

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران - السانیا-

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم الترجمة

مذكرة لنیل شهادة ماجستير موسومة بالعنوان :

**" النص الحداثي بين الترجمة و التعذر، رواية '**

**الاختفاء ' لجورج بيريك نموذجاً "**

من إعداد الطالبة :

بلحاج نورية.

تحت إشراف :

الدكتور. شريفی عبد الواحد

لجنة المناقشة:

أ.د. فرقاني جازية رئيساً

أ.د. شريفی عبد الواحد مشرفاً و مقرراً

د. بلحيا الطاهر عضواً مناقشاً

د. الزاوي عبد الرحمن عضواً مناقشاً

السنة الجامعية:

2010-2009

# اهداء

إلى والدي،  
إخوتي و أخواتي،  
إلى روعي شقيقي الطاهرتين،  
إلى قناديل المستقبل أنفال و أسامة،  
إلى صديقاتي و كل زملائي،  
إلى كل من حمل معي هم هذا البحث،  
و أعانني بما يرفع المعنويات من كلام،  
و دعا لي بالخير و التسهيل.

# شكر

يطيب لي أن أتقدم بالشكر الجزيل  
للأستاذ المشرف،  
الدكتور شريفي عبد الواحد،  
للسادة الأساتذة الأكارم في لجنة المناقشة،  
و شكر خاص موصول  
بأسمى عبارات الامتنان للدكتور  
بن عبد الله الأخضر.

## الفهرست :

مقدمة.

الفصل الأول:

المبحث الأول: الرواية الجديدة.

الباب الأول:

تمهيد.

1- إشكالية التسمية.

2- تعريف مصطلح الرواية الجديدة.

3- تعريف بالرواية الجديدة و أطروحاتها النظرية.

4- ملتقى سريزي-لا-صال : الانطلاقة، الحوصلة أم الخاتمة.

الباب الثاني:

5- الرواية الجديدة X الرواية التقليدية: القطيعة الفكرية.

6- الرواية الجديدة X الرواية التقليدية : تواصل أساسه الرفض.

أ) الشخصية في الرواية الجديدة.

ب) القصة.

ت) الواقعية.

ث) الالتزام.

ج) الشكلائية.

7- خصائص الرواية الجديدة.

8- تلقي الرواية الجديدة : النقد و الجوائز الأدبية.

أ) معركة النقاد: التقليدي و الجديد.

ب) الجوائز الأدبية.

المبحث الثاني : آداب اللزمات.

تمهيد.

1- ريمون روسيل، حلقة الوصل.

2- الأوليو.

3- مجلة فورميل.

4- اللزمة الأدبية و النص اللزومي.

أ) خصائص اللزمة الأدبية.  
ب) معايير الحكم على اللزمات.  
الفصل الثاني:

المبحث الأول: رواية "الاختفاء"، الأصل و الترجمة.  
تمهيد.

1- الأصل.

2- جورج بيريك، الكتابة، الأسلوب.

3- "الاختفاء" في الإسبانية.

4- منهجية الترجمة.

5- نظرية السكوبوس.

6- "الاختفاء" بالعربية، المقارنة و التعليق.

أ) ترجمة عنوان الرواية.

ب) ترجمة عنوان الجزء الأول.

ج) اللزمة و ترجمتها.

د) ترجمة الأعلام.

ن) ترجمة أسماء الشخصيات.

هـ) ترجمة الأرقام.

و) ترجمة الزمن و الضمائر.

ي) ترجمة النص.

\* "الاختفاء" فيها "e".

المبحث الثاني: نص الترجمة العربية.

خاتمة.

قائمة المراجع.

الملحق.

"إن الصفحات التي ينبغي علينا في الواقع فك رموزها في كتاب ما، ليست هنا و حسب، أمامنا، موضحة و منظمة في غرض مغلق على نفسه، إنما هي مأخوذة في نسيج حي آخر، أينما، في ذات الآن، تستمر التدوينات، تنمحي، تظهر مجددا و تتخذ هذا الشكل البارز الذي يربطها بالحكي الذي يشكلنا".

«Les pages que nous avons en effet à déchiffrer dans un livres ne sont pas seulement ici, devant nous, éclairées et ordonnées dans un objet refermé sur lui-même, mais prises dans un autre tissu vivant où les inscriptions à la fois persistent, s'effacent, reparaissent et prennent ce relief qui les lie au récit qui nous constitue».

(Maurice Roche, Compact, Éditions du Seuil, 1966, p.9)

إن مصطلح الحداثة، الذي قد يشير، على نحو ما، في أقل تقدير، إلى مجموع الخواص المميزة و الظاهرة للانقطاع عن التقاليد السابقة، أثار جدلا عميقا في الثقافة الغربية التي أفرزته و غذت وجوده، انطلاقا من القرن التاسع عشر، و تحديدا في النصف الأول من القرن العشرين، من خلال موجات طليعية و حداثة شكلت حركة رافضة لتراث الماضي و متحمسة للتقدم.

سرعان ما انتقل الفكر الغربي المعادي للركود إلى ما بعد الحداثة، في نقاش جدلي بينها و بين الحداثة، تماما كما حدث قبل ذلك في مقابلة القديم بالحديث. من ثم استورد العرب المصطلح، مبتورا من تاريخه و بيئته التي أنتجته، كقالب تصب فيه خلاصات التجارب، و ليس بوصفه تجربة يفترض ممارستها قبل استخلاص نتائجها.

و بعيدا عن الخوض في مفهوم المصطلح، مدلولاته، تجلياته و منظومته المفاهيمية المتفرعة عنه أو التابعة له، مثلا التحديث، ما بعد الحداثة، المعاصرة أو العصرية و غيرها، التي تكرست لها دراسات راهنة و مستقبلية، فإن هذا البحث قد وقع خياره على رافدين من روافد الحداثة الغربية في جنس الرواية الأدبي، و بوجه محدد في فرنسا.

فرضت ذلك الخيار ضرورة حصر الموضوع قدر الإمكان فيما تعلق بالنص الحداثي، من منطلق التخصص في الترجمة، من باب إمكانية ممارسة الفعل الترجمي عليها من استحالته. و جاء في ثلاث محطات قصد الإفادة في كل نقطة منها، بدلا من الخوض في معترك الآراء الجدلية، في حقل متشعب لا يمكن تلمس كل جوانبه، من غير إغفال أحدها أو الوقوع في شرك النقاشات المتواصلة.

على هذا الأساس، يتقيد مفهوم النص الحداثي، الذي يتصدر عنوان البحث، بالرواية الفرنسية الجديدة و الرواية اللزومية التي تعبر عنها الرواية النموذج في هذه الدراسة. "الاختفاء" لجورج بيريك نص روائي حداثي ينتمي إلى خانة آداب اللزمات التي روج لها مشغل الأدب الكامن أو الأوليو من جهة، و تندرج في الأطر الفنية الجوهرية التي نادى بها حركة الرواية الجديدة.

بناء على ذلك، يقصى النص الحداثي في شكله الشعري، المسرحي، القصصي أو غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى. كما سيركز في شأن القضية الجدلية بين الرواية الحداثية و الرواية التقليدية، التي أسالت و لا تزال الحبر الكثير، على المواجهة بين الرواية الجديدة و ما تقوم على معارضته في الرواية المكتوبة بنمط رواية القرن التاسع عشر تحديدا.

إن التقسيم الصوري للرواية زمنيا، على سبيل المثال، بكونها قديمة تقليدية أو حديثة ينطوي

على كثير من المغالطة. فمثلا رواية "دون كيشوت" لسرفانتس، في القرن السادس عشر، التي أسست للفن الروائي الغربي عموما، رواية حديثة في نظر البعض، أما نمط روايات بلزك المكتوبة في القرن التاسع عشر، فرواية قديمة تقليدية في نظر البعض أيضا.

و الأمر ببساطة، قد يتعلق بعناصر التجديد الفنية التي تحتويها كل رواية، و التي تفتح آفاقا استشرافية، تعزز وجود الجنس الروائي كوسيلة ذات امتياز للتعبير في المنظومة الأدبية، و أيضا على خلفية الرؤية النقدية المجددة أو المعارضة لهذه الرواية أو تلك.

إن الرواية الجديدة و الرواية اللزومية (التي تنبني على لزمة أو قاعدة شكلية)، هما من أبرز صور الأدب الحدائي خلال النصف الثاني من القرن الماضي، و حتى يومنا هذا. يشترك النموذجان في جملة من العناصر الأسلوبية المؤسسة للبنية النصية، و مبدئيا في كونهما ظاهرتين فرنسيتين محضتين، و كلاهما علامة مسجلة أبدعت في فضاء لغة فولتير.

أعادت خصوصية النص الأدبي الذي أفرزته الرواية الجديدة و قلبت أسسه و موازينه الأولى، إلى الواجهة مسألة كيفية التعامل، أثناء الممارسة الترجمية، مع هذا النمط من النصوص، الذي يميزه بشكل خاص، كما سيأتي ذكره، التعقيد، الغموض، اللاترابط و التناقض غالبا، و أيضا تقنيات جديدة تحطم أسلوب السرد الروائي المتعارف عليه.

و قد ضاعفت بدورها الروايات اللزومية الأوليية ذلك الأثر، من خلال البنيات المركبة، اللزمات المعقدة و الألعاب اللغوية، التي تضيف طابعا من الغموض الأساسي في كتابة النص الأصلي. هذا الغموض المستفز للقارئ سيقع على عاتق المترجم و ينسبه إليه القارئ الجديد بكل عفوية.

أخذ مفهوم الأمانة، العزيز على النقاشات النظرية في علم الترجمة، أبعادا جديدة تتوافق مع منظور هذه النصوص الأدبية الجديدة. إن الأمانة، في ترجمة النموذج المختار عن النص الحدائي، لم تعد ذات صلة بالدلالات و حسب، بل بالشكل الذي يتقدم فيه هيكل البناء النصي للرواية، و الذي يفتح احتمالات لامتناهية للقراءة. هذا الشكل أو الهندسة سيفرز كما من الدلالات كما هي الحال في أي نص، لكن تلك الدلالات لا يمكن أن تأتي، معنى و أثرا، إلا بواسطة هيكل البناء الجوهري في كتابة النص و قراءته.

إن كانت الخلاصات التنظيرية في حقل الترجمة تفرض مبدئيا عدم إمكانية نقل نص من لغة إلى أخرى، إذا كان الشكل جوهريا في الخطاب، فهل من المفروض الإقرار مباشرة باستحالة و تعذر ترجمة نص حدائي مثل رواية "الاختفاء" اللزومية، باعتباره يقوم على لزمة شكلية تحرك كل

مظاهره؟ أم أن الترجمة تبقى، كخلاصة مقابلة، عملية ممكنة دائما، إنما نسبية في نجاحها، و في مستويات الدلالة التي تبلغها؟ هل هذه الإشكالية حول استحالة أو إمكانية الترجمة فيما يتعلق بهذا النمط من النماجات النصية الروائية الحداثية هي قاعدة تقوم عليها تجارب ترجمة فعلية تفضي إلى الفصل في القضية؟ أم أن تعذر و قابلية الترجمة هما حكمان محصلان يلحقان بنتائج الفعل الترجمي لمواصلة المحاولة من عدمها مع نصوص بذات الطابع؟

إن الرواية النموذج موضوع البحث، التي ترجمت إلى العديد من اللغات، قد أفرز عنها، في ضوء تلك الإشكالية، الكثير من القضايا المتعلقة بماهية الفعل الترجمي. و في المنطلق: هل ينبغي أصلا ترجمة هذه النوعية من النصوص؟ و من المفروض أي يكون هذا التساؤل سابقا لأي مشروع ترجمة لها. لكن، في نوع من المفارقة، فإن تفرّد هذا النمط من الروايات يغري الآخر بالتعرف عليها، مما يجعل الترجمة السبيل الأوضح لتلبية هذا الإغراء في غالب الأحيان.

يُحور التساؤل، الذي يصطدم بالواقع الملموس، إلى تساؤل جديد يغذي قسطا وافرا من الدراسات الجامعية الأجنبية سنويا مفاده: كيف يتم التعامل مع خصوصية هذا النوع من النصوص الروائية؟ أو بالأحرى كيف ننقل رواية مثل "الاختفاء" إلى لغة أخرى؟ هل الترجمة المباشرة أو الحرفية أمر وارد؟ أم هل أن الترجمة الحرفية خيار مستبعد قطعاً؟ هل التصرف في النص ذهاباً و إياباً هو الحل الأمثل؟ أم هل أن إعادة الكتابة هي الخيار الأوضح؟

الغريب في الأمر أن النقاشات في الموضوع أعقبت، و لا تزال، ممارسة الفعل الترجمي. ففي الأصل كان النص، ثم الترجمة و التساؤل، لاسيما مع صدور النسخة الإسبانية "للختفاء". و كأن العملية اختل نظامها. فالبديهي أن يأتي التساؤل بعد النص، من ثم البحث عن الحلول، و أخيرا العمل مترجما في ظل ما أمكن اكتشافه من طرائق و أساليب أفرزتها ممارسة التجربة الترجمية على النص حتى توفيه حقه من التمييز بعد عملية الترجمة.

هذا الاعتلال هو نفسه الذي عرفته مسيرة الرواية الجديدة، التي انطلقت مع مجموعة النصوص الروائية التي لم تصنف في أي خانة متعارف عليها من التصنيفات الروائية المتداولة حتى بداية النصف الثاني من القرن العشرين؛ ثم جاءت الأطروحات النظرية التي تؤسس لها، من ثم نوع من الإعلان عن تأسيسها بعد عشرين عاما من تواجدها الفعلي في الساحة الأدبية الفرنسية و حتى العالمية.

و للأمانة، فإن هذه الطريقة العكسية هي ذاتها التي قام عليها البحث. ففي المقام الأول كانت الخطة المنهجية تقضي بترجمة الرواية النموذج إلى العربية، استجابة إلى الإشكالية المركزية

بإمكانية الفعل أو استحالة في الأساس، ثم اقتضت الترجمة على الجزء الأول منها، على اعتبار أن ترجمة رواية لا يمكن أن يشكل بحثاً أكاديمياً. بعد ذلك بات لزاماً إجراء موازنة بين النص الفرنسي الأصلي و بين الترجمة الإسبانية له، بما أن الترجمة العربية هذه اجتهد فردي، لا يمكن اعتمادها كنص للموازنة في هذا البحث الأكاديمي. في مرحلة ثانية وجب التعريف بهذا النمط من النصوص اللزومية لإبراز الخصوصية التي ينبغي احترامها في أثناء عملية الترجمة. و ذلك من خلال وضعها في إطارها الأدبي الذي نادى به الأوليويو، و الذي يندرج لا محالة في الصورة الكبرى التي حددت بها الرواية الجديدة أطر الرواية الحديثة ما بعد عام 1950.

إن هذا البحث لا يدعي الخوض في مجال نقد الترجمة بما له من ثقل، بل يأخذه من منظور إجراء مقارنات سطحية بين نصين أجنبيين على درجة عالية من التميز، و ما قابل فصلا منهما باللغة العربية، على قدر ما تتوفر عليه الباحثة من عدة بسيطة، لا تخرج عن إطار التعليق الموازن في مواجهة إبداع أصلي بهذه القيمة الأدبية المتفردة. فالجانب العملي من البحث كان هو النواة التي أحاط بها الجانب النظري.

و الواقع أن دوافع متعددة تداخلت في اختيار هذا الموضوع، بعضها ذاتي و بعضها موضوعي، قد يصعب الفصل بينها في شكل نقاط متفرقة، تقوم أساساً على الميل الشخصي، في مرحلة متقدمة من المسار الدراسي إلى حقل اللغات و الأدب، تكلفت بالتخصص في الترجمة، من حيث كونها في الجوهر فعلاً يزاوج بين اللغات و يفتح نوافذ معرفية لإطلاع أوسع على ثقافة الآخر الأجنبي، التي قد تجد صورتها الأسمى في الرواية كميدان يشبع حبا لعالم الخيال و جمالية اللغة الأدبية.

بحكم تناول بعض المواضيع في مرحلة الدراسة لما بعد التدرج، عرجنا على عنوان النص الأدبي الحديث، من خلال نماذج بارزة في الأدب الغربي، و التي غيرت رؤيتي لحقل الرواية، و تحديدا رواية "الاختفاء"، التي يشكل تحدي كتابتها من غير أهم حرف في لغة تحريرها صدمة لمحدودية آفاق الإبداع.

إن جدة الموضوع النسبية هي المحفز الرئيسي للمضي قدماً في هذا المشروع، ضمن محاولة لإلقاء الضوء على حركة الرواية الجديدة التي شغلت حيزاً كبيراً من الأبحاث الغربية حتى يومنا في مجال الأدب و النوع الروائي، بعدما تبلورت كتجربة لها آثارها الإيجابية على الكتابة الروائية، و التي تظل غير وافية في الدراسات العربية بالمقارنة مع حجم الظاهرة. كما أن الرغبة بإثراء المكتبة الجامعية التي توجه كل بحث من جهة، تندعم في مجال الترجمة بتقديم البديل للطالب الذي قد يتعذر عليه التعامل مع بعض النصوص الأجنبية، أي إثراء الرصيد المعرفي باللغة العربية.

من جهة أخرى، يندرج البحث ضمن مشروع أكاديمي شامل يعنى بإستراتيجية الترجمة، حيث تفرض خصوصية كل نص، و التي عززتها النظريات حول أنماط النصوص، مبدئياً، منهجيات و طرائق متغيرة تسير فعل الترجمة. و لعل النص الأدبي قد استوفى حظه من الدراسات الترجمية و النقدية، التي طبعت خلاصة عملية الترجمة بالاستحالة أو الفشل في أحيان كثيرة.

و الحديث عن الفشل هو هاجس رافق مشروع البحث باعتبار الصعوبات الجمة التي واجهته في كل مرحلة. و البداية كانت مع اختيار لزمة مكافئة لترجمة الفصل الأول من "الاختفاء" و هي حذف حرف "الواو". بالرغم من أن التحدي كان مغريا للمحاولة، و نابعا من اختيار ذاتي، إلا أن العقبات و المطبات التي وضعها النص الأصلي أعجزت فعل الترجمة في كل مرة.

لكن الجانب الأكبر من مشقات البحث تمثلت في ندرة المراجع التي تعنى بهذا النمط من الكتابة الحديثة و بخاصة ما تعلق بآداب اللزمات. و الأمر يعود ربما إلى جدة الموضوع من جهة، و عدم تخصيص حيز له في الدراسات العربية أو المراجع المعتمدة في المكتبات الوطنية، مما دفعنا في مرات كثيرة للاعتماد على المقالات المتوفرة على الشبكة العالمية للمعلومات، من خلال المجالات أو المكتبات الرقمية المجانية، أو المواقع الرقمية الراعية لهذه الكتابات اللزومية.

أما الجانب الثاني فهو متعلق بالمصطلحات. فالمباحث النظرية التي رافقت الرواية الجديدة، و حفزت على تقديم نقد جديد، ولدت منظومة مصطلحات، و إن واكبتها الدراسات النخبوية، إلا أن توافر المراجع و تحيينها، لا زال أمرا يحتاج إلى عمل جهيد. و جملة المصطلحات المتواترة في الدراسات التنظيرية لآداب اللزمات و إبداعات الأوليو، لا مقابل لها حتى على مستوى مجلس تنسيق التعريب بالمغرب، جعل البحث يواجه مشكلة مصطلحات مع بعض النصوص المتخصصة، بعد العجز في تلمس مفاهيم مصطلحاتها.

إن النقاش حول نظرة الأوليو للكتابة و نوعية النصوص التي يصدرها، مع سياسة التكتّم ثم الانفتاح التي انتهجها أعضاؤه، لم يأخذ شكل المعركة الجدلية القوية التي طبعت حضور الرواية الجديدة في تاريخ الرواية المعاصر. و لعل عقلية الرفض التام للأسس التقليدية في الكتابة الروائية و الخطاب المتبني للنزعة النقدية الذي ميز الكتابات النظرية الأولى للروائيين الجدد هو ما زاد من تحامل النقد حينها على رواياتهم. و رغبة في الإلمام بكل تلك الجوانب المشار إليها، جاء البحث مقسما إلى فصلين:

**الفصل الأول:** يعالج في مبحثه الأول ظاهرة الرواية الجديدة في فرنسا، و التي برزت للوجود مع سنوات الخمسينيات على يد كوكبة من الكتاب الروائيين المجددين. حدد بعضهم انتماءهم إليها

رسمياً، و أصبحوا بالتالي القائمة المعتمدة بإجماع، التي يقترن وجود الرواية الجديدة بمؤلفات أصحابها الروائية الضخمة و النظرية أيضاً. تفرع الفصل إلى بابين رئيسيين. يتناول الأول إشكالية تسمية الرواية الجديدة، تعريفاً بالمصطلح، و من ثم تعريفاً بها و بأطروحاتها النظرية، و أهم المحطات في مسيرتها كحركة أدبية؛ أما الباب الثاني، فيتطرق إلى المقارنة بين الرواية الجديدة و ما تعارضه، أي الرواية التقليدية، أصول هذه القطيعة و الرفض، ثم العناصر التي تجعل من موقفها مغايراً بالوقوف عند الشخصية في الرواية الجديدة، و أيضاً القصة، الواقعية، الالتزام و الشكلائية، لنخلص إلى الخصائص العامة لهذا النوع من الروايات. كذلك نخرج على تلقي الرواية الجديدة سواء من النقد التقليدي أو النقد الجديد، مع الوقوف على نصيبها من الجوائز الأدبية التي تعطي صورة عن تواجدها في الساحة الأدبية الفرنسية و العالمية.

أما المبحث الثاني، فيعالج ظاهرة الرواية اللزومية أو الأدب اللزومي عموماً، الذي ظهر هو الآخر في فرنسا مع سنوات الستينات، على يد مجموعة من المؤلفين، الشعراء و الرياضيين الذين ينضوي أغلبهم تحت لواء الأوليبيو، أو باستقلال عنه، و هو ما تحاول مجلة فورميل تغطيته و إيفاء حقه من الدراسة و البحث. بعد التوقف عند الراعيين الرسميين لأداب اللزمات، نخرج على تعريف اللزمة الأدبية و النص اللزومي، مع إبراز خصائصهما كمرحلة ممهدة للفصل الثاني الذي يمثل الشطر العملي من البحث.

يتطرق **الفصل الثاني**، في مبحثه الأول، لرواية "الاختفاء" لجورج بيريك، الذي يتخذ شكل التعليق، فيتوزع إلى جملة من النقاط الرئيسية التي تتمثل في تعريف بالرواية الأصلية و كاتبها، و ذلك بتسليط الضوء على أبرز علاماته الأسلوبية، ثم تعريف بالرواية مترجمة إلى الإسبانية، لإجراء نوع من الموازنة بين النصين الأجنيين و نتائج الترجمة العربية، بعد المرور بمنهجية الترجمة في ضوء نظرية السكوبوس. أما المبحث الثاني، فيقدم ترجمة للجزء الأول من الرواية المذكورة، من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، مع اعتماد لزمة مكافئة للزمة النص الأصلية.

مناشدة للوضوح قسم التعليق أو الموازنة إلى عناصر فرعية بداية مع ترجمة عنوان الرواية، ثم عنوان الجزء الأول، اللزمة، ترجمة الأعلام، أسماء الشخصيات، الأرقام، الزمن و الضمائر، بغية إجراء عملية تصفية تفضي إلى النص وحده في لغته من حيث مفرداته المعجمية، جملة و تراكييه. و قد توقفنا في الختام عند نقطة للأمانة العلمية متعلقة بوجود الحرف المحذوف في الطبعة المصدر في هذا البحث لإجلال الالتباس.

و بطبيعة الحال، في أعقاب الفصلين الأول و الثاني، خاتمة البحث التي تستخلص النتائج التي

أفرزتها عملية البحث في ضوء إشكاليته المطروحة، و مدى إجابتها عن التساؤلات الموضوعية التي حفزت على القيام بهذا المشروع. تلك الإشكالية التي تقدم نفسها بوضوح في العنوان الرئيسي و الفرعي الذي يسم هذه الدراسة:

"النص الحداثي بين الترجمة و التعذر. رواية الاختفاء لجورج بيريك نموذجا".

## تمهيد:

تسارعت الأحداث في بداية القرن العشرين، و حمل ذلك التسارع اضطرابا و اتجاهات مختلفة في الجنس الروائي، في فترة لم تتجاوز نصف القرن، ميزتها جملة من الأسماء التي أبدعت نصوصا أصيلة، غيرت مجرى الرواية الغربية، و أصبحت محطات قارة كرستها المؤلفات النقدية و الدراسات التي تعنى بتاريخ الرواية الغربية.

من التوجه إلى علم النفس، إلى ظهور قيم الرمزية، إلى النزعة الوجودية، إلى التجديد الروحي، إلى المفاهيم العبثية الدادية و السريالية، تأرجحت الرواية في نوع من الأزمة التي أثارت النقاش الحاسم مبكرا حول التصور التقليدي للرواية، و بدأت المساءلات تخلخل الثقة في أقدار جنس عرف عصره الذهبي على طول القرن التاسع عشر.

فالحركة المتسارعة الجنونية، و حتى العبثية، للعالم كان ينبغي أن ترتسم على صفحات رواية الزمن الراهن، بما فيه من تشنج و غضب و غليان و ضبابية ناتجة في الأساس عن عدم القدرة، أو الخوف من التخلف عن الركب الذي يسير بسرعة الضوء.

إن القلق و الاضطراب و التعقيد و عنصر المفاجأة و الغموض الذي ظل العلم يحمله في اكتشافاته المتجددة و أحداث التاريخ الأليمة، عناصر لم تعد الرواية التقليدية في انسيابها الخطي المنطلق من بداية باتجاه نهاية واضحة المعالم، بعد عقدة وانفراج، صنعت أحداثها شخصيات جليلة الصفات الجسمانية و النفسانية، في إطار بيئة زمانية مكانية محددة، بتعبير لغوي على اختلاف مستوياته، لا يهجر اللغة نفسها، بواسطة الراوي العليم الذي يسرد الأحداث، يقدمها، يحللها و يقودها إلى الموقف النهائي، لم تعد الرواية التقليدية قادرة على احتواءها.

و الساحة الأدبية الفرنسية، خصوصا، التي عاصرت زمن الثورة و الانتصار للحريات، و دعمت لزمن طويل الأحلام البورجوازية، صدمت بالاحتلال الألماني، و بويلات الحرب العالمية الثانية، فتذوقت طعم الهزيمة و الانكسار، فكان السخط و التذمر و الشك و هزيمة القيم و خيبة الأمل في التوقعات الحاملة للقرن العشرين، فتغيرت النظرة للعالم و للأشياء، للإنسان و للغة أيضا. لقد أحدث تجريم النزعة الإنسانية المعقب للحربين العالميتين انقلابات متواصلة في الرواية. و الحديث عن التقلبات في النوع الروائي زمن الحربين، بمقدماتهما و آثارهما، لا يتعلق بالمأساة الإنسانية فحسب، و لا بالتقدم في مجالات عديدة، و الانفتاح على معارف هائلة، بل ساهمت فيه أيضا بشكل عظيم الصحافة الأدبية و النقدية، و تطور وسائل الطباعة و النشر، و تنامي الجوائز الأدبية، و كذلك الحملات الدعائية، و زيادة التنظيم التجاري لدور النشر، و تسارع حركة الترجمة

التي مكنت من التعرف على نصوص سبق مؤلفوها عصرهم و معاصريهم.

لم تجد جماعة من الروائيين الفرنسيين، في ظل هذا المناخ المتأجج، إلا منطق التجديد الجذري، و الرفض و الهدم الشامل من أجل البناء الجديد للتعبير عن نفسها و عن زمنها، مسجلة بذلك مرحلة ثورية في تاريخ الرواية الفرنسية، بل الرواية بشكل عام، في رحلة بحث مستمرة عن أساليب و أشكال و مواضيع، كلها جديدة.

لقد نشرت، في فرنسا، بداية من 1950، روايات تخرج عن النمط السائد حتى تلك الفترة، أثارت جدلا حادا و تعرضت للهجوم فور صدورها. حملت تجديدا على مستوى البناء الروائي، و خلخلت عناصر في الرواية لم يتم المساس بها قبلا. فلم تعد الشخصية الروائية، ذات الملامح المورفولوجية و السيكلوجية بتلك الأهمية، و لا التسلسل الزمني محترما، و لا حتى الترابط المنطقي للنص. تتميز بنوع خاص من الكتابة الروائية، و تهتم بمغامرة الكتابة، و حتى القراءة، أكثر من الحكمة الروائية نفسها.

إن التوقف عند هذه المرحلة من تاريخ الرواية المعاصر، و تحديدا في النصف الثاني من القرن الماضي، سيمكن من التعرف على أبعاد هذه الظاهرة التي غيرت بانوراما الجنس الروائي، كما سيمكن من توضيح جو الصورة الأكبر التي هيأت لظهور نوعية النصوص الروائية التي يتطرق لها الفصل الثاني. فتسمية الظاهرة، في شكلها الموقع في اللبس، ماهيتها، مشروعها الروائي، عناصر التجديد التي نادت بها و تلقى عناوين تهدف إلى تلمس ما أطلق عليه بالرواية الجديدة.

1- إشكالية التسمية:

تطورت في مطلع الخمسينات من القرن العشرين، في فرنسا، ظاهرة أدبية تبحث عن تنظيم و تعبير معين يتماشى مع الانقلابات الجذرية التي أعقبت الحرب، و التجارب الفنية المتنوعة التي شهدتها الأدب. ظاهرة " لانموذجية في هذا القرن 'الرواية الجديدة' هي حركة من غير بداية أو نهاية، من غير بيان يعلن عنها، من غير برنامج، أو رزنامة للاجتماعات، و التي لم تتوقف عن النجاة من موتها المعلن دوريا من قبل الطاعنين فيها".

[Atypique pour ce siècle, le « nouveau roman » est un mouvement sans commencement ni fin, sans manifeste, sans programme, sans calendrier de réunions, qui n'aura cessé de survivre à sa mort périodiquement annoncé par ces détracteurs]<sup>1</sup>

مع أن هذه الحركة لم تأت ببيان يعلن عن تأسيسها رسميا و تسميتها، كما حدث مع الرمزية، الطبيعية، السريالية و غيرها، إلا أن كل المراجع تتفق بإجماع على فجر 1950 كتاريخ لميلاد الظاهرة، التي ارتبط اسمها بأسماء كتاب لم يسبق لهم التواجد في سجلات المنتجات الأدبية قبلا. و الإجماع الآخر، فيما يخص الرواية الجديدة، التي فرقت الساحة الأدبية بين مؤيد و منتقد، هو "الإجماع على اسم جيروم ليندون، ناشر جريء، مدير دار النشر مينو، الذي قبل على مدى سنوات الخمسينات مخطوطات كثيرة لمن أطلق عليهم فيما بعد بالروائيين الجدد".

[... un nom fera l'unanimité : celui de Jérôme Lindon, éditeur courageux, directeur des éditions de Minuit, qui accepta au long des années 1950 plusieurs manuscrits de ceux qu'on appellera bientôt les nouveaux romanciers]<sup>2</sup>

هذا التركيز على اسم دار النشر الراعية لهذه الظاهرة و مديرها، يعكس المشاكل الكبيرة التي واجهتها النصوص الأولى فيما يتعلق بالنشر و التوزيع، فهي نصوص روائية غريبة تخرج عن إطار المؤلف المتداول في كتابة الرواية، استعصى على متتبعي الحركة الأدبية أن يجدوا لها تصنيفا محددا ضمن التصنيفات التي مرت بتاريخ الحركة الروائية.

إن افتقار الحركة لبيان رسمي يعلن عنها و ناطق مكلف بتحديد خطوط مشروعها الروائي، كما درجت عليه المؤسسة الأدبية، عرضها، قبل اعتماد مصطلح الرواية الجديدة، لفوضى من التسميات، في جو ثقافي يعرف مخاضا فعليا، و توترا و غليانا يعقب أي حدث أدبي. فأطلقت على هذا النوع الجديد من الكتابة الروائية تسميات متعددة على غرار " الكتابة البيضاء ".

<sup>1</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ou les repentirs de la littérature, Éditions Champion, Paris, 2001, p.139

<sup>2</sup> Dictionnaire de littérature française XX<sup>e</sup> siècle, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, Paris, 2000, p. 659

و "رولان بارت هو الذي أسس لتعبير 'الكتابة البيضاء'، في 'الكتابة في الدرجة الصفر' (1953) للدلالة على مينيمالية أسلوبية طبعت أدب ما بعد الحرب".

[C'est Roland Barthes qui a instauré l'expression d'«écriture blanche», dans Le Degré zéro de l'écriture (1953), pour désigner un minimalisme stylistique caractéristique de la littérature d'après-guerre.]<sup>3</sup>

و المينيمالية ، التي وصفت بها الروايات الجديدة، يقصد بها "تلك النزعة الجمالية المعاصرة المطالبة باقتصاد مفرط للوسائل المستخدمة في العمل من أجل تقوية الأثر المنشود".

[Minimalisme : Tendance esthétique contemporaine préconisant une économie extrême des moyens mis en œuvre pour renforcer l'effet recherché]<sup>4</sup>

كما أطلق عليها تسمية "مدرسة مينوي" بناء على اسم دار النشر التي وحدت بين جماعة الروائيين الجدد، و جازفت بإصدار روايات مثيرة للجدل لكتاب مجهولين. "كما سميت 'مدرسة مينوي' أيضا 'مدرسة النظر' نظرا للاهتمام الذي يوليه بعض كتابها- خاصة روب-غريي، بيتور، سيمون -، للعالم من حولهم، و إلى بناء مادة الكتابة بالنظر و إلى الحيز المتاح لوصف الأشياء التي لا قيمة لها و التافهة".

[Cette « école de Minuit » sera également appelée « école du regard », en raison de l'intérêt porté au monde par quelques écrivains- notamment Robbe-Grillet, Butor, Simon-, à la construction par le regard de l'objet de l'écriture et à la place raite aux descriptions d'objets insignifiants ou dérisoires]<sup>5</sup>

نعتت أيضا إبداعاتها الروائية بالأدب البصري، بناء على ذلك. و حتى أدب الأغراض أو الأدب الموضوعي، وفقا لمقال كتبه رولان بارت. تماما كما أن وصفها بالأدب الحرفي يعود إليه أيضا. حيث جاء "في مجلة كريتيك، في المقال 'الأدب الحرفي'، الذي شدد، بشأن رواية 'الرائي'، على وضوح الخرافة، التي أحدثها ذاك الفعل القاتل 'المبيض' سرديا (فراغ جلي تماما في وسط الحكى)، زيادة على 'حضور' الأشياء".

[... dans Critique, l'article « Littérature Littérale », souligne, à propos du Voyeur, l'évidement de la fable, entraîné par cet acte meurtrier « narrativement blanchi (un trou bien visible au milieu du récit) », ainsi que l'«être-là » des objets...]<sup>6</sup>

كما عاد البعض إلى تسميات مثل اللارواية أو الرواية المضادة بتعبير جون- بول سارتر في

<sup>3</sup> <http://www.unil.ch/fra/page43786.html>

<sup>4</sup> Dictionnaire Encyclopédique Hachette 2008, Editions Hachette, Paris, 2008, p.1045

<sup>5</sup> [www.wikipedia.org/nouveau-roman.html](http://www.wikipedia.org/nouveau-roman.html)

<sup>6</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Le Nouveau Roman, Éditions Nathan, 2001, p.16

توطئته لرواية "بورتريه لمجهول" لنتالي ساروت (Nathalie Sarraute) حيث "ربط النص، بالأعمال الراسخة التي ظهرت في هذه الحقبة الأدبية، و التي بدت له 'كلها سلبية، (حتى) إنه (ليمكن بذلك) تسميتها باللاروايات' ".<sup>7</sup>

[... il (Jean-Paul Sartre) rattacha le texte, aux œuvres vivaces qui apparaissaient à cette époque littéraire, et qui semblaient « toutes négatives », (si bien) qu'on (pût ainsi) les nommer des anti-romans]<sup>7</sup>

في حين فضل البعض الآخر تسمية "مدرسة الرفض" لأن أصحابها يرفضون كل ما تقوم عليه الرواية التقليدية "رفض للشخصية (...); رفض للحبكة (...); رفض للتسلسل الزمني (...); رفض للإستعارات...".

[...refus du personnage(...); refus de l'intrigue (...); refus de la chronologie (...); refus des métaphores...]<sup>8</sup>

و بناء على تلك الرؤى المتضاربة وصفت بالرواية الخالية من الكتابة، الرواية بدون تخيل روائي، الواقعية الجديدة، و روايات اللأدب. و المفهوم من صنع كلود مورياك (Claude Mauriac) الذي عنون به مؤلفه "اللأدب المعاصر" (L'Alittérature Contemporaine 1958) حيث أن "التحليلات التي جمعت تحت العنوان تشكل حائلا قيما لمنع عزل ظاهرة الرواية الجديدة كثيرا".

[... les analyses rassemblées sous ce titre constituent un précieux garde-fou pour éviter de trop isoler le phénomène Nouveau Roman]<sup>9</sup>

"كان الحديث أيضا عن 'الرواية التجريبية/المخبرية'، بسبب الأهمية التي يمنحها الجميع إلى 'التجريب'، إنما بدافع التهكم، بما أن زولا، في 1880، عنون بيانه لقيام الطبيعية 'بالرواية التجريبية'، و لأن كل الرواية الجديدة ترفض الطبيعة تحديدا".

[On parlera aussi de « roman expérimental », par l'importance donné par tous à l'« expérimentation » mais par ironie, puisque Zola, en 1880, avait intitulé le roman expérimental son manifeste naturaliste et que tout le Nouveau Roman rejette précisément le naturalisme]<sup>10</sup>

يظهر جليا أن كل ناقد حاول حصر هذه الكتابات ضمن منظوره الخاص، الذي يتراوح بين نزعة نابذة تتبنى خطابا انتقاديا متصلبا، و بين الانتصار لما تنادي به هذه الظاهرة الأدبية التي انفلتت من بين أيدي النقد التقليدي الذي درج على حمل شعارات حركات وتيارات ظلت رائدة في

<sup>7</sup> <http://www.lekti-ecriture.com/contrefeux/y-a-t-il-un-avenir-du-roman.html>

<sup>8</sup> La littérature française des origines à nos jours, Éditions Vuibert, 2<sup>e</sup> édition, Paris, 2005, p.289

<sup>9</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Ibid, p.11

<sup>10</sup> [www.persweb.wabash.edu/facstaff](http://www.persweb.wabash.edu/facstaff)

## الفصل الأول ===== المبحث الأول : الرواية الجديدة

زمنها، إلا أن التسمية الوحيدة التي صمدت للدلالة على هذا الإنتاج الروائي الخارق لكل المفاهيم التقليدية هي تسمية الرواية الجديدة.

"فمنذ 1957-1958، هذه 'المدرسة' تلقت تسمية 'مدرسة النظر' أو 'اللارواية'، و انطلاقا من 1959 أصبح شائعا دعوتها من قبل الصحافة و من قبل النقد بوصفها مدرسة 'الرواية الجديدة'."

[Dès 1957-1958, cette « école » avait reçu le nom d'«école du regard » ou d'« antiroman », et à partir de 1959 elle est couramment évoquée par le journalisme et par la critique comme l'école du « nouveau roman »]<sup>11</sup>

**2- الرواية الجديدة:** هي الترجمة الحرفية للمصطلح الفرنسي (Le Nouveau Roman) و "تعزى عبارة 'الرواية الجديدة' إلى 'إميل أونريو' الذي استخدمها في مقال بجريدة 'لوموند'، في عدد 22 ماي 1957، للحكم بقسوة على رواية الغيرة لألان روب-غريي و رواية الإنتحاءات لنتالي ساروت".

[L'expression « nouveau roman » est du à Émile Henriot qui l'employa dans un article du Monde, le 22 mai 1957, pour juger sévèrement *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *Tropismes* de Nathalie Sarraute]<sup>12</sup>

و قد دون الاسم بالأحرف التاجية، إعلانا ساخرا عن ميلاد تيار جديد في الأدب الفرنسي. لئن كان حينها ينتقد بشدة و يطيح بالروائيتين المذكورتين، "كما لو أنه ينصب إشارة إعلامية – حذار، سقوط حجارة أو طريق زلجة"، على حد تعبير الناقد جيروم غارسين.

[... comme s'il plantait un panneau indicateur – attention, chute de pierres ou chaussées glissantes]<sup>13</sup>

مثلت هذه الصيغة الجديدة قطيعة و انصرافا عما كان شائعا من تسميات و نعوت كثيرة، و لعل الاستقرار على هذه التسمية يرجع فضله إلى آلان روب-غريي، الذي احتضنها عن طيب خاطر، ثم جعل منها عنوانا لمجموعة مقالات أصدرها ضمن كتاب "من أجل رواية جديدة" ( pour un nouveau roman 1963 )، عالج فيه بعض القضايا النظرية المتعلقة بهذه الكتابة الجديدة، ردا على الهجومات التي كانت إما تنتقدها، و إما تنفي وجودها أصلا و تذكرها، و عبثا حاولت ذلك، فانتقاد الأشياء الجديدة لا يعني بالضرورة أنها من غير قيمة، كما ثبت عبر تاريخ التجارب الأدبية، كما أن إنكار الأشياء لا يلغي وجودها، بل في محاربتها اعتراف أساسا بقيمتها و بالتهديد الذي تشكله على أنظمة الكتابة القائمة زمنها.

<sup>11</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Métamorphose du roman, Éditions Albin Michel, Paris, 1972, p.223

<sup>12</sup> Dictionnaire de la littérature française : Ibid. P.659

<sup>13</sup> GARCIN (Jérôme) : Nouvel Observateur, N° 18-24 septembre 1997.

يصرح روب-غريي : " إذ أستعمل عن طيبة خاطر، في الكثير من الصفحات مصطلح الرواية الجديدة، فهذا ليس للإشارة إلى مدرسة، و لا حتى لمجموعة محددة مكونة من كتاب قد ينتجون في الاتجاه نفسه، و إنما هي عبارة عن تسمية ملائمة تشمل كل من يبحثون عن أشكال روائية جديدة، قادرة على التعبير عن ( أو خلق ) علاقات جديدة بين الإنسان و العالم، و كل العازمين على ابتكار الرواية، أي ابتكار الإنسان. يعرف هؤلاء أن التكرار النظامي لأشكال الماضي ليس فقط عبثا و لا طائل منه، بل قد يصبح مضرا : إذ يسد عيوننا عن وضعنا الحقيقي في العالم الراهن، فإنه يمنعنا في نهاية المطاف من بناء عالم و إنسان الغد."

[Si j'emploi volontiers, dans bien des pages, le terme de nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constituer d'écrivains qui travailleraient dans le même sens, il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer ( ou de créer ) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme, Ils savent, ceux-là, que la répétition systématique des formes du passé est non seulement absurde et vaine, mais qu'elle peut même devenir nuisible : en nous fermant les yeux sur notre situation réelle du monde présent, elle nous empêche enfin de compte de construire le monde et l'homme de demain ].<sup>14</sup>

و حتى إن كانت هذه الفقرة تشتمل على عموميات، يبتعد فيها روب-غريي عن الأحكام المتسرعة في حسمه للمسائل العالقة بين الرواية الجديدة و بين النقد المعارض لها، فإنها تعلم الأركان التي تقوم عليها. فهي لا تدعي في الأساس كونها مدرسة أو تيارا له مناضلوه و ممثلوها المنسجمون، بل تذهب إلى حد رفض أي تصنيف يحد منها، كما تعارف عليه رجال الأدب من قبل، في مواجهتها للنقد و تقبلها لإدعاءاته.

فحتى التسمية التي كان يقصد بها الإهانة، تلقاها روادها بإيجابية و سموا بها إبداعاتهم الجديدة. تدعو إلى الشمولية و تفتح الباب لكل من يريد البحث عن أشكال روائية متجددة، و هذا هو جوهر الرواية الجديدة، من خلال أساليب التعبير المغايرة التي تصنع رواية هذه الحقبة و تحفل بإنسان هذه الفترة الجديدة. فهي تهتم بالإنسان المعاصر في علاقاته بعالمه الراهن الذي لا يمت بصلة لعالم بلزاك، و لا تعبر عنه روايته.

و تقوم جذريا على الرفض القطعي لكل ما هو قديم، أو بالأحرى، تنبذ التكرار لما هو قديم، من الجنس الروائي لأنه و ببساطة يعجز عن التعبير عن الظروف الراهنة، و لن يكون ذا فائدة ترجى

<sup>14</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Pour un Nouveau Roman, Editions de Minuit, Paris, 1963. P 10.

لا على الإنسان و لا عالمه فيما هو حاضر و لا بناء ما هو مستقبل. أيضا تتبنى منطق الاختلاف كخاصية تجمع بين روادها، على عكس ما درجت عليه المدارس الأدبية من احتفاء بمناضليها الذين يتحدثون في الرؤى، و يتبنون القضايا ذاتها، كما يوظفون ذات الأساليب في الكتابة. و إلى جانب الغموض الذي يلف هذه الظاهرة، فإن تسميتها توقع القارئ العربي في الالتباس. فقد يستخدم التعبير للإشارة إلى إصدار روائي جديد لكاتب ما، إذ كيف يكون الحديث عن رؤية جديدة، انطلقت مسيرتها منذ أكثر من نصف قرن. و لعله لا يجد ضالته في المؤلفات العربية النادرة التي تتعرض لها، كما قد يرجع ذلك، من زاوية ضيقة، إلى عودته على الياء المصدرة في تسميات كل المذاهب و المدارس و الحركات الأدبية و الفنية الوافدة إليه من الغرب التي تعوض اللاحقة اللاتينية "isme" زيادة إلى تلك التسمية إما مترجمة أو مقترضة عن أصلها. من ثم شيق منها تصنيف هذه الرواية أو تلك. لكن الرواية الجديدة في رفضها للالتزام الأدبي و تبنيها لمبدأ فصل الروائي بين كتاباته و إيديولوجيته، لا تعبر سوى عن مذهب الرواية و الكتابة.

### 3- الرواية الجديدة : التعريف و الأطروحات النظرية:

لعل أبسط تعريف و الأكثر تواترا لهذه الظاهرة الأدبية، في صفحات المؤلفات التاريخية و النقدية و على الصفحات الإلكترونية، هو ذلك المقتبس من قاموس الأدب الفرنسي، بأنه "ينصوي تحت عبارة 'الرواية الجديدة' مؤلفات نشرت في فرنسا، ابتداء من السنوات 1950، القاسم المشترك بينها هو رفض الفئات التي اعتبرت حتى تلك الساعة جوهرية في النمط الروائي بالخصوص الحكمة و الشخصيات".

[On groupe sous l'expression « nouveau roman » des œuvres publiées en France, à partir des années 1950 et qui ont eu en commun un refus des catégories considérées jusqu'alors comme constitutives du genre romanesque, notamment l'intrigue (...) et le personnage...]<sup>15</sup>

إن الرواية الجديدة لا ترفض مدرسة بعينها، و لا توجهها محدد، بل تقوم ضد كل ما هو طبيعي، رمزي، و خاصة واقعي، بما أن التصور الروائي الوحيد الذي لا يزال متبعا في الواقع، هو تصور بلزاك، كما يصوغ روب-غريي قوله :

[Puisque la seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac]<sup>16</sup>.

إذ يهاجم روب - غريي، في الكثير من المواقف، بلزاك، فهو لا يقصده بشخصه، بل الذين

<sup>15</sup> Dictionnaire de la littérature française : Ibid. p.659

<sup>16</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 72.

يحاولون تأليهه و صون النمط الروائي الذي رسخ دعائمه.

ترفض الرواية الجديدة الأنماط الروائية السابقة عليها، فهي تعبر عن "ازدراءها بخصوص الالتزام، الرواية ذات القضية، الرواية التربوية أو السياسية... فالأدب الجديد لم يعد بإمكانه أن يتبنى العقائد الواقعية، الطبيعية أو الرمزية".

[... son mépris pour l'engagement, pour le roman à thèse, le roman pédagogique et politique (...), la littérature nouvelle ne peut plus adhérer aux crédos réaliste, naturaliste ou symboliste]<sup>17</sup>

إن الروائيين، الذين ينضون تحت لواء الرواية الجديدة، "دعوا، في ذات الآن، بتبرير الحاجة إلى التجديد و إشباع تلك الحاجة : تبريرها، بتبيانهم، من خلال كتابات تنظيرية، أنه من العبث أن نريد تمثيل عالمنا للقرن العشرين بتقنيات سردية مستعارة من القرن التاسع عشر، و حتى من القرن الثامن عشر؛ ثم إشباعها، بمحاولتهم خلق نمط روائي جديد و شكل جديد من الرواية".

[... ont prétendu à la fois justifier le besoin d'inventer et le satisfaire : le justifier, en montrant, dans des écrits théoriques, qu'il est vain de vouloir représenter notre monde du XX<sup>e</sup> siècle avec des techniques de narration empruntées au XIX<sup>e</sup> siècle, voire au XVII<sup>e</sup> ; le satisfaire, en essayant de créer un nouveau type de romanesque et une nouvelle forme de roman]<sup>18</sup>

الواضح أن المؤرخ الناقد صاحب المقولة معارض لهذا التوجه الأدبي، أولاً من خلال الفعل الذي يستخدمه، و ثانياً بتقديمه مرحلة المؤلفات النظرية على مرحلة الإبداعات الروائية، و هو أمر مناف للواقع، تدحضه في أقل تقدير تواريخ إصدار أهم الروايات الجديدة بالمقارنة مع أبرز المؤلفات النقدية للروائيين الجدد أنفسهم. "إجمالاً، الرواية الجديدة كمجموعة اشتغلت بالمقلوب : أولاً التطبيق، و لاحقاً التنظير".

[En somme, le Nouveau Roman en tant que groupe à fonctionné à l'envers : d'abord la pratique, en suite la théorie]<sup>19</sup>

و يؤكد روب-غري على تغير الأوضاع الزمنية الذي ينجر عنه بالضرورة تغيير في كتابة الرواية، فيقول : " من أجل الكتابة مثل ستاندال، يجب أولاً الكتابة في 1830".

[Pour écrire comme Stendhal, il faudrait écrire en 1830]<sup>20</sup>

فيكون، بالتالي، من غير النزيه حقا توجيه المدح للكاتب المعاصر الذي ينسج رواياته على هذا

<sup>17</sup> www.persweb.wabash.edu/facstaff

<sup>18</sup> La littérature française des origines à nos jours : Ibid, p.288

<sup>19</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid , p.140

<sup>20</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 10

النمط، ويعيش بذلك داخل شرنقة من الماضي، في زمن جديد عانى تحولات جذرية. لأنه "على روائيي الحداثة إذن أن يجتهدوا لرسم هذا الإنسان كما هو، بقلقه و خيالاته؛ فبعد التخييل البلازكي المصبوغ بالعزيمة، سيأتي تخييل مطبوع بالعجز".

[Les romanciers modernes doivent donc s'efforcer de peindre cet homme tel qu'il est, son angoisse et ses échecs ; au romanesque balzacien de la volonté va succéder un romanesque de l'impuissance]<sup>21</sup>

و روب-غري لا يحتكر الجدة لنفسه، و لرواد الرواية الجديدة، بل على العكس من ذلك فهو يقربها لكل كاتب لونها ببصمات عصره، فيصرح أن فلوبيير كتب الرواية الجديدة لعام 1860، كما أن بروسست كتبها لعام 1910 "على اعتبار أن الرواية منذ وجدت كانت دائما جديدة".

[Le roman depuis qu'il existe a toujours été nouveau]<sup>22</sup>

إن التطور و المضي قدما ضرورة حتمية للمحافظة على الجنس الروائي "لأن الرواية كانت ستندثر منذ خمسة قرون لو أنها بقيت على صيغتها الأولى، تلوك نثرا قصائد الفروسية".

[Car le roman aurait cessé de vivre depuis cinq siècles s'il en était resté à sa première formule, aux moutures en prose des gestes de chevalerie...]<sup>23</sup>

هذا التطور و التجديد في الكتابة الروائية هو ما يضمن لها الديمومة و الحيوية، حتى و إن كان الرفض هو المخرج الوحيد المتبقي لفرض التغيير. على كل كاتب في نظر روب-غري أن يقبل بكل فخر و اعتزاز التمسك بتاريخه الخاص به، و أن يكون على دراية أنه " لا يوجد تحفة أدبية خالدة، إنما فقط أعمال أدبية في التاريخ، و أنها لن تبقى حية إلا إذا خلفت وراءها الماضي، و أعلنت عن المستقبل".

[Il n'y a pas de chef-d'œuvre dans l'éternité, mais seulement des œuvres dans l'histoire, et qu'elles ne se survivent que dans la mesure où elles ont laissé derrière elles le passé, et annoncé l'avenir]<sup>24</sup>

يمكن أن تصور الحداثة، أو بالأحرى، عملية التطور في كتابة الرواية، بالشكل الذي قدمه ايتالو كالفينو (Italo Calvino): "نؤلف كتابا حتى يمكنه أن يوضع بجانب كتب أخرى، حتى يدخل في رف افتراضي و، بدخوله فيه، يغيره بطريقة ما، فيطرد مجلدات أخرى من مكانها، أو ينزلها إلى صف أدنى، مسببا بالتالي تقدم مجلدات أخرى إلى الصف الأول".

<sup>21</sup> La littérature française des origines à nos jours : Ibid. p.288

<sup>22</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 10

<sup>23</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Éditions Albin Michel, Paris, 1962, p.418

<sup>24</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 11

[On écrit un livre pour qu'il puisse être placé à coté d'autres livres, pour qu'il entre dans une étagère hypothétique et, en y entrant, la modifie en quelque manière, chasse de leur place d'autres volumes ou les fasse rétrograder au second rang, provoque l'avancement au premier rang de certains autres]<sup>25</sup>

من هذا المنطلق في رأي روب-غريي: "على الأشكال الروائية أن تتطور حتى تبقى حية، كما أن أبطال كافكا ليس لهم إلا علاقة ضئيلة مع الشخصيات البلزاكية".

[Les formes romanesques doivent évoluer pour rester vivantes, que les héros de Kafka n'ont que peu de rapport avec les personnages balzaciens]<sup>26</sup>

و إذ يذكر كافكا على وجه التحديد، فإنه يشير عبره إلى أعلام التجديد الروائي، الذين كتبوا نصوصا حداثية في فترة متقدمة على زمن الرواية الجديدة. "فالتجديد في هذا الميدان ليس طبعا شاملا و لو أن ظاهرة 'الرواية الجديدة' قد بدت ظاهريا معزولة جدا، فإن لمؤلفيها (...) أصولا رائدة (...). لا ينسون الاعتراف بها : فولكنر، بروس، جويس، كافكا، سيلين..".

[L'innovation dans ce domaine n'est pas totale, et si isolé qu'ait pu superficiellement paraître le phénomène du « Nouveau Roman », ses auteurs (...) ont des ancêtres (...) dont ils ne manquent d'ailleurs pas de se réclamer : Faulkner, Proust, Joyce, Kafka, Céline]<sup>27</sup>

لقد سارت الرواية الحديثة بخطى ثابتة محافظة على ضوابطها التقليدية إلا في محطات استثنائية غيرت مسارها إلى أن وصلت به إلى الرواية الجديدة. "فهي إذن رواية أخرى، تلك التي، أتت مع كافكا، بروس، موسيل، جويس، لتخضع للنقاش تعريف و مقصد 'الرواية' التي أرستها 'الرواية البكر'. فطبيعتها و طموحاتها مختلفة".

[C'est donc en autre roman qui, avec Kafka, Proust, Musil, Joyce, vient mettre en question la définition et l'intention du « roman » qu'avait établi le « roman aîné ». Sa nature et ses ambitions sont différentes]<sup>28</sup>

حتى و إن كانت نتالي ساروت، قد سبقته في التنبه إلى التجديد البالغ الذي أحدثه كافكا في الكتابة الروائية ضمن مقال "من دوستويفسكي إلى كافكا" في كتابها "عصر الشك" (L'ère du soupçon 1956)، حيث أن كافكا أخذ المشعل أو دليل التناوب كما في سباق البدل، من يد دوستويفسكي، و قد شارك في السباق كل من تولستوي و هيمنغواي و بروس و جويس.

"تحلل (ساروت) في كتابها كيف أن كافكا ورث من دوستويفسكي أكثر من بروس هذا العالم

<sup>25</sup> CALVINO (Italo) : La Machine Littérature, Éditions du Seuil, 1984, p.51

<sup>26</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p.08

<sup>27</sup> BAQUÉ (Françoise) : Le Nouveau Roman, Éditions Bordas, Paris, 1972, p.08

<sup>28</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. p.128

الذي 'لم يبق فيه سوى ذهول ضخم فارغ، عدم فهم حاسم و كلي' ".

[Elle analyse comment Kafka a hérité de Dostoïevski plus que de Proust cet univers où « ne reste qu'une immense stupeur vide, un ne-pas-comprendre définitif et total]<sup>29</sup>

و بخصوص مؤلفي "عصر الشك" و "من أجل رواية جديدة" لساروت و روب-غري على التوالي، تقر غاليا يانلوشافسكي (Galia Yanaoshevsky) أنه " فقط مجموعة مقالاتهما النقدية قد اعتبرت بيانات تعلن عن هذه الظاهرة".

[Seuls leurs recueils d'essais ont été perçus comme des manifestes]<sup>30</sup>

يجد القارئ نفسه في مواجهة الموضوعات ذاتها في كلا المؤلفين : موت الشخصية، اختفاء الحكمة، و تطور أشكال جديدة للكتابة، مع أن أسلوب كل طرف في عرض قضيتيه مختلف عن الآخر "في حين أن أسلوب عصر الشك يميل نحو كونه 'أدبيا'، أسلوب من أجل رواية جديدة يشتمل على أصداء جدلية و علمية. مع العلم أن نظريات روب-غري، في خطوطها العريضة، تبني على التي جاءت بها ساروت (أقله فيما يتعلق بالمفاهيم المفتاحية)".

[... alors que le style de *L'Ere du Soupçon* penche vers le « littéraire », celui de *Pour un nouveau roman* comporte des résonnances polémiques et scientifiques. Sachant que dans leurs grandes lignes, les théories de Robbe-Grillet sont fondées sur celles de Sarraute (au moins en ce qui concerne les concepts clés)]<sup>31</sup>

إن الاختلاف بين أسلوب و تأثير المرجعين قد يرجع، من جهة، أساسا إلى فترة صدورهما، علما أن كلا المرجعين مجموع مقالات صدرت للروائيين الجديدين المذكورين على مدى سنوات في العديد من الصحف و المجلات الأدبية و النقدية، حيث سبق "عصر الشك" تبلور فكرة الرواية الجديدة و ما أثارته من نقاش، في حين جاء مؤلف روب-غري ليدافع عن هذا التوجه الجديد في الكتابة، كما رأينا في قول سابق.

ومن جهة ثانية، قد يرجع إلى منبع الرؤية النقدية لكلا الطرفين، فتقول ساروت : "لاحظت من خلال عملي أن هذه الانطباعات كانت تنتج عن بعض التحركات، بعض الأفعال الداخلية التي ركزت عليها اهتمامي منذ زمن طويل (...)، حملت هكذا للتفكير (...) بالأسباب التي دفعتني لرفض أشياء معينة، التي فرضت علي تقنيات محددة، حملت على معاينة بعض الأعمال من الماضي، الحاضر، و تحسس أعمال المستقبل، كي أكتشف من خلالها حركة لا عكسية في الأدب

<sup>29</sup> Dictionnaire de la littérature française : Ibid. p.661

<sup>30</sup> YANOSHEVSKY (Galia) : Les discours du roman : Essais, entretiens, débats, Presses Universitaires du Septentrion, Collection perspectives, Paris, 2006, p.19

<sup>31</sup> Ibid. pp23-24

و رؤية ما إذا كانت محاولاتي تندرج في هذه الحركة".

[Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites par certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps (...). J'ai été amené ainsi à réfléchir (...) aux raisons qui m'ont poussé à certains refus, qui m'ont imposé certaines techniques, à examiner certaines œuvres du passé, du présent, à pressentir celles du l'avenir, pour découvrir à travers elles un mouvement irréversible de la littérature et voir si mes tentatives s'inscrivent dans ce mouvement]<sup>32</sup>

أما روب-غريي، الذي يدخل مباشرة في صلب الموضوع، فيستهل دفاعه عن هذا التوجه الأدبي الجديد بقوله: "لست منظرًا للرواية الجديدة. فقط أنا، مثل كل الروائيين بلا شك، في الماضي كما في الحاضر، حملت على القيام ببعض التأملات النقدية حول الكتب التي ألفتها، التي كنت أقرأها، أيضا حول تلك التي أنوي كتابتها (...). و هذه النصوص لا تشكل مطلقا نظرية للرواية؛ هي فقط تحاول إبراز بعض خطوط التطور التي تبدو لي رئيسية في الأدب المعاصر".

[Je ne suis pas un théoricien du roman. J'ai seulement, comme tous les romanciers sans doute, aussi bien du passé que du présent, été amené à faire quelques réflexions sur les livres que j'avait écrit, sur ceux que je lisais, sur ceux encore, que je projetais d'écrire (...). Ces textes ne constituent en rien une théorie du roman ; ils tentent seulement de dégager quelques lignes d'évolution qui me paraissent capitales dans la littérature contemporaine]<sup>33</sup>

إن التشابه بين التصريحين واضح، مع أن صيغة روب-غريي لا تعبر عن فحوى مقالاته، خاصة حين يتعرض "لبعض المفاهيم منتهية الصلاحية" بتعبيره (Sur quelques notions périmées) وأيضا حين يحدد ملامح الرواية الجديدة معتمدا على مختلف القراءات النقدية التي تناولت الرواية الجديدة. مع ذلك "يريد روب-غريي فقط أن يبدد بعض الالتباسات : الرواية الجديدة ليست نظرية، وإنما هي بحث؛ هي نتيجة تطور".

[Robbe-Grillet veut seulement dissiper quelques malentendus : le nouveau roman n'est pas une théorie, mais une recherche ; il est l'aboutissement d'une évolution]<sup>34</sup>

عكست مقالات روب-غريي، التي جمعت في "من أجل رواية جديدة"، منذ البدء طابعا بيانيا للإعلان ليس عن تأسيس مدرسة، كما تم نفي الأمر في قول سابق له، وإنما للتعريف بهذه الظاهرة وإنصافها. و قد اعتمد روب-غريي على الأفكار و المصطلحات التي جاد بها رولان بارت حول كتابات الرواية الجديدة، في محاولة للحفاظ على حوار دائم مع نقد تلك الحقبة.

<sup>32</sup> SARRAUTE (Nathalie) : L'Ère du Soupçon, Éditions Gallimard, paris, 1956, Pp.7-10

<sup>33</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. Pp.07-09

<sup>34</sup> Dictionnaire de la littérature française : Ibid. p.661

"في الواقع، 'فلسفة السطح' التي تعزى إلى روب-غريي نشأت من التحليل النقدي لبارت الذي اقترحه حول الروايات الأولى لروب-غريي، المماحي و الرائي في مقاله 'الأدب الموضوعي'، المحرر في 1954. هذا النص يبدو كمولد للمقال 'سبيل إلى الرواية المستقبلية' لروب-غريي. فهذا الأخير لم يعد المفردات التي تميز خطاب الناقد فحسب، لكنه اقترض أيضا مفاهيم بارت".

[En effet, la « philosophie des surfaces » qu'on attribue à Robbe-Grillet provient de l'analyse critique de Barthes que Barthes a proposé des premiers romans de Robbe-Grillet, *Les Gommages* et *Le Voyeur* dans l'essai « Littérature Objective », rédigé en 1954. Ce texte apparaît comme le générateur de l'essai « Une voie pour le roman futur » de Robbe-Grillet. Non seulement ce dernier y reprend les vocables qui caractérisent le discours du critique, mais il emprunte également les concepts de ce dernier]<sup>35</sup>

مهما تكن الآراء حول اعتماد روب-غريي كثيرا على قراءات رولان بارت، و على أسماء أخرى، فإنه لم يكن الوحيد في ذلك، لأن الأفكار و المفاهيم التي أبدعتها منظومة النقد الجديد أسعفت الرواية الجديدة في مواجهة النقد التقليدي الذي نبذها. هذا أمر جد طبيعي في حقل الأدب، "و من المعهود أن الأخير في الترتيب التاريخي يسارع التقليديون إلى اعتباره 'صبيا للضرب' أي هدفا للانتقادات و التهجومات".<sup>36</sup>

إن الرواية، في القرن العشرين عموما، عززت من تواجدها في الساحة الأدبية من خلال انفتاحها على الأنماط الأخرى، و خاصة بفضل علاقتها الجديدة مع النقد. حيث "اقتضت من النقد الأدبي غاياته و وسائله، حين قدمت بنفسها نظريتها في الأدب (...)، إنها تفكر عن نفسها: هي تقدم جمالياتها الخاصة بها، أو تتبدل إلى رواية الفنان، إلى رواية الرواية".

[Il (le roman) emprunte à la critique littéraire ses fins et ses moyens, lorsqu'il présente lui-même sa théorie de la littérature (...), il se réfléchit lui-même : il présente sa propre esthétique, ou se change en roman de l'artiste, en roman de roman]<sup>37</sup>

و ليس أدل من هذه الأسطر في وقفة روب-غريي الصارمة أمام الانتقادات التي وجهت للروائيين الجدد، و التي تضبط موقفه النظري من إشكالية الكتابة الروائية: "لم يعد الأمر يتعلق، كما رأينا، بصياغة نظرية ما، قالب مسبق حتى تسكب فيه الكتب المستقبلية. كل روائي، كل رواية، يجب أن تبذل شكلها الخاص بها، ما من وصفة يمكنها تعويض هذا التفكير المتواصل. فالكتاب يخلق لذاته قواعده الخاصة به. كما أن حركة الكتابة ينبغي غالبا أن تقود إلى تعريضها لخطر

<sup>35</sup> www.erudit.org/revue/etudlitt/2005/v37/n1/012825ar.pdf

<sup>36</sup> مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، العدد 83، جويلية-أوت 1997، ص 139.

<sup>37</sup> TADIÉ (Jean-Yves) : Le roman du XX<sup>e</sup> siècle, Éditions Pierre Belfond, Paris, 1990, p.201

الانهيار، الفشل ربما، و إلى تفجيرها. و بعيدا عن احترام أشكال ثابتة، كل كتاب جديد يسعى إلى تأسيس قوانين اشتغاله و في ذات الوقت إلى إنتاج ما يحطمها. بمجرد انتهاء العمل الأدبي، فإن التفكير النقدي للكاتب سيخدمه أيضا في الابتعاد عنها، مغذيا مباشرة أبحاثا جديدة، انطلاقة جديدة".

[Il n'est pas question, nous l'avons vu, d'établir une théorie, un moule préalable pour y couler les livres futurs. Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continuelle. Le livre crée pour lui ses propres règles. Encore le mouvement de l'écriture doit-il souvent conduire à les mettre en péril, en échec peut-être, et à les faire éclater. Loin de respecter des formes immuables, chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produire leur destruction. Une fois l'œuvre achevée, la réflexion critique de l'écrivain lui servira encore à prendre ses distances par rapport à elle, alimentant aussitôt de nouvelles recherches, un nouveau départ]<sup>38</sup>

لا وجود لقواعد مسبقة تسير الكتابة هي القاعدة الوحيدة للرواية الجديدة، كما أن سبيل كل كاتب في إبداع أساليب و طرائق تعبيره، دعمت النزعة الفردية داخل جماعة الروائيين الجدد، و مثلت نقطة قوة أكسبتها الاستمرار و البقاء.

و يدعم ألبيريس فكرة روب-غريي، في هذا الصدد، "لأن الرواية لا تملك قوانين؛ إنها تخرع، في كل قرن قوانينها و تجديداتها. و تبلغ بطبيعتها، لأنها تستطيع قول كل شيء، و بأي طريقة كانت، فالرواية متغيرة. و هذا ليس فقط في تجديداتها، العويصة جدا من النظرة الأولى، التي تقترحها اليوم مختبراتها الخاصة، و إنما في مجمل حياتها".

[Car le roman n'a pas de lois, il invente, à chaque siècle ses lois et ses renouvellements. Informe par nature, parce qu'il peut tout dire, et n'importe comment, le roman est protéen. Et cela non seulement dans les renouvellements, si abstrus à première vue, que lui proposent aujourd'hui ses propres laboratoires, mais aussi dans l'ensemble de sa vie]<sup>39</sup>

لكن مصطلح "المخابر" أستعمل، من قبل النقد المعارض للرواية الجديدة، ليجردها من كل صدق و عفوية، أو بالأحرى "واقعية"، كما رأينا مع تسمية "الرواية التجريبية"، و هو الأمر الذي تدحضه نتالي ساروت، فتؤكد من جانبها: "إن الاهتمام الذي تثيره منذ زمن غير قليل، النقاشات الدائرة حول ما يسمى بكتاب الرواية الجديدة تدفع الناس لاقتراض أن هؤلاء مجربون لا يملكون حرارة العفوية، بل بدؤوا بوضع النظريات، ثم حاولوا تطبيقها في كتبهم، و على هذا كان بالاستطاعة القول بأن هذه الروايات هي في الحقيقة روايات "تجارب مخبرية"... و لا شيء يتصف

<sup>38</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. Pp.12-13

<sup>39</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. p.418

بالمغالطة كهذا الرأي".<sup>40</sup>

"يتعلق الأمر بالنسبة للرواية الجديدة بخلق أشكال جديدة و بخاصة مواد تخيلية جديدة، مغامرة يجب على القارئ المشاركة فيها (...). الرواية الجديدة هي تحديدا بحث عن شكل، كتابة: الكلام هو الواقع، هو كل شيء".

[Il s'agit de créer de nouvelles formes et surtout de nouvelles substances romanesques, aventure à la quelle le lecteur doit participer (...). Le nouveau roman est surtout une recherche de forme, d'écriture : le langage est le réel, il est tout]<sup>41</sup>

إن الروح الجديدة و المتجددة فرضا مع كل عمل أدبي هي منطق هذه الظاهرة الأدبية الفرنسية المحضة التي دافع عنها روب-غري في البداية، ثم بقوة ريكاردو الذي بحث في "مشاكل الرواية الجديدة" (Problèmes du Nouveau Roman 1967). حيث يبدأ ريكاردو مقارناته بين الأدب التقليدي و الأدب الجديد سعيا منه لإظهار " كيف أن الأبحاث الحالية ترمي إلى تعويض أدب الثثرة بأدب الفعل (الصناعة)".

[Comment les actuelles recherches tendent à remplacer une littérature du bavardage par une littérature du faire]<sup>42</sup>

معتمدا، هو الآخر، في آرائه النقدية، في بداية الأمر، على التتظيرات الجديدة التي قدمها رولان بارت. يستهل مبحثه بالتساؤل عن حقيقة فاعلية الأدب في مواجهة الحياة اليومية. و قد كان ريكاردو شارك في نقاش، قدم مداخلته ايف بوين (Yves Buin) بالتساؤل " ماذا يستطيع الأدب؟ (Que peut la littérature ?) بمبادرة من تنظيم "كلارتي، صحيفة اتحاد الطلاب الاشتراكيين" (Clarté, journal de l'Union des Étudiants Communistes) عام 1964. أدار النقاش كل من سيمون دوبوفوار (Simon de Beauvoir) ، ايف بارجي (Yves Berger)، جون-بول سارتر و جون سومبران (Jean Semprun).<sup>43</sup>

ظلت الاختلافات بارزة بين مدرسة الالتزام الوجودي بزعامة سارتر، و التوجه المعارض لكل التزام للرواية غير نفسها، ممثلا بالروائي الجديد ريكاردو. فسارتر زعيم أدب الالتزام يرى أن رواية " الغثيان لا قيمة لها أمام طفل يموت "، و يتفق معه ايف بارجي، الذي يرى " أن الأدب لا يستطيع شيئا في كل الميادين التي تمس الواقع".

[En face d'un enfant qui meurt, la Nausée ne fait pas de poids] ... [Elle (la littérature) ne peut

<sup>40</sup> SARRAUTE (Nathalie) : L'Ère du Soupçon, Ibid. p.09

<sup>41</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Éditions Arnaud Colin, Paris, 1995, p.103

<sup>42</sup> RICARDOU (Jean) : Problèmes du Nouveau Roman, Editions du Seuil, Paris, 1967. P 12

<sup>43</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Le Nouveau Roman, Ibid. p.153

rien dans tous les domaines qui touchent au Réel]<sup>44</sup>

أما "بالنسبة لجون ريكاردو الذي يمثل 'الرواية الجديدة' و الذي يرفض سواء 'الفن من أجل الإنسان' أو 'الفن من أجل الفن'، فما يستطيعه الأدب، هو أن يعطي الكتابة و الوصف، و أفعال الكلام هذه تبرز للوجود عالما جديدا. في المحصلة، بتقديم نفسه كفن، لم يعد الأدب يخفي اليد التي تعمل. زيادة على ذلك: يسمح بالقراءة، يعني أنه يعلم القراءة و الكتابة. إنه مكان لإنعتاق الإنسان لأن هذا الانعتاق لا يمكنه أن يحدث إلا في اللغة. بقلبه للعلاقات المتوافق عليه في الإبداع، يضع ريكاردو هذه الصيغة: 'الأدب بكونه فنا يستطيع الكثير: إنه يستطيع الإنسان'."

[Pour Ricardou qui représente le « nouveau roman » et qui rejette aussi bien « l'art pour l'homme » que « l'art pour l'art », ce que peut la littérature, c'est donner à lire et à décrire, et ces actes de langage font surgir un monde nouveau. En somme, en s'affichant en tant qu'art, la littérature ne cache plus la main qui travaille. Davantage : elle *permet* de lire, c'est-à-dire qu'elle enseigne à lire et à écrire. Elle est lieu d'émancipation de l'humain car cette émancipation ne peut advenir que dans la langue. Renversant alors les rapports convenus de la création, Ricardou a cette formule : « *la littérature en tant qu'art* peut beaucoup : elle peut *l'homme*. »]<sup>45</sup>

و الحديث عن الأدب لا يكون إلا بالحديث عن اللغة/الكلام. "فالكلام هو أيضا موضوع التحولات؛ و هذه نقطة أخرى في تأسيس الكتابة الجديدة".

[Le langage fait aussi l'objet de transformations ; c'est un autre point fondateur de l'écriture nouvelle]<sup>46</sup>

فالاهتمام بهذا العنصر لا يخرج عن إطار مشروع قديم استهل مع ملارمييه في عبارته "المبادرة للكلمات' التي قد أصبحت فعليا أمرا مناطا بكتاب القرن العشرين".

[L'expression de Mallarmé « l'initiative au mots » aura été une véritable injonction pour les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle]<sup>47</sup>

كما لا يخرج أيضا عن موجة عامة حركتها الدراسات اللسانية، السيميائية و النصية، "فقد تزامنت الرواية الجديدة مع الانطلاق القوي لعلوم و فلسفة اللغة".

[Le nouveau roman coïncide avec l'essor des sciences et de la philosophie du langage]<sup>48</sup>

يميز ريكاردو بين فريقين في التعامل معها. فريق يعتبر أنه مجرد وسيلة لتبليغ شهادة ما، تفسير

<sup>44</sup> RICARDOU (Jean) : Problèmes du Nouveau Roman, Ibid. Pp 16-17.

<sup>45</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.12

<sup>46</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.88

<sup>47</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Ibid. p.44

<sup>48</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. p.236

ماء، تعليم معين. فالاهتمام بالنسبة لهذه المجموعة ينصب على الرسالة المراد توصيلها، و ما هو مهم موجود خارج الكلام. و فريق آخر بالمقابل، أقل عددا، يحترز كثيرا من الوظيفة الأدائية للكلام، و يرون أنه مادة بناء يولونها عناية كبيرة، فالمهم بالنسبة لهم هو الكلام نفسه ضمن مشروع لاستكشافه، بالتالي يصبح موضوع الكتاب في كل مرة تأليفه أو تركيبه الخاص به، مما يعني أنه لا وجود لمواضيع معدة مسبقا، و أن الكتابة الروائية عملية إبداع متجددة.<sup>49</sup>

هذا أمر يتعارض مع التصورات الواقعية حيث أن " هدف العملية الواقعية إذا هو حصر الكتابة في وظيفة تعبيرية محضة... لهذا السبب تتحاشى العقائد الواقعية إن أمكنها الفعل أبداع".

[Le but de l'opération réaliste est donc de restreindre l'écriture à une fonction purement expressive ... c'est pourquoi les doctrines réalistes évitent s'il se peut le verbe créer]<sup>50</sup>

إن تركيز الرواية الجديدة على مادة الكتابة و موضوعها، أي الكلام، يؤول إلى أنه "فقط لغة/كلام روائي جديد يمكنه أن يسمح بقول القناعات و المواقف الجديدة في مواجهة العالم. بالتالي ستتشكل جمالية مختلفة تحت التأثير المتصاحب لتغيرات تاريخ الرواية و الرفض المعلن من قبل الروائيين للاعتراف من النماذج التقليدية، الغير مناسبة لتدوين ما يبدو لهم كواقع جديد".

[Seul un langage romanesque nouveau peut permettre de dire les convictions et les positions nouvelles face au monde. Une esthétique différente va alors se constituer sous l'effet conjugué des changements de l'histoire du roman et du refus déclaré des romanciers de puiser dans les modèles traditionnels, inadéquats pour transcrire ce qui leur apparaît comme une réalité nouvelle]<sup>51</sup>

و الإبداع الجديد في الكتابة الروائية مسيرة انطلقت مع فجر القرن العشرين، حيث "لأول مرة، لم تعد حركة الكلمات و الجملة تلك الصياغة المدروسة، وفقا لكل قواعد المنطق و النحو، لحقيقة قابلة للتبليغ و موضوعية؛ فالأسلوب و الجمل باتت تستحضر فحسب هذا "التفكير الغير مصاغ" الذي هو الحياة الأولى للوعي".

[Pour la première fois, le mouvement des mots et de la phrase n'est plus la formulation raisonnée, selon toutes les règles de la logique et de la syntaxe, d'une vérité communicable et objective ; le style et les phrases évoquent seulement cette « pensée informulée » qui est la vie première de la conscience]<sup>52</sup>

لم تعد الكلمات مجرد حاويات تحمل مدلولات معجمية أو مجازية لتمرير رسالة معينة، ما يميز

<sup>49</sup> RICARDOU (Jean) : Pour une théorie du nouveau roman, Editions du Seuil, Paris, 1971. P 13

<sup>50</sup> RICARDOU (Jean) : Problèmes du Nouveau Roman, Ibid. p.24

<sup>51</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.39

<sup>52</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. Pp.191-192

الكتابة الروائية الجديدة جوهريا هو "أبحاثها حول اللغة/الكلام على طريقة جويس (... ) فهي تتخذ كل الأساليب و كل النبرات..".

[...ses recherches sur le langage, à la façon de Joyce (...) prend tous les styles et tous les tons...]<sup>53</sup>

"إن جويس يريد أن يرينا كيف أن الأفكار نصف المصاغة تدخل و تغادر وعينا بسرعة متعذرة تقريبا (... ) بيد أن جويس يمثل باللغة أيضا: ففي كتابته كلمة واحدة، كان قد ركبها من كلمات ثلاث، يكون قد خلق علاقات جديدة"<sup>54</sup>.

إن العلاقة بين اللغة و الفكر نالت نصيبها من النقاش الفلسفي و اللساني، لكن العلاقة الجديدة بين الكلمات و فكرنا أصبحت تأخذ من منظور مغاير "هكذا تخيلة الأدب تستعمل ما أعلن عنه بارت في مقالاته: نعتقد أننا نتكلم و الكلام هو الذي يتكلم فينا".

[Ainsi la fictionnalité littéraire met-elle en jeu ce que Barthes dans ses essais annonçait : nous croyons que nous parlons et nous sommes parlés par le langage]<sup>55</sup>

لا يفوت ريكاردو التوقف عند بروسست الذي تقدم كل التجارب و الإيديولوجيات في إبداعه " البحث عن الزمن الضائع" (À la recherche du temps perdu) "سلسلة من الاستعارات معلوم أنها وحدها قادرة على إعطاء نوع من الخلود للأسلوب".

[Une allégorie de la métaphore dont on sait qu'elle est seule capable de donner une sorte d'éternité au style]<sup>56</sup>

و يذكر خصوصية التراكيب النحوية عند بروسست، التي تتبني على الاستطراد كجمالية أسلوبية تنثري لغة النص و تعزز التخيل الروائي: "التركيب الاستطرادي البروستي، إذ يجمع كل أشكال الجمل ذات الفروع، المعقدة بفعل الجمل التابعة لها بكثرة، يعينه التخيل البروستي، المنسوج من الاستطرادات اللامعدودة، و التفاصيل و التعليقات، التي تركم في كل حين".

[La digressive syntaxe proustienne, assemblant toutes manières de phrases arborescentes richement compliquées de subordonnées, est désignée par la proustienne fiction ; tissue de digressions innombrables, détails et commentaires, à tous moments accumulés]<sup>57</sup>

"فالجمل معقدة و طويلة و التصور متراكم و في الغالب مربك، و غالبا ما يصير الحاضر

<sup>53</sup> La littérature française des origines à nos jours : Ibid. p.289

<sup>54</sup> بول ويست: الرواية الحديثة، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، 1981، ترجمة عبد الواحد محمد، ص 44.

<sup>55</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.46

<sup>56</sup> RICARDOU (Jean) : Problèmes du Nouveau Roman, Ibid. p. 25

<sup>57</sup> RICARDOU (Jean) : Ibid. p. 29

ماضيا فجأة. و يحصل هذا التحول دون إيقاع الفوضى بحالتنا المزاجية أو بالإيقاعية النثرية (...). إن تجربة بروسست الحقيقية الوحيدة هي في استخدامه الواسع للاستطراد..."<sup>58</sup>

لكن جماعة الروائيين الجدد، و في إثرهم الدراسات النقدية الجديدة، ترى أبعد مما رآه بول ويست، فيما يتعلق بالأبحاث اللغوية التي مارسها في كتاباته الروائية. "فمارسيل بروسست يركز كل اهتمامه على البنيات الكبرى و الصغرى، على هندسة العمل في شبكة موضوعاتها و على مجرى الجملة في تحميلها المجازي، و هاجس اختلافات الأسلوب هو ما يبقي العمل الأدبي بعيدا عن تطبيق كل ممارسة نفسانية حاسمة عليه".

[Marcel Proust porte toute son attention aux macro et micro structures, à l'architecture de l'œuvre en sa trame de thèmes et au cours de la phrase en son transport métaphorique, et c'est le souci des différences de style qui tient l'ouvrage littéraire loin de toute psychologisation catégorique]<sup>59</sup>

و الواقع أن بروسست حدّثي بكل ما تحمله الكلمة من معاني الغموض، المفارقة و صعوبة التصنيف في خانة معينة. هو مرجع لجماعة الروائيين الجدد في كل ما استحدثته طريقته المبتكرة في الكتابة الروائية، و أيضا في منبع رؤيته الذاتية للإبداع الأدبي. عند بروسست "التفكير النقدي يسبق و يغذي الإبداع الروائي، يمكنه من التفكير حول طبيعة الرواية أثناء كتابتها، و أيضا حول طبيعة غيرها من الفنون، الرسم، الموسيقى، الشعر، الهندسة المعمارية. يصبح 'الأسلوب' إذن مركزيا، فيتخطى بكثير مجرد طريقة الكتابة".

[La réflexion critique précède et nourrit sa création romanesque, lui permet de réfléchir sur la nature du roman en l'écrivant, et aussi sur celles des autres arts, peinture, musique, poésie, architecture. Le « style » devient donc central, et dépasse de beaucoup la simple manière d'écrire]<sup>60</sup>

يفتح ريكاردو تحليلاته المقارنة، على طول الفصل الأول<sup>61</sup>، من خلال استشهادات يقتطفها من مؤلفات روائية مثل "الرائي" (Le Voyeur 1955) و "الغيرة" لروب-غريي، و "دمية الأزياء" (Le Mannequin)، و غيرها من دون ذكر أسماء أصحابها مثل "درب العودة" (Le chemin de retour)، "الغرفة السرية" (La chambre secrète)، "البديل" (Le remplaçant)، مركزا على خصائص أسلوبية تتعلق بتركييب الجملة و ترتيبها، و استعمال الأزمنة و تأثيرات ذلك على التخيل.

<sup>58</sup> بول ويست: المرجع السابق، ص 30-31

<sup>59</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Ibid. Pp.92-93

<sup>60</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.27

<sup>61</sup> RICARDOU (Jean) : Problèmes du Nouveau Roman, Ibid. Pp.23-90

و يعود ليتعرض إلى بعض الدراسات النقدية المعاصرة له، تحديدا قراءات بروس موريسات (Bruce Morrisette) و لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) لرواية "الرأي" التي فشلت في نظره في تلمس خصائصها لاعتمادها على التحليل الاجتماعي و النفسي للرواية، و هما عنصران خارجان عن النص.

كما يتناول بالتحليل رواية "طريق الفلاندر" (La route des Flandres) لكلود سيمون. و هو إذ يركز على هذه النصوص الروائية الجديدة الأولى، ليس لشيء إلا ليجلي عناصر التجديد النصية البارزة بقوة فيها، والتي تخرجها من إطار الرواية التقليدية.

يؤكد ريكاردو على ضرورة الاعتماد على قراءات جديدة ضمن الرؤى الثورية في حقل النقد، بإسعاف من الدراسات اللسانية الحديثة، التي لأصبحت تجرد النص من كاتبه و خلفيته لتتعامل معه في حدود اللغة، محاولا بذلك إبراز جوانب لم يتعرف عليها النقد التقليدي في هذه الروايات الجديدة، و التي لها بالغ الأثر على المعنى، بالتالي أخفقت عدة هذا النقد في إنصافها أدبيا.

و من الأمثلة البسيطة التي يوردها، الجمل الطويلة التي تصل إلى فقرات أو حتى صفحات من غير أن ينقطع نفس الكاتب أو يقدم على بتر فكرته في مكان ما بنقطة توقف. أيضا فقدان علامات الوقف لوظائفها الحقيقية أو غيابها كلية، حيث يمكن أن تبدأ الجمل بحروف تاجية دون أن تسبق بنقطة نهاية. كذلك الاستعمال المفرط للمحسنات البديعية في شكل من الألعاب اللغوية و التنميق الأسلوبي الذي يمنح هذه النصوص جمالية متفردة. و قد ركزنا على هذه النقاط بالذات لأنها حاضرة بكثافة في نص الترجمة الذي تعالجه هذه الدراسة.

تواصلت المباحث و المؤلفات النظرية التي سعت إلى تدعيم المبادئ المستقلة لظاهرة الرواية الجديدة، ترسيخ مفاهيمها، و الدفاع عن منتجاتها الروائية من خلال نقدها لإجلاء مظاهر انصرافها عن الرواية التقليدية، على ضوء قراءات اللسانيين المعاصرين لها. هذه الدراسات كانت على التوالي " من أجل نظرية للرواية الجديدة" (Pour une théorie du Nouveau Roman 1971)، الرواية الجديدة" (Le Nouveau Roman 1972)، "المشاكل الجديدة للرواية" (Nouveaux Problèmes du Roman 1978) لمؤلفها جون ريكاردو، و التي صدرت كلها عن "منشورات الساي" (Editions du Seuil)

بالإضافة إلى مؤلفات جماعية أعقبت "ملتقى السريزي" الذي يعد محطة هامة في تاريخ الرواية الجديدة كما سيعقب ذكره. بدأت مع " الرواية الجديدة: أمس و اليوم" (Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 1972) ، و دراسات تحليلية لراندي الرواية الجديدة كلود سيمون و روب-غريي،

الأولى (Claude Simon :analyse, théorie)، و الثانية (Robbe-Grillet :analyse, théorie) (1976)، و قد صدرت عن نفس الدار المذكورة.

فرضت تسمية هذا الإنتاج النصي على ممثليه السعي إلى ابتكار الأطروحات الخاصة به و إبراز القواعد النصية التي تميزه، و تعينه على مواجهة منتقديه. إن النزعة الهدامة التي أعلنت عنها الروايات الأولى لهذه الكتابة الجديدة ضد الأسس الفنية الروائية التقليدية التي ترسخت مع مرور الزمن، كان لا بد من مواجهتها بسلاح من حدين، أولا الروايات الجديدة نفسها و التي كانت ركيزة التيار قبل كل شيء، و ثانيا الدراسات النقدية التي تجلي العلامات المميزة لهذه الظاهرة الأدبية، و تحاول إنصاف إنتاجات روادها من النقد الدارج حينها.

و يمكن تلخيص العلامات المميزة للرواية الجديدة كحركة مستقلة في عناصر موجزة هي :

\* عنصر الانسجام المنعدم بين كتابها، فكل نظرتة للكتابة الروائية و أساليبه الخاصة في التعامل مع أسسها الجوهرية، حتى و إن كانوا يشتركون في الخطوط العريضة من هدم للترابط النصي، خلخلة للتسلسل الزمني، و تحطيم لبنية الشخصية و أيضا التحلل من كل التزام. "فتجمع الروائيين الجدد ميزه تباين خارق للعادة، إلى درجة أن بعض التقاربات و الاحتكاكات قد بدت و تبدو دوما غير جائزة (...). لن ننتهي من تفصيل العلامات التي تفرق بين الروائيين الجدد، و التي هي من دون شك أكثر من تلك التي توحدهم".

[Le rassemblement des nouveaux romanciers était d'une extraordinaire hétérogénéité, au point que certains rapprochements et côtoiement ont pu paraître et paraissent toujours incongrus (...). On n'en finirait pas de détailler les signes qui séparent les nouveaux romanciers, et qui sont sans doute plus nombreux que ceux qui les unissent]<sup>62</sup>

و هذا الأمر ليس سلبيا كما يبدو، بل على العكس، هو نقطة القوة في توجه الرواية الجديدة، و يعبر عن طموحها في التجديد و التغيير مع كل عمل، لكل كاتب على حدة.

\* عدم إصدارها لبيان يعلن عن تأسيس مدرسة أدبية، كما حدث مع المدرسة الطبيعية أو السريالية، ما نتج عنه، كما رأينا سابقا، فوضى من التسميات التي تشير إلى هذا النهج الروائي الحدائي المستجد. حتى ما نشر من قبل ساروت و روب-غريي أو حتى كلود موريك في " اللأدب المعاصر"، أو ميشال بيتور في كتابه "مقالات حول الرواية" (Essais sur le roman 1969)، لم يعلن صراحة عن تأسيس هذه المدرسة التي تبنى لها أحد ممثليها تسمية منتقدة من الفريق المعارض.

\* افتقار الحركة إلى قائد أو أب روعي تربط به كما هي الحال مع الواقعية و بلزاك. حتى و إن

<sup>62</sup> WOLF (Nelly) : une littérature sans histoire. Essais sur le Nouveau Roman, Genève Droz, 1995, Pp. 32-33

كان روب-غريفي في البداية أبرز و أشهر ممثل للرواية الجديدة، و أكثر روائيينها تعاملًا مع وسائل الإعلام، فإنه هو نفسه يتملص من تزعم هذه الحركة التي يرفض أساسًا وصفها بالمدرسة. و قد أشار رولان بارت إلى ذلك في مقال له بعنوان "لا توجد مدرسة روب-غريفي" (Il n'y a pas d'école de Robbe-Grillet 1958) وازن فيها بين روايتي "الغيرة" لروب-غريفي و "التحوير" لميشال بيتور. إذ أن التباين في الجوانب الذي يركز عليها كل منهما يلغي حق الريادة لكليهما. كذلك فعلت نتالي ساروت: "مسألة المدرسة غير واردة ... و إن تم اعتباري أحيانًا قائدة لها، فذلك يعود إلى مجموعة الأفكار التي أشرت فيها مع بقية الروائيين الجدد"<sup>63</sup>، و تصرح في موقع آخر: "كنا جميعًا متفقين على قول أن الشخصية، الحكمة، كانت أشياء تجاوزها الزمن. لكننا لم نشكل أبدًا مجموعة بالمعنى الدقيق".

[Nous étions tous d'accord pour dire que le personnage, l'intrigue, étaient des choses dépassées. Mais nous n'avions jamais formé à proprement parler un groupe]<sup>64</sup>

\* عدم اهتمامها بالأعمال ذات الطابع الجماعي الذي يوحي بفكرة المدرسة، من ذلك المنابر الأدبية و الفكرية التي تلاقي بين روادها، أو المجلات و الكتب المشتركة التي ينشر فيها الروائيون الجدد آراءهم، بل إن مرحلة التنظير بحد ذاتها جاءت بعدما صدرت العيد من الروايات الجديدة. و خير دليل على ذلك قائمة الإصدارات الهائلة التي استهلكت منذ عام 1938، في حين صدر أول كتاب ينظر للظاهرة عام 1963، من قبل روب-غريفي بعدما كتب أهم رواياته "قتل ملك" (Un Régicide 1949)، "المماحي 1953"، "الرائي 1955"، "الغيرة 1957"، "في المتاهة" (Dans le Labyrinthe 1959). فالروائيون الجدد لم يضعوا نظرية روائية أو فلسفة مسبقة نسجوا إثرها نصوصهم، بل على النقيض، كان ما صدر من مقالات و مؤلفات نقدية و تنظيرية محاولة للدفاع عن رواياتهم، وعن وجودها و تميزها بطبيعة الحال، عقب النقاش الحاد الذي قادته الصحافة الفرنسية بدفع من العقلانيات النقدية الكلاسيكية، لنفي شيء أصبح اسمه الرواية الجديدة. \* إن المؤلفات النقدية التي أصدرها الروائيون الجدد، جعلت "الرواية الجديدة تتميز بتفكيرها الذاتي، بتساؤلها من غير توقف عن مواد عملها (...) حول طرق اشتغالها".

[Le nouveau roman se caractérise par son autoréflexivité, s'interrogeant sans cesse sur ses matériaux (...) sur ses modes de fonctionnement]<sup>65</sup>

<sup>63</sup> SARRAUTE (Nathalie) : citée par ASRIER (Pierre) : Encyclopédie du Nouveau Roman, Les Nouvelles Debresse, Paris, 1968, p.92.

<sup>64</sup> SARRAUTE (Nathalie) : citée par DUGAST-PORTES (Francine) : Ibid. p.19

<sup>65</sup> Dictionnaire de critique française : Ibid, p.141

إن ذلك الانتقاد بشأن غياب التوجه الجماعي للحركة، و النزوع إلى الفردية، حاول الروائيون الجدد معالجته من خلال ملتقى يجمعهم لمناقشة جملة من المسائل الجوهرية، والتي ظل يتصدرها شكليا ما إذا كانت الرواية الجديدة حقا موجودة.

#### 4- ملتقى سريزي-لا-صال: الانطلاقة، الحوصلة أم الخاتمة:

على الرغم من مسيرة أكثر من عشرين عاما، كان التساؤل عن وجود الرواية الجديدة لا يزال قائما، ربما لسبب بسيط هو غياب المعايير المتفق عليها في الفضاء الأدبي، لتأسيس مدرسة معينة أو تيار ما. كما أن النزعة الذاتية لكل الروائيين الجدد لم تساعد في ترسيخ فكرة (المدرسة الجديدة)، التي أصبح الآن على الأقل، يجمع على نعتها بالرواية الجديدة.

كانت الخطوة الأولى في معالجة أبعاد هذه الظاهرة الأدبية، الرد بالإيجاب على ذلك التساؤل، من قبل جون ريكاردو، ضمن أول ملتقى يشرف على تنظيمه بالاشتراك مع ريمون جون (Raymond Jean) و فرانسواز فان روسوم-غيون (Françoise Van Rossum-Guyon) في التاريخ الممتد بين 20 إلى 30 جويلية 1971 بالمركز الثقافي الدولي لسريزي -لا-صال (Cerisy-la Salle).<sup>66</sup>

"حضر ملتقى سريزي-لا-صال، كتاب يقررون بانتمائهم لهذا التوجه، و عملوا جماعة على تعريف الأشكال الأدبية الجديدة التي يمارسونها منذ أكثر من عشرين عاما".

[... des écrivains qui reconnaissent appartenir à cette mouvance, se rendent au colloque de Cerisy-la-Salle et travaillent à définir ensemble les formes littéraires neuves qu'ils pratiquent depuis plus de vingt ans]<sup>67</sup>

هذا الملتقى برغم أهميته البالغة في تاريخ الظاهرة، إلا أنه لم يأت للإعلان عن ظهورها، و لا التأسيس لها كمدرسة أو تيار أو حركة أدبية، بما أن الرواية الجديدة على لسان روادها ترفض كل هذه العلامات لوصفها. و من غير المنطقي الحديث عن المناسبة كانطلاقة رسمية لأسطورة أدبية بعدما صدرت قائمة طويلة من الإنتاجات النصية، لم يضاف إليها إلا القليل بعد هذا التاريخ، زيادة على أهم الدراسات النظرية عن الرواية الجديدة. إنما كان مجرد محاولة لفعل ذلك لأغراض دعائية دعمتها تحفيزات دار النشر التي جمعت الروائيين الجدد و فتحت لهم الأبواب في الوقت الذي رفضتهم الساحة الأدبية و النقدية بإجماع شبه تام.

إن ملتقى سريزي-لا-صال الأول هو بداية المرحلة الثالثة من تاريخ الرواية الجديدة، حسب

<sup>66</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Le Nouveau Roman, Ibid. p.50

<sup>67</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.46

دراسة يانوشافسكي. فقد استهلّت المرحلة الأولى مع ظهور المؤلفات البيانية الأولى، على غرار كتابي "عصر الشك" و "من أجل رواية جديدة". أما المرحلة الثانية فميزتها اللقاءات الصحفية والحوارات، ثم المرحلة الثالثة، وهي مرحلة النقاش، كما هو مبين في عنوان دراستها.

ظل التوجه الفردي مميزاً للمرحلة الأولى والثانية، ثم توجه الفريق نحو النزعة الجماعية من خلال النقاشات الإعلامية و الملتقيات، لتوحيد الصف و أساساً لاجتماع ممثلي الرواية الجديدة الذين لم يكن لهم مكان محدد يجتمعون فيه دورياً. و مرحلة النقاشات و الملتقيات هي الأكثر تقدماً في الحركة التأسيسية لهذه الظاهرة الأدبية. حيث لم يعد الأمر يتعلق بالتساؤل حول وجودها، فهي موجودة وتثير النقاش و الجدل، و قد تبلورت أسسها و نظرياتها.<sup>68</sup>

بعدما أصبح التساؤل عنها مجرد جدل عقيم تدحض مصداقيته النجاحات الباهرة التي باتت تحققها الرواية الجديدة في حصدها لأهم الجوائز الأدبية المعترف بقيمتها و موضوعية اختياراتها آنذاك، و الحيز الكبير الذي غدت تحتله في الساحة الأدبية الفرنسية إعلامياً و نقدياً تحديداً.

حاول ريكاردو، من خلال الدعوة و التنظيم للملتقى، جمع الروائيين الذين يزعم انتمائهم للرواية الجديدة، للتأكيد على وجودها، و استجابة لأمنية صرح بها روب-غري قبلًا بهدف إقامة مناقضة بين التصورات النظرية و النصوص؛ كما كان من أهدافه أيضاً محاولة ضبط قائمة بأسماء الروائيين الجدد التي ظلت لفترة طويلة تتراوح طولا و قصرا من ناقد و باحث إلى آخر.

فقد اقتصر غولدمان على ذكر روب-غري و ساروت كروائيين جديدين، أما ريمون ميشال (Raimond Michel) فيذكر كلا من روب-غري، كلود سيمون، أيضاً جون كايرو (Jean Cayrol) و مارغريت دورا (Marguerite Duras). أما "المجلة الأدبية" (Magazine Littéraire) عام 1967 فتسرد قائمة بالأسماء التالية : سامويل بيكيت، بيتور، روبرت بينجي (Robert Pinget)، روب-غري، ساروت و سيمون.<sup>69</sup>

في 1968، يلحق بيير أستيني (Astier A.G Pierre) في "موسوعة الرواية الجديدة" (Encyclopédie du Roman) كلود موريالك بكل من ساروت، بيتور، سيمون و روب-غري. في 1970، يوسع ألبيريس (Albérès René-Michel) قائمته بإضافة جون بيير فاي (Jean-Pierre Faye) و جون تيبودو (Jean Thibaudau) إلى موريالك، ساروت، روب-غري، بيتور، سيمون، بينجي و كلود أوليي (Claude Ollier).

<sup>68</sup> www.fabula.org/revue/document1586.php

<sup>69</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Ibid. Pp.05-06

أما أولغا برنارد ( Olga Bernard ) فلا تعترف مسبقا إلا بـألان روب-غريي. في حين يحصر ليدوفيك جانفي<sup>70</sup> (Ludovic Janvier)، في 1971، الروائيين الجدد في أربعة أسماء: ساروت، بيتور، سيمون و روب-غريي. و تقوم فرانسواز باكي<sup>71</sup> (Françoise Baqué) في كتابها "الرواية الجديدة" بالتركيز في تحليلاتها على كايرول، بينجي، بيكيت، ساروت، سيمون، روب-غريي و بيتور؛ لكنها أيضا تتعرض للنقاط التي تميز العديد من الكتاب عن الرواية التقليدية فتقربهم أكثر من الرواية الجديدة، تحديدا مورييس بلانشو (Maurice Blanchot)، ريني- لويس دي فوري (René- Louis des Forets)، مارغريت دورا، ج.م لو كليزيو (J.M Le Clézio)، كاتب ياسين و جون- بيير فاي.

في نفس السنة، تكون القائمة التي يحددها الناقد ريال أوليي (Réal Ollier) في كتابه "نقاد زمننا و الرواية الجديدة" (Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman 1972) متكونة من: ساروت، روب-غريي، سيمون، بينجي، أوليي، بيتور، دي فوري، ريكاردو و أكين (Aquin). إن صعوبة تحديد متن الرواية الجديدة قد يرجع مبدئيا إلى أنها لم تنشأ كمدرسة أو تيار انسجمت و تلاحمت لتأسسها الرؤى الجمالية لجماعة الروائيين، بل نشأت من منطلق معارضة كل الأسس السردية و الجمالية للرواية التقليدية، مما يجعل حصر ممثليها أمرا صعبا بما كان؛ زيادة على اختلاف الأساليب الفنية التي يقدمها كل واحد منهم.

كان تجاوب الصحافة الأدبية مع الحدث كبيرا، و كذلك تفاعل النقاد و الروائيين أيضا. "فالروائيون الجدد الذين حددوا ذاتيا انتماءهم للرواية الجديدة عددهم سبعة: ميشال بيتور، كلود أوليي، روبير بينجي، ألان روب-غريي، جون ريكاردو، نتالي ساروت، و كلود سيمون". هذا الملتقى حتى و إن رسخ فكرة الرواية الجديدة كتوجه أدبي مستقل له رواده المدافعون عنه، إلا أنه لم يدعم المسعى الرامي لتحديد متنها.

[Les nouveaux romanciers ainsi autodésignés sont au nombre de sept : Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou, Nathalie Sarraute, Claude Simon]<sup>72</sup>

لهذا يقترح ريكاردو، ضمن فعاليات الملتقى، الاعتماد على مقياس التحديد الذاتي لضبط قائمة الروائيين الجدد. "و قد دفع غياب دورا (Marguerite Duras) و بيكيت (Samuel Becket)، اللذان رفضا الدعوة، ريكاردو إلى عدم احتسابهما في مجموعة الروائيين الجدد، بينما يعتبر روب-غريي

<sup>70</sup> JANVIER (Ludovic) : Une parole exigeante, le Nouveau Roman, Editions du Minuit, Paris, 1964, p.09

<sup>71</sup> BAQUÉ (Françoise) : Le Nouveau Roman, Ibid. p. 06

<sup>72</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.140

أنهما ينتميان إلى الرواية الجديدة بسبب تقارب في الكتابة".

[L'absence de Becket et de Duras qui ont décliné l'invitation, conduit Ricardou à ne pas les compter dans le groupe, tandis que Robbe-Grillet considère qu'ils en font partie à cause d'une affinité d'écriture]<sup>73</sup>

إن مقياس التحديد الذاتي، مقياس ناقص و غير موضوعي كفاية، لاعتماده على المعايير الذاتية لكل روائي، في حين أن التحليل الأدبي يقوم على أسس سليمة على درجة من الموضوعية و التقييم المقنن لدراسة النصوص؛ كما أن مجموع الروائيين الجدد يرفضون إقصاء من تخلف عن الموعد من جماعتها لسبب أو لآخر.

إنما بناء على هذا المقياس، أصبح الحاضرون السبعة البطاقة الفنية للرواية الجديدة و مؤشرا للتعريف بها، خاصة في الدراسات الجامعية التي ستمنح الظاهرة أبعادا أوسع بكثير مما اجتهد روادها في فعله. كما سعت أشغاله إلى تحديد التشابهات و الاختلافات بين النصوص الروائية الجديدة، تحقيقا كما ذكرنا لما حلم به روب-غريي : " أليس من المهم البحث عن مناقضة التصورات النظرية و المؤلفات، و العلاقة الوحيدة التي يمكن أن توجد بينهما هي تحديدا ذات طابع جدلي : لعبة مزدوجة من التوافق و التعارض".

[Aussi n'est il pas très intéressant de chercher à mettre en contradiction les vues théoriques et les œuvres. La seule relation qui puisse exister entre eux est justement de caractère dialectiques : un double jeu d'accords et d'oppositions]<sup>74</sup>

لم يركز الملتقى على الاختلافات القائمة بين النصوص، بقدر ما بحث في العناصر المشتركة التي ستعمل على حصر مجالات المقارنة بينها، تماما كما لا يفترض بعلامة الرواية الجديدة أن تقوي التفكير التعميمي الذي يحذف في إبراز الخصوصيات النصية. تلك العناصر المشتركة يتوجب حصرها في معايير محددة لتشكيل هوية هيكل النصوص الروائية الجديدة، و بآثر رجعي ستصبح هذه المحددات الفنية مقياسا لمطابقة هذه النتاجات النصية من حيث اختلافها أو تشابهها، و حتى الاعتماد على هذه النقطة لتحديد قائمة الروائيين الجدد أمر صعب التحقيق.

و كحوصلة نهائية، يمكن القول أن ملتقى السريزي الأول، توج عقدين من الوجود الفعلي للرواية الجديدة في الحقل الأدبي الفرنسي، كما حاول دفع روادها إلى العمل أكثر بشكل جماعي، و هو أمر لم يتحقق أبدا، لتمسك كل روائي بفرديته، وعدم رغبة الأغلبية في التخلي عن أهم نقاط

<sup>73</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.140

<sup>74</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Pour une théorie du nouveau roman, Ibid. p 13.

القوة في هذه الظاهرة. كما عزز الاهتمام المتنامي بها خاصة في الأوساط الجامعية، داخل و خارج الحدود الفرنسية، التي انصبت دراساتها العليا على تجلية هذه الأسطورة الفرنسية، أيضا سمح بالتوجه من الإشكاليات العامة إلى تفرد كل عمل روائي.

هذه النزعة أكدتها الملتقيات الدورية التي أقيمت بعد هذا التاريخ. فبعدها جمعت المداخلات في المؤلف الجماعي "الرواية الجديدة: أمس و اليوم" (Le Nouveau Roman : hier, aujourd'hui (1972)، خصص ملتقى سريزي لعام 1974 لكلود سيمون، أما ذات الملتقى لعام 1975، فكرس لروب-غريي، و قد تم إصدار النقاشات في مؤلفين أشرنا إليهما سابقا.

كانت النقاط الجوهرية التي ناقشها المتدخلون : إشكالية وجود المجموعة، مكانة السند، أسبقية الكلام و التركيب، الصلة مع اللاوعي الفردي و الجماعي، الصلة مع كل ما هو اجتماعي و سياسي. هذه النقاط تؤكد على المرحلة الشكلانية التي انطلقت مع عام 1968 في الرواية الجديدة، بداية مع رواية "معركة فارزال (الجمال)" (La Bataille de Pharsale 1968) لكلود سيمون، ثم "مشروع لثورة في نيويورك" (Projet pour une révolution à New York 1970) لروب-غريي كما تشير إليه دراسة فرانسيس دوغاست-بورت.<sup>75</sup>

لعل الحوصلة الفعلية كانت مع ملتقى نيويورك عام 1982 ، بعدما اكتسبت الرواية الجديدة جمهورا معتبرا في الولايات المتحدة الأمريكية تحديدا في الحقل الجامعي. أما المرحلة التابعة لهذا التاريخ فيجمع النقاد على تراجع التواجد المتأجج للظاهرة أو بالأحرى نزعة تجديدية في جنس السيرة الذاتية بروية الرواية الجديدة.

إن الاختلافات في المراحل التي يرى كل ناقد أو دارس أن الرواية الجديدة قد مرت بها، تظل مجرد مقاربات توجهها الغاية النهائية لكل مهتم من خلال بحثه. لكن النقطة الأهم هي إبراز الفوارق بين الظاهرة و ما تقوم برفضه، أي بين الرواية الجديدة و التقليدية كما يفضل أصحابها استخدام هذا المصطلح.

كما أن الطبيعة الزئبقية للظاهرة صعبت من إجلاء محدداتها الفنية في بداية الأمر، بالتالي بات محتوما إجراء هذه المقارنات لإبراز نقاط التجديد الجذري الذي حملته الرواية الجديدة، و الذي يقر أصحابها أنها تواصل لمسيرة دشنها العديد من المحاولات الأدبية على طول النصف الأول من القرن العشرين، و قبل ذلك من قبل بعض الروائيين الرواد السابقين في نظرهم الاستشراقية لعصرهم و معاصريهم.

<sup>75</sup> DUGAST-PORTES (Francine) :Ibid. Pp. 47-59

## 5- الرواية الجديدة X الرواية التقليدية: القطيعة الفكرية:

مجدت النهضة الأوروبية، في مختلف أبعادها الفكرية و الاقتصادية، قدرة الإنسان بفضل معرفته، علمه و التقنيات المتواصلة التطور التي يملكها، على السيطرة على الطبيعة و العالم من حوله لتحقيق السعادة. دعم هذه الرؤية المذهب الإنساني و النزعة العقلانية الملازمة له. و انعكست تلك الرؤية في الأدب بطبيعة الحال، و كانت من أول النقاط التي حاولت الرواية الجديدة مناقشتها لتعلم المسافة بينها و بين الرواية التقليدية.

و لا بد من التوقف عند كتاب "من أجل رواية جديدة"، في فصله المعنون "الطبيعة، الإنسانية، التراجيديا" (Nature, Humanisme, Tragédie Pp.55-85) لرسم خطوط القطيعة الفكرية التي أحدثتها الرواية الجديدة. و التي حملتها طائلا من الانتقادات اللاذعة "و غرابة الفاتورة التي قيدت لها أنت من الرفض المعلن لتأليه الإنسان و للتمركز الإنساني : من خلال بسط للنص، يكتب أقل مما يصف، فالأشياء و الشخصيات تقدم محرومة من تعليق المؤلف العليم و من العرض النفساني".

[L'étrangeté de leur facture vient du refus affiché d'anthropomorphisme et d'anthropocentrisme : par une mise à plat du texte, qui écrit moins qu'il ne décrit, chose et personnages sont présentés dépourvus de commentaire d'auteur omniscient et de synthèse psychologisante]<sup>76</sup>

يستهل روب-غريي معالجته الفلسفية لصلاحية دلالة الإنسانية، بمواجهة الانتقادات التي تعرض لها باسمها، فيقول: " لكن هنا أو هناك، وضعوا كمبدأ التضامن الذي لا يزول بين فكرنا و العالم، و أعادوا الفن إلى دوره 'الطبيعي'، المطمئن، دور الوسيط؛ فحكموا علي باسم 'الإنسان'".

[Mais, ici comme là, on posait en principe l'indéfectible solidarité entre notre esprit et le monde, on ramenait l'art à son rôle « naturel », rassurant, de médiateur ; et l'on me condamnait au nom de l' « humain ».]<sup>77</sup>

يرفض روب-غريي هذا الحكم باسم مفهوم " الإنسان" كما يتصوره هؤلاء، فيستنتقه ليقر أنهم يخلطون بين " التفكير المحدد (و حتى المحدود) عن الإنسان، وضعيته في العالم، و ظواهر وجوده، مع إضفاء جو من التمرركز الإنساني".

[La réflexion précise (et limitée) sur l'homme, sa situation dans le monde, les phénomènes de son existence, avec une certaine atmosphère anthropocentrique.]<sup>78</sup>

بالتالي تصبح معادلة الإشكالية من طرفين، فإن أقر بأن "العالم هو الإنسان" حصل على الصبح،

<sup>76</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p. 139

<sup>77</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p. 56

<sup>78</sup> Ibid. p. 58

و إن قال بأن " الأشياء هي الأشياء، و الإنسان ليس سوى الإنسان" فإنه على الفور سيدان لارتكابه جريمة ضد الإنسانية، مفادها نفي أن يكون في العالم شيء ما ليس الإنسان، لا يوجه له أية إشارة، ولا يشترك معه في شيء ما. "الجريمة، خاصة من وجهة نظرهم، هي كشف هذا الانفصال، هذه المسافة، من غير محاولة القيام بإجراء أي تسام عليها".

[Le crime, surtout, selon leur optique, c'est de constater cette séparation, cette distance, sans chercher à opérer sur elle le moindre sublimation]<sup>79</sup>

و الواقع أن المدرسة الوجودية عززت من فكرة أن "الأدب هو إنسانية؛ مهمته هي أن يكون وسيطا بين البشر (...). من المهم تحديدا أن يتكلم عن الإنسان الذي هو موجود في هذا العالم و الذي يقوم فيه بالإدراك الحر لدلالاته".

[... la littérature est un humanisme ; sa tâche est de se faire médium entre les humains (...). Il importe surtout qu'elle parle de l'homme qui est dans cet univers et qui y effectue la libre saisie des significations]<sup>80</sup>

لن تعتبر للإنسانية الرواية التي تتبع حياة إنسان بتفاصيلها، حتى اليومية، طالما حركتها المعاناة و المشاعر، حتى إن كانت الشخصية مجنونا ساديا أو مجرما. إنما ما إن تتعامل هذه الشخصية بحيادية مع الأشياء، لا تحاول تملكها أو صبغها بمشاعرهما أو إكسابها عمقا معينا، سيحكم عليها مباشرة باللاإنسانية؛ لأنه لا يكفي إظهار الإنسان هنا و هناك، بل ينبغي إعلان أنه في كل مكان.

تجعل الإنسانية من الإنسان تبرير كل شيء، كما في خرافة السفنكس اليونانية المسيحية، هو الجواب لكل سؤال، حتى و إن لم تفهم مفردات اللغز التي تطرحه هذه الدابة كشرط للنجاة بحياتك. الإنسان هو العالم، والعالم ليس إلا صورة معكوسة و مكبرة للإنسان.<sup>81</sup>

لكن "الفلسفة لم تعد مفتاح قبة الفكر، هناك العلوم الإنسانية الأخرى، اللسانيات، (...). بعض المؤلفات الناجحة أعلنت عن موت الفاعل، نهاية الإنسانية و التاريخ".

[La philosophie n'set plus la clé de voûte de la pensée, il y a les autres sciences humaines, la linguistique, (...). Certains ouvrages à succès proclament la mort du Sujet, la fin de l'Humanisme et de l'Histoire]<sup>82</sup>

من بين تلك المؤلفات البارزة رواية "المستنقعات الجافة" (Paludes 1921) لروبرت موسيل (Robert Musil) الذي يصرح: "من المحتمل أن انهيار مفهوم تأليه الإنسان الذي جعل من الإنسان

<sup>79</sup> ROBBE-GRILLET (Alain): Ibid. p 58.

<sup>80</sup> Que peut la littérature ?, U.G.E 10/18, Paris, 1965, p. 101

<sup>81</sup> ROBBE-GRILLET (Alain): Ibid. p 58.

<sup>82</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p. 99

مركز الكون، لزمن طويل، إنما بات في طور الزوال حتى منذ بضع قرون، قد بلغ أخيرا الأنا بذاته؛ فقد بدأ غالبية البشر في اعتباره ساذجا كون أن المهم في تجربة ما، هو خوضها فعليا، و، في حدث ما ، أن يكون المرء هو الممثل".

[Il est probable que la désagrégation de la conception anthropomorphique qui, pendant si longtemps, fit de l'homme le centre de l'univers, mais est en passe de disparaître depuis plusieurs siècles déjà, atteint enfin le Moi lui-même ; la plupart des hommes commencent à tenir pour naïveté que l'essentiel, dans une expérience, soit de la faire soi-même, et, dans, un acte, d'en être l'acteur]<sup>83</sup>

إن التعبير عن تلك العلاقة التضامنية بين الإنسان و الأشياء، في حقل الأدب، حسب روب-غريي، ستظهر بشكل بحث عن العلاقات التشابهية بينهما. فيأتي دور الاستعارة أو المجاز عموما، الذي تكرر كوجه فني بالغ القيمة في حقل البلاغة الأدبية. و يحذر إذن روب-غريي من أن : "الاستعارة أو المجاز، في الواقع، ليست أبدا صورة بريئة".

[La métaphore, en effet, n'est jamais une figure innocente]<sup>84</sup>

هذه الفكرة دافع عنها و طورها ريكاردو من خلال معالجات و مقارنات تطبيقية للعديد من النصوص الروائية، في فصل "المجاز اليوم" (La métaphore aujourd'hui) ضمن كتاب "مشاكل الرواية الجديدة".<sup>85</sup>

إن الاستعارة أو المجاز عموما، يمنح للأشياء قيمة معنوية، فتغدو بطبعها الجامد تتلون بأوصاف معنوية و أخلاقية مصدرها الإنسان. يتولى الأدب التعبير عن الطبيعة بقياسات تشبيهية تركز الإنسان في كل شيء. يتحول المجاز من كونه مجرد تشبيه بسيط، إلى وسيلة لإقامة علاقة تواصلية مع العالم.

أما من وجهة نظر روب-غريي ليس سوى تشبيه لا يضيف إلى الوصف شيئا؛ و أما بالنسبة للمدافعين عنه، فيمتاز بجعل الأشياء مستعدة للشعور، بعدما كانت جمادا. و القارئ هو المستهدف فيتفاعل معها، كما فعل الكاتب، ليلج أعماقها و يعيش ما كتب كما لو كان هنالك في مركز كل شيء. و الواقع في نظره أن المغالاة في القيمة الوصفية، ليس إلا حجة، لأن "الهواة الحقيقيين للمجاز، لا يهدفون إلا لفرض فكرة التواصل".

[...les vrais amateurs de la métaphore ne visent qu'à imposer l'idée d'une communication]<sup>86</sup>

<sup>83</sup> MUSIL (Robert) : cité par ALBÉRÉS (René-Michel) : Métamorphose du roman, Ibid. p.59

<sup>84</sup> ROBBE-GRILLET (Alain): Ibid. p 59.

<sup>85</sup> RICARDOU (Jean) : Problèmes du Nouveau Roman, Ibid. Pp.125-160

و من خلال الأمثلة التي يوردها عن بعض الاستعارات أو المجازات، يواصل تحليلاته حتى يضيع بين كون الإنسان هو مصدر تلك القيم التي أضفاها على الأشياء، أو أن الأشياء هي التي قدمتها له، بوصفها من الطبيعة السابقة لوجوده حتى "لا يبقى بين العالم و بينه إلا وحدة متسامية".

[Seule demeurait entre le monde et moi une sublime communion]<sup>87</sup>

يصبح بالتالي سهلا الحديث عن تعاسة منظر طبيعي أو لا مبالاة حجر ما. و الحقيقة أن المتلفظ هو الحزين أو الوحيد. لم يعد المجاز يقدم معلومات عن الأشياء، إلا أن عالمها أخذ العدوى من الإنسان و بات معرضا لكل أنواع الشعور و أشكال الطباع. و " هذه العناصر العاطفية ستعتبر بعدها الحقيقة العميقة للكون المادي، الحقيقة الوحيدة، فرضا، الجديرة بشد انتباهي نحوه".

[...ces éléments affectifs seront bientôt considérés comme la réalité profonde de l'univers matériel, la seule réalité-censément-digne de retenir sur lui mon attention]<sup>88</sup>

في الواقع، يتعلق الأمر بوصف وعينا باستخدام الأشياء كمادة، من جهة أخرى، فإن وضع الأشياء، بوصفها خارجية و سطحية لا علاقة لها بالعمق الإنساني، ليس نفيا للإنسان، كما اعتبر البعض، حين حدد روب-غريي توجه بحثه الروائي القائم "على عزل أساطير العمق القديمة" [La destitution des vieux mythes de la profondeur] بل هو دفع لفكرة تأليه الإنسان التي يتضمنها الفكر الإنساني التقليدي، "لا يجب إهمال أي شيء في عملية التنظيف" التي ستبشرها الرواية الجديدة.<sup>89</sup>

تؤكد الرواية الجديدة بناء على ذلك، على حرفية المعنى و ضرورة نزع المجاز عن الأشياء كما تم توظيفه في الرومانسية و الطبيعية و غيرهما، أي الحاجة إلى صياغة لغة روائية مختلفة عن تلك التي وظيفتها الرواية البلاكية أيضا.

استقلالية الأشياء عن الإنسان هي النظرة الثورية التي تحملها الرواية الجديدة. وهي رؤية مهدت لها الأزمات التي تعرضت لها العقلانية و الوضعية، و مست في العمق الأسس الفكرية للإنسانية، بسبب فظاعة الأحداث التاريخية مع مطلع القرن العشرين التي زعزعت ثقة الإنسان و باتت تهدد وجوده بفعل خطر الزوال الذي تشكله الحرب النووية، و اللا استقرار نتيجة الأزمات الاقتصادية، فعززت الشك و القلق الفردي و الجماعي و الخوف من المجهول و الاضطراب الفكري.

<sup>86</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Pour une théorie du nouveau roman, Ibid. p 61.

<sup>87</sup> Ibid. p 62

<sup>88</sup> Ibid. p 63

<sup>89</sup> Ibid. p 64

إن الإنسان اليوم ينظر إلى هذا العالم الذي لا يبادل له النظر، يرى الأشياء و يلاحظ أنه الآن قادر على الهرب من العقد الميتافيزيقي الذي قام به بعضهم بدلا عنه في زمن متقدم، لم تعد الأشياء تملك دلالة و لا عمقا غير الاستخدام الذي تؤديه، هي الخلاصة التي يؤكد بها روب-غريي. و بهذه الطريقة يعالج روب-غريي مفهوم الإنسان في المذهب الإنساني، و لمسألة اللغة في بعدها المجازي و الصلة الوثيقة بينهما، لأن الأزمة الحقيقية، كما يراها ميشال زيرافا (Michel Zerrafa) هي أزمة لغة، وقد تتمكن لغة روائية جديدة من خلال إدراك واقع الإنسان و وضعه في العالم، من ثم إدراكها و أخذها على عاتقها و بالتالي التعبير عنها".<sup>90</sup>

بعدها يعرج روب-غريي على "التراجيديا" أو "المأساة"، بمفهومها العام، و حضورها في الأدب. بما أن رؤية الإنسان المعاصر للعالم أصبحت تنزاح إلى المأساوية و السوداوية، باتت التراجيديا، في رأيه "آخر اختراع للإنسانية حتى لا تدع شيئا يفلت منها : بما أن الاتفاق بين الإنسان و الأشياء قد ألغي في نهاية الأمر، فإن نصير الإنسانية ينقذ إمبراطوريته على الفور بإقامة شكل جديد من التضامن".

[La tragédie apparaît donc comme la dernière invention de l'humanisme pour ne rien laisser échapper : puisque l'accord entre l'homme et les choses a fini par être dénoncé, l'humaniste sauve son empire en instaurant aussitôt une nouvelle forme de solidarité]<sup>91</sup>

" تصبح الرواية إذن 'مأساة الكتابة'، بما أنه بواسطة الكتابة، يترجم الكاتب، كشهيد، شاعر و شاهد، في مستوى أعلى و الذي هو الأدب، مأساة كل كائن بشري: التقلبات، نزعاته المرضية للكذب و شكوك نظرتة للعالم".

[Le roman devient donc un « un drame de l'« écriture », puisque c'est par l'écriture que l'écrivain, martyr poète et témoin, traduit, à un niveau supérieur qui est celui de la littérature, le drame de tout être humain : les fluctuations, les mythomanies et les incertitudes de sa vision du monde]<sup>92</sup>

يستشهد روب-غريي بأمثلة من الرواية الحديثة التي رأت الأشياء بطريقة مختلفة لونها الظاهرية، و حاولت الثورة على اللغة الروائية التي طالما عبرت عن أحلام البورجوازية، بداية مع رواية "الغريب" لألبرت كامو التي رغم عناصر التجديد الواضحة فيها، أعادت حسبه تقديم تلك الصلة بين الإنسان و الطبيعة و الأشياء بشكل عبثي. و يقر مستخلصا أن "العبثية إذن شكل من

<sup>90</sup> ZERRAFA (Michel) : La révolution romanesque, Ibid. Paris, 1972, pp.18-19

<sup>91</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 66.

<sup>92</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. 416

الإنسانية المأساوية".

[L'absurde est donc bien une forme de l'humanisme tragique]<sup>93</sup>

و من خلال تحليلاته المدعمة باقتباسات من "الغريب"، يخلص أن الرواية رغم قيمتها الأدبية لم ترفض التمرکز الإنساني، بل إن كامو استخدمه باقتصاد و مهارة ليعطيه ثقلاً أكبر. ثم يتناول بالتحليل رواية "الغثيان" لسارتر، كي يخلص هذه المرة أن الفضاء الذي تقده هو الآخر مأساوي. و رغم الأسلوب الجديد في الكتابة الذي قدمته الرواية و محاولة تخريبها للغة، إلا أن القياس هو طريقة الوصف الوحيدة المستخدمة فيها، و الوجود يتمثل في حضور تلك المسافات الداخلية. مع أن سارتر حارب الأفكار القديمة حول الطبيعة و المأساة، فإنه على عكس ذلك لم يقدّم إلا بمنحها قوى جديدة.

بينما الشاعر فرانسيس بونج (Francis Ponge) "الذي تعلق بعالم الأشياء (من رواياته "التحيز للأشياء 1942) للقبض على ماديتها المألوفة و الغامضة"،

[Il s'est attaché au monde des objets (Le parti pris des choses 1942) pour capter leur matérialité familière et énigmatique]<sup>94</sup>

لم يقدم في واقع الأمر إلا على تحقيق تواصل نهائي معها، بجعلها كالمرايا تعكس للإنسان صورته، و "من جديد وجدنا التأكيد الإنساني : العالم هو الإنسان".

[De nouveau nous avons retrouvé l'affirmation humaniste : le monde c'est l'homme]<sup>95</sup>

لوصف الأشياء بمنطق الرواية الجديدة، يجب اتخاذ مكان خارجها، أمامها. حيث أن "الالتزام بحدود الوصف، هو بلا شك رفض كل طرائق مقاربتها الأخرى، التعاطف بوصفه واقعياً، التراجيديا بوصفها انزياحية، الفهم بوصفه متعلقاً بالمجال الأوحده للعلم".

[Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet : la sympathie comme réaliste, la tragédie comme aliénante, la compréhension comme relevant du seul domaine de la science.]<sup>96</sup>

تكون تبعا لهذا الأشياء مجرد أشياء، و سيكون النظر هو الحس المؤهل للقيام بهذه الوظيفة، لأن "الوصف البصري في الواقع هو الذي يجري براحة أكبر ضبط المسافات: يترك النظر، إن أراد البقاء مجرد نظر، الأشياء في مكانها الخاص بها".

[La description optique est en effet celle qui opère le plus aisément la fixation des distances :

<sup>93</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 71

<sup>94</sup> Dictionnaire Encyclopédique Hachette, Ibid. p 1280

<sup>95</sup> ROBBE-GRILLET (Alain): Ibid. p 78.

<sup>96</sup> Ibid. p 79.

le regard, s'il veut rester simple regard, laisse les choses à leur place respective]<sup>97</sup>

و قد كان جون ريكاردو، أيضا، خلص إلى أن "الوصف و المجاز، هما على ما يبدو المطمحان المتناقضان للنثر. الوصف يقيس الاختلافات، يقيم المسافات؛ إنه يبنّي مشهدا. المجاز، بالمقابل، يلعب على المشابهات، يضمن علاقات؛ إنه ينجز تقاربات".

[Description, métaphore, telles sont apparemment les deux aspirations contraires du la prose. La description mesure des différences, établit des distances ; elle constitue une scène. La métaphore, en revanche, joue sur des similitudes, assure des liaisons ; elle accomplit des rapprochements]<sup>98</sup>

يعلم روب-غريي أن المعارضة ستتحجج بالطابع الذاتي للنظر؛ و مع هذا فإنه يرى الأمر ايجابيا و فعالا لأن "الذاتية النسبية لنظري ستخدمني تحديدا في تعيين وضعيتي في العالم".

[La subjectivité de mon regard sert précisément à définir ma situation dans le monde]<sup>99</sup>

يقر في الختام، أن التحرر من المأساة ليس ممكنا تماما في الوقت الحالي، لكنه يبقى رهانا ترفعه الرواية الجديدة، التي قررت في البداية ألا تحفل إلا بإنسان حقيبتها و تسعى لخلق تعبير روائي يتلاءم معه و مع عالمه لبنائهما في المستقبل كما ورد في قول سابق له.

و الرواية الجديدة لم تخرج من إطار عصرها في نظرتها للأشياء، بعدما كانت نظرية التشيؤ أخذت أبعادا متعددة على يد لوكاتش (Georges Lukacs) في جانبها النظري، و ماركس (Karl Marx) في نقده للاقتصاد و السياسة البورجوازية، و من ثم غولدمان في تحليله لظاهرة الرواية الجديدة.

إن نظرة الرواية الجديدة للأشياء تعالج وضعية الإنسان في العالم من خلال خلق صدع بينها و بين رؤية الرواية التقليدية، لكن القطيعة الحقيقية ستكون بمعالجة العناصر النصية الداخلة في تشكيل الرواية نفسها، و أهم تلك العناصر: الشخصية، الحكمة، الالتزام. ستتجلى إثر هذه الخطوة سمات اللغة الروائية الجديدة المتناسبة مع التخيل الروائي المغاير لجماعة الروائيين الجدد، إذ أن "على كل اللغة الروائية إذن أن تتغير، و التي تشهد التغيير أصلا... في حين أن النعت البصري، الوصفي، الذي يكتفي بالقياس، بتحديد المكان، بالحصص، بالتعريف، يبين على الأرجح الدرب الصعب لفن روائي جديد".

[C'est donc tout le langage littéraire qui devraient changer, qui déjà change ... cependant que

<sup>97</sup> ROBBE-GRILLET (Alain): Ibid. p 81

<sup>98</sup> RICARDOU (Jean) : Problèmes du Nouveau Roman, Ibid. p.154

<sup>99</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 83

l'adjectif optique, descriptif, celui qui se concentre de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque]<sup>100</sup>

#### 6- الرواية الجديدة X الرواية التقليدية : تواصل أساسه الرّفص:

"صنع روب-غري من خلال كتابه 'من أجل رواية جديدة' عقيدة الروائيين الجدد: "الرواية الجديدة ليست نظرية، هي بحث؛ الرواية الجديدة لا تقوم سوى بمواصلة تطور في الجنس الروائي؛ الرواية الجديدة لا تهتم إلا بالإنسان ووضعيته في العالم؛ الرواية الجديدة لا تهدف إلا لذاتية مطلقة؛ الرواية الجديدة تتوجه إلى كل الناس ذوي النية الطيبة؛ الرواية الجديدة لا تضع دلالة جاهزة سلفاً".

[Robbe-Grillet fabrique le crédo des nouveaux romanciers : Le nouveau roman n'est pas une théorie, c'est une recherche ; le nouveau roman ne fait que poursuivre une évolution du genre romanesque ; le nouveau roman ne s'intéresse qu'à l'homme et sa situation dans le monde ; le nouveau roman ne vise qu'une subjectivité totale ; le nouveau roman s'adresse à tous les hommes de bonne foi ; le nouveau roman ne pose pas de signification toute faite]<sup>101</sup>

و قد دخلت منذ البدء في سجال مع النقد التقليدي الذي هاجمها بشدة و ظل ينكر وجودها. لم يتردد الروائيون الجدد، و في مقدمتهم روب-غري، في نقد هذا النقد الذي يدعي أن الأحكام التي يصدرها على الأدب تنبني على معايير يقدمها كل عمل على حدة، بينما هي في الحقيقة مجرد أحكام نسقية يثبتها قاموس هذا النقد الذي تكرست مصطلحاته عبر تاريخ المسيرة الأدبية.

إن اصطلاحات مثل "الطليعي"، "المخبر"، "الرواية المضادة" و غيرها ليست في الواقع إلا طريقة للتخلص من كل عمل يخرج عن الإطار المحدد و لا يجد خانة في جدول التصنيفات التي وضعها النقد التقليدي منذ زمن و قضي الأمر. الواقع، كما يرى روب-غري أنه "بمجرد أن يتخلى كاتب عن الصيغ العتيقة لمحاولة صنع كتابته الخاصة، ستلصق به على الفور علامة 'طليعي'".

[...dès qu'un écrivain renonce aux formules usées pour tenter de forger sa propre écriture, il se voit aussitôt coller l'étiquette : « avant-garde »]<sup>102</sup>

لقد أصبحت الكتابة، بفضل كثير من الروائيين الطليعيين، تمارس كفن، بكل حرفية و حرص، مع ما يحمله الإبداع من مجهول، لأنه كما يقول رولان بارت: "الكاتب مثل الحرفي الذي يصنع شيئاً معقداً من غير أن يعرف بناءه على أي نموذج و لا لأي استخدام".

[L'écrivain est comme un artisan qui fabriquerait sérieusement un objet compliqué sans savoir selon quel modèle ni à quel usage]<sup>103</sup>

<sup>100</sup> ROBBE-GRILLET (Alain): Pour une théorie du nouveau roman , Ibid. p 27

<sup>101</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p. 104

<sup>102</sup> ROBBE-GRILLET (Alain): Ibid. p 30

رفض أحكام هذا النقد، و الصيغ القديمة للكتابة، و الشكل التقليدي للعناصر النصية في الرواية هو النقطة المشتركة الوحيدة بين الروائيين الجدد، فهم يتفقون على ضرورة التخلص من الشخصية النمطية التي رسخها النموذج البلازكي، في القرن التاسع عشر، و إن كانوا يختلفون في طرائق علاجها في أعمالهم، و حتى من نص لآخر لنفس الروائي.

#### أ) الشخصية:

"إن تاريخ الرواية الحديثة هو تاريخ اختفاء الشخصية الكلاسيكية، ليس الشخصية كما كانت في القرن السابع عشر، إنما كما كانت في القرن التاسع: بطل بلزاك، بطل ديكنز، بطل زولا".

[L'histoire du roman moderne est celle de la disparition du personnage classique, non celui du XVII<sup>e</sup> siècle, mais celui du XIX<sup>e</sup> siècle : le héros de Balzac, de Dickens, de Zola]<sup>104</sup>

لقد طرحت الرواية الجديدة إشكالية الإنسان في هذا العصر الزاخر بالتحويلات خاصة الفكرية و الفنية، في علاقته بالعالم المعاصر. و التغيير في وضعيته سينجر عنه بالضرورة خلق أساليب جديدة لتشخيص عالميه الداخلي و الخارجي.

إنه من البديهي أن تعجز رواية بلزاك الغريبة عن هذه الفترة الزمنية عن فعله، خاصة مع نموذج الشخصية الميت الذي تقدمه، و التي رغم "خمسین عاما من الداء الذي أصابها، وتسجيل وفاتها مرات عديدة من قبل العديد من المجريين الجادين، لم يفلح حتى الآن شيء في إسقاطها من المكانة المرموقة التي وضعها فيها القرن التاسع عشر. هي الآن مومياء، إلا أنها لا تزال تعنلي العرش بنفس الهيبة- و إن كانت مستعارة-في وسط قيم لا زال يقدها النقد التقليدي".

[...cinquante années de maladie, le constat de son décès à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien a encore réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XX<sup>e</sup> siècle. C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté –quoi que postiche- au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle]<sup>105</sup>

وفق النموذج الراسخ في الرواية التقليدية، أو النموذج البلازكي كما تشير إليه المراجع، "كانت الشخصية مرهونة بحالة مدنية: بلقب و اسم تحيل إليهما تكرارات ثابتة. كان يمكن تقديم بورترية كامل عنها، أو يتم طبعها بكم هائل من التحليلات النفسانية، كان يمكن بالمناسبة تقديرها بالخير أو بالشر".

[ Il ( personnage ) était nanti d'un état civil , de nom et de prénom auxquels renvoyaient des

<sup>103</sup> BARTHES (Roland) : Essais Critiques, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p.139

<sup>104</sup> TADIÉ (Jean-Yves) : Le roman au XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.37

<sup>105</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 31

anaphores stables. On pouvait faire son portrait en pied, on le caractérisait à grand renfort d'analyses psychologiques, on pouvait à l'occasion l'apprécier en bien ou en mal]<sup>106</sup>

تسعى الشخصية بهذه الطريقة لتتشابه مع الكائنات الواقعية، حتى يستأنس بها القارئ، لأنها ليست بالضرورة سوى "تركيب أفعال إنسانية منجزة، يقوم بها أشخاص، و هم يفعلون بالضرورة أخلاقاً و أفكاراً خاصة".<sup>107</sup>

استهلت التغييرات في هذا النمط من الشخصية قبل الرواية الجديدة بعقود من الزمن، و أكبر المحاولات للإطاحة بها جاءت على يد كافكا في " القلعة " (Le Château 1922) أين اكتفى بذكر الحرف الأول من لقب لشخصيته هو "k". هذه الشخصية لا تملك شيئاً، لا عائلة و لا حتى ملامحاً. و قد كتب فالتر بنجامين (Walter Benjamin) يقول: "إن على المرء - عن أراد أن يكون عادلاً مع شخصيات كافكا في نقائها و في جمالها الغريب- ألا يفقد رؤية شيء واحد: إنه نقاء و جمال الفشل".<sup>108</sup>

كذلك فعل "فولكنر في 'الصخب و الغضب'، فأعطى نفس الاسم لشخصيتين مختلفتين، مرتين: هنالك كينتين مرتين، و كادي مرتين، و ذلك حتى يحمل القارئ على التعرف عليها من الداخل".

[Faulkner dans le « Bruit et la Fureur », donne le même prénom à deux personnages différents, deux fois : il y a deux Quentin et deux Caddy, c'est pour contraindre le lecteur à reconnaître les personnages « du dedans »]<sup>109</sup>

أما سامويل بيكيت (Samuel Becket) فيغير اسم و شكل بطله داخل نفس النص. كما أن صيغة المتكلم في "الغثيان" و "الغريب" لم تخدم في تقديم تلك النماذج البشرية التي احتلت صفحات الرواية التقليدية. في حين أن صيغ الضمائر الجديدة المستعملة في الروايات الحداثية "ضمير 'أنتم' أو 'أنت'، في مكان 'أنا' أو 'هو' التقليديين، تهدف إلى تغيير منظور القراءة، إلى الجعل، بواسطة الإلحاح، من حكي 'خارجي' هوساً حميماً".

[... ce « vous » ou ce « tu », à la place de « Je » ou du « Il » traditionnels, visent à modifier l'optique de la lecture, à faire, par l'insistance, d'un récit « extérieur » une obsession intime]<sup>110</sup>

إن الشكل الحديث لشخصية اللابطل قدمه روبرت موسيل " ثلاثين عاماً قبل الرواية الجديدة

<sup>106</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Le Nouveau Roman, Ibid. p. 79

<sup>107</sup> محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، منشورات دار الثقافة و دار العودة، بيروت، 1973، ص 65.

<sup>108</sup> مجلة الثقافة العالمية، العدد 15، السنة الثالثة، المجلد الثالث، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، مارس 1984، ص 91

<sup>109</sup> TADIÉ (Jean-Yves) : Ibid. p. 66

<sup>110</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. 410

الفرنسية، فقد رفض التوافق التخيلي حول 'الشخصية'، عندما بنا، بطريقة مكثفة، الجزئين الأولين من عمله على 'بطل' رواية من غير أي تخيل روائي، حول رجل ليس بشخصية، و تحديداً، حول الرجل عديم الصفات . يسمى أولريش؛ لن نعرف أبداً لقبه العائلي. كان ضابطاً، كان رجل رياضيات، و لم يعد شيئاً (...) بطله هو لابل. و لا يشكل مطلقاً موضوعاً للدراسة و التحليل؛ إنه 'فاعل' محايد و تقريباً مجهول".

[... trente ans avant le nouveau roman français, il (Musil) refuse la convention romanesque du « personnage », en élaborant, de manière foisonnante, les deux premiers tomes de l'œuvre sur un « héros » de roman sans romanesque aucun, sur un homme qui n'est pas un personnage, sur précisément, l'Homme sans qualités. Il s'appelle Ulrich ; nous ne connaissons jamais son nom de famille. Il fut officier ; il fut mathématicien, il n'est plus rien... Son héros est un antihéros. Il ne constitue plus un objet d'étude et d'analyse, il est le « sujet » neutre et presque anonyme]<sup>111</sup>

في هذا الصدد تصرح ساروت: "فقدت الشخصية شيئاً فشيئاً كل شيء: أجدادها و بيتها المبني بعناية، الغاص بالأشياء من كل نوع، من قبو البيت إلى مستودع الحبوب مروراً بأدوات الزينة الدقيقة. فقدت أملاكها و شهادات استثمارها و ثيابها و جسدها و وجهها و بخاصة فقدت ذلك الشيء الثمين الذي تتميز به: طبعه الخاص و حتى اسمها".<sup>112</sup>

طالما كانت الشخصيات تعكس روح العصر و تعبر عن الرغبات و الطموحات التي يتطلع إليها القارئ، تكشف عن قلقه الداخلي و الخارجي، و تفشي سر هواجسه. فالظروف و البيئة الاجتماعية، الثقافية، الفكرية و الاقتصادية و حتى السياسية في زمن البورجوازية فرضت على الشخصية هيكلًا ثابتاً يخدم آمالها. لكن الإنسان في القرن العشرين بات يختزل إلى مجرد أرقام تسلسلية، تعرفه و تحدد هويته و ما يملك، ما يجعل "رواية الشخصيات تنتمي قطعياً إلى الماضي، إنها تتميز فترة ما: الفترة التي علمت وجود الفرد في قمة مجده".

[Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu]<sup>113</sup>

لم يعد الاسم في الرواية الجديدة يعني شيئاً. قد يختزل في حرف، في رمز، في ضمير، في رقم، قد يكون مشتركاً بين شخصيتين، أو قد يكون أسماء متعددة لشخصية واحدة، أو تكون هنالك مجرد تصنيفات اجتماعية و مهنية حتى من دون ذكر الأسماء؛ "لأن الحرف ظاهرة نصية. تماماً مثل

<sup>111</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Métamorphose du roman, Ibid. Pp. 50-54

<sup>112</sup> SARRAUTE (Nathalie) : Ibid. Pp.70-71

<sup>113</sup> ROBBE-GRILLET (Alain): Ibid. p 33.

'شخصيات' روب-غري، التي 'لم تحي قبل السطر الأول من النص' و 'ستنقطع عن الوجود مع كلمة 'النهاية'".

[... parce que la lettre est un phénomène de texte. Comme les « personnages » de Robbe-Grillet, qui « n'ont pas vécu avant la première ligne du texte » et « cessent d'exister avec le mot « Fin »]<sup>114</sup>

يركز الروائيون الجدد على تغيير الأوضاع الراهنة، ما يفرض تغييرا في نمط الشخصيات الروائية. " فالشخصيات، كما كانت تتصورها الرواية القديمة (و كل الجهاز القديم الذي كان يعمل على إبرازها)، لم تعد تستطيع احتواء الواقع النفساني الحالي. و بدلا من البوح به، كما في الماضي، فإنها تغيبه (...). لهذا بالذات لم يعد اليوم سوى ظل نفسه. و إن الروائي ليمنح الشخصية كرها كل ما يمكن أن يجعل الاستدلال عليها سهلا كثيرا: المظهر الجسدي، الحركات، الأفعال، المشاعر، الأحاسيس المتدفقة، المدروسة و المعروفة منذ أمد، و التي تساهم في منحها، بدرجة جيدة، مظهر الحياة و تمنح أيضا أسرا ملائما للقارئ (...). هذا لماذا لم تعد الشخصية اليوم سوى ظل نفسها (...). فحتى الاسم الذي كان يلزمها، للضرورة التامة، أصبح التقوه به حرجا على الروائي".

[Les personnages, tels que les concevait le vieux roman (et tout le vieil appareil qui servait à les mettre en valeur), ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme autre fois, de la révéler, ils l'escamotent (...). Voilà pourquoi il n'est plus aujourd'hui que l'homme de lui-même. C'est à contrecœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur (...). Voilà pourquoi le personnage n'est plus que l'homme de lui-même (...). Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affabuler est pour le romancier une gêne]<sup>115</sup>

إن محاولة الروائيين الجدد الإطاحة بالشخصية و أهميتها داخل الرواية، كما رسختها التقاليد، كان يهدف من جهة، إلى محو صور بشرية خيالية لا علاقة لها بالإنسان في القرن العشرين، و من جهة ثانية، إلى تحطيم سلطة الراوي الذي يتخذ المؤلف شاهدا على معرفته بخوافي الأمور و يدا تسير أقدار الشخصيات. "لا ينبغي أن ترى، و بطبيعة الحال أن تترجم، الشخصيات إلا من خلال أفكار و ردود أفعال الشخصيات الأخرى (...). لتجنب أي شك في القدرية المفروضة من الخارج

<sup>114</sup> TADIÉ (Jean-Yves) : Ibid. p.67

<sup>115</sup> SARRAUTE (Nathalie) : Ibid. Pp.71-72

من قبل المبدع الروائي".

[Les personnages ne doivent être vus et, naturellement, interprétés qu'à travers les pensées et les réactions des autres personnages (...) évite tout soupçon de prédestination imposée de l'extérieur par un créateur littéraire]<sup>116</sup>

"لم يبق هنالك إذن، كما كان الأمر في النظرية الكلاسيكية للمعرفة، عالم مرئي وروائي راء، إنما كل معقد يختلط فيه الاثنان".

[Il n'existe plus alors, comme c'était le cas dans la théorie classique de la connaissance, un monde vu et un romancier voyeur, mais un ensemble complexe où les deux se mêlent]<sup>117</sup>

هذا المشروع الجريء لنسف الشخصية من الرواية مواصلة لمسيرة قامات أدبية يردها الروائيون الجدد، و يقررون باستحالة تحقيقه تماما في زمنهم. لكن المحاولات الجادة بدأت تؤدي ثمارها إذ " يبدو أن الرواية تترنح بفقدانها أفضل دعائمها الأزلية، البطل. إن لم تمكن من تخطي الأمر، فذلك لأن حياتها كانت مرتبطة بمجتمع عرف ثورة تغييرية الآن، و إن تمكنت من ذلك، على العكس، ستفتح لها سبل جديدة، مع الوعد باكتشافات جديدة".

[Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que ça vie était liée à celle d'une société maintenant révolue. S'il parvient, au contraire, une nouvelle voie s'ouvre pour lui ; avec la promesse de nouvelles découvertes]<sup>118</sup>

كان وجود الشخصية في الرواية التقليدية جوهريا و أساسيا، يحدد مسار الحكى، ويبني الأبعاد الزمنية و المكانية للنص الروائي؛ إلى درجة قد يصبح اسم الشخصية الرئيسية أو البطل هو عنوان هذا النص. فتقدم الرواية نفسها كتمثيل لمصير هذه الشخصية بعينها. و الأمثلة على ذلك لا تعد و لا تحصى، دشنها سارفانتس مع بطله "دي لمانشا"، ثم عززتها الروايات الشطارية، و روايات التحليل النفسي، من ثم تكرست في زمن البورجوازية على غرار "مدام بوفاري" لفلوبير.

بات وجودها في الرواية الجديدة ينزع إلى الغموض و اللاتعيين. فحتى لو ذكر اسم الشخصية، فإن ذلك لا يساعد على التعرف على هويتها، وليس ذا قيمة معنوية، تجعل منها مركز الحكى و محدد مساره الفني. و هو ما تعبر عنه دوغاست-بورت بمبحثها "مشاكل التعيين"<sup>119</sup> (Problèmes d'identification).

<sup>116</sup> LAS VERGNAS (Raymond) : Cavalerie légère, Éditions Albin Michel, Paris, 1960, p. 124

<sup>117</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. 415

<sup>118</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p. 33

<sup>119</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Ibid. P.81

تدعم الباحثة فكرتها بالأمثلة الوفيرة عن شخصيات من نصوص الرواية الجديدة. على سبيل المثال، يكتفي روب-غريي بذكر أسماء مفردة، على غرار "ماتياس" (Mathias) في "الرائي"، و شخصية "فرانك" (Frank) و زوجته "أ..." (A...) المتبوع بثلاثة نقاط في "الغيرة"، "والاس" (Wallas) في "المماحي". أما نتالي ساروت فقد عزفت في روايتها الأولى "الانتحاءات" عن تسمية شخصياتها و عوضتها بضمائر "هم" و "هن" أو صلات القرابة. ثم تكفل ضمير "أنا" بالسرد في "بورتريه لمجهول" (Portrait d'un inconnu). و يقوم ببيكيت بتوزيع الأدوار بين شخصيتين يعبر عنها نفس الضمير "أنا". كذلك يفعل كلود سيمون بطريقة مختلفة بين ضميري "أنا" و "هو" لنفس الشخص "جورج" (Georges) الحاضر في كل رواياته، أو يغير الأسماء بين الشخصيات حتى يضيع القارئ في التعرف عليها، بعدما تعوض بضمير الغائب الذي يرجع أيضا على ذكر حمام حاضر بقوة في رواية "القصر" (Le Palace).<sup>120</sup>

لم تعد الشخصيات الروائية بالنسبة للروائي الجديد دمي في يده يقولها أفكاره و حالاته الشعورية، و يحدد لها مسبقا أطباعها، أفعالها و ردود أفعالها النفسية و السلوكية إثر كل حدث. لم تعد سوى عناصر ثانوية من البنية الكلية للنص، و لا حياة لها إلا لفترة قصيرة تمثل مغامرة كتابة الرواية نفسها، لأن الكتابة بعينها هي أهم ما يهم الروائيين الجدد.

تؤكد الباحثة على أنه بعدما كان يسهل على القارئ، مع الرواية التقليدية، وضع الشخصيات في إطارها الفئوي و المهني، بالتالي يتابع مسارها السردية، فيؤول أفعالها و مواقفها بناء على العوامل الاجتماعية و النفسية المقدمة له؛ أصبح مع الرواية يلجأ إلى التخمين و التأويل مستعينا بالإشارات القليلة الممنوحة له حتى يحاول تفسير سلوكياتها.

أفق انتظار القارئ، الذي أرضته الرواية التقليدية لفترة طويلة، بات اليوم يصطدم بنوعية الشخصيات التي تقدمها الرواية الجديدة، و "ليس تحول الشخصية في حد ذاته هو ما يصدم القارئ، بل الراديكالية في هذا التحول".

[Ce n'est pas tant la transformation du personnage en elle-même qui pouvait heurter le lecteur, c'est la radicalité de cette transformation]<sup>121</sup>

يزيد الوضع تعاقما "نظام الشخصيات المتداخلة نصيا" (système de personnages intratextuel)، حيث يضطر القارئ لجمع شتات الشخصية المبعثر على صفحات النص ذاته أو النصوص الروائية كلها

<sup>120</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Ibid. Pp.83-82

<sup>121</sup> Ibid. P.81

<sup>121</sup> Ibid. P.85

لنفس المؤلف، حتى يتمكن من تشكيل الصورة النهائية لها. و تسترعي العملية منه جهدا كبيرا و طاقة فكرية و تركيزا تاما " لأنه في الواقع لن يعرف أكثر مما سيصوغه انطلاقا من العناصر الصغيرة جدا التي أعطيت له، و التي من المتوقع أن يمارس عليها عاداته التأويلية".

[En fait le lecteur n'en saura jamais plus que ce qu'il peut élaborer à partir des éléments minimales qui lui sont données, sur lesquels il exerce éventuellement ses habitudes d'interprétation]<sup>122</sup>

ما يقال عن الشخصية بهذا الصدد، نفسه يساق على القصة. تصبح إذن بشكل قطع لعبة الأحجية (puzzle) متناثرة هنا و هناك، في ثنايا النص الواحد أو جملة الأعمال الأدبية لنفس الروائي الجديد. تلاحظ هذه التقنية بشدة عند كل من روب-غريي، مارغريت دورا، كلود سيمون و ميشال أوليي. هذه القطع التي يجبر القارئ على جمعها و الجد في ترتيبها.

إن أفق انتظار القارئ هو الآخر نسفته الرواية الجديدة التي لم تأت لتسليته و لا لتشجيع خموله، بل تصبح القراءة عملية جدية و متعبة، يشارك القارئ فيها الكاتب، أو حتى يكتب من خلالها نصه هو أثناء قراءته. لهذا السبب واجهت الرواية الجديدة موقفا عدائيا نوعا ما من القراء الذين لم يتعودوا على هذا النوع الجديد من القراءة.

#### ب) القصة:

بعيدا عن الآراء و التعريفات التي غذتها الأبحاث و الدراسات في نظرية الرواية و علم السرديات، والتي استهلها أرسطو في "فن الشعر"، تبقى الرواية قبل كل شيء قصة في نظر المتلقين العاديين. أو كما يعرفها ألبيريس: "تعريف الرواية الأدنى - في معناه الأكثر لبسا، منذ نشأتها حتى أيامنا- هي أنها 'قصة'، و أنها تشتمل على شخصيات و حدث".

[La définition minima du roman - au sens le plus vague, des origines à nos jours -, est d'être une « histoire », et de comporter des « personnages » et une action]<sup>123</sup>

لكن على هذه "القصة" أن تقدم بأسلوب يتقبله القارئ و يتجاوب معه، لأنه كما يعتقد جورج سيمونون (Georges Simenon) "الحقيقة لا تبدو أبدا حقيقة (...). احكي أي قصة لشخص ما. إذا لم ترتبها، فسيجدها غير قابلة للتصديق، مصطنعة. رتبها، و ستكون حقيقة أكثر من الطبيعة".

[La vérité ne paraît jamais vraie (...). Racontez n'importe quelle histoire à quelqu'un. Si vous ne l'arrangez pas, on la trouvera incroyable, artificielle. Arrangez-là, et elle fera plus vrai que nature]<sup>124</sup>

<sup>122</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Ibid. p.95

<sup>123</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. 415

<sup>124</sup> SIMENON (Georges) : Tout Simenon, Presse de la Cité, Paris, 1988, Tome IV, Pp. 776-777

إن كيفية ترتيب الأحداث داخل النص الروائي، من البداية إلى النهاية، بأسلوب منطقي برغم التشابك و التداخل فيه هو العلامة المميزة لنصوص الرواية التقليدية، لأن "الحكي، كما يتصوره نقادنا الأكاديميون- و عديد القراء في إثرهم -يمثل ترتيباً"، على حد تعبير روب-غريي.

[Le récit, tel que le conçoivent nos critiques académiques - et bien des lecteurs à leur suite - représente un ordre]<sup>125</sup>

تتميز الرواية التقليدية بكتابتها الخطية، و بتوظيفها جملة من العناصر السردية المتوارثة عبر تاريخ الجنس الروائي، "لأن الحكي التقليدي ابتغى كونه منطقياً و منسجماً".

[Le récit traditionnel se voulait logique et cohérent]<sup>126</sup>

و من أهم تلك العناصر السردية للروائي التقليدي المساعدة على بناء واقع تخيلي: الشخصية، كما رأينا في عنصر سابق، و الحبكة. "من خلال خيال 'الشخصية'، يعطينا (الروائي التقليدي) صورة مصطنعة و مطمئنة عن أنفسنا؛ من خلال ميكانيزمات الحبكة و الترصيص المنظم للأوصاف، كان يريد إقناعنا بانسجام و ثبات العالم الذي يحيط بنا".

[... par la fiction du « personnage », il nous donne de nous même une image artificielle et rassurante ; par les mécanismes de l'intrigue et l'agencement ordonné des descriptions, il voudrait nous persuader de la cohérence et de la stabilité du monde qui nous entoure]<sup>127</sup>

رغم التقنيات المتعددة لتركيب النص الروائي، سواء التسلسل، التعاقب أو التداخل، يظل الترتيب الزمني للأحداث و المقاطع في القصة الواحدة أو مجموع القصص داخل الرواية شيئاً يسهل على القارئ تلمسه بكل راحة و اطمئنان. "يبدو أن ما ينتظره القارئ من الرواية، هو أن تقدم له تصويراً متناغماً للواقع، من خلال جملة الأوصاف، الحوارات و المونولوجات التي تجمع حول شخصية واحدة أو شخصيات متعددة تعيش "مغامرات" (الحكي، السرد) في وقت معين (الزمانية، المدة، الكرونولوجيا)".

[Ce que le lecteur semble attendre avant tout du roman, c'est que celui-ci lui propose une représentation homogène de la réalité à partir d'un ensemble de descriptions, de dialogue, de monologues réunis autour d'un ou plusieurs personnages qui vivent des « aventures » (récit, narration) en un temps donné (temporalité, durée, chronologie)]<sup>128</sup>

رسخ الأسلوب السردى، للقرن التاسع عشر تحديداً، نوعاً من الثقة لدى القارئ في منطق

<sup>125</sup> ROBBE-GRILLET (Alain): Ibid. P 34.

<sup>126</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.103

<sup>127</sup> La littérature française des origines à nos jours, Ibid. p. 288

<sup>128</sup> VALETTE (Bernard) : Esthétique du Roman Moderne, Éditions Nathan, Paris, 2<sup>ème</sup> édition, 2001, p.09

صحيح للأشياء، بفضل ما كانت الرواية تقدمه له. و يرى روب-غري أن "كل العناصر الفنية للحكي - الاستخدام النظامي للماضي البسيط و صيغة الغائب، التبني غير المشروط للسير الكرونولوجي للأحداث، الحركات الخطية، المنحنى المتسق للانفعالات، نزوع كل فصل إلى نهاية، الخ-، كل شيء كان يهدف إلى فرض صورة لعالم مستقر، متناغم، متواصل، متطابق، و يمكن فك رموزه بشكل تام".

[Tous les éléments techniques du récit – emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc. -, tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable]<sup>129</sup>

إن المعيار الجوهرى للقصة الجيدة، كما كرسها التقليد الروائى على طول القرن التاسع عشر، هو أن تكون مشابهة للواقع. "وإنه لصحيح صدقا أن الرواية الجيدة المعدة بإتقان قد اقترضت من التراجم المتوفاة ألعبيها: قصة مبنية بروعة، شخصيات منسجمة، و خاصة، معدة لتتوافق مع هذه الحكمة. باختصار، آلة تخيلية روائية، أكثر من كونها استحضارا للواقع: إنها الحياة معادة التشكيل و الترتيب".

[Et il est bien vrai que le bon roman bien fait avait emprunté à la défunte tragédie ses artifices : une histoire admirablement construite, des personnages cohérents et, surtout, faits pour convenir à cette intrigue. Bref, une *machine* romanesque, plus qu'une évocation de la réalité : la vie reconstituée et réarrangée]<sup>130</sup>

إجمالاً ، يمكن استخلاص أن الرواية التقليدية تقوم على جملة من العناصر أهمها السرد الخطي، حضور الشخصيات، الترابط المنطقي، حضور الراوي العليم كانعكاس لليد التي تكتب، تفكر، تشعر، و حتى "تقسيم الرواية إلى أجزاء، و الأجزاء إلى فصول، و الفصول إلى فقرات، بتعبير آخر، تشكيل الرواية، أريدها (كما يقول ميلان كونديرا) على درجة عالية من الوضوح".

[La répartition du roman en parties, des parties en chapitres, des chapitres en paragraphes, autrement dit *l'articulation* du roman, je la veux d'une très grande clarté]<sup>131</sup>

كل تلك الأشياء كانت تهدف إلى فرض وهم الواقع، من أجل إرضاء أفق انتظار القارئ، الذي كان الروائي التقليدي يضعه في الحسبان، إنما ليس بالطريقة نفسها التي باتت الرواية الجديدة

<sup>129</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. P 37

<sup>130</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. 131

<sup>131</sup> KUNDERA (Milan) : L'Art du roman, Éditions Gallimard, Paris, 1986, p.111

تضعه وفقها نصب عينها، كما غيرت أيضا نظرتها للعناصر السردية التقليدية، فرفضت التسلسل المنطقي للأحداث، و ذلك التتابع في ترتيب الوقائع و التحولات التي تشهدها أفعال الشخصيات، التي لم تعد تشبه إطلاقا الشخصيات الروائية التقليدية.

"إن الرواية الجديدة هي حركة رفض تقصي التقاليد التخيلية الروائية، الحكبة، بنيات الحكى، الشخصية، علم النفس، الأخلاق و الإيديولوجية (...). في الواقع، الرواية الجديدة تخيب أمل قارئ التخيل الروائي (...). فتأليف الحكى لم يعد خطيا (...) في التحول لميشال بيتور، الحكبة الحقيقية تسبق و تلي الرواية بالمعنى الدقيق، أو تتكرر من غير كلل، مثلما هي الحال عند سيمون. بالنسبة لقارئ كلود سيمون يتعلق الأمر بتقريب مشاهد رواياته المختلفة حتى يشكل قصة الشخصيات (...). البنيات الكرونولوجية هجرت لصالح البنية الحيزية (...). عمل الكتابة أصبح هو البارز؛ كما تطور التناص (...). في رواية 'استعمال الزمن' لميشال بيتور، يتلاعب بخمسة مستويات زمنية مختلفة (...). أصبح الزمن التخيلي متاهيا و غير منظم. كل شيء يلغم المنطق و مبادئ السببية (...). على النقيض (من الرواية التقليدية)، تبتغي الرواية الجديدة كونها خارجة عن هذه الإلزامات. ليس هنالك شيء ليتم شرحه".

[Le nouveau roman est un mouvement de refus qui écarte les traditions du romanesque, l'intrigue, les structures du récit, le personnage, la psychologie, la morale ou l'idéologie (...). Le nouveau roman, en fait, frustre le lecteur du romanesque (...). La composition du récit n'est plus linéaire (...) dans *la Modification* de M. Butor la véritable intrigue précède et suit le roman proprement dit, ou se répète inlassablement, comme chez Claude Simon. Pour le lecteur de C. Simon il s'agit de rapprocher des scènes des différents romans pour reconstituer l'histoire des personnages (...). Les structures chronologiques sont abandonnées au profit de la structure spatial; (...) le travail de l'écriture est mis en valeur ; une intertextualité se développe (...). Dans *L'Emploi du Temps* de M. Butor, on jongle ainsi avec cinq plans temporels différents (...). Le temps romanesque est labyrinthique et désorganisé. Tout mine la logique et les principes de la causalité (...), le nouveau roman se veut au contraire en dehors de ces contraintes. Il n'y a rien à expliquer]<sup>132</sup>

تدعي الرواية التقليدية تقديم تجربة وقعت لشخصيات، يريد الكاتب مشابهة للبشر الحقيقيين، ثم يستخدم في سبيل تبليغها كل الآليات السردية الممكنة، على أساس أنها تجربة فعلية، معرفة للاكتساب، درس نستطيع الاستفادة منه في الحياة. لكن، و "في مقابل الرواية التقليدية، التي هي

<sup>132</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. Pp.102-103

'إخراج' بتصنع من قبل روائي عليم، لبق، جاهز ليستعرض أمام قارئه، هذا الحكيم الجليل، ستقف معارضة، من غير أن تهمين مع ذلك، رواية أخرى، لها وجهة نظر مختلفة: الرواية التي ليست درسا كاملا، إنما لغزا".

[ Au roman traditionnel, artificiellement « mise en scène » par un romancier omniscient, bien-séant, prêt à parader devant son lecteur, à ce récit *magistral*, va s'opposer, sans prédominer pourtant, *un autre* roman, dont l'optique est différente : le roman qui n'est pas une leçon complète, mais une énigme]<sup>133</sup>

حرص الروائي التقليدي أن يترك لدى القارئ الانطباع بأن ما يقدمه له هو فقط المختصر المفيد، و أنه لو رغب في المزيد فسيحصل عليه من هذا المبدع واسع الأفق و راويه العليم، لأن " المادة الروائية، مثلما هو الواقع، يجب أن تبدو معينا لا ينضب"، كما يقول روب-غريي.

[La matière romanesque, à l'image de la réalité, doit paraître inépuisable]<sup>134</sup>

لكن الجيل الجديد، انطلاقا من هنري جايمنس، جويس، كافكا و بروست، وصولا إلى الروائيين الجدد، أصبح يتناول كتابة القصة الروائية من منظور مغاير "فقد توقف الحدث الروائي عن التعبير عن نفسه من خلال خط مستقيم مرسوم على سطح مستو (قدر البطل على خلفية ديكور ما) (...). توقف قارئ الرواية إذن عن الولوج إلى 'قصة' من طرف ليخرج من الطرف الآخر، متتبعا مسارا متواصلا؛ بات عليه أن يدخل إلى عالم أينما سيأتيه و لا يعلم إلى أين يذهب".

[... l'action romanesque cessait de s'exprimer par une ligne droite tracée sur une surface plane (le destin du héros sur le fond d'un décor) (...). Le lecteur du roman cesse d'entrer dans une « histoire » par un bout pour sortir par l'autre, en suivant un trajet continu ; il doit pénétrer dans un univers où il erre et ne sais où il va]<sup>135</sup>

و على الرغم من تركيز الروائيين الجدد على أسماء معينة يربطون بها نسبهم، فإنهم لا يقصون من ساهم في بناء الهيكل الجديد للرواية، على غرار أندريه جيد (André Gide) الذي طالب "بتجريد الرواية من كل العناصر التي لا تنتمي بالتحديد للرواية (...) فالفونوغراف سينظف حتما الرواية من هذه الحوارات المنقولة، التي يتفاخر بها الروائي الواقعي غالبا (...) حتى وصف الشخصيات لا يبدو لي أنه ينتمي فعليا إلى هذا الجنس".

[Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman (...) le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ces dialogues rapportés, dont le

<sup>133</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. 130

<sup>134</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Pour une théorie du nouveau roman, Ibid. P 36

<sup>135</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Métamorphose du roman, Ibid. p. 24

réaliste souvent se fait gloire (...). Même la description des personnages ne me paraît point appartenir au genre]<sup>136</sup>

ما يميز رواية "مزيفو النقود" (Les Faux-Monnayeurs 1925) هو أنها لا تحكي شيئاً ولكنها في نفس الوقت تفكر في عمل الكتابة بدلا من الاهتمام بسرد قصة ما، وصرح صاحبها: "روايتي ليس لها موضوع. نعم، أعرف جيدا، يبدو هذا غبيا، ما أقوله هنا. لنصنع الأمر إذا فضلتم بأنه لن يكون هنالك موضوع".

[Mon roman n'a pas de sujet. Oui, je sais bien, ça a l'air stupide, ce que je dis là. Mettons si vous préférez qu'il n'y aura pas un sujet]<sup>137</sup>

إن حضور التفكير النقدي، في أثناء عملية الكتابة، هو نزعة مجدها الرواية الحديثة، وطبعت الروائع الروائية الخالدة في التاريخ المعاصر للجنس الروائي. ومن أمثلتها "مزيفو النقود"، ذلك "لأننا نحضر فيها مواجهة الرواح النقدية مع الإبداع الروائي. عندما يقترح 'جيد' بأن 'قصة العمل' و 'عملية تأليفها، ستكون 'أهم من العمل نفسه'، أكان هذا صدق زمن، حينما، بما أن الروائي لم يعد له ما يقوله، فإنه يتبقى له أن يشد الانتباه إلى الطريقة التي يتعامل بها حتى لا يقول شيئا؟".

[... car on y assiste à la confrontation de l'esprit critique et de création romanesque. Quand Gide suggérait que « l'histoire de l'œuvre, de sa gestation », serait « plus importante » que l'œuvre elle-même », était-ce l'écho d'un temps où, comme le romancier n'a plus rien à dire, il lui reste à attirer l'attention sur la manière dont il s'y prend pour ne rien dire ?]<sup>138</sup>

إن أزمة غياب الموضوع في الرواية ليست سوى انعكاسا لأزمة حقيقية دخل فيها الروائيون إثر ما شهده العالم من أزمات سياسية، اقتصادية، حروب و مآسي، سواء عقب الحرب العالمية الأولى أو الثانية، التي عززت كلها من القضاء على الإنسانية التقليدية، لأنه "ما من كلام ذا رجع قدسي الأسلوب، و لا حتى كلام لاهوتي، يحافظ، غير محور على حقه بعد أوشفيتز".

[Aucune parole résonnant de façon pontifiante, pas même une parole théologique, ne conserve, non transformée, un droit après Auschwitz]<sup>139</sup>

الإنسان الحديث في مستهل القرن العشرين، مع كل ما أصبح يعايشه، في شتى نواح الحياة، لم يعد يرى الواقع في صورة القصة التي تقدمها الرواية التقليدية، و التي لم تعد تعطي أجوبة شافية للقلق الإنساني المعاصر. فأصبح "إذن يجد جوابا لقلقه في المحاولات الروائي التي تقدم الواقع، الحياة أو الحلم، ليس كما لو كانت سلسلة أحداث يمكن فهرستها و تحليلها، و إنما بكونها مجموعة

<sup>136</sup> GIDE (André) : Les Faux-Monnayeurs, Éditions Gallimard, Paris, 1925, p.15

<sup>137</sup> GIDE (André) : Ibid. P.238

<sup>138</sup> Dictionnaire de la littérature française : Ibid. p.655

<sup>139</sup> W.ADORNO (Téodor) : Dialectique négative, Éditions Payot, Paris, 1978, p. 316

تجارب رمزية هي موضع التفحص، 'التنقيب'، التأمل، من غير أن تكون مفهومة بشكل تام، من غير أن تتمكن من تشكيل حكي كامل، متوازن، يطمئن، يشرح كل شيء، و يكتفي بذاته".

[Il trouve alors une réponse à son inquiétude qui présente la réalité, la vie ou le rêve, non plus comme une collection de faits que l'on peut répertorier et qui sont à examiner, à « creuser », à contempler, sans que leur intelligibilité puisse être totale, sans qu'elle parviennent à constituer un récit complet, équilibré, qui rassure, explique tout, et se suffise à lui-même]<sup>140</sup>

و يمكن أن نجد أصداء الرؤية الجديدة، المشوشة، المبهمة و غير المترابطة للكتابة و للتخييل الروائي، بمنظور الرواية الجديدة، في قول نوفاليس (Novalis) : "فالحكاية كأنها قانون الشعر، و كل ما هو شاعري يجب أن يكون له جو الحكاية ... الحكاية شبيهة بالرؤيا، فهي غير مترابطة ... لا يمكن أن يكون ثمة ما هو أكثر تناقضا من روح الحكاية".<sup>141</sup>

إن الحياة ليست بسيطة، مسطحة و واضحة كما تقدمها الرواية التقليدية. و مع النزعة الحداثية أصبح "المؤلف يرفض إلقاء غمزات من الضوء. فغموض الحياة يجب أن يحترم، و الروائي بات يتحاشى التدخل".

[L'auteur se refuse à projeter des coups de lanterne. L'ambiguïté de la vie doit être respectée, et le romancier se garde d'intervenir]<sup>142</sup>

إن نقطة القوة عند الروائي هي القدرة على اختراع القصص بحرية، و من غير نموذج مسبق يخنق هذه الحرية، و هذا بالضبط " ما يميز الحكي الحداثي: إنه يؤكد عن قصد هذا الطابع، إلى درجة أن الاختراع، الخيال، يصبحان بالتحديد موضوع الكتاب".

[Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibérés ce caractère, à tel point que l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre]<sup>143</sup>

ترفض الرواية الجديدة التسلسل المنطقي للأحداث، و ذلك التتابع في ترتيب الوقائع و التحولات التي تشهدها الأفعال، التي برغم القفزات المثيرة و حتى المؤثرة، لا تفقد الانسجام العام في صياغة السرد، و التركيب الفني للنص. كما ترفض ذلك التوازن الاجتماعي، السياسي و الجمالي الذي قدمته رواية القرن التاسع عشر بوجه الخصوص.

إن الانتقال من نقطة إلى أخرى، في شكل تغيير شامل يسير المادة الحكائية و يوجهها إلى مسارات متعددة في بحث دائم عن التوازن، هو أساس البنية التحتية للرواية التقليدية. ذلك التوازن

<sup>140</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. 136

<sup>141</sup> مجلة الثقافة العالمية، العدد 83، جويلية-أوت 1997، ص 153

<sup>142</sup> LAS VERGNAS (Raymond) : Cavalerie légère, Ibid. p.124

<sup>143</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. P. 36

الذي سعى الجنس الروائي لزمن طويل إلى تكريسه.

لعل الدراسات المستفيضة في القضايا المتعلقة بالرواية، خاصة وظائف الحكاية التي حددها فلاديمير بروب (Vladimir Propp)، و البنيات العميقة، التي سلط عليها الضوء في دراساته اللسانية نوام شومسكي (Noam Chomsky)، و اعتمدت عليها الدراسات السيميوطيقية في النظريات السردية. كذلك شعرية الحكى (Poétique du récit) التي عالجها رولان بارت، و تقنيات السرد التي عددها تودوروف (Tzvetan Todorov)، و مفاهيم الحكى التي ميزها جيرارد جينات (Gérard Genette)، ستشعب الحديث و تدخل به في متاهات النقد التي لا يدعي المقام الخوض فيها. مع ذلك كله، فإن قضية التوازن من النقاط الرئيسية التي يركز عليها النموذج الخماسي للقصة (modèle quinaire) الذي قدمه بول لاريفاي (Paul Larivaille)<sup>144</sup>، حيث يؤكد أن كل قصة تشمل على خمسة مراحل:

ما قبل – الحالة الأولية – التوازن؛

الاستفزاز – المفجر – المحرك؛

الفعل؛

الجزاء – النتيجة؛

ما بعد – الحالة النهائية – التوازن.

هذا النموذج الخماسي لبناء القصة الفني، و غيره من النماذج، عمل على تدعيم القراءة الواضحة و الخطية للرواية التقليدية. من ثم سعت الرواية الجديدة إلى تفكيكه و تشويشه، و حتى إسقاط بعض نقاطه. بداية مع روب-غري الذي يتميز بنوع من الكتابة الدائرية (تحديدا في رواية "المحي")، لأن الحكى عنده ينطلق من نقطة معينة هي الحالة الأولية، لكي يعود لهذه النقطة ذاتها، بوصفها الحالة النهائية، و التشابه بين الحالتين ظاهر بشكل قوين إلا أن الوضع قد عرف اختلافا كبيرا أدته الأحداث التي وقعت بين النقطتين.

رواية "المحي"، التي تزيد عن 250 صفحة، تقدم نصا تعادل مدته الزمنية يوما واحدا. تستهل الأحداث يوم 27 أكتوبر. يصل الشرطي والاس ليحقق في اغتيال حصل مساء، على الساعة السابعة و النصف. أحدهم أطلق النار على الأستاذ ديبون، الذي كان في مكتبه (...). نهار والاس مكرس للتحقيق، و كل الكتاب معد من حمى هذا النهار (...) فتقدم لنا أحاسيس، صور، أفكار... لا

<sup>144</sup> LARIVAILLE (Paul) : cité par JOUVE (Vincent) : Poétique du roman, Editions Armand Colin, Paris, 2007, 2<sup>e</sup> édition, p. 63

نعرف أبداً من صاحبها، أهو والاس أم غاريناتي، نضيع في هذا الكلام الفوري. مع ذلك، فالتحقيق، يدور، ينحصر شيئاً فشيئاً، يتأكد متعقداً. في الواقع، الأستاذ ديبون لم يصب بالرصاصة التي أطلقها عليه غاريناتي؛ إنما، مخافة تكرار العملية، يلجأ إلى عيادة ما، و قد كانت صحافة الصباح أعلنت عن اغتياله. لكن الأستاذ ديبون يعود خفية إلى مكتبه، 24 ساعة بالضبط بعد محاولة القتل، ليأخذ منه أوراقا. الشرطي والاس، الذي يعلم أن القاتل يعود دوماً إلى مسرح الجريمة، كان هناك يترصد منتظراً غاريناتي؛ يحدث خطأ، و الشرطي هو الذي يقتل 'الضحية'. في النهاية المحقق المكلف بالكشف عن القاتل هو من ارتكب الجريمة: تماماً في الساعة المرتقبة، السابعة و النصف، إنما يوماً بعد ذلك".<sup>145</sup>

"تتكون الرواية من خمسة أجزاء، مثل الفصول الخمسة لتراجيديا المجهول. فالبطل تتجاوزها الأحداث و الأشياء. المدينة التي يسير فيها متاهة حقيقية (...) يفقد ولاس المعالم الثقافية، المعالم الرمزية التي قد يمكنه التشبث بها، و مع ذلك فإن أسطورة أوديب تؤشر له و تؤشر للقارئ. تحضر الواقعية المزيفة لروب-غريي، واقعية خرافية تحملها كتابة 'بيضاء' و 'ذات فراغات' في الغالب".

[Le roman est composé de cinq parties, comme les cinq parties d'une tragédie de la méconnaissance. Le héros est dépassé par les événements et les choses. Le ville où il marche est un véritable labyrinthe (...) Wallas perd les repères culturels, les repères symboliques aux quels il pourrait se raccrocher, et pourtant le mythe d'Edipe lui fait signe et fait signe au lecteur. Le faux réalisme de Robbe-Grillet est mis en place, un réalisme mythique porté par une écriture « blanche » et souvent « lacunaire »]<sup>146</sup>

تتضمن رواية "المماحي" مأساة أوديب، فتدمجها في ثناياها، تضمها إليها و تتطابق مع بنية نصها؛ ليس عن طريق الاستشهاد أو التعليق عنها بشكل مباشر يلفت نظر القارئ، بل على العكس، تخفيها بشدة في طياتها، و تتحدى القارئ الذكي كي يتلمسها من خلال الإشارات الخاطفة إليها. هذا التشابه بين نصين و العلاقة المقامة بين النص الحالي و نص سابق له، يشار إليها "بالتناص المفرط" أو "التعالق النصي"، كما يسميه جينيت "l'hypertextualité". تتقاطع معه تقنية أخرى تزخر بها كل النصوص الروائية الجديدة، و التي منحناها اصطلاحاً جديداً "mise en abyme" أي التضمين.

يمثل العنصران نقطة مشتركة و علامة مميزة للنصوص الروائية الجديدة، و تشكل ملامح التجديد البالغة الأثر على مستوى السرد، و هي من مظاهر التشخيص الذاتي (autoreprésentation)

<sup>145</sup> ALBÉRÉS (René-Michel) : Métamorphose du roman, Ibid. Pp. 144-145

<sup>146</sup> La littérature française au XX<sup>e</sup> siècle : Ibid. p. 92

الذي يدخل في تكوين بنية الروايات الجديدة، و غيرها من النصوص الحداثية.

أما **التناص المفرط** فيتم بين نصين دون أن يذكر النص الأول السابق للنص الجديد بصفة معلنة و مباشرة. هو ليس نسخة عنه، لا محاكاة له و لا حتى محاكاة ساخرة عنه، بل هو نوع من القلب لهذا النص السابق، أو النقد الأدبي المحض، أي القصة التي تنقد القصة في مضمونها.

يعرف جيرار جينات التناص المفرط/التعالق النصي/التعالي النصي بأنه "كل علاقة تربط النص 'ب' (النص المتعالي) بنص سابق له 'أ' (نص أدنى)، باستثناء التعليق. فالإيذاة فرجيل و أوليس لجويس هما نصان متعاليان لنفس النص الأدنى، الأوديسا لهوميروس".

[ (Hypertextualité) toute relation reliant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte), à l'exclusion du commentaire. L'Eneide de Virgile, Ulysse de Joyce sont deux hypertextes du même hypotexte, l'Odyssée d'Homère]<sup>147</sup>

مثلا، المحقق والاس في " المماحي" يبحث عن نفس الحقيقة التي بحث عنها أوديب. و هذه هي نقطة التشابه؛ لكن الاختلاف بينهما يكمن في أن الأحداث التي يحقق فيها أوديب وقعت قبل شروعه في بحثه، و تنبأ بها الكهنة بعدما قررت الآلهة حدوثها. فهي قدر حتمي غير قابل للجدل، يجري الكشف عنه. و هذا هو التقليد الروائي في أوضح صورته.

بينما في نص "المماحي"، التحقيق هو الذي يحرك الأحداث التي يخلقها نشاط والاس، فيحولها من مجرد تخيل روائي إلى واقع. لقد وظف روب-غري تلك الأسطورة اليونانية من خلال قراءة جديدة لها. فالزمن الدائري فيها هو نفسه الذي يسير كتابة الرواية، إلا أن القراءة الجديدة تنكر الدلالة الإيديولوجية الكامنة في ما وراء سطور أسطورة أوديب.

هذا التناص المفرط أو التعالق النصي قد يشمل نصوصا كثيرة. فكما هو موجود في "المماحي" مع الأسطورة الإغريقية لصوفوكليس، هو موجود أيضا في رواية "الاختفاء" (La Disparition) لجورج بيريك (Georges Perec) التي يتعرض لها الفصل الثاني، بين قصة اختفاء البطل الوهمي و التحقيق الجاري عنه، التحقيق في "المماحي"، إلى جانب "أسطورة أوديب".

هذا الإفراط في التناص، تهدف الرواية الجديدة من خلاله إلى زعزعة التوازن الذي تعود عليه القارئ عبر مسيرة التقاليد الروائية السابقة. إنها تستفز للتصرف بإيجابية و فعالية مع النصوص، من خلال مشاركته في بنائها، و بذل الجهد في مسايرة أحداثها؛ كبديل عن السلبية، الثقة، الاطمئنان و الركود التي تميز القراءة التقليدية؛ و هو نفس الأمر الذي تعمل عليه الخاصية الأخرى في

<sup>147</sup> GENETTE (Gérard) : Palimpestes, Éditions du Seuil, « Poétique », Paris, 1981, p.80

الروايات الجديدة، أي خاصية التضمين.

التضمين هو ما عبر عنه ريكاردو " بالقصة داخل القصة"<sup>148</sup> (L'histoire dans l'histoire) من خلال مبحث مطول يجري فيه جملة من التحليلات التطبيقية على العديد من النصوص الروائية الجديدة. " فبنية التضمين، التي يمكن إيجادها في نصوص من كل الحقب و كل الثقافات، طالب بعودتها بجلاء أندري جيد في مزيفو النقود".

[La structure de mise en abyme, repérable dans des textes de toutes époques et de toutes cultures, a été revendiquée explicitement par André Gide dans Les Faux-Monnayeurs]<sup>149</sup>

شهدت الخاصية الاهتمام من خلال العديد من الدراسات النظرية، تحديدا على يد ريكاردو، لوسيان دالينباخ (Lucien Dällenbach): " يسمى تضمينا كل قطعة تقيم علاقة تشابه مع العمل الذي يحتويها".

[...est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient]<sup>150</sup>

و هو بهذا المفهوم في قاموس النقد الأدبي إذ " يقيم الجزء المتضمن علاقات تشابه نصي مع العمل الأدبي الذي يحتوي. و لهذا السبب يجعل البنية الشكلية للعمل المعني واضحة و جلية (...) كما يملك التضمين تأثيرا هاما على التطور الزمني للتخييل، و باعتباره يستشرف المستقبل، فإن التضمين يشتمل على الأحداث التي ستأتي قبل حدوثها؛ و باعتباره يستذكر الماضي، فإنه يعكس الأحداث بعد اكتمالها".

[La partie « abymée » entretient en effet des rapports de similitudes textuelles avec l'œuvre qui la contient. C'est pourquoi elle en explicite la structure formelle (...). La mise en abyme a une incidence sur le développement temporel de la fiction. Prospective, elle contient avant terme l'histoire à venir, rétrospective, elle réfléchit, après coup, l'histoire accomplie]<sup>151</sup>

أما في علم السرديات، حسب القاموس الدولي الرقمي للمصطلحات الأدبية، فهو: " آلية تدرج حكيا (نصا تحتيا) في الحكى الرئيسي أو الأولي فينتج مميزات هذا الحكى الأولي ذاته، تمثيلا له، شرحا، مناقضة، و بسطا له كنقطة تعارض".

[Dispositif insérant un récit (sous-texte) dans le récit principal ou primaire reproduisant les caractéristiques du récit primaire lui-même, l'illustrant, l'expliquant, le contredisant, le prolon-

<sup>148</sup> RICARDOU (Jean) : Ibid. Pp171-190

<sup>149</sup> DUGAST-PORTES (Francine) :Ibid. P.75.

<sup>150</sup> <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-N03/GS1.html>

<sup>151</sup> Dictionnaire de Critique Littéraire :Ibid. Pp.128-129.

geant comme contrepoint]<sup>152</sup>

هو بالنسبة لريكاردو "الثورة البنيوية لجزء من النص/الحكي على البنية الكلية التي تحتويه".

[La révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient]<sup>153</sup>

يرتبط مفهوم التضمين بالوقع الذي تحدثه المرأة (effet de miroir) في العديد من التعريفات، فهو حسب ريكاردو يشغل بشكل مزدوج : فهو مرآة كاشفة من جهة في بعض النصوص، و هو مرآة مناقضة للبنية العامة للنص في نصوص أخرى.

إجمالاً، يتم توظيف هذه التقنية بطرق و كفاءات متباينة بين الروائيين الجدد، و حتى من نص لآخر لنفس الروائي، و هو ما يتعرض له بالتفصيل ريكاردو في الفصل المشار إليه أعلاه. فقد يكون مراجعة و نقضا للتسلسل الزمني للتخييل الروائي و تفتيتاً له، أو كشفاً للبنية العامة للحكي، و للجزء المسقط من المشهد الذي يظهره النص، فيكشفه كما تفعل المرأة لجزء ليس في الحقل البصري لمن يقابلها. و من أمثلتها البسيطة أيضاً، أن يصور كاتب و هو يؤلف عمله بقلمه هو، فيصبح رواية الرواية وهي تكتب.<sup>154</sup>

يُدرج الروائيون الجدد وفقاً للتضمين كل ما يمكن إدراجه من قصص، روايات، خرافات، أساطير، أعمال فنية، آثار، أحداث تاريخية و أحلام. ينتج عن ذلك أثر تناسي بالغ، لأن التضمين و التناص المفرط يتقاطعان داخل النص، يتزاوجان و قد يتعارضان، بحسب توجيه الكاتب، بصورة جمالية مبدعة في نصوص الرواية الجديدة. و ينجر عن استخدام التقنيتين زخم من الدلالات المرسلة إلى القارئ، كما أثرى القراءات المتعددة للنص الواحد.

إن الصلاصة التي كانت تميز الرواية التقليدية، بات التضمين، على الرغم من الغموض الذي قد يؤدي إليه، هو الذي يضمنها في الرواية الجديدة؛ من خلال هندسة مبدعة و جادة لبناء نصي يصعب على القارئ، إن لم يتحلى بالفطنة و الذكاء، تأويل خلفياته و أسرار دلالاته. لكن الصعوبة التي تتميز بها النصوص الروائية الجديدة لم تؤثر بصورة قطعية على تلقيها.

يتسم الروائيون الجدد، و على رأسهم روب-غري بطبيعة الحال، بنظرتهم التفاؤلية عن مستقبل كتاباتهم، عدم استعجالهم القارئ المرتبك وقتها في التأقلم معها، و طموحهم إلى وصولها إلى أبعد مما هي عليه من تغيير جذري. ذلك ما يعبر عنه روب-غري، بتهكمه الملاحظ في العديد من المواطن، عن كون النقد المستقبلي سيعطي هذه النصوص حقها و سيتشهد بها أمام المجددين

<sup>152</sup> <http://www.jcbourdis.net/journal/lire-mise%20en20abyme.html>

<sup>153</sup> RICARDOU (Jean): Ibid. P....

<sup>153</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 39.

<sup>154</sup> <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-N03/GS1.html>

القادمين: "أنظروا، سيقولون لهم، كيف كانوا في سنوات الخمسينيات، يبدعون القصص".

[Voyez, diront-ils, comme, dans les années cinquante, on savait raconter des histoires]<sup>155</sup>

كل تلك الحملة التجديدية في أهم عنصرين في الرواية التقليدية: الشخصية و القصة، لم تكف الروائيين الجدد في نهضتهم الفنية، بل ضموا إليها رفضهم الالتزام الأدبي و للواقعية كما وظفتها مختلف التيارات الأدبية في تاريخ الرواية.

#### ت) الواقعية:

قد يظن البعض أن تحطيم الرواية الجديدة للشخصية و للقصة لا يخولها أن تكون واقعية. و هذا الانتقاد متحيز، لأن "الرواية الجديدة لا تهتم إلا بالإنسان و بوضعيته في العالم". كما أنها لا تقبل أن تقدم دلالة جاهزة لهذا العالم، ذلك لأن "دلالات العالم، حولنا، لم تعد سوى دلالات جزئية، مؤقتة، و حتى متناقضة، و دائما عرضة للطعن".

[Les significations du monde, autour de nous, ne sont plus que partielles, provisoires, contradictoires même, et toujours contestées]<sup>156</sup>

الرواية الجديدة تحمل تصورا جديدا للواقع، كما حملت كل التيارات و المذاهب الأدبية التي مرت بالرواية: الكلاسيكية، الرومانسية، الطبيعية، الرمزية، العبثية، الواقعية، الوجودية، السريالية، تصورها الخاص للواقعية. و قد حاولت كلها التعبير عن العالم كما تراه، و بطبيعة الحال، لكل منها طريقة مختلفة في رؤيته. "فالرواية بتعريفها الواسع عبارة عن انطباع شخصي عن الحياة؛ هذا الانطباع بالدرجة الأولى هو ما يمثل قيمتها التي هي كبيرة أو ضئيلة، بحسب قوة انطباعات المبدع".

[Dans sa plus large définition, un roman est une impression personnelle de la vie ; c'est elle qui en premier lieu constitue sa valeur, qui est plus ou moins grande selon l'intensité des impressions du créateur]<sup>157</sup>

و يعزو غراسيت برنار (Bernard Grasset) أثر الواقع في الرواية إلى شخص الروائي داخلها "فهذه الكائنات الحية (...)، هذه الأحداث (...)، لا تدين بواقعتها إلى إعادة تشكيل معينة للواقع، و إن كانت الأكثر مهارة، إنما إلى إحساس الكاتب".

[.. ces être vivants (...), ces évènements (...) ne doivent pas leur réalité à quelque reconstitution du réel, fût-elle la plus habile, mais à la seule émotion de l'écrivain]<sup>158</sup>

<sup>155</sup> ROBBE-GRILLET (Alain): Ibid. p 152

<sup>156</sup> Ibid. p173

<sup>157</sup> JAMES (Henry) : The Art of fiction, Hart-Davis, London, 1948, p.62

<sup>158</sup> GRASSET (Bernard) : Sur l'inspiration romanesque, in Le Temps, 6 mai 1932.

و من ذات المنظور، يقول غوته (Goethe): "الرواية ملحمة ذاتية يسمح فيها المؤلف لنفسه برسم العالم بطريقته الخاصة. أهم ما في الأمر هو معرفة ما إذا كانت له طريقة خاصة، و الباقي سيأتي دائما بديهيا".

[Le roman est une épopée subjective dans laquelle l'auteur prend la liberté de peindre l'univers à sa manière. Le tout est de savoir s'il a une manière à lui. Le reste ira toujours de soi]<sup>159</sup>

يرى ريكاردو أن "كل واقعية تركز بالتالي على مبدأ أولي عام: في كل الظروف، إن غاية العمل هي ترجمة معطى سابق، لاسيما "الحياة نفسها" أو ذاتية معينة، بكلمة، معنى مؤسسا (...)  
في الجوهر، إذا كان التخيل هو الحياة، فإنه إذن يقتضي شبكات التأويل اليومية".

[Tout réalisme s'appuie sur un postulat général : en chaque circonstance, l'œuvre a pour raison de traduire un *donné préalable*, notamment la « vie même » ou une subjectivité, d'un mot : un sens institué... Si, pour l'essentiel, la fiction c'est la vie, alors elle justiciable des grilles quotidiennes de l'interprétation]<sup>160</sup>

إن محاولة تقديم رؤية مختلفة للعالم، الذي يندرج فيه المجتمع و الإنسان كفرد، و واقع ذلك كله، هو ما يحرك الانتفاضات في حقل الأدب، من خلال مراجعة المفاهيم الأدبية المتقدمة مع مرور الزمن، و ذلك بالعودة إلى الواقع لاكتشافه من جديد، بوصفه غير ثابت، مستمر التغيير و ينطوي دائما على عوالم غامضة لم يسلط عليها الضوء بعد. إن "الأمر لا يتعلق 'بتقديم الأفضل'، إنما بالمضي قدما في سبل لا تزال مجهولة، حيثما تصبح الكتابة الجديدة ضرورية".

[Il ne s'agit pas de « faire mieux », mais de s'avancer dans des voies encore inconnues, où une écriture nouvelle devient nécessaire]<sup>161</sup>

ترفض الرواية الجديدة الوصف الدقيق لأفراد و طبقات المجتمع و عاداته و تقاليده و كأنها وثيقة اجتماعية. "لقد أصبح الروائي أخيرا فنانا. توقف عن مجارة التاريخ، الحالة المدنية، الأقصوصة، كي يكسب رؤية خاصة للعالم، معادلة لرؤية الرسام، أو النحات".

[Le romancier devient enfin un artiste. Il cesse de faire concurrence à l'histoire, à l'état civil, à l'anecdote, pour acquérir une vision particulière du monde, égale à celle du peintre ou du sculpteur]<sup>162</sup>

كما ترفض تصوير نفسيات الشخصيات، كأنها كائنات حقيقة تعيش في الواقع الفعلي، فتقدم مادة

<sup>159</sup> GOETHE (Johann Wolfgang von) : cité par ALBÉRÈS : Histoire du roman moderne, Ibid. p.438

<sup>160</sup> RICARDOU (Jean) : Problèmes du Nouveau Roman, ibid. Pp. 24-23

<sup>161</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 53

<sup>162</sup> ALBÉRÈS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. p.200

لممارسة التحليلات النفسانية على شخصها "فالرواية، التي هي، من بين كل الفنون، أكثر شيء يشبه الحياة، لن توجد حقا إلا إذا نتجت الصورة التي تقترحها علينا عن عصيان صارم لكل إلزاماتها".

[Le roman, qui est, de tous les arts, celui qui ressemble le plus à la vie, n'existe vraiment que si l'image qu'il nous propose résulte d'une désobéissance résolue à ses injonctions]<sup>163</sup>

إن الرؤية الجديدة للرواية كفن دشنها فلوبير "فلقد عرف بأن الواجب على الفن هو أن يصنع شيئا جديدا من مادته بغض النظر إلى أي درجة من الواقع يبلغ. إذ لا شيء آخر في الدنيا يعدل في طبيعته ذلك (الشيء الجديد)".<sup>164</sup>

لكن "حرفية الأسلوب أنتجت كتابة-تحتية، تنحدر عن فلوبير، إنما تبنتها أغراض المدرسة الطبيعية، كتابة موباسانت، زولا و دوديه هذه، التي يمكن تسميتها بالكتابة الواقعية، هي اتحاد رموز شكلية (...)، بحيث أنه ما من كتابة أكثر تصنعا من تلك التي تدعي الوصف الملامس للطبيعة".

[L'artisanat du style a produit une sous-écriture, dérivée de Flaubert, mais adaptée aux desseins de l'école naturaliste. Cette écriture de Maupassant, de Zola et de Daudet, qu'on pourrait appeler l'écriture réaliste, est un combinat de signes formels (...), en sorte qu'aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre du plus près la Nature]<sup>165</sup>

"و في الواقع، تستخدم الرواية الجديدة كل الوسائل كي تنفذ بالواقع من إعادة التشكيل العذبة بعض الشيء و المصطنعة هذه التي يمثلها الحكي الواقعي و فن القاص. إنها تبحث عن كسر الخريف المتواصل، النظرة الأكاديمية للتصوير الاجتماعي و النفساني".

[Et, en effet, le « nouveau roman » emploie tous les moyens pour faire échapper la réalité à cette reconstitution douceuse et artificielle que représenté le récit réaliste et l'art du conteur. Il cherche à briser le ronronnement continu, la vision académique de la « peinture sociale et psychologique »]<sup>166</sup>

تتبنى واقعية الرواية الجديدة الطموح القديم لدى فلوبير "بناء شيء من لا شيء، يقف وحده من غير أن يضطر إلى الاستناد على شيء آخر من خارج العمل الأدبي".

[...bâtir quelque chose à partir de rien, qui tienne debout tout seul sans avoir à s'appuyer sur

<sup>163</sup> CORMEAU (Nelly) : Physiologie du roman, Éditions La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1947, p.219

<sup>164</sup> بول ويست : الرواية الحديثة، م.س، ص 56.

<sup>165</sup> BARTHES (Roland) : Le Degrés zéro de l'écriture, Éditions du Seuil, Paris, 1953, p.96

<sup>166</sup> ALBÉRÈS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. p.409

quoi que ce soit d'extérieur à l'œuvre]<sup>167</sup>

إن الرواية الجديدة "لا تستعمل في عرض، أو ترجمة أفكار سابقة الوجود عليها، و خارجة عنها، إنها لا تعبر، بل تبحث، و ما تبحث عنه هو ذاتها".

[Il ne sert pas à exposer, à traduire, des choses existant avant lui, en dehors de lui. Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même]<sup>168</sup>

"من خلال حرمانه من سهولات الأقصوصة و علم النفس تماما مثل تلك التي على الطريقة الفلسفية، من خلال دفع ضرورة الوضوح في العلاقات إلى حد عدم التسمية، تمنع الرواية الجديدة من اتخاذ الحكي كحاوية أو حتى كوسيلة: إنه يتقدم بكونه التجلي الأكثر آنية ممكنا للعالم".

[En lui refusant les facilités de l'anecdote et de la psychologie aussi bien que celles de la façon philosophique, en poussant jusqu'à l'anonymat l'exigence dans les rapports, le Nouveau Roman empêche qu'on prenne le récit comme un véhicule, ou même comme un instrument : il se donne comme la révélation la plus immédiate du monde...]<sup>169</sup>

في الرواية الجديدة، "يتعلق الأمر بوضع البطل في حضرة عالم موضوعي و إظهار الكون إذ ينفك أمام عينيه (و أمام أعيننا) كي ينتظم بشكل آخر إنما بطريقة صحيحة بذات القدر".

[Il s'agit de mettre le héros en présence du monde objectif et montrer l'univers se désarticulant sous ses yeux (et sous les nôtres) pour s'organiser autrement mais de façon aussi juste]<sup>170</sup>

و أيضا "يتعلق الأمر بجعل الواقع - أي واقع - يحس بوصفه يملك عدة سموك/طبقات. لن نراه مجددا فقط من خلال سطحه المرئي فوريا، بالتحليق فوقه بحكي سهل و واضحة، و إنما سنحسه من الداخل، غير منتظم، غير محكي، غير موضح (...). الرواية الجديدة هي استكشاف لأحشاء الواقع، لهيئة جافية أينما نضيع في أروقة لا حصر لها، مع ممرات في العتمة المطلقة".

[... il s'agit de faire sentir la réalité –une réalité quelconque- comme ayant *plusieurs épaisseurs*. On ne la sentira plus seulement par sa surface immédiatement visible, en la survolant d'un récit aisé et clair, mais on la sentira de l'intérieur, non mise en ordre, non racontée, non explicitée (...) le « nouveau roman » est l'exploration des entrailles du réel, d'une mise désaffectée où l'on se perd dans d'innombrables galeries, avec des passages dans le noir absolu]<sup>171</sup>

<sup>167</sup> FLAUBERT (Gustave) : cité par ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 177

<sup>168</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p. 174

<sup>169</sup> JANVIER (Ludovic) : Une parole exigeante, le Nouveau Roman, Ibid. Pp. 24-25

<sup>170</sup> MAURIAC (Claude) : L'Alittérature Contemporaine, Éditions Albin Michel, Paris, 1958, p.69

<sup>171</sup> ALBÉRÈS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. p.411

لا يمكن للرواية، بوصفها عملاً إبداعياً بالدرجة الأولى، أن تختزل إلى وظيفة قد تؤديها بصدق أكبر نشرات الأخبار، التقارير و الشهادات الحية. الواقعية الجديدة لا علاقة لها بالحقيقة. هي لا تصف الأشياء التي تراها فحسب، بل إنها في نفس الوقت تبتدع الأشياء، و ترى الأشياء التي تبتدعها. هذه الرؤية الجديدة لواقعية الرواية التي "لا تعرف أبداً ما الذي تبحث عنه، هي تجهل ما عليها أن تقول؛ هي اختراع، اختراع للعالم و للإنسان، اختراع مستمر و دائم يعاد فيه النظر".

[ Elle ne sait jamais ce qu'elle recherche , elle ignore ce qu'elle a à dire ; elle est invention du monde et de l'homme, invention constante et perpétuelle remise en question]<sup>172</sup>

و قد كان روب-غريي صرح، خلال ملتقى 1972 أنه "هنالك موقفان رئيسيان للفنان في مواجهة العالم: أحدهما ذلك الذي يأتي إلى عالم موجود أساساً فيتحدث عنه، و الآخر هو ذاك الذي يأتي إلى عالم غير موجود أصلاً فيخترعه بكلامه الخاص".

[Il y a deux positions fondamentales de l'artiste en face du monde : celui qui arrive dans un monde qui existe déjà et dont il va parler et celui qui arriva dans un monde qui n'existe pas encore et qu'il va créer par son propre langage]<sup>173</sup>

تكمن واقعية الرواية الجديدة في واقعية عملية الكتابة. أي أنه "بالكتابة، الطفو في الماخيالي الذي هو شرط كل حكي (...) هذا الطفو يتم القبض عليه. في هذه الصورة الملموسة للضرورة، التي يمثلها الفضاء المرسوم (...). كذلك كل رواية ترسم فضاءها بطريقتها (...), و الذي هو في ذات الآن خط سير لا كلل فيه، و قلعة موصدة أو مكان مغلق".

[Par l'écriture, le flottement dans l'imaginaire qui est la condition même de tout récit (...), ce flottement est fait prisonnier. Dans cette figure concrète de la nécessité qu'est l'espace dessiné (...). Aussi tout roman dessine son espace à sa façon (...), à la fois inlassable itinéraire, et château fermé ou lieu clos]<sup>174</sup>

في المحصلة، "كتاب 'الرواية الجديدة' (...), لا يملكون غاية مشتركة سوى استتعار انفصال بين الرؤيا و الواقع، بين الصواب و الجمالية (...) فالرواية الجديدة تجتهد في اكتشاف 'الواقع الشعري' قبل أن يتم تشويبه و جعله عادياً بواسطة الاتفاق النزيه لرؤية الأشياء الذي قرره الناس فيما بينهم. إنها ترفض هذا العالم معاد التشكيل الذي هو عالم الراوي و الروائي، لصالح عالم متوحش أينما ليس كل شيء موضعاً و معقباً عليه كما في المدرسة الابتدائية".

[Les écrivains du « nouveau roman » (...), n'ont d'autre intention commune que faire sentir le

<sup>172</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 175

<sup>173</sup> La littérature française au XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.91

<sup>174</sup> FAYE (Jean-Pierre) : Le récit hunique, Éditions du Seuil, Paris, 1967, Pp.202-203

décrochement entre la vision et le réel, entre le bon sens et l'esthétique (...), le « nouveau roman » s'attache à découvrir le « réel poétique » avant qu'il soit déformé et rendu banal par l'honnête convention de vision des choses que les hommes ont décidé d'avoir entre eux]<sup>175</sup>

تعتز أيضا بالواقعية التي قدمها كافكا الذي يرفض روب-غريي أن توصف كتاباته بالعبثية، لأن الواقع مجهول و لا يقدم نفسه ببساطة، فلا يمكن إذن التعبير عنه بأساليب انتهت مدة صلاحيتها. تدخل الرواية الجديدة بطريقتها في هذا العالم الغامض الذي تحكمه النسبية و الذاتية في كل جوانبه. فلا الشخصية واضحة الملامح، و لا المعلومات الاجتماعية وافية، و لا الأحداث تحاكي الواقع.

و إن كان بول ويست يعتقد أن "الفن لا يعني ترك الأمور على عواهنها، لا بل هو بحث عما هو ملائم (...) و كلما يبتعد الروائي عن التظاهر بالواقعية (الذي هو في الحقيقة وصف منتقى للواقع)، كلما يقل توقعه بأن يتقبل القراء عمله كضرب من الفن، لأن الفن: توتر، اقتحام، تشويه، اختزال (...) فطبيعة الفن، بعد كل شيء، مرتبطة دائما بشروط الاستحالة".<sup>176</sup>

إن ما يعرضه الفن اليوم على القارئ و المتفرج، حسب روب-غريي، هي طريقة للعيش في العالم الحاضر، كذلك المشاركة في خلق عالم الغد. و لتحقيق هذه الغاية "تطلب الرواية الجديدة فقط من الجمهور بأن يثق أكثر في قدرة الأدب، و تطلب من الروائي عدم مواصلة الخجل من تقديمه".

[...le Nouveau Roman demande seulement au public d'avoir confiance encore dans le pouvoir de la littérature, et il demande au romancier de n'avoir plus honte d'en faire]<sup>177</sup>

إن كل ما رفضته الرواية الجديدة من شخصيات و قصة كان يرمي إلى الإطاحة بوهم الواقع الذي تغنت به كل مدرسة على حدة، وسعت لتقديم البديل عنه من منظورها. لكن الالتزام هم ما عارضته بشدة لأنه الأخطر في تجريد التخيل الروائي من طابعه الفني.

### ث) الالتزام :

خضعت ماهية الأدب إلى مساءلات عميقة، حول مفهومه، وظيفته و دوره، خصائصه، غاياته و غيرها من القضايا. و من المفاهيم التي طفت إلى السطح إثر ذلك قضية جدية الأدب. "ما دام أن نروي من أجل الترفيه تفاهة و أن نروي من أجل الإقناع أصبح مشكوكا في أمره، فكر الروائي في سبيل آخر: أن نروي من أجل التعليم (...). للأسف، لم تعد تقنع أحدا (...). الرواية ذات القضية أصبحت بسرعة جنسا شنيعا لدى الجميع ... مع ذلك رأيناها، منذ بضع سنوات، تولد من جديد مع

<sup>175</sup> ALBÉRÈS (René-Michel) : Histoire du roman moderne, Ibid. p.413

<sup>176</sup> بول ويست : الرواية الحديثة، م.س، ص 13-14

<sup>177</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p 182

اليساريين تحت حلة جديدة 'الالتزام'، و أيضا في الشرق بألوان أكثر سداجة، الواقعية الاشتراكية".

[Puisque raconter pour distraire est futile et que raconter pour faire croire est devenu suspect, le romancier pense apercevoir une autre voie : raconter pour enseigner (...) Malheureusement, elle ne convainc plus personne (...) Le roman à thèse est même rapidement devenu un genre honni entre tous ...On l'a pourtant vu, il y a quelques années, renaître à gauche sous de nouveaux habits : « l'engagement » ; et aussi, à l'Est et avec des couleurs plus naïves, « le réalisme socialiste »]<sup>178</sup>

تزعّم سارتر توجه الأدب الملتزم و الرواية التي تحمل رسالة معينة. و قد كتب يقول: "إلى كل الشبان الذين يعتزمون الكتابة، يطرح هذا السؤال المبدئي: 'هل عندكم شيء ما لتقولونه؟' و من ذلك يجب أن نفهم: شيء ما يستحقّ عناء التبليغ. لكن كيف نفهم ما 'الذي يستحقّ العناء' إذا لم يكن الأمر بالعودة إلى نظام قيم متسام".

[... à tous les jeunes gens qui es proposent d'écrire, cette question de principe : « Avez-vous quelque chose à dire ? ». par quoi il faut entendre : quelque chose qui vaille la peine d'être communiqué. Mais comment comprendre ce qui en « vaut la peine » si ce n'est par recours à un système de valeurs transcendant]<sup>179</sup>

إن الفن، و الأدب، بصورة خاصة، موجود من غير تلك العناصر الخارجة عنه، و يستطيع العيش من دونها، بل إنه سيتراجع، يفقد ما يميزه، و يموت لو اكتفى بكونه وسيلة للتعبير عنها. و هذا ما حاولت أن تبرهنه جماعة "الفن من أجل الفن"، التي يأخذ عليها روب-غريي و ريكاردو بعض المواقف هي الأخرى، كما رأينا في قول سابق.

مهما تكن قناعات الفنان السياسية و النضالية، لا يجب أن يضع أي شيء فوق عمله، لأنه سيكتشف أن "أقل توجيه خارجي يشله، أي اهتمام بالتعليم، أو مجرد إعطاء دلالة ما، هي بالنسبة له حرج لا يحتمله (...) فلحظة الإبداع لا يمكنها إلا حمله إلى المشاكل الخاصة لفنه".

[..la moindre directive extérieure le paralyse, le moindre souci de didactique ou seulement de signification, lui est une insupportables gêne ... l'instant de la création ne peut que le ramener aux seuls problèmes de son art]<sup>180</sup>

أما فلسفة سارتر فتري مسؤولية تجاه الوجود بالالتزام بقضايا الإنسان و المجتمع. و في محاولة لاستقطاب الجماهير الواسعة و شحذها لاتخاذ المواقف التي تتبناها، اعتمدت على الموصفات التقليدية للرواية. من ثم حاولت تشبيع مضمونها بدلالاتها الفلسفية و الأخلاقية. نتج عن ذلك نوع

<sup>178</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Pour une théorie du nouveau roman, Ibid. Pp. 39-40

<sup>179</sup> SARTRE (Jean-Paul) : Qu'est-ce que la littérature ?, Éditions Gallimard, Paris, 1948, p.27

<sup>180</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p.42

من " الرواية الأطروحة" (le roman à thèse) الذي سيثير لا محالة حفيظة النقاد الأدبيين الذين يرون في جنس "المقال" (l'essai) الاجتماعي أو الفلسفي أو غيره، مجالا أفضل لعرض تلك الأفكار، كما سبق و أشار إلى ذلك روب-غريي.

لكن الرواية الجديدة، بعكس ما ترمي إليه الإيديولوجيات السابقة لها، لا تركز إلا على فعل الكتابة بحد ذاته، بعيدا عن كل المواضيع الجاهزة، لأنه "لو كان ما يهم الكاتب موجودا في الكلام، لو كان موضوع الكتاب دائما هو بطريقة ما تركيبه الخاص، فإنه لن يصبح بالإمكان التفكير في أي موضوع معد مسبقا".

[Si, pour l'écrivain, l'essentiel est situé dans le sujet du livre est toujours en quelque manière sa propre composition, alors on ne saurait songer à aucun sujet préétabli]<sup>181</sup>

لذلك تتبنى الرواية الجديدة في مشروعها الفني نوعا فريدا من الالتزام هو الالتزام بالكتابة لا غير. يصرح روب-غريي: "إنن لنعطي مجددا مفهوم الالتزام معناه الوحيد الذي يمكن أن يملكه بالنسبة لنا. بدل أن يكون ذا طبيعة سياسية، الالتزام، بالنسبة للكاتب، هو الوعي الكامل بالمشاكل الحالية باللغة الخاصة به، الاقتناع بأهميتها القصوى، و الإرادة في حلها انطلاقا من داخلها".

[Redonnons donc à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience de problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur]<sup>182</sup>

هذا لا يعني بتاتا أن الروائي الجديد، على عكس ما قد يفهمه البعض، لا يهتم بقضايا المجتمع و السياسة المعاصرة. أكبر دليل يدحض تلك الفكرة المغلوطة هو مشاركة ستة من أعلام الرواية الجديدة في التوقيع على "بيان 121" (Manifeste des 121)، الذي أصدره في 6 سبتمبر 1960 كتاب، جامعيون و فنانون يبلغ عددهم 121 موقعا. نشر في مجلة "الحقيقة-الحرية" (Vérité-Liberté) العدد 4، لشهري سبتمبر-أكتوبر 1960. خلاص البيان في الختام إلى قرارات ثلاثة منها: " قضية الشعب الجزائري، و التي تساهم بطريقة حاسمة في تحطيم النظام الاستعماري، هي قضية كل الرجال الأحرار".

[La cause du peuple algérien, qui contribue de façon décisive à ruiner le système colonial, est la cause de tous les hommes libres]<sup>183</sup>

<sup>181</sup> RICARDOU (Jean) : Problèmes du Nouveau Roman, Ibid. p.18

<sup>182</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p.47

<sup>183</sup> <http://www.bok.net/manif121.html>

و كان من الموقعين على البيان : موريس بلانشو، مارغريت دورا، لويس-ريني دي فوري، جيروم ليندون، كلود أوليي، ألان روب-غريي، نتالي ساروت و كلود سيمون، إلى جانب كل من سيمون دو بوفوار، جون جاك روسو و جورج مونان (Georges Mounin).

إن ما تسعى إليه الرواية الجديدة هو ببساطة مجرد الحفاظ على الأدب كأدب، على الرواية كمجال للتخييل الروائي الذي لا يخضع لقضايا أخرى غير تلك التي تهم اللغة و الكتابة الروائية. هذه الكتابة هي التي ستفرز مضمون العمل الأدبي الروائي، بعيدا عن كل المواضيع المعدة مسبقا، لغايات اجتماعية، سياسية أو إيديولوجية.

هذا الفصل و الرؤية الجديدة للعلاقة بين الشكل و المضمون، على غرار كل ما قيل من استقلالية للأشياء على الإنسان، موت الشخصية، تحطيم الحكمة، و تملص من الالتزام، هو اتهام آخر وجه للرواية الجديدة بدعوى الشكلانية. بالتالي كان على هذه الظاهرة الأدبية أن تبين موقفها منه و تمحو هذه الوصمة التي هاجم النقد من خلالها المهتمين بالكتابة دون سواها.

### ج) الشكلانية :

إن مفهوم الشكلانية، في نظر الأطراف التي تهاجم الرواية الجديدة، هو الاهتمام الزائد بالشكل، أي بالتقنيات و الفنيات الروائية على حساب القصة و دلالتها، بتعبير آخر على حساب المضمون. إذ أن قيمة العمل الفني تكمن في الرسالة التي يحملها. أما الرواية الجديدة فتفرض هذا الأمر لأن " الفن ليس مغلفا ذا ألوان براقه بقدر أكبر أو أقل، مكلفة بتتبع 'رسالة' المؤلف، ليس ورقة مذهبة حول علبة بسكويت، طلاء على حائط، صلصة لتسهيل أكل السمك. الفن لا يخضع لأي قيد من هذا النوع، و لا حتى لأية وظيفة محددة مسبقا، إنه لا يستند على أية حقيقة قد توجد قبله، و يمكن القول أنه لا يعبر إلا عن نفسه. إنه يخلق لنفسه توازنه الخاص و معناه الخاص".

[L'art n'est pas une enveloppe aux couleurs plus ou moins brillantes chargée d'ornementer le « message » de l'auteur, un papier doré autour d'un paquet de biscuits, un enduit sur un mur, une sauce qui fait passer le poisson. L'art n'obéit à aucune servitude de ce genre, ni d'ailleurs à aucune vérité qui existerait avant lui ; et l'on peut dire qu'il n'exprime que lui-même. Il crée lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens]<sup>184</sup>

إن العمل الفني بالنسبة للرواية الجديدة، و تحديدا لو كان رواية، مثل العالم كائن حي له شكل حي، لا يحتاج إلى تبرير لوجوده، و في شكله تكمن حقيقته و واقعيته. هذه الواقعية التي لا يمكن أن توجد طريقتان لتقديمها؛ كما لا يمكن لتأليف نفس الكتاب.

<sup>184</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p.51

و بعملية إسقاط بسيطة على أي عمل أدبي ذي قيمة، كرواية "الغريب" مثلا، سيكون تغيير أزمنة تصريف الأفعال أو تعويض ضمير المتكلم المفرد مع الماضي المركب، بضمير الغائب المفرد مع الماضي البسيط، كافيا حتى يختفي الفضاء الذي بناه "كامو"، تماما مثلما سيكون تغيير ترتيب الكلمات في "مدام بوفاري" كافيا حتى لا يبقى شيء من عمل فلوبيير؛ لأن الكتابة وحدها مسئولة عن الأثر الذي سيقع على القارئ. و طريقة تقديم الأشياء هي ما تميز عملا أدبيا عن آخر. إن " المؤلف عندما يفكر في رواية مستقبلية، ما يشغل باله في البداية هو كتابة معينة، تطالب بيده. سيكون في رأسه تحركات جمل، هندسات، مفردات و بناءات نحوية. تماما كما يحمل الرسام في ذهنه خطوطا و ألوانا. ما سيحدث في الكتاب سيأتي بعد ذلك، كإفراز للكتابة بنفسها. و عند انتهاء العمل الأدبي، ما يؤثر في القارئ هو مجددا هذا الشكل الذي يتظاهر البعض باحتقاره. شكل لا يمكنه في الغالب التعبير عن معناه بطريقة دقيقة، لكن الذي سيمثل العالم الخاص للكاتب بالنسبة له".

[Quand il pense à un roman futur, c'est toujours une écriture qui d'abord lui occupe l'esprit, qui réclame sa main. Il a en tête des mouvements de phrases, des architectures, un vocabulaire, des constructions grammaticales, exactement comme un peintre a en tête des figures et des couleurs. Ce qui se passera dans le livre après, comme secrété par l'écriture elle-même. Et une fois l'œuvre terminée, ce qui frappera le lecteur, c'est encore cette forme qu'on affecte de mépriser, forme dont il ne pourra pas dire le sens de façon précise, mais qui constituera pour lui le monde particulier de l'écrivain]<sup>185</sup>

لذلك سيكون من الإجحاف اعتبار أن الاهتمام بالشكل الذي يخلد الأعمال الأدبية نوعا من الدونية و الشكلائية الفارغة و الباردة. و الواقع أن في احترام القواعد العتيقة و الميتة، و في تقبل الأشكال الجاهزة و المتحجرة تبني للشكلائية الحقيقية. تعتبر، بناء على هذا، نتالي ساروت أن المصطلح لا يطلق إلا على "الروائيين الذين يهتمون كثيرا بالمضمون، الذين يبتعدون، في سبيل إسماع صوته بشكل أكبر، طوعيا عن كل بحث عن الكتابة (... ) تحديدًا الذين يتبنون شكلا-قالبا- قد أثبت نفسه، إنما فقد كل قوة، كل حياة".

[...aux romanciers trop soucieux de leur « contenu », qui, pour mieux faire entendre, s'éloignent volontairement de toute recherche d'écriture...ceux qui, précisément, adoptent une forme-un moule-qui a fait ses preuves, mais qui a perdu toute force, toute vie]<sup>186</sup>

<sup>185</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. Pp.49-50

<sup>186</sup> SARRAUTE (Nathalie) : L'Ère du Soupçon, Ibid. p.52

إن التركيز على الكتابة أثناء ممارستها، و على الشكل أثناء عملية الإبداع ليس مطلقا شكلائية، باعتبار أن هذا الشكل بطبيعة الحال هو إبداع و ليس وصفا تتبع بحذافيرها. هو فعل متجدد و متغير مع كل عمل إبداعي روائي. هو شكل جديد، مختلف و حي لا يتصف ببرودة الأشكال النمطية التي تعارف عليه الجميع في حقل الأدب، النقاد و القراء على حد سواء أو حتى المؤلفون أنفسهم.

إن اهتمام الأدباء الروائيين بالشكل في أعمالهم، في بدايات القرن العشرين، حتى قبل الرواية الجديدة، هو ما منحها تلك القيمة الفنية البالغة و خلد وجودها إلى يومنا "كان بالتحديد هذا الشكل، الذي صمدت بفضل أعمالهم الأدبية".

[...ce fut justement cette forme, par quoi leur œuvre a survécu]<sup>187</sup>

في المحصلة، سيكون ضربا من الخيال توقع أن تلقى الأعمال الروائية الجديدة جمهورا يتفاعل معها، عقب كل تلك الاتهامات النقدية بالشكلائية، اللاتزام، اللاواقعية، الغموض الذي يطمس ملامح القصة و شخصياتها، الصعوبة في تتبع سير أحداثها، و نفسها لأفق انتظار القارئ، و النهاية المحتملة لهذه الظاهرة هو ضمورها و عودتها إلى صفوف الروايات التقليدية، لمتابعة حقبة ساخرة من المحاكاة و النسخ لروايات زمن اندثر بكل أبعاده.

إن المفارقة التي طبعت التشكيل القاعدي للرواية الجديدة كتبت لها قصة أفضل بكثير مما توقعه النقد التقليدي. و الفضل في ذلك يرجع إلى التزام و إصرار الروائيين الجدد على مواصلة مسيرتهم، من خلال الإبداع المتواصل للأعمال التي حصدت جملة من الجوائز الأدبية، إلى جانب اتخاذ مواقف دفاعية عن أعمالهم عبر المنابر الصحفية التي جددت الحقل النقدي الفرنسي.

إنما، قبل الحديث عن ذلك، سيكون من الأفضل تلخيص أهم النقاط التي وردت في باب المقارنة بين الرواية الجديدة و الرواية التقليدية، أو بالأحرى التغيرات التي حملتها هذه الأخيرة على العناصر الفنية المتعارف عليها للرواية.

#### 7- خصائص الرواية الجديدة :

يمكن من خلال ما سبق، بشكل مبسط، استخلاص بعض الخطوط العريضة التي تميز بشدة الرواية الجديدة كخصائص بارزة لها، تسهل التعرف عليها سطحيًا:

- السرد ليس خطيا، إذ انه لا يعطي تتابعا منطقيا للأحداث، ناجما عن حالة أولية محددة بشكل تام، و سابق لحالة نهائية تقدم الحل للمشاكل أو عكس ذلك. فقد تكون النهاية الرواية مفتوحة، تاركة

<sup>187</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid, p 53

للقارئ إمكانية تخيل ما يتبع كبديل عن النهايات السعيدة أو المأساوية.

- الشخصية لا تعرض سيكولوجية مخبأة. فقد تكون نفسياتها ضبابية، بقدر ما تكون أبعادها النفسانية على مستويات معقدة لا يمكن التعرف عليها بجلاء كما هي حال النفس البشرية. و أحيانا تكون المعلومات عن نفسية الشخصية غائبة تاركة المجال للأفعال التي توحى وحدها بطبعها. إلى جانب عدم احترام تقنيات البورتريه التقليدية.

- في المجمل لا تحمل التزاما. إذ أنها لا تهدف إلى إعطاء دراسة عن المجتمع. و لا الدفاع عن قضية معينة. فالخيارات الإيديولوجية للمؤلف يحتفظ بها لنفسه. و قد لا تبرز حتى تلك الخاصة بشخصياته.

- على مستوى البنية، قد تكشف عن فوضى و لا ترتيب متعمد، فهذا الفصل لا يتبع بالضرورة الذي يسبقه على المستوى المنطقي أو الزمني. زيادة على الاستطرادات و التكرارات الإرادية للكلمات، الجمل، الفقرات و المواضيع...

- تهدف إلى تحطيم وهم الواقع الذي كرسه مختلف أنماط الرواية التقليدية من خلال كل العناصر السابقة.

- تتوجه للقارئ كمساهم ايجابي، حيث يصبح المبدع الثاني للعمل. فهو مستهلك فعال، مجبر في الغالب على أن يكتب هذا العمل بما أن تأويلاته للدلالات و رؤيته الشخصية له تكون مختلفة بشدة من قارئ إلى آخر، و حتى أن يجلب لها معان جديدة لم يفكر فيها المؤلف بحد ذاته.

- على مستوى المواضيع تقدم الرواية الجديدة ثراء بقدر المعلومات الهائلة التي تتوفر لدى إنسان القرن العشرين. تدعمها خاصيتا التناص المفرط و التضمين التي تصبح بأبعادها الرمزية غامضة و مبهمة، و غير قابلة للترجمة، التي موضوع الدراسة.

- على مستوى الكلام، أحدثت قلبا في اللغة الروائية من خلال اهتمامها بالكتابة و باللغة بشكل كبير، إلى جانب التعمد في اللعب بالكلام من كلمات مستحدثة، تشويه للكلمات، كتابة صوتية لها، خلط في مستويات اللغة، استعارات في غير محلها، و غيرها من التقنيات و التركيبات الأكثر تعقيدا في البنية القاعدية للنص. و تميز هذه الخاصية كتاب مشغل الأدب الكامن الذي سنتوقف عنده في الفصل الثاني.

- على المستوى الزمني، يمكن ملاحظة تقطعات تثير الاضطراب و الحيرة، من خلال استباق الأحداث و استرجاع الماضي، في ظل غياب تام للمنطق الكرونولوجي.

- على المستوى المكاني قد لا تحدد الأماكن بشكل واضح كنقطة على الخريطة، فالأحداث يمكن أن

تجري في أي مكان، بما أن الخيال الذي تنشده عالمي قابل للحدوث في كل مكان و في ذات الآن.

#### 8- تلقي الرواية الجديدة : النقد و الجوائز الأدبية:

##### أ) معركة النقاد التقليدي و الجديد:

استقطبت الرواية الجديدة كظاهرة أدبية، حتى قبيل الإجماع على تسميتها، بداية مع نصوصها الروائية الأولى، اهتماما بالغا، و أثارت الجدل و النقاش في صفوف النقد الذي تعددت قراءاته لها بين الرفض و الإعجاب. "فالجدال بين المطيحين بالرواية الجديدة و المدافعين عنها أدى بالكتاب إلى تحديد مواقفهم".

[La polémique entre détracteurs et défenseurs du nouveau roman conduit les écrivains à définir leur position]<sup>188</sup>

نتج عن ذلك الجدل مؤلفات نقدية هامة، غدت نشاط الكتابة، في نوع من التفاعل مزدوج الاتجاه بين التأثير و التأثير، خاصة من جانب الروائيين الجدد أنفسهم، الذين تمثلت كتاباتهم النظرية، في البداية، في ردود على المواقف النقدية السلبية لهذه الظاهرة. من ذلك "عصر الشك" و "من أجل رواية جديدة"، قبل أن يستهل ريكاردو عمله التنظيري مع مؤلفاته الكثيرة المذكورة فيما سبق.

دعم هذا الزخم الفكري و الثقافي، التطور و النمو العددي للمؤسسات الإعلامية الأدبية و النقدية، من صحف و مجلات، دور نشر و توزيع، و حتى الإعلام السمعي البصري. فقد ساعدت عوامل كثيرة في انتعاش الجو الفكري و تلقي الجنس الروائي، من ذلك "تطور الجوائز الأدبية و الإشهار، تنظيم دور النشر المتجه بتواصل إلى الطابع التجاري، ظهور الصحافة الأدبية...".

[Le développement des prix littéraires et de la publicité, l'organisation de plus en plus commerciale des maisons d'éditions, l'apparition de la presse littéraire]<sup>189</sup>

توزعت الساحة النقدية، وفق ما تقوله كال-غروبير إلى أشكال ثلاثة من النقد: "أحدها، صحفي و إذاعي- متلفز، يتابع الأخبار الأدبية؛ الآخر، جامعي، مهتم بالتأمل في العمل الأدبي، يأخذ بالحسبان القصة، وتلقيها، و الإسهامات النظرية. و الثالث هو نقد الكاتب الذي، إذ يقرأ- يكتب مع الآخر، يعطي عملا متفردا. كلها ضرورية، و تتكامل، فالتجاذب المتبادل في اقترانها كان الأكثر إثمارا ما بين سنوات 1950-1970".

<sup>188</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature, Ibid. p.140

<sup>189</sup> Dictionnaire de littérature française : Ibid. p.656

[L'une, journalistique et radio-télévisée, qui rend compte de l'actualité littéraire ; l'autre, universitaire, soucieuse de recul vis-à-vis de l'œuvre, de la prise en compte de l'histoire, de sa réception, des apports de la théorie. La troisième est une critique d'écrivain laquelle, lisant-écrivain avec l'autre, fait œuvre singulière. Toutes trois sont nécessaires, se complètent, et l'entraînement réciproque de leur couplage a été des plus fructueux entre les années 50-70]<sup>190</sup>

"فقد كان روبرت كومب يتابع دوريا الإصدارات المتتالية للروائيين الجدد، في مجلة 'لي نوفال لبييرير' (...) في رأيه 'الرأسي'، التي تمزج الهندسية بالحياة الغامضة، تعطي الانطباع بتذوق فاكهة غريبة" (5 ماي 1955). وجد أن رواية 'السكوير' أو 'الحديقة العامة الصغيرة' لدورا تافهة (22 سبتمبر 1955)، يصف 'استعمال الزمن' لبييتور 'بالرواية المهلوسة'، مع إعجابه "بموهبتة في الوصف" (1 نوفمبر 1956). أما رواية 'الغيرة' لروب-غريي التي قدمت على أنها 'سبيل إلى رواية مستقبلية' في مجلة 'نوفال روفو فرانسيز'، فيسخر منها و يؤكد أنه لا يرى فيها 'سوى تجربة مسلية' أو 'لعبة ورق'. (...) يحتج كومب بصرامة ضد العمل المفروض على القارئ، كأنه 'منجمي يسبر الأغوار، نازع الغام في التربة الصلصالية، حافر آبار' (14 نوفمبر 1957).

[Robert Kemp rendait compte régulièrement des publications successives des « nouveaux romanciers » dans *Les Nouvelles Littéraires* (...) selon lui, *Le Voyeur*, avec son mélange de géométrisme et de vie mystérieuse, donne « l'impression de goûter à un fruit exotique » (5 mai 1955) (...). Il trouve fade *Le Square* de Duras (22 septembre 1955), qualifie de « roman hallucinant » *L'Emploi du temps* de Butor, tout en appréciant le « talent descriptif » (1 novembre 1956). *La Jalousie* de Robbe-Grillet ayant été présenté comme « une voie pour un roman futur » dans la *Nouvelle Revue Française*, il s'en gausse et affirme ne voir là qu'une « expérience amusante », un « tour de cartes ». (...) Il proteste vigoureusement contre le travail imposé au lecteur, travail « de mineur de fond, de sapeur dans la terre argileuse, de puisatier (14 novembre 1957)]<sup>191</sup>

و الواقع أن الصحافة الأدبية كانت في جزء كبير منها الأكثر تعرضا لظاهرة الرواية الجديدة، و أكبر دليل على ذلك تسميتها التي أطلقها الصحفي إميل أونريو بسخرية، كما ذكرنا في موقع سابق.

من النقاد المعارضين بحزم للرواية الجديدة أيضا فرانسوا مورياك (François Mauriac). و قد يعود ذلك، من جهة، إلى توجهه المقدر للالتزام الأدبي على عكس ما تنادي به الرواية الجديدة،

<sup>190</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Ibid. p.69

<sup>191</sup> KEMP (Robert) : cité par DUGAST-PORTES (Francine) : Ibid. P 17

"فقد كان موريك كاتباً ملتزماً، وقف في صف الجنرال ديغول. ودفتر ملاحظاته، الذي نشر في صحف متعددة، ضمن له جمهور قراء معتبر".

[Mauriac a été un écrivain engagé, qui s'est placé aux cotés du général de Gaulle. Son bloc-notes, publié dans divers journaux, lui a assuré un lectorat considérable]<sup>192</sup>

من جهة ثانية، قد يرجع إلى تمجيده للواقعية، خاصة التي قدمها بلزاك، "فرانسوا موريك يتساءل بتواضع إن كان هنالك، بين النجوم العظيمة، بلزاك (...)", 'كوكب صغير اسمه موريك' (...). في مؤلفه 'الروائي و شخصياته' (..) يتساءل عن الزمانية و ضرورة رسم الواقع اليومي في أقصى حدوده".

[François Mauriac se demande modestement s'il existe, parmi les grands astres, Balzac (...), « une petite planète Mauriac ». (...) dans l'essai sur «Le Romancier et ses personnages» (...). Mauriac s'y interroge sur la temporalité et la nécessité de peindre la réalité la plus quotidienne]<sup>193</sup>

يعتقد موريك : "أننا نربط بعناية قليلة أو كبيرة ما تزودنا به ملاحظة الناس الآخرين و معرفتنا بأنفسنا. فيولد بطل الشخصية إثر القران الذي يعقده الروائي مع الواقع".

[Nous combinons avec plus ou moins d'adresse ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance de nous-mêmes. Les héros du roman naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité]<sup>194</sup>

"لمح موريك في مقاله الشهير في الفيغارو، بعنوان 'تقنية السلة لألان روب-غريي' (8 نوفمبر 1956)، أن روب-غريي أخذ من نص بونج 'السلة'، فكرته في حذف 'القلب الرومانسي للأشياء'، 'عمقها الخادع'، و الاحتفاظ فقط بالنعوت الوصفية الصرفة. (...) 'الروائيين الحقيقيين لا يحفرون، كما يتخيل ذلك [روب-غريي] لبلوغ حقيقة مخبئة. بل بالعكس، فإن الجزء الأثر سريّة في ذاتهم هو ما يطفو إلى السطح، و يتجسد في مخلوقاتهم".

[Dans un article fameux du *Figaro*, intitulé « La technique du cageot d'Alain Robbe-Grillet » (8 novembre 1956)), insinue que Robbe-Grillet a tiré du texte de Ponge, « Le cageot », son idée de supprimer le « cœur romantique des choses », la « fausse profondeur », de ne conserver que les adjectifs purement descriptifs. (...) « les vrais romanciers ne creusent pas, comme [ Robbe-Grillet ] s' imagine, pour atteindre une vérité cachée, c'est au contraire la part

<sup>192</sup> La littérature française des origines à nos jours : Ibid. p.245

<sup>193</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle : Ibid. p.47

<sup>194</sup> MAURIAC (François) : Le Romancier et ses personnages, p.114

la plus secrète de leur être qui remonte à la surface et qui s'incarne dans leur créatures]<sup>195</sup>  
 و لعل مؤلفات نقدية مثل "الكتابة اليوم. قاموس المنتخبات الأدبية و النقد" (Ecrire aujourd'hui. Dictionnaire anthologique et critique, 1960) لبرنارد بينغو (Bernard Pingaud)، "تاريخ الرواية الحديثة (Histoire du roman moderne, 1962) لألبريس ريني-ميشال (René-Michel Albérès)، "أزمة الرواية" (La Crise du Roman, 1966) لميشال ريمون (Raimond Michel)، و "أزمة الرواية الفرنسية و الواقعية الجديدة" (La crise du roman français et le nouveau réalisme, 1969) لبيرر أستيني (Pierre Astier)<sup>196</sup>، ساهمت بشكل كبير في رسم بانوراما للساحة الروائية الأدبية و النقدية الفرنسية في تلك الفترة، مع التركيز على الرواية الجديدة المعاصرة لها، و للنقاشات و الجدل الذي كانت تثيره النهضة التجديدية التي تعززت معها؛ إنما بنبرة أقل هجومية، في حين كان النقد التقليدي الأكاديمي لا يزال يشغل المنابر في معركة ضدها.

ففي 1963، في مؤلف "تضخم الأسلوب" خلط ريني جيورجين كل الانحرافات التي حملتها الحداثة و ندد بوجه خاص بالاستخدام الخادع للمفردات (...). أدينت الرواية الجديدة بسبب المكانة المفرطة التي تمنحها للأغراض- يأخذ على روب-غريفي في تعامله معها 'دقة المحقق أو المخمن الرسمي'؛ و يعيب على لغة سيمون ما تعطيه من فضاء للتفاصيل الصغيرة جداً، و كل ذلك 'الصهارة المتشابكة و الثثرة الزائدة التي تنتج عنها'، أيضاً التصحيحات المتراكمة التي تثقل النص (..) 'فالكاتب يجرنا خلفه بطريقة ما، في خبايا مطبخه اللغوي، بدلا من أن يقدم لنا مباشرة، الطبق الذي أعده'.

[En 1963, dans *L'Inflation du style*, René GeorGIN amalgamait tous les travers de la modernité et dénonçait surtout un usage fallacieux du vocabulaire (...). Le Nouveau roman est condamné pour la place qu'il donne aux objets – la « précision de commissaire priseur » de Robbe-Grillet ; la langue de Simon est accusée en raison de la place donnée à de menus détails, du « magma filandreux et (du) bavardage balbutiant qui en résulte », des corrections accumulées qui alourdissent le texte (...) « L'écrivain nous entraîne en quelque sorte à sa suite dans les secrets de sa cuisine verbale, au lieu de nous servir, bien au point, le plat élaboré »]<sup>197</sup>

"عندما نشر بيير دو بواديفر الطبقات المتتالية لكتابه تاريخ حي لأدب اليوم أو مجموعة مختارات حية لأدب اليوم، هاجمه غالبية النقاد الأدبيين بقولهم: 'من بين المؤلفين الثلاثمائة و ستة

<sup>195</sup> MAURIAC (François) : cité par DUGAST-PORTES (Francine) : Ibid. P 16.

<sup>196</sup> Dictionnaire de la littérature française : Ibid. p.658

<sup>197</sup> GEORGIN (René) : cité par DUGAST-PORTES (Francine) : Ibid. P 29.

و ستين الذين تتكلم عنهم، لماذا تخصص فقط ثلاثة و عشرين سطرا للحديث عن فلان، بينما تتحدث عن فلان على طول ثلاث صفحات؟".

[«Lorsque P. de Boisdeffre publie les éditions successives de son *Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* ou son *Anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui*, la plupart des critiques littéraires l'attaquèrent en lui disant : «Parmi les trois cent soixante - six auteurs dont vous parlez, pourquoi ne consacrer-vous que vingt-trois lignes à Y. alors que vous parlez de X. pendant trois pages ?»]<sup>198</sup>

يخلص بواديفر في كتابه الأول إلى القول : "سواء سعدنا أو تحسرننا للأمر، فإن الرواية هي و ستظل لوقت طويل طابع التعبير الأدبي الأكثر تذوقا من قبل الجمهور العريض. فحيويتها لا تضاهيها سوى لدانتها، و تنوعاتها الأكثر شذوذا، الأكثر تجريدا، الأكثر غموضا، تنتشر اليوم على الجذع الروائي القديم".

[Qu'on s'en réjouisse ou que l'on déplore, le roman est et restera longtemps le mode d'expression littéraire le plus goûté du grand public. Sa vitalité n'a d'égale que sa plasticité, et les variétés les plus insolites, les plus abstraites, les plus obscures, prolifèrent aujourd'hui sur le vieux tronc romanesque]<sup>199</sup>

"في 1967، صدر عن 'تابل روند' كتاب 'غلاية القهوة فوق الطاولة' لبير دو بواديفر، الناقد الأدبي و المؤرخ المعروف جدا. و قد أخذ النص عنوانه من مطلع قصة لروب-غريي، أينما انتقده بأسلوب ساخر، بناء على المكانة الهامة التي يمنحها لوصف شيء لا قيمة له. يأخذ المؤلف على روب-غريي عدم تمكنه من مواصلة المسيرة التي كانت الرواية الفرنسية بحاجة إليها (...). فيستتكر عليه تمثله بالسياسي روبسبير في حقل الآداب، بمساعدة بارت في صورة فوكي-تائفيل، إذ يحكمان الرعب على الأدب (...). رغم أن دو بواديفر يستشهد ببعض صفحات روب-غريي شخصيا، حيث يعجب بكتابتها و يركز على الأصداء الشعرية فيها، إلا أنه يخلص في النهاية إلى كون خصمه يساهم في موت الأدب، تحت وطأة الضجر".

[En 1967 parait à la Table ronde *La cafetière est sur la table*, de Pierre de Boisdeffre, critique littéraire et historien très connu de la littérature. Le texte tire son titre du début d'une nouvelle de Robbe-Grillet, qui se trouve ainsi caricaturée, à partir de la place donné à la description d'un objet anodin. L'auteur reproche à Robbe-Grillet de n'avoir pas su assurer la relève dont le roman français avait besoin (...). Il dénonce en lui un Robespierre des Lettres, aidé par

<sup>198</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle : Ibid. p.120

<sup>199</sup> BOISDEFFRE (Pierre de) : Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui, Éditions Le Livre contemporain, Paris, 1985, p.215

Barthes en Fouquier-Tinville, faisant régner la Terreur sur la Littérature (...). Pierre de Boisdeffre convoque quelques pages de Robbe-Grillet lui-même, dont il admire l'écriture et souligne les résonnances poétiques. Mais il reproche *in fine* à son interlocuteur de contribuer à faire mourir la littérature sous le poids de l'ennui<sup>200</sup>

إن هذه الطريقة في النقد، لاسيما و أنها تصدر عن ناقد له وزنه، تعبر بصدق عن المواجهات العنيفة التي شهدتها تاريخ الرواية الجديدة، و تصديها لنقد تقليدي غيبت موضوعيته مجرد معارضته لما هو جديد. و لعل هذا المقطع من كتاب دوبواديفر يغني عن كل تعليق: "تأمل هذه البديهية يا روب-غريي : كل قارئ تكسبه هو قارئ ضائع بالنسبة للأدب الروائي. إلا إذا لم يكن الأدب، بطبيعة الحال، هذا الشيء قبيح الشكل، محبوس اللسان و المعاق الذي نقاربه في كتبك - و ليس فقط في كتبك! هناك أيضا بيكيت، بتاي، بلانشو و آخرون- و الذي نستكشفه و نلمسه باشمزاز يلامس الانبهار. هذه الجثة تتلعثم، مازالت تتكلم، لم تمت كلية، تشبه شخصيات بيكيت التي نلاحظها، نصف محشورة في قمامة و لا يظهر منها إلا رأسها، متفوهة بكلمات غير متبوعة. مع شبكة الصوت المنهك هذه يحتضر لغز الكتابة القديم، الذي كان الكلام جلده".

[Méditez cet axiome, Robbe-Grillet : *chaque lecteur que vous gagnez est un lecteur perdu pour la littérature romanesque*. À mois que la littérature, justement, ne soit cette chose informe, aphasique et paralysé que l'on approche dans vos livres - et pas seulement dans vos livres ! Il ya Beckett, Bataille, Blanchot et quelques autres - que l'on explore et que l'on tâte avec un dégoût qui touche à la fascination. Ce cadavre bafouille, il parle encore, il n'est pas tout à fait mort, semblable à ces personnages de Beckett que l'on aperçoit, à demi enfoncés dans une poubelle et dont la tête seule émerge, proférant des mots sans suites. Avec ce filet de voix exténuée agonise le vieux mystère de l'Écriture, par qui le Verbe se faisait chair]<sup>201</sup>

من الأوائل الذين حاولوا إنصاف الرواية الجديدة كلود مورياك في كتابه "اللاأدب المعاصر" الذي يجمع مقالات نشرت في عدد من الصحف و المجلات، بداية مع ذكره أول مرة لمصطلح "اللاأدب" (L'Alittérature) في "الفيغارو" بتاريخ 14 نوفمبر 1956، حيث يصرح: "اللاأدب (يعني الأدب إذ يخلص من كل السهولات التي أعطت لهذه الكلمة معنى تحقيريا) هو قطب لم يتم أبدا بلوغه".<sup>202</sup>

[L'Alittérature (c'est-à-dire la littérature délivrée des facilités qui ont donné à ce mot un sens péjoratif) est un pôle jamais atteint]

<sup>200</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Le nouveau roman, Ibid. Pp. 29-30

<sup>201</sup> BOISDEFFRE (Pierre de) : La cafetière est sur la table, Éditions Table ronde, Paris, 1967, Pp. 146-147

<sup>202</sup> MAURIAC(François) : cité par DUGAST-PORTES (Francine) :Ibid. Pp.10- 11.

حاول مورياك تتبع تيار التجديد انطلاقاً من نهاية القرن التاسع عشر، بفضل أعمال الكثير من المؤلفين، وصولاً إلى ما عرف بعد ذلك بالرواية الجديدة، في محاولة لعدم عزل هذه الظاهرة عن مسار الحركة الإبداعية الروائية الحداثية، في فرنسا بالتحديد. يسجل في ذات الوقت النقلة النوعية التي أحدثتها الوافدون الجدد، ويلمس عندهم خطوطاً مشتركة إنما في الأصل قطيعات موضوعاتية. يركز مورياك على المميزات الطاغية لنصوصهم، و التطور نحو نوع من الشعر، زيادة على دور التناس، بوجه خاص عند بيكيت، روب-غريي و ساروت.

إنما من النقاد الأوائل و القلائل الذين تنبهوا لجمالية النصوص الروائية الجديدة و أسعفوها في بداياتها كان رولان بارت، من خلال مقالات في مجلة "كريتيك" (Critique) ما بين 1954-1955. عنون بارت، كما رأينا، « Littérature Objective » - و هو يلعب على المعنى المزدوج للكلمة بالفرنسية و التي تعني أدب الأغراض، كما تعني الأدب الموضوعي- سلسلة من التأملات حول وظيفة الأغراض المستوحاة من قراءته لرواية "المماحي" لأنان روب-غريي. ثم نشر عاماً بعد ذلك مقالا بعنوان "الأدب الحرفي" (Littérature Littérale) تعرض فيه لرواية "الرأي" لروب-غريي دائماً.

"بدأ بارت بالبحث عن ما دون الأدب في مؤلف نظري على قدر كبير من الجفاف (الكتابة في الدرجة الصفر، 1953). حدد نفسه في ما فوق الأدب عندما قاده تحقيقه السيميولوجي إلى التنديد بكل أنواع المخاتلات التي تقع ضحيتها في الحياة داخل المجتمع (ميثولوجيات، 1957) أو إلى تحليل "نظام العالم" (1967) (...). في ممارسة النقد الأدبي، التي هي بعيدة على أن تكون فريدة و موحدة الشكل، كان بارت انتقائياً، إذ ساهم دورياً في النقد الموضوعاتي (...)، في نقد علم النفس التحليلي (...)، في الشكلائية (...). اتخذ منصب المدافع عن النقد الجديد (...) ساهم في إطلاق الرواية الجديدة بوصفها أدب الغرض (...) بعد 1970، تقمص بارت هيئة الكاتب، أكثر فأكثر، بطريقة لا يملكها غيره".

[Barthes a commencé par rechercher l'en-deçà de la littérature dans un ouvrage théorique d'une grande sécheresse (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953). Il s'est situé au-delà de la littérature quand son enquête sémiologique l'a conduit à dénoncer les mystifications de toutes sortes dont nous sommes victimes dans la vie en société (*Mythologies*, 1957) ou à analyser le *Système du monde* (1967) (...). Dans la pratique littéraire, pratique qui est loin d'être unique et uniforme, Barthes a été un éclectique, contribuant tour à tour à la critique thématique (...), à la critique psychanalytique (...), au formalisme (...) il contribua à lancer le nouveau roman,

comme littérature de l'objet ( ... ) après 1970, Barthes a fait de plus en plus figure d'écrivain avec une manière qui lui est propre]<sup>203</sup>

أكد بارت في كل قراءاته الثورية على الدلالات الفنية الجديدة التي تؤسس لها نصوص هذه الظاهرة في استقراءه لبنياتها العميقة، و التي تفرض بالضرورة موقفا و مقاربة جديدة من جانب النقد، أيضا طريقة جديدة من قبل القراء في ممارستهم لفعل القراءة. كما أبدع الكثير من النصوص النقدية المتفردة: "مقالات نقدية" (Essais Critiques 1964)، و أيضا "النقد و الحقيقة" (Critique et Vérité 1966) التي عالج فيها إشكالية اللغة الأدبية مركزا على الجنس الروائي.

يرتبط اسم بارت بالنقد البنيوي، الذي ينضوي تحت لواء النقد الجديد. لكن الناقدة الأكاديمية كال-غروبير تفضل الحديث عن أحد عشرة توجهها في النقد الجامعي: الشكلايين الروس، النقد الألماني، نقد الشعور، نقد الماخيالي، نقد علم النفس التحليلي، نقد سوسيولوجية الأدب، اللسانيات و الأدب، سيميوطيقا الأدب، الشعرية، النقد التوليدي، نقد الكاتب.<sup>204</sup>

"و النقد البنيوي هو بحث عن نحو النص، عن البنيات المبنية كأنظمة مستقلة للكيانات الداخلية. مثله سلسلة 'فيغور' لجيرارد جينات، شعرية أندريه ميشونيك، أعمال ترفيتان تودوروف، بعض كتب رولان بارت، و بلغت تعقيدا كبيرا جدا مع مجلة تال كال و أعمال جوليا كريستيفا".

[La critique structuraliste est la recherche d'une grammaire du texte, de structures conçues comme système autonomes d'entités internes. Elle est illustrée par la série des *Figures* de Gérard Genette, la poétique d'Henri Meschonnic, les travaux de Tzvetan Todorov, par certains livres de Roland Barthes. Elle a atteint une très grande complexité avec la revue *Tel Quel* et les ouvrages de Julia Kristeva]<sup>205</sup>

و في أصداء هذا النقد الجديد صدرت مؤلفات كثيرة، حاولت إعطاء النصوص الروائية الجديدة حقها، على غرار كتاب أولغا برنال (Olga Bernal) المعنون "ألان روب-غريي. رواية الغياب" (Les Romans de Robbe-Grillet 1963) للناقد بروس موريسات (Bruce Morrisette)، أيضا "رؤية ألان روب-غريي للعالم، البنيات و الدلالات" (La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, structures et significations 1966) للناقد جون ألتير (Jean Alter).

إن نظرة النقد الجديد للرواية الجديدة تختلف جذريا عن ما كان النقد التقليدي يحددها به. و قد

<sup>203</sup> La littérature des origines à nos jours, Ibid. Pp.305-306

<sup>204</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature, Ibid. Pp.74/85

<sup>205</sup> La littérature des origines à nos jours, Ibid. p. 303

رأينا البديهية التي طالب فرانسوا موريك روب-غري بتأملها؛ على النقيض من ذلك، يحاول موريكات تعريف فن روب-غري، بكل تعقيده و أصالته، فيصف هذا الروائي الجديد بأنه : "تشبيهي، إنساني، كاتب الغياب أو اللادلالة، منظم الأشياء المتسلسلة، طوبولوجي الفراغات في الحقل الروائي، مبرمج ماورائي للأماكن المغلقة المدورة بثقوب القفل أو فتحات مجموع النوافذ، مسير تشابكات الأجزاء الحاوية أو الأجزاء المحتواة في نصوص على هيئة أشعار كلاين، رياضياتي ريماني في حيزمانية الحقل التخيلي".

[«... chosiste, humaniste, écrivain de l'absence ou de la non-signification, ordonnateur des objets en série, topologue des trous dans le champ romanesque, métaprogrammateur des endroits clos retournés par les trous de serrure ou des ouvertures de fenestration, manipulateur des enchevêtrements de parties contenant ou de parties contenues dans des récits aux allures de vers de Klein, mathématicien riemannien de l'espace-temps du champ fictif »]<sup>206</sup>

أصبح النقد الاجتماعي يجمع بين دراسة النص و التأويل الاجتماعي. فبرزت في هذا الصدد أعمال لوسيان غولدمان، حول الرواية الجديدة بشكل خاص، مثل كتابه "من أجل سوسيولوجيا للرواية" (Pour une sociologie du roman 1964)، أيضا بروس موريكات، إلى جانب جاك لينهارد في "قراءة سياسية لرواية الغيرة لألان روب-غري" (Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet 1973)، الذي نشر أيضا مؤلفا جماعيا مع كلود دوشي (Claude Duchet) بعنوان "النقد الاجتماعي" (La Sociocritique 1979).

لقد أوحى اكتشاف نصوص فردينند دي سوسير (Ferdinand de Saussure)، و العديد من أعمال الشكلايين الروس، بالكثير من الدراسات، إلى جانب تحليلات رومان جاكوبسون (Romain Jakobson) و إميل بانفونيست (Emile Benveniste). تولد أيضا علم السرديات، بفضل ما جاء به أمثال فلاديمير بروب و تزفيتان تودوروف، خاصة في كتابه "نظرية الأدب، نصوص الشكلايين الروس" (Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes 1965).

ساهم تطور اللسانيات أيضا، في تجديد كافة العلوم الإنسانية، من خلال المقاربة البنوية التي أصبحت توجه الأبحاث، حتى في علم النفس التحليلي. من ذلك، فضل كثير من الأبحاث في تجديد تأويلات الفعل الأدبي، على غرار ما قدمه جاك لاكان (Jacques Lacan). بنفس الطريقة، كان لأعمال كلود ليفي-ستراوس (Claude Lévi-Strauss) الأنثروبولوجية أثر في حقل الأدب و علاقته بالسوسيولوجيا.

<sup>206</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle : Ibid. p.92

إن التوجهات الجديدة في الأبحاث الجامعية واكبت موجة النقد الجديد، و هو ما عبر عنه سيرج دوبروفسكي (Serge Doubrovski) في كتابه "لماذا النقد الجديد؟ النقد و الموضوعية" (Pourquoi la nouvelle critique? Critique et objectivité 1966) ، الذي قدم فيه بانوراما للمقاربات النقدية الجديدة؛ تماما ما فعله جون ستاروبينسكي (Jean Starobinski) في "العلاقة النقدية" (La relation critique 1970). هذا النقد الجديد حاول فهم و قراءة النصوص الأدبية بناء على ما تتضمنه من دلالات تبرزها بنيتها الداخلية، و ليس بالاعتماد على الجوانب الخارجية من ترجمة ذاتية للمؤلف، و الظروف التاريخية، الاجتماعية و السياسية المحيطة بكتابة العمل. يعتبر هذا النقد النص مفتوحا على كل الاحتمالات، و أي مقارنة تتناوله لن تمثل في نتيجتها المحصلة إلا جزءا من الحقيقة.

يرجع الفضل إلى بعض الأسماء التي غدت هذه الرؤية الجديدة للنص كوحدة حية مستقلة. من ذلك أعمال جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، خاصة فيما توصلت إليه حول التراكيب المتعسرة (Paragrammes)، باختين (Bakhtine) و خاصية التناص، دراسات غريماس (A. Julien Greimas) حول السيميائيات البنيوية، و مختلف العلوم المتعلقة باللغة و الدلالة، لا مجال لحصرها.

أما جون-بيير فاي<sup>207</sup>، من خلال تكوينه كفيلسوف، فقد أثرى الحوار عبر مجلة "تال كال". فكانت مقالاته تحيل إلى نيتش (Nietzsche) و هوسيرل (Husserl) و الظاهراتية. يلاحظ فاي أي هنالك رافدين يتنازعان الرواية في القرن العشرين، أحدهما يتصل بالتيارات الباطنية على غرار جايكس، بروسست، جويس، فولكنر، وولف و سيمون في تقاطع مع بارغسون (Bergson) و فرويد (Freud)، و الآخر يعتبر الأشياء حاضرة، يمثله روسال، كافكا، سارتر، كامو و روب-غريي.

و من الأسماء ذات الحضور القوي أيضا ميشال فوكو (Michel Foucault) الذي أغنى النقاشات الدائرة حول الرواية الجديدة، من خلال مجلة "تال كال". و شارك أيضا في أول ملتقى بالسريزي نظمته سولارز عام 1963، من أهم مؤلفاته "الكلمات و الأشياء" (Les mots et les choses 1966).

من الناشطين مع تال كال دائما، جاك دريدا (Jacques Derrida) الذي ساهم من خلال مشاركاته في تدعيم حركة النقد الإبيستيمولوجية التي اتخذت فيها تال كال طرفا أساسيا و نتج عنها في الختام "نظرية المجموع" (La théorie d'ensemble 1968).

بعدما أسهم كل من روب-غريي، نتالي ساروت و كلود سيمون في إنعاش الساحة النقدية برؤاهم و طروحاتهم النظرية حول الظاهرة التي ينتمون إليها، كما أشرنا آنفا، قدم ميشال بيتور، هو الآخر مساهمته ، من خلال كتابه "مقالات حول الرواية" (Essais sur le roman 1969)، الذي يجمع فيه

<sup>207</sup> FAYE (Jean-Pierre) : cité par DUGAST-PORTES (Francine) : Ibid. P 35.

مقالات نشرت بين 1960 و 1964. أشار في مقالاته الأولى كيف أن الرواية " تتطور نحو نوع جديد من الشعر الملحمي و التعليمي في ذات الوقت".

[...évoluant vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique]<sup>208</sup>  
كما تعرض فيه لمسألة الالتزام التي يعارضها بشدة. و يتضمن تأملات أصيلة على تنظيم الصفحة و على الكتاب بوصفه غرضاً، حيث برز معه نوع من الأبحاث الطباعية، حسب دوغاست-بورت. من المواضيع أيضاً التي تناولتها مقالاته: المكان و الأغراض الروائية، اختيار الضمائر في السرد، الزمانية في النصوص، و الوقع ذي الدلالة الاجتماعية، التي تولدت عن الرواية الجديدة.

لكن الدفاع الرسمي عن الرواية الجديدة تولاه ريكاردو، الذي يتميز بانتهاجه لمجال الدراسات النصية التطبيقية، و إنتاجه لجملة من المؤلفات النظرية الجوهرية حول الرواية الجديدة، إلى جانب كم هائل من المقالات و الندوات الصحفية و الفكرية، زيادة على نصوصه الروائية باعتباره من الروائيين الجدد، على غرار رواية "مرصد كان" (L'Observatoire de Cannes 1961) و "احتلال القسطنطينية" (La Prise de Constantinople, 1965).

"إن التفكير النقدي لريكاردو يتميز بكونه ذاتي المرجع في كل الأحوال: بالنسبة لحركة و كتاب الرواية الجديدة التي ينظر لإنتاجها التخيلي و رهاناته؛ بالنسبة أيضاً لكتاباتة التخيلية الشخصية التي يبنى منها المفاتيح النقدية".

[La réflexion critique de Ricardou offre la particularité d'être autoréflexive en toutes conséquences : par rapports au mouvement et aux écrivains du nouveau roman dont il théorise la production fictionnelle en ses enjeux ; par rapport aussi à ses propres fictions dont il construit les clés critiques]<sup>209</sup>

من النقاط الجوهرية التي عالجها ريكاردو كعلامة مميزة للظاهرة نزعة التشخيص الذاتي (l'autoreprésentation)، من خلال خاصية التضمين، بأسلوب تحليلي و لغة تقنية تختلف عن تلك التي قدمها روب-غريي. و يحلل ريكاردو بوجه خاص أعمال الروائيين السبعة الذين حضروا ملتقى سريزي، بالاعتماد على نظرية المولدات (La théorie des générateurs)، ويظهر بقوة تبنيه للمنهج البنيوي الذي قارب به رولان بارت نصوص الرواية الجديدة، و ذلك لإجلاء البنيات اللغوية، الفنية و الجمالية لنصوصها الإبداعية، من دون التعرض للجوانب التاريخية و الاجتماعية

<sup>208</sup> BUTOR (Michel) : cité par DUGAST-PORTES (Francine) :Ibid. P 43.

<sup>209</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature, Ibid. p.149

و غيرها التي أفرزت تلك الروايات.

يملك ريكاردو رؤية حدائثة ثقابة، من خلالها " تمكن، بهضمه للأطروحات البنيوية ذات الصلة، من بناء خطاب نقدية تغذيه الملاحظات الدقيقة حول التفصيل الأسلوبي و السرد في النص".

[Il sut, à l'écoute de thèses structuralistes pertinentes, construire un discours critique nourri d'observations précises sur le détail stylistique et narratologique du texte]<sup>210</sup>

عالج ريكاردو قضية الشكل و المضمون، حيث يرى بأن الأول هو الذي ينتج الثاني، بعكس ما تتبناه الأطروحات التقليدية من أسبقية المضمون على الشكل. أيضا وظيفة الأدب، و بوجه خاص مسألة اللغة، لأنها الأساس في صياغة الكتابة الروائية التي ستفرز موضوع الكتاب. و هو ما يخلص للتعبير عنه بمغامرة الكتابة التي دشنها فلويير، و تنادي بها الرواية الجديدة، بعدما كان الجنس الروائي لزمن طويل مجرد كتابة للمغامرة.

من الظواهر التي طبعت الساحة الأدبية الفرنسية ظاهرة مجلة "تال كال". و بعيدا عن الخوض في خصوصيات هذا المنبر الإعلامي، و إسهاماته في تطوير نظرية الأدب، يكفي القول: "أن المرحلة الأولى من تاريخها ترتبط جدا باكتشاف أو إعادة تقييم أدب غير معروف، بالدفاع عن الرواية الجديدة و دار النشر مينيوي التي قبلت بإصدار نصوصها".

[La première époque est liée étroitement à la découverte ou à la réévaluation d'une littérature mal connue, au soutien du nouveau roman et aux éditions de Minuit qui acceptent de le publier]<sup>211</sup>

أبدت مجلة "تال كال" منذ انطلاقتها دعمها الصريح لمواقف الرواية الجديدة. أكد ذلك وقوف سولارز إلى جانب روب-غريي في كل طروحاته، أثناء النقاش الذي نظم من قبل "الدفاتر الحرة للشبيبة" (Les Cahiers Libres de La Jeunesse)، في مارس 1960. و خصصت المجلة بين 1960-1964 مقالات هامة تعالج قضايا الرواية الجديدة، كما نشرت نصوصا أصلية لروائيها قبل صدورها. و في ظل ذلك الاتحاد، دعي سولارز للمشاركة بمعية روب-غريي، جون تيبودو، كلود سيمون و ريكاردو إلى أشغال إعداد معجم للرواية الجديدة، في خطوة للبحث عن مسعى إبستمولوجي مشترك. هذا المشروع الذي تبنته "دار مينيوي"، ثم تخلت عنه في جوان 1961.<sup>212</sup>

دعم التحالف انضمام جون ريكاردو و تيبودو إلى لجنة التحرير في مجلة "تال كال"، و إصدار

<sup>210</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Le Nouveau Roman, Ibid. P 38.

<sup>211</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle : Ibid. p.101

<sup>212</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Ibid. P 33

سولارز لرواية "المنتزه" (Le Parc 1961) التي تبنى فيها المبادئ السردية للرواية الجديدة. إنما بداية مع 1964، حدثت خلافات بين الأصدقاء، حيث اتهم سولارز روب-غريي بالتناقض، بعدما صدر كتاب "من أجل رواية جديدة"، يدعمه في ذلك بارت. و كان الموقف الحاسم للقطيعة بين سولارز أي "تال كال" و بين الرواية الجديدة، بعد حملات كثيرة، خاصة في العدد 43 من تلك المجلة، إذ يصرح سولارز، بعد انتقاداته اللاذعة في هجومه على أعمال روب-غريي، ساروت و بيتور، قائلا: "إيديولوجية كل تلك الإنتاجات، في الواقع، ظلت في إطار ما هو متفق عليه، نفسانية، ذات نزعة إيجابية أو تكنوقراطية. تعمل تحديدا على إخفاء الثورات النظرية الحقيقية التي حدثت ما بين سنوات العشرينيات و الأربعينيات".

[L'idéologie de toutes ces productions est, en réalité, très conventionnelle, psychologique, positiviste ou technocratique. Elle sert surtout à cacher les véritables révolutions qui se sont passées entre les années vingt et les années quarante]<sup>213</sup>

و مع أن الروائيين الجدد، في مقدمتهم ريكاردو و جون-بيير فاي، ظلوا يدعمون مواقف "تال كال"، إلا أن سولارز بات يهاجم الرواية الجديدة، كما يقدمها هؤلاء، في نوع من الأزمة بين رفقاء الأمس، ساهم الإعلام في تضخيمها؛ بما يخدم مصالح النقد التقليدي. تماما مثلما حدث عندما نقل برنار بيفو (Bernard Pivot)، تصريحات لسولارز و صنع منها مقالا، نشر في "الفيغارو ليتيرير" عنونه "عندما يصف سولارز روب-غريي بالروائي الأقل و أقل جدة".

[Quand Sollers qualifie Robbe-Grillet de romancier de moins en moins nouveau]<sup>214</sup>  
كان لهذا الخلاف حول المواقع في الساحة الأدبية على ما يبدو، أثر في انبعاث خط جديد في الكتابة الروائية الفرنسية سمي "الرواية التالكالية"، نسبة إلى المجلة بطبيعة الحال، و ما تتبناه من مواقف نظرية حول الجنس الروائي، أو ما عمد البعض إلى تسميته فيما بعد "الرواية الجديدة الجديدة" (Le Nouveau Nouveau Roman).

يبين تأثير هذه المجلة بوجه الخصوص على الساحة الأدبية و النقدية الفرنسية، و حتى العالمية، الحضور القوي للإعلام و دوره في إذكاء الغليان الفكري و الثقافي الذي ساد زمن تبلور الرواية الجديدة. و لعل سردا لبعض العناوين قد يوضح الصورة أكثر عن الأعمدة التي احتوت النقاشات النقدية و الفكرية لتلك الفترة. من ذلك "لي لاتر فرانسيز" (Les Lettres Françaises) التي خصصت أعدادا لقضية الرواية الجديدة، تحديدا، التحقيق حول "ماهية الطليعي في 1958؟ (C'est quoi

<sup>213</sup> SOLLERS (Philippe) : cité par DUGAST-PORTES (Francine) :Ibid. P 33

<sup>214</sup> PIVOT (Bernard) : cité par DUGAST-PORTES (Francine) :Ibid. P 34.

? l'avant-garde en 1958 في عدد 24-30 أبريل 1958. تماما كما أثرى الجدل مقالات في كل من "لي نوفال ليتيرير" (Les Nouvelles Littéraires)، "لا نوفال روفي فرانسيز" (La Nouvelle Revue Française)، و سليلتها "لا نوفال نوفال روفي فرانسيز" (La Nouvelle Nouvelle Revue Française)، و "كريتيك" (Critique).<sup>215</sup>

ساهمت تلك العناوين وغيرها في تجديد النقد، إلى جانب ما كان يصدر عن دور النشر التي لها صلة مباشرة بظاهرة الرواية الجديدة، يعني دار "مينوي" التي تأسست في الخفاء عام 1941 بزعامة جيروم ليندون، كما ذكرنا من قبل، و احتوت عددا من الروائيين الجدد، في وقت تم رفض نصوصهم من قبل دور النشر الرائدة زمنها. و الحديث عن الدور الفعال الذي لعبته "مينوي" في نجاح و تألق الرواية الجديدة، تبنته الكثير من الدراسات المعمقة على غرار كتاب "دار النشر مينوي 1942-1955" (Les Editions de Minuit 1942-1955)، لأن سيمونان (Anne Simonin) عام 1994.

في المحصلة، يمكن القول، أن الجدل حول الرواية الجديدة يندرج ضمن الجدل المتواصل حول الرواية عموما و قضاياها، كجنس أدبي له حظوته الخاصة. هذا الجدل لا يتصل بطبيعة الحال فقط بتلك الفترة من القرن العشرين، إنما لكونه اتخذ حدة لا مثيل لها في مسار البحث في الجنس الروائي، وسط أجواء فكرية مفعمة بالنقاش الساخن.

و مع أن هذه الحركة لم تسلم من النقد و الاحتجاجات كغيرها، إلا أنها جاءت بقيمة مضافة و مقاربة أكثر إنصافا من التي قدمها النقد التقليدي فيما يتعلق بالرواية الجديدة، التي تنتهج أصلا طريقا يعظم قيمة الإضافة الإبداعية للمجهودات المبذولة من قبل كل السابقين الذين قدموا الكثير للفن الروائي.

و مهما تكن المواقف النقدية، فإن تلقي القراء للرواية الجديدة هو معيار قبولها و نجاحها الوحيد. كما أن الإنتاجات الوفيرة للروائيين الجدد على طول أكثر من نصف قرن، يترجم الرغبة الصامدة للمضي قدما في مسارهم الثوري لتجديد الجنس الروائي برغم كل العقبات، التي بدأت برفض دور النشر التعامل مع هذه النصوص الجديدة.

و كما سبق الذكر، فإن "دار مينوي" لصاحبها جيروم ليندوم، رفقة مستشاره جورج لامبريتش (Georges Lambrichs)، بتوجيه أدبي من ألان روب-غريي ابتداء من 1954، حركتها رغبة حقيقية في تجديد الفن الروائي، بعيدا عن المعايير التجارية التي تحكم إصدار هذه الرواية أو تلك. فقد

<sup>215</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature, Ibid. Pp.69/72

نشرت هذه الدار بين 1951-1973 حوالي 35 نصا لكل من : ميشال بيتور (3)، كلود أولي (2)، روبير بينجي (11)، جون ريكاردو (2)، ألان روب-غريي (7)، كلود سيمون (7)، نتالي ساروت (1).

و تسجل فرانسيس دوغاست-بورت<sup>216</sup> في رسدها لإصدارات الروائيين الجدد، ما بين 1938، أي تاريخ صدور أول رواية جديدة لبيكيت، و عام 2000، تاريخ صدور كتابها "الرواية الجديدة"، ما يقارب "109" رواية جديدة لكل من بيكيت، ساروت، روب-غريي، بينجي، بيتور، كلود موريك، أولي، جون-بيير فاي و ريكاردو.

تمثل تلك القائمة أسماء السبعة الحاضرين في ملتقى سريزي-لا-صال، إلى جانب دورا و بيكيت اللذان اعتذرا عن الحضور، بالإضافة إلى موريك و فاي. و يلاحظ أيضا على قائمة الناقدة أنها تضم أسماء كل من سولارز، الذي يظل رغم خلافه مع الرواية الجديدة، بعدما كان من مناصريها، يكتب في خطها، بالإضافة إلى مورييس روش (Maurice Roche) و بودري (Baudry).

يعبر هذا الإنتاج الغزير، و حجم الجدل الذي أثارته الرواية الجديدة، على المكانة القوية للظاهرة في تاريخ الرواية الفرنسية، و العالمية أيضا، و يعكس سلطة مستحقة في فضاء المؤسسة الأدبية الفاعلة في فرنسا لأكثر من نصف قرن على الأقل. توج هذه الصورة جملة الجوائز الأدبية التي حصدها نصوصها الروائية.

#### ب) الجوائز الأدبية :

من خلال عملية جرد للعناوين الروائية المشار إليها في مختلف المراجع، و بالعودة إلى القائمة المذكورة آنفا، التي حددتها دوغاست-بورت، نخلص إلى عدد معتبر من الجوائز التي عززت مصداقية الرواية الجديدة، و أكدت على انتعاش الحركة النقدية الجديدة، التي أصبحت ترى القيمة الحقيقية لهذه النصوص.<sup>217</sup>

البداية كانت مع روب-غريي الذي حصل في 1953 برواية "المماحي" على جائزة "فينيون" (Le Prix Fénéon)، و في 1955 على "جائزة النقاد" (Prix de Critiques) مع رواية "الرأي". في العام الموالي، 1956، حصل ميشال بيتور على "جائزة فينيون" عن روايته "استعمال الزمن"، و على "جائزة رنودو" (Prix Renaudot) في 1957 عن رواية "التحوير". في 1958، يحصل كلود أولي على "جائزة ميديسيس" (Prix Médicis) عن روايته "الإخراج"

<sup>216</sup> DUGAST-PORTES (Francine) :Ibid. Pp.229/232

<sup>217</sup> Ibid. Pp.229/232

(Mise en Scène).

في 1959، تعود تلك الجائزة لكلود موريك عن روايته "العشاء في المدينة" (Le Diner en Ville).

في 1960، يحصل كلود سيمون على "جائزة الاكسبرس" (Prix de L'Express) عن روايته "طريق الفلاندر".

في 1962، تعود "جائزة النقاد" لروبرت بينجي عن روايته "الاستنطاق" (L'Inquisiteur).

في 1963، تحصل نتالي ساروت عن روايتها "فواكه الذهب" (Les Fruits d'Or) على "الجائزة الدولية للأدب" (Le Prix International de Littérature).

في 1965، يحصل بينجي أيضا على "جائزة فيمينا" (Prix Fémina) عن روايته "أحد ما" (Quelqu'un)، كما يتحصل ريكاردو على "جائزة فينيون" عن روايته "احتلال القسطنطينية" (Prise de Constantinople).

في 1967، تحصل رواية "قصة" (Histoire) لسيمون على "جائزة ميديسيس".

في 1979، تحوز رواية "مدينة مراكش" (Merrakch Médine) لكلود أولي على "جائزة فرانس كولتير" (Prix France Culture).

في 1986، يتلقى سيمون جائزة نوبل للأدب.

تلك الجوائز الأدبية القيمة التي حصدها بعض الأعمال الروائية الجديدة، إنما تؤكد القيمة الإبداعية لنصوصها من جهة، و تقدير جانب من النقد و النقاد لها من جهة أخرى. فقد منحها نوعا من الشرعية و الحضور الفاعل في الوقت الذي كانت الرواية الجديدة تواجه أشد معركة مع النقد التقليدي، أي في العشرية الأولى و الثانية من التاريخ الرسمي للظاهرة 1950-1970.

جدير بالقول أن الرواية الجديدة صمدت منذ بداياتها في وجه النقد التقليدي، بفضل إصرار ممثليها على نهضتهم الأدبية في جنس الرواية، بدعم من موجة النقد الجديد، في فترة حاسمة من تبلور أسسها الفنية. لكن المشكلة الكبرى التي واجهتها كانت تلقي القارئ العادي لها، في نوع من الصدمة القوية التي حطمت أفق انتظاره. فقد تعود ذلك القارئ على كتابة تسليه و تكرس عنده الشعور بالاطمئنان، على مدى عقود من كتابة الرواية التقليدية بمختلف التيارات المتشعبة بها. ليجد نفسه في مواجهة نصوص معقدة، مستفزة لقدراته الإدراكية و مزعزة لآماله.

و الواقع أن مشكلة الرواية الجديدة كانت مع النقد أكثر من كونها شكلت عقبة لدى القارئ. إذ لو لم تحدث تلك الضجة حول نصوصها، فربما تقبلها القارئ كما تقبل كل ما مر بالساحة الأدبية من

أنماط روائية. مع ذلك "روايات روب-غريي تقرأ بشكل مكثف دائما و القراء لا يجدونها أبدا مزعجة".

[Les romans de Robbe-Grillet se lisent toujours fort bien et les lecteurs ne les trouvent pas particulièrement ennuyeux]<sup>218</sup>

إن مشكلة الرواية الوحيدة، في اعتقادي الشخصي، هي ربطها بقائمة حصرية من الكتاب، أي السبعة الذين حددوا رسميا انتماءهم لها، في وقت كانت لا تزال تخوض معركتها مع النقد التقليدي. و ذلك ما تحاول بعض المراجع، خاصة المعتمدة في هذا البحث، تلافيه من خلال توسيع متنها بسرد أسماء أخرى، تتبنى في كتابتها أسس الرواية الجديدة، سواء في فترة التواجد القوي للروائيين الجدد، و حتى يومنا.

من هذا المنظور، يمكن القول أن الرواية الجديدة التي قدمها السبعة الحاضرون في ملتقى سريزي-لا-صال، لم تكن يوما محدودة ببعض الأسماء، و لا تتحدد تاريخيا بالفترة ما بين 1950-1980، و إلا أين تصنف كتابات بيكيت، دورا، لوكليزيو (Le Clézio)، مونيك فيتيج (Monique Wittig)، جورج بيريك، جورج سوبران (Georges Semprun)، موريس روش (Maurice Roche) ... لقد مال الروائيون الجدد، بداية مع الثمانينات، إلى نوع "جديد من السيرة الذاتية"، التي ظلت تتبنى أسس الكتابة الروائية الجديدة، من ذلك "طفولة" (Enfance, 1983) لتتالي ساروت، "المرأة العائدة" (Le Miroir qui revient, 1985)، و قد رأى البعض في ذلك تراجعا للرواية الجديدة، و بداية لنهاية مغامرة في الجنس الروائي.

في الختام، من غير الخوض مجددا في جدال عن كون الظاهرة انتهت أم اتخذت توجهات جديدة، ينبغي القول أن الرواية الجديدة، بهذه التسمية و بما حملته، تبقى راسخة في تاريخ الجنس الروائي في فرنسا و خارجها، بوقعها الذي لا يتقادم مع الزمن، كتحديد لهوية نصوص ذات درجة عالية من الإبداع الفني، و الكتابة الأصلية المتفردة، و نقطة مميزة لقطيعة مع قرون طويلة من خط عام في الكتابة التقليدية، و علما لفترة حاسمة فتح فيها نقاش جدي حول جنس الرواية، و مغامرة شيقة، بكل أبعادها التاريخية، الفكرية، الفنية و التخيلية، مجدت مغامرة الكتابة و دعت القارئ ليكون شريكا في هذا النشاط الإبداعي المنتج للنص.

إن تجربة الرواية الجديدة، بكل ما أثارته من نقاش، حطمت المحرمات التي لم يكن ممكنا قبلها التعرض لها في التقاليد الروائية، و فتحت آفاقا واسعة للكتابة المتجددة، كما قال روب-غريي، "كل

<sup>218</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.91

## **الفصل الأول** ===== **المبحث الأول : الرواية الجديدة**

كتاب جديد يسعى إلى تأسيس قوانين اشتغاله و في ذات الوقت إلى إنتاج ما يحطمها. بمجرد انتهاء العمل الأدبي، فإن التفكير النقدي للكاتب سيخدمه أيضا في الابتعاد عنها، مغذيا مباشرة أبحاثا جديدة، انطلاقة جديدة".

### تمهيد :

فتحت الرواية الجديدة التي لم تحتكر التجديد و الحداثة لنفسها، كل الآفاق لأي نوع من الممارسات النصية في الكتابة الروائية. فقد كسرت كل الحواجز النمطية العتيقة و وسعت المجال أمام كل التجارب الأسلوبية، التي ضيق النقد على كل من يطرقها. و بالرغم من نبرتها الطليعية الرافضة لما هو تقليدي فإنها في الحقيقة، مجدت التراث الأدبي القديم و المعاصر، إنما من خلال نظرة انتقائية براغماتية هادفة إلى المضي قدما بالإبداع الأدبي من خلال الإضافة و التجديد، و ليس التقليد.

بناء على تلك النظرة أصبح فلوبير، كافكا، بروست و جويس من المرجعيات الأدبية التي تنسب الرواية الجديدة نفسها إليها. هذه المرجعيات ذاتها تمجدها الرواية الجديدة أو التالكالية و غيرها من روافد الرواية الحديثة، في فرنسا على وجه التحديد. خاصة تلك المختومة بطابع الأوليبو (Oulipo) <sup>219</sup>، و ما أفرزه كتيار جديد آخر في الكتابة الحداثية، أي الكتابة بناء على اللزمات (Ecritures à contraintes).

من خلال جملة المراجع التي اطلعنا عليها، لاحظنا أن من بين المرجعيات الأدبية في القرن العشرين التي حازت على اهتمام كبير من جانب النقد، خاصة الجديد، الرواية الجديدة، الرواية التالكالية، الرواية الجديدة الجديدة، الأوليبو و غيرهم من مثلي الحداثة، مرجعية تمثل بصدق حلقة الوصل بين الرواية الجديدة و الأوليبو، و تبني قاعدة حوار و تواصل إبداعي تجسده رواية "الاختفاء" موضوع الترجمة في هذا البحث.

تمثل واحدة من الأعمال الأكثر أهمية في الأدب الفرنسي لبداية القرن العشرين، و التي مارست سحرها على أجيال من الكتاب و الفنانين، كما يضيف روب-غريي: "واحدة من تلك التي يجب، من دون أي شك، عدها من الرواد أو الأصول المباشرة للرواية الحداثية".

[ Une de celles, sans aucun doute, que l'on doit compter parmi les ancêtres du roman moderne] <sup>220</sup>

هو واحد من "السراق الأدبيين بالتسبيق" (plagiaire par anticipation) <sup>221</sup> بتعبير الأوليبو، لأن كتاباته تمثل خط سير المشغل و تعبر عن الطرائق و الآليات التي يكرسها أعضاؤه في إنتاج نصوصهم، فهي من جهة صادرة عن الأوليبو، لكن الفاصل الزمن بينها و كونها سابقة عليه في

<sup>219</sup> Oulipo : Ouvroir de la Littérature Potentielle.

<sup>220</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid p.88.

<sup>221</sup> Magazine Littéraire n°398, mais 2001(www.magazine-litteraire.com)

الزمن، من جهة أخرى، تجعل من صاحبها منتحلا و سارقا أدبيا سابقا في الزمان. هو ريمون روسيل (Raymond Roussel) الذي خصه روب-غريي، نتالي ساروت، و تحديدا ريكاردو بمباحث تجلي قيمة أعماله الأدبية، خصائص عناصرها النصية، و علاقتها وثيقة الصلة بالرؤية الحداثية للرواية الجديدة. تماما كما فعل أعضاء المشغل من أجل استجلاء طرائق و برامج الكتابة الملزمة و الخارقة لما هو متفق عليه، خاصة لتعلقها بمفهوم اللزمة الأدبية.

### 1- ريمون روسيل، حلقة الوصل :

لم تكن الرواية الجديدة رغم حصار النقد التقليدي بحاجة إلى تبرير لوجودها، و لا لنسب يؤلها لممارسة الأدب، إنما حاولت إظهار خلاصة مسيرة تطور استهلت منذ زمن قبلها، و كشف تعسف النقد في مواجهة كل ما لا يجد له خانة في تصنيفاته العتيقة. و هو تماما ما فعله مع أعمال ريمون روسيل.

ذلك ما عبر عنه روب-غريي بقوله : "ريمون روسيل يصف؛ و ما وراء ما يصفه، لا يوجد شيء ما، شيء مما يمكن وصفه تقليديا بالرسالة. حتى نردد واحدة من التعبيرات المفضلة لدى النقد التقليدي الأكاديمي، لا يبدو إطلاقا أن عند روسيل شيء ما ليقوله". (...) و على مستوى الكلام، أيضا هو لا يستجيب لشروط النقد (...) ريمون روسيل يكتب بشكل سيء. أسلوبه كامد و حيادي".

[Raymond Roussel décrit ; et, au-delà de ce qu'il décrit, il n'y a rien, rien de ce qui peut traditionnellement s'appeler un message. Pour reprendre une des expressions favorites de la critique académique, Roussel ne semble guère avoir « quelque chose à dire » (...). Sur le plan du langage, Roussel ne répond guère mieux aux exigences de la critique (...). Raymond Roussel écrit mal. Son style est terne et neutre]<sup>222</sup>

هو بذلك في خندق واحد مع الرواية الجديدة في وصفها للأشياء بحيادية، و رفضها للالتزام الذي يتخذ من الأدب قالباً لتمرير رسالة معينة، و اهتمامها بالكتابة و باللغة. و قد "كان جون-بيير فاي لاحظ أن هنالك تياران يقتسمان الرواية برأيه في القرن العشرين (...)؛ و الآخر هو ذاك الذي يرى أن 'الأشياء حاضرة': مثل روسيل، كافكا، روب-غريي..."

[Jean-Pierre Faye note alors les deux courants qu'en effet selon lui partagent le roman du XX<sup>e</sup> siècle (...) ; l'autre pour le quel « les choses sont là » : Roussel, Kafka, Robbe-Grillet...]<sup>223</sup>

إن روسيل لا يهتم بتصوير الواقع، و لا بالخيال الرومانسي أو غير ذلك، بل إن إبداعاته نابغة من خيال خاص به "خيال مهووس بالكتابة (...)؛ خيال لا يريد أن تكون له أية صلة بهذا الواقع

<sup>222</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Pour une théorie du nouveau roman, Ibid. p.88.

<sup>223</sup> DUGAST-PORTES (Francine) : Le Nouveau Roman, Ibid. p.35

الموجود خارج الفن، الموسيقى، الألعاب و الأدب".

[C'est une imagination obsédée par l'écriture (...); une imagination qui ne veut rien avoir à faire avec cette réalité qui existe hors de l'art, de la musique, des jeux, et de la littérature]<sup>224</sup>

إن الدراسات الحديثة لنصوص روسيل، اكتشفت حقيقة عمل الكتابة الذي مارسه، و أنصفت إبداعاته التي رفض النقد صبغها بأية قيمة أدبية أو فنية. "في الواقع، لقد اخترع روسيل آلة للتخيل، آلة للكتابة".

[Roussel a, en effet, inventé une machine à imaginer, une machine à écrire]<sup>225</sup>

تصبح الكتابة مع روسيل عملية واعية و منظمة من خلال شبكة العلاقات الدلالية، التي تقوم أساسا على الألعاب اللغوية، سواء بالكلمات أو على مستوى الفونيمات. بالنسبة لروسيل "التلاعب بالكلمات، اختلافات الدال، التي تقدم آلية للتخيل، تغذي قبل فعل الكتابة ملكاته الإبداعية".

[Les jeux de mots, les différences de signifiant, fournissent une machine à imaginer, alimentant avant l'acte d'écrire ses facultés créatrices]<sup>226</sup>

و هو نفس الأمر الذي أسس بهدفه الأوليو، و ما يقوم عليه من تمجيد للزمة الأدبية. و إن كانت الآلة التخيلية و آلة الكتابة التي أبدعها روسيل لا تخرج عن إطار العمل البشري "فالأوليو يركز على العلاقات التي يمكنه اتخاذها مع الحاسوب (...). و نجد هنا درس ريمون روسيل، إنما منقولا بفضل التقنية الالكترونية".

[L'Oulipo souligne les rapports qu'il peut entretenir avec l'ordinateur (...). On trouve ici la leçon de Raymond Roussel, mais transposée grâce à l'électronique]<sup>227</sup>

إن اهتمام الرواية الجديدة المنصب على الكلام، تكرر مع الأوليو بالنزول عند الحرف، و كلا التجريبتين لها أصل في كتابة روسيل. "أما بالنسبة لريمون روسيل، مع الجنون الرائع لنظام الكتابة الذي كشف سره في مؤلفه المنشور بعد وفاته 'كيف ألفت بعضا من كتبي' (...). فإن الحرف هو موطن تشظيات أينما يقبض على المصادفة السعيدة لتأثيرات المعنى".

[Quant à Raymond Roussel, avec la fabuleuse folie des systèmes d'écriture dont il livre le secret posthume dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (...) la lettre est un lieu de fractures où capter l'heureuse coïncidence des effets de sens]<sup>228</sup>

هذه الكتابة لا تهتم إلا بسيرها و عملية إنتاجها للنص الذي "يقدم نفسه كنص قبل كل شيء، و لا

<sup>224</sup> T.FITCH (Brian) : Au jour le siècle, écrivains de la modernité, Editions Lettres Modernes, Paris, 1981, p.16.

<sup>225</sup> TADIÉ (Jean-Yves) : Le roman au XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.120

<sup>226</sup> T.FITCH (Brian) : Ibid. p.75

<sup>227</sup> TADIÉ (Jean-Yves) : Ibid. p. 119

<sup>228</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature, Ibid. p.45

يمثل إلا نفسه".

[Le texte se présente comme texte avant tout, il ne représente que lui-même]<sup>229</sup>

نسمع هنا أصداء الرواية الجديدة. كما أن تلك الكتابة تبحث عن التعبير عن نفسها، بطريقة لم يقدرها النقد التقليدي، كما يقول روب-غريي "هذا البحث الذي يهدم بنفسه، بالكتابة، موضوعه الخاص (...) هذا البحث، كما قلنا، بحث شكلي صرف".

[Cette recherche qui détruit elle-même, par l'écriture, son propre sujet, (...) cette recherche, nous l'avons dit, est purement formelle]<sup>230</sup>

بعيدا عن الخوض في العناصر النصية التي يركز عليها ألان روب-غريي، بشكل محدد في التأكيد على الارتباط الشديد لرؤية روسيل للكتابة مع رؤية الرواية الجديدة، فإن "أعمال روسيل تقدم بنية ازدواجية، نرجسية بنيوية، تتمثل من خلال تضمينات من كل نوع، مجازات عن عملية/مساق الكتابة، وآليات أخرى توجد في تأسيسات الرواية الجديدة اليوم".

[L'œuvre de Roussel offre une structure dédoublante, un narcissisme structural, qui s'illustre par des mises en abyme de toutes sortes, des allégories de processus de l'écriture, et d'autres mécanismes qu'on trouve également aux fondements même du Nouveau Roman aujourd'hui]<sup>231</sup>

فالرواية الجديدة تقدم كما رأينا فعل الكتابة على أي شيء آخر. هذه الكتابة تحكي قصة اشتغالها و تعبر عن نفسها من خلال تقنيات التشخيص الذاتي حيث تدرج التضمين و التناص في بنياتها النصية القاعدية. و يخلص ريكاردو إلى أن "نشاط روسيل ينتظم بذلك في مقابلة عكسية متعلقة بزوجين من التضاد : القوافي/النص، الإنتاج/التوحيد. من خلال منهجية صارمة، فإنه يسير الصراع الذي يقابل الفعل المنتج بوصفه شذوذا و تنوعا و حركة عكسية للتقاربات و المشابهة".

[L'activité rousseliennne s'ordonne ainsi en chiasme par rapport à deux couples d'opposition : rimes/texte, production/unification. Avec une méthodique rigueur, elle explore le conflit opposant geste producteur comme écart et diversité et inverse mouvement de rapprochement et de similitude]<sup>232</sup>

و تقر جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) أن "نص روسيل يظل دائما مزدوجا و متفرعا: فهو يعيش مشكلته المتمثلة في الإنتاجية النصية لكنه يرغب أيضا في أن يكون احتماليا؛ إنه ينتج، إلا أنه

<sup>229</sup> T.FITCH (Brian) : Ibid. p.17.

<sup>230</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. p.92

<sup>231</sup> T.FITCH (Brian) : Ibid p.07.

<sup>232</sup> RICARDOU (Jean) : Pour une théorie du nouveau roman, Ibid. Pp. 115-116

يجعل ما ينتج محتملا، إنه استرجاعي، غير متشابه و غير إخباري، لكنه أيضا بلاغي، و هو جهاز لكنه أثر أيضا. و لأن روسيل قام بفتح الإنتاجية، بفضل هذه الأنماط الثلاثة من التوغلات، فهو يجد نفسه مضطرا إلى شحنها في بلاغة لها من التشدد ما جعل تمزق بنية الكلام المحتمل مستبعدا. (...)

لكن نص روسيل بالشكل الذي هو عليه، يبرز و يؤكد أكثر المرحلة الجديدة التي يبدو أن ثقافتنا اجتازتها منذ نهاية القرن الماضي".<sup>233</sup>

ما يميز كتابات روسيل أيضا نوع من الكتابة الدائرية، أو البنية الدائرية للسرد المغلق الذي يلتف على نفسه منطلقا من الجملة الاستهلاكية، حيث يشغل كل عنصر في النص كوسيلة تؤدي إلى الجملة الختامية، التي لا يفرقها عنها إلا فونيم واحد. "و من الصعب عدم التفكير هنا في الإيابات البنيوية والتعاقبية المشابهة في روايات روب-غريي : الرائي، الغيرة أو المماحي"، كما يذكر الناقد فيتش (Brian T.Fitch).

[Il est difficile de ne pas penser ici aux retours structuraux et diégétiques analogues dans les romans de Robbe-Grillet : Le Voyeur, L a Jalousie ou Les Gommages]<sup>234</sup>

إن الأمثلة و التحليلات التي تقدمها كل المراجع المشار إليها بخصوص روسيل، و التي لا مجال لترديدها، تعكس بصدق كيف أن النقد، إذا لم يسمح لنفسه بالتطور و الانفتاح على كل ما هو جديد، سيخفق لا محالة في تلمس الإبداع في الأعمال التي تحمل مظاهر الحداثة و الجدة بشكل بارز.

أراد روسيل، بداية، أن تقدر أعماله من دون أن يضطر إلى كشف طريقة اشتغالها و أسرار الشفرات الموزعة في سرده، و الألغاز التي تميز كتابته إلى حد أن تصبح عنصرا ثابتا فيها، لأنه يخبئها أثناء عملية الكتابة التي تمحو كل أثر يستدل به عليها. و هو جزء مما سماه "أسلوبه المطور" في كتابه الذي نشر بعد وفاته، أينما يبوح ببعض أسرار كتابته التي ربما لم يكن أحد ليتعرف عليها لولا تصريحه بذلك. ما أوضحه روسيل في كتابه "كان بنية التمكين ليس فقط من تحليل أعماله السابقة، و إنما بخاصة استغلال هذا الأسلوب من قبل "كتاب في المستقبل".

[...avec l'intention de permettre non seulement l'analyse de ses œuvres passées, mais surtout l'exploitation de ce procédé par «des écrivains de l'avenir»]<sup>235</sup>

يعرف روسيل أسلوبه المطور ذلك بقوله: "هذا الأسلوب، إجمالا، له صلة بالقافية. في كلا الحالتين هنالك إبداع مستجد راجع إلى تركيبات صوتية. إنه جوهرية أسلوب شعري".

[ Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due

<sup>233</sup> جوليا كريستيفا : علم النص، دار توبقال للنشر، أغادير المغرب، 1991، ترجمة فريد الزاهي، ص 52-53

<sup>234</sup> T.FITCH (Brian) : Ibid p.17Ibid p.11.

<sup>235</sup> TADIÉ (Jean-Yves) : Ibid. p. 119

à des combinaisons phoniques. C'est essentiellement un procédé poétique]<sup>236</sup>

تلك الجدة تقدرها الرواية الجديدة في أعمال روسيل، لاسيما نظرتة الجديدة للقارئ الذي يصبح شريكا في عملية الكتابة، طرفا ثانيا في اللعبة التي يستفزه فيها لإيجاد مفتاح هذا النظام، و هي مهمة غير سهلة من دون الدلائل و الإشارات التي يقدمها الكاتب. دور القارئ بالنسبة لروسيل هو "دور ذو تأثير كبير على الرواية الجديدة. إنه على القارئ، بمجرد أن يحصل على الجملة الاستهلالية، أن يعمل بنفسه. بأن يخمن سير القصة، بأن يبينها بنفسه".

[Un rôle qui a beaucoup d'influence sur le nouveau roman. C'est au lecteur, dès qu'il a pris possession de la phrase initiale de travailler lui-même, de deviner le cours de l'histoire, de la construire par lui-même]<sup>237</sup>

لكن الهواة الحقيقيين لأعمال روسيل هم أعضاء الأوليبو، الذين وجدوا في طريقته الخاصة في الكتابة، و التي سبقت عصرها، سبيلا لتثبيت دعائم مشروعهم الأدبي، حتى لا يعزل، هو الآخر، بعيدا عن مسيرة تطويرية في الأدب.

## 2- الأوليبو (Oulipo) :

هذا المصطلح هو اختزال للكلمات الفرنسية "Ouvroir de la Littérature Potentielle" أي مشغل الأدب الكامن. تأسس بشراكة من الكاتب و الشاعر الفرنسي ريمون كينو (Raymond Queneau) و رجل الرياضيات فرانسوا لوليوني (François Le Lionnais) عام 1960، حيث عقد أول اجتماع للمشغل بتاريخ 24 نوفمبر 1960.<sup>238</sup>

يربط المشغل بمجمع أو كلية البتافيزياء (Collège de Pataphysique). و هذا "المصطلح أبدعه ألفريد جاري في 1911 في 'حركات و آراء الدكتور فوسترول، البتافيزيائي'. يشير إلى علم زعمي يعرفه بطريقة المحاكاة الساخرة، كالتالي: 'علم الحلول الخيالية التي تعطي رمزيا للخطوط الأولية خصائص الأشياء الموصوفة من خلال إفتراضيتها'".

[Terme créé par Alfred Jarry en 1911 dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* pour désigner une pseudo-science qu'il définit de façon parodique ainsi : « science des solutions imaginaires qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité »]<sup>239</sup>

بعد محاولات حثيثة، و مصطلحات كثيرة، بوجه خاص مختزل (SLE) أو "سليتيكس" (Sélitex)

<sup>236</sup> ROUSSEL (Raymond) : Comment j'ai écrit certains de mes livres, UGE 10/18, Paris, 1985, Ibid. p.20

<sup>237</sup> T.FITCH (Brian) : Ibid. p.09

<sup>238</sup> <http://www.ouliipo.net>

<sup>239</sup> Dictionnaire de critique littéraire : Ibid. p.152

كاختزال لتسمية (Séminaire de Littérature Expérimentale) أي ندوة الأدب التجريبي<sup>240</sup>. استقر المشغل على تسمية الأوليبو، و هذا "الاسم المختصر اخترعه ألبرت-ماري شميدت".

[Le sigle OuLiPo est inventé par Albert-Marie Schmidt]<sup>241</sup>

قام المشغل مبدئياً كرد فعل على الحركة السريالية في خطها العام الرافض لسلطة القواعد في الإبداع الأدبي، حيث أن "الأوليبو يضم في الأساس مجموعة من محبي الأدب في قطيعة مع بعض التصورات حول الأدب : السريالية و رهانها على الصدفة، و أيضاً الالتزام بطابعه السارترى".

[L'Oulipo rassemble à l'origine un groupe d'amoureux des lettres en rupture avec certaines conceptions de la littérature : le Surréalisme et son pari sur le hasard, ou encore l'engagement de type sartrien]<sup>242</sup>

قد تكون تسميته غريبة بعض الشيء، خاصة في شطرها الثالث. فالمشغل أو الورشة هو المكان الذي يعمل فيه مجموعة من الأشخاص جماعياً، أما الأدب فهو مادة العمل، في حين يعرف مؤسسه كينو الأدب الكامن ببساطة: "نسمي أدبا كامنا البحث عن الأشكال، عن البنيات الجديدة و التي يمكن استخدامها من قبل الكتاب بالطريقة التي تحلو لهم".

[Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains par la façon qui leur plaira]<sup>243</sup>

كانت فكرة لوليوني و كينو جمع كتاب و رياضيين، شعراء و مختصين بالمنطق للاهتمام بالأدب، في فترة أثير جدل حاسم حول قضايا الجوهرية، و تنازعت الساحة تيارات متعددة. تجدر الإشارة إلى أن إخضاع عملية الإبداع إلى شروط الكتابة الواعية، الاهتمام باللغة بوصفها مادة و موضوع هذه الكتابة و البحث عن أشكال جديدة إلى جانب رفض الالتزام السارترى و العبثية السريالية، تضع الأوليبو في صف واحد مع الرواية الجديدة، خاصة ما تضيفه بريجيت باردلو: "استكشاف الكلام المدرك بوصفه عالماً موضوعياً، هي المهمة التي اضطلع بها الأوليبو ... يتعلق الأمر بوصف (هذا) العالم، باكتشافه و ليس ببناءه أو اختراعه، لأنه موجود خارج النفس البشرية و باستقلال عنها".

[L'exploration du langage, appréhendé comme un monde objectif est la tâche que c'est fixé l'Oulipo ... Il s'agit de décrire (ce) monde, de le découvrir, et non de le construire ou de l'inventer, car il existe en dehors de l'esprit humain et indépendamment de lui]<sup>244</sup>

<sup>240</sup> Dictionnaire de critique littéraire : Ibid. p.145

<sup>241</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature, Ibid. p.135

<sup>242</sup> [http://chroniques.bnf.fr/numero\\_courant/conference/jeudis\\_oulipo.htm](http://chroniques.bnf.fr/numero_courant/conference/jeudis_oulipo.htm)

<sup>243</sup> Magazine Littéraire n°398, mais 2001. [www.magazine-litteraire.com](http://www.magazine-litteraire.com)

لعل الفارق الجذري هو الاعتماد على القوانين الرياضية في إبداع أدب جديد يجعل من القواعد أساس الكتابة. هذه القواعد التي أصبحت تسمى اللزمة أو اللزمات. رؤية الأوليبو أكثر تطرفاً من الحركة التجديدية التي أحدثتها الرواية الجديدة، التي نادى بمغامرة الكتابة، و حكاية الكتابة حين تكتب، لتصبح مع مشغل الأدب الكامن مغامرة اللزمة و حكاية اللزمة التي تولد مغامرة الكتابة في الرواية و الشعر. " في الواقع كتابها (الرواية الجديدة) تفوقوا في اكتشاف لزمات التأليف، إلى درجة أن ريكاردو تمكن من انجاز دراسة عن هذه المجموعة من خلال اللزمات المستكشفة في مؤلفاتهم".

[En effet ses auteurs ont excellé dans l'emploi et surtout dans la découverte de contraintes de composition, à tel point que Jean Ricardou a pu faire une étude de ce groupe à travers les contraintes explorées dans leurs ouvrages]<sup>245</sup>

هذه الشهادة التي يقدمها جان بايتنز (Jean Baetens) و برناردو شيافيتا (Bernardo Schiavetta) تقرب النتائج النصية للرواية الجديدة من روايات المؤلفين المنتمين للأوليبو؛ برغم الخط العام الذي اتخذته كل ظاهرة أدبية باستقلال عن الأخرى. من ذلك رواية "جين" (Djinn) لآلان روب-غريي التي بناها على ألعاب لغوية حول تمارين تصريف الأفعال.

تميز المشغل في سنواته الأولى بنوع من السرية، حتى تتبلور توجهاته، لكن نزع بعد ذلك إلى الانفتاح على الجمهور من خلال اللقاءات الصحفية، الملتقيات و الندوات الفكرية، و جلسات القراءة الشهرية. يجتمع أعضاء المشغل دورياً اجتماعاً خاصاً مرة في الشهر، و آخر أمام الجمهور في كل ثاني يوم خميس من الشهر بمقر "فوروم ديزيماج" (Forum des Images) في باريس، ثم بمدرج مكتبة "فرانسوا ميتران" (Bibliothèques de François-Mitterrand)، ثم المدرج الكبير لجامعة باريس 7 (Université Paris 7) و جلسات القراءة ليوم الخميس في BnF عامي 2007-2008.

يتم اختيار و انتقاء الأعضاء الذين يتوافقون مع خط عمل الأوليبو. فالانتساب إلى المشغل خاضع لعملية "الانتقاء" هذه أو "cooptation". حيث تعرض العضوية على الشخص المنتقى، شريطة ألا يكون نهائياً. و هذه العضوية دائمة، لا تلغى بموت العضو، و لا يمكنه أبداً تقديم الاستقالة. أما، في حالة رفض الشخص المنتقى، فإن هذا الرفض غير رجعي، يمنعه من الانضمام مستقبلاً إلى الأوليبو.<sup>246</sup>

<sup>244</sup> BARDELOT (Brigitte): Jargon et Ecriturisme, Hétérodoxies dans la création poétique et picturale (www.thèse.paris4.sorbonne.fr)

<sup>245</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°3 (<http://www.formules.net/revue/3/edito3.html>)

<sup>246</sup> [http://chroniques.bnf.fr/numero\\_courant/conference/jeudis\\_oulipo.htm](http://chroniques.bnf.fr/numero_courant/conference/jeudis_oulipo.htm)

يتميز أعضاء المشغل بأبحاثهم حول اللغة التي تختلف عن أبحاث اللسانيين بسبب ميلهم المفرط إلى الألعاب اللغوية، و الطرفة التي تصبح علامة أساسية بل شرطاً في كل التجارب الرامية إلى إيجاد بنيات جديدة، إلا أن الأمر يتعلق بتسلية جادة تهدف إلى تفجير مكامن الإبداع في الأدب. يشترك الأوليبون في ممارستهم للشطرنج، لعبة "go"، ولعهم بالمنطق و تأييدهم للمنهجية العلمية المطبقة على الأدب، حيث أن تدخل العلاقات الرياضية، و القواعد الصارمة في الكتابة، يضيف طابعاً من التلاعب باللغة و المرح في اختراع سبل جديدة تفجرها الطاقة التخيلية للزمة الأوليبية. هذه الطرفة نجدها في تعريفهم لأنفسهم بأنهم "جرذان عليهم بناء المتاهة التي يعزمون على الخروج منها".

[Rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir]<sup>247</sup>

و تضم قائمة الأوليبو أسماء لامعة في أدب اللزمات، و أخرى أقل شهرة، هي كالتالي (حتى 2006):

Noël Arnaud – Valéry Beaudouin – Marcel Benabou (1969) – Jacques Bens – Claude Berge-André Blavier – Paul Braffort – Italo Calvino (1973) – François Caradec (1983) – Bernard Cerquiglini (1995) – Ross chambers – Stanley chapman – Marcel Duchamp – Jacques Duchateau – Luc Etienne (1969) – Frédéric Forte – Paul Fournel (1971) – Anne Garréta (2000) – Michelle Grangaud (1995) – Jacques Jouet (1983) – Latis – François Le Lionnais (1960) – Hervé Le Tellier (1992) – Jean Lescure – Harry Mathews (1973) – Michel Métail (1975) – Ian Monk (1998) – Oscar Pastior (1994) – Georges Perec (1967) – Raymond Queneau (1960) – Jean Queval – Pierre Rosenstiehl (1992) – Jacques Roubaud (1966) – Olivier Salon (2000) – Albert-Marie Schmidt.<sup>248</sup>

كما هو ملاحظ، فالقائمة مرتبة ألفبائياً بناء على ألقاب الأعضاء، ولا تقصي المتوفين على غرار كم من كينو (1997)، ثم بيريك (1982) و أيضاً كالفينو (1985). الذين رغم مساهماتهم العظيمة في المشغل، فإن رحيلهم لم يمه حياة الأوليبو، بل كان كل عضو يضيف لبنة في بناء الصرح الذي يبلغ عمره خمسين قرناً، بما أن السنة الواحدة في الأوليبو يقابلها قرن من الزمن.

يرفض الأوليبو هو الآخر و صفه بالحركة أو التيار الأدبي. و يعبر فرانسوا كراديك عن ذلك الرفض بأسلوب طريف يميز لغة كل أعضاءه: " الأوليبو ليس مدرسة، هو حضانة، أينما نلعب، خلصة عن الآباء و الحراس، بإدخال أسطوانات في فجوات مربعة، و مكعبات في فجوات دائرية؛

<sup>247</sup> Magazine Littéraire n°398, mais 2001 (www.magazine-litteraire.com)

<sup>248</sup> http://www.oulipo.net

في إحالة لطرائق الكتابة المستحيلة و اللاإعتيادية التي يبدعها أعضاء المشغل.

[L'Oulipo n'est pas une école, c'est une crèche où, en cachette des parents et des pions, nous jouons à faire entrer des cylindres dans des trous carrés et des cubes dans des trous ronds]<sup>249</sup>

من جهة أخرى، ربط المشغل بنموذج جماعة "نيكولاس بورباقي و هو اسم مستعار جماعي لعدد من الرياضيين الفرنسيين الذين كرسوا منذ 1939 أنفسهم للطرح المنطقي للرياضيات".

[Bourbaki Nicholas : pseudonyme collectif de mathématiciens français qui se consacrent depuis 1939 à l'exposé logique des mathématiques]<sup>250</sup>

إذ يشترك النموذجان في الطابع الجماعي للعمل داخل الفريق، الرغبة في الإلمام كلية بحقل معين هو الأدب بالنسبة للأوليبيين و الرياضيات بالنسبة لجماعة بورباقي، و ثالثا لجوء الطرفين إلى استخدام وسيلة إستراتيجية بامتياز هي اللزمة للأوليبيين و المنهج البديهي للبورباقيين.<sup>251</sup>

للأوليبيو هو الآخر نظرتة الخاصة للواقع. فالعلاقات التوفيقية المطبقة في الكتابة الكامنة لا تدعي الانقطاع عن العالم الواقعي، إنما استكشاف احتمالاته. "الكمون/الكامنية أكثر من كونها تقنية تركيب، فإنها طريقة معينة لتصوير الشيء الأدبي"، التي تفتح على 'واقعية حديثة'. لأن الواقعية لا يكشف مطلقا سوى جزء من وجهه، فاتحا المجال لألف من التأويلات، الدلالات، و الحلول، كلها ممكنة بنفس الدرجة".

[La potentialité, plus qu'une technique de composition, est une certaine façon de concevoir la chose littéraire qui s'ouvre sur un « réalisme moderne ». car la réalité ne révèle jamais qu'une partie de son visage, autorisant mille interprétations, significations et solution, toutes également probable]<sup>252</sup>

بعيدا عن الرؤية الرومانسية للإلهام أو الوحي، فإن كل عمل أدبي ينبني في الأصل من وحي معين: رومانسي، واقعي، سريلي أو حتى روائي جديد. هذا الإلهام أثيرت مسألته في كل مرة يحدث تغيير في الأجواء الأدبية، و يصرح بخصوصه كينو: "يجب تأكيد أن الشاعر لا يستلهم أبدا (... ) لا يستلهم أبدا، لأنه كذلك من غير توقف، لأن قوى الشعر طوع أمره دائما، خاضعة لإرادته، راضخة لنشاطه الخاص به".

[Il faut affirmer que le poète n'est jamais inspiré (...) Il n'est jamais inspiré parce qu'il est sans cesse , parce que les puissances de la poésie sont toujours à sa disposition , sujettes à sa

<sup>249</sup> [http://chroniques.bnf.fr/numero\\_courant/conference/jeudis\\_oulipo.htm](http://chroniques.bnf.fr/numero_courant/conference/jeudis_oulipo.htm)

<sup>250</sup> Dictionnaire Encyclopédique Hachette, Ibid. p.200

<sup>251</sup> [http://chroniques.bnf.fr/numero\\_courant/conference/jeudis\\_oulipo.htm](http://chroniques.bnf.fr/numero_courant/conference/jeudis_oulipo.htm)

<sup>252</sup> Atlas de la littérature Potentielle, Éditions Gallimard, Paris, 1981, p.33

volonté, soumises à son activité propre]<sup>253</sup>

هذا الإلهام ملزم بالتكيف مع مجموع القواعد الصرفية، النحوية و اللغوية بشكل عام؛ إلى جانب تلك المتعلقة بالجنس الأدبي سواء كان رواية أو شعرا أو غيرها، بغض النظر عن رؤية الرواية الجديدة. بالإضافة إلى ما يلزم به الكاتب نفسه من قوانينه الخاصة في الكتابة كبصمة لشخصيته الأسلوبية. و يصرح كينو في هذا الصدد: "حددت لنفسي قواعد بنفس صرامة قواعد قصيد الصوني. فالشخصيات لا تظهر و لا تختفي بالصدفة، كذلك الحال بالنسبة للأماكن، لطرائق التعبير المختلفة".

[Je me suis fixé des règles aussi strictes que celle du sonnet. Les personnages n'apparaissent pas et ne disparaissent pas par hasard, de même les lieux, les différents modes d'expressions]<sup>254</sup>

ما يميز الأوليبو هو أن تلك القواعد أو اللزمات تصبح إلزامية، نظامية و رياضية أثناء عملية الإبداع. كما تقول باردلو: " اللزمة هي دعامة الإلهام، هي أيضا، في الغالب، كاشفة سره. بين البنية و العمل هنالك نفس العلاقة الجدلية بين الفكر و الكلام".

[La contrainte est le support de l'inspiration, elle en est aussi, le plus souvent, le révélateur. Il y a entre la structure et l'œuvre le même rapport dialectique qu'entre la pensée et le langage]<sup>255</sup>

لا يدعي أعضاء المشغل أنهم يخترعون خطأ جديدا في الأدب، بل إنهم يؤكدون، هم أيضا، أن ما يقومون به ليس إلا عملية تطور في الكتابة. يقول فرانسوا لوليوني: "ما أدرجه بعض الكتاب في طريقتهم، ببراعة (و حتى بعبقرية)، و لكن بعض آخر أحيانا (بالصياغات و الكلمات الجديدة)، و آخرون تفضيليا (القافية المضادة)، و آخرون بإصرار، إنما في اتجاه واحد (المذهب الحرفي)، يقصد مشغل الأدب الكامن فعله نظاميا و علميا، و عند الحاجة مع الاستعانة بالمساعي الحميدة لأجهزة معالجة المعلومات".

[Ce que certains écrivains ont introduit dans leurs manière, avec talent (voire avec génie), mais les uns occasionnellement (forgeages et mots nouveaux), d'autres avec prédilection (contrerimes), d'autres avec insistance, mais dans une seule direction (lettrisme), l'Ouvroir de la Littérature Potentielle entend le faire systématiquement et scientifiquement, et au besoin

<sup>253</sup> Magazine Littéraire n°398, mais 2001 (www.magazine-litteraire.com)

<sup>254</sup> Magazine Littéraire n°398, mais 2001 (www.magazine-litteraire.com)

<sup>255</sup> BARDELOT (Brigitte): Jargon et Écriturisme, Hétérodoxies dans la création poétique et picturale (www.thèse.paris4.sorbonne.fr)

en recourant aux bons offices des machines à traiter l'information]<sup>256</sup>

تصبح اللزمة مع جماعة الأوليبو قانون لعبة الكتابة. و بدل أن تعيقها و تحد من خيارات المبدع، تتحول إلى محفز و مثير للخيال. بالتالي تفتح مجالا واسعا من الخيارات اللامتناهية. "و هكذا تظهر المفارقة، المشار إليها كثيرا، عن اللزمة اللسانية : في منأى عن إعاقه الخيال، إلزاماتها الاعتبائية تحييه، تنشطه، سامحة له بتجاهل كل تلك اللزمات الأخرى، التي بوصفها لا تتصل بالكلام، تهرب بسهولة أكبر من السيطرة".

[Ainsi apparaît le paradoxe, maintes fois signalé, de la contrainte linguistique : loin de bloquer l'imagination, ses exigences arbitraires l'éveillent, la stimulent, lui permettant d'ignorer toutes ces autres contraintes qui ne relèvent pas du langage, échappent plus aisément au contrôle]<sup>257</sup>

يتعارض مفهوم اللزمة مع ماهية الإبداع الأدبي الذي يقوم على العفوية في التعبير عن اختلاجات النفس، بالرغم من أن هنالك قواعد لا ينبغي للكاتب أو الشاعر إسقاطها. و خير دليل ما واجهته جماعة الروائيين الجدد. ذلك التناقض في قبول بعض القواعد كمعيار محدد لقيمة العمل الفنية، و رفض تبني أخرى كمولد للكتابة الأدبية هو ما عارضه الأوليبون.

حاول أعضاء الأوليبو تحطيم الحد الفاصل الاعتبائي بين القاعدة و اللزمة باعتبار الأولى إجبارية و عرضية، و الثانية اختيارية و دائمة، تلزم النظام اللغوي حتى يتحرر من وظائفه الاعتيادية و يتكشف عن طاقاته الكامنة. فتصبح كل تلك العقبات و الممنوعات الناتجة عن التلاعب على سبيل المثال بطبيعة، ترتيب أو عدد الحروف، المقاطع أو الكلمات ذا معان حقيقة. "يتعلق الأمر باستكشاف إمكانية الخطوط و الأرقام و الحروف، كإعادة صياغة لعنوان كتبه كينو".

[Il s'agissait d'explorer la possibilité des bâtons, des chiffres et des lettres, pour paraphraser un titre de Queneau]<sup>258</sup>

يتلخص مشروع الأوليبو في محاولة استكشافية منهجية و نسقية لكوا من الأدب و اللغة عموما، من خلال جملة الإستراتيجيات التي أساسها الكتابة بناء على اللزمات. و التي تصبح عملية جماعية داخل المشغل. كما تدرج وحدات اللغة مع علاقات توفيقية رياضية، تهدف بشكل رئيسي إلى جعل الأدب أكثر فعالية. "يهتم الأوليبو بالأدب الكامن. إنه يقدم لزمات من أجل تأليف النصوص الأدبية؛ بعض أعضائه يستكشفونها فعليا".

[ L' Oulipo s'occupe de *littérature potentielle* . Il propose des contraintes pour la composition

<sup>256</sup> La Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle : Ibid. p.

<sup>257</sup> BARDELOT (Brigitte) : Ibid.

<sup>258</sup> La Littérature française des origines à nos jours, Ibid. p.272

des textes littéraires ; certains de ses membres éventuellement les explorent]<sup>259</sup>

" إن النشاط في المشغل مزدوج : من جهة الأنوليبيزم (التيار التحليلي في الأوليبو) يتفحص الأعمال الأدبية القديمة و الحديثة بناء على درجة كامنيتها، فيستخرج منها اللزمات التي سيتم إعادة تنشيطها، و أثناء ذلك، يكتب تاريخا للآداب التجريبية. من جهة أخرى السانتوليبيزم (التيار التركيبي في الأوليبو) يخترع بنيات جديدة كلية انطلاقا من الرياضيات الحديثة".

[L'activité est double : d'une part l'**anoulipisme** (OuLiPo analytique) examine les œuvres anciennes et modernes d'après leur degré de potentialité, en extrait des contraintes à réactiver, et ce faisant, écrit une Histoire des littératures expérimentales. D'autre part, le **synthoulipisme** (OuLiPo synthétique) invente des structures entièrement nouvelles à partir des mathématiques modernes]<sup>260</sup>

"إن هذا البحث هو الذي يغذي، خلال الاجتماعات، باب 'التبحر'، المخصص لأولئك الذين يسميهم الأوليبون 'السراق الأدبيين بالتسبيق'، من بينهم شعراء القصيد الإسكندري، كبار علماء البلاغة (خاصة جون موليني، غيوم كريتين و جون مشينو)، بعض الشعراء الباروكيين الألمان مثل كيرنوس كوهلمان، مجموع الشكلانيين الروس و تحديدا خليبينكوف، بالإضافة إلى كتاب أمثال ريمون روسال و روبير ديسنوس".

[c'est cette recherche qui nourrit, lors des réunions, la rubrique « érudition », consacrée à ceux qui les oulipiens appellent « des plagiaires par anticipation » : entre autre, les poètes alexandrins, les grands Rhétoriciens ( surtout Jean Molinet, Guillaume Crétin et Jean Mechinot), certains poètes baroques allemands comme Quirinus Kuhlmann, l'ensemble des formalistes russes et notamment Khlebnikov, ainsi que des écrivains comme Raymond Roussel ou Robert Desnos]<sup>261</sup>

إن التيار التحليلي و التيار التركيبي لم يتحددا مع مرور الوقت، كنتيجة لنشاطات أعضاء المشغل، بل كانا مقررين من البداية في جدول الأشغال، حيث يختتم فرانسوا لويوني مقالته البياني عام 1962 بالتصريح : "إجمالا يمكن القول أن الأنوليبيزم يتكرس للاكتشاف، و السانتوليبيزم للاختراع. و بين هذا و ذاك يوجد ممرات دقيقة متعددة".

[En résumé l'anoulipisme est voué à la découverte, le synthoulipisme à l'invention. De l'un à l'autre existent maints subtils passages]<sup>262</sup>

<sup>259</sup> TADIÉ (Jean-Yves) : Le roman au XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.116

<sup>260</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature, Ibid. Pp.135-136

<sup>261</sup> Magazine Littéraire n°398, mais 2001 ( www.magazine-littéraire.com)

<sup>262</sup> [http://www2.ec-lille.fr/%7Ebook/ouliipo/textes/FLL\\_man11.shtml#note2](http://www2.ec-lille.fr/%7Ebook/ouliipo/textes/FLL_man11.shtml#note2)

بنفس الطريقة، سعى صاحب الفكر الموسوعي كينو في المجال التنظيري إلى تنظيم اللزمات المعروفة و المكتشفة في نظام منسجم للبحث، تكرر عام 1974 في طاولتين : الأولى مخصصة للمواضيع اللسانية و الثانية للمواضيع الدلالية، و سميت "طاولتي كينيليف" (Tables de Queneleiff). نشرت في "أطلس الأدب الكامن"، إلى جانب "البيان الثالث" لفرانسوا لوليوني في محاولة ثانية لتنظيم المدونة الأوليبيية.<sup>263</sup>

كما يحرص أعضاء المشغل على تقديم انجازاتهم فرديا أو جماعيا في دفاتر المكتبة الأوليبيية (La Bibliothèque Oulipienne)، و التي يختصر اسمها إلى (B.O) حيث تصدر دوريا و يفوق عددها حتى اليوم 120 دفترا أو كراسة، لا تطبع منها إلا 150 نسخة مخصصة للأصدقاء و المهووسين بأعمال المشغل، محافظة على بعض التكتم حول أشغالهم.

أبداع الأوليبيون، بناء على طريقة عمل المشغل بتياريه جملة من اللزمات من أبرزها :

#### \* طريقة (S+7) :

وضعها جون ليسكور منذ 1961. هذه الطريقة هي معالجة تحليلية لنص موجود أصلا. يمكن بناء على طريقة "اسم+7" "أخذ نص و قاموس، فنستبدل كل اسم من ذاك النص بالاسم السابع الذي يأتي بعده في ذاك القاموس".

[... prendre un texte et un dictionnaire, remplacer chaque substantif du texte par le septième qui le suit dans le dictionnaire]<sup>264</sup>

تتمثل الطريقة إذن في استخراج كل الأسماء (substantifs) من نص معين، ثم استبدالها تدريجيا باسم الشيء (nom commun) السابع الذي يليه في الترتيب المعجمي للقاموس المختار. هذه الصيغة متغيرة بطبيعة الحال، فبدل 'S' للأسماء تصبح (V+7) حيث يحيل الحرف إلى الأفعال (Verbes)، أو (A+7) و يرمز الحرف لظروف الزمان و المكان أو (Adverbes)، و أحيانا أخرى الصفات أي (Adjectifs)، و غير ذلك من الصيغ المتضمنة أقسام الكلام.

بنفس الطريقة يمكن أن يتغير العدد "7"، لأن الصيغة الأولية تصبح (X+n) أي (س+ن)، بالتالي يمكن الحصول على عدد لانهائي من التوفيقات (... [(S)+7]+[(V)+2]+[(A)+3] ). إن التطورات التي طرأت على هذا المبدأ من قبل كالفيينو (Calvino)، جووي (Jouet) و كراديك (Caradec) مثيرة للاهتمام، جاء عرضها في المكتبة الأوليبيية رقم 28 و 54 تحت عنواني (Jacques Jouet, L'Ellipse,

<sup>263</sup> Atlas de la littérature Potentielle, Ibid. p.45

<sup>264</sup> Ibid. p.166

(B.O.n=°28، و أيضا (Oulipo, S+7, le retour, B.O.n=°54)<sup>265</sup>

تقضي تلك الطرائق و الأساليب التوفيقية إلى احتمالات لا متناهية من البنى التي تجعل من النصوص القديمة نسيجا حيا مفتوحا على اكتشافات تخيلية و دلالية جديدة. و هذا الأدب التوفيقي ليس من اختراع الأوليبو أو كينو بل إن بورفير أوبتاتيان (Porfyre Optatien)، منذ ألفية و نصف كتب "كارمن XXV" (Carmen XXV). قصيدة توفيقية لاتينية تصف اشتغالها الخاص بها.<sup>266</sup>

لقد مكن هذا الأدب التوفيقي (Littérature Combinatoire) كينو من كتابة "مئة ألف مليار من الأشعار" (Cent Mille Milliard de Poèmes 1961). "كتب كينو عشر قصائد سوني بمخطط قوافي متشابهة جمعها في مؤلف واحد. إلا أن، كل بيت من كل قصيدة مقطع إلى لسينات : يمكن إذن للقارئ أن يختار شريطة الورق هذه أو تلك، و يولد، بالتوفيقات، مئة ألف مليار قصيدة".

[Queneau a écrit dix sonnets au schéma de rimes identiques qu'il a réuni dans un même ouvrage. Cependant, chaque vers de chaque poème est découpé en languettes : le lecteur peut ainsi sélectionner telle ou telle bande de papier et générer, par combinatoire, cent mille milliards de poèmes]<sup>267</sup>

يعرض الموقع الرسمي للأوليبو<sup>268</sup> قائمة من اللزمات التي تم اكتشافها و تطويرها أو اختراعها من قبل أعضائه، مع تعريفاتها، أصحابها و تاريخ اعتمادها، لا بأس في التوقف عند بعض منها:

**\* عملية أو طريقة الخزع: (Pratique de prélèvement)** التي استخدمها كينو في كتابة "تمارين أيكزاسيون" (Exercices d'haikisation). التي تعني تحويل الشيء إلى "أيكو" و هو قصيدة يابانية متكونة من ثلاثة أبيت، يتألف الأول و الأخير من خمسة مقاطع، أما الثاني فمن سبعة مقاطع".

[Haiku : nom masculin-littérature : Court poème de trois vers, le premier et le dernier de cinq syllabes, le deuxième de sept]<sup>269</sup>

حيث قام بانتزاع مقاطع مقفاة من قصائد السوني للشاعر ملارميه (Mallarmé) ليصنع منها أشعارا جديدة، أقصر بشكل واضح من الأصلية، إنما ليس أقل روعة. ثم طورها جاك روبرو إلى طريقة جعل من النصوص القديمة ذات أبعاد معقولة نسبية، حيث طبقها على تراجيديا أرزاس (Arsace) لصاحبها (Monsieur Le Royer de Prade) و تم إدراجها في المكتبة الأوليبية في العدد الثالث.<sup>270</sup>

<sup>265</sup> Magazine Littéraire n=°398, mais 2001(www.magazine-littéraire.com)

<sup>266</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°2, Editions L'Age d'Homme, France, 1998-1999. P150.

<sup>267</sup> Ibid. p.150.

<sup>268</sup> www.ouliipo.net

<sup>269</sup> Dictionnaire Encyclopédique Hachette, Ibid. P.741

<sup>270</sup> Vers une oulipisation conséquente de la littérature, B.O. n=°3, P85-118

ثم طورها ميشال غرانغو الذي اقترح "أسلوب الطائرة"<sup>271</sup> (le procédé de l'avion) الذي يقتضي استبدال كلمة طويلة بأقصر كلمة مكتوبة فيها. مثلاً كلمة "avion" المشكلة من خمسة حروف هي أقصر كلمة موجودة في كلمة "abréviation". بالتالي تصبح الأولى اختزالاً للثانية بناءً على هذه الطريقة. ذلك ما عرضه العدد 115 من المكتبة الأوليبيّة.

**\* طريقة القصيدة المذابة: (Le poème fondu)** على اعتبار أن كل قصيدة شعرية تتكون من مجموعة قصائد ممزوجة معاً. تمت معالجة المواضيع المتعلقة بها بإسهاب إصدارات مثل (Poèmes Fondus, POL, 1996) والأعداد 76 و 95 من المكتبة الأوليبيّة.<sup>272</sup>

**\* طريقة التوسيع: (L'amplification)** هي عكس عملية الخزع، و تولد عنها ما سماه الأوليبيون طريقة "الرامي بالصف" (Le tireur à la ligne). و تتمثل الطريقة في أخذ جملتين من نص ما، ثم حشوها المتواصل و تفخيمها إلى حد الوصول بالنص إلى الحجم المبتغى. هو ما قدمه جاك دوشاتو تحت عنوان "الطلاقات السبعة للرامي بالصف".<sup>273</sup>

**\* طريقة التحول: (Transduction)** التي أبدعها كينو في البداية، ثم ألحقت بها هذه التسمية. عرضت في "أسس الأدب وفق دافيد إيلبر"<sup>274</sup>، ثم تبناها بول برافور في عمله "الرغبة (الرغبات) في نظام العشاق".<sup>275</sup> أما آرفي لو تولي، فنسجها حسب خط سير "تمارين الأسلوب" التي قدمها كينو (Exercices de style)، ليبعد عمله "ابتسامة مبهمة، مونا ليزا، المسماة لا جوكوندا تحت 53 يوماً مختلفاً".<sup>276</sup>

هذه الطرائق الجديدة، لم تمنع من إعادة إحياء تراث قديم من اللزمات الأدبية العالمية، التي تناولتها الآداب الغربية و الشرقية على حد السواء، على غرار الكرونوغرام (le chronogramme) أو "النقش الجملي" أي "جملة أو عبارة يكتب بعض حروفها ذات القيمة العددية بشكل بارز حتى إذا ضمت هذه الحروف البارزة بعضها إلى بعض دلت على تاريخ معين" أو بتعريف آخر المؤرخ أي "القصيدة التي إذا جمعت حروف بيت أو سطر منها كونت عدداً حسابياً يتفق مع تاريخ معين و ذلك على أساس قيمة عددية تعطى لكل حرف منها".<sup>277</sup> و قد قدم هاري ماثيوز عملاً بعنوان

<sup>271</sup> Une Bibliothèque en avion, B.O. n°115 (www.fatrazie.com/bo-auteurs.htm)

<sup>272</sup> D'une petite haie, si possible belle, aux regrets, B.O. n°76/ Oulipo fondu, B.O. n°95 (www.fatrazie.com)

<sup>273</sup> Les sept coups du tireur à la ligne, B.O. n°14 (www.fatrazie.com)

<sup>274</sup> Les fondements de la littérature d'après David Hilbet, B.O. n°3 (www.fatrazie.com)

<sup>275</sup> Le désir (les désirs) dans l'ordre des amours, B.O. n°18 (www.fatrazie.com)

<sup>276</sup> Le sourire indéfinissable, Mona Lisa, dite La Joconde sous 53 jours différents, B.O. n°84 (www.fatrazie.com)

<sup>277</sup> مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب : انجليزي-فرنسي-عربي، مكتبة لبنان، ص

"كرونغرام للعام 1997".<sup>278</sup>

لزمة قديمة أخرى هي "البليندروم" (Palindrome) أو "المعكوس" و هو "كلمة أو جملة أو بيت من الشعر يمكن قراءته طردا و عكسا بنفس المعنى أو بمعنى مختلف".<sup>279</sup>

و قد حور جورج بيريك البليندروم ليشمل مقاطع الكلمات (syllabes)؛ ثم الفونيمات (Phonèmes) على يد "لوك إيتيان" في "فن المعكوس الصوتي" (L'Art du palindrome phonétique)؛ ثم تحول إلى الكلمات من قبل ميشال غرانغو في "هاهاوآهاه (معكوس كلمات)".<sup>280</sup>

و يظل المجال الأكثر استقطابا لأعمال المشغل هو فضاء اللزمات الحرفية، أي التي تهتم بالحرف بوصفه النواة المركزية في اللغة. و هو المجال صاحب الامتياز بالنسبة لجورج بيريك الذي أبدع أعمالا أدبية خالدة، روائية أو شعرية مشتغلا على الحروف، على حضورها، غيابها، تكرارها، ترتيب ظهورها في الكلمات أو حتى شكلها.<sup>281</sup>

من تلك اللزمات الليبوغرام (lipogramme) أو "المجرد من الحرف و هو الأثر الأدبي الذي يلتزم فيه مؤلفه ترك حرف أو حروف معينة لإظهار مهارة أو براعة، فقد كتب الشاعر اليوناني بيندوراس قصيدة كاملة خالية من السين، و يذكر عن واصل بن عطاء (مؤسس فرقة المعتزلة و المتوفى سنة 131 هجرية) أنه ألقى خطبة كلها خالية من حرف الراء لعدم استطاعته النطق بها".<sup>282</sup> و رواية "الاختفاء" لجورج بيريك أثر خالد القيمة الأدبية، في الآداب الأجنبية، تخلق فيها كاتبها عن أكثر الحروف استخداما في اللغة الفرنسية، حرف "e".

أيضا "المونوفوكاليزم" (monovocalisme) أو وحيد الصائت. و هو العمل الذي لا يحتوي إلا على صائت واحد (voyelle) من بين الستة الموجودة في غالبية اللغات اللاتينية، و تحديدا (e-a-o). من ذلك رواية "العائدات" (Les Revenentes) التي لم يستخدم فيها بيريك سوى الصائت الذي غاب تماما في "الاختفاء".

كذلك "الابيتالام" (epithalame) أو "قصيدة/أغنية الزفاف : أصلا عند قدماء الإغريق نشيد تغنيه جوقة من الشباب أمام حجرة العرس بعد أن يدخلها العروسان. و تطلق الآن على أي قصيدة في الاحتفال بالزواج".<sup>283</sup> و التي أصبح لا يستخدم في كتابتها إلا الحروف المكونة لاسم الشخص أو

<sup>278</sup> Un Chronogramme pour 1997, B.O. n°92 (www.fatrazie.com)

<sup>279</sup> مجدي وهبة : المرجع السابق، ص.376.

<sup>280</sup> Hahaôahah (palindrome de mots), B.O. n°101 (www.fatrazie.com/bo-auteurs.htm)

<sup>281</sup> Magazine Littéraire n°398, mais 2001(www.magazine-litteraire.com)

<sup>282</sup> مجدي وهبة : المرجع السابق، ص.288.

<sup>283</sup> المرجع السابق، ص.146.

الأشخاص المراد تكريمهم، من أعمال المشغل في هذا الباب.<sup>284</sup>

إلى جانب "Hétérogramme" الذي يقوم على استبدال نفس المجموعة من الحروف في كل بيت، حيث ينتج تغير مواقعها من كلمة إلى أخرى القصيدة. من ذلك "ألفبائيات" (Alphabets, 1976)، و ديوان جورج بيريك "الخاتمة و قصائد أخرى" (La clôture et autres poèmes, 1980).

في هذا الخط دائما نجد لزمة أخرى هي "Oligogramme" أي استخدام عدد محدود من الحروف في كتابة نص ما سواء شعرا أو نثرا. من ذلك "خمسون قصيدة محدودة الحروف" لصاحبها ميشال ميتاي.<sup>285</sup>

الأنagram (anagramme) أو "التجنيس بالقلب" أي "إعادة ترتيب جميع حروف في كلمة أو عبارة لتكوين كلمة أو عبارة جديدة. مثال ذلك: مودة و تدوم، ضرب و ربض، و غير ذلك من مقlobات الأفعال التي وضعها الخليل بن أحمد (100-170هـ) في كتابه العين"<sup>286</sup> و قد أحدث ميشال غرانغو تجديدات في طرائق الأنagram ضمنها في (Formes de l'anagramme).

بالإضافة إلى عشرات اللزمات الأخرى التي لا يسع المجال إلى تعدادها بأكملها، و يمكن مطالعتها في موقع المشغل أو روابط أخرى في الانترنت، بالنقر على العنوان لزمات (contraintes) حيث تقدم بالترتيب الألفبائي مع تعريفها، و اسم مبدعها و تاريخ إصدارها إن كانت من اختراع أعضاء المشغل، بالإضافة إلى أمثلة من إبداعاتهم بناء عليها.

من الأبواب التي طرقها الأولييون أيضا مجال "الأنماط الثابتة" (formes fixes)، و برزت فيه ثلاث توجهات. فقد حاول البعض خلق أشكال جديدة على غرار كينو، الذي أبدع "الأخلاق الأساسية" (Morale Elémentaire, 1974)، ثم مارس عليها الأولييون جملة من التحويلات، في أعمال جماعية، أو أعمال فردية.<sup>287</sup>

بينما فضل بعضهم إعادة تناول و توسيع الأشكال القديمة. من ذلك العمل الجماعي الهائل الذي استهله كينو، ثم تابعه روبو، ماثيوز، أوسكار باستيور و إيان مونك حول قصيدق "السستينا" (La sextine) و تعميمها، فسموها "كينين" نسبة إلى كينو و على وزن النوع الشعري. فقد قدم كينو الصيغة الرياضية لقصيدة السستينا و هي "شكل شعري أبدع في القرن 12 من قبل الشاعر الجوال آرنو دانيال، و تقوم على تغيير مقامات نفس الكلمات الست المقفاة، بناء على ترتيب منظم، من

<sup>284</sup> Beaux présents, Belles absentes, Editions de Seuil, Paris, 1994

<sup>285</sup> Cinquante poèmes oligogrammes, B.O. n°50 (www.fatrazie.com/bo-auteurs.htm)

<sup>286</sup> مجدي وهبة: المرجع السابق، ص.15.

<sup>287</sup> Magazine Littéraire n°398, mais 2001 (www.magazine-litteraire.com)

مقطع شعري إلى آخر".

[Sextine : Forme inventée au 12<sup>ème</sup> siècle par le troubadour Arnould Daniel, qui consiste en le permutation des mêmes six mots rimés, selon un ordre réglé, de strophe en strophe]<sup>288</sup>

فيما بحث البعض الآخر، و هم أحيانا نفس المذكورين سابقا، على توسيع استخدام تلك الأنماط الثابتة إلى مجالات أخرى غير الشعر. و من أكبر الأمثلة التي يستشهد بها الأوليبيون رواية "الحياة طريقة استخدام" (La vie mode d'emploi) لجورج بيريك الذي استخدم فيها كواحدة من قوالب الرواية المركزية ما يسميه الأوليبيون (pseudo-querne d'ordre dix)، و هو ما يتعرض له بالتفصيل كتاب "دفتر شروط الحياة طريقة استخدام" (Le cahier de charge de « La Vie mode d'emploi », 1993). بنفس الطريقة، استخدم روبرو السستينا كبنية قاعدية لسلسلة رواياته المبنية حول شخصية "La Belle Hortence".

"ولدت الرواية من ثلاث نقاط انطلاق، ثلاثة تخطيطات أولية: تطبيق 'المربع المزدوج التعامدي اللاتيني'؛ وصف مبنى باريس 'انتزعت واجهته' (...). فجأة يدرك المؤلف أن كل خانة في المربع المزدوج يمكن أن تكون غرفة من المبنى و فصلا في الكتاب".

[Le roman est né de trois points de départ, trois ébauches : appliquer à un roman le « bicarré latin orthogonal d'ordre dix » ; décrire un immeuble parisien « dont la façade été enlevée (...). Brusquement l'auteur s'aperçoit que chaque cases du bicarré peut devenir une pièce de l'immeuble et un chapitre du livre]<sup>289</sup>

على ضفاف الأنماط الثابتة، سلك سبل أخرى ليست أقل خصوبة، بحثت في التعبيرات الاصطلاحية الجاهزة أو المصكوكات (expressions toutes faites/collocations) التي اشتغل عليها ميشال ميتاي، ثم عممها روبرت ديسنوس بتسمية "الكلام المستهلك" (langage cuit)، أي الكليشيات، الصيغ، الأقوال... فقد وسع الأوليبيون هذا الحقل ليشمل العبارات العامية، عناوين الكتب، الأفلام وغيرها.<sup>290</sup>

كل هذه الأمثلة، لا تسعى إلا لتوضيح جزء من ميادين اشتغال و إبداعات المشغل المتواصلة منذ تأسيسه إلى يومنا هذا. و لن يكون من الممكن حصرها في حيز ضيق من هذه الدراسة، بل هي إحالات إلى مصادر للإطلاع عليها خاصة من خلال الشبكة العالمية للمعلومات، نظرا لعدم توفر تلك المراجع في المكتبات.

<sup>288</sup> <http://www.fermigier.com/reggiani/resume.html>

<sup>289</sup> TADIÉ (Jean-Yves) : Le roman au XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.118

<sup>290</sup> Magazine Littéraire n°398, mais 2001 (www.magazine-litteraire.com)

ما يميز الأوليبو في مجمل أعماله هو اهتمامه بمجال الشعر، بينما كانت الرواية كجنس أدبي مجال تخصص ظاهرة الرواية الجديدة. مع ذلك، فإن الرواية التي يقدمها المشغل هي نوع روائي جديد يقوم في الأساس على لزمات محددة، و قوانين رياضية تكرر أبحاث و اكتشافات الأوليبين، كما تمثل النص الروائي الحداثي عموما الذي دعت إليه الرواية الجديدة في هجرها للرواية التقليدية.

إن حقل السيرة الذاتية الذي نزع إليه الروائيون الجدد في مراحل متأخرة من الظاهرة هو نقطة مشتركة أخرى بينها و بين الأوليبو. فقد أصبح هذا المجال أرضية خصبة لعمل أعضاء المشغل. إذ أن وضع اللزمة و الألعاب اللغوية الصارمة في خدمة الكتابة عن الذات بتركيبها المعقد إغراء أفصح عن جملة من الروائع الروائية بلون السيرة الذاتية التي قدمها جورج بيريك على طريقته الخاصة، تماما كما فعل جاك روبرو في سلسلته الروائية المستهلة مع "حريق لندن الكبير" (Le Grand Incendie de Londres 1989 ، و تواصل مع (La Boucle)، "رياضيات" (Mathématique)، و "شعر" (Poésie).

يجدر التنويه أن الاكتشافات اللغوية التي يصل إليها المشغل ليست حكرًا على أعضاءه، بل يقدمها إلى كل من يرغب في الكتابة وفق الطرائق الإبداعية، في رفض للقبول الجاهزة من الأنماط الثابتة التي تسيرها قواعد و قوانين محددة سلفًا، كما صرح بذلك كينو في تعريفه للأدب الكامن. و هو ما تعتمد إليه مختلف ورشات الكتابة، و كتب التعليم الفرنسية من سنوات الحضارة حتى الجامعة.

و لعل هذا من الأسباب التي ساعدت على استمرارية المشغل كل هذه الفترة من الزمن بنفس وتيرة العمل المنظمة، المجددة و الصارمة. أصبح نموذج الأوليبو من جهة أخرى يستقطب الدراسات الجامعية الفرنسية، و خاصة الأوروبية و الأمريكية. كما باتت أعمال أعضاءه تترجم بصيغة دورية إلى أهم اللغات الأجنبية، و تحظى باهتمام بالغ من الأوساط النقدية، إلى جانب التركيز على النشاطات العلنية خاصة جلسات القراءة الشهرية التي تعرض أعمال الأوليبين. بالتحديد موقع المشغل الرئيسي و المواقع الصديقة، الصفحات و الروابط هائلة الأعداد في الشبكة العالمية للمعلومات، كأحدث و أوسع وسيلة اتصال انتشارا.

من جهة أخرى، قد يكون أكبر دليل على نجاح المشغل في رؤيته الحداثية للإبداع في الكتابة، الأدب أو الفن بشكل عام، مساهم أعضائه في تأسيس تنظيمات مماثلة، كما هو الحال بالنسبة لـ "مشغل الأدب المسعف بالرياضيات و الحواسيب"، الذي جمع بين سنوات الثمانينيات، كتابا

مهتمين باللسانيات، الذكاء الاصطناعي و البيداغوجيا. (ALAMO : Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs.

أو تقليد نمونجه من قبل جملة من المشاغل المتخصصة في مختلف الميادين الأدبية، الفنية و العلمية، و التي يمكن الإطلاع على مواقعها الرسمية في الشبكة العالمية، على غرار "مشغل الأدب الكامن البوليسي" (Oulipopo : Ouvroir de Littérature Potentielle Policière)، أو "مشغل الرسم الكامن" (Oupeinpo : Ouvroir de Peinture Potentielle) ، "مشغل الموسيقى الكامنة" (Oumupo : Ouvroir de Musique Potentielle)، "مشغل القصص المصورة الكامنة" (Oubapo : Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle)، "مشغل التراجي-كوميديا الكامنة" (Ouhispo : Ouvroir de Tragi-Comédie Potentielle)، "مشغل التاريخ الكامن" (Ouphepopo : Ouvroir de Tragi-Comédie Potentielle)، و أيضا "مشغل السينما الكامنة" (Ouphepopo : Ouvroir de Tragi-Comédie Potentielle)، "مشغل التحليل النفسي الكامن" (Oupsipo : Ouvroir de Psychanalyse Potentielle)، و حتى "مشغل الطبخ الكامن" (Oucuipo : Ouvroir de Cuisine Potentielle).

إن مفهوم اللزمة الأدبية الحديث هو حتما اختراع الأوليبو، كنهج حدائي مستقل في الكتابة الأدبية، و الروائية تحديدا. إلا أن النجاحات الباهرة التي حققتها أعمال المشغل، و الاهتمام الأدبي و النقدي الذي استقطبته ابداعات الأوليبين، دفع أطرافا أخرى إلى تبني هذه الظاهرة الأدبية الفرنسية، أيضا، من وجهة نظر مغايرة.

لم يعد أدب اللزمات حكرا على الأوليبو و أعضائه، بل أصبح كتابة حدائية ترعاها بعض المجالات الأدبية و النقدية، المكتوبة و الرقمية، و بوجه الخصوص "فورميل" أو "صيغ" مجلة آداب اللزمات (Formules, revue des littératures à contraintes)، المنبر الراعي الرسمي لهذه الآداب، و التي تلقى رواجاً و قبولا ذا امتياز في الأوساط المتخصصة.

تجمع هذه المجلة عديد الكتاب الممارسين لآداب اللزمات من الأوليبو، و خاصة من خارجه. لعل السبب في ذلك راجع إلى صيغة الانتقال إلى المشغل، إلى جانب الصرامة في ديمومة العضوية، و غيرها من شروط الانتساب إليه، ما يجعل "فورميل"، رغم حدائتها مقارنة بالأوليبو، تنتهج خطأ جديدا في حقل الكتابة اللزومية يستدعي التوقف عندها لاستجلاء بعض خصوصياتها.

### 3- فورميل : (Formules)

تصدر هذه المجلة منذ 1997، و قد جاءت بناء على فكرة "برناردو شيافيتا" التي اقترحها على "جان بايتنز" مؤسس جمعية "روفلي دو لاتر" أو انعكاس الأدب (Reflét de Lettres). هي مجلة

سنوية للإبداع، التنظير و النقد الأدبي. أسسها و ترأس التحرير و النشر فيها المذكوران آنفا، في البداية، ثم انسحب جان بايتنز من الإدارة المشتركة مع بقائه مستشارا في التحرير، ليتولى إدارة سلسلة إصدارات في دور نشر متعددة منها "بيترز" (Peeters)، و "لي زامبريسيون نوفال" أو الانطباعات الجديدة (Les Impressions Nouvelles).<sup>291</sup>

لا تنتمي المجلة إلى الحقل الجامعي، بل إلى ميدان الإبداع الأدبي و البحث الفكري. و تتميز بفضائها الواسع، حيث تحتوي على كم معتبر من الصفحات وصل في العدد الأول إلى 256 صفحة، و في الثاني، الثالث و الرابع إلى 272 صفحة، في العدد الخامس و السادس 304 صفحات، في العدد السابع 328 صفحة، في عددها الثامن 408 صفحة ... و صدر منها حتى اليوم 12 عددا. تختلف المجلة عن غيرها من المجلات الأدبية ذات الطابع الشمولي. فهي لا تسعى إلى تغطية كل أنواع الكتابة في حقل الأدب، بل جاءت تلبية لحاجة مفادها عدم وجود مجلة متخصصة تهتم بآداب اللزمات. و ذلك ليس إتباعا لصراحة أدبية، إنما بغية استكشاف هذا المجال، الذي لم يكن لكتابه و كتاباته فضاء تحريري مشترك يروج له بنشاط، كما تفعل المجلة، باستثناء إصدارات المؤلفين الفردية أو جماعة الأوليبو.

لقد تعرف الجمهور المثقف على مفهوم اللزمة الأدبية من خلال الأوليبو، و بخاصة أعمال ريمون كينو، جورج بيريك و ايتالو كالفينو، إلا أن "الكتابة بناء على اللزمات ليست إرث الأوليبو لوحده".

[L'écriture à partir de contraintes n'est pas l'apanage du seul Oulipo]<sup>292</sup>

تعترف المجلة، بداية، بفضل الأوليبو و مبدعيه في حقل أدب اللزمات، غير أن هنالك جماعة من المؤلفين الذين ينتجون في هذا النوع من الكتابة من دون الانتساب إلى المشغل المذكور، على غرار رجين دوتامبل (Réjine Detambel)، جون لاهوغ (Jean Lahougue)، بيير لارتيج (Pierre Lartigue)، و جون ريكاردو، علم من أعلام الرواية الجديدة، و من خارج فرنسا أومبرتو ايكو (Umberto Eco) و ميلوراد بوفيتش (Milorad Povic)، و غيرهم كثير.

تتصل الكتابة اللزومية بتيار واسع في الآداب الفرنسية هو كتابة "الصنعة المفرطة" أو بتعبير آخر "البناء/التركيب المتعالي أو المفرط" (hyperconstruction). و هو سمة من سمات الكتابة الحدائثية المعاصرة، كمفهوم أشمل تندرج ضمنه الكتابة بناء على اللزمات. "في الأدب باللغة الفرنسية، تمارس الصنعة المفرطة مبدئيا، من قبل كتاب أمثال (...) أو أعضاء آخرين من

<sup>291</sup> <http://www.formules.net/presentation1.htm>

<sup>292</sup> <http://www.formules.net/presentation1.htm>

الأوليبيو (...)، كتاب تمتد جذورهم في الرواية الجديدة (تحديدا المقدمة من قبل روب-غريي و كلود سيمون)، أيضا بالنسبة للبعض، من خلال الأطروحات النظرية لجون ريكاردو".

[Dans la littérature de langue française, l'hyperconstruction est pratiquée tout d'abord, par des écrivains comme (...) ou d'autres membres de l'Oulipo, (...), écrivains dans les racines prolongent dans le Nouveau Roman (surtout celui du premier Robbe-Grillet ou celui de Claude Simon), ainsi que, pour certains, dans les réflexions théoriques de Jean Ricardou]<sup>293</sup>

تأخذ المجلة على عاتقها نشر نصوص لزومية معاصرة، نثرا أو شعرا لمؤلفين أوليبين و غير أوليبين، كما تهتم بالدراسة النظرية لرهانات هذا النوع من الكتابة الأدبية، و كذلك بالتعليقات النقدية على النصوص المقدمة، من قبل المؤلفين أنفسهم أو باحثين آخرين.

بما أن الكتابة باللزمات، ليست ظاهرة معاصرة كلية، تكرر المجلة زاوية التبحر فيها لدراسة و نشر نصوص من الماضي القريب، على غرار نصوص ريمون روسيل و ملارمييه، أو الماضي البعيد لمؤلفين إغريق، كبار البلاغيين و الباروكيين و غيرهم.

تنتهج المجلة في توجيهها الإستراتيجي، المراهن على الشكلائية غير الفارغة في اعتبارها آداب اللزمات واحدة من السبل الرئيسية في الحداثة اليوم، سياسة الانفتاح على كل المتعاملين و الناشطين في الساحة. فهي من جهة، تعزم على التعامل مع كل آداب اللزمات من كل الحقب و الثقافات، من دون اللجوء إلى معايير الإقصاء، بل إن عنواني المجلة، الرئيسي و الفرعي، كلاهما يردان بصيغة الجمع للدلالة على سعة فضاء الإبداع فيها.<sup>294</sup>

و من جهة ثانية، تتبنى عقلية المشاركة، حيث صدر العدد الخامس بالتعاون مع مجلة "نص في اليد" أو TEM كاختصار للعنوان (Texte En Main)، و العدد السادس بمشاركة المجلة البيريكية "مرسم هاو" (Le Cabinet d'Amateur)، و هو عنوان لإحدى رواياته. أما العدد السادس، فكان بالتعاون مع مجلة "أصدقاء فالنتين بري" (Les Amis de Valentin Brû) المتخصصة في دراسة أعمال ريمون كينو.

تهدف المجلة لتكون مجلة الفرانكفونية المحتضنة للثقافات الأجنبية، في صدورها باللغة الفرنسية، و منبرا لإشعاع الأدب الفرنسي، أين تزدهر آداب اللزمات، و غيرها من موجات الحداثة. يصرح مؤسس المجلة جان بايتنز و برناردو شيافيتا، غير الفرنسيين أصلا: "بالنسبة لنا، اختيار الفرنسية كلغة تفكير و إبداع هو أمر منطقي، بما أن الفرنسية بامتياز موطن الحداثة، و أنه

<sup>293</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°1 (<http://www.formules.net/revue/1/programme.html>)

<sup>294</sup> <http://www.formules.net/presentation1.htm>

من المفيد التذكير بذلك في هذه الأوقات أين الحديث عن تراجع الثقافة الفرنسية".

[Pour nous, le choix du français comme langue de réflexion et de création est cependant logique, dans la mesure où le français est le lieu par excellence de la modernité, et qu'il est utile de le répéter en ces temps où il est question du déclin de la culture française]<sup>295</sup>

يختلف نهج مجلة فورميل جوهريا عن خط الأوليو من حيث نظرتها للزمة الأدبية النصوص اللزومية. فإن كانت الأولى هي مجال بحث المشغل و ليست النصوص إلا نتاجا يثبت فعاليتها، فإن المجلة تهتم بالنصوص الأدبية التي تفرزها تلك اللزمات في مقارنة نظرية تسعى لاستخراج الأسس النصية، لوضع خطاب نظري و نقدي يعالج هذا النمط من الآداب وفق معايير محددة، تحترم خصوصيتها.

يثبت ذلك منهجية سير المجلة، و الخطة الموضوعاتية المتبعة منذ إصدار العدد الأول. حيث استهل البرنامج بالفصل في قضية الحادثة، التي ترتبط في الذهنية المعاصرة بفترة الأدب الطليعي، أو بالفترة الواقعة ما بين "ما قبل الحادثة" و "ما بعد الحادثة" في تصنيفات أخرى. الحادثة في عقلية المجلة ترتبط بالتجديد أين تكون فترته الزمنية، و ليس بحقبة النقاشات الجدلية التي عرفت الساحة الأدبية، تحديدا في فرنسا.<sup>296</sup>

و أهم مسألة ركزت عليها في الموضوع أن الحادثة من منظور المجلة لا تقصي القارئ، كما فعلت بعض الأشكال من النصوص الحداثية، في إرادتها الصارمة بتجاوز أفق انتظاره، و اهتمامها بالطرح الجديد للكتابة في إنتاجاتها الذي غيب الرغبة في القراءة و جعل القارئ ينفر منها في نهاية الأمر.

أما العدد الثاني فتناول "ترجمة اللزمة" (Traduire la contrainte)، من خلال تجارب ترجمة نصوص لزومية في مختلف اللغات، و ما تفرزه تلك العملية من أسس نظرية تخدم حقل الترجمة و حقل آداب اللزمات على حد سواء.

أصبحت بذلك أبعاد المقاربة النصية واضحة بشكل أكبر، ما جعل العدد الثالث يتعرض للنص اللزومي، الكتابة و القراءة اللزومية، في موضوع شامل عالج "الكتابات النثرية اللزومية" (Proses à contraintes). ليعود العدد الرابع ليخوض بإسهاب في تعريف اللزمة (Définir la contrainte)، من خلال الرؤية النظرية و المقاربة الموضوعية و الموضوعاتية لمجلة فورميل. لتواصل المجلة مشروعها التأسيسي عبر إعادة رسم حدود حقل بحثها، و أبعاد خطتها التنظيرية لمفهوم اللزمة

<sup>295</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°2, Editions L'Age d'Homme, France, 1998-1999. P150

<sup>296</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°1 (<http://www.formules.net/revue/1/programme.html>)

و آداب اللزمات.

ثم تواصلت الأعداد القائمة على التعاون مع أطراف أخرى من المهتمين بالموضوع، لأن "فورميل تتمنى أن تنفتح على الممارسات النظامية المتنوعة التي تستجيب لتعريفنا الواسع لكل لزمة بأنها قاعدة نصية خارجة عن المعايير".

[Formules souhaite s'ouvrir encore d'avantage à des pratiques formelles systématiques très diverses qui répondent à notre définition large de toute contrainte comme une règle textuelle hors normes]<sup>297</sup>

و بعد التوقف عند أهم قطبين في حقل اللزمة الأدبية و آداب اللزمات، سيكون من الضروري توضيح مفهومها بناء من منظور كلا الطرفين.

#### 4- اللزمة الأدبية و النص اللزومي: (Contrainte et texte à contrainte)

تجدر الإشارة، مبدئياً، إلى أن المقابل العربي هو اجتهد خاص، لعدم توفر مقابل للمصطلح بمفهومه في السياق الفرنسي، في المعاجم العربية الأدبية أو اللسانية المتخصصة التي اطلعنا عليها، حتى على مستوى مكتب تنسيق التعريب. كما أن المعاجم اللغوية العامة لا تقدم الصيغة الدلالية التي يحملها المصطلح، لا في اللغة الفرنسية و لا العربية.

فالدلالات المعجمية لمصطلح اللزمة، ليست عاكسة لمفهومه الفعلي في سياق الأدب، و آداب اللزمات بالتحديد. يقدم قاموس آشات الفرنسي المعاني التالية لمفردة اللزمة :

"اللزمة: اسم مؤنث. 1- عنف، ضغط ممارس على شخص ما لإجباره على التصرف أو منعه منه. 2- حالة الذي يتعرض لهذا العنف. 3- فرض، قاعدة يجب الرضوخ لها. 4- تقييد، حرج راجع إلى فعل الضبط. 5- في القانون، قوة لم يستطع المتهم مقاومتها عند ارتكابه للخرق الذي يعاتب عليه. 6- في القانون، سلطة معترف بها للدائن أو الدولة على الموروث، المدين أو المتهم. 7- في الفيزياء، جهد يمارس داخل جسم ما".

[Contrainte, n.f. 1- Violence, pression exercée sur quelqu'un pour l'obliger à agir, ou l'en empêcher. 2- Etat de celui qui subit cette violence. 3- Obligation, règle à la quelle on doit se soumettre. 4- Retenue, gêne due au fait qu'on se contrait. 5- DR. Force à laquelle le prévenu n'a pas résister en commettant l'infraction qui lui est reprochée. 6- DR. Pouvoir reconnu au créancier ou à l'Etat sur le patrimoine, le débiteur ou le prévenu. 7- Phys. Effort qui s'exerce à l'intérieur d'un corps]<sup>298</sup>

<sup>297</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°6 (<http://www.formules.net/revue/6/index.htm>)

<sup>298</sup> Dictionnaire Encyclopédique Hachette, Ibid. p. 37

أما المصطلح العربي المقترح فمشتق من الفعل "لزم" الذي جاءت بعض معانيه في لسان العرب، كالتالي:<sup>299</sup>

لزم، اللزوم معروف. رجل لزمة يلزم الشيء فلا يفارقه، لزم و لازم، و الملازمة للشيء و الدوام عليه. و هو أيضا الفیصل في القضية. و الالتزام: الاعتناق.  
أما قاموس المنجد فيبسط المعاني أكثر:

1- لزم، لزوم و لزما و لزاما و لزامة و لزمة و لزمانا الشيء : ثبت و دام، و لزم الأمر : وجب حكمه. و لزم كذا عن كذا : نشأ عنه و حصل منه، و اللزمة : من إذا لزم شيئا لا يفارقه. اللزومية، الاسم من لزم.<sup>300</sup> فدلالات الدوام و الالتصاق بالشيء و توليده هي الأقرب إلى مفهوم المصطلح ضمن فعل الكتابة في الأدب، كما سيتضح من خلال بعض التعاريف المقدمة في المنظومة المفاهيمية الفرنسية.

مصطلح "contrainte" قديم الاستخدام في الآداب الغربية، حيث أعاد بعثه مؤلفو الأوليو الذين أخذوه من علم العروض القديم، و الذي كان يطالب الشعراء "بالإذعان لإلزامات الوزن و القافية".

[... de se soumettre aux contraintes du mètre et de la rime]<sup>301</sup>

و مع أن الأوليو يستخدم اللزمة بإفراط، إلا أنه لم يقدم لها في كل أعماله تعريفا مؤسسا إلا من خلال استخداماتها، خصائصها أو أمثلتها، كما يؤكد ذلك جون-بيير بال (Jean-Pierre Balpe) صاحب دراسة متميزة في الفصل بين مفاهيم القواعد، اللزمات و البرامج، حيث يصرح: " هذا المصطلح في الواقع مستخدم تقريبا في كل صفحة بالرغم من أنه، و هو أمر يثير الفضول، لا يلقي أي تعريف واضح".

[Ce terme est en effet employé pratiquement à chaque page même si, curieusement, il ne reçoit aucune définition claire]<sup>302</sup>

إن إعطاء تعريف دقيق للزمة أمر أصعب مما قد يبدو لأول وهلة، من جهة، لتقاطع المفهوم مع عدة مفاهيم أخرى مؤسسة في الحقل اللغوي و الأدبي : القاعدة، المعيار، الإلزام، (règle, norme, prescription) ، و من جهة ثانية، لوجود أنواع متعددة من اللزمات، التي قد تتم في مستويات مختلفة من النص، كما تبين ذلك "طاولة تصنيفات أعمال الأوليو" (La table de classification des travaux de l'Oolipo) لريمون كينو.

<sup>299</sup> لسان العرب. المجلد الثامن. ص 71.

<sup>300</sup> قاموس المنجد في اللغة و الأعلام. ص 720.

<sup>301</sup> <http://www.formules.net/definirlacontrainte.htm>

<sup>302</sup> [http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id\\_article=52](http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=52)

كان ضبط مفهوم اللزمة، النص اللزومي و الكتابات اللزومية من المسائل التي تنبعت لها مجلة فورميل، و سعت في مشروعها الاستكشافي لحقل آداب اللزمات إلى سد كل الثغرات المتعلقة بغياب أطر تنظيرية و ضوابط للمفاهيم و الخصائص النصية في هذه الكتابة الحدائية. حاولت المجلة في مقاربتها الاستقرار المتأني و المرنة، تقديم تعريف لمصطلح اللزمة الأدبية، انطلاقاً من الأحكام التعميمية، وصولاً إلى تأسيس نظري يقن مفهوم هذا المصطلح ضمن نظرية نصية أو أدبية، تختص باللزمة في الكتابة، لتتوسع إلى نظرية اللزمة الشاملة لمختلف حقول الإبداع الفني من المسرح، القصص المصورة، السينما، الرسم، النحت و خاصة الموسيقى. من المستحيل تقديم تعريف مظلي للزمة الأدبية، يشمل مئات الأنواع من اللزمات الجديدة المبتكرة أو القديمة المطورة، بكمها الهائل و مميزاتها المستقلة، و ما تفرزه من عناصر نصية على مستوى فعل كتابة و/أو قراءة النص اللزومي، إنما مبدئياً: "اللزمة في الأدب تدل على فرض يختار بحرية".

[En littérature, contrainte désigne une obligation librement choisie]<sup>303</sup>

و هذا التعريف عام جداً، تماماً كما "في حقل النقد، حيث ينزع استخدام المصطلح للتعميم، بتوظيفه أكثر فأكثر في تسمية البرامج الشكلية المستخدمة من قبل أي نوع من المبدعين".

[Dans le domaine de la critique, l'usage du terme tend à se généraliser, servant de plus en plus à nommer les programmes formels utilisés par tous types de créateur]<sup>304</sup>

سعت المجلة إلى التفصيل في هذا التعريف من خلال عددها الرابع، لتخلص إلى أن: "هذا المصطلح يعين بعض الإلزامات النسقية، التي تحكم شكل و/أو معنى نص معين، إنما التي تختلف عن المعايير اللسانية و البراغماتية".

[Ce terme désignait certaines prescriptions systématiques, qui gouvernent la forme et/ou le sens d'un texte, mais qui sont différentes des normes linguistiques]<sup>305</sup>

من خلال المقالات و النقاشات حول مفهوم اللزمة، توصلت المجلة إلى أن اللزمة "مفهوم تجميعي" (cluster concept) يجب أن يبقى تعريفها لنا، يأخذ بعين الاعتبار عوامل متعددة متغيرة الأبعاد. و عليه فتعريف المجلة المؤقت للزمة "نسمي لزمة الإلزامات النصية (الواضحة، أو التي يمكن توضيحها) ضعيفة الموافقة، و التي غالباً ما تكون مقيدة، إنما هي دائماً إجبارية كلية، تستخدم بانتظام أثناء تحرير و/أو قراءة نص معين".

<sup>303</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°4(<http://www.formules.net/definirlacontrainte.htm>)

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°5(<http://www.formules.net/revue/5/index.htm>)

[Nous appelons contraintes les prescriptions textuelles (explicites, ou pouvant être explicitées) peu canonique, souvent très contraignantes mais toujours totalement obligatoires, que l'on emploi systématiquement lors de la rédaction et/ou la lecture d'un texte donné]<sup>306</sup>

و هذا التعريف جامع يلم بمظاهر متعددة تتعلق باللزمة الأدبية، على غرار خصائصها، علاقتها ببعض المصطلحات المشابهة ظاهريا لمفهومها، علاقتها بذلك النص الذي تفرزه، و علاقتها بفعلي كتابة النص اللزومي و قراءته. و هذه العناصر ينبغي التعرّيج عليها لاستيضاح الجوانب التي ركز عليها تعريف مجلة فورميل للزمة الأدبية.

#### (أ) خصائص اللزمة الأدبية :

اللزمة ظاهرة طفت مع الأوليبيو، و طالما تعرفت في أعمال الأوليبيين من خلال وصف طريقة اشتغالها أو مميزاتها. فاللزمات في الأساس كامنة. إذ أنها "منتجة بشكل كامن لعدد لانهائي من الإنجازات الملموسة يعني النصوص".

[Elles sont potentiellement productives d'un nombre infini de réalisations concrètes c'est-à-dire des textes]<sup>307</sup>

و مع ذلك يمكن للزمات الأوليبيية أن تكون لزمات محدودة، قابلة لإنجاز نص واحد، أو عدد محدود من النصوص تبعا لدرجة صعوبتها أو استحالتها. وقد تصبح محدودة بسبب الاستخدام المفرط لها الذي يستنزف إمكانياتها الإبداعية.

و تجدر الإشارة في هذه النقطة إلى أن مجلة فورميل ميزت، منذ افتتاحية عددها الأول، بين مفهوم اللزمة المعقدة (contrainte compliquée) التي تعيق الكتابة، و اللزمة المركبة (contrainte complexe) التي على النقيض تمكن من إثرائها.<sup>308</sup>

إن أهمية اللزمة لا تكمن في ذاتها بل في الطريقة المستخدمة تبعا لها، و في الإضافة التي تحملها إلى العمل الأدبي، بحيث لا يمكن إلغاؤها ببساطة منه. فلزمة مثل الليوغرام بسيطة شكلا في طريقة استخدامها، أي تقوم على حذف حرف معين من حروف الأبجدية، على طول النص المكتوب بناء عليها. لكنها تصبح على قدر من الصعوبة، الاستحالة و أيضا الإثارة للاهتمام، في حالة مثل رواية "الاختفاء".

اللزمة اختيارية أو عمدية. فهي لا تنتمي إلى القواعد اللغوية النحوية أو الصرفية و غيرها، كما لا تنتمي إلى قواعد الخطاب أو تلك المتعلقة بالأنماط الأدبية، التي تفرض على الكاتب، بل إنه

<sup>306</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°5(<http://www.formules.net/revue/5/index.htm>)

<sup>307</sup> <http://www.fabula.org/document/2673/oulipo.html>

<sup>308</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°1, Ibid.

يتبناها بحرية، تصبح ملزمة على طول النص الذي يحتويها. و هذه هي المفارقة التي تميز اللزمة الأدبية بكونها في نفس الوقت اختيارية و إجبارية.

تتميز اللزمة بكونها واضحة و جلية يمكن تلمسها في النص اللزومي أو إجلاؤها "فاللزمات المستخدمة أو المخترعة من قبل الأوليبو هي في الواقع لزمات واضحة، حيث يمكن تبيان طبيعتها الشكلية؛ هي تختلف في هذا عن اللزمات الضمنية للتقاليد الأدبية، التي تخضع للتطور، لأنها غير مستتبطة بشكل واضح".

[Les contraintes utilisées ou créées par l'Oulipo, en effet sont des contraintes explicites, dont la nature est susceptible d'être définie ; elles se différencient en cela des contraintes implicites de la tradition, qui parce qu'elles ne sont pas explicitement formalisées, sont soumises à l'évolution]<sup>309</sup>

اللزمة الأدبية خلاقة، أو كما يقول أومبيرتو ايكو: "اللزمة تحفز الخيال: هي دائما قادرة على توسيع مدى الكوامن الرؤيائية، بأن توقظ فينا عفاريتنا الشعرية الأكثر سرية و لا توقعا".

[La contrainte stimule l'imagination: elle est un instrument capable d'amplifier les potentialités visionnaires, de réveiller en nous les démons poétiques les plus inattendus et secrets]<sup>310</sup>

بالنسبة لمجلة فورميل "تتعرف اللزمة بوصفها قاعدة في الكتابة تملك خاصية ثلاثية بكونها مبنية مسبقا، نسقية و خارجة عن المعايير".

[La contrainte se définit comme une règle d'écriture ayant la triple caractéristique d'être préconstruite, systématique et hors normes]<sup>311</sup>

فهي مبنية أو معدة مسبقا لأنها تسبق الكتابة نفسها. فاللزمة خلاقة تنتج النص الذي يحتويها، و لا تلحق به بعد إنجازه. كما أنها نسقية أو نظامية، من حيث أن تطبيقها لا بد أن يتم بطريقة دائمة و متواصلة على طول النص اللزومي. فاللزمة التي تطبق على فترات أو مراحل متقطعة من النص تظل قاعدة تعكس مظهرا من مظاهر الأسلوب الدقيق، إنما لا تسمى لزمة بالمعنى الحقيقي.

و اللزمة أيضا خارجة عن أو خارقة للمعايير و القوانين الاعتيادية لكونها غير مؤسسة و مقبولة على غرار القواعد النحوية للغة ما، أو القواعد البراغماتية للأنماط الأدبية أو أنواع الخطاب. لهذا وجب الفصل بين اللزمة و بين تلك القواعد من حيث الماهية و أيضا التسمية. فالتوافق نوعا و عددا

<sup>309</sup> BARDELOT (Brigitte): Jargon et Écriturisme, Hétérodoxies dans la création poétique et picturale (www.thèse.paris4.sorbonne.fr)

<sup>310</sup> www.ccic-cerisy.asso.fr/contraites01.html

<sup>311</sup> Jugements esthétiques de la contrainte

بين الأسماء و الصفات مثلا ليس لزمة بما أن القاعدة تنتمي إلى نظام لغوي ثابت في اللغة الفرنسية. تماما كما هي الحال بالنسبة للصيغ المصكوكة في بداية أو نهاية رسالة ما، لأنها تنتمي إلى نظام معروف و مطبق بشكل واسع.

هذا التعريف يعلل بشكل واضح لاختيار المصطلح العربي "اللزمة" كمقابل للمصطلح الفرنسي (contrainte) الذي يترجم غالبا (constraint) في الانجليزية، من حيث توفر دلالة الدوام و الثبات و توليد الشيء. زيادة على دلالة الفرض أو الإجبار الذي يصبح في المنطلق اختياريًا في حالة الكتابة بناء على اللزمات، لأن الكاتب يبرمج لنفسه طواعية قواعد و إلزامات لإنتاج نصه. إن إرادة المؤلف الحرة، في لجوءه إلى الكتابة للزومية، لا تلغي التعليل لهذا الفعل ببعض التبريرات، في مسعى منهجي للإلمام بالظروف المحيطة بفعل تحرير نص أدبي بناء على لزمة ما، في فترة حدائية تشهد ازدهارا نسبيا لهذا النمط من الكتابة.

فالكتابة بمساعدة اللزمات خطوة تسمح بالوقوف ضد ثقل القوالب الجاهزة. كل خطاب أدبي غير لزومي، رومانسي أو واقعي، كتعبير مباشر عن الذات أو تصوير آني للعالم، معرض لا محالة للسقوط تحت طائل الأماكن المألوفة التي تتسرب عفويا إلى خاطر المبدع و تسير ريشته. فاللغة تعبرنا قبل أن تعبر عنا، لذلك ينبغي مقاومة تأثيرها الطاعني للهروب من فخ ما سبق و قيل. و هذا المسعى طرقة الكثير من المجددين، الطليعيين، الروائيين الجدد و أسلافهم من دعاة الحداثة من كل زمن. كما يقول بول فاليري، بمعنى عام: "الأعمال الجميلة هي بنات شكلها الذي يولد قبلها".

[Les belles œuvres sont filles de leurs formes qui naît avant elles]<sup>312</sup>

و قد أنعشت الأعمال الناجحة، لبعض المؤلفين الكبار في الأوليو، أدب الأربعين سنة الأخيرة في فرنسا بوجه خاص، من خلال جلبها "تنوقا أصيلا بطريقة خاصة للشكل، هو بناء و منظم من غير كونه تمجيذا للماضي، و خارقا للأعراف من غير كونه لا إنسانيا".

[Un goût pour la forme particulièrement original, qui est constructif et ordonné sans être passéiste, et transgressif sans être anti-humaniste]<sup>313</sup>

الكتابة بواسطة اللزمات، تساعد الكاتب أيضا على هجر التفكير في ممارسته الإبداعية تحت الرمز الحصري للوحي أو الإلهام. هي طريقة تجعل المؤلف يلج نوعا من الكتابة لا ضرورة فيها للإلهام بمفهومه المقدس، و لا حاجة له لانتظاره. فاللزمة قادرة على إشعال فتيل الكتابة، بما أنها تعطي أفكارا للذي يرغب فعليا في أن يكتب؛ إلا أن هذه الأفكار ليست أفكارا جاهزة، ضمن قوالب

<sup>312</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°1(<http://www.formules.net/revue/1/programme.html>)

<sup>313</sup> <http://www.formules.net/definirlacontraainte.htm>

نمطية متداولة، بالتالي يمكن القول أن الكتابة باللزمات قد تغطي نقص الإلهام.<sup>314</sup>

كذلك، الكتابة بفضل اللزمات، هي طريقة أيضا لتحديد أنفسنا بالنسبة للغة. هي كتابة لا تبحث عن هدم اللغة، بل عن إعادة صنعها. هي إعادة خلق أو صياغة جوهريّة لبنية اللغة كما يرثها كل كاتب. فالكاتب اللزومي يبحث عن التحلل من اللغة، من خلال عملية مضادة، بزيادة فرض قواعد جديدة إراديا و بسلطة حرة في فعله.

#### **ب) معايير الحكم على اللزمات:**

و الحكم على اللزمات خاضع لبعض المعايير أو المقاييس التقليدية التي حاولت مجلة فورميل إعادة النظر فيها. أولهما معيار الجدة (critère de nouveauté). فاللزمة الجديدة (contrainte inédite) التي تنسب مباشرة إلى مبدعها تحظى بقيمة كبيرة. كذلك الحال بالنسبة للزمة التقليدية التي يطورها المؤلف من خلال تقديم شكل أو تنوع جديد لها.

أما المعيار الثاني فهو صعوبة التنفيذ (critère difficulté d'exécution). فاللزمة صعبة التحقيق ذات حظوة كبيرة. و هذا المعيار نوعي في صورته الأولى، ثم يقترن بالمعيار الكمي المتعلق بامتداد و دوام النص المنجز بناء على هذه اللزمة الصلبة. أي أن كتابة نص من صفحة واحدة بناء على لزمة اللييوغرام، ليس بأهمية، صعوبة و تميز كتابة رواية كاملة مثل "الاختفاء" لجورج بيريك.

هذان المعياران على قدر من البساطة و الوضوح في مقام التقييم الجمالي للكتابة باللزمات، إلا أن ملاءمتها تبقى محدودة نسبيا، ربما لأن الجدة و صعوبة التنفيذ معياران يخصان اللزمة بحد ذاتها، و ليس النص الذي تفرزه. كذلك لأن المعياران غير موضوعيين كفاية.

فقد ثبت عبر تاريخ آداب اللزمات الحديث أن اكتشافات لزومية عدت باهرة لفترة طويلة، تبين أنها ليست كذلك، بسبب جهل بتاريخ اللزمات الأدبي القديم؛ تماما، كما أن مفهوم صعوبة التنفيذ خاضع لجملة من المظاهر التاريخية و الذاتية.

فلزمة قصيد الإسكندري في بساطتها، يمكن مع مرور الزمن أن تصبح صعبة التنفيذ، و العكس صحيح، فلزمات تقوم على حذف حروف، أنواع أو أقسام كلام معينة قد تكون صعبة في فترة معينة لاعتمادها على معرفة الكاتب بلغته و ملكته فيها، لكن مع الخيارات اللامتناهية التي تقدمها القواميس الحاسوبية و الرقمية، قد تصبح سهلة بدرجة أكبر.

أيضا مفهوم صعوبة التنفيذ يتصل بالقدرات الفردية للأشخاص. فالكتابة من غير " e " يمكن أن

<sup>314</sup> Jugements esthétiques de la contrainte

تبدو مستحيلة للفرانكفونيين جميعا، في حين أصبحت لعبة مارسها ببراعة بيريك في روايته "الاختفاء".

إن المعياران المذكوران موروثان عن النظرة الأوليبيية للزمة، و اهتمامها بها بالدرجة الأولى. و هذه النقطة التي تميز مجلة فورميل عن غيرها من المجموعات و المؤلفين المهتمين باللزمة، فهي تركز أكثر على النصوص التي تفرزها الكتابة بناء على اللزمات. فقيمة اللزمة الأدبية لا يمكن أن تلحق بالنص السيئ، كما يمكن لنص أن يكون ذا قيمة أدبية عالية برغم بسطة لزمته.

لذلك فتأكيد المجلة على جعل اللزمة قيد التنفيذ ليس شعارا، بل هو مظهر جوهري في التكوين الأدبي للزمة، و أي قيمة لها هي مسألة رهن بالنص الذي يقوم عليها. هذا التوجه بحث عن إيجاد معايير جديدة لتقييمها، من خلال الأعمال التي تجمعها المجلة، و النقاشات حول المسائل المتعلقة بالنصوص اللزومية، خاصة ملتقى السيريزي-لا-صال عام 2001، الذي أفرز الاعتماد على معيار مغاير هو معيار الاندماج (critère de l'intégration)، أو المسمى أيضا معيار الإشتغالية (critère de fonctionnalisation) أو التشكيل (critère de l'articulation).

و المفهوم رغم عدم ثبات تسميته يتدخل فيه عنصران :

- يجب أن يكون النص اللزومي المنجز وفقها نصا حقيقيا، أو نصا surdéterminé بالمعنى الذي قدمه جون ريكاردو، في الفصل الخامس من كتاب "المشاكل الجديدة للرواية"، بحيث تحيل كل العناصر بشكل مثالي كمالها بعضها إلى البعض الآخر.

فالكتابة باللزمات ليست عرضا لممارسات بهلوانية و تلاعبات متقنة بالأحرف و الكلمات، بل إنها تجد تبريرها " في إنتاج نص يمكن، من خلال معناه المتلقى بشكل تام من قبل كل قارئ، أن تستشف أسبقية المادة الدالة" كما يقول مارك برايري (Marc Parayre).

[...dans la production d'un texte, qui sous un sens parfaitement recevable par tout lecteur, laisse entrevoir la primauté du matériau signifiant]<sup>315</sup>

فاللزمة توظف بطريقة مثيرة للاهتمام إذا اندمجت في عناصر أخرى للنص المولد بناء عليها و في النص عموما. فهي ليست مضافة أو مجاورة للنص ، بل تكون قاعدة العمليات النصية. و هذا المعيار يحترم "اللزمة الأوليبيية المثالية التي تستجيب لمبدأ جايمس : هي التي تحكم تدخل مجمل العناصر إذن التي تشكل النص الذي يحترمها".

[La contrainte oulipienne idéale satisfait au Principe de James : elle commande alors l'intervention de la totalité des éléments qui compose le texte qui la respecte]<sup>316</sup>

<sup>315</sup> [www.ccic-cerisy.asso.fr/contraites01.html](http://www.ccic-cerisy.asso.fr/contraites01.html)

حاولت مجلة فورميل الاعتماد على معايير أخرى في تعريف اللزمة الأدبية، من خلال إجراء مقارنات بينها وبين بعض المصطلحات التي تتقاطع مفاهيمها، وقد تبدو متشابهة في المقام الأول، تحديدا مصطلحات القاعدة (règle)، المعيار (normes) و مصطلح الإلزامات النصية (prescriptions textuelles) حيث "تستشعر أكثر بكونها لزمات القواعد، الطرائق و الآثار التي تكون توافقيتها الأضعف، و تكون نسقيتها و موضعيتها الأقوى".

[On ressentira davantage et comme étant des contraintes les règles, procédés et traces dont la conventionalité sera la plus faible, dont la systématité et l'objectivabilité seront les plus fortes]<sup>317</sup>

و معيار التوافقية في منظور مجلة فورميل راجع إلى أن "كل نص ينتج عن جملة من التوافقات المعيارية، سواء تم احترامها أو لا في نص معين".

[Tout texte résulte d'un ensemble de convention normatives, qu'elles soient respectées ou non dans un texte particulier]<sup>318</sup>

كما أن كل نص تدخل فيه ثلاث كفيات من النسقية (نسقية الكتابة، القراءة و الأثر). أيضا "كل نص يحمل الآثار النسقية الناتجة عن طرائق خاصة في الكتابة. هذه النسقية تصبح موضوعة نصيا بفضل طريقة خاصة في القراءة التي تجعلها مدركة من قبل القارئ".

[Tout texte porte les traces systématiques produites par des procédés spécifiques d'écriture ; ces traces systématiques deviennent textuellement objectivables grâce au procédé spécifique de lecture qui les rend reconnaissables par le lecteur]<sup>319</sup>

و الظاهر أن المجلة في مسعاها لتوضيح أبعاد اللزمة الأدبية، وقعت في فخ التعقيد و تفسير المفاهيم الذي يميز الخطاب التنظيري في أي مجال من مجالات المعارف خاصة الأدبية، في محاولتها لإجلاء التقاربات الدلالية بين المفاهيم المجاورة للزمة.

بإيجاز معيار التوافقية يتعلق بما هو متفق عليه. فاللزمة تسمى كذلك كلما كانت خارقة لما هو متفق عليه، سواء بدت في المقام الأول كقاعدة أو طريقة أو أثر نصي في الكتابة و/أو القراءة. أما معيار النسقية فيتعلق بمدى وجود نظام في النص، يحكم كتابته، قراءته أو الآثار الدالة على تلك القواعد أو الإلزامات النصية. و كلما كانت النسقية متحركة في نص ما و جلوية في الكفيات أو المظاهر الثلاثة المذكورة، كلما سميت لزمة تلك القواعد أو غيرها التي بني عليها. أما معيار

<sup>316</sup> [www.ouliipo.net/definition contrainte](http://www.ouliipo.net/definition contrainte).

<sup>317</sup> <http://www.formules.net/definirlacontrainte.htm>

<sup>318</sup> <http://www.formules.net/definirlacontrainte.htm>.

<sup>319</sup> <http://www.formules.net/definirlacontrainte.htm>.

الموضوعة، فيتعلق ببساطة بإمكانية جعلها موضوعية. و يقصد بالمفهوم هنا كونها جلية و يمكن أيضا إجلؤها لأنها موجودة لذاتها.

هذا التعريف المعياري ناقص هو الآخر، لأنه يتعلق بشعور (on ressentira)، و يقوم على نسبية معيار التوافقية. كما أن معياري النسقية و الموضوعة يوحيان بأنماط تجلي اللزمة، مثلا كونها جلية ضمنية. و هما مظهران تشترك فيهما اللزمة مع القواعد، المعايير أو الإلزامات النصية، و لا يخضعان لعنصر النسبية.

إن أي معيار للحكم على اللزمة، و في الأساس أي تعريف لها مفتوح و مؤقت، في مقارنة مجلة فورميل التي لا ترى اللزمة كوحدة مستقلة عن النص اللزومي المنجز بناء عليها، و بشكل أدق عن مختلف العناصر النصية الأخرى التي تكون النص، باعتبارها في الأساس "لزمة نصية"، أو كما يقول بيريك: "اللزمة في ذاتها، و لوحدها، لم تعط يوما نصا، أو ربما تعطي أحجية".

[Une contrainte en soi, toute seule, ça n'a jamais donné un texte, ou bien, ça donne une devinette]<sup>320</sup>

إن الإشكاليات المنبثقة عن محاولة ضبط مفهوم اللزمة الأدبية، لا تقارن بالتعقيدات المتعلقة بالحديث عن اللزمة في إطارها الملموس، أي النص. فاللزمة في تعريفها الأبسط قاعدة نصية، و لا وجود لها من دون النص الذي يحتويها.

يعني ذلك أن فهم اللزمة الأدبية و تعريفها يقوم على فهم النص، و النص الأدبي تحديدا و تعريفه. و بشكل طردي مقارنة النص اللزومي و الكتابة اللزومية عموما لا يمكن أن تضبط من دون ضبط مفهوم اللزمة الأدبية. و هو نهج انطلق مع مجلة فورميل الفتية. بناء على "المبدأ الأول لروبو : النص المكتوب بناء على لزمة ما يتكلم عن هذه اللزمة".<sup>321</sup>

[Premier principe de Roubaud : «un texte écrit selon une contrainte parle de cette contrainte»]<sup>322</sup>

و بالنسبة لمجلة فورميل "النص اللزومي ينبغي اعتباره كذلك فقط إذا أمكن العثور فيه على الأثر الموضوعي و الموضوع لأسلوب نصي في نفس الوقت نسقي و غير إجباري (باستثناء أساليب الكتابة النسقية و لكن الإجبارية مثل الصرف و النحو الخ)".

[Un texte à contrainte doit être reconnu comme tel seulement si l'on y peut trouver la trace objective et objectivable d'un procédé textuel à la fois systématique et non obligatoire ( à

<sup>320</sup> <http://carpentier-gilles.fr/perec/perecjs.htm>

<sup>321</sup> <http://www.fermigier.com/reggiani/resume.html>

<sup>322</sup> <http://www.fermigier.com/reggiani/resume.html>

l'exclusion des procédés systématiques mais obligatoires, comme la syntaxe, la grammaire, etc.]<sup>323</sup>

و النص بعيدا عن الخوض في مقارباته المختلفة و إشكالاته النظرية التي طبعت جزءا كبيرا من الأبحاث المعاصرة، يحيل في البدء إلى فعلين جوهريين هما الكتابة و القراءة. لأن "النص في حد ذاته ليس فعلا، إنما بالأحرى أثر فعل الكتابة".

[Le texte en soi n'est pas une action, mais plutôt la trace de l'action d'écrire]<sup>324</sup>

و هنا تكمن القيمة النصية للزمة. زيادة على كونها المحرك لفعل الكتابة، و غالبا موضوع هذا الفعل، فإنها تمكن القارئ من استشعار فعل الكتابة كأنه حاضر مع المؤلف، و ليس فقط من خلال أثر هذا الفعل أي النص المنجز. و هو جزء من مقاربة بيتر كونسنتاين (Peter Consenstein) للزمة الأدبية التي تتلخص في هذه النقاط: "الزمة الأدبية تحرك الذاكرة. أولا، تخلق، ببنائها لنص ما، عناصر حاوية أينما نجد السرد مقسما إلى أجزاء قابلة للتذكر؛ (...) و الزمة تعيد للأدب جانبه العملي و الحرفي، و هي تلزم القارئ من خلال جانبها الألعوبي. و بفضلها هنالك استشعار لفعل الكتابة في لحظانيته و قصته الفعليين".

[La contrainte littéraire fait vibrer la mémoire. D'abord, en structurant un texte crée des contenants dans les quels se trouve le récit divisé en partie mémorisables ; (...) La contrainte rend à l'écriture son côté pratique et artisanal. La contrainte engage le lecteur par son côté ludique. Grace à elle, il y a une prise de conscience de l'acte d'écrire dans toute son immédiateté et dans son histoire]<sup>325</sup>

و بالعودة إلى جملة التعاريف المقدمة لمفهوم الزمة، يلاحظ قرن فعل الكتابة بفعل القراءة، لأن النص اللزومي و الكتابة اللزومية لا يستدعيان قراءة خطية، بل قراءة لزومية، مع أن المفهوم غير ثابت. "فالنصوص التي تفرزها الزمة تستلزم نمطا من القراءة الفعالة أين يجد القارئ من جديد بعض السبل التي سلكها أو خطها المؤلف".

[...les textes issus d'une contrainte induisent un type de lecture active, où le lecteur retrouve certains chemins empruntés ou tracés par l'auteur]<sup>326</sup>

"فلزمة الكتابة (أسلوب إنتاج نصي) تستدعي لزمة قراءة (أسلوب تلقي نصي) اللتان تتمان كلاهما على دعامة موضوعية، هي النص اللزومي".

<sup>323</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°3(<http://www.formules.net/revue/3/edito3.html>)

<sup>324</sup> <http://www.formules.net/definirlacontrainte.htm>

<sup>325</sup> [www.ccic-cerisy.asso.fr/contraites01.html](http://www.ccic-cerisy.asso.fr/contraites01.html)

<sup>326</sup> <file:///A:/Formules%20%20numéroù205%20Editorial.htm>

[La contrainte d'écriture (le procédé de production du texte) appelle une contrainte de lecture (procédé de réception du texte) qui s'exercent toutes deux sur un support objectif, le texte à contrainte]<sup>327</sup>

و على سبيل المثال، في رواية "الاختفاء" يأتي بالدرجة الأولى فعل كتابة الليبوغرام من خلال الاستخدام الحصري لكلمات من دون الحرف "e" (لزمة الكتابة)، ثم في مقام ثاني، نتاج هذا الفعل، أي الليبوغرام بحد ذاته بوصفه الأثر الموضوعي أو الدعامة الموضوعية، أي النص من غير "e" رواية "الاختفاء"، إنما لا يمكن التعرف فعليا عليها إلا من خلال شباك للقراءة يمكن من إدراك غياب الحرف "e" في كل النص.

هذه المظاهر أو الجوانب الثلاثة الداخلة في صنع النص اللزومي يحكمها عنصران التجانس و الترابط اللذان يعملان بصورة مكثفة على تغطية الاختلافات بينها، و يشوشان على إمكانية تقديم تعريف شامل للظواهر المتعلقة باللزمة، مع أن التفريق بين تلك الجوانب ضروري في حالة دراسة النصوص التي بنيت على لزمة أثناء فعل الكتابة. و التي تفرز بدورها نوعين آخرين هما "لزمة الكتابة المعزولة" (contrainte d'écriture isolée)، و "لزمة القراءة المعزولة" (contrainte de lecture isolée)<sup>328</sup>.

أما الأولى فتتعلق بالنص اللزومي الذي يصعب إيجاد أثر فيه لأسلوب قراءة لزومي، لأنه حذف في مرحلة من مراحل أسلوب إنتاج النص. فكتاب "انطباعات عن أفريقيا" (Impressions d'Afrique) لريمون روسال، لا يترك أثرا لقراءة اللزمة، فقط تصريحات المؤلف التي نشرت بعد وفاته في "كيف ألفت بعضا من كتبي" كشفت جزءا من أسرار صناعته، و يدرج هذه العملية فيما أسماه "أسلوبه المطور" حيث يقول: "هو أسلوب خاص جدا. و هذا الأسلوب، يبدو لي أنه من واجبي إفشاؤه، لأن عندي انطبعا بأن كتابا في المستقبل ربما قد يتمكنون من استخدامه بشكل مثمر".

[Il s'agit d'un procédé très spécial. Et, ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit]<sup>329</sup>

و مفهوم الثانية يتعلق بالحالة التي تطبق فيها القراءة اللزومية على نص غير مكتوب في هذا النمط من الكتابة أصلا، أي على نص غير لزومي.

<sup>327</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N°3 (<http://www.formules.net/revue/3/edito3.html>)

<sup>328</sup> <http://www.formules.net/definirlacontrainte.htm>

<sup>329</sup> T.FITCH (Brian) : Ibid. P.07.

و رغم اهتمام الأوليبو باللزمة و بإشهارها، إلا أن أبرز أعضائه يميلون إلى اللزمات اللامرئية<sup>330</sup> (contraintes invisibles) على غرار كينو و هاري ماثيوز، وحتى جورج بيريك، الذي يفشي أسرار كتاباته، يعبر عن وصفه حيرته في مقام اختيار حجب اللزمة أو كشفها بأنه يشبه: "طفلا يلعب لعبة الاختباء و لا يعلم ما الذي يخشاه أو يرغب فيه أكثر : أن يبقى مختبئا، أن يتم اكتشافه".

[...un enfant qui joue à cache –cache et qui ne sait ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert]<sup>331</sup>

هذا التخوف أمر استشعره بيريك مبكرا، لأن الاهتمام بأساليب الكتابة الشكلية يؤدي أحيانا إلى الانصراف عن النص بحد ذاته، من خلال تركيز القارئ على آليات إنتاج ما هو مكتوب، بدلا من الاستمتاع بالقراءة الآنية للنص. و هو ما تأسف عليه بخصوص رواية "الاختفاء" كما سيأتي ذكره. ترى المجلة أن اللزمتين جديرتان بالاهتمام، لأنهما قادرتان على التحول إلى نص أو مشروع نص. و الواقع أنهما مصطلحان يوسعان دائرة مقاربتها للزمة الأدبية، النص و الكتابات اللزومية. هذه المقاربة التي تستدرك في كل مرة منظومتها المفاهيمية، التي يتم إثراؤها في كل عدد، من خلال دراسات و مقالات متعددة الرؤى و وجهات النظر.

تلك المنهجية المنفتحة و الدائمة المراجعة للتنظيرات المقدمة، تساعد المجلة في مشروعها الاستكشافي لحقل يفتقر حسبها إلى الجانب النظري، خاصة الدراسات النصية التي تجلي عناصر و آليات الكتابة بناء على اللزمات من خلال مختلف المقاربات النقدية.

إن هذه اللمحة عن هذه الآداب الجديدة، رغم طابعه المهتم بالشكل و بالتنظير لنصوصها و آليات كتاباتها، الذي يضيف طابعا من البرودة، لا ينبغي بأي شكل من الأشكال أن تمنع من الاستمتاع بجمالياتها، و بقراءتها، المحترمة بطبيعة الحال لخصوصيتها، و هو ما يعول عليه في قراءة الترجمة العربية للجزء الأول من "الاختفاء" لجورج بيريك، و التي سيسبقها مبحث يلقي الضوء على النص الأصلي و النص الإسباني المترجم عنه.

<sup>330</sup> FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°3(<http://www.formules.net/revue/3/edito3.html>)

<sup>331</sup> <http://semen.revues.org/document2143.html>

### تمهيد:

إن المنهج التجريبي الذي قامت عليه الحضارة الغربية الصناعية، مس أيضا العلوم الإنسانية، و أصبحت المباحث النظرية من دون دعم الخبرة العملية ضعيفة المصداقية من حيث قيمتها العلمية. كذلك كانت الحال بالنسبة للترجمة التي دفع بها جمع من الباحثين اللسانيين خلال القرن الماضي لتبلور علما حديثا في شهادة ميلاده، لفعل قديم قدم تفرق السنة البشرية.

لما كان هذا البحث موسوما بالعنوان: "النص الحداثي بين الترجمة و التعذر. الرواية الجديدة، الاختفاء لجورج بيريك نموذجا"، لزم أن تحفظ ثلاث نقاط جوهرية من بين كلماته هي: الترجمة، التعذر، الاختفاء. فالترجمة هي أساس الموضوع. و التعذر إمكانية واردة، و الاختفاء رغم معناه المناقض للواقع هو حقل البحث.

طالما كان الموقف الشخصي ميالا إلى الفعل الترجمي كواقع عملي أكثر، من الميل إلى النظريات الترجمية المتصالبة، المتضاربة و المتوحدة أحيانا. لأن ترجمة أي عمل سواء كان إبداعا أدبيا شعريا أو نثريا، أو إبداعا علميا، مهما يشوبها من انزلاقات و خيانات نسبية التفاوت، أنفع و أبلغ من كل الدراسات المحللة الناقدة، المهينة أو المشيدة بنتائج الفعل الترجمي. هذه هي النظرة البراغماتية التي يجب تبنيها لاقتناص و لو القليل مما يصدره الغرب من زخم معرفي.

الترجمة لا تعدو في الأصل إلا أن تستلزم شرطا واحدا. هو المعرفة الملمة باللغتين طرفي العملية الترجمية. باعتبار اللغة الوعاء الحاوي لثقافة كل أمة بخلفياتها المتميزة. فليس بالضرورة كل دارس متشرب بأساليب و طرائق الترجمة مترجما مثاليا. إنما قد يكون النقيض صحيحا، فأبرع المترجمين قد لا يكون لهم اهتمام بالجانب النظري للفعل الذي يمارسه.

عملت الترجمة منذ الأمد على ربط جسور التواصل بين الأمم لمواكبة ركب الحضارة. و لعل الانفجار الفكري و المعرفي الغربي في كل المجالات، أثار قضايا تتعلق إحداها بعجز اللغة العربية عن انتظار هذه الإنتاجات الموسوعاتية، التي ولدت أزمة مصطلحات، ليست العلمية فقط، بل حتى الأدبية و اللسانية.

و من أمثلة التفوق في سباق الإبداع، ظاهرة الرواية الجديدة التي عرجنا عليها في الفصل الأول، و التي أعادت إلى الواجهة النقاش حول الترجمة الأدبية، في مواجهة هذا النوع من النصوص الروائية. فالاهتمام بهذه الروايات الجديدة الذي أثار الجدل النقدي، استفز الفضول لنقلها إلى لغات أخرى. و ذلك الاهتمام بلغ حده الأقصى مع روايات جديدة تابعة للأدب اللزومي.

إن الصعوبة و الاستحالة أحيانا، التي تفرضها ترجمة النصوص الأدبية، و تحديدا النوع الجديد،

## الفصل الثاني **المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة**

تولد متعة خاصة في التعامل معها، و إغراء لا يقاومه المترجم باعتباره قارئاً في الأساس. هذا ما عبر عنه دريدا بقوله: " كتابة أشياء قابلة للترجمة مباشرة ليس كتابة و لا دعوة للترجمة. و أنه لا يستدعي الترجمة إلا الذي يعرض نفسه بوصفه غير قابل للترجمة".

بما أن الحديث في هذا الصدد عن عمل روائي عرف تقديراً و اهتماماً أدبياً و نقدياً بالغين، و عن ترجمته الإسبانية، إلى جانب وجود ترجمات بلغات أخرى؛ فإن التعذر في ترجمته، ينتقل من الدلالة المتعلقة بإمكانية الفعل في المقام الأول، إلى مستوى دلالي ثان، يسقط على حصيلة الفعل الترجمي، أي ستكون حكماً عن فعل أمكن إنجازَه. لأن كل شيء يمكن ترجمته، و لكن المسألة هي إن كان يمكن ترجمته ترجمة جيدة.

صنعت رواية الاختفاء لجورج بيريك، لنفسها، بهذا العنوان و حرفها الشبح، و دلالتها المرجعية ظهوراً ساطعاً على الساحة الأدبية الفرنسية و العالمية. تنتمي الرواية، من جهة، إلى تيار الرواية الجديدة؛ و من جهة ثانية، إلى توجه مختلف للأديب بعد انضمامه للأوليوبو. و لا زالت إلى يومنا تسيل الحبر الكثير، من خلال دراسات لها في كل الدول و بكل اللغات، و تتكشف في كل مرة عن أسرارها الملهمة و الملغمة.

إن الجانب العملي من البحث، برغم كونه فرضاً اختيارياً، تكشف منذ البدء عن مشقات جمة، تتصل أساساً بنوعية النص المترجم، بوصفه ينبني على لزمة تحركه في شتى مظاهره. زيادة على عدم التكافؤ بين المترجم، و بين المؤلف ثقافة، براعة، معرفة بلغته، تلاعباً بألفاظها و دلالاتها، إبداعاً متميزاً، خلفية تاريخية محرّكة لخياله و تأثيراً بالغا على القارئ.

أما العائق الأكبر، فكان بتبني لزمة مكافئة في النص المترجم العربي، أي حذف حرف "الواو" الذي أقل ما يقال عنه أنه أهم حرف معنى و مبنى في الاستخدام اللغوي العربي. اختزالاً لجزء من تلك المعوقات، تمت ترجمة الجزء الأول الاستهلالي من الرواية، قسم إلى مجموعة من العناصر في التعليق الذي يندرج في إطار نقد الترجمة، في موازنة بين النص الفرنسي الأصلي، النص الإسباني و النص العربي.

إن استحالة التعامل مع اللزمة العربية، خاصة في عملية الترجمة هذه التي تقوم على نص حاضر بمعنى الكلمة يجب احترامه، لن تكفي الشهور و الأعوام المقضية لإنجاز العمل للتعبير عنها. إنما قد يخفف من وطأة الشعور بالعجز، ما صرح به بيريك نفسه عن صعوبة العمل الذي قام به: "الكتابة الاختفاء، كان علي أن أتحوّل إلى ساعة: خلال عام كتبت لثمان ساعات يومياً بمعدل ستة أسطر في الساعة".

## **الفصل الثاني** ===== **المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة**

لذلك ستكون خطة العمل في هذا الجزء متدرجة على مراحل، تبدأ بالتعريف بهذه الرواية، ثم بكتبتها، لتوضيح صورة المأزق المحرج الذي واجهه الفعل الترجمي. إضافة إلى التعرّيج على النسخة الإسبانية، قبل الخوض في منهجية الترجمة و التعليق الموازن بين النصوص الثلاثة.

**1- الأصل:**

الاختفاء (La Disparition 1969) رواية أبدعها جورج بيريك مباشرة بعد التحاقه بمشغل الأدب الكامن. و التي ذاع صيتها توا بعد إصدارها لتفردا. فهي رواية لزومية لبيوغرامية، صدرت عن دار دونوال. أما النسخة المعتمدة في الدراسة فهي إعادة طبع للنسخة الأصلية، في دار غاليمار ضمن سلسلة "التخييلي" (Collection L'Imaginaire) عام 2003. و هي صورة طبق الأصل عن الطبعة الأولى لأن اسم دار النشر الأصلية و عام الطبع يظهران في الصفحتين 5 و 6 من الكتاب، لاعتمادها على نظام OCR، كما سيأتي ذكره.

تحتوي الرواية على حوالي 312 صفحة، مقسمة إلى ستة أجزاء رتبت من الواحد (1) إلى الستة (6). لكنها في الواقع تضم خمسة أجزاء نظرا لغياب الرقم "اثان" (2).

فبعد التوطئة (Avant-Propos) التي تقدم للرواية ملخصة جملة من الأحداث الغريبة، و التي تزرع الحيرة و الغموض في القارئ، على طول صفحاتها الأربع، يأتي في الصفحة (15) العنوان « I- Anton Voyl » الذي تقابله الترجمة بالعنوان "I- عاطف علة"، في صفحة بيضاء تبوب للعمل، كما هو الحال مع عناوين الأجزاء الباقية التي أتت في الترتيب التالي، مباشرة بعد الأول :

III - دوغلاس هايف كليفرد (ص 95) (III- Douglas Haig Clifford)

IV- عُلقه مافرخُردائُس (ص 171) (IV- Olga Mavrokhordatos)

V- أمُري صامت (ص 223) (V- Amaury Conson)

VI- آرثر فيلبارغ سافُرنِيان (ص 287) (VI- Arthur Wilberg Savorgnan)

ثم في الختام، حاشية (Post-Scriptum)، من أربع صفحات أيضا، يوضح فيها الكاتب هدفه من كتابة هذه الرواية، و يحاول مساعدة القارئ على اكتشاف سرها، كما فعل في إشارات متواصلة داخل النص.

تحتوي الرواية على ستة و عشرين فصلا (26) أو بالأحرى عنوانا، يلخص في كل مرة الفكرة الرئيسية في الصفحات التي تنضوي تحت هذا العنوان، موزعة بالترتيب الرقمي على غرار كل الأجزاء السابقة، إنما التي تسقط الرقم خمسة (5) من قائمتها.

عزف جورج بيريك في روايته هذه عن استخدام الحرف الصائت الثاني في اللغة الفرنسية أي "e"، و هو الحرف الخامس في ترتيب ألفبائها ذات الستة و عشرين حرفا. لذلك كان في حذف الترقيم II من قائمة الأجزاء، إلى جانب الرقم (5) من سلسلة العناوين، إشارة قوية تحيل القارئ مباشرة إلى نوعية الليبوغرام المطبق في الرواية، باعتبار الحرف المحذوف يمثل الصائت الثاني

بين مجموعة الصوائت الفرنسية و الحرف الخامس في حروف لغتها.

إن كان الحديث فيما سبق ركز عن استحالة ترجمة نوعية كهذه من الروايات، فإن استحالة الكتابة أصلا، لولا واقع الحال، هي ما يجدر الإشادة به. و لو كانت ترجمة جزء منها تحديا ينطوي على الكثير من المشاق و المزالق، فكتابتها أصلا انطلقت من منطق تحدي المستحيل، إذ يقول صاحبها: " لقد انطلقت من استحالة كتابة جملة من غير "e"، إذا، بما أنه غير ممكن فعل ذلك، كان لا بد من المحاولة".

[Je suis parti de l'impossibilité d'écrire une phrase sans "e", donc puisque l'on ne pouvait pas, il fallait essayer]<sup>332</sup>

إن اللزمة التي حكمت الرواية سرقت نوعا ما الأضواء من النص بمظاهره الأخرى المتعددة. إذ ليس من العدل، في حق رواية بهذه القيمة في الآداب الغربية، أن تقرأ فقط من هذا المنظور. فيقول بيريك أسفا، حول هذه النقطة بالذات: "الصنعة الشكلية التي يبني عليها الكتاب، اختفاء "e"، تمكن من قص الحكاية لكن ذلك مخيب بالنسبة للقارئ الجيد. يمكن دائما القول: "نعم، إنه كتاب من غير "e"؛ "أه حقا، هذه دعاية" [...] لقد فعل ذلك فعلة على مستوى النقد: فيما يخص الاختفاء لم يكن الحديث عن الكتاب، إنما عن النظام: كان كتابا من غير "e"، لقد استنزف في هذا التعريف".

[Oui, c'est un livre sans « e » ; « Ah bon, c'est une farce ». (...) ça a surtout joué au niveau de la critique : pour La Disparition on ne parlait pas du livre mais du système : c'est un livre sans « e », il était épuisé dans cette définition]<sup>333</sup>

إذا كان النص الأصلي وقع ضحية لزمته من حيث القراءة و النقد، فإن الترجمة لن تسلم من تحمل كل تلك الأعباء، زيادة على همومها الخاصة المتعلقة تحديدا بالأمانة و التكافؤ شكلا، معنى، وتأثيرا. و أول شيء يجب الحفاظ عليه في ترجمة هذه الرواية هو لزمته. ليس لكونها السمة الأولى التي بني عليها الشكل، بل لأنها المحرك للخيال في الرواية. هي البطل في الحكمة، و السرد يتمحور كلية حولها.

قصة "الاختفاء" ليست في الواقع إلا قصة الحرف المحذوف و قصة الكتابة أثناء حدوثها. فمثلا يقول بيريك، في معرض حديثه عن خيالات بطله الوهمي: " هكذا أحيانا، كان دائرة غير مكتملة كلية، منتهية بخط أفقي لكأنه الحرف G إذ يرى في المرأة".

[Ainsi, parfois, un rond pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal : on dirait un grand

<sup>332</sup>PARAYRE (Marc) : Lire la Disparition. Thèse de Doctorat sous la direction de Bernard Magné. Université Toulouse-Le Mirai, 1992

<sup>333</sup>Ibid.

G vu dans le miroir]<sup>334</sup>

هذا المقطع وصف صريح للحرف المحذوف في شكله المصغر (minuscule)، ثم مباشرة بعد ذلك مقطع آخر يقدم الحرف في شكله التاجي (majuscule)، و هذه المقاطع من بين الكثير في ثنايا النص التي أعاققت الترجمة، خاصة حين اللجوء للتصرف للإحالة إلى خصوصية النسخة العربية. تتميز الرواية بطبيعتها الكاشفة لسر الكتابة. فالمؤلف لا يتوقف عن إرسال الإشارات إلى القارئ حتى يفهم قصة اللييوغرام. فيصارحه بداية من الصفحات الأولى: "انمساخت عجمة لازمة بات أكيدا أن إفشاءها أمر محرم، بدلاء مبهمين حائمين بلا نهاية على معرفة ما، على سلطة مطاحة لن تظهر مجددا أبدا، لكن في ضرب من الخبل، تمنى أن يراها تبرز".

[Avatars d'un noyau vital dont la divulgation s'affirmait tabou, substitués ambigus tournants sans fin autour d'un savoir, d'un pouvoir aboli qui n'apparaîtrait plus jamais, mais qu'à jamais, s'abrutissant, il voudrait voir surgir]<sup>335</sup>

لا يمنح بيريك لنصه متنفسا بعيدا عن قصة اللزمة. فأثناء التحقيق مثلا في قصة اختفاء البطل الزعمي، يذكر حدث تزويد "عاطف علة" لسيارته بجهاز مضاد للسرقعة، يسترسل في سرد حكاية بتضميناتها و تناصاتها، و الواقع أن شكل ذلك التجهيز يمثل الحرف المحذوف في شكله التاجي. كما لا تخلو الرواية من الطرفة التي تميز أسلوب الكاتب عموما. و لا يتوانى بيريك عن مداعبة قارئه، ملخصا له إجمالا إحساسه و هو يقرأ هذه الرواية: "- لا، قال عطافاني، لكنّها قصة رديئة".

[ - Non, dit Ottaviani, on dirait un mauvais roman !]<sup>336</sup>

لعل هذا هو جوهر و مكن الصعوبة، إن لم نقل الاستحالة في ترجمة الاختفاء. فالأمر لم يعد منوطا بالترجم و النص فقط، بل دخل قارئ الترجمة هو الآخر كشريك ثالث رئيسي في القراءة و الكتابة. بما أن المؤلف كان يضعه نصب عينيه في كل كلمة يخطها، فيجبر المترجم بالتالي على الحذر من هذه النقطة.

إن كتابة "الاختفاء" إذ تحرم نفسها من ذاك الصائت، فإنها تجعل منه مولدا للخيال. حيث ينسج الكتاب كله من تلك اللزمة و حولها. يصبح حذف الحرف هذا موضوع الرواية، و للهروب من الإتساق الممل الذي قد ينتج عن هذا الفعل، يقترح بيريك على شريكه سلسلة من الألعاب اللغوية، و يضاعف من التأثيرات النصية الناتجة عن الاستخدامات المتكررة للبنى النحوية النادرة، على

<sup>334</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Éditions Denoël, 1969. P19

<sup>335</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. Pp 19-20

<sup>336</sup> Ibid. P82

غرار تقديم الصفة على الاسم.

و هذا التقديم يمثل الحل الأمثل لتجنب « le » في الصيغ المذكّرة، الذي يقابله "ألف و لام" التعريف في اللغة العربية. من أمثلة هذا الاستخدام "الشكل الغير مميز" (l'indistinct motif)، أيضا "الصدرة الإهليلجية" (l'ovoïdal plastron)، إلى جانب إدراج جملة من اللهجات، المستويات اللغوية و السجلات أيضا. فجاءت الكثير من المصطلحات الطبية، النقدية، العسكرية و الكثير من المفردات العامية، زيادة على الاعتماد على التناغم الصوتي بين مفرداته المنتقاة بعناية شديدة.

إن تلك الألعاب اللغوية، الاستطرادات، التناصتات و التضمينات، لم تؤثر مطلقا على تلاحم النص و تشابك معناه، بل على النقيض من ذلك تماما. حيث حضر خيط موجه دائم، كما في القصص البوليسية، ماسك بنية النص، ونصب للترجمة فحا آخر كي تنتبه له و تحاذر من الضياع فيه.

إن الحاجة إلى كلمة دعم و تحفيز مقابل درب الاستحالة الذي تفتحه ترجمة نص كهذه الرواية، قد نجدها في فرضية لجيرارد جينات إذ يقول: "يمكن أن نعيد كتابة أي نص كان على شكل ليبوغرام (أو إعادة كتابة ليبوغرام بناء على لزمة ليبوغرامية أخرى)- على سبيل المثال، الاختفاء إذا امتنعت عن أ ، يمكن أن تعطينا من بين الكثير، هذا العنوان الجديد الأكثر حرفية: "الإدغام".

[On peut écrire en lipogramme n'importe quel texte (ou récrire un lipogramme selon une autre contrainte lipogrammatique – par exemple *La Disparition* en s'interdisant le *a*, ce qui pourrait donner entre autres ce nouveau titre, plus littéral : *l'Elision*]<sup>337</sup>

لن يكون من الضروري تقديم ملخص عن رواية الاختفاء. فالواقع أنه ما من شخصيات روائية و لا أحداث فعلية فيها، غير قصة الزمة. زيادة على أن ترجمة الجزء الأول مدرجة في البحث. لكن من الضروري تسليط الضوء، و لو بقدر ضئيل على كاتبها، لوضع النص في إطار يسمح بتلمس دلالات لامتناهية ، يقدمها التعرف على أسلوب بيريك و تفرد إبداعه النابع من خلفية معينة.

2- جورج بيريك، الكتابة، الأسلوب :

"هو واحد من الشخصيات الأدبية الأكثر تفردا في العالم، إلى حد أنه لا يشبه أحدا".

[Une des personnalités littéraires les plus singulières au monde, au point de ne ressembler absolument à personne]<sup>338</sup>

هكذا قال ايتالو كالفيينو عن جورج بيريك، و هذه الملاحظة تلحق كل مظاهر فعله الأدبي. فقد

<sup>337</sup> PARAYRE (Marc) : Lire la Disparition. Thèse de Doctorat sous la direction de Bernard Magné. Université Toulouse-Le Mirai, 1992.

<sup>338</sup> Dictionnaire de la Littérature Française XX<sup>e</sup> siècle. Ibid. P557.

## الفصل الثاني ===== المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

دون هو نفسه في 1978، فترة صدور "الحياة، طريقة استخدام": "لم أكتب يوما كتابين متشابهين".  
[Je n'ai jamais écrits deux livres semblables]<sup>339</sup>

و كأنه يعتذر للنقد الذي يطالب الكاتب بحد أدنى من التوحد في المواضيع و الأسلوب، و خط سير واضح لتتبع آثاره، وفق ما تقتضيه قواعد الإبداع العرفية.

إن كان لكل كاتب أهل لهذا اللقب كما يقول هاري ماثيوز أن يكشف عن ملامح أصالة، فإن "هناك مجموعة من الكتاب، أصالتها خاصة إلى درجة أنه لا يمكن ربطها بأي كاتب أو غيره، حيا كان أو ميتا".

[Il existe une famille d'écrivains dont l'originalité est telle qu'on ne peut les rattacher à aucun auteur, vivant ou mort]<sup>340</sup>

هي العائلة الفنية التي يعتبر فرانز كافكا و ريمون روسيل من أفرادها البارزين في القرن العشرين، و إليها ينتمي بيريك.

لا يخفي مؤلف "الاختفاء" تأثيره بعدد من المبدعين الذين كان لهم بالغ الأثر في تجديد حركة الكتابة الروائية، إن لم نقل قلب موازينها، في القرن الماضي، و ما نتج عنه تحديدا كظاهرة فرنسية بحتة "الرواية الجديدة". يظهر ذلك التأثير بشكل ذكر أسماء مؤلفين أو الإحالة إليها، أو إلى اقتراضات جلية من نصوصهم. "فمن غير الانتماء إلى "الرواية الجديدة"، تتميز كتب بيريك بالأبحاث المباشرة حول الرواية بين 1960 و 1980 و بروح لعب، نجدها أيضا عند روب-غريبي أو عند بيتور".

[Sans appartenir au «nouveau roman», les livres de Perec sont caractéristiques des recherches entreprises sur le roman entre 1960 et 1980 et d'un esprit ludique qu'on trouve aussi chez Robbe-Grillet ou chez Butor]<sup>341</sup>

كذلك هي الحال بالنسبة لقائمة الأدباء الخلاقين التي احتوتها "الاختفاء"، خاصة ما لم يتعارض مع لزمته، التي تقدم بانورا من تطور الجنس الروائي، و الجدل الذي أثارته الكتابات الحداثية، أسماء من عالم الأدب، و أبطال، شخصيات و عناوين روائية ترسخت في أذهان القراء الغربيين، و كان لعنصري التناس و التضمين الفضل في تثبيتها داخل البنية السردية للاختفاء.

إن كان فلوبيير، حاضرا بقوة و محددًا لشكل و أسلوب رواية "الأشياء"، فإن الأمر لا يتعلق بتأثير واضح البصمات، أكثر مما يمثل تقليدا استخدمت أغراضه لغايات مجددة، ففي كثير من

<sup>339</sup> [http://humanite.presse.fr/popup-print.php3?id\\_article=373773](http://humanite.presse.fr/popup-print.php3?id_article=373773)

<sup>340</sup> Dictionnaire de la Littérature Française XX<sup>e</sup> siècle. Ibid. P557.

<sup>341</sup> La littérature française des origines à nos jours, Ibid. p.301

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

صفحاتها "نلاحظ بالمناسبة التكريم الممنوح لفلوبير، في مدينة مونرو التي ينزل بها فريدريك، بطل التربية العاطفية: فبيريك يبدأ اللعب بالتناص".

[On a reconnu au passage l'hommage rendu à Flaubert, avec La Ville-de-Montereau sur laquelle débarque Frédéric, le héros de *L'Éducation Sentimentale* : Perec joue déjà avec l'intertextualité]<sup>342</sup>

مع ذلك، فقد صرح في "آل" أو (Elle) بمعارضته لروب-غريبي و انجذابه إلى بيتور: "كنت ضد الرواية الجديدة (...). هذه الشجارات النظرية لم تعد تهمني".<sup>343</sup> إلا أن الموقف هذا لم يمنع روب-غريبي من المساهمة بقسط كبير في حصول "الحياة، طريقة استخدام" على جائزة "مديسيس". ما كان بمثابة تأكيد على شرعية نسب جورج بيريك، و تسليما للمشعل مجددا و ربطا للرواية الجديدة بعرق ريمون كينو.

بدا جليا أن بيريك في "الأشياء" يخوض في إشكالية الوصف النقدي لانبهار المجتمع الاستهلاكي المستوحى من "الميثولوجيات" لرولان بارت، "فوصف الأشياء التي لم يتمكن الزوجان متوسطا الإمكانات ألا يحيط بها نفسيهما في مجتمع استهلاكي بالطريقة التي قدمها جورج بيريك في "الأشياء"، هي نوعا ما، إدراج 'ميثولوجيات' بارت في رواية".

[Décrire les objets dont ne peut pas ne pas s'entourer le couple moyen à l'époque de la société de consommation comme l'a fait Georges Perec dans Les Choses (1965), c'était un peu, comme la suggéré un critique, mettre en roman les *Mythologies* de Barthes]<sup>344</sup>

وتدين "الأشياء" أيضا، زيادة على فلوبير، إلى بول نيزان (Paul Nizan) في "المؤامرة" (La Conspiration و روبرت أنتالم (Robert Antelme) في "النوع البشري" (L'Espèce Humaine, 1947). ألصق به النقد بطاقة "الاختصاصي في علم الاجتماع". و على الرغم من أنه لا يرضى بهذا اللقب، فإنه لا يعاف أن يستسلم لتحليلات طبيعتها اجتماعية و حتى سياسية، لا تخرج عن إطار نشاطه الأدبي السياسي التأملي السري الذي توجه بمجلات "الخط العام" (Ligne générale) السرية، و "قضية عامة" (Cause commune)، التي صودرت في 1974. و لعل في "الاختفاء" إشارة للموضوع: "كان طابعا، فأسس جريدة".

[Il fut typo, il fonda son journal]<sup>345</sup>

<sup>342</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle : Ibid. p.113

<sup>343</sup> [http://humanite.presse.fr/popup-print.php3?id\\_article=373773](http://humanite.presse.fr/popup-print.php3?id_article=373773)

<sup>344</sup> La littérature française des origines à nos jours, Ibid. p.301

<sup>345</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. P45

## الفصل الثاني **المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة**

أكسبت رواية "الأشياء" بيريك سمعة "رسام المجتمع الحالي"<sup>346</sup>، في حين أن إبداعه ينبعث من خصوصية عجيبة. كما فتحت له أبواب الساحة الأدبية على مصراعيها، وظل نجاحها خالدا بإعادة طبعها مرات عدة و ترجمتها إلى لغات كثيرة. "فأعمال بيريك الأدبية ترتبط بشدة بأغراض الأوليويو، فيما عدا روايته الأولى 'الأشياء' و التي، بتكديسها للوصوفات و لتقنية الخطاب المنقول، تقوم بتحليل نقدي لعلم الاجتماع اليومي".

[Son œuvre est étroitement associée aux desseins de l'OuLiPo et, à part son premier roman Les Choses qui, par le cumul des descriptions et de la technique du discours rapporté, fait une analyse critique de la sociologie de Quotidien]<sup>347</sup>

"يلتزم بيريك بوصف الحياة اليومية لزوج من الشباب، جيروم (Jérôme) و سيلفي (Sylvie)، اللذين لا يزالان طالبين، المهووسين بالأشياء المادية الجميلة التي تعرضها واجهات المحلات في هذا المجتمع الاستهلاكي، فينتقلان إلى الطبقة البورجوازية التي لم يكونا ينتميان إليها أصلا، شيئا فشيئا تتحول هذه الأشياء إلى ثقل يرزح على صدري الزوجين بعدما فقدوا أصولهما".<sup>348</sup>

في منأى عن موضوع الرواية التضليلي بعض الشيء، فإن أسلوبها و بنيتها يخطفان النظر بشكل أكبر. من مظاهر ذلك استخدام الأزمنة. ففي الفصل الأول الذي يصف مسكنا حضريا، استخدمت الصيغة الشرطية للأفعال (Le Conditionnel). أما الفصل الختامي، حيث يتخيل القارئ عودة الزوجين البارسيين الشابين، من تونس فيستخدم زمن المستقبل (Le futur). بين هذين الزمنين اللواقعيين، يجري السرد في زمني الماضي البسيط (Le passé simple) و الماضي الناقص (L'imparfait).

هذه النقطة، أي الاستخدام الحداثي للأزمنة، واحدة من الملامح التي ستعلق بصورة بيريك الإبداعية، تماما مثلما ميله الهوسي للتكديس. هذان العنصران حاضران بعزم في "الاختفاء"، ثم في روايته "أي دراجة صغيرة بمقود كرومي في صدر الفناء؟" (Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ? 1966)

تعرض هذه الرواية لجهود مجموعة باريسية بوهيمية نوعا ما، لمنع جندي شاب من الذهاب إلى الجزائر في زمن الثورة. استخدم فيها بيريك تقنيات جديدة أيضا. مثل الاستنزاف النسقي في الكلام المنطوق لجملة من الصيغ البلاغية، و تكرار للكلمات و الجمل مشكلا بذلك على طول الكتاب حبكة مرحلة. حتى و إن لم تكن هذه الرواية، في نظر متتبعيه، بحجم إبداعاته الأخرى، فإن

<sup>346</sup> Dictionnaire de la littérature française, Ibid. p.558

<sup>347</sup> CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature, Ibid. p.138

<sup>348</sup> La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle : Ibid.P p.113-114

تقنية التكرار التي طورها فيها سيكون لها أداء مذهش في رواياته القادمة.<sup>349</sup>

هذه التقنية من ميزات "الاختفاء" الجلية. حيث شملت على تكرار مفردات، جمل، صيغ اصطلاحية و عبارات. لكنها خدمته أكثر في رواية "رجل ينام" (Un homme qui dort 1967) عن شاب تخلى ليس فقط عن دراسته، بل عن الحياة كلها. فهجر العائلة و الأصدقاء و شغل أيامه بأفعال محايدة، متجولا في الشوارع، متوجها إلى قاعات السينما من غير أن يختار الأفلام التي سيشاهدها، معيدا قراءة صحف قديمة، مواظبا على العديد من الأمور، و عازما بذلك على التحرر من طغيان الزمان و المكان.

محاولة بطل هذه الرواية لخلق الفراغ من حوله، يجعل بيريك القارئ يستشعرها من خلال الوصف المدقق لكل الحالات بين النوم و اليقظة لشخصيته الوحيدة. كذلك من خلال تكديس تفاصيل أحداث الأيام بلياليها، حتى يصنع التكرار موسيقى بطيئة و مهلوسة. في النهاية يعود البطل إلى الحياة، متقبلا كونه في الدنيا بين أشباهه، ما ليس لا انتصارا و لا انبعاثا، في نظر البعض، إنما مجرد رضوخ للواقع.

في "الاختفاء"، على عكس ذلك، لا نعلم ما تؤول إليه خاتمة البطل. فبعدما يدخل عاطف علة إلى المستشفى لإجراء عملية، سيخرج و لن يظهر مجددا. ذلك ما يحدث مع اسمائيل في جزيرته المجهولة؛ نفس الأمر بالنسبة للبطل الآخر إنيان الذي لا يعثر له على أثر بعدما يصلب على صخر ما. و بالقياس مع ذلك المغلف الجوهري الذي يشير كل شيء أن ديبان سيجده، ثم لا نعرف ما الذي يقطع الحدث في النصف؛ حيث يرجع ليتحدث عن اختفاء عاطف علة، وعن أصدقائه الذين يتحرون في الأمر؛ ثم تحشر قصة رواية "موبي ديك" (Moby Dick 1851) للكاتب الأمريكي مالفيل (Herman Melville)، في الفصل الأخير من الجزء الأول، الذي يختتم بوصف تأبين "حسان بن عبه"، الذي يختفي جثمانه تماما كما اختفى عاطف علة.

سلسلة الاختفاءات هذه، لكل أبطال الرواية عبر فصولها و أجزائها الكثيرة، و التي تتضمن قصصا، حكايات و أساطير من التراث الأدبي العالمي القديم و الحديث زخرفت النص بالاعتماد على خاصيتي التناص و التضمن، ليست في حقيقة الأمر إلا حجج غياب لتضليل القارئ و إرشاده في نفس الوقت إلى سر الاختفاء الوحيد في الرواية، أي الحرف المحذوف.

تدين "الاختفاء" في قصصها، تركيبها، ألعابها اللغوية و تعقيدها الشكلي إلى طريقة روسيل في الكتابة الروائية. هي تمجد كل حركة و كل تقنية أبدعها، ليس بواسطة ألفاظ، تناصات و تضمينات

<sup>349</sup> [http://humanite.presse.fr/popup-print.php?id\\_article=373773](http://humanite.presse.fr/popup-print.php?id_article=373773)

فقط، بل في الفكرة و طريقة الحكي و البناء.

على النقيض مما قد توحى به مقولته عن تنوع كتاباته الجذري، فإن له موضوعه الشخصي المتجانس و المشوق الذي يرسم بريشة الخسارة، النسيان، الرحيل، الاختفاء، القلق، الموت؛ إلا أن الشكل ينتهي دائماً بان يطغى على الباطن. و يؤكد هاري ماثيوز في معرض حديثه عن بيريك أنه من طرف حياته الإبداعية إلى طرفها الثاني، لم يقصر نفسه على تملك الأنماط التقليدية أو الأشكال المتوفرة، بل حتى أنه فكر في إعادة إبداع فعل الكتابة.<sup>350</sup>

يدعم هذا الرأي قول بيريك: " طموحي ككاتب قد يكون أن أجوب كل أدب زمني، من غير أن أحس أبدا أنني أعود أدراجي أو أنني أسير مجدداً على آثاري الخاصة، وأن أكتب كل ما هو ممكن لرجل من أيامنا أن يكتب: كتب ضخمة، كتب قصيرة، روايات وأشعار، دراما، كتيبات أوبرا، روايات بوليسية، روايات مغامرات، روايات الخيال العلمي، مسلسلات، كتب الأطفال..."

[Mon ambition d'écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas, ou de marcher dans mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme aujourd'hui d'écrire : des livres gros et des livres courts, des romans et des poèmes, des drames, des livrets d'opéra, des romans policiers, des romans d'aventures, des romans de science-fiction, des feuilletons, des livres pour enfants...] <sup>351</sup>

راح بيريك يسبر تلك القوالب الجاهزة و يتمرن على أنواع مختلفة، منها ليكسوها بطابع جديد. يمكن الاستدلال على هذا الأمر بالدور الجوهري الذي يلعبه العنصر القاعدي في الكلام أي الحرف. لقد أصبح عند بيريك بفضل تعامله المتفرد به و معه ، بمثابة أداة شكلية أكثر منه رمزا، وسيلة للتعبير كما هي الحال في "الاختفاء"؛ "العائدات"؛ "و أو ذكرى الطفولة" (W ou le souvenir d'enfance 1975)؛ "الحياة، طريقة استخدام". أصبح الحرف وسيلة للتعبير عن الفراغ، الغياب، الموت التي توجد في قلب تأسيسه الأدبي.

لو كان لأحد هذه العناصر الثلاثة: الحب و الحرب و السفر أن يفجر الموهبة الأدبية في أحدهم، فإن عنصرين من بينهما كانا كافيين لميلاد جورج بيريك، الذي يقول: "ليس لدي ذكرى طفولة، حتى سن الثانية عشر تقريبا، تاريخي يأتي في بضعة سطور. فقدت والدي في الرابعة من عمري، والدتي في السادسة؛ قضيت الحرب في بنسبونات مختلفة في فيي-دو-لانس. في 1945، شقيقة أبي و زوجها تبنياني".

<sup>350</sup> Dictionnaire de la Littérature Française XX<sup>e</sup> siècle. Ibid. P558.

<sup>351</sup> <http://www.carpentier.gilles.free/perec/index.html>

[Je n'ai pas de souvenir d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villers-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent]<sup>352</sup>

إذ من غير عائلة من غير عصابة ينضوي إليها، جعل بيريك من الأدب عالمه. سجل عن كتاب قرأه، مرارا و تكرارا في مراهقته، يقول : "لقد كان بمثابة تاريخ بالنسبة لي، مصدر ذاكرة لا تنضب، تكررة، يقينا".

[Il m'a presque servi d'histoire, source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude]<sup>353</sup>

و الحديث عن أعمال بيريك، خاصة التي تتبع من سيرته الذاتية، كما هو الشأن في "الاختفاء"، لا ينجو من الكلام عن ماضيه و خلفيته العرقية، ولعل في هذا المقطع أبلغ دليل على ذلك، حيث يصرح قائلا: "غياب التاريخ ذاك طمأنني لزم من طويل، جفافه الموضوعي، جلاء مظهره، براءته، حممتي، لكن مما حممتني؟ إن لم يكن من تاريخي الذي عشت، من تاريخي الحقيقي، من تاريخي أنا و الذي، يمكن افتراض أنه، لم يكن لا جافا، لا موضوعيا، لا جليا فيما يبدو، و لا بريئا بالتأكيد. ليس لدي ذكرى طفولة، كنت أضع هذا التوكيد بكل ثقة، تقريبا في نوع من التحدي، لم يكن لأحد أن يستجوبني عن هذا السؤال. لم يكن مسجلا في برنامجي، كنت معفيا منه: تاريخ آخر، التاريخ الكبير، التاريخ بخطيه الكبير، كان قد أجاب بدلا عني : الحرب، المحتشدات".

[Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidente apparence, son innocence, ma protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire vécu, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente. Je n'ai pas de souvenirs d'enfance : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps]<sup>354</sup>

فالمحرك الحقيقي لإبداعه هو يهوديته، و تركيزه على أحداث الحرب العالمية الثانية في تاريخه عرقه، بطريقته الخاصة. و يؤكد ماثيوز على أنه من الخطأ محاولة فصل كتاباته التي تتلون بطابع السيرة الذاتية عن مجمل إبداعه الأدبي. لأن إنجازاته كلها قطعة واحدة لا تتجزأ، هي تدوين

<sup>352</sup> <http://www.carpentier.gilles.free/perec/Hist.htm>

<sup>353</sup> Dictionnaire de la Littérature Française XX<sup>e</sup> siècle. Ibid. P558.

<sup>354</sup> <http://www.carpentier.gilles.free/perec/Hist.htm>

## الفصل الثاني ===== المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

حساسية و ذكاء استثنائيين يتحدان لإعادة صنع، بطريقة مأكرة و ساذجة في آن واحد، عالم حيث لا شيء مضمون إطلاقاً. كرة بتجميع أشياء هذا العالم، و كرة بتفكيكها، و التي من بينها الحروف و الكلمات، القصائد و الكتب.

الكتابة عنده، كما كانت عند قدوته كافكا، تقتزن بالموت و الحياة، حيث يصرح: "أن أكتب: محاولة لحفظ، بدقة متناهية، شيء ما، الإبقاء على شيء ما: انتزاع بعض الإرب المحددة من الفراغ الذي ينحفر، في مكان ما، خد ما، أثر ما، علامة ما أو بعض الإشارات"

[Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes]<sup>355</sup>

و لن يجاريه في ذلك إلا كافكا حين يقول: "أن أكتب هو أن أقفز خارج صف القتلة".<sup>356</sup> أو حين يقول: "و أخيراً فلن يكون هنالك مكان أكثر جمالاً أموت فيه، ليس هنالك مكان أكثر جدارة بالأس التام من الرواية التي أكتبها (...). كل منا له طريق في الخروج من العالم السفلي، أما أنه فطريقي هو الكتابة".<sup>357</sup>

و تعود الثنائية دائماً للظهور، خاصة في معرض حديثه عن والديه: "أكتب لأنهما تركا في بصمتهما التي لا تمحى، و أن أثرها هو الكتابة؛ الكتابة هي ذكرى موتهما، و التأكيد على حياتي"، و ليس أبلغ من الاختفاء تأكيداً على حياتهم بعدما ماتوا.

[J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie]<sup>358</sup>

و من الأسماء التي كان لها التأثير كله في تحديد مسار جورج بيريك ريمون كينو، من ثم التحاقه بمشغل الأدب الكامن فيدمغ الفكرة بتصريحه: "أعتبر نفسي فعلاً كنتاج للأوليبيو".

[Je me considère vraiment comme un produit de l'Oulipo]<sup>359</sup>

جاءت الاختفاء التي تخفي وراء الحصن المنيع للزمة شيئاً حميماً نوهت إليه شهوراً بعد ذلك بطريقة أقل ترميزاً "و أو ذكرى الطفولة".

بات ينظر إليه إثرها على أنه البهلوان، البارع في حرفته. لكن ذلك لم يرحمه من النقد التقليدي، هو الآخر، الذي لم ير فيه غير منتج لنصه، يفتقر إلى الجدية و الالتزام الأدبيين. و لدرء هذه

<sup>355</sup> PEREC (Georges) : cité par DUGAST-PORTES : Le nouveau roman, Ibid. p172

<sup>356</sup> Dictionnaire de la littérature française, Ibid. p.558

<sup>357</sup> مجلة الثقافة العالمية، ص 93

<sup>358</sup> La littérature française des origines à nos jours, Ibid. p.301

<sup>359</sup> Dictionnaire de la Littérature Française XX<sup>e</sup> siècle. Ibid. P560

## الفصل الثاني ===== المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

الانتهاكات، دافع عن نفسه في لقاء مع بيير لارتيج (Pierre Lartigue) في (L'Humanité)، على اعتبار أنه من خلال البنية الأكثر تصلباً يمكن إيجاد اللذة الروائية، فيقول: "لا أريد أن أقضي على الأدب، أريد على العكس من ذلك أن أعطي الرغبة في القراءة، في الكتابة، بالنسبة لي، لذة القراءة، هي عندما كنت في الثانية عشر من عمري حين كنت أقرأ مستلقياً على بطني القبطان فراكاس، من أجل ذلك، يجب إعداد صقالة معقدة، ثم نزعها عندما يكتمل العمل. آثارها ستغرق في مواضيع السرد المركزي، مثلما في لعبة الأحجية".

[Je veux pas en finir avec la littérature, je veux au contraire donner envie de lire, envie d'écrire. Pour moi, le plaisir de la lecture, c'est celui de mes douze ans quand je lisais à plat ventre le Capitaine Fracasse. Pour cela, il faut élaborer un échafaudage complexe, et l'enlever une fois le travail fini. Ses traces sont noyées dans les thèmes du récit, comme celui, central, du puzzle]<sup>360</sup>

إن ثنائية الكتابة و القراءة، هي الأخرى، عنده وجهان لعملة واحدة، لعبة يتبادل أدوارها الكاتب و القارئ. فلا تخلو تعليقاته في حواراته عن الكتابة من التعرض للقراءة كملازم لها. كما لا تخلو من الطرفة و من الاعتماد على الجنس، كميزة راسخة في لغة بييريك التعبيرية: "ليس فقط المكفوفون من يجدون حرجاً في القراءة: هناك أيضاً الكتّع: لأنهم لا يستطيعون قلب الصفحات".

[Il n'y a pas que les aveugles qui sont gênés pour lire : il y a aussi les manchots : ils ne peuvent pas tourner les pages]<sup>361</sup>

(و كلمة "manchots" تعني أيضاً "الطرسوح" و هو حيوان يشبه البطريق).

توقف بييريك برهة عن كتابة النوع الروائي، إنما جاد بمجموعة شعرية جمعت في ديوان "الاختتام و أشعار أخرى" (La clôture et autres poèmes 1978). ثم يعود بقوة مع رواية "الحياة، طريقة استخدام" التي تعد أضخم و أطول عمل لبييريك. هي نتاج تسع سنين بين الفكرة و الإنجاز، بما أنه حدث عن مشروع كتابتها قبلاً في "أصناف فضاءات". و يقول عنها: "تركيب الكتاب بأكمله أشبه ببيت تنسق أجزأه كما في لعبة الأحجية. و كل هذا انتظم بحيث يعطي آلة لقص الكثير من الحكايات".

[Et le livre entier s'est constitué comme une maison dont les pièces s'agenceraient comme celles d'un puzzle. Et tout cela c'est organisé de manière à donner une machine à raconter beaucoup d'histoire]<sup>362</sup>

<sup>360</sup> [http://humanite.presse.fr/popup-print.php3?id\\_article=373773](http://humanite.presse.fr/popup-print.php3?id_article=373773)

<sup>361</sup> PEREC (Georges) : Penser/classer, Editions Hachette, collection « Textes du XX<sup>e</sup> siècle », Paris, 1985, p.

إن لعبة الأحجية لا تعطي الرواية تصميمها فحسب، بل تظهر كعنصر سردي في قلب القصة المركزية. "فهذه الأخيرة بنية لأنه فقط بجمع قطعها ستتخذ شكلا مقروءا، سيكون لها دلالة: فتأمل قطعة أحجية بمفردها لا يعني أي شيء".

[Celui-ci est une structure parce que seule les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire]<sup>363</sup>

هي رواية متاهة يقدم بيريك من خلال أبطالها الثلاثة صورة عن الفنان، و حتى عن الرجل عموما في وظيفته الاجتماعية والاقتصادية. أولا بارسيفال بارتلبوت (Percival Bartlebooth)، الأمر صانع اللزمات، الكريم، النائي، المنظم؛ ثانيا "غاسبار وينكلر" (Gaspard Winckler) الذي يخضع لتلك اللزمات، خادم العبقرية، القادر على جعل مئات ألعاب الأحجيات في عمل واحد عظيم، إنما الذي يغدر به الانتقام و الموت؛ و أخيرا "سيرج فالين" (Serge Valène) الوحيد المغمور بالإنسانية، على غرار الأول، صانع اللزمات إنما الذي يتحملها حرا لصالحه الشخصي.

يلور المؤلف كتابه حول حياة هؤلاء الثلاثة، و يصبح العمل عرضا لمسوخ الفعل الإبداعي الذي ينجزه. توجت هذه الرواية مسيرة الكاتب القصيرة الغنية. و لم يعقبها في الكتابة الروائية التي أثمرت معه أعمالا رائعة، سوى "مرسم هاو" (Un Cabinet d'amateur 1994) و "حكايات إليس ايسلاند" (Ellis Island 1994) التي يسترسل فيها الحكى عن يهوديته، كما ترك "53 يوما" (53 jours) غير مكتملة.

تشدد أعمال بيريك إليها بوفرته و ثرائها و تنوعها، بالموازاة مع كونها ثمرة طرق استثنائية صارمة في التعبير. يبرز فيها ميله المزمّن للتجميع و التكرار، ليس من منطلق التكديس العبثي، إنما لدمج قصص لامتناهية في عمل واحد. كما هي الحال في "الحياة، طريقة استخدام"، و في "الاختفاء" أيضا.

تؤول قصص مؤلفاته في الختام إلى الفراغ و غالبا الموت. و أهم عنصر في ذلك كله أن القصة عنده لا تغفل الحديث عن فعل الكتابة الذي ينتجها، النص الذي يكون حين تشكلها، و أحيانا ليست القصة في الواقع إلا قصة كتابة الرواية كما هو جلي في "الاختفاء".

و كما ذكرنا، فهي في الأساس تدرج تحت موضوع مظلي شامل متعدد الأعمدة. لكن التنوع في الأشكال هو ما يجعل الاستدلال على أسلوب بيريك محدد أمرا معقدا بما كان. فما هو القاسم المشترك من وجهة نظر شكلية بين رواية تعرض نفسها بخداع كرواية سردية تقليدية بعض الشيء

<sup>362</sup> <http://www.carpentier.gilles.free.fr/perec/perecjs.htm>

<sup>363</sup> TADIÉ (Jean-Yves) : Le roman au XX<sup>e</sup> siècle, Ibid. p.118

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

مثل "الأشياء"؛ و روايات ذات لزمة شكلية مثل "الاختفاء"، "العائدات"، "الحياة، طريقة استخدام" حيث الحكى أكثر انفتاحاً؛ أو لعبة النص المزدوج للسيرة الذاتية "و، أو ذكرى الطفولة"؛ و الغرابة المقلقة عن موت/انبعاث رمزي في "رجل ينام"؛ حكايات أحلام في "المحل المعتم"؛ و السرد المغشوش كرسم خادع في "مرسم هاو"؛ السلسلة الألعبوية من الذكريات الفردية أو الجماعية في "أذكر"؛ المحاولات القصيرة و التأملات في أوجه معينة من الحياة و الكتابة في "فكر/صنف" (Penser/Classer 1985) أو "ولدت" (Je suis né 1990)؛ و الوصف الممحص لما هو يومي في "محاولة استنزاف مقام باريصي" (Tentative d'épuisement d'un lieu parisien 1983) ؛ و تلك الرواية البوليسية اللغز "53 يوما"؟

ترد دومينيك روس (Dominique Rosse)<sup>364</sup> على هذا التساؤل أن القارئ بمجرد اكتسابه لألفة معينة مع نصوص جورج بيريك، يدرك أنها تتأتى من الهوس ذاته: محاولة فهم تنوع العالم، الواقع و الهوية. "فالكتابة هي المنطوق الحميمي لفاعل الكتابة، تنطلق من الموقع الذي يرمز فيه لغزها المتفرد، و لأن هذا اللغز هو الكتابة التي لا تحل رموزها إلا بكتابة ما هو حميمي من الجلد إلى الورق" بتعبير روس.

[L'écriture est la parole intime d'un sujet, elle parle à partir d'un lieu où est chiffrée son énigme singulière et, parce que cette énigme est elle-même écriture, elle ne se déchiffre que par l'écriture de l'intime, de la peau au papier]<sup>365</sup>

إن كتابة الحميم تلك هي أيضا القصة المعاد صياغتها مرارا، التي يحكيها فاعل الكتابة لنفسه عن جذوره، و عن ماضيه، لأن ليس في الأصل، إلا قارئاً لنفسه. هذا السرد يعتمد على الذاكرة و النسيان و على ما يتوهمه من واقع حدث. يحاول الكاتب في عملية حجب ثم كشف متواصلين ضمن هذا السرد لرغبته الفعلية، بما أن نص السيرة الذاتية كغيره من النصوص ينتج عن رغبة الفاعل في كتابة سرد حميمي. يتحول عند بيريك إلى بناء كلام صارم أي الكتابة اللزومية، و هنا تتجلى عملية الحجب/الكشف تلك.

الكتابة عند بيريك تعيد بنية العالم و تخترع الحياة. هي فعل يجعل الأشياء تولد و تكون. يسعى من خلالها لأن يفهم كيف أصبح ما هو عليه، و هو في ذات الآن يحاول أن يكون كذلك. هي أيضا عقدة، رابط اجتماعي بين الكتابة و القراءة، من خلال بناءه، و أيضا تهديمه، في عرض سوء التفاهم الذي يصل طرفي عملية الاتصال في عمليتي الكتابة و القراءة، نظرا لما تنبني عليه رسالة

<sup>364</sup> ROSSE (Dominique) : La recherche de l'intime chez Georges Perec. ([http://pagesperso.orange.fr/jb\\_ginot/pages/G.Penlign.html](http://pagesperso.orange.fr/jb_ginot/pages/G.Penlign.html))

<sup>365</sup> Ibid

الاتصال من صعوبة و تعقيد.

حتى و لو كان من الصعب الحديث عن أسلوب بيريك محدد المعالم، فإن مصطلح التركيب أو المونتاج غالبا ما يقدم بخصوص نصوصه. و الملاحظ بديها أن المصطلح يأتي من قاموس السينما، و كذلك من التحليل النفسي عن السيناريو أو التركيب الاستيهامي. فعمل بيريك كما تؤكد روس كتابة للاستيهام، و في ذات الوقت، محاولة لقلب موازين حكي تقليدي واقعي لصالح نوع من اللعب ينتج مؤثرات أو تأثيرات التفريق (effets de distanciation) كما يحدث في المسرح و السينما، و اللاتمرکز (décentrement) كما في التصوير، و أيضا صدمات معتقدات بالنسبة للهوية، لمعرفتنا بالعالم و بالكتابة نفسها. حيث يعبر عن نفوره من السرد الخطي بقوله: "لم أعد أنتظر الشيء الكثير من السرد [...]" أحتاج لأرى أوسع من ذلك".

[Je n'attends plus grand-chose du récit, (...) J'ai besoin de voir plus grand]<sup>366</sup>

خاصية المونتاج هذه عند بيريك، تختلف باختلاف أشكاله الروائية، فمثلا هي تتميز بنوع من البياض أو الثغرة أو الانقطاع في تركيبها، كما في رواية "الاختفاء" لارتباطها أصلا باختفاء والديه، و تحديدا أمه. حيث تبرز ثنائية الاختفاء و الظهور مجددا كمنظم مركزي لنصوصه. و يلجأ بيريك إلى عنصر التضمنين بطريقة ألغوبية في بنية هذه المونتاجات.

إن ثنائية الاختفاء ثم الظهور مجددا عنده، هي في واقع الأمر نظير لثنائية الموت/الحياة. كرستها روايتا "الاختفاء" و "العائدات" في أوضح صورها الشكلية. حيث حذف صانت في الأولى و كان وحده الحاضر في الثانية من بين الصوائت الفرنسية الستة.

إن الحديث عن أسلوب بيريك بذلك لا يكون كاملا من غير التوقف عند اللزمة أو اللزمات بالجمع. اللزمة عنده هي القوة المفجرة للإبداع، على شاكلة جملة بودلير: "بما أن الشكل ملزم، فالفكرة تتدفق بشدة أكبر"، فيقول بيريك: "...إن هنا، بالنسبة لي، تقريبا قانون رواية اليوم: من أجل امتلاك حدس قوة تخيلية لا حدود لها [...] تتغذى لذاتها من زيادة هائلة [...] يجب، إما، يكفي، ألا يكون هنالك أي كلمة تأتي مصادفة [...] لكن على النقيض كل كلمة ينبغي أن تنتج عقب غربال ملزم، تحت طائل قاعدة ملزم".

[Il y a là, pour moi, quasi la loi du roman aujourd'hui : pour avoir l'intuition d'un pouvoir imaginaire sans limitation (...) s'autonourrissant d'un surcroît colossal (...) il faut, sinon il suffit, qu'il n'y a pas un mot qui soit fourni (...) mais qu'à contrario tout mot soit produit]

<sup>366</sup> PEREC (Georges) : Je suis né, Editions du Seuil, collection « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », Paris, 1990, P.57

sous la sanction d'un tamis contraignant, sous la sommation d'un canon absolu !]<sup>367</sup>

و هو أمر لا يخجل أن يكشف به القارئ في داخل نصوصه الروائية، حيث يصرح له في "الاختفاء": "معلوم جدا أن هنا ما من كلمة جاءت بمحض الصدفة".

[On sait trop qu'ici pas un mot n'a dû son apparition au hasard]<sup>368</sup>

مثل اللزمة، هناك الحضور الدائم للتناص، بالأحرى التناص المفرط في نصوصه الذي يصبح نوعا ما لزمة أو قاعدة في الكتابة. لا يمكن أبدا كتابة نص من غير أن تعبر الكاتب كتابات سابقة، في شكل دين رمزي لمقروء معين، لكلام حاضر سابق للنص الذي سينتج. و قد رأينا موقف الرواية الجديدة في هذه النقطة.

إن تدوين متناص معين داخل نص ما، هو الاعتراف بدينونته لمن رحل، و تسجيل لذات الكاتب في ذاك النسب، ليس تقليدا أعمى، إنما لتخطيه. و هذا هو التجديد الذي سعى إليه الروائيون الجدد، و الذي يصوغه بيريك في حاشية "الاختفاء" ص309: "طموح /الناسخ، كلامه، لنقل همه، همه الثابت، كان أولا أن يبلغ نتاجا أصليا بدرجة ما هو تعليمي، نتاجا عله سيكون له، يمكن أن يكون له قدرة محفزة على البناء، على السرد، على الحكى، على الفعل ، لنقل، بكلمة، على نمط رواية اليوم".

[L'ambition du « Scriptor », son propos, disons son souci, son souci constant, fut d'abord d'aboutir à un produit aussi original qu'instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons, d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui]<sup>369</sup>

الليبوغرام، التناص و التضمين تصبح كلها إملاء لشروط الكتابة في الكتابة. فالتناص عنده لا يشمل نصوص غيره فحسب، بل يمس حتى نصوصه هو. فالراوي مثلا في رواية "و، أو ذكرى الطفولة" المسمى "غاسبار وبنكلر" هو البطل الثاني لروايتي "الحياة، طريقة استخدام" كما ذكرنا. و استخدام التضمين الذي يتزوج عنده مع التناص، يمثل خطأ في أسلوب بيريك في كل أعماله الأدبية. تماما كما يدين اسم البطل "بارسيغال بارتلبوت" إلى الشخصية "بارتلبى" (Bartleby) للكاتب مالفيل و شخصية "بارنبوت" (Bernabooth) لفاليري لاربو.<sup>370</sup>

سبق أن ذكرنا قصة "موبي ديك" التي وصفها البعض باحتواء عناصر حدائية بارزة في الكتابة

<sup>367</sup> Dictionnaire de la Littérature Française XX<sup>e</sup> siècle. Ibid. P562.

<sup>368</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. P45

<sup>369</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. P309

<sup>370</sup> Dictionnaire de la Littérature Française XX<sup>e</sup> siècle. Ibid. Pp. 561-562

## الفصل الثاني ===== المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

الروائية مثل معجم الألفاظ داخل متن النص، حيث حشرت في آخر فصل من الجزء الأول لرواية "الاختفاء" مرسخة العناصر الثلاثة التي تسير في خط واحد لترسم أسلوب بيريك المميز و إيقاعه في الكتابة: التكديس، التناص، و التضمنين، و هي لا تعدو تكون من الأسس التي علمتها الرواية الجديدة.

ما سبق و ذكرناه عن تجميع شظايا النص كلعبة الأحجية في الروايات الجديدة، يطبق بصورة إجبارية على نصوص بيريك، فمن لم يقرأ "و، أو ذكرى الطفولة" لا يمكنه أن يتتبع "الحياة، طريقة استخدام"، أين يموت البطل أمام لعبة أحجية غير تامة ينقصها قطعة، فراغ أسود على شكل الحرف X، في حين يقبض بيده على قطعة أخرى بشكل الحرف W، أي أول حرف من عنوان الرواية المذكورة، في نوع من سخرية الحياة.

من النقاط الأخرى التي تشد النظر في رواياته، هو الحضور الطاعي للوحات الفنية، خاصة في "الحياة، طريقة استخدام" و التي تبلغ قمته في "مرسم هاو". هي فخ حقيقي للقارئ. و تمثل تضمينا لكل انجازات بيريك الأدبية التي تحوي ذاك الكم الهائل من اللوحات النصية و التي يحيل بعضها إلى بعض في لعبة لا متناهية.

و كما تحضر اللوحات، تحضر لعبة الأحجية، لأنها تعتمد في الأساس على تنظيم أشكال معينة. و بيريك يقول عنها: "هي، في النهاية، لعبتي المفضلة، أريد أن أقول اللعبة بامتياز".

[Le puzzle est, finalement mon jeu favori, j'ai envie de dire : le jeu par excellence]<sup>371</sup>

بينما كان يعدد مجموعة من الألعاب، من بينها الكلمات المتقاطعة. و المميز في تلك الألعاب أنها كلها ألعاب فردية، إنما تستلزم شريكا خياليا واحدا لحلها، تماما كما هي الحال بالنسبة لمن يقرأ نصا مبنيا على تلاعب و لعب بالحروف و الكلمات، في حضور قوي للجناس الذي لا يغيب عن لغة بيريك الحوارية و العادية، كما يلون نصوصه الروائية كلها، و تحديدا "الاختفاء" موضوع البحث.

يعتقد بيريك أن هناك علاقة وثيقة بين اللعب والإبداع الأدبي، حيث يقول: "الكتابة، في نظري، طريقة معينة لإعادة تنظيم مفردات القاموس، أو الكتب التي قرأناها من قبل، ترون أن الأمر بسيط في الواقع".

[Ecrire, pour moi, c'est une certaine façon de réorganiser les mots du dictionnaire. Ou les livres que l'on a déjà lus. Vous voyez que c'est assez banal]<sup>372</sup>

<sup>371</sup> <http://www.carpentier.gilles.free.fr/percec/perecjs.htm>

<sup>372</sup> <http://www.carpentier.gilles.free.fr/percec/perecjs.htm>

## الفصل الثاني **المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة**

و هو في هذا يؤكد على حضور التناس بوصفه حتمية واعية عنده في كل إبداع أدبي. أثناء حياته مع الأوليبو أبدع بيريك جملة من الألعاب اللغوية التي تسجل باسمه كما رأينا.

في الختام، يمكن القول أن تجربة بيريك الروائية وصلت بالرواية الجديدة إلى أبعد ما طمح إليه روادها، و ضاعفت قوة كل عنصر تجديدي نادت به، إلى حد صقلته تجربته مع الأوليبو الذي عاد إلى طرح الاهتمام بالكتابة من خلال مادة البناء الأساسية، أي اللغة، الكلمات و الحروف؛ و التي تفرز الموضوع في اشتغالها بقوانينها و ظواهر وجودها الخاصة بها.

إن ما قيل عن خصوصية "الاختفاء" و عن تفرد كاتبها الإبداعي، يجعل كل أمل في نجاح التجربة الترجمية ضربا من الخيال. هذا الأمل يحييه وجود نسخ للرواية بلغات كثيرة، مثل الإنجليزية و الألمانية، وخاصة الإسبانية. لكن تعود لتخفه طبيعة عمل فريق الترجمة الإسباني، و ما يصرح به بوجه خاص موقع هذه النسخة عن ظروف التجربة و عن خصوصية "الاختفاء" بالإسبانية.

### 3- "الاختفاء" في الإسبانية:

"الخطف" أو "الاختطاف" هو المقابل العربي للعنوان الإسباني "El Secuestro" الذي حملته النسخة الكاستيانية لرواية "La Disparition"، و قد جاء في توطئتها: " هذه الترجمة هي نقطة النهاية لمشروع أطلقه منذ 1986، في الجامعة المستقلة لبرشلونة، الأستاذ مارك برايري، مع مجموعة من الطلاب (...) فلكل الذين باثروا هذا العمل الحالم، لجميع الذين تابعوه بكل تفان، إلى كل اللواتي انسحن في يأس، نود أن نهدي ثمرة جهننا راجين أن ينال تقديركم".

[Esta traducción es el punto final de un proyecto iniciado, allá por el año 1986 en la Universidad Autónoma de Barcelona, por el profesor Marc Parayre con un grupo de estudiantes (...) A los que iniciaron el trabajo con ilusión, a los que siguieron con abnegación y a las que abandonaron con desesperación, queremos dedicar el resultado de nuestro esfuerzo esperando que mereza su aplauso]<sup>373</sup>

إن الحديث عن عمل استغرق عقدا من الزمن و تطلب تضافر جهود عدد من طلبة الترجمة، الذين باتوا خمسة في المحطة النهائية، بما فيهم أستاذهم، يجعل من مجرد فكرة محاولة نقل هذا العمل إلى اللغة العربية مغامرة مجهولة العواقب؛ مع أخذنا بعين الاعتبار التقارب المعتبر بين لغتي النصين الأجنيين من جهة، والفروق الشاسعة بين العربية و الفرنسية من جهة ثانية.

و لعله يجدر بنا ذكر، في ذات الصدد، ما قاله منذ بضع سنين، في عمل يتطرق إلى مشاكل

<sup>373</sup> PEREC (Georges) : El Secuestro, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, P07

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

الترجمة، ف.ديبايزار<sup>374</sup> (F.Debyser) من أنه لا بد في بعض الأحيان من قبول تحديثات مستحيلة، ثم ذكر من بينها ترجمة أعمال بيريك. وقد دون مارك برايري هذا التصريح كشاهد دعم في توطئة نسخته الإسبانية، مضيفاً أن ذلك نظراً للطبيعة الخاصة التي تتميز بها كتابات بيريك، التي تخفي تحت البساطة الأسلوبية الظاهرة، و القصص المبتذلة عمداً، تعقيداً شكلياً متفرداً.

فلب الموضوع إذن، في الخصائص التي تعيق ترجمة بعض نصوص بيريك، و تحديداً "الاختفاء" ذات الطابع اللزومي الخاص، يكمن في الشكل. و يسترجع برايري في هذا المقام خلاصات أكبر المنظرين في حقل الترجمة نيدا (E.A.Nida) و تابري (Charles.R Taber) اللذين أقرّا بأن: "كل ما يقال بلغة ما يمكن أن يقال بلغة أخرى مختلفة، إلا إذا كان الشكل واحداً من العناصر الجوهرية في الخطاب".

[Todo aquello que se puede decir en una lengua puede ser dicho en otra distinta, excepto si la forma es uno de los elementos esenciales del mensaje]<sup>375</sup>

يفضي ذلك إلى أن أي إغراء لترجمة "الاختفاء"، التي يعلم الجميع أنها من أول حرف فيها حتى آخر حرف، كلمة كلمة، جملة جملة، فقرة فقرة، تنبني على لزمة شكلية، أقل ما يقال عنها أنها مقيدة إلى أقصى حد، ستبوء لا محالة بالفشل الذريع.

و يعود مارك برايري ليخفق كل بصيص للأمل، بذكره لما أورده هاري ماثيوز، الكاتب الأمريكي المقرب من بيريك، في صيغة حكم نهائي غير قابل للجدل: " لا ينبغي ترجمة الاختفاء، ليس بسبب عائق فني، إنما بسبب وحدتها التي لا تتجزأ و التي تحكم كل مظهر من مظاهر الكتاب (حتى علامات الوقف في بعض الأحيان)، يمكن فقط إعادة إبداع الرواية بلغة أخرى أجنبية من خلال اختراع شخصيات جديدة، مسوخ جديدة، بنية أخرى، و ذلك قطعاً بتدوين كتاب آخر مختلف كلية؛ و في ذلك أيضاً يمكن للاختفاء أن يتخذ شكل الاستفزاز و المثال".

[No debe traducirse *La Disparition*, no por ningún obstáculo técnico, sino por la unidad indisoluble que determina todos y cada uno de los aspectos del libro (hasta la puntuación en algunos casos). Solo se podría recrear la novela en una lengua extranjera inventando nuevos personajes, nuevos avatares, otra textura, escribiendo, en definitiva, un libro totalmente distinto. En esto, también puede *La Disparition* servir de provocación y de ejemplo]<sup>376</sup>

إن خيار الانسحاب و تغيير المسار، بعد هذا كله، ينطوي على شجاعة أدبية أكبر من المجازفة

<sup>374</sup> PEREC (Georges) : El Secuestro, Ibid. P09

<sup>375</sup> Ibid. P09

<sup>376</sup> PEREC (Georges) : El Secuestro, Ibid. P10

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

بترجمة "الاختفاء"، التي تسترعي من المترشح لهذه المهمة قابلية مسبقة لتحدي المستحيل، رغبة عارمة بمخاتلة النص، مع إمكانيات لتحمل مشاق العبارات الأفعوانية و مجابهة اللزمة التي تحكم النص من ألفه إلى يائه، و أيضا استيعاب التلاعب المزجج بالألفاظ.

في مقابل ذلك، يبدد الواقع بعضا من اليأس الذي يلف المبادرة، على اعتبار وجود ترجمات للرواية في كل من الألمانية و الايطالية، من غير احترام اللزمة، و في الإنجليزية مع احترام الليوغرام، و مؤخرا في الإسبانية التي قدمت نسختها لزمة مقابلة للأصلية. بالإضافة إلى قول بيريك، الذي لا يخلو من الطرفة التي تميزه، و هو الذي اشتغل بالترجمة: "إن ميدان الترجمة ميدان سهل للغاية، لأن فيه مرشدا، أقصد بالقول، أنه تتوفر فيه سلسلة من الأشياء لكي تساعدنا".

[Le domaine de la traduction est un domaine tout à fait facile, puisqu'on a un guide, enfin je veux dire, on a toute une série de choses qui sont là pour vous aider]<sup>377</sup>

من جهة أخرى ، صرح بيريك في "تاريخ اللزمة" (Histoire de la contrainte) بقوله: " الكتابة من غير a في الفرنسية مسلية، محفوفة بالمخاطر في الإسبانية، و العكس بالنسبة للصائت e".

[Ecrire sans a est badin en français, périlleux en espagnol ; c'est l'inverse pour l'e]<sup>378</sup>

فكان هذا بمثابة دليل عمد الفريق المترجم للرواية للإسبانية إلى الاستفادة منه على اعتبار فرض لزمة مكافئة للزمة الأصلية.

"El Secuestro" هو عنوان النسخة الإسبانية التي ترجمتها "ماريسول أربواس" (Marisol Arbués)، مارثي بوريل (Mercè Burrel)، مارك برايري، أرميس سالثيدا (Hermes Salceda)، و رخينا فيغا (Regina Vega). صدرت عام 1997، عن دار النشر (Editorial Anagrama) ببرشلونة الإسبانية.

هي ترجمة ليوغرامية. تخلق فيها فريق الترجمة عن استعمال الحرف "a" على طول صفحات الرواية المائتين و تسعة و ستين (269)، تضمنت، مثل الأصلية، بعد ملاحظة للمترجمين و تقديمهم للكتاب، نفس شكل و توزيع الرواية الأصلية. حتى أن فريق الترجمة قام بترجمة جملة من المقطعات لبعض الأدباء وردت في النسخة الفرنسية.

قسمت الترجمة إلى ستة أجزاء، بعد التوطئة، تبدأ من الرقم "2"، على اعتبار أن الحرف المحذوف هو الأول في ترتيب الصوائت الإسبانية، و جاءت كالتالي :

II- تونيو فوثيل (ص 21 إلى ص 87) (II- Tonio Vocol).

III- فريدي آغ باتلر (ص 89 إلى ص 153) (III- Freddy Egg Butler).

<sup>377</sup> FORMULES, Ibid. P 61

<sup>378</sup> Ibid. P 63

VI- أوديلي ميفريخورداتوس (ص 155 إلى ص 197) (IV- Odile Mevrikordetos) .

V- إمري كونسونت (ص 199 إلى ص 248) (V- Emery Consonte)

IV- أوريال فيلبورغ سفيرين (ص 249 إلى ص 263) (IV- Uriel Wilburg Severin).

و اختتمت بترجمة الحاشية الأصلية. وزعت هذه الأجزاء على 27 فصلا أو عنوانا كما في الأصلية، مع غياب الرقم "1" من قائمة الترتيب لأنه يعبر عن أول حرف من الأبجدية الإسبانية "a". أما زيادة عدد الفصول في النسخة الكاستيانية فهي نقطة سنخرج عليها في مقام المقارنة بين النصين.

الملاحظ في البداية، هو الاهتمام بالمحافظة على التقسيم الشكلي الخارجي للرواية الأصلية لما له من صلة وثيقة بموضوعها و قصة لزمته. لكن أسلوب التصرف المنتهج في النسخة الإسبانية، يظهر جليا بالنظر إلى التغييرات التي طرأت على عناوين الأجزاء و حتى ترتيب فصولها، و هي نقاط سيتم التوقف عندها في الموازنة بين النصين الأجبيين، و بين ما حاولت النسخة العربية تقديمه، بعد التعرّيج على منهجية الترجمة، و تعريف موجز للنظرية التي تمت في ضوءها مقارنة الترجمة العربية.

#### 4- منهجية الترجمة:

إن خصوصية نص "الاختفاء" التي لا تعادلها إلا الرمال المتحركة، في خداعها للقاصد على غير هدى، فرضت على الترجمة التلون كالحرباء من موقع لآخر من أجل النقل الواعي لهذه الرواية. و بالعودة إلى قول هاري ماثيوز تصبح الترجمة المماثلة طريقة الترجمة الوحيدة التي ينبغي اللجوء إليها لإعادة كتابة الرواية في لغة أخرى.

و تعريف الترجمة المماثلة هو أنها "إيجاد مضمون الأصل و شكله من جديد بوسائل اللغة الأخرى"<sup>379</sup> أو بمفهوم آخر من ذات المرجع "إن الترجمة المماثلة هي النقل الوافي لمضمون الأصل المعنوي، و المطابقة الوظيفية الأسلوبية ذات القيمة الكاملة المعادلة"<sup>380</sup> و هذا أمر يستحيل تحقيقه عمليا.

تتلخص مماثلة الترجمة في نقل ترابط المضمون و الشكل الخاص بالأصل، من خلال إنتاج خصائصهما. فالترجمة المماثلة "تتشرط النقل الصحيح و الدقيق و الكامل لخصائص الأصل، و مضمونه و شكله اللغوي، مع مراعاة خصائص البناء كله، و أسلوبه، و مفرداته، و قواعده،

<sup>379</sup> د.أسعد مظفر الدين حكيم: علم الترجمة النظري، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص 196.

<sup>380</sup> المرجع السابق، ص 197.

بالاقتران مع الصحة التامة للغة الترجمة".<sup>381</sup>

إن طريقة الترجمة هذه قد تفضي إلى كتابة جديدة "للاختفاء" بالعربية، إنما ليس للحد الذي يصفه أمبيرتو إيكو عن ترجمة رواية بيريك هذه: "كان الأمر يتعلق، حتى نختم، بتقرير ماذا يعني، بشأن كتاب من هذا النوع، أن تكون وفيّة. شيء واحد كان جلياً، أن ذلك لم يكن يعني أن تكون حرفية. [...] أن تكون وفيّة، هذا يعني فهم قواعد اللعبة، احترامها، ثم لعب جولة جديدة مع نفس العدد من الضربات".

[Il s'agissait, pour conclure, de décider ce que signifiait, à l'égard d'un livre de ce genre, être fidèle. Une chose était claire, c'est que cela ne voulait pas dire être littéral (...) Etre fidèle, cela signifiait comprendre les règles du jeu, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups]<sup>382</sup>

المثير للاهتمام هو الإجماع على عدم النقل الحرفي للرواية، و تفضيل توجيه المسار إلى محاكاتها، إلى إعادة كتابتها، إنما هذا أمر أقل ما يقال عنه أنه ليس ترجمة. و هو ما قد نجده في هذا التصريح المتشائم لجيرارد جينات، المصوبوغ بالسخرية كما يقول برايري: " الأمر الأكثر حكمة، بالنسبة للمترجم، سيكون من غير شك أن يقر بأنه لن يفعل إلا السيئ، و أن يجاهد مع ذلك لأن يفعل الجيد قدر المستطاع، ما يعني غالباً أن يفعل شيئاً آخر".

[Le plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que du mal, et de s'efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire *autre chose*]<sup>383</sup>

في المحصلة، يمكن القول أن إعادة كتابة أو خلق رواية "الاختفاء" بما يتناسب مع أساليب اللغة العربية، كما هو الحال في بعض النسخ الأجنبية، أمر غير وارد لأنه لا يعتبر ترجمة بالمعنى الحقيقي. و العزوف عن الترجمة مخرج لا سبيل إليه، و إلا فما غاية البحث. الاعتماد على الترجمة المماثلة أو المكافئة خيار ينطوي على كثير من المشقات. و الحل في درب الاستحالة هذا، جملة على شاكلة ما قاله المؤلف عن كتابته لرواية "الاختفاء"، "انطلقت من استحالة ترجمة الاختفاء ترجمة وفيّة، إذن بما أنه لا يمكن فعل ذلك، كان لا بد من المحاولة".

الواقع أن الرواية برغم شكلها و تحكم اللزمة فيها، تتميز بلغة بسيطة جداً، اختزل معجمها على مجموعة من الألفاظ التي تواترت، و زاد تكرارها بحيث استخدمت وفق كل معانيها التي تقدمها

<sup>381</sup> المرجع السابق، ص 198.

<sup>382</sup> FORMULES, Ibid. P 68.

<sup>383</sup> PARAYRE (Marc) : Lire la Disparition, Ibid.

## الفصل الثاني **المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة**

القواميس المختلفة. و تعدد المعاني للمفردة الواحدة، هي المشكل الحقيقي في تقديم نسيج يشبه النص الأصلي، حيث تجبر الترجمة في كل مرة على تقديم معنى للكلمة حسب سياقها، بينما يركز الكاتب الأصلي على ذلك التعدد لمضاعفة تلاعبه بالدلالات و المعاني داخل نصه.

تميزت رواية "الاختفاء" أيضا بإدراجها جملة من أسماء الأعلام و الأماكن، الإحالات، التضمينات و التناصات التي شكلت علامات و إشارات ضمنية إنما راسخة إلى سيرة الكاتب الذاتية، إلى الجنس الروائي، إلى فترات من التاريخ الفرنسي، في شكل غابة من الدلائل الموجهة لتزويد القارئ بمفتاح للزمة المولدة للكتابة في هذا النص.

لذلك جاءت الترجمة العربية معتمدة على كل طرائق و أساليب الترجمة الممكنة. أولا بتقديم لزمة مكافئة للزمة الأصلية، لأنها دعامة الرواية كلها، زيادة على التعامل مع اللزمة العربية بمرونة، بحيث يتم التصرف في بعض المقاطع للإحالة إلى الحرف العربي المحذوف بدلا من الفرنسي كما في النص البيريكي.

حاولت الترجمة العربية إيجاد مقابلات على مستوى الألفاظ بحيث يتم المحافظة على عنصر التلاعب بالدلالات المتعددة للمفردة الواحدة. احترام فضاء الرواية الأصلية من حيث البيئة الزمانية و المكانية من خلال الحفاظ على أسماء الأماكن و تواريخ الأحداث. الحفاظ قدر الإمكان على أسماء الأعلام الواردة في النص، خاصة ما لم يتعارض منها مع اللزمة العربية، لأنها ربما لا تستدعي إلا ثقافة عامة بسيطة من القارئ كي يتعرف عليها.

إن البساطة الأسلوبية التي تخفي التعقيد الشكلي لرواية "الاختفاء"، لا يمكن أن تترجم إلا مباشرة. كما أن الكاتب قام في بعض المواقع بعمل يشبه الترجمة، مثل عمليات القلب الليبوغرامية التي مارسها على كثير من الشواهد، الأقوال و الجمل الاصطلاحية. و أساسا حتى في اختياره لكلمة لا تحتوي الصائت المحذوف مقابل كلمة أخرى، نوع من الترجمة الأولية التي قامت عليها الرواية، إذ لا يمكن تخيل أن الكاتب بين لحظة و أخرى، كتب رواية كاملة كما لو لم يكن هذا الحرف أصلا في الألفباء الفرنسية.

إن أهم عنصر في عملية ترجمة "الاختفاء"، كما كان الحال بالنسبة لقراءة النص الأصلي، هو القارئ. فقد وضعه الكاتب نصب عينيه على طول فعل الكتابة، فألزم المترجم بالتالي بالأمر نفسه. لهذا كله، فالحكم على الترجمة العربية، سيصدره القارئ وحده. فالتأثير الذي قد تمارسه هذه الترجمة عليه، قدرته على تلمس خصوصية النسخة العربية للجزء الأول، اقتناصه لبعض الإحالات و الدلالات، و فهمه لسر لغزها، وحدها أمور تكفل نصيب النقل العربي للنص الأصلي

من الجودة و الوفاء.

إن الهدف و الغاية الأولى من ترجمة "الاختفاء" هي تعرف المترجم على سر هذا النص الذي لاقى إعجابا و تقديرا من جمع الأدباء الروائيين، على اختلاف لغاتهم و جنسياتهم، من ثم تقاسم هذه الرغبة و المعرفة المكتسبة مع قراء آخرين، و إثراء اللغة العربية في حقل الجنس الروائي، بهذه الكتابة الجديدة التي تأخرت كما درجت عليه الحال في انتقالها إلى فن الرواية بلغتنا. و قد يحيلنا مفهوم الهدف أو الغاية إلى واحدة من أحدث النظريات في علم الترجمة، أي نظرية السكوبوس.

**5 - نظرية السكوبوس:** من النظريات الوظيفية في علم الترجمة التي ظهرت في سنوات الثمانينيات، و سجلت تطورا هاما في حقلها و بشكل خاص في ألمانيا. مصطلح السكوبوس (Scopos) من أصل إغريقي و يعني الهدف أو الغرض. روجه في السبعينيات المنظر الألماني هانس ج. فرمير (Hans G. Vermeer) كمصطلح تقني يشير إلى هدف نص الوصول و الفعل الترجمي.<sup>384</sup>

يفترض مبدئيا أن لكل فعل هدفا أو وظيفة، و بناء على ذلك يمكن أن يكون للترجمة هدفا خاصا بها. كما أن كل فعل يوصل إلى نتيجة، إلى حالة جديدة، أو حدث بالتالي إلى غرض جديد. و نص الوصول الذي يولده الفعل الترجمي يسميه فرمير "ترانسلاتوم" (Translatum).

إن هدف نص الوصول، في هذه النظرية، قد يكون مختلفا تماما عن النص الأصلي أو نص الانطلاق. و تركز هذه النظرية الحديثة بوجه محدد على هدف عملية الترجمة، الذي يحدد مناهجها و الاستراتيجيات التي ينبغي استخدامها للوصول إلى نتيجة ما مناسبة وظيفيا. فالمترجم عندما يعرف وظيفة نص الوصول، و الهدف من هذه الترجمة، يصبح نص الانطلاق جزءا من مهمته و نقطة استدلال، سيقم انطلاقا منها تسلسلا نظاميا للعناصر التي ستشكل نص الوصول.<sup>385</sup>

يلاحظ في هذه النظرية الوضع الجديد الذي يكتسبه نص الانطلاق. فهو بلا شك نقطة البداية في إنتاج النص المترجم، إلا أن إنجاز هذا الأخير يعتمد كلية على الوظيفة أو على الهدف الذي سيكون له في الثقافة المستقبلية. بالتوازي مع ذلك، يلاحظ أن مبدأ النظرية يمكن أن يطبق بثلاثة طرق، و أن تكون له أيضا ثلاثة أبعاد. إذ يمكن تطبيقه :

(أ) على عملية الترجمة، و بالتالي على هدف العملية ؛

(ب) على نتيجة الترجمة، و بالتالي على وظيفة النص المترجم ؛

<sup>384</sup> <http://archimede.bibl.ulaval.ca/archimede/files.html>.

<sup>385</sup> <http://archimede.bibl.ulaval.ca/archimede/files.html>.

ج) على صيغة الترجمة، و بالتالي على مقصد هذه الصيغة ؛

من جهة أخرى، يبين صاحب النظرية أن المبدأ لا يطبق فقط على فعل كامل أي على النص كاملاً، إنما أيضاً على أقسام منه، يعني على أجزاء من النص المترجم الذي يسميها فرميير الأهداف الفرعية أو التحت -أهداف (sub-scopi).<sup>386</sup>

تضع هذه النظرية الترجمة في السياق السوسيولساني البراغماتي أو النفعي. و قد وجهت لها انتقادات على أساس أنه ليس لكل الأفعال غايات بالضرورة. و يرد فرميير على ذلك بأن الفعل الذي لا هدف له لا يمكن أن يعتبر فعلاً. و إن كان الأدب يضرب مثالا في هذا المقام، فإن مجرد نشر عمل أدبي ما يهدف أقله تمكين القارئ من حيازة هذا العمل. و حتى تيار الفن من أجل الفن كان الهدف منه الوقوف ضد أدب الالتزام و المثالية.

و بخصوص النقد الذي يعتبر أنه ليس لكل ترجمة هدف، فإن المنطق يفرض أن من قام بالترجمة فعل ذلك بمبادرة خاصة، أو بطلب من جهة معينة، إما كتمرين، تسلية، هواية أو عملاً سيتقاضى عليه أجراً. هذا من جهة، و من جهة ثانية فالقصد من ذلك الفعل، أي نقل نص من لغة إلى لغة أخرى، يختلف باختلاف المواقف.

كما قد يعاب على نظرية السكوبوس استخدامها لمصطلحات جديدة، في حين أن هذه المصطلحات موجودة و راسخة في نظريات علم الترجمة، على غرار "ترانسلاوم" الذي يعني نص الوصول أو الترجمة.

إن المقاربة الوظيفية التي حملتها نظرية السكوبوس، سمحت لعلم الترجمة أن يختبر بعداً جديداً. فقد أصبحت القواعد التي ترى نص الانطلاق المعيار الوحيد الذي يحدد وظيفة نص الوصول تخضع للمساءلة. و هذه النظرية تقر بأن للنص المترجم ظروفه الخاصة به و بالتحديد هويته الخاصة. ما يعني إمكانية الحصول على ترجمات مختلفة لنفس النص بناء على وظيفة نص الوصول هذه أو تلك.

لقد طورت النظريات الوظيفية علم الترجمة، بتحليلها لعملية الترجمة بوصفها عملية اتصال براغماتية يمكن فيها أن يكون لنصي الانطلاق و الوصول أهدافاً و وظائف مختلفة. يتوجب إذن على المترجم، باعتباره وسيط التواصل بين اللغات و الثقافات، أن يبحث عن مكافئات تجعل من نص الوصول وظيفياً في الثقافة المستقبلية.

و هذا بالضبط ما حاولت الترجمة العربية فعله قدر المستطاع، على الرغم من أن هدف كتابة

<sup>386</sup> <http://archimede.bibl.ulaval.ca/archimede/files.html>.

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

"الاختفاء" في الفرنسية، يحدد انتسابه إلى الأوليويو، من بين جملة من الغايات التي ستذكر في معرض الحديث عن اللزمة و عناصر أخرى توقف عندها التعليق. و الهدف المذكور لا يمكنه بأي حال من الأحوال تحديد وظيفة نص الوصول، ببساطة لأن الموقف كله تغير.

أما هدف نص الوصول العربي فبسيط، مثلما ذكر بيريك عن كون عمله تعليميا بالدرجة الأولى، يرمي إلى تعريف القارئ العربي بهذا العمل، و بالأخص القارئ الذي لا يتعامل مع الفرنسية، إلى جانب إنعاش فعل القراءة، تحفيز فضول البحث الناجم عن الغموض الذي يلف النص. هذا الغموض ليس في المجمل ناتجا عن خلل في العملية الترجمية، بل هو الصفة المميزة للنص الأصلي، بتعبير كاتبه الصريح: "أخذ قصة، فتحتها، فقرأ؛ لكن لم يفهم منها إلا بلبله مبهمه، كان في كل حين يرتطم بكلمة يجهل دلالاتها".

[Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut ; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification]<sup>387</sup>

و هذا التصريح يتكرر بطرق مختلفة على طول الرواية، يؤكد تكرار قوي لكلمات مثل "مبهم، غامض، لا يفهم، لا يرى، يجهل، لا معنى له، ضباب، فراغ، خيال، هلس، رطانة، خطاب مسهب، بلبله..." لذلك يكون أحيانا من المجحف في حق الترجمة تكليفها بتوضيح الغموض، بينما تعمده الكاتب الأصلي ليكسب نصه خصوصية معينة.

إن القصة المركزية الخادعة في النص عن شخص لم يكن ينام، ثم اختفى، و ما تبع ذلك من تحقيقات، مراوغات و استطرادات أثراها التناص و التضمين من خلال قصص فرعية، تحيل إلى روايات شهيرة في علاقات تناسية مشوقة، مثل "رُبْنَسْ كَرُزُه"، "أُديب"، "مُبي ديك"، ليست حقا ما أعاق الترجمة.

إن سر "الاختفاء" و الكم الهائل من الدلالات التي تحيل إليها تلك القصص و الاقتراضات، هو ما عجزت الترجمة ربما عن نقله. لأنها صنعت هوية فرنسية تساعد في التعرف على الحرف الضائع، بينما قد ينتبه القارئ إلى عدم وجود حرف "الواو" في النسخة العربية، جراء إشارات قليلة و غير واضحة بالمقارنة مع النسخة الأصلية، حورتها عملية الترجمة، من غير أن تغير الشيء الكثير في نسيج السرد و الفضاء الروائي للنص الأصلي.

إن القارئ الفرنسي الذي يعرف ما أحدثته الرواية الجديدة من قلب لموازين الكتابة الروائية، إلى جانب التجارب التي يعمل عليها الأوليويو، مصدر رواية "الاختفاء"، أصبح مستعدا نوعا ما

<sup>387</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. P17.

## الفصل الثاني **المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة**

لمواجهة نص مثل رواية بيريك، بما يعرضه من صعوبة، غموض، تلاعب و كم كتلي من المعلومات و الدلالات.

بينما القارئ العربي يتلقى الترجمة دفعة واحدة، مع كل ما تحمله من رصيد، هو خلاصة تجارب فنية روائية و أوضاع ثقافية و فكرية متأججة، حاول البحث تسليط الضوء على بعض مظاهرها من خلال معالجة ظاهرة الرواية الجديدة، و من ثم الأدب اللزومي، من خلال مشغل الأدب الكامن و مجلة فورميل.

إن القارئ العربي لا يملك العدة و تجربة القراءة ذاتها التي صيغت لأجلها روايات مثل "الاختفاء". مع ذلك، هو الشريك المعول عليه في إنجاح العملية التواصلية، التي يهدف إليها فعل الترجمة. و تبقى العملية الترجمية، عملية نسبية في نجاحها، متغيرة في مستويات التواصل التي تبلغها.

و يجدر القول أن الجراءة في الإقدام على بعض الاستراتيجيات الترجمية، شجع عليها طريقة تعامل الفريق الإسباني مع النص الأصلي و نص الوصول، ليس من باب التقليد، إنما للاستفادة من تجربة مثمرة في حدود ما يسمح به احترام مبادئ الترجمة. هذه الفكرة ستتضح أكثر من خلال المقارنة بين النصين الإسباني و العربي، على ضوء النص الأصلي الفرنسي و قد فصلت إلى عناصر يفضل معالجتها كل واحد منها على حدة، و التي تبدأ مع العنوان.

### 6- "الاختفاء" بالعربية و المقارنة :

#### أ) ترجمة عنوان الرواية:

إن كان العنوان هو العتبة الأولى لأي كتاب، تأشيرة دخوله إلى عالم القراءة، و اللافتة الإشهارية لمتن النص في مجتمع تجاري استهلاكي، فلا عجب من الاهتمام البالغ الذي يوليه له المؤلف عن حسن نية و الناشر أيضا أو عكس ذلك. خلاصة ذاك الاهتمام علم يشق طريق الاستقلالية في زمن بات لكل شيء علم يختص به أي العنونة.

ليس ما قيل عن ترجمة العناوين بالقليل. و تحديدا عناوين الإبداعات الأدبية الروائية لكونها مرتبطة بالانفعالات الشخصية كان المؤلف أسيرها، كما تعكس موروثة و خلفيات ثقافية، حضارية، اجتماعية و حتى سياسية، أيضا من السيرة الذاتية للكاتب، ولدت كلها العمل الأدبي.

قبل الحديث عن عنوان "الاختفاء"، يجدر التنويه بالشكل الذي صدرت فيه الرواية. صفحة بيضاء دون في أعلاها بالخط الأحمر العريض اسم المؤلف بحروف تاجية. كتب العنوان بطريقة ملفتة للنظر، بحروف لاتينية صغيرة، باللون الأبيض دائما، إنما بارزة على سطح الغلاف، بحيث

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

يمكن تحسسها بالأصابع. ثم أسفل منه سلسلة الطبعة بالأحمر العريض أيضا، يفصل بينهما و بين اسم الدار المكتوب بالأسود.

صورة الغلاف تعزز الدعوات الحثيثة للقارئ في ثنانيا النص إلى الانتباه و التركيز في فعله بكلمات مثل : الأبيض، الفراغ، الرؤية، اللمس... لأن الأمر لا يتعلق بفك رموز الكتابة فقط، بل ضرورة الإمعان في خط و حروف هذه الكتابة مطبعيا.

أما النسخة الإسبانية، فجاءت صفحة غلافها صفراء، دون في أعلاها اسم المؤلف الفرنسي بخط أسود عريض أيضا و حروف تاجية، و تحت خط منه العنوان الإسباني بالأسود السميك. تحتل الصفحة صورة جوانب كتب مصفوفة، فيها قطع ممزقة، و أشرطة كتبت عليها بعض حروف الألقباء، يبرز من بينها غلاف كتاب كأنه يسحب خارج الرف، يظهر على صفحته الحرف "A" تاجيا شامخا بشكل منظور و جزء منه تسوده العتمة. ثم في الأسفل رمز و اسم دار النشر.

من البداية، تبرز الفروق بين العاملين. فلعبة الحجب و الكشف التي يمارسها بيريك في نصه، لم تخذلها الصورة التي قدم بها الغلاف. لكن في النسخة الإسبانية يكشف السر على غلاف الرواية، كما لو أنها تقول هذا الحرف المسحوب في الصورة، هو الحرف المحذوف في ترجمة "الاختفاء" الإسبانية.

جاء العنوان بصيغة اسم مع أداة تعريف (La)، للدلالة على أن الأمر يتعلق باختفاء بعينه وليس أي اختفاء. و هو مفردة مؤنثة، إذ يرجع ذلك إلى انتماء الفعل الأصلي إلى مجموعة توعزه أن يكون الاسم المصدر المشتق يحتوي على اللاحقة ition، و معلوم أن كل اسم ينتهي باللاحقتين ation أو ition مؤنث في الفرنسية.

أما دلالات الفعل "disparaitre" فمتعددة، منها كما جاء في قاموس "آشات" :

أنه فعل لازم يعني : (1) توقفت عن كونها مرئية عند الكلام عن الأشياء. (2) غادر مكانا أو خرج عند الكلام عن شخص. (3) ضاع عند الكلام عن الأشياء. (4) باد، مات. (5) لم يعد موجودا، ظاهرا.

[ disparaître vi : 1) Cesser d'être visible en parlant de choses. 2) Quitter un lieu, partir en parlant de qqn. 3) S'égarer en parlant de choses. 4) Mourir, périr. 5) Ne plus exister, ne plus se manifester]<sup>388</sup>

و هذه الدلالات تعبر تماما عن اختفاء حرف من الألقباء الفرنسية، كونه غير ظاهر و ضائعا في الكلام، تماما مثل اختفاء والدي المؤلف.

<sup>388</sup> Dict. Hachette : Ibid. P. 479

## الفصل الثاني **المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة**

أما المقابل بالإسبانية، فسيكون ببساطة la desaparición، لكن اللزمة التي تفرض حذف "a" في الإسبانية، ألجأت المترجمين إلى البحث عن مقابلات أخرى. فكانت el secuestro. و هي لفظة مذكورة بعكس العنوان الأصلي. لكن دلالات الفعل secuestrar<sup>389</sup> تختلف عن الفعل الفرنسي كما جاء في قاموس ريال أكاديميا. فهو يعني اختطاف شخص كرهينة أو شيء آخر كطائرة تحت تهديد السلاح. أو أن تحجز الحكومة أو القضاء على شيء و تعين عليه حرسا حتى يتقرر لمن يؤول، الحضر بحكم قضائي أو منع نشر و بيع إصدار ما. و تعود إستراتيجية الكشف الفاضح للغز الرواية لتظهر مع عنوان النسخة الإسبانية.

أما باللغة العربية، فجاء العنوان "الاختفاء"، و رغم أنها مذكورة، إلا أنها المقابل للمفردة الفرنسية، و لم تشكل عائقا فيما يخص اللزمة العربية. كما أن دلالات الفعل "اختفى" في العربية غنية منها حسب قاموس المنجد<sup>390</sup> : خفا، خفيا و خفيا الشيء ستره و كتّمه، خفي خفاء و خفية : لم يظهر فهو خاف. أخفى استتر و توارى. هذا إلى جانب المعنى النقيض تماما للفعل، فخفي الشيء يعني أظهره و استخرجه، و اختفى البئر مثلا يعني احتفرها - و هذه من علامات ثراء العربية و جمالها-. أما لسان العرب فيخصص في جزئه الثالث صفحات للفعل خفا (162-165). لا يتسع المجال لعرضها.

لذلك يمكن القول أن ترجمة العنوان العربية قد وفقت في احترام الأنموذج الفرنسي المشكل من مفردة واحدة و أداة تعريف. و على مستوى الدلالة أكثر من المقابل الإسباني، ربما لاختلاف الهدف من الترجمة أساسا. لكن الصعوبة بدأت مع عنوان الجزء الأول.

### ب) عنوان الجزء الأول: "Anton Voyl"

عزوفنا عن أي سذاجة في التعامل مع أسماء الأعلام الواردة في النص، التي حتما لم يوضع أي منها مصادفة، كان ينبغي مطالعة الأمر في بعض من القواميس الموسوعية، أقله لتكوين فكرة عن خلفية الاسم. و البداية مع اسم Anton الذي يحمل تماثلا كبيرا مع Antoine الذي له حضور و خلفية تاريخية قوية على مر العصور في الثقافة الغربية، و قد يكون برغم اللزمة تأثرا بأحد أبطال سارتر في روايته "الغثيان" التي يتخذ منها جمع الروائيين الجدد و في إثرهم بيريك قدوة أدبية فنية.

أما اللقب "Voyl" فهو اختزال لكلمة "voyelle" و تخليص لها من كل "e" موجودة فيها، و تعني

<sup>389</sup> Diccionario Real Academia: Real Academia Española, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 2001, P ...

<sup>390</sup> قاموس المنجد في اللغة و الأعلام : م.س، ص 189

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

الصائت في اللغة الفرنسية. و هذا العنوان هو الغمزة الثانية بعد العنوان الرئيسي للرواية التي يوجهها المؤلف للقارئ، إذ يصرح بيريك في تعريفه للكتابة: "الكتابة لعبة ثنائية الأطراف، بين الكاتب و القارئ".

[Ecrire est un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur]<sup>391</sup>

بالنسبة للترجمة الإسبانية، لم يكن الأمر محالا، إذ بنيت مقابلات الأعلام على مبدأ التخلص من الحروف موضوع اللزمة. أما "Anton" فتحولت إلى "Tonio" كتصغير أو ترخيم للمقابل الأصلي Antonio الذي يكون في الفرنسية Antoine. و بما أنها تحتوي على حرف "a" كان الحل في الترخيم. و أما "voyelle" فتقابلها بالإسبانية "vocal" و بتجنب اللزمة يرجع الفريق إلى أصل الكلمة و الذي يعني الصوت "voz" فيشتقون من جذعها كلمة "vocal".

لكن الأمر مختلف في العربية. فهي لا تقسم الحروف إلى صوائت و صوامت مثل الفرنسية و الإسبانية، بل إن حروف المباني أو الهجاء عندنا حروف صحيحة أو حروف علة. و ليست التسميات "صائنة" و "صامتة" إلا تقليدا للدراسات الصوتية الحديثة، حتى لو كان العرب هم السابقون في دراساتهم اللغوية المتقدمة.

حروف العلة في العربية كما يعلم الجميع ثلاثة: الألف اللينة، الواو، الياء. و حيث وقع الاختيار ليس اعتباطيا على الواو، جاءت ترجمة عنوان الجزء الأول "عاطف علة"، باعتبار أن أهم وظيفة للواو هي العطف، و أيضا لكونه من حروف العلة. و لو عملنا على التماثل الصوتي الذي يستخدمه المؤلف، لكان في الكلمة "علة" دلالة تحيل إلى وجود خطب في النص، و دلالات حافة أخرى كثيرة تعبر عن بعض معاني الغرابة التي تتوافر في النص، و يحتويها الفعل العربي "عله".

من الواضح أن العنوان العربي يبتعد عن الأصلي، لكن الحجة دمغت في تعريف الكاتب للكتابة. و بالقياس على ذلك تحاول الترجمة الجعل من عملية التواصل الترجمة فعالة بين طرفيها الاثنين، حفاظا على التوازن بين الأمانة و التأثير. بالإضافة إلى أن العنوان الأصلي ليس اسم علم بالمعنى الدقيق، فهو تحوير لألفاظ و أسماء تخدم إستراتيجية الكتابة عند بيريك.

إن الهدف من هذا العنوان العربي خلق ألفة بين القارئ و نص الترجمة. و حتى إن كان يعلم بكونها ترجمة فليس من تأثير جمالي في فاتحة رواية بالعربية البدء بكلمة "أنتن"، "أنطن" أو "فويل". لذلك يرى رمضان مهلهل في معرض عن ترجمة عنوان العمل الأدبي، استنادا إلى بلوك (Belloc)، الذي يركز على مسؤولية المترجم الأخلاقية بالنسبة للنص الأصلي، أن " للمترجم الحق

<sup>391</sup> PARAYRE (Marc) : Lire la Disparition, Ibid.

في تغيير ما يراه يتمشى و القيم الأسلوبية و الاصطلاحية".<sup>392</sup>

### (ج) اللزمة:

إن اللزمة التي بني عليها نص "الاختفاء" هي حذف الصائت الفرنسي الثاني (و إن كانت النسخة موضوع البحث تحتوي على ثلاثة منه كما سيأتي الذكر). و هذا تحد رفعه المؤلف عن سبق إصرار و ترصد باعتبار أن حرف "e" الأكثر استخداما في اللغة الفرنسية، و كأنه يريد أن يحرم هذه اللغة، التي ليست لغته الأم، تعبيره و صورة عرقه من أعز ما تملك كما حرم طفلا من أعز ما لديه.

إن للتماثل الصوتي بين "e" الذي اختفى في الرواية و "eux" التي تعني "هم"، دلالة حافة تتعلق باختفاء والذي الكاتب إبان الحرب العالمية الثانية، حيث قتل أبوه اليهودي البولوني على جبهة القتال في جوان 1940، أما أمه اليهودية البولونية أيضا التي رحلت عام 1943، فقد ماتت في محتشد مجهول المرجح أنه أوشفيتس. و قد جاءت تلك الإشارة، في إهداء رواية "و، أو ذكرى الطفولة": "من أجل E، التي يمكن أو يجب نطقها 'من أجل eux' كل المفقودين".

[Pour E, qu'on peut ou doit prononcer « pour eux » tous les disparus]<sup>393</sup>

لا يمكن بأي شكل من الأشكال إيجاد مقابل لهذه الخلفية حتى في اللغة الأصلية نفسها. و من جهة أخرى، فإن هذا الحرف هو علامة التأنيث تقليديا في الفرنسية، فكان لحذفه تأثير على الخيال في الرواية. إذ ليس صدفة أن لا توجد نساء كثيرات من بين شخصياتها الرئيسية، كذلك كل أسماء الأعلام الواردة في النص، و خصوصا غياب الأوصاف و النعوت المؤنثة للأشياء.

عمد فريق الترجمة إلى حذف "a" من النسخة الإسبانية كلزمة مقابلة للأصلية، كما سبق إشارة بيريك في قول له أوردناه سابقا. و يذكر برايري، عن دراسة لماري سيونيت (Marie Séonnet): "نجد في الأدب الإسباني تقليدا لبيوغراميا قويا، و بالأخص متعلقا بالصوائت، الذي يمجّد A، تحديدا بسبب الوضع الذي تتقاسمه مع E الفرنسية. و كما أن بيريك سجل نفسه في تاريخ الليبوغرام بفضل حجم الاختفاء، فإن المترجمين قد التحقوا بترجمتهم بالتقليد الليبوغراميا الإسباني، الذي يمتد من القرن 17 إلى القرن 20، من ألكالا و هريرا إلى انريكيه خارديال بونثيلا".

[On trouve dans la littérature espagnole une forte tradition lipogrammatique, et plus particulièrement vocalique, qui exalte le A en raison justement du statut qu'elle partage avec le E en français. Et de même que Perec s'inscrivait dans l'histoire du lipogramme en raison de

<sup>392</sup> رمضان مهلهل سدخان : إشكالية ترجمة العنوان الأدبي: دراسة حالة، مجلة دراسة الترجمة، العدد 1، 1999، ص

<sup>393</sup> Dictionnaire de la Littérature Française XX<sup>e</sup> siècle. Ibid. P 558.

la taille de La Disparition, les traducteurs rejoignent avec leur traduction la tradition lipogrammatique espagnole, qui s'étend du XVII<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle, de Alacalá y Herrera à Enrique Jardiel Poncela]<sup>394</sup>

إن حرف "a" أيضا هو الأكثر استخداما في الإسبانية، بالإضافة إلى أنه علامة التأنيث بامتياز. أما بخصوص الإحالة للسيرة الذاتية للمؤلف، التي يؤديها ذاك التلاعب على مستوى التماثل الصوتي، فكان من المستحيل نقلها إلى الكستانية. لكن من المعلوم كما يذكر مارك برايري: " أن 'a' إجباري في بعض البنيات النحوية التي تقتضي وجود شخص ما في جوابها، يعني عندما يتعلق الأمر بمفعول به كشخص محدد أو كائنا حيا ما فلا بد أن يسبقها حرف 'a'، فمنعها يحيل ضمنا إلى غياب أشخاص معينين، و هي دلالة حافة حاولنا بطريقة غير مباشرة التركيز عليها في الفقرة الرابعة من الملخص في ظهر الكتاب: 'في الواقع يكفي بأن تكتشف ... '، فالجملة ناقصة. و يمكن أن تقرأ بازواجية في الإسبانية: من جهة ينتظر المرء، بناء على البنية المستخدمة للرابط 'a' اسم شخص واحد أو أكثر. لكن النقاط الثلاث المتتالية التي تخلفها بيضاء تحيل إلى الفراغ؛ من جهة أخرى، يوجد أمام أعيننا، لو تتبعنا الجملة على رأس حروفها، كشف حرفي للزمة : يكفي أن تكتشف 'a' ".

[On sait en effet que la présence du a est obligatoire dans des constructions syntaxiques précises impliquant des personnes : « Quand le complément d'objet direct désigne une personne déterminée ou un être animé il doit être précédé de la préposition a ». Son interdiction peut donc renvoyer implicitement à l'absence de certaines personnes ; connotations sur la quelle nous avons souhaité mettre indirectement l'accent dans la quatrième de couverture « (...) En realidad, bastaría con que descubierse a ... » La dernière phrase, incomplète, peut se lire doublement : d'une part on attend, compte tenu de la construction avec le a, le nom d'une ou plusieurs personnes mais les points de suspension qui les laissent en blanc renvoient à un vide, d'autre part on a sous les yeux, si on prend la proposition au pied de la lettre, une divulgation littérale de la contrainte « il suffirait de découvrir a » ]<sup>395</sup>

هذا الحل، كإشارة فاضحة منبهة للقارئ، على غرار التماثل الصوتي، غير ممكن التحقيق في العربية، و لا يؤدي لا الغرض و لا التأثير ذاته. حتى لو تم ترجمة هذا الجزء إثر خطة الترجمة الإسبانية، فلن تكون لها فاعلية في العربية، و إن كان الفعل "اكتشف" متعديا و يستلزم وجود

<sup>394</sup> PARAYRE (Marc) : Lire la Disparition, Ibid.

<sup>395</sup> PARAYRE (Marc) : Ibid.

مفعول به يغييه فراغ النقاط اللامتناهي.

يمكن، مع ذلك، أن يتحقق التقابل المقصود بالقياس بناء على وظيفة يؤديها الحرف المختار كلزمة في النسخة العربية للجزء الأول، ألا و هو الجمع. فغياب "الواو" و تصريح الأفعال من غير حركة الجماعة يغيي أشياء ما، جماعة ما يعبر عنها غالباً الحرف المحذوف. إلى جانب ذلك، فرض اختيار لزمة مكافئة في الترجمة العربية حسم الخيار لصالح الواو، لاعتبارات عدة تتعلق بحضور الحرف لغويا و صرفيا ونحويا، يمكن إيجازها في بعض النقاط :

- شكل الحرف العربي الذي يشبه الحرف المحذوف الفرنسي، خاصة أن رسمه أو شكل كتابته لا يفتأ يتكرر على طول هذا الجزء، و بالأخص عند وصف شكله المصغر، و إن كانا صوتيا يختلفان من حيث مخرجيهما، حيث تخرج الواو من أقصى الحنك مع حركة للشفتين و تتصف بكونها احتكاكية واسعة؛

- يصنف الواو في الألفباء الصوتية العالمية (A.P.I) بوصفه شبه صائت (semi-voyelle). و هذا المصطلح يطلق على الأصوات اللغوية التي لها بعض خواص الصوائت من جهة، و بعض خواص الصوامت من جهة أخرى. و من أكثرها شيوعا في مختلف لغات العالم "الواو" و "الياء".  
- الاستخدام الغزير للحرف في اللغة العربية، حيث يذكر ابن دريد في مقدمة " جمهرة اللغة " قائلا :

"و اعلم أن الألف و الياء و الواو أمهات الزوائد، لأنهن حروف المد و اللين، ثم يذكر أن "أكثر الحروف استخداما عند العرب الواو و الياء و الهمزة".<sup>396</sup> إلى جانب وظائفه المتعددة التي أهمها : الواو حرف عطف و ترتيب بمعنى مطلق الجمع بوجه خاص، و واو الحال التي تدخل على الجملتين الاسمية و الفعلية، واو الاستئناف، واو المعية، الواو الداخلة على المضارع المنصوب لعطفه على اسم صريح أو مؤول بالصريح، واو القسم، واو رب، واو ضمير الذكور، واو علامة المذكرين، الواو الزائدة. فالواو أساس جمع المذكر السالم و حاضرة في فعلين من الأفعال الخمسة، زيادة على وجوده كحرف لغوي في مفردات العربية.

- توافق ترتيبه مع الحرف الفرنسي المحذوف، إذ أن الواو ثاني حروف العلة كما أن "e" ثاني الصوائت. و حتى لو جاء ترتيبه السابع و العشرين في حروف الهجاء، إلا أنه يبقى الثاني إذا رتبناها بشكل عكسي، و بما أن النص الأصلي يعتمد على كلمة "خمسة" أو "الخامس" (cinq) للإحالة إلى الحرف المحذوف، فإن نقل هذه الكلمة تحديدا يصبح " الثاني " في النسخة العربية

<sup>396</sup> مقال اللسان العربي: مجلة اللسان العربي ، ص 12.

للإحالة إلى الواو.

- توافقه إلى حد كبير مع بعض الأرقام الواردة في النص. فمثلا الرقم "ثلاثة" المستخدم بكثرة، والذي قد يحيل من بين الدلالات الوفيرة، مباشرة إلى الحرف E، فلو عكسنا اتجاه الحرف، نحصل على الرقم ثلاثة. و هذا الرقم يحيل في العربية إلى الحركات الثلاث التي يقع فيها الحرف أي الفتح و الضم و الكسر. كذلك الرقم "ستة" الذي يمثل عدد الصوائت في الفرنسية و شكل الحرف الفرنسي مقلوبا، و قد تم الاحتفاظ به في العربية، لأن الواو يقابله الرقم ستة في حساب الجمل.
- الصعوبة التي ينطوي عليها حذف هذا الحرف العزيز على العربية مما يجعله مكافئا للزمة الفرنسية، و يضعه في حجمها و حجم لزمة النسخة الإسبانية.
- و قد يمثل تناسبا ضمنيا مع "و" في رواية بيريك "و، أو ذكرى الطفولة" التي صدرت بعد "الاختفاء".

إن الصعوبة التي خلقتها هذه اللزمة، أعاقَت الترجمة في كثير من الأحيان، خاصة فيما تعلق بأسماء الأعلام التي حرصت الترجمة كمبدأ أولي على الحفاظ عليها كلية و نقلها الدقيق عن الأصل.

#### (د) ترجمة الأعلام:

إن كان بيريك قضى عاما ليكتب روايته بمعدل ستة أسطر في الساعة، فدلالة ذلك الأولى أنه ما من كلمة، حرف أو حتى علامة وقف خرجت من لدن المبدع عفوية. و الحكم أنفذ حين يتعلق الأمر بأسماء الأعلام للشخصيات و غيرها و الأماكن التي نمقت بغزارة ثنايا النص حتى بات كملخص لقاموس موسوعي، أو بانوراما شاملة تمنح للرواية مظهرا تعليميا كما صرح المؤلف في حاشيتها الختامية.

بما أن القاعدة الأولى التي التزمناها في الترجمة هي النقل التام لهذه الأسماء، كان لا بد من التحايل لإيجاد طريقة لكتابة الأعلام بالعربية من دون الابتعاد عن أصلها. أما الجزء الثاني من المهمة فيلقى على عاتق القارئ العربي في التعرف عليها و على بعض الخلفيات الدلالية المرتبطة بها، كي يتفاعل إيجابيا مع النص، و يمارس فعل القراءة بجدية، و ليس كنوع من التسلية.

مشكلة كتابة الأعلام الأجنبية بالحروف العربية من المعضلات التي تعترض سفراء الكلمة في ربطهم لجسور التواصل بين الأمم، ليس لشيء إلا لكون أصوات كثيرة في اللغات الغربية لا نظير لها في العربية، مثل "p"، "v" و "g" بمحاذاة الصوائت "u.o.a"، و بعض الأصوات الخاصة باللغة الفرنسية، مثل طريقة نطق الصائت "u".

بعيدا عن الرواية موضوع البحث، قد تكون طريقة الفرس في التعامل مع بعض الحروف عندما اقتبسوا من اللغة العربية مثالا يحتذى به، و إضافتهم بعض النقاط إلى الحروف العربية الموجودة أصلا حلت لهم الكثير من المشاكل، و قد حذا الأتراك حذوهم في ذلك.<sup>397</sup>

لا يدعي المقام مبحثا في مشكلات نقل الأعلام إلى لغة الضاد و حلها، بل إن المخاتلات المتبعة في التعامل مع أعلام "الاختفاء" ستكون حكرا على هذه الترجمة التي تقيدها لزمة حذف الواو. أما الأصوات "p"، "v"، و "g" فقد بات القارئ العربي معتادا عليها بعض الشيء، و يمكنه أن يميز بينها في الترجمة و بين الباء، الفاء، أو الغين العربية. و أما الصوت الفرنسي "u"، فغالبا ما ينقل "ياء" كما في دي سوسير، أو يقلب "واو" كما في كامو، لذلك كانت اللزمة موجهة للميل الكامل نحو الخيار الأول.

المشكلة الحقيقية كانت في نقل حرف "o" الذي يقابله في المطلق حرف الواو العربي في ترجمة الأعلام الأجنبية، بالرغم من أنه ليس دائما منطوقا بطول الصوت العربي الواو في حالة المد. و قد يميل المترجمون إلى استخدامه بإفراط أحيانا رغبة في الإحالة إليه مباشرة له بلغة الأصل. فكان الحل بتعويض "الواو" ضمة في كل موطن يفترض وجود حرف اللزمة أساسا.

قد يدعم هذه الخطوة ما يورده د.محمد أمزوي في مبحث عن "أشباه الصوائت في اللغة العربية (نظامها و وظائفها)"، و الذي عدهما بين الحركات أو الحروف الصائتة، مع أنه أثبت فرقا بين الواو و الضمة من جهة بنية مقطع الكلمة. بالرغم من التفصيلات و التسميات التي يميزها، إلا أنه اعتبر في كل ذلك الواو تطابق الضمة من حيث النطق و المخرج.<sup>398</sup>

بهذه الطريقة، أصبحت الضمة تعوض الواو في أسماء الأعلام عند نقلها من النص الأصلي إلى العربية، إنما في حال استهلال علم ما بحرف ساكن أو عند التقاء ساكنين، التي تعد ظاهرة غريبة عن اللسان العربي، فقد آثرنا إبقاءها كما هي، لأن الأمر من جهة يتعلق بعلم أجنبي، و من جهة ثانية، لغتنا أجبرت على التعاطي مع لغات الدول المستعمرة لبلدانها، مما جعل الدراجة تخفف من وطأة استهجان الفصح لهذا النوع من الظواهر اللغوية.

في الختام، تجدر الإشارة إلى أن الهاء الزائدة التي ارتبطت ببعض الأعلام تحديدا عندما تسبق بضمة (أي حرف مرفوع)، جاءت للتخفيف من ثقل الحركة و كتابتها من غير مد في آخر الأعلام الأجنبية.

<sup>397</sup> ترجمة الأعلام الأجنبية، المرجع السابق، ص 136.

<sup>398</sup> د.محمد أمزوي : مجلة اللسان العربي، ص 10.

## الفصل الثاني **المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة**

لم يأت ذكر تلك القائمة الهائلة من أسماء الشخصيات الروائية، الأدبية، الأسطورية، الفنية، السياسية و العلمية إلا لفرض وهم الواقع على القارئ. أو ربما محاكاة ساخرة لرؤية الرواية التقليدية لهذا العنصر. تبدو الرواية مقتطفات من موسوعة أعلام أو أطلسا جغرافيا نظرا للكم الهائل من أسماء المدن و المقاطعات الفرنسية بمستشفياتها و مؤسساتها، الكثير من العواصم العالمية، المواقع الجغرافية، الجزر و البحيرات. خدمت كلها في تحقيق هدفه بكتابة رواية تعليمية من جهة، و عملت على تشتيت انتباه القارئ في الوقت نفسه الذي تقدم له الإشارات لكشف لغز "الاختفاء". كما تتم عن اطلاع واسع و ثقافة معتبرة للكاتب سخرت في كتابة لاعفوية.

يذكر بيريك بعض الأسماء ليكشف عن أسلوب عنده في الكتابة. فخاصية التجميع و التكديس و حتى المونتاج التي تعمل عليهما تقنيتا التناص و التضمين، قد يمثل لها اسم الرسام الإيطالي المتميز آرسيمبولدي<sup>399</sup> الذي يكتب اسمه بطريقتين (Arcimboldi / Arcimboldo).

قدم هذا الرسام لوحات رائعة من خلال أسلوب يجمع تشكيلات لأشياء مختلفة، فمثلا تقدم الصورة في المرجع المدون أسفله، لوحة لمجموعة متراكبة من خضر و فواكه و أزهار لترسم وجه رجل، كأنه ملك يضع تاجا و يتقلد وشاحا أو سيفاً. بالطريقة نفسها التي يقدم بها نص "الاختفاء" جملة من القصص و الأساطير و المحاكاة لبعض الروايات، و نقل حرفي لأخبار الصحف و غيرها، ليشكل في النهاية لحمة رواية على طريقة الرسام الإيطالي.

إن جملة أسماء الأعلام التي تضمنتها "الاختفاء" تهدف، بعد التعرف على هويتها و بعض الأحداث المركزية في سيرتها، إلى خلق شبكات من العلاقات الضمنية و القوية للإحالة مباشرة إلى اللزمة الفرنسية، يمكن للقارئ العربي، على غرار الفرنسي، أن يثري بها الدلالات التي يفتح عليها نص الرواية، من خلال مطالعة بعض القواميس و الموسوعات. فالقراءة مثلها مثل الكتابة، لم تعد تسلية بل بحثا.

ترحل "الاختفاء"، من خلال تلك الأعلام، إلى عوالم نصوص روائية سابقة لنصها، إلى محطات تاريخية، سياسية، ثقافية و فكرية تغني الحكي، و تولد المتعة لدى القارئ، تماما كما تولد الغموض و الضياع. تهدف الشخصيات الروائية و الأسطورية مثلا، إلى إقامة علاقات تناصية، كما هي الحال مع "أشاب" (Achab) و رواية "مُبي ديك". أيضا "اسماييل" (Ismaïl) و قصة "رُبسن كُرُزه"، أديب (Oidipos) و الأسطورة الشهيرة، و كذلك قصة "السفنكس" (Sphinx) الإغريقية.

<sup>399</sup> Dictionnaire Hachette, Ibid, P89

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

لعل من الأمور الملفتة للانتباه، تعامل كاتب النص الأصلي نفسه مع الأعلام التي تحتوي على حرفة اللزمة الفرنسية، و طريقته في التحايل عليها. تماما مثلما يورد الاسم الإغريقي (Oidipos) بدلا عن (Edipe) باللغة الفرنسية. أيضا اسم صديقه و زميله في الأوليبو ريمون كينو الذي يكتبه بطرق مختلفة (Quinault / Ramun Quayno) في الحاشية (ص 312). كذلك اسم "اسمايل" الذي جاءت كتابته (Ismaïl) مع أنه يكتب في الفرنسية (Ismaël) في الغالب. بالإضافة إلى اسم "مرسيال كانترال" شخصية ريمون روسيل الذي كتب (Cantaral) بدلا من (Cantarel) الأصلي.

أما أسماء الأدباء و الروائيين على غرار فرجينيا وولف الإنجليزية، مالكم لُري (Malcom Lowry)، تُماس مان (Thomas Mann)، مُنیکا ايتينغ، فتؤكد بشدة عن دينونة هذه الرواية لكل تلك المسيرة التجديدية، و تموقعها في التيار الجديد للكتابة الروائية التي استهلكتها الرواية الجديدة، و قطيعتها مع نظيرتها التقليدية، خصوصا على مستوى السرد الخطي.

إن كانت الترجمة العربية حاولت نقل تلك الأعلام بأمانة تامة، رغم الاختلالات التي تشوبها، بفضل ما تقدمه اللغة العربية من حلول، فإن النسخة الإسبانية كانت صارمة في هذه النقطة بالذات، لعدم وجود حلول بديلة. السبب في ذلك، أن أسماء الأعلام تبقى نفسها سواء في الفرنسية أو الإسبانية، ما يعني أن التحايل بتغيير حرف "a" بحروف أخرى يشوه الاسم كلية.

لجأ الفريق الإسباني إلى تغيير تلك الأسماء بأسماء أعلام أخرى من الحقل ذاته، سواء كان سياسيا، فنيا، أدبيا أو شخصية روائية. و في أحيان كثيرة عمدت إلى حذف الأسماء و تخطيها بشكل كلي. هذا ربما لأن هدف عملية الترجمة كان إنتاج نص له نفس لتأثير النص الأصلي في اللغة المستقبلية، بغض النظر عن الخروقات التي تشوبه.

إن الأمثلة عن ذلك كثيرة، بعدد الأسماء التي تحتوي على حرف اللزمة الإسباني، من بينها تعويض اسم الفيلسوف "زراثُسترا" (Zarathoustra) باسم "نيتش" (Nietzsche) الذي كتب في النسخة الإسبانية، لعله خطأ مطبعي، (Nieztche).<sup>400</sup> أيضا الفنان الموسيقي "لانزمان" (Lanzmann) يبدل باسم فرقة الروك الأمريكية "رولينغ ستاونز" (Rolling-Stones)، أما "أراغن" (Aragon) فيصبح "بيتهوفن" (Beethoven).

في حقل الأدب، اسم "تُماس مان" يصبح في الإسبانية مختصرا (Thom. M).<sup>401</sup> أما اسم "كانط" (Kant) فيعوض بجملة تشير إليه، كذلك الحال بالنسبة للفيلسوف "سبينُزا" (Spinoza)،

<sup>400</sup> PEREC (Georges) : El Secuestro, Ibid. P51

<sup>401</sup> PEREC (Georges) : El Secuestro, Ibid. P50.

## الفصل الثاني ===== المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

بينما "رُمان جاكُبُسُن" يغير باسم "تودوروف" (Todorov)، الذي لم يذكره بيريك مع أنه لا يحتوي حرف اللزمة.

إن هذه المقارنة هي مجرد إثبات حالة، و لا تهدف بأي شكل من الأشكال إلى إدانة عمل الفريق الإسباني، الذي يتبنى مبدئياً رؤية هاري ماثيوز في الطريقة الممكنة لترجمة "الاختفاء" الفرنسية، و فكرة ايكو عن ترجمة وفية لها. فقد لاقت هذه الترجمة نجاحاً و ترحيباً بعد صدورها، لكن التجربة و الجهد الفردي من جانب الترجمة العربية يجبرها على الحذر في التعامل مع تلك الرؤى.

### (ن) ترجمة أسماء شخصيات الرواية الرئيسية:

لا يغفل بيريك في نصه لحظة واحدة عن لعبة الكتابة التي يمارسها، فبعد اسم البطل الرئيسي الذي يحيل مباشرة إلى الصائت المغيب، يعزز تلك الإحالة من خلال اسم صديقه أي "Conson" Amaury الذي يقدم بجملة (L'ami d'Anton Voyle avait pour nom Amaury) أي "صديق عاطف علة كان اسمه أمري صحيح". فلقب "conson" هو الآخر مجرد اختزال لكلمة (consonne) و تعني الصامت من الحروف في الفرنسية. و يسميها بيريك صديقة الصوائت من خلال دور الصديق الذي يلعبه "Conson".

مقابل الصامت في الإسبانية هو (consanante) التي تحتوي على حرف اللزمة، لذلك حورتها النسخة الإسبانية، بحيث يبقى نفس رنين الكلمة أي (Consonte) أي لقب صديق "voyle". أما الاسم "Amaury" فيحتوي على حرف "a" مرتين، ما أوعز الفريق الإسباني إلى تعويضها بحروف أخرى، و كان الحل في حرف "e" فجاء المقابل "Emery"، يعني اللزمة الإسبانية في وجه اللزمة الفرنسية.

أما الترجمة العربية فتقدم مباشرة كلمة "صحيح" كمقابل للقب "Conson"، و كتنقيض لمفردة "علة". ثم تبقي على الاسم "Amaury" على حاله مع وضع الضمة بدل الواو، فيصبح "أمري"، ربما حفاظاً على خلفية الاسم اليهودي. حيث يتعلق الأمر باسم ملكين من ملوك القدس في القرن 12، حارب أحدهما صلاح الدين الأيوبي. جاء إذن مقابل "Amaury Conson" بالعربية "أمري صحيح"، و هو غريب بعض الشيء، في رواية لا تخلو من الغرابة، الإبهام و الغموض.

من أبطال الرواية أيضاً "olga" و "Ottaviani Ottavio"، التي تقدمها النسخة الإسبانية على التوالي Odile و Orsini Otivioni. مما حفز الترجمة العربية على القيام ببعض التغيير لتصبح "olga" بالعربية "علقة" بدلاً من الخيار الأول "ألغا" و يصبح البطل الثاني للرواية "عُطافيه عُطافيانِي". و قد تلمس فيه محاكاة لترجمة "أوتيلو" (Othello) الشكسبير في العربية باسم

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

"عطيل"، التي رغم انتقادها في كثير من المواقف، إلا أنها تقرب الشخصية من القارئ العربي، أكثر من الاسم "أوتيلو".

من الشخصيات الثانوية في الرواية، شخصية "راستينيكا"<sup>402</sup> (Rastignac) التي تحيل مباشرة إلى بطل رواية "الأب غوريو" (Le Père Goriot 1834) في سلسلة "الكوميديا الإنسانية" لبليزاك. وقد حافظت الترجمة العربية على الاسم لأنه لا يتعارض مع حرف اللمزة. لكن في النسخة الإسبانية عوض بشخصية أخرى لبليزاك دائما هي <sup>403</sup> «Rubempré» بطل "أوهام ضائعة" (Splendeurs et misères des courtisanes 1838-1847) و أيضا "روائع و مآسي العاهرات" (Illusions Perdues 1837-1843).

البطلة في الفصل الأول من الرواية هي «Faustina» التي قد تكون لها علاقة باسم إمبراطورة رومانية زوجة الإمبراطور "Antonin le Pieux"، الذي يتشابه اسمه مع بطل "الاختفاء" "Anton". وقد نقلت في العربية بإبدال الواو ضمة "فُستينا"، أما الترجمة الإسبانية فقدمت مقابلا جديدا هو «Justine»، التي قد تحيل إلى رواية ماركيز دوساد "جوستين أو ويلات الفضيلة".

بطل الفصل الثالث، الذي يحاكي أسطورة أوديب ملكا، هو «Aignan» ينقل في العربية "اينيان"، بينما يتحول في الإسبانية إلى الحرف "K" الذي ينطق مع الصوت "a" موضوع اللمزة، و يحيل مباشرة إلى لقب بطل رواية "المحاكمة" لفرانز كافكا مع الاسم "جوزيف"، و منفردا في "القصر".

مع أن الترجمة العربية ظلت وفية بمعنى معين للنص الأصلي في نقلها للأعلام، إلا أن الترجمة الإسبانية، قد تكون وفقت أكثر في فهمها لقواعد اللعبة، و لعبها الجولة بنفس العدد من الضربات كما قال ايكو، رغم عمليات القلب، التحوير و التبديل التي مارستها عليها.

كمثال بسيط على ذلك أسماء أبناء "أمري صحيح" الواردة في الصفحة 59 من النسخة الفرنسية، و التي جاءت بالترتيب التالي : Adam, Ivan, Odilon, Urbain, Yvon زيادة على بكرة "اينيان"، الذي يعود بطل الفصل السادس، كما يفعل بيكيت أو بيتور في نصوصه. هذه السلسلة من الأسماء ليست في الواقع إلا ترتيبا للصوائت الفرنسية، مع بداية كل اسم A, I, O, U, Y و يغيب عنها الصائت الثاني E.

لن تقدم أي ترجمة عربية مقابلا لهذا المثال من النص الأصلي، في أي مستوى من مستويات

<sup>402</sup> Dictionnaire Hachette, Ibid, P. 1354

<sup>403</sup> Ibid, P1424

## الفصل الثاني ===== المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

الدلالة. لكن النسخة الإسبانية، على النقيض، قدمت كبديل Ernesto, Isodoro, Odilón, Ugolino, Yvon. تختلف ظاهريا هذه السلسلة عن الأولى، إلا أنها تحقق نفس الغرض من التلاعب المرشد للقارئ في تعريفه بسر "الاختفاء". هنا يرجح التقارب اللغوي و الثقافي عموما بين اللغتين الأجنبية الكفة لصالح النص الإسباني.

في الختام، يمكن القول أن أسماء الشخصيات في الرواية خدمت و عززت تعالقا نصيا أو تناسبا مفرطا بأسلوب جلي، من خلالها، و من خلال القصص المسرودة علنا، مع نصوص روائية أخرى معروفة في الثقافة الأدبية الغربية. قد تكون غريبة عن القارئ العربي، مما يجعله غير قادر على تلمس ذاك الأثر التناسبي البارز في نص الرواية.

### هـ) ترجمة الأرقام :

في رواية لم تكن كتابة تجربة بل تجربة كتابة، و ما كان بطلها الحاضر الغائب سوى حرفا من حروف الألفباء الفرنسية، أصبح للأرقام معنى جديدا و حضورا متميزا و ترددا ملحوظا. ارتدت في كل مرة دلالة السياق الذي وردت فيه، مع وفائها المطلق لإحالتها التي لم تتغير من أول حرف فيها حتى نقطة النهاية التي أرادها المؤلف علامة تعجب.

فالرقم خمسة أي ترتيب حرف اللزمة الألفبائي، قابله في العربية الرقم اثنان، الذي يحيل كما ذكرنا في باب إلى ثاني حروف العلة الثاني و ثاني حروف المباني في ترتيبها العكسي، يعني الواو. و قد نقل الرقم "5" في الإسبانية بالواحد (Uno)، باعتبار أن "a" موضوع لزمة نسختها هو أول الحروف الكاستيانية، خاصة في الموقع التي يكتب فيها بالخط العريض.

أما الرقم ستة الذي يدل على الحرف "e" مقلوبا رأس على عقب، و إلى عدد الصوائت الفرنسية، و ربما دلالات أخرى يعلمها المؤلف وحده، فقد بقي نفسه في العربية، لأنه يشبه أيضا حرف الواو، و يمثل ترتيبها في حساب الجمل، بينما أبقت النسخة الإسبانية عليه، رغم أن شكل كتابته لا يتوافق مع الحرف "a".

أما الرقم ثلاثة الذي يمثل الحرف المحذوف الفرنسي معكوس الاتجاه في شكله التاجي، فظل حاضرا في العربية، لأنه عدد حروف العلة، و الحركات التي يأتي فيها الحرف العربي من رفع، جر و نصب. و بقي كذلك في الإسبانية (tres)، لأنه لا يعارض اللزمة، بينما لا يحيل إلى الحرف الإسباني "a" أيضا.

بينما الرقم ثمانية الذي جعل منه بيريك مقياسا للزمن في روايته، فقد يحيل إلى عدد ساعات اليوم الواحد التي قضاه المؤلف في صناعة روايته، و ربما لكونه المتبقي من أرقام الوحدات الذي

## الفصل الثاني ===== المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

لا يحمل اللزمة، فلم تجد الترجمة العربية ضيرا في إبقائه على حاله، و كذلك النسخة الإسبانية، ليصبح (ocho).

كما ظلت dix عشرة في العربية، و diez في الإسبانية. أما الرقم ثمانية عشر الذي يتردد في النص كثيرا، و في ذكر الملك لويس الثامن عشر، فقد يكون له علاقة بالنصوص السبعة عشر لريمون روسال مع تجنب حرف اللزمة، و هو الوحيد من بين الأرقام بعد العشرة الذي لا يحتوي على "e"، فأبقي عليه في العربية، و في الإسبانية (diez y ocho)، مع أنه لا يكشف سر اللزمة، كما يفعل في النسخة الأصلية.

كذلك هي الحال بالنسبة للرقم "عشرون"، الوحيد في سلسلة العشرات الذي لا يحمل حرف "e"، كما أنه يمثل عدد الصوامت في الفرنسية، لذلك أبدلته الترجمة العربية بالرقم "خمسة و عشرين"، أي عدد الحروف الصحيحة في لغة الضاد. و أصبح الرقم "26"، الذي يمثل عدد حروف ألفبائها، يقابله الرقم "28" أي عدد حروف الهجاء.

كانت المشكلة في كتابة الأرقام المركبة بالعربية وجود حرف الواو وسطها. لذلك جاء التحايل، بطريقة غريبة، تستخدم الفاء العاطفة بدل الواو، مع أنها غالبا تفيد التعاقب، على غرار قولنا "خمسة فعشرين" أو "ثمانية فعشرين". و قد جاءت دائما في حالة الجر أو النصب لتجنب الواو المحظورة في "عشرون".

بينما واجه المترجمون الإسبان إشكالية عدم تحديد عدد حروف الألفباء الكاستيانية. فهي إما سبعة و عشرون أو ثمانية و عشرون في أكثر الآراء إجماعا. و قد اعتمد مارك برايري و زملاؤه على الرقم الأول، مما ألجأهم في نهاية المطاف إلى تقسيم الفصل الرابع عشر إلى فصلين، حتى يتحقق التقابل المكافئ لفهرس الرواية الأصلية. يصبح بذلك عدد الفصول 27 في El Secuestro بدلا من 26 في La Disparition.

كان غريبا أن يأتي الجزء الأول و الفصل الأول من El Secuestro تحت الرقم اثنان، على اعتبار أن الواحد يحيل إلى "a" المغيب في النسخة الإسبانية. و بما أن النسخة العربية لم تتطرق إلا لجزء واحد فقد بقي ترتيبه كما الأصل، بينما حذف الرقم اثنان من ترتيب الفصول داخله للدلالة على غياب ثاني حروف العلة، مجارة للنصين الفرنسي و الإسباني.

إن شبكة العلاقات الألعبوية التي ينسجها بيريك في نصه معقدة إلى درجة تزرع الشك في القبض على الدلالات التي كان يرمي إليها، أو التي أفرزها النص بالصدفة ربما. لذلك أثرنا الاحتفاظ ببعض التخمينات و الإيحاءات التي تكشف عنها النسيج الدلالي للنص بعد عملية البحث

## الفصل الثاني **المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة**

في عديد من أسماء الأعلام، الأرقام، الألوان، الأماكن و خاصة المفردات. و هو الأمر نفسه الذي سيمر به قارئ الترجمة إذا لم يتوقف عند حدود الكلمات و يشله الغموض في مواطن كثيرة. هذا الغموض الذي يجعل منه بيريك غاية و وسيلة في الوقت نفسه، تماما كما يميزه طريقته الخاصة في التعامل مع أزمنة تصريف الأفعال.

### (و) ترجمة الزمن و الضمائر :

أعطى سرد الرواية التقليدية الامتياز لأزمنة الماضي خاصة الماضي البسيط (passé simple) و الماضي المركب (passé composé)، لكن هذا الامتياز أطاحت به الرواية الجديدة و بعض نصوص مرجعياتها الروائية، كما ذكرنا تعامل بيريك الجديد مع هذا العنصر في معرض الحديث عن أسلوبه في الكتابة.

تدور أفعال "الاختفاء" في الزمن الماضي الناقص "imparfait"، و الذي يعرفه القاموس الفرنسي آشات بإيجاز: " اسم مذكر. في النحو، هو الزمن الماضي، لفعل يدل على عمل غير تام أو عمل ممتد، اعتيادي أو متكرر في الماضي".

[n.m. Gram : Temps passé du verbe, indiquant une action inachevée ou une action prolongée, habituelle ou répétée dans le passé]<sup>404</sup>

أما كتاب "النحو الفرنسي" (Grammaire du Français)<sup>405</sup> فيخصص مبحثا لهذا الزمن، نخلص من خلاله أنه زمن يدل مثل زمن الحاضر، على الأشياء التي في لحظة ما من الماضي شكلت حدث المتكلم أو الشخص الذي يقتبس عنه الكلام، يمكن أن يعرف أحيانا كحاضر الماضي إذ يحدث.

يمكن له أن يوجد بهذه القيمة في جملة مستقلة، كما في جملة و جملة تابعة لها متعلقة بها، يناسب فيها الماضي الناقص للتعبير عن صيغة فعل الحدث المتقطع أكثر منه المتواصل. و يستخدم الماضي الناقص السردى لقص الحالات أو الأحداث الماضية التي تستذكر أثناء وقوعها و تتابعها على طول المدة.

اختيار جورج بيريك لهذا الزمن ليسير روايته لم يأت عبثا. فقصّة "الاختفاء" ليست حكاية حدثت و طواها الزمن ينقلها الكاتب إلينا، بل هي قصة القصة و هي تحدث. وقعت أحداثها في زمن مرجح بين الحاضر و الماضي، أحداثها مستمرة في الماضي، متكررة إلى حد مزعج، و اعتيادية بطريقة غريبة.

<sup>404</sup> Dictionnaire Hachette, Ibid. P.803

<sup>405</sup> Grammaire du Français, Librairie Hachette, Paris, 1962, Pp. 360-367

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

عزز هذا اللاتعيين الزمني الحضور الطاعي لصيغة اسم الفاعل أي *participe présent*. هذه الصيغة التي تستوجب اللاحقة *ant* زيادة على جذر الفعل، فلا تتغير لا شكلا ولا نوعا ولا عددا. كما أنها صيغة لاشخصية (*impersonnelle*) و لازمنية. تستوجب مثل الفعل فاعلا (*sujet*) أو نائب فاعل (*agent*)، ممثلا باسم أو ضمير، كما تقر هذه الصيغة مفعولا به (*complément*) إذا كان أصلها فعلا متعديا. يمكن لفاعلها أن يكون له علاقة بفاعل الجملة (أي فاعل الفعل في الجملة).

يمكن للصيغة تأدية وظائف النعت المختلفة، و تركز على الطابع الملموس و الآني في ذات الوقت لسياق الفعل في الصيغة التي تحدث.<sup>406</sup>

إلى جانب استخدام الماضي البسيط، و أحيانا الصيغة الشرطية للماضي تحديدا الشكل الأول للماضي أو *conditionnel passé 1<sup>ère</sup> forme*. و كما يدل عليه اسم هذه الصيغة الزمنية لتصريف الأفعال، فإنها تفيد أن الفكرة المعبر عنها من خلال الفعل خاضعة لشرط في الزمن الماضي، في هذه الحال، مما يجعل من زمن سرد الأحداث لا واقعا.

بالإضافة إلى استخدام صيغ المصدر للأفعال أي *infinitif*، سواء بعد الحروف التي تستوجب ذلك أو عند التقاء فعلين متتابعين. و هي ظاهرة تتكرر في بعض الفقرات بشكل ملحوظ.

ففي الإسبانية، لن يكون الحرج كبيرا لبعض التقارب في النظام النحوي بين اللغتين، خاصة في تقسيم أزمنة تصريف الأفعال، لكن اللزمة التي تمنع حرف "a"، رغم كل التنوع في صيغ أزمنة الأفعال داخل النص الفرنسي، أجبرت مترجمي النسخة الكاستيانية على استخدام زمن واحد هو *pretérito indefinido* أو ما يسمى أيضا *pretérito perfecto simple* الذي يدل على أن حدث الفعل قد وقع و انتهى.<sup>407</sup> و يعرفه قاموس لاروس الإسباني بأنه زمن الفعل البسيط من الصيغة الدلالية، الذي يعبر عن فعل ماض و منته، يعني ذلك بطريقة تامة.<sup>408</sup>

مع أن المقابل الصحيح للماضي الناقص الفرنسي هو *pretérito Imperfecto*، باعتباره حسب المراجع المذكورة، زمنا بسيطا للفعل يمثل حدثا ماضيا إنما غير منته، غير منجز بشكل كامل. يستلزم هذا الزمن في تصريفه الحرف "a" في كل لواحق التصريف المضافة إلى جذر الفعل :

مع مجموعة التصريف الأولى، صيغة التصريف الأولى هي : *aba - aba - aba - ábamos* : *abais - aban*

مع مجموعة الأفعال الأخرى، صيغة التصريف الثانية هي : *ía - ías - ía - íamos - íais - ían*

<sup>406</sup> Grammaire du Français, Ibid. p. 384

<sup>407</sup> Lengua Española Intermedio, Ediciones s.m Joaquim Turima, Madrid, 2001, P.

<sup>408</sup> Larousse Diccionaron del estudiante de la lengua Española, Barcelona, 1997, P.

## الفصل الثاني ===== المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

و هو أمر بالغ الأهمية بالنسبة لنظام النص الأصلي تعثرت فيه الترجمة الإسبانية بسبب لزمته. أما صيغة اسم الفاعل الموجودة في الإسبانية أيضاً، فلم تستخدم إلا مع الأفعال المنتمية لصيغة التصريف الثانية، أي التي تستدعي اللاحقة « iendo ». أما في حال كان المقابل الفعل الأصلي من المجموعة الأولى المنتهية بلاحقة مصدر الفعل « ar » و التي تتحول إلى اللاحقة « ando » في صيغة اسم الفاعل، فإنه يغير بمقابل آخر، أو يعاد صياغة الجملة كلية مع تصريف الأفعال في الماضي البسيط الإسباني.

كذلك تجنبت النسخة الإسبانية أفعال المجموعة الأولى المنتهية بالحرفين « ar » في صيغة مصدر الفعل (el infinitivo). هذه النقاط توضح بالفعل كون الحرف "a" أهم حرف في اللغة الكاستيانية، و يتقاسم الكثير من المزايا مع الحرف الفرنسي "e".

بالنسبة للغة العربية، تصرف الأفعال في الماضي و المضارع، بغض النظر عن كل ما يمكن قوله بشأن استخداماتهما و دلالاتهما، لذلك لم تكن الخيارات المتاحة كثيرة. فالماضي البسيط الفرنسي قابله الماضي بالعربية. أما صيغة اسم الفاعل، فكان مقابلها أسماء الفاعل بالعربية الواقعة غالباً حالاً منصوبة، و إما جملة فعلية في محل نصب بعد "إذا" الظرفية.

أما صيغة الماضي الناقص، التي لا مقابل لها في النظام النحوي العربي، فقد ناب عنها في المجلد الصيغة العربية: "كان (الذي هو في الأصل فعل ماض ناقص) + فعل مضارع"، التي قد تؤدي دلالة الاستمرارية و الحاضر في حدث الفعل في الزمن الماضي، و عدم تمامه في اللحظة التي يقدم فيها. مثلت هذه الصيغة الحل الأنسب كمقابل للزمن الفرنسي على الرغم من اختلاف بنيات اللغتين النحوية.

بالنسبة للصيغة الشرطية، الشكل الأول، كما في المثال التالي "un signal qui l'aurait satisfait" فجاء مقابلها صيغة "كان + المضارع المقرون باللام"، فترجم المثال: "إشارة قد كانت لترضيه"، و أحياناً أخرى مقرونة بحروف الشرط "إن" أو "إذا".

و فيما يخص صيغة المصدر "infinitif" فهي و تصريف الفعل في العربية، مع ضمير الغائب المفرد "هو" تأتي بنفس الصورة، فنقول الفعل الثلاثي "ذهب"، و "هو ذهب". و في حالة ما إذا كان الفعل المصدرية بعد فعل مصرف أي حالة التتابع، فلجأت الترجمة إلى استخدام حروف مثل "إن" و "إذا" للتناسب مع أسلوب العربية في التعبير عن نفسها.

من جهة الضمائر، طغى على النص الفرنسي ضمير المفرد الغائب "il" و الضمير النائب "on"، الذي يعرفه قاموس "آشات" دائماً (من دون ذكر الأمثلة):

"ضمير شخصي غير محدد (ضمير الشخص الثالث، غير متغير يقوم دائما مقام الفاعل) يعني: 1- الإنسان أو الناس جميعا. 2- الناس أو الرأي العام. 3- شخص ما. 4- يمثل ضمير المتكلم المفرد أو الجمع. 5- يمثل ضمير المخاطب المفرد أو الجمع. (ملاحظة: هو في الأساس مفرد مذكر، مع ذلك فاسم المفعول أو الصفة التي تلحقه تتوافق معه نوعا و عددا و مع الشخص أو الأشخاص التي يمثلها. و تجنبنا لالتقاء الصائتين، تستخدم l'on عوضا عن on). و من التعابير الاصطلاحية "لأن". أصل الإيتيمولوجي من اللاتينية « homo » و تعني رجل أو إنسان".

[On pronom indéfini. (pronom de la 3<sup>ème</sup> personne, invariable, ayant toujours fonction du sujet. 1- L'homme, les hommes en général. 2- Les gens, l'opinion. 3- Une personne quelconque. 4- Représente une 2<sup>ème</sup> pers. Sing ou plur (Remarque : On est en principe masculin singulier, toutefois le participe passé ou l'adjectif qui le suit s'accorde en genre et en nombre avec la ou les personnes représentées par on. Pour éviter le hiatus, on emploie souvent l'on au lieu de on. Locution : on dirait que... Etymologie : Du Latin « homo », « homme ».]<sup>409</sup>

إن الاستخدام الأسلوبى لهذا الضمير كبديل عن ضمير شخصي يعبر عن مشاعر جد متباينة: تواضع، كبر، لطف، سخرية، احتقار، شكوى و غير ذلك. يعبر كما رأينا عن الضمير "أنا" و أيضا الضمير "أنت"، لكنه يعوض بوجه خاص و من غير سبب محدد الضمير "نحن". هذا الاستخدام الذي بدا عاميا في فترة ما، انتشر بقوة و بلغ حتى اللغة الأدبية، خاصة حين تريد أن تبدو مألوفة.<sup>410</sup>

بهذه الدلالات و التوظيفات كلها جاء استخدام الضمير "on" في النسخة الأصلية. و قابله في النسخة الإسبانية "se" الذي يشترك معه في كثير من الوظائف و الدلالات التي يؤديها. لكنه شكل حرجا كبيرا عند محاولة نقله إلى العربية، لإحالاته في الأساس إلى ضمائر مختلفة، و لعدم وجود مقابل له كما هي الحال في الإسبانية.

أزم هذا الضمير عنصر عدم تعيين الأشخاص الفاعلين في قصة "الاختفاء"، خاصة الراوي الذي قد يكون "أنا"، "أنت" أو "نحن"، و زاد من الغموض في النص في هذا المستوى. لذلك كله أثرت الترجمة العربية استخدام صيغة الأفعال المبنية للمجهول، كمقابل لهذا الضمير، و التي قد يكون تأويل فاعليها أنا، نحن، هم أو أي شخص كان.

حضر بقوة أيضا الضمير "il" الذي يقابله في الإسبانية « el » و في العربية "هو". بالنسبة لترجمة

<sup>409</sup> Dictionnaire Hachette, Ibid. p. 1150

<sup>410</sup> Nouveau Dictionnaire des Difficultés du Français Modernes, De Boeck-Duculot, 3<sup>ème</sup> Editions, 1994, P..

## الفصل الثاني **المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة**

برائري لم يذكر إلا نادرا لأنها تملك خاصية تصريف الأفعال من دون ذكر الضمائر قبلها، و ينوب عنها حركة الفعل أو بالأحرى طريقة تصريف الفعل في اللاحقة المضافة إلى جذره. كذلك الحال بالنسبة للعربية، التي لا تفرض وجود الضمير الفاعل قبل الفعل كما في الفرنسية. فجاء الفاعل دائما ضميرا مستترا تقديره هو، في المواطن التي يعوض "il".

إلى جانب الحضور المهيمن لزمان الماضي الناقص للأفعال مع الضميرين "il" و "on"، حضرت حركة التصريف الوحيدة تقريبا "ait" التي زخرفت كل سطر و كل جملة في نص "الاختفاء" الفرنسي، محدثة موسيقى ثابتة في النظام الصوتي للرواية، و حضرت بالتالي حركة التصريف "ó" في النص الإسباني، و أيضا "كان" في الترجمة العربية.

إن القصد من تفصيل المقارنة في عناصر، هو غربلة النص من أهم أقسام و خصائص الكلام، حتى يبقى المجال فسيحا للتحدث عن لغة النص بمفرداتها، جملها و تراكيبها. مهما كانت الصعوبات المذكورة في كل عنصر على حدة، فإنها لا توازي ما شكلته لغة النص ككتلة واحدة من عوائق في وجه الترجمة السلسلة لخطابه. و التي سنعرض بعض الأمثلة المختصرة عنها في نقطة منفردة تحت عنوان ترجمة النص.

### (ي) ترجمة النص:

إن تعبير السهل الممتنع يأخذ مع أسلوب بيريك دلالة جديدة. فلغته في الظاهر بسيطة، بساطة مفرداتها و تراكيب جملها البسيطة المتكونة من فعل، فاعل، و مفعول به. هذا الظاهر يخفي تعقيدا شكليا و دلاليا، يتخطى التعقيد الذي تقدمه الجمل الطويلة المركبة، التي قد تكون بطول فقرة أو فقرتين، تتضمن الكثير من الفواصل، و الجمل الاعتراضية حتى يكاد القارئ يضيع فيها.

تلك البساطة، في مواطن كثيرة، استدعت الترجمة المباشرة، أي الحرفية أحيانا، من جانب الترجمتين العربية و الإسبانية. لكن ما إن تأخذ هذه البساطة منحرجات صعبة، على المستوى الدلالي، حتى تعود تقنيات مثل التكافؤ و التصرف لتفرض نفسها.

تكشفت استحالة التعامل مع اللزمة العربية و كذلك الإسبانية مع أول جملة في النص. و السبب أن حضور الواو كحرف مبنى لا يمكن التحايل عليه، كما في كتابة الأعلام الأجنبية. إن القواميس اللغوية، سواء العربية أو الإسبانية، تقدم مفردات في مقابل المفردات الفرنسية الأصلية. ثم تؤخذ هذه المقابلات بحسب توافقها مع دلالة السياق. و في حال تعارضها مع اللزمة تعوض بمرادف لها، الذي غالبا ما يبتعد عن الدلالة الأولى للأصل.

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

لعل الجملة الأولى في النص الفرنسي خير دليل على ذلك، حيث يقول بيريك في عنوان الفصل الأول:

« Qui, d'abord, à l'air d'un roman jadis fait où il s'agissait d'un individu qui dormait tout son saoul ».<sup>411</sup>

و جاءت ترجمتها الإسبانية :

"lo que se puede leer, primero, como un novelón conocido sobre un hombre que durmió mucho"

و التي ترجمتها الحرفية بالعربية:

"ما يمكن قراءته، أولاً، كرواية قيمة معروفة عن رجل كان ينام كثيراً".

بينما جاءت ترجمتها العربية: " من الظاهر، في بادئ الأمر، أنها قصة ألفت في قديم الزمان، تحكي عن فرد كان ينام ملء جفنيه".

إن كلمات مثل " à l'air " أي "من الظاهر" لا توحى بالثقة التي يفترض أن يسعى الكاتب من خلالها إلى طمأنة قارئه. تزيد الأمر غرابة كلمة "fait" التي لم تأت عبثاً، و ليس من الممكن أن تكون اللزمة فقط أُلجأته إلى استخدامها، بل إن بيريك يتقصد معنى الصنع و التركيب الذي طبع فعل كتابة "الاختفاء".

أما لفظة "individu"، فتدل في الأصل في العلوم الطبيعية و البيولوجية على كائن ما، كما تدل في المعنى العام عن الكائن البشري منفرداً في معزل عن الجماعة، زيادة على معناها التحقيري الذي يدل على شخص ما نحقره و لا نريد تسميته.<sup>412</sup> أما العبارة الاصطلاحية " (dormir) tout son saoul"، التي تكتب اللفظة الأخيرة فيها غالباً "soûl" فترجمتها الحرفية "حتى الثمالة".

أهم لفظة في هذه الجملة هي "roman" و التي مقابلها العربي "رواية" و الإسباني "novela"، و الملاحظ أن كلتا اللفظتين تحملان حرفي اللزمة في العربية والإسبانية. هذا المصطلح مثبت في القواميس اللغوية، الأدبية و اللسانية، و ليس لها بديل آخر، كما لا يمكن بأي شكل من الأشكال التلاعب بطريقة كتابتها.

جاء مقابلها العربي "قصة"، مع أن الجنسين الأدبيين ينطويان على بعض الفروق. و هي بذلك تخفق في التعبير عن نوع الكتاب كما يفعل بيريك، على الرغم من أنها نزلت في السياق ذاته. كما أنها ترد في نص روائي و ليس في مبحث أو دراسة نقدية مضبوطة المفاهيم. و قد نجد لها تبريراً في قول ألان روب-غريي: " الرواية بالنسبة لغالبية الهواة - و النقد - هي قبل كل شيء "قصة".

<sup>411</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. P17

<sup>412</sup> Dictionnaire Hachette, Ibid. P. 813

[Le roman, pour la plus part des amateurs -et des critiques-, c'est avant tout une "histoire"]<sup>413</sup>  
كذلك حدث مع النسخة الإسبانية، التي قدمت كبديل لفظة « novelón », كصيغة تضخيم للمفردة "novela" و تعني رواية ذات قيمة أدبية كبرى.

الملاحظ في الترجمة الإسبانية تحويلها الكلي للنص الأصلي، فتذكر الفعل "قرأ" الذي لا تشير له مطلقا الجملة الفرنسية الأصلية، و كذلك صفة "معروفة" أو "شهيرة" التي لا يحيل الكاتب إليها بتاتا. و ربما يرجع السبب إلى إستراتيجية الفريق الإسباني في إعادة كتابة الرواية، و التوجه مباشرة إلى كشف سر النص.

أما الترجمة العربية، فتعاملت ببساطة قدر الإمكان في نقل النص الأصلي، مع الاهتمام أكثر بالدلالات التي تحيل إليها المفردات. فكلمة "فرد" تتقاطع في معناها كثيرا مع كلمة "individu" الفرنسية، حتى في استخدامها التحقيري العامي الجزائري. لذلك تجنببت كلمة "شخص"، التي قد تحيل مباشرة إلى إنسان ما، لأن البطل في الرواية في الواقع حرف و ليس إنسانا.

و حاولت الإبقاء على الإشارة المقدمة مع لفظة "fait"، بالمقابل "ألفت" الذي يعني "كتبت". كما يعني "أفقت" و "ركبت". أما التصرف في الجملة الاصطلاحية "حتى الثمالة" بجعلها "ملء جفنيه". فكان لإضفاء بعض الحس الأدبي، زيادة على أن الأولى تقترن بفعل شرب الخمر، بينما تقترن الثانية بالنوم، كما في النص الأصل.

من الأسطر الأولى تجلت الفروق بين النسختين الإسبانية و الفرنسية، أحيانا في نوع من الترجمة الشارحة و المحيلة مباشرة إلى سر حرفها المحذوف، و غالبا في إعادة كتابة تعتمد على الفكرة الرئيسية من الفقرة الأصلية، ربما توغز إليها اللزمة. و أحيانا أخرى، لمجرد الهروب من الترجمة المباشرة حتى لا تتهم بالحرفية.

فمثلا في الفقرة الأولى يقول بيريك :

[Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut ; mais il n'y saisisait qu'un imbroglio confus ; il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification]<sup>414</sup>

و جاءت ترجمتها الإسبانية:

[Cogió un libro, lo hojeó y lo lió ; pero sólo pudo ver un lío enorme, los términos confusos le impidieron seguir el hilo]<sup>415</sup>

و التي ترجمتها الحرفية: " حمل كتابا، ورقه و قرأه؛ لكن استطاع فقط أن يرى تعقيدا هائلا؛

<sup>413</sup> ROBBE-GRILLET (Alain) : Ibid. P. 34

<sup>414</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. p. 17

<sup>415</sup> PEREC (Georges) : El Secuestro, Ibid. p. 25

المصطلحات المبهمة منعت من تتبع الخيط".

ما نلاحظه هو أن مفردة "roman" التي سبق ترجمتها بالإسبانية « novelón » تعود لتصبح "libro" أي مجرد كتاب، مع أن الكاتب الأصلي كان بمقدوره قول « bouquin » أو غيرها لتجنب حرف اللزمة في "livre". لكنه ظل يحدد نزع الكتاب موضوع الحديث أي "رواية". كما أن استخدام "مصطلحات" بدلا عن "كلمات" رغم الفرق الواضح، قد تكون فرضته اللزمة لأن المقابل هو « palabras ». إلى جانب استخدام حرف "y" الرابط الذي يعني "واو" العطف بالعربية و « et » في الفرنسية، الذي عوضه الكاتب بعلامات الوقف (الفاصلة و أحيانا الفاصلة المنقوطة)، فتوافقت النسخة العربية والفرنسية في هذه النقطة بالذات.

ما يشد الانتباه أكثر هو الجملة الأخيرة التي تحولت إلى "منعته من تتبع الخيط"، مع أن ترجمة مباشرة كانت ستحتفظ بالمعنى الأصلي، و تؤدي الغرض نفسه في الإسبانية. و يرجع السبب في ذلك ربما إلى النظرة السلبية و التحقيرية التي طالما هوجمت بها الترجمة الحرفية خاصة في النصوص الأدبية، مع أنها ليست بذاك القدر من السوء.

و جاءت الترجمة العربية لنفس المقطع : "أخذ قصة، فتحها، فقرأ؛ لكنه لم يفهم منها إلا بلبلة مبهمة، كان في كل حين يرتطم بكلمة يجهل دلالاتها".

في الصفحة نفسها يقول بيريك :

[...s'avancé trainant un brin d'alfa. Il s'approcha, voulant l'aplatir d'un coup vif, mais l'animal pris son vol, disparaissant dans la nuit avant qu'il ait pu l'assaillir]<sup>416</sup>

و جاءت ترجمتها الإسبانية :

[...se movió royendo un trocito de queso, Tonio intentó destruirlo, pero el bicho se escurrió y huyó por un hueco del muro, sin que él lo pudiese impedir]<sup>417</sup>

و ترجمتها الحرفية : "... تتحرك قاضمة قطعة جبن صغيرة، حاول تونيو تحطيمها، لكن الدويبة انزلقت و هربت عبر فجوة الجدار من غير أن يستطيع منعها".

فالحيوان الذي يصفه جورج بيريك قبلا، هو في الحقيقة حشرة، تطير عندما يحاول القضاء عليها. و الفعل "assaillir" المذكور في نهاية المقطع يتردد كثيرا في صفحات الرواية. لكن النسخة الإسبانية قدمت كبديل "دويبة" من القوارض تقضم الجبن، و تفر عبر ثغرة في الجدار. و لا تعبر الاهتمام لتردد الفعل المذكور، و لا حتى لصيغة اسم الفاعل التي أحدثت جرسا موسيقيا، تناغم مع

<sup>416</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid.p.07

<sup>417</sup> PEREC (Georges) : El Secuestro, Ibid. p. 25

قافية المفردات في كل الفقرة.

لكن تكفي صفحات بعدد مضاعف من الروايتين، للمقارنة و نقل ذلك التمايز بين النسختين الأصلية و الإسبانية. لأنه كما ذكرنا مرارا، الترجمة الوفية بالنسبة لإستراتيجية فريق برايري هي إعادة كتابة رواية تأخذ المثال من الأصل و تسعى لنفس التأثير، و هو ما لم تعتمد إليه الترجمة العربية.

جاءت ترجمة تلك الجملة: "...كانت تتقدم جارة معها قشة حلفاء، اقترَب، مريدا القضاء عليها بضربة خاطفة. لكن الدابة طارت، مختفية في جنح الليل قبل أن يتمكن من مهاجمتها".

من الظواهر التي هيمنت على النص الجناس أو الكلمات متعددة المعاني كمقابل للمصطلح الفرنسي « homonymie ». فبعض الكلمات التي تبرز في نص بيريك، لم تترك معنى تحتمله في القاموس الفرنسي، إلا و جاءت به في سياق مختلف عن الأول. و تخطت ما قد يعبر عنه بالتورية كمحسن بديعي في العربية.

أبلغ مثال على ذلك لفظة "bourdon" موضوع الرواية، فجاءت في الصفحة 17 بمعنى الناقور أو الجرس الكبير ذي الصوت الحاد، ثم في ص 19 بمعنى حشرة الطنانة، بعدها مباشرة في ص 22 بنفس المعنى الأخير وبمعنى ذكر النحل حيث أضيفت إليها كلمة "faux"، ثم في ص 47 بمعنى عصا الحاج، و أخيرا في ص 53 بمعنى الحذف أو إسقاط كلمة أو جملة أثناء التركيب، في إشارة إلى الليبوغرام أي حذف الحرف «e».

ذلك التلاعب كان من الحالات المستعصية التي لم تجد الترجمة مقابلاتها، لأنها من جهة مجبرة على الالتزام بالسياق، و من جهة ثانية، فإن إيجاد مفردات يمكن التلاعب بدلالاتها داخل النص، كما يفعل بيريك، سيفضي إلى عملية كتابة نص جديد لا علاقة له بمضمون الأصل. ما يعني أنها لن تكون ترجمة، إنما تقليداً، محاكاة أو شيئاً آخر.

عملت الترجمة الإسبانية في حالات كهذه على التزام سياق النص من غير التركيز على الأثر الدلالي الذي عمل عليه بيريك. فجاءت مقابلاتها مفردات مختلفة حسب دلالة اللفظة الأصلية المشار إليها في سياق تلك الجملة. وجاءت على التوالي، في ص 25 «pelde»، و حذفت مقابلة الطنانة ص 26، لأن الفقرات التي وردت ضمنها كانت تصف شكل الحرف "e"، بالتالي أصبحت في الإسباني وصفا للحرف "A". أما بمعنى الطنانة و ذكر النحل، فجاء مقابلها ص 29 "zumbido zumbón"، يعني "أزيزا مزاحا"، و حذفت تماما دلالتها على العصا و استبدلت بلفظة "cuchillos" أي سكاكين. لتعود تلك الدلالة مع معنى "الإسقاط" بلفظة "bordón" التي تعني العكاز الطويل، أو

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

الوتر التخين في العود، دائما في إشارة إلى شكل الحرف الإسباني.

لم تجد الترجمة العربية، هي الأخرى حلا غير احترام السياق. فتغيرت الكلمة بحسب دلالتها في كل جملة، لنفس الكلمة الفرنسية "bourdon". أولا "الجرس الحاد"، ثانيا "الطنانة"، ثالثا "الطنانة أم ذكر النحل"، رابعا "العصا"، وخامسا "السقط".

ذلك التلاعب لم تخل منه فقرة من فقرات الرواية الأصلية، من أمثلته "palais" التي تعني القصر حيناً، و حيناً مخرج الحرف الفرنسي، و قائمة الأمثلة التي تردت على طول النص متنوعة، نذكر منها:

vol (الطيران - السرقة)، inspiration (الزفير - الوحي أو الإلهام)، articulation (التشكيل أو النطق - المفصل)، vision (الرؤية - الرؤيا أو الوهم)، radio (الأشعة السينية - المذياع أو جهاز الإرسال)، rayon (الشعاع - الرف)، pavillon (صوان الأذن - الرواق أو الدهليز)، journal (الأخبار - اليوميات)، trou (الثقب - السجن)، chaland (الصنل - الزبون)، franc (الفرنك الفرنسي - الصريح)، pot (إناء - أصيص - رشوة - الحظ)، coco (جوز الهند - الكوكايين - شخص مجنون أو عادي)، saisir (قبض-فهم)، canard (بط - نبأ كاذب)، marigot (مآمرة - فرع نهر ميت)، bahut (خزانة - مدرسة فلاحية)، jabot (قماش في قميص - معدة).

تتجلى من خلال هذه الأمثلة البسيطة، فكرة بيريك حول القدرة المفجرة للإبداع التي تحرر للزمة. إن إتباع قاعدة أو لزمة حذف حرف « e » لم تعمل إلا على إفراز نص، بسيط المفردات و التراكيب، الذي يميزه معجم مختزل من الألفاظ الكثيرة التردد، عملت في تلونها حسب السياقات المختلفة، على نسج شبكة من العلاقات الدلالية، جعلت في المحصلة، من النص نسيجا معقدا و مركبا، لا تعرف بدايته من نهايته.

هذه النقطة تؤكد أيضا على فشل أي ترجمة في إيفاء نص "الاختفاء" حقه من النقل الدقيق، نظرا لخصوصية النص، و ليس لقصور في الترجمة، كما عبر عن ذلك بصراحة هاري ماثيوز. من الخدع البصرية في النص جملة رياضية، في شكل عملية حسابية طويلة لا حل لها(ص 62)، و الواقع أنها مجرد ترتيب مضاعف لحرف الألفباء الفرنسية من غير حرفها الخامس. و هذه اللعبة تكشف بوضوح سر الحرف المحذوف. و قد قدمت بنفس الطريقة في النسخة الإسبانية (ص 59)، و كذلك في الترجمة العربية للجزء الأول.

بعكس المثال المذكور، جاءت بعض الألعاب اللغوية مغروزة في النص، بحيث لا يمكن التعرف عليها إلا بعد تمعن. من ذلك ما يسمى "البانغرام" (pangram)، و هو كتابة جملة تتضمن كل

## الفصل الثاني ===== المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

الحروف اللغوية، على شاكلة جملة الحاشية في الرسالة التي تركها البطل المفقود.

[Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo]<sup>418</sup>

و بقليل من الانتباه، نلاحظ أن الحرف الوحيد الغائب من الألفباء الفرنسية في الجملة هو «e». و جاء مقابلها العربي مباشرة: " لنرفع عشرة من الفيسكي الطيبة في صحة المحامي الغليظ الذي كان يدخل في حديقة الكائنات الحية". و يغيب في هذه الجملة الحروف العربية "ث، ج، ز، ض"، مع أن شكل هذه الحروف بالذات حاضر مع نقطة ناقصة أو زائدة عن مثيلاته "ت، ح، ر، ص".

أما مقابلها في الإسبانية فكان :

[Llevemos urgentemente los diez buenos whiskys pequeños, pedidos por el fullero jurisperito que consume un exótico puro en el zoo]<sup>419</sup>

ترجمتها الحرفية: " لنحمل باستعجال الويسكي الصغيرة الجيدة العشرة، المطلوبة من فقيه الحقوق الذي يستهلك سيجارا أجنبيا في حديقة الحيوانات". و الجملة طويلة حاول، من خلالها، الفريق الإسباني إدراج كل حروف اللغة الإسبانية، خاصة التي لا توجد في الفرنسية، مثل "ll، ñ" من دون "ch" الذي يعده البعض حرفا مستقلا هو الآخر.

أصل الجملة في الفرنسية هو العبارة: "Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume" التي يستخدمها أهل الاختصاص للتأكد من لوحة المفاتيح. و هذا مثال على عمل الترجمة و التحويل الذي قام به بيريك على بعض الجمل الاصطلاحية، و التي يسهل على القارئ الأصلي التعرف عليها للربط بينها و بين ما تعمل عليه الكتابة في "الاختفاء".

من الألعاب اللغوية أيضا، نجد "palindrome"، مثل: <sup>420</sup> "un as noir si mou qu'omis rions à nu" التي لم تشملها الترجمة، بالتالي لا مجال للمقارنة إنما أردنا مجرد الإشارة إليها.

و مع الترجمة العربية أخفقت في مجازاة النص الفرنسي، في المواقع التي تركز على التلاعب بالمفردات، إلا أن نصها أفرز بعضا من ذلك التلاعب على غرار لفظة "فرد" التي استخدمت في النسخة العربية للدلالة على "individu" و "ovibos" التي تعني "ثور المسك"، و بتجنب حرف اللزمة، تصبح "فرد المسك". أيضا لفظة "سقط" التي تعني "الجهيـض" (avorton)، و المهمل من الكلام (bourdon)، زيادة على وجود الفعل "سقط"، و نظرا لغياب التشكيل، يفترض بالقارئ

<sup>418</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. P.68.

<sup>419</sup> PEREC (Georges) : El Secuestro, Ibid. P.64

<sup>420</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. P.254

الالتزام بالسياق للقبض على المعنى.

من أمثلة ذلك التلاعب الذي أفرزته الترجمة :

الطابع (عامل في المطبعة (typo)/الهيئة والشكل(façon))؛ حميم ( المألوف والودود (cordial)/  
الماء الغالي )، حدأة ( طائر (milan)/ سلاح ذو رأسين (fauchard))، رف ( سرب (vol)/ لحمل  
الأشياء(rayon))، نبيذ ( منبوذ (pariât)/ خمر(vin))؛ قصر ( الفعل قصر / الملك (palais))؛ قيم ( هام  
/ قائم على شؤون المنزل أو غيره)؛ علامة ( الإشارة (signal)/ عالم)؛ خيار ( خضار / الاختيار  
(choix))؛ الخد ( في الوجه (joux)/ تجعيد/ الأخدود)؛ عجل ( تعجل / صغير الثور)؛ جرس (son)  
صوت (bourdon))؛ حب ( ود (amour)/ حبوب(grains))؛ يسكن( يهدأ (s'apaisait)/  
يقيم (habitait))؛ حافلة ( للنقل / مليئة)؛ عنبر ( حوت (cachalot)/ مرآب).

جاء في نص "الاختفاء" بعض الكلمات الجوهرية تحديدا vision و voix، لعلاقتها بعملية الكتابة  
الليوغرامية. عمل بيريك على التلاعب بالسياقات و دلالاتها على مستوى التماثل الصوتي  
لل كلمات. فالنسخة الإسبانية لم تجد مشكلا مع هاتين اللفظتين و تواترهما، لأن مقابلاتها هي "voz"  
و "vision". أما في العربية فستكون المقابلات "الصوت، الرؤية و الرؤيا"، و كلها تحرمها للزمة.  
لذلك جاء مقابل الأولى "اللغا" كبديل عن "الصوت"، و "الرية" التي تعني النظر بالعين و بالقلب  
بديلا للثانية، في محاولة للإبقاء على نفس تأثير ذلك التلاعب في النسخة العربية.

من ميزات "الاختفاء" الفرنسية أيضا الاستخدام المتواصل للجمل الاصطلاحية، التي تقضي  
أساليب الترجمة باعتماد المقابلات المكافئة لها في اللغة المستقبلية، تحديدا عندما يكون محمولها  
ثقافيا، لكن ذلك لم يكن ضروريا في هذه الحالة، لأنها لم تأت إلا للإشارة بطريقة مباشرة إلى حرف  
اللزمة الفرنسية.

من أمثلة ذلك<sup>421</sup> "allait par monts ou par vaux" و التي تعني ببساطة سافر بكثرة أي استخدام  
الفعل "Voyager"، و هذه العبارة تكتب بحرف العطف "et" بدلا من "ou"، و جاءت ترجمتها  
الإسبانية :

« por los montes y senderos próximos »<sup>422</sup>

و بالعربية "في كل الجهات"، لأن أي مقابل مكافئ يستدعي حرف العطف "الواو"، الذي تمنعه  
اللزمة.

<sup>421</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. P36.

<sup>422</sup> PEREC (Georges) : El Secuestro, Ibid. P. 39

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

و مثلها أيضا عبارة <sup>423</sup>: "il y paumait son latin" التي تستخدم مع الفعل perdre أي "أضاع" بدلا من paumait أي محا التي كتبها بيريك. و جاءت ترجمتها بالإسبانية <sup>424</sup> « se hizo un lío »، و كان المقابل المكافئ بالعربية العبارة المألوفة "اختلط عليه الحابل بالنابل"، للدلالة على عدم الفهم.

إن كانت هذه العبارة من الجمل الاصطلاحية الواضحة، فإن بعضها الآخر حور بطريقة أكثر تسترا مثل: <sup>425</sup> « Divin mouton sanglant » التي تحيل في الفرنسية إلى Agneau mystique في إشارة إلى المسيح وعذابه كما يدل سياق القصة في "الاختفاء". و قد قامت النسخة الإسبانية بكشف الخدعة بترجمتها مباشرة بكلمة "Dios" أي الرب و الإله، بينما حاولت الترجمة العربية إتباع طريقة بيريك من خلال جملة " تجلى له" التي قد تحيل ببساطة نسبية إلى "تجلي الرب".

من الأمثلة أيضا جملة بيريك: "Il s'alitait pourtant au couchant" (ص21). و التي تقابلها في النسخة الإسبانية: "Longtemps je me suis couché de bonne heure" (ص27). و هي جملة بروست الاستهلالية الشهيرة في « Du côté de chez Swann ». قدمتها الترجمة الإسبانية لأنها لا تتعارض مع لزمته، ولأنها لا محالة ستشد القارئ الإسباني. لكن بيريك ترجمها في عملية قلب لبيوغرامية أخرى، تجسيذا لخاصية التناص في روايته.

تعكس هذه الحالة الأخيرة المشكلة الحقيقية في ترجمة "الاختفاء" بوجه خاص، هي مشكلة ثقافة القارئ لهذا النص. فإن كان القارئ الفرنسي سيتعرف، و لو بعد جهد، على الإحالات الدلالية و التناصات الموجودة، فإن الترجمة العربية ستقع في مأزق كبير. ذلك لأن القارئ العربي أمام نص يلفه الغموض، يقدم جملة من المعلومات الجديدة، و الغريبة في نفس الوقت، ما يجعل ثقافته تلعب دورا في فهم الترجمة.

من الأمور المميزة لرواية "الاختفاء" الفرنسية أيضا، استخدام نصها لجملة من المستويات اللغوية، و تحديدا اللغة العامية أو المألوفة (langage familier) ممثلة بعدد معتبر من المفردات التي لم تخلو منها صفحات الرواية. من ذلك كلمة "frigo" (ص18) التي تدل كما في العامية الجزائرية على "الثلاجة"، و ترجمت في الإسبانية "frigorífico" (ص25). أيضا "charabia" (ص21) التي ترجمت بالعربية "رطانة" و في الإسبانية "tumulto" (ص27)، و التي تعني الشغب، الصخب، الجلبة و الضجة.

<sup>423</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. P39

<sup>424</sup> PEREC (Georges) : El Secuestro, Ibid. P.42.

<sup>425</sup> PEREC (Georges) : La Disparition, Ibid. P49.

## الفصل الثاني ===== المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

إن كلمة "toubibs" (ص24)، التي رغم معناها التحقيري، ترجمت "الأطباء" بالعربية، و"discípulos" أي التلاميذ وفقا للسياق. كذلك مفردة "dingo" (ص28)، التي ترجمت "أخبل" بالعربية، و "demente" بالإسبانية (ص33).

كلمة "nana" (ص35)، التي ترجمت "صاحبة" بالعربية، قد تحيل إلى عنوان رواية زولا "Nana 1880"، و ترجمت في الإسبانية بالمقابل "ligue".

في نفس هذا السياق، زينت النص الكثير من المفردات الإنجليزية، بداية من الصفحات الأولى للرواية، على غرار "bol" و تعني إناء للشرب، و قد دخلت إلى اللغة الفرنسية من الإنجليزية، تماما كما استقبلتها الإسبانية، و قد ترجمت في العربية "طاسا". مباشرة بعدها ترد كلمة "cosy" التي تعني مكانا في زاوية الغرفة به أثاث للراحة و الهدوء. فترجمت في العربية "أريكتة الحميمة"، و جاءت في الإسبانية (ص 25) "el sillón" أي التكاة أو الكرسي ذي المساند.

و قد لجأ بيريك إليها أحيانا تفاديا للحرف الممنوع، كما في "thank you" (ص 35)، بما أن "e" تحضر في كل صيغ الشكر الممكنة بالفرنسية على حد علمنا. قابلتها ببساطة في العربية "شكرا"، أما في الإسبانية "ok" (ص 39).

بنفس الطريقة جاءت جملة "What can I do for you ?" (ص 29)، و كان مقابلها في النسخة الإسبانية "Would you like something to drink?" (ص33)، بالتوجه مباشرة إلى صلب الموضوع، في نوع من الترجمة الشارحة. قد يكون في ذلك دلالة على التأثير الكبير الذي بدأت الإنجليزية تمارسه على الفرنسية منذ سنوات الخمسينيات، و الذي تضخم ليصبح مسألة لسانية تحديدا يعبر عنها بظاهرة "Franglais".

من بين الألفاظ الإنجليزية الكثيرة التي دخلت لغة بيريك التعبيرية في "الاختفاء" : "sandwich" أو اللمجة، "bungalow" أو البنغل، "whisky"، "fair-play" أو اللعب النزيه، "boss" الرئيس أو المدير، "lunch" أو الصبرة، "That's right" أو هذا صحيح. تماما كما راق له أن يذكر بعض الألفاظ العربية المهاجرة إلى الفرنسية مثل : gandourah, gourbi, Imam, toubib (ص21).

من الملاحظات الطريفة في النص الكتابة الخاطئة عمدا لبعض الكلمات، على غرار لفظة رصيف التي جاءت أحيانا "quai" و أحيانا "quay"، و قد ربطت بأسماء مختلفة للدلالة على وزارات و مؤسسات معينة.

فمثلا "Quai d'Orsay"<sup>426</sup> يقع فيه مبنى وزارة الشؤون الخارجية في باريس، و يستخدم الاسم في

<sup>426</sup> Dictionnaire Hachette, Ibid. P825.

## الفصل الثاني المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

العامة الفرنسية للإشارة لتلك الوزارة. أما "Quai Conti" <sup>427</sup> فيتواجد به "L'Institut" أو المعهد، و هو معلم ألحق بالمعهد الفرنسي الذي يضم خمس أكاديميات من بينها أكاديمية اللغة الفرنسية.

أما لفظة "larbin" و تعني الخادم أو الهائن، فكتبت أيضا "l'arbin"، تماما كما رأينا مع اسمي "اسمايل" و "ريمون كينو". و بالعودة إلى الأسماء، يذكر بيريك "Romain Didot" و "Garamond". فاللقب "ديدو" <sup>428</sup> يعود لعائلة شهيرة في الصناعة المطبعية، أبدعت خطوطا جديدة في الكتابة من بينها الخط المشهور الذي يحمل اسمها. كذلك "غرامن كلود" <sup>429</sup> الذي أبدع خطا طباعيا جديدا.

يرد الاسمان في القصة المعقدة عن اختفاء مغلف، ظرف بريدي أو حرف ما (ص 53)، باعتبار أن اللفظة "pli" بالفرنسية تفيد معنى الرسالة (la lettre)، و هذه الكلمة الأخيرة تعني أيضا الحرف. من خلال هذه العلاقة الدلالية المتعدية، تنسج علاقات تناسية مع "قصة الحرف/الرسالة المسروقة" (La lettre volée) في "قصص" (Contes 1840-1845) للأديب الأمريكي ادغار ألان بو (Edgar Alain Poe) التي ترجمها له بودلير بعنوان "قصص عجيبة أو خارقة" (Histoires Extraordinaires)، و ذلك من خلال نفس اسم البطل أي "ديبان" (Dupin).

يؤكد ذلك تلاعب بيريك في الصفحة الموالية لها (ص 54)، بالكتابة لترسيخ تلك الإحالات، حيث أن كلمة "pot" التي تعني "الأصيص، الإناء،..." أو "امتلاك الحظ" في الجملة الاصطلاحية التي وردت فيها "avoir du pot"، كتبت بالحرف التاجي في بدايتها "Pot"، إذ أنها تتماثل صوتيا مع اسم المؤلف الأمريكي "بو" (Poe).

هذه النوعية من الجمل تعبر بوضوح عن العمل المعقد و المركب في كتابة بيريك لهذه الرواية، فهو يستخدم كل الوسائل، من تلاعب بطريقة كتابة الكلمات، إعادة الكتابة الغريبة لقصص سابقة و تقديم إشارات قوية للقارئ، و ذلك كله حتى يقدم كناية عن اللزمة التي تحرك الخيال في نصه. و حتى الاسم الوارد كعنوان للفصل الذي ترد فيه القصة "Nicolas Rimski-Korsakov" يحيل إلى أحد الموسيقيين الروس الذي كان عضوا في "مجموعة الخمس" (Groupe des Cinq) <sup>430</sup>، أي ضمنا رقم الحرف الضائع.

مثل هذه الحالات أخفقت كلا الترجمتين، الإسبانية و العربية، في التعامل معها. فقد اكتفت الترجمة العربية بنقل المستوى السطحي للدلالة، بينما أعادت النسخة الإسبانية كتابة قصة أخرى مختلفة كلية عن قصة النص الأصلي، إذ يتحول "pli" إلى "Un dossier top secret" (ص 56)،

<sup>427</sup> Ibid, P07.

<sup>428</sup> Ibid, P471.

<sup>429</sup> Ibid, P672.

<sup>430</sup> Dictionnaire Hachette, Ibid, P1403.

## الفصل الثاني ===== المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة

و اللفظة "pot" إلى "Potro" اسم الحصان الرابع في السباق، و تقابل كلمة "bourdon" التي يركز عليها بيريك في هذا الفصل بكلمة "bordón" بمعنى عصا الحاج التي لا علاقة لها بالسياق (ص 52).

في الختام، قد لا تكون هذه الأمثلة التي ذكرناها معبرة عن المبحث الموازن المفصل ضمن نقد الترجمة، إلا أنه يمثل في هذه الدراسة محطة من بين الفصول التي تستجيب لمحددات منهجية ينبغي إتباعها.

تجدر الإشارة للأمانة، أن الترجمة العربية لجأت في حالات قصوى إلى الحذف كحل بديل عندما تعجز عن مواصلة أسلوبها في الترجمة المحترمة للنص الفرنسي بالمعنى التقليدي للترجمة الوفية، بما أن هذه النصوص الحداثيّة باتت تثير إشكاليات جديدة حول معنى الأمانة في الترجمة. ذلك الحذف يستند إلى أسباب موضوعية، و هو ما حدث مع المختصرات في الصفحة 78 (ONI-HCI-SR-GSR-SID-BND-CIC) التي أفضى البحث فيها إلى سلسلة من الاحتمالات اللامتناهية، ثانيا مع المقطع باللغة الألمانية (ص 65)، و أيضا لفظة "القرآن" التي جاءت في معرض وصفه روايته و مقارنته لها بالكتب السماوية.

إن كانت الطريقة الوحيدة، بإجماع الأسماء المذكورة سابقا، هي إعادة كتابة الرواية، فإنها تبتعد في جوهرها عن الترجمة، التي تقوم أساسا على نقل نص من لغة إلى أخرى، مع الحفاظ على مضمونه و شكله إذا كان أساسيا في بناء نص الانطلاق، و هو ما حاولت الترجمة العربية القيام به، تحديدا حين أصبح الحذف أسلوبا حاضرا بقوة في الترجمة الإسبانية، حتى مع مقاطع سهلة، لعل منهجية عمل الفريق الإسباني رأتها غير ضرورية. من الأمثلة الأولى على ذلك، المقطع في الصفحة 18 :

« Il tapota d'un doigt un air martial sur l'oblong châssis du vasistas ».

و أحيانا يصبح الحذف على شكل تطويع، كما نجد في الصفحة 19 :

[Ainsi, parfois, un rond pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal : on aurait dit un grand G vu dans un miroir.

Ou, blanc sur blanc, surgissant d'un brouillard cristallin, l'hautin portrait d'un roi brandissant un harpon.

Ou, un court instant, sous trois traits droits, l'apparition d'un croquis approximatif, insatisfaisant : substituts saillants, contours bâtards profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricanant.

Ou, s'imposant soudain, la figuration d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir

trois articulations d'un blanc quasi lilial.]

هذه الفقرة، رغم طولها و إحالاتها إلى بعض القصص الخرافية، ذكرها لملك ما، و طنانة ما، ليست في الواقع إلا وصفا للحرف "e" في شكله المصغر و شكله التاجي أيضا "E". و هو السبب الذي لأجله ربما حذفها النسخة الإسبانية، و أبدلتها بمقطع آخر مختلف لا علاقة له بالنص الأصلي، إنما يخدم النص الإسباني حيث يوصف الحرف "a" (ص 26) :

[Se hubiese dicho un isósceles sobre dos pies, o un número nueve con el pie corto ;

Y el dibujo incompleto y borroso de un ciborio cónico de vidrio, medio lleno de vino espumoso ;

O, por unos segundos, el esbozo de un monte del Pirinio con nieve en el pico, o un cono con un hierro puesto en medio por decuido.]

و التي ترجمتها الحرفية من الإسبانية إلى العربية :

"قد يعتقد أنه مثلث متساوي الضلعين، أو رقم تسعة مع ساق قصيرة؛

و الرسم غير الكامل و المطموس لقدح مخروطي من الزجاج، نصف مملوء بخمر مزبد؛

أو، لبضع لحظات، الرسم التخطيطي لجبل البريني مع الثلج في قمته، أو مخروط مع حديد موضوع في الوسط بالخطأ".

ما يقال عن هذا المقطع، يمكن أن يساق على كل النص، الذي لا يتسع المجال لتتبعه جملة جملة. فقد ظلت طريقة النقل في الغالب معتمدة على الفكرة الرئيسية في القصة التي يتضمنها كل فصل، من ثم النسج على منوالها. خاصة في الحالات التي تجعل اللزمة الإسبانية الترجمة الوفية بالمعنى التقليدي مستحيلة، إلى درجة أنها أوعزتهم إلى إعطاء لفظة "un mes" (ص 28) أي "شهر" بالعربية، كمقابل للكلمة الفرنسية "un jour" أي "يوم" (ص 21).

اتخذت النسخة الإسبانية من الرواية الأصلية "الاختفاء" مثالا قلدته و اتخذت به لصنع رواية إسبانية، مع أنها تحمل اسم جورج بيريك، و أعطت بإستراتيجياتها الترجمية معنى جديدا للترجمة الوفية، من خلال لعبة بهلوانية فوق الخيوط المتشابكة للعلاقات الدلالية و التناسية المعقدة للغة الروائية و علاقتها بموروثها الأدبي، و إن كانت اللزمة أوقعت بها في مطبات كثيرة.

بالمقابل، الترجمة العربية للجزء الأول من رواية بيريك، ظلت تتبنى مفهوم الأمانة التقليدي في الترجمة، من خلال المحافظة على هيكل بناء النص الأصلي، و تراكييه اللغوية و النحوية التي لبست ثوب العربية، و انزاحت في بعض الأحيان عن الدلالات و الإحالات العميقة و التناسات المعقدة، لتقدم للقارئ العربي مقابلات لها على المستوى الأول للدلالة.

## الفصل الثاني **المبحث الأول: رواية الاختفاء، الأصل و الترجمة**

بالرغم من ذلك، أفرز النص المترجم بعض التلاعبات بالألفاظ و الدلالات، و على المستوى الصوتي، بعض الإحالات المشتركة بين النص الأصلي و الترجمة، كما حفزت اللزمة على اللجوء إلى بعض الحلول لفك الخناق عن حتمية ترجمة نص بيريك بإشراكها للقارئ في عملية الكتابة. و تبقى الترجمة كما سبق و ذكرنا، بإقرار النظريات الحديثة في علم الترجمة، عملية نسبية في نجاحها، متغيرة في مستويات الدلالة التي تبلغها.

في ختام هذا الفصل ينبغي العودة إلى ملاحظة أشرنا إليها في بداية التعليق الموازن بين الترجمتين، تتعلق بوجود حرف اللزمة الفرنسية أي "e" في النسخة المصدر في هذا البحث.

**\* الاختفاء فيها "e":**

لقد كانت صدمة بالنسبة لنا أن نجد "e" في رواية يعرف الجميع الآن، العمل الشاق الذي تطلبته عملية الكتابة من بيريك حتى يمنع نفسه عنه. في ص 53، حيث يقول بيريك :

[ - Un bourdon ? s'intrigua Dupin qui, à coup sûr, ignorait la signification du mot.]

أول شيء تبادر للذهن أن الأمر يتعلق بخطأ مطبعي، خاصة لكون الصيغة خاطئة في الفرنسية. بعد بحث وجدنا أن الأمر يعود إلى 14 أكتوبر من 2003، حيث كشف سيباستيان بايلي ( Sébastien Baily) أن الطبعة الأخيرة للرواية، و هي المصدر في هذه الدراسة، تحتوي على الصائت المغيب، و تظهر في الصفحة 119، التي لم تشملها الترجمة العربية. و ذلك في البيت الرابع من القصيدة " Booz assoupi" حيث يقول بيريك: "booz dorme non loin du grain qu'on amassait" وهي في واقع الأمر عادة كتابة لبيوغرامية للقصيدة الفرنسية الشهيرة "Booz endormi" لفكتور هيجو في "أسطورة القرون" (La Légende des siècles 1859) .

إن المبدأ عند دار النشر غاليمارد – التخلي التي أعادت إصدار هذه النسخة، هو استخدام نظام O.C.R (optical character recognition) أي التعرف البصري على الحرف، و ذلك لإعادة طبع روايات من الإرث القديم للدار، و الذي ساهم بشكل كبير في إعطاء لمسة حديثة للدار الأم. ما يفسر أن الحروف في بعض كتب هذه السلسلة لا تظهر بشكل تام.<sup>431</sup>

أثارت هذه الحادثة ضجة كبيرة، ضخم أبعادها المهتمين بأدب بيريك، و الهواة على صفحات الانترنت، و أعطيت دلالات و تأويلات، زادت من الإقبال على هذه النسخة المتميزة، و دفعت البعض إلى اقتراح إتلاف الطبعة كلها، لأن الرواية باتت محرفة. ركزت الاتهامات على العامل البشري في القصة، تحديداً لأن استبدال ثلاثة حروف "ait" بحرف واحد، لا يمكن أن يكون من

<sup>431</sup> <http://www.U-blog.net/bartlebooth/2003/10/29>

فعل النظام المذكور.

تزايد حجم القضية عندما كشفت "شانون كلوت" (Chonon Clute)، في 23 أكتوبر 2003، عن الحرف "e" الموجود في الصفحة 53، الذي أشرنا إليه في البداية، حيث ربط بين رقم الصفحة و عنوان روايته غير المكتملة "53 يوما"، رغبة في تحقيق التنبؤات بوجود "e" مختفية في مكان ما من الرواية، و التي يعبر عنها "الحلم 95" في رواية جورج بيريك عن أحلامه "المحل المعتم"، و عنوانه "تحت المهاد" (L'hypothalamus).

زاد الطين بلة اكتشاف فريدريك شميتير (Frédéric Schmitter) حرف "e" آخر في الصفحة 235 :  
Chacun scrutait Yvon qui, non sans un sang-froid colossal, allume son chibouk, puis fini son flacon d'hypocras.

كل الفرضيات حول وجود يد عابثة، تحطمت حين قاسم ألان شوفري (Alain Chevrier) الجمهور بوجود خطأ في الصفحة 245، إذ تحولت "choisir" إلى "choisit". أي حرف "t" بدل "r". و بالعودة إلى طبعة 1979 تأكد أن "a" في ص 53 لا تظهر بشكل واضح، مما أعاد فرضية خطأ النظام المذكور في تعرف على الحروف.

و كقراءة مستقلة يمكن اعتبار الحادثة، بفعل فاعل، خاصة بعد الحملة الإعلامية التي خصصت لها، في محاولة لإبقاء وهج "الاختفاء"، و رغبة في تحقيق قفزة في مبيعات هذه الطبعة من وراء تلك الضجة كلها؛ و لو كان الثمن نوعا من الإساءة لهذا العمل الأدبي القيم، الذي لئن كان بني على جملة من الألعاب اللغوية، و كتابة جنونية لقصص مركبة متناصة، فإنه ينم عن جهد مضمّن و إبداع متميز يستحق الإعجاب و التقدير.

## 1 . عاطف علة.

1. من الظاهر، في بادئ الأمر، أنها قصة ألقت في قديم الزمان، تحكي عن فرد ينام ملء جفنيه.

لم يتمكن عاطف علة من أن ينام. فأنار. كانت ساعته تشير إلى العشرين بعد منتصف الليل. صعدھا تنهيدة عميقة، جلس في سريره، متكئا على مسنده. أخذ قصة. فتحھا. فقرأ؛ لكنه لم يفهم إلا بلبلة مبهمه، كان في كل حين يرتطم بكلمة يجهل معناھا. ترك قصته على سريره. ذهب إلى مغسلته؛ بلل منشفة على شكل قفاز مررها على جبهته، على عنقه.

كان نبضه يضرب بشدة. حر. فتح الجزء المنزلق في نافذته، تفحص الليل. الطقس كان لطيفا. صدرت ضجة غير مميزة من الضاحية. أجراس متناغمة أثقل من جرس النعي، أعنف من جرس الإنذار، أعمق من طنانة، غير بعيد، قرعت لثلاث دقات. من قناة سان مارتين، أعلنت بقبقة شاكية عن صندل سيعبر.

على مصراع ذلك الجزء من النافذة، دابة نيلية الصدر، زعفرانية الحمة، ليست لا صرصار مطابخ، لا أرضة، إنما بالأحرى حلمة. كانت تتقدم، جارة معها قشة حلفاء. اقترب مريدا القضاء عليها بضربة خاطفة، لكن الدابة طارت، مختفية في جنح الليل قبل أن يتمكن من مهاجمتها.

طبّط بأصبع نغما عسكريا على الإطار المستطيل للجزء المنزلق. فتح ثلاثته الحائطية، أخذ حليبا باردا، فشرب طاسا كبيرا. هدا. جلس على أريكته الحميمة. أخذ جريدة طالعها من غير تركيز. أشعل سيجارة دخنها عن آخرها مع أنه أحس عطرھا مثيرا. سعل. شغل المذياع: نغم إفريقي - هافاني أتبع بنغم بسطن، ثم التانغو، ثم خطى الثعلب، ثم فالسا بلمسة معصرنة. غنا ديترن للانزمان، ثم بربرة قصيد أراغن، أما ستيش راندال نغما لعابدة.

كأنما غفا لبرهة، لأنه انتفض فجأة. أعلن المذياع: "إليكم الأخبار". ما كان فيها من حدث هام: في فالبرايسه، خلف تدشين جسر عشرين فخمسة قتلى؛ في زيربخ، صرح نرثدثم سيهانك أنه لن يذهب إلى العاصمة الأمريكية؛ من ماتينين، اقترح بُمبيده على النقابات تنظيم الحالة الاجتماعية الراهنة، لكنه أخفق في مسعاه. في بيافرا، صراعات عرقية؛ في كُناكري، حديث عن انقلاب مسلح. إحصار مدمر يضرب نغازاكي، في حين كانت عاصفة لقبت باسم جميل "أماندا" تهدد تريستان دا كُنها أينما يرحل السكان بطائرات الشحن.

في رلان غارس، ختاماً، في مباراة لحساب كأس دايفيس، تغلب سانتانا على دارمُن ، بستة - ثلاثة، نقطة - ستة، ثلاثة - ستة، عشرة - ثمانية، ثمانية - ست.

أسكت المذيع. تفرّص على سجادته، أخذ نفساً، تمطى مرتين إما ثلاثاً، لكنه سرعان ما تعب، فجلس، منهكاً، محققاً بعين مضناة في التصميم الفتان الذي كان يظهر إما يختفي في زربية الأبيسُن تبعاً للطريقة التي ينتظم بها النظر:

هكذا، حيناً، كان دائرة، غير مغلقة بشكل تام، منتهية بخط أفقي: لكانها الرقم تسعة قليلاً تحت السطر.

إما، بأبيض في أبيض، بارزا من ضباب كريستالي، الرسة المتعالية لملك يهز حربته. إما، للحظة قصيرة، تحت ثلاث مطات مستقيمة، جلاء تصميم تقريبي، غير مقنع للشكل التاجي الأصلي: بدلاء بارزين، حافات هجينة مرتسمة بقطع جانبي، في شطحة خيال عبثية، اليد ذات الأصابع الثلاثة لساردُن هازئ.

إما، فارضة نفسها فجأة، ارتسام طنانة ثقيلة الحركة، حاملة على صدرها الأدهم ثلاثة مفاصل بيضاء كالزنبق تقريباً.

تعطلت مخيلته. على قدر ما كان يستغرق، متفحصاً سجادته، كان يرى فيها تجلي اثنين، ثلاثة، خمسة بعد العشرين، ثمانية بعد العشرين من التركيبات، خربشات فاتنة إنما لا ثقل لها، زلات غير متسقة، رسومات غامضة كان يرتبها بلا نهاية، مقتنصاً فيها جلاء إشارة أكيدة بشكل أكبر، إشارة جامعة كان ليفهم دلالتها في حينها؛ إشارة قد كانت لترضيه، في حين كان يرى، مسارا من حلقات غير متلائمة، كما من التصاميم غير الكاملة، قد يخيل للمرء، أن كلا منها، يساهم في مد السدى، في بناء شكل تصميم مبدئي كان يقلده، يحاكيه، يقترب منه لكن يخرص عنه دائماً:

ميت، متصعلك، رسة ذاتية؛

عجل، صقر غبي، عصيفير حاضنا عشه؛

عقدة رثية؛

أمنية؛

إما الحدقة الماكرة لعنبر ضخم، مزدريا ذا ن، مسمرا كاين، مبهرأ أشاب: انمساخات عجمة لازمة بات أكيدا أن إفشاءها أمر محرم، بدلاء مبهمين حائمين بلا نهاية على معرفة ما، على سلطة مطاحة لن تظهر مجددا أبداً، لكن، في ضرب من الخبل، تمنى أن يراها تبرز أمداً.

احتنق. الرؤية في السجادة كانت تسبب له ضرا محيراً. فتحت ركام الأخيلة التي كانت في كل

لحظة تملئها عليه مخيلته، ظن أنه يرى نقطة تقاطع تبرز، عجمة غامضة يضع أصبعه عليها إنما تنفلت منه دائما في اللحظة التي يكاد يصل إليها.

تابع. أصر. انبهار لم يقدر أن يتحرر منه. كأنما في أعرق عمق من السجادة، كان خيط ما ينسج نقطة ألفا المبهمة، مرآة الكل الأعظم مقدمة بغزارة الفضاء اللامتناهي، نقطة أساسية يبرز منها فجأة بأثرا شاملة، حفرة لجية نصف قطرها منعدم، حقل غامض راح يخط ساحله الفري، ينتبع حده المضمن، إعصار، جدران عالية، سجن، حاجز جابه من غير أن يتخطاه أبدا...

أصر على ذلك طيلة ثمانية أيام بأكملها، آسنا، مختبلا، خاملا على السجادة المستطيلة، تاركا بلا نهاية خياله يجري إلى مكمنه؛ مجتهدا في النظر، ثم مسميا رؤيته، كاسيا إياها، مشيدا، بانيا من ذلك لحمة قصة ما، حاجب ضجر، شارد، متقصيا طيف لحظة ربانية يفتح فيها كل شيء، يعطى فيها كل شيء.

إغتص. لا لافتة، لا عريش، لا فانار. ماعدا خمسة بعد العشرين من التركيبات التي لم يستطع النفاذ منها، مع أنه علم، بأنه في كل لحظة، كان يقارب الحل، يلامسه: أحيانا كان يقترب، يخفق، كان سيعرف (يعرف، لطالما عرف، لأن كل شيء بدا بديها جدا، طبيعيا جدا، عاديا جدا...) لكن كل شيء يلتبس، كل شيء يختفي: لم يكن هنالك غير همس خفي، رطانة عرافين، خطاب مسهب مبهم. ضياء لعلع. بلبله.

لم يعد البتة قادرا على الرقاد.

مع أنه كان يلزم سريره عند المغيب، بعدما يشرب نقيعه، شراب من مستحضرات الخشخاش المتعددة؛ مع أنه كان يغطي قمة رأسه بالمدراس؛ مع أنه كان يعد الكبش بعد الكبش.

لحين لحظة، نعس، غفي. ثم، بغتة، بدا كأنما انتابته فزة عنيفة. ارتعش. عندئذ برزت، مهاجمة إياه، مترصعة، الرؤية التي كانت تلازمه: للحظة قصيرة، للحظة قصيرة جدا، كان يعرف، يرى، يفقه.

قفز، متأخرا، دائما متأخرا، على سجاده: لكن كل شيء قد اختفى، ما عدا السخط على أمنية قد كادت تتحقق، ما عدا الخيبة من معرفة لم يشبع منها.

هكذا، كله يقظا كشخص نام ملء جفنيه، يترك سريره، كان يمشي، يشرب، يتفحص الليل، يقرأ، يشغل المذياع. أحيانا، يرتدي ملابسه، يخرج، يتسكع، يقضي الليل في حانة، إما في ناديه، إما، راكبا سيارته (لئن كانت سياقته بعض الشيء سيئة)، يذهب في أي اتجاه، من هنا إما من هناك، تابعا إلهامه: إلى شانتيي إما إلى مركز محافظة سان سانت دنيس، إلى ليمر إما إلى رانسي، إلى

دُردان، إلى أُرلي. ذات مساء، ساق فيها حتى سانت ماله: قضى فيها ثلاثة أيام، لكنه لم ينم هناك أيضا.

فعل كل شيء حتى ينام، لكنه لم يتمكن من ذلك أبدا. لبس بيجامة منقطة، ثم زي سباحة، ثم بنطالا ملتصقا بالجلد، ثم لفاعا، ثم جبة لقريب سباهي، ثم استلقى عاريا تماما. أعد سريره بخمسة بعد العشرين شكلا على الأقل. في أحد الأيام، اكترى، بثمان الذهب، مهجعا، لكنه جس أيضا سريرا قابلا للطي، هيكل سرير، سريرا مغلقا، سريرا بقبعة، كيسا للرقاد، أريكة مستطيلة، أريكة عريضة، شبكة معلقة.

ارتعش من غير الشرافف، تعرق تحت غطاء خشن، قارن الحلفاء بالقبك. نام جالسا، متفرفا، مفرشحا؛ استشار ناسكا فعرض عليه سريره من المسامير، ثم معلما هنديا فأمره بتقنية التأمل: ساعده الأيمن ضاغطا على القفا، ثم يضم عقبه إلى يده. لكن ذلك كله ما كان إلا عبثا. لم يتمكن منه. يظن أنه غفي، لكن كل شيء كان يسقط عليه، فيه. طنين في كل الأرجاء. كان ذلك يقهره. يخنقه.

رافقه جار متعاطف معه إلى المعاينة في مستشفى كُشين. أعطى اسمه، فرقم تسجيله في جمعية العمل. طلب منه إجراء تسمع صدري، فأخر لنبضات القلب، ثم فحص الأشعة. فقبل. أستعلم عنه: هل كان يتألم؟ فقال: بعض الشيء. ما به؟ أما يتمكن من الرقاد؟ هل أخذ شرابا محلي؟ شرابا منعشا؟ بلا، فعل ذلك، إنما لم يكن له أي تأثير. هل شعر أحيانا بألم في الحذقة؟ بالأحرى لا. في الحنك؟ ربما. في الجبهة؟ بلا. في المجاري السمعية؟ كلا، لكن في الليل، كانت هنالك طنانة تطن. فأراد أن يعرف: أكانت طنانة أم ذكر نحل؟ كان يجهل ذلك.

قبل أن يفحصه طبيب مختص في السمام (الأذن، الأنف، الحنجرة)، شاب مرح، بشعر حلق، بسبال خدية صهباء ممتدة، مرتديا نظارة أنفية، أربة على شكل فراشة بها كريات بيضاء، مدخنا سيجارة تنتن بالخمير.

أخذ الاختصاصي نبضه، تسمع إلى صدره، أدخل مرآة دائرية إلى حنكه، قلب أذنه، فتش طبلتها، ذلك حنجرته، فملتقى الأنف بالبلعم، فحببه الأيمن، فحجابه. كان الطبيب يبلي حسنا في عمله، إلا أنه كان يصفر أثناء التسمع؛ انتهى ذلك إلى أن استشاط عاطف.

- أي، أي، أي، قال. أنا أتألم.

- صه، رد الاختصاصي، لنذهب إلى هناك بالأحرى للفحص بالأشعة.

مدد علة على منضدة بيضاء، لامعة، جليدية، كبس ثلاثة أزرار، أخفض أداة قيادة، أظلم، التقط

بالأشعة في ظلام دامس، أضاء مجددا. أراد علة أن يتفرص على المنضدة.  
- قف! أمر الاختصاصي، لم أنه بعد، لنر، يجب معرفة ما إذا كان هنالك اشتباه إما لا في تسمم ذاتي.

ربط دارة، ثبت على العظم القذالي مخززا فلزيا يشبه قلما كبيرا، ثم ذهب ليستخرج على إطار مرقم مجهز بمغناطيس تشغله ذبذبة قطعة دائرية الحركة التدريج الذي يحلل تدفق الدم:  
- يظهر التأشير في حده الأقصى، قال الاختصاصي الذي راح ينقر بأصابعه على الجهاز، لانكا سيجارة، هناك انقباض في الجيب الجبيني. ينبغي أن يفتح.  
- يفتح! فزع علة.

- نعم، قلت: يفتح، أكد الاختصاصي، إلا يكن ذلك سيحدث خناق كاذب.  
- قال ذلك كله بنبرة هازلة. لم يعرف علة ما إذا كان يمزح أم لا: لكن المزاح الثقيل للطبيب كان يقلقه. أخرج منديله، تافلا دما، مزبدا حنقا:

- أيها الدجال اللعين! قال في الختام، كان حريا بي أن أرى اختصاصي الأعين!  
- هيا، هيا، قال الاختصاصي، مصالحا، حالما تجري عمليتين إما ثلاث عمليات نقل مناعي، سنتمكن من استيضاح الأمر أكثر، لكن بدءا، لنحلل هذا كله.

ضغط على زر . فظهر مساعده الذي يكسيه منزر بنفسي ضارب إلى الحمرة.  
- راستينياك، قال له الاختصاصي، اجري على فُش، إلى سانت ليس، إما إلى برُكا، يلزما تطعيم مضاد للتخثر قبل منتصف النهار.  
ثم أملى تشخيصه على الكاتبة:

- الاسم: عاطف علة. معاينة في الثامن أبريل: زكام عادي، تسمم ذاتي في ملتقى البلعم بالأنف، قد يتسبب عاجلا أم آجلا في إتلاف كل جهاز الشم، انقباض الجيب الجبيني الأيمن مع التهاب في المخاط المتقد حتى الثنيات تحت اللسان؛ تلقيح الحنجرة قد ينجر عنه خناق كاذب. نقترح إذن استئصال الجيب، إلا يكن. فعاجلا أم آجلا سيعاني اللغا.

ثم طمأن علة: كان استئصال الجيب عملا غير قصير، دقيقا، إنما عاديا تماما. كان يمارس أيام الملك ذي نفس الاسم الثامن عشر. ما كان علة ليسترخي : بعد عشرة أيام، لن يظهر مجددا.

ذهب علة إذن إلى المستشفى. تم إدخاله إلى مهجع به ثمانية بعد العشرين سريرا يشغلها كلها إلا سريرا من بينها أفراد بشكل عام في حالة احتضار. أعطي مهدئا شديدا (لارغاكتيل، ليزانكسيا، أثاراكس). في الصباح، رأى رئيسا كبيرا يتفقدهم؛ ترافقه حاشيته من الأطباء الطامحين؛ شاربا

الحليب عندما يتكلم، فاعرا فاه عندما يبتسم. يتقدم حيناً من سرير ينتهي فيه دنف شكاء، حيث يربت على ساعده، مستحناً من المحتضر بسمة متغضنة، متدمرة. إنما كان عنده دائماً كلمة مسلية إما مآزره لكل منهم؛ يقدم قطعة سكاكر لطفل يتألم؛ يبتسم للأمهات. بالنسبة لحالتين إما ثلاث حالات أكثر تأزماً، راح يعطي طلابه خلاصته التي بررها: باركينسن، داء المنطقة، الفحام، سبات بعد الميلاد، الزهري، اختلاجات، خفقان، الصعر.

ثلاثة أيام بعدها، كان علة يركب عربة، ثم ينقل على منضدة العمليات الجراحية. مرحلة التحذير. ثم أدخل الاختصاصي في منخره مبزلاً: أدى شق الألياف الشمية إلى اتساع الأنف حيث اغتتم المختص الفرصة في حينها، شارطاً بمكشط أبرادفيتش الحجاب. تبع ذلك السحج بالإزميل، ثم الانسداد الذي أتاه من غير ضعف، مستعينا بمخرز قام انجليزي ما بضبطه ثلاثة أشهر من قبل. إذن مارس بضع الجيب، حيث أخرج باستعمال المشروط فطراً خبيثاً، ثم تمكن من انجاز هدفه النهائي: حرق النسيج العقدي.

- حسناً، قال في الختام لمساعدته الذي يتعرق، تظهر الأكسدة في حالة جيدة. ليست هنالك أي التهابات.

انتقل إلى القطيلة، خاط بالخيط الطبي، ضمد باللصقة المشمعة. كان يخشى أثناء الليل أن يحدث رض إما صدمة. لكن، ما من اختلال، مضى الالتئام من غير بأس. ثمانية أيام بعدها، كان بإمكان علة أن يخرج: فخرج إذن. لنصف أنه كان ينام بشكل سيء كالسابق؛ لكنه يتألم أقل.

### 3 حيثما ينزل قضائي لا إنساني برُبينسن عاشق

كان يتألم بشكل أقل، إنما راح يضعف. مضنا طيلة النهار على سريريه، على أريكتيه، على كرسيه الهزاز، راسماً بقلم الرصاص بلا نهاية على ظهر قرطاس صقيل الشكل غير المميز في زربية الأبيسن، كان يهذر أحياناً، إذ يأخذه الهلس.

كان يمشي في دهليز عال. في الجدار رف من الأكاجيه يحتفل ثمانية بعد العشرين طية. بالأحرى، كان ينبغي أن عددها كذلك، إنما كان ينقص، دائماً، الطية التي تعرض (التي ينبغي أن تعرض) على ظهرها الكتابة "اثنان". مع ذلك، بدا كل شيء طبيعياً: لم تكن هناك أية علامة تشير إلى اختفاء طية ما (بطاقة ما، "شبح" كما يقال في المكتبة المركزية بالانجليزية)؛ بدا أنه ما من فراغ، ما من ثقب شاغر. هنالك ما كان محيراً أكثر: ترتيب الكل يجهل (بل أدهى من ذلك: يفتن،

يخفي) الحذف: كان ينبغي تفصيلها حتى آخرها، لمعرفة أن، بالاستعانة بالطرح (سبعة بعد العشرين ظهرا حاملة كتابات من الألف حتى الثامن بعد العشرين، يعني ثمانية بعد العشرين ناقص سبعة بعد العشرين، الفارق أحد)، أنه تنقص طية: كان لا بد من حساب مسترسل حتى نرى أن الأمر يتعلق ب"الثاني".

أراد أن يمسك طية، أن يفتحها (إذ يقرأ، أكان ليباغت، بضربة حظ، صدفة، كدليل قطعي، العلامة التي تنقصه؟)، لكنه لم يتمكن من ذلك؛ جازت يده بعيدا من الرف؛ لم يتمكن أيضا من معرفة إلام يرمي الإصدار: حيناً اعتقد أنه يرى فيها أبجدية هائلة، حيناً كتاب شرائع الإسرائيليين إما الكتاب المنزل الثاني، الدليل المجيد، الحصيلة المقلقة عن معرفة محرمة...

كان هنالك ناقص ما. كان هنالك منسي ما، بياض ما، ثغرة ما لم يرها أحد، لم يعرفها، لم يتمكن، لم يرد أحد أن يراها. لقد اختفى الكل. لقد اختفى.

إما ربما، اعتقد أنه يرى، في جريدة مسائية، كما مذهلا من الأخبار:

حضر الحزب:

ما من اشتراكي في باريس!

~ ~

من أجل كل طرد: لا للحبل، لا للخيط،

نعم للشريط اللاصق!

\*

الإفلاس المشين لمضاربين هامين.

إما أحيانا، كانت تهجم عليه رؤية شارد ما، مختل مغمم، أخبل ذائب التلافي، عارضا على المارة خطابا خرافيا: أحقق الضاحية؛ كان الكل يهزأ حين يمر؛ فيرمى بحصى. أشبك صبي فرخا بمعطفه الماكينثش، لأن كان يصيح، يصرخ: "مليار، خمسة بعد العشرين مليار عصيفير قد ماتت!".

"أحمق"، تتم حينها. لكن ليس أكثر حمقا من لحظة بعد ذلك، رؤية أقله سخيصة بنفس الدرجة لفرد إذ يدخل إلى حانة:

لغا الرجل، إذ يجلس (مظهر فض إما عسكري): يا غلام!

لغا الساقى (الذي كان يعرف مشتريه): صباح الخير، سيدي الرائد.

لغا الرائد (راضيا أنه تعرف عليه، مع أنه كان حينها بالزي المدني): صباح الخير، بني، صباح

الخير!

لغا الساقى (الذي تعلم منذ زمن الانجليزية ضمن حصص مسائية): بم أخدمك سيدي؟  
(بالانجليزية).

لغا الرائد (سائل اللعاب): حضر لي بُرْثُه - فليب!

لغا الساقى (فجأة حزينا): ماذا؟ بثرْثُه - فليب!

لغا الرائد (مشددا): أي نعم، بُرْثُه - فليب!

لغا الساقى (الذي بدا أنه يعاني): لا ...نملك... هذا... هنا...

لغا الرائد (قافزا): ماذا! لكني شربت ثلاثة منها قبل أقل من عام!

لغا الساقى (خائرا تماما): لم يعد هنا... لم يعد هنا...

لغا الرائد (حنقا): هيا، لديك بُرْثُه - فليب، لا؟

لغا الساقى (محتضرا): نعم... لكن...

لغا الرائد (منفجرا): فإذن؟ فإذن؟ هناك أيضا...

لغا الساقى (مدنفا كلية): آآآآه!! صه! صه!!

مات الساقى.

لغا الرائد (مثبتا): تخشب الميت.

خرج، ليس من غير أن يقذف بشتائم شائنة الساقى الخامد.

لم يكن لعلة دائما هذا القدر من الفكاهة (بقدر ما رأينا في الأعلى شبهة فكاهة). أحيانا كان يهلع.

ينتفض، خائفا، نبضه خفاقا. أكان سفنكسُ متربع سيهاجمه؟

نهار بعد نهار، شهرا بعد شهر، كان الهذيان يقطر سمه، مخدر الخشخاش الذي كان يحفظ حاجته إليه، غل يقهره.

ذات مساء، رؤية أرضة إما صرصار مطابخ لم يقدر على تسلق عارضة الجزء المتحرك من النافذة سببت له، من غير أن يعرف لم، عدم ارتياح عميق. رأى في الدابة الغامضة ترميزا للقضاء الذي يطارده.

فيمل بعد، في الليل، سرح بخياله، مسخ على طريقة كافكا، يقلبه في سريره، ساقطا في لأمة قلزية، إما أكل الجيف، من غير أن يتمكن من الاحتكام على نقطة ارتكاز. تعرق. كان يصرخ، لكن أحدا لم يهرع إليه. كان يشعر بحر شديد. يده ذات الأصابع المخيلية الثلاثة كانت تخاطب الريح. إنما في كل ناحية، في البيت، ما من ضجيج، ما عدا، كأقصى حد، البقبة التافهة لمغسلة تسرب. من

يعرف حالته؟ من سيعرف أن يحرره، الآن، إلى الأبد؟ أما كانت هنالك كلمة يكفي النطق بها لتخفيف ضره؟ لم يكن يتنفس. تصاعد الاختناق درجة درجة. رثته كانت تحرقه. ضر فضيع كان يحزحز حنجرته. أراد أن يزار بنداء استغاثة. نعق لغاه نحيبا شاكيا. كانت تكشيرة مرضية تطبع ثنية شفته، تغضن جبهته، عنقه. كان يستهل. يتصبب عرقا كخنزير يذبح. ثقل مضم كان يروح على صدره. كان يزفر؛ يختنق. عدسته كان لها تحديق المدنف الشارد. من الطبلبة المتعفنة يسيل، يرشح، دم قائم. كان يضطرب، ضعيفا، محتضرا، شكاء. تنفتح على ساعده الأيمن دملة كبيرة تاركة للحظات قيحا نزليا ينبجس.

ذاب. كان يهزل بمعدل رطلين على الأقل كل نهار. بدت يده كأنها جدعة. محياه الأحمر القرمزي، الأفجم، ممتلئ الخدين، المنتفخ، كان يتأرجح في طرف عنق هزيلة جدا. إنما دائما، ضاغطا على قصه، مدقة مرائية، نير نكال، الحارك الشنيع للأصلة العاصرة، للأصلة الكبرى التي تسحق صدره. كان هنالك في بعض الأحيان طرطقة مفاصل، تكسر للعظام. لم يعد قادرا على إخراج أي جرس.

فيما بعد، فهم أنه سيقضي نحبه. لن يذهب إليه أحد. لن يشتبه أحد بالشر الذي يتعقبه. لن يخفف أحد من عاقبته، ما من قندلفت سيحله ن جرمه.

كان يرى نسرا يخلق، عاليا في السماء. في كل أنحاء السرير، كانت لمامة من الكائنات - جردان ضخمة داكنة، دثيمات، فئران، فئران الحقل، صراصير، ضفادع، سمنذلات الماء - تقعد بالمرصاد، عند مكنم الجسد المتصلب، لحم لآكلات الجيف. قد ينقض عليه صقر. قد يهب إليه ضبع من أعماق الصحراء.

كانت مخيلته تنزره أحيانا، إنما تسليه أيضا: أن ينتهي لمجة لضبع، شكدا لفأر الحقل إما طعاما مغذيا لنسر محلق في العالي (من غير شك أنه قرأ هذا في مالكم لري، كانت تمثل رغبة أمفيترين التي تنبع من سريرة طيبة.

انجذابه للسقم بات يحيره أكثر. أراد أن يرى فيه إشارة قاطعة. تيارا مقربا أكثر، إما بالتحديد خيطا مبدئيا:

ليست المنية (مع أن المنية تأكدت في كل لحظة، ليس الهلاك (مع أنه في كل لحظة علق الهلاك)، إنما بداية الحذف: نفي ما، اسم ما، ناقص ما: يظهر كل شيء طبيعيا، يظهر كل شيء سليما، يظهر كل شيء ذا معنى، إنما، تحت الغطاء المذبذب للكلمة، تميمة ساذجة، سحر شاذ، ري، هباء مريع يشف، يظهر: كل شيء طبيعي مظهره، سيصبح طبيعيا مظهره، لكن بعد نهار من

الآن، بعد ثمانية أيام، بعد شهر، بعد عام، سيتفسخ كل شيء: هنالك ثقب سيكبر، حبة حبة، نسي جسيم، بئر بلا قرار، اجتياح البياض. الأحد بعد الآخر، سنصمت إلى الأبد.

من غير أن يعرف مصدر تداعي الأفكار، كان يتخيل نفسه في قصة قرأها منذ زمن، قصة صدرت قبل سنين عشر، عن صليب القبلية، قصة ايسيدُرُه بارُدي، إما بالأحرى هُنريُه بيسُس دُمابيك، التي تحكي عن بنت الدهر التي لم يسمع عنها قط، المذهلة، المرعبة، التي نزلت على منفي ما، نبيذ فار.

كان اسمه اسمائيل، أيضا. رسا بعد جهد خارق للعادة، على جزيرة قيل أنها بلا سكان. في البدء كاد يقضي نحبه فيها. التجأ إلى غار أين، طيلة ثمانية أيام، راح يحتضر؛ كان ينجر، مدنفا. تباطأ نبضه. أصيب بالمalaria. كان يرتجف؛ يختنق؛ يضعف.

مع ذلك، ثمانية أيام بعدها، مكنته بنيته الخارقة للعادة من التقرصص. قد كان نحف، إلا أنه زحف خارج الغار حيث كاد يفارق الحياة. شفى ظمأه. ابتلع ثمرة سندية سرعان ما بصقها، ثم تعلم أن يختار الفطر إما الفاكهة غير الضارة: إحداها، قد يعتقد أنها مشمشة سببت له على كل جسده دملات حمراء قانية مزعجة، لكنه عثر فيما بعد على أناناس، خسف، كافي، شمام سكري.

حين يهبط الليل، مستعينا بحجر مدبب، كان ينقش خطأ على عصا. بعد أيام عشرين فخمسة أخرى، كان قد بنا كاخ: خضا حقيقيا، أرضية ممهدة، ثلاثة جدران، باب، سقف معد من سياع رديء. لم يكن لديه قدام، كذلك كان يأكل كل شيء نيئا. خشي مرتين إما ثلاث مرات اقتحام دابة ما له. لكن، بالصدفة (في اعتقاده) لم يكن على الجزيرة لا عناق الأرض، لا سبع، لا أنمر، لا ثيران برية أمريكية الأصل. اعتقد في غالب الظن أنه لمح ذات مساء في الأفق، سعادة "إنسان الغاب" تترصده. لكن أحدا لم يهاجم أبدا ملجأه. من بلاذر يانع، قلع منسأة غليظة: كانت لتكفيه إذا ما تعرض مرة لهجمة بغتة.

بعد شهر، منتصبا تماما، غامر إسمائيل باستكشاف جزيرته. كما رُبِنسُ في تريستان دا كُنها لا يعلم بها، ممسكا عصاه، مشا طيلة النهار. في المساء، بلغ قمة رعن يشرف منه على الجزيرة كلها. خيم فيها، لأن الليل خيم، لم يعد يرى جليا. في الصباح، جاب الأفق بطرفه. رأى في الشمال نهرا صغيرا ملتقا ينتهي في فرع ميت منه، ثم، غير بعيد من الساحل، ميز، قافزا، ركامين إما ثلاثة ركامات (إما بالأحرى أركمة). اقترب، خلصة: رأى أن الأمر يتعلق بعناد غامض؛ لكنه قراب للريح. افترض، لم يكن مخطئا، أنه مبدئيا يعمل تبعا لارتفاع المد.

ثم على حين غرة، من غير أن يفهم بالضبط، سقط على المسكن، على المربي المائي، على

تجهيز المذيع.

بدا كل شيء عرضة للهجر. عثر على بئر جافة تلحج ثلاثة مدرعات ضخمة. دبال زاهر كان يغطي المربي المائي كله.

بني المنزل على الأقل ربع قرن قبلا، على نمط آنذاك. لكأنه ملهى مستلهم من الطراز الصدي الدارج، في نفس الآن قصر استعماري، بنغل في البلاد الحارة، بيت خلاعة فاخر جدا.

كان صفق بثلاثة مصاريع، مزينة بطريقة التفريغ كما المشربية، يفتح على دهليز عال، ممتد على بضع فئتين من الخطى، ينتهي إلى صالة دائرية كبيرة، كان بها سجادة كبيرة من أنقرة، ثم، يحيط بها، أرائك، كنبات، متقابلات، متكآت، مرايا. يصعد سلم ملتف حتى المقاصير. من السقف المنجز من خشب قاس إنما منقى (من الغايك إما من الصندل)، يخرج قلس من الأليمينيم، يربطه في طرفه بزال قلزي صقله على مهل حرفي لا نظير له، يحتل مصباحا يابانيا يضفي على كل شيء ضياء أبلانيا، إنما بالأحرى خافتا. لكن، من ثلاثة شبابيك ذات الزجاج الفسيفسائي مرصعة بالدمشقة بالذهب، تمر إلى شرفة منها تشرف على بانرا ما هائلة.

ليس من غير عناية تلامس الريبة، جال اسمائيل المسكن حبة حبة. جس الجدران، الأسقف، تلبس الحيطان. كان يفتح كل درج. يفتش كل ركن. رأى في السرداب، دارة لم يتمكن من إدراك دلالتها: ميز مقياس الذبذبة، مرآة بالأشعة المستقطبة، تجهيزات هي - في، إطارا بطبل للتكبير، قضيبا بثمان قنى، أداة قيادة دائرية المنحنى، إلا أنه لم يفهم جيدا التنظيم الإجمالي لذلك.

لم يجرأ على أن ينام في المنزل. أخذ كما من الأغراض، صاعا معدنيا، فراما، غربالا، برميل خمر، ثم، اتجه، غير بعيد، في خيس، إلى ملجأ قد اختاره مسبقا. رقع فيه قدر ما استطاع، مانحا مقامه نهارا عقب نهار محيطا أكثر أمانا. كان يصطاد؛ قتل أرنا؛ أمسك بالربق أغطيا: حضر شحم الخنزير، المذاب منه، لحم فخذ، النقانق.

مر شهر. جاءت الرياح الفصلية. فتلبدت السماء؛ أبصر في الأفق إذ يتراكم قردا، خسيفا ثم سمحا. كان تيار عال ينبعث من العمق السحيق. راح مد متصاعد يزيح الجزر اللطيف. أمطرت.

ثلاثة أيام بعد ذلك، ذات صباح، رأى اسمائيل يختا إذ رسا. رأى بضعة أفراد صاعدين إلى الملهى. لحظة بعدها، أمكنه سماع فرقة جاز تعزف خطى الثعلب، لحن شهير قبل ربع قرن حيث كان يجهل أنه لا يزال مستساغا في الحاضر. حينئذ ترجح كل شيء.

في البداية أراد اسمائيل أن يفر، أن يجري إلى ملجأه البدائي. لكن ذلك كله أثار اهتمامه بشدة. اقترب، زاحف. ريته سببت له صدمة: كان بعضهم يرقص غير بعيد من الملهى، يتخبط في المربي

المائي بالرغم من نتانته. هاهنا كان ثلاثة رجال، ثلاثة فئران، زيادة على خادم، مسلا شحمه ببراعة بين المافيا، كان يقدم على طبق دائري كبير شطائرا، مشاريب، إما سيجارا هافانيا. فرد - عمره بضعة بعد العشرين عاما على أكبر تقدير، ضخم، رياضي، باسم - كان يرتدي بذلة رسمية من تصميم كاردين، ياقة على الطريقة الصينية، ما من زر، كما كان البعض يحب ذلك حقبة مديدة فبلا. ملتح، أكثر نضجا، بالأحرى رئيسا مديرا عاما، يلبس بزة رسمية، كان يحتسي الفيسكي. ثم جعل فيها ثلاثة قطع ثلج، فذهب ليقدمها لصاحبتها التي كانت تتناعس في شبكة معلقة.

- هذا لحضرتك، فُستينا، قال، مقبلا عنقها.

- شكرا (بالإنجليزية)، قالت فُستينا، نصف ضاحكة، نصف مستاءة.

- آه، فُستينا، لكم أردت أن أحصل عليك في سريري!

- هيا، لقد قلت لا ثلاث مرات، لكن لنكن صديقين، قالت فُستينا معطية إياه يدها للحظة قصيرة جدا.

فتنت فُستينا اسمائيل. كان يتبعها في كل مكان، برغم أنه يخشى كثيرا على سلامته: ألم يهرب من السجن؟ من يضمن له أن ليس في الجماعة شرطي إما جساس؟ لقد رصدت جائزة مالية لمن يأتي به. فار من العدالة في بلده، مجبر على الهرب من قبل طاغية ارتكب جرائم أشنع مما فعل أي كاليغلا، أي بُرجيا في قديم الزمان، من يدري ما إذا كانت مهمة اليخت التافه القبض عليه؟ إلا أنه كان يتجاهل ذلك، ينساه: كان يحب فُستينا، يريد لها لنفسه قبل مماته.

تاركة كل رفيق، كانت فُستينا أحيانا تذهب في كل الجهات. ذات نهار دنا منها اسمائيل. كانت فُستينا تقرأ قصة، أرلاند، للكاتبة فرجينيا الإنجليزية.

- آنستي (بالإنجليزية) قال لها، عذرا، عذرا، أردت أن أراك. تبالي إن رأني أحدهم...

لكن فُستينا تجاهلته، مع أنه ترجأها.

فيما بعد، بات كل شيء هلسا: اعتقد في التسمم بفطر قاتم، إما أنه شرب الكثير من الخمر؛ إما بالأحرى، أنه نحف كثيرا لدرجة أنه اختفى تماما: بصر الآخرين كان يمر من خلال جسده. إما ربما، قد فقد رشده: كان يتبهل، يطرف؛ يتخيل أنه يرى ملهى، يختا، ملتحيا، فُستينا، فيما لا يزال يستهل في خليجه القذر.

نعم، لكنه ذات نهار رأى انقسام، بالأحرى تناسخ تبليدي.

نعم، إنما ثمانية أيام بعدها، رأى، كلمة بكلمة، خطأ بخط، الحدث يتحقق. ذاك الذي ثمانية أيام قبلا قد رآه يتحقق: حفل راقص غير بعيد من البركة، أرمسترانغ عازفا خطى الثعلب...

نعم، إنما كان هنالك أدهى من ذلك (هاهنا، كان خيال اسمائيل يغذي هلسه الخاص به؛ هاهنا تدشن الصلة غير المتلاحمة إنما الدقيقة جدا، المحيرة جدا إنما الصعب جدا تتبعها حتى آخرها، التي كانت تجمعها بالقصة): أحيانا عندما يمشي في دهليز، كان اسمائيل يرى مصراعا يفتح: فيخرج خادم، حاملا طبقا، فيتجه رأسا إليه، متجاهلا إياه؛ فيقفز، غريزيا، اسمائيل. من ثم يختفي الهائى حاطا، لنقل، آلبما على خزنة: فيذهب اسمائيل إلى الخزنة، يمد اليد إلى الآلبم، يعتقد بإمكانية أن يفتحه: فيلمس جسما صلبا صقيلا، كاملا: ما من تيتان، ما من غليات كان ليتمكن في تلك اللحظة من إمساك الآلبم.

لكأن ترّلا ماكرا، كبلدا شريرا قد صلب كل ما يحيط بالملهى، راشا كل شيء بغاز متبخر، مثبت ينغرس في كل مكان، يسري إلى أعماق الأعماق، يمتزج بمراكز الذرات، بالأينيات، بكل جسم، بكل حقل.

بدا كل شيء طبيعيا، كان يرى، يعتقد أنه يرى جرس يحدث ضجة، عطرا ما يعطر. يرى فُستينا تفتر على كنبه، حانية تحت ثقلها متكأ كبيرا ذا لبد. ثم تخرج فُستينا تاركة خلفها على متكنها حلية ثقيلة من ذهب مزينة بحجر الأدمانتين. فيقفز اسمائيل، إذ يرى في تركها للحلية إشارة: لقد كانت فُستينا تحبه لكن لا تقدم على الإفضاء، لأن بعلمها، إما عشيقها، إما صديقها جعلها تشحب (لأنه ما من أحد كان له القدرة على أن يخالف القاعدة التي تجعل من اسمائيل نبيدا محرما: لا يمسه أحد؛ ليذهب أينما يشاء؛ الكل يتجاهله، في كل مكان، دائما).

لكن يده لم تجابه المتكأ إما الحلية إلا طرفه عين؛ فسرعان ما يستسلم، خائرا، متجمدا، زائغا: يلمس ليس متكأ، إنما كتلة قاسية، صخرة صلبة كالماس: كأنما أخذ كل شيء في صهارة ضامة: لكانه حقل مغلق، تام، جسم مشاع كامل الصقل، له حبة كامدة، في حقله، الإنسانى، إما اللانسانى يحتفظ بقدرة ايجابية؛ هكذا كان بإمكان فُستينا أن تفتح مصراعا، تفتر على كنبه؛ هكذا كان بإمكان رفيقها أن يقدم لها الفيسكي؛ كذلك يمكن سماع خطى الثعلب، أن يرى يختا بارزا، أن تخلف حلية من ذهب، أن يخرج هائى. لكن، خارج الحقل، في حين يدل كل شيء أن اسمائيل بداخله، لم يعد هنالك غير متصل لا ثنية فيه، لا تفصيل، جسم مدمج أضغط من الجص، من الجبس، من المصطكاء، من الإسمنت؛ الرصف الذي لا نهار له، الرص، رص السهل، المنبسط، الكتلي، الخشن: كل شيء يلتصق ببعضه البعض، من غير حل، من غير تقطع.

لم يكن ثقله يخسف أي متكأ، صخرة كانت لتجعل أريكة أكثر هشاشة؛ قدمه لم تكن تحني أي شعرة من السجادة؛ يده لم تكن تفتح أي زر. لم يكن لديه أية قدرة.

فهم اسمائيل، متأخرا، متأخرا جدا، أنه كان يعيش في فيلم: م.، الفرد الملتحي الذي طالما أراد  
فُستينا لنفسه، قد سجله، ربع قرن قبل، خفية عن العصابة، أثناء نزهة قام بها في الجزيرة طيلة  
ثمانية أيام بكاملها.

بينما كان شر قاض ينزل بأشجار التبليدي، بينما كان دبال زاهر بكائنات ضارة يغطي المربي  
المائي كله، بينما كان هجر هدام يعيث في البيت فسادا، كان يكفي أن تتنسم في الأفق الرياح  
الفصلية حتى إثرها، بفعل المد المتصاعد الذي، إذ يغرق العتاد الذي رآه اسمائيل على طرف  
الساحل، فاعلا تأثيره في الدارة الغامضة في السرداب التي لم يفهم في البدء دلالتها، يطلق  
الدينامي، يعطيه قدرته، إشارته، حتى نرى إثرها تسارع، خطأ بخط، كلمة بكلمة، كثيرا من  
اللحظات الملغاة إذ تخلص إلى الأبد، على غرار الجهاز الذي أعده المسمى مارسيل كانترال انطلاقا  
من الفيتالييم الذي، داخل عنبر مجمد، يسمح لكل فرد ميت بأن يتم إلى الأبد لحظته الحاسمة.  
بدا كل شيء طبيعيا، لكن كل شيء تأكد إلى الخطأ. بدا كل شيء طبيعيا، في البدء. ثم يبرز  
الخارق، المذهل.

عساه أراد أن يعرف أين يتمفصل الرابط الذي يجمعه بالقصة: على سجاته، مهاجما في كل  
لحظة مخيلته، حدس عن محرم ما، رؤية شر غامض، شيء ما شاغر، ما سكت عنه: رؤية، عدم رؤية  
منسي ما إذ يتحكم في كل شيء، أين يبطل العقل: بدا كل شيء طبيعيا، لكن...

لكن ماذا؟

اختلط عليه الحابل بالنابل.

#### 4 حيثما تبطل الخاتمة المستقبل اللاأخلاقي المرجى لسقط نادم

بعد حين، راغبا أن يرى ما فيه بجلاء أكبر، كتب مذكراته. أخذ دفترًا. كتب في أعلى الصفحة  
الافتتاحية:

الاختفاء

ثم، أسفل من ذلك:

لقد اختفى؟ من الذي اختفى؟ ماذا؟

هنالك (كان هنالك، سيصبح هنالك، قد يصبح هنالك) شكل مخبأ في سجاتي، لكن، أكثر من

مجرد شكل: إنه معرفة، قدرة.

أمجية في سجادتي.

لكأنها رسمة لأرسيمبُلدي، أحيانا: رسمة ذاتية، إما بالأحرى الرسمة المذهلة للمسمى دُريان غراي الزائع، لأمهق سقيم، مشكلة، ليس من خلائق بحرية، من فاكهة كثيرة، من مدقات ملتفة متراكبة حتى تتبدى الجبهة، فالعنق، فالحاجب، إنما من كدسة من بكتيريا مشعرة ذات إحياءات منتظمة تبعا لفن دقيق جدا حتى نعلم في الحال أن جسما كان كافيا لتشكيل الرسمة، من غير أن تتأتى مطلقا في أي لحظة الفرصة للإمساك بإشارة مميزة في ذلك، بقدر ما يظهر جليا أن الأمر يتعلق، بالنسبة للحرفي، بأن يبلغ المنتج الذي، إذ يكشف ثم يفتن، بالتعاقب، إما في ذات الآن، يكفل القاعدة التي تشبكه من غير أن يفشيها أبدا.

في البدء نرى التغيير بشكل سيء. نعتقد أن ليس هناك إلا قلق غريزي يجعلك في كل مكان ترى اللاطبيعي، المبهم. المقلق. ثم، فجأة، نعرف، نعتقد معرفة أن هناك، غير بعيد، شيء ما يلهيك، يفعل بك فعله، يجمدك. عندئذ يفسد كل شيء. نذهل، نرهل: يضعف الرشد. شر ملح، ناغر يجعلك تتألم. فالهلس الذي تملكك سيخبلك حتى النهاية.

عسانا نرغب في كلمة، في اسم؛ عسانا نريد أن نزار: الحل هاهنا، من هنا ينبع انشغالي. قد نرغب في المقدرة على أن نفقر، أن نخرج من هذه الرطانة الغامضة، من الكلمة بكلمة المتفرقة. إنما لم يعد لدينا أي خيار: يجب أن نتعمق حتى أقصى حد من الرؤية.

قد نريد الإمساك بنقطة البداية: لكن كل شيء يظهر ضبابيا جدا، بعيدا جدا...

انكب على مذكراته طيلة شهرين إما ثلاثة أشهر. في المساء كان يسجل فيها، ليس من غير عناية متطنسة، كما من الأعمال التافهة: نافذة هي ذخيرتي من الخمر، اختيار قرص لقريبي جيله الذي ينبغي أن يتخرج من المدرسة في نهاية الشهر المقبل، تقصير برنسي، قيل صباح الخير لجاري مع أن آزر، كلبه الكارلين، قد فعلها على ممسحة الأرجل خاصتي. لكنه كان يتكلم عن قصة يقرأها، عن صديق قد رآه، إما عن كلمة، عن حدث قد أذهله (محام ما، في القصر، لم يتمكن من إنهاء خطابه؛ متصعلك يطلق فشنكات على الشعب؛ طابع مختل يخرب كل عدته...).

أحيانا، كان يتخيل، مع قلمه البيك في يده، يحكي يسرد سيرته الذاتية، يحلل نفسه. أحيانا، يسهب في خطابه عن هلسه، إما عن جزيرة اسمابيل.

في أحد الأيام، تخيل قصة بكاملها: إن يكن، في بلاد بعيدة، صبي ما، طفل اسمه اينيان. لعل عمره ست سنين. عساه يعيش في قصر حيث كل شيء آيل للسبب. في أحد الأيام، قالت له مربيته:

في قديم الزمان، كان لك هنا بضعة بعد العشرين قريبا. إذ ذاك كنا نعيش في سلام. لكن، أحدا عقب الآخر، اختفى الجميع، لم يعرف أحد أبدا لماذا. الآن يجب أنت تذهب أنت الآخر، إلا يكن ذلك سنمضي جميعنا إلى الهلاك.

عندئذ فر اينيان. تبعا للتقليد المتأصل في البناء القصصي، يفتح السرد بحكاية شعبية أخلاقية قصيرة: عند مخرج مسلك يهجم سفنكس على اينيان.

- هاهي ذي، قالت الدابة الهاذية، شطيرة مناسبة لصبرتي؛ انقضى دهر لم ير فيه مطلقا لحيم هكذا تحت مناخاتنا.

- مهلا، أيها السفنكس، مهلا! رد اينيان الذي كان يعرف لاكان كلمة بكلمة، لحظة، على رسلك، عليك بادئ ذي بدء أن تنجز لغزك.

- لغزي، ردت، مندهشة الدابة، ما نفع ذلك؟ أنت تتحذلق. لم يعرف أحد الحل أبدا.

ثم أضاف، إذ انتابه شك مفاجئ:

- أستعرفه أنت، بالصدفة؟

- من يدري؟ قال اينيان، مبتسما بمكر.

- إن لك سيماء متبجحة تعجبنا قطعا، أيها السقط الحقير، تابع السفنكس بإيحاء. ليكن لعبنا نزيها

إذن، يخفف طماحك عنك هلاكك؛ إليك بلاغي الشفهي الأخير:

أمسك مزهرا، أخذ نفسه، ثم، مترافقا، غنا:

هل هنالك دابة

إن يكن لها جسم من دائرة غير مغلقة كلية

منتهية بخط مستقيم بالأحرى؟

- أنا، أنا، صاح حينئذ اينيان.

اتخذت الدابة الشاذة سيماء متجهمة:

- أعتقد؟

- أي نعم، قال اينيان.

- إذن ينبغي أنك على حق، ردت الدابة بنبرة حزينة.

للحظة مديدة، لم يزد أي منهما كلمة. هبت ريح الشمال في السماء الصاحية.

- لطالما قلت أن صبيا كان سيصمني في أحد الأيام، تنهدت، شاكية، الدابة.

كانت هنالك حزة كبيرة في لغاها.

- هيا، أيها السفنكس، لننه الأمر، قال اينيان، مدمدا. في قرارة نفسه، كان يذهب إلى حد التعاطف مع الدابة. لكنه أضاف: إن كنت أخطأت في معرفته، لكنت انتهيت داخل جريئتك المعدية. لقد عرفت، لقد ربحت؛ تبعا للقاعدة، يجب أن تهلك. فأشهر أصبعا محقرا.

- اقفز إذن رأسا إلى أسفل، أيها السفنكس الحقير.

- آه، همست الدابة، إنما تريد هلاكي!

- هذا صحيح! صرخ اينيان فجأة من غير أن يعرف بتاتا لم كان يستعمل الإنجليزية. أخذ عصا، فصرع الدابة التي، فاقدة اتزانها، اختفت ساقطة رأسا إلى الأسفل إلى قاع سحيق. صرخة مرعدة، كان فيها في ذات الآن أسد يزأر، قط ينعى، حدأة تتعق، إنسان يتألم، تذبذبت في الفضاء المحيط خلال ثمانية أيام فعشر...

عند مخرج تخريفة جليلة كهذه، الخيال، النسج يفرض نفسه بطبيعة الحال: جاب اينيان بلاده، يسلك جبالا، إنما أيضا شعابا، يصل، في المساء، إلى قرى معتمة؛ يمد ذراعه للحدادين، للفلاحين، إلى القندلقات. كان يعطى شحم الخنزير، إما حرف الرغيف الذي كان يمسحه بالبصل. جاع، عطش، كان يعيش.

كلما كان يكبر، راح اينيان يتأقلم، يتهدب، يحصف ريته، آراءه(بالألمانية). كان يتقاطع مع أفراد مثيرين للاهتمام. يساهم كل منهم في تغيير شكله، مانحين إياه مرة بعد المرة عملا، مسكنا، أفقا. علمه نخاس صنعته. كان بناء، فبنا منزله؛ كان طابعا فأسس جريدة.

ثم اتسع هديه. فكانت تأتيه أضغاث من التجسيدات الغامضة التي تصطنع، كلمة بكلمة، خطأ بخط، ما عدا في خاتمتها، الساغا ذات الحلقات العميقة، القصة المسلية، إنما الأخلاقية مع ذلك، المحركة للأحاسيس مع ذلك، التي غدت فيما مضى الأغنية لشاعر فارس اسمه هارتمان، ثم الذي تبعه ثماس مان أيضا، مستنفذا فيها لثلاث مرات إلهامه.

في حين علم اينيان إذن في البداية أن كان له أب ملك عظيم اسمه فيجيليس (المكنى فيله). كانت سييلا تحب فيجيليس حبا أختيا جدا حتى أنه انتهى بقرابة صلبية (على الرغم من هلاك دانماركي كان يصرخ أسفل السرير). ثمانية أشهر فثمانية أيام بعد العشرين إثرها كان ميلاد اينيان.

إذ بات جرمه مقضيا، ذهب فيجيليس، الملقب فيله، ليعاقب نفسه، مغيرا على المسلمين آنذاك حيث لاقى من غير بأس الحمام الذي كان يريد.

أما بالنسبة للخليفة، اينيان، الذي كان يحمل في دمه بلازمة فاحشة جدا، فإن أمه، سييلا، قد ألقت

به في قارب طفا به إلى شمال البلاد في بقعة عفنة من أفرع أنهر ميتة مقرفة، من الأسقاط القتلة إنما الأغبياء زيادة على ذلك (لأن استهلاك الخمر لكل ساكن كان بنسبة تقارب، كما قيل، مدين في العام)، من الخلائق المنكرة، إنما الفتاكة بكل تأكيد: كان الكلام عن تتين "احتشى بكتيبة كاملة"، هذا ما كان يقال بلهجة حسنة في الخمارة المحلية حيث يذهب كل منهم، إذ ينهي عمله، في المساء ليقدم لنفسه قدحا. لا حاجة إلى أن نزيد بأن الليل كان سرمديا، لا أنه يتساقط بلا نهاية رذاذ جثيل، مدبب، جليدي. ندرك من غير عناء أنه كان لا بد من صدفة خارقة للعادة تماما (بعضهم رأى في ذلك الأصبغ الأزلي للتقدير: بكل تأكيد، ليس من رأى ذلك على خطأ، لكن السرد يفرض تقديم، على الأقل، خيال ما ليس حتما بالكامل؛ إلا فما نفع الإسهاب في الخطاب؟) خارقة للعادة تماما، إذا حتى يظل، تحت مناخ حميم كهذا، اينيان حيا ثماني عشر سنة بعدها. إنما لن نستبق الأحداث...

في حين، ثمانية عشر عاما بعدها، إجمالا، سبيلا، في قصرها البرابانسي إما الفلاماندي، لم تكن نسييت أبدا أباها الجميل جدا، فإذن، تهرب من كل قرين. فكان أمير أمراء شديد، بُرغينياني، راقته هي، فأرادها لفراشه. فردت سبيلا بلا. "ماذا!" أجاب أمير الأمراء مزجرا بسخط متقد. فأحرق بعض الربع من هينئه، ثم زحف على كامبري.

آنذاك نزل بكامبري، ددق، ددق، ممتطيا فرسا أصيلا انجليزيا نُرمنديا ذا شعر أبيض، ذا ردف كميت أسمر، كان اسمه ستارمي، خيال شارلماني نظر المحيا. تم إدخاله القصر. أعجب سبيلا أيما إعجاب فكلفته بمهمة القضاء على أمير الأمراء. في الحال سمعا فطاعة، قال التابع في الحال، مقبلا اليد التي مدت له.

ممتطيا ستارمي الذي كان له حلس زعفراني، تحت رحل نيلي، حاملا درعا ذهبيا بترصيع أبالاني، كذلك بيضة، فدرع فخذ، ساعد، رقبة. ظهر الأذنييس إلى الحقل المستطيل المغلق. كان شعار نسبه سمكة في رايته. غطى الهتاف البرابانسي أقله بضعا فعشرين مرة الصخب السبي البرغينياني.

كانت مبارزة دامية؛ الهجمة فيها عيفة؛ كان القتال بدنا لبدن. المهاجمة كانت بعصا الحاج إما بحدأة، بالحرية إما بالرمح. دام ذلك نهارا بأكمله. ثم، بعد حاذق، أسر البطل البرابانسي الباسل غريمه: هكذا هزم، شر هزيمة، أمير الأمراء.

عقد السلام. أقيم الرقص في كل مقهى حقيير على جرس المزمار القرني، مزمار القربة، فالطبل. هتف بصيحات كبيرة للخيال الخيالي. كرم. فجعل منه أميرالا ساميا. جاء إلى القصر ليرى سبيلا. كانت سبيلا تعجبه. كما كان يربك سبيلا.

فأيا من يقرأنا، علينا الآن أن نهم بتحريك، مع أنك حتما قد فهمت حينها من كان ستارمي يحمل على سرجه: نعم، كنت على حق، إنه اينيان.

في حين كان اينيان يجهل على غرار أديب أن سبيلا أمه. في حين كانت سبيلا تجهل أن اينيان ابنها. في حين أكنت سبيلا حبا جامحا لإينيان. في حين أكن اينيان حبا جامحا لسبيلا. في حين عرف اينيان سبيلا. في حين عرفت سبيلا اينيان.

أنبأت صدفه لعينة العاشقين بالنسب الذي يجمع اينيان بسبيلا.

صلت سبيلا، بنت مستشفى أين تغسل الرجل الخائفة للمتشرد، أين العلاج مجاني.

لبس اينيان أسمال مشرد، من كنزة صنعت من هلبة سميكة ارتداها إماتة لنفسه، أخذ عصا، إنما لا زادا، لا ربعية أليمينيم. هكذا رحل، ذات مساء، عن قصر حيث عرف السلام. مضى بعيدا. كان يريد أن يخزى. يريد أن يتلقى عقاب القدير. نام الليل في غابة. جاع. بلغ، في نهاية مسير عسير تطلب منه ثلاثة أيام على الأقل، ضفة بحيرة. طرق بيت فلاح. ففتح له.

- هل ثمة من هنا، أراد أن يعرف، أرض الخلاص أين يمكنه أن يجازي إلى الأبد جرمي الفري؟

- ثمة، قال الفلاح البليد، في منتصف البحيرة، جزيرة، لا، بالأحرى صخرة، رعن، قائم

الانحدار بحسب طلبك، أين يمكنك أن تأسن حتى الثمالة في خسرانك الناخز!

- أتأخذني إليه؟ ناشد اينيان.

- ليكن، قال، متفاجئا، لكنك ستتغن فيه حتى النهاية.

- فليكن كما شاء دائما، رتل اينيان.

- فليكن كذلك، ردد معه.

أخذه إذن إليه، على جزيرة الغفران العظيم. ربطه في العنق بزمام، إما ربما بمخنق. تفانى اينيان في متابه. دبال مغذ كلن ينضح ليلا من ثقب في الصخرة شغل إلى الأبد خبزه النهاري. كان عرضة للعاصفات، لريح الشمال، للميسترال القارص، لريح الخماسين الحارقة، للشرقي الإعصاري. كان عرضة للمد الطاغي، للأعاصير. ثم فسدت أسماله حتى باتت قدحا متصلبة. فكان عاريا. قر، حر، تجمد، تقلى.

ثم، من ضعيف التغذية، ناقص التغذية، برغم الدبال الحبي الذي كان يعطيه إياه شفقة، انتهى به الأمر أن نحف: قد نحف، مضى ينحف. فبات هزيلا. أصر على نحافته. فنحف بقدر ما تقلص، ما قصر. قد تضاعل؛ في لبدء كان أقصر من قزم، ثم، في الختام، كان إنسانا مصغرا، ترخيما، بشرا ليس أضخم من قنفذ بحري...

في حين حدث، ثماني عشرة سنة بعد ذلك، أن بَطرسا سادسا آنذاك كان في غمرات المنية. في الفاتيكان، أثار ذلك لغطا معتبرا: كان يجب الحفاظ على السلالة، اختيار تابع. أُجريت ثمانية اقتراحات على الأقل: هنا رشح أبله، هناك منتفخ؛ هنا فصامي، هناك سخيْف. في قصر اجتماعات الكرادلة، كان الفساد متفشيا: كانت الحبرية تمنح مقابل ألف ألف. الحالة كانت سيئة. الإيمان يستهل. لم يعد أحد يعبد قديسه الحامي.

حينئذ، غشا سخط رباني السماء. ثم، ذات نهار، زار كاردينالا؛ تجلّى له كأنه كبش دام؛ كان سرير من البراعم الذهبية العبقّة يرافقه.

- أيها الكاردينال، قال لغاه، اسمعني: إن لك بابا. لقد قمت باختيار. إن اسمه اينيان. لقد اخترناه لأنه أسن لزهاء ثمانية عشر عاما على صخر يضربه مدي.

- أيها الكبش الرباني، أيها القدير، تلجلج الكاردينال العابد، ليكن ذلك تبعا لحسن مشيئتكَ! سلكت كل الاتجاهات استعلما على اينيان ما أسن على صخرة. انتهى الأمر، بعد عناء، بأن بلغت ضفة البحيرة؛ طرقت دار الفلاح الذي، ثماني عشرة سنة من قبل، قاد اينيان إلى الجزيرة. لكنه في البداية، أنكر:

- اينيان! لا أعرف، قال. عن الجزيرة لا أعرف. ليس ثمة جزيرة. ثم، تحت إغراء المكسب، خلص الأمر إلى معرفة كل شيء: فتم الإبحار حتى الجزيرة، ثم الاعتلاء إليها بعد عناء كبير. إنما، هناك في الأعلى، يا لخسران الكاردينال مذبذب الإيمان حينها، على الرغم من تأكيد الكبش الرباني، ما كان هنالك أي اينيان. لقد اختفى كلية، مثبتا بذلك أنه لم يعرف حتى النهاية المطاف شفقة القدير...

بالرغم من ثُماس مان، فإن خاتمتي تفرض نفسها، أفضى عاطف علة حين نقطة النهاية لقصته؛ لخربشاته لنقل بالأحرى، إما لمخلصه؛ لأنه حتى إن كان يتخيل بغزارة سرده، لم يصل أبدا إلى اللحظة الحاسمة في الخطاب: لم يبلغ كلامه إلا سبعة إما ثمانية بعد العشرين علامة: نمّق اثنين إما ثلاثا نقاط منها: عمل بُرتريها بالأحرى رقيقا لإينيان؛ بين بالخط العريض أمير أمراء أسرا تماما ("متصعلك كبير، حلق الشعر، له سبال خدية صهباء مسترسلة": نرى أنه يستلهم ذلك من الطبيب الذي أنعشه رغم كل شيء)؛ نقح، إنما للحظة قصيرة جدا، اللهجة المسلية للفلاح الأريب الذي قاد اينيان إل أي جزيرته؛ أعطى عن المبارزة مختصرا بإزميل جد دقيق حيث بكل تأكيد انه كان بإمكان بطرس مُران، جيرُّده إما مُباسانت، من غير تعديل، أن يقدمه لجماهيره من غير أن يحمرّ. لكنه لم يتقدم أكثر من ذلك: في مذكراته، برر لنفسه بهذر فري: إذا، افترض مبدئيا، كانت قصتي

لنتم، ينبغي إذن أن تتم؛ إنما، يتابع، إذ تكتمل، ألن تتفتح على معرفة جد جلية، جد نقيه، جد قاسية، ما من أحد بيننا إذ يقرأها، سيبقى حيا للحظة؟ لأن، يسترسل، الخيال أبى أبدا إلا إنيانا بعينه للتحرك من السفنكس. اختفى إنيان، فما من رب كلم ظافر سيمنح قط قدرته المآزرة. إذن، يستخلص، ما من خطاب أبدا سيلغي القدر. مع ذلك، يضيف، أسفل من ذلك، ليس عندنا أي خيار: علينا أن نعرف، مهما كان الثمن، أنه في أية لحظة قد يهجم سفنكس علينا؛ علينا أن نعرف، ما لم نعرف به قط، أنه في أية لحظة يكفيننا كلمة، جرس، نعم، لا، فقط حتى نهزمه في الحين. لأنه - هكذا قال زراثسترا - ما من سفنكس عمل قط عشه خارج الحنك الإنساني...

5 - حيث برغم "سرقة جرس"، لم يأت أحد على ذكر نيكلاي ريمسكي\_كُرساكُف.

اختفى عاطف علة في عيد كل القديسين.

ثلاثة أيام قبل ذلك، قرأ، في جريدة مسائية، تقريراً أفزعه بشدة:

فرد ما، يخشى كثيرا من قدرته الغامضة حيث يفضل عدم الكشف عنه، إذ يدخل ليلا إلى مقر للشرطة المركزية، سلب منه مغلفا يقال أنه قيم حيث يشهر فيه بتفاهم ثلاثي الحراس الذي يحكم في دار بلاغا. كان ينبغي، حتى ترجع الأشياء إلى مجاريها، استرجاع ذلك التأليف الخطي غير الملائم في أقرب الآجال، إلا يكن ذلك فسيعرف المحتال الجريء لمن يسلمه. لكن، مع أنه من الأكيد قد دسّه في منزله الذي فتش خمسة وعشرين مرة على الأقل، لم يعثر له على أثر.

مجازفا بكل شيء، ذهب رائد، رمان ديده، يرافقه مساعده المفضل، غارامن، لزيارة ديبان، الذي يثنى على حسه الذي لا يخيب.

- من البديهي، قال له، ما كنا لا لنتجشم كل هذا القدر للسرقة؛ إذا مسّت أيّ مغلف لنقل عادي، فإن كان سلب مّا ذال إما ظاء، لكان ذلك خيب رجاءنا قليلا. إنّما هاهنا، ينجرّ عنها سقط هامّ جدّا... - سقط؟ تساءل ديبان الذي، حتما، كان يجهل معنى الكلمة.

- عذرا على المصطلح المهني، ابتسم ديده: لنقل بأنّ الأمر في نظرنا يتعلّق بسرقة تمسّنا في الصّميم، لأنّها تلغي، تذهب هباء، تهجر كل اهتمام بالتنظيم: إنّها تضعف قدراتنا بنسبة تعادل على الأقلّ أحدا من ثلاثة.

- في حين أنّه، أراد ديبان أن يعرف، أخضعت إذا خمسة وعشرين مرة دار الحراميّ للتفتيش؟

- بلا، أقر ديده، إنّما بلا طائل في كلّ مرة. مع أنّه تمّ التقلب في كلّ مكان.

- هذا ما يظهر لي جلياً جدّاً، أگد ديبان: نَقَبْتُ في كلِّ مكان، تجسّست الجدران إمّا الأسقف، لكنّ ذلك لم يثمر شيئاً، لأنّ لك عدسة لكثك لا ترى: ألم تفهم، أيّها المغفل الكبير، أنّ رجلك قطعاً قد اختار مخبأً حقاً أكثر من ذلك: ما يعني، أنّه لم يدسّ سُرّاقته، بل إنّهُ في الغالب قد دَنَّهُ إمّا قرّنه تماماً كما يفعل بكلمة شائعة، من ثمّ لَقَّه في مرفقة لليد حيث كنت حملتها ربّما عشر مرّات على الأقلّ، من غير أن تعرف، من غير أن ترغب، لا حتّى أن تقدّر على معرفة أنّ الأمر لا يتعلّق بخارقة بسيطة، بل بالمغلف المهمّ جدّاً!

- إمّا، قاطعه ديده، لم تكن هنالك أيّة مرفقة لليد!

- دعك من هذا، سخر ديبان.

ارتدى معطفه الماكينتش، أخذ مطريته، فخرج، مشدّداً:

- أنا ذاهب إلى هناك. خلال لحظة، ستحصل على ذلك البرديّ.

لكن بالرّغم من أنّه كان محقّقاً، أقلّه في حساباته، إلّا أنّه أخفق.

- زمان، على الأقلّ، كنت أملك السّعد، همس.

ثمّ، معزّياً نفسه، اهتمّ، تاركا الشرّطة القضائية لمشاغلها، بإنسان غاب ارتكب ثلاثة اغتياالات.

إذا كان ديبان لم يعرف، مع أنّه فهم بالفطرة كلّ شيء من الألف حتّى الياء، فليس لي من نجاة، كتب عاطف علة في مذكراته.

خطّ كلمة لأصدقائه. قال فيها: "لطالما أردت أن أنام حتّى الثمالة. لطالما أردت أن أحظى برقّة هنيئة. لكنّه اختفى! من؟ ماذا؟ اعرف أنت! لقد اختفى. أنا أيضاً، الآن تارتي، سأذهب حتّى حتفي، حتّى النّسيان الأبيض الكبير، حتّى الحذف. إنّ ذلك لازم. معذرة. طالما رغبت بأن أعرف. شرّ مبرّح فتلني. لغاي بات يشبه همسا أعقفا. أميّتي، هلا كنت الفدية عن الهذي المختلّ الذي سكنني. عاطف علة".

كانت هنالك ملاحظة، حاشية مذهلة تظهر أنّ عاطف علة ما عاد يملك رشده: "عشرة من الفيسكي طيّبة نخب المحامي الفظّ الذي يدخّن في حديقة الكائنات الحيّة".

كان هنالك، في الختام، كإمضاء، ثلاث مطّات أفقية (حيث بدا أحدها على الأقلّ أقصر) يعترضها خطّ مبهم.

هل انتحر؟ هل ضغط بزناد على خدّه؟ هل شقّ نفسه بشفرة داخل حمّام ساخن؟ هل شرب طاسا من ماء ثفّانا؟ هل قذف بسيارته في حفرة بلا قرار تلتفّ كالإعصار بلا نهاية حتّى مساء النّهار الكبير، حتّى نهار المساء الكبير؟ هل سرّب غازه؟ هل قام بالهاراكيري؟ هل رشّ نفسه بالتّابالم؟

هل تآرجح كم على جسر إلى جحيم أدهم ابتلعه؟  
لم يعرف أحد أبدا ما إذا كان اختار نهايته، ما إذا كان لاقى حتفه.  
لكن، عندما، جاء، بعد ثلاث أيام من ذلك، صديق، أفرغته الرسالة غير اللاتقة من عاطف،  
ليقدم له دعمه، عثر على الفيلا من غير ساكنيها. كانت السيارة تصدأ في مرآبه. لم يكن أي لباس  
ناقص في خزانته. لم يأخذ أي كيس. لم ترق أي دماء.  
لكن عاطف علة اختفى.

الإرجاء الزعمي لعاطف علة.

يابان من غير لباسه الشهير،  
أصلة مدخنة إذ تلعب الكارلينغ،  
صرخة حادة متجردة في ترتيل كنسي،  
عقرب لطيف،  
عشرة تجار مفلسين باصقين على كدسة من ذهب،  
حزن ظافر،  
ريح السمائم في ممشى فينلاندي ممتد،  
منديل عميق:  
هذا ما يمكنه أن يحرر أفق عاطف علة...  
كاردينال هيبّي إذ يصرخ بشعار مناهض للمدينة الأبدية،  
معلق لقارص طازج،  
ثلاثة رعا ع انجليز تم إرسالهم بكيس عبر قطار بريدي،  
محيط مستقيم،  
سرة مذكرة تحتكم على بركان ثائر، بلد أصلي بالتبني،  
أكتع أخبل إذ يتكأ على درابزين مساء،  
صليب من غير المسيح،  
كتان يصب خمرا عذابا لفكاهيين من غير [عباءات؛  
هذا ما كان ليكفي إعفاء عاطف علة...  
خطاب مطلسم من غير لغيزاء،  
مرآة كمدتها سمكة ماجنة من غير لذع،

برعم خريفي،  
أصبعان اثنان من الخمر من أجل عابر يمثل النهاية،  
حبّ قاتل،  
صخر كثير يغرق رأسا إلى الأسفل في رأس الترتج الصالح،  
بندقية مخلص،  
حريق أبيض، جسم بلا جسد، السلام،  
نسيان زعمي،  
هذا ما سينفي منية عاطف علة...  
لكن أين بيني كل هذا في أقبح منتصف ليل أين تجلّي للضيء [الاختفاء؟]

6 الذي بعد مجمع المنتقيات ذاك، سيرشدنا مباشرة إلى حديقة الكائنات الحية.

صديق عاطف علة كان اسمه أمري صامت.  
كان له ثلاثة أبناء، بل ستة كما في النص الأصلي. ابنه البكر، الذي، بصدفة مزمنة، كان اسمه اينيان، قد اختفى، على الأقل ثمانية وعشرين عاما قبل، في أكسفر، خلال ملتقى نظمته جمعية مارسيل كانترال، بمشاركة العالم الإنجليزي الكبير السير غادسبي الثاني. رأيت ابنه التالي آدم، عرف، فيما يخصه، المنية في مصح. حيث، بعدما لم يعد قادرا على اشتها الأكل، سقط من المجاعة. ثم، تتالت لثلاث مرّات المنايا: في زانربار، ابتلعت سمكة كبيرة ايفان؛ في ميلان، أديلن، الذي كان يساعد لشيئه فيسكنتي، هلك، إذ انغرز عظم مدبب جدا في حنجرته. في الجزيرة التي بها بيرل هاربر، مات أربعين بسبب علة: حيث مصّ جليل هائل كلّ دمه، أجريت له، إنّما متأخرة، خمسة وعشرين نقلا للدم. لم يبق إذا لأمري إلا ابن حي، إيفن، إلا أنه كان يحبّ إيفن بشكل أقل، لأنّ إيفن، إذ يعيش بعيدا، كان يرى أباه ثلاث مرّات في العام، ليس أكثر أبدا.  
فتش أمري صامت بالكامل فيلا عاطف علة. رأى جاره الذي قصّ عليه عن استئصال الجيب.  
استعلم في كلّ ناحية حيث أمكنه ذلك.

كان عاطف علة يعيش في عقار معتم، من غير أي أبهة، من غير أي جاذبية، من غير اهتمام بالرقى: حيطان مبيضة بالجير، زرابي متسخة صنعت من قطن رديء كانت تنسلّ بالسبيخة. كان هنالك قاعة استقبال مهترئة، غرفة معيشة مهملة فيها كنبه عفنة تكشف عن لبدتها بقرب خزانة

منتنة برائحة البصل الفاسد. كانت لزقة مشمعة تثبت ثلاث طبعيات مرعبة في مصاريع خزانة متأرجحة. كان الشباك ذي الزجاج الفسيفسائي الأبالاني يمنح ضياء رماديا، كامدا. كتخت كان هنالك هيكل سرير رهباني، مطرح سيء ذي متكآت مترهلة، ذي شراشف مقززة. لم يكن مغسله إلا حجيرة معتمة، إبريقا، إناءا، طاسا، محلقا، فخرقة اتخذ منها فأر حقل لمجته.

فتح أمري، أحدا بعد الآخر، كمّا من ثمانيات الطيات، ذات الأظهر المتسخ، ذات الأغلفة المهترئة، كانت تتكدّس على ثلاثة أرفف متأرجحة. كان كلّ منها يتضمّن عددا من الملاحظات، هامشيات تفحصها إنّما من غير أن يفهمها جيّدا. مع ذلك ميّز اثنين إمّا ثلاثة كتيّبات بدا أنّ عاطف علة قد أخضعها لعمل أكثر تعمّقا: "الفنّ. الخيال" غمبرينتش "الفضاء" غمبرفيتش، "السيسران البري" منيكا فيتنيغ، "الطبيب فستيس" تumas مان، تشامسكي، رومان جاكبسن، "الأبيض إمّا النسيان" أراغن.

ثمّ حطّ يده على علبة محكمة فتحها. فعثر فيها على الكثير ممّا خطّ باليد الذي يثبت أن عاطف علة كان ميّالا للتعليم لأنّه احتفظ في ذلك ليس من غير عناية مفرطة بالمعارف المكتسبة التي لقنت له قديما. هكذا، إذ يقرأ كلمة بكلمة، تمكّن أمري من تصفّح السيرة التعليمية الدقيقة لعاطف:

كان هنالك في البدء شيء من الفرنسية (فهم منه):

هناك حيث كنّا نعيش قديما، لم يكن هنالك لا سيّارات، لا تاكسيات، لا حافلات؛ كنّا نذهب أحيانا، يرافقتي قريبي، لنرى ليندا التي تسكن في محافظة متاخمة. لكن، إذ لم تكن لنا سيّارة، كان علينا أن نجري المسافة كلّها؛ إذ لم نفعل لكنّا نصل متأخرين جدّا: لكانت ليندا اختفت.

أتى برغم ذلك نهار رحلت فيه ليندا إلى الأبد. كان علينا أن ننفّسها بالمرّة؛ لكن هيهات، كنّا نحبّها. نحبّ عطرها، هيئتها المشرقة، سترتها، بنطالها الأسمر المنسدل كثيرا؛ كنّا نحبّ كلّ شيء. لكن، ها قد انتهى كلّ شيء: ثلاث سنين بعد ذلك، ماتت ليندا؛ علمنا بذلك بالصدفة، ذات مساء، خلال أكل اللّمة.

ثمّ نمرّ إلى الفلسفة:

كانط، إذ يحلّل الحدس البديهيّ، شكّ للحظة في جملة ديكرات الشهيرة، عارفا أنّه يخفي الحالة التي فيها، ربّ ما، إذ يتخيّل الفرد، كان سيمكنه أن يكفل أنا مكبرا. "هكذا، قال، أكان سبينزرا إذن أكمل التّغيير لاغيا اسمه، في مقابل أجراس غامضة؟ باروخ الإسرائيلي! أضمدت الطبيعة بأنّ خيّطتها (بأنّ شبعتها)، مغشّيا كلّ ثقب، بفضل "سيف (تربص مبدئيّ للحياة) مستكملا أمنية للأبدية!". بهذا، قام كانط، بمثاليّة مسبّقة، إنّما على خطأ، بجعل سبينزرا في سلالة الأنا الأعلى

القاتل، دائماً. لأنه، منذ أمد بعيد، تلميذ سقراط، إذ يفتك كقاتل أبيه بكلّ مستقدم، رأى أنّه ما من مشارك له نهاية، قذ يتأصل في الأحد.

عثرت إذن الحنية البدائية على تثليثها، مستكملة خطها حتى طرف المنحنى التزامني، راشقا رمحه المدبّب في جبهة المتفلسف، الذي مات لأنه للحظة اعتقد في عقيدة ديكارت من غير الأنا. إلى الرياضيات:

عن المجاميع.

(ترجمة لعمل قام به مارشال هال الأصغر، LIT. 28، صفحة من 5، 18 إلى 27 مدرجة).

هذا المبدأ هنا، من اغتتمه؟ من عثر عليه؟ من قدمه؟ كارل فريديريك غُس إمّا إفاريسست الغالي؟ لم يعرف أحد ذلك. الآن، أصبح كلّ هابّ دابّ يعرف به. برغم ذلك، قيل أنّه في عمق العتمة، قبل مماته، في الليل، حفر الغالي في كراسته (مارشال هال الأصغر. المرجع السبق. ص. 8) سلسلة مطمّنة على طريقته. هي كالتالي:

أ<sup>1</sup> = ب<sup>1</sup> = ت<sup>1</sup> = ث<sup>1</sup> = ج<sup>1</sup> = ح<sup>1</sup> = خ<sup>1</sup> = د<sup>1</sup> = ذ<sup>1</sup> = ر<sup>1</sup> = ز<sup>1</sup> =  
س<sup>1</sup> = ش<sup>1</sup> = ص<sup>1</sup> = ض<sup>1</sup> = ط<sup>1</sup> = ظ<sup>1</sup> = ع<sup>1</sup> = غ<sup>1</sup> = ف<sup>1</sup> = ق<sup>1</sup> =  
ك<sup>1</sup> = ل<sup>1</sup> = م<sup>1</sup> = ن<sup>1</sup> = هـ<sup>1</sup> = ي<sup>1</sup> =

لكنّ أحدا أبدا لم يتمكن من معرفة النتيجة التي أراد الغالي أن يصل إليها فيما خطته يده من غير اكتمال.

كلّ من كانتر، دُعدي، بُرّباقي، اعتقد أنّه، بخطّ محرف، بعشر مثله (من الجسم الكامل إلى المخطّطات، من الحلبة المحلية إلى س<sup>1</sup> نجمة، من ك<sup>1</sup> فانكتر الذي يعزى إلى شيب إلى نظرية الكارثات للعظيم ثم، من غير إغفال للقسمات، لا الأسس، شفارتز، لا كارتان، لا جيبرجيتي) سيمسك بخيط حقيقي أكيد لتخطي هذا التقطع الماكر. كلّ شيء كان هباء.

قضى بُنترياجين في ذلك ربع قرن، مفضيا إلى عدم إبصار أي شيء فيها إطلاقا.

في حين أنّه منذ ثمانية أشهر، كان، إذ يشتغل على مساعد له، أنظر د.كان، مبادلات العائلات المساعدة، ج، 3، 18) أظهر بالاستقصاء، يعتقد ذلك، (كان يبرهن - كما قيل لجُلين - لعدد حقيقي، بالتدعيم من جهة) الفرضية:

ليكن ج ليكن هـ ليكن ك (هـ < ج، ج < ك) ثلاثة عناصر (نُتبع كيرُش) حيث عندنا

أ(ب س) = (أ ب) س: حيث، من أجل كل أ، زـزأ، أـأ ز كلها "صحيحة"، كلها أحاديّة، إذن لدينا  $ج \approx هـ X ك$ ، إذا كان  $ج = هـ U ك$ ؛ إذا كان هـ، إذا كان ك كلاهما ثابتين؛ إذا كان هـ، ك ليس لهما إلا قاسم مشترك هـ  $\cap ك =$

للأسف! مات كان قبل أن ينهي عمله. إذن، في نهاية المطاف لم يحصل على الحل.<sup>1</sup>  
إلى الإنجليزية:

إنّها قصّة عن مدينة صغيرة. ليست حكاية ثرثرة مسلّية؛ لا من الطابع الجافّ، المعتاد، الذي يعجّ "بالتفاصيل" الاعتيادية، مثل "ضياء قمر شاعريّ"، إذ يلقي ظلالاً ضبابيّة، على مدى طريق ريفيّة متعرّجة". كما أنّها لن تذكر أيّ شيء عن قطعان متهادية رئانة الأجراس بعيداً، لا عن طير أبي الحنّاء إذ تغرّد ترانيم في الشفق. لا حتّى "الضيّاء الدّافئ لقنديل" من نافذة قمره ما. لا... متابعاً تفتيشه، رأى أمري صحيح أنّ عاطف علّة كان يتعلّق أيضاً بالعادات البدائيّة:

في أحد الأيام، في غُنيي (التّشاد)، لبس سُكّتي جُبّته، على هيئة رغلان علّه اكتسبه من فرنسي نقّاج في سفاري. ثمّ، ذهب إلى مُكّله، أين يعيش ابنه الذي تضطرّه علاقة قران، لم يسمع بها حتّى أيّامنا، إلى التزام متناقض، لأنّه ملزم بالعيش في قبيلة القرينة. ما كان عليه أبداً أن يسلم فتى إلى ديننغر مناصري السّلطة، خارجاً بذلك عن المسار الطّبيعي، حيث يجعل النّطق منه نسيجا حذقا، جليّاً، متميّزاً، لنقل: بنائيّاً.

أيا سنّ إمّا مارجينا، أتي إمّا كاكنتيل، لنغي إمّا زُري، المعزّزين الأشدّاء من أجل الإمطار، إنّنا نصلي لكم. نطمح إلى التّسي المهدئ لحالة ما غير معيقة على الرّغم من الألم الذي سبّبه لنا. فيما عدا، أسينبغي إذن أن نضمّر ملهيا مخطئاً؟

الاتفاق النّهائيّ (أصلي إمّا متدّنيّ): راجع الفرد بصّارا أعدّ له غارا؛ افتدى إذن لسُنّ خاصته، مضحيّاً له جدياً أبيضاً، ثمّ ديكا أكحلا، كي يحصل على حب للفصل.  
إلى الكائنات الحية:

بقر المسك، دابّة نصفها كبش، نصفها عجل، تعيش بلا بأس في التّندرا. للحمها، الذي يهرس إذا ما دقّ، مذاق الأنيسُن الشّديد. لإمساك الدّابة هذه، يجب اختيار الفرصة، بأنّ تنبطح على الأرض حين تجري تجاهك، بأنّ تقفز في اللّحظة التي يظهر لك فيها حافرها، مضخّماً، مرهباً. حالما تصبح يداك على رقبتّه، محيطه به كلبية، يراك، يجارّ، ثمّ، كما فعلت، ينبطح متمدداً كي ينام، بمحاذاتك.

<sup>1</sup> يظهر، كما قيل، أنّ ابن عبّه (بالأحرى ابن عمّه) كان يملك الحلّ، لكن إن كان يعرفه، فبالتأكيد سيكتمه.

جسمه إذ يدخن برائحة الأكاسيا، الحلفاء، البيش، البصل، حيّ العالم، الزّعتر، الأباس، الاتحاد، له ملمس ناعم.

الأرخص إمّا الأرخص المنقرض، فرد يعيش في بلادنا، إنّما لا يظهر في حدائقنا للكائنات الحيّة. يعتقد أنّه بالإمكان أن نرى، متقدّماً أثناء الليل، أرخصا عارضا على جنب ظهره الأحدب. إطلاقاً: إنّهُ لا يظهر مستديراً، أي ظهره. ليس له ثقب كذلك. يتعلّق الأمر بظهر عاديّ، فحسب. فلماذا الإسهاب في الحديث عن الأرخص، إذن.

إلى الصّراعات العرقية:

حدث ذلك ذات الثامن من ماي. "شغب في بلُميتش"، تصدّر الخبر جريدة مسائية. بأمر من نافذ غير داهية، أرسل رقيب كتيبته لمهاجمة جمع من المناهضين، الاشتراكيين إمّا الطلبة الجامعيين، الذين بحقّ شرعيّ، كان طلبهم الصفح الشّامل عن بعض زملائهم الذين تمّ زجّهم في السجن. حجر كبير التقط من السّاحة طار على شاحنة كبيرة دهماء مليئة بأناسي الغاب القبيحة. ظهر في منتصف رصيف ركاب ما؛ يرى فيه جذع ما طريح داخل عرمة غير مختزلة من السيّارات التي تحرق. خشية من المعاملة السيّئة، أمر غريمهُ بمجزرته اللاسامية، انهماك الحارس، مقمعا، مختقاً، مصرّاً في ذلك على كثير من المحتضرين الصّرعى.

ارتعد الرأي العام. طاف ألف ألف فرد بارييس، حاملين من بينهم خرّقا كحلاء، من بينهم خرّقا قانية، صارخين بأربع مائة شعار مضادّة للحكم المستبدّ: "عشر سنين هذا يكفي"، "مالنا يا شارلّه"، "السّلاطة للشّعب".

نقابة ما، إذ تجمع الجماهير في العمل، تمكّنت من إيقاف الإنتاج. تمّ الاستيلاء على كلّ شيء: النّقل، حياض الفحم، الأسديّهيّات، المحلّات، الجامعات، المطاحن، المخزن. نفذ الغاز من المحطّات ...

ثمّ إلى الألمانية لم يفهم منها شيئاً.

ثمّ، في الختام، على مرفقة لليد تشبه الذهبيّ المصفرّ لشبيهه الجلد، عثر أمرى صامت على الالبم الذي جعل فيه عاطف علّة مذكّراته. فتحه. فقرأ حتّى المساء. ثمّ خرج. كان الليل قد حلّ. أشرّ لتاكسي تبحث عن زبائن.

- إلى الشّرطة القضائية بسرعة، قال، مرتميا، منهكا، على متكأ التاكسي الرّث.

في الشّروط القضائية اعتقد أمرى أنّه سينتهي إلى الخبل. في البداية، انتظر حتّى منتصف الليل على الأقلّ، ثمّ إنّ الفرد الذي تمكّن من أن يراه كان له هيئة أبله لا يلهم بشيء. يمضغ إمّا أحيانا

يمصّ، ليس من غير ضجة مزعجة بالفعل، شطيرة هائلة بسجق يُرك، راشّا إيّاه بنبيذ أبيض شائع جدّا كان يشربه من القنينة. في بعض الأحيان، بأصبع مقسط، كان ينظف مجراه السّمعي إمّا منخره الأفتس أكثر منه أفتى.

- لكن، هيا، يتمم أحيانا، إن قال بأنّه انتحر، فقد فعل، إلّا فما كان ليذكر ذلك، صحيح لا؟  
- لكن سيّدي الرّقيب، رافع أمّري، قد رأيت مذكراته، رأيت الفيلا خاصته! زد على ذلك، لم يقل أبدا بأنّه انتحر، بل أنّه كان يخشى المنيّة. لقد اختفى! يتعلّق الأمر بعملية اختطاف، خطف!  
- خطف! لكن لم ذلك؟ تهكّم بغلظة، الرّقيب، لم نر ذلك أبدا من هنا...

انتهى أمّري صامت بأن هاتف على الطّرف الآخر من الخيط صديقا له الذي، بصفته مساعدا في رصيف أُرساي، أقنع فيما يخصّه أميرالا الذي مسّ رائدا الذي اتّب الرّقيب ثمّ جعل في تصرف أمّري شرطيّا من باستيا اسمه عُطافيّه عُطافيانى.

ذهب أمّري ليرى عُطافيانى. كان يقطن مسكنا مفرشا في محطة سابلُن، في مايّه، غير بعيد من حديقة الأقلمة. كان له هيئة محتال كبير، جالسا في كرسي هزاز قديم الطراز محشيّ بمتكأ ذي لبد صنع من قُبك لَيْن جدّا إنّما الذي يزيّنه جلد جميل بشرائط، كان حينها يأكل الرنكة المملحة المغمسة في التّبيّذ الأبيض الذي كان يغطسه في قمقم كبير من الخيار المخلّل.

- حسنا، قال، رافعا الكلفة مباشرة مع أمّري، لقد جعلت في تصرفك. طالعني بالأمر بشكل عامّ.  
- إليك إذا، قال أمّري، لقد اختفى عاطف علّة. ثلاثة أيّام قبل اختفائه، ترك لي كلمة يبلغني فيها بأنّ عليه أيضا أن يرحل. إنّما برأيي، يتعلّق الأمر باختطاف.  
- لماذا اختطاف؟ رد لطيفا إنّما ببلادة بالأحرى عُطافيانى.  
- كان عاطف علّة يعرف، ردّ، مبهما، أمّري.

- يعرف ماذا؟

- لم يعرف أحد أبدا...

- إذا؟

- إنّ في مذكراته بعض العلامات التي علينا التعمّق فيها. قال فيها علّة أنّه في ذات الآن كان يجهل إنّما يعرف، إمّا أنّه كان يعرف إنّما يجهل...  
- رأينا ما كان جليّا أكثر من هذا.

- في رسالته، تابع أمّري صامت، هنالك ملاحظة ملفتة بالفعل. قال "عشرة من الفيسيكي طيبة نخب المحامي الفظّ الذي كان يدخّن في حديقة الكائنات الحيّة". قطعاً، أراد من خلال هذا أن يمدّنا

بدليل ما برأيي، يمكننا في البداية أن نرى هذا. من ثم سنقرأ مذكراته أينما، نعتقد، هناك العديد من المعطيات لنستخلصها...

- إيه، قال عطايفاني، غير مقتنع بناتا، يظهر لي هذا كله مبهما بالأحرى...

- في البداية، تابع أمري صامت، متجاهلا ريبة الشرطي، يمكننا القيام بزيارة للحديقة.

- إلى حديقة الكائنات الحيّة؟ ردّ عطايفاني بهتا، لماذا نذهب إلى حديقة البهائم في حين هنالك

حديقة للأقلمة على بعد ثلاث خطى من هنا!

- هيا، عطايفاني: "المحامي الفظّ الذي يدخّن في حديقة الكائنات الحيّة"!

- حسنا، قال عطايفاني، مرتبكا، سنذهب أنت إليها، اتفقنا، أنا سنذهب إلى المستشفيات لنرى ما

إذا كان، بالصدفة، عاطف علّة قد انتهى إليها.

- أكي، قال أمري، لنلتقي فيما بعد. لنقل في منتصف الليل في بالزار، مناسب لك؟

- لنقل من الأفضل إلى الليب.

- حسنا من أجل الليب.

ذهب أمري صامت إذن إلى حديقة الكائنات الحيّة. رأى أسدا من الصحراء. رماه هبال بشيء

ما، فأعطاه شكلاطة. سباع أمريكية. كذلك أنمر. فدر. إيسارات. أيائل سمراء. عنافات الأرض.

بجعات كندية. ثم فجأة:

- حضرتك هنا! يا للمصادفة السّارة! من كان ليعتقد أنك في الحديقة. يتعلّق الأمر بعُلقه، كنة

قنصل كندا في فرانكفُرت. الكلّ يعلم شغفها بعاطف.

- آه، أمري، صديقي، أتعتقد أنّه مات؟ انتحبت عُلقه.

- لا، عُلقه، لا، لكن قطعاً، لقد اختفى.

- أترك لك أنت أيضا رسالة معلما إيّاك أنّ عليه أن يغادر إلى الأبد.

- نعم، أترك لك ملاحظة تتكلّم عن محام يدخّن في الحديقة؟

- نعم، إنّما ما من محام هنا.

- من يدري؟ همس أمري.

رأى إذن، غير بعيد من بركة تشبه، ليس من غير حسّ بديع، كامتشاتكا مصعّرة، بركة حيث

تمرح جملة من الكائنات البحرية: بطاريق، غربان الماء، طراسيح، قطارس، هراكيل، عنابر،

خنازير البحر، دلافين، حنفاءات، حرّيشات، خراف البحر، رأى حينها، إذن، فردا ذا هيئة بالأحرى

نزیهة كان يشعل سيجارة. اقترب.

- صباح الخير، قال الفرد.

- قل لي أيها الصديق، رد، خبط لزق، أمري، أتعرف في الأنحاء محاميا؟

- بلا، قال، من غير تكلف، الفرد، هنالك من هنا محام: أنا.

- صه، رد أمري، لنتكلم خافتين؛ قل لي: أتعرف عاطف علة؟

- أمدني أحيانا ببعض العمل.

- أعتقد بأنه مات؟

- من يعلم؟

- اسمك؟

- حسان بن عبّ، محام لدى المجلس، ثمانية بعد العشرين، رصيف برانلي، ألما 18-23.

- هل عندك أنت أيضا الظرف الغامض الذي أرسله للجميع قبل اختفائه؟

- نعم.

- أتعرف معنى الملاحظة؟

- لا، بل ربّما اعتقدت الفهم أنّ عاطف يلّمح إليّ عندما تكلم عن محام يدخّن. هذا لماذا أهرع في

كلّ حين إلى حديقة الكائنات الحيّة. أمّا فيما يخصّ العشرة من الفيسكي، فكنت أجهل حتّى هذا

النهار إلى ما ترمي عندما قرأت في جريدة أنه سيجرى سباق هام خلال ثلاثة أيّام من الآن في

لُنغشان.

- لكن، ليس لذلك علاقة، قاطع أمري.

- بلا له! هنالك ثلاثة مرشحين رئيسيين: الكتاتبي ١١١، فيسكي عشرة، كفارنعم أي ملخبط.

- أعتقد أنّ هنالك صلة ما؟ قالت عُلقه، التي، حتى حينها، لم تقل كلمة.

- من يعلم؟ علينا أن نتنبّت من كلّ جهة. سنذهب إلى لُنغشان الاثنين المقبل، قال أمري.

- بالمناسبة، تابع حسان بن عبّ، عهد إلينا عاطف علة، منذ أقل من شهر، ثمانية بعد العشرين

قرطاسا تمثّل، بشكل عام، خلاصة الأعمال الغامضة إنما العسيرة جدا التي كان يتابعها في ركنه.

ليس له لا قرين حي، لا قريب ذي حق، لا ظنيا، لا بالتمني، لا بالنّصب يظهر لي إذن طبيعيا أن

عملا تعليميا كهذا ينبغي أن يسلم إليكم، بالإضافة إلى أنه، اختتم، يمكن أن يستخلص منه الكثير من

العلامات التي ستمهّد من غير بدّ عناءنا.

- متى يمكننا أن نرى هذا كله؟ قال أمري.

- ليس قبل ثلاثة أيام، لأنه عليّ أن أغادر في الحين إلى إيّن - سير - ثلثن. سأنتهي الاثنين

صباحا. لنتقي الاثنين مساء. سنعرف إذن إلى ما كان يلّمح عاطف علة عندما قال "عشرة من الفيسكي الطيبة".

- حتى أنني سأراهن بعشرة فرنكات عليه، مازح أمري.

- أنا كذلك، ردت علقه.

- حسنا، قال حسان بن عبه، ملقيا نظرة على ساعته، يغادر قطاري حين تصبح إلا عشرا. سلام!

إلى الاثنين مساء!

- عليك السلام، قالت علقه.

- سلام، رد بلهجته عطايفاني.

غادر حسان بخطى كبيرة. أمري، الذي كانت علقه تتبعه، تفقد بتمعن، حديقته. لم يجد علامة أخرى. فدعا إذن علقه إلى لمجة كانت مقنعة بالفعل.

بينما يذهب أمري إلى الحديقة، تفقد عطايفيه عطايفاني برُكا، فُش، سانت - لُيس، رُثشايلد. ثم استعلم في ثمانية إما عشرة مخافر. لم ير لأحد فيها أي عاطف علة.

في منتصف الليل، مندفعاً بخطى حثيثة، بلغ اللز.. حينما، غير بعيد من مفترق الطرق فافان - راسباي، تقاطع مع أمري الذي تلقاه، هامسا:

- لن نذهب إلى هناك، اللز.. يعج بالمخبرين!

- لا بد أن هناك غير بعيد من هنا، رد عطايفاني، الذي، بصفته شرطيا، كان يعرف أحيانا أن

يكشف مخفيا ما يجهله الجميع، لا بد أن هناك غير بعيد من هنا فرد ما يراد له الاختفاء.

- الاختفاء، انتفض أمري، إذ اشتتم مصدرا ما.

- احم احم، رد عطايفاني الذي خشي حينئذ أنه كاشف غريبا.

- هيا، عطايفاني، دعنا لا نتخاثل! علة كذلك قد اختفى!

- ما من صلة. أگد عطايفاني.

- من يعلم؟ قال أمري؛ ثم أضاف بنبرة حادة: من الذي يراد سلبه هناك؟

- مغربي، صرّح عطايفاني.

- مغرب! صاح أمري.

- اسكت، قال عطايفاني، نعم، مغربي، محام مغربي...

- حسّان بن عبّه! صرخ أمري.

## 7 حيث يظهر أن البعض يريد شراء بالمحامين المغربيين:

- لا، رد، بأعصاب باردة، عطايفاني، اسمه بن بركة.

- آه حسنا، قال أمري متنفسا الصعداء، لأنه، من غير أن يعرف بتاتا لماذا، خشي فجأة على حسان بن عبه، ثم، للحظة قصيرة، على نفسه: لأنه إذا كان عاطف علة قد اختطف، من يمكنه أن يضمن ألن تتم مطاردة أصدقائه: علقه، حسان، أمري نفسه؟

ذهب، خلفه عطايفاني، إلى حانة هاري. جلس إلى مائدة في آخرها. اقترب نادل. فطلب منه تشيفاس من غير ثلج. أراد عطايفاني بارئ من غير زبد. فسأله أن يختار: مانشن أم ستات؟ تردد لبرهة قصيرة. "لكن المانشن"، قال في الختام للنادل الذي كان يصفر بهيئة مأكرة.

رسم عطايفاني بأخطاط عريضة اللغط الغامض الذي تلا اختفاء بن بركة. بدا كأنه ارتكبت بعض الزلات. نشرت جريدة مسائية، ليس من غير صخب، قليلا فقلا معتبرا. سخط الرأي العام. أحدث ذلك ضجة في رصيف أرساي. نفى بأئن ذلك بالجملة. لكن سشن اعترف بكل شيء؛ من ثم آخر. إذاعة ما يمكن أن يقال عنها جريدة يتهم فيها فيغن قاضيا ساميا استرعت في ماتينين أسى عميقا. أثبت بعد عناء، أن الأمر يتعلق بباطل. قدم أفكير حجة غياب سخيصة. ثم أغتيل فيغن، في حين لم يكن هنالك تقدم يذكر في التحقيق؛ شهّرت المعارضة على الأقل ثمانية بعد العشرين مرّة بسلطة ترخص بجرم منحط كهذا. بلغ الأمر حد مصادرة صحيفة أشارت إلى العلاقة الغامضة التي تربط اختفاء بن بركة باختطاف أرغد ستة أشهر قبل ذلك في زيربخ: لعل دار بلاغا سلّمت عقدا لفرقة كُمانده من القتل، من المخبرين، من الخارجين عن النظام، المشتبهين بعدد لا بأس به من السرقات المسلحة، إنما المعفي عنهم لمشاركتهم في بعض من الضربات الباهرة: معارض للرئيس برقية قتل في فرانكفورت، مناضل افريقي في سان - مريتز، يزيد في لفان، قنصل غابني في مدريد! هكذا، لضمان منصب طاغية ضعيف يدعم سلطته من البقشيش المخزي لرأس المال الفرنسي، جمع فكار كتيبته من أناسي الغاب بلمامة من أتباع أنتي بافليتش من المحتالين التافهين، من مهربي الذهب إما الحشيش. كان العمل يدا بيد! كل هذا كان يسبح في مناخ غير سليم. تمت المرافعة في جلسة مغلقة. أدين إمعة لم يكن يستطيع شيئا إنما، لأنه حقير لم يفهم؛ أما بالنسبة للكبار، للأشداء، للسياسيين المريبين، فلا مساس...

- نعم، قال ليختتم عطايفاني، مبتلعا بالمرّة بيرته المانشن، لم يبد هذا جميلا إطلاقا.

لم يزد كلمة بعد. كان أمري يتنهّد. بدا اختفاء عاطف علة بعيدا! حكا لعطايفاني مع ذلك أنه رأى

عُلقه في حديقة الكائنات الحية، ثم حسان بن عبّ، الذي لم يره أبداً من قبل. أهاه، مازح عطافياني، هكذا إذن كان لعله صديق يجهله أمري؟ نعم، رد أمري. فيما بعد بدا له ذلك محيراً.

- لنر، راح يحلل، رأينا حسان بن عبه في حديقة الكائنات الحية. في حين ما قاله عاطف علة: "محام فظ يدخن في حديقة الكائنات الحية". نذهب إلى هناك. من نرى؟ محاميا مدخنا. حسنا. لكن، ماذا إن كان المحامي لم يهرع إلى الحديقة إلا لينجز إخطار عاطف، مفترضا بهذا أنه يمكنه، أيضا، أقله أن يرى صديقا لعاطف؟

- بهذا، يستخلص عطافياني، لم يحدث هذا كله إلا بمحض الصدفة؟  
- صدفة أم بفعل فاعل، من يدري؟ إنما سنرى الاثنين في لُغشان ما إذا كان هناك شيء من الصّحة في تلميح عاطف عن عشرة من الفيسكي الطيبة. لكن حتى ذاك، يمكننا أن نعمّق في نقطة رئيسيّة بشكل أقلّ إنما الهامة جدا مع ذلك. هاهي ذي: أتعرف كرامازُف؟  
- ذاك اليّ عنده شقيق يقال عنه سبحان الخالق؟

- لا، ابن عمّه، آرئه كرامازُف. عنده تاكسي في كليانكُرت. كان يرقّع أحيانا لعله إما لي. يجب معرفة ما إذا كان علم أيضا باختفاء عاطف. افعل هذا من أجلي الاثنين صباحا، قبل لُغشان.  
- أكي، يا ريس، رد عطافياني، الذي كان ينعس على كأسه.

كان البرد قارسا. ما من بط كان يستطيع أن يخرج، لا حتى ذئب. مع ذلك يمشي عطافيّه عطافياني بخطى حثيثة، محتملا بلا عناء كبير، كما بدا، الضباب المكثّى. بلغ ألما؛ استقلّ حافلة غادرها عند رصيف أُرساي. تنقّس الصعداء للحظة؛ ألقي نظرة على ساعته الجيبية: منتصف النهار إلا ثلثا تقريبا؛ كان أمامه زمن يسير قبل لُغشان.

- هيا، قال مخفّتا، ما من خيار: يجب معرفة لماذا جهّز علة الفيات خاصّته بمعدّات ضدّ السرقة. غير بعيد من الرصيف ذاك، على بعد ثالث خطى من قنصلية إيران، كان هنالك مقصف يعرفه عطافياني لأنّه أكل فيه أحيانا شطيرة بالسجق إما بالنقانق المشحّرة. فدخله، منهكا، لاهثا، خائرا. كان هنالك عدد كبير من الأفراد عند المشرب.  
- سلام، قال.

- صباح الخير، رد، رُمّالْد، ساق نشيط، إنما دائما مبتسم، برد جليدي، أليس صحيحا؟  
- آه لا لا؟ رد عطافياني، بررررر...

- مع أنه، رد رُمّالْد، إنها ناقص أحد؛ عرفنا بردا أكثر من هذا.  
- نعم، لكن هناك ريح الشمال المصقّرة التي تعصف، رد عطافياني، مستشهدا، من غير أن يعلم

لم، بسان مارك جيراردين.

- أتحضّر لك شطيرة؟ اقترح رُمّالد: جامبُن ني، جامبن يُرك، نقانق، شحم مدخّن، سجق، نقانق رفيعة، محمّر بارد، جبن ليفارُه، جبن كانتال، جبن مرفأ-السلام، جبن غُرغُنزُلا، نقانق ساخنة؟
- لا، قال عطافياني، أعدّ لي بالأحرى اغرُغ: لقد أصبت بالبرد.
- اغرُغ، أحد فقط! صاح رُمّالد لمساعد الطباخ الذي كان منهمكا في طبخ طبق النهار: أسّه - بيكّه محشي بالقرنّاع بإكليل الجبل.
- هاك، هاك، إنه يغلي! صاح أحدهم.
- جاء الشراب لحظة بعد ذلك.
- اغرُغ يغلي طيب، أعلن رُمّالد، لا نجاة لأي رشح معه!
- ذاق عطافياني شرابه.
- امم، قال، رائع.
- بعض القارص؟
- لا، إنه مناسب تماما هكذا.
- عندك ثلاثة فرنكات فربع، مع احتساب كل شيء.
- هاك.
- شكرا (بالانجليزية)، رد رُمّالد، بلباقة.
- رأى عطافياني، في طرف البار، أليسييس سفان، رئيسه، الذي كان ينهي فاكهة. حمل شرابه، تقدم، بمشقة، بين الدفق البشري، فجلس، نافخا، مقابل أليسييس.
- سلام، رئيس، قال.
- سلام عطافياني، رد سفان، الحال بخير؟
- بين بين، أصبت بالبرد.
- ياغرُت؟
- لا، لست جائعا إطلاقا.
- إذن؟
- إذن ماذا؟
- أمري صامت؟
- يظهر أنه متأكد أن الأمر يتعلق باختطاف.

- لا بد أنه مصيب، همس سفان.

- أعتقد ذلك أنت أيضا، لكن لماذا؟

من غير أي كلمة، سحب سفان من كيس ظرفا أراه لمساعدته.

- برّبي، أقسم عطايفاني، لكن هذا يخرج مباشرة من القيادة العامة الكبرى!

ثم قرأ:

تقرير القنصل ألان غي.رين إلى الملكي G.P.R.C

(الانتشار - ساكلان - " الفضائي " حلف الشمال الأطلسي - G/PRC-SAG - 3.28.23).

منذ شهر، تقرير للرائد في القيادة العامة لحلف الشمال الأطلسي في أُرّي مرفقا بإشعار HCI في أنديي، الذي اختلس للإثبات النقيب 26. 3/6 من الفرقة غير النظامية في رأس القرن، يعلمنا بالمصير المقدر لعاطف علة. بناء على المهمة "حلف الشمال الأطلسي- الفضائي"-28/2-ي.2، تمت مباشرة مراجعة "حساب الجمل" للشهر. لكن لم يكن فيه عاطف علة. كذلك بناء على المهمة "أيام العطلة" 28/8-ي.2، التعليم ل 18، كذلك الإشعار "فضائي أحد مكرر" تم إرسال خطة مضادة للخطف إلى كل القطاعات، إنما مع إدراج تحريضات للمليشيات المنشقة.

من غير رغبة في انتقاص ترقيم المعطيات بقيمة أ.25 إمان.2، يجب ملاحظة أنه قد تم منذ أيام ثمانية عشر جعل معدتنا في النقطة ثلاثة من أجل فائدة معدمة. سبب هذا الفشل الذريع؟ قال قائد في آرلينغتون أنه يعرفه: تطلعات للاستخبارات المركزية الأمريكية؟ إنما كذلك "سيس" في فرقنا تحت رعاية حلف الشمال الأطلسي. ضف إلى ذلك، يعتقد في العلم بان مساعد ث.إ. الألباني قد أدى ملتحميا من أنقرة، مسيطرا بذلك على تنظيمه.

نجد أنفسنا إذن في الحالة التي ينبغي اختيار إما ترك عاطف علة لمصيره إما إعلان الحرب فالأرفع قضية اعتداء أم اختفاء المتضرر الأقل: حالة عادية كهذه لا ينبغي، في اعتقادنا، أن تجد حلها إلا في حنك القضاء. من حيث يأتي اختياري لتقرير خارج عن S.R إذ يعلمكم ليس من أجل الاستشارة إنما لإشعار إجمالي كذلك التعليمات.

- يظهر لي هذا كله غامضا بالأحرى، قال سفان، ما قال حسان بن عبّ؟

- لم يشأ فتحه؛ إنما سنذهب لنراه هذا المساء عند منتصف الليل: لعل فيه ما يغري. أما فيما يخصّ علقه، فلنتعامل بتأني: ففي جعبة المرأة الكثير من الحيل!

- أعتقد؟

- أكيد. بالمناسبة، لقد رأيت كرامازُف.

- فإذن؟

- رأى علة ثلاث مرّات منذ شهر: قاده ذات مساء إلى مركز محافظة سان سانت دنيس، إلى بنغل بدا أنه مهمل؛ ثلاثة أيام بعدها لعبا البريدج في نادي أغسطين لييمان: غلب كرامازُف علة برربع مائة نقطة على الأقل. إنما هنالك أهم من ذلك: منذ أيام خمسة فعرشرين، جهّز كرامازُف الفيات الخاصة بعاطف علة بمعدات مضادة للسرقة.

- جهّز الفيات خاصّته بمعدات مضادة للسرقة؟

- نعم.

- هكذا إذن! إنما لماذا؟

كان عطافياني يجهل ذلك. اعتقد أن أليسييس سفان الذي يملك، كما يقال، حدس هندي أمريكي من منظمة الأمم الخمس، سيعرف أن يمدّه بالسبب. لكن رئيسه لم يكن في مزاج جيد. كان ينقصه الإلهام.

- لماذا جعل معدات مضادة للسرقة في نظامه، همهم، فأضاف، مغمغما: مع أنه كان هنالك شيئان إما ثلاثة اعتقدنا أننا فهمناها بعض الشيء...

تنهد.

- كل هذا يشكل مكيدة لعينة، زيادة على أنه لم يعرف أبدا ما يخفي عاطف علة.

رفع يديه، أحدث جرسا بأصبعه. فجاء رُمّالد.

- بن مخا؟ بن ايطالي؟ اقترح.

- لا، الحساب من فضلك.

- إليك، نعدّها لك في الحين.

أخرج قلم رصاص، فهمس، مخربشا:

- سمكة تنّة، طبق هذا النهار، جبن ليفارُه، فاكهة، ربعية...الحاصل ثمانية عشر فرنكا، مع

احتساب كل شيء.

- ثمانية عشر فرنكا! صرخ أليسييس سفان، يظهر لي هذا هائلا بعض الشيء!

اتهم رُمّالد ضربية القيمة المضافة؛ قال له أليسييس بأنه مجرد نصّاب. كاد ذلك ينتهي بملاكمة،

لكن عطافياني تمكن من تهدئة أليسييس الذي دفع حائقا إنما مذعنا، لربّما مقتنعا، حسابه.

كان أليسييس يهم بالمغادرة عندما، إذ يتلقاه تيار عاصف، عطس عطسة راعدة.

- عافاك، رد رُمّالد، مرحا، ها أنت تعاقب، قد نقل إليك زكامه!

تاركا أليسيس سفان الذي ذهب إلى الشرطة القضائية، بلغ عطايفيه عطايفاني لُنغشان أينما، برغم المناخ اللاحبي، كان يجري السباق الهام الكبير لحساب النادي السياحي الذي ينهي فصله. يتعلق الأمر بسباق الحجرة الصعب الذي يهب فيه مهاراجه جائزة يقال أنها مذهلة (تهامس البعض بأنه يقدم ألف ألف للفائز). كذلك كل الشخصيات الباريسية كانت تستعرض في المستراد.

كان بالإمكان مشاهدة أماندا فُن كُمْدُرُه ريفادافيا، النجمة التي ضمنت لها كُلامبيا عقدا بمليار عن ثلاثة أفلام. كانت أماندا ترتدي- البساطة الخالصة- بنطالا منتقفا من قماش عثمانى قان، قميصا محرّف الرقبة مرجانيا، صدارا برفيريا، حزاما حريريا قلقطاريا، لفاف عنق قرمزيا، قاقما أحمر لآلئيا؛ شرابات لعلية، قفازات حمراء قاتمة، جزمة قصيرة اسرنجية بكعب عال حمراء سمسمية. أرببين أغسْتَيْئُه، عاشقها لهذا الشهر، كان يرافقها: صدرية بدنتيلا بُي، بدلة من طراز أ نغارُه بياقة صينية، قَبْعَة مَقْرَنَة، سلسلة عقدية كبيرة. كانت الأصابع تشير إلى المهاراجات، إلى الرئيس المديرين العامّين، إلى أمراء العهد الألمان، إلى تابعين شارلمانيين، أمراء أتراك؛ يرد اسم كل منهم في رزنامة المشاهير، إماء، على الأقل، في سجّل المشاهير. ذلك كله كان يهسهس في بهرجة كبيرة.

أبصر طائفين بعض الخدام، النخاسين، فسائسي الخيل. بائع متنقل كان ينادي باريس لسباقات الخيل. فأمين رهانات يقترح نتائج تقريبية. جمع ينتظر عند مصاريع الرّهان المتبادل الحضري. عثر عطايفاني، بمشقة، على أمري صامت، جالسا في مدرّج في الأعلى. كانت عُلْقُه، أنيقة بشكل تام في جِبَّتْها الزّمردية، ترافقه. مستخدما منظارا، كان أمري يتفحص شبرا بشبر دبال الميدان.

- هذه أرضية تظهر لي صعوبة بعض الشيء، قال.

أكد له أحد بقره أنه لا يعرف بالأحرى بالأمر جيدا. احمرّ أمري إلا أنه لم يجرأ على إثبات ذلك: في الحقيقة، لم تُر أبدا في لُنغشان أرضية جليدية كهذه، بالتالي غير صلبة كهذه. لم تمطر منذ ما يقارب الشهر، لم يعد هنالك أي ضباب، إلا أن بردا قارسا، متغلغلا، قد صلب كل شيء.

- هل رأيت فيسكي العاشر؟ أراد أن يعرف عطايفاني.

- قد انسحب منذ لحظة، قيل لنا هذا بالمجهار.

- لماذا؟

- نجهل ذلك.

- إذن يمكننا أن نغادر، همس عطايفاني، هزيما.

- كلا، علّقه تريد أن ترى نهاية السباق.

- نعم، قالت علّقه، راهنت بسبعة فعرشرين فرنكا على الكتاتبي.

كان هنالك ثمانية بعد العشرين مسجّلا، من ثمّ سبعة بعد العشرين عند الانطلاق، بما أن فيسكي ديس، الذي كان يحمل "اثنان" على ظهره، قد انسحب. كان فيسكي العاشر مرشّحا للظفر، مع أنه يرقم من الثامن عشر إلى أحد. بما أنه ناقص، تم ترشيح الكتاتبي الثالث، اسكُلا كانترم، الانجليزي النرماندي ذي السنين الثلاث ابن أسر بانبيال، اسكابين، الأصيل الأغبر الذي، نهاية مارس، هزم في شانتيني خلال الجائزة الكبرى بريا-سفارين، اسكاربره، مهر سبق حقيقي بهيم الشعر الذي، ثلاث مرات، انتصر في آسكت، كفارنعم، الأخصف الذي يقال عنه أنه أفرق بعض الشيء، ديفان ماركيز، في الختام، مرشح فجأة كما كان على عجل، حسان سيء أحيانا قد سئم الانتظار، إنما الذي يقال أنه يمضي بشدة.

كان سان مارتين يمتطي الكتاتبي. انطلق مهيبا، تحت هتاف الجماهير المنبهرة. إنما في منعطف ملّين، سقط سان مارتين سقطّة هائلة. ربح كفارنعم أي الملخبط، يتبع بمسافة أقل من لبب ديفان ماركيز.

- يظهر لي حسان بن عبه مزّاحا بغیضا، قال أمري لحظة بعد ذلك. ما الذي علمنا به من لُنغشان؟

تاركين لُنغشان إلى المتحمسين لسباقات الخيل، لمخابيل الدادية، تم استقلالهم لحافلة تتجه إلى باريس.

- بيد أنه، همس أمري، قد يصبح لذلك مظهرا جليّا: كان هنالك منذ ثلاثة أيام ثلاثة مرشّحين، في حين انسحب فيسكي ديس، ثم يتعثّر الكتاتبي، من ثم كان الراح كفارنعم!

- لكأنه من لبّين، قالت علّقه.

- لا، قال أمري، لكأنها دعاية رديئة.

- لا، قال عطايفاني، لكأنها قصة رديئة!

ذهب الكل إلى حانة لابتياح بضعة كُكتيلات. كان في فضاء المكان عطر أخاذ للأماريليس يجعلك ترتخي. بحس خافت، أسرت علّقه بحزنها لرفيقها:

- إن كنت عرفت، همست علّقه، إنما أكان لأحد أن يعرف؟ لم بيد طبيعيا، إنما، حين يتكلم، كان يشق عليّ أن أفهم. قال أحيانا أنه لم ينم منذ ثلاثة أشهر. كان يعاني، لكن من يستطيع أن يخفف من مصيره؟ كان يظهر أعقفا، مقرّضا بشرّ منكر...

شهقة مديدة مثل كمان خريفي قطعت لغا علقه.  
- علقه، أيتها الغالية، قال أمري، مداعبا يدها بلمسة فيها أكثر من الصداقة، إذا كان عاطف لم يختف كليّة، لن نخلص في النهاية إلا إلى أنه نام ملء جفنيه.  
- أقسم (بالاسبانية)! رد، بنبرة عسكرية، عطافيه عطافاني، مقلدا دُن عطافيه.  
- من فضلكم! ترجت علقه، راقّة بشفرها.  
صعدّها مع ذلك عطافاني تنهيدة عميقة.  
- هاهي ثلاثة أيام تمر ننجز فيها عملا بلا طائل، قال ليختتم.  
- فلنذهب بالأحرى لنرى حسان بن عبه، اقترح أمري. ينبغي أن عنده شيء من الدرجة الرفيعة يطلعنا إياه.

يسكن حسان بن عبه، برصيف برانلي، بيتا منعزلا جذابا من نهاية زمن لُيس الثامن عشر.  
قرع الجرس. فجاء الخادم ليفتح، أدخل أمري، الذي يدفعه عطافاني، (علقه، التي أخذتها الأفكار الحزينة، قد هرعت إلى سريرها) إلى صالة كبيرة ذات أبهة.  
- نريد أن نرى المحامي، قال أمري.  
- سيراكم المحامي خلال لحظة، قال الهائي.  
غلام، كان يرتدي زيّا مزيّنا بشرائط مستطيلة ذهبية، أقبل، مقدّما خمرا لأصدقاء عاطف: أخذ أمري فيسكي بشراب غازي، عطافاني آرمانياك. شربا.  
على حين غرّة، من غرفة متاخمة، صدرت ضجة صامّة، تبعها هرج مبهم: تكسّر مرآة، نزال جسدا لجسد، صخب مصمت.  
- لا لا، أآآآآآآيه! صرخ فجأة المحامي.

قفز أمري، للحظة قصيرة، للحظة قصيرة جدا، ما من صخب. ثم، سقط المحامي، مصدرا صرخة مرعدة.

هرع إليه. كان حسان بن عبه يلفظ أنفاسه الأخيرة، زفرات شاكية لمحتضر. ثم انتهى كل شيء.  
في ظهره اللّحيم خنجر قامت ذراع قاتلة بإخضاعه لفاعليّة مادة الكُرار السامّة: تبعت ذلك المنيّة في الآن.

لم نصل أبدا إلى معرفة من أين فرّ القاتل...  
لحظة بعد ذلك، أمري، الذي أفرغته الحالة، فتش المنزل. في خزانة ذات أرقام سرّيّة حطّمها ليس من غير عناء، عثر ختاماً على كدسة القراطيس الهامّة التي سلّمها عاطف لابن عبّه شهرا من

قبل. كان ينبغي أن تضم ثمانية فشري بطاقة. عدّ على الأقل عشر مرّات: كانت تنقص بطاقة. من يقرأنا فهم ذلك مباشرة: لئن تمت المراهنة على أن الأمر يتعلّق "بالثاني"، لكان رابحا! هكذا رحل، متخفّرا، الغامض: "المحامي الذي يدخل في حديقة الكائنات الحية" (لكن لم يثبت أبدا أنه كان أيضا فظا) مات؛ عاطف علة لم يظهر مجددا. في الليل المتأخر، بلغ أمري صامت شقته الصغيرة في رصيف أنجّه. حتى غناء الديك، حتى مطلع النّهار، حتى أنت مغادرة السرير، مريدا بأيّ ثمن أن يمسك بخيط دليل، قرأ الآلبم الذي جعل منه علة مذكّراته...

8 حيث ستذكر ثلاث كلمات عن ركام أين يتجلّى تراجان.

مذكرات عاطف علة.

ذات اثنين

نعم، هنالك أيضا اسمائيل، أشّاب، مُبي ديك.

أنت، اسمائيل، الحارس العليل بالسل، النهم للغامض مما خطته اليد، الكتاتبي السقط الذي ظفر به صرصار عفن لا اسم له، أنت الذي غادرت حاشيا إزارا، ثلاثة قماطات، ستة مناديل في قلب كيس، مسرعا إلى خلاصك، إلى مماتك، أنت الذي، خلال الليل، كنت ترى إذ تبرز الدابة اللجية، نقاء العنبر الأبيض العظيم، مثل بركان زنبقي في الزرقة الباردة!

رحل الجمع لثلاث سنين، جال الجمع لثلاث سنين، مجابهين الأعاصير، العاصفات، الأعاصير البحرية، من اللابرأدر إلى الفيجي، من رأس القرن إلى الأسكا، من جزيرة قاعدة بيرل هاربر إلى كامتشاتكا.

عند منتصف الليل، في مقدمة السفينة، كان هناك ستارباك، دُغّه، فلاسك، ستاب، من كاب-كاد، دافبّي. كان بيب يلعب على الطبلّة. أغنيتهم مغنين:

هيا صاح هيا صاح!

من أجل قنيّة راح!

كان بحار نانتاكيّ يخلّد القتال الضّاري الذي، لثلاث مرات، جابه فيه أشّاب العنبر الأبيض العظيم، مُبي ديك. مُبي ديك! اسمه يجمّد حتى أعتى الأشداء، رعشة تشنجية طافت سطح المركب الثماني. مُبي ديك! دابة أستارث، دابة الشيطان. جسده الأبيض العظيم الذي يرافقه، دائما، في كل مكان، رف من القطرس، كان يحدث، ما يشبه، الحفرة في منتصف اليم، العجمة البيضاء على

الأفق الأزرق، التي تسحرك، التي تشدك، التي تذهلك، حفرة بلا قرار، مسيل أبيض، خد بارق سخطا عذريا، دهليز يفضي إلى الفيض، بئر شاغرة، عميقة، فارغة، تشفطك حتى الهلس، حتى الهدام! باب أبيض لأسطقس معتم أكثر من أي قطران، إعصار كامد من الماسترُم! مبي ديك! لم يكن يلمح إليه إلا بجرس خافت. لنقم بإشارة الصليب، قال أحيانا ربّان إذ يشحب. كان يرى أكثر من بحار إذ يهمس همسا ب.....

حينئذ يتجلّى أشّاب، خدّ عميق، أبيض كامد، يخط مجراه من خلال شعره الأشيب، يعلم جبهته، فيتعرّج، فيختفي تحت ياقته. أعرج، يعتمد على ساق صناعية عاجية، جدعة ملكية عملت قديما في العظم الحلقى لبال عظيم.

برز، راعدا، جافلا، لاعنا الدابة التي يطاردها منذ ثمانية عشر عاما، كان يرميها بشتائم بذينة. ثم في أعلى الصاري الكبير، غرز، سمر، قطعة ذهبية اسبانية، مانحا إيّاها لمن سيتمكن من أن يرى قبل الجميع الدابة.

ليلة عقب ليلة، نهارا عقب نهار، في مقدّمة السفينة الشراعية الغاليين، متصّلبا، ثابتا داخل طاقيته، أصلب من صخر، أكثر استقامة من صار، أصم من الصمم، من غير أي كلمة، أي رمشة، أبرد من ميت، إنما متأججا في قرارته بسخط خارق، بركان مزمر مثل كتلة متصّبة نزلت من عاصفة غامضة، تفحص أشّاب الأفق المعتم. كان صليب القبلة يلمع في الليل. في أعلى الصاري الكبير، مثل همزة على ألف، كانت الهالة الرمادية تسبح بصفاء مبهم باهت الذهب اللعين لقطعة الدُّبلن.

دامت الرّحلة البحرية المحيطة بالقارة ثلاث سنين. طيلة ثلاث سنين أبحرت الغاليين الجريئة، متأرجحة ميمنة فميسرة من الشمال إلى القبلة، مترّحة، متذبذبة في الخلط الفري للجزر، ماخرة تحت آب الحارق، تحت أبريل الجليدي.

رأى مبي ديك قبل الكل، ذات صباح. الطقس كان صاحيا؛ ما من تيار، ما من سحابة خفيفة؛ بدا المدّ المنبسط كأنه سجادة، مرآة. أبيض على الأفق اللازُردي، مبي ديك كان ينفخ. ظهره يصنع جبلا تلجيا، ضباب أبيض تلفه هالة من رف قطارس.

للحظة قصيرة، بدا كل شيء أنه يسكن. على بعد عشرة فرلنخات من السفينة، كان مبي ديك يتزحلق، دابة ربانية، سلام قبل العاصفة الأخيرة. كان في الفضاء المحيط عطر أخاذ للمطلق، للامتناهي. من اليم الكريستالي انبجست، صاعدة، هالة مطهّرة تعطي كل شيء سيماء عذرية. ما من ضجيج، ما من سخط. فيتجمد كل منهم، حابسا تنفسه، إذ أخذته السكينة التي أشعت فجأة، التي

سطعت، مرتخيا بفضل الحب الفري الذي يصعد من المد الساكن، من النهار المبيض.  
أيتها اللحظة الحبية، التناغم الكامل، الغفران! قبل الردى الذي يترصد، الهمالايا الزنبقية للعنبر  
الأبيض العظيم كانت تمنح للجميع صفحتها الكبير، لستارباك، لبيب، لاسمايل، لأشباب.  
أشباب! جبين متقدة، أعقف، مرعب، أحذب. لحظة مديدة، بلا كلمة، حلق في الأفق. شهقة عميقة  
هزت صدره الشديد.

- مبي ديك، مبي ديك! صاح في النهاية، مصرخا. هيا جميعا، كل إلى قاربه.  
على كاسية ساقه الجلدية الصرارة، سنّ دُعُهُ خطافه فكانت شظايا الشد أكثر حدة من المحلق.  
دامت الهجمة ثلاثة أيام، ثلاثة أيام من المهانة الفرية، صدمات مبهمة، جسدا لجسد، ثمانية بعد  
العشرين بحارا متحدين في معركة هائلة، مهاجمين عشر مرات، ربع مئة مرة، تيتان الخضم الذي  
لا يهزم. عشر مرات، ربع مئة مرة، خطاف أمضى من مشرط انغرز حتى الأذرع، حتى  
العارضات في الدابة التي تزمجر، تقفز، إنما التي، برغم الشفرات الحادة إذ تفلح في قلب عمق  
لحمها، فالكلابات المشبكة إذ تبضعها، مقتلعة بشدة الحي منها، خاطئة على ظهره الأبيض أخايد  
متأججة دامية، كانت تجابه، تهاجم القارب فالقارب فتقلبه، فتغرقه، ثم تختفي على حين غرة في  
عميق أعماق اليم.

ثم، ذات مساء، إذ يهاجم فجأة الصراري الثلاثة، مبي ديك خرقها بضربة. تأرجحت مقدمة  
السفينة. في فزة ختامية، رمى أشباب خطافه، إلا أن خيطه انفتل، مبي ديك إذ يستدير كلية، انقض  
عليه.

- حتى المنتهى، سأذهب مريدا منيتك، يصرخ أشباب، من عمق الأسطقس سأمضي لمهاجمتك.  
من الرعب، سأقل عليك! عليك اللعنة، يا عنبر، عليك اللعنة إلى الأبد!  
سقط، سعيدا بالخطاف الذي راح ينفلت. مبي ديك، إذ يقفز، سمر أشباب على ظهره الأبيض، ثم  
غاص في عمق اليم.

تمت مشاهدة مسيل كامد، فطريقا يبسا هائلا، يفتح في منتصف اليم، إعصار أبيض شفت، مص  
البحارة الهالكين الأحد بعد الآخر، الخطاطيف الضائعة، القارب الأهبل بعد القارب، سفينة لعينة  
جعل الهلاك منها لحدا طافيا...

مشهد مجازي للجحيم: سيبقى برغم ذلك، سيبقى هنالك دائما ناج ما، ذا ن سيجكي أنه ذات نهار  
رأى مهلكه، منيته، في القرحية البيضاء لبال أبيض، أبيض، أبيض، أبيض حتى العدم، حتى  
الحذف!

آه مبي ديك! آه يا ألعن قلم بيك!

تمت مشاهدة عدد لا بأس به من الأفراد متعاطفين مع منية حسان بن عبه. احتشد الكثير على سيارة الدفن. شكّل ذلك شبه رتل من رصيف برانلي إلى ضاحية سان مارتين. رافق أعلام باريس المحامي إلى مخبئه الأخير. أشير بالبنان لأماندا فن كُمُدره ريفادافيا، أمير الأمراء أربين أغُستينيه. علقه كانت تشهق. عطافياني بمظهره الغليظ. أمري صامت، الذي يتمسك بفهم دلالة "مبي ديك" حسب عاطف علة، كان له مظهر ذاهل تماما.

قبر حسان بن عبه في مدفن للرماد في أنتني. بنيت له مصطبة جميلة بالفعل. إرتص فيها كآرتز عقيقي مع جزع أنقى من ماسة ترانسفال؛ فكتلة قلزية بترصيع من الفلز الأبيض كانت تحمل، شرائط، صليباً، أربطة إما سلاسل متدلية، بذلك أراد أكثر من ملك، أكثر من مهاراجه أن يثبت الثمن اللامقدر الذي يعلقه بالمحامي: صليب المحارب، صليب فيكتوريا، نيشان افتخار، الدب الملكي للبرادر، الصليب العظيم للأصلة الحبرية.

ألقيت ستة خطابات. في البدء تكلم فرانساً آرمان دارسُنفال باسم المحكمة الإدارية التي أبدع حسان بن عبه، من الألف إلى الياء، تنظيمها. ثم فيكتُر، أمير مقاطعة إغيئن، عن البنك الانجليزي -الإيراني الذي يديره: حسان بن عبه، أكثر من قيّم، كان، خلال ربع قرن، ذراعه الأيمن الأكثر إخلاصاً؛ ثم إمام أغادير الذي حكى الحب الذي يكنه حسان بن عبه لبلده الأصلي؛ ثم، بانجليزية منتقاة، السير غادسباي ف.رايت، الذي كان حسان بن عبه مساعده في أكسُفرد، ثم الذي ضمن ترشيح أكثر هُنُريس كُسا، خط سيرة حافلة براقة عن الفقيد الكبير. ثم رايمُن كينّه الذي ركّز على العلاقة المتقطعة إنما الايجابية دائماً التي ربطت المحامي بالمشغل.

في النهاية ظهر كاركُبينّه. كان يتكلم باسم رصيف كُنُتي. منذ ست سنين، قال، ضمن اقتراح لاختيار مرشح فقط بثلاث مراحل، الذي أحدث حينها ضجة كبيرة، بنتيجة سبعة فعرشرين من أصل ثمانية فعرشرين، تشبّت المعهد بحسان بن عبه الذي عينه في اللجنة الفرعية للكُربيس/اللائحة التراثية لتسجيلات الأطلس العالي المغربي، الكرسي الاحتياطي الذي استلزم من المحامي عملاً متقناً عن ركام غير شهير، إنما بالأخص غير المدرك بحق، عن ..... التي يبحث عالم من مانشن، إسرائيلي، يفر من الأنشلاس، عنها، ليس من غير فائدة، في ثغا (في أيامنا تعرف بدُغا). هاجمها يُغرطه ثلاث مرات. أما يُبا الإفريقي فنام فيها(.....)؛ أما تراجان فبنا فيها قصراً لابنه بالتبني، أدريانس.

بيد أن كاركُبينّه، معتمداً على أندريه بيغانيل، أكد أن الأمر يتعلق بقليل فقال.

هذا كله لم يكن له علاقة بممات حسان بن عبه. مع ذلك تمت مشاهدة بعضهم يصفق. لأنه، بالرغم من أنه كان يتكلم بحس خافت، فقد كان كاركُبيْنُه يعرف أن يقدم لجماهيره خطابا أسرا. ثم، مرتجلا بأسطر عريضة، رسم كاركُبيْنُه نبذة مذبذبة عن الرفيق، عن العالم الذي حرمت منيته ليس المعهد فحسب، إنما الأمة أيضا من معرفة رئيسية، من مكسب أساسي للحياة. لأنه ما من أحد، أكثر من حسان بن عبه، عرف أن يدرك دلالة العلاقة الغامضة التي تربط الحكي بالعُجمة، مشكلا بذلك، منشأ بذلك معرفة، مع أنها تستهلّ فحسب في أيامنا. رآها تنفتح له، بالقفزة الهامة إما الرئيسية، التي جعلها حسان بن عبه تتخطاها. رآه يفتح له مستقبلا أخاذا. ليكن عندنا إيمان بالبذرة الغامضة التي زرعها حسان بن عبه، فإن الحصاد الذي سترجع به علينا ستغذينا إلى الأبد، قال في الختام كاركُبيْنُه بنبرة كسرهما الأسى. شاركه الكل حزنه، سلبهم ذلك، لم يجراً على التصفيق، كانت هنالك شهقات أحيانا.

مع ذلك، رأى أمري صامت، على بعد ثلاث خطى، فردا يبتسم. كان له مظهر صادق، له بنية لا بأس بها، كان يرتدي رداء كالجلاية.....الذي يخرج بالتأكيد عن حرفي انجليزي، اقترب أمري.

- قل لي، قال له في .....، لم تبتسم؟

- هنالك، رد، الغريب، في خطابه نسي ما يظهر لي ذا دلالة كبرى.

- نسي؟ همس أمري متحكما بالكاد في انفعاله.

- منذ ثلاثة أشهر بالمختصر المفيد، اقترح حسان بن عبه، لما بعد الماجستير في الجنة الخاصة للمركز الفرنسي للبحث العلمي، تقريراً مختصراً إنما بالأحرى مقتضبا، على الأقل في رأيي، مشتغلا على جُس لاتينم، أي عن التشريع اللاتيني، الذي كان يعرفه مثل كف يده. كان يسهب خاصة عن نقطة حتى هنا غامضة، التي أعجزت الكثير من العلماء الذين لا يشق لهم غبار مع ذلك: أكان فرضا أم لا على حصن أم بادية أن تقدم لشعبها (فلاحين إما أحيانا تجارا) هيئة إذ تتجاهل التمييز الذي يجعل بذات الأمر من ابن المدينة الأبدية فردا أهم من ساكن الصحراء؟ على أنه كان ناقصا، خاصة في خاتمته، عمله، مثبتا حدسا لمارك ابلش فيما يخص تقرير دُنجن فاسال، لمُس عن اتحاد قبيلة شامان، لشماسكي عن الثنائية اللادل-الادل، يثبت أنه لم يكن فرضا (يتعلق الأمر برمته بخيار اختياري)، مبينا بذلك أنه كان يفرط حين يحلل، انطلاقا من حق ايجابي بالزعم، أساسا من خلاله يعتقد إدراك الاستعمار، الكتابة بالرُمانية إما العُجمة. كان يعني هذا إذن أنه ينبغي بأي ثمن الفرار من البديهي، للاحتكام، قبل كل شيء على التحت-بنائي. أترى الحالة: كارل

ماركس في المعهد! لم يشهد هذا أبدا من قبل. مع أن غالبية لجنة المناقشة قد قبلت بذلك، إلا كاركبينه (المسمى ككبينار)، الذي، قيل، أنه صرخ: "أحرق! أحرق! أحرق!" - إنما لقد ألقى مع ذلك خطبة تأبينه، همس أمري.

- بلا، أقر الغريب، فاجئني ذلك عليّ اعتقدت على الأقل أنه سيتقدم ببعض التلميحات. إنما لا!

- صه، ردت علقه التي كانت تشترك في الحديث، هاهي اللحظة الختامية.

نزع كلّ قبعته البناما، منهم من قلنسيته الحربية. ألقى أميرال التحية، سيفه الأعقف إلى الضياء. متخفيا، أخرج عطافيه عطافيانى منديله الأبيض. أكثر من شخص كان يدمع. كان بباراتزي آله كرشاش على أماندا فن كُمُدره ريفادافيا التي تذرف، نهرا صغيرا من الدمع، على أخرم أربين داغستينه، عاشقها المفضل.

تمت في البدء مشاهدة قندلفت يبرز بجبة صفراء محرّكا مرشّة من الذهب الكتلي، ثم ثلاثة قسيسين حاملين تحت قبة ذات شرائط مهفهفة صليب المسيح سخيلا بعض الشيء، ثم بضعة رافعين نعشا كالجبارة من الأكاجه له مقابض قلزية. تعثر أحدهم: نعشا كالجبارة مستطيلا انزلق، سقط، انفتح: اللعنة! لقد اختفى حسان بن عبه!

بالنسبة لغاغة معتبرة، ذلك أحدث غاغة معتبرة! في رصيف أرساي اتهمت الشرطة القضائية؛ الشرطة القضائية اتهمت ماتينيئن، في ماتينيئن اتهمت دار ربّله التي اتهمت دار بُرنبيئل التي اتهمت - إحزر أنت لماذا - مستشفى فُش الذي اتهم المعهد الذي اتهم البنك الانجليزي-الإيراني الذي أعاد اتهام بُمبيده الذي طعن في جيسكار الذي أدان بابئن الذي أشار بأصبعه فُكار...

- آه لا، رد عطافيه عطافيانى، يكفينا ابن بركة فقط في العام!

دام ذلك بضعة أيام، إنما، في الختام، أطبق الصمت على التشكيلة الغامضة. كان يتجاهل اختفاء

- إن كان هنالك اختفاء - عاطف علة؛ سيتجاهل اختفاء حسان بن عبه.

لقد تبين لنا من خلال هذا البحث، الذي تعرض في البداية إلى الوضعية النظرية للرواية الجديدة، مستهلا بمعالجة إشكالية تسميتها و كذا الخلفيات الفكرية التي أحدثت القطيعة مع الرواية التقليدية، و انعكاس ذلك على كل العناصر الداخلة في بناء الهيكل الجوهري للرواية، تحديدا الشخصية و القصة، موقع هذه الظاهرة في الأدب الفرنسي.

كذلك ما واجهته من نقد تقليدي لم ير فيها إلا هدماً فضيعاً للأسس الفنية التي تكرست عبر تاريخ الجنس الروائي، و هو الأمر الذي أثار حفيظة نخبة مجددة في حقل النقد الأدبي، أنصفت هذه النصوص الروائية الجديدة، و أحلتها المكانة الإبداعية التي تستحقها؛ تماماً كما نالت حظها من الجوائز و التقديرات الأدبية.

و رغم انقسام الساحة الفرنسية و حتى العالمية، بكل أبعادها الأدبية، الفكرية و الثقافية، بخصوص الحركة، و التي لا زالت أصدائها تطبع الكثير من الدراسات الجامعية، بوجه خاص، فإن الرواية الجديدة ستظل علامة ساطعة في مسار الرواية عموماً، لما أحدثته من تغيير تعدى الحدود الفرنسية، و تتشرف أيضاً بمباشرتها نقاشاً جدياً بكل المعايير حول جنس الرواية الأدبي، على طول نصف قرن من الزمن.

إن الثورة الفنية للرواية الجديدة، التي ابتغت الشمولية، تجسدت في مشاريع أدبية مغايرة، على غرار الزمة و الكتابة الأدبية التي تبناها مشغل الأدب الكامن. فرواية "الاختفاء" مع كونها مختومة بالطابع الرسمي للأوليوبو، لقيامها كلياً على لزمة شكلية تحدد كل مظاهر نصها، هي حذف الحرف الصائت الثاني في ترتيب حروف اللغة الفرنسية من معجمها الخاص.

إلا أنها تعتبر رواية جديدة بكل ما في الكلمة من معنى. إذ لا قصة بالمعنى التقليدي، و لا شخصيات محددة المعالم الجسمانية و النفسانية، لا ترتيب للأحداث، لا تعاقب كرونولوجي، لا تسلسل منطقي، إنما نوع من المقطعات السردية، تصنع لحمتها الروائية خاصيتها التضمين و التناص.

و لعل هذا هو مرجع اختيار "الاختفاء" نموذجاً للدراسة من دون أعمال الروائيين الجدد المحددين رسمياً، و ذلك لتلمس أهم روافد الكتابة الروائية الحداثية التي تجتمع فيها.

لقد توضح من خلال التوقف عند خصوصية هذه الرواية، و تفرد كاتبها المتميز، مدى صعوبة ممارسة الفعل الترجمي عليها، خاصة مع توفر كل الاستشهادات التي اعتمد عليها

فريق الترجمة الإسباني في إصدار نسخة كاستيانية "للإختفاء".

تبين تلك النسخة، من خلال نزر قليل من الأمثلة البسيطة، النمط الجديد من الأمانة في الترجمة الذي يجدر إتباعه في نقل هذا النوع من النصوص الأدبية. و نمط الأمانة في الترجمة هذا يتلخص باختصار في فكرة إعادة كتابة نص جديد على ضوء النص الأصلي، محاكاته في كل خطواته، ما عدا نسخه، بتعبير آخر عدم ترجمته.

أما الترجمة العربية فلم تجرؤ على تبني هذا النمط المزعوم من الأمانة في الترجمة، في الأساس لانزياحها التام عن الأصل، و فضلت تناول العصا من الوسط. فمن جهة هذا النص ليس أدبيا بالمعنى التقليدي للمفهوم، مما يخفف من وطأة كل التنتظيرات المهولة المتعلقة بترجمة النصوص الأدبية؛ من جهة ثانية، حافظت على أهم عنصر في بناء النص الأصلي، ألا وهو اللزمة.

لقد توفقت الترجمة العربية، إلى حد كبير، في اختيار الحرف العربي الذي يتماثل شكلا و شبه صوتيا مع الحرف المحذوف الفرنسي، على الرغم من التباعد الشاسع بين اللغتين العربية و الفرنسية. و قد كان الاعتقاد في البدء أن هذا العامل سيخدم النص الاسباني أكثر، لكن التجربة و المقارنة أثبتت عكس ذلك.

على النقيض من ذلك، خدم الاختلاف الكبير بين اللغتين العربية و الفرنسية أحيانا كثيرة نص الترجمة العربي، مع بعض التحايل في كتابة الأعلام بوجه خاص. و يبقى بالتالي، فيما تعلق بهذا العنصر، العائق الوحيد في الحكم الختامي على قيمة الترجمة العربية هو السعة المعرفية للمتلقي و حجم ثقافته العامة.

و من هذا المنظور لا يخرج تلقى حاصل الفعل الترجمي عن الرؤية الحداثية للقارئ كونه شريكا فعليا في عملية الكتابة و القراءة، التي مارسها القارئ الفرنسي مع "الاختفاء" الأصلية، و سيمارسها قارئ عربي مع هذا الاجتهاد في ترجمة جزئها الأول، لهذا النص الغريب الذي يحرم على نفسه حرف الواو، و يقدم كما هائلا من المعلومات في شتى مجالات المعرفة الإنسانية، التي ترتدي ثوبا عربيا، ضمن نص يظل رواية أدبية فريدة من نوعها.

إن الاعتماد على نظرية السكوبوس التي ترى أن الترجمة الهدف تبني على الغاية المنشودة منها، ليس، في الواقع، سوى انعكاسا لغاية النص الأصلي الأولى كما صرح صاحبها في حاشيته الختامية، بأنها تعليمية تثقيفية. و هو نفس الغرض الذي حافظت عليه الترجمة العربية، مع تحد أكبر يتمثل في احتمال جهل القارئ العربي لكل الخلفيات الثقافية

التي تحويها رموز نص "الاختفاء" اللغوية.

في المحصلة، سيكون الرصيد المعرفي لكل قارئ للترجمة العربية هو المعيار المحدد لمستوى الدلالة الذي تبلغه الترجمة العربية، التي تنصفها هذه النوعية من النصوص من عنصر الغموض الذي طالما يحسب على المترجم، باعتباره عنصرا مستقلا في الكتابة، لتكون الخلاصة الحتمية، مهما اختلفت الأنواع و الطرائق الترجمية، أن عملية الترجمة عملية ممكنة دائما، إنما نسبية في نجاحها و في مستويات الدلالة التي تبلغها.

## المصادر و المراجع:

### المصادر :

PEREC (Georges) : La Disparition, Éditions Denoël, Paris, 1969, réimprimé Gallimard-L'Imaginaire, Paris, 2003.

PEREC (Georges) : El Secuestro, Anagrama, Barcelona, 1997.(Traduction Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda et Regina Vega).

### المراجع :

#### المراجع باللغة العربية:

أسعد الدين مظفر حكيم : علم الترجمة النظري، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، بيروت، ط1، 1989.

بول ويست: الرواية الحديثة، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، 1981، ترجمة عبد الواحد محمد.

جوليا كريستيفا : علم النص، دار توبقال للنشر، أغادير المغرب، 1991، ترجمة فريد الزاهي.

محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، منشورات دار الثقافة و دار العودة ، بيروت، 1973.

#### المراجع باللغة الفرنسية:

ADORNO (Teodor) : Dialectique négative, Éditions Payot, Paris, 1978.

ALBÉRÉS (René-Michel) : - Histoire du roman moderne, Éditions Albin Michel, Paris, 1962

- Métamorphose du roman, Éditions Albin Michel, Paris, 1972.

ASRIER (Pierre) : Encyclopédie du Nouveau Roman, Les Nouvelles Debresse, Paris, 1968.

BAQUÉ (Françoise) : Le Nouveau Roman, Éditions Bordas, Paris, 1972.

BARTHES (Roland) : - Le Degrés zéro de l'écriture, Éditions du Seuil, Paris, 1953

- Essais Critiques, Éditions du Seuil, Paris, 1964.

BOISDEFFRE (Pierre de) : - La cafetière est sur la table, Table ronde, Paris, 1967.

- Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui, Éditions Le Livre contemporain, Paris, 1985

CALLE-GRUBER (Mireille) : Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ou les repentirs de la littérature, Éditions Champion, Paris, 2001.

CALVINO (Italo) : La Machine Littérature, Éditions du Seuil, 1984.

CORMEAU (Nelly) : Physiologie du roman, Éditions La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1947.

DUGAST-PORTES (Francine) : Le Nouveau roman, Éditions Nathan, Paris, 2001.

FAYE (Jean-Pierre) : Le récit unique, Éditions du Seuil, Paris, 1967.

GARCIN (Jérôme) : Nouvel Observateur, N° 18-24 septembre 1997.

GENETTE (Gérard) : Palimpestes, Éditions du Seuil, « Poétique », Paris, 1981.

GIDE (André) : Les Faux-Monnayeurs, Éditions Gallimard, Paris, 1925.

GRASSET (Bernard) : Sur l'inspiration romanesque, in Le Temps, 6 mai 1932.

JANVIER (Ludovic) : Une parole exigeante, le Nouveau Roman, Éditions de Minuit, Paris, 1964.

JAMES (Henry) : The Art of fiction, Hart-Davis, London, 1948.

JOUE (Vincent) : Poétique du roman, Éditions Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition, Paris, 2007.

KUNDERA (Milan) : L'Art du roman, Éditions Gallimard, Paris, 1986.

LAS VERGNAS (Raymond) : Cavalerie légère, Éditions Albin Michel, Paris, 1960.

MAURIAC (Claude) : L'Alittérature Contemporaine, Éditions Albin Michel, Paris, 1958.

RICARDOU (Jean) : - Problèmes du Nouveau Roman, Éditions de Seuil, Paris, 1967.  
                                   - Pour une théorie du Nouveau Roman, Éditions de Seuil, Paris, 1971.  
                                   - Nouveaux Problèmes du Roman, Éditions de Seuil, Paris, 1978.

ROBBE-GRILLET (Alain) : Pour une théorie du nouveau roman, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

ROCHE (Maurice) : Compact, Éditions du Seuil, Paris, 1966

ROUSSEL (Raymond) : Comment j'ai écrit certains de mes livres, UGE 10/18, Paris, 1985.

SARRAUTE (Nathalie) : L'Ère du Soupçon, Éditions Gallimard, Paris, 1956.

SARTRE (Jean-Paul) : Qu'est-ce que la littérature ?, Éditions Gallimard, Paris, 1948.

SIMENON (Georges) : Tout Simenon, Presse de la Cité, Paris, 1988, Tome IV.

TADIÉ (Jean-Yves) : Le roman du XX<sup>e</sup> siècle, Éditions Pierre Belfond, Paris, 1990

T.FITCH (Brian) : Au jour le siècle, écrivains de la modernité, Éditions Lettres Nouvelles, Paris, 1981.

VALETTE (Bernard) : Esthétique du Roman Moderne, Éditions Nathan, Paris, 2<sup>ème</sup> édition, 1993.

VINAY (J.P) et DARBELNET (J) : Stylistique comparée, du français et de l'anglais, Éditions Didier, Paris, 1975.

WOLF (Nelly) : une littérature sans histoire. Essais sur le Nouveau Roman, Genève Droz, 1995.

YANOSHEVSKY (Galia) : Les discours du roman : Essais, entretiens, débats, Presses Universitaires du Septentrion, Collection perspectives, Paris, 2006.

ZERRAFA (Michel) : La révolution romanesque, U.G.E 10/18, Paris, 1972.

### المؤلفات الجماعية:

Atlas de la littérature Potentielle, Éditions Gallimard, Paris, 1981.

Dictionnaire de critique littéraire, Éditions Arnaud Colin, Paris, 2004.

Dictionnaire de la littérature française XX<sup>e</sup> siècle, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, Paris, 2000.

Grammaire du français (R.L. Wagner et J. Pinchon), Librairie Hachette, Paris, 1962.

La littérature française des origines à nos jours, Éditions Vuibert, 2<sup>e</sup> édition, Paris, 2005.

La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Éditions Arnaud Colin, Paris, 1995.

Que peut la littérature ?, U.G.E 10/18, Paris, 1965.

Nouveau Dictionnaire des Difficultés du Français, Éditions De Boeck-Duchot, 3<sup>ème</sup> édition, 1994.

### المجلات :

مجلة الثقافة العالمية، العدد 15، السنة الثالثة، المجلد الثالث، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، مارس 1984.

مجلة الثقافة العالمية، العدد 83، جويلية-أوت، 1997.

مجلة دراسة الترجمة، العدد 1، 1999. (رمضان مهلهل سدخان : إشكالية ترجمة العنوان الأدبي)

مجلة اللسان العربي (الرقمية).

FABULA. (www.fabula.net)

FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°2, Éditions L'Age d'Homme, France, 1998-1999.

FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°1. (www.formules.net)

FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°3.(www. formules.net)

FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°4.(www. formules.net)

FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°5.(www. formules.net)

FORMULES, revue des littératures à contraintes, N=°6.(www. formules.net)

MAGAZINE LITTÉRAIRE. (www.magazine-litteraire.com)

### الرسائل الجامعية:

BARDELOT (Brigitte) : Jargon et Ecriturisme, Hétérodoxies dans la création poétique et picturale (www.thèse.paris4.sorbonne.fr)

PARAYRE (Marc) : Lire la Disparition. Thèse de Doctorat sous la direction de Bernard Magné. Université Toulouse-Le Mirai, 1992.

ROSSE (Dominique) : La recherche de l'intime chez Georges Perec.

### المعاجم :

لسان العرب للإمام العلامة ابن منظور، دار الحديث، القاهرة، طبعة مراجعة و مصححة، 2003.

المنجد في اللغة في الأعلام، دار المشرق، بيروت، ط1، 41، 2005.

قاموس الكنز: فرنسي-عربي.

قاموس المورد: انجليزي-عربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط13، 1979.

معجم السبيل: عربي-فرنسي/ فرنسي-عربي، مكتبة لاروس، باريس، 1983.

معجم مصطلحات الأدب: إنجليزي-فرنسي-عربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط.ج، 1974.

معجم المصطلحات الألسنية: فرنسي-إنجليزي-عربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995.

Dictionnaire Hachette, Éditions 2008, Éditions Hachette, Paris, 2007.

Dictionnaire Larousse Chambers : Anglais – Français / Français - Anglais, Éditions Larousse, Paris, 1999.

Diccionario Real Academia : Real Academia Española, Vigésima segunda edición, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2001.

Diccionario Federico Corriente (Español – Árabe), Empresa Editorial Herder, cuarta edición, Barcelona, 1997.

## ملخص

ظهرت مع سنوات الخمسينات، في فرنسا، الرواية الجديدة التي قلبت أسس و موازين الجنس الروائي بما أعلنت عنه من تحطيم للشخصيات و للقصة و للبناء السردي للرواية و للتسلسل الزمني للأحداث، الذي أعقبه زلزلة للساحة الأدبية، من ثم ظهر مشغل الأدب الكامن أو الأوليو الذي روج لنمط جديد من الكتابة يقوم أساسا على اللزمات أو القواعد الصارمة في إنتاج النصوص، و التي تجعل من القراءة عملا جادا و واعيا.

هذه النوعية من النصوص تفرض على الترجمة طرائق و أساليب جديدة للتعامل معها. من ذلك رواية الاختفاء لجورج بيريك اللزومية الليوغرامية، أي التي حذف منها حرف e ، فكان لزاما ترجمتها إلى العربية مع الحفاظ على الشكل الذي تتقدم و ذلك بحذف الواو، و اتخاذ جملة من التقنيات و الأساليب لمجاعة الكاتب الأصلي، للحفاظ على نصه الفرنسي و نقله إلى العربية.

## الكلمات المفتاحية:

الرواية الجديدة؛ اللزمات؛ الترجمة؛ التعذر؛ الاختفاء؛ جورج بيريك؛ أوليو؛ ليوغرام.