

## مقتطف من "خطاب من ستوكهولم"

ل كلود سيمون

ترجمة وتقديم: المختار بلعربي

تقديم:

ولد كلود سيمون سنة 1913 بتاناناريف بمدغشقر. اصدر أول مؤلف له سنة 1945 تحت عنوان «Le Tricheur». لقي هذا المؤلف ترحيبا من طرف النقاد آنذاك، الشيء الذي شجع كلود سيمون على إصدار «La Corde raide» (1947)، «Gulliver» (1952) و «Le Sacre du printemps» (1954). حاول من خلاله أن يبرهن على أنه يستطيع كتابة روايات على النمط التقليدي لكنه تبين له العكس<sup>1</sup>. فكان ذلك بداية تحول كبير في مساره الأدبي. «أعتقد، يقول كلود سيمون أن شيئا ما مختلف قد حدث مع «L'Herbe»<sup>2</sup> الإصدارات التي أتت بعد هذه الرواية زكت هذا الاعتقاد. فقد أكد كلود سيمون أنه كاتب مقتدر وأنه اختار بدون رجعة طريقة الحداثة. حاز سنة 1985 على جائزة نوبل للآداب عن مجموع أعماله، ومناسبة تكريمه ألقى بأكاديمية ستوكهولم كلمة نشرت تحت عنوان «خطاب من ستوكهولم»<sup>3</sup> Discours de Stockholm. يعد هذا النص أحد الأعمال النظرية القليلة للكاتب. فهذا الأخير عكس الروائيين الجدد من أمثال آلان روب غرييه، جون ريكاردو، ناتالي سروت، الخ لم يكتب نصوصا نظرية. هذا ما يبرز أهمية «خطاب من ستوكهولم» الذي نترجم منه الصفحات الأخيرة. تجدر الإشارة أن اختيارنا وقع عليها وذلك لأنها تحتوي على:

- إشارة نقدية للأسس المعرفية للحداثة
- تعريف للـ«شيء الأدبي»
- مسائل لمفهوم «الواقعية»
- طرح لمفهوم كلود سيمون للكتابة.

<sup>1</sup> - أنظر «Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier» in entretiens 31,1972, p 16.

<sup>2</sup> - انظر نفس المرجع ص 17 .

<sup>3</sup> Discours de Stockholm, Ed. de Minuit, Paris, 1986.

## ترجمة

أنا الآن، رجل مسن، وعلى غرار العديد من سكان أوربا العتيقة فإن الجزء الأول من حياتي كان كثير الاضطراب، كنت شاهدا على قيام ثورة، شاركت في الحرب في ظروف خاصة ممتدة (كنت أنتمي لأحدى تلك الكتائب التي تضحي بها القيادات العليا ببرودة مسبقا والتي في ظرف ثمانية أيام، لم يبق منها تقريبا أي شيء)، اعتقلت، عرفت الجوع والعمل الشاق، فررت، أصبت بمرض خطير، أشرفت عدة مرات على الموت العنيف أو الطبيعي، خالطت أناسا مختلفين، قساوسة مثل حارقي كنائس، برجوازيين مسالمين مثل فوضويين، فلاسفة مثل أميين، قاسمت خبزي مع متشردين، وأخيرا سافرت تقريبا عبر العالم كله.. بيد أنه لم أتمكن، وأنا في الثانية والسبعين من عمري، من كشف أي معنى لكل هذا، سوى كما قال، أظن، بارث بعد شكسبير، أنه "إن كان للعالم معنى، فهو لا شيء" سوى أنه موجود.

كما ترون، ليس لدي ما أقوله، بالمعنى الساتري لهذه العبارة. على أي حال، لو أن حقيقة ما وتعلق بالنظام الاجتماعي، أو التاريخي، أو المقدساتي، كانت قد تبينت لي، لبدا لي مثيرا للسخرية اللجوء بغية طرحها، إلى قصة خيالية مصطنعة بدل رسالة استدلالية في علم الفلسفة، أو في علم اللاهوت. ما العمل إذن، على حد قول فاليري، والذي يسوق مباشرة إلى السؤال الآتي: العمل بماذا؟

في الحقيقة، حينما أكون أمام ورقتي البيضاء، فإنني أواجه شيئين: من جهة فيض مضطرب من العواطف والذكريات والصور التي تجول بخاطري، ومن جهة أخرى اللغة والكلمات التي أبحث عنها لأعبر بها عنه، والتركيب الذي من شأنه أن ينظمها والذي في ثناياه سوف تتبلور نوعا ما. وفي الحين، ملاحظة أولى: هي أننا لا نكتب (أو نصف) أبدا شيئا حدث قبل الشروع في الكتابة، ولكن ما يحدث (وهذا بكل ما تحمله الكلمة من معاني) لحظة الكتابة، في حاضرها، والذي هو نتاج، ليس لتزاع بين المشروع الأولي الغامض واللغة، ولكن على العكس لاتحاد وثيق بينهما والذي يجعل، على الأقل فيما يختص بي، أن النتيجة تكون أغنى بكثير مما كنت أنوي فعله.

إن ظاهرة الكتابة هاته، قد قام بتجريبها ستندال حينما شرع في "حياة هنري برولارد" *«La vie de Henry Brulard»* في سرد مروره، رفقة الجيش الإيطالي، من مضيق سان برنارد الكي: في الوقت الذي كان يعمل فيه جاهدا، حسب زعمه، على القيام بسرد أكثر واقعية، قال، تبين له فجأة أنه ربما يقوم بوصف حفر يمثل ذلك الحدث، حفر رآه منذ ذلك الحين والذي يكتب، "أخذ ( في

نفسه) مكان الحقيقة. " لو أنه محص التفكير، لأدرك - لأنه من السهل تصور عدد الأشياء المثلة على الحفر: مدافع، عربات، جنود، أحصنة، مجمعات، صخور، الخ، والتي تعدادها كان يمكن لوحده من ملأ عدة صفحات في حين أن سرد ستندال لا يتعدى صفحة واحدة - لأدرك إذن أنه لا يصف ذلك الحفر ولكن صورة تكونت لديه والتي أخذت أيضا مكان الحفر الذي كان يظن أنه يصفه.

بين بين عن قصد، نتيجة لنقص إدراكه وبعد ذلك ذاكرته، فإن الكاتب ينتقي بشكل ذاتي، يختار، يقصي، ولكن أيضا يضيف قيمة بين مائة أو ألف على بعض أشياء منظرا: إننا بعيدون كثيرا عن المرأة المتجردة التي زعم ستندال Stendhal أنه كان يطوف بها في الطريق....

إذا كانت قد حصلت قطيعة: تغيير جذري في تاريخ الفن، فذلك حينما عدلت مجموعة من الفنانين التشكيليين، ثم بعدهم بقليل مجموعة من الكتاب، عن ادعاء تصوير العالم المرئي ولكن فقط التعبير عن الانطباعات التي يحدثها فيهم.

"رجل معافى، يكتب تولستوي، يفكر باستمرار، يشعر ويتذكر عددا لا يحصى من الأشياء في آن واحد." هذه الملاحظة تشبه هذه الجملة التي كتبها فلوير، حول إيمان بوفاري: "كل ما كان بذهنها من ذكريات، من صور، من توافيق كان ينبعث في الوقت نفسه، دفعة واحدة، مثل آلاف مفرقات شهاب ناري. لقد رأيت بوضوح وعبر لوحات متفرقة أباه، ليون Léon، مكتب لوغوه Lheureux، غرفتهما هناك، منظر آخر، وجوها مجهولة."

إذا كان فلوير يتحدث هكذا عن امرأة مريضة، تصارع نوعا من الهذيان، تولستوي، هو، يذهب بعيدا ويعمم حين يقول: "رجل معافى." إنهما متفقان حينما لاحظا أن كل تلك الذكريات، تلك العواطف، وكل تلك الأفكار تظهر كلها، في آن واحد، دفعة واحدة، غير أن فلوير يحدد من جهته أن الأمر يتعلق ب"لوحات متفرقة" أو بطريقة أخرى فالأمر يتعلق بالشظايا والشكل الذي تظهر لنا به هو "توافيق" يتضح لنا من الآن فصاعدا أين يكمن عيب الطرح الذي تقدم به تينيانوف الذي إذا كان يعتبر أن الرواية التقليدية قد أصبحت متجاوزة، فإنه لم يتمكن من أن يستصيح أن الرواية في المستقبل هي التي تكون بها الحكاية حجة فقط "لتراكم" أو صاف "ساكنة".

إنه هنا حيث يكمن أحد تناقضات الكتابة: وصف ما يمكن أن نسميه "منظر داخلي" ساكن ظاهريا، والذي ميزته الأساسية هي أنه لا يقرب منه شيء أو يبعد، يتضح أنه نفسه ليس جامدا ولكن على العكس ديناميا: مجبر بشكل التعبير الخطي على تعداد مكونات ذلك المنظر الواحدة تلو الأخرى (والذي هو في حد ذاته قيام باختيار تفضيلي، بتقويم ذاتي لبعضها دون الأخرى) إن الكاتب،

حينما يبدأ بخطط كلمة على الورقة يلمس هذه الوحدة العجيبة، هذه الشبكة العجيبة من العلاقات التي تقام في وبهذه اللغة التي، كما قلنا آنفاً، "تتكلم قبلنا" عبر ما يسمى "بالصور" أو بلغة أخرى، المجازات، المجازات المرسله والاستعارات التي هي ليست وليدة الصدفة ولكن على العكس فهي جزء مكون لمعرفة العالم والأشياء التي يكتسبها الإنسان شيئاً فشيئاً.

وإذا كنا، تبعاً لكلوفسكي Chloviski نتفق على تعريف "الشيء الأدبي" على أنه "تحويل شيء من إدراكه العادي إلى دائرة إدراك جديد" كيف إذن يسعى الكاتب إلى كشف الميكانيزمات التي تعمل في خاطره على تجميع ذلك "العدد اللامتناهي" من "اللوحات" "المنفصلة" في الظاهر والتي تشكله كمخلوق حساس، إن لم يكن في تلك اللغة التي تشكله كموجود مفكر ومتكلم والتي من خلالها، عبر حكمتها ومنطقها، تقترح عليه أعداداً لا متناهية من التحويلات أو انتقالات المعنى؟ في رأي لا كان Lacan، الكلمات ليست فقط "علامات" ولكن عقد من المعاني أو كما كتبت في مقدمتي القصيرة لأوريون الأعمى *Orion aveugle*، مفترقات من المعنى بحيث أن اللغة بالكلمات التي تكونها فقط تمنح إمكانية القيام بـ"توافق" لـ"أعداد لا متناهية" الشيء الذي من شأنه أن يجعل "مغامرة الرواية" تلك والتي يخوض فيها الكاتب على مسؤوليته تبدو في نهاية المطاف أكثر مصداقية من الرويات بين كيفية والتي تقترحها علينا القصة الطبيعية بثقة متغترسة علماً أن لصاحبها وعي بوهن إمكانياته وبقابلية قيمته للنقاش.

ليس إذن تبيان ولكن وصف وليس أيضاً نسخ ولكن إنتاج وليس أيضاً للإفصاح ولكن اكتشاف. كما هو الشأن بالنسبة للفن التشكيلي، فإن الرواية لا تقترح نفسها لتستمد أهميتها من بعض التباينات مع موضوع مهم، ولكنها تسعى مثلما هو الشأن بالنسبة للموسيقى على عكس بعض التناغمات.

في خضم تساؤله "ماهي الواقعية؟" يلاحظ رومان جاكسون أننا ندأب عادة على تقييم واقعية قصة ليس بالرجوع إلى الواقع نفسه (الشيء نفسه لديه ألف جانب) ولكن إلى نط أدبي تطور في القرن المنصرم. مما يجعلنا نتناسى أن شخصيات هذه الروايات لا واقع لها سوى واقع الكتابة التي بها تنشأ: كيف يمكن إذن لهذه الكتابة أن "تنجلي" وراء رواية وأحداث ليس لها وجود إلا بها؟ في الواقع، وعلى غرار الفن التشكيلي حينما كان يأخذ حجة مشهد من التوراة أو من الميتولوجيا، أو من التاريخ [...] فإن ما تحكيه لنا الكتابة، حتى عند الكتاب الأكثر طبيعية، هي مغامرتها وأسحارها. إذا كانت

هذه المغامرة باطلة، و إذا كانت هذه الأسحار لا توتي أكلها، فإن القصة إذن، كيفما كانت ادعاءاتها الديدانكيتيكية أو الأخلاقية، باطلة هي الأخرى [...]

في نهاية عصر الأنوار وقبل أن تتأسس أسطورة "الواقعية" عبر نوفاليس Novalis بوعي مدهش عن هذا التناقض الواضح الذي "يساوي اللغة والصيغ الرياضية: إنهن يشكلن عالما قائما بذاته ولهن وحدهن، إنهن يلعبن بينهما فقط، لا يعبرن عن شيء سوى عن طبيعتهن المدهشة، إن ما يجعلهن تحديدا معبرات جدا هو أن هن تحديدا تنعكس اللعبة الغريبة للعلاقات بين الأشياء."

ربما في البحث عن هذه اللعبة يمكننا أن نتصور التزام الكتابة التي كلما غيرت نوعا ما العلاقة التي عبر لغتها تربط الإنسان بالعالم، فإنها تشارك بكيفية متواضعة على تغيير هذا الأخير. الطريق الذي سوف يسلك إذن سيكون، نتوقع ذلك، مغايرا للطريق الذي يسلكه الروائي الذي ينطلق من "بداية" ليصل إلى "نهاية". هذا الطريق الآخر الذي يشقه بصعوبة مستكشف في منطقة مجهولة (حيث يتيه، يعود أدراجه، موجهها أو - منخدعا - بتشابه بين بعض الأمكنة التي مع ذلك هي مختلفة أو على العكس ذات أوجه مختلفة)، هذا الآخر يتقاطع غالبا، يرجع عبر ملتقيات مر منها من قبل، ويمكن أن يحدث (وهذا هو الأرجح) أن في نهاية هذا الاستقصاء الذي يتم في حاضر الصور والعواطف والتي ليست كل واحدة منها أبعد أو بأقرب من الأخرى (لأن الكلمات تملك هذه الإمكانية العجيبة على تقريب وموازنة الأشياء، التي بدورها، تبقى مبعثرة في زمن الساعة وفي الفضاء القابل للقياس)، يمكن أن يحدث أن نرد إلى قاعدة البداية، فقط حافلين بأننا أرشدنا إلى بعض الاتجاهات، ومددنا بعض الجسور، وأننا ربما تمكنا من الوصول، بتعميق جدي لما هو خاص وبدون أن ندعي أننا قلنا كل شيء، إلى ذلك "العمق العام" الذي يتسنى لكل واحد أن يتعرف قليلا - أو كثيرا - على شيء منه.

لهذا لا يمكن أن تكون هناك نهاية سوى إنمائك المسافر المستكشف لهذا المنظر الذي لا ينضب، ممعنا النظر في الخريطة التقريبية التي وضعها له ومطمئنا - جزئيا فقط - لأنه امتثل بكل قواه في مشيه لبعض الإندفاعات، ولبعض الدفعات. لاشيء أكيد ولا شيء يمنح ضمانات أخرى غير تلك التي تحدث عنها فلوير بعد نوفاليس: تجانس، موسيقى. يتقدم الكاتب، في بحثه، بعناء، يتحسس كالأعمى، يسلك دروبا مسدودة، يقع في الوحل، ينطلق مرة ثانية - وإذا كنا نرغب بأي ثمن أن نستخلص درسا من منهجه، يمكن أن نقول أننا نتقدم دائما فوق رمال متحركة.