو بواسطة رؤية مباشرة، مخفيّة، نوعاً ما: كوّة، ثقب، شقّ في الجدار، مرآة كتلك التي توضع في الأروقة فتسمح للمرأة، عندما تغادر الغرفة، بمراقبة ما يجري خلفها، أو معرفة من يتبعها، دون أن تلتفت إلى الوراء، ومن هذا القبيل المنبهات الميكانيكية البدائية مثل الأجراس، و«الدواليب» عند مدخل الأديرة، أو ذلك الشيء المذكور في كتاب «الإنسان الذ يضحك»، الذي يقلق راحة جويمبلين المسكين، في حالة سُكره. أمّا اليوم، فإن أيّة مؤسَّسة تقدِّم لنا أمثلة دقيقة عن الاتِّصال الداخلي في المنزل: الهاتف الداخلي، التليفزيون، الأنابيب المفرغة من الهواء، وغيرها..

حريٌّ بنا، إذن، أن نفهم كلّ هذا، وأن نقدِّم كلّ هذا، وأن نعمل بـ«فطنة» في هذا المدى، مبدِّلين فيه بواسطة هذه القطعة من الأثاث التي هي الكتاب، وهو «الأثاث» الأفضل، «المتحرك» بين الأبنية.

استعمال الضمائر في الرواية

تكتب الروايات -عادةً- بصيغة الغائب أو المتكلِّم، ونحن نعلم علم اليقين أن اختيار إحدى هاتين الصيغتين هو من الأهمِّيّة بمكان، وأن ما ينقل إلينا، بصيغة الغائب، هو غير ما يمكن أن يقال لنا بصيغة المتكلِّم، خاصّة أن وضعنا -بوصفنا قرّاء- يتبدَّل، تماماً، بالنسبة إلى ما يقال لنا.

- ضمير الغائب

إن أبسط الصيغ الأساسية، للرواية، هي صيغة الغائب. وفي كلّ مرّة يستعمل الكاتب فيها صيغة أخرى، يكون ذلك، نوعاً ما، على سبيل «المجاز»، فعلينا ألّا نتقيَّد بها حرفيّاً، بل أن نردّها إلى صورتها الأساسية المضمرة. هكذا، نرى أن مارسيل بطل رواية «البحث عن عالم ضائع»، يستعمل صيغة المتكلِّم، ولكن بروست نفسه يصرّ على أن هذه الصيغة

«أنا» هي شيء آخر، ويقدِّم على ذلك حجّة دامغة، بقوله: «إنها رواية».

وفي كلّ مرّة تكون القصة خيالية، تدخل الضمائر الثلاثة -حتماً- في الموضوع: ضميران حقيقيّان: الكاتب الذي يروي القصّة، ويقابله، في المحادثة، الضمير «أنا»، والقارئ الذي نروي له القصّة، ويقابله الضمير «أنت»، و-أخيراً- شخص وهمي هو البطل الذي نروي قصّته، ويقابله الضمير «هو».

أمّا في الأخبار اليومية، وكتب السير، وقصص كلّ يوم فيتساوى الراوي مع من يروي قصَّته، وفي خطب المدح، وخطب الاستقبال في الأكاديمية الفرنسية، وفي قرارات الاتِّهام، فإن مَنْ يوجَّه إليه الكلام، أوّلاً، هو نفسه من يدور الكلام حوله. أمّا في الرواية، فلا يمكن أن تتساوى الضمائر، لأن من نتكلَّم عنه لا وجود له، في الواقع، فهو -بالضرورة- شخص آخر بالنسبة إلى هذين الشخصين، من لحم ودم، اللذين يتحاوران بواسطته.

ولمّا كان الأمر يتعلَّق بشيء وهمي، ولمّا كنّا لا نستطيع التثبُّت من الوجود المادّي لهذا الشخص الثالث، فلا نصطدم بجسمه مطلقاً، ولا بشكله الخارجي، فإن هذا الواقع يظهر لنا أن التمييز بين صيغ الضمائر الثلاثة يفقد، في الرواية، كثيراً من الصلابة التي يمكن أن يتحلّى بها في الحياة اليومية: فالضمائر الثلاثة هي على اتّصال متبادل.

يعلم كلّ منا أن الروائي يبني أشخاصه، شاء أم أبى، عَلِم ذلك أم جهله، انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصّة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة، يروي من ورائها قصَّته ويحلم من خلالها بنفسه، وأن القارئ لا يقف موقفاً سلبياً محضاً، بل يعيد، من جديد، بناء رؤية أو مغامرة ابتداءً من العلاقات المجمّعة على الصفحة، مستعيناً هو، أيضاً، بالموادّ التي هي في متناول يده، أي ذاكرته. فيضيء الحلم الذي وصل إليه، بطريقته هذه، كلّ ما كان يغشاه شيء من الإبهام.

ففي الرواية، إذن، يكون ما يروونه لنا هو، دائماً، شخص يروي

قصَّته ويقصّ علينا، ووعي واقع كهذا يسبِّب انتقالاً في الرواية من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلِّم.

- ضمير المتكلِّم

إن الأمر يتعلّق أوَّلاً بشيء من التقدُّم في الواقعية، وذلك بادخال وجهة نظر معيَّنة، فعندما يروي كلّ شيء، بصيغة الغائب، يبدو المراقب غير مكترث، كأن الأمر لا يعنيه البتة: «ربما أخطأ البعض في ما يتعلَّق بما جرى، لكن الجميع يعرفون، اليوم، أن الحوادث قد جرت هكذا، وعندما نلاحظ أن الأشياء، في الأعم الأغلب، ما كانت جرت على هذه الصورة لو علم بعض الأشخاص المعنيِّين ما كان يجري في غير هذا المكان، وأن هذا الجهل هو أحد المظاهر الأساسية للواقع البشري، وأن حوادث حياتنا لا تتوصَّل، أبداً، إلى أن تدخل التاريخ بصورة تخلو معها روايتها من الأخطاء، فنحن مضطرّون أن نقدم لأنفسنا ما نعتقد أننا نعرفه، وأن نعيِّن، بالضبط، كيفية حصولنا على هذه المعرفة.

ومن الصفات المميِّزة لهذا الواقع، أننا نستعمل، بالطبع، صيغة المتكلِّم في كلّ مرّة نحاول فيها نجعل من الوهم حقيقة وإثباتاً، كما فعل دانيال ديفو في كتابَيْه: «روبنسون كروزويه»، و«مذكِّرات عام الطاعون».. ولو كان الكاتب -في الواقع- قد استعمل صيغة الغائب لكان جرَّنا إلى طرح السؤال التالي: «لماذا لا يعرف أحد غيره شيئاً عن هذا الأمر؟». ولكن الكاتب الذي يعرض لنا مشاكله يجيب، مسبقاً، عن هذا السؤال، ويحيل كلّ تثبيت إلى المستقبل، فيشرح لنا كيف أن «واحداً»، فقط، علم بالأمر، وأن «الباقين» لم يعلموا به.

إن الراوي، في روايته، لا يُعتَبر ضميراً متكلِّماً محضاً، وليس هو الكاتب، بذاته، فيجب -إذن- ألّا نخلط بين روبنسون وديفو، أو بين مارسيل وبروست. فالراوي هو نفسه شخص وهمي، لكنه بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميِّين، وكلّهم يعتبرون ، بالطبع، من ضمائر

الغائب، يمثِّل الكاتب وشخصَه. وينبغي لنا ألّا ننسى أنه يمثِّل القارئ كذلك، كما يمثِّل، بدقّة فائقة، وجهة النظر التي يدعوه إليها الكاتب، ليتمكَّن من تقويم، تسلسل حوادث معيَّنة، وتذوُّقها، ليسفيد منها.

وهذا التحديد المميز، الإلزامي (على القارئ أن يضع نفسه في هذا الموقف) لا يمنع، البتّة، من حدوث غيره من التحديدات. وكثيراً ما نجد روايات يكون فيها الراوي شخصاً ثانوياً يحضر المأساة، أو تبدُّل البطل أو أبطال عدّة، ويقصّ علينا مراحل هذا التبدُّل. أمّا بالنسبة إلى الكاتب، فمن منّا لا يلاحظ أن البطل هو ممثِّل لحلمه، وأن الراوي يمثِّل نوعيته وما هو؟ إن التمييز بين هذين الشخصين يعكس داخل العمل الأدبي التمييز الذي عاشه الكاتب بين الوجود اليومي كما قاساه والوجود الآخر الذي يعدّ به نشاطه الخيالي ويسمح بحدوثه. وهذا التمييز نفسه هو الذي يريد الكاتب أن يجعل القارئ يتحسَّسه ويتألَّم منه. إنه لا يكتفي بأن يقدِّم له حلماً يخفِّف عنه، فحسب، بل يودّ أن يجعله يشعر بكلّ المسافة القائمة بين هذا الحلم وتحقيقه العملي.

إن اللجوء إلى إدخال الراوي، وهو نقطة الالتقاء بين العالم المروي عنه ومكان الرواية، والوسيط بين الحقيقي والخيالي، يسبِّب مشكلة عويصة حول مفهوم الزمن.

وإذا كانت الرواية، بكاملها، مكتوبة بصيغة ضمير الغائب (فيما عدا الحوار، بالطبع) أي رواية بدون راوٍ، فإن المسافة بين الحوادث المرورية والزمن الذي ترويها فيه، لا قيمةَ لها البتّة. إنها قصّة مستقرّة، لا يتبدّل كيانها، مهما كان الشخص الذي يرويها، والزمن الذي تروي فيه. الوقت الذي تجري فيه حوادث القصّة، لا أهمية لعلاقته بالوقت الحاضر. إنه ماضٍ منقطع، تماماً، عن الحاضر، لكنه لا يعود ليبتعد، فهو فعل ماضٍ محدَّد في الزمن، أو كما يسمّونه في قواعد اللّغة الفرنسية «الماضي البسيط-Passé simple».

ويحتِّم علينا إدخال الراوي معرفةَ الصلة القائمة بين الكتابة والحوادث. وفي الأصل، يفرض على الراوي أن ينتظر حلّ عقدة الرواية،

واستقرار الحوادث في صيغتها النهائية، وعليه أن يحيط بحوادث الرواية بكاملها قبل أن يبدأ بقصّها. إن البحّار عندما يشيخ، ويهدأ، ويرجع إلى حظيرته، يعود إلى نبش ماضيه، فينظم ذكرياته، ويقدِّم قصَّته على شكل مذكّرات.

وكما أن «أنا» الكاتب تُطلِق، في العالم الخيالي، «أنا» الراوي، هكذا يطلق «حاضر» الراوي في ذكرياته الخيالية حاضراً تامّاً، فتكثر، عندئذ، العبارات التالية: «في ذلك الحين، لم أكن أعرف، بعد، أنَّ....». أمَّا التنظيم النهائي للحوادث كما تحضر في الذاكرة الهادئة المثالية، فسيقابله، أكثر فأكثر، تنظيم استثنائي لمعطيات غير كاملة، يوماً فيوماً، وهي وحدها تسمح بتفهُّم الحوادث، و«إحيائها» من جديد.

وإذا وُضِع القارئ مكان البطل، وجب، أيضاً، أن يوضع في زمنه، وأن يجهل ما عليه أن يجهل، وأن تبدو له الأشياء كما كانت تبدو له، من قبل؛ ولهذا السبب إن المسافة الزمنية بين المروي والرواية لابدّ لها أن تنقص: فننتقل من المذكرات إلى الأخبار اليومية، ومن المفروض أن تكون الكتابة قد تدخَّلت في أثناء الحادث، في ساعة راحة مثلاً، ومن الأخبار السنوية إلى الصحائف اليومية، ويدقِّق الراوي كلّ مساء في تلك الحوادث ويدلّنا على أخطائه، وقلقه، ومشاكله وأسئلته. ومن الطبيعي أن نقصّر تلك المسافة إلى حدّها الأدنى، فنصل إلى رواية معاصرة، تماماً، للحوادث، التي ترويها. ولمّا كان يتعذَّر علينا، بالطبع، أن نكتب ونتشاجر، في آن واحد، وأن نتناول الطعام ونفعل الحبّ معاً، فنحن مجبرون على أن نلجأ إلى نوع من الاصطلاح هو: الحوار الداخلي.

- الحوار الداخلي

إن المجال فسيح أمامنا، حتى في كتابة اليوميّات؛ لنستعيد، في خاطرنا، أكثر من مئة مرّة، ذكر الحوادث قبل انتقالها من حيِّز العمل إلى حيِّز الرواية.

ويدّعون، هنا، أنهم يقدِّمون لنا الواقع، عند حدوثه، نابضاً بالحياة، مع ما له من امتيازات عجيبة تمكِّننا من تتبُّع مجريات الحادثة في ذاكرة الراوي، وجميع التحوُّلات التي طرأت عليها، والتأويلات المتتابعة فيها، والتطوُّر في تعيين موقعها، منذ اللحظة التي حدثت فيها إلى لحظة تدوينها في اليوميات.

ولكن مشكلة الكتابة، في الحوار الداخلي العادي، هي -بكلّ بساطة ووضوح- موضوعة بين هلالين، ومطموسة معزولة. فكيف يحدث لهذا الكلام أن يصبح كتابة؟ وفي أي زمن تمكَّنت الكتابة من استعادته؟ إنها لأسئلة نبقيها جانباً. ونجد أنفسنا -من ثَمَّ، على مستوًى أعلى- أمام صعوبات من النوع الذي صادفناه في الرواية المكتوبة بصيغة الغائب: يقال لنا ما حدث، وما جرى، ولا يذكرون لنا كيف توصَّلوا إلى معرفته، ولا كيف يمكننا أن نتعرَّف إلى ذلك، في الواقع، في حال وقوع حوادث من هذا النوع.

على أن هذا النسيان، وهذا الطمس اللذين يحدثان عند كبار كُتّاب الحوار الداخلي، يخفيان مشكلة أشدّ خطراً؛ هي مشكلة اللّغة نفسها. والواقع أنهم يفترضون، في شخص الراوي، لغة ملفوظة بيِّنة، حيث لاوجود لها عنده، عادةً.

فهنالك فرق بين رؤية مقعد، ولفظ كلمة (مقعد)، فإن لفظ هذه الكلمة لا يفرض، بالضرورة، ظهور ضمير المتكلِّم. وإذا جاز لي أن أقول «الرؤية الملفوظة»، الرؤية التي تعيد الكلمة إلى خاطري صورتها، وتعطيني صفاتها، فإن هذه الرؤية يمكن أن تظلّ على مستوى «هناك مقعد»، دون أن تبلغ مستوى «إني أرى مقعداً». فمن الممكن، إذن، أن نوضِّح قوّة التفهُّم هذه، وكيفية الوصول إلى اللّغة المناسبة.

فإذا كانت القصّة بصيغة ضمير المتكلِّم فإن الراوي يقصّ ما يعرفه عن نفسه، ما يعرفه عنها فقط. أمّا في الحوار الداخلي فذلك يتقلَّص بازدياد، إذ لا يمكنه أن يروي إلّا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة، بالذات؛ فنحن، إذن، أمام ضمير مغلق. وتبدو القراءة، عندئذ، كأنها

حلم «بفضح وهتك» يرفضه الواقع، باستمرار.

فكيف السبيل إلى فتح هذا الضمير، الذي لا يمكن أن يكون مغلقاً إلى هذا الحَدّ، إذ إن الاشخاص، في كلّ قراءة، يتجوَّلون فيما بينهم؟ وكيف يمكننا أن نجلو سرّ هذا التجوُّل؟.

- ضمير المخاطب

هنا، يجب استعمال ضمير المخاطب الذي يمكن أن يوصف، في الرواية، بأنه الشخص الذي نروي له قصَّته الخاصّة به.

وبسبب وجود هذا الشخص الذي نروي له قصَّته أو شيئاً عنه لايعرفه أو لم يعرفه، بعد، على الأقلّ،- على مستوى اللّغة، يمكن وجود قصّة تروي بصيغة ضمير المتكلِّم تكون، دائماً، بالنتيجة، قصّة «تعليمية».

وهكذا، نجد عند فولكنر محادثات ومحاورات، يروي فيهابعض الأشخاص، للآخرين، مافعله هؤلاء في أثناء طفولتهم من حوادث، نسوها هم أنفسهم، أو ما وعوها إلّا بصورة جزئية جدّاً.

ها نحن في موقف التعليم ولم يعد الأمر متعلِّقاً بشخص يملك قوّة الكلام، كملكة لا تتبدَّل ولا تتحوّل كصفة فطرية يُكتفى بممارستها، بل بشخص نعطيه ملكة الكلام.

فينبغي، بالنتيجة، لسبب أو لآخر، ألّا يتمكَّن هذا الشخص من رواية قصَّته، وأن يمنع عنه الكلام، ويُدعم هذا المنع بالقوّة، وأن نسبِّب، بعد ذلك، وصوله إلى الكلام. هكذا يفعل المحقِّق ومفوَّض البوليس في استنطاقاتهما، فرنهما يجمعان مختلف عناصر القصّة التي يرفض المثل الأساسي أو الشاهد أن يرويها، ثم ينظِّمان هذه العناصر في قصّة تروى بصيغة المخاطب، لتفجير الكلام الذي رفض الراوي الإفصاح عنه أو لم يستطع الإدلاء به: «لقد عدت من عملك عند الساعة..، ونحن نعلم من هذا الانقطاع أو ذاك أنك تركت منزلك عند الساعة..، فماذا

فعلت بين هاتين الفترتين؟»، أو «تقول إنك فعلت كذا، ولكن ذلك مستحيل لهذا السبب أو ذاك؛ فلابدّ إذن، انك فعلت كذا...».

لو كان الشخص يعرف هو نفسه قصّته، بكاملها، ولو لم تكن لديه موانع لسردها للغير، أو لروايتها لنفسه، لوجب استعمال صيغة المتكلِّم: إنه يدلي بشهادته.

ولكن الأمر يتعلَّق بأن تُنتزع منه إفادته انتزاعاً؛ إمّا لأنه يكذب، أو لأنه يخفي الحقيقة عنّا، أو يخفي عن نفسه شيئاً ما، وإمّا لأنه لم يستكمل العناصر، بأسرها، وحتى ولو كان قد استكملها فهو غير كفيء بربط بعضها ببعض، بصورة موافقة.

إن الكلمات التي يدلي بها الشاهد بصيغة المتكلِّم، تبرز في بحر القصّة كأنها جُزُر، جعلتها صيغة المخاطب التي كُتبت بها الرواية تطفو على سطحه.

وهكذا، في كلّ مرّة نرغب فيها في وصف تطوُّرحقيقي في الضمير، أي خلق اللّغة نفسها، أو أيّة لغة كانت، فإن صيغة المخاطب هي التي تكون أكثر فاعليّة.

وفي صميم العالم الروائي تمثِّل صيغة الغائب هذا العالم كعالم مختلف عن الكاتب والقارئ. إلّا أن هذه الصيغ، يتَّصل بعضها ببعض، ويحدث بينها تبادل مستمرّ.

- تبادل الضمائر

في اللّغة الدارجة، نستعمل -غالباً- ضميراً مكان ضمير آخر لنعوِّض عن نقص في الشكل، أو لنبتدع ضميراً لا وجود له في تصريف الأفعال، وهذا ما يحدث، بنوع خاصّ في لغة التهذيب واللياقة. وهكذا، يستعملون، في اللّغة الفرنسية، ضمير المخاطب، للجمع، بدلاً من ضمير المخاطب، للمفرد: (vous بدلاً من tu)، ولكنهم، في لغات أخرى

كثيرة، يستعملون لهذه الحالة، ضمير الغائب، (وهذا ما يطرح مشاكل صعبة عند ترجمة رواية كُتبت بلغة التهذيب).

إن استعمال صيغة الغائب بدلاً من صيغة المخاطب، تمشّياً مع مقتضيات التهذيب، يسمح بمحو المظهر التعليمي الذي تتَّصف به صيغة المخاطب في القصّة، ويقضي على الشعور بالطبقية الناتج عنها، مما يجعل الشخص الذي نخاطبه داخلاً في القصّة، في طبقة العامّة، طبقة الذين نعرف أعمالهم وحركاتهم، والذين يُفتَرَض أن يعرفهم أي شخص كان.

ويمكننا أن ندرس، كذلك، بالطريقة نفسها، التبادل بين الضمائر الذي يحدث عندما نستعمل صيغة الجمع للكلام عن الملوك والعظماء.

إن ضميرَي الجمع: (vous و nous)، ليسا، في الواقع، يعنيان جمعاً عادياً بسيطاً للضمائر التي تقابلهما في المفرد، بل هما ضميران مركَّبان شاذّان عن القاعدة، يقبلان التبديل، فالضمير (أنتم-vous) ليس تكراراً للضمير «أنت-tu» بل جمعاً للضميرين «أنت وهو-tu و il) إلى «أنت-tu» وإلى عدد من «هو-il»، لتعود فتتشكَّل، من جديد، عندما يتحوَّل الانتباه عن هذا الشخص المعزول.

أمّا الضمير «نحن-nuus» فليس هو تكرار للضمير «أنا-je» إنما هو جمع بين الضمائر الثلاثة، وهكذا، عندما كان أحد النبلاء يقول «نحن-nous» بدلاً من «أنا»، فذلك لأنه كان يتكلَّم، أيضاً، باسم الشخص الذي يوجِّه إليه الكلام.

ونستطيع أن نتوسَّع أكثر في الشرح، فنقول إن ضمائر المفرد كانت متَّحدة، في الأصل، بضمير جمع مميَّز، وأن لفظة «نحن-nous» كانت، في الواقع، موجودة قبل «أنا-je»، وأن «نحن-nous» تنقسم إلى «أنا وأنتم-moi et vous» وأن «أنتم-vous تنقسم إلى «أنت وهم-toi et eux».

ولابدّ أن يكون كلّ منا قد تفاجأ باستعماله ضمير المتكلِّم المفرد،

وهو يخاطب ولداً صغيراً أو طفلاً أو حيواناً، بقوله له: «هل كنتُ عاقلاً هذا الصباح؟».

إن هذا الاستعمال يوضِّح عدم إمكان الطفل إدخال الضمير «أنا-je» في قصّة عادية تُروي بصيغة المخاطب؛ونحن نلجأ إلى هذه الطريقة في مخاطبته لأنه مازال عاجزاً عن الكلام، كما نلجأ إليها، فيما بعد، لأن ما نقوله به يبقى بلا جواب. إن جميع الضمائر يمكنها أن تتحوَّل إلى ضمير غائب غير مميَّز. وفي اللّغة الفرنسية نرى أن ضمير الغائب غير المميّز «on» يتحوَّل إلى «nous» في اللّغة الركيكة، وأن «nous-on» تشابه، تماماً، «moi je».

- الضمير «هو-IL» عند يوليوس قيصر

إذا كنّا في اللّغة الدارجة، نبدّل بين الضمائر لسدّ بعض ثغرات في القواعد، فمن الواضح أن عملاً كهذا يمكنه أن يجد له، في اللّغة الفصحى، تطبيقات كثيرة في علمَيّ البلاغة، والبديع.

وهأنذا أستقي مثلَيْن على ذلك، مأخوذَيْن من الأعمال الأدبية الكلاسيكية.

إن يوليوس قيصر، في كتابه «التعليقات»، يشير إلى نفسه بضمير الغائب، وهذا التبادل الذي يحدث غالباً، في لغاتٍ عديدة، له، دائماً، معناه. ولكي نتمكَّن من تفهّم بلاغة هذا الاستعمال، ينبغي لنا أن نتخيَّل أن أحد رجال الدولة المعروفين قد كتب مذكراته بصيغة الغائب، كما فعل ونستون تشرشل، مثلاً.

إن لهذا التبادل في الضمير، عند قيصر، مغزىً سياسياً عجيباً. فلو أنه استعمل صيغة المتكلِّم لكان قدَّم لنا نفسه كشاهد عيان لما يرويه، مع افتراض وجود شهود غيره لهم قيمتهم، يمكنهم تصحيح أو إكمال ما يرويه، ولكنه -باستعمال ضمير الغائب- يعتبر هذا التبادل التاريخي أمراً مفروغاً منه، كما يعتبر أن الصورة التي يرسمها له هي نهائية، فهو

يرفض -مسبقاً- كلّ شهادة أخرى. ولمّا كان الجميع يعلمون من هو هذا المتكلّم الذي يتوارى وراء ضمير الغائب فإنهم لن يكتفوا برفض هؤلاء الشهود، فحسب، بل إنهم يمنعون ذلك منعاً باتاً.

- الضمير «أنا-Je» في «تأمُّلات» ديكارت

في خطاب الأسلوب، نرى أن الضمير «أنا» يدلّ على الشخص الحقيقي «ديكارت» الذي يروي لنا قصّته، ولكن (التأمُّلات)[1] تقصّ علينا رواية خيالية وهمية، ولهذا فالضمير «أنا» فيها، هو من نوع آخر يختلف كلّ الاختلاف عن «أنا» في خطاب الأسلوب، لأن الأمر يتعلّق بشخص آخر محجوب.

وفي مطلع التأمُّل الأوَّل، نظنّ أن الضمير «أنا» يدلّ على ديكارت نفسه «... ولكن هذه العملية بدت لي عظيمة جدّاً، فانتظرت حتى أبلغ عمراً فأكون فيه من النضج، بحيث لا آمل أن أصل إلى مثله في المستقبل، أكون فيه أصلح للقيام بها».

إلّا أننا سرعان ماندرك أن القصّة التي يرويها لنا ديكارت، ليست قصّته الخاصّة، بل هي مغامرة يريد أن يعيشها القارئ، فهو يقوده، طوال «تأمُّلات»، خطوة خطوة، كما يفعل الملاك الحارس أو المرشد الأمين.

«يمكن للحواسّ أن تخدعنا أحياناً في مايتعلَّق بأشياء قليلة الحساسية، وبعيدة عنّا جدّاً، ولكن هنالك أشياء لا يمكن أن نرتاب فيها ولو كنا قد تعرَّفنا إليها بواسطة الحواسّ. مثلاً: إني هنا، جالس أمام النار، مرتدٍ مبذلاً، حامل هذا القرطاس بيدي، أو ما شاكَلَ ذلك».

من هو الجالس أمام النار، والمرتدي مبذلاً؟. إن ديكارت يتخيَّل

(1) اقرأ: «تأملات ميتافيزيقية» لديكارت، «منشورات عويدات».

الإخراج، والديكور الذي سيكون فيه القارئ؛ لذلك هو يضعه في هذا الديكور الذي تخيَّله.

وفي ختام التأمُّل الأوَّل، يصف ديكارت، للقارئ، المرونة التي يجب أن يشعر بها بعد هذا التمرين العقلي الأوَّل:

«... إن نوعاً من الكسل والخمول يجرفني، بطريقة لاشعورية، في سياق حياتي العادية.. وهكذا، أعود، لاشعورياً وتلقائياً، إلى آرائي القديمة».

ثم يقوده، برفق، إلى الراحة. وفي الغد، فقط، ينبغي للقارئ -إذا كان الاخراج دقيقاً- أن ينتقل إلى مطالعة التأمُّل الثاني:

«إن التأمُّل الذي قمت به، أمس، قد ملأني شكوكاً بحيث لم يعد بوسعي أن أنساها...».

هنا، لا مجال للشكّ في أننا انتقلنا -لا شعورياً- إلى ضمير المخاطب، لأننا نعلم حقّ العلم أن ديكارت نفسه، لم يكتب هذا التأمُّل الثاني في اليوم السابق.. وعلى القارئ أن يخضع، بوداعة، يوماً بعد يوم، إلى أحد هذه التمارين الروحية.

ولكن هذا التبادل الخفيّ في الضمائر، يُقنّع سؤالاً يحلو لديكارت ألّا يثيره، فهو يعتبره سؤالاً ثانوياً؛ ذلك أن ديكارت يعتقد أن كلّ شيء يجب أن يتتابع، بالضرورة، إذا مَهّدت الحجج له السبيل (ويكفي لذلك شخص واحد، هو نفسه).

وعندما يكون العقل قد عاد إلى وعيه، من المفروض ألّا يكون هنالك شيء يمكنه أن يفقده هذا الوعي وأنه، -من ثَمَّ-، إذا لم يتمكَّن القارئ من أن يحقِّق، تماماً، التمرين الذي يعرض له، فلا ينبغي لنا أن نعلِّق على ذلك أهمِّيّة كبرى.

أمّا السؤال الذي آثر ديكارت عدم التعرُّض له، فهو مشكلة وجود متحدِّث، أي وجوده هو نفسه، ديكارت بعينه، كدليل لهذه السلسلة

من التأمُّلات، هذا الوجود الذي يستحيل الشكّ فيه، فعليّاً، إلّا إذا ألقينا بالكتاب جانباً.

إن استعمال «أنا»، هنا، هي محاولة لجعلنا ننسى وجود الراوي. ونحن، إذ نكتشف وجود الراوي، بتحليل طرق الرواية، نكتشف -في الوقت نفسه- الصفة الحسِّية الأساسية لضمير المخاطب.

وعندما ننتقل من قصّة ديكارت إلى قصّة هوسّير التي هي إعادة لقصّة ديكارت، نجد أن لهذا التضمين نتائج خطيرة جدّاً؛ فهو يقود هوسّير إلى أن يغلق ضمير الشخص على نفسه، ويجعله في التأمُّل الخامس بصطدم بصعوبات لا مفرّ منها، في محاولته وصف الظهور الكامل لشخص آخر، هو الأنموذج نفسه لتلك المشاكل الخاطئة التي علمنا، في مكان آخر، كيف نحذر منها.

- الضمائر المركَّبة

نجد، هنا، مثالَيْن عن الضمائر المركبة، عند قيصر وديكارت، وقد سبق لنا أن رأينا أن الضمائر المستعملة في الروايات هي، دائماً، مركَّبة، هي جمع لأشخاص المحادثة العاديِّين. فإن الضمير «أنا» الذي يدلّ على الراوي، هو -بالطبع- جمع بين الضميرَيْن «أنا» و«هو». وهكذا، يمكن أن ينتج عن ذلك بناء من الضمائر، وتكدُّسات منها. مثال على ذلك استعمال «أنا»،في الرواية مكدَّسة، الواحدة منها فوق الأخرى، التي يستعين بها الروائي الحقيقي ليفصل عنه القصّة التي يرويها. ففي رواية هنري جيمس «برج السجن»، تجد تكدُّساً لأربعة رواة مختلفين. وهكذا يفعل كير كيفارد في قصّة «إمكانية» التي هي جزء من «مراحل على طريق الحياة»، فإنه يستعمل بناءً من أربعة أسماء مستعارة، ليروي لنا حادثة، نجدها -كذلك- في مذكراته.

وبديهي أنه ينبغي دراسة استعمال جميع الضمائر، في الرواية، دراسة قياسية. ولمّا كان بالإمكان استعمال الضمائر المفردة الثلاثة،

وجمعها معاً، فإننا نستطيع أن نجرِّب ما يعطيه هذا الجمع الأوَّلي بين ضمائر الجمع. هل هنالك -مثلاً- وضع تناسبه رواية تكتب بصيغة الضمير «نحن»؟ إن المحادثة العاديّة تقدِّم لنا أمثلة كثيرة على ذلك : عندما نعود من العطلة، ونقصّ ما فعلناه على أصدقاء آخرين، فإن الراوي يستعمل ضمير الجمع «نحن»، مبيِّناً أنه، في داخل المجموعة المشار إليها، يمكن لضمير الراوي «أنا» أن ينتقل، في كلّ لحظة، من شخص إلى آخر، وأن يجد من ينوب عنه، باستمرار.

إن الروايات الكبرى تقدِّم لنا أمثالاً كثيرة لهذه الدراسة، ويبدو لي أن رواية «هيلوبيز الجديدة» هي -بنوع خاصّ- غنيّة من هذه الناحية.

- عمل الضمائر

إن دراسة هذا النوع من البناءات، والاستعمال القياسي للضمائر المركَّبة، يتيحان لنا أن نضع الكلام في أفواه مجموعات بشرية، هي مظاهر للحقيقة البشرية، لا تتكلَّم عادةً، أقلّه في الرواية، أو أنها تبقى في الظلام. وهما يتيحان لنا، أيضاً، أن نلقي الضوء على المادّة الروائية، بصورة عامودية، أي أن نظهر علاقاتها مع كاتبها وقارئها والعالم الذي تظهر في وسطه، وبصورة أفقية؛ أي أن تظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلِّفونها، وحتى خفاياهم النفسية.

هذا هو «عمل الضمائر» الذي يتيح للأشخاص أن يتكلَّموا. إنه بناء، يمكنه أن يتطوَّر خلال سرد الرواية، وأن يتبادل، وأن يتسهَّل أو يتعقَّد، وأن يمتدَّ أو يتقلَّص.

أمّا ما يتعلَّق بمسألة الشخص العامّة، فإن الاعتبارات والعمليّات السابقة تجبر، أكثر فأكثر، على التفريق بين هذا المفهوم والشخص الطبيعي، وعلى التعبير عنه كعمل يحدث في بيئة عقلية واجتماعية، وفي مدًى للحوار.

الفرد والجماعة في الرواية

كثيراً ما يقابلون الرواية (بالمعنى الحديث لهذه الكلمة؛ أي كما تبدو في الغرب، إجمالاً، في سرفنتس) بالملحمة، فيقولون إن الملحمة تروي قصّة مغامرات جماعة، بينما تكتفي الرواية بسرد مغامرات فرد. ولكن، منذ بلزاك، أصبح من الواضح أن الرواية، في أفضل أشكالها، تدَّعي أنها تتجاوز هذه المقابلة، وأنها تقصّ، بواسطة مغامرات أفراد، حكاية تحرُّكات مجتمع بأسره، فتكون- في النهاية- تفصيلاً ونقطة مهمّة؛ ذلك أن المجموع الذي ندعوه مجتمعاً- إذا أردنا أن نفهمه بدقّة- لا يتألَّف من أناس، فقط، بل من كلّ ما هو مادّي وثقافي. ولست أهدف، من كلامي، إلى إلقاء شيء من الضوء على العلاقات بين الجماعة والفرد التي يعرضها الروائي ضمن قصَّته، فحسب، بل أهدف، كذلك، إلى توضيح نشاط عمله الأدبي فيما يختصّ بعلاقات مماثلة ضمن البيئة التي تحدث فيها.

إن الملحمة، في العصور الوسطى، كانت تنتمي إلى مجتمع نظام

قديم، تظهر فيه الطبقية بقوّة ووضوح؛ أي إنه يشتمل على طبقة من النبلاء. وفي مجموع الأشخاص الذين يتألّف منهم هذا المجتمع، تكوَّنت فئة محدودة، معروفة من الجميع، تستأثر بالسلطة. ومن لم يكن منتمياً إلى هذه الفئة فهو مغمور، لا يعرفه إلّا ذوو قرباه. وعلى خلاف ذلك، كان النبلاء معروفين في بلادهم، وفي البلدان المجاورة. إن سلطة النبيل كانت ترتكز على شهرته، فهو جزء من مقاطعتنا، مشهور في الخارج، وبسببه يعرفنا سكّان البلدان الأخرى، وبدونه لا يحسّ أحد بوجودنا، ولا يعيرنا أدنى اهتمام. فيجب، إذن، أن نجتمع في مقاطعة ما، وأن نُنسَب إلى نبيل ما، إذ لا صفة لنا تميِّزنا عنه.

فالطبقية، إذن، في النظام، لم تكن سياسية فحسب، بل كانت- قبل كلّ شيء- اسمية، وعلاقات القوّة والحكم كانت خاضعة لعلاقات التمثيل، فالنبيل هو «اسم».

ومن المعروف أن القوّة والعنف، وحدهما، لا يمكنهما، أبداً، أن يجعلا من الشخص نبيلاً. فإذا حدث أن فلّاحاً قويّ العضلات حطّم جمجمة سيِّده في إحدى زوايا الغاب، فإن رفاقه الفلّاحين لن يعتبروه، أبداً، وريثاً له، وما عمله هذا سوى جريمة نكراء. ولكي تتمكَّن القوّة من الانتشار، يلزمها بيئة تمهِّد لها سبيل الشهرة: كساحة القتال، أو المبارزة، أو بيئة تتيح لها أن تتحوَّل إلى كلام. فمن يضرب بساحة القتال، بشدّة، أكثر من غيره، ويتمكّن من مساعدة من حوله، يصبح رئيساً لفرقة صغيرة تتشتَّت عندما يُقتَل. ويكفي القول إن فلاناً يصمد بقوَّة، لنعلم أن رفاقه يصمدون هم، أيضاً، معه، إذن، فالناس يدلّون عليهم باسمه، وعندما يتكلّم يتكلَّم باسمهم أيضاً، ولا سبيل إلى تمييزهم عن غيرهم، بصفتهم وحدة إلّا بواسطته. إن شكسبير يسمّي كليوباترا: مصر، وملك فرنسا: فرنسا، ودوق كانشت: كانشت. وفي العلاقة القائمة بين الملك الإقطاعي، يلعب الاسم دور المفصلة؛ فعندما نقول ملك فرنسا، فإن الكلمة تدلّ على السكّان والأرض، وعندما نقول سكّان فرنسا أو أرضها، فإن كلمة فرنسا، على العكس، تدلّ على الملك، وعلى غرار ذلك يصحّ

أن يكون تاريخ دولة ما، هو تاريخ ملوكها، وأن تكون قصّة حرب ما، هي قصّة مغامرات قوّادها، وحينما نلفظ اسم نبيل ما، فإن كلّ ما يشير إليه هذا الاسم يظهر، من خلاله، في الحال: من أرض مأهولة، ورجال إقطاع، وكلّ ما يسمح بمعرفته، وما يظهر في هالته، فكأن جميع هذه الأشياء ظلّ، ينفذ منه ذلك النبيل جليّاً بارز القسمات. إلّا أن كلّ ما ينفصل عن سدًى كهذا، وكلّ ما يصبح مشهوراً، وكلّ ما نتمكّن من تعيينه فيصير معروفاً، هو بسبب تمييزه عن المجموع. فالنور الذي يوجِّهه الشخص إلى نفسه ينعكس على كلّ من يحيط به، وهذا الفرق الذي يعلنه لا يمكن أن يبقى فرديّاً محضاً، إنه الفرق الذي لم يظهر، بعد، في الجماعة، فلا مجال لظهور نبيل جديد بدون ظهور مقاطعة جديدة.

وإذ يصبح اسم هذا النبيل اسماً لمقاطعة جديدة، فإنه يجرّ معه كلّ ما كان يشير إليه سابقاً، وخاصّة الأسرة التي كان هذا الاسم يستخدم للدلالة عليها. ومازلنا نلاحظ هذه الظاهرة حتى في أيّامنا الحاضرة؛ ففي الأسرة الكبيرة يعتمدون اسم الشخص الأقرب والأشهر للدلالة على الفروع: فالجدّان، والأعمام، والعمّات، وأبناء العمّ يتساءلون، فيما بينهم، عن أحوال مَنْ ينتمون، في أسرتهم، إلى هنري أو إلى شارل (هنري وشارل أصبحا اسمَيْن لأسرة)، كما يتساءلون، من جهة ثانية، عن حال من هم عند مادلين أو جنفياف. إن البطل الذي يصبح مشهوراً يُشهِر معه امرأته وأولاده؛ ما يجعل الجميع يعرفونهم، ويجهلون أفراد أسرة غيرهم، وهذه الخليّة، بكاملها، تنتقل إلى المقدِّمة.

وهكذا، يتكوّن، من جديد، في ضمير كلّ منا، المجتمع بأسره، ولا مفرّ- لتتمكّن هذه الأمور من الاستمرار- من أن نفرض مقابل كلّ مظهر من مظاهر القوّة، في بيئة نبيلة، اسماً مناسباً، فنرفع، مثلاً، إلى مرتبة النبلاء، كلّ جنديّ ممتاز، و- من جهة ثانية- ينبغي أن يكون مقابل كلّ اسم إمكان إظهار قوّة جسدية، مرموقة، إن لم يكن في الحرب ففي مباريات الفرسان، أو في المبارزة، على الأقلّ، وإلّا فلا نعود نفهم لماذا

يحمل هؤلاء الأشخاص، بالذات، هذه الأسماء بالذات. فعلى النبيل، في النتيجة، أن يستمرّ في إشهار اسمه، وعلى حياته ومغامراته أن تغذّي، دوماً، الصلة بينه وبين ما يدلّ عليه؛ وهذا ما يوضِّح لنا الدور الذي ستلعبه الملحمة في توازن طريقة كهذه. ومنم المفروض أن تُذكر، خارجاً عن أوقات الأزمات والأمجاد، بما سمح لهذه الأسرة أن تصبح اسماً لشعب بكامله. وإذا حدث أن أهمل أمير أو دوق أو كونت أو مركيز، أن يجعل الناس في المناطق المجاورة له، يتكلَّمون عنه، فإن كلّ شعبه هو الذي يُهمَل معه، ويُنسَى. وإذا انقطع إقطاعيّوه عن التحدُّث عنه، فيما بينهم، فقدوا ثقتهم به، وراحوا يبحثون عن شخص آخر يمكنه أن يدلّ عليهم دلالةً أفضل. بيد أنه في حال عدم وجود مغامرات جديدة، تستطيع المغامرات القديمة أن تملأ هذا الفراغ؛ وأن تكون لها الأفضلية، إذا اكتسبت لغة الراوي صلابة كافية، وكانت الكلمات مرتبطاً بعضها ببعض، بشكل مميَّز. إن مغامرة قديمة معيَّنة، كانت في زمن حدوثها تشبه المئات من غيرها، تصبح قدوة يُضرَب بها المثل بفضل الشاعر الذي عالجها، وتكتسب شهرة تدفع الناس إلى أن يشبّهوا بها المغامرات الحديثة. وإذا كان الشاعر مجيداً، اكتسبت الأسرة من أناشيده شهرة عظيمة .

إذن، في اللحظات التي يكاد ينهار فيها النظام الإقطاعي، بسبب عدم كفاءة بعض النبلاء، تستطيع الملحمة أن تنقذ أسرة من الظلمة التي توشك أن تبتلعها، أي تتمكّن من إنقاذ شعب من العدم، ومن الحرب التي لا مفرّ منها، والتي هي نتيجة لهذا التقهقر. إن كتاب «اورشليم المحرَّرة»، هو آخر جهد عبقريّ، يحاول فيه الكاتب أن يعيد إلى الأسرة النبيلة اللمعان الذي بدأت تفقده.

إلّا أنه في زمن «ناس» (مؤلِّف «أورشليم المحرَّرة»)، لم تعد مواضيع الملحمة الكلاسيكية تفي بالحاجة، إذ لم يعد لها علاقة بما يمكنه، بالفعل، أن يعرّفنا بالقوّة، أو يمنحنا إيّاها. إن صفات الشخص الجسدية، والأدبية لم تعد تسمح له بتنظيم جماعة حوله في أثناء المعركة، لأن فنّ

الحرب قد تعقَّد بصورة يصبح معها أشجع الفرسان تحت رحمة قنبلة، أو رصاصة تأتيه من بعيد، يطلقها عدوّ غير منظور، قد يكون جباناً وضعيفاً كلّ الضعف (كثير من الأسلحة تعترض، الآن، بين اليد والجرح).

إن المبارزة الفردية، وهي الصورة الأساسية للحرب في القرون الوسطى، مع كلّ ما لها من اعتبارات سامية، فقدت، اليوم، كلّ ما لها من معنى، وأصبحت المعارك تدور في الفوضى والتشويش والظلمة، وقد ولّى عهد المغامرات القديمة. وبهذه الطريقة، لم يعد بالإمكان اكتساب اسم أو المحافظة عليه. وطبقة النبلاء، مع كلّ امتيازاتها، أخذت تبدو، أكثر فأكثر، كأنها ظلم، قد يكون ضرورياً. على أننا نشعر، أكثر فأكثر، أن المناصب الرفيعة لا يحتلّها أناس مناسبون، وأن بلوغهم هذه المراكز ماهو إلّا صدفة من الصدف، وعمل استبدادي، نودّ أن يكون خارقاً للطبيعة، وفي هذه اللحظة، فقط، كما نعلم، تتبلور نظريّة «الحقّ الإلهي».

إن هؤلاء الأشخاص، لم يعد بوسعهم أن يجعلونا مشهورين، إذ لا صفة لهم تخوِّلهم ذلك، و- من جهة ثانية- لم نعد بحاجة إليهم لنشتهر. إن التقدُّم الذي أحرزه العلم، وبلغته التجارة، يعرّفنا بالكون، وبمختلف الشعوب والدول، التي لم تعد معرفتها مرهونة بالنبلاء. لقد كانت أفضل وسيلة، فيما مضى، لمعرفة شيء عن إنكلترا هي رؤية الملك؛ فإذا كان ثريّاً كانت بلاده كذلك، وإذا كان محاطاً بحاشية عديدة، فذلك يعني أن بلاده منظَّمة تنظيماً حسناً، وأنها ترتبط بمليكها ارتباطاً دقيقاً. فكلّ هذه الدلائل التي كانت، في السابق، واضحة كلّ الوضوح، والتي كان الشعب يؤمن بها لمّا جرت المقابلة في «الخيمة الذهبية»، هي الآن فارغة من كلّ معنى. ونحن نعرف، الآن، أن لا علاقة لها، البتّة، بين الجواهر التي يمكن للملوك أن يتقلَّدوها، وثروات شعوبهم، وإذا كان لويس الرابع عشر قد أحاط نفسه بحاشية كبيرة؛ فذلك آثر التخلّي عن طبقة النبلاء ليتَّصل، مباشرة، بالمقاطعات. فالملك- من ثَمَّ- لا يزال يحكم، ولكنه لم يعد يمثّل ما يحكم.

إن النبلاء يحكمون، ولكننا لا نعرف السبب. ولمّا كانوا لا يملكون أيّة صفة، فقد وجب أن يكونوا هم أنفسهم نخبة، فطبقتهم أصبحت طبقة مقفلة، يستحيل على شخص الانتماء إليها، مطلقاً، إن لم يكن قد وُلِد نبيلاً. وقد وجد دون كيشوت نفسه أمام هذا الجدار، فلم يعد في إسبانيا، البلاد التي يسكنها، أيّة وسيلة تساعده على بلوغ الشهرة. والدروس التي يأخذها من روايات الفروسية لا يمكنها إلّا أن تجعله مدعاة للسخرية. لقد أطلق على نفسه لقب دون كيشوت دولا مانش، ولكن استحال عليه أن يجعل الناس يلقِّبونه بهذا اللقب إلّا على سبيل الهزء اللاذع.

وإذا كان النبل لم يعد لغة للمحادثة؛ فذلك لأن لغة أخرى قد حلَّت محلَّه، ولأن ممثِّلين آخرين يقومون مقام النبلاء، يمكنهم أن يتكلَّموا؛ وينبغي التكلُّم عنهم. فإذا كنت قد علمت أن ملك إنكلترا لم يعد يمثِّل بلاده؛ فذلك لأني عرفت فلّاحين وتجّار أجواخ مثَّلوا لي بلادهم تمثيلاً أفضل، وإليهم يتوجَّه النبلاء، اليوم.

إن البطل الروائي هو، إذن، في الأصل، شخص يخرج من طبقة عامّة الشعب أو من البورجوازيين، ويتسلَّق درجات المجتمع، دون أن يتمكَّن من بلوغ طبقة النبلاء. إنه يشقّ طريقه مثل «العظماء»، ولا يلبث أن يبلغ شهرتهم أو يتجاوزها، فهو، من ثَمَّ، أوضح دليل على أن طبقية المجتمع الحالي إنما هي مظهر، لا غير. إن الموضوع الأساسي لروايات القرن الثامن عشر هي موضوع «الوصولي» (فيلدنغ، لوساج، ماريفو): شخص يرينا كيف وصل إلى حيث وصل، وكيف توصَّل إلى كتابة هذا الكتاب الذي تقرؤه النساء، وهو، بالنتيجة، أكثر خبثاً من كلّ هؤلاء النبلاء الذين لم يكن عليهم أن يفعلوا شيئاً لبلوغ مرتبتهم. وهو، بتقدُّمه هذا، يعلن أن التنظيم المعروف في المجتمع يخفي وراءه تنظيما آخر. لقد كانت الملحمة تظهر لنا، في الأوقات التي يعترينا فيها الشكّ، أن المجتمع حسن التنظيم كما كانوا يقولون. أمّا الرواية، فهي على خلاف ذلك، تناقض الطبقية الظاهرة للعيان بطبقية أخرى خفيّة.

لم يعد النبيل يمثِّل ما يدِّعي أنه يمثِّله، ولنذهب إلى أبعد من ذلك فنقول إنه لم يعد يحكم ما يظهر أنه يحكمه. وحتى قبل أن ينجح الوصولي في فرض انتصاره على الصعيد الخيالي، كـ«شخص شريف» طيِّب العشرة، يتكلَّم اللغة الجميلة التي كانت خاصّة، فيما مضى، بالنبلاء، كان بطلٌ خيالي عجيب قد خلف الفارس القديم؛ هو المجرم المحاط بجماعة من الصعاليك الذي عرَّفتنا به الروايات اللصوصية الإسبانية.

وهكذا، نرى أن لا زاريللو دو تورميس كان يجعل القارئ يتغلغل في منطقة مدهشة وقريبة، في عالم مجهول سرّي، حيث يتخذ كلّ شيء معنًى آخر، فهذا عليه أن يطيع ذاك، وإذا أمعنت النظر لاحظت أن العكس هو الصحيح. إن طبقة النبلاء كانت الصلة بين السلطة والنور، ولكنها لم تعد تملك سوى نور مزيّف، وقد أصبحت السلطة، الآن، وقفاً على الظلمة، وفيما الأمراء يعرضون أنفسهم، نجد أناساً مجهولين، في الظلمة، يحكمون، ويستأثرون بالسلطة، على غير علم من أحد، وإليهم ينبغي التوجّه إذا أردنا الوصول؛ إلّا أنه من الأفضل- بالتأكيد- أن نسكت عن هذه المخالطة، والخرافة، وحدها، تستطيع أن تنقل إلينا كلمة السرّ. وهؤلاء الأشخاص، وحدهم، جديرون بتمهيد السبل وإزالة الحواجز بصورة عجيبة، وقد كنّا نظنّها عقبات كؤود.

إن الرواية اللصوصية الإسبانية تكشف للقارئ عن الأحشاء، والخفايا، وعن خبايا المجتمع. الجميع يعرفون البلاط الملكي، وهو قد أقفل، بلا شكّ، ولكن صدى بذخه وأبَّهته لايزال يدويّ في كلّ مكان. هذا بلاط مقلوب، يشبه، من نواحٍ عديدة، ما يجب أن يكونه البلاط في الماضي أكثر ممّا يشبه البلاط الحاضر. إن هذا الشخص الذي أصادفه، المرتدي أسمالاً بالية، والذي ما كنت لأعيره أيّ اهتمام لولا القراءة، هل هو- في الواقع- قائد جيش حقيقي؟، وهل يملك كنوزاً مخفيّة في المغاور؟، وهل هو جدير بالمغامرات التي يعجز عنها النبلاء، وأهل بأن يولّد في نفوس رفاقه في السلاح وفاءً، لم نعد نعرفه؟ ألم يصبح، منذ

الآن، عالم الليل هذا، عالم الكذب، أقلّ كذباً من عالم النهار؟ أيكون هذا آخر ملجأ للحقيقة، وآخر «مسرح» تنفجر فيه صفة شخص ما؟

إن بلوغ الوصولي مرابع النور والكلام، يبدو كوصول شخص توسّعت علاقات أسرته، بينما النبلاء الذين اتَّصل بهم، دون أن يتمكَّن من أن يصبح واحداً منهم، مايزالون يفرضون عليه أصل منبتهم. وواضح أن وصوله هذا يرافقه، بالضرورة، تنظيم جديد للمفاهيم الاجتماعية السائدة. إن الوصولي فخور بأن تقرأه النساء، لكنه يتوجّه، قبل كلّ شيء، إلى أناس لن يلبثوا أن يصبحوا، مثله، وصوليِّين؛ فهو يشجّعهم، ويقدِّم لهم نفسه مثلاً يُحتذى، ويعلّمهم أساليب البحث عنه العلاقات الواقعية الكامنة تحت علاقات السلطة المعترف بها، كما يرشدهم إلى إيجاد التجمُّعات الحقيقية الموجودة تحت التجمُّعات المعروفة. إنه يغشّ، ويتعلَّم الحذر، والتآمر، وهو يُحِلّ مدرسة اللصوص القاسية الخفيّة محلّ الدروس الباطلة المأخوذة من روايات الفروسية.

إن موضوع المجتمع السرّي قد أصبح موضوعاً أساسياً في الأدب الروائي، في القرن التاسع عشر؛ وقد بدأ الروائي يفهم أن عمله الأدبي نفسه، بالكشف عن الخفايا، وهدم المظاهر، وإفشاء الأسرار، سيشكِّل نواة مجموعة سرِّية، تنشأ بين قرّائه، ويدخل إليها شركة جديدة إيجابية فعّالة وسط المجموعات التي يكشفها أو يعرضها كمثال. فالتلميح إلى شخص معينَّ، وإلى تفصيل معينَّ، يسمح للقرّاء بالتعارف- خفيةً- بغيرهم، ويتيح لهم أن يتميَّزوا عن الذين لم يقرأوا، بعد، عن السذّج، وعن الذين لايزالون منخدعين. وهكذا، يكون الروائي قد أوجد نوعاً جديداً من الكلام، ومجموعة من المحادثة والتجانس، وهو يظهر لقرّائه ما يملكونه بالمشاركة؛ لأنه نفسه ملك مشترك ومرجع مشترك.

ويتَّخذ هذا الموضوع، عند بروست، شكلاً ملحوظاً بنوع خاصّ، لأن طبقة النبلاء هي نفسها، أي ما كانت، فيما مضى، الفئة المعروفة أكثر من غيرها في المجتمع، ونستطيع القول الفئة الوحيدة المعروفة، هي التي ستتَّخذ هذا المظهر. إن العلاقة بين اسم الشخص واسم البلد قد

توسَّعت بصورة نهائية، فأصبحت الأرستقراطية غامضة جدّاً بالنسبة إلى رجل الشارع، فهي مجرَّد ذكرى. ولكن علاقات سلطة في منتهى القوّة، مازالت قائمة. فهذا الشيخ الزريّ الذي نصادفه كما صادفنا الصعلوك منذ حين، ليس له، في الواقع، سوى كلمة واحدة يقولها ليزيل هذا الجدار الذي نصطدم به. وليس ذلك في بيئته المقفلة، فحسب، بل داخل جماعة تتعلَّق به بفضل السنوبيسم، والسحر الذي مايزال يمارس لمعانه القديم على أشخاص هم، اليوم، في مركز القوّة، لكنهم يشكّون في قيمتهم الحقيقية.

إن طبقة النبلاء، بعد أن زالت سلطتها، أصبحت تلامس هذا العالم المقلوب، هذا المجتمع السرّي، مجتمع عالم المنقلبين. وهكذا، كان الشذوذ الجنسي، في روايات بلزاك، يعبّر، بصورة مجازيّة، عن هذا الانقلاب في الطبقية الاجتماعية، الذي هو إحدى اللحظات الأساسية في النشاط الروائي: فوتران هو نابليون المنفي، ونرى عند بروست أن شارلوس، أمير هذا المجتمع السرّي الذي أصبح فويور سان جرمان، هو- أيضاً- عبد لموزيل.

فمن المهمّ، إذن، أن تحوي الرواية سرّاً، وينبغي ألّا يعرف القارئ، في مطلع الرواية، كيف ستنتهي القصّة. ويجب أن يحدث في الرواية تغيير ما بالنسبة إليّ، فأعرف، حين انتهائي من القراءة، شيئاً لم أكن قد عرفته من قبل، أو توقعّت حدوثه، شيئاً لا يتوقَّع الآخرون حدوثه قبل أن يكونوا قد أتمّوا قراءة الرواية، وهذا ما نجده- بوضوح- في أشكال الروايات الشعبية، والروايات البوليسية.

نرى أن الفردية الروائية هي مظهر، وأنه يستحيل علينا أن نصف تطوُّر شخص ما، وهذا من أهمّ المواضيع التي تتناولها الروايات الكلاسيكية، دون أن نصف- في الوقت نفسه- هيكل فئة من المجتمع، أو- بشكل أدقّ- بدون تبديل التمثيل الذي تكوّنه، عن تنظيمها، هذه الفئة من المجتمع، ممّا يبدّل هذا الهيكل نفسه في مدى قصير أو بعيد. إن الرواية هي تعبير عن مجتمع يتغيَّر، ولا تلبث أن تصبح تعبيراً عن مجتمع يعي أنه يتغيَّر.

وقد كان بإمكان الروايات، في القرن الثامن عشر، أن تنقلنا من طبقة إلى أخرى داخل البناء الاجتماعي، ولم يكن كتّابها يفقهون أن باستطاعتهم التبديل في تنظيم هذه الطبقات، لكن بعض الوصوليين قد تمكَّنوا من إجراء هذا التبديل. أمّا مجموع البناء فقد بقي على حاله. غير أن هذه التغييرات، ستصبح واضحة، بصورة تلزمنا أن نلفت إليها الانتباه.

ولمّا كانت طبقة النبلاء، على الرغم من أنها قد اقتُلِعت من جذورها، ماتزال معروفة، واضحة المعالم، فقد أمكن أن تبقي الرواية على شخص منفرد ينسلخ عن بيئته الأصلية ليتسلَّق الدرجات، دون أن يهدمها.

إن عمله أو قصّته تضيف إلى التمثيل الذي كوّنه المجتمع عن نفسه كوّة أخرى هي تتمّة للكوّة الأولى. ومن المؤكَّد أن طبقة النبلاء، أي العالم الجميل، يناسبها الإصرار على انعزال الكاتب أو شخصيّة روايته.

ما أمتع أن نرى ابن فلاح أو بقّال يرافق دوقاً، فيقدِّم له معلومات عن الفلّاحين أو البقّالين، شرط أن يظلّ الفلّاحون- بمجموعهم- فلّاحين، فلا يتبدّل خضوعهم للدوق.. إن الوصولي يمكنه أن يصبح من أهل البيت، ومن الحاشية، إذا «أزال عنه أوساخه»، وتبنّى لغة النبلاء، واتَّبع أساليبهم في الكلام، وتثقَّف بثقافتهم، وخدعهم بمظهره، إذا كان أصله الوضيع غير ظاهر بوضوح، وعليه، كذلك، أن يعكف- باستمرار- على إصلاح شخصه وصقل عاداته، «فيشذِّب» نواشزه بقوانين تزداد صرامة وغموضاً، لا تلبث أن تدفعه إلى ردّ فعل عنيف. فعلى ابن الفلاح ألّا يتكلَّم كالفلاح، بل كما ينبغي للدوق أن يتكلَّم، لأنه لن يلبث أن يصبح الشاهد الوحيد على كلام النبلاء، وهون شاهد يحافظون على نقاوته. إن الدوق، في سبيل إظهار معرفته (وأنه- إلى ذلك- فوق القوانين)، سيطعّم كلامه بكلام العامّة، ويزيِّن أسلوبه بعبارات شعبية حقيرة.

وقد ينعكف الروائي الوصولي على نفسه، في اللحظة ذاتها التي يدخل فيها إلى قاعة النبلاء، فيشعر بهذا البعد بينه النبلاء، واللغة

التي أصبحوا يستعملونها. وعلى مستوى الأسلوب، يجد- ثانيةً- هذا التناقض بين السلطة الظاهرة والسلطة الحقيقية، وقد يرغمه النبلاء على أن يتكلَّم اللغة التي لم يعودوا يتكلَّمونها، ويطردون من كلامه العبارات التي تذكّر بمنبته الوضيع؛ تلك العبارات التي يزداد استعمالهم لها. وتحت هذه السلطة اللغوية، ينكشف- شيئاً فشيئاً- الانقلاب الذي حدث في شخصه، إلّا أن السلطة الحقيقية هي في غير ذلك، إنها في تلك المنطقة التي قدم منها، والتي قطع كلّ اتصال له بها، فهي غير مستعدّة لفهمه، وهي لا تعرف القراءة. إن دعامة النبلاء تبدو خادعة أكثر فأكثر، وهي تنهار من جميع النواحي، وتزداد شبهتها به. فيجد نفسه منعزلاً وسط جماعة لم تفهمه، بعد، ومهملاً بين نبلاء يرفضون أن يفهموه.

وهكذا، فإن موضوع الوصولي، الذي ارتقى- شيئاً فشيئاً- درجات المراتب الطبقية، وبقي- مع ذلك- خارجاً عنها، سيحلّ محلّه، في روايات القرن التاسع عشر، موضوع الشخص الأساسي، أو- بالحريّ- ذلك الشخص النبيل بمولده الذي يناقض، بصفته الروحية، انهيار الأرستوقراطية وإفلاسها، فيبدو ثلثها أمام جمهور صفيق، أمام هذه السلطة الجماعية المغمورة التي لا تملك ممثّلاً أصيلاً لها. ولمّا كانت سيرة الشخص قد أصبحت مثالاً للبناء الروائي، سيحاول الروائي أن ينظر إلى الجماعة نظرته إلى شخص جبّار، ولكنه شخص ناقص، إذ لايمكننا التوجّه إليه، ولا هو يعرف كيف يجيب بالكلمات؛ فهو، إذن، ليس شخصاً جماعياً بل حيوانا جماعياً، وليس ضميراً مشتركاً بل لاوعياً جماعياً، لا يفكّر، ولا يأتي إلّا بانفعالات عاطفية بدائية.

وفي الوصف الرائع الذي تركه ستاندال عن معركة «واترلو»، في مطلع كتابه «ناسكة بارم»، نرى- بوضوح- أن ليست هنالك أيّة مغامرة، أو أيّ مجال للشهرة، (على خلاف ما جرى في معارك الثورة، قبل بضع سنوات) فالجيوش قد تحوّلت إلى جمهور مطيع، (سلبيّاً) يخضع لأوامر لا يمكنه أن يفهم غاياتها وأسبابها. إن فابريس، ذلك المشاهد الراغب

في الشهرة، ليس جديراً حتى بالتمييز بين رُتَب قوّاد تلك المعركة:

«وبعد مضي ربع ساعة، فهم فابريس، من بضع كلمات قالها جندي لرفيقه، أن أحدالقوّاد كان المارشال ناي المشهور، بيد أنه لم يستطع أن يعرف أيّاً من هؤلاء القواد الأربعة كان المارشال ناي...».

إن ستاندال نفسه، يعيِّن- بشكل عجيب- الفرق بين الحرب الحالية، التي هي صدام الجماهير السلبية، يقودها أشخاص مختبئون، وحرب الفروسية:

«بدأ يظنّ نفسه صديقاً حميماً لجميع الجنود الذين كان يرافقهم في تجوالهم على صهوات الجياد، منذ بضع ساعات. كاهن يرى أن صلة الصداقة التي تربطه بهم شبيهة بِصِلة الصداقة النبيلة التي تجمع بين أبطال «ناس» و«الأريوست».

وبعد ذلك بقليل، يتابع ستاندال قائلاً:

«أخذ يبكي بدموع سخينة، وراح يزيد أحلامه واحداً تلو الآخر؛ تلك الأحلام الجميلة السامية التي تخلقها صداقة الفروسية، على مثال الصداقات بين الأبطال في «أورشليم المحرَّرة».

في عالم الملحمة، نلاحظ أن الحديث يجري من بداية المدى الاجتماعي إلى نهايته، فيتمكّن كلّ نبيل، في مقاطعته، من الاتِّصال بالفئة المغمورة من الناس، بينما تشكِّل اتِّصالات النبلاء، فيما بينهم، تسلسلاً ضميرياً مستمرّاً. أمّا هنا، فالشخص النبيل روحياً، الضائع في الجمهور، يفاجَأ بانقطاع كارثي يمنع عليه كلّ اتِّصال بغيره. ومع أنه يبدو أن الجميع يتكلَّمون اللغة نفسها، يظهر الاتِّصال بين الكاتب أو بطله المنعكف على نفسه، والجمهور المهدَّد، مستحيلاً. وهؤلاء الناس الذين يتعذَّر عليه- كلّيّاً- التفاهم معهم، والذين هم، كما يتَّضح له، مصدر كلّ سلطة، وموضوع أصيل لرواياته، قد يضطرّ إلى وصفهم، في أوَّل الأمر، بأنهم حيوانات، وبعد ذلك بأنهم أشياء. هذا الميل الذي يحدو بالروائي الطبقي إلى نوع من الاهتمام الكامل بالمظهر الخارجي

الـذي ليـس هـو، في النهايـة، سـوى اللحظـة الحاسـمة الفرديـة الروائيـة، حيـث تنفجـر عـدم كفايتـه، لا يلبـث أن يجعلـه هـو- أيضـاً- غامضـاً كلّ الغمـوض بالنسـبة إلى نفسـه. وعـلى الرغـم مـن اضطـراره إلى الإقـرار بأنه واحـد مـن هـؤلاء النـاس، مـع ما فيـه من اختـلاف عنهـم، لا يفتأ أن يشـعر بـأن هـذه الغرابة التي يحتفظ بها للناس تفترسـه افتراساً، والمسـافة التي يدَّعـي أنـه يبقيهـا بينـه وبين كلّ مـا ليس إيّاه، سـتتغلغل، بقضـاء محتوم، إلى داخـل نفسـه، فيوشـك أن يفـرغ ذاتـه في نـوع مـن الفـرار العنيـف.

أمّـا مـا يتعلَّـق بالواقعيـة الاشـتراكية، فمـن المؤسـف أن الـروائي يبقـى على مسـتوى تكدُّسـات بسـيطة لتحرُّكات الجمهور، ومغامرات الأشـخاص الفرديـة، دون التوصُّـل إلى إقامـة صلـة حقيقيـة بين هذيـن القطبين. وهو، عـلى هـذا الصعيـد، يظـلّ عـلى مسـتوى ملحمـة خاطئـة، إذ إن العلاقـات الأساسـية للنبـلاء قـد أُلغيـت، ولم يحـلّ محلّهـا شيء آخـر. إنـه ينتقل من سـيرة القائـد الـذي لا غنـى عنـه، البتّـة، إلى وصـف الجمهـور الـذي يقوده، دون أن يتمكَّـن مـن المحافظـة عـلى بعض من التسلسـل في سرده. والدور الوحيـد الـذي يمكـن أن يقـوم بـه أدب كهـذا هـو مسـاندة الطبقيـة القائمة. ولمّـا كان يتعـذَّر عـلى هـذا الأدب أن يـبرِّر وجودهـا، بوضـوح، عـلى الرغـم مـن محاولاتـه بسـبب فقـدان الربـاط الداخـلي، فـإن هـذه الطبقيـة مجـبرة عـلى مراقبتـه، باسـتمرار، في حـين أن هـذه المراقبـة كانـت، بالطبـع، لا فائـدة منهـا في عـصر الملحمـة. ويبقى روائي الواقعية الاشـتراكية شـخصاً ضائعـاً في خضـمّ جمهـور غريـب يحذر منـه القادة، عـلى الرغم مـن نواياه الحسـنة؛ ولا غـرو في أن قبولـه بهـذه المراقبـة يشـير إلى أنـه يعـي، تمامـاً، أنـه يتقهقـر وينحطّ.

عـلى أن التجديـد العميـق للبنـاءات الروائيـة، هو وحده الذي يسـتطيع أن يتغلَّـب عـلى هـذا التناقـض الخطير، فيسـمح للروايـة، في البلـدان التي تديـن، في أيّامنـا الحـاضرة، بالواقعيـة الاشـتراكية، أن تمـارس نشـاطها التقدُّمـي الأسـاسي. ولنـا، في جميـع الأعـمال الأدبيـة السـابقة، معلومات ثمينـة عـن هـذا البحث.

وممّا لا نـزاع فيـه أن عـلى القصّـة أن تنظـر إلى المجتمع بكاملـه، لا من الخـارج، كأنـه جمهـور ننظـر إليـه بعـين شـخص منفرد، بـل مـن الداخلي، كأنـه شيء ننتمـي إليـه، شيء لا يسـتطيع الأفـراد، مهما بلغوا مـن الغرابة والسـموّ، أن ينفصلـوا عنـه، تماماً.

كلّ كلام هـو- أوَّلاً- حـوار؛ أي إنـه لا يمكـن أن يصدر عن شـخص منفرد. وكلّ كلام مسـموع يفـرض وجـود شـخصين؛ متكلِّـم، ومخاطَـب. إني أفهـم مـا يقولـه النـاس، بعضهـم لبعـض، قبـل أن أعـرف مـن هـم، والقطبـان المتقابـلان يحـدِّد كلاهـما الآخـر، بالنسـبة إليّ، بارتباطهـما المتبـادل. إن المجتمـع الـذي أنتمـي إليـه هـو مجموعـة مـن الحـوار، وذلـك يعنـي أن أيّاً كان باسـتطاعته أن يقـول شـيئاً (ليـس أيّ شيء)، لأيٍّ كان. إنـه مجمـوع يتقسَّـم ويتنظَّـم في فـروع ثانويـة؛ فأنا لا أخاطـب جميع أعضائـه بالطريقة نفسـها؛ فهنالـك كلـمات لا يعرفها هـذا أو ذاك، ولا يـدرك معناها، وهنالك بعـض التلميحـات، والمراجـع، والإيقاعـات، لا تعمـل إلّا بالنسـبة إلى البعـض، خاصّـةً أولئـك الذيـن طالعوا الكتب التـي طالعتها. وهكـذا، يعيّن وجـود روايـة مـا، بصـورة آليّـة، مجموعـة ممكنة مـن الحوار، لأن أشـخاص الروايـة ونوادرهـم هـي: مراجـع وأمثـال موضوعـة تحـت تـصرُّف القـرّاء المباشريـن وغـير المباشريـن (إن قرأوا تلخيصاً لرواية قد سـمعوا بها)، إلى غـير ذلـك... إن «لغـة» شـخص مـا تعينهـا، بدقّـة، المجموعـات المختلفة التـي ينتمـي إليها في المجتمـع؛ على أن هنالك عناصر مـن مصادر مختلفة يمكـن أن تتآلـف وتنتظـم بطريقـة غريبة، تكون مـن الغرابة، أحيانـاً، بحيث أن حالـة خاصّـة يمكـن أن تكـون المحدّث والمسـتمع معـاً؛ وإذا لم يتوصَّل الشـخص إلى خـرق هـذا الجدار فإن «لغتـه» تنحلّ في عناصرهـا، أو تقضي عـلى صاحبهـا بالجنـون أو الانتحـار. ولكنـه- عـلى العكـس مـن ذلـك- إذا توصَّـل إلى أن يفهمـه غـيره، فذلـك لأن نـوع الجماعـة التـي هـو مثـل مميَّـز لهـا يتكاثـر، باسـتمرار؛ فالتأليـف، أو الاختـراع الـذي حقّقـه بنفسـه هـو صالـح- أيضـاً- لغـيره، وهو يعمل على جمع أشـخاص مماثلـين يقيم بينهم نوعـاً مـن الاتِّصـال، ويقوِّيهـم، أو- بالحـريّ- ينظِّـم جماعة غريبة تسـتطيع أن تبـدِّل- بعمـق- وجـه المجتمـع، ولغتـه بكاملها.

وكما أننا نبدأ دراسة علم الهندسة بالكلام عن النقطة، والقول إن السطور هي مجموعة من النقاط. ولمّا كنّا مضطرّين إلى قلب الأشياء رأساً على عقب، فنحدِّد النقطة بكونها تلاقياً بين سطرين. هكذا، تبدأ الفكرة الروائية بتفهُّم الجماعة، كأنها مجموعة أشخاص، إلى اليوم الذي ينبغي لها فيه أن تقرّ بعجزها عن تحديد الصفة الخاصّة لشخص ما، إلّا باعتبارها بين مجموعات عديدة.

إذا بدأتُ قصّة، معلناً أن فلاناً هو ابن فلّاح، فإن هذين الشخصين لا يظهران لي إلّا بما بينهما من علاقات، وبوضعها المشترك داخل مجموعة اجتماعية، أنتسب أنا نفسي إليها، وهي من الاتِّساع بحيث ينبغي تحديدها في المكان وفي الزمان. وإذا أضفت أنه أشقر اللون؛ فذلك لأن هذه الصفة تميِّزه عن غيره من أبناء الفلاحين، أو- على الأقلّ- عن غيره من أفراد هذه المجموعة، ولأن هذه الميزة لها، في الواقع، أهمِّيّة كبرى. ففي البيئة التي تجري فيها القصّة فائدة أو ضرر في أن يكون هذا الشخص أشقر اللون، طويل القامة، يزيد في طول قامته عن غيره، أو عنّا نحن، إلى غير ذلك.

لنعدْ إلى مثل «الوصولي» في رواية من روايات القرن الثامن عشر: إن ابن الفلّاح هذا قد يصل، وهو يشقّ طريقه، إلى مرتبة دوق، وعندما يبلغ آخر المطاف نلاحظ أن كلمتي (دوق) و(فلاح) قد احتفظتا بالمعنى نفسه، تقريباً، وأن المسافة بين هاتين الحالتين مازالت هي نفسها. فالطبقة تبدو، إذن، كأنها حالة لا تتغيَّر، و- بالنسبة إليها- ينتقل هذا الشخص الذي تزداد شخصيَّته غنًى، شيئاً فشيئاً. لكننا إذا أمعنّا النظر نرى أن هذا الاستقرار ليس سوى تجريد، وعندما يزداد عدد الوصوليين نضطرّ إلى أن نحسب حساب التشويه الذي يجري خلال القصّة في الطبقية نفسها، بحيث أن هذا التشويه لا يقتصر على وضع الوصولي، بل يشمل- أيضاً- الأشخاص الثلاثة، الذين هم نقطة الانطلاق، ولنسمّهم (A,B,C)، ولا يلبث أن يستحيل عليّ التصرُّف كما لو كانت المسافة بين B و C ثابتة، والمغامرة التي أرويها لن تعود، إذن، مغامرة «A» متَّجهاً

من «B» إلى «C»، بل تحويل صورة (A,B,C) إلى صورة (A,B,C).

ينبغي أن يكون هنالك شروط خاصّة، لنتمكَّن من اتِّباع تطوُّر شخص ما، خطوة خطوة، كما هي الحال، لنتمكَّن من مراقبة حركات الجمهور من الخارج، والحالة العامّة هي حالة التطوُّر المشترك لأشخاص مختلفين ضمن بيئة في طور تحوّل متفاوت في السرعة، في والبطء.

إن البناء الروائي الخطّي يحلّ محلّه- من ثَمَّ- بناء صوتيّ يعبرِّ عنه بصور متعدِّدة، وروايات القرن الثامن عشر المكتوبة على شكل رسائل تقدِّم لنا مثلاً واضحاً عن هذا البناء الصوتي للمغامرات الفردية. أمّا روايات القرن التاسع فلا تلبث أن تضيف، إلى كلّ هذا، تعبيراً صوتياً للأسس الاجتماعية.

لا وجود لأيّ شخص إلّا بالنسبة إلى علاقاته بما يحيط به: أناس، وأشياء ماديِّة أو ثقافية. إن مفهوم كلمة (فلّاح) التي كنّا نظنّ أنها ثابتة، لا تتغيَّر، لم يعد بإمكاننا استخدامها للتعبير بها عن صفات البطل تعبيراً نهائياً. فضلاً عن أن هذا الأب الفلّاح ليس كغيره من الفلّاحين؛ لهذا بلغ ابنه هذه المرتبة، أو أنه شبيه بغيره من الفلاحين، وفي هذه الحالة يمكن لأبناء الفلاحين جميعهم الوصول إلى هذه المرتبة، شرط أن يلتقوا بشخص معينَّ، أو يتاح لهم ظرف مناسب يكون مميّزاً. وهذا ما يحملنا على القول إن عمل الوصولي هو الذي سيرشدنا إلى أصله و- من ثَمَّ- لن نتوصَّل إلى معرفة شخصية والده أو غيره إلّا من خلال شخصيَّته، وذلك- بالطبع- على درجات متفاوتة، لأن هذه الفردية تتكوّن، دائماً، تدريجياً، بالنسبة إلى الجمهور.

إن ما هو واضح وموضَّح معاً، هو هذا الشكل الثابت أو المتحرّك، الذي يمكِّنني من أن أتغلغل فيه كقارئ، في هذا المكان أو ذاك، معتبراً الأشياء من هذه الناحية أو تلك. إن الشخص الروائي لا يمكنه، أبداً، أن يحدَّد تحديداً كاملاً، فهو دائم الانفتاح، منفتح عليّ لأستطيع أن أحلّ محلَّه، أو- على الأقلّ- أن أتَّخذ مكاناً لنفسي، بالنسبة إليه.

لكن، إذا كنّا نستطيع التمركز في نقاط مختلفة من الأشكال، ممّا تفرضه الكتابة الصوتية، أفلا يُستخلَص من ذلك أن المسافة التي أقطعها- بصفتي قارئاً- يمكن أن تحدث بطرق متعدِّدة؟ وكما أنه يندر أن تنسلخ مغامرات شخص ما إلى هذه الدرجة، بالنسبة إلى غيره، بحيث يمكننا أن نكتب عنها سيرة خطِّيّة متسلسلة التاريخ، متَّبعين، في ذلك، تقريباً، النظام الزمني، مع العلم أن الحالة العامّة هي حالة أشخاص يتطوَّرون، كلٌّ بالنسبة إلى الآخر، في الوقت نفسه. هكذا، إذا فرضت علينا المغامرات التسلسل الذي يناسب أن نرويها بواسطته، أفلا يكثر، على خلاف ذلك، أن يكون هنالك حلول مختلفة، وصالحة، كذلك، وأن الإصرار على سرد هذه المغامرة قبل تلك يصبح- بالنتيجة- اختيارياً؟ أفلا يدفع بنا الانتقال من الرواية الخطِّية إلى الرواية الصوتية، البحث عن أشكال متحرِّكة؟ ونحن نعلم أن تقدُّم التفكير الصوتي، في الموسيقى العصرية، قد أدّى بالموسيقيِّين إلى طرح السؤال نفسه.

لنتصوَّر مراسلة بين شخصين، فلو كان كلّ منهما ينتظر ورود جواب الآخر، ليكتب له، بدوره، فإن الرسائل تتابع- بالطبع- في نظامها الزمني، إلّا أنهما إذا أكثرا من تبادل الرسائل، بحيث يبعث كلٌّ منهما رسالة، كلّ يوم، مجيباً بها على رسالة اليوم السابق، فسيكون لنا هكذا سلسلتان متشابكتان من الرسائل، ويصعب، عندئذ، إيجاد سبب يبرز وضع هذه الرسالة قبل ذلك. أمّا إذا عزلنا السلاسل فسيكون عملنا خاطئاً، لأننا نفقد هكذا الصلة القويّة التي تشكِّل رسائل كلّ منهما؛ فينبغي، إذن، ترتيب الرسائل بشكل يبيِّن للقارئ- دفعةً واحدةً- جميع الرسائل التي كُتِبت في زمن واحد، فنجعل- مثلاً- رسائل A، ورسائل B متقابلتَيْن في الصفحات، فنحصل، عندئذ، على متحرِّك متلاحم الأجزاء، يتمكّن فيه القارئ من تنويع تنقُّله، فيطالع الرسائل، بالتتابع، حسب الصفحات، أو يخالف هذا التتابع، أو يبدأ بقراءة رسائل الصفحة الأولى، ثم ينتقل إلى رسائل الصفحة الثانية.

وإذا ضاعفنا عدد المتراسلين، فإن ما كان يبدو شواذّاً يصبح قاعدة، فيزداد عدد الرسائل المتساوية في الزمن، أو المتشابكة. إن دراسة الخصائص النظرية لهذا الشيء الذي هو الكتاب، تمكِّننا أن نجد لمثل هذه المسائل حلولاً جديدة لا تفتح آفاقاً واسعة لفن الرواية، فحسب، بل تضع تحت تصرُّف كلّ منا أدوات لتفهُّم تحرّك الجماعات التي ننتسب إليها.

بحوث في تقنية الرواية

1 - مفهوم القصّة، ودور الرواية في الفكر المعاصر

إن القسم الأكبر من العالم، يبدو لنا من خلال ما يقال لنا عنه: من محادثات، ودروس، وصحف، وكتب، وغيرها. وما نراه بأعيننا، وما نسمعه بآذاننا، لا يتَّخذ معناه إلّا داخل هذا الاتِّحاد.

أمّا الوحدة الأوَّلية لهذه القصّة، التي نغرق فيها، باستمرار، فنستطيع أن نسمِّيها «إعلاماً»، أو كما يقولون «خبراً»، ويصرخون بنا هاتفين: «هل بلغكم الخبر؟»، «إنهم مازالوا، حتى وقتنا الحاضر، يقولون هذا أو ذاك، أمّا منذ اليوم، فينبغي القول بشكل آخر». إن كلّ من يرى شيئاً غير متوقَّع يصبح حاملاً لـ«خبر»، وعليه أن ينشره فيما حوله. والقصّة العامّة، ومعرفة العالم يجب أن تتبدَّل صورتهما.

وفي بعض الحالات، يتَّخذ «الخبر» مكانه، بدون أيّة صعوبة، داخل ما كانوا يقولونه سابقاً؛ وهو لا يتطلَّب إلّا تصحيحاً في التفصيل، أمّا

ما عدا ذلك فلا يمَسّ. ولكن، عندما يزداد عدد هذه «الأخبار»، وتزداد أهمِّيّتها، لا نعود ندري أين نضعها، ولا ما نصنعه بها.

وما ينبغي لنا أن نعلمه، إذ ذاك، يستحيل علينا أن نحسب له حساباً. ومهما رأت أعيننا، ومهما سمعت آذاننا، فإن كلّ ذلك لن يجدي فتيلاً، فنغدو تعساء في وسط تراثنا الذي يهرب منّا كلّما حاولنا التقاطه، وتبقى هذه حالتنا إلى اليوم الذي نجد فيه الطريقة التي تمكِّننا من وضع النظام داخل جميع هذه الأخبار، وتنظيمها بشكل ثابت ومستقرّ.

إن القصّة تقدِّم لنا العالم، ولكنها تقدِّم لنا - بقضاء محتوم- عالماً خاطئاً. فإذا أردنا أن نشرح لبطرس من هو بولس، فإننا نقصّ عليه قصّته؛ فنختار من بين ذكرياتنا، ومعرفتنا، عدداً من الموادّ، ونرتِّبها لنؤلِّف منها «صورة»، ونحن نعلم أننا نفشل، في أغلب الأحيان، في إعطاء الوصف الصادق، وأن الصورة التي نعرضها قد تكون خاطئة في كثير من النواحي، وأن هنالك مظاهر كثيرة لهذه الشخصية التي نعرفها جيّداً، لا «تنسجم»، أبداً، مع الصورة التي رسمناها لها.

ولا يحدث ذلك عندما نتكلَّم إلى الغير، فحسب، بل إن التدهور هو- أيضاً- خطير، عندما نتكلَّم إلى أنفسنا. قد يصلنا- فجأةً- «خبر» مذهل يتعلَّق ببولس، فنصرخ: «ولكن، كيف يمكن حدوث ذلك؟» ثم نعود إلى التذكُّر؛ كلاّ، إنه لم يخفِ عنّا هذا القصد، أو هذا القسم من حياته، بل حَدَّثنا عنهما طويلاً، لكننا قد نسينا هذا كلّه، وأبعدناه عنه «ملخَّصنا»، ولا نعرف كيف نصله بالباقي.

كم من الأشباح تعترض بيننا وبين العالم، بيننا وبين الآخرين، بيننا وبين أنفسنا!

وإنه ليستحيل علينا أن نسمّي هذه الأشباح أو أن نتبعها. إذ إننا نعلم، جيّداً، أن في ما ينقلونه إلينا أشياء كاذبة، ليست أخطاء فحسب، بل خرافات، وكلّنا يعرف أن الكلمة الفرنسية «حكاية - Histotre» تدلّ على الكذب والحقيقة، في الوقت نفسه، وعلى معرفتنا بالعالم المتحرِّك،

وعلى «التاريخ العامّ»، وعلى حذرنا، وعلى القصص التي نؤلِّفها لنحمل الأطفال على النوم، ولننَيِّم هذا الطفل الكامن في نفوسنا، الذي يتأخَّر دائماً، في الاستسلام للرقاد، ومعروف أن الأب غوريو لم يخلق بالطريقة نفسها التي خَلِق بها نابليون بونابرت.

ونحن مجبرون، في كلّ لحظة، على إدخال تمييز، في القصّة، بين الواقع والخيال، على أن الحدود بينهما متقلقلة، عادمة الاستقرار تتراجع، باستمرار، لأن ما كان بالأمس واقعياً، مثل «علم أجدادنا»، وما كان يبدو لنا الوضوح عينه، يبدو لنا، اليوم، كأنه خيال محض.

ويستحيل علينا أن نستسلم للوهم القائل إن هذه الحدود هي نهائية، لكن الوهم، مهما أبعدته، لا يلبث أن يعود مسرعاً، والطريقة الوحيدة لقول الحقيقة، والسعي وراءها، هي أن نقابل، بلا كلل، وقياسياً، ما نرويه- عادةً- بما نراه ونسمعه، والأخبار التي تردنا، فالطريقة، إذن، هي «العمل» على القصّة.

إن الرواية، أي الخرافة التي تقلِّد الحقيقة، هي المكان الأفضل لمثل هذا العمل. ولكن، عندما يبدأ هذا العمل بالظهور، أي عندما تنجح الرواية بفرض نفسها كلغة جديدة، وفرض لغة جديدة، وقواعد جديدة، وطريقة جديدة لربط الأخبار المختارة كأمثلة فيما بينها، لتظهر لنا- أخيراً- كيفية إنقاذ الأخبار المتعلّقة بنا، تعلن، عندئذٍ، اختلافها عمّا يقال كلّ يوم، وتظهر بمظهر الشعر.

هنالك- ولا شكّ- رواية ساذجة، واستهلاك ساذج للرواية، فتكون مادّة للَّهو والترويح عن النفس؛ ما يسمح بقضاء ساعة أو ساعتين، ويساعد على «قتل الوقت». إن أشهر الأعمال الأدبية، وأغزرها مادّةً، وأبعدها طموحاً، وأكثرها رصانةً، هي- بالضرورة- على اتِّصال بما يشتمل عليه هذا الحلم الكبير، وهذه الميثولوجيا المنتشرة، وهذا التبادل الذي لا حصر له، ولكنها تلعب دوراً آخر، هو تقريري بشكل مطلق: فهي تغيِّر الطريقة التي ننظر بها إلى العالم، والأسلوب الذي نتكلَّم به عنه و- من ثَمَّ- تغيِّر العالم نفسه. أفلا يساوي هذا «التعهُّد» جميع الجهود المبذولة؟

2 - التسلسل التاريخي

إن الراوي الأوَّل «الشاعر» الذي يعلِّق السامعين بشفتيه، كما يقولون، ليساوي بين السامعين وأبطاله، عليه أن يروي الحوادث بالتسلسل، وفقاً للزمن الذي جرت فيه، فيصبح الوقت الذي تستغرقه القصّة كأنه اختصار للوقت الذي استغرقته المغامرة.

إني أشدِّد على كلمة الحوادث، إذ يظهر- على الفور- أنه يتعذَّر الهبوط إلى ما هو أدنى من درجة معيَّنة، وأن الأمر لا يتعلَّق بنظام تسلسل الكلمات، ولا حتى العبارات، بل على الأرجح بنظام تسلسل الحوادث، على الرغم من أن هذا الترتيب الخطّي، على خشونته، يصطدم بجميع أنواع الصعوبات، فينقطع الخيط، ويعود إلى الالتفاف حول نفسه (يمكنكم العودة إلى قراءة «الأوديسه»).

وعندما يكون هنالك شخصان مهمّان، وينفصل أحدهما عن الآخر، فنحن مضطرّون إلى ترك مغامرات أحدهما، لبعض الوقت، لنعلم ما فعله الآخر في الوقت نفسه.

وكلّ شخص جديد، إذا نظرنا إليه عن كثب، يحمل معه شرحاً لماضيه؛ عودة إلى الوراء، ثم لا يلبث أن يصبح الأمر الأساسي لتفهُّم الرواية، ليس معرفة ماضي هذا أو ذاك، فحسب، بل معرفة ما يعرفه الآخرون أو يجهلونه في وقت معيَّن؛ فينبغي، إذن، الاحتفاظ بالمفاجآت، والاعترافات، والكشف عن الأسرار.

إن بلزاك الذي أكثرَ من الأشخاص، وقد كان يعود إليهم، دون ملل، وجد نفسه- بشكل طبيعي- أمام هذه المشكلة التي يعالجها طويلاً في مقدِّمة كتابه «ابنة من بنات حوّاء»:

«تلتقي في قاعة استقبال، برجل لم ترَه منذ عشر سنوات: إنه رئيس وزراء، أو رأسمالي، وقد كنت تعرفه بدون ثوب رسمي، ولا رأي عامّ أو خاصّ، فتعجب به في مجده، كما تتعجَّب من ثروته ومواهبه، ثم تذهب إلى إحدى زوايا القاعة، حيث يروي لك محدِّث بارع، من ناقلي أخبار

المجتمع، مدّة نصف ساعة، قصّة مشوِّقة لعشر أو عشرين سنة، كنت تجهلها، وغالباً ما تنقل إليك هذه القصّة في الغد، أو بعد شهر، وربمَّا كان ذلك على دفعات، مشكّكة كانت أم مشرّفة، جميلة أم قبيحة. ما من شيء يشكِّل كتلة واحدة في هذا العالم، وكلّ ما فيه هو فسيفساء. ولست قادراً على رواية قصّة بحسب تسلسلها الزمني، إن لم تكن قصّة من الماضي، وهذه طريقة لا يمكن تطبيقها على حاضر لا يتوقّف أبداً».

ونحن نتدبَّر الأمر- عادةً- بتنظيم القصّة حول تسلسل تاريخ غامض، لأن الدقّة في التواريخ تعرِّض هذا «الشكل» للخطر، وتلتئم حول هذا التسلسل التاريخي الغامض، على غير نظام، مجموعةٌ من المراجع، والذكريات، والشروح. وعندما نركّز كلّ انتباهنا على هذه المشكلة، نلاحظ، في الواقع، أن أيّة رواية كلاسيكية لا تقدر على تتبعُّ الحوادث، بطريقة سهلة (ألم تكن دراسات علماء الشعر توصي ببدء القصّة أو المشهد من نصف الموضوع؟)، فيجب، إذن، دراسة بناءات التتابع والتعاقب.

3 - الطباق الزمني

إذا بذلنا مجهوداً قاسياً في اتِّباع النظام الزمني، بدقّة متناهية، دون الرجوع إلى الوراء، حصلنا على ملاحظات مدهشة؛ وهكذا، تستحيل كلّ عودة إلى التاريخ العامّ، وإلى ماضي الأشخاص الذين صادفناهم، وإلى الذاكرة، إلى كلّ ما هو داخلي، فيتحوَّل الأشخاص، عندئذ، بالضرورة، إلى أشياء، ولا تعود رؤيتهم ممكنة إلّا من الخارج، وقد يصبح متعذراً حملهم على الكلام، و- على النقيض من ذلك- عندما نستعين ببناء زمني أكثر تعقيداً، تظهر الذاكرة كأنما هي حالة خاصّة من هذه الحالات.

وأسارع إلى القول إن البناءات الزمنية هي، في الواقع، من التعقيد المضني بحيث أن أمهر المخطَّطات، سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي، أم في نقده، لا يمكن أن تكون إلّا مخطَّطات تقريبية عادمة

الإتقان، غير أنها تلقي شيئاً من الأضواء المزيلة للغموض، فينبغي أن نبدأ، دائماً، بالدرجات الأولى.

في المراحل المرويّة بـ«العودة إلى الوراء»، عندما تنتظم هي، أيضاً، بحسب تسلسل زمني، يحصل تجمُّع لسلسلتين زمنيتَيْن، كما يجتمع صوتان في الموسيقى. ولنا مثل صارخ عن «الحوار بين زمنَيْن» في كتاب «قصّة العذاب» وهو جزء من «مراحل على طريق الحياة» لـ«سورين كير كيغارد». إن الكاتب يدوّن «مذكّرات يومية» عن السنة السابقة، يمزجها بتعليقات عن الحاضر:

«إن السطور التي أكتبها في الصباح، تعود إلى الماضي، وتختصّ بالسنة السابقة. أمّا السطور التي أكتبها الآن؛ هذه «الأفكار الليلية»، فتؤلّف يوميّاتي للسنة الحاليّة.

وبين هذين «الصوتين»، يمكنني «التعمُّق» في دراسة الشخص النفسية.

إن الموازاة قد أقيمت، هنا، بكثير من الاعتناء، ونحن نستطيع- بلا ريب- أن نزيد في عدد الأصوات. ولنتصوَّر أن المؤلِّف لا يهتمّ بتدوين يوميَّتَيْن بل أربع يوميّات معاً، فلا مفرّ- والحالة هذه- من أن تتضاعف، في داخل العمل الأدبي، تغييرات في التسلسل الزمني. إننا نعاكس، في سيرنا، مجرى الزمن، ونغوص في أعماق الماضي أكثر فأكثر، كما يفعل علماء الآثار أو علماء طبقات الأرض الذين يقعون- أوَّلاً- على الطبقات الحديثة، في أثناء تنقيبهم، ثم يقتربون- شيئاً فشيئاً- من الطبقات القديمة التكوين.

وقد يؤدّي، أحياناً، ظهور معطيات جديدة إلى تغيير ما نعرفه عن قصّة ما، بحيث ينبغي أن نعيد كتابتها مرَّتَيْن أو أكثر.

إن الموازاة والتغييرات والتكرار هي- كما تُظهرها لنا دراسة الفنّ الموسيقي- معطيات أوَّلية لمعرفتنا بالزمن.

وتبدو كلّ حادثة كأنها تستطيع أن تكون نقطة أساسية أو نقطة

التقاء لعدد من الكتابات المختلفة التي تدور حول موضوع واحد، أو أنها تشبه جذوة نار، تتفاوت قوّة إشعاعها بالنسبة إلى ما يحيط بها. وهكذا، لا تعود الكتابة خطّاً مستقيماً، بل مساحة نعزل فيها عدداً من الخطوط والنقاط، أو المجموعات المميّزة.

وينبغي لنا أن نضيف إلى هذه العودة إلى الماضي، جميع النظرات التي نلقيها على المستقبل، وأعني بذلك المشاريع، أي عالم الإمكانات.

4 - الانقطاع الزمني

في كلّ مرة، نترك مجموعة من القصص، لننتقل إلى مجموعة أخرى، ينقطع «الخيط». وكلّ كتابة تعرض لنا كأنها إيقاع من نغمات ملأى وفارغة؛ ذلك أنه لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطّي، فحسب، بل أن نقدِّم- أيضاً- تتابع الوقائع في تسلسل زمني معيَّن. فنحن لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلّا في بعض الأوقات. ومن حين إلى آخر، تأتي القصّة على دفعات، لكننا، بين هذه الأمواج من الدفعات، نقفز قفزات كبيرة على غير هدًى منّا، إذ إن العادة تمنعنا من أن نعير انتباهنا إلى تلك العبارات التي تملأ أبلغ الكتب، وأسلسها: «وفي الغد...»،م «وبعد قليل...»، «ولما رأيته ثانية».

ولمّا كانت الحياة العصرية قد أبرزت- بوضوح- قساوة هذا الانقطاع، فإن الكثيرين من الكُتّاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلاً منفصلة متقابلة، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات. ولا سبيل إلى الإنكار أن في هذه الطريقة شيئاً من التقدُّم، غير أن هذه الانقطاعات كثيراً ما تحدث بدون مبرّر لها، كما كانت تحدث العودة إلى الماضي، بحسب هوى الكاتب، وقريحته، وبدون أيّة مراقبة. فالأمر، إذن، يتعلَّق بتحديد تقنية الانقطاع والقفز، وذلك بدراسة الإيقاعات المحسوسة التي يرتكز عليها، في الواقع، تقويمنا للزمن، ودراسة جميع الأصداء داخل هذا العنصر، وهنا- أيضاً- يكشف الانتباه الذي

نعيره، عادةً، إلى ما نعتبره واقعاً عن ثراء لا ينضب.

فأنا عندما أبدأ جملة بعبارة «في الغد...» أحيل القارئ، في الواقع، إلى إيقاع أساسي من وجودنا، إلى العودة التي تحدث كلّ يوم، بعد الانقطاع الذي أحدثه النوم، وإلى هذا الشكل، الذي طالما ارتقبه كلّ إنسان، وأعني بذلك يوماً كاملاً. حينئذ، نفهم الوقت في تسلسله الأساسي. إن كلّ حادثة ستصبح أساساً لكلّ تحقيق يجري عمّا سبقها، أو تبعها، أو يمكن أن يتبعها، وهي- إلى ذلك- ستوقظ الأصداء، وتشعل الأضواء، في جميع مناطق الزمن التي تتجاوب معه: أمس أو الغد، الأسبوع السابق أو الأسبوع القادم، وكلّ ما يمكنه أن يشرح- بدقّة- العبارة التالية: في المرّة السابقة، أو في المرّة القادمة.

وهكذا، إن كلّ تاريخ يعرض معه مجموعة من التواريخ المتناسقة.

5 - السرعة

إن البياض، أي وضع فقرتين، الواحدة بجانب الأخرى، تصفان حادثتين بعيدتين في الزمن، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعةً للقصّة؛ سرعة تمحو كلّ شيء، ويمكن للكاتب، ضمن هذا البياض، أن يدخل تسلسلاً يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية، وخصوصاً لإقامة مقياس بين زمن القراءة وزمن المغامرة.

وفي أبسط الأوْضاع، أي وضع الراوي، نجد تقابلاً بين زمنَيْن، يكون فيهما زمن القصّة تقلّصاً للزمن الآخر، ولكن عندما يمكن الكلام عن «عمل» أدبي. إذن، عندما نصل إلى حقل الرواية، ينبغي لنا تكديس ثلاثة أزمنة، على الأقّل: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة. وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامر، بواسطة الكاتب. ونحن نفترض- عادةً- تقدُّماً في السرعة بين هذه الأزمنة المختلفة؛ وهكذا يقدِّم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها بدقيقتَيْن (وربمَّا تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين)، خلاصة لقصّة قد يكون شخص ما قد أمضى

يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتدّ على مدى سنتين، وهذا ما يمدّنا بنظام للسرعة، يختلف تماماً عن القصّة. ونحن نشعر بالأهمِّيّة الكبرى التي قد تكون المقاطع الروائية، حيث يحدث التلاقي بين مدّة القراءة والمدّة التي استغرقها الحادث الذي نقرأ عنه، ويجري ذلك، مثلاً، في الحوار، إذ يمكننا، انطلاقاً منه، أن نبرز- بدقّة- التباطؤ أو الإسراع.

وفي روايات الرسائل في القرن الثامن عشر، نجد مدخلاً للقراءة، هو عنصر أساسي ضمن ما يروى، ونحن، معشر القرّاء الحقيقيين، سنستغرق الوقت نفسه الذي قضته جولي لنقرأ رسالة سان بريه (على وجه التقريب)؛ ونحن، في الواقع، نجعل هذا القارئ الروائي يسير على خطانا، وهذا ما يجعل سائر ما في الرواية متناسقاً معنا.

إن غاية القصّة اليومية تكمن- بالتأكيد- في ألّا تحتفظ سوى بالمهمّ، أي ما كان ذا دلالة، وما يمكنه أن يحلّ محلّ الباقي لأنه يدلّ عليه و- من ثَمَّ- نستطيع ترك الباقي في طيّ الكتمان، فنطيل الكلام عن الأساسي، ونمرّ مرور الكرام على الثانوي، ولكن مقابلة كهذه بين طول المدّة التي يستغرقها الحادث وقيمته المعبرّة، هي- في أكثر الحالات- وهم محض.

وقد يكون لكلمة واحدة نتائج أكبر من نتائج خطاب طويل؛ فنحن سنشهد، بالنتيجة، تغييرات في البناء. يمكن الإشارة إلى أهمِّيّة أمر ما بعدم الكلام عنه مباشرة، وبدراسة ما يحيق به، فنظهر أن هنالك نقصاً في نسج ما نرويه أو شيئاً نريد أن نخفيه، وليس ذلك ممكناً إلّا باستعمال التسلسل الزمني استعمالاً قياسياً، فإذا قلنا: أين كان بطرس في أيّام الاثنين، والثلاثاء، والخميس، والجمعة، والسبت، يظهر، فجأةً، يوم الأربعاء كأنه فراغ (وهذا ما نجده في الروايات البوليسية) أو بوصف متقن للحواشي والانقطاعات، ولكلّ ما يمنعنا، في لحظة معيَّنة، من أن نعرف أكثر ممّا نعرف.

6 - خصائص المدى

لا يمكننا أن نعيش مجرى الزمان، وكَرّ الأيام إلّا إذا جزّأناهما قطعاً قطعاً، ويظهر لنا كلّ جزء- بالتأكيد- كأنه موجّه، وكأن له مدًى معيّناً، أو كأنه ينبغي أن يكون موجّهاً بالنسبة إلى سائر الأجزاء، غير أنه يبدو لنا، دائماً، كجزء معيَّن، معروض على غشاء من النسيان أو الغفلة.

ولكي نستطيع درس الزمن في ديمومته، ونتمكَّن- من ثَمَّ- من إيضاح الأخطاء ينبغي لنا، في الواقع، أن نطبِّقه على مدًى معيّن، وأن نعتبره كأنه مسافة، علينا أن نجتازها.

أَوَليس من الغريب أن تكون الكنايات التي يستعملها برغسون، ليجعلنا نحسّ ببعض نواحٍ متواصلة من خبرتنا بالزمن، هي- على غير علم منه، وبصورة واضحة- كنايات متعلِّقة بالمدى: إن مجرى الضمير، والنهر، ومخروط الذاكرة، أو تلك القطعة من السكّر التي يدعوننا إلى مراقبتها وهي تذوب، شيئاً فشيئاً، في كأس ماء، إنما هي اختبار لا يمكنه أن يولّد فينا الشعور بالبطء (يجب الانتظار حتى يذوب السكّر)، وذلك لأننا نملك المقدرة على القياس، فنلاحظ ما بقي من الحجم الأوَّلي، وسرعة عمليّة الذوبان.

ونحن- بتسريحنا أنظارنا على مدى يمكننا تخيُّله بوضوح- نستطيع أن نتبع حقيقة سير الزمن، وندرس ما فيه من شواذّ، لكن المدى الذي نعيش فيه ليس هو مدى الخطوط الهندسية الكلاسيكية، كما أن زمننا ليس هو زمن علم الميكانيك الذي يوافقه، إنه مدًى، لا تتساوى فيه الاتِّجاهات مطلقاً، مدًى مليء بأشياء تغيّر وجهة سيرنا حيث الحركة في خطّ مستقيم، هي- على العموم- مستحيلة من نقطة إلى أخرى؛ ذلك أن المسافة بين النقطتين قد تشتمل على مناطق مفتوحة أو مغلقة، كداخل الأشياء، مثلاً، لأنها تحتوي- خصوصاً- على نظام كامل من الاتِّصالات بين نقاطها المختلفة: فوسائل النقل، والمراجعة، هي التي تجعل التقارب الذي نعيشه غير قابل للتصغير كما هي الحال في المصوَّرات الجغرافية.

إن محاولة لتطبيق الرسوم الهندسية البسيطة على المدى الذي نعيشه، ستسمح لنا بأن نكشف عن جميع خصائص هذا المدى؛ هذه الخصائص التي غالباً ما يغفلون ذكرها. وهكذا، سنتمكّن من الكشف، كلٌّ منها إلى الآخر. عن كثافاته واتّجاهاته، وطرق القوّة في مختلف الأمكنة بالنسبة لبعضها البعض. إن انتقال الشخص الطبيعي، أي السفر، يظهر كأنه حالة خاصّة «لحقل محليّ»، أو- كما يقال- «لحقل ممغنط». فالأماكن لها، دائماً، تاريخها، سواء أكان ذلك بالنسبة إلى التاريخ العامّ أم بالنسبة إلى سيرة الشخص. وهكذا، فكلّ انتقال في المدى يفرض تنظيماً جديداً للمدى الزمني، وتغييراً في الذكريات أو المشاريع، وفي كلّ ما هو في المخطَّط الأوَّل، وقد يتفاوت هذا التغيير في العمق والخطورة.

وعلينا أن نلاحظ أنه، إذا كان من السهل وجود نقاط تلاقٍ نسبية في ما يختص بالمدّة الزمنية، فإن الشكل العادي لكتبنا لا يسمح بوجود تلك النقاط، في ما يتعلَّق بالمدى؛ لذلك نجد بعض الأعمال الأدبية المعاصرة تبذل جهداً كبيراً لتفرض «رؤى»، لا إشكال فيها، على مخيِّلة القارئ، ومنها هذه الأوصاف الدقيقة للأشياء مع أبعادها المحدّدة، وتفاصيلها المتعدِّدة: ما هو فوق، وما هو إلى اليمين، هذه الواقعية النظرية الجديدة، التي طالما أدهشتنا.

إن هذا الانتباه الذي نعيره للأشياء يقودنا- بالضرورة- إلى التأمُّل في خصائص الكتاب نفسه، كأنه غرض، وإلى الاستعمال القياسي لمداه، وتزيينه بالرسوم والصور، وغيرها.

7 - الأشخاص

إن أبسط الحوادث، في الرواية، تفترض وجود ثلاثة أشخاص: المؤلِّف، والقارئ، والبطل. يتَّخذ البطل، بصورة طبيعية، صبغة ضمير الغائب، فهو الشخص الذي يجري الكلام عنه، والذي تُروى قصَّته، ومن

السهل معرفة الفائدة الذي يجنيها المؤلِّف عندما يُدخِل في روايته شخصاً يمثِّله هو نفسه، راوياً، يقصّ علينا قصّته الخاصّة، مستعملاً ضمير المتكلِّم «أنا».

إن ضمير الغائب «هو»، يتركنا خارجاً. أمّا الضمير «أنا» فإنه ينقلنا إلى الداخل، وقد يكون هذا الداخل مغلقاً كالغرفة السوداء، حيث يحمّض المصوِّر أفلامه. إن هذا الشخص لايمكنه أن يروي لنا ما يعلمه عن نفسه.

ولهذا، يُدخِلون في الرواية، أحياناً، ممثلاً عن القارئ، عن ضمير المخاطب هذا، الذي إليه يوجِّه كلام ضمير المتكلِّم؛ أي الشخص الذي نروي له قصَّته الخاصّة.

إن ضمير المتكلِّم، وضمير المخاطب (بشكل خاص) في الرواية الخيالية، لم يعودا مجرَّد ضمائر بسيطة كتلك التي نستعملها في أحاديثنا الواقعية. فالضمير «أنا» يخفي وراءه الضمير «هو»؛ والضمير «أنت» أو «أنتم» يخفي وراءه الضميرَيْن الآخرَيْن، ويجعل بينهما اتِّصالاً دائماً.

وسنحاول أن نوضِّح- قدر الإمكان- هذا الاتِّصال، بتغييرنا للعلاقات بين الضمائر والأشخاص: وهكذا، في الروايات المكتوبة بصيغة الرسائل، يصبح كلّ شخص مهمّ، بدوره: «أنا» و«أنتم» و«هو».

وإلى هذا التبادل بين الضمائر، سنضيف تكدُّسات الرواي الذي على غرار الروائي «يعطي الكلام» وضمير المتكلّم». وهكذا، يتحقَّق بناء من الضمائر يسمح بإدخال وضوح جديد إلى مجموعة خيالية و- من ثَمَّ- ارتياد ظلمات جديدة، والكشف عن خفاياها.

وإذا تعمَّقنا في درس عمل الضمائر، ظهرت لنا علاقتها الوثيقة بالبناءات الزمنية. ونجد المثل على ذلك في «الحوار الداخلي» الذي هو اتِّصال لقصّة «تُروى بصيغة المتكلّم بالإلغاء الوهمي لكلّ مسافة بين زمن المغامرة وزمن القصّة، فيروي لنا الشخص، عندئذ، قصّته في الوقت نفسه الذي حدثت فيه. إن أسلوباً شبيهاً بأسلوب «الأحاديث الخفيّة» يسمح بتهديم السجن الذي يحبس فيه الحوار الداخلي

الكلاسيكي، كما يسمح بتبرير العودة إلى الوراء، والتذكارات، بصورة أكثر وضوحاً.

إن التلاعب بالضمائر لا يسمح بتمييز الأشخاص، بعضهم عن بعض، فحسب، بل هو- كذلك- الوسيلة الوحيدة التي لدينا للتمييز بين مستويات الوعي أو اللاوعي المختلفة عند هؤلاء الأشخاص، وتعيين أوضاعهم بين الآخرين، وبيننا نحن.

8 - التبديل في العبارات

عندما نتكلَّم على اتِّصالات الزمن، والأماكن، والأشخاص، فإنما نحن نتكلَّم من الناحية اللُّغوية، فيجب أن نستدعي- لمعاونتنا- جميع مصادر اللغة. إن الجمل القصيرة التي كان يوصي بها الأساتذة فيما مضى، وهي «خفيفة وقصيرة» لم تعد كافية. وعندما نترك الطرقات المعبّدة، ينبغي تعيين أداة «الوصل» بين جملتين متتابعتين، إذ لم يعد بإمكاننا أن نبقيها مستقرّة. وعندئذ، تتجمَّع الجمل القصيرة لتصبح، عند الاقتضاء، جملاً طويلة؛ ما يسمح باستعمال مروحة الأشكال التي تعرضها علينا تصاريف الأفعال استعمالاً كاملاً، على غرار بعض مشاهير الكتّاب القدماء.

وحين تصبح هذه المجموعات من الأفعال كثيرة جدّاً، تنقسم، بصورة طبيعية، إلى فقرات، تتآلف بالتكرار، وتتلاعب بجميع الألوان المتناقضة التي تسمح بها الأساليب المختلفة، بالاستشهادات أو التحريف الهزلي، وتعزل أجزاءها التفصيلية بترتيب طباعي خاصّ؛ وهكذا، يحسِّن الباحث أدواتنا.

9 - البناءات المتحرِّكة

عندما نعطي أهمِّيّة كبرى للترتيب الذي تُقَدَّم به الموادّ، فإن السؤال الذي لابدّ من طرحه هو الآتي: هل هذا الترتيب هو الوحيد

الممكن؟ وهل تقبل هذه المسألة حلولاً أخرى؟، وهل هنالك، داخل البناء الروائي، طرق مختلفة للقراءة، كما هي الحال في كاتئدرائية أو مدينة؟ ينبغي على الكاتب، عندئذ، أن يراقب العمل الأدبي في جميع أنواعه المختلفة، وأن يدرسه كما يفعل النحّات المسؤول عن جميع النواحي التي يمكن أن تؤخذ منها صورة تمثاله، وعن الحركة التي تربط بين جميع هذه الصور.

إن «الكوميديا البشرية» تعطينا مثلاً لعمل أدبي، يتألَّف من كتل متميَّزة، يدنو منه كلّ قارئ بطريقة مختلفة. في هذه الحالة، تبقى جميع الحوادث المرويّة ثابتة. ومهما كان الباب الذي نلج منه، فإن الشيء نفسه هو الذي يحدث؛ إلّا أنه يمكن أن نفكِّر بتحرُّك سام، دقيق، ومحدود، فيصبح القارئ مسؤولاً عمّا يحدث في نواة العمل الأدبي، الذي هو مرآة وضعنا البشري، وذلك- بالتأكيد- على غير علم منه، كما هي الحال في الواقع. فكلّ خطوة من خطواته، وكلّ ما يختاره، يكتسب معنًى، ويعطي معنى، ويوضِّح له حرّيّته.

ولا ريب في أننا سنصل إلى هذا، في يوم من الأيّام.

الكتاب كمادّة

إن الكتاب، هذا الشيء الذي نحمله بأيدينا، سواء أكان مجلَّداً أم كان عادياً، أم كان من حجم كبير أم صغير، أم كان غالي الثمن أم رخيصه، هو ليس- كما نعلم- سوى إحدى الوسائل التي تساعدنا على حفظ الكلام. ونحن لا نتمكَّن، في الوقت الحاضر، من تدوين الكتابة على أشياء صلبة، من نماذج مختلفة، كما كانت حال «المجلَّدات» في العصور القديمة، فحسب، بل إننا- إلى ذلك- نستطيع التصرُّف بجميع أنواع التقنية لـ«نجمّد» ما نقوله، حتى بدون اللجوء إلى الكتابة، ونسجّله- مباشرةً- بنبرته ولهجته، وذلك بواسطة الأسطوانة، أو الشريط الممغنط، أو الفيلم السينمائي.

والواقع أن الكتاب، كما نعرفه في أيّامنا الحاضرة، قد أدّى خدمات جليلة للفكر البشري، طوال بضعة عصور، إلّا أن ذلك لا يعني، أبداً، أنه لا غنى عنه، البتة، أو أنه لا يمكن أن يستعاض عنه بشيء آخر؛ فيمكن أن تتبع حضارة الكتاب حضارة التسجيل. أمّا التعلُّق العاطفي البسيط،

كتعلُّق أجدادنا بالاستنارة بالغاز، طوال بضع سنوات، فلا يستحقّ، بالطبع، سوى ابتسامة رثاء، لقد عرفتُ سيِّدة متقدمة في السنّ كانت تزعم أن برودة المثلّجة هي أفضل من البرودة التي يحدثها البرّاد.

ولهذا، إن كل كاتب شريف يجد نفسه، اليوم، أمام مشكلة الكتاب؛ هذا الشيء الذي بواسطته، جرت حوادث كثيرة، أيناسبنا أن نحافظ عليه؟ ولماذا؟. ما هي أفضليَّته (إن كان له من أفضليّة) على غيره من وسائل حفظ الكلام؟ وكيف السبيل إلى الاستفادة من مزاياه استفادة كاملة ؟

إن الجواب عن هذه الأسئلة يبدو واضحاً، عندما ندرس هذه المشكلة بعقل مجرَّد عن كلّ هوًى، ولكن هذا الجواب يفضي- بالتأكيد- إلى نتائج يمكنها أن تضلّل أقلّ النقَّاد مهارة: إن التفوُّق الوحيد الذي يمتاز به كلّ كتاب وكلّ كتابة، بل التفوُّق الكبير على سائر وسائل التسجيل المباشرة (مع أنها أكثر أمانة)، هو أنه ينشر أمام عيوننا، في آن واحد، ما لا يمكن أن تلتقطه آذاننا إلّا بالتتابع. إن تطوُّر شكل الكتاب، من اللوح إلى اللوحة، ومن الرَّق إلى شكله الحالي (أي جمع مَلازم)، كان يهدف، دائماً، إلى التشديد على هذه الخاصّية الأخيرة.

1 - خطّ يشكِّل مجلَّداً

لنستمع إلى أحدهم يلقي خطاباً، كلّ كلمة منه تتبع كلمة واحدة غيرها، وتسبق كلمة واحدة غيرها، فتنتظم هذه الكلمات، بالنتيجة، طوال خطّ يحييه المعنى، في محور ما. والطريقة المثلى، في الواقع، لخزن هذا الخطّ، بل هذا «الخيط» بأقلّ ما يمكن من الإزعاج، هي أن نلفّه؛ وهذا ما نشاهده في الأسطوانة، والشريط الممغنط، والفيلم السينمائي. أمّا ما يزعج، في مثل هذه الطرق، فهو أننا عندما نرغب في التفتيش عن كلمة ما، أو عن مقطع ما من الخطاب، أو عندما نودّ التحقُّق من شيء معينَّ، نجد أنفسنا مضطرَّين إلى نشر هذا الخطّ

بكامله و- من ثَمَّ- نصبح تحت رحمة الوقت الذي استغرقه الخطيب للوصول إلى ما نبحث عنه. فإذا كان الخطاب قد استمرَّ ساعة كاملة، وكان ما نبحث عنه واقعاً في الدقائق الخمس الأخيرة، نرانا مجبرين على الاستماع إلى الدقائق الخمس والخمسين الأولى، كأننا عبيد هذا التتابع، إلّا إذا..

إلّا إذا تمكنّا من وضع إشارات يركن إليها، في بعد آخر من المدى، وبحسب قُطر الملفّ، مثلاً، نراها في آنٍ واحد، وتساعدنا في البحث عمّا نريد. وهكذا، يمكن تقسيم سطح الأسطوانة إلى مناطق دائرية، أو شواطئ، يمكنها أن تحلّ محلّ الجدول المفصَّل (كاتالوج). وعندئذ، سمعنا ونظرنا بشيء من الحرِّيّة، وشيء من الحركة، بالنسبة إلى النصّ، فنستطيع ارتياده دون معاناة استعباده.

إن أفضل ما في الكتابة، كما نعلم، هو الإبقاء على الكلام «الكلام يذهب، والكتابة تبقى»، لكن العجب العجاب هو أنها لا تسمح لنا بإعادة الخطاب و«تكراره» بكامله، مرَّتين أو مئات المرّات، ككتلة واحدة، فحسب، بل إنها تبقي كلّ عنصر من عناصره على حدة، تاركةً، في متناول نظرنا، ما يكون قد غاب عن سمعنا، وتجعلنا نلتقط، مرّة واحدة السلسلة المتتابعة بكاملها.

أمّا إذا كتبنا كلمات الخطاب كلّها على سطر واحد، فسرعان ما يصبح صعباً على العين التي تتابع القراءة، أن تعود إلى مطلع الخطاب، فكيف السبيل إلى كتابة النصّ بصورة، يصبح معها أكبر جزء ممكن منه مقروءاً، في آن واحد؟ إنها- أوَّلاً- طريقة «بوستروفيدون» (سطر في اتّجاه، وسطر في اتِّجاه معاكس، كما لو كان الكاتب فلّاحاً يحرث أرضه، فيدير محراثه عند نهاية كلّ...، لكن الصعوبة في هذه الطريقة، هي أنها تجعل مجموعة الإشارات المقلوبة من سطر إلى آخر غير معروفة تقريباً)؛ والطريقة الثانية هي لفّها على أسطوانات (إلّا أن قسماً من السطر لابدّ له أن يخفي القسم الآخر، فيصبح الإزعاج، بوجه عامّ، كبيراً جدّاً)... إلى غير ذلك. وقد جرّب الناس طرقاً أخرى عديدة؛ ويبدو

أن أفضلها، حتى الآن، هو تقطيع سطر النصّ، إلى قطع صغيرة، توضع الواحدة تحت الأخرى على شكل عمود.

ومن المؤكَّد أن الطريقة المثلى، في التقطيع، هي أن توافق القطع شيئاً ما من النصّ، وأن يكون النصّ مقسَّماً إلى أجزاء متناسبة. وجرياً على هذه الطريقة، يشكّل كلّ سطر مكتوب، إذا كان حركة متَّصلة للعين، وحدة معنّى وسمع، والوقت الذي يستغرقه النظر ليقفز من سطر إلى آخر يحلّ محلّ توقُّف الصوت. وحينئذ، يكون التدوين مرضياً كلّ الرضى: إننا نجد أنفسنا أمام «بيت الشعر، أو السطر الكامل»، بحسب قول ملارميه.

في العمود النثري نقطّع السطر كما نشاء، وذلك وفقاً لعدد من الإشارات مستقلّة، تماماً، عن النصّ وفي طبعة أخرى، نختار «تبريراً» آخر، فيكون التقطيع في مكان آخر، ولا أهمِّيّة لذلك، فنتصرُّف كأن التقطيع لم يحدث. ولمّا لم يكن لدينا الوقت الكافي لدرس القياس أو الترتيب في التقسيم، فإننا لا نعير ذلك أيّ اهتمام.

وكما أنه ينبغي تقطيع شريط الخطاب إلى سطور تسمى أبياتاً من الشعر، عندما يبرِّر التقطيَع شيٌء آخر غير الصدف التي أوجدَتْها الطبعة، كذلك نحن مضطرّون إلى تقطيع العمود قطعاً تسمّى مقاطع أو فقرات، عندما يكون لهذا التقطيع ما يبرِّره.

فالفقرة أو الصفحة الكاملة تشبه «بيت الشعر أو السطر الكامل».

وفي القرطاس الملفوف القديم، كانت قطع العمود مرتّبةً، الواحدة إلى جانب الأخرى، وفقاً لمحور موازٍ للمحور الذي تتبعه الكلمات، وهي طريقة مزعجة كطريقة اللفّ البدائي. إلّا أن الكتاب، في شكله الحالي، قد أحرز تقدُّماً كبيراً بتعمُّده استعمال محور ثالث في الكثافة، على شكل عمودي، بالنسبة إلى المحورين الآخرين، فنحن، الآن، تكدّس القطع، الواحدة فوق الأخرى، كما كانوا يكدِّسون السطور.

إن مفهوم كلمة «مجلّد - Volume» في علم الهندسة، يبعد جدّاً

عـن مفهومهـا الأصـلي «حجـم Volumen»، ويشـير- بوضـوح- إلى الأبعاد الثلاثـة التـي تظهـر في الكتـاب، في الوقـت الـذي يأخـذ فيـه شـكله الحالي.

وكـما أن باسـتطاعة العـين التقـاط السـطر، كاملـة، دفعـة واحـدة، والتجـوُّل في الصفحـة، بسرعـة، للتحقُّـق مـن وجـود هـذه الكلمـة أو تلك، كذلـك تسـتطيع، بمسـاعدة يـد ماهـرة، أن تقلـب صفحات المجلَّد، وتسـبر أغـواره، هنـا وهنـاك، وتأخذ عيّنـات لتعيِّن- بوضوح- هـذه المنطقة أو تلك.

إن الكتـاب، كـما نعهـده، اليـوم، هـو وضـع مجـرى الخطـاب في أبعـاد المـدى الثلاثـة، وفقـاً لمقيـاس مزدوج: طول السـطر، وعلـوّ الصفحة، وهو وضـع يتيـح القـارئ حرّيّـة كبـيرة في التنقُّـل، بالنسـبة إلى «تتابـع» النـصّ، ويعطيـه قـدرة كبـيرة عـلى التحـرُّك، ولا غـرو في أن هـذه القـدرة هـي أقرب مـا تكـون إلى طريقـة تقديـم أجـزاء العمـل الأدبي كلّهـا، في آن واحـد.

2 - الكتاب مادّة تجارية

كيـف يحـدث أن تُنـسى أو تُنكر خصائـص الكتاب، بوصفها مـادّة، مع ما فيهـا مـن وضـوح، وما لها من قيمـة؟ وكيف يحدث أن يلـوم مؤلّف الروايات المتسلسـلة الكاتـب، غالبـاً، عـلى إجباره عـلى العودة إلى الـوراء (في حين أن فضـل الكتاب، في شـكله الحالي، على الكتاب، بشـكله القديم، وخاصّةً عـلى أسـاليب التسـجيل المبـاشرة، هـو أنـه يجعـل هـذه العـودة سـهلة ما أمكـن)؟ وخاصّـةً عـلى أسـاليب التسـجيل المبـاشرة، هـو أنـه يجعـل هـذه العـودة سـهلة مـا أمكـن)؟ ذلـك أن قصّـة الكتـاب المطبـوع قد تطـوَّرت إلى شـكل مـن الاقتصاد الاسـتهلاكي، وأننـا، لكي نسـتطيع إنتاج هذه الأشـياء، ويجـب علينـا اعتبارهـا مـوادّ اسـتهلاكية شـبيهة بالمـوادّ الغذائيـة؛ بمعنى أن اسـتهلاكها يقـضي عليها.

عندمـا كان الكتـاب مخطوطـة فريـدة، يتطلَّـب نسـخُه عـدداً كبـيراً مـن سـاعات العمـل، كان يبـدو كأنـه «بنـاء أثـري» عظيـم، أو شيء يـدوم أكـثر مـن نصـب مـن البرونـز. ومـا همّ أن تكـون قراءتـه الأولى صعبـة وطويلـة،

فمن الواضح أن لدينا كتاباً مدى الحياة.

بيد أننا، ابتداءً من اللحظة التي تمدَّدت فيها نسخ الكتاب بكمِّيّات وفيرة، ووُضِعت في الأسواق، أصبحنا نميل إلى الاعتقاد بأن قراءة الكتاب «تستهلكه»، فنحن نضطرّ- من ثَمَّ- إلى شراء كتاب آخر نطالعه في أثناء تناول طعام الغداء، أو في أوقات الراحة التي تلي ذلك، أو في السفر المقبل في القطار.

إني لا أستطيع العودة إلى فخذ الدجاج الذي أكلته، وكنّا نتمنّى أن يحدث الشيء نفسه للكتاب؛ فلا نعود إلى مطالعة فصل من فصوله، بل نطالعه مرّة واحدة، فقط، فتكون العودة إلى الوراء أمراً ممنوعاً، فإذا انتهينا من قراءة آخر صفحة منه ألقينا به جانباً؛ ويصبح هذا الورق وباقي هذا الحبر كأنه نفايات. وكلّ هذا في سبيل شراء كتاب آخر، نأمل- كذلك- أن تنتهي منه بسرعة.

هذا هو المنحدر الذي يوشك أن ينزلق فوقه، اليوم، تاجر الكتب، وهو خطر كبير محدق، وقد رأينا، في هذه السنوات الأخيرة، ناشراً معروفاً، يضع لداره القاعدة المثالية: كلّ كتاب لا تنفد طبعته، خلال السنة، تُتلَف نسخه البقاية، كما يفعل بائع الحلي الرخيصة، الذي لا يريد أن يكدِّس لديه أصنافاً، بَطُلَ عهدها. وكان أحذق مساعدي هذا الناشر، وأشجعهم، ينبِّهونه إلى ما في عمله هذا من الخطأ، بالنسبة إلى الكتاب، وإلى أن للإتلاف ما يبرِّره إن كان متعلِّقاً بالروايات الصغيرة التي يعرضها للبيع، في نهاية السنة، بأسعار بخسة. أمّا الأبحاث، وخاصّةً إذا كانت منقولة عن لغة أجنبية، فإنها تحتاج إلى بعض الوقت لتصل إلى قرّائها، ولابدَّ لها أن تصل، وإن كان سيرها بطيئاً، لكن الناشر لم يكن يعير هذه النصائح أذناً مصغية، معلناً أن هذه هي قواعد الصناعة الحاليّة. فما أبعدنا عن القول المأثور: «الكلام يذهب، والكتابة تبقى».

في الواقع، يجب الإقرار بأن قسماً كبيراً من تجارة المكتبات الحالية تقوم على أشياء سريعة الاستهلاك: الصحف اليومية التي تزول قيمتها لدى ظهور العدد التالي. إن عادة كتابة مثل هذه الوريقات، تفضي،

بالتأكيد، إلى تشجيع طباعة الكتب التي لا حاجة إلى إعادة قراءتها، والتي تُفهم دفعة واحدة، وتُقرأ بسرعة، ويُحكَم عليها بسرعة، وتُنسى بسرعة. إلّا أنه من الواضح أن كتاباً كهذا محكوم عليه بالفناء لصالح المجلّات المصوَّرة، وخاصّة مجلّات الراديو والتليفزيون. إن الناشر العاجز عن اعتبار مهنته بوصفها فرعاً من الصحافة، يقطع الغصن الذي هو جالس فوقه. وإذا كانت القصّة لا تحتاج- حقّاً- إلى قراءة ثانية، أو إذا لم تكن ثمّة فائدة من العودة إلى الوراء، فلماذا لا نسمعها بواسطة الترانزستور، أو الشريط المسجَّل، أو البيك آب، يلقيها علينا ممثّل عصري بارع، بصوت عذب، يعيد إلى الكلمات إيقاعها؟

وواضح أن توسُّع المضاربة التي يلقاها الكتاب، هي التي تحملنا على إعادة التفكير فيه من جميع نواحيه، وهذه المضاربة، في الواقع، هي التي ستخلِّصه ممّا يدور حوله من سوء تفاهم مزعج، وهي التي ستعيد إليه اعتباره بوصفه أثر خالد، وتبرز في المقدمة جميع النواحي التي طغى عليها السعي الحثيث وراء سرعة في الاستهلاك، تزداد يوماً عن يوم.

إن الصحف، والراديو، والتليفزيون، والسينما، ستجبر الكتاب على أن يصبح أكثر «جمالاً» وأكثر كثافة. فنحن ننتقل من الشيء الاستهلاكي، بكلّ ما في هذه الكلمة من ابتذال، إلى الشيء الدراسي والتأمُّلي، الذي يغذّي دون أن يغني، والذي يغيّر الطريقة التي نسكن بها الكون، والأساليب التي نتعرَّف بها إليه.

ولا شيء أدعى إلى الملاحظة، في هذه الناحية، أكثر من التطوُّر الحالي للكتاب الرخيص، أو كتاب الجيب: إن نسبة الكتب الكلاسيكية والدراسات التي من هذا النوع، تزداد يوماً بعد يوم، في فرنسا، كما في سائر البلدان، فيتكوّن هكذا، شيئاً فشيئاً، نوع من المكتبات العامّة الضخمة، تسهِّل مراجعة الكتاب، واستعماله لعدد كبير من القرّاء، يفوق- بكثير- عدد القرّاء الذين كانوا يؤمّون المؤسَّسات القديمة. ولو حدث أن قال أحدهم، قبل الحرب العالمية الأولى، إننا سنجد،

بعد خمس وعشرين سنة، «خطاب الأسلوب» أو «اعترافات» القدِّيس أوغسطينوس، في جميع مكتبات القطارات الحديدية، لما كنّا تورَّعنا عن نعته بـ«المجنون».

إننا نعود فنجد الكتاب كشيء كامل، فمنذ بعض الوقت كانت طرق صنعه وتوزيعه تجبرنا على ألّا نتكلم إلّا عن ظلِّه، غير أن التغييرات التي حدثت، في هذين الحقلَيْن، قد بدَّدت الغشاوة، وبدأ الكتاب يظهر حقيقة أمام أعيننا؛ فلننظر إليه.

3 - الخطوط الأفقية والعمودية

إن سوء التفاهم حول الكتاب، بوصفه مادّة للاستهلاك، شبيهة بالموادّ الاستهلاكية، لا يحدث- كما نرى- إلّا بالنسبة إلى نوع خاصّ من الكتب، يجعلنا النقد الأدبي نعتبرها الأهمّ والأكثر عدداً، ولكن الحال هي على عكس ذلك، خاصّة في ما يتعلَّق بالكتب التي لا تتضمَّن، في الواقع، من أوَّلها إلى آخرها، سوى نسخ لخطاب متتابع؛ قصّة كانت أم دراسة، والتي تجدر مطالعتها من أوَّل صفحة إلى آخر صفحة. وهكذا، يعاد- افتراضياً- الوقت الذي استغرقه الإصغاء إلى الخطاب. وواضح أننا، في هذه الحالة، فقط، نستطيع التصرُّف كأن السطور الأولى قد مُحِيت وتلاشت، عندما نصل إلى السطور الأخيرة. غير أن أكثر الكتب التي نستعملها ليست مكتوبة بهذه الطريقة، ونحن- عادةً- لا نقرؤها بكاملها. إنها مخازن معرفة، يمكننا أن نغرف منها، وهي مرتَّبة بشكل نستطيع معه أن نجد، بسهولة، المعلومات التي نحن بحاجة إليها في وقت محدَّد: تلك هي المعاجم والكاتالوجات، وكتب الدليل، وكلّها أدوات ضرورية لسير المجتمع الحديث، وهي تُقرَأ أكثر من غيرها، وتُدَرَّس؛ وإن لم يكن لها، غالباً، قيمة أدبية، يعود فذلك- بالتأكيد- إلى سوء حظِّنا. إننا نعيش كذلك لها غالباً قيمة أدبية فذلك، بالتأكيد، يعود إلى سوء حظنا. إننا نعيش في مدينة، بيوتها وضيعة، لكن حياتنا فيهاتكون أقلّ راحة.

ومـن مميَّـزات هـذا النوع مـن الكتـب، أن الكلمات فيهـا لا تؤلِّف عبارات في الغالـب: إنهـا جداول ضخمـة منظَّمة.

إن القصّـة، والدراسـة، وكلّ مـا يمكنـه أن يشـكّل مـادّة لخطـاب يُسـمَع مـن بدايتـه إلى نهايته، يُكتَب، في الغرب، بحسـب محور أفقي، من اليسـار إلى اليمـين، ونحـن نعلـم أن هذا ليس سـوى مجـرَّد اتِّفـاق، إذ إن حضارات أخـرى قـد تبنَّت أشـكالاً أخـرى للكتابة.

إن بُعـدَيْ الكتـاب الآخرَيْـن، واتجاهَيْـه، أيضـاً (مـن أعـلى إلى أسـفل، بالنسـبة إلى العمـود، ومـن الأقـرب إلى الأبعـد بالنسـبة إلى الصفحـات) تعتبر- عـادةً- أمراً ثانوياً جدّاً بالنسـبة إلى المحور الأوَّل؛ فجميع العلاقات التـي تُـدرس في كتـب اللغـة تسـجّل طوال هـذا الخـطّ الأفقـي الديناميكي، ولكننـا، عندمـا نصـادف كلـمات عديـدة لهـا المحـلّ نفسـه مـن الإعـراب، في الجملـة، كتتابـع عـدّة مفاعيـل، فـإن كلّ واحـد منهـا يتعلَّـق بالجملـة، بالطريقـة نفسـها، ويتَّخـذ- مـن ثَـمَّ- المـكان نفسـه في تسلسـل العلاقات، فيشـعر القـارئ كأنمـا يحـدث انقطـاع وتوقُّـف في حركـة السـطر؛ إن هـذا التعـداد ينتظـم، نوعـاً مـا، عـلى شـكل عمـودي، بالنسـبة إلى سـائر النصّ.

وإذا عـبرّت- طباعيّـاً- عـن هـذا الشـكل العمـودي، فـكلّ شيء يـزداد وضوحـاً، وأكـون قـد أبـرزت، عـلى حـدة، العنـاصر المشـتركة بـين كلّ هذه الألفـاظ، ويظهـر لي، حـالاً، تركيـب الجملـة؛ بحيـث أسـتطيع أن أتجـاوز قسـماً مـن هذه التعـدادات لأرى ما يتبعها، شرط أن أعـود إليها، فيما بعد.

وهكـذا، في الفصـل الثـاني والعشريـن مـن كتـاب «غارغانتـوا»، يخبرنـا رابليـه أن هـذا العمـلاق الطيِّـب كان يلعـب:

Au flux

à la prime

à la pille

à la triumphe

à la Picardie

au cent

à l’espinay

à la malheureuse

au fourby

(إن اللائحة تتضمَّن مئتين وثماني عشرة لعبة، لكن ترتيبها العمودي يسمح لنا بالوصول، تـوّاً، إلى آخرها):

...

à cambos

à la recheute

à eroqueteste

à la grolle

à la grue

à taille coup

au nazardes

aux allouettes

.aux chinquenaudes

وبعد أن يكون قد لعب، وأمضى وقته هكذا، يجدر به أن يشرب قليلاً، وهذا أمر عادي بالنسبة إلى الرجل. وفجأةً، يحلو له أن يستلقي على مقعد خشبي أو على سرير، لينام ساعتين أو ثلاثاً، دون أن يفكّر بشر أو يقول شرّاً.

كلّ لعبة مذكورة في اللائحة، تندمج في سير الجملة الأفقي، في الوقت نفسه، ولكن بعض الحالات تبدو أكثر تعقيداً: فبعض الأجزاء التي يجب أن تتتابع في اللائحة، يمكن أن توضع كعناصر مشتركة، بالطريقة نفسها، كما هي الحال في علم الأنساب، كنسب «بانتاغرويال»، مثلاً:

«كان الباقون ينمون في الطول، ومن هؤلاء جاء العمالقة، ومنهم «بانتاغرويال»؛

كان الأوَّل شالبروت

فأنجب سارابروت،

الذي أنجب فاريبروت.

وفاريبروت أنجب هورتالي، وكان يأكل كثيراً من الحساء، ويحكم في زمن الطوفان.

وهورتالي أنجب نامبروت،

الذي أنجب أطلس، حامل السماء على منكبيه، ليمنعها من السقوط

وأطلس أنجب غوليات.

الذي أنجب ايريكس، مخترع لعبة الكؤوس.

وايريكس أنجبت تيت

الذي أنجب أبريون».

(وتشتمل اللائحة، هنا، على اثنين وستين نسباً)

ويذكر الكاتب، بعد ذلك، لائحة بعشرة أنساب تنتهي بـ«غارغانثوا» الذي «أنجب بانتاغرويال النبيل، سيِّدي».

إن البناء العمودي واللائحة العمودية، يمكنهما أن يدخلا في أيّ قسم من أقسام الجملة؛ ويمكن للكلمات التي تتألَّف منها أن يكون

لها أيّ محلّ من الاعراب، شرط أن يكون هذ المحلّ من الإعراب، هو نفسه لجميع كلمات اللائحة، ويمكنهما، أيضاً، أن يقعا خارج الجملة، بانتظار جملة أخرى. ويمكن تأليف كتب كاملة على هذاالشكل: إن لائحة الأسماء، في دليل الهاتف، لا تشكّل جملة، لكننا نستطيع تخيُّل عبارات نُدخِل فيها اسماً أو اثنين أو أكثر، أو جميع أسماء اللائحة.

وكما يمكن للبناء العمودي، في اللوائح، أن يتشابك داخل البناءات الأفقية، كذلك يمكن للبناءات الأفقية أن تتعلَّق بأجزاء اللائحة؛ وهذا ما يحدث في جميع المعاجم والموسوعات، فهذان الشكلان للمجموعات اللفظية يمكن أن يتمازجا إلى ما لا نهاية.

ولا جدوى من التذكير، في أيّامنا الحاضرة، بأهمِّيّة التعداد في الأدب الكلاسيكي، سواء أكان ذلك في التوراة أو عند هوميروس، والتراجيدين الإغريق، أو عند رابليه، وهوغو، أو عند الشعراء المعاصرين.

ففي بناءات هؤلاء، يمكن للَّوائح أن تكون متنوِّعة تنوّعَ الجمل:

أ- مفتوحة أو مغلقة

(إذا كتبتُ: «الرسل الاثنا عشر»، وعددت اثني عشر اسماً، تكون لائحتي مليئة، ولا مجال لإضافة شيء إليها، إلّا أن لائحتي يمكن أن تبقى مفتوحة، مع ما لهامن ميزات واضحة؛ فيتعلَّق الأمر، عندئذ، بسلسلة من الأمثلة، أدعو القارئ إلى أن يضيف إليها أمثلة من النوع نفسه: إن «إلخ» هي أكثر العلامات شهرةً للدلالة على أن العبارة مفتوحة).

ب- عادمة الشكل أو منظَّمة

(إن مجرَّد ترتيب الكلمات وفقاً لمحور عمودي، من أعلى إلى أسفل، يبدو كأنه ينظمها في تسلسل تدريجي، على أن هنالك ترتيباً آخر هو مهمّ جدّاً لحضارتنا، يسمح بتعليق كلّ ارتباط بين ترتيب العمود وأيّ ترتيب نظريّ آخر، وهو يسمح، في الوقت نفسه، بالعثور السريع على أيّ عنصر من عناصره، نبحث عنه؛ إنه الترتيب الأبجدي الذي يمكن أن تخضع له أيّة مجموعة من الكلمات، وهو أفضل ما يمكن أن يركن إليه؛

إنه الوسيلة الوحيدة لتحقيق تعداد، لا شكل محدّداً له، في الحقيقة، وتعليق كلّ النتائج التي يمكن أن تستخرج من علاقات الجوار بين مختلف العناصر، في الصفحة الواحدة.

- ولنسارع إلى القول إن الترتيب الأبجدي، إن لم يكن مرتكزاً على علاقات نظرية بين الكائنات التي تدلّ عليها الكلمات، فهو، مع ذلك، يستطيع أن يقيم علاقات بين هذه الكائنات؛ ولايزال كلّ منّا يذكر الدور الذي لعبه مركزه في اللائحة الأبجدية لتلامذة صفِّه.

- إن علاقات الجوار، إن لم يلغها نظام الترتيب الأبجدي، تستطيع أن تنتشر، إما على خطّ مستقيم (لائحة الطلّاب بحسب نتائج المسابقة، من الأوَّل إلى الأخير، ويكون الأخير في اللائحة أبعد ما يكون عن مركز الأوَّل)، وإمّا على خطّ دائري حيث يتَّصل الأخير بالأوَّل (وهكذا أشهر السنة الاثناعشر، والفصول الأربعة، وألوان قوس قزح السبعة...). كما أنها تستطيع أن تتَّخذ جميع الأشكال، وتنتظم بألف طريقة.

ج- بسيطة أو مركّبة

(إن تعداداً للعناصر، يمكن أن يخضع لتعداد الفئة أو الجماعة، أو غير ذلك. وهكذا نحصل على تصنيف يفرض ترتيبه وجود عدّة أعمدة متفاوتة المراكز، كلّ منها بالنسبة إلى الآخر، أو وجود تعدادات كثيرة تتَّصل عناصرها، بعضها ببعض، فنحصل، عندئذ، على شكل لوحة. إن دليل الهاتف يتألَّف، بكامله، من لوحة ضخمة متقابلة العناصر).

4 - الخطوط المنحرفة

إن التعدادات المركَّبة ستجمع، هكذا، بشكل طبيعي، في أعمدة كثيرة، وكلّ عنصر من عناصر اللوحة يمكن أن يكون هو نفسه، نقطة انطلاق لبناء أفقي، لمجموعة من العبارات. ومن الواضح أن تقوم علاقات بين هذه العبارات، وبين أجزاء تعدادات كثيرة أخرى.

ففي الفصل الأوَّل من «غارغانتوا»، يعطينا رابليه مثلاً بسيطاً لهذا النوع من البناء المنحرف:

attendu l'admirable transport des règnes et empires:

des Assyriens ès Mèdes

des Mèdes ès Macedoncs

des Macedones ès Romains

des Romains ès Grecz

descz Françoys

وإذا فصلنا بين العمودين، يصبح الترتيب كالآتي:

des Assyriens

ès

Mèdes	Mèdes
Macedoncs	Macedones
Romains	Romains
Greez	Grecz

Françoys

وفي مكان آخر، في الفصل الثامن والثلاثين من «الكتاب الثالث» يظهر مثل آخر أوضح من الأوَّل:

«قال «بانتاغرويال»: إن تريبوليه يبدو لي مجنوناً».

فأجاب «بانورج»: «بل إن جنونه كامل».

ويتبع ذلك حوار بين «بانتاغرويال» و«بانورج»، وُضع على عمودين، ذُكرت فيهما صفات عديدة لكلمة مجنون:

بانتاغرويال:	بانورج:
Folfatal	F. de haulte game
F. de nature	F. de b quarre et de b mol
F. cèleste	F. terrien
F. Jovial	F. joyeux et folastrant
F. Mercurial	F. jolly et folliant
F. lunatique	F. à pompettes
F. erraticque	F. à sonnettes
F. acteré et junonien	F. riant et vénérien
F. arctique	F. de soubstralete
F. héroique	F. de mère goutte

(ويشمل التعداد، في هذه المرةّ، مئة وثلاثة ألفاظ مزدوجة)

F. hieroglyphique	F. de rebus
F. authenticque	F. à patron
F. de valleur	F. à chaperon
F. précieux	F. à doublerebras
F. fantasticque	F. à la damasquine
F. lymphactique	F. de tauchie
F. panicque	F. dazemine
F. alambicqué	F. Barytonant
F. non faschexu	F. moucheté
	F. à epreuve de hracquebutte

إن هذه المقاطع، لرابليه، لم تحظَ- حتى يومنا هذا- بالاعتناء الذي تستحقّه من المؤرِّخين ومشرّعي الأدب، لكننا نرى، بوضوح، في بعض مقاطع رابليه، المقابلةَ المزدوجة: الأفقية، والعمودية، يضاف إليها التأثير المنحرف الذي تسبّبه الأجوبة المتتالية. ولكي نصرّ على هذه العلاقات ينبغي إيجاد وسيلة تجبر العين على القيام بحركات منحرفة، بالنسبة إلى هذا المدى الأفقي العمودي. إن أقرب وسيلة هي المراجعة: يمكن أن نحمل القارئ على النظر في مكان آخر، إمّا بواسطة عبارة، أو بواسطة كلمة، مثلاً: عنوان مماثل في الإنسيكلوبيديا، أو بواسطة إشارة (نجمة، علامة تذكير... وغيرهما) موضوعة في مكان آخر من الصفحة أو من الكتاب. وحتى لو لم يكن للإشارة هذه أيّة قيمة متَّفَق عليها، فإن تكرارها خارجاً عن التسلسل الطبيعي، الأفقي أو العمودي، يجعلني أقيم الصلة. ونحن نعرف، فضلاً عن ذلك، أن تكرار الكلمة نفسها في أوَّل كلّ جزء من أجزاء سلسلة عمودية، هو من أفضل الوسائل لِلَفْت الانتباه إلى هذه السلسلة.

وكلَّما كانت الإشارات المتشابهة عديدة ومتقاربة، جذبت انتباهي، وشكَّلت مجموعة ديناميكية في الصفحة، وإلى السهمَيْن الأساسيَّيْن (من اليسار إلى اليمين، ومن أعلى إلى أسفل) ستضاف جميع السهام التي ستنطلق من قطب إلى آخر من هذه الإعدادات.

5 - الهوامش

إن الملاحظات توضع- عادةً- خارج جسم الصفحة، في أسفلها، وأحياناً في آخر الفصل، أو في آخر الكتاب، وهذه الظاهرة تدعو القارئ إلى مطالعة النصّ مرَّتَيْن. مرّة بقراءته الجملة، مباشرةً، ومرّةً ثانية عندما تدعوه الملاحظة إلى ذلك.

إن هذا الفصل بين منطقتين من النصّ، إحداهما اختيارية، والثانية إلزامية، يعبِّر- غالباً- عن فصل بين منطقتَيْن من الجمهور الذي يتوجَّه

النصّ إليه. فعندما نجيء باستشهادات من لغة أجنبية، ثم نترجمها، فذلك لأننا نعتبر أن بعض القرّاء قد فهموا من تلقاء أنفسهم، وأن الباقين يجهلون اللغة الإسبانية أو الفنلندية، وهم بحاجة إلى هذا الدوران، وكذلك عندما يريد الكاتب أن يكون في متناول الجميع، وأن يحمي نفسه، في الوقت ذاته، من انتقاد الأخصّائيين، فإنه يعمد إلى معالجة النقاط الحسّاسة في مجال صغير مخصَّص لذلك.

فالملاحظة تتعلَّق بكلمة واحدة من النصّ الأساسي، لكن التعليق، في الأعمّ الأغلب، يتعلَّق، في الواقع، بكامل النصّ؛ فلا يعود هنالك من مبرِّر لوضع إشارة لهذه الكلمة أو تلك، إذ يكون لدينا التفسير الهامشي.

إن وضع التفسيرات في أسفل الصفحة، هو الذي يولّد فينا الميل إلى عدم مراجعتها إلّا بعد قراءة النصّ بمجموعه؛ ولكن عندما يكون الشرح أو التعليق موضوعاً إلى جانب النصّ، فإن الحركة العاديّة للقراءة تجعلنا نصادفه فيما نحن نتابع القراءة، ومذ ذاك، يمتدّ التعليق، ويطغى على المقال بكامله.

ويمكننا اعتبار طباعة الروايات التمثيلية كحالة خاصّة للبناء الهامشي؛ فقد كانت أسماء الأشخاص توضع، فيما مضى، في الهامش، فلا تشكّل جزءاً من النصّ المسموع؛ فذكر الأسماء ضروريّ في النصّ الذي نقرؤه، لكننا لا نحتاج إلى هذه الأسماء في النصوص التي تُقرَأ علينا؛ فهي تدلُّنا كيف يجب أن تقرأ، وبعد ذلك أخذوا يضعون الاسم منفرداً في نصف السطر، وهذه طريقة أخرى لفصله عن جسم النصّ.

إلى هذه الملاحظات، تضاف الملاحظات المتعلِّقة بالديكور، والتي تهمَل في التمثيل، لأن الديكور موجود على المسرح، لكنها تعطى، عند القراءة في الراديو، وتضاف، أيضاً، الملاحظات المتعلِّقة باللهجة، والإيقاع، والعاطفة، التي على الممثِّل أن يبرزها، بالضرورة، في أثناء تمثيله. وهكذا، نرى في ترجمات المآسي الإغريقية المنشورة برعاية شركة غليوم بوديه، أن الملاحظات القياسية للنصّ الأساسي قد حلَّت محلَّها تعليقات على الهامش

من هذا النوع: «بحماسة، ببطء، ميلودراما.. إلى غير ذلك».

إن معنى نصّ ما، بكامله، يمكن أن يتغيَّر بسبب توجيهات كهذه، للقراءة أو للإلقاء. ومن هذا النوع الملاحظة الواردة في تمثيلية «تارتوف»: «إنه لمجرم هذا الذي يتكلّم».

فالعبارة في الهامش، أو الجزء من العبارة، أو الكلمة، لا تتعلَّق، البتة، بشيء يتقدَّمها مباشرة، أو يأتي بعدها في مجرى السطر، أو الثلم، أو الشريط الأوَّلي، بل هي شبيهة بجذوة النار التي نحسّ بحرارتها كلّما كنّا أقرب إليها؛ وهي تشبه، أيضاً، نقطة حبر تمتدّ في ورق النشّاف، وتكتسب اتِّساعاً، إلى أن توقفها، وتحدّ من اتِّساعها، نقطة أخرى. فيكون للكلمة، حينئذ، فعل الألوان، ويكون لأسماء الألوان، ولكلّ ما يدلّ على صفة مساحة ما، أو مدى معينَّ، قوّة كبيرة على الانتشار في الصفحة.

وعندما نذكر بعض كلمات من النصّ، نستطيع أن نراقب- بدقّة- اتِّجاه الانتشار ومداه، فتقتصر بالشرح، نوعاً ما، على ملاحظة صغيرة.

ولقد أعطى «كوليريدج» مثلاً كلاسيكياً عن استعمال الشرح الهامشي، بصورة شعرية، في كتابه «The Rimc of the ancient Mariner - أشعار ملّاح قديم».

وحتى في حال عدم وجود ملاحظات في أسفل الصفحة، وتفسيرات في الهامش، فإن الناشرين يتوّجون جسم النصّ، في الصفحة- عادةً- ببضع كلمات تسمّى «عنوان جارٍ»، وفي أغلب الحالات يكون هذا العنوان عنوان الكتاب نفسه، يذكّر به، باستمرار، كأنه مرمى السلاح، إلّا أن هذا العنوان، في القرن التاسع عشر، خاصّةً، كان يتبدَّل من صفحة إلى أخرى، مذكِّراً بعناوين الفصول، أو مميِّزاً كلّ صفحة عن مثيلتها، أو ملخِّصاً إيّاها، ليسمح للقارئ أن يطالعها، بارتياح.

وهكذا، نرى أنه يمكن إحاطة جسم الصفحة بسور من الكلمات، تحميه، وتشرحه، وتدافع عنه. إلّا أن ترتيبات كهذه، تكلِّف كثيراً، ولا نراها في أيّامنا الحاضرة، إلّا في المؤلَّفات العلمية: الملخَّصات- الأبحاث-

الأطروحات- تلك الكتب التي تتحكَّم فيها، من الناحية الأدبية، وللأسف، الروتينيةُ البغيضة.

6 - الصفات

إن الأوزان الشعرية، عند شعراء المآسي الإغريق، كانت هي نفسها دلالة على طريقة الإلقاء، وكلّ وضع لبيت من الشعر في الصفحة، وكلّ تقطيع للنصّ إلى أسطر غير متساوية في الطول، له الدلالة ذاتها. ويبقى مالارميه المثَل الأصلح لهذه الطريقة في استعمال الوزن الشعري، في الصفحة، ولكن ينبغي أن نذكّر أن مالارميه نفسه كان يعتبر كتابه «رمية نرد، لا تلغي الحظّ، أبداً»، كأنه ارتفاع إلى مستوى القصيدة المستعملة في الملصقات والإعلانات والصحافة.

إن الطباعة المعبِّرة، عند مالارميه، ترتكز على أربعة مبادئ أساسية:

1 - إن إبراز الفروقات في قوّة الكلمات يُعبِّر عنه بواسطة حروف مختلفة في الجسم؛ فالكلمات التي تلفظ بقوّة، وتدخل في الجملة الرئيسية، تُطبَع بحروف أضخم من غيرها. إن ترتيب درجات القوّة، عند مالارميه، يتمّ بحسب ترتيب الجمل الثانوية.

2 - إن الفراغ يشير إلى الصمت: فراغ متفاوت في الكثافة بين المقاطع أو الفقرات الشعرية، وفراغ متفاوت في الطول داخل الأسطر، ومسافة متفاوتة في الاتِّساع، من سطر إلى آخر. ويتحتَّم علينا، هنا، أن نلاحظ وجود نتيجتَيْن متناقضتَيْن: إن قراءة النثر تعوّدنا على اعتبار الوقت الذي يستغرقه الانتقال من سطر إلى آخر، في العمود، وقتاً تافهاً، وعندما يكون انطلاق السطر التالي منحرفاً نحو اليمين، كما هي الحال في انطلاق المقطع، فإن الكلمة الأولى يسبقها صمت، دون أن يحدث أيّ خلل في حركة النصّ العامّة. وعلى النقيض من ذلك، عندما يكون انطلاق السطر منحرفاً نحو اليسار، نميل إلى التفتيش، في الأعلى، عن العمود الركيزة الذي حدثت منه الانطلاقة، فنشعر

كأننا قمنا بعودة إلى الوراء. إنه صمت مشدّد، يسترعي الانتباه، وعلى القارئ أن يبرزه بالتشديد على اللفظ في «طرفَيْه»: الكلمة التي تسبق، والكلمة التي تلي. ولكن، عندما يكون الانحراف نحو اليمين، ينبغي للقارئ- على العكس- أن يخفِّف التشديد على الطرفين، بتخفيفه لفظ الكلمات في كلّ جانب:

3 - من المؤكّد أن مالارميه هو الذي قد أوجد- فضلاً عن ذلك- ما يساوي ارتفاع الرنّة والإلقاء؛ فقد كان يريد أن يطابق أعلى الصفحة أكثر الأصوات حدّةً، وأن يطابق أسفل الصفحة أكثر الأصوات ضخامة، كما هي الحال في كتابة النوتة الموسيقية. غير أن هذه الطريقة- للأسف- لا يمكن تطبيقها، في قصيدته، إلّا في عمودها الفقري، أو في عنوانها: «رمية نرد لا تلغي الحظّ، أبداً»، وهذا العنوان مطبوع بأضخم الحروف؛ ذلك لأن الصفحة لا تحوي سوى سطر واحد. إن الاتّجاه العمودي، من أعلى إلى أسفل، هو من الدقّة بحيث أننا نضطّر، إذا أردنا أن نطبِّق- حرفيّاً- مبدأ مالارميه، عند وجود عدة أسطر، إلى أن يكون لدينا صفحات تبدأ، دائماً، بالنغمة الحادّة، وتنتهي، دائماً، بالنغمة الضخمة. وفي «رمية نرد لا تلغي الحظّ، أبداً»، نرى أن هذا المبدأ يقلّ تطبيقه، تدريجيّاً، كلّما ابتعدنا عن هذه الجملة الرئيسية، إلى أن يزول نهائياً.

4 - يضاف إلى كلّ ذلك التفريق المعروف القائم بين «لونَيْن» في الطباعة: الكتابة على الطريقة الرومانية، والكتابة مائلة الحروف (italique) التي توافق تسجيل رنّة أو صوت، ويمكن أن يتنوَّع، كما هي الحال، دائماً، في الصحف والملصقات ونشرات الدعاية، وغيرها. إن مالارميه لم يخاطر في هذه الناحية.

إن كاتالوج أحد مسابك الحروف، يقدِّم لنا، اليوم، أنواعاً عديدة من الحروف لا ينضب معينها، والخطر كلّ الخطر هو- بالفعل- في هذا الثراء الذي لم يستثمر- للأسف- إلّا بطريقة خشنة. فينبغي أن يتعلَّم الكُتّاب، شيئاً شيئاً، طريقة استعمال هذه الحروف المختلفة، كما يفعل الموسيقيون بأوتارهم وآلاتهم، ورنّاتها.

ومن المفهوم أننا، إذا تعمَّقنا في دراسة «رمية نرد لا تلغي الحظّ، أبداً»، تمكنّا من أن نوضِّح عدداً من الأعمال التي بحثناها، سابقاً، تحت العناوين التالية: تعداد، ملاحظات أو حواشٍ.

7 - الرسوم والأشكال

إذا نظرنا إلى الصفحة، بمجملها، أدهشتنا منها بعض الرسوم، حتى ولو لم نكن قد قرأنا، بعدُ، كلمة منها: مستطيل متلاحم الأجزاء، أو مقسَّم إلى فقرات، توضِّحه، أو لا توضِّحه بعض العناوين، مليء بالشعر، والمقاطع المنظَّمة، أو التي لا تنظيم فيها، وفقاً لنزوات «لافونتين»، فيظهر النصّ، حالاً، كأنه كتلة كثيفة أو رقيقة، لا شكل لها، منظَّمة أو غير منظَّمة، ومن الممكن إعطاء معنًى متفاوت في الدقّة، لهذه الأشكال.

وتستطيع هذه الأشكال أن تكوّن رسما نتعرَّف إليه من النظرة الأولى؛ وهذه هي حالة كتاب «سيرنكس» لـ«تيوقريط»، وكتاب «الأجنحة» أو «الهيكل» لـ«جورج هربرت»، أو «قنينة» رابليه. وعندئذ، يمكننا التحدُّث عن الخطّ بالرسم.

إن قصائد أبولينير، على ما فيها من جمال، أحياناً، تشتمل على صعوبة كبرى، إذ إنها، في الغالب، تتألَّف من نصوص مرتَّبة بحسب خطوط رسم، يتعذَّر تحقيقه في الطباعة تحقيقاً مناسباً. أمّا قصائد تيوقريط، ورابليه، وهربرت - ولويس. كارول، أو ديلان توماس، فهي أكثر تشويقاً، لأن الأشكال فيها تُعزى إلى حركة القراءة بكاملها. إن الشكل المبسَّط هو، في الوقت نفسه، شكل إيقاعي.

وليس من العدل أن نقصر أشكال الكتابة، عند أبولينير، على ترتيب السطور في النصّ، وفقاً للخطوط الأوَّلية التي يرسمها في إخراجها الملخَّص، فهو ينجح، أحياناً، في إقامة علاقات بين مختلف أجزاء كتاباته، شبيهة بالعلاقات الموجودة بين مختلف أجزاء لوحة زيتية.

فلنصغ إليه في مقالته «ليالي باريس» وقد وقّعها باسمه المستعار «غبريالَ أريوان»:

«... إن ما يفرض نفسه، ويغلب على غيره، في «رسالة الأوقيانوس»، إنما هو الشكل الطباعي، وخاصّةً الصورة أو الرسم. ولا يهمّ، من الناحية النفسية، إن كانت هذه الصورة تتألّف من أجزاء لغة محكيّة، لأن الصلة بين هذه الأجزاء لم تعد صلة يفرضها المنطق اللغوي، بل هي صلة يقيمها المنطق العقلي المرسوم، الذي ينتهي إلى تنظيم رحبيّ يناقض كلّ المناقضة التقابلَ السياقي الذي لا ارتباط فيه...».

ها نحن نصل إلى الموارد الوفيرة في فنّ الحفر: الهياكل المصرية- البسط الفرنسية- لوحات فان إيك التي لها، في أيّامنا الحاضرة، بالتأكيد، وَرَثَة لا يُحصى لهم عدّ: الكتب التقنية، واللوحات الإعلانية للدعاية، التي هي و- للأسف- على مستوى أدنى؛ لذلك ينبغي الاهتمام بهذا الفنّ الصناعي الشعبي الحالي، فنرفعه إلى مستوى، يتمكّن معه من منافسة الأعمال الفنّيّة القديمة.

8 - الصفحة ضمن الصفحة

إن أسهل ما يمكن إظهاره، في صفحة كتاب، من بين جميع الأشياء الخارجية، هو صفحة من كتاب آخر.

فجميع الكلمات، وجميع عبارات نصٍّ متتابع، وحتى عبارات صفحة مركَّبة، مع ما فيها من حواشٍ وعناوين جارية، وعناوين ثانوية، وغيرها، يؤثّر بعضها في بعض. وقد يكون من مصلحتنا أن نعزل، بصورة متفاوتة، عبارة معيَّنة، وتقديمها كأنها منفردة. وهذا ما يحدث- مثلاً- في الرواية، عندما نريد أن نعيد التأثير الذي أحدثه إعلان ما، أو كتابة ما، رآها البطل فجأةً، فنحيط هذا المقطع بإطار له قيمة الورقة البيضاء، سواء أكانت بحجم بطاقة الزيارة أم كانت بحجم إعلان ضخم، أم كانت بحجم صفحة من كتاب. وقد تكون هذه الورقة البيضاء منظَّمة تنظيماً

كافياً؛ بحيث لا تحتاج إلى إطار. وهكذا، يجعلنا بلزاك نقرأ، في كتابه «ربّة المقاطعة»، بضع صفحات من رواية «أولمبيا أو الثارات الرومانية» موضوعة في غير ترتيبها الأصلي، لكنه يقدِّم لنا كلّ ما يلزم لإعادة ترتيبها، وملاحظة النقص الموجود بين صفحتين من تلك الصفحات. إن إخراجاً كهذا يؤثِّر في القارئ تأثيراً يختلف عن تأثير الاستشهادات، إذ يضعنا- وجهاً لوجه- أمام الموضوع، بالذات.

والواقع أن نهاية السطر، في العمود النثري، لا أهمّية لها، مما يفضي، عندما تُعزَل الصفحة، إلى فصل كلمات معيَّنة، بل إلى شعر عفوي، يمكننا الاستفادة منه كثيراً.. وهكذا، يبدأ المقطع الأوَّل من «أولمبيا أو الثارات الرومانية» عند آخر كلمة من الجملة؛ ما يحملنا على محاولة تخيُّل ما سبق، فيكتب السطر قوّة امتداد كبيرة. إن كلمة «مغارة» التي فَقَدت- بفصلها عن الجملة- محلَّها من الاعراب، ستلعب، بالنسبة إلى الجمل التالية، دور مجموعة من الضوابط الموسيقية من رفع وخفض، وهي التي تعطي الصفحة لهجتها، وتصبغها بصبغتها الاستحضارية.

إذا وضعت صفحة ضمن صفحة أخرى، فإن الأولى تتميَّز عن الثانية بشكلها المصغّر. وغالباً ما تُطبع الاستشهادات في الكتب العلمية بأسطر أقصر من غيرها. والعين تتبع، بشكل طبيعي، خطوط الفقرات، وهذا ما يمكِّننا من جمع عدّة نصوص كجمع الأصوات في الموسيقى، ويصبح التجاذب بين مختلف قطع العمود أقوى كلّما كان الانقطاع الذي يفرِّق بينها مصطنعاً، كحدوث الانقطاع- مثلاً- في وسط الجملة كما هي الحال عند بلزاك، وحتى في وسط الكلمة.

إن إدخال صفحة أو سطر في صفحة أخرى، يسمح بتقطيع نظري، تختلف خصائصه كلّ الاختلاف عن تقطيع الاستشهادات العادي، وهذا التقطيع يساعدنا على أن نُدخِل في النصّ توتُّراً جديداً شبيهاً بالتوتُّر الذي نشعر به، غالباً، في أيّامنا الحاضرة، في مدننا المليئة بالإعلانات، والعناوين، والمنشورات، والضاجّة بالأغاني، والخطَب المذاعة، وإنها لهزّات تقطع علينا- بقسوة- ما نقرأ أو ما نسمع.

9 - ألواح الكتابة

إن كتاب «ربّة المقاطعة»، مع ما فيه من تقطيع نظري لصفحات «أولمبيا أو الثارات الرومانية»، والتشويش الذي حدث في ترتيبها، يفضيان بنا إلى النظر في مشاكل الكتاب، وفي العلاقات القائمة بين هذه الصفحات.

إن الصفة المميِّزة للكتاب الغربي الحالي، من هذه الناحية، هي تقديمه على شكل لوحَيْن متقابلَيْن؛ فنحن نرى، دائماً، صفحتَيْن، في آن واحد، إحداهما مواجهة للأخرى. وهذا واضح في كتاب «ربّة المقاطعة»، لأن العنوان «أولمبيا أو الثارات الرومانية» يمتدّ على الصفحتين؛ «أولمبيا» في الصفحة اليسرى، و«الثارات الرومانية» في الصفحة اليمنى.

إن خياطة الصفحتَيْن تشكِّل منطقة تقلّ فيها الرؤية، لذلك يحدث، غالباً، أن توضع فيها التفسيرات والحواشي بصورة متناظرة، بحيث يكون الهامش الأيمن هو الهامش الأفضل للصفحة اليمنى، وكذلك الأيسر لليسرى.

وانتقال العين من اليسار إلى اليمين، يحملنا على ترك الصفحة اليسرى للاهتمام بالصفحة اليمنى، المعروفة بالصفحة الفضلى، والتي يُدوَّن عليها، دائماً، عنوان الكتاب، وفي الأغلب الأعمّ مطلع الفصل.

إن التقديم المتقابل لهذَيْن المصراعيَّن، يمكّن الألواح من أن تتبسَّط، فتتدفَّق الأولى على الثانية. وعندما يكون الكتاب مفتوحاً، فإن السطور، من جانب، تقابل السطور من الجانب الآخر.

وأفضل مَثَل على استعمال الألواح الكتابية هو الترجمة المتقابلة السطور، فيكون النصّ الأصلي في جهة، والترجمة في الجهة المقابلة. وقد استفاد «سترن» من هذا المظهر في الكتاب، فحقق تطابقاً جميلاً، وهو، حتى الآن، أبرع فنّان عرفته في مجال تنظيم الكتاب، وترتيبه.

10 - الفهارس

إن الترتيب الذي تنتظم به الصفحات، تختلف أهمِّيّته في القصة الخطِّيّة حيث تتتابع الحوادث، وفي الإنسيكلوبيديا حيث ننتقل من مقال إلى آخر، وفقاً لحاجات الساعة. وأمّا الكتاب الذي تكثر فيه الحوادث المتتابعة، فإنه يتطلَّب فهرساً يساعدنا على إيجاد سياق الحوادث فيه. وعندما يكون النصّ منظَّماً وفقاً لسطر بسيط، يعمد الناشر البارع إلى إضافة فهرس، يسمح لنا بالبحث عن كلمة معيَّنة، أو موضوع معينَّ، دون أن يرغمنا على قراءة الكتاب بكامله.

وإلى النظام الأوَّلي في ترقيم الصفحات، ذلك النظام الذي يصبح في الترجمة ذات السطور المتقابلة ترقيما مزدوجاً ومتوازياً، يمكن أن تضاف جميع أنواع الترقيم التي يفرضها علينا النصّ نفسه (وهكذا يتجاوز «سترن» فصلاً معيَّناً، ثم يقترح علينا قراءاته بعد ذلك) أو تفرضها ملاحظات وإشارات، وزوائد وتعدادات من كلّ نوع. وفي ختام «الكتاب الرابع»، يضيف رابليه جدولاً يشرح الكلمات الصعبة، أمّا كارلو اميليوا غادا، فإنه يزيد على قصصه القصيرة ملاحظات هزيلة وعلمية طويلة. وعندما طبع فولكنر كتابه «The Sound and the Fury»، طبعة ثانية، أضاف إليه شجرة أسرة كومينسون مفصَّلة.

وليس جسم الصفحة وحده هو الذي يمكن إحاطته بسور، فحسب، بل كذلك جسم العمل الأدبي، ويمكن لجميع الحالات التي صادفناها، من هذا النوع، أن تلتقي على مستوى الكتاب.

ويحدث كلّ ذلك دون أن نغيِّر شيئاً في مظهر الكتاب الخارجي، ولا في طريقة صناعته الحالي، ولكن يسهل- بالتأكيد- تخيُّل أشكال جديدة.

حول بيان الـ«121» أديباً

في أحد كتب المختارات المدرسية، للصفوف الثانوية، يمكننا قراءة الرسالة الشهيرة التي وجَّهها «بوسوية» إلى لويس الرابع عشر، وهي- مع ما في أسلوبها من حذر، ومع ما تتضمَّنه من مدح وتبجيل- لا تخفي ما تنطوي عليه من معارضة للملك:

«... ولكي أتمكَّن من مصارحة جلالتكم بما أعتقد أنه من واجباتكم الدقيقة والضرورية، في هذا المجال، أقول إن أوَّل ما ينبغي لكم أن تتعرَّفوا إليه تعرُّفاً كاملاً هو البؤس الذي ترزح تحته المقاطعات، وخاصّةً مقدار شقاء سكّانها، دون أن تستفيد جلالتكم من ذلك، سواء أكان السبب تلك الفوضى التي ينشرها الجند، أم النفقات التي تستوجب جمع الضرائب الفردية، والتي تبلغ مبالغ خيالية. ومع أن (جلالتكم) تعلمون، بلا ريب، كم يُرتكب من المظالم والسرقات، في جميع المجالات، فإن ما يبقي شعبكم على ولائه لكم هو أنه لا يمكنه- يا مولاي- أن يتصوّر أن جلالتكم تعلمون بكلّ شيء، وهو يأمل أن تضطرّكم القوانين التي أصدرتموها،

للحفاظ على سلامته، إلى التعمُّق في درس هذه المواضيع الضرورية...».

ولقد كان بوسوبه، آنذاك، معلِّماً يتقاضى راتبه من الدولة، وكان عمله محصوراً في تهذيب وليّ العهد.

وبعد بضع صفحات من الكتاب نفسه، نجد رسالة أخرى لا تقلّ شهرة عن الأولى، وجَّهها فينيلون إلى الملك نفسه، لكنها مكتوبة بلهجة أشدّ:

«... إن الشعب نفسه (ينبغي قول كلّ شيء) الذي أحبّك كلّ الحبّ، ووضع فيك كامل ثقته، بدأ يفقد المحبّة والثقة، وحتى الاحترام... فالفتنة تشتعل، شيئاً فشيئاً، في كلّ جانب. إنهم يعتقدون أنك لا تشفق عليهم من الآلام التي يعانونها، وأنك لا تحبّ سوى سلطتك ومجدك... والتذمّر الذي لم يكن معهوداً، في صفوف الشعب، أصبح أمراً شائعاً... والحكّام يجدون أنفسهم مرغمين على التسامح مع وقاحة العصاة، وعلى توزيع بعض المال لتهدئتهم؛ وهكذا، صاروا يكافئون، بالمال، من كان يجدر بهم أن يعاقبوهم. وها أنت قد وصلت إلى مفترق مخزٍ ومشفق، فيتحتَّم عليك، الآن، إمّا أن تترك العصيان بلا عقاب، و- من ثَمَّ- تضاعف من قوَّته بهذا التسامح، وإمّا أن تُعمِل السيف في رقاب شعب، تدفع به إلى اليأس، بانتزاعك منه بواسطة الضرائب العائدة إلى تغطية نفقات هذه الحرب، اللقمة التي يحاول رعاياك اكتسابها بعرق الوجوه.

ولكن، في الوقت الذي- يحتاج فيه شعبك إلى الخبز، ينقصك أنت نفسك المال، إلّا أنك ترفض أن ترى النهاية التي وصلت إليها. ولأنك كنت، دائماً، سعيداً، لا يمكنك أن تتصوَّر أنه يمكن ألّا تكون كذلك. إنك تخشى أن تفتح عينيك، وتخشى أن يساعدك أحد على فتحهما...».

وكان فينيلون، آنذاك، معلِّماً، يتقاضى راتبه من الدولة، وقد كان عمله محصوراً في تهذيب الابن الثاني للويس الرابع عشر. ويقول المؤرِّخون إن رسالة، كهذه، لا يمكن- بلاريب- أن تكون قد سُلّمت،

مباشرةً، إلى الملك، وواضح أنه لو حصل ذلك لما كان قد قرأها. لكنها قد انتشرت بين أفراد الحاشية، فكان لها تأثير كبير. ولابدّ أن يكون فينيلون قد قدّر المخاطر التي يتعرَّض لها بلجوئه إلى هذه اللهجة القاسية في الكلام؛ ولهذا لم يدهشه، قطّ، إقصاؤه عن البلاط.

لقد قرأت هذه النصوص عندما كنت طالباً، ولما أصبحت معلِّماً سنحت لي الفرصة لأحمل الطلّاب على قراءتها والتعليق عليها، وقد بذلت جهدي لأظهر لهم أنه، في بعض الأحيان، لا يمكن للمرء أن يتابع عمله معلِّماً، أو كاتباً، دون إزالة أو تسوية ما يكون قد حصل من سوء تفاهم، وأن الصمت إزاء بعض المظالم التي يُطلب إليك أن تكون شريكاً فيها، بامتثالك، لا يعدّ نذالة، فحسب، بل هو انتحار وموت. إن التاريخ الحديث مليء- للأسف- بأمثال ذلك. ونلاحظ أن بين الذين لبسوا القناع، ولاذوا بالصمت أمام البيان المعروف ببيان الـ«121» كاتباً، أو بالنسبة إلى الدعم الذي أتاه من وراء الحدود، أناساً قد احترفوا الطاعة العمياء للطغاة، والعبودية الصامتة لأسياد الساعة، كما أننا نرى، بين الذين أعلنوا أنه لا يليق بالكتاب أن يتعاطوا بما يجري في «بلد آخر»، أناساً كانوا، إلى سنوات قليلة خلت، يرون أنه من المستحسن التدخُّل في شؤون الغير، عن كثب، وقد أعربوا عن رأيهم هذا في مناسبات لاننساها.

هنالك أوقات، يصبح فيها من يتمتَّع بذلك الامتياز العظيم الذي يمكّنه من العمل بهدوء في غرفة أو مختبر، لأجل تقديم المعارف البشرية، وتحسين وسائل للسكن والعيش، خائناً لكلّ ما يعمل، ولنفسه، ولكلّ من يتبعه ويفهمه، حقّاً؛ سواء أكان عالماً، أم موسيقياً، أم مهندساً، هذا إذا لم يستخدم القليل من السلطة الأدبية أو الروحية التي يتمتَّع بها.

«يجب قول كلّ شيء»، فإذا كان هنالك تقليد فرنسي، فهو هذا؛ لذلك لم أحتج إلى اختيار من يضمن صحّة رأيي بين هذه السلسلة العجيبة من المحتجِّين التي نملكها، أمثال فولتير، وهوغو، أو زولا،

واكتفيت بهذين الحبرين، هذين الركنين للهيكل وللعرش، هذين الوجهين الكبيرين، في أبهى أيّام فرساي، لأن هؤلاء أنفسهم قد دفعوا بنا إلى القيام بحركتنا هذه، وهؤلاء أنفسهم هم الذين تنكَّر لهم أعداؤنا.

وقد يحدث- بالتأكيد- أن تكون بعض بيانات المثقَّفين عادمة الفائدة، أو مُعَدّة إعداداً سيِّئاً، أو أنها تكون خارجة عن الموضوع، أو تنبِّه إلى شرٍّ وهمي، فلا تنجح في أن يكون لها أيّ تأثير، بل- على العكس- تصبح مدعاةً للهزء والسخرية، أمّا في الحالة التي نحن بصددها، فإن أفضل برهان على أن التهديد كان حقيقياً، وأن النقطة الحسّاسة قد أُصيبت في الصميم، وأن حرِّيّة الكلام باتت في خطر، هو منع هذا البيان، عند ظهوره، وحظر إعادة طبعه، وهو- أيضاً- العقوبات التي فُرِضت بسببه.

ولهذا السبب تجدر قراءته بنصه الأساسي، وتخليصه من كل ما شابه من تشويه، بسبب تعذُّر طبعه بحرفيَّته.

وإني لأُقرّ بأنه من الأفضل، في أغلب الحالات، متابعة العمل الجاري بصلابة وقوّة، وترك مشاكل الساعة السياسية لأخصائيِّين مختارين. ولكن، من الذي يجرؤ على القول، وقد رأى ما حدث ومايزال يحدث، أن الوقت، في هذه المرّة، لم يحن للتدخُّل؟ آه! ماذا يمكن للكتّاب والموقِّعين (وكلاهما واحد) أن ينسبوا إلى أنفسهم غير أنهم قد تأخَّروا كثيراً؟

الناقد وجمهوره

نكتب، دائماً، في «سبيل» أن نُقرأ. وما قصدي من الكلمة التي أدوّنها إلّا أن يقع عليها النظر، ولو كان نظري؛ ففي فعل الكتابة نفسه يكمن جمهور مفروض.

1 - المرسَل إليه

إن الحالة الغريبة، النادرة جدّاً، هي حالة الكاتب الذي يعمل- حقّاً- لنفسه، ليتمكَّن، فيما بعد، من تحديد مكانه، وليس في نيَّته، أبداً، إعطاء ما يكتبه لغيره ليقرأه، كما هي حالة كافكا في مذكراته.

وفي أغلب الأحيان، تكون الكتابات الحميمة موجَّهة إلى كتّابها في الدرجة الأولى؛ وهي مكتوبة على أمل إمكان نشرها، عاجلاً أم آجلاً، وقد يحدث أن هذا الجمهور الثاني يجعل النصوص خاضعة لشروط معيَّنة أكثر من الجمهور الأوَّل، وهذه هي حالة أندريه جيد.

وكثيراً ما تكون الكتابة موجَّهة إلى شخص واحد، وهذا ما نفعله في رسائلنا. وهكذا، إن رسائل فنسان فان غوغ لأخيه تيبو، لم تكن موجَّهة إلّا إليه وحده. وعلى العكس، إن رسائل مدام دو سيفينيه، لم تكن موجَّهة لابنتها إلّا في الدرجة الأولى فحسب، ومن المعلوم أن الابنة لم تكن تحتفظ بهذه الرسائل لنفسها، بل كانت تنشرها ضمن حلقة من الأصدقاء، لم يكونوا جميعهم معروفين بالنسبة إلى الأم، بيد أن هذه الرسائل كان تبقى في «بيئة» محدودة جدّاً.

وينبغي اللجوء- مباشرةً- إلى جميع أنواع التدرُّج. ولنأخذ الرسالة كمثل على ذلك: فأنا أطلب، أحياناً، من المرسَل إليه، أن يحرقها، على اعتبار أني قد كتبتها بلغة لا يفهمها سواه، وهي تشكِّل سوء تفاهم خطير بالنسبة لأيّ قارئ آخر. وأحياناً أوجِّه كلامي إليه، شخصياً، ولو كنت أريد توجيه الكلام إلى غيره لكنت، بدون شكّ، دوَّنت كلامي على غير هذا الوجه، ولكن إذا اطّلع غيره على هذه الرسالة، فليس في ذلك أيّ حرج، لأني أعرف أن هذا الشخص الذي وجَّهت إليه رسالتي يمكنه أن يكون مرجعاً أكيداً، يساعد هذا القارئ أو ذاك على إجراء التبديلات اللازمة في نصّ الرسالة.

وإذا كتبت إلى أحد أفراد أسرة ما، أو إلى جماعة معيَّنة، فإن القسم الأكبر ممّا أقوله للواحد هو نفسه ما يمكن أن أقوله إلى الآخر؛ إذ إن بعض النقاط من الرسالة، فقط، تكون موجَّهة إلى شخص معيّن، أمّا الباقي فهو، في الواقع، موجّه إلى الجميع.

ونجد تطبيقاً كاملاً، لهذا الوضع، في «الرسالة المفتوحة»، لأنها موجَّهة إلى جمهور غفير. وليس الشخص المعيَّن المرسَلة إليه، في النهاية، سوى رقم، ومرجع في علم المعاني، شبيه بمجموعة من علامات الرفع في نصّ موسيقي. إن اسم هذا الشخص المعيَّن لم يذكر إلّا ليشير إلى ما يدلّ عليه هذا التلميح، وكيف تجب قراءة العبارات.

إن مَثَل مدام دو سفينيه، يوضِّح لنا أن شكلاً معيَّناً، في الكتابة، يمكنه أن يكون مفهوماً- أولاً- من المرسَل إليه، فعلاً؛ أي مدام دو غرينيان التي

عليها أن تُطلع غيرها عليه، ويمكن، أيضاً، أن يكون غامضاً في البيئة التي تكون مدام دو غرينيان قد نشرته فيها. وقد لا يكون مناسباً أن تترك أمثال هذه الرسائل تحت أنظار بعض الأشخاص. ولكن، إذا كان هذا الجمهور الثاني ينتسب إلى بيئة اجتماعية محدَّدة، فلابدّ من وجود مجال واسع لنشر هذه الرسائل، لأن أفراد هذه البيئة يتجدَّدون، باستمرار؛ ما يمكِّننا من إطلاع الجدد منهم عليها، وهذا ما كانوا يسمّونه، قديماً، الذرِّيّة.

2 - الذرِّيّة

عندما كانت مدام دو سفينيه توجِّه رسائلها- أوَّلاً- إلى ابنتها، و- ثانياً- إلى البيئة التي تنتمي إليها، لم تكن تفكِّر، أبداً، في أن مرور السنين سيتمكَّن من تغيير أيّ شيء في القوانين التي تفرِّق بين هذه النخبة وسائر البشر؛ إنها ذرِّية «خطِّية».

أمّا كُتّاب القرن التالي، فقد أخذوا يفكِّرون في أنه يجدر بهم أن يكتبوا لبيئة، يجعلها تطوِّر المجتمع، وإلغاء بعض الامتيازات، بنوع خاصّ، تتَّسع أكثر فأكثر، لتشمل، يوماً ما، «جميع الناس»؛ إنها ذرِّيّة «في توسُّع».

وينطبق ذلك على كلّ كاتب يقتصر- مثل مالارميه- على الكتابة لجمهور أصيل محصور جدّاً: «إني أكتب كتباً صعبة لا يستطيع قراءتها، في الأوضاع الحاليّة، إلّا بعض الأشخاص، لكني آمل أن تتغيَّر هذه الأوضاع، شيئاً فشيئاً، بحيث تصبح كتبي مقروءة من الجميع. وفي هذه الحالة، ولو كانت كتبي قد طواها النسيان؛ بسبب كتب أروع منها، ستبقى، مع ذلك، مراجع أساسية في المستقبل، وتكون قد عملت على إرساخ هذه الواقعية الجديدة».

وأمّا الكُتّاب الذين يدّعون الكتابة «للشعب»، فيحجزونه في فروقاته الطبقية، وفي ما هو مفتقر إليه من لهوٍ وثقافة، فإنهم، في الواقع، يعملون ضدَّه.

3 - العمل الأدبي في البحث عن قرّائه

إن مؤلِّف الكتب المدرسية، إذا ما كتب للصفّ الثاني، مثلاً، أو لطلّاب مدرسة البوليتكنيك، فإنه يفعل ذلك وفقاً لمناهج معيّنة، أمّا عندما تتبدل هذه المناهج، فإنه يُجبر على إجراء بعض التعديلات لتنطبق كتبه على المناهج الجديدة؛ وهذا ما يحدث في كلّ أدب «تجاري».

إن بعض واضعي الكتب يُعِدّون بضاعة، بحسب بعض الوصفات المجرّبة، ويوجِّهونها إلى بيئة لا ينتمون إليها، أبداً، أو لا يرغبون في الانتماء إليها، أو أنهم- على العكس- يحتقرونها. وهؤلاء هم المدافعون الكبار عن مبدأ التحديد، لأنهم لا يرغبون كثيراً في أن يضعوا كتبهم تحت أنظار الذين يعتبرونهم. إلّا أنهم، في سبيل الاحتفاظ بمكانتهم، يحاولون- في الغالب- تأليف بعض الكتب «الرصينة» إلى جانب ما ألّفوه من كتب «تجارية» موجَّهة- خصوصاً إلى الذين يعاشرونهم أو يحلمون بمعاشرتهم، لكن هذه المحاولة تنقلب- عادةً- إلى مهزلة، وتشدّهم، أكثر فأكثر، إلى من كانوا يحتقرونهم، أي إلى الفئة من جمهورهم، والتي كانت مدعاة لازدرائهم، والتي كانوا يستغلّونها، لا إلى جمهوررهم الخاصّ الذي يعجزون عن فهمه بصورة ديناميكية، ولو أنهم فهموا هذا الجمهور لكان عليهم أن يتلفوا مؤلّفاتهم الخاصّة، وأن يسحقوا شخصيّاتهم الدنيئة سحقاً تامّاً؛ لذلك تراهم يلجأون إلى الذين يعتقدون أنهم «أسياد» لهم، بواسطة مجموعة من الوصفات والاتِّفاقات المجهَّزة من قبل، وهم- من ثَمَّ- في محاولتهم إظهار شخصيّاتهم كما يريدونها «في الواقع»، يظهرون أنهم ليسوا كذلك. ويبدو، أخيراً، خلافاً لما كانوا يتوهَّمون، أنهم ليسوا هم الذين اختاروا هذه الفئة المحتقَرة، بل هي التي اختارتهم، فأصبحوا، منذ الآن، ينتمون إليها.

وبمقدار ما يكوّن هذا «العنوان»، وهذا الهدف، وهذا التوجيه غير مشتملة على شيء من الكذب أو الغشّ، حيث يبذل الكاتب جهده ليكون كلامه «واقعياً»، بهذا المقدار، يجب القبول بهذا الإيضاح؛ وهو أنه لايمكن معرفة المرسَل إليه، مسبقاً، معرفة تامّة، بل أن النصّ نفسه

هو الذي يظهره لنا. ونستطيع القول: إن مؤلِّف كتاب مدرسيّ للصف الثاني، مثلاً، لا يستطيع أن يعتبر كتابه هذا عملاً أدبياً بالمعنى الصحيح إلّا بمقدار ما يكون موجَّهاً إلى غير طلاب الصف الثاني وحدهم، وبمقدار شعوره بأنه كتب «شيئاً» يمكن أن يثير اهتمام غير هؤلاء الطلّاب.

إن «كافكا» يعلم، جيّداً، أنه في «مذكّراته» يوجّه الكلام إلى «نفسه». ولكن، من منّا لا يعرف إلى أيّ حَدّ كان هو نفسه مجهولاً، في الوقت الذي كتبت فيه هذه المذكّرات؟ لقد كتب ليدرك ما يمكن أن نعنيه له هذه الكتابة؛ ولو أنه كان يدرك ذلك، خاصّة وهو يكتب لنفسه، فقط، فأيّة حاجة كانت له في الكتابة؟

إنه يسأل هذا الأخ البعيد: «من أنا؟»، وهذا يعني: «من أنت؟»، وهذا الأخ البعيد عنه كلّ البعد، لا يمكنه أن يقول عنه، على وجه التقريب، إلّا أنه، في الحقيقة، ضائع مثله، وأن هذا الأثر الذي تركه على القرطاس سيساعده في التعرف إلى ذاته، التعرُّف «فيه» إلى نفسه.

إذا ألقيت محاضرة أمام مجموعة من المستمعين، أو من الطلاب، فإنني أتوجَّه إليهم، في الدرجة الأولى، ويكون كلامي مختلفاً عمّا يمكن أن أقوله أمام مجموعة أخرى. ومع ذلك، ماذا كنت أعرف عنهم قبل أن أبدأ الحديث؟؛ فأنا لا أملك إلّا بعض المعلومات العامّة، قدَّمها لي من دعاني إلى الكلام، والمكان، ومنظر هذه الوجوه، وهذه الثياب، وهي معلومات أدركتها كجمهور، لكنني، في أثناء حديثي، أحاول- نوعاً ما- «جسّ نبض» هذا الجمهور. فيبين لي، مثلاً، إذا كان لهذه الكلمة وقعها وتأثيرها، وإذا كان الجمهور يفهمها، فأنا، بحسب الحالات، أعطي بعض التفسيرات الضرورية، وأشدِّد على هذه النقطة أو تلك، إلى أن أدرك أن كلامي قد علق في الأذهان، فأشعر، كما أشعر في المخابرات الهاتفية، أو الاتّصالات الإذاعية، بحصولي على الجواب.

وكثيراً ما أرى، في هذا الجمهور الجالس أمامي، حركات ترتسم، وانقاسمات تحدث، فأحسّ أن بين المستمعين أناساً لا يمكنني التأثير فيهم في هذه المرّة؛ ولهذا أنا أختار، بالطبع (وهل يمكننا الكلام عن

الاختيار؟)، أن أوجِّه كلامي- أوّلاً- إلى الآخرين؛ إذ- بواسطتهم، فقط- يمكن لكلامي أن يُحِدث تأثيراً في الأوَّلين.

إن هذه الفئة من المستمعين، لم يكن بإمكاني تحديدها مسبقاً، وهم أنفسهم لم يكونوا يعرفون ما يميّزهم عن الباقين؛ وكلماتي نفسها هي التي أظهرت هذا الانقسام.

4 - تحديدات، لابدّ منها

نصّ ملقى بين الناس، يبحث عن جمهور. هذه حالة مبهمة غير محدَّدة. إنما تجدر الملاحظة أن هذه الحالة لا يمكن أن تحدث إلا ضمن بيئة تاريخية منفتحة على المستقبل، مع نقطة انطلاق معيَّنة: تاريخ الظهور أو التأليف. إن قسماً من جمهور بلزاك هو- بالنسبة إلي- جمهور ميِّت لا يمكنني الاتِّصال به، أبداً، ويكفيني أن أعتبر أن حوادث مهمّة، في أيّ حقل كان، قد حدثت منذ عصره، لأتيقَّن أن هدفي لا يمكن أن يكون مماثلاً لهدفه. وسواء أ أدركت ذلك أم لم أدركه، فإن شيئاً ما، في نفسي، يعلم أن لجمهوري تاريخاً أغنى من تاريخ جمهور الكُتّاب الذين سبقوني.

وأنا- فضلاً عن ذلك- أكتب بلغة معيَّنة، فلا يمكنني أن أؤثّر في رجال اليوم، أو رجال الغد، الذين لا يعرفون لغتي إلّا بواسطة المترجمين. فالذي يكتب باللغة الفرنسية يأمّل، بلا ريب، أن تُترجَم كتبه. وقد يحدث لكتاب معينَّ أن يكون جمهوره الذي يتأثَّر به يتكلّم لغة غير اللغة التي كتب فيها، فلا يمكنه أن يصل إليه إلّا مروراً باللغة التي يعرفها هذا الجمهور، أي بواسطة أفراد منه.

وفي هذه اللغة، تتناسب مستويات مختلفة باتِّفاقات مختلفة، أي بطبقات. ونأمل أن نرى هذه الاختلافات تتقلَّص، ذات يوم، لكنها، في وقتنا الحاضر، كبيرة جدّاً، فأنا أكتب- أوَّلاً- للذين يفهمون الكلمات التي أستعملها، إن لم يكن في مجملها، فعلى الأقلّ بنسبة كافية

(عندما تكثر الترادفات، لابدّ من أن يفوتني معنى بعض الكلمات، أقلّه في القراءة الأولى).

وهنالك تحديد آخر يتعلَّق بالأصل: إنه مكان النشر، وهو شرط أساسي نميل إلى إبخاسه حقّه في فرنسا، بسبب سيطرة باريس من هذه الناحية.

وأخيراً (إيثار السنّ): إني أطرح، جانباً، مسألة الكتب المخصّصة «الشباب». أمّا في ما يتعلَّق بجمهور البالغين، فإني أعلم، جيِّداً، أن الانفعالات تختلف بحسب الأجيال، ولمّا كان الخبر لا يمكن تحديده إلّا بمقابلته بالخبر الذي سبقه، أي بالتفريق بين ما مضى ومازال باقياً منه، يمكن، دائماً، أن تجد تحديداً له، فأنا عندما أعلن أنني لا أبالي بأن من هم دون الثلاثين لا يقرؤونني، أكون- بالضبط- قد اتَّخذت موقفاً مضاداً لهم.

ومن السهولة، بمكان، أن نظهر كيف يكون جمهور ما، محدَّداً على غير علم من الكاتب نفسه، وذلك بطبيعة المراجع التي يستعملها. فإذا ألمحت كثيراً، في كتاباتي، إلى موسيقيين أو رسّامين لا يقدِّرهم حقَّ قدرهم بعضُ الذين بلغوا الستِّين عمرهم، ولن يمكنهم أن يقدّروهم (وقد فات الوقت ليهتمّوا بذلك)، فمن المفهوم أني لا أكتب لهم، بل أوجِّه كلامي- أوَّلاً- للذين يفهمون هذه التلميحات، أو قد يجدون لها معنى. وعكس ذلك ليس صحيحاً، لأني إذا اخترت أمثالي من تأليف كتّاب لا يعرفهم، اليوم، تقريباً، إلّا الذين بلغوا الستّين من عمرهم، فقد يمكنني أن أفكّر بأن مَنْ هم دون الثلاثين سيتعرَّفون إليها، شيئاً فشيئاً، لأنهم يتقدَّمون في العمر، ولابدّ لأولادهم أن يتعرَّفوا إليها، يوماً.

إن اللجوء إلى هذا أو ذاك كمرجع، ليس إلّا رهاناً مع الذرِّيّة، وكلّما كان الرهان جريئاً توضِّح الاختيار بين الجمهور «الحالي» لمصلحة الشباب. وهكذا، يبقى الهدف غير محدَّد في اتِّساع معيَّن، لكنه موجّه، بثبات، في اتِّساع آخر، بل هو «ملتزم» به التزاماً.

وإلى هذا الاتِّجاه الأساسي العمودي، يمكن أن تنتمي اتِّجاهات أفقية مترابطة بمقدار ما يكون الاختيار موجَّهاً نحو الذين هم في ناحية معيَّنة، وقد تكون هذه الاتِّجاهات سياسية، مثلاً؛ فنعتبر، عندئذ، أن بين مَنْ بلغوا بعض العمر (بين العشرين والثلاثين، أو بين العشرين والأربعين) تتشكَّل مجموعة تصبح، شيئاً فشيئاً، صورة عن المجموع، فتصبح مراجعها مراجع للجميع، لأنها قد سبقتهم.

على أن الأعمال الأدبية التي تفوق غيرها ابتكاراً، والتي ستظهر أهمِّيّتها، فيما بعد، إنما هي الأعمال التي تستخدمها الأجيال الصاعدة كمحكّ للتمييز بين ما هو ديناميكي وما هو غير ذلك، فضلاً عن أنها تكشف عن تفرُّع جديد.

وفي بعض الأحيان، يكون سير الأشياء بشكل، لا نستطيع أن نأمل معه حدوث تفرّع مثله إلّا إذا ابتعدنا، بملء إرادتنا، وبوضوح، عن هذا الاتِّجاه البالي.

5 - موقف الناقد

يتحتّم على مدرّس الأدب أن يقيم اتِّصالاً بين النصّ والتلامذة، وأن يجعلهم يفهمونه، وما يقوله لهم لا يمكن أن يكون مفيداً لغيرهم، إلّا بواسطتهم.

إن النقد الذي نقرأه في الصحف، يقدّم لنا مثلاً واضحاً جدّاً عن التحديد المسبق، ذلك أن الصحافي يعرف- بطريقة دقيقة، نسبياً- ما يميِّز قرّاءه عن قرّاء الصحف المنافسة.

ومن المؤكَّد أن رئيس التحرير يبذل جهده كي يتمادى في النقد اللاذع، مع العلم أنه ليس بحاجة إلى ذلك. ولمّا كان دوره ينحصر في توجيه هذه الفئة من القرّاء، في هذه الغمرة من الكتب المعروضة للبيع، ولمّا كانت شروط الانتساب إلى هذه الفئة هي- أحياناً- بسيطة ومحدّدة بالنسبة إلى مسكله وتقديره السليم، فإنه يستطيع القول، دون

أن يخشى معارضة أحد: هذا لك، وهذا ليس لك.

إن هذا النوع من النقد هو، في النهاية، مرتبط بالأدب «التجاري» ارتباطاً وثيقاً، وهو يجري مراقبة شديدة شبيهة بالمراقبة على منتجات الحليب أو الأدوية. إن قراءة الصحف تشبه التحليل الكيميائي: كثير من هذا، وذلك غير كاف، وتلك تجاوزت الحَدّ. أمّا الحكم الذي نجده، غالباً، ملخَّصاً في الكلمات التالية: «هذا نتاج، أجهل كلّ شيء عنه»، فإنه يعتبر- في نظر ناقد متحرِّر- حكماً يتضمَّن كلّ ثناء ومدح.

ذلك أن النقد الحقيقي هو منفتح، أيضاً، وليس كالجمرك الذي يرفض إدخال بضائع مشبوهة بعد فحص سريع، بل هو كالمحطّة التي تمكّن المسافر من الوصول إلى نهاية رحلته؛ وهذا لا يعني عدم وجود بعض المراقبين ورجال الجمرك الممتازين، لكن سموماً كثيرة تجري، ويجب الكشف عنها، وإعلانها؛ إلّا أننا بحاجة- أوَّلاً- إلى غذاء، وإلى موادّ معدنية أوَّلية، ثمّ إلى منقَّبين قديرين.

وكما أن الكاتب الحقيقي، هو الذي لا يستطيع تحمّل كلام قليل أو سيّئ عن هذا المظهر أو ذاك، من الواقع، والذي يجد من واجبه لفت الانتباه إلى هذا المظهر، بشكل نهائي، وهو يأمل ذلك، لا اعتقاداً منه أنه القول الفصل، بل- على العكس- ما يريده هو أن يبقى الفكر في حالة تيقُّظ دائمة، كذلك الناقد الحقيقي هو الذي لا يستطيع تحمل كلام قليل أو سيِّئ عن هذا الكتاب، أو هذه اللوحة، أو هذه القطعة الموسيقية، والذي يحسّ أن من واجبه التنبيه إلى ذلك لأن الالتزام في هذا الحقل، هو كغيره في سائر الحقول.

إنه ليستشيط غيظاً، ويقول: «كيف تستطيع أن لا ترى، وأن لا تحبّ، وأن لا تشعر بالفرق، وأن لا تفهم إلى أيّ حَدّ يمكن لهذا أن يساعدك؟».

أمّا الشاعر فهو يحسّ بأنه لا يعيش حقيقة، طالما أن شيئاً معيَّناً لم يُقَل بعد، وهكذا يشعر الناقد، طالما كان هذا القول لم يبلغ مسامع

غـيره. إن الشـاعر يهـدف إلى إسـماع ذرِّيّـة تنمـو وتتوسَّـع، وهـذا التوسُّـع، بالضبـط، هـو مـا يسـتطيع الناقـد أن يزيـد في سرعـة حدوثه.

إذن، فالجمهـور الـذي يقصده ليس سـوى الجمهور الذي يجلبه للكاتب الـذي أثـار انتباهـه. ولـن يفهم أحد ذلـك الكاتـب إلّا بمقدار ما يدفـع الناقد النـاسَ إلى قراءتـه. عندئـذ، يلـوذ الناقـد بالصمـت في ختـام نقـده، أمـام النـصّ الـذي حـاول أن يقرِّبـه إلى أذهـان القرّاء.

وإذا نجـح الناقـد في نقـده، فـإن عملـه لـن يضـيره هذا الصمـت، ولن يتـلاشى في غياهـب النسـيان، وذلـك أن كلَّ مـا مـن شـأنه أن يـؤدِّي إلى تفهُّـم للعمـل الأدبي الخالـد، ويحتفظ بقوّة دائمة عـلى إقامة العلاقات، هـو- بحَـدّ ذاتـه- عمـل أدبي ينضـمّ إلى العمـل الأدبي الأصيـل كمتمِّـم إلزامـيّ لـه، لأنـه يصبـح مرجعـاً أساسـياً لحالـة جديـدة مـن الأشـياء، كالعمـل الأدبي نفسـه، ولأن أجمـل النصـوص تبقـى، إلى الأبـد، غـير متمّمـة، لا يقدِّرهـا القـرّاء حـقّ قدرهـا.

حديث إلى مجلّة «تيل كيل- Tel Quel»

- لقد اعتُبرتَ- أوَّلاً- كروائي، ولكن كتبك: «Le Genie du licu»، و«Repertoire»، و«Histoire extraordinaire»، ودراساتك العديدة في الأدب ومختلف الفنون، وأخيراً كتاباك: «Mobile»، و«Votre Faust»، وجميع نواحي هذا النشاط المتعدِّد الوجوه، تمنع من تحديدك ببساطة. فهل لديك ما تضيفه إلى الرأي الذي أبديته في روايرمون، سنة 1959؟

- أن يتعذَّر تحديدي ببساطة، فذلك من حسن حظّي، إلّا أن ذلك ليس مربكاً سوى للناقد المستعجل الذي يحبّ العناوين كثيراً، والذي يكره، جدّاً، أن يكون مرغماً على إعادة القراءة، وعلى العمل، وعلى التفكير، عندما يتناول، في نقده، عملاً أدبيّاً جديداً، لكاتب، يعتقد أن زمانه قد انقضى.

وكلّ ما سأقوله، الآن، يمكن أن يضاف إلى الرأي الذي أبديته في روايومون، سنة 1959، وهو رأي متمّم صرَّحت به لمجلّة «تيل كيل»،

سنة 1962. إن ما يبدو لي، الآن، لأوَّل وهلة، هو أن كلمة «رواية» كانت سنة 1959، كافية لتحديد عملي، باعتبار أن سائر نشاطاتي القديمة، وكذلك دراساتي، هي دون كتبي الأربعة التالية: «Passage de Milan»، و«lEmploi du temps»، و «la Modification»، و«Degres». أمّا اليوم، فأنا مجبر على اعتبار الرواية حالة خاصّة بسيطة؛ وينبغي لي أن أكون أكثر دقّةً في تحديد هذه الكلمة.

لقد لاحظت أنه لا يمكن التكلُّم على الرواية إلّا إذا كانت العناصر الخيالية في عمل أدبي متَّحدة في «قصّة» واحدة، وعالم واحد، موازٍ للعالم الواقعي، يتمَّمه ويوضّحه، بحيث ندخله في بدء القراءة، ولا نخرج منه إلّا في آخرها، شرط أن نعود إليه في كتاب آخر، كما هي الحال عند بلزاك، وزولا، وفولكنر. إن الرواية هي خيال ذو وحدة، وواضح أن الوحدة ممكنة في العمل الأدبي، من غير أن يكون الخيال واحداً.

بالإضافة إلى ذلك، ينبغي أن تبقى الرواية على مستوى القصّة العاديّة، أي أن نعالج موضوعاً يمكن لشخص ما أن يرويه لشخص آخر؛ بيد أنه من الممكن معالجة بعض الأعمال الأدبية بالطريقة التي تعالج بها الرواية القصص العادية: المعاجم، والموسوعات، والكاتالوجات، والمختصرات، وكتب الدليل، وكلّها تتألَّف من عناصر مشتركة لقصص عديدة ممكن حدوثها، وهي كلحمة نسيج القصّة الذي يغلِّفنا، والذي نرى الواقع من خلاله.

أمّا المحتوى، أي ما يصل بين مختلف أجزاء الخرافة، فيمكن أن يكون، هو كذلك، على شيء ضئيل من الخيال، وعلى شيء ضئيل من السرد، وعلى شيء من التجريد بالنسبة إلى القصة اليومية، ويمكن أن يكون تقديماً واضحاً لحوادث، يستطيع أيٌّ كان أن يتحقَّق من صحَّتها، غير أن الجزء الروائي منه يظهر، باستمرار، من خلال التقارب، ومن خلال بعض اللحظات الخيالية المنثورة هنا وهناك.

لقد كنت أستطيع القول، فيما مضى، إنني، منذ اليوم، الذي بدأت فيه كتابة روايتي الأولى انقطعت عن كتابة القصائد القصيرة، لأنني

أردت أن أحتفظ، للرواية، بجميع طاقاتي الشعرية. أمّا اليوم فعليَّ أن أقرّ بأن النصوص التي كتبتها، في الأونة الأخيرة، أو تلك التي أعدّها لترافق أعمالاً فنّيّة، هي- حقّاً- قصائد بالمعنى المعروف لهذه الكلمة: «Rencontre» مع (زانارتو)، و«Gycle» مع (كالدر)، و«Litanie deau» مع (مازرروفسكي)، و«Poussce» مع (هيرولد)، قريباً.

- هل تجد فرقاً جذريّاً بين الكتب التي وضعتها، وأعمالك النقديّة أو النظريّة؟ يبدو أن دراساتك، غالباً ما ترسم، على طريقتها، مخطّطات روائية.

- إن شعوري بهذا الفرق ينعدم، شيئاً فشيئاً.

قبل وضع كتابي «Passage de Milan»، كنت أشعر بوجود فرق حقيقي بين قصائدي ودراساتي. فكانت الرواية هي الوسيلة لرتق هذا الخرق، غير أني مازلت أشعر أن الرواية لم تجد الحلّ الكامل لهذه المشكلة. والواقع أنه كان عليها أن تلغي الدراسات والقصائد معاً، وأن تحلّ محلّهما. وقد نجحت في ذلك، لبضع سنوات، في ما يتعلَّق بالقصائد. أمّا بخصوص الدراسات، فقد فشلت تماماً، وكنت أتملَّص من ذلك بقولي إن ما يحدث في الدراسات هو شيء استثنائي، لا أستطيع دمجه في عملي الأدبي الروائي الذي أقوم به. ومن الثابت أن ما قلته، في دراساتي، لم آتِ على ذكره في رواياتي. ولم أكتفِ بالعودة إلى قصائدي القديمة لأنشر قسماً منها، فحسب، بل إني عكفت- بفضل بعض الرسّامين- على نظم قصائد جديدة، بحيث أصبحت، الآن، أمام ثلاث نواحٍ من النشاط، على الأقلّ، هي: الرواية، والدراسة، والقصيدة. ويستحيل عليّ أن أقدِّم الواحدة منها على الأخرى، وعليّ أن أجعلها تعيش في وفاق تامّ، ولم يعد هنالك أيّ خرق بينها، لأن التعميم الذي اعتمدته، لتحديد الرواية، قد أتاح لي اكتشاف عالم من البناءات تصل بين الأجزاء أو تجمعها معاً؛ فأنا، اليوم، أتجول بحرّيّة ضمن مثلَّث، زواياه: الرواية بالمعنى المعروف، والقصيدة بالمعنى المعروف، والدراسة كما يعالجونها، عادةً.

وإذا شرعت بقصّ سيرة حياة رجل حقيقي، كبودلير، مثلاً، فإني أجد ذاتي أمام المشاكل نفسها التي تعترضني عندما أسرد قصّة رجل خيالي، والفارق البسيط بين هاتين الحالتين هو أنني، عندما أحتاج إلى حادثة تتعلَّق بالرجل الخيالي، فأنا أخترعها اختراعاً. أمّا فيما يتعلَّق ببودلير فعليّ، دائماً، أن أتثبَّت من صحّة الحوادث، وإن لم أجد الإثبات المطلوب فينبغي لي أن أعدل عن ذكرها. ولابدّ من الاعتراف أننا إذا رغبنا في كتابة حياة شاعر كبير، نجد صعوبة قصوى في اختراع الاستشهادات من كتبه. وما أشدّ ما يكون نبوغ الكاتب الذي يتوصَّل إلى اختراع الاستشهادات التي جمعتها في كتابي «Histoire extraordinaire»!.

ففي هذا الكتاب، عن بودلير، شعرت بأن هنالك وسيلة لربط بعض مظاهر حياة الكاتب بأعماله الأدبية، وتقديمها بصورة غير معهودة؛ ما يوصل إلى تناسق أفضل، يزيدها قوّةً وجمالاً. أوليست هذه هي غاية كل نقد رصين؟ ولما كنت قد رسمت لنفسي خطّة، في البحث غير الخطّة المتّبعة في الجامعات، ووضعت ذاتي خارجاً عن كلّ نقاش يعبرّ عنه بالشروحات والمراجع، وبمدح السابقين أو ذمّهم.. وغير ذلك، وجب أن يأتي كتابي قائماً بذاته، شبيهاً بالرواية.

لم أكتب قصصاً قصيرة (لكني نشرت- مرّةً- قصّة خيالية أو قصّة حلم: المحادثة)، وإذا فكرت «بمجموعات» قصصية، فأعتقد أنني لن أكتب، أبداً، قصصاً قصيرة منفردة. إن قصصي القصيرة حتى الآن، هي ما تمكَّنت من روايته عن مغامرة سرفنتس، وبلزاك، وموندريان، من خلال مؤلّفاتهم الأدبية.

- عندما تكتب عن الرسم، هل مصير هذا الفنّ هو الذي يهمّك، أوّلاً، أم إنك تبحث عن مصلحتك ككاتب في هذا الحقل، الذي يبدو غريباً لك؟ وهل تظنّ أن بين الرسم والكتابة، في أيّامنا الحاضرة، صلات وروابط؟

- لوحة ما تثير اهتمامي، فأعود إليها، وبغيتي أن أنتزع منها سرّ قوَّتها. ماذا كان يعرف هذا الرجل أو هؤلاء الرجال من أشياء، أجهلها أنا؟؛ ولهذا السبب أنتسب إلى مدرسته، أو إلى مدرستهم، حتى أجد

بغيتي. والعجيب في الأمر أن كلّ اكتشاف للسرّ، وكلّ سبر لغوره يحمل معه، دائماً، مفاتن أخرى؛ في الأعمال الأدبية الكبرى موارد لا تنضب. والواقع أني لا أتوصَّل إلى توضيح الأمور- حقيقةً- لذاتي إلّا إذا شرحتها لغيري.

إذن، أنا أفتِّش عن مصلحتي الخاصّة وعن مصلحتكم. ولمّا كنت أؤلِّف كتباً، وكان هذا النشاط محوراً لوجودي، فكيف يمكن أن يكون لي منفعة حقيقية، إن لم تكن منفعتي بوصفي كاتباً؟ إن الرسّامين يعلِّمونني كيف أرى، وكيف أقرأ، وكيف أؤلِّف، و-من ثَمَّ- كيف أكتب، وكيف أضع إشارات على صفحة. وفي الشرق الأقصى، كان الخطّ يعتبر، دائماً، كأنه الصلة الإلزامية بين الرسم والشعر. أمّا اليوم، فنحن نعتمد على تنسيق الكتاب، وتزويقه.

كيف يمكن لحقل الرسم أن يبدو غريباً على الكاتب؟ إن الناقد الفنّي نفسه الذي يجسِّد، اليوم، الشاعر أو الروائي الذي يعتدي على حقله، ليس هو إلّا كاتب متخصِّص. إن أكبر نقّاد الفنّ أو مؤرّخيه هم، أيضاً، كُتّاب من الدرجة الأولى، كبودلير، أو روبرتو لونغي. إن دستويوفسكي يخبرنا عن هولبين، أو كلود لورين، أكثر من أيّ أخصائي، دون أن ينقص ذلك شيئاً من قيمة هؤلاء.

إن الرسم يختصّ بنا جميعاً، وهو ليس وقفاً على أصحاب المجموعات أو التجّار وحدهم، وليس هؤلاء سوى «الموضة» الحالية لتمويل النشاط الفنّي، وهي «موضة» خدّاعة وكاشفة بالنسبة إلى مجتمعنا. أما الكاتب، فينبغي ألّا يكون أيّ شيء غريباً عنه، وخصوصاً الرسم.

إن الرسم ليَتَدبَّر أمرَه بدوني، أمّا أنا، فلا يمكنني أن أتدبَّر نفسي بدونه. وإذا كان بعض الرسّامين يجدون في ما أكتبه حلّاً لبعض صعوباتهم، وإذا كانوا يشعرون أني أساعدهم على التقدّم، فأنا أرى في ذلك علامة مشجِّعة، أشكرهم عليها.

وواضح أن الرسم والأدب هما، اليوم، مرتبطان، كما كانا دائماً؛ لأنهما مظهران مهمّان لمجتمع واحد. إلّا أنه يمكن أن تكون الروابط بينهما خفيّة، أو أن بعض المناسبات تجعل مسألة تفهُّم العلاقات بينهما أمراً صعباً. وتبرز، عندئذ، اكتشافات جديدة في هذين الحقلين، لا تلبث أن تساعد على ظهورهما. وهذه الاكتشافات، كما نعلم، تستطيع أن تقلب- رأساً على عقب- الاقتصاد العامّ لهذه النشاطات، وتمويلها، كما يمكن لها أن تلاقي مقاومة عنيفة.

والمرّة الأخيرة التي ظهرت فيها العلاقات بين الرسم والأدب واضحة، كانت في أثناء الطور السوريالي الكبير. وتجدر بنا الملاحظة أن العلاقة بين الأدب والموسيقى، في هذا الطور، بالذات، كانت خفيّة، تماماً.

- في كتبك: «Mobile»، و«Votre Fausst» وتمثيلياتك الإذاعية، هل يبدو لك أنك ترسم الشكل النهائي لقاعدة «منظورة» في العمل الأدبي المنفتح؟

وهل تنظر إلى الرواية نظرتك إلى نوع قد تخطَّيته؟ أوليست بذور هذا التطوُّر هي في كتبك الأولى؛ وعلى هذا الأساس يكون كتابك «Degres» انتقالاً من كتابيك «LEmploi du temps»، و«Modification»، إلى هذا النوع من البحث؟

- تزداد رغبتي، أكثر فأكثر، في أن أؤلِّف صوراً وأنغاماً، بواسطة الكلمات. وعلى هذا الصعيد، يمكن اعتبار الكتاب مسرحاً صغيراً! أمّا الصعوبة في ذلك، والفائدة الناجمة عنه، فهما أن هذا العمل يقودنا- بالضرورة- إلى العمل الجماعي؛ فتأخذ مشاكل التنفيذ أهمِّيّة كبرى، ويتحتَّم علينا أن نعرف- بالفعل- مع من نعمل.

أمّا في ما يتعلَّق بالرواية، فإني لا اعتبرها نوعاً قد تخطَّيته، تماماً، وإن لم يبقَ لها، عندي، الأفضلية المطلقة التي كنت أخصّها بها، منذ وقت قريب. فأنا، اليوم، أكتب ولكن، ببطء، رواية جديدة.

- إن آراغون يُثني كلّ الثناء على كتاب «Genic de lieu»، وقد شاركه

في ذلك الكثيرون. ومع ذلك، يبدو أنك- منذ كتابك «Degres»- بدأت تهمل «العبارات الأنيقة» والإنشاء الرفيع، على حساب تراكيب وبناءات سابقة للفنّ الكتابيّ، قد تكون أكثر دقّةً وإلزاميّة. هل تستطيع أن توضّح لنا معنى هذه الميكانيكية الظاهرة؟

- إن «العبارات الأنيقة» والنصوص المتقنة الإنشاء، بالمعنى المدرسي؛ أي كما كان يكتب أناتول فرانس، قديماً، أو أندريه جيد، حديثاً..؛ هذه الطريقة، في الكتابة، لم يسبق لي أن أعرتها أيّ اهتمام.

إن الذي يحسن فنّ الكتابة هو، في الحقيقة من يحسن استعمال لغته، فيعطي للكلمات قيمتها الحقّة، وهو الذي يمتلك ناصية اللغة، فيحمي- بأفكاره- كلّ كلمة من كلماته، وكلّ مجموعة من عباراته.

إني أبذل جهدي لأراقب، مراقبةً أفضل، كلّ ما أفعله. ولمّا كنت أتعرَّض لمشاكل تتعقَّد أكثر فأكثر، فأنا مجبر على إعداد آلات فائقة الدقّة؛ ذلك أن السرعة، وبُعد النظر، والبناءات الضخمة، تتطلَّب مثل هذه الآلات. إذن، ليس هنالك إنشاء يضاف إلى تركيب العبارات، كما يضاف الطلاء اللامع في آخر لحظة. هنالك تأليف العمل الأدبي، الذي ينبغي أن تكون كلّ عبارة من عباراته وكلّ كلمة من كلماته نتيجة طبيعية له.

- هل حدث لك، وأنت تكتب، أن اعترضتك مشاكل «الترجمة الحرفية»؟ وأين هي مواطن الأخطاء الممكنة، عندك؟

- لقد قمت ببعض الترجمات. وفي كتابي «Degres»، وفي كتابي «Mobile»- بشكل خاصّ- كثير منها. وكان عليّ، في هذا الكتاب الأخير، أن أحافظ على لهجة النصّ الأساسية، حتى ولو كان ذلك في مقطع قصير، مأخوذ من كتب جفرسون أو من أي منشور دعائي. هنا، برزت مشاكل الترجمة الحرفية في أقصى صعوباتها، كما تعدَّدت إمكانات الوقوع في الخطأ. وعندما كنت أكتب عن بودلير، كان عليّ أن أتثبَّت، دائماً، من صحّة التوافق بين ما أتخيَّله، وكلّ ما هو معروف عنه.

عندما أكتب صفحة ما، يحدث لي، أحياناً، أن أتوقَّف بسبب كلمة، فأشعر كأني فقدت شيئاً، وعليّ أن أقلب البيت، رأساً على عقب، لأعثر عليه.

إني أعرف كتّاباً محترمين «ينسجون» مؤلَّفاتهم، سطراً سطراً، دون أن يعودوا، أبداً، إلى الوراء. أمّا أنا فإني أعيد قراءة ما كتبت؛ فأقع على كلمتين أو ثلاث، أعتبرها أخطاء، لابدّ من تصحيحها: إنها شبيهة بالأخطاء الإملائية، وقد لا يقتصر ذلك على كلمتين أو ثلاث، أو عبارتين أو أكثر، بل يتعدّى إلى الصفحة بكاملها. إن ما أكتبه في الصفحة (200)، قد يجبرني على إعادة كتابة الصفحات العشر الأولى. ومن الثابت أن في كتبي مقاطع أعدت كتابتها خمسين مرّة.

عندما ننصرف إلى التأليف، مستعينين لا بكلمات، فحسب، بل بـ«كتل» من النصوص، كالاستشهادات الحرفية أو شبه الحرفية، وقد تكون، أحياناً، طويلة جدّاً ومعتبرَة، تقريباً، كأنها كلمات، فإننا نجد أنفسنا أمام مشاكل ضخمة لضبط النصوص، وإحكامها، وهذا يستحقّ الجهد.

لقد لفتوا نظري إلى بعض الأخطاء، في التفاصيل، واردة في كتبي، كالأخطاء المطبعية. ومن السهل، أحياناً، إصلاح هذه الأخطاء المطبعية في طبعة ثانية، و- أحياناً أخرى- يتعذّر إصلاحها؛ لأنها في صلب النصّ. وهكذا، أكون قد وقعت في خطأ لا سبيل للرجوع عنه، عندما أعطيت تاريخاً خاطئاً لـ«Goy Fauwkos days»، في كتابي «LEmploi du temps»، وأنا أعرف، الآن، كيف حدث ذلك، إلّا أنه لم يعد باستطاعتي أن أفعل شيئاً.

والمهمّ أن يبقى الكتاب محافظاً على مكانته، على الرغم من هذا الخطأ، أو من هذه العقدة، أو من هذا الخرق في النسيج. فلسنا، أبداً، في مأمن من الوقوع في مثل هذه الأخطاء، لكننا إذا كنّا قد «عشنا» كتابنا «عيشاً» كافياً، فإن مثل هذه الأخطاء لن تستطيع أن تقلّل من مكانته.

- إن أبحاثك في الكيمياء السحرية، وقصص الجنّ، والعلم الخيالي، وجول فيرن، وريمون روسيل، تبدو- لأوَّل وهلة- كأنها تشير إلى منفعة قريبة من المنفعة التي حملتها السوريالية. بينما أنت تُعتَبر- على وجه العموم- من حاملي لواء الواقعية. فهل لك أن تشرح لنا لماذا يبدو أن تفوُّق العالم «الخارجي» («تمثيل» الولايات المتَّحدة) يجذبك أكثر إليه؟

- في السوريالية واقعية. ومن الثابت أن المجموعة لم تكن على مستوى أهدافها، لكن فضلها الكبير يعود إلى أنها أعلنت، بصورة نهائية، أن الرسم والأدب ليسا من فنون الزينة، فقط، بل هما أدوات صالحة لارتياد الواقع، وتبديله.

لا يمكن أن يكون هنالك واقعية حقيقية إلّا إذا تركنا فيها حصّة للخيال، وأدركنا أن الخيالي هو قائم في الواقعي، وأننا لا نرى الواقع إلّا من خلاله. إن وصفاً للعالم، لا يحسب حساباً لأحلامنا، هو مجرَّد حلم، فحسب.

إن كلمة واقعية لا يمكن أن تدلّ إلّا على موقف معنوي، وعل إرادة لاعتبار الأشياء على حقيقتها، لا الاكتفاء بالأوهام وما تحمله من تعزية؛ وهذا يفرض اعتبار الأحلام كما هي.

أمّا الأشياء الخارجية؛ أي ما نراه، ونلمسه، ونتناوله بأيدينا، والألفاظ التي تدلّ على كلّ ذلك هي أقلّ الأشياء إشكالاً: إشارة واحدة تكفي، لتؤكّد لنا معانيها. إنها الأضمن،

وهذه الأشياء نفسها تشمل كلّ ما نسمِّيه (العالم الخارجي)؛ أوليس الكتاب شيئاً؟ وهكذا، إن العقلية الأميركية ترتسم في الملايين من الأشياء المصنوعة التي تجوب الولايات المتَّحدة، من أدناها إلى أقصاها؛ فالمناشف، هناك، تختلف ألوانها عن المناشف هنا. والاستعارات التي تدلّ على هذه الألوان، في الكاتالوجات أو المنشورات، ليست هي نفسها هنا وهناك، ذلك أن للناس الذين يستعملونها ميثولوجيا ومراجع مختلفة، كما أن للألوان، في شؤونهم اليومية، دوراً مختلفاً عن الدور الذي لها عندنا، ولا يمكن لمن يتغافل عن هذه التفاصيل أن يفهم بلداً

أجنبياً، وقد يكون هذا لهذا بعض النتائج...

- أنت تنتمي- بحسب حكم الجمهور- إلى «الرواية الحديثة»، فما رأيك في ذلك؟ وما هي، في سنة 1962، الأبحاث الأدبية التي تبدو لك أثبت من غيرها؟ وهل هنالك حركة وتطوُّر؟

- إن لتعبير «رواية حديثة» معنًى تاريخياً واضحاً؛ والأمر يتعلَّق ببعض الروائيين الذين اشتهروا، فجأةً، حوالي سنة 1956. ومن الواضح أنه كان لهؤلاء الروائيين- على اختلافهم- نقاط مشتركة، وليس من قبيل الصدف أن يكون القسم الأكبر من كتبهم قد قامت بنشره دار نشر واحدة. وفي الدروس التي ألقيتها عن فنّ الرواية الفرنسي، في القرن العشرين، كنت مجبراً على تقديم الأشياء على هذه الصورة، وعلى القبول بالانتماء إلى «الرواية الحديثة».

إلّا أن هذا التقارب لم يسمح، البتّة، بإيجاد مذهب مشترك، وقد شعرت، طويلاً، بالانزعاج من نقّاد نسبوا إلي، بحجّة الرواية الحديثة، «نظريات» غريبة عني؛ ما ضاعف سوء التفاهم.

أمّا بشأن الأبحاث الأدبية، في سنة 1962، فإن الحكم عليها أمر سابق لأوانه. ومن الواضح أن الأبحاث التي يمكن أن تسترعي اهتمامي هي التي تتعدّى هذا «النوع الأدبي»، والتي تعيد الأدب- ثانيةً- إلى حياتنا، وتتساءل عن سبب وجوده. إن الأعمال التي تقوم بها المجموعة التي تنتمي إلى «الرواية الحديثة» تستحقّ، على ما يبدو لي، كلّ اهتمام، ولديّ شعور أن شيئاً ما يختمر في نفوس بعض من هم أصغر سنّاً، وإني لأرقب ذلك. وآمل أن أعمالاً أدبية جديدة، لن يطول بها الوقت حتى تبرز إلى الوجود، فتستهويني، وتساعدني، وتكون معي، ويمكن لي أن أكون معها. أمّا في الوقت الحاضر، فلايزال الضباب يكتنف ذلك، إلّا أنه من الواضح أن حركةً ما، تتهيَّأ وراء الكواليس.

- ما مشاريعك: القريبة، والبعيدة؟

- عندي خبز على الرفّ، لمئة عام.



▲ ميشيل بوتور

الفهرس

الرواية كبحث 5

رأي في روايومون 13

الرواية والشعر 19
- مشكلة - مثال - نقد - رفض - أسباب - علم العروض - من القيثارة إلى الصورة - منفصل: مقدس - حكم الآلهة، أهمالهم - هنا يظهر دور الأدب - العصر الذهبي - اليومي - مقاطع - عروض معممة - الشعر الروائي

أبعاد الرواية 45

فلسفة الأثاث 57

استعمال الضمائر في الرواية 71
- ضمير الغائب - ضمير المتكلم - الحوار الداخلي - ضمير المخاطب - تبادل الضمايـر - الضمير «هو- IL» عند بوليوس قيصر - الضمير «أنا- Je» في تأملات ديكارت - الضمائر المركبة - عمل الضمائر

الفرد والجماعة في الرواية 85

بحوث في تقنية الرواية 103
- مفهـوم القصـة ودور الروايـة في الفكـر المعـاصر - التسلسـل التاريخـي - الطبـاق الزمنـي - الانقطـاع الزمنـي - السرعـة - خصائـص المـدى - الأشـخاص - التبديل في العبـارات - البناءات المتحركـة

الكتاب كمادة 117
- خـط يشـكل مجلـداً - الكتـاب مـادة تجاريـة - الخطـوط الأفقية والعمودية - الخطوط المنحرفة - الهوامش - الصفات - الرسوم والأشـكال - الصفحـة ضمن الصفحـة - ألواح الكتابـة - الفهارس

حول بيان الـ«121» أديباً 143

الناقد وجمهوره 147
- المرسـل إليـه - الذريـة - العمـل الأدبي في البحـث عـن قرائـه - تحديـدات لابـد منهـا - موقـف الناقد

حديث إلى مجلة تيل كيل Tel Quel 157

صدر في سلسلة

كتاب الدوحة

	2011	
1	طبائع الاستبداد	عبد الرحمن الكواكبي
2	برقوق نيسان	غسان كنفاني
3	الأئمة الأربعة	سليمان فياض
4	الفصول الأربعة	عمر فاخوري
5	الإسلام وأصول الحكم - بحث في الخلافة والحكومة في الإسلام	علي عبدالرازق
6	شروط النهضة	مالك بن نبيّ
7	صلاح جاهين - أمير شعراء العامية	محمد بغدادي
	2012	
8	نداء الحياة - مختارات شعرية - الخيال الشعري عند العرب	أبو القاسم الشابي
9	حرّية الفكر وأبطالها في التاريخ	سلامة موسى
10	الغربال	ميخائيل نعيمة
11	الإسلام بين العلم والمدنيّة	الشيخ محمد عبده
12	أصوات الشاعر المترجم - مختارات من قصائده وترجماته	بدر شاكر السياب
13	امرأتنا في الشريعة والمجتمع	الطاهر حداد
14	الشيخان	طه حسين
15	ورد أكثر - مختارات شعرية ونثرية	محمود درويش
16	يوميات نائب في الأرياف	توفيق الحكيم
17	عبقرية عمر	عباس محمود العقاد
18	عبقرية الصدّيق	عباس محمود العقاد
19	رحلتان إلى اليابان	علي أحمد الجرجاوي/صبري حافظ
	2013	
20	لطائف السمر في سكان الزُّهرة والقمر أو (الغاية في البداءة والنهاية)	ميخائيل الصقال
21	ثورة الأدب	د. محمد حسين هيكل
22	في مديح الحدود	ريجيس دوبريه
23	الكتابات السياسيّة	الإمام محمد عبده
24	نحو فكر مغاير	عبد الكبير الخطيبي
25	تاريخ علم الأدب	روحي الخالدي
26	عبقرية خالد	عباس محمود العقاد
27	أصوات الضمير	خمسون قصيدة من الشعر العالمي
28	مرايا يحيى حقي	يحيى حقي

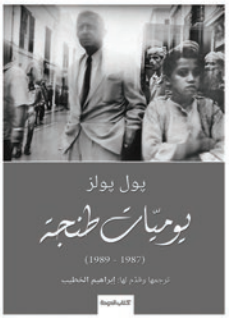
29	عبقرية محمد	عباس محمود العقاد
30	عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب	حوار أجراه محمد الداهي
31	فتاوى كبار الكتّاب والأدباء في مستقبل اللّغة العربيّة	مجموعة مؤلفين
	2014	
32	عام جديد بلون الكرز (مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد)	ترجمة: شرف الدين شكري
33	سِراج الرُّعاة (حوارات مع كُتاب عالميّين)	خالد النجار
34	مقالة في العبودية المختارة (إيتيان دي لابويسيه)	ترجمة: مصطفى صفوان
35	عن سيرتَي ابن بطوطة وابن خلدون	د.بنسالم حِمّيش
36	حي بن يقظان - تحقيق: أحمد أمين	ابن طفيل
37	الإصبع الصغيرة - ترجمة: د.عبدالرحمن بوعلي	ميشيل سار
38	محمد إقبال - مختارات شعرية	محمد إقبال
39	تزفيتان تودوروف (تأمُّلات في الحضارة، والديموقراطية، والغيرية)	ترجمة: محمد الجرطي
40	نماذج بشرية	أحمد رضا حوحو
41	الشرق الفنّان	د.زكي نجيب محمود
42	تشيخوف - رسائل إلى العائلة	ترجمة: ياسر شعبان
43	إلياس أبو شبكة «العصفور الصغير»	مختارات شعرية
	2015	
44	لماذا تأخر المسلمون؟ ولماذا تقدم غيرهم؟	الأمير شكيب أرسلان
45	مختارات من الأدب السوداني	علي المك
46	رحلة إلى أوروبا	جُرجي زيدان
47	المُعتمدُ بنُ عبَّاد في سنواته الأخيرة بالأسر	د.عبدالدين حمروش
48	تاريخ الفنون وأشهر الصور	سلامة موسى
49	من أجل المسلمين	إيدوي بلينيل - ترجمة: عبداللطيف القرشي
50	زِينة المعنى (الكتابة، الخط، الزخرفة)	يوسف ذَنّون
51	الواسطة في معرفة أحوال مالطة	أحمد فارس الشدياق
52	النخبة الفكرية والانشقاق	د. مُحسن الموسوي
53	ياسمينة وقصص أخرى	إيزابيل إيبرهاردت
54	آباي (كتاب الأقوال)	ترجمة وتقديم: بوداود عمير
55	مأساة واق الواق	ترجمة: عبدالسلام الغرياني
	2016	
56	بين الجزْر والمدّ (صفحات في اللّغة والآداب والفنّ والحضارة)	محمد محمود الزبيري
57	ظلّ الذّاكرة (حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»)	مي زيادة
58	الرحلة الفنّية إلى الديار المصريّة (1932) تحقيق: رشيد العفاقي	قسم التحرير «مجلّة الدوحة»
59	قيصر وكليوبترا	أليكسي شوتان -تعريب: عبد الكريم أبو علو
60	الصين وفنون الإسلام	إسماعيل مظهر
61	براعمُ الأمل (مُختارات شِعْريّة للكاتب الصيني وانغ جو جن)	ترجمة: مي عاشور
62	التّوت المُرّ	محمد العروسي المطوي
63	درب الغريب	غونار إيكليوف
64	من والد إلى ولده	أحمد حافظ بك
65	التلـميذ	بول بُورجيه
66	ملحَمة جلجامِش	تقديم وترجمة: طه باقر
67	أريجُ الزّهر	الشيخ مصطفى الغلاييني

	2017	
68	اعترافات إنسان	محمّد فريد سيالة
69	مريود	الطيب صالح
70	المقالات الصحفية	عبدالله كنون
71	قصص قصيرة	نجيب محفوظ
72	بول بولز - يوميات طنجة	إبراهيم الخطيب
73	فنّ الحَياة	سلامة موسى
74	أَقْوَمُ الْمَسَالِكِ فِي مَعْرِفَةِ أَحْوَالِ الْمَمَالِكِ	خير الدين التونسي
75	كتاب الأخلَاق	أحمد أمين
76	رِحْلَةٌ جَبَلِيَّةٌ رِحْلَةٌ صَعْبَة	فدوى طوقان
77	قِطافٌ (مُختَارَات مِن اَلْقِصَّةُ الْقَصِيرَةُ فِي قَطَر)	مجموعة من الكتاب
78	الرحلة الجوية في المركبة الهوائية (من شرقي إفريقية إلى غربيها) ج: 1	جول غابرييل فيرن، ترجمة: يوسف اليان سركيس
79	الرحلة الجوية في المركبة الهوائية. ج: 2	جول غابرييل فيرن، ترجمة: يوسف اليان سركيس
	2018	
80	مذكرات دجاجة	إسحق موسى الحسيني
81	ماذا يقول غاندي عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة؟	نورمان ج. فينكلستاين- ترجمة: أحمد زراقي
82	نشأة اللوحة المسندية في الوطن العربي	د. نزار شقرون
83	مِن سِيَر الأَبْطَال والعُظَمَاءِ القُدَماء	إس. إس. بيو - ترجمة: يعقوب صروف - فارس نمر
84	مقالاتٌ في الأدب العربيّ	إغناطيوس كراتشكوفسكي
85	سِرُّ النَّجَاح	صموئيل سمايلز - ترجمة: يَعقُوب صَرُّوف
86	مِنْ آثَارِ مُعَاوِيَة مُحَمَّد نُور	مُعَاوِيَة مُحَمَّد نُور
87	إِنشَاءُ المُكَاتَبَاتِ العَصْرِيَّة	أحمد الهاشمي
88	أجراس أكتوبر - مُخْتَاراتٌ مِنَ الشِّعْرِ السُّوفْيِيتِّي	ترجمة: عبدالرحمن الخميسي وآخرين
89	حكايات من لافونتين	اختارها وترجمها: جبرا إبراهيم جبرا
90	مع بورخيس	ألبيرطو مانْغيل - ترجمة : إبراهيم الخطيب
91	الرواية الجديدة والواقع	لوسيان جولدمان، ناتالي ساروت، آلان روب غرييه، جينفياف مويلو. ترجمة: رشيد بنحدو
	2019	
92	غزلان الليل (حكاياتٌ شعبيَّة أمازيغيَّة)	إميل لاوست - ترجمة: إدريس الملياني
93	الذُّبَابَةُ	المؤلف: جورج لانغلان - ترجمة: خليفة هزّاع
94	ترجمة النفس (السيرة الذاتية عند العرب)	عبد اللطيف الوراري
95	صندوق العجائب	أحمد الصفريوي - ترجمة: رشيد مرون
96	النقد الأدبي	كارلوني وفيلو - ترجمة: كيتي سالم
97	خوان مانويل روكا.. صَانِعُ المَرَايَا (مختارات شعريّة)	ترجمة: خالد الريسوني

من إصدارات سلسلة كتاب الدوحة



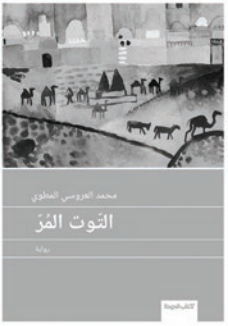








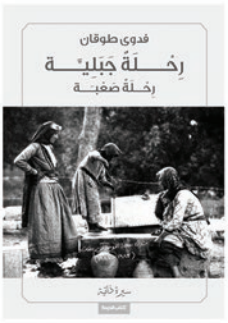


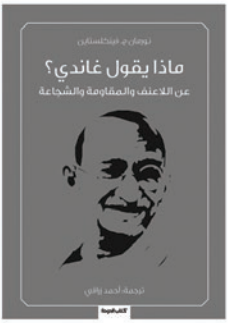












العالم الذي نعيش فيه يتغيِّر بسرعة كبيرة. والتقنيات التقليدية للسرد، لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد. وإن التفتيش عن الأشكال الجديدة الخيالية التي تتمتَّع بقوّة استيعاب كبرى، يلعب، دوراً حاسما في تحيين مفهومنا للواقع الآني.. لكننا نعرف جيداً أن هنالك أوضاعاً تتصف بعدم القدرة على الانعكاس، ولا تقوم إلّا بالوهم الذي تسبغه على موضوعها، وإليها تنتمي تلك الأعمال الأدبية التي لا يمكن أن تظهر الوحدة في داخلها، وإليها تنتمي مواقف الروائيِّين الذين لا يتساءلون عن طبيعة عملهم وعن صحّة الأشكال التي يستعملونها، هذه الأشكال التي لا يمكن أن تنعكس دون أن تكشف، على الفور، عن تقصيرها وكذبها، وهذه الأشكال التي تعطينا صورة عن الحقيقة تناقض كلّ المناقضة الحقيقة التي جعلتها ترى النور، والتي تحاول أن تخفيها. هنا خداع ينبغي للناقد أن يكشفه، لأن أعمالاً أدبية كهذه، مع كلّ ما تتمتَّع به من روعة، تُبقي على الظلام، وتزيده حلكة، وتبقي الضمير في متناقضاته، وفي عماه الذي يخشى أن يقوده إلى أسوأ حالات الفوضى.

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة
كتاب الدوحة