أمبرتو إيكو

@ketab_n
21.9.2015

حاشية على
اسم الوردة

ترجمة: أحمد الويزي

التكوين
دراسة

أمبرتو إيكو

حاشية على اسم الوردة

ترجمة وتقديم

أحمد اليـــزي

دار التكوين

Twitter: @ketab_n

◆ الكتاب: حاشية على اسم الوردة
◆ المؤلف : أمبرتو إيكو
◆ ترجمة وتقديم: أحمد الويزي
◆ الطبعة الأولى:2010
◆ لوحة الغلاف للفنان إبراهيم العواد

© كافة حقوق النشر والترجمة والاقتباس محفوظة

لـ دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر
هاتف: 00963 112236468
فاكس:00963112457677
ص . ب: 11418، دمشق . سوريا

www.attakwin.com
info@attakwin.com
taakwen@yahoo. com

Twitter: @ketab_n

نقلت النص من الايطالية إلى الفرنسية:

ميريم بوزاهير

Myriem Bouzaher

Twitter: @ketab_n

مقدمة المترجم

1

شرعتُ منذ سنتين خلتا، في تعريب هذا النص القصير، مباشرة بعدما وقعت تحت طائلة سحره، مثلما وقعت تحت فتنة الرواية، التي يُطرّز هو بحاشيته النظرية، على متنها الإبداعي، وأقصد بذلك رواية: اسم الوردة. لكن، وبعد رواج خبر ترجمة هذا النص إلى العربية، وتداول الترجمة بالمغرب، توقفت للتو عن مواصلة ما كنت أخوض فيه، حرصاً مني على عدم التشويش بعملي ذاك، على جهد أنجزه غيري، من قبل.

غير أن إلحاح بعض الأصفياء، ممن أفتح لهم مزودة القلب، للتواصل والتباحث والتشاور، في بعض الشؤون والشجون الثقافية، الذين اطلعوا على الترجمة العربية الآنفة الذكر، واقتناعي أنا كذلك بضرورة استئناف ما شرعت في عمله، بعد اطلاعي المتأخر أنا أيضاً على هذه الترجمة، كل هذا أقنعني، وشجعني على إتمام تعريب هذا النص، اعتباراً مني بأن الترجمة هي تصرف شخصي في لسان النص المتَرجَم،

Twitter: @ketab_n

أشبه قليلاً بالتصرف الشخصي في اللغة، الذي يسميه دو سوسير بفعل الكلام، في مقابل مؤسسة اللسان المكرهة.

وإذا كانت الترجمة عندي كذلك، فإن هذا لا ينبغي أن يُفهم منه البتة، أن ما أعنيه بالتصرف الشخصي في لسان النص المتَرجَم، هو صرْف هذا النص، أو الانصراف عنه، أو التقلّب فيه وعليه، بطريقة أو بأخرى. إن ما أقصده بذلك، هو التفاوض معه بدبلوماسية لغوية أنيقة، لتأثيث انتقاله من لسان إلى آخر، وجعل هذه العملية الانتقالية يسيرة ومتيسرة، خاصة في اللسان المترجم إليه، بما يحفظ قوة النص الأصلي، ونظارته، وماءه.

إن عملية التفاوض الدبلوماسي هذه، هي عين ما أشار إليه أمبيرتو إيكو نفسه، حين أجاب على سؤال أحد الصحفيين، على هامش صدور نصه النظري حول الترجمة، حين قال: "إنّي لأؤكد على الدوام، بأن فعل "ترجم *traduire*"، يعني عندي: "قول نفس الشيء ـ تقريباً ـ داخل لغة أخرى".

فعسى أن تكون محاولتي هذه قد توفقتْ، في أن تقول تقريباً الشيءَ نفسَه، الذي قاله نص أمبيرتو إيكو، داخل اللسان العربي.

Twitter: @ketab_n

2

بعد أن أصدر أمبيرتو إيكو، الذي كان معروفاً ضمن الوسط الثقافي الأوربي، إلى نهاية العقد السابع من القرن العشرين، باهتماماته النقدية والنظرية والترجمية وحسب، باكورته الروائية: *اسم الوردة* سنة 1980، اتصل به العديد من القراء، مستفسرين تارة، ومستوضحين أخرى، في شأن أشياء كثيرة ترتبط بهذه الرواية العظيمة، خاصة وأنها نص متاهي مكثف ومتراكب، اشتغل عليه صاحبه ردحاً طويلاً من الزمن، كلّفه تعبئة أرشيف كامل من الوثائق والنصوص المرتبطة بالعصر الوسيط، حتى جاءت هذه الرواية عملاً أدبياً موسوعياً، يجمع بين المتعة والفائدة، ويعج بالأحداث (سواء منها الخاصة بوقائع الدير البينيدكتي، الذي تدور فيه وقائع الرواية، أو الأحداث الكبرى العامة التي تهتم لما يجري خارج هذا الدير، سواء في إيطاليا أو انجلترا)، مثلما تعجّ بالنقاشات الدينية، والفلسفية (الواقعة تحت طائلة الانشغال الفكري العام، الذي ساد العصر الوسيط كله)، وبالمعلومات العامة، وباللغات (وعلى رأسها اللغة اللاتينية، التي أخذت حيزها الأكبر في النص الروائي)، وبالأصوات (سرود، وحوارات داخلية وخارجية، ونصوص متنوعة منبتة بين السطور).

Twitter: @ketab_n

ولأن هذه الرواية قد ظلت، وما تزال إلى الآن، تشغل بال القراء في جميع اللغات الأوربية تقريباً، وهو الأمر الذي يكشف عنه كل ذلك الكمّ الهائل من الرسائل والملاحظات، التي توصل بها أمبيرتو إيكو بعد صدور النص، وعلى خلفية ترجمته إلى اللغات الأوربية الأخرى (وكذلك مدونات *blogs* بعض عشاق الأدب، على الشبكة العنكبوتية، إلى اليوم)؛ فقد اضطر صاحب هذه الرواية إلى إضافة حاشية على متنها، تميط اللثام عن تصوره الخاص للعمل الإبداعي، وعن الآليات العامة التي اعتمدها كخلفية نظرية في عملية كتابة رواية: *اسم الوردة*، مخبراً بطبيعة السيرورة، التي قطعها إنجاز هذا النص، منذ أن كان مجرد فكرة نووية في رأس صاحبه، إلى أن استوى رواية من الطراز المميز. وقد كشف أمبيرتو إيكو في هذه الطرة، زيادة على ذلك، عن موقفه من العديد من القضايا المربكة، التي يطرحها الإبداع الروائي عامة، وإبداعه هو بشكل خاص، مثل علاقة النص بالعنوان، ومسألة اختيار العصر الوسيط كفضاء عام لرواية *اسم الوردة*، وآلية القناع المعتمدة أسلوباً ومنظوراً سردياً، والعلاقة بين ساردي الرواية، وتراتبيتهم المقصودة في تولي عملية السرد، ومشكلة نقل الحوار، وآلية التعريض البلاغية،

Twitter: @ketab_n

ومسألة ضبط النّفس الروائي، وكيف ينتج النص قارئه النموذجي، وأوجه التقاطع والتنابذ بين رواية: *اسم الوردة*، والرواية البوليسية من جهة، والتاريخية من جهة أخرى... الخ.

وقد ظهرت هذه الحاشية في الأصل، ضمن المجلة الايطالية: ألفابيتا *Alfabeta*، العدد: 49، الصادر شهر يونيو/حزيران 1983. أما النص الفرنسي - وهو الذي اعتمدناه في هذه الترجمة الحالية - فقد ظهر فعلاً كحاشية، على رواية: *اسم الوردة*، بحيث تمّ إدراجه سنة 1985، في نهاية الطبعة الفرنسية الثانية، الصادرة عن منشورات غراسي، ويمتد من الصفحة: 507 إلى الصفحة: 544، مترجماً من اللغة الايطالية إلى الفرنسية، من قِبل: ميريم بوزاهير *Myriem Bouzaher* (منشورات برنار غراسي*Bernard Grasset*، باريس، 1985).

3

لن أتحدث هنا، عن مضمون هذه الحاشية، لأنني أترك أمر اكتشاف ذلك، موكولاً إلى القراء الأعزاء، وإنما أود أن أشير في هذا التقديم، وبعجالة شديدة، إلى بعض المشاكل والمعضلات، التي صادفتني وأنا أقوم بعملية التعريب.

أول هذه القضايا، هو اعتماد أمبيرتو إيكو على أسلوب الاختزال والتلميح، في إشاراته إلى مجموعة من النصوص،

Twitter: @ketab_n

والأسماء، والوقائع الأدبية والفكرية والتاريخية، التي يبدو أن القارئ الأجنبي ملمٌّ بها، ومحيط ببعض تفاصيلها، بينما يقع العكس تماماً، في حظيرة الثقافة العربية.

ويقوم أسلوب تلميح إيكو في نص الحاشية عادة، على الاكتفاء في مدرج الحديث عن قضية من القضايا مثلاً، بالإشارة البارقة إلى الاسم العائلي لكاتب معين، أو لرجل دين، أو لمفكر، أو لفنان (وأغلب هؤلاء من العصر الوسيط، وتبقى معرفتهم محدودة أوربياً، في الغالب)؛ أو يعمدُ إلى مجرد الإحالة اليتيمة على عنوان مؤلَّف أدبي أو فكري، أو على أحد المفاهيم الرائجة، أو على تيار أدبي محدّد (سواء أكان ذلك ينتمي للعصر الوسيط، أم لما بعده).

إن هذا الاختزال والتلميح ليغدوان مشكلة ذات أثر مزدوج، على مستوى نقل النص إلى اللغة العربية. فهما من جهة قد يتسببان في حصول بعض الخلل على مستوى مقروئية الترجمة عربياً، إذا تمّ الاكتفاء بمجرد الترجمة "السّطرية"، و"الحَرْفية" للنص الأصلي، من غير أي "تدخّل" من قِبل المترجم، ودون تصرّفه المفترض في أفق جعل الترجمة "تقول ـ تقريباً ـ نفس الشيء"، في لغة أخرى.

Twitter: @ketab_n

كما أنهما من جهة أخرى، قد يثقلان من زنة النص، لأن المترجم حين "يتدخّل" من تلقاء نفسه في نص الترجمة، للتقليل من حدة الاختزال والتلميح المعيقة لشرط المقروئية السليمة، فإنه يتصرّف ليضيف. إنه يضيف على متن النص المُترجم، وعلى حاشيته كذلك، جملاً خاصة، وبعض الصيغ التعبيرية، وبعض الهوامش، في أفق تحقيق المقروئية، ضمن نطاق اللغة التي يترجم لها، وهو الأمر الذي حصل معي.

وثاني هذه المعضلات، هي مسألة الوفاء للزمن الصرفي، والإخلاص لصيغته الأصلية في النص المترجم عنه. ففي حاشية أمبيرتو إيكو، جماع أزمنة متنوعة، خاصة منها الزمن الماضي، ببسيطه ومركبه، وما بينهما. ومن ثمة، نشأ عن رهان التصرف في حل هذه المعضلة (وإنْ مؤقتاً)، اعتماد الترجمة العربية بإغراق، على بعض الحروف (قد، وقد، فقد، لقد،،،الخ)، والأفعال (كان، ظل،،، الخ)، والصيغ المسكوكة الأخرى؛ وهو ما ساهم في إثقال زنتها كذلك.

وآخر هذه المعضلات، اعتماد نص أمبيرتو إيكو على نظام الفقرة الطويلة جداً، وعلى أسلوب الاستطراد (بعلامات الترقيم التي تعتمد خاصة، على النقطة الفاصلة، وعلى نظام فتح الأقواس، وغلقها).

Twitter: @ketab_n

وحتى لا يحس القارئ العربي بثقل هذه الخاصية الكتابية المعتمدة من قبل الكاتب، قمتُ بتفكيك هذه الفقرات الطويلة، ورددتُها فقيرات متمايزة، دون الإخلال بناظمها المنطقي والاستدلالي، وهو الأمر الذي استدعاني في بعض الأحايين، إلى إضافة بعض الصيغ الترتيبية المناسبة، في بداية فقرات بعينها، خاصة بين المعقوفين، بينما تركت كلام أمبيرتو إيكو الوارد بين قوسين، كما هو تماماً، من دون أي تعديل، ولا إضافة.

4

وبعد، إذا كانت الترجمة بالفعل، عملية خيانة حقيقية، فإن كل ما أتمناه هو أن تكون "خيانتي" لنص أمبيرتو إيكو، أخف وألطف. وأن يجد لي القارئ بعض المسوغات والأعذار، التي من شأنها أن تغطي على زلاتي، خاصة وأن هدفي كان وما يزال، في كل عملية تعريب أنجزتها إلى الآن، هو جعل النص مقروء (قراءة سطرية وتفاعلية كذلك)، ضمن حظيرة اللغة العربية، من داخل معادلة أمبيرتو إيكو القائلة: "أن تترجم هو أن تقول ـ تقريباً ـ نفس الشيء".

أحمد الويزي

سبتمبر/أيلول 2009

Twitter: @ketab_n

وردةَ المُرج الحمراءَ
ها إنّك بجرأةٍ تتباهَيْنَ اليومَ، بنَفسِك
بكثير من الاعتداد،
بعدَ أنْ تسرْبلتِ بالأرجُواني والقُرْمُزي...
حقاً، إنه منظرٌ مُفعمٌ بأجواء الغنى والعبير.
لكن،
ما أنْ يذبل ماؤك ورونقك
حتى تصيري أنت كذلك،
شقية...

خوانا إنيس دي لاكروث *Juana Inés de la Cruz*
[(1695/1651)، راهبة اسبانية، من أشهر الشعراء الذين كتبوا باللغة القشتالية، في القرن السابع عشر الميلادي].

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

العنوان والمعنى

منذ أن انتهيت من كتابة رواية: *اسم الوردة*، طفقتُ أتوصل بعدد كبير من رسائل القراء، التي يستفسرني أغلبها عن دلالة ذلك البيت الشعري اللاتيني، ذي المقاطع الستة *hexamètre*، الوارد في نهاية الرواية[1]، وعن الكيفية التي ساهم بها البيت المذكور، في توليد عنوان الرواية.

وبكيفية ثابتة، لا تتغيّر أبداً، كنتُ أتصدى للإجابة عن هذه الاستفسارات، مشيراً إلى أنه بيت شعري مأخوذ من مؤلّف قديم بعنوان: "عن احتقار العالم *De contempu mundi*"، لصاحبه برنار دي موراليكس *Bernard de Moralaix*، وهو راهب بينيديكتي *bénédictin*[2]، عاش في القرن الثاني عشر

---

[1]- يقول هذا البيت الشعري السداسي المقاطع، باللغة اللاتينية: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*. وهو ما معناه تقريباً، في العربية: وردة البارحة كانت بالفعل وردة، أما وقد ذبلت اليوم، فإنه لم يتبق منها غير اسم الوردة (المترجم).

[2]- الراهب البينيدكتي هو كل راهب منضو تحت لواء الطائفة البندكتية، التي أسسها القديس سان بونوا *Saint-Benoît*. وتفترض هذه الطريقة، التي =

Twitter: @ketab_n

الميلادي، ووهب فنّه الشعري لإجراء بعض التنويعات، التي تنهض على موضوعة التحسّر على زمن مَن فاتوا *ubi sunt*[1] (وهي الموضوعة التي استُمدّت منها فيما بعد، اللازمة الشعرية، التي تتساءل في تحسّر: لكن أين هي ثلوج الأزمنة المجيدة الغابرة[2]، للشاعر فرانسوا فييون *Villon*)، وقد أضاف دي موراليكس على العبارات المسكوكة ـ التي كان العمل جارياً بها في عهده (مثل عبارة: عظماء الماضي، المدن الشهيرة، الأميرات الحسناوات، السديم الذي يتلاشى الكلّ بين أتونه) ـ الفكرةَ القائلة بأنّا، و على الرغم من أن كل شيء سائر إلى زوال، ما نلبث نحتفظ من أشياء هذا العالم، ببعض الأسماء الخالصة.

= حدد معالمها القديس سان بونوا في القرن السادس الميلادي، اقتسام رجال الدين لفضاء واحد، يُتّخذ للمعاش والتعبد وتلاوة التراتيل، يكون هو الدير، الذي يشرف على تسييره راهب كبير (المترجم).

[1]- عبارة: أوبي سونت *ubi sunt* (= أين هم)، هي عبارة لا تينية مأخوذة من الجملة الاستفهامية، التي تقول: *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?*، والتي تعني حرفياً: "أين هم هؤلاء الذين كانوا؟". ثم صارت شبه غرض شعري يُتّخذ من قبل الشعراء، للتعبير عن التحسّر على الأزمنة الفائتة، وأهلها (المترجم).

[2]- من قصيدة بعنوان: أغنية لنساء الزمن الغابر *Ballade des dames du temps jadis*، للشاعر الفرنسي فرانسوا فيون *François Villon*: 1431/1463، (المترجم).

Twitter: @ketab_n

كما كنتُ أذكّرُ القراء المستفسرين كذلك، بأن أبيلار *Abélard*[1] ظل يستعمل مقولة: "لا وجود لأية زهرة *nulla rosa est*"، كمثال لتوضيح فكرة سعى من ورائها، إلى أن يُبَيّن إلى أي حد تستطيع اللغةُ أن تحيط بوصف أشياء العالم الزائلة، أكثر مما يسعها فعل ذلك، وهي تتصدى للإحاطة بالأشياء غير الموجودة. ثم كنت أترك بعد ذلك، المجال واسعاً أمام القارئ ليستنبط خلاصاته الخاصة، من مجموع ما سبق ذكره، خاصة وأنّه لا يتعيّن على السارد أن يُقدمَ أية تأويلات، ترتبط بعمله الأدبي، وإلا ما كانت لتكون هناك من حاجة إلى كتابة الروايات، على اعتبار أن هذه الأخيرة هي بامتياز، آلاتٌ لتوليد التأويل.

لكن، وعلى الرغم من كل ذلك، فإن هذا الكلام المشبع ببهار التفنّن في القول، ما يلبث أن يكبو أمام حجر العثرة، الذي لا محيد عنه البتة، وهو: أنّ على كلّ رواية أن تحظى بعنوان خاص، يسمها ويميّزها.

---

[1]- بيير أبيلار *P. Abélard* (1142/1079)، ثيولوجي وفيلسوف ومؤلف موسيقي فرنسي، من مؤسسي المنهج السكولاستيكي، بمعية ألكسندر دو هال *De Hales* (المترجم).

Twitter: @ketab_n

والحال، أن العنوان هو- مع الأسف الشديد - ذلك المفتاح المسبق لممارسة التأويل. إن القارئ لا يستطيع مثلاً، أن يفلت من الإيحاءات، التي يوعز بها إليه، عنوان رواية ستاندال: الأحمر والأسود، أو عنوان رواية تولستوي: الحرب والسلم. أما العناوين التي تحترم قارئها أكثر، فهي التي تُختزل في شخص بطل الرواية، الذي يمنح اسمه علامة على العمل الروائي ككل *éponyme*، مثل رواية: دايفيد كوبيرفيلد *David Copperfield* للتشارلز ديكنز مثلاً، أو روبينسون كروزويه *Robinson Crusoé* لديفو؛ لكن حتى الاعتماد على مرجعية اسم البطل، الذي يقدّم وسمه علامة على الرواية كلها، يمكنه أن يُشكّل تدخّلاً صارخاً ومفرطاً من لدن الكاتب. إن عنوان رواية بلزاك: الأب غوريو *le Père Goriot*، ليشدّ انتباه القارئ منذ الوهلة الأولى، لصورة ذلك الأب الشيخ غوريو، بينما هذه الرواية هي أيضاً، إشادة بعمل راستينياك *Rastignac* البطولي، أو بعمل فوتران *Vautrin* الملقّب بكولان *Collin*.

وربما وجب على الكاتب أن يغدو محتالاً بكيفية شريفة *honnêtement malhonnête*، مثلما كان شأن ألكسندر دوما *Dumas*، الذي ظلت روايته الموسومة بعنوان: الفرسان الثلاثة

Twitter: @ketab_n

Les Trois Mousquetaires، قصة لمجموعة رباعية لوليست أبداً، ثلاثية!. إلا أن هذه الإمكانيات، ليست سوى نوع من الترف النادر، الذي لا يمكن للكاتب أن يسمح به لنفسه، إلا عن طريق الشرود أو الخطأ.

لقد كان لروايتي حقاً، وهي في طور التّكون، عنوان آخر هو: دير الجريمة *L'abbaye du crime*. غير أني ما لبثت أن نحّيته جانباً، بعد أن تراءى لي بأنه عنوان يلحّ بتركيز، على الحبكة البوليسية. وهكذا ما كان بإمكان هذا العنوان، لو أني أبقيتُ عليه من دون أي غير مسوغ مشروع، إلاّ أن يقود بعض القراء المعدمين ـ الراغبين في الاستمتاع وحسب، بلذة القصة البوليسية، وأحداثها ـ إلى التهافت على كتاب قد يخيّب آمالهم، لا محالة.

ولكم كنتُ أحلم بأن أسِمَ الكتاب، بأدسو دو ميلك *Adso de Melk*[1]. لكن الناشرين في إيطاليا، لا يحبون أن

---

[1]- أدسو دو ميلك *Adso de Melk* هو اسم السارد الرئيسي في رواية: *اسم الوردة*، ويشغل دور المريد والكاتب الخاص بالمحقق الانجليزي الأصول: غيوم دو باسكيرفيل. وشخصية أدسو مثلما تظهر في الرواية، موزعة بين لحظتين: أدسو الشاب ذي الثمانية عشر عاماً، الذي يشارك معلمه الشيخ غيوم في أحداث الرواية؛ وأدسو الشيخ ذي الثمانين سنة، الذي يحكي وقائع الرواية، بما فيها ما رآه، وعاشه، وسمع عنه، وهو شاب (المترجم).

Twitter: @ketab_n

تكون عناوين النصوص الروائية، موسومة بأسماء الأعلام: ذلك أن عنوان فيرمو ولوتشيا *Fermo e Lucia*[1] نفسه، قد تعرض لبعض التحوير، وما بقي من العناوين الإيطالية المتداولة، التي تعتمد على أسماء الأعلام، سوى أمثلة قليلة، مثل رواية: ليمونيو بورييو *Lemmonio Bereo*، وروبي *Rubè*، أو ميتيللو *Mettello*... وهذا بمثابة لا شيء، إذا ما قورن مع كوكبة الأسماء، التي تعج بها بقية الآداب الأجنبية الأخرى، مثل عنوان رواية: ابنة العم بيتي *Cousine Bette*، وباري ليدون *Barry Lindon*، وأرمانس *Armance*، وتوم دجونس *Tom Jones*... الخ.

إن فكرة وضع علامة: *اسم الوردة* عنواناً للرواية، قد وردت على خاطري بالصدفة، تقريباً، وما كان مني إلا أنْ أعجبتُ بذلك، لأن الوردة هي إحدى الصور الرمزية المترعة بدلالات كثيرة، إلى حدّ أنها قد تؤول في نهاية المطاف، إلى عدم الإحالة كلية، أو تقريباً، على أية دلالة من تلك الدلالات جميعها؛ فقد ورد ذكر: الوردة السحرية، وعاشت وردة ما

---

[1]- إنه عنوان الصيغة الأولى، التي نشر عليها نص: *الخطّيبان I Promessi Sposi*، وهو رواية الكاتب الايطالي: اليساندرو مانزوني *Alessandro Manzoni* (هامش المؤلف).

Twitter: @ketab_n

عشته بقية الورود، وحرب الوردتين، والوردة هي الوردة وهي الوردة وهي الوردة، وورود الصّليب أو المصلّبة *les roses-croix*، وشكراً على هذه الورود الرائعة، والحياة وردية اللون... الخ. وربما نجم بعد كل ما تمّ ذكره، تعرّض بال القارئ للتحيّر، والتبلبل القبلييْن، وما عاد في مستطاعه الحسم في اختيار تأويل واحد أبداً، لهذه العلامة الرمزية المثبتة في العنوان. وحتى حين يكون هذا القارئ قد تمكّن بالفعل، من الإمساك بصرح القراءات التأويلية الممكنة، التي تُبنى على خلفية التسمية، المستمدة من البيت الشعري الوارد في نهاية الرواية، [أقول:] حين يصل القارئ بالفعل إلى ذلك، يكون قد أنجز عددا لا يعلمه غير الله، من الاختيارات التأويلية الأخرى.

إن على العنوان أن يشوش دوماً على الأفكار، لا أن يجنّدها، ويُعبئها منذ البداية، في اتجاه معنى ما مسبق.

ولا شيء يُسلّي الروائي، ويعزيه أكثر، غير العثور على قراءات تأويلية، لم يسبق له أن فكّر فيها، مما يوعز به القراء إليه. فقد كان موقفي من النقاد، حينما كنت أتعاطى للتأليف النظري، موقفاً مصطبغاً بطابع "القوة التمييزية"، يجعلني أتساءل، على الدوام: ترى هل فهم هؤلاء ما وددت قوله، أم أنهم لم يفهموا؟ أما مع الكتابة الروائية،

Twitter: @ketab_n

فقد اختلف الموقف كلية. أنا لا أقول بأن على الكاتب أن لا يسعى إلى اكتشاف القراءة، التي تبدو له شاذة، ولكني أقول بأن عليه أن يلتزم الصمت، في جميع الأحوال: إن للآخرين حق الاعتراض عليه، ما دام النص بين أيديهم. أما البقية، فإن الأغلبية الساحقة من القراءات، تجعلنا نكتشف آثار المعنى *effets de sens*، التي لم نكن قد فكرنا فيها من ذي قبل. لكن، ماذا تعني واقعة عدم التفكير في هذه الآثار المرتبطة بالمعنى؟

كَشفتْ أستاذةٌ جامعية فرنسية، تُدعى ميريل كال غروبر *Mireille Calle Gruber*، في قراءة لها لرواية: *اسم الوردة*، عن مهارة جِناسية كنتُ قد اعتمدتها في الكتابة، تربط بين لفظة: *les simples* (بمعنى الفقراء)، وبين نفس اللفظة *les simples* (التي تعني في سياق آخر، الأعشاب الطبية)؛ ثم ما لبثت الأستاذة المذكورة بعد ذلك، أن ادعت أني كنتُ أتحدث في خضم تلك المهارة الجناسية، عن "نبتة" الهرطقة "الخبيثة". ومع ذلك، بمقدوري أن أجيب الأستاذة الفاضلة، مشيراً إلى أن لفظة *les simples* هي مفردة لغوية، كانت متواترة جداً بنفس المعنيين، الومأ إليهما أعلاه، في الأدبيات التي تنتمي للمرحلة، التي تحيل عليها الرواية.

Twitter: @ketab_n

هذا من جهة، أما من جهة أخرى، فأنا على معرفة تامة بالمثال، الذي يجريه الناقد الفرنسي غريماص *Greimas*، من خلال عملية التناظر المزدوج *la double isotopie*، والتي تنشأ حين نُعرّف الصيدلاني العشّاب *herboriste*، بأنه "صديق الفقراء *ami des simples*". فهل يا ترى، كنت أثناء الكتابة، واعياً بهذا اللعب الجناسي، أم لا؟ إني لأعترف بأنْ لا فائدة تُرجى الآن، من الجواب عن هذا السؤال، ما دام النص موجوداً بين أيدي القراء، وهو الذي ينتج آثار معناه الخاصة به.

كنت وأنا منكب على قراءة الكتابات النقدية، التي درستْ رواية *اسم الوردة*، اهتز بفعل السعادة الغامر، خاصة حين أجد من بين تلك الكتابات (وكانت أولاها دراسة جينيفرا بومبياني *Ginevra Bompiani* ودراسة لارس غوستافسن *Lars Gustaffson*)، ما يحيل على ذلك الكلام، الذي ردّ به غيوم *Guillaume* على سؤال الشاب المرافق له، لحظة انتهاء التحقيق في الملف الجنائي [الصفحة 391 من الطبعة الفرنسية].

قال أدسو، وهو يسأل معلمه: "ما الذي يرعبكم أكثر، في مسألة الطهارة؟".

فأجاب غيوم: "التّعجّل".

Twitter: @ketab_n

لشدّ ما أحببت، وما زلت أحبّ، هذين السطرين!

ثم إذا بأحد القراء يدفعني كي ألاحظ بأن بيرنار غي *Bernard Gui*[1]، قد صرّح في الصفحة التي تلت مباشرة الحوار أعلاه، بينما كان يتهدّد أمينَ مؤن الدير *le cellérier* بالعذاب، قائلاً: "إن العدالة لا تفعل فعلها بسرعة كبيرة، مثلما يعتقد أشباه الحواريين، وإنما أمام عدالة الله قرون طويلة لتتصرف، وتصل إلى تنفيذ قضائها".

لقد استعملت الترجمةُ الفرنسية، للدلالة على معنى العجلة والسرعة، كلمتين مختلفتين لهما لفظة *hâte* ولفظة *précipitation*، بينما تم الاكتفاء في اللغة الايطالية، بتكرار لفظة واحدة مرتين، هي: *fretta*. ولهذا السبب الوجيه بالضبط، سألني القارئ الآنف الذكر، عن طبيعة العلاقة، التي وددتُ التأسيس لها، بين التّعجل المشكوك فيه من قِبَل غيوم، وبين غياب السرعة في تنفيذ قضاء الله العادل، التي أشار إليها بيرنار. عندئذ فقط، انتبهت إلى أن شيئاً مقلقاً قد وقع. فالحوار الوجيز الذي تبادله أدسو وغيوم، لم يكن في الأصل موجوداً في مخطوطة الرواية، وإنما أنا الذي أضفته إليها فيما بعد، بينما

---

[1]- بيرنار غي *Bernard Gui* أو بيرنار غيدوني *Bernard Gudoni* (1331/1261)، رجل دين دومينيكاني فرنسي (المترجم).

Twitter: @ketab_n

كنت أصحّح النسخ المطبعية الأولى: لقد كنت حينها، ولأسباب تتوخى تحقيق بعض الأناقة في الأسلوب، بحاجة إلى إضافة المزيد من القوة، لتلك اللحظة الروائية بالذات، قبل الرجوع مجدداً لإعطاء الكلمة لبيرنار غي.

وبالطبع، كنت بينما أنا أعمل على جعل غيوم يكره التعجل (بقناعة كبيرة، مع ذلك، وهو الأمر الذي جعلني أعشق هذا الحوار بالذات!)، قد أسقطتُ من ذهني سقوطاً تماماً، بأن بيرنار كان يتحدث عن سرعة التصرف في تنفيذ عدالة الله، مباشرة بعد حوار غيوم وأدسو، بوقت قليل. لكننا إذا ما عدنا إلى قراءة حوار بيرنار مجدداً، دون الاكتراث لما قاله غيوم، فسيبدو لنا بأنه ليس شيئاً آخر، عدا كونه طريقة من الطرق في إجراء الحديث. إنه بمثابة الإقرار البحت، الذي قد ننتظر سماعه من فم أحد القضاة أثناء إجراء محاكمة معينة. إنه العبارة الجاهزة، التي قد تشبه عبارة: "الجميع متساو أمام العدالة".

غير أنّ السرعة التي تحدث عنها بيرنار - وعلى النقيض من التعجل، الذي أشار إليه غيوم - قد ساهمت بشكل مشروع في خلق أثر معنوي ما، الأمر الذي جعل القارئ محقاً، حين تساءل إن كان كل من غيوم وبيرنار يتحدث عن نفس الشيء، أم أن

Twitter: @ketab_n

كره التعجّل المعبّر عنه من طرف غيوم، لا يختلف في الدرجة عن كره السرعة، مثلما عبّر عن ذلك بيرنار.

على كل، النص موجود بين أيدي القراء، وهو الذي ينتج آثار معناه الخاصة. وسواء شاء المرء ذلك، أم لم يشأه، فإنه ليجد نفسه، في مثل هذه الحالات، يواجه مشكلة من طبيعة خاصة، واستفزازاً من نوعية غامضة. هذا بشكل عام، أما بالنسبة لي أنا، فأشعر بالضيق والحرج الشديدين، بخصوص مسألة تأويل هذا الموقف المتناقض أعلاه، مع كوني أتفهّم إمكانية ورود معنى ما (أو أكثر من معنى، ربما) على النص، واتخاذه له عُشاً.

إن على الكاتب أن يموت، بعد أن يكون قد كتب ما كتبه، حتى لا يعرقل لبحضوره، وتدخله المستمرين)، بناء النص لمساره الخاص.

Twitter: @ketab_n

الإخبار بسيرورة الكتابة

لا ينبغي على الكاتب، بالتأكيد، أن يؤوِّل عمله الأدبي، وإنما بإمكانه أن يخبر القراء بالدواعي والأسباب، التي حدتْ به إلى الكتابة، وبالكيفية التي أنجز بها نصه. إن الدراسات الأدبية، التي أنجزتها شعريات السرد، لا تفيد دوماً في فهم العمل الأدبي، الذي كان ملهماً لها، وإنما هي تفيد فقط في فهم الكيفية، التي نحلّ بها هذا المشكل التقني، الذي هو مشكل إنتاج العمل الأدبي.

يخبرنا إدغار ألان بو *Poe*، في نصه الموسوم بعنوان: تكوّن قصيدة *Genèse d'un poème*، بالكيفية التي تسنّى له بها كتابة نصّ: الغراب. إنه لا يشير علينا بالكيفية، التي ينبغي أن نقرأ بها قصيدته، وإنما يكتفي بالحديث عن طبيعة المشاكل، التي عرضتْ له وهو يسعى في النص، إلى إنتاج الأثر الشعري. وقد أُعَرِّف الأثر الشعري، اعتماد على كلام إدغار ألان بو، بأنه تلك القدرة على توليد بعض القراءات التأويلية، التي يُسنهم نص ما في إظهارها، وقد تكون مختلفة

Twitter: @ketab_n

ومتباينة، لكن من دون أن تتمكن البتة، من استنفاذ إمكانيات النص، وطاقاته.

يحيط الكاتب علماً، على الدوام (مثلما هي حال الرسام، أو النحات، أو الملحن الموسيقي)، بطبيعة العمل الذي ينكبّ على إنجازه، وبما يكلفه ذلك من مقابل. وربما كانت المعطيات التي طفق على إثرها يعمل، غير واضحة بما يكفي، ومضمّخة بآثار الغرائز، وملازمة له بإلحاح، أو أن الأمر لا يعدو أن يكون في الغالب، سوى مجرد استجابة لرغبة مشدودة إلى فعل الكتابة، في ذاته، أو لذكرى من الذكريات. غير أن مشكل المنطلق هذا، سرعان ما ينحل من تلقاء ذاته على صفحات الأوراق، وذلك بمساءلة هذه المادة الخام، التي يتم إخضاعها للعمل، وهي المادة التي ما تلبث أن تكشف عن قوانينها الطبيعية الخاصة، إلا أنها سرعان ما تستدعي معها في نفس الآن، تلك الذكرى الثقافية الأولى، التي شُحِنت الكتابة على خلفيتها، (وهو ما يسمى بصدى التناص).

فحين يخبرنا الكاتب بأنه قد اشتغل تحت تأثير الإلهام، فإنه يكون من دون شك، قد كذب. إن العبقرية هي عشرون

Twitter: @ketab_n

في المائة من الإلهام، بينما نصيب الجهد والنّصَب، هو ثمانون في المائة منها[1].

لقد كتب الشاعر الفرنسي لامارتين *Lamartine* ذات يوم، يُخبر قراءه عن الحيثيات العامة، التي تحكّمتْ في كتابة إحدى القصائد - لم أعد أذكر اسمها، مع الأسف - والتي تعتبر من بين أشهر نصوصه، على الإطلاق. وقد ادعى الشاعر بأن القصيدة المذكورة، كانت قد وُلدت بدواخله دفعة واحدة، أثناء ليلة عاصفة، كان قد قضّاها في الغابة. وبعد وفاته، تم العثور على مخطوطاته، التي تتضمن آثار عمليات التنقيح والتعديل والإضافة، وكانت هذه القصيدة الشهيرة من بين تلك المخطوطات: لقد كان هذا النص، ربما، من أكثر نصوص الأدب الفرنسي، "تعديلاً وتنقيحاً"!

حينما يقول الكاتب (أو الفنان، بصفة عامة)، بأنه اشتغل على نصه، من دون تفكير في القواعد، التي تقتضيها سيرورة العمل الأدبي، فإن المقصود من كلامه هو كونه فقط، قد اشتغل من غير علم بأنه يعرف القاعدة الفنية. إن طفلاً من

---

[1]- وردت هذه العبارة في نص أمبرتو إيكو، باللغة الانجليزية كالتالي: *Geinus is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration* (المترجم).

Twitter: @ketab_n

الأطفال الصغار ليتحدث بلغته الأم، بطريقة جيدة جداً، غير أنه لا يستطيع أن يكتب قواعدها النحوية. ومع ذلك، فإن عالم النحو ليس هو الكائن الوحيد الذي يحيط بقواعد اللغة، لأن الطفل الذي تحدثنا عنه، يعرف جيداً هذه القواعد، من دون أن يكون محيطاً بها علمياً حق الإحاطة: إن النحوي هو الذي يعلم لماذا، وكيف، يكون الطفل عارفاً بالسليقة، لغته الأم.

إن إخبارَ الكاتب قارئه بالكيفية، التي أنجز بها أحد المؤلفات الأدبية، لا يعني إثباتاً من هذا الكاتب، بأنه أنجز ما أنجزه، "بطريقة جيدة". لقد قال إدغار ألان بو: "إن الأثر الذي يُحدثه العمل الأدبي شيء، والمعرفة بسيرورة هذا العمل، شيء آخر". فحين يخبرنا كل من الفنان التشكيلي كاندينسكي *Kandinsky*، أو كلي *Klee* [1]، عن الكيفية التي يصبغان

---

[1]- فاسيلي كاندينسكي (1866/1944) فنان ومنظر للفن الحديث، روسي، كان صديقاً لبول كلي. من بين أهم مؤلفاته النظرية: عن الجانب الروحي في الفن عامة، وفي فن الصباغة بشكل خاص. أما بول كلي (1879/1940)، فهو فنان سويسري، ومنظر للفن الحديث. من أهم مؤلفاته النظرية: نظرية الفن الحديث (المترجم).

Twitter: @ketab_n

بها، فإنهما لا يقولان لنا إن أحدهما ظل متفوقاً على الآخر، في فن الصباغة. وحين أخبرنا ميشيل أنجلو *Michel Angel*، بأن النحت هو تحرير للصورة المنقوشة - سلفاً - في الحجر، وتخليصها من الإحساس بالضيق والاختناق، اللذين تحسهما داخل الحجر، فإنه لا يقول لنا إن منحوتة لابييتّا بالفاتيكان *La Pietà du Vatican*[1] هي أجمل بكثير، من منحوتة لابييتّا بالروندانيني La *Pietà du Rondanini* .

قد يحدث أن تكون الصفحات الأكثر إضاءة لسيرورات التكوّن الفني، من إنجاز فنانين صغار لم يحققوا سوى بعض الآثار المتواضعة على جمهورهم، غير أنهم عرفوا كيف يفكرون بطريقة جيدة، في سيروراتهم الفنية الخاصة، ومثال هؤلاء: فازاري *Vasari*، وهوراسيو غرينوف *Horatio Greenough*، وهارون كوبلاند *Aaron Copland*...

---

[1]- لابييتّا *La Pietà* (أو عذراء بيتيي *Pitié*) موضوعة فنية إيكونوغرافية، ترتبط بالصباغة والنحت المسيحيين خاصة، وهي تُمثّل السيدة مريم العذراء، جالسة تبكي ابنها السيد المسيح، المحمول بين ذراعيها، بعدما تمّ إنزاله من الصليب ميتاً، وبالضبط قبل وضعه في القبر. وقد صنع ميشيل أنجلو منحوتتين شهيرتين من الرخام، في هذا الموضوع، وهما الموماً إليهما في حديث أمبيرتو إيكو (المترجم).

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

العصر الوسيط، طبعاً

لقد كتبتُ الرواية، لأن الرغبة في ذلك كانت قد استبدّتْ بي، وأعتقد بأن هذا وحده سببٌ كاف، من شأنه أن يدفع بالمرء إلى ارتياد أرض الحكي. إن الإنسان لحيوان مهيأ بطبعه، لنسج خيوط الحكايات. لذا، وجدتُني أشرع في مارس/آذار من العام 1978، في كتابة الرواية، مدفوعاً وحسب بفكرة منوية *idée séminale*، هي رغبتي الملحّة في تسميم أحد الرهبان.

وأظن بأن في مقدور رواية ما أن تولد، وأن ترى النور، انطلاقاً فقط من هذا النوع من الأفكار، أما ما تبقى من التفاصيل والجزئيات الأخرى، فهو بمثابة اللحم، الذي ينبغي أن نكسو به عظام الحكاية، ونحن نضرب بعصا السير في أرض كتابتها.

ومن الممكن أن تكون فكرة تسميم الرهبان، التي كانت في الأصل نواة منوية لروايتي، فكرة قديمة جداً عندي. ففي يوم ما، عثرت مجدداً على كُراس قديم، يعود تاريخه إلى سنة 1975، سبق لي أن دونت فيه جرداً بأسماء

Twitter: @ketab_n

بعض الرهبان، الذين كانوا يعيشون في دير من تلك الأديرة الشاسعة. وقبل أن أشرع في الكتابة، مستثمراً هذه العناصر الأولية، أخذت في البداية، أقرأ كتاب أورفيلا *Orfila* الموسوم بعنوان: *بحث مفصل في السموم Traité des poisons*، وهو كتاب سبق لي أن اقتنيته، منذ عشرين سنة خلت، من أحد باعة الكتب القديمة بباريس، لسبب بسيط: هو الوفاء للأجواء الأدبية، التي يُحيل عليها الكاتب هييسمانس *Huysmans* (في مؤلفه المعنون: هناك).

وبما أن أياً من تلك السموم المدرجة في كتاب أورفيلا، لم يرضني، ولم يشبع تطلعاتي، فإني طلبتُ من أحد الأصدقاء، وكان متخصصاً في البيولوجيا، بأن يشير علي بمُستحضر، من خاصياته المميزة أن يكون قابلاً للامتصاص عن طريق الجلد، حين يعالج المرء شيئاً ما بيديه. وما أن توصلت برسالة هذا الصديق، الذي أجابني فيها بأن لا علم له بوجود سمّ، له هذه الخصائص المطلوبة، حتى تخلصت منها للتو. إن رسالة من مثل هذا النوع، هي - بحق - وثيقة من تلك الوثائق، التي قد تزجّ بصاحبها مباشرة إلى السجن، لو أنها ضُبطت في حوزته، ضمن سياق آخر غير الكتابة!

Twitter: @ketab_n

لقد رأيت في البداية، بأنه ينبغي على رهبان الرواية، أن يعيشوا في دير من هذه الأديرة المعاصرة (والسبب الذي دفع بي إلى تصور ذلك، هو أني فكرت في أن يكون من بين هؤلاء، راهبٌ متتبعٌ لما يجري من أحداث راهنة، وأن يكون من قراء صحيفة: البيان *Manifesto*). لكنْ بما أن الأجواء العامة في جميع الأديرة المعاصرة، لا تكف عن استرجاع الكثير من ذكريات العصر الوسيط، فقد دفعتني هذه الملاحظة إلى الشروع مباشرة، في تصفح أرشيفي المخصص لهذه الفترة، وهو أرشيف ظل يخلد في مكتبتي، لسبات شتوي طويل (والأمر يتعلق هنا بالوثائق التالية: كتاب في موضوع علم الجمال في العصر الوسيط، يعود تاريخ التحاقه بأرشيفي الخاص إلى سنة 1956؛ ومائة صفحة أخرى في نفس الموضوع السابق، كنت قد جمعتها، وأدرجتها بالأرشيف سنة 1959؛ وبعض الدراسات التي جمعتها هكذا بالقصد، ويتعلق الأمر بدراسات تركز على طبيعة التقليد السائد بكيفية عامة في العصر الوسيط، وقد التحقت بخزانتي الأرشيفية سنة 1962، في أفق الاستفادة منها في العمل النقدي، الذي خصصته

Twitter: @ketab_n

لأعمال جيمس جويس *Joyce* أولاً، ثم في أفق الاستفادة منها فيما بعد، في الدراسة الطويلة التي كتبتها سنة 1972، عن كتاب: *سِفر الرؤيا المتنبئة بالقيامة l'apocalypse*، وعن المنمنمات التي رافقت تعليق بياتوس الأليبياني *Beatus de Liebana* على الكتاب المذكور: وهكذا ظل العصر الوسيط إذن، دائم الحيوية والحضور عندي).

كما عثرت أيضاً في حوزتي، على مادة خام لا يستهان بها (تضم العديد من الجذاذات، والوثائق المصورة، والكراريس)، ظلت منذ سنة 1952، تتراكم على رفوف خزانتي، وهي مادة كانت مرصودة لأغراض أخرى غير واضحة وضوحاً كافياً: فقد يكون السبب في جمعها، إما رغبتي في تأليف كتاب يؤرخ للوحوش، أو لانجاز دراسة حول الموسوعات التي تنتمي للعصر الوسيط، أو ربما لصياغة نظرية حول الأدلة والفهارس... الخ.

وفي لحظة محددة من تلك اللحظات، التي كانت مسكونة برحلة البحث في أرشيفي الخاص، قلت مع نفسي: ما دام العصر الوسيط هو المتخيل، الذي أعيش معه يومياً،

Twitter: @ketab_n

فإن الأمر سيكون من دون شك مفيداً، لو أني كتبت رواية تجري أطوارها مباشرة، ضمن هذه المرحلة بالذات. إني مثلما قلت ذلك في بعض الحوارات السابقة، لا أعرف الحاضر إلا عبر التلفزيون، [إلا والشاشة تتوسط بيني وبينه]، بينما معرفتي بالعصر الوسيط هي معرفة مباشرة.

لولكي أقيم الدليل على ما أقول، أسوق الحادثة التالية]: كانت زوجتي كلما حللنا بالبادية، وأوقدنا النار في المراعي، عادة ما تتهمني بكوني لا أعرف كيف أنظر، ولا كيف أتملى بالنظر إلى شرارة النيران، وهي تصعد وسط الأشجار، وتحلق لمسافات قصيرة على امتداد خيوط الضوء. غير أنها فيما بعد، سرعان ما غيّرت رأيها فيّ، لما قرأت الفصل الروائي، الذي خصصته لحادثة الحريق، وقالت: "إنك كنت إذن، تنظر إلى شرر النار!". عندئذ أجبتها: "أبداً، لم أكن أرى الشرر مثلما تعتقدين، وإنما عرفتُ كيف يمكن لراهب، من رهبان العصر الوسيط، أن يرى شرارة النيران".

منذ عشر سنوات، وبينما كنت أضمُّ رسالة ـ وجّهها أحد الكُتاب لناشره ـ إلى التعليق المذيل لكتاب: *سِفر الرؤيا المتنبئة بالقيامة*، لصاحبه بياتيس الأليباني، كتبتُ أعترف

Twitter: @ketab_n

بما يلي: "مهما يكن الأمر، فإني ما وُلدتُ [ككاتب]، إلا داخل معمعة البحث العلمي، باختراق غابات من الرموز، التي ظلت تسكن بين أرجائها أحصنة خرافية لها قرون *Licornes*، وأسود مجنحة لها رؤوس النسور *griffons*؛ ما وُلدتُ [ككاتب]، إلا وأنا أعقد المقارنات بين البنيات العمودية، ومربعات الكاتدرائيات ذات القنن الحادة، التي يسكنها دهاء الشرح والتفسير، المتكتم عليه في الوصفات المفردة لنبات السبانخ المربع *tétragones*، الذي ينحدر من منطقة السومولاي *Summulae*؛ [إني ما وُلدت ككاتب]، إلا ناذراً نفسي للتيه بين الطرقات، التي تبدأ من زقاق فوار *Fouarre*، لتنتهي بأجنحة الكنيسة البندكتية التسعة؛ إلا متحاوراً بود كبير مع الرهبان الكلونيزيين *clunisiens*، هؤلاء العلامة والمترفين، مركزاً النظر على واحد منهم، هو المدعو توما الأكويني *Thomas d'Aquin*، ذلك البدين والعقلاني، وواقعاً تحت إغواء هونوريوس دوتون *Honorius d'Autun*، وسحر مصنفاته الجغرافية ذات الطبيعة الغرائبية، حيث يتم في نفس الوقت، تفسير سرّ المقولة اللاتينية القائلة: *quare in pueritia*

Twitter: @ketab_n

coitus non cotingat، والكيفية التي نصل بفضلها إلى الجزيرة المفقودة، وكيف نستطيع بفضل مرآة الجيب الواحدة، وبفضل إيمان راسخ غير قابل للمقايضة، بعلم الحيوان وترويضه، أن نصطاد العظاءة الخرافية الكبرى.

"إن هذه الذائقة، وهذا العشق المنشدين إلى أدب، وأجواء العصر الوسيطا، لم يفارقاني أبداً، حتى ولو أني اضطررت فيما بعد، وذلك تحت إكراه بعض الأسباب الأخلاقية والمادية، إلى رسم مسار آخر، لانشغالاتي الثقافية والمهنية: بحيث عادةً ما يُفترض في مَن يود أنْ يكون وسيطي الهوى *médiéviste*، أن يكون ميسور الحال، وهاوياً للسفر والتنقل من مكتبة إلى أخرى أبعد وأبعد، بغية الاطلاع على المخطوطات النادرة، وتصويرها بالميكروفيلم.

"غير أن العصر الوسيط، حتى ولو لم يعد بالنسبة لي، موضوعاً مهنياً، فإنه ظل على الأقل، مجالاً لممارسة هوايتي الممتعة، ونزوعاً دائم الإغواء والإغراء، ما ألبث أن أراه بشفافية رقراقة، في الأمكنة والأشياء التي أهتم بها، والتي لا تبدو لرائيها أنها وسيطية، غير أنها تتجلى لي أنا مع ذلك، أنها وسيطية.

Twitter: @ketab_n

"لذلك، عادة ما أتوق إلى قضاءا عطلٍ سريّة تحت قبب كنيسة أوتون *les nefs d'Autun*، حيث عكوف الراهب غريفو *abbé Grivot* اليوم، على تأليف مجموعة من المؤلفات عن الشيطان، تفوح من أغلفتها الجلدية رائحة الكبريت، والنشوة الخاطفة المشدودة لريف مواساك *Moissac* وكونك *Conques*؛ وبالموازاة لمع هذه المغامرة السرية، لكم أعشق أن أقرأ من جديد، مؤلفات ذلك الراهب الناسك، الألمعي والمتنور، المدعو بيد *Béde*، مثلما أعشق إنجاز قراءات، تجدّد تلك التطمينات العقلانية، موضوع بحث أوكام *Occam*، بغية تحقيق فهم أحسن لأسرار الدليل اللغوي *Signe*، خاصة منها تلك الجوانب التي ما تزال غامضة، ضمن مشروع دو سوسير *Saussure*. وهكذا دواليك، مع الحنين الدائم المُنشدّ إلى *Peregrinatio Sancti Brandani*، والى أعمال الرقابة المضروبة على فكرنا، مثلما تظهر في كتاب كيلس *Kells*، والى مؤلفات بورخيص *Borges* المستعادة باللغة السيلتية في كتب الكينينغار *Kenningras*، والى العلاقات القائمة بين السلطة والجماهير المقتنعة بشرعيتها، والتي أخضعتها للتمحيص مذكراتُ الأسقف سوغير *Suger*... الخ".

Twitter: @ketab_n

القناع

إنني بصراحة، لم أكن قد قررتُ التحدث عن العصر الوسيط وحسب، وإنما عقدت العزم على أن أتحدثَ من داخل أجواء هذا العصر، وبلسان مؤرخ ينتمي إليه. غير أني ما كنتُ سوى مجرد سارد ناشئ، أما الساردون الرسميون والراسخون في شؤون السرد، فما كنتُ أنظر إليهم إلى غاية ذلك الوقت، إلا من وراء حاجز، لظل يرتبط عندي، بطبيعة اهتماماتي الأكاديمية].

لذلك، شعرتُ بنوع من الخجل ينتابني، إزاء عملية تولّي مهمة السرد بنفسي. لقد أحسست في دخيلتي، وكأني أعيش حالة ذلك الناقد المسرحي، الذي ربما وجد نفسه فجأة فوق الركح، وأضواء الخشبة مسقطة على شخصه، بينما تنهشه عيون هؤلاء الذين ظلوا إلى وقت وجيز، متواطئين معه في لعبة المشاهدة، عبر إحدى الردهات.

فهل بإمكان المرء أن يقول: "كان الوقت صبيحة يوم جميل، من أيام نوفمبر/تشرين الثاني الأخيرة"، من دون أن

Twitter: @ketab_n

يشعر في قرارة نفسه، أنه لذلك المخلوق الكرتوني الشهير سنوبي *Snoopy*؟ وماذا لو جعلتُ سنوبي هذا، يتلفظ بتلك الجملة؟ بمعنى: ما الذي سوف يقع، لو أني جعلتُ هذه العبارة ("كان الوقت صبيحة يوم جميل...")، تخرج من فم ذلك الكائن الحكائي، المرخص له في عُرف الثقافة السردية، بأن يتلفظ بمثل ذلك الكلام، لأن بإمكان هذه الواقعة أن تحدث في عصره؟!

إن القناع هو ما ظل ينقصني!

بعد هذا الاكتشاف إذن، انكببتُ في الحال على قراءة، وإعادة قراءة صحف الأخبار، التي سوّد بياضها مؤرخو العصر الوسيط، كي أكتسب منها الإيقاع، وصفاء الأسلوب. فقد يتحدث هؤلاء - إن أنا اكتسبت منهم ذلك - بدلاً عني، وقد أتحلّل بفعل ذلك، من تبعة كل شبهة. طبعاً قد أتحرّر من كل شبهة، إلا أني لن أتحرّر من أصداء التناص. وبهذه الكيفية، اكتشفت من جديد، ما ظل يعرفه الكُتاب، على الدوم (وكانوا قد ذكروه لنا، المرّات تلو المرات): إن الكُتب لتتكلم دوما عن أخواتها الأخريات، ولا تردُ أية قصة مهما كانت، إلا لكي تحكي لنا قصة، سبق لها أن حُكيتْ من قبل. لقد كان هوميروس يعرف هذا، وكان أرسطو كذلك

Twitter: @ketab_n

يعرفه، وسأكتفي بهذين العَلمين فقط، من دون أن أسمح لنفسي كي تخوض في الحديث عن رابليه *Rabelais*، وسيرفانتيس *Cervantès*!

لهذا السبب بالضبط، ما كان في مستطاع قصتي أن تفتق سدوف السرد، وتبدأ في التشكّل، إلا وهي تحكي عن مخطوطة عُثر عنها. وللسبب نفسه كذلك، ما كان لها أن تكون إلا عبارة عن حديث مذكور بين الساردين بالتواتر (طبعاً).

وبناء على ذلك، طفقتُ بسرعة أكتب التصدير الروائي، واضعاً سردي في المستوى الرابع من عملية تداخل السرود فيما بينها، أي أني وضعته داخل مسار السرود الثلاثة المتوالية، بهذه الكيفية: أنا أقول بأن فالي *Vallet* قال قبلي، بأن مابيون *Mabillon* قد قال قديماً، بأن أدسو *Adso* قد سبق له في العصر الوسيط، أن قال[1] ... الخ.

---

[1]- من الصعوبة بمكان إظهار الاختلاف الزمني الواضح في النص الفرنسي، الذي نقوم بالترجمة منه. بديهي أن الزمن في الفرنسية متنوع ومتباين بشكل ديكارتي محسوم، وهو الشيء الذي لا نجده في النحو العربي، مما يتسبب في ظهور بعض عناصر التشويش والغموض في الترجمات العربية. لذلك، حاولت قدر الإمكان أن أقترب من هذا التباين الزمني في الجملة الفرنسية، الذي انطلق من زمن الحال، وارتد إلى الزمن السردي العتيق، المسمى "بالماضي

Twitter: @ketab_n

ومنذ ذلك الحين، شعرت بالتحرر من كافة المخاوف. إلاّ أني سرعان ما أوقفت الكتابة، لمدة سنة كاملة.

أجل، توقفت عن الكتابة، لأني اكتشفت شيئاً آخر، لم يكن لي أي علم به من قبل (ومع ذلك، كان يعلم به الجميع)، غير أني سرعان ما فهمته بكيفية جيدة، وأنا أباشر الكتابة.

لقد اكتشفت بأنه لا وجود ، في الدرجة الأولى، لأية علاقة بين الرواية والكلمات. إن كتابة أية رواية لأمر ذو صلة وثقى بنظام الكوسمولوجيا *cosmologie*، تماماً مثل أمر القصة التي يرويها سفر التكوين (بحيث ينبغي على المرء ـ مثلما قال المخرج السينمائي الأمريكي وودي ألان *Woody Allen* ـ أن يختار نماذجه).

البسيط"، من خلال هذا الترتيب: *1) présent _ 2) imparfait _ 3) passé composé _ 4) passé simple.*

Twitter: @ketab_n

الرواية

باعتبارها واقعةً كوسمولوجيةً

أعتقد بأنه كي يتسنّى للمرء أن يحكي حكاية ما، لابد له من أن ينشئ في البدء - وقبل أي شيء - عالماً من العوالم التي ينبغي أن تزخر بغنى كبير، حتى في تفاصيلها شديدة الصّغر. فإذا ما تخيّلتُ نهراً بضفتين، مثلاً، وأجلستُ على الضفة اليسرى صياداً، وأضفيتُ على هذا الأخير بعض الصفات، التي تميز مزاجه النفسي سريع الغضب، دون أن أغفل عن ذكر أن سجلّه العدلي غير خال من بعض السوابق العدلية؛ فسيكون بمقدوري حينها، أن أشرع في الكتابة، معبّراً بالألفاظ عما قد يحدث، بالضرورة.

فماذا يفعل الصياد، عادة؟ إنه يلقي بالصنارة في النهر، ليصطاد (ها نحن ذا، أمام متوالية سردية كاملة، ترصد تلك الأفعال، تقريباً، التي لا مفرّ من حدوثها).

ثم ماذا يقع، بعد ذلك؟ إما أن السمك سيعلق في الشصّ، أو أنه لن يعلق. فإن حدث وعلق السمك في شص الصنارة، فإن

Twitter: @ketab_n

الصياد سيتولى أمره، وسيقفل راجعاً إلى البيت، وهو في غاية السرور والانشراح، ثم تنتهي الحكاية. أما إذا لم يعلق السمك، وبما أن صاحبنا سريع الغضب، فإن غيظه ربما سيحتدّ، ومن المحتمل أن يكسر قصبة الصيد.

بالطبع، هذا ليس بالشيء الكثير، إلا أنه مع ذلك، بمثابة رسم تخطيطي أولي، [ضروري للشروع في إنشاء حكاية من الحكايات]. ومادمنا نتحدث عن النهر، فإنه حري بنا أن نتذكر المثل الهندي السائر، الذي يقول: "اجلس على ضفة النهر، وانتظر. فجثة عدوك لن تتأخر عن موعد العبور".

ليدفعنا هذا المثل، إلى افتراض التساؤلات التالية: تُرى ما الذي سيحصل، لو مرّتْ من أمام صيادنا، جثة طافية على سطح الماء، بعد أن يكون قد دفعها التيار، سيما وأن إمكانية وقوع مثل ذلك، متضمنة سلفاً ضمن نطاق التناص، الذي تؤشّر عليه لفظة النهر، المشتركة بين حكايتنا وبين المثل السائر؟ ثم علينا أن لا ننسى بأن سجل صيادنا العدلي، لا يخلو من سوابق. فهل سيخاطر الرجل بنفسه، ويدفع بها بكيفية إرادية ومقصودة، كي تتورط في قضية مشبوهة؟ ترى، ما الذي سيفعله، بالضبط؟ هل سينجو بجلده، متظاهراً بعدم رؤية الجثة؟ أم سوف يحس بضغط الشبهات الحائمة

Twitter: @ketab_n

حوله، تثقل على كاهله، خصوصاً وأن الجثة المشؤومة هي جثة الرجل، الذي ظل صيادنا يكنُّ له حقداً دفيناً؟ أم تراه سيستشيط غضباً، بحكم مزاجه الغضوب، طبعاً، لأنه لم يتمكن من تنفيذ مخطط انتقام سابق من الرجل الميت، ظل يتوق إلى تنفيذه بحرارة؟

ها أنتم إذن، ترون بأنه كان يكفينا أن نؤثث العالم المتخيل، بالقليل من العناصر الأولية فحسب، كي نحظى بتدشين بداية للقصة. والى جانب هذه البداية، هناك بداية أخرى ترتبط بطبيعة الأسلوب، لأنه ينبغي على الصياد المنهمك في عملية الصيد، أن يفرض على أسلوب الكتابة، تبنّي إيقاع سردي بطئ مرة، وجار مجرى مياه النهر المتدافعة الانسياب مرة أخرى؛ بمعنى أن طبيعة الصياد المزاجية، وعمله، وسوابقه كذلك، ينبغي أن تفرض إيقاعاً سردياً، لا يُصوّر حالة الانتظار المشبعة بالهدوء والصبر والترقّب وحدها، وإنما أيضاً حالات الرجفة والذعر اللصيقة بطبيعة البطل سريعة التأثر، الفرط نزقه، وغضه السريع، ولسوابقه أيضاً.

ينبغي أن ننشئ العالم أولاً، لتأتي الكلمات بعد ذلك، من تلقاء نفسها، تقريباً. يقال في اللاتينية: إن الإحاطة بالعالم سابقة على الإحاطة بالكلمات *Rem tene, verba sequentur*.

Twitter: @ketab_n

وهو الأمر الذي يقع مثلما أظن، على النقيض من ذلك في الشعر، حيث الإحاطة بالكلمة سابقة على الإحاطة بأشياء العالم *Verba tene, res sequentur*.

لقد كانت السنة الأولى، التي اشتغلت فيها على كتابة رواية: *اسم الوردة*، مخصصة لتشييد العالم التخييلي للرواية، وهو ما اقتضى مني وضع لوائح طويلة، تتضمن كافة الكتب، التي من الممكن أن تكون موجودة بحوزة مكتبة من المكتبات، التي تنتمي للعصر الوسيط؛ ووضع قوائم بأسماء العديد من الشخصيات، وبأحوالها المدنية، وهي الشخصيات التي حُذف منها عدد غفير، ولم يدرج أبداً في القصة (وما كان إقدامي على صوغ هذه القوائم، إلا لأني رأيت بأنه بات من اللازم علي، أن أكون على بينة من كافة هؤلاء الرهبان، الذين لم يرد ذكرهم في الكتاب؛ وما كان حرياً بالقارئ أن يعلم بالأمر، أبداً، وإنما كان ينبغي علي أنا، بالضبط، أن أكون محيطاً به).

مَن قال إن الاهتمام بالعالم السردي، ينبغي له أن ينافس مهمة ضابط الحالة المدنية؟ لولا يتوقف الأمر عند حدود هذه المزاحمة وحدها!، وإنما عليه ربما أن ينافس المهام المنوطة بوزارة التعمير، كذلك. ومن هنا، صار بإمكاني أن أفسّر تلك

Twitter: @ketab_n

العمليات التقنيبية الطويلة، ذات الصبغة المعمارية، التي قضيتها وأنا أبحث عن بعض الصور، والرسوم الهندسية، في أفق رسم مسطح تخطيطي لدير الرواية، وبغية ضبط المسافات والقياسات المطلوبة، إلى حد حصر عدد درجات السلم اللولبي ذاته. إن المخرج السينمائي الايطالي ماركو فيريري *Marco Ferriri*، قد قال لي يوماً، حين قرأ الرواية، بأن الحوارات الموجودة في الرواية، هي حوارات من طبيعة سينمائية، لأنها مضبوطة على مستوى قياس الزمن. وإن هذا لأمر طبيعي. فحينما تتحاور شخصيتان من شخصيات الرواية فيما بينهما، مثلاً، وهما تقطعان المسافة الفاصلة بين مطعم الدير ورواقه، فإني لم أكن أكتب الحوار الدائر بينهما، إلا وأنا أستحضر ذهنياً، تلك الخطاطة الهندسية العامة للدير. ومن ثمة فإن هاتين الشخصيتين ما أن تصلا إلى الرواق، حتى تكفا عن الكلام.

ينبغي على المبدع أن يضع بعضَ الإكراهات نُصبَ عينيه، حتى يتسنّى له أن يكون قادراً على الخلق والإبداع، بكل حرية. ففي الشعر، يمكن أن تكون الرِّجْل *le pied* هي الإكراه، أو يمكن أن يكون البيت الشعري كذلك، أو الإيقاع الشعري، أو ما ظل المعاصرون يسمونه، اعتماداً على الأذن، بالنّفَس الشعري... أما بالنسبة للكتابة السردية

Twitter: @ketab_n

narrativité، فإن الإكراه يحدده العالمُ المتضمن في النص الإبداعي*le monde sous-jacent*، ولا علاقة لهذا الأمر بالاتجاه الواقعي في الأدب (حتى ولو كان هذا يفسّر، إلى أي حدّ الواقعية هي كذلك).

إن في مستطاعنا أن ننشئ عالماً يكون غير واقعي، بالمرة، حيث الحمير تحلق في الهواء، والأميرات يُبْعَثْن حياتٍ من جديد، بفعل قُبلة واحدة: إنما ينبغي أن يوجد هذا العالم، الذي هو عالم الممكن واللاواقعي بشكل خالص، وفق بنيات تنظيمية تكون محدّدة، منذ البداية (بحيث ينبغي أن نكون على بينة من أن عالمنا المتخيّل، هو ذلك العالم الذي تُبعث فيه الأميرة إما بقبلة الأمير وحدها فقط، أو بقبلة من الساحرة كذلك، مثلما وجب علينا أن نعلم إنْ كانت قبلة الأميرة تكفي لتحويل الضفادع وحدها، لتُصبح على هيئة أمراء آدميين، أم أن هذه القبلة الأميرية قد تؤثر أيضاً، على كائنات أخرى أبشع من الأولى، لنقلْ مثلاً إنها حيوانات: التاتو *les tatous*، فتصير هي الأخرى على هيئة أمراء(..).

لقد كان التاريخ كذلك، جزء من عملي الروائي. لذلك، قرأت وأعدت قراءة العديد من المصنفات التاريخية، التي تسجّل لنوازل ووقائع العصر الوسيط. وبفضل ذلك، تبين لي بأنه من

Twitter: @ketab_n

اللازم أن يتضمن عملي الروائي بعض الأشياء، التي لم تكن في البداية حتى لتثيرني: كالنزاعات الدينية التي ناصرت التزام الفقر، مثلما كان السيد المسيح، أو عمليات التحقيق والمتابعة القضائية، باسم مناهضة طائفة الفراتيسيل المارقة، التي خرجت عن الإجماع الكنسي الرسمي *les fraticelles* [1].

وسأعطي مثالاً عن ذلك الاشتغال المرتبط بدرس التاريخ: لماذا ترد في الرواية، الإشارة إلى بعض المارقين، الذين كانوا ينتمون للقرن الرابع عشر؟ بما أني قد جازفت بكتابة قصة، تجري أحداثها في العصر الوسيط، فقد كان على أحداثها أن تجري، من باب الأحرى والأولى، في القرن الثاني أو الثالث عشر، خاصة وأن درايتي بوقائع هاذين القرنين واسعة، أكثر

---

[1]- ترجمتُ لفظة *les fraticelles* بعبارة طائفة الفراتيسيل المارقة عن الإجماع الكنسي الرسمي، لغياب اللفظة التي قد تفي بذلك الغرض. والفراتيسيل *les fraticelles* هم طائفة دينية كانت في البداية فرانسيسكانية، إلا أنها خرجت هي والعديد من الفرق والطوائف عن الإجماع الكنسي الرسمي، بعدما تبين لها أن الكنيسة الرسمية قد غالت في مظاهر الترف والبذخ. قاومها البابا جان الثاني عشر بشدة، مدعياً أنها جماعة هرطوقيين، مارقين عن جادة الدين. ومن بين تلك الفرق والطوائف الدينية، التي أثارت نقاشات وردود فعل كبيرة من قبل الكنيسة الرسمية، نجد: *les cathares, les bogomiles, les vaudois,les joachimites,,,* (المترجم).

Twitter: @ketab_n

مما هي عليه فيما يتعلق بالقرن الرابع عشر. أجل، إن الأمر لكذلك، إلا أني كنت مع ذلك، في حاجة ماسة إلى شخصية محقق، منحدر إن أمكن ذلك، من انجلترا (وهو ما يفرضه الاستشهاد التناصي)، تكون له قدرة كبيرة على إبداء الملاحظة، ويحظى بملكة خاصة في تفسير وتأويل القرائن. وما كان لهذه الخصائص كلها أن توجد، إلا داخل الوسط الفرنسيسكاني *franciscain* [1]، وخلال الفترة التي تلت روجي بايكون *Roger Bacon* [2]. ثم بالإضافة إلى ذلك، نحن لا نعثر على نظرية متطورة للأدلة والعلامات، إلا لدى جماعة

---

[1]- الفرانسيسكان *Franciscains* أو نظام الاخوة المرتبين كنسياً في المراتب الدنيا *ordre des frères mineures*، هو تنظيم ديني كاثوليكي نشأ في إيطاليا بإيعاز وتحريض من فرانسوا داسيز (سنة 1210). ويحرص الفرانسيسكان لتميزهم على غيرهم، على ارتداء ثوب الرهبنة الرمادي، ويتمنطقون بحبل، وبغطاء للرأس قصير ومدور (المترجم).

[2]- روجي بايكون *Roger Bacon* (1214/ 1294)، رجل دين وعالم وفيلسوف انجليزي، يُلقب بالدكتور ميرابيليس *Doctor mirabilis* (= الدكتور الرائع أو الباهر). كان بايكون يدافع كثيراً عن اليقين الناجم عن المعرفة العلمية التجريبية. من أهم مقولاته: "لا يمكن لأي خطاب، أو منهج علمي، أن يقدّمَ اليقين المعرفي لمن دون برهان تجريبي، إن كل شيء لقائم على التجربة العلمية، أو التجربة الدينية" (المترجم).

Twitter: @ketab_n

الأوكاميين *occamistes*[1]. لقد كانت هذه النظرية بالأحرى موجودة، قبل هؤلاء، إلا أن وجودها ظل ناقصاً، بحيث إما أن تأويل الأدلة والعلامات، كان ذا نمط رمزي، وإما أنها قد كانت تنزع إلى قراءة الأفكار، والمعاني الكلية *universaux*[2]، انطلاقاً من العلامات والأدلة. ولم يتم الشروع في اعتماد هذه الأخيرة، للوصول إلى معرفة معينة بالأفراد، إلا مع روجيه بايكون أو غيوم أوكام *Occam*.

لذا، وجدتني مضطرا، إذن، إلى جعل القرن الرابع عشر الإطارَ التاريخي لقصتي، وهو ما ولّد لدي تضايقاً كبيراً،

---

[1]- جماعة الأوكاميين هم أتباع غيوم دو أوكام *Guillaume d'Occam* (1347/1285)، وهو رجل دين انجليزي شهير، عاش في العصر الوسيط، وكان يكنّى بالدكتور الذي "لا يُغلب *invincible*"، أو "الوقور الموجه". وهو منطقي، وفيلسوف، وثيولوجي من طائفة الفرانسيسكان، والرجل الألمعي في عصره، والذي يمثل أحسن تمثيل المدرسة السكولاستيكية الاسمانية *l'école scolastique nominaliste*. اشتبه في مذهبه، واتهم بالهرطقة من طرف السلطات الكنسية، لأن مذهبه يعيد النظر في العديد من المسلمات الدينية التقليدية. وأهم ما ينبغي أن نحتفظ به، هو أن فلسفة غيوم دو أوكام، هي فلسفة دينية تبشّر بالعلم الحديث، وبالعلم التجريبي بشكل خاص، الذي سينتشر في انجلترا في مرحلة النهضة (المترجم).

[2]- المقصود بالمعاني الكلية *universaux* الكليات، وهي المقولات الخمس: الجنس، والنوع، والفصل، والخاصة، والعرض العام (المترجم).

Twitter: @ketab_n

لأني ما كنت أشعر إزاء هذه اللحظة التاريخية بالضبط، إلا بالقليل من الارتياح والطمأنينة. ومن ثمة، قمتُ من جديد ببعض القراءات الخاصة، واكتشفت على إثرها، أن أي فرد من أفراد الطائفة الفرانسيسكانية، ولو كان انجليزيا، لا يستطيع أبداً أن يتجاهل تلك الجدل الشهير، الذي دار حول موضوعة فقر السيد المسيح *le débat sur la pauvreté*[1]، خاصة إذا كان هذا الفرانسيسكاني صديقاً، أو مريداً، أو عالماً ضليعاً بأعمال غيوم أوكام. (لقد قررتُ في البداية، أن يلعب أوكام نفسه دور المحقق، غير أني ما لبثت أن تراجعت عن ذلك، لأن جعل هذا الشخص الوقور محققاً، هو من زاوية نظر إنسانية، شيء يدعو للنفور!).

لكن، لماذا جرت جميع أحداث الرواية، في الفترة الأخيرة من شهر نوفمبر/تشرين الثاني، سنة 1327؟

---

[1]- الجدل حول فقر السيد المسيح *le débat sur la pauvreté*، هو إشارة إلى ذلك الصراع الفكري الذي احتدم أواره بين بعض الطوائف الدينية، والكنيسة الرسمية. فقد كانت هذه الطوائف، التي خرجت عن "الشرعية" البابوية، تشيع بين الناس أن السيد المسيح، وضداً على التوجه المفرط في البذخ والترف، الذي صارت عليه الكنيسة، ظل وعاش ومات فقيراً، هو والحواريين (المترجم).

Twitter: @ketab_n

لقد حدث ما حدث، في تلك الفترة الوجيزة من نوفمبر/تشرين الثاني، لأن ميشيل دو سيزين *Michel de Ciséne*[1] كان من المفترض تاريخياً، أن يكون متواجداً في مدينة أفينيون *Avignon*، خلال شهر ديسمبر/كانون الأول (وهذا ما يعني بالضبط، تأثيث العالم في رواية تتنسب لفصيلة الروايات التاريخية: إن بعض العناصر المؤثثة للعالم الروائي، توكَلُ لقرار ومشيئة الكاتب، كعدد درجات سلم من السلالم مثلاً، أما بعض العناصر الأخرى، مثل تنقل ميشيل دو سيزين مثلاً، فهي متوقفة على وقائع العالم الحقيقي، الذي يتقاطع أحياناً، في مثل هذا النمط الروائي، مع العالم الممكن، الذي ينشئه السرد).

والحال أن الوقت الذي وقع عليه الاختيار - شهر نوفمبر/تشرين الثاني - قد كان جدّ مبكر، بالنسبة لفصل الشتاء. بالفعل، كان الأمر كذلك، إلا أن ما حدا بي إلى اختيار ذلك الشهر بالذات، ليست هي واقعة تواجد ميشيل دو سيزين وحدها في أفينيون، وإنما دفعتني إلى ذلك أيضاً، رغبة

---

[1]- ميشيل دو سيزين *Michel de Ciséne* (1342/1270) رجل دين فرانسيسكاني، وعالم في الثيولوجيا. شارك في عهد البابا جان الثاني عشر، في السجال الديني الكبير في عصره، ودافع عن أطروحة فقر الكنيسة (المترجم).

Twitter: @ketab_n

عارمة في قتل أحد الخنازير. قد يسأل سائل: ولماذا قتل خنزير؟ أجيب: كي أستطيع بكل بساطة، أن أجمع دمه في جرة، وأدفن فيها ابتداء بالرأس، جثة قتيل. وربما أضاف البعض: ولماذا الحاجة إلى دم الخنزير، لدفن الجثة؟ عندها أقول: لأن النفير الثاني المتبئ بالقيامة، يقول... وما كان لي أن أغير شيئاً في نبوءة القيامة، لأنها كانت وما تزال جزء من العالم السابق عن الرواية. وما بقي أمامي إلا أن أجعل الدير، يقع على منطقة جبلية مرتفعة، حتى أضمن وجود الثلوج. ولولا حاجتي إلى ذلك، لكان أولى بي، أن تجري أحداث القصة، في أي سهل من السهول الايطالية، إما في بومبوزا *Pomposa* أو كونكس *Conques*.

إن العالم الذي ينشئه المبدع في البداية، هو الذي يشير عليه بالكيفية، التي على القصة أن تتقدم وفقها. لقد ظل الكل يسألني: لماذا تستدعي شخصية جورجيه *Jorge* إلى الأذهان، بسبب جرس الاسم بالذات، حضور شخصية بورخيص *Borges*، ولماذا بدا هذا الأخير شخصية غاية في الشر. غير أني حقيقة، لستُ أعرف مبرراً وجيهاً لذلك التوارد! كنت فقط أرغب في شخصية أعمى، تُناط بها مهمة حراسة المكتبة (وهو ما بدا لي فكرة سردية جيدة)، وإذا بالمكتبة وهي تُضاف إلى

Twitter: @ketab_n

شخصية الأعمى، لم تعد تحيل ذهنياً إلا على شخصية بورخيص بالذات، خاصة والسبب هو أن على المرء أن يوفي، بعض الدين أيضاً، لمدينيه.

فحين ربطت جورجيه بمدار المكتبة، لم أكن بعد أعرف بأنه هو القاتل. ويمكننا القول، إذا جاز ذلك طبعاً، بأنه ارتكب كل ما ارتكبه بمفرده، فقط الأن لشخصيته كل تلك الإحالات. ولا ينبغي لتفكيرنا أن يسرح بعيدا، ونحن نعتبر بأن الأمر يتعلق بموقف موسوم "بتوجه مثالي" في الكتابة، وهو ذلك التوجه الذي يقول بأن للشخصية حياة خاصة بها، وأنها تفرض على الكاتب أن يقع تحت تأثيرها المروّع، ومن ثمة يلزمه أن يجعلها تتحرك وتتفاعل داخل أجواء النص، وفق ما توحي به هي إليه، تحديداً (إن هذه الأكاذيب لا تصلح إلا لأن تكون موضوعاً إنشائياً، يُمتحن فيه تلامذة الباكالوريا!).

لا، ليس الأمر كذلك، أبدا. إن الحقيقة هي أن الشخصيات السردية تخضع لإكراه التحرك والتفاعل داخل فضائها، وفق قوانين العالم الذي تحيى داخله، وأن السارد ليس سوى سجين لتلك المنطلقات، التي حدّدها لنفسه، في البداية.

لقد أضحت المتاهة بالنسبة لي، أنا أيضاً، إحدى المغامرات الممتعة. إن كل المتاهات التي سبق لي أن تعرفت عليها -

Twitter: @ketab_n

خصوصاً وقد كانت بحوزتي دراسة ممتعة، كان سانتاركانجولي *Santarcangeli* قد أنجزها ـ كانت بمثابة المتاهات، التي تقع تحت سماء عارية. قد يمكن أن تكون التواءاتها معقدة للغاية، وملأى بالالتفافات والدورات، إلا أن سماءها تبقى مكشوفة.

أما أنا فقد كانت بي حاجة إلى متاهة، تكون بسقف مغلق (وهل هناك مَن رأى منكم، مكتبة بسقف مفتوح على سماء مكشوفة؟!)؛ لوإذا ما حدث ووجدت هناك مكتبة/متاهة، معقدة الالتفافات غاية التعقيد، ولها ممرات وقاعات داخلية عديدة، فإنها لن تكون بمنافذ كافية لمرور الهواء. والحال، أني كنت بالإضافة إلى ذلك، في أمس الحاجة إلى إيجاد تهوية جيدة، في المكتبة/المتاهة، بغية تأجيج نيران الحريق (قد كان من الواضح عندي غاية الوضوح، أن تأتي النيران على صرح المبنى كله، في نهاية الرواية، وذلك راجع لأسباب كوسمولوجية وتاريخية: فقد كانت الكاتدرائيات في العصر الوسيط، عادة ما تتعرض للحرائق المهولة، وكأنما هي أعواد القش. وعليه، فقد يغدو تخيلنا لقصة تجري أطوارها في العصر الوسيط، من غير ما إشارة لأي حريق،

Twitter: @ketab_n

شبيهاً بتخيلنا لفيلم عن الحرب في المحيط الهادي، من غير ما طائرة حربية تتعرض للقصف، فتسقط رأساً في مياه البحر).

لهذا السبب بالتحديد، ظللت لمدة شهرين أو ثلاثة أشهر، أشتغل على تخيل مكتبة/ متاهة، متطابقة مع معطيات العصر الوسيط، حتى إني اضطررت في الأخير، إلى أن أضيف إليها بعض الكوات، التي ينبغي للهواء أن يمرّ منها، وإلا ظلت التهوية غير كافية، على الدوام.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

مَن يتكلّم في العمل الروائي؟

كنت [وأنا أكتب]، أواجه عدّة مشاكل. فقد أردت خلق مكان مغلق، يكون بمثابة عالم خاص مسكون بسمات السجون والمعتقلات. ولكي يتسنّى لي إحكام غلقه بكيفية جيدة، كان يلزمني أن أدرج ضمن متاهاته المعتمة، ليس وحدات المكان وحسب، وإنما الوحدات التي تشير إلى الزمن أيضاً (مادامت وحدة الحدث لم تكن محسومة، ولم يُتيقّن منها بالشكل التام، وقتئذ). لذلك إذن، رأيتُ أن يكون هذا المكان [الحامل لسمات السجون والمعتقلات] ديراً بيندديكتياً، تشمله حياة مضبوطة بالمواقيت المنذورة للصلاة الكنسية اليومية[1] (ربما ظلت رواية ج. جويس: عوليس

---

[1]- التقويم اليومي للصلاة الكنسية *les heures canoniales* وهو تقويم خاص جداً، مرجعيته هي الصلاة الموزعة على أناء النهار والليل، وقد أوضحه أمبيرتو إيكو في تصديره لرواية: اسم الوردة، على الشكل التالي: *Matines* صلاة السحر (ما بين الثانية والنصف والثالثة صباحاً)؛ *Laudes* وقت التسابيح الصباحية (ما بين الخامسة والسادسة صباحاً)؛ *Prime* صلاة الساعة الأولى (السابعة والنصف صباحاً)؛ *Tierce* الجزء الثلاثي من الفرض الكنائسي (في الساعة التاسعة من الصباح)؛ *sexte* صلاة الظهر (منتصف النهار)؛ None

Twitter: @ketab_n

Ulysse، هي النموذج الذي استبدّ بي بشكل غير واع، لطبيعة بنائها الزمني الدقيق، وهي توزع الأحداث على ساعات اليوم؛ وربما كانت كذلك رواية توماس مان: الجبل السحري *La Montagne magique*، هي ذلك النموذج اللاواعي الآخر، الذي فعل فعله فيّ، بسبب كونها قد اختارت موقعاً جبلياً صخرياً منذوراً لمرضى السلّ، كي تجري فيه حوارات الشخوص).

لقد وضعتني حوارات الشخوص في مطبّ كبير، لم أخرج منه إلا وأنا أكتب. إن هنالك لموضوعة، نادراً ما أكبّتْ عليها نظريات السردية بالدرس والبحث الضافيين، ويتعلّقُ الأمر بما يُسمى الصيغ المعينة *Trun ancillaries*، بمعنى تلك الحِليات والحيل، التي يلجأ إليها السارد، في عملية توزيع الحوار على مختلف الشخوص. لنَرَ الآن، ما هي طبيعة الاختلافات الموجودة، بين الحوارات الخمسة التالية:

1) ـ كيف حالك؟

ـ لا بأس، وأنت؟

2) ـ كيف حالك؟ قال جان.

صلاة ما بعد الظهر (ما بين الثالثة والرابعة بعد الزوال)؛ *vêpres* صلاة العصر (في الرابعة والنصف مساء)؛ *complies* صلاة المغرب (الساعة السادسة إلى غاية السابعة)؛ المترجم.

Twitter: @ketab_n

ـ لا بأس، وأنت؟ ردّ بيير.

3) ـ كيف هو ـ سأل جان ـ حالك؟

وفي الحال، ردّ عليه بيير قائلاً:

ـ لا بأس، وأنت؟

4) كيف حالك؟ بادر جان بالسؤال.

فأسرع بيير يضحك ببلاهة، وهو يردّ:

ـ لا بأس، وأنت؟.

5) قال جان: كيف حالك؟

فردّ عليه بيير بصوت محايد:

ـ لا بأس.

ثم أردف قائلاً، وقد ارتسمت على شفتيه ابتسامة غير مفهومة:

ـ وأنت؟

باستثناء الحالتين الأولى والثانية، فإننا نلاحظ على بقية الحالات الأخرى، وجود ما يُعرَف عادة في درس تحليل الخطاب، "بعناصر المحفل التلفظي *instance de l'énonciation*"، حيث يتدخل الكاتب مضيفاً تعليقاته الشخصية، بغية الإحالة على ذلك المعنى، الذي يمكن أن يحمله الحوار الدائر بين الشخصيتين. لكن هل يغيب حقاً،

Twitter: @ketab_n

مثل هذا القصد في الحالتين الحواريتين الأولى والثانية، اللتين تبدوان خاليتين من كل إضافة؟ وما هو موقف القارئ من ذلك، يا ترى؟ وهل هو يشعر بنصيب من الحرية أكبر في الحالتين الحواريتين اللتين تبدوان محايدتين، حدّ البرود العاطفي؟ ثم ألا يمكنه أن يشحن الحوارين أعلاه، وفق مشيئته وهواه، بشحنة عاطفية خاصة (لنفكرْ في ذلك الحياد الظاهر، الذي تتصف به الحوارات عند همنغواي *Hemingway*)؟ أم أن القارئ على عكس ذلك، لا ينعم بالقسط الأوفر من الحرية، إلا في الحالات الحوارية الأخرى، لأنه يعرف على الأقل، بأي حيلة من الحيل الكتابية، يتصرف الكاتب معه؟

إنه لمشكلٌ أسلوبي، وأيديولوجي، و"شعري" كذلك، بالقَدْر نفسه الذي يمكن أن يطرحه مشكل الوزن، أو مشكل القافية، أو مشكل دمج جِناس من الجِناسات، في قلب قصيدة. إن الأمر ليتعلق بمسألة إيجاد الكيفية الخاصة، التي يتسنّى بها للكاتب خلق التماسك المطلوب، في سدى النص كله. وقد استطعت، ربما، أن أتغلّب على بعض هذه المشاكل، بحكم أن جميع الحوارات الواردة في الرواية، كان أدسو هو

Twitter: @ketab_n

المتحكم فيها؛ لذا كان حرياً به، بكيفية بديهية، أن يفرض وجهة نظره الخاصة، على مسار السرد ككل.

يُضاف إلى ما سبق، أن الحوار الروائي قد وضعني في مواجهة مع مأزق آخر، له طبيعة مختلفة عن المأزق السالف، وهو ما يمكن تلخيصه في السؤال التالي: إلى أي حدّ، كان بمقدور الحوار الروائي أن ينتمي قلباً وقالباً، إلى العصر الوسيط؟ وسأوضح هذا السؤال بصيغة أخرى، فأقول: إني لأدركت، بينما كنتُ منكباً على الكتابة، بأن مؤلفي الروائي - بغنائياته الفردية الطويلة *récitatifs*، ومقاطعه الإنشادية الوافرة *arias* - قد صار يتخذ شيئاً فشيئاً، بنية ميلودرامية ذات سمة غنائية بحتة. فالمقاطع الغنائية (التي تصف بوابة الدير الضخمة، مثلاً)، تستجيب لتعاليم البلاغة القروسطية، ولا يمكن أن نعدم في هذا الصدد أبداً، بعض النماذج المشابهة لها. لكن ماذا عن الحوارات، بالتحديد؟

في وقت من الأوقات، كنت أخشى أن تغدو حواراتي مجرد نسخة من حوارات أغاتا كريستي، خاصة حينما كانت المقاطع الغنائية تؤدّى إما بلسان سوجر *Soger*، أو سان بيرنار *Saint Bernard*. لذلك، أعدْتُ قراءة روايات العصر الوسيط، وأقصد بها ذات المنحى الملحمي الفروسي، فتبيّن لي

Twitter: @ketab_n

بعد ذلك، أني ظللت ـ على الرغم من بعض التجاوزات، التي وقعت فيها ـ أحترم ذلك الاستعمال السردي والشعري، الذي شاع في العصر الوسيط. غير أن هذه المشكلة بقيت تتكّد علي طويلاً، ومن ثمة أقرّ أني لست متأكداً تماماً، من أني وجدتُ الحلول اللازمة، لهذه التغييرات الطارئة على مستوى السّجل اللغوي والأسلوبي للرواية، والأمر يتعلق هنا بتلك التنويعات الموزعة بين المقطع الغنائي، والنشيد الاحتفالي.

إلى جانب ذلك، هنالك مشكل آخر يتعلق بمسألة تداخل الأصوات السردية فيما بينها، أو ما يُسمّى بالمحافل السردية. لقد كنت أعلم بأني أستعمل، (وأنا) منهمك في قصّ الحكاية الروائية، كلماتٍ وألفاظاً ليست لي، بقدر ما هي لسارد آخر، خاصة بعد أنْ أشرتُ في التصدير الروائي، إلى أن كلمات هذا السارد [لم تبق على حالتها الأصلية، وإنما] خضعت لعمليات تنقيح وتهذيب، على الأقل ضمن محفلين سرديين آخرين، هما محفل مابيون *Mabillon* السردي، ومحفل الراهب فالي *Vallet*؛ وبمقدورنا بالطبع، أن نفترض بأن هاذين الأخيرين قد اشتغلا، مثلما يشتغل المحققون، على نص لم يتعرض لأدنى تلاعب (لكن، مَن سيصدق هذا الأمر، يا ترى؟!).

Twitter: @ketab_n

غير أن المشكل مع ذلك، ظل قائماً ضمن نطاق محفل أدسو السردي نفسه، حيث يُقدّم هذا الأخير قصته بضمير المتكلم المفرد. إن أدسو يروي ، بعد أن صار في سنّ الثمانين، ما سبق أن عاشه، وهو ابن الثامنة عشر. وعليه، يجدر بنا أن نتساءل: مَن يا ترى، يتكلم حقاً في الرواية؟ هل هو أدسو الشاب ذو الثامنة عشر حولاً، أم أدسو الشيخ الثمانيني؟ إنه لمن البديهي، ولمن الأمر المرغوب فيه أيضاً، أن يكون كل من أدسو الشاب، وأدسو الشيخ راوياً للحكاية. فقد كانت اللعبة السردية تنصّ على أن يُوضع أدسو الشيخ في الواجهة، باستمرار، ليروي ما علق في ذاكرته، بخصوص ما رآه أو سمعه، حين كان شاباً صغيراً. وكان نموذجي في مثل هذه الكتابة، هو سيرينوس دو بيتبلوم *Serenus Zeitblom*، سارد رواية توماس مان: الدكتور فوستيس (إلاّ أني لم أذهب إلى حدّ إعادة قراءة الكتاب، وإنما اكتفيت منه بما علق بذهني).

ولكم سحرتني هذه اللعبة التلفظية المزدوجة، وأمتعتني بشكل كبير. ذلك أني كنتُ، بالإضافة إلى ما ذُكِر، وأنا أضاعف شخصية السارد أدسو، أقوم مرة أخرى ـ كي أعود لما سبق لي أن قلته بخصوص

Twitter: @ketab_n

مسألة القناع ـ بمضاعفة سلسلة الفواصل والشاشات المثبتة بيني أنا، باعتباري شخصية سيرية *personnage biographique*، أو كاتباً أنيط به دور الكتابة والسرد، وبين الشخصيات الروائية التي يُروى عنها، بما في ذلك الصوت السردي نفسه. لقد شعرتُ على الدوام، بأني محمي أكثر، وبأن هذه التجربة التي صرت أخوضها، ما تفتأ تذكرني (ولكم أرغب في أن أقول إنها تذكرني بكيفية حسية، بالبداهة التي نتصور بها قطعة من حلوى المادلين، تُغمس في مستحلب الزيزفون)، ببعض أطوار اللعب الطفولي، التي قضّيناها تحت الأردية والملاءات، خاصة منها تلك اللحظات، التي كنت فيها أشعر وكأني راكب متن غواصة، ومن داخلها أبث بعض الإرساليات إلى أختي، التي كانت هي الأخرى، مغلفة بأردية سرير آخر، وقد انفصلنا نحن الاثنين، بفعل ذلك، عن بقية العالم الخارجي، وأمسيْنا حرّين معاً، في الانخراط ضمن جولات طويلة، بأعماق بحار صامتة.

بالنسبة لي، ظلت شخصية أدسو، في غاية من الأهمية. ذلك أني منذ البدء، ظللت مسكوناً برغبة عارمة، في سرد جميع تفاصيل الحكاية (بجُماع أسرارها، وبأحداثها السياسية والدينية، وبغموضها المتنوع))، بواسطة صوت سردي

Twitter: @ketab_n

عابر لمسار الأحداث، يُدوّن جميع المعطيات بكيفية مخلصة، التدوين الفوتوغرافي المعهود في شخصية اليافعين، دون استيعاب حقيقي لما يجري حوله (وهو ذلك الصوت السردي الذي سوف لن يصل إلى استيعاب ما ظل يجري حوله، الاستيعاب الصحيح والتام، حتى وقد بلغ سنّ الشيخوخة، وحتى حين سيختار مسلك الفناء في الله، الذي لم يكن هو نفس ذلك الفناء، الذي تعلّمه من شيخه [غيوم]).

أنْ تجعلَ كل الأشياء تُفهَم، فقط، من خلال كلمات تدوّنها شخصية لا تستوعب أي شيء لمما حدث، ويحدث حولها!، لهو أحدُ مظاهر الرواية، التي وأنا أتابع ما كُتب حولها من نقد، توصلت إلى الاقتناع بأنه مظهر لم يثر غير النزر القليل جداً، من مشاعر القراء المثقفين (لا أحد منهم، تقريباً، أشار إلى ذلك). غير أني لأتساءل ما إذا كان هذا المظهر، بالضبط، هو الذي تحكّم في مقروئية الرواية، من طرف جمهور القراء غير المثقفين. فقد تماهى هؤلاء مع براءة السارد غاية التماهي، وظلوا يشعرون بتبرئة ذممهم، من أي تبعة مهما كانت، حين تجاوزهم فهم كل ما يجري، في الرواية. [ولم يتوقف الأمر عند ذلك الحد وحده، وإنما] رددتهم إلى قوقعة ذواتهم، ليعيشوا حالات الاضطراب والهياج، وهم

Twitter: @ketab_n

يتواجهون مع موضوعة الجنس، ويواجهون بعض اللغات غير المفهومة، وبعض المشاكل الفكرية، وألغاز الحياة السياسية... إن ذلك لمن الأمور، التي صرت الآن، بعد أن وقع ما وقع، أفهمها وأدركها بوضوح، والحال أني كنت ربما، قد أسقطتُ على شخصية أدسو، وقت الكتابة، لفيفاً من تلك الاضطرابات والتحيّرات الذهنية والفكرية، التي بلبلت ذهني في سن المراهقة، خاصة ما تعلق منها باختلاجات الهوى والحب (مع الضمانة الدائمة مع ذلك، التي توفرها إمكانية تصرف المرء في اختلاجات هواه، عن طريق توظيف شخصية توسّطية مسخّرة لذلك: إن أدسو لا يحس بآلام الحب بالفعل، إلا عبر الكلمات التي استخدمها فقهاء الكنيسة، للحديث عن معاناة الهوى والحب). إن الفن لهو انفلات، وخروج عن دائرة العواطف الشخصية الخاصة، وقد علّمني ذلك، كل من جيمس جويس وت. س. إليوت.

كان الصراع الذي خُضتُه ضد العواطف، معركة صعبة ومريرة. فقد كتبتُ ضمن ما كتبته، خطبةَ صلاةٍ بديعة للغاية، حدثتْ نموذج ما هو موجود في كتاب ألان دو ليل *Alain*

Twitter: @ketab_n

Eloge de la *de Lille*[1]، الموسوم بعنوان: مديح الطبيعة *nature*، وفكّرتُ في أن تجري على لسان غيوم، في لحظة من لحظات تأثره وانفعاله. غير أني سرعان ما أدركت، فيما بعد، بأننا قد نكشف بذلك عن تأثر مبالغ فيه، نحن الاثنين: أنا ككاتب، وهو كشخصية روائية. فما كان ينبغي لي، أنا ككاتب، أن أظهر على ذلك المنوال أبداً، لأسباب ذات صلة بالنظرية الشعرية. أما هو كشخصية روائية، فما كان ينبغي له ذلك، لأنه ببساطة ليس في مستطاعه ذلك، ما دام قد جُبِل من عجين آخر، وما دامت انفعالاته كلها من طبيعة ذهنية بحتة، أو عادة ما كانت تخضع لسيطرة تحفظاته. وبناء على ذلك، حذفت هذه الصفحة، إذن. غير أن إحدى الصديقات، قالت لي بعد أن قرأت الرواية: "إن اعتراضي الوحيد على النص، هو أن شخصية غيوم لم تتحرك أبداً، ولم تهزها في لحظة من اللحظات، أية عاطفة من عواطف الرحمة". وحين أخبرت أحد الأصدقاء بهذا الاعتراض، قال: "إن هذا لجيد، وهو أسلوبه في التعبير العاطفي *piétas*".

ربما كان الأمر كذلك. ألا فيكن ما يكون، آمين.

---

[1]- ألان دو ليل *Alain de Lille* (1202/1128)، ثيولوجي فرنسي، عُرف كذلك كشاعر في عصره (المترجم).

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

التعريض

إن شخصية أدسو قد أفادتني كذلك، في إيجاد حل لمعضلة أخرى. فقد كان من الممكن أن أدرج قصتي، ضمن دائرة العصر الوسيط، حيث الكل يكون على بيّنة مما يُقال. فلو قالت إحدى الشخصيات الروائية، مثلاً، في حكاية معاصرة: إن حظيرة الفاتيكان قد لا تصادق على طلاقها، فإنه من غير المجدي أن نفسّر ما هو الفاتيكان، بالنسبة للقارئ، ولماذا قد لا يصادق، على الطلاق. غير أن الأمور لا تسير على هذا المنوال، في الرواية التاريخية. إنّا لنحكي في هذه الأخيرة، لكي ننوّر القراء المعاصرين أيضاً، بما سبق وحدث في الماضي، ولكي نقول ضمن أي اتجاه من الاتجاهات، تكتسي هذه الأحداث البعيدة تاريخياً، أهميتها الراهنة.

إننا لنغامر حينئذ، بالوقوع في ما يُسمّى بالنزعة "السَّلغارية *salgarisme*". فما أن تهرب شخصيات إيميليو

Twitter: @ketab_n

سلغاري *Salgari*[1] إلى الغابة، مطاردة من أعداء معينين، فتتعثر بجذر من شجرة الباوباب *baobab*، حتى يجدها السارد فرصة سانحة، كي يوقف اطراد سير الحدث، ويلقي علينا درساً من دروس علم النبات، في موضوع شجر الباوباب. والآن، غدا ذلك لازمة ثابتة في الكتابة، ومستحبة جداً مثلما هي مستحبة رذائل إحدى الشخصيات، التي نكون قد أحببناها؛ إلا أن الأمر مع ذلك، يقتضي تجنب هذه النزعة.

لقد ملأت مائة صفحة، في أفق الانفلات من عثرة هذا الحاجز، غير أني لا أذكر أبداً، كيف تسنّى لي حلّ هذه المعضلة. إنني لم أدرك ذلك، إلا بعدما مضى على كتابة الرواية سنتان، وبالضبط حينما حاولت أن أشرح لنفسي، لماذا قرئ الكتاب أيضاً، من طرف القراء الذين لا يستطيعون بالتأكيد، قبول الكتب "العالمة" جداً. إن أسلوب أدسو السردي، قد بُني وفق هذه الصورة البلاغية، التي نسميها بظاهرة التعريض *prétérition*. لوللتقرّب من هذه الظاهرة

---

[1]- إيميليو سلغاري *Emilio Salgari* (1911/1862)، كاتب إيطالي له العديد من الروايات، التي تشتغل على موضوعات المغامرة، التي اقتبست كأعمال تلفزيونية، منها: قراصنة ماليزيا، أسرار الغابة السوداء... الخ (المترجم).

Twitter: @ketab_n

البلاغية، نوردا هذا المثل الذائع الصيت، وهو مأخوذ من أحد مؤلفات جاك بينين بوسييه Bossuet[1]: "كان بمقوري أن أجعلكم تلاحظون بأنها كانت على اطلاع جيد جداً، بروعة التآليف الفكرية... إلا أني عدلت عن ذلك، إذ لماذا ينبغي علي أن أتوسع في القول؟!". [إن ظاهرة التعريض البلاغية، لتشتغل وفق الخطة التالية]: ما أن تتم الإشارة في مدرج من مدارج الكلام، إلى عدم الرغبة في التصدي للحديث عن شيء، يحيط به الكل إحاطة معرفية جيدة، حتى يقع الحديث عنه مع ذلك، بطريقة مخاتلة. إنها تقريباً الطريقة التي اعتمدها أدسو، في التلميح لبعض الشخوص والأحداث، التي تُعدّ معروفة لدى الجميع، ومع ذلك ما فتئ أن تحدث عنها.

أما فيما يخص هذه الشخوص والأحداث، التي قد لا يقوى قارئ أدسو - الألماني الذي ينتمي مثلاً، إلى مرحلة نهاية القرن - على إدراكها وفهماها، فإن أدسو لا يحس مع ذلك، بأي تردّد ولا تحفظ في التحدث عنها، بل وحتى في القيام بذلك، وفق نبرة تعليمية، لأن أسلوب المؤرخ القروسطي كان على ذلك المنوال بالضبط، بل ولشدّ ما كان هذا المؤرخ، يرغب في أن

---

[1]- جاك بينين بوسييه *Jacque-Bégnine Bossuet* (1704/1627)، رجل دين وكاتب فرنسي (المترجم).

Twitter: @ketab_n

يُدرج بعض المقولات الموسوعية، كلما وسم شيئاً باسم من الأسماء، ضمن ما كان منكباً على كتابته.

لقد قالت لي إحدى الصديقات (ليست نفس الصديقة، المومأ إليها أعلاه)، بعد أن قرأت المخطوطة الروائية، بأنها صُدمت بكون نبرة المحكي السردية، وليست نبرة الرواية، هي أشبه بنبرة إحدى مقالات صحيفة الإسبريسو *Espresso*، وكانت هذه بالضبط كلماتها، إنْ لم تخن الذاكرة. في البداية الأمر، تلقيتُ تعليقها بنَوع من الاستياء، ثم ما لبثت أن استوعبت ما كان قد عرض لها، لكن من دون أن أعترف لها بأن الأمر كان كذلك.

إن مؤرخي تلك العصور السالفة، ظلوا يحكون بهذه الطريقة [= التعريض]، وإذا ما كنا نتحدث اليوم، عن المتابعة الصحفية كثيراً، فلأننا كثيراً ما صرنا بعدئذ، نتعاطاها في الكتابة.

Twitter: @ketab_n

النّفَس

بالإضافة إلى ما سلف، ظل يكمن هنالك سبب آخر، وراء كتابة تلك المقاطع التعليمية الطويلة. فبعد أن قرأ أصدقائي في دار النشر، مخطوطة الرواية، اقترحوا علي أن أعمد إلى اختزال تلك الصفحات المائة، التي بدت لهم شاغلة للقراء، ومتعبة لهم، بشكل مفرط. غير أني ، ومن دون أي تردّد، رفضت. لقد كنت مقتنعاً بفكرة مؤداها، أن على الزائر الذي يودّ الدخول إلى الدير، والمكوث بين أرجائه سبعة أيام متتالية، أن يقبل بإيقاع الحياة السائد داخل الدير. وإذا لم يتمكن من قبول ذلك، فإنه لن يفلح أبداً، في قراءة الكتاب كله. إن للصفحات المائة الأولى من الرواية، إذن، وظيفة مزدوجة: دمج القارئ وإن بكيفية مرهقة، وتهيئه شيئاً فشيئاً للدخول ضمن أجواء الرواية. وسوف لن يغير هذا شيئاً، بالنسبة لقارئ لا يرغب في اللحاق بذلك الدمج والتهيء؛ ألا فليبق مستريحاً، جنب التلة!

إن الدخول إلى عالم أي رواية، هو أشبه بجولة للتنزه في الجبل، بحيث يقتضي ذلك، اختيارَ نَفَس معين أثناء المشي،

Twitter: @ketab_n

والتقدم بخطوات موتورة، وإلا توقف المرء فوراً، عن مواصلة التجوال. إن ذلك بالفعل، هو ما يحدث في القصيدة الشعرية. ولكم هي غير محتملة، يا ربّي، تلك القصائد التي يتولى بعض الممثلين أمر إنشادها، بغية "تجسيدها" على الركح، وهم لا يقيمون أي اعتبار لوزن البيت الشعري، وإنما يعاظلون في الإنشاد، وكأنما هم يقرؤون صُحُفاً نثرية، آخذين في اعتبارهم المضمون وحسب، وليس الإيقاع. إن على المرء، إن هو رغب في إنشاد قصيدة ذات الأحد عشر مقطعاً *hendécasyllabes*، وذات المقاطع الثلاثية *tercets*، أن يُمسك بزمام الإيقاع المتناغم، الذي ظل الشاعر يسعى إلى تحقيقه. إنه لمن الأجدى بالمرء، أن يتلو أشعار دانتي *Dante*، وكأنما هي ليست سوى مجرد قوافٍ لعدّايات طفولتنا *rimes des comptines de notre enfance*، لأن ذلك أفضل له من أن يهرول، بأي ثمن مهما كان، خلف المعنى، بغية إبرازه.

إن النَّفَس في الكتابة السردية، لا يُعهد به إلى جمل بعينها، وإنما إلى بعض المقاطع الجُملية الكبرى الأكثر رحابة واتساعاً *des macropropositions plus amples*، والى بعض التقطيعات *scansions* المرتبطة بطبيعة الحدث. إن هناك روايات تتنفس مثلما تتنفّس الغزالة، وهناك أخرى تتنفس مثلما

Twitter: @ketab_n

يفعل الحوت الكبير، أو الفيل. فالتناغم الروائي لا يكمن في طول النّفس، وإنما في انتظامه واطراده: وإذا حدث في لحظة معينة، أن انقطع النّفس مثلاً، وانتهى فصل من الفصول (أو متوالية سردية)، قبل نهاية عملية التنفس الكاملة، فإن هذا قد يلعب دوراً وخيماً جداً، على مستوى اقتصاديات المحكي ككل، بحيث إن وضع علامة الوقف، هو ضرب من الانقلاب الفجائي في نظام المحكي. هذا على الأقل، ما يصنعه الكُتاب الكبار: فعبارة "أجابت عديمة الحظ" ـ التي تليها نقطة، ويعود بعدها الكاتب إلى السطر ـ ليس لها نفس الإيقاع، الذي قد نجده في عبارة: "الوداع، أيتها الوعود"، لكن حين يحدث هذا، فكأنما سماء لومباردي *Lombardie* الجميلة، تمتلئ بالدم.

إن الرواية العظيمة لهي الرواية، التي يكون كاتبها على علم دائماً، باللحظات التي ينبغي عليه فيها أن يرفع من درجة السرعة، واللحظات التي عليه فيها أن يتوقف، وكيف يضبط معدل الكبح أو السرعة المرتفعة، ضمن إطار الإيقاع الأساسي العام، الذي يظل ثابتاً.

ففي الموسيقى، يمكن للمرء أن "يعزف بإيقاع حر *jouer rubato*"، لكن مع تجنب الإسراف فيه، وإلا أفضى به ذلك

Twitter: @ketab_n

إلى حالة هؤلاء العازفين الأردياء، الذين يعتقدون بأن ما على الواحد منهم، إذا أراد أن يعزف لحناً من ألحان شوبان *Chopin*، إلا أن يرفع من نسبة "الإيقاع الحر".

إني لا أخوض هنا في الحديث عن الكيفية، التي تسنّى لي بفضلها حلّ تلك المشاكل، التي عرضت لي أثناء الكتابة، وإنما أنا أتكلم عن الكيفية، التي عرّضتُ بها نفسي لهذه المشاكل. وإذا ما قلت بأن ذلك، قد حدث بكيفية واعية، فإنني في هذه الحالة، أكون قد افتريت على نفسي كذباً. إن هناك حسّاً للتأليف الموسيقي، يفكر من تلقاء نفسه، من خلال إيقاع الأصابع، وهي تنقر على ملمس الحروف، في الآلة الكاتبة.

وأودّ الآن، أن أضرب مثلاً عن هذه الفكرة المسماة بقص الحكايات: إنها التفكير بواسطة أصابع اليدين. من البديهي، أن مشهد المضاجعة، الذي جرى في المطبخ[1]، هو مشهد كان قد تأسّس على قاعدة بعض المقولات والإستشهادات، التي استمدّت من النصوص الدينية، ومن نشيد الأناشيد الذي كتبه كل من سان بيرنار *saint Bernard* وجان دو فيكامب

---

[1]- يقع هذا المشهد بين الصفحة 248 والصفحة 257 من الرواية، بالترجمة الفرنسية (المترجم).

Twitter: @ketab_n

Jean de Fécamp، مروراً بما كتبته القديسة هيلدوغار دو بينجان *Hildegarde de Bingen*. ومَن لم يكن متمرساً بنصوص التصوف القروسطية، وكان له على الأقل، مقدارُ قابلية ضئيل للتمييز السمعي، سيكون قد لاحظ ذلك. إلا أني قد أعجز عن الجواب حتماً، كلما سألني سائل الآن، عمَن يكون صاحب هذه المقولة، أو تلك، وأين ينتهي هذا الاستشهاد، ليبدأ الآخر، في كامل الفصل المذكور.

لقد كانت بحوزتي، بالفعل، عشرات الجذاذات التي ضمّنتها كافة النصوص اللازمة، وكانت بحوزتي أحياناً صفحات بكاملها، من كتاب بعينه، وكذا بعض النصوص المستنسخة، أكثر بكثير مما استفدت منه فيما بعد، في كتابة هذا الفصل. غير أني في الوقت الذي كتبتُ فيه ذلك المشهد المذكور، كنتُ قد أنجزت ذلك، بدفعة واحدة مني (وما صقلت ذلك إلا في وقت لاحق، حين طليته بطلاء من الرتوش اللمّاع، كي تتجانس بعض فواصله).

كنت إذن، منكباً على الكتابة، بينما كافة النصوص الداعمة ترابض بجانبي، فكنت مرة القي نظرة على هذا النص، ومرة أخرى على النص الآخر، ولا أكف عن نسخ مقطع من هنا، لربطه حالاً بمقطع آخر هناك. والحصيلة أنه

Twitter: @ketab_n

الفصل الروائي الذي انتهيت من كتابته بسرعة وجيزة، في المرحلة الأولى من الانجاز. وفيما بعد، أدركت أني بينما كنت منهمكاً في الكتابة، أحاول متابعة إيقاع المضاجعة، عن طريق الأصابع بالضبط، ومن ثمة، ما كان علي أن أتوقف، ولا أن أقطع اتصال الإيقاع، كي أختار أحسن مقولة استشهادية ممكنة. إن ما حدا بالمقولات والنصوص، التي أدمجتها في الفصل، لحظتئذ، إلى أن تكون قويمة وسليمة وفي محلها، هو ذلك الإيقاع المعتمد في عملية دمجها، وإلحاقها بقريناتها في الفصل، بحيث كنت أكتفي بنظرة حانية مني، لأزيح النصوص التي من المتوقع أن تكسر إيقاع الأصابع، وهي تشتغل. أنا لا أستطيع أن أقول بأن صياغة الحدث كتابة، قد دام أكثر مما استغرقه الحدث نفسه (حتى ولو أمكن لنا أن نتصور مضاجعات، قد تأخذ من الوقت، مدة أطول)، غير أني حاولت أن أقوم ما أمكنني ذلك، بعملية الاختزال التي استهدفت تقليص الهوة الممكنة، بين زمن المضاجعة وزمن الكتابة. ولست أقصد الكتابة بمعناها البارثي *barthesien* [نسبة إلى رولان بارث]، وإنما بمعنى الرقن وحسب، على آلة الكتابة، خاصة وأني أتحدث عن الكتابة، كفعل مادي وفيزيائي. وأتحدث كذلك وبالمثل، عن إيقاعات

Twitter: @ketab_n

الجسد، بحيث لا أعني بها اختلاج المشاعر. إن الشعور سبق وأن وُجد منذ البداية، باعتباره خضع لعمليات التنخيل والتهذيب، وذلك ضمن القرار الذي اتخذته، كي أجمع بين النشوة الصوفية ونشوة الجماع، في تلك اللحظة التي قرأت فيها، واخترت النصوص، التي ينبغي اعتمادها في الكتابة. أما بعد هذه اللحظة، فلا مجال عندي أبداً، لإظهار أية عاطفة مهما كان نوعها؛ فقد كان أدسو هو مَن يمارس الجنس، لا أنا. وما كان ينبغي لي أنا، بعدئذ، إلا أن أعكف على ترجمة مشاعر أدسو، ضمن لعبة تجمع عناصرها، بين حركة العينين، وأصابع اليدين، وكأنما قرّ قراري على قص حكاية المضاجعة، بالنقر على الطبل.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

بناء القارئ

[لفائدة مَن وقع كل هذا الاشتغال الخاص على] الإيقاع، وعلى النَّفَس، وعلى عملية الدمج المرهقة *pénitence*، [خاصة في الصفحات المائة الأولى، من الرواية]؟!... لمَن كل هذا، بالضبط؟ أهو من أجلي، أنا؟ بالتأكيد، لا. وإنما المقصود من وراء كل ذلك، هو القارئ. [إن الكاتب ليشتغل تماماً]، مثلما يرسم ويصبغ الفنان التشكيلي، مستحضراً في ذهنه، مَن سيشاهد لوحته الفنية. إذ ما أن يشرع الفنان في إنجاز عمله، حتى يتراجع بخطوتين، أو بثلاث خطوات إلى الوراء، وينهمك في دراسة أثر لما أنجزه، على المشاهد المحتمل: إنك لتراه ينظر إلى لوحته، مثلما ينبغي أن ينظر إليها المشاهد الحقيقي، ضمن شروط إضاءة ملائمة، حين يستحسنها، وهي ملصقة بالجدار.

حينما توضع للمؤلِّف الأدبي نقطة النهاية، يتأسس على خلفية ذلك، حوار يجمع بين النص وقرائه (بينما الكاتب يُقصى). أما أثناء مرحلة إنشاء العمل الأدبي، فيكون الحوار من طبيعة مزدوجة: هو حوار بين هذا النص وسائر النصوص الأخرى، التي كُتبت قبله (لا نؤلِّف الكتبَ إلا على خلفية

Twitter: @ketab_n

كتب أخرى، وحواليها)، وحوار آخر يجمع بين الكاتب من جهة، وبين قارئه النموذجي، من جهة أخرى. وقد سبق لي، في مجموعة من المؤلفات النقدية، أن نظّرت لهذه المسألة (وعلي أن أشير في هذا السياق، بأني لستُ مَن ابتدع هذه الفكرة)، من بينها على سبيل المثال، كتابي الموسوم بعنوان: القارئ الضمني في النص *Lector in fabula*، أو الكتاب الذي سبق هذا، وهو الذي يحمل عنون: المؤلّف المفتوح *L'œuvre ouverte*.

من الممكن أن يعكف الكاتب على التأليف، وهو يفكر في جمهور أولي معين، مثلما فعل مؤسسو الرواية الحديثة، أمثال: ريتشاردسون *Richardson*، وفيلدينغ *Fielding*، ودوفوي *Defoe*، الذين ظلوا يكتبون لجمهور خاص، يتكون من التجار ونسائهم؛ إلا أن هؤلاء ليسوا وحدهم، فجيمس جويس كذلك، كتب هو الآخر لجمهور من طبيعة خاصة، لأنه ما انفك يفكر في قارئ مثالي، مصاب بلوثة أرق مطبقة. وسواء أكنّا نعتقد أننا نكتب لجمهور موجود ها هنا، أمام باب البيت، ومستعد للدفع مقابل ما نكتبه، أو نوَيْنا على العكس من ذلك، الكتابة لقارئ سيأتي حينه في المستقبل، فإن فعل الكتابة في الحالتين معاً، هو فعل بناء، يبني من خلاله النص قارئه النموذجي الخاص.

Twitter: @ketab_n

ماذا يعني أن نفكر في قارئ، يكون قادراً على الصبر، وتحمل العقبة الكأداء الدمجية، التي تشكلها المائة صفحة الأولى، من رواية *اسم الوردة*، مثلاً؟ إن هذا يعني بالضبط، أن نكتب مائة صفحة بهدف بناء قارئ، يتميز بخاصية التلاؤم مع ما سوف يأتي، من صفحات أخرى.

وهل يوجد هناك كاتب، لا يكتب إلا لفائدة الأجيال القادمة وحدها؟ لا، مثل هذا الكاتب لا وجود له في الواقع، حتى وإن أثبت هو ذلك بعظمة لسانه، وسبب عدم وجوده أنه ما دام ليس هو نوسترداموس *Nostradamus*[1] عينه، فإنه سوف لن يقوى على تمثل صورة الأجيال القادمة في ذهنه، إلا على خلفية النموذج الذي يعرفه عن الأجيال المعاصرة له. وهل يوجد هناك من كاتب، لا يكتب أعماله إلا لطائفة قليلة من القراء؟ نعم، إنه موجود، لكن شريطة أن نفهم من هذا الكلام، أن صاحبه لا يتوقع أن يكون لقارئه النموذجي المتمثَّل في ذهنه، إلا القليل من الحظ كي يتجسد في أغلبية القراء. لكن حتى في هذه الحالة، فإن الكاتب إذ يعكف

---

[1]- ميشيل دو نوسترداموس *Michel de Nostradamus* (1566/1503)، طبيب وصيدلاني الأعشاب فرنسي، وقد عرف على الخصوص بتنبؤاته بخصوص مستقبل العالم (المترجم).

Twitter: @ketab_n

على الكتابة، فإنه يأمل ـ وليس في الأمر أي سرّ ـ أن يحقق كتابَه مفاجأة عددية لم تكن بالحسبان، وأن يغدو عدد قرائه الجدد كبيراً، خاصة ضمن فئة هؤلاء القراء، الذين يمثلون ما كان يرغب فيه الكاتب، ويسعى إلى تحقيقه، وهو عاكف على إنجاز عمله، بدقة حِرفية شديدة.

إن الاختلاف بين الحالتين السابقتين، إنْ كان ثمة أصلاً من اختلاف، يمكن أن يكمن في طبيعة النص، الذي يتوق إلى إنتاج قارئ جديد، وفي طبيعة نص آخر يسعى وحسب، إلى الالتقاء برغبات القراء العاديين. نحن في الحالة الثانية، أمام كِتابٍ صُنّف، وأنشئ في الأصل، وفق الوصفة المنضبطة لمعايير الإنتاج، الذي يتماشى وتغيّرَ الأذواق، بحيث يعمَدُ الكاتبُ قبل الانكباب على تأليفه، إلى دراسة سوق القراءة، ليؤلف نصَّه بالانضباط لمعايير الطلب، كما في السوق. إن هذا العمل القائم على خلفية الكتابة بالوصفة الجاهزة، ليتكشّف من على بُعد مسافة بعيدة، لعين الفاحص: إذ يكفي أن نخضع مختلف الروايات ـ التي كتبها احد الكتاب المُستهلكين ـ للفحص، لنلاحظ بأنه يقصّ فيها ـ بعد إجراء تعديلات على الأسماء، والأمكنة، وعلى سمات الشخوص العامة ـ نفس القصة، أي تلك التي سبق للجمهور، أن طالبه بها.

Twitter: @ketab_n

لكن حين يراهن الكاتب على التجديد، وينوي الالتقاء بجمهور مختلف، فإنه لا يرضى لنفسه بأن يكون مجرد دارس للسوق، يضع قوائم الجرد بالطلبات، التي يُعبّر عنها الجمهور، وإنما يتوق إلى أن يكون فيلسوفاً، يُلمّ عن طريق الحدس، بنسيج الحبكة البانية لما يُسميه الفيلسوف الألماني هيدغر بروح العصر *Zeitgeist*[1]. إنه ليرغب في أن يبوح لقارئه، بما كان على هذا الأخير أن يطلبه، ويرغب فيه، حتى ولو لم يكن له علم بذلك. إنه ليرغب في جعل القارئ، يكشف بنفسه عن نفسه.

فلو ودّ الكاتب الايطالي مانزوني *Manzoni* أن ينزل عند رغبات الجمهور المعاصر له، لما عدم الصيغة الجاهزة لإرضاء قرائه: كتابة رواية تاريخية تستجيب لشروط الكتابة المتعارف عليها في العصر الوسيط، بشخصياتها الشهيرة - مثلما هو معهود في التراجيدية اليونانية - وبملوكها، وأمرائها، وأميراتها (أليس هذا هو ما أنجزه الكاتب نفسه، في مؤلفه المعنون: أديلشي *Adelchi*؟)، مبرزاً العواطف

---

[1]- *Zeitgeist* كلمة ألمانية تعني حرفياً: "روح العصر"، استعملها الفيلسوف هيدغر ومن ثمة صارت تعني عنده: الجو الفكري أو الثقافي، السائد في حقبة معينة (المترجم).

Twitter: @ketab_n

الكبرى النبيلة، ووقائع الحرب، ومحتفياً فيها بالأمجاد الايطالية التليدة، في زمن أمست فيه إيطاليا، أرضاً للأقوياء. ألم يكتب لفيف هؤلاء الكُتاب التعساء، مؤلفو الروايات التاريخية، وفق هذه الضوابط، سواء قبل مانزوني، أو بتزامن مع عصره، أو حتى بعده، بدء من أزيلغيو *Azeglio* المتصنّع، وانتهاء بغيرازي *Guerrazzi* المندفع والمرثي له، ومروراً بكانتو *Cantu* غير المقروء [1]؟!

وماذا فعل مانزوني، ليكتب على النقيض من ذلك؟ إنه اختار فترة القرن السابع عشر. وضمن هذا القرن، وقع اختياره على تلك الحقبة الزمنية، التي طُرح فيها مشكل الرّق، واختار كذلك بعض الشخصيات المطبوعة بالخِسّة، ومقاتلاً مأجوراً واحداً، إلا أنه غادر وماكر، وما سعى قط إلى ذكر المعارك؛ ثم بعد هذا وذاك، اختار أن يُثقل كاهل روايته بالوثائق، وبالصراخ... فنال بهذا إعجاباً منقطع النظير، من طرف الجميع: بمَن في ذلك الراسخين في العلم أو الجاهلين،

---

[1]- أزيغليو غير معروف. فرانشيسكو دومينيكي غيرازي *F. D. Guerrazzi* (1873/1804) محام ورجل سياسة وكاتب إيطالي. سيزار كانتو *Cézard Cantu* كاتب ومؤرخ ايطالي، عاش في القرن التاسع عشر (المترجم).

Twitter: @ketab_n

وأشراف القوم أو حقرائهم، ورجال الدين المتزمتين أو مَن ناصب الكنيسة العداء... إنه حقق كل ذلك النجاح، لأنه استشعر بأن قراء عصره، قد يستطيبون ذلك، حتى ولو لم يكونوا قد علموا به من قبل، أو التمسوه صراحة حتى، أو اعتقدوا في قرارة أنفسهم، بأن من شأن ذلك أن يكون موضوعة قابلة للاستهلاك. ولكم تطلّب ذلك، من اشتغال مضن، اعتماداً على ضربات المِسحل، وعلى أداة المنشار والمطرقة، ومن غسل، ومن عمليات تنظيف، في أفق جعل منتوجه لطيفاً، وبمذاق مرهف! ولإكراه القراء الفعليين، كي يصيروا ذلك القارئ النموذجي، الذي ظل هو يرغب فيه.

وما كان مانزوني يكتب لجمهور عصره - على علاّته - كي يفوز برضاه، وإنما ظل يكتب ليخلق جمهوراً، لا يمكن لروايته إلا أن تروق له. والويل والثبور، إنْ هي لم ترق له. ألا فلتتنبهوا إلى ذلك الرياء والهدوء النفسي، اللذين طبعا كلامه، وهو يتحدث عن قرائه الخمسة والعشرين. لقد كان يريد أن يبلغ عددهم، خمسة وعشرين مليون قارئ!

وأي قارئ نموذجي، كنت أطمح أنا إلى التواصل معه، حينما أكْبَبْتُ على الكتابة؟ إنه القارئ المتواطئ معي، طبعاً، والذي يلعب لعبتي، ويسايرني. لقد كنت أرغب في أن أكون

Twitter: @ketab_n

قروسطياً، بشكل كلي، وأن أعيش تجربة الكتابة عن العصر الوسيط، وكأنه عصري أنا بالذات، (والعكس صحيح). إلا أني في الآن نفسه، ظللت أتوق - وبكل ما اعتمل في دواخلي من قوى - إلى أن أصل إلى ذلك القارئ، الذي ما أن يتجاوز البداية المنذورة للاستئناس بأجواء النص، حتى يغدو ضحيتي أنا، أو ضحية النص، وأن يقتنع بأنه سوف لن يطلب شيئاً آخر، أبداً، إلا ما يقدّمه النص. إن النص ليطمح إلى أن يكون تجربةَ تحويلٍ، وتغيير لقارئه. [فأنت مثلاً، أيها القارئ]، تعتقد بأن بك رغبة في قصة، قد تتضمن موضوعة جنسية، وحبكة مبنية على خلفية إجرامية، تنتهي بالكشف عن المتورط في الجريمة، مع الكثير من الحركية والفعل والتشويق، غير أنك في نفس الوقت، قد تحس بالخجل جراء قبولك - هكذا وكيفما اتفق - لبضاعة، هي حقاً جُماع عناصر بخسة، متكونة من [عناصر المؤلف الأدبي الشهير في هذا الباب، لمونتيان كزافييه *Monteoin Xavier*]: *fiacre n° 13*، ومن [كتاب بونسون دو تيرايل *Ponson du terrail* بعنوان]: *Forgeron de la Court Dieu*. والحال، أني سأعطيك أنا،

Twitter: @ketab_n

شيئاً من اللغة اللاتينية، ونزراً قليلاً من النساء، وكماً هائلاً من الثيولوجيا، وصبيباً فياضاً من الدماء، تماماً مثلما يحدث في المسلسلات التلفزيونية، التي تعتمد عن بهار التسلية والجريمة *Grand Guignol*، إلى أن تصيحَ: "لكن يا إلهي، هذا غير صحيح! إنني لن أساير بعد الآن، الكاتبَ في لعبته!". حينذاك، وحينذاك فقط، سوف يُفرض عليك أن تكون قارئي الخاص، وستشعر في دخيلاء نفسك، برعشة الجبروت الإلهي اللانهائية، التي ما تفتأ تُبطِل نظام الكون كله. ثم إذا ما حدث وكنت موهوباً، فلسوف تتبيّن تلك الطريقة، التي استدرجتك بها للوقوع في أتون الشرك: فقد ظللت أخبرك بالأمر، في كل خطوة كنّا نخطوها، وظللت أحذرك حتى ولو أني كنت أسير بك نحو مدرج الهلاك اللعين *damnation*، إلا أن أجمل ما في المواثيق، التي نتعاقد فيها مع الشيطان، كوننا نوقعها ونحن نعلم، مَن هو المتعاقد معنا. وإلاّ، لمَ نُعاقب بجهنم، في النهاية؟

وبما أني أردت أن أجعل ذلك الشيء الوحيد، الذي يجعلنا نرتعد ونرتعش، يُنظر إليه على أساس أنه سائغ ومقبول -

Twitter: @ketab_n

والأمر يتعلق هنا، برعشة الميتافيزيقا ـ فإنه لم يبق عندي من خيار آخر، إلا الجنوح لاختيار تلك الحبكة (من بين نماذج الحبكات كلها)، التي هي أشد انتماء للميتافيزيقا والفلسفة، من بين سائر الحبكات كلها، وأقصد بذلك: الرواية البوليسية.

Twitter: @ketab_n

الميتافيزيقا البوليسية

ليس من قبيل الصدفة، أن تفتتحَ روايةُ اسم الوردة محكيَها، فتبدو وكأنها قصةٌ بوليسية، (وتتمكن بذلك، من الاحتيال على القارئ المغفّل، من بداية المحكي إلى نهايته، إلى الحدّ الذي قد يجعل هذا القارئ، غير قادر على إدراك أن الأمر لا يتعلق هنا، سوى برواية بوليسية مختلفة عن المعتاد، لا شيء يُكتشف فيها تقريباً، ويُمنى المحقق فيها، بالفشل).

وأعتقد أن الناس لا تحبّ القصص البوليسية فقط، لأن فيها ذكراً لبعض الجرائم، ولأن المرء يحتفي فيها بالنصر، لاستتباب النظام النهائي (الفكري، والاجتماعي، والتشريعي، والأخلاقي)، على فوضى البداية الموسومة باقتراف الخطأ. وإذا ما غدت الرواية البوليسية موضوع استطابة الناس، وصارتْ ترضيهم، فلأنها ظلت تمثل قصة الحدس والتخمين، في حالتها الخام. غير أن التشخيص الطبي، والبحث العلمي، والتساؤل الميتافيزيقي، تشكّل هي الأخرى، حالات حدس وتخمين!

Twitter: @ketab_n

إن السؤال الأسّ في الفلسفة (كما في التحليل النفسي، كذلك)، هو نفس السؤال الذي نجده في الرواية البوليسية: مَن المذنب؟ ولكي نتعرّف على مقترف الذنب (أو بالأحرى، لكي نعتقد نحن في معرفته)، ينبغي علينا أن نفترض بأن لجميع الوقائع، منطقاً خاصاً يؤطرها، وينتظمها، وهو المنطق الذي سبق للجاني أن فرضه. إن كل قصة من قصص التحقيق والتخمين، لتحكي لنا شيئاً واحداً، ظللنا نسكن منذ الأزل، بالجوار منه (وهي مقولة شبه هيديغيرية *citation pseudo heideggérienne*).

وإذا فهمنا هذا نستطيع حينئذ، أن نفهم بكيفية واضحة، لماذا تتفرع قصتي الأسّ (قصة: مَن المجرم؟)، إلى كل ذلك الكم الهائل من القصص، التي تطرح بعض التخمينات والافتراضات الأخرى، وتلتف دائرتها حول قصة الحدس والتخمين، باعتبارها كذلك.

إن عالم الافتراض المجرد لهو المتاهة نفسها، وللأخيرة ثلاثة أنماط.

النمط الأول إغريقي، وهو متاهة ثيزي *Thésée*[1]. إنه نمط متاهي لا يسمح لأي كان، بالضياع والضلال: فبمجرد ما أن

---

[1]- ثيزي *Thésée* شخصية أسطورية يونانية، هو بطل خارق انتصر على الحيوان/الوحش المينوتور (المترجم).

Twitter: @ketab_n

يعبر المرء مدخل المتاهة، حتى يبلغ مركزها، ثم من المركز يمضي قدماً في اتجاه المخرج. ولهذه العلة بالتحديد، يرابض حيوان المينوتور *Minotaure*[1] بمركز المتاهة، وإلاّ فقدت القصة كامل نكهتها، وغدت مجرد نزهة اقتضتها بعض الدواعي الصحية!

أجل، إن هذه الملاحظة لسديدة، إنما وأنتم تدخلون دائرة المتاهة، لا أحد منكم يعرف أين ستفضي به تلك الممرات الملتفة، ولا ما الذي سيصنع به حيوان المينوتور. ومن ثمة، يتولد الرعب - ربما - في النفوس. لكن، لا يتخلص المرء في جميع الأحوال، من ضلال المتاهة وضياعها، إلا وخيط أريان *fil d'Ariane*[2] في يده. إن المتاهة الكلاسيكية هي خيط أريان المركوز في ذواتنا.

---

[1]- المينوتور حيوان وحشي في الأسطورة اليونانية، بجسد بشري ورأس ثور، نشأ بعد اتصال جنسي بين بازيفاييه *Pasiphaé* وبين ثور بعث به إله الآلهة زيوس، وقد سجنه الملك مينوس وسط متاهة، تقع في مركز جزيرة كريت، وهي متاهة كان قد أسسها خصيصاً له ديدال *Dédale*، كي لا يهرب أو يفر، ولكي لا يكتشف أي أحد وجوده (المترجم).

[2]- أريان *Ariane* شخصية أسطورية يونانية، وهي ابنة ملك جزيرة كريت مينوس، وقعت في حب ثيزي البطل الخارق، فقدمت له يد المساعدة، بأن منحته كبة خيط للخروج من المتاهة، فصار يفك الخيط ويتركه وراءه، وهو يتقدم بين تلافيف المتاهة، حتى يعود من حيث أتى، من دون ضلال. لكن=

Twitter: @ketab_n

أما النمط الثاني من المتاهة، فهو ذلك الذي ينتمي إلى مدرسة الصّنعة، لذلك يمكن وسمها بالمتاهة المتأنّقة الصنع *maniériste*: فإذا حدث وبسَطها المرءُ بين يديه، سيجد أنها تتخذ هيئة شجرة، وبنيةً على شكل جذور، لها ممرات عدة مسدودة. إن مخرجها عادة ما يكون واحداً ووحيداً، إلا أن المرء من الممكن، وهو يحاول الوصول إليه، أن يخطئ الطريق. لهذا، يحتاج كثيراً كي لا يتيه، إلى خيط أريان. إن هذه المتاهة لهي نموذج من مسلسل المحاولة والخطأ *Trail and error process*.[1]

وهناك في المحل الأخير، نمط ثالث من المتاهات، هو متاهة الشبكة، أو ما سماه كل من جيل دولوز *Deleuze*، وفيليكس غاتاري *Guattari*، بالريزوم *rhizome* [= ساق النبتة الباطني]. تُشيّدُ متاهة الريزوم بالكيفية، التي من الممكن أن

=ثيزي بعدما قتل الحيوان الوحشي المينوتور، لم يف بوعده، وفضل أخت أريان، فيدر، زوجة (المترجم).

[1]- مسلسل المحاولة والخطأ هو منهج في التعلم الذاتي، يقوم على المبدأ العام، الذي ينادي بضرورة تجريب التعلم ضمن وضعيات معينة، للتمكن من الوصول إلى حل المشاكل، على اعتبار أن فعالية التعلم هي تحليل للمشاكل/الأخطاء، مما يستدعي في النهاية، اتخاذ موقف جديد مبني على خلفية تحليل المشكل/الخطأ، والسعي إلى تجريبه (المترجم).

Twitter: @ketab_n

تجعل كل ممَرّ، يتصل بالممرّ الآخر، وهكذا دواليك. ليس لمتاهة الريزوم مركز ولا أطراف، وليس لها مخرج كذلك، لأن الممرات من المفترض أن تكون لانهائية.

أما مضلّة الرواية، التي كنت قد أنشأتها أنا، وجعلتُ مكتبةَ الدير فضاء لها، فهي من صنف المتاهات، التي تنتمي لمدرسة التّأنق في الصنع والإبداع *maniérisme*، إلاّ أن العالم الذي يتهيأ لغيوم أنه يعيش وسطه، هو عالم خاضع سلفاً، لبنية متاهية من صنف الريزوم: فهو عالمٌ قابل للتّبنيُن *structurable*، غير أنه لم يسبق له قط، أن تبنين بكيفية نهائية *jamais définitivement structuré*.

لقد قال لي أحد اليافعين، وكان يبلغ سنّ السابعة عشر من عمره، إنه لم يستوعب أي شيء يذكر، من كافة تلك النقاشات الثيولوجية الطويلة، التي دارتْ أطوارها بين شخصيات الرواية. وأضاف الفتى قائلاً إنه يعتبرها تتصرف، وكأنما هي امتداد لمتاهة الفضاء، الموجودة أصلاً في الرواية (وكأنما هي موسيقى التريلينغ *Thrilling*، المصاحبة لأحد أفلام هتشكوك). وأعتقد من جهتي، بأن شيئاً من هذا القبيل قد وقع بالفعل: فحتى القارئ المغفّل قد فطن بأنه وُضِع أمام قصة المتاهة، حيث المضلاّتُ ليست بالضرورية فضائية!

Twitter: @ketab_n

وهكذا، أضحت القراءات الأشد غفلة وسذاجة، وبشكل يدعو للاستغراب، قراءاتٍ أشدَّ التصاقاً "ببنية" النص. لقد دخل القارئ الساذج في اتصال مباشر، ومن دون أية وساطة ترتكز على مضامين النص، مع الواقعة التي تفيد بأنه من المفكّر فيه - رغم كل شيء - أن على الرواية أن تسلّي - أيضاً، وخاصة - بواسطة حبكتها.

إذا ما سلّتْ روايةٌ ما جمهورَ قرائها، فإنها تنال رضاه.

والحال، أنّا كنّا نظن، والى حدود وقت معلوم، بأن هذا الرضا ليس سوى مؤشر سلبي. فإذا ما تلقت رواية ما حظوةَ الجمهور، فلأنها لا تضيف أي جديد يذكر، وإنما تقدّم لهذا الجمهور، ما ظل ينتظره منها.

غير أني أظن مع ذلك، بأن هناك اختلافاً بيّناً بين قولنا: "إذا ما منحت روايةٌ ما للقارئ، ما ظل ينتظره، نالت رضاه"، وبين قولنا: "إذا ما نالت رواية ما رضا القارئ، فلأنها قدّمت له ما كان ينتظره منها".

إن القول الإثباتي الثاني ليس صحيحاً، على الدوام. إذ يكفي التفكير في حال الروايات، بدء من روايات إما ديفو أو بلزاك، والى حدود "الطبل" لغونتر غراس، و"مائة عام من العزلة"، لغارسيا ماركيز.

Twitter: @ketab_n

لسوف يقال إن بعضُ المواقف السّجالية، التي اتخذناها ـ نحن مجموعة 63، وحتى ما بعد 1963 ـ قد شجّعتْ على المعادلة التالية: رضا القارئ = قيمة سلبية، خاصة حين طابقنا بين الكِتاب الناجح والكتاب التجاري، وبين الرواية التجارية وتلك التي تعتمد على حبكة المغامرة؛ في الوقت الذي كنّا نحتفي فيه بالنصّ الروائي التجريبي، الذي أثار حوله زوبعة من النقاشات الصاخبة، ورفضه قطاع واسع من جمهور القراءة.

لقد قيل كل هذا، وقتئذ، وكان لقوله معنى!

فهذه الأفكار هي ما أثار حفيظة رجال الأدب المحافظين، وهي ما لم ينسه مدونو الأخبار أبداً، لأنها صيغت تحديداً، كي تحقق هذا الأثر بالذات، واضعةً نُصب عينها تلك الروايات التقليدية، ذات المنحى التجاري بشكل كلي، والتي تفتقر إلى أي تجديد مهم، إذا ما أخذنا إشكالية الرواية الكلاسيكية بعين الاعتبار، مثلما صيغت في القرن التاسع عشر.

وبشكل حتمي، تشكّلتْ ـ حينئذ ـ بعض التحالفات، التي تمّتْ فيها الاستعانة بكافة الوسائل الممكنة، المشروع منها وغير المشروع، وذلك لدواعٍ استدعتها أحياناً، حيثيات حرب التكتلات.

Twitter: @ketab_n

وما زلتُ أذكر أن أعداءنا كانوا هم: لامبيدوزا *Lampedusa*، وباساني *Bassani*، وكاسولا *Cassola*[1]. لم يكن هؤلاء عندي في كفة واحدة، وإنما قد أميز اليوم فيما بينهم، ببعض الفروقات الدقيقة. لقد كتب لامبيدوزا رواية جيدة خارجة عن زمنها، فتصدينا لذلك الاحتفاء الذي لاقته من القراء، بالسجال والنقاش، وكأنما هي قد فتحت طريقاً جديدة في حظيرة الأدب الايطالي، بينما ظلت هي على العكس، تسدّ بفخار طريقاً آخر لهذا الأدب. أما كاسالا فإني إلى اليوم، لم أغير فيه رأيي. بينما قد أكون - بالمقابل - حذراً، وحذراً جداً إزاء باساني، إذا ما تسنى لي أن أعيش مجدداً في أجواء سنة 1963، بحيث إني قد أقبل به عن رضا وقصد، رفيقاً لي في الطريق.

لكن المشكلة، التي أودّ الحديث عنها في هذا المقام، لا تكمن ها هنا. إن المعضلة هي أن الجميع قد نسي ما حدث سنة

---

[1]- كارلو كاسولا *C. Cassola* (1987/1917)، كاتب ايطالي. منبين أهم مؤلفاته: *La ragazza di Bube*. أما جيورجيو باساني *Bassani* (2000/1916)، فكاتب وشاعر إيطاليا. بينما جيسيبي تومازي دي لامبيدوزا *G. T. di Lampedusa* (1957/1896)، فأرستقراطي ايطالي، من أسرة أميرية عاشت في صقلية، وكاتب كذلك. من بين مؤلفاته، رواية: الفهد *Le guépard* (المترجم).

Twitter: @ketab_n

1965، حين اجتمعت مجموعتنا من جديد، بمدينة باليرمو *Palerme*، لمناقشة موضوع الرواية التجريبية (مع أن أعمال هذه الندوة، ما زالت مدرجة بدليل فيلترينيللي *Feltrinelli*، تحت عنوان: الرواية التجريبية *Il romanezo sperimentale*، وهو الدليل الذي يحمل وسمين تاريخين: الأول موضوع على الغلاف ويشير إلى 1965، وهي السنة التي انعقدت فيها الندوة. أما التاريخ الثاني فهو 1966، وهي السنة التي تمّ فيها طبع الدليل).

والحال، أن هذا النقاش سبق له أن ساهم في إنضاج كمّ هائل من الأفكار المهمة. هناك أولاً وقبل كل شيء، ذلك التقرير الأولي، الذي أعدّه ريناتو باريلّي *Rinato Barilli*[1]، وكان حينها منظراً لكافة النّزَعات التجريبية المنضوية تحت لواء الرواية الجديدة، ويصفي حسابه مع ألان روب غرييه *Robbe-Grillet* وافداً جديداً، كما يصفي حسابه مع غراس كذلك، وبينتشون *Pyntchon* (ولا ينبغي أن يغرب عن بالنا، بأن هذا الأخير عادة ما يرد اسمه اليوم، مع رواد ما بعد الحداثة، إلا أن هذه العبارة ما كانت متداولة أيامها، على

---

[1]- ريناتو بارّيلّي *Renato Barilli* كاتب ومؤرخ ومنظر إيطالي، ولد سنة 1935. من أهم مؤلفاته: "ما بعد عتبة الحرف"، "تاريخ الفن الايطالي الحديث"، ، ، الخ (المترجم).

Twitter: @ketab_n

الأقل في إيطاليا؛ مثلما لا ينبغي أن ننسى بأن نجم دجون بارث *John Barth* قد بدأ يسطع في أمريكا).

وكان باريلّي يستشهد في تقريره الافتتاحي، بالكاتب روسيل *Roussel* ـ وقد أعيد اكتشافه حينها من جديد، وهو الكاتب الذي أحبّ جول فيرن*Verne* ـ وما كان يستشهد ببورخيص أبداً، لأن ردّ الاعتبار لهذا الرجل، لم يُدَشّن بعد، في تلك الفترة.

لكن، ماذا كان باريلّي يقول، في التقرير؟

لقد قال بأنّ الكتّاب ظلوا إلى ذلك الوقت، يفضلون تأزيم الحدث، ووضع نهايات لعقدة أعمالهم السردية، بكيفية يطبعها الاحتفاء السعيد، والانجذاب الخاطف نحو النشوة المادية؛ كما أضاف بأن دورة أخرى جديدة من الكتابة السردية، باتت تتشكّل في الأفق، وهي كتابة تعيد الاعتبار مجدداً للحدث السردي، حتى ولو كان ذلك الحدث، من طبيعة أخرى.

أما أنا، فكنتُ أُخضِع ذلك الإحساس، الذي شعرنا به خلال الأمسية السابقة لأشغال الندوة، لمبضع التشريح والتحليل، وهو إحساس كان قد تملّكنا نحن جميعاً، على إثر مشاهدتنا لكولاج سينمائي عجيب، بعنوان: التيقّن غير

Twitter: @ketab_n

مؤكد *verifeca incerta*، أعدّه كل من باروتشيلّو *Baruchello*، وغريفي *Grifi*؛ ويتعلّق الأمر بقصة سينمائية رُكّبتْ متوالياتها من بعض المقاطع الحكائية الأخرى، التي تُصوّر وضعيات معيارية موّحدَة، ومن بعض النماذج المسكوكة، المتاحة في السينما التجارية.

وقد أشرتُ في معرض حديثي، عن ذلك الإحساس المومأ إليه أعلاه، إلى ملاحظة مفادها أن اللحظة، التي كان الجمهور قد تفاعل فيها مع الفيلم، بكثير من الالتذاذ والمتعة، هي تلك التي كان من المتوقع في السنوات السابقة، أن يشعر أثناءها، بأنه صار عرضة للصدمة، وأقصد بذلك اللحظةَ التي صارت فيها التعاقبات الزمنية والمنطقية في الفيلم، تعاقبات غائبة ومتجنّبة بشكل مقصود، وهي اللحظة التي بدا خلالها، أن انتظارات الجمهور قد أحبطتْ في المهد. لقد غدت الطليعة تقليداً يتأسّس، وأخذ التنافر القديم لبين الإنتاج السردي الطليعي، وعملية تلقيه]، يحلو حلاوة العسل في الآذان المستقبلة، وفي العيون.

خلاصة واحدة صارت تفرض نفسها على الملاحظ، وهي: إن عدم قبول الرسالة الفنية من المتلقي، ما عاد يُعتبر معياراً يُحتكم إليه أبداً، بالنسبة للكتابة السردية التجريبية

Twitter: @ketab_n

(وأقصد جميع فنون الكتابة السردية)، لأن عدم المقبولية *l'inacceptabilité* قد سُنّتْ كفعل مستحب. لقد أخذت ترتسم في الأفق، ملامح عودة متفق حولها، إلى بعض الأشكال الجديدة من أشكال المقبول والمستحب *de nouvelles formes d'acceptable et d'aimable*.

وذكّرتُ المشاركين في أعمال الندوة، بأنه إذا ما كان من قبيل الضروري، خلال الحفلات الساهرة مع مسرح مارينيتّي *Marinetti* ذي النزعة المستقبلية، أن يصدع الجمهور بالصفير، احتجاجاً منه على متابعة لم يستسغها، فإننا: "اليوم، لنحن التجريبيين، وعلى العكس مما ظل شائعاً، نجد] بأن السّجال الذي يعتبر بأن تجربة ما، هي تجربة فاشلة بمجرد ما أن يقبل بها الجمهور، ويعتبرها في حكم العادي والطبيعي، إنما هو سجال غبي وعقيم: إن ذلك لامتثال خاضع للخطاطة القيمية، التي سنّتها الطليعة التاريخية، بحيث يغدو الناقد الطليعي المحتمل، الذي يخلص لها، مجرد مريد متخلف لمارينيتّي. لنكرّرْ بأن عدم القبول بالرسالة، لم يعد بالنسبة لتلقيها، ضمانة لقيمة العمل وجودته، إلا ضمن فترة محددة جداً، في التاريخ...

Twitter: @ketab_n

"ربما بات ينبغي علينا أن نَعْدِل عن هذه الفكرة المسبقة، التي ظلت على الدوام، تهيمن على نقاشاتنا كلها، ويتعلق الأمر بالفكرة التي ترى، أن الضجة الصاخبة التي يولّدها عمل سردي ما، ينبغي أن تكون برهاناً على صلاحية هذا العمل. ثم إن على الثنائيات الضدية التي تجمع بين النظام/الفوضى، والإنتاج/الاستهلاك، والعمل/الاستفزاز - حتى ولو لم تفقد بعد، أي شيء يذكر من قيمتها - إن على الثنائيات، إذنْ أن تخضع هي الأخرى، لعملية إعادة الفحص والتمحيص، من زاوية نظر أخرى: وأعتقد بأنه من السهل العثور على بعض عناصر القطيعة، وعناصر الاحتجاج والاعتراض، ضمن الأعمال التي يبدو ظاهرياً، بأنها موضوع استهلاك جماهيري متاح ويسير؛ مثلما سيكون من السهل علينا، أن نتبيّن في المقابل، بأن الأعمال التي تبدو بأنها ذات طبيعة استفزازية، ومستثيرة لغضب الجماهير، هي في العمق لا تحتج، ولا تعترض على أي شيء، أبداً...

"لقد التقيت في بحر هذه الأيام، مع شخص ظل الشكُّ والارتياب يستبدان به، ويملكان على نفسه، لأن أحد الإنتاجات الفنية كان قد أعجبه، بكيفية مفرطة...".

وهكذا دواليك...

Twitter: @ketab_n

لقد كانت سنة 1965، بداية انتشار موجة الفن الشعبي *pop art*، ومن ثمة غدت إذن، بمثابة السنوات التي أضحى فيها الاحتكام إلى ذلك التمييز التقليدي، بين الفن التجريبي غير التشخيصي *non figuratif*، وبين الفن الجماهيري السردي والتشخيصي *figuratif*، تمييزاً متجاوزاً ولاغياً.

إنها السنة التي قال لي فيها الموسيقي البلجيكي هنري بوسير *Pousseur*، بينما كان يتحدث عن مجموعة الخنافيس الغنائية *les Beatles*: "إنها لتعمل من أجلنا"، من دون أن ينتبه، إلى أنه هو مَن كان يعمل لفائدة هذه المجموعة (ولسوف تأتي كاتي بيربيريان *Cathy Berberian* فيما بعد، لتبيّن لنا بأن هذه المجموعة، وبعدما بلغت مصاف الموسيقي الكلاسيكي الشهير هنري بورسيل *Purcell*، مثلما ينبغي، ومن ثمة غدا من الممكن عزف مقطوعاتها الموسيقية عزفاً جماعياً، بجانب مقطوعات مونتيفيردي *Monteverdi* وساتي *Satie*/*الموسيقية*).

Twitter: @ketab_n

ما بعد الحداثة

والسخرية، والشأن المحبوب

منذ عام 1965، اتضحتْ لنا بصفة نهائية، فكرتان اثنتان. تنص الفكرة الأولى على أنه من الممكن أن نلفي من جديد، على مستوى الكتابة السردية، حبكة تتخذ شكل إحالة نصية، تتم فيها إحالة الحبكة الأولى على حبكات أخرى، وتنص الثانية على أنه من الممكن لهذه الحبكة، التي تتخذ شكل إحالة، أن تكون ـ من حيث منحاها التقليدي، وبعدها التجاري ـ أقل درجة من بقية الحبكات المحال عليها في النص، (ومن ثمة، سوف تغدو سنة 1972، سنة الشروع في العمل بتقويم بومبياني *l'almanach Bompiani*، المخصص لعودة الحبكة التقليدية، وهي المناسبة التي ستتمّ فيها من جديد، مراجعة أعمال بونسون دو تيرايل *Ponson du Terrail* وأوجين سييو *Eugène Sue*، بكيفية تتضمن بعض اللمسات الساخرة والباهرة؛ وستُقوّي فيها كذلك، بعضُ الصفحات

Twitter: @ketab_n

العظيمة من مؤلف أليكسندر ديما *Dumas*، من حدّة الإعجاب والتقدير الجماهيريين، بمجرد ما أن تصطبغ بطلاء ساخر).

فهل بالإمكان إنجاز عمل روائي تجاري المنحى، يكون مثيراً للسجال بالقدر الكافي، ويبقى مع ذلك محبباً للجمهور؟

إن هذه اللّحمة الرّابطة بين حبكات النص، وهذه الوشائج المستعادة مجدداً، بين الحبكة التقليدية من جهة، والحفاوة الجماهيرية من جهة أخرى، كاد منظرو ما بعد الحداثة الأمريكيون، أن ينجزوها.

غير أن عبارة "ما بعد الحداثة" هي مع الأسف، من قبيل تلك العبارات الفضفاضة، التي يستعملها الجميع، وتشحن بكافة المعاني الممكنة، (وأنا هنا لا أفكّر، في المفهوم الفلسفي العام جداً، الذي صاغه ج. فرانسوا ليوتار *Lyotard*، وإنما في لفظة "ما بعد الحداثة" باعتبارها مقولة أدبية، كان النقاد الأمريكيون هم مَن اقترح تداولها!).

إن لدي انطباعاً خاصاً، مفاده بأن هذه العبارة قد غدت اليوم، لصيقة بكل ما يروق لمستعمليها، أن يلصقوه بها. هذا من جهة، أما من جهة أخرى، فأشعر وكأن هناك محاولة تحاك ضد هذه المقولة، وتستهدف بالأساس إلحاقها بزحلقة

Twitter: @ketab_n

ارتدادية إلى الماضي: إذ كان هذا اللفظ في ما مضى، لا ينطبق إلا على بعض الكُتّاب أو الفنانين، الذين ينتمون إلى فترة العشرين سنة الماضية [= ستينيات القرن العشرين]؛ ثم أخذ يحيل شيئاً فشيئاً، على فترة بداية القرن؛ أمّا فيما بعد، فطفق يشير - من خلال مسعى مستعمليه المنشدين دوماً، إلى هذه الزحلقة الارتدادية إلى الماضي - إلى فترة أبعد من بداية القرن العشرين؛ ولربما سترتد هذه المقولة إلى الخلف أكثر، لتصل إلى هوميروس *Homère*!

وأعتقد مع ذلك، بأن ما بعد الحداثة ليست اتجاهاً فنياً وأدبياً، من الممكن أن نؤطر حدوده كرونولوجياً، وإنما هي مقولة شائكة، أو هي بالأحرى ما يُدعى بالإرادة الفنية *kunstwollen*، وكذا طريقة في الأجرأة والعمل. وبالإمكان القول إن لكل عصر ما بعد حداثته، تماماً مثلما يصدق القول بأن لكل عصر نزعته التأنّقية *maniérisme*، (الى الحد الذي صرت فيه، أسائل نفسي: أليست مقولة ما بعد الحداثة، باعتبارها مقولة ميتا تاريخية، هي الاسم العصري، الذي صارت توسم به النزعة التأنّقية؟!).

وإني لأظن بأنّا، في كل عصر من العصور، نُدرك بعضَ فترات، التي تسودها الأزمات، وهو الوضع الشبيه بما وصفه

Twitter: @ketab_n

فريدريك نيتشه *Nietzsche*، في كتابه: اعتبارات غير راهنة *Considérations inactuelles*، حين تحدث عن خطر دراسة التاريخ. إنّ الماضي ليُحدِّدُنا، ويضيّق علينا، ويطالبنا بعد ذلك، بأن نفتديه.

لقد ظلت الطليعة الفنية والأدبية، المعروفة تاريخياً كذلك، تحاول تصفية حسابها مع الماضي، (غير أني مع ذلك، قد أفهم من مقولة الطليعة المستعملة هنا، مجرد مقولة ميتا تاريخية، أيضاً). فالشعار المستقبلي النزعة، الذي يقول: "فليسقط ضوء القمر"، بات هو البرنامج النمطي لكل طليعة، مهما كانت، بحيث يكفي استبدال كلمة "ضوء القمر"، بشيء آخر يناسب هذا الاتجاه الطليعي، أو ذاك، لتجد الطليعة نفسها فيه.

إن الطليعة لتقوّض دعائم الماضي، وتشوه صورته: ذلك أن ما حدث مع بيكاسو *Picasso*، في لوحته الفنية الشهيرة: أوانس أفينيون *Les Demoiselles d'Avignon*، هو السلوك عينه الذي نهجته الطليعة مع التاريخ. ثم ستذهب الطليعة أبعد من ذلك، بحيث إنها ما أن قوّضتْ دعائم التاريخ، حتى ألغتْه، وبلغت بالفن مبلغ التجريد، واللاشكل، وصارت اللوحة عندها مجرد لوحة بيضاء، أو بقماش مخروم، أو محروق. أما

Twitter: @ketab_n

على مستوى فن الهندسة المعمارية، فإن الطليعة سوف تتجلى - ضمن شرطها الموسوم بالحدّ الأدنى - في الحائط الزجاجي المستور *curtain wall*، الذي صار عنوان العمارة العصرية، وفي المباني التي غدت على شكل أنصاب تذكارية، أو متوازيات السطح الخالصة *parallélépipède pur*. أما في الأدب، فإن عمل الطليعة سوف يتجلى في عملية تدمير الخطاب الأدبي المتدفق والمنساب، إلى الحدّ الذي يغدو معه هذا الأخير مجرد كولاج، على طريقة ما يكتبه إدغار بيرغوس *Burroughs*، أو مجرد صمت عن الكلام، أو ترك الصفحة بيضاء. أما في الموسيقى، فستصبح الطليعة هي هذا المرور من نظام اللانغم *atonalité*، إلى الصخب، والى الصمت المطبق، (وبهذا المعنى، قد تغدو *Cage des origines*، قطعة موسيقية حداثية).

غير أنه قد أتى على الطليعة (الحداثة) حينٌ من الدهر، ألفَتْ فيه نفسها غيرَ قادرة على التقدم إلى الأمام، خطوة واحدة أبعد مما وصلتْ إليه، لأنها كانت منذ ذلك الوقت وما بعده، قد نحتتْ لغة واصفة، تحدثتْ فيها عن نصوصها العصية والمستحيلة، (ما سُمي بالفن التمثّلي *l'art conceptuel*). وعليه، غدا جواب ما بعد الحداثة على تيار الحداثة، يرتكز على ضرورة الاعتراف بأنه ينبغي على الماضي أن يخضع من جديد،

Twitter: @ketab_n

للمراجعة: بسخرية، وبكيفية غير بريئة، على اعتبار أنه ليس من الممكن تقويضه، ولا تخريبه أبداً، وإلاّ قادت عملية هدم الماضي، وبشكل مباشر، إلى وضعية الصمت الكلي.

إني لأتصور موقف ما بعد الحداثة، مشابهاً لموقف ذلك العاشق، الذي قد يرمي به هواه إلى التعلّق بامرأة جد مثقفة، فيعلم أنه لا يستطيع بذلك، أن يبوح لها بحبه الشقي، قائلاً: "إني لأحبك بعناد كبير، رغم كل اليأس الممكن"، لأنه يدرك أنها تعلم (مثلما هي تدرك أنه يعلم)، أن هذه العبارة وغيرها، قد تكون كتبتها من قبل، الكاتبة الانجليزية لصاحبة روايات العشق والغرام باربارا كارتلاند *Barbara Cartland*.

ومع ذلك، ثمة حلّ للخروج من مثل هذه الورطة. سيكون بمقدور هذا العاشق أن يقول: "إني لأحبك بعناد كبير، رغم كل اليأس الممكن، مثلما قد يتسنّى لباربارا كارتلاند أن تكتب". حينذاك، وبعد أن يجتنب هذا الأخير، السقوط في براثن البراءة الزائفة، سوف يجد نفسه مع ذلك، وقد واتته العبارة ليكشف لامرأته، عمّا ظل يرغب في قوله: أي أنه يحبها، ويعشقها في زمن البراءة المفتقدة. وإذا ما سايرت هذه الأخيرة تفاصيل اللعبة، فإنها سوف تدرك حينئذ، أنها تلقتْ - من خلال تلك العبارة السالفة - إقراراً، يصرح فيه صاحبه بلوعة

Twitter: @ketab_n

الحب. وفي هذه الحالة، سوف لن يشعر أي من المتحاورين، بأنه برئ بشكل خالص، لأن كلاً منهما قد قبل بالدخول مع الماضي في التحدي، ومن ثمة التصدي بالممانعة لما سبق للآخرين أن تداولوه فيما بينهم، من عبارات الإقرار بالحب، التي غدت غير قابلة للإقصاء ولا للإبعاد؛ لأن كلاً من المتحاورين سيلعب نفسَ اللعبة بوعي، وسيستطيب ما قد ينجم عن هذا اللعب الساخر، من متعة والتذاذ... ولسوف يكون كل منهما قد نجح مع ذلك، في الحديث عن الحب من جديد.

يراهن تيار ما بعد الحداثة، وهو يستعيد العلاقة مع الماضي، على السخرية، واللعب الميتا لغوي، والتلفّظ المضاعف. وإذا كان فهم اللعبة يعني رفضها بالضرورة، في مرحلة الحداثة، فإنه من الممكن أن لا يفهم المرء تفاصيل اللعبة مع ما بعد الحداثة، ومع ذلك فإنه يأخذ الأشياء مأخذ الجد. وهذا ما يشكّل من جهة أخرى، ميزة السخرية (ومخاطرة الإقدام عليها).

إن هناك على الدوام بعض الناس، الذين يأخذون الخطاب الساخر مأخذ الجد. وبناء عليه، أرى أن أعمال الكولاج، التي أنجزها بيكاسو وخوان غريس *Joan Gris*، وبارك *Barque*، ظلت مجرد أعمال فنية حداثية، وذلك هو السبب الذي حدا بالناس العاديين إلى عدم القبول بها. بينما في المقابل، ظلت أعمال

Twitter: @ketab_n

الكولاج، التي أنجزها ماكس إيرنست *Max Ernest* ـ تلك الجبال المصاغة من قطع النحت، والتي يرجع تاريخها إلى القرن التاسع عشر ـ أعمالاً فنية ما بعد حداثية: وبمقدورنا أن نقرأها كذلك، وكأنما هي محكيات فانتاستيكية، ومحكي يقص رؤيا ما، من دون أن يتراءى لناظرها، أنها تجسيد فني لخطاب في موضوع النحت، وربما في موضوع الكولاج ذاته.

وإذا بات تيار ما بعد الحداثة هو هذا، فإننا نفهم حينها، لماذا ظل كل من ستيرن *Sterne* ورابليه *Rabelais*، ما بعد حداثيين، ولماذا بورخيص هو بشكل يقيني، كذلك بالمثل، ولماذا يمكن أن تتعايش لدى نفس الفنان، أو تتوالى لديه بشكل سريع، أو تتناوب ضمن أعماله الفنية، لحظةُ الحداثة وما بعد الحداثة. فلتنظروا إلى أعمال جيمس جويس الأدبية، مثلاً. إن روايته: صورة الفنان في صغره *Portrait de l'artiste*، هي حكاية المسعى الحداثي في أدبه، أما قصصه: أهل دبلن *Les Dubliners*، حتى ولو أنها كتبتْ قبل الرواية السابقة، فهي أكثر حداثة من الرواية الأولى. بينما رواية عوليس *Ulysse* فتقع في مفترق الطرق. بينما نصه الموسوم بعنوان: فينيغانز وايك *Finnegans Wake* فيعدُّ منذ البدء، نصاً ما بعد حداثي، أو أنه يدشّن على الأقل، خطاب ما بعد الحداثة، بحيث إنه يسعى ـ كي يغدو مفهوماً ـ إلى التماس

Twitter: @ketab_n

طريقة جديدة في التفكير الساخر، ولا يسعى البتة إلى إنكار ما سبق له وأن قيل في السابق.

إن كل شيء تقريباً، قد قيل - منذ البدء - عن تيار ما بعد الحداثة، (بدءاً ببعض المقالات، التي تناولت الموضوع نفسه، كمقالة جون بارث *John Barth* مثلاً، التي تحمل عنوان: "أدب الإنهاك *La littérature d'épuisement*، وهي نص مؤرخ في عام 1967، أعيد نشره حديثاً، ضمن مواد العدد السابع من مجلة كاليبانو *Calibano*، المخصص لموضوع: تيار ما بعد الحداثة في أمريكا). وأنا هنا لا أتحدث عن ما بعد الحداثة على اعتبار أني متفق بشكل كلي ومطلق، مع منظريها (ومن بينهم جون بارث، ذاته)، الذين ظلوا يوزعون العلامات الجيدة على الكُتّاب والفنانين، محدّدين بذلك مَن من هؤلاء يمكن أن ينضوي ضمن تيار ما بعد الحداثة، ومَن ليس بعدُ كذلك. إنّ ما يهمني من هذا، هو هذه المبرهنة *théorème*، التي يستنبطها منظرو هذا التيار الأدبي، بناء على مقدماتهم الاستدلالية.

يقول جون بارث، مثلاً: "إنّ كاتبي المثالي المنضوي تحت لواء ما بعد الحداثة، لا يقلّد آباءه المنتمين للقرن العشرين، ولا يقطع الصلة مع أجداده، الذين عاشوا في القرن التاسع عشر. إنه كاتب من أهم خاصياته، أنه هاضم للاتجاه الحداثي، غير أنه لا يحمله فوق منكبيه، مثلما يُحمَل العبء الثقيل...

Twitter: @ketab_n

ربما ليس بمقدور هذا الكاتب أن يأمل في الوصول إلى هؤلاء القراء العديدين، عشاق مؤلفات جيمس ميشنير *James Michener* وإرفينغ والاس *Irving Wallace*، ولا حتى تحريك مشاعرهم اتجاه ما يكتبه وينشره، دون الحديث عن الأمل في اكتساح رقعة جمهور القراء الأمين، الذين بلّدتْ أذهانهم وسائل الاتصال الجماهيرية الكبرى. غير أن هذا الكاتب ملزم، حتى ولو لم يكن في مقدوره تحقيق ذلك، بالأمل في أن يصل، وأن يسلّي - على الأقل خلال بعض الفترات المعدودة - جمهوراً أوسع من حلقة هؤلاء القراء، الذين كان توماس مان قد نعتهم بالمسيحيين الأوائل، والمخلصين للفن... إن الرواية المثالية المنتمية لتيار ما بعد الحداثة، لملزمة بتجاوز تلك الخصومات التقليدية، بين الاتجاه الواقعي واللاواقعي، وبين المدرسة الشكلانية والمضمونية *contenuisme*، وبين نزعة الأدب الخالص والأدب الملتزم، وبين سردية الصفوة وسردية الجماهير... إنني لأفضل تشبيه الأدب بموسيقى الجاز الرفيعة، أو بالموسيقى الكلاسيكية: فنحن نكتشف عندما نصيخ السمع من جديد، لتوليفة موسيقية ما، أو حين نحللها، طائفةً من الأشياء التي لم نكن قد أمسكنا بها في الوهلة الأولى، غير أن هذه اللحظة الزمنية ملزمة مع ذلك، بمعرفة الكيفية التي ستأسرنا بها، وتسلب لبّنا، إلى الحدّ الذي نضطر معه إلى

Twitter: @ketab_n

إعادة الاستماع لهذه التوليفة مجدداً، وهذا الأمر ينبغي أن ينطبق سواء على العارفين المحترفين، أو على الجاهلين بأصول هذا الفن" (عن مقالة لجون بارث، أعاد فيها سنة 1980، طرح موضوعة خصائص الكتابة، التي تنتمي لما بعد الحداثة، لكن هذه المرة تحت عنوان مختلف، هو: "أدب الإشباع").

ومن الممكن بالطبع، أن نجد الخطاب أعلاه، وقد تمت إعادة صياغته بطريقة تميل أكثر إلى إبراز المفارقة، وهو الأمر الذي حققه ليسلي فيدلر *Leslie Fiedler*، في مقال له صدر عام 1981، وفي مناظرة أخرى نُشِرت حديثاً للرجل، على صفحات مجلة سالماغوندي *Salmagundi*، رفقة بعض الكتاب الأمريكيين الآخرين. إن فيدلر لينتحي منحى استفزازياً في كلامه، وهو الأمر الذي يعدّ شأناً بديهياً. فهو يُمجّد مثلاً، رواية: آخر سلالة الموهيكان *Le Dernier des Mohicans* لفينيمور كوبر *Fenimore Cooper*، والسرد القائم على حبكة المغامرة، والسرد القوطي *Ghotic*، وكافة هذه الكتابات الواسعة الانتشار بين الجماهير، التي وإن كان يزدريها النقاد، فإنها عرفتْ كيف تخلق لنفسها بعض الأساطير، وكيف تؤثث متخيل أكثر من جيل.

ويتساءل ليسلي فيدلر إن كنّا قادرين من جديد، على إعادة نشر شيء آخر من قبيل رواية هرييت بيتشير ستون: خانة العم توم

Twitter: @ketab_n

la Case de l'oncle Tom، وهو الشيء الذي يمكن أن يُقرأ بنفس الشغف، سواء في المطبخ، أو في الصالون، أو في غرفة نوم الأطفال. ويضع فييدلر مؤلفات شيكسبير بالإضافة إلى مؤلفات الكُتاب، الذين يملكون القدرة على تسلية الجمهور، في نفس السلّة التي تضم رواية: ذهب مع الريح *Autant en emporte le vent* لمارغريت ميتشيل *Margaret Mitchell*.

إننا لنعرف بأن ليسلي فييدلر هو واحد من كوكبة هؤلاء النقاد النبهاء، ذوي الذوق المرهف حد الإفراط، الذين يصعب علينا أن نصدق بأنهم يعتقدون برسوخ، في ما سلف قوله. لذلك نشير بأنه يريد فقط، تحطيم هذا الحاجز المضروب بين الفن وحفاوة الجمهور *l'amabilité*. إنه ليستوعب بطريقة حدسية، بأن ملامسة جمهور عريض من القراء، وتأثيث أحلامه، هو من الأمور التي قد تعدّ اليوم، ربما، إنجازاً طلائعياً، وأن هذا الإنجاز سيتركنا أحراراً لكي نقول كذلك، إن تأثيث أحلام القراء، لا يعني بالضرورة هدهدتهم، وخداعهم، وإنما من الممكن أن يعني ذلك، ملازمة أحلامهم باستمرار، وإزعاجها بإلحاح دائم.

Twitter: @ketab_n

الرواية التاريخية

ظللتُ أرفض منذ سنتين، الإجابة عن بعض الأسئلة، التي تنتمي إلى فصيلة اللغو عديم الفائدة، من قبيل: هل عملكم هذا هو عمل أدبي مفتوح، أم لا؟ وماذا أعرف أنا عن هذا، يا ناس؟! إنه لشأنكم أنتم بالذات، وليس شأني! كنتُ أجيب. أو من قبيل هذا السؤال: مع أي شخصية روائية، تتماثلون؟ لكن يا ربّي، مع مَن ينبغي أن يتماهى الكاتب؟! إنه ليتماهى بالطبع، مع الظروف النحوية والأحوال!

غير أن السؤال الأتفه، من بين كافة تلك الأسئلة اللغْوية، التي سبق لي أن تلقيتها، هو سؤال هؤلاء القراء، الذين يُلمّحون لي في مقدمة كلامهم، بأنّ قصّ وقائع الماضي، ليس سوى ضرب من ضروب الانفلات من الحاضر، والهروب منه. ثم سرعان ما يستطردون، سائلين: أصحيح هذا؟ إنه لأمر وارد الاحتمال، كنت أجيب على الفور، ثم ما ألبث أن أضيف: إذا كان مانزوني قد كتب يحكي عن القرن السابع عشر، فلأن القرن التاسع عشر، الذي هو العصر الذي عاش فيه، لم يكن يدخل في صلب اهتماماته. إن نص جيوستي *Giusti* المعنون

Twitter: @ketab_n

بسانت أمبرجيو *Saint Ambergio*، هو نص موجه مباشرة، إلى النمساويين المعاصرين له، بينما نص بونتيرا دو بيرشي *Pontira de Berchet* المعنون: جيوراميتو *Giuramento*، فيحكي خرافاتِ الزمن العتيق جداً. إن رواية: قصة حب *Love story* للكاتب الأمريكي سيغال إيريش *Segal Erich*، هي رواية عصرها، بينما رواية ستاندال: الراهبة بارما الشارترية *la chartreuse de Parme*، فإنها نص روائي لا يحكي إلا عن تلك الوقائع، التي حدثت قبل كتابتها، بخمس وعشرين سنة...

ثم ما جدوى قولنا إن كافة المشاكل، التي تعرفها أوربا المعاصرة، هي من قبيل المشاكل، التي سبق وأن طرأت خلال فترة العصر الوسيط، بدء من مشكل ديمقراطية الجماعات، إلى مشكل الاقتصاد البنكي، ومن مشكل المَلكيات الوطنية، إلى معضلة المدن والحواضر، ومن مشكل التكنولوجيا الحديثة، إلى ثورات الفلاحين: إن العصر الوسيط هو طفولتنا، التي ينبغي تجديد العودة إليها على الدوام، للقيام بجرد لجميع الأمراض، التي كانت قد طرأت علينا في السابق *faire une anamnèse*.

لكن من الممكن كذلك، أن يتحدث المرء عن العصر الوسيط، بالأسلوب الذي نحتَه الحكاية الشعبية عن سيف الإيكسكالبير *Excalibur*. وفي هذه الحالة، فإن مشكل

Twitter: @ketab_n

الكتابة وعلاقتها بالتاريخ، يظل ملحاً وعالقاً، فلا نستطيع من ثمة، تجنّبه.

فماذا يعني أنْ نكتب رواية تاريخية؟

أعتقد بأن هناك ثلاث طرائق، لحكاية الماضي. الطريقة الأولى هي الرومانس *romance*، بدءً بحكايات دورة البروتون *cycle breton*، [التي تحكي عن الملك أرثير *Arthur*]، ووصولاً إلى القصص التي كتبها الكاتب البريطاني [الذي عاش في القرن العشرين]، تولكيين *Tolkien*، وهي الدورة التي نجد ضمنها كذلك: "الرواية القوطية *Gothic novel*"، التي لا تربطها أية علاقة بالرواية، بمفهومها المتعارف عليه، وإنما هي كتابة من صميم الرومانس. ففي متن هذه الأخيرة، نجد أن الماضي لا يعدو أن يكون إذن، إلا مجرد سينوغرافيا، وذريعة، وبناء خرافي يطلق العنان للخيال. وبناء على ذلك، لا تعتبر روايات الخيال العلمي في الغالب الأعم، سوى كتابة على طريقة الرومانس الخالص. إن الرومانس هو قصة زمكان ما بعيد عنّا *histoire d'un ailleurs*.

ثم تأتي في المرتبة الثانية بعد ذلك، رواية القبعة المستديرة، والدثار على الكتفين، والسيف، مثلما هي حال رواية الفروسية عند ألكسندر دوما، مثلاً. ويختار هذا النوع من الكتابة الروائية لنفسه، الحديثَ عن ماض "حقيقي"، قابل

Twitter: @ketab_n

لأن يُتعرف عليه بسهولة: وحتى يتسنّى لهذه الكتابة تحقيق ذلك، فإنها عادة ما تلجأ إلى تأثيث فضائها التخييلي، بشخصيات سبق أن ورد ذكرها في الموسوعة (كشخصية الكاردينال الذوق أرمان جان دي بليسيس دو ريشليوه *Richelieu* والايطالي جيوليو مازاران *Mazarin*، على سبيل المثال)، ثم تنيط بها مهمة النهوض ببعض الأدوار والوقائع، التي لا يتم ذكرها في الموسوعة (مثل: اللقاء بشخصية ميلادي *Milady*، وإجراء بعض الاتصالات مع شخصية المدعو بوناسيو *Bonacieux*، لكما يحدث في رواية: الفرسان الثلاثة، لألكسندر دوما، مثلاً)، وهي أدوار ووقائع لا تتنافى كلية، مع ما يرد في الموسوعات.

وحتى يتعزّز الأثر، الذي يخلّفه الواقع في مشاعر القراء، بطبيعة الحال، فإن تلك الشخصيات التاريخية، سوف تقوم كذلك (مصداقاً لما دوّنه المؤرخون)، بما سبق لها أن قامت به سابقاً من أدوار(كمحاصرة مدينة لاروشيل *la Rochelle* مثلاً، وعقد صلات حميمة مع الأميرة آن دوتريش *Anne d'Autriche*، وعلى صلة بفترة القلاقل المعروفة في تاريخ فرنسا، بفترة لافروند *la Fronde*).

ضمن هذا الإطار "الحقيقي" إذن، يتم حشر شخصيات الحكاية؛ غير أن هذه الأخيرة عادة ما قد تبدي بعض

Twitter: @ketab_n

المشاعر، التي من الممكن لها أن تكون مشاعر خاصة بشخصيات تنتمي لفترات زمنية أخرى، غير الفترة المحال عليها في الرواية. فما قام به الكونت الفرنسي دارتانيون *d'Artagnan* في رواية دوما على سبيل المثال، وهو يسترجع مجوهرات الملكة من لندن، كان بمستطاعه أن يقوم به، سواء أحدث ذلك في القرن السادس عشر، أو في القرن الثامن عشر. إذ ليس من الضروري أن يعيش المرء في صميم القرن السابع عشر، كي تكون له نفسية دارتانيون.

غير أن توظيف بعض الشخصيات التاريخية، التي يسهل التعرف عليها استناداً إلى المعطيات الواردة في الموسوعات الشائعة بين العموم، ليس أمراً ضرورياً في الرواية التاريخية. ففي رواية مانزوني، التي تحمل عنوان: *الخطيبان*، يعدّ الكاردينال فيديريغو *le cardinal Federigo* الشخصية الأكثر شهرة في النص كله، وهي شخصية لم تكن تعرفها إلا فئة قليلة من الناس، قبل أن يعمد مانزوني إلى استثمارها روائياً، (بينما ظل آخر وهو بورومي *Borromé*، الملقب بسان شارل *saint charles*، معروفاً غاية المعرفة في ايطاليا). إلا أن جميع ما ينجزه رينزو *Renzo* ولوسيا أو فرا كريستوفرو *Lucia ou Fra Cristofro*، لم يكن بمستطاعه أن يتم إلا ضمن نطاق مقاطعة لامباردي *Lambardi*، خلال القرن السابع عشر.

Twitter: @ketab_n

إن التصرف السيئ لبعض الشخوص، لمفيد في جعل التاريخ، وما كان قد جرى، مفهومين فهماً جيداً، وعلى الرغم من كون تلك الأعمال والتصرفات مجرد سلوكات مختلقة، فإنها مع ذلك تقدم الكثير من المعطيات، بكيفية قلّ نظيرها، عن إيطاليا ذلك العهد، أكثر مما قدمته كتب التاريخ المعدّة سلفاً، لهذا الغرض.

بهذا المعنى، أردتُ حقاً أن أكتب رواية تاريخية، ليس لأن شخصية أوبيرتان دو كازال *Ubertin*، أو ميشيل دو سيزين *Michel de Ciséne*، قد وجدتا في التاريخ وجوداً حقيقياً، ولأنهما قد تكونا تحدثا في الرواية تقريباً، مثلما سبق لهما أن تحدثا في الواقع، ولكن لأن كل ما قالته، وتقوله الشخصيات المتخيلة في الرواية، كشخصية غيوم مثلاً، كان ينبغي له أن يقال، في هذه الحقبة التاريخية الخاصة، التي تحيل عليها الرواية.

ولست أعلم إلى أي حد، كنت قد أخلصتُ لهذا القصد. من جهتي، لا أعتقد بأني قصّرتُ بعض الشيء في الإخلاص لذلك، خاصة حينما تستّرتُ على أقوال بعض الكتاب اللاحقين، الذين جاؤوا بعد العصر الوسيط (كأقوال فيتجينشتاين *Wittgenstein*)، وعملت على تمريرها في متن الرواية، على أساس أنها أقوال يتم الاستشهاد بها، في العصر

Twitter: @ketab_n

الوسيط. وفي ما يخص هذه الوضعية، فإنني ظللت أعلم جيداً، بأن شخصياتي الوسيطية لم تكن معاصرة، وإنما المعاصرون هم مَن ظل يفكّر بطريقة العصر الوسيط.

ومع ذلك يراودني هذا التساؤل، بشأن ما إذا لم أكن في بعض الأحيان، قد أعطيت لشخصياتي المتخيلة تلك القدرة على تجميع بعض المفاهيم الخرافية ـ انطلاقاً من عملية تشظية الأحاديث *disiecta membra*، الناقلة لأفكار العصر الوسيط، بشكل كلي ـ والتي لو بقيت على حالها ذاك، لما استطاع هذا العصر أن يتعرف عليها، على أنها خرافاته الخاصة. إلا أني أرى أن على الرواية التاريخية، أن تفعل هذا أيضاً: إن عليها أن تُحدّد في الماضي، أسباب ما صارت عليه الأمور فيما بعد، كما عليها كذلك وبالمثل، أن ترسم السيرورة البطيئة، التي تطورت عبرها هذه الأسباب، كي تنتج آثارها فيما بعد.

وإذا ما استنتجت إحدى شخصياتي، وهي تقوم بعملية المقارنة بين فكرتين قروسطيتين، فكرةً ثالثة أكثر حداثة من سابقتيها، فإن الشخصية في هذه الحالة، تنجز بالضبط ما أنجزته الثقافة فيما بعد؛ وإذا لم يسبق لأي أحد أن كتب ما قالته هذه الشخصية، فإنه لمن المؤكد أن يكون على شخص ما، وإن بطريقة مرتبكة وغامضة، أن يشرع في التفكير في

Twitter: @ketab_n

ذلك، (حتى من دون القول به، بحكم الوقوع تحت طائلة ما لا يعلمه غير الله وحده، من الخوف والحشمة).

على كل حال، هنالك شيء واحد كان قد سلاّني كثيراً، وهو أنه كلما كتب ناقد ما، أو قال أحد القراء، بأن شخصية من شخصياتي الروائية، تثبت في كلامها بعض الأشياء الضاربة بإفراط في اللحظة المعاصرة، إلا وأجدني - إذن - في هذه الحالات، وفي هذه الحالات جميعها تحديداً، قد استندت وأنا أكتب ما تثبته تلك الشخصيات، على استشهادات نصية تنتمي للقرن الرابع عشر!

ثم هنالك بعض الصفحات، التي اعتبر القارئ أن المواقف، التي تحيل عليها، هي مواقف قروسطية، وهو ما دفعه إلى تذوقها كمواقف قروسطية سائغة ومستطابة، بينما كنت أشعر حيالها أنا، بأنها - بشكل غير شرعي - مواقفُ عصرية. والسبب في ذلك، هو أن لكل واحد تصوره الخاص، المنتحل في الغالب، عن العصر الوسيط.

نحن - رهبانَ تلك المرحلة - الوحيدون، من يعلم الحقيقة، لكنّ قولها قد يفضي بنا إلى المحرقة.

Twitter: @ketab_n

على سبيل الختم

بعدما انتهيتُ من كتابة رواية: *اسم الوردة* بسنتين، عثرت مجدداً على بعض التعليقات المدونة، التي يرجع تاريخها إلى سنة 1953.

"يستعين هوراس *Horace* وصديقه بالكونت ب *Comte de P*، بغية حل لغز الشبح. إن الكونت ب جنتلمان نبيل، غريب الأطوار، وبارد الطبع. وهناك بالمقابل من ذلك، قبطان شاب يعمل ضمن الحرس الدانمركي، ويستعين بالطرائق الأمريكية. ثم يتخذ الحدث سيره العادي، وفق الخطاطة المرسومة للتراجيدية. وفي الفصل الأخير من المسرحية، وبعد أن يكون قد جمّع أفراد أسرته، يفسّر الكونت ب اللغز: القاتل هو هاملیت. غير أن الوقت قد فات على هذا الاكتشاف، لأن هاملیت قد مات".

وبعد مرور سنوات أخرى على ذلك، اكتشفت بأن الكاتب الانجليزي جيلبيركيث شيستيرتون *Chesterton*، كان له في موضع ما، فكرة من هذا القبيل. ويبدو بأن

Twitter: @ketab_n

الحركة الأدبية لمجموعة الأوليبو *Oulipo*[1]، قد أنشأت حديثاً، مصفوفة لتوصيف كافة الوضعيات الممكنة، التي ترتبط بالحبكة البوليسية، فوجدتُ بأن هناك كتاباً واحداً قد بقي من دون تأليف: إنه الكتاب الذي يكون فيه القارئ هو القاتل!

على سبيل العبرة: توجد هناك بعض الأفكار المستحوذة والمستبدة، إلا أنها ليست أفكاراً شخصية أبداً، مثل فكرة أن الكتب تتكلم فيما بينها، وأن على التحقيق البوليسي الجدير بحمل هذه الصفة، أن يبرهن أن المجرمين هم نحن.

---

[1]- الأليبو *Oulipo* حركة أدبية فرنسية، نحتتْ اسمها من أهدافها العامة. فقد أخذت الحرفين الأولين *OU* من فعل: فتح *ouvrir*، والحرفيْن الثالث والرابع *LI*، من لفظة: أدب *littérature*، والحرفين الأخيرين *PO* من لفظة: الكامن بالقوة *potentielle*. والحصيلة أن أليبو هي حركة تراهن على فتح مختبر الكتابة لانشاء أدب غير محدود لا في الزمن، ولا من حيث الكمّ. للمزيد من الاطلاع على هذه الحركة، يراجع موقعها على هذا الرابط: *http://www.oulipo.net* (المترجم).

Twitter: @ketab_n

الفهرست

مقدمة المترجم 5
العنوان والمعنى 15
الإخبار بسيرورة الكتابة 27
العصر الوسيط، طبعاً 33
القناع 41
الرواية باعتبارها واقعة كوسمولوجية 45
مَن يتكلّم في العمل الروائي؟ 61
التعريض 73
النَّفَس 77
بناء القارئ 85
الميتافيزيقا البوليسية 95
ما بعد الحداثة، والسخرية، والشأن المحبوب 109
الرواية التاريخية 121
على سبيل الختم 129

Twitter: @ketab_n

حاشية على اسم الوردة

بعدما انتهيتُ من كتابة رواية: اسم الوردة بسنتين، عثرت مجدداً على بعض التعليقات المدونة، التي يرجع تاريخها إلى سنة ١٩٥٣ "يستعين هوراس Horace وصديقه بالكونت ب Comte de P بغية حل لغز الشبح. إن الكونت ب جنتلمان نبيل، غريب الأطوار، وبارد الطبع. وهناك بالمقابل من ذلك، قبطان شاب يعمل ضمن الحرس الدانمركي، ويستعين بالطرائق الأمريكية. ثم يتخذ الحدث سيره العادي، وفق الخطاطة المرسومة للتراجيدية. وفي الفصل الأخير من المسرحية، وبعد أن يكون قد جمّع أفراد أسرته، يفسّر الكونت ب اللغز: القاتل هو هامليت. غير أن الوقت قد فات على هذا الاكتشاف، لأن هامليت قد مات".

وبعد مرور سنوات أخرى على ذلك، اكتشفت بأن الكاتب الانجليزي جيلبيركيث شيستيرتون Chesterton، كان له في موضع ما، فكرة من هذا القبيل. ويبدو بأن الحركة الأدبية لمجموعة الأوليبو Oulipo، قد أنشأت حديثاً، مصفوفة لتوصيف كافة الوضعيات الممكنة، التي ترتبط بالحبكة البوليسية، فوجدتُ بأن هناك كتاباً واحداً قد بقي من دون تأليف: إنه الكتاب الذي يكون فيه القارئ هو القاتل!

على سبيل العبرة: توجد هناك بعض الأفكار المستحوذة والمستبدة، إلا أنها ليست أفكاراً شخصية أبداً، مثل فكرة أن الكتب تتكلم فيما بينها، وأن على التحقيق البوليسي الجدير بحمل هذه الصفة، أن يبرهن أن المجرمين هم نحن.

أمبرتو إيكو

التنوير

www.attakwin.com