

الوحدات السردية للخطاب

دراسات مترجمة

فاضل ثامر

الوحدات السردية للخطاب

دراسات مترجمة



دار أراس للطباعة والنشر

اربيل - اقليم كردستان العراق

جميع الحقوق محفوظة ©
دار آراس للطباعة والنشر
شارع جولان - اربيل
اقلیم كردستان العراق
البريد الالكتروني aras@araspres.com
الموقع على الانترنت www.araspublishers.com
الهاتف: 00964 (0) 66 224 49 35
تأسست دار آراس في (٢٨) تشرين (٢) ١٩٩٨

فاضل ثامر
الوحدات السردية للخطاب - دراسات مترجمة
منشورات آراس رقم: ١٢٦٦
الطبعة الأولى ٢٠١٢
كمية الطبع: ٦٠٠ نسخة
مطبعة آراس - اربيل
رقم الإيداع في المديرية العامة للمكتبات العامة ٣٠٣ - ٢٠١٢
الايخراج الداخلي: ناكو أكرم
الغلاف: آراس أكرم
التصحيح: أوميد أحمد البناء

ردمك:
ISBN: 978-9933-487-34-8

تحديد الوحدات السردية

بقلم: جوناثان كولر

يبدو ان من الحقائق الاولية والبديهية المسلّم بها ان قصة ما يمكن ان تحكى بطرق متباينة، وتظل الى حد كبير القصة ذاتها، وبوسع المرء حتى تحويل قصة ما من وسيط تعبيرى الى اخر. فالرواية والفيلم وربما حتى التمثيل الصامت (البانتوميم) يمكن ان تمتلك جميعها الحكمة ذاتها. ولذا فيبدو انه ليس من الشطط ان نطلب من النظرية الادبية ان تفسر وتبرز لنا هذه المفاهيم التي اصبحت صلاحيتها امراً غير مشكوك فيه، والتي رحنا نستخدمها دونما صعوبة. ويمكن القول اننا نأمل من نظرية كهذه ان تقدم لنا تفسيراً لمفهومنا عن الحكمة وتؤشر لنا كيف نحدد هوية الحكبات ونلخصها.

إن الخطوة الأولى التي يتعين علينا ان نتخذها - وهي خطوة يجمع عليها محللو الحكبات - هو أن نصادر على المطلوب على وجود مستوى ذاتي لبنية الحكمة يكمن تحت المظاهر اللسانية الحقيقية. ان دراسة الحكمة لا يمكن أن تكون دراسة للطرق التي تأتلف بها الجمل، لانه لا يلزم لنسختين من الحكمة ذاتها ان تمتلكا جملاً متماثلة او حتى ان تمتلكا بنية عميقة لسانية مشتركة. ولكن حالما نحدد المسألة بهذه المصطلحات تصبح جسامه المهمة واضحة. إن تفسير كيفية إئتلاف الجمل لتكوين خطاب متماسك هو مشروع في غاية الصعوبة ويتطلب تهيئة الوحدات التي يجب

الاشتغال بها مقدماً. وتتضاعف الصعوبات عند دراسة بنية الحكبة، لأن المحلل يجب ان يقرر ماهي الوحدات السردية الأولية، وأن يستقصي الطرق التي تأتلف بها. وليس من الغرابة أن يلاحظ رولان بارت في احدى المرات انه: "في مواجهة لانهائية الحكبات وتعدد وجهات النظر التي يمكن الحديث عنها (تاريخية، نفسية، إجتماعية، اثنوغرافية الخ.....) يجد المحلل نفسه في وضع شبيه بوضع دوسوسور الذي واجه ذلك التباين للظواهر اللغوية ومحاولته ان يستخلص من هذه الفوضى الظاهرة مبدأً للتصنيف، ونقطة "بؤرية للوصف". ومهما يكن فإن من الظاهر ان تحليل بنية الحكبة يجب ان يكون من الناحية النظرية ممكناً لأنه إذا لم يكن الأمر كذلك فيجب علينا ان نقر بأن الحكبة، وانطباعنا عنها كان امراً إعتباطياً، وظاهرة مزاجية. ومن الواضح ان المسألة ليست هي كذلك: فنحن نستطيع، بشيء من الثقة، مناقشة فيما اذا كان ملخص حكمة ما دقيقاً وفيما اذا كان فيلم ما يتقيد بحبكة الرواية التي يستند عليها، وفيما إذا كان حدث ما او امتداد ما في خطاب مهماً او غير مهم بالنسبة للحكمة. واذا كان الأمر كذلك فما هي الوظيفة التي يمكن ان يؤديها، وهل ان الحكبة بسيطة ام معقدة، متماسكة ام غير متماسكة. وللتأكيد فإن مثل هذه المفاهيم غير محدد بوضوح بعد. فهي تتسم، كما يمكن ان نقول بإبهام يلائم وظيفتها. قد نتردد في القول اذا كانت فقرة معينة تلعب دوراً دالاً في الحكبة أو فيما اذا كان ملخص الحكبة صحيحاً حقاً. إلا أن قدرتنا على تمييز الحالات القلقة وعلى التنبؤ متى واين يحتمل وقوع الاختلافات هذه كلها تبين بدقة أننا نعرف تماماً عمّ نتحدث: وهو اننا نشتغل بمفاهيم ندرك بشكل كامل وكلي قيمتها الشخصية المتبادلة. ان حقيقة اننا يمكن ان نشتغل بالنقاش ونختلف في اصدار البيانات عن الحكبات تؤكد افتراضاً قوياً ان بنية الحكبة، هي في الاساس، قابلة للتحليل.

ولكن عندما يتمعن المرء في المسألة يحار: ليس فقط كما أرتأى بارت بسبب تباين الحبكات وغياب نقاط إنطلاق تحليلية واضحة ولكن أيضاً بسبب تنوع المقاربات التحليلية المقترحة. فلو وضعنا جانباً محاولات "تركيب" الحبكات الشائعة في المانيا وروسيا، والنظر فقط الى النظريات التي راجت ونوقشت من قبل البنيويين الفرنسيين لوجدنا على الاقل، ثلاث مقاربات مختلفة جذرياً في المفاهيم، وكل منها توجد عدداً من الصيغ. ان مجرد مقارنة هذه النظريات وتنويعها هي مهمة شاقة لا يحسد المرء عليها، إلا اني معني، بأي حال من الاحوال، بعرض النظريات المتصارعة. إن المهمة الأساسية، المهمة التي يجب ان تقدم في حالة وجود نقاش ما حول النظريات هي اننا لا نمتلك رأياً حول كيفية تقييم المقاربات المتنافسة. فكل نظرية حالما تأخذ على عاتقها مهمة تحديد الوحدات الاساسية للسرد تصبح نسقاً متماسكاً ومكتفياً بذاته لدرجة انه يصبح بموجبها من العملي وصف أية حبكة، ونتيجة لذلك يصعب مقارنة هذه النظريات. واذا كان لابد من تحقيق تقدم ما، فإن ذلك لا يمكن أن يكون عن طريق اقامة نسق جديد، ولكن عن طريق التفكير بشكل جدي في المعايير التي يمكن استخدامها لتقييم المقاربات المتنافسة، واهداف تحليل بنية الحبكة.

لم نشهد إلا نقاشاً ضئيلاً حول هذه المسألة وهو امر يبعث على الدهشة. واعتقد ان ذلك يعود على الاقل في جزء منه، الى نفوذ اللسانيات والسحر الذي تمارسه على البنيويين. ففي تلك الايام التي سبقت ظهور اعمال جومسكي التي دفعت مثل هذه المناقشات الى المقدمة، لم يكن هناك سوى سجل نظري ضئيل حول الشروط التي يجب ان يلتقي فيها التحليل اللساني. فقد صرف اللسانيون معظم أوقاتهم لتطوير معايير إجرائية للتصنيف والتقطيع والتي كان يفترض فيها أن تمهد الطريق لوصف

العناصر الاساسية لقوانين تركيباتهم. ولكن كما قال جومسكي، ان الاعتقاد بأن التشدد هو سمة النجاح في اللسانيات، قد ادى الى الرأي الشائع القائل انه من أجل تبرير وصف ما ينبغي على المرء، ان يبين فقط، ان هذا الوصف هو نتيجة معيار اجرائي قاطع. ويبدو ان محلي بنية الحبكة الذين اتخذوا من اللسانيات إنموذجاً لهم، قد انطلقوا من افتراض مفاده انه اذا ما كانت اوصافهم هي نتيجة لغة واصفة (ميتا - لغة) متماسكة واذا ما كانت هذه الفئة من المقولات تمكنهم من وصف أي حبكة وتجعل من اوصافهم نابعة من مثل هذه الضرورة فان نظريتهم والحالة هذه يجب ان تكون صائبة. ان هذا غير صحيح تماماً لعدد من الاسباب. واول هذه الاسباب هو انه يوجد عدد غير محدود من اللغات الواصفة التي تمتلك تماسكاً منطقياً معيناً والتي يمكن بموجبها وصف أي نص، لكنها تظل في معظمها فارغة. دعوني اقدم بعض هذه اللغات الواصفة من باب التمثيل (أ) تقول بأن الحبكة تتكون من ثلاث فئات من العناصر المقامات (أو المواقف) situations والافكار والافعال. وتحليل الحبكة يعني المرور عبر الحكاية وتحديد هوية هذه العناصر. والنظرية (ب) تقول ان جميع الحبكة يمكن أن توصف في ضوء ثلاث مقولات: الافعال التي تنجح والافعال التي تخفق والافعال التي لاتنجح ولاتخفق لكنها تصون القصة. والحبكة يمكن ان تكون متباينة وفقاً لنسبة تمثيلها هذه العناصر الثلاثة اما النظرية (ج) فتقول بأن الحبكة تتكون من افعال تحطم التوازن وأحداث تعيد التوازن واحداث تهدف الى تحطيم التوازن واحداث تهدف الى إعادة التوازن. فكل فعل يمكن ان يوضع في واحد من هذه الفئات، وبذا يمكن تحليل أية حبكة في هذا الضوء. إن كلا من هذه النظريات تمتلك منطقاً معيناً خاصاً بها (إن المقولات المختلفة هي ليست -وهو ما يمكن أن يقال- إعتباطية في الاختيار) وكل نظرية يمكن أن تستخدم لتقديم وصفي لأية قصة ولكن، بالتحديد، لأن قصة ما يمكن ان

توصف من قبل أي من هذه المصطلحات فإن حقيقة ان نسقاً معيناً يمكن المحلل من وصف سلسلة من القصص لا تقف بينة لصالح ذلك النسق. إن مقولة أن اللغة الواصفة لإمرئ ما تمكن المرء من وصف حبكة هي ليست دعوى ذات شأن. إن الدعم الذي يقدم الى نظرية شخص ما يجب أن يكون من نوع آخر.

من الواضح على أية حال إن مانحتاج اليه هو ليس الدليل على الصحة العامة للافتراضات التي يمكن ان يعتقد ان كل نظرية تستند اليها. ان يمكن القول انه لو أجمع علماء النفس وعلماء الاجتماع والفلاسفة على القول بأن الانسان مدفوع اساساً برغبة لتعزيز حالة التوازن، اكثر من الرغبة بالبحث عما لا يمتلك، فلا يعني ذلك أن نظرية (ج) هي بالضرورة أفضل من النظرية (ب). فيما يتعلق ببنية الحبكة قد يتوقع المرء أن مصطلحات أية نظرية ناجحة سوف تلقى قبولاً منذ البداية، إلا أن العمل الراهن في اللسانيات لا بد وأن يكون قد أقنعنا بأن من الضروري أن نصادر بدل أن نصنع مقولات من أجل تفسير الظواهر الاختبارية وان المفهومات العامة للانتشار (أو القبول) لا يمكن ان نسمح لها بتقرير شكل نظرية ما او تفاصيلها. ان مفهومات المقبولية أو الذبوع تلعب فعلاً دوراً مهماً ولكن ليس بهذه الطريقة: فهي تقرر ما الذي يتعين على النظرية تفسيره، ولا يقرر المقولات أو الضوابط التي يتطلب استعمالها في التفسير.

نحن مكرهون في الواقع على القول بأن الطريقة الوحيدة لتحديد تفوق نظرية ما من نظريات بنية الحبكة هي، كما يبدو لي أن تبين (هذه النظرية) أن اوصاف قصص معينة التي تقدمها تتماشى وحسناً الحدسي بهذه الحبكات وبأنها دقيقة بما فيه الكفاية لمنع الاوصاف التي تكون فادحة الخطأ. تحدد الحبكة فقط بوساطة استخدامنا الشخصي للمفهوم، وسوف يتبين لنا أن أية نظرية تعزل مجموعة من القضايا التي لا يمكن قبولها

بشكل عام، بوصفها حبكة لقصة معينة هي نظرية غير وافية. وبإختصار يمكن تقييم نظريات بنية الحبكة المتنافسة فقط بنجاحها في ان تخدم بوصفها إنموذجاً لوجه معين من أوجه الكفاية الأدبية أي قدرات القراء على تمييز الحبكات وتخليصها، وعلى تجميع الحبكات المتماثلة معاً، وما الى ذلك. ان هذه المعرفة الحدسية تشكل الحقائق التي يتطلب تفسيرها وبدون هذه المعرفة التي نعرضها دائماً كلما تعلق الأمر بمناقشة حبكة ما فلن يكون هنالك ببساطة موضوع مثل تحليل بنية الحبكة، لأنه ليس هنالك امام المطل ما يمكن أن يعد صحيحاً أو خاطئاً. ومن اجل توضيح هذه النقطة، ولتقديم معايير محددة يمكن للنظريات ان تقيم على ضوءه اود اولاً مناقشة حبكة قصة قصيرة، وتأشير بعض الحقائق عنها والتي يجب على اية نظرية أن تفسرها ومن ثم يصبح بالامكان تقديم بعض الملاحظات العامة عن فوائده واضرار المقاربات المقترحة من قبل البنيويين الفرنسيين.

والقصة هي قصة "إيفلين" لجيمز جويس من مجموعته "اهل دبلن" سبق لسيمور جاتمن وان حلها بمصطلحات إنموذج رولان بارت والتي تفيد في تقديم بعض القضايا الاساسية التي تنهض من نطاقها عند محاولة تحليل الحبكات.

إن إحدى الحقائق الأولية عن كفاءتنا الادبية هو إننا عندما ندعى لتلخيص حبكة ما، نستطيع أن نفعل ذلك بواسطة جملة واحدة او بواسطة فقرة طويلة مفصلة. هنالك بكلمات اخرى تراتب لملاحظات الحبكات الملائمة تبدأ من اكثرها إيجازاً وتنتهي بأكثرها تفصيلاً. وسنجد هنالك اتفاقاً كبيراً بين القراء حول ما ينبغي تضمينه في مستوى معين من التعميم. ففي حالة قصة "إيفلين" في وسع المرء ان يعرض ثلاثة ملخصات:

١- يفترض في ايفلين ان تهرب وتبدأ حياة جديدة، إلا أنها في اللحظة الاخيرة ترفض ذلك.

٢- بعد ان قررت ايفلين الهرب وبدء حياة جديدة راحت تتأمل في ماضيها وحاضرها متسائلة فيما اذا كان يتعين عليها ان تنفذ خطتها فقررت الذهاب إلا أنها في اللحظة الاخيرة غيرت رأيها ورفضت ذلك.

٣- وافقت ايفلين على الهرب الى الارجننتين مع فرانك لبدء حياة جديدة. إلا انها في مساء مغادرتها جلست قرب النافذة تتطلع عبر الشارع حيث عاشت دائماً وراحت تزن ذكريات الطفولة السعيدة واحساسها بالانتماء وواجبها حيال عائلتها في مواجهة قسوة ابيها الراهنة وانجذابها الى فرانك والى الحياة الجديدة التي سيوفرها لها. لذا قررت ان عليها الفرار وهي لذلك سوف تهرب لكن فيما كانت على وشك ان تستقل السفينة مع فرانك تملكها رد فعل عنيف يكاد ان يكون عضوياً دفعها لرفض الذهاب.

وقد يختلف المرء كما هو واضح حول بعض التفاصيل في هذه الملخصات، الا أنها بشكل عام يمكن قبولها بوصفها تمثل عرضاً ملائماً ووافياً للحبكة. ان مما هو مثير مقدار الاتفاق وما لا ينبغي تضمينه في هذه الملخصات: فليس هنالك من يعلن بأن أياً منها على سبيل المثال كان يجب ان تذكر حقيقة انها بينما كانت تجلس عند النافذة كان قد مر في طريقه الى بيته الرجل الذي يقيم في آخر بيت أو أن المحطة كانت ملاءى بالجنود ذوي الامتعة البنية. فنحن نعرف أن هذه عناصر ثانوية وأن نظرية مناسبة في السرد يمكن ان تقدم لنا إنموذجاً يشرح لنا كيفية معرفة ذلك وهنالك ثانياً عدد من الحقائق المهمة حول الطريقة التي تنظم بها عناصر القصة في الحبكة اثناء القراءة. تبدأ القصة على النحو التالي:

”جلست قرب النافذة ترقب المساء وهو يجتاح الشارع. كان رأسها يستند الى ستائر النافذة بينما كانت تملأ انفها رائحة قماش قطني ملئ

بالغبار. وكانت متعبة".

ليس بمقدورنا بعد ان نربط هذا بالحبكة: أهي تفعل ذلك بحثاً عن شي محدد؟ وهل ستصنف هذه الجمل تحت عنوان ذلك الشيء المحدد؟ نعم ان ذلك هو مجرد خلفية لا اهمية لها بالنسبة للحبكة. ان عند نهاية الفقرة التالية فقط وبعد سرد عدة استذكارات قيل لنا "بأنهم كانوا مازالوا سعداء عند ذلك" حيث صار بمقدورنا تحديد هوية الفقرة الاولى بوصفها تأملية أو استذكارية.

نواجه في بداية الفقرة الثانية سرداً لحدث ما "لقد مر الرجل الذي يقيم في آخر بيت في طريقه الى بيته. لقد سمعت وقع اقدمه تصفق على إمتداد الرصيف الاسمنتي ثم تفرقع على الممر المليء بنفايات المعادن مقابل البيوت الحمر". نحن لانعرف حتى الآن فيما اذا كان هذا الحدث الصغير يقع ضمن الحبكة ام لا. فلو كان هذا الرجل يحتل مكانة ما في حياة ايقلين وانها كانت تنتظر عودته لكي تذهب الى رؤيته، او فيما اذا كانت تعلم بأنه وزوجته سوف يتشاجران وانها تنتظر نتيجة ذلك، فعند ذاك يكون هذا المرور واقعة ثانوية بالنسبة للحبكة: فهو سيكون بداية سلسلة سردية من الاحداث. ولكن بما انه لا توجد أية إشارة لاحقة له في الجمل الثلاث او الاربعة التالية فسرعان ما نستطيع ان نقرر بأن الجملة المذكورة لم تكن مكوناً من مكونات الحبكة ولكنها تفصيل يمكن تناوله: وقراءته بوصفه إيضاحاً لمشاهدتها المبعثرة المفككة.

ومن الجهة الأخرى فإن السلسلة السردية: "لقد وافقت على الهرب وترك بيتها، أكان ذلك من الحكمة؟" يمكن تمييزها بشكل مباشر بوصفها عنصراً مهماً يجعلنا قادرين على قراءة الانطباعات السابقة بوصفها تأملية أثارها هذا التغيير المتوقع في الحالة يمكن إدراجه ضمن الحبكة كما ان ذلك يجعلنا ثانياً قادرين على تبين المادة التي تم تمثيلها للتو بوصفها

إستذكراً في مقولات ايجابية وسالبة: أمن الحماسة ام من الحكمة الهرب وماهي فوائده واضراره؟ وهل أن الذكريات جيدة أم رديئة؟ أن كل ذلك يبين لنا ان أي افعال تم التعبير عنها في الفقرات المحيطة في سياق الاستغراق في التفكير والاستذكار لا ينبغي تأويلها كجزء من الحكمة ولكن يمكن إستخدامها فقط لقيمتها الثيمائية (الموضوعاتية) بوصفها بيّنة على وجهة نظرها. توضح لنا مثل هذه الامثلة نوع الحقائق التي يتعين على نظرية بنية الحكمة تفسيرها. إن نظرية ما تكون "ملائمة وصبياً حسبما يقول جومسكي اذا ما وصفت بطريقة صائبة (الكفاية الداخلية للمتكلم الاصلي المثالي)".

إن الاوصاف البنيوية التي تقرر في نص ما يجب ان تتوافق مع حدود القارئ او بكلمات اخرى إن على النظرية ان تأخذ بعين الاعتبار حدودات القارئ بتقديم إنموذج للكفاية يمكنه من إدراك البنية. وعلى أية حال فإن هذه امثلة توضح أيضاً شيئاً من تعقيد مفهوم "الكفاية الادبية" وتعقيد المعرفة الضمنية التي تجعل القارئ قادرا على معالجة النص.

وعندما يبدأ القارئ بذلك للمرة الاولى بطريقة إستعادية يقوم بتقرير شكوكه البدئية عن وظيفة عناصر معينة ويدرك أن أيا من هذه العناصر تشكل بطريقة مناسبة جزءاً من قوام الحكمة ولكننا مازلنا لانمتلك الافكرة ضئيلة عن كيفية تمكن القارئ من القيام بذلك وعن ماهية القواعد والخطوات الاجرائية التي يتبعها بصورة لا واعية لتحقيق ذلك عندما يمسك بالفقرات الحاسمة في الحكمة.

ولو نظرنا الى النظريات السائدة الخاصة بحبكة البنية السردية لإرتباطها بهذه العملية يتجلى لنا فوراً عدم إقترابها من المشكلة بهذه الطريقة تماماً ومع ذلك فإن بإمكان المرء محاولة تحديد قيمتها الوصفية عن طريق إعتبار مقولاتها بوصفها فرضيات عن توقعات القراء وبمعنى

آخر بوصفها فرضيات عن العناصر الاساسية لأشكال الحبكة التي تشكل فرضية عن ما يبحث عنه القراء عند تحديد هوية حبكة القصة وهيكلها. أن أياً من النظريات المقترحة لا تبدو مقنعة. وفي الواقع فإن معظم هذه النظريات هي من العمومية بحيث يصعب إستنباط فرضيات منها تمتلك الدقة الكافية عند التحقق منها او دحضها، لكن بعض هذه النظريات تقدم بعض المقترحات التي سوف تساعد بلا شك في تطوير نظرية افضل.

إن القضية الاساسية التي يتعين على كل نظرية مواجهتها هي كيفية إنتقال المرء من جمل النص الى تمثيل حبكته. وبالمناسبة يمكن لنا هنا من تمييز ثلاثة أنماط من النظريات التي تتناول القضية.

النمط الاول لا ينطلق من النص ذاته ولكن من مستوى لبنية الحبكة شديد التعميم والتجريد أي من فرضيات عن البنية الاساسية للسرد ومن ثم تشتغل كما يتعين عليها على وحدات وعناصر أكثر تحديداً. أما النمط الثاني فيصادر على المطلوب على مجموعة من المقولات التي يمكن تطبيقها في آن واحد على الجمل المنفردة وعلى ملخصات الحبكة بأمل الوصول بهذه الطريقة الى ردم الفجوة بين الاثنين. ويحاول النمط الثالث تحديد بعض المقولات الشكلية التي تقترح كيفية إنتقال القارئ من النص نفسه الى اوصاف ملخصة شديدة التجريد. وبرز ممثلي المقارنة الاولى كلود ليفي شتراوس وغريماس اللذان يجادلان على ان البنية الاساسية للقصة هي عبارة عن تناظر رباعي الحدود يكون فيها الحد (أ) بالنسبة الى الحد (ب) هو مثل الحد (ج) الى الحد (د). وفي بيان شديد الوضوح لهذا الموقف يجادل غريماس بأنه لغرض إدراك كنه قصة ما بصورة كلية يتعين تنظيمها وفقاً لبنية من هذا النوع بحيث يكون الموقف الاول بالنسبة للموقف النهائي مثل قضية ما الى حل عقدها. ووفقاً لهذه النظرية فإن تحديد هوية حبكة قصة ما لا يكمن بكل بساطة في التقاط

سلسلة من الاحداث التي لوحظت في النص ولكن في عزل الحدث المركزي أو التغيير المركزي المعادل او المناظر للنمو الموضوعاتي (الثيمات). وفي مثال قصة (ايفلين) فإن الحبكة إذن في اكثر مستوياتها تعميماً تنطوي على إخفاق البطلة في تحقيق عملية الفرار المخطط لها. ويجادل غريماس بأن عناصر القصة تلتئم في مثل هذا المخطط في واحدة من هذه الطرق الثلاث:

وأهمها السلاسل السردية التعاقدية التي تشكل الاضطلاع بالقيام بعمل ما أو رفض القيام بهذا العمل وثانيهما الاداء الفعلي للاحداث قيد البحث والذي يقع ضمن سلاسل سردية "أدائية" واخيراً فهناك السلاسل السردية الافتراقية والتي تنطوي على حركة ما او عملية ازاحة متنوعة الاشكال. ومع ان غريماس ينقل القصة الى مثل هذه المصطلحات فإنه لا وضع المقولات ولاعلاقتها بالبنية التناظرية يبدو واضحاً. إن مفهوم السلاسل السردية الافتراقية يبدو عقيماً، فالحركات تلتئم داخل الحبكة وفقاً لأهدافها ونتائجها وليس ببساطة لمجرد كونها حركات معينة. إن السلاسل السردية "الادائية" مهمة طبعاً الا ان المقولة بحد ذاتها لاتساعد في بيان كيفية إنتقاء تلك الاشياء المركزية بالنسبة للحبكة. وعلى أي حال فإن مفهوم السلاسل السردية التعاقدية قد يثبت لنا جدواه فهو يرى أن وضع الاشياء قد لا يكون بحد ذاته مركزياً بالنسبة لحبكة ما. ان ما نبحت عنه هو مواقف تحتوي على عقد ضمنى أو انتهاك لعقد ما. ووفقاً لوجهة نظر غريماس فإن معظم القصص يتحرك إما من عقد سلبي الى عقد ايجابي من حالة الاغتراب عن المجتمع الى إعادة الاندماج بالمجتمع أو من عقد ايجابي الى كسر لذلك العقد. ففي قصة (ايفلين) وربما في معظم القصص كذلك التي تمتلك تعقيداً مماثلاً يتداخل النمطان: فهي أولاً تكسر تعاقدها مع أمها ومع ماضيها عن طريق قرارها بالهرب ومن ثم يعاد

بناء هذا التعاقد ثنائية عند اخفاقها في الرحيل كما أن عقدها مع فرانك يتم تدعيمه ثم كسره ووفقاً لنموذج غريماس فإن بنية قصة (ايفلين) هي عملية تناظر رباعي الحدود تمثل فيها (الرغبة في الهرب) بالنسبة الى (الامتناع عن الهرب) هي مثل (قرار الذهاب) الى (قرار البقاء) وبإختصار فإن هذه النظرية تقدم فرضية عن الاوضاع التي يتعين فيها على الأحداث والمواقف أن تتحقق لكي تبدو بوصفها مركزية للنص وعن الاكراهات المفروضة على أكثر ملخصات الحكبة تجريداً وإيجازاً الا انها لاتزيد على ذلك كما لاتقول شيئاً عن عملية تمثيل القارئ للأحداث المروية.

أما المقارنة الثانية والتي يعد ممثلها الرئيسي تزفيتان تودوروف والتي توظفها جوليا كرسيفا كما يأخذ بها غريماس في بعض أعماله فتقوم من مصادرة المطلوب من مجموعة من المقولات الاساسية التي يمكن تطبيقها على ملخصات الحكبة المختلفة وعلى الجمل الحقيقية للنص ويطلق عليها تودوروف الفعل (اللساني) verb والصفة (اللسانية) adjective. أما غريماس فيطلق عليها مصطلح "الوظيفة" و "التأهيل" وتطلق عليها كرسيفا مصطلح "الملحق التأهيلي" أو "الملحق الإسنادي". إن هذه المقولات مشتقة طبعاً من اللسانيات بإعتبار ان هذين النمطين من الاسناد متوفران في الجملة المعيارية. إن تودوروف بشكل خاص وهو يفترض بأن اصولها تجعلها بالضرورة مكونات لما يسميه بـ "نحو السرد" grammar of narrative يستند في هذا المفهوم الى الوحدة العميقة بين اللغة والقصة وهي وحدة تدفعنا لمراجعة أفكارنا عن كل منهما، وسوف نفهم الحكبة بصورة أفضل اذا ما علمنا ان الشخصية عبارة عن اسم علم والحدث action عبارة عن فعل (لساني) verb. لكن هذه النعوت التمييزية بحد ذاتها لاتقدم اية اضاءات. ان سبب إختيار الفعل اللساني والصفة اللسانية او الوظيفة والتأهيل هو ان كل من جمل النص نفسه وجمل

ملخص الحكبة يمكن اعادة كتابتها على وفق هذه المصطلحات. ويلاحظ تودوروف بأن البنيات تبقى كما هي مهما يكن مستوى التجريد. إلا أن هذا صحيح فقط لأنه في كل مستوى من مستويات التجريد يتعامل المرء مع الجمل وبالتالي مع المسندات أو (المحمولات). ولا يقدم تودوروف أية مؤشرات حول عملية التجريد والالتئام التي تمكننا من الانتقال من جمل في نص يحتوي على أوصاف للحالات (مستندات وصفية) أو تحديدات للأحداث (مسندات فعلية) والانتقال الى ملخص الحكبة كما ان حقيقة ان المقولات ذاتها تستخدم في كلا المستويين لا يساعدنا في شيء. ويقسم تودوروف الافعال (اللسانية) في فئات ثلاث: لوصف موقف او لارتكاب إثم (ذنب) من نوع ما أو للعقاب. ويوحى هذا بوجود نمطين من الحكبة: تلك التي تنطوي على وصف لموقف ما تلك التي تنطوي على ارتكاب إثم وعقابه. ومن غير الواضح مبرر تمييز النمط الاخير عن طريق منحه اهتماماً خاصاً وسبب عدم سماعنا بوجود سلاسل سردية نمطية تنطوي على عملية بحث وإتخاذ قرار.

ويقترح جون رذرفورد بصدده هذا الخروج عن القياس إلغاء إرتكاب الأثم والعقاب بوصفهما فئتين خاصتين من فئات الافعال (اللسانية)، ويمكن ان يعامل إرتكاب الأثم بإعتباره مسنداً وصفياً (أي أن إرتكاب إثم ما هو وصف لموقف وتغيير صفة (لسانية) تصف حالة شخصية ما. أن هذا الرأي يمثل تقدماً فهو ينسف واحدة من الركائز التي تقدمها نظرية تودوروف ويبقي على فرضيتين فقط أولهما ان الملمح المكون لحبكة ما هو وصف لموقف ما وهي دعوى قلما كان يشك فيها وثانيها اننا عند قراءة قصة ما نرمي للتمييز بين الاحداث التي تصف موقفاً ما وبين العناصر التي تخدم باعتبارها نعوتاً أو خصائص متضمنة في عملية الوصف. إن هذه الفرضية الاخيرة قد تكون مجدية على الرغم من أنها لا

تقدم تحديداً كافياً لعملية القراءة. فعندما ننتقل عبر قصة (إيفلين) يتعين علينا أن نحدد ماهية الأحداث التي تخدم فقط عملية تمييز البطل وما هو الموقف الذي وصفت فيه البطل نفسها وأي من هذه النعوت الحاسمة المتضمنة في عملية التغيير التي تحققها الحكمة وما هي الأحداث التي يمكن أن تعد في واقع الأمر أحداثاً حاسمة. وفي انتظار ما يمكن أن ينجلي من أحداث يمكن أن تميز الوصف أو التحديد المتصل أو المتوقع للدوافع فنحن نجهل ما هو أساس بالنسبة للحكمة. وعلى أي حال فإن نظرية تودوروف لا تمكن المرء من قول أكثر من ذلك عن عملية القراءة. يحاول رولان بارت في دراسته "مقدمة في التحليل البنيوي للسرد" أن يعطي اهتماماً أكبر لعملية القراءة.

وفي الحقيقة إن مقولاته الأساسية ومنها (الوظيفة الرئيسية) و (الوظيفة المحفزة) هي صياغات أولية للتمييز يتعين على القارئ القيام بها. أن الوظيفة الرئيسية هي عناصر التقطت بوصفها أساسية للحبكة وتم تحديدها بعلاقتها الزمنية والمنطقية بعضها بالبعض الآخر. إن وظيفة رئيسية معينة تستدعي إكمالاً من قبل وظيفة رئيسية أخرى وبدا تشكلان سلسلة سردية للحدث. أما الوظيفة المحفزة من الناحية الأخرى فهو مصطلح غير ملائم سيقوم سيمور جاتمن بإستبداله لاحقاً بمصطلح آخر هو الوظيفة التابعة وهي ملحقة بالوظائف الرئيسية بوصفها توسعات (تملاً للفضاء السردية الذي يفصل الوظائف العقدية فقط) إن مصطلحي الوظائف الرئيسية والوظائف المحفزة هما ليسا فئتين محددتين للأحداث طبعاً بل هما من المصطلحات العلائقية فقط. فالوظيفة الرئيسية في حبكة ما أو في مستوى معين من الوصف يمكن أن تكون محفزة بالنسبة لآخر. إن كون البطل مثلاً في انتظار الشرير هو بمستوى ما وظيفة رئيسية مادام من الناحية المنطقية، يتطلب نتيجة زمنية: حيث يصل الشرير ويخر

صريعاً بالرصاص. ولكن في مستوى ما فإن هذه الوظائف التابعة هي التي توسع وظيفة الانتقام الرئيسية، وهي نتيجة لوظيفة رئيسية أولية مثل معاناة الضرر. ففي قصة (إيفلين) على سبيل المثال يمكن تنظيم أحداث الماضي التي تستذكر البطلة في وظائف رئيسية ووظائف تابعة ولكنها داخل القصة ذاتها تصبح الوظائف تابعة او توسعات للوظائف الرئيسية (مثل موازنة الأدلة).

أن مسألة كيفية تمييز وتحديد الوظائف الرئيسية هي بالتأكيد من المسائل الحاسمة وان الصياغة التي يقدمها رولان بارت تهمل الكثير مما نرغب في معرفته. فعند الحديث عن الوظائف الرئيسية بوصفها عناصر محورية في القصة توفر على الاقل مسارين للحدث يفترض بارت ضمناً بأننا ندرك وظيفة ما عندما نرتاب في نتائج حدث ما. ويجادل جاتمن وهو يتبنى وجهة النظر هذه بأن الجملة الاستهلالية في قصة إيفلين: "جلست قرب النافذة ترقب المساء وهو يجتاح الشارع" يجب أن تؤول بوصفها وظيفة رئيسية لأنها تطرح السؤال (لماذا)، إلا ان جميع الجمل الاستهلالية سوف تثير تساؤلات معينة لكنها تترك بعض الريبة في ما سيأتي من أحداث وفي الحقيقة. فإن الأمر يصح بالنسبة لمعظم الأحداث مهما تكن وظيفتها في القصة.

ولو كانت الوظائف الرئيسية وحدات للحبكة يتعين علينا أن نتقبل حقيقة أننا نميز الوظائف الرئيسية فقط. عندما نميز دور حدث ما في الحبكة أو بكلمة أخرى أن تدعم حدثاً ما بوصفه مكوناً للحبكة. ولقد سبق لفلاذيمير بروب رائد تحليل بنية الحبكة وأن أنجز القيام بهذه النقطة فهو الذي أكد بأن الوحدات الأساسية للقصة لم تكن ذاتها وانما (الوظائف) او الادوار التي يتم أداؤها من قبل الأحداث في حبكة ما ولا يستطيع المرء أن يقرر دور او وظيفة حدث ما دون أن يأخذ بنظر الاعتبار نتائجه وموقعه

في القصة بصورة كلية. إن حدثا ما يمكن أن يوظف للتعبير عن وظائف مختلفة، وإن الوظيفة هي ما ينبغي أخذه بنظر الاعتبار عند أي معالجة للحبكة. ولهذا فإن بطلا ما يستطيع ان يبني قصراً كبيراً، اما بوصفه انجازاً لمهمة صعبة او بوصفه تكريساً احتفالياً بنهاية ناجحة لمحاولاته أو بوصفه هبة للأميرة التي يرغب في الزواج منها. وفي كل حال فإنه سيكون مثلاً لوظيفة مغايرة. فالوحدات، بأختصار يجب أن تحدد بطريقة استعارية.

لقد هاجم بعض البنيويين وخصوصاً كلود بريمون وجهة النظر هذه مجادلاً بأن المفهوم الغائي للبنية غير مقبول لأنه يخفي البدائل الحقيقية التي يجري تجريبيها في لحظات حاسمة داخل الحبكة. فعندما يصارع البطل الشر فهو اما ينتصر او يهزم ويعرض مخطط (بروب) هذه الحقيقة عن طريق عدّ هذا الصراع بوصفه مثلاً على انتصار الشر أو انتصار البطل وفقاً لنتائج الصراع. الا ان هذا ما يتعين على المحلل ان يفعله لأن دور الصراع في الحبكة سوف يعتمد على محصلتها النهائية، وإن ارتياب القارئ عندما يواجه الصراع هو في جانب منه إرتياب حول تسمية سلسلة سردية او دمجها في الحبكة. إن رفض الفهم الغائي للبنية يجعل المرء يتعامل مع الاحداث لوحدها أكثر من تعامله معها بوصفها (مبنية) في حبكة ما.

ومن الواضح أن بارت لا يرفض هذا الفهم وذلك استناداً الى اشارته الى الطرق التي تندمج فيها الوظائف الرئيسية لتكوين سلسلة سردية في حبكة ما. إن السلسلة السردية هي سلسلة منطقية من الوظائف الرئيسية الموحدة في علاقة من التضمينات المتبادلة. ومع ان المعركة " اذا ما اخذت لوحدها فإنها تطرح امكانية (الهزيمة) أو (النصر) داخل سلسلة سردية معينة بوصفها "انتصاراً للبطل" حيث تنطوي المعركة على (نصر) والعكس

صحيح تماماً. ويشعر القارئ بإدراك كنه الحكمة فقط يبدأ بوضع الأحداث داخل سلاسل سردية، وعندما يستكشف البناء الغائي المنظم لها. ففي مثال قصة (إيفلين) مثلاً نستطيع القول أن الحكمة تروح تتخذ شكلاً فقط عندما يستطيع المرء بصورة إستيعادية تمييز حدث الجلوس بجانب النافذة المروى في الجملة الاستهلاكية بوصفه جزءاً من عملية إستغراق في التأمل أو التفكير، أي ان مكوناً أساسياً للسلسلة قد استقر حيث يشكل إنتقالاً من الحدث الى الحكمة. يعتمد التحديد الاستيعادي للوحدات الى حد ما على سلسلة من النماذج الثقافية التي يقوم القراء بتمثلها. ان يكتب بارت قائلاً: إن من يقرأ النص يجمع جزئيات المعلومات تحت تسميات أجناسية للأحداث (مثلا الرحيل، الاغتياال، اللقاء). فالتسمية هي التي تخلق السلسلة السردية. فالسلسلة السردية توجد فقط عندما يوفق المرء في اطلاق التسمية وهي تنمو وفق إيقاع العملية التي يتم فيها البحث عن تسميات أو توكيدها. حقاً ان هذه النماذج الثقافية تشتغل بطريقتين: فهي أولاً وقبل كل شي توفر فئات تنتظم فيها الأحداث كما توفر مجموعة من المقولات التي تمكننا من دمج اجزاء المعلومات وتكوين كليات من الاجزاء. ومع أننا لسنا بحاجة بصورة صريحة لتسمية الأحداث أثناء القراءة" ها! إنها تتذكر! فإن معرفتنا بهذه المقولات الاساسية من التجربة الانسانية هي التي تمكننا من ضم مختلف الاشياء التي يخبرنا بها النص واستخلاص الأحداث الدالة من التفاصيل المعروضة لنا. وثانياً فإن هذه النماذج توفر لنا تمثيلاً لأحداث مهمة ثقافياً. فالجلوس بجانب النافذة لايمتلك بحد ذاته قوة كافية لإنشاء قصة ما. فنحن نجعله جزءاً من الحكمة عندما نضعه تحت عنوان آخر. فالرحيل عن البيت يشكل حدثاً مهماً دالاً، ولذا فما أن يرد في النص، فهو يفترض دوراً مهماً في بنية الحكمة ويبدو أن (بروب) قد أعار إهتماماً لهذا الجانب من الحككات عن طريق إستخدام أنماط ثقافية عامة كما هو الحال بالنسبة لتسمية معظم الوظائف مثل الشر..... الخ

فالنماذج الروائية للوقائع المهمة في حياة الناس تخدم وفقاً لما يسميه بارت " لغة الحكمة التي تكمن في داخلنا والتي تتضمن هذه التسميات. فالشكل المنطقي الكامل الذي "يبين" سلسلة سردية ما يرتبط بصورة وثيقة بالتسمية التي يحملها. ان اية وظيفة تبدئ بعملية اغواء جنسي تفرض حال ظهورها وبفضل التسمية التي تثيرها عملية الاغواء الجنسي بكاملها مثلما تعلمنا ذلك عن طريق جميع الحككات التي ساهمت في تكوين لغة للحكمة داخلنا".

ويتعين على المحلل أن يحاول إعادة بناء هذه "اللغة" لكي يفسر الطريقة التي نقوم بها ضمناً بتسمية ومن ثم فهم معنى السلسلة السردية. وتبدو مقاربة بارت العامة هذه مثمرة للغاية لو أنها فقط تركز على القضية الاساسية أي تفسير كيفية قيامنا بانتقاء عناصر معينة من قصة ما وتنظيمها واعتبار ذلك حكمة. إلا أن إنموذجه يظل بطريقة غريبة نريا من خلال غياب أي تحديد لما يتوجه اليه المرء وهو يجمع الوظائف الرئيسية والوظائف التابعة ويصفها في مجاميع داخل سلاسل سردية. ويميز سيمور جاتمن عند تطبيقه لأنموذج بارت على قصة (ايفلين) ثماني وظائف رئيسية إلا أنه يفعل ذلك عن طريق التقاط العبارات الحقيقية التي تبدوله مهمة ودالة. ومن هنا فالوظيفة الرئيسية والتي سبق وان اسميتها بالوظيفة التاملية او الاستذكارية يمكن التمثيل عليها بطريقة تحكيمية بعبارة " يوماً ما كان يوجد هناك حقل" لقد استطاع جاتمان أن يلتقط هذه الجملة بوصفها وظيفة رئيسية فقط لأنه يمتلك إحساساً معيناً بتوفير بنية مجردة يتجه نحوها، ان لا يوجد في الجملة ذاتها وفي علاقتها بالجمال الاخرى ما يجعلها مهمة بشكل خاص. ويتعين على النظرية أن تحدد نوع الفرضية التي ينطلق منها القارئ في المصادرة على المطلوب على وجود بنى مجردة أو عامة وربطها بجمال النص.

وبإختصار يحتاج المرء الى نظرية للبنى الاساسية للحبكة وللإكراهات التي تفرضها هذه الاهداف حول عملية التمثيل والتسمية وربما تمتلك المقاربات الاخرى هنا شيئاً ما لتقدمه لو صادرننا على المطلوب على ان تراتبية الوظائف الرئيسية والسلاسل السردية محكومة برغبة القراء للوصول الى ملخص نهائي والذي يتم فيه إدراك الحبكة بشكل مقبول ولو افترضنا ان هذا الشكل هو ما يسميه ليفي شتراوس وغريماس بالمناظرة رباعية الحدود او ماتسميه كرسيفا بالتحول وما يسميه تودورف بتقييد او تحديد موقف ما فسوف يكون لدينا عندئذ على الأقل مبدأ يؤثر على تنظيم الحبكة التي نرغب في إستقصائها. إن ما يبحث عنه القارئ في الحبكة هو العبور من حالة الى اخرى وهو عبور يستطيع القارئ من خلاله تحديد القيمة النهائية. ويفرض هذا المطلب إكراهات معينة على وحدات المستوى القادم. فأولاً وقبل كل شيء يجب تنظيم وقائع الحبكة في مجموعتين ويجب تسمية هاتين المجموعتين بطريقة تجعلهما تماثلان إما معارضة (مشكلة وحلها او رفض قبول والعكس بالعكس) أو تماثلان نمواً منطقياً (سبب وتأثير او موقف ونتيجة). ثانياً ان أياً من هاتين المجموعتين يمكن بدورهما أن ينسقا إما بوصفهما سلسلتين من الاحداث التي تمتلك عاملاً موحداً مشتركاً يخدم كتسمية للسلسلة او كحركة جدلية تترابط فيها الوقائع بوصفها متضادات وتتم تسميتها إما عن طريق تركيب مؤقت او عن طريق مصطلح متعال يشمل طرفي التضاد.

ان إنموذجا من هذا القبيل سوف يساعدنا في تفسير حقيقة إننا في قصة (ايقلين) ننسق الحبكة حول الفضاء المهيمن بين قرار أولي بالرحيل ورفض نهائي للرحيل. وتتحكم هذه البنية الاساسية بدورها في تنسيقنا لقسمي القصة: حيث يصبح النصف الاول سلسلة سردية منطقياً خاصة بالتأمل واتخاذ القرار ويصبح النصف الثاني سلسلة سردية مناظرة

خاصة بالشكل والرفض. وتسمح لنا السلسلة السردية الخاصة بالتأمل زائداً إتخاذ القرار بتنسيق الجمل في النصف الأول من القصة في سلسلة متعارضة حيث تكون الملامح البارزة في كل حدث مروى بمثابة مساهمة في السجال حول إستحسان فكرة الرحيل عن البيت. ولأن نماذج السرد تمكنا من التقدم في هذا الاتجاه بحيث يصبح ممكناً بالنسبة لنا أن نعد جملاً مثل "يوماً ما كان يوجد هناك حقل" بوصفها تعبيراً عن الوظائف الرئيسية وبدون الاعتماد على مثل هذه النماذج العامة التي نطبقها بصورة غير واعية أثناء عملية القراءة فإننا عندما نلاحظ بأنه "يوماً ما كان هناك حقل" سوف لن نستطيع معرفة كيفية التعامل مع هذه الحقيقة. إن إنموذجاً من هذا القبيل اذا ما اخذنا بارتباطه بالشفرة الثقافية التي توجهنا عند تسمية السلاسل السردية وانتقاء احداث معينة بوصفها مهمة ودالة فإنه سيبرهن على جدواه عند أخذ حيكته بنظر الاعتبار اكثر من تلك المقاربات الصنفية التي تصدر على المطلوب على وجود وحدات اساسية جديدة وتشرع في وصف الحكمة في ضوء هذه المصطلحات. إن إنموذجاً كهذا سوف يدفعنا على الاقل للتفكير بصورة جدية في توقعات القراء ودورهم في عملية إكتناه بنية الحكمة.

إن كل من يضطلع بمثل هذا الضرب من الاستقصاء سيجد له سلفاً متميزاً في الشكلاني الروسي فيكتور شكوفسكي الذي يعد احد القلائل الذين ادركوا بأن استقصاء هيكل الرواية والقصة القصيرة إنما هو محاولة لتحليل وشرح الحدوسات البنيوية للقراء من خلال دراسة توقعاتهم الشكلية. فهو يتساءل عن ما نحتاج اليه كي نشعر بأن قصة ما قد اكتملت ففي حالات معينة نشعر بأن قصة ما لم تكتمل حقاً فما هو العنصر المسؤول عن مثل هذا الانطباع؟ وأي ضرب من البنية يرضى توقعاتنا الشكلية.

يستقصي شكوفسكي بعض أنماط التوازي التي تنتج كما يبدو بنيات مقنعة مثل الانتقال من علاقة معينة الى نقيضها أو الانتقال من توقع حدوث شيء او الخوف من تحققه أو الانتقال من غموض وعرض مشوه لموقف ما الى حل لذلك الموقف. الا ان النقطة الاساسية المهمة التي أشار اليها والتي توضح قوة القراء تتجلى في الرواية التشردية وفي ما يسميه بالنهاية الخادعة فرواية الوقائع تتطلب خاتمة من نوع ما تميز نفسها عن سلسلة الاحداث بإغلاق السلسلة واطهار نوع السلسلة وسوف يتبين لنا فيما اذا كان وصف البطل بعد عشر سنوات لاحقة يمكن قراءته داخل السلسلة بوصفه خطوات في انهيار (البطل) او فقدانه للإيهام او في استنفاد طاقته... الخ ومن الجانب الآخر فأن النهاية الخادعة هي نتيجة تستغل رغبة القارئ لتتويج القصة بنهاية ما. وبشكل عام فإن وصف الطبيعية او الطقس هو الذي يقدم لنا هذه المادة لمثل هذه النهايات الخادعة. إن هذا الموضوع (الحافز) الجديد قائم بالتوازي مع القصة المطردة وذلك على ما يبدو بفضل ماتختتم به الحكاية من نهاية. ويوفر وصف الطقس نتيجة مقنعة لأن القارئ يستطيع أن يمنح (هذا الوصف) تأويلاً إستعارياً او رمزياً ومن ثم قراءة هذا البيان في ضوء الاحداث. ذاتها فعلى سبيل المثال يقتبس شكوفسكي مقطعاً قصيراً من رواية "الشيطان الاعرج" والتي يظهر فيها عابر السبيل متوقفاً لمساعدة رجل مصاب بجرح قاتل فيعتقل نفسه اثناء ذلك. واذا ما اخترع القارئ وصفاً لليلة في (سفيل) او للسماء غير المكرثة وأضافه الى المقطع فإن شكوفسكي يصل في مناقشته الى ان القصة في هذه الحالة ستبدو للقارئ مكتملة، وهو في كل ذلك على حق: إذ ان وصفاً كهذا يمنح القصة بنية مقنعة لأن صورة السماء غير المكرثة تقدم صورة يمكن قراءتها بوصفها توكيداً للتسميات الضمنية التي يمكن للمرء ان يمنحها للواقعة المطردة. فمن خلال توكيد المفارقة التي تحملها القصة بالإمكان إعتبار حركة المفارقة للحدث هذه

بوصفها حبكة. اني اذ اقتبس من كتابات شكولفسكي لأنه يبدو لي أحد القلائل الذين طرحوا الضرب الصحيح من الاسئلة وادركوا أين تكمن الاجابات، ويمكن القول بأنه يعلم ان دراسة بنية الحكمة كانت الى حد كبير تتعلق بصياغة التوقعات التي توجه القارئ اثناء عملية "بنينة" عناصر القصة في حبكة ما، وهو يدرك ان واحدة من افضل الطرقات للكشف عن الاعراف العاملة يتمثل في محاولة تغيير النص ورؤية كيفية تغيير تأثيره.

ولا تكمن مهمة المحلل ببساطة في تطوير لغة انعكاسية واصفة لوصف الحكبات ولكن ايضاً في إظهار وتوضيح اللغة الانعكاسية الواصفة داخل القارئ نفسه. وعند تقييم المقترحات والنظريات المتعلقة ببنية الحكمة يتعين علينا أن لا نسأل فيما اذا كان بالامكان وصف القصة بكاملها في ضوء الشروط المقترحة لأن هذه هي من اضعف الاشتراطات ولكن في معرفة ماهية التعميمات التي تنطوي عليها مقولاتها وكيف تسهم في معرفة هوية الحكمة. ان نظرية ناجحة ما يجب ان تقدم تفسيراً لعملية "التبني" التراتبي والتي تنتقل فيها من النص نفسه الى ملخصات الحكمة. ان نظرية كهذه ستكون جزءاً متماسكاً من شعرية الرواية والتي ستكون مهمتها تفسير كيفية ادراك معنى النص عن طريق تنسيق الجمل التي نواجهها. ويظل هنالك الشيء الكثير مما يتطلب إنجازة في هذا الميدان الا ان المرء يجب ان يكون قادراً على الاقل للسير الى الامام وهو يحمل ادراكاً بالهدف وهو ما يجعل دراسة بنية الحكمة أمراً يستحق العناء*.

الهوامش للفصل الأول:

* نشرت الدراسة الحالية تحت عنوان Defining Narrative nit وهي للناقد الامريكي المعروف جوناثان كلر Jonathan Culler ضمن كتاب Style and structure in Literature من تحرير Roger fowler الصادر عام ١٩٩٥ عن دار النشر Cornell University press Ithaca New York.

القصة والخطابة في التحليل السردى

جوناثان كولر

لقد أنجز الشئ الكثير في ميدان علم السرد لدرجة باتت فيه اية محاولة لتحديد اي ضرب من التأليف النظري الهادف الى تمييز مواطن الاتفاق ومشكلات الاختلاف الاساسية مسألة ضخمة. ولو شاء المرء الاقتصار على الحالات الواضحة فهناك اعمال الشكلانية الروسية وبشكل خاص اعمال بروب وشكلوفسكي، وهناك الموروث الاميركي الممتد منذ مقدمات هنري جيمز مرورا بلبلوك وبوث وانتهاء بمحاولات التأليف النظري الحديثة كتلك التي قدمها سيمور جاتمن في كتابه "القصة والخطاب"، وهي كلها قد ركزت بشكل خاص على مشكلات وجهة النظر. وقد اضطلعت البنيوية الفرنسية بمهمة تطوير النحو السردى (بارت، تودوروف، بريموند، غريماس، توماس بافل، جيرالد برنس) ووصف العلاقات بين القصة والسرد (جيرار جنيت) وفي المانيا ترد الى الذهن كتابات ولفجائج كايسر وابرهارد لامبرت، وفرانز ستانزال وولف شميد.

كما قدمت مساهمات مهمة في الاراضي المنخفضة وبشكل خاص من قبل تيون فان ديك وميك بال. وهناك تنوع ملحوظ بين هذه التقاليد. ومن الطبيعي فان لكل منظر مفاهيمه ومقولاته الخاصة به، ولكن اذا كان هؤلاء المنظرون يلتقون حول شيء ما فانهم انما يلتقون حول ما يلي، ان نظرية السرد تتطلب تمييزا بين ما سوف اسميه بالقصة story، وهو سلسلة

من الاحداث او الافعال التي يمكن ادراكها مستقلة عن تمثيلها في الخطاب وبين ماسوف اسميه بالخطاب Discourse وهو التقديم الخطابي او سرد الاحداث. لقد كان هذا التمييز بالنسبة للشكلانية الروسية يتمثل في الفرق بين المتن الحكائي (او الحكاية) fabula والمبنى الحكائي (او الحكبة) sjuzhet اي بين القصة بوصفها سلسلة من الاحداث والقصة كما تقدم من خلال السرد القصصي. ويقدم المنظرون الاخرون صيغاً مختلفة تبدو مصطلحاتها غالباً مربكة. فمصطلح السرد (الفرنسي) reit مثلا يصبح احيانا متنا حكائياً fabula كما هو الحال لدى بريموند مثلا. ويصبح احيانا مبنى حكائياً كما هو الحال لدى بارت. ولكن هناك دائماً تمييز اساسي بين سلسلة الاحداث وبين الخطاب الذي يرتب الاحداث. ويقدمها ويميز جيران جنيت مثلا تعاقب الاحداث اي (القصة) histoire(fr) عن عرض الأحداث ضمن الخطاب أي (السرد القصصي) redcit(fr) كما يميز جنيت مستوى ثالثاً ذلكم هو السرد Narration الذي هو اداء السرد القصصي، إلا أنه يتبين من الطريقة التي يستخدم فيها جيران جنيت مقولاته، ان جنيت انما يستخدم في نهاية المطاف، كما يذهب الى ذلك ميك بال، مستويين هما المستويان اللذان تستخدمهما الشكلانية الروسية.

اما الموروث الامريكي فقد كان اقل ميلا من البقية لصياغة هذا التمييز بوضوح فقد كان معنياً بشكل اساسي بمشكلات وجهة النظر وبيان مدى تشاكل الرواة وتباينهم بصورة صريحة او خفية ووصف ما ينتمي لمنظور الراوي في الرواية او القصة القصيرة. ويتعين على المرء في مثل هذه الحالة ان يقيم تمييزاً بين الافعال او الاحداث نفسها وبين العرض السرد لتلك الافعال، لأنه من اجل ان تكتسب دراسة وجهة النظر معنى لابد من وجود طرق مختلفة متناقضة للرؤية ولحكاية قصة معينة وهذا ما يجعل القصة story جوهرًا ثابتًا ومستمرًا في مواجهة تنوع اساليب العرض

القصصي التي يمكن قياسها. الا ان وصف الموقف بهذه الطريقة يعني تحديد التمييز كمجرد خيال استنباطي، لأنه بإستثناء حالات نادرة، فان المحلل لا تعرض امامه اعمال سردية قصصية متناقضة لتعاقب الافعال نفسها بل يواجه بسرد قصصي واحد ويتعين على المحلل ان يقرر ما يحدث حقا لكي يكون قادرا على وصف وتفسير الطريقة التي ينظم بها هذا التعاقب في الاحداث وكيف يقوم ويعرض من قبل الراوي. وهكذا وعلى الرغم من ان الموروث الاميركي لم يعن كثيرا بصياغة مقولاته او يحاول ايجاد نحو grammer للحبكة قد اعتمد التمييز نفسه الذي صاغه علم السرد الاوربي بوضوح وهو تمييز ازمع انه لا بد منه لعلم السرد. ومن اجل جعل السرد القصصي موضوعا للدراسة يتعين على المرء ان يميز بين الاعمال السردية القصصية عن الاعمال غيرالسردية، وهذا ينطوي على إحالة الى حقيقة ان الاعمال السردية القصصية انما تعرض تسلسلا متعاقبا للاحداث. واذا كان السرد القصصي يعرف بانه تمثيل لسلسلة من الاحداث لذا يجب على المحلل ان يكون قادرا على تمييز هذه الاحداث التي تقوم بوظيفتها بوصفها معطيات غير نصية وغير خطابية، بوصفها اشياء توجد بشكل مسبق ومستقل عن التمثيل السردى والتي (الاحداث) يقوم السرد القصصي فيما بعد بتقديمها. انا لا اوحى هنا طبعا ان المختص بعلم السرد يؤمن ان قصة بلزك قد حدثت فعلا. او ان بلزك كان قد تلمس الاحداث اولا، ومن ثم قام بتجسيدها في خطاب سردي. اني ازمع ان تحليل النص القائم على علم السرد يتطلب اعتبار الخطاب بوصفه تمثيلا للاحداث التي تدرك بوصفها مستقلة عن اي منظور او عرض سردي معين والتي يعتقد بانها تمتلك خصائص الاحداث الحقيقية. ولهذا فان رواية ما قد لاتماثل العلاقات الزمنية بين حدثين تقدمهما إلا ان المحلل يجب ان يفترض وجود نظام زمني حقيقي او ملائم تقع فيه الاحداث في الحقيقة تزامنيا او تعاقبيا، ويعرف ميك بال هذه المسلمة بوضوح نادر بين

منظري السرد القصصي بقوله القصة story (او بالفرنسية Lhisstoire) تتكون من سلسلة من الاحداث في ترتيبها الزمني وتموضعها المكاني وفي علاقتها بالممثلين الذين يسببونها او يقفون تحت وطأتها وبشكل اكثر تحديدا "للاحداث علاقات زمنية تربط بعضها ببعض الاخر وكل حدث اما ان يكون متقدما على بقية الاحداث او متزامنا معها او في اعقابها".

يفترض المحلل ان الاحداث المقدمة لها نظام حقيقي، لانه عند ذاك فقط يكون بمستطاعه ان يصف العرض السردى بوصفه تحويرا لترتيب الاحداث وطمسا لها. واذا ما كانت الرواية لا تطابق العلاقة الزمنية بين الحدثين يستطيع المرء ان يعد ذلك ملمحا مميزا لوجهة نظرها السردية في حالة افتراض ان الاحداث نفسها تملك نظاما متعاقبا

ومن الطبيعي فان من المعقول تماما افتراض ان الاحداث تقع حقا بنوع من الانتظام وان وصف الاحداث يفترض الوجود المسبق وان يكن تخيليا لهذه الاحداث. عند تطبيق هذه الافتراضات عن العالم على النصوص السردية نفترض مستوى من البنية الذي يمارس وظيفته كمعطى غير نصي يمكننا من معاملة كل مافي الخطاب بوصفه طريقة لتأويل هذا القوام اللانصي وتقويمه وعرضه.

لقد كانت هذه الطريقة مثمرة اجرائيا. انها حقا امر لاغنى عنه حتى عند تحليل الروايات المعاصرة. التي تبدو وكأنها ترفض مفهوم "الحدث" نفسه. ان افتراض ان السرد القصصي يقدم سلسلة من الاحداث امر ضروري يفسر لنا تاثير اعمال السرد القصصي، كرواية ألن روب غريبة "البصاص"، وهو امر يجعل من المستحيل امام القارئ اكتشاف ماهي الاحداث الحقيقية وبأي انتظام وقعت. ودون افتراض نظام حقيقي للاحداث فان تكرارات الخطاب السردى لن تكون ابدا غير مثيرة للبس.

ويكون بالامكان تفسيرها بصورة مباشرة بوصفها تكرارا للموتيفات

(الموضوعات او الحوافز). ومع ذلك ومهما يبدو هذا المنظور امراً لا بد منه، فان الافتراض المنطقي عن طبيعة السرد القصصي وتنظيم الخطاب السردى غالبا ما يكونان مبعث تشكيك ومساءلة في اعمال السرد القصصي عينها في اللحظة التي يكون فيها تراتب تسلسل السرد القصصي عكسيا وهي لحظة يجب ان تستقصى بعناية مادام المرء غير راغب في الاسراف بتبسيط الطريقة التي تؤدي بها الاعمال السردية القصصية وظيفتها او تفشل في تبرير قوتها. ان علم السرد، انطلاقا من افتراض اسبقية الاحداث على الخطاب الذي يقدمها او يعرضها يؤسس تراتباً غالبا ما يفسه الدور الوظيفي للاعمال السردية القصصية عن طريق تقديم الاحداث لا بوصفها معطيات ولكن بوصفها نواتج للقوى او المتطلبات الخطابية. ومن اجل توضيح القضايا ذوات العلاقة دعنا نشرع بمثال شائع: قصة اوديب. ان تحليل السرد القصصي سوف يشخص تعاقب الاحداث الذي يشكل الفعل القصصي اوديب يهجر في جبل سيثارون، ينقذ من قبل راع، يترعرع في مدينة في (كورنيث)، يقتل لايوس في تقاطع طرق، يجيب على لغز ابي الهول، يتزوج جوكاستا، يبحث عن قاتل لايوس، يكتشف جريمته الخاصة، يعمى نفسه، ويغادر البلاد. بعد تحديد المتن الحكائي يكون بمستطاع المرء ان يصف النظام والمنظور الذي تقدم فيهما هذه الاحداث في خطاب المسرحية، وبعد معاملة هذه الاحداث بوصفها واقع القصة، يحاول المرء عندها السعي لتفسير دلالة الطريقة التي صورت بها. وفي حالة اوديب وكما هو الحال في العديد من الاعمال السردية القصصية حيث تشكل القصة البوليسية المثال الاكثر ابتذالا يركز الخطاب على تسليط الضوء على الحدث الحاسم المشخص بوصفه واقعا يقرر المعنى: شخص ما قتل لايوس وتمثل المشكلة في اكتشاف ما حدث حقا في اللحظة المشؤومة المحتومة في الماضي.

يصف سيغموند فرويد بوصفه أحد ملايين القراء المتحمسين المسرحية على النحو التالي "فعل المسرحية لا يتضمن شيئاً سوى الكشف عن عملية عبر إبطاء مأكرة وإثارة متصاعدة. ان اوديب نفسه هو قاتل لايوس واكثر من ذلك فهو ابن للرجل المقتول ولجوكتا. ويقوم اوديب وقد روع بالجريمة البشعة التي ارتكبها بعمى نفسه وهجر بيته". يؤكد فرويد ان منطق تشكيل المعنى هنا هو الذي تقرر فيه الاحداث المدركة كشيء قبلي ومستقل عن تمثيلها الخطابى المعنى. فالمسرحية تسلط الضوء على فعل بشع يمتلك من القوة ما يجعله يفرض معناه بصرف النظر عن قصد الممثل. ان الحدث القبلي prior يجعل اوديب مذنباً، وعندما يكتشف ذلك يكتسب جلالاً تراجيدياً في تقبل المعنى المفروض من قبل الحدث المكتشف.

ان طريقة التفكير هذه عن المسرحية جوهرية الا ان هناك منظورا معاكساً هو ايضا جوهرى لقوتها وسوف يساعد عنصر هامشي في الظاهر على ادراك ذلك. فعندما يتساءل اوديب للمرة الاولى في ما اذا كان هناك اى شاهد حضر موت لايوس يقال له مات الجميع باستثناء شخص واحد هرب مرعوباً، وهو يستطيع ان يخبرنا حقيقة واضحة واحدة حيث كانت القصة تقول ان لصوصاً وهم عدة وليسوا واحدا اصطدموا بالملك وجماعته وقتلوه. وعندما بدأ اوديب فيما بعد ذلك يتساءل اذا لم يكن هناك احتمال في ان يكون نفسه هو القاتل، راح يخبر جوكتا بأن كل شيء يتوقف على شهادة هذا الشاهد الذي كانوا ينتظرونه "تقولين انه تحدث عن لصوص وان هؤلاء اللصوص قد قتلوا الملك فاذا كان مازال يقول بانهم لصوص فلن اكون انا اذن، فالواحد لا يمكن ان يكون مثل العديد من الاشخاص ولكنه اذا ما تحدث عن مسافر واحد فلن يكون مفر، فان اصبح الاتهام سوف يكون موجها نحوى. وقد اجابت جوكتا على ذلك بقولها: "اواه ولكنى اؤكد لك بان هذا هو ماقاله وهو لا يستطيع ان يتراجع عما قاله الان

وقد سمعت كل المدينة ذلك ولست وحدي فقط. وكان الشاهد الوحيد قد روى علنا قصة لا تتطابق وجريمة اوديب. ان امكانية البراءة هذه لا يمكن صرف النظر عنها. لانه عندما وصل الشاهد اهتم اوديب بعلاقته بلايوس وتساءل عن ولادته وليس عن القاتل ولم يسأل الشاهد فيما اذا كان القتلة عدة ام واحداً. انا لا اوحى طبعاً ان اوديب كان بريئاً حقا وانه كان متهما بشكل خاطيء طوال الفين واربعمائة عام. انا مهتم بدلالة حقيقية ان امكانية البراءة لا يمكن تبديدها ان فعل الرواية الكلي هو تكشف هذه الفعلة البشعة ولكننا لانمتلك البرهان وهو شهادة شاهد عيان ان اوديب نفسه وكل قراءه مقتنعون بجرمه الا ان قناعتنا غير نابعة من تكشف الفعلة وبدلا من تكشف فعله قبلية تقرر المعنى والتي يمكن ان نطلق عليها المعنى، فان تقارب المعنى في الخطاب السردي هو الذي يقودنا الى افتراض هذه الفعلة بوصفها التعبير المناسب لها. حالما نكون داخل المسرحية نعرف ان اوديب لابد وان يكتشف بوصفه مذنبا. وبخلاف ذلك فان المسرحية لا يمكن ان تنجح ابدًا والمنطق الذي تستجيب له هو ليس مجرد منطق جمالي يؤثر على قراء الاعمال الادبية. اوديب نفسه يشعر بقوة هذا المنطق. لقد سبق للنبوءة ان قالت ان اوديب سوف يقتل اباه وقالت ان لايوس سوف يقتل من قبل ابنه ويقر اوديب بانه كان قد قتل رجلا عجوزا في زمان ومكان مقاربين. ولهذا فعندما كشف الراعي بأن اوديب هو في الحقيقة ابن لايوس يقفز اوديب الى النتيجة ويقفز معه كل قارئ وذلك كونه قاتل لايوس.

إن النتيجة التي وصل اليها لاتنهض على بينة جديدة تتعلق بفعلة ماضية ولكن على قوة المعنى وعلى تشابك النبوءات ومتطلبات الترابط السردية. ان التقاء قوى الخطاب يجعل من الضروري ان يصبح اوديب قاتلا للايوس وهو نفسه يستسلم لقوة المعنى هذه. وبدلا من القول بأنه توجد

سلسلة من الاحداث الماضية المعطاة والتي تكشف عنها المسرحية بطريقة ملتوية نستطيع القول بان الحدث الحاسم هو حصيلة متطلبات المعنى. وهنا لا يصبح المعنى نتيجة لحدث قبلي لكنه يصبح سببا. يصير اوديب قاتلا لأبيه لا عن طريق ممارسة فعل عنفي يسلط عليه الضوء ولكن عن طريق الازعان الى متطلبات الترابط السردى واحتساب الفعل الذي كان لابد من وقوعه. واطافة الى ذلك فان من الاساسي لقوة المسرحية ان يصل اوديب الى هذه النتيجة مستجيبا الى متطلبات الترابط السردى ويعد نفسه مذنباً. ولو ان اوديب قاوم منطق تشكيل المعنى مجادلاً "أن حقيقة كونه ابي لاتعني اني قد قتلته" ومطالباً بمزيد من البيانات عن الحدث الماضي فانه لن يكتسب المرتبة التراجيدية الضرورية. وعلى هذا الاساس فان قوة السرد تعتمد على منطق معاكس لا يكون فيه الحدث سببا وانما نتيجة للثيمة. ان وصف هذا المنطق لا يتم عن طريق مراوغة التفاصيل بل عن طريق تحري القوة التراجيدية.

واضافة الى ماتقدم يستطيع المرء ان يلاحظ ان هذا المنطق العكسي هو في الحقيقة ضروري لقراءة فرويد للمسرحية على الرغم من انه نفسه يؤكد ذلك في تفسيره لاسبقية الحدث على المعنى ولو شئنا نتبع هذا المنطق والقول ان الفعلة القبلية المرتكبة دونما فهم هي التي تجعل من اوديب مذنباً بجريمة قتل الاب فان اوديب لا يمكن ان يقال انه يعاني من عقدة اوديب ولكن نفترض اننا نؤكد بدلا من ذلك أن أوديب حالما علم بان لايوس كان اياه يصرح فوراً بما كان يتذكر حتى الوقت الحاضر اذا كان لايوس ابي ويخلص الى النتيجة فلا بد ان اكون انا الذي قتلته واذا اكدنا هذه النقطة نستطيع حقا ان نشخص عقدة اوديب، اي بنية تشكل المعنى وهي الرغبة في قتل الاب والاحساس بالذنب لتلك الرغبة التي لاتنجم عن فعل وانما تتقدم عليه ان هذا المنطق الذي يكون الحدث بموجبه لقوى

الخطاب اكثر من - كونه معطى يبلغ عن طريق الخطاب امر جوهري لقوة السرد القصصي الا اننا بوصفنا للمسرحية بهذه الطريقة لم نحاول بالتاكيد احلال نماذج خاطئة او مضللة للسرد القصصي محل إنموذج صحيح ان الامر على خلاف ذلك تماما، فمن الواضح ان معظم قوة المسرحية مستمد من افتراض سردي مفاده ان ذنب اوديب او براءته كانا قد تقررا مقدما بفعل حدث ماضي لم يكتشف او يعلن عنه بعد، ومع ذلك فان المنطق المعاكس الذي يفترضه اوديب فعلا استجابة لمتطلبات السرد هو امر ضروري للقوة التراجيدية للخاتمة. ان هذين المنطقيين لايمكن لهما ان يلتقيا في تركيب منسجم، فكل يعمل لإقصاء الاخر وكل يعتمد على علاقة تراتيبية بين النص والخطاب يعكسها الاخر. واذا كان كلا هذين المنطقيين ضروريين لقوة المسرحية فانهما يضعان موضع المساءلة امكانية تقديم تفسير مترابط وغير متناقض للسرد القصصي، فهما يخلقان مواجهة بين الانواع بين علم الاشارات -السيميوولوجيا- الذي يطمح لإنتاج نحو grammer للسرد القصصي وتأويلات تفكيكية توحى عن طريق تبيان تناقضات العمل وفق منطقته الخاص باستحالة ايجاد مثل هذا النحو. واذا كان منطق المعنى يبين ان مسرحية اوديب تتطلب قراءة ثنائية على وفق اسس متعارضة فان ذلك سوف يشير الى اهمية القيام بتحليل سردي قائم على علم السرد وبإستحالة تحقيق هذا الهدف.

مقدمة لدراسة المروي له في السرد

جيرالد برنس

ان جميع انواع السرد سواء كان شفاهياً ام مكتوباً، يسجل احداثاً حقيقية ام احداثاً ميثولوجية يحكي قصة ام يقص تتابعاً بسيطاً للاحداث في زمن معين، يفترض مقدماً وجود لا راو واحد (على الاقل) ولكن ايضاً وجود مروي له (Naratee) واحد والمروي له شخص يوجه له الراوي خطابه. في السرد الخيالي سواء اكان ذلك في حكاية ام في ملحمة ام في رواية تكون شخصية الراوي عبارة عن خلق خيالي شأنها شخصية المروي له. ان جان باتيس كليمنس وهولدن كوليفيلد وراوي مدام بوفاري هم جميعاً تكوينات روائية، كما هو شأن الافراد الذين يخاطبونهم ويكتبون من اجلهم. لقد قام النقاد -ابتداء من هنري جيمز ونورمن فريدمن ووين بوث وتزفيتان تودورف- بفحص التجليات المختلفة للراوي وادواره المتعددة، واهميته في النثر الخيالي والشعر وعلى الضد من ذلك فان قلة من النقاد قد عالجوا موضوع المروي له ولم تجر حتى هذا اليوم دراسة متعمقة عنه ويتواصل هذا الاهمال على الرغم من الاهتمام الحي الذي أثاره بتنانست حول الخطاب وعمل جاكسبن حول الوظائف الالسنية والنفوذ المتزايد للشعرية والسيمولوجيا.

ويستطيع اليوم اي طالب يمتلك حد ادنى بالجنس السردي ان يفرق بين راوي الرواية ومؤلفها والذات الثانية للمؤلف ويعرف الفرق بين مارسيل

وبروست وبين روكس وكامو وبين تريستان شاندي وسترين وبين سترين الروائي وسترين الانسان، معظم النقاد، على اية حال قلما يعبأون بمفهوم المروي له وغالبا ما يخلطون بينه وبين المفاهيم المجاورة له من بعيد او قريب مثل الملتقي والقارئ الاوفى. وفي الحقيقة فان كلمة المروي له قلما تستخدم واطافة الى ذلك فهي قلما تدل على معنى ما.

ان غياب الاهتمام النقدي بالمروي لهم ليس بالأمر الواضح وفي الواقع ان دراسة المروي لهم قد اهملت اكثر مما يتوقع بسبب خاصية الجنس السردى نفسه. فما دام البطل او الشخصية المهيمنة في السرد يفترض القيام بدور الراوي ويؤكد نفسه على هذا الاساس (مارسيل في رواية البحث عن الزمن الضائع) وروكانتان في رواية "الغثيان" وجاك ريفيل في رواية L Exrploi du (temps perdu) فليس هناك من بطل يمثل شخصية المروي له ما لم يدخل المرء رواة يكونون مروي لهم او ربما يدخل عملا مثل LaModifctian واطافة الى ماتقدم يجب عدم نسيان ان الراوي على المستوى الظاهري ان لم يكن على المستوى العميق اكثر مسؤولية من المروي له الذي يخاطبه عن اطار القصة ونبرتها اضافة الى بقية خصائصها واخيرا فان العديد من قضايا السرد الشعري التي تمت مقاربتها من زاوية المروي له سبق لها وان درست من وجهة نظر المروي وبعد ذلك فان الذي يروي قصة والشخص الذي تحكى له القصة هما بهذه الدرجة او تلك متوافقان يتوقف احدهما على الاخر في اي سرد.

ومهما يكن الامر فان المروي لهم يستحقون الدراسة. ان كبار القصاصين والروائيين اضافة الى من هم اقل شانا يعبرون اهمية الى هذه النقطة. ان تنوع المروي لهم الموجودون في الاعمال السردية الخيالية هو امر استثنائي وكبير. فالمروي لهم سواء اكانوا طيعين ام متمردين على الاعجاب ام يثيرون السخرية جاهلين للاحداث التي تروى لهم ام انهم علما

مسبقاً بهذه الاحداث سذجا بعض الشيء كما هو الحال في رواية توم جونز ام قساة القلوب كما هو الحال في رواية الاخوة كارامازوف، فإنهم ينافسون الرواة في تنوعهم. واطافة الى ذلك فان العديد من الروائيين قد فحصوا بطرقهم الخاصة الفروق التي يجب أن تؤكد بين المروي له والملتقي او بين المروي له والقارئ في رواية بوليسية كتبها نيكولاس بليك مثلاً وفي رواية اخرى كتبها فيليب لورين ينجح الشرطي السري في حل لغز الجريمة عندما يدرك ان المروي له والملتقي هما ليسا شخصاً واحداً واطافة الى ماتقدم فليست هناك حاجة ايراد اعمال سردية تؤكد على اهمية المروي له مثل "الف ليلة وليلة" التي تقدم مثلاً ممتازاً اذ يتعين على شهرزاد ان تمارس مهارتها بوصفها قاصة او ان تموت تستطيع ان تستحوذ على انتباه الخليفة بقصصها فانها لن تقتل. ومن الجلي ان مصير البطلة ومصير السرد يعتمدان لا على قدرتها (البطلة) بوصفها قاصة فقط ولكن ايضا على حس الفكاهة والمسايرة لدى المروي له. فلو كتب للملك ان يصاب بالتعب ويكف عن الاصغاء فسوف تموت شهرزاد ويتوقف السرد. ان هذا الموقف الاساسي نفسه يمكن العثور عليه في المواجهة بين عوليس وحوريات البحر (السيرانات الخرافية) كما تجده في عمل احداث من ذلك فبطل رواية بحاجة ماسة الى ضرب من المروي له. جان بابست كليسر لكي ينسى ذنبه يتعين عليه ان يعثر على شخص ما ليصغي له ويحاول اتهمامه بجريرة الجميع وهو يعثر على هذا الشخص في بارمكسيولوستي في امستردام وفي تلك اللحظة يبديء السرد.

المروي له في درجة الصفر في الصفحات الاولى من رواية "الاب غوريو" يهتف الرواي معلناً هذا ماسوف تفعله انت يا من تمسك بهذا الكتاب بيد بيضاء انت يا من تتكىء على مقعد وثير ذي مساند وتقول لنفسك ربما سيكون هذا مثيراً للمتعة وبعد ان تفرغ من قراءة اسرار محن الاب غوريو

سوف تتناول طعامك بشهية طيبة وتعزو عدم حساسيتك ان الكاتب الذي ستتهمه بالمبالغة والتكلف الشعري.

ان "انت" ذا اليدين البيضاوين المتهم من قبل الراوي بالانانية وقسوة القلب هو المروي له. ومن الواضح ان هذا الاخير (المروي له) لا يشبه قراء رواية "الاب غوريو" ونتيجة لذلك فان المروي له في رواية ما لا يمكن ان يتماهى ألياً مع القارئ فقد تكون يدا القارئ سوداوين او حمراوين وليسا بيضاوين وقد يقرأ القارئ القصة في السرير بدل ان يجلس في مقعد ذي مساند وقد يفقد هذا القارئ شهيته للطعام عندما يتعرف الى تعاسة التاجر العجوز. ان قارئ العمل الخيالي سواء اكان ذلك في النثر ام في الشعر يجب ان لا ينظر اليه خطأ على انه مروي له فأحدهما حقيقي بينما الاخر خلق متخيل واذا ما صادف وان حمل القارئ تشابها مدهشا للمروي له فان هذا استثناء وليس قاعدة. كما ينبغي عدم خلط المروي له بالقارئ الواقعي فكل مؤلف شريطة ان يكتب الى شخص ما لا الى نفسه يظهر سرده بوصفه وظيفة الى نمط معين من القراء يمنحه خصالا معينة وملكات وميولا وفق وجهة نظرة تجاه الناس بشكل عام (او بشكل اخص) ووفقا للإلتزامات التي يشعر ان عليه احترامها ان هذا القارئ الواقعي يختلف عن القارئ الحقيقي فالكتاب غالباً ما يمتلكون جمهوراً لا يستحقونه ان هذا القارئ يتميز ايضا عن المروي له ففي رواية "السقطة" نجد ان المروي له لكليمنس لا يتماهى مع القارئ الذي يتراءى لكامله فهو في نهاية المطاف محام يزور امستردام ولا حاجة الى القول ان القارئ الواقعي والمروي له قد يكونان متماثلين الا ان ذلك لا يمكن ان يكون كما اشرفنا الى ذلك سابقاً الا مجرد استثناء.

واخيراً ينبغي علينا ان لانخلط بين المروي له والقارئ المثالي على الرغم من وجود تشابه ملحوظ بين الاثنين فالقارئ المثالي بالنسبة

لكاتب ما هو ذلك القارئ الذي يستطيع ان يفهم بشكل كامل او يتقبل كل كلماته وادق نياته ام القارئ المثالي بالنسبة للناقد فقد يكون هو القارئ القادر على تأويل لا نهائية النصوص التي يمكن ان توجد بالنسبة لبعض النقاد في نص بذاته ومن الجانب الاخر فان المروي لهم الذين يكثر الراوي لهم شروحه ويبرز لهم خصوصيات عمله السردية فهم متعددون ولا يمكن ان يعتقد انهم يشكلون قراء مثاليين يحلم بهم روائي ما يجدر بنا ان نتامل فقط المروي له في روايتي "الاب غوريو" و "سوق الغرور" ومن الناحية الثانية فان هؤلاء لهم من السذاجة بحيث لا يمكنه تأويل حتى مجموعة محدودة من النصوص داخل النص.

واذا ما امكن لهم يتميزون عن القارئ سواء اكان هذا القارئ حقيقياً ام مثالياً فانهم غالباً ما يختلف بعضهم عن بعض كذلك وعلى اية حال فان بالامكان وصف كل واحد منهم بكونه وظيفة للصنف نفسه ووفقاً للنموذج ذاته ومن الضروري على الاقل تحديد بعض هذه الخصائص اضافة الى تحديد بعض الطرق التي يختلف بها المروي لهم او يندمج ادهم بالآخر. ان هذه الخصائص يجب ان توضع مع اشارة الى ضرب من راو في "درجة الصفر" وهو مفهوم حان الوقت لتحديده. فالراوي في درجة الصفر يعرف في الدرجة الاولى لسان الراوي ولغته وبمعرفته للسان الراوي فهو يعرف المعاني وكذلك المدلولات والمرجع ان كان ذلك ممكناً لجميع الاشارات التي تكونه لكنه لا يتضمن معرفة المعاني الجافة (الايحائية) اي القيم الذاتية التي علق بها انه ينطوي ايضاً على سيطرة كاملة على النحو ولكن ليس على الممكنات العبر - نحوية اللامحدودة. كما ينطوي ذلك على القدرة لملاحظة الايهامات السيمانيكية (الدلالية) او التركيبية كما ينطوي على حل هذه الصعوبات عن طريق السياق وكذلك القدرة على تمييز الخطا النحوي او غرابة اية جملة او وحدة نظمية صغرى عن طريق الاشارة الى نسق الألسني المستخدم.

واضافة الى معرفة اللغة هذه فان المروي له في درجة الصفر يمتلك ملكات معينة للتفكير هي غالبا ما تكون نتيجة طبيعية ملازمة لهذه المعرفة واذما ما اعطى هذا المروي له جملة او سلسلة من الجمل فانه قادر على ادراك الافتراضات او القضايا المسبقة ونتائجها فالراوي في درجة الصفر يعرف نحو العمل السردي والقواعد التي احكمت بموجبها اية قصة فهو يعرف مثلا ان المتتالية او السلسلة السردية الكاملة الصغرى تتكون عبر الانتقال من موقف معين الى موقف ضدي انه يعرف ان العمل السردي يمتلك بعداً زمنياً وانه يتطلب علاقات السببية واخيرا فان الراوي في درجة الصفر يمتلك ذاكرة موثوقة على الاقل في مايتعلق بأحداث العمل السردي التي ابلغ بها والنتائج التي يمكن استخلاصها منه.

وهكذا فان فان المروي له في درجة الصفر لا يخلو من خصائص ايجابية ولكنه ايضا لا تعوزه السمات السلبية ولهذا فهو يستطيع ان يلاحق عملا سردياً بطريقة حسية وواضحة وهو مرغم على تعريف نفسه بالاحداث عن طريق القراءة من الصفحة الاولى حتى الصفحة الاخيرة من الكلمة الاستهلالية حتى الكلمة الختامية واطافة الى ذلك فهو لا يمتلك اية شخصية او خصائص اجتماعية انه ليس بالجيد وليس بالردىء لا بالمتشائم ولا بالمتفائل ليس بالثوري ولا بالبرجوازي كما ان شخصيته وموقعه في المجتمع لا يلونان تلقيه للاحداث التي توصف واطافة الى ماتقدم فهو لايعرف تماما أي شيء عن الاحداث والشخصيات التي تذكر وهو غير ملم بالعادات والتقاليد السائدة في ذلك العالم او في اي عالم وهو مثلما لا يفهم المعاني الحافة (الايحائية لتعبير معين فهو لا يدرك مايمكن ان يثيره هذا الموقف او ذلك او هذا الفعل الروائي او ذلك. ان نتائج ذلك مهمة للغاية. فبدون مساعدة الراوي وبدون تفسيراته والمعلومات التي يقدمها له فانه (المروي له) غير قادر على تأويل قيمة اي فعل او

ادراك رجوع صداه وهو لا يستطيع ان يقرر اخلاقية او لا اخلاقية شخصية ما واقعية او غلو وصف ما او خصائص دعوى او القصد الهجائي لتقريع مسهب وكيف يتسنى له ان يكون قادرا على فعل ذلك ويفضل تجربة او اية معرفة او نظام من القيم؟

وبشكل اكثر تحديدا ان مفهوماً اساسياً مثل الاحتمالية ينطبق الى حد ما على المروي له في درجة الصفر. وفي الحقيقة فان الاحتمالية تعرف عادة في علاقتها بنص آخر سواء أكان هذا النص وجهة نظر عامة ام قواعد للجنس الأدبي ام واقعاً.

ان المروي له في درجة الصفر على اية حال يسبق له التعرف الى اي نص وفي حالة غياب اي تعليق فان مغامرات دون كيشوت ستبدو له عادية مثلما تبدو له مغامرات باسموريل (وهو فرد قادر على السير عبر الجدران) او مثل مغامرات بطل رواية Une belle journée والامر يصدق ايضا على علاقات السببية الضمنية فاذا ما عملت في رواية La Legende de Saint Julien Hospitalier بان جوليان اعتقد بانه قد قتل الملك واغى عليه فانا اؤسس علاقة سببية بين هذين الافتراضين (او القضيتين) المؤسسين على قاعدة منطق الحس السليم وعلى اساس تجربتي للعالم وعلى ضوء معرفتي بتقاليد روائية معينة واطافة الى ذلك فنحن نعي بان احدي آليات العملية السردية هي "الخلط بين حالة التعاقب والنتيجة المترتبة على ذلك ان ما يأتي لاحقاً يقرأ في العمل السردى بوصفه ناجماً عن.."

الا ان المروي له الذي لا يمتلك اية تجربة او حس سليم لا يدرك علاقات السببية الضمنية ولا يسقط ضحية لهذا الاضطراب واخيراً فان الراوي في درجة الصفر لا ينظم العمل السردى بوصفه وظيفة لمجموع الشفرات في قراءة قام بها رولان بارت في (س.ن) انه لا يعرف كيف يميز بين الاصوات

التي تشكل السرد. وبعد كل ذلك وكما قال رولان بارت، "أن الشفرة هي محصلة التقاء اقتباسات تخيل بنيوي الوحدات الناجمة.. المصنوعة من تشظيات هذا الذي تمت قراءته ومشاهدته وصنعه ومعايشته توا. ان الشفرة هي محصلة اعتيادية لهذا الشيء الراهن ان الشفرة عن طريق الاشارة الى ما كتب أي الى كتاب الثقافة والحياة والى الحياة بوصفها ثقافة تجعل النص منشورا اوليا من هذا الكتاب ام بالنسبة للمروي له في درجة الصفر فليس ثمة راهن ليس ثمة "كتاب".

الواقعية والرواية المعاصرة

رايموند وليمز

مرّت الذكرى المؤية للواقعية، بوصفها مصطلحا نقديا إنكليزيا عام ١٩٥٦ ولكن دون ان يحتفل بها احد، لقد كان تأريخ الواقعية، في خلال هذه السنوات المائة واسعا جداً، ومعقداً للغاية، ومريراً لدرجة كان يمكن فيها ان يتحول اي احتفال بها الى شجار ومع ذلك، فإن الواقعية ليست موضوعاً معداً للتعريف والامسك والتقييم. انها بالأحرى طريقة لوصف مناهج ووجهات نظر معينة ولقد كانت هذه التوصيفات وهو امر طبيعي، عرضة للتباين في مجري التبادل والتطور الاعتياديين للتجربة. وأحاول الان القيام بإعادة نظر لهذه التوصيفات، بوصفها طريقة ممكنة لتعريف وتعميم ملاحظات شخصية حول مناهج الرواية المعاصرة ومواردها. وهذا مانوي عمله الان. فهناك اولا التنويعات السائدة في "الواقعية" بوصفها مصطلحا نقديا وهناك ثانيا عرض لوجهة نظري الخاصة بالطرائق التي تطورت بها الرواية الحديثة، وهناك ثالثاً إمكانية وجود معنى جديد محتمل للواقعية.

لقد كان هناك منذ البداية إستعمال فني منبسط للواقعية لوصف دقة عملية التحويل في الفن وحيويتها لبعض التفاصيل الملاحظة. ان هذا الاستخدام الظاهري للبساطة ينطوي في الحقيقة كما سنرى، على جميع التعقيدات، لكنه يبدو، في الاصل دقيقاً بما فيه الكفاية لتمييز تقنية عن

أخرى: الواقعية بوصفها معارضة للتصوير المثالي أو الاغراب في التصوير والوصف (الكاريكاتيري)، إلا أن هذا المعنى التقني كان منذ البداية منطويًا على إحالة إلى المضمون: فثمة أنواع معينة من الموضوعات كان ينظر إليها بوصفها واقعية عن طريق معارضتها مع أنواع أخرى. إن أكثر التعريفات إعتيادية كان يتم بمصطلحات واقع يومي اعتيادي ومعاصر بوصفه معارضا لموضوعات رومانسية وبطولية أو أسطورية. وكان الدفاع والتأييد لهذا "الواقع اليومي الاعتيادي المعاصر" قد إقترن بصورة إعتيادية، في الفترة منذ عصر النهضة بنهوض الطبقة الوسطى: البرجوازية. وكانت مثل هذه المادة تسمى "أسرية" أو "برجوازية" قبل أن تسمى واقعية، والترابطين هنا واضحة، وفي الأدب كانت الدراما الأسرية، وقبل كل شيء الرواية، تتطور في مطلع القرن الثامن عشر في انكلترا مع نشوء طبقة متوسطة مستقلة كانت تعد الوسائط الأساسية لهذا الوعي الجديد. وعلى الرغم من ذلك، فعندما حل الوصف "الواقعي" كان يجري تطور متزايد في كل من المحتوى ووجهة النظر أزاءها. وكانت الصفة الشائعة المستخدمة مع الواقعية هي إنها مفزعة. وفي مجرى "الواقعية اليومية الاعتيادية المعاصرة" كان يمكن تمييز تيار معين من الاهتمام بما هو كرهه ومكشوف وبائس.

وبهذا فقد ظهرت الواقعية بوصفها جزءًا من الثورة ضد وجهة النظر البرجوازية الاعتيادية تجاه العالم. كان الواقعيون يقومون بمزيد من الانتقاء للمادة الاعتيادية التي كان يحبذ أغلب الفنانين تجاهلها. وهكذا فقد انتقلت الواقعية بوصفها -كلمة السر أو شعاراً- إلى الحركات التقدمية والثورية.

لقد كان هذا التاريخ يسير بصورة موازية مع تطور "الطبيعة" التي تمتلك أيضاً معنى تقنياً بسيطاً لوصف منهج فني معين ولكنها مرت بالاتساع

المميز لـ"الواقعية اليومية الاعتيادية" وباقتران لاحق خاص بزولا أصبحت الطبيعة راية لمدرسة ثورية وهو ما اطلقت عليه صحيفة "الديلي نيوز" عام ١٨٨١ "والتصوير الامين غير الضروري للأحداث الكريهة".

وهكذا فقد وجدت الطبيعة في القرن التاسع عشر مشتبكة بتوصيفات فنية لمعان تعزى الى مواقف عقائدية. وكان اكثر تلك التوصيفات إيجابية تعريف سترندرغ للنزعة الطبيعية بوصفها إقصاءاً للخالق: فالنزعة الطبيعية تعارض النزعة الطبيعية الخارقة وفقاً للمبررات الفلسفية السالفة. وعلى اية حال، فقبيل نهاية القرن ومع زيادة الوضوح لدينا، انفصلت الواقعية عن الطبيعة فقد احتفظت الطبيعة في الفن بالمرجع التقني البسيط، بينما استخدمت الواقعية، على الرغم من ذلك، لمثل هذه العناصر لوصف موضوعات ووجهات نظر عن الموضوعات.

لقد كان التطور الرئيسي في القرن العشرين مثيراً. ففي الغرب، والى جانب الاستعمالات المعطاة أصبح يتضح استخدام الواقعية بوصفها كشفاً للامانة السيكولوجية. والمسألة التي اتضحت هي اننا يمكن ان نقتنع بواقعية تجربة ما وبنزعتها الواقعية الاساسية عن طريق انواع مختلفة من المنهج الفني ودونما تقيد بالمادة الاولية بما هو إعتيادي ومعاصر يومي. وقد تم في الاتحاد السوفياتي، ومن الناحية الاخرى، تعزيز التعريفات المبكرة للواقعية وتوسيعها. كما ان عناصر الواقعية الاشتراكية، كما عرفت، يمكن ان تجعلنا قادرين على رؤية هذا التقليد بوضوح اكبر ويمكن ان نعثر على اربعة من هذه العناصر هي: الروح الشعبية والخاصية النموذجية والنزعة الفكرية والروح التحزبية فمصطلح الروح الشعبية هو في الواقع مصطلح تقني على الرغم من انه تعريف للروح حيث متطلبات البساطة الشعبية والوضوح التقليدي في مقابل تعقيدات النزعة الشكلانية اما النزعة الفكرية والروح التحزبية فتشيران الى المستوى الايديولوجي

والانحياز التحزبي لمثل هذه الواقعية. وكما ان مصطلح الروح الشعبية هو إعادة صياغة لمعنى تقني إعتيادي للواقعية، فإن مصطلحي النزعة الفكرية والروح التحزبية إنما هما تطويران لوجهات النظر الايديولوجية والثورية اللتين تم وصفهما توا. ويمكن ان نجد معنى بسيطا تماما يميز الواقعية الاشتراكية عن "لواقعية البرجوازية" مقترنا بهذه التحولات الايديولوجية والانحياز.

وفي الواقع فإن الكثير من الادب الشعبي الغربي يمثل "واقعية برجوازية" بطباعتها الخاصة من النزعة الفكرية والروح التحزبية الملازمة للروح الشعبية. اما العنصر الرابع المتمثل في الخاصية النموذجية فهو مايجعل الكتابة تتسع.

وكان انجلز قد عرف الواقعية بكونها "شخصيات نموذجية في اوضاع نموذجية" وهو تعريف سوف يمر بمعنى بسيط، ولكنه، في هذه الحالة يقف وراء نظام التفكير الماركسي، ان الخاصية النموذجية هي تطوير لهذا التعريف، وهي تؤثر بشكل جذري في المسألة الواقعية بكاملها. ويخبرنا المنظرون السوفييات ان النموذجي يجب ان لايلتبس بما يجري مواجهته غالبا. فما هو نموذجي حقا يستند الى "إستيعاب قوانين التطور الإجتماعي المستقبلي ومنظوراته". وبدون ان نتناول تطبيقات ذلك على الحالة المحددة للادب السوفيياتي، حيث يمكن ان تمثل حجر المحك في ذلك روايتا ميخائيل شولوخوف "الدون الهادىء" و "الأرض البكر حرننا" في مقابل النمط الخارجي لأكسي تولستوي في روايته الطريق الى التلة - نستطيع ان نلاحظ ان مفهوم الخاصية النموذجية يغير الواقعية من معناها الرامي الى اعادة الانتاج المباشر للواقع الملاحظ، إذ اصبحت، بدلا من ذلك، انتقاء منظما ذا مبادئ اخلاقية. واذا مافهم مصطلح الخاصية النموذجية بوصفه يمثل اكثر التجارب الانسانية العميقة تميزا لدى فرد

ما او في مجتمع ما - حيث يفكر الماركسيون بالامر، كما هو واضح، على هذا المنوال أتصلاً بمعتقداتهم العميقة الخاصة- فأنه، كما هو واضح، ليس بعيداً عن المعنى المتطور لمعيار "الواقعي بطريقة مقنعة" الشائع الان في الغرب والمتصل باعمال الكثير من كل الواقعيين وغير الواقعيين في التقنية. وليس من شاننا ان ننتقي من الصورة المعقدة فقط ذلك الاستخدام الذي تؤثره او الاستخدام الصحيح للواقعية، بل حري بنا ان نتلقى المعاني الحقيقية، وان نميزها ونوضحها ونتوصل الى مايمكن ان يكون مفيداً في وصف إستجابتنا الحقيقية تجاه الادب. يوصف التقليد الرئيس للاداب الاوربية في القرن التاسع عشر بكونه تقليداً للواقعية. ويفترض ايضا ان هذا التقليد بذاته قد مات في جميع الاحوال، في الغرب. لقد قيل حديثاً ان الرواية الواقعية قد إنقرضت. ومع ذلك فإنه ليس من السهل تماماً، للوهلة الاولى، معرفة معنى ذلك من الناحية العملية، لان من الواضح ان الاغلبية العظمى من الروايات الحديثة، وبضمنها تلك الروايات التي تستمر على اعتبارها ادباً مازالت تتفق والمعايير الاعتيادية للواقعية.

ان ذلك لايعود الى انه مازال هناك تركيز على الثيمات (الموضوعات) المعاصرة، بل لان عناصر التجربة اليومية هي، بطرق متعددة، اكثر وضوحاً في الرواية المعاصرة منها في رواية القرن التاسع عشر بفضل اختفاء محرمات معينة. وبالتأكيد لن نجد من يشكو من الرواية المعاصرة لكونها تفتقد هذه العناصر المفزعة او العدوانية والتي كانت احد اهداف وصف مصطلح "الواقعية". ان معظم التوصيفات مازالت واقعية، بمعنى إنها تصف الموضوع كما يظهر فعلاً وهو مبداً لاسخالفه الاقلية من الروائيين. ان ما نريد ان نقوله ان الرواية الواقعية قد أستبدلت بالرواية السيكولوجية، وانه صحيح تماماً ان الدراسة المباشرة لأوضاع معينة من الوعي، ولاوضاع نفسية جديدة معينة مدركة، اصبحت هي الملح الحديث

الاولي. ومع ذلك فان الواقعية، بوصفها قصدا، في وصف هذه الاوضاع لم تهجر على نطاق واسع. ترى هل الأمر يمكن مجرد كون "الواقع الاعتيادي اليومي" راح يدرك بطريقة مغايرة، وان تقنيات جديدة قد تطورت لوصف هذا اللون الجديد من الواقع ولكن مع استمرار الاحتفاظ بمقاصد واقعية كليا؟ ان القضايا، كما هو جلي معقدة للغاية، الا ان احدى طرق الاقتراب من الاجابة عليها يمكن ان تكون بأخذ هذا الاعتقاد الاعتيادي باننا قد (هجرنا او طورنا الى الامام) الرواية الواقعية ووضعنا الى جانبها، شعوري، بان هناك فجوة شكلية في الرواية الحديثة تجعلها غير قادرة على التعبير عن نوع معين من التجارب، نوع من التجارب اجده، بشكل خاص، مهما والذي كما يخيل لي، تصبح كلمة "واقعية" بالنسبة له موحية بحد ذاتها.

لم تعد الان الرواية شكلا فنيا بدرجة عالية بوصفها ادبا عاما. فقد راحت تتسع تقريبا ضمن حدودها العريضة لكل انواع الكتابة المعاصرة. لقد ألحق اذى بالغاً بالتقليد الروائي وبالجدل النقدي الضروري حولها لجهلها مساوية لاي نوع من العمل النثري. ان مثل هذه المساواة الخاطئة هي التي دفعت تولستوي للقول بان رواية "الحرب والسلام" ليست رواية. وفي الواقع شكلا يضم روايات امثال (مدل مارش) و (مرتفعات وذرنبغ) Auto da fe (هكلبري فن) و (قوس قزح) و (الجبل السحري) هو حقا، كما سبق وقلت، اشبه ما يكون بالادب العام. ان لفت النظر لما يبدو بالنسبة لي فجوة شكلية لا اقصد، طبعا، منه بأن هذا الشكل العريض الكلي يجب ان يتجه لردم هذه الفجوة، ولكن لانه يشبه الادب العام فإن اية فجوة شكلية في الرواية تبدو بشكل خاص، مهمة.

عندما افكر بالتقليد الواقعي في الرواية، فإنما افكر بذلك النوع الروائي الذي يخلق ويقيم نوعية طريقة حياة كاملة بمصطلحات خصائص

الافراد. ان التوازن الذي ينطوي على هذا الانجاز، ربما هو اكثر الاشياء اهمية في ذلك، فهو يبدو للوهلة الاولى كشيء عام جدا وهو الضرب الذي تقيم به معظم الروايات، وهو ماتفعله رواية (الحرب والسلام) وما تفعله رواية (مدل مارش)، وهو ايضا ماتفعله رواية (قوس قزح). ومع ذلك فإن تميزا من هذا النوع يكمن في انه يقدم تقييماً لطريقة حياة كاملة، ولمجتمع اوسع من اي من الافراد الذين يؤلفونه، وفي الوقت ذاته فهو يقيم ابداعات البشر الذين اذ ينتمون الى هذه الطريقة في الحياة ويتاثرون بها ويحاولون تعريفها، فهم ايضا بدورهم وبدواتهم غايات نهائية. ولا يمكن ان يعد اي من العناصر، لا المجتمع ولا الافراد كأولية، فالمجتمع ليس خلفية تدرس العلاقات الشخصية في ضوءه، كما ان الافراد ليسوا مجرد وسائل ايضاح لأوجه طريقة الحياة. ان كل وجه من وجوه الحياة الشخصية يتأثر بشكل جذري بخاصية الحياة العامة، ومع ذلك يتم النظر الى الحياة العامة، إذ أن مركز القيمة دائماً هو الانسان الفرد - وليس اي شخص منعزل، ولكن الاشخاص العديدين الذين هم واقع الحياة العامة. وغالبا ما قال تولستوي وإليوت بمثل هذه التعابير بانهما إنما كانا يحاولان التعبير عن وجهة النظر هذه بالذات.

وهناك طبعاً، ضمن هذا التقليد الواقعي، تنويعات واسعة من درجات النجاح، إلا أن مثل وجهة النظر هذه، والادراك المحدد للعلاقة بين الافراد والمجتمع يمكن النظر اليها بوصفها امراً شائعاً ومتبعاً. ويتعين علينا ان نتذكر ان وجهة النظر هذه إنما كانت نتاجاً للنضج، فقد كان تاريخ الرواية منذ القرن الثامن عشر انما هو بالأساس إستغوار لهذا الوضع مع حدوث بعض الاخفاقات الاولية. لقد كانت رواية القرن الثامن عشر في السابق اشبه ماتكون بروايتنا واقعة تحت ضغوط وشكوك قابلة للمقارنة. وعن طريق الفهم المتعمق للعلاقة بين الافراد والمجتمعات يتحقق نضج الشكل

بطريقة حقيقية. وعندما يقال لي بأن التقليد الواقعي قد إنهار، فإن وجهة النظر الناضجة هذه هي التي قد فقدت تحت ضغوط جديدة لتجربة معينة. انا لا أعني بانها تتصل، او يجب ان تتصل، باي اسلوب معين. ان ذلك الضرب من الوصف الواقعي (او مانسميه اليوم بالوصف الطبيعي) والذي اصبح منقرضا غير اساسي باي صورة من الصور وربما كان هذا الضرب يتمثل لدى ارنولد بنيت الذي قدم له مثالا. ان رؤية كهذه لا يمكن إدراكها عن طريق تقديم أوصاف مفضلة لجرد محتويات الحوانيت او الصالات الخلفية او صالات الانتظار في المحطات. فهذه قد تستخدم بوصفها عناصر للفعل، ولكنها ليست هي الواقعية بعينها.

وإذا ماتم تحقيق ذلك لغرض الوصف فهي -في واقع الامر- ستدمر التوازن الذي هو جوهر هذا المنهج، إذ قد يؤدي ذلك الى تحويل الانتباه من الناس الى الاشياء. ان هذا الاحساس نفسه في الواقع، في مثل هذا الضرب من الرواية المكتظة كليا، حيث كل شيء حاضر عدا الحياة الفردية هو الذي ادى في العشرينيات من هذا القرن الى تشويه سمعة الواقعية. وكان رد الفعل المتطرف متمثلا في رواية فرجينيا وولف (الامواج) عندما خرجت من النافذة كل قطع الاثاث وحتى الكيانات الطبيعية ويقينا مع اصوات وأحاسيس -أصوات في الهواء، وهو عدم توازن مؤذ مساو لما نراه الان. فقد يكون حقا بالامكان كتابة تاريخ الرواية الحديثة بروح إستقطاب الاساليب - الواقعية الموضوعية والانطباعية الذاتية، الأ أنه كلما زاد الاستقطاب الاساسي، الذي حدث منذ عام ١٩٠٠، ادى الى انقسام الرواية الواقعية والذي خلق مادة طريقة الحياة ونوعيتها بتعابير محتوى الاشخاص ونوعيتهم، الى تقليديين اثنين منفصلين هما الرواية الاجتماعية والرواية الذاتية (او الشخصية). فقد نجد في الرواية الاجتماعية ملاحظة ووصفا دقيقا للحياة العامة بمجملها، بينما قد نجد

في الرواية الذاتية ملاحظة ووصفا دقيقين للاشخاص بوصفهم وحدات روائية. الا ان كلا من هذين القسمين يفتقد بعدا معنا لان طريقة الحياة هي ليست المجموع الاجمالي او حدة منفردة، لكنها عملية غير قابلة للإنقسام.

إننا اذ نقوم الان بالتمييز بين الروايات الاجتماعية والروايات الشخصية او الذاتية فإننا نعد ذلك بطريقة ما، بوصفه تمييزا مهما به فعن طريق النظر الى بعض الامثلة يمكن استيضاح المسألة الاساسية. هناك الان ضربان من الرواية الاجتماعية الوصفية الوثائقية. ويخلق هذا الضرب الروائي كأولوية طريقة عامة في الحياة وجماعة اجتماعية او عاملة.

وهناك، في غمرة ذلك، ثمة شخصيات بعضها متقنة الرسم أحيانا. ولكن ما نريد ان نقوله عن مثل هذه الرواية هو إننا اذا رغبتنا في التعرف على الحياة في مدينة للمناجم، او في جامعة ما، او في منجز ما، او في دورية عسكرية في (بورما) فإن هذا الضرب الروائي هو الضرب المناسب لذلك. وفي الحقيقة فإن العديد من روايات هذا النوع قيمة: فالرواية الوثائقية الجيدة هي في العادة مثيرة للاهتمام. صحيح ان روايات من هذا النوع يجب ان تستمر كتابتها بأقصى قدر ممكن من التنوع في الظروف والامكنة، ومع ذلك فان البعد الذي تفتقده واضح، فالشخصيات تكون عمال مناجم ومعلمين وجنود قبل كل شيء والتي هي قبل كل شيء مجرد توضيحات لطريقة الحياة. ان التاكيد الذي احاول وصفه هو ليس الوضع الذي يكون فيه الاشخاص ذوي اهمية مطلقة بحد ذاتهم، وفي الوقت ذاته يتم النظر اليهم بوصفهم أجزاء من طريقة كاملة في الحياة. فمن بين جميع انواع الرواية الراهنة يظل هذا النوع في افضل صورة، هو كما يتضح اقرب ما يكون الى ما سمي بالرواية الواقعية. إلا أن التمييز الحاسم واضح تماما عند القراءة: فوظيفة الوصف الاجتماعي تشكل الاولوية المقررة.

وهناك ضرب حيوي جداً من ضروب الرواية الاجتماعية، مختلف كلياً عن هذا الضرب قد أصبح الآن شعبياً ففحوى السياق هنا لايجري على الوصف ولكن على إيجاد وتجسيد قالب معين عن المجتمع. إذ يجري تجريد إنموذج معين من مجموع التجربة الاجتماعية، ويخلق مجتمعاً معيناً من هذا الانموذج. أن أبسط مثال لذلك يتمثل في ميدان روايات المستقبل. ان اداة المستقبل وهي مجرد أداة لان المجتمع الذي يكتب عنه هو مجتمع معاصر كلياً، وفي الحقيقة فقد أصبحت هذه الطريقة هي السبيل الاساسي للكتابة عن التجربة الاجتماعية - هذه الاداة تؤدي الى ازالة التوتر الاعتيادي بين النماذج المنتخبة والرؤية الاعتيادية.

فروايات (عالم جديد شجاع) و (١٩٨٤) و (في درجة ٤٥١ فهرنهايت) هي روايات اجتماعية جبارة يجري فيها تجسيد إنموذج مأخوذ من المجتمع المعاصر بشكل إجمالي، ضمن زمن ومكان آخرين. إن امثلة اخرى نجدها في روايتي وليم غولدنغ (لورد الذباب) و (الورثة) وكذلك تقريبا في جميع الروايات العلمية الجادة. فمعظم هذه الروايات قد كتبت لكي تشابه روايات واقعية وتشغل وفق ضوابط أساسية مماثلة. ان يتضمن معظم هذه الروايات، بشكل اساسي مفهوماً عن العلاقة بين الافراد والمجتمع وعادة ما يكون الفرد فاصلا او مجموعة صغيرة من الاشخاص ضد مجتمع سيء. ويكون الفعل عادة إطلاقا للتوترات في مركب الشخصي - الاجتماعي هذا. وأنا ان اقول "اطلاقاً" وليس "استنباطاً" لأن الاختراع عادة ما يغير بصورة دقيقة التوترات ويضعها في ضوء منتخب مسبق لدرجة انها تصبح مرغوبة اكثر من كونها "مستنبطة". ان تجربة العزلة والاغتراب والمنفى الذاتي هي جزء مهم من البنية المعاصرة للشعور، وان اية رواية واقعية معاصرة لابد وان تتوافق مع ذلك (انها لمفارقة ان تتوافق وتتوصل الى نتيجة مغايرة جدا للصيغة المعاصرة للمنفى في مقابل

الجماهير) في نقاط عديدة في التقليد الواقعي، كما هو الحال في رواية (الجريمة والعقاب) ومن خلال شخصيته "بيزوخوف" في رواية (الحرب والسلام). إن روايات القالب هي روايات حيوية لأنها تعبر عن احساس إجتماعية حية، إلا أن البعد الواضح الذي تفتقر اليه هو المجتمع الحقيقي وما يرتبط به من اشخاص حقيقيين لان الحياة العامة عبارة عن تجريد، اما الحيوانات الشخصية فيجرى تحديدها عن طريق وظائفها في هذا القالب.

تنقسم الرواية الواقعية الى: رواية اجتماعية وروائية شخصية او ذاتية وقد تفرغت (الرواية الاجتماعية) في عصرنا الى (رواية وثائقية اجتماعية) و (رواية قالب اجتماعي). وصحيح انه كان يمكن العثور على امثلة لهذين النوعين في مراحل أسبق، إلا أنهما لم يكونا ابدا كما هما عليهما الان يمثلان اسلوبا سائدا. وتصح هذه النقطة ذاتها على (الرواية الشخصية والذاتية) وعلى تقسيمها اللاحق الى (رواية وثائقية) و (رواية قالب). ان بعض افضل روايات عصرنا هي تلك الروايات التي تصف بعناية ودقة علاقات شخصية منتخبة وهذه هي في الغالب، أشبه ما تكون بأجزاء من الرواية الواقعية التي تم وصفها، حيث نجد إستمرارية معينة في المنهج والمادة. ان رواية فورستر (الطريق الى الهند) هي مثال طيب على ذلك مع وجود آثار للتوازن السابق الذي مازال ظاهراً، ولكنه دفع هذه المرة الى مكانة اعلى ضمن هذا النوع المنشطر وذلك لان عناصر معينة في المجتمع الهندي للرواية حولت المجتمع رومانسيا إستجابة لمتطلبات شخصيات معينة. وهذا الامر شائع تماما ضمن هذا الشكل. ان يظهر هذا بوضوح مجتمع معين وطريقة عامة في الحياة الا ان ما نجده هو في الواقع عبارة عن منظر مشخص Personalized بدرجة عالية لتوضيح أو تأطير لوحة او صورة شخصية فردية اكثر من إبراز بلد يضم حقا داخله افراداً. والبيئات الاجتماعية لغريم غرين هي أمثلة واضحة على ذلك:

فبيئات مثل براتين وجنوب أفريقيا والمكسيك والهند الصينية تمتلك عناصر تشابه رئيسية فيما بينها والتي تعود الى طرائق حياتها الحقيقية، ولكن بسبب متطلبات شخصيات الروائي الخاصة وإنموذجه الوجداني الخاص. وعندما يتحقق ذلك بصورة صريحة، كما هو الشأن لدى كافكا فليس هناك على الاقل اي كيس، لكن ذلك يتم بطريقة اعتيادية ضمن سطح الواقعية حيث يتجلى افتقاد التوازن الشائع تماماً.

ثمة إفتقاد للبعد شبيه بذلك الافتقاد الذي نجده في الرواية الاجتماعية الوصفية لكنه هنا ذو اتجاه مختلف فقد كانت هناك تمثل شخصيات او اركاناً من المجتمع، اما هنا فالمجتمع يمثل ركناً من الشخصية. فالتوازن الذي نتذكره هو الذي ينظر فيه الى كل من طريقة الحياة العامة والاشخاص الفرديين بوصفهما قائمين و مطلقين.

ومن الطبيعي نفي العديد من الروايات الشخصية (او الذاتية) وهي في الغالب روايات جيدة جدا ضمن شروطها الخاصة لاتظهر طريقة الحياة العامة حتى هذا المظهر الجزئي ولكن بوصفها مجرد تفاصيل جزئية للاسواق ولاندلاع الحرب والحافلات والشخصيات الثانوية الغريبة من طبقة إجتماعية اخرى. ويقف المجتمع خارج الناس مع انه في بعض الاوقات يقتحمه حتى بعنف. ومن الطبيعي الان وحيثما يكون هناك انتخاب متبصر وتركيز حر فإن مثل هذه الروايات الشخصية يكون ذات قيمة مادام يوجد فيها ميدان واسع لتجربة مهمة ذات طابع شخصي مباشر يمكن استكشافه بطريقة مثيرة ولكن يخيل لي ان لكل حالة انتخاب واعية (كما هو الحال لدى بروسث حيث يبدو التركيز مبررا بصورة كلية ومع ذلك فهو ينتج صورة رائعة بطريقة فريدة، لطريقة الحياة العامة) فهناك، ربما ألف حالة يمثل فيها التقييد، ببساطة إخفاقا للوعي وإخفاقا لإدراك السعة التي تؤثر فيها، بفعالية مادة طريقة الحياة على التجربة

الشخصية الحميمية. ومن الطبيعي، فاذا ما كان المجتمع بالنسبة لهؤلاء الكتاب قد أصبح شيئاً مجرداً كئيباً للرواية الاجتماعية في أسوأ مظاهرها فليس من المدهش انهم لا يرون في ذلك سبباً يدفعهم الى إشغال أذهانهم. فهم يؤكدون على الناس بوصفهم أناساً أولاً وليس بوصفهم وحدات اجتماعية وهم محقون فيما يفعلون. وعلى اية حال فان ما يظل غائباً هو ذلك العنصر من المادة العامة التي يبدو فيها الروائيون الكبار قادرين مرات عديدة على ادراكها إذ يجري تقييم الشخصية ضمن المجموعة الصغيرة، ولكن هذه الشخصية تصبح خارج المجموعة لاشيء. وقد يسمع المرء احياناً بين السطور بأننا اناس، وان هذه الاشياء بالنسبة لنا مهمة، الا ان الحالة الغريبة لنساء فرجينيا وولف القرويات الخادمت حيث الهبوط المفاجيء البارد في الحساسية المتأججة عادة ما يرمز الى قصور مشترك. ان ذلك ليس إستثنائاً اجتماعياً او تفاجأً (تابهاً) Snobbery على الرغم من انه يمكن ان يشخص بمثل هذه الطريقة لكنه يمثل ايضاً فشلاً في ادراك طبيعة العنصر الاجتماعي العام في حياتنا الاجتماعية العامة وفي حياتنا الاجتماعية الخاصة.

فنحن أناس - وهذا ماتقوله امثال هذه الروايات - أناس على هذه الصورة تماماً ام ماتبقى فهو العالم والسياسة والمجتمع او شيء ما، وهي كلها أشياء كئيبية يجري الكتابة عنها في الصحف. ولكننا، في الواقع أناس، وأناس ضمن مجتمع ما: كانت تلك هي وجهة النظر الكلية والتي هي مركز الرواية الاجتماعية.

تظل الرواية الشخصية (او الذاتية) الوصفية، على الرغم من كل محدوديتها انجازاً حقيقياً كبيراً في اغلب الاحيان.. إلا أن الاتجاهات الواضحة فيها تبدو بشكل متزايد، ميالة لتحويلها الى النوع الشخصي (او الذاتي) الاخر الى رواية القالب الشخصي ويجري هنا، كما هو الحال في

رواية القالب الاجتماعي، تجريد انموذج معين من مجموع التجربة، ولا يجري الان خلق مجتمعات بل افراد إنسانيين من هذا الإنموذج. كان هذا هو المنهج رواية قوية وصالحة ضمن شروطها، لكن يبدو لي انها راحت تخلق، وبسرعة ضربا جديدا هي رواية الدفاع (او المرافعة) الخاصة ونستطيع ان نقول عن روايات هذه المجموعة بأنها تأخذ شخصية واحدة فقط مأخذ الجد وتواصل ذلك حتى النهاية.

فرواية جيمز جويس (صورة الفنان شاباً) لاتمثل ذلك فقط بل تنطوي على تأكيد ذلك بوصفه التركيز الاساسي. ان الاشارة الى هذا العمل البارز هي للإعتراف بفضل الكسب الحقيقي في مجال التوتر الذي هو التطور الحقيقي للمنهج الروائي الذي يجسده هذا التركيز. ان عالماً مايجري تحقيقه ضمن أحاسيس إنسان واحد انه لايسرد او يوضع في متناول اليد لكنه يأخذ كما هو معاش. ويكشف جويس الفضائل الهائلة لهذا المنهج عندما يقوم بتجسيم عالم معين عن طريق ثلاثة أشخاص، وليس عن طريق شخص واحد. فهناك ثلاث طرق للرؤية وثلاثة عوالم لستيفن ويلوم ومولي. ومع ذلك فالعوالم الثلاثة، تشكل، كما هي في الواقع، عالماً واحداً الرواية بكامله. ان رواية (يوليوس) لاتدعم هذا التوازن على امتدادها. ففي الثلث الاول من الكتاب يتم اساساً تحقيق التكوين الاساسي مع اعتبار القسم الاخير بمثابة لحن تقفيلية ختامية.

ومع ذلك فهاهنا تمثل التقليد الواقعي بشكل جديد وقد تغير في التقنية لكنه إستمر في التجربة. لقد تطور هذا الانجاز منذ رواية (يوليوس)، كما ان التقنية قد تطورت ايضاً. ورواية جويس كيري (فم الحصان) هي مثال مهم على ذلك لأنه تم عزل طريقة واحدة في الرؤية وتم جعل العالم متفقاً معها. ان هذا التحليل هو ايضاً مفتاح النوع الروائي الشعبي الجديد الذي تمثله رواية أميس (ذلك الاحساس المتردد) ورواية وين (العيش في الحاضر).

ويتمثل التناقض في هذه الروايات انها تبدو، من جهة، بوصفها اكثر أنواع الكتابة المعاصرة حقيقة، وهي لهذا إستقبلت بحفاوة لأنها سجلت الكثير من المشاعر الفعلية، الا ان الصيغة النهائية للواقع التي تقدمها متناقضة وساخرة، ان هذا يوضح المأزق العام.

ان يبدأ هؤلاء الكتاب بمشاعر شخصية حقيقية ولكنهم في محاولتهم تدعيمها وجعلها حقيقية عبر شكلهم المحدد نجد عالم الاحداث وقد ضغط عبر ادارته، وكأنما بصورة حتمية باتجاه الاغراب في التصوير (الكاريكتير). - كانت هذه العملية تجري أيضا لدى دكينز بفعل محدودية ما كان يستطيع رؤيته او بيانه بشكل مكشوف. إن التصوير الكاريكتيري والافراط العاطفي هما بهذا المعنى الوجه الاخر للعملة ذاتها ويؤديان الى تجنب التفاوض الحقيقي - إن إطلاق هذه الاحاسيس في عالمنا الحقيقي وليس في هذا العالم الذي تم تحويله بطريقة ساخرة الى حالة التآزم يعني في الواقع التشكيك بالاحاسيس والانطلاق منها الى تشكيك صعب بالواقع وبدلا من هذا التوتر فان ما حصل عليه هو إطلاق للفنطازيا (الاستيهام): ثمة قسم في الهاتف او القاء لمحاضرة ساخرة او عثور على شخصية نمطية يمكن ان يتركز عليها عدوان ما. ولان هؤلاء الروائيون هم أكثر الروائيين حيوية فهم يميطنون اللثام عن صعوباتنا المعاصرة بأكبر قدر من الوضوح. إن الفجوة بين أحاسيسنا وملاحظاتنا الاجتماعية واسعة بطريقة خطيرة. يمكن النظر الى رواية المرافعة او الدفاع الخاص في أوضح أشكالها في تلك الروايات المعاصرة العديدة التي تتخذ من احاسيس الشخص وحاجاته بوصفها أشياء مطلقة وتخلق أشخاصا آخرين في ضوء هذا الاعتبار الوحيد وينتعث هذا الاسلوب في سرود من الشخص الاول (المتكلم) الشعبية للغاية التي تستخدم عادة وببساطة لتحقيق هذا الغرض. فرواية (هكلبري فن) في اقسامها الوسطى تخلق واقعا عاما يتسع

داخله السرد الشخصي او الذاتي. فرواية سالنجر صياد في حقل الشوفان تنطوي على مفارقة واضحة ومع ذلك فهي تفتقر الى هذا البعد الاخر: وهو قصور يتضح بشكل متزايد كلما تستطرد الرواية. وتتقوض رواية براين (غرفة في العلية) بصورة كلية لانه لا يوجد واقع آخر يمكن افحالة إليه ولذا نزل في مواجهة التفاعل الشائع بين الفظاظة، واستدرار الشفقة، وهي إشارة أخلاقية سلبية في افضل احوالها. قارن على سبيل المثال، رواية كارسون ماك (عضو حفلة الزواج) التي تمتلك بعدها الواقعي والتي يكون فيها واقع الشعور الذاتي، وقد تحول الى فنطازيا (استيهام)، متلازما - عن طريق التوتر الضروري، مع العالم الذي يجب ان تعاش المشاعر. فيه وهناك في الجانب الاخر رواية فرانسوا ساغان (صباح الخير أيها الحزن) حيث يجري تقديم الاشخاص بطريقة تكاد تكون موضوعية كلياً، الا انها تدفع فيما بعد للتصرف بالتوافق مع فنطازيا (استيهامية) الشخصية المركزية. ان مقارنة بين ماك كلرز وساغان هي مقارنة بين الواقعية وتقوضها. ولسوء الحظ فإن معظم الامثلة التي في حوزتنا هي تقوض الواقعية فالسرد عن طريق الضمير الشخصي الاول المتكلم والذي تحقق ضمن إطاره الكثير من التآلق التقني، هو الان الالية لعقلنة هذا التقوض. لقد اتسعت رواية المرافعة او الدفاع الخاص، على أية حال، الى روايات مازالت تمثل بصورة رسمية النوع الواقعي. ففي رواية إليزابيث باون (حرارة النهار) على سبيل المثال يوجد الاشخاص بشكل رئيس، بوصفهم عناصر في المشهد العاطفي للشخصية المركزية ولا يمكن لهم ان يروا او يقيموا على اي اعتبار آخر على الرغم من عدم وجود سرد بضمير الشخص الاول (المتكلم)، بل هنالك شيء من الواقعية الوصفية المثالية التي ترمي للتخفيف من مطلقية المرافعة او الدفاع الخاص، فالرواية الشخصية او الذاتية، وهي الان في طور التطور تنتهي الى إنكار اغلبية الشخصيات. إذ يتم إقصاء الواقع الاجتماعي مما يؤدي بصورة حتمية في النهاية الى

إقصاء كل شيء باستثناء عدد قليل جداً من الافراد. وليس من المستغرب في مثل هذه الظروف ان يكون الكثير من هذا الاحساس الشخصي الذي جرى وصفه ماهو في الحقيقة الأ تجربة تقوض.

إنني اقدم هذا التصنيف الرباعي (الوصف الاجتماعي والقبالب الاجتماعي والوصف الشخصي والقبالب الشخصي) بوصفه طريقة للشرح بتحليل عام للرواية المعاصرة وتعريف التقليد الواقعي عن طريق المعارضة (التضاد)، هذا التقليد الذي إحتلت هذه الاشكال مكانه بطرق مختلفة. والمسألة الان تمثيل فيما إذا كانت هذه الاشكال تقترن بواقع تحول معين يجعلها تترك التقليد القديم بوصفه شيئاً نافلاً ومنقرضاً، او فيما اذا كانت هذه الانواع هي، في الواقع اعراض لازمة عميقة معينة في التجربة والتي تنطلق هذه الاعمال الموهوبة، ولكنها تبقىها مؤكدة بأن هجر التوازن الواقعي، هو بطريقة او بأخرى امر مرغوب فيه، وان هؤلاء الكتاب يتصرفون عن تقليد عظيم وبعناد يدهش القراء المتعلقين بهم. والازمة، وكما اراها، هي من العمق بحيث لايمكن تفسيرها بأي تفسير مناسب بسيط ولكن ماهي إذن الأزمة في طبيعتها العامة؟

هنالك عوامل توضيحية مباشرة معينة. فالرواية الواقعية تتطلب، كما هو واضح، مجتمعا أصيلاً، مجتمعا من الاشخاص يربطهم لا مجرد نوع واحد من العلاقات العمل او الصداقة او العائلة - ولكن عدة انواع متلازمة من علاقات، وإنه يصعب كما هو واضح، في القرن العشرين إيجاد مجتمع من هذا الطراز فبينما كانت رواية (مدل مارش) مركبة من علاقات شخصية وعائلية ومهنية، وكانت تستمد قوتها الكامنة من تفاعل هذه العلاقات بواسطة عملية غير قابلة للقسمة، فإن الروابط بين الاشخاص في معظم الروايات المعاصرة هي نسبياً فردية مؤقتة وغير مستمرة، وقد كان ذلك تغييراً في المجتمع على الاقل في ذلك الجزء من المجتمع المؤلف

تقريباً لمعظم الروائيين قبل أن يكون تغييراً في الشكل الأدبي. وتقترن بذلك، ولكنها أيضاً واقعة تحت تأثير قوي آخر، التجربة المتميزة لعصرنا والتي تتمثل في التوكيد والمحافظة على فردية معينة (شبيهة تقريباً بتجربة القرن الثامن عشر) مقارنة بتجربة القرن التاسع عشر المتميزة، والمتمثلة في العثور على مكان وتحديد استقرار. فالرواية الفكتورية تنتهي كما يعلم كل مؤلفي المحاكاة الساخرة بسلسلة من الطول والانتماءات الجديدة والعلاقات الرسمية بينما تنتهي رواية القرن العشرين الاعتيادية بإنسان يسير مبتعداً في طريقه الخاص وقد حرر نفسه من وضع مهين وقد وجد نفسه فيه وهو يفعل ذلك. ومرة ثانية فإن ذلك يحدث في الحقيقة قبل أن يصبح إنموذجاً أدبياً شائعاً. وفي زمن التغيير العظيم فإن هذا النوع من التحرر والاكتشاف قد كان حركة ضرورية ذات قيمة فالتواريخ الفردية المدونة ترقى إلى مستوى تاريخ عام. وبينما تتباطأ المؤسسات القديمة تتأسس باستمرار المؤسسات الجديدة من النوع المهيمن فأن القطيعة لن تستمر في الحدوث حيث يمنح التوكيد الشخصي شكلاً ومادة حتى إلى درجة يهدد فيها بأن يصير المحتوى الكامل لدينا وما دمت أعي الضغوط فأننا اعترف برد الفعل إلا أن وضعي هو أننا نصل إلى مأزق وأن استقرار تعريف جديد للواقعية قد يكون السبيل للخروج من المأزق واكتشاف اتجاه خلاق.

لقد عكست الرواية المعاصرة أزمة مجتمعنا وأوضاعها، وبإمكاننا طبعاً أن نحاجج بأن مجتمعنا مغاير يستطيع أن يحل مشكلاتنا الأدبية. ومع ذلك فالأدب ملتزم بتفاصيل التجربة المعروفة وأن أي تغيير اجتماعي قيم سيكون من نوع النظام العملي المسؤول نفسه.

ونبتدىء بتحديد هوية وضعنا الحقيقي حيث تتمثل النقطة الحاسمة بالضبط في إن انفصال الفرد والمجتمع إلى مطلقات قد إنعكس، كما رأينا

عبر الشكل. ان المجهود الخلاق حقا لعصرنا يكمن في الصراع من اجل علاقات من نوع كلي، وبالامكان النظر الى ذلك كأمرٍ شخصي واجتماعي معاً. فالادراك العملي للعلاقات المتسعة والواقعية كما هي مجسدة بتقليدها العظيم هي حجر المحك في ذلك لأنها تبين لنا بشكل مفصل بأن التداخل بين الفكرة والاحساس وبين الشخص والمجتمع قد تحول الى إستقرار تحتاج اليه بوصفه قضية متنامية في زمننا المنشطر. وتتم رؤية المجتمع في ضوء الواقعية الراقية وفق أسس شخصية اساساً، ورؤية الاشخاص من خلال العلاقات وفق أسس إجتماعية أساساً. إن هذا الاندماج يظل مسيطراً مع إنه وهذا امر طبيعي، لايتحقق بفعل ارادي. واذا ماتحقق أصلاً فهو اكتشاف خلاق ويمكن ان يدون بنيات الرواية الواقعية وموادها.

ومع ذلك، وما دام الامر يعد إكتشافاً وليس إستعادة للقوة، ومادام الحنين الى الماضي والمحاكاة لم يعودا خارجين عن الصدد حسب وانما معيقان، فان واقعية جديدة ستكون مختلفة عن التقليد وسوف تستوعب اكتشافات الواقعية الشخصية التي هي المنجز الأساسي في القرن العشرين. ويمكن وضع المسألة نظرياً، إرتباطاً بالاكتشافات الحديثة في الادراك والاتصالات. فالواقعية القديمة، السانجة، هي على أية حال قد ماتت، لأنها كانت تعتمد على نظرية المشاهدة (اوالرؤية) الطبيعية التي اصبحت الان مستحيلة. وعندما تعتقد إنه كان ينبغي علينا ان نفتح عيوننا فقط لمشاهدة عالم عام نستطيع ان ندرك ان تلك الواقعية كانت عملية تسجيل بسيطة، كان أي انحراف عنها يعد امراً إختيارياً.

نحن نعلم الان، بطريقة حرفية، اننا نخلق العالم الذي نشاهده، وان هذا الخلق الانساني -الذي هو إكتشاف لكيفية العيش في العالم المادي الذي نستوطنه- هو بالضرورة امر حيوي وفعال. فالواقعية الساكنة القديمة

للمراقب السلبي هي مجرد عرف متصلب. وعندما اكتشف لأول مرة بان الانسان يعيش من خلال عالمه المدرك والذي هو تأويل انساني للعالم المادي خارجه، إعتقد بأن ذلك هو القاعدة لرفض الواقعية. فالرؤية الشخصية وحدها هي التي اصبحت ممكنة الا ان الفن اكثر من مجرد إدراك انه نوع خاص من الادراك الفعال وجزء من التواصل الإنساني بكامله. فالواقع في منظورنا هو ذلك الذي تصنعه الكائنات البشرية عن طريق عمل اللغة ولهذا ففي جوهر افعال الادراك والاتصال فإن هذا التفاعل العملي بين ماهو مرئي ومؤول ومنظم بطريقة شخصية وبين ما يمكن ان يدرك ويعرف وبشكل إجتماعي هو امر جلي بصورة غنية ودقيقة. إن من الصعب إلتقاط هذا التفاعل الاساسي لكن هنا بالتأكيد تكمن القرينة التي نبحث عنها ليس فقط في تفكيرنا عن الرؤيا الشخصية والتواصل الاجتماعي، ولكن ايضا في تفكيرنا عن الفرد والمجتمع فالفرد يرث عقلاً متحركا. وهو الذي يمنحه اساسه الانساني المشترك. والفرد يتعلم ان يرى عبر هذا الارث وعبر الاشكال التي تعلمه! اياها ثقافته. ولكن مادامت عملية التعلم فعالة، ومادام العالم الذي يراقبه الفرد متبدلاً في عملية تغيير دائم، فإن أفعالاً جديدة للادراك والتاويل والتنظيم لم تعد ممكنة فقط، ولكن ضرورية ايضا بشكل عميق هذا هو النمو الانساني بمصطلحات شخصية او ذاتية، إلا ان النمو الجوهرى يكمن في التفاعل الذي يمكن ان يحدث لاحقا في مجهود الفرد لتوصيل ما تعلمه، ولربطه بالواقع المعرف ولخلق واقع جديد عن طريق العمل واللغة. ويتم تأسيس الواقعية بأستمرار عن طريق المجهود المشترك. والفن هو احد ارقى أشكال هذه العملية. ومع ذلك فإن تحرير التوتر يمكن ان يكون هائلا عبر الصراع الصعب جدا لإنشاء الواقع حيث يمكن ان يصبح العديد من انواع الاخفاق والانهيال ممكناً.

يبدو لي انه في مرحلة نمو إستثنائي مثل مرحلتنا، سيكون هناك او

سوف يستمر ايضا توتر عال بطريقة استثنائية، وقد تكون خلال ذلك، انواع معينة من الاخفاق والانهييار متميزة. إن تسجيل المجهود الخلاق لاستكشاف مثل هذه الانهييارات ليس من السهل دائماً تمييزه عن الاستغلال المثير وغير المنظم للانهييار وقد يكون هنالك ايضا إنعطاف نحو أشكال معروفة تذكرنا بواقعيات تم التعرف إليها سابقاً، كما قد يكون هناك بحث عن طريق التذكير، لتأسيس احتمالية من هذا النوع وهكذا فيمكن لهذا التوتر ان يقلل كما هو الحال في الرواية الاجتماعية الاعتيادية او يجري التلاعب به، كما هو الحال في الرواية الشخصية او الذاتية. ان ايا من النتيجتين تمثل افتراقا عن الواقعية بالمعنى الذي قدمته فالواقعية هي لهذا بالضبط هذا التوتر الحي الذي يتحقق عبر شكل غير قابل للتوصيل. وسواء نظر الى ذلك كقضية فرد في المجتمع او كقضية وصف معطى ووصف معروف، فان التحدي الخلاق يظل قائماً ومتماثلاً.

ان منجز الواقعية هو منجز متواصل للتوازن وان الغياب الاعتيادي للتوازن في اشكالية الرواية المعاصرة يمكن ان يكون نذيراً وتحدياً. معا ومن المؤكد فان اي مجهود لانجاز توازن معاصر سيكون معقداً وصعباً، إلا ان هذا المجهود ضروري، والواقعية الجديدة أمر ضروري إذا شئنا ان نظل مبدعين.

الهوامش الفصل الرابع:

١. تصور (أرفنغ هوف) اني كنت أطالب بشيء لا يمكن ان يقدمه هذا التعريف وانا اذ ألاحظ هذه النقطة، فلا اجد من السهولة بمكان قبول ذلك النوع من المقارنة الشكلانية. بالتأكيد ان الشكل ذاته وما لا يستطيع ان يفعله عن طريق التعريف يجب ان يكون عرضة للنقد انطلاقاً من وضع عام للتجربة. اني اتفق مع السيد (هاو) في غالب الاحيان، لكنني - وللأسف- اجد علي تأكيد ذلك الاختلاف.
٢. يمثل هذا الامر كما هو ماثل محدودية بالنسبة الى ديكنز ولقد سبق مناقشة اهمية

طريقة ديكنز في رؤية الناس، بوصفه منهجا ادبيا ويتصل بالضرورة برؤيا نقدية
معينة للحياة والمجتمع (بحث - النقد الاجتماعي عند ديكنز) في (المجلة الفصلية
النقدية) كريتكال كواريتري خريف ١٩٦٤.

عن:

Raymond William K, Realism and contemporary Novel in 20th
Century literary Criticism edition by David Lodge.

الرواية اليوم: رواية ما بعد الحرب

جلبرت فيلبس

عندما نستذكر إتساع الرواية الانكليزية وتنوعها في مطلع هذا القرن على أيدي كتاب امثال هنري جيمز وجوزيف كونراد وي.م. و.د. هـ لورنس وجيمز جويس وفرجينيا وولف، لن يكون بوسع المرء إلا الإحساس بأن هناك - حالياً- إضمحلال. فإتجاه الرواية الانكليزية، منذ الحرب، يشبه بشكل عام وضع الشعر في المرحلة ذاتها حيث الصدود عن المسار العام للأدب الأوربي، والنزوع الى التراجع الى افق ضيق في التفكير، وفي الوقت ذاته، فمن الخطا الاستنتاج، كما يفعل بعض النقاد، بأن الرواية، بوصفها فنا تشكيليا قد ماتت لوجود علامات حيوية مستمرة لاريب فيها. ويستحيل -في حيز محدود- سوى تأشير بعض أهم هذه السمات، وهذا يؤدي بشكل حتمي الى بعض التشويهات، والى التبسيط الزائد، واستثناء الاسماء والعناوين التي يمكن أن تصدم القارئ على انها لايمكن الاعتذار عن غيابها. وفي محاولة لتقديم صورة عريضة لتطورات مرحلة ما بعد الحرب، يكون، على اية حال، من الملائم تصنيف الروائيين بشكل تقريبي الى اربع مجموعات رئيسية: الذين مازالوا احياء منذ الثلاثينيات - اي الكتاب الذين كانوا يتصدرون المشهد الروائي في مرحلة ما بين الحربين والروائيين الذي كانوا يكتبون في خلال المرحلة ذاتها، ولكنهم! ما لم يكونوا قد حققوا نضجاً، او فشلوا في الحصول على إعتراف كامل حتى في

مرحلة ما بعد الحرب، واولئك الذين يطلق عليهم تعبير "الشباب الغاضب" الذين قاموا بردة فعل ضد هاتين المجموعتين، واولئك الكتاب الشباب الذين لاينتمون الى أية فئة محددة.

ان النقطة العامة التي يمكن تأشيرها عن كتاب أولى هذه المجموعات، هي انهم قد وجدوا، في أغلب الاحيان، صعوبة في الانتقال الى عالم ما بعد الحرب. وقد حاول بعضهم، حقاً، أن يتعامل مع حقيقة الحرب ذاتها. فجارلس مورغان في روايته "خط النهر" -1966- كتب عن طيار أسقطت طائرته في مناطق معادية وهرب بمعونة حركة المقاومة. الا ان المزاج والمناخ السائدين هما بالضبط شبيهان بما كان عليه الحال في الروايات المبكرة مثل sparkenbroks وكان حضور الحرب لمجرد توكيد الطبيعة المضجرة للتفلسف. وقد فشل، في واقع الامر، معظم "كتاب الحساسية" القدامى في تحقيق اي تلاؤم أساسي مع الواقع الجديد. فقد ظلوا يواصلون الكتابة كأنهم مثل اولئك المقيمين في "بستان الكرز" لتشيكوف الذين مكنوا مدة طويلة بعد ان قطعت الاشجار. لقد مال هؤلاء الكتاب الى الا نسحاب ابعده فابعد، نحو العالم الفنتازي للتفكير الحالم والذكريات والتأملات الذاتية و "الكتابة الرفيعة". وتجل الحالة الذهنية هذه بهذه الكلمات الوداعية لسيرل كونولي في العدد الاخير من مجلة "الافق"
:Horizon

لقد حان الان موعد الاغلاق في حدائق الغرب، ومنذ الان فصاعدا سوف يحكم على الفنان فقط، بـ"درجة رنين" عزلته أو نوعية يأسه".

فليس من المفاجيء ان يتمرد الشاب ضد وجهة النظر هذه في الحياة والادب. فحتى اولئك الروائيين، الذين سبق أن ظهروا في طليعة الفكر الطليعي، قد فضلوا، الى حد ما، ان لايتخذوا موقفا إزاء تحديات عالم ما بعد الحرب. فريكس وارنر، مثلاً، وبعد أن قدم تجريباً كافكويماً في رواية

”المطار” -١٩٤١- قد عاد في رواية ”القيصر الشاب” -١٩٥٨- الى رواية تاريخية. وفي بعض الحالات، أصبحت الثلاثينيات ذاتها نوعاً من المكان الخيالي المثالي الذي ينظر اليه بمثل ذلك الحنين الذي إستلهمه أغاني الطفولة في عصر الملك ادورد لدى العديد من روائي الحساسية. فرواية كرسنوفر أشرود مثلاً ”العالم عند المساء” -١٩٥٤- هي دليل على ذلك. وعلى الرغم من ان رواية ألدوس هسلكي ”القرد والجمهرة” -١٩٤٩- تستشرف عالم مستقبل تدمره الحرب النووية فهي في الواقع سلسلة من الفقرات التي تدلل على أطروحة قد تبدلت قليلاً بمرور السنين. فبينما نجد أن الرواية ”زيارة ثانية للعالم الجديد الشجاع” هي مايتضمنه عنوانها نجد أن رواية جورج أوريل ”١٩٨٤” الصادرة عام ١٩٨٤ التي أثارت كثيراً من الحماسة عند طبعها، هي كما يتضح الان بالتأكيد، مقترنة بحمي الحرب الباردة فالكتابة مستهلكة ومترهلة اذا ماقورنت بكتابات مؤلفاته المبكرة فالنبرة عصابية والشخصيات متخشبة.

إن مأزق اولئك الذين استمروا منذ الثلاثينيات يمكن الترميز له بصورة رائعة برواية إيفلين و ”محاكمة جلبرت بنفولد” -١٩٥٧-. ففي الفصل الاول الموسوم ”صورة الفنان في منتصف العمر” يتبين لنا أن قليلاً من العاطفة قد بقى لرجال أمثال السيد بنفولد بعد تحيزات قاسية قليلة: ”كانت ميوله القوية سلبية فقد كان يمقت الفن التشكيلي وبيكاسو والحمام الشمسي والجاز وفي الواقع كل ماكان يجري في زمانه.

فالمحنة الضئيلة التي كانت تاتيه من مؤسسته الدينية في شكل إحسان كانت تعبت فيه الازدراء وتحيله الى الضجر. لم يكن يتمنى الشر لأحد لكنه كان ينظر الى العالم بأمعان فوجده مسطحاً مثل خارطة الا عندما تقتحمه مشاعر شخصية متعجرفة فيخرج من نقطة مراقبته المترفعة ليصدم بقنينة نبيذ رديئة او بغريب وقح أو بخطأ في النمو.”

ثمة نقطة أخرى ينبغي الإشارة إليها بهذا الصدد وهي إنه قد مؤكداً، بشكل متزايد، أن القليل من تجريب العشرينات والثلاثينيات قد أثمر. فبأستثناء صموئيل بكيث (الذي يمكن ان يعد في نطاق ضيق ضمن هذه الطبيعة، بوصفه ينتمي أساساً الى الرواية الفرنسية) لا يوجد ثمة ورقة لجيمز جويس وتبدو "يقظة فينغان" - ١٩٣٩ - نهاية مسدودة بقدر مايتعلق الامر بالرواية الانكليزية بينما كانت رواية فرجينيا وولف الاخيرة "مابين الفصول" ١٩٤١ تطبيقاً لتقنيات ووجهات نظر لها علاقة ضئيلة بالمناخ الوجداني للمرحلة الزمنية كما ان التحدي الاكثر جذرية الذي مثله د. هـ. لورنس قد ظل دونما إستجابة.

وعلى اية حال، فقد كان هنالك أحد روائئي الثلاثينيات الذي كيف نفسه، دونما اية خسارة في قوته، الى عالم هذا الجانب من الحرب، ذلكم هوغراهام غرين. ويكون هنا من الضروري فقط توكيد أن الاحساس بالمشهد المعاصر الذي يشكل رواياته المبكرة، لم يفارقه على الرغم من انه يمكن المحاجة أن قمة انجازاته تعلم برواية "لب المسألة" - ١٩٤٨ - . إن احساس غرين باللحظة الآنية هو ليس مسألة ميل للتفضيل الصحفي المجرّد أو إلتقاط للتعبير الصحيح، بل هو إستجابة أعمق تتخلل أسلوب كل رواية وشخصياتها. وهكذا فإن مناخ زمن الحرب في لندن في رواية "نهاية القضية" - ١٩٥١ - حاضر في مخيلة القارئ بطريقة أكثر أساسية، لنقل، من رواية اليزابيث باوين "حرارة النهار" - ١٩٤٩ - . وبطريقة مماثلة فإن الحرب الباردة، بسياقها الخاص المتعلق بالحرب الهندو صينية في رواية "الأمريكي الهاديء" - ١٩٥٥ - يتم تشبعها في نسيج الرواية بطريقة تستدعي هيئة السياسة والشخصية والخلفية في رواية جوزيف كونراد "تحت أعين غريبة".

وهناك روائي آخر يجب ان يذكر ضمن هذه المجموعة، على الرغم من أنه ينتمي الى تصنيف آخر، هو وندهام لويس الذي طبع رواية "قداس

الطفولة" - ١٩٢٨- إذ أن مسلسلته "مونسري غاي" و "المهرجان المهلك" - اللتين يفترض فيهما ان تشكلا مع الرواية غير الكاملة "محاكاة الانسان" مسلسلة تحت عنوان "العصر الانساني حتى عام ١٩٥٥. وقد طبع لويس أعمالاً روائية أخرى بعد الحرب أيضاً منها روايته "الملعون ذاتياً" ومجموعته من القصص القصيرة. الا ان تاريخ نشر "قداس الطفولة" له بعض الدلالة، لأن وندهام لويس ينتمي حقاً الى المزاج العنيف للعشرينيات. أن رؤيته للمجتمع الانساني في رسمه كما في فئة الروائي تمثل تفجر الغضب الذي اعقب الحرب العالمية الاولى. كانت الرواية تشاؤمية ومدمرة الى حد كبير ومصاغة، بقدر مايتعلق الامر بالمسلسل الروائي، بروحية الحكاية الخرافية اكثر من روحية الرواية الواقعية وتفسدها إستطردت طويلة وفجاجة في التقنية.

ولكنها، في الوقت ذاته تشكل رؤيا موحدة ودينامية لإنسان القرن العشرين وإهتمامه بوصفه عضواً في حضارة جماهيرية وبوصفه ضحية ومشاركاً في عصر الآلة. وقد ظل لويس يحمل المفهوم ذاته دونما تراخ في الهدف الى مرحلة ماوراء الثلاثينيات. الا انه كان هنالك تطور قليل في وجهات نظر لويس الاساسية، والتي كان معظمها قد إتضح مبكراً "تار".

ومن أكثر روائي المجموعة الثانية غرابة الروائية ايفي كومبتن - بيربينت. فهي، للوهلة الاولى، تصدم المرء بوصفها غريبة الاطوار على غرار رونالد فربانك. فهي من ذلك النمط من الكتاب الذين يميلون لاجتذاب الاهتمام المشوه للجماعة. فمادتها - هي بشكل غريب لا يمكن وصفها، بأنها بشكل خاص، إنتقائية، الا انها تكاد تتعلق بشكل حصري بمجتمع الطبقة الوسطى العلوي للمرحلة الادوردية وهي صريحة في هذا:

"إني لا اشعر بأني امتلك أية معرفة عضوية أبعد من عام ١٩١٠. ويتعين علي أن لا أكتب عن الازمنة اللاحقة بما يكفي من الثقة أو الادراك".^٢

واضافة الى ذلك، فإن معالجتها للعالم الأدواردي هي نقيض للطبيين. فهي لا تعد وصف الاشخاص أو المشاهد أمراً أساسياً في الرواية، فهي تقول "انه ليس لعب بالالفاظ، فهو يتعلق بكائنات تخيلية وحيواتها"³، وهي تدير حركاتها الميلودرامية العالمية كلياً بوساطة حوارات مؤسلبية. إن هذا العرض الموجز يوحي باعتبارين واضحين: اولاً أن ايفي كومبتن - بيرنيت واضحة فيما تفعل في ذهنها ولماذا تفعل ذلك، وثانياً إنها بعملها هذا تكون قد فرضت على نفسها مجموعة من التقاليد التي يمكن للمرء ان يعدها معرقة كلياً. وهي فعلاً تحد من افقها، ولكنه الافق الذي تريده، وهي المحدودية التي تعرف وتقبل بها بوضوح والتي تمنحها القوة. فالعالم الروائي الذي تقدمه ثابت بقوانينه الخاصة في الوجود ومعقوليته. وهذا الثبات والاكتفاء الذاتي يغريان المرء بمقارنتها بجين أوستن. فقد كانت تمتلك ذكاءً أصيلاً - وهو أمر يتميز عن الاناقة والزخرفة الاسلوبية- نابعاً من تقويم نقدي، ولكن إنساني لمعايير تقييم إبداعي وتؤكد المقارنة بالطبع بشكل مباشر الاختلافات. فقد كانت جين أوستن تكتب عن طريقة في الحياة كانت حاضرة وحقيقة مستقرة: كانت روايتها أكثر عمقاً وأكثر حيوية، وكان حسها الساخر مشعاً، وهي خاصة تعويضية تفتقدها ايفي كومبتن - بيرنيت. فهي لم تكن تبني، بتعمد، مجموعة من التقاليد: بل كانت تنبع من بيئة كانت هي مشاركة فعالة فيها. اما ايفي كومبتن - بيرنيت - من الجهة الاخرى - فهي لكي تنجز تأثيراتها تجد نفسها مرغمة على عزل شخصياتها داخل خلفية كانت قد إندثرت تواء. فهي قد تكون محقة عندما تقول بأن علاقتها الخاصة "عضوية"، إلا أن نجاحها، هو الى حد كبير، في عدم واقعتها التاريخية، بقدر ما يتعلق الامر بقراءتها - وهي طبعا فنيا واقعية بما فيه الكفاية ضمن نطاق كل رواية - ويمدها البيت الريفي - عادة في تسعينيات القرن التاسع عشر في الحقيقة بمختبر يجعلها قادرة على أن تنفذ ملاحظاتها

على السلوك الانساني. وهي تبين ذلك في معرض مناقشة مخصصة لبيان أن الناس اليوم، بسبب النطاق الواسع الذي تجري فيه حياتهم هم اقل "فردية" من أسلافهم، فهم كما تقول قد: "يكونون أفضل ويلحقون أذى اقل، ولكنهم يمثلون اهتماما اقل بوصفهم موضوعاً للدراسة. تخيلوا ونستن تشرشل، رجلا غير متعلم وغير مدرب، بمعنى من المعاني، ومن ثم يحاصر داخل حياة معزولة في مجتمع ضيق، وفكروا بما يمكن أن يحدث، وما يمكن أن يحدث في حالة كهذه".

لقد كان إغراء التسلط أحد اهتماماتها الرئيسية حقا. ولكي تؤثر ذلك فقط وضعت هذه السلطة داخل دفيئة إستنبات للفترة الادواردية، وللعائلة البطرياركية - للسلطة الابوية-. وهنا أيضا، فهي تختلف عن جين أوستن، لأنها تمتلك إهتماما ضئيلا بالعلاقات الانسانية الاعتيادية، أو بالحب الرومانسي، وعالمها ضيق، وهو بالنتيجة اكثر كآبة. ومعظم رواياتها عن طغاة منزليين: أحيانا رجال كما في روايات "البيت ورب اسرته" - ١٩٣٥ "وأباء واطفال" ١٩٤٢ و "وصيف ووصيفة" ١٩٤٧ وفي بعض الاحيان تكون الطاغية المتسلطة إمراة، كما هو الحال في روايتي "بنات وأبناء" ١٩٣٧ و "الاكبر سناً والافضل" ١٩٤٤.

وتعتمد الحكات، عادة في حلولها، على ذروات عنيفة، أما بالارتكاب الفعلي للجريمة، أو بالكشف عن هيكل عظمي في خزانة . وتتضمن الجرائم سفاح القربى في رواية "اخوة وأخوات" ١٩٢٩ وقتل الام في رواية "رجال وزوجات" ١٩٣١ او سرقات متنوعة والزنا في رواية "ظلام ونهار" ١٩٥١ او محاولة انتحار في رواية "الحاضر والماضي" ١٩٥٣. فهنا نجد إهتماما بالعنف، يمكن أن يتحول لدى كاتب أقل أهمية، الى نزعة حسية مثيرة مرضية أو الى مسخرة غير واعية. وهي تنجو من هذين الاحتمالين بثقة لمساتها وبالحرية الكاملة من النزعة العاطفية المائعة في نظرتها للطبيعة

الانسانية. فهي تقول: "أعتقد أن هناك علامات بأن أشياء غريبة تحدث، على الرغم من انها لا تقع. أعتقد أن العديد منا سيمرض اذا ما واجهه اغراء، وأشك في ان بعضنا يصاب فعلا بمثل هذا المرض."° وعندما انتقدت - فيما يتعلق برواية "الاكبر سنا والافضل" على أساس أنها غالباً ما تسمح للشرب بالنجاح حاجت بأن كامل وجهة نظرها تتمثل في أن الشر غالباً ما لا يعاقب، "وهذا هو السبب فان من الطبيعي أن يكون هناك أحساس بالذنب إزاء ذلك. فعندما يكون هناك احتمال لمعاقبة الشر، فأن أكثرنا سوف يجذبه".٦.

إن ذلك لا يعنى أن هناك غياباً للقيم الانسانية في أعمالها: أن غياب الميوعة العاطفية هو في الواقع ضمان لوجودها. وهي، شأنها شأن جين أوستن، ليست لديها أوهاام عن الطبيعة البشرية، وهي لا تختلق مسلمات مقنعة أو تفكيراً دالاً على رغبات معينة، وهي ممثلة لا تثق بالتعميمات - الاخلاقية. إلا أن تعاطفا وتفهما لضحايا الشر الانساني - وبضمنهم فاعلي الشر- ينبثق، دون أن يخطئه المرء من ركامات ونسيج الحوارات الاصطلاحية ومن التوترات التي تخلقها. وقد يكون من المدهش أن روائية تكتب باستمرار عن عصر مندثر تستطيع أن تجتذب أتباعا في عالم ما بعد الحرب. ولكن الحداثة، طبعاً، ليست مسألة تفاصيل سطحية. إنها تنتمي الى عمق الاستجابة ونوعيتها التي يبديها كاتب ما تجاه المجتمع الذي يعيش فيه. واذا ما كانت مثل هذه الاشياء حاضرة فليس من المهم، قطعاً، الحقبة الحقيقية التي تجري فيها الحكاية الخرافية. أن معظم العواطف الانسانية التي تتعامل بها ايفي كومبتن - برنيت لا تنتمي الى عصر او مجتمع محدد، على الرغم من أن بعضها له، حقاً، علاقة خاصة بعواطف مكتسبة، وهي في التقاطها لها إنما، في الواقع، تفعل ذلك بإدراك كامل للعالم الحديث. فهي غالباً ما تكتب عن شخصيات أدوارية، ولكنها سوف تكتب

شيئاً مختلفاً تماماً اذا ما كانت تعيش بين تلك الشخصيات. وليس بوسع المرء الشك، مثلاً، في انها تعي، حتى ولو بصورة غير مباشرة، المناخ الثقافي الذي يشمل أبسن ودستويفسكي وفرويد. ان إنتصارها قد يكون أمراً مشكوكاً فيه، ويعتمد، كما هو الحال، على تقوية مجموعة غريبة، نوعاً ما، من التقاليد وعلى الدقة المتبادلة للاسلبة اللفظية. وربما كانت هناك في رواية "أم وابن" ١٩٥٥، علامات الى انها كانت تصغي الى النقاد الذين حثوها لكي تكون أكثر شفقة. ويعتقد بأنها سوف ترفض مثل هذه الالتماسات، لأن الاسترخاء قد يكون فاجعة. وفي إطار هذه المحدودية التي إستطاعت بها ترسيخ مكانتها يمكن أن تعد ذلك إنتصاراً. فهي واحدة من كتاب قلائل احرزوا الشهرة منذ الحرب، العالمية الثانية والذين يستطيع المرء ان يذكرهم الى جانب روائيي الماضي الكبار دون إحساس كبير بالتناقض.

ويمكن ان يعد هارتلي أحد هؤلاء الروائيين الآخرين فهو، بإعتبار معين، أقل أصالة من أيفي كومبتن - برنيت بقدر ما يتعلق الأمر بما بذمته من دين لروائيين امثال هنري جيمز، وهو امر يبدو أكثر وضوحاً، وقد يصبح أحياناً تطفلاً فعندما يفتر الالهام الى ومضات الاسلوب الجيمزية (لوليم جيمز)، كما هو الحال في هذه القطعة من "اصدقائي" الاشرار عام ١٩٥١: "لو كنت تحبينني"، قال ذلك كولم كأنه يسمو بأفكارها، "لصدقتيني". الا انه كان قد وضع العربة قبل الحصان. فلو انها صدقته، فقد احبته. إن مراجعة لرواية ل. ب. هارتلي الاولى سيمونيتا بيركنز" ١٩٢٥ في مجلة "أجندة الادب" قد قومت بشكل دقيق مؤهلاته: الاسلوب البارد المشرق، الذكاء الصارم، والتمرن الثاقب والانيق والرقيق على "موقف" معين، ووجهة النظر الساخرة والشاملة. انها أدوات لها محدوديتها، كما لها فضالها. فهي تخدم بشكل أفضل - شأنه شأن أيفي كومبتن - برنيت-

عندما يباعد بينه وبين شخصياته. فروايته "الروبيان وشقائق النعمان" ١٩٤٤ التي هي الجزء الاول من ثلاثية موضوعة ضمن خلفية منتج ساحلي غربي عند منعطف القرن، بإستذكار جميل للطفولة، وقد كتبت بصياغة، منتقاة. ان يميزها عن توضيفات الطفولة التي يقوم بها معظم معاصريه هو انه في الحقيقة لا توجد فيها تشويهاً عاطفية متطرفة. فعلى الرغم من الاسلوب المتعدد الالوجه بعدوية، بايحاءاته باللوحات المائية الانكليزية، فان المشهد متموضع بمتانة، كما ان عواطف الشخصيات وسلوكها مرتبطة بشكل مباشر وحسي بالمشهد. والمقياس الذي يبني مدى تمكنه من مادته هو ان المرء يتقبل العلاقة الرمزية بين الروبيان وشقائق النعمان، بوصفها تمثيلاً للعلاقة بين أوستاس الرقيق، ونوعاً ما، اللامبالي، واخته الحيوية المتسلطة هلدا، بنفس الروح الساخرة والعاطفية التي قدمت بها.

اما رواية السماء السادسة ١٩٤٦ وهي الرواية الثانية من الثلاثية، فليست ناجحة بقدر الرواية السابقة. فالقراءة توحى كأن المؤلف يعدها مجرد أرض قذرة يعوزها التنظيم لتمشية آلية الحكمة التي لم يكن مهتماً بها، ولكنه قدمها لتكون معبراً الى الرواية الثالثة من المسلسل الروائي "أوستاس وهدلا" التي اكتشفت أخيراً الطبيعة الكامنة للعلاقة بين أخ واخت، حيث يصل بها الى نتيجهتها المأساوية، والتي يقرر فيها أوستاس أن يختفي من الحياة لكي يحرر أخته من هذه الرابطة. والرواية عمل مؤثر حقاً، وهي موضوعة لم يتناولها إلا قلة من الروائيين الانكليز. إلا أن هارتلي التقطها بيسر وأسلوب مدهش أعسر مما يبدو للوهلة الاولى. فهو يستطيع ان يحقق العمق والمتانة معاً. إن ادراك أوستاس التدريجي للموقف، وفهمه المفاجيء لهذه العواطف التي تعتمل داخل أخته، وذبول روحه امام ذلك: هذه كلها تشكل بعض أكثر المشاهد تأثيراً في الفن الروائي الانكليزي المعاصر.

وعندما يجازف خارج نطاق التجربة التي يعرفها جيداً لا تكون النتائج سعيدة دائماً. فرواية "الزورق" ١٩٤٩ مثلاً هي رواية طويلة، وبالنسبة الى هارتلي، مضطربة لدرجة تبعث. على الدهشة فالشخصيات خارج نطاق المؤلف الخاص غير مقدمة. فالنماذج السفلى تبدو، في الغالب، شخصيات مضحكة، والذروة، أيضاً ومخططة، ورمزية الزورق تنثال عبر صوت احد الشخصيات.

"لقد كانت رغبة الموت. لم يكن بوسعه مواجهة الحياة الحديثة وكان الزورق، بطريقة ما. طريقاً للخلاص من ذلك: رمزا للسلام المطلق حيث لا يستطيع أي كان ان يصل إليه."

ونشعر في بعض الروايات بأن هارتلي كان مدركاً لهذا النفور من "مواجهة الحياة الحديثة." وهذا لون من الانضباط الشخصي الذي يرغم عليه للتصدي لوجه من هذه الحياة التي تبدو له مقبلة، والتي لم يكن بميسوره تمثلها بصورة إعتيادية. فالعالم السينمائي في "أصدقائي الاشرار" وضواحي المدينة في رواية "أمرأة كاملة" ١٩٥٥، على الرغم من كون الاخيرة دراسة رقيقة في العلاقات الشخصية، والتبدلات في النظام الطبقي في رواية "المرتزق" -١٩٥٧- التي تكون أكثر رواياته تخطيطاً، هذه كلها أمثلة على ذلك. بينما تجده في رواية "العدالة الوجهية" ١٩٦١ يجرب ضمن العالم الفنطازي (الاستيهامي) للرواية العلمية.

أما اكثر رواياته توفيقاً منذ ثلاثيته فهي رواية "الوسيط" ١٩٥٣ التي تتموضع في المرحلة ذاتها وتصور بشيء من الحسية في التفاصيل. فالغلام (ليو) الذي يجهل ما يتضمنه عمله بوصفه وسيطاً بين حبيبين، يمثل بطريقة ما، شخصية أوستاس في الروايات المبكرة، لأنه السبب الوحيد للجيشان العاطفي الذي يبدو فيه أضعف من أن يحتمله. فهو، بكلماته التي يستخدمها بعد سنوات عندما يستعيد التجارب التي أفسدت

حياته بكاملها: "كان جاهلاً عالم العواطف، جاهلاً لغتها، لكنه كان مرغماً على الاصغاء لها". والرواية لا تمتلك الثقة التامة التي نجدها في روايتي "لروبيان وشقائق النعمان" و "أوستاس وهلدا"، إلا أن اضطراب العواطف، والصيف الطويل الحار الذي تعيش من خلاله الشخصيات يتم ايصالها بحيوية وحسية. وهنا، وكما في كل عمله، هناك إهتمام عميق بمشاكل التعصب الاخلاقي واهتمام طارئ بالقيم الانسانية والمتحضرة التي تجعل بالامكان وضعه، معاً، بين معاصريه على ضوء التقاليد التي يمثلها هنري جيمز.

لم يكن كل من ايفي كومبتن - برنيت ول. ب هارتلي، على الرغم من الحيوية التي حملتها خارج الثلاثينيات، فيما ظل عدد من معاصريه مشلولاً، لم يكونا على تماس بمشهد مابعد الحرب بالطريقة المباشرة ذاتها، مثل أنتوني باول وس ب سنو، اللذين اكدا انهما مؤرخان لزمانهما. رواية أنتوني باول الاولى "رجال المسار" ١٩٣١ كانت هجاءً ضد نمطية عالم الموضة والازياء والفنون، شبيهة بطريقة أيفلين وو. ولم يبدأ إلا عام ١٩١٥ عندما أصدر رواية "قضايا التربية" عندما شرع بكتابة مسلسله الروائي "موسيقا الزمن". والروايات الاخرى في السلسلة هي "سوق المشتري" ١٩٥٢، "عالم التقبل" ١٩٥٥ "مطعم كازنونا الصيني" ١٩٦٠، "والمعذبون" ١٩٦٢. والعنوان الشامل يستدعي المقارنة مع بروست. وقد يكون ذلك من سوء الحظ، لأنه يخدم ليؤشر حقيقة أن القضية تظهر تماثلاً ضئلاً في طريقة التصميم أو النسق البنائي. والاسلوبى غير الملائم لهروب قاسية، وهو بالتأكيد غير ملائم لتماثلات موسيقية. إنه وسيط لانفجارات وصفية قصيرة، ولضربات مفاجئة من الرؤية ورسم الشخصيات، وهو أكثر ما يكون عناية بالتخطيطات القلمية والاستعارة والحكمة من عنايتها بابرار الكشف البطيء للموضوع (أو الثيمة). إلا أنه

يمتلك نوعاً من الحيوية والتماسك المفرطين (يذكرنا في بعض الاحيان برواية الدوس هكسلي "الاصفر النحاسي". وعلى الرغم من أن الكثير من فضاء العالم الذي توصل اليه لا يمكن أن يفهمه القراء بدون إشارات مساعدة أو كلمة سر، حيث تتبع قيم اللياقة الانسانية بطريقة لا يمكن التوفيق بينها - إلا انه عالم تخيلي مصنوع. ويحقق س. ب سنو جهداً أكثر تصميمياً من أي من الروائيين (باستثناء غرييم غرين) الذين يعدون مواكبين للأحداث. إن مسحة الحقب الجديدة ما بعد الحرب والنخبة التي نشأت منذ الحرب أمر لافت للنظر وانجاز متين. ولقد جرى فحص هذه المعالجة في موطن آخر. وما يجب أن يقال هنا إنه على الرغم من السلطات المهمة لفئة المثقفين والتنظيم الذي تكشف عنه بقية رواياته الطويلة التي تتخذ عنوانها من اولى روايات السلسلة "غرباء واخوة" المطبوعة عام ١٩٤٠ - فان هذه الروايات ليست أنية بالمعنى التخيلي المتمثل في أعمال غرييم غرين. فالروائي قد يذهب الى مدى أبعد، الا انه لا يتعمق فالملامح الخارجية للعالم المعاصر حاضرة، الا أننا ندرکها أكثر من ان نستوعبها، عن طريق الذكاء أكثر من الحواس. وغالباً ما نجد دقائق صراع من اجل السلطة تعويضاً عن التحديات العاطفية والتخيلية. وعلى الرغم من حداثة الثيمات (الموضوعات)، فإن س. ب سنو لم يخلق أيضاً تقنية جديدة لتجسيد ذلك، وهو غالباً ما كان يتبنى آلية نمط رواية ترولوب الخادعة وأسلوبه. إضافة الى ذلك فانه خال من أي شي له صلة بالشعر، لدرجة أننا في بعض الاحيان لانستطيع أن نقاوم الاحساس بأنه قد شرع بالكتابة بوصفها عملية تفكير تلوية (تالية) *afterthought*. وهناك حقاً شيء من ملحمة *jeudesprit* ليونيل ترلنغ التي تخيل فيها س. ي. ينو مع مجموعة من الشخصيات البارزة في ناديه اللندني، فيدفعه حافز لتحدي كتابة روايات، لمجرد إظهار ان ذلك يمكن فعله^٨ وطبعاً، فانه اذ يقوم، بذلك فإنما يفعل ذلك ببراعة ملحوظة.

فالروائيون ايفي كومبتن - بيرنيت و. ل. ب هارتلي وانتوني باول و س. ب سنو هم ذوو مستويات مختلفة من الانجاز، قد برزوا بنجاح في عالم هذا الجانب من الحرب، ولهم قيمتهم في هذا المجال. ولا يمكن ان يعد أي منهم، على كل حال، نقطة متنامية في الرواية الانكليزية. والكاتب الوحيد، ضمن هذه المجموعة، الذي يجعل المرء يحس بتمكن حقيقي متين لقوى جديدة هو جويس كيري. ويكمن مصدر ذلك، الى حد ما، في شخصية كيري الخاصة التي كانت قوية وعنيفة: عنيفة، بمعنى أنها انطوت على جوهر صلب من الكبرياء، لا يمكن له ان يذوب أبداً داخل شفقة ذاتية أو تبرير ذاتي وهو، في الحقيقة، عكس ذلك الطراز من العنف الذي نجده لدى بعض الكتاب الامريكيين أمثال همنغواي، وبعض الشباب الغاضبين، والذي هو، في الواقع، عبارة عن عاطفية متطرفة مقلوبة وخوف من الاحساس العميق. ويشعر المرء ان كيري لم يكن يخشى شيئاً، وان شجاعته الشخصية قد إنتقلت الى شخصياته. فشخصية سارة في رواية "المندهشة" ١٩٤١ وشخصيته غولي جمسن في رواية "فم الحصان" ١٩٤٤، وشخصية نينا في رواية "سجينة الرقة" ١٩٥٢، تمتلك شيئاً من الشجاعة البسيطة التي نجدها في روايات جوزيف كونراد. إن المصدر الاخر لقوته يكمن في انه كان قادراً على العودة الى التقليد القديم للرواية الانكليزية بطريقة اكثر راديكالية من أي معاصريه. إنه يعود، اكثر من ذلك، بنوع من البهجة، كأنه يفجر ينبوعاً يهب الحياة. ثمة علامات، في أعماله، تشير الى تأثره بجيمز جويس - على سبيل المثال في استخدامه للمونولوج الداخلي - وربما أيضاً بفرجينيا وولف ودورثي رجارلسن، إلا أن ارتباطه، كان معظمه، بالتقليد الانكليزي الذي يمثله الروائيون الكبار امثال جوزيف كونراد وجورج اليوت وامتداد للتقاليد البروتستانتية والانجيلية التي تمر عبر ديفو عودة الى بنيان. لقد كانت روايات جويس كيري، المبكرة باستثناء رواية "زاوية القلعة" ١٩٣٨ - تعتمد تجاربه بوصفه ادارياً في نيجريا وقد كانت روايته

الاولى أشبه ما تكون بإعادة كتابة لرواية "إنقاذ أيسا" -١٩٣٢- الا أن أفضل روايات هذه المجموعة هي رواية "السيد جونسن" -١٩٣٩- وهي قصة حياة محزنة لموظف أفريقي تروى بروح من الفكاهة والتعاطف، وتكشف قوة تمثل رغبات شخصياته ومصائرهما التي تمثل أحد أكبر عناصر قوته. إن الموضوعية ذاتها واضحة في رواياته عن الاطفال، وبشكل خاص روايته "جارلي هو حبيبي" ١٩٤٠ التي تدور في مجمع للاطفال الفقراء يخلى الى قرية في (ديفون شاير) في بداية الحرب. ان اعمال كيري الرئيسية الاولى تتضمن ثلاثيتين -على الرغم من أن كل رواية مستقلة عن الاخرى- فالثلاثية الاولى تتكون من روايات "نفسها كانت المندھشة" ١٩٤١ و "أن تكون حاجاً" ١٩٤٢ و "فم الحصان" ١٩٤٤.

وقد كان هدف الروائي الاساس الظاهري هو التعامل مع تاريخ انكلترا من خلال أعين أنكليزية، في خلال السنوات الستين الماضية^٩. وكان يكمن هدف مماثل وراء الثلاثية الثانية التي ضمت روايات "سجينة الرقة" ١٩٥٢ و "باستثناء الرب" ١٩٥٣، و "لا مزيد من الشرف" ١٩٥٥.

وهناك الكثير من التاريخ، بالمعنى السياسي، في الثلاثية الثانية، اذ نجد ان إحدى الشخصيات المركزية هي شخصية "جستر نيمو" وهو سياسي راديكالي (متحرر) من اصل عمالي وذي تربية غير إمتثالية، يصبح رئيساً للوزراء خلال الحرب العالمية الاولى ورجل دولة لاحقاً، ويرتبط عمله بمعتقدات هادئة لدرجة يصعب تذكر انها بحث حقيقي في السيرة.

ففي كلا الثلاثيتين يتم التعبير بتفاصيل حيوية وحسية عن نبض العمليات التاريخية، والتحسس بالتغيير التدريجي داخل البيئة الاجتماعية، وتفاعل الاحداث السياسية مع المصائر الفردية، والاجتماعية، وعن التحولات العميقة في الاخلاقية العامة والفردية، مع

ما يرافقها من تغيرات مصاحبة في الازياء والتعبير والاعراف. وبهذا الاعتبار وحده فان روايات كبرى تشكل انجازاً متميزاً. الا أننا لا نجد في اعمال كيري طراز رواية الاطروحة Roman a thesa فجميع القضايا يتم التعبير عنها من خلال مصائر أفراد كاملي التجسد ولا يوجد أي من ذلك الشحوب في الحياة التخيلية والعاطفية التي تفسد معظم المحاولات المعاصرة الاخرى في التقاط تاريخ عصرنا. ولهذا، وعلى الرغم من الحضور الشامل للضمير البروتستانتي في هذه الروايات، فنحن لا نجد أنفسنا امام نتائج أخلاقية سهلة. ففي قراءة رواية "نفسها كانت المندھشة" يكون تعاطفنا كلياً مع سارة. الا اننا في الرواية التالية: "ان تكون حاجاً" - والعنوان مأخوذ من احدي ترنيمات (بنيان) - نرغم، سواء أرغبنا في ذلك ام لا، على الدخول في عملية تقويم فعالة ومتعاطفة للقوى التي تشكل شخصية رجل القانون البروتستانتي (ولجر). وتتشابه هذه الحالة مع الثلاثية الثانية. فلا رواية "سجينة الرقة" ولا رواية "باستثناء الرب" تستنفدان إمكانات الاحساس بالذنب والتعاطف المنطوية على دراسة شخصية جيستر نيمو. أما الجزء الاخير فإنه يستخلص إستجابات أخلاقية جديدة تتضمن حتى رؤية جديدة في عالم النفاق الاجتماعي. ان تاثير ذلك في القارئ، هو تاثير فعال ومطلوب معاً. وعلى اية حال، فمع قدرات كيري على تحديد دوره كاتباً قصصياً - وهو يحقق ذلك بشمول أكبر مما يفعل جويس في "يقظة فنيغان" - فإن الاحكام متضمنة بشكل حتمي. وربما نجد هنا ما يجعل رواياته تنطوي على عيوب. وفي المطاف الاخير فإننا مطالبون بالاختيار بين اولئك الذين هم أساساً منافقون، وأولئك الذين هم أساساً خارج القوانين والاعراف المقبولة، وهناك تنويعات قليلة بين الحالتين. إن تعاطف المرء يتجه بشكل حتمي نحو ضحايا التبرير الاخلاقي البروتستانتي، لانهم يمثلون بشكل واضح الحياة. الا أن كيري يميل الى تضخيم عدم تلاؤمهم مع العالم. فعندما

نراقب، على سبيل المثال، (غولي جمسن) في رواية "فم الحصان" وهو يحاول بسذاجة ان يخدع الشرطي الذي كان يستجوبه عن موت سارة، او (نينيا) وهي تكافح عبثاً فخ (جيستر نيمو)، نحس بأن المفاضلة تقف بقوة ضد الضحايا. وعلى الرغم من القوة والسخرية اللتين تنسم بها اعمال كيري - وليس بوسعنا هنا في مثل هذا الحيز، الا ان نلفت النظر الى حقيقة أن كيري - هو واحد من الكتاب الساخرين المرموقين في هذا القرن - نجد حزناً في هذه الكتب - وهو ما نجده احياناً لدى جورج اليوت - ينحدر الى إحساس يئس بالمصير الفاشل. وليس معنى ذلك أن الضحايا يحتجون: فإن شجاعتهم تظل صافية، وربما ما كان يعنيه كيري هو انه على الرغم من أن قوى التقاليد والاعراف سوف تكون دائماً أقوى من الابرياء، فان هناك أيضاً إحساساً بأن الضحايا غير قادرين على الانتصار.

ان جيمس كيري اذن هو أحد الروائيين القلائل الذين ظهروا منذ الحرب، والذين إستجابوا حقاً الى الحركات العريضة للتاريخ المعاصر. إلا أن مجموعة الروائيين الشباب يعملون بادنى الانجاز، وضمن هذا العقد، لدى بعض - وليس جميع - أفراد ما بعد الحرب وقد استخدم مصطلح "الشباب الغاضب" الذي شاع بعد تقديم مسرحية جون أوزبورن "أنظر الى الورا بغضب" في قاعة المسرح الملكي في أيار ١٩٥٦، للإشارة الى كتاب ذوي مواهب متباينة. الا ان هذا التعبير يدل على وجهة نظر ذهنية يشترك فيها الجميع، على الرغم من أن (كينيث ألسوب) في كتابه الصغير الحي "العقد الغاضب" قد أوحى لنا تعبير الغاضب تسمية مغلوطة:

"أعتقد أن اكثر الكلمات دقة، والمعبرة عن هذه الروح الجديدة التي عمت في خلال، الخمسينيات، هي كلمة المعارضين. فهؤلاء الادباء، وبدرجات متباينة، ولأسباب متباينة، معارضون. اني استخدم هذه الكلمة مفضلاً اياها على كلمة منشقين، لان ذلك ينطوي على تحالف منظم منفصل عن

المؤسسة، بينما توجي كلمة معارض بمعنى اكثر تلويهاً - يشير الى الاختلاف مع مشاعر أغلبهم وآرائهم^{١٠}.

أن هذا التمييز، هو بالتأكيد تمييز صائب. لان هؤلاء الكتاب لا يعارضون بذلك النوع من الغضب المقترن بـ(د. هـ. لورنس) او بـ(وندهام لويس) في هذا القرن، او ذلك الغضب المقترن بهجائي القرن الثامن عشر الكبار أمثال سويفت وبوب، أو ذلك الغضب المقترن بالمتمردين الاجتماعيين الاليزابيثيين أمثال (ناش) -الذين يمتلكون بعض الشبه به- لأن ما تتضمنه هذه الحالات إما مجموعة من المراجع الاخلاقية التي يؤمن بها بوله او خلفية، مجتمع وثقافة ما زالا يمتلكان دينامية إيجابية.

وعلى أية حال فإن حس "المعارضة" يقترن بظروف لصيقة بمرحلة ما بعد الحرب، وقبل كل شيء بالفراغ الذي تركه انهيار كتاب الثلاثينيات الذين وصفهم كنيث ألسوب بأنهم "كتاب الجيل الادبي القديم"^{١١}. وقد حقق الشباب الغاضب، حقاً، هنا خدمة لا يمكن التقليل من شأنها.

أن طعم التحرر من الوهم الثقافي مثلاً يلتقطه كنجسلي أميس في رواية "جم المحظوظ" ١٩٥٤، وبشكل خاص في تلك المقاطع التي تعرض "النشاط الاكاديمي" والثقافة الزائفة التي ترافقه في الغالب، وبشكل ملحوظ في المشاهد الفكاهية التي تصف الأمسية الموسيقية للأستاذ ويلج، والمحاضرة العامة لجم دكسن عن "انكلترا السعيدة". ويستغور أميس أنماطاً أخرى من النفاق الجمالي في روايته "ذلك الاحساس القلق" ١٩٥٥، و"أنا احب ذلك هنا ١٩٥٨. إن التحرر من الوهم السياسي لمتقفي ما بعد الحرب قد أنتج لدى منظم هؤلاء الكتاب نوعاً من الاشتراكية المنتقاة تم التعبير عنها بنجاح أقل في روايات أميس. الا أن جون وين في روايته الشطارية "أهبط بسرعة" التي ظهرت قبل بضعة أشهر من رواية "جم المحظوظ" قد وضع يده على أحد الوجوه المهمة لهذا الموقف: الرغبة في

الوقوف على مبعدة من المجتمع، وفي الوقت نفسه، محاولة إيجاد موطئ قدم ملائم فيه، شريطة أن لا يحمل المرء أي "التزام"، كما بين ذلك لنا (جارلز لملي) في نهاية الرواية: "الحياد: لقد وجدته أخيراً. الحرب القائمة بين نفسه والمجتمع قد انتهت الآن الى أنسحابه" إن جانباً آخر من انهيار الوهم السياسي ينعكس تماما في رواية جون براين "غرفة الأعالي" ١٩٥٧، ان يقدم (جو لامبتن) بوصفه نتاجاً للثورة الاقتصادية الجريئة لدولة الرفاه العام التي برغم أنها ضمنت درجة من الامان وفرصة للتقدم الا انها لم تقدم أية دينامية سياسية حقيقية فلا حوافز تقف ما وراء المتطلبات المادية. والقانون الاخلاقي يلخصه التعبير القائل: "انا بخير يا جاك".

ونجد صورة أعمق للحالة الذهنية هذه التي تؤثر في العلاقة بين عامل المصنع ورفاقه من جهة وبين "هم" الذين يستخدمونهم ورجال الدولة من جهة أخرى، في رواية ألن سيليتو "ليلة السبت وصباح الاحد" ١٩٥٨. وعلى أية حال فعندما يخفق هؤلاء الروائيون في الغالب في الوصول الى المستوى الذي يمثله كتاب الماضي الكبار، وبعض أولئك الذين درسناهم توا فلا يعود ذلك الى طبيعة موضوعاتهم، التي هي طبعاً موضوعات صالحة تماما للرواية، وإنما يكمن في إخفاقهم وتمكنهم الفني. فهم في الغالب ملتزمون عاطفياً للغاية إزاء القيم السلبية التي يبحثون للتعبير عنها. ان وجهات نظرهم إزدواجية، ونتيجة لذلك فإن شخصياتهم ومواقفهم ليست دائماً كاملة التحقق. فهم في ردود أفعالهم إزاء المؤسسة الثقافية، يقومون أحياناً بتلطيف الحالة. فالروائي كنجلبي أميس مثلاً يحاول أن يلتقط الشخصيات التي تحتج على موزارت "البذيء" وكل تلك الكنائس والمتاحف والصالات "المتعفنة"، ولكن من جهة اخرى يقف موقفاً مختلفاً عندما يماهي نفسه بهذه الشخصيات. ان الاتجاه العام للروايات

يفعل ذلك تماما. فالروائي كنجسلي أميس عند مراجعته لكتاب كولن ولسن "اللامنتمي" -١٩٥٦- في صحيفة "السبكتاتور" يصف كتابا أمثال كيركجارد ونيتشه ودودستويفسكي وبلوك بوصفهم من تلك الشخصيات التي كنت تعتقد انهم مخجلون أو انهم غير مقروئين -وإذ كنت مثلي- فهم ممن لم يسمع بهم أحد. إن المرء يفترض، بوصف السيد اميس محاضراً جامعياً، أنه محير، إلا أن التضمين الذي ينطوي عليه ذلك، يبدو في اعتبارهم التعليم شيئاً يجب على المرء أن يحس بالخزي منه.

إن ضغط القوى ذاتها التي يعارضها "الشباب الغاضب" يساعد أيضاً على اضعاف إستقلالهم الابداعي. ففي إعتبرات عديدة، يكونون حقاً، متورطين مع المؤسسة في نوع من التكامل. إن المرء يشعر بأنهم انما يصفقون الابواب ليس لتحطيمها، ولكن بأمل واثق، بأنهم اذا ما خلقوا ضجة كافية فانه سوف يسمح لهم بالدخول. لقد كان عقد الخمسينيات، في الواقع، عقداً شجع فيه إضطراب القيم الافكار الادبية والاعلان الذاتي، وبيانات عن العبقرية الذاتية.

لقد كان هناك أيضاً هبوط في الخاصية النوعية للكتابة. فالعديد من الروايات كانت تنطوي على عيوب أسلوبية وبنائية كانت تعد قبل عشرين عاماً بمثابة دليل على غياب المهارة، أو انها تعبير عن كسل محض. والحقيقة ان هذه العيوب تستثمر أحيانا بتعمد لإعطاء ثقافة مضادة إذ ان إنطباع جاك النبيل قلما يحسن الامور. ففي حالة كنجسلي اميس نجد أن المحتوى السياسي الضئيل المتمثل في رواية "جم المحفوظ" يدخل عنق الزجاجة. ففي هذه الرواية، وفي رواية "ذلك الاحساس القلق" تتراكم المشاهد الصلبة الساخرة التي تقرا لا مثل المعارضات الناجحة لـ (جيروم ك جيروم) و (ب ج ودهاوس). فرواية "أنا احبها هنا" غالباً ما ترد الى مزح رخيصة، كما أن الجزء الاعظم من رواية "إنتق فتاة مثلك" ١٩٦٠

مفككة الاسلوب ومضطربة او سلبية في النبذة. لقد أوحى (جون وين)، بشكل مبهم، أن مركز بؤرة رواية "أهبط بسرعة" يتعلق بشيء له علاقة بالطيبة^{١٢}، لكن من المؤكد، أن ذلك لم يكن من الضروري تفسيره. فما يجعل رواية ما جيدة حقاً هو ذلك الصوغ الدقيق للقضايا الاخلاقية في صيغ حسية. وعلى الرغم من أن رواية "أهبط بسرعة" تنطوي على بعض المقاطع الناجحة في الوصف الواقعي بطريقة ارنولد بينت، على سبيل المثال المشاهد التي تصف مسكن (روزا) العمالي فإنها لا تنجح على هذا المستوى الجاد، وهذا الامر ينطبق ايضا على رواية "العيش في الحاضر" ١٩٥٥. والحقيقة أن (جون وين) بشعوره أن من الضروري، في مثل هذه الحالة، أن يفسر ايضا عما كان ذلك، يوحى بأنه نفسه كانت لديه شكوكه. فرواية "المتنافسون" - ١٩٥٨ - لا تؤشر تقدماً حقيقياً ويشوهها اسلوب مفكك، يستخدم سواء اكانت الشخصية أو الموقف يتطلب ذلك ام لا. وفي المجموعة القصصية "نكل وقصص أخرى" ١٩٦٠ فقط نجد علامات موهبة ترقى الى مصاف العمل الصعب للسيطرة والتمكن الابداعيين.

إن اخطاء (جون وين) في روايته "غرفة الاعالي" أقل سطوعاً على الرغم من ان الرواية تشوهها نزعة عاطفية متطرفة وسنتمتالية. أن تعليقها على ما وصفه رجادو هوغارت بـ "البربرية المتألفة" للعصر كان يمكن تاشيرها اذا ما اقيمت بشمول اكبر. ان شخصية (جولامبتن)، من الجهة الاخرى، مخلوقة بنجاح أكبر من كثير من "الابطال الجدد": فعلى الاقل نستطيع أن نرى في ذهنه الجوهر الضئيل من الحساسية الاخلاقية الكامنة وراء الهشاشة. كما أن روح البحث يتم الكشف عنها، لا مجرد تقريرها. أن اكثر هذه الشخصيات تحققاً من هؤلاء الابطال، هو على أية حال اكثرهم تماسكاً في خلفيته، بأهدافها الكامنة، هو (آرثر سيتون) في رواية ألن سيليتو "ليلة السبت وصباح الاحد"، على الرغم من أننا هنا نجد اخطاء

جلية في التقنية والتكوين، كما هو الحال مثلا في لقطات الاسترجاع للحياة العسكرية.

وعلى اية حال، فبعد ان قيل ما قيل من نقد، تظل حقيقة ان افضل الروايات ضمن هذه المجموعة هي تلك التي تمتلك طاقة حيوية في احياء التضاد مع كتاب "الشمعدان والشراب" وانها قد عكست بنجاح بعض أوجه مزاج الخمسينيات.

هناك طبعاً روايات أخرى ضمن النوع ذاته، ولكنها في أغلبها تتجنب تحديد موقف. وعلى اية حال فان السخط على المجتمع لا يمكن أن يمد ما يكفي من الزخم لتغذية أمر مهم كالمدرسة الادبية. فروايتا ايريس مردوخ المبكرتان "تحت الشبكة" ١٩٥٤ و "هرب من الساحر" ١٩٥٦ هما، الى حد ما، تنتمي الى هذا النوع. ومع أن ايريس مردوخ لا تكتب دونما إخفاقات مريعة أسلوبيا، كتلك التي نجدها لدى بعض الروائيين الذين مر ذكرهم فانها لا تمتلك حيويتهم وتبدو مترددة في الطريق الذي يجب أن تمارس فيه موهبتها. إن رواية "قلعة الرمل" ١٩٥٧ التي تقدم أيضاً مواهب سردية عبقرية كانت إستقراراً "انكليزياً" خالصاً للمثلث الازلي. كما نجد إستذكارات ذات نبرة متقنة وغياب لاية عاطفة حقيقية في الفلم البريطاني المشهور "مقابلة قصيرة". وتوجد أيضاً محاولات للارتفاع بمستوى المناخ عن طريق الوقائع الرمزية، مثل الظهورات المفاجئة للعجر في نقاط حاسمة في القصة، لدرجة لم يكن فيها بوسع حتى توماس هاردي، ان يحقق فيها دائماً مثل هذا النجاح. وفي رواية ايريس مردوخ التالية "الجرس" ١٩٥٨ نجد أن تسارع السرد وبراعة الحكمة - وهما بحد ذاتيهما مثيران بما فيه الكفاية - يمكن النظر اليهما بعيدا عن الثيمات والشخصيات التي تميل الى ان تكون عديمة اللون، لذا فان نهاية الرواية تبدو ضبابية، وتصبح الترميزية في مثل هذه الحالة مثقلة بالاحتمالات واحيانا متنافرة.

في هذا المسح الموجز، وبالضرورة الناقص للرواية الانكليزية المعاصرة، يظل هناك كاتبان لهما مكانتهما ولا يمكن لهما أن يخضعا تحت أي من المجموعات الرئيسية الأخرى، الأول منهما هو (لورنس دريل) الذي احرز شهرة مرموقة في الداخل والخارج، وبشكل خاص منه صدور "الرباعية الاسكدرانية"^{١٣} ومن اليسير تبرير شعبيته في القارة الاوربية، لان عمله يمتلك عناصر شبه باعمال بروست وموسيل ومان، وايضا شبيهة باعمال روائيين انكليزيين استقبلا بترحاب من النقاد الاوربيين، واحيانا وسط حيرة أقرانهم الانكليز، ونعني بهما الدوس هكسلي وجارلس مورغان.

كانت مقارنة (دريل) التقنية في هذه الروايات الاربع مقارنة أصلية فهو لم يعد هذه الرواية بمثابة سلسلة يكمل بعضها بعضا بالمعنى الاعتيادي، كما يخبرنا هو في المقدمة التي كتبها لرواية "بالثازار"، ولكن بوصفها شقيقات، تنهض، لا على الزمن المستمر، كما هو الحال لدى بروست وجويس، ولكن على أساس "نسبية القضية". يبدو ذلك في المظهر انعطافاً تجريبياً مثيراً، الا انه على مستوى الممارسة قد تضمن كثيرا من التكرار وبعض الوسائل غير المتقنة مثل تبادل الرسائل الطويلة، واليوميات المشفوعة بتعليقات راوي اللحظة ذاتها، قد لا يكون ذلك مهما اذا تم التعبير عن رؤية تخيلية جديدة لتفاعل الزمان والمكان او تحقيق رؤية جديدة للمصير الانساني. ولكن من الصعب، في ضوء ذلك، كيف يستطيع منهج (دريل) أن يعد اكثر اصالة من عمل جويس كيري في ثلاثيته. ليس هناك ادنى شك طبعا في تالق تاثيرات (دريل): فهناك العاب نارية لغوية رائعة وتحقيق لوحدة إنطباعية في النبذة. إن شك المرء الاساسي هو فيما إذا كانت القيم الانسانية المطروحة جديدة بكل هذه البراعة المبدولة. ان تظل الشخصيات، في غالب الاحايين، سطوحا مسطحة، وقد حفرت فوقها،

بإسراف زخرفي غريب، انواع الايماءات والاعداد والالوان كافة. فهي لا تصبح شخصيات ثلاثية الابعاد، لسبب بسيط هو انه لا يوجد فيض من التعاطف فيما بينها أو في الحقيقة بينهما وبين القارئ. واطافة الى ذلك، فهناك فجوة مقلقة بين الاراء والمعارف المنسوبة للشخصيات وبين سلوكها الحقيقي. والاكثر من ذلك فان الاراء نفسها، عند إختبارها، اذا ما تجردنا من التأثير الذي يتركه تقديمها، لا يمكن النظر إليها بوصفها أصلية. وهذا واضح مثلاً في تقديم شخصية (بيراسواردن) التي يفترض فيها ان تكون ممثلة لشخصية روائي كبير. الا أن الدليل الوحيد الذي يقدم لنا هو مجموعة من الاحكام المحايدة غير المكترثة، وبعض المعلومات، ولكن العقيمة فلسفياً - والتي تذكر برواية ألدوس هكسلي "الاصفر النحاسي"، بيد أن ما نراه على مستوى الفعل، هو انه بالكاد يحقق مستوى مؤثراً من النضج. فليس ثمة ما يقنعنا بأنه يمتلك المقومات، والاستجابة تجاه الحياة او الشخصية (كما يقنعنا كيري مثلاً بشخصية غولي جومن، الذي كان ساذجاً بالرغم من تعاملاته الدنيوية) التي تخلق اي فنان مهما كان.

يعرض (دريل) كثيراً من الطاقة في "لرباعية الاسكندرانية"، لكنها في الغالب تكاد تكون طاقة عقلية، لا يمكن لها أن تقارن بذلك التعاطف الخيالي العميق والواسع النطاق الذي يفترض توفره في الرواية العظيمة في أي عصر.

ان القيم الانسانية في رواياته باهتة ومهتزة: ان توحى الروايات، ظاهرياً، بتحليل "الحب"، لكن أين هي تلك الامثلة للعلاقات الانسانية العميقة التي تستطيع وحدها ان تدعم الدعوى؟ إن مظاهر الرقة تكاد تقتصر كلياً على الذهن أو السلوك الجنسي المنفصل عن الحب، بأي معنى من معاني الكلمة، واذا ما كانت هناك قضية "جنس في الذهن". فهي هنا.

ويبدو أنه لا يوجد سبب قويم لتكييف الحكم الذي أصدره ف.ر. ليفيز بصد
رواية لورنس دريل المبكرة" الكتاب الاسود ١٩٣٨:
"أن الروحية التي قدمت لنا، أثرت بوصفها رغبة في أن نقوم -بتعبير
لورنس- بالتغوط على الحياة"^{١٤}.

اما الروائي الاخر الذي ينبغي ان يذكر فهو اكثر وعداً لمستقبل الرواية
الانكليزية. وربما يعد (أنغس ولسن) هو الهجاء الحي الاصيل الوحيد، اذا ما
اخذنا كلمة هجاء بمعناها الحقيقي بوصفها نقدا للمجتمع مقترنا بقيم
اخلاقية ايجابية. وهو ايضا معاصر كلياً، بمعنى انه يمنحنا صورة حيوية
متميزة لبعض أوجه المجتمع الذي نعيش فيه. وهو ايضا الروائي الوحيد
منذ كيري الذي غامر بمعالجة الحبكة المعقدة والخلفية ذات الاطار
الواسع بطريقة (دكنز). وعلى الرغم من سحره فإن النتائج التي يقدمها
تكون غير متوازنة.

لقد كان الهجاء في بعض قصصه القصيرة "الطاقم الخطأ" ١٩٤٦ و
"دود - ياله من جيب" ١٩٥٢ يكتسب نبرة حادة عالية. وعلى الرغم من انه
كان يمتلك عينين هجائيتين تجاه الازياء والموضة والتعابير الوجيهة،
وأذناً مرهفة للتعابير الإجتماعية فانه يستعيض عن ذلك بفهم أعمق،
وخاصة اذا ماجرى ذلك خارج البيئات التي يعرفها شخصياً. ان
شخصياته العالمية مثلاً هي شخصيات كاريكاتيرية ذات اسماء مضحكة
تقدم بروح الرعاية والاحتضان السيدة "سالاد" وحفيدها (فن) في رواية
"وجهات نظر أنكلو - سكسونية" ١٩٥٦ مثلاً. أما نساؤه فقلما يمتلكن
الاقناع ما لم يكن مريضات عصابياً بطريقة او بأخرى كما هو الحال
بالنسبة الى شخصيته (إيلا سندن) في رواية "الشوكران وما بعده" ١٩٥٢
وبطلة رواية "السيدة إليوت في منتصف العمر" ١٩٥٨. ان إنشغاله بقوى
الشر في المجتمع يورطه أحياناً في ميلودراما غير مقنعة، كما هو الحال

بالنسبة الى مكائد السيدة (كيوري) في رواية "الشوكران ومابعده". ومن الجانب الاخر فنحن مدركون لإنبثاق الشر في ذلك المشهد الجذاب في الرواية ذاتها اذ يطارد السيد (شيرمن ونتر) واصدقاؤه أحدهم الآخر حول (فاردون هول) وهم يطلقون صرخات صبيانية. وبطل الرواية (برنارد ساندن) صورة روائية متميزة، مفعمة بروية وتعاطف موضوعين، وهو احدى الشخصيات الممثلة لعصرنا، أي الانساني اللبرالي في الثلاثينيات الذي يواصل البكاء في عالم معاد ليجد أن القيم التي بدت له مرة مطلقة، قد فقدت قوتها الى الابد، في العلم الخارجي أو في حياته الداخلية.

ويكاد يحقق جيرالد مدلتن في رواية "وجهات نظر أنكلو - سكسونية" نجاحاً مماثلاً بوصفه إنموذجاً للخلق المتعاطف: أستاذ تاريخ العصور الوسطى السابق اللامع الذي لم ينجز حتى الوعد المدرسي للدراسة التي بدأ الان يشك بقيمتها العامة.. إنه فشل عمره ستون عاماً، وبمثل ذلك النوع المضجر من الفشل بإحساس من الضمير وتثير الخلفية الاكاديمية، التي هي تفصيلية بشكل ملحوظ وتدعم باضاعات سردية، القبول الكامل بالأهمية الاخلاقية المطروحة في معرض (ملفام) من اجل الوجود الروحي لجيرالد، ومن اجل رفعة عالم الدراسة الاكاديمية، وما يتضمنه ذلك من رفعة العالم العريض الذي وراءه.

والروائي (أنغس ولسن) في حقيقة الامر. احد روائيين ما بعد الحرب القلائل الذين يمكن أن يقال عنه بأنه قد قدم مساهمة مهمة للتقاليد العظيمة للرواية الانكليزية.

وهذا لا يعني انه لا يوجد روائيون آخرون. ان هذا المسح قد حاول ان يوضح بعض الاتجاهات الاساسية في رواية ما بعد الحرب مع إشارة الى الاسماء التي ترد، بشكل طبيعي، الى الذهن. ومن بين الاسماء التي حذفت إسم دوريس لسنغ - التي تعد دراستها عن الحياة الافريقية والعلاقات

الانسانية ثاقبة ومفعمة بالحساسية والتي تعد قصتها القصيرة "يوم مات ستالين" واحدة من اكثر القصص التي كتبت منذ الحرب سخرية. ووليم غولدنج - حذف هو الاخر المعروف بحكايته الخرافية الخيالية للوضع البشري في عصرنا. ولم تكن لدينا أية محاولة لتضمين بعض كتاب الكومونولث المهمين أمثال (نادين غوردنيمير) و (باتريك وايت) و (ف. ر. نيبول).

وقد واصل أيضاً عدد من الكتاب الاكثر سناً، منهم (رجارد هيوز) (ستورم جيمز) و(اوليفيا ماننغ) إنتاج الروايات التي قد تبدو إستعادة للحياة الماضية والتي تكون أكثر اهمية من تلك الروايات التي احتلت العناوين الرئيسية. كما ان ذلك لايعني ان أيا من الروائيين الذين جئنا على ذكرهم في هذه المقالة قد "اكتملوا"، فحيثما توجد الموهبة الاصلية، هناك دائماً امكان لتطورات ومفاجآت جديدة. وبينما تظل حقيقة ان إنجاز مابعد الحرب لا يعادل انجاز السنوات المبكرة من القرن، فهناك على الاقل دليل على أن الرواية الانكليزية، ليست بالتأكيد ذات طاقة ناضبة^{١٥}.

هوامش الفصل الخامس:

١. "هورايزن" -الافق- (مجلة) العدد (٢٠) كانون الاول ١٩٤٩ - كانون الثاني ١٩٥٠.
٢. مقتبس من قبل روبرت ليديل في "رويات. - كومبتن - بيرنيت" لندن ١٩٥٥، ص ٢٣.
٣. ٤. ٥. ٦. المصدر ص ٨٧، ٢٢، ٣٦، ٣٦.
٧. نحو معايير نقدية: مختارات من أجندة الادب الحديث - ١٩٢٥ - ١٩٢٧، تحرير ف. ر. ليفيز (لندن، ١٩٣٣ ص ٦١، ٦٣).
٨. "الرواية حية ام ميتة" ضمن مجموعة من الفيوجتفز (الهاربون) ليونيل ترلنج لندن ١٩٥٧.

٩. الرواية منذ ١٩٣٩ هنري ريد (المعهد البريطاني لندن ١٩٤٦، ص٢٨).
١٠. العقد الغاضب: مسح للثورة الثقافية في الخمسينيات "كينيث السوب لندن" ص٩.
- ١١- المصدر السابق.
١٢. "على امتداد الحبل المشدود" جون وين في "تصريحات" لندن ١٩٥٧.
١٣. "جونستن" لندن ١٩٥٧ "بالتأزر" ١٩٥٨ "مونتوليف" ١٩٥٨ و "كليا" ١٩٦٠.
١٤. "التقليد العظيم" ف رليفين (لندن ١٩٤٨) ص٣٦.
١٥. هذه المقالة لاتعالج الروايات المطبوعة منذ عام ١٩٦٢ عن:
The pelican Gulde to English The modern age 7 edited y Borisford
Penguin Book London P 475. 495.

بناء المشهد الروائي

ليون سرميليان

ما القصة؟

دونما محاولة تقديم تعريف شكلي، قد نقول بأن القصة هي تمثيل متماسك لتجربة عاطفية دالة، او هي سلسلة من التجارب المترابطة منظمة في كل متكامل. ان كاتب الرواية يعيد خلق الاحداث التي قد تكون خارجية أو ذهنية او حقيقية، وهذه الاحداث هي تجارب عاطفية بالنسبة للناس المشتبكين بها.

وبتعبير اكثر درامية، القصة هي محاكاة لحدث: حدث واحد، مكتمل بذاته. وما نعنيه بالحدث الكامل، على الاقل بالنسبة للرواية، ليس هو بالضرورة الجواب النهائي للمشكلة العاطفية او الحل للصراع، إلا ان الحدث يجب ان يكون مكتملاً بما يكفي للكشف عن الحقيقة الكامنة في القصة. والمهم هنا هو الكشف.

يبدأ الكاتب من اللاتناسق الذي يسود الحياة، ويقوم بإختراله الى مستوى من التناسق، قبل ان يكون قادراً على إعادة خلقه بالكلمات. ثم يقوم الكاتب بعد ذلك بمحاكاة إعادة ترتيب الحياة، وليس الحياة ذاتها التي هي من الاتساع والاضطراب لدرجة لاتحد. ولذا لا يمكن عرض الحياة في كامل تعقيدها اللامحدود. وصورة الحياة في الرواية، كما نعلم جميعاً، هي صورة منتقاة. وحتى الحادثة العرضية، لا يمكن لها ان تعرض بكامل

شمولها. إذ أن أمراً كهذا سيؤدي الى خلق صورة مضطربة وغير مترابطة. ويستطيع الكاتب ان يعيد خلق جزء صغير جداً فقط من الحياة. وفي الرواية يمثل الجزء الكل - انها صورة رمزية: استعارة.

ان الكاتب ينقي مادته الخام ليكتشف من المعدن المتألق فيها: انه يبعد ما هو عرضي وغير مهم فيها، ويحتفظ فقط بما هو اساسي لتحقيق غرضه. وان ما يثير الكاتب اكثر، ليس التجربة ذاتها، بقدر ما تثيره دلالتها. وعندما ننظر الى الرواية بوصفها فن الكشف، قد نقر ضمناً بأن القصة الحقيقية هي معنى الحدث.

ان لا تناسق الحياة قد يكون جزءاً من تناسق اسمى. في الرواية او القصة القصيرة، وفي المسرحية والقصيدة ايضاً يصبح ذلك تناسقاً. وبهذه الصورة، يتغلب الكاتب، بدرجة ما، على محدودية الحياة البشرية وعدم اكتمالها. ان القارئ يستمتع، تخيلياً، بهذه الاحداث المعاد خلقها، والتي تكون حدثت حقاً. وبهذا المعنى تصبح القصة تاريخياً، رغم انها من غير الضروري ان تكون ذات انتظام تاريخي. وقد تكون القصة محتملة الوقوع، او قد تكون تاريخاً مفترضاً - رغم انه ليس تاريخاً غير محتمل الوقوع:

أي أنه يجب ان يكون مقنعاً. وقد تكون القصة مزيجاً من الاثنين: الواقعي والممكن او المحتمل، كما هو الحال غالباً في معظم الروايات الواقعية اليوم. ويبحث الكاتب الواعي عن معان خفية في الأحداث الانسانية، ويبني قصصه حولها. ان حرية المخيلة هذه التي يتمتع بها الكاتب هي احدى خصائص الرواية التي تميزها عن التاريخ ولكن في القصة الجيدة لا يقوم الخيال بالتعسف على الواقع، وانما يستند الى الواقع: فالامر ليس اختراعاً طائشاً.

الكاتب قادر على التعميم والشمولية، انه، نفسه، وبطبيعته ضرب من الشخصيات الشمولية. وانطلاقاً من موروث عريق، فإن الكاتب اليوم

يتصرف بوصفه ناطقاً بأسم جماعته، وطبقته وامته، وفي الواقع باسم الجنس البشري ككل. وقد يكون الكاتب رائياً كالنبي.

ان المعرفة التي يمتلكها قد تكون خارج قدرات الانسان الاعتيادي. فهو يمتلك نوعاً من الحدس وعن طريق بصيرته في الطبيعة البشرية وقدرته على تحويلها الى صيغ لفظية، يوسع الكاتب التجربة الحياتية للقارئ، ويمنحنا نمطاً من المعرفة التي يستطيع وحده ان يمنحها لنا. ان رواية عظيمة مثل "مدام بوفاري" او "الحرب والسلام" او "يوليس" هي وثيقة انسانية متفردة تعيد خلق طريقة ما في الحياة. ولا يستطيع عالم الاجتماع او عالم النفس او المؤرخ ان يفعل مثل ذلك. ومهما تكن فردية الكاتب وذاتويته، وخاصة عندما يعيش في برج عاجي، فانه يظل هدفاً اجتماعياً عن طريق المحاكاة .

عندما نقول بان الكتابة الابداعية لا يمكن ان تعلم، فانما نعني ان المرء لا يستطيع ان يتعلم كيفية الكتابة من الكتب والمقالات، ما لم يكن يمتلك المؤهلات المحسوسة للكاتب الموهوب، ورؤية داخلية موحدة وبراعة في المحاكاة ورغبة عارمة في الكلمات. ولكن بالإمكان تعلم الشيء الكثير من الكتب. على الكاتب ان يدرب نفسه ويصبح تلميذاً دائماً لأساتذة صنعته. ان هدف هذا الكتاب هو ان يجعل مهنة الكاتب -اذا كان ممكناً أسهل- بعض الشيء وهو موجه الى الكاتب الذي يمتلك مواهب تعبيرية وتخيلية، ويهدف الى ان يكون بمثابة مقدمة في شعرية الرواية. وقد يؤكد هذا الكتاب جدواه بالنسبة للقارئ الاعتيادي ولطالب الادب الذي يرغب في الحصول على فهم، من الداخل، للرواية، من وجهة نظر الكاتب. يمتلك الكاتب الحقيقي مساً من الجنون في تكوينه. انه منتش ومتحمس حقيقي، ويمكن ان نقول بأنه ملهم. ومثل هذا الكاتب لا يعرف دائماً انه يمتلك حساسية خاصة تجاه اللغة، وهو ثمل بالكلمات. إلا أنه قلما يصبح وسيطاً

سلبياً للآلهة كما يرى افلاطون. وفي الادب فان الجنون غير المنضبط هو جنون، اما الجنون المنضبط فهو عبقرية. التكنيك يعني الانضباط والمعيارية. الجنون لا يمكن ان يعلم، بينما هو معياري، قابل للتعلم. هذا الكتاب يتناول ما هو معياري. قد نعد الكتاب جواباً شجاعاً ومستكشفاً يرود أرضاً ضبابية، وهو يستطيع ببصيرته الثاقبة ورؤياه الداخلية ان يشق طريقه خلال الضباب الذي يضيع فيه معظم الرجال، ولذا يقتفي الآخرون خطاه. ولكن حتى الكاتب لا يستطيع ان يقطع شوطاً بعيداً. كلنا، في الواقع، نشق طريقنا خلال ضباب شديد. الرواية لا يمكن ان تكون محاكاة صافية بشكل كامل. فنحن نتعامل مع المعدل الواسطي، مع خلق الابهام، لان الحقيقة ذاتها، تظل بعيدة عن تناول أيدينا عندما نحاول ان نعبر عنها بالكلمات. من عدم التناسق الى التناسق (الحبكة)، ومن التعدد الى الوحدة، من الخاص الى العام (الثيمة) والعودة ثانية الى الخاص (خلال القرائن الحسية)، من المادة الى الشكل: هذه باختصار، على ما يبدو، العملية الخلاقة او الابداعية في الرواية. ان القصة الجيدة تمثل واقعاً اكبر منها. فلو كان الامر، مثلاً، يتعلق بصراع رجل وامرأة في سبيل السعادة، او من اجل البقاء الكامل فان الكاتب يجد معنى شمولياً في صراعهما. وفي اللحظة التي يفعل فيها ذلك يكون قد حصل على قصة. ان هذا المعنى هو فكرة ممسحة ومنبذية وحسية ومرئية وقابلة للتوصيل.

في الرواية، لا تكون الفكرة مفهوماً مجرداً، كما قد يكون ذلك في الفلسفة ولكنها صورة محسوسة حية للحياة. ان هذه الفكرة تعرف للكاتب موضوعه ومادته. فهو يعرف من خلال فكرته ما يود ان يعبر عنه بالدقة. إلا أن هذه المعرفة قد تبقى لا واعيه، وربما قد لا يستطيع ان يفسرها حتى لنفسه. ان فكرة جديدة قد تكون هي نقطة البداية في كتابتنا للرواية. الا انها تمثل فقط بداية عملية معقدة. ان الفكرة الجيدة بحد ذاتها لا يمكن

لها ان تصنع قصة جيدة علينا ان نتقبل المبدأ القديم (كما اشار اليه افلاطون وارسطو) بان الفن هو محاكاة imitation وقد نستخدم المصطلح الكلاسيكي mimesis. فالكاتب هو ممثل صامت على مسرح الحياة، انه ممثل، والتمثيل جنون آخر. ان كل انسان يستمتع بالمحاكاة المحكمة البارعة. والاطفال ماكرون كبار. ويظل الكاتب، غالباً طفلاً في اعماقه ويرى الاشياء، وكأنه يراها للوهلة الاولى. ان هذا هو ما يخلق الشعر في الكتابة. المحاكاة الكاشفة: هذا هو سر الكتابة أهذه محاكاة جيدة؟ اهي صادقة؟ اهي مقنعة؟ هذا السؤال الأول الذي يتبادر الى الذهن عند الحكم على قصة ما، او عند كتابة قصة. ان كل كاتب يقوم بإعادة خلق ما يراه، عن طريق الكلمات. وهناك طرق مختلفة للرؤية. ان الكاتب الصادق يستطيع ان يقدم وجهة نظره الخاصة للعالم. واذا ما كانت هذه تمثله حقاً، فان من المحتمل ان تكون شيئاً جديداً ومختلفاً عن العالم. يستطيع الكاتب ان يعبر عن رؤاه، ويقدم لنا محاكاة لواقعه الداخلي الخاص او لتهويماته المجنحة. يستطيع الكاتب ان يكون واقعياً، بل قد يكون حتى سريالياً. وبامكانه ان يكتب "رواية جديدة" كما تسمى في فرنسا، أو قصصاً رمزية مثل فرانز كافكا. قد يكتب الكاتب رواية خيال علمي او رواية وجودية. وقد يمزج الطبيعة بالرمزية وقد يلجأ الى الواقعية الاشتراكية. وفي كل حال، عليه أن يخلق اشكاله الخاصة. وكل رواية جيدة أو قصة قصيرة هي تجربة ناجحة في التكنيك. ان الكاتب منغمس في كفاح مستمر ضد الفوضى، إنه يقاتل دائماً عبر الضباب لكي يجعل معناه واضحاً. وكما عبر عن ذلك (مارك شورر) في مقالته الذائعة الصيت "التكنيك بوصفه كشافاً" فان الشكل والمضمون، التكنيك والموضوع هما شيء واحد. "ان الحديث عن المضمون بهذه الصورة لا يعني الكلام عن الفن أبداً وإنما عن التجربة. ان الفرق بين المضمون والتجربة، وبين المضمون المتحقق والفن هو التكنيك".

ان معنى القصة يختلف من قارئ لآخر، فهو لا يكمن كلياً في القصة ذاتها. وربما لا يوجد عمل روائي يقدم، بالضبط القصة ذاتها لقارئين. فكل قارئ يرى شيئاً مغايراً فيها وبالذات ما يستطيع، هو نفسه، ان يراه. ان هذه التنويعات في استجابة القارئ قد تكون كبيرة جداً، لدرجة ان قصة ما قد تبدو لشخص ما عديمة المعنى، بينما تبدو لشخص آخر كبيرة المعنى.

المشهد يعيد خلق حادثة فردية

توجد طريقتان في كتابة القصة: طريقة المشهد scene وطريقة الملخص summary والمشهد هو الطريقة الدرامية، والملخص هو الطريقة السردية. والرواية هي سرد درامي، لا هي بالمشهد كلياً ولا هي بالملخص كلياً، ولكنها مشهد وملخص. ولو كانت كلها مشهداً، فإنها سوف تصبح مسرحية، واذما كانت كلها ملخصاً، فانها سوف تصبح موجزا مختصراً اكثر منها قصة.

المشهد عبارة عن فعل محدد - حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان، او اي قطع في استمرارية الزمن. ان المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات، حادثة عرضية، منفردة، او مشهد منفرد حيوي ومباشر. المشهد هو العنصر الدرامي او المسرحي في الرواية، وفعل حاضر مستمر بالقدر الذي يستغرقه المشهد. يقوم المشهد بإعادة تقديم حركة الحياة. والحياة فعل وحركة. والمشهد، شأنه شأن الفلم السينمائي يقدم محاكاة متقنة لما يجري في الحياة اكثر مما يستطيع ان يقدمه الملخص. فالمشهد هو ليس تقرير الراوي عن الحياة، بل ان الحدث والتجربة ذاتهما هما اللذان يكتشفان امام عيني القارئ، وقد تلبس الممثلون بالفعل. ان الخاصية التصويرية للقصة، وسلطتها، تعتمدان الى حد ما على المشهد.

وتكون مشاركة القارئ اكبر في حالة المشاهد. ان الرؤية اكثر واقعية واقناعا: انها ترينا الحدث. وبهذا يكون القارئ اكثر استعدادا للمشاركة في تجربة عاطفية. نحن نعيش مشهديا والحياة ذاتها هي درامية في طريقتها. يقدم لنا آرنست همنغواي في "الشمس تشرق احيانا ايضا" (روبرت كون ببضعة فقرات من الملخص يعقبها بمشهد: حادثة محددة تجري في ليلة ما بعد ان تناول (جاك بارنز) طعام العشاء مع كون وصديقه فرانسيس، ذهب بعدها الجميع الى (كافيه دي فرساي) لتناول القهوة. وهناك يكتشف الراوي، للمرة الاولى، وجهة نظر المرأة الشابة تجاه كون.

كان روبرت كون، عن طريق ابيه احد افراد واحدة من اغنى العائلات اليهودية في نيويورك، وعن طريق امه احد افراد واحدة من اعرق العائلات فيها. وفي المدرسة العسكرية، حيث تلقى دراسته الاعدادية في برنستن ولعب بشكل جيد ضمن منتخب كرة القدم، لم يشعر احد بالتميز العنصري، ولم يشعره احد ابدا بأنه كان يهوديا.

ولم يجد فرقا بينه وبين الاخرين الى ان ذهب الى برنستن. كان فتى لطيفا، ودودا، وخجولا للغاية، وجعله ذلك يحس بالمرارة. فحاول ان ينفس عن غضبه عن طريق الملاكمة وغادر برنستن بإحساس شخصي مؤلم وبأنف مفلطح وتزوج من اول فتاة كانت لطيفة معه. كان قد مر على زواجه خمس سنوات. انجب خلالها ثلاثة اطفال وخسر خلالها معظم الخمسين الف دولار التي تركها له ابوه. وكانت ميزانية الاسرة قد آلت خلال ذلك الى امه فتردت حالته العائلية وازدادت صعوبة تحت رحمة زوجة غنية. وحالما عزم على هجر زوجته، هجرته مع رسام منمنمات.

"كنا قد تبادلنا العديد من التحيات بعد تناول القهوة، وقلت بأني يجب ان اذهب. كان كون يتحدث عنا، كلانا، مقترحا ان نذهب سويا الى مكان ما في سفرة عطلة نهاية الاسبوع. كان يرغب في ان يخرج من المدينة

ويتمتع بفرض للمشي الكثير. اقترحت ان نأخذ الطائرة الى ستراسبورغ ونذهب مشيا الى اي مكان آخر في الالزاس.

"قالت اعرف فتاة في ستراسبورغ تستطيع ان تطلعنا على المدينة".

شخص ما ركلني تحت المائدة. ظننت ان ذلك كان عرضيا وواصلت حديثي: "مضى عليها عامان وهي تعرف كل ما ينبغي معرفته عن المدينة. انها فتاة رائعة".

ركلت مرة ثانية تحت المائدة، وعندما نظرت، وجدت فرانسيس فتاة روبرت وقد ارتفع ذقنها وازداد وجهها تصلبا.

اللغة "قلت" لماذا يجب ان نذهب الى ستراسبورغ؟ "نستطيع بدلا عن ذلك ان نذهب الى بروجوز او الى آردنز".

احس كون بالارتياح ثم ركل مرة اخرى. قلت وداعا ثم خرجت. قال كون بأنه يريد الذهاب لشراء صحيفة وانه سوف يسير معي حتى الزاوية "بحق السماء" قال لي "لماذا المحت الى تلك الفتاة في ستراسبورغ؟ الم تلاحظ فرانسيس؟".

"كلا، لماذا ينبغي علي ان افعل ذلك؟ واذا ما كنت اعرف فتاة امريكية تعيش في ستراسبورغ فما علاقة ذلك، بحق الجحيم بفرانسيس؟" ليس ثمة فرق ابداً. مهما تكن الفتاة. لم يكن بالامكان ان اذهب في هذه الحالة. هذا كل ما هناك".

ويحمل هذا المشهد ثقلا اكبر مع القارئ. هذه هي بالضبط الكلمات المحتملة التي نطق بها (جاك بارنز) و (روبرت كون). هذا هو الحدث الاصلي، كما وقع في باريس. والمشهد طبعاً لا يمكن ان يستمر دونما توقف. انه ينتهي حالما يبدا مشهد آخر. تحدث فيه القصة وفق تسلسل زمني معين. ان كل مشهد، بحد ذاته، هو حدث مستمر، الا ان مرور الزمن سيشكل توقفاً، وكذلك هو الحال بالنسبة لتغيير المكان. ان هذه التوقفات

تقلص، في الرواية الحديثة، الى الحد الأدنى، وامنحنا الكتاب الذين يعرفون انطباعاً بإستمرار الفعل الحاضر. ان ما يقال للقارئ من قبل المؤلف كالي العلم The Omniscient author قد يكون مضيئاً، لكنه لا يمكن ان يمتلك السلطة ذاتها، التي يمتلكها ما يراه بنفسه، بعينه: الرؤية هي تصديق. والقارئ يفضل الصورة الحية. انه يفضل منظرأ مباشراً للحدث وللشخصيات المشاركة في الفعل، دونما راو او دليل يتدخل بينه وبين ما يحدث، وهو لا يحبذ ان يفسر على رؤية الحدث خلال عيني شخص آخر. فالمشهد، في شكله الخالص، لا يحتاج الى راو، تماما مثلما أن الكاتب المسرحي ليس بحاجة الى ان يظهر على خشبة المسرح مع الممثلين. ومع خروج المؤلف، يتم التحقق من احتمالية الصدق. فالمشهد اذن يعد تقديم جوهر عملية الحياة بشكل واقعي. وكل مشهد فردي يمنحنا لقطة مقربة لفعل معين. والمشهد هو لحظة معينة منفردة في الحكمة، انه صورة درامية منفردة، وهذه الافعال المفردة معاً، تمنحنا حركة الفعل، ككل. ان الاتجاه الحديث يتمثل في كتابة القصة بوصفها سلسلة من الافعال المنفردة، مشهد اثر مشهد، وفي تقديم محاكاة درامية او سينمائية للحياة. يتبين لنا مشهد الممثلين وهم داخل الفعل. إلا أن بعض السرد، يختلط، عادة، بالمشهد، ونسمع صوت الراوي ايضا وهو يصف حركات المتكلمين او يقوم ببعض عناصر التوجيهات المسرحية Stage directions التي تسهم في المسرح، في توجيه الممثلين وابلاغهم دون ان تشكل جزءاً من الحوار. والمشهد في شكله الخالص، والخالي من التوجيهات المسرحية والتعليق يمحو صوت الراوي، ولا يبقى سوى صوت او اصوات الشخصية، تماما مثلما هو الحال في المسرحية. الامر يزيد من الايهام بالواقع. في المشهد ينقل عبء السرد الى الشخصيات ذاتها، وهي التي تقوم بالعمل، إنها هي التي تلتقط الكرة.

من المفيد، بالنسبة للكاتب، ان يفكر بقصته، بوصفها سلسلة من المشاهد، وان يقدم القصة بكاملها بصريا، بالقدر الذي تقدم فيه "اللقطات" في الفلم السينمائي.

ان المشهد هو عبارة عن لقطة مقربة (كلوس اب) للفعل، مصنوعة بكاميرا الكاتب وميكروفوناته، التخيليين وقد قربا نحو الممثلين، وهم يؤدون ادوارهم. وكما يحدث في الفلم السينمائي، فان المشهد يسجل حوارهم وكل تفصيل مهم في الفعل. انه يدون، ايضا عن طريق الفن الروائي، كلامهم غير الملفوظ، او مونولوجاتهم الداخلية.

إن افكار الشخصيات ومشاعرها تكون متضمنة ايضا. ويستطيع الكاتب، عن طريق تسليط الضوء على النقاط الضعيفة في قصته، كما يستطيع ان يرى بشكل أفضل العناصر المتنافرة، وغير المحتملة في القصة والتي قد تفلت من انتباهه بدون المشهد. ويجعل المشهد من الكاتب اول قارئ يلتقي حكايته. كما يمنحنا المشهد، اضافة الى ذلك الاحساس بواقعية مستديمة. هذا ويستغرق المشهد، على خشبة المسرح او على الشاشة السينمائية، زمنا لادائه يعادل الزمن الذي يستغرقه في الحياة الواقعية. ومثل هذا يمكن ان يحدث في الرواية. فعن طريق المشهد، نستطيع ان نقتنص ادق تفاصيل العملية الحياتية في تعاقبها الزمني. ويبين لنا المشهد كيف يجري ذلك، وليس مجرد تقديم النتيجة، بعد ان تكون قد حدثت، وبعد ان نكون قد اطلعنا على كيفية حدوث ذلك. وقد نحصل ايضا على جواب عن السؤال "كيف؟" ويسمح للقارئ بأن يستخلص استنتاجاته الخاصة من الفعل، بدلا من تقبل تفسيرات الكاتب له. عندما نشاهد فلما سينمائيا، سوف لن نقتنع بمجرد قراءة العناوين الفرعية، او سماع صوت الراوي وهو يشرح موضوع الفلم. نحن نرغب في رؤية الممثلين وهم يؤدون ادوارهم. فعلى سبيل المثال، قد نخبر القارئ بأن هناك رجلا، يعيش حياة هادئة ومحترمة،

لكنه يصاب فجأة بمرض عضال، فيزور العديد من المختصين. ويحاول ان يؤمن بأنه كان يتحسن في سبيله الى الشفاء من مرضه، لكنه في الواقع كان يزداد تدهورا وضعفا بينما تواصل عائلته حياتها الاعتيادية وهي منشغلة عنه بنشاطاتها الاجتماعية، غير مكترثة بمعاناته، ومنزعجة من مرضه الغامض وخلال ذلك لم تكن هنالك سوى خادم عجوز كانت تعني به وتلبي طلباته وحاجاته بأخلاص. لقد كان مريضا الى حد اليأس، وكان يتلقى خلال ذلك حبا وعطفا واحسانا انسانيين وبسيطين الى ان مات.

ان مثل هذه المعلومات قد تهز مشاعر القارئ، إلا أن رد فعل القارئ هذا سيكون حتما باهتا اذا ما قورن بالتأثير الذي تتركه، حقا، قراءة قصة "موت ايفان اليتش" التي كتبها ليو تولستوي. ان موجزا للقصة لا يكفي، والحبكات المجردة لا تحقق سوى قراءة مملة. ان تولستوي، الذي تمكن طريقته المعتادة في بناء المشاهد رغم انه لا يبلغ الدرجة التي تحقق العمومات في يومنا هذا - يبين لنا في هذه القصة المراحل المختلفة للمرض، والكفاح الجسدي والاخلاقي لايفان اليتش، بطريقة تجعل الحياة تتحول الى تجربة عاطفية تخصنا عندما نقرأها. في المشهد، يقاد القارئ. عبر العملية التي يتم فيها تحقيق النتيجة. وبذا فالمشهد يمنح القصة حضورا ومباشرة. نحن لانستطيع ان نسرد احداثا لم تقع، إلا ان الكاتب يستطيع ان يمنحنا الانطباع بأن الاحداث تجري الان وكأنها تحدث للمرة الاولى، وان الحدث متفرد ولا يمكن ان يتكرر. وهكذا فالمشهد يجعل الماضي حاضرا.

ليس هنالك شيء، مثل المشهد، قادر على ان يمنح الحياة والحركة للقصة. ان الكاتب الذي يرغب في ان يخلق تأثير الحاضر سوف يتفادى التلخيص قدر ما يستطيع. ان الحوار، بحد ذاته، أو المونولوج الداخلي

سوف يمنحان الانطباع بالفورية. والمشهد، عادة، لا يمثل فقط، بل يعبر عنه بالكلام ايضا. وحيثما يكون هناك حوار، فمن المحتمل ان يكون هناك مشهد. ولكن قد تكون هناك مشاهد دونما حوار. قد يكون المشهد كلاما بين شخصين او اكثر، او قد يكون دونما مونولوج منطوق او صامت. وقد يكون لدينا شخص واحد في المشهد، ولكن دونما كشف لأفكاره، وهو مشهد التمثيل الصامت (البانتوميم).

مكونات المشهد

عندما ينظم الكاتب مادته، ويرتب فعله، يستطيع عند ذاك ان يقرر مقدما الاحداث الرئيسية، ويختارها للمعالجة المشهدية. ان العناصر الثلاثة للحبكة وهي التعرف والتحول والمعاناة او داعية الالم تصلح لأن تكون مشاهد مثيرة. وكذلك هو الحال بالنسبة لذروة القصة، بوصفها مشهدا ملزما. وقد يكون المشهد حادثة عرضية، بالمعنى الدقيق للحادثة المنزلة، او قد يكون قصة داخل قصة اوسع مرتبطة بالفعل الرئيس، ولكنها ليست جزءا متما. واذا ماضمنت مثل هذه الحادثة العرضية، فمن المحتمل، والمهم ان تمسرح. وقد يكون المشهد استرجاعا للماضي. كما قد يكون حادثا خارجيا او داخليا. والفكرة ذاتها يمكن ان تكون اسمى فعل. الاحداث الحاسمة، ونقاط التحول، واحداث الذروة، التقدم او النكوص عن تحقيق الهدف، الملاحقة والهرب، ومختلف الاستراتيجيات، الازمات والصراعات، تصادم الرغبات البشرية، المناقشات، المشاجرات، تصفيات الحساب بين الخصوم، المشاكل واليؤس، الاصابات والمرض والموت: كل هذه تخلق مشاكل جيدة.

ولكن ليست هنالك ضرورة لقصر المشهد على البقع الساطعة في الحبكة، فهنالك مجال للاحداث الصغيرة، واللقاءات الودية القصيرة، ولشيء من المحادثة، هنا وهناك. أن جميع الافعال الدالة، مهما تكن صغيرة تصلح ان

تخلق مشاهد جيدة. ان الطريقة المشهدية او الدرامية يمكن ان تستخدم ايضا للفقرات غير المهمة ظاهريا في القصة. وهذه، شأنها شأن الشخصيات الثانوية، يمكن ان تكون ذات قيمة كبيرة في نمو الصورة وفي خلق الارضية الضرورية للممثلين الرئيسيين، وللعمل الرئيسي. فالمشهد ، لا يختزن ، اللحظات الكبيرة فقط . وليس من الضروري ان تكون القصة سلسلة من الانفجارات الدرامية. ان قوة الرواية تكمن في التقاط التغيرات البطيئة، وغير الملحوظة تقريبا في اعادة خلق النمو، والتوسع التدريجي للوعي، بكل ما ينجم عن ذلك من اضطراب وايهام. ويجب ان لا يخلط هنا الطريقة بالمحتوى عندما استخدم كلمة المشهد كمرادف للدراما. ان موضوعا دراميا ذا مواقف مثيرة يمكن كتابته بالطريقة المشهدية، وبالإمكان تحقيق ذلك ايضا بالنسبة للموضوع غير الدرامي. هناك قصص درامية، بشكل غير درامي. ونحن هنا نصب اهتمامنا على الطريقة، وليس على المادة او المحتوى رغم ان المحتوى والطريقة هما بالتأكيد مستقلان، وقد يقرر المحتوى الطريقة. ويمنح الموضوع الدرامي الفرصة بشكل طبيعي للمعالجة المشهدية. وبالإمكان العثور على مواقف قابلة للمشاهد والأداء.

ان حدوث بعض الخلط أمر حتمي، بسبب المعاني المختلفة للدراما وللمشهد أيضاً. وينبغي ان لا يغرق المشهد بالمعلومات والتعليقات والسيرة الشخصية والتحليل النفسي ووصف الخلفية، وكل مظاهر تدخل المؤلف باستخدام ضمير الشخص الثالث. ان المشهد في أفضل الحالات، مكان مقفر وجامد وغير مؤثث ، وهو ، بطبيعته ، وعلى المستوى المثالي، فعل خالص وبسيط . ولذا يجب أن يخلص من تلك العناصر التي توجد في القصة والتي لا تنتمي الى المشهد رغم انها ضرورية لتكوين الصورة الكلية. وبالإمكان تمرير الشيء الكثير داخل المشهد، خاصة اذا ما كان هذا

المشهد مطولا، وعلى شكل فقرات صغيرة، بعضها هنا، وبعضها هناك وسوف يتلقف القارئ كل ذلك مع الفعل، دون ان يتوقف ليميز بين صوت الراوي واصوات الشخصيات. هناك قلة من المشاهد الخالصة في الرواية، الا ان الكاتب يجب ان يخلي المكان قبل ان يمسك بالفعل ويجعله يحمل، اذا كان ذلك ممكنا الضربة الاخيرة. ويتطلب المشهد تحضيرا، لأنه يمثل ذروة الموجة في الخط القصصي.

الحوار

فالمشهد اذن عبارة عن صورة واضحة ومكثفة للفعل، وهو يكشف الحياة خلفه. ومادام المشهد والحوار يسيران، عفويا، جنبا الى جنب، ومادما نعني بالمشهد، عادة، الفعل والكلام، فان الجمل القصيرة الحادة لا تنجح فقط في خلق حوار شفاف بل وتسهم أيضا في إعطاء زخم للمشهد. ان اسلوبا متقطعاً يعجل بانجاز الفعل ولذا فليست هناك حاجة للوصف المتكرر لاشارات المتكلمين (كما يفعل ذلك غالبا هنري جيمز، بينما يتفاداه همنغواي) وعادة، فان الكلمات مثل قال او سأل او أجاب وما إليها من كلمات بسيطة تكفي. ان الاشارات والاصاف المستخدمة للكشف عن الشخصية او تفسير الموقف تؤدي الى بروز صوت، المؤلف وتذكر القارئ بأن هناك من يروي له قصة. ان صوت المؤلف يجب ان يسمع في حده الادنى. ويجب ان ينصب انتباه القارئ، في المشهد الحوارى، الى ما تقوله الشخصيات. فالكلمات، لوحدها، قادرة على التعبير بشكل افضل. وكذلك هو الحال بالنسبة للمتكلمين في حالة عدم تدخل ضمير الشخص الثالث بشكل مفرط. وعندما يكون الكلام محملا بقرائن او دلائل عاطفية، وعندما يكون مشحونا، كما ينبغي له ان يكون، ويتطلب الانتباه المركز من القارئ، فان التوجيهات المسرحية قد تؤذيه وتربكه وتستنزفه، وخاصة اذا ما كانت ستشرك في الكلام اكثر من ثلاث شخصيات. فالقارئ

يستطيع، بنفسه، ان يوفر الاشارة ودرجة التنغيم الصوتي. ان الكلام الذي يحمل خصوصية فردية، والمقدم بلغة حقيقية لصيقة بالمتكلم، وبالنغمة الملائمة، يجعل وصف الاشارات وما شابهها من تفاصيل الشخص الثالث غير ضرورية. ان تحديد هوية المتكلم، بين حين وآخر أمر يكفي، كما ان اشارة ذات اهمية كبيرة يجب ان لا تحذف. إلا ان الكاتب يجب ان يعتمد على الكلام، اكثر من اعتماده على التوجيهات المسرحية في كتابة حوار، ولذا يجب ان لا يتصرف الكاتب مثل شخص متطفل ومنفعل صمم ان ياخذ بيد القارئ ويقوده خلال مشاهده وهو يضع خطوطا تحت كل قول. في روايات همنغواي، وفي قصصه القصيرة، نجد سلسلة من المشاهد المتقطعة المكتوبة بطريقة اقتصادية ودونما اية زيادات خارجية. وهمنغواي كاتب مشهدي جدير بالدراسة. ان اسلوبه يعزز اعادة خلقه للفاعل. وعلى المستوى التكنيكي يمنحنا همنغواي المتعة دائما، رغم محدودية اختياره للموضوعات وهو يبرع بشكل خاص في شكل القصة القصيرة التي تتطلب كتابة شديدة التركيز والاقتصاد.

الكلام المحكي يختلف عن الكلام غير المنطوق وعن الخطاب المكتوب، وعلى الكاتب الروائي اليوم ان يضمن تمكنا من جميع هذه اللغات الثلاث، مستخدما هذه اللغة تارة، وتلك اللغة تارة اخرى، بدل ان يكتب بالأسلوب نفسه، أو باللغة نفسها على امتداد العمل. ان محاكاة الكلام المحكي والمونولوج الداخلي وهو (كلام غير منطوق، واكثر تفككا واضطرابا) يتطلب لغة مناسبة لكل حالة، ولكل مشهد، كما نجد ذلك، مثلا، في رواية "يوليسيس". ومن الضروري في الرواية ان يكتف الكلام المعبر عن المشاعر والشخصيات ويؤسلب وتطرح منه كافة العناصر المكررة وغير المهمة. ومثل هذا الاسلوب يستطيع أن يسهم بشكل كبير في فعالية المشهد. يجب ان يوحي الحوار، ما لم يقدم بصورة تامة، بالطبيعة الحادة والمفاجئة

وغير المترابطة للغة الانكليزية المحكية، بكل ما تحمله هذه اللغة من مواضع للنبر والهبوط والانفجارات المفاجئة للإيقاع الانفجاري. واللغة الانكليزية هي لغة نبرية وليست لغة مقطعية من الناحية الايقاعية. فالمواطن الفرنسي الذي يصغي الى اللغة الانكليزية وهي تنطق أمامه للمرة الاولى والذي لم يكن قد اعتاد على مثل هذا النظام النبري والتموجات الصوتية سوف يأخذ بخاصية اللغة الانكليزية التموجية هذه وبأصوات اللين الطويلة وبالوقف الحاد. ففي اللغة الفرنسية يقع التشديد عادة على المقطع الاخير. واذ كنا نقول بأنه ينبغي على القصة ان تكون مترابطة لتشكّل كلاً واحداً، ولتحقيق الوحدة الدرامية في البناء، فان كلام الشخصيات يجب ان يفتقد، بعض الشيء، الترابط، ويخفف من استخدام ادوات الربط. وفي اللغة الانكليزية توجد العديد من الاختلافات الفردية والطبقية والاقليمية والعنصرية والثقافية والمرحلية، بحيث انه لا يمكن استخدام الحوار نفسه من قبل جميع الشخصيات، إلا ان اختيارنا ينبع من المحاكاة، اي المحاكاة المحكمة للكلام الحقيقي المعبر عن الشخصية والاحساس في لحظة معينة من لحظات الفعل. وفي الحوار، فإن الجزء يمثل الكل ايضاً.

ينبغي ان يكون الحوار درامياً، كما هو الحال في المسرحية، وغير مكتوب بشكل واضح لتقديم معلومات او تاريخ الشخصيات او موضوعاً بين علامات التنصيص.

ويجب ان لا يكون على صورة كلام روتيني رتيب، كما ينبغي له ان لا يكون مطولاً للغاية وان لا يكون سلسلة من مجموعة اقوال، بل يجب ان يكون قصيراً وحاداً وممتلئاً.

لاتوقع للمستقبل

بما ان المشهد هو حدث تام، فلا نستطيع ان نعرف مقدما، ما سيحدث في الخطوة التالية، كما أننا لا نعرف مثل ذلك في الحياة الحقيقية. نحن نستطيع فقط أن نخمن وان نفترض، وكل ذلك يزيد من توتر القصة. ففي المشهد، اثناء نموه تظل النتيجة غير مؤكدة وتظل كل من الشخصية والقارئ في حالة ترقب وحب استطلاع لما ستكون عليه النتيجة. "كان بول يقرأ الجريدة في مكتبة الكلية عندما جاءت ميري من ورائه واطبقت يديها على عينيه". ان هذه الطريقة هي طريقة سردية، اما الطريقة التالية، فهي طريقة مشهدية: "كان بول يقرأ الجريدة في مكتبة الكلية، عندما شعر بيدين انثويتين تطبقان على عينيه من الورا. وعندما أبعد اليدين عن عينيه، وتطلع الى الاعلى عبر كتفه، رأى ان التي فعلت ذلك كانت ميري" فهنا، في هذه الطريقة المشهدية، لم يكن بول يعلم بأن التي فعلت ذلك كانت ميري الى ان رآها.

فالطريقة المشهدية تعيد تقييم العملية الاصلية في تسلسل حركاتها، وبإكتشاف هوية الفتاة في النهاية. في الحالة الاولى ثمة شخص يخبرنا عن الفعل الماضي الذي كان قد حدث توا، وبأن التي فعلت ذلك كانت ميري، أما في الحالة الثانية، فهناك حدث حاضر، أي المشهد يبين لنا كيف حدث ذلك. والقصة، شأنها شأن القصيدة، قد تكون تجربة عاطفية استجمعت في لحظة هدوء، ولكن عندما نكتب القصة بالطريقة المشهدية، فانها لا تكون استرجاعية. ان يبدو الحدث المنفرد وكأنه يحدث للوهلة الاولى. وهذا التأثير الجديد يجعل المشهد تجربة اكثر توترا، مما هي عليه عملية اعادة استرجاع تجربة ما. فالمشهد يمنح القصة توترا. والتوتر حالة يصبو اليها الكتاب. والشعر اكثر توترا من النثر. وان ما نبغيه هو تقديم

محاكاة متوترة للحياة -أيهام متوتر للواقع-: هذا هو ما نريده. وان ذلك يتحقق عن طريق الصورة، ووجهة النظر، والحبكة والعرض الفوري والاستبطان الداخلي والاسلوب والنبرة. ان التوتر يوفر خطأ قصصياً أكثر شداً: الدراما والوحدة.

يساعد المشهد على ضمان قراءة فعالة، ويظل مشدودا ومثلهفا. ومثلما تظل بعض الامور في احداث الحياة غوامض، الى ان تتضح في النهاية، او قد تظل دونما حل، فان عنصر الغموض، يتعزز، خلال المشهد ايضا. المشهد ليس مجرد كونه دراميا في طريقته، بل انه يصبو لتحقيق الدراما. ومن الطبيعي ان يزيد المشهد من متعة القصة في مراحلها المتعاقبة، وتزداد متعة القارئ الذي يقوم بكشوفاته بنفسه، شانه شأن الشخصيات القصصية ذاتها، وهو امر يختلف عن أن يأتي المؤلف او الراوي ليخبره عنها (بأن التي فعلت ذلك كانت ميري).

ان القارئ، يشبه المشاهد في المسرح. وفي الرواية فان الكاتب لا يختفي نهائيا وبشكل كامل من المشهد. فعبارات مثل "قال" و"قالت" هي جزء من صوت المؤلف. ويتضمن المشهد الروائي، حتى في اصفى اشكاله، حضور الراوي الذي قام بتنظيم وترتيب المشاهد. لا توجد قصة تستطيع ان تتظاهر بأنها نقل دقيق للحياة. فالمشاهد هي احداث منتقاة وممزوجة معا بحركة منسقة للفعل. والقارئ يحس بذلك. وقد يستطيع المؤلف ان يخفي نفسه، إلا ان شخصا ما هو الذي كتب القصة. وعلى اية حال، فأن المشهد يجعلنا اقل وعيا بصوت الراوي، حيث نكون، في واقع الأمر، غير عابئين - خلال المشهد - بحضور المؤلف وهذا كسب مهم.

فالمشهد اذن هو قصة موجزة منتزعة من محيطها الحياتي لغرض التأكيد او الانفراج، وهو عبارة عن لحظة معتقلة في مجرى الزمن، وهي لحظة مصورة، ومسجلة صوتيا، ومسلطة على شاشة القارئ التخيلية.

فالقارئ يشاهد القصة بوصفها احداثا تحدث، اكثر من كونها ثابتة او ماضية. انها عملية مستمرة الحركة، حيث تظل النهاية غير مؤكدة تماما كما هو الحال في الحياة نفسها. في المشهد، تأتي الشخصيات الى الحياة بوصفها افراد، وهي تتحدث وتؤدي ادوارها بنفسها بدلا من ان تترك المؤلف يتكلم ويؤدي الادوار نيابة عنها. ومادام التسلسل الاصلي، للافعال وردود الافعال، مختزناً في المشهد، فانه يبدو وكأنه يحدث من تلقاء ذاته، وهذا كما هو واضح محاكاة راقية. ولا يمكن اعادة خلق التجربة بأية طريقة اخرى. والطريقة المشهدية التي هي قديمة، قدم هوميروس، هي تكتيك اساسي في الرواية يستند الى اساس نظري متين، والى ممارسة طويلة. لقد اصبحت الاعمال غير القصصية اليوم درامية، ويستخدم المشهد في الوقت الحاضر بحرية في "قصص الوقائع"، وكذلك في الاشكال السردية في الصحافة (مجلة - تايم - مثلا) وفي الصفحات الرياضية وفي الراديو والتلفزيون وفي الاعلانات، وما الى ذلك. ومع ذلك، يظل المشهد رغم اساسيته، لا يستطيع ان يحقق كل شي لوحده، لأن ذلك يستغرق حيزا كبيرا إذا أردنا ان نروي كل شيء في المشهد، كما ان قيماً معينة اخرى في الرواية قد تضيع. والقصة القصيرة، باعتبارها حدثا دراميا، قد تكون كلها عبارة عن مشهد، دون ان تتضمن اكثر من كلمة "قال" التي يضيفها المؤلف من عندياته. وهناك مشاكل اخرى، قد تنشأ، وقد تكون غائبة بالشكل القصير، إلا أنها يمكن ان تحقق بشكل أفضل بطريقة اخرى من طرق المحاكاة وهي الملخص.

هوامش الفصل السادس:

عن:

Techniques of Fiction Writing: Measure and Modness Leon Surmelin
Doubleday Anchor Book New York.

ريفاتير والاسلوبية العاطفية

تالبوت ج تايلور

منذ ظهور مقالة "اللسانيات والشعرية" عام ١٩٦٠، كانت اقوى الاعتراضات الموجهة نحو نظرية جاكوبسن هي تلك التي عبر عنها احد أعضاء معسكره: الأسلوبى البنيوي ميشال ريفاتير. وعلى الرغم من ان ريفاتير كان قد إختلف مع جاكوبسن في مجموعة متنوعة من المسائل النظرية، الا ان المنهجية الجاكوبسنية تظل بينة لديه تماما. وريفاتير لا يذكر ذلك. فحتى في المقاليتين الجداليتين المخصصتين أساساً، لنقد نظرية جاكوبسن ونعني بهما "الوظيفة الاسلوبية" و "وصف البنى الشعرية" لا يبين ريفاتير بوضوح مواطن الافتراق بينه وبين جاكوبسن في القضايا النظرية فحسب بل مواطن الإلتقاء أيضاً. وريفاتير، شأنه في ذلك شأن بالي، كان معنيا كثيرا بتطوير منهج في التحليل الاسلوبى يلائم بشكل خاص، منظوره النقدي عن وظيفة الأسلوب في التواصل كما انه يؤمن، مثله مثل جاكوبسن، بأن مثل هذا المنهج يجب أن يفيد من التقدم الراهن في علم اللسانيات.

ان مقارنة ريفاتير الاسلوبية، وكذا مفهومه عن هدف هذا البحث ينصبان على هذه القضية الحيوية، الا وهي تكييف المنهج للنظرية. سيكون للمقال الحالي بؤرة مزدوجة: شرح الخلفية النظرية لنقد ريفاتير لجاكوبسن وتقييم العلاجات المقترحة. وسوف يبين المقال ان جهود

ريفاتير سوف تؤدي الى محاولة إدماج المقاربة الذاتية لنظرية بالي بموضوعية المنهج الذي يدافع عنه جاكوبسن. وبعد استعراض اولي لنقد ريفاتير لجاكوبسن، فإن هذا النقد سوف يتوضح داخل تحليل تفصيلي لمفهوم الاول للوظيفة الغائية للأسلوب في عملية التواصل، بشكل خاص في التواصل الكتابي. وبما أن ريفاتير، مثل بالي، يرى ان الاسلوبية تعنى بوسائل تكييف اللغة للقيام بوظيفة التواصل، فإن التحليل سيشفع بعرض لأنموذج ريفاتير للبنية اللسانية للأسلوب، وللمنهج المقترح لتحليل هذه البنية.

أما النصف الاخير من المقال فسوف يخصص لتقييم هذا الانموذج الغائي للبنية الاسلوبية وتحليل تكييف منهج جاكوبسن لمثل هذا المنظور.

نقد جاكوبسن

إن توضيحا مفيدا لموقف ريفاتير يتمثل في التعريف الذي يقدمه لهدف الاستقصاء الأسلوبي. فبينما يصور بالي الاسلوبية بوصفها الدراسة التعبيرية في اللغة، وحين ينظر جاكوبسن لدراسة الفن اللغوي، يفترض ريفاتير ان هاتين الدراستين إنما هما في حقيقة الامر متماثلتان وشيء واحد. اي ان دراسة الفن اللغوي - او الاسلوبي الادبي - إنما توظف شكلاً اكثر تعقيداً من الظاهرة نفسها: أي التعبيرية اللسانية. " تدرس الأسلوبية فعل التواصل، لايوصفه انتاجاً لسلسلة لغوية، ولكن بوصفه يحمل طابع شخصية المتكلم، ويوصفه يلفت إنتباه المخاطب (بالفتح).

وبإختصار تدرس الاسلوبية طرق الكفاية اللسانية - أي السمة التعبيرية في نقل حمولة عالية من المعلومات. وكلما ازدادت التقنيات التعبيرية تعقيداً تحقق بقصد او بدون قصد جمالي من قبل المؤلف - ازيد إمكان اعتبارها فنا لغويًا. وهكذا تقوم الاسلوبية باستقصاء الاسلوب الادبي.

ان هذا لا يشير الى تأثير فكر بالي -المعدل بالتوجيهات الأدبية لكريسو وماروزو- في ريفاتير فحسب، وإنما يشير الى مصدر اختلافاته مع جاكوبسن. يتهم ريفاتير مقارنة جاكوبسن بوصفها، اساسا، غير ذات صلة. ان يقوم جاكوبسن بتطبيق مقولات اللسانيات ومنهجيتها على دراسة الاسلوب الادبي. ويجادل ريفاتير في ان مثل هذه المقاربة غير قادرة على التمييز - خلال التحليل بين الظاهرة الاسلوبية والظاهرة اللسانية الصرف، لأنها باختصار تصور الفعل التواصلية بوصفه مجرد إنتاج للسلسلة اللغوية. ومع ذلك هو يعلن ان الظاهرة الاسلوبية لا بد ان تمتلك خاصية محددة، مادامت، خلاف، ذلك لا يمكن تمييزها عن الحقائق اللسانية. وبسبب السمة الخاصة للظاهرة الاسلوبية، فإن أي منهج تحليلي، لساني صرف سوف يعزل فقط الوظائف اللسانية لهذه الظاهرة، دون ان يميز اياً من هذه الملامح التي تعد وحدات اسلوبية.

إن المنهج الجاكوبسني يختزل التحليل الاسلوبي الى تحليل لساني. وسبب هذا الاختزال يكمن في تعريف الوظيفة الشعرية بوصفها اسقاطاً لمبدأ التماثل من الشفرة الى الرسالة. وعلى اية حال فإن ريفاتير يبين ان اسلوب رسالة ما، سواء أكان "اعتيادياً" أم شعرياً هو اكثر من كونه مجرد بنية تماثلات. وبدلاً من ذلك فهو يمتلك بنيته الفريدة الخاصة التي تختلف عن تلك التي تتمثل في الشفرة. ان تمتلك هذه البنية. اساساً نهائياً لوظيفة الأسلوب في عملية التواصل. ان دراسة الاسلوب بوصفه مجرد بنية تماثلات يعني تطبيق منهج ومعياري ملائمين فقط لتحليل الرسالة بوصفها سلسلة لغوية تعنى بالاتجاه نحو قواعد الشفرة. إلا أن للبنية الاسلوبية للرسالة وظيفة متميزة في التفاعل التواصلية، وهذه البنية يمكن اكتشافها فقط عن طريق تطوير كل من معايير ومنهج التحليل اللذين يستندان الى شرح الاسلوب في عملية التواصل. وبهذا فإن التحليل الاسلوبي يجب ان يعكس هذا الاختلاف في التوجه.

ويجادل ريفاتير، عند تطويره لهذه النقطة، في انه من أجل اخذ الوظيفة التواصلية للاسلوب بنظر الاعتبار، فعلى الاسلوبية ان تصوغ معايير مقامية تعين الظاهرة الاسلوبية في الرسالة. ويتعين على هذه المعايير ان تميز الشكل الاسلوبي من الوظيفة اللسانية لملح ما. وتتهم منهجية جاكوبسن بالإستناد المفرط جداً الى استخدام الشفرة بوصفها معياراً. أما بالنسبة الى ريفاتير، فما دامت العوامل المقامية تقرر وظيفة الاسلوب، لذا يتعين عليها ان تكون معياراً للتفريق، ضمن الرسالة بين ما هو أسلوبياً وما هو لساني صرف. ويمكن النظر الى هذه الخطوة بوصفها تطويراً لنظرية بالي الاسلوبية، وهي على اية حال خطوة لم يتخذها بالي. ودعماً لنقد ريفاتير لجاكوبسن بصدده هذه النقطة يضيف جوناثان كلر قائلاً: ان التمثلات داخل البنية المتتابعة للرسالة هي ليست سمة خاصة بالملفوظات الشعرية الادبية. ويوضح كلر في كتابه "الشعرية البنيوية" هذه النقطة بقوة ومهارة، فيبين ان تحليل جاكوبسن لقطعة ما من النثر - وهي حقا قطعة مأخوذة من كتاب جاكوبسن "قضايا الشعرية" سوف يميظ اللثام عن تنوع هائل في التماثلات المتتابعة من الطراز الذي يقصره جاكوبسن على اللغة الشعرية. وبهذه الطريقة، وعلى الرغم من ان بنية التماثلات، التي هي مسألة مركزية في مفهوم جاكوبسن عن اللغة الشعرية، يمكن مع ذلك النظر اليها كوضع ضروري للادبية. فهي في الاقل، يمكن إثبات عدم كفايتها، ويمكن ان ينصب نقد مماثل على النظرية اللسانية التي تختار اعتباطاً ظاهرة الانفية Nazalization بوصفها ملمحا مميزا للكلام دون البرهنة على هذا الادعاء بالاحالة الى المعايير التفاضلية للمعنى. ان هذا الاعتراض يتمثل في التساؤل الاتي: أن الانفية او غيابها في سياق مايؤثر على معنى القطعة؟ طبيعي أن ظاهرة الانفية غالباً ماتقع، لكن المرء لا يستطيع ان يقول انها ظاهرة وثيقة الصلة بالكلام، مالم يبرهن على انها تمتلك وظيفة ما تواصلية (مثل تفاضل

المعنى في سياقات سياقية Syntagmatic Contexts معينة). ان
تمارين معينة، كتلك التي قدمها كلر او نقدا تفصيلاً كذلك الذي قدمه
ريفاتير لتحليل جاكوبسن وليفي شتراوس لقصيدة "القطط" يبين ان المرء،
حتى اذا تقبل دعوى جاكوبسن بأن إسقاط مبدأ التماثل في الرسالة هو
ملح لازب في اية مقطوعة شعرية، فإن هذا المعيار اللساني ليس هو
المعيار الوحيد، او كما يقول ليس هو المعيار العلائقي. ان مايعده ريفاتير
معيارا لسانيا وثيق الصلة بالاسلوب، يستمد مفهومه من الوظيفة المحددة
للأسلوب التي تعتمد بدورها على نظريته في التفاعل التواصلي.

الوظيفة التواصلية للاسلوب:

يجادل ريفاتير في انه بسبب عجز التحليل اللساني عن التمييز بين
الأوجه الأسلوبية و"اللسانية الصرف" في رسالة ما، فان الحل الوحيد
يكن في ان نراقب ونعيد ترتيب المعطيات من زوايا مختلفة. هذا المنظور
المختلف هو منظور "فعل التواصل بكامله" وبشكل محدد مايتعلق منه
بدور المخاطب (بالفتح) في عملية التواصل. ان يزعم ان المخاطب (او
القارئ) بالنسبة للحالة الخاصة بالادب) سوف يتفهم الرسالة اللسانية
بطريقة مغايرة عن تلك المعايير التحليلية للسانيين. ويبدو ان ريفاتير
يجادل في شيء يشبه مفهوم بالي عن العلاقة الجدلية بين الذاتي
والموضوعي في التواصل. ولكن حين يركز بالي على ذاتية التعبير، يسلط
ريفاتير الضوء على ذاتية التلقي. ان ريفاتير غير معني كثيرا بالكيفية
التي يستطيع فيها الفرد ان يشفر encode تجاربه الذاتية لغرض تحقيق
التواصل، ولكنه بالاحرى معني بالكيفية التي يستطيع فيها بوصفه
مخاطباً (بالفتح) فك شفرة decode مثل هذا التعبير، أي كيف يمكن
للتواصل أن يتحقق.

ان تحليلا لسانيا صرفا للرسالة سوف يهمل بالضرورة وظيفة الرسالة

في التفاعل التواصلي بين فردين او اكثر، لأنه لو أخذ الحقل التفاعلي بالحسبان فإن الرسالة يجب الا ينظر اليها بوصفها حقيقية قابلة للتحليل العلمي - اللساني بل، اساسا، بوصفها واقعا ذاتيا مكونا من الملكات الادراكية للمخاطب والمخاطب. وبهذه الطريقة فإن اي تحليل للرسالة، كما يجادل ريفاتير، يجب ان يمر -بمعنى ما- من خلال ادراك الرسالة من قبل المتحاورين، أي انها يجب ان تتخذ لها معياراً للتحليل طبيعة التحليل الادراكي الذاتي الذي يجرى خارجا بين المتحاورين انفسهم.

”أن هدف تحليل الاسلوب هو الايهام الذي يخلفه النص في ذهن القارئ“ وبكلمات اخرى، ينظر الى الرسالة اللسانية لا بوصفها تتعلق ببنية اللغة، وإنما أيضاً بعامل الوضع التواصلي، أي المخاطب (بالفتح). ان ذلك لايعني ان ريفاتير ينكر المفهوم المركزي في فكر جاكوبسن عن الاتجاه نحو الرسالة، وهو ما سيجري الحديث عنه لاحقا. وهكذا فان اعتبار كيفية ادراك الرسالة من قبل المخاطب (بالفتح)، أي مايسميه ريفاتير بـ”الوهم” الذي تنتجه الرسالة في الذهن هو شرط ضروري لصياغة نظرية صحيحة لطبيعة الاسلوب ووظيفته. إن ريفاتير يدفع بالمنظور الوظيفي في الاسلوبية -المنظور الذي ابتداه بالي وطوره جاكوبسن- ابعد نحو حقل ما هو نفساني. ان هذا الاتجاه، اي الاسلوبية العاطفية Affective stylistics سوف يسود الاسلوبية في خلال السنوات العشرين المقبلة.

ينشأ الاسلوب الادبي، وفقاً لريفاتير، من ادراك المؤلف المسبق الحاجة الى التغلب على الصعوبات التي تواجه تواصلية رسالته الى القارئ. ففي مجال التواصل الشفهي تكون في حوزة المتكلم عوامل تواصلية مساعدة مثل القناة البصرية والتنغيم والاشارة وما الى ذلك. وازافة الى ذلك فان الكثير من مثل هذه المواقف ستكون ثنائية الادارة. فقد يكرر المتكلم قوله اذا ما شك في ان محاوره لا يلاحقه، او قد يسأل محاوره هذا اذا كان يفهم

مايقول. وهناك عدد متباين من الوسائل المتاحة التي يستطيع بها المتكلم ان يقر الى درجة كافية من درجات الاقتناع فيما اذا كان "الإيهام" الذي خلقته رسالته لدى ذهن السامع هو المقصود. ان هذا "الإيهام" في حال كون الظاهرة المعقدة للتفاهم بهذه الصورة هو بمعان عدة، أمر تفاوضي. ومع ذلك ينبغي للكاتب في التواصل الكتابي ان يفعل الكثير لكي يوصل رسالته. فالمتحاوران مفصولان زمانيا ومكانيا. وبسبب هذا الوضع فإن الكاتب غير قادر على ان يتأكد بنفسه من ادواته الحوارية بما يمنحه القناعة بان رسالته قد ادركت ذاتيا وأولت على وفق مقاصده. وبكلمات اخرى إن المسافة بين المخاطب والمخاطب تجعل جدل التفاعل في عملية التوصيل اكثر قساوة. وإضافة الى ذلك يؤكد ريفاتير أن أهداف التواصل الأدبي مختلفة عن اهداف "التواصل الصرف".

فهنا توجد تعقيدات المعاني الحافة "الضمنية" التعبيرية والجمالية التي يتم بثها. وبسبب هذه المتطلبات المتزايدة، والمحدوديات المفروضة على الكتابة، فإن المؤلف مرغم على البحث عن طرق اخرى لضمان تلقي رسالته المقصودة. يعلن ريفاتير ان العائق الاساس الذي يتعين على الكاتب التغلب عليه، لكي يوصل كل ما يقصده هو مايسميه بـ"فك الشفرة الأدنى" minimal decoding.

"ان معنى رسالة ما، يمكن تلقيه بفك الشفرة الأدنى. ويتطلب من الكاتب الشيء الكثير اذا ما اراد ان يلفت انتباه قارئه الى ملامح شكلية معينة يوليها اهتماما خاصا (مثل القصد الجمالي). إلا ان ما يسمح لفك الشفرة الأدنى هو انه ممكن بدرجات متفاوتة من الدقة، التنبؤ، من طرف مقطع ما، بالملامح التي ستلي".

وانطلاقاً من تجارب ريفاتير السلوكية في الاعلام، نراه يشير الى ان القراءة، مثلها مثل ادراك القول المنطوق، هي، في الغالب، عملية خاضعة

للحذف. "بسبب ان احتمالية التوارد في السلسلة المكتوبة يختلف بالنسبة للملامح المختلفة. فقد اصبح من الممكن، من طرف المقطع، التنبؤ بدرجة اكبر او اقل من الدقة بالملامح التالية" وبهذه الطريقة يستطيع القارئ ان يلتقط جوهر القول المكتوب عن طريق التركيز على عدد قليل من مكوناته فقط. لكن بما ان كاتب الادب يعلق اهمية كبيرة على تقديم قراءة صحيحة لرسالته يتعين عليه استثمار استراتيجية لسانية معينة ليمنع "فك الشفرة الادنى" هذا من قبل القارئ. وهذه بالذات وظيفة الاسلوب بالنسبة الى ريفاتير. وتماشياً مع مقولة جاكوبسن القائلة إن بؤرة الرسالة هي التي تميز الرسالة الشعرية، يرى ريفاتير إن هذا يمكن تحقيقه اذا مانح الكاتب في التغلب على "السلوك الطبيعي" للقارئ عن طريق جعله يصرف انتباهها اشد للرسالة. ويبين ريفاتير ان مثل هذا التوكيد على الرسالة يمكن ان يتحقق عن طريق استراتيجية لسانية تستند الى مبدا المفاجأة. فعلى الكاتب أن يشفر في رسالته -في النقاط التي يراها تكتسب اهمية اكبر- عناصر لسانية غير قابلة للتنبؤ. مادامت الخاصية التنبؤية العالية للرسالة المكتوبة هي التي تسمح بالفك الادنى للشفرة، فإن الاستراتيجية الوحيدة لمواجهة مثل هذه العادة الطبيعية لدى القارئ هي جعل عناصر معينة من الرسالة غير قابلة للتنبؤ بها. ان مثل هذه الوسيلة سوف تأسر القارئ الاعتيادية، القائمة على الحذف وتجعله يعير اهتماما اكبر للرسالة.

"اذا ما اراد (المؤلف) ان يتأكد من أن مقاصده (المتعلقة بتاويل الرسالة) قد احترمت فانه يتعين عليه ان يسيطر على عملية فك الشفرة عن طريق تشفيره، في نقاط يراها مهمة في السلسلة المكتوبة، لملامح ستكون لا مفر منها بغض النظر عن درجة رتابة التلقي. ومادامت الخاصية التنبؤية هي التي تجعل فك الشفرة الخاضع للحذف كافياً بالنسبة الى القارئ فإن الملامح التي لا مفر منها لابد انها ستكون غير قابلة للتنبؤ بها".

ومادامت الخاصية التنبؤية ستؤدي الى فك أدنى للشفرة او الى قراءة ناقصة (او خاضعة للحذف) فإن الكاتب في مثل هذه الحالة -كما يقال- يمتلك سبيلاً مفتوحاً واحداً أمامه: فلكي يضمن توصيل رسالته، يتعين عليه ان يمنع القارئ من الاستدلال *inferring* أو التنبؤ بأي ملمح مهم. يتحدث ريفاتير عن استراتيجية بوصفها عملية "تجديد لحرية التلقي خلال عملية فك الشفرة". وبكلمات أخرى، اذا ما أراد المؤلف من القارئ ان يصرف اكثر من الحد الأدنى من الانتباه، فإن عليه أن يكيف رسالته بطريقة تستجيب بصورة ملائمة لمقاومة السلوك الطبيعي للقارئ. وهكذا فإن ريفاتير يصور الكاتب بوصفه مكيفاً رسالته الى مجموعة المتطلبات التي يفرضها المقام أو الفعل الكلامي. وخلافاً للوضع الذي ينطلق منه بالي من أن اي لغة ذاتها هي التي تعكس المتطلبات المفروضة عليها من قبل عملية التوصيل، فإن موقف ريفاتير يتمثل في ان الكاتب هو الذي يكيف رسالته لهذه المتطلبات، وهو يصور المتطلبات الاولية التي ينبغي التركيز عليها لجذب انتباه القارئ. وينظر ريفاتير، وهو في هذا مثل بالي مرة ثانية، الى تكييف الرسالة هذه لمتطلبات عملية التوصيل بوصفه يكون السمة التعبيرية لتلك الرسالة.

"ان السيطرة على عملية فك الشفرة هو ما يفرق عملية التعبير عن أية كتابة اعتيادية."

ومن الناحية الثانية فإن نظرية جاكوبسن لا تنظر الى الرسالة الشعرية بوصفها تكييفاً لمتطلبات التواصل وبدلاً من ذلك ينظر الى إسقاط مبدأ التماثل على الرسالة، بكيفية ما، بوصفه يحررها من المقام ويجعلها غامضة وغير تداولية *non-pragmatic*. وبناء على ذلك يمكن ملاحظة انه على الرغم من ان كلاً من جاكوبسن وريفاتير يعلنان بأن الادبية (أو الاسلوب) تتميز بالتركيز على الرسالة، فإن ريفاتير يذهب الى ابعد من

ذلك نحو محاولة تفسير كيفية تحقيق ذلك ولأي غرض. إن هذا يرتقي الى وضع الرسالة الشعرية هدفاً للإستقصاء بوصفه جزءاً وظيفياً من الفعل التواصل. بالنسبة الى ريفاتير فإن النقاش يكشف عما يمكن أن يعد سهواً في نظرية جاكوبسن، ذلك ان جاكوبسن لا يشرح كيف أن تركيز الرسالة على ذاتها يحقق تواصلًا مع المخاطب. ويصر ريفاتير، في مقابل ذلك، على أنه لا توجد رسالة قائمة بذاتها، فهناك دائماً في الاقل الترابط الحيوي بين الرسالة والمخاطب (بالفتح). الذي يؤدي الى التركيب الذاتي للرسالة بوصفها موضوعاً ادراكياً. وإذا كان للرسالة أن تركز على ذاتها بهذه الصورة، أو في الصورة الحقيقية على أي عامل من عوامل الحدث الكلامي فإن هذا التركيز هو بالذات ما يجب اصاله الى المخاطب (بالفتح) وبإختصار فإن المسألة التي يطرحها جاكوبسن هي كيف تستطيع الرسالة ان تجعل القارئ يعرف بؤرة التركيز؟ وكيف تستطيع أن تحد من حريته في التلقي فيرى الرسالة بوصفها تركز على نفسها؟ يشعر ريفاتير انه بسبب طبيعة عملية القراءة، فإن الجواب الوحيد الممكن هو أنها تفعل ذلك عن طريق جعلها غير ممكنة التنبؤ ببعض ملامحها وبهذه القدرة فإن انتفاء الاستطاعة على التنبؤ سيشكل قناة ثانية للاتصال بين الرسالة والقارئ: الاولى هي علاقة الرسالة بشفرة اللغة المشتركة بين المتكلم والسامع. إن معالجة الكاتب - غير المباشرة - لهذه القناة الثانية من قنوات الاتصال بين الرسالة والمخاطب (بالفتح) يمكن النظر اليها بوصفها تشكل الاسلوب الفردي لكتابه. وبسبب طبيعة هذه الاولية (الآلية) فقط، يستطيع القارئ، وليس التحليل اللساني وحده، أن يميز العناصر الاسلوبية في رسالة ما. ويصور ريفاتير هذه الاستراتيجية الخاصة في التشفير بوصفها رد فعل الكاتب لاستغراقه المسبق بضمان تأويل رسالته بالطريقة التي يقصدها، بما فيها من تضمينات (حافة) جمالية وتعبيرية.

”أن وعي المؤلف هو استغراقه بالطريقة التي يريد فيها لرسالته أن تفك شفرتها فلا تنتقل الى القارئ، معناها فقط، بل وجهة نظره عنها، فيرغم القارئ على أن يفهم بشكل طبيعي - وأيضاً وجهة نظر الكاتب - فيما هو مهم أو غير مهم، في رسالته.”

فعن طريق تحديد قراءة المخاطب (بالفتح) للرسالة يستطيع الكاتب، في النتيجة، أن يفرض تشديده على الرسالة، إذ أن التشديد الأول قد فرض عن طريقة نحو اللغة: أن هذا يجعل القارئ يضع الرسالة عبر سياقه التأويلي الخاص، وبذا يوسع من سيطرة الكاتب على فعل التواصل.

إن الكاتب، وهو مقيد بإفتقاده لقناة اتصال مع القارئ، يزود باستراتيجية لتجاوز هذا الحاجز لكي يكون هذا التأثير في التفاعل التواصلية غير مختزل لدرجة خطرة. إن هذا لا يمكن أن يكون ممكناً، لو سمح للقارئ بأن يمر سراعاً على الرسالة باحثاً عما هو جوهري في معناها فقط.

ومن المفيد أن تأخذ خصائص ريفاتير لعملية القراءة بالحسبان فقط التضادات المستقطبة لعملية فك الشفرة الاعلى والادنى، وذلك يعود اساساً لولائه لنظرية الإعلام السلوكية. ويشير ريفاتير الى هذا التدرج في التباين بين قطبي القراءة هذين بوصفه يمثل ”قوة التلقي“. لقد لاحظنا أن بنية اللغة يمكن النظر اليها بوصفها لوحاً ادراكياً توضع الرسالة في ضوءه لتقرير نحوها. وينظر ريفاتير الى عملية القراءة بوصفها متبينة بطريقة معينة، حتى انها تفرض لوحاً ادراكياً ثانياً على الرسالة. وإعتماداً على تكييف الرسالة لهذا اللوح يقوم القارئء بفك الشفرة بحدية الاعلى والادنى. وينظر الى هذا ”اللوح“ أيضاً بوصفه لا أبعادياً مكوناً من ثنائيات ضدية من معلّم marked يناقض غير معلّم unmarked أي أن عدم القدرة على التنبؤ تناقض التنبؤ بالملاحح اللسانية. ويبدو أن ريفاتير يشعر بأن

التفاعل بين هاتين المجموعتين من الثنائيات الضدية، أي فك الشفرة الأدنى في مقابل فك الشفرة الأعلى، والقدرة على التنبؤ في مقابل عدم القدرة على التنبؤ يمثل الطريق الوحيد الذي يمكن فيه لبنية الرسالة. أن تؤثر في بنية عملية القراءة. وهذه مسألة يجب أن تطرح للتساؤل: الا يمكن أن توجد عوامل أخرى مرتبطة بـ"السلوك الطبيعي للقارئ" لاتملك تميزاً وفقاً لتدرج تباينات قوة القراءة؟ أليس بالإمكان أن تمتلك الخواص الأخرى للملامح اللسانية إضافة الى درجة التنبؤ، بها تأثيراً على عملية القراءة؟ ان نظرية ريفاتير في وظيفة اللغة في عملية التواصل قد تكون محدودة لدرجة ما بسبب لا أبعادية نماذجها. أن إجابات ريفاتير عن هذه التساؤلات النظرية تكمن في مقترح لإيجاد منهج للتحليل الأسلوبي.

فبالأسلوب، وفقاً لريفاتير، يتم الكاتب تشفيره في رسالة ما استجابة لمتطلبات معينة في عملية التواصل، تحديداً في التواصل الأدبي. ان هذه الاستراتيجية تجعل عناصر معينة من الرسالة غير ممكن التنبؤ بها من اجل جذب إنتباه القارئ. وخلافاً للنظريات الاسلوبية التي دافع عنها بالي وكريسو وماروزو يعلن ريفاتير بأنه لاتوجد ملامح لسانية غير ممكن التنبؤ بها بحكم وضعها الخاص ipso facto. وبدلاً من ذلك فإن القدرة التنبؤية، أو عدمها للملمح ما تعتمد كلياً على سياق استخدامها. ولهذا فإن قيمتها التعبيرية لا تعود الى وضع متجرد من السياق داخل اللغة Langue ولكن بالاحرى تعود الى سياقها داخل الكلام Parole. إن الخلاف هنا واضح مع بالي. ان يرى ريفاتير أن ملمحاً لسانياً ما يعد غير قابل للتنبؤ به فقط اذا ما وقع داخل سياق لساني يعارضه. وبهذه الطريقة فإن موقع تعبير غامض/ واضح هو وسيلة أو اداة اسلوبية بفعل مظهر مصطلح "غامض" في سياق مصطلح "واضح". ويشير ريفاتير الى المصطلحات التي تكون هذا التضاد قائلاً "إنها بوصفها مكونات لبنية

مفردة، فهي تشكل أقل الوحدات إحصائية. فمصطلح "واضح" يقف في مقابل سياق "غامض". وهكذا فإن غامض/ واضح هو التعبير الاسلوبي الذي يدركه بوصفه وحدة. لذا فالبنية الاسلوبية لرسالة ما يمكن النظر اليها ليس فقط بوصفها سلسلة من الملامح اللسانية التي لا يمكن التنبؤ بها، ولكن بوصفها تأليفاً من الوحدات أو الوسائل الاسلوبية، أو كبنية ملامح فردية يصبح التنبؤ بها غير ممكن بفعل واحد او بفعل نسق اكثر من واحد من الملامح السياقية. ان التناقض داخل السياق، يشكل بمجموعه، وحدة اسلوبية يكون غير ممكن التنبؤ بها بفضل تجاوز القسمين. ان الاختلاف مع مفهوم جاكوبسن عن بنية المماثلة واضح تماما. ان يؤكد ريفاتير ان المماثلة لها دور في اسلوب رسالة ما، ولكن فقط عندما يظهر عنصر غير قابل للتنبؤ به يجعل ذلك النمط قابلاً للإدراك. وبدون هذا التضاد مع العنصر غير القابل للتنبؤ به يمر النمط دون ملاحظة بسبب السلوك الاعتيادي للقارئ. ولهذا فإنه ما لم يعد جزءاً من اسلوب الرسالة فإنه لا يخدم أية وظيفة تواصلية:

مادام التكتيف الاسلوبي ينجم عن ادخال عنصر غير متوقع داخل النمط فإنه يفترض تأثيراً تمزيقياً يسم السياق.. فالسياق الاسلوبي هو نمط لساني كسره فجأة عنصر كان غير ممكن التنبؤ به والتضاد الذي ينجم عن هذا التدخل هو المثير الأسلوبي..

وهكذا فلا عدم قدرة تعبير ما للتنبؤ به (أو غرابته) ولا مماثلة مجموعة من الملامح يمكن النظر اليها بكونها تقررها الشفرة في حدود علاقة الأمر بأدراك القارئ لها. و عوضاً عن ذلك يتقرر كلاهما بإصطدامهما داخل المقطع، حيث يفيد احدهما بوصفه ملمحاً مقارناً، ويفيد الاخر كسياق يقرره الاثنان ويتقرران باللمح المقارن. وقد يستغرب الناقد كيف أن نسقاً ذاتياً غريباً كهذا يمكن أن يوجد دونما اساس ما في القيم التي تعزى

الى الشفرة. الجواب الذي يقدمه ريفاتير لهذا التساؤل يؤشر بشكل كامل انحرافه عن كل من بالي وجاكوبسن. ان حقيقة أن كلاً من السياق الاسلوبي والتضاد يتصادمان، وفي الوقت ذاته، يحدد -بشكل متبادل- احدهما الآخر: هذه الحقيقة لا تنبع من تنظيم الشفرة ولكن من البنية الادراكية لعملية القراءة. وتنجم البنية الأسلوبية من تفاعل البنية اللسانية للرسالة والبنية الادراكية لعملية القراءة. وبهذه الطريقة يكون لإدراك القارئ دور كبير في تقرير البنية الأسلوبية. ولكن أي منهج يمكن أن يسمح للمحلل بدراسة مثل هذه البنية؟

إكتشاف الوسائل الأسلوبية:

لا دخان بلا نار

"ان هذا التفاعل بين الوسيلة الأسلوبية وإدراكها، هو بإختصار أمر مركزي للغاية بالنسبة لدرجة يبدو لي فيها اننا قد نستخدم هذا الادراك لكي نضع المعطيات الأسلوبية داخل الخطاب الادبي، ولسوء الحظ، فإن الذوق يتبدل، وكل قارئ له ميوله الخاصة. إن مشكلتنا هي أن نحول بشكل اساسي، رد الفعل الذاتي تجاه الأسلوب الى اداة تحليلية موضوعية لكي نعثر على القدرات الكامنة المشفرة الدائمة تحت تنوع الاحكام. وبإختصار أن نحول احكام القيمة الى احكام للوجود. ان الطريق لتحقيق ذلك كما ارى، هو ببساطة ان لا نغير اهتماما لمضمون حكم القيمة وان نعامل الحكم بوصفه اشارة signals فقط."

يلخص هذا المقتبس المبدأ العام وراء مايسميه ريفاتير بمسألة "لادخان بلا نار". والقضية، التي صيغ من اجلها حلاً هي الآتية: كيف يتسنى للمرء أن يتعامل مع ظاهرة الذاتية التي تقرر في المحصلة النهائية ما هي وسيلة اسلوبية وما هي ليس كذلك عن طريق منهج موضوعي في التحليل. إن نقطة حاسمة هنا تتمثل في أن ريفاتير يؤمن بأن تحليلاً موضوعياً

للأسلوب هو في واقع الأمر ممكن فهو لا يتبنى وجهة النظر التي يحملها بعض المنظرين الأدبيين والقائلة أنه بسبب كون الأسلوب ظاهرة مقيدة بشدة بالذاتية فإن الاجراء الاستقصائي المناسب الوحيد يجب أن يكون ذاتياً أيضاً مادام أي معيار نصف موضوعي سيكون بالضرورة وبحكم وضعه الخاص مزيفاً. إن مثل هذا الحكم يرفض بوصفه تشاؤماً لا مبرر له قد يؤدي فقط الى النزعة الانطباعية لمقولات بالي التعبيرية أو الى مقولات النقد الادبي التقليدي. إلا أن ريفاتير يحذر من مغبة الذهاب بالأسلوبية بعيداً عن طريق إدخالها في تحليل لساني موضوعي مفترض. وبدلاً من ذلك يقترح ريفاتير تركيباً يتألف من اخذ استجابات القارئ تجاه رسالة ما معطى خاماً، مع معاملة هذه الاستجابات، فقط، كإشارات signals تعد تلك الملامح التي تستجيب لها وسائل اسلوبية. ومن هذه النقطة فصاعداً، قد يستطيع التحليل اللساني المسترشد بمعرفة العملية الإدراكية للقارئ أن يستمر في الاستقصاء. وإضافة الى ما تقدم فإن فائدة مثل هذه المقارنة انها - كما يقال - تأخذ ذلك في الحسبان على الرغم من ان سلوك المتلقي قد يكون ذاتياً ومتغائراً.. فإن له سبباً موضوعياً قاراً. وبهذه الطريقة، فإن المنهج المقترح يسمح بالقول بأن أحكام القارئ بصدد أسلوب نص ما يعتمد على تذوقه الجمالي وميوله الادبية وتحصيله الدراسي (وربما ضمن ذلك حتى نوع المدارس والمعلمين الذين أثروا فيه) وعلى مجموعة أخرى من المؤثرات التي يصنفها ريفاتير بـ"أحكام القيمة". الا أن ريفاتير يصر على أنه مهما تكن طبيعة هذه الاستجابات فإنها جميعاً يجب أن تنبع من المصادر اللسانية ذاتها، أو حسب المصطلحات السلوكية التي استخدمها ريفاتير، من "المثيرات" stimuli ذاتها:

"تصبح الاستجابات الثانوية، بعد تجريدها من صيغتها المتعلقة بمصطلحات القيمة، معياراً موضوعياً لوجود مثيرها الأسلوبي".

ويؤدي ذلك الى أن يصبح أخيراً بالإمكان بناء منهج للتحليل الأسلوبي يرسى معايير في التماهي في وظيفة اللغة في عملية التواصل. ولتحقيق هذه الغاية، فقد خلق ريفاتير وسيلة منهجية أطلق عليها فيما بعد مصطلح القارئ الأوفى أو الجامع (fr) archliecture وهو أساساً محصلة ردود أفعال عدد من المخبرين اللغوية information تجاه النص، بضمنهم نقاد و مترجمون وعلماء وشعراء وما الى ذلك. ويخدم مصطلح "القارئ الأوفى" وظيفة تصنيف الملامح الاسلوبية لرسالة ما من الملامح التي لا تمتلك مثل هذه الوظيفة" بدلا من الشروع بتقطيع، اعتباري ومشروط ثقافياً، وخاضع للذوق العام للنص، أو باستخدام تقطيع لا علاقي (مثل التقطيع اللساني). يستطيع المحلل أن يحدد العناصر التي يكبح بها حرية فك الشفرة (كالقراءة الضحلة وما إليها) ويوسع من احتمالية الادراك". وهكذا فإن القارئ الأوفى هو وسيلة استكشافية او اجراء كشفي، يميل الى استنفاد فائده حالما ينجز مهمته في موضعة المثيرات الاسلوبية في نص ما. ويستخدم مصطلح القارئ الأوفى فقط لموضعة الوسائل الاسلوبية في النص حيث يأخذ التحليل الاسلوبي مهمة تفسير بنية هذه الوسائل. وقد يستخدم المحلل عن طريق هذه الاداة عدداً متنوعاً من القراءات السابقة لنصه دون أن يأخذ بنظر الاعتبار ما تحويه من نقد او "أحكام قيمة" ويعاملها بحدود كونها محددة (أي تركيزها على نقاط معينة في النص) بوصفها استجابات لمثيرات اسلوبية مشفرة. وبهذا فإن استجابتها تكون دليلاً على وجود المثيرات الأسلوبية، ولكن ليس بوصفها تعليقات لطبيعة هذه المثيرات. وبهذه الطريقة قد لا يأخذ المحلل بنظر الاعتبار نقد القارئ بوصفه نقداً ويلاحظه بوصفه سلوكاً. وهكذا فإن المعادلة التي تتأسس: هي أنه إذا كان سلوك القارئ غير اعتيادي - أي كان تلقيه قوياً في نقاط معينة في النص - فهذا يعني انه لابد من وجود ملامح لسانية معينة غير ممكن التنبؤ بها استفزت هذا السلوك ك: لادخان بلا نار.

إن معاملة النقد لا بوصفه نقداً، ولكن بوصفه مؤشراً لنمط معين من السلوك (أي فك الشفرة الاعلى) يثير مسألة ملغزة بالنسبة للأسلوبية العاطفية: هل يعقل أن تقطع الاستجابة عن المثير؟ إن ريفاتير هو الذي يرى ان عملية القراءة تمر عبر مرحلتين من مراحل التطور في المرحلة الاولى يتم اجتذاب انتباه القارئ من قبل شكل الرسالة. ثم تتم عقلنة وتأويل القراءة وفقاً لميول القارئ الجمالية وغير الجمالية. وعلى كل حال، فإن بالامكان الاعتراض على هذه المحاجة السلوكية وبيان أن أي ملمح لساني يدرك، بذاته، بوصفه مجرد مثير، بسبب الميول الموظفة لعقلنة الادراك. ويعلن ريفاتير أن ادراك الوسائل الاسلوبية له اسبابه اللسانية الخاصة فقط (أي التناقض داخل السياق) وان طبيعة حكم القيمة له أسباب اخرى (أي عقلنات الميول). لكن الاعتراض يتمثل في أن طبيعة هذه الميول قد تقرر ما يمكن اعتباره مثيراً وما لا يمكن اعتباره مثيراً كذلك أي ان حقيقة ان (س) يدرك بوصفه وسيلة أسلوبية له بعض الاسباب لعقلنة الاستجابة نفسها. ان وجهة النظر هذه تميز تأثير "التموضع الادراكي" في عملية الادراك ودور الاستقصاء في عملية الرؤية. ويرى جيروم برونر بوصفه عضواً في مدرسة "النظرة الجديدة لتحليل الادراك ان" المثير لا يشتغل على كائن عضوي حي غير مكترث.. فالكائن العضوي الحي في عملية الادراك، هو بطريقة ما او باخرى، في حالة ترقب تجاه البيئة. انها لحقيقة ثابتة تستحق التكرار وهي أن التأثير الادراكي لمثير ما يعتمد، بالضرورة، على ترقب الكائن العضوي الحي".

ولكن، كما سبق ان راينا، فإن النزعة السلوكية عند ريفاتير لا تقوم بإختزال ظاهرة القدرة على عدم التنبؤ اللساني للثنائيات الضدية للتناقض داخل السياق، ولكنها ايضا تختزل الاشكالية، والميدان المعقد "للسلوك الطبيعي للقارئ" الى الميل القار واللا اتجاهي للتكتيف الادراكي.

وهكذا، فإن ما يسميه بعض علماء النفس بالطبيعة المنحازة للتمييز الإدراكي يختزل إلى الثنائيات الضدية لفك الشفرة الأدنى في مقابل فك الشفرة الأعلى. ومن الطبيعي فإنه بفضل هذه الاختزالات استطاع ريفاتير أن يفسر وظيفة البنية الأسلوبية بمصطلحات عملية القراءة، والعكس بالعكس، أي تفسير بنية القراءة بمصطلحات عدم القدرة على التنبؤ في الأسلوب. إن بساطة هذه النظرية الغائية للأسلوب تعتمد على مفهوم اللاتجاهية المتوازية للقراءة وعدم القدرة على التنبؤ. وإضافة إلى ذلك، فإن هذه هي الفائدة الأساسية لتكييف النظرية للمنهج العلمي. هذه البساطة تسمح بفصل المثير عن الاستجابة. ووفقاً للخاصية اللاتجاهية المتوازية للقراءة وعدم القدرة على التنبؤ، فإن تقوية الاستجابة يمكن النظر إليها بوصفها تمتلك سبباً واحداً فقط. وإضافة إلى ذلك يمكن النظر إلى القدرة على عدم التنبؤ بوصفها ذات تأثير قار هو تقوية الاستجابة. إن أية عوامل أخرى لسلوك القارئ أو لبنية الرسالة يتم تجاهلها (أو اختزالها) لكي يكون بالإمكان ترسيخ هذه المعادلة. وبهذه الطريقة فإن نظرية تستند إلى الذات والاستجابة قد تكيف إلى منهج لتحليل المثيرات الموضوعية.

وكمثال توضيحي على الاعتراض المقدم على فصل المثير عن الاستجابة يستطيع المرء أن يلاحظ هذا التخطيط البدائي لصورة البطة – الأرنب المأخوذ عن الجزء الثاني من كتاب فنجشتين "بحوث فلسفية" الفصل الثاني:

أهذه الصورة هي صورة أرنب أم بطة؟ بمعنى ما! إنهما كلتاها ولكنهما قد لا تكون كذلك بالنسبة إلينا، أي إنها ربما لا تكون صورة أرنب ما لم يسبق لنا أن رأينا أرنباً من قبل فنحن نقول على خبراتنا السابقة في رؤية البطة والأرنب وصور البطة وصور الأرنب لكي ندرك بأن العلامات المرسومة

بالحبر هذه هي صورتان مختلفتان ولهذا. فبالنسبة اليها يكون نوع المثير معتمداً على وضعنا المشروط سابقا وبطريقة مماثلة فعندما أرى الصورة بوصفها أرنباً، فإن الشكلين الموضوعيين الى جهة اليسار يبدوان كأذنين وعندما أرى الصورة بوصفها بطة، فإن هذين الشكلين يشكلان منقاراً. وعلى اية حال، فلا يمكنني أن اراها كرافعة شوكية. لأنني لا يمكن أن أنظر الى الصورة بوصفها رافعة شوكية كما اني لا أستطيع، وهو أمر أكثر أهمية، أن ارى الصورة بكاملها أرنباً، وفي الوقت نفسه ارى الشكلين بوصفهما منقاراً. إن هذا يبين، كما يبدو، ان ادراكنا لشيء ما (أي المنقار - الاذنين) يتحدد أحياناً بادراكنا لشيء آخر (البطة - الارنب) وبهذا المعنى فإن تحليلاً لمثير صورة المنقار - الاذنين لا يمكن أن يكون كافياً اذا لم يأخذ بنظر الاعتبار فيما اذا كنت اراها منقاراً أو أذنين أو رافعة شوكية، أو كل هذه الاشياء الثلاثة معاً. إن ماهيتهما الشكلية بالنسبة الي تتحددان ذاتياً، الا ان أخذ مثل هذه الواجهة من الادراك بنظر الاعتبار سيؤدي بالضرورة الى زج المحلل للقيام بتوسيع حدوده، لما يمكن أن يعد شرطاً او مثيراً أو إستجابة.

واعتماد على مثال ريفاتير عن هذه المسألة في إعتقاده بأن الوظيفة الاسلوبية (التي يسميها جاكوبسن الوظيفة الشعرية) هي أكثر تأثيراً في إستخدام اللغة مما تخيله جاكوبسن، فهو يرى انه بينما تشترك بقية الوظائف الخمس في توجيهها نحو نقطة خارج الرسالة (المرجع المخاطب، المخاطب، قناة الاتصال، الشفرة) فإن الوظيفة الاسلوبية هي الوظيفة الوحيدة المتمركزة حول الرسالة. لذا يبدو مقنعاً القول بأن التوصيل يكتسب بنيته بواسطة الوظائف الاتجاهية الخمس، وأن تقوية هذا الاتصال (من التعبيرية الى الفن اللغوي) يضبط بواسطة الوظيفة الأسلوبية. يبين ريفاتير ان كلا من الوظيفتين الانفعالية والابلاغية، مثلاً تعملان، عن

طريق جذب انتباه القارئ نحو ملامح معينة في الرسالة ويتحقق ذلك بوساطة الوظيفة الأسلوبية للرسالة. أي أن بنية الرسالة غير القابلة للتنبؤ داخل السياق هي التي - كما يبدو - توجه الرسالة نحو المخاطب أو المخاطب. وبالطريقة ذاتها، فإن هذا التأثير التنظيمي للوظيفة الأسلوبية يتسع نحو وظائف الرسالة الأخرى أيضاً. فعلى سبيل المثال، وعلى الرغم من أن الرسالة قد تتوجه بصورة مثالية نحو المرجع الموضوعي، فإن تأثيرها الإدراكي أو التعييني يعتمد على تأثير العلامة sign على المخاطب (بالفتح).

وبكلمات أخرى، فإن ريفاتير يبدو كأنه يرى الوظيفة الأسلوبية كحمال لوظيفة الرسالة في عملية التواصل. ومهما تكن الوظائف الأخرى التي قد تحملها، فإن ذلك يعتمد على وظيفتها الأسلوبية وذلك لأن وظيفة البنية اللسانية هذه، المستندة إلى القدرة على عدم التنبؤ هي التي تجتذب انتباه المخاطب إلى تلك الملامح من الرسالة التي تؤشر وظيفتها "الاتجاهية" وخلافاً لذلك، فإن الوظيفة الإتجاهية لا يمكن توصيلها إلى القارئ مادام يقوم فقط بعملية فك ادنى للشفرة. ويدعم ريفاتير هذا الرأي بالإشارة إلى أن الرسالة والمخاطب هما فقط العاملان الوحيدان الداخلان في عملية التوصيل (الادبي) اللذان يكون حضورهما ضرورياً. وهكذا فإن تحديد بؤرة رسالة ما يجب أن يستند إلى تفاعل هذين العاملين. وبهذه الطريقة يختزل ريفاتير مصدر الوظيفة التواصلية لرسالة ما إلى أسلوبها، مثلما اختزل بالي النزعة التعبيرية في عملية التوصيل إلى القيمة التعبيرية المشفرة في العلامة في اللغة Langue. وبالنسبة إلى ريفاتير فإن وظيفة الرسالة التواصلية تعتمد على إستجابة القارئ، وكل مثل هذه الاستجابات يمكن أن تختزل إلى إدراك مثير غير ممكن التنبؤ به.

وأضافة إلى ماتقدم يقر ريفاتير بالصحة الذاتية لقيم بالي التعبيرية،

لكنه يعزوها الى نزعة ذرية Atomiam مشوشة من طرف القارئ الذي يماهي استجابته بالمتير اللساني الذي ينتجها ويعلن ريفاتير أن افتراض القارئ هنا وهو افتراض أعيد تقديمه في نظرية بالي عن القيمة التعبيرية للعلامات يتضمن خطأين أساسيين:

الاول منهما في ان القارئ يعد استجابته الخاصة بوصفها تنتمي الى المتير، مفترضاً بهذا أن كل شخص ستكون له الاستجابة ذاتها لذلك المتير. ان هذا سيقود الى نظرية اللغة Langue عن القيم التعبيرية التي يفترض فيها أن كل تعبير استجابة يمتلك، توجهها ويمتلك استجابة مضمونية ذاتية المنشأ، وان العلاقة بين التعبير والمضمون هي عرف لغوي. وعلى أية حال، فإن طبيعة الاستجابة، كما يجادل ريفاتير، لا تتقرر عن طريق (اللسان) language، ولكن عن طريق مؤثرات أخرى كالثقافة والتجارب الادبية وما شابه.. وهذه كلها تمتلك تفردا بالنسبة الى الفرد. إن خطأ بالي الجوهرى انه يتخذ مضمون الاستجابة (أي حكم القيمة) بوصفه ذا علاقة مباشرة ومتطابقة مع تعبير المتير، بينما يشير ريفاتير الى ان العلاقة الموضوعية هي في الحقيقة بين المتير والوجود الخالص للاستجابة بغض النظر عن طبيعة المضمون. اما الخطا الشائع الثاني الذي يقترن بنظرية بالي فيتعلق بموضعة المتير. ان يعتقد القارئ أن ملمحاً لسانياً معيناً يسبب استجابته، بيد أن التناقض بين ذلك الملمح والسياق ككل، هو الذي يهيئ المتير. إن المجموعة بكاملها (أي السياق زائداً التناقض تشكل الوسيلة الاسلوبية. ويجعل منهج بالي، في الواقع، مثل هذه الاستجابة الاعتيادية مثالية، ويعامل التعابير الفردية بوصفها تمتلك قيمها الاسلوبية الخاصة بيد أن البنى الكاملة -التناقض داخل السياق- هي التي تحقق مثل هذه القيم وحتى في مثل هذه الحالة، فإن هذه القيم تكون غير مشفرة داخل اللغة langue، ولكنها تعتمد على

استجابة القارئ المشروطة ثقافياً لتواردات معينة لهذه البنى. ويقول ريفاتير إن التأكيد على العلامات المتفردة الناجم عن قدرتها على عدم التنبؤ - يقتنص الانتباه ويخلق في ذهن القارئ ما يسميه ريفاتير الذاكرة الاستبدالية (pradigmatic memory).

يستجيب المخاطب لكلمة معينة عن طريق عزلها عن سياقها ومقارنتها ذهنياً بمجموعة من المرادفات (مثلاً تعبير *façlitive de leau* سيقارن بتعبير أكثر قدرة للتنبؤ به هو *esu fuyante*).

إن هذه الذاكرة الاستبدالية بالضبط هي التي تمثل الظاهرة التي اراد بالي استغلالها لكي يقرر القيمة التعبيرية لعلاقة ما. أن كل علامة تقارن بمفرداتها من أجل الكشف عن قيمتها التعبيرية، ويرى بالي بهذا الصدد، ان هذه - الذاكرة الاستبدالية هي حقيقية مثل أية معرفة أخرى للشفرة، وان لها دوراً في تقرير التأثير الأسلوبي للعلامة قيد الاستعمال. وبالنسبة الى ريفاتير فإن مثل هذه الذاكرة الاستبدالية هي مجرد وهم ناجم عن تأثير مواجهة القارئ المتكررة مع العلامات داخل السياقات عندما تكون غير قابلة للتنبؤ بها.

والبرهان على هذا، كما يعلن ريفاتير، يتمثل في أن بالامكان إحلال هذه العلامات بسهولة داخل السياقات، إذ لا ينشأ أي تناقض، وبهذا لا يحدث تأثير اسلوبي. ومادام امر كهذا قد يكون صحيحاً، فقد يتساءل المرء اذا كان هدف ريفاتير المعلن هو دراسة الابهام المخلوق في ذهن القارئ، فلماذا يهمل هذا المنهج بطريقة منظمة مثل هذا الابهام؟

لا نار بلا دخان:

يعد مفهوم التناقض داخل السياق من المفاهيم المركزية في منهجية ريفاتير، لدرجة ان ريفاتير يقترح فيها امكان طرح وسيلة القارئ الأوفى

جانباً في مرحلة متقدمة من مراحل التحليل، وان تستبدل بتحديد الشروط الدنيا لإدراك التناقض في السياق. وبكلمات أخرى، فإن الأسلوبى يستطيع، بعد الكثير من التجربة في دراسة ادراك القارئ للوسائل السلوبية، ان يتمكن من جانبه تحديد أي نص يمكن أن تكون ملامحه قابلة للإدراك. وستكون مثل هذه الملامح دائماً جزءاً من بنية التناقض في السياق. وبهذه الطريقة، يمكن النظر الى ريفاتير باعتباره يكيف مسلمته "لادخان بلا نار" فيعكسها الى مسلمة ترشد منهجه هي: "لأنار بلا دخان". أما كون المسلمة الاخيرة لا يمكن الاستدلال عليها منطقياً من المسلمة السابقة فأمر لا يؤثر على عملية استخدامها لأغراض التحليل اللساني للأسلوب.

يبدو منهج ريفاتير في التحليل هنا شبيهاً بشكل اوضح بالمنهج الذي يدافع عنه البنيويون الجاكوبسونيون، اذ يستطيع المرء أن يتخيل، ببساطة، الفحص الجاكوبسوني للنص لكل المماثلات بين الملامح التي يستطيع ان يعثر عليها فيما يقوم الريفاتيريون بفحص النص ذاته بالبحث فقط عن أنماط الملامح المتماثلة التي تقف في تناقض مع ملمح آخر داخل النص. قد يبدو هذا هو الاختلاف الوحيد الذي يؤكد ريفاتير حول عتبة إدراك القارئ بين منهجه ومنهج جاكوبسن. ولكن كما شهدت المناظرة المطولة بينهما عن البنية الشعرية لقصيدة "القطط" فإن هذا الاختلاف هو اختلاف حاسم.

ومن هنا يبدو أن مصدر اختلاف ريفاتير عن جاكوبسن هو احترام الأول للصحة الذاتية للنزعة النفسانية عند بالي، فيما ان تحليل جاكوبسن ذا الاساس اللساني هو من جهة اخرى موضوعي لدرجة انه لا يمتلك تلك التفسيرية لمقاربة بالي الاكثر حدسية.

إن الاسلوبية العاطفية، بوصفها منهجاً كما قد يجادل ريفاتير، يجب ان

تكون عملية، مستفيدة بشكل كامل من المكتسبات الراهنة التي تحققت في ميدان اللسانيات. وفي المحصلة النهائية فإن الحقائق الاسلوبية يمكن أن تدرك فقط عن طريق اللسان Language، مادامت اللغة هي وسيطها الوحيد.

إلا أن الظاهرة الاسلوبية بوصفها هدفاً للبحث تعتمد على تأسيسها الذاتي من قبل القارئ. وبمعنى آخر فإن هذه الظاهرة لا توجد تحت مجهر التحليل اللساني ولكنها تكمن فقط في عين حاملها. ان قوة جهود بالي تتمثل في انها تفسر كيفية رؤية القارئ للظاهرة، أو في الاقل بعض القراء، على الرغم من ان ذلك قد يكون مجرد وهم. ويتقبل ريفاتير مقولة "ان موضوع التحليل الأسلوبي هو الوهم الذي يخلقه النص في ذهن القارئ" لكنه يشعر ان هذا الوهم لا يمكن له ان ينجح الا عن حقائق لسانية معينة عن الرسالة المدركة. على اللسان أن "يمنحنا" ما "نحصل" عليه عن طريق عملية التواصل فمن أين لهذا الوهم ان ياتي؟

"من الواضح أن هذا الوهم هو مجرد خيال صرف أو أيهام (فانتازيا) صرف، فهو مشروط ببنى النص."

وبهذه الطريقة فإن تحليل جاكوبسن اللساني يمكن تكييفه لكي يفسر نتائج منهج بالي الذاتية ولكن غير العلمية. إن مقولات بالي عن القيم التعبيرية يمكن أن تفسر -اذا لم يحتفظ بها- عن طريق التحليل اللساني الذي يأخذ بنظر الاعتبار دور القارئ في عملية التوصيل. ويتوصل ريفاتير عن طريق اسقاط الاستجابة الذاتية على الواقع الموضوعي للنص الى منهج يصبح فيه بالإمكان تفسير مثل هذه الاستجابة بمنهج تحليل لسانية صرف.

ويدعم ريفاتير نسخته الخاصة من البنية الاسلوبية على أساس انها تفسر كيفية قدرة رسالة ما على أن تخدم غرضاً وظيفياً في التواصل،

بينما يبدو مفهوم جاكوبسن للبنية الشعرية كأنه قد أختير لهذا الغرض بالذات ad hoc. إلا أن ريفاتير يستطيع فقط أن يقدم هذا التفسير عن طريق تقديم افتراضين: الأول توارد ما يمكن ان يعزى الى مثير مشفر ما داخل النص. والثاني هو ان نمطاً معيناً من بنية الرسالة فقط قادر على توفير مثل هذا المثير. ان الجاكوبسنين اذ يهتمون بالتقرير بالمواءمة مع غرض البنية الشعرية، قد يستخدمون بيئة في دفاعهم تقرير ريفاتير بالمواءمة في كيفية استطاعة رسالة ما أن تمارس وظيفتها في عملية التوصيل. إن الاختلاف بين بالي وجاكوبسن، وكذلك في التركيب الذي يتوصل اليه ريفاتير يمكن النظر إليه بالمصطلحات الميتالغوية (أو اللغوية الواصفة) الخاصة بهم. فلغرض تفسير ظاهرة معينة يحس بالي بأنها تختلف عن الظاهرة اللسانية الإدراكية الاعتيادية، يقوم بأختراع لغة وصفية تتألف من مقولات ومصطلحات مثل "التأثير الطبيعي" و "التأثير المستفز" التي يكون غرضها الوحيد أن تسمي هذه الظواهر المدركة ذاتياً للأسلوب. ويقر ريفاتير بأهمية وصحة مثل هذه المصطلحات:

"أن وجودها -المصطلحات- وحدها كافية لتبرير لسانيات منفصلة لفك الشفرة لان الابنية الفوقية الميتا - لغوية التي تكونها، تختلف بشكل ملحوظ عن الواقع الموضوعي للملفوظ".

إن الاسلوبية الجاكوبسنية، من الناحية الاخرى، ترد ضد الاساس الذاتي لميتالغوية بالي، وتختار، بدلا من ذلك ميتالغة اللسانيات الحديثة التي تم اختيارها وصياغتها توأ. ان هذه اللغة، كما رأينا تستند في الاقل الى مقولات تبدو متميزة ومتغايرة وتبدو هذه المقولات خلافاً لمقولات بالي، كأنها قد تم التثبت منها راهناً من المصادر وليس من الظواهر التي يقصد تفسيرها. وهنا يمكن اتفاق ريفاتير وإختلافه مع هذه الميتا - لغة. فعند حديثه عن الشعر يقول: "لقد إختار جاكوبسن وحدات نحوية لتحقيق هذا

التفسير، والكثير من التفسيرات الاخرى، لأن النحو هو الهندسة الطبيعية للسان الذي يفرض انساقاً عقلية مجردة على المادة المعجمية الحسية. وبهذا يزود النحو المحلل بوحدات بنيوية جاهزة

يدافع منهج ريفاتير في التحليل عن استخدام مثل هذه الوحدات البنيوية الجاهزة لتفسير بنية المثير الاسلوبي، وهو يجادل، على أية حال، بأنها يجب أن تستخدم لتفسير هذه المثيرات التي يتم تأشيرها توأ (أو ان تكون ذلك كقدرة كامنة) بوصفها اسلوبية بوساطة الاستجابة الذاتية لمجموعة من القراء، لان هذه الاستجابة - سواء اكانت حقيقية أم ممكنة - هي مثل مفهوم بالي عن النزعة التعبيرية، تشير الى المادة الذاتية للتحليل الاسلوبي. إن هذا الفرز اساسي لانه "لا يمكن لأي تحليل نحوي لقصيدة ما ان تعطي اكثر مما يعطينا إياه نحو القصيدة."

ولهذا فإن ريفاتير يدافع في الواقع عن منهج في الوصف يستند الى تركيب يقينين مفترضين مسبقاً: "الاستجابة الذاتية للقارئ" و "الوحدات البنيوية الجاهزة" الموضوعية المتعلقة بالتحليل اللساني. إن بدايات (أو حدوس) بالي يمكن تفسيرها بمصطلحات جاكوبسن. أن اقتران المنظورين المتضادين للموضوعية والذاتية، يفسر على ما يبدو، كلاً من عدم اصالة نظرية ريفاتير الماكرة، وإعتماد منهجه - المعد لهذا الغرض - على المفاهيم المحددة بصرامة لسلوك القارئ ولمبدأ عدم القدرة على التنبؤ. إذ يشكل هذان المفهومان دعامتين، كل منهما توسع جزءاً من الطريق نحو الفجوة المتضادة، أحدهما من ضفة دور الذاتية في عملية التوصيل، والاخرى تتعلق بالترتيب الموضوعي للاشكال اللسانية. وما يربط بينهما هو جسر الاسلوبية العاطفية:

يحذر د. ديلاس وف. فليو في كتابهما "اللسانيات والشعرية" من تذبذب مثل هذه البنية:

”من الصعب دمج محصلة اشارات، الى القارئ الاوفى بالشروط الدنيا للإدراك الحسي. ان هذا التوازن بين المنظورين التحليلي والتركيبى متذبذب بطبيعته: فلا يمكن لتحليل ما أن يكون استقرائياً وإستدلالياً بشكل متزامن.” ويواصل هذان الباحثان القول أن ريفاتير في الوقت الذي اقترح فيه المعيار الذاتي للقارئ الأوفى يميل في التحليل الفعلي -وضمناً تحليل ريفاتير- لأن يصنف ضمن المعيار الاكثر موضوعية للعناصر المتضادة داخل السياق. ويمكن الافتراض ان ذلك يمكن أن يكون مقبولاً من قبل الاسلوبية العاطفية لو انه كان بالامكان البرهنة حقاً على أن القراء لا يلاحظون شيئاً سوى الامثلة المتعلقة بالتناقض داخل السياق، وايضاً في كونهم يلاحظون حقاً كل مثال من هذا القبيل.

إن هذا البرهان لا يبدو مفتقداً فقط، بل يبدو أن ريفاتير يعده غير ذي علاقة. ان يؤكد ريفاتير في ورقته الموسومة بـ”معايير للتحليل الاسلوبي” على أولوية معيار التناقض داخل السياق على معيار استجابة القارئ الاوفى: ”اذا لم يكن هنالك تناقض سياقي في النقطة التي يكون فيها رد فعل القارئ الاوفى مؤشراً للوجود المحتمل للمثير الاسلوبي.. فعند ذاك نستطيع أن نفترض أنه كانت هناك من طرف القارئ الأدنى إستجابة مسرفة نحو النص أو الى وجود خطأ بالاضافة الى ذلك. ففي مثل هذه الحالة، قد نستطيع ان نقصي بأمان المعطيات الابتدائية.”

وبكلمات أخرى، فان هذا البيان المفاجيء المبين هنا يعني استجابة القارئ الأوفى هي ذات أهمية ثانوية في تحديد هوية المثير للأسلوب. وإن ما له أهمية أولية هو وجود الرسالة المتضمنة تناقضاً سياقياً في بنيتها اللسانية. وبهذا المعنى، فان المعطيات اللسانية الموضوعية، ثم التحليل اللساني يتقدمان على المعطيات الذاتية للإستجابة. قد يقر هنا أن القراء، في حقيقة الامر، يستجيبون بالتأكيد للمثير اللساني، اكثر من استجابتهم

لتلك المتعلقة بعدم القدرة على التنبؤ. ولكن اذا كان الأمر كذلك فعلى أية اساس يجب أن نقيم العلاقة بين السلوك الطبيعي للقارئ والبنية اللسانية لرسالة ما؟ اذا كانت جميع الاستجابات لاتعد إشارات صحيحة لمثيرات مشفرة، أي اذا كانت فقط تلك الاستجابات التي تعزى الى المثير الذي يمثل بنية السياق/ التناقض مقبولة، فعند ذاك ستبدو المنهجية ذات التوجه الذاتي وقد تم تجاهلها بوضوح. وفي الحقيقة فإن معيار ما يمكن أن يعد وسيلة اسلوبية وما هو ليس كذلك يصبح مؤطراً بمصطلحات لسانية صرف، أي فقط تلك التي تشكل بنية تناقض داخل السياق. وبهذه الطريقة، فإن محاجة ريفاتير من أن المنهج الجاكوبسني سوف يتضمن بنى لسانية ذات صلة أسلوبياً، هذه المحاجة سوف تحيد في واقع الامر، مادام ريفاتير يقر أن القارئ الأوفى، في الممارسة الفعلية، سوف يميز الملامح اللسانية التي يختفي فيها التناقض، وبذا فإن تلك الملامح اللسانية ستكون هي الأخرى غير علاقية. ان كلتا النظريتين تختزلان الى ارساء منهجيهما في التحليل الاسلوبي كما هو متحقق في اللسان، وليس كما يدرك في المقام التواصلي.

البنية الاسلوبية والوظيفة الاسلوبية:

بعد توفير المعايير الشكلية لتعيين هوية البنية الاسلوبية لرسالة ما (أو لنص ما) يعزل جاكوبسن وريفاتير علاقة قارة مفترضة بين البنية الشكلية للرسالة والوظيفة المعينة للرسالة في عملية التوصيل. وفي آخر المطاف، فإن عزل هذه العلاقات القارة بين البنية الشكلية والوظيفة التواصلية يرتقي الى تعريف الاسلوب (أو الادبية بالنسبة الى جاكوبسن). فعن طريق تحديد البنية الشكلية التي يجب ان يحملها أسلوب رسالة ما، فانهما (ريفاتير وجاكوبسن) يعدان أي ملمح شكلي آخر للرسالة غير أسلوبية. وهكذا يخول ريفاتير باقصاء استجابة القارئ الأوفى اذا ما كان

المثير المؤشر لا يمثل حقاً للمعيار الاسلوبي المتعلق بالتناقض داخل السياق. إن تأثيراً متوازياً يمكن أن يلاحظ في المصادرة الجاكوبسنية القائلة إن مبدأ المماثلة في مقطع ما وحده هو الذي قد يخدم معياراً للأدبية.

ومن الجهة الاخرى اذا ما بدت الرسالة تحقق تأثيراً تواصلياً، والذي قد يبدو بالنسبة الى الحدس أمراً غير مفهومي (أي ليس معنى لسانياً) ولا يمكن أن يربط بكل من التناقض داخل السياق أو بنية المماثلة داخل المقطع، فعند ذاك سيكون التأثير غير أسلوبي. ان هذا يعني أن التأثير التواصلي لا يمكن تفسيره بوصفه نابعاً من الوظيفة الاسلوبية أو الشعرية للرسالة، ولكن يجب أن ينشأ عن بعد آخر من أبعاد العلاقة التواصلية. وحتى اذا ما كان هذا التأثير متصفاً بصورة حدسية بوصفه، مثل التمرکز على الرسالة لذاتها، أو مثل فك الشفرة الاعلى للرسالة، فقد لا ينظر الى هذا التأثير بوصفه يمتلك مصدره في البنية الاسلوبية أو الشعرية للرسالة. وبدلاً من ذلك فانها يجب ان تعامل، كما قد يتخيل المرء، بوصفها نمطاً من "الترادف التواصلي" – أي بنيتان شكليتان تمتلكان الوظيفة التواصلية نفسها.

إن المقايسة واضحة. فمثلما يعزل اللساني الثنائي الهدف ملامح القول تلك – أي الشكل التعبيري – ولامح العلاقة التواصلية للقول (أي المعنى اللساني) التي ينظر اليها بوصفها تنتمي الى ميدانه، فإن هؤلاء الأسلوبيين يقومون عن طريق تكييف منهج ثنائي الهدف لاستقصاءاتهم الخاصة بعزل وجه شكلي آخر من المستوى التعبيري وبعد آخر من العلاقة التواصلية مثل تلك التي تنتمي الى مجالهم الخاص: أي الاسلوبية. ويبقى الشيء الكثير الذي يستحق التفسير في عملية التواصل، الا أن اللساني والاسلوبي يقولان إن هذا المتبقي لا يقع ضمن مجالهما التفسيري والاستقصائي.

إن تقليص مجال الأسلوبية هذا يعني أن أهداف بالي من أجل نظامه لم تعد لها قيمة بعد. فقد كان هدفه أن يفسر مجموعة كبيرة من وظائف اللغة في عملية التواصل، ولكن منذ زمانه اقترن مجال الأسلوبية بمقولة لا أسلوبية معظم هذه الوظائف وقد نشأت نظم أخرى لتفسير ذلك منها نظرية أفعال الكلام، تحليل سجلات الكلام، التحليل التقليدي، علم النفس اللغوي، علم اللغة الاجتماعي وكلها يمكن النظر إليها بوصفها معنية بوظائف اللغة هذه التي أول ما أجتذبت إنتباه بالي، إلا أن الأسلوبية البنوية، عن طريق تبني معايير شكلية لتحديد هوية البنية الأسلوبية قد طورت نظاماً لم يكن بالي، كما هو المرجح، قد ميزه بوصفه نظامه الخاص.

ترى لماذا تطورت الأسلوبية البنوية بهذا الإتجاه؟ يحتاج المرء، لكي يجيب عن هذا السؤال الى أن يتامل طبيعة المهمة التي كرسها الأسلوبية نفسها لها. ويمكن وضع المسألة ببساطة: الأسلوبية مثل اللسانيات حاولت على الدوام أن تبين كيف "يمنحنا" اللسان ما نريد أن "نحصل" عليه من عملية التواصل. وقد طرح بالي هذا التساؤل: كيف تستطيع اللغة Lanue أن تفسر الأوجه التعبيرية لعملية التواصل؟ أما جاكوبسن وريفاتير فقد غيرا بؤرة هذا التساؤل الى كيف تفسر بنية الرسالة وظيفتها في عملية التوصيل؟ ولكن يظل الافتراض متماثلاً مادامت:

أ- بنية رسالة ما هي التي تقرر الوظيفة التي ستأخذها في عملية التوصيل (أو التأثيرات التي ستقوم بإيصالها).

ب- لذا فإن الاستقصاء الملائم لهذه الوظيفة يجب أن ينبثق عن تحليل مصدرها داخل الرسالة. وفي جميع الحالات الثلاث فإن أي دور مهم من قبل العوامل المقامية الأخرى يتم التنكر له -أو يلتقط بوصفه مجرد تأثير وصفي- هناك موازنة تفسيرية طارئة واحدة، هي تلك التي بين بنية الرسالة والوظيفة التواصلية. ولهذا السبب يركز اللساني

جهوده التحليلية على العلاقات بين الشكل والتعبير والمعنى اللساني حينما يركز الأسلوبى جهوده التحليلية على البنية الاسلوبية والوظيفة الاسلوبية. ان هذا الانموذج الثنائى الهدف الذى يستند الى الافتراض المتداول عن ماهية اللغة ووظيفتها لا يمكن له أن يعترف بأية مصادر أخرى سواء اكانت لها علاقة بعملية التوصيل أم بتفسير عملية التوصيل.

وبهذا التقليل العقلي للأمر يصبح بإمكان كل من اللساني والأسلوبى أن يقوم بتبرير تركيب النماذج التفسيرية التي لا تفسر التأثير الواقع على العملية التواصلية للسياقات المقامية المنفردة. ولأن القاعدة تقول إنه عن طريق اختزال المتطلبات التفسيرية الى وجه محدود تماماً من عملية التوصيل - مثل المعنى اللساني أو الوظيفة الاسلوبية - فإن عوامل مؤثرة اخرى محتملة قد يجري تجاهلها وتترك الى انظمة اخرى لتفسيرها. إن عواقب عدم تقبل مثل هذا الاختزال جلية تماماً في ضعف نظرية بالي. ومن الجهة الاخرى، فليس من الصعب تخيل مدى صعوبة عزل ملامح الكلام الوثيقة الصلة اسلوبياً ولسانياً، لو انه قبل بفكرة أن المعنى والوظيفة الاسلوبية لرسالة ما يعتمدان على ملامح مختلفة لمقامات تواردتها المعينة. فإذا كان المعيار الذى يستطيع فيه المرء أن يميز ما له صلة بالموضوع غير الثابت ولكنه متغير بصورة لا نهائية، فلن يوجد ثبات للبيئة الاسلوبية أو للشكل اللساني، كما أن التوصيل اللغوي الذاتى لم يكن بالإمكان تفسيره بمصطلحات استخدام اللسان. إلا أن المقاربة ثنائية - البعد ببساطة لا تسمح لعلاقة أية عوامل أخرى غير تلك التي أختيرت للتفسير لأنه كما هو واضح، في كل من التطبيقات اللسانية والاسلوبية لهذا الانموذج فإن المستويين يعرفان كليهما بعلاقة أحدهما بالآخر. أن "الشكل - التعبير" هو تجريد لتلك الملامح الصوتية (أو الخطية)

التي لها القدرة على خلق إختلافات المعنى اللساني: فالمعنى اللساني يتعلق بذلك الركن من محتوى الكلام او الكتابة او العلاقة التوصيلية التي تفرق بين التعبير - الشكل. وليس هنالك من مجال لإلحاق أية تأثيرات أخرى على عملية التوصيل. ومن هذه التأثيرات الاخرى - التي تعرف بأنها تلك التي لا يحاول اللسانيون تفسيرها- استخلص الأسلوبيون مجال بحثها المعرف بطريقة مماثلة. لم يسبق لأحد أن اقترح "فرضية أساسية" للأسلوبية كتلك التي اقترحها بلومفليد بالنسبة الى اللسانيات، إلا أن تطور الأسلوبية منذ بالي حتى جاكوبسن وريفاتير يمكن النظر اليه بكونه يشغل داخل مثل هذا المبدأ. وكما كشف درس بالي، فليس بالإمكان النجاح بدون ذلك. وبالنسبة للأسلوبية البنوية فإن ما يمكن أن يعد بنية أسلوبية لرسالة ما يعتمد على ما يمكن اعتباره وظيفة للأسلوب (ومن هنا ينشأ الفرق بين جاكوبسن وريفاتير وأن ما يمكن أن يعد وظيفة أسلوبية لرسالة ما يتقرر بفعل بنيتها الاسلوبية. (وهكذا يهمل ريفاتير استجابة القارئ الأوفى عندما لا تؤشر من قبل مثير التناقض داخل السياق). هنا أيضاً، مرة أخرى، لا مجال للسماح لتأثير ملامح التوصيل و/ أو المقام الأخرى. إن قرار ريفاتير بإقصاء محتوى استجابة القارئ اضافة الى ايمانه بأن المثير المشفر داخل النص بإمكانه أن يكون مصدراً لهذه الاستجابة. وهذان كلاهما يمكن فهمهما بشكل كامل ضمن مثل هذا الأنموذج. إذ لم يكن بإمكان ريفاتير خلافاً لذلك المحاجة دون أن يستتبع ذلك رفض الانموذج.

إلا أن هذا بالنسبة الى ريفاتير، يرتقي الى رفض مبادئ نظريته الخاصة استناداً الى عدم تكيفها لمتطلبات المنهج العلمي الصارم. ان هذا الرفض كان حتمياً مادام بمعنى ما مشفراً بالمبدأ الكامن لمنهجه وهو فصل المثير عن الاستجابة.

إن هذا الفصل مبرر بوساطة مفهوم اللاتجاهية المتوازية للقراءة والقدرة على عدم التنبؤ. إن الاستجابة المصعدة ينظر إليها بوصفها ناجمة بالضرورة عن مثير أسلوبى غير ممكن التنبؤ به. وهكذا فإن تحليلاً للمثيرات الكامنة الموجودة بالقوة: (أي للاشكال اللسانية) كاف للتنبؤ بالاستجابات لهذه المثيرات. إذن فإن استخدام الاستجابة أمر زائف فعن طريق فصل المثير عن الاستجابة يختزل دور القارئ في عملية الإدراك للأسلوب إلى موضعة مجردة. وحتى هذا التحليل النهائي يرفض بوصفه "وهماً" شائعاً للأسلوبية الذرية Atomistic. وتكون نتيجة ذلك إقصاء القارئ الأوفى في مرحلة متقدمة من التحليل، وتشكل أولوية التناقض داخل السياق العامل المقرر للأسلوب. على الرغم من حاجة ريفاتير التي تدعم نظره عن الأسلوب بوصفه تركيباً ذاتياً معتمداً على إدراك المخاطب في مقام التوصيل كان حتمياً أن يؤدي احترامه للمظهر العلمى للسانيات إلى عدم السماح للاستجابة الذاتية لأن يكون لها دور أكبر في تحليل مثيرها.

هامش الفصل السابع:

* هذه الدراسة من الفصل الرابع من كتاب:

Linguistic Theory and structure stylistics by talbot j. Taylor. pergam-
men press oxford New York 1980.

المعنى في الأدب

تزفيتان تودورف

أود ان أتفحص ما يحدث للمعنى اللغوي عندما يدخل في استعمال ادبي. ولا اعتقد اني مطالبُ بتقديم تفسير لسبب إهتمامي بالمعنى أو لم اعد هذا امراً مهماً بالنسبة للنظرية الادبية. ان نقطة انطلاقي ستكون، نوعاً ما، الفكرة القائلة ان تنويعات المعاني والعلائق بين المعاني الموجودة في لغة الحياة اليومية قد يمكن العثور عليها، بكاملها، في الأدب، ولكن دائماً بطريقة اكثر حدة وبروزاً وتشديداً. وهذا هو ما يدفعنا الى التمعن في ما نعرفه عن المعنى عن طريق اللسانيات. وسوف اکتفي بتقديم عرض موجز للغاية:

اولاً: دعونا نقول ان جميع كلمات لغة ما هي "معقدة" بالمعنى الذي اعطاه (اميسن) للكلمة، أي أنها لا تدل على شيء واحد بطريقة واحدة، ولكنها تدل على اشياء عدة في وقت واحد وبطرق مختلفة.

١- دعونا نبتدئ بما يسمى في الولايات المتحدة بـ"التحليل الى المعنى". لقد اكتشف الالسنيون، ولكن في وقت متأخر للغاية ان بالامكان تحليل معنى الكلمة الى وحدات اصغر. لنأخذ المثال المؤلف لكلمة "أب" فهذه الكلمة يمكن أن تحلل الى (مذكر) - في مقابل كلمة "أم" -والى (قربانة مباشرة) - في مقابل كلمة "عم أو خال" -والى "متقدم" - في مقابل كلمة (ابن) -والى "الجيل الثاني" في مقابل كلمة (الجد) - واخيراً فإن

جميع هذه الكلمات لها ملمح واحد مشترك هو القرابة. وتظل مكونات
او اجزاء معنى الكلمة، كما نلاحظ، على الرغم من ذلك كلمات.

٢- اكتشف علماء المنطق طريقة ثانية لتمييز تعددية المعاني في الكلمة
المتفردة، اعني التحليل الى افتراضات. فقد لوحظ انه عند تحليل بعض
الكلمات. وبشكل خاص الافعال والظروف، كان من الايسر تقرير
معاني مكوناتها في اطار الجمل بكاملها. فالفعل "سيغلق" يفترض
وجود شيء مفتوح. والفعل "يأتي" يفترض اني او انك في مكان معين
وهناك شخص ما يأتي اليه عند سماعه جملة ما. فإن هذه
الافتراضات تشكل ضرباً من رسالة خلفية (ارضية) فاذا قلت: "اغلق
الباب" فأنا أفترض ١- وجود الباب ٢- ان الباب مفتوح. ٣- ان هناك
شخصاً ما، ربما اكون قد وجهت له امري.. الخ. وفي حالة التحول
المنفي للجملة، فإن الافتراضات ذاتها تظل قائمة.

٣- ان الفئتين السابقتين تكشفان بوصفهما اسساً. عن تضافر المعاني
المختلفة والاكثر اولية مع تلك المعاني التي تخلق المعنى الكلي للكلمة.
اما الحالة الثالثة وهي تعدد المعاني Polysemy فمختلفة. فكلمة
معينة قد يكون لها اكثر من معنى واحد (وهي عادة لها معان اكثر)
وتظل هذه المعاني في استقلال نسبي. ولا حاجة بي الى تقديم مثال
على ذلك هنا.

٤- لو توفرت قواميس كاملة، مكتوبة وفقاً لآخر انجازات الالسنية
الحديثة، لوجدنا فيها الفئات الثلاث السابقة من المعاني. ما اعنيه هو
ان هذه المعاني "مشفرة" على مستوى اللغة ومتضمنة في الاستعمال
الصائب للغة من قبل ناطقيها الاصليين. وهذه هي ليست الدرجة
الوحيدة الممكنة من التشفير. هناك درجة اضعف اخرى سوف اسميها
بـ"المعنى الثقافي" - في مقابل المعنى اللغوي - للكلمة. ففي زمان

ومكان محددين تقرن معان جديدة بالكلمة الاصلية. وتأتي هذه المعاني نتيجة للإيحاءات المتكررة بين المعنى اللغوي والسياق الثقافي. فعلى سبيل المثال تقترن كلمة "الكلاب" بفكرة "الاخلاص" على الرغم من ان فكرة الاخلاص ليست جزءاً من التعريف المعجمي للكلب. وكما نعلم، فإن هذا الحيوان قد يقترن بفكرة الفائدة في بلد آخر حيث يكون له دور آخر. ان اللسانيين، يعارضون اخذ هذا المعنى بنظر الاعتبار، لأنهم كما يقولون لا يستطيعون ان يتعاملوا معه بطريقة فجأة. وعلى اية حال فإن هذه المعاني لا تختفي بسبب عناد اللسانيين. ومن الجانب الاخر فإننا يجب ان ندرك الامكانات المختلفة للإيحاءات الشخصية الصرف لمعنى الكلمة. فعلى سبيل المثال يجعلني "كلبي" افكر بأخي الذي يمتلك كلباً مماثلاً. ان هذا اللون من الإيحاء. على الرغم من انه لا يملك علاقة حقيقية على المستوى الاجتماعي، يمكن ان يصبح فعالاً في الادب. كتب هنري جيمز حكاية! سماها "أوربا" في هذه القصة اخذت كلمة (اوربا) تدل على الموت وهذا أمر مهم لفهم النص.

٥- ثمة سبب آخر يقف وراء تعقد الكلمات يتمثل في حقيقة ان الكلمات قد تمتلك علاقات ذات متانة متباينة بالفعل الكلامي نفسه. ونستطيع على الدوام الحصول على وجهتي نظر متكاملتين للغة. اما بوصفها نسقاً مجرداً من الرموز، أو بوصفها فعالية محسوسة تحدث ضمن سياق معين. ان بعض عناصر هذا السياق مترابطة ومشفرة في اللغة. وهذه العناصر هي المعلومات المتعلقة بالهوية، واحياناً بالمركز الاجتماعي للمتكلم والمستمع وبزمان ومكان الفعل الكلامي ونماجه، أي العلاقة بين المتكلم وخطابه، او موضوع الخطاب. هذه العلامات تكون مجموعة منفصلة في اللغة: فهي بمصطلحات (بيرس) مؤشرات

(او قرائن) وليست رموزاً. ومن الناحية الاخرى فهي قد تكون حاضرة في العديد من الكلمات الاخرى في شكل.. مكون.. او افتراض. وقد اعطى اللسانيون اسماء مختلفة الى هذا الضرب من المعنى (ونسبياً درس بشكل جيد) فهو يمثل القيمة التعبيرية عند (بالي) والوظيفة التعبيرية عند (بوهلر) والوظيفتين الانفعالية والابلاغية عند (جاكوبسن) والصيغ عند (امبسن).

٦- لكننا لم نفرغ بعد من كل التعقيدات الممكنة، لانه يتعين علي ان اذكر نوعين اخرين اضافيين للمعنى: الاول هو "الرمزية الصوتية"، أي المعنى المستقل عن معنى الكلمات التي يكونها الصوت. وعلى الرغم من دراسات علم النفس اللغوي التي تبعث على التفاؤل وتصب في هذا الاتجاه، أعتقد ان كل ما نستطيع توكيده هو انه في حدود زمان ومكان معينين، فإن مثل هذه الايحاءات موجودة فعلاً. ان النوع الثاني من المعنى هو معدل شيوع استعمال الكلمة في نظام المفردات. ان كل كلمة يمكن عدّها "نادرة" او "شائعة"، "قديمة" او "جديدة". وبطريقة ما، فإن هذا هو ايضاً جزء من معناها.

وعلى الرغم من اعتقادي بعدم نسياني اية جوانب اساسية للمعنى، فأنا واثق ان بإمكان المرء ان يضيف تنويعات اخرى معينة الى القائمة. وقبل ان نشرع بمسألة كيفية اداء المعاني لوظائفها في النصوص الأدبية، يتعين على ان اقدم تصنيفاً آخر، ذلك هو الايحاءات المختلفة التي نقرنها بالكلمة. ان هذه الايحاءات التي تتوافق مع المعنى ليست من اختراعات القارئ او السامع. وسوف يستخدم هذا التصنيف ثنائيتين ضديتين: الاولى بين الصوت والمعنى، او بشكل ادق بين الدال والمدلول، والثانية بين التشابه والتجاور، وهما علاقتان ممكنتان بين المعنى الرئيس والمعنى الجديد.

١- الفئة الاولى هي فئة تشابه المعاني (المدلولات) أي ان كلمة ما قد تقترن بمرادفاتها.

٢- الفئة الثانية هي تشابه الكلمات (الدوال). ان هذه الظاهرة، بتنويعاتها الاكثر تحديداً: الجنس الاستهلاكي، والتجانس الصوتي (السجع) تسمى بالجناس (او الجذر المشترك).

ان الحالة المثيرة هنا هي ما تسمى بـ"التأثيل الشعبي" - او علم اصل الكلمات الشعبي - فالمتكلم، وهو يبحث عن دوافع العلامات، يجزم بأن الاصوات المتماثلة لا بد وان تمتلك معاني متماثلة، وهو انما يقرب بين كلمات هي في الواقع مستقلة. ان هذه الخاصية، غالباً ما تستخدم في الشعر، لدرجة جعلت جاكوبسن يطرح مصطلح "التأثيل الشعري" لذلك. ان القافية هي مثال بسيط جداً على ذلك، لأن الكلمات المقفاة تدرك بإقترانها بمعناها ايضاً.

٣- يمثل تجاوز الكلمات (الدوال) الفئة الثالثة: ان الاستعمال الحقيقي لكلمة ما يستحضر الاستعمالات السابقة، وبالتالي سياقاتها السابقة، وبشكل خاص، اذا ما استطعنا تنسيقها بطريقة ما. اننا نتحدث بلغة يومية عن ظاهرة وصفها بالي بـ"استحضار البيئة" وخير مثال على ذلك ان الكلمات العامية تعني السياقات التي استخدمت فيها عادة. ان الشيء ذاته يصدق على التحديد على الكلمات "الشعرية". ويطلق تينيانوف على هذه الظاهرة "اللون المعجمي". وفي النصوص الادبية، لا تقتصر على تمييز بعض الكلمات بوصفها ادبية بشكل محدد، ولكننا نستطيع ايضاً ان نقرن بعض الكلمات او التعابير بالمدارس والفترات الادبية، وحتى بكتاب منفردين، او بأعمال منفردة. لقد بلغنا الآن نقطة المحاكاة الساخرة (الباروديا) والاسلية ويتعين علينا ان نضيف هنا بأنه لا توجد اية كلمة محايدة كلياً، على الرغم من ان درجة اللون قد تتغير.

٤- تجاوز المعاني (المدلولات): وهو الحالة المثالية لما كنا نسميه بـ"المعاني الثقافية". فأذا ما ذكرنا اسم كائن ما، فإن خصاله ستكون حاضرة في اذهاننا ايضاً. على سبيل المثال (الحليب: البياض) او (الاسد: الشجاعة). ويطلق ج.ر.فرث ومدرسة اللسانيين الانكليز على هذا المعنى مصطلح "المعنى العامي". ويجب ان نتذكر دائماً بأن التجاوز - ونتيجة لذلك السياق هو خاصية غير لغوية (على مستوى الكلمات) ولكنها ثقافية (على مستوى المعاني).

ان تعبير "الحليب ابيض" ربما هو تعبير نادر للغاية. ما دام يعدّ حشواً. ويسمى (امبسن) هذه المعاني بالمعاني الضمنية (او التضمينات)، واطلق السنيون آخرون عليها مصطلح المعاني الحافة (او الايحائية).

لقد وسعنا الان الطرائق الضرورية، ونحن الان مستعدون لمواجهة قضايا اكثر تعقيداً واثارة. اني افكر بشكل خاص في ١- ما يمكن ان يحدث لكل هذه الكلمات المتعددة عندما تستخدم كلمة ما في جملة، ٢- وهل هناك استخدام ادبي محدد للكلمات والمعاني.

ولحل المسألة الاولى، علينا ان نشرع بمعالجة جوابين غير وافيين. يمثل الجواب الاول علم تأويل الكتاب المقدس في العصر الوسيط. فوفقاً لهذا العلم، فإن كل ملفوظ يجب ان يؤول على اربعة مستويات: الحرفي والرمزي والمجازي والباطني. وقد اعيد بعث هذا المبدأ، واعيد تأويله من قبل نورثروب فراي ولم اجده وافياً. دون ان يكون بالضرورة خاطئاً. فهو حقاً لا يجدي نفعاً. ان المعاني الاربعة مسلم بها مقدماً، واي ملفوظ يبدو مبهماً، شأنه شأن أي ملفوظ آخر. وينطبق هذا الامر على نضائد (انغاردين) الاربعة. ان الجواب الثاني غير الوافي يتمثل في مقالة (كاتز وفودور) المشهورة، وفي اعمال حديثة اخرى حول علم الدلالة التوليدي. ففي رأي المؤلفين، ان اية جملة، تمتلك عادة معنى واحداً، وقوانين

الاندماج (التملغم) تجعلنا نختار المعنى المتعلق بكل كلمة من الجملة، والاستثناءات الوحيدة هي ما تسمى بالجمال المبهمة. وعلى أية حال فإن (كاتز وفودور) لن يصفوا الجمال التي نعنى بها الان بوصفها جملاً مبهمة. لقد قدم الشكلايون الروس اجابات اكثر اثاره للاهتمام لهذه المسألة. فبصدد حالة المعاني ذات الطبيعة المختلفة، ومثلاً ما يتعلق بالمعنى اللغوي واستحضار (البيئة) يكتب.. جاكوبسن (عندما نبحت عن كلمة جيدة، نستطيع ان ندل بها على الشيء. فنحن نستخدم كلمة تقطن في هذا السياق. أي كلمة منتهكة.. ان نسمي العملية الجنسية باسمها امر جارح. ولكن اذا ما كانت الكلمة القوية، في محيط معين، مألوفة، ستكون الاستعارة والتعبير العذب اقوى واكثر اقناعاً، هذا هو شأن كلمة (يستعمل) بين جنود الفروسية الروس وكما هو واضح يقيم جاكوبسن علاقة بين المعنى اللغوي واللون المعجمي، ويصوغ تينيانوف ذلك بقوة اكبر. فاللون المعجمي، وفقاً له، هو في تناسب عكسي مع المعنى الرئيسي. فدرجة القوة تزداد في الكلمات التي لا نفهمها (وكذلك هو الحال في اسماء العلم). وحديثاً عالج (ريفاتير) هذه النقطة ايضاً.

بل ان القضية اكثر تعقيداً اذا ما نظرنا الى العلاقة بين المعاني اللغوية المختلفة لكلمة واحدة على مستوى واحد. يذهب تينيانوف (خلافاً لكاتز وفودور) الى اننا في حالة استعمال محدد، وعلى الرغم من اختيارنا لاحد المعاني، فإن المعاني الأخرى تظل ماثلة، وهو يحاول ان يشرح هذه الحقيقة بهذه النظرية عن معنى الكلمة التي يمكن تلخيصها على الصورة التالية. ان معنى كلمة ما يجب ان ينقسم الى ثلاثة اقسام: القسم الاول الذي سبق لنا وان رأيناه توأ هو التلوين المعجمي (اكثر السياقات السابقة شيوعاً) وهو غير وثيق الصلة بالموضوع هنا. اما القسم الثاني فيسمى بالملح الرئيس. وهو جزء من المعنى المشترك لكل معاني الكلمة (ما لم نكن نعالج قضية المشترك اللفظي).

واخيراً فإن القسم الثالث يتكون من ملامح العذوبة اللفظية (التلطيف) ، ما نسميها اليوم بالمعاني السياقية - انها تلك الاقسام من المعنى التي تنتمي الى سياق معين والتي تحفز من قبل هذا السياق. ان الحضور الدائم للملمح الاساسي يفسر انطباعنا بأن المعاني الاخرى هي ماثلة ايضاً. لا اعتقد ان هذا التفسير مرض لكن حقيقة ان (تينيانوف) كان حساساً للمشكلة هو امر ملحوظ كما يبدو لي. اما الناقد الاخر الوحيد الذي اشتغل في هذا الحقل في حدود ما اعلم - (امبسن) الذي كتب كتاب (بنية الكلمات المعقدة) بعد نحو ثلاثين عاماً من عمل (تينيانوف). لقد بدأ (امبسن) بالملاحظة ذاتها، وهي ان المعنى (أ) لكلمة ما يكون ماثلاً عندما تستخدم الكلمة بمعناها (ب). إلا أن التفسير الذي قدمه كان مغايراً، وكما ارى فقد كان اكثر اثاراً للاهتمام. ووفقاً لامبسن. فإن ما يحدث هو ان الكلمة ذاتها تدرك كمقولة مساواة بين (أ): المعنى الاول و(ب) المعنى الثاني (ان معنيين من معاني الكلمة يستخدمان مرة واحدة، وهناك توكيد ضمني على انهما ينتميان الى بعضهما بشكل طبيعي، كما تبرهن على ذلك الكلمة ذاتها).. ونستطيع ان نرى هنا ان المبدأ ذاته الذي لاحظناه في حالة (الرمزية الصوتية) و(التأثيل الشعبي) يجري العمل به هنا مرة اخرى: فالاصوات المتشابهة لا بد وان تكون لها معانٍ متشابهة: نظام الدوافع يحل محل الاعتباطية.

ان مقولة التعادل هذه، كما يقول امبسن لا تخلو، بحد ذاتها من ابهام ويستخدم (امبسن) ثنائيتين ضديتين: الاولى بين المسند والمسند اليه، أي بين ما سبق فعل الكينونة وما يعقبه والثنائية الضدية الثانية هي بين ما يسميه بالمعنى المركزي (الذي يشغل موقعاً أكثر او اقل استمرارية بوصفه الاول في بنيته) والمعنى الرئيسي (الذي يحس مستخدم الكلمة بأنه الاول وظيفياً في هذه اللحظة)، ان امبسن، وهو يستخدم هاتين الثنائيتين

الضديتين يميز بين خمس حالات (يمكن العثور عليها على الصفحة ٥٤ من كتابه ذاك)..

ومن الناحية الثانية فإن جملة (ا هي ب) يمكن ان تفسر بوصفها (أ جزء من ب) و(أ تستلزم ب) و(أ مثل ب) و(أ انموذج ل ب) وكما يلاحظ، لا يوجد لسوء الحظ ترابط بين الحالات الخمس الشكلية وبين هذه التأويلات الأربعة.. دعونا ننتقل الآن الى المسألة الثانية وهي أ يوجد استخدام أدبي محدد للكلمات والمعاني؟ اعتقد ان الجواب الراهن هو بالاجاب، وغالباً ما نبحث عن خصوصية الادب في طريقة توظيفه للغة. لنأمل اولاً مقولة كلاسيكية لغوته حول المسألة.

لقد كان الشعري، بالنسبة له يتمثل تحديداً في الرمز، في مقابل الاستعمال الرمزي المجازي (الليغوري). وهو يقيم التعارض بينهما على الصورة التالية: (هناك فارق كبير بين بحث الشاعر عن الخاص في سبيل العام، ورؤية العام في الخاص. فمن الاجراء الاول تنشأ القصة الرمزية المجازية (الليغورية) حيث يقدم الخاص فقط بوصفه مثالاً للعام.. اما الاجراء الثاني فيمثل حقاً طبيعة الشعر: انه يعبر عن شيء خاص، دون تفكير بالعام او الاشارة اليه) ان تفسيري لهذا المبدأ هو على الصورة التالية:

يقيم (غوته) تماهياً بين النص المائل والخاص، وبين معناه والعام. وثانياً: انه يؤكد على ان النص الادبي يجب ان لا يكون شفافاً بشكل كلي أي بسيطاً نقياً لمعنى يقع خارجاً عنه ولكن يجب ان يكون هذا النص مدركاً بذاته. ثالثاً: لم يعد يوجد نتيجة لذلك فصل خالص بين العام والخاص، بين معنى النص والنص ذاته، فالنص على الأقل، والى حد ما، هو معناه الخاص..

دعونا نقفز مئة عام ونعود ثانية الى (تينيانوف) الذي كان منشغلاً

بشكل متطرف بهذه المسألة، وحاول ان يجيب عنها في نطاق نسقه لمعاني الكلمة: تمتلك القصيدة الشعرية، خلافاً للغة الحياة اليومية، وجوداً ذاتياً، وهذا يترك تأثيراً دلاليّاً معيّنًا أطلق عليه تينيانوف مصطلح (الكثافة - أو التوتر- في الشعر. ان هذه الكثافة بدورها، هي السبب الذي يجعل المعاني السياقية اقوى في الشعر منها في لغة الحياة اليومية بينما يظل الملمح الاساسي اضعف بكثير في الشعر. ولهذا كتب تينيانوف يقول (تكتسب الكلمة قيمة دلالية موقعية تقيم الكلمات، في الشعر مع الكلمات الأخرى علاقات اقوى واكثر كثافة مما هو عليه في خطاب الحياة اليومية).

ان هذه الكثافة لا توجد في لغة الحياة اليومية ولكنها توجد في الشعر. ان معنى كلمة ما ناشئ عن توجيهها نحو الكلمة المجاورة وبعدها يقرب من ثلاثين عاماً عادت الفكرة ذاتها للظهور في اعمال البنيوي الجيكي موكاروفسكي. وعلى كل حال، لم يكن موكاروفسكي بحاجة لتقويم هذه المقولة على ضوء نوعي المعنى المختلفين: السياقي والذاتي، ان الاختلاف الوحيد بالنسبة له يكمن في التوجه، أي في الوظيفة. وبالنسبة له، هناك وظيفتان اساسيتان للغة تعارض احدهما الأخرى: الوظيفة الاولى هي وظيفة التمثيل او وظيفة المرجع، والوظيفة الثانية هي الوظيفة الجمالية، ووظيفة العلامة الذاتية. يكتب موكاروفسكي مبيناً انه في النص الشعري (تحتل العلاقة بين الكلمة وسياقها المكان الاول)..

لا اجد اختلافاً مهماً بين مقولة (موكاروفسكي) ومقولة (نورثروب فراي) التي صيغت بعد خمسة عشر عاماً. وعلى اية حال فإن مقولة (فراي) اكثر وضوحاً. واسمحوا لي بإجتزاء عدة جمل: (عندما نقرأ شيئاً ما. نجد ان انتباهنا يتحرك في اتجاهين في وقت واحد.

اتجاه خارجي، أي نحو خاصية التفرع في اللغة. ونظّل في هذا الاتجاه نخرج خارج قراءتنا. من الكلمات المنفردة الى الاشياء التي تعنيها، او

بشكل تطبيقي الى ذاكرتنا عن الترابطات التقليدية بينهما. اما الاتجاه الثاني فهو اتجاه داخلي أي خاصة التوحيد في اللغة والذي نحاول فيه أن نطور من الكلمات معنى للنمط والمعنى الأوسع والذي نخلقه (...) فقد تصنف البنى اللغوية وفقاً للاتجاه او المعنى الرئيسي فيما اذا كان هذا الاتجاه او المعنى هو اتجاه خارجي او داخلي (...) وتكون قضيته الحقيقية الصديق في الادب ثانوية بالنسبة للاهداف الاولية لانتاج بنية الكلمات ذاتها. والقيم العلامية للرموز هي ثانوية بالنسبة لاهميتها كبنى لموتيفات مترابطة. وحيثما تتوفر لدينا بنية لفظية من هذا النوع يكون لدينا ادب..

هنا يتحدث (فراي) بلغة الشكلانيين الروس والبنويين الجيكيين، بكامل الطلاقة والشمول: ذاتية البنية اللغوية، التمثيل والمعنى اللفظي، وما الى ذلك. هناك شيء ما يتحرك في هذه الحوارات بين موكاروفسكي وفراي، بين تينيانوف ووليم امبسن لكنه لم يتحقق..

في كل هذه النظريات، من غوته الى فراي، يجري التأكيد على الملمح المميز ذاته للخطاب الشعري: تكف العلامات اللغوية عن ان تكون ادوات شفافة للتوصيل او للفهم، وتكتسب اهمية لذاتها. ان الفرق بين النظريات يكمن في تفسير الحقيقة. وليس في مقولة الحقيقة ذاتها.. وببساطة ان هذه الاهمية قد تقرر باصوات العمل الادبي، ولكن بصورة عامة، فإن المعنى اللساني الملائم هو المبرز، وليس المرجع. وغالباً لا تظل الكلمات في الرواية، مرجعية وتمثيلية. ومهما يكن النسق الرمزي الثانوي الذي تخلقه الكلمات. فإن العمل السردي يمتلك الخاصية الذاتية غير الادائية نفسها، مثلما هو الحال في الشعر..

مفهوم التراجيديا

د. سريديني

تتمركز التراجيديا^١ حول الانسان وشخصيته. اما الملحمة فتقدم صورة عن العالم تجعل العصر قاعدة البناء، بينما تثير القصيدة الغنائية اعماق النفس الانسانية كاشفة جيشان القلب ومشاعر الكاتب. ان موضوع التراجيديا كما هو الحال في الواقع بالنسبة للدراما ككل، هو الفرد في علاقته بعصره، والموضوع، الاساسي فيها هو العالم الداخلي للنفس. والعالم الموضوعي الخارجي كما يفهمه ويقدمه الفنان في وحدته الجوهرية وتداخله الغني المعقد.

ان الواقعية الاشتراكية في معالجاتها للتراجيديا تراث تقاليد الواقعية الكلاسيكية. انها تصور الانسان كشخصية تراجيدية في علاقته بطبقة اجتماعية معينة وفي العصر الذي يعيش فيه، وبهذا المدى تلتقي والفن الواقعي القديم. اما الاختلاف فهو ان التحليل الاجتماعي، الذي هو احد الملامح المهمة جداً للواقعية ككل يصبح اكثر عمقاً بتطبيق الطريقة التاريخية. ان بطل اي عمل لا يقدم كانسان ابن عصره فقط، وليس كمجرد اسفنجة تمتص التجربة الرئيسية للعصر ولكنه يبدو أيضاً كخالق ومحول للواقع. ان الشخصية التراجيدية هي شخصية فعالة تعي مجموع الظروف الموضوعية وتحارب بوعي من أجل مثلها.

ان الثورة هي الموضوع الاساسي للتراجيديا الاشتراكية. فالثورة تحطم

روابط النظام القديم وتحفز وعي الجماهير. والوضع التراجيدي الذي تخلقه اعمال البطل هو لدرجة ما، وضع ثوري. وعلى خلاف الواقعية النقدية المعاصرة، فان التحليل الاجتماعي للواقع في فن الواقعية الاشتراكية يتصاعد الى اكثر النتائج ثورية وجوهريّة. ان الفن السوفياتي في نقطة افتراقه، ينطلق من افكار ماركس التي ترى ان الصراعات الثورية هي النقطة البؤرية التراجيدية الحديثة.

ان ما يمنح الفن السوفياتي تميزاً نوعياً هو اكتشافه للبطل الجديد الذي يمثل النماذج السفلى، الشعب العامل ويمتلك وعياً حاداً ورغبة للنضال، وهو ليس مجرد "أخ صغير" يثير الشفقة او انسان بائس يستحق المساعدة وهو أيضاً ليس شهيداً يائساً، انه جزء لا ينفصل عن الناس، انه إنسان نشط كخلفية تتكشف ازاءها حياة البطل الوحيد ولكن الممتحن. فان الناس وهم الذين يمثلون بداية كل شيء وغاية كل شيء - يجسدون في منظور شامل لافراد مناضلين نشطين. ان (نيلوفنا) في رواية "الام" لمكسيم غوركي هي نموذج رائع للبطل التراجيدي الجديد.

وتكمن ديمقراطية فن الواقعية الاشتراكية في تقديم مصير وقدر الرجل الاعتيادي باعتباره قدر ومصير الناس ككل. ففي "الدون يجري هادئاً" لميخائيل شولوخوف مثلاً يرينا الكاتب الغليان الذي يغير حياة كل انسان في التصاعد المعقد للاحداث وفي مصائر الافراد. ان الابطال الحقيقيين هم فلاحون يعون باستمرار ارتباطهم بالارض ويسترشدون بها يومياً. الا ان هذه الرابطة تتبدل تدريجياً ونرى الناس الذين كانوا مرة يتكيفون لحالة الاشياء الموجودة قد اصبحوا ثوريين حقيقيين ومقاتلين أشداء يحملون نور الحقيقة في قلوبهم. رجال تجري الشمس في عروقهم كما تحدث عنهم غوركي، اقوياء في إرتباطهم بالناس. كما ان ادراك حقيقة "أنا جزء من تلك القوة هي اساس ومنطلق سلوك الابطال وتمنحهم الثقة

بالنصر. والموضوع الثوري في الفن السوفياتي مستند الى القانون الموضوعي الذي لا يقبل التغيير والذي قدمته الماركسية على اساس ان الناس هم القوة المحركة للتاريخ. الشخصية التراجمية تغير ظروف الحياة، وخلال هذه العملية تتغير هي ذاتها. والى جانب ديالكتيك الروح الذي وجده تشيرنفسكي في اعمال ليوتولستوي تضاف الآن ملامح جديدة لمبدأ جديد هام الا وهو اعادة تقديم ديالكتيك الحياة. فالشخصية البطولية، المفرد الرائع، الشخصية النشيطة المتعددة الجوانب، المدركة لمجموع الظروف الاجتماعية المعينة، تتخلق فقط في وحدة الظروف الموضوعية والتفكير الذاتي. وكما ان الفن الاشتراكي يعارض تراجمياً الرعب. فانه يعارض الجبريين ايضا اولئك الذين ينطلقون من ايمان بالقدر - ويرون في الضرورة قوة عمياء فوق الانسان او كقوة تسحق الانسان.

اذ ان تراجمياً القدر تصبح تراجمياً الرعب. فالبطل لا يستطيع الا ان يكون ضحية للظروف الجبرية. اما في فن الواقعية الاشتراكية فان اساس سلوك الانسان هو الحرية باعتبارها ضرورة مدركة. والشخصية التراجمية في الفن السوفياتي لا تنكر المجري الموضوعي للتاريخ، لان اعمال الشخصية التاريخية ستكون عند ذاك غير ذات قيمة، كما انها لا تتحدى الضرورة كما يعتقد جان بول سارتر بمعارضة الضرورة ورفضها. ان البطل التراجمي هو حر فقط عندما يدرك الاسباب الحقيقية وجذور الاشياء وعندما يسترشد بتلك المعرفة في افعاله وبهذا فان السلوك الواعي للبطل هو العلامة المميزة الرئيسية للتراجمية السوفياتية. انه يختار طريقه الخاص وهو مسؤول عن اعماله.

ان التراجمية الواقعية الاشتراكية ترينا وحدة الظروف العامة للعالم والشخصية التراجمية. وان الظروف العامة باعتبارها عاملاً موضوعياً تؤثر في الشخصية. والشخصية التراجمية، بتأثيرها في الظروف

الخارجية وتحويلها الى ظروف داخلية لحياتها الخاصة تدخل في صراع مع الواقع ومع الناس الآخرين خالفة بذلك الموقف التراجيدي. ان البطل يقوم بالاختيار. الا ان حرية الاختيار التي تشغل الان حيزاً واسعاً في الاستتيك (علم الجمال) المثالي والتي تعتبر بمثابة العصب الحي للفعل التراجيدي، هذه الحرية لا تعني ان القرار -اي حرية الاختيار- قد تم بشكل جزافي لانه يرتكز الى معرفة حقيقة، ولأن حرية الاختيار ليست سوى الادراك الفردي للضرورة، أي ان كل فرد يحدد حالة الاشياء بطريقته الخاصة. وفي نفس الوقت فان الضرورة، تتطابق مع الحرية وتتعارض معها ايضاً. ان حرية الاختيار المرتكزة على المفهوم الفردي للضرورة تستبعد الجبرية، كما ان البطل التراجيدي مسؤول كلياً عن اختياره. والشخصية التراجيدية هي التي تقوم بالاختيار وتحدد مصيرها الخاص. لنأخذ فينكا ماليشيف (في "قسوة" د. ب. نيلف) الذي يحكم على نفسه بالموت بسبب فشل، ربما كان يعزى الى ظروف غير متوقعة. انه يتحمل المسؤولية لأنه لا يستطيع ان يخدع اولئك الذين وثقوا به، وآمنوا بفكرة الحياة الجديدة. انه محكوم بالحكم القاسي لضميره. أما (تانابي) - في مؤلف جنكيز ايتماتوف "وداعاً ياغولساري!" فيقرر اختياره الخاص مراراً. انه يتطوع للقيام بأشق الاعمال، لأن ذلك هو ما يرى واجبه كمناضل اشتراكي، ويتخذ موقفاً حازماً ضد كافة الاخطاء. انه يقدم الحقيقة المريرة صريحة الى أي فرد يحاول تغطية جبنه تحت فيض الكلمات الرنانة. ومن هذا العمل، الذي هو ثمرة افكار ومشاعر الكاتب التي توصل اليها خلال المعاناة، نكتشف ان قوة النظام الجديد تكمن دائماً في أولئك المقاتلين البسطاء الأشداء للثورة والذين يرون في الثورة قضيتهم ومعتقداتهم ومبادئهم الهادية والتي بدونها لن تكون هناك أية حياة إطلاقاً.

وهكذا فان التراجيدي يقدم كمعيار للحرية. مادام الانسان هو محصلة العلاقات الاجتماعية، ان معيار الحرية الفردية هو معيار الحرية الاجتماعية. ان البطل التراجيدي يؤكد حرية الفعل ويخدم حرية كل المجتمع، وموته يكشف معيار تلك الحرية. ان النشاط الثوري الذي يغير الواقع هو ليس مجرد موضوع تراجيدي ولكنه ايضا المبدأ الاساسي في الخلق الفني وفي قيم الفنان.

ان مثل الاشتراكية تتكشف باستمرار في العمل التراجيدي للفن. والبطل التراجيدي يبرهن على صواب قضيته دافعاً حياته ثمناً لها ويمهد الطريق للتغلب على الصعوبات التي تعيق تطور المجتمع ككل. ان الفن السوفياتي يجسد الانسان الذي يغير الواقع، خالقاً بذلك حياة جديدة. وخلال البطل التراجيدي، يكتشف المثال الاجتماعي للفنان الذي يرى فيه قضيته الخاصة. ويصبح المثال الاشتراكي موضوع حماس شخصي معبراً عن المتطلبات الاجتماعية العميقة للعصر والمتطلبات الراهنة في نفس الوقت. ان المناضل الاشتراكي في كفاحه من اجل المستقبل الوضاء لشعبه وللعالَم هو شخصية مميزة للتراجيديا. فالفن السوفياتي، الذي يرقب عن كثب، الحياة الجديدة في تكوينها قد خلق الشخصية المتألقة للمناضل الاشتراكي الذي وهب نفسه لمثله، مكافحاً من اجل تحقيقها.

انه قائد شعبي يقف في نفس الوقت مع الجماهير، يلتقط بسرعة افكارها ويعرف كيفية تحقيق اهدافها المشتركة. انه رجل ينصهر خلال عملية بناء الحياة الجديدة، وهو في نفس الوقت شخصية متألفة ذات فكر قوي ومشاعر عميقة تمنحه الاحترام وتعطيه الحق في قيادة الحركة. ومن بين العديد من الشخصيات التي احرزت مثل هذه المكانة في كنوز الأدب السوفياتي شخصية دافيدوف في رواية ميخائيل شولوخوف "الأرض البكر حرثناها وشخصية -تشاباييف- في رواية فورمانوف المسماة

بنفس الاسم "تشاباييف" وليفنسن في رواية الكسندر فادييف "التمرد" وشخصية فاسيلي غوبونوف في فيلم "الشيوعي".

ان التراجيديا هي تناقض، تناقض لا يمكن حله، تخلقه صدمات القوى المتعارضة. والصراع يكمن في قلب الفعل التراجيدي وهو يتجاوز كافة انماط الصراع الاخرى في حدة وعمق المشاكل التي تجابه البطل. على ان حدة هذا الصراع وقوته هما معيار العمل التراجيدي في الفن. ان افضل اعمال الفن السوفياتي قد قدمت للصراعات الحيوية التي تعمق وعي كل فرد. ان الفنان ينفذ الى كافة مجالات الواقع، وبمستطاع التراجيديا ان تنشأ من اي احتمال حياتي: وعلى سبيل المثال فهي تنشأ خلال التحويل الثوري للعالم القديم، الحب والغيرة، بناء الحياة الجديدة ومشكلات الضمير. ان موضوع التراجيدي في الفن واسع، كالحياة نفسها. الا ان التراجيديا تنبع وتجد تبريرها فقط حينما يكون هنالك تناقض عميق. وفي المجتمع السوفياتي صفيت التناقضات الطبقيه المتعارضة ولكنها تظهر قبل كل شيء عندما يواجه الانسان قوى العالم المعادي. ان الحرب ضد الفاشية والدفاع عن الوطن هي موضوع العديد من اعمال الواقعية الاشتراكية. فالحرس الفتى "في رواية فادييف" الحرس الفتى - وهم اول جيل نشأ في المجتمع الاشتراكي يصبح رمزاً للانسان السوفياتي وارادته التي لا تقهر في النصر، ورمزاً للقوة التي حطمت في النهاية ماكنة العنف والوحشية الفاشية وصان وجود الدولة السوفياتية. وفي رواية قسطنطين سيمونوف "الموتى والاحياء" صورت تراجيديا الحرب باعتبارها تراجيديا وطنية.

ومع ذلك فالتراجيديا ليست اجتماعية فقط، ولكنها ايضا تناقضات سيكولوجية واخلاقية. وفي هذه الحالة فهي الصراع بين اناس يحملون نفس الافكار حول قضايا رئيسية ولكنهم يختلفون في الوسائل التي ينبغي اتباعها لتحقيق هذه الغاية.

ولكن حقيقة ان الصراع في مجتمع صفى التناقضات الاجتماعية المتعارضة، لا تعني ان هذا الصراع هو مجرد ظاهرة طارئة عابرة لا تستحق الانتباه. فللصراع هنا مكانه المشروع في الحياة وهو يحمل في نفس الوقت ملامحه الخاصة به. ان تطور هذا الصراع وحله شيء ممكن وواقعي ضمن ذلك المجتمع، بينما نجد ان العديد من التناقضات التي تنشأ من حالة الاشياء في الواقع البرجوازي والتي تطرح تناقضات متعارضة لا يمكن تسويتها وهي تستلزم لحلها تحطيم ذلك الواقع نفسه. ان الحل التراجيدي للصراع يظهر البطل على حق ويقنع القارئ والمتفرج بذلك. ان التطهير يعمق معرفتنا للعالم، ويغنينا بتجربة اجتماعية جديدة، وهنا تكمن القوة الاجتماعية لتأثير التراجيديا. ان موت فرد رائع هو شيء تراجيدي، ومع ذلك ففي كفاحه وانجازاته نجد مثالا للإرادة الراسخة التي لاتترزع، وترنيمه للشجاعة والنبيل. ان تناقض التراجيديا يرتكز الى الطبيعة المزدوجة وحتى المتناقضة للاحساس الاستيتيكي (الجمالي) الذي تثيره: ان مشهد موت البطل يمنحنا القناعة ويثير اقوى مشاعر الاحتجاج، وهكذا فهو يقدم لنا فهماً شاملاً للمعنى الحقيقي للحياة الانسانية.

على ان الموقف التراجيدي في الفن السوفياتي لا يعبر عنه كلياً خلال الشخصية البطولية. فهناك حالات يبدو فيها العنصر التراجيدي متداخلاً مع نسيج العمل، ويعبر عن موقف الفنان تجاه الافكار والقيم، رغم ان مصير البطل هو ليس بشكل رئيس. فبطل ن. دوبوف في "المنفى" مثلاً هو مجرد طفل. وخلال عينيه يشاهد القارئ الوجود الرتيب للاهل والجيران، هذا المجرى الضيق للمصالح والاراء الانانية الذي غزته الحياة الجديدة العظيمة. وليس هناك أدنى شك في ان هذا المجرى الضيق ستجتاحه التغيرات العميقة في الواقع السوفياتي. إلا أن حياة العديد من الناس

ستشهد تغيرات عنيفة خلال هذه العملية، وبعضهم سيصبح بنتيجة ذلك اقوى بينما سينتهي آخرون. وعلى كل حال فان استمرار المجرى الضيق يؤثر في اعماق الطفل ويشله، لاعنا كل فرد لا يكيف نفسه لتلك الطريقة الحقيرة للحياة والتفكير.

ان التراجيديا الاشتراكية مفعمة بالانسانية. وهذا هو الشيء الرئيس الذي تختلف فيه التراجيديا الحديثة في القرب. ان القضايا التي تطرحها في العمل الفني هنا، والتي تستلزم حلا نهائياً، يثبت بانها غير قابلة للحل. ان القوة المحركة في مسرحية سارترس موتى بلا قبور هي الصراع بين القضية التي يخدمها المرء وبين ضرورة استخدام القوة ضد شخصية قد تخون تلك القضية بسبب ضعفها. وكما هو متوقع فان الاستنتاج الذي توصلت اليه الوجودية المعاصرة هو ان الحياة هكذا هي تراجيديا كلياً. وينطبق هذا الشيء على فلم ستانلي كرامر "محاكمة في نورمبرغ" الذي طرح عدداً من القضايا الملتهبة وخاصة فيما اذا كان يحق لممثلي الولايات المتحدة الذين يتحملون مسؤولية مأساة هيروشيما وناغازاكي ان يصدر قرار الحكم في جرائم ضد الانسانية.

فاذا كان الجواب بالإيجاب فيجب ان يحاكموا هم ايضاً، اما اذا كان الجواب بالنفي فإن بالمستطاع تبرير الفاشية اذن. ان الفلم بمقدار ماثيره من مسائل يلفت النظر اليها هو عمل هام يتميز بوعي انساني.

كما انه يشير بشكل مقنع الى عدم ملاءمة فكرة الانسانية المجردة التي تشكل اساس المحاكمة والتي تمثل موقف الكاتب نفسه. اجل ان فن الواقعية الاشتراكية مفعم بروح الانسانية وهو لا يخفي الصعوبات ولكنه يبحث عن الحلول في الظروف التاريخية الحسية. وهذه الحلول ليست مطروحة لتكون صحيحة وشاملة دائماً وفي كل عصر، بل هي حلول نسبية غير مطلقة تأخذ بالحسبان تجدد الحياة المستمر والظرف المتطور. وهذا

بلا شك بعيد عن التكيف الذاتي للظروف. ان الانسانية الواقعية للفن السوفياتي التي تتضح خصوصاً في التراجيديا، تكمن في حقيقة ان الانسان هو هدف بحد ذاته وان كل اهدافه ونشاطاته مهيمنة لانتصار العنصر الانساني. إلا أن الفرد ليس مخلوقاً يتخذ لنفسه منفى خارج العالم، فإن نشاطه هو نشاط اجتماعي، وان موت الشخصية الرائعة يثير الحزن، ويغني حياة الناس الآخرين وكل المجتمع، ويجعل الحياة الانسانية اكثر امتلاء. ان انسانية التراجيديا الاشتراكية تؤكد امتلاء حياة الانسان وغنى عالمه الداخلي. وهي محددة بظروفها التاريخية ونابعة من النشاطات اليومية للاشتراكية. فالانسان الذي يؤخذ كجزء لا يمكن فصله عن الطبقة يمنح كل قوته وافكاره الى تلك الطبقة. انه موت تراجيدي ولكن يعبر عن صحة ورسوخ القضية التي وهب حياته من اجلها. اما فكرة الانسانية المجردة فتحاول ان تتمثل في كل الجنس البشري. وبهذا فهي تبتعد عن تناول الانسان الحسي المعين. في حين ان الانسانية الاشتراكية ترتكز على الانسان الحسي الذي يعمل خلال موقف حسي معين، وهي لا تدرس الفرد فقط وإنما مجموع الظروف الكلية، وانطلاقاً من تحول الظروف فهي لا ترى الغايات فقط ولكنها تكشف عن الطرق الحقيقية لانجازها. لقد كانت التراجيديا في الفكر الاستيتكي في الماضي معادلة لمسألة الموت والعذاب والكآبة واليأس. ومما لاشك فيه فان العذاب والموت عناصر تراجيدية، ولكن اذا كان ذلك هو كل شيء فما جدوى الكفاح والمقاومة اذن؟ ويتوصل علم الجمال المثالي الحديث الى استنساخ يرى ان الرؤية المتشائمة العالمية. تقترن بجوهر التراجيديا، بالتراجيديا في أي صورة من صورها. ولكن هنالك ايضاً تفسير آخر للتراجيديا في علم الجمال والتطبيق الفني في الماضي يعارض بشكل قاطع هذه النظرة العالمية المتشائمة. حقاً ان البطل التراجيدي يموت إلا أن الانسان يموت ايضاً في ظروف اعتيادية كنتيجة لعملية الشيخوخة الطبيعية.

إنّ اعتبار الموت هو المعيار الوحيد للترجيديا يعني الانطلاق من موقع الموت، وليس من موقع الحياة. ان التراجيديا الاشتراكية متفائلة. وفي الحقيقة فان واحد من اوائل الاعمال المبكرة في الفن السوفياتي كانت مسرحية فيسفولد فيشنسكي "التراجيديا المتفائلة". ان التفاؤل التاريخي للفن السوفياتي مشروط بالتطور الموضوعي للمجتمع السوفياتي. انه يركز الى نظرة عملية تكشف القوانين الموضوعية التي تتحكم في تطور المجتمع الانساني وتلهمها المثل المتألق لذرى الاشتراكية. ورغم ان موت الشيء الجميل هو وضع تراجيدي، إلا انه يطيل عملية التطور الاجتماعي، بل وعلى العكس من ذلك يغنيها. التراجيديا تظهر لنا لانسان وهو يمر خلال محاكمات ومحن ولكنها أيضاً تبين لنا أمثلة للارادة الراسخة التي لا تنتهي. ان ذلك ليس مجرد توكيد لقيم الحياة الاجتماعية ولكنه، أيضاً تمجيد للانسان، وفي فن الواقعية الاشتراكية خلقت شخصيات لا يمكن ان تنسى شخصيات، ضحت بحياتها من أجل حياة جديرة بالانسان حقاً. إنها تمر امامنا وكل واحد منها يحمل في نفسه جزءاً من المستقبل الوضاء الذي اصبح حاضراً ونحن نحمل لهم في اعناقنا ديناً ثقيلاً، وهم جزء من حياتنا الخاصة كمعاصرين وملهمين.

الكوميدي

ي. بوريف

الكوميدي - the comic تتمثل جذوره في التناقضات ذات الدلالة الاجتماعية: التناقض بين الغاية والوسائل ، التناقض بين الشكل والمضمون، التناقض بين الفعل والظروف، التناقض بين الموضوع وتمظهره، وهذا موضوع نقد جمالي خاص.

وعبر تاريخ الفكر الجمالي (الاستطقي) كان الكوميدي يظهر بوصفه نتيجة للتناظر والتناقض بين القبيح والجميل (أرسطو)، أو بين التافه والسامي (كانت)، أو بين اللامعقول والعقل (جان بول)، أو بين التصميم الكلي والاعتباطي الكلية (شلنج)، أو بين الصورة والفكرة (فيشر)، أو بين الآلي والحي (برغسون)، أو بين عديم الفائدة والذي يستحق الجدارة (فوكيه)، أو بين الحرية والضرورة (أست شوتز)، أو بين التافه والعظيم (لبس) أو بين ماهو عابر وما هو مهم، أو بين الدائم والصادق (هيغل) ، أو بين الخواء الداخلي والمظاهر الخارجية التي تدعي الأهمية (جيرنفسكي).

ان التناقضات التي ينبع منها الكوميدي عديدة ومتنوعة. يتميز الكوميدي في الفن بدلالة نقدية متطورة للغاية، والضحك شكل خاص، متوهج عاطفياً، من أشكال النقد، شكل جمالي من اشكال النقد، وتكمن الطبيعة الخاصة للنقد الايديولوجي والوجداني التي ينطوي عليها الضحك

في حقيقة ان هذا النقد يتطلب، بصورة واعية، الإدراك والاستجابة الفاعلة من طرف الجمهور. وهذا ما يجعل من الضحك شكلاً معقولاً ومعدياً ولاذعاً من أشكال النقد.

ويتطلب المعنى الحقيقي للفكاهة، الى حد كبير، مثلاً جمالية Ideals – وخلافاً لذلك تنحدر الفكاهة الى هجاء وبذاءة وفحش.

ومما هو أساسي لتحقيق الاستمتاع الحقيقي للكوميدي أن يخلق القارئ نفسه تضاداً ذهنياً للظاهرة المعروضة للسخرية على ضوء المثال الجمالي. الضحك سلاح جبار للغاية. فليس ثمة شيء آخر قادر على إضعاف الشر أكثر من معرفة انه قد جرد من قناعته، وانه قد أصبح موضوعاً للسخرية (شدرين). والضحك هو أشد الأسلحة مضاعاً. ففي يدي فولتير يضيء ويشتعل مثل ومضة ضوء. انه يسقط الاصنام والآلهة، ويحيل اللوحة الأيقونية المعجزة الى صورة كريهة معتمة (هرزن).

تمتلك الفكاهة خاصية وطنية. وتتحد كافة عناصر الفكاهة التاريخية والوطنية والطبقية والانسانية الشاملة لتكون كلاً أيديولوجياً معقداً وموحداً. ويتمثل التعبير الفعال للفكاهة في الذكاء والفتنة.

إن آلية الضحك السيكولوجية والفيزيولوجية متميزة للغاية. فالضحك الذي يثيره الكوميدي هو دهشة مبهجة، انه النقيض المباشر للإنتشاء والاعجاب. وهو يزداد عمقاً عن طريق النقد – دهشة مصحوبة بعلامة سالبة. الضحك هو التعبير عن البهجة والفرح في التغلب على تناقضات الواقع. الكوميدي في الفن هو وسيلة لكشف التناقضات الاجتماعية. لقد أكد (كانت) ان الساخر ينبثق من حل مباغت لتوقع متوتر الى عدم (لاشيء). ان اللا متوقع عنصر مهم في الكوميدي. ان الملهاة هي إحدى ثمار تطور الحضارة واحد ارقى أشكال الوعي الاجتماعي. والضحك

ديمقراطي بطبيعته، وسلاح جبار من اجل النقد بفضل قوته النقدية الهائلة. انه واحد من اكثر الاسلحة تاثيراً واقناعاً ضد التحامل والخداع. هنالك نمطان أساسيان من مقاربة الكوميدي في الفن يقتربان بطبيعة الموضوع واهداف الكاتب، وهما الهجاء Satire. والفكاهة Hamur. والهجاء عرض لاذع لكل ما لا يتوافق والمثل الاخلاقية والجمالية والسياسية العليا. انه سخرية غاضبة من كل ما يقف في طريق التحقيق الكامل لهذه المثل. انه يرفض الشيء الذي يسخر منه ويعارضه بالمثال. ومن الناحية الثانية، تلتقط الفكاهة اوجهاً معينة في الشيء الذي له علاقة بالمثال ويظل الشيء مقبولاً، على الرغم من انه يستحق النقد وبينما تنزع الفكاهة لتقبل الشيء في الجوهر، فانها تسعى لتحقيق تكامله وتطهيره من كل المعوقات والنواقص، وبهذا تكشف بوضوح اكبر عن كل ما هو قيم إجتماعياً. والفكاهة، على الرغم من حداثها، هي ضحك ودي. أما عندما تكون الظاهرة، بكاملها، وليس مجرد وجه فردي منها سلبية ورجعية وخطرة إجتماعياً وقادرة على ان تلحق ضرراً خطيراً بالمجتمع، فالأمر هنا مختلف كلياً. فهنا لا مكان للضحك الودي. إن ظاهرة كهذه تتطلب ضحكاً قاسياً ولاذعاً وهجائياً. هناك تدرج كامل لظلال مختلفة من الضحك بين الفكاهة والهجاء مثل الهجاء المقذع والتنكيت والسخرية، وهذه كلها تتعلق بغنى الواقع الجمالي. ان درجة الضحك وضلاله واهدافه تتحدد بالموضوع، ويقوم الفنان الايديويوجية والجمالية. ان اهم عناصر الكوميدي تكمن في دراسة أصوله، فالضحك الساخر لا يعكس فقط علاقة الناس بالحياة، لكنه أيضاً وسيلة لتوكيد سيطرتهم على الطبيعة، وطريقة لتنظيم العلاقات بين الناس والحفاظ على السعادة الانسانية.

وفي الأدب القديم كان الكاتب نفسه يبدو بوصفه البطل الغنائي

للهزاء. كان النقد ينبع من الـ"أنا" وكانت الانطباعات الشخصية اي الاشياء التي يحبها الكاتب أو تلك التي يكرهها هي نقطة البداية في الهزاء القديم.

كان نظام الدولة في روما، المتطور بدرجة عالية يحتم تفكيراً وتقويماً معيارياً وإنقساماً واضحاً بين الخير والشر، وبين الايجابي والسلبي (جوفينال). وأصبحت نقطة البدء في التحليل الهجائي أفكاراً معيارية عن نظام عالمي ملائم. وعي عصر النهضة، اصبح الانسان هو معيار الوضع في العالم. لقد كتب ايرازمس في الثناء على الحماسة وفقاً لمبادئ الهزاء التي ميزت في عصر النهضة. ان الحمق هو موضوع الهزاء وغايته. كان الحمق الانساني الاعتيادي "المعتدل" الحمق "المتقن" يحاكم ويذل ويسخر من ذلك النوع من الحمق غير المعقول وغير المعتدل وغير الانساني.

الانسان، منظوراً اليه عبر اصله الطبيعي، بلا تعصب وعبر وضعه ومتطلباته الطبيعية: ذلكم هو معيار الاشياء، ومعيار جميع القيم. وهذه الطبيعة الانسانية ذاتها، المليئة بالقوة الجسدية والروحية والمفعمة بالذكاء والاحساس، هي التي تنطلق في ضحك (رابلية) الجذل، والجرىء، والمبهج، والعاث، والماجن، والفرح.

وعلى مشارف التقسيم الرأسمالي المتلاحق للعمل، عرض (سيرفانتس) النتائج الانسانية والمأساوية والملهاوية لهذا التقسيم الى عمل ذهني وآخر جسدي. عقائدية الثقافة، إغترابها عن التجربة العلمية للناس، والتعلق المتعصب بافكار لم تؤكد لها حياة الناس. الحياة غنية ومعقدة، ولذا فإن الافكار هي التي يجب ان تجد اثباتها في الحياة لا ان تقاس الحياة أو تحتكم الى افكار عقائدية مدركة بشكل مسبق. لقد اتخذ عمل سيرفانتس "دون كيشوت" شكل ملحمة هجائية تناقش المشكلات

الانسانية الحيوية، وتصور لوحة عريضة بانورامية - شاملة للحياة والاخلاق في العصر. أن القدرة على استيعاب الحياة، بمستوياتها المختلفة، وتنسيق ذلك كله في عينة إنموزجية من زاوية معينة، ودراسة وضع العالم عبر وسيط الهجاء، هذه كلها كانت قد أكتشفت، وبمعنى ما، خلقت من قبل سيرفانتس. فلقد كان هو الذي قال ان الهجاء هو ليس مجرد وجهة نظر جمالية من الحياة ولكنه أيضاً أداة لتحليل العملية التاريخية وخلق مفهوم فني عن العالم وفي العصر الكلاسيكي، أبرز التعميم الهجائي الملامح المجردة والسلبية في مقابل الفضائل، واعتاش الهجاء على النفاق والجهل وكراهية الجنس البشري (موليير) وراح النقد يستند الى مبادئ أخلاقية وجمالية مجردة.

كان نقد الهجاء في عصر التنوير منصباً على "عدم تكامل العالم" وعلى "عدم تكامل الطبيعة البشرية" لقد راح التقسيم الرأسمالي للعمل يمارس تأثيراً متزايداً على التطور الاجتماعي. وكلما كانت العلاقة بين الانسان والعالم المحيط به تزداد تعقيداً، متطلبة عملاقاً بشرياً، كذلك كان تقسيم العمل المتزايد يجعل العمل اكثر معيارية ويهبط بالانسان الى دور منعزل ومحدود. لقد كان بطل سويفت (كليفر) مثلاً ممتازاً لهذه المرحلة من مراحل التطور. لقد كان ها العملاق نداءً لجميع عمالقة عصر النهضة. ولكن مما له دلالته هنا ان الفطرة او الحس السليم لكليفر هو الذي كان ينهض بمهمة التحليل الهجائي للعصر، وليس الشخصية بكاملها، وبكل ما فيها من نقاط قوة وضعف. ومما له دلالة أيضاً. ان كليفر، على الرغم من كونه عملاقاً في بلاد الاقزام، فقد كان يتحدث وكأنه قزم في بلاد العمالقة، وبالنسبة لسويفت فان القوة والعظمة الانسانيتين نسبيتان، وهذا هو ما جعله يلجأ الى الفطرة والحس السليم مقياساً للخير والشر، ومعياراً اساسياً للتحليل الهجائي للعالم.

لقد بينت الرومانسية ان الاوضاع غير المواتية للعالم قد اصبحت "وضعا للروح". كان الهجاء الرومانسي توظيفاً فنياً في وضع الروح واصبحت المفارقة هي الشكل الرئيس للهجاء، وهنا برز هجاء (هانيه) الذاتي في المشهد، وراح النقد ينبع من افكار الكمال اللامتحقق للعالم الذي يقاس على ضوءه الفرد وغناه الروحي، وخصاله الاخلاقية ومن افكار الكمال اللامتحقق للفرد الذي يقاس على ضوءه العالم. ونجم تأثير باهر عن النقد الذي يتناوب باستمرار بين العالم والفرد، وبين الفرد والعالم. لقد استبدلت المفارقة الذاتية بالمقارنة، وتطورت المفارقة الذاتية بدورها الى نزعة شكلية عالمية. لقد كانت النزعة الشكلية للهجاء الروماني هي المقابل لنزعة التشاؤم العاطفي في المأساة الرومانسية.

لقد غاص هجاء الواقعية النقدية عميقاً في العالم الروحي للإنسان الذي ازداد تعقيداً وهو يتشعب بأوجه الواقع كلها. لقد تغلغل الى لب العملية السيكولوجية. لقد أصبح الهجاء أحد وسائل نمذجة الحياة. لقد غزا الهجاء الفن بكامله وأصبح لوناً خاصاً من الأدب. وكان الاتجاه النقدي بكامله في الأدب الروسي يتجاوب مع الرثاء الهجائي. واصبح المثال الجمالي المتطور هو اساس النقد الهجائي. لقد تشعب بأفكار الناس عن الحياة وأهداف التطور الاجتماعي واهدافه السامية ومفهوم الناس عن الانسان. أن هذا التضمين المتين لوجهة نظر الناس عن الحياة بوصفه واحداً من اساسيات الهجاء قد تحقق على يدي الواقعية. لقد راح الهجاء يقيم معارضة بين غايته وحياة الناس بكل امكاناتها وقوتها الكامنة.

كان (غوغول) يقيس وضع العالم بالضحك. وكان هجاؤه يجيب، كما يبدو، على التساؤل في أي وضع سيكون العالم اذا ما سمح بالعيش للشر لأولئك الناس والظروف التي تثير الكراهية والغضب الشديدين والتي هي هدف للسخرية؟ وبكلمات (غوغول) ذاتها هجاؤه قد جعل الروس يقفون

وجهاً لوجه مع روسيا وجعل الانسان يقف وجهاً لوجه مع الانسانية. لقد أحرز غوغول مكانه خاصة للهجاء الروسي في الادب العالمي. ثم خطا (شريدان) خطوة ابعد في تطوير الهجاء عن طريق استخدام التحليل السيكولوجي كأداة للإستقصاء الهجائي. واصبح المستقبل هو المثال بالنسبة للهجاء السوفياتي، كما هو الحال في بعض اعمال مايكوفسكي المسرحية المهمومة كلياً بالمستقبل والتي تتطلع افعالها الدرامية نحو ما سيأتي. لقد كان هجاء مايكوفسكي يمثل نقلة نوعية ومنطلقاً للتحليل الكوميدي للواقع.

لقد خلقت نزعة الحدائانية (المودرنزم) هجاءً مضاداً يسخر من المثل من وجهة نظر الفرد الاناني والمستغرق في شؤونه الذاتية. فالحياة غير معقولة، وليس ثمة من مستقبل سوى حاضر مستمر. ليس هناك تطور ابدا. ولهذا فإن أهداف التطور الاجتماعي عديمة المعنى. لقد إنهار الزمن وتوقف وأصبحت المثل والكفاح الانساني والتطلعات، بشكل طبيعي تماماً، هدفاً للسخرية، أما تلك الاشياء التي تؤذي المجتمع، والتي يجب أن توجه ضدها أسلحة الضحك فيجري تجاهلها من قبل الهجاء الحدائاني (المودرنزمي). إن الشر لا عقلي وغير قابل للدراك. ان هذا مؤشر على عقم الحدائانية في مواجهة تعقيدات الواقع ورفضها لتحويل العالم. اما الهجاء السوفياتي فموجه ضد كل ما هو معاد لوحدة الفرد والمجتمع ووحدة الانسان والعالم والاشتراكية. يخلق كل عصر أدبي أسسه ومبادئه الخاصة في النقد الالفة الشخصية" (أرستوفان)، فكرة النظام الشديد الملاءمة (جوفينال)، القياسية (سرفانتس وايرازمس ورابلية)، الفطرة أو الحس السليم (سوفيت)، الاكتمال غير المتحقق (مانيه)، المثل (غوغول وشريدان)، أو المستقبل (مايكوفسكي). هذا هو الطريق الشاق التاريخي في أسس التحليل الهجائي للواقع.

ان هذه العملية التاريخية تقرر نكسات مؤقتة، وبإتساع مضطرد للمثال الى مستويات متسعة من الواقع وعلى الغنى الروحي المتزايد للإنسان. لقد أصبح هذا المثال اكثر فاكثر ديمقراطياً، مشبعاً بأفكار الناس عن الطريقة الصحيحة للحياة، وعن الخير والجمال في مقابل الشر وكل ماهو قبيح جمالياً.

ويوظف الانسان الكوميديا لمعاقبة عدم اكتمال العالم عن طريق الضحك والابتسام من نواقصه الملفته للنظر وللإنتشاء ببهجة الحياة.

مشكلات الدراما السياسية

فالنتينا ريبولوفنا

"الى ان تحل القضية السياسية فأنا اشك فيما اذا كنا سنحز تقدم كبيراً في هذا اللون الفني فمن يقف مع الثورة؟"

جون اردن في مقابلة مع سيمون تروسل ١٩٦٦ "عندما تأتي الثورة الى انكلترا ستكون متأخرة نصف ساعة" بيتر تيرسون في "الزغب" ١٩٦٩.

ان قضية النضال السياسي ، التي اصبحت الآن ملحمة في الفن الغربي المعاصر ، بدأت تبرز في الكتابات المسرحية الانكليزية كذلك .

فمنذ عام ١٩٥٦ كان جيمي بورتر Jimmy Porter بطل مسرحية جون اوزبون "انظر الى الوراء بغضب" "Look back in angrه" ، يحس بالمعاناة والغضب لأنه لم يكن يعيش في عصر النضال وراء المتاريس.

كما تتوق العديد من شخصيات آرنولد وسكر Arnold Wesker المسرحية لنضال راديكالي مباشر باسم المثال الاشتراكي. ومع ذلك فان أوزبورن ووسكر وبقية مسرحيي الخمسينات البريطانيين - الذين كانوا يعرفون بـ "لشبان الغاضبين - اشاروا مراراً الى ان شخصياتهم لم تتح امامها أية فرصة لتحقيق إنجازات مثلها عبرالواقع. مثل هذه النتيجة استخلصت من قبل كتاب عميقي التفكير وشرفاء عند تحليلهم للوضع الأجماعي الذي كان أبعد ما يكون عن الثورية. وظاهرياً كان الابطال المتمردون الذين خلقهم مسرحيو الخمسينات البريطانيون يواجهون

اختياراً "ان لا يفعلوا شيئاً وعباً بعدم قدرتهم على سحق الشرور الاجتماعية بجهودهم الفردية الخاصة، أو ان يخوضوا الكفاح مدركين بأن جهودهم ليست إلا محاولات طوباوية محكوم عليها بالفشل. ان كلا الاتجاهين (الاول منهما صور بأقناع من قبل أوزبورن والثاني منهما من قبل وسكر) قد أديا في التحليل الاخير الى لا مكان وقد كان مصير البطل في كلا الوضعين تراجيديا. إن تطرف البطل الاخلاقي والاجتماعي وضميره الوطني لم يمنعه من نسيان القضايا البغيضة التي لم تحل بعد. ان الموضوعات (الموتيفات) التراجيدية في مسرحيات الشبان الغاضبين والمسرحيين الذين أعقبوهم قد بلغت ذروتها في منتصف الستينيات.

فبطل مسرحية أوزبون "الدليل المرفوض" - ١٩٦٤ - بل متلاند Bill Midland كان نوعاً من جيمي بورتر ولكن بسن اكبر وهو يعي بعذاب التخلف الصارخ لمجتمعه وفي الوقت ذاته يعي عدم قدرته على تغييره او تحسينه بأية صورة من الصور. وهناك ردود فعل اكثر حدة وألماً من ردود فعل (بل) تجاه عجزه المفروض بالقوة تمثلها شخصيات ديفيد ميرسير David Nacer وهو كاتب مسرحي واصل تقاليد أوزبورن فقد خلق ميرسر في منتصف الستينيات حشداً كاملاً من الشخصيات غير القادرة على احتمال الصدام بين المثل والواقع: شخصيات تتأرجح على حافة المرض العقلي واحياناً تتحطم كلية (مسرحية "اركب حصاناً خشبياً Ride a cock Horse ١٩٦٥ ومخطوطة فلم " مورغان ليست قضية ملائمة للمعالجة ١٩٦٤-١٩٦٥). واذ كانت شخصيات (أوزبورن). و (ميرسر) مشلولة باللا فعل، فان شخصيات (وسكر) تعمل بتفان تام. إلا أن مسرحيتي (وسكر) "ملكهم الخاص والمدينة الذهبية" ١٩٦٤-١٩٦٦ والاصدقاء تشيران الى ان محاولات التحقيق العملي للمثل الاشتراكية في المجتمع البرجوازي محكوم عليها بالفشل. ان المناخ الاجتماعي في

بريطانيا، المحبط لابطال (اوزبورن) و (ميرسر) و (وسكر) لم يتغير جوهرياً في منتصف الستينيات، اذا ماقورن بالخمسينيات. وسيكون من الخطأ طبعاً الاستنتاج بأن الحياة الاجتماعية البريطانية خلال تلك الفترة كانت تبعث على الدعة والطمأنينة ولم تقدم أية مادة لمسرحيات ذات صراع اجتماعي حاد. ان الحقائق تشير الى ان التناقضات الاجتماعية في بريطانيا حينذاك، وهي ابعد ما تكون عن الاختفاء، كانت تزداد حدة باستمرار. وعلى اية حال فأن درجة وأشكال التناقضات الاجتماعية المتعارضة في بريطانيا في منتصف الستينيات وبشكل اكثر خصوصية في اواخر الستينيات لم تكن هي ذات التناقضات التي برزت في العديد من البلدان الغربية الرئيسة كالولايات المتحدة الامريكية وفرنسا والمانيا الغربية. لقد اكتسبت الصراعات الاجتماعية في العالم الغربي بعداً جديداً منذ نهاية الستينيات. فبالنسبة للعنف المجرى كانت تلك الصراعات تذكر بالصددمات الطبقيّة الهائلة في "الثلاثينيات العنيفة" خاصة وانه لم يسبق ما يماثلها في تاريخ ما بعد الحرب العالمية الثانية. ان ما يميز التظاهرات السياسية في كل مكان هو المشاركة الواسعة لجيل الشبان، الا ان بريطانيا في نهاية الستينيات لم تكن بارزة في مجال الصراع الاجتماعي العنيف - حيث تحمل الاطراف المتعارضة السلاح - كما انها لم تشهد صعوداً حاداً في حركة الشباب. واذا كانت قد حدثت طفرة نوعية في الحياة الاجتماعية والسياسية في الولايات المتحدة او في جيران بريطانيا الاوربيين عند نهاية الستينات. فان بريطانيا قد شهدت خلال هذه الفترة ما يمكن ان يوصف بشكل افضل بالتراكم الكمي: فزمن الصدمات المكشوفة لم يكن قد حان بعد.

وفي هذا الوقت بالذات كانت تتضح أكثر فأكثر شروط النظام الاجتماعي كما كانت المطالبة بإستئصال هذه الشرور تصبح اكثر الحاحاً. وبالنسبة

لأولئك الذين يدركون الحاجة الى تغييرات راديكالية، فأن مقارنة بين النشاط الاجتماعي في بريطانيا وفي الخارج لم يكن، كما هو، واضح في صالح الاولى. ان هذا الجو كان لابد وان يؤثر، دونما إبطاء، على معظم الأعمال التي يمكن اعتبارها مسرحيات سياسية. ان احد الموضوعات الرئيسية في مسرحية ميسر "في أثرهاغرتي" - ١٩٧٠- هو التعارض بين الركود السائد في بريطانيا وبين الحياة الاجتماعية العاصفة في اوربا القارية وفي امريكا. فبطل المسرحية رجل انكليزي اسمه برنارد لنك Bernord Link يعي بشكل مؤلم الصراع القائم في العالم، إلا انه لا يجد الفرصة للمشاركة بشكل مباشر في الكفاح العام ولهذا فهو يتخذ موقف المراقب السلبي بما فيه من تعاطف.

ان عدداً كبيراً من المسرحيين البريطانيين الذين تناولوا قضية الكفاح الراديكالي، وجدوا انفسهم في المأزق ذاته الذي وجد فيه بطل ميرسر نفسه. فلقد كانوا مرغمين على الابتعاد عن ابناء وطنهم كشخص لمسرحياتهم، وعن وطنهم كخلفية مكانية وزمانية لأحداث مسرحياتهم وراحوا يبحثون في مكان آخر. لقد كان افتقاد التجربة الاجتماعية المباشرة، المماثل لما يحاولون تصويره، يتجلى في عملهم فقد كان تحليل الافكار والشخصيات والمواقف يستعاض عنه بوصف غريب متعمد، وفي الغالب ميال الى التجريد، تبدو خلاله افكار الكاتب غامضة تماماً. وكمثال نموذجي في هذا المجال مسرحية (جون سبرلنغ) Johan Squirling عن تشي جيفارا Macrunes Guevava - ١٩٦٩- ان قصة هذا الثوري المعروف قدمت في هذه المسرحية بشيء كثير من الغموض. فالكاتب يحدد نفسه بشواهد عن طريق السماع، وهكذا يبدو جيفارا كشخصية دخيلة وغير مفهومة، كرمز رومانتيكي مجرد للنضال. ان المسرحيين البريطانيين في بحثهم عن بطل فاعل، بدأوا مؤخرأً يعودون الى مواد مستقاة من الحياة

التي تحيط بهم. وعلى اية حال فتوجد خاصية متميزة تسم البريطانيين المعاصرين عن المسرحية في البلدان الاخرى هي ان جيل الشبان، كقاعدة، يلعب دوراً غير مهم للغاية.

فبالنسبة للعديد من الكتاب البريطانيين يثير جيل الشبان الاحساس بعدم الثقة وحتى الخوف. ومما يزيد الامر غرابة انه اذا كان العقد الذي اعقب عام ١٩٥٦ - وهو العام الذي ظهرت فيه مسرحية "انظر الى الورا بغضب" يشكل فيه جيل الشبان البطل الرئيسي في الاعمال المسرحية فان الهجمات تشن الآن ضد جيل الشبان من قبل "الشبان الغاضبين" أنفسهم الذين اصبحوا الآن اكبر سناً. والنبرة هنا هي النبرة ذاتها التي رسخت (أوزبورن). ففي مسرحية "الدليل المرفوض" يستغرق البطل - وهو في الحادية والاربعين من العمر- في مونولوج مطول - يستغرق يضع صفحات- يتهم فيه ابنته الشابة وجيلها بالبرود العاطفي والسطحي وغريزة القطيع والانانية وما شابه ذلك من الصفات. ونجد البطل في الوقت ذاته، يحسد شبان اليوم، بينما لا يمكن ان ندرك إلا إدراكاً غامضاً ما هو - بمعزل عن الشبان- موضوع حسده. حقاً لم يكن من الغريب أن نسمع مثل هذه الخطبة المطولة العنيفة من (اوزبون) الذي بنى شهرته على الاحتجاج ضد كل شيء وكل شخص. ولكننا نجد أن (وسكر)، دون ان يستسلم الى الغضب عادة، يشكل صدق لـ(اوزبورن). ففي مسرحيته "الاصدقاء" نجد ان الشبان غير مسموح لهم بالظهور على المسرح ابداً. انهم يقومون ويشتمون من قبل شخصيات مسرحية تتراوح اعمارهم بين الخامسة والثلاثين والخامسة والخمسين من العمر.

ان أسباب هذا التصوير الاحادي الجانب، والقاصر، لجيل الشبان لا يعود طبعاً الى مجرد كون الكتاب انفسهم، كقاعدة، في منتصف العمر - ولكن لأنهم - "الشبان الغاضبون" السابقون - كانت لهم محدوديتهم الفنية

أيضا. ان هذه المحدودية يمكن أن تلاحظ في حقيقة انهم كانوا قادرين على دراسة جيلهم والتعبير عنه فقط، وانهم لا زالوا يراقبونهم بعد عشرة او خمس عشرة سنة. والـ"شبان الغاضبون" اذ يحسون بأن بطل الخمسينيات كان قد استهلك نفسه، فهم يمارسون سلوكاً يتسم بالحسد والخوف من اولئك الذين اعقبوهم منتظرين مثل بطل ابسن Master Bulder تحطمهم على ايدي الشبان. واطافة الى ذلك فأن الشبان في بريطانيا، خلال الستينات، والسبعينات لم يزوجوا بأنفسهم، كجيل، في الحياة الاجتماعية والثقافية للبلاد مثلما فعل على نحو محدد "الغاضبون" في الخمسينيات او مثلما فعل معاصروهم الشبان في فرنسا والمانيا الغربية والولايات المتحدة.

ان الكتاب البريطاني العميقي التفكير، عند تناولهم للقضايا السياسية في مسرحياتهم لا يلعنون الشبان بدون مبرر ولا يضحون دورهم (خاصة وانه لا يوجد اي مبرر لهذا التضخيم في بريطانيا في الوقت الحاضر).

ان قضية الشبان بالنسبة لهؤلاء الكتاب توضع ضمن المنظور الاجتماعي الواسع، فتصبح بذلك جزءاً من الصورة العامة دونما اتجاه للإقتصار على جانب معين فقط.

لقد حاول (الن بلاتر) Alan Plater في مسرحيته "اغلقوا باب المنجم" ١٩٦٨ - المستندة الى قصص كتبها سد شابن Sid chplin ان يربط مستقبل البطل الشاب، وهو ابن عم عامل المنجم، بمجمل تاريخ عمال المناجم الانكليز في نضالهم من اجل حقوقهم. ولم يكن (بلاتر) مهتماً بأوضاع خيالية مفترضة او بما يجري في بلدان اخرى، لكنه كان مهتماً بقضايا انكليزية بحتة، وبما هو حقيقي وواقعي و ملموس:

النضال من اجل كسرة الخبز، من اجل سقف يحمي الانسان، من اجل حق

العمل، من أجل حياة افضل. كان (بلاتر) يصور بشكل نابض بالحياة التاريخ الطبقي لما يزيد عن قرن من الزمن، معتمداً على مواد وثائقية دقيقة. ويترك بطل المسرحية الشاب، ومعه كل المشاهدين، امام قناعة واحدة بعد هذا الاستعراض التاريخي: هو ان مهمة جيل الشبان من العمال ان يعزوا التقاليد النضالية للماضي وان يواصلوا النضال تحت ظروف جديدة، وباشكال جديدة. وهكذا فرغم ان قضية الكفاح لم تحل بشكل فعلي في المسرحية، فانها تطرح من قبل المؤلف بطريقة مشرقة وحسية. وتبدو ايضاً مسرحية ادورد بوند Edward Bond "طريق ضيق الى أقصى الشمال" ١٩٦٨ متميزة بالوضوح والالتصاق بالموضوع في طريقة صياغة القضية. وخلافاً لمسرحية (بلاتر)، من ناحية المادة والأسلوب، فهي تبدو عبارة عن حكاية خرافية Fable تقع أحداثها في دولة خيالية. انها تتحدث عن الفتن والجرائم السياسية والحروب الاهلية والاستعمارية، وعن القسوة والعنف التي يحفل بها التاريخ الحديث. والمسرحية تكشف بحدة عن رأي (بوند)، الذي لا يقبل المساومة في مسألة مسؤولية المثقفين. إن مسرحيات (بلاتر) و (بوند) التي ناقشناها تعد بين افضل الامثلة للمسرحية السياسية البريطانية المعاصرة. وسواء استندت هذه المسرحيات الى مواد تاريخية او الى مواد خيالية في بعض الاحيان، فهي ذات اهمية أنية ومحلية بالمعنى الدقيق للكلمة.

ان هذه المسرحيات تتميز أيضاً بالاتساع وبالخاصية الحسية للتحليل الاجتماعي وبعمق التفكير في عرض القضايا السياسية. ولسوء الحظ فإن هذه الخصائص كانت مفتقدة في اغلب المسرحيات البريطانية المعاصرة التي تتعلق بشكل مباشر بالقضايا السياسية في وقتنا الحاضر. وعلى اية حال فان الحياة والتاريخ سرعان ما يقومون بتصحيحهما. فما كان مميزاً للجو الاجتماعي والروحي في بريطانيا بالأمس اصبح قديماً

بالنسبة للوضع الراهن. فقد شهدت بداية السبعينيات في بريطانيا تفاقماً مفاجئاً للصراع بين العمل ورأس المال، كما شهدت انفجارات لم يسبق لها مثيل في التناقضات العنصرية المتعارضة اضافة الى الاحداث الدموية في (الستر) Ulster. لقد استمدت الدراما من كل ذلك مادة جديدة وروحاً نضالية جديدة. وتكتب الآن مسرحيات ذات اهمية آنية، وهي مسرحيات تحريضية وشعبية في أسلوبها (وهي غالباً مسرحيات قصيرة تكتب لهذا الغرض بالذات ولا تجد طريقها الى النشر، ويشاهدها الجمهور تقدم بشكل اساسي من قبل مجموعات وفرق ثانوية غالباً ماتكتب اعمالها بشكل جماعي). لقد راحت الكتابات المسرحية البريطانية تركز، أكثر فأكثر حول القضايا السياسية. ان الدراما السياسية البريطانية تدشن الآن مرحلة جديدة من تطورها.*

هوامش الفص الحادي عشر:

* المقالة مترجمة من مجلة Sovite Litevatura No 2 1975 Moscow.

الحدثيون اليوم

بقلم: ستيفن سبندر

تبدو الحركة الحدائيه في الأدب اليوم مثل تاريخ ماض. وإذا كان الأمر كذلك فمن حق القارئ ان يتساءل: لماذا اذن مناقشتها؟

ان السبب الذي يدعونا لذلك يكمن في ان الحركة قد قدمت تحدياً مازال مستمراً، وخاصة عند مواجهة عدد من الاعمال الادبية التي تبدو جديدة. لقد كان التحدي يتمثل في مواجهة تجربة العيش في عالم ظروف يبدو بصورة مختلفة غير مسبوق ويمتلك فناً ينهض على فكرة تقبل انفصال ذلك العالم عن موروث الماضي.

ومن أجل تحقيق ذلك فقد تم إستحضار عدد كبير من التقنيات والوسائل ووجهات النظر. وكانت هنالك أيضاً وجهات نظر حول الماضي تبناها أولئك الكتاب الذين كانوا يرغبون في كتابة اعمال روائية او شعرية تكون بمستوى حداثة تجربة العالم المعاصر. وقد كانت هنالك طريقة لأن يصبح المرء فيها تراثياً (تقليدياً) ولكنها تظل طريقة حداثة. وبالرغم من ان ذلك، كما حاولت ان ابين، لا ينطوي على العودة الى التراث ولكن في إعادة تفسيره من أجل توفير الوسائل والتقنيات لرؤية المادة الحديثة وتحويلها فالتراثيون لم يعودوا الى التراث، وانما إستحضروه أمامهم بوصفه أداة لمهاجمة الحاضر.

ومن الاسباب التي جعلت من الحركة الحدائيه تمثل تحدياً، هو ان

الحدائين الكبار عاملوا تجربة العالم الحديث بوصفه وحدة. لقد سعوا الى خلق اعمال عبرت عن تجربة الحاضر التي كانت متميزة عن الماضي كله بشكل شامل. لقد فعلوا ذلك لأنهم أحسوا بأن نوعية الشيء غير المسبوق حول وضع المجتمعات الصناعية قد غير، نوعاً ما، جميع علاقات الفرد بمحيطه. فكل تجارب القرن، العشرين كانت قد كونت او وشمت بالإنتماء الى هذا القرن ولم يكن هناك من سبيل للخلاص من ذلك سواء كان ذلك عن طريق المشهد الطبيعي أو الماضي. وهكذا فقد كان (لورنس) يعد حدثاً عندما ذهب الى الطبيعة، ليس بوصفها خياراً (وورد زورثيا)، ولكن بوصفها قوة حياة والهة سود، وجنساً وتدميراً، وأسلحة للاوعي او للغرائز البدائية التي تستطيع ان توظف ضد الآلية والحضارة الصناعية. وبالطريقة ذاتها فإن الماضي في قصائد (إزرا باوند) الموسومة Cantos هو ليس جذوراً يعاد إليها، ولكنه رؤيا تواقه للماضي (نوستالجيا) تدعم الكراهية تجاه العالم الحديث المؤسس على الاستغلال.

لقد وظف الحدائيون الطبيعة والماضي لإعطاء قوة للأعمال التي كانت نتاجاً للحياة الحديثة بكاملها، وفي الوقت ذاته، كانت موجهة ضد هذه الحياة الحديثة. إن ما جمع بين الحدائين معاً لم يكن فلسفة ما أو إيماناً ما، بل وجهة نظر عاطفية شاملة تجاه الحاضر حيث الامل والكراهية واليأس. إن هذه المشاعر ليست متناقضة للغاية، كما يبدو ذلك، لأنه، وكما سبق وأن المحت الى ذلك، هنال ارتباطات للحركة الحدائية بالنزعة الجمالية النوستالجية (التي تحن الى الماضي) التي سادت في نهاية القرن التاسع عشر. ويمكن للأمل والكراهية واليأس ان تلتقي بالإيمان بالقوة التحويلية للفن التي اذا لم تكن قادرة على انقاذ المجتمع الخارجي فقد تستطيع إنقاذ الحياة الداخلية. ويتمثل الملمح المميز للعبقرية الحدائية في إنتاج أعمال واسعة وشاملة مكثفية بذاتها لكنها دون أسس، فلم يكن

مخططاً للاسس أن تحضر ويعود ذلك، جزئياً، الى ان البيت الحديث يجب ان يصنع من مواد لا تحتاج الى أسس لأن محاولة بناء اسس تعني بشكل حتمي العودة الى المعتقدات والفلسفات والانحيازات التي كانت قد تشظت ولم تعد قادرة على التعامل مع التجربة الحديثة بشكل شامل، ولهذا السبب فقد كانت تتردد نحو الماضي.

إن مثلاً توضيحياً يمكن تقديمه عن طريق عقد مقارنة بين قصيدة "الأرض الخراب" وشعر اليوت الديني المتأخر. ففي "الأرض الخراب" يتقبل الشاعر فوضى الحضارة الحديثة، وهذا يتمثل في الايحاء الشامل باليأس الذي يظل معظم القصيدة، وربما معظم القصيدة وربما الامل الذي تنتهي اليه القصيدة "أيها الرب القدير إنك تراني أحترق" وسواء اكانت القصيدة يائسة أم متشعبة بالامل فإن ذلك يعتمد في ما اذا كنت تنظر الى حالة الوعي التي تكتشف عنها من وجهة نظر الزمن او الخلود، لأنه يتوفر، في حقيقة الامر، في عمل اليوت هذا إنقسام بين الزمن منظوراً إليه بوصفه فوضى، والخلود بوصفه نظاماً.

تمتلك (الأرض الخراب) ضرباً من الاحساس بالغائية التي هي عن الحياة المعاصرة ذاتها. كونها رؤياً لكل منظوراً إليها من خلال العقل الاوربي في نهاية مجاله. ولكن بعد قصيدة "أربعاء الرماد" كان اليوت منهمكاً ببناء الاسس الروحية، وهو مايجعل انتماء شعره الى الحركة الحدائية في مرحلتها الرؤيوية البطولية أمراً لايمتلك الا القليل من الادلة. وقد يفضل المرء "الرباعيات الاربع" على "الأرض الخراب"، ومع ذلك يحس بأن هناك انسحاباً فعلياً من مادة الحياة الحديثة. أعتقد ان هدف الحدائيين كان يتمثل في تقبل تجربة القرن العشرين في هذا العالم، كما هي، في قبحها وفي خصائصها المضادة للشعر، وبالتالي في تحويلها الى فن شامل كان، مازال، يمثل تحدياً ثم التعبير عنه بروحية (ادمون) في

نهاية مسرحية "الملك بلير" وهو يقذف الى الأرض قفازه. ولكي تكون المواجهة تراجمية وبطولية بشكل كامل لابد لها وان تنتمي الى ماض مدرك بوصفه رؤيا للمدينة المتحضرة، بنزعتها الصناعية الفوضوية غير المتحضرة.

وكانت هناك، داخل الحركة الحدائيه ذاتها، إرتدادات عن فكرة الحدائيين مثل مقابلة الماضي بالحاضر وفي رؤية الموقف الحدائيه بوصفه كلا موحدًا.

لقد حاول المستقبليون تحطيم جميع الاواصر التي تربط الماضي بالمستقبل. وولقت (جيرترود شتاين) لغتها المتمردة التي كانت تهدف الى تحقيق "حاضر مستمر"، وكانت هناك تجارب أقل شأنًا من الناحية الفنية. لقد كانت الانجازات الحدائيه الكبرى التي نفذت بطريقة منهجية في عدد من الاعمال ذات الابعاد البطولية مثل (يولسيس، الأرض الخراب، غورنيكا و Sacre du printemps وغيرها) تراهن من اجل خلق تلميحات واختراع طرائق ولكن دون إرساء أية أسس لأدب المستقبل، وقد كانت تسير في اتجاه التضخم بحيث انه كان هناك إمكان للإرتداد، لأن السير الى الامام سوف يؤدي الى تشظ كامل وجديد والى غموض مطلق والى غاية شكلية (او إنعدام الشكل) وليس بوسع أحد أن يسير في اتجاهات التشظي والغموض والشمول أبعد مما فعله (جويس).

لقد كان الرهان من النوع الذي جعل الفن يعتمد على الاحداث الخارجية وعلى غايات الأمل الثوري أو اليأس الشامل. وهكذا فقد كانت الحركة الحدائيه ، في أكثر مراحلها غنى موشومة بفكرة كونها تحالفًا عالميًا لمجموع الفنون. فمثلًا في التعبير في مجال الموسيقى والرسم والكتابة والباليه (وهو شكل التقت فيه كل هذه الفنون) وهذه بدورها قد تستطيع ان تمتزج بهذا القدر أو ذلك بالسياسة الثورية الفوضوية وتحويل العالم. وإذا

ماجد العالم، كما يأمل بعض التعبيريين فسوف يكون عند ذاك فناً جديداً. من ذلك الضرب الذي سبق لرامبو وان تنبأ به والذي يقوم على رؤى لحياة جديدة وفي مقابل ذلك فقد تكون هنالك نهاية للحضارة. وفي هذه الحالة يصبح فيها الفن رؤياً لرجل غارق يتلقى فيها وعيه الحضارة الماضية بكاملها من خلال اللحظة الكارثية الحاضرة. ولهذا فقد كانت الحركة الحدائية مقيدة بخيارين إثنيين ممكنين: تحويل الحضارة بكاملها عبر رؤية ثورية يلهمها الفن، او إنهاء الحضارة. واذا لم يتحقق أي من هذين الخيارين، سيكون الفنانون عند ذاك في مواجهة مشكلة جديدة هي كيف يتسنى لهم الاستمرار. لقد تنبأ (بيتس) بدخول حضارتنا في الفترة المظلمة النهائية عام ١٩٢٩. وفي تلك الحالة فإن العام ١٩٢٩ ربما يمكن ان يكون بالنسبة لبيتس ولعاصريه هو لحظة الذروة لرؤية مدمرة: ولكن هذه المناسبة ذاتها شهدت بعد عام ١٩٢٩، أي عام النبوءة وانتجت اعظم اعمال بيتس للفترة السابقة، واستدعت أيضاً في مابعد السقوط الفن او على الاقل إنسحاب الفنانين الى مواقع أقل عظمة من الناحية الرؤيوية.

لقد كان الانسحاب اذن حتمياً وبدلاً من الجلوس في ساحة المعركة وانتظار النهاية التي قد تكون نصراً يغير التاريخ بكامله، او هزيمة تنهي التاريخ برمته كان على الشعراء ان يحددوا مواقعهم ويكتسبوا معتقدات وفلسفات ويدعموا التجديدات التقنية، وذلك ببساطة لكي يستمر عملهم. الا ان هذا قد انطوى على إنسحاب استراتيجي من الموقع المتطرف للحركة الحدائية لرؤية الفاجعة الكلية للتجربة الحدائية. وأبرز المظاهر البارزة لهذا الانسحاب كانت تتمثل في الدور المهيمن الذي لعبه النقد في ميدان الشعر منذ اوائل الثلاثينيات. ان كون النقاد الذين إسميهم بالترائيين (او التقليديين) الجدد قد كتبوا نقداً جديداً لا يجعل من أبحاثهم أقل إنسحاباً. ومن أجل رؤية ذلك من المفيد معارضة وجهة نظرهم تجاه الماضي

بوجهة نظر أولئك الكتاب الذين اطلقت عليهم لقب "التراثيين او التقليديين الثوريين" (ومنهم اعد جيرارد مانلي هوبكنز) والذي كانوا في موضع تجهيز قوى الموروث الماضي بأسلحة جديدة من اجل محاربة الحضارة الصناعية. لقد استخدم (جويس) نسق التوازي مع الاسطورة الهوميروسية لكي يحقق وجود مدينة (دبلن) الليلية. وقد قام التراثيون الجدد بعكس هذا: فقد وظفوا النزعة المدرسية النقدية المعقدة لكي ينسحبوا نحو ماض ثم دعمه بمصطلحات نقدية غاية في المعاصرة. واليوم ثمة بدايات لرد فعل ضد رد الفعل.

انه لامر مشجع ان يشرع الكتاب بتحدي الأساطير التي شكلت ارضية النقد. فهنا، على سبيل، المثال كتاب (جون وين) الموسوم "بيان" الذي يعلق فيه على صورة إنهاء القيم، والذي اصبح إنموذجاً للمقال الذي اتسم بنقد السنوات الثلاثين المنصرمة.

"يتحدث الجميع دائماً عن القرن العشرين بوصفه عصر التبدل السريع، سرعة لانظير لها من قبل. أما المسنون الذين تجري معهم الصحف المحلية مقابلات في الذكرى التسعين لأعياد ميلادهم فيسألون دائماً عن التغيرات التي رأوها، وهم دائماً يعطون الجواب المناسب، وهو الجواب المتوقع: لا شيء: فأينما تطلعوا وجدوا ان كل شيء قد ظل كما هو دون تغيير وحيثما هو عندما كانوا شباناً.

ولكننا عندما ننظر الى هذا التحول في كل تفاصيله المتشعبة فإن أكثر الاشياء إثارة هو ليس إتساع مداه وتكامله ولكن في خاصيته الترقية الخرقاء."

ويواصل الكاتب وصف وجهة نظر أولئك الناس الذين يعتقدون ان حرب ١٩١٤-١٩١٨ هي آخر كارثة لقيم الحضارة:

"وفي سنوات شبابهم، خيل لأولئك الناس بأن القشرة الخارجية الصلبة

للحياة التقليدية تتقوض من الأعلى الى الأسفل، واذا ماتعرضت الى المزيد من الثقوب القليلة فإنها سوف لن تكون سوى مجرد كوم من الانقاض ولكن حذار: فكل شيء يشبه الشكل القديم، فأشياء مثل الزواج والملكية الخاصة، والحرب، والانقسام الى امم، والكنيسة والمدارس الحكومية، هذه كلها ظلت كما هي، ونفسها. على الدوام وبالنسبة لمثل هؤلاء الناس، فقد كان القرن العشرين يبدو مثل خدعة مأساوية طويلة واحدة. فالموقف ليس جيداً أبداً. فقد كانت هناك تتبعات متوازية (متناظرة) للأحداث تماماً حدثت في حياة (وردورث) فقد كان يرى بصيص ضوء عالم جديد:

”تقف فرنسا في ذروة ساعات ذهبية“ وتبدو الطبيعة البشرية وهي تولد من جديد. ”تلك هي مشكلة البدايات الجديدة. ان تبدو الطبيعة البشرية وكأنها تولد من جديد وتترعرع لتتخذ نفس النوع من الشكل مثلما كانت دائماً.“

في مثل هذا النوع من النقد المشوب بالسولوجيا، ثمة إنهيار للخرافة الجبارة المتماسكة لما يسمى بنقد الموروث العظيم Great tradition Criticism.

لقد قام (رجارد هوغارت) في كتابة ”فوائد التعليم“ بملء خلفية صورة شمال انكلترا الصناعي، حيث وضع العمال الزراعيون في ثكنات وأحياء فقيرة خلال القرن التاسع عشر وإنهارت موروثاتهم المحلية وثقافتهم المميزة.

ويجادل المؤلف بأن العمال، بالرغم من كل ذلك، قد قاوموا محيطهم الجديد وتمسكوا بوجهة نظر أكثر تقليدية مما هو متوقع، وربما ذلك بفضل مزاجهم المتمرد ونمط حياتهم العائلي. وقلما يعارض كتاب ”فوائد التعليم“ كتاب ”لحضارة والبيئة“ في رسم صورة العمال المحرومين من أسسهم الطبيعية وبيئة ثقافتهم المحلية. إلا إنه يوسع الصورة ويؤنسها

ويرسم صورة للكائنات البشرية ذات العلاقة، مثلما يصور يباب ماضيهم والفراغ الأخلاقي للمناهج المقدمة لهم في المدن الصناعية. فهو يرى مدن شمال انكلترا بطريقة مغايرة فعلى الرغم من إنها قد تبدو للزائر بوصفها مجتمعاً مكتظاً بكتل من الأحياء الفقيرة وقاطنيها، فهو يرى أنها بالحقيقة بالنسبة لمعظم ساكني الأحياء الفقيرة تمثل شوارعهم الخاصة بهم، كما يصبح جيرانهم المباشرين بمثابة قريته.

أن كتاب السيد (هوغارت) بحد ذاته علامة واعدة بالمستقبل. فهو يمتلك قدراً كبيراً من التعاطف والمحبة ويومئ إلى التربة الجديدة، التي قد تكون ضحلة وواسعة أكثر من كونها ضيقة وعميقة والتي تتجذر فيها حضارة جديدة. ولا أعنى هذا بالمحبة بأن المؤلف، كما هو الأمر كذلك، يمتلك نبذة كيسة ومحترمة، وإنما أعني أنه لم يقسم معاصريه إلى فئة مثقفة مقبولة وأخرى جاهلة مرفوضة، أنه ينظر إلى ثقافة اليوم بوصفها موضعاً للدراسة والاستقصاء، أكثر من كونها تقبلاً عقائدياً أو رفضاً ينهض على معايير وضعها نقاد الأدب. إن سياقه النقدي الواسع يتمثل في الإختيار المتأني لوسائل الإتصال الحديثة كالتلفزيون، بدلا من رفضها بإحتقار.

وأنا لا أقصد في وضع (رجارد هوغارت) في معارضة كتاب أمثال (ليفينز) وطومسن، الذين قد يختلف المرء معهم في أساليب عملهم، الذين يخوضون في هذا القرن المعركة ضد النزعة المحافظة الجامدة التي كان يخوضها (ارنولد) و (موريس) و (رسكن) في القرن الماضي. ولكن يتعين علي، على أية حال، أن أميز وجهة نظره التي تنطوي على أمل لثقافة المجتمع الصناعي الحديث برمته عن مؤلف كتاب "الثقافة والبيئة" والذي كان يشعر بالطمأنينة فقط إلى أولئك المثقفين الذين سيصبحون نقاداً للأدب. إن تمييزاً مهماً في كون (أودن) وهو الشاعر الذي يقصيه (ليفينز) بوصفه يتعامل مع الجديد وغير المسبوق، هو الشاعر الذي يكثر (هو غارت) من الاقتباس منه.

ويبدو أن ذلك يتطلب جيلاً جديداً كاملاً من الكتاب الشبان من المدن الصناعية لكي يتنكروا لأسطورة انهم بلا تراث لقد فعلوا ذلك، كما اشترت في نقدهم السوسيولوجي الأدبي. ولقد فعلوا ذلك أيضاً في مسرحيات (اوزبورن) و (وسكر) و (بنتر) وآخرين.

إلا أنهم لم يفعلوا ذلك في ميدان الشعر. واعتقد ان السبب الاساسي للضغط المنخفض الحالي في الشعر في إنكلترا بسيط جداً وهو ان الشعر قد أصبح أكثر الفنون وعياً ذاتياً، حيث أصبح فيه الوعي التحليلي قريباً جداً من الوعي الإبداعي. والشعراء الذين يستطيعون الاستمرار في الحياة هم أولئك الشعراء امثال (لاركن) الذين يمتلكون الحساسية والموهبة او أولئك الشعراء، امثال (تيدهيوز) و (توم كن) الذين يمزجون بين العناية الكبيرة بالتقنية والموضوعات المشبعة بالهواجس والخشنة بطريقة جازمة.

وإنطلاقاً من افتراض ان تطور الأدب لايسير بطريقة دائرية وإنما بطريقة لولبية (حلزونية) يمكن القول اننا قد وصلنا الى نقطة في الحركة اللولبية أعلى الاستدارة التي وصلتنا قبيل ثلاثين عاماً. فالمسرحيون والروائيون الشبان، وهم يدركون حقيقة كونهم ممثلين لطبقة صاعدة، يرتبطون بالروائيين (بينيت) و (ويلز) الذين يتطلعون إليهم في واقع الأمر. كما ان الشعراء الانكليز الشبان بشعرهم الشخصاني ذي الاهداف المحدودة يعودون بأبصارهم متجاوزين الشعر السياسي المضطرب في الثلاثينيات والتوكيدات اليائسة لـ(الايوت) و (بييتس) و (باوند) نحو الشعراء الجورجيين قاطفين من فراديسهم.

ومن الطبيعي، فإن هناك الشيء الكثير الذي يمكن قوله حول ذلك، فهناك النقد الحديث الذي اضاف الوعي الذاتي والوعي بالتكنيك لدى الشعراء الشبان. وتبدو القصائد الجورجية وكأنها قد أرسلت الى مغسلة يديرها النقاد الجدد. وتماماً، مثلما يصبح الحنين الى الماضي (لنوستالجيا) في

قصيدة باوند "هيو سلوين موبرلي" أكثر تكلفاً وأكثر امتلاءً بالمفارقات وبالادراك الذاتي من الناحية النقدية من قصائد (باتر) و (رسكن) فإن الموضوعات (الثيمات) الجورجية عند (فليب لاركن) وتيدهيوز تعامل من الناحية الذهنية، أكثر مما هو الحال في اشعار (ادوارد توماس) أو (ولتر دي لامير).

وهناك تناظر آخر، مع الاقرار بوجود تباين كبير أيضاً مع الموقف المبكر من القرن وهو أنه يوجد اليوم نقد أكاديمي مهيمن للشعر راحت تبتعد عنه أفضل المواهب المفعمة بالحياة والنشاط حقا ان هذا النقد نفسه مستمد من ثورة في الشعر. ومع ذلك فان هذا ينطبق أيضا على النقد الأكاديمي في مطلع القرن والذي إستمد أسسه من الموجات المتعاقبة للحركة الرومانسية. ان خصائص النقد الذي قام في مواجهة الثورة الصورية (الايماجية) هو انه قد قام بتحديد ماهية الموضوعات والاشكال والمصطلحات للشعر ويفعل التقليديون الجدد الأمر ذاته تقريباً، ولكن بمزيد من الذكاء والاناقة. وتاماً مثلما كان يجري في مطلع هذا القرن فإن موضوعات الروايات الواقعية عند (بنيت) و (ويلز) كانت تعد غير شعرية. وكذلك هو الحال اليوم بالنسبة لنوع الموضوعات التي يختارها (اوزبورن) و (وسكر) و (أردن) لموضوعاتهم والتي تبتعد عن ذلك الشعر الذهني الذي يحمل طابع النزعة الاكاديمية الجديدة للجامعات.

ومن الجدير بالذكر، ان بعض الشعراء الأمريكيين (مثل لويل، وروثكة) الذين تشربوا بالنقد الجديد قد انفصلوا عن ذلك. اذ يكتب كل من هذين الشعارين بصورة أساسية شعرا ينطوي على بحث وجداني ملتهب عن صور مضطربة لصيقة بأخص مشاعرهم الشخصية. وينفصل شعرهم عن النزعة الاكاديمية الجديدة، تماما مثلما انفصل الشعراء الصوريون المبكرون عن تلك الاتجاهات القديمة.

إن ما يلفت نظر المرء في ما يمكن أن يعد عنصراً "للعظمة" في هذا الشعر، وبشكل خاص في شعر (روبرت لويل) هو ان هذه الصور المنجزة التي تمثل حياته وارتباطاته الشخصية انشأت صلة عميقة بالعالم الذي توجد فيه مباحج حسية وهواجس شخصية والذي يوجد فيه ايضاً القنابل النووية ومعسكرات الاعتقال.

ويبدو (روبرت لويل)، آخذين بنظر الاعتبار انه يكتب في الستينيات فريداً في مواجهة الاشياء في حياته الشخصية والتي هي مهمة بالنسبة لمعظم العالم المعاصر، وفي تجسيد ذلك من خلال شعر عيني بالطريقة التي تعد توسيعاً لأهداف (باوند) و (اليوت) قبيل اربعين سنة. ويمكن، بكل تأكيد، التمثيل على هذه النقطة بهذه الابيات من قصيدة "خريف عام ١٩٦١":

جيئة وزهاباً جيئة وزهاباً
يتواصل تك تك تك البرتقال
وجه القمر الرفيق الفخم
يسقط على ساعة الجد
وطيلة فصل الخريف تقعقع
نذر الحرب النووية
لقد كشفنا إنطفاءنا حتى الموت
اني اسبح مثل سمكة (المنوة)
وراء نافذة مكتبي
نهايتنا تقترب باندفاع
القمر يرتقي
مشعاً بصورة مرعبة
حالة الغليان

مثل سباح تحت جرس زجاجي

إن أهمية الحركة الحدائية، اذا ما نظر اليها في وقتنا هذا، لا تتمثل فقط في أنها قد انتجت فقط بعض الروائع وليس لأنها وسعت حدود المصطلحات والتقنيات والاشكال، ولكن في قدرتها على إستحضار الحضارة المتشظية في بعض الاعمال الأدبية ممتزجة بالذاكرة الرؤيوية لعظمة ما فيها. ومن اجل تحقيق هذه الحالات النادرة المؤثرة في إستذكار المعتقدات والفنون الموحدة العظيمة في ظل مواجهة الفوضى والدمار فقد جرى تجنب المواقع التي تمتلك يقيناً محمياً، سواء كانت تنهض على ضرب من المحاكمة العقلية والتي تتماشى مع الايمان بالتطور والتكنولوجيا او تلك التي تنهض على المعتقدات الدينية وعندما رحب (رجاردن) بفكرة شعر منفصل عن كافة اشكال المعتقدات كان مخطئاً في التفكير بأن ذلك سوف يمهد الفلسفي لشعر المستقبل، ولكنه بالتأكيد كان يمكن ان يكون مصيباً لو ان إقترح فقط بأن هجر المواقف الميتافيزيقية وتقبل الفراغ الأخلاقي والثقافي هو الموقف الكفيل بأمكانية ظهور ملاحم مكثفة لحضارة متشظية. لقد تم ملء الفراغ الناجم عن غياب الايمان بتعويدات عصر الإيمان.

وبمعنى ما، فقد ترك إنهيار الحركة الحدائية فراغاً ينتظر الردم من قبل مختلف الاعمال التي كتبت إنطلاقاً من الخلطة ذاتها من الامل واليأس في مواجهة تاريخنا. ان ذلك يعود الى طاقة التدمير التي اصبحت لصيقة بمفهوم الحديثة ذاته والذي مازال يمثل قبل كل شيء آخر، الحقيقة العظيمة الموحدة لثقافتنا. إن ما يبدو متشظياً في أوجه اخرى يصبح متفرداً في هذه الحالة حيث الرفض المطلق ولهذا فإن تجاهل التهديد الشامل والذي يجعل من الاضداد أمراً واحداً، ويجعل الايديولوجيات وكل الوسائل التي

تستخدمها ويمنح الثقافات البدائية تفوقاً أخلاقياً معيناً على الثقافات المعقدة والمتقدمة، ان تجاهل ذلك شبيه بالتركيز على الجزء من أجل منع تحقق الكل. ولهذا السبب، وفي مقابل منجزات الحركة الحداثية فإن الرواية السوسولوجية والمسرحية السياسية والقصائد التي تحفل بالعلاقات والقرارات الشخصية او تلك القصائد عن الحيوانات والطبيعة، بغض النظر عن تماسك إنجازاتها، هذه كلها تبدو، وبدرجة واضحة، بوصفها نتائج للتحديدات المفروضة بصورة واعية لمنع التجليات التي لا يمكن بسهولة غنكارها في ضوء مستويات اقل وعياً من تلك التي تنبثق عنها الاعمال العظمى.

وربما سوف يصبح الشعر المتروي، الواعي المحدود المتحفظ المكرس للتجارب، والمنتقى بعناية والمسبور عقلياً شعراً حتمياً اليوم. إلا أن اعمال الحركة الحداثية تقف خلفنا ليس فقط بسبب كونها أكثر طموحاً، ولكن لأنها تناضل داخل مأزق شامل والذي مازال هو عالمنا^١.

هوامش الفصل الثاني عشر:

١. تشكل هذه الدراسة الفصل السادس من كتاب: Stephen spender, The struggle of the modern الموسوم نشر Hamish Hamilton, London.

مشكلات تعريب الأعلام الأجنبية

فاضل ثامر

هدف البحث:

تطرح عملية الترجمة من اللغات الأجنبية الى اللغة العربية جملة من المشكلات الفنية والتعبيرية التي ينبغي التصدي لها ومواجهتها في كل مرحلة من مراحل حركة الترجمة الى العربية ، وبشكل خاص عند الاقدام على أي مشروع جاد ومسؤول للترجمة. ومما يؤسف له ان لا نجد مثل هذا الاهتمام الجاد بدراسة وفحص هذه المشكلات المتجددة خلال السنوات الاخيرة، مما ادى الى بروز ظواهر غير صحية ومعيقة تقف في طريق دفع عجلة الترجمة في الطريق السديد.

ولست هنا بصدد مواجهة هذه المشكلات مرة واحدة ولكني اود ان أضع تحت دائرة الاضواء والنقاش مشكلة دقيقة، قد تبدو لدى البعض ثانوية او عديمة الجدوى: واعني بها مشكلة تعريب الاسماء والاعلام الاجنبية ونقلها بالفاظ عربية تتطابق او تتقارب مع الطريقة الصحيحة التي تلفظ بها هذه الاسماء والاعلام في اللغات الاجنبية الاصلية.

ولقد ترتب على استفحال هذه المشكلة (الصغيرة كما يطلو للبعض ان يتصورها) شيوع الكثير من الالتباس والفوضى، مما حدا بعدد من الكتاب والصحفيين الى الاشارة الى مخاطرها، وضرورة وضع حد لها. فبسبب عدم وجود ضوابط ثابتة ومتفق عليها (او لنقل شائعة وملزمة) وجدنا ان

الكثير من المترجمين يختلفون في طريقة كتابة وتعريب الاعلام الاجنبية، بحيث راح الامر يلتبس على القارئ. وسنحاول في هذا البحث التصدي للظاهرة بشكل عام وبيان جذورها واسبابها، والوقوف قليلا امام الجانب التاريخي لها وبالتالي محاولة تقديم بعض الخطوط العريضة التي تساعد على الاقتراب من حلول عملية وممكنة لها.

دلالة مصطلح "التعريب":

بدءاً لا بد من تحديد المعنى اللغوي والدلالي لمصطلح "التعريب" Transliteration. فرغم ان عدداً من الباحثين يستخدم هذا المصطلح كمرادف لمصطلح الترجمة Translation كما هو الحال مثلاً الحديث عن مشكلات تعريب التعليم الجامعي، فان المعنى الدقيق للمصطلح يعني كما يرى الدكتور ابراهيم السامرائي تعريب الكلمة الاعجمية فتنتطق به العرب على منهاجها، قالوا:

زعربته العرب واعربته، ولقد جروا في فهمهم لهذا المصطلح على نحو واضح، منهج سديد^١ ويدلل الباحث على رايه هذا بما قاله الجواليقي في "المعرب" عندما قال:

"اعلم انهم كثيرا ما يجترئون على تغيير الاسماء الاعجمية اذا استعملوها، فيبدلون الحروف التي ليست من حروفهم الى اقربها مخرجاً، وربما ابدلوا ما بعد مخرجه ايضاً." كما يحاول الدكتور ابراهيم السامرائي التمييز بين مصطلحي التعريب والترجمة فيقول "اريد ان اشير الى الفرق بين ما هو معرب وما هو مترجم عملاً بما جرى عليه المتقدمون، فالمعرب هو الدخيل الذي جرى على الابنية العربية، والمترجم هو اللفظ العربي المتخير لمعنى المعاني الجديدة التي جرت في العربية."^٣

وقد سبق للدكتور صفاء خلوصي ان ذهب الى هذا المذهب عند تحديده

لمصطلح التعريب وذلك في كتابه "فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة" في طبعته الثانية الصادرة عام ١٩٥٨ اذ قال:

"التعريب غير الترجمة، فالترجمة، كما سبق ان قلنا نقل معنى واسلوب من لغة الى لغة اخرى، بينما التعريب هو رسم لفظة اجنبية بحروف عربية وهو ما يعرف بالانكليزية بالـ Transcription أي الترجمة الصوتية"٤ ويقدم الدكتور ناطق خلوصي مثلاً على ذلك حيث يشير الى ان كلمة هاتف ترجمة وتلفون تعريب"٥ كما يعزز قوله بما قاله الجواهري في الصحاح الذي يقوله "تعريب الاسم الاعجمي ان تتفوه به العرب على منهاجها"٦ ويورد الباحث رأياً للدكتور مصطفى جواد يقترح فيه استخدام تعبير "الترجمة الحرفية" بدلاً من "الترجمة الصوتية"٧ كما يعترض على سليمان البستاني مترجم "الباذة هوميروس" لتداوله عن الصلاح الصفدي لفظة "تعريب" بدلاً من ترجمة ويرى انها ليست دقيقة ويفضل ان تخص الاولى لما يكتب من الفاظ او اسماء اعلام اعجمية بحروف عربية"٨.

كما نجح محمد عبد الغني حسن في كتابه الموسوم "فن الترجمة في الادب العربي" في ملاحقة مشكلات الترجمة والتعريب بشكل جيد والاشارة الى الكثير من الجوانب التاريخية المهمة في حركة الترجمة عند العرب منذ العصر العباسي وحتى بداية هذا القرن. فقد اشار الى ان "التعريب - وهو منصب على الالفاظ لا على الافكار - قد ظفر من علماء العرب ولغويهم بعناية كبيرة منذ قيام حركة النقل والترجمة في العصر العباسي، وقد جعلوه مجال بحثهم، وتناقشوا في تعريب المفردات الاعجمية - غير العربية - على بناء عربي، او ترجمتها بايجاد مقابل لها في اللغة العربية يؤدي معناها الاصلي في اللغة الاجنبية تماماً، او ما يقاربه تمام المقارنة"٩.

ويواجه باحث اجنبي معاصر هو يوجين نايدا في كتابه القيم "نحو علم

الترجمة" الجوانب المعنية من ظاهرة التعريب او بشكل ادق لما تسمى بـ"الترجمة الصوتية" Transcription. ويشير الى ان المصطلح يعني ترجمة الوحدات المعجمية المستعارة ترجمة صوتية ويرى "ان الترجمة الصوتية هي من بين اعم مشاكل علم الاصوات التي يواجهها المترجمون، خصوصاً بالنسبة لأسماء العلم."^{١٠}

ويتضح ان مصطلح التعريب قد يشمل تعريب المفردات والمصطلحات العلمية والفنية ترجمة صوتية ايضاً كما هو الحال عند تعريب كلمة تليفون او تليفزيون وما شابه ذلك، وهو امر شائك ومعقد وجدير بالملاحظة والدراسة من قبل المترجمين والمفكرين العرب باستمرار.

وقد حدثنا الدكتور ابراهيم السامرائي في كتابه القيم "العربية تواجه العصر" الذي اشرفنا اليه سابقاً الى جوانب خطيرة تتعلق بتعريب المصطلحات والمفردات الاجنبية. كما كشفت لنا دراسة حديثة كتبها الدكتور ياسين خليل عن جوانب شائكة واجهت ولا تزال تواجه هيئات الترجمة والتعريب التي اضطلعت بمهمة تعريب التعليم الجامعي في العراق.^{١١}

الا اننا ولكي لا نوسع دائرة البحث سنقتصر هنا على معالجة جانب محدد من جوانب مشكلة التعريب ونعني به تعريب الاسماء والاعلام الاجنبية. ونحن هنا نجد انفسنا وجهاً لوجه امام المشكلة، وليس امامنا من سبيل اخر. فاذا ما وجد مترجمو المصطلحات العلمية انفسهم امام هذا السؤال الدقيق الذي طرحه الدكتور السامرائي: "أناخذ بالترجمة ام التعريب؟"^{١٢} فاننا لانجد مثل هذا الخيار امامنا اذ ليس امامنا سوى سبيل واحد هو التعريب.

المظاهر المرضية للظاهرة:

ان مادفعنا الى رصد وتقصي هذه الظاهرة وبيان مسيبتها ما شاهدناه ولمسناه من اختلاف وتنافر بين الكثير من المترجمين عند تعريب الاعلام والاسماء الاجنبية والسقوط احيانا في اخطاء لا يمكن لها ان تغتفر ومن المؤسف ان يشترك القسم الاعظم من المترجمين في استثناء وتعميق هذه المظاهر المرضية.

لقد سبق للناقد والمترجم العربي محيي الدين صبحي، مثلا وهو مترجم قدير ان ترجم كتاباً يحمل عنوان "مقالة في النقد" للناقد Graham Hough معرباً اسم المؤلف بـ(غراهام هو) بينما التعريب الدقيق للاسم هو (كريم هف) واذا ما تساهلنا في تعريب اسم (غراهام) على اساس انه خطأ شائع حيث اعتدنا ان نقول (غراهام غرين) فلا يمكن ان نغفر له خطأ تعريب اسم (هف) بـ(هو) ابدأ، كما نجد ان الكثير من المترجمين يعربون اسم المفكر والشاعر T.E.Hule بـ(هولم) بينما الصحيح ان نقول (هيوم) او (هوم)، حيث ان حرف اللام هنا صامت وهو يشبه في ذلك اسم الروائي الامريكي Faulkner الذي يعربه البعض (فولكنر) بينما الصحيح (فوكنر) بحذف اللام (وبشكل اكثر دقة بحذف حرفي اللام والراء ايضاً!) وهناك من يعرب اسم الناقد Burke بـ(بورك) بينما اللفظ الصحيح هو (بيرك) واذا توخينا الدقة اكثر (بيك). كما اعتاد عدد كبير من المترجمين على كتابة اسم الاديب الانكليزي Lamb بـ(لامب) بينما نجد هنا ان حرف الباء النهائي صامت. ويكون اللفظ الصحيح هو (لام) ولو شئنا ان نلاحق كل الاخطاء التي تشيع لدى مترجمينا لا حتجنا الى مئات الصفحات وخاصة عندما يتعلق الامر بباقي اللغات الاجنبية.

فقد لفت الدكتور علي جواد الطاهر الانتباه الى جوانب معينة من هذه

المشكلة عند تصديده لترجمة احد الكتب الفرنسية، فابدى استغرابه "ان يكتب البعض في لبنان كورناي وموليبار بدل كورني وموليير وهم العارفون باللغة الفرنسية والادب الفرنسي وتتخذ هذه الظاهرة بعداً اخطر عندما يتم تعريب الاعلام الاجنبية عبر لغة وسيطة اخرى، وقد اشار الى ذلك حديثاً الدكتور عبد الواحد لؤلؤة.^{١٤}

الا ان المشكلة ظلت في تقديري في حدود التشخيص الظاهري ولم تبذل جهود كافية لمواجهتها والوقوف على جذورها ومسبباتها واسبابها.

يخيل لي ان جوهر المشكلة ينبع من حقيقة ان معظم لغات العالم لايتطابق فيها النظامان الهجائي والصوتي ولذا وجدت الحاجة لدى هذه اللغات الى ايجاد نظام مستقل للرموز الصوتية Phonetic Symbols الى جوار النظام الهجائي المكون من الحروف Letters للحفاظ على سلامة الالفاظ. ومثل هذا لا ينطبق على اللغة العربية، اذ لا نمتلك نظاماً مستقلاً للرموز الصوتية اسوة بمعظم اللغات التي اشرفنا اليها ولذا وجدنا ان الكثير من المترجمين لا يحاول التعرف الى الرموز الصوتية الاصلية لأسماء الاعلام بل يعتمد على التهجي Spelling مباشرة وهو امر غالباً ما يقود الى جوهر المشكلة التي نحن بصددتها.

واذا ما اعتبرنا جهل المترجم بالانظمة الصوتية للغات يشكل جانباً اساساً من المشكلة فان الجانب الاخر يتمثل في عدم وجود ما يقابل بعض الاصوات الاجنبية في لغتنا، وهو موضوع في غاية الخطورة، يصطدم به حتى المترجم الملم بالانظمة الصوتية للغة التي يترجم عنها، وهو كما يبدو ليس مشكلة عربية فقط، بل مشكلة عالمية. ويشير الى ذلك احد الباحثين فيقول: ان نقل الحروف والاصوات التي التي لانظير في لغة ما، هو مشكلة لم تصادف اللغة العربية وحدها حين تعريب الاعلام والاسماء ولكنها مشكلة صادفت اهل اللغات جميعاً حين ينقلون لغات غيرهم الى

لسانهم. فكثيراً ما يكون في لغة ما حروف واصوات لا نظير لها في لغة اخرى.^{١٥}

ومن هنا نرى ان على المترجم ان ينبذ طريقة الاعتماد على التهجى والكتابة الاملائية لأسماء الأعلام والسعي لتفهم الانظمة الصوتية للغة التي يترجم عنها وان لا يكتفى بما هو شائع ومتداول فقد يكون ذلك من الأخطاء الشائعة التي ورثناها. لذا يكون من الامانة العلمية ان تتحرى الدقة بمقابلة تعريب الاعلام استناداً الى قواميس وموسوعات خاصة بالالفاظ او ان يلجأ الى الطريقة السماعية عن طريق ضبط تعريب الاعلام على وفق ما يلفظه الناطقون باللغة الاصلية. وحبذا لو اتاحت للمترجم الفرصة للفادة من هاتين الامكانييتين معا وصولا الى الكمال. ومثل هذا الامر غير عسير على المترجم الجاد الذي يحس بمسؤوليته الادبية الكبيرة. ولا اظن ان المترجم الجاد يبخل ببعض الجهد الاضافى للرجوع الى المعاجم اللغوية والصوتية، وهو الذي يفترض ان يمتلك على حد تعبير فلورين "زمام اللغة التي يترجم منها، وان يكون على معرفة أوسع بتخوم اللغة التي يترجم اليها"^{١٦}.

ويصبح من حق الباحث المذكور ان يقول "لأعتقد ان مترجم الأدب الفنى الذي يترجم دون استخدام المعجم ليس مترجماً على العموم."^{١٧} وربما نستطيع أدراك سبب عدم عناية عدد من المترجمين باعتماد الرموز الصوتية عند التعريب، ان الكثير من هؤلاء المترجمين لم يدرسوا علم الصوتيات اللغوية دراسة وافية، بل يمكن القول ان الكثير من الجامعات العراقية لم تكن تولي في السابق حتى بالنسبة لفروع اللغات الأجنبية، اهتماماً كافياً للصوتيات، وكانت تهمل هذا الفرع او تكتفى بتقديم معطيات عامة وبدائية لا تكاد تزيد في مجموعها عما يتلقاه اليوم الطالب في المرحلة الاعدادية من معلومات اولية عن أصوات اللغة

الانكليزية، ولم نجد اهتماماً أوسع بمشكلات علم الصوت الا بعد منتصف الستينيات. ولذا لم يعد غريباً ان تجهل الأجيال السابقة من الخريجين أساسيات علم الصوت اللغوي، بل وان نجد عدداً من المختصين بالدراسات الأدبية الأجنبية ممن ينظر بنوع من الاستخفاف الى المختصين بالدراسات الصوتية واللغوية.

ولتلافي هذا النقص بالنسبة للمترجمين عن الانكليزية اقترح اعتماد قاموس الصوت الشهير الذي وضعه الأستاذ الراحل دانييل جونز Daniel Jones الموسوم Everymans English Pronouncing الذي طبع منذ نشره لأول مرة عام ١٩١٧ وحتى الان عشرات الطبعات، وتكمن اهمية هذا القاموس انه يعتمد على تعميم اللهجة الانكليزية المسماة AP التي تعتمد من قبل المؤسسات والجامعات والهيئات الاعلامية البريطانية، وهي اللهجة نفسها المعتمدة في مدارسنا وجامعاتنا في العراق وفي العديد من البلدان العربية التي تدرس اللغة الانكليزية بوصفها لغة ثانية. وتكون الفائدة اشمل اذا ما ضمنا الرجوع الى الطبعات الحديثة التي قام بتنقيحها وتطويرها استاذ علم الصوتيات في جامعة لندن كمنس A.c.Gimson حيث نجد في هذا القاموس مقابلاً صوتياً للمفردات والمصطلحات والاعلام في اللغة الانكليزية ولا يفوتنا ان نذكر هنا بان بعض انظمة علم الصوت في امريكا تختلف في بعض الوجوه عن هذا النظام وهو امر يزيد من متاعب المترجم.

اما الجانب الاخر، والاكثر خطورة فهو عدم وجود ما يناظر بعض الاصوات الاجنبية في لغتنا وهو امر يستلزم وقفة جادة ومسؤولة. اذ غالباً ما يجد المترجم نفسه في مازق حرج وهو يواجه بعض الاصوات الاجنبية التي لايجيد ما يماثلها في النظام الهجائي للغة العربية والناجم الى حد كبير من عدم وجود نظام صوتي مستقل ومعترف به رسمياً للغة العربية.

وإذا ما اردنا ان نقرب من المشكلة اقتراباً عملياً نجد ان من المفيد لنا ان نجري مقارنة بين النظامين الصوتيين في اللغتين العربية والانكليزية. فمن المعروف ان اللغة العربية تحتوي على (٢٨) حرفاً بينما تحتوي اللغة الانكليزية على (٢٦) حرفاً Letter، ولكن اذا ما نظرنا الى النظام الصوتي فان الامر يختلف اختلافاً جوهرياً، اذ يصعد عدد الاصوات اللغوية في اللغة العربية الى (٤٤) صوتاً بينما لا تكسب اللغة العربية سوى ثلاثة اصوات اضافية هي الحركات الثلاث فيصبح مجموع اصوات اللغة العربية بهذا (٣١) صوتاً فقط، فرغم ان اللغة الانكليزية لا تحتوي في ابجديتها سوى (٥) حروف تمثل اصوات اللين او المد وهي: a, e, o, u نجد ان هذا الرقم يرتفع الى عشرين صوتاً او اكثر من اصوات اللين او المد، اما في العربية فليست لدينا سوى ستة اصوات من اصوات اللين: ثلاثة منها تمثلها الحروف: الالف، الواو، الياء، وهي بمنزلة اصوات لين طويلة وثلاثة منها تمثلها الحركات: الفتحة والضممة والكسرة وهي بمنزلة اصوات لين قصيرة، ويشير ابن جني الى ذلك بقوله اعلم ان الحركات ابعاض لحروف المد واللين وهي الالف والواو والياء، فكما ان هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة والضممة^{١٨}، اما اللغة الانكليزية فنجد فيها تشكيلات عديدة لأصوات اللين منها اصوات لين صافية واخرى مركبة، كما ان اصوات اللين الصافية تنقسم الى اصوات لين طويلة واخرى قصيرة، وهكذا نجد ان الاشكال الاساس ينشأ من محدودية اصوات اللين في اللغة العربية وكثرتها في اللغة الانكليزية، اما بالنسبة للاصوات الساكنة (ما تسمى بالحروف) فالامر ايسر وقابل للحل، فنحن نواجه هنا عدداً محدوداً من الاصوات الساكنة في اللغة الانكليزية (والشائعة ايضاً في اغلب اللغات الاوروبية) التي لا نجد ما يناظرها في اللغة العربية وهذه الاصوات هي خمسة: p, v, g, z, ts ويبدو ان المترجم العربي قد نجح في حل اغلب هذه الاشكالات منذ زمن بعيد، حيث استخدم النقاط الثلاثة

لتوليد معظم هذه الاصوات الاجنبية، فعلى سبيل المثال يلفظ صوت P بوضع ثلاث نقاط تحت حرف الباء. وكذلك الحال بالنسبة لكتابة صوت V: ف، TS: ج كما نجد من يضع نقاطاً فوق حرف الراء كبديل كصوت Z فيصبح ز وهو من الاصوات الشائعة في عدد من اللغات الشرقية والمحلية ومنها اللغة الكردية، اما صوت G فقد اختلف المترجمون في طريقة كتابته غيناً والبعض الاخر يرى ان يكتب باضافة خط قصير فوق حرف الكاف يشبه الفتحة فيصبح ك للحفاظ على صوته الاصلي، ولذا فان علماء انكليزياً مثل Goldsmith قد يكتب بثلاث صور هي : جولد سمث، وغولد سمث، وكولد سمث، ويبدو ان استخدام وتوليد هذه الحروف المستحدثة ليس جديداً لكنه برز بشكل واضح منذ مطلع هذا القرن. وينقل الدكتور صفاء خلوصي رأياً خطراً للدكتور مصطفى جواد يرى فيه ان هذه الحروف كانت معروفة عند العرب على ما ذكره سيبيويه.^{١٩} وعلى اية حال، فان اشاعة استخدام هذه الاصوات لا يصطدم باية مشاكل او اعتراضات، بل يكاد ان يلقي قبولاً من قبل المؤسسات الثقافية والمجامع اللغوية العلمية العربية. وقد وجدنا مترجماً قديراً كالدكتور عبد الواحد لؤلؤة يعلن في مقدمته العامة التي كتبها لسلسلة "موسوعة المصطلح النقدي" عن اعتماده لأربعة من هذه الحروف لضمان دقة اللفظ^{٢٠} وقد استثنى حرف (ز) من ذلك.

اما المشكلة الاكبر التي لم نجد التي لها حلاً عملياً ومقبولاً فتتمثل في اصوات اللين او المد الاجنبية التي لانجد نظيراً لها في اللغة العربية وقد ادى هذا الوضع الى حدوث التباسات عديدة في نقل وكتابة الاعلام والاسماء الاجنبية ، فعلى سبيل المثال نجد ان العديد من القراء والادباء يلفظون اسمي الشاعر الامريكي Frost والروائي الفرنسي Proust بطريقة واحدة: فروست وبروست.

وهم لا يتحملون مسؤولية هذا الغلط، فنحن في العربية لانجد سوى صوتاً واحداً هو الواو (وهو صوت طويل ومشبع) وصورته القصيرة الضمة، بينما نجد في اللغات الاخرى تشكيلات اوسع لانجد نظائرها في لغتنا، فصوت اللين في اسم Frost يشبه صوت اللين في الكلمات hot.pot. got (وقد نجد من يلفظ الاسم بصوت لين اطول كالذي نجده في الكلمات short. all salt اما صوت اللين في اسم الروائي الفرنسي Proust فيشبه صوت اللين في الكلمات spoon, soon, pool كما يشبه صوت اللين في كلمتي (موجود وسود) العربيتين. ولذا نجد من الطبيعي ان يؤدي غياب نظام للكتابة الصوتية في اللغة العربية بوضعها الحالي وبشكل خاص غياب بعض اصوات اللين الاجنبية التي لا نظير لها في العربية الى تفاقم هذه المسألة. ومثل هذا الالتباس لا يمكن حله حتى في حالة ادراكنا لجوانب المشكلة. فعلى سبيل كان اسم الملاك الأمريكي Clay يلفظ خطأً (كلاي) ثم صحح الى صيغته الصحيحة الاصلية بحيث اصبح صوت اللين يلفظ على غرار صوت اللين في الكلمات name.may.day. الا ان المشكلة تظل قائمة اذ كيف يمكن كتابة الاسم بعد تعريبه مصححاً، فلو قلنا (كلي) فقد يتصور القارئ ان صوت اللين هنا يشبه صوت اللين في الكلمات see, feet, he وهو امر يوقعنا في التباس اخر لا يخطر على بال المعرب.

واضافة الى ما تقدم فان بعض اللغات تطرح، اشكالات صوتية اخرى ينبغي الانتباه لها كعدم لفظ بعض الاصوات الساكنة، ففي اللغة الانكليزية نجد ان بعض الحروف الساكنة تكتب ولا تلفظ (دونما وجود قاعدة شاملة لذلك يمكن الاعتماد عليها دائماً). فعلى سبيل المثال ان حرف b في بعض الاحيان لا يلفظ عندما يكون نهائياً كما هو الحال في اسم الكاتب الانكليزي Lamb حيث اللفظ الصحيح هو (لام) كما اشرفنا الى ذلك سابقاً.

وفي حالات اخرى يكون فيها حرف الـ L صامتاً كما هو الحال في اسم الروائي الامريكي Faulkner (فولكنر) والناقد Hulme كما اعتادت وسائل الاعلام على القول قنابل (النابالم) والصحيح (النابام) بحذف اللام، والناقد Hulme (هيوم) او (هوم) الذي يكتب خطأً (هولم). ونجد ان صوت W يكون صامتاً عندما يعقبه صوت R كما هو الحال في كيفية كتابة اسم الروائي الامريكي الزنجي Richard Wright (رجارد رايت) وكما هو الحال في لفظ الاعلام الاتية :

(روز) Wrose، راث أو روث Wrath ونلاحظ في حالات اخرى، ان صوت الـ S قد يلفظ سيناً عندما يكون نهائياً كما قد يلفظ مثل حرف الزاي في اللغة العربية. ولذا نواجه بعض الاخطاء الشائعة في تعريب بعض الاعلام الناجمة عن لفظ هذا الصوت (سيناً) وليس (زايماً) كما هو الأمر في الحالات الاتية:

James يكتب خطأً (جيمس) والصحيح (جيمز).

Jonee يكتب خطأً (جونس) والصحيح (جونز).

Charles يكتب خطأً (جارلس) والصحيح (جالز).

Williams يكتب خطأً (وليمس) والصحيح (وليمز).

Thames يكتب خطأً نهر التايمس والصحيح (تيمز).

اما صوت الـ R في اللغة الانكليزية الرسمية rp المعتمدة من قبل معظم المؤسسات الثقافية والجامعات نجد ان هذا الصوت يكون صامتاً عندما يكون نهائياً ، بينما نجد ان اغلب المترجمين يبقون على هذا الصوت عند التعريب، لذا واجهتنا مجموعة كبيرة لا تنتهي من اسماء الاعلام المعربة خطأً، وبالامكان الاستشهاد ببعض هذه الاعلام Oliver يكتب خطأً (اوليفر) والصحيح (اوليفه) بحذف الراء Spender يكتب خطأً (سبندر)

والصحيح (سبنده).

Butlre يكتب خطأ (بتلر) او (بطلر) والصحيح (بتله).

Chaucer يكتب خطأ (جوسر) والصحيح (جوسه).

والامر ينطبق على الاعلام الاتية ايضاً:

LChristopher.Fraser.Elexander.Peter.Walter.Lear.ear.Muir
.Mooer

الا ان المشكلة قد زادت تعقيداً بسبب شيوع الخطأ وتاصله بحيث بات من المستحيل تغيير الصورة او تصحيحها ، والا فمن يجرؤ على كتابة اسم الشاعر والمسرحي الانكليزي shakespeare.

الذي يكتب حالياً (شكسبير) عادة بصورته الصحيحة (شيكسبيا)؟
واضافة الى ذلك فان هنالك حالة مهمة من الحالات التي لا يلفظ فيها صوت الراء وذلك عندما يتلوه صوت ساكن ، باستثناء اللهجة الأمريكية التي يلفظ فيها هذا الصوت، كما هو الحال بالنسبة للاعلام الاتية:

Ford ويكتب خطأ (فورد) والصحيح (فود)

Arnoid ويكتب خطأ (ارنولد) والصحيح (أنلد)

Charies ويكتب خطأ (جارلز) والصحيح (جالز)

George ويكتب خطأ (جورج) والصحيح (جوج)

وباختصار ثمة اشكالات ليست بالقليلة ناجمة عن عدم الدقة في نقل وتعريب الاسماء والاعلام الاجنبية الى اللغة العربية، وتتسع هذه الاشكالات وتزداد تشعباً عندما يتم النقل مباشرة عن عدد كبير من اللغات الحية أو عبر لغات وسيطة، ومع ذلك فقد حان الوقت لعدم التهرب من المشكلة ومواجهتها بجرأة وبأحاساس عال بالمسؤولية، مثلما حاول المترجمون العرب المتقدمون منذ العصر العباسي حتى منتصف هذا القرن

مواجهة هذه المشكلة ومحاولة ايجاد حلول واقعية لها. وقبل ان نتوقف امام الافاق الممكنة لحل هذه المعضلة سنحاول القاء نظرة تاريخية على جهود المترجمين العرب المتقدمين في هذا الميدان.

المشكلة تاريخياً:

كان من الطبيعي جدا ان تواجه حركة الترجمة العربية في بداياتها الناضجة في العصر العباسي صعوبات كثيرة، فلم تكن للمترجمين العرب سابق خبرة باسرار هذا الفن المعقد، ومع ذلك فقد استطاعوا التغلب على الكثير من الصعوبات وشق طريق خاص ومتميز لهم كان له اثره البالغ في اغناء الفكر العربي آنذاك.

وكما عبر عن هذه الحقيقة احد الباحثين عندما لاحظ ان العمل في عصر النقل والترجمة في اخريات العصر الاموي واوائل العصر العباسي كان يجري على طريقة اجتهاد المترجمين وجهودهم الفردية، فلم تكن هناك قواعد ثابتة لنقل الحروف واختيار الاصوات الملائمة المقابلة لها في اللغة العربية. ولذا فقد وجدنا اساليب وطرائق واجتهادات مختلفة سواء في طريقة الترجمة او في اسلوب "التعريب" وبالذات في تعريب الأسماء والاعلام الاجنبية، وبحدود مايتعلق الامر بهدف بحثنا هذا، نجد انه كان هنالك اسلوبان في التعريب: الاسلوب الاول هو الذي عبر عنه الجواليقي في "المعرب" الذي دعا فيه الى تقريب الكلم الاعجمي لتنطق به العرب على منهاجها "اعلم انهم كثيرا ما يجترئون على تغيير الاسماء الاعجمية اذا استعملوها فيبدلون الحروف التي ليست من حروفهم الى اقربها مخرجاً، وربما ابدلوا ما بعد مخرجه ايضاً." ويقف الدكتور ابراهيم السامرائي مع هذا الرأي مدافعاً عن حرية المعرب في تعريب اسماء الاعلام لكي "تنطق به العرب على منهاجها"، لئلا يدخلوا في كلامهم ما ليس من حروفهم، وربما غيروا البناء من الكلام الفارسي الى ابنية العرب، وهذا التغيير يكون بابدال

حرف من حرف او زيادة حرف، او نقصان حرف ، وربما تركوا الحرف على حاله لم يغيروه. "ألا ان السامرائي يلاحظ ايضا انه على الرغم مما وضع الاقدمون من منهج في تعريب الاسم الاجنبي مراعين الابنية والاصوات العربية، الا انهم لم يسلموا من اوهام كثيرة."

اما الراي الثاني فيميل الى الحفاظ على طريقة التلفظ الاصلية لأسماء الاعلام وذلك بمحاولة ادخال بعض الاصوات الاجنبية الى اللغة العربية، او بتوليد اصوات ورموز جديدة تتفق والهجائية العربية لتلبي هذه الحاجة. وربما كان ابن خلدون في "مقدمته" افضل مدافع عن هذه الطريقة. ويكشف لنا المقطع الاتي بعد نظر ابن خلدون ومحاولته الجريئة لمواجهة معضلة تعريب الاعلام الاجنبية:

"ليست الامم كلها متساوية في النطق بتلك الحروف، فقد يكون لأمة من الامم ما ليس لأمة اخرى والحروف التي نطقت بها العرب هي ثمانية وعشرون حرفاً كما عرفت ، نجد للعبرانيين حروفاً ليست في لغتنا، وفي لغتنا ايضاً حروف ليست في لغتهم، وكذلك الافرنج والترك والبربر وغير هؤلاء من العجم، ثم ان اهل الكتاب اصطلحوا في الدلالة على حروفهم المسموعة بأوضاع حروف مكتوبة متميزة باشخاصها كوضع الف وباء وجيم وراء وطاء الى آخر الثمانية والعشرين، واذا عرض لهم الحرف الذي ليس من حروف لغتهم بقي مهملاً عن الدلالة الكتابية مغفلاً عن البيان، وربما يرسمه بعض الكتاب بشكل الحرف الذي يكتنفه من لغتنا قبله او بعده، وليس ذلك بكافٍ في الدلالة بل هو تغيير للحرف من اصله، ولما كان كتابنا مشتملاً على اخبار البربر وبعض العجم، وكانت تعرض لنا في اسمائهم او بعض كلماتهم حروف ليست من لغة كتابتنا ولا اصطلاح اوضاعنا ، اضطررنا الى بيانه، ولم نكتف برسم الحرف الذي يليه كما قلناه، لانه عندنا غير وافٍ بالدلالة عليه، فاصطلحت في كتابي هذا على

ان اضع ذلك الحرف العجمي بما يدل على الحرفين اللذين يكتنفانه، ليتوسط القارئ بالنطق به بين مخرجين ذينك الحرفين فتحصل تاديته، وانما اقتبست ذلك من رسم اهل المصحف حروف الاشمام، كالسراط في قراءة خلف، فأن النطق بصاده فيها معجم متوسط بين الصاد والزاي، فوضعوا الصاد ورسموا في داخلها شكل الزاي، ودل ذلك عندهم على التوسط بين الحرفين، فكذلك رسمت انا كل حرف يتوسط بين حرفين من حروفنا، كالكاف المتوسطة عند البربر بين الكاف الصريحة عندنا والجيم او القاف، مثل اسم "بلكين" فاضعها كافا وانطقها بنقطة الجيم واحدة من اسفل او بنقطة القاف واحدة من فوق او اثنين فيدل ذلك على انه متوسط بين الكاف والجيم او القاف، وهذا الحرف اكثر ما يجيء في لغة البربر، وما جاء من غيره فعلى هذا القياس: اضع الحرف المتوسط بين حرفين من لغتنا بالحرفين معاً ليعلم القارئ انه متوسط فينطق بها كذلك، فنكون قد دللنا عليه، ولو وضعناه برسم الحرف الواحد عن جانبيه لكنا قد صرفناه من مخرجه الى مخرج الحرف الذي من لغتنا، وغيرنا لغة القوم، فاعلم ذلك والله الموفق للصواب بمنه وفضله؟"

وفي تقديرى ان هذا النص الذكي قادر في المرحلة الراهنة من حركة الترجمة ان يفيدنا في التوصل الى اسس عربية اصيلة لمشكلة الاصوات اللغوية الاجنبية التي لا نظير لها في العربية، وهي اسلم من بعض المظاهر التي سادت في حركة الترجمة في العصر العباسي التي سعت الى نقل "بعض الحروف الاغريقية واللاتينية الى حروف واصوات عربية قد تكون اليوم غير سائغة على الالسن".

ونجد في كتاب "فن الترجمة في الادب العربي" لمحمد عبد الغني حسن جهداً طيباً لتتبع الجانب التاريخي من المشكلة، حيث يكشف لنا عن بعض مبادئ وسنن المترجمين العرب ويتوقف عند اخطائهم، فقد اشار مثلاً الى

اختلاف المترجمين العرب في نقل اسم العلم الواحد بعدة صور بسبب غياب منهج موحد في التعريب، ومن الامثلة الطريفة التي استشهد بها كيفية تعريب اسم كيلو باطره، اذ عريبها العرب على صور مختلفة منها:-

قلبطره، قلاوفطرا، كلبطرة، كلوبطرة، كلايكرا وفي غير ذلك من الصور الغريبة، ويبيدي الباحث استغرابه - وهو محق في ذلك - من ميل معظم المترجمين لتعريب صوت T الى طاء وليس تاء، كما هو الحال في تعريب حرف التاء في الاعلام الاتية:-

أرسطوطاليس، طيطوس، فلوطرخس، اريسطوفانس، ويرى الباحث ان التاء اخف من الطاء نطقا وارشق صوتا في الاذن كما انها تتطابق صوتياً مع الصوت الاصيلي، ويبدو اننا ما زلنا نحتفظ ببقايا هذا التأثير متمثلة في تعريب بعض الاسماء والاعلام والمصطلحات فنقول: انطونيو Antonio بدل انتونيو وهناك من يقول رومانطيقية، بدل رومانتيكية وبطلر Butler بدل بتلر وغير ذلك.

ولقد واجهت حركة الترجمة العربية في العصر الحديث مشاكل اعقد، الا ان اغلب المترجمين كانوا يحاولون مواجهة هذه المشاكل بجهود شخصية جريئة كما فعل سليمان البستاني عندما ترجم "الياذة" هوميروس ونشرها لأول مرة عام ١٩٥٤ وكما فعل يعقوب صروف و معلوف ومصطفى الشبابي وابراهيم اليازجي وغيرهم، ولقد بذلت المجامع العلمية جهوداً متميزة لحل هذه الاشكالات، الا انها كما لاحظنا ظلت قاصرة ومحدودة الفاعلية.

ويمكن القول ان انضج تصور طرح حتى الان هو (حسب علمنا) ذلك الذي اعدته لجنة اللهجات بمجمع اللغة العربية في القاهرة عام ١٩٦٤ والذي يحدد اهم المبادئ التي يمكن اعتمادها والالتزام بها عند تعريب الاعلام الاجنبية، الا ان هذه المبادئ تظل في تقديرنا محدودة ولا تحل الاشكالات

المطروحة امام قضايا التعريب المعاصرة كافة، ونظراً لأهمية هذه المبادئ المقترحة أرتأينا ان نتعرف اليها : بشيء من التفصيل.

مقترحات مجمع اللغة العربية في القاهرة:

١. تطبق قواعد كتابة الاعلام الاجنبية على اسماء الاشخاص والمصطلحات العلمية المعربة لانها بمنزلة الاعلام.

٢. يكتب العلم الاجنبي على حسب نطقه في موطنه، وبذا نسلم من البلبلة التي نلمسها في نطق اللغات الاوروبية الحديثة لعلم واحد من اصل يوناني او لاتيني بطرق مختلفة مثل: وليم في الانكليزية، وفلهم في الالمانية، وجيوم في الفرنسية.

٣. اذا كان المستشرقون قد وجدوا رموزاً للدلالة على الاصوات العربية غير الموجودة في لغاتهم، ففي وسعنا ان نجد في العربية الرموز التي تعبر عن الاصوات الاجنبية.

٤. الى ان تستقر الصورة العربية للعلم الاجنبي وتشيع بين الدارسين يحسن ان نكتب معها بين قوسين صورته الأجنبية (أي يرسم بحروفه الاجنبية).

٥. تلخص القواعد التي تقترحها لجنة اللهجات لكتابة الاعلام الاجنبية بحروف عربية فيما ياتي:-

اولاً: في الاصوات والرموز العربية ما يكفي لمواجهة التعبير عن الحروف الساكنة والاجنبية ولا داعي لرموز جديدة، الا في حرفين اجنبيين ساكنين وهما (p) ويرمز لها في العربية بباء تحتها ثلاث نقط، وV ويرمز لها بفاء فوقها ثلاث نقط: ف.

ثانياً: لا يرمز في الكتابة العربية الى الحروف التي لاتنطق في لغاتها، اما حرف C فيرمز له احياناً بالسين او بالكاف على حسب نطقه،

الحرفان gn يرمز لهما بـ(ني) او بـ(جن) على حسب نطقه.

حرف k يرمز له بالكاف وكذلك حرف Q و ph يرمز لها بالفاء، حرف t يرمز له بالتاء، th يرمز لهما بالتاء بثلاث نقاط او بالبدال المعجمة على حسب نطقه، حرف W يرمز له بـ (ف) في الالمانية – او بالواو على حسب نطقه (كما هو الحال في الانكليزية) حرف X يرمز له بـ(ك) او (س) او (كز) او (خ) على حسب نطقه في اللغات الاوروبية.

حرف Z يرمز له بالزاي او (تز) على حسب نطقه. ويتوصل الى النطق بالحرف الساكن في اول العلم بالف تشكل بحركة مناسبة لما بعدها، او بتحريك الحرف الساكن الاول فيه مثل (استرافورد) و(كوامي نيكروما) ويترك ذلك للحس العربي.

ثالثاً: اما الحروف المتحركة (اللين او المد) فقد راعت اللجنة صعوبة التعبير عنها في بعض الاحياء اكثر من الحروف الساكنة، ورات ان يرمز لها ايضاً حسب اصواتها، و خاصة انها تاخذ الواو متعددة من النطق في اللغات المختلفة، واقترحت لها الضوابط الآتية:

أ. يرمز الى الحركات القصيرة في صلب العلم بفتحة او كسرة او ضمة، فان كانت هذه الحركات متوسطة او طويلة في صلب العلم او في آخره لها بحروف المد: الالف والياء والواو مثل مسنيون Massognon ووجب Gibb في الحركات القصيرة ومثل لالاند Lalande ولوفوا Louvois في الحركات المتوسطة والطويلة، واستحسننت اللجنة ان يرمز في الاعلام القصيرة البنية الى حركاتها القصيرة بحروف مد مناسبة مثل كاتنجا، كينيا.

ب. اما الحركات الاجنبية الطويلة التي لا نظير لها في العربية مثل حرف u فيرمز لها باقرب حروف المد العربي شبيهاً بها مثل Huogo فترسم هكذا هو جو او هيجو.

ج. ويرمز للامالة الى الكسر بوضع الف قصير فوق الياء وللإمالة الى الضم بالف صغيرة فوق الواو كما هو متبع في رسم المصاحف.

د. يرمز للحركة الاجنبية في اول العلم بهمزة مضبوطة على حسب نطقها فيقال آدمز drofxO Adams.

هـ. يرمز للحركة A في اخر العلم مد مثل امريكا، وكان المجمع قد اتخذ قراراً قبل هذا بكتابتها تاء مربوطة كما قال القدماء في: غرناطة ودومة وطبرية، وقد عدلت اللجنة قرارها ووافق اعضاؤها على ان نكتب امثال هذه الاعلام بالتاء المربوطة، وبهذا عادت لجنة اللهجات الى القرار القديم للمجمع.

اما الحركة E في آخر الكلمة فترسم تاء مربوطة عند التعريب مثل: نيتشة.

والاعلام الجغرافية واسماء البلدان لا تدخل عليها اداة التعريب الا ما اشتهر بذلك فلا يقال مثلاً: الكينيا، والنيجيريا وان كان يقال الكمرون.

هذه هي اهم الاسس والمبادئ التي اقترحها مجمع اللغة العربية في العام ١٩٦٤، وهي كما نرى خطوة جريئة الى الامام الا انها غير قادرة بوضعها الحالي على حل الاشكالات كافة التي تثيرها مسألة التعريب والترجمة في الوطن العربي، ولذا نرى ان تعد اسس اوسع واشمل يشارك في وضعها عدد كبير من علماء اللغة والصوتيات والمترجمين والمفكرين والاعلاميين العرب تمتلك القدرة على التأثير والفاعلية وتعمم على المؤسسات الجامعية والثقافية والاعلامية في الوطن العربي بوصفها خطوات اولى على الطريق:

وازاء هذا الوضع الشائك تبرز امامنا مجموعة من التساؤلات المشروعة: هل ان اللغة العربية بحاجة ماسة حقا الى نظام للرموز الصوتية، انكتفي بتكليف الالفاظ الاجنبية عند حدود القدرات الذاتية الاصلية للغة

العربية، حتى ولو ادى ذلك الى عدم تحقيق تطابق كبير في ضبط تعريب
الاسماء والاعلام والمصطلحات الاجنبية؟

انفتح الباب امام عملية الاخذ والاضافة من اجل اغناء اللغة العربية؟
انترضي بتوليد حروف واصوات جديدة كبديل للاصوات الاجنبية التي
نفتقدها؟

هذه الاسئلة وغيرها ستظل معلقة مادامنا لم نتوصل الى حل حاسم
وعلمي وفاعل للمشكلة التي نحن بصدها. وفي تقديرنا ان مسالة بلورة
نظام متكامل للرموز الصوتية يلبي حاجات العصر مسالة عملية وممكنة
ولا تتعارض مع الحفاظ على تقاليد اللغة وابنيتها خاصة اذا ما حاولنا
توليد هذا النظام ضمن اطار الهجائية العربية، ودون الحاجة الى اقحام
رموز واصوات مرسومة بالحروف الاجنبية، وفي اعتقادنا ان تجاهلنا
لهذه الحاجة سيدفع الباحثين في علوم الصوت اللغوي الى الاتكاء كلياً
على رموز الاصوات الاجنبية عند محاولة ضبط اللفظ.

وبالاضافة الى ذلك فنحن لانرى مبرراً للخشية من محاولة ابتكار
وتوليد نظام متكامل للرموز الصوتية، فمثل هذا الامر ليس جديداً على
لغتنا، كما انه من ناحية اخرى يعبر عن ضرورة ماسة.

فلو رجعنا الى الاسس المتبعة في ضبط علامات الوقف ومواقع الادغام
والاشمام في المصحف الكريم لاكتشفنا انها تكاد تشكل نظاماً للرموز
الصوتية. واذا ما كانت هذه الرموز تستخدم في المصاحف الحديثة بشكل
علامات وحروف ورموز مصغرة توضع فوق الحرف او تحتها فانها كانت
تكتب سابقاً ضمن سياق الكتابة وبالحجم الطبيعي مع فارق واحد هو
محاولة كتابتها باللون الاحمر. واعتقد ان هذه الرموز الصوتية لم تدرس
بعد دراسة كافية من قبل علماء الصوت واللغة المحدثين. ان التامل في
هذه الرموز يجعلنا نكتشف ان اصوات العربية لا تقتصر على عدد الحروف

الهجائية المعروف، كما ان عدد اصوات المد هو من الغنى بحيث لا يمكن ان نقتصر في التعبير عنه بستة اصوات فقط.

هذا جانب، اما الجانب الاخر فيتمثل في تجربة عربية خالصة تلك هي تجربة ابن خلدون التي أتينا على ذكرها التي دعا فيها الى وضع بعض الحروف العربية فوق الحرف الذي يقترب في نطقه من صوت ذلك الحرف، وهي لا تبتعد عن الطريقة المتبعة في رسم المصاحف الكريمة.

ترى لماذا لم تثر مسألة توليد بعض الاصوات الساكنة مثل اصوات (ب، ف، ج) اية معارضة مثلاً بينما تثير الفكرة متكاملة بعض المخاوف؟

هنا قد يطرح اعتراض معقول: كيف السبيل الى تمثيل كل الاصوات اللغوية في العالم؟ قد يكون تلبية مثل هذا الامر بالنسبة للغة واحدة كالانكليزية او الفرنسية او الالمانية امراً ممكناً ولكن كيف سيكون الحال عندما نتعامل مع عشرات اللغات الحية؟ ان يوقعنا ذلك في متاهة ويغرقنا برموز متزايدة العدد والتعقيد قد تصطدم مستقبلاً بمشاكل الطباعة والتعليم؟

لقد استطاعت الدراسات الحديثة في علم الصوت على حصر اهم الاصوات اللغوية في العالم والتعبير عنها بنظام موحد للرموز الصوتية يشمل ضمناً اصوات اللغة العربية، وقد انجزت هذا العمل الجمعية الدولية لعلم الصوت وافاد منه معظم اللغات الحديثة، ولا ندعو هنا لأحلال هذه الرموز الاجنبية وانما ندعو اذا جاز التعبير، الى "تعريبها" او صياغتها بما يتفق والهجائية العربية، هذا من جهة، ومن الجهة الاخرى فنحن نعتقد ان من المستحيل تحقيق تطابق صوتي كامل مع جميع الاصوات اللغوية في العالم، بل المهم ان تقترب الى اقصى ما يمكن من درجات التكامل والمطابقة، وكما يشير يوجين نايدا الى ذلك بقوله "ان توليد تلاعب بالكلمات يكاد يكون امراً مستحيلاً، ومع كل ذلك فمن الممكن في بعض

الحالات النادرة الاقتراب من نمذجة التطابق الاصلي لعلم الاصوات، رغم انه لا يمكن محاكاة الاصوات".

ونرى ان ايجاد نظام للرموز الصوتية سيخدم العربية ايضاً. لذا فقد حان الوقت لإشاعة الدرس الصوتي في مدارسنا وجامعاتنا والعمل على بلورة نظام متكامل للاصوات العربية وهو امر سيسهم في الحد من ظاهرة الانحرافات والعيوب التي بتنا نلمسها في نطق الاصوات العربية ذاتها لدى الناس. وهكذا فان خلق النظام الصوتي سوف يسهم في حل مشكلات التعريب والتشويه بسبب غياب مثل هذا النظام الصوتي، ويمكن ان نلمس ذلك في التباين الذي نجده في طريقة لفظ بعض الاصوات العربية كحرف الجيم حيث يلفظه العراقيون بطريقة خاصة ويلفظه المصريون بطريقة ثانية بينما يلفظه السودانيون بطريقة ثالثة، بل ان صوت الضاد (وهو اكثر اصوات العربية تميزاً) كادت ان تضيع هويته حيث يختلط لفظه في العراق مع حرف الظاء بينما نجد المصريين يميلون الى تلفظه بطريقة اخرى. قد يقال هنا بان وصف الاصوات الذي تركه لنا الدارسون والعلماء القدامى امثال سيبيويه وابن جني هو المعمول عليه في ذلك ولكننا نعتقد ان وجود نظام صوتي ايضاً سيكون خير ضمانة للحفاظ على اصالة الاصوات العربية ذاتها.

ولا انكر اننا نواجه هنا مشكلة في غاية الدقة والخطورة، ولكنني اعتقد اننا لا نواجه طريقاً مسدوداً فان بإمكان المؤسسات العلمية والجامعية ان تنهض بمثل هذه المهمة وخاصة اذا ما ضمنا جهداً عربياً مشتركاً.

والى ان تستقر صيغة متكاملة تلي هذا الطموح يظل الامل معقوداً على جهود المترجمين والباحثين. ونرى هنا ان يلتفت المترجمون الى اعتماد النظام الصوتي للغة عند التعريب وعدم الالتفات الى الصيغة الهجائية والاملائية، فاللغة في الجوهر هي الكلام المنطوق، اما الكتابة، فما هي الا

محاولة غير متكاملة للتعبير عن الكلام، وربما يمكن اعتبار انظمة الرموز الصوتية هي الصورة الاقرب للكلام، لذا يكون من الضروري لكل مترجم ان يعتمد على عدد من الموسوعات والمراجع الصوتية المعتمدة عند تعريب الاسماء والاعلام والمصطلحات.

ولا نطالب هنا باعادة النظر، اعادة شاملة بكل ما تم انجازه في هذا الميدان، بل لا بد من التمييز بين صور التعريب التي اكتسبت تأصيلاً وشيوعاً بين الناس بحيث يصبح تصحيحها امرأ صعباً، وبين صور التعريب الجديدة او الركيكة التي لم تستقر بعد في وعي الناس. فما دامت بعض اسماء الاعلام والمصطلحات قد اصبحت جزءاً ثابتاً من التقاليد الادبية للغة العربية فلا باس من الحفاظ عليها رغم عدم مطابقتها للانظمة الصوتية الخاصة بها، والتركيز على ضبط ورسم الاعلام والاسماء والمصطلحات الجديدة التي تواجهنا كل يوم. وبذا لوتبذل المؤسسات الثقافية الجامعية والاعلامية جهداً خاصة لأعتماد الرموز الصوتية الدولية وضبط رسم وتلفظ الاسماء والاعلام، اما وفقاً لهذه الرموز، واما وفقاً للتقليد الشفوي لطريقة اللفظ الاجنبية. لم يعد مقبولاً ان تطل علينا الاعلام المسموعة كل يوم بسيل من الاخطاء غير المبررة، بينما بالامكان تلقين المذيعين والمذيعات الطريقة العلمية والصحيحة لضبط لفظ الاسماء والاعلام الأجنبية. واذا ما باشرنا بتطبيق مثل هذا التقليد الثقافي المفيد فسوف تذلل في المستقبل الكثير من العقبات في مجرى العمل اليومي وستترك تأثيرها لاحقاً على عملية التعريب عبر وسائل الاعلام المسموعة والمرئية الاخرى ومنها الكتابة.

ختاماً ارجو ان اكون قد وفقت في ان اضع هذه المعضلة في مركز اهتمام المترجمين والباحثين والاعلاميين، خاصة وان هذه القضية ذات صلة وثيقة بتعريب المصطلح الاجنبي ايضاً، املاً ان تجد هذه المسألة

العناية من قبل المجامع العلمية والاعلامية وصولاً الى صيغة حضارية متقدمة في مضممار الترجمة والتعريب.

بغداد. ١٩٨٤

الهوامش بناء المشهد الروائي

١. "العربية تواجه العصر" - د. ابراهيم السامرائي سلسلة الموسوعة الصغيرة وزارة الاعلام بغداد ١٩٨٢، ص ٨٥.
٢. المصدر السابق: ص ٨٥.
٣. المصدر السابق: ص ١٤٠.
٤. "فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة" د. صفاء خلوصي مطبعة اللواء بغداد ١٩٥٨ (ط ٢) ص ٢٠.
٥. المصدر السابق: ص ٢٠.
٨. المصدر السابق: ص ١٤.
٩. "فن الترجمة في الادب العربي" محمد عبد الغني حسن، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٦، ص ١٠، ١١.
١٠. "نحو علم الترجمة" يوجين أ: نيدا ترجمة ماجد النجار مطبوعات وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٦، ص ٣٦٨.
١١. "تعريب التعليم الجامعي في القطر العراقي" د. ياسين خليل مجلة "افاق عربية" بغداد العدد الخامس كانون الثاني ١٩٨٣.
١٢. "العربية تواجه العصر" ص ١٢٥.
١٣. " وراء الافق الادبي" د. علي جواد الطاهر ، منشورات وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٧، ص ١٤٦.
١٤. "ت، س، اليوت، الارض الخراب الشاعر والقصيدة" د. عبد الواحد لؤلؤة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٠ ص ٧٩.
١٥. "فن الترجمة في الادب العربي" ص ٢٢٧.

١٦. "فن الترجمة" ترجمة: د. حياة شرارة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، / منشورات وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٩ ص ٥٠.
١٧. المصدر السابق: ص ٦٩.
١٨. "الاصوات اللغوية" د. ابراهيم انيس، مكتبة الانجلوا المصرية ١٩٧٥ (الطبعة الخامسة) ص ٣٧، كما راجع "الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني" د. حسام سعيد النعيمي، منشورات وزارة الاعلام بغداد ١٩٨٠ ص ٣٢٥ وما بعدها.
١٩. "فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة" ص ٢٠.
٢٠. "الجمالية" بقلم جونسون ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة من سلسلة موسوعة المصطلح النقدي التي تصدرها وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٨ ص ٦.

اشكالية الترجمة في السياق مابعد الكولونيالي "واقع الترجمة عن الانكليزية في العراق نموذجاً"

شهد العراق طورين مهمين من أطوار حركة الترجمة عن اللغات الأجنبية: الطور الاول يتمثل في حركة الترجمة في العصر الوسيط، وبشكل خاص في العصر العباسي وتحت خيمة بيت الحكمة الذي انشأه المأمون. والطور الثاني يتمثل في حركة الترجمة في العصر الحديث والتي بدأت بواكبرها في الترجمة عن اللغات الحديثة منذ اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وكانت تقترن بالهيمنة الأجنبية، التركية أولاً، والانكليزية لاحقاً. وقد اقترنت الترجمة عن اللغة الانكليزية بسيطرة النظام الكولونيالي الانكليزي بعد الحرب العالمية الاولى.

والفرق كبير بين الطورين: كانت عملية الترجمة عن اللغات الأجنبية في الطور الاول، وبشكل خاص عن اليونانية تتم على مستوى من الحرية والارادة الذاتية في التعرف الى ثقافات الاخرين وعلومهم ومعارفهم، بعيداً عن أي مظهر من مظاهر الاكراه والتبعية. اما الطور الثاني فقد اقترنت بهيمنة كولونيالية مباشرة تهدف، في ما تهدف الى فرض الانماط الثقافية واللغوية والاجتماعية للكولونيالي. ولذا لم تكن الترجمة في هذا الطور -وبشكل خاص تحت هيمنة الكولونيالية الانكليزية- مبرأة من تأثيرات الهيمنة الكولونيالية على المجتمع العراقي وعلى الثقافة الوطنية والقومية في العراق. وقد ظل هذا التأثير متصلاً بعد انتهاء المرحلة

المباشرة للهيمنة الكولونيالية الانكليزية، واصبح الوضع الثقافي في العراق ومنه وضع حركة الترجمة عن الانكليزية، انموذجاً لوضع الثقافة في السياق ما بعد الكولونيالي.

لقد جاءت حركة الترجمة عن اللغات الاوربية وبشكل خاص عن الانكليزية، كمظهر من مظاهر التأثير المباشر وغير المباشر، لهذه الهيمنة التي شملت مختلف المجالات الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية، ومنها حركة الترجمة. فالمؤسسة الكولونيالية كانت بحاجة الى اشاعة مفاهيمها وسياستها وافكارها وايجاد قنوات اتصال مع الشرائح الاجتماعية المختلفة وبشكل خاص مع شريحة المثقفين او الانتلجنسيا العراقية، ولذا وجدت الهيمنة الكولونيالية ان من الضرورة اشاعة تعليم اللغة الانكليزية كلغة ثانية الى جانب العربية وازاحة اللغة التركية التي كانت لغة الهيمنة العثمانية السابقة.

ولذا دخلت اللغة الانكليزية مناهج التعليم، بوصفها لغة ثانية الى جانب اللغة العربية، كما كان بعض المدارس يعطي حصصاً محدودة في الترجمة عن الانكليزية. وبمرور الزمن ترسخت اللغة الانكليزية في المجتمع العراقي وفي مؤسسات الدولة بوصفها لغة ثانية لكنها لم تستطع ان تنافس اللغة العربية او تزحها عن بعض مواقعها الرسمية وشبه الرسمية، كما حصل، على سبيل المثال، في بعض بلدان المغرب العربي عندما استطاعت الهيمنة الكولونيالية الفرنسية ان ترسخ اللغة الفرنسية وتزح اللغة العربية عن الكثير من مواقعها. وهذا امر واضح في نجاح النزعة الفرانكفونية في بعض بلدان المغرب العربي، بينما لم تستطع الادارة الكولونيالية الانكليزية من ضم العراق الى محور الدول التي تهيمن فيها اللغة الانكليزية كالهند والمسماء بـ (الانكلوفونية).

ومن هنا يتعين على أي دراسة علمية او تاريخية تتصدى لدراسة حركة

الترجمة في العراق، مثلما هو الحال في بقية ارجاء العالم العربي وفي بلدان العالم الثالث، ان تأخذ بنظر الاعتبار هذه الخصوصية المعقدة لوضع الثقافة بشكل عام، والترجمة بشكل خاص في اطار مايسمى بالسياق ما بعد الكولونيالي.

وفي اطار تحديد مصطلح ما بعد الكولونيالية تبين هيلين جلبرت وجون تومبكنز ان هذا المفهوم غالبا ما يساء فهمه على انه مفهوم زمني يشير الى الفترة الزمنية التي تعقب زوال الاستعمار (الكولونيالية) او الفترة بين الاستقلال السياسي الذي تحررت دولة ما بموجبه من حكم ما واتستبدلته بحكومة اخرى. فالمفهوم لا يعبر عن تعاقب غائي ساذج يبطل بموجبه الكولونيالية ويحل محلها، وانما تشتبك ما بعد الكولونيالية كل من خطابات الكولونيالية وبنيات القوة والترتيبات الاجتماعية.

ان الاستعمار يعمل على نحو مماثل، فهو يخترق ما هو اكثر من الدوائر السياسية ويتجاوز مجرد الاحتفال بالاستقلال اذ تعمل اثار الاستعمار على تشكيل كل من اللغة والتعليم والدين والحساسية الفنية، بل وتشكيل الثقافة الشعبية على نحو متنامٍ^١. ووفقاً لـ(الان لاوسون) تمثل ما بعد الكولونيالية حركة تاريخية تحليلية ذات باعث سياسي تشتبك مع اثار الكولونيالية وتقاومها وتسعى الى ابطالها وذلك في الدوائر التاريخية والثقافية - السياسية والتعليم^٢ وغيرها. ولذا راحت اثار ما بعد الكولونيالية تتحول الى برنامج عمل واسع يقترن بشكل من اشكال النقد الثقافي والتحليل النقدي الثقافي، وهو طريقة لتحرير مجتمعات بجملتها من سفرات الهيمنة المقترنة بالهيكل الثقافية، وهو يعد في جوهره شكلا من اشكال الاشتباك الجدلي مع عملية انتاج المعنى الثقافي التي تتم في اطار الهيمنة^٣.

ومما له أهمية في هذا المجال ان دراسات ما بعد الكولونيالية لم تقتصر

على فحص وتحليل البنيات الثقافية الابداعية المختلفة، وانما امتدت الى ميدان الترجمة. اذ صدرت حديثا مجموعة من الدراسات المهمة في هذا المجال منها دراسة... الترجمة في السياق ما بعد الكولونيالي^٤.. من تأليف ماريا تايموكزكو وهي دراسة تناولت حركة الترجمة في الادب الايرلندي بوصفها تصب في اطار ما بعد الكولونيالية. وازافة الى ذلك هناك كتاب "الترجمة والامبراطورية: شرح نظريات ما بعد الكولونيالية"^٥. تأليف دوغلاس روبنسن.

ويشير مؤلف هذا الكتاب الى ان نظرية الترجمة ما بعد الكولونيالية تنهض على ملاحظة ان الترجمة قد خدمت في الغالب بوصفها قناة للامبراطورية. وبعد ان يقدم المؤلف عرضاً شاملاً للنظرية ما بعد الكولونيالية، يقوم بفحص النظريات الراهنة لتباينات القوة التي تهيمن على ما يترجم والكيفية التي يتم بها. ومن الكتب المهمة كتاب "تغيير المصطلحات: الترجمة في فترة ما بعد الكولونيالية"^٦ من تأليف شيري سايمن وبول سانت - بيير.

ويحاول هذا الكتاب ان يستكشف الأسس النظرية والوضع السائد في ميدان الترجمة ما بعد الكولونيالية في بلدان مثل ماليزيا وايرلندا والهند وامريكا الجنوبية. ويفحص الكتاب بعناية الروابط المثيرة التي يجري الدمج بينها في ميادين اللسانيات والادب والنظرية الثقافية مخترقا متواليات معقدة من الاحتكام عبر الثقافي ويكشف الكتاب النقاب عن تأثير التاريخ والسياسة على حركة الترجمة في اطار تطور العلاقات الادبية والثقافية. ولذا يمكن القول انه بات ضروريا دراسة تاريخ حركة الترجمة في العراق، وكذلك في الوطن العربي وفي الكثير من بلدان العالم الثالث، في ضوء نظريات ما بعد الكولونيالية التي يعد المفكر ادور سعيد ابرز مؤسسيها ومنظريها، والكشف عن المؤثرات المباشرة وغير المباشرة

التي تركتها الهيمنة الاستعمارية على ثقافتنا بشكل عام وعلى توجهات حركة الترجمة بشكل اخص... كما يشترط ذلك ان لا يكون المترجم في أية ثقافة ما بعد كولونيالية مجرد ناقل حرفي، بل يتعين على مثل هذا المترجم ان يمتلك وعياً اجتماعياً ووطنياً وقومياً عميقاً عند التعامل مع النصوص التي يترجمها وبشكل خاص تلك التي تمثل شكلاً من اشكال العودة غير المباشرة لهيمنة الكولونيالية (او ماتسمى بالامبراطورية)، وتضاف في الوقت الحاضر مسؤولية جديدة امام المترجم هي، اضافة الى ما تقدم، ادراك المخاطر الجسيمة التي يمكن ان تتركها العولمة الاقتصادية والسياسية والثقافية على ثقافتنا والتي تجد في الترجمة جسراً سهلاً لها لإختراق البنيات والهويات الثقافية الوطنية والقومية لصالح ثقافة عولمية كوسموبوليتية تمثل دول الهيمنة او المتروبول الامبريالي.

وقد نبه الى مثل ذلك باحث ومترجم اكايمي عراقي هو الاستاذ الدكتور سلمان الواسطي في دراسة عنوان "ترجمة اللغة الجديدة" عندما حذر المترجمين من الانخداع بالمظهر الخارجي لبعض اللغات السياسية ونقلها حرفياً تحت ذريعة "الامانة" التي يعتقدون انهم مطالبون بها دون تفحص لما تنطوي عليه من تحطيم مقصود للعلاقة الطبيعية بين اللفظ والمعنى ومن خداع وكذب وتشويه للواقع والوقائع الحقيقية ومن استغراق في النوايا السيئة والتضليل. ويقترح الكاتب على المترجم، في مواجهة مثل هذه اللغة المخادعة. ان لا يتقيد المترجم بمفردات او عبارات اللغة الجديدة ويترجمها كما هي، بل يلجأ الى البحث عن مكافآت تؤدي المعنى المقصود، ويترجم النص ترجمة تداولية، تأخذ بنظر الاعتبار كل الابعاد الاضافية التي تكتسبها اللغة من السياق ومن نوايا مستخدميها ومقصوديتهم والاثار التي يريدون تحقيقها على المستقبل⁷ وينصح الباحث المترجم، في ختام بحثه بالنصيحة التالية: يقول بإختصار ان

اللغة الجديدة قد اضافت الى متطلبات المترجم الجيد ومهامه متطلب الوعي الكامل بالاهداف والنوايا التي تكمن خلف النصوص التي يترجمها ويحذر قارئه من الوقوع في شراكها⁸.

ولو فحصنا سيرورة حركة الترجمة من الانكليزية ضمن هذا الاطار مابعد الكولونيالي لوجدنا هناك ثلاث مراحل اساسية في نمو هذه الحركة: المرحلة الاولى يمكن ان نطلق عليها المرحلة التماثلية وهي حركة امثالية تكتفي بالتطابق مع النص المترجم تحت مبدأ الأمانة للنص الاصلي. اما المرحلة الثانية فيمكن تسميتها بالمرحلة الاختزالية وفيها محاولة لإختزال وتجنب الكثير من التأثيرات السلبية التي يخبؤها الكولونيالي في نصوصه ولغته، اما المرحلة الثالثة فهي تمثل مرحلة النضج الاجتماعي واللغوي معا حيث تتسم هذه المرحلة "بالمرحلة الواعية" بمحاولة مقاومة تأثيرات الخطاب الكولونيالي في الترجمة ومحاولة وضع بدائل وطنية وقومية تحافظ على الهوية الوطنية وتفصح انظمة القوة والقهر في المؤسسة الكولونيالية. وتعنى هذه المرحلة بمحاولة حذف ما يتعارض والتقاليد الاجتماعية القومية والدينية، ووضع حواش وهوامش توضيحية لبعض الفقرات المضللة، كما تتسم هذه المرحلة بمحاولة اعتماد الانكليزية لغة وسيطة لترجمة نصوص من ثقافات اخرى تمتلك مضامين اجتماعية وانسانية شاملة غير مرتبطة مباشرة بنوايا ما بعد الكولونيالية مثل ترجمة نصوص من الثقافات الروسية والاسبانية والفرنسية واليابانية والالمانية والبولونية ولكن من خلال اللغة الانكليزية - بوصفها لغة وسيطة - التي ترجمت اليها هذه النصوص.

ان مايدعم هذا الحس المعادي للكولونيالية في العراق يتمثل في رفض الهيمنة الأجنبية الانكليزية منذ البداية. ان كانت روح المقاومة متجذرة لدى الشعر العراقي في مقاومة أي مظهر من مظاهر الهيمنة الاجنبية.

وعلى الرغم من المظاهر البراقة التي حاول الاحتلال البريطاني تغليف بها احتلاله الكولونيالي للعراق، إلا أن الشعر العراقي ظل يقاوم الاحتلال حتى استطاع ان يفجر في ثورة العشرين ثورة وطنية شاملة ضد الاحتلال. ولذا ظل عنصر الشك تجاه الاحتلال والهيمنة الكولونيالية مسيطرا على عقول العراقيين، ونتيجة لذلك اخفقت الادارة البريطانية في العراق في خلق نزعة "انكلوفونية" كما حدث في الهند مثلا، وظلت اللغة العربية هي اللغة الرسمية والشعبية معاً.

ولذا فقد كانت اغلب مظاهر الفعل الثقافي الوطني لا تخلو من مقاومة مبطنة او مكشوفة لشفرات الخطاب الكولونيالي. لكن الكولونيالي، على الرغم من ذلك، قد نجح في تسريب الكثير من تأثيراته على حياة العراقيين وثقافتهم، ومنها على حركة الترجمة. ان يشير احد الباحثين العراقيين الى ان "مس بيل" كانت قد قامت خلال فترة الاحتلال البريطاني بحركة فعالة في الطباعة والترجمة والنشر مع بعض رجال الفكر العراقيين، واقامت مكتبة دار السلام، وكان هدف هذه المكتبة اصدار مجلة دورية في اللغتين العربية والانجليزية، هدفها عرض الكتب المطبوعة⁹. وهذا كما هو واضح احد المظاهر العلمية الملموسة لتحرك الادارة الكولونيالية الانجليزية للتأثير على الحياة الثقافية واحتوائها ومنها حركة الترجمة.

ومن هنا يتطلب من الباحث الذي يتصدى لفحص تاريخ حركة الترجمة في العراق ان يفحص بعناية سيرورة عملية الترجمة هذه ضمن سياق ما بعد كولونيالي وان يأخذ بنظر الاعتبار المؤثرات الايجابية والسلبية التي تركتها الكولونيالية على عملية الترجمة وعلى ثقافتنا ومنها محاولة فرض انماط لغوية واسلوبية وبنوية على ثقافتنا اضافة الى محاولة اشاعة وتكريس نمط سلوكي وحياتي وحضاري يتفق مع قيم حياة وحضارة الدولة الكولونيالية الاصلية، وبالتالي محاولة اضعاف اصالة

وخصوصية التقاليد الاجتماعية والشعبية والموروثات القومية للشعب العراقي، والعمل، من خلال ذلك، لخلق احساس بالهامشية والدونية لدى الفرد العراقي عن طريق عرض نماذج ارستقراطية لحياة وثقافة مجتمع دولة المتروبول تتضاءل معها النماذج المختلفة والفقيرة مادياً لحياة الفرد العراقي في ظل الهيمنة الكولونيالية. ولاشك ان عملية كهذه تصب في الاطار العام لمحاولة فرض انماط المركزية الاوربية على المجتمع العراقي وبقيّة المجتمعات النامية، لغرض مسخ هوياتها الوطنية والقومية وإبدالها بهوية كوسمبوليتية تابعة .

ولاشك ان الباحث الجاد الذي يرغب في فحص تاريخ حركة الترجمة في العراق سيجد ان هذه الحركة ظلت تفتقد الى التنظيم والبرمجة في العراق سيجد ان هذه الحركة ظلت تفتقد الى التنظيم والبرمجة والتخطيط، وكانت تعتمد اساساً، على الجهود الفردية للمترجمين الكتاب والصحفيين انفسهم. ولذا فقد كان الدكتور عبدالاله احمد على حق عندما عبر عن تحفظه عن استعمال مصطلح "حركة" على عملية الترجمة في العراق وفي العالم العربي خلال العقود الثلاثة الاولى من القرن العشرين، اذ كتب يقول:

"ترددنا كثيراً في استخدام لفظة -حركة- في وصف الجهود التي بذلت في الترجمة في العالم العربي، التي لم تخضع لتنظيم وضوابط محددة، ولكن شيوع وصف هذه الجهود بالحركة لدى الباحثين، وعدم عثورنا على لفظة بديلة، تكون دقيقة في دلالتها على هذه الجهود جعلتنا نستخدمها"^{١٠}

ولذا فنحن - ربما بسبب هذا التشتت وغياب التنظيم بحاجة الى دراسات وصفية وتاريخية واكاديمية وبليوغرافية ينهض بها عدد من الباحثين والاكاديميين ومراكز التوثيق لدراسة المراحل المختلفة في تطور حركة الترجمة في العراق في مختلف فروع المعرفة، وبيان مدى اصالة هذه

المجهودات وتأثيراتها الايجابية على ثقافتنا ووعينا وتطورنا. فنحن نعلم جيداً ان عملية الترجمة لم تقتصر على المجال الأدبي والصحفي، او على المجالات المكشوفة فقط، وان تعدتها الى جهود مضمّنة وصامتة قامت بها مؤسسات ووزارات عديدة في مختلف الحقول والمعارف مثل وزارات الدفاع والنفط والتجارة والتربية (المعارف سابقاً) والتعليم العالي والاعلام والثقافة والخارجية وغيرها. فقد انجزت وزارتا التربية والتعليم العالي مهمات جسيمة في مجال ترجمة الكتب الدراسية واعدادها لمختلف المراحل الدراسية، كما انجزت وزارة الدفاع مهمات كبيرة في مجال الترجمة العسكرية فنقلت الى العربية مئات من الكتب والدراسات التي كانت توضع تحت تصرف منتسبيها كما نجحت في وضع معجم عسكري متقدم، وقد برز عدد غير قليل من المترجمين العسكريين منهم رائد الترجمة العسكرية عبدالمسيح وزير^{١١}.

ومن الناحية الاخرى فقد انجزت وزارة النفط مجهودات كبيرة في ترجمة المصطلح النفطي وفي ترجمة الاتفاقيات النفطية والبحوث الاقتصادية الخاصة باقتصاديات النفط والافادة من الخبرات الفنية والترجمية المتوفرة في منظمتي (اوبك) و (اوابك) في هذا المجال. وهذا الأمر ينطبق ايضاً على جهود وزارة الخارجية التي كانت تلاحق يومياً تطور الدراسات السياسية في العالم وتلاحق تطور المصطلح السياسي وتعممه في دراسات ونشرات خاصة بموظفي الوزارة كما قامت بترجمة الاتفاقيات والمواثيق التي ابرمها العراق مع مختلف الدول ومع الأمم المتحدة وهيئاتها المختلفة. وانجزت معظم الوزارات مجهودات مهمة في هذا المجال مثل وزارات التجارة والتصنيع العسكري والصحة والمصرف المركزي وغيرها. الا ان اغلب هذه المساهمات ظل -وللأسف- في منطقة الظل ولم يدرس دراسة كافية، كما لم يستطع القارئ الاعتيادي الاطلاع على نتائج هذه المجهودات الخصبية.

وربما تمثل وزارة الثقافة والاعلام -قبل انفصالها الى وزارتين- الاستثناء الوحيد في هذا المجال، اذ كانت مجهودات هذه الوزارة في مجال الترجمة -بحكم طبيعة عملها- متاحة للقراء عن طريق النشر في مطبوعات الوزارة ومجالاتها وصحفها . وقد انجزت هذه الوزارة مهمات كبيرة في هذا الميدان.

فإضافة الى الجهود اليومية التي تبذلها مؤسسات الوزارة والصحف والمجلات التابعة لها في مجال الترجمة اليومية للتقارير والابحار السياسية والثقافية المختلفة اضطلع بعض مؤسسات الوزارة بأعمال متميزة في مجال الترجمة منها دار الشؤون الثقافية العامة ودار المأمون. فقد عنيت دار الشؤون الثقافية بنشر الكتب المترجمة وكان اغلب عمليات الترجمة يتم عن طريق اللغة الانكليزية تليها الترجمة عن اللغات الفرنسية والروسية والالمانية والاسبانية. وقد اصدرت الدار مجلة متخصصة في الترجمة هي مجلة "الثقافة الاجنبية" التي كانت ومازالت منبراً مهماً تلتقي فيه ترجمات العشرات من المترجمين العراقيين والعرب.

ونهضت دار المأمون بجانب مهم اخر من مشروع الترجمة هذا، حيث كرسّت مجهودات كبيرة للترجمة من اللغات الاجنبية المختلفة، وفي مقدمتها اللغة الانكليزية. وعنيت دار المأمون بترجمة الكتب الثقافية والادبية، كما ترجمت بعض الموسوعات الثقافية الموجهة للقارئ الاعتيادي اضافة الى كتب عن المصطلحات السياسية المستخدمة في المؤتمرات الدولية وغيرها.

وقد تناول باحث عراقي هو الاستاذ سمير عبدالرحيم الجليبي جوانب مهمة من نشاطات حركة الترجمة التي اضطلعت بها دار الشؤون الثقافية ودار المأمون اضافة الى جهود "بيت الحكمة" في هذا الميدان^{١٢}.

ولايمكن ان ننسى الدور الذي اضطلع بها المجمع العلمي العراقي في

عملية الترجمة وبشكل خاص في ترجمة وضبط المصطلح. وقد درس باحث اكاديمي عراقي هذه المجهودات في دراسة حديثة. اذ نشر الدكتور كاصد ياسر الزيدي دراسة بعنوان "من جهود المجمع العلمي العراقي في التعريب"^{١٣} ويذهب الباحث الى ان المجمع العلمي العراقي يعد من اقدم المجامع اللغوية التي اسست في البلاد العربية في العصر الحديث.

اذ كانت وزارة المعارف في العراق آنذاك قد اسسته في بغداد سنة ١٩٢٦. وقد اختير لعضويته في بدء نشأته عدد من مشاهير اللغويين كالأب انستاس ماري الكرمللي والشاعر معروف الرصافي ورستم حيدر وطه الراوي واللغوي السوري الاصل عزيز الدين التنوخي وساطع الحصري^{١٤}. ويتابع الباحث بشكل خاص جهود المجمع في مجال تعريب المصطلحات العلمية والضوابط التي اعتمدت آنذاك ويشيد الباحث باستمرار المجمع العلمي بمزاولة نشاطه اللغوي الى اليوم بعد ان امضى في رحابه جيلان من اللغويين الذين وطأوا للبحث اللغوي فيه، ولاسيما في ما يتعلق بالترجمة والتعريب واختيار المصطلحات، وينوه باصدار المجمع نشرته الموسومة "مصطلحات الفاظ حضارية" عام ١٩٨٧ التي وضعتها لجنة اللغة العربية في المجمع وعممت على دوائر الدولة، ومنها الجامعات العراقية، للأخذ بها والالتزام باستعمالها^{١٥}.

وقد سبق للدكتور احمد مطلوب وان تناول جهود المجمع العراقي في مجال الترجمة والتعريب، اذ اشار في دراسة حديثة الى جوانب مهمة من جهود المجمع بدءاً من تأسيسه عام ١٩٢٦ وحتى الوقت الحاضر، و اشار الى صدور نظام المجمع عام ١٩٤٧ والذي وضع ضمن اهتماماته ترجمة المصطلحات واقرارها ووصفها^{١٦}، وبين حرص المجمع منذ تأسيسه على الا يرى رأياً في مصطلح ولا يبت فيه إلا بعد الوقوف على اراء البلاد العربية الاخرى فيه، وبشكل خاص آراء مجمع اللغة العربية في دمشق

ومجمع اللغة العربية في القاهرة، ثم اتى الباحث على اهم الضوابط والقواعد التي وضعتها لجنة اللغة العربية في المجمع لوضع المصطلحات^{١٧}.

ومن المؤسسات الثقافية والعلمية التي ضخت دماً جديداً في عروق الثقافة ومنها حركة الترجمة مؤسسة "بيت الحكمة" التي اضطلعت بانجاز مشروع ثقافي طموح يواصل تقليد "بيت الحكمة"، العباسي في عصر المأمون. فإضافة الى العناية بترجمة الكتب والدراسات الثقافية المتنوعة، تصدر المؤسسة مجلة متخصصة بالترجمة هي "دراسات الترجمة" وتقدم بشكل منتظم سلسلة من الندوات والمحاضرات عن الاشكاليات المختلفة لحركة الترجمة.

وبعد، فكما نرى نحن بحاجة الى دراسات ميدانية احصائية موسعة في هذا المجال، تأخذ بالحسبان كل هذه الجهود المتنوعة، وتفحصها على المستويين الافقي والعمودي معاً، وان تصنف هذه الجهود وفق ابواب اساسية مثل ترجمة المعاجم والموسوعات، حيث انجز المترجمون والاكاديميون العراقيون ترجمة عدد من المعاجم والموسوعات العامة والمتخصصة، عن اللغة الانكليزية اساساً وعن عدد من اللغات الاوربية الاخرى بالدرجة الثانية، وضمن هذا التصنيف تحتل ترجمة العلوم الاجتماعية المختلفة اهتماماً خاصاً كالدراسات التاريخية والجغرافية والاجتماعية والنفسية والانثروبولوجية والاقتصادية والفلسفية، كما حظيت الدراسات العلمية الصرف باهتمام خاص ومنها الدراسات الطبية والهندسية والفيزيائية والكيميائية والبيولوجية والزراعية وغيرها. وانجزت ترجمات كثيرة في مجال اللسانيات حيث ترجم المترجمون العراقيون عدداً غير قليل من الاعمال اللغوية والسيميائية والسردية المهمة، كما جرى إهتمام خاص بضبط المصطلح النقدي وترجمته

وتعريبه، وشارك في هذا المسعى عدد غير قليل من المترجمين والباحثين والنقاد والاكاديميين، وكان الكثير من الكتب المترجمة في هذا المجال يحرص على تذييل النصوص المترجمة بمصادر خاصة بالمصطلحات الاجنبية ومقابلاتها العربية.

ولو حاولنا ان ننتقي عينة محدودة عن فاعلية الترجمة واتجاهاتها في المجال الادبي، لوجدنا الكثير من الادلة التي تبرهن على وعي المترجم العراقي ونزعته الوطنية والقومية والاجتماعية في التعامل مع النص الاجنبي ورغبته في تجنب الاثار السلبية لعملية الترجمة على الثقافة الوطنية والقومية والتصدي بشكل جدي للمؤثرات الكولونيالية على ثقافتنا وحياتنا ولغتنا. ولو احتكنا الى النتائج التي توصل اليها عدد من الباحثين والاكاديميين العراقيين لحركة ترجمة القصص في الأدب العراقي لاكتشفنا حقائق مهمة تدعم توجهنا في البحث ان يشير الباحث الاستاذ عبدالقادر حسن امين في كتابه "القصص في الادب العراقي الحديث" الصادر عام ١٩٥٦ الى الدور الكبير الذي لعبته حركة الترجمة في الادب العربي عموما والادب العراقي بشكل خاص في اثراء التجربة القصصية وتنويعها^{١٩}. ويرى ان سبب اتجاه المترجمين للترجمة عن اللغات الفرنسية وعزوفهم عن الترجمة عن التركية، يعود الى ضعف الاعمال المترجمة، ويعتقد ان اول المترجمين عن اللغات الفرنسية رفائيل بطي، حيث ترجم قصة "يوم زلزلت الارض زلزالها" عام ٢٠١٩٢٣. ويخيل لنا ان الاب انستاس ماري الكرمللي كان سباقا في مجال الترجمة عن اللغات الاوربية وبشكل خاص الفرنسية وقد حفلت مجلته لغة العرب بالعشرات من القصص المترجمة، ان يشير الدكتور عمر الطالب الى ان الكرمللي كان قد ترجم قصة "ينبوع الشقاء" عام ١٩١١ ونشر قصة اخرى مترجمة بعنوان (مريم) عام ٢٠١٩١٢.

ثم يلاحق الاستاذ عبدالقادر حسن امين جهود المترجمين العراقيين فيشير الى جهود عبدالوهاب الامين وذو النون ايوب وعبدالستار فوزي وخالد العزي وجورج كبك وغانم الدباغ وابراهيم عبدالكريم وشاكر خصبك وصلاح خالص. ويخلص الباحث الى نتيجة مفادها ان حركة الترجمة في العراق كانت ضعيفة جداً، وهي تخضع في ضعفها الى تلك العوامل التي اضعفت التأليف ، لكنه يعترف ان الترجمات العربية لكتب الغرب كان لها القدح المعلى في توجيه ناشئة الكتاب وطبعهم بطابع المذاهب الادبية المعاصرة^{٢٢}. وهذه اشارة مهمة تؤكد على الدور الايجابي الذي مارسته حركة ترجمة القصص في توجيه وتبصير القصاصين العراقيين بالاتجاهات والمذاهب الأدبية المعاصرة.

وتكشف دراسة الدكتور علي جواد الطاهر "محمود احمد السيد: رائد القصة الحديثة في العراق"^{٢٣} الصادرة عام ١٩٦٩، عن التوجهات الاساسية في ترجمة القصص في مطلع القرن العشرين وتبلور المفاهيم القصصية الحديثة لدى القصاصين العراقيين وفي مقدمتهم رائد القصة العراقية محمود احمد السيد. اذ يكشف محمود احمد السيد عن القيمة الفكرية والترجمية للادب القصصي المترجم فيقول: "أصبح الادب القصصي اليوم نبعاً خصباً لدرس نفسيات الشعوب وامزجتها واشتهر الادباء الروس بقصصهم التي هي أدب للحقيقة اكثر منها للخيال، فكانت قصص مكسيم غوركي وترجنيف وليون تولستوي. صالحة لإنماء النظريات والى نشر المبادئ والآراء في سائر المعمورة.. وكانت كل قصة او رواية يكتبها احد هؤلاء تروي واقعة حال مجردة عن الخيال والزخرف، حقيقة ناصعة لا اقل ولا اكثر"^{٢٤}.

هذا النص يكشف عن النزعة الانسانية والاجتماعية لدى المترجم العراقي، ومحاولته انتقاء نصوص ذات منحنى فكري او ثقافي انساني يتجاوز الاطر الفكرية التي تفرضها الثقافة الكولونيالية.

ومن جانب اخر اسهمت عملية الترجمة في نضج الوعي الفني لدى القاص العراقية اذ نرى محمود احمد السيد يتحدث عن الاقصوصة فيشير الى انه لايشترط ان يكون لها مقدمة ونتيجة، لأنها حلقة من سلسلة حياة، او هي صورة واحدة من صور حياة طويلة^{٢٥} ويستشهد بتقنية انطون جيخوف القصصية الذي "يقطع الاقصوصة عند الخاتمة ولايرى حاجة الى ان يريك في فصل آخر كيفية طرد الطالب خادمته، ولايريك خاتمة احياناً^{٢٦} ويكشف محمود احمد السيد في موطن آخر عن بداية تمثل القاص العراقي للمصطلح النقدي الحديث فهو يتحدث عن المذهب الطبيعي الذي يعربه بـ (ناتوراليزم) والمذهب الواقعي الذي يعربه بـ (ريالزم) ان يقول:

"وبعد ظهور بالزك، في اواسط القرن التاسع عشر، كان الأدب القصصي في فرنسا يتطور وتتبدل مذاهبه. وكان المذهب الطبيعي (ناتوراليزم) والمذهب الواقعي (ريالزم) يظهران واضحين في القصص، ويسيران متحدين على ايدي اميل زولا وغوستاف فلوبيير، والفونس دوده^{٢٧}.

ويشير باحث أكاديمي آخر هو الدكتور عمر الطالب في كتابه "الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث: الرواية العربية في العراق^{٢٨} الصادر عام ١٩٧١ الى الأثر الكبير الذي تركته الترجمات العربية في مصر ولبنان في توجيه القصاصين الناشئين في العراق الذين اطلعوا على الاثار الاجنبية عن طريق الترجمة اكثر مما عرفوه عن الطريق المباشر^{٢٩}.

ويشير الباحث الى غلبة السرعة الصحفية في الاسلوب والاختيار على اغلب الترجمات القصصية التي انجزها المترجمون العراقيون آنذاك، كما كان المترجم العراقي، في الغالب، يكتفي بالاشارة الى ان الرواية مترجمة عن الفرنسية او الانكليزية، لكنه لا يذكر اسم مؤلفها او اسم الرواية نفسها، بل يضع لها اسماً من عنده، مثل "يوم زلزلت الارض زلزالها" التي ترجمها روفائيل بطي عام ١٩٢٢ و"المرأة المجهولة" التي ترجمها نزهة غنام عام ١٩٢٣ وغير ذلك كثير^{٣٠}.

ونوه الباحث بنضج القارئ العراقي الذي بدأ يحترم القصة، بعد ان ظل يحتقرها ويعتبر كتابها فئة متخلفة من ذوي المواهب الهزيلة، ويعزو هذا التحول الى أثر ترجمة القصص الاجنبي، اذ كتب عبدالغني شوقي عام ١٩٢٧ في جريدة "الفضيلة" مما يكشف عن هذا المنحى الجديد الذي يدعو الى الاهتمام بترجمة روايات ادباء الغرب:

"اما في الوقت الحاضر، وفي بدء يقظتنا وتنبهنا فحري بنا ان نضرب صفحاً عن تلك القصص الخرافية القديمة، وان ندخل الفن الروائي الغربي الى ادبنا ونترجم الى لغتنا من كبار روايات ادباء الغرب بما يغذي عقولنا ويرقي مداركنا ويوسع افكارنا"^{٣١}.

ويقدم لنا الدكتور عبدالاله احمد مسحاً شاملاً لواقع حركة ترجمة القصص في العراق للفترة من ١٩٠٨-١٩٣٩ ضمن كتابه "في الأدب القصصي ونقده"^{٣٢} الصادر عام ١٩٩٣، والمؤلف يستكمل في بحثه هذا مبادئه في مؤلفاته المبكرة عن القصص العراقي، ويذيل دراسته هذه ببليوغرافيا شاملة عن القصص المترجمة التي ترجمها مترجمون عراقيون في تلك الفترة. ويلاحظ الباحث ان حركة الترجمة في العراق، مقارنة بالترجمة في العالم العربي، تأخرت الى ما بعد اعلان الدستور العثماني عام ١٩٠٨، ان هذه الترجمة كانت تهدف الى تحقيق هدف اصلاحي وتربوي وفكري وهي "دعوة للنهوض والايقاز من نوم الذل والهوان"^{٣٣} وهذه اشارة مهمة تدعم التوجهات الوطنية والقومية والاجتماعية التي تناوئ التأثير الكولونيالي. ويشير الباحث الى بدء ظهور بعض القصص المترجمة في الصحف العراقية عام ١٩٠٩ عن اللغات الاوربية وبشكل خاص عن الفرنسية والانكليزية، كما بدأ يصدر بعض الاعمال الروائية والقصصية المترجمة في كتب منفردة.

وهي قليلة ومحددة التأثير والانتشار، كما اقدم عدد من المثقفين بعد

تأسس الدولة العراقية عام ١٩٢١ وصدور عدد من الصحف والمجلات على ترجمة بعض الاعمال القصصية الجادة ونشروها مسلسلة في الصحف او في كتب مستقلة^{٣٤}.

ويرى الباحث انه قد لمس حرصاً على ترجمة القصة الحديثة لدى ابرز القصاصين المعروفين منذ اواخر العشرينيات، بحيث يمكن القول ان ابرز قصاصي الثلاثينيات هم في الوقت نفسه ابرز المترجمين للقصة الحديثة في هذه الفترة، يليهم في ذلك عدد من المترجمين الذين لم يوفقوا في كتابة القصة^{٣٥}.

ويخلص الباحث الى ان ترجمة القصص الحديثة في العراق آنذاك بنهج جاد مستقل توخى حاجات العراق، وعبر، على نحو من الانحاء عن درجة تطوره، ودافع مسار الفكر وطبيعة اتجاهاته^{٣٦} وهذا مؤشر مهم اخر على نضج المثقف العراقي وتصديه في مواجهة المؤثرات السلبية للهيمنة الكولونيالية في تلك المرحلة.

كما يلفت الباحث النظر الى مساهمة ترجمة القصص الأجنبية في اغناء تجربة القصة العراقية فيذهب الى القول ان جهود مترجمي القصص الحديث في العراق منذ اواخر العشرينيات والثلاثينيات، رغم محدوديتها تمثل اسهامة جادة بارزة على نقل القصة العراقية والعربية الى مستوى من الفنية يذكر لها في الثلاثينيات^{٣٧}.

ويؤكد المؤلف في استنتاجاته الى ان ابرز المترجمين الاوائل هم من الأدباء العاملين في الصحافة والمجلات منذ اعلان الدستور العثماني امثال الاب انستاس ماري الكرمللي ورزوق عيسى وداود صليوا ويوسف غنيمية وعبداللطيف ثنيان ورزوق داود غنام وعبدالاله حبوس، وسامي خونده وبولينا حسون وسليم حسون، ورفائيل بطي وانور شاؤول وغيرهم^{٣٨}.

ويؤشر الباحث مسألة مهمة تتعلق بزمن تحول اللغة الانكليزية الى لغة

اساسية للترجمة ، فيشير الى ان الترجمة كانت سابقا تتم عن طريق التركية بفضل السيطرة التركية على العراق، كما شاعت الفرنسية بتأثير الرسائل التبشيرية، اما الانكليزية فقد اصبحت لغة الترجمة الاساسية في العراق نتيجة للاحتلال الانكليزي للعراق وجعل اللغة الانكليزية لغة اساسية يتعلمها الطلبة في المدارس الحديثة، فضلا عن البعثات الدراسية الى انكلترا وغيرها مما جعل الانكليزية اللغة الاساس التي اعتمدت في الترجمة منذ الثلاثينيات^{٣٩}.

ويتضمن "الفهرست" الذي ذيل به بحثه اسماء ابرز مترجمي القصص الاجنبية واسماء قصصهم ومواطن نشرها، وكشف المؤلف عن اسماء عدد كبير من المترجمين العراقيين الذين قاموا بترجمة القصص الاجنبية عن عدد من اللغات الاجنبية، ومنها اللغة الانكليزية ومنهم: عبدالله جدوع وتوماس. م. منسي وعبدالوهاب الأمين وانور شاؤول وانستاس ماري الكرمللي وذو النون ايوب وعلاء الدين الوسواسي، وفخري شهاب العبيدي، وابراهيم رمضان، وامين محمد، والياس افندي، وحسن افندي الدجيلي، وحسين جميل، ورفائيل بطي، وزينب صادق، وسليم بطي، وسليم يوسف العماري، وصدقي حمدي، وطالب جميل، وعباس عبداللطيف، وعبدالرسول حسين، وعبدالسميح وزير، وعزيز حبيب وعلاء الدين محمود ومحمود توفيق وميخائيل سليمان ونعيم بدوي اضافة الى اسماء مترجمين عن اللغات الشرقية كالتركية امثال معروف الرصافي ومحمود احمد السيد وخلف شوقي الداودي وغيرهم^{٤٠}.

ولو شئنا ان نواصل فحص جهود المترجمين العراقيين للقصص الاجنبية في النصف الثاني من القرن العشرين لوجدنا الكثير من المساهمات المنهجية الغنية التي اغنت المكتبة العراقية والعربية، وهي جهود بحاجة الى فحص ومسح وتقييم يتعهده عدد من الباحثين

والأكاديميين لتكوين صورة شاملة عن واقع حركة ترجمة القصص الأجنبية من قبل المترجمين العراقيين. وهذا لا يشكل إلا جانباً صغيراً من جهود المترجمين العراقيين المجهولة في ترجمة بقية الأنواع والفنون الأدبية كالشعر والنقد الأدبي والبحث اللغوي، وهذه تتطلب بدورها جهوداً متصلة من قبل باحثينا ومؤرخينا ونقادنا، لأنها تمثل مسؤولية وطنية وقومية في اعناقنا جميعاً. وإضافة إلى ما تقدم فإن بقية فروع المعرفة في مجال العلوم الاجتماعية والطبيعة تحفل بمساهمات غزيرة، هي الأخرى بحاجة إلى الفحص والتقييم والتوثيق.

إن حركة الترجمة جزء عضوي مكمل لثقافتنا الحديثة، بل يمكن القول إن من أقوى بواعث التحديث في المجتمع والحياة والثقافة كانت تتمثل في النتائج التي جاءت بها حركة الترجمة، ضمن عوامل أخرى، والتي عمقت الإحساس بأهمية تحديث المجتمع العراقي وتغييره، وهذا التأثير هو جزء مهم من المؤثرات الأجنبية المختلفة التي أثرت على البنية الذهنية والسلوكية للمجتمع العراقي - سلباً وإيجاباً منذ أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهو أمر يتطلب إعادة فحص وتقييم في ضوء دراسات ما بعد الكولونيالية التي تدعو إلى فحص التأثيرات المختلفة للهيمنة الثقافية والسياسية الكولونيالية على البلدان النامية، ومنها العراق.

وبهذا تصبح عملية الترجمة عن اللغات الأجنبية، وبشكل خاص عن لغة الكولونيالي، غير مبرأة وبحاجة إلى فحص وتدقيق، والكشف عن الاستراتيجيات الفكرية واللغوية التي اعتمدها المترجمون العراقيون بوعي - وأحياناً بدون وعي، لمواجهة الشفرات المدمرة للثقافة الكولونيالية وأهدافها. وبشكل عام تؤكد الكثير من الدراسات الأولية الراهنة، التي تحتاج إلى ملاحقة وإغناء وتوثيق، قدرة المترجم العراقي في

السابق على المناورة والتخلص من الكثير من الشركاء غير الوطنية التي كانت تنصبها الكولونيالية امام ثقافتنا وفكرنا وحضارتنا، وهو ما ساهم في الحفاظ على الهوية الوطنية والقومية للشعب العراقي على الرغم من كل محاولات الكولونيالية لتدمير هذه الهوية ومسحها وابدالها بهوية كوسموبوليتية منقولة من حضارة الكولونيالي، او كما يجري اليوم محاولة فرض ثقافة بلا هوية تحت شعار العولمة البراق.

الهومش:

١. الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة تاليف: هيلين وجون تومبكنز، ترجمة سامح فكري وزارة الثقافة القاهرة (د. ت) ص ٣ والكاتب في الاصل ترجمة عن النص الانكليزي:

politics by Hele Glibert and . Post colonial drama Theory practice.
Joane Tompkins Routledge : London 1996

٢. المصدر السابق ص ٣.

٣. المصدر السابق ص ٤ - ص ٥.

4. Translation in a Post colonial context : early Irish Literature in English Translation by Maria Tymoczko st Jerome Publishing Uk 1999.

5. Translation Empire post colonial Theories explained by Dogias Robinsion st Jerome Publishing UK 1997.

Changing the Terms ; translation in post colonial era edited by

6. Ottawa University of Ottawa press . Sherry Simon Paul st P ierre Canada 2001.

٧. "ترجمة اللغة الجديدة" أ. د سلمان داود الواسطي مجلة "دراسات الترجمة" الصادرة عن بيت الحكمة ببغداد، العددان الثالث والرابع ١٩٩٩ ص ٨١.

٨. المصدر السابق ص ٨٦.

٩. "الفن القصصي في الادب العراقي الحديث: الرواية العربية في العراق" د عمر الطالب منشورات مكتبة الاندلس ١٩٧١ ص ٥٠ - ٥١.
١٠. "ترجمة القصص في العراق ١٩٠٨ - ١٩٣٩" في كتاب "في الادب القصصي ونقده" د . عبدالله أحمد، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٣، ص ١٨٥.
١١. راجع مجلة "دراسات الترجمة" العددان الثالث والرابع ١٩٩٩ وتحديداً الملف الخاص عن رائد الترجمة في العراق عبدالمسيح وزير ص ٢ - ٢٨.
١٢. كانت دراسة الاستاذ سمير عبد الرحيم الجليبي في الاصل محاضرة القاها في "بيت الحكمة" في آيار ١٩٩٧، تم نشر ملخصاً منها في مجلة "دراسات الترجمة" في العدد الثاني تموز - ايلول ١٩٩٩ أما النص الكامل فقد نشره في مجلة "التعريب" الصادرة في دمشق، العدد السادس، كانون الاول ١٩٩٨.
١٣. "من جهود المجمع العلمي العراقي في التعريب" أ. د كاصد ياسر الزبيدي في مجلة "التعريب" دمشق العدد التاسع عشر حزيران ٢٠٠٠ ص ٦٧ - ٨٣.
١٤. المصدر السابق ص ٦٧.
١٥. المصدر السابق ص ٧٢.
١٦. "المصطلحات نشأته وتطوره" د. احمد مطلوب مجلة "دراسات الترجمة" العدد الثاني (تموز - أيلول ١٩٩٩) ص ١٨.
١٧. المصدر السابق ص ١٨ - ٢٠.
١٨. "القصص في الادب العراقي الحديث" عبدالقادر حسن امين مطبعة المعارف بغداد ١٩٥٦.
١٩. المصدر السابق ص ٣٢.
٢٠. المصدر السابق ص ٢٠.
٢١. "الفن القصصي في الادب العراقي الحديث: الرواية العربية في العراق" د. عمر الطالب منشورات مكتبة الاندلس بغداد ١٩٧١ ص ٤٨.
٢٢. "القصص في الادب العراقي الحديث" ص ٣٢.
٢٣. محمود احمد السيد: "رائد القصة الحديثة في العراق" د. علي جواد الطاهر، دار الادب بيروت ١٩٦٩.

٢٤. المصدر السابق ص ١٤٩.
٢٥. المصدر السابق ص ١٤٥.
٢٦. المصدر السابق ص ١٤٥-١٤٦.
٢٧. المصدر السابق ص ١٤٦.
٢٨. "الفن القصصي في الادب العراقي الحديث الرواية العربية في العراق" د. عمر الطالب منشورات مكتبة الاندلس بغداد ١٩٧١.
٢٩. المصدر السابق ص ٣٩.
٣٠. المصدر السابق ص ٤٤.
٣١. المصدر السابق ص ٥١.
٣٢. "في الادب القصصي ونقده" د. عبدالاله احمد دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٣.
٣٣. المصدر السابق ص ١٨٩.
٣٤. المصدر السابق ص ١٩٥.
٣٥. المصدر السابق ص ٢٠٩.
٣٦. المصدر السابق ص ٢١٢.
٣٧. المصدر السابق ص ٢١٣-٢١٤.
٣٨. المصدر السابق ص ٢١٥.
٣٩. المصدر السابق ص ٢١٧.
٤٠. المصدر السابق ص ٢٣٥-٢٦٢.

المحتويات

١- تحديد الوحدات السردية. جوناثان كولر	٥
٢- القصة والخطاب في التحليل السردى. جوناثان كولر	٢٧
٣- مقدمة لدراسة المروي له في السرد. جيرالد برنس	٣٦
٤- الواقعية والرواية المعاصرة. رايموند وليمز	٤٤
٥- الرواية اليوم: رواية ما بعد الحرب. جلبرت فيليبس	٦٦
٦- بناء المشهد الروائى. ليون سرمىليان	٩٤
٧- ريفاتير والاسلوبية العاطفية. تالبوت تايلور	١١٣
٨- المعنى في الادب. ت. تودروف	١٤٦
٩- مفهوم التراجيديا. د.سريدنى	١٥٧
١٠- الكوميدي. ي. بوريف	١٦٧
١١- مشكلات الدراما السياسية. فالنتينا ريبالوفا	١٧٥
١٢- الحداثيون اليوم. ستيفن سبندر	١٨٣
١٣- مشكلات تعريب الأعلام الأجنبية. فاضل ثامر	١٩٦
١٤- إشكالية الترجمة في السياق ما بعد الكولونيالى. فاضل ثامر	٢٢٢

