

علامات الاقتباس*

مارجوري غاربر

إذا كنت ترغب بإلقاء محاضرة إكراماً لجمهُور مُحْتَشِد،
فإن طُمُوحك لا يَجْدُرُ به التَّنَاء، وتجنب على الأقل الاستشهاد
بالشعراء، إذ الاقتباس منهم يَنَمُّ عن صناعة ضعيفة.
أُبْقِرَاط (الْوَصَايَا).

١

حينما توجّه النائب هنري هايد بكلامه إلى مجلس الشيوخ في المناسبة الجلييلة
لجلسات توجيه الاتهام [في قضية كلينتون - لوينسكي] (1)، أسبغ على تعليقاته
عنصر الهيبة الضروري بإضفاء نكهة إليها عبر الاقتباسات المألوفة؛ أو الاقتباسات
التي بدأ أنه ينبغي لها أن تكون مألوفة. استشهد، على سبيل المثال، بـ السير توماس
مور الذي لم يُبِحْ له ضميره الرضوخ لقضية طلاق هنري الثامن المخادعة [من زوجته

* هذه الدراسة مأخوذة عن

(Quotation Marks) Marjorie Garbar Inquiry 25) summer 1999

تتم الإشارة هنا إلى حواشي المترجم برقم روماني في نهاية الدراسة، أما حواشي المؤلف فتأخذ أرقاماً عادية.
مارجوري غاربر، أستاذة اللغة الإنكليزية ومديرة مركز الدراسات الأدبية والثقافية في جامعة هارفرد. لها ثلاثة كتب عن
شكسبير، ولها عدة كتب عن النقد الثقافي والنظري.

كترينا] وزواجه [من آن بولين]. على أن اقتباس هايد من رجل الدولة التيودريّة كان له جُزْسٌ معاصر غريباً. فقد أخبر عضو الكونغرس، من إلينوا، مجلس الشيوخ قائلاً: «وكما قال مور لابنته مارغريت: يا مغ، عندما يحلف المرء يمينا، فإنه يحمل ذاته كالماء بين يديه. إذا باعد ما بين أصابعه، لا حاجة له، حينذاك، الأمل في أن يجد نفسه ثانية»^(١). وهنا يخرج صوت توماس مور مكتوماً إلى حد ما؛ فالذي يتكلم هو في الواقع شخصية مور في مسرحية رجل الفصول كلّها ١٩٦٠ لـ روبرت بولت^(٢).

ربما كانت المقدمة المتّقدّة التي تصدّر بها بولت مسرحيته، حيث يوضّح فيها [سبب] اختياره بطل المسرحية، قد دفعت بعضو الهيئة أن يجد هذا الاقتباس في محله. يقول بولت: «لا يحلف المرء يمينا إلا عندما يبتغي أن ينيط نفسه على نحو استثنائي بما يتعهد به، حينما يبتغي أن يماثل بين صدق اليمين وفضيلته هو؛ إذ يقدّم نفسه على أنه ضامنٌ لهذا اليمين. ويتكلل بالنجاح. لكن، هناك نوع من عدم المبالاة مع الحانث في يمينه؛ نشعر أن الرجل لا ذات لديه ليتعهد بها، ولا ضمانة ليقدمها»^(٣). غير أن الاقتباس من روبرت بولت يفتقد إلى قوة الإقناع (II) – التاريخية، والدينية، والمعترف بها – التي يتمتع بها الاقتباس من السير، وفيما بعد القديس توماس مور. لعل إدراك تصريح روبرت برتن الشهير حول الاقتباس من الأعمال الكلاسيكية، إذ قال: «ربما يرى قرّم يقف فوق منكمبي عملاق أكثر مما يراه العملاق نفسه»^(٤)، قد دفع به هايد الطويل المحدودب أن يمد بعنقه عبر العصور متحدثاً إلى المستقبل من خلال صوت من «الماضي».

أن أتخير التشديد على زيف هذا الماضي بحصر الكلمة بين علامتي اقتباس، يشير منذ البداية إلى إحدى الخصائص اللافتة لهذه الدّوال المطبعية. ففي ظل شروط استخدامها الحالية، قد تشير هذه الدّوال إمّا إلى الوثوقية، أو إلى الشك. تضيف تلك «الموثوقية»، أو ذلك «الشك». هذه خصيصة لنا عودة إليها فيما بعد. لكن، لنمضي الآن، برهة أخرى، مع جلسات توجيه الاتهام.

في مستهل تعليقاته، وطلباً مرجع ثقة، يقتبس عضو الكونغرس هايد من شكسبير أيضاً. وفي هذه الحالة كان المؤلف معروفاً بحيث لم يكن هناك داع لذكر اسمه. ترنم هايد قائلاً: «إنّ نظام عدالتنا المفدّي لن يبقى هو عينه بعد هذا. وبناءً على ما ستقرّرونه، إمّا أن تتوطّد قوته لتحقيق المزيد من العدالة، أو أن يمضي في الطريق الذي ذهب فيه الكثير من البنية التحتية الأخلاقية ويصبح مجرد عرف ملؤه صخب وعنف، ولا يعني أيّ شيء»^(٥).

لعلها عدم روح رياضية منا أن نعيب على هايد ليّنه لهذا الاقتباس خارج سياقه: فكلتا العبارتين: «الصخب والعنف» و«لا يعني أي شيء»، قد باتتا منذ أمد من ذخيرة الكلمات العامة، يستعيرها كل امرئ، بدءاً من وليام فولكنر إلى مالكولم إيفانز^(٦). غير

أن صرخة يأس مكبث على لا معنى حياتـ(ه)، التي أطلقت كرد فعل على نبأ موت زوجته، تبدو بطريقة ما وعلى نحو استثنائي غير ملائمة لخطبة سياسية كل ما ترمي إليه هو لا معنى اللحظة الراهنة. «فالحياة» في صياغة مكبث لها، ما هي إلا:

ممثلٌ مسكينٌ

يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح،

ثم لا يسمعه أحد: إنها حكايةٌ

يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف،

ولا تعني أي شيء (ID) (٧).

ما كان يرمي إليه هايد باستشهاده ذاك، هو أن يستنهض بمجلس الشيوخ إلى العظمة بإقناعهم تحاش انتقاص العدالة إلى «صخب وعنف، لا تعني أي شيء». رغم ذلك، فإن تجاوز عبارتي «ممثل مسكين» (ممثل رديء، هاو، غير بارع) و«معتوه» يبدو خطراً بعض الشيء في سياق خطبة موجهة إلى مجموعة من أعضاء مجلس الشيوخ الأمريكي. وقد وجدت ديلي نيوز تسلية في هذا الإسقاط، حيث تقول: «قال هايد: أن الحنث في اليمين صخب وعنف، ولا يعني أي شيء. لكنه أسقط بيت الشعر الذي يسبقه، والذي يقول: إن الحياة حكايةٌ يحكيها معتوه (٨)». وبعد تحديد أن هذه «كلمات شكسبير في مسرحيته مكبث»، لمحت الصحيفة إلى أن هذا الرأي في «الحياة» هو إلى حد ما «رأي شكسبير» أكثر من كونه رأي مكبث. وأقل ما يمكن قوله هو أن ديلي نيوز نظرت إلى المسرحية نظرة سليمة. نشرت مقالة أخرى في نيوز داي كتبها «محام يتخصص في قانون الملكية الفكرية» يصف فيها هايد على نحو مفرح بكونه ابتداءً تعليقاته «باقتباس من هاملت؛ ملؤه صخب وعنف، ولا يعني أي شيء» (٩).

كتب باحث ذات مرة عن شكسبير، قائلاً: «أن تستشهد به في محاضرة، أو في مقالة، هو أن تسبغ بريقاً وهيبة على الكلمات والأفكار التي تكتنف اسمه الساحر (١٠)». لكن، هل يضيف البريق ذاته على المتحدث باليسر نفسه الذي يضيف به على الكاتب؟ أم أن تزامن «ممثل مسكين» يسهم في تذكير المستمعين بوضوح تام أن المتحدث ليس شكسبير، أو - إذا استشهدنا بأحد النصوص التي كانت ذات يوم من النصوص المعتمدة - «ليس الأمير هاملت»، بل بالأحرى هو:

تابع الأمير، امرؤ يزيد الحاشية عدداً

ويبدأ بمشهد أو مشهدين،

ينصح الأمير؛ أداة طيعة، لا ريب،

مراع للأخرين، ويبهجه أن يكون ذا نفع،

حصيف، حذر، موسوس؛

فخم العبارة، ولكن بليد قليلاً؛

وفي بعض الأحيان، بل الحق، مضحك غالباً -
غالباً، أحياناً، الأبله (IV) (١١).

حتى النيويورك تايمز بدت ضجرة قليلاً مع نهاية دعوى توجيه الاتهام. وأفادت
النايمز أن «السيد هايد حشد معجم بارتلت حقيقي في تقديمه التماس الإدانة الأخير
المشوب بالعاطفة. فقد قال: «نحن القلة المحظوظة مقدماً بذلك ثناءً شكسبيرياً لزملائه
جمهوريي المجلس». و«مقتبساً من غيبون، شجب السيد هايد رئيس الدولة على نحو
لاذع بتشبيهه بالإمبراطور الروماني الفاسد، سبتموس سفيروس»، قائلاً: «قطع
سفيروس العهد على نفسه أن يخون فقط؛ وداهن ليحكم فحسب؛ وكيفما ألزم نفسه
بين الفينة والفينة بالقسم والعهد، فإن ضميره الخانع لرغبته، سيحله من الالتزام
المتعب» (١٢). ونبذ صحافي في جريدة أخرى مناظرة توجيه الاتهام بوصفها «برأت
زرقاء تقتبس من معجم بارتلت» (١٣). والمعنى المتضمن ههنا هو أنهم على غير العادة؛
إذ لم يقولوا، بأية حال، شيئاً جديداً. فهل كان الاقتباس، في ظل هذه الظروف، موضع
ثقة أكثر من صوت المتحدث؟ أم أنه، بالأحرى، موضع ثقة أقل؟

من الذي يتحدث حينما نضع كلامنا بين علامتي اقتباس؟ وفي حالة خطبة هايد
الموجهة إلى مجلس الشيوخ، هل الذي تحدث هو هايد، مور، أم بولت؟ هايد، مكبث،
شكسبير، أم ج. ألفرد برفروك؟

٢

يقترح إدوارد سعيد: أن «الاقتباس تذكير مستمر بأن الكتابة شكل من أشكال
الإزاحة. وبما أنه أداة بلاغة، يمكن للاقتباس أن يكيّف، أن يدمج، ويزيّف (سواء أعيدت
صياغته على نحو خاطئ أو صحيح، أم لم تعد هذه الصياغة)، أن يركم، ويحمي، أو
أن يخضع؛ إلا أنه، وإن كان على شكل تلميح عرضي، يبقى دائماً تذكيراً بأن كتابة
أخرى تعمل على إزاحة الكتابة الحالية» (١٤).

يذكرنا الاقتباس بأن الكتابة إزاحة. فبم يخبرنا الاقتباس عن الكلام؟
كيف يشير المرء إلى أن الكلمات التي يقولها هي بين علامتي اقتباس؟ أو «علامتي
اقتباس»؟ لقد بات متعارفاً عليه في المؤتمرات العلمية أن يرفع المحاضر / المحاضرة
يديه—(أ) فوق مستوى كتفيه—(ب) وأن يثني بسرعة السبابة والوسطى مقلداً
الهيئة (النموذج الأمريكي، علامة مزدوجة) التي تكون عليها علامتا الاقتباس على
الصفحة. والأثر الذي تتركه هذه الثنية، كما علّق - إذا استرجعنا الأحداث الماضية -
روجر هامرستين Roger Hammerstein وهامرستين (v) بوصفهما شخصاً واحداً، هو أن: هذه
الإيماءة تجعله يعتقد دائماً أن المتحدث يقدّم أداء من أجل «حديث سعيد». فهل يومئ
أناس الجزر البريطانية - أو الذين تكون بريطانيا أول مكان لإصداراتهم - بإصبع

واحدة للإشارة إلى علامتي الاقتباس؟ (ربما لن يذكر، حينئذ، المرتادون دار الحضانة بالمحيط الهادئ الجنوبي، إنما بـ «العنكبوت الصغيرة»). لكن، باتت ثنية الإصبعين، في الواقع، متعارفاً عليها أكثر مما هي حركة تقليد؛ علامة على الاقتباس أكثر من كونها علامة اقتباس. ترتبط هذه الإيماءة للمغنيات [في الأوبرا] باليدين إضافة إلى الكتفين، لا ليعبرن عن فعل الاقتباس وحده، بل لكي يعبرن عن موقف - غالباً يكون نزوعاً إلى شك ساخر - من قوّة إقناع كل من الاقتباس والذي يستشهد به. يطلق عليها بعض الناس اسم علامتي الاعتراض، مشيرين إلى أنها المعادل المقترح لما دعاه دريدا، اتباعاً لهـ هايدغر، بكونه «قيد الشطب»؛ أي، كلمة وقد جرّ خط أفقي على طولها، للدلالة على أنها تعيّن حدود فكرة - عقدة تكون الكلمة الحالية غير ملائمة، أو غير كافية للتعبير عنها كـ: الإنسان، الحرية، العدالة. ويشير آخرون، أولئك الذين يستخدمون إيماءة هرة الإصبع، إلى هذه البنوط الهوائية على أنها «علامتا اقتباس الذعر»؛ ومن المحتمل أن الكلمة المؤطرة والإيماءة السحرية قد ساهمتا في تداول المصطلح.

لم يكن الأمر دائماً على هذا النحو. قد يستذكر مرتادو المؤتمرات - أولئك الذين لهم ذكريات ذات عهد بعيد أو الذين لوّح الشيب شعرهم - تلك الأيام حيث كانت عبارة «علامة اقتباس.... نهاية الاقتباس» تسمع همساً، معينة حدود عبارة مقتبسة. (فبدون علامات الترقيم الشفهية هذه، كانت الفقرة المقتبسة تنصهر في نص المتحدث نفسه من دون حد ملموس بينهما، لا سيما عندما يكون الاقتباس مطوّلاً ويمكن نسيانه). قد تكون الحاجة، من جانب آخر، هي التي تدعو إلى الارتجال الدراماتيكي. فقد اعتاد حاخام الهيكل الذي كنت أرتاده أيام صباي، وهو مهاجر روسي ذو ميل نحو التعميق البلاغي في أدائه خطبه، اعتاد أن يختتم كلامه بصوت جهوري قائلاً: «وأنا أقتبس» قبل أن يلقي، أيا كانت، بكلمات الحكمة التي اقتنصها لعظته. وغالباً ما يذلل السناتورات أو الشخصيات الشعبية اقتباسات خطبهم؛ إذ تدل على حسن اطلاعهم، مخافة أن يخفق الحضور في تدوين الاقتباس أو تدوين معرفتهم الواسعة. «كما قال إبراهيم لنكلون بتبصر»؛ «في الكلمات الخالدة لـ جون كيندي»؛ «كما يخبرنا سفر أشعيا».

إن ممارسة الاقتباس تفعل فعلها إذا كان المقتبس منه شخصية بارزة، ممكن تمييزه، وذو مقام رفيع؛ وفي الواقع، يبدو، ومن ثم، أن هذه الخصال الثلاث تضيف ذاتها على هيئة شبحية إلى المتحدث الحالي الذي يتبدى في فعل الاقتباس، أنه يدمج عملياً السلف ويتحدّث من حيث ميزة أفضلية العصور، وكأنه الدمية الروسية التي ازدردت هذه القوى المقنعة المفلووظة بوضوح، لذلك فهي قادرة على أن تتكلمها من مصدر آخر [بطنها، مثلاً]. ومتى كان الشخص المقتبس منه أقل شهرة وسيئ السمعة، انتشر

النموذج القديم: علامة اقتباس – نهاية الاقتباس، حيث يخلع الشك، لكن ضمن حدود قانونية، على صدق المقتبس منه أو يؤكد الدلالة المشتبهة بها لما ينطق به. ويكون مفعول استخدام هذا النموذج إقصاء أكثر مما هو إدماج.
وعود إلى مرافعة مديري مجلس النواب إلى مجلس الشيوخ، فقد كانت الكلمات التي يلقيها السادة، عندما تكون ضد الرئيس كلينتون، تقتبس بعلامتي اقتباس شفوية مدروسة ومطنبه:

أدلت الأنسة لوينسكي بشهادة أن، علامة اقتباس «لم يقل لي أحد أن أكذب» نهاية الاقتباس. إذا فكرنا في هذا الإقرار على حدة، فإنه يبدو مبرئاً. ولكن، في سياق دليل آخر، نجد أن هذا الإقرار يقدم استنتاجاً مضللاً. بطبيعة الحال، لم يقل أحد لها: «أذهبي الآن يا مونیکا إلى هناك واكذبي». إذ لا ينبغي عليهم قول ذلك. فاستناداً إلى كلماتهم السابقة، المنطوقة منها وغير المنطوقة، تعرف الأنسة لوينسكي ما الذي يتوقع منها أن تقوله^(١٥).

أو، مرة أخرى:

وفقاً للأنسة لوينسكي، قال لها السيد جوردان أنه تحدث مع الرئيس، وأنها موصى بها أشد ما تكون عليه التوصية، و، علامة اقتباس «إننا في عمل»، نهاية الاقتباس. غير أن الدليل يظهر أن السيد جوردان لم يتخذ أية إجراءات لمساعدة الأنسة لوينسكي إلا مع مطلع شهر ديسمبر من تلك السنة، بعد أن ظهرت في قائمة الشهود في قضية جونز^(١٦).

كثيراً ما تشغل عبارة «علامة اقتباس – نهاية الاقتباس» بهذا الأسلوب. فقد تدس شخصية من القصاص البوليسية على شخصية أخرى أن «لديه، علامة اقتباس، بواعث وجيهة تماماً على قتل شخص محدد، نهاية الاقتباس»^(١٧)، في حين أن الخاسر لبيتر أستينف تفيدنا بأن أحدهم «عبّر عن رأيه الشخصي في أن الصورة كانت، علامة اقتباس، عظيمة مقارنة بأمریکا نهاية الاقتباس»^(١٨). وعندما تقال عبارة «علامة اقتباس – نهاية الاقتباس» قبل الكلمة التي نكون بصددها، فهي تدل على أقصى درجات النزوع إلى الشك. فجملة: «علامة اقتباس – نهاية الاقتباس إخلاص العمدة لواجبه»، تعني أن المتحدث لا يعتقد بإخلاص العمدة تماماً.

أخذت مونیکا لوينسكي على المشكلة الزلقة التي أثارته علامات الاقتباس الشفهية الغفلة عندما كانت تدلي بشهادتها أمام مديري المجلس في جلسات توجيه الاتهام. فقد قالت: «أحياناً في، في شهادتي المحلفة الضخمة، كانوا يضعون علامات اقتباس

حول أقوال كنت أنسبها إلى أشخاص آخرين، ولم أكن أعني بها اقتباساً حرفياً بحرف بالضرورة»، ونبهت مرات عدة في شهادتها، «هذا ليس اقتباساً حرفياً»^(١٩). إن هذا التحذير القانوني، مهما يكن متأخراً، يخلع بعض الشك على مسألة النقل [النسخ]، ومدى اعتباره كقوة مقنعة. وحينما تغدو عبارة: «هو / هي قال»، إلى عبارة: «قال شيئاً من هذا القبيل»، و«قالت شيئاً من ذلك القبيل»، فإن فاعلية الموثوقية والدليل [كقوة مقنعة]، التي يقدمها الاقتباس حرفياً بحرف، تصبح باهتة وغير واضحة. إذ أنه، ويا للمفارقة، طالما يمكن لعلامتي الاقتباس، مكتوبة كانت أم منطوقة، أن تنقلا الموثوقية والمصادقية المطلقين، كذلك يمكنهما نقل الموثوقية المشكوك في أمرها، السخرية والشك (يا لهذا القائد الذي انتخبناه)^(٢٠)، أو، إذا أخذنا عن مقالة نشرت في مجلة القرن عام ١٨٩٧، «يجب أن أضع كلمة اللعب بين علامتي اقتباس لأعرب عن سخريتي منها»^(٢١). فأما أن «هذا ما قيل حرفاً بحرف» أو «هل يمكنك تخيل قول هذا أو الاعتقاد به؟».

والحال، أن مديري المجلس لم يهزوا أصابعهم لمجلس الشيوخ بينما كانوا يقتبسون، سواء أكان الاقتباس من الآداب الكلاسيكية أم كان من مونيكا لوينسكي. (لو فعلوا ذلك بدا الأمر أكثر تسلية). إنه «الحديث السعيد» لرقصة الأصابع؛ لا يمكن تخيل أحدهم يستشهد بـ «لا تسأل ما عساه لبلدك أن يقدمه لك»، أو «يخامرني حلم»، أن يتوقف برهة ليطبق بأصابعه ويبسطها قبل أن يباشر ثانياً في أعلى درجات البلاغة. إن هذه الممارسة مقتصرة في الواقع على البروفسورات والطلاب خريجي الجامعة، بل أنهم عادة لا يفعلون ذلك عندما يقتبسون من الصفحات المنمقة. فنادرًا ما تصدرت عبارة «أن تكون أو لا تكون»، في غضون تجربتي، بإيماءة «الاقتباس» بالإصبع.

٣

لنتأمل للحظة كم الأمر لافت للنظر إن كان ينبغي علينا لفظ أية علامة ترقيم بصوت مسموع. تستخدم أحياناً «نقطة انتهى!» كتشديد («لا مثلجات قبل الغداء. نقطة انتهى!») لتحديد إغلاق الحديث. فلا ترحيب بالإجابة ولا حفاوة بها؛ إذ الأمر قد أغلق. ولإدخال البهجة إلى قلب الحضور، كثيراً ما مثل الكوميدي فيكتور بورج الدنمركي المولد «نمرة» [مسرحية] في عام ١٩٥٠، كانت تدعى بـ: «علامة الترقيم الصوتية»، حيث كان يقوم بإصدار ضوضاء بصوت مفرقع ذي طنين موافق لـ: الشولة، علامة الاستفهام، وإشارة التعجب، وهو يقرأ بصوت مسموع فقرة مع التكملة الشفهية الكاملة لعلامة الترقيم ومرقاً هذه الأصوات بالإيماءات. كانت علامتا اقتباس بورج شولتين (فرقة حادة؛ فرقة حادة) وإيماءة علامة اقتباس الذعر المقلدة. وبصرف النظر عن الحيوية المحضة لـ «نمرت—ه» وابتكارياتها، نجح بورج في أن ينزع

الإلفة عن دور الترقيم في المعنى المنقول. وكما اندهش جنتلمان موليير إذ اكتشف نفسه يتكلم نثراً، كثيراً ما وجد جمهور بورج، بعد مضي ثلاثة قرون على التحويل من ممارسة الترقيم البلاغية إلى ممارستها التركيبية في الجملة، أن هذه الخربشات الصغيرة كانت جزءاً من الكيفية التي تكلموا واستمعوا بها.

لم يظهر الاقتباس في باكورتته في متن النص، بل في الحواشي على أنها تلوحيات أو إثبات لما كان [النص] يدّعيه؛ وبدأت أحياناً أقرب إلى الهوامش الحديثة منها إلى الاقتباسات. وكما أشار ر. ب. مكربو: «كثيراً ما كانت الشولتان تستخدمان، حتى فترة متأخرة من القرن السابع عشر، في بدايات السطور لتلفت النظر إلى التعليقات الجامعة المانعة... إذ لم ترفق بالاقتباسات إلا مع نهايات القرن الثامن عشر»^(٢٢). ولكن، كان ثمة سؤال حقيقي منذ البداية تقريباً عن علاقة علامتي الاقتباس بالكلام؛ والحق، علامات الترقيم جميعها.

باتت الشولة - وهي كلمة يمكن تعقب أصلها إلى علم عروض اللغة الإغريقية وبلاغتها - تستخدم كعلامة ترقيم لفصل أكثر عناصر الجملة صغراً. وكاستدلال من واقعة أن الشولة تجعل البنية النحوية واضحة وبذا معنى الفقرة المكتوبة، كما تفعل الوقفة الصغيرة في الكلام، نزع نحوياً عصر النهضة أحياناً إلى وصف الشولة بكونها علامة على هذه الوقفة. من هنا نجد أن معجم بوتنهام «الشعر الإنكليزي» يقول: «الوقفة الصغيرة أو الشولة تضي على أية كلمة»، في حين يقول معجم بن جونسون «قواعد الإنكليزية» عن الشولة أنها: «نفسٌ قصيرٌ»^(٢٣). لكن، ثمة تباين بين التوكيد الذي يبديه معجم بوتنهام وبين توكيد معجم جونسون. ففكرة بوتنهام هي أن الغاية من علامة الترقيم خطابية. في حين أن جونسون يؤكد غايتها التركيبية [في بناء الجملة]. أي أن، بوتنهام يتبع غالباً العادة المتعلقة بالقرون الوسطى في التعامل مع النقاط أو الوقفات بوصفها إشارات إلى القارئ، لا سيما عندما تكون القراءة للحضور بصوت مسموع، بينما يعدّ جونسون من أوائل الكتاب باللغة الإنكليزية الذين نظروا إلى علامات الترقيم بوصفها مرشداً ضرورياً على البناء النحوي للجمل. في هذا الطور، لم تكن الاقتباسات تعلم في النص بعلامتي اقتباس، بل بكلمة كـ اقتباس تتبعها شولة في متن النص (نجد في معجم بوتنهام، مثلاً، «يمكنك أن ترى، اقتباس الملك، إذ ما الفائدة من الهرب والتطلع إلى الورا»)^(٢٤). وبعبارة أخرى، كانت علامة الاقتباس مشعرة شفوية وسمعية. فقد كانت الأذن، لا العين، لم تزل لها الغلبة.

بدأ هذا الأمر يتغير في بريطانيا القرن السابع عشر. حيث راحت الشولة تظهر فوق السطر على أنها علامة اقتباس. وكانت العلامة مقلوبة في بداية الاقتباس أو السطر. وفي السنوات التالية أضحت تدعى بـ علامتي الاقتباس^(٢٥). والتعليق المرفق بالاقتباسات في النصوص التي تدل على حسن اطلاع مؤلفيها، يشير إلى كل من:

استخدام دلالات من هذا القبيل، كما يشير نوعاً ما إلى قلق نصّي حول هذه الدلالات. كتب أحدهم: «ولأوثق تاريخ أفكار المؤلف، فإن الأقسام التي اشتملت عليها هذه الرسالة مضمّنة بين فاصلتين»^(٢٥). وحذر آخر: «لا ينبغي على القارئ افتراض أن لا شيء قد تم حذفه، حتى وإن كان هناك علامتا اقتباس للفت النظر إلى النص»^(٢٦). واستدر ثالث انتباه القارئ إلى «الفاصلتين المقلوبتين اللتين تدلان على المقتبسات»^(٢٧). وعف أحد كتب القرن التاسع عشر، الأدب الإنكليزي الحديث: عيوبه ومثالبه، فقرة لظهورها «من دون علامتي اقتباس، أو أية علامة أخرى لتشير إلى أن الكاتب يقصد بها كاقْتباس»^(٢٨).

إذا كان كل هذا القلق: هل هو اقتباس؟ هل يوثق به؟ هل هو كامل؟ يرافق النص المكتوب. فما هي تضمينات الكلام وتشعباته؟ كيف كان للسامع، الآن، اليقين أن ما كان يقال له هو بين «علامتي اقتباس»؟

لقد رافقت الحكاية ذاتها بداية استخدام «علامتي الاقتباس» في القارة الأوروبية. فأول ما استخدم فيه العلامة الفرنسية للاقتباس (Guilleme) وفقاً لGrand Encyclopédie، كان عام ١٥٤٦^(٢٩). كانت علامتا الاقتباس غائبتين في أول طباعة في فرنسا كما هو الحال في البلدان الأوروبية الأخرى. ويختلف الأسلوب الطباعي الفرنسي عن بقية اللغات في أن الحوار ينضد من دون علامة الاقتباس. فقد كانت كلمات كل من المتكلمين المتواليين أو المتعاقبين تعلّم، بدلاً من ذلك، بـآم ومن ثم شرطة (em-). ويعمل بها أحياناً في الإيطالية أيضاً. وفي أغلب الأحيان، قد تنصدر أو تتبع فقرات الاقتباس في اللغة الفرنسية إفادة ببداية الفقرة أو نهايتها: كنهاية الاقتباس. والاقْتباسات في اللغة الألمانية إما أن تعلّم بفاصلتين مزدوجتين أو بفاصلتين مقلوبتين. وفيما يتعلق بترقيم اللغة الإنكليزية، فإن هذه السنن الطباعية جميعها لها تبعاتها التي لا ترتبط بكيفية قراءة الفقرات بالعين وحدها، بل تتصل أيضاً بكيفية قراءتها بصوت مسموع. وهذا بدوره سيؤثر على تداوليتها الثقافية، والكيفية التي تثمن بها. فهل هذه لألى الحكمة، درر اللغة؛ أم [مجرد] كليشيهات ونوادير؟ هل هي خيلاء أم كلام مبتذل؟ هل هي أفضل من «اللغة الواضحة» أم أسوأ منها؟

٤

إن بعضاً من أكثر الرجال والنساء الذين اقتبس منهم في التاريخ، عبروا عن رأيهم في مسألة الاقتباس بشكل اقتباس. فقد تصدّى دكتور جونسون بقسوة للنقد الذي قال بأن الاقتباس حذلق، حيث يقول: «كلا، يا سيّد، إنها شيء جيد: إذ فيها عقل مجتمع. فالاقْتباسات الكلاسيكية هي كلام رجال الأدب في مغارب الأرض ومشارقتها»^(٣٠). إن «كلام» جونسون كلمة مرور، صيغة سحرية: افتحي يا سمس، و«كود» coda

انتماء. ويميز رجالات الأدب واحدهم الآخر عبر الزخرف البياني لاقتباساتهم من الأعمال الكلاسيكية، الذي ينمق لغتهم. إن طريقة تمييز المهنة هذه جرى العمل بها بعد مئتي سنة تالية بين أحضان ما كان الرافضون يؤثرون وصفه بـ«النخبة المثقفة» منتقسين بذلك من قدرهم (يرجى الانتباه إلى علامتي الاقتباس اللتين أضفتهما). وكما كتب جوستين كابلان في المقدمة التي كتبها للطبعة السادسة عشرة لمعجم بارتلت، «نستخدم علامتي الاقتباس، مثل شبولت الكتابي، ككلمات مرور ومصافحات سرية، إشارات اجتماعية استراتيحية تقول: «إنني أفهم ما تبتغيه. فنحن نتكلم اللغة ذاتها»^(٣١). غير أنه، يمكننا ربط مصطلح جونسون «الكلام» مع فحواه اللغوي الحديث، حيث يعني: «كلمة» (ملفوظة) أو «منطوقة»، حدث الكلام، الذي يقف قبالة النظام اللغوي، أو اللسان.

ربما ننذكر مثلاً معروفاً من فيلم واسع الانتشار، شبح، حيث تكون هوباي غلدبرغ Whoopi Goldberg - ويفترض بها أنها وسيلة مزيفة - مسكونة بروح باتريك سويز Patrick Swayze المقتول. يتحدث سويز من خلال غلدبرغ: صوتها ينطق بكلماته. وقد أشار المعلقون إلى القشعريرة التي تلف هجين النوع [الجنس] والعرق هذا، عندما تتقدم غلدبرغ لتقبل الأرملة المشدوهة دمي مور Demi Moore (هل ينبغي أن أدعوها هنا غلدبرغ أم سويز؟ مهما يكن فهي بين «علامتي اقتباس»، شأنها شأن الأشباح جميعاً). وقد قيل أن المخرج والكاميرا فشلا في تبهيت [مشهد] غلدبرغ ليحل محله [مشهد] سويز، كي تصبح القبله ذات احياءات جنسية وعرقية «على نحو سليم»: امرأة بيضاء تقبل رجلاً أبيض وليس امرأة ذات بشرة سوداء. لكن، نستطيع قراءة اقتران غلدبرغ / سويز كمجاز مجسد للاقتباس: فمن الذي يتحدث حينما تخرج كلمات سويز من فم غلدبرغ؟

وقد تقدم لنا فرنا تارنت في البوسطينيون -هنري جيمس- وهي «متحدثة رفيعة المستوى، ابنة الدكتور تارنت المداوي الأسر» - نموذجاً آخر (و«رفيع المستوى») عن التحدث من خلال [...] . إن فرنا لها بالغ الأثر على المحيط الاجتماعي لبوسطن، تُجيد الخطابة الفصيحة دفاعاً عن حقوق المرأة وتعتمد براعتها في التحدث إلى الجمهور على براعة والدها [في عمله]. يقول شاب: «سَمَعْتُهَا في الربيع السابق. يدعونه إلهاماً. لا أعرف ما هو - إنه باهر، نضر وشاعريّ تماماً. يبدو أنها تحتاج إلى والدها قبل أن تُشرع في كلامها. إنه يتحوّل إليها»، فنضارة فرناً تارنت وشاعريتها لها وليس لها. فما أن «تشرع» [في الكلام] من خلال والدها الذي يُرَبَّت على رأسها ويمسده، «تتقدم بثؤدة وحذر، وكأنها تُنصت للملقن، تلتقط عبارات معينة، الواحدة تلو الأخرى، وهي تُهمس في أذنها من مسافة بعيدة، من وراء مشاهد العالم. ومن ثمَّ يعود إليها الإلهام والذاكرة وما تلبث أن تستحوذ على قسطها منهما».^(٣٢)

إن الاقتباس هو إلى حد ما ضربٌ من تكلم ثقافي من مصدر آخر، طرحٌ للصوت الذي هو أيضاً اكتساب [نقل ملكية] قوة الإقناع. «لقد لف نفسه بالاقتباسات - كما سيلفٌ مُستعط نفسه بالذثار الأرجواني للإمبراطور»، كتب كيبلينغ عن كاتب قتيّ طموح حيث «قَفَى» حمامة»dova مع «محبة»love و«قمر»moon مع «حزيران»june، معتقداً بورع أنها تُقفّ على هذا النحو من قبل». (٣٣) وقد أثار الشاعر والدبلوماسي الإنكليزي ماثو براير النقطة ذاتها منذ مائتي سنة خلت، إذ يقول: «فقد نسق مجازاته، وبشر بالأناة؛ مُناصرأ رأيه بالاقتباسات». (٣٤)

لقد دخلنا ههنا ظلماء العالم اللانهائي للاقتباس حول الاقتباسات، سواء قُصد بها الإلهام، أو الراحة الروحية، التهذيب المباشر، أم تفخيم الذات، كان يتم التداول بها منذ أول طبعة لمعجم جون بطوننة Familiar Quotations عام ١٨٥٥. (والنسخة المتداولة في ١٩٩٠ لهذا المعجم تتضمن Bartlett's Book of Business Quotations, The Executive Quotation Book, The Golf Quotation Book, The Mother Quotation Book, Military Quotation Book, The Centric Quotation Book, Culture Culture 'Quotation Book. وهذا تنويه بقلة قليلة من هذه المعاجم). وعبر وينستون تشرشل الشاب عن نفسه باطراء على كتاب بارتلث، هذا الإطراء الذي يمكنه أن يصلح كتعريف بالكتاب - ويُعدّ تشرشل في السنوات القليلة الماضية مصدراً هاماً للاقتباس من قبل رجال السياسة على امتداد الطيف السياسي (إذ أن إحدى الميزات المراوغة للاقتباس جدير بأن يستشهد به، هي امكانية استخدامه للدلالة على أية خصال أخلاقية) - حيث يقول:

إنه لأمر طيب أن يقرأ الشخص غير المثقف كتب الاقتباسات. ومعجم بارتلث الاقتباسات المألوفة هو من الكتب الرائعة، فقد انكبت عليه درساً. وحينما تنغرس الاقتباسات في الذاكرة فهي تُتحفك بجبال أفكار جيدة. هذا فضلاً عن أنها تجعلك تواقاً لقراءة كتابات مؤلفين آخرين باحثاً عن المزيد. (٣٥)

ولكن، مما لا ريب فيه أن ثمة اختلافاً بين اقتباس عبارة صائبة وبين إدراك ما يقوله المرء فعلياً. وقد أضحت عادة الاقتباس، من أجل كلام أو انضمام الى ناد خاص، منتشرة مع بدايات القرن العشرين لدرجة أن فُولر شعر بنفسه مضطراً إلى التحذير منها في قاموس عن الاستخدام الحديث للغة الإنكليزية (١٩٢٦):

يُعبّر كاتب ما عن نفسه بكلمات استخدمت من قبل، لأنها تقدّم المعنى الذي يريده بطريقة أفضل مما يمكنه هو نفسه أن يقدّمها، أو لأن هذه الكلمات جميلة وذكية، أو لأنه يتوقعها أن تلامس وترأ يربط به قراؤه ما بين الأفكار، أو لأنه يبتغي استعراض اطلاعه الواسع وقراءته المنقنة. إن الاقتباسات بمقتضى هذا الدافع الأخير، هي أمر تنقصه الحكمة لا شك؛ والقارئ الفطن يطلع عليها ويزدريها، أما القارئ الساذج

فتعجبه أيما إعجاب، لكنها رغم ذلك وفي الآن نفسه منقّرة، إذ الاقتباسات المدعية هي أكثر الطرق الناجعة الى السأم.^(٣٦)

وحيثما يقتبس عضو الكونغرس هايد كلام غيبون عن سفيروس، يمكن لرسام كاريكاتور سياسي أن يهجوّه برسمه وهو يبرّ حساناً ميتاً حقيقةً (VI). لكن هايد، رجل في سبعينات عمره تربّي وترعرع في الولاية ذاتها التي أنتجت سجلات لنكلون / دوغلاس، بلغ رشده إبان عهد كانت فيه البلاغة والخطابة متطلبين ضروريين لتنشئة مواطن على الفنون العقلية. ولم يتوقف قسم اللغة الإنكليزية في جامعة هارفرد عن تقديم عروضه في الخطابة، نظرية البلاغة، والتفسير الشفهي للأدب الدرامي، إلا في عام ١٩٦٠. كان المنهاج المتقدم في مبادئ الخطابة وممارستها يتعهد بدراسة «أسلوب تأليف الخطبة، علم البلاغة، علم المنطق، سيكولوجيا المستمعين، والتقديم المُقنع. وكان أسلوب تأليف الخطبة بجزئه الأكبر عبارة عن محاضرات علنية في مناسبات مختارة أمام جمهور مُتنوع»^(٣٧). لم تكن مناهج الاقتباس والخطابة تعدّ من المناهج المركّزة (اصطلاح جامعة هارفرد للاختصاص). من المحتمل أن صفوفها لم يكن يشغلها الشاب الطموح جون أبدايكنز، بل الشاب الطموح جون كينيدي؛ أو ربما هنري هايد. ومع تردّي الخطابة كموضوع أكاديمي في جامعات النخبة ظهر تحول في قيمة الاقتباس من الأعمال الكلاسيكية وتقييمها. ولن يمضي زمن طويل قبل أن يجد والتر ماندل Walter Mondale نفسه، في محاولة للتواصل مع جماهير مقاطعته الانتخابية، بل يقتبس بدلاً من ذلك إعلاناً عن الهمبرغر: «أين لحم البقر؟» لقد كان النادي الخاص دائرة ذات مقام رفيع في بقعة الأرض هذه، ويفترض أن الكلام كان يلقى بلغة مشتركة. وقد دونّ جون لوك في كتابه مقال في طبيعة الفهم مثالب الاقتباس حيث تكون كلمات الأصل ناقصة»:

فالهوى والاكتراث، الاهمال، والخطأ في إدراك معاني الكاتب، أُلوف مؤلفه من الأسباب الغريبة، أو النزوات، التي انتهج عقول الرجال بنهجها (ومن المستحيل كشفها)، قد تدفع بامرئ الى اقتباس كلمات رجل آخر أو معانيه. وذاك الذي لم يتفحص الاستشهادات إقليلاً، لا يمكنه الشك كم بالحريّ التصديق الضئيل الذي تستحقه الاقتباسات، حيث تكون كلمات الأصل ناقصة؛ وبالتالي يكون مدى التصديق ناقصاً أيضاً، إذ لا يمكن الاستناد إلى الاقتباسات عن الاقتباسات.^(٣٨)

و«الاقتباس خارج السياق» واحدة من المآخذ الكثيرة التي يتذمّر منها رجال السياسة؛ لعله أمرٌ يدعو إلى الدهشة أن نجدهم يرفعون الكلفة مع الأعمال الكلاسيكية. فمعجم بارتلت للاقتباسات الشائعة، مثلاً، لا يُسقط السياق وحده، بل يُسقط اسم المُتحدّث أيضاً إذا تعلق الأمر بالنثر، الدراما أو الشعر، فكلمات ياعُو المُبهمة تماماً عن السمعة [في مسرحية عُطيل]، وعبارة بولونيوس [في مسرحية هاملت]: «ولتكن

هذه بادئ ذي بدء: كُن صادقاً مع نفسك»، وبيت الشعر لـ «بوب»: «الأمل يُنبجس ينبوع خلود في صدر المرء»، تظهر على نحو منتظم في الخطب السياسية من غير مَسْحَة التهكم كما يكون عليه الأمر في «فلسفة» المؤلف الطنّانة (من دون ذكر اسمه غالباً)؛ وبالتالي، من دون ذكر أسماء جميع الرجال الجديرين بالذكر. لا أعني بهذا أن أُلصِق هذه الممارسة بالمختارات المُسمّاة معجم بارتلت؛ فكما رأينا، ثمة مئات من كتب الاقتباسات: المُفَاتِن، وكلمات الأسرة، وجميعها تتبع المُخطط نفسه، اقتباس الفقرات مع أقل شرح أو تنويه بالسياق. وتكون النتيجة: الإغلاء من شأن ملاحظة محلية إلى مصاف حقيقة نُبُوئية.

يمكن للاقتباسات - لا سيما تلك المُتحررة من متن النص - أن تقوم بوظيفة تربوية، مُورِدة الحكمة (أو مُزِيّفة إيّاها). ولا تُتَبَدَى الاقتباسات، منزوعة من سياقها، كـ «حَقِيْقَة» فقط، بل تُتَبَدَى أيضاً أيقونية وُصْبِيَّة. ولكن، كما لاحظنا التناظر في شبح هوباي غلدبرغ، لا يبقى الاقتباس مُتحرراً من متن النص طويلاً. فما أن يتجسّد في كلام متحدّث جديد، حتى يتّخذ نسقاً جديداً من معاني كثيراً ما تُعزَل وتُغيّر المعنى «الأصلي» الذي يُعتقد أنه يمتلكه.

أشار رالف والدو أمرسون في مقالته الاقتباس والأصالة إلى أن «كاتباً ما يبرُز بطريقة تظهر مزاياه على صفحات كتاب مُؤَلَّف آخر أكثر مما لو كان في كتابه هو نفسه. فهو ينتظر في كتابه كمرشح لإقرارك به؛ في حين أنه في كتاب المؤلف الآخر يكون المُشرِّع»^(٣٩). ذلك ما تبدو عليه الحال إلى حد الحزن في الوقت الحاضر، إذ أن تكرار العبارة الكثيرة الاستعمال (كـ تعريف فوكو اللوطي، أو تعريف جوديث باثلر Judith Butler للجنس بوصفه تكرار أفعال وفق أسلوب معين) كثيراً ما يبدو أنها تحلّ محلّ الجدل أو الفكرة العامّين [الشاملين]. وتُدرج مثل هذه الاقتباسات في نص - المُستعير على غير ما يدّعيه مؤلّفوها على وجه التحديد: أي بوصفها خلفيّة [أساس] واقعة. وفي دراستها الدقيقة عن الاقتباس في أعمال أمرسون وديكنسن، تُلاحظ دبرا فرايد «موقف الكُتّاب الأمريكيين المُبهم عن الاقتباسات؛ فهل الاقتباسات حقاً صوت نُبوغ المرء، أم هي تذكّرات غير جديرة بالثقة من أشباح برمة؟»^(٤٠).

وحينما يغدو اقتباسٌ من الإلفة بحيث يتحوّل على نحو تدريجي تقريباً إلى حكمة أو مبدأ، ستوارى علامات الاقتباس التحذيرية بأكملها، مُخلّفة الفضالة الثقافية: الدُكْسُ (VIIJ doxa)، أو «الحكمة». وقد شدد لوك على أن الاقتباسات لا تغدو أكثر صدقاً مع مرور الزمن. («ومما لا شك فيه، أنّ ما كان يُعدّ مُعترفاً به في عهد ما بناءً على أسس ضعيفة، لن يصبح أكثر مصداقية في العهود المُقبلة بناءً على التكرار. ولكن، بقدر ما يكون من الأصلي، بقدر ما يكون أقل مصداقية، كما أن قوّته تكون أقل دائماً - سواء كان في فم الذي تحدّث به آخر مرّة أو كان في كتابته - مما هي عليه في كتابة المُقتبَس

منه.»^(٤١) غير أن تأثير دُكُس الاقتباس لا سيما في سياق شفهي ولدى مجتمع ذي تثقيف كلاسيكي يقل على نحو متزايد، له اليوم قوة عاتية تعوم حرّة. إن نظرة إليوت المُعتدّة بنفسها، الرّاضية عن الكُتّاب الكلاسيكيين: «إنهم الذين نعرفهم» حلّت محلها معرفة جمّة مُشبعة على نحو غريب بـ«الاقتباسات المألوفة» التي تقوم بدور كلدغات الصوت. إنهم ليسوا الذين نعرفهم، بل أنهم الذين نقتبس منهم. فالملوّفون السّالفون لا يُعدّون بوصفهم قد ألفوا كتباً، بل قبسات. لقد تحول الرُخرف البيانيّ للاقتباسات الى تنميق بيانيّ؛ ممارسة يزاولها فنّانو التّرصيع. ففي دراما العشريّات وقصصها البوليسية كانت الاقتباسات «البوليسية» فعّالية مُلغزة غالباً ما انخرط فيه أبطال أحوصي العيّنين.

على أنّ الأكثر إشكاليّة من مزاولة الاقتباس الخاطي [المُنحاز] عبر نزع الاقتباس من سياقه، هو ما يمكننا نعته بالاقتباس من خلال خطاب غير مباشر وبتصرّف: أي، اختلاق عبارات كان ينبغي على المؤلّف الذائع الصيت أن يقولها. وفي أغلب الأحيان، تظهر هذه المفردات العذبة واضحة في كتب الاقتباسات في ظلّ النعت الضبابي: «نُنسب إلى [...]»، وهي عبارة معادلة، في عالم الاقتباس، لعبارة «مدرسة [كذا]» في تاريخ الفن. هكذا، نجد أن عبارة فولتير الشهيرة والمستشهد بها كثيراً: «لا أوافقك الرأي، غير أنني سأدافع حتى الموت عن حقك في أن تقوله»، غير واردة في أعماله بل مذكورة، بدلاً من ذلك، في كتاب تحت عنوان أصدقاء فولتير عام ١٩٠٧ كإعادة صياغة لما كتبه في مقال في التسامح. وكان موضوع النزاع حادثاً أدبياً مؤسفاً في ذلك الوقت انتهى بحرق الكتاب. وما كتبه مؤلّف الكتاب س. ج. تالنتير (الاسم المستعار لـ إفلين باتريس هول) هو التالي - بين علامتي اقتباس مزدوجة، إذ بات موقفه الآن: «لا أوافق على ما تقوله، غير أنني سأدافع حتى الموت عن حقك في أن تقوله»^(٤٢). وفي إثر السؤال عن الاقتباس بعد صدور كتابها بسنوات عدة، شرحت هول أنها لم تقصد أن فولتير استخدم هذه الكلمات حرفياً وأنها ستندesh تماماً إن وُجدت هذه الكلمات في أيّ عمل من أعماله.

وكمثال آخر على جحفل الاحتمالات هذا: إنّ عبارة أليس روزفلت لونغورث، التي نسبتها إلى نفسها بتعليق بارع: «أتمنى أن لا يبدو (كالفن كولج) وكأنه قد قُطم على ورطة»، كانت في الواقع، كما اعترفت هي، اقتباساً من شخص آخر؛ أحد مرضى طبيبها. وبعد أن تناقل الطبيب هذه العبارة الساخرة، أفادت لونغورث بمرح: «بطبيعة الحال، أعدت قولها لكل شخص رأيته». لقد أضحت الناطقة، لكن ليست مُبتكرة العبارة.^(٤٣)

حيث شغلها، على وجه التحديد، مسألة تعليم [وسم] اقتباس بوصفه اقتباساً، أيّاً كان، في الكتابة أو في الكلام:

إنّ أية علامة، لغوية أم غير لغوية، ملفوظة أم مكتوبة (بالمعنى المتداول لهذه المقابلة)، في وحدة صغيرة أم كبيرة، يمكن اقتباسها، وضعها بين علامتي اقتباس؛ وبفعل ذلك يمكنها أن تتناوب مع أيّ سياق مُحدّد، مُحدثة لا تنتهي إلى حدّ ما لسياقات جديدة لا حدود لها بكلّ معنى الكلمة. لا ينطوي هذا على أنّ للعلامة نفاذية مفعول خارج سياق ما، بل ينطوي، على النقيض، أنّ ليس هناك إلاّ سياقات بدون أيّ مركز أو [نقطة] إرساء (anchorage). إنّ هذه الاستشهادية، هذا التضاعف أو الازدواج المكرر، هذه التكريرية للعلامة، ليست عرضاً ولا شذوذاً، إنّها ذاك (الطبيعي / الشاذ) الذي من دونه لما كان بمقدور العلامة أن يكون لها وظيفة تُدعى بـ «الطبيعة». فما الذي ستكونه العلامة لو لم تكن قابلة للاستشهاد بها؟ أو ما الذي ستكونه إن لم تفقد أصولها على طول الطريق؟^(٤٤).

إنّ أية علامة، لغوية كانت أم غير لغوية، يُمكن وضعها بين علامتي اقتباس. وكما يُعترف بها بوصفها علامات، ينبغي لها أن تكون قادرة على التكرار؛ أي، أنّ تكون مكررة وقابلة للاقتباس. وحيث أنّ أيّ تكرار هو تكرار مع تباين، يغدو التضاعف «ازدواجاً مكرراً». فالملفوظ «عينه» مرّة جديدة سيكون دائماً «مُتبايناً». إنّ «علامتي اقتباس» دريدا تنطق هنا، إذا جاز التعبير، بين علامتي اقتباس. (وبعد مرور خمسة عشر عاماً على صدور مقالته بعيدة الأثر، يتساءل ببراءة بلاغية «لِمَ للتفكيكية هذه الشهرة، أكانت مبررة أم لم تكن، في تناول الموضوعات على نحو ملّتو ومُدأورة بين «علامتي اقتباس»). ولمَ تُتساءل دائماً التفكيكية ما إذا كانت الموضوعات ينتهي بها المطاف إلى العنوان المُحدّد؟»^(٤٥) فالإلى أيّ مدى، إن كان ثمة مدى، يمكن فهم علامتي الاقتباس المجازيتين على أنّها تُخاطب قضية الاقتباس؟

وبناءً على ما تقدّم يمكننا القول إنّ أيّ اقتباس هو اقتباس خارج السياق، وكلاهما تضاعف وازدواج مكرر حتماً. وقد أشار أرسون في تأرجه المشهور حول الاقتباس بوصفه ممارسة - إذ كتب في صحيفته «أمّقت الاقتباس». و«قلّ لي ما تعرفه»^(٤٦) - إلى أن «كلّ العقول تقتبس... [فالعبارات] الأصلية ليست أصلية». ^(٤٧) (وبطبيعة الحال، هذه الملاحظة بذاتها ليست «أصلية»؛ قارنها مع ما كتبه بورتون في تحليل الكأبة: «لا يمكننا قول إلاّ ما قيل.. فشعراؤنا يسرقون من هو مر.. وكتاب القصة، يفعلون الأمر نفسه؛ إنّ ذاك الذي يأتي في نهاية [السلم الأدبي] هو بوجه عام الأفضل»^(٤٨)). وقد رأى أرسون أن الاقتباس يغير المعنى: «إننا نستدلّ على عبقرية كاتب ما عبر ما يختاره، تماماً مثلما نستدلّ عليها بما يُنشئه. حيث نقرأ الاقتباس بعينه هو، ونجد فحوى جديداً مُثَقِّداً؛ كما هو الأمر حينما يسنّقي من التقديم إنشاداً جيّداً لفقرة مقتبسة

من أحد الشعراء رغبةً جديدةً. وعلى حدّ قول صحيفة أمرسون «إن الحروف المائلة هي من صنّعنا».^(٤٩) يمضي أمرسون، في الواقع، إلى حدّ تأييد الاقتباس المختلق وإن كان على نحو متأرجح ثانية: «إنها ذريعة مألوفة من الكُتاب المُتألّقين، ولا تقلّ عنها ذريعة المتحدثين الأذكياء، في إحالة عباراتهم الى شخص مُتخيّل، لكي يُضفوا عليها اعتباراً؛ شأنهم في ذلك شأن شيشرون، كاولي، سويفت، لاندر، وكارلايل».^(٥٠)

«يُحيلون عباراتهم إلى شخص مُتخيّل». إن هذه الإيماءة الى الآخريّة أو الى الإزاحة، في تزواجها على نحو غريب، غير أنه وثيق الصلة، مع الممارسة العكسية للاستيلاء [على ذاك الآخر]، وصفها كابلان على أنها «تحويل كلمات الناس الآخرين إلى استخدامنا الخاص لها» وبذا نخويلها «بمعان متباينة تماماً عمّا قد قصد بها مؤلّفوها [أصلاً].^(٥١) وكلاهما نقل لقوة الإقناع. ويستندان إلى القوة العائمة للاقتباس بوصفه اقتباساً. فعبارة «نُسب [إلى ...]» هي مؤلّف عات من حيث أن العبارة المُعلّمة بـ علامة - مفقودة - التوقيع مألوفة كفاية كي تُطالب بوضوح الإقرار بها.

يقترح جون أوستن في كتابه كيف تُنجز أفعالاً بالألفاظ طريقتين على مؤدّي فعل نطق أفعالنا performatives [أي، ما يرمي إلى فعل شيء لا الإخبار عنه] للإحالة إلى واقعة أنه / أنها «يقوم بفعل النطق، وبالتالي فعل الأداء»: «١. في المنطوقات اللفظية، من حيث هو الشخص الذي يقوم بفعل النطق؛ أي ما يمكننا أن ندعوه بـ مُصدّر - فعل النطق .. (و) ٢. في منطوقات النص المكتوب (أو التديوينات)، من حيث إلحاق إمضائه بهذا النص»^(٥٢).

ويمكننا ملاحظة أنّ أوستن هو عيئة القارئ / الكاتب المُتقف الذي يتواصل بعلامات اقتباس، وجذاذات، وتلميحات، عُقلة كـ «فالشعور بأن أرض الأحكام المسبقة الرأسيّة تنزلق من تحت أقدامنا هو أمر يدعو إلى الغبطة، إلا أنه يعلّ قصاصه» (عن مسرحية الليلة الثانية عشرة)^(٥٣)؛ و «ثمة مراحل انتقالية عدّة بين مواءمة الفعل للقول والأداء الخالص [للممثل]» (عن مسرحية هاملت).^(٥٤) والحق - الأمر الذي لا يدعو إلى الدهشة إذا أخذنا مَبَحْثَه بعين الاعتبار - أنّ «مواءمة الفعل للقول» هي بالنسبة لـ أوستن عبارة مفضلة، عبارة تُؤوب (لنُعَلّ قصاصها؟) عندما يُغيّر وجهة نظره آخر الأمر، مع نهاية سلسلة محاضراته تماماً، في مناقشته للفعل اُقْتَبَسَ.

فعبارة «اقتبس (كذا)» هي بالنسبة لـ أوستن مجموعة كلمات يطلق عليها اسم: أقوال تفسيرية [إيضاحية]؛ كلمات «تُستخدم في أفعال التفسير التي تنطوي على تفسير وجهات نظرنا، وسوق حججنا، وتوضيح استعمالنا للألفاظ ومرجع إحالتها». ويعترف بأنه قد نتساجل «ما إذا كانت هذه الكلمات أوصافاً صريحة لمشاعرنا وممارستنا، لا سيما حينما يتعلق الأمر أحياناً بقضايا مواءمة الفعل للقول من قبيل قولِي: أعود ومن ثمّ (إلى...)، اُقْتَبَسَ (كذا)، استشهد (بـ...)، ألْحَصَ

(هذه...))^(٥٥) إن أولئك الذين اتَّبَعُوا طوابع كيف تنجز أفعالاً بالألفاظ وبركاتها في غضون العقود الثلاثة التي مضت، قد يتساءلون ما إذا كان الاقتباس والتلميح يندرجان ضمن مذهب أوستن في تفرغ الكلمات [وسلبها] من طاقتها: وكما يزعم، فإن أفعال النطق الأدائية «لا معنى لها، ولغو فارغ، بصفة خاصة، إن قالها ممثل على خشبة المسرح، أو إذا أقحمت في قصيدة، أو لُفِظَتْ مناجاة للنفس»^(٥٦) بيد أن الاقتباس، أقله إن كان معلماً بعلامتي اقتباس، يبدو بوضوح أنه مجهور بوصفه فعل اقتباس. وسيتبدى نفاذية مفعوله أدائياً، إن لم يكن من حيث صدق محتواه، فعلى الأقل من حيث وظيفته الإيرادية. لكن، ما هو التلميح؟ شرح أحد النقاد التباين بين الاقتباس والتلميح على أنه «تباين تشير إليه العلامات الشكلية لنسيج مغاير»، حيث يوضع الممارستين في نقطتين متباينتين بمحاذاة سلسلة متصلة من الاستيلاء النصي. «إن معظم التلميحات لها أهداف نسيجية تُفضي إلى التأثيرات التي تستغلها الاقتباسات المحضة بكل ما في الكلمة من معنى».

لقد قيل الكثير عن المنطوقات المُفرَّغة [من طاقتها] أو التي لا معنى لها، لذا لن أعمل على تلخيصها هنا. غير أنني سأوردُ إحدى الفقرات الأساسية من الطعنة الخاطفة الجريئة التي وجهها دريدا إلى [مذهب] أوستن؛ فقرة، أو قيسة، أضحت بطبيعة الحال مألوفة:

بالنظر إلى بنية التكررية، فإن القصد [أو المرمى] الذي يحرك المنطوق لن يكون ماثلاً لنفسه أو لمحتواه تماماً. إن التكرار الذي يبنيه قلبياً يحدث فيه انفلاقٌ وصدغٌ جوهريان.. إن هذا الغياب الجوهرى للقصد عن راهنية المنطوق، هذا اللاوعي البنيوي، إذا شئتم يمنع أيّ تشبُّع للسياق.^(٥٧)

وإذا ما أخذنا قُبْسَةً، يكون غياب الموضوع الأصلي المقصود هو نفسه عنصراً بنائياً معيارياً (فالعبارات، مثل: «كما يقول أمرسون، «إذا اقتطفنا فقرة من هاملت»، أو «في الكلمات الخالدة لـ بارد» تنطوي جميعها على أن المتحدث الأول ليس حاضراً، ولكن يستحضره الذي يقتبس منه). وكما رأينا، فإن تجاور السياقات بين المنطوقين (القُبْسَةُ «الأصلية» وتكرارها أو إعادة استخدامها) يمكنه فعلاً أن يقوم بوظيفة لاوعي بنيوي. إن تلفظ هايد ببيت الشعر «الصخب والعنف» من مسرحية مكبث، لم يقصد به «أن ينعت زملاءه في مجلس النواب بالمعتوهين أكثر مما «توحى» السناتور آلن سيمبسون، باقتباسه خطبة ياغو المشهورة عن السمعة، في أن يخلع الشك على مدى صدق كلارنس توماس في جلسات استجواب هذا الأخير. إلا أن بيت الشعر المُقتطف يشغل بطريقة أشبه ما تكون بـ «لاوعي» يسلط الضوء على تداعيات معانٍ [وأفكار] صامته لا احتفاء بها.

إن ما يدعوه دريدا بـ «التشُّع»، الحضور الممتلئ، لا يمكن له وفق مناقشته أن

يوجد أبداً في أيّ استشهاد. بيد أن الانفلاق والصدع يكونان واضحين تماماً في نوع الاستشهاد الخصوصي المعروف بـ الإقتباس، استشهاد عن استشهاد. قد تكون هذه هي حالة رسالة لا تُرجع الى مرسلها البتة. فالمرسل اليه و«المؤلف» كلاهما مجهولان بمصطلحات الطابع البريدي.

٦

سأتناول الآن اقتباسين مشهورين في الدراسات الأدبية، حيث بدأ دائماً قصد المتحدّث مُبهماً كما تبدّى المنطوق بجلاء منطوق مناسبة خاصة، إذ ليس ثمة كلمات أخرى للمتحدّث نفسه تُمكننا من سبر ذاك المنطوق بها. أوّل الاقتباسين هو من قصيدة غنائية إلى جرّة إغريقية لـ كيتس، وعلى ما يظهر فالمتحدّث في القصيدة هو الجرّة نفسها [وهي تستخدم لحفظ رماد الموتى].

وفيما يلي تفسير هلين فاندلر للأبيات الأخيرة من القصيدة:
إن الشاعر نفسه ينطق بكلمات الاختتام، حيث يُجمل فيها النّقص الموجود على الجرّة وتعليقها عليه بوصفهما اقتباساً:

حينما يُضوي الهَرَم هذا الجيل
سَدومين، في ثنايا محنة أخرى،

غير محننا، صديقة الإنسان، الذي له تقولين:

«الجمال حقيقة، والحقيقة جمال» - ذاك كلّ

ما تعرفه في الدنيا، وكلّ ما تحتاج معرفته

إنّ بيئتي الشعر الأخيرين تُنطقهما الجرّة التي تضفي تشديداً على الابیغرام شبيهه - النّقص قبل أن تمضي في التعليق على قيمتها المنفردة بها. إلا أن الجملة الختامية في القصيدة هي جملة المتحدّث إذ يسرد، مُننّباً، ما ستقوله الجرّة للأجيال القادمة.^(٥٨)
ثوضّح فاندلر في حاشية بعد العبارة التي «تلفظها الجرّة»، قائلة: «يبدو أن هذا الإشكال قد بُت فيه»، وتحيل القارئ إلى كتاب تأويلات القرن العشرين لقصائد كيتس الغنائية لـ جاك ستيلنغر، الذي تناول الأمر: «يبدو أن إجماع الأمم هو أن الجرّة تقول بيئتي الشعر الأخيرين للناس».^(٥٩)

لنترك الآن جانباً قضية ما إذا كان الإشكال المبتوت فيه في الدراسات الأدبية، هو تطور سعيد أم تعيس. ففي عبارة «إجماع الأمم»، يبدو أن حكمة الحكماء تُضاعفها العبارة اللاتينية: (إنّ ذاك الذي يفهمها هو جزء من المجموعة المُطلّعة، والحق، جزء من اجماع الأمم). وعلى الرغم من واقعة أنّ الشاعر / المتحدّث يقول في القصيدة: «تقولين»، بمقدور المرء البرهنة على أنه يقرأ النّقص الموجود على الجرّة، أو أنه يُقول

النقشَ في «رسالة» الجرّة (طالما أن ليس ثمة تضمين بأنّ الجرّة منقوش عليها كلمات حقاً، وإذا كان ثمة كلمات، فمن المحتمل أنها قد كُتبت بلغة سابقة زمنياً على لغة الناطقين باللاتينية).

إذن، مَنْ الذي يتحدث هنا؟ ما الذي تدل عليه علامتا الاقتباس؟ وأين ينبغي عليهما حقاً أن تنتهيا؟ أذكر مجادلات مفعمة بالحيوية حول هذه القصيدة خلال سني الدراسة وقد تُضمنت مناقشة عن علامتي الاقتباس [أين تنتهيان] كجزء من «الإشكال» - غير المبتوت فيه - بعد. وسأورد هنا ما كتبه إيرل واسرمان عن هذا الأمر في ١٩٥٣:

إذا كان على المرء «معرفة» أن الجمال حقيقة، ينبغي له معرفة ذلك لا من خلال التجربة المباشرة، بل بطريقة غير مباشرة، يجب على الجرّة أن تُعلمه بذلك (الذي له تقولين)، وإلا لن يتعرف عليها، طالما أنها لا تسري على تجربته المباشرة... وتنطوي مفردة «في» على تعليق، ولا بدّ لكيتس التعليق على الدراما التي يشهدها ويختبرها داخل الجرّة. والشاعر، بالتالي، هو الذي يتلفظ بكلمات: «ذاك كلّ / ما تعرفه في الدنيا، وكلّ ما تحتاج معرفته،» وهو يتوجّه بكلامه إلى الإنسان، القارئ. من هنا نجد إزاحة الإحالة من «تقولين» (الجرّة) إلى «تعرفه» (الإنسان).^(١٠)

وفيما يلي تفسير والتر جاكسون بتّ [الذي يُعدّ محلّ] ثقة في تأريخه لسيرة الشاعر:

ومن ثمّ تتبع الخاتمة المتنازع عليها باستمرار. إن البؤرة التي يُركّز عليها السجال هما بيتا الشعر الأخيران، إذ ثمة نقاشات مستفيضة عنهما في كراريس المقالات النقدية. من المحتمل أن [كيتس] كان مُعتلّ الصحة تماماً لدرجة أنه لم يراقب طباعة المجلد الذي صدر في ١٨٢٠، حيث طُبعت الأبيات:

«الجمال حقيقة، والحقيقة جمال»، - ذاك كلّ

ما تعرفه في الدنيا، وكلّ ما تحتاج معرفته.

ومذّ ذاك تمّ افتراض أنّ التعقيب الأخير هو التعليق الخاص للشاعر نفسه على الحكمة [المثل]، إمّا بكونها نُصح مؤاس لأصحابه البشر (إذ يوجه كلامه بصيغة ضمير المخاطب «تعرفه» [أنت] على الرغم منّ أنه يتحدث من حيث [ضمير جماعة المتكلمين] «نحن» و «في ثنايا المحنة الأخرى / غير محننا»، أو بكونها انحناءة تهنئة للتصاوير [النقوش] على الجرّة (رغم أنّ الفكرة الرئيسية للمقطع الشعري برمته هي ما تقدمه الجرّة، بوصفها «صديقة»، للإنسان). إنّ نصوص النسخ تُبيّن أنّ البيتين الأخيرين قد قُصد بهما كرسالة طمأنينة توجهها الجرّة للإنسان، دون تطلّ من الشاعر.

وهنا يُدرج بتّ حاشية يحيل فيها القارئ إلى المناقشات الشاملة للنص المدوّن، ويضيف: «إنّ النسخ الأربع (نسخة جورج كيتس، وبراون، و وودهاوس، وديلك) تفتقد إلى النقطة بعد «الجمال حقيقة»، وتفتقد إلى علامتي الاقتباس، ومع الشُرطات

[-] يُقَطَّع بينا الشعر الأخيران لا إلى جزئين فقط، بل إلى ثلاثة أجزاء. والبيتان اللذان يردان في نسخة ديك نموذجيان في هذا الإطار: «الجمال حقيقة، - الحقيقة جمال، - ذاك كل...»^(٦١)

هكذا نجد أنّ «النسخ الأصلية»، أو بالأحرى النسخ الأصلية لقصيدة كيتس في هذه الفترة، تفتقد جميعها إلى علامتي الاقتباس. يُشَدَّد بت (أقله في السيرة التي صدرت ١٩٦٤) على أنّ هذه النصوص «تظهر بوضوح» أنّ بيتي الشعر رسالة من الجرّة. ويبدو أنّ فاندلر تتفق معه في («أنّ الجرّة تقول هذين البيتين») غير أنها تتابع بأنّ «الجملة الختامية في القصيدة هي جملة المتحدث إذ يسرد، متنبيهاً، ما ستقوله الجرّة للأجيال القادمة». وإذن، يتخيّل المتحدث ما ستقوله الجرّة وينقلها للخلف. وتضع فاندلر فقط الكلمات «الجمال... جمال» بين علامتي اقتباس. في حين أنّنا نجد البيتين لدى بت كما يعتقد أنّهما ينبغي أن يُطبعوا:

«الجمال حقيقة، والحقيقة جمال»، - ذاك كلّ

ما تعرفه في الدنيا، وكلّ ما تحتاج معرفته. (IX)

يشرح بت: «إنّ البيتين الأخيرين المنقوشين على رخام [أو خشب] في النُصْب الإغريقية، يكونان موجهين إلى الشخص الغريب الذي يمر بها. ويُفترض بالرسالة المراوغة أن تكون رسالة الجرّة، وليست رسالة الشاعر الذي يُعبّر عن رأيه». ويضيف الاستنتاج التالي عن حياة الشاعر: «لا يقترب كيتس إلى أي شيء بنفس البساطة التي يقترب بها إلى هذا التعادل البسيط لهذين التجريدين، «الجمال»، و«الحقيقة»، اللذين تصنعهما الجرّة (ولا يقدم البتة أي شيء يمكن مقارنته جدياً بالكلمات التي تتبع ذلك)». ^(٦٢)

إنّ الفكرة العاطفية: «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال - ذاك كل / ما تعرفه في الدنيا / وما تحتاج معرفته»، هي - هكذا انتهى إلينا الخبر - غير ملائمة - جون كيتس. غير أنّ بت يربط هذا الضرب من الكلام المبتذل مع «التعبيرات الكاذبة» التي ينتقدها إ. أ. ريشلر I. A. Richa، ويشدد على التحريف الذي يرافق العبارات المنزوعة من سياقها، لنلق نظرة أخرى على قراءة بت للمشكلة:

ولما كان طابع الأبيات الختامية حكمية، يتم عزلها باستمرار لا من سياق القصيدة وحدها، بل من سياق الجملة التي ترد فيها أيضاً، وليس من شأن محاولات وضعها في سياقها إلا أن تزيد من التركيز المكثف على هذه الكلمات البريئة. ربّما كانت انفعالية النقاد المحدثين أقل حدة مع أسلوب التعبير هذا لو لم يعزل الفيكتوريون مراراً الأبيات عن سياقها ويقتبسوها بحماسة على أنها ما سمّاه ريتشاردز بـ «التعبير الكاذب»^(٦٣) إذن، غالباً ما يتمّ اقتباس الأبيات الختامية الحكمية - غنائية إلى جرّة إغريقية خارج سياقها ويتم وضعها بين علامتي اقتباس، على أنها تعبير كاذب. وأدرجت

علامتا الاقتباس الغائبان بجلاء في النسخ الأصلية للقصيدة، بقصد التوضيح: إنَّ المتحدث الذي يُجمل [الحديث]؛ أي الجرّة، تبدأ الحديث هنا وتنتهيه هناك. حيث أن هنا وهناك تتعلقان بما إذا كان الناقد يرى أن كيتس يعتقد بالفكرة العاطفية للبيتين الأخيرين من الغنائية، وكذلك تتعلقان بما إذا كان الناقد / الناقدة يرى أن الأسلوب الذي تم التعبير به ملائم لصوت الشاعر (أو «المتحدّث» في القصيدة). إنَّ الطبيعة المُترخلة المُتحوّلة للأبيات، «اقتباسيتها»، تلك الخاصية التي تعرّز ابتذاليتها (يدعوها إيوت «النقيصة الخطيرة» ويُعيّب عليها بكونها «لا معنى لها نحوياً»)^(٦٤) تتفاقم في الواقع بعلامتي الاقتباس «الفيكتوريّتين» اللّتين، بطبيعة الحال بوصفهما علامة تشديد، تنقلان على ما يظهر البيتين الأخيرين من دائرة الخطاب الحرّ غير المباشر إلى دائرة الكلام المباشر (وإن كان مع شيء من التحريف في إسناده).

ففي هذا المثال الذي يُعدُّ من الثوابت بين الأمثلة الأخرى، يشير حضور علامتي الاقتباس وغيابهما إلى حضور أصل وغيابه، حضور الحقيقة وغيابها. وأشرنا آنفاً إلى المفارقة التي تنطوي عليها علامتا الاقتباس إذ قد تكونا علامتي موثوقية أو شك: الشيء الحقيقي والشيء «الكاذب». وفي غنائية إلى جرّة إغريقية ثمة تأطير بعلامتي اقتباس لأكثر اللدغات رسوخاً وصيتاً في الأدب الرومانتيكي عموماً وبالتالي هناك إنكار لها. إن الجرّة هي التي تتحدّث، لا الشاعر. وإذا كان الشاعر / المتحدث هو الذي يتكلم، فهو يعيد صياغة «ما ستقوله الجرّة للأجيال القادمة». إن غياب علامتي الاقتباس في نسخ معاصري كيتس، هو سمة من سمات علامات الترقيم في بدايات القرن التاسع عشر. والمحاولات التي تلت ذلك لترسيخ المعنى وتوضيحه، عبر حصر الشطر الأول من بيت الشعر أو بيتي الشعر بأكملهما بين علامتي اقتباس، قدمت الموثوقية، قوة الاقناع، والصوت بوصفها مؤثرات تقنيع التأويل شأنها شأن الواقعة الأصلية: ما قصده الشاعر، أو ما قصد أن يفعله. ولما كانت علامتا الاقتباس، عُرفاً، علامتي أصل - حيث تُشير أن هذا هو الشيء الحقيقي، وليس إعادة صياغة له - يمكن أخيراً «البت» في «الإشكال»، إذا لم تُعرّ بالآلى خلط استعاراتنا، عبر فرض علامات ترقيم تنطوي على مفارقة من الواضح أنها زائفة.

إذن، ثمة تحديد دقيق لاصطناع تأسيس شعري معين لحماية كيتس من زعم أنه يتكلم (ويتبنّى) هذه الفكرة العاطفية إلى درجة أن بارتلت يمضي إلى حدّ تذييل حاشية نقد أدبية. فبعد عبارة «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال» (المحسورتين بين علامتي اقتباس كما في نص فاندلر) هناك الحاشية التالية عن و. هـ. أودن:

إن سأل سائل من الذي قال: «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال!»، سيجاب به الغالبية العظمى من القراء بأنه «كيتس». غير أن كيتس لم يقل شيئاً من هذا القبيل. إن كل ما في الأمر أنه قال ما قالته الجرّة، وثمة وصفه لنوع محدد من عمل فني ونقده له، ذاك

النوع الذي يستبعد عنه بتأنّ شرور هذه الحياة ومشاكلها، «قلبٌ متخّم محزون على أشده». فالجرّة مثلاً تصف، من بين مشاهد جميلة أخرى، قلعة مدينة على سفح جبل، ولا تصف الحرب، ذاك الشر الذي يجعل من القلعة شيئاً ضرورياً.^(٦٥) غير أن الزمن، إذا أعدنا صياغة ما أعاد صياغته أوستن على نحو موقّق، سيغلّ قصاصه. لن يبقى الإشكال مستقرّاً في المخيلة الشعبية. فسواء أكانت جرة أم راقود؛ يعرف الجمهور أن الذي يتحدّث ليس القدر، إنما الشاعر. وفيما يلي بعض تلميحات إلى هذا المقطع الشعري المعروف:

من تقرير عن نسبة الخصر إلى الورك لدى الجنس البشري:
إذا اقتبسنا جون كيتس: «الجمال حقيقة، والحقيقة جمال. ولكن ما هي الحقيقة بشأنّ الجمال؟ يقترح تحقيق علمي عمّا يجده الرجال جميلاً في جسم امرأة، أن مفاهيم الجمال على علاقة بتأثيرات الغرب أكثر مما يعرف بوصفه جمالاً متصلاً، أو رغبة فطرية». ^(٦٦)

وجاء في مقالة حول تساقط الأوراق في نيو إنغلاند:
كتب فيبير بيرن... حرفي ورائد في دراسة سيكولوجيا الألوان:
«الجمال حقيقة - والحقيقة جمال - ذاك كلّ ما تعرفه في الدنيا، وكلّ ما تحتاج معرفته». جون كيتس بات معروفاً الآن، أن كل امرئ قضى أكثر من فصل خريف في نيوهامبشاير يعرف لمّ يكون تساقط الأوراق في الولاية ملوناً على نحو فاضح. «الجمال (أو القبح) لا يوجد هناك في بيئة الإنسان، بل هنا داخل ذهنه». ^(٦٧)
وورد في مقدمة مقالة في نيويورك تايمز تحت عنوان مقالة فن ورخاء حول فضائل تأدية حياة قياسية: «وفقاً لجون كيتس، الجمال حقيقة، والعكس بالعكس. إلا أن بعض الفنانين المتفوقين لا يتفقون مع كيتس». ^(٦٨)
وهناك ترويسة افتتاحية حول الهبة القومية للفنون: «الجمال حقيقة: للحكومة دورها في احتضان الفنون». ^(٦٩)
وثمة ترويسة عمود في صحيفة لوس انجلوس تايمز: «إذا كان الجمال حقيقة، والحقيقة جمال، فهذا ليس كل ما نحتاج معرفته اليوم: فما هو الصالح لعرضه على شاشة التلفاز؟» ^(٧٠)

وفيما يلي فقرة افتتاحية، تهكمية إلى حد ما من منظار التطورات التالية، ظهرت في نيويورك تايمز عام ١٩٨٣: كتب جون كيتس «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال - ذاك كل ما تعرفه في الدنيا وكل ما نحتاج معرفته. ولكن هل هذا كل ما نحتاج معرفته عن فانيسا وويليامز، ملكة جمال أمريكا الجديدة؟» ^(٧١)
ففي هذه الاستشهادات جميعاً ليس ثمة إبراز لـ «الإشكال المشهور»، ولا أحد يحتسب للجرّة حساباً. وعلى ما يبدو أن ما خشي منه إليوت في أن كيتس سيؤاخذ (أو سيثنى

عليه) بسبب الفكرة العاطفية المفرطة وراء الحكمة [المثل]، قد أضحي حقيقة على نحو طئناً. فلا أحد يهتم بأراء شيء له شكل اغريقي كيفما كان موقفه، أكان عادلاً أم غاشماً. وشخصية الشاعر المعرف بها هي التي تكفل بيت الشعر «الجمال حقيقة» بكونه محكاً، غير ساخر، وبات - لولا تقلبات الحياة العصرية.

ومن المغري أن ننهي هذه المباحثة لعلامتي الاقتباس وللاقتباس بوصفهما علامة عائمة على هذه المدونة. لكن أود أن أقحم منطوقاً ذاتياً آخر في الحد الثاني من المعادلة؛ منطوقاً ذا اشكال وبرم في تاريخ الأدب الحديث لا يقل عن ذلك الذي للجرّة. والمتحدث في هذه الحالة ليس إناء بل طائر نادر. وعلى وجه التحديد، إنه الغراب الغامض - إدغار آن بو. وما يقوله الغراب بطبيعة الحال لا يعدو كونه مفردة واحدة هي «نيفرمور» (x). (٧٢)

وما يشد المرء في الغراب (وفي قصيدة «الغراب») هو وثاقة صلة [ما ينطقه] بالموضوع وعدم ارتباطه به، الأمران اللذان يتوالدان من التكررية الثابتة. فما أن يصل الغراب ويحط على «التمثال الشاحب» (والحق، لا أشك هنا بتلميح تناص إلى قصيدة كيتس جرّة إغريقية) ليس لدى الغراب إلا مفردة واحدة للراوي الملحاح أكثر فأكثر. (٧٣) إذ كيفما كان السؤال: «قل لي ما اسمك الجليل»؛ هل ستتركني كما فعل أصدقائي الآخرون؟ «هل ثمّ بلسم في جلعاد؟»؛ هل ستعانق روعي ليونور في الجنة؟ كان الجواب الجامع لكل المآرب، المبتوت فيه بشكل رائع وعلى أشد ما يكون البت، والحريّ بالغضب دائماً: «نيفرمور». (٧٤)

يقول الراوي: «عجبت كيف يُصغي الطائر الأخرق إلى الحديث بوضوح / وإن يك جوابه يفتقد المعنى - يفتقد الصلة بمدار الحديث». (٧٥) ولكن، قد لا تكمن المشكلة في أن تلك المفردة الوحيدة «نيفرمور» ليس لها معنى أو صلة بالموضوع، بل بالأحرى أن معناها عميق تماماً. تبدو عبارة «العلامة العائمة» (أو «المرفقة»، إن استخدمنا المفردة نفسها التي يعبر بها بو عن الطائر) تصريحاً بأقل ما تقتضيه حقيقة هذه المفردة التي، كما يلاحظ الراوي سريعاً، تندفع في الصمت مع «جواب يُنطق على نحو سديد».

قلتُ: «لا ريب، هذا كل ما ينطقه الغراب، هذا كل ما لديه،

التقطه من شيخ بائس

طارده حثيثاً فاجعته القاسية،

حتى باتت أناشيده بلازمة واحدة» (٧٦)

ومقطعاً إثر مقطع، بين علامتي اقتباس تارة وبدونها تارة أخرى، تكرر المفردة «نيفرمور» مع تباين وتكسب في «المعنى» من فعل التكرار ومن لفظ الجواب الغريب السديد تماماً. إن «نيفرمور» علامة فارغة تغدو، على وجه التحديد، مشبعة، بل مشبعة بإفراط. ليس لها «أصل»، ولا موضوع مقصود؛ إنها منذ البدء اقتباس، اقتباس خارج

السياق، طالما أن لا أحد - لا الراوي، ولا القارئ - يفترض أن الغراب يسمع ويجب حقاً على الأسئلة التي يقذف بها إليه الراوي المستثار بازدياد، وكثيراً ما دُعي [الراوي] بطالب يكابد فرط اطلاع (أرنو إلى كتاب حكمة غريب منسي) يَزْرُؤُة العافية («مرهقاً وضجراً») (٧٧). وبالطبع هذا «الكتاب الغريب» هو نفسه ذاك «الكتاب النادر الرائع» الذي كان مناسبة لأول لقاء بين أوغيستي ديبا وزميله / صديقه العُقل من الاسم (٧٨). ولكن قد يكون هذا غريباً تماماً إذا فكرنا في الأمر).

مفسراً اختياره للغة وشخصياته في عمله الصغير الشيق بعنوان فلسفة الإنشاء، شدّد بو على أن مفردة «نيفرمور» كانت مفتاحاً للنص بأكمله؛ فهي ثلبي تماماً ضرورات الجمهورية، الكآبة، والأصوات «و» و«ر» التي تتطلبها اللازمة. في تقصٍّ من هذا القبيل، كان من المستحيل تجاهل مفردة «نيفرمور». كانت، في الواقع، أول مفردة تُظهر نفسها.

والأمنية التالية كانت إيجاد ذريعة استخدام متلاحق لمفردة واحدة «نيفرمور». ومنتبهاً إلى الصعوبة التي وجدتها للحين في اختلاق سبب وجيه ما فيه الكفاية لتكرارها المتواصل، لم أخفق في إدراك أن هذه الصعوبة تنشأ عن التسليم المسبق في أنه ينبغي أن يستخدم الإنسان المفردة باستمرار وعلى وتيرة واحدة؛ لم أخفق، باختصار، في إدراك أن الصعوبة تكمن في توافق هذه الرتبة مع ممارسة التفكير من قبل كائن يردد المفردة. وههنا، ظهرت فوراً فكرة كائن لا - يتفكر وبمقدوره النطق، وبالطبع، ولأول وهلة ينم ببغاء عن نفسه، ولكن حلّ محلّه وفي الحال الغراب، لكونه قادراً على النطق ومتوافقاً إلى ما لا نهاية مع الجرس المراد. (٧٩)

ومهما يكن من أمر «الإيقاع المقصود» لنص بو المبهم، فإن الظاهرة التي يحدثها هي ظاهرة تَنقِيفِيَّة: كائن لا يتفكر بصفة خاصة، قادرٌ على نطق يتسم بوطأة المعنى، أو بالأحرى، نُطق هو مقام تأويلات جامحة. (أن تتكلم الغربان، هو أمر يمكن البرهنة عليه في الأدب عبر متحدّث مشهور آخر - متحدّث يعرفه عضو الكونغرس هايد على خير وجه: «الغراب نفسه أصلح / ينعب الدخول المهلك لـ دُنْكان / تحت شُرْفَات حصني المفرجة») (٨٠) إن «نيفرمور» تنزح من مقطع إلى آخر، مُعلّمة تارة بكونها شيئاً «يقوله» الغراب وطوراً يستولي عليها الراوي. والتتابع من «لا شيء غير هذا nothing more) (لازمة المقطع الأول) إلى «نيفرمور» (لازمة المقطع الختامي)، وكلتاها غير محصورتين بين علامتي اقتباس، أمرٌ ممكن من خلال تدخّل متحدّث هو موضع ثقة يتمّ تلقي كلمته بوصفها موضع ثقة لأنها جزئياً تكرر مع تباين، ولأنها بين «علامتي اقتباس» بالجزء الآخر. أن يكون مصدر الكلمة في مكان آخر، وأن يكون مفقوداً، لا يضعف من قوة اقناعها. ويمكننا القول أن الغراب يقتبس (أو «قال») «خارج السياق» - ويتحول هذا إلى جزء من قوة سيادته وقوة رنين ما ينطق به.

عندما انتقل فريق كرة قدم كليفلاند براونز من كليفلاند الى بالتيمور في ١٩٩٦، كان ثمة سجال بين المالكن الجدد حول إعادة تسمية الفريق. والذين ظفروا هم الذين طالبوا بتسمية: الغربان إكراماً لـ بو الذي توفي وتُوي في بالتيمور، الأمر الذي كان تسلية للعديدين وحُبوراً لآخرين. وكان لمحربي الصفحات الرياضية التنبؤ بمزاح، مُتخيلين «دفاع نيفرمور». كما أن فريقاً، إذا أخفق في إحراز النصر، يمكن نعته بـ «تمثال شاحب». (٨١) وتنبأ أحدهم بتغيّر في حُظوظ النادي: «لَمَ الغراب؟ لتجعل من نيفرمور قابلة للتصديق». (٨٢) ولم يتمكن كُتاب الترويسات من مقاومة الاستشهاد بأكثر الأبيات تشهيراً بالاقتباس: «قالت الغربان، العبْ الـ إفرمور Evermore يا كلي»؛ «قال أنصار الغربان، نيفرمور، في إثر ارتفاع مبيعات الهوت بيتزا»؛ «قال الغراب السابق إفرمور Evermore، إفرمور Evermore»؛ «قُلْ عن الغربان: نيفرمور!» (٨٣) ولعل التأثير الذي يدعو الى الدهشة أكثر، هذا إذا لم يكن متعمداً، أن أولئك الغربان باتوا يستشهد بهم، وباتوا غامضين أيضاً: تقول إحدى الروايات أن الغربان انخرطوا في محادثات تمهيدية ربما تقود إلى [اكتساب ظهير جديد]. «فلا مالك فريق الغربان آرت مودل ولا الرئيس السابق للاعبين أوزي نيوسم قد علق على ذلك». (٨٤)

قد يكون اختيار اسم الغربان أمراً مقررأ سلفاً لوجود فريق رياضة أخرى في بالتيمور له إرث مديد يحمل أيضاً اسم طائر: نادي أوريلس [صفارية] بالتيمور لكرة السلة. إن اسم أوريلس بالتيمور مناسب من ناحيتين: ١. ثمة طائر أمريكي مغرّد يدعى بـ أوريلس بالتيمور، ٢. إن كل من الدكتيل [مقطع طويل يليه مقطعان قصيران] المزدوج للنقطيع (الشعري) وتكرار أصوات «و» أو «أور» (أوريلس بالتيمور) تجعل من الاسم مناسباً. في حين أن مفردة غربان بالتيمور تفتقد إلى الحتمية العروضية والحتمية ذات العلاقة بالطيور. ولكن لا ينبغي أن ننسى تماماً التعويذة غير الفصيحة ولكن الكامنة لطائر بو الذي يُستشهد به كثيراً: فورا الأصوات «و» و «أور» ذاتها لـ بالتيمور، والمُحجبة من خلال البريق السماعي لـ الغراب، قد تتربّص المفردة الشبحية ذاتها، في سياق سبوندي [تفعيلة ذات مقطعين طويلين] أكثر مما هو دكتيل، نيفرمور. أرغب في أن أقترح هذا الضرب من الحادثة الشعرية بوصفها نموذجاً، علامة، أو خلاصة لقدرة الاقتباس المنطوق. ودائماً بين «علامتي اقتباس»، سواء أكانت علامتا اقتباسه ظاهرتين أم لا، يتمازج الاقتباس في أغلب الأحيان بالنص الأصل للمقتبس، في الظاهر يكون من دون دُوب، غير أن ندوبه ووحداته الدلالية جليّة. وكما في الأحجية الفلسفية التي تقتضي فطانة: «إن عبارة هذا التقرير زائف هي عبارة صادقة»، فإن موقع حدود اقتباس ما وإدراك هذه الحدود والمدى الذي يكون فيه صوت الاقتباس متبايناً عن صوت المتحدث، يمكن أن يغيّر على نحو راديكالي كلاً من قدرتنا على تمييز صدق قيمته وتأويلنا لمعناه.

- (I) كل ما هو بين أقواس مربعة إضافة للمترجم.
- (II) آثرنا هنا ترجمة author بـ «قوة الإقناع» لما تحمله، في السياقات التي ترد فيها، من معنى: كلام «الثقات»، ولما لها من دلالات على حكم الحاكم من خلالها إن تيسر له ذلك.
- (III) عن مكبث لـ وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، أول يناير ١٩٨٠، ص ١٧٧. عن وزارة الإعلام الكويتية.
- (IV) عن كتاب ت.س. إليوت، أغنية حب ج ألفرد بروفرك، دراسة وترجمة: يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر. ص ٤٤.
- (V) أوسكار هامرستين وجينجر رجز ممثلان عملا في المسرح والأفلام الموسيقية.
- (VI) تستخدم المؤلف Qutation Mark للإشارة إلى علامتي الإقتباس. وهنا تستخدم Inverted Comma بالمعنى ذاته.
- (VII) ثمة كاريكاتور بريشة الفنان دنزايغر ظهر في إحدى دوريات مؤسسة مدينة لوس انجلوس لنشر المطبوعات، تحت عنوان: «يلخص السيد هايد»، إذ يقول هذا الأخير: «وهكذا، كما قال المؤرخ المرموق غيبون في نعتة للأمبراطور الروماني سبتيموس سفيروس، وأنا اقتبس آه... نعم أنا اقتبس...» وثمة أحدهم منحنيًا على حصان ميت ممدد على الأرض وخلفه يافطة كتب عليها: «توجيه الاتهام»، قائلاً للحصان: «هيه، هل تسمع؟»
- (VIII) وهي من الكلمات التي تم تحويلها من العهود الوثنية لتتلاءم والعالم المسيحي فdoxa [الرأي القويم] أضيفت إلى ortho للدلالة على الأرثوذكسية، من هنا أبقينا على «ذكس» كما هي في كلمة الأرثو(ذكس)ية.
- (IX) مع فاندلر نجد التشديد على مفردتي «الجمال حقيقة»، إذ تكتبهما بأحرف استهلاكية كبيرة، بينما بت لا يورد هذا التشديد.
- (X) يشير كميل داغر إلى أن معنى Nevermore التقريبي هو «أبداً بعد اليوم»، وقد اعتمدها هنا كما وردت في ترجمته لقصيدة الغراب في الكتاب الذي قدم له وترجمه بعنوان إدغار آلن بو لـ جان روسو الصادر عن المؤسسة العربية للنشر، ص ١٧٩، وتجدر الإشارة إلى أنني لم أعتمد على ترجمته للقصيدة بشكل كامل.

(1) "Front and Center." Boston Globe, 15 Jan. 1999, p.

(من الآن فصاعداً سنشير إليها بـ «F G»)

(2) See Robert M. Wall, *All Seasons Man*, (New York, 1962), p. 140.

نورد هنا كيف روى وليام روبر - زوج ابنة مور ومدون سيرته الذاتية - الحادثة: حيث أن القسم يعزز السيادة والزواج، فقد أُلْفَ من حيث الشرعة الأولى باختصار - وأضاف له وزير العدل ووزير الملك الكلمات من بنات أفكارهم - لتبدو لأذني الملك أكثر سلاسة ووجاهة. والقسم، بذاك الإطناب فيه، مديد العون لتوماس مور وللآخرين في طول المملكة وعرضها. وقد قال عنه السير توماس مور باستبصار لزوجتي: «أقول لك يا مغ، أن الذين أحالوني الى هند بسبب رفض هذا القسم غير الموافق للشرعة، ليسوا بقادرين بقانونهم ان يبرروا سجنني. ومما لا ريب فيه يا ابنتي، أن ما يدعو الى الشفقة هو أن يكون ثمة أمير نصراني مستعد بمباركة مجلس سهل الانقياد ان يتبع عاطفته، وأن يتكاتف مع تعاليم رجال دين يفتقدون الى الرحمة، ويدهنون على نحو مخز.»

- (William Rothstein, *The Life of Thomas More, Two Early Tudor Lives*, ed. Richard S. Sylvester and Harding [New Haven, Conn., 1962], p. 240).
- (3) Bolman *for All Seasons*, pp. .xiii-xiv
- (4) Robert Burton, quoting Didacus Stella, "Demons to the of Melancholy (1621; New York, 1862), p. 39.
- (5) "FCA26p.
- (6) William Faulkner, *The Sound and the Fury* (New York, 1929), and Malcolm Evans *Signifying Nothing: Contents in Shakespeare* (Athens, Ga., 1986).
- (7) William Shakespeare, *Macbeth*, *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blackmore Evans et al. (Boston, 1974), 5.5.24-28, p. 1337.
- (8) Thomas M. DeFrank et al., *Legacy: From Era of Nixon to New York Daily News*, 15 Jan. 1999, p. 38.
- (9) Jonathan Kirsch, "Droning Does Not a Good Case Make," *New York Times*, 18 Feb. 1999, p. 31.
- (10) Esther Cloudman Dunn, *Shakespeare* (New York, 1939), p. 250
- (11) T. S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock," *Complete Poems and Plays, 1909-1950* (New York, 1952), p. 7.
- (12) Francis X. Clines, "Slouching toward Bethlehem," *New York Times*, 18 Feb. 1999, p. 16.
- (13) Richard Roeper, "I've Seen Heaven Witnessed Nothing" *Chicago SunTimes*, 20 Jan. 1999, p. 1
- (14) Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York, 1975), p. 22.
- (15) "FCA30p.
- (16) "FCA30p.
- (17) Bruce Hamilton, *Water* (1958; New York, 1983), p. 245; cited in *Oxford English Dictionary*, "quote."
- (18) Peter Usher, *The User* (London, 1989), cited in *Oxford English Dictionary*, 2d ed., "quote."
- (19) Monica S. Lewinsky, *From her disposition in the impeachment of president Clinton*, "From Monica Lewinsky's Confession to the Making

Judgements, "New York Times, 6 Feb. 1991, p.

(20) The American Heritage Dictionary of the English Language, v mark."

(21) Oxford English Dictionary, quotation."

(22) R. B. McKerrow, Introduction to Bibliography For Literature Students (Oxford, 1927), p. 316.

Margreta de Grazia, "Shakespeare

ولمزيد من الاطلاع على تاريخ علامتي الاقتباس والتحول في دلالتها في حالة شكسبير، راجع

Quotation Marks, Appropriation of Shakespeare, ed., Jean Marsden (New York, 1991), pp. 57 - 71.

(23) George Puttenham, The Art of English Poesie, (London, 1589; Kent, Ohio, 1970), p. 222, and The English Grammar, RALston (1640; Menston, 1972), p. 83; cited in Oxford English Dictionary

(24) Puttenham, The Art of English Poesie, p. 199.

(25) Watt, Philosophical Transactions of the Royal Society 74 (1781): 3 in Oxford English Dictionary, "comma."

(26) Henry Hallam, Introduction to the Literature of Europe Sixteenth, and Seventeenth Centuries, 4 vol. (London, 1837-39); Oxford English Dictionary, "comma."

(27) Andrew Ure, Dictionary of Manufactures, and Mines, 3 vol. (New York, 1858), 3:647; cited in Oxford English Dictionary

(28) Henry Breen, Modern English Literature: Its Blemish and Its Progress (1857) p. 272; cited in Oxford English Dictionary, "comma."

(29) See Douglas C. McTear, Typographical Style Governing the Use of the Guillemet-the French Mark of Quotation (Greenwich, Conn., 1922),

(30) James Boswell, 8 May 1781, Life of Johnson 143 (London, 1965)

(31) Justin Kaplan, preface, John Bartlett, A Companion to Quotations: Passages, Phrases, and Proverbs with their Sources in Ancient and Modern Literature, 16th ed. (Boston, 1992), p. ix.

(32) Henry James, Bostonians (1886; New York, 1980), pp. 42-48.

(33) Rudyard Kipling, "The Finest Story, Many the Inventions (New York, 1899), p. 107.

(34) Mathew, "Panlogian and Wife" (London, 1708).

غاربر: علامات الإقتباس

(35) Winston Churchill, *Harvard Commission: My Early Life*, (New York, 1930) p. 116.

(36) Henryson Fowler, *A Dictionary of Modern English Usage* (London, 1926) s.v. "Quotation."

(37) Harvard University 1958-59, p. 152.

(38) John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, Alexander, Ed. Campell Fraser, 2 vol. (New York, 1959), 2:387-79.

(39) Ralph Waldo Emerson. "Quotation and Originality in Emerson," *Modern Man* Doren, (New York, 1946), p. 296;

تتم الإشارة إليه من الآن فصاعداً بـ (QO)

(40) Debra F. Rades, *Attention: Quotation and Context in the Emerson* (Ph.d. Thesis, University of Illinois, 1983), p. 5.

(41) Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, 2:379.

(42) St. Augustine [Evelyn Beatrice Fry, *The Friends of St. Augustine* (New York, 1907) p. 199.

زعم باحث آخر أنّ المصدر الأقرب لعبارته - رغم ذلك لا تزال بعيدة عن الاقتباس - هي رسالة كتبها فولتير إلى م. ريش: «أيها الأب [في النصرانية]، إنني أبغض ما تكتبه، غير أنني سأفدي بحياتي كي أفسح لك المجال للكتابة»

(Voltaire, Letter to M. Le Riche, 6 Feb. 1770, quoted in Norman G. Fink, *A Book of French Quotation* [1963], p. 189.)

(43) Quoted in *Paul F. Quinlan, The Use and Abuse of Quotations for Polemical and Other Purposes* (Dallas, 1967), p. 12.

(44) Jacques Derrida. "Signature, Truth, Same/Difference" and Jeffrey Mehlman. Limited Inc (Evanston, 1988) p. 12

(45) Derrida. "Force of the Mystical Foundation" in *Deconstruction and the Possibility of Justice*, ed. Drucilla. Mitchell, Gray Carlson (New York, 1992), pp. 15-16.

(46) Emerson, journal entry for May 1849, *Emerson in His Journals* (Cambridge, Mass., 1982), p. 401.

(47) "QO," pp. 285, 286.

(48) Burton, "Democritus to the Reader"

(49) "QO," p. 296.

-
- (50) "QO," pp. 297.
 (51) Kaplan, preface, p. ix.
 (52) Austin, *Things with Words*, ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa. 2ed ed: (1962; Cambridge, Mass., 1975) pp. 60-61;

[من الآن فصاعداً سنشير إليها بـ H]

- (53) *Twelfth Night*; H. p. 61
 (54) *From Hamlet*; H. p. 81.
 (55) H. p. 161.
 (56) H. p. 22.
 (57) Jacques Derrida. "Signature, Event, Context." p. 18.
 (58) *Herodotus: The Odes of John Kats* (Cambridge, Mass. 1983). P
 (59) *Ibid.*, p. 312.
 (60) *Wasserman, "The Ode on a Grecian Urn, Collected: of Critical Essays"*, ed. Jackson (Englewood Cliffs, 1964), pp. 138-39.
 (61) *Bate, John Keats* (Cambridge, Mass. n. 1963). P

[من الآن فصاعداً تتم الإشارة إليه بـ JK]

- (62) JK, p. 517.
 (63) JK, p. 56.
 (64) Eliot, "Dante," *Selected Essays* (New York, 1932) (New York, 1955); quoted in JK p. 517.
 (65) *W. Auden, "The Dyer's Hand" and Other Essays*, quoted in *Barthelme's Familiar Quotation*, p. 416n.
 (66) *Steve Canis, "The Truth about... Beauty"* *Independent*. 27 Nov. 1998, p.9.
 (67) *Ralph Jimerney, "Is as Important as Color to Make Landscapes Intriguing,"* *Boston Globe*, 4 Oct. 1998, p. 10.
 (68) *Hans Fantuzzi, "Is Beauty?"* *New Times*, 26 Nov. 2, 8.
 (69) "Beauty: The Government Has a Role In Nurturing It" *Houston Chronicle*, 5 July 1997, p. a34.
 (70) *Jack Smith, "If Beauty Is Beauty That No All We Need to Know Today What's 'Elegenic'?"* *Los Angeles Times*, 19 May 1987, p. 5.
 (71) *Garth Fuchs, "Garth Loses American Beauty"* *New York Times*, 20 Sept. 1983, p. 28...
 (72) *Edgar Allan Poe, "The Raven,"* *Great Works of Edgar Allan Poe*, ed.

G. RThompson (New York, 1970), p. 75;

[من الآن فصاعداً تتم الإشارة إليه بـ R]

(73) "R," p. 78.

(74) "R," p. 7577,

(75) "R," p. 75.

(76) "R," p. 76.

(77) "R," p. 73.

(78) Poe, "The Murder in the Rue Morgue," *The Great Works of Edgar Allan Poe*, p. 276.

(79) Poe, "Philosophy of Composition," *The Great Works of Edgar Allan Poe*, p. 534.

(80) Shakespeare, *Macbeth*, 1.5.38-40, p. 1316.

(81) Michael Draxton, "Cannabulation," *Baltimore Sun*, 29 Mar 1996.

(82) Gwinn Owens, "Why a Raven?" *Baltimore Sun*, 1 May 1996.

(83) John McClain, "John McClain Report: Quoth the Ravens: Play Evermore, KellyHouston Chronicle, 11 Jan, 1998. See, 2, p. 21: "Quoth the Fans, Nevermore, after Pizza Hut Promotion," *St. Louis Post-Dispatch*, 18 Nov 1997, p. 2d; Mark Heitz, "The Inside: Quoth the Former Raven Everitt, Evermore, Los Angeles Times, 7 July 1997, p. 2; and "Quoth you on the Raven more!" *St. Louis post - Dispatch*, 27 sep. 1997, p. 25.

(84) Mike Preston, "Ravens Mitchell or Johnson," *Baltimore Sun*, 1999, p. ID.