محمد عناني

عن تعريب المصطلح وترجمته في العلوم الإنسانية ودراسات أُخرى

عن تعريب المصطلح وترجمته في العلوم الإنسانية ودراسات أخرى

تأليف
محمد عناني

هنـــداوي

عن تعريب المصطلح وترجمته في العلوم الإنسانية ودراسات أخرى

محمد عناني

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٨ ٣٦١٤ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠١٥.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور محمد عناني.

المحتويات

تقديم	٧
تصدير	٩
١- عن ترجمة المصطلح وتعريبه في العلوم الإنسانية	٢٣
٢- في اللغة والنقد الأدبي	٧٩
٣- بين الحداثة والحداثية وما بعدهما	١٠٧
كشافات	١٣٥

تقديم

على نحوِ ما أذكر في كتابي «**فن الترجمة**» — وما فَتِئتُ أُردِّد ذلك في كُتُبي التالية عن الترجمة — يُعد المُترجِم مُؤلِّفًا من الناحية اللغوية، ومن ثَم من الناحية الفكرية. فالترجمة في جوهرها إعادةُ صَوغٍ لفكرٍ مُؤلِّفٍ معين بألفاظِ لغةٍ أخرى، وهو ما يعني أن المترجم يَستوعب هذا الفكرَ حتى يُصبح جزءًا من جهاز تفكيره، وذلك في صورٍ تتفاوت من مُترجِمٍ إلى آخر، فإذا أعاد صياغة هذا الفكر بلُغةٍ أخرى، وجدنا أنه يَتوسَّل بما سمَّيتُه جهازَ تفكيره، فيصبح مرتبطًا بهذا الجهاز. وليس الجهاز لغويًّا فقط، بل هو فكريٌّ ولغوي، فما اللغة إلا التجسيد للفكر، وهو تجسيدٌ محكوم بمفهوم المُترجِم للنص المَصدَر، ومن الطبيعي أن يتفاوت المفهوم وفقًا لخبرة المُترجِم فكريًّا ولغويًّا. وهكذا فحين يبدأ المُترجِم كتابةَ نصه المُترجَم، فإنه يصبح ثمرةً لما كتبه المؤلِّف الأصلي إلى جانبِ مفهوم المُترجِم الذي يَكتسي لغتَه الخاصة، ومن ثَم يَتلوَّن إلى حدٍّ ما بفكره الخاص، بحيث يصبح النص الجديد مزيجًا من النصِّ المَصدَر والكساءِ الفكري واللغوي للمُترجِم، بمعنى أن النص المُترجَم يُفصِح عن عملِ كاتبَين؛ الكاتب الأول (أي صاحب النص المَصدَر)، والكاتب الثاني (أي المُترجِم).

وإذا كان المُترجِم يكتسب أبعادَ المُؤلِّف بوضوحٍ في ترجمة النصوص الأدبية، فهو يكتسب بعضَ تلك الأبعاد حين يترجم النصوصَ العلمية، مهما اجتهد في ابتعاده عن فكره الخاص ولغته الخاصة. وتتفاوت تلك الأبعاد بتفاوُت حظ المُترجِم من لغة العصر وفكره، فلكل عصرٍ لغتُه الشائعة، ولكل مجالٍ علمي لغتُه الخاصة؛ ولذلك تتفاوت أيضًا أساليبُ المُترجِم ما بين عصرٍ وعصر، مثلما تتفاوت بين ترجمة النصوص الأدبية والعلمية.

وليس أدل على ذلك من مقارنةِ أسلوب الكاتب حين يُؤلِّف نصًّا أصليًّا، بأسلوبه حين يُترجِم نصًّا لمُؤلِّف أجنبي، فالأسلوبان يتلاقيان على الورق مثلما يتلاقيان في الفكر.

فلكل مُؤلِّف، سواءٌ كان مُترجِمًا أو أديبًا، طرائقُ أسلوبيةٌ يعرفها القارئ حَدْسًا، ويعرفها الدارس بالفحص والتمحيص؛ ولذلك تَقترن بعض النصوص الأدبية بأسماء مُترجِميها مثلما تقترن بأسماء الأدباء الذين كتبوها، ولقد تَوسَّعتُ في عرض هذا القول في كتبي عن الترجمة والمُقدِّمات التي كتبتها لترجماتي الأدبية. وهكذا فقد يجد الكاتب أنه يقول قولًا مُستمَدًّا من ترجمةٍ معينة، وهو يَتصوَّر أنه قولٌ أصيل ابتدعه كاتبُ النص المَصدَر. فإذا شاع هذا القول في النصوص المكتوبة أصبح ينتمي إلى اللغة الهدف (أيْ لغة الترجمة) مثلما ينتمي إلى لغة الكاتب التي يُبدِعها ويراها قائمةً في جهاز تفكيره. وكثيرًا ما تَتسرَّب بعض هذه الأقوال إلى اللغة الدارجة فتحلُّ محلَّ تعابيرَ فصحى قديمة، مثل تعبير «على جثتي» (over my dead body) الذي دخل إلى العامية المصرية، بحيث حلَّ حلولًا كاملًا محلَّ التعبير الكلاسيكي «الموت دونه» (الوارد في شِعر أبي فراس الحمداني)؛ وذلك لأن السامع يجد فيه معنًى مختلفًا لا ينقله التعبير الكلاسيكي الأصلي، وقد يُعدِّل هذا التعبير بقوله «ولو متُّ دونه»، لكنه يجد أن العبارة الأجنبية أفصح وأصلح! وقد ينقل المُترجِم تعبيرًا أجنبيًّا ويُشِيعه، وبعد زمنٍ يتغير معناه، مثل «لَمن تدقُّ الأجراس» for whom the bell tolls؛ فالأصل معناه أن الهلاك قريبٌ من سامعه (It tolls for thee)، حسبما ورد في شِعر الشاعر «جون دَنْ»، ولكننا نجد التعبيرَ الآن في الصحف بمعنى «آنَ أوانُ الجد» (المستعار من خُطبة الحجَّاج حين وَلِي العراق):

آنَ أوانُ الجدِّ فَاشْتَدِّي زِيَمْ قد لَفَّها الليلُ بسوَّاق حُطَمْ
ليسَ براعي إِبلٍ ولا غَنَمْ ولا بجزَّارٍ على ظهر وَضَمْ

فانظر كيف أدَّت ترجمةُ الصورة الشعرية إلى تعبيرٍ عربي يختلف معناه، ويَحلُّ محلَّ التعبير القديم (زِيَمْ اسم الفرس، وحُطَمْ أي شديد البأس، ووَضَمْ هي «القُرْمة» الخشبية التي يَقطع الجزَّار عليها اللَّحم)، وأعتقد أن من يُقارِن ترجماتي بما كتبتُه من شِعر أو مسرح أو رواية سوف يكتشف أن العلاقة بين الترجمة والتأليف أوضح من أن تحتاج إلى الإسهاب.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠٢١م

تصدير

منذ أن كتبت **المصطلحات الأدبية الحديثة** عام ١٩٩٦م والنقاد لا يكفون عن ابتكار كل جديد وغريب من المصطلحات الأدبية التي لم تعد مقصورةً على ما درجنا على اعتباره نقدًا أدبيًّا أو متصلًا بالنقد الأدبي بفنونه المعروفة؛ إذ توسعت المصادر، وتنوعت الدلالات، بعد أنْ دخل إلى ميدان الدراسة الأدبية ما لم نكن نتوقعه (قبل ظهور النظرية الأدبية) من فروع العلوم الإنسانية الحديثة التي كان كل منها يتمتع بملامحه شبه المستقلة، ومناهجه التي كنا نتصور أنها مقصورة عليه.

والواقع أن النظرية الحديثة نفسها تمثل خير تمثيل أساليب ارتباط الأدب بما أسميته «فروع» العلوم الإنسانية، وهي أساليب يزداد تخصصها ويزداد استحداث المصطلحات المتخصصة اللازمة لها، ولنضرب مثلًا من علم النفس؛ فارتباطه بالأدب قديم، ولكن النظريات التي استُحدثت في القرن العشرين أتاحت لدارسي الأدب مداخل جديدة أصبحت لها أسماؤها الخاصة ومصطلحاتها المتخصصة التي يصعب على غير الباحثين في هذه المداخل فهمها، وقد واكبنا هذا التطور في وطننا العربي، فأصبح لدينا رُواد جهابذة أتوا بالكثير من المصطلحات العربية التي يسَّرت على الدارسين فهم تطورات العلاقة بين الأدب وعلم النفس الحديث، منذ مصطفى سويف وحتى شاكر عبد الحميد، وقد تابعت التطور المذكور في المداخل النقدية لمسرحيات شيكسبير، شاعر الإنجليزية الأكبر، على امتداد العقود الثلاثة الأخيرة، ورصدت في مقدماتي للترجمة العربية لبعض هذه المسرحيات تطور النقد النفسي أو السيكلوجي لأدب شيكسبير، من البساطة والتعميم، إلى التعقيد والتخصيص، وكيف استفاد النقد النسوي — وهو فرع نقدي حديث يجمع بين عناصر من علم الاجتماع وعناصر فلسفية وأيديولوجية — من علم النفس الحديث،

وإن كان كثير من النقاد يُطلقون عليه اسمًا غير دقيق هو «التحليل النفسي»، ذلك الفرع الخاص الذي ابتكره فرويد وطوَّره الفرنسي جاك لاكان (Jacques Lacan).

ولنضرب مثلًا آخر من علم اللغة (اللغويات) الذي تفرَّع وتعمق طامحًا إلى الدقة العلمية التي عادةً ما نقصرها على العلوم الطبيعية؛ أي المادية، فإذا بنا نجد فيه فروعًا ترتبط بالمجتمع، وبالطب النفسي، وبالفلسفة، وإذا به يؤثر مباشرةً في الدراسة النقدية للأدب، بحيث نشأت لدينا مناهج لغوية تتجاوز المناهج النحوية الصرفة وعلم الدلالة من خلال المزج العلمي بين معطيات هذه العلوم في تحليل النصوص، فنشأت لدينا مصطلحات جديدة مثل «الخطاب»، وأصبح الدارسون يميزون بينه وبين «النص»، بل إن مفهوم النص نفسه قد اختلف، وهكذا أمسى لدينا العديد من المداخل «اللغوية» للأدب، خصوصًا ما يرتبط منها بالثقافة.

وإذا شئنا تلخيص الاتجاه الرئيسي الذي سارت فيه النظرية الأدبية الجديدة قلنا إنه اتجاه نحو **الثقافة** بمعناها الذي أرساه ت. س. إليوت **بصفة عامة**؛ أي باعتبارها أسلوب حياة، وبمعناها أو معانيها الحديثة الخاصة التي تضم المذاهب الفكرية التي يشملها ما نسميه «النقد الثقافي» (حلقة فيينا، مدرسة فرانكفورت، الوجودية، ما بعد البنيوية) وما نسميه «النظرية النقدية» التي نشأت في ألمانيا أصلًا في صورة اتجاه فكري يعارض الروح التجارية (مادية المكسب والخسارة) في الغرب، وكانت في منشئها صورةً مشذبة من صور الماركسية ثم تطوَّرت فأصبحت تضم مدارس فكرية منوعة أدَّت إلى ما يسمَّى «ما بعد الماركسية»، بل ويمكن أن تشير مجازًا إلى الماركسيين الجدد.

وكان من الطبيعي أن تجد من النقاد من يطبِّق منهجه الفكري في تناول الأدب، ويستخدم المصطلحات الخاصة بهذا المنهج، وربما خرج بنتائج لا تختلف كثيرًا عمَّا يخرج به غيره ممن استخدم مناهج مختلفة، ولكن التناول نفسه يكشف لنا عن جوانب في العمل الأدبي لم نكن نراها بالوضوح نفسه قبل تطبيق ذلك المنهج، والمثال الواضح في ذهني هو الناقدة جانيت أديلمان التي طوَّرت منهج «التحليل النفسي» في تناول شيكسبير لدور الأم في مسرحيات شيكسبير، وهو الذي ابتدأه إرنست جونز عندما استند إلى عقدة أوديب (أي التعلق المَرَضِي للولد بأمه) في تفسير ما يحدث في **هاملت**، فبيَّنت في كتابها **أمهات خانقات** كيف أن علاقة الأم بالطفل تُلقي بظلالها على مستقبل حياته ما دامت تتحكَّم في تطوره النفسي في المراحل الأولى الحاسمة من حياته، ومنهجها — مثل الكثير من مناهج النقد النسوي — يجمع بين عناصر سيكلوجية واجتماعية وفلسفية.

و«التاريخية الجديدة» التي تُعتبر صورةً أمريكية لِمَا يسمى «المادية الثقافية» في بريطانيا تختلف عن المنهج التاريخي القديم في تناول الأدب؛ أي باعتباره «وثائق تاريخية» وحسب، في أن المدرسة الجديدة لا تنظر إلى الأدب باعتباره مرآةً لعصره [فالمرآة سلبية: تعكس الصورة وحسب] بل تنظر إليه باعتباره قوةً فاعلة في التاريخ؛ فروايات ديكنز وجاسكيل لا تقدِّم صورًا للمجتمع الإنجليزي في القرن التاسع عشر وحسب؛ أي إنها لا تقف عند حدود التصوير السلبي بل هي تُدخل تعديلاتٍ على الصورة بحيث تجعلها دعوةً إلى التغيير، وهي لا ترتبط بالتاريخ إذن ارتباطًا يجعلها مقصورةً عليه، بل تتخذ من التاريخ مُنطَلَقًا لمفاهيم ومبادئ إنسانية تتجاوز اللحظة التاريخية، ومن ثم فهي ذات دلالة يرى فيها أبناء عصور لاحقة صورًا لواقعهم الراهن، فما دام الإنسان هو الإنسان، لابد أن يرى أبناءُ اليوم دلالةً حاضرة فيما كان بالأمس. ومن هنا كان النقاد البريطانيون يرَون في دراسة أدب الماضي ما يصب في الحياة الحاضرة، ويمكن أن يكون له مغزاه، ومن ثم أطلقوا على هذا الاتجاه «المادية الثقافية».

واتخاذ القارئ مرجعيةً للحكم على العمل من ثمار هذا الاتجاه «الفكري» الجديد، وهكذا نشأت المدرسة النقدية القائمة على استجابة القارئ، «النقد الخاص باستجابة القراء» في ألمانيا وأمريكا، وسرعان ما توسَّعت قاعدتها، فتنوَّعت البحوث في دور القارئ لا في تلقي العمل الأدبي فقط بل في تشكيله. ونرى هنا أيضًا دور الثقافة؛ فالكاتب لا يكتب لنفسه إلا إن كان يكتب يوميات يُحب أن يرجع إليها وحده ولا يعتزم نشرها، ويُشار إليه بمصطلح يُفيد بأنه غير واعٍ بذاته، أمَّا سائر الكُتاب الذين ينشرون ما يكتبون فقد ابتُدع لوصفهم مصطلح «الوعي الذاتي»، ونشْرُ ما يُكتَب يعني مخاطبة قارئ ما، فقد يخاطِب الكاتب قارئًا يعتبره «مثاليًّا» ويخصه بما لا يكتبه لغيره، وقد نرى هذا في عنوان الكتاب نفسه، مثل عنوان ديوان لويس عوض الذي يقول **بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة**، وقد نجده في قصائد معينة دون غيرها مثل **لزوميات** أبي العلاء المعري، وقد يكتب الكاتب وفي ذهنه عدد معين من متذوقي الأدب، يتميَّز كلٌّ منهم بالقدرة على فهم رموز الكاتب وإشاراته، وهذا يسمَّى القارئ «المضمر» أو «الموحى به»، وقد تكون هذه الرموز والإشارات أدبيةً أو فكرية سامية، وقد تكون على العكس من ذلك، خاصةً بتقاليد وأعراف اجتماعية تثير السخرية منها والضحك أو التسرية بها.

وعندما ترجمتُ كتاب **المفكرون الأساسيون من النظرية النقدية إلى ما بعد الماركسية**، وأتبعته بكتاب **مقولات النقد الثقافي**، بعد ترجمة عدة كتب عن الترجمة

والثقافة، تصدَّيت لكتاب ضخم عنوانه **الرفيق إلى النظرية السردية**، وجدت أن المصطلحات قد تكاثرت إلى الحد الذي يقتضي كتابة تصدير أو تمهيد عن التعريب والترجمة: أمَّا التعريب فهو كتابة الكلمة الأجنبية بلفظها بحروف عربية، وهو ما فعله أساتذتنا بالعديد من المصطلحات مثل الميتافيزيقا والأيديولوجيا والأنطولوجيا وغيرها (بدلًا من كتابة «ما وراء الطبيعة»، و«العقائدية»، و«علم الوجود» على الترتيب) خصوصًا لأن هذا ييسِّر استخدامها صفاتٍ أو أحوالًا — أو في موقع التمييز — وقِس على ذلك كلمات جديدة دخلت العربية مثل سيكولوجي وسوسيولوجي ... إلخ، وللسبب نفسه، فمن شأن ذلك أن يوفر عليك جهد الالتفاف حول الكلمة، فقولك «هذه حقيقة جغرافية لا سوسيولوجية» توفِّر عليك أن تستبدل بالكلمة المعربة تعبيرًا مثل «من زاوية علم الاجتماع» [ولو أنني في الترجمة من أتباع الالتفاف المذكور]. فلدينا كلمات أصبحت مفهومةً للجميع بعد أن استمر استخدامها قرنًا كاملًا من الزمان مثل «الديمقراطية»، فلا مناص هنا من استخدام المصطلح بلفظه، وأمَّا لفظة democratization فعادةً ما نُترجمها بتعبير مثل «إضفاء الديمقراطية» أو «تطبيق ...»، وأمَّا محاولات البعض تعريبها فلم تلقَ القَبول المأمول [دمقرطة؟ والفعل يُدَقْرِطُ؟ أو يُمَقْرِطُ؟] فإن «المقرطة» (على وزن المخرطة) توحي بأن الميم زائدة وأن الفعل الأصلي «قَرَطَ»، أو حتى «دَقْرَطَ»، ولم تستسغ الأذن العربية أيًّا من هذه الكلمات حتى الآن. وأنا أُناقش هذه القضية في الجزء الأول من الفصل الأول.

أمَّا عن **ترجمة** المصطلحات فالباحثون العرب لا يزالون مختلفين، خصوصًا عندما ينزع الكاتب الأجنبي إلى توليد فعل من اسم ترجمناه إلى العربية واسترحنا لترجمته. والمثال الحاضر كلمة مثل streamlined وstreamlining فقد ترجمنا الأولى — باعتبارها صفة — بالانسيابية، واسترحنا لهذه الترجمة، ولكن كيف نترجم الفعل الذي اشتُقت منه هذه الكلمة to streamline؟ إنه فعل متعدٍّ، والفعل المقابل له بالعربية لازم «ينساب»، فهو من أفعال المطاوعة الذي يُعتبر متعديًا لذاته فقط (an ergative verb)، ومن ثم فإذا أردت ترجمة الفعل أتيت بفعل آخر وقرنته بالاسم، وهو في الواقع مصدر صناعي: «يحقق الانسيابية»، أو «يتسم بالانسيابية» وقس على ذلك عدة مصطلحات سأضرب لها أمثلةً منوعة: من أشهر المصطلحات في العلوم الإنسانية مصطلح concept وهو الذي ترجمناه بكلمة «مفهوم»، واسترحنا له ولكن ما لبثت الصفة أن ظهرت وهي conceptual فإذا بأحد المترجمين يُصِر على اشتقاق صفة من مفهوم، ولَمَّا كانت النسبة

إلى مفهوم ثقيلةً على اللسان [مفهومي؟] فقد قُرِّر أن تكون الصفة «مفاهيمي»، ولكن هذه الكلمة لا تنقُل في الواقع دلالة الصفة المذكورة؛ فهي لا تعني الإشارة إلى المفاهيم بل إلى المدارك الذهنية، في مقابل المدارك الحسية percepts وهي الكلمة الخاصة التي شاعت، بدلًا من perceptions لأن الأخيرة تفيد المدارك البصرية أيضًا أو الرؤى والمدارك، وأمَّا precepts التي تُشبهها، وتؤدِّي إلى الخلط غير المقصود بها، فتعني المبادئ أو القواعد، وخصوصًا ما يتعلَّق منها بالسلوك. وهكذا فالمقصود بالصفة conceptual ما يتعلق بالإدراك الذهني، ويمكن أن تكون الصفة منها «الذهني» [في مقابل الحسِّي] والواقع في سياق آلاف الكلمات التي ترجمتها في السياقات الفكرية الحديثة في السنوات الأخيرة أن كُتَّاب الإنجليزية يستخدمونها استخدامًا شبه مرادف لصفة «النظرية» بمعنى عدم الإحالة إلى الواقع المادي الذي تُدركه الحواس، بل الإحالة إلى الفكر **التجريدي**، وقس على ذلك الفعل conceptualize؛ أي ينظر إلى ظاهرة مادية نظرةً «تجريدية» تسمح بنقل الظاهرة إلى مجال الفكر **النظري**، وهاك المثال التالي:

> Fashion shows and similar exposition of the female body are conceptualized in feminist theory as the reification of the human body and the degradation of women.

(١) تتخذ عروض الأزياء وما لَفَّ لَفَّها من أنواع استعراض جسد المرأة، وَفْق ما تقول به النظرية النسوية، صورة تشيؤ الجسد البشري والحط من قيمة المرأة.

أو:

(٢) تقول النظرية النسوية إن عروض الأزياء وما يشبهها من استعراضات لجسد المرأة تعتبر، **من الزاوية النظرية**، تشييئًا للجسد البشري، وانحطاطًا للمرأة.

وقس على ذلك كلمات أخرى مثل ritual فهي صفة من rite بمعنى الشعيرة أو الطقس [كقولك ritual dance أي الرقص الطقسي]، وهي اسم يفيد مجموع الطقوس الدينية، فإذا انتقلنا إلى الفعل بدت لنا صعوبة اشتقاق فعل من «شعيرة» أو من «طقس»؛ أي عندما تقول ritualize فأنت تعني ما يفيد إضفاء الطابع الطقسي على أمر ما، وهاك المثال الذي يوضحه:

> He consistently had breakfast, before going to work, at the corner coffee shop: he actually ritualized the practice.

كان يتناول طعام الإفطار بانتظام في المقهى القائم على ناصية الشارع، والواقع أنه أضفى على ذلك طابعًا طقسيًّا.

وإليك نموذجًا من كلمة حديثة بُنيت صرفيًّا على كلمة problematic التي اكتسبت معنى الاسم من نظيرتها الفرنسية، فلم تعد الصفة المعروفة، واستخدم العرب في ترجمتها مصدرًا صناعيًّا من (أشكل يُشكل فهو مُشْكل) وهو إشكالية. ولكن الكُتَّابَ أحيانًا لا يقصدون معنى الإشكالية الفرنسي أحيانًا؛ أي المسألة التي تبدو مشكلةً وهي في الواقع منطقية، بل كثيرًا ما يستخدمونها من باب التأنق في التعبير بمعنى «لخلافي» أو ما يثير الخلاف وحسب. وهاك المثال:

> Gennette has problematized the hypertext by using it not as a computer reconstituted text but as a framework text within which you may have more than one hypotext.

أدى استعمال جينيت لكلمة النص الحاسوبي إلى جعل المصطلح خلافيًّا، فلم يعد يفيد النص الذي يعيد المرء تكوينه من شذرات في الحاسوب بل أصبح يعني لديه النص الإطاري الذي قد يتضمن نصوصًا صغرى كثيرة.

والصيغة الصرفية بالإنجليزية القائمة على اشتقاق فعل من صفة أو من اسم قد تكون مضللة، مثل الصفة visual أي «البصري» [المختص بحاسة البصر] التي أدت إلى وضع الفعل visualize وما أيسر أن يخطئ المترجم فيتوهم أن الفعل يعني «يتصور»، وهو فعل قد يفيد التخيل أو التوهم، وأما المقصود بالفعل الإنجليزي فهو تكوين صورة في الذهن لموقف أو لفكرة. وقد يكون الفرق دقيقًا أو يستعصي على المبتدئ، ولكن انظر إلى العبارات التالية:

(١) إذا نظرتُ إليك شَزْرًا فلا تتصور أني أكرهك.

(1) If I look askance at you, don’t think I hate you.

(٢) من كان يتصوَّر أن هذا الشخص نصف المتعلم سوف يصبح روائيًّا مرموقًا؟!

(2) Who would have thought that such a half-educated person would become a remarkable novelist!

(٣) من كان يتخيل أن ذلك الاختلاف الطفيف في الرأي سوف يؤدي إلى هذا الهَرْجِ والمَرْجِ الذي بلغ الذروة!

(3) Who would have imagined that such a slight difference of opinion would lead to such commotion—of the highest order!

وأما الدلالة المحددة للفعل visualize فتجدها في الأمثلة التالية:

(1) I know what you say is true, but cannot visualize them kissing one another in an Egyptian marketplace!

(١) أعرف أنك تقول الصدق، لكنني لا أستطيع أن أراهما بعين خيالي يتبادلان قبلةً في إحدى الأسواق المصرية!

(2) You will not be able to produce an effective painting until you visualize the man hitting the ground with his axe—digging, digging.

(٢) لن تستطيع رسم لوحة ناجحة [مؤثرة] إلا إذا استطعت أن ترى بعين خيالك ذلك الرجل وهو يضرب الأرض بفأسه ويحفرها دأبًا.

(3) “Unphilosophic minds cannot understand what they cannot visualize” (Spinoza).

(٣) «لا تستطيع العقول غير الفلسفية أن تفهم ما لا تستطيع أن تراه مجسدًا بعيون خيالها» (سبينوزا).

وليست هذه على أية حال، إلا نماذج محدودة من الأفعال التي تُشتق في الإنجليزية من الصفات بل ومن أسماء الأعلام، فكيف بالله عليك نترجم فعلًا من اسم علم مثل نيتشه؟

(1) In his *Practical Criticism*, I. A. Richards was Nietzschizing the Foucauldian concept of power, avant la letter, when he claimed that a common idea, having acquired the status of Barthes doxa, controls the way a student reads a given poem.

(١) كان أ. أ. ريتشاردز، في كتابه **النقد العملي** يصبغ مفهوم السلطة عند فوكوه، قبل أن يولد هذا المفهوم، بطابع الفيلسوف نيتشه، عندما وصف الفكرة السائدة في قصيدة ما، إذا اكتسبت موقع الثقافة الباطنة التي قال بها بارت، بأنها تتحكم في أسلوب فهم الطالب للقصيدة.

وأنا أقول إن هذه الأساليب الإنجليزية تفترض في القارئ معرفةً بالتراث الأوروبي، الفكري والأدبي، إلى حد من المحال أن يتوافر للقارئ العربي. ولكن ترانا نستطيع أن نفعل

الشيء نفسه باللغة العربية فنفترض في القارئ العربي معرفةً بتراثه الفكري والأدبي، وهو غزير وحافل وعمره يزيد مئات السنين عن التراث الغربي؟ كم عدد القراء العرب الذين قرءوا شعر أبي العلاء المعري أو المتنبي (وأنا من المتعصبين له) ولا أقول فهمه وتذوقه؟ لقد خدم الإنجليز تاريخهم الفكري والأدبي فقدَّموه في ألف صورة وصورة، فهل فعلنا ذلك بتاريخنا الفكري والأدبي؟ كم منَّا من يعرف ابن رشد الذي يُجِلُّه الغربيون، ولدي كتاب إنجليزي عن قراءة ابن رشد لأرسطو؟ كم منَّا من قرأ **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء** التي توفَّر على دراستها باحث إنجليزي يُدعى إيان نيتون عشر سنوات ووضع كتابًا عنوانه **الأفلاطونيون الجدد المسلمون** عام ١٩٨٤م، وأذهلني بما اكتشفه في الرسائل من علم وفلسفة عميقة؟ كم منَّا من قرأ **حي بن يقظان** لابن طُفيل التي عرضها العلامة عبد الرشيد الصادق المحمودي في **الأهرام** الغراء؟ لقد بذلتُ جهدًا جبارًا في نشر مقتطفات من تراثنا وتراث العالم في **مكتبة الأسرة**، وكانت باهرةً مُرضية لي، على الأقل، إذا حكمنا على الإقبال الجماهيري بعدد النسخ المَبيعة. ولن أنسى اليوم الذي كنت أنتظر فيه شهادة مخالفات السيارة في مكتب تجديد الترخيص، ورأيت فيه شابًّا منهمكًا في قراءة بعض ما اخترته من شعر الهجاء في العصر الأموي من كتاب **الأغاني**، أو اليوم الذي رأيت بعض الطلاب في الجامعة يقرءون ما اخترته من شعر إيليا أبي ماضي. ويكفي هذا الاستطراد، وإن كنت مضطرًّا إلى أن أقول إن سبب حيرتنا في تناول المصطلحات تعريبًا وترجمة هو أننا تنكَّرنا لأنفسنا، ونسينا عروبتنا، وغيرنا يتفاخر بهُويته ولغته! وكلما شرعت في ترجمة نص لشيكسبير أتيت بطبعاته المختلفة، وهي عادةً لا تقل عن سبع طبعات، يكتب لها المقدمات والشروح أساتذة مختصون مختلفون، وأُقارن بين شروحهم حتى أهتدي إلى الفهم الذي أراه صحيحًا قبل الشروع في الترجمة. كم طبعةً لدينا لديوان المتنبي؟ لدي أربع طبعات (محيي الدين عبد الحميد) و(العكبري) و(معجز أحمد) لأبي العلاء المعري، وطبعة لبنانية بدون أسماء تسيء إلى المتنبي أكثر ممَّا تخدمه، وقد بذلت جهدًا في انتقاء أشهر قصائد ذلك العبقري ونشرتها في **مكتبة الأسرة**؛ فطباعة المنتخبات ليست بدعة، وقراءة البعض قد تدفع القراء إلى قراءة الكل، **ولكن**. ويكفي هذا الحرف.

أعود إلى المصطلح ومشكلاته. إن النهضة الحالية في الترجمة على امتداد الوطن العربي أمر يُثلج الصدر، ولكن ترجمة المصطلح شيء آخر، لا يجب أن يُترك للمبتدئين، وأنا أفعل ما في وسعي ولكن الصوت الواحد يجب أن تصاحبه أصوات أخرى، ويؤسفني أن الناشرين لا يزالون يضعون الربح والمبيعات الكثيرة نصب أعينهم، وليتهم يفعلون ما

تفعله دُور النشر الكبرى في العالم، تلك التي توازن بين كتب الربح وبين كتب العلم، حتى ولو خُصصت للأخيرة نسبة ضئيلة ممَّا تنشره.

وفي الجزء الثاني من الفصل الأول أُورد قائمة المصطلحات التي وضعها جيمز فيلان وبيتر رابينوفيتز لِمَا استُجد من مفاهيم في علم السرد، غير أنني استكملت القائمة بعدد كبير من المصطلحات التي لم يوردها المحرِّران استنادًا إلى شيوعها في الدراسات الغربية، وإن لم تكن قد شاعت لدينا؛ إذ لم تُعرَّب أو تُترجم ترجمةً مقنعة، أو لم يُترجَم الكثير منها أصلًا، كما أضفت إلى شروحهما شروحًا من عندي وأمثلةً عربية ابتغاء الإيضاح، وإن لم أتوسع في هذا ثقةً مني في فطنة القارئ الخبير، وهكذا فأنا أتوقَّع أن يُدرك القارئ الفَطِنُ الفرق بين النص الغائر (palimpsest) والنص الباطن (subtext) [أو الدفين]؛ فالغائر اسم فاعل من غار يغور إذا اختفى في أعماق الشيء، مثل الماء الذي يغور في التربة، والغور إذن هو العمق، وللفعل العربي استخدامات أخرى أهمها قولك «غار فلان في الأمر»؛ أي دقَّق النظر فيه، وهذا أقرب ما يكون إلى المعنى الأجنبي [بالإنجليزية والفرنسية]؛ إذ يعني اللفظ تحديدًا وجود نص آخر شبه مطموس تحت النص الظاهر، وتستطيع العين إذا دقَّقت النظر أن تراه، كقول الشاعر:

أَتَى مَلَاكُ الشِّعْرِ في غَفْلَةٍ بِمَوْكِبٍ مِنْ صَحْبِهِ الأَوْفِيَاءْ
أَرْوَاحُهُمْ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابْ ونُورُهُمْ يَفُوقُ كُلَّ ضِيَاءْ

فالنص الغائر هنا هو مشهد يوم الحشر؛ إذ يقول تعالى: ﴿وَيَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ﴾ ... ﴿وَتَرَى الْجِبَالَ﴾ ... ﴿وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ﴾ (النمل: ٧٧–٧٨)، والعرب تُطلق على هذا مصطلح «التضمين»، ولكننا نُدرك من خلال هذا التضمين نصًّا غائرًا يقول إن هذا يوم الحشر؛ أي إننا نراه قائمًا في أعماق النص الظاهر ودليله الألفاظ المقتبسة من الآية، على عكس النص الباطن [أو الدفين]؛ إذ إنه لا يرتبط لفظًا بالنص الظاهر بل يُحيل إليه القارئ وحسب كقول أستاذ لطلابه «السبت القادم يوافق رأس السنة الهجرية»، فهذا قول يُحيلنا إلى نص باطن هو «لن آتي إلى الجامعة لأنه يوم عطلة رسمية». واستخدام النصوص الباطنة يَشيع أكثر ما يشيع في الدراما، فالحوار عادةً ما يتضمَّن نصوصًا باطنة، فإذا وردت عبارة من هذا النوع في حوار درامي استطعنا الاستدلال على النص الباطن من السياق مثلًا:

العامل: يوم السبت القادم يوافق رأس السنة الهجرية.

رئيسه: سأدفع لك أجرًا مضاعفًا إن أتيتَ فيه للعمل.

فالنص الباطن هنا يُفهم من سياق الحوار وفطنة المترجم لوجود أمثال هذه النصوص الباطنة تنهض بدور أساسي في إدراك المعنى المراد وترجمته، وهاك مثالًا من شيكسبير: يقول الراوي في مطلع الفصل الثاني من مسرحية **هنري الخامس**:

Now all the youth of England are on fire,
And silken dalliance in the wardrobe lies;
Now thrive the armorers,

(II. Prologue, 1–3)

فالنص الباطن هنا أن الشبان استبدلوا الحُلل المدرعة [لخوض الحرب] بالحُلل الحريرية التي كانوا يلبسونها بقصد اللهو، والترجمة إذن:

الآن تلتهب الحَمية في جميع شباب أهل إنجلترا،
خلعوا هنا حُلل الحرير اللاهيات وأودعوها في الخزائن،
وتداولوا الحُلل المدرَّعة التي ازدهرت صناعتها لدى الحدَّاد.

وعدم إدراك هذا النص الباطن يؤدي في حالات كثيرة إلى إساءة فهم النص؛ فكلمة armour تعني الحُلة المدرعة لا السلاح (arms)، ويرجع خطأ المترجم في فهم معناها — إلى حد كبير — إلى عدم إدراكه المقابلة بين المعنى الباطن والمعنى الظاهر إذ يقول (في الترجمة المنشورة):

أصبح شباب إنجلترا اليوم نارًا تشتعل،
قد انصرف عن اللهو وأودع أثوابه الحريرية الخزائن،
الآن تروج بضاعة صانعي السلاح.

وقد نبَّهتني الدكتورة هبة عارف إلى أن النص الباطن ينتمي إلى مبحث التداولية (pragmatics) أحد مباحث علم اللغة.

ولكن شرح كل مصطلح وإيضاحه بأمثلة قد يتطلب كتابًا أكبر مما يسمح به مثل هذا العمل، ومن ثم اكتفيت بالأمثلة المحدودة التي أسوقها من الأدب العربي قديمِه

وحديثه. وقد ذيَّلت هذا الفصل بمسرد لجميع المصطلحات التي وردت في جزئَيه، ولو كان الأمر بيدي لأرفقت به كشافًا يدل على رقم الصفحة التي ترد فيها كل كلمة أو مصطلح، ولكن طبيعة الدراسة نفسها أبت تحقيق ذلك؛ إذ لا أقصد إلا إلى عرض الصعوبات التي تكتنف تعريب المصطلح وترجمته، واقتراح بعض الحلول وإلقاء الضوء على الخيارات المتاحة للمترجم وللباحث.

والفصل الثاني يتكوَّن من جزئين أيضًا؛ الأول هو الخطاب الرئيسي الذي ألقيته في آخر عام ٢٠١٣م في المؤتمر الدولي الذي اشترك في تنظيمه قسما اللغة العربية واللغة الإنجليزية، بعنوان **نحو عالمية اللغة العربية**، وكان الخطاب مكتوبًا بالإنجليزية أصلًا، ثم اكتشفت أنه ينبغي أن يُكتب بالعربية، فأعدت كتابته بالعربية، ولكن تغيير اللغة أدى إلى «تعديل» ما يسمَّى اصطلاحًا بـ «الرسالة». وما أقصد أن أقوله فيه إننا نفترض في مناهجنا التربوية إلمام القارئ العربي باللغة العربية، فندرِّس له نصوصًا أدبية، قديمة وحديثة، لا يستطيع أن يرتقي من خلالها بلغته الفصحى، فهو أسير اللغة العامية وما اعتاده في حياته اليومية من التعابير الفضفاضة، وهو ما يترك آثاره السلبية على كتابته بالعربية بل وبالإنجليزية. وموجز حجتي أن نتجه في تعليم العربية إلى تدريب الطلاب على التعبير الدقيق عمَّا يريدون قوله، حتى يتخلَّصوا من أسوأ آثار العامية، ألَا وهو عدم الدقة في التعبير.

والجزء الثاني من هذا الفصل مقدمة كنت كتبتها لكتاب **لويس عوض مفكرًا** الذي كتبه الدكتور محسن عبد الخالق، وألمحت فيها إلى علاقتي القديمة بالدكتور لويس، كما طرحت فيها موجز نظرتي إلى منهجه النقدي وكيف تأثر برأي أرنولد عن الثقافة ودور الناقد في المجتمع، وكيف تأثر أيضًا بالناقد الإنجليزي ف. ر. ليفيز من زاوية إصدار الأحكام العامة على الأعمال الأدبية والأدباء، مؤكدًا أن هجوم لويس عوض على الشعر العربي الكلاسيكي لم يكن يتضمن حكمًا على روائع هذا الشعر، بل مجرد اعتراض على الشكل «العمودي»، ويمثِّل دعوةً إلى التجديد بدليل نشره قصيدة «عمودية» في مجلة **أبولو** عام ١٩٣٤م وهو بعدُ طالب في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، وكيف أدخل في هذه القصيدة تجديدات تكسر قالبها العمودي، مثل كتابتها في رباعيات ذوات قوافٍ متنوعة، ولكل رباعية قرار، ولكنني لم أتوسع في الحديث عن مذهبه الأدبي ومنهجه النقدي واتجاهه الفكري لأن كتاب الدكتور محسن يتناول كل هذه الأمور بصورة كافية ومُقْنعة.

وأمَّا الفصل الثالث فهو مقدمة أو تصدير كتبته لكتاب الدكتور شبل الكومي عن الحداثية وما بعد الحداثية، متخذًا كعادته في سلسلة كتبه القيمة مدخلًا فلسفيًّا للأدب والنقد. ويختلف هذا عن سائر هذه الكتب في أنه يمثِّل استكمالًا (لم يُعلِن المؤلف عنه) لمشروعه الذي بدأه في كتابه العاشر، وعنوانه **الواقعية الجديدة**، وهو ما يسميه مذهب الواقعية الروحية. والواقع أن هذا المذهب أي «**الواقعية الروحية**» هو العنوان الذي كان المؤلف قد وضعه للكتاب العاشر المشار إليه، ولكن ضغوطًا معينة أرغمتني على اقتراح تغيير العنوان في فترة معينة من تاريخ مصر (٢٠١٢-٢٠١٣م) ورغم ذلك فقد حرصت على عدم تغيير أي شيء مما يتضمنه الكتاب، ولو خُيرت اليوم لاخترت عنوان المؤلف الأصلي فهو أشد تصريحًا بمضمون الكتاب وأقرب إلى فكر صاحبه الذي تحوَّل من ناقد أدبي يهوى الفلسفة إلى مفكر فلسفي أصيل يمارس النقد الأدبي وهو ما يشهد عليه كتابه الجديد.

وأمَّا مشروع المفكر شبل الكومي فيستند إلى إعادة تعريف الميتافيزيقا، وهي المذهب الذي يمثل نبذُه أو رفضُه التيارَ الرئيسي لمفكري هذا العصر، وأنا أكرِّر عبارة **التيار الرئيسي** وأؤكدها؛ إذ لا نزال نشهد في هذا العصر من يجعل رفضه مشروطًا بشروط تجعله يقترب من القَبول المشروط أيضًا، وأقول ذلك بعد أن شُغِلْتُ في العامين المنصرمين (٢٠١٢ و٢٠١٣م) بقراءة مذاهب الفلاسفة والمفكرين المحدثين في الغرب، وتأكد لي ما توصلتُ إليه في هذا العام أثناء انشغالي بقضايا النقد الثقافي، وتَرجَمتُ في هذا الباب وذاك أكثر من كتاب، واطلعتُ على محاوراتٍ بالغة الأهمية، كان أهم ما فيها أنْ كَشَفتْ لي عن صِلَة هذا التيار الرئيسي بالمذاهب الأدبية والفنية التي تستلهم هذا التيار الفكري، وعلى رأسها، بطبيعة الحال، **ما بعد الحداثة**، ويكفي أن أشير إلى نتيجة واحدة للاستلهام المذكور، وهو إنكار وجود «النفس» — بأي معنًى من معاني الكلمة، باستثناء التعريف الذي يقصر دلالتها على الروح بمعنى الظاهرة البيولوجية — وقس على ذلك إنكار ما يتجاوز الحواس، وأعني به كل ما ينتمي إلى مفهومنا للنفس والروح وكل ما وراء الطبيعة، واستبدال «الذات» (subject) بها حتى في تحليل الخطاب.

هل معنى ذلك أن المفكر شبل الكومي يسبح ضد التيار؟ إنه، من زاوية معينة، يسبح فعلًا ضد تيار فكر الحداثة وما بعد الحداثة جميعًا، وإن كان من زاوية أخرى يقدِّم إلينا بديلًا مقنعًا يتمثَّل في الجمع بين ما يتناثر في مذاهب فلاسفة العصر الحديث، منذ هيجيل، من أقوال تشي بإحساسهم بوجود النفس أو الروح، لكنه لا يرتكن عليها، بل هو يجمع

شتاتها بأسلوب المفكر الانتقائي الذي يكرر السؤال الرئيسي الذي اشتهر كانط بطرحه وهو **كيف نعيش**؟ إن مفكرنا العربي واسع الاطلاع، يتنقل بسرعة لاهثة بين الأفكار، يهديه نجم ساطع هو إيمانه بالروح، وهو ما يعني إيمانه بالله، وبأن الإنسان ليس مجموعة حواسَّ تحدِّد مسار فكره، أو بأن «النفس» موقع تلتقي فيه خبراته الدنيوية، ولا بأيٍّ من أمثال هذه الطرائق التي تتردَّد بإلحاح في كتابات مفكري عصرنا العجيب.

ومن هنا ينبثق تعريف شبل الكومي — الجديد القديم — للميتافيزيقا: إنها كل ما يتجاوز **المادة**، وهذا تعريف يؤيده اشتقاق اللفظة نفسها، وهو يعني التحرر من استعلاء المحدثين الذين يرون في الإيمان بأي شيء **وراء** المادة كسرًا لقواعد العلم الطبيعي الذي وصل إلى مرحلة النضج الحالية في القرن التاسع عشر متجاوزًا بذلك قول ديكارت مثلًا إننا نعرف الله والنفس حدْسًا لا بالعلم التجريبي، وهو تيار العلم الذي نشأ في القرن السابع عشر؛ فالعلم الطبيعي الذي توغَّل في حياة البشر وتوحَّش — وفق ما يقوله الفيلسوف وعالم الرياضيات هوكنج — لم يعد يقبل مناقشة وجود يفتقر إلى الدليل العقلاني (الرياضي عنده) على صحته. ولكن كما يقول س. أ. م. جود (Joad) كيف ينكر اليوم العلم الطبيعي وجود القيم؟ والقيم مجردات لا تنبع مباشرةً من المادة، بل تعتمد على تفسير الذهن، وهو ما يثبت بالمناسبة وجود الذهن، ووجود التفسير أو المنهج التفسيري الذي يمثِّل حجر زاوية في فكر مؤلفنا الأصيل.

وانطلاقًا من هذه الرؤية للميتافيزيقا، يجد المفكر شبل الكومي آثارًا لها في كل ما نتصوَّر أنها خلت منه، وهو في هذا الكتاب لا يبدأ بطرح الفكرة، ولكن بأحاديث ذوات بساطة خادعة عن النقد الأدبي ومدارسه، من دون أن يَنْقَضَّ كما يَنْقَضُّ جون إليس (Ellis) على دريدا في كتابه **تهافت التفكيكية** (١٩٩٣م) ولا انقضاض رورتي (Rorty) عام ١٩٧٩م على أعداء البراجماطية، ولا يهاجم في الواقع مفكرًا بعينه، لكنه كما قلت يقدِّم المقدمات المُقْنِعَة قبل أن يبني في حديثه المسهب الجميل إلى الدكتور مجدي العفيفي في مجلة **أخبار الأدب** حجةً متماسكة يمكن رصد جذور بعض جوانبها في فكر المحدثين، وبعضها الآخر في الفلسفة الأولى، ونحن نعرفها باسم First Philosophy وهو يسميها Philosophy Prima وأعني بها ما يسمِّيه دارسو الفلسفة اليوم فلسفة التأسيس، أو التأسيسية (Foundational Philosophy)، والمقصود التراث اليوناني برمته ... صدِّق أو لا تصدِّق! فالفيلسوف الأمريكي رورتي يتفاخر بأنه مناهض للفلسفة التأسيسية ولا يقبل أقوال أرسطو «المدرسية» ولا «تهويمات» أفلاطون «الخيالية»، قاصدًا بطبيعة الحال نفي افتراض وجود أي شيء وراء هذا العالم المحسوس.

ولكن شبل الكومي لا يرد على نيتشه ولا غيره، مكتفيًا بإشارات ساخرة متناثرة خفيضة النبرة إليه، ولا يهاجم رورتي الهجوم الذي لقيه من تشارلز تيلور ثم من توماس ماكارثي، بل ولا يذكر بعض أعلام التيار الرئيسي «لمناهضة التأسيس» عند جون ديوي، وهايديجر وفتجنشتاين، بل إنه لا يقتطف من هايديجر إلا ما يؤيد فكرته الرئيسية، وبذلك لا يجعل من كتابه سجلًّا لمعارك فلسفية، بل عرضًا جميلًا من جانب ذهن جميل، مُشرق الروح، متفائل النظرة إلى الإنسان الذي أحالته الفلسفة الحديثة مسخًا لا يَفضُل الحيوان في الكثير. على أننا لا نصل إلى هذه النظرة العميقة والمركَّبة إلا بعد تجاوز نصف الكتاب والاستمتاع بآراء شبل الكومي في الأدب والفلسفة في حديثه الصحفي المشار إليه.

ولا يسعني في ختام هذا التصدير إلا أن أتوجه بالشكر والعرفان إلى كل من آزرني في جهودي المتواضعة لدراسة أشكال التلاقي بين اللغتين، وعلى رأسهم الأستاذة الدكتور لبنى يوسف، رئيسة قسم اللغة الإنجليزية، والمثقفة المهمومة بالأنشطة الأكاديمية في الأدب واللغة، فإليها يرجع الفضل بعد المولى سبحانه وتعالى في أن ألقيت ما ألقيته من دراسات في المؤتمرين الدوليين المشار إليهما، ولا يفوتني أن أعرب عن امتناني العميق للدكتورة هبة عارف، الأستاذة المساعدة في قسم اللغة الإنجليزية، لِمَا قدَّمته لي من معونة ثمينة بقراءة نصوص ما أكتب والتعليق عليها تعليقات أخذت بها، كما أشكر الدكتورة سمر طُلبة، المدرس في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة بني سويف على جهودها في تصحيح نصوصي وإبداء ما ترى من آراء مفيدة فيها.

وبعدُ فقد كتبت ما كتبته راجيًا التوفيق، والله سبحانه وتعالى هو الموفق.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠١٤م

الفصل الأول

عن ترجمة المصطلح وتعريبه في العلوم الإنسانية

(١) مقدمة كتاب المفكرون الأساسيون: من النظرية النقدية إلى ما بعد الماركسية، الذي صدر عام ٢٠٠٦م

هذا كتاب من أغزر الكتب الفكرية مادةً وأعمقها بحثًا، وهو مُوَجَّه كما يقول كاتباه إلى المتخصصين من دارسي العلوم الإنسانية في مرحلة الدراسات العليا، وهذه مزية وعيب معًا؛ فالمزية أنه يتيح للدارسين أن يستزيدوا من بعض مادته بالرجوع إلى «المصادر»؛ أي الكتب الأصلية التي وضعها الأعلام الذين يعرض الكتاب أفكارهم (ولمن لا يريد التعمق أن يكتفي بما أورده المؤلفان من مناقشة لهذه الأفكار، والتي يختتمانها في كل فصل بموجز مبسط). وأمَّا العيب فهو أنه يفترض عند قارئه إلمامًا ولو عامًّا أو مبدئيًّا بإطار المادة المذكورة ومصطلحاتها الأساسية الشائعة، وهو ما يتوافر لدى المثقفين من الأجانب ومن أبناء جيلنا، جيل الستينيات، الناطقين بالعربية، الذين نشئوا في ظل «الاشتراكية العربية» أيام تعلُّمنا، وردَّدنا بعض الكلمات المأثورة عن الماركسية بأشكالها الأجنبية المعربة مثل البروليتاريا (الطبقة العاملة) والبورجوازية (الطبقة المتوسطة)، إلى جانب الكلمات التي كانت «في الجو»، كما يقال، وتردِّدها الألسنة، سواء كان من يستعملها على علم صادق بمعناها أو لم يكن، وسواء كان يؤيدها أو يبدي تحفظات عليها مثل «المادية التاريخية» والوعي الطبقي، و«المادية الجدلية»، والقاعدة، والبنية الفوقية، والأيديولوجيا (التي كان البعض يشير إليها بمصطلحات «العقائدية»).

كما دخلت كلمات أخرى كثيرة في العربية ولم تعد تمثِّل صعوبةً في الفهم في أيامنا هذه مثل الاستراتيجية والراديكالية والليبرالية وسائر ما نصادفه من أمثالها في مطبوعات اليوم بل وفي الصحف اليومية. وهكذا فإذا أراد المترجم تيسير فهم قارئ اليوم الشاب

للكتاب فربما يكون من المستحسن أن يكتب تمهيدًا يتولى إيضاح هذه المصطلحات الواقعة في صلب المادة المتخصصة، وإلقاء الضوء على أسماء الأعلام التي يزخر الكتاب بها، وهو ما يقتضي بطبيعة الحال الرجوع إلى مراجع متخصصة كثيرة وفي شتى العلوم الإنسانية؛ لأن «النظرية النقدية» (في عنوان الكتاب) لم تعد مقصورةً على الماركسية، وهو المعنى المرتبط بها منذ نشأتها على هذا النحو عند أصحاب «مدرسة فرانكفورت» (مثل أدرونو Adorno وهوركهايمر Horkheimer وهابرماس Habermas وغيرهم) وحتى اليوم، عند فريدريك جيمسون مثلًا الذي يُعَرِّف النظرية النقدية بأنها «النقد الراديكالي (أو الماركسي)» في مستهل تذييله لكتاب **المادية عند شيكسبير** (*Materialist Shakespeare*) ١٩٩٥م، من تحرير آيفو كامبس (Kamps).

وقد يعني هذا أن على المترجم أن يضع معجمًا صغيرًا يختص بمصطلحات النظرية النقدية، وكنت قد شرعت في ذلك فعلًا فصادفت صعوبةً واضحة، ألَا وهي أن النص الإنجليزي الأصلي ليس بين أيدي القراء العرب، ومن ثم فإن صورة المعجم لن تأتي بفائدة إلا إذا كانت المداخل المشروحة عربيةً ومرتبة ترتيبًا أبجديًّا بطبيعة الحال. ومن ثم قررتُ أنْ أُوجِز في هذا التصدير معاني عدد محدود من المصطلحات الجديدة (أو التي أظنها جديدة على القارئ العربي) والتي لا يتضمنها كتابي **المصطلحات الأدبية الحديثة** (١٩٩٦م) ولا كتاب أستاذي العظيم مجدي وهبة **معجم مصطلحات الأدب** (١٩٧٣م)، وأتمنَّى أن أضع المعجم «الاستكمالي» المشار إليه إذا وهبني الله من العمر ما يتطلبه هذا الجهد، وأمَّا عرضي للمعاني المذكورة فسوف يتخذ صورة المقال الذي يقدِّم المصطلحات بأشكالها العربية والأجنبية حتى يستطيع القارئ أن يستهل به قراءة الكتاب فيكون بمثابة التمهيد اللازم له، إلى جانب بيان مصدر «صعوبة» النص الذي بين يديه.

ويَرِد أولُ مصطلح من هذه المصطلحات في عنوان الكتاب، ألَا وهو النظرية النقدية (Critical Theory)، وهي النظرية التي ذكرت ارتباطها بالماركسية (انظر كتاب **مقولات النقد الثقافي: مدرسة فرانكفورت، الوجودية، ما بعد الحداثة** (*The Terms of Cultural Criticism: The Frankfurt School, Existentialism, Postmodernism*، وهو من تأليف ريتشارد وولين (Wolin) ومطبوع عام ١٩٩٢م، خصوصًا ص٢٣ وما بعدها). بل إن هابرماس، خير من يمثِّل مدرسة فرانكفورت المشار إليها، يؤكد ذلك في كتاب يضم نصوص المقابلات الشخصية التي أُجريت معه وعنوانه: *Autonomy and Solidarity: Interviews With Jurgen Habermas, ed. P. Dews, 1992* (وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عام ١٩٨٦م)؛ إذ يقول في ص١٩٤ إن النظرية النقدية محاولة

للقضاء على المعاناة التي يتسبَّب فيها البشر، وهي معاناة قائمة في صلب الأبنية الاجتماعية اللازمة لتكاثر الحياة البشرية، مؤكدًا أن ذلك هو الهدف النهائي للماركسية، ولقد ظل يراها كذلك على الرغم من كل تعديلاته النظرية لها. ويقول مؤلفا هذا الكتاب إن «النظرية النقدية» عند مدرسة فرانكفورت كانت أصلًا «اسمًا آخر للماركسية»، وإنها كانت تهدف إلى تحقيق التحرر الإنساني عالميًّا من خلال إتاحة المعرفة للطبقة العاملة؛ فالمعرفة تمنحها القوة اللازمة لتحقيق التحرير المنشود، وكانت طبيعةُ هذه المعرفة نقديةً ونظرية معًا؛ فهي **نقديةٌ** لأنها كانت تسعى للكشف عن المتناقضات في الرأسمالية وأوجه قصورها وعجزها عن تحقيق الحرية والرخاء للعالم كله، وهي **نظرية** لأنها تحاول فضح الأفكار التي تُخفي سيطرة الرأسمالية واستغلالها للبشر، في إطار نظري عقلاني في الوقت نفسه، ومن هنا اكتسبت الوصف بالنظرية النقدية. وسوف نرى في تلخيص مناهج أصحاب ما بعد الماركسية كيف أنهم لم يحقِّقوا هذا الهدف بسبب انغماسهم في الحياة الأكاديمية وعدم المشاركة في الكفاح الاجتماعي والسياسي الذي يتمشَّى مع تحويراتهم لهذه النظرية.

ولكن معنى النظرية النقدية المذكور، والذي يُعتبر المعنى الرئيسي للمصطلح في هذا الكتاب، يتضمَّن فروعًا مهمة تمثِّل تأثيره في العلوم الإنسانية الأخرى؛ فالتفكير النظري الذي كنا نقصره في الماضي على المفكرين أو الفلاسفة لم يعد اليوم كذلك، بل أصبح سمةً أساسية من سمات العلوم الإنسانية ودراستها، ويندر أن نجد مبحثًا واحدًا من مباحث العلوم الإنسانية لا يستعين بالتفكير النظري، ومن ثم بالنظريات، في مناهج بحثه. والتفكير النظري يعتمد، كما هو معروف، على التجريد والتعميم؛ أي استعمال الأفكار والمفاهيم المجردة بدلًا من المجسدات والمحسوسات، والقارئ العربي المتوسط الثقافة لا يسهل عليه استيعاب المجردات بل يفضِّل الإيضاح بالأمثلة أو الوقائع أو الإشارة إلى أشياء تدركها الحواس. ومن ثم فإن كل من يترجم عملًا في العلوم الإنسانية يواجه صعوبة نقل المجردات ولو كانت لها مقابلات بالعربية، وخصوصًا حين تكون هذه مجردات حديثة ابتدعها المفكرون، عربًا كانوا أو أجانب، وقد يكون لمصطلح مثل «الوجود» (thinglikeness) (being, existence) معناه المجرد؛ أي كون الشيء موجودًا (بحيث يدركه المرء بحواسه أو بعقله) ومعناه المجسد الذي يعني كل ما هو موجود، ومصطلح مثل الأنطولوجيا (ontology) يتصل بالمعنى الأول؛ فهو من فروع الميتافيزيقا التي تبحث في طبيعة الوجود (بالمعنى الثاني)؛ أي بما نسميه الواقع و«مادة» هذا الواقع، على عكس الظاهراتية (phenomenology)، وهو المبحث الذي يدرس «ظواهر» الأشياء

حسبما يدركها العقل؛ أي وفق وجودها في وعي الفرد، ولكنك إذا قلت «الوجود» وحسب، فالأرجح أن ينصرف فكر القارئ العربي إلى المعنى الثاني (المجسد) إلا إذا نَصَصْت على أنك تقصد المعنى الأول وشرحت ذلك ودعمته بالأمثلة المحسوسة، فالتفكير التجريدي ليس جزءًا من تكويننا الثقافي العام؛ ولذلك قد تنشأ هُوة بين المفكرين العرب والأجانب الذين يعتمدون على التجريد وبين قُرائهم الذين اعتادوا على التجسيد. ويذكِّرني هذا بما يشير إليه اسبينوزا (Spinoza) في كتابه **الأخلاق** (*Ethics*)؛ إذ يقول في مقدمته: «إن العقول غير الفلسفية لا تستطيع أن تفهم ما لا تستطيع أن تتخيله بالبصر» (ص٣)، فما بالك بكتاب مثل هذا تستعصي معظم مجرداته على التصور؟

وممَّا يزيد من صعوبة عمل المترجم الذي يتصدى للنصوص التجريدية أن معنى المصطلح الواحد قد يتغيَّر ما بين مبحث علمي ومبحث علمي آخر، بل وما بين معناه المقصور على الدلالة المتخصصة في أي مبحث ومعناه في خارج التخصصات أو ما نسميه المعنى الأصلي سواء كان اشتقاقيًّا أو اصطلاحيًّا؛ ولذلك فإن واضعي المعاجم الحديثة يحدِّدون معاني كل مصطلح بادئين بالمعنى «الأصلي» أو «الشائع» قبل إيراد الدلالات المتخصصة، ويرتِّبونها وفقًا لنسبة شيوعها أو وفقًا للترتيب الزمني. ولَمَّا كانت **النظرية النقدية** لم تعد مقصورة، كما قلت، على معناها «الأصلي» في الماركسية، فقد وضع ديفيد ميسي (David Macey) معجمًا خاصًّا عنوانه معجم النظرية النقدية (٢٠٠٠م) *Dictionary of Critical Theory* يرصد فيه المعاني المتفاوتة للمصطلح النظري (التجريدي) الواحد ما بين مبحث علمي وآخر؛ فالواقع أن ما أطلقت عليه في أول الفقرة السابقة «فروع النظرية النقدية» يُعتبر امتدادًا لهذه النظرية بشتى مصطلحاتها في مباحث علمية كثيرة، من الأدب إلى الفلسفة والتحليل النفسي والسينما والفنون البصرية وكتابة «التاريخ والسياسة الجنسية»، كما يقول ميسي (ص٦). فالمعجم يرصد المعاني المختلفة لأهم المصطلحات التي تُبيِّن تأثير النظرية النقدية في هذه المباحث وتأثُّرها بها، ولأضرب مثلًا واحدًا من كلمة الذات (subject) التي ناقشتُ معناها في كتابي **المصطلحات الأدبية الحديثة** من وجهة نظر النقد الأدبي فقط؛ فالقارئ العربي يعرف ولا شك دلالتها الأخرى في النحو (الفاعل/المبتدأ) ومعناها الشائع في الكتابة العامة (الموضوع/القضية) وفي السياسة؛ أي أفراد الرعية، إلى جانب استعمال الكلمة فعلًا لازمًا ومتعديًا بمعانٍ تفيد الخضوع لشيء أو التعرض لشيء، ولكننا نجد للمصطلح دلالات أخرى في علم النفس اللاكاني؛ أي التحليل النفسي عند لاكان (Lacan) الفرنسي،

وفي النظرية النقدية نفسها، تقطع باختلاف معناه عن الفرد الذي يوصف بأنه «ذات ديكارتية» (Cartesian Subject)؛ أي الذات الواعية بوجودها، وقد حافظت في الترجمة على هذا الاختلاف، على الرغم من غرابة إطلاق «الذوات» على هؤلاء الأفراد لأن كلمة «الذوات» لها دلالة محلية مصرية (لا أدري إن كانت لا تزال قائمة) تفيد من يمتلكون من المال ما يجعلهم أشبه بالطبقة الأرستوقراطية. ولكن المشكلة في هذا الكتاب أنه يلتزم التزامًا صارمًا بمصطلحات المفكرين من غير الناطقين بالإنجليزية، ويوردها في ترجمات إنجليزية قد لا تتميَّز بوضوح المصطلحات الإنجليزية الأصيلة في كل حالة، ومن أمثلتها في إطار هذا المصطلح الأخير استخدام «الذاتية» (subjectivity) بدلًا من الذات، لا بسبب الحاجة إلى التمييز بين الاسم (الذات) وبين الصفة المجردة التي يدل على معناها المصدر الصناعي (الذاتية)، ولكن لأن بعض الأوروبيين غير الناطقين بالإنجليزية قد استخدموا هذه الصيغة. وكثيرًا ما كنت أتوقَّف عند هذه المصادر الصناعية التي تكثر كثرةً مَرَضِيةً في متن الكتاب، ولكم تمنَّيت أن أغيِّر قالبها الصرفي (paradigm) إلى القالب الذي ينقُل المعنى المقصود في نظري، ولكنني كنت أُحجم طلبًا لنقل أسلوب تفكير هؤلاء الكتاب إلى جانب الدقة في نقل المعنى الظاهر بطبيعة الحال.

وكأنما كان مؤلفا هذا الكتاب يشعران بما شعرت به لا فيما يتعلق بالقوالب الصرفية الغريبة التي لا لزوم لها فقط، بل أيضًا بوجود أبنية أسلوبية معقدة؛ إذ كانا يحاولان إعادة بنائها بعد اقتطافها وذلك بإردافها بما يتصوَّران أنه بناء أيسر في الفهم، وسوف يرى القارئ كثرة استخدام أحدهما للحرف «أو»؛ إذ يستعين به في إيضاح ما يبدو عويصًا، وكنت أنا أحاول أيضًا قدر طاقتي إعادة تشكيل هذه الأبنية؛ فمرماي هو الوصول إلى القارئ مهما كلَّفني ذلك من جهد، ولكن ذلك لم يستطع حل مشكلة «التجريد» و«المجردات»؛ فهي أصيلة في فكر أصحاب ما بعد الماركسية (والألمان منهم خصوصًا)، ويقول المؤلفان في تعليقهما الختامي على ذلك: «إن كتابتهم النثرية كثيرًا ما تتسم بالتعقيد الزخرفي أو التكثيف المرهِق، أو الغموض في حالات أخرى.» كما يعقدان مقارنةً بين «النثر الواضح في عمل مثل المانيفستو الشيوعي وبين لغة المصطلحات ذات الدلالة المراوغة في جانب كبير من كتابات ما بعد الماركسية» (ص٣٣٢–٣٣٣). ولكنهما، وعلى الرغم من إدراكهما لتلك العقبات لم يستطيعا تفاديها بل تأثرا بها في كتاباتهما الأصلية إلى الحد الذي جعلهما يحاكيان الأبنية الأصلية في الألمانية والفرنسية (ربما من دون عمد؟) لِمَا يعرضانه من أفكار. والمؤلفان يلتمسان العذر لأنفسهما في الكلمة

الافتتاحية التي يقولان فيها إن طلابهما كانوا يطلبون «مُحِقِّينَ» من سايمون تورمي [أحد المؤلفيْن الاثنين] أن يقدِّم «عرضًا واضحًا للنظريات الغامضة الباعثة على البلبلة والمثقلة بالمصطلحات المتخصصة التي يناضل لتدريسها لهم» (**شكر وتقدير**).

قلت إن العقبة كانت ولا تزال تتمثَّل في «المجردات»، وأُضيف هنا أن حرية المترجم في الإيضاح أو الشرح محدودة، فَيَدُه مغلولةٌ ما دام مقيدًا بالأصل الأجنبي ولا يستطيع أن يضيف إلا كلمات معدودة [بين قوسين مربعين] وفي الحال التي من المحال أن يستقيم المعنى من دونها، كما أن المجردات لا تتضح حدود معانيها «المقصودة» إلا من السياق، وقد يُبدي المؤلف الأصلي «لامبالاة» بالإيضاح أو الشرح اعتمادًا على حصافة قارئه «المقصود» وأُلْفَتِهِ بما يكتب، بل إنه قد يقصد إلى الغموض قصدًا، مثل جاك دريدا، حتى يُتيح للقارئ أن يخرج بالمعنى الذي يريده، فكأنما يُسهم قارئه في إثبات صحة مذهبه «التفكيكي»، وقد تكون الكلمة بطبيعتها «خلافية» أو يمكن أن تكون مثار خلاف؛ إذ يدعو هابرماس مثلًا إلى ما يسميه «الديمقراطية القائمة على المداولات» (deliberative democracy) وأنا أُترجمها «الديموقراطية القائمة على التشاور»، وهو يستعين في ذلك بمعنى علم «التداولية» (pragmatics) قائلًا [لاحظ أن عبارته مترجمة عن الألمانية]:

> In his first published attempt at theorization “What is Universal Pragmatics?” (Habermas, 1994: 68) he discussed what it meant for speakers to reach an agreement that “terminates in intersubjective mutuality of reciprocal understanding, shared knowledge, mutual trust, and accord with one another” (Habermas, 1984: 3).[3]

وفي الهامش رقم ٣ المشار إليه يقول المؤلفان إن «التداولية شكل من أشكال علم اللغة، يتناول السياقات التي يستعمل الناس فيها اللغة، وسلوك المتحدثين والسامعين في إطار عملية التواصل»، وأمَّا ترجمة العبارة المقتطَفة فهي:

> وفي أولى محاولاته المنشورة للتنظير بعنوان «ما علم التداولية العام؟» (هابرماس ١٩٨٤: ٦٨)، يناقش هابرماس معنى نجاح المتخاطبين في التوصل إلى اتفاق «ينتهي بتلاقي الذوات في الفهم المتبادل، والمعرفة المشتركة، والثقة المتبادلة، والتناغم بين الجميع.»
>
> (هابرماس ١٩٨٤: ٣)

ما شكل «المداولات» المقترحة؟ هل يتفق هابرماس مع ما يُلح عليه كاستورياديس من «المشاركة» (participation)؟ وهل يعني «التشاور» لديه شكلًا اجتماعيًّا أو سياسيًّا محددًا؟ نظام برلماني يقوم على الحكم «النيابي» أو التمثيل (representation) الذي يهاجمه الجميع تقريبًا لأن «ممثلي» الشعب أو نوابه ليسوا الشعب نفسه؟ هل يعني مجلسًا مختارًا (أو معينًا) تدور المناقشات في داخله فقط؟ فالمداولات كلمة عامة، وربطها بعلم التداولية، وهو من علوم اللغة، لا يوضِّح كيف يصل المتخاطبون أو المتكلمون (speakers) إلى هذا التناغم المثالي. وقِس على ذلك سائر المجردات التي درجنا على قَبولها دون مناقشة، مثل الحرية والمساواة والإخاء، شعار الثورة الفرنسية؛ فهي من الدوالِّ (signifiers) التي يكاد يستحيل تحديد مدلولاتها (signifieds) أو كما يقول المؤلفان (significations) بل إن أشد المجردات شيوعًا مثل العدل/العدالة (justice) والإنصاف (fairness/even-handedness) تستعصي على التعريف. فهي بطبيعتها عموميات، والتعميم من لوازم الأسلوب العلمي ولا مندوحة عن استخدامه، ومع ذلك فإذا لم يحاول الكاتب تقريب المعنى بضرب الأمثلة أصبح التعميم مصدر غموض أو ذا معنًى أو معانٍ غير مؤكدة.

ولكن الكتاب يتسم بولوع المؤلفيْن — إلى جانب تعقيدات الأسلوب والأبنية — بكثرة استخدام المجردات في صيغة الجمع، ونحن نأنف هذا باللغة العربية إذ نفضِّل جمع المجسَّدات لا المجرَّدات، إلا ما جرى عليه العرف وقَبِلته الأذن العربية؛ فنحن نجمع «الحرية» (freedoms) ونقول «الحريات النقابية» والمعنى المفهوم هنا أنها «الحقوق»، فإذا قلنا إن العمال «لهم» أن يشكِّلوا نقابة؛ أي إنهم أحرار في أن يشكِّلوا نقابة، كنا نقصد أن ذلك حق لهم، وقس على ذلك حرية النقابة (أي حقها) في الدعوة إلى الإضراب وما إلى ذلك، ولكن كيف تجمع «المساواة» أو «الإخاء»؟ وقد تنبَّه الكُتَّابُ العرب إلى هذه الصعوبة عند ترجمة جموع المجردات، فلجأ بعضهم إلى «المصدر الميمي» بدلًا من المصدر الصريح مثل جمع (dispute) «نزاع» على منازعات بدلًا من نزاعات، فهكذا فعل خليل مطران حين جمع «الكفاح» على «مكافحات» في مسرحية **عُطيل** لشيكسبير، وفضَّل البعض الآخر أن يُرفق بالاسم المجرد اسمًا آخر يقبل الجمع؛ فقد يكون المقصود بجمع «النزاع» إمَّا أشكال النزاع أو مستوياته أو ضروبه أو حالاته، وقد وقف المرحوم الدكتور أحمد مختار عمر طويلًا أمام هذه المشكلة في كتابه **العربية الصحيحة** (١٩٨٤م) وأجاز جمع المصادر على إطلاقها وكان شاهده جمع نجاح على «نجاحات»، ولكن القضية ليست قضية إجازة بل هي قضية دلالة في المقام الأول؛ إذ لا معنى في نظري لجمع «المساواة» أو

«الإخاء» إلا إذا افترضنا وجود أنواع أو حالات محددة تمثِّل هذه وتلك؛ ولذلك فعندما نقرأ equalities وعكسها الذي يكثر وروده في هذا الكتاب inequalities، نفترض أن المقصود صور المساواة أو حالاتها وألوان التفاوت أو حالاته، وأمَّا إذا كان المصدر الصريح ممَّا يسهل جمعه فلا بأس في نظري من جمعه، وأذكر أنني قرأت منذ ما يقرب من نصف قرن كتابًا للدكتور محمد مندور، رحمه الله، عن سلامة موسى بعنوان **انتصارات إنسان** وقلت في نفسي آنذاك إن الجمع يحاكي الكلمة الفرنسية *Triomphes* وخطر لي أنه يعني «منجزات» سلامة موسى، ثم عُدت فقبلت صياغته بعد أن قرأت الكتاب؛ إذ لا يتحدث عمَّا أنجزه الراحل العظيم بل عن انتصاراته في معارك فكرية شتى، والأذن العربية حية ولا تنبو عن الجديد بشرط صدق الدلالة؛ فلم نكن مثلًا نقبل جمع «نشاط» على نشاطات أو أنشطة (بغض النظر عن قضية جمع القلة) وكنا نراها إلى عهد قريب تكتسي مسحةً أعجمية ترتبط بما يسمى أسلوب الترجمة (translationese)، وعلى أية حال فهذه نماذج محدودة، صرفية في جوهرها، وأمَّا في هذا الكتاب فلا تكاد لفظة تجريدية واحدة تنجو من الجمع، ولأضرب مثلًا أو مثلين على ذلك.

يجمع المؤلفان هنا كلمتي orthodox وheterodox باعتبارهما من صفات بعض المذاهب الماركسية، فإذا أرادا الإشارة إلى المقولات التقليدية أو المعهودة أو التي تتفق مع الماركسية التي يُفترض أنها «صحيحة» قالا orthodoxies، والكلمة الثانية تشير إلى المقولات «المارقة» عن الماركسية المذكورة أو غير الملتزمة بها، أو التي تمثِّل أفكارًا مبتدعة فيها، فكيف يمكننا إيجاد كلمة واحدة بالعربية توازي الجمع heterodoxies؟ وأذكر مقالًا للناقد إبرامز (Abrams) يصف فيه الزمن عند الرومانسيين بأنه كثافة اللحظة لا امتدادها، بمعنى عمق الإحساس أو شدته أو حدته، ثم يقول عبارةً التصقت بذهني على مر السنين وهي Romantic time is intensity، وربما كان سبب تذكري إياها ذلك الإيجاز العجيب؛ فالناقد لا يذكر الإحساس، أو الوعي (إذا كان أيهما هو المقصود) وكان يمكنه أن يقول intense feeling/consciousness بحيث يتضح المعنى المقصود، وأمَّا في هذا الكتاب فنحن لا نواجه اللفظ المفرد بل الجمع intensities دون تحديد لما تشير إليه هذه الكلمة إن كانت تصف شيئًا محددًا، فإذا أراد المترجم أن يكتفي بالاسم الذي يعمل عمل الصفة مجاراةً للإنجليزية، لم يستطع جمع التكثيف أو الكثافة [وإن كانت لكل من هاتين الكلمتين مرادفات إنجليزية تقبل الجمع مثل condensation للتكثيف وهو من مصطلح التحليل النفسي، ومرادف الكثيف وحالات الكثافة هو dense/densities]، ولن

يستطيع كذلك جمع التعميق، فأمَّا كلمة العمق (الأعماق) (depth/depths) فلن تكفي لنقل المعنى خصوصًا حين تواجهك كلمة العمق في جزء لاحق من العبارة، وأدق كلمة أو أقربها إلى الكلمة الإنجليزية هي الشدة أو الحدة، فإذا اخترت الأولى واجهت المعنى الأشهر الكامن فيها (ما يصعبُ تحمُّلُه وشدةُ العيشِ شَظَفُه وضِيقُه) واستحال استخدامك لـ «الشدائد»! وقِس على ذلك ما يمكن أن تتصوَّره من معانٍ للحدة!

ويستخدم هذا الكتاب أسماء وصفات مستعارةً من اللغات الأوروبية بمعانيها في تلك اللغات استنادًا إلى أن مصدرها اللاتيني أو اليوناني واحد، وأشهرها الصفة immanent التي أشاعها دعاة ما بعد الحداثة بمعناها الاشتقاقي والاصطلاحي الأول لا بمعناها الفلسفي أو اللاهوتي، فالمعنى الأول هو وصف شيء بأنه متغلغل في كِيان شيء آخر أو أصيل فيه، من الكلمة اللاتينية *immanens* وهي اسم الفاعل من الفعل *immanare* بمعنى يظل في مكان ما أو يحل فيه أو يبقى قريبًا منه، ومن ثم فإن هؤلاء الدعاة يُنكرون وجود صفة ثابتة تغشى كيانًا أو شيئًا (انظر «الجوهرية» أدناه)، وأمَّا المعنى اللاهوتي لكلمة immanence فهو «الحلول»؛ أي القول بأن الإله يحل في الكون وليس منفصلًا عنه أو «متعاليًا» (transcendent)، ولكن مذهب الحلول له كلمة أخرى مشتقة من الأصل اللاتيني أيضًا وهي immanentism، ولكن البعض يخلط بين الدلالتين. وتستخدم سيمون دي بوفوار التضاد بين التعالي والحلول في تفسير تمييز الرجل عن المرأة، فتُفسِّر التعالي بأنه ما يعنيه سارتر بتجاوز الذات، والحلول بالانحصار في الذات، قائلةً إن الرجل يتجاوز ذاته بالعمل الخلَّاق وتغيير الدنيا، في حين أن المرأة في نظرها حبيسة وجودها الذي تحل فيه ولا تتجاوزه. وقد يستخدم بعض الكتاب المصطلحين في معناهما «النسوي» دون الإشارة إلى المصدر ممَّا يؤدِّي إلى اختلاط الدلالة. ومن تلك الكلمات أيضًا كلمة يبدو أن الكاتبين وجداها عند ليوتار، ولكنها لا توجد في أي معجم إنجليزي ولا حتى في معجم أوكسفورد الكبير (OED) ولا في معجم وبستر الأكبر (طبعة ٢٠٠٢م) أو الأصغر (طبعة ٢٠٠٥م) وهي كلمة catallaxy، والظاهر أنهما اشتقاها اشتقاقًا استرجاعيًّا؛ أي من خلال back-formation من الكلمة المهجورة catallectics التي تعني المبادلات، ويقول المعجم الكبير OED إنها كانت اسمًا مقترحًا للاقتصاد السياسي باعتباره علم المبادلات (في أواخر القرن التاسع عشر) ثم لم يؤخذ بها ولم يُكتب لها الشيوع؛ فالكلمة التي يجيئان بها وهمية، بل إن الأصل اليوناني الذي ترصده المعاجم للكلمة المهجورة catallectics يختلف كل الاختلاف عمَّا يتصوَّران. ولكنني في أثناء بحثي ظَفِرت بترجمة رائعة لعلةٍ

من علل الحذف في العروض prosody وهي catalectic التي تعني حذف المقطع الأخير في التفعيلة الأخيرة في البيت، وهو ما يوازي حذف السبب الخفيف من مفاعيلن في آخر البحر الطويل فتتحول إلى مفاعي = فعولن، واسمها علة الحذف.

ولكن هذه مشكلات صياغية لن تُرهِق المترجم ذا الخبرة، وإنما تطرقتُ إليها حتى أوضِّح للقارئ طبيعة هذا الكتاب «النظري»، والآن أنتقل إلى بعض العبارات التي أصبحت من مصطلح النقد الأدبي؛ إذ لم تُعد لغة النقد الثقافي غريبةً عن لغة النقد الأدبي، على نحو ما يتضح لمن يقرأ مقدماتي لترجمات شيكسبير، وأبدأ بالكلمات التي شاعت في هذا وفي ذاك وتبدأ بالسابقة meta وما أكثرها في هذا الكتاب! لقد اعتدنا أشهر هذه الكلمات في العربية؛ أي كلمة ميتافيزيقا، وكان المعنى الحَرْفي الذي درجنا عليه هو «ما وراء الطبيعة»، ثم انتشرت في نصف القرن الأخير هذه «البادئة» أو «السابقة» (prefix)؛ إذ دخلت على كلمات كثيرة، شاعت هي الأخرى بين «أصحاب الحِرْفة» باعتبارها من «لغة الحِرْفة» (jargon) مثل ميتامسرح (metatheatre) وميتانقد (metacriticism) والصفة (metacritical)، وإن كان التعبير الأخير قد وجد من يترجمه بتعبير «نقد النقد» (على ما في هذا من عدم الدقة)، ولكن «ميتامسرح» مصطلح يستعصي على الترجمة لأنه يعني وعي المسرح بأنه مسرح أو وعي المسرحية بأنها مسرحية، كما نجد في مسرح ثورنتون وايلدر (Thornton Wilder) وبيراندیلو (Pirandello) وشيكسبير (بطبيعة الحال) أو وجود أبنية مسرحية أخرى داخل المسرحية الكبيرة، كالمسرحية داخل المسرحية، أو خروج الممثلين عن أدوارهم في المسرحية الأصلية لتمثيل أدوار أخرى أو لمخاطبة الجمهور باعتبارهم شخوصًا يمثِّلون أدوارًا معينة. وحاول يوسف إدريس أن يقترب من هذا المعنى بحديثه عن «التمسرح» و«المسرحة»، ولكن ما قاله لا يزيد عن «الطابع المسرحي»؛ أي «التمثيلي» للمسرحية، بمعنى أنها ليست الحياة أو «شريحةً» من الحياة، وهو المعنى الذي نجده في مصطلح theatricality على خلاف metatheatre، وترجمة «السابقة» meta هنا إلى العربية غير مستحسن بسبب تعدُّد المعاني التي توحي بها.

وأمَّا أهم المصطلحات التي تقترن بهذه البادئة أو السابقة في الكتاب فقد يوحي بعضها بمعنى «ما وراء» ولا يوحي بها البعض الآخر. خذ أولًا أهم مصطلح من هذا النوع ألَا وهو «ميتاقصة» metanarrative، أمَّا القصة نفسها narrative فهي اختصار للمصطلح الذي أتى به ليوتار (Lyotard) وهو grand narrative ليعني به القصة التي تُضفي المشروعية على أشكال معينة من المعرفة من خلال بث فلسفة معينة في ثناياها

تقطع بصحتها، أو بعبارة أبسط نقول إنها القصة التي تهدف إلى إقامة مذهب فكري أو أيديولوجي (عقائدي) معين، يستوعبه السامع أو القارئ أثناء استمتاعه بمتابعة «الحكاية»، ومن ثم فهي قصة لها «ما وراءها»؛ أي ميتاقصة، خصوصًا ما رآه ليوتار في تناول الماركسية للتاريخ؛ إذ إن ميتاقصة الماركسية في نظره تحكي قصة كفاح الشعب (البطولي) للوصول إلى الاشتراكية. ويقول ليوتار إن الميتاقصص تزعم أنها عالمية الدلالة، وكل ميتاقصة توحي بأنها تستطيع أن تُبرز معاني جميع القصص الأخرى من خلال تحويلها إلى الصورة التي تتفق مع أيديولوجيتها، وعبارة ليوتار هي «ترجمتها إلى لغتها ونقض كل ما يخالف هذه اللغة»؛ ولهذا فهو يطلق عليها صفة «الكبرى» في كتابه المشهور **حال ما بعد الحداثة** (*The Postmodern Condition*)، وكان في كتاب سابق قد ذكر أن كل ميتاقصة من هذه تضفي المشروعية على مبادئها الثقافية والسياسية بافتراض وجود مصدر مطلق لها مثل الإله أو وجود غاية معينة مثل تحرير البشر في شتى أرجاء الأرض، قائلًا إن الميتاقصة تستطيع أن توحي باستقلالها عن الأيديولوجيا على الرغم من أيديولوجيتها الراسخة؛ فهي من ثمار عصر التنوير والحداثة، ولكن ما بعد الحداثة تكذِّبها وتنكرها. وذكر لي زميلي الدكتور مصطفى رياض أنه قرأ لها ترجمةً هي «القصة الشارحة»، ولا شك أن بكل ميتاقصة شرحًا أيديولوجيًّا مضمرًا، كما أنها تستطيع «شرح» جميع القصص الأخرى في ضوء هذه الأيديولوجية، ولكن الاقتصار على صفة الشرح يتضمَّن غموضًا ولا يشمل جميع الدلالات التي أوردتُها، وعلى رأسها الدلالة الأيديولوجية؛ ولذلك فأنا أوثر استعمال المصطلح المعرب؛ أي ميتاقصة.

وقس على ذلك مصطلح «ميتالغة» (metalanguage)؛ أي اللغة التي تتحدَّث عن اللغة بحيث تظهر «ما وراءها»، مثل «ميتانظرية» (metatheory) التي يمكن ترجمتها بـ «نظرية النظرية» أو بمنهج التنظير الباني لهذه النظرية دون سواها، ومثل «ميتانفعي» (meta-utilitarian)؛ أي المذهب الخفي وراء المذهب النفعي المعروف (الذي يقول إن قيمة أي شيء يحددها مدى ما يجيء به من نفع للناس). فكل هذه مصطلحات تتضمن معنى «ما وراء». فأما «الميتالغة» فإننا نُعَرِّفُها في علم اللغة بأنها اللغة التقنية المستخدَمة في وصف وتحليل النصوص اللغوية الأصلية، وبهذا المعنى يمكن إطلاق مصطلح «ميتالغة» على أية عملية متصلة باللغة، وفقًا لِمَا قال به ياكوبسون (Jakobson) الذي يوسِّع من نطاق المفهوم بحيث يشمل «اكتساب اللغة»، بل يقول في مقال له بعنوان «الميتالغة باعتبارها مشكلة لغوية» (١٩٦٠م) وهو منشور في كتابه **الفن اللفظي والعلامة**

اللفظية والزمن اللفظي من تحرير كريستينا بومورسكا وستيفن رودي (١٩٨٥م) إن كل من يستخدم اللغة يُضطر إلى استخدام الميتالغة ليضمن أن يفهمه سامعوه، ولكن المحدَثين لا يقبلون هذا الرأي — من أصحاب ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة إلى دعاة التفكيكية — كما أن لاكان (Lacan) ينكر وجود أية ميتالغة، ولعلنا نذكر أن هايديجر (Heidegger) الذي كان يرى أن اللغة «دار الوجود» (House of being) قد أنكر ذلك مثلما أنكره معظم فلاسفة اللغة وعلى رأسهم فتجنشتاين (Wittgenstein).

وأمَّا الميتانظرية فمصطلح لا يكاد يزيد عن توسيع دلالة النظرية حسبما نفهمها، وذلك بالنظر إليها من زاوية مكانتها في التفكير أو بالأحرى في الفكر الحديث؛ فعندما قال لويس ألتوسير (Louis Althusser) إن ممارسة الثورة مستحيلة من دون نظرية ثورية، قال النقاد إن هذا الموقف «ميتانظري»، وعادةً ما يشار إلى موقفه من علاقة الفكر بالعمل (praxis) [والمعنى المقصود للمصطلح الأخير هو الفعل الهادف] بأنه موقف ميتانظري، وقس على ذلك دفاع بول دب مان (Paul de Man) عن «النظرية»؛ أي عن ضرورة الالتزام بموقف نظري وهو ما يدعو إليه هومي بهابها (Homi Bhabha) [ويُنطق بابا]؛ أي إن هؤلاء، على اختلاف النظريات التي يُشيرون إليها يشتركون في موقف ميتانظري، وقس على ذلك ما ذكرته عن الموقف «الميتانفعي»، فنحن نفترض أن دلالة السابقة «ميتا» قائمة في كل مصطلح من المصطلحات السابقة.

وآخر مصطلح يتضمَّن هذه السابقة «ميتا» في الكتاب مصطلح «ميتاتاريخ» (metahistory) والصفة ميتاتاريخي (metahistorical). ويقال إن نورثروب فراب (Northrop Frye) كان أول من استعمله بمعناه المشهور اليوم، ألَا وهو «فلسفة التاريخ الحدسية»؛ أي النظرة الشاملة إلى التاريخ استنادًا إلى الحدس الفلسفي، وهو ما نجده عند هيجيل الذي يضع صورةً عامة عالمية للتاريخ، والكتاب الذي يناقش فيه فراي هذا المفهوم ويسميه «ميتاتاريخ» عنوانه **خرافات الهُوية: دراسات في الأساطير الشعرية** *(Fables of Identity: Studies in Poetic Mythologies, 1963)*، ولكن جيلنا لم يعرف هذا المفهوم حقًّا إلا من الكِتاب الذي وضعه هايدن هوايت بعنوان **الميتاتاريخ: الخيال التاريخي في أوروبا في القرن التاسع عشر**، عام ١٩٧٣م، (Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*) وهو الذي تكثر الإشارة إليه في المراجع الخاصة بالنظرية الأدبية الحديثة، خصوصًا في مبحث نظرية ما بعد الاستعمار والتاريخية الجديدة، وإن كان المصدر الأوفى لأفكار هوايت في هذين المبحثين

كتابه التالي وعنوانه **مدارات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي** (١٩٧٨م) (*Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*)، ويقول هوايت فيه إننا نخطئ منهجيًّا إذا فصلنا فصلًا واضحًا بين التاريخ (أو تحديدًا بين الشكل السردي الذي يصف ما حدث في التاريخ) وبين فلسفة التاريخ أو النظام/المنهج التفسيري (أو النظرية التأويلية) التي تمنح ذلك الشكل السردي أو تلك القصة مشروعيتها؛ إذ إن كتابة التاريخ التي تتخذ حتمًا شكلًا قصصيًّا تتضمن بالضرورة القَبول ضمنًا بفلسفة تسعى إلى تبرير (أو إثبات صحة) الشكل القصصي الذي يستخدمه الكاتب/المؤرخ. ومن ثم فهو يُعَرِّف الميتاتاريخ بأنه الأساس المشترك الذي يستند إليه القص التاريخي وفلسفة التاريخ معًا، في محاولتهما لتحديد معنى ما حدث، وعلينا من ثم أن نعتبر أن «النص التاريخي» عمل فني أدبي وأن نقوم بتحليله من هذه الزاوية. ولا شك أن هذا المفهوم يشترك مع ما يقوله ليوتار في كتابه المشار إليه عاليه (الطبعة الفرنسية ١٩٧٩م والترجمة الإنجليزية ١٩٨٤م) وفي رأيي أن تيري إيجلتون (Eagleton) كان يستند إلى أقوال هوايت في تعريفه للأدب الذي لا يقتصر على الأدب الخيالي بل يضم التاريخ في كتابه **النظرية الأدبية: مقدمة** (١٩٨٣م) (*Literary Theory: An Introduction*).

ومن ناحية أخرى يطرح الميتاتاريخ أسئلةً عن بناء أو أبنية الوعي التاريخي، وأظننا لن نحتاج إلى أمثلة توضِّح معنى هذا ففي أحوالنا الراهنة في العالم العربي أمثلة لا حصر لها على تداخل وعي العرب بماضيهم مع وعيهم — إلى حد ما — بحاضرهم، بحيث لا تكاد دراسة تاريخية تُكتب الآن أن تخلو من الميتاتاريخ؛ أي وعي الكاتب «بحضور» التاريخ [و«الحضور» من خصوم دريدا الألداء]؛ فقد يبني المؤرخ المعاصر عندنا رصده لما يحدث الآن كأنما كان يحدث من زمن سحيق، أو يكتب عن الماضي بفلسفة الحاضر ومنطقه، وهذه زاوية تؤكِّد اتفاق معنى السابقة «ميتا» في بعض المصطلحات التي تتركَّب منها. وإذن فالميتاتاريخ يشكِّك في مدى صِدق التفسيرات التاريخية معرفيًّا بالمقارنة بزوايا التفسير الأخرى لِمَا يسمَّى facts التي نترجمها بـ «الحقائق» ولكنها أقرب إلى معنى البيانات (data) أو المعلومات (جمع «معلوم»؛ أي ما نعلمه وحسب، صَدَقَ أو كذب)، كما يشكِّك في دلالة أشكال التمثيل التاريخي لها. ويقول الدارسون المحدَثون لأفكار هوايت إنه كان يريد استعادة الاحترام للدراسات التاريخية لا باعتبارها عِلمًا كالعلوم الطبيعية؛ فهذا في رأيه تناقض فكري، بل بزيادة وعي المؤلف؛ أي المؤرخ أو الكاتب الإبداعي الذي يستقي مادته من التاريخ (فكلاهما مؤلف) بانتمائه الفلسفي، وزيادة نقده لذاته؛ أي

مراجعته لنفسه، قائلًا إن التاريخ يعجز عن مجاراة الفيزياء أو البيولوجيا في رصد الحقائق، ولكنه قادر على أن يقدِّم أشكالًا معرفية من نوع آخر، وقد تماثل ما نجده في الفن والأدب، وهو ما يحتِّم إدراكنا للميتاتاريخ وفق تعريفه المشار إليه.

ونأتي الآن إلى مصطلح له تاريخ طويل وهو مصطلح الاغتراب alienation وله صلة وثيقة بمصطلح آخر وهو anomie؛ أي الضياع [وقد يكتب anomy]، والمقصود بالضياع فقدان الإحساس بالهدف أو الهُوية أو تقطُّع الجذور، سواء للفرد أو للمجتمع، وهو مشتق من الكلمة اليونانية *anomia* التي تعني البلطجة بمعناها الواسع؛ أي عدم الالتزام بأية قوانين، فأمَّا الاغتراب فمعناه الاشتقاقي فقدان الملكية أو الانتماء، ومن ثم فإن الصفة alien تعني الأجنبي أو الغريب، وهو معنًى مستخدم في الإنجليزية المعاصرة، وأمَّا في الأدب فدائمًا ما تكون له صفات توحي بالضياع أو تقطع الأسباب. والفعل alienate يعني في الاقتصاد نقل الملكية أو فقدانها، وهو المعنى القائم في الدلالة الاشتقاقية أيضًا، ولكن في نحو منتصف القرن التاسع عشر كان يشيع استخدام alienation في علم النفس بمعنى فقدان الملكات الذهنية، أو الجنون، بل إن أحد الباحثين يقول إن كلمة alienist كانت تعني في ذلك الوقت الطبيب النفسي بدلًا من عبارة mad doctor القديمة، ويُضيف إن هذا المعنى أصبح اليوم مهجورًا وإن كان لايزال قائمًا في بعض اللغات الرومانسية مثل *aliéné* الفرنسية و*alienato* الإيطالية.

والمعنى الحديث للاغتراب مستقًى بصفة أساسية من كتابات ماركس الأولى، خصوصًا من **المخطوطات الاقتصادية والسياسية** (١٨٤٤م) ونظريته عن الاغتراب تدين بدَيْن كبير إلى التقاليد الهيجيلية في الفلسفة الألمانية؛ إذ يصف هيجيل في كتابه **ظاهريات العقل** (*The Phenomenology of Mind*) (١٨٠٧م) «الوعي التعس»؛ أي الوعي عند من يأخذ بمذهب الشك الفلسفي بأنه وعي منقسم على نفسه، أو أن صاحبه كائن مزدوج متناقض؛ إذ أُصيب بالاغتراب عن ذاته، بعد أن أُحبطت تطلُّعاته إلى الانتماء إلى العالم، وهو ما يتسق مع المعنى الاشتقاقي المذكور في الفقرة السابقة. ويقول لودفيج فويرباخ (Ludwig Feuerbach) وهو من الهيجيليين الجدد، إن الإله المسيحي إسقاط للجوهر الإنساني الذي اغترب عن الإنسان، ومن ثم تجسَّد وأصبح ربًّا معبودًا، في كتابه **جوهر المسيحية** الذي ترجمَته الروائية جورج إليوت إلى الإنجليزية عام ١٨٤٢م. ولكن ماركس يقول إن الاغتراب من السمات المميزة للرأسمالية الحديثة، ومن سِمات توثين السلع (commodity fetishism)، فكلما اشتدَّ حط الرأسمالية للقيمة الحقة للإنسان

ازداد تضخيمها لقيم الأشياء. وحجة ماركس يسيرة الفهم إذ تقول إن العامل لا يملك نتيجة عمله، وهكذا تكتسب ثمرة عمله حياةً **غريبة** عن العامل؛ أي تجعله «يغترب» عمَّا أُنتج ومن ثم عن الواقع الذي شارك في إيجاده.

وهذا ما يجيء بنا إلى مصطلح التوثين المشار إليه في الفقرة السابقة، وسر ترجمته على هذا النحو هنا. فأمَّا المعنى الأصلي للكلمة الأجنبية fetish فهو أي شيء يعتقد المرء أن له تأثيرًا سحريًّا، سواء كان تميمةً أو أي شيء مجسد، ومن ثم فإن fetishism تعني عبادة هذه الأشياء «السحرية» أو الإيمان بقدرتها الغيبية على التأثير في حياة الإنسان. وانتقل هذا المعنى من اللفظة الفرنسية إلى مجال التحليل النفسي حيث أصبح يعني نوعًا من الانحراف الجنسي؛ إذ يبتعد المرء (الذكر عادة) عن الجنس الآخر وتتعلَّق غريزته بشيء غير جنسي، كأن يكون حذاءً أو حقيبة أو قطعة من الفراء تثيره جنسيًّا، وهذا معنًى متخصِّص. أمَّا المعنى الآخر الذي يوضِّح ما يقوله ماركس في نظريته عن توثين السلع، فنجده في معنى الكلمة الذي وضعه عالم النفس الفرنسي ألفريد بينيه (Binet) (١٨٥٧–١٩١١م) وبناه على النظرة الأوروبية إلى التمائم المستخدمة في الأديان التقليدية في غرب أفريقيا؛ إذ دأب الأوروبيون على الخلط بين الأشياء الملموسة التي تُنسب إليها قوة خارقة أو القدرة على إقامة الصلة بينهم وبين آلهتهم، وبين الأوثان (أو الأصنام) التي تُعبد باعتبارها رموزًا لهذه الآلهة. ومن هنا اعتبر fetish وثنًا، وأصبح الفعل fetishise يعني يُوَثِّن، والاسم منه fetishisation يعني التوثين. وبهذا يقول ماركس صراحةً إذ يشير إلى أن الأشياء المُوَثَّنَة في العالم الحديث (١٩٠٥م) يمكن «تشبيهها بالأوثان التي كان المتوحشون يعتقدون أن آلهتهم تتجسد فيها».

ويتصل بهذه القضية مصطلحان يردان في الكتاب وهما «القيمة النفعية» (use-value) والقيمة التبادلية (exchange-value) وهما يردان في الفصل الذي يناقش فيه ماركس القضية المذكورة، وعنوانه «توثين السلعة وسر ذلك»، في المجلد الأول من كتابه **رأس المال** (١٨٦٧م)؛ إذ يقول إن توثين السلع يرجع إلى ازدواج قيمة السلعة على النحو المذكور. فأمَّا القيمة النفعية لأي شيء فترجع إلى استخدامه في ذاته والانتفاع به، وأمَّا قيمته التبادلية فترجع إلى إمكان استبدال شيء آخر به. وسوف أُحاول إيضاح هذا التمييز في ضوء نظرية ماركس عن توثين السلع والعلاقة بين العامل وصاحب العمل. يقول ماركس إن القيمة التبادلية تتجاهل (أي لا علاقة لها) بالقيمة النفعية، فمن يقدم إناءً محكم الصنع إلى شخص آخر ليستبدل به حذاءً يلبسه مثلًا، لن يعمل حسابًا لِما بُذل في

صنع الإناء من الجهد أو العمل؛ أي لن يعمل حسابًا لقيمته الكامنة في هذا العمل وقد لا يحصل على الحذاء في عملية المبادلة بل على شيء آخر، وهو ما يشبه «علاقة الأجر» القائمة بين الرأسمالي والعامل في نظر ماركس؛ فهي علاقة لا تأخذ في اعتبارها الموقع الاجتماعي لكل منهما ولا العلاقة بينهما، بل تقتصر على الأجر الذي يُستبدل بعمل العامل؛ أي إن قيمة العمل الإنساني تنحصر في الأجر، كما أن الرأسمالي يعامل العمل معاملة الشيء المجرد الذي يمكن أن تُستبدل به أيةُ سلعة، ومن ثم فإن العمل أو الجهد الإنساني الذي بذله ذلك العامل يصبح شيئًا مجردًا أو، كما يقول ماركس، «سلعة مجردة» (abstract commodity) تُوازي أية سلعة أخرى، ومن ثم فإن الخصائص الاجتماعية للعمل البشري تكتسب فيما يظهر وجودًا مستقلًّا، بمعنى أنها تبدو منفصلةً عن العلاقات الاجتماعية، كما أن ثمار العمل تكتسب فيما يبدو صفات سحريةً لا علاقة لها بالعامل الذي أنتجها، وهكذا فإن السلع تغتصب قيمة العمل، ما دامت خصائص العمل تبدو للناس في صورة الخصائص الطبيعية للسلع، ومثلما يُضفي عابدو الأوثان عليها قوًى خارقة، أو ينسبون إليها مثل تلك القوى، فإن السلع المتبادلة في الاقتصاد الرأسمالي تكتسب في عيون الناس قُوًى سحريةً واستقلالًا وهميًّا يقرِّبها من تلك الأوثان.

وإذا زاد «توثين السلع» المذكور، الذي يؤدِّي إلى «الاغتراب» عند ماركس، كما سبق أن أشرت، فقد يصل إلى مرحلة «التشيؤ» (reification)؛ أي تحويل الإنسان وعمله إلى أشياء «جامدة» [والكتاب يورد مرادفًا آخر لهذا المصطلح وهو thingification]، وهو ما سبق أن ذكرته في كتابي **المصطلحات الأدبية الحديثة**؛ ولذلك سأقتصر على الربط بينه وبين ما سبق عند لوكاتش (Lukacs) الذي يخصِّص له فصلًا كاملًا بعنوان «التشيؤ ووعي البروليتاريا» في كتابه **التاريخ والوعي الطبقي** (١٩٢٣م) ويقول فيه إن توثين السلع في المجتمع الصناعي الحديث قد اتسع نطاقه فأصبح يشمل جميع مجالات النشاط البشري، بما في ذلك الوعي نفسه. فأصبح الإنسان يظهر دون مبالغة في صورة الشيء، لا في صورة العامل الفعال في النشاط الاقتصادي وفي التغير التاريخي، فما دام العمل والسلع التي يتجسَّد فيها قد اكتسب استقلالًا وهميًّا، فإن النشاط البشري يُصبح سلبيًّا أو يقتصر على موقف التأمل إزاء تبادل السلع ذي الاستقلال الوهمي، ويظهر كأنما انفصل عن العلاقات الاجتماعية الاقتصادية التي تُنْتَج فيها هذه السلع. ويقول لوكاتش في الختام إن الشكل الوحيد للوعي الذي يستطيع الإفلات من التشيؤ وتجاوزه هو الوعي الجماعي الفعال الذي يتجسَّد في الحزب الثوري للبروليتاريا، وسوف يرى القارئ كيف يعارض معظم أصحاب ما بعد الماركسية الذين يعرض الكتاب أفكارهم هذه الرؤية للحزب الثوري.

وأنتقل بعد هذا إلى بعض المصطلحات المرتبطة بالمفاهيم التي جعلت أصحاب ما بعد الماركسية يعترضون على ذلك المذهب، ومن أهمها الوضعية (positivism)، وهي مدرسة فكرية ترتبط باسم الفيلسوف الفرنسي أوجيست كونت (Comte) (١٧٩٨–١٨٥٧م) كما ترتبط بنشأة علم الاجتماع إذ كان كونت هو الذي ابتدع الكلمة الفرنسية له (*sociologie*) ووضع له تعريفًا يقول إنه «الفيزياء الاجتماعية»، وكان تأثيره في القرن التاسع عشر واسع النطاق؛ إذ أدَّى إلى اشتغال إميل ليتريه (Littré) بوضع معجم ضخم للغة الفرنسية نشره ما بين عام ١٨٦٣ و١٨٧٣م، واشتغال غيره «بالطب التجريبي» الذي وضع أسسه كلود برنار (Bernard) عام ١٨٦٥م، وهو الذي أسهم إسهامًا كبيرًا في تعريف المفهوم الحديث للتجريب والمنهج العلمي.

ونحن نُشير إلى «وضعية» كونت اليوم باسم الفلسفة الوضعية (positive philosophy) وهي تجمع بين كونها نظريةً للمعرفة (epistemology) وكونها فلسفةً تطورية للتاريخ البشري تقوم على افتراض مرور التاريخ بثلاث حالات، وهو ما يشار إليه بتعبير قانون الحالات الثلاث، وخلاصته أن الجنس البشري والمعرفة البشرية قد تطوَّرا معًا من خلال ثلاث حالات متصلة، أولاها الحالة الدينية التي يتقدَّم فيها الإنسان من الوثنية البدائية (primitive fetishism) إلى حالة تعدُّد الأرباب، ومنها إلى حالة التوحيد، ويعيش في ظل حكم ديني يُعتبر من أشد حالات الحياة الاجتماعية بدائية. وفي الحالة التالية التي يسميها الحالة الميتافيزيقية، يكُفُّ العقل البشري عن طلب أسباب خارقة للأحداث من حوله أو تفسيرات تتجاوز الطبيعة لدنياه، بل يخلق أربابًا علمانية مثل حِيازة الأملاك والظفر بالسلطة، ومن ثم يتطور إلى ضربٍ من «التوحيد العلماني» المستند إلى مفهوم واسع النطاق لـ «الطبيعة». وفي المرحلة الأخيرة، وهي «الحالة الوضعية»، يكف البشر عن السعي لمعرفة **لماذا** يحدث ما يحدث؛ أي معرفة العلل، أو طرح رؤاهم عن «الكيان» الداخلي للظواهر، ويتحولون إلى النظر في **كيفية** حدوث ما يحدث. ولَمَّا كان تعريف «الوضعية» يقول إنها منهج علمي فإنها تسعى لاكتشاف القوانين العالمية والعامة التي تحكم الكون باستخدام الملاحظة والتجربة والحسابات. وأمَّا ما نسمِّيه «المعرفة» فيقتصر على نتائج الملاحظات التي ثبتت صحتها بفضل التجريب. وكان فكر كونت يتميز بنزعة يوتوبية جعلته يحاول أن ينشئ «دين الإنسانية»، الذي يتخذ له قديسين علمانيين ويحتفي بالمنجزات الوضعية للإنسانية، ومبدأ هذا الدين هو الحب، وأساسه النظام، وهدفه التقدم.

وظلت الوضعية من الاتجاهات الفكرية المهمة في القرن العشرين، وكان فتجنشتاين يعبِّر عن اتجاهه الوضعي حين قال في **الكتاب الأزرق** (١٩٥٨م) «من الصعب فلسفيًّا أن نقول أكثر مما نعرف.» وأما **الوضعية المنطقية** في دائرة فيينا فقد ورثت صراحة تراث كونت وإن كان الباحثون اليوم يركِّزون على إمكان التحقق من صدق المقولات اللغوية أو العلمية؛ أي verification لا على فكرة التجريب الساذجة عند كونت، ولا يورد الكتاب ممن ينتمون إلى دائرة فيينا (The Vienna Circle) إلا البريطاني أ. ج. إير (Ayer) وهم مجموعة من العلماء والفلاسفة الذين عملوا في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين على تشكيل ملامح الوضعية المنطقية، ولمن يريد الاطلاع على جوهرها أن يقرأ كتاب «إير» المذكور وعنوانه **اللغة والصدق والمنطق** (١٩٣٦م) وما هذا الجوهر إلا الفلسفة العلمية التي تتميَّز برفضها الكامل للميتافيزيقا التي يُعَرِّفُها «إير» بأنها «المعرفة التي لا يستطيع العلم التجريبي تحصيلها»، ويشترك مع أعلام هذه «الدائرة» في اعتماده على مبدأ التحقق من صدق المقولات أو معيار «إمكان كذبها» (falsifiability) الذي أشاعه السير كارل بوبر (Popper) فيلسوف العلم ومؤرخه، الذي اشتهر بما كتبه عن نظرية المعرفة العلمية، ونقده للمذهب التاريخي (Historicism) ودفاعه عن «الانفتاح» الاجتماعي أو الديمقراطية. وعلى الرغم من مشاركته اهتمام دائرة فيينا بالتمييز بين ما هو «علم» وما هو «غير علم» فإنه هاجم الوضعية المنطقية، وهو ما أثَّر في فكر ليوتار الذي يناقشه هذا الكتاب، وسوف يرى قارئ الكتاب مدى اعتراض أصحاب ما بعد الماركسية على الوضعية التي يقوم عليها هذا المذهب.

وسوف يصادف قارئ هذا الكتاب تراكيب جديدةً لا توردها المعاجم مثل الجمع بين الأنطولوجيا (ontology)؛ أي علم الوجود (انظر ما سبق) وبين علم النفس في تعبير واحد هو psycho-ontological أو الأنطولوجي النفسي أو العناصر النفسية الأنطولوجية والمقصود أن الظاهرة التي توصف هذا الوصف تجمع بين عناصر أنطولوجية؛ أي ميتافيزيقية (ما دامت تختص بما يتجاوز الحواس وظواهر الوجود)، وبين عناصر نفسية ثابتة. والتعبير يصف ما يقوله دريدا عن الأشباح التي تسكننا؛ فهو يؤمن بأن كل إنسان «مسكون»؛ أي إن في وجوده أشباحًا معينة، ومعنى «تسكنه» أنها قائمة في وجوده وفي أعماق نفسه، ويُطلَق على ذلك تعبير «المسكونية» (hauntology)؛ أي علم ما يسكننا من أشباح، ويقصد بالأشباح الكِيانات التي ليست عدمًا كاملًا ولا وجودًا كاملًا، بل هي بين بين؛ «فهي وجودٌ عدم» (إذا استعرنا عبارة الشاعر أحمد شوقي). وأما حديث دريدا

عن العلاقة «الأنطوسياسية» (anto-political) فلا يقصد به إلا العلاقة بين السياسة والأنطولوجيا، كما أبين في الترجمة، والكاتبان يحاكيان دريدا فيبتكران تركيبًا جديدًا هو علاقة «المسكونية-السياسية» (haunto-political) وأنا أشرحه في الترجمة بأنه العلاقة بين الأشباح المفترضة والسياسة [بين قوسين مربعين]، ولا لوم على المؤلفيْن إذا ابتدعا مثل هذه التراكيب محاكاةً لدريدا، ولكنني لا أجد لذةً مثلهما أو مثل دريدا في التعقيد الذي تمثِّله هذه «المُركَّبَات»، بل أسعى إلى نقل المعنى واضحًا بأقصى ما أستطيعه من جهد، وعندما يقول دريدا onto-theologian وteleo-eschatological واصفًا بذلك برامج الماركسية أقول إنه برنامج يجمع بين الأنطولوجيا واللاهوتية (في المصطلح الأول) وبرنامج يجمع بين الغائية و«الأخروية» (في المصطلح الثاني) ثم أشرح الاسم قائلًا [بين قوسين مربعين] إنه يختص بعلم الآخرة.

وأترك الآن التراكيب لأنظر في معنى كلمة «نظرية» و«النظرية»، وتُكتب الأولى في اللغة الإنجليزية بحروف عادية والثانية بحرف كبير في أولها (Theory) من دون أداة تعريف؛ فأما الأولى [النكرة بالعربية] فتعني أية نظرية من النظريات التي أشرت إليها عاليه في سياق مناقشة معنى «ميتانظرية» و«ميتانظري»؛ إذ تعني عند ألتوسير «الماركسية»، وعند بول دي مان «التفكيكية»، وعند هومي بهابها «العلاقة الثقافية»، كما هو معروف، ولكن الكلمة الثانية [المعرفة بالعربية] فعادةً ما تعني ما يشير الإنجليز إليه، بنبرة غَيْرَة مضمرة، باسم «النظرية الفرنسية»، ونشير إليها نحن بالعربية بعبارة «النظرية الأدبية الحديثة»، على ما في التعبير من افتقار إلى الدقة؛ فالمقصود مجموعة «النظريات» التي أتى بها المفكرون الذين أثَّروا تأثيرًا كبيرًا في نظرتنا للأدب في الثلاثين عامًا الأخيرة وعلى رأسهم بارت (Barthes)، وفوكوه (Foucault)، وألتوسير (Althusser) وبعدهم بودريار (Baudrillard) ودريدا وليوتار. وفي سياق الكتاب الحالي تتردَّد أصداء «النظرية» المذكورة، مع الإشارة إلى بعض هؤلاء الأعلام، وسوف نلاحظ كيف ينتقل الكاتبان بين المصطلحات التي جاء بها كلٌّ منهم كأنما هي وجوه متعدِّدة لشيء واحد، رغم الاختلافات الشديدة بينهما، وكأنما لتؤكد مقولة فريدريك جيمسون عن الإطار العام الذي يمثِّله معنى النظرية (انظر كتابه **أيديولوجيات النظرية، مقالات ١٩٧١–١٩٨٦م: مواقف النظرية**، ١٩٨٨م، والفصل السابع من كتابه ما بعد الحداثة أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة (١٩٩١م)) (*Ideologies of Theory: Essays 1971-1986 I. Situations of Theory*, and *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*). وفي حدود هذا الكتاب نجد أن دلالة «النظرية» يغلب عليها المعنى الذي

يقصده جيمسون ألَا وهو تداخل العلوم الإنسانية إلى الحد الذي تختلط فيه «المدارس» أو «التخصصات» القائمة (وهو يسمِّيها الأنواع genres) وفقًا لروح ما بعد الحداثة، إذ يتساءل جيمسون: هل يمكن اعتبار عمل فوكوه فلسفة، أم تاريخًا، أم نظريةً اجتماعية، أم علومًا سياسية؟ ومن وراء تساؤل جيمسون نجد جهد ألتوسير لفرض الترادف بين «النظرية» والماركسية، وسوف يلاحظ قارئ الكتاب التداخل الذي ألمح إليه جيمسون في انتقال المفكرين بيسر ما بين الأدب والفن وبين السياسة والاجتماع، كما سوف يلاحظ تأثير ألتوسير فيما يتعلَّق بمعنى النظرية. ولابد لي أن أُضيف أننا اليوم، في العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، لا نستطيع فصل مدخل لدراسة الأدب (وهو اهتمامي الأساسي) عن سواه من المداخل النظرية؛ ففي استقصائي لكل ما استطعت الحصول عليه مما كتبه النقاد عن شيكسبير؛ أي عند إعداد مقدماتي لمسرحياته المترجمة، أجد الشواهد على مثل هذا التداخل، وكثيرًا ما أجدني أرصد الدراسات التي تجمع بين أكثر من مدخل من المداخل النقدية الحديثة، بل كثيرًا ما كنت أرى كيف تتلوَّن هذه المداخل بألوان مباحث علمية لم تشملها «النظرية» المشار إليها، مثل المذهب النسوي، والتحليل النفسي وغيرهما من مذاهب التحليل الفني، وكنت أتساءل أحيانًا: أليس من المستحسَن تعديل تعريفنا لمصطلح النظرية الأدبية الحديثة العربي بحذف صفة «الأدبية» منه؟

وربما تكون الترجمة مسئولةً عمَّا اضطُر إليه الكاتبان من اشتقاق صيغ جديدة لكلمات تتضمن «سوابق» أو «بوادئ» (prefixes) لم تقترن بها من قبل، بحيث تبرز لنا مصطلحات جديدة تتطلب الترجمة؛ فالسابقتان macro- وmicro- ترتبطان بكلمات كثيرة توردها المعاجم والقارئ يألف هذا الارتباط ويندر أن يحس به، وترجمة هذه الكلمات قد تتفاوت ما بين التعريب (ميكروسكوب – مجهر؟) وبين الترجمة بكلمتي «كبير» و«صغير»، وبين إيضاح الدلالة المقصودة عند المتخصص، مثل macroeconomics التي تشير إلى جميع القوى المؤثرة في الاقتصاد أو العلاقات المتداخلة بين القطاعات الكبرى مثل العمالة أو الدخول وغير ذلك، وقد درجنا على ترجمتها «اقتصاد الدولة»، ولكن أحد المعاجم يقول إن المصطلح يعني «اقتصاد الجملة» وغيره يقول «الاقتصاد الكبير»، والكلمة المضادة في المعنى microeconomics تشير إلى بعض العوامل المحددة التي تؤثِّر في نظام اقتصادي معين، مثل سلوك المستهلكين الأفراد، أو تسويق منتجات بعينها، ولكننا درجنا على ترجمتها باقتصاد المشروعات، وغيره يقول «الاقتصاد الصغير»، وأما microfinance أو ما تترجمه الصحف المصرية بتعبير «التمويل المتناهي الصغر»؛ أي

إقراض الفقراء مقادير محدودةً من المال لإقامة مشروعات صغرى (وهو الذي بدأ وازدهر في الهند)؛ فمصطلح لم يدخل المعاجم الحديثة بعد، على الرغم من شيوع الكلمة في السياقات الاقتصادية وفي الصحف. ولكننا نجد في هذا الكتاب كلمات مشتقةً على هذا النحو من دون إيضاح لمعناها، فإذا كان من اليسير إدراك أن كلمة microfascisms تعني الاتجاهات الفاشية الضيقة النطاق (أو الصغرى)، فليس من اليسير القطع بمعنى microsocial، فهل تعني الظواهر الاجتماعية الضيقة النطاق، أم تعني الظواهر الخاصة بالمجتمع المحلي؟ إن كلمة «الصغرى» تحل المشكلة ظاهريًّا، ولكنها لا تأتي بالمعنى المقصود (إذا كان هناك معنًى مقصود عجز الكاتب عن إيضاحه أو تصور وضوحه فلم يأتِ به). وقِس على ذلك الكلمتين macropolitical وmicropolitical، وأما عبارة مثل macrocontextualisation of objects فيسهل أن نقول إن المقصود وضع الأشياء في سياقها الكبير. وأمَّا البادئة extra فيستخدمها الكاتبان في نحت عدة كلمات جديدة تُضاف إلى ما في المعاجم، وكلها بمعنى «خارج» (قياسًا على كلمة extraterrestrial (E.T.)) من خارج الكرة الأرضية وextrabudgetary من خارج الميزانية، مثل كلمة extranarrative؛ أي خارج القصة، وextrascientific؛ أي خارج العلم، و-extra institutional؛ أي خارج المؤسسات، ومثل كلمة عجيبة تسهل ترجمتها ويصعب تحديد معناها وهي extradiscursive؛ أي من خارج الخطاب، ولكن هل المقصود بالخطاب «الاتجاه الفكري» أم «الكلام» المنطوق أو المكتوب؟ والحق أن النسبة إلى الخطاب (discourse) (الذي يعني الأفكار والكلام معًا) باستخدام الصفة (discursive) تُرغم القارئ (أو المترجم) على تحديد المقصود أولًا حتى يأتي بالنسبة المطلوبة، وأحيانًا ما يساعده المؤلفان بإرداف أحد المعنيين بالكلمة، وأحيانًا يُضطَر إلى بذل الجهد دون معاونة، عند مصادفة تعبير مثل discursive exterior ومعناه لا يزيد عن «ظاهر الكلام»؛ فقد يقول الكاتب discourse or language فيوحي بأن المقصود هو الخطاب بمعنى الكلام، وقد يُشير صراحةً إلى مشكلة الأيديولوجيا في علاقة «الخطاب بغير الخطاب» (discoursive-nondiscursive relation) [هكذا]، فيعني أن المقصود هو علاقة الكلام الذي يحمل فكرًا «أيديولوجيًّا»؛ أي معبِّرًا عن توجُّه مذهبي وبين الكلام الذي لا يحمل مثل هذا الفكر.

ونصادف في الكتاب مصطلحات أخرى صاغها المؤلفان قياسًا على ما هو معهود في اللغة الإنجليزية [وأحيانًا خروجًا عمَّا هو معهود مثل الاسم proprietoriality الذي

يعني المِلْكية (في صورة المصدر الصناعي)؛ أي حالة كون المرء يمتلك شيئًا]، وهي كلمة لم يُقدَّر لها أن تدخل أي معجم حديث، فنجد مصطلحات عديدةً تستخدم البادئة super وsupra، فأما super enlightenment فيعني التنوير الفائق وهو مفهوم لم أعثر عليه في معاجم الفلسفة الحديثة، وأما supranationalism فتعني ما يشمل أكثر من أمة واحدة، أو كل الأمم، والإنجليزية المعاصرة تفضِّل مرادفتها transnational؛ أي التي تتجاوز حدود الدولة الواحدة، أو «عبر الوطني»، ولا تعني أكثر من مرادفتها الأخرى multinational؛ أي متعدِّدة الجنسية/الجنسيات في سياق الحديث عن الكِيانات الاقتصادية عمومًا. والبادئة trans تُستخدم في هذا الكتاب مشتبكةً بكلمات أخرى بحيث تأتي لنا بمصطلح جديد، ولنكتفِ بمثال واحد هو transavantgardism؛ أي التي تتجاوز «الطليعية»، والمعروف أن المذهب الطليعي في الفنون والآداب يعني ابتداع طرائق تعبيرية جديدة تشق الطريق أمام جيل جديد أو أجيال جديدة، وتعني في هذا الكتاب المفهوم الماركسي للمفكرين الذين يشقون الطريق أمام الجماهير بالفكر والكفاح تحقيقًا للاشتراكية. ومن الطريف أن «الطليعة» avant-garde تتفق اشتقاقًا واصطلاحًا بين العربية والفرنسية والإنجليزية، فمعناها في اللغات الثلاث مقدِّمةً الجيش أو من يُبْعَثُ قُدَّامَهُ ليطَّلِعَ طِلْعَ العدو، وهي ترد في هذا الكتاب في السياقين الفني والسياسي، ويستخدم ليوتار المصطلح ليعني «تجاوز الطليعية»، ونحن نعرف أن الفرنسيين كانوا يوازون بين الحداثة والطليعية وليوتار يرى أن «ما بعد الحداثة» مذهب يكفل تجنُّب ما انتهت إليه الحداثة في نظره من واقعية اختزالية (reductive)؛ أي تختزل الواقع في أساليب لغوية أو فنية براقة مثل التي يتميز بها الأدب السطحي الجذاب (kitsch)، وهو ما يطلَق على الفن أيضًا فيما يسمَّى بصناعة الثقافة (the Culture Industry)، وهو المصطلح الذي يطلقه أدورنو وهوركهايمر (من مدرسة فرانكفورت) على صناعة فنون الفرجة (entertainment) أو فنون التسلية، وأصبح هذان المصطلحان أساسيين في النظرية النقدية، بخلاف مصطلح «الاختلاف الأصيل» (the Differend) الذي ابتكره ليوتار وجعله عنوانًا لأحد كتبه، ويعني به «اختلاف قواعد» العلاقة/اللعبة/البناء ... إلخ، فالمصطلح لم يلقَ النجاح الذي لاقته سائر المصطلحات في النظرية النقدية.

وقبل أن أنتقل إلى مصطلحات التحليل النفسي وهي كثيرة أود الإشارة إلى عدد من المصطلحات المركبة من بوادئ أو سوابق مألوفة في اللغة الإنجليزية مثل pre وpost أو من إضافة self في بداية الكلمة؛ فالبادئتان الأوليان لا تعنيان أكثر من «قبل» و«بعد»

ويسهل إدراك المقصود من أولاهما «قبل» في مصطلح مثل premodern؛ أي قبل العصر الحديث، ومن ثانيتهما «بعد» في المصطلحات التي ثبتت معانيها مثل «ما بعد الحداثة» (postmodernism) وما بعد الماركسية (postmarxism) والصفات منهما، على تعذُّر تحديد المعنى الخاص بكل منهما بسبب اختلاف دعاة كلٍّ من هذين «المذهبين»، ولكننا نجد أن الكاتبين هنا يقدِّمان مصطلحات جديدةً تحاول الإيحاء بأنها تتضمن معاني تزيد على معنى post الأصلي وهو «ما بعد» ولكنها تخفق في هذا المسعى، ولنضرب مثلًا من postfordism فأما «الفوردية» (Fordism) نفسها فمصطلح وضعه جرامشي عام ١٩٧١ ليشير به إلى ما أدَّت إليه الإدارة العلمية من تفتيت العمل وتقسيمه إلى سلسلة من المهام الصغيرة المتكررة والتي لا تتطلب مهارةً خاصة ولا بد من إنجازها في وقت محدد، والنموذج الواضح على هذا ما يسمى بخط الإنتاج (production line) الذي ابتدعه هنري فورد في مصانع السيارات بمدينة ديترويت الأمريكية، ويُعتبر هذا المذهب تطويرًا لِمَا كان يسمى «التايلورية» (Taylorism)؛ أي تطبيق تفتيت العمل المذكور في أقسام تعبئة اللحوم في المجازر الأمريكية، والفوردية تتميز بنجاحها التجاري الهائل، على ما فيه من سلب العمال القدرة على الابتكار أو التعامل مع ما يُنتجونه على نحو ما هو معروف في الحِرف والصناعات التقليدية، ولكن الزمن ما لبث أن تخطَّى هذا المذهب، الذي كان يُعتبر رمزًا للحداثة، وبدأ التغيير محاكاةً لِمَا لاحظه الدارسون لنظم العمل اليابانية؛ إذ أصبح «ما بعد الفوردي» عاملًا يتميَّز بالمرونة واكتساب وتطبيق مهارات متعددة والانتقال من مكان إلى مكان، فيما يسمَّى بـ «دوائر الجودة» في اليابان، ومن ثم أصبح التحول إليه سمةً من سمات «ما بعد الحداثة» خصوصًا بعد أن اكتسب مصطلح «ما بعد الفوردية» معاني أخرى تتمثل في تهيئة الخيارات للمستهلك، وتنويع المنتجات وعرضها معًا كما يحدث في السوبرماركت (الحقيقي) ذي الأقسام المختلفة الكثيرة؛ فالبادئة post هنا تحتفظ بمعناها الأصلي، على الرغم من تعدد معاني المصطلح الجديد، وقس على ذلك post capitalist أو ما بعد الرأسمالي/الرأسمالية، ومصطلح آخر يتكرر في الكتاب ويضفي بعض التعقيد على القضية وهو post-gendered world؛ أي العالم الذي تجاوز التمييز بين الجنسين، وهو ما يوصف به «المجتمع» كذلك، وإن كان الوصف يشير إلى ما هو مأمول أو منشود لا إلى ما هو واقع، ويرد المعنى نفسه؛ أي معنى «ما بعد التمييز بين الجنسين» في صورة مصطلح آخر وهو degendered وهو اسم المفعول من الفعل الجديد degender الذي يعني «يزيل سمة الجنس الذي ينتمي إليه المرء»، أو «يزيل التمييز بين الجنسين»، وعندما

تصف إحدى رائدات المذهب النسوي الماركسي، واسمها دونا هاراواي ما يحدث في وادي السليكون (قرية البحوث والمنتجات الإلكترونية في كاليفورنيا) تقول إن إزالة التمييز أدَّت إلى نشأة هُويات لا تنتمي لأحد الجنسين (degendered identities)، وتستخدم داعية نسوية أخرى الفعل degenderise والاسم منه degenderisation.

وما دمت تطرقت لمصطلحات المذهب النسوي فلا بأس من ذكر مصطلح أصبح من دواعي الالتزام بالموضة وهو subvert ونحن نُترجمه في السياقات السياسية العامة بالفعل يُخَرِّبُ والاسم subversion التخريب، وتستخدمه داعيات المذهب النسوي للدلالة على الغاية التي ينبغي أن ترمي إليها «الكاتبة»؛ أي الكاتبة التي تريد أن تنصر المرأة في كفاحها لدحر سلطة المجتمع الأبوي، والغاية هي «قلب نظام» اللغة السائدة في ذلك المجتمع ما دامت تضع المرأة في موضع «الآخر»؛ أي في مقابل الرجل، وتزعم بعض هذه الداعيات أن ذلك قد تحقَّق فعلًا في الروايات والأشعار التي تكتبها المبدعات، وقد صَدَّقَ بعض دارسي علم اللغة هذا الزعم فحاولوا إثبات اختلاف لغة المرأة في الكتابة عن لغة الرجل، ولكني لم أجد فيما أتين به ما يُقنعني بأن المرأة قد نجحت في تحقيق ذلك الاختلاف، ناهيك باعتباره «تخريبًا» أو قلبًا للنظام الذي يُحيل القارئ إلى ما يُسَمَّى اللغة المُحكمة الذكورية؛ أي اللغة التي تتميَّز بوجود مركز إثبات لصحة المعنى خارج النص، وهو مركز يكفل للغة الإحكام والكمال استنادًا إلى سلطة الذكر، ويتلخَّص هذا كله في مصطلح جديد منحوت من كلمتين هما phallocentrism؛ أي مركزية الذكر، والثانية logocentrism؛ أي الإحالة إلى معنًى خارج النص، وهكذا نجد المصطلح (المنحوت) الجديد وهو phallogocentrism الذي يتكرَّر في الكتاب ليوحي بذلك كله، وهي التهمة التي وجَّهها دريدا إلى لاكان.

والإشارة إلى «الآخر» (the other) في الفقرة السابقة قد تأتي لذهن القارئ العربي بمعناها المشهور في دراسات «ما بعد الاستعمار» (post-colonialism)، وعلاقة الشعوب التي حصلت على استقلالها بالدول التي كانت تستعمرها، أو علاقة الشرق بالغرب عمومًا بسبب ذيوع أفكار إدوارد سعيد في **الاستشراق** *Orientalism* وغيره، ولكن الفكرة أصلًا فلسفية وتُستخدم في التحليل النفسي أيضًا، ويفيد معناها العام العلاقة بين الذات (subject) وبين شخص أو شيء ترى الذات أنه مغاير لها ومن ثَم فهو يمثِّل الآخر. وأشهر من درس الفكرة الفيلسوف والأديب سارتر (Sartre) في كتابه الذائع الصيت **الوجود والعدم** (١٩٤٣م) (*Being and Nothingness*) [الترجمة الإنجليزية ١٩٥٧م]

الذي يتضح فيه تأثير هوسرل (Husserl)، ويرى سارتر أن «الآخر» يمثل تهديدًا لحرية الذات واستقلالها، قائلًا إن الذات قد تحيا «بنفسها، ولنفسها»، (in-itself, for-itself) [وقد أصبح هذان من مصطلح الفكر الفلسفي المعاصر]، ولكنها لا تعيش في عزلة بل مع «ذاتيات» (subjectivities) أخرى، ومن ثم فإن لها أسلوب وجود ثالثًا يصفه سارتر بأنه «الوجود من أجل الآخرين» (*être-pour-autrui*)، والكتاب المذكور يحلل ذلك نفسيًّا ويمهِّد لدخول المصطلح مجال التحليل النفسي؛ إذ إن لاكان يبدي تأثره بمذهب الظاهراتية مثل سارتر، ويقول في تفسيره لهيجيل (في كتابه **ظاهريات العقل** المشار إليه آنفًا) إن الوعي الذاتي (self-consciousness)؛ أي وعي المرء بذاته، لا يوجد إلا في حدود قَبوله لوعي ذاتي آخر، وأيضًا في حدود قَبول الوعي الآخر لوجوده. والنموذج الذي يقيم عليه هذه الجدلية هو العلاقة بين السيد والعبد عند هيجيل، وهي علاقة تؤدي إلى نشأة جدلية الرغبة (desire)، وهذه من المصطلحات التي تشغل مكانةً مهمة عند بعض أصحاب ما بعد الماركسية، وإن كان مفهومها المرتبط بهذا المفكر يطغى على مفاهيمها الأخرى، ولا بأس من إيراده هنا فهو بسيط؛ إذ يقول لاكان إن المرء يرغب فيما في يد الآخر دائمًا، ومن ثم تتحول رغبته إلى رغبة الآخر، وقد حاولت دعم هذا التفسير بكلمات لاكان نفسه في الفصل (وهو يسميه مقالًا) بعنوان «هدم الذات وجدلية الرغبة في اللاوعي الفرويدي».

"The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious".

في كتابه بعنوان **مختارات من كتابات لاكان**، من ترجمة ألان شريدان عام ١٩٧٧م، فقضيت وقتًا طويلًا في محاولة العثور على مقتطف فلم أُفلِح، وقلت في نفسي ما أعظم الجهد الذي يبذله (أو بذله) مترجمو لاكان!

و«الوعي الذاتي»؛ أي وعي المرء بذاته من المصطلحات المركبة التي تمثِّل بالإنجليزية مضافًا ومضافًا إليه هو «الذات»، ومن أشهرها لدينا وفي الكتاب «النقد الذاتي» (self-criticism)؛ أي نقد المرء نفسه، وقد أخذناه من مصطلح الماركسية، كما يشيع لدينا مركب «الاكتفاء الذاتي» (self-sufficiency)؛ أي اكتفاء المرء أو البلد بما لديه، واستخدام صفة «الذاتي» هنا على شيوعها غير دقيقة؛ فبعض هذه التراكيب تتطلب الإضافة لا الوصف، مثل self-occultation؛ أي تعمية المرء لنفسه؛ أي إخفاء طبيعته أو ما لديه، وقس على هذا «فهم المرء نفسه» و«وصف المرء نفسه» self-understanding وself-description على الترتيب، وعلى الرغم من وجود أكثر من ١٧٠ تركيبًا من أمثال هذه التراكيب في

الإنجليزية الحديثة، فإنها لا تُعتَبر مصطلحات إلا إذا قَبِل المجتمع ترجمات معينة لها وشاعت هذه الترجمات (دقيقة كانت أو غير دقيقة)، فأصبح على المترجم الالتزام بها؛ فنحن نقبل الخطأ الشائع في عنوان السيرة الذاتية للرئيس السادات رحمه الله *In search of Identity*؛ إذ إن مقابلها العربي يأتي بالذات بدلًا من الهُوية، ومن مناهج الترجمة أو مذاهبها الحديثة ما يبرِّر هذا، ولنا أن نعتبر أن النص العربي هو الأصل، وأن الترجمة الإنجليزية صورة «أخرى» له، ولها عنوان مختلف، وهو من المشروع الآن.

ولكننا لا نملك مثل هذه الحرية حين نترجم نصًّا علميًّا، فعندما قال سارتر في المقتطف الوارد أعلاه «ذاتيات» لم أرَ أن من حقي تغيير الكلمة إلى «ذوات»، وعندما يقول لاكان في عنوان المقال المذكور آنفًا «الذات»؛ فأنا ملتزم بقوله، وأظن أن من حق القارئ أن يعرف شيئًا، إن لم يكن يعرف سلفًا، عن جاك لاكان، الذي يتردَّد اسمه وتتردَّد مصطلحاته في هذا الكتاب؛ فقد كان جاك لاكان الفرنسي (١٩٠١–١٩٨١م) صاحب أعظم إسهام في مجال التحليل النفسي منذ فرويد نفسه، وصاحب أكبر تأثير في النظرية الأدبية المعاصرة، وأشد من أثاروا الخلاف في هذا الصدد. وكان قد بدأ حياته العملية بدراسة الطب والتخصص في الطب النفسي، ثم إذا به يُثير زملاءه من ممارسي التحليل النفسي في فرنسا برفضه قَبول العمل بما يسمَّى «الساعة التحليلية»؛ أي قضاء ساعة كاملة يستمع فيها إلى المريض، مصرًّا على قضاء فترة أقل، وكان ينشر آراءه في حلقات الدرس (seminars) الأسبوعية، ويعتمد على كتابة الأبحاث لا الكتب منذ عام ١٩٥٣م، وقد جُمعت نصوص الحلقات المذكورة وبدأ نشرها في حياته وصدر الجزء الأول منها عام ١٩٧٥م (وصدرت ترجمته الإنجليزية عام ١٩٨٧م) ومن المفترض أن تُنشَر جميعًا في ٢٦ مجلدًا.

ويلزم هنا إيراد كلمة موجزة عن التحليل النفسي (psychoanalysis) الذي يخلط الكثير منا بينه وبين علم النفس (psychology). فأما التحليل النفسي الذي ارتبط باسم فرويد، فيعني عمومًا أنه فرع من فروع علم النفس، ويتلخَّص في أسلوب البحث في العمليات النفسية المصاحبة للعُصاب (neurosis) وغيره من أشكال الاضطرابات النفسية وعلاجها، ويقوم على افتراض أن أمثال هذه الاضطرابات تنشأ من رفض العقل الواعي لعوامل معينة (حقائق أو صدمات) فتتعرَّض للكبت (repression) في اللاوعي وتظل قائمةً فيه وتؤدي إلى صراعات يمكن تسويتها أو التقليل من تأثيرها بالكشف عن هذه المكبوتات (repressions) ونقلها إلى مستوى الوعي باستخدام تقنيات معينة مثل

التداعي الحر وتحليل الأحلام dream analysis وfree association. وأما فرويد نفسه فيصف التحليل النفسي بأسلوب واضح موجه لغير المتخصص قائلًا إنه يتكون من ثلاثة عناصر؛ أولها أنه مبحث علمي أساسه بحث العمليات النفسية التي تجري في اللاوعي، ومن المحال الكشف عنها إلا من هذا الطريق؛ وثانيها أنه أسلوب علاجي يُستخدم في علاج الاضطرابات العصبية/العصابية؛ وثالثها أنه مجموعة من المعلومات/البيانات النفسية التي تطورت وأصبحت تشكل مبحثًا علميًّا جديدًا، وهذا العنصر الثالث هو الذي يهمنا لأنه يتضمن رؤيته للثقافة، وهي الرؤية التي تستند أساسًا إلى اعتبار الثقافة ثمرة إعلاء (sublimation) للطاقة الجنسية، ومصطلح الإعلاء أو التسامي مستمد من الفيزياء حيث يصف تحول الجماد إلى بخار، كما يضم رؤيته للفن، وهي التي تعتبر نقطة الانطلاق لشتى ضروب النقد القائم على التحليل النفسي. وأما عناصر التحليل النفسي التي تغذو أفكار بعض الأعلام الذين يناقشهم هذا الكتاب فتستند إلى مفاهيم أساسية عند فرويد مثل الشهوة الجنسية libido وعقدة أوديب The Oedipus Complex وغيرهما.

فأما الكلمة الأولى (libido) فهي لاتينية ومشتقة من الفعل الذي يعني «يرغب في» أو «يشتهي [جنسيًّا]» وتُستخدم في التحليل النفسي بمعنى الطاقة النفسية التي تولِّدها المناطق الحساسة جنسيًّا erogenous zones في الجسم، ويقول فرويد إن هذه الطاقة جنسية بصفة خاصة وإنها تختلف عن دوافع البقاء في قيد الحياة أو دوافع «الأنا» (ego). ونحن نعرف أن أحد الأسباب الرئيسية لاختلاف يونج (Jung) مع فرويد كان ميل الأول إلى تجريد مفهوم الشهوة من طابعها الجنسي واعتبارها جانبًا من جوانب الطاقة النفسية العامة. ولكن الكتاب الذي ألفه ليوتار بعنوان *Libidinal Economy* كان يفيد المعنى الفرويدي؛ ولذلك ترجمته بتعبير **الاقتصاد الشهواني**، ويستعين فرويد في وصفه لهذه الطاقة باستعارات مستمدة من حركة السوائل وقدرتها على تحريك الآلات، وهو المسمَّى بعلم الهيدروليكا (أو الإيدروليكا) (hydraulics)، ويتجلى هذا في اعتبار تلك الطاقة قوةً يمكن قياسها وتحديدها على أسس كمية، وقوله بأنها تقبل التشكل وذات قدرة على الالتصاق بشيء أو تركه (والانسحاب منه) بفضل ما يسميه خصائص الاحتلال (وهو أحد معاني الكلمة الألمانية الأصلية (*besetzung*) وترجمتها إلى الفرنسية *investissement* ومن ثم ترجمتها الإنجليزية الشائعة التي استقرت الآن في مجال التحليل النفسي وهي cathexis وقد اختارها المترجم جيمز ستريتشي (Strachey) بسبب اشتراكها في الأصل اليوناني الذي يعني يحتل بلدًا أو أرضًا، وهي بالإنجليزية cathect ومعناها

المتخصص يشير إلى تعلق كمية من الطاقة النفسية بشيء أو بفكرة معينة، وعلى ذلك يمكننا ترجمة المصطلح بكلمة «الانشغال» ومشتقاتها العربية، والتعبير الذي يقول إن شخصًا ما منشغل انشغالًا شهوانيًّا بشيء ما يعني أن ذلك الشيء، وفق مفهوم فرويد، يحظى بطاقة جنسية [فرويد يسميها «شحنة محددة من الطاقة»] نابعة من مصادر داخلية في نفس الشخص [ويقابل هذا بالإنجليزية (being libidinally cathected to an object)].

وأما «عقدة أوديب» التي نشعر بوجودها في الكتاب بسبب موقف ديلوز وجواتاري المعارض لها (في كتابهما **ضد أوديب**) فأشهر من أن تُعَرَّفَ وإن كانت من العُمد الأساسية للتحليل النفسي، وهي تشير إلى الأسطورة اليونانية التي تقول إن أوديب قتل والده لايوس وتزوج أمه جوكاستا غير عامد، وعندما اكتشف الحقيقة فقأ عينيه. ووجود هذه العقدة يفسِّر انجذاب الطفل إذا كان ذكرًا لأمه، وإذا كان أنثى لأبيها، ويفسِّر غيرة الطفل من الوالد إذا كان ذكرًا ومن الأم إذا كان أنثى. ووفق منهج لاكان تمثل هذه العقدة مرحلة الانتقال من العلاقة الثنائية بين الطفل والأم وهي التي تكمن فيها «طاقة محرمة» إلى علاقة ثلاثية تظهر فيها سُلطة الأب ودوره أو ما يسميه لاكان «اسم الأب» (name-of-the-father) الذي أصبح من مصطلح التحليل النفسي، وتتفق جميع مدارس التحليل النفسي على أن عجز الطفل عن اجتياز المرحلة الانتقالية المذكورة يُعتَبر سببًا رئيسيًّا من أسباب العُصاب (neurosis) الذي يختلف عن الذُّهان (psychosis) في أن المريض يعي بما يعانيه من عُصاب ويرضى بأن يتلقَّى العلاج اللازم، ولكن المصاب بالذُّهان، وهو مرض نفسي خطير، يرفض الاعتراف بمرضه ومن ثم يرفض العلاج ولا بد من إيداعه مصحةً نفسية. ويقول أتباع فرويد إن عقدة أوديب تتكون في العادة عند الطفل ما بين الثالثة والخامسة من عمره، وأما ميلاني كلاين (Klein) (١٨٨٢–١٩٦٠م) فتقول إنها تبدأ قبل ذلك. وعلى الرغم من أن لاكان يوافق فرويد في اعتبار عقدة أوديب اللحظة الحاسمة في التطور البشري، فإنه يُدخِل عدة تعديلات في مفهومها أهمها القول بوجود ذكر رمزي (phallus) وبأن ينسب له دورًا في التحول من «الطبيعة» إلى «الثقافة» وفق مفهوم ليفي-شتراوس (Levi-Strauss)، قائلًا إن النجاح في تجاوز المثلث الأوديبي شرط أساسي لدخول الفرد النظام الرمزي الإنساني (symbolic order)، وهو أحد الأنظمة الثلاثة التي يقول لاكان إنها تشكِّل بناء الوجود البشري، وأما النظامان الآخران فهما «الخيالي» (the imaginary) والواقعي (the real)، وعندما قرأت الفصل الرابع في هذا

الكتاب أول مرة حدست أن كلمة «الخيالي» المستخدمة في عنوانه اسمًا ترجمةٌ حرفية للكلمة الفرنسية الشهيرة *imaginaire*، ووجدت ما يؤكِّد صدق حدسي عندما قرأت نظرية لاكان ولاحظت الحَرْفِيَّةَ الشديدة التي يلتزم بها مترجمو نصوصه خشية سوء الفهم.

ومن مصطلح التحليل النفسي في هذا الكتاب كلمتان لا بد من شرحهما؛ الأولى هي التكثيف (condensation) والثانية هي الإزاحة أو الإبدال (displacement)، فأما الأولى فتصف جانبًا أساسيًّا من جوانب عمل اللاوعي، وخصوصًا ما يسمَّى عمل الأحلام (dream-work) وفق ما يقوله فرويد، وتعني أن فكرةً أو صورة واحدة في أحد الأحلام قد تمثِّل المركز الذي يتقاطع فيه عدد من سلاسل التداعيات أو الأفكار، ومن ثم تصبح موقعًا لتكاثف أو تكثيف معانيها اللاواعية المتعددة ونصيبها من الشحنة العاطفية (affect) [والكلمة الإنجليزية اسم لا فعل]. والآلية التي تؤدي إلى التكثيف أو المستخدمة فيه تشرح لنا كيف أن المحتوى الواضح أو الظاهري للحلم كثيرا ما يكون شديد الإيجاز أو مشتتًا؛ فما هو إلا ترجمة مضغوطة للمحتوى الكامن فيه (latent content) وأما الكلمة الثانية أي الإزاحة أو الإبدال فهي تفصل الشحنة العاطفية وتنقلها بحيث تنزح وتتصل بفكرة أقل شدةً أو حدة، وإن كانت ترتبط بمصدرها الأول وفق قانون التداعي. ويمكننا أن نلحظ وجود آليات التكثيف والنزوح معًا في تشكيلات أخرى في اللاوعي، وخصوصًا في مظاهر الهيستيريا (Hysteria) [الهَرَع] والعُصاب. والطريف أن لاكان يقبل ما قال به ياكوبسون من أن التكثيف يشبه الاستعارة، والنزوح أو الإبدال يشبه الكناية؛ ففي الاستعارة ينضغط أكثر من شيء في مركب جديد، وفي الكناية يحل شيء محل شيء، فكأنما نزح المعنى الأصلي واستُبْدِلَ به المعنى المجازي، للكنايةِ عنه.

وسوف يرى القارئ أيضًا أكثر من إشارة إلى ما يسمى «نظرية علاقات الأشياء» (object relations theory)، وهو مصطلح يُستخدم في التحليل النفسي بصفة عامة للدلالة على تفاعل الفرد مع الأشياء، أو مع أجزاء من الأشياء التي تشكِّل البيئة التي يعيش فيها. وتحاول هذه النظرية تجنُّب ميل فرويد إلى الكلام عن «الذات» وحدها؛ أي معزولةً عن سواها، ومن ثم فهي تحاول إضافة بُعد جديد إلى التحليل النفسي وهو العلاقات ما بين الأشخاص. والتحليل النفسي البريطاني يميل في معظمه إلى تقبل ما يسمى بـ «مدرسة علاقات الأشياء»؛ إذ يولي الأهمية الأولى للعلاقات المبكرة بين الأم والطفل، لا بين الوالد والطفل، على ما تمثله هذه الأخيرة من أهمية في كتابات فرويد، الأمر الذي أدى في رأي البعض إلى نشأة ما يسمى «التحليل النفسي المرتكز على الأم». ولعل القارئ الذي اطلع

على المقدمات التي كتبتُها لترجماتي عن شيكسبير قد لاحظ هذا الاتجاه الأخير خصوصًا عند جانيت أديلمان (Adelman) التي لا تخلو مقدمة لي من اقتطاف أقوالها.

ويتضمن الكتاب مصطلحًا آخر ما يفتأ يعود إليه وهو الذي أترجمه بتعدد العوامل (over-determination)، وقد بدأ بعض نقاد الأدب يستخدمونه سواء أكان القارئ يدرك أصله في التحليل النفسي أم لا، وأما معناه الدقيق في هذا المجال فهو أن أي تشكيل في اللاوعي، وليكن حلمًا أو عَرَضًا من أعراض العلل النفسية المشار إليها، لا يُعْزَى إلى عامل واحد فقط. وأما التباين الظاهر بين صيغة المصطلح وبين دلالته فيرجع إلى استخدام فرويد له [في مقابله الألماني بطبيعة الحال] بهذه الدلالة، وأما ما جعل المترجم الإنجليزي يُصر على استخدام المصطلح الأصلي فهو شيوعه مقترنًا بشرح فرويد له؛ إذ يقول فرويد بوجود شبكة تداعيات ذات فروع كثيرة تشارك في تحديد معنى الحلم أو الظاهرة، ومن ثم فنحن نفهم over بمعنى «المشاركة» (على ما في ذلك من تعسف) في تحديد (determine) الدلالة. وزاد من ثبات معنى المصطلح استخدام ألتوسير له؛ إذ يستخدمه في القول بأن التناقضات الماثلة في الممارسات التي تشكل مجتمعًا ما تشترك في رسم صورة المجتمع الكلية. ويتوسع ألتوسير في الحديث عن العلاقة المعقدة بين رأس المال والعمل، والواقع أن بحثه النقدي في المذهب التاريخي (التاريخية Historicism) يقوم على نظرية تعدد العوامل المذكورة؛ إذ يقول إنه لَمَّا كان كل تناقض تحدِّده عوامل متعددة، فإنه من المستحيل إجراء «تشريح جوهري» يُثبت أن التناقض الأساسي القائم لا تتفاوت صوره بتفاوت جوانب المجتمع المختلفة.

وتشيع في الكتاب مصطلحات أخرى أود إيضاحها باقتضاب، وعلى رأسها مذهب الجوهرية أو بالأحرى نظرية الجوهرية (essentialism) والنسبة إلى الجوهر (essence) واضحة وتعني الطبيعة الحقيقية أو الدائمة لوجود ظاهرة من الظواهر، على عكس الأحداث (accidents) التي قد تقع لها أو «تتعرض لها». وقد يقول قائل إن مذهب «سياسة الهُوية» (identity politics) يمثِّل صورةً معاصرة لها؛ إذ يعني هذا المذهب أن الأفراد والجماعات التي تتميز بمعايير عرقية أو دينية أو بالانتماء إلى أحد الجنسين، أو بميول جنسية معينة، لها مصالحها الخاصة بها ولا يمكن تحقيقها أو الدفاع عنها من خلال أبنية أكبر مثل الطبقة أو الدولة. ويقول نُقاد هذا المذهب إنه صورة من صور «الجوهرية» التي تفترض أن السياسة تعبير مباشر عن الخبرة الشخصية أو الجماعية، وأما أقدم وأكمل صور المذهب الجوهري فنجدها عند أرسطو (في كتابه **الميتافيزيقا**)

حيث يقول إن الجوهر هو الخصائص الأصيلة في الظواهر، وإن وظيفة الفلسفة أن تعرف جوهر الأحداث وعوارضها (accidents)؛ أي ما يحدث لها عرضًا، ويضيف أرسطو أن القدرة على إنجاز ذلك خصيصة جوهرية من خصائص العقل البشري.

ولكن المصطلح، رغم استعماله في معناه التقليدي أو التقني، يُستخدم أيضًا بمعنًى نقدي وبدلالة تحط من مكانته؛ إذ يستخدمه إدوارد سعيد في كتابه **الاستشراق** دليلًا على أن في الغرب اتجاهًا فكريًّا «جوهريًّا» بمعنى أنه يتصور أن الإنسان في الشرق يختلف اختلافًا جوهريًّا عن الإنسان في الغرب، وأن بعض السلالات البشرية تتسم بخصائص جوهرية متباينة تكاد تحول دون تلاقيها مع غيرها، كما يُستخدم في النقد النسوي الحديث حيث نسمع سيمون دي بوفوار (Beauvoir) تطعن (ابتداءً من عام ١٩٤٩م) في القول بوجود «طبيعة أنثوية» ثابتة ودائمة. كما قيل أيضًا إن أشكال المذهب النسوي التي تؤكِّد اختلاف المرأة، مع استبعاد كل شيء آخر، تقع في فخ الجوهرية. فالباحثة لوس إيريجاراي (Luce Irigaray) وهي من أرباب التحليل النفسي والفلسفة النسوية، تتعرَّض للانتقاد بسبب اختزالها حياة المرأة الجنسية في «الجوهر» البيولوجي، وقيل إنها تستند إلى جوهرية نفسية (psychic essentialism) [وهذا معنى الصفة هنا] بزعمها استقلال الشهوة الجنسية الأنثوية، الأمر الذي يؤدي إلى ترسيخ أسطورة الأنثى الخالدة. وتُعتبر جاياتري سبيفاك (Spivak) من نقاد الجوهرية أيضًا، ولكنها رغم ذلك تُصر على ما تسميه وجود لحظة من «الجوهرية الاستراتيجية» حين تدعو الضرورة إلى التخلي عن العالمية من أجل تمكين المرأة من أن تتكلَّم «بصفتها امرأة» أو «بصفتها آسيوية» حتى تتصدى لهيمنة (hegemony) الخطاب الاستعماري.

وأظن أن السياق يدعوني إلى تقديم مصطلح ذي دلالات واسعة تدور جميعًا في فلك «ما يمكن أن يحدث»، أو «ما يُحتمل أن يحدث»، أو «ما يحدث مصادفة»، أو «ما يحدث عَرَضًا»، ألَا وهو contingent وأما التعريف الفلسفي له فهو عكس الحتمي والحتمية (determinism)؛ فالحادثة الطارئة أو العارضة توصف به، وقد كنت أُترجِم الاسم المجرد من الصفة المذكورة (contingency) بعدة أشكال طبقًا لِما يتطلَّبه السياق إلى أن ذكرت الكلمة عَرَضًا لصديقي العلامة ماهر شفيق فريد فإذا به يقول بنبرة عارضة — لله دره — «العرضية»! ومن ثم وجدت أن هذا الاسم المجرد، الذي لا يورده معجم **النفيس** للراحل العظيم مجدي وهبة، قادر على الوفاء بالمعنى المطلوب في سياقات كثيرة.

وما دمت ذكرتُ التصدي للخطاب الاستعماري (colonial discourse) وتصدَّى إدوارد سعيد للجوهرية، فلا بأس من أن أشرح ما يشير إليه الكتاب من مذهب أو نظرية

«ما بعد الاستعمار» (postcolonial theory) خصوصًا بسبب ولوع كثير من الدارسين العرب بها وعدم التيقُّن في أحوال كثيرة من معناها الدقيق. وأما هذا المعنى فربما خرج كما يقول البعض من رحم ما يسمَّى بأدب الكومنولث (commonwealth literature) أو دراسات العالم الثالث (Third World studies). ورغم حجر الزاوية الذي وضعه إدوارد سعيد له، فإنه نشأ وترعرع في أواخر الثمانينيات وفي التسعينيات، ومجاله تحليل الآثار الناجمة عن الاستعمار الأوروبي في شتى أرجاء الأرض.

وأول ما نُلاحظه أن المصطلح يمكن أن يُساء فهمه إلى حد ما، بسبب وجود «بعد» في تركيبه، فإن مجاله لا يتعلق، كما يوحي العنوان، بالفترة التالية لاستقلال المستعمرات السابقة، بل بالفترة التي تبدأ بالاستعمار نفسه. وطِبقًا لما يقوله بل آشكروفت (Ashcroft) في الكتاب الذي وضعه مع جريفيث وتيفين عن ما بعد الاستعمار، فإن المساحة الجغرافية التي تشملها الدراسة شاسعة، فنظرية ما بعد الاستعمار تشمل دراسة «جميع الثقافات التي تأثرت بالمسلك الإمبريالي من لحظة الاستعمار حتى اليوم» والكتاب هو Ashcroft, Bill et al. (1995) *The Post-Colonial Studies Reader*. ومن ثم فإن هذه النظرية تنشد دراسة ثقافات وآداب الهند وأفريقيا وأستراليا وكندا ونيوزيلاندا. ويقول الكتاب إن الأدب الأمريكي ينبغي ضمه إلى هذه الفئة؛ إذ إنه كان يتميَّز في القرن التاسع عشر بمحاولة وضع «أدب» معتمد لا تُهيمن عليه الأعمال الإنجليزية الكلاسيكية. ولكن مثل هذه النظرة الشاملة قد تعرضت لانتقادات كثيرة، وكان كثيرًا ما يُشار إلى إشكالية حالة كندا، والصراع فيها بين اللغتين الإنجليزية والفرنسية إلى جانب الصراع مع اللهجات (أو اللغات) المحلية للسكان الأصليين، وما يقال من أن كندا كادت تصبح اليوم مستعمرةً أمريكية، وهو ما يناقشه بالتفصيل بارت مور-جلبرت (Moore-Gilbert) في كتابه **نظرية ما بعد الاستعمار: السياقات والممارسات والسياسات** (١٩٩٧م). وأما الدراسات التي تكاثرت في الآونة الأخيرة فتغلب عليها الاتجاهات النظرية التي أتت بها ما بعد الحداثة، وخصوصًا التفكيكية، وبعض اتجاهات التحليل النفسي عند لاكان، وأشكال تحليل الكلام (الخطاب) وفق أفكار فوكوه. ومجال هذه الدراسات تتردَّد فيه أسماء هومي بهابها وإدوارد سعيد وجاياتري سبيفاك، وإن اختلفت مداخلهم. والواقع أن وجود نظرية مستقلة لما بعد الاستعمار أمر يشك الكثيرون في صحته، كما بيَّنت ذلك آنيا لومبا (Loomba) في كتابها **الاستعمار وما بعد الاستعمار** (١٩٩٨م) كما هاجم الكثير من الباحثين تجاهل هذه «النظرية»، إن كانت ترقى فعلًا إلى مستوى النظرية،

للآثار الاقتصادية للاستعمار والإمبريالية، والتركيز على ما لا يدخل في إطار السياسة بالمعنى المعروف في تحليل «الآثار» التي خلَّفها الاستعمار الأوروبي في العالم أو تجريد هذه الآثار من طابعها السياسي.

وأهم ما في هذه «النظرية» أن الدارسين يُصرون على عدم اعتبار آداب الشعوب التي حصلت على استقلالها آدابًا على أطراف الإمبراطورية «الأوروبية»، إن صح هذا التعبير، بحيث يمكن اعتبار الأدب الأوروبي «مركزًا» وما سواه محيط الدائرة، فالاتجاه اليوم هو التخلص من هذه النظرة التي كان يقوم عليها أدب الكومنولث أو أدب العالم الثالث، والنظرة إلى الدائرة الأدبية باعتبارها دوائر متقاطعةً لا متداخلة، وقد أدركنا نحن ذلك في إصرارنا على أن الأدب العربي الحديث، على الرغم من تأثره الشديد بالنماذج الأوروبية، قد حقَّق استقلالًا في الشكل والمضمون يجعله أو يُتيح له أن يقف جنبًا إلى جنب مع تلك الآداب (انظر مقدمتي بالإنجليزية لترجمة رواية **وقائع حارة الزعفراني** لجمال الغيطاني، القاهرة ١٩٩٧م). وقد لعبت الترجمة دورًا رئيسيًّا في هذا الصدد، ولدينا سلسلة الترجمات إلى الإنجليزية للأدب العربي الحديث التي تُصدرها الهيئة العامة للكتاب، والتي أصبح العالم الناطق بالإنجليزية يتسابق للحصول على نسخها التي نفدت، كما سمعنا أن دار نشر ماكميلان في الهند (أي فرعها الهندي) يعتزم إصدار سلسلة بعنوان «الرواية الهندية الحديثة مترجمةً [إلى الإنجليزية]».

وأما رصد موضوعات البحث في هذا المجال فمُحال في هذه العُجالة، ولكن يكفي أن أقول إن التعريف الموجز الذي أوردته يُشير إلى آثار الاستعمار الأوروبي دون تحديد لمجال هذه الآثار، وقد نجد دلائل كثيرةً على تقاطع مسارات البحث في هذه المجالات مع مجالات البحث في الأدب المقارن؛ إذ لم تعد هذه المجالات تقتصر على التأثير والتأثر بل أصبحت تتضمن مقارنة أي ظاهرة أو فكرة أو صورة بغيرها ومتابعتها في عدة آداب ليست بالضرورة متفقةً في المنشأ أو في التقاليد أو في الثقافة العامة، ودراسات ما بعد الاستعمار تسير في هذا الطريق وإن لم تعترف به.

وأنتقل بعد هذا إلى بعض المصطلحات الجديدة، والتي أتى بها الكِتَابُ متأثرًا باللغتين الفرنسية والألمانية، وبعضها يُشير إلى مذاهب أو يحوِّل أي اتجاه إلى مذهب، فمذهب التعالية (transcendentalism) أو التعالي (ومجمع اللغة العربية يُعرِّبها: «الترنسندنتالية») يعني أن الروح والفكر لهما الأسبقية على المادية والإدراك الحسي، أو مذهب السمو الذي يقول به الفيلسوف الألماني كانط ويعني به أن التجربة يسبقها الإدراك

الذهني أو المعرفة، أو مذهب المثالية المتصوفة، ولكن الكِتَابَ يأتي بمصطلحات أخرى على هذا الوزن مثل وصف مذهب الأخذ بالأغلبية بأنه majoritarianism والأخذ بالأقلية minoritarianism، والأولى يوردها المعجم لكنه لا يورد الثانية، مثلما لا يورد مذهب التضاد (contrarianism) ولا «المنظورية» (perspectivism) أي اختلاف المنظورات والإيمان بهذا.

وأما مذهب الاختزالية (reductionism)؛ أي اختزال البيانات المعقدة إلى صور أبسط حتى يتسنَّى التعامل معها في التصنيف والتحليل فهو، «منهج» معروف، وأكثر ما يكون في تحليل الكلام، فإذا قال متحدِّث إنه سمع ما قيل ولديه تحفُّظات عليه ويود تعديله، أمكن للمحلل أن يختزل ذلك في عبارة «اعتراض» فقط، وقس على ذلك foundationalism أو مذهب «الأساس الصادق»، وهو مذهب فلسفي يقول إن المعرفة تُبْنَى على قاعدة من الحقائق الأساسية التي لا يمكن الشك فيها، أو التي لا يوجد ما يدعو إلى الشك في صحتها، والتي يمكن استنباط مقولات أعم منها. ومن ثم يمكن تقييم المقولات التي تزعم الصدق بتحليلها إلى عناصرها للتحقق من صدق الأسس التي بنيت عليها.

وأختتم هذا التصدير بالإشارة إلى مصطلح شاع وهو subaltern الذي ترجمه البعض عندنا بلفظ «تابع»، ولكنه يحتفظ في معظم الدراسات التي قرأتها بمعناه المعجمي وهو «ذو الرتبة الأقل» أو «المرتبة الدنيا» كما يعني في المنطق «القضية الثانوية»؛ أي التي تُعتبر فرعًا لقضية رئيسية، وكان من وراء شيوع المصطلح إصدار سلسلة بعنوان **دراسات ذوي المرتبة الدنيا** (*Subaltern Studies*) وهي كتب تتضمن دراسات تاريخية سياسية، ويرأس تحريرها راناجيت جوها (Goha)، وتصدر سنويًّا منذ عام ١٩٨٢م، وتعتبر إسهامًا مهمًّا في دراسات جنوب آسيا، وبصفة أعم دراسات ما بعد الاستعمار.

وإلى جانب المعنى المعجمي الذي يُشير إليه العنوان، يشير المصطلح إلى ما يسميه جرامشي «الجماعات الثانوية في المجتمع»، في دراسته للتاريخ الإيطالي، حيث يتحدث عن ضرورة دراسة تشكيل الجماعات الثانوية غير الموحدة والتي لن تستطيع أن تتوحد إلا إذا أصبحت «دولة». ثم يوصي بدراسة أصول هذه الجماعات وتحولاتها، والروابط التي تربطها بالجماعات المسيطرة، وقدرتها على أن تتقدم بمطالب جزئية ومحدودة. وأما في جنوب آسيا فالمصطلح ذو تعريف واسع يشير إلى كل الجماعات التي فُرضت عليها المرتبة الثانوية (subordinate) من حيث الانتماء الطبقي أو الطائفي أو السن، أو من

حيث الأنوثة أو الوظيفة، أو لأي اعتبار آخر. ويقول ديفيد ميسي إن ذلك يفترض علاقةً ثنائية تتعرض فيها الجماعات الثانوية، حتى إذا نهضت وتمرَّدت، لأنشطة الجماعات المسيطرة.

وأخيرًا أقول إنني اضطُررت لإيضاح معنى بعض المصطلحات التي عربتها (أي كتبتها بحروف عربية) وشرحتها [بين أقواس مربعة] وأعتزم أن أترك القارئ الآن بعدد محدود ممَّا أعتبره «طرائف»، أولها suture الذي يعني الخيط الطبي المستخدم في الغرز الجراحية، وهو فعل أيضًا، ولكن بعض الفرنسيين يستخدمون الكلمة بمعنى الربط أو إقامة الصلة، وكنت أتصور أن استخدام الكلمة يتضمَّن ما يسمى بالاستعارة الغاطسة (sunken metaphor) بسبب شيوع الكلمة في ذلك الإطار الجراحي المحدد، ولكني لم أجد أثرًا لذلك في السياق فاكتفيت بالمعنى المذكور، ومن المعروف أن كلمة «مثلي» homosexual عكسها كلمة heterosexual وأن normative تعني معياري، فإذا بالكتاب يستخرج معنًى آخر من البادئة أو السابقة hetero بحيث يفيد الاختلاف ثم يلصقها بالمقطع الأول من الكلمة التي تعني معياري، حتى يأتي بكلمة جديدة هي heteronormivity (ص١١٥ في النص الإنجليزي) ليعني بها الميل المعياري [بين الجنسين]، وغني عن البيان أنها لم تدخل المعاجم بعدُ ولكنني عثرت في الإنترنت على كلمة نُحتت عام ١٩٩١م وأظنها المقصودة هنا وهي heteronormativity التي تعني اعتبار العلاقة المعيارية هي العلاقة بين الرجل والمرأة فقط، وما دامت كلمة الإزاحة (displacement) قد سبقت الإشارة إليها، فاشهد التعبير equivalential displacement وترجمتُها في النص بتعبير «الإزاحة التعادلية» ثم أردفتها بالشرح [أي إزاحة الإحساس بالاختلاف وإحلال الشعور بالتعادل محله]. وعندما يعود الكتاب إلى استعمال هذه الصفة مقرونةً بصفة أخرى، وهي صفة من المساواة، مقتطفًا العبارة الفرنسية الأصلية التي تقول ترجمتها الإنجليزية:

> (… what this entailed was the “struggle for a maximisation of spheres on the basis of the equivalential–egalitarian logic”).

فقد ترجمتها على النحو التالي:

> … وقد اقتضى ذلك «نضالًا من أجل زيادة هذه المجالات إلى أقصى حد، على أساس تعميم منطق التعادل والمساواة.»

(٢) بعض المصطلحات الرئيسية الجديدة في علم السرد من وضع جيمز فيلان وبيتر رابينوفيتز

[والمادة المضافة والشروح المرفقة مكتوبة بين قوسين مربعين]

- **actant** فاعل: يشير في علم السرد البنيوي إلى أي دور من الأدوار الرئيسية في هيكل حدث القصة. ويصف جريماس (Greimas) الذي وضع المصطلح ستة أدوار فاعلة (الفاعل والمفعول به، والمرسِل والمستقبِل، والمساعِد والخصم)، ولكن المصطلح كثيرًا ما يُستخدم استخدامًا عامًّا في الإشارة إلى شخصية من حيث وظيفتها البنائية في الحدث، مثل البطل (الفاعل) أو الشرير (الخصم) على سبيل المثال. ويمكن نسبة دور الفاعل نفسه إلى أكثر من شخصية واحدة (فقد يوجد عدد كبير من الخصوم مثلًا) في قصة من القصص. وعلى غرار ذلك يمكن لشخصية واحدة أن تقوم بأكثر من دور «فاعلي» واحد (فعلى سبيل المثال يمكن لشخصية تقوم في البداية بدور المساعد أن تتحول إلى خصم). انظر أيضًا **passant**.[١]
- **analepsis, analeptic** فلاش باك: أي لقطة استرجاعية. والفقرات الاسترجاعية تعترض مسار الزمن السردي للأمام من خلال سرد مادة (أحداث، صورة، مجاز لغوي) من وقت سابق في التسلسل الزمني.
- **antinarratable** المضاد للسرد: أيُّ شيء لا ينبغي أن يروى في قصة من القصص بسبب الأعراف أو المحظورات الاجتماعية.
- [**action painting** فعل التصوير الزيتي (ب. فيلان): المقصود اللوحات الزيتية التي تمثِّل حركة الفرشاة ومسار الألوان والخطوط كأنما يقوم بها الرسام آنيًّا؛ أي لتصوير **فعل** الرسم لا نتيجته، ويشير إليه آخرون باسم لمسات الفرشاة الحية (living paint brushes).]

[١] يصعب في العربية التمييز بين الفاعل في القصة؛ أي الذي يقوم بدور فيها وبين الفاعل النحوي في الجملة، ولم يكن من الممكن استبدال العامل بالفاعل هنا لأن العامل له في العربية دلالات كثيرة لا تفيد المقصود، مثل factor؛ أي القوة المؤثرة، وworker؛ أي من يقوم بعمل ما، وينطبق ذلك على المفعول به [ما يقع عليه فعل الفاعل]. وقس على ذلك agent الفاعل النحوي [وغير النحوي] وكلمة actant دخيلة في الإنجليزية ولا توردها المعاجم العامة.

- [النص العريق (جينيت): وهي مجموع الأنماط التي ينتمي إليها أحد النصوص، مثل فئة «الرسائل»، أو «الخطب»، أو حتى الأنواع الأدبية الحديثة؛ أي إنه المفهوم الشامل لمصدر تنتمي إليه أنماط متعددة.]
- **attached text** النص المرتبط: ويسمَّى أحيانًا **contingent text**، وهو النص الذي يفترض فيه أن ضمير المتكلم يعود إلى مؤلف العمل؛ أي إنه النص الذي يعتمد معناه على المعادلة بين الصوت النصي وصوت المؤلف. وتُعتبر افتتاحيات الصحف والمقالات البحثية نصوصًا مرتبطة.
- **auditory percept** المُدْرك السمعي: الشيء المدرك ذاتيًّا من خلال حاسة السمع نتيجة الترجمة — من طريق عملية السمع — للموجات الصوتية إلى صوت له معنًى. ويتميَّز هذا عن كل من «الأحاسيس» و«المفاهيم» في أنه نتيجة التفاعل المركَّب بين العمليات العضوية والمعرفية.
- **auditory restoration** أو **continuity effect** الترميم السمعي أو انطباع الاستمرار: ملء الثغرات الصوتية إدراكيًّا حين يطغى على الصوت أو يحل محله صوت أعلى يتسم بذبذبات مماثلة. فإذا كانت الثغرة قد سُدَّت بهذه الضجة لا بالصمت، فنحن ندرك ونشعر بالصوت المطموس أو المُقَاطَع باعتباره صوتًا مستمرًّا، أو ثابتًا، إلا إن دلَّتنا مفاتيح أخرى على عكس ذلك [أي إننا نرمِّم الفجوات بخيالنا السمعي حتى ينتظم تدفقها].
- **auditory streaming**، أو **auditory scene analysis** أو **perceptual/ auditory grouping** التفريع السمعي، أو تحليل المشهد السمعي، أو التجميع الحسي/السمعي: يعني التفريع السمعي عملية التنظيم الإدراكي لشكل الموجة الصوتية الواحدة المستمرة الناتجة من مصادر صوتية متعددة في فروع صوتية منفصلة لها معنًى. والتفريع يتضمَّن إدراك الأصوات (بما في ذلك الأصوات الهارمونية والترداد [أو ترجيع الصدى] باعتبارها منبثقةً عن مصدر واحد (وهو ما يعني تجميع الفروع في وحدة متكاملة أو صهرها معًا)، ثم تقسيمها إلى تيارات مختلفة (أي الفصل بين الفروع أو التفتيت)).
- **auscultator – auscultize – auscultation** نسبة السمع، وينسب السمع، ومن يُنسب السمع إليه، على الترتيب: وتشير هذه المصطلحات إلى تمثيل الإدراك الحسي للصوت في الأدب (أي من الذي يسمع؟) وهي توازي مصطلحات **focalization**

و**focalize** و**focalizer** [من الذي يرى؟ وعلامَ يركِّز البصر؟ والقائم بتركيز البصر، على الترتيب]. ويمكن اعتبار نسبة السمع نوعًا فرعيًّا من المفهوم الأعم للإدراك الحسي (من الذي يدرك؟) أو التمييز بينه وبين التركيز البصري إذا كان هذا الأخير يقتصر على المشاهدة (من الذي يشاهد؟) [سبب الخلط هنا عدم التمييز بين تركيز بصر الشخصية، عند هنري جيمز مثلًا، وتركيز بصر القارئ، ويزيد من الخلط استخدام perceive بأكثر من معنًى من معانيها؛ فهي تعني يبصر، وتعني يعي أو يدرك، وتعني يدرك حِسِّيًّا، والنقاد لا يلتزمون الدقة دائمًا].

- **authorial audience** جمهور المؤلف: الجمهور المثالي الافتراضي الذي يبني المؤلف النص له والذي يفهمه فهمًا كاملًا. وعلى عكس جمهور القصة (**narrative audience**) المُعَرَّف أدناه يعمل جمهور مؤلف القصص الخيالية استنادًا إلى معرفة ضمنية بأن الشخصيات والأحداث أبنية مصطنعة لا أشخاص حقيقيون وأحداث تاريخية.
- **catachresis** التعسف المجازي [مجدي وهبة]: صيغة مجازية شاذة، يستخدم فيها لفظٌ ذو معنًى حرفيٍّ معروفٍ اسمًا لشيء ليس له اسم حرفي. وأكثر الأمثلة شيوعًا أجزاء من جسم الإنسان تُطلق على العالم الطبيعي، مثل قولك «وجه الجبل» أو «ألسنة اللهب».
- **chronotope** الزمكان: [وهي كلمة منحوتة من الزمن والمكان] وتعني الأبعاد الزمنية والمكانية للخطاب السردي. وكان باختين قد نحت المصطلح في مقاله «أشكال الزمن والزمكان في الرواية»، وعَرَّفه بأنه «الترابط الراسخ بين العلاقات الزمنية والمكانية المعبَّر عنها تعبيرًا فنيًّا».
- **coreference** (انظر **reference**).
- [**countermajoritarian** معارضة الكبار (جينيت): والمقصود أي نص أو عمل قصصي مثلًا ينتجه المهمشون أو من لا يتمتعون بمكانة اجتماعية عليا، أو سلطة ما — فكرية أو أدبية — بحيث تصبح المعارضة بمثابة التحدي للكبار. وأحيانًا ما يُشار إلى هذه الخصيصة بالصفة oppositional وحسب.]
- **countermemory** الذاكرة المقابلة: مصطلح مستقًى من عمل ميشيل فوكوه ويشير إلى الممارسات الثقافية المفقودة أو الخفية (كالذكريات والقصص) التي تسلَّط عليها الأضواء بفضل الأبحاث التاريخية في الأنساب التي انحدرت منها.

- **culture industry** صناعة الثقافة أو الصناعات الثقافية: هذه عبارة وضعها ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر، وأشهر استخدام لها يرد في كتابهما **جدلية التنوير**، لوصف تطبيق المبادئ الفوردية [أي التي استحدثها فورد في مصانع السيارات] للإنتاج والاستهلاك الجماهيري على إبداع الآثار الفنية الثقافية ونشرها.
- **deixis** الوظيفة الإشارية: وتعني وظيفة ألفاظ معينة (كأسماء الإشارة، وأدوات التعريف، والأفعال الزمنية) في تحديد المشار إليه زمنًا ومكانًا بالنسبة لموقع المتكلم؛ ففي عبارة سردية مثل «تبينت أن هذه التفاحة أفضل الآن من البرتقالة» نجد أن كلمتي «هذا» و«تلك»، تقومان بوظيفة إشارية وهي تبيان أن التفاحة أقرب للمتكلم من البرتقالة، وأن كلمة «الآن» تقوم بوظيفة إشارية تفيد بعض التغير على مدى الزمن وما يتبيَّنه المتكلم حاليًّا. وفي النص الإنجليزي فعل كينونة [لا يظهر في الترجمة] يجاور «الآن» ويوحي بالزمن الحاضر مع أنه في صيغة الماضي، وهو ما يرتبط بأحد الأعراف السردية التي يكثر فيها استعمال الفعل الماضي للدلالة على حاضر الأحداث المروية.
- **detached text** النص المنفصل: النص الذي يُفهم منه أن هُوية المؤلف منفصلة عن هوية ضمير المتكلم في النص، فهو نص لا يسمح بمعادلة المؤلف بضمير المتكلم في النص، أو حيث تكون العلاقة بين المؤلف وضمير المتكلم الأولي لا تنهض بدور مهم في معنى النص؛ فنصوص الإعلانات والأناشيد الوطنية نصوص منفصلة.
- **dialogism** الحوارية: وفقًا لِما يقوله باختين تُعتبر هذه من خصائص اللغة في الرواية، وتعني أن تكون بعض الأقوال، أو قطع الخطاب (**discourse**) في الرواية، سواء منها ما يرتبط بالشخصيات أو بالراوي، موجَّهةً نحو أقوال أخرى، إما داخل الرواية نفسها وإما خارجها في الساحة الاجتماعية العريضة. ومعنى هذا أن تستبق أقوالٌ معينة أقوالًا أخرى، أو ترد عليها، أو تثير شكوكًا فيها صراحةً أو خُفية، أو تحاكيها محاكاةً جادة أو محاكاة ساخرة، وهلم جرًّا. وبعض أنماط الخطاب (مثل الخطاب الحر غير المباشر **free indirect discourse**) تجمع بين طرفي هذه الحوارية في بنائها، ومن ثم فهي تسمَّى «ذوات صوت مزدوج».
- **diegesis** عالم السرد/التقرير: للمصطلح دلالتان: (١) العالم السردي، خياليًّا كان أم غير خيالي، و(٢) التقرير — بالتلخيص أو بالتعليق — على عكس التصوير من خلال الحوار أو الأداء. والمعنى الأول للمصطلح يمثِّل جذرًا نبتت منه أسرة كاملة من المصطلحات مثل extradiegetic؛ أي خارج العالم السردي، ويُشير إلى

المواقف التي تجري أو تقع في الحقيقة خارج عالم القصة الرئيسية، فالراوي الذي لا ينتمي إلى الحدث الذي يرويه يُعتبر راوية خارجيًّا (**extradiegetic narrator**)، ومصطلح **Intradiegetic** يشير إلى مواقف في داخل عالم القصة الرئيسية؛ وهكذا فإن قولنا **intradiegetic narrator** يعني الراوي الذي يقع سرده في إطار راوية آخر مثل شخصية مارلو في رواية **قلب الظلام** لكونراد؛ فالراوية الإطاري راوية خارجي (ولكن لاحظ أن الراوية الداخلي يمكن أن يُعتبر خارجيًّا؛ أي **heterodiegetic**؛ إذ لم يشارك في الحدث الذي يرويه). وهكذا فإن الرواة الحجاج في **قصص كنتربري** لتشوسر، على سبيل المثال، رواة داخليون وخارجيون معًا؛ أي **intradiegetic and heterodiegetic** [بمعنى أنهم يوجدون داخل القصص التي يحكونها ولكنهم لا يشاركون فيما تفعله شخوص القصة]، انظر أيضًا **heterodiegetic narration**، وhomodiegetic narration، و**metalepsis** [الكناية].

- **discourse** الخطاب: المقصود مجموعة الوسائل التي تُستخدم في قص قصة ما (**story**) بما في ذلك البصر أو التركيز البصري **focalization** (من الذي يبصر؟) والصوت (**voice**) (من الذي يتكلم؟) والمدة (**duration**) (ما طول المدة اللازمة لقص شيء ما) والتواتر (frequency) (إن كان الأمر يحكى مرةً واحدة أو تتواتر حكايته) والسرعة (speed) (ما طول وقت القصة الذي يستغرقه جزء من الخطاب). وفي علم السرد البنيوي يُعتبَر الخطاب «كيفية» سرد القصة، الذي يختلف عن «مادة» السرد، كالشخصيات والحدث والمكان.
- **disnarration** السرد الوهمي: تقنية يحكي فيها الراوي شيئًا لا يحدث.
- [**durativity** الوسط: (انظر inchoativity).]
- [**doxa** العقائد الثقافية (بارت): يقصد بارت بالمصطلح مجموعة العقائد الثقافية السائدة في المجتمع من دون أن يتعرض أحد لفحصها. والمعنى قريب من معنى الافتراضات المسبقة وإن كان أعم وأشمل وأعمق.]
- [**eidetics** نظرية الصور المدركة [في علم النفس]: دراسة الصور التي تظل قائمةً في الذهن أو في المخيلة بعد ابتعاد أصل هذه الصورة عن العين.]
- [**eidetic image** الصورة المتخيلة [في علم النفس]: الصورة السلبية التي تظل قائمةً في الذهن بدلًا من الصورة الإيجابية التي رآها الشخص، وهي تشبه

النيجاتيف في التصوير الفوتوغرافي، ويستعين بهذا المفهوم الذي نشأ في علم النفس في عشرينيات القرن العشرين، بعد نقاد السرد للإشارة إلى أحداث «شبحية» يتصورها المرء وتمثِّل عكس ما يرسمه خياله، مثل المعنى الذي يبحث عنه بطل قصة «زعبلاوي» لنجيب محفوظ، فهو الصورة السلبية التي تتحقق إيجابيًّا عندما يغفو فيحلم بالجنة.]

- **ekphonesis** وصف الموسيقى: معنى المصطلح تمثيل معزوفة موسيقية أو صوتية في عمل أدبي.
- **ekphrasis** وصف الصور: معنى المصطلح تمثيل عمل فني بصري في عمل أدبي.
- **equivocal text** النص الملتبس: نصٌّ يُفترض أن الصوت الأولي فيه مرتبط بصوت المؤلف ومنفصل عنه في آنٍ واحد؛ أي إنه النص الذي تعتبر فيه العلاقة بين ضمير المتكلم في النص وضمير المتكلم الخاص بالمؤلف علاقة غير محسومة أو علاقة متغيرة؛ فالروايات والأشعار نصوص ملتبسة.
- **existential mechanism** الآلية الوجودية: توصف هذه الآلية بأنها «فرضية قرائية» (reading-hypothesis) [أي افتراض معين من جانب القارئ]، وأنها تربط العناصر الإشكالية في نص خيالي بعضها بالبعض وتوفِّق بينها استنادًا إلى نموذج حقيقي ما [أي نموذج **موجود** في العالم الواقعي] مثل عالم الخيال العلمي، أو مثل قصة **المسخ** التي كتبها كافكا [التي تصوِّر تحوُّل إنسان إلى صرصور، وتضع هذه الحادثة الخيالية في إطار العالم الواقعي].
- **extension** الامتداد: يصف المصطلح الأسلوب الذي تحاكي به قصة أو رواية جديدة، قصة أو رواية أصلية من دون تقديم أحداث لاحقة على أحداثها (أي لا تواصل قص حياة الشخوص الأصلية)؛ بل إن القصة أو الرواية الجديدة تضع شخصيات جديدة في مواقف موازية لمواقف الشخصيات الأصلية.
- **fabula** الحكاية: تتابع الأحداث القصصية بتسلسلها الزمني؛ وتعتبر، بصفة أعم، مادة القصة قبل أن تتحول إلى خطاب [مثلما يحوِّل المؤلف مادةً تاريخية ذات تسلسل زمني معروف (**fabula**) إلى خطاب سردي من خلال تغيير أماكن سرد الأحداث في القصة، من خلال التصوير الاسترجاعي (**analepsis**) والاستباقي (**prolepsis**) والأدائي الحاضر (أي **performative present**)] [وهذا ما يفعله صلاح عبد الصبور في قصيدة **شنق زهران** وأحمد عبد المعطي حجازي في **مذبحة القلعة**].

- **fictive, fictional, fictitious** خيالي أو وهمي: تستخدم هذه الكلمات باعتبارها مترادفة، ولكننا نستطيع عادة التمييز بينها على النحو التالي: الأولى **fictive** تعني «المنتج لشيء خيالي، أو متخيل»، وتنطبق على خطاب (المؤلف)؛ والثانية **fictional** تعني «ما يتميز به القص الخيالي أو المتخيل»، وتنطبق في المقام الأول على القصة (**story**) (ولكن لاحظ أن الخطاب المُمَثَّلَ عادةً ما يتميَّز بالخيال ولا ينتجه)؛ وأما الثالثة **fictitious** فتعني «الوهمي، أو غير الحقيقي»، وتنطبق على الأحداث والموجودات؛ أي على التفاصيل الدقيقة للقصة.
- **focalization** تركيز البصر/التركيز في البؤرة: هذا المصطلح يمثل الإجابة على السؤال: «من الذي يبصر؟» في **الخطاب** السردي؛ إذ لاحظ جيرار جينيت أن مصطلح «وجهة النظر» يمزج بين جانبين متميزين من الخطاب السردي: الأول هو الصوت (الإجابة على سؤال: «من الذي يتكلم؟») والثاني هو البصر أو «من الذي يبصر؟» ومنذ حدد جينيت المفهوم وعلماء السرد يتناظرون حول أفضل طريقة لوصفه وتفسير آثاره. [على الرغم من التزامي في ترجمة الكتاب بالمعنى المعجمي للمصطلح — الذي أورده هنا — فأنا أفضِّل استخدام تعبير مثل «زاوية الإبصار» مثلًا؛ فهذا هو المقصود، فإنني اهتداءً بما قرأته من النقد الأدبي الحديث؛ أي منذ هنري جيمز، أجد أن هذا هو المقصود وهو يعادل المعنى الذي يحدِّده جينيت ويتضمن التمييز بينه وبين صوت المتكلم، ويُعفينا من الوقوع في هُوة البؤرة (focus)؛ فهي غير مقصودة واستعمالها لا يفيد.]
- **free indirect discourse** الخطاب الحر غير المباشر: وسيلة لغوية سردية يمثل بها كلام إحدى الشخصيات أو تفكيرها من خلال خلط تعبير الشخصية بتعبيره الخاص. ففي الخطاب المباشر يقوم الراوي باقتطاف فكر الشخصية قائلًا: «قال في نفسه: أعود الآن إلى المنزل حتى أنام فأتخلَّص من تأثير ذلك.» وأما في الخطاب غير المباشر فيبلِّغنا الراوي بما خطر على بال الشخصية قائلًا: «خطر له أن يعود إلى المنزل حتى ينام ويتخلَّص من تأثير ذلك.» وأما في الخطاب الحر غير المباشر فلا يذكر الراوي تعبير «خطر له» قائلًا: «اعتزم العودة إلى المنزل للتخلص بالنوم من تأثير ذلك.»
- **functional mechanism** الآلية الوظيفية: فرضية قرائية [أي افتراض من جانب القارئ] تقوم بفرض النظام على العناصر النصية المشتتة وغير المتواصلة

من خلال الغايات (الثيمية مثلًا أو البلاغية) التي تتطلَّب ذلك التشتت [كأن يفترض قارئ رواية معقدة مثل **يوليسيس** لجيمز جويس أن الانتقالات المفاجئة من حدث إلى حدث ومن أسلوب إلى أسلوب يقصد محاكاة ملحمة **الأوديسية** ويقيم في ذهنه الروابط بينها طبقًا لتلك الملحمة، وهذا ما فعلتُه وما أتصوَّر أن غيري من القراء يفعله].

- **genealogy** علم الأنساب: مصطلح يعني به فوكوه نوعًا من الكتابة التاريخية التي تدين بمنهجها إلى البحث النقدي الذي وضعه نيتشه. يقول فوكوه في مقال له بعنوان «نيتشه، وعلم الأنساب، والتاريخ»: إن هذا النهج يهتم «بالأحداث العارضة، والانحرافات الدقيقة — أو، على عكس ذلك، بالانقلابات الكاملة — بالأخطاء، وبالتقويمات الزائفة، والحسابات الخاطئة التي تلد تلك الأشياء التي تواصل البقاء وتمثِّل قيمةً لنا.» وهكذا فإنه «يكتشف أن الحقيقة أو الوجود لا يكمنان في أصل ما نعرف أو في كِياننا، بل يمثلان ظواهر الأحداث العارضة».
- **generic mechanism** الآلية النوعية: فرضية قرائية [أي افتراض من جانب القارئ يشرح ظواهر تبسيط العمل للواقع وغير ذلك من ضروب النشاز استنادًا إلى نوع ذلك العمل، مثلما نقول إن الكوميديا بطبعها — أي بحكم نوعها — تجعل الشخصيات الطاعنة في السن ذوات وظيفة أساسية وهي كونها عقبات أمام المحبين من جيل الشباب].
- **genetic mechanism** الآلية التكوينية: فرضية قرائية؛ [أي افتراض من جانب القارئ] يحل مشكلات الأحداث الخيالية الغريبة وتناقضاتها بالاستناد إلى عواملَ عِلِّيَّةٍ أدَّت إلى إنتاج النص من دون أن تشكِّل جزءًا منه، مثل عملية الخلق الفني.
- **heterodiegetic narration** السرد الخارجي: هذا هو المصطلح الذي وضعه جيرار جينيت للسرد الذي يوجد فيه الراوي على مستوًى وجودي مختلف عن مستوى الشخصيات.
- **heterotopia** غيرية المكان الحقيقي: يشير المصطلح إلى أي مكان خارجي لكنه في الوقت نفسه «حقيقي» (أي محدد ومجسد وليس يوتوبيًّا) ويحفل أيضًا بإحالات علائقية لأماكن أخرى ومؤسسات التأديب. والمصطلح كلمة جديدة سكَّها فوكوه في مقاله «عن الأماكن الأخرى» للإشارة إلى الأماكن الحقيقية التي تكتسب معانٍ مركزة مكثفة من خلال وجودها في مجموعة كبيرة من العلاقات الاجتماعية

المكانية والزمنية؛ مثل المدافن، وبيوت الدعارة، والسجون، والمسارح، وفنادق شهر العسل، والمتاحف، والمكتبات.

- **historical present** الزمن المضارع التاريخي: المقصود سرد الأحداث والخبرات الماضية بالزمن المضارع سواء كان ذلك في الكلام العادي أو في الفن القصصي. ومن ثم فهو يختلف عن استخدام الزمن المضارع في سرد الأحداث أثناء وقوعها (أي **simultaneous narration** السرد المتزامن).
- **homodiegetic narration, character narration** السرد الداخلي أو السرد الشخصي: وضع جيرار جينيت هذا المصطلح للإشارة إلى السرد الذي يوجد فيه الراوي على مستوى الوجود نفسه للشخصيات الأخرى. فإذا كان الشخص الراوي بطل الرواية أطلق على السرد الداخلي مصطلح يزيد من تحديده وهو السرد الداخلي الذاتي؛ أي **autodiegetic narration**.
- **hypertext** النص الحاسوبي: ويقصد به أن يتكوَّن من مجموعة من النصوص أو لعدد النصية التي ترتبط فيما بينها ببعض الروابط. ووجود روابط متعددة لشذرات من الشذرات يخلق خيارًا ما بين نظم القراءة، وهو الذي يمنح النص الحاسوبي ما يسمى بصفة عامة طابعًا مضادًّا للمسار الخطي، وإن يكن المصطلح الأدق هو تعدد المسارات، ما دامت اللغة تسير في خط مستقيم أو مسار خطي محتوم. ويعتبر النص الحاسوبي في المقام الأول بابًا ينفتح على الوثائق المحفوظة في قاعدة البيانات، وهو البناء الأساسي لمواقع الإنترنت، ولكن هذا الشكل قد استُخدم أيضًا في القصص الأدبية، المطبوعة منها والرقمية. والنصوص الحاسوبية الرقمية للقصص الخيالية تسمح للقارئ باختيار الروابط المبنية للانتقال إلى شرائح جديدة (كلمات أو رسوم أو صوت) من القصة. انظر أيضًا **interactivity** التفاعل، و**lexias** الصفحات الرقمية.
- [**hypertext 2** النص الأكبر (جينيت): ولا يعني به جينيت «النص الحاسوبي» وهو المعنى الحديث، بل يعني به العلاقة التي تربط نصًّا أكبر بنص أصغر (hypotext) مثل من يكتب قصةً مستمدة من **ألف ليلة وليلة**؛ فالنص الأخير هنا هو النص الأكبر.]
- **implied author** المؤلف الموحى به: صورة المؤلف الحقيقي المسئولة عن الخيارات التي تخلق النص القصصي باعتباره «هذه الكلمات بهذا الترتيب» والتي تُفعِم النص بقيمها.

- [**incoativity, durativity & terminativity** صيغ البداية والوسط والنهاية (تاراستي/جريماس): المقصود أن السرد يتميز تقليديًّا ببداية ووسط ونهاية، وعادةً ما يُشار إلى النهاية بمصطلح أحدث وأشهر وهو الإغلاق (closure)؛ أي الصيغة الخاصة التي توحي بأن القصة اكتملت، ولكن تاراستي (من خلال جريماس) يصف صيغًا سردية أخرى تمثِّل البداية، وليس من الضروري أن تكون بداية الحدث القصصي، والوسط؛ أي مجال الفعل (action) أو الصراع وفقًا للمفاهيم الدرامية، وليس من الضروري أن يبدأ كل عمل قصصي بالبداية بهذا المفهوم، يبدأ بالنهاية، مثل مسرحية **مأساة الحلاج** لصلاح عبدالصبور، أو بالوسط، مثل الكثير من الروايات التي تنتهج النهج الملحمي. ويعتمد تعريف كل مرحلة من هذه المراحل على ما يسمى التشفير السردي؛ أي (narrative coding) الذي يُعِين القارئ على إدراك المرحلة المعنية.]
- **informant** المُخْبر: من يقوم ببث معلومات عن غير وعي، أو من يُستشهد بكلامه، وخطابه الخاص أصلًا يصبح وسيطًا ويخدم كلامًا ذا مستوًى أعلى ويقوم بدور الإطار الذي يبنيه شخص آخر. وهكذا يُعتبر المخبر مضادًّا للراوي وللمؤلف. ونماذج المخبر تتراوح ما بين كاتب اليوميات السرية، وملقي الأحاديث الفردية، وصاحب المونولوجات الداخلية.
- **integration mechanisms** آليات التكامل: وهي الوسائل التي يحوِّل بها القراء حالات التناقض النصي الظاهرة إلى أجزاء مترابطة المعنى من النص الكبير (انظر الآليات الخمس الخاصة وهي **الوجودية**، **والوظيفية**، **والنوعية**، **والتكوينية**، وفرضية **السرد غير الموثوق به** (**unreliable narration**)).
- **interactive fiction** القصص الخيالية التفاعلية: نمط نصي خالص من الألعاب الحاسوبية التي يقوم اللاعب فيها بحل المشكلات بالمشاركة في حوار مع الآلة. واللاعب في القصص الخيالية التفاعلية يتقمَّص شخصيةً في عالم خيالي بكتابة جمل تُعتبر في العالم الخيالي أفعالًا تقوم بها الشخصية. ويغيِّر النظام حالة العالم الخيالي أولًا بأول تجاوب مع هذه الأحداث، ويقدِّم اللاعب مُدخلات جديدة، في دائرة من الفعل ورد الفعل تبلغ نهايتها بالمكسب أو بالخسارة.
- **interactivity** التفاعل: مشاركة القارئ/المتفرجين في الإنتاج الفعلي للنص القصصي، وخصوصًا المشاركة التي تؤثر في المعلومات المعروضة على القارئ/

المتفرج. والتفاعل خصيصة رئيسية من خصائص النصوص الرقمية، بفضل دوائر رد الفعل التي تقبل فيها الحواسيب المدخلات التي تحدِّد حالتها الداخلية ونواتجها. والنصوص المتعددة الدروب المتحقِّقة في المطبوعات تعتبر تفاعليةً أحيانًا، وإن كانت هذه النصوص تفتقر إلى السلوك الدينامي وفاعلية النصوص الرقمية. ويمكن أن يكون التفاعل انتقائيًّا محضًا أو إنتاجيًّا بحتًا؛ ففي النوع الانتقائي تقتصر مشاركة المستخدم على استعمال الروابط الحاسوبية، وفي النوع الإنتاجي، تتكون مدخلات المستخدم من النص أو من الأحداث المحاكاة التي تصبح أحداثًا في عالم خيالي.

- [**intertext** «النص المُدْرَج» (جينيت): ويعني النص الذي يحتويه نص آخر، مثل النصوص القديمة التي تُدرَج في نصوص جديدة إمَّا بالاقتطاف؛ أي الإكثار من إيراد فقرات منه أو إيراده كله، مثل إيراد قصيدة شاعر جاهلي في نص خطبة حديثة، وإمَّا بالسرقة من النص القديم، بشتى أنواع السرقة، وإمَّا بالإحالة إلى النص القديم. ويشترك هذا المفهوم مع مفهوم الطي embedding، بمعنى أن النص الجديد يطوي في داخله نصًّا قديمًا؛ فالنص المدرج يقابل النص المطوي، [المصطلح الذي وضعه يوسف زيدان] وكل هذه الأنواع يشملها المصطلح العام «التناص» (intertexuality).]
- [**isotopes** النظائر (تاراستي): يُستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى مجموعة الفئات الدلالية التي تتضمن إطنابًا يضمن ترابط معنًى مركب من العلامات، وليس من الضروري أن تكون كلها لفظية؛ فقد نجد مجموعةً تضم علامات صوتيةً ومكانية مختلفة في ظاهرها ولكنها تؤكد رسم جو معين، مثل بداية رواية **الكرنك** لنجيب محفوظ، حيث العلامات الدالة على الزمن، ومرور الوقت وما إلى ذلك بسبيل.]
- **lexias** الصفحات الرقمية: (١) المصطلح الذي ابتكره رولان بارت يشير إلى «القطع المتجاورة» التي تشكل القصة. وهذه موجزة بصفة عامة، وأطوالها توقيفية، وتعتبر «وحدات قرائية» يحدِّدها القارئ. (٢) في النصوص الحاسوبية للقصص الخيالية يعني هذا المصطلح عند جورج ب. لاندو — بعد أن استعاره من بارت — قطع النصوص الحاسوبية القصصية التي وضعها الكاتب على هذه الصورة وإن شاع تدخل القارئ لترتيبها في نظام من ابتكاره، وهو المعنى

المستخدم بصفة عامة في الوقت الحاضر [ترتيب هذه القطع في الصفحة الرقمية أو الحاسوبية، سواء كان الترتيب يعتمد على التجاور عند بارت، أو على اختيار القارئ، كما يقول لاندو، فإننا نجد في النهاية أن لدينا «وحدات قراءة» في الحاسوب توازي صفحات الكتاب، وعلى هذا ترجمت المصطلح وإن كنت عربته في بعض المواقع].

- **mediation** التوسط/الوساطة: ويعني دافع **المحاكاة** (mimetic)؛ أي الوسيلة المستخدمة في جعل عناصر النص تبدو محتومةً نتيجة اتفاقها مع (نموذج ما) للواقع. ولدافع المحاكاة فرعان رئيسيان: الفرع الوجودي (الذي يستند إلى ما يُعتبر حقيقةً موضوعية)، والفرع المنظوري (أي النظرة الذاتية للواقع التي تميزه عن نظرات غيره، وقد يشوبها الخطأ). [وأما استعمال مصطلح **الوساطة** هنا فيقصد به أن يستعين الكاتب بوساطة **التشابه** بين ما يصف وبين الواقع الخارجي في إقناع القارئ بأن منطق القصة سليم مثل منطق الحياة، وما أسميته التشابه هو ما يشار إليه في الشرح **بالمحاكاة**.]
- **medium** وسيط: يعتبر إمَّا قناة بث أو نمطًا من الدعم المادي للمعلومات. والوسيط من وجهة نظر النظرية السردية منهجًا لتشفير المعلومات القصصية ونقلها بالصورة التي تحدِّد أنواع القصص التي يمكن أن تحكى، وكيف تحكى، وكيف يُستجاب لها؛ فالطباعة نوع من أنواع الوسائط؛ والسينما نوع آخر. ويختلف الوسيط عن النوع الأدبي أو الفني في أن الوسيط يتكوَّن من خصائص وأوجه قصور كامنة في تحقيقه المادي، وأما النوع [الأدبي أو الفني] فتحدِّده الأعراف التي وضعها البشر.
- **metalepsis** الكناية أو — هنا — خلط المستويات السردية: والمعنى المقصود كسر الحواجز التقليدية بين مستويات السرد، مثلما يفعل جون فاولز حين يجعل الراوي الخارجي في روايته امرأة الضابط الفرنسي يدخل العالم القصصي (**diegesis**) لبطل الرواية تشارلز سميثسون (انظر **diegesis** (العالم السردي).
- [**metatext** الميتانص (جينيت): وهو النص الذي يعلِّق على نص آخر بالنقد أو بالتعليق أو التذييل أو الاستكمال؛ مثل الحواشي التي يكتبها الباحثون العرب على متن كتاب من الكتب.]
- **mimetic/mimesis** صفة المحاكاة/المحاكي: يشير المصطلح بصفة خاصة إلى عنصر من عناصر الشخصية يقصد به أن يحاكي شخصًا يُحتمل وجوده في

الواقع. ويشير بصفة عامة إلى عنصر من عناصر القصة الخيالية يقصد محاكاة العالم خارج القصة وهو ما نسميه في العادة «الواقع». ويشير مصطلح الفعل المحاكي إلى الفعل الذي يؤدي إلى إنتاج تأثير المحاكاة؛ أي إلى مجموعة الأعراف التي تتغيَّر على مر الزمن والتي تُستخدم في الحكم على أن الأشياء أو الأفعال التي تحاكي الواقع مُقْنِعَةٌ بصورة ما.

- **mise en abyme** إيحاء الجزء بالكل: الحيلة التي يستخدمها الكاتب لجعل جزء من النص يمثل صورةً مصغرة للنص الكبير، مثلما يستخدم شيكسبير مسرحيةً صغرى داخل المسرحية الكبرى في **هاملت** [هذه الدلالة الخاصة جزء من الدلالة العامة التي تفيد وجود صور متقابلة لحدث أو لشخصية، يعكس بعضها بعضًا إلى ما لا نهاية، مثل المرايا المتقابلة، مثلما نجد في رواية **الطريق** لنجيب محفوظ حيث تقع للبطل أحداث متماثلة الشكل أي في التركيب ويؤكد بعضها بعضًا، مثل الشخصيات التي يقابلها البطل وتتكرَّر دلالتها، بحيث تجعل الإيحاء بوجود نماذجها إيحاءً بعدد لا نهائي من أمثالها] [انظر كتاب المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان ١٩٩٦، ص٥٤].
- **motivation** الدافع/المبرر: يعني المصطلح في النظرية الشكلية الروسية الطريقة التي يستخدمها المؤلف لجعل بعض عناصر النص (خصوصًا عناصر الخطاب؛ أي «الحيل» الخطابية، وإن كانت العناصر المقصودة لا تقتصر عليها) توحي للرائي بأنها محتومة وليست تعسفية، وأنها جزء «طبيعي» منه لا شاذة أو غريبة. وتوصف العناصر بأنها ذات دوافع وبأن وجودها له ما يبرره، إما من حيث إسهامها في الآثار الجمالية والبلاغية، وإما من حيث دوافع **المحاكاة** فيها بمعنى استنادها إلى نموذج واقعي من نوع ما؛ أي من حيث طابعها «الواقعي». وأما العناصر التي تُترك بلا دافع فتسمى العناصر «العارية» أو المجردة؛ أي باعتبارها عناصر شكلية غير مُستَوعَبَة في أنساق العمل أو المحاكاة الكبرى.
- **narratee** سامع السرد/متلقي السرد: الجمهور الذي يخاطبه الراوي مباشرة، وتحديد شخصية هذا السامع أو المتلقي يتفاوت تفاوتًا كبيرًا.
- **narrative audience** جمهور السرد: دور المراقب داخل عالم القصة الخيالية، وهو الذي يتقمصه القارئ الحقيقي، ذو اللحم والدم، في جانب وعيه الذي يعتبر العمل/الفعل الخيالي عملًا/فعلًا حقيقيًّا. وموقف جمهور السرد، مثل

موقف متلقي السرد، يضمهما معًا موقف جمهور المؤلف (انظر **authorial audience**).

- **narrativity** السردية/فنون السرد: الصفات الشكلية والسياقية التي تميِّز ما هو سرد عمَّا ما ليس بسرد، أو تحدِّد درجة «السردية» في خطاب ما؛ ويعني المصطلح أيضًا المبادئ البلاغية التي يستند إليها إنتاج قصة ما وتفسيرها؛ كما يعني الأنواع المحددة من فن الصنعة ذات الجذور الراسخة في التمثيل القصصي.
- [**narreme** عنصر سردي (براون): المقصود به أية ثيمة في عمل سردي يمكن تحديدها بوضوح والنظر في علاقتها بالثيمات الأخرى. وقد يتكرر العنصر السردي أو يتضخم فيصبح خيطًا سرديًّا رئيسيًّا (narrative leitmotif) كما يحدث لأي بطل روائي يبحث عن شيء؛ فالبحث (quest) يخلق الجو العام، وكل خطوة فيه تمثل عنصرًا سرديًّا، كارتياد الفنادق في رواية الطريق لنجيب محفوظ، ومقابلة الغرباء ... إلخ، وهي عناصر يرتبط بعضها ببعض في إطار «موضوع» (topic) البحث الأساسي.]
- **neonarrative** السرد الجديد: المقصود بالمصطلح الاستراتيجيات التي وُضعت لتوسيع حدود السرد النوعية بحيث تضم مواد كانت تُعتبر غير قابلة للسرد في أي عمل أدبي.
- [**palimpsests** النصوص الغائرة (عند جينيت): نصوص كُتبت فوقها نصوص أخرى ولا تزال ظاهرةً للمدقق.]
- [**paralepsis** ادعاء العلم في السرد: ويعني أن السرد يتضمن على لسان الراوي معلومات كثيرةً ليس من الممكن أن يحيط بها افتراضًا، وبعبارة أخرى يشير المصطلح إلى قيام الراوي بسرد أكثر ممَّا يعرف.]
- **paralipsis** حجب العلم في السرد: وهو السرد الذي لا نجد فيه كل ما يحيط الراوي به من المعلومات اللازمة، وبعبارة أخرى يشير المصطلح إلى تعمُّد الراوي حجب بعض ما يحيط به من معلومات في سرده [لاحظ أن هذا المصطلح يمثِّل نقيض المصطلح السابق؛ فالحجب عكس الادعاء].
- [**paratext** النص الإطاري (جينيت): ويُقصد به العناصر التي تشكِّل إطارًا لنص أساسي، مثل العناوين وضروب التصدير، والتمهيد، والتقديم، مثل «خطبة الكتاب» عند العرب.]

- **paranarratable** ما لا يُروى: المقصود كل ما لا يُروى في قصة من القصص بسبب الأعراف الأدبية [وهذا يختلف عن مصطلح **المضاد للسرد** (**antinarratable**)؛ أي الذي لا يُروى بسبب تعارضه مع الأعراف الاجتماعية، أو بسبب المحظورات الاجتماعية. والمثال أن القاص يمتنع عن ذكر تفاصيل علاقة جنسية مثلًا لأنها مضادة للسرد، ويمتنع عن سرد تفاصيل ذهاب شخص إلى محل عمله لأن الأعراف الأدبية تقضي في قصة من القصص بانتقال المشهد مباشرةً إلى محل العمل، وهذه التفاصيل إذن لا تُروى. والتمييز بين المصطلحين مهم، ويناقشها الكتاب].
- **passant** صورة المتلقي: تصوير المتلقي للسرد من زاوية انطباعاته عمَّا يسمع لا من زاوية الفعل الذي يقوم به؛ أي إن المنظور هنا سلبي لا إيجابي، ويقدم رابينوفيتز هذا المصطلح في هذا الكتاب باعتباره يمثل عكس الفاعل (*actant*)؛ أي من وقع عليه فعل الفاعل [وإن لم يكن على وجه الدقة مفعولًا به].
- **path** الدرب: المقصود ترتيب الخبرات التي تمر بها الشخصية القصصية، فربما كانت تسير في درب يتفق مع ترتيب الأحداث في **القصة** أو في **الخطاب** وقد تسير في درب آخر.
- **performance** الأداء: هذا مصطلح مستعار من نظرية أفعال الكلام التي ابتكرها ج. ل. أوستن (Austin) للدلالة على الملفوظات غير الخبرية، وأما الأقوال الخبرية (constative) فهي الأقوال المفترض تعبيرها عمَّا يمكن إثبات صدقه أو كذبه، وأما فعل الكلام (speech act) فهو ما يؤدي إلى فعل شيء، أي أداء شيء. ويقول أوستن إن الفعل المؤدِّي (a performative) يعني طريقة أداء شيء بالألفاظ. فعندما يقول الكاهن، أو المسئول المدني المأذون له (duly authorized) بعقد القران، في ختام مراسم الزواج: «أُعلن الآن أنكما زوج وزوجة» فإنه يؤدي فعلَ تزويج الشخصين [ويعتبر هذا فرعًا مما نسميه الأسلوب الإنشائي باللغة العربية (appellative, operative) عكس النوعية الخبرية (indicative mood) التي تقبل الصدق والكذب؛ فالفعل الكلامي فعل **يؤدي** فعلًا معينًا كقولك «أعد بأن أدفع» (I promise to pay)؛ فالفعل يؤدي فعلًا هو **الوعد**، ومن أمثلته الشهيرة أفعال الأمر على اختلافها؛ «ادفع بالتي هي أحسن»، «فكلوا منه وأطعموا البائس الفقير»، وأفعال الدعاء والرجاء. وكثيرًا ما يخلط النقاد الأجانب بين هذه الأفعال

الكلامية ويستخدمونها استخدامًا فضفاضًا في تحليلاتهم الأسلوبية، ومن المعاني الأخرى لمصطلح **الأداء** الإشارة إلى الزمن الحاضر الذي تتميز به بعض الفنون التشكيلية كالرسم والتصوير بالألوان؛ إذ يزعم بعضهم أن بعض فنون التصوير الزيتي **أدائية** بمعنى أن الرسام يجسِّد في اللوحة عمله في رسمها، بحيث يطلق على هذا النوع (action painting) الذي أُترجمه في هذا الكتاب بمصطلح **فعل الرسم** أو أحيانًا فعل التصوير الزيتي، والواضح أنه يستعير فكرة **الأداء** من فعل الكلام. ولكن أبرز فنون الأداء قاطبةً فن التمثيل على المسرح، الذي يعتمد على الزمن الحاضر (المقابل للفعل المضارع)، فإذا حدثت الأحداث أمامنا على المسرح وُصفت بأنها تقوم على حضورية الحدث (immediacy of action) وهي الترجمة التي وضعها رشاد رشدي].

- [**pixels** جزئيات الصورة: انتقل هذا المصطلح من التصوير الفوتوغرافي والعمل السينمائي إلى السرد باعتبار الراوي رسامًا يستطيع أن يجمع أو يفرِّق كما يشاء جزيئات الصورة التي يرسمها، بحيث تجتمع إذا أراد كأنما على شاشة السينما أو التليفزيون.]
- [**poured paintings** لوحات سكب الألوان: المقصود اللوحات التي يكاد الناظر إليها يرى لحظة وضع الرسام ألوانه على القماش، وهو ضرب من فعل التصوير الزيتي (انظر action painting).]
- **primacy effect** أثر الأولية/تأثير ما يأتي أولًا: المقصود به ميلنا إلى تصديق المعلومات التي تُقدَّم إلينا أولًا حتى حين يرد ما يناقضها في جزء لاحق من الرسالة.
- **prolepsis, proleptic** تصوير المستقبل/لقطة مستقبلية: صورة لِما سوف يحدث، وهو المضاد الزمني للاسترجاع **analepsis**؛ أي الفلاش باك. وفقرات تصوير المستقبل تقاطع المسار المنتظم لأحداث القصة؛ أي الزمن في مساره المعتاد لسرد أحداث واقعة في المستقبل القصصي.
- **prosopography** السيرة الجماعية: المصطلح يعني اشتقاقًا كتابة (**graphy**) شيء يمثل قناع شخصية ما (**prosopon**)، ولكنه يتضمَّن المجاز المسمى prosopopoeia؛ أي التشخيص أو التجسيد (مجدي وهبة)، وهو الذي يعني منح كِيان غائب أو ميت قناعًا معينًا وصوتًا خاصًّا، ويشير المصطلح هنا إلى

تمثيل تاريخ أمة أو مجتمع محلي بمجموعة من الأشخاص الذين يرمزون له، بأسماء جماعية وصور جماعية وسير جماعية [والدلالة الأخيرة هي الشائعة اليوم والتي توردها المعاجم]. ويشير المصطلح أيضًا إلى أساليب التحليل التاريخي الذي يقارن البيانات الخاصة بحياة مجموعات من الأشخاص في العصور القديمة أو في العصور الوسطى — حيث تندر السجلات المتاحة — أو في العصور الحديثة حيث تتوافر الإحصائيات الخاصة بالنسب أو الزواج أو العمر المتوقع. ويشير المصطلح عمومًا إلى مجموعات السير الموجزة (السير الجماعية collective biography) [ومن أمثلتها لدينا سِير شعراء مدرسة الديوان العقاد والمازني وشكري، أو سير رواد التنوير مثل قاسم أمين والرافعي والعقاد، ولدينا كتاب يجمع في صورة مسرحية بين سير العقاد والرافعي وطه حسين بعنوان **رحلة التنوير**، ١٩٩١م].

- **reference** الإحالة: المقصود هو العلاقة بين عامل الإحالة (الاسم العلم، أو الجملة الاسمية، أو الضمير أو اسم الإشارة) والمُحال إليه (شخص معين، شيءٌ أو مكان أو حدث ... إلخ). وتحقيق الإحالة يعني التفسير الذي يُحدد المُحال إليه (على المستوى التداولي والدلالي) ويربطه بعامل إحالة تعبيري معين في سياق من السياقات. والإحالة المشتركة (**coreference**) تعني العلاقة بين حالتين من تعبيرات الإحالة المتماثلة أو المختلفة التي من الممكن ردها (من حيث لغة الخطاب) أو من حيث إشارتها (من زاوية الإحالة) إلى شيء واحد والمعادلة بين الحالتين [الأمثلة وافرة في اللغة العربية؛ إذ توجد مشاركة في الإحالة بين الكلمات الدالة على النار في القرآن الكريم مثل جهنم والجحيم وسقر والحطمة، والكلمات الدالة على الجنة مثل النعيم والفردوس وعدن، رغم الاختلافات الدقيقة بين هذه المترادفات ظاهريًّا؛ **فالإحالة** هنا إلى شيء واحد، وظلال الدلالات تزيد الإحالة المشتركة ثراءً في النص القرآني، والشعراء يفعلون هذا أكثر من كُتاب النثر نِشدانًا للثراء كذلك].
- **second-degree text** نص الدرجة الثانية: [وليس المقصود بالدرجة الثانية الرتبة الأقل بل الترتيب الزمني]؛ أي نص «يلعب مع» نص أقدم وله وجود سابق إما بتقديم محاكاة ساخرة له، وإما بتقديم امتداد (extension) له، وإما بتقديم عمل لاحق على ما يصوره من أحداث.
- **self-consciousness** الوعي الذاتي: وعي الكاتب بأنه يتواصل مع جمهور ما. وهو من مزايا المؤلف — تعريفًا — ولكنه يُفوَّض إلى الرواة (أو المتحدثين/الكُتَّاب

خارج القصة) ويُحرم منه المخبرون، وهو ما يُضفي دلالات مهمة على أنواع أدائهم باعتبارهم مصادر بث، وكيف يعمل هذا الأداء ويحقِّق معناه.

- **simultaneous narration** السرد الفوري/المتزامن: السرد بالزمن المضارع الذي لا يتضمَّن فجوات ظاهرة بين زمن السرد وزمن الحدث/التجربة المروية؛ ففي السرد الفوري أو المتزامن يحدث السرد في وقت الحدث نفسه (انظر المضارع التاريخي **historical present**).
- **sjuzet** الحكاية المصوغة: يشير المصطلح إلى الحكاية **fabula** في خطاب سردي معين، ويعني مُركَّبًا من القصة والخطاب؛ أي story & discourse).
- **soundscape** ساحة صوتية: المعادل الصوتي للساحة المكانية (landscape) المحيط الصوتي؛ أي الأصوات التي تحيط بالمستمع خصوصًا على نحو ما يسمعها ويفهمها، فردًا كان أو جماعة. كان أول من استخدم هذا المصطلح ر. مَرِي شافر، في المشروع العالمي للساحات الصوتية، وابتكر إلى جانبه عددًا من المصطلحات اللازمة لمناقشة البيئات الصوتية، مثل كلمة soundmark أي العلامة الصوتية المبنية على غرار landmark أي علامة على الطريق، ومثل الإشارة الصوتية sound signal المصوغة على غرار figure بمعنى العلامة البصرية، ومثل الصوت الأساسي keynote sound قياسًا على استخدام الأساس ground في وصف المكان، والشاهد الأذني earwitness قياسًا على شاهد العيان eyewitness.
- **speech act** فعل الكلام: تقول نظرية أفعال الكلام إن كل قول لا يقتصر على الإخبار عن شيء فقط (constative) بل إنه يؤدي شيئًا أيضًا (performative)؛ ففعل الكلام استخدام هادف وتوصيلي للغة، يتضمن فعلًا صياغيًّا أي locutionary act (وهو ما يُنتِج مقولةً ذات بناءٍ نحوي معين، وفعلًا عمديًّا هادفًا (illocutionary act)) (أي الغرض الذي يتحقق في أثناء أداء الفعل الصياغي، مثل الزعم بشيء، أو الوعد، أو التحذير، أو الطلب، أو الأمر)؛ وفعلًا يمكن أن يكون مؤثرًا (perlocutionary act) (أي الغرض الذي يتحقَّق من خلال أداء الفعل العمدي الهادف، مثل الإقناع أو الإبلاغ أو الصَّدِّ عن فعل شيء ... إلخ). ونظرية أفعال الكلام تقاوم الفرضية التي تقول إن اللغة يمكن أن تُفهم بصورة مستقلة عن السياق، أو في علاقتها المحضة بقيمة الصدق فيما تقوله (انظر أيضًا الأداء (performative)).

- **story** القصة: مادة السرد؛ فالشخصيات والأحداث والمكان من عناصر القصة، وأما الأحداث بتسلسلها الزمني فتشكل القصة التي نجرِّدها من الخطاب.
- **supranarratable** ما دون السرد: وهو ما لا يحتاج — وفق قصة معينة — إلى أن يُسرد لأنه «طبيعي» إلى الحد الذي يجعله مُسلَّمًا به.
- **subnarratable** ما فوق السرد: وهو ما لا يمكن — وفق قصة معينة — أن يُسرد لأنه يستعصي على التعبير؛ أي يتعذَّر التعبير عنه.
- **terminativity** [النهاية: (انظر inchoativity).]
- **transposition** التبديل: المقصود مظاهر تغيير النص الجديد للنص الذي يحاكيه؛ فالنص الجديد يحافظ على الارتباط الواضح بالنص الأصلي، ولكنه يغير بل ويقدم عكس دلالته من خلال تعديل المكان أو النغمة أو الحبكة أو الشخصيات أو تعديلها كلها. والنص المحاكى يختلف بسبب أغراضه الجادة عن المحاكاة الساخرة أو التهكمية (parody) أو المعارضة (pastiche) [أي محاكاة أثر أدبي آخر محاكاة دقيقة، مثل معارضة شوقي في نهج البردة لبردة البوصيري].
- **undecidable** ما لا يقبل الحسم، أو ما لا يُحسم: ويُستخدم هذا المصطلح في وصف نص يقبل أن يقرأ قراءتين غير متسقتين (أو عدة قراءات غير متسقة) بحيث تتمتع كل قراءة بأدلة نصية قوية تؤيدها.
- **unnarration** عدم السرد: والمقصود أن يزعم الراوي أن ما حدث لا يمكن أن يُروى بالألفاظ، أو أن يشير صراحةً إلى أن ما حدث لن يُروى بسبب استحالة ذلك.
- **unreliable narration** السرد غير الموثوق به: يعني هذا المصطلح في إطار النظرية البلاغية للسرد، نوعًا من السرد لا يتفق فيه ما يقوله الراوي أو يقرؤه (أو يفسره) و/أو يحكم عليه (أو يقيمه) مع موقف المؤلف الموحى به. وتوجد ستة أنماط رئيسية للسرد غير الموثوق به؛ وهي: الخطأ في الإبلاغ، والخطأ في القراءة، والخطأ في الحكم، ونقص الإبلاغ، ونقص القراءة، ونقص الحكم [المقصود بالنقص عدم تقديم المطلوب كاملًا]. والمجموعتان الرئيسيتان [اللتان تتكون كل منهما من ثلاثة أنماط] تعتمدان في التمييز بينهما على ما تطلبانه من جمهور المؤلف؛ فالمجموعة الأولى — الخطأ في الإبلاغ، والخطأ في القراءة، والخطأ في الحكم — تطلب من الجمهور أن يرفض ما يقوله الراوي ويعيد بناء بديل عنه، وأما

المجموعة الثانية — نقص الإبلاغ، ونقص القراءة، ونقص الحكم — فتطلب من الجمهور أن يقدم ما يستكمل به نظرة الراوي. وفي إطار مدخل ياكوبي التكاملي، تعتبر عدم الثقة فرضية قرائية توضع لحل المشكلات النصية (من التفاصيل التي ليس لها مبرر إلى التناقض الذاتي) على حساب عامل وساطة أو إدراك أو توصيل ما — وخصوصًا الراوي الشامل — غير المتفق مع المؤلف الموحى به (انظر أيضًا آليات التكامل (integration mechanisms)).

- **voice** الصوت: يُعتبر هذا المصطلح في علم السرد التقليدي إجابةً على السؤال «من يتكلم؟» في الخطاب السردي. ويشير المصطلح بصفة أعم إلى طرائق تعبير الخيارات اللفظية والتركيبية عن قيم معينة، ومن ثم رسم صورة المتكلم. وتُعتبر دراسة توزيع الصوت (أي توزيع أدوار الكلام على المتحدثين) وسلطة الصوت (أي مقدار الأهمية التي يمثِّلها كل متكلم) منهجًا من مناهج دراسة المبادئ التي تتحكَّم في السرد.

الفصل الثاني

في اللغة والنقد الأدبي

(١) نحو عالمية اللغة العربية[١]

أُرحِّب بكم كل الترحيب في مناسبة أراها فريدةً من جانبٍ تعرفونه، ومن جانب آخر لا أظن أن الكثير يعرفونه، على أهميته لي؛ إذ كان يمكن أن تكون هذه المناسبةُ أولَ مرة ألقى فيها خطابًا رئيسيًّا في مؤتمر علمي يُعقد في دارِنا، كلية الآداب، جامعة القاهرة، على كثرة ما عُقِد فيها من المؤتمرات العلمية. فعندما كُلِّفتُ بكتابة هذا الخطاب، توقَّعت أن أكون المتحدث باسم قسم اللغة الإنجليزية، فكتبت خطابي باللغة التي تخصَّصتُ فيها، لكنني فوجئت عشية انعقاد المؤتمر بأن اللغة الرسمية الوحيدة هي اللغة العربية. وكان هذا يعني أحد أمرين: إما أن أُترجم خطابي أو أن أكتب خطابًا بديلًا. ونظرتُ فيما كتبت فوجدت أنه لا يصلح للترجمة؛ فالذهن الذي تصدر منه الأفكار يشبه «الجهاز» الدقيق الذي يضبطه صاحبه بصورة معينة بحيث تخرج منه الألفاظ التي تمثِّل هذه الأفكار بلغة ذات خصوصية تحول دون تحويلها إلى لغة أخرى إلا إذا تغيَّر ضبط ذلك «الجهاز»؛ ولذلك كثيرًا ما يُحجم العديد من المؤلفين عن ترجمة كتاباتهم بأنفسهم؛ لأن تغيير ضبط «الجهاز» عادةً ما يؤدي إلى تغيير أشياء كثيرة في العمل، ومن بينها ما نسميه في علم اللغة النطاق الدلالي (register)؛ أي نطاق الدلالات التي يوحي بها الكاتب ويتوقَّعها القارئ أو السامع في إطار ثقافة معينة (وفقًا لتعريف هاليداي). فمهما

[١] كان هذا الفصل الخطاب الرئيسي الأول الذي ألقاه الكاتب في المؤتمر الدولي حول عالمية الموضوع في ٣٠ ديسمبر ٢٠١٣م.

يحاول المترجم أن يحافظ على ما في النص الأصلي من معانٍ (أي في النص المصدر)، فلا بد أن يختلف النطاق الدلالي لدى القارئ أو السامع بسبب اختلاف الثقافة، والتعادل الكامل وهمٌ من أوهام المبتدئين (ولا أقول العامة) مثل افتراض الترادف الكامل في اللغة الواحدة.

ولذلك فسوف أحاول في هذا الخطاب البديل بسط أفكاري الأساسية التي عرضتُها في ذلك الخطاب، مانحًا قلمي حرية الانطلاق بالعربية أنى يشاء، دون أن أتقيد بما قلته في خطابي الأصلي، وإن كنت سوف أحاول قدر الطاقة إيضاح ما قد لا يتضح إلا بأمثلة أظنكم تعرفونها خير المعرفة.

أقول أولًا إن قضية عالمية اللغة العربية قضية محسومة، فلقد أصبحت من لغات العالم الرسمية الست منذ عام ١٩٧٣م؛ أي منذ أن اعترفت الأمم المتحدة بها لغةً رسمية من لغاتها وهي الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والروسية والصينية. ومعنى هذا أن وفود الدول في هذه المنظمة العالمية أصبح من حقها استخدام أية لغة من هذه اللغات وتقديم الوثائق بها، واعتبار هذه الوثائق مستندات أصليةً يمكن أن تُترجم إلى اللغات الرسمية الأخرى. فإذا حدث خلاف بين الترجمة والأصل؛ أي إذا فسر قارئ بلغة غير العربية ما تقوله الوثيقة العربية بطريقة تدل إما على عدم دقة المترجم أو عدم دقة المفسر، كان للهيئة الدولية أن تستدعي أحد الخبراء في اللغة العربية للبت في المعنى المقصود، وقد يكون كاتب الوثيقة نفسه. ومعنى هذا أن اللغة العربية أصبحت مطالبةً بتوخِّي الدقة المتناهية في التعبير بحيث تتفق مصطلحاتها مع المصطلحات العالمية في الدلالة الأساسية أو المقصودة على الأقل، وأن يتفق من يكتبون العربية على عدة مصطلحات (تُعَد اليوم بالمئات) تشترك في المعنى بين اللغات الست، بحيث لا يؤدي استخدام مصطلح عربي إلى إثارة معانٍ غير مطلوبة في أذهان قارئ الترجمة؛ أي أن يلتزم المترجمون بظواهر الألفاظ بعد أن تحدد معناها في سياق المنظمة الدولية.

ولقد عاصرت ما مرت به العربية في هذا المجال منذ السبعينيات، مثل تغيير ترجمة كلمة conscience الواردة في ميثاق الأمم المتحدة في سياق حرية الفكر والكلام والضمير؛ إذ كان أساتذتنا من أوائل المترجمين العرب قد ترجموها بـ «الوِجدان»، فتغيَّرت إلى «الضمير»، وعاصرتُ النقاش والجدل الطويل الذي صاحب هذا التغيير؛ لأن بعض هؤلاء الأساتذة كانوا في قيد الحياة وساءهم تغيير ما كتبوه، واحتجوا بأن كلمة الوجدان،

بمعناها الجديد في لغة علم النفس الناشئة، أقدر على نقل معنى الضمير، وخصوصًا في الحديث عن حرية الوجدان، ولكننا رجعنا إلى **لسان العرب**، وأثبتنا المعاني الأخرى للوجدان؛ فأولها الوجود، وثانيها الغنى، وثالثها الحب، ورابعها الغضب، وهذه لا يذكرها **الوسيط** الذي كنا نتصور أنه سوف يغنينا عن **اللسان**، ومن ثم لم يكترث المسئولون في القسم العربي باحتجاج من احتج بما كتبه علي الجارم في مطلع القرن العشرين عن علم النفس بالعربية.

كما عاصرت نموذجًا آخر يدل على الدرب الذي كُتِب على العربية أن تسلكه بعد أن أصبحت لغةً عالمية، وهو ترجمة كلمة difficult؛ فالدبلوماسيون يستخدمون هذه الصفة التي اقترنت في أذهاننا بكلمة «صعب» للإشارة إلى الرفض، فإذا طُلب من أحدهم شيءٌ وأراد الاعتذار عن عدم تلبيته قال «هذا صعب». وهذا مذهب معروف في الرد الدبلوماسي، ولكنني عندما أردت أن أستبدل بها كلمة «متعذر» أو «يتعذر» فوجئت بزوبعة في القسم العربي؛ إذ استقر الأمر على الترجمة المألوفة للكلمة الإنجليزية؛ لأن العبرة كما شرح لي أحد الزملاء ليست بالمعنى المقصود بل باللفظ نفسه؛ لأن قارئ اللفظ سوف يحيله إلى «الأصل» الإنجليزي، وهكذا يفعل المترجمون إلى لغات الأمم المتحدة الأخرى. وكلما أنعمت النظر في وثائق الأمم المتحدة وقارنتها بالأصول ازددت يقينًا بأننا نواجه لغةً ذات معانٍ محددة تحاكي اللغات الأوربية في الضغط لفظًا ومعنًى، وأذكر أن الأمم المتحدة عندما عقدت في القاهرة مؤتمرها عن السكان في أوائل التسعينيات وقرأ المصريون عبارة «الصحة الإنجابية» ترجمةً لعبارة reproductive health لم يستسيغوها، وربما كانوا يفضِّلون ما هو أوضح وأقرب التعبير العربي الأصيل؛ أي «صحة المرأة في الحمل والولادة».

ولكن ما فقدته العربية مما يشار إليه باسم الحلاوة والطلاوة بسبب الترجمات التي قيل دفاعًا عنها إنها مثل لغة القانون التي تتسم بالصلابة وانعدام (أو شبه انعدام) ظلال المعاني، يسيرٌ إذا قورن بما اكتسبته من الدقة ونِشدان الوضوح. ولَكَم حاولت إقناع زملائي في المنظمة الدولية، حيث عملت فترات طويلة، بأننا نستطيع أن نكتب عربيةً دقيقة واضحة من دون التضحية بالحلاوة والطلاوة، ولكن مذهب الالتزام بالألفاظ ظل المذهب الأقوى عالميًّا لأن مترجمي الأمم المتحدة لا يخاطبون الجمهور، بل «يخاطبون» النص الأصلي، إن صح هذا التعبير؛ أي إنهم يوجِّهون ترجماتهم لا إلى أذهان القراء بل إلى ألفاظ النص الأصلي الذي يتصوَّرون أن قُراءهم من السياسيين

والدبلوماسيين يريدون ما يُحيل إليه لا ما يقف على قدميه باعتباره نصًّا عربيًّا مستقلًّا، وأذكر ذات يوم أن رأيت ترجمةً لعبارة تقول on land and at sea والنص العربي يقول: «على الأرض وفي البحر»، وعندما سألت المترجم لمَ لمْ تقل «في البر والبحر»، قال إنه يريد الالتزام بالنص الأجنبي. وعندما مرَّت بنا عبارة تستخدم حرفين بينهما شرطة (slash) وهي and/or ورأيت المترجم يكتبها كما هي، قلت له إن السنهوري وجد لها حلًّا، فإذا كانت العبارة تقول بالإنجليزية incarceration and/or a fine لك أن تقول «بالحبس والغرامة أو بإحدى هاتين العقوبتين» بدلًا من «بالحبس و/أو الغرامة»، ولكن رده كان أن الالتزام بالنص في الأمم المتحدة يقضي بمحاكاة الصياغة الإنجليزية.

يُفهم من حديثي حتى الآن أننا نتكلم عن اللغة العربية المعيارية أو الموحدة الحديثة، وهي التي نسميها Modern Standard Arabic ونشير إليها باختصار باسم الفصحى المعاصرة، وهي التي عادةً ما نعنيها عندما نتكلم عن اللغة العربية ومستقبلها؛ فنحن قطعًا لا نعني اللغة التراثية، ولا نعني العامية بمستوياتها الثلاثة التي حدَّدها السعيد بدوي، ولكننا قد نجد من يرفع لواء العامية قائلًا إنها وحدها العربية الحية، مضيفًا أن اسمها العلمي هو العربية المصرية، وعلى غرار ذلك فلدينا عربية سورية وعراقية وليبية وسودانية ناهيك بالعربيات المغربية. لا شك أن لدينا لغةً عامية نستخدمها في التخاطب وفي الحياة اليومية بل وفي التدريس إلا في قسم اللغة العربية، ولكن هذه لا تزيد في نظري عن لهجة محلية (vernacular)، وإن كانت تمتاز بثراء في التعبير نابع من مصطلح الحرفة مثل العامية الأخرى بالإنجليزية (slang) واستلهام التراث الشعبي الحافل، والأمثال التي صاغتها الخبرة اليومية على مر القرون، وآثارها قائمة في أعمال أدبية عالمية مثل **ألف ليلة وليلة**، ومثل **بدائع الزهور في وقائع الدهور**، لابن إياس، كما نجد بذورها مبثوثةً في غيره من الكتب التي وصلت إلينا من القرن السادس عشر، مثل كتاب **وقعة السلطان الغوري مع السلطان سليم** الذي كتبه الشيخ أحمد بن زنبل الشهير بالرَّمَّال، وظل مخطوطًا حتى نُشر عام ١٩٦١م بعنوان آخرة المماليك، بل إننا نجد آثار العامية المصرية في الجبرتي نفسه، ولن أطيل في وصف مزايا هذه اللغة وخصائصها فقد قتلها الدارسون بحثًا في إطار علم اللغة في أقسام اللغة الإنجليزية في الجامعات المصرية، كما كتبتُ بها عددًا من مسرحياتي، بسبب طاقاتها التعبيرية الهائلة التي يستعصي نقلها بالفصحى كما قلت وأقول دائمًا.

ولكن هذه العامية تعتمد على الفصحى اعتمادًا كاملًا في المجردات، والمجردات محور الفكر والعلم حديثًا وقديمًا، حتى إنك إن حاولت أن تكتب حديثًا علميًّا بالعامية وجدت أنك مضطر إلى استخدام الفصحى ولو في سياق العامية، والمحك في نظري هو الكتابة العلمية التي تشبه من زاوية معينة ترجمة الأعمال غير الأدبية من اللغات الأوروبية، بل والأعمال الأدبية أحيانًا، ومن يكتبون عبارات عامية في الصحف في سياق الفصحى يقصدون إلى إحداث تأثير قد لا يستطيعون إحداثه بالفصحى، لا لعجز الفصحى أو لعجز لغتهم الفصحى، ولكن لأنهم يريدون استجابةً معينة من القارئ لا تتحقق إلا بالعامية. كيف تقول مثلًا «إن الرأسمالية المتوحشة رأسمالية طفيلية، وهي تجارية لا صناعية، واستهلاكية لا إنتاجية» بالعامية؟ ربما كان عليك أن تستخدم الكلمات نفسها بعد تسكين أواخرها واستبدال «موش» بأداة النفي «لا». إننا حين نفعل ذلك نستخدم فصحى مقنَّعة، لا عاميةً حقيقية، وربما إذا نشدت الصورة العامية للفكرة استطعت التعبير عنها بأمثلة مادية واقعية كثيرة وكلام كثير قبل أن تصل إلى غايتك. ولكن للعامية الأصيلة طرائق تعبير بالغة التأثير ويستعصي، كما قلت، نقلها إلى الفصحى. خذ مثلًا هذه العبارات من مسرحية حديثة: «نعم؟ حتعملهم عليَّ؟ ناوي تلعب لي في الأزرق؟ أنا أخلِّي وشك شوارع!» وأما الخلط الذي نقع فيه أحيانًا فهو أن نتصور أن الفصحى واللغة العامية المستمدة منها لغة واحدة، فجميع الكلمات في المثال الأخير «عربية» أو قل إنها عربية معدلة، ولكن تراكيبها مختلفة ومعانيها قطعًا مختلفة. حَلِّل كلمة «حتعملهم» تَجِد أنها تتكون من «الحاء» (التي تحوَّلت إليها أداة المستقبل رايح ← راح ← ح) و«تعمل» كلمة عربية اختلف نطقها، والضمير المتصل «هم» يقابل ضمير الحال بالإنجليزية it ولا يشير إلى شيء معين، إلا إذا أردت أن تجعله يشير إلى «الحيل والخُدع». ومن العبث أن نحاول «إصلاح» العامية وصولًا إلى الفصحى (انظر كتاب **تحريفات العامية للفصحى**)، أو أن نحاول أن نجعل الناس تتكلم بفصحى مبسطة أو بلغة ثالثة كما يقول توفيق الحكيم؛ فالواقع يقول إن الفصحى هي العربية التي نستخدمها في العلم وفي الكتابة العلمية، وفي بعض أنواع الأدب، وإن العامية هي العربية التي نستخدمها في الحديث اليومي وفي أنواع أخرى من الأدب، خصوصًا في المسرح والشعر، والأقرب إلى الواقعية إذن أن نتعلم الفصحى منذ نعومة أظفارنا حتى تصبح لغةً سليمة قادرة على نقل أفكارنا المجردة مهما يبلغ تعقيدها عندما نصل إلى مرحلة النضج العلمي، حتى ونحن نتحدث بالعامية.

كنت قد أشرتُ إلى الفصحى المعاصرة بأنها العربية المعيارية أو الموحدة الحديثة. أما الصفة الأولى؛ أي المعيارية، فهي مثار خلاف كبير: هل يكون المعيار الصحة النحوية والصرفية فقط أم إن هناك معايير أخرى قد نعرفها أو لا نعرفها؟ إن كان الأمر يقتصر على النحو والصرف ما نشأت لدينا مشاكل؛ فالعربية لغة منطقية، وما أيسر أن نتعلم نحوها صغارًا. وأما الصرف، فنحن «نتصرف» فيه ونَسُك صِيغًا صرفية لم تكن معهودةً عند القدماء، وإن كانت في الواقع قياسية، مثل «الخصخصة» وغيرها، وعندما اعترض أحد المدافعين عن العربية على كلمة «التنمية المستدامة» (sustainable development) قائلًا إن العرب تقول مستديم لا مستدام، رددت عليه قائلًا: ولكن الكلمة قياسية ومعناها يختلف؛ إذ تتضمن «طلب الدوام»، ولدينا النموذج في قوله تعالى ﴿وَاللهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾. ولكن هذا النصر المتواضع لم يتكرر عندما وجدت أهل الغرب العربي الإفريقي يقولون «الخوصصة»، ظنًّا منهم بأن الصفة «خاص» تضم حرفًا أصليًّا، لا مزيدًا، هو الألف. وعبثًا حاولت إقناعهم بالخصخصة. كانت الحادثة الأولى في جنيف، والثانية في باريس (اليونسكو)، ولكنَّ من يسميهم إبراهيم السامرائي رحمه الله «أهل التصحيح» غزَوا ديارنا! وآخر بِدعهم أن كلمة «رئيسي» خطأ لأنها لم ترد في المعاجم أي عند القدماء، وقد كافح أحمد مختار عمر لإثبات صحتها، قياسيًّا، وذكر العلامة مصطفى جواد أنها موجودة في **صبح الأعشى** للقلقشندي، وهو مطبوع لدينا وله فهارس جميلة، وعلى أية حال فأنا أدهش ممن يختزلون الصحة اللغوية في كلمة، والكثير مما يقولونه لم يأتِ به القدماء ولا هو في المعاجم، وقد يسأل سائل وهل وصل إلينا كل ما قاله القدماء؟ وأُضيف من عندي أن لنا أن ننسب إلى أي شيء ما دام النعت بالنسبة مسموحًا به:

وَانْعَتْ بِمُشْتَقٍّ كَصَعْبٍ وَذَرِبْ أَوْ شِبْهَهَا وَذَا وَذِي وَالْمُنْتَسِبْ

إنك تسمع اليوم أن كل بند من بنود الدستور بند «رئيس»، فالرئاسة يوزعها هؤلاء على الجميع، حتى بعد أن أجاز مجمع اللغة العربية في القاهرة هذه النسبة.

ولكن الأمر لا يقتصر كما قلت على النحو والصرف، بل هو يتعلق بمعيار أهم، وهو ما أشرت إليه باسم التوحيد. إننا في الأقطار العربية نستخدم الفصحى المعاصرة في الصحف والكتب وكنا نستخدمها في الإذاعة والتليفزيون عندما كان لدينا مذيعون متعلمون حقًّا. ولكنْ تُرانا حقًّا نستخدم الفصحى باعتبارها لغةً واحدة أم باعتبارها لغةً

مشتركة نلجأ إليها للتفاهم إذا اختلفت أقطارنا العربية؟ إنها كثيرًا ما تكون أقرب إلى الصفة الأخيرة كأنها ما يسمى lingua franca؛ أي لغة أجنبية مشتركة، وتلك مشهورة في بلدان تتعدَّد لغاتها المحلية مثل شبه القارة الهندية، حيث تمثل الإنجليزية هذه اللغة المشتركة التي تلجأ إليها مجتمعات كثيرة تتكلم لغات كثيرة، يحصرها بعض الدارسين في ست لغات رئيسية تمثل مئات اللهجات المحلية التي قد تتصل بها وقد لا تتصل، وما دامت لهجاتنا المحلية في الوطن العربي بالغة التعدد فإننا نلجأ إلى الفصحى راجين أن تكون لغةً واحدة؛ ففي المغرب يسمون البامية «ملوخية»، وفي تونس يسمون الغرفة بيتًا، والشقة دارًا، والزراعة فِلاحة، ولديهم وزراء و«كتاب الدولة»، ويسمون التدريب «تكوينًا» والمتدربون هم المتربصون لديهم.

والاطلاع على الصحف في دول شمال أفريقيا العربية يبيِّن لنا أن التوحيد غير كامل، وقد يكون عارضًا مثل الاختلافات بين الإنجليزية البريطانية والأمريكية، وقد يكون أساسيًّا بسبب استناد البعض إلى مصادر عربية مجهولة لدينا في «التعريب»؛ أي في مرحلة الانتقال من الفرنسية التي فرضها المستعمر إلى العربية، وقد كُتب عليَّ أن أتذوق بعضًا من هذه الفصحى في كتاب مترجم عن الفرنسية، وكان عندي لحسن الحظ ترجمة إنجليزية له فاستعنت بها في مراجعة الترجمة، وكم اجتهدت لإعادة صياغة العبارات في كل صفحة تقريبًا حتى أجعلها مفهومةً لنا نحن قراء العربية في مصر. وكان عندي طالب جزائري أشرف على رسالته للدكتوراه في الترجمة، وكنت أشعر في مناقشاتنا أنه يستقي مصطلح اللغة العربية من عصر بني أمية، واكتشفت مدى غرامه بكتاب **نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب**، وهو عندي، كأنما كان قرب بلاده من الأندلس القديمة من وراء هذا الولوع.

لا، ليست الفصحى المعاصرة لغةً تامة التوحيد؛ إذ نستطيع أن نميِّز على الأقل الفصحى الشرقية عن الفصحى الغربية، والتحليل يبيِّن أن مصادرها تتفاوت بين المناطق الجغرافية، فبعضها مترجم عن اللغات الأوروبية الحديثة ترجمات لا تتفق مع مصطلحنا اللغوي، وبعضها مصادر مُغرقة في التراث القديم، وهذه المصادر تتأثر في جميع الأحوال باللهجات المحلية، وقد نحتاج إلى أن نترجم بعضها إلى لغتنا الفصحى المعاصرة أيضًا! فعندما وصف ناقد مغربي أسلوب نجيب محفوظ بالسذاجة لم أجد صعوبةً في إدراك مقصده وهو البساطة؛ أي الخلو من التعقيد، كما كان بعض القدماء يصفون أسلوب أبي الفرج الأصفهاني بالسذاجة. وعندما قال أحدهم إنه يؤيد حل أزمة الشرق الأوسط

بالحسنى، أدركت أنه يعني التسوية السلمية، وعندما قال إن إسرائيل تكبدت خسائر «معتبرة»، أدركت أنه يعني خسائر كبيرة ... وهلم جرًّا، وأما عن المصطلحات العلمية في فروع المباحث المتخصصة فحدِّث ولا حرج كما يقولون؛ فالدول العربية تبذل جهودًا كبيرة لتوحيد مصطلحات العلوم أو للتقريب ما بينها، أساسًا من طريق الأمم المتحدة، فنجحت في بعض المجالات ولم تنجح حتى الآن في مجالات أخرى، واقترح بعض العلماء تكليف الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية بالنهوض بجهد ما في هذا الصدد، ولكن ذلك يظل أملًا، فأما معجم المصطلحات الطبية الموحد الذي أصدرته منظمة الصحة العالمية، التابعة للأمم المتحدة، فنحن نسميه المعجم العشري لأنه اكتمل في عشر سنوات، وأُنفق عليه ما يقرب من عشرة ملايين دولار.

وإذا نظرنا في المجالات التي نجحت فيها الأمم المتحدة فيما يتعلق بتعريب مصطلحات بعض العلوم، وجدنا أن أهم مجالين هما العلوم الزراعية والعلوم القانونية، وكان ذلك أحد عاملين مهَّدا الطريق للاعتراف بعالمية اللغة العربية، وأما العامل الثاني فهو نصر أكتوبر العظيم الذي جعل العالم يتحدث عن العرب باعتبارهم القوة السادسة في العالم، خصوصًا بعد ارتفاع أسعار البترول الذي يُعتبر شريان الحياة الصناعية في العالم الحديث، وكان لمصر في العاملين معًا فضل الريادة؛ إذ كنا على امتداد القرن العشرين قد وضعنا المصطلحات القانونية، وكان عبدالحميد بدوي من قضاة محكمة العدل الدولية في لاهاي، بهولندا، وكان أساتذة العلوم الزراعية في جامعتَي القاهرة والإسكندرية قد وضعوا أُسس المصطلحات في جميع التخصصات التي يدرسها طلاب كليات الزراعة بالعربية. وإذا ذكرت رفاعة الطهطاوي فلا بد أن أذكر علي مبارك الذي أشاع تعليم العلوم الرياضية والهندسية في مدارسنا منذ القرن التاسع عشر، وإلى جانبه كان أحمد فارس الشدياق الذي أنشأ صحيفة **الجوائب** التي عرَّبت الكثير من مصطلحات الحياة الحديثة في العالم، ولولاه ما عرفنا مصطلح المستشفى، ولا الجامعة ولا الاشتراكية. وقد تناولتُ جهود الشدياق وحيرته في تقريب مفهوم الاشتراكية في هذه الصحيفة في إبَّان النصف الثاني من القرن التاسع عشر، في دراسة مستقلة بالإنجليزية، ويهمني الآن أن أبيِّن أن عالمية اللغة العربية مرتبطة بأمرين أناقشهما فيما يلي. أما الأول فهو اعتبار اللغة المكتوبة والمنطوقة قوةً من قوى الفكر، لا مجرد تعبير عنه؛ أي إن اللغة تؤثر في الفكر مثلما تجسِّده وتتأثر به، والمفكر الأصيل يكتب كتابةً تتسم بصلابة التعبير كما كان أستاذي شكري عياد يقول، فالصلابة تعني الدقة والوضوح

معًا. والثاني هو الفصل الحاسم بين لغة العلم ولغة الأدب، وكنت في مرحلة من مراحل دراستي قد كفرت بهذا الفصل وسخرت ممن يؤمنون به، حتى شُغِلتُ بالدراسات اللغوية، وبالنظرية الأدبية الحديثة فتبيَّن لي صدق هذه المقولة.

أبدأ بالقسم الأول وهو اعتبار اللغة قوةً من قوى الفكر، فأقول إن اللغة والفكر لا ينفصلان، وهذا أمر لا يحتاج إلى أدلة من أمثال فرضية سابير وهورف (Sapir-Whorf hypothesis)؛ فدارسو علم اللغة المعرفي يُجمعون على أن العلاقة وثيقة بين قدرة الإنسان اللغوية وبين قدرته على التفكير، وعدم الإلمام باللغة (أية لغة) إلمامًا كافيًا يؤدِّي إلى نقاط ضعف أو فجوات في تفكيره، ولأضرب مثلًا من استخدام صيغة المصدر الصناعي التي عرفتها العربية التراثية وإن لم تتوسع في استخدامها؛ فهذه الصيغة صيغة تجريدية تدل على قدرة الذهن على تجريد الصفة من موصوفها، مثل كلمة الحرية، ونحن نلجأ إليها في العربية الحديثة المعيارية للتعبير عن المجردات، ونُوَلِّد كل يوم مصادر صناعيةً جديدة، قياسًا على ما وَلَّده آباؤنا وأساتذتنا، وبعضها لا يختلف عن الاسم الذي اشتُق منه في المعنى ولكنه يفيد في الاستعمال، فكلمة «كمية» لا تعني أكثر من «كم»، ولكنها تتيح جمعها على «كميات» بمعنى مقادير، وأما «كيفية» فهي مجردة من «كيف»، ونجمعها أيضًا دون حرج، وسوف تتضح أهمية المصدر الصناعي إذا ضربت مثالًا بالتعبير الذي ذكرته من قبل، وهو «الصحة الإنجابية» وقلت في شرحه إن المقصود به صحة الأم في الحمل والولادة، نعم! هذا هو المقصود، ولكن الصيغة تحمل دلالات أخرى إذ تشير إلى كل ما يتعلق بالإنجاب، فقد تعني: صحة الإنجاب [أي تفادي أي خطأ في الإنجاب]، وقد تعني صحة الوالد والوالدة اللذين يشتركان في الإنجاب، وقد تعني اعتبار الإنجاب نفسه صحيحًا أو غير صحيح!

صحيح أن هذه المعاني لا تتوارد إلى الذهن ما دام السياق يقصر المعنى على صحة الأم في الحمل والولادة، ولكن المصدر الصناعي يمثِّل اتجاهًا في التفكير لا يقدر عليه غير المثقف، وكلما تعمَّق المرء في الدرس زادت حاجته إلى التجريد ومن ثم إلى استخدام المصادر الصناعية التي تزخر بها الكتابات الحديثة باللغات الأوروبية. فغير المتعلم يصعب عليه أن يفهم «ذَم التواكلية»؛ فهذا المصدر الصناعي مشتق من «التواكل» وهو مفهوم لا يرد إلى أذهان الأميين، وإذا سمعه أحدهم فربما لم يستطع التمييز بينه وبين «التوكل»، فما بالك بالمصدر الصناعي؟ إن التعبير عن الأفكار الجديدة يُرغم المفكر على استعمال صيغ جديدة تعتمد على التجريد، وقد شق أساتذتنا لنا الطريق في

القرن العشرين فوضعوا لنا مصطلحات كثيرةً تصلح للقياس عليها في بناء مصطلحاتنا التي نُضطر اضطرارًا إلى سَكِّها أو توليدها، ومن ثم فلا بد أن نُشجع النشء على التفكير المجرد منذ البداية، وهو ما يسمَّى التفكير النظري الذي يوصي فريدريك جيمسون بتدريسه في المراحل الأولى للتعليم. والعربية قادرة على ذلك، بدليل قدرة كبار مفكرينا على نقل أعوص الأفكار بعربية دقيقة وجميلة، وإذا كان لي أن أضرب أمثلةً من أصحاب «اللغة التلغرافية» بتعبير سلامة موسى ذكرت لويس عوض ومحمد مندور من بين أساتذتنا، وأما من أبناء جيلي فأذكر المفكر العزوف عن الشهرة وصاحب الروابط بين الأدب والفلسفة وهو شبل الكومي، ومعه مراد وهبة، وعبد الفتاح إمام، وكل من يتصدَّى للكتابة في هذه الموضوعات العميقة.

فالواقع أن اللغة التي يكتبها هؤلاء وأضرابهم لغة صنعها الفكر أو هي فكر متحقِّق في ألفاظ، فعندما يقول فوكوه مثلًا إن الترجمة تمثل **المنفى** الذي ينتقل إليه النص عند خروجه من لغته الأصلية، فإنه لا يقدم إلينا صورة بلاغية بمعنى أنها جمالية وحسب تقصد إمتاع ذائقة القارئ، بل يقدم إلينا فكرةً عميقة تقول إن ترجمة نص ما، ولنقل إنه نص **هاملت** لشيكسبير، إلى الفرنسية مثلًا، تحرِّره من ارتباطه بوطنه وهو لغة شيكسبير، وتجعله يعيش في المنفى اللغوي والفكري الجديد، متخذًا صورًا متعددة وفق كل ترجمة فرنسية تصدر له، وهكذا فالمنفى لديه تحرير، ولكنه تحرير مقيد لأنه يرتبط أيضًا برؤية المترجمين الذين نقلوا النص من وطنه. وكلمة **المنفى** إذن تعبير صلب عن رؤيته الخاصة، وقس على هذا معظم المصطلحات النقدية الفلسفية التي أُصادفها كل يوم، واللغة العربية قادرة على استيعاب هذه المصطلحات ونقلها إلى العربية سواء كان ذلك بـ «اللغة التلغرافية» أم من خلال البسط والشرح والإيضاح كما يفعل زكي نجيب محمود.

والبسط والشرح والإيضاح من خصائص العربية «الكلاسيكية»، وأنا أعني بها الفصحى المعاصرة التي تحاكي العربية التراثية في بطء إيقاعاتها وإصرارها على الوصول إلى القارئ ذهنًا ونفسًا، وهو ما ينقُلني إلى الأمر الثاني وهو التمييز بين لغة العلم ولغة الأدب. لقد نشأتُ في بيئة تراثية، وقَرَّ في نفسي أن العربية الحقة لغة متئدة الخُطى، تتميز بدقة التعبير وجماله، وإن كان الجمال يسبق الدقة، وكنتُ كلما حاولت أن أكتب القصة وجدت أنني لم أمتلك بعد ناصية تلك اللغة الكلاسيكية، فكان أن كثر اصطدامي بها، ومحاولتي أن أُمسك بزمامها، وهي محاولة لم تنجح قط.

وأذكر حادثةً تمثِّل أول صدام حقيقي لي مع اللغة الأدبية؛ أي اللغة الشعرية التي استوعبناها صغارًا فتحكَّمت في تفكيرنا كبارًا بل وفي كِياننا نفسه. وكان أساتذة العربية يمثلون لي القمم التي عليَّ أن أطمح إلى تسلُّقها، وكانوا يشجعونني على الكتابة المنمَّقة الأنيقة. وأما الصدام المذكور فكان في العام الدراسي ١٩٥٠–١٩٥١م، وكنت في السنة الأولى من الدراسة الثانوية القديمة ذات السنوات الخمس. وكان معلم العربية، عباس القاضي، درعميًّا نابهًا، وكنتُ أحاول أن أكون عند حُسن ظنه فأستشهد بالشعر، وكنتُ أحفظ الكثير منه، كما كان يوصينا، وأُكثر من التشبيهات التي لا أعرف مصدرها، وكنت أسأله فيجيب، ولا أذكر أن صدره ضاق يومًا بأسئلتي، حتى كان درس البلاغة، وكنا ندرس أبياتًا للشبلي (ولا أعرف إلى الآن من هذا الشبلي الذي أورد علي الجارم أبياته في كتاب **البلاغة الواضحة**، واتهمه زكي مبارك بعدها بأنه نسبها إلى نفسه أو أوحى بذلك، ثم رد محمد الغزالي حرب مُدافعًا عن الجارم) وهي التي تبدأ بالبيت التالي:

رُبَّ وَرْقَاءَ هَتوفٍ في الضُّحَى ذَاتِ شَجْوٍ صَدَحَتْ فِي فَنَنِ

فرفعتُ يدي لأعترض على استخدام حرف الجر «في» بدلًا من «على» في الشطر الثاني، وابتسم عباس القاضي ضاحكًا من جهلي وقال كلامًا كثيرًا أذكر منه أن حروف الجر ينوب بعضها عن بعض، وأن الفراء مثله الأعلى، ولكنني أصررت على انتقادي للبيت محتجًّا هذه المرة على الوقت الذي اختاره الشاعر، وقت الضحى، وقلت ما كان أحراه أن يجعل هديل الحمامة ليلًا، وضربت المثل بقصيدة شوقي عن أم كلثوم، وكنت أحفظها كلماتٍ ولحنًا، وهي التي يقول فيها:

مَدَّتْ إِلَى اللَّيْلِ جِيدًا نَافِرًا وَرَمَتْ إِلَيْهِ أُذْنًا وَحَارَتْ فِيهِ عَيْنَاهَا

وهنا انطلق عباس القاضي فشرح لنا، ونحن في ذهول، براعة المفارقة بين الضحى وقت الصحو والعمل، وبين صوت الحمامة الذي جعل الشاعر يشعر أن هديلها نواح بعد أن استعصى عليه الرقاد أثناء الاستماع إليها في الليلة السابقة، كما يقول هو في بيت لاحق:

فَبُكَائِي رُبَّمَا أَرَّقَهَا وَبُكَاهَا رُبَّمَا أَرَّقَنِي

وما زلت أذكر تحليله الذي أحياه في نفسي، بعد ذلك بسنوات، كتاب محمد مندور في **الميزان الجديد**، واختتم المعلم شرحه والطلاب لا يزالون ذاهلين، بأن قال: الشعر

لا يتطلَّب التحليل المنطقي بل الاستجابة للإيقاع أولًا حتى تنساب الدلالات التي يأخذ بعضها برقاب بعض فتثير فيك المشاعر التي جاشت بها نفس الشاعر.

وعندما انتقلنا إلى القاهرة كانت اللغة العربية شغلنا الشاغل، وكان أستاذ اللغة العربية في مدرسة الأورمان النموذجية القديمة عبد الرءوف مخلوف قد أعد رسالته للماجستير عن كتاب **العمدة** لابن رشيق، وطلب من بعض التلاميذ مراجعة التجارب الطباعية معه، فأحس نفر من تلاميذ السنة الخامسة (التوجهية) بالأهمية البالغة لإجادة اللغة العربية، والتف هؤلاء وكنت منهم حول هذا الأستاذ الدمث الأخلاق، وكانوا عمومًا يُظهرون إعجابهم بما أكتبه في دروس الإنشاء، باستثناء طالب نابه أصبح صديق عمري بعد ذلك وهو أحمد السودة (الذي عمل بالنيابة الإدارية فيما بعد)؛ إذ كان يبيِّن لي وللأستاذ دائمًا أنني أرجِّح الألفاظ على المعاني، وكان دائمًا ما يدعونا إلى أن نضع المعنى نصب أعيننا مستشهدًا بالعقاد وسلامة موسى، وقد وجدت تحقيق مطلبه مُيسَّرًا في اللغة الإنجليزية، فكان أستاذنا جرجس الرشيدي الذي حصل على الدكتوراه فيما بعد يشجِّعني على دقة التعبير، وينشر لي بعض ما أكتب في مجلة المدرسة بالإنجليزية، وكان أن نصحني بالالتحاق بقسم اللغة الإنجليزية، ولم تنقطع صِلتي بالأستاذ مخلوف الذي حصل على الدكتوراه فيما بعد في تحقيق كتاب الباقلاني **إعجاز القرآن**.

في تلك المرحلة الدراسية كان يُخيَّل لي أن العربية بطبيعتها لغة أدبية تنفر من دقة المعاني والقصد في التعبير على عكس الإنجليزية، ولكنني تبيَّنت فيما بعدُ خطل هذا الرأي؛ إذ إنني عندما سافرت إلى إنجلترا لمواصلة دراستي العليا وجدت ظاهرة الإسهاب والبعد عن الدقة قائمةً في الإنجليزية مثلما نعرفها في العربية، وأدركت أن الكاتب العربي يستطيع إذا شاء أن يلتزم بالدقة والإيجاز، فهذان من سمات اللغة العلمية عمومًا، عربيةً كانت أو إنجليزية، وكان ذلك من الموضوعات التي ناقشتُها باستفاضة مع أستاذي شكري عياد عندما زار لندن، فقضيت في صحبته ساعاتٍ حافلة بالنقاش حول اللغتين، وعندما عدت إلى مصر وعدت إلى مشاركتي السابقة في الحياة الأدبية، وجدت من ينتقد أسلوبي العربي ويصفه بغياب الماء والرونق؛ إذ كنت أومن بالمثل الإنجليزي «الإيجاز روح الذكاء واللماحية» (Brevity is the soul of wit)، وبعد سنوات من الحيرة وجدت عندي **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء** فكأنني اكتشفت كنزًا ثمينًا! لقد وجدت اللغة العربية العلمية أخيرًا! وعندما زرت إنجلترا عام ١٩٨٤م قابلت إيان نيتون (Ian Netton) الذي أعد رسالته للدكتوراه في الفلسفة بالإنجليزية عن اتجاه الرسائل المذكورة

إلى التأثر بالأفلاطونية الجديدة، وعندما عدت إلى مصر كان اقتناعي قد اكتمل بالفوارق بين لغة العلم ولغة الأدب.

ويكفي للتدليل على المثل العليا للغة الأدب في العربية أن ننظر في كتاب **الصناعتين** لأبي هلال العسكري، المتوفى عام ٣٩٥ هجرية:

> الكلام أيدك الله يحسن بسلاسته وسهولته، ونصاعته، وتخيُّر لفظ وإصابة معناه، وجودة مطالعه ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشبه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه، مع قلة ضروراته. فنجد المنظوم مثل المنثور، في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه.
>
> (المختار من الصناعتين، القاهرة، ١٩٥٩م، ص٣١)

هذه الأوصاف الشكلية، على عموميتها وغموضها، لا توحي بمطلب دقة التعبير، وأما عبارة «إصابة معناه» فيقصد بها الناقد أن الكلام يشير إلى حقائق لا إلى أكاذيب أو مستحيلات، كما يشرح أبو هلال العسكري في فصول الكتاب الأخرى، وأما عند **إخوان الصفا** فأنت تجد الكلام العلمي القائم على دقة التعبير، وبأسلوب عربي سليم واضح، وهو ما شجعني على مراجعة معظم ما درسته من العلوم الطبيعية بالعربية في المدرسة الثانوية، بل تعمقت في دراسات هؤلاء بالعربية عن الموسيقى والرياضيات، وبهرت بما أسهموا به في العلوم البحتة، وانفتحَت أمام عيني صورة رائعة للنهضة العلمية العربية، فقرأت عنها بالإنجليزية، مع الأسف؛ لأنني لم أجد بالعربية ما يوازي ما كتبه برونوفسكي (Bronowsky) عن ابن الهيثم، وما كتبه غيره عن ابن النفيس، وسواهما من علماء العرب الذين اقتبست أوروبا من أعمالهم الكثير: كان المفتاح في نظري ولا تزال دقة التعبير العلمي؛ أي اللغة العلمية العربية، وهي التي كانت تسير جنبًا إلى جنب مع لغة الأدب التي لا تحدها حدود الدقة والإيجاز.

المشكلة إذن أننا نتعلم العربية الأدبية منذ الصغر، ونُصر على احتذاء النماذج الأدبية في كتاباتنا، وأكرِّر أن المشكلة ليست مشكلة نحو وصرف؛ فكتاب **النحو الواضح** يُغني عن **النحو الوافي** بل وعن **مغني اللبيب**، وإن كنت من مريدي ابن عقيل، وإذا كنا نريد للعربية أن تعود إلى عهدها لغة علم دقيقة الدلالات فعلينا أن نفرِّق بين اللغة الأدبية التي درسناها في يفوعنا في المدارس، وبين العربية العلمية التي لا حاجة لها بتشبه الأعجاز بالهوادي وموافقة المآخير للمبادي، ولا التمييز بين اللفظ الشريف واللفظ غير

الشريف، ولست أُبالغ إن قلت إن نسبةً كبيرة من أبناء جيلنا والجيل الذي يليه لا يذكر من العربية إلا معلقة امرئ القيس وخصوصًا وصفه لجواده:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

ويتفكَّهون بقول الأعشى:

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

ويستعملون بعض عبارات المتنبي التي دخلت اللغة وأصبحت من مصطلحها الشائع، وأما كتابات الجاحظ وأضرابه فلا مكان لها في مناهجنا الدراسية، ولشد ما يحزنني غياب كتاب **المنتخب من أدب العرب** بأجزائه الأربعة، ومختارات النصوص الطريفة من شعر محمد الأسمر، ومحمود غنيم، ومحمود عماد، والمازني، والعقاد وحفني ناصف، وهي النصوص التي حفظها لسهولتها **وطرافتها** أبناء جيلنا، وكان الكثير منها من بحور خفيفة على اللسان مثل الرجز والكامل والمتقارب. وأما النصوص القديمة التي تتطلب شروحًا وتثقل على اللسان فليتنا نتركها للمتخصص.

لقد أصبحت العربية لغةً عالمية على المستوى الرسمي أو السياسي، ولكنها لم تُصبح بعدُ لغةً عالمية على المستوى العلمي بالمعنى الواسع للعلم؛ أي الذي يضم العلوم الطبيعية والنظرية (الإنسانية) جميعًا. فبعض الأفكار الأصيلة التي أقرؤها عند مفكرينا جديرة بالترجمة إلى اللغات الأجنبية، ولكنها عادةً ما تكون متفرقةً ومبثوثة في ثنايا كتابات أخرى مطولة تُرهق القارئ بمقدمات واستطرادات لا تصب في الموضوع مباشرة. والكثير من مفكرينا يخشَون الإيجاز والكتابة العلمية (وهم قادرون عليها قطعًا) كي لا يُعرِض القارئ عنهم، فيُسهبون ويُطنبون، ولكن العقاد لم يخشَ قُرَّاءه، ولا خشيهم سلامة موسى، ولم يكن يخشاهم فؤاد زكريا في بداية كتابته ثم أرغمته الظروف، والصحافة بصفة خاصة، على إبطاء الانتقال من فكرة إلى فكرة، ودفعه طلب إرضاء الجمهور إلى الإسهاب والإفاضة، وأذكر أن أحد المعاهد الأجنبية كان يريد ترجمةً لبعض أقوال زكي نجيب محمود، فدفع بأحد كتبه إلى لويس عوض، ثم اتصل بي لويس عوض وقال إنه حدد الفقرات التي عليَّ أن أُترجمها، مضيفًا: و«سوف تُدهش حين تجد أن هذه الفقرات إذا ربطت بينها بأدوات ربط بسيطة تمثل الفصول الثلاثة الأولى من الكتاب!» وبعد أن

انتهيت من الترجمة قرأت باقي الكتاب فلم أجد فيه أفكارًا يمكن اعتبارها «جديدة»؛ أي لم ترد في الفصول الثلاثة الأولى!

وختامًا أقول إنني لو قُدر لي أن أوجِّه توجيهًا إلى «موجهي» اللغة العربية، أو إلى المسئولين عن مناهج تدريسها في المدارس، لقلت لهم أن يُعلِّموا التلاميذ كيف يكتبون اللغة المعاصرة بصورة صحيحة، وأن يغتنموا الفرصة ليشرحوا لهم بعض المجردات الشائعة حتى يدرِّبوهم على التفكير النظري؛ فالتجريد لغة العلم ولا مندوحة عنه، فإذا استطاع التلميذ أن يتعلم الدقة في التعبير بالحديث عن شيء محدد يعرفه، فالخطوة التالية اكتساب العلم بالمجردات، وعندها نكون قد وضعنا الأساس لتصبح العربية فعلًا لغةً عالمية.

(٢) لويس عوض مفكرًا[٢]

كان هذا الكتاب أصلًا رسالةً علمية نال بها الباحث محسن عبد الخالق درجة الدكتوراه في الآداب من أكاديمية الفنون بالقاهرة، وأذكر أنني كنت أحد أعضاء لجنة المناقشة، ورأيت آنئذٍ أن الرسالة تحتوي على معلومات قيمة عن الدكتور لويس عوض، أستاذي وأستاذ جيل كامل من شباب الستينيات الذين نهلوا من معارفه الموسوعية وانتفعوا بدراساته المتخصصة، في كتبه الكثيرة، التي تمثِّل ما أراه المهمة الكبرى للمثقف «الجديد»، وفق المُثُل التي أرساها أساتذة لويس عوض في النصف الأول من القرن العشرين؛ وهم طه حسين، وسلامة موسى، وعباس محمود العقاد. ولذلك رأيت أن الرسالة يجب أن تُطبع، حتى يَطَّلع الجيل التالي على عمل هذا المفكر العظيم، ويدرك طبيعة مهمة المثقف في عصر التحولات الفكرية التي شهدتها مصر في النصف الثاني من القرن العشرين؛ إذ لا يفسرها إلا عمل مفكري النصف الأول من القرن، وعلى رأسهم عدد من رفاق لويس عوض وأساتذته.

وفي عام ١٩٩١م كنت مشرفًا على النشر في الهيئة المصرية العامة للكتاب فدفعت بهذا الكتاب إلى المطبعة، وكان توقيعي يقول إن الأمر «عاجل ومهم» ولكن — لأسباب لا أدرك كُنهها حتى اليوم — لم يأخذ الكتاب طريقه إلى المطبعة، وظل شهورًا فوق أحد

[٢] كان هذا الفصل تصديرًا لكتاب الدكتور محسن عبد الخالق لويس عوض مفكرًا، المنشور عام ٢٠١٥م.

الرفوف في مكتب أحد الموظفين أو إحدى الموظفات، ويبدو أن حرب الخليج الأولى كانت قد شغلت الناس آنذاك فلم يلتفت أحد إليه، ويبدو أيضًا أن الباحث، الدكتور محسن عبد الخالق، ساءه ذلك وكره أن يلح على الموظفين فسحب الكتاب من الهيئة، ونسي الناس الأمر أو تناسَوه، حتى آن أوان الذكرى المئوية لمولد هذا المفكر، فقرَّرت اللجنة المشرفة على إحياء الذكرى طبع الكتاب في المجلس الأعلى للثقافة، وتحمست أنا للفكرة وأقنعت المؤلف بها ووعدته بكتابة تصدير موجز.

وكان المفترض عند تحويل الرسالة الأكاديمية إلى كتاب «عام»؛ أي إلى كتاب يقرؤه عموم القراء أن يختلف الشكل بعض الشيء، بما في ذلك ترحيل الهوامش إلى ذيل الكتاب مثلًا، أو حذف بعض التفاصيل المتخصصة (كالحديث عن العروض والفرق بين العلل والزحافات) أو إضافة ملاحظات «عامة» أو شروح تُيسِّر للقارئ غير المتخصص هضم المادة العلمية التي تتسم بالتخصص في كثير من الأحيان، ولكن ضيق الوقت لم يسمح بهذا؛ فقد تلقيت الرسالة في الأسبوع الثاني من نوفمبر ٢٠١٤م، ودفعت بها إلى مكتب الحاسوب لإعدادها فورًا ما دمنا نتوقع أن يصدر الكتاب في يناير ٢٠١٥م؛ ولذا أستعيض عن ذلك بملاحظاتي في هذا التصدير الموجز.

عرفت لويس عوض في عام ١٩٥٧م، وكنت طالبًا في قسم اللغة الإنجليزية، وكان الذي قدمني إليه هو الدكتور مجدي وهبة، العلامة ومؤلف **معجم مصطلحات الأدب** (١٩٧٣م) ومعجم **النفيس** (الذي صدر بعد وفاته بعدة سنوات)؛ إذ كنت قد ترجمت مجموعةً من قصائد الشعراء الإنجليز، وأوصاني الدكتور مجدي وهبة بعرضها على لويس عوض، ففعلت، وكان أن حدَّد لي مساء يوم الأحد من كل أسبوع لمراجعتها معه، تمهيدًا لنشرها في دار نشر كان ينتوي إنشاءها واختار لها اسم «**لوتس**». وسرعان ما تحولت جلسات القراءة إلى جلسات علمية، يناقشني فيها فيما أقرأ، ويحدد لي كتبًا معينة أدرسها ثم أتدارسها معه، ثم عرف بعض المثقفين بجلساتنا فكانوا يشاركونني الجلسة، وفي عام ١٩٥٨م أصبحت أرى في جلسة الأحد منهلًا ثقافيًّا يمثِّل الإطار الذي تسير فيه قراءاتي في الأدب الإنجليزي أساسًا، وكتابتي للشعر الذي كنت أعرضه على أستاذي الدكتور شكري عياد، وفنون الترجمة التي افتتنت بها.

كان لويس عوض آنذاك قد ترك منصبه الجامعي في حركة «التطهير» الناصرية، التي تخلص النظام فيها ممن كانوا ينتمون لمذاهب يسارية، عام ١٩٥٤م، إلى جانب انقضاضه المشهور على جمعية الإخوان المسلمين في أعقاب محاولة اغتيال الزعيم في

صيف ذلك العام، ومن ثم اتجه «اليساريون» إلى العمل بالصحافة، وكان أحد رجال «الأمن» في ذلك النظام يقول إنهم بذلك «مأمونون»؛ إذ يستطيع سدنة النظام متابعة ما يكتبون ودرء أي خطر يمثِّلونه قبل استفحاله.

وعلى امتداد عامَي ١٩٥٧م و١٩٥٨م كان لويس عوض يكتب صفحةً كاملة في صحيفة **الشعب** التي كانت تصدرها دار صحفية قائمة في شارع قصر العيني، وكانت تنشر كتبًا تمثِّل الثقافة العامة للقارئ العادي بأسعار زهيدة، وكان لويس عوض يعرض كل أسبوع عملًا أدبيًّا أجنبيًّا يشغل الصفحة كلها، وهو ممَّا زاد من توزيع العدد الأسبوعي، وفي صيف ١٩٥٨م نشر مقالًا يلخِّص فيه مذهب الشاعر والناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد (١٨٢٢–١٨٨٨م) وهو الذي عرضه في أهم كتاب له بعنوان **الثقافة والفوضى** (١٨٦٩م) وسوف أتوقف عند هذا المقال الذي أعتبره تلخيصًا ممتازًا لموقف لويس عوض النقدي والثقافي بصفة عامة.

اشتهر عن أرنولد قوله إن الثقافة تعني اكتساب المرء السلوك المهذب [أو الحضاري بالمصطلح المعاصر] الذي يراعي الآخرين، ويعبِّر عن قهر المرء لنوازعه الشخصية في سبيل الجماعة، إلى جانب اكتساب العلم الذي ينمِّي ملَكَة التفكير أو ما كان يسمِّيه «العقل النقدي»؛ أي الذهن الذي لا يسلِّم بحقيقة شيء إلا بعد تمحيصه منطقيًّا أو علميًّا، وأقرب نموذج له ما يذكره ابن خلدون في حديثه عن قَبول أو رفض «الروايات» التاريخية [أي ما يرويه الرواة من أحداث التاريخ] وما يسمِّيه العقاد «النقد العلمي» في كتابه **اللغة الشاعرة**. وقد جمع أرنولد بين هاتين الخصيصتين في عبارة استعارها من الروائي الإنجليزي جوناثان سويفت وهي «الحلاوة والنور»؛ فالحلاوة تشير إلى السلوك والنور يشير إلى نور العقل، وأصل العبارة شطرة من قصيدة للشاعر جون دَن يمتدح فيها النحل لأنه يمنحنا «الحلاوة» [الشهد] والنور [أي الشمع الذي نستخدمه في الإضاءة]. وقد شاعت هذه العبارة في الإنجليزية المعاصرة وغدت تستخدم في غير ما قصد بها مثل الكثير من العبارات التي غدت «تراثية». وكان أرنولد يرى أن الدين بمعناه الواسع قادر على إكساب المرء الخصيصتين؛ فالسلوك المهذَّب ينبع من إدراك المرء لجوهره الروحي الذي يربطه بغيره من البشر ويمنعه من الانغماس في الحياة المادية التي سادت في تلك الفترة، كما أن الدين يجعل العقل دائمًا على وعي بما يقع خارج الحواس، ولا مندوحة عن هذا الوعي في التفكير الصحيح الذي يضم المجرد والمجسد، ويعترف بوجود القيم والمعاني وما إليها، على عكس الاتجاه المادي المحض للعلم الطبيعي

في القرن التاسع عشر. ومن ثم فإن الإيمان بالمادة وحدها يؤدِّي في نظر أرنولد إلى «الفوضى»؛ لأنه يخضع الناس لأهوائهم المادية وهي بطبيعتها مشتتة، ويمنعهم من الإحساس «بالغاية»؛ أي ما يرمي إليه الانكباب على المادة مهما يكن شكله. وكان نُقاد عصره يرَون أن مذهبه «عقلاني» إلى حد التطرف ومن ثم انتقدوه وعارضوه.

ولكن أهم ما يفيدنا في تحديد تأثر لويس عوض بآراء أرنولد تركيز الناقد العربي على ما كان أرنولد يرى أنه الوظيفة الأولى للناقد؛ إذ يعتقد أرنولد أن للناقد وظيفتين: الثانية — والأقل مكانة — قياس مدى امتياز عمل فني معين بمعيار الامتياز الذي حقَّقه السلف، فشعر القدماء فيه نماذج معيارية يمكن استخدامها في قياس امتياز الأعمال الحديثة، وأما الوظيفة الأولى فهي «خلق تيار من الأفكار الصحيحة القشيبة» حتى تُهيِّئ للشاعر من المعارف ما يهب شعره ثراءً وخصبًا وعمقًا بحيث لا يصبح تحقيقه للقيم الجمالية في الشعر شكلًا «معماريًّا» أجوف. وقد توسَّع أرنولد في الكتاب الذي جمع عدة مقالات وصدر عام ١٨٦٥م بعنوان **مقالات في النقد** في عرض هذه القضية، كما أضاف فيه تفصيلات مهمةً إلى آرائه التي بثها أولًا في مقال له بعنوان **عن ترجمة هوميروس** (١٨٦١م)، وأهم ما فيها بالنسبة للويس عوض هو ما أصبح يُشار إليه بعبارة شهيرة هي أن على الناقد أن «ينظر إلى العمل الفني كما هو في حقيقته» لا من زاوية ما «يتضمنه» من إحالات إلى وقائع أو مذاهب «غريبة» عنه، وهو ما أصبحنا نشير إليه بمصطلح «الموضوعية» الحديث، وكان أرنولد يشير إليه بتعبير «التجرد» من الهوى والتعصب.

والذي ينظر مليًّا في عرض لويس عوض لآراء أرنولد في مقال صحيفة **الشعب** يكتشف أن لويس كان منحازًا إلى رؤية الناقد الإنجليزي لوظيفة الناقد، وأنه قد ضم في عرضه ما قاله أرنولد عن الثقافة إلى ما قاله عن النقد الأدبي، خصوصًا الكتاب الثاني من كتب مقالات أرنولد الذي نُشر بعد وفاته مباشرةً عام ١٨٨٨م، العام الذي وُلد فيه ت. س. إليوت. ولنبدأ بمفهوم لويس عوض للمهمة الثانية للناقد الذي أشرتُ إليها آنفًا، وهي الخاصة بمعايير النقد الأدبي. ونلمح في هذه المهمة جمع ناقدنا العربي بين أمرين: الأول وجود نماذج راقية للامتياز الأدبي، والثاني أن هذه النماذج موجودة في تراث الأسلاف، ولنا أن نعتبرها المحك الذي نقيس به امتياز المُحدَثين. فأما الأمر الأول فيثبته أرنولد مستشهدًا بالأعمال الأدبية التي صمدت للزمن وأصبح الخَلَف يقدِّرونها مثلما كان السلف يُعلون من شأنها، وإن اختلفت أسباب التقدير وإعلاء الشأن وفق «روح العصر»، المصطلح الذي ابتكره الناقد الإنجليزي وليم هازلت في مطلع القرن التاسع عشر. ويضرب أرنولد أمثلةً لهذه النماذج الراقية، ولكن لويس عوض يكتفي

بالإلماح إليها، والقول بأن المعايير الكلاسيكية «صحيحة» وجديرة بالاتباع، وهو الذي يعرضه لويس عوض بإسهاب في ترجمته لكتاب **فن الشعر** لهوراس، وهو كتاب بالغ القِصر، ولكن الهدف من ترجمته كان في نظري كتابة المقدمة والحواشي المسهبة التي يعرض فيها ناقدنا العظيم الآراء الكلاسيكية عن «شكل» العمل الفني.

ويبدو لي أن نزعة لويس عوض الكلاسيكية في النقد ظلت تُميِّز نقده حتى النهاية، وأهم ما في هذه النزعة هو «الشكل» الخاص بالعمل الفني المركب مثل المسرحية والرواية، وذلك يستثني الشعر الغنائي بطبيعة الحال، أما المقصود بالشعر الغنائي فهو الشعر المكتوب بلسان الشاعر، أو ما يسميه ت. س. إليوت «الصوت الأول» للشعر، ويقابله «الصوت الثاني» الذي يتحدَّث فيه الشاعر بلسان شخصية ابتكرها، و«الصوت الثالث»، وهو الشعر المسرحي الذي يتحدث فيه الشاعر بألسنة شخصيات متعددة. ومن الطبيعي أن ينجذب لويس عوض بحكم دراسته الأجنبية إلى الصوتين الثاني والثالث، وأما الصوت الأول فإنه كان يرى أنه يعاني من الجمود الشكلي في الأدب العربي بسبب الإصرار على القافية الموحدة في الشعر العمودي بل والاستمساك بالشكل العمودي نفسه، وكان يود التغيير في هذا المجال لأن الدنيا تغيَّرت، واللغة في تغيُّر دائم، وليس من طبيعة الحياة استمرار شكل معين دون تغيير مئات السنين؛ فدراسته للآداب الأوروبية تؤكِّد له أن مسار التغيير هو الذي حافظ — وهذه مفارقة — على القيم الكلاسيكية العامة العالمية. وأما تبيان هذه المفارقة فنجده في نقده لبعض الأعمال الحديثة في المسرح الإنجليزي على وجه الخصوص، ولأضرب مثالًا واحدًا من عرضه في صحيفة **الأهرام** لمسرحية **البهلوانات** لتوم ستوبارد إذ أقام الحجة على أن الشكل الجديد الذي أبدعه المؤلف يلتزم في الحقيقة بالقواعد الكلاسيكية، وأن ذلك لا بد أن يتضح لمن يدرك أن المسرحية تعرض فلسفة الفيلسوف الإنجليزي جورج مور (١٨٧٣–١٩٥٨م) الذي اشتهر بما يسمَّى «مفارقة مور» التي تعني أن قولك شيئًا وإنكاره لا يمثِّل تناقضًا بالضرورة ما دام ذلك الشيء، مهما يكن، يمكن أن يتخذ صورًا متعددة، ولكن لويس عوض يركز في عرضه النقدي على فلسفة الأخلاق عند مور [وكتابه **مبادئ الأخلاق** أشهر كتبه] ويربط بينها وبين المفارقة الدرامية، وبذلك يقدم صورةً لبناء المسرحية لا تكسر القواعد الكلاسيكية ما دامت هذه القواعد قائمةً في بناء فكري رئيسي تجسِّده أحداث وشخصيات وحبكة مسرحية؛ أي إن التغيير في المادة لم يغير الشكل الفني. ويتجلَّى في أمثال هذا التحليل حرص ناقدنا العظيم على تأكيد صحة القواعد والأبنية الكلاسيكية، وأظن أنني كنت من بين القلائل الذين شاهدوا المسرحية واقتنعوا بتحليل الدكتور لويس.

وأما الموقف من الشعر العربي الذي يمثل مشكلةً للكثير من النقاد، بل والشعراء هذه الأيام، فهو أبسط مما يتصور هؤلاء. وأبدأ بأن أقول إن لويس عوض كان يؤمن، مثلما أومن، بأن الشعر لا بد له من موسيقى من نوع ما، ذاك وإلا أصبح نثرًا، وذلك أمر يتفق عليه العالم اليوم وعلى مر الأزمان، أما إن أصبح النثر «شعريًّا» — وكثيرًا ما يصبح كذلك — فذلك لا يجعله شعرًا، والقضية ليست قضيةً خاصة بتراث معين بل قضية مصطلح، ولقد **اصطلح** الناس على أن الشعر يُكتب نظمًا، والنثر يُكتب نثرًا، وإن خلطنا النوعين كان لنا أن نقول إن النثر يُكتب نظمًا، وذلك ما لا يقبله المنطق السليم. وكان أحد الشعراء الفرنسيين يسخر من الشعراء المعادين للقافية قائلًا إنهم «لا يملكونها حتى يدافعوا عنها.» كان لويس عوض عندما قال إن الشعر العمودي مات يرمي إلى استفزاز القارئ، على الرغم من إعجابه الشديد بالعقاد، وأما ما كان يرمي إليه موضوعيًّا فهو التغيير في الأوزان والقوافي وهو الذي وجده عند صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي.

وأظن أن المثال الناطق لِمَا كان لويس عوض يتصوره من التغيير تمثله قصيدة نشرها وهو بعدُ طالب في قسم اللغة الإنجليزية في مجلة أبوللو في ديسمبر عام ١٩٣٤م، وها هي ذي:

السحر

في وُلوجِ الكون أبوابَ السحر
تنثني الهاماتُ: جنٌّ وبَشر
خاشعاتٍ في سُويعات العُمُر
يستحمُّ الكلُّ في نور القمر
ويلفه الحيَّ والميْتَ السُّهوم

* * *

يستحيل الصوتُ موتًا في حياة:
إذْ تلاشى الصوتُ كالحلمِ الغريرْ
يتداوى الماءُ كالرعدِ الرجيمْ

* * *

وتَبدَّى في السموات السحابْ
غَضِبُ المحيا كثيفٌ ضاربُ

ذابت الأضواءُ في ظلِّ الحجابْ
ومضى الصوتُ الرهيبُ الصاخبُ
وتنحَّى الغيمُ في وادي الغيومْ

* * *

وقف الباري شهيدًا مِن عَلاءْ
وتنحى كلُّ هامٍ والقدرْ
خشعتْ حتى نُجيماتُ السماءْ
وصحتْ حتى أمانيُّ الشجرْ
وقفتْ جزعى بوادٍ، لا تريمْ

* * *

سكنت ريحُ الشمال العانيةْ
وتقضت غمغماتٌ للخريرْ
سكنتْ أثباجُ موجٍ وانيةْ
وتلاشى اللفحُ مغلولَ الصريرْ
وتراخت زفزفاتٌ للنسيمْ

* * *

رعشت في اليأسِ أطيافُ السماءْ
وتندَّتْ طلعةٌ للقمرِ
وتهاوتْ في تضاعيف الفضاءْ
لمعاتٌ فنيتْ كالعمرِ
وتشاكى الليل واليمُّ الحزينْ

* * *

واشرأبَّتْ فيه أعناقُ الحببْ
خَلَّفَتْهنَّ ارتخاءاتُ الفتورْ
مسَحتْها لامعاتٌ مِن شُهبْ
بدت الدنيا كما منذ الدهورْ:
هي غرقى العمرِ، ما فيها قطينْ

* * *

بليتْ في الجوِّ أكفانُ السحابْ
هرأتها مرسلاتٌ لا تَلينْ
وتهادى البدرُ مهزومَ الشبابْ
يترامى نورُه الساجي الحنونْ
كعذارى في الظلامِ المستكينْ

* * *

جاءَ ربُّ الشِّعرِ مهرولَ البناءْ
في رواقِ الليل غنَّى آيةً
نزلت للموتِ مِن كهف السماءْ
أيُّ وادٍ؟ قِيلَ: وادٍ للأنين
فاضَ بالدَّمعِ ولذَّاتِ الحنينْ!

ولا أظن أن بي حاجة إلى أن أدلِّل على تأثر الشاعر بشعراء الرومانسية الإنجليز، أو على الأقل بالنماذج التي قرأها في الجامعة المصرية في كتاب **الكنز الذهبي** التي جمعها بولجريف، وأثَّرت تأثيرًا كبيرًا في شعر العقاد وصاحبيه شكري والمازني؛ فالصور المرسومة لا تجمعها رؤية موحدة، وهي مرسومة لذواتها، واصطناع الحزن والأشجان يوصف بأنه «مصطنع» رومانسي، وهو غير مستبعد من قلم مراهق لم يبلغ العشرين من عمره، والبحر هو الرَّمَل، البحر الذي كان مفضَّلًا للرومانسين آنذاك، وأظن أن القصيدة المنشورة قد سقط منها سطران في الخماسية الثانية، وأن خطأً مطبعيًّا جعل البيت العاشر مكسورًا؛ فلويس عوض كان يعرف العروض خير معرفة، ولكن المهم من وجهة النظر النقدية هنا أن الشاعر كان منذ البداية يريد التجديد، وهو ما حقَّقه في ديوانه الوحيد **بلوتولاند**، وأنه كان يعي أنه لا يكتب مثل غيره؛ ولذلك يصف قصائده في هذا الديوان بأنها **من شعر الخاصة**.

كيف إذن نوفق بين روح التجديد التي تتبدى في أعماله الإبداعية، ومن بينها رواية **العنقاء** ومسرحية **الراهب**، وبين اتجاهه الكلاسيكي في النقد الأدبي؟ التوفيق يسيرٌ إذا ذكرنا أن ذهن لويس عوض قد تشكل على ضوء إيمانه بالعلم والتعليم، وخصوصًا العلم الذي تلقَّاه في مرحلة التكوين على أيدي الأساتذة الإنجليز في الجامعة المصرية، ثم في كيمبريدج في إنجلترا، وكان مسار هذا التعليم كلاسيكيًّا بمعنى الدعوة إلى الالتزام بمعايير محددة، والانضباط في التعبير؛ أي الدقة والوضوح، وهذا ما تعلَّمته أنا نفسي

في إنجلترا، ويعني هذا، كما كان يقول لي دائمًا، إن للفنان أن يجدِّد ما شاء الله له أن يجدِّد، بشرط التزامه في التجديد بمعايير معينة، وهو ما يعني أن للأنواع الأدبية أنماطًا نخرج عنها بحساب ووعي، حتى لا يُصبح القالب الفني نمطيًّا خالصًا، مستشهدًا بقول بودلير: «قليل من التحرُّر وحسب، هذا هو الفن!» وكان يخشى إذا فُتح باب التجديد على مصراعَيه ألَّا نجد في العمل الأدبي ما يبرِّر انتماءه إلى جنس الأدب أصلًا، وإلى هذا أضيف ما طرأ على فكر لويس عوض من تحولات أملاها عمله بالصحافة، فما دام في نقده يخاطب الجماهير العريضة لا طلاب الجامعة، فلا بد أن يستند كلامه دائمًا إلى معايير محددة، وإلا وقعنا في هُوة الفوضى فاختلط الفن باللافن.

ولكن التطور الأكبر الذي شهده مسار لويس عوض النقدي، بعد خروجه من السجن عام ١٩٦٠م، هو إيمانه الشديد بدور الناقد الذي رسمه ماثيو أرنولد؛ أي نشر المعرفة على نطاق واسع حتى يجد الفنان مصادر إلهام قائمةً على علم صادق بالحياة، وكان هذا العلم يتضمن كل شيء، من العلم باللغة — مادة أدب الأديب — إلى العلم بالنظريات الفكرية، خصوصًا التاريخية والسياسية منها، وقد كان من حسن حظه أن أعلن عبد الناصر أن الاشتراكية أصبحت المذهب الرسمي للدولة، فلم يعد يخشى محاسبة أحد له على ما يقول، وإن كنت أذكر محادثةً مهمة جرت بيننا أثناء إحدى زياراته لقسم اللغة الإنجليزية — بإلحاح مني؛ إذ كان يُصر على ألَّا يعود إلى الجامعة إلا بصفته السابقة — إذ قال إن عبد الناصر أخطأ بفرض الاشتراكية بديلًا عن الدين؛ إذ كان فرضها «فوقيًّا»، ويصعب إرغام الجميع على اعتناق نظام وضعي بُولغ في تصوير محاسنه ومزاياه حتى «الأخلاقية» منها، فكان الصحفيون يستخدمون الكلمة في كل شيء للدلالة على السمو الأخلاقي ومراعاة الآخرين (بمعنى الثقافة الحقة عند أرنولد)، وشاع استعمال الكلمة حتى تكاثرت تكاثرًا مرَضيًّا، وكنت آنذاك أكتب تمثيليات إذاعية، فإذا أعجبت المخرجين تمثيلية قالوا إنها اشتراكية، وكنت تقرأ في الصحف إعلانات من قبيل «جهاز عروسة اشتراكي» … وما إلى ذلك بسبيل.

الطريف أن لويس عوض كان يؤمن بالاشتراكية في أعماقه، ولكنه لم يكن يرى فيما يحدث أمامه مصداقًا لما يؤمن به، وحين احتدم النقاش ذات يوم ونحن خارجان من مكتبه في صحيفة **الأهرام** قال لي: إن ما نحتاجه اليوم هو العلم! وفهمت ونحن سائران إلى سيارته أنه قرَّر أن يركِّز كتاباته منذ تلك اللحظة على نشر المعرفة، دون ذكر هذا صراحة، لكنه قال لي: وعليك أيضًا أن تنهض بدور المعلم خارج الجامعة.

وعلى امتداد الازدهار الثقافي الذي شهدته الستينيات الأولى؛ أي حتى غادرتُ مصر عام ١٩٦٥م، كان لويس المعلم الأول وصاحب الرؤية الثقافية التي كان هذا الازدهار يبشِّر بها. وفي هذه السنوات كشف لويس عن طموحات المثقف الذي يريد لمشروعه «الجماهيري» النجاح، فاتفق مع الدكتور ثروت عكاشة على إصدار ترجمة كاملة **لدائرة المعارف البريطانية**، واتفق على تمويل شامل قدره مليون جنيه، وكان ذلك مبلغًا كبيرًا في تلك الأيام، وكلف بعض العاملين في وزارة الثقافة بالإشراف على ترجمة مواد معينة، وكان من بينهم أمين الشريف الذي كان منتدبًا لتدريس الترجمة لدينا، واختار أمين الشريف عددًا من الصغار — كنت من بينهم — للعمل في ترجمة الأعلام؛ فهذه لا خلاف عليها، وقضينا صيف عام ١٩٦٢م في هذا العمل، ثم استبدل عبدالناصر الدكتور عبد القادر حاتم بثروت عكاشة، فتوقف المشروع، ولم تفلح جهود الدكتور لويس في إقناع الوزير الجديد بفكرة الموسوعة؛ إذ كان قد أُنشئ التليفزيون، وكان حاتم يرى «تغذية» الشاشة الصغيرة بمسرحيات تُقدَّم على المسرح وتصور، فأنشأ خمس فرق تمثيلية، إلى جانب عدة مجلات، وكان الشائع أنه ذو فكر «يميني»؛ فاستبعد من لجنة اختيار النصوص المسرحية لويس عوض وغيره، وجعل رئاسة اللجنة للمخرج الإذاعي السيد بدير، وكان من أعضائها رشاد رشدي، والدكتور صقر خفاجة (أستاذ الآداب الكلاسيكية) ومحمد عبد الحليم عبد الله (الروائي) وغيرهم.

ولكن موقع لويس عوض في **الأهرام** كفل له مكانة الناقد الرئيسي، وبدا هنا تأثير ناقد إنجليزي آخر لم يكن يحظى في مصر باهتمام كبير هو ف. ر. ليفيز. كان ليفيز من دعاة التحليل النصي، الذي نجده عند محمد مندور في كتابه في **الميزان الجديد**، وإطلاق الأحكام النقدية القاطعة، كالقول بأن فلانًا أعظم كاتب للقصة القصيرة، أو إن هذه الرواية أعظم رواية سيكلوجية ... وهلم جرًّا. وهكذا أصبح العدد الأسبوعي الذي يكتب فيه لويس عوض في **الأهرام** عددًا ينتظره الناس ليرَوا ما نجح وما لم ينجح من النصوص المسرحية أو دواوين الشعر أو الروايات، ولم يكن لويس يتفق دائمًا مع نقاد مجلة **المسرح** الجديدة التي كان رشاد رشدي رئيسًا لتحريرها، ولكن مقالاته كانت تمثل الكفة الأخرى، والكفة الراجحة في معظم الأحيان. وقد تجلى تأثير ليفيز في منهج لويس عوض النقدي في الدراسات التي توالى إصدارها في صورة كتب تتكون من مقالات متفرقة تدور حول تحليل النصوص وإطلاق الأحكام العامة عليها **في الوقت نفسه** حتى وقعت الواقعة بهزيمة يونيو ١٩٦٧م.

كان لويس عوض في هذه السنوات قد تحوَّل من باحث أو ناقد أدبي إلى ما يمكننا أن نعتبره مفكرًا محوريًّا للثورة المصرية، لم يكن إيمانه بالاشتراكية قد تغيَّر، ولكن العبث الجاري بمقادير الشعب باسم الاشتراكية كان يمثِّل له همًّا كبيرًا، ولكنه لم يواجهه مواجهةً سياسية بل بالكتابة العلمية عن القضايا الإنسانية التي لا مناص من مواجهتها في الأدب، وكان آنذاك يشبه الشاعر الذي يتجاوز النتائج والظواهر لينظر في الأسباب والعلل، فأسهب في الكتابة عن تاريخ أوروبا في الفترات التي تشبه الفترة العصيبة التي يمر بها الوطن، ولم يتوقف بطبيعة الحال عن نقد الشعر والمسرح؛ فعرض مسرحيات عبد الصبور التي كتبها في عام واحد في ازدهار مفاجئ للعبقرية في أعقاب نكسة ١٩٦٧م، وأفرغ في مقالاته تلك كل حنقه على الدكتاتورية والطغيان، وحالما استرد أنفاسه — إن صح هذا التعبير — حتى جاءه حلم مشروع ثقافي آخر هو إعداد معجم عربي مترجم عن قاموس أوكسفورد الكبير (٢٢ جزءًا من القطع الكبير)، وسانده ثروت عكاشة الذي كان قد عاد إلى وزارة الثقافة، وبدأ العمل في المشروع، ولكنه اكتشف أن المهمة أكبر من أن يتصدَّى لها فريق الترجمة الذي جمع أعضاءه من أساتذة اللغة الإنجليزية العاملين آنذاك بالجامعات المصرية، فاقتصر المشروع على ترجمة قاموس أوكسفورد **الوسيط**، الذي يبلغ عدد صفحاته ٢٢٢٥ صفحة، وتولى بنفسه مراجعة بعض المداخل عام ١٩٦٩م، وكانت الترجمات التي لم تراجع محفوظةً في بطاقات كثيرة [ولا تزال] في محفوظات الهيئة المصرية العامة للكتاب، وكان في الوقت نفسه يحلم بمشروع ترجمة **جميع** نصوص النقد الأدبي [والمسرحي خصوصًا] من أقدم العصور حتى الآن، فأصدر الجزء الأول عن نصوص النقد الأدبي اليوناني، ثم تغيرت الأحوال وتُوفي جمال عبد الناصر.

كان لويس عوض في غضون هذه التقلبات السياسية والثقافية يشبه شاعره المفضل شلي في استمساكه بحلم السعادة التي تكفلها الحرية للإنسان، وكان جوهر الحرية في نظره يكمن في العلم بأوسع معانيه، وخصوصًا المعنى الذي يُتيح للمرء النظر إلى كل قضية من عدة زوايا، وهو ما كان يُحيِّر قُرَّاءه في بعض الأحيان؛ فهو كثيرًا ما ينظر إلى مصر الحديثة نظرةً أوروبية خالصة مثل طه حسين، باعتبارها من بلدان البحر المتوسط، وكثيرًا ما يرى في مصر القديمة أصول العبقرية الخلاقة للشعب المصري، وكان أعداؤه يصفون هذه النظرة بـ «الرؤية الفرعونية» ويتخذونها وسيلةً للهجوم عليه خصوصًا إبَّان ما يمكن وصفه بـ «حمَّى» القومية العربية، ولكن لويس عوض لم يكن ينكر قوة التاريخ، وكان يؤكِّد أن وحدة مصر وسوريا ذات جذور تاريخية يمكن رصدها

في أقدم عصور المنطقة، ولكنه كان يرى أن المؤرخين تجاهلوا مناطق بالغة الثراء من تاريخ مصر، مثل الفترة التي كانت فيها جزءًا من الإمبراطورية الرومانية، على امتداد قرون طويلة سابقة للفتح العربي، بل كثيرًا ما كان يقول لي إنه يتمنَّى أن يبرز من بين علمائنا من يقيم الروابط التي لم تنقطع في الثقافة المصرية، دينيًّا وثقافيًّا، في القرون التي انقضت أولًا منذ بناء الإسكندر الأكبر مدينة الإسكندرية وحتى سقوط الحكم البطلمي عام ٣١ق.م. على أيدي أوكتافيان، الذي يسميه شيكسبير أوكتافيوس قيصر، وهو الذي فرض النظم الأوروبية على أقطار إمبراطوريته وفرض ما يسمى بـ «السلام الروماني»، وثانيًا منذ ذلك التاريخ حتى الفتح العربي في القرن السابع الميلادي، ومن ثم كان اهتمامه بالروابط بين أوروبا ومصر، وهو ما دفعه إلى ابتداء مشروع تاريخي فكري طَموح عن مصر في القرن التاسع عشر، كتب الجزء الأول منه، وأعلى فيه من مكانة إسماعيل باشا إعلاءً شديدًا؛ إذ جرفه حبه له إلى المبالغة وتبرئته من التسبب في كارثة الديون، ملقيًا التبعة على سعيد باشا. وأذكر في هذا الكتاب كيف ربط بين واقعنا في أواخر القرن العشرين وبين واقعنا آنذاك قائلًا إن الدول الغربية الاستعمارية لن تقبل أن تنهض مصر النهضة الجديرة بأهلها، فإذا قُيِّض لها حاكم وقائد عسكري موهوب مثل إبراهيم باشا، شكَّل الاستعماريون حلفًا لمناهضته وكسر شوكته، وإذا قيَّض الله لها قائدًا ملهمًا مثل جمال عبد الناصر، دبَّروا له ما دبَّروا لسلفه، وهكذا كان حماس لويس عوض لمصر كثيرًا ما يدفعه إلى رؤًى قد تكون صائبةً وإن لم يفطن لها المؤرخون، أو تجاهلوها عمدًا.

وأختتم هذا المقال الموجز بأن أُلخِّص الدور الثقافي المهم الذي نهض به لويس عوض في النصف الثاني من القرن العشرين: لقد كان مفكرًا مصريًّا صميمًا يعتز بجذوره في صعيد مصر، وبانتمائه إلى مصر القديمة والحديثة معًا، وكان الذي يهديه في هذه المسيرة الصاخبة في أرض وعرة إيمانه بضرورة التعليم في الجامعة وخارجها؛ فللتنوير رسالة متصلة تحملها الآداب والفنون التي ترفع من الذائقة العامة، وكان أثناء عمله بالجامعة قد كوَّن ما يُسمَّى «نادي الجراموفون»، حيث يأتي بأسطوانات الموسيقى العالمية ويُسمعها لمن يريد من الطلاب، وكان يشجِّع ثروت عكاشة على تقديم الفنون التشكيلية بالعربية، بل وكان يمده بالمراجع والكتب الضخمة التي تمثِّل عصور فن الرسم والنحت والعمارة، حتى يترجم منها ما يشاء، وكان في «حلم الشاعر» الذي لم يفارقه حتى النهاية يريد إنجاز مشروعات ثقافية طَموح، ولكن العمل العام كان دائمًا

ما يحمل خطر الاصطدام بالسلطة، والسلطة قد تكون سياسيةً وقد تكون بيروقراطية، وأذكر عندما رأى سمير سرحان إحياء مشروع القاموس الذي كان ولا يزال يُسمَّى «قاموس لويس عوض»، أن استدعاه، ورحَّب الدكتور لويس، وساعدته في جمع عدد ممن تبقى من أساتذة اللغة الإنجليزية [عام ١٩٨٥م]، وبدأنا العمل الذي كان يتكوَّن أساسًا من المراجعة، ووضع له الدكتور لويس ميزانيةً تبلغ ٥٠٠٠٠ جنيه، وكانت في نظري معقولة، إن لم تكن متواضعة، ووافق سمير سرحان ولكن سرعان ما جاء رفض وزارة المالية، على الرغم من المحاولات التي بذلها عبد الحميد رضوان وزير الثقافة آنذاك — وكانت محاولات جادةً وصادقة — للحصول على المبلغ.

لم يتخلَّ لويس عوض عن أي حلم من أحلامه، وظل على إيمانه الشديد بالليبرالية فكريًّا وسياسيًّا يحلم بما نسميه اليوم «العدالة الاجتماعية»، وإذا حدث اشتباك حول الاشتراكية والديمقراطية كان يُسرع بتبيان أن ما كان يسمَّى اشتراكية عندنا يومًا ما كان خليطًا من نُظم «لقيطة»، وكان يضرب المثل بلجنة «تصفية الإقطاع» منكرًا أن بلادنا عرفت الإقطاع بالمعنى الأوروبي، وكان في السياسة يؤمن بالتعددية وكثيرًا ما كانت تمتد سهراتنا في منزل سمير سرحان أو في منزلنا، وكان على حبه لمنهج ليفيز واسع الصدر ولا يرفض الفكاهة.

لقد نجح لويس عوض في أداء مهمة الناقد كما حدَّدها أرنولد: نقد النصوص وفق المعايير التي تحفظ للأدب امتيازه ورِفعته شكلًا ومعنًى، وخلق تيار من الأفكار الصحيحة القشيبة التي يستطيع الأديب فيها أن يبدع إبداعًا جديرًا بلفظ الإبداع.

كما نجح الدكتور محسن عبد الخالق في إلقاء الضوء في هذا العمل الرائد على إسهامات لويس عوض في الحركة الفكرية منذ أواسط الأربعينيات وحتى عام ١٩٩٠م؛ إذ خاض لويس عوض معارك فكريةً وكافح كفاح الأبطال في سبيل مهمته التنويرية، ويدين له جيلنا بالربط بين الحياة الجامعية والحياة العامة، إحياءً لسنة أسلافه، مثلما تدين له الأجيال الصاعدة بالنظرات الثقافية الثاقبة التي أتاحها للدارسين وللقراء العاديين بصفة عامة. إنني أشكر الباحث على جهده وأتمنَّى أن يستمتع القراء بثمار هذا الجهد.

الفصل الثالث

بين الحداثة والحداثية وما بعدهما[1]

عندما طلب إليَّ الدكتور شبل الكومي كتابة مقدمة لكتابه الجديد، جريًا على سُنَّة اسْتَنَّها لنفسه، شأن المفكرين الذين يفضِّلون رؤية عملهم بأعين أخرى، ومناقشته مع أصحاب أذهان قد تتفق وقد تختلف معهم، نظرت إلى العنوان فوجدته طويلًا، ووَفْق ما اكتسبتُه من خبرة في النشر، خصوصًا في هيئة الكتاب، أحببت اختصار العنوان؛ فالكتب المناظرة الأجنبية تكتفي بعنوان عام موجز، مهما تتعدد الزوايا التي يُتناول منها الموضوع أو فروع الموضوع الرئيسي [والنسبة إلى الرئيس صحيحة حسبما قرَّر مجمع اللغة العربية، وانظر **العربية الصحيحة** لأحمد مختار عمر، ١٩٩٧م]، ومِن ثَم تصورتُ أن يكون العنوان **الحداثة وما بعد الحداثة**، لكنني بعد أن قرأتُ الكتاب أدركتُ حكمة العنوان الطويل، وخصوصًا الإشارة إلى عصر الحداثة لا إلى الحداثة (modernity)، أو الحداثية (modernism) [المصدر الصناعي الذي أصبح بديلًا عن الاسم ما دام يشير إلى المذهب الفني لا إلى العصر الحديث]؛ فالكتاب لا يقتصر على النظر في المذهب الفني بل يتناول الفكر الذي يغذو المذهب الفني ويتأثر به، والفكر هنا ينتمي إلى روح عصر كامل يمتد، طبقًا لأحدث الدراسات، نحو أربعين سنة؛ أي منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر وحتى عشية اندلاع الحرب العالمية الثانية (انظر كتاب **الحداثية** من تحرير مالكوم برادبري وماكفارلين) (Bradbury & Macfarlane). والمعروف أيضًا أن المذهب الفني الذي وُلد في ذلك العصر لم ينقضِ بانقضائه. بمعنى أن الحداثية لم تَمُت عندما نشبت

[1] كان هذا الفصل مقدمةً لكتاب الأستاذ الدكتور شبل الكومي عن الحداثة وما بعد الحداثة، القاهرة، ٢٠١٥م.

الحرب ولا عندما انتهت، بل استمرت في الأشكال الفنية التي كانت قد رسخت جذورها، وإن بدت في هذه الأشكال نفسها دلائل قلق نابع من عدم الرضا الكامل عنها، وكان هذا القلق نذيرًا بثورة خفيضة النبرة، سرعان ما أدت في نظر كبار الدارسين اليوم إلى نشأة ما يسمى بالنظرية الأدبية، أو النظرية فقط (Theory)، وهي التي تشير إلى عدة اتجاهات **فكرية** في المقام الأول، تستمد روحها من تغير الواقع المحسوس الذي نشأ في أعقاب الحرب الثانية، وتجلى في تيارات زادت قوتها حتى بلغت درجة إحلال نظرات جديدة للعالم والفن والأدب محل النظرات السابقة، استنادًا إلى فكر مفكرين جدد أتوا بمصطلحات جديدة، كما بينت في المقدمة التي كتبتها لكتاب عنوانه **المفكرون الأساسيون من النظرية النقدية إلى ما بعد الماركسية** (تحت الطبع)، كما حلت هذه النظرات التي تبلورت محل التيار الذي جاء إلى الدنيا في عصر الحداثة بالمذاهب الفكرية لحلقة فيينا ومدرسة فرانكفورت والوجودية، وصولًا إلى البنيوية وما بعد البنيوية، كما أوضح ريتشارد وولين في كتابه **مقولات النقد الثقافي** (وترجمته تحت الطبع).

ومن هذا التغيير الفكري القائم على تغيير الواقع، تحولت الحداثية **من داخلها** إلى مذهب لا يزال تحديد ملامحه عسيرًا، ونكتفي الآن بإطلاق اسم ما بعد الحداثية عليه، وهو وصف لا يمس جوهره، ولكنه يحدد وحسب موقعه **الزمني**. وأتصور أن فهم ملامحه — وهو ما حاولتُه في كتاب لي بالإنجليزية عن الشعراء العرب الحداثيين وما بعد الحداثيين — لا يزال مجال مناقشات مستفيضة؛ فليس من السهل على ناقد أيديولوجي راسخ القدم أن يقبل التحول من الصور الحداثية التي ثبتت في النصف الأول من القرن العشرين إلى صور يصعب وصفها مهما يكن التزامها بواقع الدنيا المتغيرة، وليس من اليسير على قارئ اعتاد جماليات الشعر الحداثي مثلًا أن يقبل مبالغات أصحاب ما بعد الحداثية في نماذج معينة للجماليات الجديدة التي قد تنحرف عن الجمال بأي معنًى. ولكن ذلك لا يعني أن الحركة الجديدة قد قضت على الحداثة والحداثية، فذلك أبعد ما يكون عن الواقع، والصحيح أن الحداثية بالمعنى الذي سوف أحدِّده حية بل وتزداد اكتساب حيوية، وإن تكن اتجاهات هذه الحيوية قد اختلفت بعض الشيء، كما سوف أبيِّن من باب التمهيد لمعنى عنوان كتاب شبل الكومي الجديد.

ما المعنى الأساسي للحداثية إذن في **الفكر والفن**؟ المعنى الأساسي يمكن تلخيصه في معارضة المفهوم الأرسطي للفن **باعتباره محاكاةً للطبيعة**، ومبدأ المحاكاة (mimesis) ذو جذور فلسفية تتعلق بنظرية المعرفة، ومصادر المعرفة في الذهن أي الانطباعات

الحسية، والقول بأن الصورة الذهنية للشيء تصبح فكرة، وتكاثر الصور المفردة يؤدي إلى نشأة المفهوم العام عن الشيء ونظائره؛ أي إن صور الأشجار المنوعة مثلًا تؤدي إلى نشأة مفهوم أو نموذج للشجرة مستقًى من الطبيعة، وقس على ذلك صورة الإنسان ومشاعره وطرائق حياته وعلاقاته التي يمثِّلها — أي أن يحاكيها الفنان بما يرمز لها (representation → imitation) — في الأدب والفن، استنادًا إلى ما قاله أرسطو، ومن ثم كان **صدق** تصوير الطبيعة مقياسًا لمدى تميز الفنان في كل حقبة كلاسيكية، ومن المحاكاة وُلِدَت «القواعد» الكلاسيكية في الشعر والمسرح وفي سائر الفنون كالرسم والنحت والموسيقى (انظر **درايدن والشعر المسرحي**، مجدي وهبة ومحمد عناني ١٩٦٣م، ١٩٩٤م).

من رحم المحاكاة، كما أقول، وُلِدَت القواعد وعلى رأسها فكرة **الوحدة**، أو ما يشار إليه باسم «العضوية» الذي يعني صفة الكائن الحي (organicism) وهي النسبة إلى organism؛ أي الكائن الحي، ومفهوم ما يسمى الشكل العضوي (organic form) عند كولريدج، وهو الذي أحياه النقد الجديد (انظر كتابي **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ١٩٩٦م). وما كان أيسر أن تستمر بعد ذلك فكرة الوحدة ما بين الرومانسيين والكلاسيكيين وإن تعددت أشكالها؛ فوحدة العمل الفني كانت تفسَّر أحيانًا بتكامل أجزائه؛ أي باقترابه من تكامل أعضاء الكائن الحي، وأحيانًا أخرى يضمان سيادة حالة نفسية واحدة فيه من أوله إلى آخره، وهو ما أتى في الحالة الأولى بوحدة الانطباع (unity of impression)؛ أي بالانطباع العام الذي يتركه العمل الفني في النفس ولو كان متنوع الخيوط، وفي الحالة الثانية بفكرة النقاء النوعي (generic purity) بحيث لا يختلط نوع الكوميديا بنوع التراجيديا مثلًا؛ لأن الإنسان «الطبيعي» كما يقول درايدن لا يستطيع أن يضحك ويبكي في وقت واحد.

ولكن المحاكاة أتت بمشكلات متعددة منذ القرن السابع عشر؛ إذ ظهر على الأفق مع مولد العلم الطبيعي اهتمام بالنفس أو الروح، وبدور العقل في العملية الإبداعية، وما يشار إليه باسم **الثنائية الديكارتية** (Cartesian duality) وتعني فصل عمل العقل المستند إلى الحواس عن عمل الروح وهو عمل لا يستطيع أحد إدراك كنهه؛ ولذا فقد كان ديكارت يقول إن الإنسان يعرف الروح مثلما يعرف الله حدسًا لا استنادًا إلى معطيات الحواس، ومن ثم فما إن بدأ القرن الثامن عشر حتى اشتد ساعد العلم الطبيعي، وأصبح النقاد والشعراء ينشدون أسسًا طبيعية؛ أي أسسًا قائمة على المنطق الطبيعي أو النظرة

العاقلة المشتركة عند البشر (common sense) وهي التي وجدوها في «أنقى» صورها عند القدماء؛ فالقدماء كانوا «أقرب إلى العيش الطبيعي»؛ أي الخالي من صور الزيف التي أتت بها الحياة الاجتماعية الحديثة في المدن؛ ولذلك فأحيانًا ما يطلَق على التيار الرئيسي للفكر والفن في القرن الثامن عشر تيار «العصر الأوغسطي»؛ أي التيار الذي يحاول أصحابه الالتزام بقواعد العصر القديم ما دام يمثل اقترابًا أكبر من الطبيعة، وكان معنى ذلك ضرورة الدرس وإحكام الصنعة لغويًّا وبنائيًّا في الأدب؛ إذ كانت محاكاة القدماء محاكاةً لمن أجادوا محاكاة الطبيعة، وكان الدرس الواعي لآثارهم سبيلًا مؤكدًا للإتقان وسهولة التأليف ويمثل الشاعر ألكسندر بوب (Pope) هذا الاتجاه خير تمثيل؛ فهو يقول إن سهولة الكتابة؛ أي الإبداع تأتي بالدرس والعلم (art) لا المصادفة، مثل الرقص الذي يُجيده من تعلم الرقص:

True ease in writing comes from art not chance,
As those move easiest who have learnt to dance.

والدرس هنا ليس درسًا لأشياء بشرية قد تكون زائفة، ولكنه درس للطبيعة؛ فالطبيعة تحكمها قواعد قائمة على ما يسمَّى قانون الطبيعة (law of nature) وهو الذي أماط نيوتن اللثام عنه:

Nature and Nature's laws lay hid in night;
God said *let Newton be* and all was light.

وهو يوجز هذا المبدأ الكلاسيكي فيما يلي:

First follow nature and your judgement frame,
By her just standard, which is always the same;
Unerring nature, still divinely bright,
One clear, unchanged, and universal light,
Life, force and beauty must to all impart,
At once the source, and end, and test of art.

'Essay on Criticism', II. 68–73

هَذِي الطَّبِيعَةُ اتَّبِعْهَا أَوَّلًا وَالْتَزِمْ كُلَّ الْتِزَامْ
وَصُغْ بِذَلِكَ الْمِعْيَارِ مَا لَدَيْكَ مِنْ أَحْكَامْ
فَإِنَّهُ يَمْتَازُ بِالْإِنْصَافِ وَالدَّوَامْ
مِنَ الْمُحَالِ أَنْ تُصِيبَ هَذِهِ الطَّبِيعَةَ الْأَخْطَاءْ
فَإِنَّ فِي كِيَانِهَا قَبَسًا مِنَ السَّمَاءْ
وَإِنَّهُ لَنُورُ الْعَالَمَينَ صَافٍ ثَابِتٌ بِلَا زَوَالْ
يَبُثُّ فِي الْجَمِيعِ قُوَّةً وَيَمْنَحُ الْحَيَاةَ وَالْجَمَالْ
وَإِنَّهُ لِكُلِّ فَنٍّ مَنْبَعٌ وَغَايَةُ الْفُنُونْ
بِهِ نُمَيِّزُ الَّذِي يَكُونُ غَثًّا أَوْ سَمِينْ

مقاومة المحاكاة إذن كانت نقطة انطلاق الحداثية في أواخر القرن التاسع عشر، وكانت كما هو معروف مقصورةً على الفن التشكيلي، ولكن مطلع القرن العشرين كان يحمل في طياته عوامل أخرى ذكرت أحدها في كتابي **أنواع من السخرية** بالإنجليزية (١٩٨٤م) ألَا وهو تعريف أرنولد نفسه (ت ١٨٨٨م) للعقل الحديث بأنه العقل المتسائل (the inquiring mind)؛ أي العقل الذي لا يقبل الأمور على علاتها، وهو ما يذكرنا إلى حد ما بمذهب الشك عند ديكارت، ولكن ديكارت كان عالمًا في الرياضيات وكان يستخدم الشك، كما يقول في مقاله عن **المنهج العلمي**: للوصول إلى اليقين، واليقين عنده كان افتراضيًّا، فلك أن تفترض أن س = ص٢ أو أن س = ع٢، وهكذا فنحن في الرياضيات نتعامل برموز نتفق على فرضيتها، أما الذهن المتسائل عند أرنولد فهو الذي أدى إلى نشأة الفلسفة اللغوية عند برتراند راسل وفتجنشتاين من بعده (أو معه، إلى حد كبير) حيث يعتمد «اليقين» على التحقق من صدق المقولات (verification)؛ أي يفترض قدرًا معينًا من الإحالة إلى واقع، مهما تكن درجة افتراضنا له، ومن خلال التحليل اللغوي الذي يسمى «الفلسفة اللغوية» (linguistic philosophy) استطاع راسل أن يقدم صورةً جديدة من المنطق؛ أي صورة تختلف عن منطق أرسطو، وهي الصورة التي ثبت فيما بعدُ أنها كانت من وراء ابتكار آلة السيجما (sigma) الروسية التي تطوَّرت فأصبحت الحاسوب بعد نَيِّف وخمسة عقود.

ولأضرب مثلًا يوضِّح ما أعنيه بهذا الجانب من التغيير في المدخل الفكري. كان الشك عند ديكارت يقوم على افتراض ثبات الرموز، بمعنى أن «س» لا يمكن أن تعني

افتراضًا غير شيء واحد، فإذا قلت «واحد»، فلا بد لجميع رموزك أن تكون لها قيم افتراضية واحدة، وأما في الفلسفة اللغوية فإذا قلت إنني أفترض أن ١ + ١ = ٢ كان عليك أن تفترض أيضًا أن الوحدة الأولى تماثل الوحدة المضافة وإلا استحال قولك إنهما اثنتان، فإذا كانت الوحدة تفاحةً وجب أن تكون الأخرى تفاحةً حتى يكون لديك تفاحتان، أما إذا كانت الوحدة المضافة برتقالة، فإن عليك أن تُعدِّل وصف الوحدة بأن تقول إنها ثمرة، بحيث تصبح الأخرى ثمرةً حتى يصبح لديك ثمرتان، فإذا توسعت في العمليات الرياضية وأضفت علامة الناقص مثلًا كان عليك تعديل إطارك الافتراضي، فإذا صح بالمنطق الرمزي أن تقول ١ − ١ = صفر، استحال عليك بالمنطق الجديد ذلك، وإلا كان من الممكن أن تقول «تفاحة مطروحًا منها برتقالة يساوي صفر» فهذا لا يجوز، وهذا مجرد مثال بدائي أو مبدئي، لكن راسل (وفتجنشتاين) أبدعا في تحليل الأقوال الصحيحة والأقوال الفاسدة، فرسما بذلك منهجًا يمكن تطبيقه على الفكر بشتى أنواعه، وعلى ضوئه نستطيع أن نفهم التلاعب المنطقي عند سبينوزا حين يحاول في كتابه **الأخلاق** (ص٣) إثبات أن الله والوجود شيء واحد؛ إذ يبدأ بطرح الفرضية التي تقول الوجود هو كل ما هو موجود، وإذن فالوجود واحد، وما دام الله موجودًا فهو جزء من الوجود؛ لأنه من المحال أن تتصور أن لدينا «وجودين».

وسرعان ما أثار «الذهن المتسائل» — وهي بالمناسبة عبارة استعارها أرنولد من كولريدج — الشك في كثير من المسائل التي كان العلم الطبيعي قد أرساها في أعقاب المكتشفات العلمية الباهرة التي غيَّرت وجه الحياة في دنيانا إلى الأبد، في الفيزياء (مثل اكتشاف أشعة X عام ١٨٩٥م) والكيمياء والطب وكل ما ندين به لتلك الفترة الخصبة، وليس بأهونها اختراع المصباح الكهربائي والحاكي (الفونوغراف). وقد جمعتُ سلسلةً من الدراسات الخاصة بمكتشفات فترة أواخر القرن التاسع عشر ومطلع العشرين بعنوان **يوريكا** (Eureka!)؛ أي «وجدتُها!»، فذُهلت للمدى الذي وصل إليه النشاط العلمي الإبداعي آنذاك، بل إن اكتشاف الذرة نفسه يعود إلى تلك الحقبة، وكان الولوع بالصناعة وتطبيق المكتشفات على مظاهر الحياة اليومية بارزًا، ولعلنا نذكر أن البارون إمبان، منشئ «هليوبولويس» (مصر الجديدة) كان من هؤلاء الصناعيين في بلجيكا، واستخدم إنشاء الحي الجديد ميدانًا لتجربة بعض التطبيقات الصناعية في مصر، فبدأ المشروع بإنشاء خط الترام واصطفى من المصريين من يجيدون العلوم الهندسية، واشترى أكثر من خمسة آلاف فدان في الصحراء من بوغوص نوبار باشا (الذي رأس الوزارة يومًا

ما)، ودُهش الخديوي عندما دفع رجل الصناعة أكثر من خمسة آلاف جنيه ثمنًا للرمال (انظر **هليوبولويس، مدينة الشمس تولد من جديد** ٢٠٠٨م، ترجمة الكاتب).

كان التساؤل والتشكك — في نظري — من نتائج الرفاهية التي جلبها الاستعمار فغيَّر أنماط الحياة في أوروبا. ويذكرني ذلك بالنهضة العلمية العربية التي تلت الفتوحات الكبرى في العصر العباسي الثاني؛ إذ وجد العلماء والأدباء من يرعى أنشطتهم وينفق ببذخ عليهم، فتفرغوا للبحث والإبداع، وكذلك كان آخر القرن التاسع عشر يمثل ذروة الإمبريالية؛ أي بناء الإمبراطوريات الأوروبية، وبغض النظر عن مظاهر التفاوت الاجتماعي الشديد في بريطانيا، وإحاطتي بتاريخها أعمق من إحاطتي بتاريخ غيرها، وجدنا من المفكرين والأدباء من مهَّدوا لإعادة النظر في القيم الموروثة — ربما بلا استثناء — فالعلم كان قد بلغ حدًّا يصفه البعض بدرجة التشبع التي أفرزت التشكك في كل شيء، حتى في الأصول أو المبادئ التي كان يستند إليها وهي معطيات الحواس، وأستدرك هنا فأقول إن الرجل العادي حتى منتصف ذلك القرن لم يكن قد فقد إيمانه المطلق بتلك المعطيات وأسلوب الاستقراء (induction) والقياس (analogy)، ولكن العلم لم يكن يعيش في فراغ؛ فالآلات الحربية التي اخترعها العلم لقهر الشعوب المستعمرة كانت توجد جنبًا إلى جنب مع مكتشفات جديدة محيرة، مثل ما أتى به كتاب **أصل الأنواع** لداروين، الذي جعل بعض الناس ترتاب في قصص الخلق التي يرويها الكتاب المقدس، وكذلك صلاحية الاستقراء والقياس للتطبيق في مباحث علمية جديدة، وهو ما أكَّده ظهور كتابين في تلك الفترة، أحدهما في أولها وهو كتاب **قواعد العلم** لمؤلفه كارل بيرسون Pearson, *The Grammar of science* الذي نُشر عام ١٨٩٢م، وفيه يقدم المؤلف نظرةً جديدة في العلم، مبينًا ضرورة الاهتداء بالفرضيات النظرية غير القائمة على معطيات الحواس، حتى في تفسير هذه المعطيات، وعلى الرغم من أن الكتاب موجه للقارئ العادي فإن المقتطفات التي قرأتها منه تدل على أن المؤلف ضليع في الفلسفة؛ إذ يهتدي بحديث كانط في **نقد العقل الخالص** عن إمكان معرفة العالم من خلال المقولات الفكرية وحدها من دون الاعتماد على معطيات الحواس الخادعة، وسرعان ما وجد هذا الكتاب من يؤيده خصوصًا في مطلع القرن العشرين؛ إذ بدأ الناس يتشكَّكون في قيمة «الملاحظة» والمعطيات عندما عرضت لهم خصوصًا عندما عرض لهم بيرسون مسألة انتقال «المادة الأساسية للكون وهل تنتقل في صورة أمواج أم في صورة جزيئات»، وهي ظاهرة من المحال أن يدركها البصر. وقد أعرب بيرسون عن هذا للجمهور بقوله

إن العلم لا «يشرح» أسلوب عمل الكون، ولكنه «يصف» ما يحدث وحسب في ظروف معينة. وأُضيف بالمناسبة أن وليم كروكس (Crookes) اكتشف في عام ١٨٧٩م أن أشعة «الكاثود» (المهبط/القطب السالب) تتبع مسارًا منحنيًا نتيجة وجود حقل مغناطيسي، وأما المناظرة المشار إليها فقد حسمها هاينريش هيرتز (Herz) في التجربة التي أجراها عام ١٨٩٢م، واكتشاف ج. ج. طومسون للإلكترون في ١٨٩٧م (انظر **دائرة المعارف البريطانية**، ط١٥، شيكاغو ١٩٩٢م، مجلد ١٤، ص٣٤٥-٣٤٦).

ولأستدرك من جديد فأقول إن تبين الحدود المعرفية للعلم، وأقصد العلوم الطبيعية، لم يعق تقدم البحوث التي كانت جاريةً في أواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين، ولكنه دعم الحاجة إلى التفكير خارج الأطر المتوارثة، وهو ما أظن أنه كان من وراء انشغال كارل بوبر (Popper) بـ «الشطحات الخلاقة» التي يمكن إثبات خطئها! والأهم من هذا، في سياق حديثنا عن الحداثة إدراك أن «العلم» بناءٌ يبنيه عقل الإنسان قبل أن يكون صورةً للعالم المادي، وأما التشكك في هيمنة التفكير العلمي بصفة عامة، فإنه أقام حجةً فلسفية تؤكد ضرورة اعتبار قيمه نسبية. ويذكِّرنا هذا بما يقوله نيتشه في كتابه **ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى** (ترجمة فالتر كاوفمان ([١٨٧٢] ١٩٦٧م)):

> «لقد نجح بعض العظماء ... بقدر لا يكاد يصدق من الفكر، في الانتفاع بحواشي العلم نفسه وهوامشه، وفي الإشارة إلى حدوده المعرفية بصفة عامة وطابعها النسبي، وهكذا نجحوا في أن يُنكروا إنكارًا قاطعًا الزعم بأن للعلم صحةً عالمية وأهدافًا عالمية.» (ص١١٢)

وقد اقتطفت هذه العبارات لأشير إلى ما أعتبره مفارقةً تاريخية؛ فالنسبية التي يشير إليها نيتشه في تلك الفترة الحافلة بالقلقلة في القرن التاسع عشر سرعان ما أثبتها العلم عندما وضع أينشتاين نظريته الخاصة عن النسبية، ثم نظريته العامة، التي ينسب العلماء إليها صنع القنبلة الذرية. لم تكن هذه من حواشي العلم وهوامشه، ولكن انظر لِما أحدثته في نهاية فترة الحداثة المفترضة! والأهم من ذلك أن مفكرًا لوذعيًّا هو آرثر إدينجتون (Eddington) أصدر في عام ١٩٢٨م كتابًا (الكتاب الثاني الذي أشرت إليه آنفًا) بعنوان **طبيعة العالم المادي**، يفتتحه بما يكاد يمثِّل الكفة الأخرى للقول بالقصور المعرفي للعلم؛ فهو يقول ما يفهم منه إن العالم الحديث لا بد أن يجمع بين

أكثر من صورة واحدة له في ذهن كل إنسان، وعالم الفيزياء لا يزال يعيش في العالم النيوتوني الذي يشاركه فيه الناس العاديون، على الرغم من أنه يدرك أوجه القصور في مفهومه، بل وربما كان **يعرف** أنه شبه وهمي! فذلك الباحث يجلس إلى منضدة يعرف أنها تتكون من ذرات وجزئيات، وهو يذكر أن العالم الألماني رونتيجن قد اكتشف وجود أشعة تخترق الحجب! [أشعة X] والناس قد تعرف ذلك أو لا تعرفه، ولكن الأدباء يشعرون به قبل غيرهم، وهو ما يؤثر في رؤيتهم للعالم ولعقل الإنسان، أو قل للعالم الإنساني الخاص، وهو ما نجد استرجاعًا له في تعريف هايديجر للحداثة (modernity) بأنها عصر القول بأن للعالم صورة، إذ يقول:

> لدينا تعبيران هما «صورة العالم في العصر الحديث» و«صورة العالم الحديثة» وهما ... يفترضان شيئًا كان من المحال أن يُفترض من قبل، ألَا وهو صورة العالم في العصور الوسطى وصورة العالم في العصور القديمة. ولكن صورة العالم لا تتغير من صورة سابقة في العصور الوسطى إلى صورة حديثة، ولكن الواقع يقول إن تحول العالم في ذاته إلى صورة هو الذي يميِّز جوهر العصر الحديث [من فصل عنوانه «عصر صورة العالم» في كتاب **مسألة التكنولوجيا ومقالات أخرى**، تحرير وترجمة وليام لافيت، ١٩٩٧م، ص٢١٨].

كان الاتجاه إلى ذهن الإنسان يمثل معاداة لمنجزات العلم والتكنولوجيا التي استند إليها فنانو المذهب المستقبلي في تصوير عالمهم الحديث والمتحول، ولكن إحياء المذهب الإنساني أو الهومانيزم — تعريب لويس عوض — كان يختلف عن المفهوم الذي برز به في عصر النهضة؛ إذ كان آنذاك بمثابة إنزال الفلسفة من السماء إلى الأرض؛ أي التحول من «النقل» في الفكر الاسكولائي [أي الكنسي المدرسي — تعريب لويس عوض] إلى الإنسان باعتباره الباحث وموضوع البحث، وهو ما أثَّر أكبر تأثير في آداب العصر وفنونه، حتى حين ينزع الأدباء إلى الخيال والتحرر من معطيات الحواس المحدودة، فنجد عند الرومانسيين أول إرهاص بالفكر الجديد وهو «اندماج الذات والموضوع» (coalescence of subject and object) وإن كان كولريدج يقصره على إبداع الشاعر، ونجد عند وردزورث إيضاحًا لفكرة صديقه (التي يقال إنه استقاها من الألمان) عن هذا الاندماج، إذ يفضِّل القول فيها في قصيدته **المقدمة** (*The Prelude*) وكيف يكون نمو الذهن الخلاق مستندًا إلى اكتشاف وجود العالم في داخله، فهو يرى العالم في

ذهنه ويرى ذهنه في العالم، أو ما كان يسميه الطبيعة، كأنما ليؤكد قول كولريدج الشهير:

O Lady we receive but what we give
And in Our life alone does nature live.

أي إننا في عصر الحداثة نشهد ميلادًا جديدًا للمذهب الإنساني الذي كان قائمًا على «ثبات الذات» (أو «الأنا» إذا استعرنا شيئًا من مصطلح التحليل النفسي الحديث) فإذا به يغدو وهميًّا؛ فالمفكرون المحدثون وبعضهم من الماركسيين الجدد أو من تجاوزوا الماركسية و«لا يزالون يدورون في فلكها»، يُنكرون هذا الثبات، وهو ما أدَّى بدوره إلى رفض التصور «القديم» للنفس أو الروح عند أصحاب ما بعد الحداثة، وأنا أُلح على هذه المسألة لأن المفكر شبل الكومي **لا يتخلى في أية تأملات فلسفية عن «الروح» والإيمان بها**، كما يتجلى في كتابه السابق **الواقعية الجديدة** ويعني بها الواقعية الروحية التي يناقشها في فصول الكتاب [ولتغيير العنوان الذي كان **الواقعية الروحية** أسباب لم يأنِ أوان عرضها].

لم تكن الحداثة ترفض وجود النفس، مثلما يفعل أصحاب ما بعد الحداثة الذين يرَون أن النفس بناء متصوَّر أو افتراضي لموقع تتلاقى فيه قوًى اجتماعية مادية وقوًى وفكرية أو أيديولوجية مع القوى البيولوجية، ولَّما كانت هذه القوى دائمة التغير فإن تصور ثبات موقع تلاقيها وتصارعها تصور غير دقيق، ومن ثم فالحديث عن وجود نفس محددة لكل فرد من قبيل المجاز الذي يتوسل به العلماء دون أن يكون له وجود حقيقي. وقد يعجب المرء من قول د. هـ. لورنس عام ١٩١٤م في أحد خطاباته التي سبقت كتابته روايتي **قوس قزح** (١٩١٥م) ثم **العاشقات** (١٩٢٠م)، إنه يرفض القول بالثبات القديم للنفس الذي كان يقوم على المذهب الإنساني الأخلاقي؛ إذ يقول:

> أنا لا أكترث إلا **لماهية** المرأة — أي **ما** المرأة — من غير الزاوية الإنسانية [inhumanly] بل فسيولوجيًّا وماديًّا ... فماهيتها مظهر أو ظاهرة (تمثل إرادةً غير إنسانية أعظم)، ولست آبه لما تشعر به وفق المفهوم الإنساني (مقتطف في كتاب **الحداثة** ٢٠١١م، ص١٣).

ولكننا نعرف طبعًا أنه صوَّر نفس المرأة، رغم إنكاره، أبدع تصوير، ولم أجد تبريرًا لهذا الإنكار المبكر للنفس إلا عند فريدريك جيمسون الذي يرى أن افتراض هذا

الوجود من خلق النظام الرأسمالي الذي يود تثبيت أحوال المجتمع، مستغلًّا هذا المذهب الإنساني «القديم» في إقناع الناس بأن لهم نفوسًا تريده ما يريد الرأسماليون، وقد كثر اقتطاف حجة جيمسون، وأنا أرجع إليها في مقال كتبه بعنوان «ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي» في كتاب من تحرير هال فوستر (Foster) بعنوان **مناهضة المذهب الجمالي: ثقافة ما بعد الحداثة** (١٩٨٥م) ص١١١–١٢٥، وهو مقال يرهص فيه جيمسون بأفكاره عما بعد الحداثة (في الكتاب الذي يحمل هذا العنوان) وببعض أفكار تيري إيجلتون وكريستوفر نوريس. والاتجاه العام إلى مهاجمة المجتمع الحديث بسبب تشييئه للإنسان يتناقض في نظري مع إنكار النفس الذي يعتبره الماديون فكرةً شبه مقدسة؛ فالواقع أن الحداثة لم تنكر النفس قط بل شككت وحسب في مفهوم الثبات القديم، فمفهوم الثبات في الأدب القديم يعني إمكان رسم صور الشخصيات في أطر محددة ثابتة تعين القارئ على أن يتوقع كلام الشخصية وسلوكها بمجرد ظهورها على مسرح الأحداث، ومفهوم عدم الثبات يعني العكس، ونحن في المسرح نفضِّل الثبات، بحيث نستطيع تقدير التطور في الكلام والمسلك ما دام الإطار قائمًا، ولكننا في المسرح نرى الشخص أمامنا ونستطيع أن نغير من تفاعلنا معه ما دمنا نراه بأعيننا ونسمعه بآذاننا، فكأننا نعيش حياةً شبه كاملة معه، وأما في الرواية والقصة القصيرة والشعر فليس أمامنا سوى اللغة، واللغة وسيط (medium) عسير التناول، فقد نُنصت لراوية الأحداث ويقنعنا بالثقة فيه ويشار إليه بمصطلح الموثوق به؛ أي reliable، وقد نفقد الثقة فيه إذا أراد المؤلف خلق مفارقة خاصة به، وقد نرسم له في خيالنا صورةً نرضاها ولا يرضاها غيره من الأشخاص، وينطبق هذا على الشعر، وأقصد الشعر بأصواته الثلاثة التي حددها ت. س. إليوت (انظر كتب العلامة ماهر شفيق فريد عن نقده وشعره)؛ فالصوت الأول نجده في الشعر الغنائي أي الذي يتحدث فيه الشاعر إلينا بصوته المباشر، حيث يلتقَّى المؤلف الحقيقي مع المؤلف الموحى به (implied author) وفق تعريف وين بوث (انظر **الرفيق إلى نظرية السرد**، ٢٠٠٨م، والترجمة العربية في المطبعة)، والصوت الثاني هو الشعر الذي يرتدي الشاعر فيه قناع شخصية أخرى (persona)، والصوت الثالث هو الصوت الدرامي حيث يرتدي الشاعر أقنعة شخصيات متعددة.

ونجد في الأدب الحداثي، كما يبين شبل الكومي في تحليله لنجيب محفوظ وأمل دنقل، أن المؤلف يصطنع تركيبًا من الموقفين المذكورين إزاء النفس البشرية، فكلاهما

يُبرز ثبات النفس وتغيرها، وكلاهما من ثمار تيار الحداثة الذي امتد كما ذكرت آنفًا إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، ومقارنة تحليل الباحث في هذا الكتاب بتحليله لأعمال أخرى سابقة، خصوصًا عند نجيب محفوظ، تؤكد ما أذهب إليه من ميله إلى قَبول فكرة التركيب؛ فنجيب محفوظ في الثلاثية يقترب من المنهج «القديم» في القرن التاسع عشر، لا في الأدب الإنجليزي فقط بل في الأدب الفرنسي، عند زولا مثلًا، أو الروسي، ولنقل عند تولستوي. ولكن نجيب محفوظ في قصصه الأخيرة مثل **الكرنك** أو **يوم قتل الزعيم** أو في قصته الرائعة «زعبلاوي» يؤكد **حداثته** التي يركز عليها المؤلف هنا؛ فلديه رواة يمارسون «السرد الوهمي» (disnarration)؛ أي سرد ما لم يحدث، و«عدم السرد» بأشكاله التي يتبحَّر فيها المتخصصون، ويقترب كثيرًا من القصة الحداثية التي أبدعها تولستوي وهي «**سوناتا كرويتزر**» (وهي نوفيلا؛ أي «قصة قصيرة» مطولة).

ومن العناصر الحداثية المهمة الولع بالتاريخ والأسطورة، وهو ما يتناوله شبل الكومي من زاوية فلسفية أيضًا باعتباره من نتاج الموقف الفكري الذي أصبح من سمات العصر، وأعني به التباس المعاني (equivocation) في أحداث الماضي وربطها بالأساطير، ويتجلَّى هذا بأبهى صورة في شعر أمل دنقل الذي يحلِّله الباحث ببراعة في هذا الكتاب. فمثلما شُغل الشعراء والكتاب في أوروبا بقضية المعنى، وهي قضية لا تقتصر على إشكالية التفسير أو الهرمانيوطيقا التي تشغل المحدثين مثلما تشغل شبل الكومي، بل تتعدى ذلك إلى **إمكان وجود المعنى لأي شيء أصلًا** (وسوف أعود إلى هذه المسألة). فلقد كان كتاب **الغصن الذهبي** الذي كتبه فريزر (Frazer) وحصلتُ على نسخته المختصرة منذ عامين، (بعد أن ضاعت نسختي القديمة) من علامات الطريق في مسار الأدب الحديث، بسبب إلقائه الضوء على جذور الرمزية التي نحيا بها، وضرورة اللجوء إلى الرمز عمومًا بحثًا عن المعنى، والرمز قد يكون اجتماعيًّا أو فكريًّا أو ما شئت، لكنه إنساني ومتعالٍ في الوقت نفسه، ويشهد كما يقول محرر الغصن الذهبي في مقدمته (وهو روبرت فريزر، طبعة ١٩٩٤م) بحتمية استعانة الإنسان بالرمز من التاريخ والأسطورة في سبيل المعنى، ولا حياة للإنسان في العصر الحديث دون الرمز الذي قد يتخذ صورة الطقوس أو الشعائر، أو مجرد أقوال تمثِّل صورًا تتعدَّد معانيها وتلتبس ولكن وجودها مهم. ولذلك وجدنا في صور الشعراء العرب المحدثين مثل هذا الولوع، ولطالما كنت أكره المعالجات الشعرية **للقضايا السياسية** التي تستخدم رموز التاريخ والأساطير العربية من زرقاء اليمامة إلى صلاح الدين الأيوبي؛ لأن هذه الرموز

تُشوش النظر إلى الواقع السياسي؛ فاستلهام صورة صلاح الدين الذي استرجع بيت المقدس بقوة السلاح يصعب نقلها إلى العالم المعاصر الذي أصبحت فيه الحرب قتالًا بالعلوم الحديثة لا بالسواعد المفتولة والصوارم الماضية. وقس على ذلك محاكاة الشعراء العرب للأجانب في الإحالات إلى أرباب اليونان وأساطير قدماء لا علم لنا بهم، وقد يكون الدافع كما يقول الدكتور محمد عبد الحي هو التعالم، فلم ننشأ على أسطورة بروميثيوس، ولا يعني بعث العنقاء (فينيكس) من رمادها في النار بعد خمسمائة عام شيئًا للقارئ العربي وربما للشاعر نفسه. أما استخدام شوقي للجن في **مجنون ليلى** فهو ما نعنيه حين نقول استلهام الأساطير أو التراث (نحن بنو جهنما/نغلي كما تغلي دمَا).

ويقول نورثروب فراي في كتابه تشريح النقد (طبعة ١٩٩٠م) إن الرموز الدينية لا تنفصل عن الرموز الإنسانية العامة، وهو يربط ربطًا جميلًا بين المعاني في استخدام المحدثين لِما يسميه المصطلحات الأساسية وهي الأسطورة والرمز والطقس والنمط الفطري، ويدافع عن منهجه القائم على الإيمان بالله وبالروح [فلقد كان كاهنًا في الكنيسة الكندية] بمناهج نقدية تحليلية يصفها هارولد بلوم في تصديره لهذه الطبيعة بأنها تنتمي إلى الأفلاطونية الجديدة، كما يربط الدكتور إيان نيتون (Ian Netton) بينها وبين مناهج رسائل **إخوان الصفاء وخلان الوفاء**؛ إذ يقيم علاقةً منهجية بين تحليل رموز الكتاب المقدس عند فراي، ومناقشة هذه الرسائل للرموز العربية التي دخلت الإسلام، وأقوال أفلوطين (Plotinus) المصري حاضرة هنا وهناك. أما الغاية فهي إقامة علاقة وثيقة بين ما يسمى الرموز فوق التاريخية أو الروح المتجاوزة للتاريخ (superhistorical) وبين هياكل الفكر الإنساني عند المحدثين من شعراء وروائيين مثل وليم بطلر ييتس، وجيمز جويس، ود. هـ. لورنس وتوماس مان فيما يقدمونه من رموز، سعيًا وراء معانٍ ميتافيزيقية من المستوى الذي كان ت. س. إليوت يعمل عليه، ولم يكن يُخفي توجهه الروحي وتحوله الكامل إلى الدين في مراحل حياته اللاحقة، وقد انتقده بعض معاصريه لاستخدام أسطورة «الكأس المقدسة» في قصيدة «الأرض الخراب» في إطار الأسطورة الأكبر وهي الخصب؛ أي طلب الإشباع الإنساني **بالوجود** والامتداد، مبينين أنه يظهر اشمئزازه من الجنس في أماكن متفرقة من القصيدة، ورد عليهم آخرون فبيَّنوا أن القصد من استعمال الأساطير والرموز (حسبما يقول فراي مثلًا) كان تأكيد الامتداد الزمني لا المكاني كما هو عند ييتس ومان ولورنس

وجويس، والمفتاح الزمني يفتح لنا باب التقاليد بالمعنى الذي يقصده إليوت، يقول ليفنسون:

> لم تكن التقاليد عند إليوت ... قاعدة تُتَّبع بل تراثًا كامنًا إلى حد كبير في اللاوعي، ويتعرض باستمرار للتعديل داخل النفس. فلقد كان يشبه عزرا باوند وغيره من المحدثين في التفكير العميق في مفارقات التقاليد في علاقتها بالإبداع، قائلًا إن أشد المواهب أصالةً ليست مقيدةً وحسب داخل أحد ضروب التقاليد، بل من الأرجح أن تعيد تأكيد هذه التقاليد ونجد في هذا الصدد أن مصطلح «التجديد» مصطلح غامض غموضًا لا قاع له! ولقد استطاع بفضل هذا الإطار الكبير المتجاوز للفردية والذي يسميه «ذهن أوروبا» أن يجسد فعلًا رؤى خياله المبدع للأساطير الحقة.

ولم يفُت شبل الكومي أن يقيم الصلة المذكورة بين استعانة المحدثين بالأساطير وبين ما أسميته التقاليد (tradition)، وهو ما يوازي الباحث بينه وبين التراث (inheritance) في الفقرة المقتطفة أعلاه؛ إذ يشير إلى ما يفعله صلاح عبد الصبور وأمل دنقل، وأود أن أُضيف هنا دلالةً خاصة للعلاقة بالتقاليد عند المحدثين وهي التي تتجلَّى في استخدام اللغة. وأقول واثقًا إن حالة اللغة العربية حالة خاصة بسبب ارتباط اللغة العربية بالتاريخ ارتباطًا لا نجده في أيٍّ من اللغات الأوروبية الحديثة، والاعتزاز بالفصحى له عند العربي جذور قومية تتعلق بهُويته ذاتها؛ أي إن الصراع الدائر حاليًّا بين اللهجة المحلية المصرية في الإبداع الأدبي (وهو لا يزال مقصورًا على الشعر والمسرح ولم يجرؤ على دخول الرواية) وبين الفصحى المعاصرة، ليس صراعًا أدبيًّا صرفًا، بل إنه لصراع وجود في التاريخ، وصراع انتماء إلى أمة كُتب عليها أن تعاني ما عانته فظلت مستمسكةً بوجودها من خلال لغتها، وظاهرة العربية الفصحى التي لا تتغيَّر روحها مهما تغيَّرت ألفاظها ومبانيها ظاهرة فريدة بين لغات الأرض.

أما النظرة الحديثة إلى اللغة فربما اتخذت نقطة انطلاقها من كتاب سوسير عن **علم اللغة العام**، والذي نُشر عام ١٩١٦م بعد وفاته، فكان يمس عصبًا حساسًا لدى المعاصرين الذين كانت تشغلهم قضية البناء والتركيب في غمار انشغالهم، كما بينت آنفًا، بقضية المعنى؛ إذ بين للقراء مدى العلاقات التعسفية القائمة بين العلامات اللغوية وبين ما تُحيلنا إليه خارجها، وأن المعنى يُخْلق من خلال علاقات داخل اللغة نفسها باعتبارها نظامًا محددًا. وكان ذلك مضادًّا إلى أقصى حد مع الفكرة الموروثة عن إطلاق

الإنسان أسماءً على الأشياء السابقة الوجود، بل يقول إننا نحصل على الأشياء؛ أي نوجدها من خلال ابتكار أسماء لها. ولم يلبث فتجنشتاين في **الرسالة الفلسفية المنطقية** (١٩٢١م) التي عادةً ما نشير إليها باسم **الرسالة** وحسب (*The Tractatus*) أن عبَّر عن فكرة مماثلة قائلًا: «حدود لغتي حدود عالمي.» وكان هذا، وفق الرأي السائد، لحظة التحول إلى اللغة، وقد أصبح تعبير «التحول إلى» يعني أيضًا «بروز دور»، فقولك The linguistic turn يعني نهوض اللغة بدور رئيسي، وقد شاع هذا في الإشارة إلى «التحول إلى الثقافة» في دراسات الترجمة بمعنى قيام الثقافة بالدور المنوط بها في دراسات الترجمة، ولكن معالجة الحداثيين للدور المنوط باللغة يمثل نقطة تحول في تفسير هذا الدور؛ ففي وقت نشر **الرسالة** كان جيمز جويس ينشر روايته الكبرى (زهاء ألف صفحة عن حياة البطل ليوبولد بلوم في أربع وعشرين ساعة) في حلقات. والرواية تُعتبر ذروة المذهب الحداثي لعدة أسباب شغلت النقاد على امتداد نصف القرن التالي، ولقد عانيت بلا مبالغة في قراءة هذه الرواية غير الممتعة عام ١٩٦٩م عندما كانت زوجتي نهاد صليحة تدرسها في برنامج الماجستير بإشراف الناقد الشهير ديفيد ديتشز، وأقول إنني عانيت لأنه كان عليَّ أن أطلع على تجارب جويس اللغوية، قبل تسجيلي لدرجة الدكتوراه عام ١٩٧٠م، وكان المشرف يرى أن دراسة الأسلوب، وهو الموضوع الذي اخترته في الشعر، لا بد أن تتضمَّن تجارب جويس. وأقول بالمناسبة إن الدكتور طه محمود طه ظلم نفسه وظلم الرواية بترجمتها إلى العربية؛ فهي رواية لا تُقْرأ قبل أن تُفهم، وتفسير هذه المفارقة أن جويس يبني الرواية على أساس ملحمة **الأوديسية** لهوميروس، وذلك بعد نقلها إلى العصر الحاضر، وتغيير المكان بجعله مدينة دبلن، وتحويل البطل يوليسيز إلى رجل يعمل بدفن الموتى — حنوطي [حانوتي] — وجعله يهوديًّا في أيرلندا حيث لم يوجد يهود قط. وجويس يستخدم الرواية حقلًا **لتجاربه اللغوية**؛ فيحاكي أساليب السلف [كيف بالله نحاكيهم بأساليب عربية؟!] وفي الفصل الأخير نجد زوجته مولي مستلقيةً في الفراش في انتظار عودته، وتُحادث نفسها حديثًا طويلًا (٣٠ صفحة) دون علامات ترقيم؛ أي دون فواصل من نقط أو سواها [فكيف نُبرز ذلك إذا فهمنا ما تقوله بالعربية؟!] ويركِّز النقاد على فصل عنوانه «ثيران في الشمس»، وهو فصل يستعرض فيه تطور اللغة الإنجليزية موازيًا بين هذا التطور وتطور الجنين في الرحم، بإيراد فقرات تمثل أطوار الأسلوب الأدبي المنثور، بعضها ذو نغمة جادة وبعضها ساخر، والنقاد في خلاف مستمر للفصل بين النغمتين الرئيسيتين وما بينهما من درجات الجد والهزل؛ إذ يقول قائل إن التطور العضوي للغة استعارة ساخرة، ما دام مرمى جويس

هو استعراض إحكامه للعلم بالتطور اللغوي وفق أحكام من سبقوا سوسير من علماء اللغة، وهو استعراض لا يُعفي أحدًا من السخرية، حتى إننا نُضطَر إلى الضحك من محاكاته لأسلوب ديكنز نفسه الذي كان يزعم أنه لا يقبل المحاكاة. ولقد كنت أظن وما زلت أن الرواية فيها من الحذلقة أكثر ممَّا فيها من المتعة الأدبية التي تقوم على إثراء الوعي وإرضاء الحاسة الجمالية.

ولنذكر أن تلك الفترة التي تمثِّل تفتُّح زهور الحداثية الأدبية شهدت انشغالًا مماثلًا باللغة باعتبارها الوسيط الرئيسي للثقافة بأبعادها التاريخية والإبداعية واللاواعية، كما يشهد على ذلك إنتاج إليوت وباوند ولورنس وبروست آنذاك، وتمخَّض هذا «التحول إلى اللغة» عن تيارين أساسيين، وهما متضادان إلى حد ما؛ فالأول يجد أقوى تعبير فلسفي عنه، في رأي النقاد، عند مارتن هايديجر في فصل بعنوان «طبيعة اللغة» في كتاب بعنوان **في الطريق إلى اللغة** (من ترجمة بيتر د. هيرتز، ١٩٧١م، خصوصًا ص٩٨)، ويقول فيه بأسلوبه الغامض إن **اشتباك** البشر مع اللغة لا يقبل التحليل التقني أو ما يسميه «الخارجي»، وهو لا ينكر أن للتحليل اللغوي فوائد معينة، ولكنها لا تتضمن استخدام الإنسان للغة، ويستشهد بالشاعر الألماني ريلكه، للتدليل على استحالة تبيان تعبير الإنسان عن الوجود (شغله الشاغل) لغويًّا، ومن الطريف أن مايكل بل (Bell) الباحث المفتون بفلسفة هايديجر وضع كتابًا عن د. هـ. لورنس نشره عام ١٩٩٢م بعنوان **د. هـ. لورنس: اللغة والوجود** يبيِّن فيه، وفقًا لما قرأته عنه، أن لورنس يحقق نظرة هايديجر في صعوبة التعبير عن الوجود لغويًّا على الرغم مما تحفل به لغة لورنس من السمات «الوجودية». وأما التيار الثاني فهو الاستناد إلى نظرات سوسير في تقديم تحليل جذري للثقافة، وعرض للأيديولوجيا من خلال اللغة. ويبدو أن هذا الاتجاه لم ينضج إلا في مرحلة متأخرة، عند رولان بارت مثلًا، وما يسميه بول ريكور «هرمانيوطيقا الارتياب».

والشعراء الحداثيون بوجه خاص يقفون موقفًا يتوسَّط هذين التيارين، ولا أقول يجمع بينهما، فإن ت. س. إليوت وعزرا باوند مثلًا يريان أن الحضارة تعتمد على الكلام، وأن وظيفة الشاعر والناقد أن يحافظا على دقة التعبير وصلابته. ومن ناحية أخرى كانا يريان — أو يعترفان — بوجود بُعد خاص في اللاوعي للغة، على نحو ما ذكرت في الفقرة المقتطفة عن نظرة إليوت إلى التقاليد/التراث؛ فهذا البعد المضمر لا يظهر على السطح ولكنه يستطيع — على عكس ما يقول به هايديجر — تحقيق الصلة بالوجود. وأما قولهما إنه ليس من الممكن ولا من المستحب أن يُخْضِع المرءُ اللغة بكل

أبعادها للوعي فيعبر عن موقف يقرِّبهما من هايديجر، وقد راق لي تعبير مايكل بل — في معرض الإشارة إلى هذين الشاعرين — عن كونهما قد بشَّرا بقدرة اللغة على التعبير عن الأيديولوجيا، ولكنهما كانا يريان أيضًا أن اللغة وجود … أو الوجود! وقد كُتب لهذا الانشغال باللغة أن يتطور في أواخر القرن العشرين إلى ما يسمى «التشيُّؤ» للُّغة؛ أي جعلها شيئًا له وجوده بغض النظر عن كونه شفرةً أو نظامًا رمزيًّا يُستخدم في التعبير والتواصل، ووجدنا عند أتباع ما بعد الحداثة ما يدل على أن أصول هذا الانشغال وجذوره حداثية.

فإذا نظرنا إلى الساحة الأدبية العربية وجدنا محاولات مماثلةً «للتوجه إلى اللغة»، وقد يبدو هذا غريبًا ما دام التراث الأدبي العربي قد انشغل على مر تاريخه الطويل باللغة انشغالًا لا مثيل له، ومن عدة جوانب، ولكن الواقع أن الشعراء والروائيين العرب خصوصًا أَولوا اللغة اهتمامًا من زوايا جديدة، منذ الحرب العالمية الثانية، ربما بفضل اطِّلاعهم على النماذج الأدبية العالمية، وربما بدافع العوامل الواقعية أو الاجتماعية الجديدة مثل نشأة الصحافة وأجهزة الإعلام المسموعة والمرئية، فوجدنا اتجاهات حداثيةً يمكن رصد أفكار الفلاسفة العالميين فيها، ويمكن اعتبارها نباتًا حداثيًّا غرسته تجاربهم الشخصية في الكتابة. ونستطيع باختصار أن نلمح تيارين رئيسيين هنا أيضًا؛ الأول مولد الفصحى المعاصرة وتطورها، والثاني الاتجاه بقوة إلى استخدام العامية [العربية المصرية] في الإبداع الأدبي. أما التيار الأول فيمثِّله توفيق الحكيم الذي يعتبر رأس حربة الحداثية اللغوية، خصوصًا منذ أن كتب **عودة الروح** عام ١٩٢٨م، وكان أحمد شوقي آنذاك يكتب مسرحياته الشعرية التي يستلهم فيها المسرح الشعري الأوروبي، دون الإخلال بقواعد العروض أو القافية، أو النحو بطبيعة الحال. فتحت رواية توفيق الحكيم الطريق أمام الأدباء فوجدوا الشجاعة على استعمال لغة الصحافة في قصصهم، وتفاوتت مستويات هذه اللغة ما بين نجيب محفوظ الذي بدأ يكتب الفصحى المسرحية باللغة التراثية، ثم ما لبث أن تطوَّر، كما بيَّنتُ في دراسة لي بالإنجليزية عن لغته، وبين من كانوا يخاطبون الجمهور الذي لم يلقَ حظًّا وافرًا من العلم بالعربية الكلاسيكية، فمنهم من أبدع وتفوق مثل يوسف إدريس، ومنهم من لم يتفوَّق مثل يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس. وتدريجيًّا كشفت الحداثية اللغوية عن نفسها في الجيل التالي من الروائيين.

ويركِّز شبل الكومي على أمل دنقل في دراسته الممتعة عنه، وهو الذي يمثِّل امتدادًا لشعر الحداثية الذي بدأ بالثورة على الشعر العمودي وأحل محله شعر التفعيلة، وفي

غضون ذلك نبغ شعراء يكتبون الشعر المنثور، أو شعر التفعيلة؛ أي الشعر الذي لا يتميَّز بعلو نبرة النظم، مهتدين بالمثل الأعلى «لدقة التعبير وصلابته»، مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، والدكتور الكومي ينصف شاعره إنصافًا لم يلقَه من الكثيرين؛ فهو يركِّز على طابعه الحداثي، ويقتطف من شعره ما يؤهله للانتماء إلى ما بعد الحداثة (وسوف نعود إليها). وأما الاتجاه إلى العامية في الأدب فنحن نقبله باعتباره ظاهرةً أملتها ضرورات الكتابة الواقعية في المسرح، وانتقلت تدريجيًّا دون مبرر حقيقي إلى الشعر، والخطر في هذا الاتجاه أنه يجمع بين الشاعر وغير الشاعر، فاكتب ما تريد (ولو كان نثرًا) وقل إنه شعر!

لم أذكر في عرضي لملامح المذهب الحداثي بعض العوامل المهمة التي أدَّت إلى نشأته في الأدب من بعد ازدهاره في الفنون التشكيلية، ومن بينها الحرب العالمية الأولى، والصدمة النفسية والفكرية التي أحدثتها، ونشأة التحليل النفسي خصوصًا على أيدي فرويد وأتباعه، وحركة تحرير المرأة، ونشأة الماركسية واشتداد ساعدها ونشأة الاتحاد السوفييتي، وما جرَّته من الحركات العمالية والإضرابات ثم الكساد العظيم في آخر العشرينيات. لم أذكر إلا داروين وفريزر، وأظن أن اهتمام الدكتور شبل الكومي بالفلسفة في هذا الكتاب يحتِّم عليَّ أن أُلخِّص الموقف الفكري الذي يبني عليه هذا المؤلف النابه تحليله في الفصل الأخير من كتابه. وأظن ظنًّا أن الدكتور الكومي يفترض في قارئه إلمامًا لا بأس به بالمهاد الفكري للحداثية أو أنه، أي القارئ، قد سبق أن قرأ كتب المؤلف السابقة، فإن لم يكن قرأها فسوف أحاول في العجالة التالية أن أعوِّض القارئ بتقديم جانب جوهري من جوانب الحداثة لم يُغفله المؤلف فيما سبق أن كتب، وأعني به ما يمكن أن نُطلق عليه «انهيار المثالية».

ذكرت الدور الذي نهض به هايديجر في تشكيل النظرة المنافسة إلى اللغة؛ أي التي تنافس النظرة السوسيرية، ولكن تلك النظرة كانت جزءًا من الدور الذي قام به في التحول الكبير في النظرة الفلسفية في العقود الأولى من القرن العشرين، وكان هذا التحول يتمثَّل في القضاء الفعلي على التقاليد المثالية التي ظلَّت سائدة، مع تنويعاتٍ شتى، تقريبًا منذ أن أصدر عمانويل كانط كتابه **نقد العقل الخالص** في عام ١٧٨١م، فلقد كان ذلك الكتاب يُعتبر بحق النص التأسيسي لفكر الحداثة؛ إذ قدَّم فيه الردَّ التفصيلي المفحم على «مذهب الشك» عند ديفيد هيوم، وغيَّر الثنائية التي أتى بها ديكارت تغييرًا جذريًّا؛ إذ إنه يحل المقولات الفكرية الثابتة محلَّها مبينًا بأنها يمكن أن تصبح وحدها

وسيلة معرفة العالم (كما ألمحت إلى ذلك)؛ بمعنى أن هيكل الفكر هو هيكل العالم، ويقول باسمور في كتابه **مائة عام من الفلسفة** (١٩٦٦م) إن هايديجر كان يستخدم صفة التعالي (transcendence) لا للإحالة إلى عالمٍ ما وراء العالم المادي، بل للإشارة إلى شروط إمكان **الإحساس به** (experiencing)؛ أي أن «يَخْبَرَه» المرء وهو لفظ غير واضح، مضيفًا:

> إذا كان هوسرل يرى أن «أعجوبة الأعاجيب كلها «الأنا» المحضة والوعي»، فإن هايديجر يقول إن العجيب حقًّا «كون الأشياء لها وجود.» أي إن هايديجر لم يتخلَّ قط عن التأكيد الأرسطي الإسكولائي على [فكرة/مفهوم] الوجود (ص٤٧٦–٤٧٧).

والمقصود بتعبير «الإحساس به»، مثل الكثير من مصطلحات هايديجر يحتمل التأويل بـ «الوعي» وهو الذي يربطه بهوسيرل، وبـ «المعرفة» التي تربطه بالمذهب التجريبي البريطاني وبما يسمى الكانطية الجديدة؛ إذ يشترك المذهبان في أن المشكلة الرئيسية للفلسفة هي «مشكلة المعرفة» لا «مشكلة الوجود»، كما يشتركان في التمييز بين قيمة «الخبرة» بالوجود وبين إدراك أهميتها (باسمور: ص٤٧٧–٤٧٨). وباسمور يترجم (Dasein) المصطلح الذي ترجمته بالحضور في أحد كتبي، بتعبير الوجود البشري ويدافع عن تلك الترجمة في حاشية مطولة، ولَّما كان هايديجر يشغل مكانًا بارزًا في فكر الدكتور الكومي، وخصوصًا في التفسير الذي يقدمه في هذا الكتاب فسوف ألخِّص الفصل الخاص بهايديجر في كتاب أحدث وهو **موجز تاريخ الفلسفة الحديثة** (١٩٩٥م) من تأليف روجر سكروتون (Scruton) مشيرًا إلى أن باسمور أوضح لي شيئًا طالما أزعجني وهو المقصود بعبارة **الزمان الوجودي** عند عبدالرحمن بدوي، التي يستخدمها بدلًا من عنوان هايديجر **الزمن والوجود**؛ إذ يقول باسمور: «إن الوجود البشري عند هايديجر زمني برمته؛ فهو يعيش في انتظار شيء ما وبخاصة وفاته [أي انتهاء الوجود البشري]» (ص٤٨٢). فالوجود البشري عند هايديجر — حسب تفسير باسمور — وجود يجمع بين الماضي والمستقبل في الحاضر؛ فهو يسترجع الماضي في حاضره حتى يكون من مقومات العزيمة لتحقيق شيء في المستقبل؛ إذ يُذكِّر المرء ما فعله العظماء ويسعى إلى محاكاتهم، مناضلًا ضد الخوف والقلق اللذَين يصيبهما به تذكر «الموقف الأخير» ذي الأهمية المطلقة وهو الموت. وأما ترجمتي لمصطلح Dasein بالحضور فهي مبنية على

اشتقاق الكلمة الألمانية، وكذلك — **وفي الوقت نفسه** — على هذا المفهوم للزمن؛ فكلمة الحضور العربية تحمل الدلالتين؛ الدلالة الزمنية ودلالة الوجود المكاني (فالحاضر عكس الماضي، والحاضر عكس الغائب). وأما الاشتقاق فواضح لأن Sein تعني الوجود، والبادئة Da تعني هنا مثلما تعني هناك، والفقرات الكثيرة المقتطفة من هايديجر تؤكد تفسير باسمور لمعنى «الزمن الوجودي» وتبرِّر ما انتهيت إليه في الترجمة.

وأما سكروتون فيقول إن هايديجر (١٨٨٩–١٩٧٦م) كان تلميذًا لهوسيرل (١٨٥٩–١٩٣٨م) وقد تأثر تأثيرًا بالغًا بسلسلة المحاضرات التي ألقاها هوسيرل ثم جُمعت في كتاب بعنوان **ظاهريات الوعي بالزمن الداخلي** التي يزعم فيها أنه أعاد اكتشاف مشكلة الزمن الداخلي وهي مشكلة ميتافيزيقية، استنادًا إلى دراسة الظواهر وتحليلها، ومن ثم استلهمها هايديجر مثلما استلهم غيرها من كتابات هوسيرل في كتابة كتابه **الزمن والوجود** عام ١٩٢٧م، وهو أعقد الكتب الكثيرة التي استلهمت — بصورة مباشرة أو غير مباشرة — نظرية كانط عن الزمن باعتباره «شكلًا للحس الداخلي». ويقول سكروتون:

«من المحال تلخيص عمل هايديجر، وهو الذي لم يزعم أحد قط أنه فهمه فهمًا كاملًا، وسوف أورد في الفصل التالي الأسباب التي تدعوني إلى الاعتقاد بأنه لا يُفهم (unintelligible) بسبب طبيعة المنهج الظاهراتي (phenomenological) الذي يستخدمه. فلغته، مثل لغة هوسيرل في مراحل حياته الأخيرة، استعارية وذات تلافيف والتواءات شديدة تقترب بها من استحالة الفهم (incomprehensibility)، ويشعر القارئ بأنه لم يصادف مثل هذا العدد الكبير من الكلمات المخترعة والمعذبة في محاولة التعبير عمَّا يتعذر التعبير عنه» (ص٢٥٦).

ويقول سكروتون: «إن هايديجر يزعم أن منهجه ظاهراتي، وأن الفلسفة دراسة الظاهرات بالمعنى الأصلي للكلمة؛ أي كل ما يُظهر ذاته. ولكن الظاهرات ليست المظاهر، **بل هي كل ما يظهر نفسه للوعي**. ومن ثم تتمتع الظاهراتية بالأولوية على أي علم فيزيقي أو سيكلوجي. والظاهراتية أيضًا الشكل الأساسي للأنطولوجيا؛ أي دراسة كل ما هو موجود. وعلى الرغم من أن الظاهراتية عند هايديجر ذات بدايات ديكارتية، فإنها تنفصل عن علم المعرفة وتنطلق بجرأة لم تُعهد في أحد منذ هيجيل، مبحرةً في بحر من التأملات، دون هادٍ غير سؤالٍ أوحد. وهذا السؤال هو «معنى الوجود»، وهو سؤال يدعونا إلى أن نفترض أنه كان يمثل جميع تلك الفلسفات العريقة، السقراطية وما قبل السقراطية، ثُم أغرقه المنهج الديكارتي.»

ويضيف سكروتون: «لا بد من تمييز الوجود (*Sein*) عن الحضور (*Dasein*)، أما الحضور فيعني نوع الوجود الذي يميز الوعي الذاتي الإنساني. إنه «الشيء الذي يفهم الوجود». قد يكون مريحًا أن نمنح مصطلح Dasein ترجمتها الطبيعية وهي «الوجود». وللأسف فإن هايديجر الذي يمكننا أن نقول واثقين إنه يضاعف المصطلحات إلى آخر حدود الإمكان، سواء دعت الضرورة إلى ذلك أم لم تدعُ إليه، يحول دون ذلك؛ فهو يقدم مصطلحًا ثالثًا هو *Existenz* ويعني به «ذلك النوع من الوجود الذي يستطيع الحضور التطابق معه بطريقة ما، ودائمًا ما يسعى للتطابق معه». وأما الحضور فيختلف في أن له «**وجودًا من أجل ذاته**». والحضور هو ما وصفه سارتر فيما بعدُ بأنه *être pour-soi*؛ أي الوجود لذاته، وكان هيجيل قد وصفه من قبلُ بأنه الوجود لنفسه *fürsichsein*.»

ويقول سكروتون إن هايديجر وسارتر كانا يدينان لهيجيل بأكثر من المصطلحات، فكل هذه ألفاظ «أو طرائق متحذلقة للتمييز بين الأشياء والأشخاص. إذن ما الحجة التي يقدمها كتاب **الوجود والزمن؟** وإن لم يقدم حجةً فما أطروحته؟ لست واثقًا، ولكن ربما كان ما يلي يمثِّل جانبًا منها. أولًا بينما يرفض هايديجر استعمال بعض المصطلحات مثل الذات (subject) والموضوع/الشيء (object) مفضلًا مصطلحات تقنية خاصة به، فهو منشغل بوضوح بمشكلة معرفة النفس، وهي مشكلة حديثة. ما هي معرفة النفس، وما هدفها، وماذا تثمره من نظرات ثاقبة في العالم المادي/الموضوعي؟ وهكذا من خلال ضمير المتكلم يقول «إن القول بأنني موجود في كل حالة حضور قول واضح وجوديًّا»، ولكن الوضوح الوجودي يختلف عن المضمون. وعلينا إذن أن نجد حلًّا «لمشكلة الوجود». وتطرح هذه المشكلة نفسها بدايةً في صورة السؤال «من (ما) أنا؟» وكما بيَّن كانط في عرضه لأخطاء الاستدلال [الأربعة]،[٢] من المحال أن ينجح أي قدر من الدراسة للمعارف

[٢] الخطأ في الاستدلال (paralogism) يعني الخروج بنتائج غير منطقية، ويقول كانط في نقد العقد الخالص إنها أربعة؛ الأولى محاولة إثبات (١) أن النفس مادة، و(٢) أنها بسيطة ولا تتكون من مجموعة من العناصر، و(٣) أنها ذات لا تتغير بل تظل كما هي في أوقات مختلفة، و(٤) أنها واعية بوجودها الذاتي فقط، وغير واعية بوجود الأشياء الأخرى إلا في الصور التي تمثلها. فهذه الأخطاء الأربعة نماذج للاستدلال العقلي الذي يتجاوز حدود الخبرة البشرية المتاحة، وتنشأ (خصوصًا عند ديكارت والفلاسفة العقلانيين) من إساءة تفسير المقصود بعبارة «إني أفكر». وقد سبق اتهام ديكارت بهذا، ولكن كانط كان الفيلسوف الذي أوفى المسألة حقها (معجم أوكسفورد للفلسفة، سايمون بلاكبيرن، ٢٠٠٨م).

المباشرة التي يتميز بها المتكلم في إجابة هذا السؤال. ويشير هايديجر إلى هذه النتيجة ويرحِّب بها، لكنه لا يشعر، وكان أن ينبغي أن يشعر أنها تتهدَّده. ونحن نعلم الآن من التحليل الظاهراتي أن جوهر الحضور يكمن في وجوده: إن له وجودًا **على الأقل**، وله وجود **بصفة جوهرية**. وينبغي ألَّا نبالغ في أهمية الحجة الأنطولوجية القائلة بوجود الأشياء، فحتى لو لم نعرف عن الحضور إلا أنه موجود فلن نكون قد تقدمنا ولو إلى مرحلة السؤال الديكارتي الأول.»

ويضيف سكروتون إن هايديجر يمهِّد «لنظريته عن الوجود (التي هي في الحقيقة نظرية عن الوعي الذاتي) بوصف باهر — وإن يكن تجريديًّا إلى حد يبعث على الجنون — لظواهر العالم»، قائلًا إن وجود الأشياء يُقاس بنفعها أو عدم نفعها للإنسان، ثم يقول إن العالم «يأتي إلى الوعي أولًا في صورة علامة أو كلمة (logos). وهذه هي التي تحمل معنًى لنا»، وهذا ما يفسر انبهار «الحضور» بالعالم. «وهكذا فإن الأشياء التي تبدو لنا مستقلةً يمكن الاستيلاء عليها لاستعمالات «الحضور»، فتصبح تعبيرات وتمنح معنًى ما. وهذا هو «إلغاء المسافة» (*Entfernen*) بين الأشياء وأنفسنا. وبذا نُحفز على أن نفهم أن إلغاء المسافة يقدِّم أيضًا أول «ظاهرة» للمكان، وهو ما يؤدِّي إلى إدراكي بأن لي وجودًا مكانيًّا في عالمي.»

ويواصل الباحث عرض فكر هايديجر قائلًا: «ولكن هذه الوحدة السلمية بين «الحضور» وعالمه دائمًا ما تتحطَّم بسبب ظهور **الآخر**» (أو قل إن روح العصر *the zeitgeist* قد ازداد إحساسها بالخيلاء المرضي منذ أيام هيجيل بسبب تدخل الآخر (أو «هُم» وحسب)). وهكذا ففي إطار العلاقة مع هذا الوجود للآخرين، يصبح وجودي الخاص قيد الشك؛ إذ اكتسب الوعي بما يسميه هايديجر «إلقائي»؛ أي بأنني قد أُلْقِيتُ أو أُلْقِي بي (thrown-ness) (*Geworfenheit*) الذي يعني عدم توافر أي سبب لوجودي في الدنيا؛ أي الحقيقة التي نقول إنني موجود فيها وحسب. وهذه هي التي تبدو في ظاهرة الخوف، والتي تصبح دافعًا على ذلك الانزواء العظيم من الدنيا الذي يسميه الآخرون الاغتراب، ولكن هايديجر يفضِّل أن يسميه «السقوط»؛ فالحضور «يسقط»، لكنه لا يسقط في الخطيئة أو في الجحيم بل في حالة يُطلِق عليها هايديجر «عدم الأصالة» (inauthenticity) [ويعني بها التفاهة وانبتات الجذور]. وهكذا فحين أُواجه باللغز المطلق لوجودي ذاته أفر من نفسي، وأفقد نفسي في القلق، وعندما أريد الفرار من القلق أحاول أن أكف عن أن أصبح ذاتي، وبدلًا من ذلك أمسي واحدًا من

«هُم». إنني أغدو شيئًا؛ أي جزءًا من العالم الذي بدأ بتدمير رباطة جأشي بأن بيَّن لي حقيقتي التعسفية [أي التي لا سبب لها]، وهي التي تغريني الآن أن أنكر نفسي بأن أنصهر في ضمير الجمع غير الشخصي الذي يشير إلى الدور، والشكل و«لغو الحديث».

«ولكن عدم الأصالة المشار إليه يأتي معه بدلالة عبثية؛ أي الإحساس بأن الأشياء لا معنى لها. كان لها معنًى في نظر الحضور، ولكنها بلا معنًى في نظر الذي يحدِّد ماهيته تحديدًا غير شخصي وحسب؛ أي باعتباره جزءًا من «هُم». وتترجم هذه الدلالة العبثية إلى القلق، وتتشكَّل في داخل القلق الإجابة الأولى عن سؤال الوجود. «من أنا؟ الإجابة: نفسي»: مهما أكن سوى هذا فأنا ذلك. فالقلق، كما يقول هايديجر، يفرض الطابع الفردي. فما دام بلا هدف، ولأن طابع العمد عنده عام شامل، ذو صبغة موحدة، ولا بؤرة تركيز له، فلا يمكن أن يفهم إلا باعتباره خاصًّا بي. وفي خبرة القلق أنفصل عن «هُم»، ويُلْقَي بي من جديد في فرديتي، في وجودي، باعتباره الحقيقة النهائية.»

ويشرح سكروتون مفهوم هايديجر للفردية قائلًا إنها تتجلَّى أساسًا في ممارسة طاقة نفسية عجيبة يطلق عليها الفيلسوف اسم «الهَم» (*Sorge*) مبينًا أن موقف النفس القلقة تجاه العالم موقف الهمِّ؛ أي الوجل والإشفاق على ذاتها وعلى الآخرين، ومحاولة فهم العالم باعتباره هدفًا للمعرفة وللنشاط. والهم يأتي معه بالانفصال بين الذات والموضوع، وفكرة الحقيقة الموضوعية. ويقول هايديجر إن الهم «يعري العالم»، فيجد أنه موضوعي بالقياس إلى ذاته. ويقول سكروتون إن هايديجر يكتشف عندما يصل إلى هذه القضية أنه يمس المشكلة الكانطية القديمة الخاصة بالافتراضات السابقة لمعرفة النفس، ولكنه يرفض القول بأننا نحتاج إلى إثبات وجود عالم موضوعي؛ فالمفترض سلفًا لا يحتاج، على ما يبدو، إلى برهان بل إلى «التعرية» وحسب.

ويستطرد الباحث قائلًا: «النفس التي تحمل الهم تتمتع بوجود من نوع جديد، ألَا وهو الطابع الكلي الذي يصفه هايديجر أيضًا بأنه وجود نحو الموت؛ فالقلق يأتي معه بالهلع من النطاق المحدود والضعف، وما الهم إلا إدراك أن العالم مكان وجود محدود وضعيف. وأما في الوجود نحو الموت فأنا أتبيَّن محنتي باعتباري مخلوقًا يخضع لأحكام الزمن، وأرى أن **الزمن وحده** كفيل بخلاصي، بحيث يتحول الهمُّ إلى «نداء الضمير»؛ أي إن عليَّ أن أصبح مسئولًا عن أفعاله وعن وجودي: هذه هي الإجابة الوحيدة عندي للقلق العام الشامل، وهي أول لمحة أحظى بها للأصالة [أي تحقيق مغزى المسعى وقيمته]. إنني أفوز باكتمال صدقي مع نفسي عندما أُدرك نداء شيء هو جزء لا ينفصل

عني، وإن كان يشير أيضًا إلى ما يتجاوزني. لقد دُعيت إلى الخروج من ضياع «هؤلاء» («هُم») ونودي عليَّ بأن أُعلن أنني صاحب عزم وتصميم» (والشكل الأولي لهذا الأسلوب في التفكير يمكن الرجوع إليه في كتاب **المنطق** الذي وضعه هيجيل في فقرة عنوانها «الحاجز والواجب»).

ويبيِّن سكروتون بعد ذلك أن حديث هايديجر عن المستقبل لا يعني أكثر من أن على الفرد أن يختار المسار الذي يريده؛ فالمستقبل يحدِّده العزم والتصميم، في حين أن الماضي مجال الإحساس بالذنب والمسئولية، قائلًا إن «وجودي في الزمن» قادر على تحقيق المراد، في نظر هايديجر، في حالة واحدة أو بشرط واحد، ألَا وهو «أن أرى أن حريتي وانتمائي الزمني شيء واحد». وهذا هو «التحرر من أجل الموت». فالإجابة النهائية لِلُغْز الوجود هي كما يلي: «إنني كائن له امتداد زمني، ويكمن خلاصه في الحرية التي لا يستطيع توفيرها إلا الزمن، حرية صوغ حياتي على النحو الذي أريدها أن تكون عليه، ومن ثم أُغيِّر حالة إلقائي في الدنيا [بلا سبب معروف] إلى حالة العزم والتصميم. وفي هذا التغيير يكمن إدراك الموت وقَبوله.»

وأختتم هذا التلخيص للفصل، بمقتطفاته المهمة، بترجمة الفقرة الأخيرة الطويلة شيئًا ما حتى تكتمل صورة هايديجر من حيث تأثير فلسفته في عصر الحداثة — موضوع كتاب الدكتور شبل الكومي — متجاهلًا سائر جوانب حياة ذلك الفيلسوف الحافلة، والخلافات الحادة حول مواقفه السياسية والثقافية، والتي رصدها ريتشارد وولين في كتابه **مقولات النقد الثقافي** الذي أشرت إليه آنفًا، وأرجو أن تخرج ترجمته العربية إلى الأسواق قريبًا (فهو لا يزال تحت الطبع). يقول سكروتون:

«في رؤية هايديجر شعر من نوع معين، ولحظات من النظرات الفلسفية العميقة. ولكن ما نصيب هذه الرؤية من الفلسفة الحقة وما نصيبها من الوصف الزخرفي لرحلة روحية خاصة؟ وأمثال هذا السؤال يُدخلنا إلى قلب المنهج الفلسفي. أمر واحد يظهر بوضوح وجلاء، ألَا وهو أن النتائج التي انتهى إليها هايديجر، حيثما استطاع المرء أن يفهمها، يقصد بها بوضوح أن تكون حقائق عامة عالمية، وغير مقصورة على حال الإنسان، بل تشمل العالم بمعناه المفهوم. وأما مكانتها فهي تركيبية (synthetic) ومفترضة سلفًا، ومن المحال إثبات صحتها أو خطئها بأي شكل من أشكال العلم. ويصادف المرء الإغراء أحيانًا بتفسيرها بمنهج علمي أو شبه علمي، باعتبارها خطوات في طريق سيكلوجية الوعي الذاتي. ولكن هذا التفسير من المحال أن يبرِّر طابع التجريد

والتعميم في الأفكار المعروضة، إلى جانب الإيحاء (وهو زائف بوضوح) بأن هذه النظريات يمكن قياسها بأدلة تجريبية ودحضها أو تأكيد صحتها. ومن ناحية أخرى، لا يقدِّم هايديجر أية حجج على أن ما يقوله حقيقي وصادق؛ فمعظم ما في كتاب **الوجود والزمن** توكيدات مركبة مرسلة، ولا تكاد ترى بين جملها روابطَ عِلِّيَّة أو منطقية مثل «وهكذا»، أو «ومن ثم»، أو «ربما»، أو «وقد يتبع ذلك أن»، حتى تشير إلى العلاقات التي يُفترض قيامها فيما بينها. فالأطروحة الجوهرية التي تقول إن المثالية لا تحتاج إلى دحض ما دام خطؤها بديهي ومسلم به أصلًا، في إطار سعي «الحضور» إلى معرفة ذاته، لا تؤيدها حجة ولكن يؤيدها الأصل الاشتقاقي، بل والأصل الاشتقاقي لكلمة يونانية أيضًا (هذه الكلمة اليونانية هي *aletheia* التي تعني «التعرية» اشتقاقًا، ولكن معناها الحرفي هو «الحقيقة»). وحتى لو كانت فلسفة هايديجر كلها ذات معنًى [يعتد به] وحقيقية، فإننا لن نقبلها إلا إذا وجدنا سببًا لذلك. والنظرة النقدية إليها تقول إن أفكار هايديجر تبدو مثل رؤى الأشباح في عالم الفكر، تمتد ظلال شاسعة غير ملموسة تلقيها اللغة. وأقول إنه من المحتمل — لو لم يكن علم الصرف يميز بين كلمتي Sein وDasein؛ أي الوجود والحضور، ولم يكن يسمح باشتقاق مصدر صناعي من نوع *Geworfenheit*؛ أي «الإلقائية» من الفعل أَلْقَى يُلْقي فهو مُلقًى — أن تتلاشى هذه الظلال فلا يحل محلها شيء: إن هذا النوع من الفلسفة يبين، إذا استعرنا تعبير فتجنشتاين: «كيف يخضع الذكاء لسحر الألفاظ» (ص٢٥٦–٢٦١).

كنت قبل هذا الاستطراد أحاول رصد عامل مهم من عوامل الحداثة، كما يشرحه كتاب الدكتور الكومي، وهو **انهيار المثالية**، وذكرت فيما ذكرت علاقة الذهن بالعالم عند هايديجر [وربما كان هذا ما دفعني إلى الحديث عنه] وأعود الآن إلى تبيان كيف كان هذا الانهيار من مظاهر الثورة على الرومانسية؛ ففي مطلع كلامي عن علاقة الذهن بالعالم أشرتُ إلى قول وردزورث، وهو من أهم رموز الرومانسية في الشعر الإنجليزي، كيف أن الذهن مطابق للعالم وأن العالم موجود في الذهن ولا غنى لأحدهما عن الآخر، ملمحًا إلى أن هذه الفكرة التي كان كولريدج يعتز بها من وحي الفلاسفة الألمان، مثل فيخته (Fichte) الذي ألقى محاضرات عن كانط عام ١٧٩٠م وما بعده، يقول فيها إن الكون جانب من جوانب الذهن ناسبًا ذلك إلى كانط، ورد عليه شيلنج (Schelling) كما نعرف قائلًا إن الذهن هو الذي يمثِّل جانبًا من جوانب العالم! وعلى الرغم من نقد «عقلاء الإنجليز» لهذه النظرات الذاتية التي تُضمر الإيمان بالتعالي والمثالية، فقد

استمر التيار المثالي في القرن التاسع عشر، أو ما يسمى «الانشغال الميتافيزيق» بالطبيعة التعالية للخبرة» (ليفنسون ص١٩). ولم يبدأ المفكرون إلا في بداية القرن العشرين في إعادة النظر في مداخلهم الفلسفية، والتخلي عن المثالية، يقول مايكل بلْ:

> كتب ت. س. إليوت رسالته للدكتوراه عن المثالي «الموضوعي» ف. هـ. برادلي ومع ذلك زعم في أواخر حياته أنه لم يعد يفهمها. ومهما يكن قَبولنا لملاحظة إليوت، فإن لها قيمةً رمزية بسبب علاقتها بالتقاليد السابقة؛ فعلى مستوًى معين كان العصر الحداثي — ممثلًا في نيتشه وهايديجر وفتجنشتاين — لا يشكل انقلابًا على المثالية فقط بل على الميتافيزيقا بمعناها المعروف أيضًا. (ص١٩).

ويقول مايكل بل إن العالم في تلك الآونة لم يكن يقبل أسئلة العصر السابق، ناهيك بإجاباته عنها، ومع ذلك، فكما ذكر كثير من النقاد، نجد أن شعر إليوت حافل بالقضايا التي شغلت فكر برادلي، بل ويبدو بعضها في الصورة التي طرحها برادلي أيضًا، ومن ثم فلا بد من التسليم بأن التحول لم يكن مفاجئًا ولا قاطعًا. وعلى أية حال فنحن نشهد موت المثالية في المذهب البراجماتي عند وليم جيمز، والمنطق الرياضي عند برتراند راسل، وإصرار فتجنشتاين على أن يقتصر «المشروع الفلسفي» على تحليل استخدام اللغة. كما نذكر أن الهجوم الجاد على التقاليد الميتافيزيقية بدأ قبل بداية القرن العشرين، وأن هايديجر كان أكثر مفسريه إنتاجًا، ويقول بل:

> كان هايديجر يؤيد فضح نيتشه لمجمل التقاليد الميتافيزيقية منذ أفلاطون باعتبارها أغاليط كبرى وخداعًا سيكلوجيًّا، أو «كذبة كبرى» يختلف نوعها اختلافًا تامًّا عما كان أفلاطون يقصده بهذا التعبير في «**الجمهورية**». وكان نيتشه وهايديجر يريان، بصفة خاصة، أن المكانة الرئيسية التي كانت نظرية المعرفة تشغلها — أو قل مشكلة المعرفة — قد تطورت من التشييئ غير المقصود للوعي والعالم، فأصبحت تتمثل في كِيانين منفصلين هما الذاتي والموضوعي. وكان نيتشه يقول إن قضية القيمة تسبق قضية المعرفة في أهميتها، فنحن نعرف أو نبحث فيما يُهمنا باعتبارنا بشرًا، والمثل الأعلى للموضوعية في الدرس الأكاديمي ليس غير استثناء لهذه الحقيقة العامة. وكان هايديجر يوافق على كل هذا ولكنه يضيف أن نيتشه لم يكن نهاية الميتافيزيقا كما كان يزعم؛ لأن مسألة الوجود تتمتع بأولوية أكبر من قضية

القيمة. وقد دأب مترجمو هايديجر على كتابه كلمة «الوجود» بحروف مميزة للإشارة إلى أنه لم يكن يشغله وجود كِيانات فردية بل لغز الوجود المحض في ذاته؛ أي إن معاملاتنا اليومية النفعية مع الكِيانات الفردية، بشريةً كانت أو غير بشرية، تجعلنا نفقد الإحساس بالوجود، والأنشطة الفلسفية بالصورة التقليدية لممارستها تدعم هذا الفقدان. وكان هايديجر يرى أن هذا الفقدان، أو النسيان، لـ «الوجود» قد بدأ منذ ما قبل سقراط. وكان كلٌّ من لورنس وباوند، بصورة مستقلة، يؤمن بهذا الرأي نفسه، وكان كلاهما يتطلع إلى الحساسية الواحدة التي كان يُفترض وجودها، قبل «الحساسية الثنائية»، والتي كانت وسيلتهما في تحديد علاقة الإنسان بالعالم من خلال الأسطورة. (ص٢٠).

وأظن أن لنا أن نضيف ما نجده في شعر إليوت ونقده من توكيد هذا الكلام؛ فحديثه عن انفصام الحساسية؛ أي انفصال الفكر عن الشعور، الذي حل في القرن السابع عشر يؤكد التوجه الفلسفي المذكور، واستعانته، وغيره من المحدثين، بقوة الأسطورة يُبرزه باعتباره من تيارات الحداثة. وهو ما يجده الدكتور الكومي، كما سبق أن ذكرت، في تحليله لشعر صلاح عبد الصبور وأمل دنقل.

وإزاء طول هذه المقدمة أجدني مضطرًّا إلى الإيجاز الذي قد يكون مخلًّا في تناولي لما بعد الحداثة. ولن أُفيض إذن بل أقتصر على ما يسمى العناوين؛ أظن أن أفضل عنوان لهذا التيار الجديد هو نقض الحداثية الذي جاء نتيجة الانفلات في المعايير التي قامت عليها؛ فالحداثية في الفن والأدب من ثمار الثورة الفكرية التي ألمحت إلى بعض عواملها التي لم أوفها حقها من الدرس، مثل تجربة الحرب التي كانت في نظر الكثيرين «بلا معنى»، ونتيجة لمكتشفات علم النفس ومحاولة استعادة الإيمان بوجود النفس (أو الروح)، خصوصًا بعد تغول الرأسمالية وشيوع ثقافة الاستهلاك، والتوثين السلعي، وغلبة ثقافة الصورة في أجهزة الإعلام. أضف إلى ذلك اشتداد قوة الحركة النسوية، وزوال الاستعمار، والحاجة إلى إعادة النظر فلسفيًّا وثقافيًّا فيما يسود العالم من «مغالطات» فكرية على مستوى الدولة وعلى المستوى الدولي. هذا «التهرؤ» الفكري قد يُعتبر نتيجةً للحرب العالمية الثانية، وهي التي غيَّرت وجه العالم، وأفقدت الناس ما كان قد بقي من إيمانهم بالإنسان، فإذا بنا نسمع عن مذهب يشار إليه باسم المذهب «ما بعد الإنساني» (posthumanism)؛ أي المذهب الرافض للتقاليد التنويرية التي أتت بها جهود النهضة الأوروبية، وعصر العلم، ثم نشأة عصر الهيمنة الاستعمارية ودعاوى

«عبء الرجل الأبيض» (انظر ترجمة قصيدة كيبلنج التي تحمل هذا العنوان في مقدمة الترجمة العربية لرواية **كيم**). وكان انقضاء عصر الاستعمار أيضًا إيذانًا بحركة فكرية جديدة يشار إليها باسم نقض المركزية الأوروبية (decentralization of Europe)، والمعنى الظاهر لهذه العبارة هو الإيمان أو محاولة نشر الإيمان بالتعددية الثقافية، **والتعددية الفنية والفكرية**.

ويلخص الباحثون في تيار ما بعد الحداثة العوامل التي عرضتها آنفًا بقولهم إن الحداثية قوضت ذاتها من الداخل؛ فالنظرية الماركسية التي كانت من وراء تحولات فكرية واجتماعية عميقة، أصبحت غير مرحَّب بها، على الأقل في الدول الغربية التي تحولت إلى اليمين المتطرف في الثمانينيات تحديدًا وأدَّت إلى إنشاء استعمار اقتصادي جديد يتمثل في إنشاء منظمة التجارة العالمية، وتغيير وظيفة البنك الدولي، وابتكار أساليب جديدة للسيطرة على العالم من مركزية جديدة هي مركزية رأس المال، وإذكاء النزعات القومية والدينية المحلية، والتطرف في هذا وذاك. والكتب التي تناقش هذه المسائل أكثر من أن يحصيها العد، وكلها يصب في وعاء واحد هو ما أسميته تقويض الحداثية من داخلها، فأصبح ما كان حداثيًّا يومًا ما يُنظر إليه بحنين يشبه الحنين إلى الماضي الجميل، وأصبحت الأفكار الثورية تُعتبر أفكارًا تقليدية، والمفكرون يجتهدون في سبيل إحياء بعض تلك الروح المتفائلة، رغم ما تصوره من مظاهر السواد، وأصحاب ما بعد الماركسية يُحاولون إحياء مبادئ غدت أقرب إلى التاريخ منها إلى الفكر الحي.

هذه هي الروح التي يناقشها الدكتور الكومي فلسفيًّا في الجزء الأخير من كتابه، وأحببت أن أورد بعض المظاهر الخاصة بواقعنا التي دفعته إلى هذه التأملات الجميلة، وما يقوله فلسفيًّا يمكن التدليل على صحته عمليًّا باستعراض الكتابات الحديثة التي يشهد «تهرؤها الفكري» بأنها وليدة التغيرات العامة التي رصدتها في عالم اليوم؛ أي إن «ما بعد الحداثية» تيار ما زلنا نرقب تطوُّره ونتابع ما يقدمه المفكرون فيه من تحليلات، وإذا كان لي أن أميِّز بين الفكر الحداثي وفكر ما بعد الحداثة قلت إن الأول كان واثقًا من وجود معنًى، وكان يوجه جهوده للعثور عليه، وتحديد طبيعته، ويتميز بالحيرة بين الوسائل المؤدية إليه، سواء كانت مثاليةً أو ميتافيزيقية أو وضعية أم فنية، وأما الأخير فإنه يتشكك في وجود ذلك المعنى، فيُقر أحيانًا بوجوده وإن لم يكن واثقًا من طبيعته، وأحيانًا يُقر بغيابه ويستريح!

إن كتاب الدكتور الكومي لبنة جديدة في صرح تناوله الفلسفي للقضايا النقدية، وليت قارئه يرجع إلى كتبه السابقة للاستزادة من هذا المدخل الجديد الجميل.

كشافات

أولًا: المصطلحات الأجنبية في الفصل الأول

abstract commodity
actant
action painting
affect (n.)
alienation, alien, alienate, alienist, *aliéné alienato*.
analepsis, analeptic
antinarratable
appellative, operative
architext
attached text
auditory percept
auditory restoration, continuity effect
auditory streaming/auditory scene analysis or perceptual auditory group-
ing
auscultator, auscultize, auscultation
authorial audience
autodiegetic narration
avant-garde

catachusis
catallaxy
cathexis, cathect, *besetzung, investissment*
chronotope
colonial discourse
commodity fetishism
commonwealth Literature
condensation
constative
contingent, contingency
contrarianism
coreference
countermajoritarian
countermemory
critical theory
culture industry
degender, degendered, degenderise, degenderisation
degendered identities
deixis
deliberative democracy
detached text
determinism
dialogism
diegesis
discourse
discourse, discursive
discursive exterior
discoursive–nondiscursive relation
disnarration

displacement
doxa
duration
durativity
earwitness
eidetic image
eidetics
ekphonesis
ekphrasis
equalities, inequalities
equivalental–egalitarian logic
equivalental displacement
equivocal text
erogenous zones
essentialism
exchange–value
existential mechanism
extension
extra–budgetary
extradiegetic
extradiscursive
extra–institutional
extranarrative
extrascientific
extra–terrestial (T.E.)
fabula
falsifiability
fetish, fetishise, fetishisation, fetishism
fictive, fictional, fictitious

focalization
fordism
foundationalism
free association
free indirect discourse
functional mechanism
genealogy
generic mechanism
genetic mechanism
hauntology
haunto–political
heterodiegetic
hetgerodiegetic narration
heterodox, heterodoxies
heteronormativity
heteronormivity
heterotopia
historical present
homodiegetic
homodiegetic narration, character narration
hydraulics
hypertext
hysteria
identity politics
illocutionary act
immanent
immediacy of action
implied author
inchoativity, durativity, terminativity

indicative mood
informant
integration mechanism
intensity, intensities
interactive fiction
interactivity
intertext
intradiegetic
isotopes
keynote figure
kitsch
libidinal economy
libido
lexias
locutionary act
macrocontextualisation
macro–economics
majoritarianism
mediation
medium
metacriticism, metacritical
metahistory, metahistorical
metalanguage
metalepsis
metanarrative
metatext
metatheatre,
metatheory
meta–utilitarian

microeconomics
microfascisms
microfinance
micropolitical
microsocial
mimetic/mimesis
minoritarianism
mise en abyme
motivation
multinational
name-of-the-father
narrate
narrative audience
narrativity
narreme
neonarrative
neurosis
object relations theory
oedipus complex
onto-political
onto-theological
orthodox, orthodoxies
overcoding
over-determination
palimpsest
paralepsis
paralipsis
paranarratable
paratext

parody
passant
pastiche
path
performance
performative
performative present
perlocutionary act
perspectivism
phallogocentrism, phallocentrism, logocentrism
pixels
poured paintings
positivism, logical positivism positive philosophy
postcolonial theory
postcolonialism
postfordism
post–gendered world
poured paintings
praxis
primitive fetishism
prolepsis, proleptic
proprietoriality
prosopography
prosopon
prosopopoeia
psychic essentialism
psychoanalysis
psycho–ontological
psychosis

reading–hypostesis
reductionism
reductive, reductivity
reference
reification, thingification
repression, repressions
second–degree text
self–consciousness
self–criticism
self–occultation
signifiers, signifieds, significations
simultaneous narration
sjuzbet
sound signal
soundmark
soundscape
speech act
story
subaltern
subject, Cartesian subject, subjectivity, subjectivities, intersubjective, intersubjectivity
subvert, subversion
super enlightenment
supranarratable
supranationalism
suture
Taylorism
teleo–eschatological
terminability

terminactivity
theatricality
The Differend
theory, Theory
Third World Literature
transavantgardism
transcendentalism
translationese
transnational
transposition
undecidable
unnarration
unreliable narration
use–value
voice

ثانيًا: أسماء الأعلام الأجنبية في الفصل الأول

Abrams, M.
Adelman, Janet
Adorno, Theodor W.
Althusser, Louis
Austin, C. L.
Bakhtin
Barthes, Roland
Baudrillard, Jean
Beauvoir, Simone de
Bernard, Claude
Bhabha, Homi

Binet, Alfred
Comte, Auguste
De Man, Paul
Derrida, Jacques
Feuerbach, Ludwig
Foucault, Michel
Frye, Northrop
Gennette, Gerard
Greimas
Habermas, Jurgen
Hegel, Friedrich
Heidegger, Martin
Horkheimer, Max
Husserl, Edmund
Jakobson, Roman
Joyce, James
Lacan, Jacques
Levi–Strauss, Claude
Littré, Emile
Lukacs, Gyorgy
Lyotard, Jean–Francois
Maus, F. E.
Pirandello, Luigi
Philan, James
Popper, Karl
Rabinovitz, Peter
Shakespeare, William
Spinoza, Baruch
Spivak, Gayatri

Wilder, Thornton
Wittgenstein, Ludwing

ثالثًا: أسماء الكتب المشار إليها في الفصل الأول

Ashcroft *et al., The Post-Colonial Studies Reader,* 1995.

Ayer, A. I. A., *Language, Truth and Logic*, 1936.

Dews, P. ed., *Autonomy and Solidarity: Interviews with Jurgen Habermas*, 1992.

Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, 1983.

Frye, Northrop, *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, 1963.

Gilbert-Moore, Bart, *Post-Colonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, 1997.

Hegel, F., *The Phenomenology of Mind*, tr. J. B. Baillie, 1967.

Jakobson, Roman, *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time,* ed. Krystyne Pomorska and Stephen Rudy, 1987.

Jameson, Frederic, *Ideologies of Theory: Essays 1971-1986 I, Situations of Theory*, 1988.

Jameson, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991.

Kamps, Ivo, ed., *Materialist Shakespeare* , 1995.

Loomba, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, 1998.

Lukacs, G. *History and Class-Consciousness*, 1923, tr. Rodney Livingstone, 1971.

Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 1999, tr. Geoffrey Bennington and Brian Massumi, Manchester University Press, 1984.

Macey, David, *Dictionary of Critical Theory*, Penguin, 2000.

Sadat, A., *In Search of Identity*, 1980.

Said, Edward, *Orientalism*, 1978.

Sartre, Jean–Paul, *Being and Nothingness,* 1943 tr. Hazel Barnes, 1957.

Spinoza, B., *The Ethics and De Intellectus Emendatione,* (1677) tr. George Santayana, 1910, reprinted 1965.

White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth–Century Europe*, 1973.

White, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, 1978.

Wolen, Richard, *The Terms of Cultural Criticism: The Frankfurt School, Existentialism, Postmoderniam*, 1992.

هنـــداوي