مكتبة
١١٧٩

بيير بيار
ترجمة وتقديم حسن المودن

من قتل روجيه أكرويد؟

الرواية البوليسية والتحليل النفسي

دراسة نقدية

مَنْ قَتَلَ روجير أكرويد؟
الرُّواية البوليسيَّة والتحليل النَّفسي
دراسة نقدية

مكتبة
t.me/soramnqraa

28 5 23

الكتاب: مَنْ قَتَلَ روجير أكرويد؟
الرُّواية البوليسيَّة والتحليل النَّفسي
تأليف: بيير بيار
ترجمة وتقديم: حسن المودن
المدير المسؤول: رضا عوض
رؤية للنشر والتوزيع
القاهرة: 0122/3529628
8 ش البطل أحمد عبد العزيز - عابدين
تقاطع ش شريف مع رشدي
Email: Rouaya@hotmail.com
فاكس: 25754123 (202) +
هاتف: 23953150 (202) +
الإخراج الداخلي: القسم الفني بالدار
جمع وتنفيذ: القسم الفني بالدار
الطبعة الأولى: 2015
رقم الإيداع: 3500/ 2015
الترقيم الدولي: 0 - 179 - 499 - 977 - 978

جميع الحقوق محفوظة لـ رؤية

مكتبة 1179

بيير بيار

مَنْ قَتَلَ روجير أكرويد؟

الرُّواية البوليسيَّة والتحليل النَّفسي

دراسة نقدية

ترجمة وتقديم: حسن المودن

للنشر والتوزيع
2015

تقديم

مكتبة
t.me/soramnqraa

لاشكَّ في أنَّ للرّواية البوليسيّة اليوم وجودًا مستقلًا كجنس أدبي له ما يميّزه شكلًا وموضوعًا[1]، اعترفت به العديد من الدراسات الأدبية، النظرية والتطبيقية (بورخيس، كايوا، ولسون، تودوروف، بيار...). وقد تبلور هذا الجنس الأدبي في القرن التاسع عشر[2] بفضل التطورات التي عرفتها المدينة الأوروبية ومعارفها وفنونها وتقنياتها ومناهجها في التحقيق والبحث عن الحقيقة؛ وعرف تطورات ملحوظة جعلت الدارسين يعملون على تصنيفه إلى أنواع وأشكال،

(1) ينظر:

Marc Lits : Le roman policier, introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire, Liège, ed. CEFAL, 2eme édition, 1999, p. 21.

(2) مع أن أصول هذا الجنس أو بداياته الأولى، يجدها بعض الباحثين قديمة جدًا، فبيير بيار يرى في «الملك أوديب» الإغريقية البداية الأولى. إلا أن الرواية البوليسية بخصائصها الحديثة تكون قد تبلورت، كما وضّح مارك ليتس في الكتاب المذكور أعلاه (ص 27) في القرن التاسع عشر مع إدجار ألان بو.

مكتبة
t.me/soramnqraa

إلا أنه غالبًا ما يختزل تعريفه في اعتباره شكلًا فنيًّا يطرح لغزًا جرميًا واحدًا أو أكثر للحلّ، ويتألف من مجموعة عناصر أساس: جريمة مستعصية على التفسير، ضحية، محقق، استدلال افتراضي استنباطي، حلّ نهائي...

وإذا كان صحيحًا أن هذا الجنس الأدبي قد طاله التهميش النقدي والأكاديمي مدة طويلة حتى في دياره الغربية، بالرغم من انتشاره وشعبيته الواسعين، فإن الأصح أنه نال اهتمامًا لافتًا نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة، وعلى الأخص في النقد والفلسفة والتحليل النفسي.

وإذا استحضرنا الأدب الروائي العربي، فإن اللافت للنظر هو قلة الإنتاج في هذا الجنس من الرواية بالبلاد العربية، فكُتَّاب الرواية البوليسية قلّة قليلة في بلداننا، ونقادها أقلّ بكثير؛ إلا أنه في السنوات القليلة الأخيرة، ظهرت مقالات وكتابات نقدية تطرح بإلحاح أسئلة في الموضوع: لماذا لم تظهر الرواية البوليسية في البلدان العربية بالقوة

والنوعية اللتين ظهرت بهما في أكثر من منطقة في العالم، ومنذ مدة بعيدة في بعض مناطقه؟ ماذا عن نقد الرواية البوليسية في النقد العربي المعاصر؟ لماذا طال الإهمال الكتابات النقدية «البوليسية»، بالرغم مما حققته من تراكمات وتحولات في المنهج والرؤية وتغيير النظرة إلى الرواية البوليسية؟

ومن أجل لفت الأنظار إلى الرواية البوليسية، كما إلى نقدها المعاصر، عملنا على نقل هذا الكتاب النقدي إلى اللغة العربية؛ لأنه كتاب في نقد الرواية البوليسية فريدٌ من نوعه، ويُـعدّ من الكتب التي لقيت اهتمامـًا واسعـًا في السنوات الأخيرة، لأسباب مهمة على رأسها أنه كتاب نقدي يُغيِّر من نظرتنا إلى الرواية البوليسية، ويسائل النقد «البوليسي» التقليدي في أسسه ومنطلقاته، ويدعونا إلى اكتشافات جديدة لا في سُبل القراءة والتأويل فحسب، بل وفي السبل التي تقود إلى إعادة البناء وإعادة الكتابة.

وبكلمة واحدة، فأهمية هذا الكتاب لا تعود إلى أن صاحبه يقرأ الرواية البوليسية من منظور نفساني جديد فحسب، بل وتعود إلى كونه لا يكتفي بالتحليل والتفكيك والنقد والتقويم، بل إنه يتعدى ذلك إلى إعادة كتابة رواية بوليسية من زاوية نظر جديدة مغايرة للتي كُتبت من خلالها في الأصل، كأنما الناقد يتحول إلى كاتبٍ ثانٍ لهذه الرواية.

نتعرّف أولًا إلى صاحب هذا الكتاب وبعض مؤلفاته النقدية، ثم نعود إلى الكتاب وبعض قضاياه، قبل أن نضع النص المترجم بين

يديّ القارئ العربي علّه يجد فيه ما يفيد ويمتع.

1 - الناقد الفرنسي بيير بيار، المحلّل النفسي وأستاذ الأدب بجامعة باريس، من مواليد 1954، ألّف العديد من الدراسات التي تسائل الروابط بين الأدب والتحليل النفسي، فمن 1978 إلى 2014 يكون قد أصدر عشرين كتابًا تقريبًا. واللافت للنظر في مجمل أعماله أنها توظّف السخرية والمفارقة لصالح تحليل أدبي متجدّد؛ ففي كلّ عمل، يأتي المؤلّف بشيء مثير وغير منتظر، يفاجئ القارئ باكتشافاته ومراجعاته وتحقيقاته وتعديلاته وتنقيحاته ومساءلاته للأحكام والمسلمات.

وإذا كان بيير بيار مختصًّا بالذات في التحليل النفسي والأدب، فإن هذا هو ما يفسّر لماذا يجمع أسلوبه بين الجدّ واللعب، وكيف يقلب العبارات لا من أجل بناء منهج جديد يدعي الكمال ويطمح إلى الهيمنة، بل من أجل فتح آفاق جديدة للتفكير في الأدب بسخرية لاذعة لا تؤمن كثيرًا بالأسس الصلبة التي يقوم عليها النقد أو النظرية.

وفي إطار هذا الأسلوب الجديد في التحليل والتفكير، يندرج كتابه الذي أصدره سنة 2004 تحت عنوان: **هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟**[1]، ويقترح فيه، وبغير قليل من السخرية، نظرية جديدة: تطبيق الأدب على التحليل النفسي. فإذا كان المألوف هو تطبيق التحليل النفسي على الأدب، فإن بيير بيار يدعونا إلى قلب

(1) – Pierre Bayard, Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse,ed Minuit,2004,Paris.

الأدوار، وذلك بأن نجرّب تطبيق الأدب على التحليل النفسي. وهناك العديد من الأسباب التي تدعوه إلى مراجعة العلاقة بين الاثنين، ومن أهمها أن النقد الأدبي الذي يطبّـق التحليل النفسي على الأدب قد أصابه الإفلاس، ويعود السبب في ذلك إلى أن تطبيق التحليل النفسي على الأدب يؤكد النظرية التي تمّ الانطلاق منها، ولا يضيء العمل الأدبي. وبالعكس، إذا تم الاعتماد على منهج يقلب الأشياء، يكون بإمكان الأدب أن يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي.

وفي الاتجاه نفسه، فسّر بيير بيار كيف أن المعرفة الإنسانية حول الجهاز النفسي لم تكن مسارًا بطيئًا عرف انطلاقته القوية في القرن التاسع عشر، وخاصة في أواخره مع فرويد، كما يعتقد البعض؛ وقد حان الوقت في نظره لإعادة قراءة ما « قبل » التحليل النفسي، وفي هذا الإطار أصدر كتابًا مهمًّا سنة 1994 عنوانه: **موباسان، بالضبط قبل فرويد**[1]، يقرأ فيه المؤلِّـف فرويد بمساعدة كاتبٍ سابق: موباسان. كما نجده يعمل على فحص بعض المعاصرين لـفرويد وهم لافرويديون من مثل بيسوا وبروست، وينتقل إلى كُـتّـاب ما «بعد» فرويد من مثل أندريه بروتون وبول فاليري وسارتر وأجاثا كريستي... إلخ.

واللافت هنا أن الناقد النفسي، بهذا الأسلوب الجديد، يقوم باكتشاف الإمكانات النظرية التي يمكن أن توجد في فعل الكتابة

(1) Pierre Bayard, Maupassant,juste avant Freud,ed Minuit,1994,Paris

نفسه، ويعلّمنا كيف نُعيد بلذّة جديدة اكتشاف هوميروس وسوفوكل وشكسبير وموباسان وهنري جيمس... وغايته من كلّ ذلك أن يوضح أن الأدب، بمنطقه الخاص، لا يكفّ عن الخلق والإبداع، ويقدم «نظريات أخرى» قابلة للاكتشاف، ويمكنها أن تكون أكثر تقدّمًا مما يقدمه التحليل النفسي.

ونشير بسرعة إلى كتب أصدرها في السنوات الأخيرة، ونجحت في مفاجأة القرّاء والنقّاد على السواء، ومنها كتاب أصدره سنة 2007 تحت عنوان: **كيف نتحدث عن كتب لم نقرأها؟**[1]، وبهذا الكتاب كسّر بيير بيار ما يشبه الطابو: أولًا، ليس عيبًا في نظره ألا أكون قد قرأت رواية «جرمينال» لإميل زولا أو «البحث» لمارسيل بروست، وثانيًا، ليس هناك طريقة واحدة في تناول الكتاب، بل هناك طرق متعددة للقراءة؛ ذلك لأن الأدب، كتاريخه، فضاء لا محدود من الحرية. وليست غاية هذا الكتاب الدعوة إلى اللاقراءة، بل هو سخرية من تصوراتنا للقراءة، ودعوة إلى بيداجوجيا مغايرة للقراءة.

وقبل ذلك، في سنة 2000، أصدر الناقد كتابًا تحت عنوان: **كيف نصلح الأعمال الأدبية التي أخطأت هدفها؟**[2]، وفيه يدعو إلى فتح أوراش لإعادة كتابة الأدب، فحتى الكُتّاب الكبار، في نظره،

(1) Pierre Bayard, Comment parler des livres qu'on n'a pas lu ?, ed.Minuit, 2007, Paris.

(2) Pierre Bayard, Peut – on améliorer les œuvres ratées,?,ed Minuit,2000,Paris.

قد تصيبهم لحظات ضعف، وعلى الناقد أن يقوم مقامهم في تصحيح أعمالهم وتنقيحها والارتقاء بها.

وفي كتابه: **الغد مكتوب**[1]، الصادر سنة 2005، يتساءل بيير بيار: هل يستمدّ الأدب إلهامه من الماضي فقط أم من المستقبل أيضًا؟ هل كان ممكنًا أن تسبح أعمال فرجيينا وولف في متخيّل الماء والموت لو لم تستمدّ ذلك مما سيعلّمه إياها انتحارها في المستقبل؟ أكان ممكنًا أن يصف موباسان الحمق والجنون في بعض أعماله لو لم يقم هو نفسه في المستقبل بتجربة أليمة؟ وتكمن أهمية هذه الأسئلة في أنها، أولًا، إعادة نظر في مفاهيمنا التقليدية التي تبقى سجينة مسلمة مفادها أن الأسباب تسبق بالضرورة النتائج، في حين نجد الأدب يقول العكس. وتعلّمنا، ثانيًا، أن دراسة بيوجرافية الكتّاب تفترض أن ليست الحياة وحدها هي التي تحدّد العمل الأدبي، بل إن العمل الأدبي قد يحدّد الحياة أيضًا.

2 - ومن الكتب اللافتة التي أصدرها بيير بيار تلك التي كرَّسها للروايات والمحكيات البوليسية، ويتعلق الأمر بثلاثة كتب: **من قتل روجير أكرويد؟**(1998)، **تحقيق في قضية هاملت، أو حوار الصمّ**(2002)، **قضية كلب آل باسكيرفيل**(2008)[2]. ونشير

(1) Pierre Bayard, Demain est écrit, ed Minuit, 2005,Paris.

(2) Pierre Bayard,Qui a tué Roger Ackroyd?,ed. Minuit, 1998,Paris.
,Enquête sur Hamlret, Le dialogue des sourds,ed Minuit,2002,Paris.
,L'Affaire du chien des Baskerville,ed Minuit,2008,Paris.

بسرعة إلى أهمية هذه الكتب، وذلك بطرح سؤالين يبدوان ضروريين في هذا المقام: لماذا يهتمّ المحلل النفسي بالرواية البوليسية؟ لماذا يخصّ بالتحليل أعمالًا أدبية (وخاصة رواية أجاثا كريستي: مقتل روجير أكرويد، ومسرحية شكسبير: هاملت) أسالت الكثير من المداد، ودرسها الكبار من النقّـاد؟

يتأمل بيير بيار تاريخ العلاقة بين التحليل النفسي والمحكي البوليسي، لافتـًا النظر إلى التأثير الباطني الذي مارسه الثاني على الأول، مشيرًا إلى ثلاثة أعمال أدبية أثّرت كثيرًا في نظرية التحليل النفسي: **الملك أوديب، هاملت، الرسالة المسروقة**، وهي في نظره أعمال أدبية «بوليسية»، جعلت التحليل النفسي يتأسّس على أساس فكرتين جوهريتين: الأولى تفيد أن إنتاج المعنى يعني أن تفكّ لغزًا، والثانية أن هناك حقيقة موجودة في مكانٍ ما وأن بحثـًا أو تحقيقـًا ما يمكنه إبرازها. ومن هنا، فوظيفة المحلّـل النفسي هي أن يفكّ لغزًا وأن يبحث عن الحقيقة. وبمعنى آخر، لم يعد دور المحلّل هو دراسة العمل الأدبي أو كاتبه، بل إنه لن يكون محللًا حقيقيًّا إلا إذا أدى دور الباحث المحقّـق، منافسـًا بذلك أكبر المحقّـقين في الأدب البوليسي.

وهكذا، ففي هذه الدراسات الثلاثة، ينطلق بيير بيار من أسئلة أساس: ماذا لو كانت هناك حقيقة أخرى داخل العمل الأدبي «البوليسي» غير التي اقتنع بها القرّاء والنقاد لزمن قد يصل إلى قرون، كما في حالة هاملت لشكسبير؟ ماذا لو كانت الرواية البوليسية هي

الأخرى مسرحًا للأخطاء القضائية والتحقيقات الخاطئة؟ ألم يسبق لفولتير أن قام بهذا النوع من التحقيق معبّرًا عن تحفّظاته من المسؤولية الجنائية للملك أوديب؟ ماذا لو كان المحقّقون في الروايات البوليسية مخطئين في استدلالاتهم ومنطقهم وخلاصاتهم، كما هو الشأن بالنسبة إلى المحقق هركيول بوارو في رواية: **مقتل روجير أكرويد**، أو كما هو الأمر بالنسبة إلى المحقق شرلوك هولمز في: **قضية كلب باسكيرفيل**؟

وهذه الأسئلة هي التي دفعت بيير بيار إلى وضع منطلقات جديدة للنقد النفسي للرواية البوليسية، من أهمها أن مهمّة المحلّل هي أن يقوم بتحقيق مضادّ، فالمجرمون، في الأدب كما في الحياة، قادرون على الإفلات من تحقيقات المحقّقين، والشخصيات الأدبية ليست شخصيات ورقية، بل هي شخصيات حيّة يمكنها أن ترتكب جرائم من دون علم الكاتب المؤلّف، ولكن هناك دائمًا فرصة لإعادة التحقيقات من جديد، وكشف النقاب عن الحقيقة.

وهكذا، ففي كتابه: **تحقيق في قضية هاملت، أو حوار الصّمّ**، يطرح بيير بيار السؤال من جديد: مَن قتل والد الأمير هاملت؟ وهل كلوديوس هو القاتل فعلًا كما اعتقد القرّاء لقرون؟ ويخلص بيار في كتابه هذا إلى اتهام هاملت نفسه بقتل أبيه، استنادًا إلى حجج ومنطق في التحليل يدفعان فعلًا إلى إعادة النظر في القضية. وفي كتابه: **قضية كلب آل باسكيرفيل**، يفترض بيار أن المحقق شرلوك هولمز قد أخطأ في تحقيقه المشهور باتهام حيوان بئيس وترك القاتل الحقيقي ينفلت من

يد العدالة. وإجمالًا، فبغير قليل من السخرية، واقتناعًا بأن الكُـتّاب لا يعلمون كلّ شيء عن أعمالهم، يلاحظ بيير بيار كيف أن بعض الكُـتّاب قد يخطئون بخصوص مرتكبي الجرائم في أعمالهم، وهم بذلك يتركون المجرمين أحرارًا!

ولا تعود أهمية هذه الدراسات إلى كونها تكشف الاسم الحقيقي للقاتل، بل إن قيمتها تتعلق بخاصيتين اثنتين: الأولى أنها دراسات تقترح علينا التفكير من جديد في عمل المؤوِّل أو القارئ وطريقة اشتغاله، والثانية أن بيير بيار نجح في تأسيس نوع جديد من النقد « البوليسي»، أو الأصح أنه استطاع أن يؤسس نوعًا أدبيًّا جديدًا يقوم على ثلاثة عناصر: رواية بوليسية، كتاب حول القراءة، تفكير في التأويل. وهو نوع أدبي يمكن أن نسميه: المحكي البوليسي النظري. ذلك لأن بيير بيار في كل دراسة من هذه الدراسات الثلاثة نجده يقدم رواية بوليسية داخل الرواية البوليسية، وقاتلًا وراءه قاتل آخر، وتحقيقًا وراءه تحقيق آخر.

3 - وهذا المنهج الجديد في النقد «البوليسي»، كان قد بدأه بيير بيار في كتابه الأول من نوعه: **مَن قتل روجير أكرويد؟** وعنوان الكتاب دالّ على أن بيار يعود بالتحقيق إلى نقطة الصفر، فالقاتل الذي عيّنه المحقّـق هركيول بوارو في الرواية ليس هو القاتل الحقيقي، ومن هنا لابدَّ من العودة إلى نقطة البداية: مَن قتل روجير أكرويد؟ أي لابدّ من محقق آخر (هو بيير بيار نفسه) يُعيد النظر في ملف روجيه أكرويد، وينطلق بحثًا عن المجرم الذي لم ينله العقاب، كأنما على كلّ

قارئ، بعد قراءة رواية بوليسية، أن يمدّ العدالة بكافة المعلومات التي يكون قد حصل عليها، ولم ينتبه إليها المحقق الأول أو كان قد أخفاها لغرض من الأغراض.

ولأن الأمر يتعلق بتحقيق مضاد، فإن كتاب بيير بيار: **مَن قتل روجيه أكرويد؟ يبدو كأنه «رواية بوليسية على رواية بوليسية»**، كأنما الناقد يأتي بديلًا للكاتب، كأنما الرواية تبدّل مؤلِّفها: كيف ذلك؟ دعونا نستكشف الأمر.

يحيل عنوان الكتاب: **مَن قتل روجير أكرويد؟**[1]، الصادر سنة 1998، على الرواية المشهورة للكاتبة الإنجليزية أجاثا كريستي[2]: **مقتل روجير أكرويد**، الصادرة سنة 1926. وفي هذه الرواية تحاول الكاتبة أن تكشف من خلال محقّقها المشهور[3] السيد بوارو حقيقة مقتل روجير

(1) بخصوص الترجمة العربية لهذه الرواية، نستعين بالترجمة التي أصدرتها دار الأجيال للترجمة والنشر (المترجم).

(2) أجاثا كريستي كاتبة إنجليزية، ولدت بجنوب إنجلترا عام 1890 وتُعتبر من كبار مؤلفي الرواية البوليسية بروايات عديدة تدلّ على ذكاء خارق ومقدرة مذهلة على رواية الألغاز، وتوفيت سنة 1976 بعد أن كتبت سيرتها الذاتية. ومن رواياتها: جريمة قتل في قطار الشرق السريع، موت على النيل، جريمة في العراق، الستارة، الأربعة الكبار، جريمة قتل بالمترو، جريمة في المرآة، ثلاثة عشر لغزًا...، إلخ.

(3) ظهر المحقق بوارو في إحدى الروايات الأولى لأجاثا كريستي: «جريمة غامضة في ستايلز»، وكرّست له الكاتبة أكثر من ثلاثين رواية ليصبح من أشهر رجال التحقيق إلى جانب شرلوك هولمز..

أكرويد، لتصل في النهاية، هي ومحقّقها، إلى أن القاتل هو السارد نفسه. وهذه الخلاصة هي التي لم يقتنع بها بيير بيار، داعيًا إلى تحقيق مضادّ، وإلى طرح سؤال المنطلق مَن جديد: من قتل روجير أكرويد؟

وروجير أكرويد، رجل غني، أرمل، أحبّ السيدة فيرارز، وطلبها للزواج. لكن يبدو أنه عرف أكثر ممّا ينبغي. عرف أن المرأة التي أحبّها قد سمّمت زوجها الراحل، وعرف أن شخصًا ما يبتزّها، وجاءه الخبر الجديد بأن هذه المرأة قد انتحرت، ولما حمل إليه بريد المساء رسالة تضمّ اسم الرجل الذي كان يبتزّ السيدة المنتحرة، يأتي مَن يقتله ويتخلّص منه. وبالنسبة إلى السيد بوارو، المحقق في جريمة قتل السيد أكرويد، القاتل هو الدكتور شبارد الذي ليس إلا السارد نفسه.

ولاشكّ في أن هذه النهاية التي انتهى إليها المحقق، وبالتالي الكاتبة، هي التي جعلت من هذه الرواية أشهر الكتب في التاريخ الأدبي، وهي التي تفسّر حضورها في دراسات نقّاد كبار من مثل **رولان بارت وإمبرتو إيكو**. ذلك لأن هذه النهاية تكشف أن القاتل هو الدكتور شبارد الذي لم يكن موضع شكّ من قبل القرّاء؛ لسبب بسيط هو أنه هو نفسه السارد في هذه الرواية.

بهذه النهاية، تكون الكاتبة أجاثا كريستي قد خلقت المفاجأة، وهي عنصر ضروري في هذا النوع من الأدب، لكنها بذلك تكون قد انتهكت عنصرًا جوهريًّا في ميثاق القراءة الضمني الذي يربط بين مؤلِّف الرواية

البوليسية وجمهورها، ومن مقتضيات هذا الميثاق أن القاتل لن يكون أبدًا هو السارد. وفي رواية: مقتل روجير أكرويد لم يكن القارئ ليتصور أن السارد الذي يجمعه به ميثاق ثقة هو القاتل نفسه.

وهكذا اقتنع الكلّ بأن السارد هو القاتل، واسمه هو الدكتور شبارد، الذي قرّر أن ينتحر، بعد أن اتهمه المحقق هركيول بوارو. وبدا للقرّاء والنقّاد على السواء أنه لم يعد هناك من مجال للتفكير في حقيقة القاتل، وأن المجال الوحيد الذي يبقى للدرس والتفكير هو بناء الرواية: كيف يكون القاتل هو السارد نفسه؟

وبعيدًا عن الدراسات التي اقتنعت بالنهاية المقترحة من طرف المحقق هركيول بوارو، وانكبّت على معالجة المشاكل النظرية التي تطرحها خصائص البناء وخصائص السارد في هذه الرواية، هاهو محقّق غير مشكوك في أمره، يدخل إلى خشبة المسرح، إنه بيير بيار الذي لم يقتنع بتلك النهاية، وقرّر لا الاهتمام بالمشاكل النظرية التي تترتب عن رواية تجعل السارد نفسه هو القاتل، بل قرّر أن يطرح السؤال من جديد: مَن قتل روجير أكرويد؟ وأن يعود بالتحقيق إلى نقطة الصفر، واضعًا النتائج التي توصل إليها المحقق، وبالتالي الكاتبة، موضع شكّ وسؤال، مفترضًا أن عالم الرواية يتجاوز الحدود التي يضعها له مؤلّفه.

في كتابه: **مَن قتل روجير أكرويد؟** يُعيد بيير بيار البحث والتحقيق، غير مقتنع بأن الكاتبة تعلم كلّ شيء، وواضعًا يده

على تناقضات المحكي والشخصيات، وكاشفاً ما أصاب المحقق، والقارئ أيضًا، من عمى أمام أمور وقرائن واضحة وبديهية، ومتسائلًا في النهاية ما إذا لم تكن «أنا» هي « آخر».

وهكذا، وتبعاً للتحقيق الذي أجراه بيير بيار، واستنادًا إلى حجج واضحة في النص، فإن القاتل الحقيقي هو كارولين شبارد، أخت الدكتور شبارد الذي اتهمه المحقق هركيول بوارو. فهي، مقارنة بأخيها، العنصر الأقوى في العائلة، وتلعب دور الأمّ بالنسبة إلى أخيها، ومستعدة للقتل من أجل حمايته، وشخصيتها أقرب إلى شخصية القاتل. وبينها وبين أخيها علاقة حبّ متبادل: هي التي قتلت أكرويد لأنه كان يعرف أن أخاها الدكتور شبارد يبتزّ السيدة فيرارز، وأخوها الطبيب يتهم نفسه، أو يقبل أن يتّهم بالقتل، وينتحر لحماية أخته، القاتل الحقيقي. وبهذا تتحول الحكاية في هذه الرواية من حكاية أموال قذرة إلى حكاية حبّ متبادل بين أخ وأخته. ويمكن بالمعنى النفسي أن نقول إنهما شخصية واحدة، وهي المسؤولة عن موت روجير أكرويد.

وهكذا، فالحقيقة الوحيدة في رواية أجاثا كريستي هي مقتل روجير أكرويد، وتبقى البقية موضع تأويل. والتأويل الذي تبنّاه المحقق بوارو ليس خاطئًا فحسب، بل هو جريمة قتل؛ ذلك لأنه التأويل الذي دفع الدكتور شبارد إلى الانتحار. وفي نظر بيير بيار، ليست هذه هي المرة الأولى التي يقتل فيها هركيول بوارو، ففي رواية

الستارة قتل رجلًا ببرودة دم بعد أن عرف أنه المجرم، لكن الجديد في رواية: مقتل روجير أكرويد هو أن تأويل المحقق بوارو لم يكن محكمًا وصارمًا، كما يدّعي، بل إنه كان نوعًا من الهذيان العنيف الذي أجبر الدكتور شبارد على الانتحار.

لا تعود أهمية كتاب بيير بيار: مَنْ قتل روجير أكرويد؟ إلى كونه يكشف الاسم الحقيقي للقاتل في رواية أجاثا كريستي: مقتل روجير أكرويد، بل إنه من خلال ذلك يدعو إلى التفكير من جديد في عمل المؤوِّل أو القارئ وطريقة اشتغاله، لافتًا النظر إلى موضوع نظري مهمّ: التأويل باعتباره هذيانًا.

لكن، هنا يمكن أن نتساءل: هل الحقيقة التي انتهى إليها هذا المحقق الجديد، بيير بيار، هي الحقيقة، والحقيقة كلّها؟

في التصور الفرويدي، الهذيان هو أقلّ من الجنون، أو إنه نقيضه وضدّه، فهو محاولة في تنظيم الجنون. وبهذا المعنى، فكلّ هذيان إلا ويتأسس على صوغ نظريّ ما، كما أن كلّ عمل نظري إلا ويتنظّم بجزءٍ من الهذيان. وإذا كان الأمر كذلك، تبعًا لهذا التصور، فهل يمكن أن نسائل بيير بيار، الذي أعلن أن صوغه النظري سيكون جادًّا وصارمًا وبعيدًا عن الفرضيات الهذيانية والشعرية: أليس في بحثه وتحقيقه المصاغ صوغًا نظريًّا محكمًا جزءٌ من الهذيان الذي اتّهم به بوارو في تأويله؟ ألا يمكن أن تُعْتَبَرَ هذيانًا هذه الرغبة عند المؤوِّل في تحويل حكاية المال القذرة إلى حكاية حبّ عجيبة؟

ومع كل ذلك، يبقى بيير بيار هو هذا الناقد الذي يجمع بين التخييل والتنظير بطريقة مدهشة، ويزاوج بين الشك والإصغاء الحكيم للكلمة، كلمة الآخر. ويدعونا في كل مرة إلى عدم التسليم بسهولة، وعدم الاقتناع بالحقائق التي تقدّم إلينا، وأن نتعلّم البحث عن الحقيقة بأدوات مغايرة، وأن نتخذ من اللعب أو السخرية أسلوبًا في التحليل والتفكير.

ولا ينبغي لنا أن ننسى أن الفرضية التي انطلق منها بيير بيار في هذا الكتاب لا تستمد قوتها إلا من كونها تقترح، باكتشافها قاتلًا آخر، نهاية أخرى للرواية دون أن «تخرج» عن النص، بل إنها تلتزم بالنص في حرفيته وكليته، كأنما الأمر يتعلق بإعادة كتابة الرواية من ألفها إلى يائها: رواية بوليسية على رواية بوليسية.

ولأن بيير بيار قد أصدر سنة 2010 كتابًا تحت عنوان: **وإذا ما بدّلت الأعمال الأدبية مؤلِّـفِـيـها؟**، فإننا نتساءل: إلى أي حدّ يصح أن نقول إن رواية: مقتل روجير أكرويد لمؤلِّـفتها أجاثا كريستي قد أصبح لها مؤلِّـف آخر هو: بيير بيار؟

إلى ماري

لدقيقةٍ كاملة، ساد صمتٌ كصمتِ الأموات.
ثم انفجرتُ ضاحكًا.
«هل أنت مجنون»، قلتُ
«لا، ردّ بوارو بهدوء، لست مجنونًا».
(مقتل روجير أكرويد)

شخصيات الرواية

جيمس شبارد: طبيب قرية كينجز أبوت، عازب، سارد الحكاية.

كارولين شبارد: أخت جيمس، بدون مهنة، عازبة. تعيش مع أخيها. معروفة بفضولها الذي ترعاه بفضل شبكة من المخبرين المنتشرين داخل القرية.

روجير أكرويد: ريفيّ نبيل. وجدوه مقتولًا بعد علمه برسالة تكشف فيها عشيقته، السيدة فيرارز، اسم الشخص الذي يبتزّها منذ عام، مهددًا بأن يخبر الشرطة بأنها قاتلة زوجها.

السيدة سيسيل أكرويد: أرملة أخ روجير أكرويد، عادت مؤخرًا من كندا رفقة ابنتها فلورا.

فلورا أكرويد: ابنة السيدة سيسيل أكرويد، ابنة أخ روجير أكرويد.

رالف باتون: ابن زوجة روجير أكرويد الأولى، ويعتبره هذا الأخير ابنه بالتبنّي. في نهاية الكتاب، نكتشف بفضل هركيول بوارو أنه زوج أورسولا بورن، الخادمة.

هكتور بلانت: صيّاد محترف بأفريقيا، يمرّ بكينجز أبوت، هو

صديق روجير أكرويد الذي يأويه خلال مدة إقامته بإنجلترا.

جيوفري ريموند: كاتب روجير أكرويد الخاصّ.

باركر: مدير فندق روجير أكرويد.

أورسولا بورن: خادمة روجير أكرويد. نكتشف في نهاية الكتاب أنها زوجة رالف باتون.

إليزابيث راسل: القيّمة على بيت روجير أكرويد. كانت قد مرت بالقرية للحصول على فرص للزواج، لكن الفرص تبخرت مع وصول السيدة سيسيل أكرويد وفلورا أكرويد، وخاصة مع علاقة الغرام بين روجير أكرويد والسيدة فيرارز. وهي أمّ تشارلز كنت.

تشارلز كنت: ابن إليزابيث راسل. شخصيته يكشفها هركيول بوارو. مهمّش مدمن على المخدرات. رآه شبارد مساء الجريمة، دون أن يتعرف إليه، خارجًا من منزل روجير أكرويد.

هركيول بوارو: محقق خاص متقاعد.

استهلال

يعرف اليوم كثيرٌ من القرّاء مَنْ قتل روجير أكرويد. ويعرف العدد الكبير منهم، وخاصة من عشّاق الأدب البوليسي، البناءَ الذي ينتظم رواية أجاثا كريستي، وبإمكانهم أن يقدموا الجواب الدقيق: القاتل هو السارد. بل وللأكثر انتباهًا منهم القدرة على تقديم اسمه: الدكتور شبارد.

وفرادة هذا البناء هي التي ضمنت لهذا العمل الأدبي نجاحًا ضخمًا وجعلت منه إحدى الروايات الأكثر شهرة في التاريخ الأدبي. بل إن حظوظ هذا الكتاب قد تجاوزت حدود الجنس الأدبي البوليسي. وهكذا نجده قد كان موضوع العديد من الدراسات في العلوم الإنسانية التي استندت إليه في معالجة مشاكل نظرية تستدعي خصوصية بنائه طرحها[1].

(1) هذا الكتاب تحدث عنه بالأخص رولان بارت وجيرار جنيت وأ. ج. جرياس وإمبرتو إيكو، إضافة إلى العديد من الكُتَّاب، منهم رايموند شاندلير وألان روب جرييه. وليلة موته، كان جورج بيريك يهيئ مقالة حول هذا الكتاب (Littérature,Larousse,1983,N49,p15).

وإذا كانت الرواية قد أكدت فورًا شهرة أجاثا كريستي، فإنها مع ذلك لم تكن محلّ إجماع عند صدورها. فالعديد من النقاد قد فصلوا القول في هذه الفكرة، وهي فكرة عادت إلى الظهور مؤخرًا، التي تقول بأن الروائية، بجعلها السارد قاتلًا، تكون قد انتهكت عنصرًا جوهريًّا في ميثاق القراءة الضمني الذي يربط مؤلف الرواية البوليسية بجمهوره وأنها بذلك تكون قد مارست الغشّ والخداع[1].

(1) وقد أثارت أجاثا كريستي هذه الاتهامات بالغش والخداع في إحدى أتوبيوجرافياتها (An Autobiography,Harper Collins Publishers, 1977, p352 - 353) وبحسبها، فالاتهامات غير متماسكة إذا ما قرأنا الكتب بما يكفي من الانتباه، فآثار الكتابة مدروسة بعناية من طرف شبارد. ومع ذلك فقد كان لهذه الاتهامات امتدادات متأخرة في نصوص رولان بارت وجيرار جنيت. أما عن تلقي الكتاب فور صدوره، فهناك هذه الدراسات:

Robert Barnard, A Talent to Deceive.An appreciation of Agatha Christie, New York, Dodd, Mead and Company, 1980,p33-34.

Dennis Sanders et Len Lovallo, The Agatha Christie Companion. The Complete Guide to Agatha Christie's Life and Work, Avenel Books,1985,p33-34.

والغريب أن المعجبين بالكتاب كما معارضيه يتفقون على شيء أساس: لا أحد منهم فكّر في أن يضع موضع شك الشيء الأكثر أهمية في العملية كلّها، أي جرم الدكتور شبارد. والحال أنه قبل السؤال عن مشروعية إخفاء القاتل وراء السارد، يبدو من الحكمة معالجة هذه المسألة الأولية والسؤال عمّا إذا كان المجرم هو نفسه الذي حدده التحقيق.

وهذا هو مشروعنا هنا. سنتخلّص من الرأي المسلّم به عادة الذي تبعًا له يكون المجرم هو الدكتور شبارد، وسنسعى إلى سلوك طريق ثالث بين الإعجاب والرفض، وسنحاول، برفض أيّ إثبات من غير استدلال مسبق، أن نجيب عن سؤال بسيط للتعرّف إلى مَن قتل روجير أكرويد.

* * *

ذلك أن لنجاح الكتاب وجهًا سلبيًّا: ينزع الجمال الفنّي للبناء إلى حجب اللغز البوليسي. ويكاد القارئ، المفتون بالبراعة التي بواسطتها أخفت أجاثا كريستي الحقيقة، أن يصرف انتباهه عن المسألة الإجرامية وأن ينسى التحقق من معقولية الحلّ المقترح. والحال أن هذا الأخير قد حدث إرساله في بضع صفحات من طرف شخص اسمه هركيول بوارو السعيد جدًّا بابتكاره إلى حدّ أنه قليلًا ما يكترث للعودة إلى عدد غير محدود من المشاكل التي يطرحها لغز معقّد.

إن أول انشغالٍ يشغل كِتَابنا، إذًا، هو أمر الدقّة. إذ ينبغي لرواية

بوليسية، تصدر على أيّ حال عن الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه أجاثا كريستي، أن تخضع لمنطق لا تشوبه شائبة. وغاية هذا الانشغال الأول هي العدالة. فإذا ما تبيّـن أن الدكتور شبارد ليس هو القاتل، سنكون أمام خطأ قضائي ارتكبه هركيول بوارو، وكل الذين قبلوا، بعده، بالحلّ الذي اقترحه من دون اعتراض.

هكذا نقترح إذًا أن نتناول من جديد وبالتفصيل جميع الوثائق مع العمل على أن نتفحّـص، بما يمكن من الموضوعية، ما إذا كان الحلّ الذي انتهى إليه هركيول بوارو صالحـًا، وما إذا كان مؤكدًا أن الدكتور شبارد قد ارتكب الجريمة. ولأن هذا الكتاب مكرّس لإعادة قراءة رواية بوليسية، فإنه إذًا يجد نفسه، وبالضرورة، قد اتّـخذ شكل رواية بوليسية، تقود القارئ، في صفحاتها الأخيرة، نحو ما يبدو لنا أنه الجواب الأكثر احتمالًا.

***

إلا أن كتابنا ليس رواية بوليسية على رواية بوليسية فقط. بل إن له هدفًا ثانيًا أيضًا، أكثر تنظيرًا، يهمّ الهذيان، وخاصة هذيان التأويل. هذا الذي يرتبط بالفعل وبعمق بعملنا. فأن نضع الحلّ الذي اقترحه هركيول بوارو موضع مساءلة، يعني أن نعتبره هذيانًا، مع العلم أن هذا هو الانتقاد الذي وجهه الدكتور شبارد، المصاب بالدوار، عندما أخبره بوارو، مزدهيًا، بثمار ملاحظاته.

وفضلًا عن ذلك، وفي الوقت نفسه، فمعنى ذلك أن نخاطر من

جهتنا ببناء قراءة هذيانية، بما أننا نسير على النهج نفسه الذي سار عليه بوارو، متمثلًا، كما يصنع هذا الأخير على طول الكتاب، في البحث بدقة عن القرائن، وتأويل الوقائع، وتنظيم الاستنتاجات في بناء متناغم في مجموعه.

ولذلك ألا يكون من الخطأ القول إن كتابنا قد انصرف إلى بناء تجريبي لقراءة هذيانية، قائم على الانعكاس المرآتي ووفقًا للمبادئ نفسها التي تقوم عليها قراءة بوارو، ساعيًا إلى أن يحاكي ما بها من أنشطة للفكر. إنها قراءة بعيدة بطبيعتها عن الجنون، لكنها بلاشك قد تكون للحظات، كما في الهذيانات المترابطة الكبيرة، مخترقة من طرف مسّ لا مرئي.

وعلى أيّ حال، فالشروع في بناء هذيان قد لا يخلو من مزايا: يسمح بأن نفكر بطريقة مغايرة في طبيعة القراءة الصائبة وأسسها. فهذه المسألة غالبًا ما تثار بطريقة تقليدية جدًّا، بالعودة إلى السؤال كيف نقترب من الصواب. وربّما قد لا يخلو من الأهمية أن نطرح المشكل من زاوية أخرى وأن نتساءل، بالمقابل، كيف نقترب من الخطأ، بالسعي إلى استكشافه من الداخل، من أجل أن نجعل منه شيئًا مألوفًا.

***

غير أنه إذا تبين أن لقراءة من مثل قراءتنا معنى، فإن الامتدادات غير قابلة للإهمال. أولًا بالنسبة إلى باقي أعمال أجاثا كريستي، بل وأعمال كتّاب آخرين للروايات البوليسية، التي يشعر قراؤها المتشككون أحيانًا بأن القاتل قد نجح في الإفلات من قبضة المحقق.

وإذا كانت الرواية البوليسية غالبًا ما ينظر إليها على أنها دعوة إلى قراءة واحدة، فإن أهمية ما نقترحه تتجلى في الدعوة إلى إعادة النظر في عدد من الوثائق المشكوك في أمرها والشروع في البحث عن مجرمين لم يطلهم العقاب[1].

إلا أن هناك، فضلًا عن ذلك، حالات وفاة عديدة في الأدب، لا في الأدب البوليسي فحسب، تستحق إعادة النظر. فهل هناك، مثلًا، مَنْ تساءل يومًا، وبجديّة، عن الأوبئة القاتلة التي تصيب أبطال حكايات لافونتين[2]؟ هل نحن على يقين تامّ من أن بطلة «غادة الكاميليا»[3] قد ماتت موتًا طبيعيًّا؟ هل من المستبعد أن تكون مدام بوفاري[4] مقتولة؟ وماذا نعرف عن موت برجوت[5]؟

وبعيدًا عن الأموات المشكوك في أمر موتهم، هناك وقائع أدبية متعددة ستحظى على كل حال بإعادة النظر أو بتوضيحات مغايرة.

---

(1) ولهذا السبب لم نمنع أنفسنا من إعطاء حلول لبعض حبكات أجاثا كريستي، مقتنعين بأنها لا تعمل إلا على إخفاء الحلول الحقيقية.

(2) جان دي لافونتين كاتب فرنسي عاش في القرن السابع عشر، اشتهر بحكاياته وقصصه. (المترجم).

(3) «غادة الكاميليا» رواية نشرت سنة 1848 للكاتب الفرنسي ألكسندر دوما الابن. (المترجم).

(4) هي بطلة رواية «مدام بوفاري» للكاتب الفرنسي جوستاف فلوبير الذي عاش في القرن التاسع عشر. (المترجم).

(5) هي إحدى شخصيات رواية «البحث عن الزمن الضائع» للكاتب الفرنسي مارسيل بروست المتوفى سنة 1922. (المترجم).

فربما قد حان الوقت للسؤال عمّا حدث لمدام دو مورتاي[1] بعد هروبها إلى هولندا، وما هي الهوية الحقيقية للمزعوم الكولونيل شابير وهو الذي كان، من بين كلّ عمّال المنجم المشتبه فيهم، وراء كارثة جرمينال[2].

لقد خبر كثير من القرّاء هذا الإحساس المزعج بأن الأشياء لا تُقال لهم كلها. ومن وراء مؤلّف أجاثا كريستي، يريد هذا الكتاب أن يكشف النقاب عن الأسرار المنفلتة التي تشكّل عائقًا أمام شفافية القراءة وأن يفحص الشروط التي تسمح، من دون تشويه مقاصد تلك الأسرار، باستكمال معلوماتنا عن الأعمال الأدبية بطريقة مفيدة.

(1) إحدى شخصيات رواية «علاقات خطرة» الصادرة في القرن الثامن عشر لمؤلفها شودرلو دي لاكلو. (المترجم).

(2) جرمينال رواية صدرت سنة 1885 للكاتب الفرنسي إميل زولا. (المترجم).

أ
التحقيق

الفصل الأول

1

الجريمة

إن استئناف التحقيق في وفاة روجير أكرويد أمر يستتبع إخبار القارئ بعناصر الحكاية الأساس. وبالطبع، سيكون من الأفضل أن يجد القارئ من الوقت ما يسمح له إما بقراءة رواية أجاثا كريستي وإما بإعادة قراءتها. إلا أننا واعون بصعوبة تلبية هذا الطلب؛ ولذلك سنعمل، قبل مباشرة تحقيقنا الخاصّ، على تقديم ربط بين الوقائع بطريقة دقيقة وموضوعية ما أمكن ذلك[1].

***

(1) هناك لائحة بأسماء الشخصيات في مقدمة الكتاب. والطبعة التي نعتمدها مرجعًا هي الصادرة سنة 1998 عن: Livre de poche، ترجمة مريم دو ديسبورت. والإحالات محددة بالأرقام الرومانية للإشارة إلى الفصل (وهو ما يسمح باستعمال الطبعات الأخرى)، متبوعة بأرقام عربية تعيّن الصفحة. وغياب إحالة بعد استشهاد يعني أن الإحالة السابقة تبقى صالحة. وبالنسبة إلى الطبعة الإنجليزية، فإننا نحيل على:
Murder of Roger Ackroyd, Harber Collins Publishers, 1993(1er édition 1926). (المؤلف).

تجري الحكاية في قرية بالريف الإنجليزي، قرية كينجز أبوت، وطبيبها، وهو السارد في هذا الكتاب أيضًا، يحمل اسم الدكتور شبارد. وتبدأ الحكاية بهذه الكلمات: «توفيت السيدة فيرارز في وقت متأخر من مساء السادس عشر من سبتمبر، وكان يوم خميس. وقد أرسلوا في طلبي في الساعة الثامنة من صباح الجمعة السابع عشر من سبتمبر، ولم يكن بوسعي عمل شيء، فقد توفيت قبل وصولي بساعات.» (13 .1).

ومادام الطبيب هو السارد نفسه، فإن صفات الدكتور شبارد البارزة لا تقدّم بطريقة مباشرة، لكنها تنكشف تدريجيًّا خلال مجرى الحدث. فهو عازب، يكرّس أهمّ أوقاته للطبّ، لكنه مولع بالبستنة والميكانيكا أيضًا. يبدو شخصًا هادئًا، وقلّما ينفعل، وهو يعيش مع أخته كارولين. وتتقدم هذه الأخيرة، من خلال ما يحكيه الطبيب عنها، فتاة عانسًا في سنّ غير محدد، وتتميّز بفضولها الشديد والثرثرة شغلها الشاغل. وتتغذى هذه الثرثرة كما ذاك الفضول من مختلف أحداث

القرية التي يتمّ الحصول عليها عبر شبكة محكمة من المخبرين، وهم يتشكلون من الخدم والباعة:

«... تقوم أختي، وهي جالسة في اطمئنان داخل بيتها، بعدد لا محدود من الاكتشافات. لا أعرف كيف تقوم بذلك، لكن هذا ما يحدث. وأشك في أن الخدم والباعة يشكلون طاقم استخباراتها. وهي عندما تخرج من البيت لا تخرج لتجمع المعلومات، ولكن لتنشرها. وهي خبيرة مذهلة في هذا المجال أيضًا.»(14 .ا).

والحجة على هذه الفعالية هي أن هذا الحدث الذي بلغ الآن إلى علم الدكتور شبارد مع بداية الكتاب، أي موت السيدة فيرارز، كان قد بلغ أخته عند عودته إلى البيت:

« - لقد خرجت مبكّرًا، لاحظت كارولين.

- نعم، إلى منزل كينجز بادوك من أجل السيدة فيرارز.

- أعرف، ردّت أختي.

- وكيف عرفت؟

- أخبرتني آني.

كانت آني خادمة بالبيت، وهي فتاة لطيفة، لكنها ثرثارة مزعجة.

خيّم الصمت على الغرفة قليلًا. واصلت أكل البيض واللحم، وارتعشت أرنبة أنف أختي الطويل والرقيق، كما هو دأبها إذا كانت مهتمة أو منفعلة لأمر ما.

سألتني: وماذا بعد؟

- أمر مؤسف، لم أستطع عمل شيء. لابد أنها توفيت أثناء نومها.

ردّت أختي ثانية: أعرف.

لكني هذه المرة تضايقت فقلت منفعلًا:

- لا يمكن أن تعرفي. أنا نفسي لم أعرف إلا بعد أن وصلت إلى هناك ولم أذكر ذلك لأيّ مخلوق بعد. إن كانت تلك الفتاة، آني، تعرف بالأمر فلابدَّ أنها عرّافة.

- لم تكن آني هي التي أخبرتني، وإنما بائع الحليب، وقد علم بالأمر من طباخة السيدة فيرارز.»(15 .ا).

وحينئذٍ أشارت كارولين، خلافًا لرأي أخيها، إلى أن السيدة فيرارز قد انتحرت، وذلك من ندم على قتلها زوجها بالسمّ. هذا الذي توفي قبل عام في ظروف تبدو طبيعية، لكن كارولين كانت دومًا مقتنعة بأن الأمر في الواقع يتعلق بجريمة. ولأن رأيه من رأي أخته («ألم يسبق لكِ أن لاحظتِ، وأنتِ تغذي قناعة لا تريد الإقرار بها علنًا، كيف ترفضها بحدّة عندما يعبّر عنها شخص آخر.»(16 .ا))، ولكنه يرفض الاعتراف بذلك، فلهذا يقرر أن يدخل معها في سجال.

***

وبعد ذلك بقليل، التقى شبارد - روجير أكرويد في الشارع. وروجير أكرويد يمثل « النموذج المثالي للريفي الإنجليزي النبيل»(.II 18)، فلذلك يعتبر روح قرية كينجز أبوت. إنه في الخمسين من عمره، غنيّ جدًّا، يقطن مع عائلته في أحد أهمّ بيتين في كينجز أبوت، ويُدعى

بيته: فيرنلي بارك. وسبق له أن تزوج للمرة الأولى امرأة اسمها باتون، وكانت أرملة ولها طفل واحد، اسمه رالف، هذا الذي قام روجير أكرويد بتربيته، وكان ينظر إليه دائمًا على أنه ابن له. وهو الآن في الخامسة والعشرين من عمره، ويشكّل، بطلبه الدائم للمال، مصدر إزعاج وقلق لأبيه بالتبنّي.

لنتوقف قليلًا عند بيت فيرنلي بارك وسكانه؛ ذلك لأنه في هذا البيت يوجد أغلب المشتبه فيهم بهذا الكتاب. فزيادة على رالف باتون، يضمّ بيت فيرنلي بارك عضوين من عائلة روجير أكرويد، أقاما به مؤخرًا: السيدة سيسيل أكرويد، زوجة أخ روجير أكرويد، «أرملة أخ قليلًا ما يستحق الاحترام» (20 .II)، التي عادت من كندا رفقة ابنتها فلورا. وهما معًا في حاجة مستمرة إلى المال وتعتمدان ماليًّا على روجير أكرويد. هذا الذي يتمنى أن يتزوج رالف بباتون، وقد كانت قصة حبّ تجري بين الشابين في بداية الحكاية.

لنمرّ إلى خدم المنزل. هذا الذي توالى على تدبيره عدد من القيّمات، آخرهنَّ إليزابيث راسل، التي تملك زمام الأمور منذ خمس سنوات. كانت بلا شك على وشك الزواج من روجير أكرويد لو لم يقع في حبّ السيدة فيرارز. كما يبدو أن وصول السيدة سيسيل أكرويد وفلورا قد أدّى إلى فشل إليزابيث راسل في تحقيق مبتغاها.

وهناك شخصية أساسية من خدم البيت، وهي خادمة تُسَمَّى أورسولا بورن، طردت من البيت وقتًا قليلًا قبل موت أكرويد.

وسنكتشف، في نهاية الكتاب، أنها زوجة رالف باتون، ولا أحد كان يعلم بزواجها من الشابّ، حتى روجير أكرويد وفلورا. إنه بعد اكتشاف هذا الزواج السرّي، اتّخذ أكرويد قرار الطرد في حقّ أورسولا / باتون.

ومن بين الخدم، تجدر الإشارة إلى باركر أيضًا، فهو الخادم الوحيد الذي تحددت هويته حقيقة؛ بسبب دوره المهم في اكتشاف الجريمة، وبسبب ماضيه في الابتزاز بعد البحث، يكشف بوارو أنه كان يبتزّ سيّـده السابق، وهذا ما يجعل منه أحد أهمّ المشتبه فيهم.

ويحوي منزل روجير أكرويد شخصين آخرين. الأول هو كاتب روجير أكريد الخاص، وهو شاب متواضع اسمه جيوفري ريموند. والثاني هو أحد أصدقائه، صيّاد مشهور، هو الماجور هكتور بلانت، يقيم في منزل أكرويد خلال رحلاته إلى إنجلترا، وقد وقع في حبّ فلورا.

إذا كان تقديم هذه الشخصيات كلّـها قد وقع في بداية الكتاب، فإن شخصية أخيرة، مرتبطة بفيرنلي بارك أيضًا، لن تظهر إلا فيما بعد، تحت اسم تشارلز كنت. وهو مهمّش مدمن على المخدرات، وهذا ما يضعه في مقدمة المشتبه فيهم، خاصة وقد رآه الدكتور شبارد، دون أن يتحقق من هويته، مساء الجريمة مغادرًا منزل روجير أكرويد. وبفضل هركيول بوارو ذي الفكر الثاقب، ستعرف الشرطة أنه ابن إليزابيث راسل.

يبدو روجير أكرويد، عندما التقى الدكتور شبارد، مضطربًا بسبب موت السيدة فيرارز، عشيقته، لكنه يبدو منشغلًا بأمور أخرى أيضًا. وهو يريد أن يكشف عن أشياء بهذا الصدد، ولكنه مادام لا يستطيع الحديث بحرية في الشارع العام، فإنه يطلب من الدكتور شبارد أن يزوره ببيته في المساء.

وبعد ذلك، يقصّ علينا السارد بدقة كيف قضى يومه. فقد كرّس صباحه لمرضاه. وبعد الغداء، شرع في العناية بحديقته إلى أن كادت تصيبه حبّة من الكوسة في رأسه، قذف بها جاره الغريب ذو المزاج السيئ. وفي هذه الظروف، سيتعرّف إلى هركيول بوارو، هذا الذي لم يكشف مع ذلك عن طبيعة مهنته في هذا اللقاء الأول. وبعد ذلك، زار الدكتور شبارد صديقه رالف باتون الذي أخبره بوجوده بفندق «الديكة الرومية الثلاثة». وبعد أن قضى نهاية يومه ببيته، توجّه إلى بيت أكرويد الذي كان ببابه في السابعة والنصف.

في فيرنلي بارك، كان في استقبال شبارد كلّ من الخادم باركر والكاتب الخاص للسيد أكرويد، جيوفري ريموند. وقبل العشاء، وقع حدث بسيط. فبينما كان شبارد في طريقه إلى غرفة الاستقبال، سمع صوتًا غريبًا آتيًا من داخل الغرفة. وعندما دخل، لاحظ أن النوافذ الكبيرة كانت مفتوحة على الشرفة، وأن غطاء طاولة للفضيات والتماثيل كان في الأصل مصدر الصوت الغريب.

على مائدة العشاء، وجد شبارد العديد من الشخصيات التي

قدمناها من قبل، فإضافة إلى روجير أكرويد، كانت هناك السيدة سيسيل أكرويد، وفلورا، وباركر، وجيوفري ريموند، والماجور بلانت. ومباشرة بعد العشاء، وكانت قد أظلمت الأجواء، انفرد شبارد بأكرويد في مكتبه ليسمع منه ما كان هذا الأخير يريد أن يبوح به في الصباح، أي ما كان وراء هذه الدعوة.

***

انطلق أكرويد، الذي يبدو قلقًا إلى حدّ إحساسه بأنه مراقب، يسأل شبارد، الذي أشرف منذ عام على علاج السيد فيرارز، ما إذا خطر له يومًا ما أن يكون هذا الأخير قد مات مسمومًا. وبعد ذلك، باح له بأن فيرارز قد قتلته زوجته. بالأمس، اقترحت عليه الزواج، واعترفت له، أمام ذهوله، بأنها قد قتلت زوجها من أجل أن تكون حرّة. إلا أن السيدة فيرارز لم تعترف بجريمتها فحسب: لقد باحت لأكرويد بأنها كانت منذ عام ضحية ابتزاز، من دون أن تعطيه اسم الشخص المبتزّ. ومع ذلك، فقد كان لدى أكرويد إحساس بأنها، قبل موتها، وبعد يأسها من زواجه منها، قد تركت له رسالة تكشف كل شيء، وأنّ انتحارها نداء إلى الانتقام لها من هذا الشخص المبتزّ.

في هذه اللحظة، دخل الخادم باركر إلى المكتب حاملًا رسائل المساء، وكان من بينها ظرف أزرق، إنها رسالة السيدة فيرارز. وشرع أكرويد في القراءة بصوت مرتفع(« أترك لك معاقبة الشخص الذي جعل حياتي جحيمًا طوال السنة الماضية. لم أكن أريد أن أخبرك

باسمه اليوم، لكني أريد أن أكشف لك اسمه الآن».)، ثمّ توقّف عن القراءة، ليطلب من شبارد أن يتركه بمفرده، فالرسالة شخصية. وطلب منه شبارد بإلحاح أن يواصل القراءة بحضوره، لكن طلبه كان بدون جدوى.

وهنا يأتي المقطع الذي يعتبر ربّما أكثر مقاطع الكتاب شهرة:

« كان أكرويد عنيدًا جدًّا، فكلما ألححت عليه ليفعل شيئًا ما إلا وكان إصراره أشدّ على عدم فعله. كلّ حججي ومحاولاتي بقيت من دون جدوى.

كانت الرسالة قد وصلته نحو الساعة التاسعة إلا ثلثًا، وعندما تركته كانت الساعة التاسعة إلا عشر دقائق، دون أن ينتهي من قراءتها.

تردّدت، ويدي على مقبض الباب، ونظرت إلى الوراء، متسائلًا إن كان ثمّة شيء لم أفعله، فلم أجد شيئًا. خرجت وأنا أحرّكّ رأسي أسفًا وأغلقت الباب ورائي.»(48 .IV).

عندما خرج شبارد من المكتب، وجد باركر قريبًا من بابه، وخطر له أنه ربّما كان يتنصّت من وراء الباب، فقال له إن السيد أكرويد يخبرك أنه لا يريد أن يزعجه أحدٌ أبدًا، ثمّ خرج من المنزل. وعندما كان يعبر بوابة البيت، دقّت التاسعة على ساعة القرية. وما تبقّى هو أن شبارد كاد يصطدم برجل قادم من الاتجاه المعاكس(سنعرف عند نهاية الكتاب أن الأمر يتعلق بتشارلز كنت، ابن إليزابيت راسل)، وقد سأله بصوت أجشّ عن الطريق إلى فيرنلي بارك. وبعد عشر دقائق، يكون

شبارد قد عاد إلى بيته، ليجد أخته التي أرضى فضولها بحكاية عن الأمسية. وكانت الساعة العاشرة والربع عندما دقّ جرس الهاتف. رفع شبارد السمّاعة، ثم قال لكارولين: «باركر هو الذي اتّصل من فيرنلي(...) لقد وجدوا روجير أكرويد مقتولًا ! (IV. 50).

وهكذا، عاد مرة أخرى إلى فيرتلي بارك، وقد استقبله باركر الذي تفاجأ بعودته، نافيًا أن يكون قد اتّصل هاتفيًّا. اتّجه الرجلان إلى مكتب أكرويد؛ ولأنّ لا أحد يجيب من داخل الغرفة، فقد قرّر شبارد كسر الباب، ليجدا بالداخل جثة أكرويد مطعونًا بخنجر: «كان أكرويد جالسًا حيث تركته على كرسيه أمام النار. كان رأسه يميل جانبًا، وتحت ياقة معطفه بالضبط، يبدو بوضوح نصل معدني يلمع.» (V. 52). والظرف الأزرق الذي يحتوي على رسالة السيدة فيرارز كان قد اختفى. وهكذا، أرسل شبارد - باركر للاتصال بالشرطة، بينما بقي هو نفسه ولوحده داخل الغرفة: «خرج باركر مسرعًا، وما زال يمسح العرق عن جبينه، وقمت بالقليل ممّا يتعيّن عليّ فعله» (V. 53). وبعد دقائق، وصلت الشرطة، ويمكن للتحقيق أن يبدأ.

***

وقبل أن نواصل حكايتنا، لنسجّل أننا قد تعرّفنا الآن إلى شخصيات الكتاب جميعها. من المؤكد أن هناك أوجهًا أخرى عابرة (من خدم أكرويد أو من المحققين مثلًا) قد تظهر هنا أو هناك، إلا أن الفاعلين الحقيقيين في رواية بوليسية هم الذين يحتلون المراكز

الأولى: لا يمكن للمجرم أن يؤدي دورًا ثانويًّا. وبالمثل، أليس من المستبعد، حسب قوانين الجنس الأدبي، أن يكون القاتل مجهولًا قادمًا من الخارج، من المتشردين العابرين. يبدو هذا الحلّ، الذي يثيره عدد من شخصيات الكتاب قليلة الانشغال باكتشاف القاتل في محيطها، حلًّا مستحيلًا في الرواية البوليسية ذات اللغز.

وانحصار الاحتمالات أمر يعزّز مشروعنا. فالقاتل، أيًّا كان، يظهر من بين الشخصيات التي ذكرناها. وقد بدأ الحبل يشتدّ حول عنقه من الآن.

مكتبة
t.me/soramnqraa

الفصل الثاني

2

التحقيق

مفتش الشرطة راجلان هو الذي تولى التحقيق رسميًّا، لكن سرعان ما هبّ إلى مساعدته هركيول بوارو. وكان هذا الأخير قد حلّ بالبيت المجاور لآل شبارد لقضاء فترة تقاعده من (مهنة) التحقيق. وقد انضمّ إلى البحث والتحقيق بطلب من فلورا أكرويد وكارولين شبارد اللتين زارتاه ببيته تطلبان تدخّـله. وفي الواقع، فقد كانت المرأتان تخشيان أن تلقي الشرطة القبض على رالف باتون، هذا الذي تتعاطفان معه وتريان أنه غير قادر على ارتكاب جريمة. وبعد أن حذرهما بوارو من أنه إذا شرع في البحث، فإنه سيواصل إلى النهاية، باشر تحقيقاته إذًا موازاة مع تحقيقات الشرطة.

وهذا النظام التقليدي للرواية البوليسية، الذي يجمع بطريقة مفارقة بين شرطيّ غبيّ ومحقق ذكيّ، هو الذي يجعلنا أمام تحقيقين يؤديان إلى نتائج مختلفة. بحيث إذا كانت الشرطة تعتمد تعليلًا كلاسيكيًّا يؤدي إلى قاتل محتمل، فإن هركيول بوارو يتقدم من جهته، بواسطة ملاحظات

غير متوقّعة، نحو قاتل غير منتظر. ويخضع المساران معًا لمنطقين متباينين، منطق الشرطة الذي يجري في كامل الضوء في وقت يتقدم فيه هركيول بوارو نحو مناطق الظل، وباستثناء بعض القرائن غير القابلة للفهم، فقد عمل (هذا الأخير) من أجل ألا ينفلت أيّ شيء (من التحقيق)، إلى أن تمّ الكشف النهائي (عن الحقيقة).

***

بعد إقصاء بعض سُبل البحث كتلك المتعلقة بالخادم باركر أو بشارل كنت ابن إليزابيث راسل، قاد التحقيق المفتش راجلان، وبسرعة تقريبًا، إلى الاشتباه في رالف باتون. وفي الواقع، فالكل يتّـهم ابن أكرويد بالتبنّـي. فهو غارق في الديون، وهو وارث ثروة الهالك الطائلة. وإن كان ينكر دخوله إلى مكتب أكرويد، فإنه يعترف بأنه كان موجودًا بحديقة المنزل. والأخطر من ذلك أن الطين الموجود قريبًا من نوافذ أبيه بالتبنّـي يحمل آثار حذائه. وأخيرًا، فهو كان قد

اختفى بعد الجريمة، ويبدو كأنه كان في حالة فرار. وباختصار، فهو المتّـهم المثالي.

ويجري تحقيق هركيول بوارو على محورين. فهو تحقيق يحاول أولًا معالجة عدد من الألغاز التي تشلّ الأبحاث. وهكذا، فإليه يعود الفضل في تحديد ساعة الجريمة. فالمحققون، الذين اعتمدوا على شهادة فلورا أكرويد التي شهدت بأنها رأت عمّها حيًّا في التاسعة وخمس وأربعين دقيقة، يحددون موته بعد هذه الساعة. وقد أثبت بوارو أن الفتاة الصغيرة، التي كانت تخفي سرقة[1]، قد كذبت، وهذا ما يسمح بافتراض أن الجريمة قد وقعت قبل تلك الساعة.

وبالمثل، فقد ألقى بوارو الضوء على قرائن خلّفتها أزواج من الشخصيات، كان كل واحد منها على موعد في حديقة منزل أكرويد ليلة الجريمة. أول هذه الأزواج مؤلف من رالف باتون وأورسولا بورن. وقد أظهر بوارو أنهما كانا متزوجين سرًّا. وقد التقيا من أجل أن يقرّرا ما سيفعلانه بعد أن اكتشف أكرويد زواجهما فقام بطرد أورسولا بورن[2]. والزوج الثاني مؤلف من إليزابيث راسل وابنها شارل كنت. وهذان كانا على موعد ليلة الجريمة في الحديقة أيضًا.

(1) كانت فلورا أكرويد قد ذهبت لسرقة النقود من غرفة مجاورة لمكتب أكرويد. وبعد أن باغتها باركر على العتبة، تظاهرت بالخروج من مكتب عمّها مدّعية أنها كانت تتحدث إليه.

(2) بما أن هكتور بلانت قد رأى خيال امرأة في الحديقة، فقد استنتج بوارو من ذلك أن الأمر يتعلق بأورسولا بورن.

وشارل كنت، الذي جاء يطلب المساعدة من أمّـه، هو الذي صادفه شبارد بعد مغادرته بيت أكرويد.

وهذه العقد كلها التي قام بوارو بتفكيكها شيئًا فشيئًا هي التي جعلت المسألة أكثر تعقيدًا، وهي التي عطّـلت التحقيق بتحويل الانتباه نحو متهمين يعتبرهم المحقق مجرد أكباش فداء. وبالروح نفسها، تخلى بوارو عن فرضية أخرى، بعد دراستها، مفادها أن واحدًا من مثل الخادم باركر، المتهم سابقًا في قضية ابتزاز، أو المهمّش شارل كنت، أو رالف باتون الابن بالتبنّـي، يمكن أن يكون متهمًا بارتكاب الجريمة.

* * *

إذا كان هركيول بوارو قد قام بفحص كلّ القرائن المتوفرة، فإن انتباهه قد تركز بسرعة على عدد من العناصر التي أهملتها الشرطة، وهي التي عاد إليها وبإصرار على طول الكتاب، وعلى أساسها بنى استنتاجاته.

يهمّ العنصر الأول المكالمة الهاتفية التي أخبرت شبارد بموت أكرويد. وقد عثرت الشرطة على آثار هذه المكالمة التي لم تجر من بيت أكرويد، بل من محطة القرية. وإذن، فباركر ليس هو صاحب المكالمة وراجلان لم يصل إلى حلّ مقنع لهذه المسألة، إلا أن يكون القاتل قد أصابه الجنون. أما بوارو فهو مقتنع بوجود تفسير عقلاني لهذه المكالمة الهاتفية، وبأن حلّ هذه المسألة يقود مباشرة إلى القاتل.

ويهمّ العنصر الثاني سحب شيء ما من مكانه. فبفضل شهادة باركر، اكتشف بوارو أن أثاثًا من الغرفة التي قُتل فيها أكرويد،

ويتعلق الأمر بكرسيّ، قد أزيح عن مكانه قليلًا بين لحظة اكتشاف الجثة ولحظة وصول الشرطة. وقد أولى بوارو عناية كبيرة لهذه الجزئية التي بدت ثانوية للمحققين. وكان تفسيره الأول أن الأثاث قد تمّ دفعه لإخفاء النافذة. وسيقوده التفسير الثاني إلى القاتل.

والشيء الآخر الذي نال اهتمام بوارو هو عدد الأحذية التي كانت مع رالف باتون عندما جاء إلى نزل «الديوك الرومية الثلاثة». وإذا كان بوارو قد اعتبر الفتى بريئًا، فإنه افترض أن القاتل الحقيقي قد يكون استعار الأحذية من أجل ترك آثار زائفة على حافة نافذة أكرويد. وإذن من الضروري افتراض أن باتون وهو مجرد عابر للقرية يملك زوجًا ثانيًا على الأقل من الأحذية. ومن أجل الحصول على هذه المعلومة (ويملك باتون بالفعل أزواجًا من الأحذية)، طلب بوارو مساعدة كارولين أخت شبارد التي استعملت شبكتها من المخبرين لهذا الغرض.

***

لقد جاء الإعلان عمّا اعتبره بوارو حلًا على مرحلتين. في مرحلة أولى، بدأ بوارو بالطقس التقليدي الذي تختتم به أغلب مؤلفات أجاثا كريستي: تنظيم اجتماع يضمّ مختلف المشتبه فيهم. وشارك بهذا الاجتماع كل من السيدة سيسيل أكرويد وفلورا أكرويد والماجور بلانت وجيوفري ريموند وأورسولا بورن (باتون) وباركر واليزابيث راسل، وبالطبع، الدكتور شبارد. وفي أكثر من مرة، قبل الاجتماع

وأثناءه، وضّح بوارو أن القاتل موجود ضمن هذه المجموعة.

وكان افتتاح الاجتماع، الذي أقيم ببيت بوارو، بتقديم أورسولا بورن على أنها زوجة رالف باتون إلى المشاركين الآخرين الذين لم يكونوا على علم بهذا الزواج السّرّي. ثم عاد بوارو إلى الموعدين الغريبين اللذين كانا في حديقة بيت أكرويد ليلة الجريمة، كما عاد إلى مختلف القرائن التي خلفها هذان الموعدان، ووضح أن اللقاء قد كان بالتتابع: رالف باتون وزوجته، ثم إليزابيث راسل وابنها شارل كنت.

وحينئذٍ وقع حادث فجائي. فتحت طلب جميع المشاركين، الذين يريدون معرفة المكان الذي هرب إليه رالف باتون، أشار بوارو بحركة مثيرة إلى باب الغرفة حيث يقف الفتى على عتبتها. ووضّح أن هذا الأخير قد كان مختبئًا بمستشفى الأمراض العقلية الموجود بالنواحي بمساعدة من الدكتور شبارد، منتقدًا هذا الأخير بطريقة حبّية ومعاتبًا إياه على عدم اطلاعه على كل شيء.

وبالإشارة إلى أن رالف باتون لا يتوفر على أيّ عذر حقيقي، فقد لاحظ بوارو أن فرضية واحدة هي التي يمكن أن تنقذه: أن يعترف القاتل الحقيقي. فتوجه إليه بهذه العبارات: «أنا الذي أحدثكم... على يقين بأن قاتل السيد أكرويد موجود في هذه اللحظة بالغرفة. وإليه أوجه كلامي فأقول: غدًا، سيعرف المفتش راجلان الحقيقة... هل تفهمون؟» (XXIV. 239).

والصمت الثقيل الذي تلا ذلك لم يقطعه إلا وصول خادمة

بوارو حاملة بريد المساء في طبق، فتناول هذا الأخير تلغرافًا من الطبق قبل أن يعلن أنه قادر، انطلاقًا من هذه اللحظة، على تعيين القاتل بكل يقين. ثم أنهى الاجتماع، إلا أنه طلب من الدكتور شبارد البقاء للحظة معه.

* * *

بعد أن بقي شبارد لوحده مع بوارو، لم يستطع إخفاء حيرته، فسأله لماذا لا يذهب إلى المفتش راجلان مباشرة، بدلًا من تحذير المجرم بمثل هذه الوسائل المعقدة. ألا يخاطر بترك القاتل يهرب؟ فجاءه جواب بوارو حادًّا إذ قال بأن القاتل لن يستطيع الهرب، وأمامه منفذ واحد فقط، وهو منفذ لا يفضي إلى الحرية. وبعد ذلك، اقترح عليه أن يسترجعا معًا تفاصيل التحقيق:

«سأصحبك في الطريق نفسه الذي سلكته بنفسي. سترافقني خطوة خطوة وترى بنفسك أن جميع الحقائق تشير، بشكل غير قابل للنقاش، إلى شخص واحد» (XXV، 241).

وهكذا عاد بوارو إلى العناصر التي لفتت انتباهه، وأولها تلك المكالمة الهاتفية التي حملت خبر الجريمة. فلاحظ أنه لو كان رالف باتون هو القاتل، فإن المكالمة الهاتفية لن يكون لها معنى، وهذا ما يؤكد براءته. أما الدافع من وراء مكالمة، كان من نتائجها الاكتشاف الفوريّ للجريمة، فلاشك أن ذلك يسمح للقاتل بالمشاركة في فتح الباب أو العودة مجددًا إلى مسرح الجريمة مباشرة، وهذا ما يبرئ

باركر، متيقّـنًا من أنه حاضر في الصورة في كل مراحلها.

ويهمّ العنصر الثاني الكرسي الذي أزيح عن مكانه. وأشار بوارو إلى أنه الوحيد الذي أعطى دومًا أهمية لهذا العنصر. فذكّـر شبارد بأن الكرسي كان موضوعًا بين باب مكتب أكرويد والنافذة، لكنه كان يخفي طاولة صغيرة أيضًا. وهذا ما جعله يفترض وجود شيء وضعه القاتل على الطاولة ويريد أن يخفيه عن الأنظار.

وأثار بوارو، وهو يتساءل عن طبيعة هذا الشيء، فكرة الدكتافون متذكّـرًا أن أكرويد قد اشترى، أيامًا قبل مقتله، دكتافونًا لم يعثر عليه أحد بين حاجياته. وإذا سلّـمنا بأن القاتل أراد إخفاء هذا الشيء ذي الحجم الكبير، فلابدّ أنه قد أتى بكيس يسمح له بإعادة نقله سرًّا، وإذن فإنه كان حاضرًا في مسرح الجريمة بعد فتح باب الغرفة.

وعندما تساءل شبارد عن فائدة هذه الآلة، ردّ بوارو بأن الدكتافون قد سمح بتزييف ساعة الموت؛ لأنه يعطي الانطباع، بواسطة إذاعة صوت أكرويد، بأن هذا الأخير ما يزال حيًّا بعد وقت كان من المفترض أنه مات فيه، مما يوفر بعض الأعذار للقاتل. وبهذا تتحدد بعض صفات هذا الأخير: لابدّ أن يكون شخصًا يعرف بشراء السيد أكرويد للدكتافون، وأن يكون شخصًا يملك الخبرة الضرورية بالآلات.

وكانت الملاحظات الأخيرة لبوارو من جهتين، فمن جهة أولى هناك موضوع آثار القدم على حافة النافذة إذا لم يكن القاتل هو رالف باتون، فلابدَّ أن القاتل كانت لديه فرصة لأخذ الحذاء الخاص برالف

باتون من فندق « الديكة الرومية الثلاثة»، ومن جهة أخرى، هناك موضوع الخنجر المسروق من طاولة الفضيات، ولابدَّ أن القاتل قد سنحت له فرصة لسرقة الخنجر ليلة الجريمة.

وقد قادت هذه العناصر مجتمعة بوارو إلى ملخص يوجز اتهامه:

« دعنا نوجز الأمر بعد أن أصبح كل شيء واضحًا: المجرم شخص كان في الفندق في وقت مبكر ذلك اليوم، كان يعرف أكرويد معرفة جيدة تكفي لأن يعرف أنه اشترى جهاز دكتافون، أي أنه شخص يملك عقلية تقنية، وهو شخص سنحت له فرصة لأخذ الخنجر من طاولة الفضيات قبل وصول الآنسة فلورا، وكان يحمل معه حاوية يستطيع أن يخفي فيها الدكتافون... كحقيبة سوداء مثلًا، إنه الشخص الذي بقي في المكتب وحده دقائق بعد اكتشاف الجريمة بينما كان باركر يطلب الشرطة عبر الهاتف. إن هذا الشخص في الواقع هو.. الدكتور شبارد!» (XXV، 247).

***

أمام ذهول شبارد، واصل بوارو تحليله. ما لفت انتباهه أول الأمر هو وجود تعارض في التوقيت. بالفعل ما انفك شبارد يؤكد أنه غادر منزل أكرويد في الساعة التاسعة إلا عشر دقائق، وهذا ما أكده باركر، وأنه غادر البوابة الخارجية في الساعة التاسعة. والحال أن ما يتفق عليه الجميع هو أن خمس دقائق كافية لعبور المسافة الفاصلة بين البيت والبوابة الخارجية. فكيف نفسر هذا التعارض البسيط؟

من خلال التفسير الذي قدمه بوارو، نجد اللغزين، المكالمة الهاتفية وتغيير مكان الكرسي، مرتبطين بالدكتافون. لقد أجريت المكالمة الهاتفية من طرف أحد مرضى شبارد مضيف بحري على باخرة أمريكية، اتصل به بوارو هذا النهار بعد أن طلب منه الطبيب أن يهاتفه ذلك المساء. وهذه المكالمة هي التي سمحت للدكتور شبارد، بعد أن ادعى أمام أخته بأن المكالمة من باركر، بأن يكون حاضرًا عند فتح الغرفة من أجل أن يستعيد الدكتافون. والدكتافون كان يخفيه الكرسي، وهو الذي يوفر لشبارد دليل غيابه عن مكان الجريمة، فقد اقتنع مَن في البيت بأن أكرويد كان ما يزال حيًّا بعد أن غادر الطبيب البيت.

من خلال هذه القراءة للوقائع، يكون شبارد قد قتل أكرويد بالضبط قبل أن يغادر مكتبه، ساهرًا على أن تبقى نافذته مفتوحة، مع ضبط الدكتافون ليشتغل عند الساعة التاسعة والنصف. وخارج المنزل، قام بإخراج حذاء باتون الذي سرقه منه زوالا من مقر إقامته، تاركًا آثار القدم عند حافة النافذة. وغايته في الواقع هي اتهام باتون، ولهذا السبب قام كذلك بإخفائه ليجعل منه مشتبهًا به في أعين الشرطة.

وكان شبارد قد طلب من مضيف بحري أن يوصل رسالة إلى أحد أصدقائه، وطلب منه أن يكلمه هاتفيًّا على الساعة العاشرة مساء بالضبط لإبلاغه بالجواب. وبفضل هذه المكالمة المنسوبة خطأ إلى باركر، تمكن شبارد من العودة لحضور لحظة اكتشاف الجثة، مستغلًا غياب الخادم، الذي ذهب لإبلاغ الشرطة هاتفيًّا، من أجل وضع

الدكتافون في حقيبته واعادة الكرسي إلى مكانه.

وبعد أن تدخل شبارد يسأل عن الدافع الذي جعله يقتل أكرويد، اتهمه بوارو بأنه هو الذي كان يبتز السيدة فيرارز، وكان يخاف من ردّة فعل أكرويد عندما يكتشف هذا الأمر. مَن يمكن أن يعرف سبب وفاة السيد فيرارز أكثر من الطبيب الذي كان يعالجه؟ ولكن المال الذي حصل عليه شبارد من السيدة فيرارز لم ينفعه كثيرًا، فقد خسر معظمه في المضاربات.

***

بعد إنهاء التحليل، اقترح بوارو على شبارد، ومن أجل أخته الطيبة، أن يعطيه فرصة أخرى لمخرج آخر، وذلك بأن يسمح له بالانتحار، محذرًا إياه من محاولة التخلص منه كما فعل مع السيد أكرويد: «سيكون من غير الحكمة أن تحاول إسكاتي كما فعلت مع السيد أكرويد. فهذا العمل، كما تفهم، لا ينجح مع هركيول بوارو» (XXVI، 250).

افترق الرجلان بعد ذلك بكل ما يلزم من الأدب، وانتهى الكتاب بأربع صفحات فيها قرر شبارد، بعد أن استعاد سريعًا موت أكرويد، الانتحار، معبّرًا في النهاية عن أسفه من أن هركيول بوارو قد اختار هذه القرية للاستقرار: «لكني أتمنى لو أن هركيول بوارو لم يتقاعد أبدًا من عمله، ولم يأتِ إلى هنا لزراعة الكوسة!» (XXVII، 253).

الفصل الثالث

3

مبدأ فان داين

قليلٌ من الكُـتّـاب مَن عالج، مثل أجاثا كريستي، وبهذه الطريقة النسقية، مسألة فرويدية بارزة، هي مسألة العمى النفسي: ما هذا الذي يجعلنا لا نستطيع أن نرى؟ وهذه المسألة تطرحها أجاثا كريستي في كلّ حبكاتها، إلا أنها كذلك، وبطريقة تجريبية، تقوم بطرحها من خلال علاقة هذه الحبكات بالقارئ، إذ إن كل كتاب إلا ويحكي، فوق الحكاية البوليسية، الحكاية نفسها التي يعاد اللعب بها في كل مرة، وهي: عمى هؤلاء الذين يقرؤونها.

إن هذا النوع من العمى موضوع هذا المؤلف الأدبي هو ما يهمّ التحليل النفسي، هذا الذي يركز اهتمامه بالطبع على كل ما ينفلت من الوعي. وفي هذا الإطار، فإن مؤلَّف أجاثا كريستي يعرض (شيئًا من) اللاوعي، ليس بالدعوة إلى تفكيك معاني خفية، بل بابتكار أجهزة تختلف في كل مرة، والهدف منها منع القارئ من إدراك الحقيقة. وفي الوقت نفسه الذي يقوم فيه المؤلف بتجريب أشكال العمى المتعددة،

نجده يعمد إلى عرض ما يؤسس هذا العَمَى، من خلال إزالة العَمَى التي يقود إليها التحقيق البوليسي، أي من خلال التأويل أو النشاط الذي بواسطته ينتج (المؤلف) المعنى.

وهذا الثراء في صيغ العمى وفي صيغ إنتاج المعنى هو موضوع عملنا هنا، بالانطلاق من الأدب وما يمكن أن يأتي به من جديد[1]. ذلك لأن هذه هي فائدة الأدب الحقيقية، أكان بوليسيًّا أم لم يكن، بالنسبة إلى التحليل النفسي: ليست الفائدة في أن يسمح بالكشف عن المحتويات الضمنية الغريبة، بل أن يسمح، بواسطة نماذجه المتنوعة والمعقدة، بالتفكير في الظواهر النفسية وشروط إدراكها.

***

ما يهيمن على الأدبيات النظرية حول الرواية البوليسية ذات

(1) بالنسبة إلى فكرة تطبيق الأدب على التحليل النفسي، يُنظر مؤلفنا:
Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse, ed Minuit, 2004, Paris..

اللغز[1] هو مبدأ الإخفاء الذي يبدو أن أجاثا كريستي قد جعلته على غاية الإتقان والكمال، وهو مبدأ ينقسم إلى قاعدتين. القاعدة الأولى هي أن الحقيقة تبقى خفية على طول الكتاب. فلا معنى للرواية البوليسية إلا إذا لم تنكشف الحقيقة قبل نهاية النص، وإذا أمكن قبل الصفحات الأخيرة. وهذا البعد اللعبي ضروري في بناء العَمَى نفسه، هذا الذي يستولي على القوة كلها التي ستبدّد في وقت لاحق.

أما المظهر الثاني للمبدأ نفسه فهو: أن الحقيقة، وهي خفية، يلزمها أن تكون قابلة للإدراك من قِبَلِ القارئ، وأن تكون موضوعة موضع اليقين. ولا يناسب هذا الجنس الأدبي أن ترتبط الحقيقة بعناصر غير موضوعة رهن إشارة القارئ: شخصية مجهولة، قرينة مخبأة، إلخ. وهذه القاعدة الثانية هي التي تميز هذا النوع من الرواية عن أشكال بوليسية أخرى حيث يكون الضروري ليس هو حلّ اللغز قدر ما يكون هو وصف مكان ما أو رسم محيط ما.

وهذا المبدأ الأساس في الرواية البوليسية ذات اللغز قد وضعه س. س. فان داين Van Dine بطريقة واضحة في نص نظري مرجع، وهو مقال ظهر سنة 1928 في المجلة الأمريكية American Magasine[2]،

(1) نتبنى هذه الترجمة التي اقترحها عبد الرحيم مؤدن لمصطلح: Roman policier d'énigme، ينظر مقاله: القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث، مجلة فصول، عدد 76، 2009، ص84.

(2) يوجد هذا النص في هذا الكتاب الجماعي:
Le Roman criminel, par Stefano Benvenuti, Gianni Rizzoni

أي أنه نص معاصر لرواية أجاثا كريستي. وقد حاول فان داين، وهذا اسم مستعار للكاتب الأمريكي ولارد هـ. رايت Willard H. Wright (مبتكر شخصية فيلو فانس)، أن يوضح في ذلك النص ما يعتبره القواعد العشرين الأساس لهذا الجنس من الأدب البوليسي. مكتبة

تستدعي القاعدة الأولى، التي لن نتوسع فيها مع موافقتنا الكاملة عليها، تلك الحاجة الأولية إلى جثة في الكتاب: «أن تدفع الناس إلى قراءة ثلاثمائة صفحة دون أن تقدم جريمة يعني أن تكون قاسيًا للغاية اتجاه قارئ الرواية البوليسية. وأضيف أكثر من ذلك أن الجثة إذا كانت ميتة يكون ذلك أفضل»[1]. وهناك قواعد أخرى، أكثر طرافة، تهمّ هوية المجرم. وهكذا، تبعًا لفان داين، لا يمكن للمجرم أن يكون رجل شرطة أو محققًا (سيكون هذا نوعًا من الخداع الأكثر ابتذالًا من أن تأخذ فلسًا جديدًا مقابل قطعة نقدية من الذهب»[2]) ولا حتى واحدًا من الخدم (« ينبغي للمجرم أن يكون أحدًا يستحق الاهتمام»[3]). فمن الضروري أن يؤدي المجرم دورًا مهمًّا في الحكاية

---

et Michel Lebrun, Nantes, L'Atalante, 1982, p84 – 85.

وغالبًا ما كان موضوع شرح وتفسير، وبالأخص من طرف بوالو ونارسجاك في:

Boileau et Narcejac , **Le Roman policier**, PUF, 1975, p. 51 – 55.

(1) نفسه، ص 84.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

لا يمكن أن يكون شخصية ثانوية تظهر في الصفحات الأخيرة وأن يكون فريدًا من نوعه: «من الضروري أن يتمكن القارئ من تركيز سخطه على روح سوداء واحدة»[1].

إلا أن القاعدة الرئيسة، وتحمل الرقم الخامس عشر، هي تلك التي تهمّ طريقة إخفاء الحقيقة:

« ينبغي للكلمة الفاصلة في اللغز أن تكون ظاهرة على طول الرواية، وبطبيعة الحال، بشرط أن يكون القارئ أقلّ قدرة على إدراكها. وأريد أن أقول من خلال هذا أن القارئ إذا ما أعاد قراءة الكتاب بعد انكشاف السر الخفي، سيلاحظ أن الحلّ كان، بمعنى من المعاني، أمام عينيه منذ البداية، وأن القرائن كلها تسمح بالوصول إلى هوية المجرم، وأنه لو كان أكثر دقة مثل المحقق نفسه، لكان قد اكتشف السر، من دون أن يواصل القراءة إلى الفصل الأخير»[2].

وكنّا قد تعرفنا إلى مبدأ الرسالة المسروقة. إنه مبدأ الحقيقة الخفية مع أنها ظاهرة للعيان الذي تحققت صورته الكاملة في قصة تميزت بخاصيتها المزدوجة في أن تكون أحد النصوص المؤسسة للأدب البوليسي وللتحليل النفسي اللاكاني. ويتعلق الأمر بقصة « الرسالة المسروقة» لإدجار ألان بو التي اختار فيها السارق أن يخفي بطريقة طريفة الوثيقة التي تبحث عنها الشرطة، وهي رسالة تلقتها الملكة:

(1) نفسه، ص 85.

(2) نفسه، 85.

هي رسالة ظاهرة للعيان إلى حدّ أن الشرطة لم تلاحظ وجودها.

***

الحقيقة أنه بالامكان أن نقرأ مؤلف أجاثا كريستي كله باعتباره تطبيقًا محكمًا ومنظمًا لمبدأ فان داين. ذلك أننا عندما ندرس مجموع رواياتها، سندرك كيف عملت بالكثير من الدقة على اختيار كل التوليفات الممكنة التي تسمح بتطبيق هذا المبدأ بوجهيه ومنع القارئ من بلوغ الحقيقة مع أنها معروضة أمام عينيه.

تتجلى الطريقة الأولى، وهي الأكثر كلاسيكية، التي تعمل بالشكل الذي يمنع القارئ من الوصول إلى الحقيقة، وذلك بإخفائها وراء قناع، أو إخفاء أحد العناصر الأساس، ويعني ذلك تحويل الحقيقة حتى لا يسهل التعرف إليها. وهذا الإخفاء يمكن أن يهمّ الجريمة نفسها. فلا جريمة، ولا قاتل. وبهذا ستتنكّر الجريمة في شكل انتحار (الريشة المسمومة) أو في شكل حادث (ذاكرة الفيل). وبالمقابل، قد يتنكر موت طبيعي في شكل جريمة (قضايا بوارو المبكرة). والأكثر دقة، أنه قد يحدث أن تكون عملية الموت نفسها غير مرئية (ساعة الصفر). ويمكن للإخفاء أن يكون جزئيًّا كذلك وأن يهمّ عنصرًا ضروريًّا من مثل ساعة الجريمة (موت فوق النيل، عطلة هركيول بوارو).

وفي الغالب، نجد التنكّر (الإخفاء وراء قناع) يهمّ القاتل نفسه، بما أنه الدعامة الضرورية للحقيقة، فهو في الوقت نفسه موضوع

الإخفاء وذاته. أولًا يمكن لهذا الإخفاء أن يتعلق بطبيعة القاتل. وفي هذه الحالة، فإن أية سمة من سمات شخصه، فيزيقية (من مثل عمره: في «المنزل الغريب»، القاتل صبية في العاشرة من عمرها)، أو علاقية (في «حفلة اليقطين»، الأب هو الذي يقتل طفله)، أو نفسية (في أغلب الروايات، يحاول القاتل أن يقدم عن نفسه صورة إيجابية)، تجعل القارئ يصرف عنه النظر.

ولوظيفة القاتل، بمعنى نشاطه المهني، قيمة حمائية، خاصة إذا كانت وظيفة مشرّفة. هكذا نصادف عددًا من الأطباء القتلة عند أجاثا كريستي (أوراق على الطاولة، قطار الساعة الرابعة وخمسين دقيقة)، بل ونصادف صيدليًّا (الحصان الأشهب) وعددًا من رجال الشرطة (حفل رأس السنة عند هركيول بوارو، سرّ شيمنيز)، وقاضيًا (عشرة زنوج صغار). وتحمي الوظيفة بشكل أفضل عندما لا تُختزل في مهنة، بل تدرك، بشكل أكثر دقة، باعتبارها مكانة أدبية، أو دورًا سرديًّا. وكثيرًا ما يجتمع وجهَا الصورة.

والطريقة الكلاسيكية في ابتكار خدعة بوليسية هي طريقة تنكّر القاتل في صورة الضحية. وهكذا يحاول بعض القتلة الإقناع بأنهم هم أنفسهم كانوا مضطهدين أو مهددين بالموت (بيت الخطر، الموت ليس نهاية، قضايا بوارو المبكرة، ستقع الجريمة يوم...، إلخ). وأقصى ما يمكن أن نقوم به في هذا التنكّر هو التظاهر بالموت. وهذه الخدعة هي التي لجأ إليها القاتل في «عشرة زنوج صغار»، بحيث جعل رفاقه

المسجونين معه في جزيرة يقتنعون بأنه قد تمّ إعدامه، بغاية أن يواصل عمله الإجرامي.

وهناك طريقة أخرى لاستخدام الوظيفة الأدبية، وهي معروفة جدًّا منذ أوديب الملك، وتتجلى في تنكّـر القاتل في صورة المحقّـق[1]. وبما أن هذا الأخير موجود جهة القانون، فهو يستفيد بالطبع من حكم مسبق بالبراءة. وبعيدًا عن هذه الحالة، التي يتداخل فيها التنكّـر مع الوظيفة، حيث القاتل هو نفسه رجل الشرطة (كما في حفل رأس السنة عند هركيول بوارو، أو كما في سرّ شيمنيز)، فإن هذا الحكم المسبق بالبراءة ينطبق بشكل واسع على كل مساعد لقوات حفظ القانون: هكذا الحال في إيه بي سي ABC ضد بوارو، حيث نجد القاتل يساعد المحققين، أو كما هو حال السيد براون، حيث الموظف الكبير هو الذي يدير الأبحاث ضد نفسه.

والطريقة الأخيرة في إخفاء القاتل وراء قناع هي طريقة التنكّـر في صورة الغائب، وذلك بجعل القاتل لا مرئيًّا. وهذه هي تقنية الدفع بحجة الغياب. فيكون هناك عنصر مادي يشير إلى أن القاتل لم يكن بإمكانه ارتكاب الجريمة، إما لأنه يوجد وقتئذٍ في مكان آخر (كما في مأساة من ثلاثة فصول، حفنة من حبوب الجودر، الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة)، وإما لأنه، وإن كان حاضرًا في موقع الجريمة، فإنه يبدو، من خلال حجج مادية، أنه لم يقترب من الضحية

(1) وبهذا، فقاعدة فان داين التي تقول بألا يكون القاتل واحدًا من المحققين قاعدة لم تحترمها إذًا أجاثا كريستي.

(كما في موت وسط الغيوم). وهذا التنكر في صورة الغائب، الذي هو الدفع بحجة الغياب، هو ما يدفع القاتل غالبًا إلى التنكر، بالمعنى الحقيقي للكلمة، من أجل العودة إلى مسرح الجريمة في اللحظة التي يكون فيها ممنوعًا التواجد فيه (كما في مأساة من ثلاثة فصول، قضايا بوارو المبكرة، موت وسط الغيوم)[1].

إن مبدأ التنكّر هو جعل التعرف إلى الحقيقة أمرًا مستحيلًا. فالقارئ، وهو يواجه هذه العلامة أو تلك من العلامات التي تؤلف الحقيقة، لا يتعرَّف إليها على أنها كذلك؛ لأن كل شيء معمول من أجل ألا يحدث ذلك التعرف. وفي إطار هذه الحركة نفسها (صرف النظر عن الاهتمام بمكان ما في المؤلف يجعل الكاتب يستعيد حرية التصرُّف)، فالمؤلف يعمل جاهدًا من أجل أن يحول اهتمام القارئ نحو علامات أخرى. ويتعلق الأمر هذه المرة بإخفاء سلبي. فلم يعد الحقيقي هو الذي يصعب التعرف إليه، بل إن المزيف، إذا أمكن القول، هو الذي يتصنع دورًا لافتًا للنظر. ونسمي هذه الآلية الثانية للإخفاء بالتحويل[2] (تحويل النظر والانتباه).

---

(1) في القصة الأولى من المجموعة القصصية «حفلة الانتصار»، يستغل القاتل، من أجل التنكر، قناعًا من أقنعة الحفلة، يعني أنه يستغل التنكر المعمم.

(2) تمّ وصف هذه الطريقة بدقة ومصاغة صوغًا نظريًّا في «لعبة المرايا»، حيث تم تحويل اهتمام سكان مؤسسة عن الجريمة الحقيقية إلى حيث يجري تمثيل جريمة مزيفة.

يمكن للتحويل (تحويل النظر) أن يتجه نحو شخصيات أخرى غير القاتل، مقدمة باعتبارها مشتبهًا فيها، بغاية منع القارئ من الاهتمام كثيرًا بالمعني بالأمر. والمثال الأكثر تميزًا هو رواية «إيه بي سي ABC ضد بوارو»، حيث يتابع القارئ على طول الكتاب، وموازاة مع التحقيق، حياة شخصية أحرفها الأولى هي للقاتل الغامض الذي يوقع بهذه الأحرف إيه بي سي ABC، وهو ذو سلوك غريب، وفضلًا عن ذلك، نجده عابرًا لكل المدن التي ارتكبت فيها جريمة.

ويمكن للتحويل أن يعني القرائن. وهكذا يتجه انتباه القارئ إلى علامات لا فائدة من ورائها، إما لأنها تقود إلى أسوأ الحلول، وإما لأنها لا تؤدي إلى أيّ شيء (في: حفنة من حبوب الجودر، نجد القاتل يدفع بتعليقة ملابس في أنف الضحية وحفنة من حبوب الجودر في جيب ضحية أخرى). وإذا كانت كل الروايات تتضمن قرائن خاطئة، فإن المثال الأكثر لفتًا للنظر يتجسد في رواية «الساعات». فقد وضع القاتل إلى جنب الجثة أربع ساعات، كلها زائدة بساعة من الزمن. وكان هركيول بوارو يرفض الاهتمام بذلك والوقوع بنفسه في الفخ، مدركًا أن هذه الساعات هي مجرد ساعات بكل بساطة، وظيفتها الوحيدة هي تعقيد اللغز.

ويمكن للتحويل أن يهمّ الحبكة كذلك. ففي رواية «إيه بي سي ABC ضد بوارو»، تمّ تضليل القارئ بجرائم متسلسلة لقاتل يتبع نظام الحروف الأبجدية. وهكذا نسي القارئ الاهتمام بكل واحدة

من الجرائم في حدّ ذاتها، فلم يدرك أن واحدة من هذه الجرائم هي التي تهمّ القاتل، الذي لم يرتكب الجرائم الأخرى إلا من أجل تحويل الانتباه. وفي رواية «مأساة من ثلاثة فصول»، يرتكب القاتل بالتتابع ثلاث جرائم، الثانية هي الأهم في نظره. فهو يرتكب الأولى من أجل التدرب (وبذلك يكون قد أدى، كممثل محترف، التجربة الأولى بإتقان) ويرتكب الثالثة بغاية جعل المشكل أكثر تعقيدًا. ويحاول القاتل في « قضايا بوارو المبكرة» أن يجعل من موت طبيعي تسممًا. ولأنه كان يسعى إلى الاستيلاء على لوحة فنية، فإنه بعد ذلك يقتل مالك اللوحة، والمفروض أنه كان الوحيد الذي اكتشف الجريمة الأولى.

إن فائدة التحويل تتجلى في وضعه موضع اليقين ما يرمي إليه أدب اللغز البوليسي وما يمنحه خاصية فريدة مقارنة بأشكال أدبية أخرى: منع أيّ فكرة من أن تتشكل. فإذا كان الأدب يبحث في الغالب عن استيلاد فكرة أو مجموعة من التمثلات والأحاسيس عند القارئ، فإننا هنا أمام وضعية فريدة بحيث نجد قوة العمل الأدبي كلها موجهة، بواسطة تنظيم دقيق للاختفائية، نحو منع التفكير.

يشتغل التنكّر والتحويل معًا، كأنهما مظهران للنشاط نفسه الذي غايته إبقاء القارئ بعيدًا عن الحقيقة. ففي هاتين الحالتين اللتين انطلاقًا منهما عرفت أجاثا كريستي كيف تبتكر توليفات متعددة، نجد الحقيقة خفية غير مكتوبة في أيّ مكان. وإذا ما كُتبت، فإن الحبكة تنهار

مباشرة. فالحقيقة، هذه المنتشرة داخل النص، لا تبرز إلا عندما يقوم القارئ بجمع أجزائها المتفرقة، والتي لا يمكن التعرف إليها بسهولة.

والحالة هذه، فإن أجاثا كريستي تستعين بطريقة ثالثة كذلك، وهي أكثر طرافة، في إخفاء الحل: الإظهار. وتتجلى هذه التقنية في جعل الحقيقة غير مرئية مع أنها مكتوبة بحروف كاملة. وإذا أمكن القول، فـالقاتل مخفيّ وراء قاتل[1]. وهذا ما حدث في أول رواية لأجاثا كريستي: «القضية الغامضة في ستايلز». فالرجل الذي يتهمه الجميع، ألفرد انجلتروب، وسيظهر في النهاية أنه القاتل يبذل كل ما في جهده من أجل أن تتوجه إليه أصابع الاتهام. ويقوم هركيول بوارو، الذي يظنه قد سمّـم زوجته الغنية، بكل شيء ممكن من أجل ألا تُوجه إليه أصابع الاتهام.

ويجد هذا الوضع المزدوج الغريب تفسيره في خاصية يتميز بها القانون الإنجليزي. فالشخص الذي كان موضع اتهام مرة واحدة لا يمكنه أن يُتهم بعد ذلك بسبب الجريمة نفسها بحيث يكون من الضروري إلغاء التهمة. والحال أن ألفريد انجلتروب كان قد هيأ ذريعة جيدة بالنسبة إلى يوم الجريمة. وخطته هي إظهار هذه الذريعة

(1) لقد جعلت آني كومبس، في كتابها أجاثا كريستي، كتابة الجريمة (Les Impressions Nouvelles, 1989)، من هذه الطريقة إحدى أكبر وسائل الخداع الثلاث عند أجاثا كريستي، والطريقتان الأخريان هما تبعًا لها تنكر القاتل في صورة المحقق وتنكره في صورة الضحية.

لحظة اتهامه (وفي هذه اللحظة فقط)، وبذلك لن يعرف القلق أبدًا. وهكذا، فمنهجه يتجلى في أن يبرز نفسه مستهدفًا الأنظار بغاية أن يحمي نفسه جيدًا.

وتأتي هذه الطريقة في إخفاء شخص ما مضاعفة في هذه الرواية نفسها بخصوص شيء ما. فيوم الجريمة، كتب ألفريد انجلتروب رسالة إدانة إلى شريكته، الرسالة التي يظهر فيها نفسه قاتلًا. ولأن الأمر لم يخلُ من مفاجأة ولم تعرف كيف تقوم بإخفائها، فإنها قطعتها قطعًا صغيرة ووضعتها في مزهرية موضوعة فوق المدفأة وظاهرة للعيان. وهنا نتعرف إلى مبدأ الرسالة المسروقة.

وهذه الطريقة نفسها مستخدمة في رواية أخرى « ساعة الصفر». بحيث نجد قاتل عمته العجوز، نرفيل سترانج، قد أخفى سلسلة من القرائن التي تتهمه بشكل خاص، متوقعًا، عن صواب، أن تشك الشرطة في وجود قاتل آخر فتمنح انتباهها إذًا إلى شبكة أخرى من القرائن، أكثر قابلية للعزل، موجهة من أجل اتهام زوجته السابقة، أندري. وكان هذا هو هدف نرفيل سترانج الحقيقي، فهو يريد الانتقام من تلك التي هجرته، باتهامها بالجريمة والحكم عليها بالإعدام. وذلك بشكل يجعل الجريمة الظاهرة، أي قتل المرأة العجوز، تخفي جريمة أخرى هي الأكثر صحة تجري تحت أنظار القارئ دون أن ينتبه إليها: مقتل أندري سترانج المدفوعة بمهل نحو الموت على طول الكتاب.

وقد أعيد استخدام طريقة مماثلة في قصة «شاهدة إثبات». فنحن

نجد البطل، ليونارد فول، المشتبه في قتله امرأة عجوزًا غنية جدًا جعلته وريثها، يؤكد لمحاميه أنه لا يملك إلا ذريعة واحدة: رفيقته رومان هالجر، هذه التي رأته يدخل المنزل قبل ساعة الجريمة. إلا أن هاته قد قامت، في جلسة المحاكمة، رافضة مساعدته، باتهامه بوضوح مؤكدة أنه لم يعد في الساعة التي قال، بل وصل متأخرًا، وعليه آثار دم، معترفًا لها بارتكابه الجريمة.

وهكذا تبدو حالته ميؤوسًا منها إلى أن توصل محاميه برسالة مجهولة تضرب له موعدًا. وفي الموعد، وجد متسولة عجوزًا تقترح عليه رزمة من الرسائل مقابل مبلغ من المال. وهي رسائل كتبتها رومان هالجر إلى عشيقها السري، وفي إحداها تعترف بأنها مصممة على التخلص من ليونارد فول باتهامه خطأ بارتكاب الجريمة. وكان من نتائج قراءة الرسائل في جلسة المحاكمة أن تمّ تدمير الاتهام، وبالرغم من وجود عناصر إثبات عديدة ضد ليونارد فول، فإنه حصل على براءته.

وفي هذه اللحظة بالذات، لاحظ المحامي أن رومان هالجر تؤدي الحركات نفسها التي تقوم بها المتسولة العجوز، ففهم أن الأمر يتعلق بالشخصية نفسها، وأنه كان موضوع تلاعب وتوجيه. وهكذا اقترب من المرأة الشابة يسألها لماذا قامت بكل هذه المسرحية:

« لماذا قمت بهذه المسرحية؟ كان من الواجب عليّ أن أنقذه وشهادة امرأة مخلصة لا تكفي، وأنتم بالذات مَن قال لي ذلك. إلا أني

أعرف سيكولوجية الجماعات. وإذا ما بدت أقوالي في الجلسة كأنها انتزعت مني، فإنها أقوال تدينني في نظر القانون بسبب شهادة أولى خاطئة، لكن السجين سيربح في الحال حكمًا مسبقًا لصالحه[1]».

وانتهت القصة بهذا الحوار بين المحامي والمرأة الشابة:

- «أكاد أقتنع، يقول مايثيرن مغتاظًا، بأنه لا تمكن تبرئة فول بمسطرة عادية.

- لم أجرؤ على المجازفة بذلك. أنتم تفترضون أنه بريء.

- إني أفهم، قال مايثيرن هامسًا، لقد كنت متأكدة...

- ألم تكن كذلك، ردت رومان. أما أنا، فقد كنت أعرف... أنه المذنب[2]».

وربما بلغت هذه الطريقة ذروتها في «الوادي»، حيث نجد القاتل يعمل بكامل إرادته من أجل ضبطه متلبسًا وهو بجنب الجثة يحمل مسدسًا. وفي الواقع، فالأمر لا يتعلق بسلاح الجريمة، هذا الذي أحسن القاتل إخفاءه مقدّمًا، والتحليل الباليستي يبرئ المشتبه فيه، خاصة وأن الأمر قد جرى بسهولة جعلت الشرطة لا تنتبه إلى أن القاتل الحقيقي قد لفت الأنظار إليه وبطريقة إرادية. ويظهر مثال آخر في رواية «موت فوق النيل»، حيث يعلن القاتل مقدّمًا أمام الناس عن رغبته في القتل، ثم يطلق النار علانية على رفيق الضحية التالية،

(1) ينظر:

, p.26. Librairie des Champs Elysées,Témoin à charge,

(2) نفسه، 27.

راميًا من وراء ذلك إلى ألا يصدّق أحد مسؤوليته عن الجريمة.[1] وبإمكان هذه الطريقة نفسها أن تمتد إلى عدد من الأشخاص. وهكذا نجد كل واحد من الثنائي القاتل في قضية بروثيرو يعمل بعناية على اتهام نفسه بارتكاب الجريمة، بغاية أن يفكر المحققون في أن هذا أو ذاك لا يعترف إلا من أجل حماية الآخر.

المنهج واحد في هذه الحالات كلها: يجري إخفاء المجرم من خلال إظهاره. وتذكّرنا طريقة الكذب من خلال الحقيقة هاته بدعابة رواها فرويد، وفيها نجد يهوديًا يعلم أن يهوديًا آخر سيسافر إلى كراسوفيا، وهو يلومه على أن حاول أن يجعله يعتقد أنه مسافر إلى لومبرج من أجل أن يخفي عنه سفره إلى كراسوفيا[2]. وأمام هؤلاء المشتبه فيهم الظاهرين علانية من مثل ألفرد انجلتروب ونورمان سترانج أو ليونارد فول، يميل القارئ إلى التفكير بأن الكاتب إذا كان يقدم إليه هؤلاء بكل هذا الظهور والعلانية، فلأنهم أبرياء.

وفي هذه الحالات التي يتستر فيها القاتل وراء قاتل والحقيقة وراء حقيقة، فإن الحقيقة لا يمكن أن تُقال كاملة، وإلا فإن الكتاب لن يكون له معنى: إن اسم المجرم هو الذي يعلنه النص، لا الآلية (الميكانزم) في مجموعها. وهكذا، فكبير المشتبه فيهم نرفيل سترانج أكيد سينكشف باعتباره قاتلًا، لكنه يكون قد نفذ جريمته بطريقة غير

(1) لقد ذهبت القاتلة في: «سكين على العنق» إلى حد أن كشفت عن نواياها لهركيول بوارو.

(2) س. فرويد: النكتة وعلاقاتها باللاوعي، Gallimard جاليمار، 1971، ص 172.

منتظرة، مختلفة عن الطريقة التي فكر فيها المحققون. وهذه النصوص ترفض كذلك أن تقول الحقيقة كلّـها، بقدر ما تريد أن تكون بوليفونية (متعددة الأصوات)، فتترك عددًا وافرًا من الشخصيات، على الأقل إلى حدود البيان النهائي للمحقق، يوضح فكرته: ولذلك، يجري تداول روايات مغلوطة. ويبقى أننا نكون هنا أمام حالة مختلفة من التنكر والتحويل، فيها تأتي الحقيقة، ومن أجل ألا يصل إليها القارئ، لا مخفية بل معروضة.

***

ليست هذه الأنماط الثلاثة الكبرى لإخفاء الحقيقة متعارضة حتى يبعد بعضها البعض الآخر، وقد يحدث أن تقوم رواية باستخدام نمطين أو ثلاثة بطريقة متزامنة. ولقد رأينا كيف يسير التنكر والتحويل يدًا بيد، إلى حد أن استخدامهما المشترك يجعل من صنع الخداع أمرًا سهلًا. وفضلًا عن ذلك، فمن النادر ألا يكون الاظهار حاضرًا، على الأقل في جزء محدود من الكتاب. وفي الواقع، فألا تفترض أبدًا، ولو في مطلع جملة ما، أن هذا المشتبه فيه هو القاتل أمر يقود حتمًا إلى لفت الأنظار إليه.

ومن الممكن أن يكون أحد أنماط الإخفاء مضاعفًا أيضًا. وهذا حال التنكر (الإخفاء وراء قناع)، هذا الذي يستفيد دومًا من الدعم والتقوية. وهكذا، فالقاتل في «عشرة زنوج صغار» قد كان محميًّا بوضعه الاعتباري كواحد من الوجهاء، وبمشاركته في التحقيق،

وبدور الضحية الذي يؤديه. أما القاتل في «إيه بي سي ABC ضد بوارو»، فإنه يلجأ إلى تحويل مزدوج، في الحبكة وفي المشتبه فيه. أما «شاهدة إثبات» فهي تستند إلى إظهار متعدد، بما أن مجموع شروط الجريمة هي التي عرضت على المحكمة من طرف شريكة القاتل.

ومن هنا، فإن إمكانية التأليف بين هذه الأنماط الثلاثة الكبرى للإخفاء تزيد بطريقة معتبرة من العدد الافتراضي لحلول اللغز وذلك من خلال تطبيق منطق التعدد[1]. والنتيجة أننا نصل من وراء كل ذلك، وأمام هذه القدرة الجهنمية على الابتكار، إلى السؤال عمّا إذا كانت أعمال أجاثا كريستي الأدبية منشغلة بوسائل إخفاء الحقيقة أو بصعوبات إيقاف المعنى. ذلك أن التنوع والتعقيد في الحلول المقترحة، وإن كان من المفروض أولًا أن يدعما نموذج فان داين بالتضعيف والتكثير من الأمثلة التي على منواله، فإنهما يؤديان بطريقة متدرجة إلى إظهار نقط الضعف وينتهي العمل الأدبي بتوليد نموذج من تعددية المعنى polysémie وفيه يتحول كل عنصر، قابل للانعكاس بلا نهاية، إلى موضوع للشك.

(1) بواسطة اللعب بعناصر الحقيقة الأساس (الدافع إلى القتل، القاتل، القرائن)، يكون بالإمكان أن يستخدم في كل مرة عدد من الحلول. وبهذا يتمكن الكاتب من تحويل انتباه القارئ أو على العكس يترك هذا الانتباه يقترب من المناطق الحساسة في النص. وفي هذه الحالة الثانية، يمكن أن تأتي عناصر الحقيقة متنكرة أو على العكس ظاهرة بصورة ملحاحة تجعل القارئ لا يتعرف إليها على أنها عناصر الحقيقة.

وهذه التعددية في المعنى هي وقائعية حدثيّة أولًا، بما أن كل رواية، على الأقل في المرحلة النهائية من انحلال الحبكة، إلا وتقترح بوضوح سلسلة كاملة من القراءات. لكن هذه التعددية في المعنى افتراضية أيضًا، باعتبار أن التركيبة التي أتينا على تجزيئها، هي هذا المجموع من الممكنات، الذي يطلّ على كل نص كخزان من الفرضيات، صالح إلى أن تفرض الخلاصة النهائية إحداها. ويبدو هذا الخزان كأنه لا محدود تقريبًا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الأجهزة الثلاثة الكبرى للإخفاء التي ذكرناها أعلاه وإمكانات اللعب بها بطريقة متزامنة.

ويتحدد السؤال، إذًا، في معرفة إلى أيّ حدّ يمكن القول إن تعددية المعنى هذه لا تؤدي إلى توليد اللابتّية (ما لا يمكن البتّ فيه) l'indécidabilité، لاغية بذلك نموذج المقروئية الذي اقترحه فان داين. ذلك لأن أكبر عيب في هذا النموذج المهيمن على الحقل النظري والحقل التطبيقي للرواية البوليسية ذات اللغز هو أنه يسمح بالتفكير في أن الحل المفترض فيه أن يلتقطه خيال القارئ سيكون بالضرورة حلًّا واحدًا. والحال ألا شيء يقول بأن الحل النهائي قد يستنفد كل الإمكانات التي تتيحها اللعبة التركيبية التي يتضمنها النص، في حين أن أعمال أجاثا كريستي الأدبية نفسها تكشف لنا قدرتها على الابتكار.

إن الشك هو أكبر بكثير من العَمَى وإزالة العَمَى اللذين يعتبران من الظواهر الشخصية. وفكرة الحقيقة الموضوعة موضع اليقين

تكون مناسبة للروايات القائمة على الإظهار بالأخص، وهي أقل ما تكون مناسبة للروايات التي تستعين بالتنكر أو التحويل، حيث القاتل يكثر من حواجز الإدراك. وحالات الإظهار، التي يمكن أن توضح هذا اليقين، هي حالات تقترح فرضية ضعيفة للقراءة، بما أن الكتاب لم يكفّ عن إعادة استخدامها. ومن هنا، فإن يقين الحقيقة، ومهما كان نمط الإخفاء المستخدم، يبقى أمرًا ذاتيًّا قبل كل شيء، فهو، إذًا، غير قابل للتعميم: إنه واقعة نصية أقل بكثير مما هو إمكانية قراءة، يمكن لكل واحد أن يعتنقها. ولا ينبغي لحركة إدماج القارئ، عندما تحدث، أن تنسينا أن حركات أخرى من النظام نفسه يمكن أن تحدث إزاء قراءات أخرى، فهذا النسيان هو الذي يمكن أن يستفيد منه قتلة، وهم المستهدفون بالأخص، بغاية الإفلات من التحقيقات.

الفصل

الرابع

4

الكذب عن طريق الحذف

كيف تمّ خداع القارئ على الأقل ذلك الذي لم يشك في الدكتور شبارد وقبل بالحل المقترح في رواية مقتل روجير أكرويد؟ إذا ما حاولنا وضع رواية أجاثا كريستي ضمن مجموع أعمالها وفي إطار القواعد الكبرى للخداع التي قمنا باستخراجها، فإن عددًا من التماثلات والاختلافات مع أمثلة مستحضرة أعلاه تظهر وتتوضح.

قد يكون من المألوف أن نقول إن المجرم، في هذا الكتاب، لم يتمّ تعيينه، وأنه يختفي وراء السارد. لكن مثل هذا التمثل للنص قد يؤدي إلى تبسيط مفرط للطريقة التي تمارس بها الخدعة داخل النص. ولا يتعلق الأمر في الواقع بعنصر معزول واحد، مهما كان صيته، هو المسؤول عن إبداع الخداع، بل إن الأمر يتعلق بمجموع معقد من عناصر متداخلة تصدر عن أنماط متمايزة من الإخفاء.

***

في جوانب عديدة، نجد الرواية تستخدم طريقة التنكّر أولًا.

وهكذا، ألا يبدو شبارد، والقارئ منساق بقوة الأشياء إلى مرافقته من الداخل، وكأنّ لا شيء بعد من طبعه الشخصي يؤهله لارتكاب الجريمة. فهو قد تمّ تقديمه إلينا باعتباره شخصية بأحسن تكوين، وبمزاج لطيف، وبقدرة على اتخاذ المسافة من الأحداث، وبميوله القوية إلى الدعابة.

وهذا التنكر من خلال الطبيعة الشخصية يأتي مقرونًا بتنكر آخر هو التنكّـر من خلال الوظيفة. ذلك أن شبارد هو أحد وجهاء القرية، التي يمارس بها مهنة الطبيب، وهو معروف يحترمه الجميع، وبالضرورة، فهو قد يثير من الشكوك أقل ما قد يثيره خادم من مثل باركر، أو واحد مهمش غير مصنف طبقيًّا من مثل رالف باتون، أو واحد متشرد من مثل تشارلز كنت، أو واحد مغامر من مثل هكتور بلانت.

وفضلًا عن ذلك، فقد عمل بوارو على إشراكه في التحقيق بطريقة ودية، وهذه هي الوظيفة التي رأينا أنها مهيأة سلفًا لخداع القارئ. ولهذه

الحماية أكبر قدر من القيمة لاسيما وأن شبارد لا يكفّ عن التشبّه بتلك الشخصية المنيعة في أعمال أجاثا كريستي، أي شخصية هاستينج، هذا الرجل الذي كان بوارو يضعه عادة موضع ثقته، ويجعله يحلّ محلّه من حين لآخر، وهو يعتبر نموذجًا للنزاهة والاستقامة.

وأخيرًا، وخصوصًا، فإن شبارد لم يكن ليتعذر اتهامه لو لم يكن يملك ذريعة صلبة: لقد شهد العديد من الشهود بقوة أن روجير أكرويد، الذي سمعوا صوته، قد كان لا يزال حيًّا عندما غادر شبارد. وهذه الأهمية المعطاة للخداع الصوتي في الكتاب هي التي توضح أن أجاثا كريستي لا تثق ثقة كاملة في طريقة جعل القاتل يحتل مكان السارد. ذلك لأنه بسبب هذه الذريعة، قبل أيّ شيء آخر، يكون من الصعب أن تتشكل فكرة اتهام شبارد عند العديد من القراء، وإن هي تشكلت للحظة، فإنها سرعان ما تتبدّد وتختفي.

وكالعادة، فالتنكّر يرتبط بالتحويل. وهكذا تجري استمالة انتباه القارئ بانتظام من طرف عدد من المشتبه فيهم، منهم في الدرجة الأولى رالف باتون، وفي درجة أقل، هناك باركر وتشارلز كنت. فرالف باتون هو المستفيد الأكبر من ثروة أكرويد المهمة، وقد كان موجودًا في حديقة المنزل ليلة الجريمة. وباركر قد ذكّره بوارو بممارسته الابتزاز على مشغّله السابق. أما تشارلز كنت فقد جرى تقديمه باعتباره مهمشًا عدوانيًّا يتعاطى المخدرات ويمكن بسهولة

أن نتصوره مرتكبًا للجريمة.

زيادة على ذلك، فإن العديد من الشخصيات كانت تكذب بخصوص بعض النقط الصغرى، وهو ما يلفت النظر إلى تحفظها واحتراسها: تؤكد فلورا أكرويد أنها التقت عمّها بعد التاسعة والنصف، وذلك من أجل أن تخفي أنها قد سرقت منه بعض المال. وأخفت أمها دخولها مكتب أكرويد وقتًا قليلًا قبل وقوع الجريمة، وذلك من أجل الاطلاع على وصيته. أما ريموند السكرتير فقد تجنب الاعتراف بحاجته إلى المال وبأهمية المبلغ الذي أوصى له به أكرويد في وصيته.

ويجري التحويل من خلال الحبكات الموازية أيضًا، كتلك التي تجمع بين رالف باتون وزوجته أورسولا بورن، أو تلك التي تجمع بين إليزابيث راسل وابنها تشارلز كنت. فكل واحدة من هذه الحبكات، التي ظلت سرية مدة طويلة، تولّـد قرائن إليها يميل انتباه القارئ، من مثل خاتم خطوبة، قطعة من منديل منشّـى، أنبوب قلم مستخدم في تناول الكوكايين[1]. فهاهنا يوجد تحويل مادام أن انكشاف هذه القرائن لا يفيد في شيء اكتشاف الحقيقة، إلا أن يكون قد ألغى بعض مسارات التحقيق الخاطئة.

زد على ذلك أن القرائن يمكن أن تكون قرائن من دون فائدة،

(1) كان خاتم الخطوبة الذي وجده بوارو في قعر مسبح قد أهداه رالف باتون لزوجته أورسولا بورن. وكانت قطعة القماش قد تركتها إليزابيث راسل عند لقائها بابنها تشارلز كنت. هذا الذي أسقط أنبوب القلم الذي يستعمله في تناول الكوكايين.

من مثل الساعات المذكورة أعلاه. وهكذا، فالشرطة كانت تبحث مدة طويلة عن صاحب البصمات التي وجدت على سلاح الجريمة، إلى أن اقترح بوارو حلًّا جيدًا: هذه البصمات هي بصمات الميت، هذا الذي وضع القاتل أصابعه على الخنجر، من أجل غاية واحدة هي المزيد من التعقيد بالنسبة إلى حل المشكل.

***

ومع ذلك، فالصحيح أن أكبر شكل للإخفاء يصدر هنا عن المزج بين السارد والقاتل، وهو قاتل موضوع علانية أمام أنظار القارئ على طول الكتاب. وما قاله بارت بالضبط هو أن القارئ في مقتل روجير أكرويد يبحث عن القاتل خلف العديد من ضمائر الغائب «هو»، في حين أنه مخبّأ وراء ضمير المتكلم «أنا»[1].

وبالفعل، فإن إحدى خصائص رواية مقتل روجير أكرويد أنها مكتوبة بضمير المتكلم. وإذا كان هذا العنصر السردي يبدو جوهريًّا من خلال استتباعاته البوليسية، فإنه مع ذلك لا يتوفر على أيّ شيء استثنائي. وفي الواقع، فهذا حال العشرات من الروايات التي كان

(1) «لا شك أننا نتذكر رواية أجاثا كريستي التي تكمن قوة ابتكارها في إخفاء المجرم وراء ضمير المتكلم.
والقارئ يبحث عن القاتل وراء كلّ ضمائر الغائب «هو»: القاتل كان دومًا وراء الـ «أنا». وتعرف أجاثا كريستي معرفة تامة أن المألوف عادة في الرواية أن يكون الـ «أنا» شاهدًا، وأن يكون الـ «هو» فاعلًا. (درجة الصفر في الكتابة، سوي، 1953، ص 28 29).

ساردها هو هاستينج. وتوجد أمثلة أخرى للسارد الشخصية، منها مثال القسّ في قضية بروثيرو، ومثال الممرضة في جريمة في بلاد ما بين النهرين. ويبقى أن هذا التلفظ بضمير المتكلم يلعب هنا دورًا مركزيًّا، على مستويات هي بوليسية وسردية في الوقت ذاته، ذلك لأنه يأتي ليعمل على تمرير مجموع معطيات الكتاب من خلال منظور الذاتية الوحيد.

والحالة هذه، فإن موقع التلفظ، في هذه الرواية، يحمل غموضًا عرفت أجاثا كريستي تمام المعرفة كيف تشتغل به. وبما أن الكتاب مونولوجي(أحادي الصوت)، فإن ضمير المتكلم ينتهي به الأمر إلى التلبّس بوظيفة: هي وظيفة السارد العالم بكل شيء على طريقة السارد البلزاكي، هذه السلطة المؤتمنة على كل أسرار الحكاية، والمنظمة لمسار العديد من الروايات من دون أن تظهر علانية. ولأن الـ «أنا» متلبّس بهذا السارد اللاشخصي، فإنه يكفّ عن أن يكون شخصية كباقي الشخصيات من أجل أن يصبح ناطقًا باسم الحقيقة.

وهذا الموقع الخاص للـ «أنا» هو ما يجعله بطريقة ما غير مرئي بالنسبة إلى القارئ، مع أنه موضوع أمام عينيه. ومن هنا افتراض البراءة الذي يمكن، عند البعض على أية حال، أن يرتبط بصورة السارد. وفضلًا عن ذلك، فهذا الافتراض يتغذى من علاقة الثقة التي انطلقت بشكل طبيعي مع إحدى الشخصيات التي تبدو أكثر قربًا من القارئ، ما دام يرافقها من دون انقطاع. وهكذا، فإن هذا الأخير لا يدرك أنه كان ينظر باستمرار إلى العالم من خلال عيون القاتل.

ومن أجل العودة إلى المقولات المقترحة في الفصل السابق، فإن هذا الخلط بين القاتل والسارد صادر عن شكل من التنكّر قبل أيّ شيء آخر. وكانت خدعة أجاثا كريستي هي الوصول إلى تنكّر القاتل وراء سلطة السرد، وراء هذا الصوت اللامرئي الموثوق الذي يجعل الحكاية تجري علانية أمام أنظار القارئ، ومادام غير مشكوك فيه لأنه من أصل شبه إلهي، وينطق بمنطق مَن لم يعد يدين بأي شيء لأيّ أحد، فإنه يبدو كأنه صوت المحكيّ نفسه.

***

ومع ذلك، فإن إخفاء القاتل وراء «أنا» السارد لم يكن ليؤدي وظيفته لو لم يستعن هذا الأخير بطريقتين مرتبطتين بشكل وثيق، وهما ضروريتان لإنتاج الخداع. الطريقة الأولى هي تقنية في الكتابة، والثانية تؤدي بالسرد المنحاز إلى عواقب أكثر اتساعًا.

تعني تقنية الكتابة استعمال الخطاب بمعنى مزدوج، أي بملفوظات تسمح بقارئين ممكنين متعارضين تمام التعارض، أو على الأقل مختلفين على نحو ظاهر. ويرتبط هذا الاستعمال في بعض الحالات بميل شبارد إلى الألاعيب اللغوية، إلا أنه يتعلق أساسًا بالكتاب في مجموعه، أي بمشكل في البنية السردية.

وفي الواقع، فإن أحادية الصوت في المحكي تقود السارد إلى سرد الوقائع، ولكنها تقوده إلى إيصال أحاسيسه أيضًا. ففي حالة السارد العالم بكل شيء، المألوفة كثيرًا عند أجاثا كريستي، نجد السارد يسرد

الأحداث ولكنه لا يتحدث عن نفسه ولا يوصل أو قلّما يوصل أفكار الشخصيات. وفي حالة هاستينج، فإننا نجد أفكار السارد كلها معروضة، لكن من دون فائدة، بما أن هاستينج كان بريئًا ولا يفهم شيئًا ممّا يقع: إنه شخصية شفافة، علاماتها الظاهرة تعكس داخليتها. أما حالة شبارد، فإنها مختلفة، بما أنه لا يمكنه أبدًا أن يعبّر عن أحاسيسه الحقيقية، مع أن السرد يجبره على ذلك. وإنه فيما يخصّ هذه الصعوبة بالذات، تمكّن شبارد من ألا يقول غير الحقيقة، بفضل هذا الخطاب ذي المعنى المزدوج.

هناك مقطع مشخّص لهذا الخطاب ذي المعنى المزدوج يظهر في المحادثة الأخيرة بين شبارد وأكرويد. وقد كان هذا الأخير بصدد إخبار الطبيب باسم الشخص الممارس للابتزاز:

«فجأة ظهرت أمام عينيّ صورة رالف باتون والسيدة فيرارز وهما يتهامسان، وأحسست للحظة بالقلق. لكن ذلك مستحيل بالتأكيد. تذكرت ترحيب رالف الحارّ بي بعد ظهر ذلك اليوم. إنها فكرة سخيفة!»(45، IV).

بالنسبة إلى القارئ الذي لا يشكّ في شبارد بأن يكون هو الشخص الذي يمارس الابتزاز، فإن القلق الذي يعبّر عنه يتعلق بفكرة أن رالف باتون يمكنه أن يكون هو هذا المجرم. والواقع أن هذا القلق صادر عن تصور آخر، مرعب بالنسبة إليه، ويتمثل في أن تكون السيدة فيرارز قد كشفت السرّ لرالف باتون قبل أن تموت.

من الأسباب المركزية الداعية إلى خطاب بمعنى مزدوج هذا الإحساس النامي بالقلق عند السارد أمام تطورات الوضع وأمام تقدم التحقيق الذي يجريه بوارو. وهكذا فإن شبارد غالبًا ما يكشف لنا بدقة أحاسيسه الأكثر حميمية فيقلق مثلًا من عزم أخته كارولين وفلورا أكرويد على الاتصال ببوارو: « عزيزتي فلورا،...، هل أنتِ واثقة بأننا نريد أن نعرف الحقيقة؟»(74 ،VII). وهو القلق الذي لا يكفّ عن النمو كلما تقدم بوارو في أبحاثه:

«سكت بوارو لحظة. وبدا كأنه قد ألقى في الغرفة تميمة سحر. ولا أستطيع أن أصف أثر كلماته عليّ وعلى أختي. شيء ما في تحليله القاسي وفي قوة استنتاجاته أصابنا معًا بالخوف» (184 ،X VII).

إلا أن للخطاب ذي المعنى المزدوج دوافع أخرى أيضًا، منها السخرية موظفة من الداخل. هكذا يجري الأمر مع هذه الصيغ الملتبسة التي تسترد معناها كله في حالة أعدنا قراءة الكتاب مرة ثانية، لنأخذ مثلًا شبارد وهو يستحضر صورة السيدة فيرارز: «متى رأيتها حيّة لآخر مرة؟ الأسبوع الماضي وكانت حالتها طبيعية بالنظر إلى... الظروف» (II 20 ،)، أو عندما أراد أن يقول لأخته، وهي تعتبر رالف باتون بريئًا بحكم تربيته: «كنت أريد أن أقول لكارولين إن العديد من القتلة قد كانوا بتربية جيدة، لكن وجود فلورا منعني من ذلك» (74 ، V II).

بالنظر إلى الحالات السابقة، يمكن إذًا أن نقول إن الحقيقة قد جاءت هنا متنكرة وظاهرة، بما أن كل جملة في الكتاب يمكن أن تقرأ

بطريقتين مختلفتين، تبعًا للحل النهائي الذي قررنا أن ندعمه. لا وجود للكذب داخل محكي شبارد، لكن لا وجود للحقيقة أيضًا، بما أننا أمام نصين في الوقت نفسه. وفي هذا الأمر، وعلى عكس الصورة التقليدية للرواية البوليسية، المشهورة بأنها تكتب من أجل قراءة واحدة، فإن مقتل روجير أكرويد كتاب يأتي على الأقل مزدوجًا، وهو مركّب بوضوح من أجل قراءة ثانية.

***

أما الطريقة الثانية التي من دونها لا يمكن للخداع أن يشتغل فهي الكذب عن طريق الحذف. صحيح أن شبارد يقول الحقيقة، وبفضل الخطاب ذي المعنى المزدوج، فإنه لا يقول إلا الحقيقة، لكنه لا يقول كلّ الحقيقة. فالحقيقة اسم القاتل على أيّ حال لم تقل أبدًا كاملة، كما قيلت في «القضية الغامضة في ستايلز» أو «ساعة الصفر» أو «شاهدة إثبات». ولم يحدث في أية لحظة، قبل الاتهام الذي وجهه بوارو في النهاية، أن كان شبارد موضع اشتباه. ولو حدث ذلك للحظة، لانهار مجموع بناء الكتاب. وبهذا يمكن أن ندرك معنى هذا القفل المأمون الذي تمثله ذريعة الدكتافون.

ونجد هذا الكذب عن طريق الحذف يهمّ محكي الجريمة أولًا:

«إن أكرويد عنيد جدًّا، كلما ألححت عليه لفعل شيء ما إلا وكان إصراره أشدّ على عدم فعله. وذهبت جميع محاولاتي معه في مهبّ الريح.

كانت الرسالة قد وصلت الساعة التاسعة إلا ثلثًا، وعندما تركته كانت الساعة التاسعة إلا عشر دقائق، وما زالت الرسالة لم تقرأ.

ترددت ويدي ممسكة بمقبض الباب وأنا أنظر إلى الوراء متسائلًا إن كان ثمة شيء لم أفعله، فلم أجد شيئًا. خرجت وأنا أهزّ رأسي أسفًا وأغلقت الباب ورائي.» (IV، 48).

وهذا المقطع، الذي «يسرد» الجريمة، هو الذي سيعلّق عليه شبارد في السطور الأخيرة من اعترافه. فبعد أن عبّر عن رضاه عن نفسه («أنا راضٍ بما فيه الكفاية عن نفسي ككاتب» (XXVII، 252))، قام بسرد السطور السابقة قبل أن يضيف:

«كلّ شيء صحيح تمامًا. ولكن افترضوا أنني وضعت سطرًا من نقط الحذف[1] بعد الجملة الأولى! هل كان أحد ما سيتساءل عمّا حدث بالضبط خلال تلك الدقائق العشر؟».

وبهذا، تكون الجريمة منحصرة بين عبارة «التاسعة إلا ثلثًا» وبداية الجملة التالية: « كانت الساعة التاسعة إلا عشر دقائق بالضبط...»، في هذا البياض الذي يفصل بين نقطة نهاية الجملة ولفظة « كانت». وفضلًا عن ذلك، فلشبارد أسبابه الوجيهة التي جعلته يوحي إلى أنه كان سيكون أكثر نزاهة لو وضع سطرًا من نقط حذف للإشارة إلى أن محكيه كان غير كامل.

لكن سطرًا واحدًا لن يكفي من أجل ملء كل فراغات محكيّه،

(1) العبارة الإنجليزية المستعملة هنا هي «row of stars» (مجموعة من النجوم).

وعلى هذا النحو، فإن هناك سطورًا معلّقة يمكن إدماجها بين الجمل كلها، بل إدماجها داخل الجمل. ذلك لأنه إذا انتبهنا جيدًا، فإن الكذب عن طريق الحذف سيبدو مألوفًا جدًّا داخل الكتاب، وإذا كان شبارد هو القاتل، فلابد أنه قد مارس ذلك في مناسبات عديدة[1]. ألا يمكننا إذًا أن نفترض أنه قد استولى على الخنجر في المقطع التالي (وقعت السرقة بين عبارة «الخزانة الزجاجية» وعبارة «كنت»، أي داخل الجملة الواحدة هذه المرة)، في الوقت الذي كان فيه ينظر إلى بعض التحف في طاولة للفضيات:

«من أجل أن أتفحص واحدًا من التماثيل الصينية عن قرب، رفعت الغطاء لكنه انزلق من يدي ووقع.

وعلى الفور أدركت طبيعة الصوت الذي سمعته. كان صوت إغلاق غطاء هذه الطاولة نفسها عندما يغلق بهدوء وحذر. وكررت الفعل أكثر من مرة لكي أتأكد، ثم رفعت الغطاء لكي أتفحص المحتويات عن قرب أكثر. وكنت منحنيًا فوق طاولة الفضيات

---

(1) وفي هذه النقطة، أنضمّ إلى Uri Eisenzweig (المحكي المستحيل، كرستيان بورجوا، 1986، ص 60) الذي انتقد موقف هؤلاء بارت أو جنيت مثلًا الذين عابوا على أجاثا كريستي ما مارسته من «غشّ» عندما تجنّبت الحديث عن حدث أساس في الحكاية: «إن عدم وصف الجريمة نفسها ليس إلا واحدًا من بين العشرات، بل المئات، على طول المحكي. يكفي أن تقرأ بعض الصفحات، أية صفحات، ونحن نعرف أن السارد هو القاتل أيضًا، لكي ندرك ذلك الأمر».

المفتوحة عندما دخلت فلورا أكرويد الغرفة»(IV، 38).

وبالمثل، هل يمكننا أن نتصور أن شبارد، في المقطع التالي، يسكت (في مكان ما بين «خرجت» و«ساعة القرية») عن سرد المشهد الذي كان يعمل فيه على وضع بصمات زائفة للأقدام تحت نوافذ أكرويد:

«كان باركر أمامي في الردهة، وساعدني على وضع معطفي ثم خرجت.

كان القمر محتجبًا، وكان الظلام الشديد والهدوء التام. وساعة القرية قد أعلنت الساعة التاسعة عندما عبرت بوابة الحديقة. وسرت يسارًا في اتجاه القرية...» (IV، 49).

لكن الأمر يجري بهذا الشكل نفسه بالنسبة إلى علاقة شبارد بالسيدة فيرارز، التي لا يتحدث عنها عندما يستحضر انتحارها، ولا يتحدث عن ذكرياته (تأسفاته) عن الجريمة، ولا يتحدث عن... ممارسته الكذب عن طريق الحذف، هذا الذي تجنّب الإشارة إليه.

إن الكذب عن طريق الحذف هو، إذًا، أكبر تقنية لإنتاج الخداع في مقتل روجير أكرويد، وربّما هو التقنية المركزية. ومن المحتمل جدًّا أن الخطاب ذا المعنى المزدوج لا يستعمل إلا في حالة ما إذا كانت هذه التقنية مستحيلة، عندما يكون الخوف من أن يفاجأ القارئ بسكوت السارد عن هذه النقطة أو تلك من المحكي، أو باحتراسه من التعبير عن مشاعره.

وبهذا الشكل من الكذب تتشكل التقنية الرابعة وهي أكبر

تقنيات إخفاء الحقيقة البوليسية. وفي كل الأحوال، فهي تمثل خاصية حقيقية مقارنة بالتقنيات الثلاثة الأخرى. ذلك لأنه إذا كانت هذه الأخيرة تسعى إلى تزييف الإدراك الذي يكوّنه القارئ عن الواقع الأدبي (وتحقق أقصى ما في ذلك مع الإظهار)، فإن الكذب عن طريق الحذف يعمل على إخفاء بعض عناصر هذا الواقع، وذلك بعدم إبلاغها للقارئ. وتبقى هذه الوضعية السردية غريبة، بما أن الأمر يعود إلى إخفاء عناصر من واقع لا وجود له أصلًا.

ومن هنا تظهر بلاشك ضرورة وضع حدود لمثل هذه الطريقة، وهذه الحدود هي ما يقوله النص. وهكذا، فإن شبارد لا يعطينا المعطيات كلها في محكيّه الأول، لكن هذه المعطيات قد وصلتنا بعد ذلك. وفوق ذلك، لا نتصور كيف يمكن للقارئ أن ينفذ إلى هذه العناصر السريّة للمؤلف إذا لم يكن من الممكن أن تكون هذه العناصر متوفرة في هذه اللحظة أو تلك. وبهذا، فإن الكذب عن طريق الحذف لن يكون إلا نوعًا من اللانظام في إبلاغ المعطيات، فهو ليس وليد إرادة في الإخفاء[1]. فشبارد يكذب، لكن النص لا يكذب،

(1) هكذا تبدو لي نظرية النقصان عند جيرار جنيت (Gérard Genette, Figures 3, Seuil, 1972, p. 92 - 93): « يتعلق الأمر(...) بنوع من الثغرات، نظامها زماني بصرامة أقل، وهي تتجلى لا في حجب قطعة دياكرونية، بل في حذف أحد العناصر التكوينية الأساس للوضعية في مرحلة من المفروض مبدئيًا أن يغطيها المحكي: ومن ذلك مثلًا أن سرد الطفولة يجري مع إخفاء منهجي لوجود أحد أفراد العائلة (وهذا موقف

لأنه الذي يأتي في الوقت المناسب حاملًا المعطيات الناقصة فتكون مشاركة القارئ الفعالة من أجل إتمام الرواية بدون فائدة.

وللأسف، فإن مثل هذه الرؤية للأشياء تستتبع التفكير في النص الأدبي بأنه متماسك، ولا تتخلّله أشياء غير قابلة للاحتمال، في البنية أو في الحدث. وتأتي هذه الأشياء غير قابلة للإحتمال، كما سنرى، كثيرة وكثيفة في رواية أجاثا كريستي، وتحول فكرة النص الذي ينتهي، وقد أعطيت كل المعطيات في الصفحة الأخيرة، إلى الانغلاق على نفسه بشكل متناغم، من دون أن يتمكن القارئ من إنهائه، إلى فكرة خداعة غير واقعية.

نلاحظ هنا كيف ينفتح باب سيكون من الصعب إغلاقه. ذلك، لأنه إذا اعترفنا بوجود الكذب عن طريق الحذف، فإنه سيكون من

بروست اتجاه أخيه روبير إذا اعتبرنا روايته البحث عن الزمن الضائع أوتوبيوجرافية حقيقية). إن السرد هنا لا يقفز، كما هو الحال في الحجب، على لحظة ما، بل إنه يمرّ مجانبًا للمعطى. وهذا النوع من الحذف المجانب، يمكن أن أسميه، بشكل مطابق للأصول ودون مخافة للاستعمال البلاغي، نقصانًا. والنقصان، مثل الحذف الزماني، يفسح المجال بالطبع لسدّ النقصان بواسطة الاسترجاع». ومن أمثلة النقصان التي ذكرها جنيت المحكي اللامكتمل في مقتل روجير أكرويد (نفسه، ص 212) وهو يجعلنا نظن أن الحذف بالنسبة إليه غير ممكن إلا إذا كان النص يقدم لنا بعد ذلك مباشرة العناصر الناقصة. أما الكذب عن طريق الحذف، فإنه عندنا شيء آخر غير ذلك. إنه هو الذي يدرج بواسطة النص مجموع العناصر غير المتوفرة، بطريقة غير مباشرة أو متأخرة.

الضروري الآن إدراجه باعتباره فرضية لقراءة أيّ كتاب. فبعيدًا عن أن يكون خاصية تميز الرواية عند أجاثا كريستي[1]، فإنه على كل حال شيء جوهري في النوع البوليسي، الذي يرمي، من خلال بنيته، إلى إرجاء كل إبلاغ للحقيقة إلى وقت متأخر ما أمكن ذلك. لكن يمكننا كذلك أن نتساءل ألا يمكننا أن نصادفه في كل سرد، لا يدعي أبدًا أنه يقول كلّ شيء.

السلبية الكبرى في الاعتراف بالكذب عن طريق الحذف أنه يفتح الفضاء المحدود للمؤلفات. ففي الواقع، إذا كان من الممكن أن نضيف سطورًا من نقط الحذف في أيّ مكان أو داخل الجمل أيضًا، فإن ما يقرأ إلى هذا الحد ككل نهائي ومتماسك ليس إلا جزءًا غير مكتمل مرتبط بنص واسع، والخطر كلّه في أن تنعدم حدود القراءة والتأويل.

* * *

الخداع، كما رأينا، ليس وليد الخلط بين القاتل والسارد فحسب، بل هو وليد جهاز معقد يدمج العديد من تقنيات الإخفاء، في الوقت ذاته الذي يفتح فيه الطريق أمام مشاكل التأويل الخطرة.

إن الكذب عن طريق الحذف قد أصاب مبدأ فان داين بضربة قاضية، وذلك بأن ضاعف بشكل لانهائي من عدد الحلول المفترضة.

(1) إن ما يميز الكذب عن طريق الحذف في هذا الكتاب متعلق بوظيفته. كل ما يمارس من كذب عن طريق الحذف في السرد البوليسي التقليدي يخضع لضرورة الاحتفاظ أكبر مدة ممكنة بالغموض وخلق الإحساس بالمفاجأة. أما ما مارسه الدكتور شبارد من كذب فإنه يخضع لضرورة أخرى هي حماية نفسه.

وهو يكشف نقطة ضعفه، وهي أنه ينقلب ضدّ نفسه بسهولة. ولأنه فضلًا عن ذلك سيرورة لا حالة، فإنه يعيش تحت تهديد مستمر بعدم الاستقرار. تنضمّ مسؤولية شبارد الجنائية، وقد أصبحت يقينًا، إلى حقائق المؤلف السابقة، ومن الممكن أن تنتهي هي الأخرى إلى الاختفاء. والسؤال الذي لا يمكن تجنبه يفرض أن نعرف إلى أيّ حد لا يوجد، في هذا الكتاب الذي يكذب فيه الجميع، شخص ما يحسن الاختفاء أفضل من الدكتور شبارد.

ب)

التحقيق المضادّ

الفصل الأول

1

ليلٌ لَيْسَ له آخِر

مكتبة
t.me/soramnqraa

عشرات السنين بعد صدور مقتل روجير أكرويد، حررت أجاثا كريستي في ظروف غامضة كتابًا بعنوان ليل ليس له آخر. والعنوان مأخوذ من قصيدة للشاعر ويليام بليك، ومنها هذه الأبيات:

في كل ليلة وفي كل صباح
يولد أناس الشقاء قدرهم
في كل ليلة وفي كل صباح
يولد أناس السعادة قدرهم
بعض الناس يفتح عينيه على ليل ليس له آخر[1]

السارد في هذه الرواية شاب اسمه مايكل روجرز. والكتاب، الذي يحمل في صدارته أبيات بليك، يبدأ هكذا:

«هذه أغنيَة قرأتها أو سمعتها كثيرًا. لها وقع حسن، لكن ما

(1) **La Nuit qui ne finit pas**, Librairie des Champs – Elysées (Le Masque),1969, p.145.

معناها بالضبط؟

هل من الممكن أن توجد نقطة معينة يستطيع الإنسان أن يضع أصبعه فوقها ويقول متأكدًا: «بدأت الحكاية في ذلك اليوم بذلك المكان مع ذلك الحدث»؟

قد تكون حكايتي بدأت عندما وقع بصري على ملصق على جدار «جورج والتنين» يعلن عن بيع بيت «القلاع» الثمين بالمزاد العلني؟» (ص9).

وفي الواقع، فالاسم الحقيقي لهذا البيت هو «أرض الغجر» وهو مشهور، في منطقة انجلترا حيث تجري الأحداث، بأنه بيت ملعون. ولأن مايكل روجرز قد وقع في حبّ هذا المكان، فإنه يطمح إلى امتلاكه، خصوصًا وأنّ من بين أصدقائه مهندسًا عبقريًّا، اسمه سانتونكس، على استعداد لأن يشيّد له بيتًا رائعًا في هذا الموقع.

لكن مايكل روجيرز لا يملك المال. وإن كان ينتقل طيلة سنوات

من مهنة جيدة إلى أخرى، فإنه من الصعب أن يشتري «أرض الغجر» وأن يحصل، فوق ذلك، على بيت يكون سانتونكس مَن يشيّـده. ومع ذلك، تغير كل شيء مع الحدث الثاني البارز في حياته، لقاؤه بفتاة اسمها إيللي.

وبالرغم من هذه الوضعية المالية الميؤوس منها، فقد حضر مايكل روجرز مزاد «أرض الغجر» الذي لم يجد مشتريًا هذه المرة. وبعد الاجتماع، راح يتجول في أرض أحلامه:

«قادتني قدماي بطريقة آلية إلى طريق تقع بين الأشجار وتقود صعودًا إلى الأرض البائرة. في ذلك المكان العالي، اكتشفت إيللي. كانت تقف أمام شجرة صنوبر ضخمة وبدت كأنها التصقت بها بغتة. كانت ترتدي بذلة من تويد بلون داكن، بشعرها الشبيه بأوراق الخريف، وكان يصدر عن شخصها شيء ما هوائي، وهو ما سحرني. بقيت واقفًا هناك أنظر إليها، وكانت من جهتها تتفحصني، وقد ملكتها المفاجأة قليلًا. ولأن الخيال قد خانني، فقد حاولت أن أقول شيئًا متمتمًا:

– آسف، أنا... لم أقصد إفزاعك. لم أكن أنتظر وجود شخص ما بهذا المكان» (ص34).

دار الحديث وجرى الود بين الشابين. وشيئًا فشيئًا شرعا، بغير قليل من الهزل، في الحلم بـ«أرض الغجر» وبالبيت الذي سيكون من الممكن تشييده عليها. كان الظلام قد بدأ يزحف قليلًا عندما قفلا

راجعين ليصادفا عجوزًا بوهيمية تهددهما وتتنبأ لهما بمصير كارثي.

في الأسابيع الموالية، كان مايكل وإيللي يلتقيان بلندن في فترات منتظمة. وجاءت اكتشافات مايكل متتابعة. فقد تأكد بنفسه من أن إيللي غنية جدًّا. وعلم بعد ذلك أن «أرض الغجر» قد بيعت إلى مشترٍ مجهول لم يكن إلا تلك الفتاة الشابة. ولأنها ترغب بالزواج من الفتى الشاب الذي وقعت في حبّه، فقد قررت أن يكون سانتونكس هو مَن يشيّد البيت الذي يحلم به مايكل.

***

وبالرغم من معارضة أقارب إيللي، الذين لا يرون في مايكل إلا مجرد طامع في مال زوجته، فإن الزواج قد حصل. وشيّد سانتونكس بيتًا رائعًا استقرّ فيه الزوجان بالرغم من تهديدات العجوز المتواصلة. ولم يكن هناك شيء يزعج سعادتهما إلا هذا التأثير المتزايد الذي تمارسه أفضل صديقة لإيللي، واسمها جريتا، وهي شابة ألمانية تقيم بالبيت، وتضع إيللي تحت سيطرتها، ويحسّ مايكل إزاءها بنفور متزايد.

ومرت شهور عديدة. وذات صباح نزل مايكل إلى المدينة المجاورة للمشاركة في بيع بالمزاد في حين ذهبت زوجته إلى الحقول في نزهة على الفرس. وأصابه القلق لأن إيللي لم تحضر الموعد الذي حدداه لتناول الغداء، فذهب للبحث عنها ليجدها ميتة إثر سكتة قلبية أصابتها خلال النزهة.

وهذا الموت المفاجئ للزوجة جعل من مايكل صاحب ثروة

هائلة. انتقل إلى الولايات المتحدة لحضور الجنازة وتسوية شؤون الميراث، ثم عاد إلى أوروبا على متن باخرة سعيدًا بالعودة إلى «أرض الغجر». نحن الآن في الفصل ما قبل الأخير من الكتاب:

«نعم. سأعود إلى بيتي. انتهى كل شيء الآن. إنها آخر مرحلة في المعركة. لقد أنجزت المرحلة النهائية من الرحلة.

كانت فترة شبابي الطائش تبدو بعيدة جدًّا بكل أمنياتها تلك: «أنا أريد.. أنا أريد..»، مع أن هذه الفترة مرّ عليها أقلّ من عام فقط.

استلقيت على فراشي، وشرعت في استرجاع شريط الماضي. اللقاء مع إيللي. مواعيدنا في «ريجنت بارك». زواجنا في مكتب موثق العقود. البيت، انشغال سانتونكس بالتصاميم، ثم نهاية أشغال البيت. بيتي... الذي أصبح ملكا لي وحدي! لقد حققت حلمي أخيرًا! أنا عائد لاستلام ممتلكاتي.» (ص 227).

إذا كانت صيغة «لقد حققت حلمي أخيرًا» ملتبسة، فإن الأمر غير ذلك بالنسبة إلى العديد من الفقرات المتلاحقة:

«كانت الباخرة تقترب من الشاطئ البريطاني. تمنيت لو أن سانتونكس كان في انتظاري ليرى أن كل شيء قد تحقق كما توقعت، وكما قررت وفكرت وأردت» (ص228).

إن القراء الذين لم يخطر على بالهم ما وقع يكتشفون أنهم كانوا، على طول الكتاب، شهودًا على جريمة متطورة ترتسم معالمها بعودة طويلة إلى الوراء. كان هناك في الأصل عاشقان اثنان، مايكل وجريتا.

وهذه الأخيرة هي مديرة البيت، وهي من أفضل صديقات وارثة غنية، اسمها إيللي، عرفت كيف تمارس عليها تأثيرًا معتبرًا. وهي كذلك مَن اقترحت على عاشقها تدبير الزواج بإيللي، وتدبير مقتل هذه الفتاة الشابة. ومن أجل أن تصل إلى مبتغاها، عملت من أجل أن يلتقي الشابان صدفة في «أرض الغجر»، ثم استخدمت كل تأثيرها على إيللي من أجل تحفيزها على الزواج بمايكل. وبعد ذلك، كان يكفي المجرمان الاثنان اللذان يتظاهران بالكراهية لإخفاء مؤامرتهما أن يدسا قليلًا من السيانيد في أقراص الحلوى التي تحبّ الفتاة الشابة تناولها كل صباح. وبدا موتها طبيعيًّا ما داما قد عملا منذ مدة بعيدة على إقناع محيط إيللي بأنها تعاني من أزمات قلبية. وكانت العجوز البوهيمية، التي تلقت مكافأة من المجرمين، مكلفة بإعطاء لمسة عجيبة لمجموع ما وقع.

***

إذا كانت رواية مقتل روجير أكرويد لا تضمّ إلا بعض الملفوظات الملتبسة، فإن الكتاب هاهنا مكتوب في مجموعه بلغة مزيّفة. والداعي الأول إلى هذه الخدعة هو أن مايكل روجرز مشتبه فيه أكثر بكثير من الدكتور شبارد. ليس فقط لأنه شخص مغامر ولا يعدّ من الوجهاء المحترمين، بل لأنه المستفيد المباشر من موت إيللي، فهذا الموت هو الذي جعل منه صاحب ثروة واسعة جدًّا: فالتنكّر في صورة شخص ما ليس، إذًا، هو المعمول به هنا. ولهذا السبب،

حرصت أجاثا كريستي على أن تجعل من الموت حادثة مستعينة بتنكر الجريمة في تلك الصورة وأن تجعل مايكل روجرز يظهر بعيدًا بحيث يستحيل أن يكون موجودًا في مكان الحادثة.

وبهذا حصل الخطاب ذو المعنى المزدوج على الكثير من الاهتمام لاسيما وأن التحضير للجريمة لم يتم في يوم واحد، بل على طول السنة تقريبًا. فمن المناسب، إذًا، أن يحصل سرد عدد وافر من الأحداث مع تزييف تام للمنظور، بطريقة تنفلت بها الدلالة الحقيقية لتلك الأحداث من القارئ.

إن المشاهد المركزية من الكتاب، وقد أعيدت قراءتها تحت هذه الإضاءة، تتخذ لها معنى مختلفًا، وأولها مشهد اللقاء: «في ذلك المكان العالي، إكتشفت ايللي». قد يشعر القارئ بأن الأمر يتعلق هنا بمشهد اللقاء الأول. إلا أن الأمر، إذا صحّ التعبير، يتعلق ولا يتعلق بمشهد اللقاء الأول. إنها بالفعل المرة الأولى التي يرى فيها مايكل الفتاة الشابة، وبهذا فإن وصفه المندهش والمتفاجئ ليس كذبًا. لكن الأمر يتعلق بلقاء أول مصطنع أيضًا، بما أنه لقاء قد رتّبه الشريكان الاثنان[1] بكل دقة. والكتاب كله مشيّد على هذه الطريقة، وأجاثا كريستي قد أكثرت من التدابير الشكلية من أجل دفع القارئ إلى قراءة وعدم قراءة كل واحدة من الجمل الفاصلة.

---

(1) لقد دفعت جريتا، إيللي بقوة إلى التنزه في «أرض الغجر» في ذلك اليوم الذي صادفت فيه مايكل.

والأمر كذلك مع محكي اليوم الذي وقعت فيه الجريمة. ذلك أن أجاثا كريستي، وهي تطرح في فصل كامل الطريقة التي سبق أن استخدمها شبارد، قد منحت السارد سلسلة كاملة من الصيغ ذات المعنى المزدوج. هكذا نجد مايكل روجرز يلمّح مرات عديدة إلى سعادته: « كنت أحسّ بالسعادة كما هؤلاء الأشخاص الذين يتوجب عليهم نشر إعلان بالجريدة للذهاب إلى أيّ مكان ولفعل أيّ شيء. كنت أضع المخططات...» (ص175). وفي صفحات لاحقة، يقول لأحد أصدقائه: «عليّ أن أتقبّل أني جدّ مسرور، وبالأخص منذ استيقظت اليوم. أحيانًا، يتعلل الناس بالأوهام معتقدين أن العالم يتصف بالكمال وأن الحياة سهلة جدًّا» (ص179). إن هذه المشاعر، التي سبقت اكتشاف الجريمة، لا يمكن أن تصدر عن رجل يحبّ زوجته، بل هي صادرة عن تفكير مقتنع بأن هذه الأخيرة مصيرها الموت...

وبطريقة بارعة، وفي الفصل نفسه، لم يعبّر السارد في أيّة لحظة، عن مشاعر القلق من عدم حضور زوجته إلى الموعد المحدد. لكن من الصعب الانتباه إلى ذلك عند القراءة الأولى، ما دمنا مستعدين لإسقاط الخوف على جمل لا تعبّر عنه بتاتًا. وهكذا، فلنلاحظ ما كتبه السارد، وهو جالس إلى مائدة الطعام بمطعم رفقة أحد أصدقائه، واسمه الميجور فيلبيوت، منتظرًا إيللي التي لم تحضر:

« فجأة خطرت فكرة على بالي.

أتظن أنها تكون قد نسيت الموعد؟

من الأحسن أن تتصل هاتفيًا بالبيت لتتأكد.

هكذا، اتصلت بالبيت، وقالت الطباخة...»(182).

على عكس ما قد يظنه القارئ عند القراءة الأولى، فإن الفكرة التي خطرت ببال مايكل لا تتعلق بزوجته التي نسيت الموعد. ذلك أنه في موقع يؤهله لأن يعرف أن هذا السبب لا يبرر غيابها. والمعنى الحقيقي لعبارة «خطرت فكرة على بالي» وهو معنى لا يظهر إلا مع القراءة الثانية هو أنه كان، أمام هذا الشاهد، يفكر في جميع الاحتمالات.

والمبدأ نفسه مستخدم في السطور الموالية، عند نهاية الاتصال الهاتفي:

«أعطيتها رقم «جورج والتنين» وترجيتها أن تطلبني عند عودة سيدتها. ثم عدت إلى مائدة فيلبيوت الذي فهم من تعبيري أن شيئًا ما ليس على ما يرام».

عند القراءة الأولى، قد يكون مغريًا الظن بأن «تعبيري أن شيئًا ما ليس على ما يرام» يوحي بأن هناك إحساسًا بالانشغال. والحال أن ما تبيّـن في النهاية يكشف أنه مجرد تعبير خالص، من دون محتوى، والغاية منه هو دفع فيلبيوت، الذي قد يكون شاهدًا في حالة التحقيق، إلى الاعتقاد بأن مايكل قد كان قلقًا ومنشغلًا.

***

إن البراعة التي استخدمت بها أجاثا كريستي اللغة المزدوجة المعنى في مجموع الكتاب لا ينبغي لها أن تخفي أنها لم تكن، على عكس

ظاهر الأمور، الأداة الكبرى في الخدعة. فهذه الأخيرة هي من جديد، كما في مقتل روجير أكرويد، كذب عن طريق الحذف.

وإذا أمكن القول، فإن هذا التزييف حاضر فعلًا داخل الكتاب حضورًا شموليًّا. لا فقط لأن القارئ لم يكن على علم بحكاية الحب بين مايكل وجريتا وهي أهمّ علاقة غرامية من بين العلاقتين الغراميتين الاثنتين، بل لأن جوانب كاملة من وجودهما هي غائبة تمامًا، ومن مثل ذلك إقامتهما السابقة بألمانيا. كما أن للحذف دورًا في ترتيب اللقاء بين مايكل وإيللي، وله دور كذلك في محكي الجريمة الذي سكت عن ترتيبات الجريمة وطريقة إنجازها.

ولأن مشاعر مايكل قد طالها الصمت أيضًا، فإن الجزء الأكبر منها لم يبلغنا، وعن طريق خطاب ذي معنى مزدوج، إلا في لحظات من النص كان فيها غيابها صارخًا جدًا، وكان من الممكن أن يشكك القارئ في محكي مجرد من كل أثر للذاتية.

إن ما يظهر داخل النص، بشكل أكثر وضوحًا مما هو عليه في مقتل روجير أكرويد، هو أن الخطاب ذا المعنى المزدوج يؤدي بالأخص وظيفة سدّ ثغرات الكذب عن طريق الحذف، ومن دون إثارة انتباه القارئ، فهو يمدّ يد المساعدة في كل اللحظات التي يستحيل معها العمل على إخفاء شامل لمجموع جوانب الواقع، إلا أنه موضوع في خدمة استراتيجية واسعة جدًا تتجلى بالتأكيد في ألا يقول إلا الحقيقة،

ولكن، وهذه المرة من مسافة بعيدة، ليس كلّ الحقيقة.

وهكذا، يمكن أن نتساءل ما إذا كان القارئ مخدوعًا بواسطة الخلط بين القاتل والسارد بشكل أقل بكثير من انخداعه بواسطة تعميم الثغرات[1]. ليست الطريقة التي قدّم بها الواقع إليه هي التي تقوده إلى الخطأ سواء تعلقت هذه بخدع الحبكة أو الخطاب الذي ينقلها، بل إن ذلك عائد إلى أن أجزاء كاملة من هذا الواقع قد تمّ إخفاؤها عنه بدقة إلى أن انكشفت الأمور في النهاية.

***

إن الدافع الأساس إلى هذا اللبس الشامل في اللغة داخل رواية «ليل ليس له آخر» هو أن مرجعها، إن لم يكن موضوعها، هو رواية «مقتل روجير أكرويد». ذلك أن أجاثا كريستي، وقد اشتهرت برواية كان القاتل فيها هو السارد، لم يكن باستطاعتها أن تحقق مرة أخرى مثل هذا الإنجاز، أربعين سنة بعد ذلك، إلا بإخفاء كامل لطريقة العمل، وبالطبع بالنسبة إلى القراء الذين تسمح لهم معرفتهم بالرواية السابقة بأن يكونوا حذرين أمام محكي مكتوب بضمير المتكلم، من طرف شخص آخر من مثل هاستينج الذي لا يشكّ فيه أحد.

وهكذا نجد مبدأ فان داين محمولًا إلى حده الأقصى. فالحقيقة

(1) ومن جهة أخرى، يكفي أن تسدّ ثغرة واحدة من هذه الثغرات المهمة (مثلًا علاقة الحب بين مايكل وجريتا) كي ينكشف الخداع مباشرة.

ليست معروضة في واضحة النهار فقط، بل إنها كانت مكتوبة للمرة الأولى، في كتاب آخر عرف نجاحًا معتبرًا. وأضف إلى ذلك أن الرسالة الخفية للكتاب لا تتحدد في المسؤولية الجنائية لمايكل روجرز قدر ما تتحدد في قدرة أجاثا كريستي على أن تعيد صنيعها[1]، على مرأى من القراء وحتى الذين تمّ تحذيرهم من قبل.

(1) إذا كانت القرابة بين «مقتل روجير أكرويد» و«ليل ليس له آخر» قليلًا ما تُناقش، فإنه لا يبدو لنا من الصواب أن نضمّ إلى هذه السلسلة، كما فعل داريو جيبللي(« تناقض السارد في روجير أكرويد» مجلة ،Poétique 1992، العدد 92)، رواية لأجاثا كريستي الشابة، «الرجل بالكسوة الكستنائية»، التي قدمها على أنها أول محاولة لوضع طريقة السارد القاتل. بالفعل، هناك بضع صفحات تعود بشكل أقل بكثير إلى القاتل، السير أوستاس بيدلر، صاحب دفتر المذكرات، لكن هذا الدفتر لا يشكّل حتى خُمس الكتاب. الساردة الحقيقية، التي يشغل نصها الجزء الأكبر من الكتاب، هي آن، وهي بريئة براءة مطلقة.

الفصل الثاني

2

مفارقات الكاذب

تتوفر رواية «ليل ليس له آخر»، مقارنة برواية «مقتل روجير أكرويد»، على خاصية أخرى، تتعلق هذه المرة بالنهاية. ذلك أن مايكل روجرز عندما كان عائدًا إلى إنجلترا بعد حضور جنازة زوجته، اقترب من «أرض الغجر»، هناك حيث تنتظره حبيبته جريتا. وفجأة رآها تظهر على الطريق... إنها إيللي، نظراتها ثابتة في اتجاهه. تملّكه الرعب بعد ظهور هذا الشبح، فغادر إلى البيت حيث توجد جريتا، التي تنتظره للاحتفال بنصرهما المشترك، والتي لم تنجح في جعله يعود إلى رشده. ولأنه فقد عقله، فقد قتلها في لحظة جنون. ويوضح الفصل الأخير، المكتوب على طريقة الهلوسة، الوضع الاعتباري للكتاب في مجموعه. فالأمر يتعلق باعترافات محرّرة تحت طلب المحقّقين، الذين نجحوا في نزع القناع عن القاتل[1].

(1) لقد وضعوا اليد على صورة فوتوغرافية قديمة صورت بألمانيا، وفيها يبدو مايكل وجريتا معًا في وضع غير مريب.

إلا أن نهاية الكتاب، انطلاقًا مما تقدم، تضع مجموع التلفظ موضع شك. فأن يكون السارد كاذبًا ومجرمًا أمر يجعل بالفعل مصداقية أقواله غير مؤكدة إلى حدٍّ ما. لكن أن يكون السارد في غاية الجنون، وموضوع هلوسات، فإن مجموع الحكاية يكون قد ضرب الرقم القياسي في ارتفاع مؤشرات اللاقابلية للبثّ والفصل. وجاءت لاقابلية البث والفصل بارزة هنا لاسيما وأن الكشف النهائي للحقيقة لم يكن على مسؤولية محقّق قادر على الاستدلال، كما في رواية مقتل روجير أكرويد، بل إن القاتل نفسه، وفي وقت كان يرى فيه أشباحًا، هو مَن اعترف بجرمه.

وفضلًا عن ذلك، فإن نهاية الكتاب تجعل الكتابة بذلك شيئًا مستبعدًا غير قابل للاحتمال. ذلك أنه إذا كان الأمر يتعلق باعتراف أُدلي به تحت طلب المحققين، فلماذا تمّ تحرير سلسلة كاملة من الفقرات بشكل يجعلها تُقرأ بطريقتين مختلفتين؟ إن الصورة العامة

التي نخلص إليها بعد قراءة الكتاب قراءة ثانية والطريقة التي يركّز بها السارد على بعض حلقات الحكاية هي بالأصح صورة أو طريقة رجل وقع ضحية فخّه وهو صادق في حبّ كان يعتقد أنه يصطنعه. فيتشكل الافتراض، مثلًا، بأن مشهد الحبّ من أول نظرة لم يكن يخفي احتيالًا من أجل الزواج، بل... إنه بالفعل مشهد الحب من أول نظرة:

«قادتني قدماي بطريقة آلية إلى طريق تقع بين الأشجار وتقود صعودًا إلى الأرض البائرة. في ذلك المكان العالي، اكتشفت إيللي. كانت تقف أمام شجرة صنوبر ضخمة وبدت كأنها التصقت بها بغتة. كانت ترتدي بذلة من تويد بلون داكن، بشعرها الشبيه بأوراق الخريف، وكان يصدر عن شخصها شيء ما هوائي، وهو ما سحرني. بقيت واقفًا هناك أنظر إليها، وكانت من جهتها تتفحصني، وقد ملكتها المفاجأة قليلًا. ولأن الخيال قد خانني، فقد حاولت أن أقول شيئًا متمتمًا:

– آسف، أنا... لم أقصد إفزاعك. لم أكن أنتظر وجود شخص ما بهذا المكان» (ص 34).

كيف يمكن لنا هنا ألا نشعر بأحاسيس العاشق من خلال تلك الطريقة الدافئة في وصف الفتاة الشابة وفي اللحظة التي كان فيها السارد يستعيد خطواتهما الأولى المشتركة؟ ولماذا لا نذهب بعيدًا إلى حدّ السؤال: ماذا لو لم يكن مايكل هو القاتل حقيقة، وماذا لو كان هناك، في هذا الكتاب الذي يبدو فيه مايكل موجّهًا من طرف

شريكته، أحد ما هو الذي كان يتحكم في الخيوط وجعل مايكل يتحمل مسؤولية الجريمة؟

***

تعود أهمية رواية «ليل ليس له آخر» إلى أنها تبرز بصورة كاريكاتورية تقريبًا مشكلًا حاضرًا من قبل وبتحفظ في رواية «مقتل روجير أكرويد». ويتعلق هذا المشكل بالبنية السردية للروايات المكتوبة بضمير المتكلم وباستحالة البثّ والفصل التي تتولد حتمًا عن هذا الضمير. ذلك لأنه إذا كان السارد العالم بكل شيء في رواية بضمير الغائب يضمن، نظريًّا على الأقل، صحة المحكي، فإن السارد في رواية بضمير المتكلم شخصية كأية شخصية أخرى وتستند خدعة أجاثا كريستي كلها إلى فكرة أن القارئ لن يتعامل مع السارد كما يتعامل مع أية شخصية أخرى ولابد من وضع اعترافاته موضع الشك والشبهة. ذلك لأن المحكي بضمير المتكلم لا يسرد حكاية ما، بل إنه يقدم وجهة نظر حول حكاية ما.

أن يكون السارد كاذبًا أمر لا يمكن إلا أن يزيد من الهشاشة الأصلية في التلفظ. وإذا جاء تقديمه باعتباره كاذبًا، فلم يعد هناك من سبب يدعو إلى تصديقه عندما يتكلم عن الجريمة أو عندما لا يتكلم عنها، وبالأولى إذا كان مجنونًا. وبعبارة أخرى، فإن الأسباب التي تجعل من كتب أجاثا كريستي قوية هي نفسها الأسباب التي تجعلها موضع شك على المستوى البوليسي. والقارئ مخدوع في أغلب

الأحيان لأنه ينسى أن السارد هو شخصية أيضًا، وإذن فهو كاذب محتمل، وهو بالتالي قاتل مفترض. لكنه إذا كان كاذبًا، فإن بإمكانه كذلك ألا يكون قاتلًا. الـ «أنا» حمّالة شكّ، ولا ينبغي لهذا الشك أن يكون موجهًا ضد المتهم فحسب، بل أن يكون لصالحه أيضًا.

وهنا يوجد أكبر تناقض في رواية «مقتل روجير أكرويد»، وهو تناقض يمكن أن نستغرب كيف أنه، في حدود علمنا، لم يكشف أبدًا. فالصفحات الأخيرة من الكتاب تعود لتسند هذا الملفوظ إلى السارد: «أنا كاذب». وإن كان السارد لا يعبّر عن ذلك صراحة بعبارات المفارقة في معناها القديم، فإنه يضع ذلك ضمنيًّا على حسابه، بالقدر الذي يجعل تلفظه يتخلخل تدريجيًّا. وإلا فإنه يقترب أكثر من ذلك في نهاية محكيّه، وخاصة عندما كتب: « أنا راضٍ بما فيه الكفاية عن نفسي ككاتب»(XXVII، 252).

ذلك أن مفارقة «إبمنيد» ولا يتعلق الأمر بحقيقة ما هاربة هي التي توجد في قلب رواية «مقتل روجير أكرويد» وفي قلب قراءتها، تلك المفارقة التي تقرأ في شكلها العريض: قال إبمنيد الكريتي «الكريتيون كلهم كاذبون» وفي شكلها الضيق: «أنا أكذب». ونحن نعرف أن مفارقة الكريتي قد أثارت مدة طويلة جدًّا أسئلة منطقية، ترمي إلى تقديمها على أنها من دون حلّ. وبالفعل، إذا قلت إني كاذب، فإن ملفوظي يُلغى لأني أقول الحقيقة. لكنني، وأنا أقول الحقيقة، أكون بذلك كاذبًا وملفوظي يُلغى، إلخ.

وكما وضح ذلك لاكان[1]، فإن هذه المفارقة ليست منيعة لا تُقهر، بشرط أن نعرف كيف نميّز بين ذات الملفوظ وذات التلفظ. فعبارة «أنا أكذب» ملفوظة على المستويين معًا مستوى الملفوظ ومستوى التلفظ، والضمير «أنا» يختزل ذاتين إلى حد إخفاء الواحد وراء الآخر. فالـ «أنا» التي تُنطق بالصيغة غير الـ «أنا» في عبارة «أنا أكذب». ومن هنا، فإن إحداهما قادرة على قول الحقيقة في الوقت نفسه الذي اعتبرت فيه الأخرى كاذبة.

لكن هذا الحل المنطقي الخالص للمفارقة يترك جانبًا المسألة البوليسية، التي لا تستند إلى مستويات اللغة بل إلى موثوقية الشهادة. فإذا كان شبارد كاذبًا، وإذا كان مقام التلفظ موضع ريبة، فإنه لابد من أن نصمم إذًا على اعتبار ملفوظات الكتاب في كليتها مثيرة للشك والشبهة، لا جزءًا محدودًا منها فقط، كما يدعونا إلى ذلك هركيول بوارو.

***

إن تركيز مؤلفات من مثل «مقتل روجير أكرويد» أو بالأحرى من مثل «ليل ليس له آخر» على المفارقة السردية في الرواية البوليسية أمر لا ينبغي له أن ينسينا أنها ليست محصورة في الروايات المسرودة من طرف قاتل أو كاذب أو مجنون، فهو يجعلها أكثر ظهورًا فقط.

وفي الواقع، فإن كل رواية بوليسية ذات اللغز إلا وتستلزم من السارد سوء النيّة. ذلك أنه حتى عندما لا يكون هذا الأخير قاتلًا

(1) بخصوص مجموع هذه المفارقة، ينظر مؤلفنا: مفارقات الكاذب، 1993.

ولا حتى شخصية، بل يأتي مقامًا للتلفظ يتعذر تحديد موقعه، فإن عمله، خلال الجزء الأكبر من الكتاب، يستهدف وهذا هو ميثاق هذا الجنس الأدبي خداع القارئ. فهو لا يتجنّب التصريح بكل ما يعرف فقط، بل إنه يعمل، من خلال انتقاء المعطيات ومن خلال التقديم العام للوقائع وهي سلسلة من الفخاخ سبق أن قمنا بتحليلها، من أجل انجذاب القارئ إلى اتجاهات خاطئة[1].

وما دام السارد، حتى عندما يعرف الحقيقة، موضوعًا تحت علامة سوء النيّة، فأية مصداقية يمكن أن تكون للحلّ الذي يحاول في النهاية، لوحده أو عن طريق وساطة محقق، أن يضمنه ويتكفل به؟ إن مفارقة الكاذب تكون صارخة بالأخص عندما يكون السارد قاتلًا، لكنها ليست أقل حضورًا في أيّ شكل سردي تكون غايته إنتاج وهم خادع.

ذلك أن الرابط بين التمثيل والكتابة هو نفسه الذي يجري

(1) وهذه خاصية «عشرة زنوج صغار»، ففيها يطلعنا السارد على أفكار الشخصيات، لكن بانتقائها بطريقة لا يمكن معها التعرف على المجرم.. ويمكن للخدعة أن تكون مقصودة كما في «الساعة الخامسة وخمس وعشرين دقيقة»، حيث يجعلنا السارد نتتبع مسار شخصية من بيت إلى بيت، مع حذف عن علم بواسطة ثغرة كاريكاتورية كما في «مقتل روجير أكرويد» للحظة الجريمة. وفي إيه بي سي ABC ضد بوارو، نجد السارد يخلق تناوبًا بين محكي التحقيق ومحكي حياة مجرم زائف، كان موجودًا في كل المدن التي وقعت فيها جرائم.

التلاعب به هنا. فالرواية البوليسية ذات اللغز، الرامية لا إلى تمثيل واقع متخيل كما الجزء الأكبر من أدب التخييل بل الرامية إلى خداع القارئ بتقديم نسخة فاسدة من هذا الواقع المتخيل، هي التي تنتج مفارقة غير قابلة للحلّ تلغم كل حقيقة وتضع الحلّ النهائي الذي تحاول ترجيحه موضع شك.

***

يأتي هذا التناقض أكثر وضوحًا لاسيما وأنه يطرح في رواية أجاثا كريستي مشكلًا عامًّا في البناء، هو الذي يزيد من حدّة مسألة التلفظ البنيوية. ذلك أن رواية «مقتل روجير أكرويد» وعلى عكس روايات أخرى بضمير المتكلم للكاتبة نفسها، من مثل قضية بروثيرو، جريمة في ميزوبوتامي، الريشة المسمومة، وإن كانت رواية مؤسسة على أساس محكيّ شبارد فقط، فإنها ليست نصًّا متجانسًا، بل إنها تتألف من جزءين غير متساويين في الطول. يبدأ الجزء الأول بموت السيدة فيرارز، ويضمّ الفصول العشرين الأولى[1]. والجزء الثاني هو الاعتراف النهائي لشبارد، ويضمّ بالأخص الفصل الأخير وعنوانه: «دفاع».

وبين هذين النصين، نجد بالتتابع الاجتماع العمومي الذي نظمه

(1) بعد أن علم بوارو أن شبارد قد حرر محكيّ تحقيق، طلب منه أن يطلعه عليه: «مع أني ما زلت قلقًا قليلًا ما، فقد فتحت درج مكتبي وأخذت منه كومة من الأوراق المكتوبة التي مددتها إليه. وفي حالة ما كان النشر ممكنًا، فقد قسمت المحكي إلى فصول، وفي الليلة الماضية سردت زيارة الآنسة روسل. وإذن، فبوارو يملك عشرين فصلًا. تركتها له.» (XXIII، 226).

بوارو والمناقشة الخاصة مع شبارد، هذه التي انتهت باتهامه بالجريمة. وبعد هذه المواجهة، طلب بوارو من شبارد أن ينهي مخطوطته وأن يضع حدًّا للكذب الذي يمارسه بواسطة الحذف: «حصل الكابتن رالف باتون على براءته، وهذا أمر طبيعي... أقترح عليك أن تنهي مخطوطتك المهمة... وأن تكفّ عن تكتماتك» (X X VII، 252). وليس أمام شبارد إلا ليلة واحدة من أجل أن يكتب أكثر قليلًا من ستة فصول، وهو أمر ممكن عمليًّا.

إلا أن هذين النصين، ومهما كان موقع الحدود، متناقضان ومختلفان في المحتوى كما في النبرة. فالنص الأول يقدم لنا ساردًا يتعذر وضعه موضع شك، وهو شبيه بالقس في رواية «قضية بروثيرو»، في حين نجد النص الثاني يرمي بالتدريج إلى إلباسه التهمة. والمحكيّ الهادئ المتحفّظ يعقبه شيئًا فشيئًا سرد قلق. ولاشك أن الجزء الثاني من الكتاب قادر على إلغاء الجزء الأول، بالرغم من أنه جاء أكثر اختصارًا وبشكل ملموس. لكن بما أن الاثنين قد وضعا على حساب الشخصية نفسها، فإنه ليس هناك من سبب يدعو إلى عدم النظر في الفرضية التي تقول إن الجزء الأول سيكون في الواقع أكثر صدقًا.

يمكن للقارئ، وهو أمام هذين النصين، أن يقرر فيختار الثاني، بشكل يطابق الخطاطة البوليسية التقليدية التي تريد من الحقيقة أن تنكشف تدريجيًّا من خلال النشاط التأويلي لعملية إزالة الفخاخ. لكن بإمكانه كذلك أن يتساءل ماذا لو كان النص الأول هو النص

الأكثر «صدقًا». وهذا ما سيقوده إلى إعادة البحث عن الحدث الذي يمكن أن يكون قد قاد شبارد إلى الشروع في الكذب[1].

***

خصوصًا وأن شبارد لم يعترف بأيّ شيء. ومن هنا، فإن الجزء الثاني من الكتاب يجد نفسه، إذا أمكن القول، مناقضًا لنفسه.

وكما رأينا ذلك، فردّات فعله تجاه اتهامات بوارو تثير الشفقة بالدرجة الأولى. فبعد أن اتهم الطبيب المحقق بأنه قد صار مجنونًا، لامه على اشتغاله مدة طويلة بهذه القضية، ثم صرّح له بأنه لا يعرف إلى أين يقودهما كلّ هذا، قبل أن يلاحظ، وهو ما يعرفه كل قارئ لأجاثا كريستي، أن بوارو لا تنقصه المقترحات، ثم شكره على الأمسية. ولا في لحظة واحدة، حاول، في حضور بوارو، الشروع ولو قليلًا في الاعتراف.

وبالمقابل، يبدو الفصل الأخير، الذي يعلن انتحار شبارد، أكثر وضوحًا، على الأقل في القراءة الأولى. فإذا لم يعترف صراحة

---

(1) وإلى هذا الفصل الخاص بالأشياء التي يتعذر احتمالها في البنية، يمكن أن نضيف تلك الأشياء التي يتعذر احتمالها التي استخرجها داريو جبللي (سبق ذكره)، هذا الذي لاحظ أن الجزء الأول من الكتاب بأكمله كان مزينًا بتلميحات شبارد إلى فشله الخاص وإلى نجاح بوارو الآتي. فكيف يمكن للطبيب أن يعرف ذلك مسبقًا إذا كان يحرر عرضه يومًا بيوم؟ ولأن جبللي لا يبحث مثلنا عن منطق آخر للكتاب، فقد استخلص من ذلك وببساطة أن الرواية شيء يتعذر احتماله.

بالجريمة[1]، فإن فقرات عديدة ترمي بطريقة غير قابلة للنقاش إلى اعتباره قاتلًا. وهذه الفقرة الأولى تهمّ سلاح الجريمة:

«في البداية لم أفكر في الخنجر. كنت قد حملت معي سلاحًا، لكنني عندما رأيته على الطاولة، ظننت أن من الأفضل استعماله لأنه لن يكون تهمة ضدي» (XXII، 251).

وفقرة الاتهام تلك تمتدّ، بطريقة أكثر تحديدًا، من خلال هذه الكلمات:

«أفترض أني كنت أنوي قتل أكرويد منذ اللحظة التي علمت فيها بوفاة السيدة فيرارز؛ ذلك لأني كنت مقتنعًا أنها ستبوح له بالسر قبل أن تموت» (XXII، 252).

لكن إذا خضعت هاتان الفقرتان لفحص دقيق، فلا واحدة منهما تورّطه صراحة. هناك فقرات أخرى تبدو أكثر اتهامًا، كالفقرات التي تتناول الدكتافون وعلينا أن نفحصها بتفصيل أكثر في إطار البحث عن حلّنا. ومع ذلك، فهي لا تقود إلى أيّ شكل مباشر للاعتراف. والأمر الواضح على أية حال إذا كان يقول الحقيقة في هذه اللحظة

(1) وبصفة عامة، فإن مجرمي أجاثا كريستي قليلًا ما يجدون صعوبات في الاعتراف، سواء بطريقة مباشرة (عشرة زنوج صغار، والمنزل الغريب)، أو بطريقة غير مباشرة (مثلًا من خلال الشتائم الموجهة إلى المحقق في «قضية ستايلز الغريبة»، أو محاولة الفرار في «ورق على الطاولة»، أو بمحاولة القيام بجريمة أخرى كما في «الريشة المسمومة»). وفي كل ذلك، فصمت شبارد هو الأكثر غرابة.

هو أن شبارد كانت لديه نيّة قتل أكرويد. لكن ليس يقينًا أنه قد فعل ذلك. وحينئذٍ يظهر حذف آخر: غياب الاعتراف في فصل الاعتراف.

إن ما يهيمن على هذه الصفحات الأخيرة هو بالأصح تجاور ملفوظات ملتبسة، تقود إلى نصّ يمكن فعلًا أن يُقرأ باعتباره قبولًا باستنتاجات المحقق، لكنه يمكن أن يُقرأ كذلك باعتباره تحريضًا تتخلله بعض المجاملات الساخرة يريد من القارئ ألا يرضى بنشوة بوارو التأويلية وأن يتابع التحقيق.

***

وحتى إذا اعترف شبارد، والشرطة تعرف ذلك جيدًا، فهي كانت دائمًا أمام أشخاص مولعين بالكذب، فإن اعترافاته لا تثبت أيّ شيء. ففي كل عدالة ديمقراطية، تُعتبر اعترافات المحسوب مذنبًا عنصرًا من عناصر الاتهام، لا شيء أكثر. والسؤال الحقيقي هو بالأولى معرفة ما إذا كان، عمليًّا، قادرًا على ارتكاب الجريمة. والحال أن هذا ما سنراه، وليس هناك شيء مؤكد على الإطلاق.

الفصل

الثالث

3

احتمالات مستبعدة

بعيدًا عن البنية العامة للكتاب، التي تُعتبر آلة لإنتاج أشياء غير قابلة للبثّ والفصل، فإن الحلّ الذي اقترحه بوارو، عندما نفحصه بقليل من الانتباه، يكشف عن تراكم لا يُستهان به من الاحتمالات المستبعدة. ولأن الحل أعطي بسرعة كبيرة وفي انتشاء خادع، فإنه، أبعد من ذلك، لا يحلّ المشاكل العديدة التي أظهرها التحقيق.

يوجد في هذا الكتاب، بشرط أن يقرأ بدقة، عدد كبير من الاحتمالات المستبعدة التي نجمعها، من أجل عرض واضح، في ثلاثة أقسام: قسم يهمّ ساعات ما قبل الجريمة، وقسم يهمّ تنفيذ الجريمة بكل معنى الكلمة، وآخر يهمّ فترة ما بعد الجريمة.

***

إن السؤال عمَّا قبل الجريمة هو السؤال عن الدافع. وهو فوق ذلك سؤال طرحه شبارد بوضوح على بوارو: «لماذا سأقتل أكرويد؟» (XXVI، 249) الذي ردّ عليه بهذه الكلمات:

«من أجل حماية نفسك. أنت مَن كان يَبْتَزّ السيدة فيرارز. من يمكنه أن يكون أفضل معرفة من الطبيب الذي عالج زوجها بالكيفية التي مات بها هذا الأخير؟ (...) ولو عرف أكرويد الحقيقة، فإنه لن يرحمك، وستكون مفلسًا نهائيًّا».

لنقبل بعض الوقت أن شبارد هو مَنْ مارس الابتزاز فعلًا[1]. فما هو بالضبط هذا الشيء الذي يشكل تهديدًا بالنسبة إليه، وبافتراض أنه مهدد، فماذا ستكون فائدة الجريمة في هذه الحالة؟ فإذا كان شبارد مذنبًا، فلا خطر كبيرًا عليه. والمبتزّ لا يحصل على المال بواسطة الشيك، وحركة الأموال لا يمكن أن تكون ثابتة.

وفضلًا عن ذلك، فالتصريحات الرسائلية لقاتلة تتهم السيدة

(1) ومن الضروري توضيح هذه النقطة مثلما من الضروري توضيح مشاركته في الجريمة. فاستدلال هركيول بوارو غريب قليلًا بما أنه كان يكفيه ألا يجد تفسيرًا لأصل الأموال التي يملكها بوارو كي يتهمه، مع أنه يعترف بأن هذا الأخير يحبّ المضاربات المالية.

فيرارز نفسها في رسالة اتهام بقتل زوجها هي ميّتة فضلًا عن ذلك، توشك أن تكون مجردة من كل قيمة. فأمام رسالة اتهام ظهرت بعد موت صاحبتها، سيكون الموقف العقلاني هو الإنكار، وردّ التهمة إلى انتقام عشيق أو أيّ دافع آخر، وإحالة أمر هذه الحجة على المحققين الذين سيجدون صعوبات في إثباتها في غياب الضحية.

وبالطبع وهنا النقطة الأكثر أهمية بشرط أن تحلّ الجريمة المشكل. لأنه لا شيء يقول إن السيدة فيرارز قد اكتفت برسالة واحدة ولم ترسل رسالة ثانية إلى الشرطة مثلًا. فضحية الابتزاز، إذا رغبت في إلحاق الضرر بالمبتزّ وبشدة، لن تقنع وهي لم تعد تخاف شيئًا مادامت مقبلة على الانتحار بكشف النقاب عن اسمه لعشيقها فقط. فكيف عرف شبارد بأنه لا توجد إلا رسالة واحدة تتّهمه، وأنه بهذا سيكون لمقتل أكرويد معنى؟

وهذا ما يقودنا إلى مشكل آخر غير الدافع، هو سيكولوجية المجرم المفترض. ذلك أن هناك تناقضًا كبيرًا بين الصورة المرسومة لقاتل غريب وبارد وماهر في التخطيط وبين صورة شبارد الذي فقد عقله أمام خطر لا وجود له (أو ينقصه الإثبات على الأقل)، فخاطر بحياته، جدّيًا هذه المرة، مرتكبًا الجريمة. إنهما صورتان لا تطابق الواحدة منهما الأخرى.

وبشكل واسع، فإن شبارد، الذي يقدّم على أنه ضعيف الشخصية والإرادة، لا يملك مؤهلات هذا العمل إلا قليلًا. والسمات المميزة

لطبعه قد شهدت بها أخته (X VII ، 181)، بل وأكدتها شخصيات أخرى، وخاصة بوارو (X VII ، 183). والحال أن هذا الضعف لا يتناسب جيدًا مع هذا العقل الحازم الذي دفع المجرم إلى قتل أكرويد، ساعات قليلة فقط بعد إعلان موت السيدة فيرارز.

***

إن الاحتمالات المستبعدة المرتبطة بتنفيذ الجريمة نفسها هي أكبر بكثير وتتعلق في الجزء الأكبر منها بقصر المدة التي كانت أمام شبارد بين لحظة علمه بموت السيدة فيرارز، أي الصباح، وبين المساء الذي كان من المفروض أن يقتل فيه أكرويد.

وبالرغم من حرص هركيول بوارو على ضبط دقيق تقريبًا لجدول شبارد الزمني، فإنه يبدو كأنه لم يعر الانتباه إلى مشكل بسيط. لنستعرض بقليل من الانتباه انشغالات الطبيب يوم الجريمة (، III II 35 18). كان الصباح مكرّسًا للزيارات الطبية ثم العمل في العيادة. وبعد ذلك، تناول الغداء رفقة أخته، ليذهب بعد ذلك من أجل تنقية حديقته من الأعشاب الضارة. وفي هذه اللحظة، تعرّف إلى جاره، هركيول بوارو، الذي تحدث إليه طويلًا. وبعد هذه المحادثة، دخل إلى البيت وكان له حديث جديد مع كارولين. وبعد وقت قليل، ادعى أن هناك زبونًا ينتظره، فانطلق إلى زيارة فندق «الديكة الرومية الثلاثة» حيث يسكن رالف باتون. والكتاب لم يتحدث إلا عن بداية الحديث بين الرجلين، وبعد حذف، نجد شبارد أمام منزل فيرنلي

بارك، قليلًا قبل السابعة والنصف.

لا يسمح النص بمعرفة وقت شبارد بدقة ومن الضروري أن نستعين ببعض التكهنات. لنفرض أن وقت الغداء كان حوالي الواحدة ودام ساعة واحدة. وأن المحادثة الطويلة مع بوارو كانت ما بين الثانية والثالثة، والمحادثة القصيرة مع كارولين كانت ما بين الثالثة والثالثة والنصف، وكانت المحادثة مع باتون بين الرابعة والرابعة والنصف أو الخامسة. ولابدَّ لنا من إضافة وقت المسافات بين الفندق ومنزل شبارد، وبين هذا الأخير ومنزل أكرويد.

لماذا تكتسب هذه التدقيقات الزمنية أهمية ما؟ ذلك لأن مقتل أكرويد، وعلى أيّ حال كما يتصوره أكرويد، لا يقتضي امتلاك سلاح ما فقط. بل إنه يستلزم إعداد معدّات متطورة، من مثل جهاز للتشغيل المبرمج الذي على شبارد ابتكاره وبناؤه انطلاقًا من الدكتافون، دون التوفر على نموذج ما. فالسؤال الذي يفرض نفسه هنا، إذًا، هو متى. لقد كان الوقت الضروري لتصور مثل هذه الأداة قصيرًا جدًّا بما أن شبارد لم يعلم بأنه قد يكون مهددًا إلا في الصباح وحتى تلك الساعة لم يكن هناك من سبب يدعوه إلى القلق. لكن وقت إعداد هذه الأداة، والأمر يتعلق بأداة ضبط معقدة، هو وقت أكثر قصرًا، بما أن شبارد لا يملك في الحد الأقصى إلا ساعتين، في منزل لا تتركه فيه كارولين للحظة وفرصته في الانفراد ضعيفة، من أجل أن يصنع (نحن في سنة

1926) ما هو بلا شك أول راديو منبّه في تاريخ التقنيات.

***

لا يستند مقتل أكرويد إلى صناعة سريعة لهذه الآلية التأخيرية فقط. إنه يستند كذلك إلى حذاء، من المفروض أن شبارد قد سرقه من باتون من أجل وضع آثار قدم زائفة.

وبهذا الحذاء ترتبط احتمالات مستبعدة عديدة. من المفروض أن باتون، مع أنه كان مجرد عابر لكينجز أبوت، كان يحمل معه أزواجًا عديدة من الحذاء، وإلا فإنه سينتبه سريعًا إلى السرقة... كيف يمكن لشبارد أن يتأكد من ذلك مسبقًا؟ سنعرف بعد ذلك أنه زار الفندق الذي يقيم به باتون من أجل تنفيذ السرقة. لم لا، على الرغم من أنه لا يبدو بالبداهة بسيطًا أن نسرق من غرفة فندق حذاء، بحضور صاحبه. وشبارد قد اعتبر أنه قد حمل الحذاء في كيس طبّي. ومرة أخرى هذا ليس مستبعدًا، ولو أنه سيكون من الضروري أن نتمنى أن يكون مجهزًا بكيس كبير، بما أنه يحمل فيه مقدمًا السلاح والدكتافون! وأخيرًا، ينبغي له، تبعًا لمنطق بوارو الذي بسببه تمّ اعتباره سارقًا للحذاء أن يُعيد الحذاء إلى الفندق، حيث يجازف في كل الأحوال بأن يلاحظ وينكشف أمره.

هذه الأشياء كلها هي في غاية الصعوبة، لكن لا يتعذر إنجازها. وبالمقابل، هناك نقطة أخرى مستبعدة ومتعذرة الاحتمال تمامًا. عندما أثار بوارو بلامبالاة، في مطلع جملة، الحذاء الذي سرقه شبارد من

باتون من أجل إنشاء قرائن زائفة (246 ، XVX)، فإنه كان يرمي إلى التقليل من صعوبات تقليد خطوات إنسان ما على الأرض. وبالفعل، سنعرف خلال التحقيق أن المناخ كان جافًا وأنه بالصدفة، وبفضل خيط ماء، تمّ التعرف إلى آثار أقدام (94 ، IIIV). والحال أن هذا ما لا يمكن لشبارد أن يتنبأ به في الوقت الذي كان يخطط للجريمة.

***

إن ما يحيّر أكثر من الدكتافون وحذاء باتون هو المكالمة الهاتفية، التي إليها يستند حلّ بوارو بصفة كاملة تقريبًا. لنتذكر أن شبارد عند عودته من منزل روجير أكرويد، ليلة الجريمة، قد تلقى مكالمة هاتفية منسوبة إلى باركر الخادم، الذي أخبره بموت سيده.

وإن كنّا نوافق بوارو على أن ذلك هو مفتاح القضية كلها، فإننا نؤول ذلك بطريقة مختلفة جذريًّا. بالنسبة إلى بوارو، فإن شبارد، الذي كان منشغلًا بالتواجد في مسرح الجريمة حين اكتشاف الجثة، قد طلب من أحد مرضاه، وكان متوجهًا إلى أمريكا، أن يهاتفه من المحطة. وبعد ذلك، ادعى، أمام أخته، أنه تلقى مكالمة من باركر.

وبعيدًا عن إدانة شبارد، فإن حكاية هذه المكالمة الهاتفية تساعد بالأولى على براءته، ويكفي أن نظهر قدرًا من الحس السليم فقط. وإذا افترضنا أن شبارد كان بحاجة إلى التواجد في مسرح الجريمة في تلك اللحظة بالذات، فإنه بإمكاننا أن نتساءل لماذا لجأ إلى طريقة معقدة جدًّا، وصدفويّة جدًّا، وخطيرة جدًّا وغير مفيدة تمامًا. فالتعقيد واضح. والصدفة تتعلق في الواقع بكون كل ما بناه شبارد يقوم على

أمل ألا ينسى مريضه أن يتصل هاتفيًّا. والخطر ظاهر بشكل كبير فيما وقع بعد ذلك، إذ استطاعت الشرطة بسهولة أن تتعرف إلى المكان الذي وقع منه الاتصال الهاتفي.

لكن، وقبل كل شيء، لا فائدة إطلاقًا من المكالمة الهاتفية، وبهذا فهي تبرئ شبارد. فإذا كان هذا الأخير يريد التواجد في مسرح الجريمة، كان يكفيه أن يفعل ما يفعله أولئك الذين يريدون الرجوع إلى مكان ما بعد أن غادروه، ومنهم شخصيات من روايات أخرى لأجاثا كريستي: التظاهر بنسيان شيءٍ ما من مثل حقيبته الطبية أو أيّة أداة طبية ضرورية في الفحوصات الطبية التي سيجريها في اليوم الموالي[1]. وهذه طريقة بسيطة، أكيدة، لا تستلزم أية مشاركة خارجية ولا أية كذبة يمكن للشرطة اكتشافها.

ويسمح هذا الحلّ كذلك بمعالجة مشكل نجده في الحل الذي تصوره بوارو مهملًا تمامًا. فمن أجل أن يكون لتواجد شبارد في مسرح الجريمة معنى ما، لابد أن يكون متأكدًا من أنه سيبقى وحده للحظات داخل الغرفة، مادام لابدَّ من أن يستعيد الدكتافون وأن يضعه خفية داخل كيسه. ومن جهة أخرى، فهو تمكن من ذلك بإرسال باركر،

(1) أو التظاهر بنسيان القفازات، وهي التقنية التي استعملتها بطلة «الخامسة وخمس وعشرون دقيقة»، التي اشتبهت بامرأتين، فزارتها للمرة الثانية، ثم عادت بعد ذلك إلى المنزل، بفضل حيلة القفازات، من أجل مراقبتهما. ولأن هذه الطريقة نجحت، فقد أعادت استخدامها مرة ثانية في الصفحات البعيدة الموالية في هذا الكتاب.

الوحيد الذي استيقظ، من أجل إبلاغ الشرطة. لكن المخاطرة كبيرة، في التشخيص الذي قدمه بوارو، بألا يستيقظ أناس آخرون يقطنون المنزل، وألا يعلموا، منذ وصول الطبيب، بموت أكرويد.

***

إن موقف شبارد بعد الجريمة لم يكن قطّ واضحًا جدًّا. أولًا، لا نفهم جيدًا لماذا يُكرِّس كل جهوده من أجل مساعدة الشرطة على أن تسلك الطريق الصحيح في البحث. فبعد اختفاء أكرويد، لم يعد يوجد أحد ما، بالتحديد، يكون على علم بالابتزاز الذي مارسه أحد ما على السيدة فيرارز. والحال أن شبارد نفسه مَن أخبر الشرطة بهذا الابتزاز ونبَّهها إلى وجود ظرف أزرق[1].

(1) صحيح أن هذا الموقف، إذا ما أعيد إلى سياق، فإنه لن يكون غير قابل للتبرير بشكل كامل. يبدو أن باركر كان قد سمع من وراء الباب آخر حديث بين أكرويد وشبارد وسمع حديثًا عن الابتزاز. وقد كتب الطبيب، بعد علمه بالأمر من الشرطة: «اتخذن قرارًا في الحين: «أنا سعيد بأن تلمحوا إلى ذلك؛ لأني كنت أتردد إن كنت سأحدثكم في الأمر أم لا..كنت على وشك أن أقول لكم كل شيء، لكني كنت أنتظر الفرصة المناسبة. وهذه هي الفرصة الآن.». وهكذا سردت عليه أحداث تلك الأمسية، كما سجلتها هنا. استمع إليّ المفتش بانتباه، وكان يقاطعني من حين لآخر لطرح سؤال» (I V، 64). وإذن، فشبارد يملك أسبابًا وجيهة لكي يفكر في أن الشرطة ستهتم بقضية الابتزاز. لكن ما يبدو غريبًا على كل حال هو أن شبارد، الذي يعتبر الرابط الوحيد الذي يمكن أن يربط الجريمة بالـ «فيرارز»، لم يختر ابتكار حكاية أخرى للابتزاز.

مصدر آخر للحيرة هو موقف شبارد تجاه باتون. وكما نعرف، فإن الطبيب قد أبعد الفتى الشاب عن التحقيق بإخفائه في مستشفى للأمراض العقلية والنفسية. يمكن تفسير هذه المبادرة إذا كان شبارد يحمي الفتى الشاب. وتصير هذه المبادرة لغزية إذا كان هو القاتل، والغريب أن بوارو لم يعد إلى هذه النقطة في اتهامه. كيف يمكن أن يساعد إخفاء رالف باتون بالضبط على إخفاء الحقيقة (وهو ما يمكننا أن نلاحظه بشكل جيد بعدما أخرج بوارو باتون من منفاه)؟ إن شبارد لا يمكنه، إلا إذا أراد قتل باتون بدوره، أن يطمح إلى حجز باتون للأبد. وإن هو تحرر، فإن دور شبارد في اختفائه سيظهر بالضرورة.

والأكثر غرابة هو موقف شبارد بعد اتهامات بوارو. فهذا الرجل الذي من المفروض أنه قتل بدم بارد من أجل حماية نفسه لم يفكر في رفض ما بناه بوارو من اتهامات، مبنية على أسس ضعيفة جدًّا ولا تستند إلى أية حجة[1]. فتحويل الكرسي أو التفاوت القليل في الوقت لا يستحقان أيّ اهتمام. والأكثر جدية هو المكالمة الهاتفية التي يمكن أن تفسر بطريقة مغايرة، كما سنرى، لما قام به بوارو. ومع ذلك، لم يصدر عن شبارد أيّ اعتراض، وكل ما قام به هو أنه شكر بوارو

(1) لقد كتب جورج أرنود ساخرًا، في تقديمه للرواية: «حتى إنه في الصفحة الأخيرة، وهو يتابع بروح نقدية عالية عرضًا لهركيول بوارو يثبت له بطريقة أوضح من السبورة السوداء أنه هو المذنب، وهو المجرم، مصعوقًا بالمنطق، لم يخطر على باله أنه بإمكانه أن يجادل أو أن يهرب، أو أن يسحب مسدسًا من جيبه ويفرّق جمع الحاضرين»(12).

على الأمسية وراح يجري من أجل أن ينتحر. إنه سلوك غريب، يجعل بعض التفسيرات لا تخلو من فائدة.

***

إن هذه السلسلة من الاحتمالات المستبعدة لا تقود، كما هو ملاحظ، إلى براءة شبارد بصفة قطعية واعتبار مشاركته في الجريمة أمرًا مستحيلًا. لكن الاتهام الذي بناه بوارو يعمل على ترك العديد من مناطق الظل. فأن يكون شبارد هو القاتل ليس أمرًا مستبعدًا، لكنه من الممكن كذلك ألا يكون هو القاتل. وفي كل الأحوال، فالاحتمال ضعيف في أن يقوم مجلس محكمة بمحاكمته استنادًا إلى حزمة صغيرة جدًا من القرائن، وأن يهمل هذا المجلس عددًا من العناصر غير المفسّرة وألا يحاول إيجاد تفسيرات للوقائع التي بقيت غامضة. ومن هنا، فهذه كلها عناصر تجعل من إعادة فتح التحقيق من جديد أمرًا مستحبًّا.

الفصل الرابع

4

القاتل المثالي

مَـنْ هو القاتل إذًا؟ إن الإجابة الأولى الممكنة عن سؤال يتعلق بمعرفة مَن قتل روجير أكرويد هي النتيجة المنطقية لبنية الكتاب، وللطريقة التي تمّت بها صناعة الخداع في احترام لمبدأ فان داين. وهذه الإجابة هي التي توضح إلى أيّ حد تستند الرواية البوليسية ذات اللغز إلى آلية سيميولوجية جديدة، يمكن أن تسمح بالتفكير في ماهية الدلالة وفي شروط إنتاجها. وفضلًا عن ذلك، فإن هذه الإجابة يمكن نقلها إلى أغلب الروايات البوليسية من هذا النوع، كلما كان مشكل البنية هذا متعلقًا بنظامها نفسه وبممارستها المدروسة للتزييف.

***

إن الرواية البوليسية لا تشتغل في الواقع باعتبارها كلية مغلقة، بل إنها تشتغل تبعًا لنشاطين متتابعين. الأول منهما، الذي يمتدّ إلى أكبر جزء من الكتاب، وهو نشاط من أجل انفتاح المعنى يرمي إلى التكثير من المسالك والحلول. ودون استكشاف، حتى الآن، لكل

الاحتمالات التركيبية، فإن هذا النشاط يطور الافتراضات الواضحة كما الاقتراحات الأكثر رصانة، واضعًا بذلك أمام عيني القارئ، خلال لحظات قصيرة، عددًا من العوالم الممكنة، حيث يرتكب قتلة مختلفون جرائم افتراضية.

والنشاط الثاني، الذي يظهر في نهاية الكتاب، هو نشاط من أجل انغلاق المعنى، يرفض بشدة مختلف الاحتمالات لصالح احتمال واحد، مهمته هي أن يوضح بالعكس، وبشكل يطابق مبدأ فان داين، مجموع الألغاز المطروحة، وكل ذلك مع منح القارئ الإحساس بأن هذا الاحتمال قد كان أمام عينيه منذ البداية، وعَماه هو الذي كان يحجبه عنه.

والحال أنّ هذين النشاطين هما متناقضان في الجوهر، بما أن الواحد منهما يرمي إلى توسيع الممكنات، في حين يسعى الآخر إلى الحدّ منها. وهذا النشاط الثاني، الذي يقترح حقيقة واحدة ووحيدة،

يسعى بالتأكيد إلى إلغاء تعددية المعنى المدبّرة حتى الآن، واستبدالها، من خلال مفعول بعديّ، بأحادية معنى مقدمة باعتبارها ضرورية. لكن عددًا من الافتراضات التي أثارتها حتى الآن مجموعة من خيارات الخدعة هو بشكل يبدو معه وكأن نشاط الانغلاق يوشك أن يترك عددًا من هذه الافتراضات ليظلّ دومًا سليمًا لا يمسّ[1].

وهذا المشكل مهمّ، لاسيما وأن أنماط الإخفاء، كما رأينا بخصوص روايات أجاثا كريستي، هي متعددة وتركيبها يولّد فضاءً من الافتراضات مفتوح بشكل واسع جدًّا. ويكفي أن نذكر مثالًا واحدًا هو تقنية الإظهار التي تعمل من أجل أن يكون بإمكان بعض

(1) ومن هنا هذا الشعور بالإحباط الذي غالبًا ما يخلفه الإعلان عن الحل في نهاية الروايات البوليسية. وكما لاحظ جاك دوبوا: « اللغز البوليسي يستاء من حلّه. فعادة ما يظهر المذنب، داخل الإعلان النهائي، كأنه جنّ خرج من قمقمه، كأنه حلّال العقدة. وإذا كان محاطًا بهالة مَن لم يسبق له مثيل، فإن ذلك ليس كافيًا لتعويض لاواقعية تعيينه وتسميته. فهي هالة لا تخلو من بعض التشذّر. ويمكن بسهولة أن نعرف لماذا (...) بما أنه على طول الحبكة لا يزداد اللغز إلا تضخمًا، فإن ما يأتي في النهاية يماثل أشعة ضوء مفاجئة ومكثفة جدًّا فيصعب قبوله لذلك. خاصة وأنه إذا كان من المهم أن يكون اسم المذنب غير منتظر وغير محتمل، فإن الروائي يميل إلى إسناد هذا الدور للأقل اشتباهًا به من بين المشتبه بهم. وهذا يعني أنه يضطر إلى تحويل مفاجئ لوجه هو جذّاب إلى حد الساعة أو هو محايد فقط إلى ممثّل حقيقيّ للخطأ والشرّ. » (Le Roman policier ou la modernité, Nathan, 1992, p. 143 - 144).

الحلول المقترحة، والتي يكاد القارئ يرفضها لأنها شديدة الوضوح، أن تعتبر فيما بعد صالحة، وبالضبط بسبب وضوحها وبداهتها. وبهذا نملك أسبابًا وجيهة للتساؤل بخصوص كتابنا إلى أيّ حدّ لا ينبغي اعتبار بعض الشخصيات، البعيدة عن البراءة، مشتبهًا فيها، وفقط لأنها مشتبه فيها.

***

تتعلق صعوبة توقيف المعنى بالمنطق الخاص بالعلامة البوليسية، أي القرينة. فالسرد ينثر، خلال مرحلة الانفتاح كلها، عددًا معتبرًا من العلامات، وبعضها فقط يحصل على معنى في نهاية الكتاب. ومن بين العديد من العلامات التي ولّـدها التحقيق، لم يستبق منها هركيول بوارو إلا عددًا محدودًا: تباين طفيف في التوقيت بالجدول الزمني للسارد، تحويل الكرسي، المكالمة الهاتفية التي أعلنت موت أكرويد. وهو بهذا يهمل كمية من العلامات الأخرى التي على أساسها ستتأسس قراءتنا الخاصة، سواء لأنه لم يلاحظها، أو سواء لأنه اعتبرها من دون فائدة، أو سواء لأنه اعتبرها زائفة، أو سواء بالحدّ منها باعتبار أنه لا علاقة مباشرة لها بالقضية.

إن الروايات البوليسية عند أجاثا كريستي تحسن الكشف في عملها عن صعوبة التأويل، هذه التي هي أولًا صعوبة أن نقرر ماذا سنؤول. ذلك لأن كل شيء يمكن تأويله داخل نصّ ما (الآثار المادية، سلوكات الشخصيات، الأقوال)، وبالأولى إذا كان هذا

النص مشيّدًا بطريقة تعمل على تشتيت الدلالة وحجبها. ومن هنا، يبدو التأويل كأنه متعلق بعملية الانتقاء الأولى والكبرى، التي تحدد المجالات المحدودة للممارسة.

لكن هذه الصعوبة الأولى تقترن فورًا بصعوبة أخرى، وهي تهمّ فهم العلامات. فالتركيب بين الخدعات يفتح كل علامة على عدد مرتفع من القراءات، كلما اشتبه في قدرتها على إنتاج المعنى، وكانت قادرة على توفير نقطة انطلاق للعديد من القراءات المختلفة. وهكذا الأمر بالنسبة إلى الآثار التي تركها حذاء باتون أو بالنسبة إلى المكالمة الهاتفية التي تلقّاها شبارد، وهما بوجه الاحتمال قرينتان في كلّ القراءات، لكنهما لا تحملان الدلالات نفسها.

إن ما يبدو واضحًا، إذًا، هو أن القرينة هي علامة حاضرة مسبقًا أقلّ مما هي علامة تتأسس بعد ذلك خلال النشاط التأويلي للتفسير، هذا الذي يعمل، باقتراحه معنى نهائيًّا، على ترتيب المعطيات ويعمل بالعكس على تشييد بنية نصية مقبولة. وبهذا تبدو القرينة موجودة قبل التأويل أقلّ مما تبدو أنها نتاج لهذا التأويل[1]. وهذا التدبير المتأخر يعمل على ألا تكون العلامات نفسها هي المستخدمة في كل القراءات،

(1) تملك آني كومب (مرجع سبق ذكره، ص 229 230) أسبابًا وجيهة للفصل بين القرائن والفخاخ، فوظيفة هذه الأخيرة هو فتح مسالك خاطئة. وهي تقترح كذلك ابتكار مصطلح عام جدًّا، هو مصطلح مكشاف détectande، يجمع بين القرائن والفخاخ. لكنها لا تذهب إلى حدّ تصور أن القرائن والفخاخ يمكنها أن تتبادل الأدوار حسب القراءات.

أو لا تكون الدلالات نفسها للعلامات نفسها، وهذه طريقة أخرى لنقول بأن كل قارئ إلا ويؤلف شبكة من القرائن خاصة به ليس النص نفسه هو الذي يكون مقروءًا.

إن أعمال أجاثا كريستي تعرض بوضوح تعددية معنى القرينة وطابعها القابل للتعديل إلى ما لا نهاية. وتنتهي هذه التعددية في المعنى إلى إنتاج صورة مشكالية للنص الأدبي، هذا الذي يمكن أن يُعاد تركيبه بطرق متعددة، تبعًا للحلّ المقدّم في النهاية. وعلى عكس ما يحاول مبدأ فان داين تنفيذه، فإن بوليفونية الدلالات هي التي تجد نفسها مستخدمة، حتى ولو كانت الصفحات الأخيرة تختزلها بشكل مصطنع في الصوت الواحد موهمة بأنه بالإمكان، داخل نصّ أصبح واحدًا في النهاية بالنسبة إلى الجميع، تجميد المعنى بشكل نهائيّ.

لاشك في أن المنطقيّ هو أن الحلّ الذي يقدمه المؤلّف، أو ما جاء تقديمه على أنه الحلّ، له الأسبقية، لكن نادرًا ما يكون هذا الحلّ كافيًا لإتلاف كل الفخاخ وإذن كل النصوص الممكنة، خاصة إذا كان المحكي بضمير المتكلم وكان لهذا الأخير القليل من المصداقية. إذا قررت نهاية الكتابة ما هو بالقرينة وما ليس بقرينة، فإنها لا تتمكن دائمًا من استيعاب مجموع العلامات التي من المحتمل أنها مبعثرة. بشكل يجعل إعادات تنظيم أخرى للنص تستمر في الوجود بطريقة افتراضية[1]، مستندة إلى علامات أخرى أو إلى قراءات أخرى

(1) وهناك فضلًا عن ذلك بعض روايات أجاثا كريستي، صحيح أن عددها

للعلامات نفسها، ومولّـدة في كل مرة حكاية مختلفة.

* * *

إن أجاثا كريستي وجدت نفسها بالطبع، لانشغالها بتحويل انتباه القارئ عن الحقيقة بأيّ ثمن، مدفوعة إلى ترك الشكوك موجهة إلى مشتبه فيهم آخرين غير القاتل. ولهذا، فإنّ هؤلاء، حتى عندما انكشفت الحقيقة على ما يبدو، لم يبرّؤوا من التهم الموجهة إليهم. وهكذا الأمر بالنسبة إلى رالف باتون. فإذا تمسكنا بمنطق بوليسي خالص، فإنه سيبقى القاتل الأكثر احتمالًا. والتهم الموجهة إلى هذا الذي يشير إليه كل شيء في النص لا يمكن إهمالها وهي تعادل التهم التي سمحت لهركيول بوارو بتجريم الدكتور شبارد.

أولًا يتوفر رالف باتون على ما ينقص شبارد بالأخص: دافع ما. ففي الواقع، هو الذي سيرث ثروة أكرويد المعتبرة. ويأتي هذا الإرث في وقت مناسب لاسيما وأنه لم يعد يملك مالًا. والأكثر من ذلك، أن زواجه السري من أورسولا بورن يملك كل الحظوظ من أجل

قليل، بنهايات غير محسومة. وأشهر هذه الروايات «جريمة في قطار الشرق السريع»، وفيها يقترح هركيول بوارو حلّـين، أحدهما الذي سيؤخذ به في النهاية يُبرّئ القتلة. وفي رواية «فندق برترام» يفتح الباب أمام قراءتين، فأمّ القاتلة الأكثر احتمالًا تنتحر في اللحظة الأخيرة متهمة نفسها بالجريمة. وفي قصة من مجموعة الآنسة ماربل في نادي الثلاثاء بعنوان « قضية الجناح الصغير»، تحكي الساردة، دون أن تصرّح بأنها ستكون البطلة، قضية سرقة لم تحدث بعد وتتردد في القيام بها.

تسميم علاقاته بأكرويد، وبهذا يقترن سبب بعيد بسبب قريب.

وهناك عنصر آخر لابدَّ من أخذه بعين الاعتبار: السيكولوجية العامة للشخصية. فرالف باتون، وهو غير مستقر وجذّاب ومن دون حياة مهنية ومن دون جذور اجتماعية، يشبه بشكل خاص مايكل روجرز في «ليل ليس له آخر»، بحيث جاء، أربعين سنة بعد ذلك، نسخة منه. وإذن، هنا يتوفر رالف باتون كذلك على شيء ينقص شبارد: مظهر القاتل.

إذا لم يكن التواجد بمسرح الجريمة كافيًا لاتهامه بارتكابها، فإن الأمر المفاجئ في كل الأحوال هو أن يكون رالف باتون موجودًا هناك وبالضبط ليلة الجريمة، بل ووقت تنفيذها. والحال أنه يعترف بذلك، فهو قد كان يتجول في الغابة في هذه الساعة القاتلة ولا حجة أو عذر له[1]. أن نقتنع ببراءته يعني أن نقابل ما يأتي به الحس السليم باعتباره شيئًا مستبعدًا غير قابل للاحتمال.

وأن يترك باتون آثار أقدامه ليس بالأمر التافه والمستبعد. ولأن بوارو كان يصرّ على اعتبار الآثار المتعلقة بحذاء رالف باتون غير ذات علاقة بصاحب الحذاء، فإنه يلغي الفرضية الأكثر منطقًا، لصالح حكاية مفبركة غير متسقة أعدنا بناءها أعلاه وفيها نجد

(1) «غادرت المقصورة حوالي التاسعة وخمس وأربعين دقيقة وتجولت في الغابة وأنا أحاول أن أقرر ما هو أفضل سبيل يمكنني أن أسلكه. وأنا مضطر لأن أعترف بأني لا أملك ولو شبه حجة، لكن صدقوا كلامي بأني لم أذهب إلى المكتب ولم أر أكرويد لا حيًا ولا ميتًا»(X X IV، 238).

شبارد مضطرًا إلى الذهاب لسرقة حذاء باتون في حضوره، ثم عليه أن يطلب السماء فيكون هناك في هذه الليلة خيط ماء تحت نافذة أكرويد.

وطبعًا، بافتراض أن باتون هو المذنب، فإن ذلك الاختراع الذي لا يصدق، ذلك الدكتافون المضبوط بذلك الشكل، يصبح من دون جدوى، وليس أمامه إلا أن يختفي[1]. وصوت الرجل الذي كان، حسب العديد من الشهود بالسمع، يتحاور مع أكرويد بالضبط قبل مقتله هو صوت باتون، والأكثر احتمالًا أن أكرويد، حسب الشهادات السمعية، كان يرفض بالتحديد أن يقرضه مالًا.

***

إن الافتراض بأن رالف باتون هو المذنب لا يكفي لتفسير كل الأشياء، ويبقى العديد من سلوكات الدكتور شبارد غير مفهومة، وبعضها يستحق بعض الشروحات: المكالمة الهاتفية، إخفاء المشتبه فيه، موقفه بعد اتهامات بوارو. وفي كل الأحوال لا نطالب بتاتًا بأن يكون موقف شبارد منطقيًا أو واضحًا بشكل كامل. لكننا نرفض الاستنتاج الذي بحسبه تؤدي هذه الأشياء المستبعدة غير القابلة للاحتمال أو هذه الأكاذيب تلقائيًا إلى اعتباره قاتلًا، والحال أن بوارو قد وجد أشياء مماثلة عند مشتبه فيهم آخرين من دون أن توجه إليهم

(1) تبعًا للتحقيق الذي أجراه بوارو(234 ، X XIII)، وعلى عكس ما أكده رايموند (87، V III)، فإنه يبدو أن أكرويد قد اشترى بالفعل دكتافونًا. لكن كيف لاختفائه، الذي يمكن أن تكون وراءه أسباب عديدة، أن يؤدي إلى اتهام شبارد (244 ،V X X)؟

مع ذلك التهمة بالقتل.

إن ما يرفض بوارو أخذه بعين الاعتبار هو افتراض بسيط يستدعيه كل ما في الكتاب، بما في ذلك انشغال شبارد بحماية باتون، وهو صديقه وتربطه به علاقة أبوية. والغريب أن رواية لأجاثا كريستي قد تأسست بالكامل على هذا المبدأ نفسه، إنها رواية «خمسة خنازير صغيرة». وفيها كان بوارو مكلفًا بالتحقيق في جريمة ارتكبت منذ خمس عشرة سنة من طرف ابنة المتهمة، التي ماتت منذ مدة في السجن. فقد اكتشف أن هذه قد قبلت زورًا اتهامها بالجريمة من أجل حماية تلك التي تظنها مذنبة[1].

إذا افترضنا أن شبارد يحمي باتون، لهذا السبب أو ذاك، فإن موقفه بعد اتهامات بوارو قابل للتفسير، وعلى خلاف ذلك يبقى تردده في الدفاع عن نفسه غامضًا. والأمر كذلك بالنسبة إلى انتحاره، كما بالنسبة إلى الكلمات الغامضة في رسالته. فهل يمكن أن يكون لإخفاء باتون من معنى، والحال أنه لا معنى له إذا كان شبارد هو المذنب. ولأن شبارد كان مقتنعًا بأن باتون هو القاتل، فقد عمل على إخفائه عن العدالة والاحتفاظ به سرًّا في منفى، قبل أن يسمح له، مثلًا، بالفرار إلى الخارج.

وبالطبع تبقى المكالمة الهاتفية، التي تتعثّر عندها الحلول كلها. ولا

(1) وليست هذه بالحالة الوحيدة في أعمالها. ففي الوادي، وجد بوارو صعوبة في حلّ اللغز لأن كل العلامات كانت مدبّرة من قبل شخص يحمي القاتل.

يتعلق السؤال بمعرفة مرسلها الذي لا يمكن أن يكون إلا ستيوارد بل السؤال هو معرفة لماذا استعمل شبارد هذه الحيلة من أجل العودة إلى بيت أكرويد. أو الأكثر دقة، إذا افترضنا أنه عاد من أجل إزالة آثار الجريمة، فكيف يمكنه أن يعرف عن يقين أن أكرويد قد مات.

إذا كانت الإجابة عن هذا السؤال صعبة، فأولًا لأن الكتاب لا يقدم الجواب، ولكن لأنه يقدم الكثير من الاختيارات أيضًا. ومن الواضح، عندما نقرأ محكي شبارد، أنه كان يشعر طيلة اليوم بأن مأساة ستحدث، وأنه زار باتون من أجل منع حدوثها. ويمكن أن نظن أن خوفه قد تقوّى عندما صادف الفتى الشاب خارجًا من منزل أكرويد.

إلا أن هناك احتمالات أخرى بالطبع من بينها واحدة، هي بسيطة جدًّا، وتهمّ الهاتف هي الأخرى. سنتقدم بافتراض أن شبارد قد تنبأ بما وقع، ليس بتلقيه مكالمة هاتفية، بل بعدم تلقّيها. ففي الواقع كيف نتصور ألا يطلب أكرويد، فور اطلاعه على اسم الشخص المبتز، شبارد هاتفيًّا (سواء وعده بذلك أم لا)؟ ومن هنا، وبنوع من الكناية التي تجعل من صمت أكرويد شيئًا دالًّا على موته، يكفّ ما أعلنه شبارد لأخته عن أن يكون كذبًا. فألا يرنّ الهاتف، بعد ساعة كاملة، إلا من أجل أمر تافه، ذليل على وشك وقوع مأساة ودليل على أن يكون أكرويد قد مات مقتولًا.

* * *

كان بوارو مضطرًا إلى الاعتراف بذلك بعد أن أنهى تحقيقه: كل الأشياء تتهم رالف باتون. ويبقى حل واحد من أجل تبرئته: «أن يعترف المجرم الحقيقي» (IVXX، 239). لكن من الصعب، كما رأينا، أن نأخذ الكلمات الأخيرة الغامضة لشبارد على أنها اعتراف. ولأن بوارو يبحث بأيّ ثمن عن حلّ رائع ومعقّد، فإنه قد نسي أن الأشياء كلها تتضافر في نهاية الكتاب من أجل الاستمرار في اعتبار باتون، في غياب مذنب أكيد، القاتل الأكثر احتمالًا.

ج)

الهذيان

الفصل الأول

1

مُلْتَقَى الطُّرُقِ

مهما بَـدَا اقتراحنا القيام بقراءة ثانية فريدًا، فإن هناك سابقة واحدة على الأقل، وهي تهمّ الحكاية الإجرامية الأكثر شهرة في الأدب، هذه التي تُعتبر في الوقت نفسه أساس الرواية البوليسية وأساس التحليل النفسي، إنها «الملك أوديب». ونحن نعرف أن فرويد، في رسالة إلى صديقه فليس بتاريخ 15 أكتوبر 1897، كان يستند إلى مسرحية سوفوكل من أجل تطوير فرضيته حول العقدة المشهورة. وقد اشتهرت هذه المسرحية بإثباتها ذنب أوديب ومسؤوليته وذلك بسرد الكيفية التي وصل بها هذا الأخير، بعد تحقيق طويل، إلى خلاصة تجعل منه قاتل أبيه وعشيق أمّـه. لكن هل تُعتبر رواية الأحداث هذه غير قابلة للنقاش؟

***

قبل أيّ شيء، إن قضية مقتل لايوس هي مع كلّ ذلك بسيطة. لنتذكر الوقائع. بعد الوباء الغريب الذي أهلك سكان طيبة، استشار

الملك أوديب، زوج جوكاستا، كاهن دلفي، هذا الذي طلب، من أجل وضع حدّ للكارثة، العثور على قاتل الملك السابق، أي لايوس. وهكذا ألقى أوديب باللعنة على مرتكب الجريمة. فسأل النبي الأعمى تيريسياس، هذا الذي تجنّب السؤال الذي يعرف جوابه، ما دفع أوديب إلى الشك في أنه هو، رفقة كريون شقيق جوكاستا، من ارتكب الجريمة.

وهكذا وضعت جوكاستا نبوءة تيريسياس موضع الشك، والمثال الذي قدمته هو تنبؤه بمكان ابنها، هذا المتهم بأنه قتل يومًا ما أباه. والحال أن هذا الأخير قد مات في ملتقى للطرق، مقتولًا من طرف اللصوص. وبذكر ملتقى الطرق، شعر أوديب بالقلق فجاء من الجبل بخادم حضر موت لايوس من أجل سؤاله. وهذا الخادم هو الذي كان مكلفًا بالتخلص من أوديب عند ولادته.

في هذه اللحظات، وصل من كورينت رسول يخبر أوديب بموت

مَن كان يظنه أباه، أي بوليباس. وبما أن أوديب كان قلقًا من أن يكون قد تزوج أمه، فإن رسول كورينت أكد له أنه طفل معثور عليه وأن بوليباس لم يكن أباه. وبهذا يكون القدر قد حاصر أوديب وأوقعه في فخّه. انتحرت جوكاستا ونفى أوديب نفسه بعيدًا عن طيبة، بعد أن أعمى نفسه، منفذًا اللعنة التي أطلقها هو نفسه.

***

تُعتبر مسرحية سوفوكل جزءًا مهمًّا في منشأ التحليل النفسي، بما أن هذا العمل الأدبي، الذي اتّخذ مرجعية إن لم يكن حجة، هو الذي استند إليه فرويد من أجل تشكيل البنية العامة. إذا كان لا يعود أبدًا بإسهاب إلى التراجيديا الإغريقية على عكس المسرحية الأخرى، هاملت، وهي تأسيسية أيضًا، فإنه من هذا النص يستوحي صورة المركّب العقدي للتحليل النفسي، بإعطائه اسمًا رمزيًّا ووجهًا مأساويًّا.

والغريب أن مسرحية سوفوكل هي أصل الرواية البوليسية أيضًا، بما أن الأمر يتعلق بأول نص أدبي يمتلك هذه البنية[1] بشكل واضح، قبل التأسيس الشكلي لهذا الجنس الأدبي في القرن التاسع عشر. ففي هذا النص تتجسد عناصر الرواية البوليسية كلها، وبالأخص أن هناك جريمة، وقاتلًا، ومحققًا، وتحقيقًا، وهذا الأخير هو إطار الحكاية ولحمتها. والأكثر من ذلك أننا نجد في هذا النص

(1) صحيح أن الإنجيل يحتوي كذلك على حكايات بوليسية، لكنها تفتقر إلى البنية الحقيقية للرواية البوليسية.

هذه الخاصية السردية، التي ستسمح فيما يعد بوجود متغيرات عديدة، بأن يقع الخلط بين القاتل المخفيّ بفضل التنكر من خلال الوظيفة وبين المحقق.

ولأن مسرحية سوفوكل قد عوملت لاحقًا باعتبارها نموذجًا للتراجيديا بل ونموذجًا للمعالجة النفسانية التي تستحضر الاستبطان المؤلم، فإنها قد عرفت في شروحاتها تغييبًا لطابعها البوليسي. والحال أن أخذ هذا الطابع بعين الاعتبار يسمح بعدد من الأسئلة، بعضها يهمّ قراءة فرويد لهذه المسرحية، وبعضها يهمّ المسرحية نفسها، وبعضها يهمّ أخيرًا المكانة التأسيسية لهذه المسرحية في نظرية التحليل النفسي.

***

هناك مشكل أول يهمّ مسرحية سوفوكل نفسها. فهذا النص، ببنيته البوليسية، يشجع بشكل لا مفرّ منه على القيام بقراءات دقيقة، بل ومدقّقة. والحال أن العديد من المؤلفين قد قاموا، منذ فرويد، بمساءلة القراءة التقليدية لهذا النص.

وكانت أول صورة لهذه المساءلة مع ماري بلماري، في كتابها «الإنسان بالتماثيل»[1]. وما تأخذه هذه المؤلفة على فرويد هو أنه فضّل عملًا واحدًا من الأعمال الأدبية المكرسة لأسطورة أوديب، على حساب أعمال أخرى منها عمل أسخيلوس وعمل يوريبيدس، هذه الأعمال الأخرى التي لم يكن ربما على علم بوجودها.

(1) Marie Balmary, **L'Homme aux statues, Freud et la faute cachée du père,** Le Livre de Poche,1994.

والحال أن هذا التركيز على الملك أوديب قد كان من نتائجه تسليط الضوء على أخطاء الابن، وإهمال أخطاء الأب لايوس. وتذكّرنا ماري بلماري بأن اللعنة التي أصابت الابن مصدرها الجرائم التي ارتكبها الأب. وبالفعل، فبعد أن قتل لايوس أباه الملك لابداكوس، لجأ إلى الملك بوليبوس. وهنا سيقع في حبّ ابن هذا الملك، الفتى كريسيبوس، فخطفه، مما أثار سخط بوليبوس وتسبب في انتحار كريسيبوس.

وهكذا، لاحظت ماري بلماري أن الحكاية كلها تتقدم تحت ضوء مختلف، بما أن القدر المجهول لم يعد هو الأصل في مأساة أوديب، بل إن أصلها هو خطأ ارتكبه أبوه: اختطاف ابن مضيفه، الاغتصاب الجنسي المثلي لهذا الأخير وانتحاره. خصوصًا وأن هذا الخطأ قد جاء مقرونًا بخطأين آخرين. فقد انتهك قانون تحريم الإنجاب الذي وضعته الآلهة على إثر جرائمه. والخطأ الثالث، أخيرًا، هو أنه بعد أن أنجب ابنًا بالرغم من كل ذلك، سيناقض فعله هذا، أي الإنجاب ومنح الحياة، فيعرّض ابنه لخطر الموت.

كان لابدَّ أن تترك هذه الأخطاء الثلاثة أثرها على مسرحية سوفوكل. لقد أغوى لايوس ابن رجل آخر ودفعه إلى الانتحار: سيقتله ابنه ويغوي زوجته ويدفع بها إلى الموت. وهو لم يحترم تحريم الإنجاب: شعبه، الذي وقع ضحية وباء غريب، لم يعد يستطيع الإنجاب، فمات. وقام أخيرًا بتمزيق مفاصل أقدام ابنه: وفقأ هذا الأخير عينيه. وبهذا

ألا تكون «الملك أوديب» غير قابلة للفهم من دون الآثار التي تركتها جرائم أبي أوديب على حبكتها وحتى على كلمات المسرحية.

إن «فرويد، كما لاحظت ماري بلماري، لم يلاحظ (...) أن «الملك أوديب» تحيل على أسئلة أكبر بكثير من الأسئلة المتعلقة برغبات أوديب. وهي أكثر إثارة للرعب أيضًا، فلا يتعلق الأمر بأقل من تنقل الخطأ الأصلي من جيل إلى جيل. الآلة لا ترحم: هنا، لا غفران، ولا خلاص، والشر الذي ارتكبه الأب يدفع ابنه ثمنه على نحو أعمى، وينقله رغم كل ذلك إلى أبنائه، إلى أن تنقرض السلالة» (ص 38).

***

إن هذا الانتقاد الأول الموجّه إلى فرويد لا يشكك في إجرام أوديب، لكنه يرمي إلى أن يجعل منه أمرًا نسبيًّا، وذلك بربطه بإجرام أبيه، الذي يعدّ نتاجًا وامتدادًا له. وهذه هي رسالة المسرحية، أو إذا أردنا، هذه هي قراءتها، التي توجد هنا في موضع نقاش. وهذا مغاير تمامًا لمنظور أولئك الذين يقومون، هذه المرة، بالتشكيك حتى في مسؤولية أوديب عن قتل أبيه.

لاشك في أن فولتير كان أول مَن له الفضل في التعبير عن تحفظات بشأن إجرام أوديب، في رسالة بتاريخ 1719:

«يسأل أوديب ما إذا لم يعد أحد من أتباع لايوس، فكان الردّ أن واحدًا ممن رافق هذا الملك الشقيّ قد نجا، وجاء طيبة يقول إن لايوس قد قتله اللصوص، الذين لم يكن عددهم قليلًا بل كان كثيرًا».

كيف يمكن أن يحدث أنّ شاهدًا على موت لايوس يقول إن العدد هو ما قهر سيده، في حين أن الصحيح هو أنّ رجلًا واحدًا هو مَن قتل لايوس وأتباعه؟

وفضلًا عن ذلك كان لابدَّ أن يتذمر أهل طيبة، إذا جاء لغز أبي الهول أكثر سهولة من كل هذه التناقضات.»[1]

إن مشكلة عدد مهاجمي الملك لا يمكن تجنّبها خصوصًا وأن أوديب نفسه هو مَن طرحها في مسرحية سوفوكل. فقد قال أوديب، عندما طلب من جوكاستا أن تأتي مرة ثانية بالشاهد على الجريمة:

«تقولين، إن اللصوص، بحسبه، هم مَن قتل لايوس. ينبغي له إذًا أن يكرر الحديث عن هذا الجمع، وبذلك لن أكون قطّ أنا القاتل: رجل واحد لا يعتبر جماعة. وبالعكس، إذا كان يتحدث عن رجل، عن مسافر مفرد، فهذه هي الجريمة التي تسقط بوضوح على كاهلي»[2].

وكان ردّ جوكاستا على ذلك:

«ينبغي أن تعرف أن ذلك ما قاله، ولا يملك أيّة وسيلة لإنكاره: إن المدينة بأكملها قد سمعت بذلك، لا أنا وحدي»[3].

---

(1) الرسالة الثالثة ضمن: الأعمال الكاملة II، الصادرة بباريس سنة 1830، منشورات A. Beuchot (" الرسائل المكتوبة سنة 1719، التي تحتوي على نقد لأوديب سوفوكل، وأوديب كورني، وأوديب المؤلّف")، ص 23.

(2).. 226_. Sophocle,Tragédies, Gallimard, (Folio), 1988,p

(3) نفسه.

وألحّ أوديب:

«الحق معك، لكن، رغم ذلك، أرسلي مَن يأتينا بهذا الخادم. لا تفوتي ذلك»[1].

«لو كنّا بصدد جنس الرواية البوليسية، تكتب ساندور جودهارت بمنطق صلب، لكان بإمكاننا عند هذه النقطة أن ننتظر استدعاء الشاهد ومساءلته بخصوص القضية التي استدعي من أجلها. والحقيقة سوف تتوضح نتيجة ذلك. لكن (...) في هذه الفترة الفاصلة بين استدعاء الشاهد ووصوله، سيظهر رسول كورينت ليحول سير الأحداث في اتجاه مسألة أصل أوديب (...). ومن هنا، فإن هذا الموضوع الأخير هو بالأخص ما ستوضحه ملاحظات الراعي. أما الموضوع الذي من أجله استدعي، ذلك الموضوع الذي يتعلق به حلّ لغز المسرحية، فإنه ببساطة لم يسأل عنه أبدًا»[2].

وكما لاحظت شوشانا فيلمان، التي أعادت النظر في كلّ تفاصيل القضية[3]، فإن التحقيق قد برهن على أن أوديب هو ابن لايوس، لكنه لم يبرهن إطلاقًا على أنه هو قاتله. ذلك أن أوديب، وهو يرى

(1) نفسه، ص 227.

(2) مذكور في:

Shoshana Felman, "De Sophocle à Japrisot(via Freud), ou pourquoi le policier?,Littérature, Larousse, N49, p.37..

وقد استلهمنا الكثير من هذا المقال.

(3) نفسه.

تلك النبوءة البعيدة الاحتمال قد بدأت تتحقق، قد استنتج من ذلك أنها على وشك أن تتحقق بالكامل. ومن خلال قفزة منطقية استنبط مسؤوليته عن مقتل لايوس، لكن هذا الإقرار، بالمعنى الدقيق، وخاصة بكل معناه البوليسي الدقيق، يحتاج إلى إثبات.

لم تذهب شوشانا فيلمان، في مقالها الفاصل، إلى حدّ استخلاص النتائج من الشكوك التي تشدد على مسؤولية أوديب والشروع في البحث وهو الوسيلة الوحيدة لتبرئته نهائيًّا عن القاتل الحقيقي. ولم تذهب قطّ إلى حدّ العمل على أن يمتدّ، خارج هذين النصين المختارين «الملك أوديب» و«فخّ لساندريلا» لسيباستيان جابريسوت، مبدأ اللابثية الذي تجعل منه هذه الأعمال الأدبية عنصرًا متوهجًا، بل ويجعل منه كل محكيّ بوليسي عنصرًا نشيطًا من خلال بنيته. ومع ذلك، فالصحيح أنها بيّنت الروابط العميقة التي تجمع بين الاكتشاف الفرويدي للاوعي وبين جنس أدبي يتأسس على أوهام الوعي وازدواجية كل معرفة بالذات[1].

* * *

(1) « ربّما أنّ النظرية التحليلية ليست، بعد كل شيء، شيئًا آخر غير النتيجة البنيوية لهذا الاكتشاف السردي الذي عاشه فرويد وكتبه للتورط في التدمير الذاتي، وللتداخل اللاواعي، بين الشرطيّ والمجرم، بين المفسِّر (بكسر السين) والمفسَّر (بفتح السين)، بين تحقيقات الحياة وطلبات الموت، بين المنطق النظري للطبيب، والقارئ، والمتأمّل، والمنطق الحلمي للنائم» (نفسه، ص 40).

على عكس انتقادات ماري بلماري، الموجهة إلى فرويد بشكل واضح، فإن المؤلفين الذين يشككون في مسؤولية أوديب يهتمون بغياب الصرامة في مسرحية سوفوكل، هذه التي تطرح مشكلة عدد مهاجمي لايوس دون أن تجد لها حلًّا.

صحيح أننا عندما نقول بغياب الصرامة، فإننا نسقط على نص سوفوكل إشكالية بوليسية هي غريبة عنه: في منطق القدريّـة القديم، يملك أوديب من المبررات ما يجعله لا يجري التحقيق إلى النهاية. لكن التناقضات كانت في كل الأحوال جليّة بحيث لا يمكنها أن تنفلت من فولتير، قرنًا قبل ميلاد الجنس البوليسي.

وفضلًا عن ذلك، فإن الطريقة التي استخدم بها فرويد هذا النص كما الطريقة التي استخدم بها هاملت، وهي طريقة استخدام قائمة على الشك، تؤدي إلى هذا النوع من القراءة. وعلى عكس قراءة ماري بلماري، فإن النتائج المستخلصة من عمله كانت أقلّ. لا يهمّ كثيرًا أن نستند، في شرح عقدة أوديب، إلى مسرحية ليس فيها قتل للأب. من جهة؛ لأن هناك فعلًا زنا المحارم. ومن جهة أخرى بالأخص، فإن أوديب سيظل يتهم نفسه خطأ إلى أن جاءت مسرحية سوفوكل مخترقة بالتأكيد بواسطة استيهام قتل الأب، المكتوب بوضوح في هذا العمل الأدبي، وبشكل أكبر بكثير مما في العديد من النصوص الأدبية التي تكون قادرة على شرح العقدة الفرويدية بشكل مباشر.

والأكثر أهمية هو أن نتساءل إلى أيّ حد لا تساهم مسرحية سوفوكل، عند إنشاء التحليل النفسي، في بناء أسس نموذج بوليسي. وفي الواقع، ليس بالأمر التافه أن تكون الأعمال الأدبية الثلاثة الأكثر بروزًا في النظرية النفسانية «الملك أوديب»، و«هاملت»، و«الرسالة المسروقة» أعمالًا بوليسية. كما أن أعمالًا أخرى ذات قيمة تأسيسية، مثل «الطوطم والطابو»، و«موسى والتوحيد» تُعتبر محكيات تحقيق في جرائم. وتستند جراديفا إلى حدٍّ ما أيضًا، إلى خطاطات ذات ملامح مشتركة.

هنا يوضع نموذج حقيقي للحقيقة على المحك، ذلك النموذج القائم على ما تقترحه أسطورة أوديب بطريقة مزدوجة، من خلال حكاية أبي الهول والبحث عن قاتل لايوس: إنتاج المعنى أقرب إلى حلّ لغز. وهذه المماثلة الضمنية، التي يمكن إدراكها في التحقيقات البوليسية الفرويدية، تقود بالضرورة إلى أن نتصور التأويل منتسبًا إلى الهرمينوطيقا، إلى أحد أكبر أشكال إنتاج المعنى التي تستمر في النزول بكامل ثقلها على التحليل النفسي ونظام تمثّلاته.

ذلك لأن الاستفادة من حكايات الجريمة تأتي في هذا النموذج الأدبي أقلّ أهمية من هذا النوع الخاصّ من الدلالة الواحدة التي تُعتبر الرواية البوليسية ذات اللغز أوجها وذروتها، وهي الدلالة المرتبطة بشكل محدد من التحقيق. فالبحث عن قاتل ما باعتبار ذلك بحثًا

هو أقلّ أهمية من هذا التمثّل الذي بحسبه تكون حقيقة ما مدونة في مكانٍ ما، بعيدًا عن الآثار المعقدة لاختبائها، فهي حقيقة يسمح تحقيق دقيق، قائم على قراءة مضبوطة للقرائن، بإظهارها.

أن يقع الاختيار على الرواية البوليسية ذات اللغز باعتبارها نموذجًا، أمر يعود إلى تنفيذ خيار حاسم في الأدب والفن، من خلال تفضيل مجال جمالي يكون فيه المعنى واحدًا بشكل واسع، ما دام توضيح جريمة ما يقتضي، إن لم يكن التعرّف إلى قاتل واحد، فعلى الأقل وجود حقيقة واحدة ثابتة، موضوعة قبل حتى أن يحصل اللقاء بين القارئ والعمل الأدبي. ومن الواضح كذلك أن الرواية البوليسية لا تُعاد قراءتها إلا قليلًا، وعلى الأقل خلال كلّ تلك الفترة التي يحضر فيها إلى الذاكرة ذلك الحلّ الوحيد الذي يزعج كثيرًا لذة مواجهة اللغز.

إذا كانت الرواية البوليسية تصرفنا عن القراءة الثانية؛ فذلك لأن النموذج البوليسي يفرض، بواسطة القرينة، تصورًا ثنائيًّا للعلامة، يقتصر على إنتاج مدلول واحد: هو مدلول هذه الحقيقة المضمرة التي تخفيها علامات ظاهرة ويكون التحقيق في النهاية هو ما يخرجها من الظلام إلى النور. ومن هنا، فإن تعددية المعنى في الأدب قيمة تجد نفسها نسبية بالكامل، وهي القيمة التي يعود الفضل فيها إلى تعقّد الأشكال الأدبية كما إلى التدخلات الذاتية للقارئ، هذا الذي يخلق

حضوره وكلامه دلالة غير مسبوقة.

ذلك لأن هذه الاستعانة بالحكاية البوليسية باعتبارها نموذجًا هو ما يقود فرويد إلى إهمال بُعدي الذات والنهاية. فحلّ اللغز، بطابعه الوحيد على الأقل إلى حدّ هذا الكتاب يرمي إلى تنسيب مكانة المؤول، بما أنه حلّ يوجد قبل أن يتدخل المؤول، ومن هنا، فهو يدعوه إلى الإبداع بشكل أقلّ مما يدعوه إلى الاكتشاف. وأما نصيب الذاتية واللغة الذي يتبقّى له فهو الإنصات إلى ما تمّ تدوينه، لا ابتكار ما لم يأتِ بعد.

الفصل الثاني

2

ما هو الهذيان؟

لقد أشرنا في المقدمة إلى استحالة حلّ مسألة مقتل روجير أكرويد دون أن نطرح مسألة الهذيان، فهما مسألتان تبدوان متماثلتين. ويتعلق عملنا كلّه في الواقع بالسؤال إلى أيّ حدٍّ لا يمكن اعتبار الحلّ الذي اقترحه هركيول بوارو، في كلّيته، وبالرغم من جاذبيته أو بفضلها، هذيانًا[1].

ومع الأسف، وبالرغم من عدد الأعمال المكرسة للهذيان، فالظاهر أنه من الصعب تعريفه بدقة، وهذه الصعوبة ليست من دون علاقة بالحيرة التي يثيرها. وفي الواقع، فالمصطلح مستعمل، عند المحللين النفسانيين بالطبع، من أجل وصف وقائع كلينيكية مختلفة بشكل ملموس. وهكذا، لا يبدو واضحًا كيف ينبغي لنا أن نضع تحت

(1) جنون بوارو فرضية مذكورة في النص بأكثر من مكان في الكتاب، وخاصة من طرف المفتش راجلان (ينظر مثلًا (X XI، ص 192: " إنه مختلّ العقل قليلًا ! يلاحظ راجلان، لقد فكرت في ذلك من قبل. لهذا اضطر هذا العجوز المسكين إلى ترك مهنته واللجوء إلى هذا المكان»)، وفي آخر حوار، قال له شبارد (« أقول لك: أنت مجنون.»، X X VI، ص247).

مكتبة
t.me/soramnqraa

هذه التسمية نفسها أحلام يقظة نوربرت هانولد، وتأليفات شرايبر المنظمة جدًّا، وإنتاجات السكيزورينيين(الفصاميين) الفوضوية.

ولهذا السبب، وبالرغم من أننا سنهتم في مرحلة أولى بمجموع ظواهر الهذيان من أجل حصر حقل الممارسة وصعوبات المقاربة، فإننا هنا سوف نُركِّز على نوع خاصّ من الهذيان، ذلك الهذيان الذي نكاد لا نميز بينه وبين الخطاب العادي. وإذا كان هركيول بوارو، في لحظة من لحظات التحقيق، ضحية جنون، فإن الأمر يتعلق بباثولوجيا من هذا النوع.

العنصر الأول الذي ينبغي له أن يسمح بتمييز الهذيان هو العلاقة المزيّفة التي يقيمها مع الواقع. أو لنقل ذلك بطريقة أكثر بساطة، فإن الذي يهذي بوارو، مثلًا، باتهامه شبارد خطأ - لا يرى الأشياء كما هي في الواقع.

ويقع هذا التزييف للواقع في قلب التجربة الهذيانية، كيفما كان الشكل الذي تتخذه. فقد وضّح فرويد جيدًا أن الذهان، وهو المجال المفضل للهذيان، يختلف عن العصاب بالتغيرات التي يحدثها في إدراك الواقع. فالذهاني يستبدل واقعًا لا يحتمل بواقع جديد أكثر مقبولية، هناك حيث سيكون العصابي بالأولى مدفوعًا إلى كبت الواقع في لاوعيه[1].

وهذا المعيار الأول، وإن كان له الفضل في تعيين اتجاه للأبحاث قليلًا ما يكون مثار جدال، فإنه للأسف معيار تقريبي جدًّا، بما أن صياغته تتألف على الأقل من مصطلحين إشكاليين: الواقع، المزيّف. يمكننا بالتأكيد أن نتصور حالات الحقيقة فيها غير قابلة للجدال، وهكذا الحال بالنسبة إلى الجرائم أو بالنسبة إلى وقائع كان الاعتراف بها بالإجماع، من مثل بعض الوقائع التاريخية، إلا أنه في أغلب الأحيان نجد أن ما وقع فيه التزييف هو نفسه الذي يسمح بأن يكون مادة للشكّ.

---

(1) « يظهر الاختلاف الأولي في النتيجة النهائية: في العصاب، يأتي تجنّب جزء من الواقع في شكل هروب، وفي الذهان، يُعاد بناء هذا الجزء من الواقع. أو: في الذهان يأتي الهروب الأولي متبوعًا بمرحلة نشيطة، هي مرحلة إعادة البناء. أما في العصاب، فإن الخضوع الأولي يأتي، بعد ذلك، متبوعًا بمحاولة الهروب. أو أيضًا: العصاب لا يرفض الواقع، لكنه لا يريد أن يعرف عنه أيّ شيء، أما الذهان فهو يرفض الواقع ويبحث عن وسيلة لاستبداله.
(, in: Névrose, psychose et perversion, PUF, 1973, p. 301" La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose»).

وأول مثال هو الحالة التي نجد فيها الواقع المزّيف متعلقًا بالميتافيزيقا، هذا المجال الذي يعرف فيه الهذيان نموًّا متميّزًا. وهكذا يمكن أن نتساءل ما إذا كان من العادة أن يتمّ اعتبار اعتقادات الرئيس شريبر مرضية (باثولوجية). والحال أنها لم تكن بعيدة عن بعض العقائد الدينية التي لا تعتبر مصدر قلق، والعالم الذي تنطبق عليه، عالم النهايات الأخيرة، هو بالطبع أقلّ قابلية للتحقّق من صحته.

وبعيدًا عن مجال الميتافيزيقا، فإن الهذيان يركّز على العلاقات الشخصية، ذلك المجال الذي يكون فيه تقييم الانحرافات تقييمًا شخصيًّا بشكل واسع جدًا، بل ويعتبر جزءًا مهمًّا من تلك العلاقات. وما يشهد على ذلك بالدرجة الأولى هذيان الغيرة، هذا الذي تعود أصوله أحيانًا، حتى عندما يكون الشخص المشتبه فيه مظلومًا، إلى خيانة حقيقية لا شعورية.

إذا كان مفهوم الواقع أقلّ وضوحًا، فهكذا الأمر بالنسبة إلى مفهوم التزييف. فبعض السلوكات التي سنعتبرها في تقييمنا هذيانية تفرض علينا نفسها بالفعل باعتبار أنها تشير إلى تحويل «للواقع»، لكن الأقل احتمالًا هو وجود علاقات لا تحول الواقع، حتى عند كائن «طبيعيّ» جدًّا. لا شك أن المسألة هنا هي أولًا مسألة الدرجة، لكن هذا الجواب لا يساعد قطّ على أن نحكم في أيّة لحظة بالضبط يكون من الملائم أن نتحدث عن الهذيان.

***

إن هذا المعيار الأول للتعريف، وهو ضروريّ، يبرهن، إذًا، بطريقة سريعة على أنه غير كافٍ، ما دام لا يسمح، مثلًا، بالتمييز بين هذيان ما وكذبة ما. والحال أنه من الممكن أن أجد نفسي في وضعية تدفع إلى إنتاج ملفوظات غير صحيحة تمامًا مثلًا بأن تكون غير مطابقة لواقع يكاد يحصل حوله الإجماع من دون أن يكون من الملائم أن توصف بالهذيان.

وهكذا تبدو الحاجة إلى معيار ثانٍ ضرورية حتى نستطيع الحديث عن الهذيان: الإحساس باليقين عند منتج الهذيان. وفي الواقع، فهكذا يكون التمييز بين الهذيان والكذب، والدعابة أو الخبر البسيط غير الصحيح. فإذا نشرت خبرًا يقول إن الحرب الأهلية هي حدث تاريخي تخييلي كليّـة، فإنه لا وجود للهذيان إلا باعتبار ما إذا كنت أصدّق فعلًا هذا الخبر، حتى وأنا أتوفر على كل الوسائل الضرورية التي تسمح بإجراء تحقيق. وفي حالات أخرى، وتبعًا للظروف، قد تكون الإرادة أن أخفي الخبر، أو أحصل على طعم الخدعة، إلخ.

وبهذا ألن يكون من الملائم ربّما التمييز، داخل مقاربتنا للظاهرة، بين الجزء الخاصّ بالملفوظ والجزء الخاصّ بالتلفظ. فالهذيان يستتبع تحريفًا كبيرًا للواقع، ولكنه يستلزم، وفي الوقت نفسه، موقفًا نفسيًّا معيّـنًا إزاء هذا التحريف، ونمطًا خاصًّا من الانخراط داخل الخطاب والاعتقاد، أو غيابًا نهائيًّا للشكّ، في صحّة إنتاجاته، وهذا ما اختزله بوارو بشكل جيّـد

في صياغته بضمير الغائب: « إنّ هركيول بوارو يعرف»[1].

وقد تكون القناعة بالشكل الذي يدفع مؤلف الهذيان أحيانًا إلى أن ينشرها على أوسع نطاق باقتسامها مع الآخرين. وفي الواقع، فإن إحدى خصائص الهذيان تتحدد في ألا يحصل اختزاله في مجرد تأليف ذاتي بكل معنى الكلمة، بل في أن يكون قادرًا في بعض الحالات، بهذا اليقين الذي يمكنه استيلاده عند سامعيه، على أن يتحول إلى تجربة مشتركة.

إذا كان الإحساس باليقين يبدو معيارًا يسهل تقييمه، فإنه يطرح مشكلة في التقييم من مستوى آخر غير المستوى السابق. وفي الواقع، فإن الكلّ متعلق بالمستوى النفسي الذي تستمد منه القناعة قيمتها. والحال أن القناعة التي ندافع عنها عن وعي في الغالب لا تطابق بالضرورة القناعة الواقعية اللاشعورية. ويكون بإمكان الشخص نفسه، الذي يدافع عن قضية ما دون أن يقدّم حقيقة ما يدلّ على إيمانه بها، أن يقتنع بشكل حميمي بصحة عبارته، وأحيانًا دون أن يتمكن،

(1) يقول بوارو لباركر: « لا مجال للإنكار. إن هركيول بوارو يعرف» (II X V، 175). أقل ما يمكن أن نقوله هو أن الشك لا يعرف له طريقًا إلى بوارو بالنظر إلى دقته في البناء. فقد قال لشبارد: "يا صديقي، أنا لا أمارس الحدس، أنا أعرف" (I II X V ، 190). وردّ على ريموند الذي سأله إن كان على علم بمكان اختفاء رالف باتون: " أنا أعرف كلّ شيء. تذكروا ذلك" (I II X X ، 230). ونقرأ بعيدًا عن هذا: " ألم يقل لكم أحد أني أعرف كلّ شيء: حقيقة المكالمة الهاتفية، وحقيقة الآثار على النافذة، وحقيقة تقاعد رالف باتون".

فضلًا عن ذلك، من النفاذ إلى تلك الحميمية.

***

وإن كان هذان المعياران لا يتصفان بالكمال، فإنهما ضروريان في تعريف الهذيان. فمن الصعب أن نتهم بالهذيان خطابًا مطابقًا للواقع أو خطابًا غير مطابق، لا يلتزم به حامله. وإذا افترضنا أن نظرية بوارو ستكون هذيانًا، فإننا سنصادف عنده فعلًا هذا التحريف للواقع (سننظر في فرضية تتعلق ببراءة شبارد) وهذه القدرة على نشر قناعة شخصية (يبدو بوارو في الظاهر مقتنعًا بصحة أطروحته وهو مستعدّ لاقتسامها مع الشرطة).

لكننا سنلاحظ على الفور أن هذين المعيارين الواسعين جدًّا لا يكفيان دائمًا، حتى في حالة بوارو. فهما يقودان مثلًا إلى الخلط بين الهذيان والخطأ. يمكنني أن أدافع، وحتى لمدة طويلة، عن أطروحات خاطئة تمامًا وهنا أيضًا بالنسبة إلى واقع غير قابل للجدال وبواسطة يقين كبير جدًّا، ومع ذلك دون أن يكون من المناسب أن نسمي ذلك هذيانًا، هذا الذي يستلزم وجود خلفية باثولوجية.

ومن عيوب هذين المعيارين أنهما يدفعان إلى الاعتقاد في وجود تجانس في مجموعة من الهذيانات، من دون أن يؤخذ بعين الاعتبار الاختلاف الضروري الذي يفصل بعض الهذيانات عن بعض. أليس من المناسب هنا أن نعود إلى تمييز، تقليدي في الطبّ النفسي، بين مجموعتين كبيرتين من الأمراض، هذيان جنون العظمة délire paranoïde، أو

هذيان انفصام الشخصية، وهذيان الذهان délire paranoïaque.

إن الهذيان الأول، الذي يترك مساحة واسعة للسيرورات الأولية للاشعور، يمنح الانطباع بعدم انتظامه، وعدم تماسكه، وعدم ترابطه. ولا يطرح تعريفه أيّ مشكل، فالذات توجد بشكل واضح، بالنسبة إلى مَن يراقبها، في حالة من الغرابة والاضطراب. وبهذا المعنى، فهذا الهذيان غير مفيد بالنسبة إلينا، سواء لأن التعرّف إليه سهل، على المستوى الفينومينولوجي على الأقل، أو سواء لأنه من الواضح أن بوارو لم يصب بهذا المرض.

وبالمقابل، فإن هذيان الذهان délire paranoïaque يصعب التعرّف إليه، وهذا ما يجعل منه في الوقت نفسه خطرًا وفائدة. ولأنه يستند أكثر من السابق إلى السيرورات الثانوية، فلذلك يمكن أن يوفر كل مغريات خطاب عقلاني. وهو يتأسس أحيانًا بصرامة كبيرة، ظاهرة على الأقل، ويتقدم إلى المراقب الملاحظ باعتبار أنه معقول، ومن هنا قدرته على نقل اليقين. إنه يستند إلى منطق يصعب اتهامه بالخطأ، فهو قريب من المنطق التقليدي، غير أنه يكون مكسوًّا بشكل من الصلابة التي لابدَّ أن تثير الانتباه.

وفي الواقع، فالسيرورات المنطقية المستخدمة هنا يقودها تيار داخلي، يعمل على تشغيل إمكاناتها إلى أقصى حدود العقل[1]. ذلك أن

(1) من أمثلة ذلك: أن بوارو يعتقد أن هناك أسبابًا كثيرة كان من الممكن أن تدفع باتون إلى قتل أكرويد، فإنه لذلك يعتقد أنه بريء ! « ألم تنتبهوا إلى أننا

هذه السيرورات قليلًا ما يكون الدافع إليها ضرورة وصف الوقائع وفهمها، فهي موجّـهة ببراعة بواسطة هذا الحلّ النهائي الذي وضعه مؤلف الهذيان باعتباره منطلقًا مبدئيًّا (مثلًا: شبارد هو القاتل): إنه حلّ يعمل على إخضاع كل معلومة جديدة لنظامه القسري ويقود إلى تجاهل كل الأنماط الأخرى للعلاقة بين الوقائع، التي بإمكان حلّ مختلف أن ينتجها.

إن الخطاب الأخير للسيد هركيول بوارو يكشف هذا المنطق الذي يبدو من دون تصدع مرئي، لكنه التصدع المواربب ببراعة، الذي يوجد في قلب البارانويا: كل الوقائع التي وصفها في استدلاله القاسي تترابط تبعًا لعلاقات سببية مقبولة في الظاهر (وهذا ما يمكن أن يقود إلى استمالة مَن يسمعونه)، لكنها في مجموعها خاضعة للغرض الذي جنّـدت من أجل خدمته. وهذا التماسك المزيّف المخيف لأنه يستدعي الحد بين الطبع العادي والجنون هو بالنسبة إلينا الطابع الثالث لهذا النمط من الهذيان، وهو في الوقت نفسه ما يجعل تعريفه صعبًا جدًا.

يستند هذا المنطق إلى ممارسة قليلًا ما تكون غائبة في هذا الشكل من الباثولوجيا، أي التأويل. وعلى الرغم من أن هناك بعض

أمام ثلاثة أسباب بسببها تمّ ارتكاب هذه الجريمة؟ (...) ثلاثة دوافع... ربّما هذا كثير وأميل إلى الظن أن رالف باتون بريء» (XIII، 142).

الهذيانات التي تحمل بالتحديد اسم هذيان التأويل، فإن هذا الأخير بالأخص هو الذي يظل مفتقدًا، كيفما كانت بنية العاطفة (الغيرة، الهوس الشبقي، جنون العظمة) وموضوعاتها المهيمنة.

ويسهل تفسير أهمية هذا التأويل إذا أخذنا بعين الاعتبار أن النشاط الهذياني يعمل على استبدال واقع موجود بواقع جديد، أكثر مما يعمل على كبت هذا الواقع. ومن هذا المنظور، فإن التأويل هو نفسه حركة هذا الاستبدال، هذا الذي يملك القدرة على أن يحوّل قريبًا محبوبًا إلى شخص خائن أو يحوّل حدثًا غريبًا إلى إشارة من الله. ذلك لأن المرء الذي يهذي يحيا بحثًا عن واقع موجود في ما وراء المظاهر وهذا الواقع هو ما يسمح التأويل، وهو يرسم بشكل متدرج ملامحه السرية، بالنفاذ إليه.

وهذه المكانة الأولية للتأويل هي التي تقود إلى أن ينصبّ الاهتمام بالدرجة الأولى على القرينة. وبما أنه لا علامة على وجود ذلك الواقع الآخر، فلذلك نجد القرينة في قلب النشاط الفكري لهذا الإنسان الذي يهذي؛ لأن فيه يرى في الوقت نفسه توكيدًا لحدوسه وحجة على صحة قرار مَن اختاروه لهذه المهمة[1]. والجدير بالملاحظة

(1) يقول بوارو: « هل تعتقدون أنه هذه الأشياء (كان يلامس، وهو يتحدث، أعلى درجات مكتبة صغيرة) ستبقى دومًا صامتة، إنها تحدّثني في أغلب الأحيان، إن للكراسي والطاولات طريقتها الخاصة في التعبير.
يرفع رأسه وينتفخ صدره وينظر إلينا مشيرًا بطرفه. يبدو مفتونًا بنفسه بشكل سخيف. وكنت أتساءل إن كان بالفعل كفؤًا كما هو شائع. (88 ، XIII).

أن نجد هذا التأويل شائعًا في هذيان الذهان وفي التحقيق البوليسي، ولا يخلو الأمر من تشابهات بين هذين الاثنين في هذه النقطة بالذات.

إن السلوك النفسي للسيد بوارو أثناء تحقيقه وطابع الحيوية الذي أضفاه عليه يوضحان حقًّا هذه الممارسة في التأويل والمزالق التي تنتظرها. فالطريقة التي يفضّل بها علامات صغيرة بالكثير من الهوس من مثل تفاوت في الوقت بخمس دقائق في الجدول الزمني للسيد شبارد أو ذلك التحويل الخفيف لأثاث في مكتب السيد أكرويد، مع أنه يهمل في الوقت نفسه وقائع جوهرية، كما سنرى في وقت لاحق، أمر يستدعي تدخل الطبيب السريري[1].

إن موقفه يفضحه بالفعل وذلك من خلال الطريقة التي يستبعد بها كل المعطيات الدالة التي لا تنتمي إلى المجال المباشر للبناء الذي ينشئه، والتي تهدد صلابته. وبهذا، فإن موقفه يكشف جيدًا كيف تكون القرينة عملية إقصاء واستبعاد، قبل أن تكون شيئًا له معنى، لاسيما وأن الأمر فيه من المكر ما يجعل تسليط الضوء على قرينة ما إغراقًا في الظلام لمجموع العلامات الأخرى التي لا تستطيع، بسبب عدم مطابقتها للمشروع التأويلي، أن تبلغ عتبة الإدراك النقدي.

(1) لنلاحظ أن بوارو لم ينجح في إيجاد حل مقنع لتحول الكرسي من مكانه، فقد نبهه شبارد بقوة إلى أن: «رايموند أو بلانت قد يكونا دفعا الكرسي (...) وليس لهذا أهمية كبيرة.» وهو الشيء الذي ردّ عليه بوارو بهدوء: « بالفعل ليس لهذا أية أهمية (...) ولهذا بالضبط تكون لهذا الأمر أهمية شديدة !» (XII ، 83).

وتؤدي هذه المكانة التي يحتلها التأويل داخل الهذيان إلى تعقيد مشكلة تعريفه. وفي الواقع، فإذا اتبعنا هذا المنظور، فإن القراءة الطبية السريرية Lecture clinique لن تختزل قط في مجرد ملاحظة للظاهرة بل إنها ستتحول إلى عنصر من عناصرها البنائية. ولذلك، فإن تتبّع الظاهرة قد يشكّل خطرًا على مَن يمارس هذا التتبّع وذلك بالعمل على توريطه فيما يلاحظ. وبما أن الهذيان تأويل مفتوح surinterprétation، فإن وصفك خطاب إنسان يهذي قد يعني المخاطرة بأن تصبح أنت نفسك إنسانًا يهذي، وذلك من خلال الإفراط في التأويل. ويضاف إلى هذه الخصائص أن نقطة التقاطع هاته في التأويل تضع الهذيان، في الوقت نفسه الذي تضع فيه مجموع القراءة موضع شك، داخل هذا اللقاء الحيّ بين الذاتيات.

***

وهناك خاصية أخيرة للهذيان لا تتعلق بفينومينولوجية وصفية ما، بل إنها تتعلق بإنصات فرويدي. فالهذيان هو تشكيل للاوعي.

ويستتبع هذا القول أن نفكر في الهذيان كما نفكر في حلم أو استيهام أو فلتة لسان، أو الأكثر من ذلك أن نفكر فيه كما نفكر في صورة عمل أدبي، ولا ينبغي لنا أن نفكر فيه باعتباره مجرد اضطراب في الفكر أو باعتباره حدثًا معزولًا عن الخطاب. وإن كان يبدو هذيان ما من دون معنى، كما في حالة أشكال هذيان جنون العظمة، فإنه يملك معنى عميقًا يستطيع العقل الوصول إليه، كلما حاول البحث

عن رهاناته الضمنية في مسرح اللاوعي.

إن هذا التصور النفساني للهذيان يؤثر في الوقت ذاته على فهمه كما على امتداده. ولأنه من المستبعد اعتبار الهذيان مجرد لحظة من الجنون غير القابل للفهم، فلذلك يكون بإمكانه، من هذا المنظور الفرويدي، أن يمنح مكانًا للتأويل. وهذا ما يقودنا إلى التفكير في أن البناء الذي قدمه هركيول بوارو، إن كان لابدَّ بالفعل من انكشاف هذيانه، يخضع لأسباب داخلية تستحق التوضيح؛ لأنها هي التي تجعل هذا البناء ضروريًّا من الناحية النفسية.

لكن انتشار المفهوم قد يمتد ويزيد، وتعريف الهذيان قد يصبح أشدّ صعوبة. وإذا كان الهذيان ليس بالجنون الذي يبدو عليه، فإنه يخشى أن يكون ما عيّناه على أنه جنون ليس إلا الجزء المرئي لسلوكات فكرية شائعة ومشتركة، وهو ما يفسر القلق الذي يثيره مثل هذا الإنتاج النفسي.

***

على الرغم من تكاثر المعايير، فإن الهذيان إذًا ليس تشكيلًا بحدود واضحة وتعريفه مسألة تفرض نفسها. بالتأكيد يمكننا أن نطمئن أنفسنا فنقول إن مشاكل التحديد والتعيين تهمّ بالأخص مجموعة من الهذيانات الذهانية، وإنه، داخل هذه المجموعة، توجد تشييدات مبنية بشكل جيّد: خيال هذياني ذهاني، خالٍ تمامًا من المعنى، والتعرّف إليه يحصل حوله الإجماع. إلا أن الهذيان المتماسك،

وهو الأكثر أهمية من كل الهذيانات بالمرآة التي يمنحها للفكر، قد يبقى تعيينه وتحديده بشكل واضح أمرًا مستحيلًا.

كما أن معاييرنا الخمسة تكشف حقًّا وَهْمَ الموضوعية في هذا المجال. فمن بين صعوبات تعريف الهذيان نجد بالفعل تلك التي تتعلق بنصيب الذاتية الذي يقتضيه هذا التعريف، بما أن الذات التي تنجز هذا التعريف لا يمكنها أن تتجرد من هذا الجدال القائم. ودون أن نذهب إلى حدِّ القول بأننا نتوجه بالهذيان إلى ذواتنا أقل مما نتوجه به إلى الآخرين، فإن ما يبدو أقل إثارة للجدال، خاصةً في حالة هذيان التأويل كهذا الذي ربما وقع بوارو ضحيته، هو أن نجد تقييمه يسمح بمساحة مهمة لممارسة الشعور الشخصي.

الفصل الثّالث

3

الهذيان والنَّظريَّة

أن تكون حدود الهذيان صعبة التحديد أمر يثير القلق إذًا، وكل واحد إلا ويشعر بصورة مشروعة بأنه مهدد بأن يصبح الضحية من دون علمه. لكن هذا القلق يزداد بشدة عند المنظّر عندما يذهب إلى حد التساؤل ما إذا لم تكن هناك روابط إضافية بين النشاط الهذياني ونشاطه الخاص في البحث، وماذا لو كان ما يجمع بين هاتين الممارستين شيء أبعد من نقط تشابه محتملة أو من مخاوف ذاتية مشتركة، بل هو شيء أقرب من وحدة حقيقية في البنية. وهذه فرضية درامية أكثر من السابقة التي تهمّ شخص بوارو بالأخص؛ ذلك لأن مثل هذا الافتراض يقود إلى تصور الوضعية مستحيلة هنا حيث لم يعد يوجد مكان للتفكير في الجنون، فإطارات هذا المكان اختلطت هي نفسها بموضوعها.

***

أن تكون هناك روابط بين الهذيان والنظرية فكرة غريبة بداهةً، ومع ذلك يبدو أنها كانت تشغل فرويد في كلّ أعماله. وفي الواقع، ففي

مناسبات عدّة، وبطريقة ظاهرة أو ضمنية، كان يلاحظ أن الفصل بين هذين التشكيلين الخطابيين غير واضح. ويشير، بالأخصّ، إلى أن هذه المسألة تكون أكثر حيوية ولاسيما عندما تطرح على النظرية النفسانية.

إن النصوص التي تسمح بطبع النشاط النظري بطابع النسبية هي نصوص عديدة عند فرويد وتتّخذ أشكالًا متنوعة. وقد يحدث، وهذا ما قد يبدو كأنه قلة احترام لهذا النشاط، أن يقارن هذا الأخير بتخييل ما. وفضلًا عن ذلك، فإن هجوماته المنتظمة ضد الفلسفة يمكن أن تفسّر على أنها انتقادات لهذا الشكل الفكريّ المجرد، المنفصل عن الواقع والقريب بذلك من الصرامة الذهانية[1]. وبهذا يبدو أن هناك نشاطًا نظريًّا يدركه فرويد افتراضًا باعتباره نشاطًا باثولوجيًّا.

إلا أن فرويد، في مناسبات أخرى، يخطو خطوة أخرى ويشير إلى أن النظرية نفسها إن لم تكن هذيانية، فإنه من الممكن أن تتضمن

(1) ينظر مثلًا مقطع حول الصناعة الفلسفية لـ « رؤى العالم» ضمن:
Inhibition, symptôme et angoisse, PUF, 1986, p.12.

جزءًا من الهذيان. والنص الأكثر إدهاشًا في هذه النقطة يظهر في نهاية دراسته لـ مذكرات الرئيس شرايبير. وهكذا يبدأ بتنبيه القارئ إلى أن الملاحظات التي يحاول صياغتها قد تضرّ بنظريته في اللبيدو. ثم يشرع في المقارنة بين نظرية شرايبير ونظريته:

«في الأساس، ليست «أشعة الله» عند شرايبير، التي تتألف من أشعة الشمس والألياف العصبية والحيوانات المنوية المركزة في مجموعها، إلا تمثلًا ملموسًا معروضًا خارج التوظيفات اللبيدية، وهي التي تجعل هذيان شرايبير متطابقًا مع نظريتنا. فأن تكون نهاية العالم ضرورية لأن أنا المريض تنجذب إليها الأشعة كلها، وأن يأتي بعد ذلك بكثير، عند مرحلة إعادة البناء ذلك الخوف المقلق الذي اختبره شرايبير من خلال فكرة أن الله يمكن أن يقطع تلك الصلة التي أقيمت معه بواسطة الأشعة، كلّ هذا، وغيره من تفاصيل جزئية أخرى في هذيان شرايبير، يشبه تقريبًا الإدراك النفسي الباطني لهذه السيرورات التي تقبلت وجودها كفرضية تسمح أساسًا بفهم البارانويا. ومع ذلك، قد أستحضر شهادة أحد أصدقائي وزملائي: لقد بنيت نظريتي في البارانويا قبل أن أتعرّف إلى كتاب شرايبير. سيقول المستقبل ما إذا كانت النظرية تضمّ من الجنون أكثر مما كنت أريد، أو أنها تضمّ جنونًا بقدر أكبر من الحقيقة، وهو أمر يصعب على الآخرين اليوم تصديقه»[1].

(1) ينظر: « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa », in : **Cinq psychanalyses, PUF,1977,p.321.**

بطريقة غير موفقة، يبدأ هذا المقطع بملاحظة تطابق بين هذيان شرايبير ونظرية فرويد. لكن كشف هذا التطابق يقود إلى نقاش حول الأسبقية بين المفكرين الاثنين ما يجعلنا نظن أن فرويد يدافع عن نفسه ضد تهمة سرقة شرايبير، وهو النقاش الذي يخوّل للقاضي شرايبير الانتماء إلى مجتمع العلماء. وبهذا، ألا يبدو مقلقًا، في هذا السياق الذي انعدمت فيه الحدود بين العقل واللاعقل، أن ينتهي المقطع بجملة تمزج بطريقة غير قابلة للانفصال، مع محاولة توضيح الأبعاد، بين الجنون والحقيقة النظرية.

***

وفي الواقع، فإن أهمية هذا النص حول شرايبير هي أنه يبيّن أن النظرية إذا كانت مهددة بالهذيان («إذا ضمّت النظرية من الهذيان أكثر مما كنت أريد»)، فبالمقابل يقدّم الهذيان تشابهات بهذه الحقيقة التي تبحث عنها النظرية («أو جنونًا بقدر أكبر من الحقيقة»). وبالرغم من التناظر الظاهر بين جزئي الجملة، فإن هنا قفزة حقيقية؛ ذلك لأن الجنون يكفّ عن التواجد إلى جهة الانزياح من أجل أن يمرّ إلى جهة البنية. وأن نقول إن النظرية تحتوي على جزء من الهذيان هو في الواقع قول أقل خطورة من القول بإمكانية إدراك الحقيقة في قلب الجنون نفسه، وهو ما قد يؤدي إلى منح الجنون مكانة خطيرة داخل سيرورة التنظير.

والحال أن العديد من نصوص فرويد تسير في هذا الاتجاه.

منها نص يوجد في نهاية قراءته لقصة جراديفا. والمكان الذي ظهر فيه هذا النص ليس من دون قيمة، بما أن بطل قصة الكاتب ينسن - أركيولوجي شاب يمكن لفرويد أن يتماهى معه بسهولة. فهو يقول، متسائلًا عما يعتقده المرء الذي يهذي:

« لقد حان الوقت لكي نتساءل ما إذا كانت الطريق التي من خلالها يتطور الهذيان، الطريق التي استخلصناها من محكيّ الروائي، مطابقة للمعروف مسبقًا أو معقولًا على الأقل. وقد علمتنا تجربتنا الطبية أنها مطابقة للحقيقة، ومن المحتمل أن تكون الطريق الوحيدة التي تقود إلى الاعتقاد الذي لا يتزعزع الملازم للهذيان، الاعتقاد الذي ينتمي إلى خصائصها السريرية الأكثر شهرة. وإذا كان المريض يعتقد بشدة في هذيانه، فإن هذا لا يتعلق بانقلاب في قدراته التقييمية ولا يستمد من الخاطئ في هذيانه. بل إن كل هذيان إلا ويحتوي على حبّة من الحقيقة، ففيه شيء ما يستحق فعلًا التصديق وهنا مصدر اعتقاد المريض، الاعتقاد المبرر في هذه الحدود»[1].

وهنا («إذا كان المريض يعتقد بشدة في هذيانه») نجد هذا الاعتقاد الراسخ الذي جعلنا منه أحد العناصر الحاسمة في الهذيان. لكن تضاف إلى ذلك أطروحة جديدة، وهي ترمي من جهة أخرى إلى إضفاء الشرعية على هذا الاعتقاد: إن المرء الذي يهذي، ولو في جزء

(1) ينظر: **Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen, Gallimard, 1971, p 225.**

قليل من هذيانه، يكون على حق، وبهذا المعنى يستحق أن نصدّقه. وهذه صياغة مفارقة (المفروض بالأولى أن ينظر إلى الحقيقة والهذيان على أنهما متناقضان)، ومع ذلك لا يمكن فصلها عن أعمال فرويد.

في نص جاء بعد ذلك بقليل مكرّسًا للنظريات الجنسية الطفولية، يعود فرويد إلى هذا الجزء من الحقيقة الذي تتضمنه النظريات الهذيانية:

«إن لهذه النظريات الجنسية الخاطئة التي سأقوم بفحصها الآن خاصية لافتة للنظر. بالرغم من أنها تضللنا بطريقة غريبة، إلا أن كل واحدة منها تتضمن مقطعًا من الحقيقة الخالصة. وهي بهذا الصدد مشابهة للحلول الموصوفة بـ«البارعة» التي يقترحها الكبار للمشاكل التي يطرحها العالم وتتجاوز الفهم الإنساني»[1].

هنا لا يتعلق الأمر بالهذيان في حد ذاته، بل بتشكيلات ذات قرابة، أي هذه النظريات الخاطئة التي يشيّدها الأطفال عندما يواجهون مشاكل غير قابلة للحل، كالمشاكل التي تهمّ الأصل. أما بخصوص العبارة الأخرى من هذه المشابهة، التي تهمّ المشاكل التي يقترحها الكبار للمشاكل التي تتجاوز الفهم الإنساني، فلاشك أن الأمر يتعلق بالأسئلة الميتافيزيقية. وعلى أيّ حال، فمن جديد يوضع الصحيح بطريقة غريبة في قلب الخطأ، كأنه ليس نقيضه، بل يشكّل نواته أو مصدره.

---

(1) ينظر: «Les théories sexuelles infantiles », in : **La vie sexuelle**, PUF, 1977, p19

وإلى جانب هذه النصوص التي تسائل الحدود بين الهذيان والحقيقة، هناك مقالة أخرى تضع ممارسة التأليف موضع سؤال بطريقة جذرية. إذ نجد فرويد، وهو يتحلى بالنسبية أكثر من أيّ وقت مضى إلى حدّ التشكيك في صلاحية تأليفه، منصرفًا بهذه الشروط إلى مقارنة مدهشة بين التنظير والهذيان:

« تبدو لي هذيانات المرضى كأنها معادلات للتأليفات التي نشيدها في العلاج النفسي، فهي محاولات في التفسير وإعادة البناء التي لا يمكن أن تقود، في ظل شروط الذهان، إلا إلى تعويض تلك القطعة من الحقيقة التي ننفيها في الحاضر بقطعة أخرى كنّا ننكرها كذلك في مرحلة الطفولة البعيدة.»[1].

ويتعلق الأمر هذه المرة بجوهر نشاط التحليل النفسي نفسه، أي البناء أو التأليف أو إذا أردنا، فالأمر يتعلق بزمن التفعيل النفسي للتنظير، الذي يجد نفسه مدعوًّا إلى أن يأخذ بعين الاعتبار الهذيان الذهاني، وبالأخص هذا الفعل الفكري الذي بواسطته يعوض الذهاني مقطعًا من الحقيقة الذي لا يحتمل بمقطع مقبول جدًّا. ففي الوقت نفسه الذي يبدو فيه تدخّل المحلل أشبه في شكله بالاقتراح والافتراض، نجد الجنون، بعيدًا عن الظهور بمظهر المعاكس للنظرية أو المهدد لها، بل وبعيدًا عن الظهور بمظهر المنفصل عنها بطريقة صارمة، يبدو من

(1) ينظر: « Constructions dans l'analyse », in : **Résultats, idées, problèmes 2**, PUF, 1985, p. 280.

جديد كأنه يشكّل بطريقة غريبة شيئًا «معادلًا» للنظرية.

***

عندما نحاول الجمع بين هذه النصوص المتفرقة، سنلاحظ أنها تعزز فكرة وهي امتداد لما قدمناه في الفصل السابق أن الحدود بين الهذيان والنظرية ليست واضحة. ويعبّر هذا الشك في الحدود عن ذاته من خلال صياغة إثباتية توكيدية مزدوجة. هناك أولًا التأليفات النظرية، تأليفات التحليل النفسي على أيّ حال، التي تقدّم شيئًا من الهذيان. وفضلًا عن ذلك، فالهذيان يقدّم تشابهات (أو تماثلًا، أو تعادلًا) مع النشاط النظري.

ويبدو من الممكن إقامة رابط بين الصياغتين من خلال أحد الأمثلة المسرودة، مثال النظريات الجنسية الطفولية. فإليها يعود الفضل في إظهار إلى أيّ حدٍّ يكون نشاط التنظير (يعني محاولة وضع معنى، أو تنظيم معطيات متفرقة) ضروريًّا في العمل النفسي، وكيف أنه ليس مجرد أداة يمكن الاشتغال بها قدر ما هو صورة عن العلاقة بالعالم. ومن هنا، فإن النظرية والهذيان يتداخلان بسهولة أكبر لاسيما وأنهما بأصل واحد وأساس مشترك.

يمكن أن يكون هذا التداخل صادمًا، لكنه يجد تفسيره إذا استحضرنا أن الهذيان، في التصور الفرويدي، ليس جنونًا قدر ما هو عكس الجنون، يعني أنه محاولة في إقامة النظام داخل الجنون. فأن تبدأ هذيانًا، في قلب عملية سيكوباتولوجية، معناه أن تتصرف في أجزاء

الحياة النفسية بطريقة مغايرة، وأن تشرع في عمل من أجل بناء معنى، وإذًا، فمعنى ذلك، بشكل من الأشكال، أن تنصرف إلى شكل من أشكال التنظير. والأكثر من ذلك أن هذه الطريقة في التفكير تقود إلى فصل الهذيان جزئيًّا عن الجنون من أجل سماعه في شكله المعكوس على أنه محاولة في العلاج[1].

انطلاقًا من اللحظة التي ننظر فيها إلى الهذيان من هذه الزاوية، يعني النظر إليه باعتباره نشاطًا في بناء المعنى لا ضياعًا للمعنى، فإن الهذيان والنظرية، بعيدًا عن الظهور بمظهر التعارض الجذري، يتعلقان بحالة متماثلة من التفكير، تعود أصولها القديمة إلى الأسئلة الأولى التي تطرحها الذات وتسمح بوجود إنتاجات نفسية مختلفة ومقدرة بشكل مختلف على المستوى الثقافي، لكنها قادرة على أن تقدم في بعض الأوقات أوجه تشابه.

يمكن أن نذهب بعيدًا فنسأل، انطلاقًا مما تعلمناه من النظريات الطفولية، إلى أيّ حدٍّ لا تكون «الأنا» صادرة بالأساس، في تكوينها كما

(1) يسجل فرويد في نصه حول شرايبر: « ويعيد الذهاني الهذياني بناء العالم، ليس من أجل حقيقة زاهية، بل الأقل من أجل أن يستطيع العيش فيه. وهو يعيد بناءه من خلال عمله الهذياني. إن ما نعتبره إنتاجًا مرضيًا، أي تكوين الهذيان، هو في الواقع محاولة في العلاج، هو إعادة بناء.» (المرجع نفسه، ص 315). وفي هذا الاتجاه يمكن أن نفهم جملة من فرويد في رسالته إلى فيرانزي: « لقد نجحت هناك حيث فشل الذهاني الهذياني»(ينظر: Ernest Jones, La vie et l'œuvre de Sigmund Freud 2, PUF,1972,p. 87).

في وجودها، عن نشاط التنظير. فهذا النشاط، انطلاقًا مما قدمناه، لن يشكّل بالنسبة إلى الأنا مجرد انشغال من بين انشغالات أخرى ولا مجرد وقت للتسامي، بل إنه يشكّـل عملًا متواصلًا من التكيّف النفسي إزاء التهديدات الداخلية والخارجية، أي أنه جوهر الأنا نفسه.

***

ذلك لأنه انطلاقًا من مسألة الهذيان، فإن مسألة مكانة الذات داخل النظرية هي التي تكون مطروحة، بطريقة أكثر وضوحًا مما عليه الأمر في تجارب نفسية أخرى. وهي المسألة التي يمكن صياغتها بهذه العبارات: ما معنى أن نظرية ما لا يمكن تحديدها إلا من خلال مَن ابتكرها أو تبنَّاها؟

عندما نعتبر نشاط التنظير على أنه واقع داخل الذات، كما حاول فرويد أن يفعل في بعض الأوقات، فإن الحدود بين النظرية والهذيان تجد نفسها منتهكة. وإذا كنّـا نجد نشاط التنظير مؤسّـسًا لكل هذيان، فإن جزءًا من الهذيان ينظم بالمقابل كل عمل نظري. وبما أنه الجزء الذي يتميز باستحالة الفهم من طرف مَن يستقبلونه؛ فلذلك علينا أن نحاول تقريبه من الجزء الخاص بالذات: إنه الجزء الذي يميز الذات ويحددها، وبواسطته، وهي التي تحاول أن تبني حكاية دالة، تؤسس اختلافها عن الآخرين إلى الحد الذي تبدو معه فاقدة للعقل.

إن تحديد موقع هذا الجزء الذاتي، أو إذا أردنا، هذا الجزء الذهاني من الفكر، أمر هو بلاشك محفوف بالمخاطر. أولًا، لأن هذا الجزء لا

يحتوي بلاشك، وفي أغلب الأحيان على أيّ حال، على أجزاء محددة من النظرية، بل هو يهمّ نشاطًا عميقًا جدًّا، من خلاله تقوم الذات، ابتداءً من حكايتها، بمساءلة العالم ومساءلة أصولها. وفضلًا عن ذلك، يمكن أن نفترض أن تحديد هذا الجزء من الذاتية يخضع للتغيرات.

وإن كان تحديد هذا الجزء من الذات محفوفًا بالمخاطر، فإنه لا ينبغي لنا أن نقلل من أهمية ما تمّ اقتراحه في نصوص فرويد من تقابل بين الهذيان والنظرية، ولا من قيمة التحول الذي تحدثه في تصور فلسفي تقليدي للنشاط الفكري. أولًا، لأن هذا الأخير لم تعد قيمته تتحدد، أو لم تعد تتحدد بالأخص، من خلال علاقة المطابقة مع العالم أو الحقيقة، بل من خلال علاقة الاتصال النفسي بالذات التي تحمل هذا النشاط. ولا يتأسس نمط تقييمه على حقيقة ما في حد ذاتها، ثابتة ومستقلة، قدر ما يتأسس على شكل من الصدق تصبح فيه الذات مقياسًا مركزيًّا.

إن قبول فكرة وجود حقيقة ذاتية يؤكد أن ليس هناك انفصال قدر ما هنالك تداخل بين النظرية والهذيان. ولا ينبغي لهذا التعبير أن يقود إلى اعتبار كل منظّـر مجنونًا خطيرًا، ولا إلى الحكم على كل هذيان بأنه عديم الفائدة، لكنه يفرض أن نفكر بطريقة مغايرة في الكيفية التي يتشكل بها الهذيان والنظرية، دون أن ننسى أن الاعتقاد الطوباوي في وجود انفصال واضح قد يقود إلى شكل آخر من الأشكال المرضية للفكر: الاستخفاف بمكانة الذات التأسيسية أو الامتناع نهائيًّا عن

الاعتراف بهذه المكانة.

***

مع نظرية التحليل النفسي بلاشك، كما افترض فرويد من خلال أمثلته، تطرح مسألة التداخل بين الهذيان والنظرية بشكل أكثر وضوحًا. والأمر لا يعود إلى أننا نكون معها داخل الإطار المتحرك للعلوم الإنسانية فقط، بل إن هذه النظرية تقدم خصوصيات تبدو كأنها تجعلها، كأمر طبيعي، ميّالة إلى الهذيان. وبهذا المعنى، فإن التحليل النفسي يقدم نموذجًا مهمًّا بشكل خاص من أجل التفكير في مكانة الجنون داخل الفكر.

أولًا وقبل كل شيء، نجد هذه النظرية - نظرية فرويد كما نظريات مَن أتى بعده - تنفرد بإقامة علاقة متميزة مع مَن ابتكرها، وهي العلاقة التي تختلف بلا شك عن العلاقة التي تربط عالِمًا من علماء الفيزياء بمكتشف قانون فيزيائي أو التي تربط عددًا من أنصار العلوم الإنسانية بمؤسسي تخصصاتهم. ومن هنا، فإن مسألة الموضوعية تطرح نفسها بطريقة فريدة، بما أنها تقترن بشكل وثيق بمسألة الانتساب العائلي.

ومن جهة أخرى، فإن الأمر لا يتعلق بداهة وحقيقة بنظرية تشبه أخرى[1]. ففيها يكون للمفاهيم وضع اعتباري خاصّ، بما أن فهمها

(1) يسجِّل «جاك سيدات» أننا لن نعثر على عناصر خاصة بنظرية ما، ولا وجود، مثلًا، لمفهوم حقيقي: «يتجلى وضع الفكر التحليلي في استحالة الإحالة على مفاهيم، وعلى إنجازات قارة، وعلى نتائج منفصلة عن نشاط

الكامل يتطلب مجهودًا فكريًّا شخصيًّا، يعني مجهودًا في التحليل، يقوم به الشخص الذي يتمنى إدراك حمولتها، فالاقتراب من كتابات التحليل النفسي لم يكن أبدًا منفصلًا بالنسبة إلى فرويد عن الاشتغال المعمق بالذات. وبالفعل، فإن كل تنظيم مفاهيمي إلا ويتحدد هنا في أفق مقاومة ذاتية هي في الوقت نفسه حدّه وموضوعه.

وتكشف هذه «المفهومات» عن مرونة تجعلها قادرة على أن تنطبق على سياقات متعددة، كأن امتدادها يجعلها ليّـنة ومناسبة لمختلف أشكال التدخلات. ومن هنا الانتقاد، الذي ليس من دون أساس، الذي يُوجَّه عادةً للتحليل النفسي القابل للتطبيق بسهولة على كل وضع أو إنتاج ثقافي، وذلك بجعل هذا الأخير يتكلم اللغة الفرويدية بشكل طبيعي.

وقدرة التحليل النفسي على التكيّف، من دون تعسّـف، هي التي تمنحه هشاشة يمكن أن تقوده إلى الجنون. ذلك لأن ما يجعل التحليل النفسي، بشكل أكثر وضوحًا، قريبًا من الهذيان هو هذه المكانة التي تحتلها فيه آلية التأويل. فالتحليل النفسي كالهذيان يسعى،

الأفكار التي أنتجتها والتي توفر المواد القادرة على بناء نظرية مرقعة على نمط «آليات» الطفولة. ومن جهة ثانية، من المحتمل أن نذهب بعيدًا لنؤكد أنه لا وجود في التحليل لإنجازات (أو أنها قليلة)، لا وجود لتقدم (أو أنه قليل)، لا وجود لنقل معرفة مؤسسة، لا وجود للأرثوذوكسية بل لا وجود لمفهوم بالمعنى الفلسفي للمصطلح» (ينظر: Esprit, Seuil,1980,n3, p.144-145 Théorie et pratique, in:).

من خلال إجراء بحث عن القرائن والاستنتاجات، إلى إبراز حقيقة أخرى مخبّـأة وراء زيف المظاهر. وبهذا ألا يكون التحليل النفسي مهددًا باستمرار بهذا التشكّل النفسي الذي يملك هو قدرة أفضل على فهمه، لكنه، وهو في علاقة معه، لا يمكنه أن يشغل موقفًا يقع بالكامل على الخارج، بما أن ما يثيره هو بحث مماثل عن المعنى.

***

ولكل هذه الأسباب، فإن نظرية التحليل النفسي ومن بعدها، كل ممارسات القراءة القريبة منها، تمنح الذات مكانة أكبر من التي يمنحها أيّ علم من العلوم الإنسانية. وهي تحاول، وفاءً منها لنفسها، أن تدرك حركة نشاط لاواعٍ في قلب كل فكر، وإن كان مشتركًا. وكيفما كانت الإحراجات التي يمكن أن يسببها مثل هذا الاعتراف، فإن هذا الجزء الذاتي حاسم في التصور الفرويدي، مادام يجسّـم، حتى في موضوعاته وإيقاعاته السرية، تلك الأسئلة التي نوجهها إلى العالم.

وهنا سنصل، إذًا، كما في الفصل السابق، إلى خلاصة مضمونها أن الهذيان ذاتي، ولكننا الآن نمنح هذه العبارة معنى مختلفًا قليلًا ما. فالهذيان ليس ذاتيًّا، لأن تحديده متعلق بشخص ما فقط، بل لأنه يمثّل هذا الجزء منّـا الذي لا يمكن للآخرين أن ينفذوا إليه، وهو، المخبّـأ بعناية في قلب أسطورتنا النظرية، يشير إلى مجهودنا الفردي من أجل إنتاج معنى.

الفصل الرابع

4

الهذيان والنقد

إن مسألة الهذيان هذه سواء همّـت نظرية ما في مجموعها أو جرى اختبارها مؤقتًا على تأويل ما، تفرض نفسها على وجه التحديد في هذه الحالة التي تشغلنا هنا، أي حالة إجرام الدكتور شبارد. وفي الواقع، فنحن نواجه هنا رواية، يعني وثيقة مكتوبة بإمكان كل واحد أن يستند إليها، وبقدر ما يتمنى. كيف ينبغي لمسألة الهذيان أن تُدرك عندما نكون، لا أمام واقعة من التاريخ العام أو الخاص، ولا حتى فرضية ميتافيزيقية، بل أمام نص أدبي، وربما بشكل واسع، أمام عمل فني.

ما هو الوضع الاعتباري الذي يمكن منحه للافتراض الذي يقول بأن شبارد يمكن أن يكون بريئًا؟ يبدو أن الأمر يتعلق هنا - مهما كان الحل النهائي الذي سنمنحه للغز - بافتراض خاطئ، بما أنه غير مطابق لما يبدو أن الكتاب يؤكده، وربما هو هذيان، إذا بدا أن شدة اقتناعنا به تستدعي هذا التقييم.

وكما ذكرنا أعلاه، فإن المبدأ الجوهري في الهذيان، وإن كان لا

يختزل كل تعقيداته ولا يسمح بتعريفه بطريقة أكيدة، هو أنه يُزيّـف الواقع. والحال أن الواقع الذي يصفه نص أدبي، ولو أنه يستلهم الكثير من واقع العالم الإنساني الذي يقتسم معه حدودًا، هو واقع يتميز بالعديد من العناصر[1].

هناك اختلاف جوهري يهمّ مفهوم النهاية. فالنص الأدبي يُختزل إلى عدد محدود من الملفوظات المنتهية. وتفصل هذه المحدودية الواقع الأدبي عن وقائع عالمنا، وعن الواقع التاريخي مثلًا. وإذا كان بإمكان المعرفة بهذا الأخير أن تتنمَّـى بوثائق جديدة، فإن واقع عمل أدبي ما هو مقيّـد بصرامة بالملفوظات التي تشكّـله. وإمكانية استحضار الـمُسَوَّدَات والنصوص القبلية لا يُغَيِّرُ من الأمر شيئًا في الجوهر، ولو أن هذه الإمكانية يمكنها أن تدعم أو تستبعد بعض الفرضيات.

---

(1) بخصوص تقاطعات العوالم، المتخيلة والواقعية، ينظر على الأخص كتاب:
Thomas Pavel, **Univers de la fiction**, Seuil, 1988.

وعندما نقبل بهذه النقطة، فإن طبيعة الهذيان النقدي تبدو قابلة للضبط. فالنص الذي يهذي هو نص يتجاوز الملفوظات التي تكوّن العمل الأدبي؛ لأن هذه الأخيرة هي التي تشكّل حدًّا للجنون النقدي. ومن جهة ثانية، قد يكون من السهل تأليف ملفوظات من هذا النوع، بالتأكيد على أن أميرة كليفيس قد تزوجت من الدوق نومورس أو أن السارد في «البحث عن الزمن الضائع» قد قرر أن يكرِّس حياته للرقص الكلاسيكي. وبلا شك هنا سيكون من الملائم أن نفحص ما إذا حضرت الخصائص الأخرى للهذيان، وخاصة ذلك اليقين الداخلي الذي يتصف به مَن يتقدم بهذه الفرضيات، لكننا هنا سنكون على الأقل مطمئنين، في غياب الهذيان الذي يستدعي تورطًا شخصيًّا خاصًّا، من أننا قد أنتجنا ملفوظات خاطئة تمامًا.

***

وللأسف، فالأمور ليست بهذه البساطة. ذلك أن النهاية النصية، باعتبارها حاجزًا ظاهرًا ضد الهذيان، هي نهاية مادية، لكنها ليست قطّ مقرونة بـنهاية ذاتية. ما معنى ذلك؟

لنُسجِّل أولًا أن الفصل بين ملفوظ صحيح («أميرة كليفيس ترفض الدوق نومورس») وبين ملفوظ خاطئ («أميرة كليفيس تتزوج من الدوق نومورس») هو بالأخص سهل التطبيق بالنسبة إلى القراءات التي تشرح النص، تلك القراءات التي تكتفي بتكرار ما يقوله النص، من خلال أشكال أكثر أو أقلّ قربًا. ودون أن نذهب

إلى حدود النقود التأويلية (ما هي درجة الحقيقة في ملفوظات تتعلق بالمازوشية اللاواعية عند الأميرة؟)، فإن أي تحليل نفسي سيتجاوز بسرعة الملفوظات المكتوبة المضبوطة من أجل أن ينخرط في تخمينات، ربما النص يشجع عليها، لكننا إذا كنا نتحدث بدقة، فهو لا يسمح بها. وباختصار، فإن التمسك على وجه الحصر بما يقولـه النص قد يقود إلى قراءات حازمة لكنها ضعيفة.

وهناك خرق آخر لفكرة النهاية النصية في سلسلة التناقضات التي يثيرها نص ما. وتظهر الحالات الأكثر وضوحًا في نصوص لا تُعاد قراءتها، مثل نصوص بروست، هذا الذي يحكي عن موت برجوت قبل أن يقوم بإظهارها حيّة مرة أخرى في صفحات لاحقة. لكن هناك تناقضات أخرى أكثر خفاءً تظهر غالبًا في النصوص السردية. وبحسبنا، فهذه هي حالة كتاب أجاثا كريستي، التي تنتج نوعًا خاصًا من الإحراجات التي يحثّ عليها النوع البوليسي من خلال جعل السارد شخصية كاملة. ومن هنا، يضطر القارئ أن يختار من بين مختلف الإمكانات التي يمنحها النص، بمعنى ألا يأخذ بعين الاعتبار كل ملفوظاته. فهو مضطر إلى القيام باختيارات.

ولكن العالم الذي ينتجه النص الأدبي هو عالم غير كامل، وإن كانت بعض الأعمال تقترح عوالم أكثر كمالًا من أعمال أخرى. وسيكون الأكثر صحة أن نتحدث عن مقتطفات من العوالم، مكونة من أجزاء من الشخصيات والحوارات، بحيث تكون مقاطع كاملة

من الواقع غائبة. وهنا نقطة جوهرية أخرى، فهذه الثقوب في عالم العمل الأدبي لا تعود إلى نقص في المعلومات يمكن لبحثٍ ما، كما في الحكاية، أن يطمح إلى سدّه، بل إن الأمر يتعلق بنقص في البنية، ومفاده أن هذا العالم لا يشكو من اكتمال ضائع؛ لأنه لم يكن أبدًا كاملًا. ومن هنا، فالنص لن يكون قابلًا للقراءة إذا لم يمنحه القارئ شكله النهائي، بأن يتصور مثلًا، عن وعي أو بدون وعي، عددًا من التفاصيل التي لم تقدّم له بطريقة مباشرة.

***

ولكل هذه الأسباب، لا وجود لنص أدبي مستقل عن ذاتية قارئه. وقد يكون طوباويًّا أن نفكر في وجود نص قابل للموضوعية، يأتي مختلف القراء ليمارسوا عليه إسقاطاتهم. وإذا كان هذا النص موجودًا، فسيكون للأسف مستحيلًا النفاذ إليه دون المرور من خلال منظور ذاتية ما. فالقارئ هو الذي يقوم بإتمام العمل وإغلاق العالم الذي فتحه، وهو يقوم بذلك في كل مرة بطريقةٍ مختلفة.

وانعدام استقلالية للنص الأدبي عن القارئ هو شيء لافت بالأخص في مجال الشخصيات. وبالطبع، سيكون من المستحب أن تقبل شخصية أدبية بأن تكون حدودها، كما عبّر عن ذلك جيرار جنيت، « في إطار كلية الملفوظات التي يستعملها المحكي للدلالة (عليها)»[1]. إذا كان لا أحد يرفض الموافقة على مثل هذا الطموح إلى

(1) لقد كتب جنيت، وهو ينتقد التفسيرات السيكولوجية التي قدمها جاك شاردون حول الأسباب العميقة التي قادت الأميرة كليفيس إلى الاعتراف

الدقة، فإن كل شيء يشير إلى أن لكل شخصية نزوعًا إلى أن تحيا مستقلة في وجودها، في نصف الطريق بين النص وبين ذاتية الذي يقرؤه.

ولا شيء جديد في مثل هذه الملاحظة؛ والكثير من النقاد يقبلون على وجه الاحتمال أن كل قارئ يملك شبارد «ـه»، كما يملك هاملتـ«ـه»، وتظهر الاختلافات حول القدر من الذاتية الذي يتدخل في بناء الشخصية. وربما ليس من دون فائدة أن نطمح، من منظور نفساني، إلى أن يكون هذا القدر من الذاتية حاسمًا. صحيح أنه يمكن أن يكون كذلك بالنسبة إلى أشخاص حقيقيين، إلا أن لانهاية عالمنا الذي لا يحدّه أيّ نص مكتوب تزيد من فرص تحسين، بل وتغيير، معرفتنا بالكائنات.

يفرض هذا اللااكتمال في عالم العمل الأدبي أن نفترض أنه يوجد حول كل عمل أدبي، ناتج عن الطابع المحدود للملفوظات واستحالة الزيادة في عدد المعلومات المتوفرة، عالم وسيط جزء منه من الوعي وجزء منه من اللاوعي، انطلاقًا منه تتطور تخمينات القارئ

لزوجها بحبها لنومورس: « هذا التفسير جذاب، وعيبه أنه ينسى أن مشاعر السيدة كليفيس تجاه زوجها كما تجاه نومورس ليست مشاعر حقيقية، بل مشاعر من التخييل واللغة: أي مشاعر تستوفيها كلية الملفوظات التي يستعملها المحكي للدلالة على تلك المشاعر. والسؤال عن واقع (خارج النص) هذه المشاعر عند السيدة كليفيس، هو سؤال وهمي أشبه بالسؤال عن عدد الأطفال الحقيقي عند لايدي ماكبث، أو أشبه بالسؤال عما إذا كان دون كيشوت قد قرأ فعلًا سرفانتيس» (Figures 2, Seuil, 1969, p.86).

من أجل أن يتمكن العمل الأدبي، الذي عرف الاكتمال، من الحصول على استقلاليته. إنه عالم آخر، في فضاء بقوانين خاصة، أكثر حركية وشخصانية من النص نفسه، لكنه ضروري من أجل أن يحصل هذا الأخير، من خلال سلسلة اللقاءات اللامحدودة مع القارئ، إلى أقل ما يمكن من التماسك.

قد يقودنا القبول بهذا الأمر بعيدًا وقد يعني أن نقوم باستكمال الأعمال الأدبية إلى ما لانهاية، فنمنح الأميرة كليفيس عشاقًا مجهولين أو أن نجعلها تموت بالتسمم. لكن الصحيح أن إبداعيتنا الخاصة، الواعية على الأقل، محدودة في تجاوزاتها بسبب عامل جوهري، هو اعتقادنا في حسن نيّـة السارد. إذا كنّا لا نسمح لأنفسنا بتصور عالم وسيط هائل بين عالم العمل الأدبي وعالمنا؛ فلأننا نعيش مع فكرة ميثاق قراءة ضمني، بحسبه لن يخفي عنّا السارد أيّ شيء جوهري، أو إذا أردنا لن يكون مثله مثل باقي الشخصيات. ينبغي لنا أن نتصور مصير قراءة النصوص المكتوبة من طرف سارد غير مشخّـص إذا ما حاولنا الشك بانتظام في حسن نيّـته[1].

والحال أن الخاصية الكبرى في مقتل روجير أكرويد هي الكذب بواسطة الحذف من طرف سارد يخفي الواقعة الأكثر أهمية في الحكاية. وما دام الحاجز المحكم بين عالم النص والعالم الذي يحيط به قد اختفى،

(1) إذا كان سارد كلّ رواية موضع شك، فإذن لن تكون هناك أيّة واقعة نصية يمكن أن تحظى بالثقة.

فلا وجود لأيّ سبب يمنع من السؤال ما إذا لم يحصل إخفاء وقائع أخرى. ومن هنا، فإن عالم العمل الأدبي لم يعد ينحصر في ملفوظاته، بل إنه يمتدّ إلى ما وراء ذلك. خصوصًا وأن هذه الرواية، كما رأينا، لا تقدم إلا مثالًا، وبطريقة كاريكاتورية، عن ظاهرة تهمّ المحكي البوليسي ذا اللغز في مجموعه، وهذه الظاهرة هي سوء نيّة السارد.

يبقى هذا العالم الوسيط، الظاهر بشكل خاص في كتاب أجاثا كريستي، حاضرًا بالفعل، بل راسخًا، حول كل نص أدبي، حتى عندما لا نسمح لأنفسنا عن وعي باستكشاف حدوده. فنهاية نص أدبي ليست إلا مظهرًا. ودون أن تسعى محدودية الملفوظات إلى حماية هذه النهاية، فإن ما ينتج عنها بالأخص هو الزيادة في مشاركة القارئ؛ لأن النص يتكوَّن في جزء منه قد لا يخلو من أهمية من ردود فعل فردية لكل هؤلاء الذين يلاقونه ويثيرونه بحضورهم.

***

انطلاقًا من اللحظة التي نقبل فيها بهذا الاختلاف الجوهري بين العالم الواقعي والعالم المتخيل بغضّ النظر عن العديد من المقاطع التي تربط بينهما، فإنه يبدو أن هذا كما ذاك يخضعان لأنماط من الحقيقة هي مختلفة ولا يكون فيها لمفهوم الهذيان الوزن نفسه.

وإذا أردنا أن نصوغ الأشياء بطريقة أخرى، فإننا سنقول إن العالم الواقعي والعالم المتخيل يوظفان، عندما يعرضان على الخطاب الذي يقوم بوصفهما، أنماطًا متميزة من اللابنّية. لكن هذه الأخيرة لا

تظهر، في هذا كما في ذاك، تبعًا للمنطق نفسه.

ولهذا السبب سوف نميل إلى افتراض آخر، استنادًا إلى تمييز وضعه تودوروف، مفاده أن عالم العمل الأدبي يعرف حقيقة الانكشاف أكثر مما يعرف حقيقة المطابقة:

«هناك، على الأقل، معنيان لكلمة (حقيقة) من الضروري أن نميز بينهما: الحقيقة المطابقة والحقيقة الانكشاف، الأولى، والإجراء الذي تعرفه هو كل شيء أو لا شيء، والثانية، والإجراء الذي تعرفه هو أكثر الأشياء أو أقلها. أن يرتكب «س» جريمة هو أمر صحيح أو خطأ، بغضّ النظر عن ظروف التخفيف: والشيء نفسه إذا أردنا معرفة هل اليهود، نعم أو لا، قد صاروا دخانًا في مداخن أوشفيتز. ومع ذلك، فإذا كان السؤال يهمّ أسباب النازية أو هوية الفرنسي العادي في سنة 1991، فلا جواب من ذلك النوع يكون ممكنًا: ذلك لأن الأجوبة لا يمكن أن تحتوي إلا على أكثر أو أقل ما يمكن من الحقيقة، بما أنها تطمح إلى انكشاف طبيعة الظاهرة، ولا تطمح إلى إثبات وقائع. ولا يطمح الروائي إلا إلى هذا النمط الثاني من الحقيقة: إنه، عكس الأول، لا يريد أن يقدم أيّ درس للمؤرخ.»[1].

تعود أهمية هذا التمييز إلى أنه لا يفرض ثنائيات جدّ منغلقة. فبإمكان الحقيقتين أن تعملا، بدرجات متفاوتة، في هذا العالم أو ذاك،

---

(1) ينظر:

Les Morales de l'Histoire, Grasset, 1991, p. 132 – 133.

فبين هذين العالمين توجد، على أيّ حال، تشابهات[1]. هناك عدد لا يُستهان به من عناصر النص والحكائية خاصةً تتعلق بالمطابقة، ويوجد الانكشاف داخل النص من خلال العديد من الملفوظات حول العالم الواقعي. لكن من حسن الحظ أن هذا التمييز يسمح، فيما يخص متخيل العمل الأدبي، بالتخلص من الاختيار الثنائي بين الصحيح والخطأ.

ويكون مثال تودوروف ذا أهمية كبرى ولاسيما إذا تعلق الأمر بالجرائم. فالجريمة التاريخية هي واقعة، ارتكبها شخص محدد، بغضّ النظر عن أيّة وثيقة مكتوبة أو عن كل تناقض في الوثائق. وإن استطاع القاتل أن يفلت من العدالة أو استطاعت المعلومة أن تنفلت من التاريخ، فإن ذلك لا يؤثر ولو بقليل على حصول الجريمة. أما الجريمة الأدبية فلا وجود لها إلا داخل هذه الملفوظات التي تتحدث عنها. فإذا كانت هذه الأخيرة متعارضة، فلا أمل في إبراز الحقيقة التي لا تملك وسيلة أخرى تمكنها من التشكّل.

***

نلاحظ هنا كيف تعمل تلك الأولوية التي تحتلها حقيقة الانكشاف في حقل النقد الأدبي - على تغيير المفهوم الذي يمكن أن نضعه للقراءة الهذيانية، أو القراءة الخاطئة بكل بساطة. وبالفعل، فإن ما يُبرهن على صحة، أو، بالعكس، ما يبرهن على خطأ قراءة تأويلية ليس هو «واقع» النص وإن كان لهذا الأخير دخل في الأمر بالطبع قدر

(1) ينظر هنا كذلك: توماس بافل في المرجع السابق الذكر.

ما هو القبول، داخل نشاط لانهائي من الحياة النقدية، بهذا الافتراض الذي يقترح القراءة بواسطة مجموعة من متلقّي النص[1].

والحال أن ما يرمي إليه فرويد عندما يقرأ الأعمال الأدبية وفي هذا النقطة بالذات يأتي النموذج الفرويدي مطبوعًا بطابع الرواية البوليسية - هو اعتبار حقيقة الانكشاف حقيقة مطابقة[2]. وبهذا

---

(1) في إطار حقيقة الانكشاف، نجد النص يتغير على طول العصور. فليس بعيدًا إذًا أن... يتغير القاتل كذلك وأن يكون شبارد هو القاتل في سنة 1926 وألا يكون اليوم هو القاتل. ولأنه لا وجود له إلا في علاقة بمفاجآت القارئ، فإنه يمكن أن يترك مكانه لاحقًا بعد تطور نظرية الرواية البوليسية وممارستها لقاتل آخر.

(2) والحال أن فرويد عندما يقوم بذلك يجد نفسه في وضعية مماثلة لوضعية الشخص الذي يهذي. وتبدو هذه النقطة واضحة في قراءته لقصة: جراديفا، حيث انتهى فرويد إلى التشبّه بنوربرت هانولد عندما كتب: «هناك أمران، نختار واحدًا منهما: إما أننا قد قمنا بتأويل يثير السخرية فعلًا، عندما نسبنا إلى عمل أدبي غير ضار مقاصد لم تخطر على بال المؤلف قطّ. وبهذا سنبين مرة أخرى كيف يكون من السهل أن نجد ما نبحث عنه، ما يخترقنا، وهو احتمال يقدم عنه تاريخ الأدب أمثلة جدّ غريبة. وإما أن يقرر كل قارئ بنفسه أن يتبنى أو يتبنى وجهة النظر هاته» (المرجع نفسه، ص 241 242). وهذا المقطع متميز جدًّا في طريقة التفكير ذات الطابع الثنائي التي تحكم منطق المطابقة، هذا المنطق المستلهم من التحقيقات البوليسية. فالمشتبه به سيكون أو لن يكون هو القاتل. ولكن لماذا ينبغي للقارئ أن يمتثل لمثل هذه التعليمات؟ لماذا لا تكون قراءة فرويد صحيحة جزئيًّا، أو صحيحة بالنسبة إلى بعض الأشخاص، أو صحيحة في عصر معين، إلخ؟

المعنى، فإن قراءته للملك أوديب تؤسس في الوقت نفسه نقدًا أدبيًا معينًا ورؤية معينة في التحليل النفسي، وذلك بالتركيز على الصدمة النفسية وعلى اللغز. وإذا كانت قراءته لمسرحية سوفوكل التي تتحمل في كل الأحوال قراءة أوديبية ولو كان أوديب بريئًا - لا تثير الجدال إلا قليلًا، فإن قراءته لأعمال أدبية أخرى من مثل هاملت، تثير المزيد من الجدال، عندما تسعى إلى إخضاع تعددية معانيها المفترضة لهذا المنطق الإلزامي الذي تتميز به حقيقة المطابقة.

عندما نكون أمام هذا الخلط بين الحقائق، ندرك بشكل أكثر وضوحًا كيف يؤثر النموذج البوليسي على التحليل النفسي، وكيف يوشك، من خلال صورته عن الحقيقة، على تغليب اقتضاءات المطابقة. وتوضح قراءة فرويد للنصوص الأدبية، البوليسية وغير البوليسية، كيف يدرج مرجعها في العالم الواقعي أو في عالم متخيل بقوانين متطابقة، ولا يدرجه في عالم غير مكتمل ينتظر القراءة. وبهذا المعنى، فالبحث عن القتلة الحقيقيين للايوس أو لروجير أكرويد ليس مجرد قضية اجتماعية، بل إنه يقود، خارج منطق المطابقة، إلى إعادة التفكير وفي الوقت نفسه في الأدب والتحليل النفسي، مع استحضار خصوصية العالم الأدبي.

يعود تفضيل حقيقة المطابقة في القراءة التأويلية إلى اعتبار الملفوظات المنتوجة متعلقة إما بالصحيح أو بالخطأ، وهكذا الأمر بالفعل في الجرائم الواقعية، كيفما كان النجاح في البحث عن مرتكبيها.

وإذا كنّا نسيء تقدير مكانة الذات، فإن ذلك سيجعلنا ننسى أن العمل الأدبي كثيرًا ما يتكيف مع العالم الذاتي لكل منّا وهو المكان الوحيد الذي يعرف فيه اكتماله ونهايته: مكانة الذات تلك، الحاضرة في كل بحث، حتى العلمي منه، موجودة في هذا الهذيان الشخصي الذي يسمح لنا، من خلال كتابة أسطورتنا الخاصة، ببناء المعنى.

***

أن تكون هناك عناصر من الهذيان في كلِّ تنظيرٍ هو، إذًا، أمرٌ يبدو واضحًا في تأويل الأعمال الأدبية أكثر من أيّ مجال آخر؛ وذلك بسبب هذا الحضور الملحاح لهذا العالم الوسيط الذي من خلاله يأتي القارئ، في عزلته، ليستكمل العمل الأدبي وينسبه إلى نفسه. إنه عالم يزخر بالمرجعيات الشخصية، التي تتأثر بحكاية كل واحد وهي غير قابلة للمقارنة بمرجعيات أيّ أحد آخر، وتنشئ في قلب كل تواصل نقدي عناصر من سوء الفهم يصعب تجاوزها.

وبهذا لن يكون هناك أيّ سبب يدعو إلى وضع مصطلح الهذيان بهذا القدر من التورط الشخصي الذي منحناه إياه - موضع نقد أو سجال. ذلك أن وصف قراءة بالهذيان؛ لأنها أخطأت حقيقة ما في النص أو لأنها فرضت حقيقتها تعسفًا خارج أيّ احتمال، أمر يقود بالأخص إلى إهمال الحركية الجوهرية في العمل الأدبي، وإلى ترك باثولوجيات حقيقية في القراءة حرّة طليقة، وهي التي ترفض هذه الحركية. ولهذا السبب لا يمكن أن يكون هناك، في حقل تأويل

الأعمال الأدبية على كل حال، مثل هذا الهذيان، بل ستكون هناك بالأحرى مشاعر، هي ذاتية بالضرورة، تجعل اقتراح مثل هذه القراءة أمرًا مقبولًا أو غير مقبول.

إن الخلاصات التي انتهينا إليها، بعيدًا عن أن تحدّ من عزيمتنا، لا يمكنها إلا أن تزيد من عزمنا على حلّ اللغز المطروح. ذلك لأنه إذا كان صحيحًا أن هناك بين النص والقارئ عالمًا وسيطًا، فإنه من المحتمل أن يجد فيه قاتل روجير أكرويد ملجأه، فيعيش فيه سرًّا منذ خلق هذا العمل الأدبي، في صفاء خادع هو الآن على وشك الانتهاء.

د)
الحقيقة

الفصل الأول

1

السّتارة

في سنة 1946، كانت أجاثا كريستي، وهي لم تكتب بعد حتى نصف أعمالها الأدبية، قد أعدّت مخطوطة سرية خزنتها في خزانتها الفولاذية، مع توصية بعدم نشرها إلا بعد موتها. وتحكي هذه الرواية عن آخر تحقيق أنجزه هركيول بوارو[1]. وهكذا، فإن هذه الرواية توجد، إذًا، في وضعية مفارقة زمانيًّا مثلها مثل رواية «مقتل روجير أكرويد»، التي ذكرت، بواسطة قلم الدكتور شبارد، تقاعد المحقق، لكن مع وجود فارق هو أن المحقق قد وضع في اعتباره هذه المرة رفيقه المخلص، هاستينج الذي يوجد فوق الشبهات.

***

ومن جديد تجري أحداث «الستارة في ستايلز»، هناك حيث دشن

(1) بالإنجليزية: Poirot's last case ou Curtain
وهناك مخطوطة أخرى: «اللغز الأخير» وهو آخر تحقيق تنجزه الآنسة ماربل.

بوارو وهاستينج تحقيقهما الأول[1]، في البيت نفسه الذي وقعت فيه الجريمة، وأصبح دار ضيافة. ولأن بوارو قد كان مريضًا جدًّا وقريبًا من الموت، فلذلك استدعى هاستينج، وابنته من المتواجدين بالمكان نفسه، يطلب منه المجيء لمساعدته في حلّ آخر قضية. وقد وضح له أنهما يواجهان هذه المرة قاتلًا رهيبًا، يرتكب جرائمه بمهارة يستحيل معها توقيفه.

ذلك لأن هذه هي أول خاصية في الستارة: فرادة الجرائم. لقد أدرك المجرم، واسمه نورتون، ما تريد جميع أعمال أجاثا كريستي أن توضحه: كلّنا قتلة بالقوة، ونحن نكبح حاجتنا إلى القتل. وهذا ما يفسّره بوارو في آخر رسالة يرسلها إلى صديقه، الرسالة التي وضح فيها المنهج الذي استخدمه نورتون:

« ينبغي لك أن تفهم هذا الأمر، يا هاستينج: كل واحد منّا هو

(1) ينظر: أعلاه، الجزء الأول، ص 3.

قاتل بالقوة. ومن خلال كل واحد منّا تتمظهر من حين لآخر الرغبة في القتل، لكن هذا ليس بالضرورة إرادة في القتل. فكم من مرة نسمع مثل هذه العبارة: «لقد أغضبتني إلى حدّ أني كنت قادرًا على قتلها» «كان من الممكن أن أقتله لمّا تفوّه بتلك الأقوال» (...) وكلّ هذه الجمل هي صحيحة حرفيًّا. ففي بعض اللحظات، يكون الذهن صافيًا بالكامل: ترغب في أن تقتل هذا الشخص أو ذاك. لكنك لن تقوم بذلك؛ لأن إرادتك لا توافق على رغبتك.»[1].

وترتكز تقنية نورتون بالضبط على تجنيد الإرادة. ولم يكن نورتون، وهو يستند إلى منهج طبّقه إياجو في عطيل، يقتل بطريقة مباشرة، بل بواسطة التأثير. عندما يلاحظ عند بعض الأشخاص رغبة، يعيها بشكل أكثر أو أقل، في قتل أحد أقاربه، فإنه يجتهد، بسادية خالصة، في مساعدة هذه الرغبة على التطور:

«وهكذا، فنحن جميعًا قتلة بالقوة. ويرتكز فنّ (نورتون) لا على الإيحاء برغبة، بل على تحطيم مقاومات الإرادة. وهنا يوجد فنّ تمّ ضبطه بالممارسة الطويلة. يعرف كيف يستعمل الكلمة المناسبة، والتعبير الدقيق، والنبرة القادرة على ممارسة ضغط مركز على نقطة ضعف ! وكل هذا يحدث دون أن تشك الضحية أبدًا في الأمر. لم يكن الأمر تنويمًا مغناطيسيًّا: لم يكن التنويم المغناطيسي لينجح. إنه شيء

(1) ينظر: Poirot quitte la scène, Librairie des Champs Elysées, 1976, p. 229.

ماكر ورهيب بشكل لا يتصور: تجميع قوى كائن إنساني بأكملها من أجل توسيع ثغرة بدل سدّها.»(230).

لقد بدأ القاتل مشروعه التخريبي، وهو مستقر بدار الضيافة في ستايلز، ولم يطل انتظار النتائج. فهاستينج قد ركبته الرغبة في تسميم مغرّر وقعت ابنته في حبّه. والكولونيل أوتريل، أحد سكان دار الضيافة، كاد يقتل زوجته التي تتلذذ بإذلاله أمام العموم بطلقة من البندقية. وأخيرًا، فالسيدة فرانكلين، من سكان الدار، قد ماتت مسمومة.

ولأن بوارو قد استشعر أن القاتل على وشك ارتكاب جرائم أخرى، فلذلك قرر أن يتدخل. فاستدعى نورتون إلى شقته، وكشف له أنه يعرف كل شيء عن أنشطته، ولتنويمه قدم له فنجانًا من الشوكولاته يحتوي على منومات. ثم عاد به إلى غرفته وأطلق على رأسه رصاصة[1].

***

أبهذا يكون آخر تحقيق ينجزه هركيول بوارو مكرسًا لبيان الطريقة التي أصبح بها هو نفسه قاتلًا:

« نعم، يا صديقي، هذا غريب. وفظيع أيضًا. أنا الذي يرفض القتل، وأحمل احترامًا كبيرًا جدًّا للحياة الإنسانية، أنهي حياتي المهنية بارتكاب جريمة قتل. أيعود ذلك ربما إلى أني كنت أكثر خبثًا، وأكثر

(1) ولأن بوارو مهووس بالضبط القياسي، فلذلك علّم جريمته بالحرص على أن يطلق الرصاصة بالضبط وسط جبهة نورتون.

شعورًا بنزاهتي حتى وجدت نفسي في النهاية أواجه هذه المعضلة الفظيعة. ذلك، لأنه كما ترى، يا هاستينج، هناك دائمًا مع أو ضد. وتتجلى مهمتي، في الحياة، أن أنقذ البريء، أن أمنع جريمة قتل. وهذا ما لا يمكن أن أقوم به إلا بطريقة واحدة. ذلك ولا ينبغي لك أن تنخدع بهذا الصدد لأن (نورتون) لا يمكن القبض عليه عن طريق القانون. لقد كان في أمان. لم يكن بإمكاني أن أتصور أية طريقة أخرى تسمح بضمان هزيمته والحدّ نهائيًا من ضرره وشرّه.» (230)[1].

وإن كانت تبريرات هذا القتل كثيرة لا تنقص، فإن ما يسعنا أن نلاحظه هو أن انكشاف جريمة بوارو أمر يشرح المسلمة التي يستند إليها نورتون في جرائمه: كل واحد منّا هو قاتل بالقوة. وبوارو نفسه لا يقول عكس ذلك بما أنه، في نهاية رسالته، يظهر أقلّ يقينًا من مشروعية فعله:

« جيّد، لم يعد لديّ ما أقوله. ولا أعرف، يا هاستينج، هل يُعتبر ما فعلته مشروعًا أو لا. فعلًا لا أعرف ذلك. وفي العمق، لا أظن أن من حق أيّ أحد أن يحلّ محلّ القانون. ولكن، من جهة أخرى، أنا جزء من القانون (...). وأنا أحرم نورتون من الحياة، أكون بذلك قد أنقذت حيوات إنسانية أخرى، حيوات بريئة. ومع ذلك، فأنا لا أعرف... وربّما من الأفضل ألا أعرف. لقد كنت دائمًا واثقًا من نفسي، جدّ واثق من نفسي...

(1) ما يكتب بطريقة مختلفة يعود إلى مؤلف هذا الكتاب.

والآن، بتواضع، ومثل طفل صغير، أقول: « لا أعرف». (252).

أبهذا يكون الكتاب قد استند إلى مخرج سردي كلاسيكي في الرواية البوليسية: القاتل هو الأقل إثارة للشبهة. ذلك أن بوارو، الوجه الأسطوري للمحقق، هو الأقل إثارة للشبهة من بين كل الشخصيات الممكنة، بما أنه، بحكم وظيفته، ممنوع من ارتكاب الجريمة. وبهذا المعنى، فهذا الكتاب شبيه بكتاب «مقتل روجير أكرويد»، مع فارق أن المحقق الآخر، وهو بوارو نفسه، هو الذي يُعتبر هذه المرة مجرمًا.

لكن من المناسب أن نسمع بالضبط ما يؤكده نورتون وبوارو عندما يوضحان معًا (بوارو وهو يقتل، ونورتون وهو يدفع الآخرين إلى القتل) أن كل واحد منّا هو قاتل بالقوة. ولا تنحصر صورة المحقق القاتل في إعادة استعمال تقنية كلاسيكية في التنكر، بل إنها تأتي لتلحّ، بوضوح دراماتيكي، على النزوع الإجرامي الكامن في كل شخص، وعلى غياب أيّ استثناء أمام قاعدة الشك المعمّم، ومن هنا فهي صورة تهاجم مبدأ السرد نفسه.

ذلك لأن واقعة أن يكون بوارو نفسه، وهو المرجعية العليا في المحكي البوليسي، قادرًا على ارتكاب جريمة ليست مجرد واقعة تجعل من النص، مرة أخرى، نصًا غير قابل للبث والفصل(أيّ صدق يمكن أن ننسبه إلى شهادة رجل يتباهى بإلصاق تهمة القتل بِمَنْ لم يرتكبه؟): بل إنها واقعة تساهم في أن يكون المحكي مستحيلًا، بما أن

هذا الأخير يستتبع، من أجل ضمان صحته وصدقه، مكانًا من خارج الجريمة حيث يمكن للقانون، وهو قانون تنظيم الوقائع أيضًا، أن يقول كلمته.

* * *

وقد كان تعزيز استحالة المحكي هاته بالمفاجأة الثانية المتمثلة في رسالة بوارو التي ظهرت بعد وفاته. ذلك أن المحقق، ونادرًا ما تنقصه الأفكار، أخبر هاستينج، بعد أن اعترف بجريمته، أنه هو الآخر قاتل.

لقد كشف لصديقه المخلص، وهو يعود إلى موت السيدة فرانكلين في رسالته، أنه هو مَنْ قتلها دون أن يدرك ذلك:

«وها نحن الآن نصل إلى موت باربارا فرانكلين. كيفما كانت أفكارك حول هذه القضية، لا أعتقد أنك كنت تملك لحظة واحدة للشك في الحقيقة. لأنه، كما ترى يا هاستينج، أنت هو مَنْ قتل باربارا. نعم، أنت! » (242).

لقد كانت الضحية، السيدة فرانكلين، المتزوجة من طبيب يُفضِّل البحث العلمي على أخبار المجتمع، قد وقعت في حبّ الدبلوماسي بويد كارنجتون الذي كان يبادلها الحب. ولأنها وقعت تحت التأثير الخبيث للسيد نورتون، فقد قررت التخلص من زوجها بواسطة تسميمه ببادة يستعملها في أشغاله بحيث يبدو الأمر كأنه تناولها عن طريق الخطأ.

وليلة الجريمة، كان هاستينج متواجدًا مع السيدة فرانكلين في غرفتها، بحضور زوجها وبعض من سكان الدار، جاؤوا من أجل تناول القهوة. كانت السيدة فرانكلين، المريضة، نائمة على سريرها. يوجد فنجانها قريبًا منها، على مكتبة صغيرة متحركة، ويوجد فنجان زوجها الفنجان المسموم قريبـًا منه، في الجانب الآخر من هذه المكتبة الصغيرة.

وفجأة، مَرَّتْ نجوم نيازك في السماء، فتسابق الجميع نحو النافذة من أجل رؤيتها، باستثناء هاستينج، الشارد الأفكار، الذي أدار المكتبة الصغيرة المتحركة بحثًا عن قولة في عطيل شكسبير، وهو الجزء الموضوع في الجانب الآخر من الخزانة. ويواصل بوارو:

«عاد الآخرون، وابتلعت السيدة فرانكلين القهوة التي كانت موجهة إلى زوجها، بينما كان هذا الأخير يشرب من الفنجان الذي كانت ستتذوقه البارعة باربارا.

بسرعة أدركت ما وقع، لكن كان من المستحيل إثبات ذلك.»(245).

***

وهكذا، ففي الكتاب نفسه الذي يعترف فيه بوارو بجريمته، يكتشف هاستينج أنه قد ارتكب هو الآخر واحدة، واتضح أن هذين المحققين ليسا، في تحقيقهما النهائي، إلا زوجـًا من القتلة.

والحال أنه في حالة ما إذا انتبهنا، فإن هذا الاكتشاف قد وقع لحظة قراءة رسالة بوارو، أي في وثيقة تظهر في نهاية الرواية ولم يكن

السارد يعرف بوجودها لحظة الكتابة. بحيث يأتي محكي الجريمة، الذي جاء متقدمًا بكثير على رسالة بوارو، محكيًّا مخادعًا، من خلاله يحكي هذا القاتل بلا تعمّـد، دون أن يقول ذلك للقارئ، كيف أدرك أنه مرتكب الجريمة. وهو لم يقل ذلك لسبب بسيط هو أنه لم يكن على علم به. وكما في «مقتل روجير أكرويد» و«ليل ليس له آخر»، فإن القارئ مدعو إلى أن يشاهد، دون أن يدرك ذلك، وصف جريمة ينجزه مرتكبها، مع فارقٍ أن السارد نفسه لم يكن على علم، أثناء الحكي، بأنه مرتكب الجريمة.

ومن هنا، فإن التنظيم السردي لهذا الكتاب هو بشكل يصعب معه القول هل يمارس هاستينج أو لا يمارس الكذب بواسطة الحذف، بما أن هذا النوع من الكذب لم يعد كافيًا لوحده. فمن جهة، نجد أن الأمر الذي لن يثير الجدال إلا قليلًا هو وجود الحذف، فالسارد، مثل شبارد ومايكل، يعفي نفسه من أن يحدثنا عن الجريمة. لكن من جهة أخرى، ليس هناك في الحقيقة حذف، بما أن هاستينج لم يكن يعلم بارتكابه الجريمة: يستتبع الحذف معرفة مسبقة يحدث فيها ثغرة. ومن هنا فإن الوضعية السردية المستبعد احتمالها، التي يوجد فيها هاستينج، هي التي تقود إلى حكي مفصل للفعل الذي لم يكن يعلم أنه مرتكبه.

ففي هذا الكتاب الذي يتحدى كل نظرية في السرد، قد لا يتعلق الأمر باستعمال المنهج الكلاسيكي في الكذب بواسطة الحذف قدر ما يتعلق بممارسة دقيقة جدًّا في نشر المعطيات، تحول المعطيات لا

إلى أشياء غير قابلة للقراءة بل إلى أشياء من دون معنى. ففي الوقت الذي بدا فيه أن الأمسية كانت مكرَّسة للأحاديث الاجتماعية، كان كل شيء يدور في الواقع حول وضعية الشخصيات وفناجين القهوة داخل الغرفة. وحتى هذه العناصر الأساسية، المأخوذة على انفراد، قد جاءت غير مفهومة.

وهكذا قيل لنا إن السيد فرانكلين «الجالس على الجانب الآخر من المكتبة المتحركة»، « (...) كان يمرّر (لزوجته) فناجين، كانت تملؤها بالتتابع» (164). تبدو هذه الجملة، الضائعة وسط وصف هذه الأمسية، كأنها ثانوية بالكامل. وهل كان من الممكن أن نقرر منحها الاهتمام بحيث لا يظهر الشيء الجوهري، وهو أن السيد فرانكلين وزوجته يجلسان على جنبي المكتبة المتحركة.

وأبعد من ذلك قليلًا ما، نجد الفعل الإجرامي خفيًّا تمامًا، والحال أنه هو نفسه موضوع محكيّ دقيق. فحينما كان الأشخاص، الذين يشغلون الغرفة، يجرون نحو الشرفة، بعد أن شاهدوا نجوم النيازك، وكان السيد فرانكلين يحمل زوجته بين يديه من أجل عبور باب النافذة، كان هاستينج قد بقي في الغرفة، حزينًا بعد أن تذكر زوجته الراحلة:

«كنت غارقًا أكثر قليلًا في جريدتي... أتذكر... ليلة استوائية صافية... ونجمة النيزك. وكنت، أنا الآخر، واقفًا قريبًا من باب النافذة. واستدرت وحملت زوجتي الشابة بين يديّ لأريها نجمة

النيزك. وأن نقول أمنيتنا...

خطوط الكلمات المتقاطعة تتضارب أمام عينيّ.»(166).

وفي هذه اللحظة، ظهرت ابنة هاستينج:

« وظهر شخص ما على مدخل الباب... إنها جوديث.

لا أريدها أن ترى الدموع في عينيّ. فقمت بتدوير المكتبة الصغيرة وتظاهرت بالبحث عن كتاب. وتذكرت أني كنت قد لاحظت وجود طبعة قديمة لأعمال شكسبير. ووجدتها بسهولة فبحثت عن عطيل».

وبهذا أيمكننا أن نعتبر الجريمة موصوفة في هذه الجملة: « فقمت بتدوير المكتبة الصغيرة». لكن هذه العملية لا تزال أكثر تعقيدًا. ذلك لأن هاستينج سيكون قد قتل، لا بتدوير المكتبة، بل بعدم إعادتها كما كانت. فالجريمة محددة بهذه الجملة الغائبة، التي لا يمكن بالطبع لأيّ قارئ أن يلاحظها؛ أولًا لأنها غائبة، وثانيًا لأنه، في هذه المرحلة من القراءة، لا وجود لسبب يدعوه إلى الاهتمام بحركة المكتبات.

وكما في كل عملية تسمّم، فإن الإنجاز الفعلي للجريمة يمتدّ مدة معينة:

« عاد الآخرون، يثرثرون ويضحكون. وعادت السيدة فرانكلين لتتمدّد على أريكتها. وزوجها عاد إلى مكانه من الجانب الآخر للمكتبة الصغيرة، وبملعقة بدأ يحرك القهوة في فنجانه. وانسحب نورتون والآنسة كول؛ لأنهما وعدا الثنائي لوتريل بأن يلعبوا لعبة البريدج.

شربت السيدة فرانكلين قهوتها، ثم طلبت «قطراتها»، ولأن

الآنسة كرافين كانت قد غابت للحظات، فإن جوديث هي التي ذهبت للبحث عنها في الحمام.» (167).

هذه المرة، تمّت الجريمة، وأصبح هاستينج، في اللحظة التي شربت فيها السيدة فرانكلين قهوتها وفي هذه اللحظة بالذات، بما أنه لم يَسْعَ أبدًا وراء ارتكاب جريمة، قاتلًا.

***

إن هذا التحقيق الأخير الذي أنجزه بوارو قد ألقى الضوء على العمل الأدبي في مجموعه؛ لأنه في الوقت ذاته نص لاحق ظهر بعد وفاة صاحبه ونص يكشف حقيقة مزدوجة مفادها أن المحققين قد تحولا إلى مجرمين. والفصل بين الخير والشر صار يميل إلى التلاشي. من جهة، لأن القاتل، نورتون، لا يرتكب الجرائم بالمعنى الخالص للعبارة، أو أنه يرتكب جرائم لكن القانون لن يعتبرها كذلك. وبالمقابل، فالمحققان، وبوارو بشكل أكثر وضوحًا من هاستينج، قد أصبحا قاتلين مجرمين.

مقارنة بالمؤلفات السابقة، التي تعارض بين الحقيقة والكذب، فإن هذه النسخة السوداء الثالثة من رواية «مقتل روجير أكرويد» تشيّد عالمًا مضطربًا بحدود أخلاقية غير مؤكدة. ذلك أن الاستيهام الذي يشتغل وراء العمل الأدبي بأكمله، وهو أن يكون المحقق نفسه هو المجرم، يتحقق هنا هذه المرة، وبشكل مضاعف، فالشخصيات التي من المفروض أن تحترم القانون هي التي تنخرط لدوافع ممتازة

في أفعال إجرامية.

لكن وراء هذا الانتهاك الأول، ينكشف انتهاك ثانٍ، وهو يهمّ التلفظ السردي، المتخلخل بالكامل. ففيه يظهر بوارو، أولًا، بصورة مزدوجة متناقضة، وإجرامه يحرمه، بالنسبة إلى هذا التحقيق وبأثر رجعي، بالنسبة إلى باقي التحقيقات من احتلال موقف السلطة الأخلاقية أو السردية[1]. والأكثر أهمية من ذلك، ولأن فرضية الأفعال اللاواعية تمنع أيّ نفاذ إلى حقيقة الذات، هو أن هاستينج سارد يكذب، مثل الدكتور شبارد، خاصة وأنه يجهل أنه يكذب، مما يجعل القراءة مفتوحة إلى ما لانهاية.

ولأنه باب مفتوح في اتجاه خارجية الأعمال الأدبية، فإن الكذب بواسطة الحذف يكتسب، مع افتراض لاوعي الشخصيات، دلالة جديدة وامتدادًا لانهائيًّا. فهو لم يعد يعني، كما عند أكرويد أو مايكل، ما ترفض الشخصيات الاعتراف به، بما أنها تدعم الباطل دون أن تكون مع ذلك مالكة معرفة تخفى عنها. ولأنه من دون أيّ معنى دقيق، فإن هذا الكذب يأتي ليعيّـن مجموع ما لا تعرفه الشخصيات عن ذواتها، ذلك المشهد الآخر الذي يعمل بحكم تأثيراته على بطلان أيّة مطابقة بين الكلام والواقع، وبسبب هذا الفساد الجذري في الفعل المرجعي، فإنه يعمل على إلغاء أيّة إمكانية من أجل أن يبلغ النص شكل اكتماله.

(1) وهنا نتفهم أن ترجئ أجاثا كريستي نشر هذا الكتاب إلى ما بعد وفاتها.

مع جريمة السيد هاستينج، وهو الاستقامة بعينها، يجد بناء السرد البوليسي نفسه متصدعًا كلّية. ووراء ذلك يوجد التذكير بأن كل سارد هو شخصية، أي مصدر وجهة نظر حول العالم، وليس مصدر حقيقة متعالية: كيف يمكن للسارد المجهول الذي ينظم بعض التخييلات أن يكون مصدر ثقة أكثر من هاستينج؟ في عالم الرواية البوليسية، حيث يكذب كل الناس، لا وجود لمعرفة مطلقة، بل هناك بقايا من الحقائق الجزئية. وليس من دون أهمية أن تنكشف أكاذيب هاستينج في الكتاب نفسه الذي انكشفت فيه جريمة بوارو، ما دام الأمر يتعلق بوجهي الانتهاك الواحد. ويأتي أكبر انتهاك للقانون (لا ينتهك القانون إلا رجاله) مقرونًا بانتهاك آخر يهمّ اللغة: لم يعد هناك وجود لمكان أدبي يمكن أن تُقال من خلاله الحقيقة؛ لأن كل حقيقة هي من إنتاج ذات ما.

وربما أكثر من رواية «ليل ليس له آخر»، فإن رواية الستارة توضح، من خلال صورة مجرم بفعل لا إرادي، كيف أن الرواية البوليسية ليست مكانًا لحقيقة المطابقة، بل هي مكان لحقيقة الانكشاف، التي تجعل من أيّة نهاية أمرًا طوباويًا. والرواية البوليسية، بعيدًا عن توفير نموذج هرمينوطيقي بمعنى واحد معيّن يسعى التحليل النفسي إلى استخدامه، هي رواية تنفتح على قراءات متعددة، تستدعيها التناقضات التي يثيرها تناسل الأقوال كما يستدعيها الغياب النهائي لكل سارد مطلق السلطة. ومن هنا فهي الرواية التي تستدعي الفعل الإبداعي للقارئ.

الفصل الثاني

2

الحقيقة

مكتبة
t.me/soramnqraa

قبل أن نتقدم الآن بفرضيتنا حول موت روجير أكرويد، هناك شيء أولي يفرض نفسه. ليست الحلول الطريفة هي التي تنقص، والحلّ الذي يقترحه بوارو على أنه الشيء الأكثر جدّية في العالم، هو حلّ يحرّض على الإبداع، فبحسبه يكون القاتل قد زار الضحية، وفي يده حقيبة بها خنجر، وزوج من الأحذية، ودكتافون تحول إلى ساعة تنبيه، قبل أن يعود إلى مسكنه منتظرًا مكالمة تليفونية من رئيس الخدم، ثم العودة من جديد إلى موقع الجريمة من أجل تحويل كرسيّ واسع. وهكذا يمكننا أن ننافس المخبر وأن نتخيّل، وبالأسلوب نفسه، حلولًا بحسبها يكون أكرويد قد انتحر بأن التفّ على نفسه غارسًا خنجرًا في رقبته أو بأن ابتكر جهازًا يسمح برمي السلاح عن بعد. وهنا سيسمح موتيف الحقيبة، التي يبدو محتواها من دون حدود، بتغيّرات مهمَّة. أما بالنسبة إلى الدكتافون، فسيكون مغريًا إصلاحه وتجهيزه بأداة تحكّم.

من جهتنا، سنبقى في إطار الفرضيات الجادّة، المرسومة داخل المنطق نفسه الذي يحكم الكتاب ونوع المدوَّنة التي ينتمي إليها، وهو المنطق الذي يبدو مخالفًا للحلّ الذي تمّ اعتماده عادة، أي تعيين الدكتور شبارد على أنه القاتل. وبهذا نكون، بالتالي، قد منعنا على أنفسنا كلّ حلّ هذياني أو شعري، من أجل أن نبقى في الحدود الجافة للدقّة والصرامة، وأن نحاول أن نجيب ببساطة عن سؤال المنطلق: مَنْ قتل روجير أكرويد؟

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

يقدّم كل واحد من هذين القاتلين إيجابيات وسلبيات. نعرف الفضل الروائي للدكتور شبارد: تخلق الإشارة إليه، عند العديد من

القرّاء، مفعول المفاجأة. لكن سلبياته لا يمكن إغفالها: لا يملك بتاتًا سيكولوجية المجرم، ودوافعه مشكوك في أمرها، ومن المستبعد أن يكون قادرًا ماديًّا على ارتكاب جريمة، وكان موقفه أثناء البحث وبعده غريبًا.

ومع رالف باتون، تكون الوضعية معكوسة. فهو يملك المظهر السيكولوجي المطلوب، وله دافع قوي، وكان بشكل لافت في أفضل وضع يمكّنه من قتل أكرويد، وهو ما اعترف به بدون صعوبة. لكن الحلّ الذي سيقود إلى اتهامه هو سرديًّا حلّ محبط ومخيّب للآمال، مادام باتون يبدو، منذ بداية الكتاب، على أنه القاتل الأكثر احتمالًا.

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

ومن أجل ذلك، سنعود إلى مختلف عناصر البحث، وسنبيّن، كما فعل بوارو، أن الوقائع كلّها تقود قهرًا إلى الحلّ نفسه. وسنكون في المستوى الذي يسمح بأن نقول معه وضدّه: « سأجعلكم تسيرون في الطريق التي سرت فيها أنا نفسي، وستصاحبونني خطوة خطوة، وستدركون أن الوقائع كلّها تقود بشكل غير قابل للنقاش نحو الشخص نفسه»(ص 241).

يمكن أن يكون البحث عن القاتل في اتجاهين كبيرين، يمثلهما

أحسن تمثيل المشتبه فيهما السابقي الذكر. إما أن جريمة القتل مرتبطة بموت السيدة فيرارز وإما أنها منفصلة عنه. وشبارد هو رمز الاتجاه الأول، ورالف باتون رمز الثاني، هذا الذي لا يتهمه أحد بالابتزاز الممارس ضد السيدة فيرارز.

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

وهكذا ترتسم أول خاصية لقاتلنا على الشكل الآتي: إنه أحد أقرباء آل فيرارز، أو، إذا أردنا، إنه واحد من أهل القرية. ومن الآن فصاعدًا، سيجد الكثير من المشتبه فيهم المفترضين أنفسهم مقصيين من مثل تشارلز كنت ابن إليزابيث راسل، أو الماجور بلانت. فلا أحد منهما يعيش في المنطقة، ويبدو من الصعب أن يعرفا ظروف موت السيدة فيرارز وأن تكون لهما الوسائل المادية لابتزازها لمدة طويلة. ويجد هركيول بوارو نفسه بريئًا (وهو الذي رأينا أنه يحدث له أن يرتكب جرائم)، فهو لم يستقر إلا مؤخرًا بالقرية.

***

وهناك اتجاه آخر للأبحاث يهمّ شخصية القاتل. يتعلق الأمر بشكل واضح بشخص حازم، معارض تمامًا للدكتور شبارد الشاحب

الباهت. والسرعة أقلّ من يوم واحد التي تمّ بها التخطيط للجريمة وتنفيذها تفترض شخصًا يملك برودة دم، قاسي القلب وواثقًا من نفسه. وبالطبع، فهذا البورتريه ليس صالحًا إلا إذا اتبعنا الفرضية التي تربط الجريمة بالابتزاز الذي مورس على السيدة فيرارز، لكن هذه الفرضية هي التي قررنا أن ننفصل عنها.

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

***

ويهمّ الاتجاه الثالث للأبحاث تنفيذ الجريمة نفسها. كان على القاتل أولًا أن يكون قادرًا على الحصول على سلاح الجريمة، الذي يوجد بخزانة أكرويد الزجاجية. وفي الواقع، تبقى ظروف اختفائه أي السلاح غير واضحة والشهادة المركزية التي نملكها، شهادة شبارد، لا يمكن الاعتماد عليها[1]. وسرقة الخنجر لن تبدو إذًا

(1) الشهادة الأخرى هي شهادة فلورا أكرويد (ص 103)، التي يبين بوارو فضلًا عن ذلك أنها كاذبة. (المؤلّف).

عنصرًا حاسمًا لإرباك القاتل.

هل جاء القاتل من داخل المنزل أم من خارجه؟ هذا السؤال أساسيّ. لنتذكر أننا نوجد داخل فرضية، شبارد بحسبها ليس هو القاتل. ومادام الأمر كذلك، فإن معلومة جوهرية لم يمنحها بوارو إطلاقًا لسبب ما أية أهمية تَصبح مركزية: أكرويد، في ذلك المساء، لم يكن يريد أن يزعجه أحد (ص 49). وهكذا أعطى، عن طريق شبارد، تعليمات لباركر، وبلاشك فهذا هو الذي أغلق باب المكتب بالمفتاح.

وعندئذٍ تظهر معلومات إضافية عديدة. أولًا وقبل كل شيء، الشخص الذي استقبله أكرويد ذلك المساء، والذي ترك آثار خطواته، قد كان قادمًا من الخارج: لا يمكن أن يتعلق الأمر بشخص ما من منزله، بما أنه من المستبعد أن يفتح من دون احتراس النافذة لشخص يسكن تحت سقفه. وبهذا يغتني البورتريه الذي نرسمه بسمة إضافية حاسمة، وهو ما يساعد هذه المرة على إبعاد مجموع شخصيات الكتاب تقريبًا، التي اجتمعت ذلك المساء داخل منزل أكرويد: القاتل لا يسكن عنده ولم يشارك في الأمسية. ومن الممكن، لكن ليس أكيدًا، أن أكرويد قد حدد له موعدًا. وفي كل الأحوال، يتعلق الأمر بشخص ما يثق فيه كل الثقة أو يعتبره غير مؤذٍ.

في أية ساعة تمّ ارتكاب الجريمة؟ إذا كان شبارد بريئًا، فإن أكرويد لا يزال حيًّا عند الساعة التاسعة. ومهما يكن من أمر، فإن الجريمة قد كانت جدّ متأخرة، بما أن صوت أكرويد وفرضية الدكتافون تختفي

مع إدانة شبارد هو بالضبط ما كان يسمعه الشهود. وفي الواقع، فساعة الجريمة لا يمكن في تصورنا أن تبقى عنصرًا قاطعًا في تعريف القاتل، الذي كان أمامه في كل الأحوال وقت كثير للتصرّف.

***

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

وتتدخل المعلومة على مستويات عدّة. أولًا وقبل كل شيء، يعرف المبتزّ، سواء أكان هو القاتل أم لا، أن السيدة فيرارز قد وضعت سمًّا لزوجها وقتلته. وفي هذه النقطة، كما لاحظ ذلك بوارو، يكون شبارد في أفضل وضع: « مَنْ قد يكون أفضل من الطبيب الذي عالج زوجها وعرف سبب موته؟»(ص 249). لكن شبارد، رغم أنه في أفضل وضع، فإنه ليس الوحيد في القرية الذي استطاع الحصول على هذه المعلومة.

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

وبالمقابل، فما لا يمكن لشبارد معرفته وهنا يوجد بالنسبة إلينا

الخلل الأكبر في استدلال بوارو - هو أن السيدة فيرارز قد أرسلت رسالة واحدة (ولم تقم، مثلًا، بإبلاغ الشرطة) وأن قتل أكرويد قد كان له معنى ما. ويمكن أن نكون على يقين بأن الشخص الذي يمتلك هذه المعلومة الأساس هو القاتل.

***

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

وقلة قليلة من الشخصيات في هذا الكتاب هي التي توجد في هذه الوضعية. وبانطلاقنا من هذا المعيار، وللأسباب المذكورة أعلاه، فإنه من الواضح أنه بعد شبارد يكون التالي على اللائحة هو هركيول بوارو نفسه. وهذه الفرضية ليست مستحيلة، لكن قربها من الحقيقة ضعيف، ذلك أن هذا المخبر ليس له، على عكس ما وقع في رواية الستارة، ما يدفعه إلى فعل ذلك (خصوصًا وأنه ليس ممكنًا، كما رأينا أعلاه، أن يكون هو المبتزّ). أما بالنسبة إلى المحققين الآخرين، كالمفتش راجلان، فهم أكثر ضعفًا حتى يرتفعوا إلى مستوى القاتل الماكيافيلي الذي تصوّر ونفّذ جريمة قتل أكرويد. ومع ذلك، يمكن أن نفترض أن القاتل، دون أن يكون محقّقًا حقيقة، قد انضمّ إلى

البحث والتحقيق وبطريقة دقيقة.

* * *

لنخلص الآن إلى أن كل شيء قد كان واضحًا. فالقاتل هو شخص يوجد يقينًا داخل الكتاب مع أنّه لا أحد يشكّ في أمره. وهو شخص يمتلك قوة داخلية كبيرة واستطاع، هو الذي لم يكن حاضرًا بالأمسية عند أكرويد، أن يأتي بالخنجر من داخل الخزانة الزجاجية، ثم أن يدقّ على زجاجة نافذة أكرويد من أجل فتحها. وهو شخص يملك بشكل لافت معلومات عن الحياة داخل القرية، وهو قادر، مثلًا بفضل شبكة علاقاته الخاصة، على معرفة كل شيء عن موت فيرارز وزوجته، ومراقبة بريدهما. وفي كلمة واحدة، القاتل هو: كارولين شبارد.

الفصل الثالث

3

لا شيء غير الحقيقة

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

وسيكون من الضروري، من أجل فهم ما وقع، أن نضيف تدقيقين سيغيّران بشكل ملموس وجهة النظر. أولًا وقبل كل شيء، لا شيء يقول إذا افترضنا تحويلًا ما في الحبكة إن القاتل والمبتزّ هما شخص واحد أو الشخص نفسه. وأن يكون شبارد هو الذي يبتزّ السيدة فيرارز لا يدلّ على أنه لهذا سيكون هو القاتل. وزد على ذلك أن هذه الفرضية قد أثيرت في أكثر من مناسبة خلال التحقيق، ومن طرف بوارو بالطبع، الذي يقول إنه مستعدّ للفصل بين الجرمين، لكنه في النهاية يضعهما معًا في حساب المجرم الواحد نفسه (159، 189).

والنقطة الثانية هي أن كل شيء يشير إلى أن هذه الجريمة هي

من ذلك النوع الذي يُسَمَّى جريمة غيرية. إنها جريمة لم ترتكب من أجل المصلحة المباشرة للقاتل، بل لصالح شخص آخر يحميه القاتل. وباختصار، ومن خلال الفرضية التي نتقدّم بها وسنطوّرها الآن، فإن كارولين شبارد قد قتلت من أجل حماية أخيها، هذا، نفسه، الذي كان بحقّ يمارس الابتزاز.

من أجل أن نفهم ما وقع بالضبط، لابدَّ من أن نأخذ النص كله بعين الاعتبار وهو ما لم يقم به بوارو، الذي ركّز على بعض العناصر الثانوية، وأحيانًا في حدود النوادر والملح وما يقوله لنا عندما لا يكفّ عن تكرار أن كارولين شبارد تعرف كلّ ما يقع في القرية.

وإذا كان الأمر كذلك، فإنها كانت بالضرورة على علم بظروف موت فيرارز والابتزاز الذي يمارسه عليها أخوها. وكيف يمكن للأمر أن يكون غير ذلك؟ كيف يمكن لهذه المرأة، التي كانت، أثناء التحقيق، تملك كلّ المعلومات، وتراقب كلّ التنقّلات، أن تجهل

أن أخاها، ومنذ سنة كاملة، كان يرى السيدة فيرارز بانتظام ويقوم بابتزازها؟ وكيف لا تنشغل بالمبالغ المهمَّة التي أضاعها أخوها، حسب بوارو، في المضاربات (249)؟ وبالمقابل هل من المستبعد أن يكون شبارد قادرًا على وضع التفاصيل التطبيقية لموت أكرويد دون أن تكون أخته، التي تقضي أيامها في المراقبة، قد لاحظت أيّ شيء؟

لقد كانت كارولين إذًا قبل أيّ شخص آخر على علم بموت السيدة فيرارز. خاصة وأنها تعرف، ووحدها تعرف، أن هذه السيدة قد أرسلت رسالة ورسالة واحدة قبل أن تموت (ويقدّم الكتاب هوية المخبر: اللبّـان، الذي يتردد على طبّاخة السيدة فيرارز (15)). والحالة هذه، وقد ركزنا على هذه النقطة المركزية، فإن الشخص الذي يملك هذه المعلومة، التي لم يمتلكها شبارد أبدًا، كانت له أسباب حقيقية للقتل.

ومن المحتمل كذلك أن تكون كارولين شبارد قد تنبّـأت بأن أخاها لا يملك الشجاعة لارتكاب جريمة، ولو كانت الفكرة تخطر بباله لوقت ما. ويمكن أن نتساءل كذلك عما إذا كانت تراقبه ذلك المساء، أو أنها، وهذا هو الأكثر احتمالًا، كانت تتجول في ضواحي منتزه فيرنلي. وبعيدًا عن الأنظار، كانت تتابع، من خارج المنزل، الحوار الذي دار بين أخيها وأكرويد. وإلى حضورها كان يشير النص عندما قال أكرويد إنه يحسّ بأنه مراقب (ص 47)، وجملته بقيت بشكل غريب منسية في التفسير النهائي: إننا نشعر بأننا مراقبون من طرف شخص يوجد بالقرب منّا.

ربما قد كانت لشبارد بالفعل، كما قال في الفصل الأخير من مخطوطه، نيّة قتل أكرويد («أفترض أني كنت قد نويت قتل أكرويد منذ تلك اللحظة التي بلغني فيها موت السيدة فيرارز» (ص 252)) وأكثر من ذلك قد يكون حصل على سلاح («لقد حصلت على سلاح، لكني عندما أراه في الخزانة الزجاجية، أفكر في أنه من الأفضل أن أستعمله لأنها لا يمكن أن تتهمني» (ص 251)). لكنه بالتأكيد لا يملك الشجاعة لاستعماله لأسباب تتعلق بسيكولوجيته، ولأنه في الوقت ذاته لا يمكن أن يكون متأكدًا من أن الجريمة ستكون لصالحه وكارولين، المختبئة قريبًا من مكتب أكرويد، تتابع عاجزة فشله.

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

وإذن، فإن كارولين هي الزائر الغريب الذي سمعه بعض سكان المنزل يتحدث إلى أكرويد، وهي المرأة التي رآها الماجور بلانت في المنتزه (ص 102، 235). وهذه الفرضية أكثر بساطة وإرضاء من تلك التي تفترض دكتافون باشتغال تلقائي. كما أن فحوى الأقوال التي سمعها الشهود رفض الموافقة على التماس (إقبار قضية الابتزاز) تتناسق مع ما

يمكن أن نتصوره عن الحديث الذي دار بين أكرويد وكارولين.

***

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

وبلا شك، فشبارد لم يعلم بموت أكرويد بفضل المكالمة التليفونية. وقد بيّن البحث، الذي ينبغي أن نحترم خلاصاته في كل حالات تشكّله، أن المكالمة قد كانت من رئيس الخدم. لكن هذه المكالمة المنتظرة هي التي سمحت لشبارد بإيجاد مبرر للعودة إلى منزل أكرويد، حيث يعتقد وقوع جريمة، الجريمة التي ليس مسؤولًا عنها دون أن يمنعه ذلك من الرغبة في مسح آثارها أو التحقق من واقعها. ويسمح له ذلك بالأخصّ بأن يلاحظ ردّات فعل كارولين وممّا إذا كان قلقه في محلّه. كيف عرف ذلك؟ يمكن أن نفكّر في فرضيات عديدة، والبعض منها قد يكون ملائمًا. والفرضية الأكثر بساطة أن شبارد، وهو خارج من منزل أكرويد، قد شاهد كارولين في المنتزه أو سأل نفسه عن هوية ذلك الظل النسوي الغريب، الذي شاهده الماجور بلانت أيضًا، وحينئذٍ توقف أو حاول الاقتراب: وهكذا يمكن أن نفسّر ذلك الفارق الزمني الخفيف الذي لاحظه بوارو.

وهناك حلّ آخر، وهو أنه إذا كانت كارولين هي التي ارتكبت الجريمة، فإنها لن تكون بالمنزل عندما عاد شبارد، ومن حقّ هذا الأخير أن يقلق من ذلك. والنص لا يمنع بتاتًا مثل هذه القراءة: «عشر دقائق بعد ذلك، قفلت عائدًا. وكانت كارولين كلها فضول لمعرفة لماذا عدت في هذه الساعة المبكّرة. وكان عليّ أن أختلق لها حكاية عن وقائع الأمسية وكان لديّ إحساس مزعج بأنها تخترقني كليّـة» (ص 49). وإذا قبلنا بتفشي الكذب عن طريق الحذف داخل هذا المحكي بأكمله، فلماذا لا نفترض أن نقط الحذف التي يلمّح إليها شبارد يمكن أن تنحصر بين «قفلت عائدًا» و«كانت كارولين كلها فضول»، كما أن اندهاش هذه الأخيرة إذ رأت أخاها يعود باكرًا يجد تفسيره الأفضل إذا كانت هي نفسها على وشك الخروج.

إذا كان بإمكان شبارد أن ينتبه بشكل طبيعي إلى تأخّـر كارولين، فإن عنصرًا آخر هو الذي أوحى إليه بموت أكروويد. ويتعلق الأمر، كما في الفرضية التي تذهب إلى أن باتون هو القاتل، لا بواقعة بل بغياب الواقعة، باعتبار أن أكروويد لم يهاتفه تليفونيًّا. فكيف نفسّر ذلك إذا كان شبارد، وهو أعزّ أصدقائه، بريئًا؟ وكيف لا نربط حينئذٍ بين الصمت التليفوني الغريب لأكروويد وتأخر كارولين؟

وفي النهاية، فالفرضية الأخيرة هي أن بإمكان شبارد أن يعرف أن أكروويد قد مات لأن أخته أخبرته بذلك، معترفة بأنها ارتكبت الجريمة وموضحة أنها رأت من الضروري التخلّـص من أكروويد.

غير أن هذه الفرضية أكثر استبعادًا من الفرضيات الثلاثة الأخرى، لأنه لا شيء، في العديد من المحادثات التي جرت بين الأخ والأخت، يوحي بأن هناك سرًّا مشتركًا.

من أجل أن نفهم لماذا كان شبارد حينئذٍ يسرع الخطو نحو منزل أكرويد، فلابدَّ أن نتصور أنه كان مدفوعًا بالأسباب نفسها التي كانت لكارولين إزاءه. ذلك لأن هذا هو سرّ هذا العمل الأدبي: لقد كان شبارد وأخته، وكل واحد منهما مخلص تمامًا للآخر، يحميان بعضهما البعض بشكل متبادل. ومن دون هذه الفرضية، تبقى العديد من غرائب النص من دون تفسير. والحماية المتبادلة قد قادتهما بعيدًا، إلى حدّ ما تمكن تسميته بالجريمة الغيرية المزدوجة: لقد قتلت كارولين أكرويد من أجل حماية أخيها، وقتل هذا الأخير نفسه من أجل إنقاذ أخته.

***

يمكن أن نستطرد من هذا الاقتراح أن يناقض الحلّ الذي قدّمه بوارو بما أنه تأسس وحده. وما هو أكثر أهمية هو ما إذا كان هذا الاقتراح متناقضًا مع خطوط شبارد.

لنتذكّر أولًا أن هذا الأخير لم يتّهم نفسه بالجريمة، ولو في لحظة واحدة. بل بالعكس، تبدو مختلف الصيغ التي تذكر ذلك كأنها اختيرت عن قصد لغموضها. فالأمر يتعلق بالنية في قتل أكرويد، وبالمقدرات الخاصة لمختلف الأسلحة، لكن لا شيء أبدًا عن الجريمة نفسها. وأغلب الأقوال يمكن قراءتها بمعنى مزدوج، باتباع المبدأ

نفسه، المعكوس هذه المرة، الذي يقود إلى جعل شبارد قاتلًا. كما في هذه الجملة: «لقد كنت سعيدًا بمنحه فرصة الحياة متوسّلًا إليه أن يقرأ هذه الرسالة قبل فوات الأوان» (ص 251) التي نتساءل ما إذا كانت مقبولة في حالة ما كانت كارولين هي القاتل. والأكثر من ذلك هذه الجملة، التي تؤكد على براءته: «إنه كان يعرف أن هناك خطرًا يهدده، ومع ذلك فهو لم يشكّ بي أبدًا!».

وفي الواقع، فالأقوال الوحيدة التي تتعارض كلية مع الحلّ الذي نقترحه هي التي تهمّ الدكتافون. بعد لقائه بأكروبد، يقول شبارد إنه عاد إلى بيته واتّخذ كامل «احتياطاته» (ص 252). وهكذا يوضح أن أكروبد، وهو يعرف قدراته في الميكانيكا، قد أعطاه الجهاز قصد إصلاحه: «أعددته كما شئت وحملته في حقيبتي». وتتنبّأ هذه الإعدادات بمحكي الجريمة، حيث سيعود شبارد للحديث عن الدكتافون:

عندما وصلت إلى الباب، التفتت، فكنت راضيًا. كل شيء كان متوقعًا. الدكتافون كان جاهزًا على المائدة قريبًا من النافذة، ينبغي أن يشتغل على الساعة التاسعة والنصف (آلية من ابتكاري، قائمة على مبدأ المنبّه الساعاتي، لا تخلو من براعة) وقد كان مخبّأ تحت ملف الكرسي الذي دفعته قليلًا إلى الأمام.

وأخيرًا، يظهر الدكتافون للمرة الثالثة داخل محكيّ اكتشاف الجريمة:

لقد قمت بالقليل الذي كان عليّ القيام به. أشياء قليلة في الحقيقة، فقط إعادة وضع الدكتافون داخل حقيبتي ودفع الكرسي إلى مكانه،

جهة الحائط (ص 253).

من دون أن يكون القصد إظهار سوء النية، فإنه من المستحيل الاعتراض على أننا هنا أقرب من اعتراف ما. إلا أن هذه الأقوال، التي تبدو لأول وهلة مفحمة، لا تمكن دراستها مستقلة عن مجموع مشاكل البنية التي يطرحها الكتاب، والمشكل الركزي هو أن أقوال هذا الكذّاب المكشوف قد فقدت قيمتها وحظوتها. وبالأخصّ هذه الأقوال التي تتعلق بفرضية الدكتافون المستبعدة الجزء الأكثر هزلًا في الحلّ الذي يقترحه بوارو - ومن المغري أن نرى في ذلك، في حالة ما إذا كان شبارد بريئًا، سهامًا من السخرية تستهدف مقاصد المحقق.

***

إن قراءتنا، وإن كانت لا تخلو من سلبيات، فإنها تقدّم إيجابيات. ومن هذه الإيجابيات أن قراءتنا أكثر بساطة من تلك التي يقترحها الكتاب. لا حاجة هنا إلى استغلال الدكتافون، أو تحويل الكرسي أو سرقة حذاء من فندق بحضور مالكه[1].

وهي قراءة تقدّم كذلك ترابطًا منطقيًّا بوليسيًّا عاليًا. فهي تتجنّب بالفعل إلقاء مسؤولية الجريمة على ظهر شخص لا مصلحة

(1) وانطلاقًا من فرضيتنا، فإن آثار الخطوات تعود إلى باتون نفسه، الذي لم يسبق له أن أخفى أنه كان يتجول ذلك المساء حول المنزل. وآثار أخرى تنتسب ربما إلى كارولين (وهو ما لا يخالف النص الذي يتحدث عن «عدد كثير من آثار الأقدام» (ص 55)، لكن من الممكن أن تكون هاته قد سهرت على ألا تترك أي أثر.

له في ارتكابها، ولا يملك إمكانياتها المادية، ولا يمتلك القدرات النفسية المناسبة، ويقوم بكل شيء من أجل أن يتّهم نفسه.

وهي ليست قراءة خالية، هذا ما نتمناه على الأقل، من الشكل الجمالي، بما أنها تعمل على تحويل حكاية الأموال القذرة إلى حكاية حبّ. ذلك لأن طريقة العمل الإجرامي التي تقود إلى الاختفاء المزدوج لأكروید وشبارد تقوم كليًّة على الحبّ الكبير الذي كان بين أخ وأخته، إذ كان كل واحد منهما مستعدًّا لكلّ شيء، بما في ذلك القتل، من أجل إنقاذ الآخر.

الفصل الرابع

4

لكن كلّ الحقيقة

مكتبة
t.me/soramnqraa

إنّ الحلّ الذي قادتنا إليه ببطء الدراسة البوليسية للكتاب، ولو أنه يبدو مفاجئًا، ليس مع ذلك مخالفًا للصواب في كليته. ويمكن أن نصل إليه بطريقة أخرى، وهذه المرة بواسطة قراءة تتّجه أكثر إلى التحليل النفسي. وإذا هي جاءت قراءة تحسن الانتباه إلى وقائع أخرى وإلى منطق آخر، فإنها ستكون قادرة على استخراج حقيقة ما من العمل الأدبي تكون غير مطابقة للحقيقة الرسمية، وتكون أكثر قربًا، وسنؤكد ذلك بشكل واسع، ممّا أثبته بحثنا الخاصّ.

***

إن ما يثير الفضول أن حقيقة هذا العمل الأدبي، والتي من المستبعد أن تكون خفيّة، قد كانت مكتوبة بكل الكلمات تقريبًا، وفي مواقع استراتيجية مختلفة. وقد حدث ذلك منذ الصفحة الأولى، عندما قام شبارد بتقديم أخته:

«أخبرنا كيبلنج أن شعار جنس النّمس يمكن اختزاله في جملة

قصيرة: «انطلق واذهب إلى الاكتشاف!».

إذا حدث أن أرادت كارولين أن تصنع لنفسها بطولات بليغة، فإني أنصحها أن تختار صورة النّمس. ومع ذلك، وفيما يخصّها، يمكن أن نحذف الجزء الأول من الشعار؛ ذلك لأن أختي، ولو بقيت بالبيت في هدوء، فإنها تقوم بعدد لا يُحصى من الاكتشافات.» (ص 13).

لا تبدو هذه المقارنة بين كارولين ودويبة النمس من دون قيمة، بما أنها ستعود في فصول لاحقة. فقد فوجئت كارولين، وهي تمرّ بين أشجار الغابة، ربما معجبة بألوان الربيع، بمحادثة بين رالف باتون وأورسولا بورن، وما يثير عند حكاية ذلك هو التعليقات الساخرة لأخيها:

« والحال أن كارولين لا تهتمّ بالغابة في أيّ فصل، وعادةً ما تعتبر أن ذلك يتسبّب في بلّ الأرجل وسقوط أنواع مختلفة من هذه الأشياء الكريهة على الرأس. إنه حدس النّمس هو الذي قادها إلى الغابة، وهي المكان الوحيد، في كينجز أبوت، الذي يمكن أن يتحدث فيه

شابّ مع شابّة دون أن يراهما أحد.» (ص 32).

وفي الحالتين معًا، فإن ما يبرّر هذا التشابه هو فضول كارولين. لكن الغريب هو أن الفضول ليس بتاتًا هو العنصر المحدد للنّمس في نصّ كيبلنج الذي تمّت الإحالة إليه، تبعًا لكل تشابه مع «Rikki-tikki-tavi»، إحدى قصص كتاب الأدغال Livre de la jungle. وإذا كان الفضول قد تمّ تسجيله في بداية النص («شعار العائلة كلها هو «أبحث، تجد»، وريكي تيكي كانت نمسًا حقيقيًّا»[1])، فإنه ينمحي بعد ذلك لصالح طابعين اجتماعهما هو الذي يؤسس الحبكة.

النّمس الذي يتحدث عنه كيبلنج هو حيوان يحمي العائلة. فهذا الحيوان قد حاول، بعد أن احتضنته عائلة طفل صغير اسمه تيدي، حماية المنزل من كلّ الهجومات الخارجية، وخاصة هجومات الثعابين. وهذا ما يسمح له بخاصية ثانية، هي قدرته اللافتة على القتل. في سمحات قليلة، يقوم ريكي تيكي بإعدام ما لا يقلّ عن ثلاث أفاعٍ كبيرة أثنتان منها من نوع الكوبرا وخمس عشرين أفعى صغيرة.

ومع ذلك، فهذه المقدرة القتالية للنّمس ليست بتاتًا من خاصيات بطلة كيبلنج. وإضافة إلى أنها مقدرة تؤكدها ملاحظة علمية ثابتة، فإنها سجّل عادة، كخاصية مميّزة، في كلّ المعاجم والموسوعات التي لا تشير إطلاقًا إلى خاصية الفضول المزعومة، إلى

1) ينظر: Le Livre de la jungle, Gallimard,(Folio junior), 1997, p. 139.

الحدّ الذي يسمح لنا بالمرور إلى العلامة المميّزة لهذا الحيوان[1].

هل يمكن أن نفكر في أن شبارد، بإحالته الملحاحة إلى حيوان مشهور بقدرته على القتل، قد سمح عن قصد بإظهار اسم القاتل؟ أو أنه ينبغي أن نفكّر في أنه يشير بذلك إلى القاتل بطريقة لا شعورية؟ ألا تبقى هذه الصيغة التي تظهر في نهاية اعترافه أكثر وضوحًا كذلك: «كانت كارولين تخيفني» (ص 253)[2]؟ إنها صيغة جدّ قوية لا نفهمها بشكل صائب إذا اعتبرنا أن شبارد كان فقط قلقًا من فكر كارولين الثاقب. وهكذا يجري كلّ شيء كأن الكتاب يجد نفسه مؤطّرًا باتهام مزدوج يصعب كشفه وكأن السارد لا يمكنه، داخل نصّ يتّهم فيه نفسه خطأ، أن يمنع الإشارة ولو باحتشام إلى القاتل الحقيقي.

***

(1) انظر مثلًا ما يقوله بوفون عن هذا الحيوان: « إن ميله إلى الافتراس أكثر قوة وحيوية، وحدسه أكثر اتساعًا من حدس القطّ؛ لأنه حيوان يصطاد بالتساوي: الطيور، وذوات الأربع، والأفاعي، والعظاءات، والحشرات، ويهاجم على العموم كل ما يبدو له حيًّا، ويتغذى من كل مادة حيوانية. وشجاعته تتساوى مع عنف شهيته، فهو لا يخاف لا من غضب الكلاب، ولا من خبث القطط، ولا يخشى حتى عظة الأفاعي» (Histoire Natureile, in Oeuvres completes, Verdière et langage, ed. 1826, tome 22).

(2) صيغة غامضة لاسيما وأنها ليست معزولة داخل العمل الأدبي (توصف كارولين، في الخارج، بأنها «عادة مخيفة» (ص 152) وهي تتمة هذه الجملة: « فضلًا عن ذلك، وفي الحكاية كلها، هناك عدد من العناصر الجزئية التي تجعلني حائرًا. ويبدو أن كل واحد له نصيبه فيها» (ص 253).

كيف نفسر أن الشكوك، بالرغم من هذه الاتهامات شبه الواضحة، لم تتجه أبدًا إلى كارولين شبارد؟ يبدو أن هذا الأمر يتعلق بكونها تحتلّ موقعًا مستقلًا داخل هذا العمل الأدبي، كأنها لا تخضع للقواعد نفسها كباقي الشخصيات وتستفيد مقارنة بتلك من امتيازات مبالغ فيها.

لنسجّل أولًا واقعة غريبة توضّح إلى أيّ حدٍّ تأتي مكانة كارولين خارجة عمّا هو جماعيّ مشترك. فهي لم تكن، ولو للحظة واحدة، محلّ شكّ من طرف المحقّقين سواء تعلّق الأمر بهركيول بوارو أو بالشرطة الرسمية، ولم يسألوها حتّى عن الطريقة التي صرفت بها وقتها ليلة الجريمة. وغياب هذا الفضول عند المحقّقين لم يكن إلا ليمتدّ إلى السارد، هذا الذي لم يقدّم أبدًا ولا مجرد إشارة إلى الطريقة التي استفادت بها كارولين من تلك الأمسية الحاسمة.

والحال أن هذه النقطة فريدة، ومن المحتمل ألا يكون لها ما يعادلها، في كلّ أعمال أجاثا كريستي، حيث نجد عادة فحصًا دقيقًا للطريقة التي استفادت بها كل شخصية من وقتها، وخاصة عندما يتعلق الأمر بشخصيات لا تثير شكوكًا كثيرة[1]. والأكثر فرادة من ذلك أن

(1) لا يوجد في حدود علمي مثيلًا لهذه الحالة، التي تُعتبر فيها شخصية من الدرجة الأولى غير مشتبه بها إلى حدّ عدم مطالبتها بأية حجّة توضح كيف استفادت من وقتها تلك الليلة. وحالات السرد القريبة من رواية: مقتل روجيه أكرويد من مثل: قضية بروتيرو L Affaire Prothero أو القلم المسموم La Plume empoisonnée ـ تظهر بالعكس شخصيات نسائية

استدلالات بوارو المختلفة التي قادته إلى ما يظنّه الحقيقة قد تأسّست على فروق طفيفة في الوقت، من مثل الدقائق الخمس التي قيل إنها غير مبرّرة بالنظر إلى الطريقة التي استخدم بها شبارد وقته وزمانه.

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

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

(زوجة السارد في الحالة الأولى، وأخته في الحالة الثانية) متهمات بالجريمة وخاضعات للتحقيقات الدقيقة جدًا.

وإذا كان التحليل النفسي شديد الانتباه إلى مثل هذه الانفلاتات Actes manqués النّصية، فإنه يسمح كذلك بألا نقرأ مخلوقات التخييل انطلاقًا من مقولة الشخصية فحسب، وأن نأخذ بعين الاعتبار كيانات أخرى تتفوق عليها أو تتجاوزها، هي تلك القوى النفسية التي تنشط داخل العمل الأدبي. وهكذا يكون بإمكان آليات التحويل والتكثيف أن تكشف، انطلاقًا من الشخصيات القائمة، أزواجًا استيهامية، لا بل أوجهًا مركّبة، يتعذّر تصورها بشكل آخر. وهذه الهندسة النفسية تسمح خصوصًا بإدراك أفضل للعلاقات بين الرؤوس الثلاثة للمثلث الذي يتشكّل من بوارو وشبارد وأخته.

وباللجوء إلى هذا النمط من القراءة المستلهم من الحلم، يكون أول زوج أو ثنائي يرتسم هو هذا المؤلّف من شبارد وكارولين. وهو ثنائي يبدو في المرآة كأنه يقوم أكثر ما يقوم لا على الشبه الأخوي بل على علاقة والد/ طفل. ذلك لأن كارولين هي العنصر الأقوى في هذا الثنائي، وتجعلنا نفكر في علاقة الأمّ بابنها. إن كارولين، التي تتكلف بمنزل الطبيب وغذائه، ولا تكفّ عن توجيه النصح إليه، لا بل إنها توبّخه، هي صورة الأمّ بالنسبة إلى أخ تحميه بكل حبّ ومن هنا السكوت عن ضعفها، حتّى من نفسه. أليس محيّرًا أنها، مثل دويبة النّمس الساهرة على طفل البيت، تقتل، بمجرد ما أحسّت بأن أخاها مهدّد؟

وتتعزّز هذه الوضعية بهذا الذي يشكّل الجوهر نفسه في شخصية كارولين داخل الكتاب، كونها عالمة بكل شيء. والصفحات

الأولى هي بهذا المعنى أكثر تعبيرًا، فهي تكشف لنا أن شبارد يعود إلى بيته ليكتشف أن أخته تمتلك مسبقًا المعلومات السرّية التي أقدم هو الآن فقط على اكتشافها. وليس هناك من أفكار يمكنه أن يصوغها إلا وتقدّم إلينا على أنها أفكار سبق أن فكّرت فيها كارولين. كأن شبارد يحتلّ هنا مكانة طفل في مواجهة سلطة أبوية.

وفضلًا عن ذلك، ودون أن يكون من الضروري الفصل بين الاثنين، فالتحليل النفسي يسمح بألا نفصل الواحد عن الآخر، وليس مستبعدًا أن نجد أنفسنا هنا أمام شخصية واحدة، مقسّمة بين فاعلين اثنين من الفاعلين داخل الكتاب. ومن خلال مقاربة نفسانية، لا تبني استدلالها على أساس اعتبار الشخصيات منفصلة، بل على أساس القوى النفسية، فإن هذا الثنائي شبارد/ كارولين في مجموعه هو القاتل[1].

وسواء اعتبرنا الشخصيتين شخصية واحدة أو لا، فإنه يبدو في كل الأحوال صعبًا، من زاوية لاشعورية، أن نتصور أن خطر الموت يأتي، في هذا الكتاب، من الدكتور شبارد الضعيف الشخصية. والشخصية الخطيرة الوحيدة، والشخصية المتماسكة الوحيدة، وهل

(1) وتشير بعض فقرات الكتاب إلى ذلك، كهذه الفقرة وفيها يكون شبارد وأخته قد استمعا إلى هركيول بوارو وهو يرسم لهم بطريقة تحريرية مجرمًا ما: «يتقاتل بوارو. يمكن أن نعتقد أنه ألقى بنتيجة داخل الغرفة وسأكون عاجزًا عن وصف الأثر الذي تركته أقواله على أختي وعليّ. فتحليله الجافّ وقدرته على الاستنتاج قد ولّدا لدينا القلق نحن الاثنين.» (ص 184).

نقول، الشخصية الفالوسية الوحيدة، هي كارولين شبارد[1].

***

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

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

---

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

وهذا التقريب بين كارولين شبارد والآنسة ماربل قد قام به عدد من الشرّاح والمفسّرين[1]، بل وقامت به أجاثا كريستي نفسها في سيرتها الذاتية. ففي هذه الأخيرة، تعلن الكاتبة، وهذا ما قد يحيّر كل مَنْ يريد فهم الأهمية الاستيهامية لهذا الدور الثاني المزيّف، أن شخصيتها المفضلة هي... كارولين شبارد[2]. وهكذا، فالكتاب لا يضمّ محققًا واحدًا، بل إنه يضمّ محقّقين اثنين، وهو ما نفهمه بوضوح من الموقف البوليسي لأخت الطبيب.

وهنا أيضًا يرمي هذا الثنائي المتراكب كارولين/ الآنسة ماربل إلى تنسيب (من النسبية) شخصية الدكتور شبارد والتأكيد على خوائه. ويبيّـن في الوقت ذاته أن النص هو فعلًا محكي تصادم بين وجهين، لكن ليس لشبارد بشكل استيهامي إلا الدور الثانوي. وبالفعل، فهذا الثنائي المتراكب يسمح بأن نفهم بأنّ الصراع الحقيقي

---

(1) ومنهم فرانسوا ريفيير Francois Riviere في «أجاثا كريستي، دوقة الموت» Agatha Christie,duchesse de la mort,Seuil,1981,p112. وهو نفسه يسجّل اختلافًا في الشخصية بين الأخ وأخته: « يبدو شبارد مجرد متكبّر قروي، متصنّع، وأقلّ جاذبية. ليس له ولا نصف الطبع الذي لأخته، المواطنة الأكثر فطنة في كينجز أبوت» (المرجع نفسه).

(2) « أرى أنه من الممكن أن تكون الآنسة ماربل وليدة اللذة التي صاحبتني عندما وضعت بورتريه أخت الدكتور شبارد في جريمة روجير أكرويد. فقد كانت شخصيتي المفضلة في الكتاب: فتاة مسنّة بروح فظّة، كلّها فضول، تعرف كلّ شيء، تسمع كلّ شيء: محقّق ممتاز من داخل البيت. (المرجع نفسه، ص 448).

للكتاب البوليسي والنفسي هو ذلك الذي يقابل بين بوارو وكارولين.

وما يثير الفضول هنا أيضًا أن الحقيقة ليست خفية. منذ لقائهما، كان كل واحد منهما معجبًا بالآخر. فكارولين، المعجبة بجارها الجديد، تبذل مجهودًا أكبر من أجل لقائه. ثم إنها لمّا علمت باعتراف أخيها، اقترحت عليه، هو الصموت، أن يطلب من بوارو التكلف بالتحقيق، كأنها تريد بذلك الشكّ في قدراته. وطيلة التحقيق لم تكفّ عن ممارسة الضغط على الطبيب بأسئلتها من أجل أن تعلم منه مجرى التحقيقات. لكن بوارو لم يقف مكتوف الأيدي ويتردد باستمرار على منزل آل شبارد، ويعود إليه في فرص عديدة عندما يكون الطبيب في جولته اليومية[1]. وبلا شك يمكن أن نظن أنه يجمع معلومات عن شبارد، ولكن يمكن أن نتصور كذلك أنه كان يحسّ عن لاوعي بأن كارولين تملك سرًّا آخر غير هذا الافتراض الذي يجرّم أخاها.

من زاوية اللاشعور، المواجهة الحقيقية ليست إذًا بين شبارد وبوارو، بل بين كارولين وبوارو، إلى درجة تسمح بالسؤال إلى أيّ حدّ لا يمكن اعتبار مقتل روجير أكرويد حكاية هي بالدرجة الأولى حكاية هذا الثنائي. وكيف ينبغي أن نفهم هذه الجملة، وهي من جمل

(1) في التكييف المسرحي للرواية، الذي أنجزه ميكائيل مورتون Michael Morton سنة 1928، تنعقد علاقة غزلية بين بوارو وكارولين (انظر شارل أوسبورن Charle Osborne، الحياة والجرائم عند أجاثا كريستي The Life and Crimes of Agatha Cristie, Londres,1990,OMara Books Limited,p37-38).

شبارد الأخيرة: « أريد... أن أصف فشل بوارو»؟(ص 251). إن هذا التصريح، الذي نبرته نبرة المنافسة، لا معنى له في فمه. فهو تصريح لن يجد معناه إلا بالإحالة إلى المنافس الأكبر للمحقّق، ملهمة النص.

وإذا كانت كارولين هنا هي استيهامًا - الآنسة ماربل، فإن أهميتها الخفيّة هي في كونها كذلك الممثلة الطبيعية لأجاثا كريستي، التي قامت، دون أن تخفي ذلك، بصناعة هاتين الشخصيتين كما تصورتهما، وهي بذلك، من زاوية الإبداع، القاتل الحقيقي لروجير أكرويد. وبهذا يمكن أن نفسّر كيف كانت تعتبر كارولين خارج الحبكة، تتجول بكل حرية داخل الكتاب دون أن تشارك فيه، ولأنها وظيفة أكثر ممّا هي شخصية، فإنها لذلك مستبعدة من قائمة المشتبه فيهم.

***

ويُضاف إلى ذلك أن هناك تقاربًا ثانيًا يفرض نفسه، وهو التقارب الذي يدعونا النصّ بانتظام إلى القيام به، لكن من دون أن يشير مباشرة إلى كلّ حمولته: إنه تقارب بين شبارد وهاستينج.

ويأتي هذا التشابه بين شبارد وهاستينج قويًا لاسيما وأن شبارد لم يشغل مكانة كاتم الأسرار إلا مؤقتًا. وفي الواقع، إذا كان «مقتل روجير أكرويد» هو الرواية الرابعة لأجاثا كريستي، فإنها تقدّم بوارو مسنًّا، وقد غادره صديقه هاستينج أثناء زيارته للأرجنتين. والحال أن الثنائي بوارو وهاستينج سيتشكّل في سلسلة كاملة من الروايات اللاحقة، ومنها رواية «إيه بي سي abc ضدّ بوارو» أو رواية «جريمة

في الخليج». بحيث إنه، بتوقيت رواية جاءت بالضبط بعد رواية الستارة، يكون شبارد، الذي كان هاستينج موجودًا قبله وبعده، هو في الحقيقة نسخة ثانية من بوارو.

وهذا التقريب بين شبارد وهاستينج قد تمّ إنجازه بشكل واضح من طرف المحقّـق، هذا الذي هنّأ نفسه إذ وجد مَنْ يجعله كاتم أسراره الذي يمكن أن يطلعه على مقتطفات من البحث والتحقيق. وازداد حماسه عندما علم أن الطبيب قد دوّن تقريرًا عن القضية. وتبدو هذه المسألة كأنها تؤكد الوظيفة الظاهرة لكاتم الأسرار: أن يساعد بوارو بواسطة حماقته أو غباوته. وفي الواقع، لم يتمكّن هاستينج أبدًا من إيجاد حلّ للألغاز التي يعمل جاهدًا من أجل حلّها، إلا أن التأملات التي يستسلم لها طيلة فترة البحث والتحقيق تسمح للسيد بوارو، بسذاجتها، بالوصول إلى الحلّ.

ومع ذلك، فهذه الترجمة الملطّفة لازدواجية المحقّـقين لا ينبغي أن تخفي العنف الذي تضمّه الروابط بينهم. فالسيد بوارو لا يكتفي في الواقع بتحويل هاستينج أو شبارد إلى كاتمي أسراره السذّج: إنه يحولهما إلى أشياء للتنفيس العنيف، إذ كان طيلة فترة البحث لا يكفّ عن توجيه تهكّماته إليهما. هي كراهية غامضة، سادية مازوشية تقريبًا، لم يسائلها النص أبدًا، وتمنح صبغة فريدة لهذا الثنائي الثالث: ثنائي يبدو في المرآة كأن الفكرة لن تتشكّل عنه إلا داخل هذا العنف الممارس ضد الآخر.

إذا كان هذا العنف مضمرًا في الروايات التي كان فيها السارد هو: هاستينج، وإذا كان أكثر ظهورًا في رواية «الستارة»، فإنه يتفجّر في رواية «مقتل روجير أكرويد»، حيث يتصوَّر السيد بوارو ما سيكون عليه موقفه في المؤلّف اللاحق. ليس فقط لأنه لا يكفّ عن التهكّم من كاتم أسراره، ولا فقط بإقدامه، كما في رواية «الستارة»، على اتهامه بالجريمة، بل لأنه ينتهي بدفعه إلى الانتحار، وهو من خلال ذلك يكشف للعمل الأدبي عن العنف الذي ينسج منه التأويل.

ذلك لأن التأويل البوليسي هو أولًا وقبل كل شيء قتل وصناعة للموت. بإيصاله منطق كل تأويل إلى نهايته، التي هي إخفاء موضوعه بإيجاد ما يقابله في لغة أخرى، يكون هنا قد أتى في الوقت ذاته على قتل المجرم المزعوم وكاتم الأسرار الذي هو ضامن الوضوح والشفافية. وبهذا الفعل، يقوم التأويل بإبراز تلذّذ المؤوِّل، ذلك التلذّذ بتحويل الاختلاف إلى مشابهة.

وهذا التفكيك النفساني للشخصيات يقود، إذًا، إلى خلق تعارض، بعيدًا عن التعارض المفتعل بين شبارد وبوارو، بين شخصية كارولين مقترنة أو غير مقترنة بشخصية الطبيب وشخصية بوارو. وهو تعارض يقود إلى إعادة صياغة سؤالنا في المنطلق، بأن نتساءل هذه المرّة عمَّن قتل الدكتور شبارد، فالصراع إلى حدِّ الموت بين هذين المحقّقين يبدو أنه صراع بين قاتلين اثنين.

ذلك لأنه، منذ اللحظة التي نعترف فيها ببراءة شبارد، أو على

الأقل تبرئته لصالح الشك، يحدث تغيير جوهري فيما يحكيه الكتاب، الذي سيكفّ عن التقدّم كمجرد تقرير بحث وتحقيق ليصير محكي جريمة: القتل البطيء للدكتور شبارد، الذي كان ضحية الهذيان الإجرامي للسيد هركيول بوارو. إنه محكي دقيق، يجري على طول الكتاب لكنه غير ظاهر للقارئ الأعمى، وهو محكي عن القتل بواسطة التأويل.

معجم المصطلحات

Autobiographie	سيرة ذاتية، أوتوبيوجرافي
Aveuglement psychique	عَمَى نفسي
Beauté ésthétique	جمال فني
Cloture	نهاية
Cohérence fausse	تماسك مزيّـف
Compréhension	فهم
Conscience	وعي
Crime	جريمة
Crime altruiste	جريمة غيرية
Critique littéraire	نقد أدبي
Déguisement	تنكّـر، إخفاء وراء قناع
Délire	هذيان
Délire critique	هذيان نقدي

Délire d'interprétation	هذيان التأويل
Délire paraoide	هذيان جنون العظمة
Délire paranoique	هذيان الذهان
Détournement	تحويل
Discours à double entente	خطاب بمعنى مزدوج
Dissimulation	إخفاء
Distorsion	تحريف
Doute	شك
Ecart	انزياح
Ecriture	كتابة
Enigme	لغز
Enigme policière	لغز بوليسي
Enoncé	ملفوظ

Enonciation	تلفظ
Enonciation narrative	تلفظ سردي
Enquete	تحقيق
Enqueteur	محقق
Erreur judiciaire	خطأ قضائي
Exhibition	إظهار
Fait	واقعة
Falsification	تزييف
Faux	خطأ، باطل
Fermeture du sens	انغلاق المعنى
Folie	جنون
Genre	جنس، نوع
Genre littéraire	جنس أدبي
Genre policier	نوع بوليسي
Hermeneutique	هرمينوطيقية، تأويلية
Histoire	حكاية
Histoire littéraire	تاريخ أدبي
Hypothèse	فرضية
Identité	هوية
Imbrication	تداخل

Incomplétude	لااكتمال
Inconscient	لاوعي
Indécidabilité	لابتّية، لاقابلية للبتّ والفصل
Indice	قرينة
Interprétation	تأويل
Invraissemblance	احتمال مستبعد
Jeu	لعب
Justice	عدالة
Lecteur	قارئ
Lecture clinique	قراءة طبية سريرية
Lecture délirante	قراءة هذيانية
Littérature	أدب
Littérature policière	أدب بوليسي
Logique	منطق
Mensonge	كذب
Mensonge par omission	كذب بواسطة الحذف
Mobil	دافع
Monde imaginaire	عالم متخيّل
Monde intermédiaire	عالم وسيط
Monde réel	عالم واقعي

Monophonie	أحادية الصوت
Narrateur	سارد
Narration	سرد
Organisation narrative	تنظيم سردي
Ouverture du sens	انفتاح المعنى
Pacte de lecture	ميثاق القراءة
Paradoxe	مفارقة
Personnage	شخصية
Personnage phallique	شخصية فالوسية
Polyphonie	تعددية الأصوات، بوليفونية
Polysémie	تعددية المعنى
Production	إنتاج
Psychanalyse	تحليل نفسي
Réalité	واقع
Réception	تلقي
Recherche	بحث
Roman	رواية
Roman policier d'énigme	رواية بوليسية ذات اللغز
Sélection	انتقاء
Sens	معنى

Séparation	انفصال
Signe policièr	علامة بوليسية
Solution	حلّ
Structure	بنية
Structure narrative	بنية سردية
Sujet	ذات
Sujet d'énoncé	ذات الملفوظ
Sujet d'énonciation	ذات التلفظ
Surinterprétation	تأويل مفتوح
Témoignage	شهادة
Texte	نص
Théorie	نظرية
Théorisation	تنظير
Transparence de la lecture	شفافية القراءة
Vérité	حقيقة
Vérité d'adéquation	حقيقة المطابقة
Vérité de dévoilement	حقيقة الانكشاف
Vérité subjective	حقيقة ذاتية
Vrai	صحيح، صواب
Vraissemblance	احتمال

المحتويات

تقديم 5

إلى ماري 23

شخصيات الرواية 25

استهلال 29

أ) التحقيق 37

الفصل الأول - الجريمة 39

الفصل الثاني - التحقيق 51

الفصل الثالث - مبدأ فان داين 63

الفصل الرابع - الكذب عن طريق الحذف 85

ب) التحقيق المضادّ 103

الفصل الأول – ليلٌ ليس له آخِر 105

الفصل الثاني – مفارقات الكاذب 119

الفصل الثالث – احتمالات مستبعدة 133

الفصل الرابع – القاتل المثالي 145

ج) الهذيان 159

الفصل الأول – مُلْتَقَى الطُّرُقِ 161

الفصل الثاني – ما هو الهذيان؟ 175

الفصل الثَّالث – الهذيان والنَّظريَّة 191

الفصل الرابع – الهذيان والنقد 207

د) الحقيقة 223

الفصل الأول – السّتارة 225

الفصل الثاني – الحقيقة 241

الفصل الثالث – لا شيء غير الحقيقة 251

الفصل الرابع – لكن كلّ الحقيقة 263

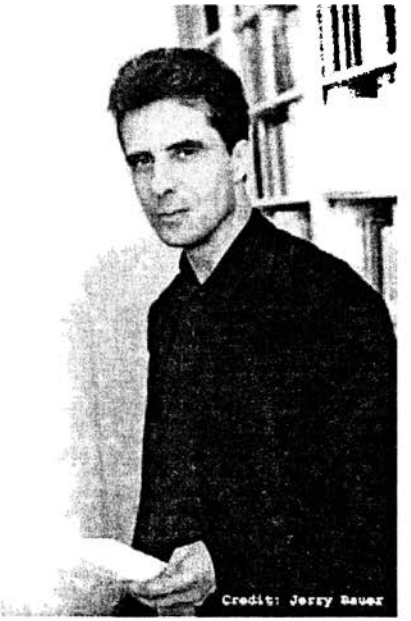
معجم المصطلحات 279

المؤلِّف في سطور: بيير بيار 291

الروائيَّة أجاثا كريستي في سطور 293

المترجم في سطور 295

المؤلِّف في سطور: بيير بيار



بيير بيار

بيير بيار، المحلّـل النفسي وأستاذ الأدب بجامعة باريس، من مواليد 1954، أَلَّفَ العديد من الدراسات التي تسائل الروابط بين الأدب والتحليل النفسي، فمن 1978 إلى 2012 يكون قد أصدر ما يقرب من عشرين كتابًا، من أهمها:

• Balzac et le troc de l'imaginaire. Lecture de La Peau de chagrin (Lettres modernes–Minard, 1978).

• Symptôme de Stendhal. Armance et l'aveu (Lettres modernes–Minard, 1980).

• Il était deux fois Romain Gary (Presses universitaires de France, 1990).

• Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos (Minuit, 1993).

• Maupassant, juste avant Freud (Minuit, 1994).

• Le Hors–sujet. Proust et la digression (Minuit, 1996).

• Qui a tué Roger Ackroyd ? (Minuit, 1998 et « Reprise », 2002).

• Comment améliorer les œuvres ratées ? (Minuit, 2000).

• Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds (Minuit, 2002).

• Le Détour par les autres arts. Pour Marie–Claire Ropars, dir. Pierre Bayard et Christian Doumet (L'Improviste, 2004).

• Peut–on appliquer la littérature à la psychanalyse (Minuit, 2004).

• Demain est écrit (Minuit, 2005).

• Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ? (Minuit, 2007).

• L'Affaire du chien des Baskerville (Minuit, 2008).

• Le Plagiat par anticipation (Minuit, 2009).

• Et si les œuvres changeaient d'auteur ? (Minuit, 2010).

• Comment parler des lieux où l'on n'a pas été (Minuit, 2012).

الروائيَّة أجاثا كريستي في سطور:

أجاثا كريستي (بالإنجليزية: Agatha Christie) أو أجاثا ميري كلاريسا (بالإنجليزية: Agatha Mary Clarissa) وتعرف بالسيدة مالوان أيضًا (بالإنجليزية: Lady Mallowan).

هي كاتبة إنجليزية، ولدت بجنوب إنجلترا عام 1890، وتُعتبر من كبار مؤلفي الرواية البوليسية بروايات عديدة تدلّ على ذكاء خارق ومقدرة مذهلة على رواية الألغاز، وتوفيت سنة 1976 بعد أن كتبت سيرتها الذاتية. اشتهرت بكتابة الروايات البوليسية لكنها

كتبت روايات رومانسية أيضًا باسم مستعار هو ماري ويستماكوت (بالإنجليزية: Mary Westmacott).

إضافة إلى روايتها: **مقتل روجير أكرويد**، موضوع الدرس في هذا الكتاب، هناك روايات أخرى للكاتبة خصّها الناقد بيير بيار بفصل خاص من مثل رواية: **ليل ليس له آخر**، أو رواية: **الستارة**، كما نجده يستحضر رواياتها الأخرى في متن الكتاب، ومنها: القضية الغامضة في ستايلز، **قضايا بوارو المبكرة، خمسة خنازير صغيرة، شاهدة إثبات، موت فوق النيل، الموت ليس له نهاية، بيت الخطر، حفنة من حبوب الجودر، الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة، مأساة من ثلاثة فصول، ساعة الصفر، الوادي، عشرة زنوج صغار، ABC ضد بوارو، جريمة في بلاد ما بين النهرين، قضية بروثيرو، الريشة المسمومة...**

المترجم في سطور:

حسن المودن، ناقد ومترجم مغربي، من مواليد 1963 بالمغرب، حاصل على دكتوراه الدولة في الآداب سنة 2006. من مؤلفاته:

2014: **بلاغة الخطاب الإقناعي**، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن.

2013: **مغامرات الكتابة في القصة القصيرة المعاصرة، القصة القصيرة بالمغرب أنموذجًا**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، دار عكاظ الجديدة، الرباط..

2009: **الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.

2002: **لاوعي النص في روايات الطيب صالح، قراءة من منظور التحليل النفسي**، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش.

2000: **الكتابة والتحول**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.

ومن ترجماته:

1997: **التحليل النفسي والأدب**، جان بيلمان نويل، المشروع القومي للترجمة، منشورات المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.

البريد الإلكتروني: Elmouden63@gmail.com

مكتبة
t.me/soramnqraa

مكتبة
t.me/soramnqraa

دراسة نقدية

من قتل روجير اكرويد؟

الرواية البوليسية والتحليل النفسي

هذا كتاب فريدٌ من نوعه، يُغيّر من نظرتنا إلى الرواية البوليسية، ويسائل النقد " البوليسي " التقليدي في أسسه ومنطلقاته، ويدعونا إلى اكتشافات جديدة لا في طرائق القراءة والتأويل فحسب، بل وفي السبل التي تقود إلى إعادة البناء وإعادة الكتابة. فلا تعود أهمية هذا الكتاب إلى أن صاحبه يقرأ الرواية البوليسية من منظور نفساني جديد فحسب، بل إنه يتعدى ذلك إلى إعادة كتابة رواية بوليسية من زاوية نظر جديدة مغايرة للتي كُتبَت من خلالها في الأصل، كأنما الناقَد يتحول إلى كاتبٍ ثانٍ لهذه الرواية.

9 789774 991790