

مجلة النقد الأدبي
منتديات سور الأزبكية

قصول

* معرفتي *

حرب قلم

من فطيم

مفارقة الإنتاج والتلقى

في الرواية البوليسية العربية

الإشارة في الرواية البوليسية

«الحوت الأعمى» بين صيغ الحكى ومكوناته في
الرواية البوليسية ورواية بوليسية نموذجية

هل لدينا أدب جاسوسية؟

حول أدب الجاسوسية: رواية «الحفار» نموذجاً

شخصية العدد: صالح مرسي

العدد ٧٦ / صيف - خريف ٢٠٠٩

نَصُول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة



ملف العدد

الرواية البوليسية



الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة
محمد صابر عرب

هيئة المستشارين
سيزا قاسم
صلاح فضل
فريال غزول
كمال أبو ديب
محمد برادة

نحو

رئيس التحرير
هالى وصفى

نائب رئيس التحرير
محمد الكردى

مدير التحرير
ماجد مصطفى

الشرف الفنى
أنس الديب

السكرتارية
آمال صلاح

جمع وتنضيد
أمل على

- قواعد النشر:
• لا يكون البحث قد سبق نشره.
• يشترط أن يكون البحث مجموعاً
بالحاسوب IBM أو مرفقاً به
القرص المدمج أو مرسلًا بالبريد الإلكتروني.
• على الباحث أن يرفق ببحثه
نبذة مختصرة عن سيرته
العلمية ولخصاً وافياً.
• تعتبر المجلة عن عدم نشر
الأبحاث التي يزيد عدد
صفحاتها عن 15 صفحة من
قطع المجلة أي ما يوازي 6000
كلمة.
• لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة
إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم
تشعر.
• يخضع ترتيب النشر لاعتبارات
فنية.
• تدفع المجلة مكافأة مقابل
البحوث المنشورة ويحصل الباحث
على نسخة من المجلة.

فهرست

افتتاحية ٦

ملخصات وتعريفات ٩

النص الاستهلاكي

حرب قلم ٢٢ ————— نبيل هاروق

دراسات

فن الفهم : بحث في تأصيل المفهوم عند هيكل وهردر وشلاير ماخرودلتاي ٣٠ ————— عطيات أبوالسعود

الملف

هذا الملف ٥٨ ————— شعيب حليفي

دراسات

التخييل ولغة التشوقي مقاربة في البناء الفنی للرواية البوليسية في الأدب العربي ٦٢ ————— شعيب حليفي
مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية العربية ٦٩ ————— بوشعيب الساوري
القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث ٨٢ ————— عبد الرحيم مؤدن

شهادات

من فعلها؟ ٩٤ ————— أحمد خالد توفيق

ترجمات

الرواية البوليسية والتحليل النفسي: من قتل روجر أكرود؟ ٩٩ ————— بيير بيار / ت، حسن المودن
رودولفو أوسيجلی والبحث عن الحقيقة، «محاولة جريمة» سابقة للرواية البوليسية المكسيكية ١٠٠ ————— خوسيه لويس دي لا فوينتى / ت، نادية جمال الدين محمد
مولد أدب الجريمة الروائي في بولندا ١٢٨ ————— دوروتا متولى / ت، هناء عبدالفتاح
دليل لكتابية القصص البوليسية ١٤٩ ————— ب. ج. وودهاوس / ت، أحمد خالد توفيق

نقد تطبيقي

الإثارة في الرواية البوليسية ١٥٣ محمد العبد

التوظيف الدلالي للجريمة دراسة مقارنة بين «موسم الهجرة إلى الشمال»، «للطيب صالح» و«الغريب» ١٧٢ د. أليير كامو بوجمعة الوالي

جريمة قتل ملكة جمال والبحث عن المكنون في «ميس إيجيبت» ١٨٣ محمد الفارس

نص وقراءاتان

«الحوت الأعمى» صيغ الحكى ومكوناته في الرواية البوليسية ١٨٧ عبد الرحمن غانم

«الحوت الأعمى» رواية بوليسية نموذجية ٢٠٦ محمد يحيى قاسمي / محمد المحروفي

آفاق

الرواية البوليسية في إيطاليا ٢١٨ فوزي عيسى

لحة عن القصة البوليسية في الصين ٢٢٣ جان بدوى

الرواية البوليسية في الأدب الأذربيجاني المعاصر ٢٣٠ أحمد سامي العайдى

حافظ نجيب ذلك المجهول ومؤسس الرواية البوليسية ٢٣٦ شعبان يوسف

متابعات *

دوريات بريطانية وأمريكية ٢٤٤ ماهر شفيق فريد

دوريات فرنسية ٢٥٦ ديماء الحسيني

دوريات عربية ٢٧١ ماجد مصطفى

ثلاث رسائل جامعية ٢٨٠ ماهر شفيق فريد

هصول .نت ٢٨٧ ماجد مصطفى

شخصية العدد

هل لدينا أدب جاسوسية؟ صالح مرسى .. تجاهله النقاد حيناً و Jamalوه ميتاً ٢٩٢ حلمى التمنم

حول أدب الجاسوسية، رواية «الحضار» نموذجاً ٢٩٨ محمد قطب

ببليوجرافيا صالح مرسى رائد أدب الجاسوسية ٣٠٥ إيناس على أحمد



افتتاحية

يأتي هذا العدد من مجلة فصول وقد غاب عن الساحة الثقافية المصرية أحد أعلامها البارزين، المرحوم الدكتور ناصر الأنصاري رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، الذي شهدت الهيئة أثناء رئاسته طفرة في النهوض بعملية النشر وميلاد المشاريع الثقافية الناجحة، مثل مشروع "تصدير الفكر العربي"، ومكتبة الأسرة، وتطويراً لمعرض القاهرة الدولي للكتاب، فضلاً عن المشاركة الإيجابية والحضور البارز في معارض الكتاب العربية والدولية.

وقد كان الدكتور الأنصاري - رحمه الله - نعم الصديق لمجلة فصول، فكان دائم الاهتمام بها منذ مجيئه رئيساً لهيئة الكتاب؛ يتبع مسيرتها، ويزورها بالكلمة الأولى التي تصدر بها كل عدد من أعدادها، كما كان حريصاً على توفير كل الإمكانيات المطلوبة لإخراجها بالشكل اللائق بأهم مجلة نقدية أكademie في العالم العربي، بل كان شديد الاعتزاز بكونها من إصدارات هيئة الكتاب، فكان يقدم أعدادها الجديدة تباعاً لكتاب الشخصيات من زواره، خصوصاً أن كبريات المكتبات والجامعات المرموقة في العالم تحرص على اقتناء كل أعدادها. وكثيراً ما تحدث معى عن رؤاه المستقبلية لمجلة فصول، وكيف أنه سيكون لها موقعها الإلكتروني لتتكامل لها مواصفات المجالات العلمية الدولية.

رحم الله الدكتور الأنصاري الذي كان يواصل العمل دون توقف حتى في أشد لحظات وطأة المرض، مدركاً أن العمل الثقافي لا يقوم على أفراد وإنما بتكاثف الجهد في إطار مؤسسات المجتمع المدني.

وتحرص مجلة فصول على أن تطرق موضوعات لم تسبق معالجتها، فقد كنا خصصنا ملف العدد ٧١ لأدب الخيال العلمي، وهو نحن نخصص ملف هذا العدد للرواية البوليسية وهي - مع البوular والكوميكس - أنواع مستفيدة من الأشكال الأدبية الراسخة، وكان يُنظر لها بوصفها كتابات على هامش الأدب (PARALITTERATURE) وبرغم ذلك يعتبرها الأدب أحد روافده، وهي تتمتع برواج شديد وانتشار واسع بين جمهور عريض من القراء، ولم تكن تلقى الاعتراف - فضلاً عن الاهتمام - النقد الواجب. وفي مصر أحد كتاب هذا النوع الأدبي هو الأديب نبيل فاروق الذي يكتب لنا في هذا العدد عن تجربته ومشروعه الروائي

فصول

الذى بدأ منذ كان طالباً فى كلية الطب بجامعةطنطا، وعن رحلة كفاحه الأدبى المثيرة، وهو كاتب متخصص فى كتابة الرواية البوليسية وأدب المخابرات والجاسوسية وأدب الخيال العلمي، غزير الإنتاج واسع الانتشار بين قراء العربية خصوصاً الشباب، وحصل على جائزة الدولة التشجيعية في أدب الخيال العلمي لعام ٢٠٠٧ وبحصوله على هذه الجائزة استطاع أن ينزع الاعتراف بهذا النوع الأدبى من المؤسسة الثقافية.

وللمرة الثانية تعمل فصول بتقليد "المحرر الضيف"، بعد ملف "الترجمة والتثاقف"، والمحرر الضيف لملف "الرواية البوليسية" هو الناقد والأستاذ الجامعي المغربي المرموق "شعيب حليضي". ويضم الملف مجموعة من الدراسات النظرية والتطبيقية، فضلاً عن دراستين مترجمتين عن الفرنسية والإسبانية. بالإضافة إلى عدد من المقالات التي تتناول الرواية البوليسية من جوانب متعددة. وفي باب نص وقراءتان – الذي يدخل ضمن ملف العدد – دراستان لرواية "الحوت الأعمى"، وهى إحدى الروايات المغربية المهمة التي تنتمى إلى الأدب البوليسى.

ولدينا خارج الملف دراسات ونقد تطبيقي ومتابعات، فى الأبواب التى تعود قارئ فصول أن يطالعها فى كل عدد. ونخصص باب شخصية العدد للروائى صالح مرسي رائد أدب الجاسوسية الذى استطاع أن يجعل من بعض الأوراق فى ملفات المخابرات المصرية أعمالاً روائية تحولت بعد ذلك إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تليفزيونية لاقت نجاحاً جماهيرياً منقطع النظير.

وأخيراً نحب أن ننوه إلى أننا شرعنا فى الإعداد لملف العدد بعد القادم عن (مجلة فصول والنقد الأدبى، ثلاثون عاماً من الإبداع)، وندعو أصدقاءنا من الباحثين والنقاد والمبدعين فى مصر والأقطار العربية والخارج، على اختلاف أجيالهم واتجاهاتهم الفكرية، للمشاركة والإسهام فى هذا الملف، الذى نحاول أن نطرح من خلاله الجديد فى قضايا النقد الأدبى، ونستطيع آفاق الفكرى واقع متغير على الدوام.

من ملفاتنا القادمة

- ١- تحليل الخطاب : رهانات وآفاق**
- ٢- مجلة فصول النقد الأدبي: ثلاثون عاما من الإبداع**

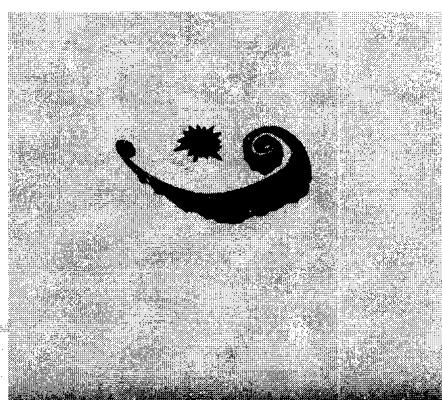
الملخصات والتعرifات

التعرifات

أحمد خالد توفيق / بوجمعة الوالى / بوشعيب الساوى / بيير بيار / حسن المودن / حلمى النمنم / خوسىه لويس دى لا فويينتى / دوروتا متولى / شعيب حليفى / عبد الرحمن غانمى / عبد الرحيم مؤدن / عطيات أبوالسعود / محمد العبد / محمد المحراروى / محمد يحيى قاسمى / نادية جمال الدين محمد / نبيل فاروق / هناء عبد الفتاح.

الملخصات

حرب قلم / فن الفهم؛ بحث فى تأصيل المفهوم عند فيكى وهدر وشلاير ماخر دلتاي / التخييل ولغة التشويق؛ مقاربة فى البناء الفنى للرواية البوليسية فى الأدب العربى / مفارقة الإنتاج والتلقى فى الرواية البوليسية العربية / القصة البوليسية فى الأدب المغربى الحديث / من فعلها؟ / الرواية البوليسية والتحليل النفسى؛ من قتل روجر أكرويد؟ / رودولفو أوسى جلى والبحث عن الحقيقة؛ «محاولة جريمة» سابقة للرواية البوليسية المكسيكية / مولد أدب الجريمة الروائى فى بولندا / الإشارة فى الرواية البوليسية / التوظيف الدلالى للجريمة دراسة مقارنة بين «موسم الهجرة إلى الشمال» للطبيب صالح و«الغريب» لـ ألبير كامو / «الحوت الأعمى» وصيغ الحكى ومكوناته فى الرواية البوليسية / «الحوت الأعمى» رواية بوليسية نموذجية.



* النص الاستهلاكي:

حرب قلم
نبيل فاروق

يتحدث الكاتب عن تجربته الطويلة في الكتابة الروائية – التي بدأت منذ كان طالباً في كلية الطب بجامعة طنطا – وعن مشروعه الفكري الذي سعى بإصرار لإبداع لون من الكتابة الروائية يتمتع بالأصالة والابتكار بعيداً عن تقليد النماذج الغربية. ويسجل – في كلمات موجزة ومركزة – وقائع رحلة كفاح طويلة لانتزاع الاعتراف بهذا اللون الأدبي الجديد، وقد حرص على أن يتأسس هذا المشروع الطموح على مركبات فكرية عربية تتمتع بالأصالة والابتكار. وربما كان هذا هو التحدي الأكبر أمام الكاتب، حتى كان حصوله على جائزة الدولة التشجيعية في أدب الخيال العلمي لعام ٢٠٠٧ تتويجاً لهذه الرحلة المثيرة في عالم الأدب.

* دراسات

فن الفهم : بحث في تأصيل المفهوم عند فيكو وهردر وشلائر ماخر ودلتاي
عطيات أبو السعود

إن الأحداث المضطربة التي يعيشها العالم الآن تفرض علينا التفكير والتأمل في الأسباب التي أدت إلى ما آل إليه الوضع الراهن في عالمنا الأرضي، وربما كان أحد هذه الأسباب وأهمها هو سوء الفهم الذي حدث على مستويات عديدة فأصبح لزاماً علينا مواجهة متطلبات عالم متغير يحتاج إلى الفهم، فهم أنفسنا وفهم الآخرين، وقبل كل هذا نحتاج إلى فهم الفهم نفسه. بمعنى آخر نحن نحتاج إلى تعلم "فن الفهم". وهذا الأمر هو الشغل الشاغل لفلسفية التأويل في الفكر المعاصر وعلى رأسهم جادامر الذي عرف الهرمنيوطيقا بأنها "فن الفهم". ولكن هذا التعريف ليس تعريفاً جديداً استحدثته فلسفة التأويل المعاصر على لسان جادامر، وإنما يعود إلى أبعد كثيراً من هذا التاريخ . وغاية هذا البحث هو تأصيل مفهوم الفهم وتلمس جذوره التي امتدت إلى ما يزيد عن القرنين قبل فلاسفة التأويل ونقاده المعاصرين ، وذلك من خلال تتبع جذور مضمونه عند بعض الفلاسفة من أمثال فيكو وهردر وشلائر ماخر ودلتاي الذين يعتبرون الآباء الشرعيين والمؤصلين الحقيقيين لـ"فن الفهم".

* الملف

التخيل ولغة التسويق: مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي شعيب حليفي

يتناول الباحث موضوعه ممهدا بالحديث عن قدرة التخييل الروائي وما يحققه من توسيع بفعل استثماراته اللامحدودة لكل العناصر الممكنة، وباعتبار الرواية نصا ثقافيا يوظف كل المعارف والحقائق والأحلام ضمن رؤية فنية ذات شكل. وضمن ذلك ظهر التخييل المؤطر بقضايا التحري والتحقيق وفك الألغاز، أو ما يسمى بالرواية البوليسية، مما يمكن من خوض تحليلات لعلاقة الرواية بالتاريخ الاجتماعي والسياسي والتوظيف المتنوع لعناصر الحياة المدنية وما تفرزه من جرائم واحتفاءات.

وتوقف الكاتب عند عنصر "التسويق" في المحكي البوليسى باعتباره محركا لباقي العناصر الفنية. مستخلصا أن الرواية العربية قد حفلت بنصوص في هذا الاتجاه بأشكال مختلفة، ومتوقفا عند نوعين كبارين: الأول من نصوص تستثمر الحبكة البوليسية دون نية كتابتها؛ والثاني نصوص جُنست على أنها روايات بوليسية تقوم بدورها على لغة التسويق مع التركيز على عنصر الصراع وتأوياته، ثم اللغة وقدرتها في تحقيق هذا النوع الروائي الذي مازال لم يستثمر بالشكل القائم في السرد العربي.

مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية العربية

بوشعيب الساوري

تحاول الدراسة التوقف عند نوع روائي ظل، وما يزال، في أدبنا العربي في الهمامش، هو الرواية البوليسية، انطلاقا من تقديم نظرة تاريخية حول ظهوره ومكانته في الغرب وكيف استطاع أن يحتل موقعا داخل الأدب ويحظى باهتمام النقاد والدارسين الغربيين. وكيف نال مقروئية لا بأس بها، تجاوزت القارئ العادي إلى الناقد والباحث الأكاديمي. كما أبرزت الدراسة مكانة الرواية البوليسية والانتشار الواسع الذي أصبحت تحظى به، خصوصا مع روايات اعتمدت الحبكة البوليسية مثل اسم الوردة لأمبرتو إيكو وشيفرة دافينشي لدان براون. ثم يطرق الكاتب وضع الرواية البوليسية في الوطن العربي، ومفارقة وجود قاعدة واسعة لتلقي الرواية البوليسية، في حين أن إنتاجها متعر وشبه منعدم. وختم الباحث الدراسة بموقفه من المسألة بفحص أهم العوامل والأسباب من وجها نظر سياقية، على المستوى الخارجي والداخلي، والتي كانت لها اليد في تعثر الرواية البوليسية.

القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث

عبد الرحيم مؤدن

ينطلق الباحث، في هذه الدراسة، من محاولة التمييز بين القصة البوليسية النموذجية (جريمة/ مجرم أو عصابة/ الغاز/ تحقيق...) وبين القصة ذات الإيقاع البوليسيي (اللص والكلاب لـ"نجيب محفوظ") والتي قد تشتراك مع القصة البوليسية في عناصر عديدة (جريمة/ تحقيق/ مطاردة...) دون أن تكون قصة بوليسية بالمعنى الأجناسي، كما حددتها منظرو هذا الجنس الأدبي. ويستعرض الكاتب أنماط القصة البوليسية التي انسحبت على الرواية والقصة القصيرة أيضاً، من خلال نماذج معينة مثل القصة البوليسية ذات اللغز، والرواية البوليسية السوداء، فضلاً عن تفاعلات النص البوليسي مع قصص الجاسوسية، وقصص الخيال العلمي. وتأسياً على ما سبق حاولت الدراسة رسم خطاطة لوضعية القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث، شملت ثلاثة مراحل كان آخرها تجربة "الميلودي الحمدوشي" في المرحلة الحالية، التي تمثل طفرة مميزة في الكتابة البوليسية.

من فعلها؟

أحمد خالد توفيق

بعد أعوام طويلة من التجارب الروائية والتطوير، لم يعد أحد في الخارج يتعامل مع القصة البوليسية باعتبارها قصة أقل شأناً من الأنواع الأخرى من الرواية، بل هي نوع خاص من الفن له مقاييسه الخاصة. بالنسبة للقارئ العربي فإن القصة البوليسية وقصة الجريمة وقصة المخبر مصطلحات تعني الشيء ذاته، لكن الحقيقة أن قصة المخبر Detective story نوع من قصة الجريمة Crime story. ولربما كانت "ألف ليلة وليلة" أول نموذج لقصة الجريمة، أما في الأدب الحديث فأقرب الأمثلة قصتا (جوائين القتل في شارع مورج) (لغز ماري لوبيه) لإدجار آلان بو. وفي هذه الفترة ظهر لغز الغرفة المغلقة الذي تخصص وبرع فيه جون ديكسون كار. قصة المخبر هي غالباً النوع الذي يقصده القارئ العادي عندما يتكلم عن القصص البوليسية، وبالذات قصص (من فعلها؟) أو Whodunit التي يقتل فيها أحدهم ثم يتم استدعاء سكوتلانديارد أو مخبر هاو. ويتم سؤال الشهود وأقارب القتيل، وقرب نهاية الرواية نكتشف شخصية القاتل وهو دائماً آخر شخصية يمكن أن نشك فيها. في مصر كان أول من قدم أدب (من فعلها؟) هو محمود سالم في سلسلته (المغامرون الخمسة)، وكانت موجهة للصبية أساساً، لكنها تركت آثارها في جيل كامل. بالتأكيد سوف يفرز هذا الفن مثيلاً له في مصر، وبالطبع لن تتخذ القصص طابع (من فعلها) القديم،

بل ستسير مواكبة للأنواع الجديدة من هذا الفن الجميل، ولسوف يلعب التطور العلمي دوراً أكبر في هذه القصص.

الرواية البوليسية والتحليل النفسي: من قتل روجر أكرود؟

بيير بيار/ ت: حسن المودن

في الفصول الثلاثة التي ترجمها حسن المودن من كتاب (من قتل روجر أكرود؟) يقدم المؤلف بيير بيار رؤية جديدة في نقد الرواية البوليسية وعلاقتها بالتحليل النفسي وهو يتأمل تاريخ هذه العلاقة الجامحة بين التحليل النفسي والمحكي البوليسى ، لافتا النظر إلى التأثير الباطنى الذى مارسه الثاني على الأول ، مشيرا إلى ثلاثة أعمال أدبية أثرت كثيرا على نظرية التحليل النفسي : الملك أوديب ، هاملت ، الرسالة المسروقة ، وهي في نظره أعمال أدبية "بوليسية" ، وهو بذلك يقدم نوعاً أدبياً يمكن تسميته بالمحكي البوليسى النظري . لأن المؤلف في انشغاله هذا ، يقدم رواية بوليسية داخل الرواية البوليسية ، وقاتل وراءه قاتل آخر ، وتحقيقاً وراءه تحقيق آخر .

تأسيساً على هذا ينطلق بيير بيار في الدراسات الثلاث المترجمة ، من أسئلة أساس : ماذا لو كانت هناك حقيقة أخرى داخل العمل الأدبي "البوليسى" غير التي اقتنع بها القراء والنقاد لزمن قد يصل إلى قرون ، كما في حالة هاملت لشكسبير؟ ماذا لو كانت الرواية البوليسية هي الأخرى مسرحاً للأخطاء القضائية والتحقيقات الخاطئة؟ ألم يسبق لفولتير أن قام بهذا النوع من التحقيق معبراً عن تحفظاته من المسؤولية الجنائية للملك أوديب؟ ماذا لو كان المحققون في الروايات البوليسية مخطئين في استدلالاتهم ومنطقوهم وخلاصاتهم ، كما هو الشأن بالنسبة إلى المحقق هرقل بوارو في رواية : مقتل روجر أكرود ، أو كما هو الأمر بالنسبة إلى المحقق شرلوك هولمز في كلب باسكيرفيل؟

رودولفو أوسيجلي والبحث عن الحقيقة: «محاولة جريمة» سابقة للرواية البوليسية المكسيكية

خوسيه لويس دى لافوينتى/ ت: نادية جمال الدين محمد

اختبر أودولفو أوسيجلي كتابة الجنس البوليسى بروايته "محاولة جريمة" المعروفة أيضا باسم "عالم جريمة أرشيبالدو دى لا كروث". والرواية التي تتعملق في شخصية مجرم تبدو متاثرة بخصائص فن أوسكار وايلد وتوماس كينسي من حيث إن الجريمة فن ومصير ، وأيضاً بالنماذج الأمريكية التي لاقت رواجاً خلال الأربعينيات . وقد تجاوزت الرواية هذا كله بطرحها مجموعة من الأجواء الخاصة بالعاصمة المكسيكية وشخصياتها بحيث حولت مسرح الأحداث إلى مختبر تثار فيه الكرنفالية والقصاص

على من يعتبرون عبئاً على المدينة. إن هذه الخصائص تعود إلى نماذج ماضية يمكن أن تصل إلى كتب الأخبار الأولى لمكسيك القرن السادس عشر والعصور الوسطى الأوروبية. وقد لوحظ أيضاً أنها، كأول رواية مكسيكية بوليسية عظيمة، تستكشف ليس فقط المدينة بل وأيضاً مفاهيم مثل الحقيقة والكذب، بتعقيد غير عادي داخل الأجواء الإسبانية الأمريكية ونتائج مثمرة في مجال الفن السردي البوليفي. يعكس هذا الاهتمام أزمة حديثة للقيم يعكف على مسالتها أيضاً الكتاب المكسيكيون اللاحقون، وهو ما يجعل من رواية أوسيجلي عودة إلى الرواية البوليسية وإلى تيار "الموجة" المنتشر آنذاك. وفي طرحة للمسائل الشائعة، يعرض أوسيجلي الصراع بين الحقيقة والخيال واللعبة كمجاز للحياة، وهي عناصر تمت ملاحظتها في روايات أخرى من هذا الجنس وفي مختلف النماذج السردية التي حققت خطوة للأمام في نطاق الحداثة.

مولد أدب الجريمة الروائي في بولندا دوروتا متولي/ت: هناء عبد الفتاح

يرى "جو أليكس Joe Alex" أن الرواية البوليسية (رواية الجريمة) في بولندا، كانت دوماً شيئاً خجولاً في مقبل عمره، حيث صدرت هذه الروايات كيما اتفق، وقام بترجمتها من اللغات الأجنبية إلى البولندية مترجمون متواضعون، وكانت السلطة - آنذاك - تتعامل مع هذا النوع من الروايات تعاملً من يوحى لنا بأن عينيه مغلقتان، ولا يرى شيئاً! لذلك كله يصبح هذا النوع من الروايات (روايات الجريمة) مجرد روايات فجة؛ تنتهي نفس النهايات: "قتلوا شخصاً، وهرب الشخص الآخر!". وأخيراً يجيء الوقت الذي تُعامل فيه المعاملة التي تستحقها، كي تشغل المكان الذي كان من حقها أن تشغله في "بولندا" تماماً كما تشغله في بلاد أخرى مثل إنجلترا أو الولايات المتحدة الأمريكية أو فرنسا؛ حيث وقع حدث مهم في تاريخ بولندا المعاصر- بل في بلدان كانت تابعة للمعسكر الاشتراكي المنحل - إنه إلغاء الرقابة في بولندا. ومع أن هذا الأمر قد منح بولندا قdra كبيرة من حرية النشر؛ إلا أنه كان سبباً غير مباشر في ظهور عدد كبير من الروايات والمجلات البذيئة "المسلبية" ، التي تطعن جوهر الرواية البوليسية في مقتل. ويرى الباحث "إيريك جرين" في ذلك ظاهرة إيجابية؛ إذ كان من الضروري أن يمر وقت طويل في بولندا ليولد "أدب جريمة" من طراز آخر غير الذي كان يكتب بطلبٍ من السلطة السياسية في البلاد أيام النظام الشمولي. يشهد على ذلك اهتمام دور النشر البولندية بإصدار كتب هذا النوع من الأدب. وبكلمة قصيرة: ولد أدب الجريمة في بولندا بعد مخاض طويل وصعب إلى أن يقف على قدميه قوياً.

الإثارة في الرواية البوليسية

محمد العبد

إذا كان الصراع بين الخير والشر هو القضية الكبرى للرواية البوليسية التقليدية، فإن عز الدين شكري قد خرج بروايته "مقتل فخر الدين" عن هذه الدائرة المغلقة ليفتح للرواية البوليسية العربية فضاء جديداً رحباً على ما تعتمل به حياة الناس اليومية من هموم ومشكلات اجتماعية وسياسية. وإذا كانت هذه القراءة الأولية للرواية قد انصرفت إلى تحليل سياقات الإثارة بوصفها روح الرواية البوليسية، فقد جعل عز الدين شكري الديناميكية اللغوية - من حيث هي التغير على مدار الوقت - روح الإثارة.

التوظيف الدلالي للجريمة دراسة مقارنة بين «موسم الهجرة إلى الشمال» للطبيب صالح و«الغريب» لـ: أليبير كامو
بوجمعة الوالي

النصوص، كالبشر، تتواحد، تتقاطع وتتضاد. وقد اجتمع في نصي "الغريب" و"موسم الهجرة إلى الشمال"، ميزة التماثل والتضاد في تعامل بطيء الروايتين مع الجريمة. "ميرسو" في "الغريب" يرتكب جريمة قتل في حق "العربي" صاحب الأرض إنه يقتل بسبب يبدو - في ظاهره - عبيشاً ولا معقولاً. و"مصطفى سعيد" في "موسم الهجرة"، ينتحر بسبب علاقاته الجنسية مع النساء الإنجليزيات. تختفي دلالة فنية في جريمة "ميرسو" تكشف عن رغبة المستعمر في إلغاء المستضعف، المختلف، ومحوه من المكان (الأرض) التي يفترض أن تكون له، أي أن إثبات الذات الأوروبية مشروطة بإلغاء وإزالة المغلوب. لكن "مصطفى سعيد" المثقف السوداني، نجده يسعى إلى فرض الذات وإثباتها في أرض الآخر عبر التوحد معه (جنسياً)، لأن هذا الفعل ضمان يؤمن الطريق إلى الانصهار أو التماثل الحضاري.

«الحوت الأعمى» وصيغ الحكي ومكوناته في الرواية البوليسية

عبد الرحمن غانمي

في دراسته قارب الباحث روایة (الحوت الأعمى) مقاربة استكشافية وتحليلية لاستقصاء أبرز معالم ومكونات الرواية البوليسية وسنتها، وذلك من خلال بعض المحاور الفاعلة والمؤثرة، من بينها التشكل المكاني، متخدًا من فضاء الدار البيضاء بؤرة لأحداث الجريمة وما يتبعها من إجراءات وتحريات للوصول إلى الفاعل - المجرم، عبر الطرق والوسائل القمبينة بتسليط الضوء على المستور. بحيث تؤدي هذه الفضاءات دوراً بارزاً في تشكيل الأحداث، كما تأخذ قيمتها الجمالية والبنائية من

تشغيلها حكائيا في التحقيق والبحث ، فكل مكان يقود إلى مكان آخر. ويعتبر الباحث أن هندسة الحكي انبنت على التحقيق وآلياته وتقنياته التعبيرية والخطابية ب مختلف أشكالها ، حيث يتم تسخيرها للوصول إلى الحقيقة ، وفي ضوء ذلك يتمدد الحكي من كل الأطراف والدوائر النصية حيث تنشأ الحكايات والأحداث والمسروقات والتي تسير على أكثر من "عجلة" نصية.

«الحوت الأعمى» رواية بوليسية نموذجية

محمد يحيى قاسمي / محمد المحراوي

تشكل كتابات ميلودي حمدوши وعبد الإله الحمدوشي الروائية ، منعطفا حقيقيا في الرواية الغربية ، وذلك من خلال أعمالهما الروائية التي كانا فيها قريبين جدا من الرواية البوليسية ، والتي تمثل في روايات مشتركة مثل (الحوت الأعمى) (والقديسة جانجا) أو روايات خاصة بكل كاتب. وقد اشترك الكاتبان المغاربيان في "استنبات" الرواية البوليسية في الرواية الغربية إذ أبدع الكاتبان رواية بوليسية تتميز بخصائص تيماتية وفية ، تناولناها في هذه الدراسة من خلال نموذج يمثل أول عمل روائي بوليسي في المغرب وهو رواية (الحوت الأعمى) ، وخصائص الرواية المدرستة طبعت الرواية البوليسية في المغرب من الناحية الفنية بمسم خاص ، جعلتنا ننعتها بـ"الرواية البوليسية الغربية النموذجية". وتمثل الرواية النموذج تجربة مشتركة بين الكاتبين ، لينفرد بعد ذلك كل واحد بتجربته وخصوصيته وتميزه.

أحمد خالد توفيق (مصري)

كاتب قصص الرعب والخيال العلمي للشباب. أستاذ طب المناطق الحارة بكلية طب طنطا. تصدر له عن المؤسسة العربية الحديثة منذ عام ١٩٩٣ مجموعات قصصية، منها: (ما وراء الطبيعة)، (فانتازيا)، (سافاري)، (روايات عالمية للجيوب)، (رجمة الخوف). وصدر له كتاب (دماغي كده) وهو مجموعة من المقالات السياسية والعلمية. وله أيضاً: (قوس قزح)، (قصص قصيرة)، وسلسلة WWW عن دار ليلي. ورواية (يوتوبيا)، وترجمة قصة (نادي القتال) لـ(تشاك بولانيك) عن دار ميريت. ومقالات لمجلة (وجهات نظر)، ومجلة (الفن السابع)، وقصص شهرية في مجلة (الشباب)، ومقال أسبوعي بجريدة (الدستور). كما يكتب بانتظام (قصص - مقالات - خواط) في موقع: <http://www.boswtol.com>

بوجمعة الوالي (جزائري)

رئيس اللجنة العلمية ورئيس فرقه في مخبر للدراسات اللغوية واللسانية بقسم اللغة العربية وأدابها بجامعة البليدة - الجزائر. ماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر بعنوان "الصراع الحضاري في الرواية العربية"، جامعة الجزائر سنة ١٩٩٥. ودكتوراه دولة في الأدب المقارن بعنوان "المؤثرات العربية والأجنبية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال"، جامعة الجزائر سنة ٢٠٠٣. شارك في عدة ملتقيات وطنية ودولية. وله مجموعة من المقالات المنشورة في المجالات الجزائرية، وكتابان تحت الطبع: "الذات والآخر في الرواية العربية"، و"تدخل النصوص في رواية موسم الهجرة".

بوشعيب الساوي (مغربي)

ناقد وباحث في السرد العربي ومهتم بالفلسفة، حاصل على دكتوراه في الأدب العربي. صدر له: كتاب "الرحلة والنarrative دراسة في إنتاج النص الراحل رحلة ابن فضلان نموذجاً" عن دار الثقافة المغرب ٢٠٠٧، وكتاب "رهانات روائية قراءات في الرواية المغربية" عن دار النشر جذور ٢٠٠٧، وكتاب "النص والسياق دراسة لرسالة التوابع" دار الحرف ٢٠٠٧، وكتاب "من الحكاية إلى الرواية"، دار جذور ٢٠٠٨. شارك في عدة ملتقيات دولية بالمغرب والجزائر وتونس، كما له الكثير من المقالات والدراسات المنشورة بمجلات عربية.

بيير بييار (فرنسي)

ناقد معاصر، من مواليد ١٩٥٤، محلل نفسي ومدرس للأدب الفرنسي بجامعة باريس الثامنة. أصدر منذ ١٩٧٨ إلى ٢٠٠٩ أكثر من عشرة كتب، منها: "موباسان، بالضبط قبل فرويد" (١٩٩٤)، "من قتل روجر أكرود؟" (١٩٩٨)، "تحقيق في قضية هاملت، أو حوار الصم" (٢٠٠٢)، "قضية كلب آل باسكريفيل" (٢٠٠٨). وفي سنة ٢٠٠٤ أصدر كتابه المعنون: "هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي" اقترح فيه نظرية جديدة في تطبيق الأدب على التحليل النفسي.

حسن المودن (مغربي)

ناقد ومتّرجم، حاصل على دكتوراه الدولة في الآداب سنة ٢٠٠٦. من أهم إصداراته: "الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ٢٠٠٩. "لاوعي النص في روايات الطيب صالح، قراءة من منظور التحليل النفسي"، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش ٢٠٠٢، "الكتابة والتحول"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ٢٠٠٠، "التحليل النفسي والأدب"، لجان بيلمان - نويل، (ترجمة) المشروع القومي للترجمة، منشورات المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ١٩٩٧.

حلمي النمنم (مصري)

مدير تحرير مجلة المصوّر، ألف تسعة كتب في تاريخ الفكر والثقافة المصرية والعربية الحديثة.

خوسيه لويس دي لا فوينتي (إسباني)

أستاذ أدب أمريكا اللاتينية بجامعة بيادوليد (بلد الوليد) ومدير المكتبة الرقمية لمعهد ثربانتس التي تحمل اسم المؤلف ألفريدو برايس اتشينيكي. من مؤلفاته: "كيف يمكن قراءة ألفريدو برايس اتشينيكي" (١٩٩٤)، و"موسوعة الرواية الإسبانية الأمريكية الجديدة ١٩٤٠-١٩٧٠" (١٩٩٦)، و"ما بعد الحداثة: قصص ألفريدو برايس اتشينيكي" (١٩٩٨). كما شارك مع مجموعة مؤلفين في كتاب "بورخس وميراثه" (٢٠٠١). توفي في ١٩ يناير من عام ٢٠٠٥.

دوروتا متولي (مصرية بولندية الأصل)

كاتبة ومتّرجمة، ومن أهم مؤلفاتها: "فيسوفا شيمبورسكا" شاعرة نobel ٩٦.

شعيب حليفي (مغربي)

ناقد وروائي. أستاذ التعليم العالي بجامعة الدر البيضاء. كلية الآداب بنمسيك. رئيس مختبر السرديةات. صدرت له في مجال النقد: "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، "الرحلة في الأدب العربي: الجنس، آليات الكتابة، خطاب التخييل". "هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل". "مرايا التأويل: تفكير في كييفيات تجاور الضوء والعتمة". كما صدرت له في مجال الرواية: "مساء الشوق"، "زمن الشاوية"، "رائحة الجنة"، "مجازفات البيزنطي"، وغيرها.

عبد الرحمن غانمي (مغربي)

باحث، حاصل على دبلوم الدراسات العليا في موضوع بعنوان: "الخطاب الروائي المغربي"، وعلى دكتوراه الدولة، في أطروحة بعنوان: "الخطاب الروائي العربي - قراءة سوسيولسانية". يدرس حاليا بكلية الآداب بنمسيك، مادة السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا بмастер الدراسات الأدبية والثقافية بالمغرب، وأيضا السرد الحديث بكلية المتعددة التخصصات بخريبكة. له كتب ودراسات قيد النشر كما ساهم في إصدارات مشتركة، وأبحاث نشرت في مجلات عربية، وشارك في العديد من الندوات واللقاءات العلمية في المغرب وخارجها.

عبد الرحيم مؤدن (مغربي)

أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب جامعة ابن طفيل بالقنيطرة - المغرب . حصل على دكتوراه السلك الثالث في "الشكل القصصي في فن القصة بالغرب ، من بداية الأربعينيات إلى نهاية السبعينيات" ، ودكتوراه الدولة في "مستويات السرد في الرحلة الغربية خلال القرن التاسع عشر". له ثلات مجموعات قصصية ، وعدد من الأبحاث عن معجم القصة الغربية القصيرة وأدبية الرحلة والشكل القصصي.

عطيات أبوالسعود (مصرية)

أستاذ مساعد الفلسفة الحديثة والمعاصرة بقسم الفلسفة كلية الآداب – جامعة حلوان. صدر لها: "فلسفة التاريخ عند فيكيو" منشأة المعارف، الاسكندرية ١٩٩٧. "الأمل واليوتوبيا في فلسفة إرنست بلوخ" منشأة المعارف ١٩٩٧. "المدينة الفاضلة عبر التاريخ" عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٧ ، "الحصاد الفلسفى للقرن العشرين" منشأة، المعارف ٢٠٠٢ ، "كانط والسلام العالمي" مجلة عالم الفكر، الكويت، أبريل-يونيو ٢٠٠٣ .

محمد العبد (مصري)

أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. عضو لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة. له عديد من المؤلفات التي تهتم بالظاهرة اللغوية إبداعاً وبنية، منها: "إبداع الدلالة" ، و"اللغة والإبداع الأدبي" ، و"المفارقة القرآنية" ، و"اللغة المكتوبة واللغة المنطقية" ، و"العبارة والإشارة" ، و"الكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية" ، و"الحدث اللغوي: مفهومه وأنواعه" ، و"النص والخطاب والاتصال". كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، المتخصصة.

محمد المحراوي (مغربي)

باحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة محمد الأول - وجدة - المغرب. أنسج أطروحة جامعية عن الرواية البوليسية في المغرب.

محمد يحيى قاسمي (مغربي)

ناقد، أستاذ اللغة العربية وأدابها بكلية الآداب، بجامعة محمد الأول - وجدة - المغرب ، عضو اتحاد كتاب المغرب. دكتوراه الدولة في موضوع: "النقد الشعري الحديث في المغرب" ، كلية الآداب - وجدة - المغرب ٢٠٠٠ . من أعماله المنشورة: ببليوغرافيا الشعر العربي الحديث بالغرب، منشورات كلية الآداب، وجدة، ١٩٩٦ . ببليوغرافيا القصة الغربية، ١٩٩٩ . ببليوغرافيا الرواية المغربية، ٢٠٠٢ . ببليوغرافيا المسرح المغربي، ٢٠٠٣ . "ال أدب المغربي المعاصر" ، منشورات وزارة الثقافة، الرباط ٢٠٠٩ .

نادية جمال الدين محمد (مصرية)

أستاذ ورئيس قسم اللغة الإسبانية ، كلية الألسن، جامعة عين شمس. عضو لجنة الدراسات اللغوية والأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة. عضو الهيئة الاستشارية لمركز القومى للترجمة.

صدر لها: "الأسطورة بين عبد الوهاب البياتى وأوكتابيو باث" (بالإسبانية)، ١٩٨٧. "الالتزام الأدبي للكتاب المكسيكيين المعاصرين"، ١٩٩٢. ومن ترجماتها: "متأهة الوحيدة" لأوكتابيو باث ١٩٩٢. "أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر" لكارلوس ميجيل راديبيو ١٩٩٩. "الغليان" للكاتبة لاورا اسكيبيل ٢٠٠٠. "كيف نتعامل مع العمل المسرحي" لخوسيه لويس جارثيا بارينتوس ٢٠٠٩. شاركت في عدة مؤتمرات في مصر والخارج. حصلت على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٤ عن ترجمة كتاب "متأهة الوحيدة".

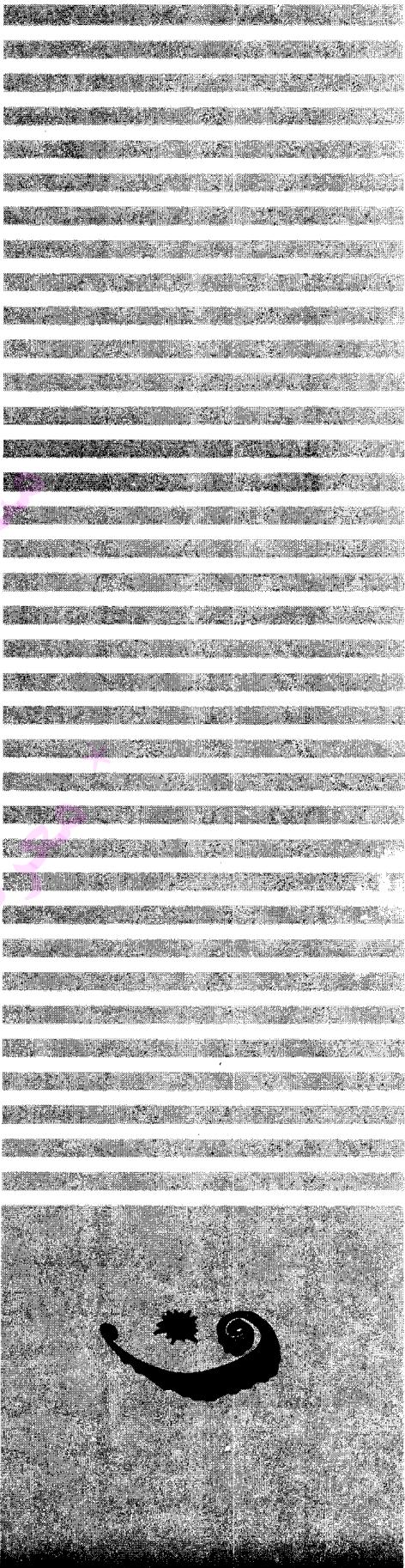
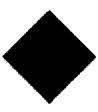
نبيل فاروق (مصري)

كاتب متخصص في أدب المخابرات والجاسوسية، وأدب الخيال العلمي. بكالوريوس الطب والجراحة ديسمبر ١٩٨٠م. دبلوم التصوير العلمي ICS. حاصل على جائزة إبداع أكتوبر من القوات المسلحة، عام ١٩٩٨م، في اليوبييل الفضي لحرب أكتوبر، عن قصة جاسوس سيناء. مستشار نشر بالمؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع بالقاهرة، ومشرف عام على سلاسل روايات مصرية للجيوب، من أغسطس ١٩٨٤م، وحتى تاريخه. مستشار نشر بدار المبدعون للنشر والإعلان، من يناير ٢٠٠٠م، وحتى فبراير ٢٠٠٢. كاتب سيناريو وحوار مسلسل العميل ١٠٠١، من ملفات المخابرات المصرية عام ٢٠٠٥م. أكثر من ٥٣٠ عنواناً في أدب الشباب. مؤلف لائحة وستين رواية من روايات الخيال العلمي، تعداد الأكثر توزيعاً في العالم العربي كله. حاصل على جائزة الدولة التشجيعية في أدب الخيال العلمي لعام ٢٠٠٧.

هناه عبد الفتاح (مصري)

ناقد وباحث ومتّرجم ومخرج مسرحي. قدم من إخراجاته الكثير من الأعمال المسرحية لما لا يقل عنأربعين عملاً مسرحياً في الفترة من عام ١٩٦٣ حتى عام ٢٠٠٦. ترجم العديد من الكتب الدرامية والمسرحية ودراسات متخصصة عن رجال المسرح البولنديين من مخرجين ومنظري المسرح. ألف عدداً من الدراسات عن المسرح البولندي. يعمل حالياً أستاذًا في قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية في أكاديمية الفنون.

النص الاستكباري



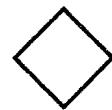
www.books4all.net
مكتبة سور الأزبكية
كتاب قلم

حرب قلم

نبيل فاروق

ف

حرب قلمي



نبيل فاروق

حيرة كبيرة انتابتنى، عندما أمسكت قلمي، لأبدأ هذا المقال، الذى يفترض منه أن يروي مشوار حياتي، مع الرواية البوليسية، وعالم الإشارة والغموض، فلقد تساءلت، وأنا أمسك قلمي، من أين أبدأ مشوار الكتابة بالضبط، فمن المؤكد أن المشوار لا يبدأ مع ظهور أعراض الوهبة، التي يمن بها الله سبحانه وتعالى، على بعض عباده، ليحملهم بها مسؤولية نقل شيء ما إلى الناس، ولا من مرحلة الشغف بالقراءة والاطلاع في الطفولة، ودور والدي رحمه الله أو أسرتي، في تنمية ذلك، ولا مع المحاولات البسيطة الساذجة، التي يقوم فيها في حداثته، بمحاولة إفراغ بعض ما يشعر به، أو نقله إلى أقرانه، في صورة حكايات يحكىها، أو روايات ينسجها خياله، يفرغ بها ذلك الفيض الذي ينسكب منه مرغماً، من الأعماق إلى الأطراف، مجاهداً للإفصاح عن نفسه، وإعلان وجوده، أو يحاول إثبات أنه مختلف، دون أن يدرى حتى فيم يختلف !! ..

ثم إنه لا يبدأ حتماً مع مرحلة النهم لكل ما هو مطبوع، ولا شرارة التهام الكتب والمجلات، فكثيرون يصابون بهذا، دون أن تظهر عليهم أعراض الكتابة والابتكار ...
هناك حتماً بداية للمشوار ...

.. للانطلاق ...

لتلك المرحلة، التي يدرك فيها المرء أن كيانه الجسدي، لم يعد باستطاعته كبت تلك الوهبة داخله، وأنه صار من المحتم عليها أن تنزع قيودها، وتحطم أسوارها، وتفلت من حصارها ... وتنطلق ..

ومن هذا المنطلق، وجدت أن الانطلاق الحقيقية تبدأ مع حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، وبالتحديد مع أولى خطواتي في كلية طب طنطا، عام ١٩٧٤ م ، والتي دخلتها مرغماً، إرضاء لأسرتي؛ وطاعة لمجموع، ونظام تعليم فرضه علينا فكر لا مجال هنا لمناقشته، ففي تلك

الفترة، كنت، كمعظم أبناء جيلي، شديد الشغف بالرواية البوليسية وروابط المخابرات والغمارات، ومتابعاً جيداً لمؤلفات موريس لبلان، وآرثر كونان دوبل، وأجاجاً كريستي، وكنت عاشقاً، في الوقت نفسه، وعلى خلاف أقراني، لروايات الخيال العلمي، أجد فيها متعة خاصة، وأسبح بخيالي مع عظماء أدبائها، من جول فيرن، إلى هـ. جـ. ويلز، إلى آرثر كلارك، وإيزاك أزيموف، ومغرياً في الوقت ذاته بلعبة الشطرنج، وكل الألعاب التي تخلط المتعة بالتفكير وإعمال العقل وعقب حرب أكتوبر، حمل وجданى كله مشاعر جديدة تماماً ... مشاعر الوطنية والانتماء والعزّة، التي اشتعلت في نفوسنا جميعاً، وأفاضت علينا فيضاً وطنياً، غمنا جميعاً، وغيرَ مع النصر الكثير من مفاهيمنا، وزرع فيينا العديد من الأحلام والآمال ..

كنت كثيرين متعلقاً بأرسين لوبين، وشيرلوك هولمز، ومس ماربل، وهيركويل بوارو، وأغرق مع ما في رواياتهم من حبكة ومتعة وغموض وإثارة، ولكنني فجأة، وبعد نشوء نصر أكتوبر، بدأت أراهم على نحو مختلف تماماً، فلم يعد أحدهم يناسب تقاليدي، أو فكري، أو معتقداتي الدينية

كنت أرى، على الرغم مما في رواياتهم من متعة وإشارة، فهم غربيون، لا يناسبون تقاليدنا، ولا مفاهيمنا، ولا حتى ديننا، وعلى الرغم من هذا، فهم يبهرُون شبابنا، ويبذلون تفكيره، ويفسدون معتقداته، والصحافة تهلل لهم، وتفرد الصفحات للحديث عن مبتكرِيهم، دون أن تنتبه إلى ما يمثله هذا من خطر ...

وربما لهذا، بدأ ينمو في أعماقي غضب ما، يتضاد مع الوقت، ويمتزج مع شعور بالخطر، وإحساس قوي بضرورة وجود وسيلة لمواجهة هذا، وعندما بلغت عامي الأخير في الكلية، كنت قد وضعت لنفسي فكرة خاصة، فقد قسمت سبب نجاح وانتشار هذه الروايات والشخصيات إلى قسمين، الشخصية الروائية المبهرة، وأسلوب المتعة والغموض والإشارة والتلويق

إنها إذن مسألة أسلوب، اعتمد على شخصية مبهرة، ذات سمات لا تتناسب معنا أبداً

ومن هذا المنطلق، بدا لي الحل، ولا يزال، سهلاً وبسيطاً، فالشباب يسعى وراء الأسلوب، وينبهر بشخصية غريبة، فلنمنحه إذن شخصية عربية، ترعى ثقافته وتقاليده ودينه، وتحرص على انتماصه، ونضعها في صورة مثيرة، غامضة، جذابة مبهرة باختصار أن نعطيهم ما يريدون، ولكن كما نريد ...

وفي الوقت نفسه، دون أن أتوقف عن متابعة روايات الخيال العلمي، التي كانت وما زالت تبهرني، رحت أدرس مراحل تطور الرواية البوليسية، التي بدأت كرواية مثيرة فحسب، تعتمد على الكثير من المصادفات والمفارقات، ثم لم تلبث أن دخلت عصر آرثر كونان دوبل، الذي حولها إلى روايات جادة، جذبت كبار القوم، لما تعتمد عليه من أسلوب علمي، في الاستنباط والاستدلال، أشبه بعمل المعلم الجنائي، وخطوات منطقية، ذات منهج

واضح لكشف الجاني، أو حل اللغز، الذي يبدو في البداية شديد الغموض، ثم جاءت بعده أجياث كريستي، لتتفزز بفن الاستدلال إلى مرحلة شديدة الرقيّ، حيث لم تعتمد على الأدلة المادية وحدها، ولكن على العوامل والتأثيرات النفسية أيضاً، مما كان له أكبر الأثر، في رقي الرواية البوليسية، ووضعها في مصاف الروايات العظيمة، حتى إن عالماً فذاً، مثل ألبرت أينشتاين، صاحب النظرية النسبية، لم يكن يقرأ سواها ...

في نفس هذا الوقت، كان الأستاذ محمود سالم قد أدخل فن الرواية البوليسية إلى مصر، وفتح الباب أمام العديد من تقديم نماذج أخرى، لم تنجح في التفوق عليه، ولكنها كانت بداية ضرورية، ولقد اتخذت رواياته اسم الألغاز، لأنّه كان يبدأ كل رواية منها بكلمة (لغز)، وكانت بسيطة نسبياً، مما كان له أيضاً أكبر الأثر، في المحاولات التي أتت بعده، والتي سعى معظمها لتقليده ...

وفي الوقت ذاته ظهر أستاذ روايات الخيال العلمي المصري، وأستاذ على كل المستويات، الأستاذ نهاد شريف، الذي بعث في نفسي الأمل، مع الأستاذ محمود سالم، في إمكانية أن يتحول حلمي إلى حقيقة، دون أن أدرى أن هذا أمر عسير المنال إلى حد كبير، في مجتمع اعتقاد نمطية أدبية معينة، يحرص عليها ويتمسك بها، ويحارب في شراسة كل ما هو سواها، دون أن ينتبه إلى أنه بهذا يقتل الأساس الرئيسي للأدب والإبداع، فلو أننا تمسكنا بالقديم، مع شديد احترامي له، وحاربنا كل جديد؛ لمجرد أنه يختلف، لظل العالم محلك سر، ولجمد الفكر، ومات الإبداع، الذي هو أساس كل الفنون والآداب، حتى إننا نصف كل المهووبين بأنهم مبدعون، وهذا لا يتأتى دون ابتكار وتجديد ... وقبل تخرجي من كلية الطب ببضعة أشهر، كنت قد وضعت الخطوط العريضة لعملِي الأول، وللشخصية التي أردت بها منافسة شخصيات عالمية راسخة في كل الأذهان، أو ربما مزجتها كلها ببعضها البعض، وصنعت منها شخصية عربية، تصورت أن سوق النشر سيستقبلها باحترام، فحملت كشاكيلي، التي بدأت بتدوين خواطري فيها، ثم لم تلبث أن تحولت إلى محاولات روائية محدودة، وسافرت إلى القاهرة؛ لأعرضها على دور النشر هناك، وزرت في يوم واحد ثلاث دور نشر، حكومية وخاصة، وكلها رفضت شخصيتي بمنتهى العنف، وواحدة منها كانت شرسة أيضاً في رفضها ...

ولو أنهم رفضوها لركاكة الأسلوب، أو ضعف الفكرة، أو سوء المعالجة، أو حتى قصور اللغة، لما ضايقني هذا أبداً، ولكن المشكلة أنهم جميعاً رفضوها لنفس السبب، الذي كتبها من أجله ...

رفضوها لأنها بطولة فردية ...

وفي كل دار نشر، سمعت محاضرة عن ضرر الشخصية الفردية، وتأثيرها السلبي على الشباب، وضرورة تعويذهم على العمل الجماعي وروح الفريق، ونسوا جميعهم أن السوق زاخر بالشخصيات الفردية، التي يتبعها الشباب وينبهرون بها، ويسعون لتقليدها أيضاً، بل وأن الأستاذ الكبار في الصحافة يتحدثون عنها، كما لو كانت معجزات أدبية، وعندما

جرؤت على قول هذا لأحدهم، والإشارة إلى أن كتاباتي هي محاولة للتصدي لهذا، كان جزائي هو الطرد في شراسة وعنف ...

وعدت إلى طنطا، غير قادر على استيعاب فكرهم أو وجهة نظرهم، المغرقة في الأكاديمية، والقاهرة عن إنقاذه شبابنا من فخ الشخصية الغربية، ومازالت على رفضي لوجهة نظرهم، بعد كل هذه السنوات، وربما كان لرفضي هذا أكبر الأثر في مستقبلي؛ لأنه جعلني أواصل محاولاتي، على الرغم من كل ماسمعته، وكل ما أصابني ...

وبعد تخرجي من الكلية، سافرت بإرادتي لقضاء فترة التكليف الإجباري، في قرية أبو دياب شرق، في حضن جبال محافظة قنا، وكان لهذا أيضاً أكبر الأثر، في مسار حياتي كله؛ فهناك، لم يكن لدي إرسال إذاعي أو تليفزيوني، وكانت متعتي الوحيدة والأساسية هي القراءة، لذا فقد كنت أسافر في نهاية كل أسبوع إلى مدينة قنا، وأتجه فور وصولي إليها إلى دار المعارف، حيث أبتاع كومة من الكتب والروايات، في كافة المجالات؛ لتكون أن nisiي وسط الجبال، ومع فترات الفراغ الطويلة، التي أقضيها هناك، وكانت ألتهماها في نهم، يفوق حتى نهمي القديم، وأقرأ في كل المجالات تقريباً، من العلوم إلى السياسة، إلى الدين، والصهيونية والتاريخ وكتب النقد الأدبي، وحتى كتب الإحصاء والحسابات ...

وعندما عدت إلى بلدي، بعد انتهاء فترة التكليف الإجباري، كنت قد قرأت طناً من الكتب والروايات، والأهم هو أنني عدت أكتب في كشاكيل جديدة، حملت عشرة منها في رحلة عودتي، وكل صفحة فيها مجموسة بحبر قلمي، وخلاصة أفكاري ...

وبعد عودتي، وبسبب مشكلات بيروقراطية سخيفة، تعاني منها معظم دول العالم، بكل مستوياتها، على عكس ما يتصور البعض، عانيت من أزمة مالية طاحنة، منعني من شراء كتب أو روايات جديدة، وبالنسبة لي كان هذا هو العذاب بعينه، حتى قرأت في دورية رسمية إعلاناً عن دار نشر، تطلب كتاباً شباباً، لكتابة روايات الخيال العلمي ...

لحظتها أشرق الأمل في نفسي مرة أخرى، فأنا أعيش روايات الخيال العلمي، وأعشق الرواية البوليسية أيضاً، فلماذا لا أمرح هذا بذلك، خاصة وأن رواية الخيال العلمي هي أسلوب يطرح سؤالاً (من فعل هذا؟!...) أو (كيف حدث هذا؟!...)، وأحد أعظم سماتها، هو أنه من الممكن أن توضع في عشرات الأشكال، من الاجتماعي، وحتى السياسي، فلماذا لا نختبرها في الخيال العلمي أيضاً؟!..

كانت تجربة جديدة، ولكنني أقدمت عليها، وأرسلت إلى دار النشر قصة خيال علمي كما طلبت، ولكنها تتبع منهج الرواية البوليسية، كما أرغب ... والمفاجأة أنني ربحت، وتعاقدت مع دار النشر، وتحقق حلمي أخيراً، وصار من الممكن أن أرى اسمي مطبوعاً على الورق ... والأجمل أن الأستاذ حمدي مصطفى، صاحب دار النشر، شخصية متفتحة للغاية، واقتنع بأنه لدى ما يمكن أن أقدمه، فمنعني حرية لا محدودة، في كتابة كل ما يحلو لي، دون أية قيود، مما جعلني أتذكر لحظتها قول بوجارت "الفرصة لا تأتي إلا لمن يستحقها"

وأدركت أن الفرصة التي أحلم بها منذ سنوات قد أتت، وعلىَّ أن أحسن استغلالها، إلى أقصى حد

وطوال سنوات، رحت أفرغ مخزون عمري كله، وأعيد كتابة وصياغة ما حملته كشاكيلي القديمة، التي مازلت أحتفظ بها، وتصورت أن الحرب قد وضعت أخيراً أوزارها، وستتحذ الحياة مسارها، ولكنني، ومرة أخرى، كنت واهماً، فما إن بدأت أعمالي تنتشر وتلقي رواجاً، حتى واجهت حرباً عنيفة للغاية، بدأت بتجاهل تام، ثم انتقلت إلى مرحلة الهجوم الضاري

في البداية قيموا أعمالي باعتبارها كتابات أطفال، ومرة أخرى بدون أي سبب علمي أو منطقي، فعندما سالت أحد النقاد عن السبب، أجابني بأن حجمها يفرض عليها هذا، لأنَّه نفس حجم كتابات الأستاذ محمود سالم، المعروفة بالألفاظ، ولم يكن هذا في نظري تقبيماً يستحق الاحترام، على أي نحو كان، فنحن لا نصف مادة ما بأنها خشب مثلاً، لمجرد أن شكلها الخارجي يبدو كذلك، وإنما نصفها بأنها خشب، لأنَّ الصفات الفيزيائية والكيميائية والبيولوجية للخشب تنطبق عليها، ووصف كتابات ما بأنها كتابات أطفال، يأتي من دراسة أسلوبها، ولغتها، والمفاهيم التي تطرحها، وأمور أخرى كثيرة، وليس أبداً لأنَّ شكلها يوحي بهذا، أما من يقول إنَّ موضوعاتها تدرج تحت أدب الأطفال، فهذا يقودنا إلى سؤال هام: لماذا لا تصنف هذه النوعية باعتبارها كتب للصغار، في آية مكتبة عالية، وكلها صارت موجودة الآن على شبكة الإنترنت؟ ! ! !

إنها ليست النوعية إذن، بل هو الفكر، الذي يرفض كل جديد، ويحارب كل ابتكار، ويصر على التعامل مع الأدب بتعال غير مبرر، لأنَّ الأديب المثقف الحقيقي لا يمكن أن يرفض شيئاً، فقط لأنه لا يناسبه، أو لا يروق له ...

وأدب الأطفال أدب عظيم، يفوق في عظمته ما أكتبه ألف مرة، ويحتاج إلى قاموس لغوی خاص، ومفاهيم تتناسب الصغار، ولا تفسد عقولهم، ولكن المضحك في مشوار حياتي، هو أنهم صنفوها ظلماً بأنها أدب أطفال، ثم حاربوها بعنف، لأنها لا تناسب الأطفال، دون أن ينتبهوا إلى ما في هذا من تناقض ومقارقة، ولكن هذا لم يستوقفني والحمد لله عزَّ وجلَّ، ربما أيضاً لأنَّه لم يكن علمياً، ولكن كان له تأثير بالتأكيد على مسار حياتي، وخاصة عندما قضيت أربعة عشر عاماً، حتى أمكنني دخول اتحاد الكتاب، الذي أصرَّ بعض أعضائه على أن كتاباتي مجرد تيك أواي، ولا ترقى لمستوى الانضمام للاتحاد، حتى تدخل الكاتب الكبير إبراهيم عبد المجيد، وتعاون معه الدكتور مرعي مذكر، وتم قبولني أخيراً عضواً بالاتحاد، الذي لم يساندني عملياً أو أدبياً، في آية أزمة مزرت بها ...

كل هذا والناس نفسه يصر على أن كتاباتي هي كتابات أطفال، على الرغم من أنه يؤكّد في زهو، لم أدر سببه، حتى لحظة كتابة هذه السطور، أنه لم يقرأ حرفاً واحداً مما أكتبه، لأنَّ هذه النوعية لا تستحق القراءة ! ! ! ! !

المهم أنني واصلت مشوار الحياة، ورحت أحاول مواكبة التطورات والمتغيرات من حولي، والتعبير عنها في روایاتي، من علم وتطور واقتصاد وحتى سياسة، حتى جاء يوم، تقدمتُ فيه للترشيح؛ لنيل جائزة الدولة التشجيعية في أدب الخيال العلمي، بعد محادثة مع الدكتورة هدى وصفي، وفوجئت بتأييد من الله تعالى بفوزي بالجائزة، التي حملت في الوقت ذاته، وإلى جوار اسم الرواية الفائزة وأسمى، اسم السلسلة، التي هوجمت بسببها لما يقرب من ربع قرن، ليتوج هذا مشوار حياة، ما زالت مستمرة، وما زال الناقد نفسه يحيا في غيبوبته وإصراره، حتى إنه هنائي، عند فوزي بجائزة الدولة التشجيعية في الأدب، على فوزي بجائزة أدب الأطفال !! ...

وكان هذا يعني بالنسبة لي، أن الحرب ما زالت لم تضع أوزارها بعد ...

حرب قلم أنهكه قتال ..

أدبي.

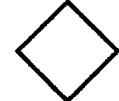


فن الفهم : بحث في تأصيل المفهوم عند فيكو وهردر وشلايرماخر ودلتاي

عطيات أبوالسعود



فِي الْفَهْمِ جَسَّ فِي تَأْصِيلِ (الْفَهْمِ) عَنْ فِيَكُو وَهُرُورُ وَسَلَارِ مَاخْرُونَتَابِي



عطيات أبو السعود

إن الأحداث المضطربة التي يعيشها العالم الآن ونحن في السنوات الأولى من القرن الحادى والعشرين تفرض علينا التفكير والتأمل فى الأسباب التي أدت إلى ما آل إليه الوضع الراهن فى عالمنا الأرضى وربما كان أحد هذه الأسباب وأهمها هو سوء الفهم الذي أدى إلى صدامات مسلحة وارتكاب جرائم فى حق الإنسانية تشهد عليها أحداث التاريخ. وقد حدث سوء الفهم هذا على مستويات عديدة؛ فهناك سوء فهم للتراث الثقافى سواء القومى أو العالمى، وهناك عدم فهم متبادل بين أفراد يظلمهم مجتمع واحد، كما أن هناك حالة من الالتفاف تسود شعوب العالم، حدث هذا كله على الرغم من التقنية الحديثة وما أحدثته من ثورة فى المعلومات والاتصالات التى كان من المفترض أن تعمل على ازدياد أواصر التواصل بين الشعوب والأفراد، إلا أن هذه التقنية لم تحصد سوى الفرقة والتشرذم والتفكك بين أوصال القرية الكونية كما يحلو للبعض أن يصف عالمنا الآن. هذا الوضع الراهن يفرض علينا ضرورة إعادة طرح قضية الفهم بعد أن ساد اللاإفهم حياتنا وأصبح سمة أساسية تشهد عليها الصراعات الدولية المسلحة والحروب الأهلية بين أبناء المجتمع الواحد.

لاشك أن الفهم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعرفة، واحتياجنا الشديد للفهم يتطلب إعادة تنظيم المعرفة التي اكتسبناها من الإرث الثقافى لمواجهة متطلبات عالم متغير يحتاج إلى الفهم، فهم أنفسنا وفهم الآخرين، ولكننا نحتاج قبل كل هذا إلى فهم الفهم نفسه، وبمعنى آخر نريد أن نفهم الفهم من جديد. نحن في حاجة إلى تعلم "فن الفهم"، تعلم كيف نكتسب الفهم الإنسانى وكيف يتحقق الفهم بمستوياته المختلفة - سواء كان هو الفهم العقلى أو التفهم الإنسانى - بين أفراد المجتمع الواحد من ناحية، وبين الثقافات والشعوب المختلفة من ناحية أخرى. لأن كلا من الفهم والتفهم يضفى الطابع الإنسانى على العلاقات الإنسانية، أو بمعنى آخر - إذا تحدثنا بلغة العصر - فنحن نحتاج إلى عولمة الفهم الإنسانى لأن الصراعات العالمية تكشف عن حاجتنا إلى الفهم المتبادل.

وحقيقة الأمر أن هذا هو الشغل الشاغل الآن لكل فلاسفة التأويل في الفكر المعاصر وعلى رأسهم جادامر الذي عرف الهرمنيويطياً بأنها "فن الفهم". ولكن هل هذا التعريف يعد تعريفاً جديداً استحدثته فلسفة التأويل المعاصر على لسان جادامر، أم إنه يعود إلى أبعد كثيراً من هذا التاريخ؟ وإذا كانت الإجابة على هذا السؤال بنعم، فمن هم فلاسفة أو المفكرون الذين أخذوا على عاتقهم الاهتمام بمفهوم "الفهم"؟ وإلى أي حد أسمهم هؤلاء الفلاسفة في تأصيل هذا المفهوم؟ وهل وجدت آراؤهم صدى في توجهات الفكر المعاصر؟ ولماذا نحاول في مثل هذا البحث أن نوصل لمفهوم الفهم ونلمّس جذوره التي امتدت إلى ما يزيد على القرنين قبل فلاسفة التأويل ونقاده المعاصرين؟ هل سيكون في هذا إضافة لها قيمة إلى أصول مفهوم الفهم وتطوره؟ وهل ستكون هذه المحاولة مجديّة في تعميق الدراسات المتلاحقة عن فلسفة التأويل؟ سنحاول في هذا البحث الإجابة عن هذه التساؤلات فحين نعود قليلاً للوراء نجد الاهتمام بمضمون الفهم عند بعض الفلاسفة الذين سبقونا آثارهم في هذا البحث لنرى مدى إسهامهم في تأصيل هذا المفهوم مما يضطرنا إلى العودة إلى القرن السابع عشر عند الفيلسوف الإيطالي جامباتيستا فيكو حيث كان الفهم هو المحصلة النهائية لفلسفته التاريخية. ثم نرى كيف ساهم الفكر الألماني الحديث بعد ذلك في إلقاء المزيد من الضوء على مفهوم "الفهم" عند الفيلسوف والأديب الألماني جوتفرید هردر، إلى أن تبلور هذا المفهوم وأصبحت كلمة *Verstehen* أي الفهم أو التفهم في اللغة الألمانية هي الشغل الشاغل لشلايرماخر اللاهوتي ومفكر القرن الثامن عشر، حتى تأكّدت عند فيلسوف الحياة فيلهلم دلتاي. وستنتبع هؤلاء الفلاسفة الأربع الذين يمكن النظر إليهم على أنهما المؤصلون الأولان لمفهوم الفهم.

فيكو: كان جامباتيستا فيكو (1668 - 1744) المؤرخ وفيلسوف التاريخ الإيطالي من أوائل الفلاسفة المؤصلين لمفهوم الفهم. وعلى الرغم من أن الاهتمام الحقيقي بفيلسوف نابولي - حيث ولد وعاش طوال حياته - لم يبدأ إلا بعد مرور مائة عام على وفاته، وعلى الرغم أيضاً من هذا التجاهل الذي استمر طويلاً، فهو يعد المؤسس الحقيقي لمفهوم الفهم التعااطفي للتاريخ البشري في الفكر الفلسفى الغربى، وإذا كانت كلمة الفهم لم ترد كأحد المصطلحات الأساسية في فلسفة فيكو، إلا أنها الطابع العام لكل فلسفته ومنهجه وتفسيره للعملية التاريخية.

وتتركز فلسفة فيكو في أهم مؤلفاته "العلم الجديد في الطبيعة المشتركة للأمم" ويتناول القسم الأول منه الجانب النظري من العلم الجديد ويتضمن ثلاثة موضوعات رئيسية: الأصول والمبادئ ثم المنهج. أما الأصول فتحتوي مجموعة من المسلمات أو البديهيّات التي يلتزم بها الباحث أو يفترضها عند دراسة تاريخ تطور الشعوب بصفة عامة والقديمة منها بصفة خاصة، فهي القواعد التي يجب أن يقوم عليها البناء التاريخي. وقد قدم فيكو مجموعة من المسلمات الفلسفية واللغوية يبلغ عددها مائة وأربع عشرة مسلمة. وعلى الرغم من كثرة المسلمات وتنوعها إلا أنها تتناول بعض الأفكار الرئيسية الهامة التي يكاد فيكو أن يؤكدتها في كل سطر من سطور مؤلفه، وأهم هذه الأفكار أن الإنسان هو صانع تاريخه وأنه لا

يستطيع أن يعرف إلا ما يصنعه بنفسه، وهذه هي الفكرة الرئيسية التي تقوم عليها نظرية المعرفة عنده. ومن الأفكار الهامة أيضاً التي تكشف عنها هذه المسلمات فكرة أن البداية التاريخية كانت بداية شعرية، فالأشعار والأساطير كانت سجلاً مدنياً لتاريخ الأمم والشعوب. والعلم الجديد يدرس تاريخ الأفكار البشرية ليجد في النهاية أن هناك تاريخاً مثالياً أبدى مرت به كل الشعوب - كل على حده - في مرحلة نشأتها ونمودها وتطورها ونضوجها ثم تدهورها وسقوطها.

أما المبادئ فهي التي اكتشفها العلم الجديد في كل المجتمعات البشرية وتمثل في الدين والزواج ودفن الموتى. وأما عن المنهج فقد حدد فيكو منهج علم التاريخ بالنسبة لمناهج العلوم الأخرى كالرياضيات والعلوم الطبيعية لاختلافه عن كل منها. ويتناول القسم الثاني من "العلم الجديد" "الحكمة الشعرية"، وهو يؤكد على شاعرية الشعوب الأولى. وهو الجزء الذي أفرده فيكو لمناقشته كيف أن مؤسسي الشعوب والنظم البشرية كانوا في الأصل شعراء بالفطرة مثل هوميروس، أو كانوا حكماء يفكرون من خلال تصورات خيالية، وهذا هو مفتاح "العلم الجديد" الذي اكتشفه فيكو والذي حاول أن يثبت فيه أن حكمة القدماء كانت شعبية ولم تكن فلسفية، شعرية لا عقلية، عملية لا نظرية.

كانت نقطة الانطلاق في فلسفة فيكو هي نقد نظرية المعرفة الديكارتية وبخاصة نظرتها للتاريخ كمجموعة من الحقائق المضطربة وسلسلة رديئة من الحكايات السخيفية. هاجم فيكو نظرية ديكارت للمعرفة بما تضمنته من ألوان أخرى من المعرفة. وقام نقد فيكو لديكارت على تأكيد البعد التاريخي والاجتماعي للإنسان، لأن الإنسان - في رأيه - شخصية متكاملة، وهو ليس عقلاً فحسب بل خيالاً وانفعالاً وعاطفة. وينتهي فيكو من نقد نظرية المعرفة الديكارتية إلى أن دراسة التاريخ تختلف عن دراسة الرياضيات والطبيعة. وقد تبلورت فكرة التاريخ لأول مرة لدى فيكو في نظرته إلى التاريخ بوصفه نشأة الجمادات الإنسانية وأنظمتها وتطورها، لقد خلق الإنسان صرح الحياة الاجتماعية من العدم، لهذا كانت كل صغيرة وكبيرة في هذا الصرح عملاً من أعمال الإنسان يعرفه العقل على حقيقته حق المعرفة.

حدد فيكو القواعد التي يجب اتباعها لدراسة أصول التنظيمات البشرية، وإذا كان قد عارض المنهج الرياضي لديكارت، إلا أنه لم يرفضه لذاته ولكنه رفض تطبيقه في مجال التاريخ، وحدد منهج علم التاريخ بالنسبة لمنهج الرياضيات والعلوم الطبيعية. ولم يكن تحديد فيكو لمنهج علم التاريخ أو موضوعه وليد نظرة نقدية لمناهج موضوعات العلوم الأخرى فحسب، بل أسهمت عدة علوم في تشكيل نظرته إلى منهج علم التاريخ وموضوعه أهمها دراسته للغويات. فالاشتقاقات اللغوية تكشف عن أسلوب الحياة والتفكير لدى شعب ما، والتعرف على طريقة شعب ما أو أسلوب حياته يستلزم دراسة اللغة وتتبع التطور الذي طرأ عليها خلال عصور التاريخ كما تنص على ذلك المسلمة رقم ١٦: "الإرث الشعبي له أسس مشتركة بفضلها ظهرت التقاليد للوجود واحتفظت بها شعوب كاملة لفترات طويلة من الزمن". كما تنص أيضاً المسلمة رقم ١٧: على أنه "ينبغي أن تكون اللغات الشعبية شواهد

عظيمة الشأن عن العادات القديمة التي كانت تمارسها الشعوب في الوقت الذي نشأت فيه هذه اللغات”^(١).

وإذا كان فلاسفة العقل لا يعترفون بشيء واحد بين البشر سوى العقل الذي يفترضون أنه مشترك بين الجميع وأن ما هو خيال وانفعالات فهو سبب الفرق بين البشر، فإنهم ينقلون هذا العقل عن طريق الفكر إلى فجر البشرية لعجزهم عن تكوين فكرة عن الأشياء البعيدة والمحظوظة، ومن ثم يتصورونها على نمط الأشكال التي يعرفونها وهذا ما أكدته فيكتور في الملحمة رقم ١ من مسلمات علمه الجديد والتي تنص على: ”أن العقل الإنساني يجعل من نفسه مقاييساً للحكم على الأشياء جميعاً كلما ضل في الجهل”. ويؤكد هذا المعنى أيضاً في الملحمة رقم ٢ والتي تنص على أن: ”حكم العقل البشري على الأمور المحظوظة والبعيدة على أساس الأمور المألوفة له والقريبة منه”^(٢).

وقد حاول فيكتور أن يقلب هذه الآراء معتمداً على فقه اللغة، وذلك لكي يثبت أن بين البشر وحدة لا تقوم على العقل، فالسمة الأساسية في تفكيره هي بغير شك ذلك الجهد الذي بذله لإثبات أن كل العلاقات الاجتماعية كانت في أحد العصور قائمة على معتقدات ترجع إلى الخيال. بل إن هناك حساً مشتركاً أو حكماً بغير تأمل يمكن أن نجده عند كل الطبقات وكل الشعوب بل والجنس البشري بأكمله. فالآفكار الواحدة تنشأ في نفس الوقت عند شعوب بأكملها يجهل بعضها البعض، وهناك قوانين واحدة أو مشتركة بين الأمم لاتتبع من العقل، وهذا ما تنص عليه الملحمة رقم ١٣ التي تنص على: ”أن نشأة الأفكار المتشابهة عند شعوب مختلفة لا يعرف بعضها بعضاً، لابد أن يكون لها أساس مشترك من الحقيقة”^(٣).

وضع فيكتور نظرية جديدة في المعرفة التاريخية يعارض بها نظرية ديكارت للمعرفة، تقوم هذه النظرية على مذهبه في الحقيقة وهي أن الحق والفعل متزادان، فالشرط الضروري لحقيقة أي شيء معرفة حقيقية هو أن يكون العارف قد صنعه بنفسه ويكون لديه اليقين بهذا المعنى: ”اخلقو الحقيقة التي تريدون معرفتها.. أما أنا فسوف أقوم أثناه التعرف على الحقيقة بصنعها بطريقة لا تدع مجالاً للشك فيها مادمت أنا الذي انتجتها بنفسي”^(٤) وهذا النمط من المعرفة المباشرة ليس استقرائيًا ولا استنباطياً ولكن نسيج وحده ذو طابع فريد ومتميز ويمكن وصفه وتحليله بعوامله الذاتية، كما نتعرف عليه من تجربتنا عندما نرى حياتنا من الداخل. وتؤكد نظرية فيكتور للمعرفة جانبين: الذاتية والموضوعية، بمعنى أن هناك نوعاً من الجدل بين الفكر والواقع، فالإنسان يوجد تنظيماته الاجتماعية، ومن خلال تفكيره في هذه التنظيمات تنبثق تجارب جديدة بتنظيمات جديدة، فتأكيد الذات البشرية مسألة أساسية لأنها هي الذات التي صنعت التاريخ.

وخلال نظرية المعرفة عند فيكتور أن العقل يعرف نفسه من خلال دراسة الأشكال التي يظهر فيها، فويظهر مثلاً في التنظيمات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفن والقانون واللغة.. الخ، أي يتجلّى في كل مظاهر الحضارة. وبهذا يعد فيكتور أول من قدم نظرية تاريخية عن حقيقة التغيير من خلال تفسيره للتاريخ باعتباره عملية عقلية منظمة وخلقية، فمن خلال التاريخ الذي يتتألف من أحداث وواقع ومؤسسات اجتماعية تعبر عن أحوال العقل يصبح هذا العقل نفسه موضوعاً للمعرفة. لقد أراد فيكتور أن يجعل من العلم الجديد علماً

بشريا على نمط العلوم الطبيعية. بل أن منتجات هذا العلم البشري أكثر قابلية للفهم والتعقل من أي علم طبيعي لأن العلم الجديد يعتمد على الصنع البشري، ومعرفتنا بهذا الصنع تنطوي على المعرفة بتحولات العقل، وهي معرفة يحققها الإنسان عن طريق نوع من التأمل الذاتي. فمعرفة العالم البشري ممكنة لأن الإنسان هو الذي صنع محتوياته، بل إن المبدأ الأول الثابت عند فيكو يفترض أن الإنسان بالتأكيد هو الذي صنع عالم الأم، والتاريخ يكون أكثر يقينا عندما يرويه صانع الأحداث نفسها. ولهذا يستطيع البشر أن يفهموا العالم الذي صنعواه بأنفسهم لأن المبادئ التي قام عليها يمكن إعادة اكتشافها في داخل العقل البشري، أي في نطاق التحولات التي تعرض لعقل من يتأمل ذلك التاريخ الماضي. ويتم التعرف على هذه التحولات عن طريق التأمل الذاتي وهو منهج فيكو في دراسة التاريخ ويعتمد على الاستبطان كشكل من أشكال التفكير، ولكن الاستبطان عنده ليس بالمعنى المفهوم في التحليل النفسي، وإنما هو استبطان للذات التاريخية، أي إعادة بناء نقدى للفكر الماضي.

بذلك تكون عملية إعادة البناء التاريخي بمثابة اكتشاف لتحولات العقل البشري التي لابد للمؤرخ أن يتمثلها ليعيده بناء موضوع المعرفة بإعادة اكتشاف الذات التاريخية، فهناك تواصل بين الحاضر والماضي يصنعه المؤرخ بخياله الخلاق. والمؤرخ عندما يعيده بناء الماضي، أي عندما يقدم تقريرا تاريخيا عنه، هو في الواقع يمارس نوعا من معرفة ذاته التاريخية كبشر أو كإنسان أثناء تعرفه على ما صنعته ذوات بشرية أخرى في الماضي. فالخيال هو الذي يعيده بناء الماضي، وعن طريق هذا الخيال نكتسب معرفة عن البشر الآخرين في أمكنة وأزمنة أخرى، وليس معنى هذا أن المسألة أصبحت ذاتية، بل معناه أن ذات المؤرخ تحاول أن تفهم أسباب تطور الطبيعة البشرية ومراحل تطورها على نحو متوجد هذه الطبيعة فيما وبقدر مانستطيع فهمها؛ فالذاكرة والخيال وتحولات عقلنا البشري تزودنا بأدوات أساسية للفهم تعتمد عليها الدراسات الإنسانية إلى أقصى حد. وفهمنا لتطور الطبيعة البشرية أو بالأحرى لضرورة تطورها على نحو معين نتيجة لظروف وأسباب محددة هو جزء مما هو بشري كما جاء في المسلمة رقم ١٤ حيث تؤكد: "تنشأ التنظيمات الاجتماعية نشأة فطرية مع البشر رغم أنها تختلف أحيانا في التفاصيل طبقاً للزمان والظروف" ويؤكد فيكو على هذا المعنى أيضا في المسلمة التالية لها رقم ١٥: "ترجع طبيعة التنظيمات الاجتماعية وخصائصها إلى أسلوب نشأتها ومولدها وزمن هذه النشأة وظروفها".^(٥)

يفضي هذا إلى أن تاريخ التنظيمات البشرية يتحدد بتطور الطبيعة البشرية، لم يتصور فيكو العقل كماهية مستقلة ولم ينسب له أي قدرة ذاتية على التطور، ولم يجعله سببا من أسباب التطور التاريخي. إن العلة الأساسية للتغير الاجتماعي أو التطور التاريخي عنده هي الطبيعة البشرية نفسها كما تتطور في ظروف تاريخية واجتماعية محددة. وهذه الطبيعة البشرية التي ينشأ عنها كل شئ لا توجد منعزلة عن شبكة التنظيمات البشرية التي أوجدتها؛ فهي ليست شيئا متعاليا على عادات البشر وقوانينهم، والبشر أنفسهم في مرحلة معينة هم التعبير الحي عنها وتاريخهم هو تاريخها. والطبيعة البشرية التي هي علة التطور التاريخي ليست جوهرا ثابتا مطلقا بل طبيعة متغيرة ومتطرفة. والتطور التاريخي عند فيكو ليس دائما تطورا إلى الأمام؛ فهناك عصور انهيار وتدحر في مسار التاريخ يعقبها عصور

ازدهار من جديد. وهذه فكرة مختلفة عن فكرة التقدم كما سادت في عصر التنوير وهو نفس العصر الذي ينتمي إليه فييكو وإن اختلفت نظرته إلى التقدم عن نظرة فلاسفة هذا العصر.

لقد كانت السمات الأساسية للتنوير هي الإيمان بالعقل والأمل في القاسم الجديد والوعي المتفائل بالتقدم. لقد أحس الإنسان في هذا العصر بأنه بلغ سن الرشد وجاوز المرحلة التي كانت تفرض فيها الوصاية عليه. والتقدم لدى فلاسفة هذا العصر تقدم علمي يسير في خط مستقيم، وتقدم تنتهي فيه الحروب ويسود السلام. مثل هذه النظرة المتفائلة لفكرة التقدم لا نجدها عند فييكو. ولكن مما لا شك فيه أن مشكلة التقدم كانت من أكثر المشاكل التي تناولها بالدراسة العميقية واهتم بالظروف التي تسبب التقدم العقلي في التاريخ البشري، كما اهتم أيضاً بالظروف التي تنحدر به نحو الفساد. لم يحصر الجنس البشري في مبدأ الوحدة كما فعل فلاسفة عصر التنوير، ولم ينظر للتقدم كضرورة تاريخية يفرضها تقدم العقل.

هردر: ولد هردر عام ١٧٤٤ في بروسيا الشرقية وهي أيضاً موطن كل من كانط وهامان^(٢) وكلاهما كان له تأثير عليه. وعلى الرغم من إنكار هردر معرفته بفييكو إلا بعد عشرين عاماً من وضعه لفلسفته التاريخية، إلا أن مترجمي سيرة فييكو الذاتية Bergin و Fisch^(٣) يؤكdan - في دراسة دقيقة قاما بها في مقدمة هذه السيرة وتتبعاً فيها رحلة كتاب فييكو "العلم الجديد" في معظم الدول الأوروبية من خلال رسائل غير منشورة متبادلة بين كبار المفكرين - يؤكdan معرفته له قبل الشروع في كتابة مؤلفه "أفكار عن فلسفة تاريخ الجنس البشري" ، هذا بالإضافة إلى أن هردر رحل إلى إيطاليا عام ١٧٨٩ ومكث في نابولي - مسقط رأس فييكو وموطنه - ثمانية أيام حصل خلالها مادة فلسفته التاريخية. وعلى الرغم من تأثره بفكر وفلسفة فييكو فما زال هذا التأثير يفتقر حتى الآن إلى الدليل المادي، ومع ذلك فإننا نجد الدليل الفكري في آرائه في التاريخ التي وتشابهت إلى حد بعيد مع فلسفة فييكو الذي سبقه على الطريق الذي تصور هردر أنه لم يسبق أحد في السير عليه. لذلك فمن المرجح أنه عرف فييكو قبل الشروع في كتابة مؤلفه "أفكار عن فلسفة تاريخ الجنس البشري" عام ١٧٩١ بعد أن أصدر كتابه "فلسفة أخرى للتاريخ" عام ١٧٧٤ .

انطلق هردر في فلسفته التاريخية من الأشكال التعبيرية الأولى للمجتمعات البشرية القديمة كاللغة والأسطورة والفنون وهي الأصول التاريخية لبدايات الحضارة الإنسانية. وكان لابد في رأى هردر من العودة لهذه الأصول لمحاولة فهم العقول البدائية للبشر الأوليين، والتعرف على التنظيمات المختلفة التي أسسها الإنسان الأول والتي انتقل بفضلها من حالة البربرية والتوحش إلى مرحلة الإنسانية. ولكن كيف تناول هردر هذه الأصول التاريخية؟ لقد اهتم اهتماماً خاصاً باللغة وهي أول شكل من أشكال التعبير البشري، وقدم أبحاثاً في أصل اللغة الألمانية، واسفرت أبحاثه عن تأكيد نتيجة سبق لفييكو أن أكدتها وهي أن الشعر هو اللغة الأم التي سبقت النثر. ولقد عبر الإنسان الأول عن احتياجاته اليومية بشكل شاعري تلقائي فنشأت الأغاني الشعبية للشعوب القديمة وهي - كما يرى هردر - أول شكل من أشكال التعبير اللغوي. ويرى أن هنالك أيضاً شكل آخر من أشكال التعبير الأولى وهو الأسطورة، فقد كانت الشعوب القديمة تتحدث بالشعر وتفكر بالأساطير، ولم تكن الأسطورة

حكايات خرافية يقول بها الإنسان الأول، بل كانت الأسطورة رمزا يعكس الحياة العقلية والاجتماعية لهؤلاء البشر، فكل الشعوب البدائية في محاولتها لفهم العالم رسمت صورة للكون على هيئة أساطير اصطبغت بلون من ألوان الالاهوت. يتربى على هذا أن العصور التاريخية الأولى لا تُفهم بالتحليل العقلي بل بالتعاطف الوجوداني، وكان هردر أول من نادى بفهم الكائنات البشرية ونشاطاتها عن طريق الاستشعار من الداخل أو الباطن *Einfühlung*. كما لا تُفهم الحضارات القديمة بالتحليل المنطقي بل بالحدس، ولابد للمؤرخ أن يكون فنانا يتمتع بالحس التاريخي والخيال الخصب والبصيرة النفاذه ليلتمس طريقه إلى الحياة الداخلية لهذه الشعوب القديمة التي لم تصل بعد إلى مرحلة النمو العقلي. لذا حذر هردر المؤرخين كما سبق وحذر فييكو - من الحكم على العصور التاريخية المبكرة على أساس ثقافة عصرهم، وحثّهم على مسامحة بالتعاطف مع هذه العصور ومشاركتهم أفكارهم البدائية مشاركة وجودانية: "ادخل في صميم العصر وفي جغرافيته وتاريخه كله واسعرا بأنك تعيش فيه حقا" ^(٧).

وفلسفة هردر التاريخية ترفض وجود قوانين ثابتة لحركة التاريخ، كما ترفض أيضا وجود مستويات للوعي والسلوك يمكن تطبيقها على كل البشر وفي كل العصور. إنها ترفض أن تفرض على المادة التاريخية نموذجا موحدا للتفسير، فقد كانت منهجية هردر تقوم على أن كل عصر تاريخي وكل حضارة لديها سماتها الخاصة وقيمتها الخاصة، وأن المجتمعات الإنسانية ليست شكلًا واحدًا بل لها أشكال متعددة. وأن كل مجتمع سواء كان صينيا أو هنديا أو مصريا أو يونانيا أو رومانيا قد نما وتطور بطريقة متميزة، واستجابة للظروف المحيطة به في أزمنة وأمكنة خاصة. ولذلك يجب أن ننظر إلى المجتمع في ذاته ومن أجل ذاته بدون فرض أي نموذج مسبق عليه، فمهمة المؤرخ هي الفهم المتعاطف لهذه الثقافات، والتحقق من أن نموذج الحياة والفكر والفن الذي يميز أي مجتمع أو عصر تاريخي ما هو إلا نموذج متفرد وغير قابل للتكرار وليس موجودا في أي مجتمع آخر، إذ إن لكل مجتمع اسهامه الفردي. هكذا يجب أن نفهم الإنجازات البشرية في علاقتها بمحيطها الثقافي الذي تنتهي إليه بشكل أساسي، لأن تفسير العصور التاريخية تفسيرا يعلو على شروط الزمان والمكان والظروف، ووضع حدود نهائية محددة لكل نشاط بشري مهما كان نوعه، هو ما عرض التاريخ لسوء الفهم ^(٨).

للأسباب السابقة دعا هردر إلى الحفاظ على الثقافات والحضارات البدائية التي تقدم نافذة متفردة عن العالم. والشعوب في رأيه هم مؤلفو الأغانى والملامح والأساطير والقوانين والأعراف والتقاليد واللغات. وبعد هردر هو المؤصل الحقيقي لكلمات مثل روح الشعب *Volks geist* والروح القومية *National geist* وهي الكلمات التي أخذت منحى آخر مع هيجل ومن جاء بعده وكانت سببا في ظهور نزعات قومية عرقية نسب - خطأ - إلى هردر استبقاء لها، ونسبت له أفكار لم يقل بها. فالواقع أن ما يستخلص من كتابات هردر هو أن كل أمة يجب أن تحترم ثقافة المجتمعات الأخرى ولا تزعم لنفسها وضع الامتياز الذي يخول لها السيطرة على جيرانها ولا تدعى سمو شعب وثقافة معينة على الشعوب والثقافات الأخرى. بل على العكس من ذلك ازدرى هردر تحطيم الرومان للعديد من الثقافات الوطنية.

الأصلية للشعوب التي أخضعواها بزعم انتشار الحضارة الأسمى، وكان شعاره دائماً أن كل الشعوب والحضارات كبيرة كانت أم صغيرة يمكن، بل يجب، أن تزدهر جنباً إلى جنب في حديقة كبيرة للجنس البشري.

و فكرة النزعة الشعبية Populism أو فكرة الانتقام التي عبر إيزايا برلين عن إعجابه بها في هذا النص من الأفكار الرئيسية عند هردر: "يرى هردر أن الإنسان الذي يكون عضواً في جماعة فلابد أن يفكر أو يسلك بطريقة معينة وفي ضوء أهداف وقيم وصور للعالم محددة، أي أن التفكير والفعل معناهما الانتقام إلى جماعة. هذه المفاهيم كلها متطابقة تطابقاً حرفيًا. ولكن يكون امرؤ ما ألمانيا معناه أن يكون جزءاً من تيار واحد يكون العنصر الغالب عليه هو اللغة، وإن ظلت اللغة عنصراً واحداً بين عناصر كثيرة. ويرى هردر أيضاً أن الطريقة التي يتبعها شعب معين، ولتكن الألمان، سواء في كلامهم أو حركاتهم وأكلهم أو شربهم وكتاباتهم وقوانينهم وموسيقائهم ونظرتهم الاجتماعية وأشكال رقصهم وديانتهم كلها ذات نماذج وخصائص مشتركة لا يشترون فيها، أو ربما يشترون بدرجة أقل، مع الأنشطة المشابهة لجماعات أخرى كالفرنسيين أو الإيسلنديين أو العرب أو قدماء الأغريق. إن كل واحد من هذه الأنشطة ينتمي إلى مجموع مركب ينبغي أن يدرك ككل، فهي جميعاً تضفي بعضها البعض، وأي إنسان يدرس إيقاعات الكلام أو التاريخ أو العمارة أو الخصائص الجسدية للألمان سوف يتوصل إلى فهم أعمق لما يميز الألمان من تشريع وموسيقى وأزياء. وهناك خاصية لا يستطيع تجريدها أو التعبير عنها - وهي تتعلق بما هو ألماني عند الألمان - ونقصد هذه الخاصية التي تعبر عنها الأنشطة المتنوعة السابقة تعبيراً متفرداً. أما الأنشطة الأخرى كالصيد والتصوير وطقوس العبادة، وهي الأنشطة التي تشارك فيها مجموعات كثيرة في أزمان وأماكن مختلفة، هذه الأنشطة سوف تتشابه بعضها مع بعض لأنها تنتمي لنفس الجنس. ولكن الخاصية النوعية التي يعبر عنها كل نموذج من الأنشطة السابقة على حده سوف تشارك في أنشطة مختلفة لنفس الثقافة بدرجة أكبر من مشاركتها في أنشطة مشابهة لثقافة بذاتها - أي النموذج الغالب الذي من خلاله يُنظر إليها باعتبارها عناصر في ثقافة واحدة بعينها - هذا النموذج المشترك هو الأهم لأنه هو الذي يفسر خصائص هذه الأنشطة على مستوى أعمق وأفضل من أوجه الشبه السطحية للأنشطة الماثلة في ثقافات أخرى وجماعات بشرية أخرى^(*).

إن الخاصية التي يصعب تحديدها هي التي تجعلني ذلك الإنسان المحدد الذي يتميز بهذه الهوية المحددة، والذي يحيط به الأهل والأقارب والأصدقاء والناس المنخرطون جميعاً في مجتمعتنا أو أمتنا. وعلى ضوء هذه النماذج الأساسية التي تتبع أي ثقافة أصلية - والناس الذين يكونونها - على ضوء هذه النماذج إذن يمكن بل يجب تحديد هوية هذه الثقافة. وهكذا نجد "أن الروح الشعبية، أي فكرة التمييز بهوية معينة وانتفاء معين وكذلك النزعة التعبيرية، أي فكرة أن أفعال الناس جميعاً وإنجازاتهم تعبير عن حياة جماعتهم في مجتمعها، نقول هكذا يمكن أن ننظر إلى هذين الأمرين (الروح الشعبية والنزعة التعبيرية)

كوجهين لعملة واحدة. والفهم Verstehen أو الاستشعار والتعاطف هي الملكة التي يمكن بها إدراكيهما^(١٠).

إن الحاجة للانتماء إلى جماعة معينة والتعبير عن الذات فيها ومن خلالها كلاهما جزء حميم لا يتجزأ من كونه إنساناً، وإن أي شاعر أو أي فنان يعبر عن روح شعبه أو روح جماعته. إن ما يطلق عليه الهوية هي الروح العامة لأى شعب من الشعوب والتى تميزه عن الشعوب الأخرى. وهى روح يصعب التعبير عنها ولكنها تتجلى فى كل أنشطة الشعب (رقص، غناء، ملبس، مأكل، مشرب ... الخ) هذا العنصر يصعب التعبير عنه لغوايا لكنه يتجلى فى الفن والشعر والأدب والعمارة والرقص والموسيقى.

لقد كان هردر أول من وجه الأنظار - بعد فيكو - إلى الاهتمام بتراث الشعوب التي لم تفقد قوتها وأصالتها اللغوية، وأخذ يدعو بحماس شديد لجمع الأغانى الشعبية الألمانية، كما دعا إلى البحث فى أغانى الشعوب البدائية التي تعبر عن حياة هذه الشعوب وطبيعتها الخاصة، ودعا أيضاً إلى فهم ومعرفة التفرد الخلاق لهذه الشعوب من خلال أغانيها التي جمعها وترجمها فى كتابه الشهير "أصوات الشعوب فى أغانيها" والذي نشر عام ١٨٠٧ بعد وفاته، فكان أول من لفت الانتباه إلى جمع أساطير الشعوب وأغانيها وحكاياتها وقصص أبطالها وصياغتها صياغة جديدة لاكتشاف القوى الكامنة فى أغوار اللاشعور والموجودة فى التراث الشعبي الذى هو من إبداع الشعوب نفسها ويكشف عن الطبيعة البشرية الكامنة فيها.

ويرجع لهردر الفضل فى صياغة مفهوم الأغنية الشعبية ولفت الأنظار إليها وجمع المؤثر منها لدى الشعوب الأوربية وبعض الشعوب الشرقية، فشكلت جزءاً من مادة فلسفته التاريخية. وقد اتسمت نظرته إلى التاريخ بالازدواجية بين الإيمان بأن الخلاص يكون فى العودة إلى الأصول الشعرية والأعمق الباطنية والذاتية، وبين مواجهة مسئوليات الحاضر والواقع فى التحرر الوطنى وتأكيد فردية كل شعب وهويته واستقلاله من خلال بعث تراثه الشعبي وتتجديده. والشئ الثابت والأصيل فى فلسفة هردر هو مفهوم "الفهم المتعاطف" والاستشعار فى النظر إلى ماضى أية أمة وتراثها الشعبي الأصيل.

شلايرماخر: كان شلايرماخر من أكثر الفلاسفة المؤصلين لمفهوم الفهم، أو إذا شئنا الدقة مفهوم "التفهم" Verstehen، التي ألقى ضوءاً حاداً عليها مما كان له تأثيره الكبير فيما بعد على العالم الناطق بالألمانية. ولد شلايرماخر عام ١٧٦٨ في برسلاؤ ومات في برلين عام ١٨٣٤ وكان اسهامه الأكبر في مجال اللاهوت الحديث ولكنه لا ينتمي للاهوتيين وحدهم، بل كان فيلسوفاً أيضاً وهو المؤسس الحقيقي للهرمنيوطيقا العامة على الرغم من عدم وجود عرض منهجمى أو نسقى لمذهبة الغنى للفهم في كتاب مستقل أو في أبحاثه المنشورة. لقد وجدت فلسفته في شذرات متفرقة في مخطوطات محاضراته للطلبة، وبعد موته وفي عام ١٨٣٨ نشر أحد تلاميذه طبعة باسم "الهرمنيوطيقا والنزعة النقدية" وهي تتتألف من محاضراته عن الهرمنيوطيقا وملحوظات تلاميذه عنها. ويرجع لدلائل الفضل في تسلیط الضوء عليه عندما كتب "سيرة حياة شلايرماخر" باعتباره الأب الحقيقي للهرمنيوطيقا.

كانت هناك ضرورة عملية مباشرة دفعت شلايرماخر إلى التعامل مع مشكلة الفهم بشكل أكثر عمقاً في تفسيره لكتاب المقدس باعتباره لاهوتياً في المقام الأول. وعلى الرغم من أن شلايرماخر كان مشغولاً بتفسير العهد الجديد وكانت لديه الرغبة في تجديد الهرمنيوطيقا اللاهوتية، فقد أدرك أنه ينبغي البدء بتوضيح مفهوم فن الفهم نفسه *Kunst des Verestehens*، وذلك كما يقول في كتابه الهرمنيوطيقا: أنا لا نعلم أن الكتاب المقدس إلا من خلال الحقيقة التي تقول أنها فهمناها، فنحن لا نستطيع أن نفصل قداسة الكتاب المقدس عن فهمنا له كنص مقدس؛ بمعنى أن نص العهد الجديد يوجهنا إلى الذات نفسها التي تقوم بالفهم أي الفاحم نفسه أو القائم بعملية الفهم. إن هذا هو موضوع البحث الحقيقي للهرمنيوطيقا: الذات التي تقوم بالفهم، العملية التي يتحقق بها الفهم، كل هذا هو ما ينبغي توضيحه وتفسيره، وبهذا يكون برنامج شلايرماخر في البحث قد اتخذ طابعاً كلياً عاماً لم يسبق إليه أحد.

وأول ما ينبغي التبيه إليه هو أنه يتبع خطى بعض المفسرين ممن سبقوه من عصر التنوير بحيث لم يقصر الهرمنيوطيقا على الكتاب المقدس وحده، وذلك لأنهم توسعوا في ممارسة التأويل بحيث ينطبق على أي نص وكل نص. بيد أن شلايرماخر يتجاوزهم أيضاً بخطوة أبعد، وذلك حين يجعل عملية الفهم بأكملها عملية إشكالية بما هي كذلك، بل إنه تجاوز كل أشكال التفسير التي وجّدت قبله. إن أي شكل من أشكال التأويل يفترض - في الأحوال السوية - أنني أفهم بدون أي مشكلة وذلك حتى أصادف صعوبة من نوع أو آخر وهو يعبر عن ذلك بقوله: "إن الهدف من الهرمنيوطيقا هو الفهم بأعمق وأسمى معانيه، والمطلب المعقول يتمثل في أن يفهم الإنسان كل ما يدركه إدراكاً حقيقياً بغير أن يجد فيه أي تناقض"^(١) وتحقيقاً لذلك - وهو في هذا يؤكّد كما يتجاوز برنامج عصر التنوير - يعلن شلايرماخر برنامجاً آخر أشمل وأكثر تحدياً عندما يقول: "إن الإنسان لا يفهم إلا مأعاد بناء جميع علاقاته بنفسه كما أعاد بناء سياقه"^(٢). إن الفهم مهمة لا نهاية لها، بقيت هذه العبارة شعاراً يسير عليه حتى النهاية، وبقي الفهم في نظره مهمة لا تنتهي ولا تنفد. لقد اتجه شلايرماخر في أقواله وحكمه المبكرة عن الهرمنيوطيقا برؤيته الجديدة لمشكلة الفهم اتجاهها معارضًا للتصور العقلى المعتمد على التأويل التاريخي واللغوى الذى ساد فى عصر التنوير، ذلك أن نشاط الفهم فى عصر التنوير كان نشاطاً محدوداً وحادياً الجانب، ويتبّع هذا بجلاء من النقد التاريخي الذى وجهه مفسرو القرن الثامن عشر لكتاب المقدس. صحيح أننا نجد في عصر مبكر في القرن السابع عشر أن اسبينوزا في "رسالة اللاهوت والسياسة" المشهورة - وهي من أهم وأقدم الوثائق التفسيرية المبكرة - يرى كيف أن عملية الفهم التاريخي لديها قدرة بارعة على تفسير وتأويل ما يتعارض مع مبادئ وأسس العقل الطبيعي بحيث تصبح مقبولة لدى هذا العقل، فكل الأحداث المرعبة والخيالية الخارقة للطبيعة التي تمتلئ بها التوراة يمكن - من خلال ذلك الفهم التاريخي - أن تفهم فهماً عقلياً إذا ماتبني الباحث المناهج الصحيحة. وحتى معظم الأحداث الغريبة قدمت بهذه الطريقة لمحكمة العقل وتم تفسيرها معقولاً، ولكن يجب أن نلاحظ أن آلية الفهم العقلى التي أوصى بها وعمل بها اسبينوزا لم تدخل حيز التنفيذ إلا في تلك الحالات التي وجد فيها أن ثمة

مواقف ومطالب من عليها القدماء مروراً عابراً ووجد اسبينوزا أنها متعارضة مع العقل الطبيعي. نحن نجد في معظم الوقت أننا نفهم ونقبل عقلياً ما يقوله اسبينوزا واتباعه بغير جهد وبدون أي مشكلة، ولكن مبدأ التأويل والتفسير في حالة اسبينوزا وأتباعه يظل مبدأ متجاوزاً للتاريخ كما يظل نوعاً من العقل الطبيعي اللازم ^(١٢). ولكن هذا بالتحديد هو موضع احتجاج شلائرماخر ونقده، فمثل هذا المنهج في رأيه يبدو ضيق الأفق ومذهبياً متزمناً بصورة صارخة.

وبالطبع لم يكن شلائرماخر هو الوحيد في رفضه للتفسير العقلاني لاسبينوزا وأتباعه، فهاماًن وهردر وشليجل وفولف إما أن يكونوا قد سبقوه أو كانوا يسيرون بخطى مشابهة للخطوات التي سار عليها، ولكننا لا نجد أحداً قبل شلائرماخر قد أصر - بنفس الدرجة من التأكيد والفتنة والشمول - على حقيقة "أن الفهم مهمة لا نهاية لها" ^(١٤)، وأنه لابد من بذلك مجهود تأويلي متجدد وفريد وذلك كلما حاولنا أن نستخرج من النصوص المعانى أو الدلالات التي تنطوى عليها. ومعنى هذا في الواقع أن مهمة الفهم ينبغي أن تتكرر بصورة متعددة وذلك حيثما التقينا بعالم الآخرين، وحيثما صادفنا أي شيء جديد وغريب وغير مألوف لنا، وحيثما التمسنا الفهم وال بصيرة والاستيعاب لكل ما هو غريب وغير مألوف لنا.

في كل هذه الأحوال لا يمكن أن توضع أية حدود لعملية الفهم، إنها بالمعنى الحرفي للكلمة عملية لا حد لها، وهذه في الواقع هي نقطة الانطلاق الجديدة لـ شلائرماخر كما أنها تمثل أيضاً مساحتها الثورية في هذا المجال. إنه في هذه المساحة لا يقتصر على تفسير أحداث معينة وغير معقولة سواءً أكانت معجزات أو خوارق ولا يقتصر على الطريقة التي تقدم بها نفسها سواءً بشكل شفاهي أو مدون، سواءً قدمت نفسها بلغة أجنبية أو بلغة الأم، سواءً جاءت من عصرنا أو من عصر آخر. فينبغي على الدوام أن نتذكر دائماً ونضع في حسابنا الحقيقة التي تقول، على العكس من وجهة النظر المتفائلة التي كان يسلم بها مفسرو عصر التنوير، هذه الحقيقة التي تقول "أن هناك وسيلة أكثر إحكاماً ودقة في فن التفسير تقوم على التسليم بأن سوء الفهم يمكن أن يحدث دائمًا كأمر طبيعي، ومن ثم فإن الواجب علينا أن نحرص على الفهم ونلتزم به في كل خطوة نخطوها": ١) هذه الوسيلة الأدق والأحكم تقوم على تفهم النص بدقة تامة والنظر إليه من زاوية التفسير النحوي والسيكولوجي معاً (ملحوظة: من التجارب الشائعة أننا لا نلاحظ أي فروق مميزة في النص ... إلا مع بداية سوء فهمنا له). ٢) وعلى هذا، فإن هذه الوسيلة الأكثر إحكاماً (في تفسير النص) تفترض أن يختلف المتكلم والسامع في استخدامهما للغة وفي طريقتهما في صياغة الأفكار، على الرغم من وجود نوع من الوحدة بينهما" ^(١٥).

لقد كانت الرغبة وال الحاجة الملحة للفهم توضع باستمرار في مقابل ما يمكن أن يفهم بصورة طبيعية عن طريق النظر العقلى الشامل. ولكن شلائرماخر كان أول من ألغى هذا التمييز وعمم برنامجه التأمل الهرمنيوطيقي بصورة شاملة. ففي رأيه أن عملية الفهم الواضحة والواعية لا تنشأ فحسب عندما يبدو أن تصوراتنا العقلانية تتصادم مع أي حالة من الأحوال التي نواجه فيها بشئ غريب علينا سواءً كان شفاهياً أو مدوناً. فالواقع أن تصوراتي العقلانية ومقولات التأويل التي استرشد بها في مواجهة أقوال الآخرين وكتاباتهم، هذه كلها لا يمكن

أن تؤخذ بصورة اتوماتيكية وكأنها شئ يخلو من أي إشكالية. فأنا بكلامي وقدرتى على الفهم وكل التصورات والمقولات التى تنظم عملية تفسيرى وتنفذها، كل هذا ينظر إليه شلايرماخر من منظور المراجعة ووضع كل شئ موضع التساؤل عن صحته قبل التسليم به بشكل تلقائي. ومعنى هذا إن كل شئ فى نظره يصبح نسبيا إلى حد ما. كما أنه لا بد من الاعتماد على تحليل متعمق للفهم لكي أصل إلى نتائج واضحة ومأمومة. الواقع أن الطريق الطويل الذى قطعه شلايرماخر طوال حياته لتحليل الفهم تحليلا عميقا ونافذا قد أثبت أن جهده كان مجزيا ومثمرا. ذلك لأنه وصل إلى ما يعتبر فى عصره نتيجة مذهلة. فالحاجة إلى تحليل واع للهرمنيوطيقا والفهم قد نشأ لديه من الحقيقة التى تقول أن هناك مفاهيم عديدة ومتضادة عن الحقيقة وعن الواقع^(١٦).

والنتيجة التى انتهى إليها من بحوثه تبين أننا كبشر نختلف بيننا اختلافا كبيرا من حيث التنوع الهائل لمنظوراتنا الذاتية للعالم ول التجربة البشرية ، كما أننا أيضا نتفاوت في مسافة بعدها عن وضع أو بنية موضوعية مفترضة للحقيقة اللازمانية أو الخالدة التي يبدو أن الكثير من مفكري عصر التنوير قد تصوروا قرراً منها. هذه الفكرة عن التعدد الممكن لوجهات نظر متساوية في الصحة قد أثبتت في الواقع أنها فكرة بالغة الخطوبة وأنها قد وضعت - بمعنى الحرفي للكلمة - تاريخ البشرية في ضوء جديد. والحركة الأبدية القائمة بين الآراء ووجهات النظر المتضادة عن الحقيقة ، وبين منظومات القيم والاعتقاد المتنافسة لا تبين من خلال هذه الزاوية الجديدة أننا نكون بالضرورة وعلى الدوام مخطئين ، بل تشهد شهادة جلية على التنوع الذي لا ينتهي ، والتفرد الهائل للكائنات والمجموعات البشرية ، هذا التنوع والتفرد الذي لا يمكن من حيث المبدأ أن يختزل في مستوى واحد أو معيار واحد للحكم. وهكذا يكون شلايرماخر قد افتح منظوراً جديداً ومبرياً ومحرراً أيضاً للدراسات الإنسانية^(١٧).

كتب شلايرماخر ملاحظات مبكرة عن الهرمنيوطيقا نشرها في كتابه "مونولوجات" أو "أحاديث مع الذات" عام ١٨٠٠ ، وقبل أن نذكر سطوراً من هذا الكتاب ينبغي أن نعلم أنه كان تحت تأثير الحركة الرومانтика الألمانية المبكرة - التي كان هو نفسه عضواً فاعلاً فيها ، كما كان كذلك متأثراً بتفكير صديقه الناقد فريدريك شليجل الذي كان هو الفيلسوف المنظر للحركة الرومانтика - يقول في إحدى فقرات هذا الكتاب : "لقد شعرت على مدى فترة طويلة من حياتي بالرضا والاغتباط لأنني وجدت العقل ، ولأنني كنت مؤمناً بوحданية الكائن الأسمى ، فقد اعتتقدت أن هناك شيئاً واحداً صحيحاً يصدق على كل حالة نوعية خاصة وأن الفعل ينبغي أن يكون فعلاً واحداً عند البشر جميعاً ، وأن أي إنسان لا يختلف عن أي إنسان آخر إلا لأن كل واحد منهم قد وضع في موقف معين ومكان معين ... بل أنني لم اتصور أن كل إنسان هو مخلوق مركب تركيباً خاصاً به وإنما هو عنصر واحد متشابه في كل مكان وعند كل إنسان. غير أن نوراً جديداً أشرق على فرأيت أن كل إنسان ينبغي عليه أن يعبر عن نفسه تعبيراً واضحاً وبطريقته الخاصة المفردة عن الإنسانية الكامنة في باطنـه ، أي عن المزيج الخاص من عناصر هذه الإنسانية الكامنة فيه بحيث ينبغي أن

تكتشف الطبيعة البشرية بكل طريقة ممكنة وبحيث يتحقق خلال الزمان والمكان اللامتناهيين كل شيء يمكن أن ينبع من رحم البشرية”^(١٨).

والنتيجة المترتبة على التفرد المحسن لأى إنسان وكل إنسان فرد، وعلى الحقيقة التي تقول أنه لا ينبغي ولا يمكن أن يذوب تماماً فيما هو كلى وعام، النتيجة هي أن الفهم والفهم وحده هو الذي يمكنه أن يزودنا بالطريقة التي نتوغل بها في أعمق وأعماق وأخص خصائص وأدلة معنى وأبرز حقيقة لأى كائن إنساني آخر أو مجموعة من البشر. ومن نتائج ذلك الكشف أيضاً أنه لا ينبغي علينا على الإطلاق، عندما نقابل شخصاً آخر أن نطبق على كلماته وتعبيراته وإشاراته وكل تعبيراته الرمزية التي تجسد أفكاره ومشاعره وطموحاته وأحلامه، لا ينبغي أن نطبق عليه تصوراتنا ومقولاتنا المألوفة. وكما يتحتم على كل إنسان أن يعبر عن إنسانيته بطريقته الخاصة ومن خلال إمكاناته الخاصة بحيث تكون فرديته بمثابة المهمة العملية التي ينخرط طوال حياته وحتى انتهاء أجله في تحقيقها وليس مجرد شئ يمكن اكتشافه عن طريق أي علم موضوعي أو أي موهبة خارقة، فذلك يتحتم على الفهم أن يجعل مهمته هي التوصل والتغلغل في كل ما هو متفرد وخاص في الحل الذي يتوصل له أى إنسان وكل إنسان لشكلة الوجود. كذلك ينبغي أن تكون مهمتنا في أي لقاء يتم بيننا وبين الآخرين هي أن نكتشف ونقدر فرديتهم الأصلية والخاصة بهم وأن ندرك بوضوح الدلالة والقيمة الكلية الشاملة لكون كل واحد منهم هو هذا الكائن المتفرد لا أى كائن آخر.

إن مهمة الفهم - التي لا تنتهي ولا تصل أبداً إلى حد الكمال - تلزمها بها طبيعتنا نفسها المتصفة بالتناهى والنقض والخطأ، كما تلزمها بها الحقيقة التي لا مهرب منها والتي تقول ببساطة أننا نحن أيضاً لا نستطيع أن ندرك العالم إلا من خلال منظورنا الخاص والمتفرد، ومن خلال هذا المنظور وحده. إن طبيعة وجودنا تتعدد بفضل هذا المنظور الخاص، ويستحيل علينا أن ندخل في منظور كلٍ شامل تتوحد فيه كل المنظورات في رؤية واحدة، فالفهم مرتبط ارتباطاً وثيقاً ومقيداً في نفس الوقت بذات فردية أو وجود فردٍ هو نفسه أيضاً مقييد بأفقه المحدود للفهم. إن هذه الذات الفردية لا تستطيع أن تتفز فوق ظلها، صحيح أن كل أفق فردي يمكن أن يتسع من خلال الاتصال بآفاق أخرى واكتشاف تعبيرات أخرى عن الوجود الإنساني، ولكن هذا لا يتم أبداً بتجاوز الأفق الفردي أو الذاتي الخاص. وهذه الفكرة الثاقبة هي التي ألهمت شلابيرماخر تصوره الشهير عما يسميه بلانهائية المجالات المتداخلة. وعبر طريقه في البحث عن التواصل الهرمنيوطيقي نراه - كما يقول في كتابه "محاولة عن نظرية للسلوك الجماعي" برلين ١٧٩٩ ص ٣ - يصور لنا الحالة "التي يتداخل فيها مجال كل فرد مع مجالات الآخرين على نحو شديد التنوع، في هذه الحالة وعند كل نقطة من نقاط الحدود التي يقع فيها مجاله يتاح لهذا الفرد النظر إلى عالم آخر مختلف وغريب عنه بحيث أن جميع الظواهر البشرية يمكن بالتدريج أن تصبح مألوفة لديه، بل أن أغرب وجهات النظر وأشد الأحوال والمواقف اختلافاً يمكن أو على الأصح ينبغي أن تصبح لديه بمثابة أصدقائه وجيرانه"^(١٩).

يتضح الآن مما سبق أن الهرمنيوطيقاً ليست مجرد فعل أو نشاط ذاتي يهدف إلى تفسير أو تأويل العلامات والتعبيرات بالصورة التي تروق للذات، ذلك لأن الفهم لا يتعلق

فحسب بالتكلم بل بما ي قوله من خلال كلامه. ومن أهم النتائج التي تتمخض عن موقف شلابيرماخر أنه لن يكون هناك أبداً نسق نهائي يتضمن معرفة جميع الأشياء وجميع الشعوب، كما أن مثل هذا النسق ينبغي ألا نبحث عنه أو نسعى إليه، فنحن لن نستطيع أبداً أن نتحاشى عنصر التأويل الفردي والمفرد في أي موقف نواجهه. ومن المستحيل أن يوجد نسق واحد يستوعب كل شيء. بهذا يقف شلابيرماخر موقفاً مضاداً لجميع الفلاسفة المتألين المعاصرين له. إن البشر في رأيه ينخرطون على الدوام في نوع من التواصل البيني والفهم المشترك، وهذا التواصل والفهم من ناحية المبدأ عملية مستمرة لا تنتهي.

إن الفهم إذن مسألة دائمة ولا مفر منها، وكما أن اللغة لا تتكلم بنفسها، وكما أن النص الواحد لا يوصل معناه بنفسه بصورة مباشرة، فإن الفهم كذلك لا يسقط في حجورنا بشكل تلقائي. إن فهم الكلام المنطوق بأى صورة من صوره وتجنب سوء الفهم بقدر الإمكان يتطلبان أيضاً التدرب على ممارستهما وفقاً لمجموعة من القواعد والإجراءات المنهجية. هذا النظام الدقيق لفن الفهم سيقوم على فكرة عميقه مفادها كما يقول شلابيرماخر "أن كل حالة من حالات الكلام البشري ترتبط من ناحية بعلاقة مزدوجة مع اللغة في مجموعها، ومن ناحية أخرى مع النسق العام لتفكير الناطق بها"^(٢٠). ومن ثم يتوجب على كل فعل من أفعال الفهم أن يميز بين "عنصرتين الأول هو فهم الكلام المنطوق باعتبار أنه يتتألف من موات مستمددة من اللغة، كما ينبغي عليه أيضاً أن يفهمه بوصفه واقعة أو حقيقة كامنة في ذهن المفكر"^(٢١). ولما كان كل فعل من أفعال الفهم ينصب على الكلام والفكر الكامن وراءه، على اللغة والناطقين والكتابين بها، فمن الواضح على ضوء ما سبق أن عملية التأويل يتتحتم أن تتكون من فرعين أساسيين هما التأويل النحوى والتأويل السيكولوجى التقنى. فالتأويل النحوى يقتصر على لغة نص معين وهو يتعامل مع النص كشيء موضوعى موجود فى العالم ويسعى إلى فهم النص باعتباره نصاً وبنية نحوية ونسيجاً موضوعياً يتتألف من الكلمات. إنه يهتم بتأكيد وتوضيح معانى الكلمات وظلالها، وتحليل ووصف البنى النحوية والتركيبية ومن ثم التوصل عن هذا الطريق إلى معنى النص. الواقع أن تصور شلابيرماخر للنحو تصور واسع وشامل إلى أقصى حد. ففي رأيه أن اللغة في مجموعة مفاهيمها وفي كل مظاهرها تعد وثيقة معبرة عن نظرة شاملة أو كافية إلى العالم. من هنا يأخذنا فهم قطعة من حديث منطوق أو نص مكتوب ومن خلال اللغة وعن طريقها، يأخذنا إلى الجذور الاجتماعية والتاريخية للمجتمع الذي نشأت فيه.

غير أن هذا كله لا يقدم إلا نصف الحكاية، والواقع أن شلابيرماخر في تفسيراته النحوية لا يتجاوز كثيراً ما فدمته الهرمنيوطيقا التقليدية ولا يمثل نقطة انطلاق جديدة وليس فيه أى خروج على ما سبق وذلك على الرغم من أن التفسير النحوى لديه قد اكتسب على يديه شكلاً دقيقاً ومتطوراً. والحقيقة أننا لا نلمس أصلية شلابيرماخر وإسهامه الجديد إلا عندما يتجه إلى النصف الثاني من التأويل وهو الخاص بالجانب السيكولوجي والتقني، ذلك لأن النهج النحوى يظل إلى حد ما تأويلاً موضوعياً ومن الخارج أى أنه ينظر إلى القصيدة أو المسرحية أو البحث الفلسفى أو أى نص آخر من الخارج. إنه لا يحاول ولا ينجح فى محاولته النفاذ إلى الفعل الخالق ذاته الذى يمكن وراء المنطوق أو المكتوب الظاهر أمامنا. ربما

يمكنه أن يفهم محتوى نص معين من الناحية الأدبية أو المضمون الذي ينطوي عليه، لكنه سيظل صامتاً تمام الصمت وعاجزاً عن الإفصاح عن الطريقة التي خرج بها إلى الوجود فنراه يقول: ”يمكن أن نتصور أننا نفهم أحد النصوص من الناحية اللغوية بحيث تكون لنا القدرة على إدراك الخصوصية السيكولوجية للكاتب ... وبنفس الطريقة يمكن القول أنني لو كنت أملك معرفة دقيقة بالخصوصية السيكولوجية لكاتب ما فيمكنني في هذه الحالة أيضاً أن أفهم الجانب اللغوي بدون صعوبة على الرغم من أن هذا أمر أشق من الأمر السابق كما أنه يفترض باستمرار توفر المعرفة اللغوية“^(٢٢). وبعبارة أوضح نقول أنه لا يحاول (أى التفسير النحوي) أن ينفذ أو يدخل إلى الفعل الخلاق الذي قام به المؤلف الأصلي. إن النصوص لا تظهر إلى الوجود باختيارها وإنما تفترض وجود موهبة فردية متفردة أو مبدعة ومشخصة أو عينية ويتحتم علينا أن نتمكن من اكتشاف المؤلف الفرد الذي كان يعيش ويتنفس ويستخدم اللغة استخداماً فريداً لتحقيق هدف معين في الظروف الخاصة التي أحاطت به.

بهذا نرى أن الخطوة الانعكاسية أو التأمليّة والنقدية التي يطالب بها شلابيرماخر كل من يتصدى للتأويل هي خطوة جديدة كل الجدة. هذه القدرة على الملاحظة الذاتية الدقيقة والعميقة التي يشترط وجودها لدى من يتصدى للتأويل تؤدي بشلابيرماخر في النهاية إلى القول بأن النظرية التأويلية لا تقتصر على الإطلاق على أشكال الكلام الثابتة أمامنا بل ”أن الفهم ذو اتجاه مزدوج؛ نحو اللغة، ونحو الفكر: ١) إن اللغة تجسيد لكل ما يمكن التفكير فيه من خلالها، ذلك لأنها تمثل كلاً مغلقاً يتعلق بأسلوب معين من التفكير. وكل شيء جزئي فيها (أى في اللغة) يجب أن يكون قابلاً للفهم من خلال مجموعها الكلى. ٢) أن أي عبارة ترافق أو تقابل سلسلة من الأفكار تدور في خاطر من ينطق بها، ولهذا يجب أن تكون قابلة لأن تفهم فيما كاملاً من خلال طبيعة الناطق بهذه العبارة ومزاجه والمهدف الذي يرمي إليه. إن الأمر الأول نصفه بأنه نحو (أى متعلق بقواعد اللغة) أما الثاني فنصفه بأنه تفسير تقنى“^(٢٣) وما يصدق على المناقشة وال الحوار الحى يصدق أيضاً على أي عمل أدبى، إذ لا يمكن فهمه إلا من خلال تفرده أو وجوده الخاص، ومن خلال التفرد الأصيل للمعنى الذي ينطوي عليه والأصل الخاص الذي انبثق عنه.

إن شلابيرماخر يهتم قبل كل شيء بالنظر إلى أي نص أو أي حديث بشري منطوق بوصفه شكلاً من أشكال الفعل والممارسة يعبر عن شخصية بأكملها. والهمة الأساسية عنده في هذا الصدد هو أن يعزل نقطة البداية أو يضع يده على الفكرة الأساسية أو النواة الباطنة التي انبعث منها القرار الخلاق الذي تم خصت عنه هذه المجموعة من الكتابات بهذا الشكل المحدد لا بأى شكل آخر، وهو يؤكد أن المنهج اللغوي والنحوي لا يكفى وحده للقيام بالتأويل المطلوب. فالقيام بفحص مفردات وقواعد اللغة والتركيب والأسلوب والنوع الأدبى تمثل كلها نصف الحكاية كما سبق القول. فأهم شيء في رأيه هو ضرورة الرجوع إلى ما يسميه اللحظة الحية لكاتب إنسانى معين أو إلى المركز الحيوى لوجوده المتفرد. ومن داخل هذا السياق الكلى للحياة الفردية للإنسان تنشأ البذرة الأولى لأى عمل إبداعى. وهذه الفكرة الأصلية هي التي تربط بين جميع الجوانب المنفصلة لكلام المؤلف أو كتابته والبنابردار التقليدية أو التراثية التي تدخل في كتابته أو تفكيره. الواقع أن هذا ما يجب علينا أن

نبحث عنه وأن نتوصل إليه، وأهم وأول شئ في هذا السبيل هو أن نقترب اقتراباً وثيقاً من كلمات المؤلف نفسه وأعماله الأدبية المتفرقة، والذي يقوم بهذه المهمة بالمعنى الفنى أو المتخصص هو الناقد الذى يفحص الطريقة التى عالج بها المؤلف الشكل أو النوع الأدبى الذى اختاره للتعبير عن آرائه وأفكاره، وهو الذى يفحص أيضاً كيف ضمن المؤلف فكرته الأساسية فى عمله أو كيف عدل وحور فيه أو توسع فيه لكي يصلح فى النهاية لتبلغ رسالته إلى القارئ أو السامع. وعلى هذا الأساس " يقدم شلائرماخر مجموعة من الإجراءات التى يضعها تحت مسمى المنهج التاريخي المقارن، والمقصود من هذا المنهج أن يساعد المؤلف على فهم نص معين، نص يدخل فى سياق ظروف عامة وتراث لغوى ونوع أدبى محدد والظروف التاريخية التى نشأ فيها العمل، وهو يتواخى من هذا المنهج أن يوضح الخصائص التى يتميز بها نص معين من خلال فحص محتوياته وممؤلفه معاً، ثم من خلال المقابلة بين هذا النص وممؤلفه وبين مؤلفين آخرين ونصوص مشابهة، ويطلب هذا أن يتمكن الناقد أو المؤلف من أدوات البحث العلمي وأن يمتلك النظرة المدققة والناحصة والمنشكة أيضاً قبل أن ينتهى إلى تقرير أى حقيقة" ^(٤).

وبالرغم من كل ما يقوله شلائرماخر عن هذا المنهج فإنه يتحتم على أثناء فعل الفهم أن أبدأ من موضع معين لكي أجده موضع قدم يسمح لي بأن أخطو مما فهمته أو مما أفهمه فى اتجاه المجموع الكلى الذى يشكل مافهمته جزءاً واحداً منه. ثم لكي أرجع مرة أخرى من هذا المجموع الكلى إلى الجزء الذى يعد عنصراً حيوياً فيه "وبناء على هذا فإن المفردات التى يستخدمها المؤلف بالإضافة إلى تاريخ عصره يشكلان كلاً واحداً، ومن هذا الكل وحده ينبغي فهم كتابات المؤلف باعتبارها جزءاً من ذلك الكل، والعكس صحيح بحيث أن أى معرفة كاملة تتضمن بوضوح نوعاً من الدائرة بحيث لا يمكن فهم أى جزء منها إلا من خلال هذا الكل الذى ينتمى إليه، والعكس صحيح أيضاً. وينبغى على هذا النحو أن تكون كل معرفة علمية. وعندما نضع أنفسنا في مكان المؤلف فإن هذا يعني أن نتابع هذه العلاقة بين الكل والأجزاء. ويتربّ على ماسبق: ١) أنه كلما ازدادنا معرفة بالمؤلف أصبحنا أكثر قدرة وكفاءة على تفسير نصه. ٢) أن النص لا يكشف نفسه مرة واحدة وإنما تضاعنا كل قراءة في وضع أفضل لفهم هذا النص لأنها تزيدنا معرفة. ويستثنى من ذلك كل النصوص التافهة التي نكتفى فيها بقراءة واحدة" ^(٥) وهذه هي المشكلة الشهيرة التي تسمى بالدائرة الهرمنيوطيقية التي كان شلائرماخر نفسه هو الأب الحقيقي لها.

ويحل شلائرماخر هذه المعضلة بطريقة يبدو أنها مرضية له وذلك بصورة حاسمة وقاطعة. وهو في سبيل الوصول إلى هذا الحل يؤكّد القوة الفاعلة والخلاقة في ذات الفرد والتي تمكّنه من إضفاء المعنى وتوضيحه، وهو ينبه في هذا الصدد إلى الحقيقة التي تقول "إن امتلاكي لشكل من أشكال الفهم يدل دالة قاطعة - كما يرى شلائرماخر - على أن عملية الفهم تتجزّ عن تأسيس أو تبرير نفسها. وال فكرة التي يقترحها ويتبناها شلائرماخر للخروج من هذه المعضلة هي ما يسميه فعل الحدس (أو التخمين أو الترجيح Errathen) ففي كل فعل من أفعال الفهم يوجد في تقديره نوع من الاستبصار الحدسي المباشر وغير التجريبى

لأنه ملكة أو قدرة نمتلكها جمِيعاً بحكم كوننا كائنات بشرية، وإن كان البعض يمتلك منها قدراً أكبر أو أقل مما يمتلكه الآخرون^(٢٦). ولا شك أن مثل هذه الملكة أو القدرة يمكن تطويرها وتدربيها، وهو يصف هذا الفعل الحدسي الذي يتم في ذهن المؤول أو وجданه بأنه حافز باطنى يحرك الفاعلية الخلاقة عند الإنسان الفرد وإن كانت موجهة في الأصل إلى استيعاب أو تمثل ما قدمه شخص آخر.

هذا العنصر الحدسي لا يمكن أبداً أن يستبعد من عملية الفهم لاسيما في تلك الحالات التي نحاول فيها أن نفهم شيئاً جديداً جدة مطلقة وأصيلاً أصالة غير مسبوقة في أي نص أو حديث، وكلما وجدنا أنفسنا أمام تدفق لغوي جديد وخلق أصبحت الطاقة الحدسيّة ضرورة مطلقة لا غنى عنها. إن الحركة المبدعة والفعالة في داخل المؤول تتوجه للبحث عما هو جديد ولا يمكن صياغته في قواعد مسبقة، بل لا يمكن رده هو نفسه إلى أي قواعد ثابتة، وأى معرفة في المجال التاريخي والنقدى المقارن مهما اتسعت واكتملت، وأى معلومات عن المؤلف وحياته مهما كانت وافية وشاملة، كل هذا لا يصلح أبداً أن يكون بديلاً عن هذا الفعل الحدسي الأساسي الذي يسميه شلائر ما خر في بعض الأحيان بكلمة تعنى التخمين أو الترجيح errathen أي بأنه نوع من التحسس المليء للعمل موضع التأويل. وهذا الفعل الأصلي والإبداعي الحر من جانب المؤول هو فعل ضروري ولا غنى عنه. لا شك أن النص بالإضافة إلى اللغة والتراث اللذين يأخذ مكانه فيهما يحفزان على هذا التأويل ويتطيبانه أيضاً. بيد أن النص نفسه لا يمكنه أن يقوم بهذا العمل أي التأويل - لحسابه الخاص ولا يمكنه أن يرسم القواعد التي تساعده على القيام بهذا التأويل. "وهنا أيضاً - أي في مجال الفعل الحدسي - يتمسك شلائر ما خر بفكرة تجذر المؤول في زمان معين ومكان محدد، والأمر في النهاية لا يتعلّق بالتحليل الخيالي المجنح ولا بالدخول في سماء شبه أفلاطونية تصطف فيها المعاني الثابتة بحيث يمكنني أن أتأمل رسالة المؤلف الثابتة وجهًا لوجه، بل يتعلّق الأمر في الواقع بعملية متعددة يضع فيها المؤول تحطيطاً جديداً للمعنى الأصلي للنص ثم ينظر إليه من منظوره الخاص ويعيد خلق الرسالة الأصلية كما يثير في نفس الوقت معنى ذلك النص. بهذا النهج الدقيق يتسع فهمنا لما يقصده المؤلف"^(٢٧) ولاشك أن هذا هو جزء أساسي مما قصد إليه شلائر ما خر في كلمته المأثورة التي يقول فيها أن القضية هي " أنه يجب علينا أن ندرك المجال اللغوي مؤلف ما إدراكاً واعياً، ... الواقع أن هذا يتضمن أننا نفهم المؤلف أكثر مما فهم هو نفسه ... ويجب علينا أن تكون على وعي بأمور كثيرة لم يكن المؤلف نفسه على وعي بها "^(٢٨).

وبهذا التأكيد للفعالية المستقلة للمؤول أثناء قيامه بفعل الفهم نجد أن شلائر ما خر يعارض كل المحاولات التي تهدف إلى تحطيم الحدود أو الأسور المحيطة بالذات العينية وبمنظورها المتفرد (أى نظرتها المتنيدة للأشياء) وذلك صالح بنية تاريخية موضوعية مزعومة يتواهم أصحابها أنها تسبق وتحدد أي معنى. ولكنه من ناحية أخرى لا يمد يده على الإطلاق لآل أولئك الذين يرثّون أي فحص موضوعي لتأويلاتهم كما يفعل نقاد مابعد

الحداثة في عصرنا الحاضر بوجه خاص. والواقع على العكس من ذلك أن محاولة إنشاء اللامتناهية في حساستها وحذرتها ووعييها واحترامها للنصوص الأصلية والانتهاكات الإنسانية الموضوعية داخل أي أفق تاريخي أو حضاري معين مضاداً إليها المعرفة التاريخية واللغوية الهائلة التي تتوفر في حياته، كل هذا يمثل درساً بليراً لكامل من يتصدى اليوم لعملية التأويل.

دلتاي: كان الفيلسوف الألماني فيلهلم دلتاي (١٨٣٣ - ١٩١١) أول من كتب تاريخ الهرمنيوطيقاً منذ نشأتها بشكل نسقي جاد وأرجعها إلى شلايرماخر عندما كتب سيرة حياة هذا الأخير. واستوحى دلتاي فلسفته التأولية وخاصة مفهومي الفهم والتأنويل من هرمنيوطيقاً شلايرماخر ومن المدرسة التاريخية الألمانية في القرن التاسع عشر ومن رغبته في تطوير القاعدة المنهجية للعلوم الإنسانية. وأقام دلتاي تفرقته الشهيرة بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية التي أطلق عليها اسم علوم الروح *Die Geisteswissenschaften*. وتعتمد هذه العلوم على الخبرة المعيشة، والتعبير والفهم *verstehen* وعلى التاريخ والفن والأدب والمدين والقانون، أي العلوم التي تعبر عن روح مؤلفيها والتي نفهمها إذا امسكنا بهذه الروح. مثل هذه التفرقة بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية هي نتاج التطور الهائل للدراسات التاريخية ومناهجها في القرن التاسع عشر والتي ميزت بين مجال المعرفة ومجال التاريخ. وكان إسهام دلتاي الأكبر في الفلسفة هو تحليله الأbstمولوجي لعلوم الروح، ووضع فلسفته في إطار ما يسمى بفلسفة الحياة. والحياة بالنسبة له "ليست هي الحياة البيولوجية التي يشتراك فيها الإنسان مع الحيوانات الأخرى، بل هي الحياة الإنسانية أو الحيوانات الفردية للإنسان التي تشكل الواقع الاجتماعي والتاريخي لحياة الجنس البشري بما في ذلك آمال البشر ومخاوفهم وأفكارهم وأفعالهم والمؤسسات التي يبدعونها، والقوانين التي يتبعونها في سلوكهم، والدين الذي يؤمنون به وأدابهم وفلسفتهم وعلومهم، وكلها تشارك في تلك الحياة". وأى فلسفة هي مظهر من فلسفة الحياة حتى لو كانت تركز على جانب أو آخر من تلك الحياة^(٣) هكذا نجد للحياة معنى خاصاً عند دلتاي، فهو يركز على الحياة الإنسانية في كليتها بكل ثرائها وتنوعها، بل إن الحياة -في رأيه- هي الموضوع الوحيد للفلسفة. وفلسفة الحياة الحقة تركز على معرفة واسعة بظواهر الحياة التي تخول لنا أن نحيا من جديد ونفهم الماضي. الحياة عند دلتاي هي الموضوع الوحيد للفلسفة؛ فليس هناك حقائق ميتافيزيقية ولا عالم للصور الأفلاطونية، بل كل ما هنالك هو التجربة الإنسانية الحية. وكل تأملاتنا عن الحياة ليست نتاج عقل عارف خالص ولكنه نتاج أفراد معينين، يعيشون في زمان معين ومكان محدد محاطين بظروف تاريخية خاصة، ومقيدين بأفق عصرهم. ذلك يرفض دلتاي أن تكون البداية هي الأفكار أو التأملات المطلقة، لأن هناك تأملات نسبية تعتمد على أن الإنسان كائن تاريخي في المقام الأول. والحياة تاريخية في حقيقتها الخالصة، والمطلقة الوحيدة الذي يقر به دلتاي هو أن الحياة هي الحقيقة المطلقة، أو بمعنى آخر يمكن القول

بأن الحياة هي التاريخ، والإنسان هو نتاج العملية التاريخية بقدر ما يؤثر هو نفسه في مجريات التاريخ؛ فالإنسان محدد بزمان ومكان محددين وبظروف تاريخية هو نتاجها. لقد أراد دلتاى أن يقوم بثورة في مجال التاريخ كالثورة الكوبرنيقية التي أقامها كانط في مجال المعرفة، ولذلك قدم نقداً للعقل التاريخي يعارض به "نقد العقل الخالص" عند كانط.

وتتناول الدراسات الإنسانية أفعال الإنسان وإبداعاته التي تتعامل مع العالم الإنساني المتتطور تاريخياً والنظم اجتماعياً. ولذلك يفرق دلتاى بين الدراسات النسقية التي تهدف إلى صياغة قوانين عامة، أي العلوم الطبيعية، والتاريخ المتعلق بالتقابع الزمني للأحداث الفردية. إن الملاحظة والوصف والتصنيف والقياس والاستقراء والاستنباط والتعميم والمقارنة واستخدام النماذج واختبار الفروض، كل هذه أشياء خاصة يمنهج العلوم الطبيعية، وقد تشتراك الدراسات الإنسانية معها ولكنها لن تتحقق المعرفة التي تبحث عنها بدون استخدام منهج الفهم باعتبارها دراسات متميزة عن العلوم الطبيعية؛ فالفهم والتأويل يستخدمان في الدراسات الإنسانية، بل هما المنهج الوحيد الذي يميز هذه الدراسات. والفلسفة عند دلتاى هي التفسير النسقى للتجربة الإنسانية الحية، بمعنى آخر جعل دلتاى الهرمنيوطيقا هي أساس العلوم الروحية "إذا كان "التفسير" هو غاية العلوم، فإن المدخل الصحيح إلى الظواهر التي تضم الداخل والخارج هو "الفهم" وإذا كانت مهمة العلوم أن "تفسر" الطبيعة فإن مهمة الدراسات الإنسانية هي أن تفهم تعبيرات الحياة" ^(٣١).

إن المعرفة في العلوم الطبيعية معرفة تراتبية، بينما يختلف الأمر بالنسبة للعلوم الإنسانية. فهي تقوم على فهم تعبيرات الحياة Life-Expressions وفهم الآخرين وتعبيراتهم. ولحظة التعبير هنا لا ترمز إلى تدفق الشعور أو المشاعر الشخصية لدى فرد ما، بل ترمز "إلى شئ أعم وأشمل بكثير. والتعبير عند دلتاى ليس بالدرجة الأولى تجسيداً لمشاعر شخص واحد بل هو "تعبير عن الحياة". ويمكن للتعبير أن يشير إلى فكرة، أو قانون، أو شكل اجتماعي، أو لغة - أي إلى أي شئ يعكس بصمة الحياة الداخلية للإنسان" ^(٣٢). التعبير إذن ليس تعبيراً عن فرد بعينه أو عن شخصية المؤلف كما كان يذهب شلاري ماخر، فقد تجاوز دلتاى النزعة السيكولوجية عند هذا الأخير، ليصبح التعبير عنده تعبيراً عن واقع اجتماعي - تاريخي، بمعنى آخر تكشف الحياة عن ذاتها في العلوم الروحية، والفهم هو العملية الذهنية التي تكشف فيها التجربة الإنسانية الحية عن نفسها، ولذلك فإن "الفهم هو المنهج المستخدم في العلوم الإنسانية، إنه يوحد كل وظائف هذه العلوم ويحتوى على كل حقائقها، وفي كل لحظة يكشف الفهم عن العالم. إن فهم الأشخاص الآخرين وتعبيراتهم عن الحياة يتطور على أساس التجربة الحية Erleben والفهم الذاتي والتفاعل الدائم بينهما. إن عملية الفهم هذه ليست بناءاً منطقياً ولا تحليل سيكولوجي إنما هي تحليلاً استمولوجيَا. وعلينا الآن أن نوضح كيف يساهم الفهم في المعرفة التاريخية" ^(٣٣)، فالفهم بالنسبة لدلتاى هو مصطلح فنى أو تقنى له معنى محدد، إنه فهم المضمون العقلى كما يتمثل في الأفكار والقصد والشعور سواء تجلى في كلمات أو إيماءات.

والفهم هو المنهج الذي ينفذ إلى الداخل ليكشف عن المعنى الباطني للأفعال والمقابل الإنسانية، ويتعرف على الأفكار والمشاعر التي تجسدتها تعبيرات الآخرين، ويمكننا من فهم أنفسنا وفهم الحياة العقلية أو الروحية للكائنات البشرية الأخرى، وبذلك يكشف الفهم عن عملية معرفية خالصة لذواتنا والذوات الأخرى. والشيء الأساسي الذي يجعل هذا الفهم المتبادل بين الذات والذوات الأخرى ممكنا هو الهوية المشتركة بين الكائنات البشرية جميعها. ويعتمد الفهم على التعبيرات، "ولا يعني دلائى بالتعبيرات الإشارات والرموز فحسب، بل يعني بها أيضا تجليات مضمون عقلى يجعله هذه الإشارات والرموز مفهوما. إن أهمية التعبيرات فى نظر دلائى تمثل فى أنها الأساس الذى تبنى عليه معرفتنا بالآخرين"^(٣٤). وبذلك تكشف التعبيرات عن النشاط العقلى أو الروحى للذات وأيضا للذوات الأخرى، فمن طريق هذه التعبيرات نستطيع أن نعيش داخليا من جديد تجربة الآخرين.

ولكن كيف يمكن لتعبيرات الحياة أن تجعل الفهم ممكنا؟ يرى دلائى أن هناك ثلاثة أنواع مختلفة لهذه التعبيرات التي تعبر عن مستويات الفهم: "يختلف تحقيق الفهم طبقا لأنواع المختلفة من تعبيرات الحياة. فالماهيم والأحكام وبناءات الفكر هي الشكل الأول من أنواع الفهم ... فالحكم يؤكّد شرعية الفكر المستقل عن الموقف المختلفة التي يحدث فيها، كما يتضمن اختلاف الزمان والناس والأفعال هي النوع الآخر من تعبيرات الحياة؛ ولم ينشأ الفعل بقصد الاتصال، فالهدف المرتبط به متضمن فيه. وهناك علاقة منتظمة بين فعل ما والمضمون العقلى ومع ذلك فهو لا يعبر إلا عن جزء من طبيعتنا ولكن الأمر يختلف مع تعبيرات " التجربة المعيشة " Lived experience ! إذ توجد علاقة خاصة بينها وبين الفهم الذي تنشأ منه التعبيرات لكن ما يميز هذه التعبيرات الوجданية هو أن علاقتها بالمضمون العقلى الذي تعبّر عنه يمكن أن يمدنا فقط بأساس محدد للفهم لأن المضمون العقلى ينفصل عن مبدعه، كالشاعر، أو الفنان، أو الكاتب.. فهو لا يريده أن يقول أى شئ عن مؤلفه، إنه يظل واقعيا في ذاته .. وهذا ما يجعل إمكانية فهمه فيما منهجبنا "^(٣٥)

ولكن السؤال الآن: كيف يمكن فهم تعبيرات الحياة؟ يؤكّد دلائى على أهمية العقل الموضوعي في المعرفة وفي الدراسات الإنسانية على وجه الخصوص "لقد بينت أهمية العقل الموضوعي لإمكانية المعرفة في الدراسات الإنسانية، وأعني بالعقل الموضوعي الأشكال المتعددة التي يموضع فيها الأفراد أنفسهم بشكل مشترك في عالم الحواس. في هذا العقل الموضوعي يكون الماضي بالنسبة لنا حاضرا على الدوام وتمتد مملكته من أسلوب الحياة وأشكال التفاعل الاجتماعي في الأهداف التي يخلقها المجتمع لنفسه إلى العادات والتقاليد والقانون والدولة والدين والفن والعلم والفلسفة"^(٣٦). ولابد من التنويه هنا أن العقل الموضوعي الذي يقصده دلائى ليس هو مفهوم العقل الموضوعي عند هيجل الذي يمثل إحدى مراحل العملية الجدلية، ولكن المقصود بالعقل الموضوعي عند دلائى كما اتضح من النص السابق - هو ما تتفق عليه الجماعة من أشياء مشتركة بينهم يتعلّمها الطفل منذ نشأته الأولى في هذا

الوسط الإجتماعي فيفهم مثلا الإيماءات وتعبيرات الوجه وماذا تعنى الكلمات والجمل: "إن تعبيرات الحياة الفردية التي تواجه الذات التي تقوم بعملية الفهم، يمكن النظر إليها بوصفها تنتمي إلى مجال مشترك، تنتمي إلى نمط type، والعلاقة المستنيرة بين تعبيرات الحياة وعالم العقل لا تضع التعبير في سياقه فحسب بل تلحظه أيضاً بمضمونه العقلي. فالجملة تكون مفهومة لأن لغة ما ومعانى الكلمات وتصريفها بالإضافة إلى دلالة التراكيب اللغوية هي شئ مشترك في أي مجتمع"^(٣٧). هكذا يتم تفكير الفرد وعمله وفهمه داخل مجال مشترك، هذا المجال المشترك هو ما يسميه دلتا بالعقل الموضوعى.

وبورد دلتا شكلين من أشكال الفهم، يطلق على الأول اسم الأشكال الأولية للفهم حيث ينشأ الفهم من متطلبات الحياة العملية، وحيث يتبعين على أفراد المجتمع التعامل والاتصال ببعضهم البعض، كما يتبعين على الفرد أن يعرف ما يريد الآخرون، وما يريد هو من الآخرين، من هنا تنشأ الأشكال الأولية للفهم، ويشبهها دلتا بالحروف الأبجدية التي عندما ترتبط بعضها البعض تصنع الشكل الثاني من أشكال الفهم وهو الأشكال العليا للفهم: "ينشأ الفهم من مصالح الحياة العملية حيث يتعامل الناس مع بعضهم البعض. فيجب عليهم الاتصال ببعضهم البعض. كما يجب على الفرد أن يعرف ما يريد الآخر. من هنا تنشأ الأشكال الأولية للفهم The elementary forms of understanding". إنها تشبه الحروف الأبجدية التي ترتبط معاً فتصنع الأشكال العليا للفهم The higher forms of understanding"^(٣٨) في الأشكال الأولى للفهم يهتم دلتا باكتشاف العلاقة بين تعبير ما وما يعبر عنه هذا التعبير، أي يهتم باكتشاف العلاقة بين التعبير والمعنى المضمن فيه، وفي هذه الحالة نقول أن التعبير ينطوى على مضمون عقلى "إن العلاقة الأساسية التي تقوم عليها عملية الفهم هي علاقة التعبير بما يعبر عنه. فليس الفهم الأولى هو عملية استدلال من نتيجة إلى سبب أو من معلول إلى علة، ولا يجب أن نتصوره على أنه عملية تتجه إلى الوراء من الواقع المعطى إلى جزء من سياق الحياة التي تجعل المعلول ممكنا"^(٣٩).

أما عن الأشكال العليا للفهم فهي تتكون من ارتباط تعبير ما بمجموعة من التعبيرات الأخرى لت تكون في النهاية تعبيرات مركبة تشكل جزءاً من الحياة العقلية؛ "فمعنى الكلمة يتحدد على أساس العبارة أو السياق الذي ترد فيه والبناء الكلى للغة التي تنتمي إليها. ومعنى الإيماءة يتضح أكثر حينما نربطها بالإيماءات وبالواقف التي تظهر فيها. إننا هنا نهتم بالعلاقة بين الأجزاء والكل "^(٤٠) أي الفهم عن طريق أو في إطار الدائرة الهرمنيوبطيقية التي تحدثنا عنها سلفاً والتي صرحت بها شلاري ماخر من قبل والتي تقتضي فهم الجزء عن طريق الكل وأيضاً فهم الكل عن طريق الجزء، بمعنى آخر الفهم عن طريق الانتقال ذهاباً وإياباً بين الكل والأجزاء، وبلغ المعنى هو الهدف النهائي الذي يكشف عنه الفهم في عملية التفاعل المتبادل بين الكل والأجزاء. وبعد الانتقال من الصور الأولية للفهم إلى الصور العليا انتقالاً ضرورياً. وأحد الشروط التي تساعده على الفهم أو التي تجعل الفهم ممكناً هي "معرفة البناء العقلى ومعرفة العمليات العقلية التي يتم بواسطتها نقل المعنى"، ولا يتحقق هذا

الشرط إلا بدراسة "علم النفس الوصفي" أو "علم نفس الفهم" ... وبهتم "علم نفس الفهم" بتفسير التعبيرات، وفهم الجزء عن طريق الكل، ولا ينظر إلى العقل على أنه شئ من الأشياء وإنما ينظر إليه على أنه "ذات" تفكير وترى، وتتصور، وتخيل ... الخ^(٤١) هكذا يتضح أن عملية المعرفة تشترط وجود أساس يرتكز عليه الفهم، وهذا الأساس هو ماأطلق عليه دلتاى اسم "علم نفس الفهم" فنحن نألف العمليات العقلية من خلال مانجربه، ولأننا كائنات بشرية فنحن نفهم أيضاً التعبيرات المشتقة من نشاط الكائنات البشرية الأخرى. وتؤكد كتابات دلتاى المبكرة على هذا الجانب من الفهم. وفي كتاباته المتأخرة أكد على شرطين إضافيين، الشرط الأول هو: لكي نفهم التعبيرات علينا معرفة السياق العيني الذي تحدث فيه والكلمة تفهم بشكل أفضل من خلال الموقف، وعلى سبيل المثال لكي نفهم حركة دينية أو مذهباً فلسفياً فعلينا أن نربط هذه الحركة أو هذا المذهب بمناخ الرأي العام والظروف الإجتماعية للعصر. وعلى سبيل المثال أيضاً لكي نفهم فلسفة اسبينيوزا بشكل أفضل لابد أن نضعها في إطار النسأة العلمية والصراع بين الطوائف الدينية المختلفة في القرنين السادس عشر والسابع عشر. ثانى هذه الشروط هو معرفة النظم الاجتماعية والثقافية التي تحدد طبيعة هذه التعبيرات، فإذا أردنا على سبيل المثال فهم لعبه الشطرنج فيجب معرفة قواعد هذه اللعبة. ولكننا لكي نفهم هذه النظم الاجتماعية والثقافية ستواجهنا مشكلة وهي: لكي نفهم كلمة يجب أن نفهم اللغة، ولكن نفهم اللغة لابد أن نفهم الكلمات التي تتشكل منها هذه اللغة. وهذا الشكل الدائري هو الذي يميز الدراسات الإنسانية^(٤٢).

ويرتبط اسم دلتاى بكل من فلسفة التاريخ وفلسفة الحياة، وسبقت الإشارة إلى ارتباط التاريخ بالحياة، فكما أن للإنسان بعداً تاريخياً فالحياة في نظره أيضاً تاريخية في جوهرها. وهناك ثلاثة مبادئ أساسية تشكل النزعة التاريخية عند دلتاى وهي: ١) أن كل الظواهر التاريخية هي جزء من العملية التاريخية، ويجب شرحها بمفردات أو مصطلحات تاريخية، مثل الدولة، والأسرة وحتى الإنسان نفسه لا يمكن أن يحدد تحديداً نهائياً لأن له سمات مختلفة في العصور المختلفة. ٢) يتعين علينا فهم العصور المختلفة والأفراد المختلفين عن طريق التقمص الخيالي لوجهات نظرهم الخاصة مع الأخذ في الاعتبار ظروف العصر والتفكير الفردي. ٣) يتقييد المؤرخ بآفاق عصره، وكيف يتعامل مع الماضي وكيف يقدم الماضي نفسه للمؤرخ.^(٤٣) والهدف الأساسي من فلسفة دلتاى هو كيفية فهم ومعرفة أحداث التاريخ أو بمعنى آخر "كيف يكون الفهم التاريخي ممكناً؟ وكيف يمكن للمؤرخ أن يفهم الحياة؟"^(٤٤) كيف يحيي المؤرخ ميت التاريخ، وكيف يبعث الحياة مرة أخرى في أحداث التاريخ الماضية، "يجب على المؤرخ الذي يحيي الماضي في عقليته إذا أراد أن يكون مؤرخاً بحق - أن يتفهم حقيقة هذا الماضي الذي يحاول إحياءه. إن مجرد عملية الإحياء هذه تضفي على شخصية المؤلف عمقاً واتساعاً، بل هي تدمج في نسيج تجاربه الخاصة تجارب الآخرين الذين عاشوا في الماضي".^(٤٥)

هكذا نرى أن المهمة الأساسية للمؤرخ هي إحياء الماضي ومحاولة معايشته من جديد عن طريق استحضار الحياة في المادة التاريخية لاكتشاف المعنى أو المغزى في الواقع التاريخية. ويستعين دلتأي لإنجاز هذه المهمة بمجموعة من المقولات أطلق عليها اسم "مقولات الحياة" وهي ليست مقولات قبليّة كتلك التي نجدها عند كانط، ولكنها مقولات كامنة في الحياة نفسها. ومقولات الحياة هي المفتاح الأساسي لفلسفة دلتأي، وهي المبادئ التي تنظم بواسطتها تجربتنا، كما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأبعاد الزمنية. ولابد قبل الكلام عن هذه المقولات أن ننوه بأن مفهوم الزمان عند دلتأي ليس هو الزمان الآلي الرتيب أو الزمان الكمي الذي يمكن حسابه بالساعات، ولكنه معنى في المقام الأول بالزمان الكيفي أو الزمان الشعوري الذي يتدفق في حركة مستمرة لا تنتقطع، وينتقل من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل والذي يطلق عليه أسم "الزمن المعيش" أو "زمن التجربة الحية" الذي سرعان ما يصبح فيه الحاضر ماضياً ويصبح المستقبل حاضراً في دورة لا تنتهي ننتقل فيها من خبرة معيشة إلى خبرة أخرى في تعاقب مستمر ليصبح الحاضر دائماً هو لحظة الامتلاء بالزمان ونقطة الارتكاز التي تتقابل عندها خطوط التقدم التاريخي كلها، ولتصبح تجربة الحاضر هي البعد الذي يتضمن بداخله الأبعاد الزمنية الأخرى؛ فالماضي موجود فيها عن طريق "تذكرة"، والمستقبل أيضاً حاضر فيها عن طريق "توقعه". وتتضمن قائمة المقولات عند دلتأي مقوله الزمنية، ومقوله التطور، ومقوله العلاقة بين الداخل والخارج، ومقوله الهدف، ومقوله القيمة وأخيراً مقوله المعنى. وفي كتابات دلتأي المتأخرة أكد على الدور الخاص لهذه المقوله الأخيرة، أعني مقوله المعنى، بحيث أصبح السؤال الأساسي عنده هو: كيف تكون التجربة المفعمة بالمعنى ممكناً؟ وتصور دلتأي المقولات الأخرى على اعتبار أنها وسائل مختلفة يتشكل فيها المعنى في سياقات متعددة. وهذه المبادئ المنظمة أو المقولات تعمل بشكل أساسى في التفكير الوعي.. فنحن نفسر الحياة وننظمها بشكل واع ومدروس، والأديان والأساطير والأمثال والأعمال الفنية والأدبية ليست سوى تفسيرات، والمبادئ الأخلاقية والقواعد القانونية هي صياغات واضحة لتقييماتنا وأغراضنا.^(٤١)

إن تحليل دلتأي للفهم وتعبيرات الحياة ومقولات الحياة هو الإسهام الحقيقي له في الاستمولوجيا ومنهج الدراسات الإنسانية، فليس الفهم مجرد فعل فكري أو ذهني وإنما هو إعادة معايشة العالم فيما يسميه بالتجربة الإنسانية الحياة المعيشة، إن "إعادة - إبداع وإعادة - معايشة ما هو غريب وماضي تبيّن بوضوح كيف يرتكز الفهم على الموهبة الخاصة والشخصية. لكن الموهبة الشخصية تصبح، بوصفها شرطاً هاماً للعلم التاريخي، تصبح تقنية تتطور مع تطور الوعي التاريخي. إنها تعتمد على تعبيرات - الحياة الثابتة دائماً والمتاحة حتى أن الفهم يمكنه أن يعود إليها باستمرار. والفهم المنهجي لتعبيرات - الحياة الثابتة دائماً نطلق عليه أسم التفسير. وكما أن حياة العقل تجد تعبيرها الكامل بشكل موضوعي في اللغة فحسب، فإن التفسير يبلغ ذروته في تأويل السجلات المكتوبة للوجود الإنساني. وفن التفسير هو أساس علم اللغة، والهرمنيوطيقا هي منهج هذا العلم"^(٤٢). تساعدنا مقولات

دلتاى إذن على اكتشاف معنى الحياة الإنسانية، وبما أن الحياة لا تنطوى على معنى واحد، بل إن فكرتنا عنها دائماً متغيرة، فإن مقولات الحياة التي قدمها دلتاى ليست قائمة محددة وثابتة بل هي متغيرة بدورها وقابلة للتجدد، والتاريخ هو وقائع هذه الحياة ولذلك فإنه في صيورة دائمة. ولهذا السبب أيضاً اهتم دلتاى بالدور الذي يلعبه الفهم في التاريخ وكيف يعيش المؤرخ الماضي من جديد في عقليته وبوحى من حياته الروحية ويحاول تفهمه لاكتشاف المعنى والمغزى في أحدهاته. ويساعدنا هذا التفهُم لماضي التاريخ على الانفتاح على العالم وعلى دنيا الأفراد وإبداعاتهم، كما يمكننا من معرفة أنفسنا ومعرفة الآخرين.

هكذارأينا كيف كان مفهوم "الفهم" هو الشغل الشاغل عند هؤلاء المفكرين الأربعه الذين عرضنا لهم في الصفحات السابقة، ورأينا أيضاً كيف أخذ الفهم عندهم مستويات مختلفة.

للأسباب السابقة نستطيع أن نقول - ولا نغالى في هذا القول - أن هؤلاء الرواد الأربعه هم الآباء الشرعيون والمؤصلون الحقيقيون لـ "فن الفهم" وهو المصطلح الذي شاع وانتشر في الهرمنيوطيقا المعاصرة.

والآن - وبعد أن انتهينا من عرض التحليلات التي قدمها المؤصلون الأول لمفهوم الفهم وماكشفت عنه هذه التحليلات من حقائق عميقة لم تقتصر على عصر مبدعيها فقط بل من الممكن أن تمتد إلى عصور تالية لهم لاكتشاف مضامين أخرى جديدة ومهمة في مفهوم الفهم - أقول بعد أن انتهينا من هذا العرض تلح علينا عدة أسئلة: ما أهمية ما توصل إليه هؤلاء الفلاسفة بالنسبة للفكر المعاصر ولمجتمعاتنا الراهنة؟ وماذا لو عاش هؤلاء الفلاسفة بينما اليوم شاهدوا أحداث عالمنا المتلاحقة والمتسرعة التي تمواج بمتغيرات وصراعات على الأصعدة كافة: الاقتصادية والسياسية والثقافية والإعلامية والعلمية أيضاً؟ ماذا لو عاش هؤلاء الفلاسفة عصر الثورة التكنولوجية غير المسبوقة التي نعيشها الآن والمصحوبة بثورة في عالم المعلومات والاتصالات أشمرت وضعاً عالياً جديداً اصطلاح على تسميتها بالنظام العالمي الجديد أو عصر العولمة؟ وما هو الدور الفاعل لمفهوم "الفهم المتعاطف" في النظام العالمي الجديد، وفي نظرته إلى الثقافات الأخرى؟ ولو عاش هؤلاء الفلاسفة بينما اليوم هل كانوا سيرفضون العولمة التي تسعى إلى فرض ثقافة بعينها هي في حقيقتها ثقافة غربية - وبشكل أكثر وضوحاً ثقافة أمريكية - على سائر دول العالم؟

لاشك أنهم كانوا سيشعرون بخيبة الأمل لمحاولات الهيمنة باسم العولمة وهم الذين نظروا إلى تعدد الثقافات بتعاطف عميق واعجاب واحترام. ولو قدر لهؤلاء الفلاسفة أن يعيشوا بينما اليوم فإنهم سيصابون بالرعب - لا بالدهشة فحسب - عندما يشاهدون إحياء النزعات العرقية والدينية والقومية التي لجأت إليها بعض الشعوب لتحتمي بها هرباً من الغزو الثقافي الجديد لما يسمى بالنظام العالمي الجديد. لقد ظل هردر يحلم بعالم الأمم السعيدة والمزدهرة المترکزة حول ثقافتها. الأمم التي تشعر بالاعجاب والحب والتقدیر نحو بعضها البعض، والتعاون فيما بينها بقدر ما تستطيع. لقد كان هردر على وجه الخصوص - خصماً

لدوا لحركة الاستعمار الأوروبي، وكان واحدا من أوائل وأعمق نقاد المد الاستعماري. ألم يكن عالم الأمم هذا الذي حلم به هردر هو الحل الوحيد لمشكلات النظام العالمي الجديد؟ وأخيرا هل سيكون هؤلاء المفكرون محقين في دهشتهم وذهولهم مما سيرونه في عالمنا المعاصر؟ وهل هم على حق في مشاعر الرعب التي قد تنتابهم؟ ربما يرى البعض أن هؤلاء المفكرين لن يكونوا محقين تماما لأن المقولات التي بدت لهم أساسية وأبدية ومعبرة عن تكوين وطبيعة البشر ليست في النهاية إلا مقولات مرتبطة بعصرها وثقافتها. ومن ثم يتحتم تجاوزها واستبدال مقولات أخرى بها. لكن إذا صحت وجهات النظر السابقة فإن ذلك ستكون له نتائجه الخطيرة على معنى الثقافة الإنسانية وحقيقةتها وكما ينبغي أن نؤمن بها كما كانت دائما على مر العصور. ذلك أن تجاهل القيم والمبادئ التي آمن بها هؤلاء المفكرون وعرضنا لها في الصفحات السابقة لن يكون له معنى إلا سقوط معنى الإنسان والنوع الإنساني نفسه، وسقوط الإيمان بالهوية الثقافية والإنسانية التي آمن بها الفلسفه الأربعه موضوع هذه الدراسة، كما يتضمن تجاهل هذه القيم والمبادئ سقوط قيمة الاحترام الكامل لخصوصية الثقافات الأخرى وحقها في النمو والازدهار، وهي القيمة التي طالما دافع عنها هؤلاء المفكرون.

الهوامش :

- (1) Vico , G , B: New Science. trans. by Thomas Goddard Bergin & Harold Fisch , New York. Cornell University Press , 1969. p. 24.
- (2) Ibid: p.8.
- انظر تفاصيل فلسفة فيكو في "فلسفة التاريخ عند فيكو" د. عطيات أبو السعود. الاسكندرية. منشأة المعارف ١٩٩٧ .
- (3) Ibid: p. 22.
- (4) Vico , G , B: On the study Methods of our time. trans. by Elio Gianturco. New York.1965.p.xxi .
- (5) Vico , G , B: New Science. p. 22.
- (*) هامان Johann Georg Hamman (1730-1788) مفكر ألماني صوفي نشأ في عصر عقلاني ويطلق عليه اسم "ساحر الشمال". كان خصماً عنيفاً لعصر التنوير وفلسفة كانتن والنزعة العقلانية بوجه عام. ورأى أن النزعة العقلانية في التنوير محاولة لتجريد الحقيقة من ثيابها، والحقيقة كما تتجلّى في نظره متحققة أو متجلّة في وحدة العقل والإيمان والتجربة الحسية. عبر عن أفكاره بتصور وتشبيهات غامضة، وكانت لأفكاره أصداء وتجليات في حركة "العاشرة والدفع" الألمانية وفي الأوساط الوجودية فيما بعد.
- (6) Vico , G , B: The Autobiography , trans. by Fisch ,H & Bergin , T.G. Ithaca , New york. Cornell University Press. 1962.
- (7) نف، ايمرى: المؤرخون وروح الشعر. ترجمة توفيق اسكندر. القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٤٧ . ص ٢١
- (8) Edwards , Paul: The Encyclopedia , ibid: p. 488 - 489.

- (9) Berlin , Isaiah: Vico and Herder. London & New York. Hogarth Press. 1976. p. 195 - 196.
- (10) Anthony O'Hear (edited): Verstehen and Humane Understanding. Cambridge University Press. 1997. p. 55.
- (11) Schleiermacher , Friedrich: Hermeneutics and Criticism and other Writings. trans. and edited by Andrew Bowie. Cambridge University Press. 1998. p. 228 .
- (12) Ibid: p 228.
- (13) Anthony O'Hear: Verstehen and Humane Understanding. p. 59 - 60.
- (14) Schleiermacher. F: Hermeneutics and Criticism. p. 23.
- (15) Schleiermacher. F: Foundations: General Theory and Art of Interpretation. in The Hermeneutics Reader. Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present. Edited , with an introduction and notes , by Kurt Muller. Vollmer. Basil Blackwell. p. 82.
- (16) Anthony O'Hear: Verstehen and Humane Understanding. p. 61.
- (17) Ibid: p. 61.
- (١٨) ورد نص " مونولوجات " لشلایرماخر فی المرجع السابق ص ٦٢ - ٦١ .
- (١٩) ورد نص شلایرماخر فی المرجع السابق ص ٦٣ .
- (20) Schleiermacher. F: Hermeneutics and Criticism: p. 8.
- (21) Ibid: p. 8.
- (22) Ibid: p. 88.
- (23) Ibid: p. 229.
- (24) Anthony O'Hear: Verstehen and Humane Understanding. p. 68.
- (25) Schleiermacher. F: General Theory and Art of Interpretation. ibid p. 84.
- (26) Anthony O'Hear: Verstehen and Humane Understanding p. 69.
- (27) Ibid: p. 69 - 70.
- (28) Schleiermacher , F: General Theory and Art of Interpretation. p. 87.
- (29) The Oxford Companion to Philosophy. edited by Ted Honderich. Oxford University Press. 1995. article: Dilthey , Wilhelm. p. 201.
- (30) Edward , Paul: The Encyclopedia of Philosophy. Vol. 2. article: Dilthey. p. 403.
- (٣١) عادل مصطفى : "فهم الفهم" مدخل إلى الهرمنيويقيا. بيروت. دار النهضة العربية. ٢٠٠٣ ، ص .٨٦
- (٣٢) المرجع السابق: ص ٩٣ - ٩٤ .
- (33) Dilthey , Wilhelm: Awareness , Reality: Time. from "Draft for a Critique of Historical Reason " in The Hermeneutics Reader p. 152.
- (٣٤) محمود سيد أحمد : فلسفة الحياة، دلتا نموذجا. القاهرة. الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع. ٢٠٠٥ . ص ٦٢
- (35) Dilthey , W: Awareness , Reality: Time. p. 153 - 154.
- (36) Ibid: p. 155.
- (37) Ibid: p. 156.

- (38) Ibid: p. 154.
- (39) Ibid ; p. 154.
- (٤٠) محمود سيد أحمد: فلسفة الحياة، دلتأي نموذجا. ص ٦٨-٦٩
- (٤١) المرجع السابق: ص ٧٨ .
- (42) Edwards , Paul: The Encyclopedia of Philosophy. Vol. 2. article: Dilthey. p. 405 - 406.
- (43) Ibid: p. 405
- (٤٤) محمود سيد أحمد: فلسفة الحياة، دلتأي نموذجا. ص ٧٩ .
- (٤٥) كولنوجود. ر. ج: فكرة التاريخ. ص ٣٠٧ .
- (46) Edwards , Paul: The Encyclopedia of Philosophy. Vol.2 article: Dilthey. p. 404.
- (47) Dilthey , W: Awareness , Reality: Time. p. 161.

المملف

الرواية
البوليسية

دراسات

شهادات

ترجمات

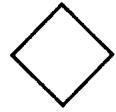
نقد تطبيقي

نص وقراءتان

آفاق



ف



شعيـب حـليـفي

تسعى الرواية العربية، باستمرار، إلى صياغة أسئلتها في ضوء توفير أنماط متعددة من العلاقات بين نسيج جمالي موصول بما هو مجتمعي، بحيث سايرت جل الأشكال وخاضت في مناحي متباعدة بحثاً عن أسئلة أكثر جذرية، مما جعل منها حضناً ومرآة حافلة بالعلامات والخطابات للتعبير عن الثوابت والمتغيرات في السياق الخاص والعام.

ويعتبر المحكي البوليسي مساراً في المجرى الروائي العربي ما زال خافتاً لم يُعلن عن نفسه إلا في نصوص معدودة كما لم يستطع أن يؤسس خصوصية وتراماً لافتين مثلما هو الشأن في أمريكا وعدد من دول أوروبا (فرنسا، إنجلترا، ألمانيا..) وآسيا وإفريقيا.

لكن الرواية العربية استطاعت استثمار أهم مكونات الرواية البوليسيّة ضمن رؤية سوسيوثقافية في أعمال محسوبة لروائيين من أمثال نجيب محفوظ، يوسف السباعي، يوسف إدريس، إبراهيم عبد المجيد، بهاء طاهر، صنع الله إبراهيم، غالب هلسا، عبد الإله الحمدoshi، ميلودي حمدوشي، فرج الحوار، إلياس خوري، غادة السمان، فواز حداد... استثمار لعنصر الجريمة، أساساً، ثم لأسئلة وتناقضات المجتمع والتعقيدات المرتبطة بالحياة.

و ضمن هذا الملف، تقدم مجلة فصول دراسات هاجسها – من جهة – تشريح وضعية الرواية البوليسيّة في الأدب العربي، لفهم واقع الحال والتقليل في القضايا التي يطرحها الموضوع؛ ومن جهة ثانية مقاربة نصوص في هذا الاتجاه للدنو من متخيلها وبقى عناصرها الأساسية، مساهمة منها في تجديد الأسئلة النقدية حول أشكال التعبير المُعبرة والتي استطاعت أن تكون تجيلاً من تجليات عصرنا.

في دراسة عبد الرحيم مؤدن (القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث) ينطلق من محاولة التمييز بين القصة البوليسية النموذجية (جريمة / مجرم أو عصابة / الغاز / تحقيق...) وبين القصة ذات الإيقاع البوليسي (اللص والكلاب لـ "نجيب محفوظ") والتي قد تشتراك مع القصة البوليسية في عناصر عديدة (جريمة / تحقيق / مطاردة...) دون أن تكون قصة بوليسية بالمعنى الأجناسي، كما حذرها منظرو هذا الجنس الأدبي.

ويستعرض الكاتب أنماط القصة البوليسية التي انسحبت على الرواية والقصة القصيرة أيضاً، من خلال نماذج معينة مثل القصة البوليسية ذات اللغز، والرواية البوليسية السوداء فضلاً عن تفاعلات النص البوليسي مع قصص الجاسوسية، وقصص الخيال العلمي. تأسيساً على ما سبق حاولت الدراسة رسم خطاطة لوضعية القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث، انطلاقاً من نماذج محددة شملت المراحل التالية :

أ- مرحلة الرواد الأوائل من خلال تجربة "عبد العزيز بنعبد الله" الذي جمع بين الترجمة والاقتباس، بين البنية القصصية البوليسية الثاوية وراء بنيات أخرى، والبنية التاريخية.

ب- مرحلة الستينيات من القرن الماضي الذي شهد ظهور نماذج من القصص البوليسى - رواية وقصة قصيرة - الذي اختفى، مرة أخرى، وراء البنية الواقعية، فتحول النص البوليسي إلى أداة لطرح القضايا الاجتماعية (محمد بن التهامي / أحمد عبد السلام البقالى).

ج- تجربة "الميلودي الحمدوشى" في المرحلة الحالية، والتي تمثل طفرة مميزة في الكتابة البوليسية، بحكم امتلاك المؤلف لتقنيات هذه الكتابة، فضلاً عن انتسابه إلى ميدان العمل الجنائي، تدریسًا وبحثًا وممارسة مهنية، مما مكنته من تقديم تراكم هام، في هذا الميدان، اتسم بخصائص مميزة في الرؤية والكتابة.

وتحاول دراسة بوشعيب الساوري (مقارنة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية في الأدب العربي) التوقف عند نوع روائي ظل، وما يزال، في أدبنا العربي في الهاشم، هو الرواية البوليسية، انطلاقاً من تقديم نظرة تاريخية حول ظهوره ومكانته في الغرب وكيف استطاع أن يحتل موقعاً داخل الأدب ويحظى باهتمام النقاد والدارسين الغربيين. وكيف نال مقروئية لا بأس بها، تجاوزت القارئ العادي إلى الناقد والباحث الأكاديمي مثل جاك ديبوا وتودوروف وجيل دولوز وغيرهم. مثلما أبرزت الدراسة مكانة الرواية البوليسية والانتشار الواسع الذي أصبحت تحظى به، خصوصاً مع روایات اعتمدت الحبكة البوليسية مثل اسم الوردة لأمبرتو إيكو وشيفرة دافينشي لدان براون.

ثم يطرق الكاتب وضع الرواية البوليسية في الوطن العربي، ومفارقة وجود قاعدة واسعة للتلقي الرواية البوليسية، في حين أن إنتاجها متغير وشبه منعدم، الأمر الذي لم يسمح بتبلور رواية بوليسية عربية بالمواصفات المعروفة في الآداب الغربية. متسائلًا عن وضع هذا الإبداع في الأدب العربي وتجلياته وأشكاله من خلال المنجز الروائي. وكذا عن العوامل

الثانوية وراء وضعه المفارق ، مستحضرًا مجموعة من المواقف لروائيين مثل محمد البساطي وإدوار الخراط والميلودي الحمدوشي ، ولنقد أمثال إلياس خوري وعبد القادر شرشار.

وختم الباحث الدراسة بموقفه من المسألة بفحص أهم العوامل والأسباب من وجهة نظر سياقية، على المستوى الخارجي والداخلي، والتي كانت لها اليد في تعثر الرواية البوليسية.. وذلك بربط هذه الظاهرة الأدبية بسياقها الثقافي العام وفواعله وثوابته ومتغيراته.

ويتناول شعيب حليفي في موضوعه (التخيل ولغة التشويق: مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي). ممهداً بالحديث عن قدرة التخييل الروائي وما يتحققه من توسيع بفعل استثماراته اللامحدودة لكل العناصر الممكنة، وباعتبار الرواية نصاً ثقافياً يوظف كل المعارف والحقائق والأحلام ضمن رؤية فنية ذات شكل. وضمن ذلك ظهر التخييل المؤطر بقضايا التحري والتحقيق وفك الألغاز، أو ما يسمى بالرواية البوليسية، مما يمكن من خوض تحليلات لعلاقة الرواية بالتاريخ الاجتماعي والسياسي والتوظيف المتتنوع لعناصر الحياة الدينية وما تفرزه من جرائم واحتفاءات.

توقف الكاتب عند عنصر "التشويق" في المحكي البوليسية باعتباره محركاً لباقي العناصر الفنية يرسم في الرواية مسارات تحتاج إلى عدد من التقنيات والعناصر تجعل منه أساساً قائماً في النص وضمن بنية التخييل. مستخلصاً أن الرواية العربية قد حفلت بنصوص في هذا الاتجاه بأشكال مختلفة، ومتوقفاً عند نوعين كبيرين: الأول من نصوص تستثمر الحبكة البوليسية دون نية كتابتها؛ والثاني نصوص جُنست على أنها روايات بوليسية تقوم بدورها على لغة التشويق مع التركيز على عنصر الصراع وتأويلاته، ثم اللغة وقدرتها في تحقيق وقيام هذا النوع الروائي الذي ما زال لم يستثمر بالشكل التام في السرد العربي. وقد اتخذ الباحث نصوصاً روائية عربية من مصر وتونس والجزائر والمغرب خلفية لمقارنته.

وفي دراسة تحليلية للرواية البوليسية بعنوان (صيغ الحي ومكوناته في الرواية البوليسية) قارب عبد الرحمن غانمي رواية : (الحوت الأعمى) مقاربة استكشافية وتحليلية لاستقصاء أبرز معالم ومكونات الرواية البوليسية وسنتها ، وذلك من خلال بعض المحاور الفاعلة والمؤثرة، من بينها التشكل المكاني ، متخدًا من فضاء الدار البيضاء بؤرة لأحداث الجريمة وما يتبعها من إجراءات وتحريات للوصول إلى الفاعل-المجرم ، عبر الطرق والوسائل القمينة بتسليط الضوء على المستور. بحيث تؤدي هذه الفضاءات دورا بارزا في تشكيل الأحداث ، كما تأخذ قيمتها الجمالية والبنائية من تشغيلها حكايتها في التحقيق والبحث ، بكل مكان يقود إلى مكان آخر .

ويعتبر الكاتب أن هندسة الحكي، انبنت على التحقيق وآلياته وتقنياته التعبيرية والخطابية، بمختلف أشكالها، حيث يتم تسخيرها للوصول إلى الحقيقة، وفي ضوء ذلك يتمدد الحكي من كل الأطراف والدوائر النصية حيث تنشأ الحكايات والأحداث والمسروقات والتي تسير على أكثر من "عجلة" نصية.

بيير بييار في الفصول الثلاثة التي ترجمها حسن المودن من كتاب المؤلف بعنوان (من قتل روجر أكرويد؟) يقدم رؤية جديدة في نقد الرواية البوليسية وعلاقتها بالتحليل النفسي وهو يتأمل تاريخ هذه العلاقة الجامدة بين التحليل النفسي والمحكي البوليسي، لافتاً النظر إلى التأثير الباطني الذي مارسه الثاني على الأول، مشيراً إلى ثلاثة أعمال أدبية أثّرت كثيراً على نظرية التحليل النفسي: الملك أوديب، هاملت، الرسالة المسروقة، وهي في نظره أعمال أدبية "بوليسية"، وهو بذلك يقدم نوعاً أدبياً يمكن تسميته بالمحكي البوليسي النظري. لأن المؤلف في انشغاله هذا، يقدم رواية بوليسية داخل الرواية البوليسية، وقاتل وراءه قاتل آخر، وتحقيقاً وراءه تحقيق آخر.

تأسيساً على هذا ينطلق بيير بييار في الدراسات الثلاث المترجمة ضمن هذا الملف، من أسئلة أساس: ماذا لو كانت هناك حقيقة أخرى داخل العمل الأدبي "البوليسي" غير التي اقتنع بها القراء والنقاد لزمن قد يصل إلى قرون، كما في حالة هاملت لشكسبير؟ ماذا لو كانت الرواية البوليسية هي الأخرى مسرحاً للأخطاء القضائية والتحقيقات الخاطئة؟ ألم يسبق لفولتيير أن قام بهذا النوع من التحقيق معيناً عن تحفظاته من المسؤولية الجنائية للملك أوديب؟ ماذا لو كان المحققون في الروايات البوليسية مخطئين في استدلالاتهم ومنطقهم وخلاصاتهم، كما هو الشأن بالنسبة إلى المحقق هرقل بوارو في رواية: مقتل روجر أكرويد، أو كما هو الأمر بالنسبة إلى المحقق شرلوك هولمز في كلب باسكيرفيل؟

ومع كل ذلك، يبقى بيير بييار هو هذا الناقد الذي يجمع بين التخييل والتنظير بطريقة مدهشة، ويزاوج بين الشك والإصراغ الحكيم للكلمة، كلمة الآخر. ويدعونا في كل مرة إلى عدم التسليم ببسهولة، أو الاقتناع بالحقائق التي تقدم إلينا، وأن نتعلم البحث عن الحقيقة بأدوات مغایرة، ونتخاذل من اللعب والسخرية أسلوباً في التحليل والتفكير.

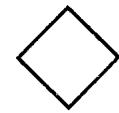
* * *

ويضم الملف إلى جانب الدراسات والمعالجات السابقة، مزيداً من الدراسات والترجمات والرؤى النقدية، موزعة على أبوابه الداخلية (دراسات، وشهادات، وترجمات، ونقد تطبيقي، وآفاق).

الخيال واللغة التسوية

مقارنة في البناء الفني للرواية البوالية في الأدب العربي

ف



شيب حليفي

تكمّن قدرة الرواية في الإمكانيات التي مددت بها النقد والخيال، والكتابة عموماً، بحيث حققت مساحات واسعة ودينامية للتأويل ومقاربة مكوناتها. فهي باستمرار تشيد متاهمات وقواعد، قبل أن تعود إلى فتح تشعبات وتصدعات في كل المبادئ المنجزة سابقاً. كما تكمّن قوّة الرواية، وهي شكل تعابيري، في بحثها عن التجديد عبر كل المستويات، واحتراق كافة الحقول والأشكال بقصد صوغ سيرورات الرؤى وال العلاقات، وبناء مرايا أخرى لصرح الخيال الذي يشكل نهراً يجري منذ أولى الخيالات الإنسانية حتى الآن، مما مكنه من أن يغدو إرثاً مشتركاً بكل اللغات، يذوب في مجرى الخطابات والنصوص. ويعتبر التشويق بنية ضمن نظام فني متغير يسعى التعبير الإنساني الأدبي والفنى إلى خلقه وجعله عنصراً محركاً للغة والأحداث والأفكار. إنه مدار يصبح القول والنص بالإبداعية وتحقيق العلاقة بين المتكلم/ الكاتب وبين السامع/ المتلقي، باعتباره مبدأً جماليًّا وثقافياً وأيديولوجيًّا.

وقد اتّخذ التشويق لبوساً ومستويات في الآداب الإنسانية منذ الملاحم الأولى إلى كل الأشكال التعبيرية الشفاهية والمكتوبة، وهو مرتبط بالخيال وقدرات اللغة وإنتاجية الصور. كما لجأت مؤلفات الآداب والتاريخ إلى محكي التعجيز والاختلاق، هدماً للمجهول والمألف وتحقيقاً للتشويق والإغراب، مما أوجد ذلك العبور المتنمّع إلى الإبداعية الحاملة لتناقضات الوعي والمجتمع.

كما تخضع المفاهيم والتكوينات والعناصر المشكّلة لجوهر التعبير في سيرورات توظيفها، ضمن عصور وأنساق وأصوات وأساليب مختلفة ومتعددة، إلى إكسابها وجوهاً بطبعات ومخابئ تمدها بثراء ضمن توظيفات جديدة، وهو ما حصل مع "التشويق" الذي اتّخذ مساراً

مزدوج الدلالة: الأولى لتحقيق المتعة وشد الانتباه، وضمنها إنتاج معرفة في شكل صور ورؤى وأخبار، أما الثانية فكونه يمارس تطهيراً نفسياً.

إن التشويق هو أحد العناصر التي تحقق وجود الحكاية واستمراريتها، في اعتماده على التلغيز والإخفاء والمفاجأة. وقد ساهم بناء التشويق في الاهتمام باللغة الفنية، تقدماً وتأخراً، تركيباً وحذفاً، مجازاً وتصريحاً، كما جعل من القاريء المتلقى عنصراً حاسماً في إتمام العملية الإبداعية.

خزائن الرواية

هل يمكن الحديث عن إنتاج القول في علاقاته بالسياقات المؤثرة فيه؟ فالإنتاج السردي يروم المجازات للوصول إلى معانٍ خبيئة، وخلق أخرى. لذلك تلجأ الرواية باستمرار إلى التنقيب عن أشكال ومسارات جديدة تلائم السياقات المفتوحة، لتعبر عنها بطريقة أخرى أو تخلقها من جديد، فهي تحفي حيوانات متعددة تستفيد من التطور المعرفي والتكنولوجي والاقتصادي والثقافي.. وهي الأقدر على فك ارتباطها بخلق آخر، في إطار تشكيلات متعددة للتخييل، مرتبطة بما ترسمه الرواية من مرايا للمتخيل الاجتماعي والذاتي والتاريخي، باعتبارها في عبور دائم، ذهاباً وإياباً، لأنها تجري في الأزمة الثلاثة. عبور ضد المجرى ومعه، تستحمل بكل طمأنة وتناقضاته... من ثم قدرة التخييل الروائي على فن تدبير المكنات والمحتملات لدحض الكذب الواقعي وقد أصبح نافقاً ومتلاشياً.

الرواية الحديثة هي صنيع المدينة وأحلام الكتاب، عملت على استثمار كل السماد العنيف والمغذي، فلم يعد هناك شكل واحد للحياة، أو تحديد واحد للمفاهيم، مثلما لم يبق هناك شكل واحد للتعبير عن الرؤى وال العلاقات الموجودة، أو تلك التي يمكن أن توجد.

كل رواية في هذا السياق، تؤسس لعلامات الصراع وتؤويل هذا الصراع انطلاقاً من حبكات ومهيمنات كبرى وصغرى هي محرّكات التخييل، تنتج علامات ورموز في مواجهة محرّكات الأنساق المهيمنة، لذلك فإن تخييل الواقعي هو صيغة للاندماج فيه، من أجل فهم طبائع الواقع وصيروراته، فتعمد الرواية، بموازاة، إلى سمات وسجلات مختلفة في بناء تعبيرات حية وتفاعلية ذات قدرة على التخيّل والإخفاء، لأن كل النصوص القوية تحتوي على مرايا لتقديم تأويلاتها ورؤاها ومتلازماتها، وهي تكييف وتصوّغ المكنات التي تتخلّق التمثيلات الروائية لفضح التمثيلات المضللة والمخادعة، المتعددة الصفحات والطروس، ضمن جهاز كامل يقدم الإدراك الملائم للتأويل المطلوب.

من قبل، كانت الأسطورة تحقق تمثلاً لعوالم قديمة، ثم تسربت الخرافات والأسمار والأمثال... كأشكال هجينة تصارع بالتخيل الثقافي وتقول ما تسترت عنه الخطابات الأخرى وأسقطته. لأن العالم الإنساني هو بناء من الأنساق الدينامية والمتضادة، تتحكم فيها الرموز والتقاليد والعقائد والنظريات واللغات.

ومن أجل تعضيد علاماتها، تُؤوي الرواية خطابات متعددة تنتمي إلى حقول أخرى، تشيد عبرها رؤية جمالية وأيديولوجية تكشف نسائجها لأفق ومساحة استيطقيين، تخدم مسارها ورؤاها السلالية، فهي في تطور خطاب متخيلها، غير معزولة عن التحولات الكلية والجزئية، الظاهرة والخلفية، حيث كل رواية هي سعي لتشكيل أصوات وعلامات ذات قدرة على الابتعاد عن التناول المألف لكل ما هو مألف، والمزج بين الواقعي والمحتمل لاكتشاف خرائط أخرى للتفكير في الجوهر والعرضي، انطلاقاً من كون الرواية هي نص ضمن نصوص، وبنية تستولد بنيات متفاعلة، تترك مع تقدم السرد، لإحدى البنى مهمة قيادة باقي البنى وتحرير مساراتها وبضمِّ رؤاها، وسط صراع الرؤى التي هي تعبيرات عن دينامية التأويلات.

إن التمثيل يحتاج إلى عدة إبداعية وتقنية كاملة يستعيرها النص الروائي من حقول وقنوات وأزمنة لنقض التقاليد وتجاوز التكرار وإنماج معرفة تفضح الزييف المتعدد والحقيقة الواحدة، لذلك ارتبطت الرواية العربية – شأنها شأن الرواية العالمية – بالبحث عن أشكال جديدة للقول، عبر التجريب، مع الميل إلى الارتباط بالاجتماعي والتاريخي ضمن رؤى ذاتية ورمزية، واستثمار الأشكال المرتبطة بالเทคโนโลยيا داخل فضاء المدينة الحديثة وقضايا المستقبل، وإن كان ذلك بشكل محسوب (رواية الخيال العلمي والرواية البوليسية).

في هذا السياق، ظهرت الرواية التي تعتمد على تخيل مؤطر بقضايا التحري عن الجرائم وفك الألغاز، إذ أصبحت جزءاً من حياة المدينة وقد سميت تمييزاً بالرواية البوليسية، تعتمد حبكة تشويقية ذات عناصر وإطارات حددها النقد الأدبي وصاغ لها عدداً من العلامات المميزة، انطلاقاً من النصوص الغربية التأسيسية مع الثورة الصناعية وما تلاها من مراحل اتسمت بتطور عوالم المدينة والقوانين وتعقد الحياة التي أضحت الجريمة فيها جزءاً من دورتها العجائبية. فعلى الرغم من الاختلافات المتحصلة في الرؤية إلى هذا الجنس في الثقافتين الأنجلوسаксونية والأوروبية، فقد أصبحت الرواية البوليسية مادة رئيسة من الأدب والفن السابع بنصوص هي عبارة عن تحقيقات جنائية مركبة في أشكال شطرنجية، لذلك ابتدع كتاب هذه النصوص مسارب وحقولاً أخرى لربط الحوادث بعوالم الجاسوسية والإرهاب وفضاءات الجنس والاقتصاد والسياسة والجنون والغرابة المقلقة.

تعريفات متواصلة^(١) منذ (ادجار لأن بو) خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر مروراً بجهودات النقاد الأميركيين والأوروبيين الذين عمموا قواعد ووصايا تقضي بها الرواية البوليسية بعناصرها الأساسية: المجرم، الجريمة، الضحية، المحقق/التحري، اللغز، المشتبه به، عناصر تضليلية، الحل...

بهذه العناصر وغيرها من الجزئيات، بالإضافة إلى ما طورته الصورة في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية، حق المحكي البولسي تراكمات غير متوازنة، فيما تبقى النصوص التأسيسية علامات في سبيل التجديد، منذ النص المبكر لفولتير (زاديك) ثم جرائم القتل في شارع مورغ لأدجار بو وصولاً إلى كونان دوبل وشخصيته شرلووك هولمز، وموريس لبلان

وشخصيته أرسين لوبين، ثم أجاثا كريستي وجورج سيمونون وغيرهم من الروائيين المتخصنين في هذا الجنس فقط. بالإضافة إلى إبداعات روائيين يلجمون في مسيرتهم الإبداعية إلى كتابة نص يعتمد الحبكة البوليسية، وهو الشكل الغالب في الإبداع الروائي البوليسي العربي.

لغة التشويق في الرواية البوليسية

تُؤوي الرواية البوليسية التشويق بأشكال مختلفة، وضمن النسيج الفني العام من خلال الاختيارات الأسلوبية وصيغ الحيل عند الكاتب، وأيضاً عبر التشكيل العام للحكي والتركيب وال الحوار والرؤى. إن التشويق يصبح شكلاً جمالياً ضمن باقي المكونات النصية، في حين يأخذ صوراً أخرى في بعض الأشكال الروائية مثل الرواية التاريخية التي ترتبط فيها الأحداث بالشخصيات وما يرافق مصائرها من صراعات ودسائس فيصبح تشكيل الحكي بهذه العناصر مولداً لتشويق روائي.

أما الروايات الموسومة بالعجبانية، فإن التشويق فيها يساهم في إنتاج التعجب بشكل متتبادل مع المسخ والفوق طبيعي والألغاز، لكنه في الشكل الروائي المرتبط بالتحري والتحقيق والجاسوسية يصبح مركزياً تنتسج حوله الأحداث، فيغدو الحكي بناءً من متواлиات أحداث تستغل وفق حركات التشويق.

إن الانطلاق من فرضية كون التشويق هو شكل جمالي ومكون في المحكي البوليسي، تتحقق بمستويات مختلفة، يجعل منه بنية ضمن نظام فني متغير، وعنصراً محركاً للغة والأحداث.

* * *

يرتبط التشويق في الرواية البوليسية بالبناء الفني والدلالي، وبشكل عام بحدث الجريمة - المجرم - الضحية - في مرحلة أولى، تليها الملابسات المتحققة بفعل تتالي الأحداث ولغزيتها بما فيها من دوافع وتناقضات وشكوك ومؤشرات زائفة، ثم التحول في النهاية إلى البحث عن الحقيقة.

إن أدبية هذا التشكيل الذي يعتمد إلى بناءات خيالية أو محاكية أو بالاعتماد على سجلات وحقائق، يخلص في النهاية إلى عمل روائي لا علاقة له مع أي تطابق.

ويمكن الحديث عن الرواية البوليسية باعتبارها رواية اجتماعية، بفضاءاتها وما تقاربه تخيلياً ينطلق من قضايا المجتمع، الجريمة والفساد والعقاب، وليس رسالة أخلاقية. لأن التخييل وعنصر التشويق في اللغز والحلول المكنته يحول النص من حدث إلى بناء رياضي يرسم صور صراع الخير والشر بطريقة مغايرة مبنية على النقد الاجتماعي أو بالأحرى نقد الخيال الاجتماعي الذي يتورط في الانحياز إلى "الشر" على حساب القيم الإنسانية. بهذا المعنى فإن الرواية البوليسية هي رؤية أخرى، في مسار التأسيس الخيالي لثنائية الخير

والشر، وللصراع الأزلي بين تصورين يغطيان تصورات لا متناهية. وليس اختلاف عوامل زائفة في سبيل تنميته الوعي وزرع عدد من الأفكار لدى الأفراد تتعلق بالأخلاق والواجب. وبخصوص واقع هذا الشكل التعبيري في مسيرة الرواية العربية، فهناك نوعان اقتربا من المحكي البوليسي – الاجتماعي، باعتماد تقنية الجريمة والتشويق:

النوع الأول: المحكي البوليسي الخالص، ونصوته قليلة، باستثناء بعض التجارب المتخصصة في هذا اللون التي اختارت ضمن قواعد الجنس تجنیس نصوصها برواية بوليسية.
النوع الثاني: روايات تعتمد بعض عناصر الرواية البوليسية دون الالتزام بها، فهي توظف الشكل وبعض المكونات.

وقد حفلت نصوص عربية من كافة الأقطار بهذا النوع لكتاب خبروا كتابة الرواية في كل أشكالها، حيث اهتموا بعنصر التشويق على حساب المكونات الأخرى للمحكي البوليسي⁽³⁾، هناك عنصران يميزان هذه النصوص وهي تشغيل بطائق تعكس بصمات الكاتب ووعيه الاجتماعي ومرجعياته الثقافية.

أولاً: ما هو مشترك بين هذه النصوص العربية بحيث يتحقق:
أ - استثمار الحبكة البوليسية دون نية كتابة رواية بوليسية، ففي (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ تسير حكاية سعيد مهران في هذا الاتجاه، وهي في أصلها واقعة حقيقة وقعت في الستينيات من القرن الماضي بمصر، لكن معالجة محفوظ للحكاية جاءت مطبوعة برؤيته الاجتماعية والسياسية ضمن أسلوب الرواية عند الكاتب المحتفي بالتخيل الروائي.
أما في رواية (دنيا) لمحمود طرشونة⁽³⁾، وعبر ثمانية عشر فصلاً، تتداخل جريمة مقتل حسن العياري، القائد النقابي، بمكونات رواية قوية هي الخطيئة والرذيلة والخيبات التي قادت إلى إفلاس تام للحقيقة والقيم من خلال شخصيات الهادي ونورة وزعرا .

وبرؤية جزائرية يروي سارد رواية (الرماد الذي غسل الماء) لعز الدين جلاوجي⁽⁴⁾ ينطلق البحث عن جثة القتيل "عزوز" في رحلة سردية تأويلية ل المواطن الاجتماعي السياسي، كما يصبح البحث عن القاتل جزءاً من لعبة بين القارئ والرواية عموماً.

فيما يرصد فرج الحوار في روايته (المؤامرة)⁽⁵⁾ التشويق عن طريق جريمة مقتل سنا عبد الباقي، في حين تقوم روايته (في مكتبي جثة)⁽⁶⁾ على جزأين/كتابين الأول بعنوان الفاجعة، والثاني التحقيق، للتفصيل في الورطة التي وقع فيها عبد الحميد الكاتب حينما مات بطل رواية له كان بصدده كتابتها، ولما سعى المؤلف إلى التخلص من الجثة وقعت في مكتبه من شاشة الحاسوب.

ب- البحث الذي لا يروم التحقيق البوليسي، بلقدر ما يجيء في هذه الروايات لفضح المستور فإنه يخفى إفلاس المجتمع الحديث بسياساته وقوانينه واقتصادياته، وذلك في تخيل ثقافي. من ثمة لم يعمد هؤلاء الروائيون إلى وسم نصوصهم بـ"رواية بوليسية"، كما لم يلتزموا بكل قواعدها الفنية.

ثانياً - ما هو خاص في نصوص جنست على أنها "روايات بوليسية" في أعمال المغريبين عبد الإله الحمدوشي وميلودي حمدوشي، سواء الخاصة أو المشتركة.

تنبني الحكاية في رواية (الرهان الأخي) لعبد الإله الحمدوши⁽⁷⁾ من ثلاثة عشر فصلاً وقد جاء بناؤها وفق ضوابط المحكي البوليسي في سياق تشويقي. هناك القتيلة صوفيا، الفرن西سية القيمة بالغرب، ثم المشتبه فيه الرئيسي عثمان، زوجها المغربي الذي يصغرها بكثير. فضلاً عن وجود عدد من القرائن التي تدينه، منها بصماته على أداة الجريمة، وعلاقته بنعيمة.

ومن جهة ثانية يوجد المحقق بمواصفات كبار المحققين، بالإضافة إلى شخصيات تؤثر المحكي وتضفي عليه غموضاً وشكوكاً (سلوى، نعيمة، جاك، ميشيل...). وتنتهي الرواية بخيبة أفق انتظار القارئ بعدما تم إشباعه بما يجرّم عثمان؛ ففي الفصل التاسع (ص ١٠٢ - ١١٧) تتحول الرواية نحو الكف عن تلغيم البحث والبدء في الكشف عن حقائق جديدة تنتهي بتبرئة عثمان وتجرير جاك ابن الصحية.

تشتغل كل رواية بوليسية على بناء التشويق من خلال تفتيت التأويلات وزرع أكبر عدد من الاحتمالات والشكوك وسط تقنيات من الغموض والألغاز، وذلك ببناء الحكاية عبر تشييد حدث بوليسي ونسيج محكم ومرتبط بين الخطاب ودلاته، بحيث يصبح المحكي هو الحقيقة الوحيدة ضمن بناء التشويق والصراع وتحريات البحث وحضور النوايا المتضاربة. إن النصوص الروائية العربية التي تنتمي إلى المحكي البوليسي لم تستطع تحقيق التراكم المفضي إلى خلق رواية بوليسية عربية، كما أن النصوص المحسوبة على هذا "النوع" تتميز بأدبيتها وانحيازها إلى عالم الرواية الرحب، وامتلاكها لوعي اجتماعي وسياسي يقود إلى رؤية ثقافية يحكمها التشويق وحس البحث عن حقيقة ما وسط شراسة الواقع وغزارة أسباب الكذب والخداع، وعجز الإنسان عن إدراك السلام والطمأنينة.

وقد خاض الأدب نفس المعارك منذ القديم، حينما غامرت السرود الإنسانية الكبرى منذ جلجامش والأوديسا وألف ليلة وليلة والسير الشعبية ونصوص الرحلات وغيرها بالبحث الحديث عن أجوبة في صور حقائق أمام عجز المؤرخ والكافن والشاعر عن استيعاب كل ما يرى ويسمع ويعاشر.. فيأتي الخيال بصياغاته التجددية لابتکار عوالم ينذر فيها التناقض والسخرية ثم يبحث لها عن أسئلة تفركها وتعاركها.

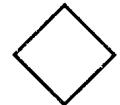
الهوامش:

- (١) لا توجد اختلافات كبيرة في التعريفات التي يقدمها النقاد والأدباء أو المعاجم الكبرى، لكن الخصوصيات المتعلقة ببعض رموز الرواية البوليسية أو بعض الدول التي حققت تراكماً لافتاً ومتنوّعاً ارتبط بالذاكرة الثقافية متقطعاً مع أكثر من حقل معرفي وفني بما فيه الفن السابع (تحديداً في أمريكا، فرنسا، ألمانيا، إنجلترا...) وهو ما يطور هذه النصوص وبالتالي الدراسات النقدية المواكبة.

- Boileau Narcejac, le roman policier. coll. que sais-je. payot. paris. france 1964
 - T. todorov, la poétique de la prose, Ed. Seuil, Paris, 1971 [pp9- 19]
 - Robert Deleuze, les maîtres du roman policier, ed. Bordas, Paris, 1991..
 - Jean Bourdier, Histoire du roman policier, ed. De Fallois, Paris, 1996.
 - Jacques Dubois, *Le Roman Policier Ou la Modernité*, ed. Armand Collin, 1996.
 - Daniel fondanèche, Paralittératures. ed Vuibert. France. 2005 [chap.1. le roman policier. pp27- 63]
 - <http://id.erudit.org/iderudit/025743ar> « Entretien avec Michel Butor: la mithridatisation par le roman policier » Tangence, n° 38, 1992, p. 107-115.
- عبد القادر شرشار: ”الرواية البوليسية: بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية“، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.
- (٢) تحفل الرواية العربية بنصوص استثمرت عنصر الجريمة والتحقيق فيها، من بينها: اللص والكلاب لنجيب محفوظ، المؤامرة لفرج الحوار، دنيا محمود طرشونة، الرهان الأخير لعبد الإله الحمدوشي، الرماد الذي يغسل الماء لعز الدين جلاوجي...
- وفي غياب ببليوغرافيا للرواية البوليسية، أو للنصوص القريبة منها تبقى الحاجة ملحة إلى مجهودات متواصلة في التوثيق والرصد والتحليل.
- (٣) محمود طرشونة: دنيا (رواية). تونس. مطبعة علامات. ط. ٢. ١٩٩٧
- (٤) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء. مطبعة دار هومة. الجزائر ٢٠٠٥
- (٥) فرج الحوار: المؤامرة (رواية). تونس. دار المعارف ١٩٩٢
- (٦) فرج الحوار: في مكتبي جثة. تونس. دار الميزان ٢٠٠٤
- كما أن للكاتب مقالة باللغة الفرنسية، نشرها في مجلة (منارة الساحل) تونس العدد الأول يوليو ١٩٩٩ : possible? - Le Roman Policier, de la langue arabe est-il
- (٧) عبد الإله الحمدوشي: الرهان الأخير. رواية بوليسية. المحمدية المتقي برینتر – المغرب ٢٠٠١

مفارقة الارتفاع والتدني في الرواية البوليسية (العربية)

ف



بوشعيب الساوري

وضع الرواية البوليسية في الأدبين الغربي والعربي

١-١- في الأدب الغربي: جاء في معجم النقد الأدبي لجويل جارد تامين وماري كلود هيربيت حول مادة الرواية البوليسية بأنها شكل روائي ظهر في القرن التاسع عشر مع التطور الحضري للمدينة الأوروبية، وتطور الشرطة، وكذلك العلم الوضعي، وكذا التقنيات الجديدة للبحث، بالإضافة إلى تقنيات السينما. فهي تطرح غالباً لغز جريمة أو عدة جرائم قتل للحل.^(١)

تعرف الرواية البوليسية انتشاراً واسعاً بين جمهور عريض من القراء، في كل أنحاء العالم، لكنها، وعلى الرغم من ذلك، ظلت لزمن طويلاً بعيدة عن مجال الأدب، معتبرة أدباً هامشياً.^(٢) غايتها التسلية والترفيه، وإثارة المثلقي العادي الشعبي وتشويقه. وقد أدرجها النقد الغربي في خانة الأدب الشعبي.^(٣) وبقيت بعيدة عن التناول الأكاديمي، تعاني من غياب الإجماع حول تحديد دقيق لها. مع اختلاف واضح بين الباحثين والكتاب الفرنسيين والأنجلوساكسونيين حولها، خصوصاً بالنسبة لتطورها وتجددها.^(٤) وكذا حول تسمياتها ومفاهيمها.

لكن ذلك لم يثن من عزم كتابتها، بل استمرت في كتابتها، متعددة في أشكالها وتجليلاتها، بباحثين لها عن مكانة اعتبارية، حتى نالت مقرؤنية لا بأس بها، تجاوزت القارئ العادي إلى الناقد والباحث الأكاديمي؛ ففي فرنسا مثلاً استطاعت الرواية البوليسية إثارة اهتمام العديد من الدارسين والنقاد، فنالت نصيباً من الاهتمام النقدي من قبل نقاد ومفكرين. نذكر أسماء العديد من الباحثين والنقاد وال فلاسفة الذين انفتحوا على الرواية البوليسية ومنهم جاك ديبيا^(٥)، وتودوروف^(٦)، وجيل دولوز^(٧)، وغيرهم. كما أن الروايات

العالمية التي لقيت رواجاً وانتشاراً واسعاً، مثل اسم الوردة لأميرتو إيكو، وشيفرة دافينشي لدان براون، اعتمدت الحبكة البوليسية.

على الرغم من تهميش النقد الغربي الرسمي للرواية البوليسية وإبعاده لها من خانة الدرس النصي والجامعي، استطاعت أن تحظى بانتشار واسع وتلقي رواجاً منقطع النظير يفوق الروايات العالمية، ولا أدل على ذلك من أن الروايات البوليسية في العالم بأسره، بما فيه العالم العربي، هي الأكثر مقرئية.

٢-١ في الأدب العربي: ويختلف التقييم حينما ننتقل إلى العالم العربي، حيث لا نكاد نعثر على كتاب مختصين أو مشهورين في هذا الشكل الروائي. وإذا كان الإبداع أو الإنتاج الأدبي عموماً وليد التقلي، فإن أمر الرواية البوليسية في الوطن العربي يثير التباساً ومفارقة؛ وهي على الرغم من وجود قاعدة واسعة لتلقي الرواية البوليسية فإن إنتاجها متعدد وشبة منعدم، لم تتبلور معه بعد رواية بوليسية عربية. والسبب في ذلك التباعد والهوة بين الإنتاج الروائي والتلقي؛ فالجمهور يتلقى الرواية البوليسية العالمية المترجمة في الغالب، في حين يعاني الإنتاج الروائي العربي النخبوi من ضعف على مستوى التقلي. وهو تعذر يطرح أكثر من علامة استفهام عن أسباب هذا الغياب وتلك العوائق التي حالت وتحول دون ظهور الرواية البوليسية عندنا وبروز روائين مختصين في إنتاجها.

نحاول في هذه المقالة وضع اليد على هذه المشكلة، انطلاقاً من وجهة نظر سياسية تظهر الأسباب الخفية والمعلنة التي كانت لها اليد في تعثر الرواية البوليسية. وذلك بربط هذه الظاهرة الأدبية بسياقها الثقافي العام وفواكهه وثوابته ومتغيراته. ونقصد هنا موقع الرواية عموماً عندنا والرواية البوليسية خصوصاً، وحدود انتشارها ونوعية القراء التي تقرأها، وكيف يتم تداولها، وعلاقتها بالنقد العربي والغربي. وكذا موقف النقد الغربي من الرواية البوليسية وأثاره عليها وأثره على النقد العربي و موقفه من الرواية البوليسية وصداه لدى الفاعلين الروائين العرب. وكل ذلك في ارتباط بدور النخبة وإشكالية السلطة والديمقراطية والحداثة.

نروم الإجابة عن عدة تساؤلات منها: لماذا يفتقر سردننا العربي إلى روائين متخصصين في الرواية البوليسية بالمقارنة مع ما نجده في روايات الخيال العلمي؟ هل توفرت الشروط الموضوعية لظهور الرواية البوليسية في المجتمعات العربية مثل: تطور المدينة، تفشي الجريمة، تقدم التقنيات، الديمقراطية، فصل السلطات؟ وإذا كان الجواب بالإثبات، فلماذا لم تظهر الرواية البوليسية عندنا كما ظهرت عند الغرب؟

٢- في المنجز الروائي البوليسي العربي

قبل الخوض في تحليل تلك التساؤلات، لا بد من تقديم لمحة عن المنجز الروائي العربي على مستوى التخييل البوليسي وتجلياته. وقد أمكننا التمييز في تجليات النمط الحكائي البوليسي بين عدة مستويات في المنجز الروائي العربي، على قلته:

٢-١- الرواية الجاسوسية: في إطار الصراع العربي الإسرائيلي، ظهرت أعمال رواية بوليسية تميزت بنفعنة جاسوسية، وهنا لا بد من الحديث عن تجربة الكاتب المصري صالح

مرسي وخصوصاً روايته *كنت جاسوساً في إسرائيل*: *رأفت الهجان* الصادرة سنة ١٩٨٦، ورواية *أعدائي*، لمدح عدوان، الصادرة عن رياض الرئيس سنة ٢٠٠٠، وهما عملان إبداعيان ارتأيا معالجة صراع الأنا العربية مع الآخر الإسرائيلي. إذ عملت رواية *كنت جاسوساً في إسرائيل*: *رأفت الهجان* على إبراز كيف استطاع شاب مصري اختراق المخابرات السرية الإسرائيلية (الموساد) كنوع من التحدي الحالم للإنسان العربي في مواجهة الآخر/ الإسرائيلي، بحثاً عن بطولة باتت مفتقدة في الواقع، وقد تلونت فنياً بطابع أسطوري يوهم بأنه واقعي، في قالب بوليسي يقوم على التذكر. فيما تناولت رواية *أعدائي* الصراع العربي الإسرائيلي انطلاقاً من أرضية تاريخية من بداية القرن العشرين إلى نهايته، في قالب بوليسي جاسوسي، لصالح غايات أيديولوجية وسياسية معروفة، تتمثل في قدرة الأنا على مواجهة الآخر المحتل، وفضح جرائمه بكافة الوسائل، وهو ما أدى إلى العناية بالمضمون الأيديولوجي على حساب الجانب الشكلي.

٢-٢- **الرواية البوليسية الخالصة**: وهي الروايات التي تحاكي الرواية البوليسية الغربية، وتحترم كل شروطها تقريباً. وتتجلى في تجارب روائية قليلة ذكر منها:

- رواية من قتل ليلى الحايك لغسان كنفاني، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٠.

- في المغرب نجد روايات بوليسية مكتوبة باحترافية لدى ميلودي حمدوши وهو مختص في كتابة الرواية البوليسية كما أنه، قبل ذلك، مختص في القانون، وتحديداً علم الإجرام، وله أبحاث ودراسات عديدة حول الإجرام والأمن. وقد ساعدته هذه الأرضية على كتابة الرواية البوليسية التي يعد عنصر الجريمة جوهرياً فيها. وهذا ما تعكسه أعماله الروائية (أم طارق: رواية بوليسية، الرباط، منشورات عكاظ، ١٩٩٩ / اغتيال الفضيلة: رواية بوليسية، ترجمة محمد بنعبود، الرباط : منشورات عكاظ، ٢٠٠٣ / دموع من دم: رواية بوليسية، القنيطرة، البوكييلي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩). / ضحايا الفجر: رواية بوليسية، الرباط ، منشورات عكاظ، ٢٠٠٢ . / مخالف الموت: رواية بوليسية، الرباط : منشورات عكاظ، ٢٠٠٣)، وأعمال عبد الإله حمدوши: الذبابة البيضاء، المحمدية، ٢٠٠٠ . / الرهان الأخير، المحمدية، ٢٠٠١ . / القديسة جانجاه تأليف مشترك مع ميلودي حمدوشي، منشورات عكاظ ، ١٩٩٩). وجاء هذا الإنتاج الهام بعد التحولات السياسية التي عرفها المغرب، وبما عرفه أيضاً من هواوش للديمقراطية وحرية التعبير والانفتاح السياسي. وهي عوامل ساعدت على انتعاش الكتابة البوليسية.

- كما أن تفشي الجريمة بالجزائر كان أرضية ملائمة للتخيل البوليسي بالنسبة لكثير من المبدعين. وهو ما سمح ببروز جيل جديد من كتاب الرواية البوليسية، ذكر منهم، على سبيل المثال بوعلام صنصال وياسمينة خضراء، باللغة الفرنسية، ومن رواياته التي لقيت نجاحاً كبيراً رواية *خريف الأوهام* (١٩٩٨).

- وفي لبنان نشير إلى رواية *الوجه الثالث للحب*: رواية بوليسية، للكاتبة اللبنانية نهى طبارة حمود (دار الفارابي، بيروت، لبنان، ٢٠٠١) والتي ترجمي، نسبياً، خصوصيات هذا الجنس الروائي.

٣-٢ - روایات تقترب من الرواية البوليسية: ويمكن أن نذكر هنا رواية يوسف القعيد يحدث في مصر الآن، (١٩٧٦) التي تستعيّر بنية الرواية البوليسية من خلال عنصرين: أولهما جريمة قتل، ثانيهما حضور التحري والتحقيق البوليسي. ورواية الموريتاني موسى ولد ابنو الحب المستحيل (١٩٨٤)، رغم كونها تقترب أكثر من أدب الخيال العلمي، إذ اختار لها زماناً تدور فيه وهو المستقبل حول فكرة منع الحب بين الجنسين. وكذلك أعمال اللبناني رشيد الضعيف، عبر سعيه إلى تبسيط الرواية وتقريبها من فنات واسعة، على مستوى اللغة والأسلوب السردي، بالتركيز على عنصر التشويق، مما جعل رواياته تقترب من الرواية البوليسية؛ وتتجسد ذلك بوضوح في روايته ليرننك انغلش (١٩٩٨)، ومن يتذكر ميريل ستريپ (٢٠٠١).

٤-٢ - الحبكة البوليسية: وهو "السبيل الذي آثرته الرواية العربية"، فهو الإفادة بحسبان من الرواية البوليسية التي تعوّل على التشويق والإثارة،^(٨) في إطار البحث عن آفاق جديدة للرواية. وقد تجلّى ذلك في العديد من الأعمال الروائية نذكر منها رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، ورواية السؤال لغالب هلسا، ورواية خطبة الوداع لعبد الحي مودن، ورواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي (٢٠٠٥).

لا يمكن فصل الظاهرة الأدبية عن سياق إنتاجها وتدالوها، والذي يعد شرطاً أساسياً لها. فبخصوص الرواية البوليسية وتجلياتها نلاحظ تبايناً بين تجليين:

- الأول: الرواية البوليسية الصرفة.

- الثاني: حضور البناء البوليسي أو الحبكة البوليسية مكوناً في الرواية.

الأول متعدد، أما الثاني فهو غزير. ويمكن أن نرجع أسباب انتشاره في سعي الروائيين العرب إلى البحث عن إمكانات جديدة وأنفاس أخرى لسردهم الروائي، يدفعهم أحياناً إلى استلهام أو توظيف الحبكة البوليسية، التي تضفي على الرواية المتعة والتشويق، على غرار ما حققه روايات عالمية من رواج بافتتاحها على الرواية البوليسية، خصوصاً وأن الرواية العربية تعاني من ضعف التلقى، ففي إطار سعيها إلى توسيع قاعدة التلقى، وجدت في الحبكة البوليسية سبيلاً لتحقيق تلك الغاية.

هكذا، يتم تهييئ الرواية البوليسية كشكل إبداعي، مقابل استلهام أهم خاصية فيها وهي الحبكة البوليسية التي تشد القارئ المنشغل بتتبع خيوط الأحداث المثيرة. فيحاول الرسمي توظيف الهاشم، فيصير الهاشم ممّيناً للمركز وموسعاً لقاعدة قراءته.

٣- الرواية البوليسية والسياق

لا شك أن لهذا الغياب عوامله وأسبابه وخلفياته الأدبية وغير الأدبية. وكما هو معروف فالظاهرة الإبداعية غير مفصولة عن سياقها العام الذي لا ينفصل فيه الإنتاج الأدبي عن سياقه. ولتوسيع ذلك سنتوقف عند موقف المبدعين والنقاد من المسألة، ثم بعد ذلك نقدم تفسيرنا للظاهرة.

١-٢ موقف الروائيين من المسألة: في تحقيق صحفي أجرته الباحثة رشا عامر لجريدة الأهرام العربي،^(٩) مستفسرة عن أسباب غياب الرواية البوليسية من بعض كتاب الرواية في مصر الذين أكدوا، وجاءت الأجوبة لتأكيد على غياب أرضية مهنية لتنبأ فيها الرواية البوليسية. فمحمد البساطي يقول بأنه كان يحلم بكتابة الرواية البوليسية. لكنه تراجع عن قراره في اللحظة الأخيرة، لأن هذا النوع من الروايات لا يتميز بالشلل الأدبي إذ يمكن اعتباره نوعاً من الاستسهال في الكتابة خاصة في مجتمعاتنا العربية. على الرغم من أن الواقع يؤكّد أنه فن جميل ولا يقدر عليه أي أحد. فكاتب الرواية البوليسية لا بد أن يكون دارساً جيداً للقانون خاصة فيما يتعلق بالجريمة أو الجنایات، فضلاً عن تتمتعه بـ الموهبة الأدبية والخيال والذي يجب ألا يشطح كثيراً حتى لا يدخل في دائرة اللامعقول. مستنتاجاً غياب من توفر لديه هذه التوليفة لكتابية الرواية البوليسية. مؤكداً أننا في حاجة إلى أديب حَبَرَ العمل في مجال الشرطة والتحريات الجنائية مثل الأديب الأمريكي داشيل هاميльтون الذي أدرك أسرار عالم الجريمة من خلال عمله في مجال التحريات واستطاع من خلال كتاباته ابتكار شخصية سام سبادل التي أصبحت من أهم الشخصيات في الأدب البوليس العالمي.^(١٠)

أما إبراهيم أصلان فقد عزا المسألة إلى عدم وجود تقنيات وأدوات ما بعد الجريمة، مثل المحقق ومفتش البوليس ورجل الشرطة والمحلفين وكذلك إجراءات التحقيق الدقيقة والمستقرة والتي لا يمكن زعزعتها بأي حال من الأحوال. كما أن حبكتها الحقيقة التي تستمد منها الإثارة والمتعة لا تتوفر إلا بوجود هؤلاء، فبدونهم لا تصبح رواية بوليسية وبهم - في مجتمعنا العربي الذي لا يعرفهم - تصبح شطحات خيال مؤلف نطلق عليه اسم فانتازيا لأنها لا تتواءم مع ما نراه في مجتمعنا العربي.^(١١)

ويرجع الروائي إدوار الخراط غياب الرواية البوليسية في أدبنا العربي إلى القيم الاجتماعية التي نعيش عليها والتي لا تتيح المجال واسعاً لأي كتابة بوليسية من أي نوع. فمقولات "خليها على الله" وـ "الصلح خير" تجعل مجتمعنا يبدو مسالماً، رغم أنه في الواقع غارق في الجريمة. لكنها جريمة غير منظمة ليس بها أي نوع من الحبكة مثل جرائم الثأر والشرف والانتقام، وغيرها التي يصعب وصفها هي نفسها بـ البوليسية. وهناك سبب آخر وهو أن الرواية البوليسية تقابل دوماً بالترفع والاستعلاء من جانب النقاد والكتاب باعتبارها رواية مسلية كتبت خصيصاً لتمضية وقت الفراغ.^(١٢)

وفي حوار مع المبدع المغربي عبد الإله حمدوسي، المختص في كتابة الرواية البوليسية، نجده يربط انتشار الرواية البوليسية بالمناخ الديمقراطي والحرية. يقول بأن: "الكتابة البوليسية لا تخضع لمنطق الطلب والعرض، بل تدخل في إطار سيرورة تاريخية. الرواية البوليسية في إسبانيا لم تكتب إلا سنة ١٩٧٣ بعد موت فرانكو، على يد مونطاليان الذي توفي مؤخراً. في إيطاليا بلد المافيا هناك كتابة بوليسية ولكن غير مزدهرة. الرواية البوليسية بدأت في إنجلترا وفرنسا، ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية، فكل دولة

تكتب روایتها البولیسیة الخاصة حسب التطورات السیاسیة والاجتماعیة والثقافیة التي تقع
في هذه البلدان.”^(١٣)

هكذا يجمع الروائیون العرب على أن من أسباب عدم وجود تراکم حقيقی لرواية
بولیسیة عربیة يعود إلى غیاب سیاق أدبی یسمح بإنجاجها، إضافة إلى عدم توفر أرضیة
سیاسیة وديمقراطیة وخبرة علمیة ومهنیة تساعده على إنجاجها.

٢-٣ - موقف الدارسين: بالنسبة للعالم العربي، نسجل غیاب دراسات نقدیة حول
الرواية البولیسیة، مقارنة ، مثلاً، بالدراسات المنسجزة في النقد الفرنسي ، مع استثناءات قلیلة
جداً، بحيث نجد مؤلفاً واحداً حول الروایة البولیسیة للباحث الجزائري عبد القادر
شرشار^(١٤) ، بالإضافة إلى مقالات متفرقة هنا وهناك. مما یعكس ”شبه إهمال“ لهذا الشكل
الروایي من قبل النقاد والدارسين العرب. سنتوقف عند مواقف بعض الدارسين حول مسألة
غیاب الروایة البولیسیة ثم نختتم بموقفنا الذي سنحاول فيه تقديم تفسیر للظاهرة.

١-٢-٢ تصور إلياس خوري في كتابه الذاكرة المفقودة: في مقالة معنونة بـ”البولیس والقصة
البولیسیة“ افتتحها إلياس خوري قائلاً: ”استطاعت الحداثة العربية أن تستعيير جميع أشكال
الحداثة الغربية، من جهاز الدولة إلى البولیس إلى الأشكال الفنية الحديثة. لكن شكلاً فنياً
محدداً بقي مستحيلاً ومتمنراً على كل استعارة: إنه القصة البولیسیة.“^(١٥) ويرجع ذلك إلى
مسألة السلطة مقارناً بين السلطة لدى الغرب والسلطة لدينا. وبالنسبة للغرب استطاع الفصل
بين السلطات. وأكّدت السلطة الرأسمالية طابعها العقلاني أو ادعت العقلانية في مواجهة
الرغبات والغرائز. وقد استطاعت الأجهزة الأيديولوجية تقديم صورة لامعة لرجل البولیس،
باعتباره أداة أخلاقية تنشر الطمأنينة لدى الجماهير. ”وبذلك استطاعت أن تؤسس قاعدة
لامتصاص العنف الاجتماعي وتحويله إلى قنوات نبيلة.“^(١٦) مثلاً شكلت لدى الجماهير
شخصية البولیس البطل وغزت خيالهم. وهو ما سمح بانتشار الروایة البولیسیة لدى الغرب.
أما بالنسبة للوطن العربي فالسلطة ”هي جهاز من خارج المجتمع، من خارج علاقاته.“^(١٧)
إن الصورة التي سادت لرجل البولیس هي صورة القامع، وهو ليس سوى تجلٍ لقمع الدولة
السياسي والاقتصادي والاجتماعي. أي أن الدولة لم تفصل بين السلطات بل احتكرتها.
ويختتم إلياس خوري كلامه بخلاصة تكشف عن سبب غیاب الروایة البولیسیة في الأدب
العربي: ”غیاب القصة البولیسیة ليس مشكلة ولا خطأ، إنه يكشف خطأ السلطة
وخطيئتها.“^(١٨)

٢-٢-٣ - موقف عبد القادر شرشار: في تناوله لأسباب غیاب الروایة البولیسیة في الأدب
العربي، يحدد عبد القادر شرشار في البداية مجموعة عوامل ساعدت على ظهور الروایة
البولیسیة في الغرب، ويجملها في عاملين أساسيين وهما:

أ- الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وارتباطها بالمدينة: من بين المشاكل
التي يعرفها المجتمع العربي المتحضر اليوم، اتساع المدينة، وما يفرضه - هذا الاتساع -
على المستوى الهیکلی أو الفضاء المکانی وتکدس السکان وكثافتھم، من تعقیدات في الاتصال

والتعامل نتيجة بروز ظواهر اجتماعية سلبية خطيرة، تطفو أغلبها على سطح النص البوليفي، ويدرك منها:

- نمو حس الأنانية، وحب الذات لدى الفرد الأوروبي، وانتشار هذه الظاهرة واستفحالها في المجتمعات الأكثر تصنيعاً؛
- البحث عن العزلة، نتيجة الضغط الاجتماعي المفروض على الأفراد والمتسبب في الالاتعايش الاجتماعي في التجمعات الحضرية، على غرار التألف والتضامن بين الأفراد في المجتمعات الريفية؛
- الطموح إلى اعتلاء مراكز السلطة، عن طريق استخدام أقبح الطرق، وأوضاعها. مثل اللجوء إلى التزوير في الانتخابات والمارسات اللاشرعية، والرشوة؛
- اللجوء إلى العنف الشفهي أو الجسدي، وممارسة العنف السياسي، وما يسببه من ضحايا إنسانية وأزمات اجتماعية واقتصادية؛
- انتشار تعاطي الخمر والمخدرات في الأوساط الطلابية وداخل المدارس والجامعات، مما يقود إلى تدهور في العلاقات الأسرية؛
- الهيكلة العمرانية للمدينة المعاصرة وما تفرزه من تناقضات على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والأمني. نتيجة الفوارق الطبقية والعنصرية، وتردي المستوى المعيشي لبعض الفئات الاجتماعية؛
- النمو الديموغرافي السريع للسكان داخل المدينة ومشاكله السياسية والاجتماعية كالبطالة وانتشار الجريمة، والعنف؛
- انتشار ممارسة الجنس تحت تأثير الدعاية الإشهارية التي تتخذ مقانن جسد المرأة العاري مادة لها، وتطور وسائل الإعلام السمعية البصرية، وكثرة الملاهي، واعتبار الجنس ظاهرة اجتماعية تسمح بها أخلاق المجتمع الغربي.

بــ الحياة الثقافية في الغرب وتطور الجهاز الأيديولوجي والفكري: وقد لخص هذا الجانب في الظواهر الآتية:

- انتشار الفكر العلمي والتكنولوجي وتطور الصناعات المختلفة؛
- تطور جهاز البوليس وتوسيع مجال اختصاصاته نتيجة الفصل بين السلطات وتأسيس الدولة على قواعد الهيمنة الطبقية العقلانية. فالبوليس هو تطوير لشخصية ”الشريف“، أو هو القانون مجسداً في مواجهة الغرائز التي تحاول تدمير بنية المجتمع؛
- جمود الحس الديني، وعدم فعاليته في الحياة الاجتماعية والسياسية.^(١٩)
- إن كل هذه المظاهر التي أشار إليها عبد القادر شرشار أعلاه قد تغيرت، وأصبحت ملحوظة في مجتمعاتنا، على الرغم من محافظتها، أكثر مما هي عليه في الغرب، ومع ذلك لم تساعد على ظهور الرواية البوليفية.

وفي حديثه أيضاً عن أسباب غياب الرواية البوليفية في الأدب العربي يقول: ”إن الواقع الأليم للمجتمع العربي يعكس التناقض الرهيب بين المجتمع السياسي الذي تعمقت عزلته الأيديولوجية والمجتمع المدني الذي حطم القهر لحمته وتضامنه، بعد أن بذر فيه

الاستعمار الاستيطاني بذور النزاع، وانحلال علاقات القربى والتضامن الجماعي. وعلى الرغم من ذلك كله بقيت ثوابت اجتماعية وأخلاقية، حالت دون ترسيخ أدب بوليسى بالمواصفات الغربية في الأدب العربي.^(٢٠)

ويؤكد كذلك أن الجريمة اتخذت مفهوماً مغايراً لمفهومها في المجتمع الغربي، لذلك لا تكون هاجساً مركزاً في التفكير الفردي أو الجماعي في الحياة الاجتماعية العربية الإسلامية، كما أن الجريمة لا يمكن أن تتحذّط مطية للغنى لأن الواقع الديني يقلل إن لم ينفي هذا التفكير ويبتره من أصله، لذلك لا يمكن قيام بولسة أدبية بالمواصفات الغربية.^(٢١)

كما يُرجع هذا الغياب إلى تأثير الاستعمار على السلوك الفردي والجماعي للمواطن العربي وإلى سياسة العمران والتخطيط في المجتمعات المستعمرة، بتزايـد السكان بالمناطق الشمالية القريبة من المناطق الصناعية. وتـكاد ظاهرة تـكدس السـكان في الوطن العربي تمثل أزمة اجتماعية، وإن كانت ظاهرة حضرية في المجتمعات الغربية لأنـها تسـاعد على نـمو الحـس السياسي وتبـلور مـفهـوم الأـيديـوـلـوجـيـة الـاقـتصـاديـة. ولـعل مرـد هـذه الـازـمة يـعود إـلـى حـسـ الأنـانـية وـحبـ الذـاتـ المـخـلـقـينـ فـيـ المجـتمـعـ الغـرـبـيـ وـالمـجـتمـعـ العـرـبـيـ.^(٢٢)

ثم بعد استحضاره لوقف إلياس خوري، دون أن يظهر الأسباب الرئيسية التي حالت دون ظهور الرواية البوليسية في الأدب العربي، ينتهي إلى نتيجة غير واضحة وهي "هذا التعارض في الفكر ومصادر الثقافة، وممارسة الحياة اليومية المعاصرة، من شأنه أن يعطـل ظـهـورـ أدـبـ بـولـيسـيـ بـنـفـسـ المـواـصـفـاتـ الـتـيـ عـرـفـ بـهـاـ فـيـ أـورـوبـاـ".^(٢٣)

٣-٢-٣ - موقف نعمة خالدي: في جوابها عن سؤال: هل هناك رواية بوليسية عربية؟ أكدت نعمة خالدي أن هذا النوع غير غائب غياباً مطلقاً، لكنه يقع في المساحة الرمادية. ويعود إلى خمسة أسباب تبدو لنا موضوعية، وهي:

الأول: غياب أصول الرواية البوليسية المتعارف عليها عن الرواية العربية.

الثاني: تخلف المنطقة العربية على المستوى العلمي والتكنولوجي وكذا المفاهيمي والفلسفـيـ والـسوسيـوـلـوجـيـ.

الثالث: هيمنة البلاغة والقدرة، على مستوى القراءة، وتعويد القارئ عليهما؛

الرابع: غياب الشفافية في عرض الجرائم التي من شأنها أن تشكل قيمة محضة على الخيال الروائي العربي.

الخامس: يعود إلى تصنيف الرواية البوليسية بأنـها رواية للتسلية وأنـها لا تقدم معرفة على الصعيد السياسي والفلسفـيـ أوـالـاجـتمـاعـيـ، دفعـ العـدـيدـ منـ الرـوـائـيـنـ إـلـىـ العـزـوفـ عنـ كـتـابـتهاـ.^(٢٤)

٣-٣-٣ - موقفنا

٣-١-٣ - أسباب غياب الرواية البوليسية على مستوى الإنتاج: لا شك أن هناك أسباباً وعوامل خارجية وأخرى داخلية كان لها دور، من بعيد أو من قريب، في الحضور المحتشم للرواية البوليسية في الأدب العربي.

أ- الخارجية (السياق العام) : وتمثل في ثلاثة عوامل أساسية وهي :

- الأول: ارتباط إنتاج الأدب في الوطن العربي بالنخبـ من أدباء ودارسين ونقادـ المنفتحة على الثقافة الغربية، مما أدى إلى تأثرها ب موقف المؤسسات الثقافية الغربية من الرواية البوليسية ورفضت الاعتراف بها واعتبرتها أدبا هامشيا شعبيا لا يرقى إلى مستوى الأدب، نظرا لتركيزها على الأحداث وإهمالها للغة الأدبية. وهو ما يفسر غيابها، إلى وقت قريب، في الدراسات والاهتمامات الأكاديمية.

- الثاني: رفض النخبـ لها واعتبارها أدبا هامشيا "غير نظيف" مخلا بالأخلاقـ، وأدبا لا ينبغي قراءته. وفيما يلي شهادة لأحد الكتاب تبرز التحرير الذي كانت تتعرض له قراءة الرواية البوليسية: "دخل أخي الأكبر ورأى أرسن لوبيين بين يدي فحملق واستنكر غضب وز مجر وهجم على منبطحا بقامته المديدة على السرير، منزعـا بيده الكبيرة كتاب الجيب صارخـا باحتجاجـ: تقرأ كتابـا بولـيسـية؟ وأرسـين لوـبيـنـ؟ هل أنت مجنـونـ؟ ثم أخذ يمزـق الروـاـيـة [...] حتى تفتـتـتـ إلى قطـعـ صـغـيرـةـ.[...] مـزـقـ أخيـ الروـاـيـةـ وتـلاـ مـحـاضـرةـ متـعـجلـةـ عنـ الكـتـبـ وـالـقـرـاءـةـ وـالـأـدـبـ النـظـيفـ.[...] مـذـ يـدـهـ إلىـ أحـدـ رـفـوفـ مـكـتبـةـ الـبـيـتـ المتـواـضـعـةـ وـتـنـاوـلـ مـنـهـاـ مـجـلـةـ حـزـبـيةـ أوـ فـكـرـيةـ، لمـ أـعـدـ ذـكـرـ، وـطـلـبـ مـنـيـ أنـ أـقـرـأـ فـيـهاـ فـأـتـعـلـمـ وـأـتـشـفـ."^(٢٢) وفي سياق آخرـ، يقدم شهادة ثانية حول اهتمامـهـ النـقـديـ بالـروـاـيـةـ البـولـيسـيةـ، قائلاـ: "منذ عدة سنـواتـ رـأـيـ زـائـرـ عـلـىـ المـنـضـدـةـ قـرـبـ سـرـيرـيـ روـاـيـةـ لأـجـاثـ كـرـيـسـتيـ وبـعـضـ مجلـاتـ سـوـبرـمانـ فـسـائـلـيـ بـدـهـشـةـ وـكـانـ يـعـتـقـدـ أـنـنـيـ رـاهـبـ فيـ مـحـرابـ الأـدـبـ وـالـشـعـرـ وـالـنـثـرـ هـلـ تـقـرأـ مـثـلـ هـذـهـ الأـشـيـاءـ؟"^(٢٣)

تبين هاتان الشهادتان موقفـ النـخـبـ منـ الروـاـيـةـ البـولـيسـيةـ فـمـاـ بـالـكـ بـكـتـابـتـهـ؟ إنـ رـفـضـ النـخـبـ لـلـروـاـيـةـ البـولـيسـيةـ شـكـلـ عـائـقاـ أـمـاـ الـكـتـابـ لـلـانـفـتـاحـ عـلـيـهـاـ أوـ الـانـعـاطـافـ إـلـىـ كـتـابـتـهـ، وـخـيرـ مـثـالـ عـلـىـ ذـكـ الـانتـقـادـاتـ التـيـ وـجـهـتـ إـلـىـ غـسـانـ كـنـفـانـيـ حـيـنـماـ كـتـبـ روـاـيـةـ الشـيـءـ الـآـخـرـ. وـهـوـ مـاـ جـعـلـ إـنـتـاجـ الروـاـيـةـ البـولـيسـيةـ مـتـأـثـراـ وـمـتـذـبذـباـ فـيـ اللـغـةـ الـعـرـبـيـةـ.

- الثالث: على الرغمـ منـ ارتفاعـ معدلـ الجـريـمةـ فـيـ الـوـطـنـ الـعـرـبـيـ، بـكـلـ أـشـكـالـهـ المـورـوثـةـ وـالـمـسـتـحـدـثـةـ، لمـ يـشـجـعـ ذـكـ عـلـىـ تـبـلـورـ روـاـيـةـ بـولـيسـيةـ. وـمـرـدـ ذـكـ إـلـىـ طـبـيـعـةـ الـأـنـظـمـةـ السـيـاسـيـةـ الـعـرـبـيـةـ، الـقـمـعـيـةـ فـيـ الـغالـبـ، فـنـادـرـاـ مـاـ تـسـمـعـ أـجـهـزةـ الشـرـطـةـ بـنـشـرـ القـضـاـيـاـ الـجـنـائـيـةـ وـالـجـرـائـمـ التـيـ تـحـصـلـ فـيـ الـمـجـتمـعـ، وـيـتـمـ السـكـوتـ عـنـ العـدـيدـ مـنـ الـجـرـائـمـ. مـاـ يـؤـكـدـ غـيـابـ الـحـرـيةـ وـالـدـيمـقـراـطـيـةـ. وـالـدـلـيلـ عـلـىـ ذـكـ هوـ أـوـلـ روـاـيـةـ بـولـيسـيةـ ظـهـرـتـ فـيـ إـسـپـانـيـاـ كـانـتـ بـعـدـ نـهـاـيـةـ حـكـمـ الجنـرـالـ فـرـانـكـوـ، وـالـشـيـءـ نـفـسـهـ يـقـالـ عـنـ وضعـ الروـاـيـةـ البـولـيسـيةـ فـيـ الـمـغـرـبـ فـظـهـرـتـ تـجـربـتـانـ مـهـمـتـانـ (ـمـيـلـودـيـ حـمـدوـشـيـ وـعـبـدـ إـلـهـ حـمـدوـشـيـ)ـ بـعـدـ التـحـولـاتـ النـسـبـيـةـ الـتـيـ شـهـدـهـاـ مـجـالـ حـرـيةـ التـعـبـيرـ فـيـ الـمـغـرـبـ مـعـ مـطـلـعـ الـأـلـفـيـةـ الـثـالـثـةـ.

بـ- الدـاخـلـيةـ (الـسـيـاقـ الـخـاصـ) : ماـ يـنـبـغـيـ أـنـ يـتـوـفـرـ فـيـ كـاتـبـ الأـدـبـ الـبـولـيسـيـ هوـ الـاطـلـاعـ الـوـاسـعـ بـطـرـقـ التـحـقـيقـ وـالـقـدرـةـ عـلـىـ فـكـ الـأـلـغاـزـ وـتـبـيـعـ الـآـثـارـ وـالـطـبـ الـجـنـائـيـ؛ وـشـيـءـ مـنـ أـصـوـلـ الـقـوـانـينـ وـعـلـمـ الـإـجـرـامـ وـدـوـافـعـ الـجـرـيـمةـ لـدـىـ إـلـهـ حـمـدوـشـيـ)ـ بـعـدـ التـحـولـاتـ النـسـبـيـةـ

البشرية. هذا ما يجده القارئ في أعمال رواد الأدب البوليفي في العالم الغربي من أمثل: جورج سيمونون، وأجاثا كريستي، وعظيموف، وراي برادبرى، وغيرهم. وهو ما لا يتتوفر عند روائيننا. بحيث نلمس غياب التخصص لديهم، مع استثناءات قليلة كما نجده لدى ميلودي حمدوشى المتخصص في قانون الإجرام.

وحتى لو ظهرت الرواية البوليفية في الأدب العربي، فإن ظهورها يظل وظيفيا؛ يعمل الروائيون على جعلها مجرد حبكة. وتبدو أهميتها في أن هذا النمط من الروايات لقي رواجا واسعا (روايات إحسان عبد القدوس، يوسف السباعي، نجيب محفوظ) ووجد طريقه إلى القارئ العام، بفضل البناء التشويقي من جهة، وارتباطها بالسينما والتلفزيون باعتبارهما يدخلان في إطار وسائل الإعلام الجماهيرية من جهة ثانية.

كما أن هيمنة الجانب الأيديولوجي والسياسي والاجتماعي على الرواية العربية، حجب هذا النوع الروائي عن دائرة الاهتمام. إذ توجهت الرواية إلى مهاجمة النظم الاجتماعية والسياسية، وتشخيص المشاكل الاجتماعية، في تفاعل مع الأحداث السياسية والعسكرية التي مرّت على الوطن العربي على مدى القرن العشرين، خصوصا وأن كتاب الرواية هم من المثقفين الذين كان يجمع أغلبهم بين العمل الثقافي والعمل السياسي.

فبالإضافة إلى كون حدث المثقفة قام به المثقفون، فقد ارتبطت الترجمة والكتابة ببطموحات وأهداف هذه الطبقة، لكن بعض ترجمات الأعمال البوليفية في البداية، تم بطرق مشوهة، وهو ما غيب أذواق فئة واسعة من المثقفين التي تنشد إلى ما يسلّي ويشوق بعيدا عن التفكير في القضايا الإشكالية الطاغية على الرواية العربية، لا أدل على ذلك من كون جل أبطالها من المثقفين.

وهناك سبب آخر وهو كون الرواية العربية، في الغالب، صدى لوجات نقدية ونظرية غربية، والتي غالباً ما تكون خاصة، وتوسيع الهوة بين القارئ والكاتب، فيبحث الروائي عن المتنقي الناقد والدارس مستبعداً قارئ المتعة والتسلية.

وفي مرحلة أخرى اهتمت الدراسات النقدية بالجوانب الشكلية والجمالية، فترة هيمنة البنية على النقد العربي. وظل الاهتمام بالرواية البوليفية مغيبا، نظراً لعدم تركيزه على الجوانب الشكلية واللغوية.

٢-٣-٣ -أسباب ذيوعها على مستوى التلقي

من الملحوظ أن الرواية البوليفية من أهم الأنواع الروائية قراءة، بين الكبار والصغر، على حد سواء، إذ استطاعت أن تحقق رواجاً ملحوظاً، من خلال تكرار الطبعات. حيث أصبحت المفارقة بارزة بين موقف المؤسسة الرسمية الرافضة لهذا الجنس وبين مساحات التلقي الممثلة للهامش المحاضنة للرواية البوليفية مما ولد وضعًا مفارقًا تمثل في وجود تلقٍ واسع وإنتجٍ ضعيف. فنجد أن روايات أجاثا كريستي تفوق مقرؤئية وتدالاً روايات نجيب محفوظ، أشهر روائي عربي. ومن أسباب ذلك:

١- ما تتوفر عليه من غموض وإثارة وتشويق على كافة مستوياتها: خصوصاً وأنها تستهدف إثارة عقل القارئ أو عواطفه أو خياله.^(٢٧) وأبرز ما يميز الرواية البوليسية عن غيرها من الروايات مقدار ما فيها من إثارة لا يتوافر في الألوان الأخرى^(٢٨) والمقصود بالإثارة هي تحريك الشيء بعد سكون، أو بعد حركة ذات عجلة منتظمة. والشيء المقصود هنا هو شعور القارئ وعقله، فغالباً ما يكونان عند بدء القراءة في حالة سكون. وحياد بالنسبة للرواية، موضوعاً وشخصيات، على الأقل. ومع بداية القراءة، أي الاتصال بالموضوع والشخصيات، تبدأ الإثارة، أي تحويل المشاعر والعقل من حالة سكون، أي جمود بالنسبة للرواية، إلى حالة حركة، تبدأ بطبيعة ثم تتسع كلما مضينا مع القراءة.^(٢٩) وخاصة لدى الأطفال لما لديهم من استعدادات للبحث والسباحة بالخيال وروح المغامرة، وما يشكله هذا النوع من تحدٍ لذكائهم.

٢- ميل الناس ورغبتهم في تتبع ومعرفة مشاكل ومصائب الآخرين، لإدراك من أين تأتي الجريمة؟ أسبابها؟ دوافعها؟ خصوصاً وأن المجتمع مؤسس على الجريمة، كما يقول فرويد. وهو ما يفسر انتشار الجرائد التي تركز على الجرائم والحوادث، والإقبال عليها في كل أنحاء العالم. والرواية البوليسية تقدم الجريمة قبيل السرد، والعقاب بعده، وما بينهما هو تحرٌ وتحقيق عن دوافع الجريمة وأسبابها.

٣- يشعر القارئ بأنها سهلة القراءة ولا تتطلب أهلية معرفية وثقافية، لأنها تنتهي نمطاً سردياً واضحاً ثابتًا وتسمح أخيراً بالحصول على قدرة استيعاب حقيقة يتساوى فيها القراء. خصوصاً وأن عامة الناس يميلون إلى قراءة روايات الحياة اليومية.

٤- في الرواية البوليسية هناك حضور للحدث قبل حضور اللغة الأدبية؛ فال الأول هو الذي يحرك الثانية، ولللغة تصف الحدث فقط ولا تستطيل في شرحه وتسويقه ورسم دلالاته النفسية أو الروحية. لذلك يمكن القول إن الروايات العربية والقصص ذات "الروح البوليسية" لا ترقى إلى أن تتعنت بالأدب البوليسي، كونها تمتلك أحياناً بالتحليل بعيد عن المعرفة بالكتابة البوليسية، لذلك تفتقر الرواية العربية التي حاولت أن تكون بوليسية للمعرفة. فيتم اعتماد الحبكة البوليسية في سياق ثقافي وإبداعي لا يسمح بذلك.

٥- النهاية السعيدة وانتصار قيم الخير على الشر، بمعرفة الجاني وإحالته على العدالة، وهو ما تعوده المتلقي في الحكي الشعبي، والذي يعد ثابتًا من ثوابته، وقد تحقق له ذلك في الرواية البوليسية. ويمكن تفسير انتشار الرواية البوليسية بين فئات واسعة من القراء، إلى كونها تصالح المتلقي الشعبي (العادي) مع ما يريد من خيال مفعم بالملونة والتشويق وهو ما كانت توفره له النصوص الحكاية الشعبية والسير والملاحم الشعبية. والرواية العربية أبعدته عن ذلك وكانت النتيجة غياب الاهتمام بها من قبل الفئات الشعبية.

٦- ساعدت السينما على رسم أدبيات وأسس لهذا النوع الأدبي، خصوصاً وأنها فن يركز على الانفعالات والتشويق، وقد كانت فرصة لتحويل العديد من الروايات البوليسية

إلى أفلام أو بنيت عليها، فصار لها مرتادون، وهيأت الملتقي الشعبي لتقبل مثل هذه الأعمال وتجلى ذلك في الروايات البوليسية المصورة، التي كانت تقرأ بشكل لافت.

٧- تقرأ من أجل المتعة والتسلية، لا تقرأ لتحليل وتدرس، تراهن على الجمهور الواسع. هذا ربما واحد من الأسباب التي جعلت الرواية البوليسية مهملة من قبل الباحثين والدارسين العرب. مقابل انتشارها الواسع لدى فئات عريضة من القراء أي الجمهور الواسع.

٨- إشراكها القارئ في عملية التحري، وهي القاعدة الأولى من قواعدها التي وضعها كاتب الرواية البوليسية الشهير فان دين (Van Dine)، فعلى الرغم من كونها تركز على الجريمة، فإن هذا العنصر لا يصنع الرواية البوليسية وإنما طريقة توظيفها.^(٣٠) كما أنها تشرك القارئ في التحقيق والتحري والبحث عن أسباب الجريمة ودواجهها وعن الفاعل. لذلك يتم ربط ظهور الرواية البوليسية بإدخار لأن بو لأنه أول من عمل على إشراك القارئ في عملية التحري.^(٣١) فحظوظ القارئ والمتحري متساوية في حل المشكلة المطروحة. إذ تتحقق الرواية نوعاً من التماهي بين القارئ والمحقق أو المتحري.^(٣٢)

٩- ميل الملتقي الشعبي إلى حل الألغاز، وهذا ما يجده في الرواية البوليسية ومتنة اللغز هي جوهر الرواية البوليسية^(٣٣) وقد اعتادها الملتقي في الأدب الشعبي من خلال اللغز وهي موجودة في كل الأدب الشعبية العالمية، ثم انتقلت إلى الرواية البوليسية.^(٣٤)

١٠- بحث الملتقي الشعبي عن الهروب والمطاردة ويجد ذلك في الرواية البوليسية، هروب قائم على الحلم أي بواسطة الروائي.^(٣٥)

تركيب

انطلاقاً مما سبق، ننتهي إلى أن الرواية البوليسية في الأدب العربي حاضرة باحتشام كبير على مستوى الإبداع والإنتاج، على الرغم من توفر جمهور واسع يتلقاها ويستهلكها خصوصاً ما ينتج لدى مشاهير كتابها العالميين، نظراً لميله إلى معرفة الأحداث والجرائم وفك الألغاز. كما تعاني من إهمال نceği، وذلك راجع إلى عوامل وأسباب سياسية ترتبط بمؤسسة الرواية عندنا وعلاقة الأدب بالنخبة وتأثيرها بما يحدث لدى الغرب، من خلال فعل المثقفة المتواصل، وكذلك في ارتباط بالمعرفة والخبرة التي تتطلبها كتابة هذا النوع الروائي. وهو ما ولد مفارقة لدينا وهي اتساع دائرة التلقي وندرة الإنتاج وإهمال النقاد والدارسين لهذا الشكل الروائي.

الهوامش:

(1) Joëlle Gardes-Tamine, Marie Claude Hurbet, *Dictionnaire de critique littéraire*, Ed. Ceres, Tunis, 1998, p.270.

(2) Robert Deleuse, *Les maîtres du roman policier*, Ed. Bordas, Paris, 1991, p.10.

(3) Jean Bourdier, *Histoire du roman policier*, Ed. De Fallois, Paris, 1996, p.17.

(4) ibid, p.14.

(5) Jacques Dubois, *Le Roman Policier ou la Modernité*, Ed. Armand Collin, 1996.

- (6) Gilles Deleuze, « philosophie de la série noire » in Art et loisirs n 18, 1966.
- (7) T. Todorov, La poétique de la prose, Ed. Seuil, Paris, 1971.
- (٨) نبيل سليمان، "ملامح بوليسية في روايات عربية"، جريدة الحياة اللندنية، ٢٠٠٥ / ٢١ .
- (٩) رشا عامر، "الكتاب والنقاد يتعاملون معها باستعلاء، الرواية البوليسية مرفوعة من الخدمة" تحقيق منشور بالأهرام العربي، مصر، العدد ٤٨٧ ، ٢٢ يوليو، ٢٠٠٦ .
- (١٠) نفسه.
- (١١) نفسه.
- (١٢) نفسه.
- (١٣) حوار مع عبد الله الحمدوسي، جريدة الأحداث المغربية، ٨ أبريل ٢٠٠٧ .
- (١٤) عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣ .
- (١٥) إلياس خوري، الذاكرة المقودة، دراسات نقدية، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط.١، ١٩٨٢ ، ص.٣٥٠ .
- (١٦) نفسه، ص.٣٥١.
- (١٧) نفسه، ص. نفسها.
- (١٨) نفسه، ص.٣٥٣.
- (١٩) عبد القادر شرشار، ص.١٠١-١٠٢ .
- (٢٠) نفسه، ص.١١٢.
- (٢١) نفسه، ص.١١٢.
- (٢٢) نفسه، ص.١١٣-١١٤ .
- (٢٣) نفسه، ص.١١٦ .
- (٢٤) نعمة خالدي، "الحضور الخجل" ضمن ملف غياب الرواية البوليسية العربية بمجلة الدوحة، قطر، العدد الثامن، ٢٠٠٨ ، ص.٩٢ .
- (٢٥) عماد العبد الله، الأرض الحرام، الرواية والاستبداد في بلاد العرب، منشورات رياض الريس، لندن، ١٩٩٧ ، ص.٦٢-٦٣ .
- (٢٦) نفسه، ص.٦٧ .
- (٢٧) عبد الرحمن فهمي، "الرواية البوليسية"، ضمن مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير- مارس، ١٩٨٢ ، ص.٤١ .
- (٢٨) نفسه، ص.٤٩ .
- (٢٩) نفسه، ص. نفسها.
- (30) Jean Bourdier, Op.cit, p.15
- (31) Jean De Morteuil, « Histoire du roman policier », in Journal Littéraire, N 28 Décembre 2002.
- (32) Jacques Dubois, Op.Cit, p.44.
- (٣٣) أحمد الخمسى، "متعة اللغز" ضمن ملف غياب الرواية البوليسية العربية بمجلة الدوحة، قطر، العدد الثامن، يونيو ٢٠٠٨ ، ص.١٠٢ .
- (٣٤) نفسه، ص. نفسها.
- (35) Jean Bourdier, op. cit, p.14.

الفحة البوالية في الأدب المغربي الحديث

عبد الرحيم مؤدن

المحددات، الأنماط ، الدلالات

في تاريخ القصة العربية – ومنها القصة المغربية – كان السرد البوليسي عنصرا من عناصر التأسيس في هذه التجربة. وفي سير وحوارات الكتاب، فضلا عن دراسات النقاد والباحثين، نلمس هذا التأثير للنص البوليسي كتابة وقراءة وأبعادا فكرية واجتماعية وأخلاقية.^(١) وبالرغم من أهمية هذا الدور للنص البوليسي في التجربة القصصية العربية، فإن وضعه الاعتباري جعل منه – وهو لم يشذ في ذلك عن الأدب العالمي – أدبا من الدرجة الثانية، أو "أدبا صغيرا" مقابل الأدب الكبير. فال الأول يكتبه الهواة والمتأدون، والثاني يكتبه الأدباء المحترفون العارفون بتقاليد السرد وفنونه.

الأول يُقرأ من قبل قراء عاديين لتزجية أوقات الفراغ؛ أما الثاني فيتداوله قراء ينتسبون إلى نخبة مميزة تطمح إلى تحقيق متعة هادفة ، واتباع نموذج معين.

بين الأدب الكبير والأدب الصغير، وجدت القصة البوليدية في وضع لا تحسد عليه من حيث التراتبية النقدية، ولكنها، في الوقت ذاته، حققت مقروئية عالية مما جعلها تتناسب إلى (أدب الشعب)^(٢) بحكم استنادها – فضلا عن عنصر المتعة والإمتاع المركزي في النص البوليسي – إلى مقومات أساسية تجسدت في ابتعادها عن صنعة البيان واعتمادها لغة "وظيفية" تمت من اليومي، ومن مستجدات العصر، مما سهل عملية التلقى لدى قراء حملوا النص في الحل والترحال، عبر فضاءات عديدة انساحت على الساحات العامة والحدائق ومحطات المترو، عوض المكتبات والمنازل والفضاءات المقنة بتقاليد مجتمعية معينة.

المحددات النوعية للنص البوليفي

تندرج القصة البوليفية تحت إطار السرد القصصي عامه. ومن ثم فهي ليست جنساً قائماً بذاته، بل هي من الأنماط السردية المتداولة مثل قصص الخيال العلمي، وقصص الأطفال... غير أن انتماءها إلى السرد، لا يمنع من تميزها عن الأنماط السردية المتداولة أو الشائعة. ويعد (فان دين) الذي أورده (تودوروف) في كتابه (شعرية النثر)^(٣) من الذين نظروا للنص البوليفي من خلال عناصر محددة أهمها ضرورة توفر الجريمة، ثم المجرم من جهة، وكذا التحقيق البوليفي وبالتالي رجل الشرطة من جهة ثانية. وما بينهما ينفتح الصراع، وأساليب المطاردة، وتتردج الحبكة؛ تبعاً لذلك؛ بين الانغلاق والانفتاح، من جهة ثالثة، وصولاً إلى نهاية حتمية لا غنى عنها في القصة البوليفية مجسدة سقوط المجرم في قبضة العدالة بعد أن تم الكشف عن خيوط الجريمة وملابساتها المتعددة. فالموقف الأخلاقي – العقاب والثواب – يتتحكم في رؤية الكاتب، أو المجتمع، فضلاً عن أبعاد النص، ودلاته المختلفة الممثلة لقيم المجتمع من قانون وسلطة وتعيش بين الفئات الاجتماعية.

ومن الضروري التمييز بين القصة البوليفية^(٤) والقصة ذات الإيقاع البوليفي الذي قد يتتوفر في قصص عديدة ونصوص سردية مختلفة. فالتفاعلات النصية لا حدود لها، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، بهدف توظيف البنية البوليفية بأبعاد محددة. فـ(اللص والكلاب)^(٥) لنجيب محفوظ، بالرغم من الجرائم المتعددة، والمطاردات المستمرة من قبل الشرطة، تظل رواية واقعية ابتعد فيها نجيب محفوظ عن واقعيته (التقليدية) بعناصرها الهادئة في الوصف والسرد والتأمل والاستبطان. في حين استفادت رواية اللص والكلاب من إيقاع الرواية البوليفية السريع المتتبّس بأجواء الجريمة والمطاردة لرجال الشرطة، دون أن تكون رواية بوليفية، مادام الهدف عند نجيب محفوظ مقاربة الواقع الستيني من موقع جديد انتقد فيه المتاجرين بشعارات الثورة ومحترفيها الأدعية، مثل رؤوف علوان وبطانته. وبالمقابل لا تصدق صفة الإجرام على سعيد مهران الذي انبرى لتصفية هؤلاء الخونة بعد أن تشرب بمبادئ العدل والمساواة حتى النخاع. فهو (العادل) الذي يحقق العدل، بطريقته الخاصة، كما جسّتها بعض نماذج الخارجيين عن القانون الذي لا يطبق على صانعيه، بل يطبق على الذين لم يساهموا في صنعه بحكم امتلاك الأقوى للسلطة المادية والرمزية متحولاً بذلك إلى مؤسسة متكاملة. (صعاليك العصر الجاهلي؛ شخصية "روبن هود" في الحكاية الشعبية الإنجليزية؛ شخصية زورو في الشريط السينمائي؛ الفتوة في المحكي الشفهي والفصيح؛ اللص الطريف عند موريس لبلان...).

إن البنية البوليفية في اللص والكلاب، وفي نماذج مشابهة، مجرد مرآة للبنية الأعمق مجسدة في البنية الواقعية. في حين تشكل الجرائم والمطاردة البوليفية مجرد عناصر ترميمية تؤثث الهدف الواقعي، بخلاف النص البوليفي الذي تصبح فيه الجريمة، والكشف عن ملابساتها، هي البداية والنهاية، أي تصبح غاية في ذاتها. هي البؤرة وما عدّها ضفاف ودوائر تتلاشى، تدريجياً، في انتظار تجددها، بين الفينة والأخرى، لإنارة بعض مراحل

الجريمة أثناء الصراع بين المجرمين ورجال الشرطة، وبين أفراد العصابة الواحدة أحياناً، أو بين العصابات المتنافرة أحياناً أخرى.

من هنا انفتحت القصة البوليسية، في سياق التفاعلات النصية، على أنماط القص القريبة والبعيدة. فهي قد انفتحت، قرباً، على قصص المغامرات وقصص الخيال العلمي. في المستوى الأول يتحقق القاسم المشترك بين البنيتين في الحركة المتوجهة إلى الإجابة عن سؤال دائم هو: كيف وقع ما وقع؟ وفي المستوى الثاني نجد عوالم عديدة قائمة على المفاجأة والغريب والمدهش وتوظيف العلم والتقييمات الحديثة، والأساليب الملغزة، أي التي ترتبط بمتاهات عديدة، ومسارات معينة تخلق توهمات لدى القارئ يتوزع فيها بين المجرم الحقيقي والمجرم المفتعل إلى الحد الذي "نشرت دار نشر ملفات مطابقة للحقيقة، مكونة من تقارير الشرطة المتخيلة، ومن استنطاقات وصور وبصمات وعينة من خصلات الشعر... هذه الوثائق الواقعية كانت تقود القارئ إلى اكتشاف مرتكب الجريمة، وفي حالة عجزه عن ذلك هناك ظرف مغلق يلتصل بالصفحة الأخيرة ويقدم حلاً للعبة" (٦).

الأشكال القصصية البوليسية: يمكن الحديث عن أشكال الكتابة القصصية

البوليسية، من خلال المنجز النصي السائد على الشكل التالي:

١- **رواية الجاسوسية:** يستفيد هذا النمط الروائي من تقنية النص البوليسي في جانب التحقيق الذي يأخذ في الرواية البوليسية مسارات معقدة، بعد أن أصبح الصراع في هذا النوع من الكتابة – رواية الجاسوسية – صراعاً بين الدول والمعسكرات خاصة أثناء الحرب الباردة بظاهرها المختلفة شرقاً وغرباً.

٢- **الرواية البوليسية التقليدية (النموذجية):** وهي الرواية التي تحتزم قواعد التأليف في القص البوليسي من جريمة وتحقيق ومطاردة ونهاية تكشف أسرار الجريمة. ومن الطبيعي أن تخلو القصة من التحليل النفسي من جهة، ومن القص العاطفي من جهة ثانية. وبالإضافة إلى ذلك المعجم الوظيفي، كما سبقت الإشارة، المرتبط باللغة اليومية البعيدة عن التعمق البلاغي، أو الحذقة اللغوية.

٣- **الرواية ذات اللغز:** وتتميز بالجريمة الباردة التي مارسها أنواع من العملاء شرقاً وغرباً. والذين خضعوا بدورهم للمطاردات الدموية والتحقيقات لامتلاك أسرار الدول والمؤسسات العلمية والعسكرية والأمنية. وقد تقتصر هذه الروايات الملغزة على الجريمة الفردية، داخل عصابات محدودة، أحياناً، أو، من ناحية أخرى، بسبب مصالح ذاتية تتحكم فيها نزوات خاصة، أو عقد نفسية، وظروف اجتماعية. (سلسلة الروايات السوداء – تجربة أجاثا كريستي..).

وفي كل الأحوال، يمكن القول بخصوصية النص البوليسي في كل بلد على حدة حسب طبيعة المجتمع من حيث التقدم والخلف من جهة، وحسب التراكم المنجز في هذا المجال. وهذا ما يؤكده (مارسيل دوهاميل) أثناء حديثه عن القصة البوليسية الفرنسية التي

تميزت بظهور ما سمي آنذاك بـ(الرواية البوليسية السوداء) التي "تتجسد في العنف بجميع أشكاله، خاصة أشكاله الأكثر بشاعة، والضرب المبرح، والتقتل، واللألاقية".^(٧)

الرواية البوليسية في الأدب المغربي الحديث

بدأت الرواية البوليسية، في الأدب المغربي الحديث، متأخرة عن الرواية البوليسية في المشرق العربي لأسباب تاريخية ارتبطت بأسئلة النهضة العربية الحديثة، وتحولات المجتمع العربي، خاصة بمصر، اجتماعياً وفكرياً وأدبياً. وتتجدر الإشارة إلى أن القاسم المشترك الذي جمع بين مشرق الأمة ومغاربها، في سياق الإنتاج السردي البوليسي، تجسد في خروج القصة البوليسية من جبة الواقعية. أو بعبارة أخرى: كان النص البوليسي سرداً من سرود رصد تحولات الواقع بأسلوب معين اعتمد التشويق والإثارة والمتعة والفائدة.

وبإضافة إلى هذا وذاك، ساهمت الرواية البوليسية بدور تأسيسي في ظهور الرواية العربية. ومن ثمة جسدت هذه الرواية مرحلة انتقال من السرد الشفهي إلى السرد المكتوب، من الحكاية إلى القصة، من التراث الحكائي إلى الاقتباس والترجمة والتعريب، من الراوي المجهول إلى الراوي المعلوم، من سلطة الجماعة الرمزية إلى سلطة الدولة، من العرف إلى القانون، من الفتوة إلى البطل الذي قد يلتقي مع السابق في الشجاعة ونشر القيم، غير أنهما يختلفان في المرجعية والسلوك. فـ(اللص الظريف) قد يأخذ القليل أو الكثير من الشاطر، أو الفتوة، ولكنه يتميز عنهما في ارتباطه بالمؤسسة، خضوعه لتحولاتها في المجتمع والدولة والوظيفة، إلى الحد الذي قد يتعارض فيه اللص الظريف، مع الشرطة الرسمية، ولكنه، في الوقت ذاته، يمارس دور (العادل) الذي يهدف إلى المحافظة على المؤسسة وقيمها. وفيما يلي رسم لأهم محطات النص البوليسي في الأدب المغربي الحديث، انطلاقاً من تفاعلات الواقع النصي بالواقع الاجتماعي.

عبد العزيز بنعبد الله والبنية البوليسية التي تظهر وتحتفي^(٨)

يعد هذا الكاتب من رواد الكتابة القصصية، والفكرية عامة، سواء تعلق ذلك بالقصة التاريخية، أو بالقصة البوليسية التي اعتبر من روادها الأوائل. ولم يكن النص البوليسي، كما سيتضح لاحقاً، إلا صورة من صور التعبير عن قناعات الكاتب بصيغة جديدة جسدها النص البوليسي.

في نصه البوليسي المسلسل، أثناء مرحلة الأربعينيات من القرن الماضي، والعنون بـ(هجوم في جنح الظلام)، نلمس هذه الرؤية الحضارية التي دافع عنها الكاتب في نتاجه الفكري والسردي بمختلف مستوياته. قبل ذلك يطرح السؤال التالي: هل يندرج هذا النص في مجال الترجمة والاقتباس، أم إنه من إنتاج الكاتب بالرغم من عوالمه الأجنبية: فضاء وأسماء شخصيات وسرداً مخالفًا لتقاليد السرد التقليدي الذي كان في بداياته الأولى؟ هل يدخل هذا النص في باب التقليد أم في باب التجديد؟ إن الإجابة عن ذلك تقتضي الإشارة إلى

محتوى النص من خلال إبراز سلوك شخصية اللص الظريف الذي توصل إلى سر اختفاء مجوهرات (كوريا) بعد أن توصل إلى الجاني – وهو من أعز أصدقاء عائلة "كوريا" – الذي وظف عصابة محترفة للقيام بهذه الجريمة. هكذا يصبح السيد "موش"، وزوجته، في قفص الاتهام بعد أن اكتشف اللص الظريف سر الجريمة مجسداً في ملاحظاته الدقيقة التي أوصلته إلى أسلك مصابيح السيارة المقطوعة بفعل فاعل والذي لم يكن إلا السيد "موش" بعد أن كلف العصابة السابقة بإنجاز ذلك. والهدف الأساس من هذه الجريمة المتقدمة هو الحصول على تعويض مزدوج:

- أ- تعويض عن المجوهرات الغالية، بعد السطو عليها، بمجوهرات مزورة، ومشابهة لها حملته معها زوجة السيد "موش".
- ب- تعويض شركة التأمين عن المجوهرات الحقيقة بعد اكتشاف هذه الأخيرة في اللحظة الملائمة.

في نص آخر للكاتب نفسه يبتعد كثيراً أو قليلاً عن النص البوليسى المقتبس، نلمس رغبة الكاتب، وهذا أمر وارد خلال تلك المرحلة، في خلق نص يستوحى بعض تقنيات الكتابة البوليسية. بالرغم من معالجة النص لموضوعات تاريخية وحضارية عامة. وهذا ما برز، جلياً، في نصوص قصصية نشرها الكاتب، في الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضي، تحت عنوان: *شقراء الريف*.^(٤)

والقارئ لهذا العمل يلمس التصور السابق الذي قاد الكاتب إلى توظيف تقنيات النص البوليسى للتعبير عن الموقف الحضاري. وهذا ما تعكسه القصص التالية الحاملة لعناوين دالة مثل (*الجاسوسية السمراء*) و(*الجاسوسية المقنعة*) إلى غير ذلك من العناوين الدالة على إيقاع بوليسى، دون أن يعني ذلك انتماءها إلى النص البوليسى.

ومن ثم فاختيار هذه العناوين، من قبل الكاتب، لم يكن وليد الصدفة، بل إن القاسم المشترك الذي يجمع بينهما – وهو التجسس – يسمح ببناء النص بناء بوليسيا بالرغم من الأجراء التاريخية المستوحاة من تاريخ المغرب والأندلس، والتي لم تجعل من النص نصاً تاريخياً بل تم توظيفها، من قبل الكاتب، في سياق تقنية الكتابة البوليسية من جريمة وبطل مضاد وعوائق وصف وعمليات متقدمة وإفشال خطط العدو إلى غير ذلك من التقنيات والأساليب.

استطاعت تجربة عبد العزيز بنعبد الله، في هذا السياق، تحقيق الآتي:

- ١- الانتصار لنص قصصي يزخر بالحركة والمتعة في آن واحد. والهدف الأساس، في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الأدب المغربي الحديث، يتجسد في وضع اللبنات الأولى للبدایات القصصية وسواء تعلق الأمر بالترجمة، أو الاقتباس فإن الأساس هو تأسيس كتابة قصصية لها ما لها، وعليها ما عليها. وحركة الترجمة اهتمت منذ بدايتها بالرواية البوليسية ومؤلفيها عناتها بترجمة الروايات الأخرى من مختلف الاتجاهات^(٥). كما استفادت هذه الكتابة، أيضاً، من الصحافة التي سمحت بانتشار الكتابة المقالية، عامة، والقصصية خاصة، فضلاً

عن دورها في خلق كتلة قارئة واظبت على متابعة النص القصصي الذي توسل بوسائل الترغيب والإثارة، كما هو الشأن بالنسبة لتجربة عبد العزيز بنعبد الله التي حرصت إحدى الجرائد الوطنية آنذاك، جريدة العلم، علي تقديم نماذج من قصصه المترجمة، أو المكتوبة بواسطة إعلان مثير على الشكل التالي : ”روايتنا البوليسية المسلسلة“ . وبموازاة هذا العنوان نجد الشعار التالي : لن يزهد أدبنا إلا إذا كثر قرأونا.^(١١)

تميزت تجربة عبد العزيز بنعبد الله، وشاركه في ذلك العديد من الكتاب المغاربة، بتوظيفها لبنيتين : بنية ظاهرة تجسدت في البنية البوليسية على مستوى الجريمة والحدث والمطاردة الدائمة وكشف اللغز. أما البنية المخفية فهي المجسدة في أبعاد النص الظاهرة والخفية. وتتجدر الإشارة إلى أن بعض نصوص عبد العزيز بنعبد الله قد خضعت لتبادل الواقع بين كل من البنيتين، فأصبحت البنية الظاهرة بنية مخفية، أو ضمنية، وراء البنية الظاهرة، والعكس بالعكس صحيح. والغريب أن الكاتب يمارس الكتابة التاريخية، بأدوات تفتح من النص البولisiي، دون أن يشكل لديه ذلك أي تعارض ”أجناسي“ بين البنيتين.

في المستوى الأول نجد القصة البوليسية المسلسلة المشار إليها أعلاه، بعد أن تم تطوير النص البولسي المقتبس من أحد نماذج (موريس لبلان) بشخصيته الشهيرة، شخصية اللص الظريف، للكشف عن مبادل المجتمع الغربي والتشهير بمساؤه من سرقة واحتياط ونصف لقيم الصداقة وانتشار الطمع والتکالب على الأموال. هكذا تكاملت البنية البوليسية الظاهرة مع البنية (الأيديولوجية) المخفية وراء وقائع النص وأحداثه المتتابعة. وفي المستوى الثاني نجد القصة (التاريخية) المشار إليها سابقا (الجاسوسية السمراء/ الجاسوسية المقتعنة...) التي تتفاعل بنيتها الظاهرة، بنية التاريخ، مع بنيتها الضمنية المستندة إلى الإيقاع البولسيي دون أن تكون بنية بوليسية بالمعنى النموذجي. هكذا تصبح القصة عند عبد العزيز بنعبد الله، بالبنيتين المشار إليهما سابقا، كتابة سجالية ينتقم فيها المضطهد، بالفتح، من المضطهد، بالكسر، في سياق الصراع بين المستعمر – بالكسر – والمستعمّر، عن طريق استيهاء لحظات الانتصار في التاريخ المغربي، أحاداثا وشخصيات، ومظاهر مختلفة.

وساهم تفاعل البنيتين، بالإضافة إلى ما سبق، في تطوير الكتابة القصصية، ذاتها، سواء تعلق الأمر بالقصة البوليسية خاصة في جانبها التقني المجسد في الثنائيات الشهيرة – الجريمة والعقاب – أو تعلق الأمر، من ناحية أخرى، بالكتابة القصصية عامة، من حيث أسلوب السرد ورسم الشخصية إلى غير ذلك من العناصر.

في السياق ذاته، تعكس تجربة مبكرة أخرى، من الأدب المغربي الحديث، ملامح كتابة بوليسية خرجت من رحم الصراع الاجتماعي المحلي، بعد أن ساهم، بشكل مباشر أو غير مباشر، في إثارة قضايا هامة أفرزتها التحولات المجتمعية الجديدة. وعلى رأس هذه القضايا، قضية الحب، أو العلاقة بين الرجل والمرأة. في قصة (ضحايا حب)^(١٢) ، تتتابع تحولات هذه العلاقة من خلال اختفاء فؤاد – ابن الحاج عبد الفتاح – منذ ما يزيد على الأسبوع في ظروف غامضة. وعبر المتابعة والاستقصاء، من قبل الشرطة، تبدأ خيوط الحدث

في الوضوح، لتنتهي إلى اكتشاف سبب الاختفاء مجدداً في (نعم) الذي ارتكب الجريمة عن طريق تسميم (فؤاد) وإخفاء جثته ببطن كهف مشرف على البحر بهدف إبعاده عن (فضيلة) المحبوبة المتنازع حولها من قبل كل من العاشقين. والنص يزخر بأساليب القص البوليسي من جريمة ملغزة، وتقنيات التحقيق البوليسي، والرسم المفصل لضابط الشرطة في الحركات والسكنات، فضلاً عن كفاءته الذهنية والمهنية ودورهما في الكشف عن الحقيقة.

وبالرغم من التماطج الواضح بين القصة البوليسي وبين القصة العاطفية، أو بين قصة الحب وبين قصة الجريمة، فإن السؤال يظل مطروحاً بحدة: هل كان هدف الكاتب كتابة قصة عاطفية، بعنوانها الرومانسي المثير، أم كتابة قصة بوليسية؟

الجواب عن هذا السؤال لا يبتعد عن صراع البنيةين، البنية الظاهرة والبنية الخفية، خاصة أن موضوعة الحب، في بداية الستينيات من القرن الماضي، عدت من (التايوهات) التي فرضت على الكاتب المغربي التحايل الفني لتقديم بعض ملامح هذه العلاقة الملتبسة بين المرأة والرجل آنذاك في مجتمع غلبت عليه المحافظة لأسباب عديدة. غير أن التحليل النصي لمسار النص يكشف عن انحياز النص إلى البنية البوليسية، بعد أن تحولت القصة العاطفية إلى عنصر تشويقي من جهة، وسبب من أسباب الجريمة من جهة ثانية. ولعل هذا ما يفسر سيادة المعجم البوليسي، حواراً وتقنيات في البحث والتقصي، فضلاً عن المساحة القولية الواسعة التي يشغلها الجانب البوليسي في النص.

مما تعكس تحولات المجتمع المغربي، آنذاك، الذي لم يكتف بالحفاظ على المنسوجات، وممارسة رقابة صارمة على علاقة الرجل بالمرأة.

لم يكتف المجتمع بذلك، بل انطلق في تمجيد الشخصية البوليسية، من خلال شخصية العميد الذي "يلاحظ كل شيء ويقارن بين كل شيء. إنه يهتم بأتفه الأمور، وذلك من فن التحقيق. إذن هو يريد الآن أن يربط بين إغفال الآنسة جهاز الراديو وكانت به تحفة أنا في انتظارك..." بعد أن انتهت عن آخرها."^(١٣)

وكذلك تمجيد نموذج رجل الشرطة لعبت في صنعه عوامل عديدة مثل انتشار الفيلم البوليسي، وازدهار التمثيليات الإذاعية ذات المنحى ذاته، فضلاً عن تحولات الدولة، مع بداية الاستقلال، التي انتصرت لجهازها الأمني، أو القمعي، الذراع الواقية لوجودها ضد كل من يهدد كيانها المادي والرمزي. وإذا جازت لنا المقارنة، ولو تعسفاً، فالنص، بوعي أو بدون وعي، يحاكي (الرواية البوليسية السوداء)، كما سبقت الإشارة، خاصة في استعمال العنف بجميع أشكاله^(١٤).

ومع ذلك ظل الهدف المركزي، في النص، ممثلاً في إبراز الكفاءة العالية لرجال الشرطة، مما أدى إلى تحويلها إلى "أرشيف" من أرشيفات البحث البوليسي تسمح للمطلع عليها بتعلم تقنيات التحقيق.

هكذا استطاع النص خلق ثنائية معينة تمزج بين القصة العاطفية والقصة البوليسية، في سياق اجتماعي متتسارع. وعلى هذا الأساس كشفت القصة العاطفية عن مظاهر الحيف،

ومعاناً فئات اجتماعية نزحت من القرية إلى المدينة، من سيادة أنماط استهلاكية وافدة نشرتها بورجوازية لقيطة محلية استفادت من التراث الاستعماري.

وكشفت القصة الثانية، أو القصة البوليسية، عن قوة الدولة المسنودة بهذه الطبقة اللقيطة، خاصةً أنّ عنصر الحب المركزي أضاء كلاً من الفئتين الاجتماعيةين من موقع مختلفٍ^(١٥).

في السياق ذاته، سيمتد الأسلوب البولisiي إلى القصة القصيرة أيضاً، مع التركيز الدائم على المحور العاطفي كما سيتضح للقارئ في قصة "الجثة"^(١٦).

تدور قصة الجثة حول التحضير لجريمة قتل من قبل عاشقين (مصطفى وخديجة) تعذر عليهما الاستمرار في هذه العلاقة، بسبب ارتباط خديجة بزوجها الأجنبي (جان) لأسباب عديدة. تقوم طريقة الكاتب المتبعة في هذا النص - ونصوص أخرى - على مخطط عقلاني، لا مجال فيه للمصادفة من ناحية، أو الخارق من ناحية أخرى. من هنا خضعت الجريمة لتدبير محكم (تسميم أنبوبة الأوكسجين - الخطأ الثانية المضادة في حالة فشل الخطأ الأولى - تثبيت الجثة في قعر البحر بالأسلامك وطلب النجدة بعد إيهام الشرطة باختفاء "جان" - خطأ البوليس المضادة عن طريق مهاتفة العشيقين، وطلب الفدية منهما ثمناً للسكوت مما أوقعهما في الكمين).

مرة أخرى يطرح السؤال حول طبيعة النص الذي لم يشذ عن التجارب السابقة، في كونه مهاداً للكتابة الواقعية بتقنيات مستوحاة من المرجعية البوليسية. ومن ثم تعود أسباب الجريمة إلى خلل في طبيعة العلاقة غير المتكافئة بين خديجة وجان قبل أن تعود إلى نزعة إجرامية .

في الطريق نحو الرواية البوليسية

في تجربة النص البولسي في الأدب المغربي الحديث، تستوقفنا تجربة (ميلودي حمدوشي) التي شكلت طفرة نوعية في الأدب المغربي، عامّة، والرواية البوليسية خاصة. وذلك من خلال المظاهر التالية :

- أـ تراكم كمي هام باللغتين - العربية والفرنسية - طوال عقدين من الزمان تقريباً.
- بـ خبرة علمية وتقنية عميقـة بعالم الجريمة مدعماً بتجربة غنية في الميدان العملي الذي تجسد في موقع مختلف شغلها الكاتب عبر مساره المهني.
- جـ تطوير تجربة الكتابة القصصية من خلال المراهنة الدائمة على فرسي الرهان المجددين في الجانب الواقعي والجانب البولسي.

ويبدو أن قدر الكاتب المغربي، خاصة، والعربي عامّة، يظل مشدوداً إلى التاريخ، أو الوجه المجرد للواقع الملموس. ومن ثم فإن "الإنتاج المغربي يكاد يخلو تماماً من الرواية البوليسية ورواية المغامرات. ومع ذلك فإن هذا لا يرجع إلى عجز، أو نقص في الخيال، وإنما مرده إلى وضعية موضوعية تتحكم فيها معضلات الحياة اليومية".^(١٧)

من هنا كان رهان كاتب الرواية البوليسية يقوم في، جوهره، على محاولة تحقيق منجزين أساسيين:

١- المنجز النصي المجسد في بناء رواية بوليسية مخلصة لمكوناتها الأجناسية، وثوابتها البنائية لغة وموضوعاً وسراً.

٢- المنجز الاجتماعي ما دام قدر الكاتب مرتبطاً بالمهاد الاجتماعي الذي لا فكاك منه. ومن أهم خصائص الكتابة البوليسية عند (ميلودي حمدوши) نذكر الآتي:

- أ - تحقيق نوع من التفاعل بين الحبكة البوليسية والحبكة الواقعية، بل إن الحبكة البوليسية تصبح مرآة للحبكة الواقعية من خلال تحويل البناء البوليسي إلى بناء واقعي يستفيد من تقنيات الكتابة الواقعية المستفيدة بدورها من تقنيات الكتابة البوليسية مثل الانطلاق من النهاية (وقوع الجريمة) نحو البداية، أو الانطلاق من البداية (التحضير للجريمة) نحو النهاية. فسواء كانت هذه، أو تلك، فإن ذلك لا يقتصر على حرفة العصابة، بل يعكس ظاهر الخلل الاجتماعي وامتداداته النفسية لدى أفراد العصابة. ومن ثم تصبح الجريمة رداً متظولاً على مظاهر التفسخ الاجتماعي في مسويات عديدة.

- ب - ولعل هذا ما يفسر تركيز السارد على المكونات النفسية والاجتماعية للشخصية، شخصية المجرم، أو زعيم العصابة. والهاجس التحليلي المختفي وراء هذا التبشير يستمد قوته من الخبرة العالية للكاتب بميدان الجريمة والمجرمين من جهة، ومن المرجعية الثقافية المزدوجة، من جهة ثانية، التي تكامل فيها الاطلاع الواسع على علوم الإجرام بالمعرفة الدقيقة بأساليب التحقيق ومستوياته.

- ت - هكذا تصبح الحبكة خاضعة، كما هو الشأن في الرواية البوليسية، لمتوازنات عديدة منها:

- متوازي المجرم والضحية.

- متوازي اللغة اليومية واللغة الأدبية.

- متوازي المجرم والعصابة.

- متوازي الوطني (العصابة المحلية) والعالمي (العصابة الدولية).

- متوازي الضعيف والقوى - الغني والفقير - العاطفة والعقل - الظاهر والباطن...

- متوازي ضابط الشرطة وزعيم العصابة أو الرأس المدبر للجريمة المقابل للمحقق المحنك.

- ث - ووجود هذه المتوازنات لا يمنع من تقاطعها، أحياناً، مولدة مسارب جديدة لرجل الشرطة والقارئ معاً. فال الأول يستفيد من ذلك عن طريق تصاعد نسبة الفرضيات المطورة للبحث البوليسى. والثانى تمكنه هذه المتوازنات من وضع علامات منتظمة للقراءة تسمح بمتابعة تطور الجريمة وتحولاتها المختلفة.

- ج - وإذا كان السرد البوليسى يتوجه، عادة، أفقياً، نحو نهاية محددة يكشف فيها المحقق عن خيوط الجريمة، وملابساتها، فإن ذلك لا يمنع السارد من الاستفادة من

محطات سردية يتوقف عندها السارد، بين اللحظة والأخرى، لتعزيز البحث البوليسى، واستقصاء ضفافه، ثم يتبع مساره الأفقى رابطاً بين السابق واللاحق. ومن أهم هذه المحطات ذكر:

أولاً: الحوار بين الضابط ومساعديه، بين الضابط والعميد، بين الضابط والمجرم المفترض، وبين الضابط والمجرم الحقيقى.

ثانياً: المونولوج الذى يأخذ صورتين اثننتين:

- صورة عادية يحاور فيها الضابط ذاته مقدماً عناصر جديدة في مسالك الجريمة وأدغالها.

- صورة جديدة تقوم على تقديم ما يعتمل في ذات المجرم، أو أفراد العصابة اعتقاداً على المحتمل، أو بعض المؤشرات الدالة.

وفي الحالتين يسهم الحوار الذاتي (المونولوج) في إشراك مساعدى الضابط القراء أيضاً.

- ح - وإذا كانت الرواية البوليسية النموذجية بعيدة عن التحليل النفسي والاجتماعي، فإن ذلك لم يمنع الكاتب من استثمار بعض عناصر التحليل النفسي والاجتماعي، بهدف عقلنة عملية البحث عن المجرم، أو أفراد العصابة. والعقلنة، في هذا المجال، تنسحب على دوافع الجريمة التي تتجاوز النزوة الطارئة، أو الرغبة الساديه، كما هو الشأن في الكتابة البوليسية التقليدية، نحو تحليل العوامل العميقه للجريمة^(١٨).

- خ - إبراز الجانب الإنساني لضابط الشرطة من خلال المظاهر التالية:
وضعه الأسري الذي يبتليه وضعه المهني سواء في حالات النوم أو اليقظة، مما حرمه من متعه اليومية البسيطة، فضلاً عن الدفء العائلي المفقود.

رصيده الثقافي الذي يوظفه، أثناء مطاردته للمجرمين، في مساره المهني، بنوع من التسامي عن عالم الجريمة، من جهة، وعن روتينيته من جهة ثانية.

علاقته الإنسانية مع مساعديه، وعدم خضوعه لتراثية السلم الوظيفي، خاصة أن طبيعة مهنته تفرض عليه التعامل مع نماذج بشرية تحشد فيها كل الأسلحة.

أسئلته الوجودية، بل الأنطولوجية، عن الإنسان وجدو الكتابة وموافق أخرى تخص الظواهر الإنسانية.

- د - حرص الكاتب في نصوصه القصصية على الاهتمام بالمتلقي، داخل النص أو خارجه، خاصة أن المتلقي، في النص البوليسى، صورة من صور التماهى مع الضابط أو رجل الشرطة من خلال الجوانب التالية:

- توظيف أسلوب بيداغوجي لتلقين المتلقي حرفيه البحث البوليسى من خلال التدرب على الاستنباط والاستقراء، ومن خلال إعادة تركيب عناصر الجريمة ونسجها بأسلوب جديد.

- يشكل المتكلمي الضمير الأخلاقي للمجتمع، وبالتالي يصبح مجدداً لقيم السلم والأمن واحترام الثوابت الشرعية والوضعية.

- ذ - يستفيد النص البوليسي من إمكانات الكتابة السردية الواقعية خاصة في جانب الفضاء وجانب الشخصيات. وهكذا تحضر الفضاءات المغربية (طنجة - فاس - البيضاء...) لتعكس تحولات المجتمع المغربي من خلال بؤر محددة مست الأسرة والأوضاع الاجتماعية المختلفة.

وبالإضافة إلى هذا وذلك تتحقق هذه الفضاءات حداً أدنى من الأدبية عن طريق الإيهام بواقعية ما يجري في خضم صراع شرس بين فضاءات آمنة، وأخرى دخيلة بعنفها وطرائقها في تدمير القيم واللهاث وراء الثراء السريع.

- ر - لا يقتصر النص البوليسي عند الكاتب على الجانب الحركي أو جانب التلغیز القائم على نسج حبكة محكمة تتدرج عبرها مراحل الجريمة، بل إن الحبكة ذاتها ترمم بأقوال الحكماء ومقاطع من نصوص أدبية وفنية، واستشهادات من مصادر ومراجع عديدة. ولا تكاد تخلو رواية للكاتب من الهاجس الثقافي المنتشر في النص مما جعل منها نصوصاً أقرب إلى نصوص المؤلف - على غرار (سينما المؤلف) - التي تقتضي جهداً معيناً من المتكلمي لمتابعة النص.

ولما كانت الرواية البوليسية، عادة، تقوم على التلغیز الذي يحتاج إلى لغة (وظيفية) تخاطب القارئ العادي، والمتوسط أيضاً، فإن الكاتب لا يتردد، مرة أخرى، في بناء بلاغة النص من خلال نسج ما سبقت الإشارة إليه من مرجعيات متعددة مما يقرب النص من أدبية جديدة تقوم على حقن النص بالمقولات السابقة في سياق إبداعي يجعل من النص أقرب إلى رقعة شطرنج، أو أقرب إلى لعبة المتأهة التي تتناسل فيها الألغاز والكمائن وأنصاف الحلول والحلول المؤقتة في انتظار الوصول إلى الحل النهائي.

من خلال الملاحظات السابقة، كان رهان الرواية البوليسية عند (ميلودي حمدوشي) هو رهان التأسيس لكتابه الجديدة لا تتنكر للواقع، ولكنها تقاربها من زاوية الجريمة والمجرمين. ومن ثم فالتعبير عن الواقع لم يقتصر على رصد التجربة الواقعية، بل جاء، أيضاً، من ضفاف النص البوليسي.

وإذا كان رواد النص البوليسي، في الأدب المغربي الحديث، قد جعلوا من البنية البوليسية بنية ضمنية للتعبير عن أسئلة الواقع، فإن (ميلودي حمدوشي) جعل منها بنية صريحة للتعبير عن بنية ملتقبة بالبنية الواقعية التي اختفت فيها بؤر الجريمة وامتداداتها، مما اقتضي مقاربتها بحبكة بوليسية تنير دروبها المظلمة دون أن يمنع ذلك من علاقات التأثر والتآثير بين البنيتين.

الهوامش:

(١) وهذا ما عرفه الأدب العربي الحديث عامة كما ورد في الكثير من حوارات الكتاب والأدباء من ناحية وفي أبحاث الباحثين من ناحية أخرى. انظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨)، دار المعارف، ١٩٩٨.

(2) Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, col. Point, Ed ; Seuil, 1972, p.195.

انظر أيضاً: عبد الرحمن فهمي، "الرواية البوليسية" ضمن مجلة فصول، مج ٢، ع ٢٤، ١٩٨٢، ص. ٣٩.
(٣) نفسه.

(٤) كما حدها تودوروف في قواعد محددة نقاً عن أحد منظريها في هذا المجال. انظر:
T /todorov, Poétique de la prose, Ed. Seuil, col. Point, 1980, p.16.

(٥) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، دار القلم، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٥. يوسف العميد، قطار الصعيد. دار الشروق، مصر، ٢٠٠٤. أجواء التحقيق والمطاردة في رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط. ٥، ١٩٩٢.

(6) T. Todorov, Poétique de la prose, p.15.

(٧) العنوان مستوحى من رواية محمد زفاف: **الشلوب الذي يظهر ويختفي**. انظر الأعمال الكاملة (محمد زفاف) مطبوعات وزارة الثقافة المغربية، ٢٠٠٠.

(٨) وهو الأقرب إلى الصواب، خاصة أن الجريدة لم تشر إلى أية قرينة تثبت الترجمة، أو نسبة النص إلى كاتبه مكتفية بالعنوان التالي: قصتنا البوليسية المسلسلة. والقارئ للرواية البوليسية سيكتشف عالم موريس لبلان، وشخصيته الشهيرة، شخصية اللص الظريف بسهولة تامة. جريدة العلم المغربية. ابتداء من العدد ١٣٤٤ (١٢-٣٠) ١٩٥٠ انظر أيضاً: غراميات أرسين لوبين وحوادثه الرائعة، رواية بوليسية من نوع جديد يقوم بها اللص الظريف أرسين لوبين. تأليف موريس لبلان. ترجمتها أحد الأدباء. منشورات حمد، بيروت، د. ت. وبالإضافة إلى ذلك يحمل الغلاف عنواناً فرعياً مثيراً على الشكل التالي: قصة بوليسية عاطفية أدبية كاملة. وهذا ما جسده الأقسام المضطربة لهذا الكتاب: أ- صراع اللص الظريف مع الشرطة السرية والعلنية واكتشاف المجرمين وانقاذ الأبرياء. / ب- غرام لوبين. / ج- العين الخضراء.

(٩) عبد العزيز بنعبد الله، شقراء الريف، دار النجاح، بيروت، ١٩٧٣.

(١٠) عبد المحسن طه بدر، م. م.

(١١) جريدة العلم، م. م.

(١٢) محمد بن التهامي، ضحايا حب، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، ١٩٦٣.

(١٣) نفسه، ص. ٤٦.

(١٤) ضحايا حب، ص. ٨٨.

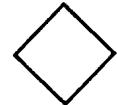
(١٥) أحمد عبد السلام البقالى، الفجر الكاذب، دار الكشف للنشر والطباعة والتوزيع، د.ت، المغرب.
(قصة الجنة)، ص. ٨.

(١٦) من أهم الكتاب المغاربة المعاصرين في مجال الرواية البوليسية باللغتين العربية والفرنسية، فضلاً عن أياته ودراساته الأكاديمية في عالم الجريمة. وشغل الكاتب وظائف عديدة في التسيير والتدبير للمؤسسة الأمنية. من بين عناوينه ذكر- الحوت الأعمى: بالاشتراك مع عبد الله الحمدوشي. وللقب المشترك هو محض صدفة (١٩٩٧). دموع من ندم- القديسة جانجاه (رواية مشتركة بين الكاتبين) ١٩٩٩ الشلوب الأبيض أو اغتيال الفضيلة. ترجمة محمد بنعيون ٢٠٠٣ . لاحظ تغيير العنوان الأصلي (الشلوب الأبيض) إلى عنوان جديد (اغتيال الفضيلة) من قبل المترجم في سياق الهاجس الاجتماعي المستبد بالكاتب.

(١٧) عبد الكبير الخطيبى، الرواية المغربية، ترجمة، محمد برادة، منشورات المركز الجامعى للبحث العلمي، الرباط، ١٩٧٢ ، ص. ٣٥.

(١٨) هكذا تلعب الغيرة دوراً أساسياً في رواية دموع من ندم. ونزعة الانتقام توجه السلوك الإجرامي للعديد من الشخصيات في رواية القديسة جانجاه، وانهيار الأخلاق بسبب سيادة الغزو الاستهلاكي لكل المجالات إلى غير ذلك من العوامل التي لا تنفصل عن مستويات الخلل الاجتماعي في الأسرة وال العلاقات الاجتماعية المختلفة المتآكلة يوماً عن يوم.

ف



مسر فعملها؟

أحمد خالد توفيق

عامة لم أفطن إلى أهمية القصص البوليسية وقدر الفن المبذول فيها إلا في سن متاخرة جداً، فقد بدأت القراءة كطفل يعيش في مكتبة أبيه ويحاول أن يتهدأ الكلمات، وكانت الكتب التي وجدتها بالصدفة تحمل أسماء مؤلفين مثل (المازني) و(تشيكوف) و(فلوبير) و(طه حسين). كان أبي يبتاع لي بعض القصص البوليسية التي ترجمها سيد المترجمين (عمر عبد العزيز أمين)، كما كان يبتاع لي المحاولة الطموحة البارعة التي قدم بها محمود سالم القصة البوليسية للنشء العربي، وهي ما عرف باسم (المغامرين الخمسة)، وقد نجحت جداً لدرجة أن أية كتابات للشباب في مصر يطلقون عليها (الغان) حتى اليوم، أي أن كلمة (الغان) صارت تدل على نوعية معينة من الكتب من حيث شكل الغلاف ونوع الورق والطباعة، وليس المحتوى فقط. استمتعت بهذه القصص جداً واعتبرتها إجازة عقلية لا شك فيها، لكنني لم أستطع النظر لها بجدية ورهبة كما كنت أنظر لإبداعات الكبار.

فيما بعد عرفت أن طه حسين نفسه مولع بأجاثا كريستي كما صرخ في حديث إذاعي، وقرأت كتاب (رحلة حب رحلة رعب) للراحل صلاح طنطاوي الذي يحكي قصة حبه الأبدي لهذه الكاتبة البريطانية، إلى درجة أنه سافر إلى استراليا ليعمل عدة أعوام كي يجمع نفائس إقامته في إنجلترا قربها ! . هكذا بدأت أعيد استكشاف هذا الطراز من الأدب، واعترفت لنفسي بأنه نوع فريد من الفن له مقاييسه الخاصة. عندما تحضر مباراة لكرة القدم ثم تحضر بعدها مباراة لكرة التنس فلا تحاول أن تبحث عن المرمى وحارسه، ولا تتهم اللاعبين بالغباء لأنهم يحملون مضرباً ولا يستعملون أقدامهم. كل لعبة لها مقاييسها الخاصة، وهو تقريراً ما قاله توفيق الحكيم عن أنه يعيش الغناه الشعبي ويعشق السيمفونيات، وهو الرابع في الحالين لأنه يصطاد كل نوع من السمك بشبكته لا بشبكة الأنواع الأخرى. نفس المشكلة حدثت في الخارج حيث كان النقاد يفرقون بين الأدب الكلاسي علي الجبهة وبين هذا النوع من الأدب ، فيطلقون عليه أحياناً (فن البوب) أي

أنه مخصص لعامة الشعب، وفي أمريكا اسمه Pulp fiction وهو مصطلح يدل على نوعية الورق الرخيص الذي تطبع عليه هذه القصص.اليوم زالت الفوارق الحادة بين نوعي الأدب هذين، وصار المقياس الوحيد هو (جيد) و(سيئ).

هكذا التهمتُ ما وجدته من كتابات أجاثا كريستي وآرثر كونان دوبل وقرأت بعض ما كتبه إيلري كوبن — وهو اسم وهمي لرجلين يكتبان معًا — وجورج سيمونون صاحب المفتش الفرنسي السخيف (ميجريه). بالطبع عرفت مبكراً أن الاسميين الأولين هما الأكثر براعة وإمتاعاً.. لقد استطاعت أجاثا كريستي أن تحول فن القصة البوليسية إلى فن كلاسي عالمي.

قمت ببعض محاولات لكتابة القصة البوليسية، لكنني لم أحب ما كتبته، وبدا لي ذلك العالم غربياً جداً يصعب أن نقله لل العربية وليس الأمر ببساطة أن نقول: "أشعل المفتش بيومي غليونه وألقى نظرة على المدفأة ..". لا يوجد مفتشون في مصر، ولا ندخن الغليون إلا نادراً ولا نحتاج إلى مدفأة. دعك من أن الجريمة في مصر عفوية اندفاعية يصعب أن تتم بكل هذا التخطيط والتحذق للذين نصدقهما في الروايات البريطانية مثلاً. هكذا أدركت ما بذله محمود سالم من جهد ليجعل قصصه المصرية مقبولة جداً. توقفت عن المحاولة وقررت الكتابة في مجالات أخرى ومنها الرعب والفانتازيا، وازداد احترامي لكتاب القصة البوليسية.

اعتقدنا أن نعتبر القصة البوليسية قصة الجريمة وقصة المخبر مصطلحات تعنى الشيء ذاته، لكن الحقيقة أن قصة المخبر Detective story نوع من قصة الجريمة Crime story. هناك من يعتبر ألف ليلة وليلة أول نموذج لقصة الجريمة، وبالذات قصة (التفاحات الثلاث) حيث يجد صياد صندوقاً فيأخذه هدية لهارون الرشيد .. يفتح الخليفة الصندوق ليجد جثة فتاة جميلة ممزقة، من ثم يصدر الأمر لوزيره جعفر بسرعة القبض على القاتل وإلا طار عنقه.. والقصة بعد ذلك تحقيق طويل مليء بالمفاجآت لا يختلف عن أية قصة معاصرة لإدجار والاس وسواء. هناك من يتحدث كذلك عن بحث أوديب الطويل عن قاتل أبيه، أما في الأدب المعاصر فأقرب الأمثلة قصتنا (جرائم القتل في شارع مورج) (لغز ماري لوجيه) بقلم إدغار آلان بو (١٨٤١). هنا ظهر المخبر العبرى (أوجست دوبان) ليحيط اللثام عن الجريمة. ثم بعد أعوام ظهر المخبر العبرى شيرلوك هولمز الذى ابتكره آرثر كونان دوبل فجعل قصة الجريمة شعبية محببة للجميع.. وفي هذه الفترة ظهر لغز الغرفة المغلقة الذى نعرفه جميعاً (السير مكفارلى مقتول في مكتبه والمكتب مغلق من الداخل والنواذن موصدة، فكيف دخل القاتل؟.. ومن هو؟). تخصص وبرع في هذا النوع من القصص جون ديكسون كار، وفي قصته (الرجل الأجوف) يكشف عدداً من الحيل التي يستطيع بها القاتل أن يقتل ضحيته في غرفة مغلقة من الداخل.

قصة الجريمة تنقسم إلى أنواع عديدة بعضها قصص قاعات المحاكمة حيث الصراع القانوني بين المدعي والمحامي، وبعضها يحكى عن حياة رجال العصابات أنفسهم، ومن الواضح أن كل هذه الأنواع غير شائعة عندنا. قصة المخبر Detective story هي غالباً النوع الذي يقصده القارئ العادى عندما يتكلم عن القصص البوليسية، وبالذات قصص (من فعلها؟) أو Whodunit التي تسير حسب الخطة المعروفة: السير مكفارلى مقتول في مكتبه كالعادة، والمكتب مغلق من الداخل

والنوافذ موصدة. يتم استدعاء سكوتلانديارد والمفتش فلان .. أحياناً يكون المحقق رجلاً هاوياً غير محترف يتمتع بسعة صدر سكوتلانديارد وتعاونهم لأنه حل قضايا معقدة سابقة.. تبدأ التحقيقات ويتم سؤال الشهود وأقارب القتيل، وتلقى علامات الاستفهام حول أكثر من واحد .. قرب نهاية الرواية يجتمع الأبطال كلهم لأن المفتش يريد أن يخبرهم بشيء.. نكتشف شخصية القاتل وهو دائمًا آخر شخصية يمكن أن نشك فيها.. لو توقع القارئ القاتل قبل هذه اللحظة فهو فشل للمؤلف. لاحظ أنتي ذكرت السير مكفيوري، إشارة إلى أن هذا النوع من الأدب يوشك أن يكون فنًا بريطانيًا بالكامل. بالطبع يحمل هذا النوع من الأدب مشكلة كامنة فيه، هي أن نظرة واحدة إلى الصفحة الأخيرة – وأنا من يفعلون ذلك – تكفي لإفساد القصة كلها، لأنها مبارأة عرفت نتيجتها فلم يعد لمشاهدتها داع، وقد حكى هتشكوك عن قناة إذاعية أمريكية كانت تقدم مسلسلاً من طراز (من فعلها؟) فتطوعت قناة منافسة بأن تعلن (رئيس الخدم هو القاتل)، وكان من تقاليد سردية (المصيدة) لأجاثا كريستي أن يخرج الممثل الرئيس على خشبة المسرح في نهاية المسرحية ليرجو المشاهدين ألا يخبروا أحداً بالنهاية. فهي مسألة تحضُّر. وقد نجح المشاهد الغربي في الاختبار بينما رسب فيه المشاهد المصري بجدارة عندما عرضت المسرحية في مصر.

بعض الكتاب ثقيلي الوزن كتب قصص (من فعلها) ومنهم تشارلز ديكنز في (البيت الكئيب) عام ١٨٥٣ ، حيث يموت المحامي وتدور تحقيقات طويلة للبحث عن الفاعل. وبعدها جاء ويلكي كولنز ليضع قواعد القصة البوليسية من طراز (من فعلها):

- ١- سوقة في بيت ريفي.
- ٢- محقق شهير يتولى التحقيق.
- ٣- شرطة محلية لا تتمتع بالكفاءة.
- ٤- متهمون بطريق الخطأ.
- ٥- الفاعل هو الأقل إثارة للشك.
- ٦- قتل في غرفة مغلقة من الداخل.
- ٧- منحنى نهائي مفاجئ في القصة.

بالطبع تظل أمتع القصص طرائف قصص أجاثا كريستي ، وهذا يعود للجاذبية القوية لمخبريها (هركيول بوارو) المهاجر البلجيكي الأصلع مضحك الشكل، الذي يصر على أنه بارع جدًا في الإنجلizية ، وهو منظم بشكل مرضي لدرجة أنه يستعمل الورق المربع ويحلم بأن يجد بيضاً مكعباً، ويتحدث دوماً عن خلايا المخ الرمادية. يرافقه صديقه المخلص محدود الذكاء الذي يحكى القصص بنفسه (هاستنجزن) ، والذي يستخدمه هولز كوسيلة لمعرفة طريقة تفكير الرجل العادي. هناك كذلك مس ماربل العانس اللطيفة التي تعيش في قرية (ماري سانت ميد) ولها شبكة علاقات ممتازة مع عوانس القرية والخدم، وتتصغي لكل القيل والقال، وتومن أن كل جريمة تقع في القرية حدث مثلها منذ أعوام. هذا جعل أحد النقاد يقول ساخراً: يبدو أن هذه القرية الهدئة تحوي قدرًا من الشر والجريمة يفوق ما كان في سدول وعمورة !

يقسم الغربيون المخبرين إلى أربعة أنواع:

- ١- الهاوي: مثل مس ماربل.
- ٢- المحقق الخاص: مثل شيرلوك هولمز ومارلو.
- ٣- مفتش الشرطة: مثل كوجاك ومورس.
- ٤- خبير الطب الشرعي: مثل سكاربيتا وكويتسي.
- ٥- المحققون التابعون للكنيسة الكاثوليكية: مثل الأب براون الذي تخصص فيه البريطاني تشسترتون، وهناك المحقق الكنسي الشهير ويليام باسكرفييل في رائعة أمبرتو إيكو (اسم الوردة).
- لقد خضع هذا النوع من الأدب لدراسة مدققة، واهتمام نقيدي بالغ في الخارج. وقد وضع رونالد كوكس الكاتب الأمريكي وصايا عشرًا لكتابية قصة (من فعلها) ناجحة:
- ١- يجب ظهور الفاعل في موضع مبكر من القصة، لكن يجب ألا يعرف القارئ نواياه.
 - ٢- يتم استبعاد كل الوسطاء الروحانيين أو من لهم قوى خارقة للطبيعة.
 - ٣- لا تسمح بأكثر من غرفة سرية أو ممر سري واحد في القصة.
 - ٤- لا تستعمل سماً غير معروف، أو أية وسيلة علمية تحتاج إلى شرح مطول في نهاية القصة.
 - ٥- لا تضع قتلة صينيين ذوي خناجر غريبة في القصة.
 - ٦- يجب ألا يحدث حادث يساعد المخبر، ولا تجعله يصل للحقيقة بنوع من الحدس.
 - ٧- يجب ألا يكون المخبر هو نفسه الفاعل.
 - ٨- يجب أن يخبرنا المخبر بكل دليل يجده.
 - ٩- صديق المخبر الغبي — مثال واطسن — يجب أن يكون أقل ذكاء بشكل طفيف من القارئ العادي.
 - ١٠- لا تضع في القصة توائم ما لم تمهد لها من قبل.

طبعاً ليست قواعد صارمة جداً، فمثلاً أجاثا كريستي خرقت القواعد ٤ و ٧ و ٨ مراراً. كما أنها تخرق قاعدة مهمة لدى سومرست موم تقضي بـألا تحتوي الرواية أكثر من جريمتين قتل، وأن يعطينا المؤلف فرصة لنعرف الضحية ونحبها ونحزن لموتها، فلا يبدأ القصة بجثة. سومرست موم من عشاق القصص البوليسية وبعد نفسه خبيراً فيها كقارئ لا ككاتب.

هناك نوع آخر من قصة المخبر تم ابتكتاره لاحقاً، هو قصة (كيف فعلها؟ howdunnit) أو (قصة المخبر المقلوبة)، وهنا نعرف القاتل ودوافعه منذ البداية، فتكون المشكلة هي كيف يتوصل المخبر إلى معرفة الحقيقة؟. أوضح مثال لهذه القصص هو المفتش كولومبو. ويعود ابتكتار هذه الطريقة لأوستين فريمان عام ١٩١٢. طبعاً يمكن بشيء من سعة الأفق أن تضع رائعة دستويفسكي (الجريمة والعقاب) في هذه القائمة.

في مصر كان أول من قدم أدب (من فعلها؟) هو محمود سالم في سلسلته (المغامرون الخمسة)، وكانت موجهة للصبية أساساً، لكنها تركت آثارها في جيل كامل وأعيد طبعها مراراً. يمكن القول إن محمود سالم طبق معظم قواعد قصة (من فعلها؟) ببراعة، كما قدم شخصية الصبي البدين (تختخ) شديدة الجاذبية التي تذكرنا ببوارو أجاثا كريستي. لا ينسى الكثيرون منظر شوارع المعادي الهدئة، بينما الأطفال الخمسة وكلبهم يركبون دراجاتهم، وبرغم سذاجة أن يلجم رئيس

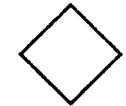
من فعلها؟

مباحثت إلى الصبي تختنق في كل مرة ليطلب معونته، لكنك تقبل هذا من منطق كولردو الشهير (التعطيل الإرادي لعدم التصديق). يتهم البعض محمود سالم بالاقتباس من سلسلة أمريكية شهيرة بطلها صبي بدین اسمه (جوبتر جونز)، لكن هذا الاتهام وليد نظرة سطحية ترى أن كل القصص التي بطلها صبي بدین ذكي واحدة، ولو كان صحيحاً فلا ننكر جهد سالم المذهل في تحويل كل شيء إلى طابع مصرى صميم. كان نجاح السلسلة لوحجاً طاغياً حتى إن نفس الكاتب فشل في منافستها بسلسلة أخرى مثل (الشياطين الـ ١٣)، وبالطبع كانت أية محاولة من آخرين لتكرار ذات النجاح محاولة فاشلة.

بالتأكيد سوف يفرز هذا الفن مثيلاً له في مصر، ولكن بعد أعوام من الترجمة والأجيال الجديدة التي تقرأ الإبداعات العالمية في هذا الصدد، وبالطبع لن تتخذ القصص ذات طابع (من فعلها) القديم، بل ستسرير مواكبة للأنواع الجديدة من هذا الفن الجميل، ولسوف يلعب التطور العلمي دوراً أكبر بكثير. إن القصة البوليسية في عصر تحليل DNA والكمبيوتر لا بد أن تختلف، كما أن ظهور الهاتف المحمول سوف يستدعي طرقاً جديدة من التحايل، لأنه من الصعب اليوم أن نقرأ عن أبطال محاصرين في بيت بينما يُقتل واحد منهم كل ساعة. مكالمة واحدة على الهاتف المحمول للشرطة تنسف القصة من جذورها !

تمت

ف



الرواية البوالية والتحليل النفسي: مسائل روجر أكرور

بيير بيار / ت: حسن المودن

تقديم:

١ - لفت بيير بيار، المحلل النفسي وأستاذ الأدب بجامعة باريس، الأنظار بالعديد من أعماله التي يوظف فيها السخرية والفارقة لصالح تحليل أدبي متعدد. فمنذ سنة ١٩٧٨ إلى ٢٠٠٩ يكون الناقد المحلل قد أصدر أكثر من عشرة كتب، وهو يأتي في كل كتاب بشيءٍ مثير وغير متظر، يفاجئ القارئ باكتشافاته ومراجعاته وتحقيقاته وتعديلاته وتنقيحاته ومساءلاته للأحكام وال المسلمات.

وإذا كان بيير بيار مختصاً في موضوع في التحليل النفسي والأدب، فإن هذا هو ما يفسّر لماذا يجمع أسلوبه بين الجد واللعب، وكيف يقلب العبارات، ليس من أجل بناء منهج جديد يدعى الكمال ويطمح إلى الهيمنة، بل في سبيل فتح آفاق جديدة للتفكير في الأدب بسخرية لاذعة لا تؤمن كثيراً بالأسس التي يقوم عليها النقد أو النظرية.

وفي إطار هذا الأسلوب الجديد في التحليل والتفكير، يندرج كتابه الذي أصدره سنة ٢٠٠٤ تحت عنوان: هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟^(١)، ويقترح فيه، وبغير قليل من السخرية، نظرية جديدة في تطبيق الأدب على التحليل النفسي. بحيث كان المؤلف هو تطبيق التحليل النفسي على الأدب، لكن بيير بيار يدعونا إلى قلب الأدوار، عبر تطبيق الأدب على التحليل النفسي. وهناك العديد من الأسباب التي تدعوه إلى مراجعة العلاقة بين الاثنين، ومن أهمها أن النقد الأدبي الذي يطبق التحليل النفسي على الأدب قد أصابه الإفلات، ويعود السبب في ذلك إلى أن تطبيق التحليل النفسي على الأدب يؤكد النظرية التي تم الانطلاق منها، ولا يضيء العمل الأدبي. وبالعكس، إذا تم الاعتماد على منهج يقلب الأشياء، يكون بإمكان الأدب أن يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي.

وفي الاتجاه نفسه، فسرَّ بيير بيير كيف أن المعرفة الإنسانية حول الجهاز النفسي لم تكن مسالاً بطيئاً عرف انطلاقته القوية في القرن التاسع عشر، وخاصة في أواخره مع فرويد، كما يعتقد البعض. وقد حان الوقت في نظره لإعادة قراءة ما "قبل" التحليل النفسي، وفي هذا الإطار أصدر كتاباً مهماً سنة ١٩٩٤ عنوانه: *موباسان*، بالضبط قبل فرويد^(٢)، يقرأ فيه فرويد بمساعدة كاتب سابق هو موباسان. كما نجده يعمل على فحص بعض المعاصرين لفرويد وهم لافرويديون من مثل بيسوا وبروست، وينتقل إلى كتاب ما "بعد" فرويد من مثل أندرية بروتون وبول فاليري وسارتر وأجاثا كريستي ...

واللافت هنا أن الناقد النفسي، بهذا الأسلوب الجديد، يقوم باكتشاف الإمكانيات النظرية التي يمكن أن توجد في فعل الكتابة نفسه، ويعلّمنا كيف نعيده، بلّه، جديدة اكتشاف هوميروس وسوفوكليس وشكسبير وموباسان وهنري جيمس ... وغيرها من كل ذلك توضيح أن الأدب، بمنطقه الخاص، لا يكُنْ عن الخلق والإبداع، ويقدم "نظريات أخرى" قابلة للاكتشاف، يمكنها أن تكون أكثر تقدماً مما يقدمه التحليل النفسي.

وهذا ما جعل مؤلفاته *تُفاجئ القراء والنقاد على السواء*، ومنها كتابه: *كيف نصلح الأعمال الأدبية التي أخطأها هدفها؟*^(٣)، وفيه يدعونا إلى فتح أوراش إعادة كتابة الأدب، فحتى الكتاب الكبار، في نظره، قد تصيبهم لحظات ضعف، وعلى الناقد أن يقوم مقامهم بتصحيح أعمالهم وتنقيحها والارتقاء بها. وفي كتابه: *الغد مكتوب*^(٤)، يتساءل بيير بيير: هل يستمدّ الأدب إلهامه من الماضي فقط أم من المستقبل أيضاً؟ هل كان ممكناً أن تسبح أعمال فرجينا وولف في متخيّل الماء والموت لو لم تستمدّ ذلك مما سيعلمه إليها انتشارها في المستقبل؟ أكان ممكناً أن يصف موباسان الحمق والجنون في بعض أعماله لو لم يقم هو نفسه في المستقبل بتجربة أليمة؟ وتكمّن أهمية هذه الأسئلة في أنها، أولاً، تجعلنا نعيid النظر في مفاهيمنا التقليدية التي تبقى سجينه مسلمة مفادها أن الأسباب تسبق بالضرورة النتائج، في حين نجد الأدب يقول العكس. وتعلّمنا ثانياً أن دراسة بيوجرافيا الكتاب تفترض أن الحياة ليست وحدها هي التي تحدد العمل الأدبي، بل إن العمل الأدبي قد يحدّد الحياة أيضاً.

ومن الكتب الهاامة التي أصدرها بيير بيير، تلك التي كرسها للروايات والمحكيات البوليسية، ويتعلق الأمر بثلاثة مؤلفات: *من قتل روجر أكرود؟*^(٥)، تحقيق في قضية هاملت، أو حوار الصم^(٦)، قضية كلب آل باسكرفيـل^(٧). ونشير إلى أهمية هذه الكتب، وذلك بطرح سؤالين يبدوان ضروريين في هذا المقام: لماذا يهتمّ المحلل النفسي بالرواية البوليسية؟ لماذا يختصّ بتحليل أعمال أدبية (وخاصة رواية أجاثا كريستي: *مقتل روجر أكرود*، ومسرحية شكسبير: *هاملت*) وقد أسالتا الكثير من المداد، ودرسهـما الكبار من النقاد؟

يتأمل بيير بيير تاريخ العلاقة بين التحليل النفسي والمحكي البوليسـي، لافتاً النظر إلى التأثير الباطني الذي مارسه الثاني على الأول، مشيراً إلى ثلاثة أعمال أدبية أثّرت كثيراً على نظرية التحليل النفسي: الملك أوديب، هاملت، الرسالة المسروقة، وهي في نظره أعمال أدبية "بوليسية"، جعلت التحليل النفسي يتأسـس على أساس فكريـتين

جوهريتين: الأولى تفيد أن إنتاج المعنى يعني أن تفكّ لغزاً، والثانية أن هناك حقيقة موجودة في مكان ما وأن بحثاً أو تحقيقاً ما يمكنه إبرازها. ومن هنا فوظيفة المحلول النفسي هي أن يفكّ لغزاً وأن يبحث عن الحقيقة. وبمعنى آخر، لم يعد دور المحلول هو دراسة العمل الأدبي أو كاتبه، بل إنه لن يكون ملحاً حقيقياً إلا إذا لعب دور الباحث المحقق، منافساً بذلك أكبر المحققين في الأدب البوليسي.

وهكذا، ففي هذه الدراسات الثلاث، ينطلق بيير بييار من أسئلة أساس: ماذا لو كانت هناك حقيقة أخرى داخل العمل الأدبي "البوليسي" غير التي اقتنع بها القراء والنقاد لزمن قد يصل إلى قرون، كما في حالة هاملت لشكسبير؟ ماذا لو كانت الرواية البوليسيّة هي الأخرى مسرحاً للأخطاء القضائية والتحقيقات الخاطئة؟ ألم يسبق لفولتير أن قام بهذا النوع من التحقيق معبراً عن تحفظاته من المسؤولية الجنائية للملك أوديب؟ ماذا لو كان المحققون في الروايات البوليسيّة مخطئين في استدلالاتهم ومنطقهم وخلاصاتهم، كما هو الشأن بالنسبة إلى المحقق هرقل بوارو في رواية: مقتل روجر أكرود، أو كما هو الأمر بالنسبة إلى المحقق شرلووك هولمز في كلب باسكيروفيل؟

انطلاقاً من هذه الأسئلة، شرع بيير بييار في وضع منطلقات جديدة للنقد النفسي للرواية البوليسيّة، من أهمها أن مهمة المحلول، القيام بتحقيق مضاد، فال مجرمون، في الأدب كما في الحياة، قادرون على الإفلات من تحقيقات المحققين، والشخصيات الأدبية ليست شخصيات ورقية، بل هي شخصيات حية يمكنها أن ترتكب جرائم من دون علم الكاتب المؤلف، ولكن هناك دائماً فرصة لإعادة التحقيقات من جديد، وكشف النقاب عن الحقيقة.

وهكذا، ففي كتابه: تحقيق في قضية هاملت، أو حوار الصّم يطرح بيير بييار السؤال من جديد: من قتل والد الأمير هاملت؟ وهل كلوديوس هو القاتل فعلاً كما اعتقاد القراء لقرون؟ يخلص بييار في كتابه هذا إلى اتهام هاملت نفسه بقتل أبيه، استناداً إلى حجج ومنطق في التحليل يدفعان فعلاً إلى إعادة النظر في القضية. وفي كتابه: قضية كلب آل باسكيروفيل، يفترض بييار أن المحقق شرلووك هولمز قد أخطأ في تحقيقه المشهور بانهام حيوان بئيس وترك القاتل الحقيقي يفلت من يد العدالة. وإنما، فيغير قليلاً من السخرية، واقتناعاً بأن الكتاب لا يعلمون كلّ شيء عن أعمالهم، يلاحظ بيير بييار كيف أن بعض الكتاب قد يخطئون بخصوص مرتكبي الجرائم في أعمالهم، وهم بذلك يتذرون المجرمين أحراً!

ولا تعود أهمية هذه الدراسات إلى كونها تكشف الاسم الحقيقي للقاتل، بل إن قيمتها تتعلق بخاصيتين اثنتين: الأولى أنها دراسات تقترح علينا التفكير من جديد في عمل المؤول أو القارئ وطريقة اشتغاله، والثانية أن بيير بييار نجح في تأسيس نوع جديد من النقد "البوليسي"، أو على الأصح أنه استطاع أن يؤسس نوعاً أدبياً جديداً يقوم على ثلاثة عناصر: رواية بوليسيّة، كتاب حول القراءة، تفكير في التأويل. وهو نوع أدبي يمكن تسميته: المحكي البوليسي النظري. لأن بيير بييار في كل دراسة من هذه الدراسات، يقدم رواية بوليسيّة داخل الرواية البوليسيّة وقاتل وراءه قاتل آخر، وتحقيقاً وراءه تحقيق آخر.

هذا المنهج الجديد في النقد "البوليفي"، كان قد بدأ بيير بيار في كتابه الأول من نوعه: من قتل روجر أكرويد؟، وعنوان الكتاب دال على أن بيار يعود بالتحقيق إلى نقطة الصفر، فالقاتل الذي عينه المحقق هرقل بوارو في الرواية ليس هو القاتل الحقيقي، ومن هنا لابد من العودة إلى نقطة البداية: من قتل روجر أكرويد؟

وهذا الكتاب، الذي نترجم منه فصوله الثلاثة الأخيرة، حيث يكشف خالله المحقق الجديد بيير بيار حقيقة مقتل روجر أكرويد التي ليست بالطبع هي ما انتهى إليها المحقق هرقل بوارو.

٢ - يحيل عنوان الكتاب: من قتل روجر أكرويد؟، على الرواية المشهورة للكاتبة الانجليزية أجاثا كريستي^(٨): مقتل روجر أكرويد. وفي هذه الرواية تكشف الكاتبة من خلال محققتها المشهور السيد بوارو^(٩)، عن حقيقة مقتل روجر أكرويد، لتدخل في النهاية، هي ومحققتها، إلى أن القاتل هو السارد نفسه. وهذه الخلاصة هي التي لم يقتنع بها بيير بيار، داعيا إلى تحقيق مضاد، وإلى طرح سؤال المنطلق من جديد: من قتل روجر أكرويد؟ وروجر أكرويد، رجل غني، أرمل، أحبَّ السيدة فيرارز، وطلبتها للزواج. لكن، يبدو أنه عرف أكثر مما ينبغي. عرف أن المرأة التي أحبَّها قد سُمِّمت زوجها الراحل، وعرف أيضاً أن شخصاً ما يبترَّها، وجاءه الخبر الجديد بأنَّ هذه المرأة قد انتحرَت، ولما حمل إليه بريد المساء رسالة تضمَّنَ اسم الرجل الذي كان يبترَّ السيدة المنتحرة، يأتي من يقتله ويختلص منه. وبالنسبة إلى السيد بوارو، المحقق في جريمة قتل السيد أكرويد، القاتل هو الدكتور شبارد الذي ليس إلا السارد بالذات.

لاشك في أن هذه النهاية التي انتهى إليها المحقق، وبالتالي الكاتبة، هي التي جعلت من هذه الرواية أشهر الكتب في التاريخ الأدبي، وتفسر حضورها في دراسات نقاد كبار، من مثل رولان بارت وأمبرتو إيكو. ذلك لأن النهاية تكشف أن القاتل هو الدكتور شبارد الذي لم يكن موضع شكٍّ من قبل القراء، لسبب بسيط هو أنه نفسه السارد في الرواية.

بهذه النهاية، تكون الكاتبة أجاثا كريستي قد خلقت المفاجأة، وهي عنصر ضروري في هذا النوع من الأدب، لكنها تكون بذلك قد انتهكت عنصراً جوهرياً في ميثاق القراءة الضمني الذي يربط بين مؤلف الرواية البوليفي وجمهورها، ومن مقتضيات هذا الميثاق أن القاتل لن يكون أبداً هو السارد. وفي رواية: مقتل روجر أكرويد لم يكن القارئ ليتصور أن السارد الذي يجمعه به ميثاق ثقة هو القاتل نفسه.

وهكذا اقتنع الكلَّ بأن السارد هو القاتل، الدكتور شبارد، الذي قرر الانتحار، بعد أن اتهمه المحقق هرقل بوارو. وبدأ للقراء والنقاد على السواء أنه لم يعد هناك من مجال للتفكير في حقيقة القاتل، وأن المجال الوحيد الذي يبقى للدرس والتفكير هو بناء الرواية: كيف يكون القاتل هو السارد نفسه؟

وبعيداً عن الدراسات التي اقتنعت بالنهاية المقترحة من طرف المحقق هرقل بوارو، وانكَبَّت على معالجة المشاكل النظرية التي تطرحها خصائص البناء وخصائص السارد في هذه الرواية، ها هو محقق غير مشكوك في أمره، يدخل إلى خشبة المسرح، إنه بيير بيار

الذى لم يقتتنع بتلك النهاية، فلم يقرر الاهتمام بالمشاكل النظرية التى تترتب عن رواية تجعل الساردنفسه هو القاتل، بل قرر أن يطرح السؤال من جديد: من قتل روجر أكرويد؟، ثم العودة بالتحقيق إلى نقطة الصفر، واعضا النتائج التي توصل إليها المحقق، وبالتالي الكاتبة، موضع شكٍّ وسؤال، مفترضاً أن عالم الرواية يتتجاوز الحدود التي يضعها له مؤلفه.

في كتابه: من قتل روجر أكرويد؟ يعيد بيير بيير البحث والتحقيق، غير مقتتنع بأن الكاتبة تعلم كلَّ شيء، وواعضا يده على تناقضات المحكي والشخصيات، وكاشفاً ما أصاب المحقق، والقارئ أيضاً، من عميّ أمور وقرائن واضحة وبديهية، ومتسائلًا في النهاية ما إذا لم تكون "أنا" هي "آخر".

وهكذا، وتبعاً للتحقيق الذي أجراه بيير بيير، واستناداً إلى حجج واضحة في النص، فإن القاتل الحقيقي هو كارولين شبارد، أخت الدكتور شبارد الذي اتهمه المحقق هرقل بوارو. فهي مقارنة بأخيها، العنصر الأقوى في العائلة، وتلعب دور الأم بالنسبة إليه، ومستعدة للقتل من أجل حمايته، وشخصيتها أقرب إلى شخصية القاتل. وبينها وبين أخيها علاقة حبٌّ متبادل، وقد قتلت أكرويد لأنَّه يعرف أنَّ الدكتور شبارد يبتزُّ السيدة فيرارز، واتهم الطبيب نفسه وانتحر لحماية أخته، القاتل الحقيقي. وبهذا تتتحول الحكاية في هذه الرواية من حكاية أموال قذرة إلى حكاية حبٌّ متبادل بين أخ وأخته. ويمكن بالمعنى النفسي أن نقول إنَّهما شخصية واحدة، وهي المسؤولة عن موت روجر أكرويد.

وهكذا، فالحقيقة الوحيدة في رواية أجاثا كريستي هي مقتل روجر أكرويد، في حين كان التأويل الذي تبنَّاه المحقق بوارو ليس خاطئاً فحسب، بل هو جريمة قتل، لأنَّه دفع الدكتور شبارد إلى الانتحار. وفي نظر بيير بيير، ليست هذه هي المرة الأولى التي يقتل فيها هرقل بوارو، ففي رواية *الستارة* قتل رجلاً ببرودة دم بعد أن عرف أنه المذنب، لكنَّ الجديد في رواية: مقتل روجر أكرويد هو أنَّ تأويل المحقق بوارو لم يكن محكماً وصارماً، كما يدعى، بل كان نوعاً من الهذيان العنيف الذي أجبر الدكتور شبارد على الانتحار.

لا تعود أهمية كتاب بيير بيير: من قتل روجر أكرويد؟ إلى كونه يكشف الاسم الحقيقي للقاتل في رواية أجاثا كريستي: مقتل روجر أكرويد، بل إنه من خلال ذلك يدعونا إلى التفكير من جديد في عمل المؤلِّف أو القارئ وطريقة اشتغاله، لافتاً النظر إلى موضوع نظري هام: التأويل باعتباره هذياناً.

وختاماً، يمكن أن نتساءل: هل الحقيقة التي انتهى إليها هذا المحقق الجديد، بيير بيير، هي الحقيقة النهائية؟

في التصور الفرويدي، الهذيان هو أقلَّ من الجنون، أو إنه نقىضه وضده، فهو محاولة في تنظيم الجنون. وبهذا المعنى، فكلَّ هذيان يتأسس على صوغ نظريٍّ ما، كما أنَّ كلَّ عمل نظري يتنظم بجزءٍ من الهذيان. وإذا كان الأمر كذلك، تبعاً لهذا التصور، فهل يمكن أن نسائل بيير بيير، الذي أعلن أنَّ صوغه النظري سيكون جاداً وصارماً وبعيداً عن

الفرضيات الهذيانية والشعرية: أليس في بحثه وتحقيقه المصوغ صوغاً نظرياً محكماً جزءاً من الهذيان الذي اتهم به بوارو في تأويله؟ لا يمكن أن تعتبر هذه الرغبة هذياناً عند المؤول في تحويله الحكاية من مسار المال القذر إلى حكاية حبٍ عجيبة؟

ومع كل ذلك، يبقى بيير بيار هو هذا الناقد الذي يجمع بين التخييل والتنظير بطريقة مدهشة، ويزاوج بين الشك والإسناد الحكيم للكلمة، كلمة الآخر. ويدعونا في كل مرة إلى عدم التسليم بسهولة، أو الاقتناع بالحقائق التي تقدم إلينا، وأن نتعلم البحث عن الحقيقة بأدوات مغايرة، ونتحذى من اللعب والسخرية أسلوباً في التحليل والتفكير.

٣ - يتتألف كتاب: من قتل روجر أكروديد؟ من تصدير وأربعة أقسام، ويتوزع كل قسم إلى أربعة فصول. ونقدم هنا ترجمة للقسم الرابع والأخير من الكتاب، وهو بعنوان: الحقيقة، مع استبعاد فصله الأول الذي يهمّ رواية أخرى: الستارة، مركزين فقط على الفصول الثلاثة الأخيرة التي تبحث في حقيقة مقتل روجر أكروديد، وهذه الفصول هي على التوالي بعنوان: "الحقيقة"، "لا شيء غير الحقيقة"، "لكن كلّ الحقيقة".

(المترجم)

الحقيقة

قبل أن نتقدم الآن بفرضيتنا حول موت روجر أكروديد، هناك شيء أولى يفرض نفسه. ليست الحلول الطريقة هي التي تنقص، والحلّ الذي يقترحه بوارو على أنه الشيء الأكثر جدية في العالم، هو حلّ يحرّض على الإبداع، فبحسبه يكون القاتل قد زار الضحية، وفي يده حقيبة بها خنجر، وزوج من الأحذية، ومملأة^(١٠) تحولت إلى منبه (أو ساعة تنبيه)، قبل أن يعود إلى مسكنه منتظرًا مكالمة تلفونية من رئيس الخدم، ثم العودة من جديد إلى موقع الجريمة من أجل تحويل كرسيّ واسع^(١١). وهكذا يمكننا أن ننافس المخبر ونتحيّل، وبالأسلوب نفسه، حلولاً بحسبها يكون أكروديد قد انتحر بأن التفّ على نفسه غارساً خنجرًا في رقبته أو بأن ابتكر جهازاً يسمح برمي السلاح عن بعد. وهنا سيسمح موتيف الحقيقة، التي يبدو محتواها من دون حدود، بتغييرات هامة. أما بالنسبة إلى الملاماة، فسيكون مغرياً إصلاحها وتجهيزها بأداة تحكم.

من جهتنا، سنبقى في إطار الفرضيات الجادة، المرسومة داخل المنطق نفسه الذي يحكم الكتاب ونوع المدونة التي ينتمي إليها، وهو المنطق الذي يبدو مخالفًا للحلّ الذي تمّ اعتماده عادة، أي تعيين الدكتور شبارد على أنه القاتل. وبهذا تكون، وبالتالي، قد منعنا على أنفسنا كلّ حلّ هذيانى أو شعري، من أجل أن نبقى في الحدود الجافة للدقة والصرامة، وأن نحاول الإجابة ببساطة عن سؤال المنطلق: من قتل روجر أكروديد؟

إلى هذه اللحظة، سنكون قد أشرنا إلى قاتلين اثنين افتراضيين. الأول هو الذي شهّر به الكتاب وانقلب إلى الأجيال اللاحقة: الدكتور شبارد. والثاني هو الذي يتّهمه الكتاب أيضًا قبل أن ينتج بوارو حلّه: رالف باطون.

يقدم كل واحد من هذين القاتلين إيجابيات وسلبيات. نعرف الفضل الروائي للدكتور شبارد: تخلق الإشارة إليه، عند العديد من القراء، مفعول المفاجأة. لكن سلبياته لا يمكن إغفالها، فهو لا يملك بتاتاً سيكولوجية المجرم، ودوافعه مشكوك في أمرها، ومن المستبعد أن يكون قادراً مادياً على ارتكاب جريمة، وكان موقفه أثناء البحث وبعدة غريبًا.

ومع رالف باطون، تكون الوضعية معكوسة. فهو يملك المظهر السيكولوجي المطلوب، وله دافع قوي، وكان بشكل لافت في أفضل وضع يمكنه من قتل أكرويد، وهو ما اعترف به بدون صعوبة. لكن الحل الذي سيقود إلى اتهامه هو، سردياً، حل محبط ومخيّب للأمال، مادام باطون يبدو، منذ بداية الكتاب، على أنه القاتل الأكثر احتمالاً.

ومن هنا محاولة البحث عن شخصية تجمع إيجابيات القاتلين السابقين من دون سلبياتهما. يعني الشخصية التي ستواجه (أو تقدر على مفاجأة) القارئ كما شبارد، ويكون لها مع ذلك دافع قوي، وسيكولوجية مطابقة لفعلها، وبالأخص الإمكانية المادية لارتكاب الجريمة.

ومن أجل ذلك، سنعود إلى مختلف عناصر البحث، وسنبيّن، كما فعل بوارو، أن الواقع كلّها تقود قهراً إلى الحلّ نفسه. وسنكون في المستوى الذي يسمح بأن نقول معه – وضدّه –: "سأجعلكم تسيرون في الطريق التي سرت فيها أنا نفسي"، وستصاحبوني خطوة خطوة، وستدركون أن الواقع كلّها تقود بشكل غير قابل للنقاش نحو الشخص نفسه" (ص ٢٤).

يمكن أن يكون البحث عن القاتل في اتجاهين كبيرين، يمثلهما أحسن تمثيل المشتبه فيهما السابقاً الذكر. إما أن جريمة القتل مرتبطة بموت السيدة فيرارز أو أنها منفصلة عنه. شبارد هو رمز الاتجاه الأول، ورالف باطون رمز الثاني، هذا الذي لا يتهمه أحد بالابتزاز الممارس ضد السيدة فيرارز.

يوجد سبب حاسم يجعلنا نعتبر، مثلنا في ذلك مثل بوارو، أن جريمة أكرويد لها ارتباط قوي بموت السيدة فيرارز: اختفاء الرسالة، التي يشهد اثنان على الأقل بوجودها، شبارد وباركر. وبالرغم من ظننا أن بوارو يخطئ في استدلاله، فإننا مثله نعتبر أن غاية الجريمة كانت هي اختفاء الرسالة واحتفاء من يكون قد قرأها.

وهكذا ترتسم أول خاصية لقاتلنا على الشكل الآتي: إنه أحد أقرباء آل فيرارز، أو، إذا أردنا، إنه واحد من أهل القرية. ومن الآن فصاعداً، سيجد الكثير من المشتبه فيهم المفترضين أنفسهم مقصيين من مثل شارل كينت ابن اليزيبيث روسيل، أو الماجور بلانت. فلا أحد منهم يعيش في المنطقة، ويبعدوا من الصعب أن يعرفوا ظروف موت السيدة فيرارز وأن تكون لهما الوسائل المادية لابتزازها لمدة طويلة. ويجد هرقل بوارو نفسه بريئاً (وهو الذي رأينا أنه يحدث له أن يرتكب جرائم)، فهو لم يستقر إلا مؤخراً بالقرية.

* * *

هناك اتجاه آخر للأبحاث يهمّ شخصية القاتل. ويتعلق الأمر بشخص حازم، معارض تماماً للدكتور شبارد الشاحب الباهت. فالسرعة التي تمّ بها التخطيط للجريمة وتنفيذها – أقلّ من يوم واحد – تفترض شخصاً يملك برودة دم، قاسي القلب واثقاً من نفسه. وبالطبع، فهذا البورتريه ليس صالحًا إلا إذا اتبعنا الفرضية التي تربط الجريمة بالابتزاز الممارس على السيدة فيرارز، لكن هذه الفرضية هي التي قررنا أن ننفصل عنها.

لا تكفي هذه العناصر السيكولوجية من أجل تعين القاتل، لكنها تسمح بأن نبعد من لائحة المشتبه فيهم شخصيات ضعيفة من مثل فلورا أكرويد أو أمها، أو كذلك سكريتير أكرويد، جيوفروي رايموند. وبالمقابل، فهي تسمح بالإبقاء على شخصيات محددة من مثل باركر، الذي سبق أن مارس الابتزاز. وبلانت، من جهته، صياد ومغامر، مناسب جداً لهذا المظهر، ولأنه مستبعد فيما قبل، فإنه لن يظهر قطّ كأحد المشتبه فيهم.

* * *

ويهمّ الاتجاه الثالث للأبحاث تنفيذ الجريمة نفسها. كان على القاتل، أولاً، أن يكون قادرًا على الحصول على سلاح الجريمة، الذي يوجد بخزانة أكرويد الزجاجية. وفي الواقع، تبقى ظروف اختفائه – أي السلاح – غير واضحة والشهادة المركزية التي نملكتها، شهادة شبارد، لا يمكن الاعتماد عليها^(١٢). وسرقة الخنجر لن تبدو إذاً عنصراً حاسماً لإرباك القاتل. هل جاء القاتل من داخل المنزل أم من خارجه؟ هذا سؤال أساس. لنتذكر أننا نوجد داخل فرضية، شبارد بحسبها ليس هو القاتل. ومadam الأمر كذلك، فإن معلومة جوهرية لم يمنحها بوارو إطلاقاً – لسبب ما – أية أهمية تصبح مركزية: أكرويد، في ذلك المساء، لم يكن يريد أن يزعجه أحد^(٤٩). وهكذا أعطى، عن طريق شبارد، تعليمات لباركر، وبلا شك فهذا هو الذي أغلق باب المكتب بالفتح.

وعندئذ تظهر معلومات إضافية عديدة. أولاً وقبل كل شيء، الشخص الذي استقبله أكرويد ذلك المساء، وترك آثار خطواته، كان قدماً من الخارج: لا يمكن أن يتصل الأمر بشخص ما من منزله، بما أنه من المستبعد أن يفتح من دون احتراس النافذة لشخص يسكن تحت سقفه. وبهذا يغتنى البورتريه الذي نرسمه باسمة إضافية حاسمة، وهو ما يساعد هذه المرة على إبعاد مجموعة شخصيات الكتاب تقريراً، التي اجتمعت ذلك المساء داخل منزل أكرويد: القاتل لا يسكن عنده ولم يشارك في الأمسية. ومن الممكن، لكن ليس أكيداً، أن أكرويد قد حدد له موعداً. وفي كل الأحوال، يتعلق الأمر بشخص ما يثق فيه كل الثقة أو يعتبره غير مؤذ.

في أية ساعة تم ارتكاب الجريمة؟ إذا كان شبارد بريئاً، فإن أكرويد ما يزال حياً عند الساعة التاسعة. ومهما يكن من أمر، فإن الجريمة قد كانت جدّ متاخرة، بما أن صوت أكرويد – وفرضية الملاحة تختفي مع إدانة شبارد – هو بالضبط ما كان يسمعه الشهود. وفي الواقع، فساعة الجريمة لا يمكن في تصورنا أن تبقى عنصراً قاطعاً في تعريف القاتل، الذي كان أمامه في كل الأحوال وقت كثير للتصرف.

ويهمّ الطريق الرابع للأبحاث مسألة المعلومات. وإذا اتبعنا فرضية الربط بين الابتزاز الذي كانت السيدة فيرارز ضحيته وبين الجريمة، فإن المعلومة، كما في كل ابتزاز، هي المفتاح الأكبر.

وتتدخل المعلومة على مستويات عدّة. أولاً وقبل كل شيء، يعرف المبتزّ، سواء أكان هو القاتل أم لا، أن السيدة فيرارز قد وضعت سماً لزوجها وقتلتة. وفي هذه النقطة، كما لاحظ ذلك بوارو، يكون شبارد في أفضل وضع: "من يكون أفضل من الطبيب الذي عالج زوجها وعرف سبب موته؟" (ص ٢٤٩). لكن شبارد، رغم أنه في أفضل وضع، فهو ليس الوحيد في القرية الذي استطاع الحصول على هذه المعلومة.

وتتدخل المعلومة في نقطة ثانية. كيف عرف القاتل أن السيدة فيرارز قد أرسلت رسالة إلى أكرويد؟ وهذا سؤال حاسم، لأن القاتل – الذي قام بلا شك بالإعداد لجريمته – لم يكن لينفذ جريمته إلا بعد معرفته بأن تهديداً ما سيأتي من جهة السيدة فيرارز. بيد أن هذا هو ما كان يجهله شبارد، ولو قال إنه قد استشعره وتوقعه.

وبالقابل، فما لا يمكن لشبارد معرفته – وهنا يوجد بالنسبة إلينا الخلل الأكبر في استدلال بوارو – هو أن السيدة فيرارز قد أرسلت رسالة واحدة (ولم تقم، مثلاً، بإبلاغ الشرطة) وأن قتل أكرويد قد كان له معنى ما. ويمكن أن نكون على يقين بأن الشخص الذي يمتلك هذه المعلومة الأساس هو القاتل.

* * *

ويهمّ الاتجاه الخامس للأبحاث القارئ والكشف عن الحقيقة. وكما في كل رواية بوليسية من هذا النوع، فإن اكتشاف القاتل ينبغي أن يكون مفاجأة. الأمر يتعلق إذاً بإيجاد شخص ما لا أحد يشكّ في أمره، مع أن القارئ، وتحيل هنا من جديد على مبدأ فان داين، كان القاتل باستمرار أمام عينيه.

وقلة قليلة من الشخصيات في هذا الكتاب هي التي توجد في هذه الوضعية. وبانطلاقنا من هذا المعيار، وللأسباب المذكورة أعلاه، فمن الواضح أنه بعد شبارد يكون التالي على اللائحة هو هرقل بوارو بشخصه. وهذه الفرضية ليست مستحيلة، لكن قربها من الحقيقة ضعيف، ذلك أن هذا المخبر ليس له، على عكس ما وقع في رواية الستارة، ما يدفعه إلى فعل ذلك (خصوصاً وأنه ليس ممكناً، كما رأينا أعلاه، أن يكون هو المبتزّ). أما بالنسبة إلى المحققين الآخرين، كالمفتش راجلان، فهم أكثر ضعفاً حتى يرتفعوا إلى مستوى القاتل الماكيافيلي الذي تصور ونفذ جريمة قتل أكرويد. ومع ذلك، يمكن أن نفترض أن القاتل، دون أن يكون محققاً حقيقة، قد انضمَّ إلى البحث والتحقيق وبطريقة دقيقة.

* * *

لنخلص الآن إلى أن كل شيء قد كان واضحاً. فالقاتل هو شخص يوجد يقيناً داخل الكتاب مع أن لا أحد يشكّ في أمره. وهو شخص يمتلك قوة داخلية كبيرة واستطاع، هو

الذي لم يكن حاضرا بالأمسية عند أكرويد، أن يأتي بالخنجر من داخل الخزانة الزجاجية، ثم أن يدق على زجاجة نافذة أكرويد من أجل فتحها. وهو شخص يملك بشكل لافت معلومات عن الحياة داخل القرية، قادر، مثلا بفضل شبكة علاقاته الخاصة، على معرفة كل شيء عن موت فيرارز وزوجته، ومراقبة بريدهما. وفي كلمة واحدة، القاتل هو: كارولين شبارد.

لا شيء غير الحقيقة

هنا مباشرة يظهر اعتراض. إذا افترضنا أن كارولين شبارد قد كانت من الناحية المادية في مستوى ارتكاب الجريمة، فإنها لا تملك في الظاهر أي دافع. إلا إذا افترضنا، وهو ما ليس محتملا بشدة عند من يعرف سيكولوجيتها ونمط حياتها، أنها هي نفسها التي تبترّ السيدة فيرارز.

وسيكون من الضروري، من أجل فهم ما وقع، أن نضيف تدقّيقين سيعيّران بشكل ملموس وجهة النظر. أولاً وقبل كل شيء، لا شيء يقول – إذا افترضنا تحويلاً ما في الحبكة – إن القاتل والمبتّرّ هما شخص واحد أو الشخص نفسه. وأن يكون شبارد هو الذي يبترّ السيدة فيرارز لا يدل على أنه لهذا سيكون هو القاتل. وزد على ذلك أن هذه الفرضية قد أثيرت في أكثر من مناسبة خلال التحقيق، ومن طرف بوارو بالطبع، الذي يقول إنه مستعد للفصل بين الجرميين، لكنه في النهاية يضعهما معاً في حساب المجرم الواحد نفسه (١٥٩). (١٨٩)

والنقطة الثانية، أن كل شيء يشير إلى أن هذه الجريمة هي من ذلك النوع الذي يسمى جريمة غيرية. إنها جريمة لم ترتكب من أجل المصلحة المباشرة للقاتل، بل لصالح شخص آخر يحميه القاتل. وباختصار، ومن خلال الفرضية التي نتقدّم بها وسنطّورها الآن، فإن كارولين شبارد قد قتلت من أجل حماية أخيها، هذا، نفسه، الذي كان بحقّ هو المبتّر.

من أجل فهم ما وقع بالضبط، لابد من أن نأخذ النص كله بعين الاعتبار – وهو ما لم يقم به بوارو، الذي ركّز على بعض العناصر الثانوية، وأحياناً في حدود التوادر والملح – وما يقوله لنا عندما لا يكف عن تكرار أن كارولين شبارد تعرف كلّ ما يقع في القرية.

وإذا كان الأمر كذلك، فإنها كانت بالضرورة على علم بظروف موت فيرارز والابتزاز الذي يمارسه عليها أخوها. وكيف يمكن للأمر أن يكون غير ذلك؟ كيف يمكن لهذه المرأة، التي كانت، أثناء التحقيق، تملك كل المعلومات، وتراقب كل التنقلات، أن تجهل أن أخيها، ومنذ سنة كاملة، كان يرى السيدة فيرارز بانتظام ويقوم بابتزازها؟ وكيف لا تشغل بالبالغ الهامة التي أضاعها أخيها، حسب بوارو، في المضاربات (ص ٢٤٩)؟ وبالمثل هل من المستبعد أن يكون شبارد قادراً على وضع التفاصيل التطبيقية لموت أكرويد دون أن تكون أخته، التي تقضي أيامها في المراقبة، قد لاحظت أي شيء.

لقد كانت كارولين إذاً، قبل أي شخص آخر، على علم بممات السيدة فيرارز. خاصة وأنها تعرف، ووهدتها تعرف، أن هذه السيدة قد أرسلت رسالة – ورسالة واحدة – قبل أن

تموت (ويقدم الكتاب هوية المخبر: اللبان، الذي يتردد على طبّاحة السيدة فيرارز (ص ١٥). والحالة هذه، وقد ركزنا على هذه النقطة المركزية، فإن الشخص الذي يملك هذه المعلومة، والتي لم يمتلكها شبارد أبداً، كانت له أسباب حقيقة للقتل.

ومن المحتمل كذلك أن تكون كارولين شبارد قد تنبأت بأن أخيها لا يملك الشجاعة لارتكاب جريمة، ولو كانت الفكرة تخطر بباله لوقت ما. ويمكن أن نتساءل كذلك عما إذا كانت تراقبه ذلك المساء، أو أنها، وهذا هو الأكثر احتمالاً، كانت تتتجول في ضواحي متنزه فرينلي. ويعيدها عن الأنظار، تتبع، من خارج المنزل، الحوار الذي دار بين أخيها وأكرويد. وإلى حضورها كان يشير النص عندما قال أكرويد إنه يحس بأنه مراقب (ص ٤٧)، وحملته بقيت بشكل غريب منسية في التفسير النهائي: إننا لا نحس بأننا مراقبون من طرف شخص يوجد بالقرب منا.

ربما قد كانت لشبارد بالفعل، كما قال في الفصل الأخير من مخطوطه، نية قتل أكرويد "افتراض أني كنت قد نويت قتل أكرويد منذ تلك اللحظة التي بلغني فيها موت السيدة فيرارز" (ص ٢٥٢) وأكثر من ذلك، قد يكون حصل على سلاح "لقد حصلت على سلاح، لكنني عندما أراه في الخزانة الزجاجية، أفكر في أنه من الأفضل أن أستعمله لأنها لا يمكن أن تفهمني" (ص ٢٥١). وهو بالتأكيد لا يملك الشجاعة لاستعماله — لأسباب تتعلق بسيكولوجيته، ولأنه في الوقت ذاته لا يمكن أن يكون متاكداً من أن الجريمة ستكون لصالحه — وكارولين، المختبئة قريباً من مكتب أكرويد، تتبع عاجزة، فشله.

وهكذا نقرت على زجاج النافذة، ولم يكن هناك من سبب يمنع أكرويد من أن يفتح لها، بما أنها قادمة من خارج المنزل، ولا سبب يجعله يحترس منها، بما أن اسم أخيها، لا اسمها هي، هو الذي يظهر في الرسالة التي بلغت عن جنائية. بل بالعكس تماماً، فلأنه يوجد تحت صدمة ما هو بصدده اكتشافه، فهو بذلك يملك كل الأسباب التي تجعله يستقبل من لا يعتقد أنها جاءت لقتله، وهو الآن يعرف القاتل.

إذن، فإن كارولين هي الزائر الغريب الذي سمعه بعض سكان المنزل يتحدث إلى أكرويد، وهي المرأة التي رأها الماجور بلانت في المتنزه (ص ١٠٢، ٢٣٥). وهذه الفرضية أكثر بساطة وإرضاً من تلك التي تفترض مملأة باشتغال تلقائي. كما أن فحوى الأقوال التي سمعها الشهود — رفض الموافقة على التماس (إقبال قضية الابتزاز) — تتناسب مع ما يمكن أن نتصوره عن الحديث الذي دار بين أكرويد وكارولين.

* * *

ماذا وقع حينئذ؟ من الصعب الفصل بين فرضيات مختلفة تسمح بالجمع بين هاتين الواقعتين: غادر الدكتور شبارد أكرويد وهو حيًّا وعاد إلى بيته في الساعة التاسعة إلا أنه بعد ساعة كان لديه الإحساس بل وربما القناعة بأن أكرويد قد مات فقرر العودة إلى موقع الجريمة.

وبلا شك، فشبارد لم يعلم بممات أكرويد بفضل المكالمة التليفونية. وقد بين البحث، الذي ينبغي أن نحترم خلاصاته في كل حالات تشكله، أن المكالمة قد كانت من رئيس

الخدم. لكن هذه المكالمة المنتظرة هي التي سمحت لشبارد بإيجاد مبرر للعودة إلى منزل أكرويد. حيث يعتقد وقوع جريمة، الجريمة التي ليس مسؤولاً عنها دون أن يمنعه ذلك من الرغبة في مسح آثارها أو التتحقق من واقعها. ويسمح له ذلك بالأخص بأن يلاحظ ردات فعل كارولين وما إذا كان قلقه في محله. كيف عرف ذلك؟ يمكن أن نفكّر في فرضيات عديدة، والبعض منها قد يكون ملائماً. والفرضية الأكثر بساطة أن شبارد، وهو خارج من منزل أكرويد، شاهد كارولين في المنزل أو سأله نفسه عن هوية ذلك الظل النسوي الغريب، الذي شاهده الماجور بلانت أيضاً، وحينئذ توقف أو حاول الاقتراب: وهذا يمكن تفسير ذلك الفارق الزمني الخفيف الذي لاحظه بوارو.

هناك حل آخر، وهو أنه إذا كانت كارولين هي من ارتكبت الجريمة، فإنها لن تكون بالمنزل عندما عاد شبارد، ومن حق هذا الأخير أن يقلق من ذلك. والنص لا يمنع بتاتاً مثل هذه القراءة: "عشر دقائق بعد ذلك، قُفلت عائداً. وكانت كارولين كلها فضول لمعرفة لماذا عدت في هذه الساعة المبكرة. وكان علىَّ أن أختلق لها حكاية عن وقائع الأمسيّة وكان لدي إحساس مزعج بأنها تخترقني كليّة" (ص ٤٩). وإذا قبلنا بتفشي الكذب عن طريق الحذف داخل هذا المحكي بأكمله، فلماذا لا نفترض أن نقط الحذف التي يلمح إليها شبارد يمكن أن تنحصر بين "قُفلت عائداً" و"كانت كارولين كلها فضول"، كما أن اندهاش هذه الأخيرة إذ رأت أخاها يعود باكرا يجد تفسيره الأفضل إذا كانت هي نفسها على وشك الخروج.

إذا كان بإمكان شبارد أن ينتبه بشكل طبيعي إلى تأخر كارولين، فإن عتصراً آخر هو الذي أوحى إليه بموت أكرويد. ويتعلق الأمر، كما في الفرضية التي تذهب إلى أن باطون هو القاتل، لا بواقعه بل بغياب الواقع، باعتبار أن أكرويد لم يهاتفه تلفونياً. فكيف نفسّر ذلك إذا كان شبارد، وهو أعز أصدقائه، بريئاً؟ وكيف لا نربط حينئذ بين الصمت التلفوني الغريب لأكرويد وتأخر كارولين؟

وفي النهاية فالفرضية الأخيرة هي أنه بإمكان شبارد معرفة أن أكرويد قد مات لأن أخته أخبرته بذلك، معترفة بأنها ارتكبت الجريمة وموضحة أنها رأت من الضروري التخلص من أكرويد. غير أن هذه الفرضية أكثر استبعاداً من الفرضيات الثلاث الأخرى لأنها لاشيء في العديد من المحادثات التي جرت بين الأخ والأخت يوحي بأن هناك سراً مشتركاً. من أجل فهم لماذا كان شبارد حينئذ يسرع الخطو نحو منزل أكرويد، فلا بد أن نتصور أنه كان مدفوعاً بالأسباب نفسها التي كانت لكارولين إزاءه. ذلك لأن هذا هو سرّ هذا العمل الأدبي: لقد كان شبارد وأخته، وكل واحد منها مخلص تماماً للآخر، يحميان بعضهما البعض بشكل متتبادل. ومن دون هذه الفرضية، تبقى العديد من غرائب النص من دون تفسير. والحماية المتبادلة قد قادتهما بعيداً، إلى حدّ ما تمكّن تسميتها بالجريمة الغيرية المزدوجة: لقد قتلت كارولين أكرويد من أجل حماية أخيها، وقتل هذا الأخير نفسه من أجل إنقاذ أخيه.

* * *

يمكن أن ننتظر من هذا الاقتراح أن يناقض الحل الذي قدّمه بوارو بما أنه تأسس ضده. وما هو أكثر أهمية هو ما إذا كان هذا الاقتراح متناقضاً مع مخطوط شبارد. لنتذكّر أولاً أن هذا الأخير لم يتهم نفسه بالجريمة، ولو في لحظة واحدة. بل، بالعكس. تبدو مختلف الصيغ التي تذكر ذلك كأنها اختيرت عن قصد لغموضها. فالأمر يتعلق بالنية في قتل أكرويد، وبالقدرات الخاصة ل مختلف الأسلحة، لكن لا شيء أبداً عن الجريمة نفسها. وأغلب الأقوال يمكن قراءتها بمعنى مزدوج، باتباع المبدأ نفسه، المعكوس هذه المرة، الذي يقود إلى جعل شبارد قاتلاً. كما في هذه الجملة: "لقد كنت سعيداً بمنحه فرصة الحياة متواصلاً إليه أن يقرأ هذه الرسالة قبل فوات الأوان" (ص ٢٥١) والتي نتساءل ما إذا كانت مقبولة في حالة ما كانت كارولين هي القاتل. والأكثر من ذلك هذه الجملة، التي تؤكد براءته: "إنه كان يعرف أن هناك خطراً يهدده، ومع ذلك فهو لم يشك في أيّاً!".

في الواقع، الأقوال الوحيدة التي تتعارض جذرياً مع الحل الذي نقترحه هي التي تهم الملاة. بعد لقائه بأكرويد، يقول شبارد إنه عاد إلى بيته واتّخذ كامل "احتياطاته" (ص ٢٥٢). وهكذا يوضح أن أكرويد، وهو يعرف قدراته في الميكانيكا، قد أعطاه الجهاز قصد إصلاحه: "أعدّته كما شئت وحملته في حقيبتي". وتتنبأ هذه الإعدادات بمحكي الجريمة. حيث سيعود شبارد للحديث عن الملاة:

عندما وصلت إلى الباب، التفتت، فكنت راضياً. كل شيء كان متوقعاً. الملاة كانت جاهزة على المائدة قريباً من النافذة، ينبغي أن تشتعل على الساعة التاسعة والنصف (آلية من ابتكاري، قائمة على مبدأ المبة - الساعاتي، لا تخلو من براعة) وقد كانت مخبأة تحت ملف الكرسي الذي دفعته قليلاً إلى الأمام.

وأخيراً، تظهر الملاة للمرة الثالثة داخل محكي اكتشاف الجريمة: لقد قمت بالقليل الذي كان عليّ القيام به. أشياء قليلة في الحقيقة، فقط إعادة وضع الملاة داخل حقيبتي ودفع الكرسي إلى مكانه، جهة الحائط (ص ٢٥٣).

من دون أن يكون القصد إظهار سوء النية، فإنه من المستحيل الاعتراض على أننا هنا أقرب من اعتراف ما. إلا أن هذه الأقوال، التي تبدو لأول وهلة مفحمة، لا يمكن دراستها مستقلة عن مجموع مشاكل البنية التي يطرحها الكتاب، والمشكل المركزي هو أن أقوال هذا الكذاب المكشوف قد فقدت قيمتها وحظوظها. وبالأخصّ هذه الأقوال التي تتعلق بفرضية الملاة المستبعدة - الجزء الأكثر هزلًا في الحل الذي يقترحه بوارو - ومن المغرى أن نرى في ذلك، في حالة ما إذا كان شبارد بريئاً، سهاماً من السخرية تستهدف مقاصد المحقق.

* * *

إن قراءتنا، وإن كانت لا تخلو من سلبيات، فإنها تقدم إيجابيات. ومن هذه الإيجابيات أن قراءتنا أكثر بساطة من تلك التي يقترحها الكتاب. لا حاجة هنا إلى استغلال الملاة، أو تحويل الكرسي أو سرقة حذاء من فندق بحضور مالكيه^(١٣).

إنها قراءة تقدم كذلك ترابطاً منطقياً بوليسياً عالياً. فهي تتجلّب بالفعل إلقاء مسؤولية الجريمة على ظهر شخص لا مصلحة له في ارتكابها، ولا يملك إمكانياتها المادية، ولا يمتلك القدرات النفسية المناسبة، ويقوم بكل شيء من أجل أن يتهم نفسه.

وهي ليست قراءة خالية – هذا ما نتمناه على الأقل – من الشكل الجمالي، بما أنها تعمل على تحويل حكاية الأموال القذرة إلى حكاية حبٍ. لأن طريقة العمل الإجرامي التي تقود إلى الاختفاء المزدوج لأكرويد وشبارد تقوم كلية على الحب الكبير الذي كان بين أخ وأخته، إذ كان كل واحد منهما مستعداً لكل شيء، بما في ذلك القتل، من أجل إنقاذ الآخر.

لكن كلّ الحقيقة

إن الحل الذي قادتنا إليه، ببطء، الدراسة البوليسية للكتاب، ولو أنه يبدو مفاجئاً، ليس مع ذلك مخالفًا للصواب في كليته. ويمكن الوصول إليه بطريقة أخرى، وهذه المرة بواسطة قراءة تتّجه أكثر إلى التحليل النفسي. وإذا هي جاءت قراءة تحسن الانتباه إلى وقائع أخرى والى منطق آخر، فإنها ستكون قادرة على استخراج حقيقة ما، من العمل الأدبي، تكون غير مطابقة للحقيقة الرسمية، وتكون أكثر قرباً، وسنؤكّد ذلك بشكل واسع، مما أثبته بحثنا الخاص.

* * *

إن ما يثير الفضول أن حقيقة هذا العمل الأدبي، والتي من المستبعد أن تكون خفية، قد كانت مكتوبة بكل الكلمات تقريبًا، وفي موقع استراتيجية مختلفة. وقد حدث ذلك منذ الصفحة الأولى، عندما قام شبارد بتقديم أخته: أخيرنا كيبلنجز أن شعار جنس النّمس يمكن اختزاله في جملة قصيرة: " انطلق وادهب إلى الاكتشاف!".

إذا حدث وأرادت كارولين أن تصنع لنفسها بطولات بليغة، فإنني أنصحها باختيار صورة النّمس. ومع ذلك، وفيما يخصها، يمكن حذف الجزء الأول من الشعار، ذلك لأنّي، ولو بقيت بالبيت في هدوء، فإنها تقوم بعدد لا يحصى من الاكتشافات. (ص ١٣).

لا تبدو هذه المقارنة بين كارولين ودوبيبة النّمس من دون قيمة، بما أنها ستعود في فصول لاحقة. فقد فوجئت كارولين، وهي تمرّ بين أشجار الغابة، ربما معجبة بألوان الربيع، بمحادثة بين رالف باطون وأورسولا بورن، وما يثير عند حكاية ذلك هو التعليقات الساخرة لأخيها: والحال أن كارولين لا تهتم بالغابة في أيّ فصل، وعادة ما تعتبر أن ذلك يتسبّب في بلّ الأرجل وسقوط أنواع مختلفة من هذه الأشياء الكريهة على الرأس. إنه حدس النّمس الذي قادها إلى الغابة، وهي المكان الوحيد، في كينغز أبوت، الذي يمكن أن يتحدث فيه شابٌ مع شابة دون أن يراهما أحد. (ص ٣٢).

في الحالتين معاً، فإن ما يبرّر هذا التشابه هو فضول كارولين. لكن الغريب هو أن هذا الفضول ليس هو العنصر المحدد للنّمس في نصّ كيبلنجز الذي تمت الإحالة عليه، تبعاً لكل

تشابه مع "Rikki-tikki-tavi" ، إحدى قصص كتاب الأدغال *Livre de la jungle*. وإذا كان الفضول قد تم تسجيله في بداية النص ("شعار العائلة كلها هو: "ابحث تجد" ، وريكي - تيكي كانت نمسا حقيقيا")^(٤) ، فإنه ينمحى بعد ذلك لصالح طابعين اجتماعهما هو الذي يؤسس الحبكة.

الّنس الذي يتحدث عنه كيبننج هو حيوان يحمي العائلة. فهذا الحيوان حاول، بعد أن احتضنته عائلة طفل صغير اسمه تيدي، حماية المنزل من كل المهمات الخارجية، وخاصة هجمات الثعابين. وهذا ما يسمح له بخاصية ثانية، هي قدرته اللافتة على القتل. في صفحات قليلة، يقوم ريكى - تيكي بإعدام ما لا يقل عن ثلاثة أفعى كبيرة - اثنان منها من نوع الكوبرا - وخمس وعشرين أفعى صغيرة.

ومع ذلك، فهذه القدرة القتالية للّنس ليست بتاتا من خاصيات بطلة كيبننج. وإضافة إلى أنها مقدرة تؤكدها ملاحظة علمية ثابتة، فإنها تسجّل عادة، كخاصية مميزة، في كل المعاجم والموسوعات - التي لا تشير إطلاقا إلى خاصية الفضول المزعومة - إلى الحد الذي يسمح لنا بالمرور إلى العلامة المميزة لهذا الحيوان^(٥).

هل يمكن التفكير في أن شبارد، بإحالته الملاحقة على حيوان مشهور بقدرته على القتل، قد سمح عن قصد بإظهار اسم القاتل؟ أو إنه ينبغي أن نفكّر في أنه يشير بذلك إلى القاتل بطريقة لاشورية؟ ألا تبقى هذه الصيغة التي تظهر في نهاية اعترافه أكثر وضوحاً كذلك: "كانت كارولين تخيفني" (ص ٢٥٣)^(٦)؟ إنها صيغة جدّ قوية لا نفهمها بشكل صائب إذا اعتبرنا أن شبارد كان فقط قلقاً من فكر كارولين الثاقب. وهكذا يجري كل شيء ويجد الكتاب نفسه مؤطراً باتهام مزدوج يصعب كشفه وكأن السارد لا يمكنه، داخل نصّ يتهم فيه نفسه خطأ، أن يمنع الإشارة ولو باحتشام إلى القاتل الحقيقي.

* * *

كيف نفسر أن الشكوك، بالرغم من هذه الاتهامات شبه الواضحة، لم تتجه أبداً إلى كارولين شبارد؟ يبدو أن هذا الأمر يتعلق بكونها تحملّ موقعاً مستقلاً داخل هذا العمل الأدبي، لأنها لا تخضع لنفس القواعد مثل الشخصيات وتستفيد، مقارنة بتلك، من امتيازات مبالغ فيها.

لنسجل أولاً واقعة غريبة توضح إلى أي حدّ تأتي مكانة كارولين خارجة عما هو جماعيٌ مشترك. فهي لم تكن، ولو للحظة واحدة، محلّ شكٍّ من طرف المحققين - سواء تعلق الأمر بهرقل بوارو أو بالشرطة الرسمية - ولم يسألوها حتى عن الطريقة التي صرفت بها وقتها ليلة الجريمة. وغياب هذا الفضول عند المحققين لم يكن إلا ليقتدِ إلى السارد، هذا الذي لم يقدم أبداً ولو مجرد إشارة إلى الطريقة التي استفادت بها كارولين من تلك الأمسية الخامسة.

والحال أن هذه النقطة فريدة، ومن المحتمل ألا يكون لها ما يعادلها، في كل أعمال أجاثا كريستي، حيث نجد عادة فحصاً دقيقاً للطريقة التي استفادت بها كل شخصية من

وقتها، وخاصة عندما يتعلق الأمر بشخصيات لا تثير شكوكاً كثيرة^(١٧). والأكثر فرادة من ذلك أن استدلالات بوارو المختلفة التي قادته إلى ما يظنه الحقيقة قد تأسست على فروق طفيفة في الوقت، من قبيل الدقائق الخمس التي قيل إنها غير مبررة بالنظر إلى الطريقة التي استخدم بها شبارد وقته وزمانه.

ولأن كارولين شبارد مبعثة منذ البداية من لائحة المشبوهين، ومحتفظ بها خارج الكتاب، فإنها بهذا تستطيع أن تتجول، ليلة الجريمة، بكل حرية، في القرية دون أن تكون مطالبة بتقديم الحساب لأيّ كان، والحال أن على كل الشخصيات الأخرى مطالبة بإبراز أفعالها وحركاتها، وبالحقيقة تقريباً. وبمثل هذه الحرية يصبح السؤال عن الإمكانيات المادية لارتكاب الجريمة سؤالاً غير ضروري: بما أنها لم تكن محاصرة بالضغوطات التي تنقل كاهل المشبوهين الآخرين، فإنها تبدو في شكل صورة مثالية للفاعلية الإجرامية.

وهذه الحرية، التي لا تصدق، تفسّر بشكل سيئ، إلا إذا افترضنا أن الشخصية لم تؤخذ حقيقة مأخذ الجدّ من طرف النص ولم يتم اعتبارها عضواً كامل العضوية. وهذا بالضبط هو الانطباع الذي يتولّد، عند قراءة الكتاب، عن صورة كارولين: صورة كاثن هو في الوقت ذاته شديد الحضور على المستوى الاستيعامي ومتحرّر كليّاً من كلّ الروابط الواضحة التي تربط عادة المشاركين في رواية بوليسية بالواقع الملموس.

* * *

وإذا كان التحليل النفسي شديد الانتباه إلى مثل هذه الانفلاتات *Actes manqués* التصية، فإنه يسمح كذلك بـألا نقرأ مخلوقات التخييل انطلاقاً من مقوله الشخصية فحسب، وأن نأخذ بعين الاعتبار كيانات أخرى تتتفوق عليها أو تتجاوزها، إنها تلك القوى النفسية التي تنشط داخل العمل الأدبي. وهكذا يكون بإمكان آليات التحويل والتكتيف أن تكشف، انطلاقاً من الشخصيات القائمة، أزواجاً استيعامية، بل أوجها مركبة، يتعدّر تصورها بشكل آخر. وهذه الهندسة النفسية تسمح، على الخصوص، بإدراك أفضل للعلاقات بين الرؤوس الثلاثة للمثلث الذي يتشكّل من بوارو، وشبارد، وأخته.

وباللجوء إلى هذا النمط من القراءة المستلهم من الحلم، يكون أول زوج أو ثنائي يرتسם بين شبارد وكارولين. ثنائي يبدو في المرأة كأنه يقوم على علاقة والد / طفل. لأن كارولين هي العنصر الأقوى في هذا الثنائي، وتجعلنا نفكّر في علاقة الأم بابنها. إن كارولين، التي تتتكلّف بمنزل الطبيب وغذائه، ولا تكفّ عن توجيه النصح إليه، و توبّخه أيضاً، هي صورة الأم بالنسبة إلى أخي تحميه بكل حبٍ – ومن هنا السكوت عن ضعفها – حتى من نفسه. أليس محيراً أنها، مثل دويبة التّمس الساحرة على طفل البيت، تقتل، بمجرد ما أحست بأن أخيها مهدّد؟

وتتعزّز هذه الوضعية بما يشكّل الجوهر نفسه في شخصية كارولين داخل الكتاب، كونها عالمة بكل شيء. والصفحات الأولى بهذا المعنى أكثر تعبيراً، فهي تكشف لنا أن شبارد يعود إلى بيته ليكتشف أن أخيه تملك مسبقاً المعلومات السرية التي أقدم على اكتشافها في

تلك اللحظة. وليس هناك من أفكار يمكنه أن يصوغها إلا وتقدم إلينا على أنها أفكار سبق أن فكرت فيها كارولين. كأن شبارد يحتل هنا مكانة طفل في مواجهة سلطة أبويه. وفضلاً عن ذلك، ودون أن يكون من الضروري الفصل بين الاثنين، فالتحليل النفسي يسمح بـألا نفصل الواحد عن الآخر، وليس مستبعداً أن نجد أنفسنا هنا أمام شخصية واحدة، مقسمة بين فاعلين اثنين من الفاعلين داخل الكتاب. ومن خلال مقاربة نفسانية، لا تبني استدلالها على أساس اعتبار الشخصيات منفصلة، بل على أساس القوى النفسية، فإن هذا الثنائي شبارد/ كارولين في مجموعة هو الذي كان القاتل^(١٨).

وسواء اعتبرنا الشخصيتين شخصية واحدة أو لا، فإنه يبدو في كل الأحوال صعباً، من زاوية لاشورية، أن نتصور أن خطر الموت يأتي، في هذا الكتاب، من الدكتور شبارد الضعيف الشخصية. والشخصية الخطيرة الوحيدة، المتماسكة، وهل نقول، الشخصية الفالوسية الوحيدة، هي كارولين شبارد^(١٩).

* * *

إذا كان الثنائي المركزي هو الأخ وأخته، فإن تحليل هذا الثنائي يتعدّد بفعل أن هذه أو ذاك يأتي ميالاً إلى شخصيات أخرى في باقي أعمال أجاثا كريستي الأدبية، كأنما هذا الطرف أو ذاك ليس بشكل استيعامي إلا نسخة مضاعفة من تلك الشخصيات.

عندما نكون على علم بمجموع أعمال هذه الروائية، يفرض أول تقارب نفسه – وهو يتعلق بالطرف الأول من الثنائي: كارولين شبارد – وهو تقارب لا يمكن تجاهله: كيف لا نرى في هذه القروية العزبة، التي لا تكاد تغادر بيتها، وتثير السخرية قليلاً، وتقود بفضولها الشهيّ البحث من داخل منزلها بمساعدة شبكة كاملة من المخبرين، كيف لا نرى فيها نسخة مضاعفة من الآنسة ماربل، وهذه واحدة من الأوجه الكبرى للمحقق عند أجاثا كريستي؟

هذا التقرّيب بين كارولين شبارد والآنسة ماربل قد قام به عدد من الشرّاح والمفسّرين^(٢٠)، بل وقامت به أجاثا كريستي نفسها في سيرتها الذاتية، حيث تعلن، وهذا ما قد يحير كل من يريد فهم الأهمية الاستيعامية لهذا الدور الثاني المزيف، أن شخصيتها المفضلة هي ... كارولين شبارد^(٢١). وهكذا، فالكتاب لا يضم محققاً واحداً، بل إنه يضمّ محققين اثنين، وهو ما نفهمه بوضوح من الموقف البوليسي لأخت الطبيب.

وهنا أيضاً يرمي هذا الثنائي المترافق كارولين/ الآنسة ماربل إلى تنسيب (من النسبة) شخصية الدكتور شبارد والتأكيد على خواهه. ويبين في الوقت ذاته أن النص هو فعل محكي تصادم بين وجهين، لكن ليس لشبارد بشكل استيعامي إلا الدور الثانوي. وبالفعل، فهذا الثنائي المترافق يسمح بأن نفهم بأنَّ الصراع الحقيقي للكتاب - البوليسي والنفسي - هو ذلك الذي يقابل بين بوارو وكارولين.

وما يشير الفضول هنا أيضاً أن الحقيقة ليست خفية. فمنذ لقاءهما، كان كل واحد منهما معجبَاً بالآخر. فكارولين، المعجبة بجارها الجديد، تبذل مجهوداً أكبر من أجل لقائه.

ثم إنها لما علمت باعتراف أخيها، اقتربت عليه، وهو الصمoot، أن يطلب من بوارو التكفل بالتحقيق، كأنها تريد بذلك الشك في قدراته. وطيلة التحقيق لم تكتف عن ممارسة الضغط على الطبيب بأسئلتها من أجل أن تعلم منه مجرى التحقيقات. لكن بوارو لم يقف مكتوف الأيدي ويتردد باستمرار على منزل آل شبارد، ويعود إليه في فرص عديدة عندما يكون الطبيب في جولته اليومية^(٢٢). وبدون شك، يمكن أن نظن أنه يجمع معلومات عن شبارد، ولكن يمكن أن نتصور كذلك أنه كان يحسّ عن لوعي بأن كارولين تملك سراً آخر غير هذا الافتراض الذي يجرّ أخاه.

من زاوية اللاشعور، فإن المواجهة الحقيقة ليست بين شبارد وبوارو، بل بين كارولين وبوارو، إلى درجة تسمح بالسؤال إلى أي حد لا يمكن اعتبار مقتل روجر أكروديد هي بالدرجة الأولى حكاية هذا الثنائي. وكيف ينبغي أن نفهم هذه الجملة، وهي من جمل شبارد الأخيرة: "أريد ... أن أصف فشل بوارو"؟(ص ٢٥١). إن هذا التصرير، الذي نبرره نبرة المنافسة، لا معنى له في فمه. فهو تصريح لن يجد معناه إلا بالإحالـة على المنافس الأكبر للمحقق، ملهمـة النص.

وإذا كانت كارولين تمثل، استيهاماً، الآنسة ماربل، فإن أهميتها الخفية في كونها كذلك الممثلة الطبيعية لأجاثا كريستي، التي قامت، دون أن تخفي ذلك، بصناعة هاتين الشخصيتين كما تصورتهما، وهي بذلك، من زاوية الإبداع، القاتل الحقيقي لروجر أكروديد. مما يفسـر كيف أنها كانت تعتبر كارولين خارج الحبـكة، تتـجـول بكل حرية داخل الكتاب دون أن تـشارـكـ فيهـ، ولـأنـهاـ وظـيفـةـ أـكـثـرـ مـاـ هيـ شـخـصـيـةـ، فإنـهاـ لـذـكـ مـسـتـبعـدـةـ منـ قـائـمةـ الشـبـوهـيـنـ.

* * *

ويضاف إلى ذلك أن هناك تقاريا ثانياً يفرض نفسه، وهو التقارب الذي يدعونـاـ النـصـ، بانتظام، إلى القيام بهـ، لكنـ منـ دونـ أنـ يـشيرـ مـباـشرـةـ إلىـ كلـ حـمـولـتـهـ: إنهـ تـقـارـبـ بينـ شـبـارـدـ وهـاسـتـينـجـ. الذيـ يـأـتـيـ قـوـيـاـ لـاسـيـماـ وـأـنـ شـبـارـدـ لمـ يـشـغلـ مـكـانـةـ كـاتـمـ الأـسـرـارـ إـلـاـ مؤـقاـتـاـ. وـفـيـ الـوـاقـعـ، إـذـ كـانـتـ "مقـتـلـ روـجـرـ أـكـرـودـيدـ"ـ هيـ الـرـوـاـيـةـ الـرـابـعـةـ لأـجـاثـاـ كـريـسـتيـ، فإـنـهاـ تـقـدـمـ بـوارـوـ مـسـنـاـ، وـقـدـ غـادـرـهـ صـدـيقـهـ هـاسـتـينـجـ أـثـنـاءـ زـيـارـتـهـ للـأـرجـنـتنـيـنـ. وـالـحـالـ أنـ الثـنـائـيـ بـوارـوـ وهـاسـتـينـجـ سـيـتـشـكـلـ فيـ سـلـسلـةـ كـامـلـةـ منـ الرـوـاـيـاتـ الـلـاحـقـةـ، وـمـنـهـاـ رـوـاـيـةـ "أـ بـ جـ ضـ بـوارـوـ"ـ أوـ رـوـاـيـةـ "جـرـيمـةـ فـيـ الـخـلـيجـ". بـحـيثـ إـنـ، بـتـوقـيـتـ رـوـاـيـةـ جـاءـتـ بـالـضـبـطـ بـعـدـ رـوـاـيـةـ السـتـارـةـ، يـكونـ شـبـارـدـ، الـذـيـ كـانـ هـاسـتـينـجـ مـوـجـودـاـ قـبـلـهـ وـبـعـدـهـ، هوـ حـقـيقـةـ، نـسـخـةـ ثـانـيـةـ مـنـ بـوارـوـ.

هـذـاـ التـقـرـيبـ بـيـنـ شـبـارـدـ وهـاسـتـينـجـ تـمـ إـنـجازـهـ بـشـكـلـ واـضـحـ مـنـ طـرـفـ المـحـقـقـ، هـذـاـ الـذـيـ هـنـأـ نـفـسـهـ إـذـ وـجـدـ مـنـ يـجـعـلـهـ كـاتـمـ أـسـرـارـهـ وـيـمـكـنـ أـنـ يـطـلـعـهـ عـلـىـ مـقـتـطـفـاتـ مـنـ الـبـحـثـ وـالـتـحـقـيقـ. وـازـدـادـ حـمـاسـهـ عـنـدـمـاـ عـلـمـ أـنـ الطـبـبـ قـدـ دـوـنـ تـقـرـيـرـاـ عـنـ الـقـضـيـةـ. وـتـبـدوـ هـذـهـ الـمـسـأـلةـ كـأنـهاـ تـؤـكـدـ الـوـظـيـفـةـ الـظـاهـرـةـ لـكـاتـمـ الأـسـرـارـ: أـنـ يـسـاعـدـ بـوارـوـ بـوـاسـطـةـ حـمـاقـتـهـ أـوـ غـبـاوـتـهـ. وـفـيـ الـوـاقـعـ، لـمـ يـتـمـكـنـ هـاسـتـينـجـ أـبـداـ مـنـ إـيـجادـ حلـ لـلـأـلـغـازـ الـتـيـ يـعـملـ جـاهـداـ مـنـ أـجـلـ حلـهـ،

غير أن التأملات التي يستسلم لها طيلة فترة البحث والتحقيق تسمح للسيد بوارو، بسذاجتها، للوصول إلى الحل.

ومع ذلك، فهذه الترجمة الملطفة لازدواجية المحققين لا ينبغي أن تخفي العنف الذي تضمه الروابط بينهم. فالسيد بوارو لا يكتفي في الواقع بتحويل هاستينج أو شبارد إلى كاتمي أسراره السدّج: إنه يحوّلهما إلى أشياء للتنفيس العنيف، إذ كان طيلة فترة البحث لا يكفي عن توجيهه تهكماته إليهما. هي كراهية غامضة، سادية - مازوكية تقريباً، لم يسائلها النص أبداً، وتمتنع صبغة فريدة لهذا الثنائي الثالث: ثنائي يبدو في المرأة لأن الفكرة لن تتشكّل عنه إلا داخل هذا العنف الممارس ضد الآخر.

إذا كان هذا العنف مضمراً في الروايات التي كان فيها السارد هو هاستينج، وإذا كان أكثر ظهوراً في رواية الستارة، فإنه يتogrّ في رواية مقتل روجر أكرويد، حيث يتصور السيد بوارو ما سيكون عليه موقفه في المؤلف اللاحق. ليس فقط لأنه لا يكفي عن التهكم من كاتم أسراره، ولا فقط بإقدامه، كما في رواية الستارة، على اتهامه بالجريمة، بل لأنّه ينتهي بدفعه إلى الانتحار، وهو من خلال ذلك يكشف للعمل الأدبي عن العنف الذي ينسج منه التأويل. ذلك لأنّ التأويل البوليسي هو، أولاً وقبل كل شيء، قتل وصناعة للموت. بإيصاله منطق كل تأويل إلى نهايته، التي هي إخفاء موضوعه بإيجاد ما يقابلها في لغة أخرى، يكون هنا قد أتى في الوقت ذاته على قتل المجرم المزعوم وكاتم الأسرار الذي هو ضامن الوضوح والشفافية. وبهذا الفعل، يقوم التأويل بإبراز تلذّذ المؤلِّف، ذلك التلذّذ بتحويل الاختلاف إلى مشابهة.

ويقود هذا التفكير النفسي للشخصيات إلى خلق تعارض، بعيداً عن التعارض المفتعل بين شبارد وبوارو، بين شخصية كارولين - مقرنة أو غير مقرنة بشخصية الطبيب - وشخصية بوارو. وهو تعارض يقود إلى إعادة صياغة سؤالنا في المنطلق، بأن نتساءل هذه المرة عن قتل الدكتور شبارد، فالصراع إلى الموت بين هذين المحققين يبدو أنه صراع بين قاتلين اثنين.

ذلك لأنّه، منذ اللحظة التي نعرف فيها ببراءة شبارد، أو على الأقل تبرئته لصالح الشك، يحدث تغيير جوهري فيما يحكى الكتاب، الذي سيكفي عن التقدم ك مجرد تقرير بحث وتحقيق ليصير محكي جريمة: القتل البطيء للدكتور شبارد، الذي كان ضحية الهذيان الإجرامي للسيد هرقـل بوارو. إنه محكي دقيق، ممدود على مجموع الكتاب لكنه غير ظاهر للقارئ الأعمى، عن القتل بواسطة التأويل.

الهوامش:

- (1) Pierre Bayard, Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse, Ed. Minuit4, Paris, 2004.
- (2) Pierre Bayard, Maupassant, juste avant Freud, ed Minuit, 1994, Paris.
- (3) Pierre Bayard, Peut – on améliorer les œuvres ratées ?, ed Minuit, Paris, 2000.

- (4) Pierre Bayard, *Demain est écrit*, ed Minuit, Paris, 2005.
- (5) Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, ed Minuit, Paris, 1998 .
- (6) Pierre Bayard ,*Enquête sur Hamlet, Le dialogue des sourds*,ed Minuit,Paris,2002.
- (7) Pierre Bayard, *L' Affaire du chien des Baskerville*,ed Minuit,Paris,2008.
- (8) أجاثا كريستي كاتبة انجليزية، ولدت بجنوب انجلترا عام ١٨٩٠ وتعتبر من كبار مؤلفي الرواية البوليسية بروايات عديدة تدلّ على ذكاء خارق ومقدرة مذهلة على تأليف الألغاز. توفيت سنة ١٩٧٦ بعد أن كتبت سيرتها الذاتية. ومن رواياتها: جريمة قتل في قطار الشرق السريع، موت على النيل، جريمة في العراق، الستارة، الأربع الكبار، جريمة قتل بالمترو، جريمة في المرأة، ثلاثة عشر لغزا ...
- (٩) ظهر المحقق بوارو في إحدى الروايات الأولى لأجاثا كريستي: جريمة غامضة في ستايبلز، وكرسّت له الكاتبة أكثر من ثلاثين رواية ليصبح من أشهر رجال التحقيق إلى جانب شرلوك هولمز ..
- (١٠) معلقة dictaphone: أداة فونوغرافية تسجّل ما يملى عليها بحيث يكون في الإمكان سماعها عن بعد (المترجم).
- (١١) كرسيّ واسع *bergère*: كرسيّ واسع منجد المساند والظهر (المترجم).
- (١٢) الشهادة الأخرى هي شهادة فلورا أكرود (ص ١٠٣)، التي يبين بوارو فضلاً عن ذلك أنها كاذبة.(المؤلف).
- (١٣) انطلاقاً من فرضيتنا، فإن آثار الخطوات تعود إلى باطنون نفسه، الذي لم يسبق له أن أخفى أنه كان يتجلو ذلك المساء حول المنزل. وآثار أخرى تنسب ربما إلى كارولين (وهو ما لا يخالف النص الذي يتحدث عن "عدد كثير من آثار الأقدام"(ص ٥٥)، لكن من الممكن أن تكون هاته قد سهرت على الألا تترك أي أثر.
- (١٤) كتاب الأدغال، جاليمار (فوليyo الشباب)، ١٩٩٧، ص ١٣٩ .
- (١٥) انظر مثلاً ما يقوله بوفون عن هذا الحيوان: "إن ميله إلى الاقتراس أكثر قوة وحيوية، وحدسه أكثر اتساعاً من حدس القطة، لأنَّه حيوان يصطاد بالتساوي الطيور، وذوات الأربع، والأفاعي، والعظاءات، والحشرات، ويهاجم على العموم كلَّ ما يبدو له حيَا، ويتجذَّى من كلِّ مادة حيوانية. وشجاعته تتساوى مع عنف شهيته، فهو لا يخافُ لا من غضب الكلاب، ولا من خبث القطط، ولا يخشى حتى عظة الأفاعي" (التاريخ الطبيعي، ضمن: الأعمال الكاملة، فردبير وجرانج، طبعة ١٨٢٦ ، الجزء ٢٢ ، ص ٢٠).
- (١٦) صيغة غامضة لاسمها وأنها ليست معزولة داخل العمل الأدبي (توصف كارولين، في الخارج، بأنها "عادة مخيفة"(ص ١٥٢) وهي تتمّ لهذه الجملة: "فضلاً عن ذلك، وفي الحكاية كلها، هناك عدد من العناصر الجزئية التي تجعلني حائراً. ويبدو أن كلَّ واحد له نصيبه فيها"(ص ٢٥٣)).
- (١٧) لا يوجد في حدود علمي مثيل لهذه الحالة، التي تعتبر فيها شخصية من الدرجة الأولى غير مشتبه بها إلى حدّ عدم مطالبتها بأية حجَّة توضح كيف استفادت من وقتها تلك الليلة. وحالات السرد القريبة من رواية: مقتل روجر أكرود - من مثل: قضية بروتيرو La Affaire Prothero L أو القلم المسوم

— تظهر بالعكس شخصيات نسائية (زوجة السارد في الحالة الأولى، وأخته في الحالة الثانية) متهمات بالجريمة وخاضعات للتحقيقات الدقيقة جداً.

(١٨) تشير بعض فقرات الكتاب إلى ذلك، كالفقرة التي يكون فيها شبارد وأخته قد استمعا إلى هرقل بوارو وهو يرسم بطريقة تجريدية مجرما ما: "يتقاتل بوارو. يمكن أن نعتقد أنه ألقى بنتيجة داخل الغرفة وساكnon عاجزا عن وصف الأثر الذي تركته أقواله على أخيه علي". فتحليله الجاف وقدرته على الاستنتاج قد ولدا لدينا القلق نحن الاثنين." (ص ١٨٤).

(١٩) تسجّل صوفيا ميخولا - ميلور Sophie de Mijolla -Mellor في: جريمة عائلية ، مقاربة نفسانية Meurtre familier,Approche psychanalytique d Agatha Christie,Dunod, لأجاثا كريستي 1995,p 57, : "... حتى إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الطابع الأسلوبي للنص هو الذي فرض ، من أجل الإبقاء على التشويق ، لا يتوقع القارئ أن القاتل هو السارد ، فإن ما يميّز الدكتور شبارد هو بالضبط تركيزه المدهش الذي بالنظر إليه يبدو فضول أخته كنوع من التلصص القهري وتبدو إيحاءات بوارو كأنها نتاج نوع من الجنون.

(٢٠) منهم فرانسوا ريفيير Francois Riviere في أحاجاث كريستي، دوقة الموت Agatha Christie,duchesse de la mort,Seuil,1981,p112. وهو نفسه يسجل اختلافاً في الشخصية بين الأخ وأخته: "يبدو شبارد مجرد متکبر قروي، متصنع، وأقل جاذبية. ليس له ولا نصف الطبع الذي لأخته، المواطن الأکثر فطنة في كينغز أبوب" (المراجع نفسه).

(٢١) "أرى أنه من الممكن أن تكون الآنسة ماربل وليدة اللذة التي صاحبتي عندما وضعت بورتريه أخت الدكتور شبارد في جريمة روجر أكرويد. فقد كانت شخصيتي المفضلة في الكتاب - فتاة مسنة بروح فظة، كلها فضول، تعرف كلّ شيء، تسمع كلّ شيء: محقق ممتاز من داخل البيت.(المراجع نفسه، ص ٤٤٨).

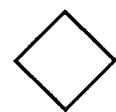
(٢٢) في التكليف المسرحي للرواية ، الذي أُنجزه ميكائيل مورتون Michael Morton سنة ١٩٢٨ ، تتفق علاقة غزلية بين بين بوارو وكارولين (انظر شارل أوسبورن Charles Osborne). الحياة والجرائم عند أجاثا كريستي

رودولفو أوسيجلي والبحث عن الحقيقة:

«محاولة جرعة»

ف

سابقة للرواية البوليسية المكسيكية (*)



خوسيه لويس دلاغويينتس/ت: نادية جمال الدين محمد

“تمثل الرواية البوليسية بكل وضوح أدب

الفرار؛ ليس من الحياة وإنما من الأدب”.

مرجوري نكلسون

من المؤسف أن تدخل رواية رودولفو أوسيجلي “محاولة جريمة”(١٩٤٤)، بدون حق، طي النسيان من جانب نقاد أعمال المسرحي المكسيكي المذكور والمهتمين بالظواهر السردية التي نشأت في إسبانيا وأمريكا في الأربعينيات. لم يشر إلى تجربة أوسيجلي سوى المهتمين بالرواية البوليسية، ولكنها في كل الأحوال لم تزل الاهتمام الواسع والدسم. فمثلاً تخصص أميليل س. سمبسون فقرة فقط للرواية تعترف فيها بأنها أول رواية بوليسية مكسيكية وتصفها بأنها اختبار للمجتمع بعد ثورة المكسيك^(١). والمؤكد هو أن هذا هو الاهتمام الأول الذي يمكن أن يكون النقاد قد توقفوا عنده في الرواية: المجتمع المكسيكي وخاصة الطبقة العليا، والتي يتم فحصها من خلال السلوكيات التي تتفاخر بها في شوارع العاصمة^(٢)، والتي تتضاعف روحها في أجواء وشخصيات مدينة المكسيك الكبيرة والمقلعة دائمًا^(٣).

وبالرغم من قلة الاهتمام النقدي بالرواية وعدم تقديم نتائج بارزة^(٤)، إلا أننا مع رواية أوسيجلي نجد أنفسنا بحق أمام أول رواية بوليسية مكسيكية وربما أيضًا أمام أحدى الروايات الأولى على مستوى الأدب الإسباني وأمريكي^(٥). ولا يمكن إنكار الأعمال السابقة الخاصة بالقصة البوليسية القصيرة (في حالة المكسيك، بيببي مارتينيث دي لا بيجا Pepe Martínez de la Vega، ماريا إلورا برموديث María Elvira Bermudez وأنطونيو إيلونيو Antonio Helúنio Revueltas) التي أظهرت لنا استخداماً تهكمياً لهذا الجنس، مما أدى إلى عدم الثقة في قوات النظام وفي الدراسة النفس الاجتماعية للمكسيك وسكانها (Revueltas، “الرواية البوليسية” ١١٥).

ونتيجة هذا التحليل، والذي يتم في رواية أوسينجلي عبر خلاصة محددة، لسكان العاصمة وبسبب هذا المنظور الذي يتم اخضاع المدينة له، ينشأ عدم ثقة يطول بطريقة مضمورة قوات النظام. ولهذا فإن المحقق ليس شرطياً؛ إننا نجد في عمل أوسينجلي مفتشاً سابقاً لا يتهم ولا يُعاقب المذنب^(٦). كما أن روايته ابنة عصرها^(٧) لأنها تقدم تحليلاً نفسياً أكثر منه تحقيقاً، وسعياً وراء التأثير الفعال أكثر من حدة الذكاء في تخطيط الأحداث الاجرامية.

وتتجدر الإشارة أيضاً إلى أن أهمية رواية "محاولة جريمة" تعود إلى أنها محاولة الانطلاق مما هو شعبي إلى التعمق في بعض المفاهيم العالمية والإسبانية الأمريكية التي يتحول عبرها المكسيكيون وكل ما هو مكسيكي إلى مجاز تام ونموذجي. تقدم قصة البلاد ذاتها منذ بدايتها، ككيان إسباني أمريكي، العنصرين اللذين ستتأسس عليهما إسبانيا الجديدة وشخصيتها، لتكون نسخة مثالية لإسبانيا ذلك الحين: الكرنفال والسجن، والعبيد وحياة الأديرة، المشتقتين بدورهما من طابعين يمثلان بشكل خاص تطلعين يخصان تلك الفترة: الحق والعدل. وقد تجادل ثربانتيس مع دون كيشوت حول ما إذا يمكن أن يعني بالحقيقة وحرر رقيق السفن عبر بعض التحديات التي يفترضها الحق والعدل على التوالي. وقد بدأ الخطاب التشريعى الكاثوليكى والإسبانى فى المكسيك مع مكتشفها إرنان كورتيس Hernán Cortés ومؤرخ مثل برنال ديات ديل كاستيyo Bernal Díaz del Castillo، الذين ملأوا رسائل الأحداث الخاصة بهم وروایاتهم الحقيقة، بمفاهيم الحق والعدل بحجج أنها بعض القيم القادمة من شبه الجزيرة الأيبيرية (إسبانيا). وتعج هذه الكتب الإخبارية بمعجم كامل يرتبط بهذه المفاهيم : المكسيك مكان يمكن أن تنعدم فيه الحقيقة وحيث يتحول فيه السجن أو العقاب إلى أماكن لقمع أي تمرد على النظام الحاكم. يقاطع ثربانتيس هذا المفهوم، ولكنها تكون بالكافد محاولة لما هو أدبي من جانب مؤلف عَرَفَ عالمًا آخر وسجونة أخرى. من جهة أخرى، وكما يلاحظ الراهب توريبيو دي بينابينتي Toribio de Benavente "موتولينيا" وبرنال ديات ديل كاستيyo Bernal Díaz del Castillo، سرعان ما دخل المكسيك المفهوم المتوسطي والكاثوليكى لل Karnaval الذى يظهر جلياً فى الأعياد الدينية وفي الاحتفال بعمليات الصلح بين كارلوس الخامس وملك فرنسا. من بين هذه المسرحيات - مع تصوير لآدم وحواء والجنة في "هبوط أبوينا الأولين" - والأخيرة - "حصار القدس" - والتي تعتبر أهم هذه العروض حيث يمثل فيها أنطونيو دي ميندوثa Antonio de Mendoza، المعين حديثاً نائباً للملك والذي يقوم بدور الكونت بينابينتي Benavente - سيد المدينة التي ولد بها "موتولينيا" والتي يهديها هذا الأخير " تاريخ هنود إسبانيا الجديدة" - وإرنان كورتيس، الذي يقوم بدور سلطان القدس. يتعالى الكرنفال في المكسيك مع السجن، والعبيد مع العقاب.

وفيما يتعلق برواية "محاولة جريمة" فإن البطل روبرتو دي لا كروث Roberto de La Cruz يتحول إلى منفذ لطلب اجتماعي ظاهري هو عقاب الخاملين الذين يعيشون وسط مجتمع نشيط. ولكن من يكون الأكثر جحوداً بالنسبة للقارئ: هل هو روبرتو دي لا كروث أم، على العكس، الضحيتان، باتريثيا تراشاس Patricia Terrazas والكونت شوارتزمبرج

Schwartzemberg يقول ميشيل فوكو "من القبح أن يكون المرء مستحقا للعقاب، ولكن مسألة أن تعاقب أمر قليل التفاحر به" "المراقبة والعقاب" ١٧). في هذا القول المأثر يمكن تأسيس العلاقة بين الشخصيات وواقع القارئ، القريب من المحقق السابق إيريرا، الذي يتربّب وفيما يبدو يراقب. تتم الجرائم أو عمليات الاعدام طبقاً للأعراف القديمة: إنها تطبق على الجسد؛ وتصبح، على العكس، كوميديا محضة عندما يكون العاقب هو روبرتو دي لا كروث. وبالعقلانية يتم تفادي العقاب الجسدي، بحيث يدخل العقاب بدوره مجال العرض التمثيلي، مجال "كوميديا ذات أطياف من ظلال" (فوكو ٢٤). تتم عمليات القتل (أو القصاص) في نفس محيط الكرنفالية: فعندما يدخل روبرتو السجن احتياطيًا، "يجد نفسه لأول مرة في حياته في عالم بلا أقنعة، في مجتمع عار" (أوسيجلي، "محاولة جريمة" ، ١٠١). وبالفعل فإن مكسيك "محاولة جريمة" عبارة عن كرنفال؛ أجواوها تسلك مسلك "الميدان العام" من المرح الكرنفالي (باختين، "مشكلات" ، ١٨١)، وشخصياتها – وبالذات الكونت شوارتزمبرج – تمثل نموذجاً لأنماط يحدث فيها السارد انحطاطاً تهميّاً يؤدي إلى استحقاقها للنبذ الاجتماعي (باختين، "الثقافة الشعبية" ، ٢٥-٦). إضافة إلى أن الجرائم تتم في ظروف تذكر بالكرنفال: باتريثيا تيرراتاس، تضع كماً من الملابس يجعلها تبدو بلباس تنكري، قناع غريب الشكل؛ والكونت شوارتزمبرج، في النار الكرنفالية المهلكة والمجددة (باختين، "مشكلات" ، ١٧٨)؛ والخلط الذي يقع بين كارلوتا ثريانتيس، زوجة روبرتو دي لا كروث وبين صديقتها لابينيا، يتحول إلى نوع من الإزدواجية الكرنفالية (باختين، "مشكلات" ، ١٧٩). وفي تقويم المذنب روبرتو دي لا كروث، يكون الحكم مخطئاً: يعتبر مختاراً عقلياً لأسباب غير معقولة تكذبها الواقع. ورغم هذا، يظل داخل نطاق الكرنفال، حيث يتحول الجنون إلى تهمـ لـ "للواقع الرسمي" (باختين، "الثقافة الشعبية" ، ٤١).

تنطلق رواية أوسيجلي من نفس التخطيط الجوهرى والذى تستمر عليه الرواية البوليسية اللاحقة. ولكن مع مؤلف "البهلوان" (أوسيجلي) والروائين اللاحقين، يصبح انقلاب النظام حاسماً: ينقلب النظام الكاثوليكى والإسبانوأمريكى. انه أحد النتائج الاضافية لكشف القناع عن "الحقيقة" الاستعمارية (دي تورو De Toro، "أساسيات" ، ٣٠). لقد تحققت ثورة المضامين السردية، بأكبر اصرار ممكن، داخل الرواية البوليسية، رغم أنها في أجناس أخرى تابعة تم تقصيّها بنفس الدلالة: في الرواية النقدية الخاصة بالثورة المكسيكية والروايات التاريخية الجديدة والروايات الشبابية التي خضعت للموجة المنتشرة. تتحول رواية "محاولة جريمة" إلى قبول أكيد لخطاب محضر وهرطقى ومحطم للتабوهات داخل الأدب الإسبانوأمريكى، بالتناغم مع ما كان يمارس في الأرجنتين في نفس تلك السنوات، فنجد مثلاً خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges وأدولفو بيوي كساريس Adolfo Bioy Casares يقومان بتجديد الفن الروائي عبر قصص ذات بناء بوليسى وكذلك قصصهما حول إيزيدرو بارودي Isidro Parodi، إلى درجة القيام بعد ذلك بوقت كبير بنشر منتبههما "أفضل القصص البوليسية". وفي المكسيك تتتجاوز رواية أوسيجلي أخيراً الخطاب التشريعى الكاثوليكى والإسبانى المؤسس منذ بداية

حكم نواب الملك^(٨) لتفتح الطريق لبدء واقع مفتوح على مفهوم العدل والنظام والحرية، غير معني بقانون الخطاب المهيمن. وفي المقام الأخير، فإن عمليات القتل التي يرتكبها البطل تتم ضد "سلطة الخطاب المهيمن"، حسب كلماتRoberto González Echevarría (الرواية كأسطورة وتوثيق)، ٢٥٢. وعليه، فإن الأمر يتعلق بشكل مضمراً بمقاطعة "قانون الفترة الاستعمارية [الذي] يثبت العلاقة بين الفن السريدي اللاتينوأمريكي والخطابات المهيمنة" (González Echevarría)، ٢٣٦). تصلح رواية "محاولة جريمة" لبداية الرواية البوليسية المكسيكية الجديدة لأنها تكرر المزج بين ما هو كرنفالي والسجن و"العلاقة المقلقة بين الكتابة والعقاب" التي تنطلق من زمن المجرمين الأوائل في أدب الصعاليك لتتحقق بثربيانتيس في إسبانيا فرناندو دي ليزاردي Fernando de Lizardi في المكسيك (González Echevarría)، ١١.

تصيب قصة رواية رودولفو أوسيجلي بالدور لما تتباينه من انعطافات بشكل فجائي. يقرأ روبرتو دي لا كروث في الصحف بعض حالات القتل فيرى أن ارتكاب جريمة بلا سبب أمر مشوق: "الجريمة غير المبررة" ("محاولة جريمة"، ١٩)^(٩). لكن رغبته، والتي يعتقد أنها قدره، لا تتحقق نتيجة سلسلة من العوائق والشدائد^(١٠). يعترف في الرواية بالتأثير المباشر لأعمال توماس دي كينسي Thomas de Quincey، وأن القتل يعتبر أحد الفنون الجميلة"^(١١)، والتي تبرز فيها أيضاً جمالية الجريمة^(١٢) ويتم اختيارها بمناهج مطابقة للتي في أعمال الكاتبين الإنجليزي والمكسيكي^(١٣). ومثل السارد في خطابات أعمال دي كينسي، فإن روبرتو دي لا كروث أحد "المولعين dilettante بفن القتل" (De Quincey، ٦٣)، والذي تثور مشاعره بسماع الموسيقى التي تحرسه على القتل: إنه "الأمير الأحمر" لشارل أميل والدتو菲尔 Charles Emil Waldteufel كينسي: "أنا نفسي كنت في غاية الإشارة عندما بدأت الأوکسترا بعاصفتها الموسيقية وازدحامها"^(١٤).

تببدأ رواية أوسيجلي بالتصریح المضمّر المدين به للكاتب الإنجليزي: سيكون السبب مختلفاً: فهو سيقوم بالقتل لسبب جمالي، للقضاء على الآباء الخطرين والبنات قليلات الأدب والزوجات التائرات. على الرغم من أنه فكر حقيقة في محو بسمته العقلية وبسلوك داخلي جاد، فالمهم هو ارتكاب الجريمة التي لا يمكن سيرها، الغامضة بالنسبة للناس. ليس بدافع المال ولا الحب ولا بسبب الغيرة ولا الانتقام ولا الجنون. المهم هو الجريمة غير المبررة، اذا كان لها وجود ("محاولة جريمة"، ١٩).

يطارد هاجس ارتكاب جريمة بهذه الشخصيات، بلا دافع، طوال أحداث الرواية، دي لا كروث، المقنع بأنها يجب أن تكون امتثالاً لقدرها، والتي تدفعه إليها (لأسباب قد يفسرها اللاوعي فقط) موسيقى الأمير الأحمر. ولكن الصدفة تنصب له شباكاً، لأنه لاعب ماهر

ومحظوظ في صالات القمار ولكنه سيء الطالع في الإعداد وتحقيق ما يعتقد أنه قدره – كما أشرت –، وهو ارتكاب الجريمة غير المبررة. وهو، على الرغم من فشل محاولاته، لا ينسى بالطبع مقوله دي كينسي وفي النهاية يقتل بمطواه زوجته على الطريقة التي كان ينصح بها المؤلف الإنجليزي. لم يتحقق مصيره بلا شك لاعتقاده بأنه قتل صديقته لابنيها، ويعتقدون خطأ أنه قاتل بداعف الغيرة.

من جهة أخرى، فإن زهو البطل يستند إلى كاتب آخر حول السلوك والكذب إلى فن، هو: أوسكار وايلد، والذي يدافع في "انحطاط الكذب" عن الكذب الذي تتفاخر به أيضاً شخصيات أوسيجلي، والذي ترتبط الرواية المكسيكية بعلاقة وثيقة بأعماله (٢٦٧-٢٩). وهو يتحدث، في رواية "جريمة اللورد آرثر سافيل" (١٨٩١) بالتحديد عن "النظرية العلمية للموسيقى" والتي فيها البطل "على وعي بالغموض الرهيب لقدره وال فكرة القدرة المرعبة" (٨، ١٨)، ويضيف: هل يمكن أن يكون المكتوب على كفه [...] هو السر الرهيب لذنب ما والعالمة الدامية لجريمة ما؟" (١٨) (١٤).

إلى هنا يتوقف دين – والتذكير بـ"بو" Poe وـ"شسترتون" Chesterton – أوسيجلي للماضي الأدبي؛ وانطلاقاً من هذه النقطة، فإن التجديدات التي يدخلها المكسيكي (إضافة إلى تأثيرات أخرى تكاد تكون ملموسة) تتوافق جزئياً مع التجديدات التي أدخلت حتى الوصول إلى الرواية المعاصرة. المؤكد أن أوسيجلي يمثل بؤرة تقع في مكسيك الأربعينيات وهي فترة لم يُلتفت إليها، كانت هناك نماذج أخرى تم اختبارها عبر الفن السردي الحديث، على الرغم من أن النموذج المقترن بـ"محاولة جريمة" هو كما يشير العنوان، محاولة لرواية بوليسية تمثل ربما بشكل غير عرضي، نقاطاً كبيرة من التوافق مع أعمال أخرى خاصة بالعقود الأخيرة. يفيد العنوان بالتأكيد في مسألة التصنيف الصحيح للرواية، فالتسمية التي يقدمها المؤلف توحّي بمظهر هام: لم تقع جريمة وإنما تمت محاولتها فقط. ومن يقرأ الرواية يتتبّع إلى عدم وجود محاولات بل جرائم حقيقة، ولو بصبغة لها خصائصها وإمكانياتها. إن العنوان قرينة ولكنها زائفة لدليل خاطئ استُبقي للقارئ الفضولي. إذا كان المؤلف الحقيقي قد وضع عنواناً لروايته بهذا الشكل وخياري الراوي يصبح آخر، فإن ما يضطر إليه القارئ هو أن يدرك الرواية أيضاً بمنظورات جديدة. عليه فإن العنوان يضع الرواية في نطاق الكرنفال والرؤية التهمكية للعالم وهو ما سيسيطر على جانب كبير من الفن السردي المكسيكي خلال العقود الأخيرة وخاصة الجنس المنبت عنده وهو البوليسى الجديد.

من المناسب، بعد الاعتراف بما تدين به رواية أوسيجلي، الوقوف على أصلتها والتي تكمن في أن أهداف قواعد اللعبة التي يرسمها أوسيجلي، ككاتب بوليسى، تتم هنا داخل الحكاية (سايمونس Symons، "تاريخ القصة البوليسية"، ١٤٢). ولإحداث الدهشة، فإن الجرائم التي يلاحظها القارئ بجانب الراوي وبطل الرواية لا يبدو أنها ترتكب مثلما تمت روایتها. تتغير إشارة اللغز أو اتجاهه. وتحدد المفاجأة في عنصر آخر من العناصر الثلاثة الأساسية للحكاية البوليسية (مخبر أو محقق/ ضحية أو جريمة / قاتل أو مجرم)، ولكننا

نكتشف، في النهاية فقط، وجود تحريرات – ولو أنها لشبه غاو amateur – تتم دائماً عبر المفتش السابق، العالم بكل شيء، إيريرا Herrera، اليائس من المجتمع الراذف الذي يعيش فيه، وهو يمثل صورة من ضمير البطل ومناقضاً لنصائحه المحذرة والتي تملئها أيضاً، بشكل غامض، على دي لا كروث، نعمات صندوقه الموسيقي. ولهذا كله يواجه أوسيجلي روايته بطريقة فنية أكثر وأقل فظاظة من أسلافه المكسيكيين وبما ينسجم أكثر مع ما بدأ في التشكيل في الأرجنتين ولكن، وبالذات، منذ العشرينات في الولايات المتحدة، حيث طرأ على النقد الاجتماعي بلا عودة لذلك الإعداد الأدبي لما يتواافق مع التقنيات السردية الجديدة مثل التيار الرئيسي أو السائد mainstream^(١٥). هذا mainstream ينبع من البطل، والذي يشير شروده إلى نمط شخصيته والذي يوجه بشكل مفاجئ للقارئ عبر الفضاء السري، حيث يملي عليه أحداث الحكاية. من جهة أخرى، لا يصل روبرتو دي لا كروث مطلقاً إلى انتقاد قارئه له. ربما نجد أنفسنا أمام حالة دراما نفسية^(١٦) تهيمن فيها بدرجة كبيرة الكلمة واللعبة ولا يصل فيها القارئ إلى الأخذ بجدية الدوافع الإجرامية للقاتل. فروبرتو دي لا كروث العابث كان يهدف بشكل ما إلى التحول إلى هادم للضعف السائد في العاصمة المكسيكية، إلى منتقم اجتماعي يقوم بالقضاء على العناصر غير النافعة والفارغة والعاطلة والثرية بطرق مشكوك فيها في المجتمع المكسيكي لتلك الفترة. وبانتهاء محاولاته دائماً بالفشل يقترب من شكل هزلي يجبر القارئ على عدم الاعتداد بمساعيه الإجرامية. ولكن عند جريمته الأخيرة الخاطئة فقط يهيمن الرعب على القارئ الذي يتخلّى عن موقفه المتساهل نتيجة النغمة الابتعادية بشكل تهكمي للرواية. ومؤكد أنه في القرن العشرين كانت إحدى سمات الثورات الروائية أسلوب الرواية مثلما يحدث في رواية أوسيجلي الذي يقاطع خطاب القناع على الرغم من عقاب البطل بالسجن والذي يتحرر منه أيضاً.

إن رواية أوسيجلي على مستوى نصها الباطني تحدد، بلا شك، بدايةً (بعد استعراض النماذج القليلة السابقة) تقع في زمان وتحت مقاييس ما يسمى بالرواية السوداء التي نشأت في الولايات المتحدة، إضافة إلى صلاتها الموازية والسابقة مع وايلد ودي كينسي والأستاذة التقليديين لهذا الجنس الأدبي: بو Poe وشتerton Chesterton وكونان دويل Conan Doyle فيما يتعلق برسم صورة وقحة للبطل واستخدام الاستنباط. تمثل شراسة الأحداث والعرض الساخر للأنمط والتجوال عبر المدينة الكبيرة التي يتم تأملها بازدراء، مكونات أخرى هامة. ولكن المكون الأكثر أهمية والذي يكمل الدور المهم للغاية، لا يفترض من تأثير الخاتمة المفاجئة للرواية، هو الخاص بالمحير السابق إيريرا، المهمش ولكن ليس من مجتمع الترف والإسراف وإنما من جماعة النظام. فهو بلا شك من يلعب بالحقيقة ومن يمتلكها ولكن بسبب وضعه المهمش، لا يستخدمها كعميل للنظام وإنما كعنصر خارق يحل الموقف deux ex machina يظهر ويغادر الظهور من بين سطور الرواية كما لو كان مصاحباً لدانتي عبر جحيم العاصمة^(١٧). وكفرجيل جديد يزور نفس البيئات ويحذر دي لا كروث من رفقائه. إن هالته السحرية تنطفئ تماماً في الفصل الأخير باتضاح معرفته الحقيقة التي تعمد القاتل إخفاءها.

لكن، علاوة على هذا، فإن إيريرا يجمع صلات أخرى دنيوية أكثر وأدبية من حيث إنه الشخصية التي تصاهر بحق بين هذه الرواية وشخصيات الرواية الأمريكية السوداء والتي تأخذ في التطور بعد ذلك بأقلام كتاب مكسيكيين يقومون بالدفع بمخبرين مثل إيكتور بيلاسكوaran José Daniel Fierro Héctor Belascoarán Shayne أو خوسيه دانيال فيررو status quo على الوضع الحالي (مثلاً) المحافظة على الفوضى لأنه يجب في هذا المجتمع أن تعم الفوضى حتماً في سيرورة النظام.

أحد العناصر الجوهرية للرواية البوليسية، وبخاصة (ولو أنه ليس الوحيد) المكسيكية هو صفتها كآلية الغاز يتم تقديمها للقارئ وعليه أن يسلح نفسه لها^(١٨). واضح في "محاولة جريمة" وفي موروثاتها اللاحقة، أن التحديد بأنه حتى الشخصيات تجد نفسها أمام لعبة مرسومة من قبل المؤلف أو لعبه يفترض أنها استعارة للحياة التي يقودها قدر يصبح فيه النظام في مواجهة مع الفوضى. إن هذا هو أحد المفاتيح الثلاثة التي يجب وضعها في الاعتبار بالنسبة للجنس البوليفي والذي وجدها في رواية أوسيجلي المبكرة. إنها، وما تلاها من روايات، يتم بناؤها حول ثلاث بؤر تحرك الراوي والبطل أو الأبطال والقارئ. كل بؤرة من البؤر الثلاث تتناول جانباً جوهرياً يقوم بتشكيل العمل: المجتمع (الأقنعة التي يجب كشفها)، والحياة (عدم الحقيقة التي يجب أن تستبدل بالحقيقة) والمصير (نتيجة أخيرة للعبة المستقرة داخل المجتمع والحياة وبالتالي داخل الرواية).

تصبح الحقيقة – اكتشافها – أحد الأهداف الجوهرية للرواية البوليسية. إنها أحد الآمال الإنسانية الجوهرية التي تعود إلى الزمن الذي انتقلت فيه الأسطورة إلى المنطق والبحث عنه. تنتقل هذه الذاتية الإنسانية التي تشمل المكون الاجتماعي للإنسان إلى الرواية البوليسية التي تسعى إلى أن تكون انعكاساً للوفاء بإحدى المهام الإنسانية الاجتماعية الجوهرية وهي البحث عن الحقيقة. ويفسر البحث عنها، في نفس الوقت، إلى أي درجة يسكن الفضول العقلي الكيان الإنساني كما لو كان يطارد الكأس المقدسة الجديدة لعصر المذهب العقلاني المتأخر. وعلى العكس، فإن عدم اختيار البحث عن الحقيقة في حالة أن قلب النظام (بمعنى أفضل، التوازن) الاجتماعي، لن يعجل أو يسهل الفوضى فقط بل سيكشف أو يفضح النذالة الاجتماعية لواجهة أشباحها الاجتماعية^(١٩). ومن جهة أخرى، فإن الحقيقة الظاهرة يمكن أن تحجب الحقيقة الأصلية. فالأولى تظهر منعكسة بشكل معاصر داخل وسائل الاتصال الجماهيرية، التي يفترض أنها تمثل بالنسبة للإنسان العادي المعادل للحقيقة الاجتماعية والسياسية. وعند أوسيجلي مثلاً عند الروائيين الشبان، تعج الرواية بالصحف وبأجزاء من

ونتيجة لما سبق، فإن الرواية البوليسية تعكس البحث الدءوب والضروري عن الحقيقة، وتأكيد الفضول الإنساني وضرورة عقاب المذنب، وهو ما لا يتحقق لا عند أوسيجلی ولا عند بعض الروائيين المتأخرين. إن البحث عن المجرم في الرواية البوليسية يعتبر مجازاً للبحث عن ذلك الرجل الذي يفصله الشك عما هو عليه. ولذلك يكون الإصرار على الجدلية بين الحقيقة والبهتان؛ ولذلك يحاول المخبر (أو المحقق، بشكل عام) أن يجد الحقيقة بشكل يتسلط على عقله، مما ينتهي به دائمًا إلى الفشل. ولكن ما يهم أكثر هو تأكيد الحقيقة الاجتماعية والتاريخية والسياسية للمكسيك. يكون التأكيد أكثر على حقيقة مجتمع متعدد ولكنه فاسد ومقطوع وعنيف أكثر من البحث عن حقيقة فاعل الجريمة. يشرح خوسيه دانييل فيررو José Daniel Fierro، مؤلف الروايات البوليسية والقائم بدور رئيس شرطة سانتا آنا في "الحياة ذاتها" لباكو إجناثيو تابيو الثاني، بشكل تام جنس الرواية البوليسية، فيقول:

إنها رواية لجرائم صعبة الحل، ولكن المهم ليست الجرائم وإنما (كما في كل رواية بوليسية مكسيكية) السياق. فهنا، قليلاً ما يُطرح سؤال حول من القاتل، لأن من يقتل ليس من يحب الموت. هناك ابتعاد بين المنفذ ومن ينظم. عليه، يكون المهم عادة: السبب (١٤٤).

و حول الحقيقة يتساءل: "هل معرفة الحقيقة يفيد بالفعل في شيء؟ هل كان يمكنه عبر تلك الحقيقة إيقاف العاصفة التي كانت تسقط فوق سانتا آنا؟ (١٧٧). تتحول كلمة حقيقة إلى فكرة متسلطة في هذه الروايات ويتم اللعب درامياً، بشكل متذبذب بوجود الحقيقة أو عدم الحقيقة، ويسير كل من البطل والراوي (وعليه، القارئ) على حافة هذا النصل الذي يفصل الحقيقة إلى جزئين. تكرار كلمة حقيقة مستمر ويعكس لهفة المؤلف إلى إيجاد تلك الدعامة التي يجب أن يعول عليها أخلاقياً واجتماعياً الجوهر الإنساني ومحازه وهو الرواية البوليسية. ومن النتيجة العقيمة لذلك البحث، كرقية أو قناع، تنبثق روح الدعاية^(٢٥) التي تلطف من حدة النتائج البائسة لذلك التحري حتى عندما يتحقق هذا العثور على الحقيقة، فإنه يكتشف عندها حقيقة درامية يجب مواجهتها. وبالفعل تفتح أمام البطل والراوي والقارئ طرقاً جديدة ومشئومة لشرح مستقبل المكسيك الاجتماعي.

إن العثور على الحقيقة في رواية أوسيجلي يطرح الشك حول الحقيقة التي تتأسس عليها حتماً بعض الأعمال المعاصرة، وهو ما يبدو في أعمال سيرخيو بيتول Sergio Pitol^(٣٣)، وبعض أعمال باكو إجناثيو الثاني Paco Ignacioli (وأكثر وضواحاً في "ظل الظل")، وببيثينتي لينيرو Vicente Leñero^(٣٤)، وخورخي إبرجوينجوتيا Jorge Ibargüengoitia^(٣٥) أو القصة اللغز "امتلك كي تتلهى" لخوسيه إميليو باتشيكو José Emilio Pacheco. تظهر لنا أمثلة، مثل الخاصة بلينيرو وإبرجوينجوتيا وبيتول، عدم وجود حقيقة في المكسيك وإنما روايات مختلفة لنفس الأحداث. ومن جهة أخرى، فإن الحقيقة في المكسيك ذات ملامح ضبابية من وجهة نظر تاريخية وسياسية واجتماعية – شأن أي مجتمع معاصر –، مما يتسبب في عدم الثقة في جهاز الشرطة. حدث هذا أيضاً من وجهة نظر أدبية بشكل دقيق، عندما احتاز الفن السردي وطابق فترة تيار "الволجة" La Onda، والذي لا يتضح في رواياته ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي وما هي الحقيقة وما هو الخيال وهو ما تختلفه وتؤمن به الشخصيات والراوي. عن هذا الفن السردي لخوسيه أغوستين Gustavo Sáinz وغاستابو ساينث Salvador Elizondo^(٣٦)، وسلفادور إلثوندو José Emilio Pacheco لا يبتعد الجنس البوليسي الجديد neopolicíaco وأول ظهور له في "محاولة جريمة". فبنائياً، تتغير روايات هؤلاء الكتاب أو بما في ذلك لكاتب واحد منهم، بطريقة مفاجئة؛ ولكن ما يميز أعمالهم كنماذج لاتجاه ذي ملامح مشتركة معينة هو التشكك في ماهية الحقيقة وكيف يكون الانطلاق بحثاً عنها وما هي نتيجة العثور عليها إذا ما حدث. إشكالية يمكن أن تزيدها صعوبة مسألة أن يتم، خلال الطريق المتبوع لهذا البحث، العثور على حقائق أخرى جانبية تؤدي إلى انهيار الإحداثيات التي يعود عليها المحقق (وليس من العتاد بالطبع أن يكون شرطياً بالنظام أو مخبراً مستقيماً الرأي لأنه لا يوثق بهما)، وعالمه وعالم الراوي.

إن المقارنة باللعبة أو بمارستها (وجودها يتحول إلى أمر ملح كسبب رئيسي في أعمال أوسيجلي) يشير فقط إلى الحياة التي بتأسيسها على التوتر بين الحقيقة والبهتان تتحول إلى لعبة ينتصر فيها في البداية الأقل ضعفاً أو الفطن أو الذكي. تمس اللعبة الشخصيات التي تمارسها كما يحدث في رواية رودولفو أوسيجلي وفي عدة روايات لباكو إجناثيو تاييو الثاني؛ والراوي الذي يقايسها بحياته، على طريقة مباراة شترنج، كما يمكن أن نلاحظ في رواية "البحث عن كلينجسور" لخورخي بولبي Jorge Volpi أو "مضيف" لإجناثيو بادييا Ignacio Padilla، وللنصل ذاته، لأنه في "التواطؤ المغولي" لرافائيل برنال Rafael Bernal، يتحاور البطل كما لو كانت خطوب الدهر لعبة (٧٨، ٨٦، ٩٨، ١٥٢). وكان أوستن فريمان Austin Freeman قد أصر على ذلك الطابع الخاص بجنس الرواية البوليسي في كتابه "فن الرواية البوليسيّة":

إن الجريمة مفضلة عن السرقة [...] فالخائن هو اللاعب المقابل وبما أننا نرغب في لاعب فقد الأمل، فمن الضروري أن تزداد المخاطرة. تتيح لنا الجريمة وجود خصم يغامر بحياته، مما يتاح أفضل موضوع لمعالجة درامية (مذكور في نارثيجاك Narcejac ٥٣).

ويضيف: إن المجرم هو الصاحب المثالي للروائي، بشرط أن يلعب لعبته بعمق "ذكر في Narcejac ٩٦). ويضيف توماس نارثيجاك Thomas Narcejac إلى هذا "أن في تفكير المفترس نوعاً من اللعبة لأنه يدعو إلى التفكير، ولكنها لعبة درامية" (٩٦). نارثيجاك يتاخر عدة صفحات قبل أن يظهر اللعبة التي يرسمها المؤلف وقواعدها. ويصبح القاتل إحدى الأوراق التي يمتلكها الروائي وتعوز القارئ؛ ولكن الأوراق في رواية أوسيجلي تتغير، إلا أنه يقدم منذ البداية تلك الورقة المكشوفة إلى خصمه، القارئ.

وفيما يتعلق بهذا التيار البوليسكي، يشير خورخيه مارتينيث ريبيرتي Jorge Martínez Reverte "إلى أن ما يحدد أكثر من وجود تلك الجرائم هو الصيغة السردية المميزة للغاية التي تعتمد على بناء خطابي في الرواية السوداء الحديثة، يتصل بالصحافة والسرد السينمائي" (الرواية البوليسية كرواية)، (٤١). هذا البناء الخطابي يحدث في حالة أوسيجلي، أيضاً مبكراً، ولكن ليس بنفس الدرجة بالنسبة للروائيين المكسيكيين اللاحقين، المترشبين بالتجارب البنائية لما سمي بالرواية الجديدة. والتي نجد مسرح الأحداث فيها متداً وتتوقف الشخصيات عن كونها مسطحة ويتعدّد البناء لأن الواقع وصعوبة التحريرات تفتح دروبًا أخرى. أما السمة الأخيرة والأكثر تميزاً فهي التطور السردي لباكو إجناثيو تابيو الثاني: منذ "أيام من القتال"، يتسع تغيير الأحوال في "أمر سهل" ولا مجال للمقارنة مع "أربع أيام" و"دراجة ليوناردو" (٢٩) و"ظل الظل" (٣٠)، بما في ذلك الروايات التي تدور حول الصحفية الشابة أولجا لابانديروس Olga Lavanderos – الشعور بأنه ميدان المعركة وبأن كل شيء مستحيل (٣١). على الرغم من بساطتها ظاهرياً (٣٢). تتنافس الشخصيات ويكتسب البناء مظهر اللغز بشكل حقيقي والذي تقدم أجزاؤه (أكثر سعة وتعقيداً) بتدرج شديد للقارئ المتلهف إلى العثور على الخيط الحقيقي للموضوع الذي يلتمس الإمساك به كمفتش عرضي. هذا التعقيد على جميع المستويات لم يتحقق مع أوسيجلي، ولكن هناك محافظة على بعض ملامح معينة: النقد الاجتماعي والشخصيات المقنعة وبطلان الشرطة وجرائم سفك الدماء...

وقبل كل هذا، كانت رواية أوسيجلي قد ظهرت بصمت، وريثة لهمتم بعالم الجمال مثل وايلد Wilde ومتخصص في تأليف روايات الجريمة مثل دي كينسي De Quincey، ولكنها قريبة من الرواية السوداء (والسينما) الناشئة في البلد المجاور (٣٣). وبالرغم من هذا فإن الفصل الأخير من "محاولة جريمة" يتواجد في مظهر أكثر أصالة في الرواية المكسيكية (وفي البلاد الناطقة بالإسبانية أيضاً بلا شك)، التي تعول على المثلث المذكور. فإذا كانت روايات شاندلر Chandler وهاميت Hammett وغيرها تختفي منها كلمتا الحقيقة والنظام (وربما تفترضان ضمنياً)، فإن كلمة الحقيقة (وعكسها: البهتان) تكتسب في رواية أوسيجلي إيقاعاً مفرطاً. فيمكن أن نجد فيها شحنة اجتماعية تمس المعتقدات الدينية (استخدام حقيقة) ولكنها تقوض

بخاصية سياسية (استخدام بهتان). ذلك هو سبب أصالة الطابع الخاص للفن السردي المكسيكي الذي توضحه هذه التجربة لأوسيجلي: فالنفس تبحث عن الحقيقة ولكن العثور عليها يصبح مستحيلاً ("محاولة جريمة" ، ٣١٠)، لأن المكونات الاجتماعية (السياسية ولكنها أيضاً مقنعة وكرنفالية بشكل ذاتي) التي تؤدي وظيفتها وتسمح بأن يسود الكذب أو يتم إخفاؤه لتقديم "الحقيقة الرسمية" والعامية (٣١٥)، رغمًا عن تحريات الطب النفسي^(٣٤) العلمية والخاصة بالشرطة^(٣٥). إضافة إلى ذلك، فإن الفشل الاجتماعي ينعكس أيضًا في حصانة العمل الإجرامي. فإذا كانت المكسيك – العالم – كرنفالاً، يصبح من المستحيل معرفة الحقيقة المقنعة في بأشكال مختلفة تبعًا للخطابات الرسمية أو التي تملي بشكل متكرر عبر وسائل الاتصال. تتحول الصحافة إلى رؤية نظرية وضيقه للحقيقة؛ فإن المناورة التي تمارسها تنبع من السلطة ويفترض في الكرنفال رد فعل ضد الخطاب الرسمي وحقيقة. وبالطبع فإن الكرنفال هو التمثيل وليس المعادل للحقيقة، فحسب رؤية هيدجر "حقيقة" (aletheia) تعني عدم الإخفاء، وال Karnaval يسعى إلى ستر أو إخفاء الحقيقة خلف قناع. ولكن هذه المفاهيم تلمس ما هو أدبي، كما يستنبط من كلمات جدامير: "إن الإخفاء من صفات الفعل واللغة البشرية. لأن اللغة البشرية لا تعبر فقط عن الحقيقة وإنما عن الخيال والكذب والخداع" ("الحقيقة والمنهج" ٢: ٥٣). وليس بمقدور العلم ولا وسيطه، الباحث العلمي، العثور على الحقيقة الحقة لأنه "لا وجود لتعبير حقيقي بشكل تام" (جادامير ٥٨). من الأمثلة القريبة ذكر "البحث عن كلينجسور" لـ"خورخي بولبي" ، حيث يدحض العلم ذاته الحقيقة. يظهر هذا المذهب الارتيابي الراديكالي في أعمال أوسيجلي وفي الرواية المكسيكية في العقود الأخيرة حيث تتحول الحقيقة إلى يوتوبيا معاصرة: يفضي البحث عنها إلى فشل رجل التحري. فلا الحقيقة الدينية ولا السياسية ولا الاجتماعية تكون أصلية أو غير قابلة لأن تدحض على الأقل.

ومن جهة أخرى، تطرح كل رواية بوليسية – كما ذكرت قبلًا – لعبة تعادل الحياة ومراهناتها، وفي حالة أوسيجلي، فإن اللعبة تتبيح فرصاً للمتنافسين فيها (المؤلف والقارئ). تنتقل اللعبة إلى مدى أعمق وأخطر لأنها تتعلق بشكل جديد لإدراك الحقيقة، المختلفة عن النموذج الإسباني أمريكي المهيمن حتى آنذاك، حيث تندفعي بلا شك بجاء الأخلق الجديدة والمعتقدات والأدب. عنصر آخر تمثيلي يتتوفر في فن الرواية البوليسية المكسيكية وهو اللعبة. فحسب هوزينجا Huizinga في "لعبة الإنسان"، كانت اللعبة هي معادل الكائن البشري بين المتوضعين. فإذا ما تأملنا اليوم اللعبة، نلاحظ أنها غالباً ما تتضمن مخاطرة وأنه حسب جدامير "يعتمد السحر الذي تمارسه اللعبة على اللاعب، أساساً على هذه المخاطرة" (الحقيقة والمنهج ١: ١٤٩). تصبح اللعبة، إذن، معادلاً للحياة؛ إنها المجاز الأول الذي يتأسس عليه الأكبر: البحث عن "الحقيقة" من جانب المفترش أو رجل الشرطة. كما أنها عرض تمثيلي مثل الكرنفال أو المسرح، بممثليه (جادامير ١: ١٥١، ١٥٣). وإضافة إلى ذلك فهي مرتبطة بالعيد لطابعها غير الخطير والتأثير؛ وأخيراً، قريب الشبه بالحلم وبالجنون (دوفيجنو Duvignaud "التضحية بلا جدوى" ٥٧-١٢٦): هذا ما يؤكده بطل أوسيجلي خلال لحظات هذيان. لذلك،

يعتبر روبرتو دي لا كروث Roberto de la cruz مجنوناً. وإضافة إلى هذا، يقتل وهو في غير وعيه نتيجة "روح" الموسيقى التي تلبسه: فهو يقوم بدمير ذاته ويعيد بناءها طبقاً لنموذج اصطلاحي (دوفيجنو Duvignaud ٥٣). ولكن يتم تعليق اللعبة لأن الحقيقة، المتسلطة دائماً. وكما هي في الحياة، لا تُغلب أبداً ولن تُغلب، لا مع أوسيجلي ولا في الإنتاج الروائي اللاحق، فكأي فن سام، معروف أن الجنس البوليفي وريث الكذب الجمالي.

يستيقن أوسيجلي في المكسيك الاهتمام بالخطر القاطع على حضارتنا المعاصرة، والذي يتفحصه الفن الروائي المكسيكي منذ الستينيات: الرؤية الكرنفالية لحقيقة أزمة العقل الحديث والانفتاح على شكل جديد للتأمل الواقع. إن رواية أوسيجلي، وكذلك مسرحه، والرواية البوليفية المكسيكية الأخيرة، تتفحص لامعقول ما بعد الحداثة وال الحاجة إلى تحديد ماهية الحقيقة، كمجاز للبحث عن الكشف، وعن ما يُظهر أزمة الإنسان الروحية والسياسية والاجتماعية المعاصرة. إن ذروة الكرنفال الحديث تقتضي عدم التمييز بين الحقيقة والخيال والذي تأسس عليه جانب من الفن الروائي المكسيكي مؤخراً والذي يعتني بمفهوم الحقيقة المبالغة أو المتصنة، حسب مفهوم جان بودرييار Jean Baudrillard ("المحاكاة والتصنّع" ١٢ - ١٣). لقد أخذت الأحلام والرؤى والغيبوبة في فرض نفسها على الفن الروائي الجديد بكثرة وبإسهاب مثلماً يحدث في "محاولة جريمة" ولو أنه في حالتها يتم إدراك المواقف السردية عبر التغيير، بما في ذلك البطل الذي بعد كوابيس وغزو الخيال: "كان عليه الاختيار ما بين ذلك الحلم والحقيقة" ("محاولة جريمة" ٢٤٩). يصبح نفس الانفصام الثنائي – والذي يصبح هوساً في نهاية الرواية – بين الحقيقة والكذب صياغة هامة للتمييز الفني بين الحقيقة والخيال، يصبح هذا الانفصام، إذا ما أمعنا النظر فيه، الترجمة المعاصرة لما كان الكرنفال التقليدي – مجازاً لكنينونتنا في المجتمع، كما يصبح أيضاً بالنسبة للسجن، مقابلة –، والذي تتعلق به أنماط أخرى خاصة بزمننا. يكون في المقام الأول، البحث عن الحقيقة والفشل في العثور عليها، ثانياً، اللعبة والتي تتقلص ظاهرياً أو لا تُنكشف كلما تخفت المجازات كضرورة؛ وهي تحدد أيضاً الصراع بين القوى التي يتبااحث فيها العالم الجديد، بمجرد تجاوز المجاز القديم للعناية الإلهية – وعجلة الحظ – وأسطورة المنطق – والتجربة العلمية –، والعودة إلى الفكرة المناهضة للفلسفة الوضعية والرومانتسية والديونسية للحقيقة. والخلاصة أن الرؤية المعاصرة التي بدأت تطفو على السطح – في الحالة المكسيكية – مع أوسيجلي واستمرت مع الفن الروائي اللاحق، تصبح تفسيراً فنياً ولاهياً (لعبة) لرؤية ارتيابية وخالية للواقع تجادل الفشل الاجتماعي وأنظمة أخرى في المكسيك وكل عالم اليوم.

الهوامش:

(١) هذا البحث منشور في مجلة Alter Texto ، العدد ١، مجلد ١، ٢٠٠٣ ، (المكسيك)، بعنوان:

Rodolfo Usiglio busca la verdad: Ensayo de un crimen, antecedente policiaco mexicano.

(٢) من الأنساب اعتبارها النوع الخاص بالجناحي أو الخاص بالتحري أو التحقيق، حيث إن رجال الشرطة لا يقومون إلا بدور بسيط أو صوري. ولم تستخدم صفة "بوليفية" إلا كتعود وعادة لدى القارئ.

(٢) مما لا يبعدها عن روايات أخرى معروفة تهتم بتأثير الثورة المكسيكية والتي ترتبط بقمة من قمم الأعمال المسرحية لأوسيجلி: البهلوان (١٩٣٧).

(٣) تناول إيلان ستيفانس Ilan Stavans أيضاً رواية أوسيجلி في مقال قصير بعنوان: عودة إلى "محاولة جريمة". وهو يبدأ مقاله بالإشارة إلى الطابع الافتتاحي للرواية دون التوقف عند تحليل أسباب مثل هذه المساعدة. ويكرر نفس الشيء في فصل من كتابه حول الرواية البوليسية المكسيكية "خصوم البطل: المكسيك وروايتها البوليسية (٩٧-١٠٣)". أما ليوناردو بادورا فوينتس Leonardo Padura Fuentes فلا يذكر رواية أوسيجلி عند إشارته إلى الإنتاج الأدبي المكسيكي البوليسى في مقال حديث للغاية له "الحدثة وما بعدها: الرواية البوليسية في أميركا" (٤-٥).

(٤) لا تخلو من بعض الأخطاء الطبيعية. انظر صفحات ٣٣، ٤٦، ٦٢، و ٦٥ في "محاولة جريمة".

(٥) دونالد. أ. ياتس Donald A. Yates لا يذكر أوسيجلி خلال استعراضه للمؤلفين المكسيكيين الذين اهتموا بالرواية البوليسية، في مقدمة منتخبه "القصة البوليسية اللاتينوأمريكية" (٨-١٠).

(٦) اتخاذ موقف يتعارض مع العدالة يستلزم انقطاعاً كان قائماً في بعض الحكايات الخاصة بالمخبر "آرثر كونان دوبل" مثل "مغامرة بلو كاربنكل" بشكل خاص، إضافة إلى "لغز وادي بوسكومب" و"الرجل ذو الشفة المقلوبة" و"مغامرة البقعة الثانية" (على الرغم من أن من يطبق العدل في الواقع هو المخبر ومساعده في "مغامرة أبي جرانج")، وهو ما يكرره في "أرشيف شرلوك هولمز". أما خليفته المعلن جاستون لوروس Gaston Leroux في روايته الكلاسيكية "لغز الحجرة الصفراء"، فيسمح أيضاً لرجل التحري التابع له جوزيف رولتابي بتسهيل هروب الذنب (٢٣٨). يظهر هذا الأسلوب في حكايات مثل "شاهد إثبات" لأجاثا كريستي، و"ما جلبه القط" لباتريثيا هايسميث ("سيدات الجريمة" ٦٤-٦٦، ٩٠-٩١)، أو لأسباب عدم الفاعلية، في "دائرة اللاهين" لروبرتو بارر Robert Barr أو جرانت آلن Grant Allen في "حادثة قارئ الغيب المكسيكي" أو جورج جريفين George Griffith في "خمسمائة قيراط" حيث يتم التكهن بال مجرم (دونوري إيه لافورج Dottori y Lafforge ٩٨، ٥٦، و ١١٦). يمكن لمراجعة أكثر إسهاباً وتجانساً على الرغم من قدمها، مراجعة كتاب تاج لا كور Tage la Cour و هيرالد موجنسن Herald Mogensen "الكتاب القاتل: ملخص تاريخي عن قصة المخبر".

(٧) يوضح ليوبولدو رودريجيث الكالدي Leopoldo Rodríguez Alcalde في "رواية الأمس البوليسية ورواية اليوم السوداء"، التغييرات التي طرأت على الرواية البوليسية منذ بدايات الأربعينيات (٣٣٢-٣٣٣). ويبدو أن ذلك التطور يبدو واضحاً في رواية أوسيجلி. وبالفعل نجده يتبع عن النوع البريطاني Genus britannicum ويتبني بعض ملامح hard boiled الأمريكية والذي يعرف "بلغوئه إلى العنف والسخرية والإيقاع المهتز للفعل"، حسب خابير كوما Javier Coma في قاموس الرواية السوداء الأمريكية (١٠١). والتي من أشهر ممثليها بلا شك رaimوند شاندلر Raymond Chandler الذي كتب مقالاً في ١٩٤٤ بعنوان "فن القتل البسيط" يعترف فيه بأنه يدين بالفضل للمؤلف العظيم أيضاً داشيل هاميت Dashiell Hammett (٤٣Coma). وبهذا العنوان يحدد بيدرو ألونسو Pedro Alonso وخوسيه سانتاماريا José Santamaría (بوضوح تام) الرواية السوداء: "فن القتل البسيط"، في "منتخب الحكاية البوليسية" (xxi).

(٨) إذا ما تم فحص "رسائل روثانية" وما يسمى بـ"وثائق ملكية"، نلاحظ أنه مع إرنان كورتيس تتأسس لعبة الحقيقة والكذب والجرائم الغامضة والسجن والممارسة على الحقيقة عبر الكتابة.

(٩) يختلف فيلم المخرج لويس بونويل Luis Buñuel ١٩٥٥ المؤسس على الرواية تماماً عنها في الحبكة والبناء والشخصيات وحل العقدة، وهو عبارة عن دعامة لتحليل شخصية عبر بعض الصدمات المحولة إلى بيانات تتسم بالغرابة التي يشحنها المخرج الإسباني بصور بسبب ضعف البطل وتصرفاته الغامضة.

(١٠) يخطط باتقان جريمة باتريثيا تيررازاس Patricia Terrazas، ولكن عندما يستعد للقيام بها يسبقه آخر، مما يسبب له إزعاجاً. ورغم ذلك يتم القبض عليه ويستمتع باعتباره الذنب؛ ولكنه يشعر بالخوف في اللحظة الأخيرة، فإذا كان قد اتهم فإنه لا يستطيع اقتراح جريمته. وما إن يطلق سراحه يتعرف على الكونت شديد الثراء سوارتزميرج. ولأن المفتش السابق إيريرا قد حذر من قبل بشأن المرأة، بأن تلك العلاقة

يمكن أن تجلب له المشاكل. رغم هذا يخطط أيضاً بدقة عملية القتل ويكون على وشك تنفيذها، ولكن حريقاً يشب في بيت الكونت يحول دون اكتشاف أن القتل هو سبب الموت، مما يصيّب "دي لا كروث" بالإحباط الشديد. يهيم باحثاً عن صحة لأن حلمه لم يتحقق بالكامل. يقرر أخيراً الزواج من "نينا"، كارلوتا ثربانتيس. وتقبل بعد تردد ويتم الزواج. يتوجهان بعد فترة قليلة إلى "كويرناباكا"؛ يعود "روبرتوك" وحده فجأة إلى بيته ويسمع موسيقى "الأمير الأحمر" والتي، كالعادة، تبدل حاله بالكامل. يرى امرأة يعتقد أنها صديقتها "لابينيا"؛ يقوم وهو في حالة هياج بتناول موسى الحلاقة الخاص به ويطعنها إحدى عشرة طعنة تنهي حياتها: "لقد حقق غرضه هذه المرة". يلتقي مع "لابينيا" بعد ذلك ويتباهي إلى أنه قتل زوجته "كارلوتا". يعود إلى "كويرناباكا" لتعتقد الشرطة بأنه لم يخرج من هناك. يرى والدة زوجته التي تخبره بأن "كارلوتا" تبعته إلى المكسيك. تنقل الصحف خبر جريمة القتل والتقبض على القاتل المزعوم، "بيدرو بارونا"، عشيق "كارلوتا" والخطيب السابق لأمها. يسلم "روبرتوك" نفسه ويحكي أنه قتل زوجته بلا سبب، سوى تلك الموسيقى المحولة – "تلك الموسيقى قد جعلت قدره طبيعياً" –، وليس بسبب الغيرة لأنه كان يجهل خيانة زوجته. تعتبره الشرطة مجرئاً، وتودعه في مصحة للأمراض العقلية ليفحصه الأطباء النفسيون. يستقبل زيارة المفتش السابق "إيريرا" الذي يعترف له بكل شيء (جرائم ورغباته في القتل بلا سبب). ولكن الحقيقة التي يعترف بها لا تنفعه، فالمفتش السابق يكتشف له أنه كان منذ البداية يتبع آثار الجريمة وأن من قتل "تيرراشاس" والكونت هو "لويسيتو" اللوطني. ينصحه بالاحتفاظ بسره وأن يظهر أنه قاتل لسبب عاطفي، حيث إن القتل بسبب خيانة المرأة مقبول في ذلك المجتمع وسرعان ما سيطلق سراحه.

(١١) قدم على شكل محاضرتين وملحق بعدهما يحتوى أمثلة كثيرة لإثبات فلسنته الخاصة بالجريمة، أى التفحص "في علاقاتها بالذوق الرفيع" (De Quincey 17). وتستمر هذه الفكرة في الفن السردي المكسيكي في "البحث عن كلينجسور" لخورخي بوليبي، حيث يتم شرح هذه الفكرة: "تعتبر الجريمة الحقيقية نفسها مهارة، وهي كذلك إلى حد ما". ويدور الفصل الذي يعنوان "لكل مجرم دواعيه" حول هذه الفكرة وما يتعلق بها (Volpi 18٠). تصبح الرؤية أكثر معاصرة وتكون علمية أكثر عندما تمارس، على مدى الرواية، مفاهيم وقوانين آلية الكم: "ما هو الإلكترونيون؟ الفيزيائيون يرون أنه قبل أي شيء، مجرم كبير. عنصر ضال وماكر يقوم، بعد اقترافه جرائم شنيعة لا تعد، بالهروب" (Volpi 314). يشير أيضًا "فلننتعامل مع هذه الرؤية بشكل جمالي لنجد أنه يمكن تحديد أهميتها عبر هذا التوجه" (٢١).

(١٢) يتأسس الفن حسب تقدير خوسيه ف. كولميرو José F. Colmeiro، في تناوله للكاتب الإنجليزي، على أن الجريمة تفتر "مع سبق إصرار وانسجام وذكاء وشعرية" ("الرواية البوليسية الإسبانية: النظرية والتاريخ النظري" ٥٨).

(١٣) إن المنهج الذي يتبعه دي كينسي هو ذاته الخاص بأوسيجلي بالنسبة لبطله: قطع بالرقبة، وهو المتبع أكثر من مرة في مؤلفات الإنجليزي De Quincey (٤٧، ٤٩، ٥١). وبمطواه (١١٦ - ١١٧، ١٤٩...). خيار آخر يلتقيان فيه وهو كسر الجمجمة، والذي يتم في الرواية التي تدور حول السيدة تيرراشاس والكونت شوارتزمبرج (١٢٩). والنمط الآخر من القتل أشار به دي كينسي ويتحقق مع زوجة روبرتوك دي لا كروث.

(١٤) تتغير رؤية البطل للندن والمسلطة عليه بأنها تسع "خيلاً" الجريمة المتذرية فوق رأسه". ولذلك واحتراماً لخطيبته "لم يكن على حق في الزواج منها طالما لم يرتكب الجريمة" (٢٦). أصبحت خططه لارتكاب الجريمة شديدة الوعي: دراسة كتاب حول علم السموم وامتلاك سم لليدي كليميتنينا بوشومب، التي تموت ولكن ليس بسبب السم؛ وفشل الفخ المدبر بشكل مكلف لتفجير ديناميت بغرض قتل نائب مطرانية تشيشستر. كل هذا يجعله يفكر بطريقة تشبه شخصية رواية أوسيجلي: " فعل ما يسعه لارتكاب الجريمة، ولكن محاولاته باهت بالفشل مرتين، بدون أن تكون له يد في ذلك. حاول الوفاء بواجبه، ولكن يبدو أن القدر كان يخونه" (٤٦). كان ثقل القدر يخنقه؛ ولكن كان يتوجول صدفة بجوار نهر التايمز قارئ الكف الذي تنبأ له بقدرته فيلقه في البحر. ويحرر الخطأ البوليسي والصافي اللورد آرثر سافيل من الجريمة.

(١٥) فيتناوله لسلسلة "القناع الأسود" وهي الاسم السابق لـ"الرواية السوداء"، يتحدث خابيركوما Javier Coma عن "معالجة موضوع الجريمة من منظور أدبي، يقع بين التيارات المعاصرة لرواية mainstream (التيار الرئيسي)، بلا جنس؛ وبنظور نقي للواقع الاجتماعي والسياسي بروح إلى حد ما تفضح فساد المؤسسات المرتبطة بالفعل الإجرامي" (Diccionario 26). ويشرح جوليان سيمونز Julian Symons انتصار هذا الاتجاه قائلاً: "ازدهر مع استفحال الفساد في المجتمع الأمريكي والذي ظهر عبر سلطة العصابات الإجرامية وتبني العديد من الشخصيات الكبرى في المجتمع لها وانهيار كل القوانين الأخلاقية المتعارف عليها" (Historia ١٩٣).

(١٦) حسب تعريف ستيفاني دولو Stéphanie Dulout: عندما تقوم الجرائم "بكشف الوجه الفاسد للبناء الاجتماعي، فإنها تكشف أيضاً الصراعات الأسرية أو الاجتماعية أو النفسية الداخلية"، كما يحدث تماماً مع الأوضاع المحيطة والحالة النفسية للبطل والتأثيرات الغامضة للموسيقى ("الرواية البوليسية" policier Le roman).

(١٧) ولكنني أصر على أنها جحيم مترف. وما زالت تبدو عند أوسيجلي كخطوة سابقة للتي، حسب راي蒙د شاندلر، قام بها داشيل هاميت من أجل تحقيق الرواية السوداء الأصلية أو ما كانت تسمى الرواية البوليسية الواقعية. فهي رواية أوسيجلي نجد أن الإبريق البندقي (الذي يتحدث عنه شاندلر في "فن القتل البسيط") لم يوضع في الواقع بل إنه ما زال جاهزاً موضوعاً بشكل تام في القصور والبيوتات المترفة لكي يحطمه المجرم. حول هذا التحول، انظر Raymond Chandler, *The simple art of murder*, (٥٣٠).

(١٨) في عام ١٩٤٥، كانت رواية أوسيجلي منشورة لتلوها، وفي الأعوام التي كان بورخس وبيري يبدآن تجاربهم في تأليف الروايات البوليسية (سلسلة "الدائرة السابعة" بدأت بالفعل عام ١٩٤٥)، دافع ألفونسو ريبيس Alfonso Reyes عن هذا النوع من الروايات بهذه الكلمات: في الرواية البوليسية "يستريح القلب، ويتعامل الرأس كأنما مع لغز عقلي أو أحجية، وكوضع للشطرنج" (نشر وشعر ١٤٩). ينقل إرنستو ساباتو Ernesto Sábato كلمات ألفونسو ريبيس: "يعتبر البحث عن اللغز تسلية تتمتع بمرتبة إلى حد ما تعادل مشكلة بالشطرنج أو أحجية ذكية" "روايات بوليسية؟" (٤٧)، Planells ، "النوع" (٤٦٨). ويقابل ساباتو في نفس الوقت الرواية البوليسية بما يطلق عليها "الرواية العادلة" لأن "النبرة فيها توضع على الحقيقة" ("روايات بوليسية؟" ٤٧). والمؤكد هو أن الطابع ذاته للنوع البوليسى يتطلب هذا البحث المستمر عن الحقيقة على مختلف المستويات: من الاجتماعي أو السياسي إلى البنائي. وكما يلاحظ في هذه الروايات، فإن البؤرة التي تدور حولها هي ضرورة العثور على الحقيقة كشكل من أشكال معرفة جوهر الكيان البشري والعالم الذي يعيش فيه. من هنا كان وجود الأشكال شبه العلمية المستخدمة: خطط وبيانات دقيقة وفحص أرشيفات أدلة يتم تأكيدها عبر وسائل علمية، الخ.

(١٩) أي أنه يتم البحث من أجل استثباب النظام والقضاء على الفوضى؛ ولكن هذا لا يكون له تأثيره أحياناً، وإذا ما حدث فلن يكون بسبب رجل الشرطة الذي من المفروض بالطبع أن يكون المكلف بهذا. إن اليوتوبيا المضادة هي التي تحل فيها اليوتوبيا (وقد انبثقت في مظاهر أخرى قريبة الشبه عند بركليلي Berkeley وهيكلي Hume وبورخس Borges، الخ.) للعثور على الحقيقة الأصلية.

(٢٠) انظر "ميت في القبر" وبخاصة "المؤامرة المنغولية"، حيث كانت الجملة التي تقولها وتكررها الشخصية وتبدأ بـ"كلام في الهواء (هراء)...". وهي تعني عدم قبول البطل المهاجم بسلاحه، فيليبتو جاراثيا. إنه نموذج، كما في شخصيات أخرى (Héctor Belascoarán Shayne, José Daniel Fierro, de Taiboll...). يحاول المخبر أو المحقق من خلاله، مثلهما مثل القاتل، تغيير الحقيقة أو على الأقل، عدم قبول الحقيقة التي يشعر بها ويراها في الشوارع أو حتى في قراءاته، وهو ما يؤكد له أن كل ما يعيشه حقيقي. يلفت النظر في رواية "ميت في القبر" اللغة شديدة البلاغة لعالم الآثار، الذي يتحول إلى مخبر، والغريبة بشكل كوميدي (على الرغم من إبراز الجميع للغتها)، والذي أقيل من وظيفته بشكل غريب وبالذات لاكتشافه ملابسات الجريمة.

- (٢١) مثلاً بطريقة واضحة، في "البناءون" و"الخطاف" و"عملية قتل": الجريمة المزدوجة لآل فلوريس مونيوث" (الأصل والترجمة الأخيرة، مع الخاتمة).
- (٢٢) تعتمد "جريمان" على نصوص أخرى يذكرها، ولكن في الصحف بشكل خاص. وبما في ذلك في "الميتات" نجد أن الأسلوب صحفي وبياني ويتحاور النص مع ذاته.
- (٢٣) تتضمن روايته أجزاء من يوميات وتقارير وقصاصات متنوعة تهيمن على الفضاء الحدوي للمخبر، مثلما في "أيام القتال". ولا يختلف الأمر مثلاً مع "مسألة سهلة" أو "الحياة ذاتها" أو "درجة ليوناردو" أو "أربع أيام" أو "ظل الظل"، وغيرها.
- (٢٤) من الطبيعي أن يقوم بطل "استعراض الحب" (مؤرخ وبالتالي محافظ على الحقيقة)، بمراجعة وثائق قديمة ويجري مقابلات تهديه إلى نتائج مختلفة، أي، إلى روايات أو حقائق مختلفة لحدث وقع منذ عقود.
- (٢٥) حسب توماس نارسيجاك Thomas Narcejac "المزاح هو الشكل الأساسي للعبة البوليسية" ("ماكينة القراءة" ١٦١). انظر روايات Bernal أو II Taibo Ibargüengoitia، والتي بسبب سخريتها تبرز عن غيرها التي لا تخلو من شيء من البهجة.
- (٢٦) "استعراض الحب". تتضمن الرواية تقدیماً يذكر فيه "من الصعب بمكان أن تكون الحقيقة، الحقيقة الحقة للحقيقة، في متناول أيدينا" (٩).
- (٢٧) تتضمن رواية "البناءون" عدة روايات تتضاعف عبر الأدلة والإقرارات والاعترافات والاستجوابات كما في "عملية قتل": الجريمة المزدوجة لآل فلوريس مونيوث". وفي "الخطاف" المتورة والتي لا نصل فيها إلى حل بالمرة.
- (٢٨) هناك روايتان لـ"جريمان" يتم تطويرهما في "الميتات".
- (٢٩) تفسح الحقيقة الطريق لخيال الكتابة: الميتاقصة تشرح أوهام الماضي أو حقيقة تتجاوز الحقيقة وقدراً مشئوماً، والوسيلة من أجل هذا هي كتابة رواية تمتزج مع حقيقة مفترضة. وتفقد المعلومات المحيطة أكثر حقيقة اللعبة الميتاقصة التي تتضارب مع الحقيقة التي يجب على القارئ العثور عليها بعد إعادة تجميع الأحجيات. يتواجد خوسيه دانييل فيررو في هذه الأجواء الزلجة للحقيقة والخيال ويعترف، عند إتمام تركيب "الأحجية" وتنتهي عقدة الرواية و"روايته": "ليس هناك شكل آخر لتحسين القصة إلا الأدب؟"
- (٣٠) تؤطر لعبة "الدومينو" مشاهد هذا hard boiled (نوع من الرواية السوداء تعتمد على قيام التحرري بمعامرات واستخدام العنف بحثاً عن الحقيقة — المترجمة) الواقع بين اتجاه القصة المكسيكية وحقائقها المفترضة.
- (٣١) النتيجة هي أن الحقيقة مستحيلة في الكتابة الصحفية، فهي ليست سوى لعبة: ففي مدينة مثل المكسيك، بمجرد أن تضيق اليوتوبيات، تصبح الحقيقة أقل واللعبة مجرد تسليمة لإبهار الناس.
- (٣٢) يحدث عند أوسيجيلى فشل مضاعف ثلاث مرات يعود للظهور أحياناً لدى تايتو الثاني وهو: الفشل الخاص بال مجرم والكاتب والمخبر الذي، على الرغم من بحثه عن الحقيقة، لا يقييم النظام (انظر "محاولة جريمة" ٣٢٣). تكتشف الحقيقة في "ميت في القبر" لبرنال Bernal، ولكن هذا لا يفيد البطل سوى في إقالته من وظيفته كأستاذ آثار لغالاته في الاستدلال على الحقيقة واستنتاجها، على الرغم من توصية دون تيودولو المحبط بالانضمام إلى الشرطة: تختفي الشخصية في نهاية الرواية.
- (٣٣) كما هو معروف، يوجد في المكسيك نماذج لشخصيات مختلفة، مثلما عند كارلوس فوينتس Carlos Fuentes أو لويس سبوتاتا Luis Spota أو رفائيل راميريز ايريديا Rafael Ramírez Heredia أو فرانثيسكو خوسيه أمباران Francisco Daniel Sada أو دانييل سادا Fernando del Pasos دييل باسوjos AmparánJosé .
- (٣٤) الذي لا ينتبه إلى الصدمة الناتجة عن "الأمير الأحمر" لروبرتو دي لا كروث ويدافع عن الجريمة العاطفية.

(٣٥) الذي يستسلم لکذبة مريحة تجنبه استقصاءات أكثر تعقيداً وتساعده على نشرها بسهولة بين رجال الشرطة والسجان.

المراجع المذكورة:

- Alonso, Pedro, y José Santamaría, eds. *Antología del relato policial*. Barcelona: Vicens Vives, 1992.
- Bajtín, Mijaíl M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*: Trads. Julio Forcat y Cesar Conroy. Madrid: Alianza, 1995.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. Breviarios 417. México : Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Baudrillard, Jean. *Simulation et simulacre*.
Paris: Galilée, 1981.
- Bernal, Rafael. *El complot mongol*. 1969. México: Joaquín Mortiz, 1992.
---. *Un muerto en la tumba*. México: Jus, 1946.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares. *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Emecé, ca. 1943.
- Chandler, Raymond. *The simple art of murder*. Nueva York: W.W. Norton, 1968.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica* Barcelona: Anthropos, 1994.
- Coma, Javier. *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Conan Doyle, Arthur. *The Penguin Complete Sherlock Holmes*. Pról. Christopher Morley. London: Penguin, 1981.
- De Quincey, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Pról. André Breton. Buenos Aires: Caldén, 1976.
- De Toro, Alfonso. "Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica". *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica* Ed. Alfonso de Toro. Frankfurt : Vervuert- Iberoamericana, 1997.
- Dotori, Nora, y Jorge Lafforgue, eds. *El cuento policial: hasta Sherlock Holmes*. Buenos Aires: Centro editor latinoamericano, 1978.
- Dulout, Stéphanie. *Le roman policier*. Paris: Milan, 1995.
- Duvignaud, Jean. *El sacrificio inútil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. 5ª ed. Barcelona: Siglo XXI, 1986.
- Gadamer, Hans -Georg. *Verdad y método*. Trads. Ana Agud de Aparicio y Rafael de Agapito. 2 vols. Salamanca: Sigueme, 2000.
- González Echevarría, Roberto. "La novela como mito y archivo: ruinas y reliquias de Tlön". *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México. Fondo de Cultura Económica, 2000. 197– 253.
- Huizinga, Johan. *Homo lundens*. Madrid: Alianza, 1972.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Dos crímenes*. México: Joaquín Mortiz, 1979.
---. *Las muertas*. México: Joaquín Mortiz, 1977.

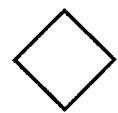
- La Cour, Tage, y Harald Mogensen. *The Murder Book: An Illustred History of the Detective Story*. Londres: Book Club Associates, 1973.
- Leñero, Vicente. *Los albañiles*. Barcelona: Seix Barral, 1964.
 - . *Asesinato el doble crimen de los Flores Muñoz*. Plaza y Janes, 1985.
 - . *El garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Lerroux, Gaston. *El misterio del cuarto amarillo*. Epíl. De Juan José Millás. Madrid: Anaya, 1987.
- Martínez Reverte, Jorge. "La novela policiaca como novela". *La novela policiaca española*. Ed. Juan Paredes Núñez. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- Narcejac, Thomas. *Una maquina de leer la novela policiaca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Padilla, Ignacio. *Amphitryon*. Madrid: Espasa - Calpe, 2000.
- Padura Fuentes, Leonardo. "Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica." *Hispanoamérica* 84 (1999) 37- 50.
- Pitol, Sergio. *El desfile del amor*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
- Planells, Antonio. "El género detectivesco en Hispanoamérica." *Revista Interamericana de Bibliografía*.
- Revueltas, Eugenia. "La novela policiaca de ayer, novela negra de hoy." *Hora actual de la novela en el mundo*. Madrid: Taurus, 1959. 331- 45.
- Sábato, Ernesto. "¿Novelas policiales?" *Heterodoxia*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- Simpson, Amelia S. *Detective Fiction from Latin America*. Londres: Associated University Press, 1990.
- Stavans, Ilan. *Antihéroes: México y su novela policial*. México: Joaquín Mortiz, 1993. 97- 103.
 - . "De regreso al Ensayo de un crimen". *Revista Iberoamericana* 56. 151 (1990): 519-21.
- . Symons, Julian. *Historia del relato policial*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- Taibo, Paco Ignacio, II. *La bicicleta de Leonardo*. Barcelona: Thassàlia, 1996.
 - . *Cosa fácil*. México: Grijalbo, 1977.
 - . *Cuatro manos*. México: Planeta, 1997.
 - . *Días de combate*. México: Grijalbo, 1976.
 - . *Que todo es imposible*. México: Roca, 1995.
 - . *Sintiendo que el campo de batalla*. México: El juglar Júcar, 1989.
 - . *Sombra de la sombra*. Biblioteca policiaca 1. México: Planeta, 1986.
 - . *La vida misma*. Madrid: Júcar, 1988.
- Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*. 1944. México: Joaquín Mortiz, 1993.
 - . *El gesticulador*. México: Letras de México, 1944. Como se sabe, esta pieza fue escrita en 1937 -1944 es el año de la primera edición en formato de libro.
- Volpi, Jorge. *En busca en Klingsor*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Wilde, Oscar. *El crimen de lord Arthur Saville y otros relatos*. Madrid: Aguilar, 1994.
 - . "The Decay of Lying". *The Works*. Londres: Springs Books, 1965. Ahora hay edición Española: *La decadencia de la mentira*. Madrid: Siruela, 2000.
- Yates, Donald A. *El cuento policial latinoamericano*. México: De Andrea, 1964.

مولادب الجريمة الروائي

في

بولندا

ف



دوروثا متول / ت: هناء عبد الفتاح

"رواية الجريمة" هي جنس أدبي يدور حول الجريمة وطرق الكشف عنها. تعود جذوره إلى قصص الشجار الروماني التي عرفت منذ العصور القديمة. ولقد أثرت في صياغة هذه الروايات: روايات المحاتلين واللصوص والمخادعين الرومانسيين، والروايات القوطية، وروايات الأسرار. وفي إطار تطوير فنون الكتابة، وتزايد اهتمام دور النشر والمكتبات بهذا النوع من الكتابة؛ أصبحت "رواية الجريمة" واحدة من أهم تنوعات روايات التسلية الروائية الحديثة. وتتسم خصائصها بالالتحام؛ والترابط المنطقي؛ وдинاميكية الحدث؛ وتنطور دراميا بشكل تدريجي في بحثها الدؤوب المؤدي إلى تحديد مرتكبي الجرائم في هذا النوع الأدبي. فالبطل الحقيقي هو الشخص الذي يقوم بالتحقيق في هذه الجريمة، والكشف عن مرتكبيها. لكنَّ المسألة الجوهرية في "رواية الجريمة" هي القيام بحل الغازها والكشف عن طلاسمها. أما الأبطال الآخرون فهم ما يطلق عليهم "المخبرون السريون" الذين يقومون بعناية متابعة مسيرة كل جريمة على حدة، والكشف عن المجرم الحقيقي؛ فضلاً عن التحقيق مع الأشخاص المشكوك فيهم. ويقوم تكوين نسيج الرواية ذاتها على القصة المرتبطة بالجريمة وتنفيذها، وكذلك إيضاح أسبابها، والأشخاص الذين قاموا بفعلها.

ويمكن لنا أن نذكر أربعة تيارات أساسية أو أنواع أساسية لـ"رواية الجريمة" أو "أدب الجريمة الروائي":

النوع الأول: هو روايات الاشتباكات ذات الأحداث المثيرة (بمفهوم الجريمة الخالصة)، وفضلاً عن تناول موضوعات الجريمة ذاتها؛ فتتبع ذلك أيضاً مغامرات غير عادية للأبطال. يعود تاريخ هذا النموذج الروائي إلى النصف الأول من القرن العشرين في

فرنسا وإنجلترا. أما في بولندا فقد بدأت تباشير هذا النوع تظهر في أفق الأدب الروائي في العشرينيات والثلاثينيات من القرن المنصرم.

النوع الثاني: هو "الرواية البوليسية"، وتتسم بتكتيف أحداثها حول المشكلة السيكولوجية، بطلها الأول هو "رجل البوليس السري" تكون مهمته الأساسية قيامه بالتحري والتحقيق في الجريمة.

النوع الثالث: يُطلق عليه "الجريمة الأمريكية السوداء"؛ وكانت مصدراً أساسياً في ظهور رواية قطاع الطرق ورجال العصابات.

النوع الرابع: هو "رواية الجريمة البوليسية" التي تطورت فقط في البلدان الاشتراكية أو تلك التي كانت تابعة لعسكر الاتحاد السوفيتي قبل تفككه في نهايات القرن المنصرم. ويربط ما بين هذا النوع والأنواع السابقة عنصر الجريمة ذات الأحداث المثيرة، ووجود البطل (التحري السري)، ويختلف عنها في وجود ملامح اشتراكية مقصودة تدخل في نسيج البنية الروائية وسياق الأحداث؛ وتتطغى على مضمون هذه الروايات.

ويمكن لنا أن نذكر أهم ممثلي هذه الأنواع أو التيارات الأربع لهذا النوع من الأدب

على الوجه التالي:

آرثر كونان دويل^(١) – Arthur Conan Doyle

أجاثا كريستي^(٢) – Agatha Christie

ريموند ثورتنون^(٣) – Raymond Thornton Chandler,

جورج جوزيف كريستيان سيمونون^(٤) – Georges Josef Christian

الكاتبة "سيوفال" والكاتبة "واهلوو"^(٥) – Sjöwall and Wahlöö

"ماريو جيانلوجي بوزو"^(٦) – Mario Gianlugi Puzo

"روث رينديل"^(٧) – Ruth Rendell

"جو أليكس"^(٨) – Joe Alex

لامح رواية الجريمة الكلاسيكية وطبيعتها:

يمثل الملح الرئيسي لهذه الرواية مواجهة ما بين المؤلف والقاريء، ويقوم أساس هذه المواجهة في جوهره على التعامل بقدر شديد من الأمانة داخل نطاق اللعبة المحبوبة وقواعدها – لعبة المواجهة. فالمؤلف يستشعر في قارئه شوقة، وحب استطلاعه، بل تعطشه لمشاهدة صراع "التحري السري" أو "رجل البوليس السري" في مواجهة الحقائق التي يمكن أن تخدمه في الكشف عن القاتل. وكان هذا الصراع صراعه؛ والوصول إلى هذه الحقائق هي ذات الحقائق التي يريد القارئ أو المشاهد للعمل المسرحي (البوليسكي) اكتشافها مع المحقق. ينبغي إذن أن يشعر القارئ بأنه موجود بقوة بالضرورة داخل نسيج "رواية الجريمة الكلاسيكية"؛ حيث صراع المقتول مع القاتل، وإصرار القاتل على تنفيذ جريمته ضد المقتول. وكلما كان القاتل غاية في الذكاء، وكان من الصعوبة على رجل "البوليس السري"

الكشف عن "القاتل"، كلما زادت الشحنة الانفعالية لدى القارئ أو المتلقي في المسرح عند مشاهدته لهذا النوع من المسرحيات أو إعداداً درامياً عن "أدب الجريمة".

وتتوقف أمانة اللعبة بين القارئ/ المشاهد/ المتلقي، وبين المؤلف، على أنه بمقدور القارئ الحصول على جميع المعلومات التي تقع في حوزة "رجل البوليس السري" أو "التحري السري" الذي يقوم بتحرياته في القضية. فرواية الجريمة الجيدة هي تلك التي تُكتب بطريقة تجعل القارئ – على الرغم من معرفته بوجود كل المعلومات حول الجريمة – يشعر حتى النهاية بأن هذه الجريمة غير مفسرة أو واضحة، للدرجة التي تجعل من قارئها أو مشاهديها غير قادر حتى النهاية على الكشف عنها. وعندما يقترب القارئ أو المشاهد أخيراً من لحظات "اكتشاف الحقيقة" وحل لغز الجريمة، عندئذ فقط يجد "رجل التحري السري" أو "البوليس السري" الفرصة أمامه سانحة للكشف عن كل شيء، وعن الطريقة التي يستطيع عن طريقها الوصول إلى حقائق الجريمة؛ والطريقة التي يكشف من خلالها عن القاتل. يجب أن تعرض هذه المنظومة برمتها بشكل منطقي خالص؛ ليصل الكاتب إلى قناعة القارئ بأن ما صل إليه نفسه عبر شخص روايته؛ هو الطريق الوحيد لاكتشاف الحقيقة.

لقد استطاع "س.س. فان داين – S.S. Van Dine" (٤) وهو أحد كتاب رواية الجريمة الكبار – أن يكتب قائمة مكونة من عشرين وصية لا يحق لكاتب "رواية الجريمة" أن يتناصها أو يتنازل عنها، ففي تناصيه وتنازله تعريض نفسه لفقدان الثقة والأمانة في أعين قارئه.

في هذه القائمة يحدد "فان داين" المناطق التي ليس على الكاتب أن يكون فيها حرّاً في كتابته :

فليست من المسموح له – على سبيل المثال لا الحصر – أن يجيء في نسيج تكوين شخصه الروائية بشخصيتين متشابهتين متماثلتين، أو أن يدخل في نسيج أحداث روايته أحداثاً غير منطقية أو لا تحتمل التصديق، وكذلك ليس عليه أن يكتب عن استخدام سموم غير معروفة للقارئ؛ يستخدمها القاتل في قتل ضحيته، فضلاً عن ذلك لا يصح لرجل "البوليس السري" أو "رجل التحري السري" أن يكون متهمًا من قبل أو مجرماً سابقاً، كما أنه – فضلاً عن ذلك كله – لا يمكن أن يشيد المؤلف بأحداث "رواية الجريمة" على الحدث الطارئ أو غير المتوقع أو غير المنطقي، ولا ينبغي أن يكون القاتل منتمياً للجماعة التي تعمل في خدمة المقتول أو (الضحية)، سواء كان خادماً أو طاهياً أو غير ذلك، لابد أن يكون القاتل منذ بدايات الأحداث الروائية معروفاً أو "منكشفاً" أمام أعين القارئ، لا ينبغي لأعضاء "المafia" وأفراد "التحري السري" أن يلعبوا دوراً مصيريًّا أو فرعياً في سياق الأحداث وتواлиها، وما ينطبق على هؤلاء؛ ينطبق كذلك على أولئك الذين ينتمون إلى أعضاء العصابات المحترفين واللصوص، كما أنه لا يصح أن تظهر تفاصيل عالم الجريمة وأدق تفاصيلها حتى النهاية، وما ينطبق على هؤلاء ينطبق كذلك على المنتحررين الذين – في رأيه – ليس من الضروري أن يلعبوا دوراً في تشكيل أحداث الرواية البوليسية أو "رواية الجريمة" (٥).

"رواية الجريمة" في بولندا

وإذا حاولنا الاقتراب من دراسة "رواية الجريمة" في بولندا، فسنجد أن "أدب الجريمة" أو "روايات الجريمة" باعتبارها جنساً من الأجناس الأدبية، ظهرت في بولندا داخل إطار المؤسسة الشيوعية ذات طبيعة النظام الشمولي منذ بدايات القرن العشرين؛ وظهور النظرية البولشفية/الماركسيّة ونفوذها المسيطر، عندما قام الحلفاء والسوفيت ب التقسيم أوروبا إلى معسكرين: شرقي وغربي. ويعود تاريخ هذا التقسيم المجنح إلى ما بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حيث قسمت الغنائم والنفوذ والهيمنة بين الحلفاء المنتصرين ومعهم أمريكا من جانب، والسوفيت من الجانب الآخر. كانت "بولندا" آنذاك على رأس قائمة دول معسكر أوروبا الشرقية. وكان الموقف الأدبي مختلفاً عنه في أوروبا الغربية؛ ففي أوروبا الشرقية سوف نجد أن ثمة محظوظات تمنع حرية التعبير الأدبي وديمقراطية الرأي. ونكتشف في "روايات الجريمة" أو "أدب الجريمة"، أن هناك توجيهاتٍ تكاد تقترب من التعليمات والأوامر للكتاب، تحرص على ألا تكون مؤلفاتهم وسيلة أو أداة لإغراق القارئ والتعايش داخل أحلام البحث عن الحقيقة؛ أو التحرر النابع من نسيج هذا النوع الأدبي، ونكتشف في روایات المؤلفين المنتسبين لهذا النظام الإيديولوجي فرصة ضئيلة لتطور روائي مقنع. فالبنية الكلاسيكية لرواية الجريمة لدى مؤلفيها، تؤدي إلى تفاقم عدد كبير من المشاكل والقضايا التي تواجهها بحسب الرقابة الحكومية السلطوية. وتحدث الظاهرة نفسها أثناء الحرب العالمية عندما نكتشف أن الحكومة الإيطالية في عصر "موسيليني"؛ أصدرت آنذاك أمراً تُمنع بمقتضاه قراءة الروایات البوليسية أو روایات الجريمة في أراضي إيطاليا كلها.

وفي زمن تبعية بولندا لكتلة المعسكر الاشتراكي؛ كانت الروایة البوليسية (رواية الجريمة) تواجه ما كان يُطلق عليه آنذاك مبادئ التصحيح السياسي، فهذه الروایات كانت تقدم الطبقة البرجوازية في قصصها؛ وتتفقدتها نقداً لاذعاً لصالح طبقة البروليتاريا - أما الطبقة البرجوازية الألمانية الغربية فقد كانت على رأس قائمة الموضوعات المثارة في هذا الأدب باعتبارها المسئولة عن ارتكاب جميع الآثام؛ وجرائم حرب ضد البولنديين في بولندا والمعسكر الاشتراكي برمته بعد تقسيم أوروبا. لقد تَعرَضَ هؤلاء الكتاب البولنديون "المسيسون" (من التسييس) أو الكتاب الذين يخدمون بأعمالهم البروجوازية للتفكير الشيوعي للنقد والتقييم، كانت هذه الروایات تعرض الطبقة العمالية - في الوقت ذاته - باعتبارها ضحية لتحركات الطبقة البرجوازية؛ التي تقف بالمرصاد ضد وجود الطبقة البروليتارية. لم تكن بولندا آنذاك تعرف أي بطل نموذجي كلاسيكي يمثل دوراً مهماً داخل نسيج "الرواية البوليسية (رواية الجريمة)"، ولم يكن موجوداً في النسيج التراثي لهذا النوع الأدبي أي بطل يمثل تواصلاً مع قرائه، أو اكتساب تعاطفهم معه. لذلك يصبح من الطبيعي كذلك لا توجد في الأفق آنذاك أية إشارة عن "رجل البوليس السري" أو "التحري السري" في روایات الجريمة بشكل خاص أو أدب الجريمة بشكل عام. فدولة بولندا كانت تحكمها الشرطة

والعسكر، وأثارت في المجتمع البولندي باختلاف فئاته واتنماهاته؛ درجة كبيرة من السخط، فقدان الثقة في الشرطة وال العسكريين وكراهيتهم لهم. لذلك نكتشف أنه من المؤكد أنه في وجود شخصية "الضابط" التابع لدائرة الشرطة داخل البنية الروائية؛ لا يُعامل بجدية عند المتلقى/ القارئ باعتباره بطلا روائياً مطلقاً.

إن ظاهرة النقص الكبير في تراث الرواية البوليسية (رواية الجريمة) في بولندا، فضلاً عن النقص الواضح في وجود مؤلفين موهوبين مؤهلين لكتابه هذا النوع الأدبي الروائي؛ قد أدى - بشكل رئيسي - إلى ظهور بداياتٍ حركةٍ ترجمةٍ لرواياتٍ "الجريمة" الأجنبية من اللغة الإنجليزية إلى اللغة البولندية، وكان يتم اختيارها وترجمتها من لغتها الأصلية إلى اللغة البولندية؛ على شريطة أن ت تعرض قضايا لها في جوهرها علاقة بحاجات المجتمع البولندي. فالعلاقة السلبية تجاه أدب التسلية عموماً - ومن بينه "أدب الرواية البوليسية" - قد كان حائلاً لنمو هذا النوع من الأدب وتطوره.

ظهرت في الأفق ملامح مرحلة جديدة لرواية الجريمة (البولندية) فيما بعد عام ١٩٨٩. ويمكن لنا تسمية هذه المرحلة بمرحلة "التسوية الجمالية". في ذلك الوقت ظهرت في وجود الحركة السياسية البولندية "منظمة التضامن - Solidarnosc" التي جمعت المتمردين من العمال؛ والمثقفين من المتعلمين والفنانين والكتاب، لتقلب هذه المنظمة موازين الحكم في بولندا؛ وتغير من نموذج السلطة الشمولية، وديكتاتورية الطبقة العمالية إلى نظام ديمقراطي حر. كانت منظمة "التضامن" الشارة الأولى التي خرجت من بولندا لتشعل بنيرانها الأنظمة الشمولية الشيوعية في شرق أوروبا كلها رأساً على عقب، وتدمير سور برلين - الذي كان علامة انقسام أوروبا، وتعيد ثانية وحدة شرق أوروبا بغربيها؛ وتصبح أوروبا موحدة، وتنشأ منظمات مماثلة لبولندا في بلدان أخرى على غرار النموذج البولندي؛ لتقضي قضاء مبرماً على النظام الشيوعي في أوروبا الشرقية؛ وينهار كذلك الاتحاد السوفيتي نفسه، وفيه تتحرر روسيا وجمهورياتها القديمة من كآبة النظام الشمولي وديكتاتوريته. في ذاك الوقت؛ ولد الشوق إلى قراءة الأدب الحر غير الموجه، وكان هناك رفض قاطع للأدب الذي يخدم قضايا حزبية، ويرفض قراء الرواية "جيدة الصنع" أو المفرطة في تجريبها الشكلي، كانت هناك حاجة حقيقة إلى قراءة رواية بوليسية (رواية جريمة) عادية.

"تنويهات على "رواية الجريمة""

يرى "جو أليكس - Joe Alex" (١١) أن الرواية البوليسية (رواية الجريمة) كانت دوماً شيئاً خجولاً على نحو وثيق، حيث صدرت هذه الروايات كييفما اتفق، وقام بترجمتها عن اللغات الأجنبية إلى اللغات البولندية مתרגمون متواضعون، وكانت السلطة تعامل مع هذا النوع من الروايات تعاملً من يوحى لنا بأن عينيه مغلقتان، وأنه لا يرى شيئاً، ولذلك كله يصبح هذا النوع من الروايات (روايات الجريمة) مجرد روايات فجة؛ تنتهي النهايات نفسها: "قتلوا شخصاً، وهربَ الشخصُ الآخر!". وأخيراً جاء الوقت لكي تُعامل الرواية البوليسية (رواية الجريمة) المعاملة التي تستحقها، كي تشغل المكان الذي كان من حقها

المشروع أن يشغله هذا النوع من الروايات في بلاد أخرى غير "بولندا" كما تشغله في بلاد مثل إنجلترا، أو الولايات المتحدة الأمريكية، أو فرنسا وغيرها. كان هذا الأمر مهما، للدرجة التي تبعها حدث مهم في تاريخ بولندا المعاصر- بل في بلدان كانت تابعة إلى المعسكر الاشتراكي المنحل - إنه إلغاء الرقابة في بولندا. كان هذا سبباً غير مباشر - على الرغم من وجاهة الفكرة وقيمتها الأخلاقية - في ظهور عدد كبير من الروايات والمجلات البذيئة "المسلية"، التي تطعن جوهر الرواية البوليسية (رواية الجريمة) فيقتل. يبدو هذا واضحاً في تلك الصفات التي توصف بها الجرائم في أدق تفاصيلها الطبيعية الفجة، وكذلك في روايات (جرائم الجنس و"البورنو") وما يشبه ذلك، مما كان له نفوذ وتأثير كبيران في إغواء أولئك الذين كان الأدب الجميل بالنسبة إليهم غير معروف، أو غير متاح.

ويُقيِّمُ "إيريك جرين" الباحثُ في أدب الجريمة هذه الظاهرة تقييماً نقدياً موضوعياً، ويرى أنها ظاهرة إيجابية؛ ويؤكد أنه: "(...) كان من الضروري أن يمر وقت طويل ليتمكن في هذا البلد الذي سقط فيه هذا النظام الشمولي؛ أن يظهر أو يولد "أدب الجريمة" من طراز آخر؛ غير ذلك الذي كان يكتب بطلب من السلطة السياسية في البلاد آنذاك. فالعلامات التي تشير إلى ظهور نموذج "أدب الجريمة" أو ما يطلق عليه "الرواية البوليسية" أو "رواية الجريمة" بكل أنواعها المعروفة؛ قد ظهرت أخيراً في بولندا. ويشهد على تلك الحال الجديدة وتلك النهضة: ظهور عناوين كتب من مختلف أنواع أدب الجريمة التي كانت تصدرها دور النشر، هذه الكتب كانت تستفيد من التراث الأدبي لروايات "الخيال العلمي السياسي political fiction"، وإلى "أدب الجريمة في العصر الفيكتوري"، وروايات "الليل"، كما عادت أيضاً الروايات الساخنة إلى الظهور أو ما يطلق عليها: "caper story". ويشهد على ذلك أيضاً اهتمام دور النشر البولندية بإصدار كتب هذا النوع من الأدب بشكل متزايد"^(١٢).

وإذا نظرنا إلى أرفف المكتبات؛ فسوف نلاحظ أنه قد نشأت سلاسل جديدة داخل دور النشر، تعرض كتب أدب الجريمة لمؤلفين بولنديين، أو تقدم ذُورها رواياتٍ من هذا النوع؛ تعود أصول مؤلفيها إلى كتاب أجانب متميزين في إطار مجموعة مختارة بعناية لهذه الروايات. ويعني هذا أن الأمر لم يكن منحصراً في وجود "أدب الجريمة" وارتفاع معدل قرائه فحسب؛ بل لقد تجاوز الأمر ذلك وغداً - وهو الأمر الأهم - ظهور هذا النوع من الأدب وانتشاره بفضل صدوره من مطبع دور نشر ذات مرتبة رفيعة؛ متخصصة دوماً في إصدارات الأدب ذي المستوى الرفيع. ولهذا السبب أيضاً؛ بدأ أدب الجريمة يستعيد مكانته التي يستحقها والتي هي جديرة به؛ سواء كان على مستوى المقترن الأدبي المعروض، أو على مستوىوعي القارئ به ولما يقدّم له.

ومن الأسباب التي دفعت بأدب الجريمة إلى ارتفاع معدلات قرائه، هو النجاح الكبير للكاتب البولندي "ماريك كرايفسكي - Marek Krajewski" وثلاثيته الروائية "عن مدينة برييسلاو". وقد حصل عنها على الجائزة الكبرى (كاليبين) في مجال أفضل "رواية جريمة".

وفي عام ٢٠٠٦ حصل الكاتب نفسه من الجريدة الأسبوعية "السياسة"، على جائزة يطلق عليها "جواز سفر" وهي جائزة شرفية. وفي ذات الوقت يعد "كريافسكي" أول مؤلف بولندي تنشر أعماله الأدبية سريراً؛ وتلقى حضوراً وحفاوة عند القارئ/ المتلقي.

ثمة عنصر آخر يزيد من مرتبة "أدب الجريمة" ارتفاعاً ومن قيمة تلقيه؛ إنه وجود مؤلفين مشهورين لم تكن لهم أية علاقة مشتركة فيما يكتبون وبين هذا النوع الأدبي "روايات الجريمة". لقد صدرت للشاعر "مارتشين شفيتليتسكي" - Marcin Swietlicki - وهو من أشهر شعراء جيل الوسط من الشعراء البولنديين - صدرت في عام ٢٠٠٦ رواية تنتمي إلى "أدب الجريمة" تحت عنوان "اثنتا عشرة"؛ وغدت هذه الرواية حدثاً فنياً فريداً من نوعه في عالم "أدب الجريمة"؛ على الرغم من أن الشاعر ليست له علاقة بأدب الجريمة. أما "ماتشي ماليتسكي" - Maciej Malecki - وهو مؤلف عدّ من الروايات الأدبية - لم يكن كذلك مرتبطاً بـ"أدب الجريمة" بأية وشائج أدبية أو ارتباط؛ إلا أنه قد صدرت له في السنوات الأخيرة مجموعة منتخبة من رواياتٍ تنتمي إلى "أدب الجريمة" على شكل ثلاثة؛ تحت عنوان "من ذاك الذي لا أعرفه؟!"، واستقبلها النقاد استقبلاً حافلاً.

هذا النوع من النشاط الأدبي يخلع ثياب الأسطورية عن اليقين بـ"كوميونية" أو اشتراكية ملامح أدب الجريمة حسب اعتقاد المنظرين الشيوعيين، ويحيل المسألة برمتها إلى مسيرة "أدب الجريمة" التي تسير في مسيرتها الأدبية نحو منطقة الثقافة ذات المرتبة الكبيرة.

تطالب أسواق الكتب وتلح في طلب مساهمة الأدباء بكتابة "أدب الجريمة"؛ وتضع أمام أعينهم مطالب جوهرية - لعل من أهمها - أن لا يتراجعوا عن الكتابة لهذا الأدب؛ الذي كان يعتبر آنذاك أدباً يدعو إلى الخجل. وكان يتزامن مع هذه الرغبة، موقفُ نقاد الأدب الذين أكدوا في كتاباتهم؛ تغيير نظرة المجتمع البولندي نحو أدب الجريمة؛ مما يسمح أيضاً بالإيمان بنجاح هذا النوع من الأدب البولندي؛ الذي يُكتب بأقلام بولندية؛ ويصدر في أسواق دور النشر ببولندا، ويُترجم إلى اللغات الأجنبية ويتحذى مكانته المنوطة به. فالقانون الأخلاقي في تاريخ الأدب البولندي يصبح المرجعية الأساسية في الحياة البولندية المعاصرة، أما تاريخ وعي الكتابة للمؤلفين البولنديين؛ فقد منح ضماناً فوق العادة للتحاور الفاعل مع الأعراف والتقاليد؛ للخروج من أزمة العزلة التي فرضها النظام الشيوعي على البولنديين آنذاك، والستار الغولي الذي منعهم من التعرف على الآخر طوال نصف قرن من الزمان.

ليس هذا بالمكان الذي نقدم فيه دراسة ظاهرة "أدب الجريمة" بالمفهوم السوسيولوجي أو التاريخي/ الأدبي، فهذا يستحق دراسة متأنية طويلة؛ لكن علينا أن نتذكر هنا أن مختلف أشكال أدب الجريمة البولندي، إنما صدر - قبل كل شيء - عن نقص كامل في تقاليد هذا النوع من الأدب وتراثه، ومن هنا ينبغي اعتبار هذا خصيصة ونقطة إيجابية لتشكيل مدرسة جديدة؛ تحبو من أجل أن تشيد لنفسها مكانها بجوار ظاهرة الأدب العالمي؛ وعلى وجه الخصوص روايات "أدب الجريمة" في بولندا.

إن الأبطال في "أدب الجريمة" البولندي المعاصر معظمهم من البوليس السري أو – كما نقول باللغة الدارجة – المخبرين (التحري السري). لكننا لا نكتشف مقتراحاتٍ أدبية جديدة في روايات الجريمة، ومعظم الكتب يعود إلى النماذج الأدبية ذاتها المتعارف عليها، وقد اختبرت في ميراث عالم "رواية الجريمة". فـ"الشرطي" تقوم شخصيته بناءً على وجود نماذج نمطية مسبقة وفقاً للقاعدة الأدبية في "أدب الجريمة" وهي كما يقال – باللغة الإنجليزية – قاعدة "whodunit"^(١٣) وهو مصطلح مختصر يعني "من ذا الذي فعل ذلك؟"، إنه سؤال يساهم في تعقيد حبكة الرواية المنظمة داخل نموذج وطراز الرواية المثيرة، في الوقت الذي يصبح فيه البطل الرئيسي "شخصية شاندلية"^(١٤). ويمكن لنا الاقتراب أكثر فأكثر في حالة "روايات الجريمة" وأبطالها من رجال البوليس السري (رجال التحري أو المخبرين) كي نكتشف رابطة وثيقة تربط ما بين معظم هذه العناصر شبه/ النموذجية لهذا الجنس الأدبي، مما يحقق نتائج غایة في الإثارة. ولقد تحققت نجاحات كبيرة في العالم فيما يخص "أدب الجريمة" المرتبط بـ"موتيفه" التاريخ على وجه التحديد، بل يصبح هذا النموذج أكثر رواجاً وشعبية. وبمقارنة أدب الجريمة البولندي مع أدب الجريمة الأمريكي، فسوف نكتشف – ولا يقع الخطأ هنا على عاتق المؤلفين البولنديين – أن المؤلفين البولنديين يخلقون هذا المناخ العام لروايات الجريمة التي يبدعونها في جوهرها من المناخ العام لبولندا – وتحديداً لما قبل الحرب. ويمكن لنا أن نذكر مقتراحين في هذا الخصوص أولهما: رواية "المجتذب" للمؤلف "كونراد ت. ليفاندوفסקי" – Konrad T. Lewandowski^(١٥) وهو قد تخصص في كتابة "أدب الجريمة البولندي" ، ورواية "أَلْ كَابُونِي فِي وَارْسُو" مؤلفها "آرْتُورْ جُورْسْكِي"^(١٦) . وهي رواية من "أدب الجريمة" البولندي. هذان المقترحان الروائيان تدور أحداثهما حول وارسو – العاصمة البولندية. أما الرواية الأولى فزمن أحداثها يدور في عام ١٩٢٨ (أي في رحى الأزمة الاقتصادية العالمية بعامين قبل أن تزداد ضراوة في عام تتويجها ١٩٣٠)، والرواية الثانية تدور أحداثها في عام ١٩٣٨ (أي قبل بدايات اشتعال الحرب العالمية الثانية بعام واحد). أما الأولى فنجد ميل المؤلف وولعه بمواجهة البطل مع البشر والدائرة التي يعيشون فيها، باسترجاعه أحداثاً تاريخية معروفة في التاريخ البولندي، أما الثانية فيقوم المؤلف بغرس تربة جديدة لمناخ درامي له خصوصيته؛ يعكس المناخ العام لضواحي "شيكاغو" في زمن تحريم بيع الخمور أو صنعها. ومن المؤكد أن مجموعة الأبطال المقدمة لا تتوقف فحسب في الرواية الجديدة للجريمة عند "البوليس السري" أو "رجل التحري/ المخبرين" ، بل نكتشف فضلاً عن ذلك عنصراً إضافياً من العناصر المتعلقة بدیناميكية الأحداث الروائية الذي يساعد بدوره على تطوير هذا الجنس الأدبي ، ألا وهو كتابة هؤلاء المؤلفين لغامرات ، معروفةٍ شخصياتها بالفعل في أعمال هؤلاء الكتاب من قبل.

من أكثر هذه الشخصيات إثارة في "رواية الجريمة الجديدة البولندية" هي – بلا ريب – شخصية "المدعي العام" ، أما العالم المعروض داخل النسيج الروائي ، وعلى الرغم من أن الأحداث فيه تدور رحاه في زمننا الحاضر ، فإنها تملك في بنيتها الداخلية ملامح الوضع

الاجتماعي المعايش، فالبطل نفسه يتغلغل في عمق فضاء الجريمة ويخترقها، حيث يتحرك من خلالها بخفة ورشاقة ما بين حباتها الروائية الاجتماعية ومكائدتها؛ وبين التقاليد الخالصة لعالم الجريمة التابع للعصر الفيكتوري.

إن هذا الذي قد تأثر به "أدب الجريمة البولندية" من استفاداته من أدب الجريمة العالمية، لم يعد اليوم مجرد هبة من الهبات أو حدثٍ عارضٍ استثنائيٍ؛ بل لقد أصبح ظاهرة تستحق التقييم المنفصل لهذا الأدب، فضلاً عن دراسة تأملاتها وانعكاساتها النقدية القيمة والمثمرة في تشكيل حاضر الأدب الروائي البولندي المعاصر برمته؛ وروايات الجريمة بشكل خاص.

ومن أهم ملامح هذا الجنس الأدبي الأخير، يمكن تسميته بـ"أخلاقيات روايات الجريمة": فهي من جانبٍ أخلاقيات منغمسة في "الجريمة" ذاتها، وموضوعة وفق مبادئ وأسس تحقيق العدالة؛ وإعلان الانتصار لها. وبهذا المنطق تصبح شخصيات منفصلة بعيدة عن أدوار الشر، والشجاعة والإقدام، والشعور بالنبل، والإصرار على سعي "رجل البوليس السري" إلى إحداث نوع من التوتر لدى المجرم، بالانتصار عليه وعلى استخفافه بالعالم من حوله، وانعدام الرأفة والرحمة والقسوة والفظاظة التي تدرك بوضوح عند الأول عبر الآخر، ومن الناحية الثانية – تتأكد هنا أخلاقيات الكتابة، وأمانة الكاتب تجاه القارئ.

في فترة مساحة زمنية لا تقل عن عشر سنوات فاصلة؛ ظهرت في العالم أعمال نقدية وثقافية جادة؛ تعلن عن موت متوقع لأدب الجريمة الكلاسيكي؛ بداية من الفيلم، ثم مؤخراً التلفزيون. (...) وفي نهاية الأمر فإن أعمال الرعب والإثارة، ثم روايات الجاسوسية "ينبغي أن تدخل جميعها القبر".

وربما كان من الممكن أن يحدث أمر كهذا، لو أن القراء قد بدءوا التخلّي عن أدب الجريمة. فما تزال "أجاثا كريستي" – أشهر روائية في أدب الجريمة في عالمنا المعاصر- تُقرأ أعمالها في مختلف بقاع الكرة الأرضية، وإن أهم أعمالها لا تزال تتواصل بشكل منقطع النظير، وتتصدرها دور النشر العالمية بلغتها الأصلية أو المترجمة إلى مختلف لغات العالم. أما "آرثر كونان دوبل" – الكاتب الذي قد يبدو كاتباً غيرَ معاصر أو انتهى زمانه – فلا تزال أعماله الروائية تحتل المكانة الأولى في دور النشر العالمية منذ أكثر من قرن من الزمان. فضلاً عن ذلك فإنه كلما ظهر في الأفق كاتب موهوب في كتابة هذا النوع من أدب الجريمة، فإن دور النشر تتسارع في نشر أعماله، وتحقق له شهرة وثروة كبيرتين، بفضل التحليل الفطن لهؤلاء الكتاب للحقائق المعروضة التي تؤدي للكشف عن القاتل أو المسئول عن الجريمة. ويعد هذا النوع من التحليل داخل متن "روايات الجريمة" في أعمال هؤلاء الكتاب أفضل كثيراً بالمقارنة بالروايات التي تكتب عن المضاربات في البورصة، أو موضوع تصفيية أملاك مصنع أسلحة قد توفي صاحبه. لقد لاحظ البعض يوماً ما أن "أجاثا كريستي" تعد المرأة الثانية بعد السيدة "لوكريتسيا بورجيا"^(١٧) في التاريخ؛ التي كسبت المليارات من الدولارات بفضل الجريمة؛ مع اختلاف واحد: وهو أن "لوكريتسيا بورجيا" قامت بتنفيذ جرائمها

بنفسها؛ أما السيدة "كريستي" فلم ترتكب في حياتها أية جريمة قط. كل ما فعلته هو أنها نسجت من خيالها الخصب ما لم يخطر على بال أحد.

والحقيقة النهائية تؤكد أن "روايات الجريمة" أو "أدب الجريمة" الكلاسيكي في بولندا، لا يزال في أطواره الأولى؛ لكنه سرعان ما يزدهر رويداً رويداً، ذلك لأن قراءه أحبوها هذا النوع من الأدب؛ ولا يوجد ما يشير إلى أن قراءه يريدون الافتراق عنه.

الهوامش:

- (١) "سير آرثر إ IGNATIUS CONAN DOYLE" (1859 - 1930)؛ اسكتلندي، كاتب روائي ماسوني، المثل الرئيسي لرواية الجريمة أو رواية البوليس السري. وشخصية "شيرلوك هولمز" هو البطل الرئيسي لرواياته. ويشمل إبداعه محاولات في كتابة الشعر فضلاً عن بعض روايات الرعب، مكتوبة بأسلوب يحافظ على الأسلوب الأدبي في الكتابة الذي يعكس روح القرن التاسع عشر؛ ويحافظ على الرومانسية القوطية، ونشر "إدجار آلان بو" وأمبروس بيرسى".
- (٢) "أجاثا كريستى / ليدي مالوان" - Agatha Christie, Lady Mallowan- ماري كلاريس ميلر كريستى". معروفة أيضاً باعتبارها "ليدي أجاثا كريستى" (1890 - 1976)؛ إنجلزية الأصل. مؤلفة رواية الجريمة. وتعد أجاثا كريستى من أشهر كتاب رواية الجريمة في العالم، فضلاً عن أنها من أكثر الكتاب ذيوعاً وتوزيعاً في العالم. لقد صدر من كتبها أكثر من مليار نسخة باللغة الإنجليزية، فضلاً عن مليار آخر من نسخ كتبها مترجمة إلى خمس وأربعين لغة أجنبية. وفي فرنسا بيع حوالي أربعين مليون كتاب. وتحت الاسم المستعار "ماري ويستماكوت" - Mary Westmacott صدر لها بضع روايات اجتماعية، تمنت بجماهيرية وشهرة. سطرت "كريستى" بقليلها ما لا يقل عن تسعين رواية وعملًا مسرحيًا. تدور أحداث هذه الأعمال الروائية والمسرحية - بشكل رئيسي - في أماكن مغلقة، أما القاتل المبحوث عنه؛ فهو من المؤكد - عند كريستى - واحد من أولئك الذين يسكنون أو يوجدون في هذه الأمكنة. وبالقطع نكتشف أن عدداً من حلول الحبكة الدرامية / الروائية الجديدة - لديها - تعد جزءاً لا يتجرأ من تقاليد فنون كتابة روايات "الجريمة"، مما يضمن نجاحها.
- (٣) "ري蒙د ثورنتون تشاندلير" (Raymond Thornton Chandler 1888 - 1959)؛ أمريكي الجنسية؛ مؤلف روايات وقصص قصيرة من نوع الجريمة / ذات طابع الرواية العلمية. عن العديد من أعماله الإبداعية كتبت السيناريوهات السينمائية. وبفضل "تشاندلير" أضيفت إلى هذا الجنس الأدبي الدائع الصيت (أدب الجريمة)؛ عناصر من الأدب ذي المرتبة العالمية، واحتوت أعماله على مقارنات شعرية.
- (٤) "جورج جوزيف كريستيان سيمونون" - Georges Joseph Christian Simenon (1903 - 1989)؛ كاتب يكتب باللغة الفرنسية، مبدع رواية الجريمة. كان "سيمونون" كاتباً يتميز بخصوصية إنتاجه الضخم. ويمثل قدرات إبداعية فريدة حيث كان قادراً على كتابة ٦٠ - ٨٠ صفحة يومياً، وفي أثناء حياته كتب ما لا يقل عن (٤٥٠) أربعينات وخمسين من الروايات الطويلة والقصص القصيرة. وعلى الرغم من ذلك الكم العددى الضخم؛ فإنه قد حقق نجاحاً كبيراً كان سبباً في تحقيقه مكانة كبيرة في العالم أجمع؛ بفضل رواياته البوليسية وبطلاها ضابط الشرطة (القوميـار "ماجري").
- (٥) "ماي سيـوالـو" و"بيـراـواـلـوـ" - كاتبـتان سـويـديـتان. اشتـهـرت هـاتـانـ الكـاتـبـاتـانـ قبلـ كلـ شيءـ بالـكتـابـةـ الـحرـةـ لـسـلـسـلـةـ منـ روـاـيـاتـ الجـرـيمـةـ معـ خـلـفـيـةـ ثـرـيـةـ منـ المـجـامـعـ الـذـيـ يـعـيـشـ فـيـهـ أـبـطـالـهـماـ،ـ وـيـطـلـقـ عـلـيـ هـذـاـ النـوـعـ مـنـ روـاـيـاتـ:ـ "Roman om ett brott"ـ،ـ (وـمـعـناـهـاـ الـحـرـفـ "روـاـيـةـ المـجـرـمـينـ")ـ.ـ وـقـدـ صـدـرـتـ سـلـسـلـةـ مـنـ هـذـهـ روـاـيـاتـ فـيـ سـنـوـاتـ ١٩٦٥ـ - ١٩٧٥ـ).ـ بـطـلـهـاـ الرـئـيـسـيـ هوـ "مارـتـينـ بيـثـ"ـ،ـ ضـابـطـ فـيـ قـسـمـ الجـرـيمـةـ بـقـسـمـ الشـرـطـةـ فـيـ "سـتوـكـهـولـمـ"ـ.ـ مـنـ خـلـالـ أـعـمالـهـماـ تـقـومـ الكـاتـبـاتـانـ السـوـيـديـاتـ ذـوـاتـيـ الـعـقـيـدـةـ الـيـسـارـيـ السـيـاسـيـ،ـ بـنـقـدـ نـمـوذـجـ الدـوـلـةـ ذـيـ الطـابـعـ الاـشـتـراكـيـ /ـ الـدـيمـقـراـطيـ.

(٦) "ماريو جيانلويجي بوزو - Mario Gianluigi Puzo" (١٩٢٠ - ١٩٩٩): كاتب روائي أمريكي من أصول إيطالية. معروف قبل كل شيء بكتبه التي يصف فيها "مافيا" جزيرة صقلية. من أشهر أعماله: "الأب الروحي"، والتي صدرت في عام ١٩٦٩، وفي عام ١٩٧٢ تصبح هذه الرواية فيما بعد موضوعاً لسيناريو فيلم سينمائي يخرجه في عام ١٩٧٢ المخرج السينمائي العالمي "فرانسيس فورد كوبولا" بطولة الممثل "مارلون براندو" وأل باتشيتتو".

(٧) "روث رانديل - Barbara Vine" واسمها المستعار هو "Ruth Rendell" (ولدت في عام ١٩٣٠): كاتبة روائية بريطانية، مؤلفة لروايات تنتهي إلى أدب البوليس السري والأدب النفسي.

(٨) "جو أليكس - Joe Alex": كاتب روائي بولندي وفي الوقت نفسه شخصية أدبية مرموقة في عالم الأدب، في عدد من روايات الجريمة يكون بطله الرئيسي هو رجل الشرطة السري أو (رجل التحري السري)، إنه في رواياته يسرد مغامراته الشخصية. صدرت هذه الروايات التي ظهرت في كتب تحت اسم مستعار هو "ماتشي سومتشيشينסקי - Maciej Slomczynski" وتحت الاسم ذاته المستعار أصدر عدة روايات تاريخية من بينها "السفينة السوداء"؛ وهي رواية تتسم بتنوعاتها القصصية المتعددة حيث تتحدث عن قدر طروادي يصعب تحقيقه نتيجة وقوعه في شباك مكائد كهنة مصريين، ومؤمرات تقع في ردهات قصور الحكماء المصريين؛ ويتوالى وقوع أحداث روايته أثناء رحلته التي يسير فيها نحو الشمال البعيد بحثاً عن مدينة الكهرمان الأسطورية.

(٩) "س.س. فان دين - S.S. Van Din" (واسمه الحقيقي: "ويلارد هانتيجرتون رايت - Willard Huntington Wright" ١٨٨٨ - ١٩٣٩): ناقد فني أمريكي، وكاتب روايات من أدب الجريمة. أبدع شخصية ذاع صيتها في أدب الجريمة هي شخصية التحري السري "فيلو فانس - Philo Vance" ، التي ظهرت للمرة الأولى في كتابه في عام ١٩٢٠ من القرن الماضي، لتنشر فيما بعد في السينما والتلفزيون.

(١٠) المصدر السابق.

(١١) "جو أليكس - Joe Alex": من مقال تحت عنوان "دومو ساو - وغيرها".

(١٢) "إيريك جرين": من مقال تحت عنوان "بوم الإجرامي".

(١٣) whodunht - مصطلح مختصر من الأصل الإنجليزي: Who done it? "وتعني بالعربية "من الذي قام بفعل ذلك؟، وهذا المصطلح يدخل في تكوين مفردات نسيج لغة رواية الجريمة.

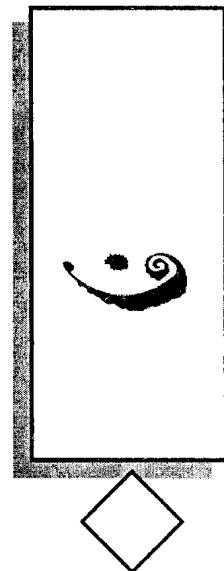
(١٤) راجع الهاشم ٣

(١٥) "كونراد توماش ليفادوفסקי - Konrad Tomasz Lewandowski" (ولد في عام ١٩٦٦): كاتب بولندي يكتب روايات تنتهي إلى الروايات الفانتازية؛ والرواية العلمية؛ ورواية الجريمة. كاتب صحفي، أنهى تعليمه في مجال الفلسفة.

(١٦) "أرتور جور斯基 - Artur Gorski" (ولد في عام ١٩٦٤) درس التاريخ ومهنته صحفي (كان مراسلاً لحرب في الحروب التي نشبت في منطقة البلقان)، مؤلف بعض روايات في الإثارة والجريمة.

(١٧) "لوكريتسيا بورجيا" أو على وجه الدقة (لوكريزيا بورجيا) (١٤٨٠ - ١٥١٩): ابنة الكاردينال "رودريجو بورجيا" والذي أصبح فيما بعد "البابا ألكسندر الرابع" - بابا الفاتيكان. دارت حول ابنته "لوكريتسيا" الكثير من الأساطير والإشاعات - فقد عرف عنها أنها قاتلة لأزواجها، فقادت تحت تأثير أبيها/ البابا بقتلهم الواحد تلو الآخر وهما: "جيوفانني سفوجا"، و"الفنسو أراجونسكي". امرأة شريرة، عدوانية. كان شقيقها مثلها طاغية دمويا. تمنت "لوكريتسيا" بجمال ملامحها. كانت "أميرة فراري" وفي قصرها كانت تقوم بتجميل الفنانين والعلماء المشهورين.

دليل كتابة



القصص البوليسية (*)

ب. ج. وودهاؤس/ت: أحمد خالد توفيق

حقيقة غريبة لاحظها المفكرون، هي أن أخطر الأوبئة في التاريخ انقضت على العالم بلا إنذار وفجأة. لم يلحظ أحد قط أن شيئاً غريباً يحدث حتى نهضوا ذات يوم ليدركوا الحجم الحقيقي للأسرة. في القرون الوسطى مثلًا كانت الحياة هادئة .. الفرسان يتبارزون والرعايات يرعين الخنازير، والإقطاعيون منشغلون في الاستيلاء على الأراضي .. لابد أن هذا كان يوم ثلاثة عندما مشى ذلك التابع في الطريق بين (ساوثهامبتون) و(ونشستر). فقابل خادماً لئيماً فتبادل معه الكلام ثم كما يحدث عندما يلتقي فلاحان، ساد صمت لمدة عشرين دقيقة، وفي النهاية قال التابع :

-"في قريتي جدًّا جديد سبب الكثير من العجب .. إن (بيل) العجوز قد اسود لونه أمس"

- "اسود ؟"
- "اسود حقاً .."
- "بحق القديس (جيمس الكومبوستالي) ! .. حيث أعيش صار راعي بقر أسود كذلك"
- "لا تقل هذا .."
- "الحق ما أقول"

صاحب التابع :

- "ماذا عساه يحدث هذا؟"

- "ليس بوعي القول، فأنا غريب هنا"
بعد أسبوع اجتاح الموت الأسود البلاد.

نصائح لابني جون:

نفس الشيء ينطبق على فن كتابة القصص البوليسية الذي اجتاح بريطانيا كالوباء. في البداية لم نر الشر قادماً .. لكننا الآن منغمضون فيه حتى الأعناق. لابد أنه فيروس معين يجعل أفضل الكتاب يصممون على كتابة القصص البوليسية. المشكلة أنه يصيب أسوأهم

كذلك. هكذا تحولت هذه الجزر العظيمة إلى مستشفى مجاذيب مليئة بمخابيل يقرأ كل منهم القصص البوليسية التي كتبها الآخرون. و٩٩ من كل مائة رواية هراء .. فكرة مقلقة فعلاً.. لو كان لي ابن يريد أن يكتب قصصاً بوليسية، وهو بالتأكيد ما كان سيفعله، فإنني سأتحي به جانباً وأشرح له مصاعب هذه المهنة.
سأقول له :

- "(جون) أو (جيمس).. إن هذه المهنة خطرة .. هناك قارئ يتشاءب متريص بك.. تخبره أن سير (جريجوري بولسترود) قتل في مكتبه .. فيقول لك: ومن يبالي بهذا؟.. تخبره أن النوافذ والأبواب مغلقة، فيكون رده: هي كذلك دائماً .. تخبره أن أصابع الاتهام تشير إلى ستة متهمين فيقول وهو موشك على النوم: لابد أن القاتل واحد منهم في النهاية؟"
هذه هي المشكلة .. أنت متأكد من أن البطل ولا البطلة لم يرتكبا الجريمة .. لابد أن القاتل ليس (ريجي بانكس) لأنه شخصية مضحكة وأية شخصية مضحكة في قصة بوليسية لا يمكن أن تقتل. لا يمكن أن يكون القاتل هو العم (جو) لأنه طيب مع الكلاب، من هنا تستنتج أن القاتل هو وريث بعيد يحقد على الضحية منذ أربعين عاماً.
من قتل السير (رالف)؟

لو أنني كتبت قصة بوليسية فلسوف أتجه فوراً إلى الإشارة العظمى. لن يرتكب الجريمة أي شخص في الكتاب .. هذا هو المقطع الأخير من القصة التي كنت لأكتبها في أسبوعين لو أنني مولع بهذه القصص:
سألت المفتش:

- "هل تعني أنك حللت هذا اللغز الغامض؟ .. أنت تعرف من طعن السير رالف بتلك المدينة الشرقية؟"

قال لي:

- "نعم"

- "لذلك مكتتب"

- "لأنه من المستحيل تقديم الفاعلين للعدالة .. لقد كانا اثنين .. اثنين من أسود القلوب وأكثرها خطراً على المجتمع.."

- "لكن ما دمت تقول هذا، فكيف لا يمكنك أن تذيق المجرمين ما يستحقانه؟"

- "لأنهما ليسا في هذا الكتاب على الإطلاق .. لقد كان المجرمان شديدي الذكاء بحيث لم يتوجلا أكثر من صفحة العنوان .. إن من قتل سير (رالف) هما مستر (ستاوتون) و(هودن)"

تمت

سيكون هذا مثيراً بالتأكيد. إشارة تفتقر لها القصص البوليسية الحالية.
لاحظ أنني استعملت ما نسميه المخبر المتوسط .. واحد من هؤلاء المخبرين الهوامة المقتضبين الذين لهم وجه صقر .. يخيل إلي أن هذا أفضل الأنواع مقارنة بأنواع المخبرين الأخرى:

1- الجاف.

٢- المل.

٣- الفوار.

وأنا لا أحب هذه الأنواع الثلاثة.

المخبر الجاف عجوز يضع قبعة، ويلبس نظارة من الطراز الذي يثبت على الأنف، وي يصل في أناقة. إنه ممل غالباً. لكنه ليس مملاً كالمخبر المل .. إن هذا الأخير هو النوع الذي يكشف عن المجرمين بمعلوماته الواسعة بالسموم وكل شيء .. ويجد المجرم بسهولة اعتماداً على شكل ججمنته ..

المخبر الفوار اختراع جديد نوعاً .. إنه شاب ذكي خفيف هوايته حل الألغاز .. يحبونه في سكوتلانديارد وأحياناً ما يهز المفتش (فارادي) رأسه موافقاً على اقتراحات الشاب. إنه ليس جاداً صارماً مثل (هولمز) ورؤيه الجثة لا تثير فيه إلا ألطف الخواطر. خذ عندك هذا المشهد:

المخبر مبتسمًا: إذن هذه هي الجثة اللطيفة العجوز؟.. لقد آذوا الوريد الودجي المسكين .. تؤتؤ .. ماما لن تحب هذا المشهد .. لكنه عمل جميل .. ألا ترى هذا؟

ليس بالفتى الجذاب، لكنه في كل مكان اليوم، ويسألني أن أقول هذا.

أفضل المخبرين هم الذين تجدهم في قصص (إدجار والاس) لأنهم يعملون في سكوتلانديارد .. إن هذا المخبر له خلقيـة .. يمكنك أن تثق به وتصدقه .. ولو أصر ابني على أن يكتب القصص البوليسية فلسوف أطلب منه أن يعطي البطل سلطة .. بهذه تكون إدارة الفيش والتشبيه تحت أمره، ولو أراد أن يمنع القاتل من مغادرة لندن فإنه يكلف ٣٠٠٠ شرطي بمراقبة الطرق. صحيح أن القاتل سيهرب لكن لا تقل إنه ليس من الجميل أن تحظى باهتمام ٣٠٠٠ رجل شرطة.

الآن على ابني (جون) أو (جيمس) أن يهتم بنقطة أخرى .. ماذا عن القاتل نفسه؟

القاتل الأستاذى المجنون:

مجرمو القصص البوليسية يقعون في ثلاثة قوائم كلها سخيفة :

١- رجال أشرار من الصين أو الهند .. باختصار من كل مكان عدا لندن، يبحثون عن الجوهرة التي سرقت من معبدـهم.

٢- رجال يحملون شهوة الانتقام على مدى ثلاثين عاماً.

٣- المجرم الأستاذى.

بالنسبة للنوع الأول أنسـح ابني بأن يجرب كل شيء آخر أولاً.. لقد وصل هؤلاء القتلة لنقطة التشبع .. ثم إن الجنسيات التي تنتـج الأشرار قد صارت حساسة هذه الأيام .. أجعل المجرم صينياً ولسوف يتلقـى ناشـرك عشرات الخطـابات الغاضـبة من أمـهات صـينـيات .. الأمر لا يستحق هذا كلـه.

أما القاتل من الطراز الثاني فغير مقبول .. نحن نعيش في زمن عملي، ولم نعد نؤمن مثل آبائـنا بـرجل يظل حـاقدـاً رـبع قـرن .. في عـصر الجـولـف والتـنس والتـلـفـزيـون يـبدو عـسـيراً أن يـحتـفـظ شخص بشـعـور مـرـير تـجـاه شـيـء حدـثـ له عام ١٩٠١.

أما عن المجرم الأستاذِي، فإن نفسيته شيء لم أُسْتَطِع فهمه قط. أفهم شخصية الرجل الذي يريد مالاً فيسمِّ عمه ويطلق النار على ابني عمه ويزور وصية .. هذا هو البيزنس الحق. يعتمد على قواعد تجارية سليمة. لكن القاتل الأستاذِي لا يريد مالاً.. إنه يملك الملايين .. فماذا يريد بالله عليك؟.. لم لا يتقادِع؟

لقد قرأت قصة أخيرة عن واحد من هؤلاء اضطر للحياة في بروم قرب مصرف النهر.. وراح يقطع الخشب في الغابة، ولو حسبت ما يدفعه من مال لرواتب كل الصينيين ذوي العين الواحدة، والمكسيكيين الذين على وجوههم ندوب ، وكل الخرس الذين يجيدون قذف الخناجر، فإنك تجد أنه أنفق نحو ثلاثة ملايين جنيه.

كان بوسعي بهذا المبلغ أن يملك يختاً وسيارات ومنزلًا فاخرًا وضيعة ريفية وإسطبل خيول. كان بوسعي أن يعيث إحياء الأوبرا البريطانية أو يطبع نسخاً رخيصة من شكسبير. لكنه فضل أن يعيش في هذا الوكر لأنَّه يريد أن ينفذ جريمة أستاذية .. فلا تعرف إن كنت تصاحك أم تبكي.

عرفت ذات مرة قاتلاً أستاذياً في قصة أدار منظمة كاملة لعدة أشهر، والغرض شق نفق إلى البنك. وماذا تظن كان في البنك؟ ... اثنا عشر ألف جنيه ! ...

اثنا عشر ألف جنيه ! ... وهو سعر قريب مما أتقاضاه أنا مقابل هذا المقال ! ..

عامة يا (جييمس) أقترح أن تتجنب هذه الأنواع الثلاثة من القتلة. فكر في القاتل العادي المجنون الذي يمكن أن يهرب بجريمته. قل للرجل الذي يحلم بالانتقام: ماذا لو قتلت سير (رالف) يا عزيزي؟ .. ماذا تفعل في ليالي الشتاء الطويلة وقد انتهى أي مبرر للانتقام؟

بالنسبة للقاتل الأستاذِي نخبره أنه يكافح كي يضيف مالاً لدخله المرتفع بالفعل .. حرام أن يقف في ليلة باردة خارج نافذة غرفة نوم البطل يضخ الغاز، أو يثقب السقف ليسقط منه ثعابين الكوبري.

لكننا نصفق للقاتل العادي البشري الذي له دوافع بشرية.. القاتل الذي يشبهنا.

الهواشم:

(*) هذا المقال منشور في:

P G Wodehouse: About these mysterious stories. In The Pocket Mystery Reader. 4 th ed.

Pocket Books Inc. New York. 1943. PP 238-246.

اللِّكَارَةُ فِي الرَّوَايَةِ الْبُولِيسِيَّةِ

محمد العبد

١- توطئة

تحكي الرواية البوليسية بأسلوب مثير وشائق قصة جريمة؛ هي غالباً جريمة قتل، في ارتباطها بظروف القاتل النفسية والاجتماعية ودواته إلى ارتكاب هذه الجريمة وملابسات وقوعها ونتائجها. ظلت الرواية البوليسية منذ القرن العشرين حتى اليوم من الأجناس الأدبية المزدهرة، واكتسبت شعبية هائلة بين جمهور القراء. لقد صار الأدب البولisi مناسبة لتقاطع مثمر جداً بين الأدب والتحليل النفسي. يذكر إيمانويل فرييس E.Fraisse وبرنار موراليس B.Mouralis أن جاك لاكان (١٩٠١ - ١٩٨١) قد بنى إحدى أشهر دراساته انطلاقاً من "الرسالة المسروقة" لإدجار آلان بو. في المقابل، وربما بصورة أشد إثارة للدهشة، حاول بيير بيار خلال قراءته آجاثا كريستي Agatha Christie (١٨٩٠ - ١٩٧٦) تطبيق الأدب على علم النفس التحليلي. والمقصود عنده هو أن يبين أن النص الأدبي يسمح بفهم بعض المفاهيم المفاتيح في منهج علم النفس التحليلي، بل بإغنائها^(١).

وعلى رغم هذه الشعبية الطاغية للرواية البوليسية، فإن بعض الناس والباحثين في علم الأدب يرونها أدباً هزيلاً، قليل القيمة، غايتها الترفية والتسلية، لا أدباً قولياً. هذه النظرة إلى الرواية البوليسية تعرفها ثقافات غربية معاصرة؛ كالثقافة الألمانية، كما تعرفها الثقافة العربية المعاصرة أيضاً إلى حد كبير. ولعل هذه النظرة هي المسئولة - في المقام الأول - عن الموقع المحدود الذي تشغله الرواية البوليسية في الأدب العربي المعاصر.

ومهما يكن من أمر، فإن الجريمة هي مثار اهتمام الرواية البوليسية. ولكن بعض الباحثين يرى أن أي عمل روائي عن الجريمة أو المخبر السري أو العمل الشرطي بعامة، هو رواية بوليسية.

ترجع بعض الدراسات الحديثة بنشأة الرواية البوليسية في الثقافة العربية إلى "ألف ليلة وليلة". في الليلة الخامسة والخمسين وما بعدها تحكي شهزاد أن صياداً اكتشف صندوقاً ثقيلاً مغلقاً بجانب نهر دجلة، ثم باعه الخليفة العباسى "هارون الرشيد". يفتح الخليفة الصندوق، فيجد فيه "جثة" صبية ممزقة، فيأمر وزيره "عمر بن يحيى" بأن يحل له هذا اللغز بالعنور على القاتل في خلال ثلاثة أيام، فإذا فشل في هذه المهمة كان قد عرض نفسه للقتل. يرى هؤلاء الدارسون أن هذه الحكاية هي النموذج النمطي للرواية البوليسية، وأن الفرق الرئيس بين عصراً وعصراً لم تكن لديه رغبة حقيقة في حل ذلك اللغز، وأن القاتل نفسه هو من حلّ اللغز باعترافه بجريمته^(٢).

هذا، وتتفق الرواية البوليسية إلى فروع عدة، من أهمها ما يلي :

(أ) ما يسمى برواية الجريمة التاريخية historical crime fiction، وهي تدور حول القيادات العامة للحياة الإنسانية؛ فإذا كانت الحياة - كما يقول براون- كرايزر - Brown - هي تعزيز القوى في مجتمع يعمل بعضه مع بعض ويعمل بعضه الآخر ضد بعض، فإن تشبيه ذلك المجتمع بكرة القدم هو التشبيه المناسب. يتعاون أفراد مع آخرين داخل فريق واحد، ويقاتلون جميعاً ضد أفراد فريق آخر. في هذا السياق، تصبح رواية الجريمة التاريخية حكماً رسمياً على أفعال الناس، وعلى كيفية وقوع التفاعل فيما بينهم بطرق غير شرعية. ويؤتى - إذ ذاك - بأولئك الذين خرجوا على قوانين اللعبة إلى ضربات الجزاء. رواية الجريمة التاريخية تعنى إذن بتدوين أفعال الناس في الماضي وكيفية تأثير ذلك في الحاضر والمستقبل تأثيراً حسناً أو سيناً^(٣).

(ب) رواية المخبر السري detective fiction: ومن سماتها الاهتمام بالبحث عن المجرم والكشف عن ملابسات الجريمة. وهي تضع القارئ في حالة من التشوق والانجذاب من خلال إشراكه في حل اللغز. ومن سمات هذا النوع أيضاً وضوح البعد النفسي للجريمة في مقابل العناية بالوصف التفصيلي لعملية اكتشافها^(٤). ويدرك وليم مارلينج W.Marling أن رواية المخبر السري قد ارتبطت دائماً بالاهتمام بالقضايا العاصرة في الحياة المدنية، لاسيما الاهتمام بالجريمة. ييد أن الجريمة سمة من سمات الحياة الاجتماعية في الغرب لم يعرفها الناس حق المعرفة إلا بعد قيام عدد كبير من المدن في أوائل القرن الثامن عشر الميلادي، وهو القرن الذي شهد ما يسمى بالقراءة الجماهيرية^(٥). من ناحية أخرى، يرى L.L. Panek E.A. Poe أن رواية المخبر السري نوع من السرد الذي ابتكره إدجار آلان بو وأنضجه آخرون بعد ذلك، من أشهرهم آجاثا كريستي^(٦).

(ج) رواية اللغز mystery fiction: ولهذا النوع عناصر ثابتة تاريخياً. وتدور حول الإدراك والغامرة والقوة. وهي أمور يعرفها التفاعل الاجتماعي اليومي^(٧).ويرى بعض الباحثين أن رواية المخبر السري ورواية اللغز، هما - في الحقيقة - نوعان متزادان؛ وذلك أن رواية المخبر السري تثير القارئ بجرائم مبنية على اللغز mysterious crimes، وهي جرائم ذات طبيعة عنيفة عادةً.

وتذكر أدبيات الرواية البوليسية عناصر عدة تنهض إليها الرواية البوليسية: كالجريمة (التي هي غالباً جريمة قتل) والقاتل (أو المشتبه فيه) والضحية (أو القتيل) وظروف الجريمة (مثل زمان وقوعها ومكانه وأقوال الشهود) والدافع (الذي دفع المجرم إلى ارتكاب جريمته وهو غالباً المال أو الثأر) والشرطة (التي تظهر غير مكترثة) والمخبر السري أو المحقق (ويتصف بقوة الملاحظة ورجاحة العقل، ولكنه يبدو أحياناً غريباً للأطوار) ومتاح حل اللغز (وهو عبارة عن مجموعة الأدلة والآثار التي تقود إلى الحل) والنهاية (وهي غير متوقعة، ويكتشف فيها المخبر أو المحقق كيف كانت هوية المجرم مؤكدة)^(٨).

٢ - "مقتل فخر الدين" رواية بوليسية

استطاع عز الدين شكري بروايته البوليسية "مقتل فخر الدين" (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩) أن يحقق المعادلة الصعبة بين إنتاج عمل من هذا النوع بعناصره وتقنياته وبين إثبات جدارته بالتعبير عن قضايا المجتمع الراهنة؛ مثل قضية التسلط في محيط العائلة، أو التسلط في محيط الحياة المؤسسية والحياة السياسية بعامة. فخر الدين عيسى هاشم الشخصية المحورية في الرواية يحمل رسالة التغيير ويطالب بحرية التعبير عن الرأي والمشاركة في صنع القرار في الحياة الاجتماعية والسياسية. فخر الدين ابن القرية الذي رحل إلى القاهرة وتخرج في كلية الحقوق والتحق بالخدمة العسكرية الإلزامية وعمل بالمحاماة وتفرغ لخدمة أبناء حي "بين السرايات" الذي عاش فيه، هو نفسه الذي جعل من نفسه وروحه قرباناً لتلك الرسالة. أما عز الدين شكري، فقد حمل رسالة أخرى، هي تقديم هذا النموذج من الشباب المصري الذي أراد أن يجعل لحياته وموته قيمة، في قالب روائي بوليسي متتطور. يعني هذا من البداية أن الكاتب أراد أن يخرج بروايته من دائرة التكرار الموضوعي والتقني إلى دائرة الرواية البوليسية الأيديولوجية.

"مقتل فخر الدين" رواية بوليسية، ولكنها - فيما نرى - أقرب إلى الرواية البوليسية من نوع "رواية المخبر السري"، وإن اتخذ "المخبر السري" هنا شكل "المحقق". وكيل النيابة (أو المحقق) هو عمر فارس بالسمات المعروفة للمخبر أو المحقق كالذكاء والمهارة والكفاءة والتفاني في العمل. تعرض الرواية حياة فخر الدين منذ ميلاده حتى مقتله. وتصبح مهمة عمر فارس هي التحقيق في حادث اختفاء المواطن فخر الدين. يقع هذا في ظروف إطلاع القارئ في الفصل الأول على حقيقة فخر الدين وأنه قتل برصاصات جنود الشرطة. ويعرف القارئ مع مجرى الأحداث وتواлиها أن الدافع إلى القتل هو ما توثق لدى الجهات الأمنية والعسكرية

من نشاطه السياسي طالباً بالجامعة أو عصيانه أوامر قادته مجنداً عسكرياً وغير ذلك من نشاطاته الاجتماعية والسياسية أثناء ممارسته المحاماة. كان المحقق قد فرغ من ملف فخر الدين في أيام قليلة، ولكنه استشعر أن الأمر يعوزه من الوقت ما يكفي لمعرفة اليقين في لغز اختفائه. ويقوم عمر فارس بدور الرواية، فيحكي تحرياته وما جمعه من أقوال الشهود حتى ينتهي في خاتمة الرواية إلى أن سر اختفاء فخر الدين هو مقتله.

"مقتل فخر الدين" رواية بوليسية، ولكنها - كما قلت - رواية بوليسية من نوع "روايات المخبر السري"؛ لأنها - مثلما هي الحال في روايات المخبر السري - تبدأ بالنهاية. لا يجري الزمان في "مقتل فخر الدين" على الترتيب التناقيب للأحداث على نحو ما هو معروف عادة في الرواية البوليسية التقليدية، وإنما هو البناء العكسي أو الارتدادي للزمان؛ فالنهاية - وهي مقتل فخر الدين برصاصات جنود الشرطة - تقع موقع البداية، ثم تتوالى الأحداث تعاقبها: ميلاد فخر الدين في قريته، ثم رحيله بعد وفاة أمه وأبيه إلى قرية أخرى مع مرضعته أم إبراهيم، ثم مرحلة صباه وتعليمه قبل الجامعة، ثم هجرته إلى القاهرة طلباً للدراسة في كلية الحقوق، وما زامن ذلك من نشاطاته الطلابية والسياسية، ثم تخرجه والتحاقه بالخدمة العسكرية، ثم انتهاء خدمته وممارسته المحاماة، مع ما صاحب ذلك كله من أحداث وملابسات وصراعات وتضاربات في أقوال الشهود ببقائه على قيد الحياة أو وفاته على إثر تجربة عاطفية مريرة مع زميلته شيرين، أو على إثر اعتقاله لعصيانيه تنفيذ الأوامر العسكرية أثناء أداء الخدمة الإلزامية... إلخ.

توزعت فصول الرواية التسعة على رواة ثلاثة هم: الرواية الكاتب، والراوي الشعبي، والراوي المحقق. بيد أن الرواية المحقق قد فاز بنصيب الأسد في الرواية. انحصر دور الرواية الكاتب ظاهرياً في رواية الفصل الأول "الوداع". وانحصر دور الرواية الشعبي في رواية حياة فخر الدين في القرية، وذلك في الفصل الثالث "ماء القتل". وامتد دور الرواية المحقق إلى سائر الفصول.

مقتل فخر الدين هو إذن موضوع الرواية الرئيس، ولكن موضوع الرواية في ذاته لا يعني للقارئ شيئاً كثيراً. معنى مقتل فخر الدين يكمن روائياً في طريقة المعالجة؛ أي في جعله موضوعاً مثيراً تقطع فيه عين القارئ الصفحات في تشوق ومتعة. وفاة السيدة "فيرارز" في رواية "مقتل روجر أكرويد" المعروفة لآجاثا كريستي لا تعني في ذاتها شيئاً مهماً للقارئ. تكتسب الرواية معناها عندما تندمج للقارئ عملاً روائياً بوليسياً شائقاً ومثيراً؛ أي عندما تفتح احتمالات الوفاة على مصراعيها حتى يدخل القارئ عالم السر.

٣- الإثارة في "مقتل فخر الدين"

الإثارة *Suspense* هي روح الرواية البوليسية. وهي - في عبارة أخرى - عيادها أو فكرتها النواة *Core tenet*^(٤). ويرى فان داين Van Dine أن الرواية البوليسية نوع من أنواع اللعب الذهني *intellectual game*، بل هي حدث رياضي *Sporting event*^(٥).

إذا تحولت الرواية إلى صورة أخرى تلخiciة فقدت ما فيها من إشارة، فقدت روحها وصارت موضوعاً من الموضوعات. من أجل ذلك ينصح الناس المبتدئين في قراءة الرواية البوليسية بأن يبدأوا بقراءة الرواية ذاتها، لأن يقرأوا عنها قبل ذلك تحليلات تفسد عليهم الاستمتاع بالحبكة استمتعوا كاملاً.

يبحث الناس عن الإثارة، ويجدون متعة خاصة في الروايات البوليسية والأفلام البوليسية. وترتبط هذه المتعة بعمليات تنشيط الخيال، وإثارة التوقعات، ومتابعة الأحداث، والوصول إلى نوع من الفهم. إن هناك متعة معرفية مرتبطة بتلك الروايات والأفلام. إنها تزود المرأة بقدر كبير من المعلومات وأساليب التفكير. وكلما كانت الإثارة الانفعالية أكبر وأقوى، كان الشعور بالمتعة أو الارتياح الذي يعقبها أكبر وأقوى^(١١). وترتبط سمة البحث عن الإثارة الحسية بحدوث عمليات تنبيه واستثارة فعلية عند مستوى المخ والخلايا، لاسيما عند ما يسمى بالجهاز الطرفي Limbic system. ويشعر المرتفعون في هذه السمة بأنهم أفضل عند المستويات العليا من التنبيه والاستثارة العصبية. أما المنخفضون في هذه السمة، فيشعرون بأنهم أفضل عند المستويات المنخفضة من التنبيه والاستثارة^(١٢).

إذا كانت الاتجاهات اللسانية المعاصرة، لاسيما "تداولية أفعال الكلام" والاتجاهات النقدية المعاصرة، لاسيما "نظيرية استجابة القارئ"، قد عرفت للقارئ موقعه في التواصل الأدبي، فإن للقارئ في الرواية البوليسية موقعاً خاصاً. يرى كل من إيمانويل فرييس وبرنار موراليس أنه لا يمكننا اعتبار الرواية البوليسية في الأدب المعاصر مجرد ظاهرة حكائية (على حدود الأدب) أو حصرها في بعدها الكمي (الذي تظهره رفوف محلات بيع الصحف وأكشاك محطات القطارات)؛ وهذه الرواية القائمة على التوقع والتحقيق تستجيب - في الواقع - لاهتمامات متजذرة في القراء، وتكشف - بصورة أنفذ من كثير من أنواع النصوص الأدبية - أهمية موقع القارئ في تلقي الكتاب وتكوينه. القارئ يواجه عند التوقع تركيبة من العناصر التي عليه تخمينها والتي تفاجئه دائماً في النهاية. والقارئ يتبع التحقيق عبر إحدى الشخصيات في الغالب، فينتقل بين البطء في سير التحقيق ومؤازق المنطق الاستدلالي في الاستنتاج والاختصار اللامعين أحياناً، والتداعي المؤكد أو قليل الاحتمال^(١٣).

ارتبطة الرواية البوليسية والإثارة إداتها بالأخرى ارتباطاً حتمياً. بيد أن تصنيفاً للإشارة مما تفتقده الأدبيات في حقل هذا النوع الأدبي. يمكننا من واقع استقراء نصي لرواية "مقتل فخر الدين" أن نقترح التصنيف التالي:

- ١- إثارة السلوكيات الحركية.
 - ٢- الإثارة اللغوية الأدائية.
 - ٣- الإثارة اللغوية البنائية :

(أ) على مستوى البنية النصية:

- محدودة: بين منطوقين متواлиين أو بضعة منطوقات.
- غير محدودة: بين أجزاء مختلفة من النص.

(ب) على مستوى علاقة النص بنص آخر.

يرتبط توزيع أنواع الإشارة ومواقعها من خطاب الرواية بالحبكة، بالمعنى الذي شرحه بول ريكور، وهو أن الحبكة تركيب وتنظيم للمكونات، والأفعال، والصادفات، والواجهات المخطط لها، واستباقات الفاعلين، ابتداءً من الصراع وانتهاءً بالتعاون، والوسائل المعدّة للوصول إلى الغايات^(١٤).

في المقطع الثاني من الفصل الأول تقع الإثارة السلوكية الحركية في تصوير الراوي الكاتب فخر الدين في بيته بعد أن أطبق الصمت على المكان إثر انتشار القوة الأمنية فيه: "الصمت الغريب يكسب الهواء مراة، النافذة الوحيدة في الصالة مفتوحة على ضوء بلا شمس... لا صوت يأتي من الخارج، حتى نقرات المطر الليلي توقفت، حتى بحيرة الماء التي تكونت على السطح الخشبي توقفت عن تسرب قطراتها في المطبخ. وقف فخر الدين في الصالة (يحدق في النافذة المرتفعة)، لا شيء يبدو فيها سوا سماء بيضاء مفعمة بسحاب رمادي داكن وقمة المنزل المجاور. (نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور وأمعن النظر). من الذي ضغط على نومي حتى خنق لحظته العابرة، فأوقفها وأخرجني من الحلم إلى النوم إلى اليقظة؟ (نظر فخر الدين طويلاً إلى المنزل المجاور)" (الرواية ص ١٢ - ١١). التكرار اللغطي لدوال بعينها فرشت للإثارة إطاراً، جعل الإثارة ظاهرة في توقيع ما سوف يسفر عنه النظر (أو التحديق) المتكرر مما عساه أن يكون سر ذلك الصمت الغريب. ويدل السياق على أن فخر الدين لم يستدلّ على هذا السرّ، ولم تظهر عليه من علامات الخوف ما يثنّيه عن مواصلة النوم: "ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم" (الرواية ص ١٢):

النظر	الصمت
"وقف فخر الدين في الصالة يحدق في النافذة المرتفعة".	"صمت غريب يطبق على المكان والزمان"
"صمت جاثم بصدره على الهواء وعلى "(نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور)" الأشياء"	"الصمت الغريب يكسب الهواء مراة."
"(نظر فخر الدين طويلاً إلى قمة المنزل المجاور)"	"هذا الصمت مبالغ فيه"

وفي المقطع الثالث من الفصل الأول الذي يرسم مشهد مقتل فخر الدين، يخرج فخر إلى الشارع، فيدرك أن الجو الغريب قد أحكم سيطرته تماماً، وأن الصمت ما زال غريباً ومرعباً، وأن النوافذ والبيوت وال محلات قد أغفلت عيونها، ولكن عيوناً أخرى بشرية ترقبه: "عشرات العيون الخبيثة ترقبه وتسلمه بعضها لبعض" (الرواية ص ١٣). تثير مراقبة فخر الدين تساؤلات عن هوية أولئك الذين يراقبونه، ولماذا يراقبونه؟ وما يتوقع أن تخفيه

هذه "العيون الخبيئة" له من مصير. وما هي إلا لحظات حتى يدرك القارئ أنها عيون رجال الشرطة الذين اصطادوه بمقتل وهو "يسير وحده في الشارع المفرا!" .

أما الفصل الثالث "ماء القلل"، فيروي الراوي الشعبي في نهايته قصة الصراع بين فخر الدين وعمه سليم بسبب خطيئة ليلي ابنته مع الجار رزق. أراد العم أن يتزوج فخر الدين ليلي ليستر عليها من ناحية، ولكي لا يخرج خيره لغيره من ناحية أخرى. لكن فخر الدين لم يقبل، وهدد عمه بأن يخرج إلى الناس ويفضح أمره، "فأقسم العم برأس أبيه لئن فعل ليخففه بيديه الاثنين، فأقسم له فخر الدين أنه فاعلها إن لم يرجع عن غيّه، فحلّف العم بالطلاق ثلاثة أن لن يزوج ليلي من رزق، ثم دفع فخر الدين على السلم. ودخل غرفته وأغلق عليه الباب. فما كان من فخر الدين إلا أن امتطى بغلة وطاف بالقرية كلها وأهلها من ورائه يقص عليهم قصة العم الفاجر، ويظل يعيد القصة حتى آخر الليل" (الرواية ص ٥٨-٥٩). هذا الصراع المحتمد بين فخر الدين وعمه، والتهديد المتبادل بينهما، يرجح أن أمراً ما خطيراً سوف يقع لفخر الدين، ويكمّل الراوي الشعبي هذه القصة قائلاً: "وعندما كان المؤذن يقيم الصلاة، رأى المصلون بغلة آتية من ناحية الغيطان تحمل جسداً ملقى، يسيل الدم من تحت عينيه اليسري على وجنته، ويلطخ جلابيه الأبيض، وفي وجهه ورقبته طعنات غائرة وجروح. نظر المصلون إلى جثة فخر الدين. وكادوا ينكرونها من هول التشوّه فيها، وظلوا يتداولون النظر فيما بينهم وبين الجسد الملقي حتى طلع النهار" (الرواية ص ٥٩). أما الراوي المحقق عمر فارس، فقال معقباً على ما حكاه الراوي الشعبي: " أمسك الراوي ربنته وشرع في العزف، وكان الصبية ينفضون من حوله شيئاً فشيئاً. تقدّمت إليه وعرفته بنفسي وسألته عن فخر الدين وقصته، (فنظر إلى طويلاً ولم يجب). فأضفت أنني أحق في اختفائة من القاهرة، (فقطب حاجبيه مستغرباً قليلاً، ثم ابتسم) وحمل ربنته ومضى" (الرواية ص ٥٩)، يمكن لهذه السلوكيات الحركية جميعاً أن تعني - ببساطة - أن ليس لدى الراوي الشعبي ما يضيّفه. ولكن يمكن - في الوقت نفسه - أن تفتح للقارئ أبواباً عدّة على الاحتمالات والتساؤلات: هل خشي الراوي الشعبي أن يصرّح باسم القاتل، فاستعراض عن التصريح لفظاً بالتلخيص بهذه السلوكيات الحركية من نظر وقطيب وابتسم؟ أي أنه بالسكوت عن الإجابة كان قد أجاب، وأن القاتل هو العم سليم وليس غيره؟ أم إنه بالنظر والتقطيب والابتسم والانصراف قصد إلى أن ما رواه بين الناس وسمعه المحقق عمر فارس هو كل ما لديه من قصة فخر الدين؟ أم إنه استشعر في سؤال المحقق إيه مزيداً من قصة فخر الدين حرجاً أن يكون خضم لقتضي تشويق المستمعين، فزاد على روايته ما ليس منها في وقت يطلب المحقق فيه الحقيقة؟

هكذا تشارك السلوكيات الحركية في صناعة اللغز، وتترك للقارئ احتمال مسؤولية التأويل.

وأما الإثارة اللغوية الأدائية، فهي في الرواية نادرة. وهي نادرة في كل خطاب مكتوب إلا المسرحية. كان الموضع الأهم في هذه الرواية هو قول الراوي المحقق: "صمّت

الراوي (يعنى الراوى الشعبي) لحظة. ومد بصره داخل قرص الشمس، فرأت حمرة على وجهه، ورقت تعابيره، وراق صوته ونعم، وفاض نور في وجهه، ونطق بصوت مغاير كما لو كانت روح قد تلبسته" (الرواية ص٤٣). في هذا الموضع اجتمعت السلوكيات الحركية والإثارة الأدائية. لكن الذي يعنينا هنا هو هذا التغيير في أداء الراوى الشعبي للحكاية كأنما تلبسته روح أخرى. والسياق اللاحق يشير إلى أنها روح فخر الدين نفسه. الراوى إذن يحكي بأداء فخر الدين الصوتي، فينقل مستمعيه من عالم الحضور إلى عالم الغيبة، من عالم الحقيقة المتعين المحدود إلى عالم الخيال الراحب اللامحدود. في هذه الحال يصبح تغير الأداء - بكل ما ينفتح عليه من تلوينات صوتية تأثيرية وإيقاع وتنغيم ومطل وسرعة في الأداء أو بطء - يصبح وسيلة فعالة لإثارة القارئ وتشويقه إلى ما يأتي من حكى بعده، وأن ما يأتي ذو شأن خاص في مجرى الحكاية، يسمعه المستمعون الحاضرون الآن بصوت فخر الدين وأدائه بعد أن كانوا اعتادوا صوت الراوى الشعبي وأدائه.

أما الإثارة اللغوية البنائية، فهي من حيث الكم والكيف الأهم والأكثر فاعلية في لعب ذلك الدور في خطاب الرواية البوليسية المكتوبة. من الإثارة اللغوية البنائية، ما أطلقت عليه اسم "الإثارة اللغوية على مستوى البنية النصية"، وهو نوعان: إثارة محدودة، تقع بين منطوقين متاليين أو بضعة منطوقات. والأخرى إثارة غير محدودة تقع بين أجزاء مختلفة من النص. في الفصل الثالث "ماء القلل" يحكي الراوى المحقق إحدى الليالي التي قضها فخر الدين في كنف خاله، وقد توفيت أمه: "ظل فخر الدين طوال الليل جالساً يابساً في فراش أمه. في عينه صورة واحدة، وفي قلبه انغرس ناب ذئب" (الرواية ص٣٨).

وفي الفصل ذاته يحكي الراوى الشعبي للناس حكاية فخر الدين: "مات أبوه قبل أن يولد. وتوفيت أمه وهو في الرابعة" (الرواية ص٣٩). وفي موضع آخر من رواية الراوى الشعبي: "عاد فخر الدين إلى منزل أبيه في أول شوال وقد أتمَ الحادية عشرة من عمره وصار صبياً يافعاً، بهيِّ الطلة. عاد فوجد أن خاله وزوجته قد حزما حوائجهما واصطحبها عيالهما وهجرا المنزل والقرية" (الرواية ص٤٥). الحكايات السابقة جميعاً، سواء على لسان الراوى المحقق أم الراوى الشعبي، تشير القارئ بقوة التوقع لما يأتي من حياة فخر الدين بعد وفاة أمه، ثم ما عساه بفاعل بعد أن هجر خاله يوسف وزوجته الشامية القرية، لاسيما أنه كان شديد التعلق بهما.

في "ماء القلل" أيضاً يحكي الراوى الشعبي وقد تلبس بروح فخر الدين: "فتحت عيني فغشيهما ضوء عظيم، دعكتهما بكلتا يدي، وأعدت النظر، وما هي إلا لحظات حتى رأيت في النور وجهاً نقياً كأنه هو النور نفسه.." (الرواية ص٤٣). تشير المنطوقات السابقة فضول القارئ لمعرفة هوية هذا الوجه النقي الذي رآه فخر الدين. وهي إشارة بقوة المفاجأة التي دلَّ عليها التركيب "وما هي إلا لحظات حتى...".

وأما الإثارة اللغوية البنائية غير المحدودة، فهي التي تقع بين أجزاء مختلفة من النص، يؤدي التجادل فيما بينها إلى إنتاج ثنائية على نحو عينه. ولعل من أهم تلك الثنائيات المتجادلة والمثيرة في الرواية ما يلي:

(أ) هنا / هناك

تنتمي هذه الثنائية إلى عنصر المكان. "هنا" الرواية هو القرية التي ولد فيها فخر الدين وقضى الشطر الأول من حياته، و"هناك" - ها هو المدينة القاهرة التي قضى فيها الشطر الآخر طالبا بكلية الحقوق ومحاميا، حتى كان مصرعه. العلاقة بين "هنا": "هناك" علاقة متوتة. إنها العلاقة بين فضاء غالب فيه الدفء والطمأنينة وفضاء غالب فيه التربص والخيانة. بين هاتين النقطتين تولد الإثارة في ترقب القارئ ما سوف يواجهه فخر الدين بانتقاله إلى ذلك الفضاء الجديد وكيف يواصل فيه حمل رسالة التغيير. أما الاستغراب البالغ في حكاية تفاصيل "هنا"، فهو تقنية سردية للتشويق بعناصر الصورة المقابلة "هناك": "هنا كانت أمه تخبيء له الحلوى. هنا كانت أمه تخرج الأطباق ذات الحواف الملونة يوم الجمعة حين تجتمع العائلة للغداء بعد الصلاة. هنا كانت أمه تخرج له صورة أبيه يوم زواجهما وتمسح دمعتيين بطرف من طرحتها البيضاء. هنا كانت أمه تصلي جالسة على كرسيها وهي ترمقه بطرف عينها. هنا كانت أمه تقبله وتضمه وتلاعبه وهو يفر منها ضاحكا" (الرواية ص ٣٥). تماهى فخر الدين مع ذلك الفضاء العذري وعرف لكل شيء فيه رائحة: "للأرض عند الغروب رائحة. وللماكينة القديمة رائحة القمح المطحون حديثا. ولقمائن الطوب في آخر احتراقها رائحة. ولأقراص الجلة المتراكمة على سطح البيت المجاور رائحة. ولللقش على سطح بيتنا رائحة. وللشمس حين تضرب فناء الدار في القيلولة رائحة. وللحقل في أول النهار رائحة" (الرواية ص ٤٥).

(ب) الواقع / الحلم

تنتقل الرواية البوليسية أحياها من حكاية أحداث واقعية إلى أحداث غير واقعية، ويصبح المزاج بينهما ظاهرة لافتة للنظر. والقارئ سوف يستثيره بالطبع خروج الرواية في هذه الحال إلى "اللاماءمة". وهي "لاماءمة" فنية يقصد بها الكشف عن أبعاد سيكلوجية مؤثرة في سلوك الشخصيات وعلاقاتها بالعالم. يجد الروائي في الحلم متسعًا لحكاية ما لا يتسع له الواقع. يصبح الحلم - إذ ذاك - مكملاً لواقع السرد الخاص. في "مقتل فخر الدين" يأخذ الحلم تارة شكل حلم النائم، ويأخذ شكل حلم اليقظة تارة أخرى. وفي الحالتين يلعب الخيال دوراً رئيساً. وكان بول ريكور يرى أن الخيال ليس ناتجاً للوهم؛ فالأخيلة لا تشير إلى الواقع فقط، بل "تقوله" فعلاً. وويرى ريكور أن الأعمال الخيالية لا تقل واقعية، بل هي أكثر واقعية من الأشياء التي تمثلها؛ إذ يتضمن العملخيالي عالماً كاماًلاً معروضاً أمامنا، "يكشف" الواقع ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركزة. ويقول ريكور: "للخيال القدرة على "قول" الواقع، وفي إطار الخيال السردي على وجه التحديد القدرة على قول الممارسة الواقعية إلى حد أن النص يستهدف قصدياً أفق واقع جديد يمكن أن نسميه عالماً. ويتخلل

عالم النص هذا عالم الفعل الواقعي لكي يضفي عليه تصوراً جديداً أو - إذا صح القول - لكي يحول صورته^(١٥).

أما حلم النائم، فقد جاء على لسان عمر فارس. بعد أن حفظت قضية فخر الدين بنحو شهرين كان عمر فارس غارقاً لأذنيه في قضية مخدرات صعبة ومعقدة. وبعد أن اجتهد لمدة تزيد عن العام في جمع الأدلة الكافية لإدانة المتهمين، فوجئ بسماع النطق ببراءتهم. يقول عمر فارس في إثر ذلك: "وكانت حالي النفسية سيئة جداً، فعدت إلى منزلي مباشرة، واستغرقت في النوم على الفور حتى دون أن أخلع ملابسي. كنت واقفاً عند شاطئ النيل. ربما عند إمبابة أو بعدها بقليل. وكانت الحقول الخضراء تملأ المكان من حولي، وتفصلني عن مدينة القاهرة التي كانت تبدو بمبانيها العالية وضجتها الملفوفة في سحب الغبار بعيدة وغامضة وغير حقيقة. جلست على الأرض الطينية الملائقة للنهر، وأخذت أرقب الماء في صمت. أرحت ظهري على الأرض الرطبة. كانت مريحة وحنونة وقوية. غفلت عيني لحظة أو أكثر، ثم استيقظت على خرير الماء. رفعت رأسي ونظرت للماء، فلمحت شيئاً يتحرك في منتصف النهر. أخذ يقترب ويتبlix. كان هو. هو فخر الدين مرتد يا جلبابة أبيض وطاقيه بيضاء. ويبدو من تحت جلبابه سرواله الأبيض وحذاؤه الكاوتشوك. تملكتني الفزع حين رأيته وجمدت في مكاني. اقترب أكثر فلمحت في صدره ثقباً عميقاً قانياً الحمرة ومتجلطاً. اقترب أكثر ونظر إليَّ. كانت عيناه مغروقتين بالدموع. وبنظرة حزن قاهرة نظر إلى طويلاً، في عيني، ثم مدَّ يده إلى الثقب في صدره، وأخرج رصاصة نحاسية عيار ١٦ مل ووضعها في يدي. ارتعشت. وانقبض قلبي بقوة حين لست الرصاصة راحة يدي. سال الدم من عين فخر الدين... كانت ملامحه قد تجمدت على تعبير الحزن الظاهر البادي في عينيه... وددت أن أقول شيئاً، لكن الرصاصة كانت تحرق كفي كجمرة ونظرة عينيه تملأ المسافة بيني وبينه. مد يديه إلى صدر جلبابه وشقه، فبان الهول في جسده. لحم مهترئ من الثقوب، كأنما اخترقته عشرات الرصاصات. وجروح مفتوحة متخنة بدماء قانية وسائلة. نظرت إليه في هلع وأنا أتراجع للوراء. ستر جسده بجلبابه، واستدار عائداً للنهر تاركاً الرصاصة تحرق كفي المتصلة عليه. احتفى شيئاً فشيئاً في الماء. وعندما استيقظت كانت كفي مازالت تحرقني من ملمس الرصاصة" (الرواية ص ٢٤ - ٢٥). يلفت النظر في ذلك الحلم اشتتماله على عناصر حقيقة عدة كان الفصل الأول من الرواية قد عرضها للقارئ، مثل جلبابه الأبيض وسرواله الأبيض والرصاصات التي أطلقها رجال الشرطة على فخر الدين، وكأنما كان عمر فارس أحد شهود العيان لقتل فخر الدين في ذلك الفصل. وما يحكى عمر فارس عن تأثيره بهول الهيئة التي رأى عليها فخر الدين، وإن كانت في الحلم، إنما نفسره بأن الرواية أرادت أن يجعل من الحلم قوة تحريضية على أن يعاود النظر في قضية فخر الدين التي كان فرغ منها بتکليف من مدير المكتب في بضعة أيام. ويحكي عمر فارس أن ذلك الحلم صادف حصوله على مظروف كبير وصل إليه بريدياً بمحتويات مهمة، مثل مذكرات فخر الدين في فترات مختلفة، وخطابات منه إلى أصدقائه، وخطابات من أصدقائه إليه، وخطابات عاطفية

بينه وبين شيرين... إلخ. ويتساءل المحقق: "ماذا يعني هذا المظروف؟ وماذا يعني هذا الحلم؟ ولماذا لم يأتني إلا في ذلك اليوم وبعد شهرين كاملين من إغلاق الموضوع؟ ولماذا لم يأتني هذا المظروف المريب إلا اليوم؟ وما معنى كل هذه المصادفة الهائلة بين الحلم والواقع؟" (الرواية ص ٢٦).

أما الشكل الآخر للحلم في الرواية، فهو حلم اليقظة. يحكى إسماعيل أحد أصدقاء فخر الدين للمحقق عمر فارس ما كان يجمع بين فخر الدين وصديقه ناصر الخضري من طموحات وأمال: "حكى ناصر حكايته: المدرسة والمدرسین والدراسة وقهر روحه فيه. والتقت روحه بروح فخر الدين في موسيقى "باخ" التي تملأ عليهما الغار وتنسج خيوطا للعنكبوت على الباب وتفصل المدينة وتبعد ضوضاءها. وتنمو في قلب البيضة حمامنة تعلق قلبها على الباب ويطلع لها جناحان جديدان ومنقار. على كوبري طلخا اتصلت الحكاية والأحلام وأعادا رسم المدينة على الجدران. رويا الحلم بالنيل المنتعش ليلا، وأضاءت مصابيح الكوبري شوارع المدينة الجديدة، وخرج ورد النيل من الماء إلى الشاطئ وزرع ونما شجرا وزحف على المدرسة المتهدمة. ونممت طحالب على عتبات الفصول وبنفسج من أشعار محمود درويش على السبورات في مدرسة أخرى في مدينة أخرى. وعلا النيل وروى الشجر والطحالب والبنفسج والحقول التي جاءت من القرى واحتلت الأسفلت. وارتدى فخر الدين وناصر أجنهنthem، وملأ أوراق الامتحانات بأشعار درويش وأشجاره وموسيقى "باخ" وكلمات الإمام الغزالى وخطب الشيخ محمد عبده وحكايات "هرمن هسه" وتأملات سقراط. نقرت الحمامنة بمنقارها وأكلت وظهر ريشها وضاق عليها العش فخفقت بجناحيها في الهواء، فأدرك الجهاز أنهما بالداخل، فهاجموهما بالكتب والأحبار وماكينات الاستنساخ التي يطبع عليها الامتحان... ولما اشتد حصار الجهاز للغار وحمي وطيس القتال واستشعر فخر الدين سوء موقفه، التفت لأخيه خلفه فلم يجد ناصرا" (الرواية ص ٨١ - ٨٢). كانت الصداقة القوية قد جمعت بين فخر الدين وناصر الخضري، ولكن ناصرا خان صديقه. من ثم، يستحضر الحلم قصة الغار المعروفة في السيرة النبوية. لم يكن ناصر صديقا صديقا مثلما كان الصديق "أبو بكر".

كان الحلم في الحالتين حلم التغيير: كان حلم النائم هناك قوة تحريضية على تغيير الواقع الأجهزة الأمنية وعلاقتها بالمجتمع ومصائر أفراده. وهنا نرى حلم اليقظة قوة تحريضية على تحقيق الأمل في تغيير البيئة الاجتماعية والأنظمة التعليمية التي عانى منها الصديقان لكي تصبح أعظم نفعا وأقدر على تحرير طاقات الإنسان وإبداعاته. يعني هذا بالضرورة أن حلم اليقظة لم يكن علامة على الهروب من الواقع. إنه بالأحرى علامة على قوة الانشغال بالواقع ومعاناة التفكير في تغييره وإعادة تشكيله. وكان جاستون باشلار يرى أن "حلم اليقظة ينقل الحال خارج العالم المباشر إلى عالم يحمل سمة اللانهائيّة"^(١١). تنبع الإثارة في هذه الثنائية من قدرة الرواية على "تضفي" الواقع بالخيال بما يناسب حبكة الرواية من ناحية، ومن التغيير في سلوك الشخصيات الثلاث: عمر فارس وناصر الخضري

وفخر الدين من ناحية أخرى: كشف حلم النائم عن المفارقة بين فراغ عمر فارس من ملف فخر الدين في بضعة أيام في المرة الأولى ورغبته الآن في التفرغ لهذا الملف مهما طال الوقت. وكان حلم اليقظة سبباً في الكشف عن مفارقة أخرى بين توحد ناصر مع صديقه فخر الدين في الظاهر وخيانته له في الباطن. ولاشك أن مبالغة المتكلم إسماعيل في إظهار قوة التوحد بين الصديقين أملأ سوف يدعو القارئ - في هذا السياق - إلى طرح السؤال: هل استمر ذلك التوحد بينهما؟ أم أطاحت به ضغوط الواقع ومفاجآته؟

(ج) القوة/ الضعف

وهي قوة القاتل في مقابل ضعف المقتول. يقف فخر الدين هنا فرداً بإزاء مجموع هم رجال الشرطة. هذه من أقوى علامات ضعف الضحية في الرواية، وإن كانت الرواية في سياقات المراقبة أظهرت فخر الدين قوياً. كان التخطيط للقتل وتنفيذه عملية جماعية تتسع فيها الإدانة. وعلى رغم أن الرواية بعد فصلها الأول قد بنت الحكاية على اللعبة البوليسية المعروفة في تعدد احتمالات الوفاة، فإن جميع تلك الاحتمالات ينفيها مشهد مقتله جهاراً نهاراً في الفصل الأول. هي إذن لعبة الشك الذي ينفيه اليقين، أو اليقين الذي ينفيه الشك. ولاشك أن القارئ سوف يستخدم في غمار هذه اللعبة ما يستطيع استخدامه من وسائل المعرفة كالإدراك والاستدلال والفحص والتحقق والمقارنة وغيرها.

ومهما يكن من أمر، فاليقيين في ذلك المشهد هو مقتل فخر الدين على أيدي الشرطة. ولا يعني القارئ - إذ ذاك - إلا أن يشعر في الإخراج السري للمشهد بالمتعة والإثارة. مشاهد ثلاثة متکاملة ومتجادلة صنعت فصل "الوداع":

-١-

"العجلات الكبيرة الصلبة تهرس الأسفلت الندى في سيرها الحثيث. يهتز كوبري قصر النيل من وطأة حمولته. تمر قافلة السيارات أمام الأوبرا فوق كوبري الجلاء. لا سيارات أخرى في هذا الصباح. يملأ طابور السيارات شارع التحرير. ثمة مطب فجائي مغطى بالماء المتبقى من مطر الليل، تهتز العربة بعنف عند المطب، فيترنح الجنود أنصاف النائمين ويفيقون... هدأت السيارة البيجو البيضاء التي تقود الطابور من سرعتها. وتوقفت فتوقفت سيارات نقل الجنود خلفها تبعاً..."

استأنفت السيارات مسيرتها. عند ميدان الدقي انحرفت السيارة البيجو البيضاء يساراً ومن خلفها سيارتا نقل للجنود، بينما استكمل الطابور سيره في شارع التحرير. في صمت الخامسة صباحاً، كانت قطرات الندى تنحدر رويداً رويداً من أعلى كابينة القيادة على صاح السيارة الزيتي اللون... شد الجنود قبضاتهم على العصي المطاية المعلقة في أحزمتهم. عند شارع الزيارات توقفت العربة الأولى. هبط الجنود متتابعين وساروا أمام الجامعة. توقفوا في صفين... وقفـت البيجو البيضاء أمام قبة الجامعة حيث تولـت أعمال القيادة والسيطرة بالتعاون مع السيارة الجيب المجهزة بنظام التحكم الآلي... طارت الإشارات في الأثير الصباحي تحمل أوامر بسيطة وموجزة... في الجامعة متسع للسيارات.

الأحذية العسكرية الثقيلة تدب على الأسفالت المبلل... الجنود المزودون بالدروع والعصي يقفون صامتين في طابور مربع... تتقدم فرق القناصة القادمة من شارع السودان لتحتل أسطح البيوت العالية في شارع الطوبيجي الفاصل بين الدقي وبين السرايات...

-٢-

أخرج فخر الدين رأسه من تحت البطانية. فتح عينيه ثم أطبقهما ثانية... ما الذي أيقظه مبكراً هذا الصباح؟ لا يدرى. شيء غريب في جو الغرفة لا يدرى ما هو... أدرك فخر الدين أن هناك أمراً غريباً يسبح في هواء الشقة كلها. صمت غريب يطبق على المكان والزمان ويمتد ليشمل الكون كله. صمت جاثم بصدره على الهواء وعلى الأشياء... الصمت الغريب يكسب الهواء مرارة. النافذة الوحيدة في الصالة مفتوحة على ضوء بلا شمس. ما الذي أيقظني مبكراً هذا الصباح؟... لا صوت يأتي من الخارج. حتى نقرات المطر الليلي توقفت... وقف فخر الدين في الصالة يحدق في النافذة المرتفعة. لا شيء يبدو منها سوى سماء بيضاء مفعمة بسحاب رمادي داكن وقمة المنزل المجاور. نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور وأمعن النظر. من الذي ضغط على نومي حتى خنق لحظته العابرة فأوقفها وأخرجني من الحلم إلى النوم إلى اليقظة؟ نظر فخر الدين طويلاً إلى قمة المنزل المجاور. ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم. فتح باب الدولاب الخشبي القديم. مد يده إلى جلبابه الأبيض وسرواله الأبيض. بحث عن جوربته الأبيض والتقطه. أكمل فخر الدين ارتداء ملابسه... فتح الباب، وخرج.

-٣-

عندما خطأ فخر الدين خطوه الأولى في شارع العهد الجديد أدرك أن الجو الغريب قد أحكم سيطرته تماماً. الجو الذي انسلَ إلى داخل شقته وضغط على نومه فأيقظه، موجود هنا... صمت مربع يشل الشارع. السادسة والنصف صباحاً في بين السرايات وعم عبده ليس واقفاً... عم سيد الحلاق لا يفتح الراديو. وداعه الصباح لا يأتي من إذاعة الشرق الأوسط. لا أحد في الشارع. النوافذ مغلقة. أبواب البيوت مغلقة. المحلات الصغيرة والأكشاك مغلقة... أغلقت كل البيوت عيونها وقلوبها واستسلمت لنومها الطويل... عشرات العيون الخبيئة تربه وتسلمه بعضها البعض. مر فخر الدين من جانب مصنع الكوكاكولا متوجهًا إلى شارع السودان. مازال الصمت شاملاً، والوجود الخفي مسيطرًا، وفخر الدين سائراً... فخر الدين يسير وحده في الشارع المقرر... في تمام السابعة إلا الرابع من صباح الأول من شهر أكتوبر. صمتت بين السرايات لحظة ثم انهال الصوت داميًا متفجرًا من كل نافذة ومدخل وسطح، متتاليًا سريعاً متدفعاً متتصلاً وقاتلًا. سقط فخر الدين سقطة واحدة على رصيف الشارع في دمه الأحمر القاني المناسب ساخناً على رداءه الأبيض. اتصل صوت الطلقات متتاليًا لدققتين كاملتين. أفسح الهواء صدراً لإشارة الصمت فصمتت الرشاشات الآلية. صمت شامل. أطل وجه أحد الجنود من باب بيت مقابل. عبر الشارع مسرعاً شاهراً بندقيته باتجاه الجسد الممد على الرصيف. اقترب في حذر ومال عليه. دفعه بقدمه فقلبه على ظهره. بان

وجه القتيل. دفعه بركلتين متلاحتين حتى تأكد موته. رفع رأسه إلى من فوق الأسطح وأشار بإبهامه إلى أعلى" (الرواية ص ٩-١٤).

المشهد مجموعة من الموتيفات الديناميكية. وقد اشتمل على لقطات ثلاث. واللقطة هي الوحدة الأساسية في بناء السرد، وتتميز بوصف ما تضمه من عناصر. حركة المشهد ومغزاه لا يحاط بهما إلا بالمقارنة بين اللقطات الثلاث. سوف يسترعى انتباه القارئ ازدحام اللقطة الأولى بالتفاصيل. وسوف يتساءل القارئ إثر ذلك: لماذا كل هذه الحشود والتجهيزات؟ حتى تلقي اللقطة الثانية بالضوء للمرة الأولى على فخر الدين في بيته. هنا يصبح الرابط بين هذه الحشود والتجهيزات وفخر الدين متوقعا. وفي اللقطة الثالثة يتتحول التوقع إلى المفاجأة المخزنة في آن معا: أحكم الضباط والجنود قبضتهم على أرض الميدان، وهياوا للقناصة على أسطح البيوت اصطياد الهدف، كأنما هي الحرب الشعواء: "سقط فخر الدين سقطة واحدة على رصيف الشارع في دمه الأحمر القاني المناسب على رداءه الأبيض".

لقد كان التلازم بين الإثارة والديناميكية اللغوية من علامات المشهد. الوجه الآخر للجدل بين القوة والضعف هو الجدل بين زمن فعلي وآخر، أو بين نوع جملي وآخر، أو بين درجة من سرعة الإيقاع وأخرى... إلخ. بيد أن اللافت للنظر مما نعده من ظواهر التلازم بين الإثارة والديناميكية اللغوية في هذه الثنائية وخاصة، هو الانتقال المفاجئ بين جملتين متاليتين تطول إحداثها طولا زائدا وتقتصر الأخرى قصرا زائدا، وهو انتقال مفاجئ يحكي نظيره بين القوي قوة زائدة (رجال الشرطة) والضعيف ضعفا زائدا (فخر الدين):

- "وتوقفت فتوقت سيارات نقل الجنود خلفها تبعا. دقائق من الانتظار".

- "هبط الجنود متتابعين وساروا أمام الجامعة. توقفوا في صفين".

- "تنسلل في حرص فصائل منهم في شارع العهد الجديد. على سلام المنازل القديمة".

- "نظر فخر الدين طويلا إلى قمة المنزل المجاور ثم ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم".

- "الجو الذي انسل إلى داخل شقته وضغط على نومه فأيقظه. موجود هنا".

- "ماء راكد في وسط الشارع. لا يتحرك".

- "يشعر بالمسافة بين موضع قدمه وموضع الخطوة القادمة. يخطوها".

- "انحبست أنفاسه لحظة وانتظر لم يستدر".

- "صمتت بين السرايات لحظة ثم انهال الصوت داميا متفرجا من كل نافذة ومدخل وسطح: متاليا سريعا متدفعا متصلما نافذا، وقاتلًا".

- "أفسح الهواء صدرا لإشارة الصمت فصمت الرشاشات الآلية. صمت شامل".

إذا كنا نميز النمط من تكراره في المكان والزمان بعده كاف من الحالات، فإن الحالات العشر السابقة في مشهد واحد صورته صفحات ست ينبغي لها أن تمثل نمطاً تركيبياً بعينه لم تعرفه إلا هذه الثنائية.

(د) المثالية/ الواقعية

ترتبط هذه الثنائية بنظرية الشخصيات الروائية إلى العالم. الجدل بين طرفين الثنائية يبلغ في الرواية درجة الصراع الأيديولوجي بإزاء قضايا تربوية واجتماعية وسياسية. يمثل فخر الدين الطرف الأول من الثنائية، وتمثل شخصيات أخرى عدة الطرف الثاني، مثل: العم سليم، والدكتور سعيد أستاذ فخر الدين في كلية الحقوق، ووالد شيرين الذي رفض فخر الدين زوجاً لها، والرائد عصفور، والقائد القاضي في فترة تجنيد فخر الدين العسكرية. يقع هذان الطرفان على طرقين نقيضتين. اختلف فخر الدين معهم في الرأي ودخل مع بعضهم في مناظرات حادة، يقع فيها الحجة بالحججة. ولا شك أن القارئ سوف تستثيره مثل هذه المناظرات التي تنطلق بين يديه بين من لا يملك إلا الكلمة ومن تدعمه سلطة اجتماعية أو سياسية. من أهم المناظرات التي تكشف عن طبيعة العلاقة بين طرفين هذه الثنائية هذه المناظرة بين القائد القاضي العسكري وفخر الدين:

- أنت متهم بعصيان أوامر القائد في ميدان المعركة، وبتحريض زملائك الجنود على العصيان، هل تقر بارتكاب هذه الجرائم؟
- أنا لم أحضر أحداً. لقد رفضت المساعدة في عملية قتل جماعية. ولا سئلت عن السبب أجبت.

- إذن أنت معترض بعصيانتك للأوامر.

- أنا مقر بعصياني لأمر التحرك إلى حفر الباطن.

- هل تعرف عقوبة هذه الجريمة؟

- هذه ليست جريمة.

- هل تعرف عقوبة هذا العصيان؟

- لا.

- الإعدام رميًا بالرصاص.

...

- هذه خيانة عظمى.

- أنا لم أخن أحداً.

- ورفضك التحرك؟

- التحرك لحفر الباطن هو الخيانة بعينها.

- التحرك لحفر الباطن كان أمراً عسكرياً يا جندي.

- كونه أمراً لا يجعله حقاً.

- ليس مهمتك أنت أن تحدد الحق من الباطل.

- أنا لم أحذر شيئاً لأحد. أنا رأيت الحق حقاً فاتبعته. ورأيت الباطل باطلاً فاجتنبته.

- وهل من الحق أن تعصي أمر قيادتك في ميدان حرب؟

- أمر قيادتي باطل، وهذا ليس ميدان حرب.

- كيف لا يكون ميدان حرب؟ وفيما كل هذا القتال إذن؟

- هذا القتال أنتم المسؤولون عنه.

- نحن المسؤولون عنه؟ هل نحن الذين جعلنا العراق يعتدي على الكويت؟

- هذه سياسة. وأنا لم أشتراك في السياسة من قبل كي أتحمل الآن عواقبها.

- ماذا تقصد؟

- أقصد أنكم أنتم المسؤولون عن السياسة. أنتم وحدكم. لم تسألوني من قبل عن رأيي. لم تستشيروني. ولم أشتراك معكم في قرار. أنتم تفعلون ما تشاءون. ومن ثم فليس من حكمكم أن تحملوني تبعة أفعالكم.

- ولكنك مواطن في هذه الدولة. أنت لا تعيش وحدك في الفراغ. أنت مواطن في دولة لها مصالح وسياسة. ولا يعقل أن تنتظر الدولة موافقة الأفراد واحداً واحداً لكي تأخذ قراراً.

- أولاً أنا لست مواطناً. أنا رعية. المواطن يشارك في إدارة وطنه. وأنا لم أشارك. وبالتالي لا أتحمل مسؤولية أخطاء من أدار. المواطن له حقوق وعليه واجبات. وأنا لم أسمعكم تتحدثون عن الوطن إلا ساعة تقديم الواجبات فقط. المواطن عضو في جماعة، لها مصالح مشتركة، ولكنكم تخضعون الجماعة ومصالحها لصلحتكم أنتم وتجعلون منها مجرد رعية لأوامركم. أنا لم أختاركم وليس بي بي ويبينكم عهد كي أصونه. ثانياً الدولة ومصالحها التي تتحدث عنها ما هي إلا سياساتكم أنتم ومصالحكم أنتم. وهي تقود إلى الحرب وإلى الخراب مثلما ترى. وليس لكم أن تخضعوا الناس لصائب تجنون أنتم من ورائهم المصالح.

- أليست مصلحة الجميع في ردع العتدي؟ في إقرار العدل؟

- العدل كل لا يتجزأ. ولا يمكن أن تقيم العدل في دار وترك الظلم في بقية الديار سائداً. إن كان الموضوع موضوع عدل، فلنبدأ بإقامة العدل في كل مكان وعلى قدم المساواة.

(الرواية ص ١٨٨ - ١٩٠).

هكذا تجري المجادلة التي اقتطعنا منها هذا الجزء ليكون بينة على سائر الأجزاء في طبيعة موضوعاتها ونهايتها في المبدلة والتبرير والتدعيم وقع الحجة بالحججة في قوة وحرارة، ينطلق فيها القاضي من مكانته الاجتماعية والسلطة السياسية التي يمثلها، وينطلق فيها فخر الدين من خلفيته التعليمية وهو طالب القانون المتخرج في كلية الحقوق ومن قيمه التي نشأ عليها في قريته ومبادئه التي تبنيها واتخذها طريقاً في الحياة. كانت جذور فخر الدين الريفية متعددة إلى أعماق قناعاته حتى دعمتها دراسته للقانون. ابن القرية - كما يقول كل من جورج لاباساد ورينيه لورو - يؤسس تنظيمه الاجتماعي على مبدأ المشاركة الكلية للأفراد. كل عضو في المجتمع مرتبط ارتباطاً عضوياً بالآخرين. أما ثقافته - وهي شفهية أساساً - فتتميز

بالأهمية التي تأخذها الأسطورة والتكرار والدوران”^(١٧). لا شك أن فخر الدين يمثل في هذه المعاشرة وجهة نظر كثيرين من عامة الشعب والأحزاب السياسية. ولا شك أن القارئ سوف تشير هذه المعاشرة القوية التي يعد دخول فخر الدين فيها طرفاً من المغامرة لم يكن يملك فيها شيئاً إلا يقين الحق في مقابل خصمه الذي كان يتظاهر بفهم الواقع والإهاطة بلعبة السياسة التي لا يحكمها عادة معيار الصواب والخطأ قدر احتکامها إلى معيار المصلحة. كثيرون من عرّفوا فخر الدين أثناء الدراسة الجامعية أو ممارسة المحاماة وصفوه بالثاليلية. وتدلنا الرواية على أنها لم تكن مثاليل المبادئ النظرية، بل مثاليل الممارسة والسلوك والعمل الفعلي. كان فخر الدين في نظر هؤلاء، إذن مثاليلًا يوتوبياً. يبيّن بول ريكور أن اليوتوبيا تتسرّب إلى جميع مجالات الحياة الاجتماعية؛ وذلك أنها الحلم بصيغة أخرى للوجود العائلي، وطريقة أخرى في امتلاك الأشياء واستهلاك الخيرات، وكيفية أخرى في تنظيم الحياة السياسية^(١٨). يمكن أن نرى وجهات نظر فخر الدين في المعاشرة السابقة وفي الرواية بأسرها من منظور آخر؛ هو منظور “أخلاق العناية ethics of care”. وهي فلسفة أخلاقية ليست مثاليل خالصة أو غير عملية، بل هي قيمة وممارسة على حد سواء^(١٩)؛ وذلك أن فخر الدين ينطلق في نقد الواقع من ثوابت دينية ومبادئ حقوقية في وقت يرى الناس ضياع أملهم في مجتمع الرخاء والمساواة وحرية الرأي والعدالة في توزيع الثروة والعمل والأجر شاهد إثبات على تمتع فخر الدين بالشجاعة الشخصية والحس القوي بالواقع.

أما الإثارة اللغوية البنائية على مستوى علاقة النص بنفس آخر، فتنحصر في دائرة انفتاح الرواية في بعض السياقات والمواضف على شفرة لغوية خارجية ارتبطت بتجربة إنسانية أخرى معروفة في الثقافة. كان ميخائيل باختين قد عالج ذلك تحت معيار “الحوارية”， كما عالجه النقد التشيحي ولسانيات النص تحت معيار “التناسق”. النص فيهما ليس ذاتاً مستقلة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. كان الكاتب قد وجد في شعر محمود درويش وأمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي بعداً إنسانياً ودراماً طاغياً، فاقتطع من أشعارهم مقطوعات صدر بها الرواية والفصول، بل اقتبسها في سرد الراوي المحقق ورسائل فخر الدين ومذكراته. هذه الاقتباسات تلعب دوراً فعالاً في تعزيز الاعتقاد في جدوى الرسالة التي حملها بطل الرواية وأنّ له أن يدخل في زمرة هؤلاء الشعراء أصحاب القضية الإنسانية في التاريخ الأدبي المعاصر. بيد أن ما نراه هنا أقوى اتصالاً بالإثارة في الرواية البوليسية هو هذا الشكل من التناسق الذي تذوب فيه التجارب المعروضة في الرواية وشفراتها اللغوية في تجارب سابقة معروفة، من أجل استثناء وعي القارئ والتأثير في أفق توقعاته واستجابته للخطاب الراهن. لقد عرضت الرواية على لسان الراوي الشعبي مليلاً فخر الدين ونشاته وما مرّ به من أحداث مهمة في صباح وشبابه في شفرة لغوية تحيل إلى نظائرها الرواية في السيرة النبوية. قال الراوي: ”مات أبوه قبل أن يولد. وتوفيت أمه وهو في الرابعة، فانتقل عمه وزوجته التي هي حالة فخر الدين للمعيشة في منزل أبيه الكبير... وهذا البيت من أكبر بيوت البلد وأعرقها. وكان جده هاشم شيخ البلد وكبيرها... وكان للحجاج هاشم تجارة... أما

المرأة المسماة أم إبراهيم فهي مريض كانت عائشة قد أحضرتها... في آخر الشرقية على حافة الوادي الأخضر والصحراء، خرج فخر الدين يهش بالعصا على الغنم... خمس سنوات قضتها فخر الدين في كنف أم إبراهيم مرضعته ومربيته. وفي صحبة الغنم والصحراء، تهذبت طباعه ونقت نفسه وسمت مراميه... وأخبرني أن اسمه الشيخ عمر... وقال لي إنه سيكون لي شأن عظيم، فاحمر وجهي من الخجل، فربت على كتفي ثانية وقال: لا تخجل، بل ارتجف من الوجل ومن هول الأمانة، فوجمت...” (الرواية ص ٤٤ - ٣٩). وفي إحدى أوراق فخر الدين الخاصة يقول عن قريته التي ولد ونشأ فيها: ”يا أحب أرض الله إلى قلبي ، ما هجرتك إلا مكرها” (الرواية ص ٤٥).

لقد أرادت الرواية أن تستمد من قوة المتناقض في الثقافة قوة إضافية. وما استدعت الرواية ” هنا ” و ” الآن ” هذه التجربة الفريدة وما ارتبطت بها من عبارات في حياة الرسول (ص) إلا أن تكون قد وجدت فيها ما لم تجده في غيرها من عبقرية احتمال الرسالة للناس. إذا كان الصراع بين الخير والشر هو القضية الكبرى للرواية البوليسية التقليدية، فإن عز الدين شكري قد خرج بروايته ” مقتل فخر الدين ” عن هذه الدائرة المغلقة ليفتح للرواية البوليسية العربية فضاء جديدا رحبا على ما تعتمل به حياة الناس اليومية من هموم ومشكلات اجتماعية وسياسية. وإذا كانت هذه القراءة الأولية للرواية قد انصرفت إلى تحليل سياقات الإثارة بوصفها روح الرواية البوليسية، فقد جعل عز الدين شكري الديناميكية اللغوية - من حيث هي التغيير على مدار الوقت - روح الإثارة.

الهوامش:

- (1) انظر: فريس، إيمانويل - موراليس، برنار: قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب. ترجمة دكتور لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ط ١ (فبراير ٢٠٠٤) ص ١٦٢.
- (2) From Wikipedia, the free encyclopedia. http://en.Wikipedia.Org/wiki/Detective_fiction. pp. 1-13, pp. 1-2.
- (3) Brown, R.B – Kreiser, L.A; The detective as historian: History and Art in historical crime fiction. Bowling Green State Uni. (2000) p.1.
- (4) Ott, Volker: Der Kriminalroman. In: Heinrich Otto (hrsg.): Formen der Literatur. Stuttgart (1991) SS: 217-223, S:217.
- (5) Marling, William: Detective Novels: An Overview.

بحث منشور على شبكة المعلومات الدولية :

<http://www.detnovel.Com/> p.1.

- (6) Panek, L.L.:An Introduction to the detective story. Bowling Green State Uni. (1987) P.6-8.
- (7) Kelly, R., Gordon: Mystery Fiction and Modern Life. Uni. Press of Mississippi. (1998) p.1.

- (8) Ott, Volker: *Der Kriminalroman*, op. cit. p.218.
- (9) Detective Fiction, op. cit. p.5.
- (10) المرجع السابق ص٦.
- (11) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ط١ (مارس ٢٠٠١) ص٣٦٢.
- (12) المرجع السابق ص٣٦٤.
- (13) فرييس، إيمانويل - موراليس، برنار: قضايا أدبية عامة. مرجع السابق ص١٦١.
- (14) ريكور، بول: الحياة بحث عن السرد. مقال في: الوجود والزمان والسرد. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط١ (١٩٩٩) ص ص ٣٧ - ٥٥، ص٤١.
- (15) فانهوزر، كيفن: أسلاف فلسفة ريكور في "الزمان والسرد". مقال منشور في كتاب: الوجود والزمان والسرد. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط١ (١٩٩٩) ص ص ٥٧ - ٨٥، ص٨١.
- (16) باشلار، جاستون: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت (١٩٨٤) ص١٧٠.
- (17) لاباساد، جورج - لورو، رينيه: مقدمات في علم الاجتماع. ترجمة هادي ربيع. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١ (١٩٨٢) ص١٣١.
- (18) ريكور، بول: من النص إلى الفعل. ترجمة محمد برادة وحسان بورقية. عين للدراسات والنشر ط١ (٢٠٠١) ص٣٠٦.
- (19) انظر في تفصيل ذلك: هيلد، فيرجينيا: أخلاق العناية. ترجمة دكتور ميشيل حنا متias. سلسلة عالم المعرفة. الكويت ط١ (أكتوبر ٢٠٠٨) ص ١٤ - ١٣.

التوظيف الرمزي للجريمة

دراسة مقارنة بين

«موسم الهجرة إلى السمال» للطيب صالح

و«الغرير» لـ: الكبير كامو

بوجمعة الوالي

الروایتان – في تماثلهما المقلوب – يتقاطع فيهما البطلان؛ حيث تبدو أهمية هذا التماثل في تحديد موقف "Meursault" و"مصطفى سعيد"^(١) من الآخر "الضحية"؛ فإذا هي التي يتحرك ضمنها كل منهما. "ميرسو" يقتل بداعي الرغبة في إلغاء الآخر وإزالته كطرف في المواجهة، حتى يستحيل هذا الأخير – وهو المقيم – طرفاً يصارع من أجل الحق في الحياة، فوق الأرض التي يملكونها. أما "م. سعيد" – وهو الدخيل – فلا يقدم على قتل "جين مورس" إلا ليثبت ذاته من خلالها، بعيداً عن نية تدميرها والرغبة في إقصائها من حلبة المواجهة. إن البحث عن إيجاد تفسير لفعل القتل، يجرّنا إلى استنطاق "المسكوت عنه"، كي تتكشف لنا الغاية من القتل، وتتجلى خلفية "م. سعيد" في كسر الكبرياء الحضاري الأوروبي. يتتفق – مرة أخرى – "كamu" و"الطيب صالح" في تشكيل الظرف "الزمني / المكاني" على هيئة العامل المهيّج لارتكاب الجريمة، وتوظيفه معادلاً فنياً لصاحب الأرض. إن المساحة الفضائية التي يتحرك داخلها البطل في رواية "الغرير"، أرض تكاد تشتعل تحت سماء تبدو وكأنها تمطر ناراً:

... La chaleur était telle qu'il m'était pénible aussi de rester immobile sous la pluie aveuglante qui tombait du ciel.^(٢)

تتجلى أهمية الشمس، من خلال توظيفها الرمزي في رواية "الغرير"، كعامل فاعل في أهم حدث داخل الرواية: حادثة قتل "ميرسو" للعربي. فقد أصبحت هذه الشمس طرفاً ثالثاً في الصراع: ميرسو / الشمس / العربي؛ فبطل "الغرير" يتقدّم إلينا – من بداية أحداث الرواية – في صراع مع هذه الشمس الإفريقية التي وظفت توظيفاً رمزاً؛ لتكون "خاصة، لازمة من لوازم المناخ الإفريقي، والمعادل الموضوعي لصاحب الأرض"^(٣)، فقصة "ميرسو" مع الشمس، بدأت حين كان يتأنّب للسير خلف جنازة والدته:

Autour d'elle, les quatre hommes. Derrière, le directeur, moi-même et, fermant la marche , l'infirmière déléguée et M.Pérez. Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement... J'étais surpris de la rapidité avec laquelle le soleil montait dans le ciel.

وبهذه الكيفية ، تقترن هذه الشمس – في وعي ولاوعي "ميرسو"– بالموت؛ كعامل منبه يهيج أعصابه ويدفعه إلى القتل، حتى أصبحت ذريعة اتخاذها تبريرا لجريمته. ومن الأسباب التي أوحت إليه بفعل القتل، لتصبح "الشمس هي السبب":

Je me suis levé et comme j'avais envie de parler, j'ai dit, un peu au hasard d'ailleurs, que je n'avais pas eu l'intention de tuer l'Arabe. Le président a répondu ... qu'il serait heureux, avant d'entendre mon avocat , de me faire préciser les motifs qui avaient inspiré mon acte. J'ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en me rendant compte de mon ridicule, que c'était à cause du soleil. Il y a eu des rires dans la salle.

"شمس" بطل الغريب، لم تكن إلا شمساً عربية، علق على أشعتها "مؤسس النبي إبراهيم"، بعد أن هدم (الصنم) العربي الذي عمّق غربة العنصر الأوروبي الدخيل. "ميرسو" يدرك جيداً أن تصريحه هذا، محط سخرية وإثارة للضحك، لكن "ميرسو" وحده يعرف أن هذه الشمس – بتواوها: المدينة والعربي والرمل – معادل موضوعي لحدث تاريخي، زحفت فيه الحضارة العربية وانتصرت على حضارة "ميرسو" الأوروبية في عقر دارها. إنه يريد أن ينتقم لعار انهزامه الحضاري القديم، فـ"المدينة" ، السلاح التقليدي للعربي، بنصلها المرهف، بشكلها المختصر الرقيق عادت إلى يد العربي ، ظهرت في يده فجأة: التاريخ يتغير ، ميرسو لم يشهد أبداً عربياً في يده مدينة. لكن ميرسو سمع ، ميرسو يعرف قبل أن يولد ، ميرسو والإسبان والفرنسيون والطلبيان وجميع اللاتين ، يعرفون أن المدينة في يد العربي تغير التاريخ في أوروبا... المدينة بيد العربي إشارة إلى الخطر على أوروبا."⁽⁶⁾ الآن "ميرسو" يعني أنه يواجه طرفاً تعددت عناصره: الشمس، المدينة، العربي، الرمل ، لتلتلم وتتنفس كقوة تجاه الدخيل بما تذكرة به ، من سيادة صاحب الأرض الحضارية عبر التاريخ، المدينة بيد العربي ، قد تحولت – في ذهن غريب "كامو" – إلى سيف تحت تأثير أشعة الشمس الحارقة :

La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front.

فـ"ميرسو" الآن ، مفزع أمام هذا الخطر الذي يواجهه ، خطر المدينة التي تشكلت سيفاً ، فأصبح يهدد الوجود الأوروبي ، فوق أرض عربية. إن شبح "السيف" في قبضة العربي مشهد رمزي لذلك الإرث من الانتصارات ، وتلك السيادة الحضارية العربية على الأمم الأخرى. وبالقدر الذي يكون فيه هذا السيف رمزاً لفخر العربي واعتزازه بأبهته الحضارية ،

يصبح عامل تذكير لـ "ميرسو" – ومن ورائه الأوروبيون – بعار انهزامهم وتخلفهم الحضاريين في زمن مضى :

Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement , le glaive éclatant jailli du couteau toujours face de moi. Cette épée brûlante rongeait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. ⁽⁸⁾

وإذاء هذا الوضع ، ينبغي لبطل "الغريب" أن يتّخذ موقف "المدوح من الجحر" ، وأن يحتاط لهذه الحضارة – حتى وهي رميم – يلغيها ، يكتم أنفاسها ، يقتلها حتى في وضعها الأفقى ، التّابت⁽⁹⁾ :

C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé,... j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. ⁽¹⁰⁾

يسدل الستار على فاجعة قتل العربي برصاصات مسدس أصر "ميرسو" على أن تكون خمس رصاصات مثبتة في جثة هامدة. فإذا كان لتوظيف "العدد" دلالة رمزية في هذا المشهد فقد تتكشف هذه الدلالة – بعد استقراء المskوت عنه – على ما يكون هو الآخر، معادلا موضوعيا للعربي المحسن وراء "قواعد إسلامه الخمس"⁽¹¹⁾. الآن "ميرسو" قد اطمأنت نفسه، وتبدّلت من حوله الشكوك التي صورت له العربي زاحفا على أوروبا "بأرواحه" الخمسة. وبهذه الطريقة، يكون "ميرسو" قد ألغى العربي، صورة وحضارة:

J'avais abattu l'Arabe comme je le projetais. J'avais attendu. Et - pour être sûr que la besogne était bien faite - j'avais tiré encore quatre balles , posément , à coup sûr, d'une façon réfléchie en quelque sorte. ⁽¹²⁾

لحظتها، يمكن لـ "غريب" كامو، أن يرتاح بعد أن تأكد من إنجاز مهمته (الحضارية) التي لا يستقيم "عودها" إلا إذا انغرس في جثة الآخر. حضارة قائمة على فلسفة الإلغاء والاستقواء من دماء من يفرض عليهم "قانون" التحضر.

ما بقي لـ "ميرسو" – بعد أن حسم أمره وحدد علاقته مع الشمس – غير البحث عن الوجه المقابل لهذه "الشمس". وهكذا يصبح "الظل" ملذا يفتقده بطل الرواية ، ويتحذذه درعا يحتمي بها من أشعة الشمس التي تحولت إلى سيف تهدد وجوده الدخيل على أرض مستلبة :

(...) Retrouver l'ombre et son repos)⁽¹³⁾

"ميرسو" قتل، فأصبح، بعد جريمته، محكوما عليه بالموت هو الآخر، مثل "م. سعيد" تماما، بفارق بسيط في طبيعة هذا الموت: "ميرسو"، تقسو معه المحكمة فيشنق، لكنها (ترحم) "م. سعيد" فينساق طائعا إلى النهاية؛ ليتنتحر. الأول، يجد في السجن، ظله وراحته ونهايته. أما الثاني – وهو "الجنوب الذي يحن إلى الشمال والصقبح"⁽¹⁴⁾ – وما دام قد حرم

الموت الذي كان يريده في الشمال - يبحث عنه هنا ، في "جنوبه" فوق أرض "شمسها" ، سليلة "شمس" ميرسو" : شمس تكاد تحرق ظلها "حتى يئن الحجر ويبكي الشجر ويستغيث الحديد."^(١٥) فالظل في أرض "م.سعيد" يلتهب ، وعليه أن يستغيث بماه النهر ليغرق فيه. هذا الغرق المعنوي ، فيه من الدلالة ما أوحى لبعض النقاد فكرة تحلل ذات "م.سعيد" في نهر النيل - استنادا إلى اختفاء جثته - لتبعث من جديد في رحم هذا النهر الذي يهب الحياة "... و لعل مصطفى سعيد أراد أن يتظاهر هو أيضا من آثame الفكرية والجسدية في هذا النهر المقدس لأنّه مصدر الحياة التي تدب على شطّانه ولعل مصطفى سعيد أراد أن يبعث ويعود إلى الحياة بعد امتزاجه بالنهر... ليكون نورا جديدا ينتشر في الأرض الإفريقية ..."^(١٦) لكن هذا الرأي - على ما يحتمله من صواب - يتحرك في الاتجاه المعاكس لرغبة "م.سعيد" الذي ي يريد أن يموت "مثل الغزا الفاتحين" فوق الأرض الأوروبية: "م.سعيد" أصبح الآن نتاجا للغرب ورمزا دالا على فئة من الشباب السوداني ، التي تمثل الثقافة الأوروبية فتشكلت بها إلى حد التحلل ، بعد طمس معالم أصالتها ، لتصبح فيما بعد ، عنصرا دخila على الأرض الأم ، وتصبح علاقتها بهذه الأرض ، علاقة تباهي واغتراب . ولذا فإن "م.سعيد" يرفض أن يموت بأرض تسلبه مجد موت الغزا الفاتحين ، فيختار - و هو في كامل وعيه - الفنان في النهر ، رمز الحركة الدائمة المولدة للحياة . ولهذا النهر خصوصية الجري باتجاه الشمال مثل "م.سعيد" و"الراوي" في موسم "هجرتهما" إلى الشمال.

فالنهر هذا ، هو أنفع وسيلة لحمل جثة "م.سعيد"^(١٧) هناك إلى الأرض التي رغب الموت بها "والنهر ، النهر الذي لواه لم تكن بداية ولا نهاية ، يجري نحو الشمال ، لا يلوى على شيء قد يعترضه جبل فيتجه شرقا ، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غربا ، ولكنه إن عاجلا أو آجلا يستقر في مسيرة ناحية البحر في الشمال."^(١٨)

"م.سعيد" يحمل في هجرته إلى الشمال "شمسه"^(١٩) وقضيه . هذه الشمس التي تصهر ظلها وظليلها في الجنوب ، هي في الشمال ، مصدر إثارة وانجداب ، تستهوي - حتى الموت - الأنثى الإنجليزية . ها هي ذي "آن همند" تستجيب لنداء الحنين : "كانت عكسي تحن إلى مناخات استوائية ، وشموس قاسية وآفاق أرجوانية . كنت في عينيها رمزا لكل هذا الحنين . وأنا جنوب يحن إلى الشمال والصقعي ."^(٢٠) وإذا كانت "شمس" العربي في رواية "كامو" عامل نفور ، فقد "ميرسو" صوابه فقتل ، فهي عند "م.سعيد" ، عامل إغراء وانجداب ، بهر الفتيات الإنجليزيات ، فانتحرن :

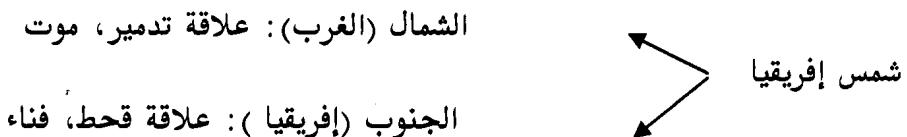
- "آن همند": "ذات يوم وجدوها ميتة انتحارا بالغاز ووجدوا ورقة صغيرة باسمي ليس فيها سوى هذه العبارة: "مستر سعيد ، لعنة الله عليك"^(٢١).

- "شيلا غرينود": "كانت تلحس وجهي بلسانها وتقول لي لسانك قرمزي بلون الغروب في المناطق الاستوائية . كنت لا أشبع منها ولا تشبع مني . تتأملني كل مرة كأنها تكشف شيئا جديدا . تقول لي: ما أروع لونك الأسود ، لون السحر والغموض والأعمال الفاضحة ."^(٢٢) لقد انتحرت .

- "إيزابيلا سيمور": انتحرت هي الأخرى، "وتركت له رسالة تقول فيها: "إذا كان في السماء إله، فأنا متأكدة أنه سينظر بعين العطف إلى طيش امرأة مسكينة لم تستطع أن تمنع السعادة من دخول قلبها، ولو كان في ذلك إخلال بالعرف وجح لكبرياء زوج. ليس أحلى الله ويهمنحك من السعادة مثل ما منحتني" ^(٢٣).

- "جين مورس"، الزوجة التي استسلمت للموت، بطريقة توحى بأنها انتحرت هي أيضاً: "رفعت الخنجر ببطء فتابعت حده بعينيها، واتسعت حدقتا العينين فجأة وأضاء وجهها بنور خاطف كأنه لمع برق. لبنت تنظر إلى حد الخنجر بخلط من الدهشة والخوف والشبق. ثم أمسكت الخنجر وقبلته بلهفة. فجأة أغمضت عينيها وتمطت في السرير رافعة وسطها قليلاً فاتحة فخذيها أكثر. وتأوهت وقالت: أرجوك يا حلوى. هيا. أنا مستعدة الآن. لم أستجب لندائها فتأوهت آهة أكثر ألمًا. وانتظرت. بكت. خرج صوتها خافتًا لا يكاد يسمع: أرجوك يا حبيبي" ^(٢٤).

"الشمس" في الروايتين - كما بینا - حبلی بطاقة تدميرية تزرع الموت في البيئة التي هي رمز دال عليها؛ ففي "الجزائر" يختل توازن "ميرسو" الغريب عن الأرض، فتحدث المأساة. وفي "السودان" "يئن الجحر ويبكي الشجر ويستغيث الحديد" ^(٢٥) بسبب هذه "الشمس" التي لا تطاق. تذوب المخ. تشنل التفكير ^(٢٦) وهي - حتى إذا هاجرت في بشرة الرجل الإفريقي السوداء - بشرة "م. سعيد" في الرواية - باتجاه الغرب (الشمال)، نجدها قد نفتت جرثومة الموت في جسد النساء الأوروبيات، فقادتهن نحو الهلاك: إذن، فالشمس الإفريقية - هي في الحالتين - مصدر للهلاك والموت.



"م. سعيد" يصرح: "أنا جنوب يحن إلى الشمال والصيق" ^(٢٧)

"ميرسو" يرغب في الاحتماء بالظل من لفحة الشمس الحارقة:

J'avais envie de fuir le soleil ... , de retrouver l'ombre et son repos. ^(٢٨)

إذا كانت الحياة مرهونة بمبدأ التوازن القائم على الثنائية ومشروطة بالجمع فيما بين الشيء وضده: (حياة/موت، ليل/نهار شمس/ظل...) فإن ما يبطل هذا الناموس، ويجعل التقاء المتضادين (الفاعل والمفعول، المستعمر والمستعمَر...) عامل نفور وتدمير؛ يمكن في نهاية الطرف "الغالب" في فرض الذات على أنقاض ذات "المغلوب". وأية محاولة لجمع طرف هذه الثنائية، تؤدي حتماً إلى إلغاء أحد طرفيها فيختل التوازن، وتحدث المأساة. وبهذه الطريقة، يهلك "العربي" في رواية "الغريب"، و(تحترق) النساء الإنجليزيات في رواية "موسم الهجرة". وكما فعل "كامو" في رواية "الغريب" حينما ربط فعل القتل بالفضاء "الزمني/المكانى"، واستخدمه كدلالة رمزية تكشف عن عمق التباين فيما بين النموذج الأوروبي وعنابر الطبيعة

في الجزائر يجيء "الطيب صالح"؛ فيوظف هذا الفضاء في شكل يتوازى وفضاء "كامو" الذي كادت فيه الشمس – وهي في كبد السماء – تصهر ما فوق الأرض؛ لينقلب مساء اختفت عنه الشمس فاستحالت الأرض "حقل جليد" أوزع بالجريمة؛ ليصبح عنصر "الزمان / المكان" مرافقاً مشروطاً، لإثارة الإقدام على فعل القتل.

وهكذا، تنتقل عدوى القتل من "ميرسو" عبر هذا الفضاء، إلى "م. سعيد" الذي ينقاد مرغماً إلى ارتكاب المأساة:

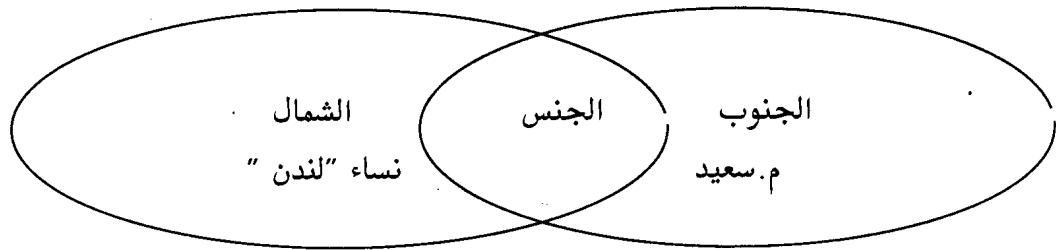
"ذات مساء داكن في شهر فبراير. درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر. المساء مثل الصباح مثل الليل داكن مكفر، لم تشرق الشمس طيلة اثنين وعشرين يوماً. المدينة كلها حقل جليد، الجليد في الشوارع في الحدائق عند مداخل البيوت.

الماء تجمد في أنابيبه والنفس يخرج بخاراً من الأفواه. الأشجار عارية تنوء أغصانها تحت وطأة الثلج. وأنا دمي يغلي وفي رأسي حمى. في ليلة مثل هذه تحدث الأعمال الفاضحة الجسيمة. هذه ليلة الحساب. مشيت من المحطة إلى الدار أحمل المعطف على ساعدي، جسمي ساخن والعرق يتصلب من جبتي. كان الجليد يقع تحت حذائي وأنا أطلب البرد. أين البرد؟ وجدتها عارية مستلقية على السرير، فخذها بيضاوان مفتوحتان، ابتسماتها مفعمة وعلى وجهها شيء مثل الحزن، في حالة تأهب عظيم للأخذ والعطاء"^(٢٨).

"البيئة" – وهي صورة عاكسة لبطلي الروايتين – حيث كانت، في الجزائر، عامل تهديد وإثارة أعصاب الفرنسي "ميرسو" ليقتل فيحمل "الشمس" جريمه "الشمس هي السبب"؛ فتنقلب لتصبح – في لندن، وفي وجهها المعاكس، صقيعاً يثير إحساس "م. سعيد"؛ فينقاد إلى ارتكاب الجريمة، في غياب الشمس ليصبح (الصحيح هو السبب). التقابل في استعمال البيئة، (شمس / صحيح)، أدى إلى التقاء في التأثير على فعل القتل.

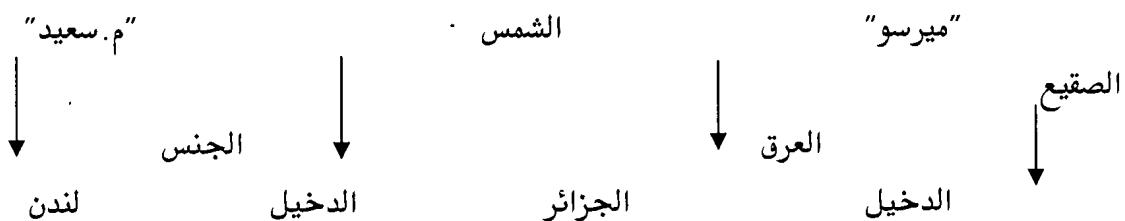
فما الذي كان ينويه كل من "كامو" و"الطيب صالح"، عند تأطيرهما الجريمة بميزات بيئية صاحب الأرض؟ الحر مثل البرد، كلاهما يهلك: "ميرسو" كان – على عكس "م. سعيد" – شمالاً يطارد جنوباً ويسعى إلى إلغائه. لكن "م. سعيد"، كان "الجنوب الذي يحن إلى الشمال"؛ المغلوب الذي يرى أن إثبات الذات لا يتحقق إلا من خلال التوحد مع الغالب؛ إنه "مناخ يسعى إلى مناخ حتى تتساوج الأقاليم وتنتهي الضدية فلا حر ولا جليد وإنما الاعتدال اعتدال الكون وقد التأمت أجزاؤه في طقس أوحد: جنس يسعى إلى جنس حتى تتساوج الإنسانيات ويزول الانقسام القديم فلا أبيض ولا أسود..."^(٢٩) لكن "م. سعيد" – ومن خلال هذا الانجداب نحو الآخر – نجده قد أحرق واحترق؛ ذاك أن الاعتدال الذي كان ي يريد، قائم على فرض الذات المغلوبة، بقوة وهم التفوق الجنسي، المزوج بالأحقاد التاريخية، في جانبه المادي (الغرizi) الصرف، والذي افترض خصماً يحمل ضعفه في ذاته، فتشوه شكل العاشرة الحضارية التي تحولت إلى العنف والجريمة.

وهذا رسم بياني لتقاء الجنوب مع الشمال – من وجهة نظر "م. سعيد" –



هجرة "م. سعيد" إلى الغرب، هجرة قائمة على محاولة إثبات ذات الرجل الإفريقي الذي يعني عقدة التخلف والدونية التي يعكسها لون بشرته السوداء؛ لون الذل والعبودية. أما "ميرسو"، فزحفه على الجنوب، كان زحفاً مبنياً على تثبيت صفة التخلف على أصحاب الأرض؛ لتعليق مهمته الحضارية وفرضها على الشعوب المقهورة. فالغلوب يسعى إلى تمثل حضارة الغالب، من خلال محاولة الامتزاج والتحلل في ذات الآخر على طريقة "م. سعيد" في زواجه من "جين مورس". وعلى خلاف ذلك فالغالب – ومن منطق قوة وتفوق – ينتهج سلوك التعالي والإقصاء الذي يفرضه على المغلوب، في محاولة إلغائه حتى المحظوظ الذي حدث فيما بين "ميرسو" والعربي. ومن هنا، وظفت البيئة كمعادل فني لصاحب الأرض؛ فكان البحث عن البرد والصقيع ضالة "م. سعيد" في "لندن". لكن "الشمس" – في الجزائر – أفقدت "ميرسو" القدرة على التعايش والانسجام مع المحيط فشكلت لديه منطقة نفور؛ باب الخلاص فيها، يؤدي إلى الموت.

وفي كلا الحالين، فإن احتواء البيئة للدخليل أدى إلى تدمير مزدوج للمقيم والدخليل معاً، سواء كان احتواء قائماً على الجنس (الغريزة) أو على الجنس الذي يمثل (العرق).



ومما تقدم، تبين أن الروايتين – في تناول تجربتهما الحضارية – تقاطعتا في زرع المأساة: (غريب) "كامو"، يقتل بعدم من غرور التفوق الحضاري. أما (مهاجر) "الطيب صالح" فإنه يتحول إلى سفاح، استجابة لنداء ثأر مزدوج للعربي الإفريقي، من مهانة الإذلال والعبودية. لقد امتلأت الروايتان جثثاً، فكاد "الموت" يكون عنواناً لهما.

من خلال استعراض الظروف المهيأة للجريمة، بدا في تناول الفضاء، في العملين الروائيين، تقاطع في تهبيج البطلين ودفعهما إلى ارتكاب المأساة، وفق غاية فرض الذات بقوة التفوق الحضاري لدى الغازي الدخيل، وكباريه وهم التفوق الفحولي عند المستضعف المهاجر. وقد يقودنا ذلك، إلى تلمس دلالة فعل القتل ذاته. فإذا ظهرت رواية "الغريب" وقد انفتحت

على نبأ الموت، (خبر وفاة والدة "ميرسو")، وتضمنت الجريمة (قتل العربي)؛ لتنغلق، في النهاية، على شبح الموت (إعدام "ميرسو")، فذلك لا يعني أن تصبح رواية "موسم الهجرة" – من باب التناظر – رواية (حياة)، وإن أوحى مطلعها بذلك، حين احتفل أهل القرية في "السودان" بعودة الراوي إلى أهله، بعد غياب طويل بـ"لندن" فإن متن الرواية، قد تكدرت فيه الجثث، وامتزجت أجساد أوروبية وسودانية: "شيلا غرينولد"، "إيزابلا سيمور"، "آن همند"، "جين مورس"، إلى "حسنة بنت محمود"، "ود الرئيس" حتى "م. سعيد" بالسودان. وكما يبدو، فإن متن الروايتين قد تأسس على هيكل (الموت)، فتقاطع النصين من حيث احتواهما لهذا العدد من القتلى، يجرنا إلى إبراز ظاهري القتل والانتحار، كدلالة ذات بعد حضاري يصنع التناقض والصدام. إن وفاة والدة "ميرسو" تحمل بعدها نفسياً واجتماعياً معاً. فإذا كان "كامو" قد استغل تصدير الرواية بخبر الموت؛ تحضيراً للقارئ والبطل معاً، وتهيئهما لحادثة القتل التي تصبح المحور الرئيس في رواية "الغريب"؛ فإنها تحمل أيضاً، تبريراً لسلوك بطل الرواية في إقدامه على قتل رجل بطريقة توحّي بالعبث واللامعقول. فالألم – المشحونة بالرمز – نراها قد أخلّت بوفاتها توازن "ميرسو"؛ فألغت كل أسباب التواصل فيما بينه وبين مجتمعه؛ فبذا كالمتمرد المستخف بقيود العرف (التقاليد). وهذا يجرنا إلى الالتفات والعودة إلى علاقة الأم بالابن، حيث نجد أنفسنا إزاء تعامل صريح بين "ميرسو" و"م. سعيد" في موقفيهما من تلقي خبر وفاة الأم. فـ"ميرسو" ، في اليوم الذي يلي مراسيم الدفن، يذهب إلى البحر للسباحة ويرتبط مع امرأة بعلاقة غير شرعية:

Le lendemain de la mort de sa mère , cet homme prenait des bains , commençait une liaison irrégulière , et allait rire devant un film comique.

إنه الموقف نفسه الذي افترضه "الطيب صالح" لبطله "م. سعيد" عند استقباله نبأ وفاة أمه بعبيضة وبلا اكتتراث: "وتذكرت نبأ وفاة أمي حين وصلني قبل تسعه أشهر، وجدني سكراناً في أحضان امرأة، لا أذكر الآن أية امرأة كانت، لكنني تذكرت بوضوح أنني لم أشعر بأي حزن، لأن الأمر لا يعنيني في كثير ولا قليل."⁽³¹⁾ ويتعدى هذا التشابه في الموقف إلى التماثل في البناء النفسي للبطلين عند تهيئهما لارتكاب الجريمة، وإلى ما يشبه التطابق في رد فعل الضحية وهي تستقبل الموت: فالعربي – ضحية "ميرسو" – يبدو مقيداً بالاستسلام إلى الموت في شيءٍ من الكبرياء والتحدي فلم يبد خوفاً من جلاده "الفرنسي" وهو متوجه نحوه قصد قتله، حيث بقي مستلقياً على ظهره، من غير حراك، وبذا كأنه يضحك:

J'ai fait quelques pas vers la source. L'Arabe n'a pas bougé. Malgré tout , il était encore assez loin. Peut- être à cause des ombres sur son visage , il avait l'air de vivre.

هذا المشهد الذي يعبر عن موقف الضحية تجاه جلادها لحظة مواجهتها الموت في رواية "الغريب" ، يصل في رواية "موسم الهجرة" ، لدى الضحية "جين مورس" ، إلى مستوى

امتزجت فيه الرغبة في الموت بالشبق الجنسي؛ فاعتنق الحقد بالحب، وتدخلت "السادية" بـ"المازوكية":

"... وجدتها عارية مستلقية على السرير، فخذلها بيضاوان مفتوحتان، ابتسامتها مفعمة وعلى وجهها شيء مثل الحزن، في حالة تأهب عظيم للأخذ والعطاء... أخرجت السكين من غمده... ملت عليها وقبلتها. وضع حد الخنجر بين نهديها... وضغطت الخنجر بصدري حتى غاب كله في صدرها بين النهدين. وأحسست بدمها الحار يتفجر من صدرها. وأخذت أدعك صدرها بصدري وهي تصرخ متسللة: تعال معي. تعال معي. لا تدعني أذهب وحدي. قالت لي: أحبك - فصدقها. قلت لها: أحبك - فكنت صادقا... ونحن شعلة من اللهب... تقول لي: أحبك يا حبيبي وأنا أقول لها: أحبك يا حبيبتي.

والكون ب الماضي وحاضر ومستقبله اجتمع في نقطة واحدة ليس قبلها ولا بعدها شيء."^(٣٣)

مشهد، يكاد يغرق في إيحاءاته التي حبلت بها الرواية، وفيه زالت فواصل الزمن، فتجمعت في لحظة واحدة؛ لحظة المأساة. مأساة، تعانقت فيها الحياة مع الموت. لقد احتدت فيها شهوة "جين مورس" في حضرة شبح الموت الذي يصاحبها "م. سعيد".

هذه المرأة الإنجليزية "جين مورس"، ومن ورائها المجتمع الأوروبي، امتنعت - وهي زوجة - أن تستجيب لمطالب الزوج "م. سعيد"، في بعده الإفريقي المتختلف، وظلت زوجة صورية، تمثل دور الومن. لكن هذه المرأة، تدري أن أية محاولة للتلاحم فيما بين العالمين؛ المتحضر والمختلف، تنتهي إلى الفشل والموت: محاولات "آن همند"، "إيزابلا سيمور"، "شيلا غرينولد". وأنها تدرك أنها في استسلامها، تحمل موتها. لكنها قبلت أن تموت في لحظة حياة^(٣٤)، وأن تثبت الجريمة على المجرم. وب بهذه الطريقة، تكون "جين مورس" قد انتصرت لمثيلاتها وأصلحت صورة الأنثى الإنجليزية التي انحرفت عن النهج الذي يرسمه مجتمعها الأوروبي؛ نهج حضاري يسد منافذ الارتداد إلى الخلف ويمنع كل محاولة احتكاك بالآخر، من منطق الاكتفاء الذاتي وعدم الحاجة إلى الغير؛ لاسيما إذا كان - هذا الآخر - نموذجا بشريا، ينتمي إلى العالم المختلف. "جين مورس" أكدت صفة "العنف والشراسة" على هذا القادر من "الأدغال"، وعدم جدوا تحضيره. فلا غرابة، أن تتحول لحظة التلاحم الجنسي، إلى لحظة انتحار وتدمير وتتقاطع الفحولة بالأنوثة في خانة العقم:

فحل ⇔ أنثى ⇔ خصوبة، حياة

"م. سعيد" ⇔ "جين مورس" ⇔ عقم، موت

فدلالة العلاقة الحضارية بين الفحل "الجنوبي" والأنثى "الشمالية" تكشف - في أبسط صورها - عن انتقام الجنوب من أناانية الشمال، وإدانة صريحة لأي إقدام على السباحة بعكس اتجاه النهر: (من الشمال إلى الجنوب). يلتقي "ميرسو" مع "م. سعيد" في الجريمة ويقاد يتميز عنه في الموقف من الضحية. "غريب" كامو مسكون بالنفور من الحضور العربي في الجزائر، بنفس تأبى أي تقاطع يصنع ائتلافا مع "صاحب الأرض". "ميرسو"

يتتحرك ضمن فضاء روائي، ممسوح منه الوجود العربي، باستثناء الفضاء المغلق (السجن). إنه (نظيف) من أية ملامسة، قد تؤدي إلى الإتلاف والتلاحم. ونراه – حتى لحظة تنفيذ الجريمة – يتقييد بعامل شرط المسافة الفاصلة بينه وبين الضحية. "ميرسو" يقتل بالمسدس – الوسيلة التي تغنى عن التلامس – فـ(تحذف) الضحية، دون حاجة الجlad إلى الاحتراك بها: القتل عن بعد. لكن على النقيض، يسلك "م. سعيد" – نحو "جين مورس" – الطريق الموصى إلى الدنو من الضحية حتى التلاحم. وتموت "جين مورس" (تنتحر) في اللحظة التي تكون فيها الأجساد أكثر التصاقاً وتدخلاً، لحظة الفعل الجنسي، حتى وإن كانت وسيلة القتل هي التي تفرض ذلك التبادل. وإضافة إلى ما يمكن أن تحمله من دلالة حضارية^(٥)، يبقى توظيفها، يعبر عن قصد الكاتب في اتخاذ هذه الوسيلة؛ لتنفيذ خلفية العلاقة فيما بين الغالب والمغلوب.

وإذا تباينت وسيلة وظروف القتل، نجدها تتقاطع في زرع الموت؛ الموت المزدوج: الضحية والجلاد. فـ"ميرسو" ينتهي في الوقت الذي يفترض أن يبدأ فيه؛ ففي إلغاء الخصم، تأكيد ضمني على ضمان إثبات الذات. لكن بطل رواية "الغربي" يعدم إثر جريمة القتل، وهو في ذلك، كمثل "م. سعيد" الذي "ينتهي إثر حادثة القتل عملياً، ويستمر شكلياً. إن وجوده السابق قد انتهى"، ومصطفى سعيد الذي يستمر لا علاقة له بالسابق"^(٦) يحاكم "م. سعيد"، بعد مقتل زوجته "جين مورس" ليُسجن ثم يبعد عن الأرض التي اختارها ميداناً للمعركة ليعود – بعد التشرد – إلى السودان، فعاش فيه غريباً، وعايش أهله على السطح، فمات ولم يجد حتى قبراً يريح جسده"^(٧) لقد اختفى في إحدى الليالي القائمة بالسودان. الروايتان، بما تجليانه من موت مزدوج، الضحية والجلاد، تكشفان أيضاً عن علاقة خصم دائم، واستحالة التعايش فيما بين المستوطن والمقيم. وذلك، حتى على المستوى الذي تستحيل فيه هذه العلاقة إلى علاقة "زواج": – "م. سعيد" / "جين مورس" – فهذا القران، يبقى أشبه ما يكون بساحة وغي، يسودها العنف والاغتصاب، بدلاً من الزواج المبني على الحب الناجح.

الهؤامش:

(١) "ميرسو" – بطل رواية "الغربي" للكاتب الفرنسي Albert Camus. مصطفى سعيد. بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للكاتب السوداني الطيب صالح.

(2) L'Etranger ,Albert Camus , Paris.1953 p. 84.

(٣) رجاء النقاش. عبقرى الرواية العربية ، ط٣ ، دار العودة، بيروت. ١٩٨١. ص. ٢٦/٢٧.

(4) L'Etranger ,pp. 25/26.

(5) Ibid., p. 146.

(٦) رجاء النقاش. عبقرى الرواية ، ص. ٦٦.

(7) L'Etranger, p.87.

(8) Ibid., pp 87/88.

(٩) هذا الوضع ، معادل لوضعية العربي وهو مستلقٍ على ظهره فوق رمل الشاطئ.

(10) L'Etranger, p. 88.

- (١١) أو قد يكون إشارة إلى "محوه" من سطح الكرة الأرضية؛ أي من "قاراته الخمس" ..
- (12) L'Etranger, p. 141.
- (13) Ibid. , p. 85.
- (١٤) موسم الهجرة، ص. ١٣٤.
- (١٥) المصدر نفسه، ص. ١١١.
- (١٦) رجاء النقاش. عبقي الرواية، ص. ٩٣.
- (١٧) لم تكن جثة "م.سعيد" من بين جثث الغرقى التي لفظها نهر النيل بعد فيضانه، لقد اتجهت في مسيرتها الإلزامية صوب البحر، إلى الشمال.
- (١٨) موسم الهجرة، ص. ٨١.
- (١٩) (شمس) "م.سعيد" شمس معنوية، يعكسها لون بشرته السوداء (لون السحر).
- (٢٠) موسم الهجرة، ص. ١٣٤.
- (٢١) المصدر نفسه، ص. ٥٣.
- (٢٢) المصدر نفسه، ص. ١٣٢.
- (٢٣) المصدر نفسه، ص. ١٣٣.
- (٢٤) المصدر نفسه، ص. ١٥٠.
- (٢٥) المصدر نفسه، ص. ١١١.
- (٢٦) المصدر نفسه، ص. ١٠٨.
- (٢٧) المصدر نفسه، ص ، ٥٢
- (28) L'Etranger, p. 85.
- (٢٩) موسم الهجرة، ص. ١٤٩.
- (٣٠) مقدمة توفيق بكار - موسم الهجرة، ص. ١٥
- (31) L'Etranger, pp. 133/134.
- (٣٢) موسم الهجرة، ص. ١٤٧.
- (33) L'Etranger, p. 87.
- (٣٤) موسم الهجرة، ص. ١٤٩ / ١٥٠ / ١٥٢
- (٣٥) الحياة مرهونة بتوازنها إلى الثنائية القائمة على تناقض طرفيها: الشيء ونظيره، الذكر والأنثى، ومنهما، تتولد الحياة، وليس الموت.
- (٣٦) "المسدس" شكل متتطور لوسيلة القتل البدائية "السكين"، فلا غرابة أن تستخدم (الوسيلة) كدلالة ومعادل فني لعالمين متباينين.
- (٣٧) سامي سويدات، أبحاث في النص الروائي، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان ١٩٨٧ ، ص ١٥٤ .
- (٣٨) موسم الهجرة، ص، ٦٩.

جريمة قتل ملكة جمال والبحث عن المكنون

في «ميس إيجيبت» لسهر المصاوفة

محمد الفارس

في هذه الرواية "ميس إيجيبت" نجد السارد الأول أو الخارجي أي المؤلف الحكاء، الذي يخلق التفاصيل والأحداث وأبعاد كل شخصية على حدة.. مكوناً المضمون المقصود.. مدعياً أن كل التفاصيل تخص كل شخصية في تكوينها وليس من ابتداع السارد الخارجي أي المؤلف نفسه. لكن.. نجد سارداً آخر (داخليا) هو "تاج العريان" الذي يوجه لومه لـ"عمر الجوهري" (وهو ضابط صغير تحت رئاسة "تاج العريان").. في ديالوج يقول السارد الداخلي "تاج" مُوجهاً لوجهه لرميته "عمر الجوهري" إنه حرم على عمر الشكوى لأبيه اللواء "محمد الجوهري"، فالحكاء أو السارد الخارجي (أي المؤلف) يحكي للقارئ على لسان السارد الداخلي "تاج العريان".."أن عمر هذا جرب أن يشكوا إلى أبيه، فكان رد "تاج" لأبيه: أنا مستغرب إزاي مخلف الواد الغبي ده، وانت راجل بعشرين كتبية... ده مش عارف حتى يميز إنى باشتمه زي ابني "عارف" عشان باحبه.

إنها لوحة سردية حيث تتداخل العبارات مع جمل حوارية مع شرح لذكاء شخصية "تاج" حين يقدم الذم الذي يشبه المدح أو المدح الذي يشبه الذم. تضادات متداخلات دائماً تتحقق أعلى سرعة ممكنة للتعرف على شخصوص الرواية وسبل أعمقها النفسية.

*

العالم السردي عند السارد الأول / الخارجي يموج بأمواج متلاطمة؛ إذ بعد وصف وجه "عمر الجوهري" على لسان "تاج العريان" السارد الداخلي (وجه عمر لا يعكس إلا الغباء.. جسد فارع.. عضلات.. عينان خاويتان.. شفاه متدرلة قليلاً.. أنف يتجرع الهواء بجوع وصحة مبالغ فيها ومنفرة. إلى أن ينتبه إلى نفسه متسائلاً : لماذا أصبحت تلك الهيئات تشير في الغثيان؟.. لماذا اعتبرهم وجوهاً ميتة؟ (ص ١٣).. الإجابة عن ذلك نجدها في فضاء النص؛ فالكمون في هذا الوصف السردي، هو مفتاح النص الإبداعي؛ الذي بحسب

فني يوهم البعض أنه يقرأ رواية بوليسية.. وذلك قبل أن يكتشف هذا البعض أن الحقيقة غير ذلك — السرد / التداعي يربط بين عمر (جسد فارع.. عضلات) و(هيئات تثير الغثيان) — السرد / التداعي خط يربط النص من الألف إلى الياء.. جريمة قتل المتهم فيها مجهول، وهو في الوقت نفسه نفسه معلوم.. كيف؟؟.. سر.

يقول في السرد / التداعي "عمر الجوهرى" لرئيسه "تاج العريان" : ده تقرير الطب الشرعي ، والتحريات ، بينما يرد "تاج" (ساخراً) يعني أتيت بالقاتل الحقيقي.؟.. تتدخل الجملة مع طلب الإتياي بالدكتور "عبد الرحمن" ، لكن هذا التداخل لا يكتفي به السارد / الحكاء/ المؤلف ، وإنما يدخل أبو الهول بأنفه المكسور وهو.. يمنح وجهه المحايد الآن للمومسات والمنتقبات والخرقية وأصحاب الحانات والزوايا التي بنيت أسفل كل برج ، أبو الهول يحرس كل شيء بحياد تام. يحرس أولاد الكلب والجوعى واللصوص والقتلة والمقطولين. إن ثنائية المتناقضات شفرات تملأ فضاء النص بالدلائل والمدلولات للنظام العالمي الجديد. هذه الشحنات في تداخلها تضييف .. الخديو إسماعيل الذي مهد وزين شارع الهرم ، بل إن صلاح الدين الأيوبي تركه أبو الهول يقتلع الأحجار من الأهرامات ليُشيد بها قلعته عند سفح المقطم. إن هذه التفكيكية تكمل مشهد (السرد / التداعي).

إن تلك الأحجار التي نقلت عبر شارع الهرم نفسه الذي قتلت فيه "نفرت جاد" ..
كيف أغمض أبو الهول عينيه أمام جمال "ميس إيجيبت" ولم يستطع حمايتها ؟ بل يجب الوقوف طويلاً أمام اسم "نفرت" فهو يتداعى في الذاكرة مع اسم "نفرتيتي".

في (السرد / التداعي) يدلف بنا السارد الأول أو السارد الخارجي.. أو المؤلف (في هذا التكينيك) إلى تداخل جديد هو الجاهلة أو "القطة المغمضة" التي تنظر إلى الجنس مع الزوج كأنه عار.. فيدخل بنا هذا السارد الأول إلى الذي يحرس (بيتي وأولادي وشرفي)...) إنه أبو الهول. قمة المرأة في هذه السخرية الصادمة.. في أن هذا التمثال الحجري المشهور بالخرس عبر آلاف السنين ، إنما يحرس المومسات والمنتقبات.. القتلة والمقطولين ، قد يكون هذا الخرس شهادة على التاريخ. قد يكون مستندًا أزيئًا على أن العالم يعاني التفكيكية ، فمن يستطيع إعادة تركيب هذه الأشياء المبعثرة ، لتبدو اللوحة مرتبة كما يجب أن تكون ؟ من يستطيع فليفضل..

هذا (السرد/التداعي) ، يدفع إلى التأمل.. إلى التفكير.. إلى اشتراك كل من القارئ والمتدوّق في صناعة النص ، فالمتدوّق هنا ليس مجرد مُتلقٍ يستقبل بسلبية ، إنما هو مشارك لأنه يفكر: وماذا بعد؟!.. عنصر التشويق عامل مساعد؛ يوصل المتدوّق الراوى في إنتاج الدلالة.

في السرد/التداعي يلجأ الراوى إلى المعلوماتية (راجع الفقرة الأولى من ص ٨٥ عن طريقة الدفن في البرازيل في القرون الوسطى ، أو إفريقيا ، أو في غابات الأمازون — أو في السطر التاسع من ص ٦٥ عن البكاء الذي يطيل عمر المرأة وتفسير ذلك من أحد العلماء الأميركيين).

إنها كذلك تستخدم الاستباق الوهمي طوال المدى الزمني للرواية في ص ٧٩ (بعد ست سنوات وشهر واحد من تاريخ هذا اليوم، ستدعى علينا "عارف تاج" وهو يتسلم جائزة أحسن فيلم من مهرجان القاهرة السينمائي.. فهو يتوجه أن ذلك سيحدث؛ فيسرد بأنه حدث بالفعل.. فقط في المستقبل.. أي ما سوف يكون. كذلك - على سبيل المثال - (بعد سنتين عندما تصير زوجته سيدذكر هذا اليوم، سيسوّي شعرها بيد حانية، وسيقبلها قبلة اعتذار طويلة...) ص ٨٦.

وكذلك تستخدم الروائية الإرجاع الوهمي.. أي تتوجه الشخصية أنه في يوم ما في الماضي.. لو حدث كذا.. أو رأت فلاناً مثلاً وكانت تقول أو تفعل كذا — أو استخدام أفعال المستقبل لحادثة تمت في الماضي، في ص ١٩١ مثلاً : (منذ أيام تم القبض على عوني حافظ...) ف(سيدلّي بتفاصيل دقيقة واعترافات صارمة لا يشوبها شك بارتکابه ثلاث جرائم منذ بداية الألفية الثالثة...) أو في ص ٥٧ : (نعم أنت جميلة.. أنت ملكة جميلة.. فيا أيتها الجميلة لماذا لا تدلليني على قاتلك كما اعتدنا في القصص القديمة؟).

هذا النص اعتمد على مفردات صادمة (إذا جاز لي التعبير) وذلك من أجل إبراز الرؤيا الإبداعية والفكرية لهذا العمل والتي تتضح مثلاً في ص ١٩٣ : (إن العرب يقفون كالبلاء على أرض مطار أقلعت منه طائرة الحضارة...) و.. (الليس من النبل أن يتقبل المرأة موته كما اعترف العالم بميادده...) و... (كم من الحضارات ماتت وبأصحابها في تشكييل ملامح جديدة لولادة حضارة أخرى).

.. مع السرد/التداعي، يزداد السرد الحدثي — نسبة إلى الحدث — فتحتمد التحقيقات وأسئلتها وظنونها، والجري وراء أي لبس أو شبهة والتأكد من تتحققها أم لا — من قتل هذه الحسناً "ملكة جمال مصر؟" إنه السؤال الذي يُحلق في فضاء النص دونما إجابة مما يجعل الجميع قاتلها. و"نفرت هي ابنة "لوسي" ؟ و"لوسي" قامت وحدها بتربيّة "نفرت" حتى صارت طالبة بالفرقة الأولى بآداب جامعة ٦ أكتوبر.. هذه إشارة دالة على تحالف رجال المال مع رجال السلطة؛ تحت مسمى الإصلاح الاقتصادي... "جاد" أبوها هذا لم يرها منذ عشر سنوات، وقد قالوا عن "لوسي" الكثير... (فهي التي بدأت حياتها دائرة وفتحت هذا الكوافير من لحمها، وأن هذا الكوافير لا يحقق أرباحاً تُذكر، وإنما هو مجرد ساتر لهناتها الرئيسية التي تجعلها ترکب مرسيدس عيون وتجعل ابنته تركب أوبل فيكترا موديل ٢٠٠٣).. "لوسي" اسمها الأصلي إخلاص.. بعد الخمسين عملت قوادة.. تزين البنات الصغيرات في محلها، ثم تدس في أيديهن أرقام هواتف سائحتين عرب ورجال أعمال ومسؤولين كبار وبالتالي أصبحت ذات نفوذ، تحل أقوى المشكلات الرئيسية بواسطة علية القوم (ص ١١)، وكان سهير المصادفة هنا تسرب لنا فكرة الهرم المقلوب اجتماعياً في مصر! "لوسي" منذ اكتشاف مقتل ابنته، (تصرخ حتى يغشى عليها، لتنتبه فتوصل الصراخ حتى يغشى عليها من جديد) ص ١٢، تصرخ الآن فينتفض "تاج العريان" صارحاً بدوره كي يتوقفوا.. فيتوقفون، يفتح الكيس المسمع الذي احتواها وينظر في وجهها وهو لا يصدق أن

عينيها مغلقتان بتلك الصرامة، يقول السارد الداخلي "تاج العريان" ص ١٢ ، ص ١٣ .. هل كان لي الاعتراف بأنني مجرد جثة تُنقل إليها رسائل من الجثث فأقذفها في وجه ضباط الجنائي؟ .. ولماذا قتلوك أيتها الجميلة؟ .. هل أرادوا التخلص منك لأنك زائدة عن حاجة حياتنا القبيحة؟ .. أم أرادوا تخليدك على هذه الصورة – جثة فاتنة!

فتاة في الثامنة عشرة استطاعت أن تجيد لغتين، وركوب الخيل، وتكون بطلة تنس، وقارئة نهمة... ابنة داعرة وهي تلعب على أرض محل كواifer، ربما شاهدت فيه إبرام صفقات بيع اللحم الأنثوي بما فيه لحم أنها شخصياً، بل ربما تكون قد شاهدت قادرات لأمها وهي تمارس مهنتها.

لم يعد "عارف تاج" يدري منذ متى أصبحت تجثم عليه "نفرت جاد". ظل يتساءل: ما لي أراها إذا نظرت خلفها تفزع وتضغط رأسها في صدرِي أكثر.

وفي الوقت نفسه يكتشف "عم الجوهرى" من خلال تحرياته أن مصر بها جزيرة فوق السحاب مكونة من أبناء كبار رجال الأعمال والسلاح والمخدرات والدعارة والسياسة والفن والسياحة، جميعاً ينصبون خيامهم مع حراسمهم في سفاري الغرفة ويعرفون هناك وقت ارتكاب الجريمة، "عم الجوهرى" حصر شكوكه في علاقات "نفرت" المتعددة والمتشابكة بالراعي الرسمي لسابقة "miss Egypt" وعائلته وشركته "تي" للتجميل ومصنعه في ٦ أكتوبر. التقرير الطبي بتشريح الجثة وجد "نفرت جاد" عذراء.. وأشار تعذيب وحرق وتشويه وتمثيل بالجثة بعد وفاتها.

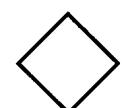
في ظل كل هذا القبح، قُتلت ملكة الجمال.. وفي ظل كل هذا القبح الذي يضرب كل طوائف المجتمع لا شيء يمنع أي أحد ليكون قاتلاً. هذا هو اليقين الذي يطرحه فضاء النص.. يستحيل أي شخص إلى قاتل إذا تغلبت عليه اللحظة القابعة في تكوين خريطة وجوده.. تلك اللحظة التي قُتل فيها قابيل هابيل.. اللحظة العميقية البدائية الموجودة في أغوار نفس كل منا (ص ١٧٨). حتى إن كل من انتابتة حسرة انتهاكها سيظن أنه قاتلها.. كل من ظن أنه كان عليه حمايتها بشكل أو بآخر.. كل من يريد قتل قاتلها.

إذاً نحن جميعاً المسؤولون عن مصريعها.. لأننا لم نستطيع تجاوز تلك البقعة المعتمة الشديدة البدائية المتواترة في أعماقنا.. هذا ما ي قوله فضاء النص، بما يحويه من شحنات من الدلالات والمدلولات. سهير المصادفة صاحبة هذا النص؛ هي في الأصل شاعرة يلقي الشعر بظلاله المضيئة على أعمالها الروائية.. حاملةً مأساة الإنسان المعاصر في همومه المبعثرة في لوحة مفككة متناقضة آسفة تنذرنا بأننا دخلنا.. فعلاً مرحلة الانقراض.

ترى هل نستطيع الخروج من هذه المرحلة؟ أو ستجرفنا الرمال الناعمة.. ترى هل نحن أقوى من الديناصورات حيث عجزت عن مقاومة الانقراض أم لديناوعي معرفي وإدراك نستطيع بهما مقاومة الرمال الناعمة وغضون أقدامنا فيها....؟

«الحوت الأعمى» وصيف الحكيم وملكوناته في الرواية البوليسية

ف



عبد الرحمن غانم

تقديم:

تصنف رواية : (الحوت الأعمى)^(١) وهي من تأليف كاتبين مغاربيين، ضمن الرواية البوليسية، وهي نص له ما بعده، أي أنه جزء من روايات بوليسية كتبت أو ستكتب، وبصرف النظر عن رؤية الناقد، أو المتلقي ، بصفة عامة، فإن الكاتبين لا يترددان في التصريح أعلى زاوية من غلاف العمل، في وصف هذه الرواية بأنها (سلسلة رواية بوليسية)، ولعل هذا التصريح/ البيان، هو عتبة نصية أولية ورئيسة تضعنا أمام إشكالات وأسئلة معرفية متصلة بجنس الرواية وتصانيفها، وموقع الرواية البوليسية وقبل ذلك مفهوم الرواية البوليسية، وكان هذا التصريح بمثابة اعتراف ، والاعتراف سيد الأدلة، وفق ما تكرسه القوانين، طالما نحن نتناول نصا ينتمي مع عالم الجريمة، والوجه الآخر الرادع لها أي القانون، بيد أنه هل يمكن أن يعفينا هذا التصريح من تفعيل الإجراءات و"المساطر" المتعلقة بالمراقبة والمتابعة والمساءلة النقدية للرواية؟.

من المؤكد أن هذا التصريح لن يخلص الرواية من رصد تنجزاتها النصية بمختلف مكوناتها وتمظهراتها، فكل تصريح، حتى وإن كان اعترافاً كاملاً وصريحاً لا لبس فيه في مجال القانون، لابد وأن تعقبه إجراءات قانونية وتعليلات ودرجات في التقاضي والتقصي والضبط واستحضار وإدراج الفصول والنصوص، لاستصدار الأحكام..

وإذا كنا لسنا إزاء جرم أو جنائية واقعية وملموسة تتطلب تدخل المؤسسات والأطراف المعنية، فإنه مما لا ريب فيه، أن الكتابة "مجازياً" "جنائية" لا تؤطرها الفصول والقوانين، حتى وإن كانت لها القدرة على تحريك المتلقي وزحزمة الخيال وزرع الكثير من "الوشوشتات" الهامشية، إلى جانب القراءات والمتابعات النقدية المتخصصة والهادفة، وتأسيسها عليه، فإن تصنيف رواية (الحوت الأعمى) من قبل كاتبها بشكل صريح لا يجنبها

"شبهة" الكتابة، ولا يغنينا عن تفحص كل ما يمكن أن تطرحه من وسائل تعبيرية، وما تحويه من مضامين وأحداث، وفي الجوهر الخصائص الجمالية والمؤشرات البنائية للرواية البوليسية، وهذا ما قد يقودنا إلى أسئلة أخرى، هل يمكن للرواية البوليسية أن تقدم نموذجاً أو نمطاً واحداً ومتشاربها في الكتابة؟ وهل هذا التجانس والتماثل، إن وجد، يشمل البناء أم الأحداث؟ أم هما معاً؟ ثم ما هي المراجعات المعرفية والثقافية والسوسيولوجية وأنظمة القوانين والنظمات الاجتماعية التي تستند إليها الرواية البوليسية؟ وما هي مستلزماتها وخصائصها التي تقدمها نصاً مختلفاً بتنجيزاته وتظهيراته الروائية.

تكشف هذه الأسئلة عن عمق إشكالية الرواية البوليسية، وارتباطها بمسارب وتحولات عديدة، وهذا ما نسعى إلى إبراز بعض جوانبه في ضوء مقاربة استكشافية وتحليلية لرواية (الحوت الأعمى)، لاستقصاء معالم ومكونات الرواية البوليسية وسننها، لعلها تملأ بعض الفراغ الموجود مغرياً وعربياً على مستوى التخييل السريدي البوليسي ونقده بعيداً عن الأحكام المسبقة، لأن الأمر، لا يتعلّق برغبة ذاتية أو نزوع جواني بخصوص السؤال المتعلق بندرة النصوص الروائية البوليسية في العالم العربي، وكذا الكتابة النقدية لهذا الشكل التعبيري مثلما هو الشأن بالنسبة لكل الأفكار وال المجالات والأشكال الأدبية أو الفلسفية أو العلمية، لأن المسألة ذات أبعاد معرفية وثقافية وحضارية وتاريخية واقتصادية وسياسية. وإذا كانت الرواية، بصفة عامة، لا تشكل استثناءً أو شذوذًا عن هذا المنحني، فما بناه بعوامل تخلق اتجاهاتها ومذاهبها وأصنافها وأنماط الكتابة فيها، وإذا كانت الرواية البوليسية تتتملّل ببطء وسط منحنيات وهندسات ومذاهب وتصانيف تخيلية سردية عربية مهيمنة، فإنها بذلك تشكل مسرباً قد يكون جديداً ومتخالفاً في الساحة الثقافية العربية، لا يمكن أن يعتبر أبداً بديلاً عن الأشكال الروائية الموجودة، والتي ما فتئت تتشكل بصور أخرى، أو تتكون إلى جانبها أنماط أخرى، مثلما أنها لا تضيقها في شيء، ومع ذلك فإننا ننطح إلى البحث عن موقع نمط الرواية البوليسية ووظيفته الجمالية وسط خريطة السرد العربي وطبقات نثره، أي عن "شرعنته" الأدبية والثقافية، وحتى السوسيولوجية بحكم انحرافه في ضريح أتون مشكلات المجتمع وأزماته المعقّدة والمتعدّدة سوسيولوجياً، والتي تعتبر مادة حيوية وطازجة يمتحن منها المؤلف تخيلياً عوالم نصوصه.

١ - التشكّل المكاني والسردي: القضايا الجمالية في الرواية البوليسية

تدور أحداث الرواية حول جريمة قتل، بعد أن تم العثور على جثة فتاة في مقبرة العمر مقتولة بالرصاص، ومرمية في مكان قصي بعين الذئاب بالدار البيضاء بعشرين كيلومترات، ومن خلال هذه الحادثة تبدأ الواقع الروائي البوليسية في التشكّل والتنامي والصراع، من أجل البحث عن الفاعل (أو الفاعلين) وكشف الغاز الجريمة وما تستدعيه من ارتباطات وخيوط، بعد أن يتكتّل الجهاز الأمني متمثلاً في الضابط (يقطان) والمفتش (عمن)، بالتحقيق في الجريمة، ومن قبل كان الضابط (يقطان) قد بلغه الخبر وهو في بيته صحبة أسرته

الصغيرة، وفي يوم الأحد الذي عادة ما يكون يوم عطلة، وهو ما لا ينسحب على الجهاز الأمني الذي يبقى متأهلاً في كل الأوقات والأيام، لذلك فإن الخبر سينزعه من أسرته وبرنامجه الشخصي مع أسرته التي كانت ستلبي دعوة غداء عائلية "تأجلت ثلاث مرات خلال ثلاثة أسابيع"^(٢). وفي هذا الصدد يقول السارد:

" كانوا على أهبة الخروج عندما رن الهاتف، وفي لحظة ما تظاهروا وكأنهم لم يستمعوا، ساد صمت طويل وألقوا جميعاً نظرات متولدة عسى الضابط يمتنع عن التقاط السمعاء، لم يكن موقفه هو الآخر هيناً، وحدث نفسه بأن الأمر ليس بالضرورة سيئاً. فالبارحة أعطى أوامره بأن لا يزعج أثناء عطلته الأسبوعية، اللهم إلا إذا كان ذلك من أجل ضرورة قصوى. حمل السمعاء بتراث وتركها على مسافة من ذنه.
- ألو..

تناهى إليه صوت المفتش عمر مترعاً بالاعتذارات..

- سيدى الضابط، آسف، ماذا أقول... أقدر الموقف.. أنا كذلك كنت

- إنني أصغي... تحدث.. قال الضابط بصرامة

- وقعت جريمة قتل.. ونحن الآن في عين المكان"^(٣)

واضح، إذن، أن الرواية البوليسية لا تتأخر سردياً في خلط الأوراق الحكائية الناجم عن الجريمة وما تخلقه من تصدعات في روافد السرد، ومسروداته المتحولة، وتأجيجه عالم الترقب والافتراض.

لا يمكن أن نتصور أن تقع جريمة ما خارج الزمان والمكان، مثلما أنه لا يتاح للرواية البوليسية اختيارات للفضاءات المستثمرة، خارج إطار المدينة بكل تلاوينها وعنوانينها الثقافية والحضارية والسوسيولوجية والأمنية والقانونية، إذ لا يمكن أن تجري أحداث الرواية البوليسية في البدية، مع أن الجرائم (قتل، اغتصاب، سرقة، نصب، متاجرة في المخدرات، اعتداء، سرقة...) تندلع في كل الأزمنة والأمكنة والمجتمعات، غير أن الدوافع والعوامل المؤدية إلى الجريمة وظروفها ومعطياتها الاقتصادية، والاجتماعية، والنفسية، والذاتية، والسوسيولوجية مبادنة لبعضها البعض، حتى وإن تمثلت في بعض المظاهر، وفي السياق ذاته، لا يمكن للأجهزة الأمنية البوليسية أن تشتعل وتبادر عملها خارج ما يمليه عليها القانون والأنظمة الإدارية الجاري بها العمل، والتي تحدد وظائف الأجهزة البوليسية في النفوذ الترابي والمجالي الذي ينحصر في المدن الكبرى والمتوسطة، وبعض النامية.

وحينما نتحدث عن فضاء المدينة باعتباره مكوناً وعصباً استراتيجياً في الرواية البوليسية، فهذا لا يعني، من منظورنا، أن المدينة وحدة متجانسة ومتناهية سوسيولوجياً وثقافياً وأمنياً، أو أنها تسير بإيقاع أحادي، بل هي فضاء و المجال له خصوصياته المعقّدة والمترادفة، لذلك تجد فيه الرواية البوليسية، مجالاً خصباً لعوالمها، لما تمنحه المدينة سوسيولوجياً من مقومات ومقابلات. فالمدينة ضرورة تخيلية للرواية البوليسية، في تساوق مع حتمية وجود أجهزة بوليسية في المدينة للاضطلاع بالمهام الأمنية، وتنظيم السير، وتلقي شكاوى الناس، وتعقب المجرمين... إلخ غير أن هذا التساوق والضرورة بين فضاء المدينة

والرواية البوليسية، لا يؤديان البتة إلى "زواج مثالي" مقدس بينهما، وكأن المدينة خلقت لكيانها وللرواية البوليسية، فقبل أن يظهر هذا الصنف من الرواية، كانت المدينة وما زالت فضاء متخيلاً وواقعاً، ومفضلاً في العديد من الاستثمارات الروائية الغربية والערבية، بل إن مدناً كثيرة ارتبطت سردياً بأعمال تخيلية رائدة: (فاس، الرباط، طنجة، القاهرة، دمشق، مدننا كثيرة ارتبطت سردياً بأعمال تخيلية رائدة: (فاس، الرباط، طنجة، القاهرة، دمشق، بيروت، بغداد، باريس، لندن، نيويورك...)). وعلى نفس المنوال، أُنجزت دراسات وأطروحات نقدية حول المدينة في التخييل السري.

وإذا كنا بصدد تناول فضاء المدينة في رواية (الحوت الأعمى)، فمن اللازم من حيث المزع النقي والرؤيوي، استكناه طعم وميسم المدينة في الرواية البوليسية حضوراً وتشخيصاً وتمثلاً، وهكذا يتضح أن هذه الرواية في بداياتها ومفتوحتها السري تفصح عن الجريمة وموقعها الواقع تحت النفوذ الترابي المحاذي والتابع لمدينة الدار البيضاء المعروفة بتمددتها المجالية والاقتصادية والأمنية وكثافتها السكانية وعلاقتها الشائكة والمستعصية.

أ: خصوصية فضاء المدينة في الرواية البوليسية: الإخفاء والتجلّي

في رواية (الحوت الأعمى) تحدث الجريمة في الدار البيضاء، وجهازها الأمني هو الذي يباشر إجراءاته وتحقيقاته، وخلال ذلك تتواصل الأحداث، (أي وقائع البحث). والتي تتبع للسارد والمتلقي صوراً كثيرة من فضاءات الدار البيضاء، بعضها دون غيرها غالباً ما تكون متصلة بالجريمة بشكل مباشر وغير مباشر؛ ومع ذلك، فإنها تمنح استقصاء فضاءات الدار البيضاء وبعض خبائها التي لا تنتهي، مما يطرح أهمية طبيعة الصيغ الروائية في استثمار فضاء المدينة في الرواية البوليسية.

ما يبدو ساطعاً في هذه الرواية، هو اتخاذ فضاء مركزي (الدار البيضاء) بؤرة لأحداث الجريمة وما يتبعها من إجراءات وتحريات للوصول إلى الفاعل-المجرم، عبر الطرق والوسائل القمينة بتسليط الضوء على المستور، ولعل توظيف هذا الفضاء لم يكن "اختياراً" ينم عن المجازفة والمصادفة، لأن فضاء يحيط على بنك من الواقع والأحداث والجرائم التي تطفو على السطح يومياً، وهو فضاء يعبر عن قنوات التبيير^(*) focalisation النصية الرئيسية، بيد أن هذا الفضاء يخضع لتبنيات وظلال منشطة ومشتتة تحت ضغط عوامل الأحداث، إذ لا يمكن الوصول إلى حقيقة الجريمة ودوعيها، من خلال النقطة أو المكان الذي وجدت فيه الجثة مرمية، والتي لا يمكن أن تؤدي دائماً إلى الفاعل، من هنا يغدو كل مكان يرد في النص مجرد عتبة تقود إلى عتبة ثانية وثالثة ورابعة - أو علامة أو مؤشر أو أيقونة بمفهوم بيرس^(*) قد تدل على معنى ما يفيد في استجلاء خيوط الجريمة ومرتكبها، والتي قد تكون ناجمة عن الخطأ أو مقصودة من قبل شخص واحد أو أكثر من شخص أو عصابة أو تنظيم، إلى غير ذلك، وقد تكون هذه الأيقونة مضللة وخادعة، أو في أحسن الأحوال، بدون معنى. وعليه تتحول كل تلك العلامات أو الأيقونات المكانية إلى عناصر ومواد أساسية لبناء الرواية البوليسية بأحداثها وشخصيتها، عبر تشكيلات نصية وسردية ولغوية تخيلية متدرجة كلها.

على مستوى الحدث والزمان والمكان والسرد والشخصية، إذ لا يمكن إلا أن تستخلص صور الفضاء المركزي وصيغ عرضه نصياً، من خلال كل مؤثثاته، يقول السارد:

”اشتعل الضوء الأخضر فانطلقت السيارة بسرعة كبيرة متتجاوزة السيارات الأخرى ثم انعطفت يميناً إلى شارع الزرقطوني ونزلت في ممر تحت أرضي قطعته في أقل من دقيقة، ثم توقفت من جديد في مدار تتقاطع عنده عدة شوارع كانت تبدو من كثرة الانتظاظ وكأن الحركة متوقفة بها تماماً،“^(٣).

وفي رواية بوليسية ثانية لنفس الكاتبين بعنوان: (القديسة جانجاه)^(٤) يتم أيضاً اعتماد فضاء الدار البيضاء بصفته ساحة للجريمة والتحقيق.. الذي يباشره الضابط والمفتش، اللذان توليا أمره كذلك في الرواية الأولى، ما دام أن الجرائم لا تنتهي، وكل مسؤول أمني فإنه لا يتکفل بحدث واحد أو جريمة واحدة، إنها سلسلة لا تنتهي، وهو المدلول الذي تعبّر عنه الروايتان معاً في نهاياتهما.

يقول السارد في (القديسة جانجاه): ”لم يسبق لمدينة الدار البيضاء، أن عرفت فصل شتاء ممطراً، مثل فصل هذه السنة. طيلة شهر نوفمبر والسماء ملبدة بغيمون كثيفة دكناً، والرياح تهب من الشمال محملة بال المزيد... لقد توقفت حركة الملاحة، والكثير من بوادر البضائع ظلت راسية بالليناء بسبب هيجان البحر، فخلال هذا الشهر فاق معدل الأمطار نسبة ما ينزل طيلة سنة عادية، وقد أثرت هذه الحالة على بناءات المدينة القديمة، فانهارت الكثير من المنازل وشرد سكانها وتحولت أحياها أخرى إلى برك استعملت فيها قوارب الإنقاذ ما يمكن إنقاذه، وعم الاستياء كل سكان الأحياء الهشة، أما الأحياء الحديثة الغنية فلم تصب بأي أذى بفعل بنيتها التحتية العتيقة“^(٥).

وكما يبدو، هنا، فإن السارد منشغل بإبراز التفاصيل وتلوّنات الفضاء المركزي الواقعية والمجازية بالأيام والفترض، بحركته الدائبة وإكراهاته العامة والخاصة، عبر تقنيات الوصف ونقل التفاصيل وتشخيص المفارقات Paradoxes على مستوى الفضاء والمجتمع الإنساني لمدينة تجيّي بسفور مظاهرها العصرية من أمكنة ومؤسسات وشوارع، والتي تحفي بين ثناياها صوراً عتيقة وقديمة وواطئة، وإلى جانب هذا الفضاء المحوري في الروايتين، فإن هناك فضاءات أخرى مركبة (كبير)، وبالمثل فإن الفضاءات الصغرى أو الفرعية المبثوثة في النصية الأساسية ومركبة وبدونها لا يمكن أن تنشأ وتأخذ أحداًث الفضاءات الكبرى أبعادها النصية الحقيقة؛ في هذا الباب، يمكن أن نتحدث عن الرباط وطنجة لأسباب مختلفة، فضاء الرباط تستدعيه خطورة الجريمة في (الحوت الأعمى) لأن الضحية قتلت بالرصاص ما يستلزم معه إخبار وإشراك الإدارة المركزية بالرباط، فالسلاح قد يكون مستعملاً من قبل جماعة ”إرهابية“ أو تنظيم مسلح أو عصابة للمخدرات، أو شبكة دولية، وفي جميع الأحوال فالأمر يتتجاوز جريمة قتل بحثة ويطول اختراق الأمن العام، وفي (القديسة جانجاه) يحضر فضاء طنجة، ومع أن الجريمة وقعت في الدار البيضاء، وأن الضحية تنتهي إلى طنجة وقدمت منها، فإنه كان من اللازم العودة إلى الأصول الجغرافية للضحية بعد اختفائها، كما يحدث

في كل الجرائم، مع التنسيق بين الجهازين الأمنيين في كل من الدار البيضاء وطنجة، وأيضاً كان انتقال الضابط والمفتش إلى الرباط لتابعة البحث، دون أخذ إذن من العميد، وسط المجموعة الفنية التي انتقلت من الدار البيضاء إلى الرباط، وهي الفرقة التي كانت الضحية (اسمها "فاطمة لصفر") قد قامت بزيارتها من أجل التمثيل، بتدخل من أحد الكتاب المرموقين (اسمه "عبد الله الزمردي")، غير أنه، وإن اختلفت أسباب ورود الأمكنة المسرودة في الرواية البوليسية، فإنها تصب كلها بمستويات ودرجات، في مجرى الجريمة وما تحركه من أجهزة وأشخاص وقوانين وإجراءات تترجمها الرواية بواسطة تطور وتشجير الرواية (تصبح الرواية هنا مثل شجرة لها فروع وأعواد وأوراق وعروق..)، سردياً تخيليَاً وواقعيَاً.

ب: تنوع التأثيرات المكانية:

وقد وقعت الجريمة – كما رأينا – في الدار البيضاء وبالضبط "على بعد عشر كيلو مترات من عين الذئب... قرب شاطئ، طهاريس"^(٩) بصوت المفتش (عم) حين أخبر الضابط على الهاتف، حيث وجدت فتاة في ريعان شبابها مقتولة بالرصاص، وهو المكان / النواة لظهوره الحدث أي اكتشاف الجريمة، دون معرفة الفاعل المفترض، ومن خلاله تبدأ فصول الحكي، التي تحرض على استطلاع كل الأمكنة عبر الوصف وتمثيل التفاصيل، بدءاً من مكان الجريمة الذي نظر عليه حين التحاق الضابط "يقظان" بمكان الجريمة في "رحلة سريعة" من منزله. يقول السارد: "انحرفت السيارة إلى طريق ثانوية، ولاحظ عن بعد غابة كثيفة يختبئ بها البحر وراءها، وعلى الجانب الأيسر كانت هناك أعمدة ضوء حديثة وآلات حفر متوقفة وركامات من الرمال والأترية والأحجار، ولافتات كتب عليها بخط غليظ "تجزئة النصر" أثمان مناسبة وتسهيلات في الأداء، كانت الغابة صغيرة لا تتعذر بضعة هكتارات وعند نهايتها يوجد مصب نهر يفصلها عن الشاطئ المتدل في تعرجات طبيعية، وكانت الطريق ضيقة بحيث يصعب على سيارتين أن تمرا دون أن تخرج إحداهما إلى الجانب غير المبعد، وقد عرف الضابط أنه وصل إلى مكان الجريمة من خلال سيارات الشرطة والإسعاف المتوقفة على جانب الطريق، لم يكن هناك تجمع للضالعين، فالمكان عبارة عن خلاء والفيلات التي يفترض أن بها سكان ما زالت في الأماكن على بعد حوالي الكيلومترتين".^(١٠).

وكما يتضح، فإن موقع ومكان الجريمة ملائم من جميع الموصفات لوقوعها أو إخفاء معالها، فهو مكان مهملاً وخال من السكان ويبعد عن قلب وأطراف المجال الحضري، وتغطيه غابة من الأشجار، ونلاحظ في الرواية البوليسية أن علاقة الشخص بالمكان من ضحايا وأجهزة أمنية، ليست علاقة ألفة، وإنما هي علاقة ضرورة ترتبتها الأفعال الإجرامية المركبة وفاعلوها، لذلك فإن أحاسيس الشخص واندفاعاتهم الروائية لا يملئها المزاج أو التخييل الحر، وهكذا نرى أن الضابط ينخرط لتوجه في الأجواء المحيطة بالجريمة، بل إن أول من "يساق" ذهنياً ورمزاً إلى التحقيق والتحري هو المكان، الذي ليس شخصاً فاعلاً أو مشاركاً في الجريمة، لكن هناك أمكنة تحضن المجرم والضحية، بطريقة اعتباطية فتغدو بدورها "متهمة"، وتثير التوجس منها، لذلك فإن الضابط رفقه الأجهزة الأمنية لا يكتفون

بنقل الجثة، وإنما أول ما يفعله الضابط هو محاولة استنطاق المكان لعله يبوج ببعض المعلومات، ويظهر ذلك من خلال هذا الحوار بين الضابط والمفتش:

— هل فتشت الضحية؟

— لا، أجاب المفتش محاجاً وكأنه ارتكب خطأ.

ألقى الضابط نظرة على رجال الإسعاف وهم يضعون الجثة في غشاء بلاستيكي أسود، ثم خطا بين الأشجار وهو يفحص الأرض بعينيه ويزبح بحذائه الأعشاب عساها يعثر على مؤشر ولو تافه.

قال المفتش:

— ليس هناك أية محاولة للتغيير معالم الجريمة.

— ألم تكن مع الضحية حقيقة يد؟

— لم نعثر عليها

— من أخبر الشرطة؟

— مكالمة من مجهول لم يفصح عن هويته.

تجول الضابط حول مكان الجثة في دائرة قطرها عشر مترات وعيناه تنقبان بين الأعشاب بنظرات نافذة. توقف وانحنى على الأرض وفحص بقعة من العشب طفح فوقها قليل من التراب، انحنى كذلك المفتش في وضعية صعبة.

— من هذا المكان، انحنى كذلك المفتش في وضعية صعبة.

التفت المفتش إلى المكان الذي كانت فيه الجثة ليقدر المسافة،

وأضاف الضابط:

— ستة أمتار تقريباً، الضحية لم تكن تعرف أن القاتل سيطلق عليها النار.

— من الواضح، قال المفتش، أنها رافقته عن طيب خاطر.⁽¹¹⁾

يتربّ على ذلك نظرياً وعملياً تشغيل الرواية البوليسية لركام من الآليات المفترضة (كما القاتل مفترض، قد يكون هذا الشخص أو ذاك)، إذ تندفع مكانياً بواسطة تنويع التأشيرات المكانية، ليس فقط لاعتبارات فنية وسردية وتخيلية، وإنما لطبيعة الأحداث البوليسية التي تتطلب الانتقال من الأمكنة حيث يتم الرصد والتحري، وسط ركام مزدحم من الأسئلة والمساحات الغامضة والمتبسنة، وبالتالي، وإذا كانت أحاجاً كريستي تضع المتلقي أمام أكثر من متهم مفترض أو تحوم حوله الشبهات في جريمة ما، ووقتئذ تتنامي أحاديث الرواية البوليسية، فإن رواية (الحوت الأعمى) تطرح أكثر من مكان أو مقر أو نقطة مجالية، حتى إن الأمكنة كلها تدور حول ذلك الجريمة ولا نجد منطقة "سهو" تخيلي خارج عن نطاق الجريمة، أو في حالة "شروع" أو جنوح نصي، ولعل تعدد الأمكنة هذا يتتساوق عضوياً مع تعدد الشخصيات المتابعين أو المراقبين أو المشكوك في صلتهم بالجريمة سواء كانت هذه الشخصيات على معرفة ببعضها البعض أو العكس، وهو ما يتصادى ويتعارض مع مواجهة أكثر من جريمة متربطة مع الجريمة الأم، التي تزرع منطلق البحث والتقصي، الذي لا يمكن التحكم في نتائجه، وهذا ما نجده في هذا النص، إذ سيقود البحث إلى وجود جريمة

ثانية (قتل أريغو المهندس الإيطالي صديق الضحية) وقتل (الحاج) بفilletه وكان هو الذي قدم إفادات مهمة ستقود الفاعل الحقيقي وهو (البيدرو غارسيا)، دون أن ننسى أن الضابط (يقطان) المكلف بالقضية تعرض بدوره إلى محاولة القتل لإثنائه أو إبعاده نهائياً عن الملف، بعد أن بدأ يتلمس بعض الخيوط والإشارات الدالة.

لذا، فإن عملية تلقي النص بكل أبعاده وحملاته ووسائله التعبيرية والمعمارية تجعل منه فضاء ملتبساً للمجرمين المفترضين، وحاضناً لأمكنة بدورها متداخلة مع عالم الجريمة ومتضاداته المتمثلة في أساليب التحقيق التي يشخصها النص تعبيرياً ولغويًا عبر امتصاصه وتسخيره لمجموعة من الأحداث المتناقضة أحياناً، والمستقيمة منطقياً في أحابين آخر، والتي تلقي بظلالها الخاصة على الرواية البوليسية، بوجود حدث الجريمة والضحية والفاعل والمحقق، وما يترتب عن كل هذا من علائق وتشظيات نصية وانتئارات تخيلية وتخيلية، وهو ما يضيء تراكم الأمكنة والفضاءات في الرواية البوليسية، وتنقل الشخصوص فيها وعبرها، من واقعة إلى أخرى، ومن وضع لآخر، وأيضاً الانتقال من مكان إلى آخر من أجل تتبع خيوط عديدة لعله يقود إلى مربط الفرس أي الكشف عن الغاز الجريمة، ويبقى الناظم السردي بين كل هذه الفضاءات وشخوصها والأحداث التي تطرأ، هو الجريمة بكل مؤشراتها.

وإذا أردنا اجترار واحتزال الأمكنة من حيث وظائفها السردية وما تحمله من دلالات على مستوى الحدث/الجريمة، والشخصية الروائية، فيمكن أن نحصرها في فضاءات بقدر ما تتمايز فيما بينها، فإنها تتقاطع سردياً ومرجعياً.

١- الفضاء العام: المدينة ويشخصن في (الدار البيضاء) بكل تفاصيلها المكتظة من شوارع وإقامات وعمارات ومؤسسات وبنيات وأرصفة...

٢- مكان الجريمة (طماريس - عين الذئاب)

٣- أمكنة ممثلة لسلطة القانون (مركز الأمن، مكتب العميد، مكتب الضابط، الإدارة المركزية بالرباط، المحكمة...).

٤- مكان إقامة الضحية رفقة أسرتها (حي شعبي).

٥- أمكنة يقود إليها البحث بطريقة مرسومة، أو أنها تعترض سبيله على سبيل المثال: (مخابر البصمات، سيارة التعليم، المحل التجاري الذي كانت تشغله فيه الضحية (هند) وهو حلويات الحاج يونس، وكان طبيعياً أن تقصده الشرطة بعد بيت الضحية، ومن ثم الانتقال إلى العمارة التي كان يقطن فيها (أريغو) صديق (هند). وقد كانت المفاجأة أن وجد بدوره مقتولاً مما عقد مسيرة التحقيق، أوطيل هوليداين، فندق ريجينسي، شركة التصدير لبيدرو غارسيا التي تقع بعمارة الأحساس شارع الجيش الملكي، فيلا الحاج، المينا، الباخرة...).

٦- أمكنة خاصة (بيت الضابط يقطان، شقة المفتش عمر...) ومع ذلك فإنها لا تعكس الحياة الخاصة للشخصية، وإنما تصبح هذه الحياة بأمكانتها جزءاً من باقي الأمكنة طالما أن الضابط لا يبرح التفكير في الجريمة وتطورات البحث وما يستجد فيها، حتى إنها تتحول إلى هواجس دائمة، أو إنها تصورها بطريقة مضطربة وخاضعة لصدى الجريمة بكوابيسها والتحقيق بإجراءاته المتلاحقة .

وتلعب هذه الفضاءات دوراً بارزاً في تشكيل الأحداث، فهي ليست ساحات لهذه الأحداث وانتقال الأشخاص دون أثر أو بشكل جامد، بغض النظر عن دينامية النص المتمثلة في الجريمة ودواعيها ومرتكبها، وإنما تأخذ قيمتها الجمالية والبنائية بمدى تشغيلها حكائياً في التحقيق والبحث، فكل مكان يقود إلى مكان آخر، وهناك أمكنة لا يتم الرجوع إليها فيزيائياً وفيزيقياً في النص إلا رمزاً من خلال استحضار بعض تفاصيلها في مسار البحث، وهناك أمكنة تعتبر مرتكزاً يتكرر التوافد عليها مثل إدارة الأمن، بيت الضابط، المشرحة، العمارة التي يقطن فيها (أرى أريفو المقتول صديق هند المقتولة...).

ويتحقق مسار التحقيق في ضوء التقاط الجزيئات التي تشمل عليها هذه الفضاءات، وعليه فإن هذه الجزيئات هي التي تقلب بوصلة التشخيص والوصف والتسريد، وترشد التحقيق عبر كل هذه الأنفاق السردية وألغام الأحداث، إلى جزيئات أخرى بواسطة ديناميات التكرار والتراكم والتوليد السردي، ويكتفي أن نشير هنا إلى بعض الجزيئات التي حكمت مسروق الرواية، والتي تحول إلى ضرورة سردية لبناء الرواية البوليسية. ومع أن كثيراً من النصوص الروائية والتخيلية، غير هذا النمط، تهتم بالوصف والتفاصيل كما تناول ذلك العديد من النقاد كـ“ريكاردو”^(١٢) في كتابه “قضايا الرواية الحديثة”， فإن قيمة الجزيئة في الرواية البوليسية غير قيمتها في غيرها، لما تعبّر عنه وتتنفسه من أدوار وظيفية رئيسة، مما يجعلها ذات خصيصة متميزة “نووية وفيزيائياً”， إنها ذرات الأكوان الروائية.

نقرأ ما يلي: “أجال الضابط عينه في أرجاء القاعة وقال:
لتر ملابس الضحية.

انحنى الطبيب الشرعي تحت الطاولة وأخرج سلة بلاستيكية بيضاء.
– أجلت تفتيش الملابس لما علمت أنك ستحضر بنفسك إلى هنا ”^(١٣) قبل أن يسترسل السارد في الوصف وال الحوار:

”فتح الضابط الجيبيين الأمامييين ثم الخلفيين فلم يجد بهما شيئاً، ولكن لما حشر سبابته في الجيب الصغير علق شيء بظفره، استل مزقة ورقة مدعوكه عليها أثر كتابة منحلة وبعد أن فحصها قال:

– بلا شك هذا جزء من ورقة صبنت داخل السروال.

حاول استخراج المزق الأخرى بحذر... ثم أحضر الطبيب ملقطاً وأخرج المزق المدعوكه ووضعها بعناية على المنضدة ثم أحضر مكبة ومصباحاً ركز ضوءه على المزق وشرع رفقة الضابط في فتحها بعناية وتصنيفها حسب الحروف التي ظلت واضحة، وبعد جهد استطاع الضابط أن يقرأ ”م..ر...ة الن..ض...ة ...لت...م..س..اق..“ انشرح وجهه أما الطبيب فقد نزع نظارته وزم عينيه وهو يقول:

– لم أفهم شيئاً؟ هل باحت لك الجثة بسرها؟

– هذه مزق وصل أداء... الكلمات المكتوبة بقلم الحبر كلها انمحنت، أما الكلمات المطبوعة فبقت بعض حروفها واضحة وأظنها تعني م.. مدرسة ألف...الفضة.. لا... النهضة...لت..م، لتعليم س الس ألف قاف... الس...

- السياقة، قال الطبيب بانتصار.

- تماما.. تماماً "مدرسة النهضة لتعليم السياقة".

ضحيتنا كانت تتعلم السياقة، وهذا غالباً وصل أداء قسط من أقسام المدرسة".^(١٤).

عندما انتقل الضابط رفقة المفتش إلى منزل الضحية.. بعد أن تمكنا من معرفة عنوانها الموجود بخي شعبي، لم تتوقف عين التحري عن ملاحقة الجرائم والمخالفات داخل بيت وغرفة الضحية، حيث أنها السيدة رحمة بنت محمد.

"كان المنزل متواضعاً يقع في "الري دي شوسي" من بناء تتكون من ثلاثة طوابق تبدو الرطوبة عليها، به غرفتان دامستان ويمكن معرفة كل مرافقه (المطبخ والمرحاض) بنظرة واحدة"^(١٥) قبل أن يضيف السارد ما يلي:

"قادتهما الأم إلى الغرفة الأخرى، كانت أصغر من التي كانوا يتواجدون فيها، ولاحظ الضابط أن سرير هند هو قطعة الأثاث الفاخرة من بين كل أثاث البيت، ولاحظ تحته حقيبة جلدية كبيرة وبعض الملابس تظهر منها. وفهم أنه بسبب ضيق الغرفة وصغر الصوان فإن هندا لا تجد مكاناً كافياً لوضع ملابسها؟"^(١٦).

نقرأ أيضاً:

"إذا سمحت سألكي نظر عليه.

ودون أن ينتظر جوابها جر باب الصوان فانفتح بسهولة، تقدم الضابط وفحص ملابس الضحية، مرر أصابعه على معطف فاخر من الفرو... ثم التفت إلى الأم قائلاً:

- كم كانت ابنته تربح من عملها؟

- ألف درهم، أجابت ورأسمها مسترخ على كتفها... ثم أضافت لأنها أدركت استغراب الضابط من ملابس ابنتها الثمينة.

- ألف درهم وصاحب المحل الله يكثر خيره، كان دائماً يعطيها أكثر..^(١٧)
ونختم بنموذج ثالث من مسرودات الجريئة-الذرة السردية، في تفاصيل مكان آخر وهو شقة صديق الضحية (الملوخي هند)، بعد اقتحام شقتها، حيث كان ممداً مقتولاً والمكان تفوح منه رائحة كريهة.

يقول السارد:

"على رفوف خزانة رائعة من خشب الأكاجو، اصطفت سلسلات من الموسوعات، واحتلت منضدة التصاميم الهندسية وسط الغرفة.. وكان التصميم المثبت عليها غير كامل يشبه لساناً يمتد داخل الحبر، التحق الضابط بالمفتش فوجده يتصفح مذكرة وبين شفتيه سيجارة، دون أن ينوي إشعالها، فأمره بأن يتخلص منها. ألقى نظرة على التصميم ثم فتح درج المكتب الأول وأخرج منه ملفاً يضم أوراقاً تحمل شعار شركة توسيع الميناء، مكتوبة باللغة الإيطالية، والدرج الثاني كانت به عدة رسائل وفاتورات ووثائق تحمل كذلك شعار الشركة. أما الدرج الثالث فلم يكن يحتوي سوى على ظرف متوسط الحجم، أخرج منه الضابط صورتين فوتografietten ووضعهما أمامه على المكتب وقال دون أن يرفع رأسه عنهما:
- صورتان لباخرة شحن.

وبعد مزيد من التأمل أضاف، ربما ترسو في ميناء الدار البيضاء”^(١٨).

يتجلّى إذن، أن هذه الجزئيات، المشار إليها، وغيرها تنهمض بوظائف سردية شاملة وواسعة، إنها بمثابة ذرات نصية نووية، ومن خلالها، تنفتح كوات وشقوق، تنفرج كلما ضاقت رحابة النص وانغلقت أمام غياب مفاتيح لولوج سراديب المناطق المعنفة من الأحداث، لعرفة الهوية الشخصية للضحية في بداية الرواية، قبل أن يمتد البحث إلى الجريمة وظروفها. فالعثور على مذقة ورقة مدعوكه، وإن كانت غير واضحة في حروفها وكلماتها، مكن من سوق منعرج التفتيش نحو سيارة التعليم الذي كانت تتعلم فيها الضحية السياقة، قبل أن يحل الضابط بمنزلها ويلاحظ مدى المفارقة بين انتمائها الاجتماعي الواطئ، وتميز غرفتها وملابسها الشخصية الخاصة الباهظة الثمن، ما يعني أن هناك مجالاً مسكوناً عنه في علاقاتها يوفر هذا الهاشم، وهو ما قد يساعد في البحث عن مصدره، وعن احتمال وجود علاقة ما بالجريمة، وهو ما سيتم، وكذلك الشأن بالنسبة للصورتين للباقرة التي وجدتا بشقة صديق (هند). فهذه الباقرة كانت تسخر لتهريب المخدرات، وقد تبين أن كل الواقع كانت متداخلة وعلى صلة بشبكات إجرامية داخل الوطن وخارجها.

نقرأ في هذا الحوار، الذي يرتكز على الملاحظة والمقارنة والتدقيق، بين الضابط والمفتش، ما يلي:

”أشعل المفتش سيجارة ونفث الدخان عالياً، وقال وهو يخطو أمام الضابط:

– أظن أن صورتي الباقرة، التي سبق وأن أخذتهما من منزل الإيطالي، هما لهذه الباقرة.

– لست متأكداً، قال الضابط وفمه مملوء بالطعام، إنهم لهذه الباقرة ولكن أريغو قتل بسبب تلك الصور”^(١٩).

يمكن القول، إن الأمكنته وطرائق التعامل معها على مستوى النص وأحداثه أتاح للرواية البوليسية إنعاشها خاصاً لعوالمها الضاجة بالحركة، وزودها بكل ما يسند آليات الحكي وصيغه في هذا النمط من الكتابة الروائية.

٢ – هندسة الحكي :

تبدأ الرواية باستعداد الضابط، مع أسرته، للقيام بزيارة عائلية طال انتظارها، والتي حالت دونها الانشغالات الأمنية لرب الأسرة الضابط (يقظان)، وفي هذه المرة أيضاً، سينتشل خبر الجريمة الضابط من مضمار برنامجه الشخصي، مدفوعاً بضرورة الانخراط في البحث، والانقياد للواجب المهني دون أن يجد وقتاً ثانوياً للتلبية مطالب أسرته الاجتماعية، وحتى حينما انتهى من فك أغاز الجريمة، وقبل أن يستنشق نسيم متعة التخلص من ”كوابيس“ الجريمة التي تطارده في كل الأمكنة والأزمنة، وأعبائها، التي أفرزت عوالم كابوسية وجودية تتخطى الإطار السوسيو-مهني الضيق والمألف، سيطلبه العميد رفقة المفتش في نهاية الرواية لاستئناف التحقيق في جريمة جديدة، بعد أن وجد (الحاج) المهرب في الماضي والتائب في الحاضر؛ وهو الذي فك شفرة تلك المكالمة اللغز، مقتولاً ومرمياً في مسبح فيلته.

وفي الأغلب الأعم، فإن هندسة الحكي انبنت على التحقيق والآلياته وتقنياته التعبيرية والخطابية، بمختلف أشكالها، التي يتم تسخيرها للوصول إلى الحقيقة، حيث يتمدد الحكي من كل الأطراف والدوائر النصية وتنشأ الحكايات والأحداث والمسروقات والتي تسير على أكثر من "عجلة" نصية، طالما أن الجريمة غامضة وخيوطها معقدة، لذلك تضعن الرواية أمام أكثر من شخص مفترض، بل كل شخصية لها صلة ما بالضحية هي "مشروع" مجرم، إلى أن يثبت العكس، لذلك، فإنه بعد أن تم التوصل إلى هوية الضحية والتي اسمها (الملوخي هند) مزدادة [مولودة] سنة ١٩٧٩، مهنتها تلميذة، وتقطن بدرب الراحة رقم ١٧ حي لمدون، كلف الضابط (يقظان) بالبحث من قبل العميد بعد أن نال كل الصلاحيات على أثر ذلك انتقل مباشرة إلى أسرتها لإخبارها، لكنه لم يكتف بهذا الغرض حيث استفسر من أمها عن ظروفها وعلاقاتها ومجال عملها وبعض التفاصيل مثل غيباتها، وغير ذلك.

مع ذلك، فإن أم الضحية نفت أن تكون ابنتهما على علاقة مع أي شخص، مستبعدة أية شبهة أخلاقية عنها، لكنها أقرت في المقابل أنها سبق أن خطبت من ابن خالتها لكنها رفضت الزواج منه، وأنها تشغلى في "حلويات الحاج يونس"، مشيرة إلى أنه يجزل عليها بالعطاء، وكأنها تبرر وضعيتها المالية، التي لا تتناسب مع مدخولها الشهري الضئيل.

بعد ذلك ينتقل الضابط إلى المحل التجاري (دائما رفقة المفتش عن) للسؤال عن السيد الحاج يونس صاحب المحل، فلم يجد غير زوجه التي أجابت عن أسئلة المسؤولين الأمنيين، بعد إعلامها بقتل (هند)، وفي سياق الاهتمام بالتفاصيل سرديا، يغدو هذا البحث بأسئلته مربوطة سرديا، بما سيأتي وبما مضى، وبالأسئلة التي وجهت إلى أم الضحية بعد اكتشاف ثغرات في بعض أجوبة الأم:

"طيب، قال الضابط، الضحية هند قالت لأمها إنها ستذهب مساء يوم السبت إلى حفلة تقيمها إحدى صديقاتها هنا في العمل... وفي صبيحة يوم الأحد عثر عليها مقتولة في غابة دار بوعزة. تقلصت ملامح المرأة واعتراها الاندعاش، فقالت بثقة مطلقة.

- هذا كذب.. كل العاملات عندي في المحل عملن مساء يوم السبت باستثناء هند، هي التي طلبت مني أن تتغيب من أجل مناسبة عائلية".^(٢٠)

وبعد استجواب إحدى الصديقات القريبة من الضحية اسمها (نجية)، يصل الضابط والمفتش إلى معلومة جديدة ستحولجرى البحث، خصوصا وأن الحكي كان يضع علامات استفهام على كل هذه الشخصيات المشكوك فيها، والتي لم تكن بمنأى عن ما يجري، بعد إفصاح (نجية) عنها، وهي أن (هند) كانت على علاقة شخصية، بشخص أجنبي إيطالي اسمه (أري أريفو) ثري يشتري لها ملابس فاخرة، وهو ما يحيل على ما وجد في البيت، ومثلا تم الانتقال إلى مقر عمل هند، التحق الضابط والمفتش بشركة توسيع المبناه قبالة المدخل الرئيس للمبناه الموجود بعمارة تتكون من أربعة طوابق حيث يشتعل (أريفو) وفي كل الفضاءات، وبين ثناياها السردية والحكائية، يعتمد المسؤول الأمني استجواب الأشخاص بطريقة مباشرة أو ملتوية أملأا في استخراج واستنتاج بعض العلامات أو المعطيات حتى ولو كانت جزئية يمكن أن تؤدي إلى إبراز ما يمكن أن يساعد في البحث والتحري، دون توجيه

اتهامات أو استصدار مذكرة للاعتقال أو غير ذلك، ما دامت القرائن والأدلة تكاد تكون منعدمة ولا أثر لها، وهي شخصيات عديدة (امرأة، مستخدم، كونسييرج، سكرتيرة، جارة، مجرم سابق).

وفي إطار متابعة التفاصيل السردية، وما لها من تأثير حكائي وإنجاز المتغيرات النصية، يرن هاتف مجهول في شقة (أريفو) المقتول، والذي لم يتكلم بعد أن رفع الضابط الساعنة، ولأن التحقيق لا يمشي برجل واحدة أو عين عوراء، سنرى أن المفتش (عم) الذي يشتغل تحت ظل الضابط، يقوم بتحري مواز يعطي ثماره، رغم أنه كان في سهرة خاصة بأوطيل هوليداين، وهو ما قاده إلى معطيات ليست حاسمة، لكنها تفتح نافذة الأمل للاستمرار في المتابعة والتحقيق، بعد أن توصل إلى أن كلاً من (أريفو) و(هند) قبل يومين كانوا صحبة شخص إسباني اسمه (بيدرو غارسيا)، وتعرف كذلك على رقم الشيك والبنك، بعد أن زار بالمصادفة صديقا له (حمادي) يعمل حارساً أمنياً خاصاً وعرض عليه صورة (أريفو) الذي تعرف عليه وعلى (هند).

وهنا يتضح روائياً أن الصرامة والمنطق في التحقيق والتدقيق قد لا تقود إلى الغاية، وقد تتدخل عناصر طارئة تُجيئ الكثير من المعطيات، مثلما حدث هنا بالصادفة. غير أن التحقيق مع (بيدرو غارسيا) لم يستطع أن يثبت علاقة الشخصية الإسبانية بمقتل (أريفو) صديق (هند) والذي كان مسافراً إلى الخارج أثناء وقوع الجريمة، بعد التأكد من أرشيف المسافرين في مكتب مطار محمد الخامس، ومع ذلك فإن الشكوك حول الآخرين المفترضين بدأت تتعدد لتتركز حول شخصية (بيدرو غارسيا) رغم انعدام عناصر الإثبات، وحينما بدأ الاقتراب من الفاعل ممكناً، تعرض الضابط لمحاولة اغتيال قرب فندق حياة ريجنسي بعد أن اتصل به صوت مجهول أعلمته بأنه لديه معلومات حول الجريمة ويود تبليغه بها.

ولأن (بيدرو غارسيا) وضع تحت المراقبة غير المباشرة، فقد تم تسجيل نص مكالمة هاتفية باللغة الإسبانية :

La ballena ciega en agua la misma cancion

وبعد أن ترجمت إلى العربية: كانت على الشكل التالي: (الحوت الأعمى في الماء نفس الأغنية) إذ يبدو أن عنوان الرواية مأخوذ من هذه الجملة، والتي تعبر عن التشفير السري المؤهل لفك الغاز الجريمة، حتى وإن لم يتأت للجهاز الأمني فهم ما وراء هذه الجملة — المقطع السري وهي جملة مستعصية تتسم بالإخفاء السري، بمفهوم تودوروف، تخفي دلالات وتحفظ وراء رموز، فكان اللجوء إلى (الحاج) أحد المهربيين والمتاجرين في المخدرات سابقاً، والذي سيقتل في نهاية الرواية بعد أن فك للجهاز الأمني معنى العبارة—المقطع السري ليس لغوياً وإنما ما تعنيه من تشفيرات بالمهربيين. إذ تم الكشف عن عصابات منظمة تهرب المخدرات عبر الميناء مستعملة غطاء اقتصادية، بعد أن تم تفتيش تلك الباحرة في الميناء والتي وجدت صورتها عند (أريفو)، وبعد أن كانت الخيوط بعيدة أصبحت ملموسة وعينية، إذ تم ضبط حالات تهريب المخدرات التي تورط الإسباني في وضعية التلبس. وهذا فج리مة القتل قادت إلى جرائم أخرى، من قتل ومخدرات وتهريب واستعمال السلاح، وغير ذلك، في وضعيات سردية وحوارية وخطابية متشابكة.

أما تفسير وتفكيك شفرة نص المقالة الهاتفية / مفتاح حل عقدة مقتوف الجريمة وعقدة الرواية ككل، من قبل (الحاج)، فكان كالتالي:

"ـ الحوت... هو البضاعة، يعني الحشيش...الأعمى... تعني الظلام: الليل...الماء هو الميناء، نفس الأغنية..نفس الطريقة".^(٢١)

ومع أن الأحداث مرتكزة على التوالي والتتابع الحكائي، فإن الكثير من التقنيات السردية التي استعملت تكسر من هذا التتابع بواسطة الاستحضار والحوار والتداعي المتكرر، وبث حكايات متعددة بتنوع الأحداث والشخصيات والخطابات اللغوية الملائمة لأجواء الرواية البوليسية ما يجعلنا نعتبر أن هذا النمط من الكتابة الروائية يحتفي باللغة من منظوره، بخلاف الآراء النقدية التي تعتبر أن الرواية البوليسية لا تعتمد باللغة أو تضعها في مرتبة غير أساسية، بيد أن هذه اللغة تناسب وتواءم الخطابات المتصلة بعوالم الجريمة والتحقيق والتي تجسدت عبر مستويات معمارية وهندسية تتکئ على آليات التحقيق والتحري، الاستجواب والاستنطاق، والاستنتاج، والتأويل في سيرورة سردية تتأسس على التدرج المنظم والناظم للحكي وهندساته.

٣ - تركيب: أسئلة وقضايا

بناء على ما سبق، يتبدى أن الرواية البوليسية تتخذ من الجريمة وعوالمها مرجعاً وأفقاً لخيالاتها وأحداثها، وإذا كانت الجريمة في هذا الصنف من الكتابة الروائية مستنداً ومقتضى مشتركاً في كل الروايات البوليسية، بكل وسائلها السردية المرتكزة على بنية التحقيق والتحري والاعتناء بكل الأشياء والتفاصيل، فإن كل رواية بوليسية تعكس ظروف ومعطيات خاصة بالجريمة على مستوى الأشخاص والأزمنة والأمكنة والأشياء والأدوات المستعملة في تأثير هذه العوالم، وهو ما قد يتصادى مع الواقع، فقد تكون الجريمة واحدة (القتل مثلاً) لكن التحقيق والواقع يثبت دائماً، أنها قد تكون جريمة ناجمة عن الخطأ أو مدبرة، وقد يشترك فيها شخص أو أكثر، وقد تكون محدودة في الزمان والمكان، وقد تكون متشربة ومعقدة أطوارها وأسبابها، وربما تخفي جرائم أخرى من قتل ومخدرات وسرقة... إلخ، وقد يرتكبها المجرم المحترف وبال مقابل يقع في حبالها الإنسان العادي أو "المتميز" بصورة اجتماعية لافتة تبعده عن الشبهة..

في رواية (الحوت الأعمى)، تنتصب جريمة القتل باعتبارها محوراً مركزياً يشد إليه انتباه الساردين والمتلقين، في سيرورة لا متناهية من الواقع المتشابكة التي تجري في مدينة الدار البيضاء، وتخفي معها ظللاً لأمكنة خارجية أجنبية ترتبط بتنظيمات الجريمة الدولية المنظمة (شبكة للمخدرات) أما في رواية (القديسة جانجاه) لنفس المؤلفين، فإن اختفاء (فاطمة لصرف) في ظروف غامضة بعد قدومها إلى الدار البيضاء عند الكاتب (عبد الله الزمردي) بطلب من الصحافي (علي الوزاني) القاطن بطنجة الذي يصدر جريدة جهوية، وله علاقة شخصية بالكاتب بعد أن يتوسط لها كي تنخرط في عالم الفن والتمثيل، أصبح مشكلاً أمنياً حول مصيرها قبل أن تتنامي الواقع وتتفرع وتتشعب. وكذلك باشر التحقيق في الدار البيضاء الضابط (يقظان) الذي تكلف بالتحقيق في مقتل (هند) في رواية (الحوت الأعمى) رفقة

المفتش (عمر) في تنسيق تام مع الأجهزة الأمنية بطنجة، وخلالئذ تنشأ خيوط كثيرة وفجوات، كلما كانت تقرب التفتيش إلى النتيجة كانت تدفعه إلى الخلف وتبعده عن الحقيقة، بقدر ما تحرض، الساردين على التشتبث بمطلب التحقيق مع التمسك بقيمة الأشياء والتفاصيل التي تلقطها المسروقات وتغير الأمكنة والحوارات والشخصيات والعلامات الدقيقة التي قد تقود إلى حقيقة ما، بل إن هذه الأشياء والتفاصيل والحركات المحسدة في الوجه أو اليدين أو في الملامح والمخزون النفسي للجسد ككل، تغدو بمثابة حواجز سردية وملتقطى للأدلة والعلامات المعبرة عن دلالة نصية مغمضة في عالم الجريمة، لذلك في لحظات أغلق الملف من قبل شرطة طنجة بعد أن اقتنعت بتوصلها إلى حقائق دامغة، لكن الشكوك ظلت تساور الضابط يقطان، الذي لم يستسلم ولم يسلم بهذه الحقائق حتى وإن جاءت من جهاز مماثل في طنجة، ولعل هذه الشكوك والهواجس هي التي فتحت له نوافذ ضيقة جداً، لكن سرعان ما ستندفع كلية في آخر الرواية، وإذا كان اختفاء (فاطمة لصف) - في رواية (القديسة جانجاه) - كشف عبر التحقيق عن جرائم أخرى (قتل، مخدرات، جنس، مال ...) في طنجة ونواحيها، كان من ضحاياها أشخاص عديدون منهم من سجن ومنهم من قتل وأيضاً الفاعلون، ومن بينهم (فاطمة لصف) والتي لم تتحكم في مصيرها بعد أن كان مآلها الاختفاء، قبل أن توجد مقتولة ومدفونة في فيلا الكاتب عبد الله، فإن الكثير من التماضلات والإحالات السردية البسيطة أو العابرة التي قد لا تجر إليها انتباها، هي التي وفرت مادة للاستحضار والتذكر والافتراض وربط القرائن بعضها ببعض، بالنسبة للضابط والمفتش، عبر البديهة وقوة الملاحظة وتراكم التجارب، وإن كانت كل جريمة لا تشبه أخرى، وبالتالي شكلت نبراساً حقيقياً لأنجلاء المناطق المعتمدة التي تحيط بالجريمة المقترفة، مثل صورة الباخرة في (الحوت الأعمى)، أو معطف الفرو الذي كانت ترتديه (فاطمة لصف) المعروفة (بجانجاه)، وبعد مدة على اختفائها، وفي مناسبة جمعت الضابط بالكاتب وزوجه (عواطف) الشاعرة، سيركز نظره الشديد على معطفها، وهي جزئية لم تمر هباء وإنما، استنفرت حواس التحليل والبحث والمقارنة والارتياح، يقول السارد: "صافح الضابط الشاعرة وترك يدها في يده ونظر في عينيها نظرة مستفزة، ثم نقل بصره إلى معطفها ولفه بنظرة شاملة بطيئة، أظهرت للجميع اهتمامه بالمعطف أكثر من أي شيء آخر.

- غريب...! قال أخيراً الضابط، وعيناه تبحث عن عيني الشاعرة دون جدو، لقد ذكرتني بالمثلة سيئة الحظ (جانجاه) عندما اقتنناها إلى مركز الشرطة قبل سنة لإثبات هويتها، كانت تريدي معطفاً من الفرو مثل هذا تماماً^(٢٢).

في خضم هذه العوالم المكتظة بتداعي الأمكنة والأزمنة والأشخاص والأشياء، وتقنيات الرصد والتشخيص، تتضاد عوامل سردية بارزة وأخرى قد تبدو تافهة، لكنها يمكن أن تتکفل بتوجيهه أو قلب الحقائق، وهي من خصائص الرواية البوليسية، يقول بوتور: "وقد يكون لكلمة واحدة نتائج أكبر من نتائج خطاب طويل: فنحن سنشهد، بالنتيجة، تغييرات في البناء يمكن الإشارة إلى أهمية أمر ما بعدم الكلام عنه مباشرة، وبدراسة ما يحويه، فنظهر أن هناك نقصاً في نسخ ما نرويه أو شيئاً نريد أن نخفيه"^(٢٣).

وهذه الأهمية تنسحب أيضاً على دينامية الزمن بالحرص على استعمال التسلسل الزمني بطريقة قياسية مع رصد كل الفجوات التي تخلف ببلبة في رؤية الأحداث والواقع، فإذا رأينا أن (هند) الضحية في (الحوت الأعمى) تشتعل عنده الحاجة وتخبر أنها لن تعود إلى البيت لأنها ستتصبب صديقتها، إلى حفلة تقيمها، وهو ما نفته زوج صاحب المحل، حيث أكدت أن كل العمارات في المحل اشتغلن يوم السبت، ما عدا (هند) التي طلبت التغيب بدعوى مناسبة عائلية، فإنه في هذه الحالة، في الرواية البوليسية، يطرح أكثر من سؤال، مثل: لماذا تغيبت (هند) عن العمل؟ أين كانت في ذلك اليوم؟ ومع من كانت؟. يقول بوتور: "لا يمكننا أن نعيش مجرى الزمان وكسر الأيام إلا إذا جزأناهما قطعاً قطعاً، ويظهر لنا كل جزء – بالتأكيد – كأنه موجه، وكان له مدى معيناً، أو كأنه ينبغي أن يكون موجهاً بالنسبة إلى سائر الأجزاء، غير أنه يبدو لنا دائماً كجزء معين، معروض على غشاء من النسيان أو الغفلة"^(٢٤).

بذلك تتجه الرواية البوليسية إلى توظيف بنيات سردية، في لعبة مزدوجة أو متعددة للتعرية المستور والمخبأ من وقائع بواسطة مختلف الأدلة، وكأنها تمارس التحقيق على اللغة والأشياء لأن الجريمة تمارس تخيلياً وليس في الواقع، وإن كانت تتتجه إليه في بنائها وموادها

وإذا كانت الرواية البوليسية – كما أشرنا – تستثمر التقنيات التي تخدمها في صوغ عوالمها، فإنها تعتمد كذلك على تطوير بعض أنماط الكتابة السردية، وفق استراتيجيةيتها الحikائية والحكى البوليسى، وهو ما يفيدنا في قراءة مختلف التعليمات التي تحدث في الرواية والكتابات النقدية والنظرية الموازية لها، كما يمكن أن نرى في رواية (القديسة حانجاه) من خلال منجز بنائهما الجمالي والواقع المتضمنة، حيث ما يلحمه هو مكون اعتراف الجنائي بعد محاصرته بالتحقيقات المتكررة في مرات عديدة، ومواجهته بالأسئلة والاستفسارات وبعض القرائن والتناقضات في الأقوال والتصريحات، ما أدى به إلى الانهيار الذي أجبره على البوح / الاعتراف، وبذلك يتتحول هذا المعطى إلى مكون نصي ضمن مكونات أخرى في الرواية البوليسية، ويضمون تحقيقات متعددة ومختلفة ل نهايات النصوص الروائية، وليس نهاية واحدة بخط وحيد، أي أن الوصول إلى "الحقيقة" في عالم الجريمة يتم بوسائل متباعدة وهذا الاعتراف لا ينتمي كلياً مع كتابة الاعترافات التي سادت في مراحل معينة في أوروبا، وإنما يأخذ معناه في سياق أجواء الرواية البوليسية، أي أنه مكون مربوط بمكونات وصيغ أخرى تخرق أفق التوقع لدى المتلقى، بالمفهوم الذي يراه ياووس Jauß^(٢٥) وتشوش عليه، أو تخيب ظنه. وتتبين الرواية البوليسية بكل مكوناتها هذه، بواسطة لغات لها نسيجها وقاموسها الذي يتميز بخصوصيته، بخلاف بعض الدراسات النقدية التي ترى أن اللغة تحتل مرتبة ثانية أو ثانية في الرواية البوليسية، وتضع اللغة في موازنة مختلة مع باقي المكونات: (الجريمة، الضحية، المحقق... إلخ) والتي ما هي في آخر المطاف، سوى حواجز ومواد دينامية للغة الرواية البوليسية، أي أنه ينبغي إجراء مقاييس من هذا النوع مع

وجود فوارق واختلافات، فالرواية، بصفة عامة، باعتبارها شكلاً تعبيرياً لغويًا توظف لغات متعددة، لكن كل نمط يحتفظ بالأسكار والوسائل التعبيرية التي تميزه وهذا ما جسده مختلف الاتجاهات الروائية: الرواية التاريخية، والرواية العاطفية، والرواية النفسية، والرواية التربوية، والرواية الأيديولوجية، والرواية الفلسفية، والرواية الواقعية، ورواية الألم، والرواية العجائبية، والرواية المهزولة، والرواية الذاتية مع أن هذا التصنيف تبقى تخومه نسبية، وقد تتعالق مع الموضوع أو البناء أو خصوصيتهم معاً، وحسب هذا المنظور الذي نراه فإن سؤال النشأة والتصنيف، قد يتحول في كثير من الأحيان إلى مجرد ميتافيزيقاً، لأن نشأة أي صنف تعبيري أو حتى أفكار وفلسفات وعلوم، ليست مأمولاً ذاتياً.

إن شأن الرواية البوليسية ليس هو إنجاز تحقیقات وتقارير بوليسية وصفية قانونية محضة، وإنما تخضع لمقتضيات الكتابة الروائية تخيلاً أو متحاً من الواقع اليومية، لذلك فإن ما يجعل الرواية البوليسية ذات معالم ومكونات بوليسية، ليس فقط الجريمة وأسبابها ومعطياتها، وما يتربّ عنها من إجراءات قانونية، وإنما تحويل تلك المقومات والأركان إلى شكل مصوغ بطريقته التخييلية الخاصة؛ وعلى منوال، لا يمكن لنمط آخر أن يسير على هديه وإرشاده، وهو ما يمكن أن نعتبره بنية خطابية لغوية بمواصفاتها وـ"لوازمه" الخاصة.

وينضاف إلى القضايا والمكونات البنائية الجمالية، للرواية البوليسية التي يمكن أن تستخلصها على مستوى النظرية والمفهوم، عامل وبنية التسخير^(٢٦)، والذي يتجلّى في أثر الفعل، وفيه تسعى الذات الفاعلة إلى إقناع الآخر/ الذات المتلقية بما تقدم عليه من أفعال، في الروايتين معاً نصطدم ب موقف تسخيرية عديدة ففي مرات عديدة كان يبدو العميد متربداً في مسار البحث الذي يباشره الضابط (يقطان) حين يصل إلى الباب المسدود، أو الميل نحو تغليب كفة استحالة الوصول إلى نتيجة مؤكدة، ومع ذلك فإن الضابط لا يتلّكأ بدوره في إقناع عميمده بضرورة السير بالتحقيق إلى مجراه الأخير مع التمسك بكل بشارة ولو بنسبة ضئيلة، في هذا الإطار، فإن الضابط في آخر محطة من تحقیقاته، من بداية الرواية إلى نهايتها، تلقى الأوامر من جهة عليا بواسطة الجهاز المحمول، ضرورة إيقاف تفتيش الباحرة "فتسيير لغز من طرف مخبر وأخذه بيقين ثابت ليس مسألة قانونية ولا حتى منطقية"^(٢٧) بلسان تلك الجهة العليا، بيد أن إبداء (يقطان) الانصياع لهذه الأوامر لم يثنّه عن الاستمرار، على أرض الواقع، في التفتيش لعله يقنع مسؤوليه عملياً بصواب رأيه، وهو ما تأتى له حينما تأمل في الملصق المثبت على علب الزيتون، وانتبه إلى الاختلاف القائم بين هذه العلب على مستوى رسم غصن الزيتون وعدد وريقاته، وهي الجزئية السردية في مسار الحكايات والأحداث المتوازية، مثل نقطة في نهر، التي ستكون قطعية في تحديد نتائج التفتيش، بعد فتح العلبة واكتشاف أنها محسنة بالحشيش. وهناك أمثلة أخرى من المواقف الوظيفية التسخيرية، لا تنحصر في الجريمة وظلالها وإنما تتعداها إلى استبيان ما يعيشه المحقق (رجال الأمن) من معاناة وصبر في التتبع والرصد والتحقيق وال تعرض للأخطار، وتصل هذه المقاومة إلى حالة سردية وجودية، حينما تتحول الجريمة إلى ظل للضابط لا تفارق تفكيره وذهنه في العمل

وخارجه، وفي بيته ومع أبنائه وزوجه، وفي أدق تفاصيل حياته الاجتماعية والحميمية، كأنها حالة استلابية بسبب إرغامات الجرائم المتناسلة في فضاء المدينة، كما رأينا، والتي تحتل موقعاً بارزاً في الرواية البوليسية، ليأتي النظام أو القانون لإعادة توضيب العادلة حتى لا يختل التوازن المعيشي بانظمته السائدة، فالتحقيق ليس وسيلة لفك لغز جريمة، فقط، وإنما هو سعي للضبط والمراقبة والحفاظ على النظام أو الأمن تبعاً للسلطات والقوانين التي تسنها المجتمعات والدول، وهو "النظام" الذي يجاهد الاضطرابات والآباء والدماء المراقبة. وفي كل الجرائم هناك وجوه أخرى من النوع الإنسانية تحرك الناس أو النوع البشري من أجل الحيلولة دون تدمير كيانه، أو بلوغ حتفه.

إذا تمدنت المدينة — كما يرى ابن خلدون^(٢٨) — وتکاثرت فيها الأعمال وحققت فائضاً في الضرورات، حرف الزائد منها، إلى معاشات كمالية؛ وما يمكن أن تستقرئه من الواقع، أن المدينة تطأ عليها متغيرات سوسيولوجية هامة، تؤدي إلى ابلاع ظواهر اجتماعية جديدة أو علاقات أو أنظمة إدارية وسوسيو-مهنية وحياتية وثقافية ونفسية؛ وبذلك يمكن أن تندمج الجريمة ضمن هذه المقتضيات العامة، والتي لا تتعلق حسراً بالمتلقي أو السارد، ولا تتأسس فقط على الفروض والفرضيات التي يضعها المحقق، أو الشرطي أو الضابط... وإنما تؤول إلى وقائع، فالفرضية في التحقيق شيء، والواقع شيء آخر؛ وقد تسمح الفرضيات بالوصول إلى حقيقة الواقع سردياً، وبالتالي فإن المحقق يسير من ملاحظة إلى ملاحظة، كما ينتقل في أحياط المدينة ودروبها وشوارعها ومؤسساتها الإدارية والاقتصادية الخاصة والعامة، ومن بيته إلى مقر عمله، ومن مقر عمله، إلى مكان الجريمة أو مكان المجرم أو مكان الإثبات، أي من محطة لأخرى ومن جسر لآخر، كما نجد في العلوم الواقعية والتجريبية، ومن المجرد أو المفترض، أو القرينة إلى الملموس، وباقتضاب شديد من الجلاء إلى اليقين.

تأسيسياً عليه يمكن نحت بعض الأفكار النظرية والمنهجية، التي تعالج الرواية البوليسية من منظور مختلف ومغاير، في ضوء مفاهيم تتجدد وتتبدل من خلال تفاعلها مع منظورات وتصورات جديدة في الرؤية، لا تكتفي فقط باستنساخ واقتباس ما هو متداول، وتراعي في نفس الوقت، ديناميات واقتراحات النصوص الضمنية، وهي الخلفية العلمية التي وجهت قراءتنا هذه.

الهواشم:

(١) د. ميلودي حمدوши — عبد الإله الحمدوши: *الحوت الأعمى* منشورات عكاظ ط الأولى أبريل ١٩٩٧.

وميلودي حمدوشي أستاذ للقانون الجنائي
(مجتمع الصدفة، خفاش النهار)، أما عبد الإله، وعلم الإجرام، در بدوره رواية رواية رواية بوليسية أخرى مثل: الريح، التسلیم) ومعروف بكتاباته للسيناريو، والتي تحولت إلى أعمال تلفزيونية.

(٢) الرواية ص ١٥

(٣) الرواية ص ٢٠/١٩

(٤) Genette (Gerard): *figures I. II . III./ed du Seuil 1966/ 1969/1972.*

(5) --Pierce (C.S): *textes fondamentaux de sémiotique, traduction et notes*, ED, M, K
Paris, 1987..

(٦) الرواية ص ٨٦.

(٧) ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي: *القديسة جانجاه*، منشورات عكاظ الطبعة الأولى ماي ١٩٩٩.

(٨) نفس الرواية ص ٤٧.

(٩) الحوت الأعمى ص ٢٠.

(١٠) نفس الرواية ص ٢٢/٢١.

(١١) الرواية ص ٢٤.

(١٢) ريكاردو (جان): *قضايا الرواية الحديثة*، ترجمة وتعليق، صلاح الجيهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٧٧.

(١٣) الرواية ص ٣٥.

(١٤) الرواية ص ٣٦-٣٥.

(١٥) الرواية ص ٤١.

(١٦) الرواية ص ٤٦.

(١٧) الرواية ص ٤٧/٤٦.

(١٨) الرواية ص ٧٢/٧١.

(١٩) الرواية ص ١٣٩.

(٢٠) الرواية ص ٥٣ *

(٢١) الرواية ص ١٢٨.

(٢٢) ميلودي حمدوشي وعبد الله الحمدوشي: *القديسة جانجاه*، مذكورة، ص ١٦٢

(٢٣) بوتور (ميشال): *بحوث في الرواية الجديدة*، ترجمة فريد انطونيوس، الطبعة الثالثة ١٩٨٦، منشورات عويدات بيروت — باريس ص ١٠٢.

(٢٤) نفس المرجع ص ١٠٣/١٠٢ .

(25) Jaus (Hans Robert): *pour une esthétique de la réception* ,ed.Gallimard,Paris 1978

(26) Greimas (a.j) Courtes (Joseph): *sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* , Hachette,Paris ;1991

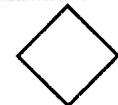
(٢٧) الحوت الأعمى ص ١٣٥

(٢٨) ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد): *مقدمة ابن خلدون*، اعتنى بها: مصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة الطبعة الأولى ٢٠٠٥.

«الحوت الأعمى»

رواية بوليسية نموذجية

ف



محمد يحيى قاسمي / محمد المهاوي

إن المقصود بـ"الرواية البوليسية النموذجية" المنوال الذي كان الروائيون الغربيون يكتبون على ضوئه الرواية البوليسية، والذي وضع قواعده مجموعة من المنظرين وهي القواعد التي تم خرقها منذ ما يعرف بالعصر الذهبي للرواية البوليسية والمحدد زمنياً بفتره ما بين الحربين العالميتين، لكنه كان خرقاً جزئياً عمل على توسيع حدود نوعنا الروائي، كما ساهم في إبراز أشكال رواية بوليسية حملت عناوين مختلفة، من قبيل الرواية السوداء، والرواية البوليسية الاجتماعية، والرواية التشويقية، والرواية ذات اللغز... إلخ.

تحمل رواية "الحوت الأعمى" رقم (١) ضمن "سلسلة رواية بوليسية" قدم لها صاحبها عبد الإله الحمدوشي والمليودي حمدوشي بمقدمة مفصلة تناولاً فيها الأهداف المرجوة من إقامهما على إصدار هذه السلسلة، كما عملاً في هذه المقدمة على التعريف بالنوع الروائي الذي يبدعان فيه. فقد أشاراً في المقدمة إلى أن الهدف من كتابة رواية بوليسية مغربية هو "خلق نوع من التربية القانونية لدى القارئ"، و"تشريح الحقيقة الاجتماعية"، يقولان: "لماذا رواية بوليسية؟ (...)" ونحن إذ نضع اللبنة الأولى لمشروع رواية بوليسية مغربية، فلأننا نؤمن أن هذا النوع الأدبي هو القادر على تشريح الحقيقة الاجتماعية، خصوصاً وأن المغرب يعرف تحولات كبيرة على المستوى القانوني المرتبط بحقوق الفرد وواجباته. فالهدف من رواية مغربية بوليسية، مواكبة حركية المجتمع وخلق نوع من التربية القانونية لدى القارئ".^(١)

و واضح من خلال قراءة الأعمال الروائية البوليسية المغربية مدى التزام "الحمدوشيين" بهذا الهدف الذي رسماه لنفسيهما، لاسيما مليودي حمدوشي الذي تزخر أعماله الروائية بمعرفة قانونية يقدمها على شكل دفعات وبشكل لبق، إن صح التعبير، حتى لا يرهق القارئ ويُنقل عليه فينفره من مواصلة القراءة.

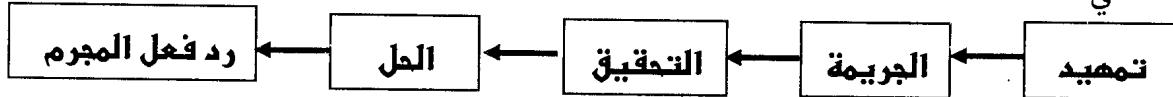
"الحوت الأعمى" هي أول رواية بوليسية مغربية، تم إصدارها في المغرب، بالرغم من صدور أعمال روائية قبل هذا العمل، كانت تحمل عنواناً تجنسيياً يلخصها بالرواية البوليسية، وذلك لعدة اعتبارات، على رأسها أن هذه الرواية هي الأولى التي تم فيها الحفاظ على أهم العناصر التي تقوم عليها الرواية البوليسية، بخلاف الأعمال السابقة على هذا العمل التي كانت تخرق قواعد النوع البوليسي بشكل جعلنا نستبعدها من تصنيفها تحت النوع الروائي البوليسي.

١- الهيكل المنظم لأحداث الرواية:

لقد جاءت "الحوت الأعمى" مقسمة مقاطع مرقمة، يبلغ عددها سبعة عشر مقطعاً.
يمثل المقطع الأول ما يمكن أن نسميه بالتمهيد للحدث الرئيسي، بينما يمثل المقطع الثاني
معاينة الجريمة وتقديم بعض المعلومات التي يمكن أن تكون منطلقاً للبحث، في حين نجد
المقطع - من المقطع الثالث إلى المقطع الخامس عشر - تحفياً بالتحقيق، إلى أن يجد
القارئ نفسه في المقطع السادس عشر أمام انفراج العقدة وتفسير ما كان غامضاً، وبهذا المقطع
كان القارئ المتعود على قراءة الروايات البوليسية - من دون شك - قد أشبع فضوله وحمد
تشويقه، لكن المقطع الأخير حرك من جديد هذا الفضول والتشويق من خلال وضع القارئ
 أمام مفاجأة لم تكن بحسبانه، لتنتهي بذلك الرواية نهاية ليست كالنهايات التي ألفها
 القارئ في معظم الروايات البوليسية، لأن المجرم لم يتلق الضربة التي بإمكانها إنهاء نشاطه
 الإجرامي بشكل نهائي كما كان متوقعاً، بل انتهت الرواية والمجرم ما يزال قادراً على
 توجيه ضرباته القاتلة، إذ أودى رد فعل المجرم - أو المجرمين - بحياة رجل قاد المحقق
 إلى إحباط عملية من عمليات التهريب التي قام بها المجرمون المبحوث عنهم في إطار
 جريمتي قتل، وقادهم بذلك إلى وضع اليد على بعض عناصر العصابة.

هكذا يمكن أن نحدد الهيكل العام الذي انبنت عليه "الحوت الأعمى" في الشكل

الآتي:



أولاً: تمهيد:

جاء المقطع الأول في "الحوت الأعمى" من أجل تهيء القارئ وإعداده نفسياً لاتباع الأحداث، من خلال التعريف بشخصية المحقق التي تعتبر في هذه الرواية شخصية محورية، إذ جاء المقطع كله للتعريف بالمحقق خلقاً وخلقراً، ولوصف وضعيته الاجتماعية وظروف مهنته التي تعيقه دائماً عن تحمل مسؤولياته تجاه أسرته الصغيرة المكونة من ولد وبنت وزوجة غير راضية على وضعها الشاذ؛ إذ إن زوجها الضابط "يقطان" ليس ملك أسرته، فهو في خدمة الأمن في أي وقت؛ لأنه لا يعرف معنى العطلة والإجازة، الأمر الذي يخلق له بعض المشاكل مع زوجته.

هذا التمهيد كان لا بد منه ما دامت شخصية المحقق – الضابط "يقظان" – تمثل الشخصية المحورية في سلسلة رواية بوليسية كان من المتوقع أن ترد في أعداد لاحقة، كما هو الشأن في سلسل رواية بوليسية مشهورة. لذلك كان لا بد من التعريف بهذه الشخصية بالشكل الذي تم به في المقطع الأول، لكن للأسف لم يتجاوز أعداد هذه السلسلة العدددين، لتوقف ويتوجه كل من ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي إلى الإبداع بشكل منفرد، وظهر بذلك محققون جدد.

والتعريف بشخصية المحقق لم يقتصر عليها المقطع الأول فقط، أو المقاطع الأخرى التي حملت بعض الإشارات التي زادت القارئ معرفة بهذه الشخصية، بل حتى المقدمة التي قدم بها المبدعون روایتهما تحمل إشارة إلى التعريف بهذه الشخصية، يقولان:

"أما الضابط "يقظان" فقد خلق لكي يكون بطلاً في سلسلة رواية بوليسية، وهو شخص ليس بالتفاشر ولا المتشائم ولا بالواشق في نفسه إلى حد الغرور. إنه، فقط، مواطن مخلص في عمله ومتovan فيه، ومنهجه هو ترك مسافة بينه وبين المشكلة المعروضة عليه. والإدراك، بالنسبة له، ليس مسألة حدس أو استبصار، بقدر ما هو اجتهاد وتحليل وتركيب وتطبيق للمسطرة القانونية."^(٢)

والالتزامه بمسؤولياته التي تفرضها عليه مهنته كثيراً ما يجعله ينكث وعده لزوجته بالخروج معاً وقضاء بعض الوقت خارج المنزل، وذلك لإبراز مدى تفاني الضابط في عمله؛ إذ إنه بعد أن كان على أهبة الخروج برفقة زوجته وكانت قد انتهيا من إعداد زينتهم، يرن الهاتف ويبلغ بخبر وجود جثة لفتاة مقتولة بالرصاص في ضواحي الدار البيضاء، فيتوجه مباشرة إلى مكان الجريمة ويترك زوجته في حال لا تُحسد عليها.

وعلى الإيقاع نفسه انتهت الرواية كما سنرى ذلك لاحقاً، وذلك كله لإبراز الصعوبات التي يلاقيها من يعمل بجهاز الأمن، وإبراز مدى التضحيات الجسم التي يقدمونها من أجل استتباب الأمن وعدم إلقاء راحة المواطنين.

ثانياً: الجريمة:

بعد أن تعرف القارئ إلى الشخصية المحورية التي سيرافقها في هذه الرواية ويشاركها متعة البحث والتحقيق، من أجل فك الغموض الذي يلف الجرائم التي تقع داخل أحداث الرواية، يجد نفسه أمام حدث اقتراف جريمة بشعة في حق فتاة لا تزال في ريعان شبابها، فيتغير بذلك الإيقاع ويرتفع حجم الإثارة والتشويق.

وحدث اقتراف الجريمة يعتبر حدثاً رئيسياً في أي رواية بوليسية؛ لأنّه يعتبر المنطلق الذي يحرك الشخصية المحورية، بل كل ما يحدث في الرواية البوليسية مرتبط بفعل الجريمة، إما سعياً إلى رفع الغموض الذي يلف الفعل، وإما إمعاناً في تعميقه. ورغم ذلك، فإن الحيز الذي يشغله هذا الحدث ضئيل جداً لا يمكن مقارنته بالحيز الذي يشغلة التحقيق، وتمثل قصة الجريمة النتائج؛ وتتأتي قصة التحقيق لتكتشف عن الأسباب والعوامل

التي أدت إلى هذه النتائج، لذلك فلا بد أن تكون القصة الثانية أكثر طولاً لاسيما إذا استحضرنا غموض القصة الأولى، وصعوبة تفسيرها.

تبدأ قصة الجريمة في "الحوت الأعمى" بالأسطر الأخيرة من المقطع الأول، عن طريق مكالمة هاتفية من إحدى شخصيات الرواية تخبر عن اكتشاف جثة قرب شاطئ طماريس، ليعقب ذلك توجه الضابط "يقطان" وفرقة أمنية من أجل معاينة الجريمة وتقديم بعض المعلومات عن الكيفية التي نفذت بها واقتراح بعض الاحتمالات التي يمكن أن تشـد انتباه القارئ وتدفعه إلى إثارة فضوله *"la curiosité"*⁽³⁾ وجعله يتـوق إلى معرفة الطرف الذي يقف وراء هذه الجريمة.

وتـجدر الإشارة إلى أن حدث الجريمة في "الحوت الأعمى" ليس جزءاً من بناء القصة كما كانت تفعل أجياثا كريستي A. Christie مثلاً، في كثير من رواياتها؛ إذ كثـيراً ما كانت تجعل المحقق أو أحد أعوانه يعايش الحـدث من خلال إـقـحامـه في الأحداث قبل وقـوعـ الجـريـمةـ بـقلـيلـ،ـ كما فعلت مثلاً في روايتها "جريمة عائلية"،ـ حيث بعد أن قدمـتـ مـعـظمـ الشخصـياتـ،ـ بما فيها شخصـيةـ الضـحـيـةـ،ـ كانـ أحدـ أعـوـانـ المـحـقـقـ هـرـقـلـ بـوارـوـ Hercule Poirotـ المـتمـثـلـ فيـ المـفـتـشـ سـادـجـنـ عـلـىـ اـتـصـالـ بـالـقـصـرـ الـذـيـ اـجـتـمـعـتـ فـيـهـ هـذـهـ الشـخـوصـ والـذـيـ سـيـكـونـ مـسـرـحاـ لـجـرـيـمةـ غـامـضـةـ،ـ وـيـبـدـأـ التـحـقـيقـ معـ هـذـهـ الشـخـوصـ انـطـلـاقـاـ مـنـ فـرـضـيـةـ أـنـ الـمـجـرـمـ لـنـ يـكـونـ إـلـاـ وـاحـداـ مـنـ بـيـنـ الـمـتـرـدـدـينـ عـلـىـ الـقـصـرـ.ـ بيـنـماـ حـدـثـ الـجـرـيـمةـ فيـ روـايـتـنـاـ وـقـعـ فـجـأـةـ مـنـ دـوـنـ مـقـدـمـاتـ كـمـاـ كـانـ يـحـدـثـ فـيـ بـعـضـ قـصـصـ كـوـنـانـ دـوـيـلـ Conan Doyleـ؛ـ إـذـ كـانـ الـمـحـقـقـ أـحـيـاـنـاـ يـتـوـصـلـ بـخـبـرـ الـجـرـيـمةـ مـنـ خـلـالـ جـرـيـدةـ،ـ ثـمـ يـلـتـحـقـ بـالـمـكـانـ عـيـنـهـ وـيـجـمـعـ بـعـضـ الـمـعـلـومـاتـ الـتـيـ يـفـحـصـهـاـ مـسـتـغـلـاـ ذـكـاءـ الـخـارـقـ مـنـ أـجـلـ وضعـ الـيدـ عـلـىـ الـمـجـرـمـ،ـ كـمـاـ هـوـ الشـأـنـ بـالـنـسـبـةـ لـمـجـمـوـعـتـهـ الـقـصـصـيـةـ "ـمـذـكـراتـ شـارـلـوكـ هـولـزـ"ـ الـتـيـ تـضـمـ ستـ قـصـصـ بـولـيـسـيـةـ.

هـكـذاـ،ـ إـذـنـ،ـ وـقـعـتـ الـجـرـيـمةـ فيـ "ـالـحـوـتـ الأـعـمـىـ"ـ وـالـقـارـئـ يـجـهـلـ كـلـ الشـخـوصـ وـيـوـاجـهـ الـمـحـقـقـ،ـ وـمـعـهـ الـقـارـئـ،ـ الـأـمـرـ بـيـدـيـنـ خـاوـيـتـيـنـ،ـ عـدـاـ بـعـضـ الـافـتـراـضـاتـ الـتـيـ لـاـ تـغـنـيـ ولاـ تـسـمـنـ،ـ إـنـ لـمـ يـتـمـ رـبـطـهـاـ بـالـسـتـنـطـاـقـ الـذـيـ يـقـومـ بـهـ الـمـحـقـقـ بـعـدـ اـكـتـشـافـ هـوـيـةـ الـضـحـيـةـ.

ثالثاً: التـحـقـيقـ:

يشـكـلـ التـحـقـيقـ فيـ كـلـ روـايـةـ بـولـيـسـيـةـ الـعـمـودـ الـفـقـرـيـ الـذـيـ لـاـ بـدـ مـنـ أـنـ يـعـطـيـ الـحـجمـ الـأـكـبـرـ مـنـ الـرـوـايـةـ،ـ وـيـخـضـعـ التـحـقـيقـ فيـ الـرـوـايـةـ الـبـولـيـسـيـةـ لـمـجـمـوـعـةـ مـنـ الـقـوـاعـدـ سـطـرـهـاـ مـنـظـرـهـ الـرـوـايـةـ الـبـولـيـسـيـةـ،ـ وـالـتـيـ مـنـ أـهـمـهـاـ أـنـ الـكـاتـبـ يـجـبـ أـنـ لـيـلـجـأـ إـلـىـ مـنـطـقـ الصـدـفـةـ وـالـمـفـاجـآـتـ غـيرـ الـمـعـقـولةـ،ـ أـوـ أـنـ لـيـلـجـأـ إـلـىـ إـخـفـاءـ بـعـضـ الـمـفـاتـيـحـ أـمـاـ عـيـنـيـ الـقـارـئـ مـنـ أـجـلـ أـنـ يـشـارـكـ مـعـ الـمـحـقـقـ فـيـ الـبـحـثـ عـنـ الـمـجـرـمـ.

يشـكـلـ التـحـقـيقـ،ـ أـيـضاـ،ـ فيـ كـلـ روـايـةـ بـولـيـسـيـةـ الـقـصـةـ الثـانـيـةـ الـتـيـ تـبـدـأـ بـعـدـ أـنـ تـنـتـهـيـ الـأـوـلـىـ الـمـتـمـثـلـةـ فيـ قـصـةـ الـجـرـيـمةـ،ـ كـمـاـ رـأـيـنـاـ أـنـ يـجـبـ أـنـ تـكـوـنـ الشـخـصـيـةـ الـمـحـورـيـةـ الـتـيـ تـقـوـدـ التـحـقـيقـ مـحـصـنـةـ مـنـ أـيـ اعتـداءـ،ـ يـقـولـ توـدوـرـوفـ Todorovـ:ـ "ـلـاـ يـمـكـنـ أـنـ نـتـخـيلـ هـرـقـلـ

بوارو Hercule Poirot أو فيلو فانس Philo Vance يتعرضان للخطر أو الهجوم أو الجرح فبالأحرى للقتل.”^(٤)

لكن هذا الأمر لم يعد قائماً في بعض الأشكال الروائية التي تدرج تحت الرواية البوليسية، لاسيما ما يسمى الرواية السوداء Le polar؛ إذ نجد المحقق دائماً يعرض حياته للخطر ويقاتل المجرم ويرد على العنف بالعنف، وهو في ذلك قد يتعرض للجرح، وقد يتعرض لأخطار جسيمة، بخلاف المحقق في الرواية البوليسية الكلاسيكية، أو في الشكل الروائي الذي أطلق عليه تودورو夫 Todorov رواية اللغز Roman à énigme.

وبالنسبة لـ”الحوت الأعمى” فالمحقق يجمع بين صفات المحقق في ”الرواية البوليسية الخالصة“ وصفات المحقق في الرواية السوداء؛ إذ على طول مرحلة التحقيق نجد المحقق يؤدي دوره بشكل هادئ، بعيداً عن أي معارك أو صراعات عنيفة، باستثناء الحادث الذي وقع له مع أحد أفراد العصابة التي يبحثون عنها، إذ نجا بأعجوبة من موت محقق، وبطريقة لا نجدها إلا عند محقق الرواية السوداء أو الرواية التشويقية.

نقرأ في الرواية: ”كان يمشي بخطوات واسعة، وبرغم الريح الصاعدة من البحر لم يدخل يديه في جيببيه. ولما بقيت بينه وبين باب الفندق مسافة خمسين خطوة، سمع صوت محرك دراجة نارية يأتي من الوراء. التفت نصف التفاتة وابتعد ما أمكن عن وسط الطريق، وفي هذه اللحظة هدر محرك الدراجة بقوة فظيعة وانطلقت بسرعة جنونية، فأحس الضابط، دون حتى أن يراها، أنها متوجهة إليه. وعلى الفور ارتفع بكل قامته الطويلة بين سيارتين وتدحرج تحت واحدة منهما. الرصاصة الأولى أطلقتها شخص وراء قائد الدراجة وارتطممت بعجلة سيارة فأحدثت فيها ثقباً، أما الثانية فقد أحس بها الضابط وقد وخررت ذراعه كلسعة حارقة. ومع ذلك، وب مجرد أن تجاوزته الدراجة، نهض مسرعاً واستل مسدسه وخرج إلى عرض الطريق. كان من الصعب عليه التسديد. وتفاجأ بسيارة المفترش عمر وهي تسد الطريق أمام الدراجة، ولكن السائق كان ماهراً يتحكم فيها كما لو أنها حصان مروض. وفي اللحظة التي ظهر لا خيار أمامه سوى الارتطام بسيارة المفترش، إذا به يغير الاتجاه إلى ممر ضيق بين سيارتين وينفذ إلى خارج المحطة.“^(٥)

أوردنا النص بطوله من أجل الإشارة إلى أن ”الحمدوشين“ في ”الحوت الأعمى“، لا يعنيهما كثيراً الالتزام بقواعد شكل روائي بوليسي معين، بل لا يجدان غضاضة في المزج بين أكثر من شكل روائي، نشدانا لمزيد من الإثارة والتشويق مادامت هذه الأشكال تنضوي تحت نوع روائي واحد هو الرواية البوليسية.

ونضيف ملاحظة أخرى حول طبيعة التحقيق في ”الحوت الأعمى“، فهو لا يراعي كثيراً مسألة إشراك القارئ في البحث عن تفسير للغموض الذي يلف الجرائم المرتكبة في الرواية؛ إذ لم يعمل ”الحمدوشيان“ (أو بشكل أدق السارد) في هذه الرواية على تقديم شخص الرواية بشكل يجعلها تملك الدافع لارتكاب الجريمة، ويتم تقديم القرائن التي بإمكانها توجيه المحقق والقارئ إلى الحل الصحيح. كما كانت أجياثا كريستي A. Christie

تفعل في روايتها، ففي روايتها كل الشخص مشبوهة، والأمر نفسه في روايتها "جريمة في قطار الشرق"؛ إذ قدمت اثنين عشر شخصية مشبوهة واثنين عشر استجواباً بوليسياً.

لكن التحقيق في "الحوت الأعمى" يسير بشكل لا يسمح للقارئ بإجراء تحقيق موازٍ لأن شخصية المجرم، أولاً، ليست ذات أهمية من الجانب الفني داخل الرواية، ويعتبر هذا الأمر خرقاً واضحـاً لقاعدة فان دين Van Dine، التي تنص على أن تكون شخصية المجرم من الشخص الرئيـسـة في الرواية فضلاً عن أن تتمتع ببعض الأهمـيـة في المجتمع، فلا تكون خادماً أو حارساً، أو ما شابه.

لذلك فإنـا - قراء "الحوت الأعمى" - لا نملك إلا أن نـسـاـيـرـ المـحـقـقـ وـنـتـرـقـبـ ما سيحصل وكأنـاـ أـمـاـمـ الروـاـيـةـ السـوـدـاءـ: Le polar، إذ بمـجـرـدـ أنـ ظـهـورـ "بيـدـروـ غـارـسـيـاـ"ـ عـلـىـ الأـحـدـاـثـ لمـ يـعـدـ هـنـاكـ مشـبـوهـ آخرـ، وـقـبـلـ ظـهـورـهـ لمـ يـكـنـ هـنـاكـ مشـبـوهـ حـقـيقـيـ، باـسـتـثـنـاءـ الإـيـطـالـيـ "أـرـيفـوـ موـكـدـانـيـ"ـ الـذـيـ حـامـتـ حـولـهـ بـعـضـ الشـكـوكـ قـبـلـ أنـ يـجـدـواـ جـثـتـهـ مـتـعـفـنـةـ فيـ شـقـتـهـ، فـالـتـهـمـ أوـ المـتـهـمـونـ فيـ هـذـهـ الروـاـيـةـ، لـاـ يـنـقـصـ المـحـقـقـ لـإـلـقاءـ القـبـضـ عـلـيـهـمـ سـوـىـ بـعـضـ الـعـلـومـاتـ الـتـيـ تـدـيـنـهـمـ بـشـكـلـ لـاـ يـقـبـلـ الطـعـنـ، لـكـنـ هـؤـلـاءـ المـتـهـمـينـ الـذـيـنـ يـظـهـرـوـنـ فيـ أـحـدـاـثـ الروـاـيـةـ لـيـسـوـ إـلـاـ أـفـرـادـ ضـمـنـ عـصـابـةـ، نـجـهـلـ عـنـ رـأـسـهـاـ المـدـبـرـ كـلـ شـيـءـ؛ لـأـنـهـ بـالـرـغـمـ مـنـ إـلـقاءـ القـبـضـ عـلـىـ الـشـبـوـهـيـنـ الـذـيـنـ وـرـدـتـ أـسـمـاؤـهـمـ فيـ الروـاـيـةـ، فـإـنـ الـجـرـائـمـ لـمـ تـتـوقـفـ، إـذـ عـلـىـ إـيـقـاعـ جـرـيمـةـ قـتـلـ أـسـدـلـ السـتـارـ عـلـىـ أـحـدـاـثـ الروـاـيـةـ.

رابعاً: الحل:

يمثل الحل في الرواية البوليسية المرحلة الأخيرة من الرواية، وعادةً ما يكون مصحوباً بمناقشة عناصره وتمثيل الجريمة، وهي المرحلة التي يتم فيها وضع اليد على المجرم وإنها مرحلة الفوضى، كما جرت العادة بأن يعرض المحقق المفاتيح التي قادته إلى المجرم، وهي المفاتيح التي يكون القارئ قد مر بها أثناء القراءة دون أن تثير انتباـهـهـ، فـهـلـ يـحـضـرـ هـذـاـ الـأـمـرـ فيـ "الـحـوـتـ الأـعـمـىـ"ـ؟

يتميز الحل في "الحوت الأعمى" بكونه أتى بشكل فاجأ القارئ، ولم يأت عن طريق استخدام المحقق لذكائه وتكلمناته وافتراضاته من خلال الاستنتاج ومناقشة الأدلة، كـيـ يكونـ الحلـ مـقـنـعـاـ يـحـقـقـ الإـشـبـاعـ لـفـضـولـ القـارـئـ. بلـ جـاءـ الحلـ مـنـ شـخـصـ لمـ يـظـهـرـ فيـ أـحـدـاـثـ الروـاـيـةـ إـلـاـ لـفـكـ لـغـزـ أـدـىـ بـالـمـحـقـقـ وـفـرـقـتـهـ إـلـىـ وـضـعـ الـيدـ عـلـىـ كـمـيـةـ مـنـ المـخـدـراتـ، كـانـتـ الـعـصـابـةـ الـتـيـ يـبـدـوـ أـنـهـاـ وـرـاءـ عـمـلـيـاتـ الـقـتـلـ تـنـوـيـ تـهـرـيـبـهـاـ إـلـىـ أـورـبـاـ، إـذـ بـظـهـورـ هـذـاـ الشـخـصـ الـذـيـ يـدـعـىـ "الـحـاجـ"ـ اـنـجـلـىـ الغـمـوـضـ عـنـ كـثـيرـ مـنـ أـحـدـاـثـ الـلـغـزـةـ.

نـقـرأـ: "هـذـهـ العـصـيـدـةـ الـتـيـ تـغـرـقـوـنـ فـيـهـاـ وـرـاءـهـاـ الـمـخـدـراتـ...ـ وـيـجـبـ أـنـ تـعـلـمـ أـنـ الـمـهـربـيـنـ الـمـغـارـبـةـ لـيـسـوـ مـنـظـمـيـنـ كـالـأـجـانـبـ. وـلـكـنـ مـنـ الـمـغـارـبـةـ مـنـ هـمـ أـعـضـاءـ فـيـ الـمـافـيـاـ وـأـنـاـ كـنـتـ وـاحـداـ مـنـهـمـ."^(٢)

وهـذـاـ كـلـامـ لـلـحـاجـ مـوـجـهـ إـلـىـ الضـابـطـ يـقـظـانـ، وـيـضـيـفـ فـيـ مـوـضـعـ آـخـرـ:

"إذا كان الإيطالي والبنت هند قد قتلا بتوصية من آل غارسيا، فالمافيا هي التي ستكوننفذ القتل، وهؤلاء القتلة لا علاقة لهم بالمخدرات. إنهم ينفذون الأوامر مقابل عمولات ضخمة بدون حتى أن يتلقوا بزبونهم، يضربون ضربتهم ويرحلون، وحتما هم الذين أطلقوا عليك النار."⁽⁷⁾

كما أنه أثناء إخضاع هواتف "بيدرو غارسيا" للمراقبة سجلت مكالمة غريبة تشكل اللغز الذي بفضل "الحاج" استطاع الضابط "يقظان" أن يعرف مغزاها؛ الأمر الذي مكنه من الحصول على الحجة التي خولت له إيقاف غارسيا الشخص المشبوه الأول.

ويكمن اللغز في مكالمة هاتفية توصل بها غارسيا بالإسبانية، وهي "الحوت الأعمى في الماء نفس الأغنية"، و بمجرد أن سمع الحاج هذه الجملة قدم لها تفسيراً أقنع الضابط ورفيقه، فقد قال الحاج في تفسيره: "ـالحوت ... هو البضاعة، يعني الحشيش ... الأعمى... تعني الظلام، الليل... الماء، هو الميناء، نفس الأغنية... نفس الطريقة."⁽⁸⁾

وعند هذا الحد أصبح كل شيء مفاجئاً دون مقدمات، ولما أخذ الضابط من الحاج ما يهمه، توجه مباشرة إلى الميناء لاحتجاز المخدرات؛ لذلك فالحل في "الحوت الأعمى" لم يأت بفضل ذكاء المحقق وقوة التحليل التي يتمتع بها، كما كان من المفترض أن يحدث، بل كل ما قام به المحقق في هذه الرواية هو استجواب كل الشخصيات التي كانت على اتصال بالضحيتين "هند"، و"أريفو موكاناني" ، إلى أن ظهر "بيدرو غارسيا" على الأحداث، إذ كان على معرفة بـ"أريفو موكاناني" فتوجهت كل الشكوك إليه وأخضع هاتفه للمراقبة إلى أن توصلت الشرطة بتلك المكالمة الغريبة التي أنهت الأحداث وكشفت الغموض. وهذه الأمور لا تعيّز المحقق بشيء؛ لأنها إجراءات قانونية يتبعها كل مشتغل بمجال الأمن.

لذلك فالحل جاء من جهة مفاجئة لم تكن متوقعة، ولم يكن لذكاء المحقق أي دور فيه، باستثناء ملاحظته أثناء تفتيش الباخرة التي شحنت بالمخدرات، وهي باخرة كانت تنقل على متنها الآلاف من علب الزيتون.

نقرأ: "كان الضابط مستغرقاً في بحثه كالمحنون... والمفتش يردد بصوت يائس:
- يقظان ... يقظان.

أخيراً جاءه صوت الضابط متربعاً بالحماس من وسط العلب:
- وجدتها وجدتها.

عرض على المفتش علبة أخرجها من آخر حاوية وقال:
- تأمل ملصق هذه.

فحصه المفتش بعينين منهكتين يائستين:
- ماذا به، رسم غصن الزيتون؟

- كم عدد وريقاته؟
- واحد اثنان ... ستة.

- طيب. لنر العلبة التي بين يديك.
- نفس غصن الزيتون.

- كم عدد وريقاته؟

- واحد اثنان... أربعة.

- لماذا ملصق هذه العلبة غصنه به ست وريقات وملصق هذه، غصنه بأربع وريقات فقط؟^(٩)

فما لاحظته هذه هي التي قادتهم إلى المخدرات بعد أن جاءت الأوامر من جهة عليا بإيقاف التفتيش؛ لأنه لا يستند إلا إلى تفسير ل琦الة غريبة، قد يكون مجرد تفسير أوحت به مخيلته الحاج ولا يمت بصلة إلى الحقيقة.

وعلى شاكلة الروايات البوليسية جاء المقطع السادس عشر مختوماً بنص عبارة عن تمثيل للجريمة، لكنه تمثيل مستند إلى الكلام الذي سبق أن أوردناه للحاج.

نقرأ: "هذا واضح، فيما أنه مهندس في شركة لتوسيع هذا الميناء، فبطريقة أو أخرى استطاع أن يكتشف أن بيبرو يمارس تهريب المخدرات في علب الزيتون، فاللتقط صورة للباخرة وهي راسية على هذا الرصيف، ثم ذهب إلى ميناء مارسيليا والتقط صورة أخرى، وقد تأكدت من أن أريفو سافر قبل شهر إلى مارسيليا، كما فحصت جواز سفره. بعد ذلك أرسل الصورتين إلى بيبرو وساومه على مبلغ ضخم، أغلب الظن أن العشاء الذي جمع الإسباني بالإيطالي وهند، كان بعد أن توصلوا إلى اتفاق. ولكن ما لم يفكروا فيه أريفو الساذج، هو أن بيبرو كان قد استأجر أفراداً من المافيا لتصفيته هو وصديقه."^(١٠)

ولم يتم القبض على القتلة؛ فالتحقيق في هذه الرواية بعد ما كان يسير في اتجاه القبض على القتلة، انحرف إلى وجهة أخرى تتعلق بإفشال عملية تهريب المخدرات، فما كان على الشرطة إلا أن تضع القضية بيد الشرطة الدولية "الإنتربول" وتنتهي مهمة التحقيق عند هذا الحد، ويواجهنا القتلة من جديد بتنفيذ جريمة قتل جديدة، على إيقاعها انتهت الرواية.

خامساً: رد فعل المجرمين:

الراحل التي سبق ذكرها، لا تخلو منها رواية بوليسية، أما المرحلة الأخيرة المتعلقة برد فعل المجرمين، فهي غير متوقعة في رواية اختارت لنفسها أن تنسب إلى الرواية البوليسية؛ ذلك لأننا نعلم أن كل رواية بوليسية ترتكز بشكل أساسى على الصراع بين قوى الخير (المتمثلة في مؤسسة العدالة وأجهزتها) وقوى الشر (المتمثلة في المجرمين الذين يقتربون أ عملاً بشعة)، ويجب أن ينتهي هذا الصراع لصالح الطرف الأول، حيث وجب في الرواية البوليسية أن تندحر قوى الشر أمام عدالة القضية التي ترفعها قوى الخير؛ إذ بانتهاء الرواية تنتهي الأعمال البشعة التي تكون قوى الشر في هذه الرواية مسؤولة عنها، بعد أن تنتال هذه القوى جزاءها.

روايتنا خرجت عن هذا التقليد؛ إذ بقيت العناصر التي تقترب جرائم القتل حرة، لم تنتل جزاءها، بل كان لها الفضل في ختم أحداث الرواية بجريمة قتل، فاجأت القارئ دون شك. وإذا ما حاولنا أن نجد تفسيراً لهذه النهاية غير المتوقعة، فهناك بعض الاحتمالات، من قبيل أن يكون الحمدوشيان يسعين من خلالها إلى إبراز صعوبة العمل في الجهاز الأمني

الذي يتطلب تقديم تضحيات تلو تضحيات؛ فقد بدأت الرواية كما رأينا برغبة الضابط "يقظان" في الاستمتاع بيومه مع أسرته والخروج في نزهة، لكن ظروف العمل حالت دون ذلك، وانتهت الرواية برغبة الضابط في الاستمتاع بإجازة بعد أن تمكّن من رفع الحجاب عن الجرائم المقرفة وإفشال عملية تهريب المخدرات، لكن جريمة قتل أخرى حالت دون ذلك أيضاً. والاحتمال الثاني هو أن يكون الهدف من ذلك هو استفزاز مخيّلة القارئ ودفعها إلى تصور نهاية يراها مناسبة، وهو شأن كل النهايات المفتوحة. والاحتمال الثالث هو الإقرار بقوة التنظيم التي تتمتع بها بعض العصابات والمافيا، والتي يصعب على فرقه أمنية واحدة القضاء عليها نهائياً، ما لم تتكاشف جهود دول مختلفة.

ولعل ما جرنا إلى هذا، هو أن "الحوت الأعمى" لم تلتزم بقواعد فان دين Van Dine التي رأيناها، خصوصاً قاعدتين أساسيتين هما أن يكون سبب القتل شخصياً، وأن يكون القاتل غير محترف، فنحن هنا نواجه جرائم قتل ارتكبها "مافيا" مقابل عمولات، فهو لاءً إذن مجرمون محترفون لا يقتلون لأسباب شخصية.

هكذا، إذن، يمكن القول إن الحمدوشيين افتتحا مشروعهما بعمل روائي يحمل لمسة فنية أكسبته فراداة وتميزاً، يجعلان منه عملاً مؤسساً لرواية بوليسية بمواصفات مغربية.

٢- الوصف في "الحوت الأعمى":

لقد رأينا عند الحديث عن الخصائص الفنية للرواية البوليسية أن مساحة الوصف في هذه الرواية تتراجع بشكل ملحوظ؛ إذ لا مكان للمقاطع الوصفية والتحليلات النفسية فيها، كما ينصح بذلك فان دين Van Dine. مع ذلك فإن غياب الوصف بشكل نهائي أمر غير معقول؛ نظراً للوظائف التي من شأنه أن يؤديها داخل الرواية.

ولعل ضعف الحيز الذي يشغل الوصف داخل الرواية البوليسية بالمقارنة بالأنواع الروائية الأخرى، يرجع إلى كون هذه الرواية تركز بشكل أساسي على تكديس الأحداث من خلال الخروج من حدث والدخول في حدث جديد، ولا يهمها كثيراً المواقف الإنسانية، الاجتماعية منها والنفسية، بالرغم من أنها لا تخلو من لحظات يتم فيها تصوير بعض أنماط السلوك التي تدخل ضمن "التابوه" أو المskوت عنه من قبيل تصوير حياة أشخاص يعيشون في هامش المجتمع، لكن ذلك يتم بشكل يخدم العقدة، وينشد مزيداً من الإثارة والتشويق.

في "الحوت الأعمى" نجد نوعين من الوصف: نوعاً يهتم بوصف الأماكن، ونوعاً يهتم بوصف الشخص، أما وصف الأشياء فيحضر بشكل ضعيف في هذه الرواية، وهذه الطريقة هي السائدة في معظم الأعمال الروائية منذ ظهور الفن الروائي في الحقل الأدبي. فوصف الأشياء لم يستقطب اهتمام الروائيين إلا مع روب جرييه Robe Grillet وميشال بوتور Michel Butor وكلود سيمون Claude Simon الذين أصبحت الأشياء في كثير من أعمالهم القصصية والروائية أبطالاً. إن كل ما يوجد في الرواية البوليسية يجب أن يخدم الإثارة والتشويق، ويجب أن يحمل قرائنا أو مفاتيح الغز، ويدفع إلى تنشيط مخيّلة القارئ ورفع درجة فضوله، بما في ذلك الوصف. وللوقوف عند طبيعة توظيف الأسلوب الوصفي في

"الحوت الأعمى"، سنشير أولاً إلى الطريقة التي تم بها وصف الشخصيات، ثم نختم هذا الموضوع بالوقوف عند الطريقة التي تم بها وصف المكنة.

أولاً: وصف الشخصيات:

ما دام الوصف "لا يأخذ بعين الاعتبار الأحداث والأعمال التي تتضمنها القصة، وإنما يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوناتها، والأشخاص وطبعها الخلقيه"^(١١)، فإن حضوره في "الحوت الأعمى" – لاسيما الشق المتعلق بوصف الشخصيات – عمل على إبراز ملامح الشخصيات الجسدية والنفسية دون أن يكون لها أي دور في تطور أحداث الرواية، فحضور بعض هذه الشخصيات مثلاً، في أحداث الرواية لم يأت إلا بداعي إبراز الظروف العائمة للحقيقة؛ إذ تم إبراز ملامح أفراد أسرة الصابط "يقظان" بشكل مفصل بالرغم من أنها شخصيات هامشية ليس لها من دور سوى جعلنا نتعرف على بعض النواحي الشخصية في حياة الصابط. حيث إننا إذا حذفنا كثيراً من الصفحات التي اهتمت بهذا الموضوع، فإنه لن يحصل أي خلل في عقدة الرواية، ولن يقلص من فضول القارئ وتشويقه، إذن فمثل هذه المقطوع لا ضرورة لها في رواية بوليسية نموذجية. ويسهل على القارئ أن يلاحظ كيف أن وصف الشخصيات تم بطريقة راعت تناسق ملامحها والدور الذي تؤديه داخل الرواية، فالصابط "يقظان" مثلاً تم تقديمها بطريقة تبرزه رجلاً ناضجاً أهلاً للمسؤولية، قوي البنية، وغيرها من الصفات التي جعلت منه محققاً نموذجياً.

نقرأ مثلاً: "إنه عملاق فارع الطول (متر وسبعين وثمانون سنتيمتراً) له شارب رقيق قصير الجانبين، وشعر غزاه الشيب دون تباشير للصلع، ولم يكن في عينيه أي بريق يدل على الذكاء الذي اشتهر به في تحرياته، ويرغم أنه مشرف على الخمسين، احتفظ وجهه بلامح الطفل الخجول الذي كانه في صغره."^(١٢)

وقد حظيت جل الشخصيات الرئيسية بوصف مفصل للامحها الجسدية والنفسية، مثل شخصية المفتش عمر وشخصية العميد، وشخصية الطبيب الشرعي وشخصية "هند" / الضحية... ولقد أدى الوصف هنا وظيفة تفسيرية؛ إذ من خلال طريقة اللباس وطريقة الجلوس وطريقة الكلام، وغيرها من الطرق المتعلقة بالسلوك، يعرف القارئ كثيراً من الأمور عن حياة الشخصية النفسية والاجتماعية دون أن يصرح النص بذلك.

نقرأ: "عيناها كانتا منسدلتين دون أن يغمضا تماماً وبشرتها لولا شحوب الموت لبدت بيضاء طرية. ومن أذنيها كانت تتدلى أقراط كتلk التي تباع للسواح وليس لها قيمة مادية تذكر."^(١٣).

ونقرأ أيضاً: "كان في حوالي الأربعين من عمره، يرتدي جاكيت جلدية سوداء وشعره مقطع على طريقة هواة البوّب، ولو لا وجوده في هذا المكتب لما استطاع أحد التكهن بأنه مدير شركة."^(١٤)

ويجرنا الحديث عن وصف الشخصيات إلى الإشارة بأن شخصيات (الحوت الأعمى)، تنقسم إلى نوعين من حيث هويتها، إذ نجد شخصيات أجنبية وأخرى محلية أي مغربية، الأولى مرتبطة بعالم الإجرام كـ"بيدرو غارسيا" وـ"أريفو موكاناني". والثانية إما أنها تنتمي إلى الحوت الأعمى رواية بوليسية نموذجية

جهاز التحقيق كالجهاز الأمني الذي يباشر التحقيق، وإنما تنتمي إلى الأطراف التي وقعت ضحية للخلاف الواقع بين "أريفو" و"بيدرو" كما هو الشأن بالنسبة لـ"هند"، أو وقعت ضحية للمواجهة المعلنة بين الجهاز الأمني والعصابة التي قبض على أحد رؤوسها (بيدرو) كالحاج، وإنما تنتمي إلى المحيط الذي تعيش فيه الأطراف الرئيسة في كل رواية بوليسية من مجرمين ومحققين وضحايا، كأفراد أسرة المحقق ومعارف الضحية والأشخاص الذين تجمعهم علاقات عمل بال مجرمين... إلخ، فالشخص الأجنبي في هذه الرواية له علاقة بعالم الإجرام، باستثناء شخصية المرأة الفرنسية التي كان ظهورها في أحداث الرواية عابراً، بخلاف الشخصية المحلية التي تمثل حيناً الضحية، وحياناً ثانياً شاهداً، وحياناً ثالثاً تمثل العامل على ردع الجريمة والتهريب.

ثانياً: وصف الأمكنة:

إذا كان الإكسسوار والديكور وكل ما يتعلق بالسينوغرافيا يقوم بتأثيث الركح المسرحي فإن وصف الأمكنة والفضاءات التي تحتضن أحداث الرواية يعتبر بمثابة تأثيث "الخشبة"، إن صح التعبير، التي تجري عليها أحداث الرواية. ولقد اتجه الروائيون المعاصرون إلى إعطاء أهمية بالغة لوصف الأمكنة خصوصاً بعض المدن الكبرى، ولعل "زقاق المدق" لنجيب محفوظ من أشهر الأعمال الروائية العربية التي يمكن أن نمثل بها في هذا المجال.

ووصف الأمكنة في الرواية البوليسية لا يهدف إلى أداء وظيفة تجميلية، بقدر ما يجب أن يسهم هو أيضاً في تنبية العدة، أو على الأقل أن يسهم في إذكاء فضول القارئ ويزيد من تشويقه، لأن يوقف السارد، مثلاً، الأحداث في موضع حرج ليصف مكاناً ما، قبل أن يعود إلى إتمام الحدث.

في رواية "الحوت الأعمى" نجد كثيراً من المقاطع التي اعتنى بوصف الأمكنة كالشقة والمعارات والمبنية والشاطئ... وما إلى ذلك من الفضاءات التي يجري التحقيق فيها. لقد سار وصف الأمكنة في "الحوت الأعمى" أيضاً، في وجهة الإيهام بالواقعية من خلال الإكثار من ذكر أسماء الشوارع وعدد الطوابق في العمارت وغيرها من الأمور التي لا تهدف إلى الإخبار أو الحكي المجاني بقدر ما تهدف إلى إشعار القارئ بأن كل ما هو مذكور حقيقي، تم التأكد منه والبحث عن صحته قبل تقديمه له، وذلك من خلال السيطرة على تفكيره ومشاعره.

نقرأ: "تقع عمارة الأجناس في شارع الجيش الملكي بجانب المركب السينمائي "الدوليز" وقبالتها مباشرة فندق شيراتون بنوافذ المستطيلة الصغيرة التي تشبه جحوراً لأرانب ميكانيكية. إنها عمارة على شكل صومعة ملولبة ومن بعيد تظهر كنخلة يمكن أن تميلها الرياح..."^(١٥).

وعلى هذه الشاكلة أيضاً نقرأ وصفاً لشارع آخر:

"وقفت السيارة أمام بناية بنك في شارع عبد المؤمن الذي صمم ليكون نواة لمدينة حديثة من الإسمنت المسلح والصلب والرافع تحت الأرضية والنواخذ ذات الزجاج الغامق الذي يخفى مكاتب مكيفة ومصاعد كالقبور ومداخل محروسة بكاميرات للمراقبة، فعلى امتداد

طول الشارع اصطفت العمارت الشاهقة وكلها تخص المقرات المركزية للأبناك وشركات التأمين...”^(١٦)

ولعل وصف الأمكنة في ”الحوت الأعمى“ قد استجاب لنصيحة بوالو عندما أشار على الكتاب بـ”ثراء الوصف وفخامته وترفة.“^(١٧) لكن يجب توضيح أن فخامة الوصف وترفة في ”الحوت الأعمى“ لا ترتبط بفخامة الأسلوب وترفة بقدر ما ترتبط بكون الوصف لم يترك صغيرة إلا أبرزها بشكل يرفع العتمة عن الفضاءات فتبعد كأننا أمامها وجهاً لوجه.

وهذا الأسلوب الوصفي لم يكن يحضر بهذا الشكل في الروايات البوليسية، إلا إذا أريد له أن يحمل بعض القرائن والمفاتيح التي بإمكانها أن تقود المحقق إلى فك اللغز، وأن المبدعين يريدان أن يسهلوا عملية تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي ما دامت الروايات البوليسية تعد مرتعاً مفضلاً للمخرجين السينمائيين، وما دام أحد المبدعين ليس غريباً عن هذا المجال.

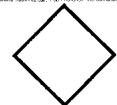
الهوامش:

- (١) ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي، *الحوت الأعمى*، منشورات، عكاظ، الرباط، ط. ١، ١٩٩٧. ص. ١٢ - ١٣.
- (٢) نفسه ص. ١٢ - ١٣.
- (٣) لقد أشار تودوروف Todorov في دراسته *Typologie du roman policier* في كتابه *La poétique de la prose* إلى شكلين من الإثارة L'intérêt في الرواية البوليسية هما: الفضول La curiosité أو الترقب suspense: محدداً الشكل الأول في الابتداء بالنتائج (الجثة وبعض القرائن) ثم العمل على الكشف عن الأسباب (المجرم وما دفعه إلى ارتكاب الجريمة)، أما الشكل الثاني فإنه يقلب المعادلة بحيث يتم فيه الابتداء بالسبب ثم النتيجة، وفي البداية يتم الكشف عن مجموعة من المعلومات الأولية (أعضاء في عصابة تستعد لاقتراف أفعال شريرة) وينحصر اهتمام القارئ في ترقب ما سيحصل، أي النتائج (الجثث، الجرائم، التعارك).
- (٤) Todorov, *La poétique de la prose*, Op. Cit. p. 11.
- (٥) ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي، *الحوت الأعمى* ، مصدر سابق، ص. ١٠٣ .
- (٦) نفسه ، ص. ١٢٦ .
- (٧) نفسه ، ص. ١٢٧ .
- (٨) نفسه ، ص. ١٢٨ .
- (٩) نفسه ، ص. ص. ١٣٧ - ١٣٨ .
- (١٠) نفسه ، ص. ١٣٩ .
- (١١) موريس أبو ناصر، *الألسنية والنقد الأدبي: في النظرية والممارسة*، دار النهار للنشر، د. ت. ط. ، ص. ص. ١٣٢ - ١٣٣ .
- (١٢) ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي، *الحوت الأعمى*، مصدر سابق ، ص. ١٥ .
- (١٣) نفسه ، ص. ٢٣ .
- (١٤) نفسه ، ص. ٩١ .
- (١٥) نفسه ، ص. ٩٠ .
- (١٦) نفسه ، ص. ص. ٨٧ - ٨٨ .
- (١٧) صلاح فضل، *نظرية البنائية والنقد الأدبي*، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط. ٣، ١٩٨٥ ، ص. ٤٤٠

الرواية البوليسية

في إيطاليا

ف



فوزي عيسى

يطلق على الرواية البوليسية في إيطاليا اسم "الكتب الصفراء" أو "الأدب الأصفر" وبالتالي أصبح مصطلح "الأصفر" في مجال الطباعة والنشر والأدب والسينما بوجه عام مرادفاً لكلمة "بوليسى". وقد يستغرب القارئ العربي من هذه التسمية لما يحمله هذا المصطلح في اللغة العربية من معنى سلبي اصطلاح عليه بين متحدثيها وقارئيها. فنحن مثلاً نقول "الضحكه الصفراء" و"الصحف الصفراء" عندما نريد أن نستنكر أو نستهجن ما تخفيه هذه الضحكه أو تحتويه هذه الصحف من غش وخداع وعدم مصداقية تتوارى خلف قناع مزيف يحاول صاحبه من خلاله الوصول إلى غرض ما. وربما يكون هذا المصطلح قد تم اقتباسه بالتحديد من اللغة الإيطالية حيث أطلقته على الروايات البوليسية وأصبح يحوي مضمون هذه الروايات بما تتضمنه من غموض وإثارة تجذب القراء بشكل خاص.

وترجع أصل هذه التسمية في اللغة الإيطالية إلى عام ١٩٢٩ عندما قررت دار نشر موندادوري الشروع في نشر سلسلة من الروايات البوليسية واختارت اللون الأصفر لغلاف هذه الكتب لتمييزها عن أنواع الكتب الأخرى الأدبية وغير الأدبية، وقد عهد بإدارة هذه السلسلة إلى لورنسو مونتانو، وكان الهدف من هذه السلسلة هو أن تقدم إلى القارئ الإيطالي أفضل الكتب البوليسية التي كتبت بأقلام أجنبية أو إيطالية على حد سواء.

وقد تم اختيار هذه التسمية "الكتب الصفراء" ليس رمزاً إلى مضمونها وليس لمدلول هذا اللون وإنما لتمييزها عن سلاسل أخرى تصدرها دار النشر ذاتها وتحتخص كل سلسلة بلون مميز: فكان هناك سلسلة الكتب الزرقاء المخصصة للأدب الروائي الإيطالي، وسلسلة الكتب الخضراء المخصصة للروايات التاريخية، وسلسلة الكتب السوداء المخصصة للقصص الحزينه والأحداث المأساوية. وبالتالي عندما شرعت دار النشر في إصدار السلسلة الجديدة اختارت اللون الأصفر المميز لغلافها.

وكان من أهم نتائج هذه السلسلة الوليدة أنها شحذت هم الأدباء الإيطاليين من ناحية، ومن ناحية أخرى أعطت القارئ الإيطالي فرصة التعرف على ثراء وتنوع الأدب البوليسي الأجنبي من خلال نافذة الترجمة التي ازدهرت بدورها، ونفس الأمر حدث في فرنسا بعد ذلك بخمسة عشر عاما من خلال "السلسلة السوداء" لدار النشر جاليمار.

وقد عانى الأدب البوليسي الإيطالي لمدة طويلة من الإهمال والتجاهل من جانب النقاد الذين كانوا يعتبرونه أدبا من الدرجة الثانية وظل هذا النوع من الأدب في هذه المكانة المتدرية حتى انتهاء الحرب العالمية الثانية، وكان الكتاب الجديرون بالتنويه قليلين جدا.

إذا بحثنا عن رواد الأدب البوليسي وأردنا التاريخ لهذا الجنس الأدبي في إيطاليا فإنه يتوجب علينا العودة إلى عام ١٨٨٧ عندما قام إيمليو دي ماركي الذي يعتبر هو رائد هذا الفن بنشر كتابه "قبعة القس" وهي بمثابة رواية بوليسية على الطريقة الإيطالية.

ولكن أول رواية نشرتها موندادوري في سلسلة الكتب الصفراء كانت راوية "السبعة الجميلة" (١٩٣١) للكاتب أساندرو فارaldo. بعد ذلك، نتيجة للنجاح الفوري والباهر لهذه الإصدارات، أقدم كبار الكتاب مثل أساندرو دي ستيفاني وإتسيو ديريوك وأوجوستو دي أنجليس على الكتابة لسلسلة الكتب البوليسية هذه ليضعوا بذلك الخصائص المميزة لهذا الجنس الأدبي في إيطاليا.

وبعد ذلك تعرض الأدب البوليسي في إيطاليا إلى انكasa كبيرة في عهد الحكم الفاشي الذي أصدر قرارا بوقفه في عام ١٩٤١. وكانت حجة النظام الفاشي في هذا الصدد قائمة على شقين: الأول أن هذا النوع من الأدب يفتح للشعب نافذة كبيرة على ثقافة الجريمة؛ والثاني أن العقلية الفاشية كانت ترفض أن تكون إيطاليا مسرحا لأحداث الكتب البوليسية وبالتالي لا تتقبل أن يتقمص المواطن الإيطالي شخصية المجرم الذي يرهق العدالة ورجال القانون في الإيقاع به والتوصيل إليه.

وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية، بالإضافة إلى العدد الضخم من الكتب الأجنبية المترجمة من هذا الصنف الأدبي، جاء إنتاج جورجو شربانينكو ليمثل تحولا مهما وبداية عهد جديد في الأدب البوليسي في إيطاليا. وقد سار على درب شربانينكو الكثيرون من الكتاب، من بينهم: فروتيرو، ولوتشنتيني، وريناتو أوليفيري، وأنطونيو بريا الذين ساهم إنتاجهم في إحداث ثورة في هذا اللون الأدبي في السبعينيات من القرن العشرين، ففضلهم توطن الأدب البوليسي في البيئة الإيطالية وأصبحت مدنًا مثل روما وميلانو وبولونيا ونابولي مسرحا مفضلا لكتاب الرواية البوليسية.

والآن أصبحت الروايات البوليسية تحتل مكانة لا يُ BAS بها بين أنواع الأدب الأخرى في إيطاليا وهناك العديد من الكتاب الإيطاليين الذين اكتسبوا شهرة عالمية وترجمت كتبهم إلى العديد من اللغات الأجنبية أمثل: لوريانوا ماكيافيلي، وكارلو لوكاريللي، وأندريا كاميللييري، وماشيللو فويس، وماسيمو كارلوتو، وجان كارلو دي كتالدو.

وإذا كانت التسعينيات من القرن الماضي قد شهدت ذروة التطور في الرواية البوليسية الإيطالية مما جذب اهتمام القراء ووسائل الإعلام على حد سواء، فإن الإنتاج الإدبي في الثلثينيات والستينيات والسبعينيات وحتى في الثمانينيات كان له أيضا إسهامات بارزة في هذا الصدد.

فكاتب مثل دي أنجليس في تحقيقات مأمور الشرطة دي فينشينسي يظهر بالفعل عمق روائي ونفساني يرتفق إلى مستوى عالم الجريمة في ميلانو للكاتب جورجو شربانينكو أو قصص المدينة الصادبة للكاتب كارلو لوكاريللي. في حين قدم لنا كل من لوتشانو فولجوري، وكارلو مانزوني، وجوزيبي شابتييني في رواياتهم روحًا ساخرة مميزة.

كما أن أندريرا كاميليليري، وسانتو بياتسيزي، ودونينكو كوكوباردو يدينون إلى حد كبير بقلقهم الصقلي إلى ليوناردو شاشا، ولوبيجي بيراندللو. بل إن كتاباً من أمثال: لوريانو ماكيافيللي، وفاليريو فاريزي قد تعلما رؤية المكان على يد كل من ريناتو أوليفيري، ولوتشانو أنسيلمي، من خلال رواياتهم التي تدور أحداثها في ميلانو وفي إقليم ماركي، في حين يبدو أن كورادو أوجاس قد تأثر في أسلوبه الشائق والمحبب بالكاتب أرتورو لانوتشيتا.

إن بلاغات جورجو شربانينكو الذي روى لنا عن ميلانو أثناء انهيارها المتسرع قد عادت لتنعكس في روايات ماسيمو كارلوتو الذي يتخذ هدفاً له الانهيار القائم على الجريمة في المذاقل الراقية من الشمال الشرقي. وهكذا يمكننا المضي قدماً في عقد مقارنات وثنائيات متشابهة بين الماضي والحاضر لإبراز الاستمرارية التي يتميز بها هذا اللون الأدبي الذي أظهر على مر السنين قدرته على الإفلات من عواصف التيارات الجديدة ليصل مباشرة إلى قلوب آلاف القراء.

وقد أصبحت الرواية البوليسية لوناً أدبياً متaculaً في البيئة الإيطالية حيث استطاع أبطال وشخصيات هذه الروايات أن يعبروا عن روح الأرض التي خرجوا منها سواء من الناحية التاريخية أو الاجتماعية. فقد استطاع كتاب الأدب البوليلي أن يتخيروا أنماطاً الجرائم وال مجرمين، والانحرافات والمنحرفين، والماسي والمراجع التي يعاني منها وطنهم ويصوغونها في عصور تاريخية مختلفة. وليس من قبيل الصدفة أن كتاباً كباراً من أمثال: أومبرتو إيكو، وكورادوا أوجاس، ونينو ماجيلارو، ودانيلا كوماستري مونتاناري، ومارشيللو فويس، وروزاريو ماكري، وأندريرا كاميليليري، وكارلو لوكاريللي قد فتشوا كثيراً في الماضي ليخرجوا لنا شخصيات خالدة في أعمالهم مثل: جولييلمو دا باسكريفيل، وأندريرا سبيريللي، وبارجيللو دلا فيترا، وبوبليو أورييليو ستاتسيو، وبوستيانو، وبونزيو إيبافرو ديتا، وجوفاني بوفارا، والفتى مارينو، والمأمور دي لوكا الذين أصبحوا من الشخصيات المحببة لدى الكثير من الجمهور.

فمن خلال ملاحم هؤلاء الأبطال الصغار والكبار استطاع الجمهور أن يشعر بأمزجة وأذواق العصور الوسطى وعصر الإمبراطور أومبرتو الأول والقرن السابع عشر وعصر الإمبراطورية الرومانية وال Herbines العالية الأولى والثانية، وكلها فترات تاريخية تم استرجاعها

من خلال بناء تاريخي مفصل ودقيق، وفوق كل ذلك بأسلوب مشوق ومؤثر. لقد عثر الروائيون الإيطاليون ليس فقط على إطار تاريخي تقليدي ملائم لقصص الألغاز وجرائم القتل والاختطاف والابتزاز، ولكنهم في الواقع قاموا بعملية بحث حقيقة عن روح الأرض وروح المكان الذي تدور فيه أحداث رواياتهم، تماماً كما كان عليهم البحث في أعمالهم عن لغة شخصياتهم، مثلما يفعل كاميللييري في اللجوء إلى اللهجة الصقلية التي تتراوح بين لهجة القرن التاسع عشر واللهجة المعاصرة...

وإذا أردنا مثلاً آخر سنجد أن جورجو شربانينكو كان أول من استطاع أن يستخدم في أعماله لغة الشارع القاسية الغليظة ليبني عليها روايات رائعة ومدهشة تتحدث عن أشخاص محروميين، رجال ونساء كان مصيرهم مأساوياً وكأنهم قد أتوا مباشرةً من صفحات الحوادث وكل منهم يستخدم لغة مختلفة عن الآخر حسب وضعه الاجتماعي. إنهم ضحايا المجتمع المهزئ الذي يحيط بهم، حيوانات يطاردها القدر بعدما فقدت طريقها في متاهة كبيرة لا سبيل للخروج منها، وهي لا تجد أمامها سوى جدار من اللامبالاة والنفاق، ذلك الجدار الذي تريد تحطيمه وإلى الأبد شخصية مثل شخصية دوكا لامييرتي.

ومن هنا يمكننا التأكيد على أن هذا اللون الأدبي في إيطاليا قد قطع رحلة طويلة تزيد على قرن من الزمان استطاع خلالها أن يرسم ملامح مرحلة ممتدة بمختلف أطيافها التاريخية والاجتماعية واللغوية.

ببليوجرافيا

Del Monte, A., *Breve storia del romanzo poliziesco*, Laterza, Bari 1962.

Narcejac, T., *Il romanzo poliziesco*, Garzanti, Milano 1976.

Crovi, L.; Tropea, M., *Buon sangue italiano. Delitti e detective del thrilling nostrano*, Rusconi, Milano 1977.

Rizzoni, G.; Benvenuti, F., *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1979.

Rambelli, L. (a cura di), *La trama del delitto. Teoria e analisi del romanzo poliziesco*, Pratiche, Parma 1980.

Pietropaoli, A., *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Esi, Napoli 1986.

Calecerano L., Fiori G., *A scuola di giallo*, SEI, Torino 1988

Nero italiano. 27 racconti, Mondadori, Milano, 1990

Conan Doyle A. *Tutto Sherlock Holmes*, Newton 1991

Ambri Andrea (a cura di), *Racconti gialli*, Sellerio, Palermo, 1992

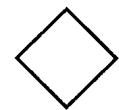
Crovi, L., *Le maschere del mistero*, Passigli Editori, Antella 2000.

- Camilleri A.**, Gli arancini di Montalbano, Mondadori, Milano, 2000
- Scerbanenco G.**, Milano Calibro 9, Garzanti, Milano, 2000
- Petronio, G.**, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, Roma 2000.
- Crovi, L.**, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio Editori, Venezia 2002.
- Deaver J.** (a cura di), Suspense. I più bei racconti gialli degli ultimi cento anni, Sonzogno, Milano, 2002
- Orsi G.F.** (a cura di), Killers & Co, Sonzogno, Milano, 2003
- Oliva, C.**, *Storia sociale del giallo*, Todaro, Lugano 2003.
- Manchette, J.-P.**, *Le ombre inquiete. Il giallo, il nero e gli altri colori del mistero*, Cargo, Napoli 2006.
- Pistelli, M.**, *Un secolo di giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Donzelli, Roma 2006.

لحة عن القصة البوليسية

ن

في الحسين



جان إبراهيم بدوي

عاشت القصة البوليسية الصينية تاریخا طويلا من البناء والتطور، وكانت تُعرف في الأدب الصيني القديم باسم "قصص الأمن العام". ففي كتب التراث الأدبي هناك الكثير من حكايات وقصص جرائم القتل والتجسس: مثل حكاية "سهام الفأر في العسل" التي وردت في كتاب "تاريخ المالك الثلاثة"، وحكاية "غمد السيف يكشف اللص" و"الجثة المجهولة" وغير ذلك من القصص التي وردت في كتاب "أخبار دولة وي". كل هذه الحكايات تهتم بسرد الجرائم وطريقة كشف المجرم. وبذلك تعد اللبنة الأولى في بناء القصة البوليسية الصينية. وهناك أمثلة كثيرة من هذه القصص والحكايات: نرى "باو تجيغ" من أسرة "سونغ" الجنوبية و"خاي دون" من أسرة "تشينغ" قد كشفا في كتاباتهما عن عدد غير قليل من القضايا الغامضة، وفي نصوص القصص الشعبية القديمة مثل "الشهامة" و"العبارة الحمراء الكبيرة" وغير ذلك، شرح مفصل لقضايا وجرائم مختلفة، كذلك اهتم كل من "تجن كه" و"جوا وانغ" من دولة "سونغ" بتسجيل قضايا غامضة وجرائم مدهشة في مؤلفاتهما، كان مضمون هذه القضايا امتداح الموظف العادل على نظافة يديه وثبات مبادئه، ومن بين سطورها تتعكس مهارة الموظف الحكومي لدقة ملاحظته وذكائه في الكشف عن الجريمة وال مجرمين. أما في عصر أسرتي "مينغ" و"تشينغ"، في نهاية العصر الإقطاعي، فقد لاقت هذه الموضوعات اهتماما كبيرا من الأدباء، إذ نقرأ في أحد كتب الأدب الكلاسيكي بعنوان "شاطئ الماء" أن "وو سونغ" يتعقب ويكتشف مقتل "شي مين تشينغ"، وأن "سونغ تجيغ" قتل "يان بو شي"، وكذلك هناك قصص عن "تجيا تجين" و"تجيا باو" اللذين هربا من السجن، وقد كثرت مثل هذه القصص في كتب أخبار أسرة "تشينغ" خاصةً، وتحكي عن الجريمة وطرق تعقبها وأساليب كشفها التي تدل على ذكاء وحنكة الباحثين. ويعد أشهر هذه القصص ما

كتبه كل من "مينغ لونغ" و"لينغ مين"؛ لأنهما استخدما اللغة الحديثة في كتاباتهما. وهناك قصص كثيرة في "سجالات لياو تجاي" تتميز بالحبكة البوليسية، كذلك نص مسرحية "سبعة فرسان ذوي حكمة" حيث الفصل الخامس مكتوب عن اغتيال الراهب البوذي "تجيا لأن تجان". وفي البداية تم القبض خطأ على "شن تشين"، ولكن بسبب دقة ملاحظة وفراسة "باو تجينغ" اكتشف المجرم الحقيقي.

والجريمة الأكثروضواحتلك التي كتبها القصصي "ليو آه" في أواخر عصر "تشينغ" أي في بداية القرن العشرين، بعنوان: "رحلات الشقاء"، إذ وصف الطاغية الذي يرى أرواح عامة الشعب كالقشة في يده، وقد استعار قول "باي تذ شو" في الظلم الشديد وهذا العذاب قائلاً: "يا لها من جريمة شناء! ماذا يفعل هذا المواطن البسيط؟ لابد أن يستشير المفتش شرلوك هولمز". ومن هنا يمكننا أن نرى تأثر الأدب الصيني بالقصة البوليسية الغربية. تميزت هذه الأعمال بالدقة والوضوح وعنصر الإثارة والتثويق. تعد مجهودات هؤلاء الكتاب والأدباء ما هي إلا الخطوات الأولى للقصة البوليسية الصينية الحديثة.

ومنذ بداية القرن العشرين، خلقت الثقافة الجديدة في الصين أسلوباً تعبيرياً ومفهوماً أدبياً جديداً، نتج عنه ألوان أدبية جديدة، كانت القصص البوليسية من أهمها وأشهرها، فقد انبعثت من رحم "قصص الأمن العام" التقليدية القديمة، ونمط وتطورت مع ترجمات القصة البوليسية الغربية الحديثة.

وقد مررت القصة البوليسية الصينية الحديثة بثلاث مراحل مزدهرة: **المراحل الأولى** في بداية القرن العشرين، وتظهر فيها آثار محاكاة القصة البوليسية الغربية الحديثة، بداية من الرسم التصويري حتى أسلوب التعبير؛ **المراحل الثانية** في منتصف القرن العشرين، وموضوعاتها كانت موحدة، فقد تحول تصوير التحقيق من الفردية في تجسيد الفكرة إلى التعميم؛ أما **المراحل الثالثة** فكانت في نهاية القرن العشرين، وتنقسم موضوعاتها بالتعتمق في كل مجالات الحياة والمجتمع حيث تدعم مكانة الفكر والجمال والعلم.

في نهاية عصر تشينغ، بدأت تنهر حكومة أسرة تشينغ وازدادت سيطرة القوة الاستعمارية، ولم تستطع أسرة تشينغ لضعفها أن تمنع المفكرين والمتورين من الاتجاه خارج الوطن للبحث عن طريق الإنقاذ الوطن. من هنا بدأ المفكرون السياسيون التأثر بالت刺ارات الغربية والفكر الديمقراطي الغربي، وفي مجال الأدب كان هناك حركة ترجمة واسعة للأعمال الأدبية الغربية، ساهمت في جذب كثير من الاتجاهات والمدارس الأدبية الغربية إلى الصين. وكانت الأعمال الأدبية المترجمة في ذلك الوقت تسجل عدداً كبيراً في الساحة الأدبية الصينية، وكانت القصص البوليسية تحتل العدد الأكبر من هذه الأعمال المترجمة. في ذلك الوقت قام المترجم الأستاذ "لين تشين نان" أثناء عملية التعليم والتعلم بترجمة العديد من الأعمال الأدبية لعملاقة الأدب الأوروبي والأمريكي مثل "فتاة الكاميليا"، و"مذكرات أرسين لوبين" وكذلك مؤلفات آرثر كونان دوبل جمعها بعنوان "مذكرات خن تشى تشو لو". الجدير بالذكر أن الأستاذ "لين تشين نان" لم يكن يعرف اللغات الأجنبية، إذ كان هناك

آخرون يترجمون له شفهيا، ثم يقوم هو بكتابتها باللغة الصينية الكلاسيكية. وقد قام "لين تشين نان" بترجمة أكثر من مئة وسبعين قصة أمريكية وأوروبية، فقد كان من أوائل وأشهر المתרגمين للقصص الغربية في الصين، وفي عام ١٩١٧ أسس مجلة "عالم الجريمة"، ونشر فيها القصص البوليسية الصينية المتميزة.

وهكذا فتحت ترجمات السيد "لين تشين نان" الطريق الفكري أمام أعين الشعب الصيني. حيث بدأ القصصي "تشنغ شياو تشينغ" الاهتمام بالترجمة في غضون ثورة "شين خاي" عام ١٩١١، وفي عام ١٩١٥ قام أولاً بترجمة "جريمة هولز" للأديب الإنجليزي آرثر كونان دوبل، وقد كان لها تأثير كبير، وجذبت اهتمام عدد كبير من القراء. والأديب "تشنغ شياو تشينغ" من أشهر أدباء العصر الحديث، فقد قام بتأليف عدد كبير من القصص البوليسية التي تعكس الحياة والمجتمع الواقعي، وتتميز بسمات وثقافة القومية الصينية. وقام الأديب "تجاو تزو رن" بترجمة مجموعة من القصص البوليسية للأديب الأمريكي إدجار آلن بو. وتواترت الترجمات المختلفة...

وفي ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين – أثناء فترة الازدهار الأولى – زاد الاهتمام بدراسة القصة البوليسية الغربية، وظهر عدد كبير من الأدباء والكتاب الذين اهتموا بترجمة ودراسة ونقد نظريات القصص البوليسية الأمريكية والأوروبية، مثل "تشن شياو تشينغ"، و"بي تيان فن"، و"سون لياو خون"، وكثيرين غيرهم. ومن أشهر الباحثين "تشوان تذنخ تجيا" الذي نشر كتاباً بعنوان "دراسة القصص البوليسية" عام ١٩٣٣ في مجلة "حديث اليوم العاشر"؛ ونشر الأديب "تاو سو فنخ" في مجلة "الحياة" مقالاً بعنوان "حديث جديد حول القصص البوليسية الأمريكية والأوروبية"، وهذا المقال جدير بالاهتمام، فهو مقسم إلى ثلاثة أجزاء، ويقدم للقارئ مختارات من المراجع تتيح له أن يعرف ويفهم ببساطة وشمولية هذا اللون الأدبي، كما قدم أكثر من أربعين كاتباً أمريكياً وأوربياً، وكذلك كثيراً من المجلات التي تهتم بنشر القصص البوليسية ودراستها. إلا أن الدراسات النقدية كانت ما تزال فردية غير منتظمة.

وبعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية في خمسينيات القرن العشرين – أي المرحلة المزدهرة الثانية للقصص البوليسية – دخلت إلى الصين قصص الرعب الروسية التي يدور مضمونها الأساسي حول مقاومة الجاسوسية، ففي هذه المرحلة اضطر كتاب القصة البوليسية الذين ظهرت مواهبهم حديثاً في عالم النشر إلى الدخول ضمن "مدرسة زوج الفراشات"، وبدأت مهاجمتهم وتوجيه التهم إليهم وخاصة بعد أن تلقت الصين هذا الفكر الأدبي الروسي. وأنه كان من المعروف أن القصص البوليسية هي نتاج الفكر الرأسمالي ولا تعرف بالقضايا والجرائم الموجودة في الدول الاشتراكية مُنْعِنَّ نشر القصص البوليسية التي ظهرت في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، بل أيضاً نعتوا هؤلاء الأدباء بأنهم أنصار العهد البائد، وقيدت القصص البوليسية ضمن الإصدارات الممنوعة. وفي عام ١٩٥٨ انتقت دار نشر الجماهير من الصحفة الروسية مختارات من الأبحاث التي تناقش أشكال الرعب وبعض

المقالات النقدية لنماذج من أفلام وقصص الرعب، في كتاب بعنوان "دراسة حول قصص الرعب وأفلام الرعب". وفي بداية ستينيات القرن العشرين تغيرت سياسة الأدب والفن في الصين وبدأ تباعاً نشر مترجمات القصص البوليسية لآرثر كونان دوبل. وفي نفس الوقت ترجمت كثير من الأعمال الأدبية وخاصة قصص الجاسوسية وأفلام الجاسوسية الروسية، ومنها: "ينتحل اسمه ويحل محله"، و"الساعة العاشرة يوم العيد القومي"، و"الرجال الأربع"، و"السيدة ذات العيون السوداء"، و"الخريطة السرية"، وغير ذلك. وفي هذه الموضوعات - على اختلافها القليل وتشابهها الكبير - كانت تتخد من رجل المباحث الذي يكشف عن جريمة تجسس خلفية لها، وال مجرمون جميعهم هم الجاسوس "مي تجيangu" الذي أرسله جهاز المعلومات، أو هو أحد الأشخاص التابعين للطبقة العليا السرية، ولكنها في النهاية فتحت مجالاً جديداً للقصة البوليسية الصينية.

في منتصف ستينيات القرن العشرين كانت بداية النكبة الكبرى التي لا تمثل لها على مر التاريخ وهي "الثورة الثقافية"، التي استمرت عشرة أعوام (١٩٦٦ - ١٩٧٦)، وجعلت الأدب الصيني يشعر بالوحشة مرة أخرى. في ذلك الوقت كان ينظر إلى أعمال آرثر كونان دوبل على أنها سموء وقد تم مصادرتها. وتم وقف نشر كل القصص البوليسية الغربية، بل أيضاً أغلقت دور النشر والفكر ولم يصدر أي كتاب في ساحة الأدب الصيني في تلك الفترة إلا الأعمال التي يسمح بها القادة والتي تخدم سياستهم. ولكن كان هناك بعض القصص والأعمال الأدبية يتداولها جماهير القراء سراً بعيداً عن أعين القادة السياسيين.

في نهاية السبعينيات وببداية الثمانينيات من القرن العشرين، بدأت المرحلة المزدهرة الثالثة للقصص البوليسية، وهبّ نسيم الربيع على الساحة الأدبية الصينية من جديد. وكان نظام الدولة الجديد (سياسة الإصلاح والانفتاح) وتعديل سياسة الأدب والفن قد أعاد الحياة إلى بستان الأدب مرة أخرى. وازداد الانفتاح على الغرب ونشطت حركة الترجمة من جديد وظهر بالصين كل ما هو جديد بالساحة الأدبية الغربية وخاصة القصص البوليسية المترجمة والكتب المتخصصة في نقد ودراسة النظريات الخاصة بها. وفي عام ١٩٨٦ صدرت الترجمة الذاتية أو السيرة الذاتية لأربعة من أشهر الكتاب الغربيين مترجمة إلى الصينية منهم إدجار آلن بو وأجاثا كريستي وغيرها. وفي نفس العام أصدرت دار نشر الجماهير كتاباً عن "أشهر المقتشين عالمياً في كتابات الأدباء"، قدم هذا الكتاب أكثر من خمسين محققاً وطريقاً اكتشافهم للجريمة، وأسلوب التفكير وهوایتهم وأسلوب التعامل مع الناس وسلوك حياتهم. وفي عام ١٩٨٨ أصدرت دار نشر الجماهير كتاب "أنا والبوليس" للكاتب الروسي أداموف، حيث قدم الكاتب مفهومه الإبداعي كما قدم شرحه وتحليلاً لتطور القصة البوليسية الأمريكية والأوروبية. وفي عام ١٩٩٠ أصدرت أيضاً وكالة نشر الجماهير ترجمة كتاب "نظرة عامة لقصص التحري العالمية" للكاتب الياباني "جو مين شي"، وهذا الكتاب يتضمن حياة كثير من مشاهير كتاب القصص البوليسية ونقد ودراسة كثير من القصص البوليسية، المتنوعة بين القصص البوليسية التقليدية والرعب والرجل الحديدي والساخرة... وتوالى نشر الكتب

الخاصة بدراسة ونقد نظريات القصص البوليسية العالمية والترجمة الذاتية لأشهر المؤلفين الغربيين وكذلك تحليل شخصيات أشهر المفتشين في الروايات البوليسية العالمية. كما ظهر على الساحة الأدبية كثير من الأدباء الذين كتبوا القصة البوليسية، ولكن أكثر من شد انتباه القراء هما الأديبان "تساو تجيع ون" في شنغيه، و"ما مينغ" في بكين.

كتب الأديب "تساو تجيع ون" في منتصف ثمانينيات القرن العشرين خمساً من قصص الاستنتاج هي: "شبح فيلا تشيونغ شيانغ"، و"فو مي تذونغ"، و"مشاكل رجل الأربعينات"، و"إغراءات اللون البنفسجي"، و"الفخ الذهبي". كل هذه القصص لم يعد موضوعها يدور حول الجاسوسية أو المطاردة، ولكنها تؤكد على إبراز ظاهرة جرائم من نوع جديد تعكس الصراع الدائم بين العقل والنفس في المجتمع والحياة الحقيقة، وهي تشكل جرائم قتل معقدة غامضة، تستخدمن أسلوب الاستنتاج في مراحل كشف هذه القضايا، من ذلك يتضح تأثره بأسلوب قصص الاستنتاج اليابانية. وقد كتب الناقد الأدبي المعروف خوا دا بي مقالاً بعنوان "الخطوات الأولى لقصص الاستنتاج ذات الطابع الصيني"، نشرت في "جريدة الأدب"، ويرى الناقد أن قصص التحري لا بد أن تعكس عادات وتقاليد حياة الشعب الصيني، كما أثني على الإنجازات التي حققها الأديب "تساو تجيع ون" من خلال إبداعاته في قصص الاستنتاج، وأوصى أن يستمر الكاتب في هذا اللون من القصص ذات الطابع الصيني حتى تملأ سماء الأدب الصيني. وقد تم تحويل هذه القصص الخمس إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تليفزيونية ولاقت نجاحاً كبيراً.

وفي بكين نرى الأديب "ما مينغ" قد ألف سلسلة من خمس قصص "ليلة اختفاء نجمة السينما"، "السيد K يلعب بأسمهم زهرة مي"، "لغز الدبوس الأخضر"، "لغز كنز البريد"، "صوت قرع باب جهنم". إن الأديب "ما مينغ" لا يسعى إلى عرض المشاهد الباهرة المرعبة فقط، ولكن أيضاً يهتم برسم القضايا الغريبة والمعقدة، واستخدام أسلوب التحليل والاستنتاج ليمسك بتفاصيل وخيوط القضايا، ويجذب القارئ ليشتراك في الأحداث، وبذلك يمكن أن يتمتع بجمال خاص متميز. بعد صدور هذه الروايات الخمس سارعت عدة مجلات لنشرها واشتهرت شركات السينما حق تحويلها إلى أفلام حيث لاقت ترحيباً كبيراً من القراء.

وفي نفس الوقت كان هناك الكثير من الأدباء الصينيين الذين كتبوا الكثير من القصص البوليسية، ومن أجل تشجيع القصة البوليسية في الصين أصدرت دار نشر الجماهير كتاباً بعنوان "النهايات العشر للموت" جمعت فيه قصصاً لأكثر من عشرة من كتاب القصص البوليسية منهم: "تيان جو جونغ"، و"ماوتجي تشاونغ"، و"تجاو دا نيان"، وغيرهم. لكن يجب أن نذكر أن الإبداعات الأدبية للقصص البوليسية في الأدب الصيني ما تزال تتلمس طريقها في مرحلة الترقب والانتظار. ومن أسباب ذلك أن هذا اللون الأدبي يصعب كتابته، وهناك بعض الكتاب لا يكتبون مثل هذا اللون القصصي الذي ينتمي إلى الأدب العالمي، وبالرغم من ذلك هناك دور نشر ومجلات كثيرة تهتم بنشر مثل هذا اللون الأدبي، وباستمرار تحاول أن تنشر كل جديد فيه للقراء.

يميل الكتاب نحو استخدام مسمى "القصص البوليسية" لتحديد نطاق دراسة النص لديهم: في وصف حدوث القضية الجنائية ومراحل كشفها يكون دائماً رجل المباحث الذي يساعد الجهاز القضائي للقيام بأعمال التحري هو الشخصية المحورية، الذي يعتني الكاتب برسم شخصيته ويصف شجاعته، والدقة المحكمة لاستنتاجاته وسعيه المستمر وراء الأدلة، وفي النهاية يثنى على عبقرية نجاحه في كشف القضية الجنائية.

وكان السرد في القصص البوليسية الصينية يتكون من: حدوث جريمة – استقصاء الحقائق حول الجريمة – كشف القضية الجنائية – شرح الجريمة، ويمكن أن نعرض الرأي بمثل: حدثت جريمة جنائية فجأة، الجريمة تمس أمن ممتلكات وحياة الجماهير، حبكة الجريمة غامضة معقدة، وهناك ضرورة ملحة لكشف هذه القضية الجنائية، البوليس يكتشف الجريمة، ينقب في مسرح الجريمة، يتحري ويبحث للوصول إلى أدلة، يحلل ظروف الجريمة، ثم يستخدم الاستنتاج المنطقي والأساليب الأخرى حتى تكلل المهمة بنجاح ويتم القبض على المجرم، وعادة ما يكون المجرم شخصية لا يتوقعها أحد، وتكون حكمة ودهاء رجال البوليس نصب أعين الجميع، ويعاد تجميع تفاصيل البحث عن الجريمة ومراحل تشابك خيوطها أثناء مراحل التحري والبحث مما يثير تشوق ومتعة القارئ. ولكن السرد في القصص البوليسية المعاصرة قد تغير، حيث يستخدم الكاتب أسلوب الارتجاع الزمني أي الارتجاع الفني في ذكر أحداث أو مشاهد سابقة لتسليسل الحكاية، ثم الاستطراد لأحداث عرضية في سياق القصة، وهذا الأسلوب حطم أسلوب السرد الخطي للقصص البوليسية التقليدية: وقوع الجريمة – اكتشاف الجريمة – الإعلان عنها – استقصاء الحقائق حولها – كشفها – المحاكمة – انتهاء الجريمة.

وهناك أيضاً قصص الجرائم العلمية، بسبب تطور العلوم والتكنولوجيا وثورة الاتصالات والحواسوب وغير ذلك، وظهرت سلسلة من القصص البوليسية تتسم بالخيال العلمي للكاتب الصيني "يا يونغ ليما"، جسد فيها ببراعة شخصية المحقق العلمي "تجن مينغ"، وهنا نلاحظ استفادة الكاتب من مناهج العلوم الحديثة في إقامة العلاقات وتحليل السلوكيات المختلفة لشخصيات رواياته، واستنتاج الأفعال المناسبة مع الفرضيات المطروحة: أي أن القصة الأدبية البوليسية لا تعتمد على الخيال في إقامة العلاقات بين شخصيات الحكاية، وإن كان المنطلق أصلاً خيالاً، ولكنه خيال تُرجم في ثوب علاقات بشرية قائمة على المنطق، وبذلك فتح الأديب "يا يونغ ليما" مجالاً جديداً للقصة البوليسية في الصين. ومن أهم أعماله "شبح الجاسوس يي داو"، "الزي التنكري" وغير ذلك من القصص التي تجمع بين الخيال العلمي والتسلية والرعب والإثارة.

وأيضاً عندما تتحدث عن القصص البوليسية لابد أن نذكر الأديب الصيني "وان شاو"، وهو من أشهر كتاب الأدب العامي وله أيضاً كثير من القصص البوليسية، فقد ربط بين فن الأدب العامي والقصص البوليسية في سياق متناغم، حيث نرى أبطال وشخصيات الأدب العامي تنتهي في أغليتها إلى الطبقة الشعبية المعذبة، والتي تحس بعمق فروق الطبقات في

المجتمع، وتحاول الوصول إلى الغنى عن طريق اختصار المسار باستخدام أقبح الطرق، وهي القتل، والاعتداء، والحيلة، والتزوير، وغير ذلك من الجرائم المختلفة التي هي أهم ركائز موضوع القصص البوليسية.

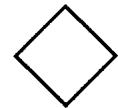
وعن الممارسة الإبداعية للقصص البوليسية في الصين يمكن القول: إن هناك قصوراً نسبياً في التفكير التصويري والاستنتاج المنطقي، فدائماً ما نرى مستوى بعض الكتاب الصينيين يتضاءل عند شرح مراحل القضايا القانونية وخاصة مراحل الاستنتاج المنطقي مقارنة بكتاب القصص البوليسية الغربيين الذين يجيدون التفاصيل الاستنتاجية التي يصعب أن تجد بها شغرة، ولذلك قامت القصة البوليسية المعاصرة في الصين على الأعمال الأدبية الغربية المترجمة والدراسات العلمية والفنية المترجمة، وهناك مجهودات كبيرة من الأدباء ساهمت في بناء هذا اللون القصصي، وتعزيز وجوده في الساحة الأدبية الصينية، وبدعوا أيضاً في السعي إلى تطويره وتقديمه، فهناك كثير من الأدباء تخصصوا في كتابة القصة البوليسية من دارسي القانون وعلم الجريمة والفلسفة والعلوم الاجتماعية والعلمية التي تساهم في بناء القصة البوليسية التي لا تزال في طريق التطور والنمو. وهو ما يسعى إليه الأدباء الصينيون الآن، لتحقيق النهوض بالقصة البوليسية إلى طريق العالمية، وما زال هذا اللون الأدبي ينتظر المزيد من الاهتمام والدعم.

الرواية البوليسية

في

ف

الأدب الأدريجاني المعاصر



أحمد سامي العايدى

تعد الرواية الأدبية في مختلف الآداب العالمية بصفة عامة أكثر الأنواع الأدبية انتشاراً بين القراء، وذلك لما يحتويه هذا الجنس الأدبي من خصائص، لا تتوفر في كثير من الأنواع الأدبية الأخرى؛ فالرواية عادة عمل أدبي طويل به حبكة فنية محكمة تجذب قارئها لإتمامها، وهي أيضاً عمل أدبي متنوع الاتجاهات، فهناك الرواية التاريخية، والرواية الاجتماعية والرواية النفسية والرواية السياسية وكذلك الرواية البوليسية، وغير ذلك من أنواع المختلفة للرواية التي يصعب الوقوف عند كل نوع منها في هذا المقام.

تحديد المفهوم

ليس هناك من بين أنواع الروائية سالفة الذكر نوع مثار خلاف وجداول بين النقاد مثل هذا الجدل القائم حول الرواية البوليسية، حتى إن البعض لا يُعدّها جنساً أدبياً كسائر الأجناس الأخرى، بل يصورها على أنها مجرد وسيلة تسلية مثلها في ذلك مثل الاستمتاع بمشاهدة مباراة كرة قدم أو ما شابه ذلك. وهذا يفسر لنا – كما يقول د/ عبد القادر شرشار في كتابه الرواية البوليسية – "إحجام النقاد والدارسين عن تناولها (أي الرواية البوليسية) لاعتقادهم أنها لا تتنبئ إلى حقل الآداب باعتبارها صورة متدنية من الكتابة، لا يمكن أن ترقى إلى مستوى النصوص الأدبية الرفيعة".^(١) ويجدون بنا أولاً قبل الحديث عن معالم الرواية البوليسية أن نحدد لها تعريفاً مختصراً، يتسم بالوضوح والإلام بعض الشيء عن التعريفات الأخرى، فيرى الناقد محمود قاسم "أن الرواية البوليسية" "قصة تدور أحدها في أجواء قاتمة باللغة التعقيد والسرية. تحدث فيها جرائم قتل أو سرقة أو ما شابه ذلك. وأغلب هذه الجرائم غير كاملة، لأن هناك شخصاً يسعى إلى كشفها وحل الغازها المعقدة . فقد تتوالى

الجرائم مما يستدعي الكشف عن الفاعل ويسعى الكاتب في أغلب الأحيان إلى وضع العديد من الشبهات حول شخصيات قريبة من الجريمة، لدرجة يتصور معها القارئ أن كل واحد منها هو الجاني الحقيقي، ولكن شيئاً فشيئاً ينكشف أن الفاعل بعيد تماماً عن كل الشبهات، وأنه لم يكن سوى إحدى الشخصيات الثانوية، وذلك زيادة في إحداث الإثارة”^(٢).

ومن المعروف أن الرواية البوليسية رواية عالمية يرتبط اسمها بالكاتب الأمريكي ”إدgar آلن بو“ الذي عاش في القرن التاسع عشر، وبعد هو مؤسس هذا النوع الأدبي المثير. وما لا شك فيه أن الأدب الأذربيجاني لم يكن بمنأى عن تطور الرواية البوليسية العالمية، وعن علاقات التأثير والتأثير بين الأدب المختلفة في هذا الصدد. فكما هو معلوم أن الرواية البوليسية مرت بمراحل عده من التطور بداية من نهاية القرن التاسع وحتى الآن، ونتيجة للتطور العلمي المذهل في شتى المجالات، صارت اتجاهات الرواية البوليسية في العالم – وفي أذربيجان بطبيعة الحال – متعددة ومتنوعة. وقد انتشرت في الأدب الأذربيجاني الرواية البوليسية الغامضة والخيالية والسياسية وغيرها من الأنواع.

وقد بدأت الرواية البوليسية في أذربيجان تزدهر في نهاية ثمانينيات القرن الماضي على يد الروائي الشهير ”جنكيز عبد اللهيف“. ويتميز الروائي الأذربيجاني ”جنكيز عبد اللهيف“ بغزاره إنتاجه الروائي، فله أكثر من مائة وثمان وثلاثين رواية بوليسية، ويطلق عليه في أذربيجان ”أستاذ الرواية البوليسية“، وقد ترجم العديد من أعماله إلى أكثر من ثماني عشرة لغة منها الألمانية والفرنسية والإنجليزية وغيرها من اللغات، وعدد طبعات رواياته وترجماتها أكثر من عشرين مليون نسخة. وقد أثارت له كتابة رواياته باللغة الروسية الانتشار على نطاق واسع بين جمهوريات الاتحاد السوفياتي (سابقاً)، ولذلك حصل على العديد من الجوائز والأوسمة من كثير من الدول.

لقد تخرج ”جنكيز عبد اللهيف“ في كلية الحقوق، وبعد أن اشتغل بالمحاماة مدة تولى بعض المناصب القانونية في مختلف الدوائر الحكومية في أذربيجان، ثم عين نائباً لرئيس اتحاد الكتاب الأذربيجانيين منذ ١٩٩١م، وحتى الآن.

تميز الكاتب ”جنكيز عبد اللهيف“ بنوع جديد من الروايات البوليسية وهي ”الرواية البوليسية السياسية“. ويطلب هذا النوع من الروايات الدرامية الكبيرة بالأحداث العالمية، ويكون لدى كتابها معلومات صحيحة موثقة عن تلك الأحداث. فعادة في مثل هذا النوع من الروايات يلقي الكاتب الضوء على جوانب من الحدث لا يراها الجميع، فدور الروائي، كشف النقاب عن تلك الجوانب عن طريق الحبكة الفنية والتشويق والإثارة في الأحداث.

وقد اعتلى بحق الروائي جنكيز عبد اللهيف الصدارة في كتابة الرواية البوليسية السياسية في أذربيجان، وهذا لاطلاعه المستمر على الأحداث التي تجري في العالم ويكون لها أثر في نفوس جميع الناس وفي تغيير مسارات حياتهم أحياً، ولتوظيفه هذه الأحداث في

رواياته، ويمكن القول إن الروائي جنكىز عبد اللهيف يكاد لم يترك حدثاً من الأحداث التي شغلت الرأي العام العالمي، إلا وتناوله بشكل شائق في رواياته، وهذا يفسر لنا غزارة إنتاجه. فأحياناً تصدر له رواية جديدة كل شهرين أو ثلاثة. وهذا مما يتطلب – بلا شك – استعداداً خاصاً.

ولا تعني غزارة الإنتاج أن رواياته لا تصل إلى المستوى المطلوب في الجودة والدقة والكفاءة في السرد، بل بالعكس على خط مستقيم، فيحضرني لقاء بين الكاتب الأذربيجاني الشهير آنار رئيس اتحاد الكتاب الأذربيجانيين وجنكىز عبد اللهيف، سأل فيه الأول الآخر عن مدى الإلمام بأحداث هذا الكم الكبير من الروايات، فأجاب جنكىز عبد اللهيف، أن كل شخصية من شخصيات رواياته لها طابع خاص يحضر في ذهنه دائماً، ويتبع تطوره دون تداخل مع الشخصيات الأخرى في مختلف الروايات.

إن أهم ما يميز إبداع جنكىز عبد اللهيف المصداقية والواقعية في سرد الأحداث. وكشف النقاب عن الجوانب الخفية للحدث الذي يعيشها الناس، فقد تناول معظم الأحداث العالمية في العشرين سنة الماضية، وشارك فيها؛ فمن خلال رواياته أنقذ رئيس الاتحاد السوفياتي السابق ميخائيل جورباتشوف، وعشر على الصواريخ النووية المفقودة في روسيا، وقضى على عصابة المافيا التي تسمى "سجليا" وغير ذلك من الأحداث التي وقعت بالفعل وكانت تشغل الرأي العام العالمي آنذاك. ومن الطريف أنه بسبب تناول روايات جنكىز عبد اللهيف مثل هذه الأحداث الحساسة والشائكة، شاع في الاتحاد السوفياتي (سابقاً) أنه لا يوجد شخصية على الحقيقة بهذا الاسم، وأن الذي يكتب هذه الروايات أحد عملاء المخابرات الروسية تحت اسم مستعار. وهذا إن دل فإنما يدل على مدى مصداقية أحداث الرواية مما يجعل القارئ يتفاعل معها ويصدقها تصديقاً كاملاً على أنها أحداث حقيقة. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا كيف أحرز الكاتب جنكىز عبد اللهيف هذا النجاح واستطاع أن يجعل آلاف القراء يصدقون مثل هذه الأحداث؟

ربما يكون مرجع ذلك الاستعداد الفطري في المقام الأول، بالإضافة إلى قاعدة معلومات ثرية عن الأحداث الاجتماعية والسياسية التي تدور في العالم، ويستخدم مهاراته في جلب نظر القارئ إلى الحدث الذي يريد، ثم بعد ذلك يُقحم بطل روايته في الأحداث، أو يجلب ساسة معروفين إلى أحداث مصطنعة من وحي خياله. ولكن أهم ما في الموضوع إلا يجعل القارئ يشعر – ولو للحظة – بفارق بين الأحداث الحقيقة والمصطنعة أو يشعر بتفاصيل بينهما، وعلى الكاتب أن يوظف الأحداث التي يصورها بشكل يصعب فيه على القارئ أن يثبت مدى إمكانية حدوث هذه الأحداث من عدم إمكانية حدوثها.

ومن الروايات البوليسية السياسية للروائي جنكىز عبد اللهيف التي وصلت للعالمية رواية "الملائكة الزرقاء"، ورواية "صيد الناس"، ورواية "ألوان ثلاثة للدم"، ورواية "حق الأسطورة"، وغيرها من الروايات التي انتشرت انتشاراً واسعاً داخل أذربيجان وخارجها. وتتميز روايات جنكىز عبد اللهيف بعدة مزايا أهمها:

١. أن الكاتب لا يتوقف عند حد سرد الأحداث والسعى وراء إقناع القارئ بواقعية الأحداث، بل إنه يضع نبوءات وتوقعات لما سوف يتم في هذا الحدث السياسي الذي هو في الأصل واقعي غالباً.
 ٢. تصوير الأحداث السياسية العالمية في رواياته وتأثيرها على مستقبل الإنسان بشكل مباشر.
 ٣. الاهتمام بالإنسان وبعالمه الداخلي، فهو أحياناً يترك الأحداث في رواياته وينشغل بتصوير العالم الداخلي لأبطال الرواية ويعمل على تصوير مشاعرهم الداخلية وأحساسهم وغير ذلك مما يعانونه.
- ومن الجدير بالذكر هنا أن نشير إلى أن الكاتب الأذربيجاني جنكىز عبد اللهيف يولي اهتماماً بالغاً في إبداعه بصفة عامة بالإنسان، فهو يبرزه أحياناً في رواياته أكثر من الأحداث السياسية المهمة. وهو بذلك يريده أن يؤكد أن الحدث السياسي مهمًا، فقيمة الإنسان أهم من هذا بمراحل، وأنه لن يحدث أي سعادة للبشر عن طريق العبث بأقدار الناس.

البطل في روايات جنكىز عبد اللهيف

عند الحديث عن أبطال روايات جنكىز عبد اللهيف، يجب أن نذكر أولاً شخصية "درونجو" التي كانت محور العديد من رواياته. وهذا الاسم ليس اسم إنسان، بل هو اسم طائر. وقد ورد أول مرة في رواية "الملائكة الزرقاء"، ويفسر الكاتب على لسان البطل نفسه هذا الاسم، فيقول في هذه الرواية "درونجو" هو اسم طائر صغير نادر، وما يميز هذا الطائر أنه يقلد بمهارة أصوات الطيور الأخرى، فهو مقلد بارع على صغر حجمه^(٣). ومن هذا نلحظ شخصية "درونجو" من خلال روايات جنكىز عبد اللهيف شخصية محقق محترف يغلب عليه الطابع البوليسى، وأهم ما يميزه أنه له القدرة على فهم مقاصد الآخرين ونواياهم بجانب أنه يستطيع فهم ما بداخلمهم من أفكار. وهذه المزايا لشخصية "درونجو" تناسب تماماً مزايا الطائر المسمى بهذا الاسم. ونرى أن هذه الشخصية لا يحدوها مكان ولا زمان، فهي تطوف العالم كله من خلال أحداث الروايات المختلفة، لأن الكاتب لم يحدد لها قومية معينة، فـ"درونجو" شخصية لجميع البلاد. شخصية تضاهي شخصية "جمس بوند" العالمية. وثمة شخصية مضادة لشخصية "درونجو" وهي شخصية القاتل ذي الذراع الواحدة، الذي فقدها في حرب أفغانستان وأصبح منبوداً من الناس، وتحول إلى ما يشبه الوحش الكاسر الذي يتلذذ بالقتل الذي يشبع رغباته الداخلية، وقد شاركت هذه الشخصية في عدة روايات بوليسية منها "اعتراف حاتون"، ورواية "البعد الثالث" وغيرها من الروايات.

ولشخصية المرأة في إبداع جنكىز عبد اللهيف مكانة مهمة ودور فعال، منها شخصية المرأة "مارينا تشونبسوف" التي تعمل مخبرة، ويحاول جنكىز عبد اللهيف الغوص في أعماق هذه الشخصية، والكشف عن جوانبها النفسية وهي تعمل في هذه الوظيفة الشاقة،

وقد شاركت هذه الشخصية في العديد من الروايات منها رواية "ثار المرأة"، ورواية "النساء يحافظن على الهدوء"، وغيرها من الروايات.

مضمون بعض رواياته

بعد الحديث عن بعض ملامح إبداع الكاتب الأذربيجاني الشهير جنكيرز عبد اللهيف، من حيث الموضوع والشخصيات، أرى من الفائدة إعطاء نبذة عن مضمون بعض أعماله، لتتكامل الصورة لدى القارئ العربي عن اتجاهات روايات جنكيرز عبد اللهيف من حيث مضمونها، ومن هذه الروايات^(٤):

* رواية "طريق المحارب"

تدور أحداث هذه الرواية في اليابان، حيث يشارك "درونجو" في حل لغز جريمة وقعت هناك، وتصور لنا الرواية أنه كي يشارك في هذا، كان يجب عليه التعرف على عادات وتقاليد اليابانيين، وبعد ذلك حل لغز الجريمة.

* رواية "الوصول إلى النار"

أحداث هذه الرواية واقعية وتقوم أيضًا على شخصيات حقيقية، وتناول هذه الرواية المصادر بين مجموعات من أفراد المخابرات الأمريكية والألمانية والاتحاد السوفيتي السابق.

* رواية "مقتل ديوث"

تناول هذه الرواية قضية استغلال النساء والاتجار بهن، وجرهن إلى الرذيلة، وتصور لنا الرواية شخصية ديوث يغوي النساء ويتجاهر بهن، وهذا يؤدي في النهاية إلى مصرعه على يد إحدى هؤلاء النساء.

* "مشاعر أبله"

تختلف هذه الرواية عن الروايات الأخرى من حيث الموضوع، يقوم "درونجو" في عمل تحرياته للكشف عن غموض جريمة قتل حدثت في أحد المعاهد الدراسية. ويتبين في نهاية العمل أن الجنائي امرأة تحرق قلبها الغيرة على زوجها الأبله، فيندم "درونجو" عندما يكتشف هذا، ويتأسى لأول مرة ليس على من قتلهم الجنائي بل على نفسه.

* "وادي الأسرار"

تدور أحداث هذه الرواية حول ستة أشخاص يحبون السياحة إلى أغرب الأماكن في العالم، وقد توجهوا هذه المرة إلى جزيرة "قاليمانطان" بالقرب من إندونيسيا. ولكن تختلف هذه الرحلة عن سبقاتها في أن اثنين من هذه المجموعة لم يستطعوا الذهاب لأسباب ما، فشاركت امرأتان بدلًا منهما. وقد صور المؤلف بشكل بارع الأماكن التي ذهبوا إليها خلال الرحلة التي استغرقت أسبوعين وضمت الإمارات وماليزيا وإندونيسيا. وبعد تعرض الفريق لصعاب ومشكلات، قرر في آخر ليلة مغادرة هذه الجزيرة بعد أن يتحدث كل منهم عن حياته ويعترف بما قام به من أعمال. ولكن تسببت هذه الاعترافات في عدم تمكنتهم من الخروج من هذه الجزيرة مرة أخرى.

* "ثلاثة أيام من الخريف"

تصور لنا هذه الرواية سير عملية انتخابات تتم في إحدى مدن روسيا، وأن هناك وكالة متخصصة في الدعاية تضمن الفوز لمن يتعامل معها، وهي تستخدم شتى الطرق للوصول إلى هدفها. وفي مقابل هذا يصور لنا المؤلف أن هناك حتى الآن من لا يتقاوم الرشوة ويتمسك بالمبادئ الأخلاقية.

* "اختيار الموت"

يقوم "درونجو" في هذه الرواية بالبحث عن ولد خطفته المافيا في جورجيا، ويعمل المحقق "درونجو" على فك هذا اللغز، ويحاول البعض أثناء هذا أن يعرقله ويعيقه ولكنه في النهاية يحل لغز عملية الخطف ويتوصل إلى الجناة.

وبعد هذا العرض الموجز عن بعض روايات الروائي الأذربيجاني جنكيز عبد اللهيف، يتضح لنا تنوع موضوعات رواياته وأنها لا تسير على وطيرة واحدة، وتأمل في المستقبل أن تصدر دراسة خاصة عن هذا الروائي العالمي، وأن يتعرف القارئ العربي على جوانب إبداعه بشكل من التفصيل، وأن تترجم بعض أعماله إلى اللغة العربية.

الهوامش :

- (١) عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣ ، ص. ٩.
- (٢) محمود قاسم، رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٠ . ص ١٩.
- (٣) İlqar Fehmi, Çingiz Abdullayev-bizim əbədi, www.Dronqo.ilqarfehmi.blogspot.com/2007/11/ingiz-abdullayev-bizim-bdi-dronqo.html .
- (٤) Aydin Əbilov, Çingiz Abdullayev: Ruhi saflığını qoruyan qlobal-milli art-brendimiz. <http://artyazar.azeriblog.com/2009/06/10>.

حافظ نجيب وله المجهول

مؤسس الرواية البواليسية

في مصر

ف



شعبان يوسف

تداولت الأوساط الأدبية والصحفية والثقافية في زمن ما الكاتب والروائي حافظ نجيب. باعتباره أحد المحتملين، بل نابغة المحتملين، أو أرسين لوبين المصري، وفي عام ٢٠٠٤ صدر كتاب للأستاذ الفاضل الدكتور سيد على أحمد عنوانه (حافظ نجيب.. الأديب المحتمل)، وصدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. وتضمن الكتاب دراسة للباحث، ونصرين مسرحيين مجهولين، أو كانا مفقودين لحافظ نجيب، وربما تكون دراسة الدكتور سيد أحمد على عملت على تعميق فكرة (المحتمل) عن حافظ نجيب، خاصة أن المسلسل الشهير والمثير للجدل (فارس بلا جواد) والذي قام الفنان محمد صبحي فيه بدور حافظ نجيب، كان قد ألمح إلى هذا البعد الاحتيالي في تلك الشخصية الغريبة والمثيرة والشائكة، وقد تناولتها الأحاديث فيما بعد، وطرحت سؤالاً كبيراً، من هو حافظ نجيب؟ وهل هو ذلك الشخص الذي قام بتمثيله محمد صبحي، الشخص الذي ناور وقاوم الاحتلال الإنجليزي، وأوقع بجنودهم، وهرب منهم صانعاً أعاد حبيب كثيرة في المهر؟.. أم كل هذه المناورات كانت محض خيال فني؟ أم إن حافظ نجيب هو ذلك الشخص الذي صور نفسه في اعترافاته الصادرة عام ١٩٤٦، وأعيد نشرها بتقديم قصير للباحث ممدوح الشيخ؟ وجاء على الغلاف: (اعترافات حافظ نجيب.. ضابط وجاسوس وشاعر ومحتمل وخادم أخرين وراهب مسلم)، أعتقد أن حافظ نجيب ليس هذا أو ذاك، ليست الصورة التي جاءت في المسلسل، ولن泥土 الشخصية التي صورها هو نفسه في اعترافاته، فالشخصيات تكتظان بالبالغات والخيالات لمبدع شطحه به الأمور، وتعدى الحواجز الطبيعية، ليسفر الأمر عن شخصية عجيبة غريبة، صنعتها خيال حافظ نجيب نفسه، كاتب الروايات البواليسية، ومؤلف الكتب الفلسفية، ومترجم الروايات الغربية، والتي لا تبتعد كثيراً عن مجال تأليفه هو، فهناك مزج كبير جداً بين التعريف والتأليف، وألاحظ أن حافظ نجيب كان يحب أن يضع نفسه دوماً بطلاً لرواياته.

البوليسية العجيبة، والمحكمة، والبنية بشكل صارم، وأظن أن حياتنا الأدبية والثقافية لم تأخذ على محمل الجد، فحتى الآن لم يتناوله ناقد جاد بالدراسة، ولولا هذه الإشارات العابرة التي كان يتذكرها بها الراحل العظيم نجيب محفوظ، ويضعه كمؤثر أول على قراءاته وإبداعاته، لما وجدنا أثراً آخر يذكر لحافظ نجيب، خاصة أن أعماله تكاد تكون غير منشورة مرة أخرى، بل ومحفوظة كما يذكر يوسف الشريف في مقاله : (اللص الشريف حافظ نجيب)، فيقول :

" حين تأهبت للكتابة عن حافظ نجيب توجهت إلى دار الكتب والوثائق القومية لاستكمال ما تتوفر لدى عنه من المعلومات، فهالني وأحزنني للغاية افتقارها لكتابه الشهير "اعترافات حافظ نجيب" ، ومن ثم توجهت بالشكوى إلى الصديق الأديب سمير غريب ، فأصدر أمرًا للبحث عن الكتاب ، ولكن دون جدوى ! فأعترضت عليه بالبحث عنه تحت اسم حافظ نجيب ، وإذا بي أمام سيل آخر من مؤلفاته المعروفة والمجهولة مثل : (الحب والحياة - إصبع الشيطان.. حداء الميت.. جونسون.. إلخ..) ولما طلبت الاطلاع على هذه المؤلفات .. عرفت أن معظم هذه المؤلفات طالتها الرطوبة إلى حد البطل ! وفيما عرفت من غيرها في الدار بكارثة نقل محفوظات الكتب والوثائق من "الكتبخانة" القديمة في باب الخلق إلى دار الكتب والوثائق القومية الحالية على كورنيش النيل فوق عربات الكارو وسيارات اللوري المكشوفة ، فكانت هذه الثروة القومية تتطاير في الهواء ويلقطها المارة أو تذروها الرياح إلى حيث ألت ! ".

إذن فحافظ نجيب يكاد يكون مجهولاً ، ولا أثر عنه وله سوى هذه المذكرات التي كتبها هو ، ورحل أثناء طباعتها في ٢١ نوفمبر سنة ١٩٤٦ ، وهناك هامش قفزت عليه الطبعة الجديدة وحذف منها جاء في ص ٢١١ مع صورة حديثة - آنذاك - يقول الهاشم الذي ذيل بتوقيع (سعدية الجبالي) : " هنا نقف لحظة حداد.. فقد سطا الموت على والدي المرحوم الأستاذ / حافظ نجيب .. إلى هنا أفل نجم تلك الشخصية الجبار، والعقل الفذ المكتمل.. وكسر ذلك اليراع الذي طال سطر ما قد تجود به قرائح المفكرين والعلماء في يوم الخميس ٢١ نوفمبر سنة ١٩٤٦ فارق الفقيد الحياة وهو في كامل قواه العقلية ، ومن أحكام القدر أن يموت أثناء طبع هذا الجزء من اعترافاته وهو كيف دفن وعاد إلى الحياة والآن.. كيف يعود وقد ولد لو يعيش حتى يظهر الكتاب وينافقه القراء والمعارضون كما ذكر في أول كتابه .. ولكن سدد القدر سهمه ونفذت مشيئة الله والآخرة خير وأبقى " .

كما أن الطبعة الجديدة أغفلت الجملة الافتتاحية التي كتبتها سعدية الجبالي تحت عنوان : (الباعث) ، وجاءت هكذا : "أرغمت الأستاذ حافظ نجيب على نشر اعترافاته في حياته بدلاً من نشرها فيما بعد مماته ، لأمكن الناس من تكذيب ما لا يصدقونه ، ولأمكنه من الرد عليهم ، فلا ينهاشون لحمه وهو جثة كما نالوا منه بنشر الأكاذيب والخرافات وهو مطارد عاجز عن الدفاع عن نفسه ، إذ جلجلة صوت الحق تدمغ الباطل ، وتتفزع الجبان " .

وكما حُذف الإهداء ، وحذف تقديم حافظ نجيب - نفسه - تحت عنوان (كلمة صريحة) وربما كانت هذه رغبة الناشر ، وهذا في اعتقادي يعد خطأ لا غفران له ، لأن الحقيقة هنا تصبح

ناقصة، فاعترافات حافظ نجيب تمثل وثيقة له وعليه، أكثر مما تعدد كتاباً أو مذكرة أو اعترافات، لذلك فحذف أي كلمة منها ينقص معنى وثائقيتها، ويفقد هذا النص بعض مصادفيته. والجدير بالذكر - هنا - أن حافظ نجيب صنع لنفسه أسطورة واسعة التأثير، ولم تكن الاعترافات هي التجليات الوحيدة لهذه الأسطورة، بل إن حافظ نجيب نفسه كاتب الروايات البوليسية، جعل من نفسه بطلًا لعدد لا حصر له من القصص والروايات البوليسية، للدرجة التي تجعلني أجزم وأؤكد أن اعترافاته محض خيال كبير، لاشتباكها بشكل أساسي مع روایاته وقصصه المشورة الكثيرة في كتب، أو في تصاعيف الصحف والمجلات، ويکفي أن حکایته مع الناشر نجيب متري، عندما تقمص حافظ شخصية امرأة ونشر تحت اسمها كتابين، يقول أنور الجندي في كتابه: (صفحات مجهلة من الأدب العربي المعاصر):

”كشفت مجلة المفتاح في عدد ١٥ ديسمبر ١٩١٥ عن أن شخصية وسيلة محمد غير حقيقة، وأن كاتب هذه المؤلفات هو ”حافظ نجيب“ المحتال المشهور في فترة من فترات اختفائه كوسيلة من وسائل العيش على حد تعبير صاحب مجلة المفتاح، أو طلب الارتزاق من هذه المهنة الأدبية الشريفة (مهنة الكتابة والتحرير)، بعد أن أمضى زمن طويل في ارتكاب أكبر أنواع النصب والاحتيال، وقال إن (وسيلة محمد) هي زوجة حافظ نجيب نفسه، وإنه تعرف بها في فترة زهدت نفسه ارتكاب المنكرات، وعدل إلى الانزواء في مكان لا يشعر به أحد فتقزيا في زي المشايخ من أهل الفضيلة والتقوى، وأطلق على نفسه اسم ”الشيخ عبد الله“ من أعيان المنوفية، واتخذ له سكناً في أحد أحيا، مصر القديمة، وكان يختلف إليه جماعة من الذين أدهشهم بفضاحته، وخلب أبابهم بدهائه، يتلقون منه دروس الأدب والفضيلة..“.

وبقية الحكاية أن حافظ نجيب ذهب إلى الناشر نجيب متري، ونشر عنده كتابين، (غاية الإنسان، وروح الاعتدال)، وبذلك تكون أركان الشخصية البوليسية كاملة تماماً في شخص حافظ نجيب، والذي لم تأخذ كتاباته أي حظ من الدرس والنقد والتأمل والبحث الأدبي، وكان من الطبيعي أن تجد كتاباته الاهتمام الأكاديمي، خاصة أنه أكثر وأعمق وأسبق من كتب الرواية البوليسية. أو ترجمتها، وهنا لابد أن نشير إلى أن المترجم في مصر، وفي المراحل الأولى، كانت تختلط لديه فكرة الترجمة بفكرة التأليف، وهنا مثلاً سنلاحظ أن إحدى روايات حافظ نجيب جاء على غلافها ما يلي: (رواية التابت الفارغ.. رواية بوليسية نادرة المثال حافلة بالواقع الغريبة والحوادث المدهشة.. تأليف الكاتب الفرنسي الشهير M.R وتعريب الكاتب الاجتماعي: حافظ نجيب).. ولا توجد أي إشارة أخرى حول المؤلف الأصلي، ولكننا سنجد في المقدمات المتنالية في الرواية سلسلة خطابات متبادلة بين المترجم وإحدى قارئاته التي تثنى ثناءً كبيراً على ما يكتبه حافظ نجيب، ويرد عليها الكاتب بكل مودة، مقرضاً إياها على حسن تأدبه، واهتمامها بالبالغ، وكل هذه الحواشي والملح والحكايات والنواذر التي لم تكن إلا نوعاً من التشويق والترويج الذي كان يجد له مجالاً واسعاً بين القراء، ويأتي في أحد إعلانات الدار عن معربات ”حافظ نجيب“ ما يلي: (روايات يظهرها حافظ نجيب مترجمة بقلمه أو مؤلفة، روايات كبيرة الحجم تظهر في ٢٤٠ صحيفية يختارها من أبدع الروايات وأعظمها شهرة في أوروبا) وهكذا كانت الإعلانات تؤكّد على

فكرة الترجمة من أوروبا وهذا يعني أن الروايات المترجمة كانت تجد سوقاً واسعاً من المؤلفات، فكان التأليف الروائي مازال محدوداً، وغير معروف به، فضلاً عن طغيان المؤلفين الأوروبيين في سوق الكتاب والنشر - آنذاك -، فكانت فكرة التعریب والترجمة حيلة للوصول إلى القارئ من أوسع الأبواب، وإن كانت المؤلفات مستفيدة استفادة بالغة من الآداب الأجنبية.

ولا يتسع المجال هنا للسباحة في عالم حافظ نجيب المتعدد والمتراخي، والذي تقف الرواية البوليسية فيه بوصفها محوراً أساسياً، وتأخذ مساحة واسعة في إنتاجه، فهو لم يكن يكتب رواية واحدة فقط، ولكنه كان يكتب سلسلة روايات بوليسية، كل سلسلة تعتمد على شخصية رئيسية، مثل سلسلة روايات (جونسون)، أو سلسلة روايات (ملتون)، حالماً أن يصنع ما تحقق لروايات (روكامبول) أو (أرسين لوبين) من رواج وتأثير..، وتأتي ضمن مشروعه هذا، روايتاً (خطف ملك، وسيد العالم).. وبطل الروايتين مجرم خطير، ومزعج العالم (هيتفون) والذي كان يلقب نفسه بسيد العالم، والمهيمن على أحداثه، بل إنه صانع مسيرة هذا العالم، بدهائه وحيله وسرقاته وسلسلة جرائم قتله المتعددة أما نقشه فهو حافظ نجيب ذاته، الذي يتخذ من نفسه واسميه الصريح، شخصية روائية متكاملة، وهذا يدلنا على شغف حافظ نجيب، بطرح نفسه هذه الشخصية التي تسليت إلى الوجдан الشعبي والثقافي المصري، والجدير بالذكر أن أشير إلى أن سلسلة كتب جونسون وصلت إلى ٢٢ جزءاً، وكتب ملتون وصلت إلى ٨ أجزاء، غير أن السلسلة التي كان بطلاقها (هيتفون)، و(حافظ نجيب) لم تكن سلسلة بالمعنى السابق، أى تكامل الحكايات، بل إن حافظ نجيب وهتفون كانوا أبطال روايات منفصلة إلى حد كبير، وصدرت روايتها (خطف ملك، وسيد العالم) عام ١٩٣٧ .. وتبدأ رواية "خطف ملك" بفكرة أن الملوك والشخصيات الرفيعة دوماً لا تملك ما تملكه الشخصيات العادلة والمتحدة من الحرية، فالمملكة لا يستطيع أن يتجلو بحرية، ولا يجلس في أي مكان دون أن يطارده العامة، ويلغوا حوله، لذلك قرر الملك - لم يقل المؤلف هنا: أى مملكة يحكم هذا الملك، بل ترك المملكة مجھولة - أن يرتدي ملابس عادلة، ويتنكر في زي واحد من الشعب، حتى يحصل على هذه الميزات التي يحصل عليها الشخص العادي، وذهب الملك إلى (بارين)، وكان له صديق وفر له سكناً عند (ماركيز دي سيراك)، ونلاحظ أن الكاتب يعطي في مستهل روايته جميع الخيوط التي سيبني عليها روايته المحكمة فيما بعد، ثم ينسج الأحداث بناءً على هذه المعطيات الروائية، وبعد صفحات قليلة نكتشف أن الرواية دخلت في هذا العالم الغامض الغريب، والذي يعني ببوليسية الأحداث، وبغرائبها، ونلاحظ أيضاً أن حافظ نجيب يتمتع بعقلية أو بخيال يعطي للأحداث وكمها الهائل وتعقيداتها المذهلة، مساحة واسعة في الرواية، فالرواية البوليسية لا بد أن يكون لدى كاتبها معرفة غير بسيطة ب مجالات عديدة، منها العلم والخيال العلمي الذي تبني عليه أحداث كثيرة، مثل الهرب والقبض على المجرم، وإنشاء أحداث لا تدور في العالم الواقع، فضلاً عن الإهاطة بعالم الساسة والسياسيين، وبالاخص عندما تكون الرواية مجالاً لوزراء وملوك ورؤوساء جمهوريات، ومكاتبات بين الدول تتحدث عن أحداث سياسية عالمية، وهذا ما لم يفتقده حافظ نجيب في رواياته، وأكده

على ملحم آخر وهو تكامل الأحداث، مهما بلغت خرافيتها، وغرائبية هذه الأحداث، وتوفير كافة المكنات الأسلوبية التي تضع القارئ في مناخ يمكن استيعاب أحداثه وأهدافه..

هنا في رواية "خطف ملك" رغم أن أسلوب الرواية، في مطلعها يبدو هادئاً، وطبععيّاً مثلما يتحدث عن الملك قائلاً: "من هؤلاء الملوك عشاق الحرية وطلاب التمتع بالملاهي والملذات ملك هـ.و. كريستيان الثاني، يترك عاصمة ملكه ويتنكر باسم مستعار ولقب مختار ويقيم أحياً في باريز في (الفندق الملكي) ليتمتع بالمرات والملاهي وبمعاشرة الفرنسيات ذوات الدلال والجمال، صادف يوماً في مطعم فاتنة من ذوات الحسن والبهاء، تدعى سوزي فافتنت بجمالها واجتذبها دلالها، فاختارها لنفسه، واستأجر لها سكناً جمع فيه كل ما تحتاج إليه الفتنة من فراش ورياش وطرف ونفائس، وأجزل لها العطية فعاشت عيشة هنيئة، فخدمها خادم يدعى جوستين.."

ومن صفات الرواية البوليسية عند حافظ نجيب أن لا توجد أحداث مجانية، ولا شخصيات غير ضرورية، هناك دقة باللغة، أكثر من اللازم، والكاتب هنا يحرص على هذه الدقة الحسابية، أكثر من حرصه على عناصر أخرى مثل التأملات العميقية، والشرح الوافي لمواصفات الأبطال، فالرواية البوليسية، تكاد أن تكون عملية رياضية، مجموعة معطيات شبه حسابية، تعطي نتائج مدروسة بحرص ودقة وحسابية شديدة، وهنا تبرز مهارة الراوي الذي يستفيد من كافة العناصر المطروحة في الرواية من أشخاص وأحداث وحيل وحوارات، ولابد أن يكون الكاتب عارفاً إلى حد كبير بمهارات بوليسية، إذا لم يكن يتمتع بها أصلاً، وتكاد تكون الرواية تطبيقاً عملياً لهذه المهارات العالية، التي لم نفتقدها عند حافظ نجيب في معظم ما كتب، ولذلك لابد أن نفتح ملف هذا الكاتب المجهول لاستكمال المعرفة بتراثنا الذي مازال غامضاً..

ولكي تبني الرواية - كما قلنا - بدقة، لابد أن يطرح الكاتب المعطيات الأساسية في مطلع الرواية، فيكتب حافظ!

"وصل الملك إلى باريز في الأيام الأخيرة من شهر ديسمبر ليشهد عيد رأس السنة، وكان له صديق في العاصمة يدعى الماركيز دي سيراك هو مالك البيت الذي تقيم فيه سوزي خليلة الملك في مسكن منه في الطابق الثالث". ودون استطراد في اقتباسات مطولة، يتعرف الملك على شاب طريف في إحدى أماسيه، ويشربان حتى ينتعشان، ويشعرا ببعض الثمل، ويذهب الملك المتذكر إلى خليلته بعد منتصف الليل مصطحبًا معه هذا الشاب - الطريف الفكه المثقف، والذي سترى أن اسمه (حافظ) ويعلم صحفيًا أي له علاقة بالعمل المغامر..، وعندما يصعد الملك وحافظ، يبدأ الهدر بين الملك وخليلته سوزي، فينسحب حافظ تاركًا لهما استكمال نشوتهم وهذرهما دون أدنى تعكير لصفوهما، وفور أن ينزل حافظ من الطابق الثالث إلى الطابق الأرضي يسمع دوي سقوط جسم إنساني من أعلى، فيصاب بالهلع، وعندما يهرع لمعرفة الأمر يكتشف أن التي سقطت ما هي إلا سوزي خليلة الملك، فيحملها بين ذراعيه، ويصعد مرة أخرى إلى الملك حاملاً سوزي، ويندهش الملك، ويقع في حيص بيص كما يقولون، ويضطر (حافظ) أن يستدعي الخادمة (سيرين)، لحضور أحد الأطباء ليعاين (سوزي) أو يعالجها، ولكنها تستدعي ضابطين من الشرطة، وهنا يختفي الملك. وبظل (حافظ) بطل الفصول الأولى من الرواية، والتي تتعدد أحداثها، خاصة أن الضابطين

اعتقداً أن حافظاً هو الملك المتنكر، فيتعاملان معه بصفته هذا الملك، ويندھش حافظ في البداية من هذه المعاملة، فهو يعرف أنه متهم بقتل سوزي، ولابد أن يعامله البوليس بطريقة خشنة، طريقة تليق بقاتل، ولكن البوليس الذي اعتقاد أن حافظاً ما هو إلا الملك المتنكر، عامله برفق وبطريقة تصلح لملك، وبالتالي أبلغ البوليس حكومته بالأمر، والتي أبلغت وبالتالي حكومة بلاده بالجريمة، وهنا تدور الأحداث المعقّدة، وأظن أن هذا المناخ، وهذه المعطيات المعقّدة، والشائكة، لابد أن يسبح فيها المؤلف بمهارة، فالمؤلف هنا يبدع شبكة من التعقيبات المتناشرة، ثم يبدأ ليبحث عن طرق للمها، وصناعة مسارات لها، فلا توجد أحداث أو حوارات أو شخصيات اعتمادية على الإطلاقية، كل العناصر مجندة لصناعة هذه الشبكة المعقّدة من الخيوط التي تبدو في البداية مبعثرة ومتناشرة، ثم نجد المؤلف يضع نهاية لكل خيط، ويربطه بخيط آخر، حتى نجد أنفسنا في النهاية أمام منسوجة أو تحفة فنية بارعة.. ولاحظ - عند حافظ نجيب - أن الأمور كلما تعقدت، وأصبحت سؤالاً مبهماً وكبيراً، يضع لنا نهاية مؤقتة، تشتبك فيما بعد مع بداية أخرى. وفي رواية "خطف ملك" بعد الأحداث التي عرضنا لها هنا في الاستهلال الروائي، والفصول الأولى، نجد أنه يضع لنا المجرم الخطير (هيترزفون) الذي يقف خلف كافة هذه الأحداث، لأن القارئ يقف مذهولاً ومتسائلًا: هل الملك هو الذي خلق هذه الأحداث؟ وهذا - بالطبع - غير ممكن، لأن الملك الذي يريد أن يستمع ويلهوا، لا يمكن أن يقتل سوزي، وبالتالي حافظ صديق الملك، وتتعقد الأحداث مرة أخرى، ويأتي سؤال آخر: لماذا هذا المجرم الخطير، والذي هو سيد العالم، يقتل سوزي، ويعطي إيحاءات متعددة بأن الملك هو قاتلها، ثم تأتي عملية اختفاء متممة للإيحاء به ونكتشف نهاية هذا الخيط، بأن (هيترزفون) يريد أن يصل إلى (الماسة الحمراء) النادرة والتي يملكونها الملك في مكان ما من مملكته لا يعرف طريقه سواه، وهكذا تظل الأحداث تتواتي، ومع كل حدث نكتشف شخصية جديدة، كبطل رئيسي لهذا الحدث المرتبط بالحدث السابق، والمرتبط بالحدث التالي، دون أن تختل الخيوط في يد الراوي الماهر، ولا توجد ثغرة فنية يستطيع المرء أن يكتشف هزلية الأحداث.. أو خفتها، رغم أن الرواية جميعها تتحدث عن ملك ومجرم خطير، وصحفي شاب مغامر، ورجال بوليس يفنون أعمارهم في البحث عن العدالة..

الكاتب هنا تستهويه اللعبة، وتهديه مهاراته المكتسبة والطبيعية ليصنع لنا هذه اللعبة الممتعة والتي لا تصبح مجرد رواية للتسلية، بل أظن أن الرواية البوليسية فضلاً عن أنها ممتعة، وجمالية، وجذابة، إلا أنها تصلح لكي يقرأها رجال البوليس أنفسهم للتعرف على الطرق التي يلجأ إليها المجرمون، والطرق التي يسلكها رجال البوليس للقبض عليهم..

يلعب حافظ نجيب في كافة رواياته، واللعبة الرئيسية من أن البطل الرئيسي لا يموت، ولا يقبض عليه، ويظل ظهوره دائماً من رواية إلى أخرى، وسؤاله يصبح مفتوحاً دائماً على القارئ، ماذا سوف يفعل في الرواية القادمة.. ففي رواية "خطف ملك" مثلاً يقبض على رجل البوليس - مارسيل - ويظل (هيترزفون) هارباً من العدالة، ليجعله حافظ نجيب ويدخره بطلاً لرواية أخرى، وفي (سيد العالم) أو (المشوق) حتى يصل إلى رواية بعنوان (خاتمة هيترزفون)..

حافظ نجيب هو أكثر من كتب الرواية البوليسية، بل وأعمق من كتبها في منتصف القرن العشرين، وجعل نفسه بطلاً لأحداث كبرى، سياسية واجتماعية وثقافية، وأظن أنه أكثر المظلومين، وأكثر المنسيين، وفي الحقيقة أننا لا نظلم إلا أنفسنا، وبهذه المناسبة، وأعرف - مسبقاً - أن آذاناً لا تسمع، أطالب بإعادة نشر تراث هذا الرجل، قبل أن يكون نسياناً منسياً تماماً، وقبل أن تندثر الأعمال الباقية من مؤلفاته..

٤

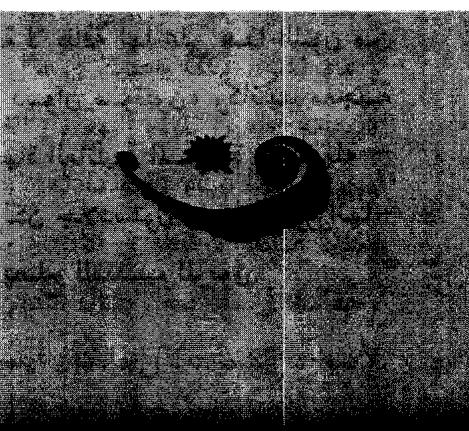
دوريات بريطانية وأمريكية
ماهر شفيق فريد

دوريات فرنسية
ديما الحسيني

دوريات عربية
ماجد مصطفى

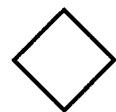
ثلاث رسائل جامعية
ماهر شفيق فريد

فصول.نت
ماجد مصطفى



ف

دُورِيَّا سِيرِيَّةٌ وَلَا مُرِيَّةٌ



ماهر شفيق فريد

الشاعر الفيكتوري سونبرن

على صفحات "ملحق التاييمز الأدبي" The Times Literary Supplement الصادر في ٨ يوليه ٢٠٠٩ نجد مقالة عن الشاعر الإنجليزي ألجرنون تشارلز سونبرن (٥ إبريل ١٨٣٧ - ١٠ إبريل ١٩٠٩) بمناسبة مرور مائة عام على رحيله عن اثنين وسبعين عاماً. والمقالة من قلم جوناثان بيت أستاذ أدب عصر النهضة بجامعة وريك البريطانية، ومؤلف عدد من الكتب أحدها: "روح العصر: حياة وليم شكسبير وعقله وعالمه" وقد ظهرت منه طبعة ورقية الغلاف في مطلع العام الحالي (٢٠٠٩).

يقول جوناثان بيت: لقد كان اسم سونبرن في العصر الفيكتوري علماً على الإلحاد ومناصرة النظام الجمهوري ومن ثم لم يكن من الممكن أن يخلف تنسون – عند وفاة هذا الأخير – في منصب أمير الشعراء. لقد كان عاشقاً للحضارة الهيلينية الوثنية وخصماً للمسيحية ذات اللون الرمادي الواحد الذي خلف ألوان الأسطورة الوثنية البراقة. وفي إحدى قصائده – قصيدة "ترنيمة إلى بروزربين" – يخاطب السيد المسيح بقوله: "لقد غلبتَ أيها الجليلي الشاحب (نسبة إلى بلدة الجليل بفلسطين): وقد أصبح العالم رمادياً بفعل أنفاسك". وفي قصيدة أخرى يصف الله بأنه "الشر الأعظم" (وضعت الشاعرة كريستينا روزتي – وكانت متدينة لا طاقة لها على هذا اللون من التجديف – شريطاً لاصقاً). يخفي هذا البيت في نسختها من ديوان سونبرن، وكانت معجبة بالشاعر رغم ذلك). ويرى أن الملكة فيكتوريا – رمز الواقع والحياة العائلية المستقرة والفضيلة – قالت: "يقال لي إن مسْتَر سونبرن هو خير شاعر في ممالكي". ولكن جلادستون – رئيس وزرائها – أجرى اتصالات مع لورد أكتون المؤرخ فانتهيا إلى أن سونبرن لا يصلح للمنصب المرموق.

كان سونبرن في آن واحد آخر الرومانتيكيين وأول المحدثين. كان ديوانه المسمى "قصائد ومواويل" (1866) بمثابة قنبلة رجت ثقافة العصر الفيكتوري مثل انفجار نووي حراري صغير. وجدت السيدات المتعودات على شعر تنسون أنفسهن بإزاء قصائد تتحدث عن السحاق والجنس السادي - المازوكى. ويمكن القول إن سونبرن لم يكننبي الشورة الجنسية في القرن العشرين وحسب، وإنما كان أيضا أول من عبر في الشعر الإنجليزي عن لذائذ السحاق، وعن حق المرأة في الاستمتاع الجسدي بغض النظر عن اعتبارات التقوى واللبياقة.

وقد تعرض سونبرن في العقود الأولى من القرن العشرين لنقد ف.ر. ليفييس العارم الذي أعلن في محاضراته بجامعة كمبردج أن سونبرن يعلى من قيمة الصوت على المعنى، وأن معانيه تفتقر إلى السداد. وما الذي ترتب على ذلك؟ ترتب عليه ترجمات العالمة جلبرت مري لسرحيات يوربديز من اليونانية القديمة إلى الإنجليزية بأسلوب سونبرن.

إن شعر سونبرن - من الفاظ بلا معنى، حشد من الأصوات تعين على أصحاب مذهب **Imagism** في مطلع القرن العشرين أن ينحوه جانبا من أجل تقديم صورة بصرية واضحة تتسم بتحدد الخطوط والقصد في التعبير والخلو من الزوايد والحواشي. ربما كان سونبرن أربع شعراء الإنجليزية في استخدام بحرى الأنابيب والأيامب بالتناوب (كما في قصidته المسماة "آتلانتا في كاليدون") ولكنه كان يغري بأن يحاكيه سواه (مثلما حاكاه لويس كارول في قصidته المسماة "أتلانتا في كامدن تاون") محاكاة ساخرة تضخم من عيوبه.

وسونبرن هو شاعر البحر بامتياز، فليس هناك من استوحى إيقاعاته وأمواجه وتقلباته وعواصفه وتياراته مثله. وعلى حين نجد - بين معاصريه - ما�يو أرنولد في قصidته "شاطئ دوفر" يرى في انحسار أمواج البحر عن الشاطئ رمزا إلى انحسار الإيمان الديني وحلول الكآبة والوحشة مكانه، وبينما كان تنسون يرى في الانطلاق إلى البحر خروجا من البوغاز رمزا إلى ملاقة الخالق في عالم الأبدية، كان البحر عند سونبرن ينبع رمزا للحرية واللمحة والعاطفة والتجاويف، وإن كان في الوقت ذاته رمزا للميلاد والموت معا. إن شعره - من هذه الجهة - قريب من موسيقى فاجنر. ومن المحقق أن قصidته المسماة "تريسترام لايونيس" (1882) هي خير قصيدة فيكتورية عن قصة الحب والموت التي استوحها فاجنر في أوبراته العاصفة. أما قصيدة سونبرن المسماة "في مدح فينيوس" Laus Veneris فهي المعادل الإنجليزي لـ "تانهاوزر" فاجنر.

وعندما صدر ديوان سونبرن "قصائد ومواويل" في أغسطس 1866 حمل عليه النقاد واضطر ناشر الديوان موكسون إلى سحبه من السوق، ولكن ناشرا آخر هو جون كامدن هوتون دخل الحلبة وأعاد نشره. وكما يحدث في مثل هذه الأحوال، أدت الضجة المثاررة إلى الترويج للديوان وزيادة مبيعاته. وحين نقرؤه اليوم من الغلاف إلى الغلاف يستوقفنا لا لتنوع تجاربه العروضية وحسب وإنما أيضا لاتساع رقعة مادته: حقا إن فيه الكثير من العض والإغماء الجنسي والنوم والموت - وكلها عناصر مرتبطة في الأذهان بشعر سونبرن - ولكن فيه أيضا دعوة قوية إلى النظام الجمهوري وحماسة في معارضة رجال الدين ودعوة إلى الفلسفة الأبيقورية. لم يكن سونبرن مجرد عاشق لأصوات الكلمات، وإنما كان أيضا يقول شيئاً ذا معنى.

والى جانب إنجازه الشعري كان سونبرن ناقداً مهماً كتب عن دراما العصر الإليزابثي واليعقوبي، وقد وصفه ت.س. إليوت (الذي كان يكن له مشاعر مختلطة ولكنه لم ينكر قط عبقريته) بأن "إدراكه للقيم النسبية يكاد يكون على الدوام صائباً". وقال عنه آرثر سيمونز صاحب كتاب "الحركة الرمزية في الأدب": "لقد كان الناقد الوحيد في عصرنا الذي لم يغدق ثناءه قط - عمداً أو مصادفة - على ما لا يستحق الثناء". وكان من أوائل الأدباء الإنجليز الذين احتفوا بإنجاز بودلير، كما كان كتابه عن وليم بليك (١٨٦٨) بداية للاهتمام بتلك العبرية المهملة تدريجياً. وكان من أوائل من قدروا عبرية إميلي برونتي في روايتها "مرتفعات وذرنج"، كما أن كتابه المسمى "مقالات ودراسات" (١٨٧٥) هو الشرارة التي أطلقت موهبة أوскаر وايلد ناقداً. أضف إلى ذلك أنه كان ناقداً شكسبيرياً أصيلاً في كتاباته عن شخصية ياجو ومسرحية "العين بالعين" بخاصة.

ويختتم جوناثان بييت مقالته بإيراد أبيات من قصيدة سونبرن المسمى "تحية ووداعاً" Ave Atque Vale (والعنوان مقتبس من الشاعر اللاتيني كاتولوس) في رثاء بودلير بوصفها جديرة بأن تكون رثاء لسونبرن ذاته:

من أجلك، وقد غدت الآن روحًا صامتة، أي أخي
خذ من بين يدي هذا الإكليل، ووداعاً.
نحيلة هي ورقة الشجر، وباردة هي رائحة الشتاء،
وباردة هي الأرض الرزينة، تلك الأم المهلكة،
برحمها الأشد حزناً من رحم نيوبي [ثلاثة أبنائها في الأسطورة الإغريقية]
وفي تجويف نهديها ثمة قبر.

رحيل الشاعر الإنجليزي جيمز كيرك

جيمز كيرك James Kirkup الذي رحل عن عالمنا في ١٠ مايو ٢٠٠٩ شاعر ومتّرجم إنجليزي غزير الإنتاج. تلقى تعليمه في جامعة درام وأخرج أكثر من ثلاثين كتاباً تضم سيراً ذاتية وروايات ومسرحيات واحتير عضواً في "الأكاديمية الملكية للأدب" في ١٩٦٢.

نشر ديوانه الأول المعنون "البحار الغريق" في ١٩٤٧ وفي الفترة من ١٩٥٠-١٩٥٢ كان زميلاً بجامعة ليز و أول شاعر مقيم بإحدى الجامعات في المملكة المتحدة. انتقل في ١٩٥٢ إلى أكاديمية باث للفنون ثم اشتغل بالتدريس في لندن وغادر إنجلترا في ١٩٥٦ ليعمل في أوروبا وأمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية والشرق الأقصى. وقد لقي عمله تقديرًا في اليابان بخاصة فاستقر بها لمدة ثلاثة عاماً يحاضر في الأدب الإنجليزي بعدد من جامعاتها.

وقد أثار كيرك (الذي كان جنسياً مثلياً) ضجةً في عام ١٩٧٧ عندما نشر في جريدة Gay News (وهي مخصصة للجنسين المثليين) قصيدة عنوانها "الحب الذي لا يجرؤ على أن يتفوّه باسمه" وفيها قائد مائة روماني ينغمّس في خيالات جنسية مع جسد السيد المسيح المعلق، على الصليب. وقد حُوكِمَ عن هذه القصيدة مع رئيس تحرير المجلة دنيس لون.

شرع كيركوب ينظم الشعر منذ كان في السادسة من عمره، وبرع في كتابة قصائد الهايكل والتانكا، وقد صدر آخر ديوان له في عام ٢٠٠٨. وكانت وفاته في إمارة أندورا Andorra التي استقر بها منذ مطلع تسعينيات القرن الماضي.

عن هذا الشاعر الراحل كتبت جريدة Telegraph الصادرة في ١٢ مايو ٢٠٠٩ تقول إن قصيدة كيركوب التي أثارت الضجة المذكورة أعلاه توحى بأن المسيح كانت له علاقة جنسية أيضا ببيلاطس البنطي وبحواريه وببيوحننا المعдан! (أكفر قلمي هنا جاهدا عن التعليق على هذه البداءات ! م. ش.ف). وقد اعترف كيركوب ذاته بأن القصيدة "ليست عملا ناجحا من الناحية الجمالية" وعندما تجمع حشد من مناصري حقوق الجنسيين المثليين على درجات سلم سانت مارتن إن ذا فيلدرز لكي يقرأوا القصيدة على الملا شكا كيركوب من أنه أصبح يُستخدم لأغراض سياسية. ومن المؤسف أن تعطي هذه القصيدة على منجزات كيركوب الأخرى - شاعرا وكاتبا - وهي منجزات ليست بالضئيلة.

كان كيركوب الابن الوحيد لنجار وكان يجنب إلى العزلة في مرحلة الدراسة الثانوية. تخصص في دراسة اللغات الحديثة بجامعة درام وظل - خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، وكان مناهضا لها لأسباب أخلاقية - يشتغل عاما زراعيا في عدد من المزارع.

وبعد انتهاء الحرب اشتغل بتدريس اللغتين الألمانية والفرنسية في مقاطعة جلوستر شير ثم انتقل إلى لندن حيث اشتغل لمدة فصلين دراسيين بالتدريس (فصل من وظيفته لأنه "كان عاجزا بصورة مطلقة عن المحافظة على النظام في فصله") وبكتابة مراجعات للكتب في مجلة The Listener (المستمع) وغيرها. ومكنته صداقته لرئيس تحرير المجلة ج.ر. اكرلي من أن ينشر فيها بعضها من قصائده الأكثر جرأة.

ونشرت جريدة Times الإلكترونية (١٣ مايو ٢٠٠٩) نعيانا عنوانه "جيمز كيركوب: الشاعر والمترجم" تذكر فيه أن كيركوب ظل دائما شخصية مثيرة للجدل، يعد نفسه مختلفا عن الآخرين. وحين كان تلميذا وصف نفسه بأنه مزيج من "الملائكة والهرج". وبعد انتهاء الحرب كان يقضي أغلب لياليه في ممارسات جنسية بمدينة ليل وغدا - باعترافه - بغيها.

على أن صحته بدأت في التدهور من جراء هذه الممارسات فقرر أن يعود إلى لندن ويهجر "البغاء وحياة الجنسية المثلية". وبدأ ينشر قصائده في مجلات من طراز The Adelphi التي كان يحررها الناقد الإنجليزي جون مدلتن مري (زوج القاصة النيوزيلندية كاثرين مانسفيلد). وقدم لدار فيبر وفيبر للنشر ترجمة إنجليزية لقصيدة بول فاليري "ربة القدر الشابة" La jeune parque فرفضها ت. س. إليوت بقوله: "ضعيفان: أنت وشعرك".

وفيما بعد ترجم إلى الإنجليزية كتاب سيمون دو بوفوار "مذكرات ابنة تؤدي واجبها" (١٩٥٨) ومسرحيات لفردريش دورنمات أبرزها "علماء الطبيعة". كما كتب عددا من السير الذاتية أولها "الطفل الوحيد" (١٩٥٧) تنم على خليط من الشعور بالاضطهاد (البارانويا) وجنون العظمة (الميجالومانيا). وكتب مسرحيات للتلفزيون.

وعلى صفحات جريدة The Independent on Sunday البريطانية (١٦ مايو ٢٠٠٩) كتب رتشارد كاننج وجيمز فرجسون يقولان: إن كيركب الذي توفي عن واحد وتسعين عاماً (أعمار بالنظر إلى فسقه وخطاياه! م. ش.ف) كان معروفاً بفطنته وحيويته وصراحته وإدمانه الخمر. وكان من أصدقائه بين الأدباء نماذج مختلفة الشخصيات والمنازع اختلف جون سيلكن وجون هيث – ستبيز وديف رايت وروي كامبل وميريل سبارك وستفن سبندر.

وعقب رحيله عن إنجلترا حاضر في السويد وإسبانيا قبل أن يغدو، لمدة اثنين عشر عاماً، أستاذًا للأدب الإنجليزي بجامعة كيوتو للدراسات الأجنبية في اليابان (١٩٧٧-١٩٨٩). ورغم أنه رفض أن يجيد تعلم اللغة اليابانية فقد تأثر بأشكال الشعر الياباني (نقل إحدى قصائد بول فاليري النثرية إلى الإنجليزية على شكل ١٧ مقطوعة تانكا). وأسس مجلة أدبية عنوانها Poetry Nippon في ١٩٦٦. وفي ١٩٦٩ عين رئيساً لـ"جمعية الشاعر" في اليابان. وفي ١٩٩٧ دعا إمبراطور اليابان – لا أقل! – إلى أن يشارك في قراءة شعرية بمناسبة السنة الإمبراطورية الجديدة. تشمل أعمال كيركب المنشورة حوالي أربعين ديواناً شعرياً وستة مجلدات من السير الذاتية (عن طفولته أساساً) وترجمات عن الفرنسية والألمانية. وقد حصل على جائزة سكوت مونكرييف (مترجم بروست إلى الإنجليزية) للترجمة.

وصفة فرانس كنج بأنه "نرجسي افتراضي" narcissist and exhibitionist يتميز بالفطنة واللوقاوة الجريئة. ويصفه بول بيلي بأنه فردي النزعة، يختال لابساً كيمونو. على أن عمله ينم على وجود جانب آخر أكثر حزناً وقتماماً، مبعثهما ما وصفه بأنه المشكلة الأبدية للجنسين المثليين: مشكلة إقامة علاقات إنسانية دائمة فيما بينهم، ومعاناة الجنسين المثليين الذين ول شبابهم وعطلو من الجمال.

رحيل شاعرة هندية

في الواحد والثلاثين من شهر مايو الماضي (٢٠٠٩) رحلت عن دنيانا واحدة من أشهر شاعرات الهند وأحظاهن بعناية التقاد.

إنها كامالاداس (كامالا ثريا) التي توفيت عن خمسة وسبعين عاماً وكانت مثاراً للجدل في حياتها (بسبب جرأتها في معالجة الجنس ثم بسبب تحولها في عام ١٩٩٩ حين كانت تبلغ من العمر خمسة وستين عاماً من الهندوكية إلى الإسلام). وقد نشرت صحيفة Telegraph الصادرة في ٤ يونيو ٢٠٠٩ مقالة قصيرة عنها أعتمدت عليها هنا.

ولدت بولاية كيرالا في ٣١ مارس ١٩٣٤ – قبل حصول الهند على استقلالها بثلاثة عشر عاماً – لأسرة أرستقراطية عُرف أفرادها بالنبوغ الأدبي. كانت أمها شاعرة وأبوها رئيس تحرير جريدة قوية التأثير.

قضت قسماً كبيراً من طفولتها في كلكتا، مقر عمل أبيها. شرعت تنظم أولى قصائدها في سن السادسة "عن دمي فقدت رءوسها وكان عليها أن تظل بلا رءوس إلى الأبد". تلقت تعليمها بالمنزل

إلى أن بلغت الخامسة عشرة واقتربت ب مدير تنفيذي لأحد البنوك يدعى ك. داس، وأنجبت منه ثلاثة أبناء.

وفي غمرة مشاغلها المنزلية والزوجية لم تكن تجد وقتاً للكتابة إلا في نهاية اليوم وكتبت قصصاً قصيرة بلغتها الأم – لغة الملايام – وقصائد باللغة الإنجليزية تعالج موضوعات جريئة في مجتمعها المحافظ: كالحب والجنس والعلاقات العاطفية خارج نطاق الزوجية.

وأشهر أعمالها النثرية يحمل اسم "قصتي" (١٩٧٦) وهو كتاب يتطرق إلى تخوم الرواية والسير الذاتية ويصور حياة النساء في مجتمع ذكوري يمارس التفرقة ضد الإناث. وتزامن صدوره مع صدور روايتها "أبجدية الشهوة" وفيها امرأة شاعرة تعاني من زواج فاتر من رجل يكبرها في السن كثيراً.

وحين تحولت إلى الإسلام غيرت اسمها من كاماالداس إلى كاماالثريا. واستمرت في الكتابة رغم أن صحتها بدأ يدب إليها الوهن. وسافرت إلى بلدان كثيرة تحاضر وتقرأ أعمالها. وتلقت عدة جوائز منها "جائزة الشعر الآسيوية". وفيها امرأة شاعرة تعاني من زواج فاتر من رجل يكبرها في الهند حيث توفيت.

من بين أعمالها الأخرى مجموعة قصصية تحمل عنوان "بادمافاتي العاهرة وقصص أخرى" (١٩٩٢) وخمسة دواوين شعرية. وقد مارست فن التصوير وشاركت في العمل السياسي، وكانت تكتب عموداً صحيفياً يظهر كل أسبوعين ويتناول مختلف القضايا بدءاً من قضايا المرأة والعنابة بالطفل إلى قضايا سياسية.

وصف الناقد رانجانا آش شعرها بأنه "شعر شخصاني عن التعasse الزوجية والبحث عن حب خارج نطاق الزواج ورعب المرض العقلي ومسرات ذكريات الطفولة". ولغتها نصف إنجليزية، نصف هندية، تجنح إلى التحرير والغرابة على نحو مميز.

نجيب محفوظ في أعين نقاد الغرب

أربع مقالات قصيرة عن نجيب محفوظ بأقلام نقاد غربيين وقعت لي خلال شهر مايو ويونيه الماضيين (٢٠٠٩) تتيح لنا رؤية روائي العربية الأول من منظور جديد.

المقالة الأولى من قلم سالي بلاند وهي منشورة في "ذا جورдан تايمز" The Jordan Times (١٣ مايو ٢٠٠٩) عنوانها "حياة عاشرة الحظ" وهي عرض للترجمة الإنجليزية لرواية "خان الخليلي" (١٩٤٦) الصادرة عن مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة في عام ٢٠٠٨ من ترجمة رoger آلن. أستاذ الأدب العربي بجامعة بنسلفانيا الأمريكية ومترجم "المرايا" و"الكرنك" لمحفوظ. والحياة العاشرة الحظ التي يشير إليها العنوان هي حياة أحمد عاكف الكهل المحبط في حياته الشخصية والوظيفية وال الجنسية، وحياة أسرته بأكملها.

تقول سالي بلاند: إن رواية "خان الخليلي" إحدى روايات "المكان" في مرحلة محفوظ الباكرة، حيث لا ينفصل المهد عن الحبكة. والمكان هنا هو حي خان الخليلي العريق، والرواية – مثل الثلاثية – هي أساساً قصة أسرة.

على أن الزمان عنصر لا يقل أهمية هنا عن عنصر المكان: فأحداث القصة تجري أثناء الحرب العالمية الثانية، والجيش الألماني يتقدم نحو القاهرة التي يحتلها الإنجليز، والأهالي يعيشون في فزع من خطر الغارات الجوية الألمانية. إن ليلة غارات مروعة، بوجه خاص، هي ما يدفع أسرة عاكف إلى الانتقال من السكاكيني إلى خان الخليلي. لقد كانت الأسرة تظن أن هذا الحي الأخير آمن من الغارات، ولكن يتبيّن أن الأمر غير ذلك، فهي تتضطر إلى اللجوء مع سائر السكان إلى المخابئ حيث تتناثر الأحاديث والهمسات والنداءات وصراخات الفزع، ويرجم الناس بالظنون عن دوافع الغارات ومسارها وذلك في حرب لم يكن لهم فيها ناقة ولا جمل.

والرواية أساسا دراسة لشخصية أحمد عاكف ابن الأكبر للأسرة في انطوانيتها وعزلته وأوهام العودة التي تسيطر عليه. لقد أخفق في أن يغدو كاتبا مرموقا، وظل في أدنى السلم الوظيفي، وتخلّى عن إتمام تعليمه كى ينفق على الأسرة ومن ثم اصطحب روحه بالمرارة والسوداد: "سلم نفسه إلى عزلة عقلية وقلبية مريرة. ينس من الحياة فهرب منها، ولكنه خال وهو يدبر عنها يائسا عاجزا أنه يزهد فيها متعاليا متكبرا" (الفصل الثاني). وبكاد توجّهه الانهزامي يتغيّر حين تقع عيناه على نوال - جارته الطالبة الشابة في المسكن الجديد - ولكن الحياة تأبى عليه حتى هذا الأمل الأخير فتتحول نوال عنه إلى شقيقة الأصغر رشدي عاكف وهو نقيس أخيه انبساطية ومرحا وإنقاذا على الحياة وجرأة في انتهاج اللذات وانتهاز الفرص. لكن رشدي عاكف يموت بداع الصدر - بعد أن أسرف على شبابه وصحته - وتهيا الأسرة كسيرة القلب للرحيل عن خان الخليلي الذي شهد ثكلها وخيبة آمالها.

وتثنى سالي بلاند - محققة - على ترجمة روجر آلن المتازة التي تنقل عمق قوى محفوظ الوصفية وبراعتها، وتجعل القارئ يشارك شخصيات الرواية عالمها الداخلي والخارجي. وفي تذليل الرواية يضعها آلن في سياق أعمال محفوظ الأخرى، خاصة روایاته المكانية. على أن الكاتبة ترى أن رسم محفوظ للشخصيات النسائية في "خان الخليلي" أقرب إلى أن يكون مسطحا flat ومفتقرًا إلى النمو الحي الذي نجده لدى نساء الثلاثية. ربما كان هذا حقا - إلى حد ما - ولكنني لا أجده شخصية الأم في "خان الخليلي" مفتقرة إلى الأبعاد، ولا أعتقد أن شخصية نوال - وإن كانت أقرب إلى النمط التبسيطي - مسطحة بالمعنى السيئ الذي توحّي به الكلمة.

والمقالات الثلاث الأخرى منشورة كلها في المجلة الإلكترونية "كلمات بلا حدود" Words Without Borders وكلها من قلم ناقد واحد هو جيف وزنر، مؤلف كتاب "سلة من أوراق الشجر: ٩٩ كتابا تقتبس روح إفريقيا". واضح من نغمة مقالاته أنه لا يميل إلى محفوظ كثيرا وأن له عددا من التحفظات على الثلاثية وخاصة.

في بتاريخ ٢٨ مايو ٢٠٠٩ يكتب وزنر عن "أصياء السيرة الذاتية" التي نقلها إلى الإنجليزية دنيس جونسون - ديفيز وقدمت لها نادين جورديمر روائية جنوب إفريقيا الحاصلة على جائزة نوبل للأدب في ١٩٩١.

يقول وزنر: لقد ظل رد فعلي إزاء عمل محفوظ متسمًا باختلاط المشاعر على نحو غير عادي. لقد استمتعت برواياته القصيرة مثل "ثرثرة فوق النيل" ولكنني لم أتمكن من إتمام الجزء

الأول من ثلاثيته التي لاحت لي أشبه بمحاكاة ساخرة للملاحم العائلية ثقيلة الوطأة لدى كتاب القرن التاسع عشر الأدنى مرتبة.

لقد كانت "ليالي ألف ليلة" التي ترجمها دنيس جونسون – ديفيز عملاً آسراً. أما "أصياء السيرة الذاتية" فمحيرة من حيث المعنى، خرقاء، أحياناً من حيث اللغة. لقد نشرت "أصياء السيرة الذاتية" لأول مرة في عام ١٩٩٤ حين كان مؤلفها في الثانية والثمانين من عمره. وذهبت جمهورة النقاد إلى أنها تستقرط حكمة عمر كاتبها. "حكمة هادئة": مجلة "كيركس". "بركة عميقة من الحكمة": "ببلشرز ويكلبي". "حكمة عقل عظيم": "ملحق التايمز الأدبي". ولكنني حين قرأت بعض المقاطع القصيرة والحكم والأمثالات وبذور القصص التي يتتألف منها الكتاب تساءلت: أترى الإمبراطور يرتدي أي ملابس أم هو في الحقيقة عار؟

وبعد هذه الإشارة المهينة إلى قصة هانز كريستيان أندرسن المعروفة "ملابس الإمبراطور" يورد وزنر، تمثيلاً لما يقول، اثنين من مقاطع الرواية:

هيئات

ما صنت على بشيء جميل مما تملك فنهلت من ينبوع الحسن حتى ارتويت. ولكن البطر بالنعمة قد يرتدي قناع الضجر. ومن أumarات خبيتي أني فرحت بالفارق. وعلى مدى طريقي الطويل لم يفارقني الندم. وحتى اليوم يرموني هيكلها العظمي ساخراً.

المليم

ووجدت نفسي طفلاً حائراً في الطريق. في يدي مليم، ولكنني نسيت تماماً ما كلفتني أمري بشرائي. حاولت أن أتذكر ففشلت، ولكن كان من المؤكد أن ما خرجت لشرائه لا يساوي أكثر من مليم.

ويختتم وزنر كلمته بقوله: إن من يتناولون هذا الكتاب متوقعين أن يكون كتاب ذكريات سيصابون بخيبة أمل. ثمة – مع ذلك – في الصفحات الأولى ، بخاصة ، قصص عن الطفولة مروية بضمير المتكلم قد تكون (أو لا تكون) من خبرات محفوظ الفعلية. أما من يستمتعون بالإبهام والإلغاز فربما استمتعوا بالكتاب.

وبتاريخ ١١ يونيو ٢٠٠٩ يكتب وزنر عن "السماء السابعة" وهي مجموعة أقصاص من عالم ما وراء الطبيعة ترجمتها ريموند ستوك – مترجم "أصوات من العالم الآخر" و"عبد الأقدار" و"أحلام فترة النقاوه" والعاكف حالياً على كتابة سيرة محفوظ. وتضم المجموعة ثلاث عشرة أقصوصة لمحفوظ هي: السماء السابعة، الحوادث المثيرة، الحجرة رقم ١٢ ، ممر البستان، النسيان، فوق السحاب، الغابة المسكونة، دخان الظلام، الرجل القوي، الرجل الوحيد، حديقة الورد، البهء، نذير من بعيد. وقد نشر الأصل العربي لهذه الأقصاص في الفترة ما بين ١٩٧٣ - ١٩٩٩.

يقول وزنر: في أغسطس ٢٠٠٦ ، وبعد ساعات قليلة من انتهاءي من قراءة كتاب محفوظ "السماء السابعة"، أتناني نباً وفاته عن أربعة وتسعين عاماً. إنها مصادفة شبحية تلائم هذه الأقصاص المعنية بالعالم الآخر وما وراء الطبيعة.

لقد كان محفوظ أول كاتب عربي يظفر بجائزة نobel للأدب، والجماع منعقد على أنه الرجل الذي أرسى دعائم الرواية العربية الحديثة. وتعد ثلاثيته — بين القصرين، قصر الشوق، السكرية — آيتها الكبرى ولكنني وجدت عنتا في إكمالها بسبب واقعيتها القاتمة وشخصية الأب المستبد المهيمن الواقعة منها في المركز. على أن أعماله الأقصر — مثل "ثرثرة فوق النيل" — أكثر مرحًا وأقرب متناولًا. وحين يدع نفسه ينساق مع الفانتازيا والخارق للطبيعة — كما في رواية "ليالي ألف ليلة" — فإنه يكون في خير أحواله.

وفي مجموعة الأقصيص التي نتناولها هنا نجد مواقف مختلفة: رجل يتعلم كيف يواجه الحياة في العالم الآخر بعد أن يقتله صديقه الذي كان ينافسه على حب امرأة (السماء السابعة)، مخبر شرطة يبحث عن مرتكب سلسلة من الجرائم (الحوادث المثيرة)، امرأة قوية الشخصية تنزل بفندق ثم يتواجد عليها في غرفتها زوار لا تربط بينهم في الظاهر رابطة (الحجرة رقم ١٢) — ومنهم مغسلاتي أعمى يدعى سيد وهو شخصية منذرة بالشوم تستيقنها المرأة في الطابق الأسفل. وأقصر هذه الأقصيص لا يجاوز في الطول صفحتين أو ثلاثة، وكثير من حباتها تبقى بلا حل. ولكن تمكن محفوظ من استخدام الصوت الروائي يضفي على هذه الأقصيص المعنية بأشباح وشياطين قوة غريبة مخيفة.

وعن رواية "ثرثرة فوق النيل" التي نقلتها إلى الإنجليزية فرانسيس ليارد وصدرت ترجمتها إلى الإنجليزية عام ١٩٩٤ يكتب وزنر قائلاً: إن محفوظ — في كثير من أعماله — يعني بالتدور الاجتماعي والخواء الروحي لمصر الحديثة في أعقاب ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وإطاحة عبد الناصر بملكية فاسدة (على أن محفوظ قد نقد العهد الناصري بدوره، كما نقد الاستعمار البريطاني لمصر). إن محفوظ — عادة — أكثر اهتماماً برسم الشخصيات منه باللون المحلي (حقاً؟ م.ش.ف) وكثيراً ما تكون شخصياته منفرة. ورغم أننا قد نُعجب بنظرته الواضحة الصارمة إلى الحياة المصرية الحديثة، فإنه من الصعب أن نميل إلى عمله (كذا! م.ش.ف).

و"ثرثرة فوق النيل" واحدة من الروايات القصار التي أخرجها محفوظ في ستينيات القرن الماضي بعد أن أتم ثلاثيته الجسيمة. ورغم أن خطيتها مألف — سخافة الحياة وخواوها في القاهرة، والتوق إلى وجود ذي معنى — فإنها تتسم بتعاطف غير معهود من مؤلفها، بل حنون على الشخصيات.

ومسرح القسم الأكبر من الرواية عوامة على النيل يقضي فيها أنيس زكي، وهو موظف حكومي سامان يمضه الشعور ببعث الحياة، أوقات فراغه في تدخين الحشيش. وهو، على هذا، رجل متعلم يحتفظ بكتاب في العوامة، يحلم بالأزمنة الخوالي، ويتخيل حوتاً يعيش في النيل ويسبح نحو عوامته كي يتحدث إليه.

وفي الأمسيات يستضيف أنيس المترددين على العوامة — رجالاً ونساء — كي يدخنوا ويعطاوا الحشيش ويمزحوا ويغازل بعضهم بعضاً. إن لهم أسراراً ووظائف — تضم الشلة ممثلاً ومحامياً ومترجمة وناقداً فنياً وكاتب قصص قصيرة — ولكن اتجاههم إزاء الحياة يتسم بالكلبية وعدم الجدية. ورغم أن اجتماعاتهم أحياناً ما تعكر صفوها المناقشات السياسية أو ألوان رومانتيكية

من سوء التفاهم، فإنهم لا يفيقون على ضرورة معنى وجودهم حقاً إلا عندما تفدي عليهم زائرة جديدة: سمارة بهجت وهي صحفية أنيقة يرى رجب المثل الدون جواني أنها جادة أكثر مما ينبغي.

والرواية - على وجازتها - تخلو من آثار العجلة، وتبرع في رسم الجو. إن أحاديث قليلة تقع في أغلبها، والعلاقات بين شخصياتها تتكشف على نحو تدريجي. وقسم كبير من القصة يدخل ويخرج من ذهن أنيس الحال الذي تغشاه ضبابة المخدر، متتحولة أحياناً إلى ما يشبه تيار الشعور. ويتتحول السرد - على نحو متسم بالسيولة - من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب. إن روایات محفوظ تبدو أحياناً وكأنها إدانات للمجتمع المصري ولكن هذه الرواية تصور ما يشعر به رجل سويٌّ - في أعماقه - ولكنه مضطرب هائم على وجهه في ذلك المجتمع.

جولة شعرية

وأختتم هذه الجولة - أم إنه كان يجب أن أبدأها؟ - بترجمة عدد من قصار القصائد التي نشرتها الصحفة الأدبية البريطانية والأمريكية خلال عامي ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩. وقد اختارت منها أربع قصائد.

القصيدة الأولى منشورة في العدد ١٨٥ (يناير - فبراير ٢٠٠٩) من مجلة PN Review التي تصدر في مدينة مانشستر البريطانية عنوانها "صلاة" للشاعر طابيش خاير وهو شاعر ولد وتلقى تعليمه في ولاية بيهار الهندية، يعيش حالياً في آرهوس بالدانمارك. آخر كتاب له رواية عن صناعة الفيلم في بومباي أثناء تقسيم شبه القارة الهندية إلى دولتي الهند وباكستان: "تصوير فيلم: قصة حب" (الناشر: بيكاندور ٢٠٠٧):

صلوة

هبني طفلاً صغيراً
أستطيع أن أحبئه
عندما يعود الملالي إلى بيوتهم من أجل الصلاة
عندما تغدو الطائرات طيوراً جارحة.

شخص

أصغر من إبهامي
أستطيع أن أضعه في جيبي وأجري

والقصيدة الثانية منشورة في العدد ١٨٧ (٢٠٠٨) من مجلة "الموقف" Stand البريطانية عنوانها "الكاتب" وهي قصيدة نثر للشاعر برايان دالدورف (يعمل بالتدريس في جامعة كانساس وسجن مقاطعة دوجلاس حيث ظل يدير ورشة لتعليم الكتابة منذ عام ٢٠٠١). قام أيضاً بالتدريس

في إنجلترا واليابان وزامبيا والسنغال. رابع ديوان شعرى له يحمل عنوان "بطنا لظهر": سوناتات" (الناشر: ودلي بي ٢٠٠٨). يرأس تحرير مجلة Coal City Review:

الكاتب

"الأسبوع الماضي قضاه ينسخ قصصاً لتشيخوف. والآن قد تحول إلى دوستويفسكي.
الإخوة كاراما佐ف. نشوة إيلاج كلمة من عنده: ابتسם سمير دياكوف على نحو
مظلم. لقد ظل طوال الصباح عاكفاً على إنشاء تلك الجملة. كاتب، هكذا قال عندما
سألته جارته عن عمله. كانت بدينة تفوح منها رائحة الأدوية مخضضة النشاط
والوحدة. سألته هل يمكنها أن تجلس معه وتراقبه وهو يكتب، ووعدت بأن تلزم غاية
السكون. قال: لا أستطيع أن أكتب إلا حين أكون بمفردي. وشد ما أحبته، شد ما
أحبته!".

وفي العدد نفسه من مجلة Stand قصيدة نثر عنوانها "الصغير" للشاعرة كريستين براندل (كاتبة بريطانية - أمريكية نشر عملها على كلا جانبي الأطلنطي. تكتب شعراً وقصصاً قصيرة وأعمالاً غير قصصية. تعمل في حقل التعليم وقد قامت بالتدريس من مرحلة الحضانة إلى مرحلة الجامعة):

الصغير

"كان يبدو، بعض شيء ، مثل ممثل غداً الآن أكبر سناً بكثير، ويسيّر بعض شيء
مثل موسيقي ، وكان أمريكاً مثلها.

على نحو ما كان أضال حجماً وقد تاقت إلى أن تضمّه إليها مثل مولود وتدفع به إلى
المكان الذي يجذبون منه المواليد. لكن رأسها كان مليئاً بالأماكن والوجوه والأوقات
قبل أن يولد وكانت يداها مغطاة بندوب من أثر عضات الهريرة وخدوش قديمة وكان
فمهما مخنوقاً بفعل لسانها ولسانه ولم تكن تستطيع إلا بالكاد أن تتفوه باسم الرجل أو
بأي اسم أو أن تقول نعم أو لا أو أن ترسل بولد إلى سريره".

والقصيدة الرابعة والأخيرة منشورة في عدد شتاء ٢٠٠٩ من المجلة الأمريكية "مجلة
أنطاكيّة" The Antioch Review وهو عدد مخصص كله للشعر ضمن قصيدة عنوانها "موسى
أرسلني" للشاعرة ميرا سكلارو (أستاذ متفرغ للشعر بجامعة الأمريكية، مؤلفة ثلاثة كتيبات وستة
دواوين شعرية أحدها: "لتولانيا: قصائد جديدة ومختارة"، و"الأشجار الشاهدة"، فضلاً عن
مجموعة قصص قصيرة "مثل حقل ثقبه النمل"، وكتاب مقالات "فوق قم سطح الزمن". يصدر لها
قريباً كتاب عنوانه "المحرقه وبناء الذكرة". أتمت حديثاً كتاباً عنوانه "أرقد في سكون تام:
مقالات عن الغناء والشفاء"، وديواناً عنوانه "عديم الضرر"):

موسى أرسلني

عندما خطوت بعيدا
عن منزلي فتح رجل
باب عربة الأجرا
معلنا: لقد أرسلني موسى.
أكان أخاه هارون؟ أم إيليا
النبي، واقفا
في حديقتي
تحت شجرة القرانيا؟
جاء ليخبرني
بأن المسيح
قادم في الطريق؟ لمدة لحظة
لم أدر
إن كنتُ في هذا العالم
أم في العالم القادم
لكني تمالكت نفسي
وحملت حقيبتي هابطة
السلم وشكرت
عزيزًا الذي جاء
لكي يحل محل موسى.

دوريات فرنسيّة



ديما الحسيني

تناولت مجلة الأدب *Le magazine littéraire* في ملحق عددها السابع عشر (يوليو – أغسطس ٢٠٠٩) ملفاً خاصاً عن الروايات البوليسية تحت عنوان: "القصص البوليسية من إدجار بو إلى جيمس إلروي" *Le polar d'Edgar Poe à James Ellroy*. وتكرر المجلة ريمون شاندلر وتدبر حواراً مع فريد فارجاس *Fred Vargas* تحت عنوان: "فريد فارجاس تفشي أسرارها" *Fred Vargas livre ses secrets*. ويعرض بيير أسلين *Pierre Simenon de A* لسيمنون في مقال تحت عنوان: "سيمنون من الألف إلى الياء" *Assouline Z à*. كما تقدم المجلة أفضل الروايات السوداء الصادرة في صيف ٢٠٠٩.

وتحضرت المجلة خمسين كاتباً في مجال القصة البوليسية مثل: لورانس بلوك، وروبرت كريست، ومايكيل كونلي، وجيمس لي بورك، وهارلن كوبن في الولايات المتحدة الأمريكية، وبريجيت أوبير، وسارة دارس، وأنطوان شيئاً في فرنسا، وبيترا أسب في بلجيكا، وجبيرومو أرياچا في المكسيك، وأليسيا جيمينيز في إسبانيا، وكين بروين في أيرلندا، وبوريں أکونین في روسيا، وأندريا کاميليري وجان کارلو دی کاتالادو، وكاسیمو کارلوتو في إيطاليا، وأك إدوارسون في السويد، ودون ماير في جنوب إفريقيا، وجون نسبو في النرويج، وإيان رنكن في اسكتلندا، وكیو إکزایلونج في الصين. وجاءت افتتاحية فرنسوأوبيل *François Aubel* لترى على أهمية القصص البوليسية والروايات السوداء والتطور الذي شهدته في الفترة الأخيرة. وأشار إلى العدد رقم ١٩٤ الصادر في شهر إبريل عام ١٩٨٣ والعدد رقم ٣٤٤ الصادر في شهر يونيو ١٩٩٦ والتي سبق أن كرست ملفاً خاصاً للقصص البوليسية، ووضحت مدى انتشارها والإقبال عليها. ويهدف العدد الحالي من المجلة إلى تقديم تاريخ القصة البوليسية والرواية السوداء بدءاً من إدغار بو وانتهاءً بجيمس إلروي؛ إذ إنها حققت نجاحاً كبيراً حتى غدت ثُباع اليوم في فرنسا بنسبة كبيرة، على حد قوله. وقدمت المجلة في آخر

صفحاتها الأفلام المتعلقة بالجريمة والرواية السوداء التي تتعرض على قناة فرانس ٢ من شهر يوليو إلى أكتوبر. كما عرضت للكتب، والمجلات، والدراسات، والمقالات، والمعاجم، والمكتبة الفرنسية الخاصة بالقصص البوليسية.

مجلة الفرنسية الحديثة

تصدر مجلة الفرنسية الحديثة *Le Français moderne* عددين في العام عن المجلس الدولي للغة الفرنسية Conseil International de la langue française* (CILF) ببرئاسة Jean-Marie Klinkenberg وهي إحدى أقدم مجلات اللغويات الفرنسية وإحدى الأدوات المستخدمة في الدراسة الجامعية عن اللغة الفرنسية. ويتناول العدد الأول لعام ٢٠٠٩ (٣١٢ صفحة) إشكالية الكلمة. فكتبت جنفييف بيتيو Geneviève Petiot وساندرين ريبول تور Sandrine Reboul-Toure مقالا تحت عنوان: "هل من الممكن أن نعرف الكلمة؟ ؟". Peut-on définir le "mot" ? . وكتب جزافييه لوران سالفادور Xavier- Laurent Salvador والمتجمين الأوائل للإنجيل في القرن الوسطى Choisir les mots et apprêter strictement le vocabulaire à la pensée, d'Isidore de Séville aux premiers Gérard traducteurs de la Bible en prose au moyen âge . كما كتب جيرار بوتي Petit عن تشكُّل الكلمات Le mot: morphologie et figement . وكتبت إيناس سفار Inès Sfar عن الكلمة والجذور في مفترق علم الدلالة والتركيب Mot et racine . وجري عن الإشكالية النظرية للكلمة Le mot, problématique théorique . وكتب لويك دوببيكير Loïc Depecker عن الكلمة والمصطلح وتقنية الكلمات Entre mot et terme: de la technicité dans les mots Emmanuel Cartier . وكتب كل من إيمانويل كارتيري Fabrice Issac عن الكلمة والمعالجة الآوتوماتيكية للغات Mot et Danielle Bouverot وفابريس إيساك traitement automatique des langues . عن الكلمة وفقا لاستشهادات قاموس كنز اللغة الفرنسية le mot d'après les citations du TLF** (Trésor de la langue française) . كما جاءت مقالات لكل من فرنسو راستييه Philippe Rastier وماتيو فاليت Mathieu Valette وفيليپ باربو Barbaud .

أما عن دراسة لويك دوببيكير – أستاذ علم اللغويات وعلم المصطلح في جامعة السوربون والرئيس المؤسس لجمعية علم المصطلح الفرنسية Société française de la terminologie – فيتطرق إلى تقنية الكلمات تحت عنوان: "بين الكلمة والمصطلح: تقنية الكلمات". ويستهل دوببيكير مقاله بالسؤال الذي لا يزال مطروحا حول كيفية التمييز بين الكلمة والمصطلح. ويرى دوببيكير أن هذا التمييز يعد أساسيا لفهم الإشكاليات الكبيرة في اللغات. ويذكر أن الكلمة هي وحدة اللغة العامة، والمصطلح هو وحدة اللغة المتخصصة. ويقدم دوريات فرنسية

دوبيكير خلاصة ما أُنجز خلال ٣٥ عاماً للتمييز بين الكلمة والمصطلح بعد دراسة لويس جيلبيير Louis Guibert . ويعرض دوبيكير في هذا الصدد لبعض النقاط التي يقوم عليها هذا التمييز من وجهة نظر علم المصطلح، وذلك في محاولة منه لإثبات أن هذه الرؤية تدفعنا إلى النظر جدياً في مسألة الرمز اللغوي. ويقول دوبيكير إن ما حققه علم المصطلح يمكن أن يجدد طريقة تناول بعض المفاهيم الرئيسية للغويات؛ وبذلك تُشرع أبواب كانت موصدة:

الكلمة والمصطلح:

يرى دوبيكير أن التمييز بين الكلمة والمصطلح أمر ضروري ليكون هناك رؤية واضحة لما نطلق عليه "أبعاد" اللغة. فاللغة العامة هي لغة الحياة اليومية والاتصال العادي، واللغة المستخدمة في الأنشطة غير التقنية. أما اللغة المتخصصة فهي تستخدم في سياق تقني أو علمي. ويسوق على ذلك مثال الفرق بين "المرض" maladie و"علم الأمراض" pathologie . ويشير دوبيكير إلى الفرق بين السياق والموقف. فالسياق هو المساحة النصية وما هو واقع بين النصوص أو الخطاب الشفهي، ويكون متعلقاً باللغة. والموقف هو تحقيق اتصال في وقت ومكان معينين ويكون خارجاً عن اللغة. فالسياق والموقف يشتراكان معاً في تحديد المعنى. فضلاً على أن اللغة المتخصصة تكون تابعة لمجالات وتنحو لتشكيل لغات التخصص. وللتفرق بين الكلمة والمصطلح، يقول دوبيكير إن الكلمة عامة وتشير بين عموم المتكلمين. أما المصطلح فهو خاص وتشير بين فئة من المتكلمين. والكلمة تتكون من لفظ ومعنى، من دال ومدلول. كما يتغير معناها وفقاً للسياق. وللكلمة معنى حقيقي ومعنى مجازي، وتنتهي إلى حقل دلالي. أما المصطلح فهو تسمية ومفهوم، وهو يرتبط بمجال ما يحدد مفهومه. فالمصطلح لا يتغير مفهومه في مجال ما. فالمصطلح الواحد له مجال واحد، وللمفهوم الواحد مصطلح واحد في المجال الواحد. كما أنه ينتمي إلى حقل مفاهيمي.

وينتقل دوبيكير للحديث عن اللغة المتخصصة وما تشير إليه. فهي اللغة المستخدمة في السياق والموقف التقني أو العلمي. ويتم تحديدها وفقاً لما نطلق عليه اسم "التقنية". فالوحدة اللغوية في إطار سياق و موقف علمي أو تقني يمكن أن يكون لها معنى "خاص"؛ مما يجعل من ترجمة وحدة متخصصة إلى لغة أخرى أمراً يندر تصوره. ويرى دوبيكير أن الكلمة والمصطلح يشكلان استمرارية في لغة ما. فأي كلمة من الممكن أن تصبح مصطلحاً إذا ما خصّت مجالاً بعينه. ويسوق مثلاً على ذلك من كلمة "أرض"، فمن الممكن أن تغدو كلمة تقنية إذا ما خصّناها في مجال الاستكشاف عن بعد حيث تشير "أرض" إلى المكان الذي تم استكشافه عن بعد (حتى وإن تعلق الأمر بمساحة من الماء). فمن الممكن لأي مصطلح أن يصبح كلمة وفقاً للمبدأ الذي يوسع حيّز الاستخدام الشائع للمفردات، وانتشارها الواسع بين عامة الناس.

ويرى دوبيكير أنه لا يزال هناك بعض التردد إزاء التمييز بين الكلمة والمصطلح وتحديد ما إذا كانت وحدة ما مصطلحاً أم كلمة. ويخلص دوبيكير إلى أن الأمر كله يعتمد على "وجهة النظر". وللتوضيح فكرته ساق مثال "الخطب" الذي جاء به جيلبيير عام ١٩٧٣.

فالحطب كلمة شائعة في الحياة العامة؛ إذ يستخدمه الناس لتدفئة بيوتهم. كما يستخدمه المتخصصون من المهندسين وعمال المناجم بمعناه التقني، ويستخدمه العلماء والكيميائيون بمعناه العلمي الذي يحل خصائصه. فالحطب يعد كلمة بالنسبة إلى من يبحث عن الحطب في المنزل، ويعد مصطلحاً بالنسبة للعالم والكيميائي. ويرى دوبيكير أنه إذا ما تطرقنا إلى الموضوع من حيث الترجمة، فسنجد أن ترجمة الوحدة اللغوية إلى لغات أخرى تحدد دون أدنى شك ما إذا كانت كلمة أم مصطلحاً. ويؤكد دوبيكير أن تعريف المصطلح يضعه مجموعة من الخبراء – كما في لجان المصطلحات – أو جهة متخصصة في مجال تقني، في حين أنه قد يصعب الاتفاق على معنى كلمة مستخدمة في الحياة اليومية. وتحديد المصطلح يتوقف على مجال التخصص ووجهة النظر. وينوه دوبيكير إلى أن "المجال" هو مفهوم نظري ومنهجي أساسي في المنهجية. ويشير المجال إلى مجموعة من المصطلحات تبعاً لنشاط، وببيئة، ومكان بعینهم. ويستطرد دوبيكير في شرح التمييز بين الكلمة والمصطلح فيقول إنه إذا ما نظرنا إلى المصطلح وفقاً لما يحيل إليه، فسنقول إن له إ حاله واحدة بمعنى أنه يحيل إلى مرجعية واحدة فقط. لكن المصطلح يحيلنا أيضاً إلى مفهوم واحد. وبذلك فإن له صفة المفهوم الواحد. في حين أن الكلمة تحمل عدة معانٍ، ولها عدة مراجعات. أما عن المفاهيم التي تحيل إليها الكلمة فلها الطابع النفسي أو التجربى. بينما تصطبح المفاهيم التي يحيل إليها المصطلح بالصبغة المهنية أو العلمية. فالكلمة لها حقل دلالي والمصطلح له حقل مفهومي.

ويرى دوبيكير أن المثلث الذي أتى به جيلبير لا يكفي لوصف المصطلح؛ لأنَّه يتعمّن إضافة أبعاد "المفهوم" وـ"الشيء" وهو ما حققه علم المصطلح اليوم. كما يتعمّن إعادة النظر في مسألة "الرجوع":

مدلول

دارجَ مرجع

(مثلث جيلبيں)

ويقترح دوبيكير المثلث الآتي ويطلق عليه اسم مثلث الرموز والعلامات. وهو يختلف عن مثلث جيلبير الذي جاء بعد ريتشاردرز Richards وأوجدن Ogden . ويقول إنه أشبه بالهرم:

رمز

مرجع مرجع

تمثيل تمثيل

شيء مرجع مفهوم

تمثيل

ويقول دوبيكير إنه من وجهة النظر المنهجية، يتكون علم المصطلح من ثلاثة أبعاد: الرمز، والمفهوم، والشيء. ويرى أنه يتعين إضافة بُعد الإدراك الذي غالباً ما يتم إغفاله، وبالتالي إضافة المُدرك – وهي وحدة الإدراك – فيكون الرسم على الوجه الآتي:

رمز

مرجع مرجع

تمثيل تمثيل

شيء مرجع مفهوم

مُدرك

ثم يخلص دوبيكير إلى أنه ينبغي إضافة عنصر الشعور والإحساس وهي القوة الشعورية لإحساس ما. فاللغات تتأثر بها ويبقى فيها الأثر الذي تبته الأشياء أو الأحداث أو المعتقدات. ويسوق على ذلك مثال الشعور المرتبط بالموضوعات المحظورة – كالتي تمنع ذكر بعض العناصر – ولاسيما بعض أجزاء الجسم ووظائفها:

رمز

مرجع مرجع

تمثيل تمثيل

شيء مرجع مفهوم

تمثيل

مُدرك

مؤثر

الإحساس

وينوه دوبيكير في هذا الصدد إلى علم "المصطلح الثقافي" terminologie culturelle وما يسميه هو "علم المصطلح الإثنى" ethnoterminologie؛ لأنه مرتبط بالإثنية والرؤبة الإثنية.

وينتقل دوبيكير إلى التفرقة بين كل من مجال secteur وقطاع domaine؛ إذ إنه لم يتم التمييز بينهما من قبل. فضلاً عن أن هذا التمييز يعد أمراً رئيسياً. فالقطاع هو عالم خاص لنشاط ما، وشاع التحدث عن "قطاع النشاط" secteur d'activité، فالطاقة – على سبيل المثال – هي "قطاع نشاط". والقطاع ينقسم بدوره إلى فروع. ويرى دوبيكير أن التمييز بين مجال وقطاع أمر ضروري كالتفرقة بين ما هو منطقي logique ووجودي ontologique. فالمنطقي يكون في وضع المفاهيم وال العلاقات بين المفاهيم، وهذا هو معنى المجال في علم الترجمة – أي مجموعة من المفاهيم ترتبط بعضها البعض بطريقة منطقية. أما جانب علم الوجود فهو يحيط إلى العالم وإلى الأشياء، وإلى توزيعها في الكون. ويسوق على ذلك مثلاً للوردة التي نقطفها، فهي لها صفة الوجود في الكون، ويمكن أن نلمسها وتجربنا أشواكها. أما إدراك أن الزهرة هي وردة فهو تجريد منطقي. ويعقب دوبيكير قائلاً إن هذا الفرق الذي هو أساس الفلسفة الغربية منذ أرسطو يبرز الرؤى في علم المصطلح (الرؤبة المعنية بالوحدة اللغوية، وبالمفهوم، وبالشيء،... الخ). ويأسف دوبيكير أن هذا الفرق لم يعد يؤخذ به في المعايير الدولية للمصطلحات منذ عام ١٩٩٠، ٢٠٠١، ١٩٩٠، ١٠٨٧ ISO). ويرى أنه يتعمّن فتح مجال الرؤبة وإضافة المكون النفسي إلى مكون المنطق وعلم الوجود. فالكون النفسي يدمج الإحساس، والإدراك، والشعور، على حد قوله.

ويتطرق دوبيكير إلى ضرورة التفرقة بين "حقول المعاني" المستخدمة في اللغويات، وبين "المجالات"؛ إذ يندر استخدام حقول المعاني في علم المصطلح. ويرى دوبيكير أنه من الممكن استخدامها في علم المصطلح، لكن يتعمّن حينئذ الحديث عن "المجالات". ويستطرد قائلاً إن "حقل المعنى" يحيط إلى نظام للغة ما وإلى الطريقة التي توزع بها المعاني المتعددة. أما "المجال" فيشير إلى مجموعة من المفاهيم، ويحيط إلى تصنّيف منطقي يأخذ بعين الاعتبار الوحدة اللغوية، والمفهوم، والعلاقة مع الشيء.

ثم ينتقل دوبيكير إلى مسألة المصطلح التقني أو العلمي الناجم عن عملية تقييد المعنى وتحديده وما يحيط إليه. ويشرح أن الإحالة تكون من الوحدة اللغوية إلى الشيء – كما هو الحال في علم اللغويات – وتكون أيضاً من الوحدة اللغوية إلى المفهوم. ويقول إنه لا داعي للدهشة من إحالة الوحدة اللغوية للمفهوم؛ إذ إن معايير الإيزو للمنهجية في علم المصطلح (إيزو ٧٠٤، وإيزو ١٠٨٧) تعتمد بشكل كبير على هذه الفرضية. ويعود دوبيكير إلى التذكير بمعنى المفهوم باعتباره وحدة فكرية أو معرفية (إيزو ١٠٨٧، ١٩٩٠، ٢٠٠١)، وبمعنى الإشارة: رمز لغوی يحيط إلى مفهوم، وبمعنى شيء: أي كيان موجود في العالم من الممكن أن ندركه. وينوه دوبيكير إلى أن جيلبيير لم يشر إلى أبعاد "المفهوم" و"الشيء" في تناوله للمصطلح العلمي والتقني. فضلاً عن أنها لا تُذكر في وصف اللغويات في أغلب الأحيان، وذلك رغم

تقدم دراسات اللغويات، ونجاح هذا التناول من الناحية النظرية والمنهجية في الشركات، وصلاحية تطبيق المعايير الدولية عند التطرق لمعالجة المصطلحات.

ويشير دوببيكير إلى أن مرجعية المصطلح التقني أو العلمي تميل في الأساس إلى الإشارة – أي أن إحالة الوحدة اللغوية إلى الشيء المعنّى يحدد معناها بشكل كبير. ويضيف أن الإشارة تحيلنا من الوحدة اللغوية إلى المفهوم المشار إليه. ففي هذه الحركة، تميل الوحدة اللغوية إلى الإحالة – على مستوى المفهوم – إلى خاصية محدودة. والمصطلح يتكون – على المستوى اللغوي – من عدد محدود من المعالم (السيمات) *sèmes*. ثم يتحدث عن المصطلح باعتباره مفهوماً ولغوياً في آن واحد. ولكنه يطرح العديد من الأسئلة بهذا الشأن: عن أي أنواع المفاهيم نتحدث؟ هل نتحدث عن المفهوم خارج أي لغة – كما يفعل التقنيون والعلماء؟ – أم عن المفهوم "في داخل" الرمز؟ ويتناول دوببيكير هذه النقطة فيما بعد في حديثه عن الرمز.

ثم يتحدث دوببيكير عن العلاقة بين المفهوم والمدلول مستشهاداً بسوسور Saussure الذي يعد أول من تحدث عن "المدلول". فبالنسبة إليه المدلول ليس المفهوم لكنه "مفهومي". ويرى دوببيكير أن المدلول هو تحقيق مفهوم داخل الرمز. فالكلمة والمصطلح يعدان "رمزاً حياً". وتحتفل طبيعة أنواع المفاهيم التي يحيل إليها كل منها. فالكلمات طبيعة مفاهيمها نفسية وتجريبية ومعناها واسع، وعائم، وشخصي. ويسوق مثلاً على ذلك من كلمة "قوة" strength بالإنجليزية. أما طبيعة مفاهيم المصطلحات فهي علمية أو تقنية أو معناها مقيد، ومحدد، موضوعي. ويسوق على ذلك مثلاً من مصطلح "القوة" force. ويخلص دوببيكير إلى أن الفرق طفيف جداً بين المصطلح والكلمة. ولكن إذا ما تناولناهما من وجهة نظر الترجمة، فيتبين لنا أن ترجمة الكلمة تكون سريعة على عكس ترجمة المصطلح. فالتفرقة بين الكلمة والمصطلح ترجع إلى ما يطلق عليه دوببيكير اسم "التقنية" فالاختلاف بينهما يتأتي من التخصص، وتقدير المعنى ودقته. فالحقل الدلالي يتضمن الكلمات بينما المجال يتضمن المصطلحات التي تحدد مفاهيم تقنية أو علمية بينما تحيل الكلمات إلى مفاهيم ذات طابع نفسي. ويختتم مقاله قائلاً إن ما يفرق بين المصطلح والكلمة هو الاستخدام، فاستخدام المصطلح هو الذي يجعله تقنياً أو علمياً وهو ما وضحه جيلبير في مثال الحطب.

مجلة ترجم

تناولت مجلة "ترجم" Traduire – الصادرة عن الجمعية الفرنسية للمתרגمين – في عددها رقم ٢١٩ (ديسمبر ٢٠٠٨) تحت عنوان: "زمن التفكير" – le temps de la réflexion موضوعات متنوعة تعكس اهتمامات المתרגمين المحترفين وأساتذة علم الترجمة في آن واحد. والثير للاهتمام في هذا العدد هو العنوان: "زمن التفكير" الذي يتضح ويفهم عند قراءة المقالة الافتتاحية لفرانسواز ويرث Françoise Wirth تحت عنوان: "عام ٢٠٠٩ وقفه للتفكير". فالجريدة تمر بأزمة حقيقة، وبفترة عصيبة تستدعي وقفة للتفكير؛ لتقرير مصير

المجلة، وتغيير مسارها. فبدءاً من عام ٢٠٠٩ لن يصدر سوى عددين للمجلة في العام الواحد (عدد ٢٢٠ و ٢٢١) بعد أن كان يصدر منها أربعة أعداد. وتقول ويرث إن لجنة التحرير اتخذت قرارها هذا بعد تفكير طويل. فقد غدا مستحيناً إصدار أربعة أعداد من المجلة في العام الواحد في ظل الظروف الراهنة، والأزمات التي تعصف بالعالم وتحدد عنها الجرائد. فالمجلة وإن لم تتتصدر أزمنتها أخبار الصحف، فهي تعاني في تلك الفترة من مشكلات عدّة. وتصرّح ويرث أن هناك تغييراً سليحاً بمحفوبيات المجلة. فمنذ هذا العدد أدخل باب يتطرق لكل ما يجري في المجلة قبل إصدارها، وكل ما يحدث في كواليسها عن طريق مطبعة كومبيدي بوروجار Compédit Beauregard التي تضطلع بمهمة طبع المجلة منذ عام ١٩٩٦. كما ستضيف المجلة باباً تعرض فيه آراء القراء المشتركين منهم وغير المشتركين، وللنقط الإيجابية والسلبية التي يرونها في المجلة. كما ستأخذ المجلة هذه التعليقات بعين الاعتبار؛ لتفادي الأخطاء المترفة سابقاً. وستستعين المجلة بالترجمة والرسامة مارلين جونيوس التي ستمتع القراء بحس فكاهتها.

ولم تخف ويرث على القراء أن الهم الذي يثقل كاهل لجنة التحرير هو البحث عن كاتبي المقالات. وستأتي المجلة بآراء أعضاء لجنة التحرير بشأن هذا الموضوع. وتشرح ويرث الوضع قائلة إن المقالات التي تنشر تأتي من مصادرتين. أولاً: أساتذة الجامعات المتخصصين في علم الترجمة. ثانياً: المترجمين. وأحياناً يكون الاثنان مجتمعين في شخص واحد. وتصرّح ويرث أن أساتذة الجامعات يعرضون عن نشر مقالاتهم في مجلة "ترجم" رغم أن عليهم نشر الأبحاث والمقالات لتقديم أبحاث الترقية؛ وذلك لأن المؤسسات التي يعملون لديها لا تعتمد بها باعتبارها مجلة علمية. فهذه المؤسسات لا تعرف سوى بمجلات تصدر عن الجامعات ذاتها. وتتفهم ويرث هذا الوضع ولا تغفل أن تشكر مقدماً كل من يرغب في العمل مع المجلة، والمشاركة في أعدادها. أما عن المترجمين، فيليس لديهم الوقت الكافي لكتابة المقالات وللتفكير في حيّيات ممارسة الترجمة. وتعقب قائلة إنه ربما لا يعلمون أنه بإمكانهم إيراد الأفكار في هذا الصدد؛ إذ يظنونه خاصاً بالأساتذة الجامعيين فقط. وتأسف ويرث لذلك، فتجربة كل شخص من هؤلاء من شأنها إثراء الآخرين ودفعهم إلى الأمام قدماً، وفتح آفاق جديدة.

وتقول ويرث لعل القارئ تفهم الصعوبة التي تواجه لجنة التحرير والتي دفعتها في هذا العدد إلى التطرق لموضوعات متعددة دون تكريس موضوع للعدد – كما جرت العادة – فالمقال الأول لفرانسوا فالاسون François Vallaçon عرض في اليوم العالمي للترجمة في الخامس من ديسمبر الماضي. وقد اقترح الاتحاد القومي لخبراء الهندسة الذي يتقاسم مكان العمل مع المجلة الاتصال بالسيد فالاسون. أما مقال ماتيو قويدر Mathieu Guidère – أستاذ علم الترجمة في مدرسة المترجمين التحريريين والفوريين في جنيف – فيعرض لترجمة الإعلانات ولضرورة تقديم الأسباب وسوق الحجج لاختيار ترجمة بعينها. أما إينك فالايرت Ineke Wallaert – أستاذ باحث – فتعرض لترجمات بودلير لإدجار بو، ولأهمية

بث التأثير في نفس قارئ الترجمة من خلال دراسة تحليلية للعمل الأصلي والعمل المترجم. وقد تعرّف عضوان من أعضاء لجنة التحرير على فالايرت في سلسلة الندوات التي أقيمت حول أدوات الترجمة في الخريف الماضي في جامعة مارك بلوش في سترازبور. أما مقال البرتو مانكو – أستاذ بجامعة نابولي – فيعرض لصعوبات ترجمة أعمال عالم اللغويات الفرنسي جوستاف جُيُوم Gustave Guillaume إلى الإيطالية مستشهدًا بترجمته لكتاب جوستاف جُيُوم "زمن و فعل" *Temps et verbe* إلى الإيطالية. ويذهب مانكو إلى أن ترجمة عمل كهذا يستلزم إماماً وافية بالكاتب. وقد حصر مانكو المشكلات التي تعترض المترجم عند ترجمة بعض المصطلحات، وحصر الأخطاء التي ينبغي تجنب الوقوع فيها، وقدم الحلول الواقية. ولا تغفل ويرث أن تشكره على بادرة إرسال المقال من تلقاء نفسه لنشره في المجلة. كما أعربت عن سعادتها لإقامة جسور من العلاقات مع القراء في الخارج، ولاسيما في إيطاليا. أما أورييلي بارب Aurélie Barbe فتكتب عن الطبعة الجديدة لدليل الترجمة (فرنسي – إنجليزي) René Guide anglais-français de la traduction لرونيه ميرتينز Meertens (٢٠٠٩). ويختتم العدد بمقال للرئيسة الجديدة للجمعية الفرنسية للمתרגمين كارولين سوبرا إيتسوتسوجي تكتب فيه مقالاً يتسم بخفة الظل عن كيفية استغلال الوقت لقراءة المجلة. وتقول ويرث في نهاية مقالها الافتتاحي إن المجلة ستظهر في ثوبها الجديد وبمفاجآت جديدة. ويلحظ قارئ هذا العدد أن المجلة لها أوجه عدة، وتعكس اهتمامات كل من القائمين عليها وقارئها.

ترجمة الإعلانات

كتب ماتيو قويدر – أستاذ علم الترجمة بجامعة جنيف وعضو المعلم اللغوي والتعليمي للغات الأجنبية واللغات الأم بجامعة ستاندارد جرونوبل ٣ ورئيس سلسلة علم الترجمة traducto لدى دي بويك **** De Boeck تحت عنوان: "ترجمة الإعلانات أو كيفية تبرير خيارات الترجمة والاحتجاج لها" La traduction de la publicité ou comment justifier et argumenter ses choix de traduction ترجمة الإعلانات ليست بالأمر السهل. فالمترجم يواجه صعوبات كبيرة، إذ إن مجال الإعلانات تتأثر بالرهانات الاقتصادية والمالية. وتكون الصعوبة هنا في أن النص الواحد من الممكن أن يفهم بعدة طرق وأن تكون له عدة ترجمات؛ ولذا فعندما يقترح المترجم ترجمته يجد من يعارضه ويقدم ترجمة أخرى قد تكون أفضل أو أكثر ملاءمة للمتلقي. ويرى قويدر أن البعض يدرج ترجمة الإعلانات تحت الترجمة المتخصصة، بينما يدها البعض الآخر شكلًا من أشكال الكتابة أو شكلًا من أشكال الاتصال. ويتم العمل في هذا الصدد وفقاً لمنطق النقل اللغوي أو التلاؤم الثقافي. ويتوقف ذلك على هدف العمل واستراتيجيات الاتصال. ويرى قويدر أن هذه العوامل تجعل ترجمة المترجم عرضة "للاعتراضات". فعليه إذن أن يعد ترجمة حاججية؛ ليتصدى للاعتراضات التي قد تمس خياراته في الترجمة. ويوضح قويدر أن هدف

مقاله هو عرض منهج للحجاجية في إطار علم الترجمة، وقد أثبتت نجاحه لدى المهنيين في مجال الإعلانات وفي المجال الجامعي لتأهيل المترجمين المتخصصين. ويخص ذلك النص الإعلاني أي النص التحريري. أما عن العلاقة بين النص والصورة فقد سبق دراستها بشكل موسع ويحيلنا قويدر في نهاية مقاله إلى المراجع الخاصة بها.

ويقدم قويدر تعريفاً للترجمة الحجاجية على أنها عملية تبرير الموقف والاقتراحات أي الحلول المطروحة للترجمة. ثم يذكر تعريف القاموس الفرنسي لو روبير للفعل يسوق حُجة: "سوق الحجج، إقناع" ومنطقياً، الحُجة ليست سوى "التفكير الذي يرمي إلى الإقناع أو إلى تفنيد اقتراح مع تقديم دليل يؤيد الاقتراح أو يعارضه". ويقول قويدر إن الترجمة الحجاجية تعني سوق الحجج لإثبات صحة ترجمة ما أو عدم ملائمتها أو عدم ملاءمة مقابل بعينه. ويذهب قويدر إلى أن سوق حجج يكون لتأييد اختيار لفردات أو لمصطلح. وتقديم أمثلة للإقناع بخيار يتعلق بالتركيب التعبيري أو الأسلوب، وتفنيد الحجج المقدمة ضد ترجمة ما أو تلاويم ما، وتأكيد خيارات الترجمة بالبحث المحدد. ويذهب قويدر إلى أن عملية تبرير الترجمة في هذه الحالة إما أن تكون "هجومية" (سوق الحجج) أو "دافعية" (سوق حجج داحضة). فالأمر يعني أن يقوم المترجم بترجمة نص إعلاني ثم يقدم تبريرات لخياراته على مستوى الكلمات، والتعبيرات، والجمل.

وينتقل قويدر إلى الحديث عن دحض الحجج، وتفنيدها من خلال سوق حجج سليمة، وتفنيد الحلول التي يقدمها أشخاص آخرون، أو ترجمات أنجزها مترجمون غير محترفين معتمدين على معارفهم اللغوية. فالأمر يتعلق إذن بنقد يتم بشكل عقلاني لترجمة الغير مع تقديم اقتراحات؛ لاستبدال الاقتراحات المقدمة باقتراحات تكون أكثر ملاءمة للسياق. ويرى قويدر أن سلامـة الحجـج أو الحـجـج المـضـادـة تـتـوقـف عـلـى نوعـها (حجـة تـتـعلـق بـالـمـفـرـدـات أو الأـسـلـوب أو الثـقـافـة). ثم يعدد قويدر العـناـصـر التي يـنـبـغـي أن تسـاقـ الحـجـج بـشـأنـها: الفـهـمـ، وإـعادـةـ التـعـبـيرـ، والمـعـادـلـ. فالـبـنـسـبـةـ إـلـىـ الفـهـمـ يـتـمـ تحـدـيـدـ معـنـىـ ماـ يـمـثـلـ مشـكـلـةـ فيـ فـهـمـ النـصـ الأـصـلـيـ. ويـكـوـنـ ذـكـ بـفـهـمـ الـمـعـنـىـ وـفـقـاـ لـلـسـيـاـقـ أوـ لـلـقـامـوـسـ إـذـاـ مـاـ لـزـمـ الـأـمـرـ، لـتـبـرـيرـ طـرـيقـةـ قـرـاءـةـ الـمـعـنـىـ الأـصـلـيـ وـتـفـسـيـرـهـ. أـمـاـ عـنـ الـمـعـادـلـ، فـيـوـضـحـ قـويـدـرـ أـنـ الـأـمـرـ يـتـعـلـقـ بـشـرـحـ كـلـ مـاـ يـمـثـلـ مشـكـلـةـ فيـ الـبـحـثـ، وـفيـ اـخـتـيـارـ الـمـعـادـلـ. ويـكـوـنـ ذـكـ منـ خـالـلـ الـبـحـثـ الوـثـائـقيـ وـالـبـحـثـ المـتـعـلـقـ بـالـمـصـطـلـحـاتـ الـذـيـ يـسـمـحـ بـإـيـثـارـ مـعـادـلـ مـاـ عـلـىـ مـعـادـلـ آـخـرـ.

ثم يتطرق قويدر إلى المراحل الخمس التي تمر بها عملية سوق الحجج. أولاً: تحديد سياق النص الإعلاني: نوع النص، وتاريخ كتابته، وموضوعه، والهدف التجاري، والشعار الدولي والم المحلي، ... إلخ. ثانياً: تحديد المشكلات في النص الأصلي: القراءة، وتحديد الصعوبات على مستوى المفردات، والجمل، والأسلوب، ولاسيما الثقافة. أي تحديد الصعوبات التي من شأنها أن تعيق فهم معنى كلمة ما، أو تعبير ما، أو جملة ما، أو إحالة تاريخية أو ثقافية. ويعرض قويدر المرحلة الثانية في صورة جدول كالآتي: -

صعوبات على المستوى الثقافي أو اختيارات براجماتية في النص الأصلي	صعوبات على مستوى الجمل أو الخيارات المتعلقة بالأسلوب في النص الأصلي	صعوبات على مستوى المفردات أو اختيار المصطلح للنص الأصلي
<ul style="list-style-type: none"> - لا أعرف التعبير أو الصياغة الأصلية. - أكتشف إشارة أو رمزاً خاصاً بثقافة النص الأصلي. 	<ul style="list-style-type: none"> - لا أفهم المعنى المحدد للكلمة أو المصطلح رغم السياق. - أتساءل حول التركيب في اللغة الأصل. - أميز خياراً خاصاً على مستوى الأسلوب في النص الأصلي (صورة أسلوبية، استعارة). 	<ul style="list-style-type: none"> - لا أفهم المعنى المحدد للكلمة أو المصطلح رغم السياق. - أميز حيلاً خاصاً للمفردات أو للجمل في النص الأصلي.

ثالثاً: البحث عن حل لكل صعوبة من الصعوبات المحددة في النص الأصلي وذلك باللجوء إلى قاموس أحادي اللغة (المعنى الكلمات أو للمصطلح)، وإلى القواعد النحوية للغة الأصل لتركيب الجمل، وإلى النصوص المتاحة على شبكة الإنترنت لإيجاد الجمل النمطية، والجمل الاصطلاحية، وكل ما يستجد من مصطلحات، والمعاجم الموسعة للعناصر الثقافية أو الإحالات الأدبية والفنية. ويرى قويدر أن استخدام المصادر يكون متربتاً على نوع الصعوبة، فاستخدام المعجم أحادي اللغة يكون للتصدى للصعوبات على مستوى المفردات في النص الأصلي، والمعجم الموسعي لواجهة صعوبة ما على المستوى الثقافي. رابعاً: تبرير المعادل الذي تم اختياره من خلال البحث عن أي طريقة لحل المشكلة. فالأمر يتعلق بتقديم شرح واضح ومحدد لعملية الترجمة وت تقديم شروح على مستوى الجمل، والإحالات، والسياق، والثقافة. خامساً: عرض التعبيرات الممكنة وتبرير إعادة الصياغة أو الجملة المختارة للترجمة.

ويقدم قويدر نموذجاً عملياً للمراحل الخمس التي تمر بها عملية سوق الحجيج، ويعرض دراسة حالة لثلاث ترجمات حاجية لنصوص إعلانية عن لوريال L'Oréal ولانكستر Lancaster، وداي وير Day Wear، مقابلاً النص الأصلي المكتوب باللغة الإنجليزية بالترجمة الفرنسية على شكل جدول. ويعرض للمرحلة الأولى ألا وهي تحديد سياق الإعلان من خلال تقديمه لجذادة تتناول بشكل تفصيلي تحديد نوع النص الإعلاني المراد ترجمته، وهدفه – الدعاية عن مستحضر للشعر – والوجه إليه الإعلان – النساء – ثم الرسم، واسم الماركة، واسم المنتج، واسم الضامن – أى من يوصي باستخدام المنتج – والاسم الأصلي، وشعار الماركة. ثم ينتقل إلى مرحلة تحديد الصعوبات فيوردها في هيئة جدول، ويصنف الصعوبات إلى ثلاثة أنواع: صعوبات على مستوى المفردات أو المعاني، صعوبات على مستوى الجمل أو الخيارات المتعلقة بالأسلوب، والصعوبات الثقافية أو الخيارات البراجماتية.

ويخلص قويدر إلى أن الحجاجية في إطار علم الترجمة مسألة غاية في التعقيد ولا يمكن أن يكتفي المترجم بإدراجه حاشية له. فيتعين على المترجم في بعض السياقات — كما في الإعلانات والصحافة والإعلام — أن يسوق الحجج التي تؤيد خياراته. ويشرح قويدر وجهة نظره قائلاً إن الترجمة الحجاجية ضرورة ملحة حيث تعد الرهانات الاقتصادية، والمالية للترجمة غاية في الأهمية. بيد أن ممارسة الترجمة الحجاجية يجب أن تتم وفقاً لتقنيات معينة تندرج تحت منطق إدارة الجودة؛ إذ إنها تقلل من البعد الشخصي لعملية الترجمة ذاتها بسوق حجج موضوعية تؤيدها القرارات التي يتخذها المترجم على المستوى اللغوي. وبرى قويدر أن اعتبار الترجمة الحجاجية بمثابة دعم للجودة إنما يعزز من صورة مهنة الترجمة، ويبيرز مهارة التحليل والاستنتاج التي تضفي على العمل قيمة. فضلاً عن دحضر الفكرة التي تقول إن الترجمة إنما هي مجرد عملية نقل. ويخلص قويدر إلى أن سوق الحجج للمنتج النهائي يعني إخراج الترجمة من المنقطة المظلمة التي تحيط بعملية بناء الخطاب بين لغتين. فلا جرم أن المترجم هو فنان اللغة. لكنه فنان يعي خياراته وقراراته، على حد قوله.

ترجمة عالم لغويات

كتب البرتو مانكو — أستاذ اللغويات بقسم اللغات والآداب الأجنبية بجامعة نابولي الشرقية — تحت عنوان: "ترجمة عالم لغويات" *Traduire un linguiste* عن ترجمة أعمال جوستاف جيوم (Gustave Guillaume) إلى الإيطالية والمشكلات التي تواجه مترجميها. ويقدم مانكو في إيجاز جوستاف جيوم الذي ولد في باريس ودرس اللغة الروسية وعمل لفترة من حياته في أحد البنوك؛ لكسب قوت يومه. وقد كتب جيوم عام ١٩١٩ "مسألة أداة التعريف وحلها في اللغة الفرنسية" *La question de l'article et sa solution dans la langue française*. وفي عام ١٩٢٩ "زمن و فعل" *Temps et verbe* . ويعقب مانكو قائلاً إن نصوص جيوم مليئة بمصطلحات يتعدّر فهمها؛ مما يوقع المترجم في شرك الخطأ. وبرى مانكو أن ما ينطبق على ترجمة الشعر ينطبق على ترجمة اللغويات. فلا يترجم الشعر إلا شاعر كما لا يترجم اللغويات إلا عالم لغويات. وبرى مانكو أن ترجمة أعمال جيوم تستلزم المعرفة التامة بمجمل كتاباته.

وينوه مانكو إلى كتابين ترجمما لجيوم إلى الإيطالية هما "مبادئ اللغويات النظرية" *principes de linguistique théorique* التي أنجزها سيلفي ويعود إليه الفضل في إدخال اسم جيوم إلى إيطاليا، و"زمن و فعل" التي أنجزها مانكو. ويورد مانكو بعض الصعوبات التي تواجه مترجمي جيوم؛ إذ تدفع بهم أحياناً إلى شرح المصطلحات التقنية أو تبسيطها. فكتبه تحتوي على عدد كبير من الكلمات الجديدة — كما نوه عنها سيلفي في مقدمة ترجمته لكتاب "مبادئ اللغويات النظرية" — ويحدد مانكو بعض المصطلحات التي شكلت صعوبة في ترجمة أعمال جيوم مثل انبعاث *surrection*. ومنظور *perspective*. وتصغير إلى أقل درجة *maximé*، وأقصى درجة *minimé*. وبرى مانكو أن مصطلح انبعاث/اندفاف *surrection* لا

يوجد له معادلات كافية باللغة الإيطالية تتناسب والمعنى الذي أتى به جيوم؛ إذ إنه يربط المصطلح بتاريخ اللغة، وبفكرة تغيير نهائى للإنسان يتم بشكل بطيء من خلال اللغة. وقد ثرجمت إلى الإيطالية بفعل *sorgere* il. ويعقب مانكو قائلاً إنه كان بإمكان جيوم أن يستخدم كلمة "ظهور" عوضاً عن "ابتهاق" لكنه قصد استخدام "ابتهاق" ووضع بين قوسين أيضاً المترادفين "ظهور" و"حدوث". فالمترجم عليه أن يحافظ على خاصية لغة جيوم ويأتي بفعل *surrezione* دون الحاجة إلى شرح معناها باستخدام كلمتي "ظهور" أو "ورود". أما عن مصطلح "منظور" *prospettica/perspective* و"مستقبل" *prospective/propsettiva* فيقول مانكو إنهما مترادفان مع الإشارة إلى إسقاطات "منظور" وما تتضمنه من معنى التحفظ. ويقول مانكو إن جيوم استخدم المصطلحين إشارة إلى مفهومين مختلفين ولا يمكن ترجمتهما على أنهما مترادفين. أما عن "غاية" *visée* فهو مصطلح تقني أساسى عند جيوم يستخدمه منذ عام ١٩١٩، ولا يمكن ترجمته بمصطلحات مثل *scopo, intenzione* فهو لا يعني "النية" بل يشير إلى تغيير أوتوماتيكي وغير واع للتجربة الزمنية، على حد قوله. فالامر يتعلق بشيء شديد البعد عن النية الشخصية والمدركة. أما عن *maximer* و *minimer* فهما ليسا مرادفي "تصغير إلى أقصى حد" *minimiser*. و"تكبير إلى أقصى حد" *maximiser*. ويشرح مانكو كيف أن جيوم استخدم فعل *maximer* و *minimer* في آخر سنتين من حياته – أي ما بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٠.

ويخلص مانكو في نهاية مقاله إلى أن هذه المصطلحات ليست إلا أمثلة بسيطة للعديد من المفردات التي جاء بها جيوم، ولا يمكن أن يقوم المترجم بتبسيطها. فكان جيوم يعتقد أنه يجب حل مشاكل اللغة/الكلام التي استمرت منذ سوسر *Saussure* وحتى وفاة جيوم. كما تناول شومسكي المهارة/الأداء بوصفهما أضداداً. ويختتم مانكو مقاله بسوق مثال على مصطلح "أربطة" الذي قد يستخدمه عالم الفيزياء عند تشبيه الكون بأوتار الجيتار: "فليس من حق المترجم أن يشرح المعنى غير الواضح للمصطلح الذي جاء به الفيزيائي – أربطة – باللجوء إلى المصطلح الأكثر شيوعاً والأسهل استخداماً "أوتار" (الجيتار)!"

مراجعة كتب

تقديم أوريلي بارب *Aurélie Barbe* دليل الترجمة إنجليزى فرنسي *Guide* *anglais-français de la traduction* لرينيه ميرتنز *René Meertens* عن دار النشر *Chiron*. فقد ظهرت الطبعة الرابعة في يونيو ٢٠٠٨ وتقع في ٥٤٣ صفحة – أي ما يمثل حوالي ١٠٪ من صفحات إضافية مقارنة بطبعة عام ٢٠٠٤ – وترى بارب أن هذا الدليل لا غنى عنه للمתרגمين من الإنجليزية إلى الفرنسية؛ إذ إنه يعد بمثابة قاموس مكمل للقاميس ثنائية اللغة إنجليزى فرنسي. وتتوه بارب بأن هذا الكتاب لم يأت إلا بالترجمة من الإنجليزية إلى الفرنسية. والقاموس هو ثمرة عمل دام لمدة ٣٠ عاماً في داخل المنظمات

الدولية. وتقدم بارب مؤلف القاموس – رينيه ميرتنز – الذي بدأ عمله بوصفه مترجماً في منظمة الأمم المتحدة بنيويورك ومكث بها لمدة سنتين. ثم عمل لمدة إحدى عشر عاماً في اللجنة الأوروبية ببروكسل في مجموعة الأعمال الاجتماعية والمواصلات ثم في مجموعة الأعمال الاقتصادية والمالية. ثم عمل في منظمة الصحة العالمية بكونهاجن حيث يمضي هناك ستة أشهر في العام. ومنذ ظهور الدليل عام 1999 يعمل ميرتنز بصفة مؤقتة لدى منظمة الأمم المتحدة بوصفه مراجعاً. وقد عمل في مكاتب نيويورك، وفيينا، وجنيف. ويُمضي حالياً شهرين في العام في جنيف ويكرس باقي أشهر السنة لإثراء دليله. وميرتنز هو صاحب قاموس *Dictionnaire anglais-français français-anglais* فرنسي إنجليزي -

de la santé et du médical الصادر أيضاً عن دار النشر شيرون.

وترى بارب أن الدليل يضم مصطلحات عامة بالإنجليزية قد تمثل أحياناً مشكلة في الترجمة في بعض السياقات مثل business corporate, community, to ensure, to include ومصطلحات خاصة ب المجال تخصص مثل "معلوماتية" و"اقتصاد"، و"مالية"، و"قانون"، و"علوم"، و"اتحاد أوروبي". فضلاً عن الرموز والمصطلحات الخاصة بالثقافة الأنجلوسكسونية والتي ليس لها وجود في القواميس ثنائية اللغة مثل DWI (driving while intoxicated)

NG (newsgroup)

وتنتقل بارب للحديث عن مداخل الدليل، فكل مدخل يقدم عدة معانٍ للكلمة وللتعبيرات المتعلقة بالمصطلح. كما يقترح عدة ترجمات مصحوبة بأمثلة، ومتلازمات لفظية. ويمكن للمترجم أو لطالب الترجمة أن يختار الترجمة الأنسب. وتقترح بارب أن تصدر نسخة إلكترونية من هذا الدليل. فلا غنى عنه في كل مكاتب الترجمة، على حد قولها. ويمكن تصفح أجزاء من الدليل على الإنترنت على الموقع التالي:

<http://www.renemeertens.eu/files/Apercu.pdf>

كواليس مجلة "ترجم"

تقدم المجلة المراحل التي تمر بها قبل إصدارها بدءاً من اختيار موضوع العدد، والدعوة إلى كتابة المقالات، و اختيار المقالات، وقراءتها، وتصحيحها من الناحية الطبيعية، والنحوية، والإملائية، وإرسالها إلى كاتبها للحصول على موافقتهم. ثم تأتي مرحلة كتابة المقالة الافتتاحية، وإعادة القراءة قبل الطبع. ثم تُرسل المقالات إلى مطبعة كوميدي Compédit ثم تتم إعادة قراءتها وإعادة تصحيحها ثم تقدم النسخة الجاهزة للطبعية النهائية للمطبعة.

وجاءت المجلة في هذا العدد بآراء القراء، وأعضاء لجنة التحرير، وأحد المساهمين في كتابة المقالات. وقد تباينت الآراء، فهناك من يرى أن بعض المقالات تكتب بلغة ثانية متخصصة يتعرّف على القارئ العادي فهمها، وبعض الآخر يرى أنها ليست متخصصة بما فيه الكفاية وتفتقر في بعض الأحيان إلى المراجع الموثقة. ويقترح البعض أن تترك الم الموضوعات

على مهنة المترجم، وأدواته، والأفكار الجديدة المتعلقة بالمهنة، والتقليل من تناول علم الترجمة. ويقترح أحد القراء أن تكون المقالات مدفوعة الأجر، ليكون هناك إقبال على النشر، ولاسيما أن المجلة غير معتمد بها في المجال الجامعي لنشر الأبحاث. ويرى البعض أن حجم المجلة مناسب للقراءة؛ إذ يمكن قراءتها في القطار. بينما يقترح البعض أن يكون حجمها كحجم المجلات الرائجة. كما اقترح البعض أن توضع صورة لكتاب المقالات.

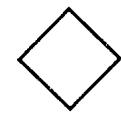
الهوامش:

- (١) للاطلاع على الموقع الإلكتروني لمجلس اللغة الفرنسية : <http://www.cilf.org> (المترجمة).
- (٢) للاطلاع على موقع معجم كنز اللغة الفرنسية الإلكتروني : atilf.atilf.fr/tlf.htm (المترجمة).
- (٣) للاطلاع على موقع الجمعية الفرنسية لعلم المصطلح <http://www.laterminologie.net> (المترجمة).
- (٤) للاستزادة يمكن الاطلاع على كتاب علم المصطلح لطلبة كليات الطب والعلوم الصحية بإشراف الأستاذ الدكتور محمد هيثم الخياط، منظمة الصحة العالمية، ٢٠٠٧ (المترجمة).
- (٥) للاطلاع على الموقع الإلكتروني لسلسلة "علم الترجمة" http://universite.deboeck.com/collections/?collection_id=241 <http://universite.deboeck.com>:

دوريات

عربية

٩



ماجد مصطفى

يضم العدد التاسع والعشرون (٢٠٠٩) من مجلة (ألف) – مجلة البلاغة المقارنة – التي يصدرها قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية برئاسة تحرير فريال جبوري غزّول، مجموعةً من الدراسات حول "الجامعة وهمومها: محلياً وعالمياً". فيكتب علي مبروك دراسة بعنوان "من القوة الصلبة إلى القوة الناعمة: مشروع النهضة من الجيش إلى الجامعة" يتناول فيها مكانة الجيش المركزية في مشروع النهضة منذ ابتداء تبلوره مع مطلع القرن التاسع عشر. وإذا يُؤسس ذلك لما عرفه المشروع من غلبة المطلب "السياسي" وطغيانه على السؤال "العرفي"، وعلى النحو الذي انتهى بالمشروع إلى الأزمة الشاملة التي تردى إليها مع نهايات القرن ذاته، فإن فكرة تأسيس "الجامعة" المصرية قد راحت تتبلور ضمن سياق هذا السعي إلى إثارة السؤال المعرفي التأسيسي. ويرتبط الإخفاق الذي انتهى إليه مشروع الجامعة بحقيقة أن المنطق الذي انتظم هذا المشروع كان هو المنطق ذاته الذي انتظم مشروع الجيش؛ أي منطق نقل الجاهز من العلوم والمعارف واستهلاكها. وهكذا، يرى الكاتب أنه بدلاً من أن تنخرط الجامعة في تهيئة الشروط المنتجة للمعرفة العلمية؛ وأهمها على الإطلاق ضرورة بناء العقل "الناقد"، فإنها قد استمرت تشغله بالعقل "الناقل" ذاته الذي كان يقف وراء إخفاق مشروع النهضة في نسخته الأولى.

وتكتب فاتن مرسي عن الجامعة في روایتين مصرتين هما: الباب المفتوح للطيفة الزيارات، وأطياف لرضى عاشور. وتحاول الدراسة الوقوف على مظاهر التشابه والاختلاف بين العملين من حيث تصوير الجامعة وأساليب السرد لدى كل كاتبة. وفي حين تأخذ الجامعة وهمومها حيزاً كبيراً في نص رضى عاشور – حيث ترصد الكاتبة التغيرات الاجتماعية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين وأثر هذه التغيرات على أحوال الجامعة

والجامعيين — تمثل أحوال الجامعة في رواية لطيفة الزيات تيمة من تيمات النص. فهي تمثل منعطفاً أو مرحلة مهمة من مراحل تطور وعي ليلى، الشخصية المحورية في الرواية. وتقدم لنا الكاتبة نموذجاً سلبياً للأستاذ الجامعي الذي يمثل نقىض بطلة الرواية. كما ت تعرض الدراسة خصوصية رؤية كل كاتبة وتوظيفها لأساليب السرد وتقنياته المختلفة. وتكتب دعاء إمبائي عن الأدب الإنجليزي في الجامعة المصرية: شهادة وتجربة، فتقدم نبذة مختصرة عن قسم اللغة الإنجليزية وأدابها، بجامعة القاهرة واعتماده في التدريس على الأساتذة الأجانب ثم تحوله إلى الأساتذة المصريين عقب ثورة ١٩٥٢، وتناول المقالة بعض الجوانب التي تتعلق بالقسم منذ السبعينيات حتى الوقت الحاضر. ثم ينتهي المقال بطرح تساؤل عن دور أقسام اللغة الإنجليزية في عالم تمثل فيه الثقافة الناطقة بالإنجليزية الثقافة السائدة، وفي عالم لا مناص فيه من ذلك التفاعل مع الغرب.

ويكتب ستيفن جيرمك عن "الجامعة النيوليبرالية: نظرياً وعملياً"، ويكتب محمد أبو الغار ومديحة دوس "من أجل جامعة أفضل: مجموعة ٩ مارس"، ويكتب روبرت فرودمان وجنيفر رولاند عن "إخراج العلوم الإنسانية من قواعتها"، حيث تواجه العلوم الإنسانية اليوم سلسلة من التحديات، منها النرجسية المتأصلة ومشاكل قلة التمويل المزمنة وعدم التواصل مع المجتمع. وتوضح هذه المقالة بعض أسباب هذه الحالة، داعية إلى الاشتباك العملي مع الواقع والكَدَ مع تفاصيل الحياة المملة والفووضية الالزمة لدمج آرائنا مع العمل المستمر الذي يقوم به العلماء والمهندسو وصانعو السياسات. فبالإضافة إلى تبني البحث العلمي المضني، يمكن للعلوم الإنسانية أيضاً مساعدة المجتمع على أن يصبح أكثر حساسية في تعاطيه مع العناصر الإنسانية في عصرنا العلمي التقني.

وفي العدد مقابلة مع نصر أبو زيد حول "الدراسات الإسلامية في الجامعة"، بالإضافة إلى شهادة مترجمة عن الإنجليزية كتبها المفكر والأكاديمي العراقي الراحل محسن مهدي (ت ٢٠٠٧ م) بعنوان "سنوات شيكاغو: صياغة روح" تناول فيها خطوات فارقة في مسيرته، من دراساته الجامعية والعليا في جامعة شيكاغو، وانتقاله من مجال الاقتصاد إلى الدراسات البينية تحت رعاية "لجنة الفكر الاجتماعي". وزخم الحياة الثقافية ذات النزعة الإنسانية التي ميزت جامعة شيكاغو في خمسينيات القرن العشرين، ودور الأساتذة الأميركيين والأوروبيين في تشكيل عقول طلابهم، ثم توجه مهدي إلى البحث في الفكر العربي الوسيط.

وفي العدد التاسع والخمسين (يوليو ٢٠٠٩) من مجلة (نزوى) يكتب رئيس التحرير سيف الرحبي افتتاحية بعنوان "حول رجل ينهض من نومه ويتجه نحو الشرفة (رسائل في الشوق والفراغ)" وهو جزء من نص طويل لم يُنشر بعد. يقول الكاتب: "يذهب خيالي للحظة، بما أن الخيال (مصنوع من الذاكرة والنسيان) إلى لوحة (ماجريت) "رجل يتأمل الجنون" أيَّ جنون يتأمل ذلك الرجل؟ جنون العالم أم جنونه الواقع تحت سطوه وهذيانه؟ لا أتذكر إن كان الفراغ الذي يحدق فيه ذلك الرجل، فراغاً أبيضاً أم بلون أبيض. فراغاً،

فضاءً فارغاً، سطوها فارغة بألوان الجنون. هل للجنون لون بعينه مثل تلك الألوان التي يبصرها العميان خاصة، هل تخزن تلك السطوح قرارات وأعماقاً، عدا الموت والعدم؟

وفي باب الدراسات يكتب صالح جواد الطعمة مقالة بعنوان "التلقي الأمريكي للأدب العربي ١٩٥٠ - ٢٠٠٨" يقول فيها: "إن هدفي من هذا البحث أن أقدم صورة عامة عن جانب إيجابي بارز قد يكون الوحيد في العلاقات العربية - الأمريكية ألا وهو الاتساع النسبي في حضور الأدب العربي وتلقيه في الولايات المتحدة منذ أواسط القرن العشرين حتى يومنا هذا. وسبب وصفي له بالإيجابية يعود إلى حقيقتين: الأولى: ما أحرزه الأدب العربي من تقدم ترجمةً ودراسةً ومن حيث الإقبال عليه خارج دائرة المختصين من القراء، بينما ينافقه السياسة الأمريكية الرسمية وموافقها المعادية للعرب والمسلمين لاسيما بعد أحداث الحادي عشر من أيلول (سبتمبر) كما ينافق ما يتعرض له العرب أو الإسلام من حملات التشويه والعداء المتتساعد بشكل لا نظير له في التاريخ الأمريكي الحديث في مختلف وسائل الإعلام والمطبوعات والأفلام السينمائية وبرامج إذاعية أو تليفزيونية متعددة يديرها من أطلق عليهم عبارة "مذيعي الافتراط أو الاتهامات (smearcasters)" وغيرها من الحملات التي يقودها أنصار اللوبي الإسرائيلي الصهيوني واليمين المتطرف ولم تسلم منها حتى البرامج الجامعية بما فيها دراسات الشرق الأوسط والكتب المستعملة في تدريس اللغة العربية".

ويستعرض الكاتب عدداً من المحاور منها: دور النشر وترجمة الأعمال العربية، والمجال الجامعي، والدور الأمريكي في دعم ترجمة الأدب العربي، والأدب العربي وأنثولوجيات الأدب العالمي، ويقول: "إن توافر عدد لا يستهان به من الأعمال المترجمة هيأ للأدب العربي مجالاً آخر للانتشار عن طريق مجموعات الأدب العالمي أو غير الغربي منذ أوائل التسعينيات من القرن الماضي أي بعد حصول محفوظ على جائزة نobel بخلاف ما كان سائداً قبل ذلك من إغفال أو إقصاء للأدب العربي. ويلاحظ اليوم أن هذه المجموعات تضم في حالات كثيرة نماذج من الأعمال العربية ترد أحياناً في أكثر من مجموعة فنري نماذج قصصية مختارة من أعمال ديزني الأميركي - ذو النون أيوب - سلوى بكر - ليلي بعلبكي - محمد خضرير - سحر خليفة - أليفة رفعت - نوال السعداوي - غادة السمان - الطيب صالح - غسان كنفاني - إبراهيم الكوني - نجيب محفوظ وغيرهم، كما نرى قصائد لعدد أكبر من الشاعرات والشعراء: فوزية أبو خالد - أدونيس - عبد الله البرادوني - عبد الوهاب البياتي - قاسم حداد - بلند الحيدري - فدوى طوقان - عبد العزيز المقالح - سعدي يوسف وآخرين". ويخلص في النهاية إلى "أن الإبداع العربي في مجال الأدب أثبت دوره الفعال في مواجهة التحديات المعادية للعرب وإمكانيته - أكثر من جوانب عربية أخرى - في أن يترك آثاراً إيجابية في نفوس متلقيه من عامة القراء في الولايات المتحدة أو غيرها من الأقطار الأوروبية".

ويكتب محمد حافظ دياب عن "الجيل الأدبي مقاربة مفاهيمية" فيقول: "ما هو الجيل؟ سؤال يتواتر عادة في حقول التاريخ والثقافة والنقد الأدبي حين يتعلق الأمر بمقارنة قضايا

التغير والاستمرار، اعتباراً من أن تتابع الأجيال أدعى إلى فرز التراث وابتداع الجديد، ما يشي بتعاظم الحاجة إلى أجوبة متتجدة حوله. وفي محاولة لمقاربة هذا المفهوم تطمح المساهمة هنا أن تستجليه، بما يتتيح تعميق التفكير نحو تأصيله، وهو ما يعني مباشرة حوار معه لا يكتفي بالنقل الناسخ، بل يستدعي الإبداع والإنشاء، ويطلب وعيًا نقدياً بالخلفيات والمرجعيات والمنظورات التي تواصلت معه".

ويتابع الكاتب: "فعـ الجـيلـ، تـتسـاكـنـ قـائـمةـ مـصـطلـحـيةـ مـعـبرـةـ عـنـ بـعـضـ مـنـ تـجـليـاتـهـ، وـتـراـوـحـ بـيـنـ تـسـمـيـاتـ مـنـ قـبـيلـ الطـبـقـاتـ وـالـجـمـاعـاتـ وـالـمـارـسـ وـالـمـوجـاتـ، بـلـ هـنـاكـ مـنـ عـلـمـاءـ الـاجـتمـاعـ الـمـحـدـثـينـ مـنـ اـقـترـحـ مـصـطلـحـ "الـفـيـلـقـ"ـ أـوـ "الـكـتـيـبـةـ"ـ الـمـسـتـخـدـمـ فـيـ النـظـمـ الـعـسـكـرـيـةـ. وـفـيـ درـسـ الـنـقـدـ الـأـدـبـيـ الـعـرـبـيـ الـقـدـيمـ، تـبـلـوـرـ مـصـطلـحـ "الـطـبـقـاتـ"ـ كـإـحـدىـ فـعـالـيـاتـ التـرـاجـمـ، وـتـمـ بـوـاسـطـتـهـ التـمـيـيزـ بـيـنـ مـسـتـوـيـاتـ الشـعـرـاءـ وـالـكـتـابـ، وـتـصـنـيـفـهـمـ مـنـ حـيـثـ أـعـمـالـهـمـ وـأـخـبـارـهـمـ وـأـلـقـابـهـمـ وـنـابـغـيـهـمـ فـيـ طـبـقـاتـ (طـبـقـاتـ الشـعـرـاءـ. طـبـقـاتـ كـتـابـ المـاقـامـاتـ، طـبـقـاتـ أـصـحـابـ الـنـوـادـرـ ...ـ)، أـوـ تـغـلـيـبـ عـنـصـرـ الزـمـنـ فـيـ هـذـاـ التـقـسـيمـ كـمـاـ فـعـلـ اـبـنـ سـلـامـ".

ويطرح الكاتب تصوراً مقتراحـاً من خـلالـ: المـناـخـ الثـقـافـيـ، وـالـلـغـةـ، وـجـمـهـورـ القرـاءـ، وـالـجـمـاعـاتـ الـوـسـيـطـةـ، بـهـدـفـ تـيـسـيرـ الـانتـقالـ مـنـ مـسـتـوـيـ الـحـدـيـثـ الـنـظـرـيـ إـلـىـ الـمـعـاـيـنـةـ الـتـطـبـيـقـيـةـ، عنـ طـرـيقـ اـخـتـبـارـهـ كـمـؤـشـرـ فـيـ التـعـبـيرـ عـنـ وجـودـهـ، وـكـمـجـالـ يـمـارـسـ مـنـ خـلالـهـ فـعـالـيـاتـ فـيـ الـدـرـسـ الـأـدـبـيـ، وـكـمـسـيـلـةـ يـسـتـطـعـ بـهـاـ الـكـشـفـ عـنـ إـمـكـانـاتـ هـذـاـ الـدـرـسـ، بـمـاـ يـتـيـحـ فـرـصـةـ فـهـمـ أـكـثـرـ جـدـةـ لـمـقـارـبـةـ الـمـسـيـرـ الـأـدـبـيـةـ.

ويترجم حسام الخطيب دراسة بعنوان "المعلوماتية وتشكيل الثقافة: مسألة مجاز" لجوزيف سليم من جامعة أوهايو، ويترجم أمين صالح دراسة بعنوان "عناصر سوريالية... الذهاب إلى الجوهر"، ويكتب هلال الحجري عن "الواقعية النقدية: نماذج في القصة الحديثة في عمان"، ويكتب جميل الشبيبي دراسة بعنوان "إسماعيل فهد إسماعيل نزعة التجديد في تقنيات السرد العربي": "كانت السماء زرقاء" رواية رائدة بنزعتها التجريبية وابتكراتها الفنية". ويترجم إبراهيم أولحيان دراسة للكاتب الغربي عبد الله العلوى المدغري بعنوان "بين السيري والتخييلي: روايات ومحكيات مغربية بالفرنسية"، ويكتب منذر عياشي دراسة بعنوان "الشعر الحديث بين فضاء الخلق وإبداع التقلي"، ويكتب مفيد نجم "التناص الأسطوري في شعر محمود درويش".

وفي بـابـ المـتـابـعـاتـ يـكـتـبـ هـشـامـ بـنـشـاوـيـ عـنـ يـوسـفـ القـعـيدـ شـعـرـيـةـ الإـدـانـةـ فـيـ "الـقـلـوبـ الـبـيـضاـءـ". وـيـكـتـبـ مـحمدـ صـبـحـ عـنـ جـمـالـ نـاجـيـ فـيـ "ماـ جـرـىـ يـوـمـ الـخـمـيسـ"ـ تقـنـيـةـ الـقصـ وـتـعـرـيـةـ الـذـاـتـ الـمـهـشـمـةـ. وـيـتـرـجـمـ حـسـنـ اوـزـالـ "فـوكـوـ:ـ العـيشـ بـصـحـبـةـ الـفـلـسـفـةـ". وـأـخـيـراًـ يـكـتـبـ محمدـ وـقـيـديـ عـنـ رـحـيـلـ الـخـطـيـبـيـ رـحـيـلـ "الـغـرـبـ الـمـحـتـرـفـ"ـ فـيـقـولـ:ـ "تـوـفـيـ عـبـدـ الـكـبـيرـ الـخـطـيـبـيـ فـيـ صـبـيـحةـ الـاـثـنـيـنـ السـادـسـ عـشـرـ مـنـ مـارـسـ ٢٠٠٩ـ". وـتـلـكـ نـهـاـيـةـ بـشـرـيـةـ طـبـيعـيـةـ لـاـ تـكـونـ مـوـضـعـ مـنـاقـشـةـ بـالـنـسـبـةـ لـأـيـ كـائـنـ بـشـريـ، وـكـذـلـكـ هـيـ بـالـنـسـبـةـ لـهـذـاـ الرـجـلـ. تـوقـفـ قـلـبـهـ عـنـ النـبـضـ، وـتـوقـفـ بـوـصـفـهـ جـسـمـاًـ عـنـ الـحـيـاـةـ. وـرـغـمـ اـعـتـرـافـنـاـ بـالـحـقـيـقـةـ الـتـيـ عـبـرـ عـنـهـاـ".

الفيلسوف الفرنسي غابرييل مارسل في يومياته الميتافيزيقية حين أكد معرفاً لأننا بقوله "أنا جسمي"، فإننا نفكر في الكاتب عامة والfilسوف خاصة في إضافة أخرى هي كتبه. الفلاسفة، كما قال عنهم هيغل، يوجدون في كتبهم التي تحفظ ذكراهم بعد وفاتهم. وقد كان الراحل عنا عبد الكبير الخطيبi فيلسوفاً في بعد من الأبعاد المتنوعة لكتاباته. نعرف الآن أن المجال الثقافي الغربي عامة، والفلسفى والاجتماعى منه خاصة، فقد بموت الخطيبi أحد المساهمين الأساسيين خلال النصف الثاني من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين، في بلورة ما نسميه الآن بالفلك الفلسفى الغربى، فضلاً عن مساهماته الأدبية والنقدية".

وفي العدد ١٣٥ (خريف ٢٠٠٩) من مجلة (الشعر) يكتب محمد عبد المطلب مقالاً مهماً عن "تحولات اللغة في شعرية الحداثة" يقول فيه: "لقد سارت الشعرية العربية مخترقاً الزمان والمكان. وكانت مسيرتها الطويلة مليئة بالتحولات الصاعدة والهابطة. وبرغم الصعود والهبوط فإنها أثبتت إبداعها على ركائز مركبة حافظت عليها في كل تحولاتها، وفي كل تنقلاتها في الزمان والمكان، حيث أصبحت هذه الركائز محددة للامتحن الهوية الإبداعية للشعرية العربية، وهذه الركائز هي: الركيزة الأولى: (الإيقاع الموسيقي) الذي صاحب البدايات وظل فطرياً إلى أن كشف عن قانونه الخليل بن أحمد في (علم العروض) بعقربيته الموسيقية. وظلت بحور الشعر على نسقها الموروث إلى أن أصابها نوع من الاهتمام المحدود في (الموشحات والمخمسات والرباعيات والمسداسات) ولم يكن الاهتمام محدوداً فقط، بل كان مؤقتاً أيضاً إذ سرعان ما استعادت البحور نسقها الخليلي، وحافظت على هذا النسق إلى أن جاءت مرحلة (التفعيلة) فكانت نوعاً من التمرد المنضبط على نظام البحر، ثم جاءت المرحلة الأخيرة التي مثلت هجرة شبه جماعية إلى (قصيدة النثر) التي استبعدت النظام العروضي من إبداعها. الركيزة الثانية: (اللغة) أو بمعنى أدق (اللغة الشعرية) التي تختلف اللغة المثالية من حيث المستهدف الأصيل. إذ إن الهدف الأصيل للغة المثالية هو (التوصيل) بينما تخلت لغة الشعر عن هذا الهدف. أو أنها لم تجعله هدفاً مركزاً لها. فهedefها توصيل ذاتها بكل طاقتها الجمالية. الركيزة الثالثة: (التخيل) أي الطاقة الداخلية المنتجة للتتوهم أو التوقع بكل توابعهما البلاغية من المجاز والاستعارة والكلنائية والتشبث. وتتجلى أهمية هذه الركيزة في أن الفارابي أعطاها قدرة إنتاج الشعر، حيث يقول: "ويبدئ مع نشوء (الصناعات القياسية) أو بعد نشأتها، استعمال مثالات المعاني وخيالاتها مفهمة لها، أو بدلاً منها، فتحدث المعاني الشعرية، ولا يزال ينمو ذلك قليلاً قليلاً إلى أن يحدث الشعر". الركيزة الرابعة: (المعنى) وقد جاءت رابعة، لأن أهمية المعنى ليست أهمية ذاتية وإنما أهمية المعنى في كيفية إنتاجه".

وبناءً على هذا التأسيس يرى الناقد "أن قصيدة النثر اعتمدت الشعر مدخلاً لها، ثم خصبته ببعض الخواص النثرية، مع السعي لإحداث مصالحة بين الطرفين خلال تنازل كل

منهما عن بعض خواصه الفارقة، ليتأتى اللقاء بينهما في منطقة محايدة تعيد إنتاجهما في مزيج يصعب فيه الفصل بين ما هو شعري، وما هو نثري، وهذا المزيج يقدم نوعاً إبداعياً يجمع بين الأزدواج والتوحد على صعيد واحد. لكن الملاحظ – في الزمن الأخير – لقصيدة النثر، اهتزاز العلاقة بين طرفيها حتى وصل الأمر إلى (عكس القضية) حيث تحول المصطلح من (قصيدة النثر) إلى (نشر القصيدة)، وبعد أن كانت العقيدة الإبداعية: إنتاج نص شعري مشبع بطاقة نثرية، أصبحت العقيدة: إنتاج نص نثري مشبع بطاقة شعرية.. لقد دخلني هذا الإحساس خلال متابعتي لكم وافر من إبداعات قصيدة النثر في زمنها الأخير، حيث وقع في يقيني أن معظم هذه الإبداعات قد عدلت مسارها الجمالي، وأوغلت في النثرية، مستثمرة كثيراً من تقنياتها على حساب تقنيات (القصيدة)، فمع غياب الموسيقى غياباً مطلقاً، أخذ (التخييل) في الانحسار، وتبعهما المعنى، حيث استحال إلى إمكانية لغوية ذهنية تكاد تكون مغلقة على منتجها".

وفي ملف "مساءلة التجربة التفعيلية" يكتب السيد إبراهيم عن "شعر التفعيلة والبحث عن جديد"، ويكتب عبد العزيز موافي عن "قصيدة التفعيلة: القيمة والإنجاز"، ويكتب أمجد ريان "محاولة تأمل حول تجربة مدرسة الشعر الحر". ويكتب سيد البحراوي عن "المنجز الإيقاعي للشعر الحر"، ويقول: "لقد أثبتت الدراسات التي قمت بها لنماذج من الشعر العربي في مراحله المختلفة، أن النبر والتنغيم قد أصبحا عنصرين مهمين في إيقاع الشعر الحر أكثر مما سبق. فتنظيم مفردات اللغة العادية، حاملة نبرها المعتاد، أدى إلى درجة أكبر من انتظام النبر من ناحية، والقدرة على توظيفه في تأكيد دلالة معينة أو نفيها في البيت أو القصيدة. كذلك أكدت هذه الدراسات الدور البارز للتنغيم في الشعر الحر بما سبقه والذي كان ينتهي كل بيت فيه – بالضرورة – بنغمة موحدة مع توحد القافية وغالباً ما كانت نغمة هابطة بحكم ضرورة اكمال الجملة النحوية مع نهاية البيت. أما في الشعر الحر، فقد سمح تنوع الجمل المستخدمة بتنوع النغمات بين الهبوط "في نهاية الجملة الخبرية" والاستواء "في نهاية الجمل الشرطية" والصعود "في الجمل الاستفهامية"، وهذا التنوع – بالتأكيد – يشري الإيقاع وينقذه من الرتابة والملل. كما أنه يسهم في تحقيق مزيد من التوتر الجمالي الذي هو عنصر من عناصر الدلالة (بالمعنى الواسع) في القصيدة".

ويكتب رمضان بسطاويسي عن "شعر التفعيلة وشعر النثر بوصفهما تجلياً للحداثة وما بعد الحداثة" فيقول: "لا يستطيع أحد أن ينكر ما ساهمت به قصيدة النثر في تقديم نص متعدد الأبعاد والمستويات يعبر عن تفاصيل الحياة اليومية التي أبعدتها تجربة الحكم الشمولي والأحكام الجاهزة عن الوعي العربي والوجودان العربي. واستطاعت تقديم سردية جديدة لمناطق الصمت وجمالياته في التجربة العربية المعاصرة. وهذه المناطق لم يكن يتم الاقتراب منها أصلاً إلا بشكل ضبابي أو من خلال رؤية كلية مطلقة. وأصبح المشهد الشعري يقدم خطابات متعددة من الثقافة العربية تبرز صوراً حياتية كان مسكوناً بها. ولا يتم الإفصاح عن محتواها، مثل تجربة الجسد، وسيرة الجسد في الشارع والبيت والحقول، وعبر

أجهزة الاتصال المختلفة، وعبر المعلومات المتداقة عن الإنسان وجسده وأعصابه وتاريخه وأحلامه وواقعه".

ويضم العدد ٣٤ (أكتوبر ٢٠٠٩) من مجلة (الكلمة) الإلكترونية التي يصدرها الناقد صبري حافظ، مجموعة من الدراسات النقدية والأدبية، فيكتب عبد الله إبراهيم عن "جماعة كركوك الثانية"، ويكتب حازم خيري عن "تهافت الآخر واستراتيجيات تغلغله في الذات العربية"، ويكتب يحيى بن الوليد: "من المثقف الوطني إلى المثقف العالمي الثاني"، وتكتب زهيرة بنيني دراسة بعنوان "تحليل الخطاب الأدبي الجزائري"، ويكتب أحمد استiero عن "مجالات الدراسة النفسية للأدب"، ويكتب عبد الرحمن بووسمة عن "فلسفة الحداثة عند المفكر عبد الله العروي"، ويكتب نمر سعدي عن "أنوثة القصيدة لدى الشاعر شوقي بزيغ".

لكننا نتوقف عند دراسة وليد أبو بكر عن "القدس المحتلة في السرد الروائي الفلسطيني من الاكتفاء بوصف المكان إلى محاولة توظيفه"، إذ يقول في مفتتحها: "في البداية، يمكن الإشارة إلى توجهين عرفهما السرد الفلسطيني، الذي لم يُعرف كثير منه قبل "النكبة"، وتضاعف إنتاجه مرات عديدة بعد "النكبة"، ما جعل معظم الناس كتاباً بعد أوسلو: التوجه الأول هو ذلك الذي افتتحه إميل حبيبي في الكتابة عن المكان الفلسطيني، وحظي بالانتباه النقدي، حين سرد أسماء القرى الفلسطينية التي دمرها الاحتلال الإسرائيلي تدميراً كاملاً، حتى لا تضيع هذه الأسماء ولا مواقعها، من الذاكرة الجمعية الفلسطينية. هذا الطريق الذي اعتبر في حينه جديداً ومميزاً لكتابه حبيبي، والذي اعتبره كثير من الكتاب طريقاً لا بد منه، ينظر إلى مثله عادة، كعلامة مسجلة في الأدب، أو ملκية فكرية، معنوية إلى حد كبير، مثل كل فتح جديد في الكتابة، وبالتالي فإن كل من يسير في الطريق ذاته، أو كل ما يسير، لا يصح أن يعتبر أصيلاً، لأنه يدخل على الفور في باب التقليد. أما التوجه الثاني، فيتمثل بسبق القصة - المقدسيّة خصوصاً - إلى الاستناد إلى وقائع مقدسية وأماكن... يمكن القول إن الأعمال السردية الفلسطينية حاولت أن تتعامل مع واقع القدس بعد الاحتلال، فلمسته من الخارج أول الأمر، ثم تسللت إليه بنظرة سياحية، قبل أن تعيش هذا الواقع بكل تفاصيله، وأن تدخل إلى أعماقه بعد ذلك، معبّرة عن هذه التفاصيل، متأثرة بها، في الشكل وفي المضمون".

ويدرس الكاتب رواية سحر خليفة "الميراث" (دار الآداب - بيروت، ١٩٩٧)، ورواية ليانة بدر "نجوم أريحا" (دار الآداب، بيروت ٢٠٠٢) التي يراها: "تبعد أكثر التصاقاً بالقدس، وهي تدخل - ولو قليلاً - في تفاصيل حياتية تتتجاوز وصف المكان، لتعامل مع خصوصيات الذين يعيشون فيه. وإذا كانت طائفة الأرمن، وما تعرضوا له من تهجير في الماضي، أخذت حيزاً كبيراً من اهتمام الرواية ببعض سكان القدس، بسبب انعكاس مأساتهم على ذهن من يعيشهم، وبتعرض الآن لمثل ما تعرضوا له، فإن الحديث عن بعض طبائع الناس في القدس يقرب المدينة من النفس، خصوصاً عند الحديث عن كرم البيت المقدسي،

وعن باعة التين الشامي في باب العامود، وعن المطبخ المقدسي، الذي يعمد فيه أهل القدس وحدهم إلى "حشو كل أنواع الخضار بالرز".

ثم يتوقف عند رواية أمانى الجنيدى "قلادة فينيوس" (وزارة الثقافة الفلسطينية، ٢٠٠٩)، ويرى أنها: "رواية مشبعة بروح القدس، وفيها كثير من التماسك الفنى، في الوقت ذاته، ذلك التماسك الذى يتعامل مع القدس كمكان واقعى، وكمكان تخلقه الفانتازيا على حد سواء. تدخل الرواية ما تقدمه من سيرة القدس عن طريقين للسرد، يشكلان معادلا فنيا لشارعي المدينة بعد باب العامود، لأنهما، رغم افتراهمَا، يظلان متربطين ضمن وحدة المدينة. إن اختيار "قلادة فينيوس" عنواناً للرواية جزء من هذا التوجه: فينيوس مثال الجمال الأسطوري بين النساء، تتماهى مع القدس، مثل الجمال بين المدن، في الواقع والأساطير. أما القلادة، غير المرتبطة بإلهة الجمال الإغريقية، لأنها من الإبداع الخاص للكاتبة، فلها دلالات أعمق، فبالإضافة إلى ما تنشره من جمال على من تصل إليها، وإلى الاستكمال الفورى للجزء المفقود من لوحة رائعة في نهاية الأمر، فهي ترمز إلى الواجب الذى يوضع فى عنق من يرضى أن يكون بحجم المسؤولية التى يتطلبهما) الثأر أو العدالة أو كشف ما تجري محاولات لإخفائه عن طريق التقولات والكذب، على سبيل المثال)، حتى يستحق أن يحظى بالجمال الكامل للمرأة/المدينة. كما أن تداخل الفانتازيا بالواقع يتم بانسياقية سلسة تنم عن وعي عال بما تعنيه الكتابة بهذا الأسلوب الحداشى لدى الكاتبة، ويفتح أفاقاً جديدة للتعبير، يتداخل فيها العلم بالخرافة، وينطلق أساساً من التداخل غير المحسوم، لطبيعة عملية التخاطر عن بعد، كما يحدث بداية بين المرأة وتوأمها، حين تستقبل حواس الأولى ما ترسله الثانية من استغاثات توحى بأنها في مأزق، فتهبّ لمساعدتها، وهي تشعر بأن أطرافاً متعددة تنهش لحمها، ولحم القدس، متصرّفة أنها سوف تنجح في قتلها، مع أن كلّ هذه الأطراف تقفى آخر الأمر، بينما تعود القدس ذهبية ولاعبة، تتجدّد وتبقى (لتتحدى بطائر الفينيق).

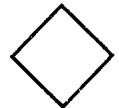
وأخيراً، نتوقف عند العدد الأول (ربيع ٢٠٠٩) من مجلة (العربية والترجمة) الصادرة عن المنظمة العربية للترجمة في بيروت، برئاسة تحرير الطاهر لبيب الذي يقول في الافتتاحية: "للمنظمة العربية للترجمة طموح المساهمة في تطوير ترجمة عربية نوعية. وما ساعدها في هذا الطموح أنها مؤسسة علمية مستقلة، وغير ربحية: هذه صفات حمتها من تبعات ضغوط مألوفة، ولا سيما من جهة السياسة والتجارة. التبعات معروفة، وخلاصتها تضييع الأهم، خوفاً منه أو خوفاً من مردوده، وتسبّب في نقل المعارف وإبداع الفكر الإنساني، يفضح نقساً أو كсадاً في ما ساد من أخلاقيات المعرفة. ووراء كل هذا استخفاف بالقارئ العربي أو تعويل على عدم قدرته على مقارنة المقول بالمنقول منه. وإذا كانت الحال هذه - وكثيراً ما توصف بأنها هكذا - فلا أهمية لكم الذي قد يُرفع هدفاً أو شعاراً إلا من جهة الخطير الذي ينشره: إن قلة من الكتب المهمة، ينقلها فكر حرير علىها، دقيق في نقلها، أفضل من كثرة لا اطمئنان إلى نقلها ولا ثقة في اعتمادها".

ويكتب عبد الله العميد مقالاً بعنوان "صفحات من تاريخ نشأة الترجمة الفورية". ويكتب علي صديقي عن "إشكالية ترجمة مفاهيم التفكيك Déconstruction في النقد العربي المعاصر" ويستعرض في مقاله مساهمات عدد من كبار المترجمين والنقاد العرب في نقل وترجمة مصطلحات ومفاهيم أساسية في التفكيك، منها: مفهوم الاختلاف (*différance*)، ومفهوم علم الكتابة (Grammatologie)، ومفهوم الأثر (Trace). كما يكتب جوزيف ميشال شريم دراسة بعنوان "السوابق واللواحق والرهانات الترجمية"، يعالج فيها - من خلال دراسة تطبيقية بين العربية والفرنسية - الدور الكبير للإتيمولوجيا، أي دراسة أصل الكلمات، في نشأة المعجمية وعلم المعاجم، ويرى أنه "من الأهمية بمكان، من منظور معجمي ترجمي، إلا نستخفّ بقضية السوابق واللواحق، في ما يتعلق بتداعياتها الإتيمولوجية أو باستحداث الكلمات والمصطلحات، عند محاولة فهم المصطلح الأجنبي أو نقله إلى العربية".

ويكتب حسن حمزة مقالاً بعنوان "الترجمة البحث"، يطمح من خلاله إلى إعادة تعريف المترجم بإضافة مفهوم الباحث ليكون بعداً آخر لا غنى عنه في شخصية المترجم، أو بمصطلح العرب القدماء أن يجمع المترجم في تكوينه المعرفي بين "الدرائية" و"الرواية" بحيث يكون على علم ودرأة تامة بموضوع النص الذي يتتصدى لترجمته وإدراك عميق لمفاهيمه ومصطلحاته وأبعاده المعرفية وخلفياته الثقافية، ولا يكتفي بالمعرفة اللغوية وال نحوية للنص؛ فـ"معرفة لغتين ليست وحدتها كافية للترجمة بينهما، لأن الترجمة تحتاج مع معرفة اللغتين إلى معرفة الثقافتين، وإلى أن الترجمة ليست في حقيقة الأمر نقلًا من لغة إلى لغة، بل نقلًا من ثقافة إلى ثقافة". ويتبع الباحث القول: "إن معرفة أنظمة اللغتين، ومعرفة الثقافتين، وهي معرفة ضرورية في ترجمة النصوص العامة التي يشتراك فيها أبناء اللغة جميعاً، ليست كافية في ترجمة النصوص المكتوبة في فروع العلم المختلفة، من أدب، وبلاحة، ونحو، وفقه، واجتماع، وغير ذلك، لأن أبرز ما يميز نصوص العلم من النصوص العامة المشتركة إنما هو مصطلحاتها. وصعوبة النصوص في كل علم وفن لا تكمن في فك رموز اللغة المستعملة فحسب، ولا تكمن في فهم الخلفيات الثقافية في هذه اللغة فحسب، فهاتان صعوبتان كامنتان في كل نص، بل تكمن فوق ذلك، بل ربما أهم من ذلك، في المفاهيم التي يدور النص عليها، وفي المصطلحات التي تعبّر عن هذه المفاهيم".

هذه بعض القضايا الأدبية والفكرية التي عالجتها الدوريات العربية الصادرة مؤخرًا، ولللاحظ فيها انشغالاً أكبر بالراهن الأدبي في العالم العربي وفي الخارج، ومدى تقاطع مسارات الحياة الأدبية بين هذين الفضاءين، والرغبة الواضحة في التواصل مع مستجدات الواقع الأدبي والفكري والمعزى بين الثقافة العربية وثقافات العالم المعاصر، مع استشراف حذر لآفاق مستقبلية في ظل أوضاع دولية غير مستقرة.

ت



سلسلة رسائل جامعية

Maher Shafiq Freid

١) "استخدام المونولوج الدرامي عند روث دريبر وجين واجنر"

تقع هذه الرسالة في ١٤٧ صفحة وتتألف من :

الفصل الأول : مقدمة

١ - نظرة عامة إلى المونولوج الداخلي

٢ - مدخل إلى علم العلامات

الفصل الثاني : فن روث دريبر

الفصل الثالث : فن جين واجنر

الفصل الرابع : نتائج وخاتمة

ببليوجرافيا

وتبدأ الباحثة بقولها إن المونولوج الدرامي يتضمن كل عناصر المسرحية الطويلة المكتملة : بداية ووسط ونهاية فضلا عن قصة مروية وحبكة وحدث ورسم للشخصيات ووحدة المكان والزمان والفعل.

ويوصف المونولوج الدرامي بأنه مونودrama أو مسرح لشخص واحد أو ممثل واحد. ويتميز بوجود شخصية واحدة فقط على خشبة المسرح تلعب كل الأدوار. ومن ثم كان السؤال الذي تطرحه الرسالة هو : إلى أي حد يقوم المونولوج الدرامي برأسه شكلا أدبيا كاملا؟ وكيف يتتسنى الحكم عليه؟ وكيف يمكن الكاتب من المحافظة على الزخم الدرامي مع أنه لا يضم غير شخصية واحدة؟ وكيف يوحى للناظرة بأنهم يشاهدون مسرحية مكتملة؟

وقد تناولت الرسالة عشرة مونولوجات لروث دريبر (١٨٨٤-١٩٥٦) وعشرة مونولوجات، أحدث زمانا، لجين واجنر (ولدت في ١٩٣٥) وكلتا هما كاتبة مسرحية أمريكية وفنانة مسرح متعددة المواهب.

وترتد بدايات المونولوج الدرامي إلى الكوراس (الجوقة) في المسرح الإغريقي، والفالصل الدرامي *Interlude* في بدايات المسرح الإنجليزي، وفي العصر الإليزابيتي وعصر رجوع الملكية إلى إنجلترا (١٦٦٠).

وفي أواخر القرن التاسع عشر نفع برنارد شو حياة جديدة في المونولوج الدرامي ، وكذلك فعل هنريك إبسن النرويجي.

أما في القرن العشرين فقد طور الشكل، على أنحاء مختلفة، كتاب من طراز ت.س. إليوت وصمويل بكيت وهارولد بنتر وإدوارد بوند وغيرهم. والمونولوج الدرامي بمعناه الحديث يبدأ في الشعر الفيكتوري لروبرت برواننج (١٨١٢ - ١٨٨٩).

وقد وجدت روث درير، كاتبة المونولوجات ومؤديتها قدوة لها في شعر برواننج وببياتريس هرفورد (١٨٦٨-١٩٥٢) وتمكنـت من تحويل المونولوج من تسلية إلى فن راقٍ، وذلك في أعمالها التي تضم خمسة وثلاثين مونولوجاً.

أما جين واجنر فقد بدأت حياتها ممثلة، ثم تحولت إلى كاتبة تمثيليات تلفزيونية. وفي ١٩٨٦ كتبت أهم عمل لها : "البحث عن علامات حياة ذكية في الكون". وعرضت الخاتمة لأوجه الشبه والاختلاف بين الكاتبتين (من أوجه الاختلاف بينهما – من حيث الخطأ والتكنية واستخدام العلامات – أن دريبر تلتزم وحدات المكان والزمان والفعل، بينما لا تلتزم واجنر بها).

ويبقى أن وجه الشبه الأساسي بين الكاتبتين هو أن كلاً منهما تستخدم المونولوج الدرامي في معالجة مشكلات عصرها وقضاياها والنقض الاجتماعي وإلقاء الضوء على الأزمات الشخصية خاصة في حياة النساء. صنعت دريير بذلك في النصف الأول من القرن العشرين، وصنعته واحداً في النصف الثاني من القرن نفسه.

و درست الباحثة استخدام العلامات والألوان والكونترابينطية والعلامات الصوتية لدى الكاتبتين.

وموضوع الرسالة جدير بالثناء إذ هو يشق أرضاً جديدة على الباحث المصري ويربط بين النص المسرحي وفنون الأداء. فجين واجنر ممثلة وكاتبة مسرحية، وروث درير مؤلفة وبؤدية مونولوجات.

وقد عالجت الباحثة تطور المونولوج الدرامي عبر العصور وخصائصه النوعية المميزة، وفرقت بينه وبين مناجاة النفس Soliloquy عند شكسبير، وعقدت مقارنات مفيدة بين أعمال الكاتبتين وأعمال من قبيل "بيت دمية" لإبسن و"أهمية الجدية" لأوسكار وايلد و"حفل الكوكتيل" لإليوت. واهتمت الباحثة بوجه خاص بمسرحية وجнер المسماة "البحث عن علامات حياة ذكية في الكون".

إلى جانب احتفائها بالجوانب الدرامية التقليدية (الخيط، الحبكة، البناء، التقنية، إلخ...)، عنيت الرسالة بالنظر إلى المسرحيات المدرستة من منظور السيميويطيقا (علم العلامات)

الذي أسسه فردنان دي سوسيير وتشارلز بيرس، فبحثت مسائل من قبيل استخدام الألوان والكونترابينطية والعلامات السمعية وغيرها.

وتتميز الرسالة باتساق الحجة والخلو من الرطانة النقدية المتكلفة.

على أنه يؤخذ على الباحثة انتقادها للخطأ الشائع بين كثير من الدارسين وهو نسبة وحدات المكان والزمان والفعل إلى أسطو. الواقع أن أسطو في كتابه "فن الشعر" لم يشر إلا إلى وحدة الفعل، كما نص على أن يدور الحدث في نطاق زمني لا يتعدى دورة كاملة للشمس. أما وحدة المكان فلم يذكرها البته، وإنما هي من إضافات نقاد عصر النهضة في فرنسا وإيطاليا وشراح أسطو مثل كاستلفترو وغيره.

وتعاني الرسالة من عدد من الأخطاء اللغوية وأخطاء أخرى هجائية وطبعية ينبغي تصحيحها.

٢) "الحياد المفترض في خطاب الأمم المتحدة المترجم: دراسة في علم الدلالة"

هذه رسالة قصيرة (١٤٨ صفحة) في فن (أو ما يؤثر صاحب الرسالة أن يسميه : صنعة أو علم) الترجمة السياسية تتالف من :

إقرار بالشكر

اختصارات

مقدمة : طرح المشكلة – هدف الرسالة – منهج الدراسة

الفصل الأول : إطار نظري (قضايا التعريف، أنماط المعنى، مداخل إلى تحليل المعنى، التعادل).

الفصل الثاني : (مقدمة – خصائص الخطاب السياسي – خصائص الخطاب القانوني – كتابات الأمم المتحدة).

الفصل الثالث : عينة من التحليل.

خاتمة

ملحق

ببليوجرافيا

وترمي الرسالة، كما تقول المقدمة، إلى تناول مشكلة مراعاة الحياد في ترجمة قرارات مجلس الأمن التابع للأمم المتحدة مع الإشارة بوجه خاص إلى القرارات المتعلقة بالقضية الفلسطينية.

ومدار البحث هو مستويات التركيب والمصطلح . إن الحياد، كما يُعرفه "معجم أكسفورد الأقصر"، مصطلح "يشير إلى وضع لا يميل إلى أي من اتجاهين : إنه غياب لآراء أو مشاعر أو تعبير مقرر؛ عدم احتفال".

وتطمح الرسالة إلى تحليل عينات مختارة من المصطلحات التي تستخدمنها الأمم المتحدة بما يكشف عن صعوبات نقل هذه المصطلحات إلى اللغة العربية وإبراز إيحاءاتها

الأيديولوجية الدلالية وذلك بالنظر إلى صعوبات الاختيار المعجمي لمصطلحات معادلة في لغة أخرى هي اللغة العربية.

وتسعى الرسالة ، في محل الأول ، إلى تقديم معايير يمكن الاعتماد عليها لاختيار الفاظ معادلة للمصطلحات والتعبيرات الجديدة.

وفي الفصل الأول يذكر الباحث أن مدار بحثه هو النتاج الختامي للترجمة وليس العملية التي أدت إليها. ومن أجل فحص هذا النتاج يستعين بأدوات علم اللغة خاصة الاستبصارات التي جاءت بها السيمنطيقا أو مبحث الدلالة. فالدلالة تقع من دراسات الترجمة في الصميم، وهي التي تضطلع بدراسة معاني الكلمات وتحليل المعنى.

والرسالة ، كما تقول خاتمتها ، محاولة لرسم خريطة معرفية للمصطلحات والتعبيرات المستخدمة في قرارات مجلس الأمن ، وهي تعتمد على الأدبيات المكتوبة عن نظريات الترجمة عند جدعون توري وغيره.

وتنتهي الدراسة إلى أن نص القرارات السابق ذكرها نص "هجين" وأنها تستخدم استراتيجية "مقاس واحد للجميع" وذلك من حيث الصياغة ، ومن ثم تتمكن القوى العظمى من أن تطبق أو تعلق القرارات الصادرة بما يناسب مصالحها.

ويُحمد للباحث أنه قدم في مطلع الرسالة تعريفات دقيقة لمصطلحاته المفتاحية مثل : تأليف ، خطاب ، ازدواجية لغوية ، أيديولوجيا ، حياد ، عرف لغوي ، ترجمة ، إلخ .. وقد أفاد الباحث من كتاب ت.ك. أوجدن وأ.أ. رتشارذ الرائد "معنى المعنى" (١٩٢٣) كما أشار إلى بعض نظريات سيموند فرويد ، وإلى مقالة جورج أورول عن "السياسة واللغة الإنجليزية". واستشهد في بعض الموضع بأعمال أدبية مثل مسرحيتي شكسبير "هنري الرابع" و"ملك ليبر".

وعلى الصعيد التطبيقي ف Finch عددا من المصطلحات والتعبيرات والكلمات الذائعة في قرارات مجلس الأمن وهي : السلطة القائمة بالاحتلال / أراض محتلة / مستوطنة / العنف / ممارسة أقصى قدر من ضبط النفس / عدم جواز اكتساب الأراضي بالحرب ، موضحاً أصولها الإيمولوجية وتطور معناها وما اكتسبته من ظلال معنوية أيديولوجية.

كما أفاد الباحث من كتابات باحثين مصريين وعرب سابقين في نظرية الترجمة مثل محمد عناني وعبد الوهاب المسيري وسعيد بيومي ومحمد ديداوي و محمد السماك و محمود صبره ووليد سيف ، كما رجع إلى القرآن الكريم و"لسان العرب" لابن منظور والنسخة العربية من موقع الأمم المتحدة على شبكة الإنترنت.

ولكن من اللافت أن الباحث لم يحاول الرجوع إلى أي قواميس سياسية / دبلوماسية سابقة بالدراسة والنقاش ، ومن أمثلتها :

- القاموس السياسي الدبلوماسي ، د. شوقي السكري ، أحمد مختار الجمال ، محمد الخطيب عباس ، المطبعة العالمية ١٩٦٠ .

- معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية ، سموحي فوق العادة ، مكتبة لبنان ١٩٧٤ .

- معجم العبارات السياسية الحديثة، د. مجدي وهبة، وجدي غالى، مكتبة لبنان ١٩٧٨.
- قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية والدولية، د. راشد البراوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٠.
- قاموس مصطلحات العلاقات والمؤتمرات الدولية، حسن عبد الله، مكتبة لبنان، ١٩٨٢.
- قاموس المصطلحات الدبلوماسية، جمال بركات، مكتبة لبنان ١٩٨٢.
- معجم المصطلحات البرلمانية والسياسية، محمد عتريس، دار الآفاق العربية ١٩٩٧.
- وهو ما كان خليقاً أن يزيد بحثه غنى ودسامته.

٣) "إعادة النظر في الموقف النقدي لبول دي مان"

موضوع هذه الرسالة هو الناقد التفكيكي بول دي مان (١٩١٩-١٩٨٣) وتطور مواقفه النقدية في علاقاتها بالМАدارس النقدية الكبرى لعصره. ولأجل بلوغ هذه الغاية يتتركز اهتمام الباحثة على تقنياته في إعادة قراءة النصوص التي يدرسها، مع الإشارة إلى تقييم نقاده لهذه التقنيات.

ولد دي مان في أنتورب (بلجيكا). درس الهندسة في جامعة بروكسل الحرة (١٩٣٩) – (١٩٤٢). أُسهم ببعض مقالات في صحيفة "لو سوار" (المساء) في الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٤٢ وهي صحيفة متعاونة مع الاحتلال الألماني لبلاده. اشتغل في ميدان النشر وترجم رواية هرمان ملفل "موبي ديك" من الإنجليزية إلى الهولندية. فشل في مهنة النشر فهاجر إلى نيويورك في ١٩٤٨ واشتغل بائعاً للكتب ثم بالتدريس في بعض الكليات. وعقب ذلك انتقل إلى بوسطن حيث اشتغل بتدريس اللغة الفرنسية وقام ببعض الترجمات إلى الإنجليزية. حصل على الماجستير في ١٩٥٨ والدكتوراه في ١٩٦٠ من جامعة هارفرد، ثم اشتغل بالتدريس في جامعتي كورنيل (١٩٦٧-١٩٦٠) وجونز هوبكنز (١٩٦٧-١٩٧٠) قبل أن يستقر بجامعة بيل (١٩٧٠-١٩٨٣). أهم كتبه هي : العمى والبصرة (١٩٧١) الجوريات القراءة (١٩٧٩). وبعد وفاته صدرت له : بلاغة الرومانسية (١٩٨٤) مقاومة النظرية (١٩٨٦) كتابات نقدية (١٩٨٩-١٩٧٨) صحافة في زمن الحرب ١٩٣٩-١٩٤٣ (١٩٨٩) الرومانسية والنقد المعاصر (١٩٩٣). انكشف أمر تعاطفه مع النازي في ١٩٨٧ واتهمت إحدى مقالاته بمعاداة السامية.

وأهم كتابات دي مان المترجمة إلى اللغة العربية هي :

- العمى والبصرة : مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠.
- النقد والأزمة ، ترجمة عبد الواحد محمد، مجلة شؤون أدبية، السنة الثالثة، العدد ١١، خريف ١٩٨٩، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة، الشارقة.
- استراتيجيات التفكيك : جاك دريدا وبول دي مان، ترجمة وتأليف حسام نايل، أزمنة للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن ٢٠٠٩.

- البنية والتفكير : مداخل نقدية لمجموعة من الكتاب ، ترجمة حسام نايل. أزمنة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن . ٢٠٠٧.

- النقد والمجتمع : حوارات مع رولان بارت ، بول دي مان ، جاك دريدا وآخرين. ترجمة وتحرير فخرى صالح ، سلسلة آفاق عالمية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة . ٢٠٠٧. وتتألف الرسالة موضوع هذه الكلمة من قائمة بالاختصارات الواردة فيها ، فمقدمة. فأربعة فصول هي على التوالي : " موقف دي مان النقي في مرحلته الباكرة " ، " مقاومة سحر الرومانтика " ، " قراءة علم الجمال الهيجلي والكانطي " ، " موقف دي مان التفككي ". وتنتهي الرسالة بخاتمة قائمة بالأعمال التي رجعت إليها الباحثة.

ولا تنحصر كتابات دي مان في المنهج التفككي وحسب ، وإنما تماس عدة تقنيات نقدية اهتم بها طوال حياته. وقد كان واحداً من أول جيل من النقاد الأدبيين الذين دخلوا أفكاراً تفكيكية نظرية ، على نحو صريح ، في حقل النقد الأدبي. إنه شخصية مثيرة للجدل كانت مصدر إلهام لبعض النقاد ومثار ضيق نقاد آخرين.

تعرف دي مان على مدرسة "النقد الجديد" الأنجلو - أمريكية عند وصوله إلى الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر الأربعينيات القرن الماضي. كان اهتمام هذه المدرسة ، كما هو معروف ، ينصب على القراءة الدقيقة للنص ودراسة عناصره الشكلية دون إلقاء كبير اهتمام إلى القضايا "الفلسفية" الأكبر التي قد تتطوّر عليها. ونظراً لاهتمام دي مان بكتابات فلاسفة وفلاسفة من أمثال هيدجر وسارتر وموريس بلانشو فقد اعترض على تجاهل النقاد الجدد للجانب الفلسفى من الأعمال الأدبية.

تحول دي مان باهتمامه تدريجياً من النقد الجديد إلى التفكك ، وإن ظل محظوظاً من الأول بمنهجه الداخلي في قراءة النصوص ، واستبعاد العناصر الخارجية كالبيئة والعصر وشخصية المؤلف ، ومناهضة النزعات البيوجرافية والتاريخية والسوسيولوجية.

وقد كانت قراءة دي مان لأعمال هيدجر وهوسرل عاملاً حاسماً في جعله ينصرف عن النقد الجدد. وشهدت أواخر ستينيات ومطلع سبعينيات القرن الماضي نشأة التفكك بوصفه ضرباً من "التفسير" النصي ، وكان من أعلامه إلى جانب دي مان ، ج. هيليس ميلر ، وجوزيف ريدل ، وهارولد بلوم. كون هؤلاء النقاد ما عرف باسم مدرسة جامعة بيل الأمريكية ودشنها دي مان بكتابه المسمى "العمى والبصرة" (١٩٧١) حيث كتب عن قراءة جاك دريدا ، في كتابه "في علم الكتابة" ، لروسو.

ودَّين دي مان لدريدا واضح ولكنه يختلف معه في أمور ويختلط لنفسه نهجاً مستقلاً ، كما يعمد إلى استخدام مصطلحات هيدجرية.

وفي الفصل الأول من الرسالة تلتقي بنقد دي مان لمدرسة النقد الجديد والنزعات الشكلانية وهو تركزان على "أدبية" الأدب وترفضان البويطيقا الرومانтика وتعمدان إلى الفحص المنفصل لمكونات النص اللغوية.

والفصل الثاني دراسة لنقد دي مان للرومانтика مشيرة إلى أن أغلب النقاد كانوا ينظرون إلى الصورة الرومانтика على أنها علاقة بين العقل والطبيعة، وبين الموضوع والذات، أو بين الطبيعة والنفس. وفي هذا الصدد يدرس دي مان "الألגורية" و"الرمز" مفيداً في ذلك من كتابات فالتر بنيامين.

كذلك يتبع هذا الفصل معالجة دي مان لنظرية كولرودج في التوفيق بين الأضداد، أو التوتر بين الذات والموضوع، وبين الألגורية والرمز، وصلة ذلك كله بالتورية الساخرة. وقد شارك في هذه المجادلات – إلى جانب دي مان – نقاد من طراز م.ه. إبرامز، وإيرل فاسerman، و.و.ك. ويمزات، وجيفري هارتمان، وهارولد بلوم وغيرهم.

والفصل الثالث دراسة لموقف دي مان من كتابات هجل و Kant في علم الجمال، بما يقيم جسراً بين بوطيقا الرومانтика الإنجليزية وخطاب الأيديولوجيا الجمالية الألمانية انطلاقاً من كانت و Hegel وShelley وصولاً إلى المفكرين الألمان في يومنا هذا.

ويعالج الفصل الرابع موقف دي مان التفككي، مع تقديم لمحات عن مبادئ المدرسة التفككية في جامعة بيل، ومقارنة قراءات دريدا لكتبه ورسو بقراءات دي مان لهذين الاثنين، وبيان مفهوم دي مان لعملية القراءة، وأخلاقيات القراءة، حيث يرى دي مان – وهنا مفارقته – أن كل القراءات النقدية إنما هي إساءة قراءات.

وإذا أخذنا في الاعتبار صعوبة الموضوع الذي جعلت منه الباحثة مداراً لبحثها (فهو لا يشمل دي مان فحسب وإنما يشمل أيضاً – ولو من بعيد – كانت و Hegel وHölderl وNietzsche وهيدجر وDerrida) فسنجد أن الرسالة مجھود طيب ينم على اجتهاد ومثابرة، ويستند إلى أساس فلسفی مكين.

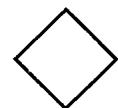
على أن الرسالة تعاني من عدد من الهفوات اللغوية والطبعية وهي آفة شائعة – كورم سلطاني متعدد – في أبحاث كثير من أبناء هذا الجيل من الباحثين، مما ينبغي أن يؤخذ بالشدة والصرامة.

الهوامش:

- (١) استخدام المونولوج الدرامي عند روث درير وجين واجنر، رسالة دكتوراه مقدمة من ابتسام الشقرفي، تحت إشراف أ.د. محمد محمد عناني، د. نازك عبد اللطيف، كلية الآداب، جامعة بنها ٢٠٠٩.
- (٢) "الحياد المفترض في خطاب الأمم المتحدة المترجم : دراسة في علم الدلالة" ، رسالة ماجستير مقدمة من محمود حامد الشريف، تحت إشراف أ.د. محمد محمد عناني، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٩.
- (٣) إعادة النظر في الموقف النقدي لبول دي مان، رسالة ماجستير مقدمة من دعاء السيد أحمد عميرة، تحت إشراف أ.د. ماري تريز عبد المسيح فلتاؤوس، أ.د. ماهر شفيق فريد، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٩.

فصل . نَ

ت



مأجود مصطفى

من خلال التحول بمحرك البحث google نجد عدداً كبيراً من الواقع الإلكتروني العربية على شبكة الإنترنت تحوي مادة متنوعة عن "الرواية البوليسية"، منها موقع للصحف والمجلات والدوريات، ومنها مواقع موسوعات إلكترونية، ومكتبات، ومنتديات. وأولها بالطبع الموسوعة الإلكترونية (ويكيبيديا) :

<http://ar.wikipedia.org/wik>

وفي مقال تعريفي عن الأدب البولisiي تذكر الموسوعة أن: "الأدب البولisiي لون من الأدب القصصي الخيالي يتناول جريمة معينة مع محاولات كشف مرتكبها وعددًا من مفاتيح الحل مع شرطي سري يحل اللغز. في معظم القصص البوليسية تكون الجريمة جريمة قتل، والمفاتيح إما تؤدي إلى الحل أو إلى الابتعاد عنه. تطور الأدب البولisiي ودخلته شخصيات جديدة، وأنماط جديدة في كتابة الأدب البولisiي حيث انبثق من عباثته روايات الجاسوسية التي غذتها أحداث القرن العشرين مثل الحربين العالميتين وال الحرب الباردة ومن أشهر الشخصيات المبدعة في هذا الشأن شخصية جيمس بوند".

ويتابع الموقع التعريف بالأدب البولisiي في أربع محاور أخرى هي: النمط، تاريخ القصة البوليسية، الروايات البوليسية، الروايات البوليسية للمرأهقين

<http://www.alsabaah.com>

موقع (جريدة الصباح)

وهي جريدة يومية عراقية، وفي باب "أدب" مقال بعنوان: "لماذا يعشق الناس الروايات البوليسية؟" كتبه د. معتز يحيى عبد الحميد، يبدأه بالقول: "من الفروق الواضحة

بين الروايات البوليسية والأدب أن العلاقة بين القراء وهذه الروايات علاقة مؤقتة. تستمر فقط خلال مدة القراءة ثم ما تلبث أن تنقطع عقب الانتهاء من قراءة كتاب، باعتبار أن اللهاث وراء متابعة سطور الكتاب نابع من السعي لمعرفة الفاعل، وما إن يتم ذلك حتى تفقد الرواية جذوتها، أشبه بعيدان الثقاب، من الصعب، بل من المستحيل إشعالها مرة أخرى إلا عن طريق مصدر حراري مشتعل، ولا يمكن لقارئ أن يعاود قراءة الرواية نفسها بالملتهة نفسها. مثلما قال فولتير عن متعته في قراءة (ألف ليلة وليلة) بأنه ليته أصيب بداء النسيان كي يعاود القراءة مرة ومرات”.

ويميز الكاتب بين الرواية البوليسية وروايات الجريمة، فيقول: ”يمكن الاتفاق على أن رواية الجريمة هي التي تعرف في المقام الأول اسم القاتل، ودواجهه، أو اسم المجرم، والأسباب التي دفعته لارتكاب جريمته، وقد يكون في هذه الروايات رجل شرطة يسعى للقبض على المجرم، مثلما حدث في رواية دوستويفسكي، أما أغلب الروايات البوليسية، فإن القاتل أو المجرم لا يظهر سوى في الصفحات الأخيرة، لذا تعد روايات آرثر كونان دويل، وأجاثا كريستي ورايموند شاندلر وجورج سيمونون من الروايات البوليسية، أما روايات الجريمة فهي أقرب إلى الأدب وتقاد الجريمة تكون موجودة في كتابات الكثير من الأدباء العالميين والعرب”.

<http://www.shabablek.com>

موقع (شباب لك)

مقال بعنوان ”أجاثا كريستي ملكة الرواية البوليسية“
الكاتبة البريطانية أجاثا كريستي (١٨٩٠-١٩٧٦)

يقول كاتب المقال: ”ولدت أجاثا كريستي في توركاي بجنوب انكلترا من أب أمريكي وأم بريطانية. لم تذهب يوماً إلى المدرسة بل تلقت تعليمها في البيت على يد أمها التي شجعتها على الكتابة ودفعتها لذلك في وقت مبكر من حياتها. تزوجت من الطيار أرشيباد كريستي عام ١٩١٤ مع بداية الحرب العالمية الأولى والتي تطوعت فيها كممرضة وعملت في صيدلية المستشفى في تحضير وتركيب الأدوية كما تعرفت على السموم المختلفة مما كان له أثر كبير في كتاباتها اللاحقة عن الجرائم. نشرت أول رواية لها في عام ١٩٢٠ وهي (القضية الغامضة في ستايلز) ونشرت بعدها الكثير من الروايات مثل (الأربعة الكبار)، (جريمة في ملعب الغولف). وبلغت قمة الشهرة مع روايتها الرائعة (مقتل روجر أكرويد) عام ١٩٢٦.“.

<http://www.ibtesama.com>

(ابتسامة)

في هذا الموقع ترجمة لمقال ”الرواية البوليسية – لخورخي لويس بورخس“، ترجمه عن الإسبانية ”وليد سليمان“. يعالج بورخس في هذا المقال المهم إبداع رائد القصة البوليسية في الأدب الحديث الكاتب الأمريكي ”إدجار آلان بو“ ويقول عنه:

"بعض النقاد الأدبيين،اليوم، يبخسونه قدره. ولكنني أعتقد أن أعمال بو في مجلتها، هي أعمال عبقرى، حتى وإن كانت قصصه، باستثناء "مغامرات أرثر غوردون بيم"، تشتغل على عيوب. وجميعها، في ما عدا ذلك، تكون شخصية تعيش بعيداً عن الشخصيات التي خلقها، تعيش بعيداً عن أوغست دوبان، بعيداً عن الجرائم وعن الألغاز التي لم تعد تخيفنا اليوم".

www.awu-dam.org

يعرض هذا الموقع كتاب:

الرواية البوليسية — د. عبد القادر شرشار

دراسة - من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق - ٢٠٠٣

<http://www.mobdeoon.net/forum>

في هذا الموقع مقال "الرواية البوليسية" تأليف: فولكر أوت، ترجمة محمد فؤاد نعناع.

www.daralhayat.com/print/51180

أما موقع (جريدة الحياة) فينشر مقالاً لإبراهيم العريس، الخميس، ٢٧ أغسطس ٢٠٠٩، بعنوان: " بدايات صامدة وأنواع لا تنتهي عنوانها التشويق" ، ضمن سلسلة مقالات عن "سينما الأدب البوليسي".

<http://www.aljeeran.net>

(الجiran)

يعرض الموقع بتاريخ 22/07/2008 خبراً بعنوان " أسبوع الرواية البوليسية في إسبانيا يجذب أكثر من مليون شخص". ويقول الخبر: " قال منظمو أسبوع الرواية البوليسية أو "الرواية السوداء" لمدينة خيخون، المهرجان الأدبي المخصص لهذا النوع من الأدب، إن المهرجان شهد زيارة أكثر من مليون شخص خلال عشرة أيام وببيع خلاله أكثر من خمسين ألف رواية. وشارك في المهرجان أكثر من مئة كاتب وأغلبهم من مؤلفي الرواية السوداء والخيال العلمي والرواية التاريخية والقصص المصورة من دول عدة منها المكسيك والولايات المتحدة والأرجنتين وكوبا وبريطانيا وفرنسا وكولومبيا وأورووجواي وشيلي وكندا وبيرا إلى جانب إسبانيا. كما شارك بالمهرجان المؤلفون الأمريكي جيورجيوس آر آر مارتين، والأسباني خورخي سيمبرون، والمكسيكي خوسيه إيميليو باتشيكو، والكندي سكوت باكير.

<http://www.fdaat.com/>

في هذا الموقع مقال بعنوان "ملامح بوليسية في روايات... عربية" ، كتبه نبيل سليمان، ويقول فيه: "ربما كانت روايات أغاثا كريستي أكثر رواجاً في بلاد العرب من مجموعة روايات نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف ومعهما «دزينة» من نجوم الرواية العربية. ودلالة على ذلك تكفي الإشارة إلى توافر الطبعات الشعبية من روايات كريستي في بلاد العرب، منذ عقود حتى اليوم. إزاء السؤال عن ذلك، قد يلوّح متذرع أو متذرعة بالثقافة العالمية وبالنخبوية - مع قليل أو كثير من الرطانة بالشعبي والجماهيري - بروايات إحسان عبد القدوس أو صالح

مرسي أو يوسف السباعي، ثم يصفونا المتذرع أو تصفعنا المتذرعة بالسؤال المستهزئ المتعالي: وما قيمة كتابة التزجية هذه؟ لكتابة التزجية هذه لدى غيرنا، ولدى ندرة منا، اسم آخر هو: أدب المتعة أو أدب الهاشم. وفي صلب أدب الهاشم أو أدب المتعة تأتي الرواية البوليسية التي ترسم علامات فارقة في تاريخ فن الرواية، باجتذابها إلى هذا الفن جمهورة أكبر فأكبر من القراء، منذ شاعت مسلسلاتها في الصحف اليومية والأسبوعية في القرن التاسع عشر فضلاً عن أنها «فرخت» في القرن العشرين تلك الصناعة البريطانية التي عرفت برواية التجسس وفيها اتّقدت نجوم غراهام غرين وسومرست موسم وسواهما. عربياً، يبدو أن الرواية آثرت سبيلاً آخر، لا تخرج عنه إلا عصبة محدودة، منها ما كتب صالح مرسي من الرواية الجاسوسية التي تقوم في صلبهما، وبقدر أو أكبر، الرواية البوليسية، كروايتها «كنت جاسوساً في إسرائيل» التي تحولت مسلسلاً عنوانه «رأفت الهجان»، وروايتها «الحفار». أما السبيل الذي آثرته الرواية العربية، فهو الإفادة بحسبان من الرواية البوليسية التي تعول على التشويق والإثارة، وعلى التعقيد والغموض والتركيز حول «البطل». وربما كان الأنموذج الأمثل لذلك هو ما كتبه نجيب محفوظ غالباً هلساً.

[/http://www.adabatfal.com](http://www.adabatfal.com)

(أدب أطفال)

في هذا الموقع مقال بعنوان "أليس محمود سالم رائداً عربياً للرواية البوليسية؟"

[/http://www.ahram.org.eg](http://www.ahram.org.eg)

وأخيراً في موقع جريدة (الأهرام) حديث أجرته "حسناً الجريسي" مع الروائي "يوسف القعيد"، ونشر في مجلة الأهرام العربي، بتاريخ السبت ٩ / ٥ / ٢٠٠٩، وجاء ضمن الحديث السؤال التالي:

لماذا تغيب الرواية البوليسية عن الأدب العربي كما نراها في الخارج؟

وكانت إجابة الروائي يوسف القعيد:

"قرأت ملفاً كاملاً في مجلة الدوحة، يحاول الإجابة عن هذا السؤال، قرأته وما خرجت بإجابة، وطرحـت السؤال علي نفسـي كثيرـاً وما وجدـت إجابة، إنـها مـسألـة محـيرـة، ليس لدينا كـاتـب روـاـيات بـولـيـسـيـة نـقـرـأـ لهـ، أـسـمـعـ كـثـيرـاً عنـ نـبـيلـ فـارـوقـ، لـكـنـنـيـ لمـ أـقـرـأـ لهـ لـلـأـسـفـ الشـدـيدـ، وـمـعـ هـذـاـ مـازـلـتـ أـذـكـرـ روـاـيـةـ أـكـثـرـ مـنـ مـهـمـةـ لـفـتـحـيـ غـانـمـ لـلـأـسـفـ لـاـ يـذـكـرـهـاـ أحـدـ عـنـوانـهاـ مـنـ أـينـ قـالـ ليـ إـنـهـ أـحـبـ أـنـ يـجـرـبـ كـتـابـةـ الـروـاـيـةـ الـبـولـيـسـيـةـ فـكـتـبـهاـ، وـهـيـ عـمـلـ مـمـتعـ وـجـمـيلـ، لـكـنـهـ لـيـسـ فـيـ مـثـلـ شـهـرـةـ الرـجـلـ الـذـيـ فـقـدـ ظـلـهـ، أـوـ زـيـنـبـ وـالـعـرـشـ أـيـضاـ أـعـدـ الـغـازـ مـحـمـودـ سـالـمـ كـاتـبـ الـأـطـافـ الـجمـيلـ الـمنـسـيـ كـتـابـةـ بـولـيـسـيـةـ باـقـتـدارـ وـأـمـتـياـزـ".

هـذـاـ بـعـضـ مـاـ جـاءـ فـيـ المـوـاـقـعـ الـعـرـبـيـةـ تـحـتـ عـنـوانـ "ـالـرـوـاـيـةـ الـبـولـيـسـيـةـ". وـيمـكـنـ الـبـحـثـ تـحـتـ عـنـوانـ "ـأـدـبـ الـجـرـيمـةـ"، وـبـالـطـبعـ يـمـكـنـ الـبـحـثـ أـيـضاـ بـأـسـمـاءـ مـشـاهـيرـ كـتـابـ الـرـوـاـيـةـ الـبـولـيـسـيـةـ، مـثـلـ: أـجـاثـ كـرـيـسـتـيـ، وـأـرـثـرـ كـونـانـ دـوـيـلـ، وـجـورـجـ سـيـمـنـونـ، وـنـبـيلـ فـارـوقـ، وـغـيرـهـمـ.

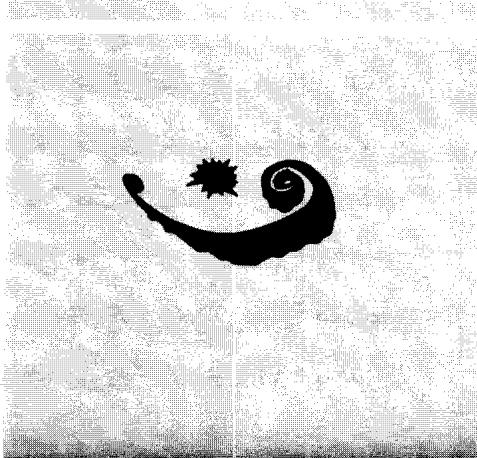
صالح مرسى



هل لدينا أدب جاسوسية؟ صالح مرسى ..
تجاهله النقاد حيا وJamal ميتا
حلمى النمنم

حول أدب الجاسوسية: رواية «الحضار» نموذجاً
محمد قطب

بيليوجرافيا صالح مرسى رائد أدب الجاسوسية
إيناس على أحمد



هل لرِنَا أُرْسِ جاسوسية؟

صالح مرسى ..

تجاهله (النقار و حبها و حما ملوه مينا

ف



حلمي النمنم

رحل صالح مرسى عن عالمنا في ١٦ أغسطس ١٩٩٦، وفي نفسه مرارة شديدة من المؤسسة الأدبية والنقدية، التي لم تعترف بأن أعماله التي قدمها عن عالم المخبرات والجاسوسية ترقى إلى مصاف الروايات، حتى أصدقاؤه من النقاد الذين كانوا يشيدون بأعماله تلك، لم يكتب أحدهم - في حياته - شهادته، وكان الرجل يجد رواياته وأبطاله، مثل "رأفت الهجان" تحولوا إلى رموز وطنية في التاريخ العربي كله، وطبعات أعماله تنفذ بسرعة ويزداد الطلب عليها، بينما النقاد يعاملونها بازدراء أو يتجاهلونها تماما.. وبعد وفاته كتب د. صبري حافظ مقالاً مطولاً عنه في مجلة "المصور" مشيداً برواياته ومعتبراً أنه رائد أدب الجاسوسية في عالمنا العربي، واعتبر الناقد د. صالح فضل زملاءه من النقاد أنهم أساءوا معاملة أعمال صالح مرسى. كما أساءوا من قبل التعامل مع روايات إحسان عبد القدوس، ولو أن صالحقرأ في حياته ما كتبه كل من صبري حافظ وصالح فضل لتلاشت مرارته وخفت الضغوط عليه.

الناقد الراحل د. علي الراعي، كان الأكثر تشديداً مع أعمال صالح مرسى، فرفض أن تقارن بنظيراتها في الآداب الأوروبية، فهي هناك تقوم على الخيال المطلق للكاتب، بينما كان صالح يطلع على ملفات المخبرات العامة، وسأل د. الراعي صالح مرسى.. إذا لم ترجع إلى ملفات المخبرات العامة، هل ستكتب؟ ورد صالح بالنفي، وهنا اعتبر د. الراعي تلك الأعمال ليست روايات جاسوسية.. وإن أكد اعترافه بالدور الوطني الذي لعبته تلك الأعمال، من حيث الحديث عن بطولات رجال المخبرات المصرية في تعاملهم مع "العدو الصهيوني"، مما رفع من الروح الوطنية لدى الملايين من الشبان في مصر وفي البلاد العربية.

والأمر المؤكد أن كل روايات الجاسوسية التي كتبها صالح مرسى هي وقائع حقيقة جرت على الأرض، فروايته الأولى في هذه الأعمال "الصعود إلى الهاوية"، سنة ١٩٧٦، تدور

حول "هة سليم" الفتاة المصرية التي سافرت إلى باريس في بعثة لدراسة الأدب الفرنسي وصارت جاسوسية لإسرائيل، وهكذا الحال في بقية رواياته، ولا نعرف على وجه التحديد السبب المباشر الذي دفع صالح إلى هذا المجال، هو بدأ كاتباً للقصة القصيرة وأصدر مجموعته الأولى "الخوف" سنة ١٩٦٠، ثم اتجه إلى كتابة الرواية فنشر "زقاق السيد البلطي" سنة ١٩٦٣، وشق لنفسه طريقاً في الكتابة، حيث وظف تجربته السابقة بوصفه بحاراً، فقد عمل بالبحر منذ سنة ١٩٤٨ وحتى ١٩٥٥، وكتب عن عالم البحر والساحل، الأمر الذي حدا بالناقد د. الراعي أن يطلق عليه "رائد أدب البحر" في عالمنا العربي، وهو وصف يعبر عن كثير من الحب لصالح، لكن الحقيقة أن أدب البحر قديم من أيام السندياد البحري، وفي تراثنا العربي الكثير من الأعمال الأدبية في هذا الجانب من النشاط والحياة الإنسانية، وما يحسب لصالح أنه هو الذي اهتم بهذا الجانب بين الكتاب المعاصرين - لكن الباب لم يكن مفتوحاً في الستينيات، فمن يكتب القصة القصيرة سيواجه بقامة وشمس تحرق من عدتها، هذه الشمس هي "يوسف إدريس" الذي كان في ذروة تألقه في القصة القصيرة، وكانت الأنطلاقة متوجهة إليه وحده، ونعرف أن يوسف إدريس كان حريصاً على احتكار الإعلام والنقد لنفسه وحده، وكان ينزعج إذا لم يجد خبراً. وفي الرواية كان هناك نجيب محفوظ والذي كان يصدر عملاً كل عام تقريباً، وأعماله تأخذ النقاد جميعاً إليها مدحاً أو قدحاً، وكان محفوظ يعقد ندوته الأسبوعية في ميدان الأوبرا وكانت تجذب الكتاب الشبان والمتقين إليها وتشغل المجتمع الثقافي كله. وكان صالح مرسى واحداً من هؤلاء الذين قدر لهم أن يعاصرها الهرمين.. إدريس ومحفوظ.

ولعله وجد في روايات الجاسوسية مجالاً جديداً لن ينافسه فيه أحد، أو تجربة جديدة للكتابة، وقد سئل هو كثيراً من الصحفيين عن تحوله نحو هذه الروايات، وكان رده أن الدافع الوطني هو الذي حركه، خاصة بعد ما جرى سنة ١٩٦٧، من هزيمة قاسية، وأنه كان يريد تقديم البطولات الخارقة لرجال المخابرات ليبعث الثقة في الذات الوطنية والعربية أمام الحديث عن الجيش والجندي الإسرائيلي الذي لا يُفهَّم، وهناك تفاصيل أخرى رواها في مذكراته السيد كمال حسن علي عن فترة توليه رئاسة المخابرات العامة، كمال حسن علي رجل عسكري فذ، كان أحد قادة حرب أكتوبر، وتولى رئاسة المخابرات العامة ثم وزارة الدفاع ومن بعدها وزارة الخارجية ثم رئاسة الوزراء، وكان رجلاً مثقفاً، وهناك روايات عن أنه في شبابه كان عضواً في "حدتو". وجاء في مذكراته أنه حين تولى رئاسة المخابرات العامة، كان الرئيس السادات قد أفرج عن الكاتب الصحفي مصطفى أمين، وشن مصطفى حملة ضارية على جهاز المخابرات ورجاله في "أخبار اليوم" وجندي المؤسسة تقريباً في هذه الحملة، وعموماً هو وحده كان مؤسسة ضخمة، وقد انعكست تلك الحملة سلباً على العاملين بالجهاز، كما يروي كمال حسن علي، وأراد هو أن يرفع روح رجاله، فبدأ بدعاوة عدد من كبار الكتاب لزيارة الجهاز والاطلاع على ما يقومون به، ويبدو أن تأثير ذلك لم يكن كافياً، في ظل استمرار مصطفى في حملته، ولعلنا نتذكر حين أصدر كتابه "سنة أولى سجن"، وكانت

نسخه تنفذ باستمرار ويعاد طباعته، المهم تفتق ذهن كمال حسن علي عن دعوة "صالح مرسى" ليقدم بأسلوبه الأدبي بعض العمليات الناجحة التي قام بها رجال المخابرات، وكانت البداية بقصة "هبة سليم"، لكن لماذا تم اختيار صالح مرسى تحديدا..؟ هذا ما لم يذكره كمال حسن علي تحديدا ربما لأنه أديب وقصاص، وربما لأن الحس والحماس الوطني كان واضحًا في كتاباته الصحفية، وربما كانت هناك علاقة ما تربطهما، ومن المهم التوقف هنا عند مسألة مهمة، ففي الوسط الصحفى خلال الفترة التي كان يكتب فيها صالح، كان اتصال الصحف بالجهات الأمنية - أقصد وزارة الداخلية - والتعامل معها يُنظر إليه باستربابة من الصحفيين، أما الاتصال بالمخابرات العامة فكان يعد عملاً وطنياً، ومن يقومون بذلك من الصحفيين كانوا يغخرون ويعلنون، ولا يجدون غضاضة فيه، فهوئاء يتعاملون ويعلمون خارج الحدود مع أعداء الوطن.. المهم بدأ صالح مرسى كتابة روايات الجاسوسية، وكان يستقي حكاياتها من أوراق وملفات المخابرات العامة.

لكن هل ينفي عنها ذلك صفة الرواية أو أنها مجرد "تقارير أدبية"؟

لو قلنا بذلك، فهذا يعني بالضرورة أن نلغي من أدبنا العربي روايات مثل "بداية ونهاية" و"اللص والكلاب" لنجيب محفوظ.. فالأولى استقاها محفوظ من طلب تقدمت به أسرة لنيل المساعدة من إدارة الأوقاف، وقت أن كان يعمل هو بالأوقاف، والثانية كانت مأخوذة من قصة السفاح محمود أمين سليمان ونشرت في الصحف المصرية كلها وقتها، بكافة تفاصيلها، بل إذا أخذنا بهذا المعيار لشطبنا الرواية التاريخية كلها، ولنأخذ رواية جمال الغيطاني.. الزياني برؤاه، فهي مأخوذة من شخصية المحتسب الزياني برؤاه كما رواها ابن إيس، وهكذا الحال في بقية الروايات التاريخية، وإذا ذهبنا إلى الأدب العالمي لحذفنا رواية مثل "الحرب والسلام" التي كتبها تولstoi، فهي مأخوذة عن حرب حقيقة والأمر نفسه بالنسبة لرواية إرنست هيمنجواي "وداعا للسلاح" وكذلك روايته "لم تدق الأجراس".

ولعل التحدى لوهبة الكاتب وقدرته على الإبداع يكون أكبر في حالة الرواية التاريخية أو رواية الجاسوسية ففي الرواية التي يتحمل خيال الكاتب مسؤوليتها بالكامل يكون لديه الحرية كاملة في الخلق وبناء الشخصيات ووضع النهاية التي يريد لها، أو يفرضها عليه العمل، لكن في حالة صالح مرسى الأمر مختلف، نحن بإزاء رواية نهايتها وضعت سلفاً، وكذلك الحال في العمل التاريخي، فالقارئ الذي يُقبل على رواية محمد سعيد العريان "على باب زويلة" يعرف من البداية أن البطل سوف يموت مشنوقاً على باب زويلة، ويعرف أنه كان سلطان مصر وقاوم غزو سليم الأول واحتلاله لمصر، ومع ذلك يكون على المبدع بناء الأحداث والشخصيات بأسلوب يجذب القارئ ويقدم له الجديد، وفضلاً عن ذلك يقدم عملاً روائياً وليس تقريراً إخبارياً بحادثة معينة، وقد ذكر صالح قبل وفاته بشهور أنه حين شرع في كتابة قصة "رأفت الهجان" تسلم صفحة فلوسكاب بها بعض البيانات حول رأفت أو رفعت الجمال. ومن خلال هذه الصفحة قدم عملاً من ثلاثة أجزاء، وبالتالي تأكيد فإن التفاصيل هو المسؤول عنها، يخلقها هو، والسرد في النهاية هو قضيته، والمبحث الحقيقي لعمله.

و قبل حوالي عامين نبهني أحد الصحفيين القدامى إلى سيدة تتوارد في بعض المنتديات الأدبية وأنها كانت تدرس في باريس في مطلع السبعينيات وكانت تعرف جيداً "هبة سليم" بطلة "الصعود إلى الهاوية" ، واقتربت من هذه السيدة لأسمع منها، وغضبت في البداية، لسبب بعيد عن الموضوع، فلو صح أنها كانت زميلة هبة، فهذا يعني أنها تجاوزت الستين، ورغم أنها تجاوزتها بالفعل، فقد دللتها بأنها تبدو أقل من الأربعين. المهم أنها ذكرت لي تفاصيل كثيرة عن الجاسوسية، لم ترد في رواية صالح مرسي . وربما لو استعملها لكننا بازاء عمل آخر تماماً، أقصد أنه خلق عملاً وفق تحطيمه الأدبي وعالمه الروائي ، ونعرف أن صالح استغرق سنوات يكتب "رأفت الهجان" ولو كان يعب من الملفات ويعيد صياغة قصاصاتها ، لكتبها في أسبوع.

نجحت رواية الهجان عن الجاسوسية لأنها تلبى احتياجات خاصة لدى القراء، هذا النوع من الروايات يحمل معانٍ البطولة والمغامرة والذكاء الشديد. فأي هفوة يرتكبها العميل أو الجاسوس يمكن أن تودي بحياته، ولو أنها اكتفت بذلك ل كانت أقرب إلى الرواية البوليسية، لكنها تحمل إضافة إلى ذلك معنى نبيلًا وهو المعنى الوطني حيناً أو الانتصار لمبدأ وفكرة معينة يعتنقها صاحبها، وجدنا في بريطانيا والولايات المتحدة "جواسيش" يعملون لصالح الاتحاد السوفيتي ويتعاملون مع الكي.جي.بي، لأنهم يؤمنون بالفكرة марكسية، وقبل سنوات كشف في بريطانيا النقاب عن أن سيدة ظلت تعمل لعقود مع الكي.جي.بي ضد المنشآت النووية في بريطانيا، بلدها، وحين وُجهت بذلك اعترفت بشجاعة قائلة إنها مقتنة بما قامت به، لوقف سباق التسلح النووي ودمار العالم، ولم يوجه إليها الادعاء البريطاني أي اتهام فقد كانت تجاوزت الثمانين من عمرها .. وربما يجد بعضنا في رواية رأفت الهجان استطراداً وتطويلاً في بعض أجزائها، لكنه لم يكن مملاً، بل كان لتشويق القارئ المصري والعربي، الذي يرضيه ويسعده وطنياً ذلك الشاب الذي استطاع أن يندسّ وسط الأعداء لسنوات ويخدعهم، أي أنه أشد ذكاء منهم وقدر على النجاة إليهم دون أن يشعروا، هذا بحد ذاته يشعر هذا المواطن أو القارئ بالتفوق وبأنهم ليسوا أقل من "العدو" ذكاء، والأمر نفسه ينطبق على بطل "دموع في عيون وقحة" أما "الصعود إلى الهاوية" ، فقد كانت هبة سليم هي بطلة العمل، لكن القراء ومشاهدي الفيلم تعلقوا بالبطل الذي أمكن له الإيقاع بها وما زالت عبارته لها "هي دي مصر يا عبلة" تتردد إلى اليوم بين الكثيرين، وإن كان في سياقات أخرى، لكن شرط النجاح أن تكتب الواقع أدبياً وتقدم روائياً بشكل جيد، وللعنوان نذكر أن "جريدة الأهرام" في عددها الأسبوعي، نشرت في السنوات الأخيرة أكثر من عمل عن عمليات مخابراتية، لكنها لم تنجح ولم يتعلق بها الجمهور ليس لضعف البطولة، بل لضعف الكتابة والتناول الأدبي والدرامي، وفارق كبير بين أديب يعيش العمل فيخلقه خلقاً، وآخر يتلقى عملاً أو ملفاً فـ"يدلقة" على الصفحات.

وحتى وقت أن كان صالح يكتب أعماله، كان هناك آخرون يحاولون الكتابة، وللعنوان نذكر عملاً نُشر فصولاً في مجلة "آخر ساعة" بعنوان: "كنت صديقاً لديان" وظهر في كتاب

فيما بعد، وعلى مستوى الواقع والأحداث فإنه مليء، وبه مادة تصنع ملحمة أدبية وإنسانية حقيقة، نحن بإزاء جاسوس زرعته المخابرات المصرية داخل إسرائيل وصار صديقاً مقرباً من موشى ديان، وزير الدفاع في إسرائيل والملك غير المتوج، بعد حرب ١٩٦٧، أي أنه صار قريباً من قمة الدولة في إسرائيل ولكن لأن الملف وقع في يد كاتب، ليس روائياً، فلم ينجح العمل ولم يرتبط بوجдан الناس، ولم يكن مغرياً لشركات الإنتاج كي يتتحول إلى مسلسل أو فيلم. هناك ملفات عديدة ظهرت ونشرت عن جواسيس زرعتهم مصر داخل إسرائيل، منهم من نجح ومنهم من لم يكن موفقاً وكشف أمره، ولكنها لم تذهب إلى روائي في موهبة وحساسية صالح مرسي، الذي تشعر وأنت تقرأ له، أن الروائي يكاد أن يكون هو البطل الحقيقي داخل العمل، شحنة كبيرة من الانفعال والإحساس، روحه تغمر العمل وتندمج به تماماً، لغة بسيطة سلسة، لا تعقيد فيها ولا التواء، وبناء دقيق للأشخاص، خاصة البطل، الذي تعتمل داخله كافة الأحساس خاصة المتضارب منها والمتناقضة، والاختيار المحدد والحااسم في اللحظة المناسبة، ولنراجع معانا "رأفت الهجان" في بداية حياته ومعاملة القاسية التي لقيها من إخوته وأزدراء زوج أخته له، ثم تعثره في العمل، كل هذا كان يمكن أن يجعل منه إنساناً كارهاً للأسرة وللمجتمع وللوطن بأكمله، وما إن يكتشف قدراته الضابط محسن ممتاز، حتى يحصل على اختيار داخله، اختيار وطني تماماً. ولنقارن بناء تلك الشخصية بشخصية أخرى هي "هبة سليم"، التي كان لديها بعض المعاناة في حياتها الأسرية، وكانت من أسرة ميسورة مالياً واجتماعياً، ورغم هذا انزلقت سريعاً للاتجاه الآخر، وصارت مخلصة لإسرائيل أكثر من آخرين ولدوا إسرائيليين، هذا التشريح والتناول الدقيق للشخصية، هو فهم المؤلف وإحساسه الإنساني والأدبي، وبالتالي استفاد صالح هنا من دراسته للفلسفة وعلم النفس بآداب الإسكندرية، فضلاً عن خبرته الواسعة سواء حين عمل في البحري أو حين انتقل إلى عالم الصحافة فقد اكتسب خبرات عديدة، عمل أولاً في مجلة "الهدف"، ثم انتقل إلى "صباح الخير" ومنها إلى "روزاليوسف" ثم دار الهلال بعدها، حيث تنقل بين "الكوكب" التي تولى رئاسته تحريرها لشهور سنة ١٩٨٤، ثم تركها إلى "المصور" .. خبرة إنسانية وثقافية طويلة وعميقة.

وإذا كان تعامل النقاد مع أعمال صالح في حياته قاسياً وسبّ له العديد من الأزمات، فمن الإسراف والبالغة كذلك القول إنه رائد أدب الجاسوسية، والحقيقة أنها نسُرف في إعطاء لقب الريادة، فقبل صالح مرسي عرف الأدب المصري عدداً من الأعمال الأدبية عن التجسس وعالم المخابرات، وقد ازدهرت تلك الكتابات في مصر سنوات الحرب العالمية الثانية وما بعدها، كان هناك محمد رفعت صاحب مجموعة "الجاسوسية في مصر" وتناول بعض العمليات المخابراتية بين الحلفاء والمحور والتي جرت على أرض مصر أثناء الحرب، وطبعت هذه المجموعة أكثر من مرة وهي مكتوبة بأسلوب أدبي رفيع، وهناك أعمال أخرى، وفي ذلك الزمن كان بعض الضباط الذين يتعاملون مع قضايا الجاسوسية لا يجدون حرجاً في أن يكتبوا بأنفسهم بما تعرضوا له من تلك العمليات، وكذلك كان يكتب

بعض المحامين الذين قدر لهم أن يتبعوا قضايا من هذا النوع، ففي سنة ١٩٥٢ نشرت سلسلة كتاب اليوم "أسرار الجاسوسية" للواء شوقي عبد الرحمن بك، جمع فيه بين المعلومات النظرية وبعض العمليات المخابراتية، ما أعنيه هنا أن مسألة الريادة تقتضي هنا التراث قليلاً، حتى نراجع وندرس الأعمال السابقة. لقد تميز صالح عن السابقين بأن أعماله تحولت إلى مسلسلات تليفزيونية وأفلام، مما أتاح لها أكبر قدر من المشاهدة، وتحول هؤلاء المشاهدون إلى قراء للأعمال، فالأعمال الدرامية الناجحة تجذب الناس للقراءة وتنمي الفكر.

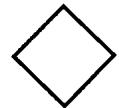
وبغض النظر عن مسألة الريادة، فلا بد أن نبحث هل لدينا - بالفعل - أدب جاسوسية.. له كتابه ونقاده ومنظروه، فضلاً عن جمهور القراء؟

واقع الحال يقول إنه ليس لدينا ما يمكن أن نسميه أدب الجاسوسية، لدينا صالح مرسى وهو قرر في سنواته الأخيرة أن يتوقف عن كتابة هذه الروايات، وكان يعد رواية تاريخية واجتماعية عن القاهرة سنة ١٩٤٢ وكتب ونشر - فعلاً - بعض فصولها، ولدينا الآن د. نبيل فاروق وهو متخصص في روايات الألغاز والجاسوسية، لكن لا يوجد لدينا تيار أدبي أو روائي عام يتواصل أفراده، حول الجاسوسية والعمليات المخابراتية، رغم أن لدينا موضوعات تصلح لهذا الأدب، فمن تابع تفاصيل قضية الجاسوس النووي، التي أثيرت سنة ٢٠٠٧ يجد أنها مغيرة أدبية وروائية، فحياة "محمد سيد صابر" كما نشر عنه في الصحف ومن جلسات المحاكمة مليئة بالمشاهد الدرامية التي تصنع عملاً ملحمياً، لكن لم يتوقف عندها أحد، رغم كثرة الروائيين وكتاب القصص بيننا، ويقتضي الأمر من المؤسسات الثقافية ومن النقاد تشجيع الكتاب على خوض هذا المجال قصصياً وروائياً، ولا يقتصر الأمر على كاتب بعينه، ذلك أن أعمال الجاسوسية والتخابر، كانت موجودة طوال التاريخ، وسوف تبقى موجودة، في مراحل الحرب والسلم أيضاً، والتجسس لا يكون في الأمور ذات الطابع العسكري فقط، بل في الجوانب الاقتصادية والعلمية والتكنولوجية، بل في مجال الرياضة والألعاب، ولا يمكن لهذا النشاط الإنساني أن يبقى بعيداً عن مجال الأدب وعن مجال الدراسة.

حول أدب التجسسية

ف

رواية «الحفار» نموذجاً



محمد قطب

تعكس الأعمال الإبداعية ما تسعى إليه الأمة من تحقيق الأهداف السياسية والقومية.. والرواية بحكم اتساعها وتنوع آلياتها واكبت هذا السعي الحميم .. ورصدت تلك المواجهة مع العدو في الداخل والخارج في تنوع زمني وجغرافي ، اقتضى الإمام بطبيائع الأمكنة - إن صح التعبير - وحسن استخدام اللغة وتوظيفها في إبراز الدلالة. ومن ثم تصبح الرواية في هذا السياق وسيلة من وسائل المواجهة ، والنضال.. والكاتب وإن كان يلجأ إلى الوثائق ، والبحث في الملفات ، والتسجيل ، والميل إلى الإبهام أو المباشرة، فإن ذلك لا يبتعد به عن أصول الفن الروائي مادام لا يؤدي إلى التجربة على آليات الفن أو تناقضها، بل إن المزج بين ذلك كله يحقق المتعة والفائدة معا.

وهذا النوع من الأدب المرتبط بملفات المخابرات يتسم بالتأني والتجويد. أدب يرصد أعمالا ذات طابع تجسسية وواقئي ضد الأعداء الذين يمارسون الشر بالوطن خاصة حين يكون الوطن مرصودا ، أو مهزوما ، أو مناؤا لقوى أخرى ترى استنامته وتذليله، كما يكشف عن الخدمات العليا التي قدمها الأبطال في خفايا الحرب المجهولة - حرب المعلومات ..

إنه أدب - كما يقول جمال الكافش - "يؤدي خدمة جليلة للوطن حين يكشف عن هؤلاء الذين أتوا قدرًا فدًا من الجرأة والتضحية وقوة الشكيمة". وقد ثبت أن التجسسية جدواها في الحرب والسلم وكانت أحد.. أسباب الهزيمة أو النصر. وهي تتكم على مرجعية مخابراتية واسعة حيث الاهتمام بالمعلومات السياسية والاقتصادية ، والاجتماعية والصناعية والعسكرية ووسائل الاتصال مما يجعلها مصدرًا مهمًا من مصادر صياغة الأقدار والمصائر.

وكاتب أدب التجسسية ملم بقضايا علم النفس ، وتكوين الشخصية و دراستها عقليا ، ووجانيا وسلوكيا ، وإبراز تأثير المتغيرات في التوازن النفسي والتلاطم مع الغير.. مثله في ذلك مثل صناع هذا العالم المثير.. والمخيف معاً.

وـ "صالح مرسى" .. واحد من صنّاع هذا الأدب المثير للخيال والوجдан معاً.. وضع بصمته الإبداعية في هذا المجال - أدب الجاسوسية - وكان رائداً بحق وقدم نصوصاً أثرت هذا الجانب وتحولت إلى أعمال مرئية صنعت وجдан المشاهد والقارئ معاً.

منها.. الصعود إلى الهاوية ، دموع في عيون وقحة ، سامية فهى ، الحفار.. وغيرها. وجعلته هذه الأعمال - كما يقول صبرى حافظ - رائداً لهذا الجنس الأدبى المتميز في الأدب العربى بسحره السردى الذى يشد القارئ ، واستغل سحره هذا فى استثارة الروح القومية والتعبير عن أحلامها ، وتقديم نوع من البطولة كان القارئ - والشاهد فيما بعد - يطمح إليها.. مما حقق لأدب الاستجابة السريعة.

وكانت موهبته الأدبية الفذّة وتمكنه من آليات السرد الروائي وراء الإفادة من ملفات المخابرات وتحويلها إلى عالم يصط禄 بالإرادات والخيال.

.. كان يعمل ضابطاً بحرياً قبل أن يتفرغ للأدب ويخلص له ويقدم فيه أعمالاً استوعبت المتغيرات السياسية والاجتماعية التي طرأت على مصر.

من الأعمال الروائية التي قدمها "صالح مرسى" في أدب الجاسوسية رواية "الحفار". ورد على غلاف الرواية عبارة تصفها بأنها (رواية من ملفات المخابرات المصرية). وأهدى الكاتب روايته بهذه العبارة الموجزة والدالة (إلى مصر).. وهو ما يكشف عن المثير الوطنى الذى حركه وجعله يكتب عملاً فنياً متميزاً.

.. كان زمان الواقع والأحداث يوحى بالإحباط وظلال الانكسارات تتراهم أمام العيون وتتجثم على الصدور، مما أصاب الذات بالإحباط، وجعلها مؤهلة للوقوع في الشرك..

وكانت مخابرات الأعداء - كما يقول صلاح نصر - تعمل جاهدة على استغلال نقاط الضعف واستثمارها في تجنيد العملاء للقيام بأعمال التجسس، وأعمال التخريب خلف الخطوط. وتجارة المخدرات.. لإحداث نوع من التخريب المادي والمعنوي ضد الشعوب العربية.

وزمن الرواية يأخذنا إلى مرحلة ما بعد حرب ١٩٦٧ حيث محاولة استعادة الفعل الوطنى عبر بناء الجيش وما سُمي بحرب الاستنزاف. في هذا الزمان أعلنت إسرائيل عن نيتها في التنقيب عن البترول في سيناء.. وأعلنت أنها استأجرت حفّاراً لهذا الغرض. وكانت تهدف إلى إظهار مصر بمظهر العاجز عن حماية الأرض والموارد.. وتحركت مصر.. وكان على رجال المخابرات البحث عن الحفار ورصده في بقاع العالم.

وكانت المنطقة تمور بالأحداث الجسمان، والاشتباكات بين مصر وإسرائيل لا تكف يوماً واحداً، وعرض "أمين هويدى" الملف على الرئيس عبد الناصر.. وخطط مواجهة الحفار والموانئ التي سيمر عليها وبين له مدى الخطورة التي يمكن أن تحدث في أرض غريبة. وأكد الرئيس له وبrier عينيه يشتعل بجدوة الحياة: "...العالم كله لابد أن يعرف أننا رغم الهزيمة نرفض الإذلال". وكان الإعلان عن الحفار في نهاية ١٩٦٩.

وكان صالح مرسى.. أحد الوطنيين الكبار الذين بحثوا عن الحقيقة وأخرجوها من دوائر المخابرات السرية لتنجلى فنًا يتألق بالبطولة وحب الوطن وتقدير الرجال، في ظل صراع مخابراتي رهيب لا يقل ضراوة عن الحرب الحقيقية.

ألقى "طاهر رسمي" ضابط المخابرات على "أمين هويدى" مدير المخابرات أن الحفار أوشك أن يصل إلى مياه المحيط بعد أن عبر شمال كندا.. وقرر التعامل معه قبل الدخول إلى مياه البحر الأحمر. كانت المحاولات الأولى قد تعرفت عليه.. وخرج الحفار "كيننتج" من مكمنه "ليواجه في المحيط العريض الواسع قدره المتربص به".

ترفرق النص بالشاعر الإنسانية وضابط المخابرات "نديم.." يجهز نفسه مع زميليه لمواجهة الموقف. وكانت امرأته "تشعر بأن زوجها مقدم على عمل ما.. كان يجلس معهم يلاعب الأولاد ويضاحكهم ويغازلها ولكنها وهو بين ذراعيها كانت تشعر أنه غير موجود". وكان عقله هناك حيث الموت والخطر وحين أبدت تحفتها قال لها أنه قبل المهمة (علشان أحبيكم).

واكتسب النص الصدق الإنساني وهو يرصد هذه الشاعر الصادقة والنبيلة. بدأت التحركات لمواجهة الأمر. وتحدد سفر ثلاثة من الرجال إلى "دакار" في السنغال. إبراهيم (المدرس) وعمر (رجل الأعمال) - أبيض الوجه، مشرب بحمرة، الذي سيتجه إلى إنجلترا ثم غانا.. وأحمد (المدين) المتوجه لأداء العمرة ثم الصومال.. والثلاثة كانت مهمتهم المراقبة. وعليهم أن يدمروا - فيما بعد - حفّارا لا يعرفون عنه شيئاً.

واختار "نديم" عدداً من رجال الضفادع البشرية ليقوموا بالمهمة - تفجير الحفار - وكان كل واحد منهم يتسم بميزة تساعد على الفعل. يصف الكاتب أحدهم فيقول: "جسمه القوي كان يبدو مدوكاً متناسقاً وكأنه تمثال برونزي لبطل أوليمبي.." .

واكتشف - فرناندو - أحد عملاء المخابرات المصرية أن الحفار في طريقه إلى غرب إفريقيا.. وتهيأ الرجال لمبادرة جديدة مع العدو. ورأى نديم أنه (قادر على اللعب وعلى الانتصار..) ووصل الحفار إلى "دакار" وسافر الرجال إليه..

خاض نديم - بحقائه ومتغيراته - صعوبات جمة أثناء سفره. وكان يخشى ألا يلحق بالحفار وحين وصل، عرف أن إسرائيل تفرض عليه حراسة مشددة وأن الوصول إليه محفوف بالمخاطر، لكنه دخل الميناء بمساعدة رجل الأعمال السوري الذي يعمل بالسنغال ورصد الأرصفة واللنшات والتوارب. وغيرها.

وجهز "نديم" المكان مع "خليفة" واتخذ قرار التدمير ووضع العبوات الناسفة في جسد الحفار.. ورصد النص نديم في انفعاله وهو ينظم العمل مع رجاله.. "كالإعصار يكتسح في داخله كل جمود - وها هي اللحظة وها هي اللحظة التي عاش لها وبها ومن أجلها ثلاثة أشهر .. وها هو الحفار على مرمى حجر من يده".

لكنهم فوجئوا بالحفار يغادر داكار إلى "عرض المحيط الواسع". وبدا "كالأمل يتبدد في الفضاء". وراح الرجال يتساءلون "ما الذي دفع الإسرائييليين إلى التعجيل بالرحيل؟".

وتهيأوا مرة أخرى لرصد الموانئ التي سيمر بها الحفار حتى رأس الرجاء الصالح.. وكانت ساحل العاج أحد الاحتمالات لما بينها وإسرائيل من علاقات.

وتقرر أن يحمل البasha/رجل الأعمال التركي المتفجرات إلى "أبيدجان"، قال نديم: "إن حقائب مليونير تركي جاء بمشروعات لتنشيط أحوال البلاد الاقتصادية لابد أن تعامل معاملة تختلف عن معاملة مصرى جاء يبحث عن عمل...".

أصدر "طاهر رسمي" قراره بضرب الحفار في أبيدجان وبدا الأمر صعبا في ظل امتلاء "المدينة برجال المخابرات المركزية الأمريكية وبرجال الموساد...".
ونالت المطاردات..

غادر الحفار داكار في ١٩ فبراير ١٩٧٠ وحتى ٢٦ فبراير لم يكن قد ظهر بعد. وكان الإسرائييون يحاولون إبعاد الأنظار عن الميناء الحقيقي الذي سيدخل. علم طاهر من برقية وصلته أن "سارة جولدشتين"/ اليهودية المصرية/ عميلة الموساد قد وصلت إلى ميناء "بورت هاركت" وسط المستنقعات، وقدمت نفسها بوصفها صحفية أمريكية، وأنها استأجرت زورقا طافت به الميناء إلا أنها غادرته على عجل في ٢٥ فبراير. وأدرك طاهر أن خطته للدفع بالحفار إلى أبيدجان نجحت. وتحولت المدينة إلى مسرح محموم لحركة مجنونة".

وصلت إلى طاهر، برقية من البasha/ التركي تفيد بأنه رأى الحفار في عرض البحر في ٢٨ فبراير ينتظر التعليمات. وسعد بالخبر.. وتلاحت الأحداث "ت THRASHED كرة النار من فوق الجبل وهي تندفع نحو الهدف آكلة في طريقها كل عقبة".

وسائل (نديم)، إلى أبيدجان.. ورأى وهو في الطائرة الحفار قابعا في الميناء.. تخفي في زيار بحار واختلط ببحارة الميناء ورصد الرصيف وحدد موقعين للانقضاض عليه وكان واعيا بالحراسة الخفية التي تحيط بالرصيف.

وتسرعت الأحداث

التقى بفتاة سمراء في بار الفندق ساعده - بعد فك الشفرة بينهما - على استبدال ملابسه وتسلي من الباب الخلفي ودلف إلى سيارة أخذته إلى نهر "يصب عند المنطقة التي وقع عليها الاختيار للوثوب عليه.." . كانت المسافة مليئة بسيقان الأشجار في انتظار الشحن. وقدم النص صورة وصفية دقيقة لجغرافية المكان:

"الظلم والسكون والوحشة وصوت المياه تدغدغ الشاطئ في رفق، وضوء القمر الذي كان يكتمل الآن بدراً يغمر مساحة المياه الممتدة، والمليئة بسيقان الأشجار المقطوعة والعائمة في انتظار التصدير.وها هو الحفار يقف غارقا في حالة شديدة من ضوء باهر أحاطه من كل مكان.. جلس الرجالان - نديم وخليفة - على الأرض وراحوا يتأملان المشهد الغريب".

في الرابعة صباحا نزل رجال الضفادع البشرية إلى المياه.. (وكان المكان موحشا والهدوء مخيما والسكون عميقا والقمر بدرا..) ومضت الدقائق في تناقل بليد ثم وقعت المعجزة (في زمن بلا معجزات) وثبت الرجال المتفجرات. وحددوا زمن الانفجار بساعتين. وتخلىصوا من معداتهم وملابسهم ورحلوا عن أبيدجان في التو..

.. خفق قلب (نديم) والانفجار يدوي في السابعة وسبعين وخمسين دقيقة..

واكبت اللغة الحالة التي كان عليها نديم قلب الأسد.. اهتز في وقوته مع اهتزاز الجدران والنوافذ والأبواب في الفندق الذي يبعد سبعة كيلو مترات..: "حاول أن يتحرك.. أن يشعر بشيء، أن يفرح، أن يصرخ، أن يضحك، أن يصبح ، أن يبكي .. حاول.. لا شيء سوى الإحساس الهائل بالراحة تفيض على نفسه كطوفان يدفعه إلى المهد المواجه للنافذة والجلوس عليه.. ومع تناли صراغ سيارات الإطفاء والإسعاف.. عادت الدنيا إلى عينيه كما كانت في الأيام الخوالي بالألوان الطبيعية".

واطمأن على أن (إصابة واحدة لم تحدث وأن نقطة دم لم ترق ، وأن العملية كانت بيضاء) وأرسل برقية من مبني القنصلية إلى القاهرة صباح الأحد ٨ مارس ١٩٧٠ تحمل كلمة واحدة.. مبروك.

تتضمن الرواية شبكة من الشخصيات والعلماء والمعلومات وقفت وراء الجهد الذي قام به الرجال المنوط بهم تحقيق الهدف. وتدخلت السير والقصص لتصنع كل عمل روايا فذا. ثمة شخصيات حملت عبء المعاونة أو المناولة..

من هذه الشخصيات الفنانة "دلال" التي صنعت محورا سرديا يصنع قصة داخل الإطار الكلي للنص إذ طلب منها أن تصور فيما يعنون (امرأة في الأحراش).. وكان مكان التصوير في غابات إفريقيا في السنغال وغيرها.. وتعددت الأماكن.. وكان ضمن البعثة الفنية الرجال المكلفوون بإطلاق الصواريخ على الحفار في عرض البحر.. فيما لو لم يستقر في ميناء ما.. وكان المخرج / أحد ضباط المخابرات قد طلب الإذن بالتصوير في الميناء. وتبدلت أحوالها فعالت إلى اللطف والمؤانسة ووُقعت في حب مدحت/ المخرج.. ورصد الكاتب تلك الحالة في سياق فني خالص وكذلك علاقتها بفريد.. (ورأت دلال أناسا يعيشون ويموتون في حب مصر دون أن يشعر بهم أحد.. رجالا تهون أرواحهم) في سبيل الوطن. وحين اتصل بها فريد من السفارة جاشت بالحنين.

يصف الكاتب الحالة فيقول: "يا للحنين عندما يتفجر من القلب كالطوفان. اندفعت الدموع كالشلال من قلبه إلى عينها" .. إلخ. جاء الحوار مع الذات في لحظة الضعف قطعة من الأدب الخالص..

ومن الشخصيات المعاونة "لونا بايرون" .. وصديقتها زكريا زكريا رجل أعمال مصري.. هي صحفية هولندية جاءت إلى ساحل العاج لتغطي وصول رواد الفضاء الأميركيين إلى البلاد.

.. تواجهت "لونا" مع سارة المتخفية تحت اسم الصحفية الغربية ليلي (بومسعود).. وشعرت بخوف غامض، وتذكرت متابعتها وشكوكها.. داهمتها إحساس مبهم وغامض وهي في "أبيدجان" .. افتحت عليها الصحفية الغربية.. اللقاء مع مسئول الإعلام الأميركي وعرفت أنها تنزل في الفندق نفسه (فانغرست مخالف القلق) في عقلها.. واجتاحتها الرعب حين علمت بسفر "زكريا" وفي البهو وجدت رجل الأعمال التركي ينظر إليها.. وأدركت أن غرفتها خضعت للتقبيل.. في حالتها هذه التقت بالتركي، ورفعت إليه عينين تتفشان غضبا. وحين أخبرها أنه صديق زاكري / زكريا حتى تلاشى الغضب، لكنه طلب منها أن تصفعه وأن تغضب بالرغم من

دموع الفرح: "اصفعيني أيتها الآنسة وبغضب شديد. كانت كلمته أمرًا فأطاعت. ودوى صوت الصفعة في الردهة فالتفت كل من فيها. وهو السكون على الجميع. والآن انصرف وأنت تسبين وتلعنين". إلخ.. وهكذا أبعدت الشك عن العيون الراصدة.

والصحفية الغربية "ليلي بومسعود" .. يهودية مصرية نزحت من مصر في سن السابعة عشرة عام ١٩٥٣ ، وكان اسمها ليلى مسعود. ثم تسمت باسم سارة جولدشتين ، وكانت عضوة بالموساد وتحمل عداء للمصريين.. ولقد راح صالح مرسى .. في إبداع حقيقي .. يرصد المساورات وأساليب الرقابة والتتبع مثلما حدث (لليز ونورمان) وهم يواجهان عملاء إسرائيليين دار حوار بينهما وبين "سارة" عميلة الموساد :

"قالت سارة فجأة: إننا نعرف أنكم من الجيش الجمهوري الأيرلندي

- ردت ليز في تحدي - وماذا في ذلك؟

- أعضاء هذا الجيش متعاطفون هذه الأيام مع العرب

- هذا حقيقي

- إذن فأنتما مناهضان للسامية

- هذا غير صحيح."

وكان على الرجال المصريين أن يُشعروا عملاءهم بالأمن والحماية، وذلك في حذر شديد يتسم به رجل المخابرات.

حفلت رواية "الحفار" بآليات الفن الروائي في تنوعها وثرائها مما أضافى على الموضوع المتسم بالترقب والغموض.. الحيوية السردية التي تأسر القارئ وتشده.

من هذه الآليات استخدام آلية الوصف المشهدية في المتن السردي حيث غالب على الأداء التوقف أمام الأماكن، والشخصيات، ورصد الهيئات والسمات، واحتواء مفردات المكان.. واحتواء الحالة.. مما يجعل منه محوراً سرديًا رئيسياً في النص.

يصف الكاتب مبني المخابرات وصفاً يشعرنا بالترقب فيقول: "هذا المبني يبدو من خلف الأسوار كالشبح الجاثم في صمت".

وبدا الوصف البلاغى واضحًا وهو يرصد الهيئة. يصف طاهر فيقول: "كان طاهر يبدو نحوياً كشجرة السنط السامقة".

ويصف عزت بلال فيقول: "ذو قدرة فذة على حفظ المعلومات والتذكر.. يشبه نجوم السينما ولا يتحدث إلا نادرًا".

.. وتحول الوصف أحياناً إلى رصد تسجيلي للمكان مثلما ورد في وصف جزيرة (سان ميجيل) ص ١٥٨.

ومع هذا الوصف السردي للمكان فإن اللغة تأتي رائفة الأداء وجميلة التعبير بحيث تصل الدلالة إلى القارئ في وضوح ولذة. يرصد الكاتب ما رأه نديم في مطار فرنسا: "كان موقفنا أن المطار مشحون بالخطر، كما كان واثقاً من ذلك التعاون السري بين المخابرات الفرنسية والإسرائيلية.. ولابد أنهم يحملقون في الوجوه، ويفرزون الملائم ويلتققطون كل حركة.." .

في المطار ومعه الحقائب كان التفتيش صارماً ونفذت من عين الضابط نظرة أحس نديم أنها تخترق عينيه إلى نخاعه..”.

وبرزت في النص آلية الاسترجاع التي تضيء الموقف وتدفع بالحدث وتستدعي الأزمنة لتقاطع مع الحاضر.. وعبر هذا الفن تبدلت لنا سير الأبطال، أبعادها الحقيقة وتاريخها.. كما سرد النص عبره ما حدث في حرب الاستنزاف. وما أبدته الدوائر السياسية بخصوص الإعلان عن رغبة إسرائيل في التقسيب عن البتروال .. واستدعاء المعلومات عن الحروب. وغيرها.

ويترتب على ذلك التنوع في المكان، وتوزع الحدث بين أمكنة مختلفة، بما يثير التجربة ويضفي عليها أبعاداً جديدة وكذا استخدام التقاطع والمشاهد.

ولا يفوتنا أن نتوقف أمام لغة الشفرة ذات العلامة الخاصة التي تحمل دلالات مجازية خبيئة إمعاناً في التجهيل والتضليل، مثل: ”جفينا البسطرمة وقشرنا البطاطس“، والتي تعني موئلاً أو تدميراً. وكلمة ”الشيخ“ التي كانت الاسم الكودي للحفار، أما كلمة ”الحج“ فكانت رمزاً للعملية كلها.

إن رواية ”الحفار“ لصالح مرسي حافلة بالتخيل السري القائم على الواقع والخيال معاً وهو نص مشحون بالتوتر والترقب، والمراوحة بين الأزمنة والأمكنة والذوات البشرية.. ومستويات جمالية وبنائية متعددة.

بليو جرا في صالح مرسى

ف

رائد أوس الجاسوسية

إيناس علي أحمد

ولد صالح مرسى في مدينة كفر الزيات، محافظة البحيرة، في السابع عشر من فبراير عام ١٩٦٩ ، ثم انتقل إلى الإسكندرية واستكمل دراسته هناك ، تخرج من كلية الآداب جامعة الإسكندرية قسم الفلسفة وعلم النفس. عمل مساعد مهندس بالقوات البحرية في الفترة من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٥ . بعدها اتجه للعمل في الصحافة في القاهرة حيث كتب في مجلتي الهدف والرسالة الجديدة من ١٩٥٦ إلى ١٩٥٩ . كان يكتب في مجلة المصور في تسعينيات القرن الماضي مقالاً أسبوعياً تحت عنوان ثرثرة فوق الورق ، يتناول فيه أمور السياسة والفن والمجتمع .

نشر أول مجموعة قصصية له بعنوان الخوف عام ١٩٦٠ ، وتواترت بعد ذلك أعماله عن أدب البحر ، فكان ثاني أديب عربي بعد حنا مينا يكتب في أدب البحر ويؤسس له من خلال روايتي زقاق السيد البلطي والبحر . وكان أول مدنى يعمل مع المخابرات المصرية ، حيث اطلع على القصص والبطولات الحقيقية للمصريين في مجال الجاسوسية ، فكتب روايات عن هؤلاء الأبطال ، وقدمت معظمها في التليفزيون والسينما ، وكان أشهرها رأفت الهجان ، الذي قدم في التليفزيون في ثلاثة أجزاء أخرجه يحيى العلمي . نشرت معظم أعماله في طبعاتها الأولى في دار الهلال ، وقد أصدرت دار الجيل سلسلة الأعمال الكاملة له عام ١٩٩٤ .

تميزت أعمال صالح مرسى في مجال الجاسوسية بالعمق والبعد الإنساني والقدرة على مزج الواقع الحقيقية بالخيال بحرفية عالية ، استطاع من خلالها أن يضخ لوحاً جديداً من الثقافة القومية في شرائين الشعوب العربية التي اشتاقت إلى لحظات الانتصار .

بالقرب من البحر الذي عشقه، فاضت روحه إلى بارئها في السابع عشر من أغسطس عام ١٩٩٦، إثر أزمة قلبية تعرض لها، تاركاً خلفه إبداعاً متميزاً في مجال الجاسوسية لم يستطع أحد أن يبدع في هذا المجال كما أبدع صالح مرسي^(١).

[١] أعماله الأدبية أولاً: الروايات

- زقاق السيد البلطي، رواية، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة ١٩٦٣.
- الكذاب، رواية، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة ١٩٦٦.
- البحر (أدب رحلات)، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٣.
- الصعود إلى الهاوية، رواية، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٦.
- السجين، رواية، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٦.
- المهاجرون، رواية، دار الهلال، القاهرة ١٩٨٦.
- كنت جاسوساً في إسرائيل رأفت الهجان، رواية، مكتبة أبواللو، القاهرة ١٩٨٨.
- أعنف سيرة بين العاطفة والواجب (سامية فهمي)، مكتبة أبواللو، القاهرة ١٩٨٨.
- الحفار، رواية، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٠.
- دموع في عيون وقحة، رواية، الأعمال الكاملة، دار الجيل ١٩٩٤^(٢).
- السير فوق خيوط العنكبوت، الأعمال الكاملة، دار الجيل ١٩٩٤.
- رحلات السنديbad البري: (أدب رحلات)، الأعمال الكاملة، دار الجيل ١٩٩٤.
- نساء في قطار الجاسوسية، الأعمال الكاملة، دار الجيل ١٩٩٤.

ثانياً: المجموعات القصصية:

- الخوف، مجموعة قصصية ١٩٦٠.
- رسالة إلى رجل ميت، مجموعة قصصية، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة ١٩٦٧.

ثالثاً: سيرة ذاتية:

- هم وأنا، الأعمال الكاملة، دار الجيل ١٩٩٤.

رابعاً: حوار مع شخصيات عامة:

- ليلى مراد: حوار مطول مع ليلى مراد، كتاب الهلال (العدد ٥٤٠)، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٥.

نشر صالح مرسي بعض أعماله الروائية مسلسلة في الدوريات المصرية:

- المهاجرون: مجلة المصور ١٩٧٥.

- الحفار: مجلة المصور ١٩٨٥.
- رأفت الهجان: مجلة المصور ١٩٨٦.
- نساء في قطار الجاسوسية: مجلة المصور ١٩٩٠.

بالإضافة إلى القصص القصيرة، منها:

- البasha وأنا: مجلة المصور.
- الرجل والحصان: مجلة روزاليوسف.
- لأنها ليست خادمة: مجلة روزاليوسف.
- الوقت دائمًا متأخر: مجلة روزاليوسف.

أعماله في السينما:

- ثورة اليمن ١٩٦٦ (تأليف).
- السيد البلطي ١٩٦٧ (كتب له السيناريو و الحوار).
- الكذاب ١٩٧٥ (قصة وسيناريو و حوار).
- الصعود إلى الهاوية ١٩٧٨ (قصة).
- صخب البحر ١٩٨٧ (سيناريو).

أعماله في التليفزيون:

- دموع في عيون وقحة ١٩٨٠ (سيناريو و حوار).
- رأفت الهجان ج ١ ١٩٨٧ (معالجة درامية و سيناريو و حوار).
- رأفت الهجان ج ٢ ١٩٩٠ (معالجة درامية و سيناريو و حوار).
- رأفت الهجان ج ٣ ١٩٩١ (معالجة درامية و سيناريو و حوار).
- أنا قلبي دليلي ٢٠٠٩ (قصة).
- حرب الجواسيس ٢٠٠٩ (تأليف).

حوارات لصالح مرسي في الدوريات العربية:

- أسرار جديدة عن رأفت الهجان: أجراء محمود الشربيني، جريدة الأنباء، ١٩٨٨/٩/٧.
- التجسس عرف منذ القدم ولا توجد عمليات تجسس حديثة دون تدخل يهودي: محاضرة ألقاها بكلية التربية الأساسية، نشرت في جريدة الأخبار ١٩٨٨/١٢/٩.
- مصر لم تهزم سياسياً في ٦٧ وتصدت لمؤامرة عالمية لتحطيمها: أجراء شوقي محمود، جريدة الأنباء ١٩٨٨/١٢/٢٣.

- كتابة حلقات رأفت الهجان واجب قومي: أجراء سعد القرش، جريدة الوطن ١٩٨٩/١٠/١٦.
- لماذا يعادى النقاد أدب الجاسوسية: أجراء السيد المخزنجي، جريدة المساء ١٩٨٩/١٠/٣٠.
- رأفت الهجان أرسل إلى مصر الهيكل التنظيمي الكامل للجيش الإسرائيلي: حديث خاص لجريدة السياسة ١٩٩٠/٢/٤.
- صالح مرسي: الصحف الإسرائيلية رشحتني لجائزة نobel في الخيال: أجرته انتصار دردير، مجلة الكواكب ١٩٩٠/٤/١٠.
- روائي وأعمالي التليفزيونية واجب وطني نحو أمتي العربية: أجرته سامية حسين، جريدة الأنباء ١٩٩١/٧/١٩.
- هناك حياة إذن هناك جاسوسية: جريدة الأحرار ١٩٩٦/٥/٦.

[٢] دراسات ومقالات كُتبت عنه

بصفته رائداً لأدب الجاسوسية، فكل من تناول هذا النوع من الأدب تكلم عن صالح مرسي، بالإضافة إلى الدراسات التي تتناول الرواية المصرية في الربع الأخير من القرن العشرين، وإن رأى البعض أن النقد الذي كُتب عن أعمال صالح مرسي لم يكن يتناسب مع إبداعه الروائي، وريادته في أدب الجاسوسية.

أولاً: الكتب العربية:

- كلمات من الجزيرة المهجورة، غالى شكري، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، صيدا بيروت، ١٩٦٤.
- في الرواية المصرية، فؤاد دوارة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨.
- الرواية العربية في رحلة عذاب، غالى شكري، عالم الكتب، القاهرة ١٩٧١.
- أدب البحر، أحمد محمد عطية، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١.
- رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، محمود قاسم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٠.

ثانياً: الكتب الأجنبية:

The Arabic novel in Egypt 1914:1970, Fatma Moussa Mahmoud, General Egyptian Book Organization, 1973.

ثالثاً: الدوريات:

- زقاق السيد البلطي: أحمد بهجت، جريدة الأهرام ١٩٦٣/٢/١٥.

- زقاق السيد البلطي : فؤاد دوارة، مجلة الكاتب، يوليو ١٩٦٣ .
- زقاق السيد البلطي : أمين محمد زين، مجلة الكاتب، يوليو ١٩٦٣ .
- انطباعات عن زقاق السيد البلطي : سيد خميس، مجلة الثقافة ١٩٦٥/٢٣ .
- الأسطورة في حياة زقاق السيد البلطي : فاروق إسكندر، جريدة التعاون الجديدة ١٩٦٦/١٢/٦ .
- في الاستديوهات : محمود علي، مجلة المسرح والسينما، إبريل ١٩٦٨ .
- الموجة الجديدة في الرواية المصرية : صبري حافظ، مجلة الطبيعة، يوليو ١٩٧١ .
- صالح مرسي .. كثير من النقاد توقفوا إما تعاليًا أو عجرًا: تحقيق أجراء محمد الغيطي، جريدة الشعب ١٩٨٧/٦/٣٠ .
- ضجة إعلامية داخل إسرائيل حول كتاب رافت الهجان: جريدة الشرق الأوسط ١٩٨٨/٢/٢١ .
- صالح مرسي ويحيى العلمي معركة رافت الهجان: طارق الشناوي، مجلة صباح الخير ١٩٨٨/٥/٢٦ .
- أين يبدأ الخيال ومتى : إبراهيم عيسى، مجلة روزاليوسف ١٩٩٠/٤/٢٣ .
- وفاة صالح مرسي مؤلف أشهر مسلسلات الجاسوسية : جريدة الأهرام ١٩٩٦/٨/١٨ .
- فقدنا فارس أدب الجاسوسية : تغطية عن وفاته قام بها حسن سعد - فتحي متولي . جريدة الجمهورية ١٩٩٦/٨/١٨ .
- صالح مرسي لماذا تجاهله النقد: تحقيق قام به مصطفى عبد الله وعمرو الديب، جريدة الأخبار ١٩٩٦/٨/٢١ .
- صالح مرسي والمياء الأخير: سهام بيومي، جريدة الجمهورية ١٩٩٦/٨/٢١ .
- وداعاً صالح مرسي منشئ أدب المخابرات : إبراهيم مسعود، جريدة الوفد ١٩٩٦/٨/٢١ .
- اللقاء الوحيد بين صالح مرسي ورافت الهجان : إبراهيم عيسى، جريدة الدستور ١٩٩٦/٨/٢١ .
- اليوم الأخير في حياة صالح مرسي : رمسيس، مجلة صباح الخير ١٩٩٦/٨/٢٢ .
- ملف خاص عن صالح مرسي في مجلة المصور ١٩٩٦/٨/٢٣ كتب فيه كل من :
 - بهاء طاهر: إلى أحمد صالح مرسي.
 - حلمي النمنم: رحل صاحب رافت الهجان صالح مرسي رائد أدب البحر.
 - صبري حافظ: صالح مرسي السقوط في الظل ومعاناة الرواد.
- رحيل صالح مرسي سطور لم تكتمل: زهيرة البيلي، مجلة أكتوبر ١٩٩٦/٨/٢٥ .
- رحيل عاشق البحر وثورة يوليو: ماجدة موريس، مجلة الفن ١٩٩٦/٨/٢٦ .
- صالح مرسي صورة من قريب: السيد الغضبان، جريدة الشعب ١٩٩٦/٨/٢٧ .
- فارس من زمننا: غنيم عبده، مجلة الكواكب ١٩٩٦/٨/٢٧ .

- الاهتمام بأدب صالح مرسى يفجر القضية: تحقيق قام به حنفى المحلاوى ومصطفى عبد الله، جريدة الأخبار ١٩٩٦/٨/٢٨.
- وداعاً صالح مرسى الكاتب كالبحر كلاهما لا يموت: محمود قاسم، مجلة الهلال، سبتمبر ١٩٩٦.
- الفلسفة والبحر والجاسوسية: عبد الفتاح رزق، مجلة روزاليوسف ١٩٩٦/٩/٢.
- رائد أدب الجاسوسية هل ننصفه بعد رحيله: سامح كريم، جريدة الأهرام ١٩٩٦/٩/٣.
- أبداً لم يكن النقد ضروريًا: خليل فاضل، جريدة أخبار الأدب ١٩٩٦/٩/٨.
- نداء النورس رواية صالح مرسى الأخيرة التي لم يمهله القدر لإتمامها: أيمن الحكيم، مجلة الإذاعة والتليفزيون ١٩٩٦/٩/٢١.
- اختفاء أدب الجاسوسية في ظروف غامضة: تحقيق قام به هشام عطية، جريدة أخبار اليوم ٢٠٠٢/٨/٢٤.

الهوامش:

- (١) رجعت في توثيق البيانات الواردة هنا إلى: موسوعة حمدي السكوت عن الرواية العربية، وأرشيف دار الهلال الذي أتاح لي الاطلاع على المقالات التي كتبها صالح مرسى في الدوريات المصرية، والمقالات التي كتبت عنه. وما كتبه السيد الغضبان في جريدة الشعب (١٩٩٦/٨/٢٧)، وغنيم عبده في مجلة الكواكب (١٩٩٦/٨/٢٧).
- (٢) لم أستطع معرفة تاريخطبعات الأولى لهذه الأعمال الأربع الأخيرة، ولذلك أثبتت تاريخ طبعتها ضمن الأعمال الكاملة في دار الجيل.

رقم الإيداع ١٩٨٠ / ٦١٠٠

ISSN 1110 - 0702

مخطوطات
العزيزية
* مخطوطات *

منشورات
العزيزية
www.books4all.net

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٧٥ درهما - سلطنة عمان ٣ ريالات - لبنان ٦٠٠ ليرة - البحرين ديناران - الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال - الأردن ديناران - قطر ٢١ ريالا - غزة / القدس دولار - تونس ٤٠٠,٥ دينارات - السودان ٥٠ جنيها - ليبيا ديناران - الإمارات ٣٠ درهما .

*** الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٤ جنيها + مصاريف البريد ١٠ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية .

*** الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٤ دولارا للبلاد العربية - (أمريكا وأوروبا - ٥٦ دولارا) مضافة إليها مصاريف البريد.

السعر : عشرة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة فصول - ائتمان مصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة. ج.م.ع.
تلفون : ٢٥٧٩٩٦٣٥ - ٢٥٧٧٧٥٠٠٠ - ٢٥٧٧٧٥١٠٩ - ٢٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٢٥٧٥٤٢١٣ - ٢٥٧٩٩٦٣٥
الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

منابع سور الأزبكية
www.books4all.net



الهيئة المصرية العامة للكتاب

عشرة جنيهات