

(روح الرواية: أو استعادة الكينونة المنسيّة)

-دراسة في رؤية كونديرا للرواية-

أ / مصطفى سداس، المركز الجامعي تيبازة

الملخص

يرى "ميلان كونديرا" بأن روح الرواية هي روح التعقيد، فالأشياء أكثر تعقيداً مما تبدو عليه، وهي روح الاستمرار، فكل مُنجزٍ روائي هو جواب عن المنجزات السابقة، وكل رواية تنطوي على التجربة السابقة عليها، وفي الأزمنة الحديثة تأخذ الرواية على عاتقها مهمة استعادة الكينونة المنسية، هذا التعبير الساحر الذي استعاره كونديرا من الفيلسوف الألماني المتفرد هايدغر الذي واصل جهود معلمه هوسرل حول أزمة الإنسان في العصر الحديث.

كلمات مفتاحية: روح الرواية، استعادة الكينونة المنسيّة، رؤية كونديرا

Résumé

Le romancier Milan Kundera a regroupé dans **L'art du roman** 1986 sept textes qui développent la vision implicite de l'histoire du roman contenue dans sa propre œuvre romanesque. A travers les auteurs qui l'ont le plus marqué, de Cervantès à Kafka, il dégage l'esprit de la tradition dans laquelle il s'inscrit. **Esprit de complexité**, parce que le romancier explore les possibilités de l'existence dans un monde divers, ambigu, ou tout n'est que doute, relativité et interrogation. **Esprit de continuité**, parce que chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman.

Mots-clés: L'art du roman, Esprit de complexité, Esprit de continuité, Milan Kundera

ينطلق كونديرا من تلك التساؤلات التي زعزع بها إدموند هوسرل Edmund Husserl فيلسوف الفينومينولوجيا الأول الضمير الأوروبي برمته، والتي أختصرت فيما بعد في عبارة "أزمة العلوم الأوروبية"، وهي أهم عناوين كتبه، ويستحضر كونديرا محاضرة هوسرل الشهيرة ببراغ في نوفمبر 1935 التي وسمها بـ "السيكولوجيا وأزمة العلم الأوروبي"، حيث اعتقد هوسرل آنذاك بأن رؤية الإنسان الحديث للعالم قد انهبرت بالنمو الهائل المتسارع الناجم عن العلوم الوضعية، وذلك هو بالضبط ما أدى إلى النأي المغلف باللامبالاة عن الأسئلة الجوهرية للإنسان الحق، حيث إن علوماً "لا تهتم إلا بالوقائع تصنع بشراً لا يعرفون إلا الوقائع" ⁴⁰⁰، ويتساءل هوسرل "هل يمكن أن يكون هناك عموماً معنى في هذا العالم الذي تحطمت فيه كل الأنظمة الحياتية التي تعطينا

⁴⁰⁰ إدموند هوسرل : أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترנסندنتالية، تر : إسماعيل المصدق، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008،

سنداً، وانحلت فيه كل الروابط الداخلية، والذي لا يعلمنا فيه التاريخ الذي أصبح بعيد النظر سوى أن العقل يصبح عبثاً والنعمة تصبح نقمة؟⁴⁰¹.

يشير هوسرل إلى أن المثل العليا وكل ما كان مقدساً لدى الإنسان أصبح مجرد وقائع عابرة، مرتبطة بالتقويم البشري، لقد فقد الإنسان الأوروبي الثقة في تحقق معنى مطلق أزلي لوجوده وللعالم، وأضحت رؤيته للعالم سجينة العلوم الوضعية وحدها، هذه العلوم التي لا يمكن المساس بدقتها وصدقيتها، ولا التشكيك فيهما، لأن حجر الزاوية وفق هوسرل يكمن، تحديداً، في دلالتها بالنسبة للحياة، إذ تُقصي الأسئلة الملحة بالنسبة للإنسان المعرض لتحولات مصيرية، الأسئلة المتعلقة بمعنى الوجود البشري بأكمله أو لامتغائه، ولقد وجّه هوسرل اهتمامه نحو تأسيس استقلالية البشرية الأوروبية من خلال تصور جديد لفكرة الفلسفة، ولاحظ بتأمل مثير أن الأسئلة النوعية المتعلقة بالإنسانية، لم تكن تُقصى دائماً من مجال العلم، ولم تكن صلتهما الداخلية بالعلوم، حتى بتلك التي لا يكون فيها الإنسان تيممةً (مثل العلوم الطبيعية)، توضع دوماً خارج البحث، وهكذا كان يمكن للعلم أن يؤدي دوراً لدى البشرية الأوروبية، وهي تعيد تشكيل ذاتها كلياً منذ عصر النهضة، وهنا يتساءل هوسرل "لماذا فقد العلم هذه الريادة؟ لماذا حدث هذا التحول الجوهرى؟ هذا الاختزال الوضعي لفكرة العلم؟"⁴⁰².

إن المفهوم الوضعي للعلم في العصر الحديث، كما يعتقد هوسرل، هو مفهومٌ اختزالي، لقد أعرض عن كل الأسئلة التي تُصنّف ضمن مفاهيم الميتافيزيقا، وتندرج تحتها كل الأسئلة التي تُوصف في غموضٍ بأنها الأسئلة العليا والأخيرة، والتي تشمل بكل الكيفيات، مشاكل العقل، العقل في تجلياته الخاصة، تلك المشاكل هي تيممة الفروع التي تتعلق بالمعرفة (المعرفة العقلية)، بالقيم الحقّة (القيم العقلية)، بالفعل الأخلاقي (الفعل على أساس العقل العملي)، وهنا يتحدد العقل وفق هوسرل كعنوانٍ "للافكار والمثل المطلقة، الأبدية، فوق الزمنية، التي لها صلاحية لا مشروطة"⁴⁰³، وهكذا حين يغدو الإنسان مشكلاً ميتافيزيقياً، فإنه يكون موضع سؤالٍ ككائنٍ عاقل، وعندما يصير تاريخه موضع سؤال، فإن الأمر يتعلق بالمعنى، بالعقل في التاريخ، وإن فكرة "الإله" تتضمن، بصورة واضحة، مشكل العقل المطلق، كمصدرٍ غائيٍ لكل العقل في العالم، لمعنى العالم، وإن كل الأسئلة الميتافيزيقية "تتخطى العالم من حيث هو كليّة الوقائع المحضّة، إنها تتخطاه من حيث هي، بالضبط، أسئلةٌ تقصد فكرة العقل، وهي كلها تحتل مكانةً أعلى من أسئلة الوقائع التي توجد حسب نظام الأسئلة تحتها"⁴⁰⁴.

إن التشكيك في إمكانية الميتافيزيقا، وتلاشي الاعتقاد في فلسفة شاملة توجّه الإنسان الجديد، يعني في الوقت نفسه انهيار الاعتقاد في "العقل"، كما تصوّره القدماء عندما وضعوا "الإبستيمي في مقابل الدوكّسا"⁴⁰⁵، وبذلك يضمحل الإيمان في عقلٍ مطلقٍ يستمد منه العالم معناه، وينتفي معنى التاريخ، معنى الإنسانية، في حريتها، بوصفها "مُكنة الإنسان على أن يمنح معنىً عقلياً لوجوده البشري الفردي والعالم"⁴⁰⁶. إن خسارة الإنسان لذلك الاعتقاد هي، في الواقع، خسارته للاعتقاد فيه هو ذاته، في وجوده الحقيقي المميز له الذي لا يملكه دائماً سلفاً، ولا يملكه سلفاً بمجرد امتلاكه بداهةً "أنا موجود"، إنه لا يستطيع امتلاكه

⁴⁰¹ص 45 إدموند هوسرل: أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية

⁴⁰² نفسه، ص 46

⁴⁰³ نفسه، ص 48

⁴⁰⁴ نفسه، ص 49

⁴⁰⁵ نفسه، ص 53

⁴⁰⁶ نفسه، ص 54

إلا " في صورة كفاح من أجل حقيقته، من أجل أن يجعل ذاته حقيقية، الوجود الحقيقي هو دائماً هدف مثالي"⁴⁰⁷، وهذه هي وظيفة الإبتسمي، وظيفه العقل، في مقابل الوجود الذي تعدده الدوكسا تلقائياً، إن كفاح البشرية الأوروبية من أجل فهم ذاتها هو تأسيس جديد للفلسفة، وفي الآن ذاته، هو استعادة للفلسفة القديمة، وتحويل شامل لمعناها، من أجل تدشين زمن جديد

تأسيس الأزمنة الحديثة، إنها العبارة السحرية التي نعثر عليها كلازمة في كتابات كونديرا، إذ هي ما لفت انتباهه في محاضرات هوسرل، معتقداً بأن سيرفانتس Cervantes هو مؤسس الأزمنة الحديثة، وليس ديكارت R.Descartes فحسب، إنه يرجع أزمة الإنسانية الأوروبية (وصفة الأوروبية تشير في نظره إلى الهوية الروحية التي تمتد إلى ما وراء أوروبا الجغرافية، في أمريكا مثلاً، والتي ولدت مع الفلسفة اليونانية القديمة) إلى ما أوجزه هايدغر M.Heidegger تلميذ هوسرل في العبارة السحرية : نسيان الكينونة .

إستعار كونديرا هذه العبارة الأسيرة الموحية ليؤسس عليها تصوره لماهية الرواية وروحها الجوهرية، فبعدما فقد الإنسان مكانته التي رفعه إليها ديكارت كسيد للطبيعة ومالكها، وأضحى مُتجاوزاً من قبل التقنية والسياسة والتاريخ، ووصل به الأمر إلى أن " أنكسف، ونُسي سلفاً"⁴⁰⁸، إكتشفنا مع كونديرا أن فناً أوروبياً متميزاً قد بدأ في التبلور، إنه الفن الروائي الذي أخذ على عاتقه مهمة خطيرة: " سبر هذا الكائن المنسي"⁴⁰⁹.

أسس هايدغر مشروعه الفلسفي الخاص بعيداً عن أستاذه هوسرل وأطروحاته الفينومينولوجية، غير أنه لم يستطع التملص نهائياً من فكر معلّمه، ولم يحدث قطيعة تامة معه، بل عمد إلى تطوير الفينومينولوجيا الهوسرلية التي تكمن خطيئة صاحبها في أنه " لم يتفطن إلى أنه سلك الطريق نفسه الذي سلكته الأنظمة الميتافيزيقية التي حاربها من أجل العودة إلى الظواهر ذاتها"⁴¹⁰، ولأن هايدغر كان مسكوناً بسؤال الوجود، فقد لجأ إلى المنهج الفينومينولوجي الذي يلخص الحكمة التي تقول " مباشرة نحو الأشياء ذاتها"⁴¹¹.

يقدم هايدغر الفينومينولوجيا بوصفها التفسير الهرمينوطيقي للوجود، ويعتقد بأن السؤال عن الوجود ومعناه لابد أن يمر عبر السؤال عن الموجود، وإن الموجود الذي يملك إمكانية السؤال هو الإنسان، الذي يسميه هايدغر " الدازاين Dasein"، والذي يعني " الكينونة" أي التحقق الوجودي للإنسان، وباستناده إلى المنهج الفينومينولوجي في تحليل الكينونة، يكون قد نقل الفينومينولوجيا من ميدان الإبتسميولوجيا إلى ميدان الأنطولوجيا، ولأن العالم ليس متجلياً بشكل مباشر فهو يحتاج إلى نشاط هرمينوطيقي، أي نشاط قوامه التفسير والتأويل، وهو يقع على عاتق الإنسان الذي يحاول فهم الوجود انطلاقاً من فهم وجوده الخاص، وهكذا يتكشف العالم أمام الإنسان عبر سيرورة تأويلية لامتناهية، وإن اللغة هي أداة الفهم ومجاله، إنها التجلي الوجودي للعالم، وهي تسمي الموجودات وتمنحها ماهيتها وشكلها في الوجود، يقول هايدغر " الشاعر يسمي الآلهة، ويسمي

⁴⁰⁷ص 54 إدmond هوسرل : أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترندنتالية

⁴⁰⁸ ميلان كونديرا : فن الرواية، تر : بدر الدين عروديكي، دار الأهالي، دمشق، 1999، ص 12

⁴⁰⁹ نفسه، ص 12

⁴¹⁰ - O.Poeggeler : La pensée de M.Heidegger citée par Jean-Paul-Resweber, in : La pensée de M.Heidegger, Privat Toulouse, 1971, p 63

⁴¹¹ - M.Heidegger : Etre et Temps, traduit par François Vezin, Gallimard, 1977, p 36

الأشياء بما هي عليه، وإن هذه التسمية لا تقتصر فقط على منح اسم لشيء يُفترض أن يكون معروفاً من قبل، ولكن الشاعر في قوله الكلام الجوهرى إنما يدفع الموجود لأن يصبح مسمى (...) وبذلك يصبح معروفاً بوصفه وجوداً⁴¹².

سوف تكون الفكرة المتعلقة بالوجود الذي يسطع في اللغة، والتي يلتقطها كونديرا بذلك، المدخل الذي يلج منه ليرهن على تصويره المتفرد للفن الروائي، إنه يعتقد بأن كل الأسئلة الوجودية الكبرى التي يطرحها هايدغر في كتابه الوجود والزمان مُعيّياً على الفلسفة الأوروبية إهمالها لها، قد تم رفع الحجاب عنها، واستجلاؤها، وتوجيه الانتباه إليها، بواسطة إرث روائي يمتد لأربعة قرون من الزمن، لقد أضاءت الرواية بمنطقها الخاص مختلف جوانب الوجود، حيث "تساءلت مع معاصري سرفانتيس عما هي المغامرة"⁴¹³، إذ ترسم مغامرات دون كيشوت Donquichotte حدود عالمٍ يتيه أمام تشابه الأشياء، وهي بحث دائم عن المعنى، وإن لغتها هي لغة العالم، إن كينونة دون كيشوت "ليست سوى لغة، ونصٍّ وأوراق، وتاريخٌ قد دُون سابقاً"⁴¹⁴، وإن رحلته هي حفرةٌ دُوبُّ لأجل "فك رموز العالم"⁴¹⁵.

ومع صموئيل ريتشاردسون Samuel Richardson "فحصت الرواية ما يدور في الداخل"⁴¹⁶، إن آثار ريتشاردسون العصامي كلاريسا Clarissa أو باميليا Pamela أو تاريخ السير تشارلز غرانديسون The History of Sir Charles Grandison قد نُسجت في أناةٍ ومثانةٍ من عُقدٍ أسرية ريفية مع رسم العادات والعلائق الإنسانية، وكانت بمثابة "أولى الملاحم الشعبية، ملحمة أسرة أو جماعة"⁴¹⁷، وهي تضاهي ما تمثله في القرن العشرين روايات الكاتبة الكندية مازو دو لا روش Mazo De la Roche خاصة روايتها جالنا Jalna، لقد كشفت روايات ريتشاردسون الحياة السرية للمشاعر، وفي تقريظ ريتشاردسون الذي كتبه دنيس ديدرو Denis Diderot عام 1761م (وهو العام الذي شهد رحيل ريتشاردسون) تحت وقع الإعجاب الذي تملكه بعد قراءته كلاريسا، مقارناً ريتشاردسون بعابرة الإنسانية (موسى، هوميروس، سوفوكليس...)، وقد تخلّص شرف الرواية بفضل ريتشاردسون من الإنتقادات التي مسّته زمن ديدرو "التفاهة ولأمشكلة الحقيقة، واللاأخلاقية"⁴¹⁸، وإن الرواية الرسائلية لريتشاردسون تمنح القارئ فرصة "مراجعة النفس ومراجعة العالم: هذه التجربة المكتسبة هي بالنسبة لديدرو كشفٌ وإثباتٌ للحاضر في نفس الوقت"⁴¹⁹.

أما مع بلزاك فقد "تجذّر الإنسان في التاريخ"⁴²⁰، وقد كانت الرواية آنذاك مأخوذةً بإغراء النظرة الكلية في إدراك العالم، أي أنها شكّلت "ملحمة الحياة وسجلّها، الحياة الكلية، ذات الأشكال العديدة التي لا تُقاس"⁴²¹، وإن تلك الرواية الكلية التي عُدّت أحد أكبر أحلام العصر، تعود في جذورها التاريخية إلى والتر سكوت Walter Scott الذي سعى إلى جمع كل الغايات المشتتة للرواية، وكان المثال لبلزاك "لقد رفع والتر سكوت الرواية إلى مصاف القيمة الفلسفية للتاريخ، هذا الأدب الذي رصّع من عصرٍ

412 -مارتن هايدغر : إنشاد المنادى، تر : بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 62

413 - ميلان كونديرا : فن الرواية، ص 13

414 -ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء، تر : مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 2013، ص 83

415 - نفسه، ص 84

416 - ميلان كونديرا : فن الرواية، ص 13

417 - ر.م. ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة، تر : جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 28

418 - بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية، تر : عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص 84

419 - نفسه، ص 86

420 - ميلان كونديرا : فن الرواية، ص 13

421 - ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة، ص 43

422 - نفسه، ص 43

إلى عصر، الإكليل الشعري، ... فقد كان يجمع في الرواية، في أي واحد، الفاجعة والحوار والصور والمشهد والوصف، وكان يُدخل فيها المدهش والحقيقي، كما كان يقرن الشعر بالأشياء المألوفة في اللغة الوضيعة⁴²²، وإن المعمار الروائي في عُرف بلزك يُشاد كمتاهة للتاريخ الحي للبشر، بعاداتهم وأفكارهم وأحلامهم وحتى تفاهاتهم.

وقد سبرت الرواية مع فلوير Gustave Flaubert أرضاً كانت إلى ذلك الحين مجهولة، هي أرض الحياة اليومية⁴²³، لقد كرّس فلوير حياته لأدبه مثل راهب بنديكتي، فهو يصنع رواياته عبر عمل توثيقي دقيق، وبكلمات مُحاكاة بعناية فائقة، وأوصاف مُحكمة، ثم إنه في كل ذلك يعالج حدثاً عادياً يبدو غير ذي معنى، ولعل العناد الذي حمله على أن يُدخل في الرواية الوصف الفني المبالغ، وجواهر النثر التي تضاهي قصائد البرناسيين، كان نتيجة مأساته الشخصية، أي الهوى الفريد الذي أدى بهذا الكاتب المرهف إلى التغاضي عن موهبته الحقيقية كي يصبح صانع نثر، الشكل فيه هو الأساس، مكتوب بدأب، وجهد عظيم، وقد كانت كتاباته سبباً في إرهاب الإبداع الواقعي بلغو الوصف، ولذلك اعتقد رولان بارت Roland Barthes بأن الأسلوبيين " أنتجوا كتابةً هي دون الكتابة، مشتقة من فلوير، إلا أنها منسجمة مع مخططات المدرسة الطبيعية، فكتابة موباسان وزولا ودوديه التي يمكن أن ندعوها الكتابة الواقعية هي تجميعٌ لإشاراتٍ شكلية ... حتى أننا لا نجد كتابةً مصطنعةً أكثر من هذه الكتابة التي ادّعت أنها تصف الطبيعة وصفاً قريباً جداً"⁴²⁴، ورغم ذلك فإن الأثر الذي تركته أعمال فلوير لم يتوقف إلى اليوم.

إن الرواية " تستقصي الزمن : اللحظة الماضية التي لا يمكن القبض عليها"⁴²⁵، مع مارسيل بروس Marcel Proust، فوراء حيوات الناس وحكاياتهم، حقيقة كامنة في العقل الباطن يصعب الإمساك بها، إنها التجربة التي لا يمكن التعبير عنها، إنها المادة المظلمة المتحركة على الدوام، والتي قوامها أحاسيس الفرد، شاعرية اللحظات المفقودة، والقدر الخفي، تلك الحقيقة التي تقع على الفن مهمة تبianaها.

لقد ترسّخت تلك المهمة مع أعمال بروس وجويس وموزيل وفرجينيا وولف وكافكا، وعقب ظهور الجزء الأول من رواية البحث عن الزمن الضائع، توالى الآثار الكبرى التي غاصت بالرواية بعيداً في الأعماق، أوليس لجويس 1922، وحفلة في الحديقة لكاترين منسفيلد Catherine Mansfield 1922، والسيدة دالوي لفرجينيا وولف 1925، والمحكمة لكافكا التي نُشرت ناقصةً عام 1925، وإنسان بلا صفات لموزيل التي ظهر الجزء الأول منها عام 1931، والسائرون نيماً لهرمان بروخ 1928، لقد كف هؤلاء عن مجارة التاريخ، وعمدوا إلى تقديم مادة الحياة بعيون مختلفة.

إن رواية البحث عن الزمن الضائع في محاولتها الدؤوبة لأن تدفع بذكرى ما إلى السطوع، والعتور على ماهية الأحداث اللازمية، تعبّر عن حدثٍ كامنٍ بشكلٍ رئيسي في نظامٍ نفسي، عن أرهف اللحظات وأعبرها، إن بطل بروس يعاني " لحظاتٍ كثيفة، مع أنها عابرة، بين الأشجار أو أبراج الكنيسة، وهي لحظات يتعارف فيها منظر هذه الأشجار فيغدو ألقاً مُفعماً بالفرح، يذيب الصراعات ويمنح معنىً لحياةٍ صارت جافة"⁴²⁶.

422-ر.م. ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة، ص 43

424 - ميلان كونديرا : فن الرواية، ص 13

425 - نفسه، ص 13

426 - جوزيف بريان : ثلاثة روائيين فلسفيين، تر : هاني الراهب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1975، ص 32

يعتقد ويندهام لويس Wyndham Lewis بأن البرغسونية مسؤولة بشكل مباشر عن شارلوس بطل بروت، مُلحاً في كتابه *الزمن والإنسان الغربي* على أنه "دون النمو النفاذ الموحد كله في فلسفة الزمن البائدة بالبذرة الصغيرة التي زرعها برغسون ... فلم يكن ثمة وجود ليوليسيز، ولا لرواية البحث عن الزمن الضائع، إن جويس وبروست هما، بالضبط، من مدرسة برغسون/اينشتاين وسانت بوف، إنهما من مدرسة الزمن العظمى التي يمثلونها، لقد عانقا مذهب الزمن معانقةً كاملةً تماماً"⁴²⁷، ولكن علاقة بروت ببرغسون تحتاج إلى الكثير من التوضيح الذي لا يستوعبه هذا المقام، وإنما تجدر الإشارة فقط إلى أن الرابطة الفلسفية المزعومة بينهما قد صارت مبتذلةً إلى حد بعيد، بعد أن كرّسها الكثير من النقاد والباحثين خاصة ويندهام لويس وإدموند ويلسون Edmund Wilson في أشهر كتبه: *قلعة أكسل*، وإننا نعتقد بأن بروت في معالجته للزمن كتدفقٍ أبديٍّ، لم يكن تلميذاً لبرغسون، ذلك أن موقف بروت من الزمن هو موقفٌ تشاؤمي، إنه ممسوسٌ بالجانب المدمر لعبور الأشياء، وهو يعد الزمن كما عدّه شعراء الأنطولوجيا اليونانيون: فناً أبدياً، الزمن لدى بروت هو الشيخوخة، الإسراع باتجاه الموت، لكن مفهوم الزمن عند برغسون هو مفهومٌ تفاؤلي، وبالنسبة له ليس الزمن أبداً سقوطاً، بل هو "واحدٌ مع الدفق الخلاق للأشياء جميعها في الجِدَّة"⁴²⁸، إنه مفهوم الحياة بكليتها، والذي يوجزه برغسون في العبارة الجذابة: *حُدس الديمومة الخلاقة* L'intuition de la durée créatrice، إنه تصوّر حيويٌّ بامتياز، زمن الديمومة المبدعة وجوهر الحياة

إذا كانت الرواية تحاول استعادة اللحظة الماضية التي تستعصي على التطويع مع مارسيل بروت، فإنها مع جيمس جويس، تهدف إلى "الإمسك باللحظة الحاضرة التي يصعب الاحتفاظ بها"⁴²⁹، إن عنوان رواية جويس الرائعة *أوليس* هو الدليل الوحيد الثابت في النص بأكمله على أن حكايتها عن يوم عادي تماماً في دبلن، 16 يونيو 1904، يعيد تمثيل أو يحاكي أو يحرف ملحمة هوميروس الأوديسة (التي يُسمى بطلها أوديسيوس التي هي باللاتينية أوليس)، وليوبولد بلوم، وكيل الإعلانات المتجول، هو بطلها الذي لا بطولة له، وزوجته موللي تقصر تماماً عن مماثلة نظيرتها في الملحمة الإغريقية، بنيلوبي، بالنسبة لإخلاصها لزوجها، فبعد أن يجوب بلوم مدينة دبلن طويلاً وعرضاً في مهامٍ مختلفة لا تؤدي إلى نتيجة، مثلما ضلَّ أوديسيوس طريقه في البحر بفعل العواصف حين كان عائداً إلى وطنه بعد حرب طروادة، وهناك يقابل ستيفن ديدالوس ويصادقه على نحوٍ أبوي، وستيفن هو تليماك في الملحمة، وصورة لجويس في شبابه، كاتبٌ فخورٌ مفلسٌ طموحٌ متغربٌ عن والده.

إن أوليس هي ملحمة بيسيكولوجية أكثر منها بطولية، حيث يتم التعرف على الشخصيات الأساسية فيها بالمشاركة في أفكارهم الأشد خصوصية، والتي تُقدم بوصفها تيارات للوعي تلقائية وموصولة لا تنقطع، والأمر بالنسبة للمتلقى يكون كما لو أنه وضع على أذنيه سماعات موصولة بذهن الشخصية، وهي ترصد تسجيلاً لا نهاية له لانطباعاتها وتأملاتها وتساؤلاتها وذكراياتها وتهويماتها، ولم يكن جويس أول من استخدم المونولوج الداخلي، وربما يرجع ذلك إلى الروائي الفرنسي إدوار ديجاردان Dujardin صاحب *أكاليل الغار المقطوعة*، كما أنه لم يكن آخر من وظّف هذا الأسلوب، ولكنه دفع به إلى حدٍ عالٍ من الكمال جعل من استخدامه بعد ذلك من الروائيين، باستثناء فولكنر وبيكيت، يبدو باهتاً بالمقارنة به، ذلك أن المونولوج فنٌ يصعب توظيفه بنجاح، إذ يفرض إيقاعاً بطيئاً على السرد، لكن جويس يتفادى ذلك بواسطة عبقريته في اختيار الكلمات، مما يخلع على أشد المواضيع والأحداث تفاهةً جاذبيةً تجعلنا نشعر كما لو أننا نصادفها لأول مرة.

427 -، ص 69 جوزيف بريان : ثلاثة روائيين فلسفيين

428 -هنري برغسون : التطور المبدع، تر : جمال صليبا، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، 1986، ص 7

429 -ميلان كونديرا : فن الرواية، ص 13

يلعب جويس بالزمن كما يلعب بالأوكورديون، لقد ضُغِطت مغامرات أوديسيوس كلها إلى ست عشرة ساعة في يومٍ دَبلني، وفي إحدى الحكايات حُشر النثر الإنجليزي بأجمعه في أربعين فقرة تتواءم والأسابيع الأربعين لحمل المرأة، وإن ميتافيزيقا جويس الخاصة بالزمن هي من طبيعةٍ دائرية، لقد اجتذبت فكرة التاريخ الثقافي أو الكوني الذي لا يتحرك في خط مستقيم وإنما بحسب نموذجٍ لولبي أو دائري، وقد نصّت الميتافيزيقا الاسكندرانية على إيقاعٍ مزدوج الدائرة، الصُّدور الخارج من الكائن الواحد الأبدي، وعودة الأشياء جميعها إلى الله، يقول جاكوب بوهمه Jakob Boehme: "الإنسان الحق المتَّصل بالله لا يعرف أيَّ زمن، إن زمنه مثل تاجٍ دائري، لا بداية له ولا نهاية"⁴³⁰، إن مفهوم العود الأبدي هو معادلٌ مأخوذٌ من فكرة الفلاسفة اليونانيين عن الزمن الفاني المحكوم بحركة الكون الدائرية، ولم يكن للفلسفة اليونانية أية فكرة عن الزمن كديمومة، وتجدرٍ حقيقي، ومستقبلٍ أصيل.

تستجوب الرواية مع توماس مان Thomas Mann "دور الأساطير التي تهدي، وهي الآتية من أعماق الزمن، حُطانا"⁴³¹، تجدر الإشارة أولاً إلى أن توماس مان، بالإضافة إلى كونه روائياً كبيراً، إذ تُعدُّ روائعه: *الجبل السحري* و*الموت في البندقية* و*آل بدنبروك* و*دكتور فاوستوس* وإخوة يوسف وغيرها، تأكيداً لذلك، ناقداً متميزاً أيضاً، لكنه نأى بنفسه عن كل صفةٍ أكاديمية، شأنه في ذلك شأن كل الفلاسفة والفنّانيين من ذوي العقول الحرة، وقد نشر مان في أوقاتٍ متفرقةٍ من حياته، مقالاتٍ ودراساتٍ تتفاوت حجماً، لكنها تتساوى قوّةً وتفرداً، وكان إلى ذلك مهتماً بالموسيقى والرسم والفلسفة، وبالسياسة كذلك، خاصة بعد اكتشافه أخطار العقيدة النازية وافتقارها إلى أية نزعةٍ إنسانية، ولعل من أكثر كتاباته النقدية تأثيراً مؤلفه: *ألم المعلمين الكبار وعظمتهم*، والذي صدر في برلين عام 1935، أي بعد سنةٍ من مبارحة الكاتب وطنه سالكاً دروب المنفى، يضم هذا الكتاب دراسةً حول دون كيشوت لسرفانتيس، كتبها مان حين كان في الباخرة التي أقلّته إلى المنفى عام 1934، وربما تكون الدراسة الأعمق في الكتاب، تلك التي طرّزها مان في الذكرى الخمسين لرحيل الموسيقي الفدّريتشارد فاغنر Richard Wagner، الأثير لدى نيتشه، وإن مان حين كتب عن فاغنر، كان في الواقع يترجم معاناته الخاصة، ذلك أن الدراسة تبدّت، في أساسها، كشكلٍ من أشكال الاعتراف الداتي حول طبيعة المجابهة التي يتصدى لها الكاتب إزاء نفسه، ولقد مثّل فاغنر التعبير الفنّي والإنساني الأفضل عن القرن التاسع عشر، وقد تمكّن رغم ذائقته المتشبّثة بكل ما هو مختلف، على نمط تريستان، من أن يجسّد عبر تأليفه الموسيقية مفهوم الإرادة بالمعنى الشوبنهاوري، ومن أن يُحمِلَ موسيقاه فكرة الظمأ إلى الحب الذي كان شوبنهاور Arthur Schopenhauer يعدّه مصدر الإرادة الطبيعي، وفي خلفية الفلسفة التريستانية بالنسبة لرواية *الجبل السحري* تتحرك ثنائية شوبنهاور بإضافة جدلية: الحافز مقابل العقل، الإرادة ضد الفكرة، وثمّة جهد للتوسُّط، وبينما يمثّل العقل الجانب الفكري من طبيعة الإنسان، فإن الإرادة هي تعبير عن الحياة بأكملها، بما فيها العقل والحوافز.

بالنسبة لمان فإن علم النفس هو السبيل التي تتبعها الإرادة لتحويل الفكرة، وقد أشاد بعبقرية فاغنر في التوليفة التي "جمع فيها بين القوتين المتناقضتين: الأسطورة وعلم النفس"⁴³²، وهو يشير إلى "السند الذي تقدمه الأخلاق والمنطق للفكرة حتى يمنعاً خضوعها لخبث الإرادة وقوتها"⁴³³، ثم إنه في بذله لجهد التوسُّط بين الإرادة والفكرة يستدعي شرح نيتشه للكيفية التي تغلب بها الإغريق على انعدام التوازن بين المصير الديونيزي والمعرفة الأبولونية بواسطة عام الفن الوسيط: "وبدا الآن كأن

⁴³⁰ - Jakob Boehme : The way to christ , Ed:3 , Volume : 4 , Labrary London , London , 1976 , p 71

⁴³¹ -ميلان كونديرا : فن الرواية، ص 13

⁴³² - Thomas Mann : Essays of three decades ,Trans : H.T.Lowe-Porter ,A.A.Knopf ,New York ,1947 ,p 41

⁴³³ - جوزيف برينان : ثلاثة روائيين فلسفيين، ص 193

جبل الأوليمب السحري قد انفتح أمامنا وكشف جذوره لنا ،لقد عرف الإغريقي رعب الوجود ،وأحس به ،ولكي يتحمل هذا الرعب بأية حال تعيّن عليه أن يفصل بينه وبين الحياة بحلم ولادة الأولبيين الوضّاء⁴³⁴ ،هانز كاستروب بطل الجبل السحري يقف في الوسط أثناء رؤياه ،الفن هو الوسيط بين الإرادة والفكرة ،إن كائن الخلق الاستثنائي ،الإنسان نفسه ،إن الكون الدقيق ،هو الجسر بين الطبيعة والروح ،إنه سيّد الأوضاع المتضادة ،وهكذا يمضي هانز وعيناه الزرقاوان مُثَبَّتَتان في المدى البعيد .

تستحق رواية جوزيف أو إخوة يوسف الكثير من الإهتمام ،فهذه الرواية الديناصورية ذات المجلدات الأربعة ،استغرقت سبعة عشر عاماً ،وهو بالضبط الزمن نفسه الذي استغرقه جويس في كتابة الدراما الأثيرة لديه يقظة فينيغان التي يُبعث بطلها حيّاً من سريريه بالطريقة الأسطورية ذاتها التي يصعد بها يوسف من بئر ،لكن مان يتفوّق على جويس بشكل ملحوظ ،يتجلّى ذلك في قوى مان التنبؤية ،حيث بدأ بكتابة عمله الضخم عن اليهود قبل أن تعرّضوا للفناء شبه الشامل بعشر سنوات ،لقد امتحن مان قواه تلك من قبل ،فالجبهة الهائلة في الموت في البندقية أنبأت بالظلام القادم إلى أوروبا عام 1914 مُنهيّاً عهداً بأكمله ،لقد استلهم مان من الأسطورة التوراتية ليكتشف عمق الطبيعة البشرية ويقابل الأسطورة ،أو عالمية النمط ،مع النفسية ،أو تفرد الفرد .

يتوقف الكتاب الأول من رواية جوزيف عند حكايات يعقوب ،ولعل الحكاية الخاصة بمدينة شكيم هي من أكثر الحكايات دمويّةً ،كانت شكيم مدينةً محصّنة ،وكان أبناء يعقوب متحمّسين للهجوم عليها ،ولم يحتاجوا لذريعة وقد تحققت لهم من خلال شقيقتهم دينا التي تمكّنت بسحرها الخاص وألقها الذي تخطّى حدود الرواية من أن تُوقع ابن حاكم المدينة في هواها ،ومن خلال عينها السوداوين الجميلتين الناعستين ،وأنفها الأقيى ،وفمها الأحمر المقلوب الشفتين ،تشكّل " صورةً لمعلّمة الحب الرديئة "⁴³⁵ ،إن الهوى الذي وقع بين ابن الحاكم ودينا الكنعانية كان بمثابة " الحب الدامي "⁴³⁶ ،وقد شكّل فعل العنف الأول الذي ستم الإشارة إليه في الأجزاء التالية دون انقطاع ،وإن الهجوم على شكيم ،رغم تفصيلاته السّادية ،أمر عادي في التوراة ،أما ما وقع لدينا فهو من ابتكار توماس مان ،وفي الجزء اللاحق من يوسف وإخوته تُقدم لنا قصّة دمويّةً أخرى ،وهي تلك التي تقع بين يوسف وإخوته ،لكن مخيال توماس مان يتصرف في تفاصيلها .

وفي الجزء الثالث هناك حكاية يوسف مع امرأة بوتيفار ،لقد تمكّن جمال يوسف من أن يثير الرغبة في أعماق مُوت إم إنيت (زوليخا) ،التي قامت بإغرائه أولاً ثم شرعت في تهديده بالعقاب الشديد إن لم يستجب لها ،وهذا التعذيب يتضمن " صدمةً حسيّةً "⁴³⁷ ،لقد وُجدت الرغبة فلا بد أن " يسيلَ على جوانبها الدّم "⁴³⁸ ،وحين فرّ يوسف من جنون العاشقة بدا " كالإله الميّت "⁴³⁹ ،لكنه استطاع أن يحافظ على رزاقته ،إنه بطل أسطوري سعيد لأنه صمد في وجه الإغراء والعنف ،ويتوقف الجزء الرابع يوسف المُعيل عند السر الكبير وانكشافه ،حيث يغدو يوسف بعد سقوطه الثاني عزيزَ مصر ومُخلّصَها ،وهكذا يحاكي عمل

434 -نفسه ،ص 197

435 - ميشائيل مار : الحجرة الزرقاء الدامية ،توماس مان وعقدة الذنب ،تر : خليل الشيخ ،هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة ،أبوظبي ،1 ط ،2014 ،ص

121

436 -نفسه ،ص 122

437 -نفسه ،ص 128

438 -نفسه ،ص 129

439 -نفسه ،ص 131

توماس مان أسطورةً توراتيةً كان موضوعها الأساسي يتعلق بالإثم والرغبة والعنف، وتبدت نهايتها في صورة مولدٍ مظفرٍ للبطل الأسطوري .

نلمس من كل ما سبق ضرورة الفن الروائي، فالرواية " تصاحب الإنسان على الدوام وبإخلاص منذ بداية الأزمنة الحديثة، لقد سيطر هوى المعرفة آنئذٍ على الإنسان كي يدرس الحياة العيانية له ويحميه ضد نسيان الكائن، كي يضع عالم الحياة تحت إنارة مستمرة" ⁴⁴⁰، إن تلك الإنارة تتعلق بمفهوم إضاعة الواقع الذي كان أول من تحدث عنه الرومنطقي الألماني لودفيغ تيبك Ludwig Tieck في مقدمته لمؤلفات هاينريش فون كلايست Heinrich Wilhelm Von Kleist، وهذه الإضاعة للواقع التي كانت مُشوّشة الشعور في العصر الرومنطقي، قد أصبحت مسألةً أساسيةً في المجتمعات الحديثة التي غدا إنسانها متغرياً عنها تغريباً عن نفسه، وبهذا المعنى يفهم ميلان كونديرا ويشارك عناد هرمان بروخ عندما كان يشدد على " اكتشاف ما يمكن للرواية وحدها دون سواها أن تكتشفه، هو ذا ما يؤلف مبرر وجود الرواية" ⁴⁴¹، إن الرواية التي لا تكتشف جانباً من الوجود لا يزال مجهولاً، هي " رواية لأخلاقية، إن المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة" ⁴⁴².

لقد انفلتت الرواية من وصاية الفنون الشعرية، حدث ذلك في بدايات القرن التاسع عشر، مدفوعةً بتوقها لممارسة قدرتها وحريةها، ولم يعد الملحمي أنموذجاً يجب اتّباعه والالتزام به، بل صار مرجعاً ينبغي تجاوزه أو اللحاق به، وامتلكت الرواية الوعي بذاتها بوصفها ظاهرةً أدبيةً كبرى، وبدأت الأنا في التخلص من علائقها الموروثة، وأصبحت التجربة الفردية أساس المعرفة والأرض الخصبة للمحكي .

إن المواجهة، الناعمة أو العنيفة، بين الأنا والعالم، قد غزت الحقل النظري للرواية، وإن مسؤولية تمثيل وتفسير النزاع بين شعر القلب ونثر الحياة الاجتماعية تقع على كاهل الرواية، وقد أعلن هيغل أن النوع الملحمي النثري للقرن الجديد، والملحمة البرجوازية الحديثة، هي الرواية، هنا نرى من جديد " تجلّي ثراء وتنوع المصالح، والأوضاع، والطبائع، وشروط الحياة، وكذا كل الخلفية العريضة لعالمٍ كليّ، وكذلك الوصف الملحمي للأحداث، الرواية، بالمعنى الحديث للكلمة، تفترض واقعاً قد صار نثرياً، وعلى أرضه تبحث، بالقدر الذي يتيح هذا الوضع النثري للعالم، عن أن تستعيد للأحداث، كما للأفراد ومصائرهم، الشّعَر الذي استلبّه الواقع منهم، إن أحد أشكال النزاع التي عالجتها الرواية كثيراً، وهو أحد أفضل المواضيع ملائمةً لها، هو ذلك الذي يدور بين شعر القلب ونثر الظروف المحيطة...تفترض الرواية، شأنها في ذلك شأن الملحمة، رؤيةً كليةً للعالم وللحياة" ⁴⁴³

يعرّ ميلان كونديرا عن طرح هيغل بالشكل التالي: " إن فهم الأنا المفكّر مع ديكرات بوصفه أساس كل شيء، والوقوف في مواجهة الكون وحيداً على هذا النحو موقفٌ اعتبره هيغل بحق موقفاً بطولياً" ⁴⁴⁴، كما أن فهم العالم من خلال الرواية بوصفه شيئاً غامضاً، وضرورة مواجهة الكثير من الحقائق النسبية التي يُناقض بعضها البعض الآخر بدلاً من مواجهة حقيقة مطلقة واحدة

⁴⁴⁰ -ميلان كونديرا : فن الرواية، ص 13

⁴⁴¹ -نفسه، ص 13

⁴⁴² -نفسه، ص 13

⁴⁴³ -بيير شارتي، منخل إلى نظريات الرواية، ص 101

⁴⁴⁴ -ميلان كونديرا : فن الرواية، ص 14

(حقائق تتجسد في ذواتٍ خيالية تُسمى شخصيات) ، أي امتلاك يقين واحد هو حكمة اللايقين⁴⁴⁵ ، كل ذلك يتطلب قوة لا تقل عظمةً ، هي قوة الرواية التي تمتلك لوحدها حكمة اللايقين بتعبير كونديرا .

إمتلك الحرب لدى هومبروس وتولستوي معنىً واضحاً كل الوضوح ، فلدى هومبروس ، تقاثل الناس لأجل هيلين الفاتنة ، وعند تولستوي اتقدت نار الحرب في سبيل روسيا ، بينما يتجه شيفيك ، بطل رواية الجندي الشجاع شيفيك لهازيك ، ورفاقه نحو الجبهة دون أن يعلموا سبب ذلك ، وحتى دون أن يُلقوا بالألذريعة القتال ، ولكن ما الدافع إلى الحرب إن لم يكن الوطن أو عيون هيلين ؟ يجب كونديرا : " إن عدوانية القوة لا تملك أي مصلحة على الإطلاق ، إنها بلا دافع ، إنها لا تريد سوى إرادتها ، إنها اللاعقلانية المحضة"⁴⁴⁶ ، نواجه مع كافكا وهازيك هذه المفارقة الهائلة : " كان العقل الديكارتى خلال حقبة الأزمنة الحديثة يحث كافة القيم الموروثة من العصور الوسطى واحدةً بعد الأخرى ، ولكن اللاعقلانية المحضة (القوة لا تريد سوى إرادتها) هي التي تحتل ، في لحظة انتصار العقل الكامل ، مشهد العالم لأنه لن يكون ثمة أية منظومة للقيم مقبولةً عموماً قادرةً على أن تُؤلف عقبةً في وجهها"⁴⁴⁷ ، هذه المفارقة التي تمت إضاءتها باقتدار كبير في السائرون نياماً لهرمان بروخ ، هي من المفارقات التي يسميها كونديرا : " المفارقات النهائية"⁴⁴⁸ ، إنها مفارقات الأزمنة الحديثة ، وهكذا تفتك الرواية مكانتها كفنٍ للمفارقات النهائية .

ثمة أربعة نداءاتٍ للرواية هي ما يشكل أبرز ملامحها يشعر كونديرا باهتمامٍ خاصٍ تجاهها :

نداء اللعب الذي تمثله تريستان شاندي للورنس ستيرن Laurence Sterne و جاك القديري لنديس ديدرو ، لقد تمّ تصوّر كلٍ من الروايتين كلعبةٍ عظيمة ، إنهما " قمتان من الخفة لم يبلغهما أحد من قبل ولا من بعد "⁴⁴⁹ .

نداء الحلم الذي تجسّد مع فرانز كافكا الذي أيقظ مخيلة القرن التاسع عشر بشكلٍ مفاجئ ، بواسطة تحقيق ما حلم به السوراليون من بعده دون أن يروه متحقّقاً أمامهم ، دمج الحلم والواقع ، هذه الغاية هي " طموحٌ جماليٌّ للرواية قديماً تطلّع إليه نوفاليس ، لكنه يتطلب فناً ذا كيمياءٍ لم يكتشفها سوى كافكا وحده بعد مائة عامٍ من ذلك "⁴⁵⁰ .

نداء الفكر حيث تمكّن كلٌّ من موزيل وبروخ من إدخال فكرٍ ناجعٍ ومشعٍ على معمار الرواية ، ولم يكن ذلك بهدف تحويل الرواية إلى خطابٍ فلسفيٍّ خالص ، وإنما لاستعارة ، على أساسٍ قصصي ، جميع " الوسائل العقلية وغير العقلية ، القصصية والتأملية القادرة على إضاءة كينونة الإنسان ، ولجعل الرواية التركيب العقلي الأمثل "⁴⁵¹ .

نداء الزمان إذ تحت مرحلة المفارقات النهائية الروائي على أن يتجاوز المفهوم البروستي للزمان ، والذي يقتصر على الذاكرة الفردية ، وأن يصل إلى " لغز الزمان الجماعي ، زمان أوروبا ، أوروبا التي تلتفت لتري ماضيها ، ولتجاسب نفسها ، ولتدرك تاريخها

⁴⁴⁵ -، ص 14 ميلان كونديرا : فن الرواية

⁴⁴⁶ -نفسه ، ص 18

⁴⁴⁷ -نفسه ، ص 18

⁴⁴⁸ -نفسه ، ص 18

⁴⁴⁹ -، ص 22 نفسه

⁴⁵⁰ -نفسه ، ص 23

⁴⁵¹ -نفسه ، ص 23

، شأن رجلٍ عجوزٍ يلفُ بنظرةٍ واحدةٍ كلَّ حياته المنصرمة ،ومن هنا الرغبة في عبور الحدود الزمنية لحياةٍ فرديةٍ بقيت الرواية حبيستها حتى ذلك الحين وفي إدخال عدة حقبةٍ تاريخيةٍ في فضاءها (حاول كلُّ من آراغون وكارلوس فوينتيس ذلك أساساً)⁴⁵² إن روح الرواية هي " روح التعقيد ،كل روايةٍ تقول للقارئ : إن الأشياء أكثر تعقيداً مما تظن ،إنها الحقيقة الأبدية للرواية "⁴⁵³ إن روح الرواية هي روح الاستمرار ،كل مبدع هو جواب عن المبدعات السابقة ،كل مبدعٍ ينطوي على التجربة السابقة على الرواية ،لكن روح عصرنا مُثَبَّت على الأحداث اليومية التي هي من الإتساع والضخامة بحيث تدفع ماضي أفقنا وتقلِّص الزمان إلى الهنبة الراهنة وحدها ،إن الرواية وقد تضمَّنتها هذه المنظومة لم تعد مُبدعاً (أي شيئاً مألوه الإستمرار ،وربط الماضي بالمستقبل) وإنما هي حدثٌ من الأحداث اليومية ،وإشارةً بلا غد "⁴⁵⁴ .

قائمة المراجع :

- 1/ إدموند هوسرل : أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية ،تر : إسماعيل المصدق ،المنظمة العربية للترجمة ،بيروت ،ط1 ،2008
- 2/ ميلان كونديرا : فن الرواية ،تر : بدر الدين عروذي ،دار الأهالي ،دمشق ،1999
- 3/ مارتن هايدغر : إنشاد المنادى ،تر : بسام حجار ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،1994
- 4/ ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء ،تر : مطاع صفدي وآخرون ،مركز الإنماء القومي ،بيروت ،ط2 ،2013
- 5/ ر.م. ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة ،تر : جورج سالم ،منشورات عويدات ،بيروت ،ط2 ،1982 ،ص 2
- 6/ بيير شارتيه : مدخل إلى نظريات الرواية ،تر : عبدالكبير الشرقاوي ،دار توبقال للنشر ،المغرب ،ط1 ،2001
- 7/ جوزيف برينان : ثلاثة روائيين فلسفيين ،تر : هاني الراهب ،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ،1975
- 8/ هنري برغسون : التطور المبدع ،تر : جمال صليبا ،المكتبة الشرقية ،بيروت ،لبنان ،1986
- 9/ ميشائيل مار : الحجرة الزرقاء الدامية ،توماس مان وعقدة الذنب ،تر : خليل الشيخ ،هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة ،أبوظبي ،ط1 ،2014
- /100.Poeggeler : La pensée de M.Heidegger cité par Jean-Paul-Resweber ,in : La pensée de M.Heidegger ,Privat Toulouse ,1971
- M.Heidegger : Etre et Temps ,traduit par François Vezin ,Gallimard ,1977 /11

452 -نفسه ،ص 23

453 -نفسه ،ص 25

454 -نفسه ،ص 25

Jakob Boehme : The way to christ , Ed:3 , Volume : 4 , Labrary London , London , 1976 /12

Thomas Mann : Essays of three decades ,Trans : H.T.Lowe-Porter ,A.A.Knopf ,New York ,1947

مجلة
حقائق