العـدد المزدوج (193 - 194)

شتاء وربيع 2023 ـ السنة الثامنة والأربعون

الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية

تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والشعر والقصة والمسرح وغيرها، وكذلك المواد التي تتناول الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والبحث الأدبي

المديـر المسؤول ـ رئيـس اتحـاد الكـتاب العـرب

د. محمـــد الحـــوراني

رئيس التحرير: د. جهاد بكفلوني

مديـر التحرير: منـير الرفـاعي

هيئـة التحرير:

- أحمد سليمان الإبراهيم
- د. زبيدة القاضي
- د. سـام عمـار
- عيـاد عيـد
- د. عيسـى الشمـاس
- د. ممدوح أبو الوي
- هـدى كيـلاني
- د. وائل بركـات

- الآراء الواردة في المجلة تعبر عن أصحابها

توجّه المراسلات إلى السيد رئيس التحريرعلى العنوان الآتي:

دمشـق ـ أوتوستراد المزة ـ مقابل قصـر العـدل

ص.ب 3230 ـ هاتف: 6117240 ـ 6117241

E-mail: awuworldliterature@gmail.com

• شـروط النشـر:

- أن تكون الموضـوعات حديثة وهامـة وغـير منشـورة.
- أن ترفـق المـادة بالنـص الأجـنبي الذي تُرجمـتْ عنـه.
- أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية ما أمكن.
- أن يرفـق المترجـم لمحـة عن سـيرته الذاتيَّـة وعنوانـه، ونبذة مختصـرة عـن المؤلـف الأصلي للنـص.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في آخر النص.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في آخر النص.
- لا تُعاد المواد إلى أصحابها سواء أنشرت أم لم تُنشر.

• الإخـراج الفني والغـلاف : منـير الرفـاعي

الفهرس

* الافتتاحية

الحزام والطريق.. ضرورة التكامل السياسي والثقافي والاقتصادي
د. محمد الحوراني ـ رئيس اتحاد الكتاب العرب في سورية — 3

* دراسات

خطاب اللّغة والهوية من المنظور ما بعد الاستعماري	د. إبراهيم علي	7
التمثيل مسرحياً وحياتياً: دراسة تحليلية لتحولات الشخصية لدى جان جينيه	أسامة إبراهيم	15
مفهوم الأدب المقارن عند هنري غيفورد	حامد العبد	25
لماذا نعيد ترجمة الاعمال الكلاسيكية الكبرى في الأدب؟	د. سام عمار	31
رواية المستقبل وأدب الخيال العلمي	د. طالب عمران	43
النقد الجغرافي	ت: د. غسان السيد	57
لسانيات الأنواع الأدبية	ت: د. محمد طجو	67

* شعر

أيغور غريغوروبيف.. شاعر ومقاتل	ت: د.إبراهيم إستنبولي	87
شعر: آيدا مجيد أبادي	ت: تمّام ميهوب	95

* قصة

قصة نظارتي ـ رسول برويزي	ت: د. بثينة شموس	101
العطاء المسموم ـ قصة: أركادي بوخوف	ت: د.سعاد شريف	109
قطعة الحلوى ـ غي دو موبسان	ت: د. عادل داود	115
عبر الجسر ـ غراهان غرين	ت: لودميلا ندّه	121

* مسرح

في المشرحة ـ سادا كوان	ت: حسين سنبلي	133

* حوار

حوار مع مايا أنجيلو ـ أليسون بيرد	ت: د. علي عيسى داود	143

* مراجعات أدبية وقضايا فكرية

أفلام تتنبّأ بمستقبل كارثي علي يد رأسمالية لا تتوب	سامر منصور	149
التجربة المنبوذة	ت: د. فؤاد عبد المطلب	155
مسرحية الحكيم الشاب	محمد الحفري	164

* نوافذ: متابعات وأخبار أدبية وثقافية

عزرا باوند.. الصانع الأمهر	يعدّها ويترجمها: منير الرفاعي	173

* نافذة أخيرة

عزرا باوند مترجماً	حسام الدين خضور	184

افتتاحية العدد

د. محمد الحوراني

رئيس اتحاد الكتّاب العرب

الحزام والطريق..

ضرورة التكامل السياسي والثقافي والاقتصادي

مبادرة صينية تقوم على أطياف طريق الحرير القديم، وتهدف إلى ربط الصين بالعالم عبر استثمار مليارات الدولارات في البنى التحتية على طول هذا الطريق الذي يربطها بالقارة الأوروبية، ليكون أكبر مشروع بنية تحتية في تاريخ البشرية، ويعود تاريخ طريق الحرير القديم إلى القرن الثاني قبل الميلاد.

ويشير الاسم إلى شبكة الطرق البرية والبحرية التي ربطت الصين وأوروبا مروراً بالشرق الأوسط، بطول يتعدى عشرة آلاف كيلو متر أما الطريق الجديد فهو مشروع صيني عملاق تشارك فيه (123) مئة وثلاث وعشرون دولة، تريد الصين من خلاله الانفتاح بشكل أكبر على العالم وتسريع وصول منتجاتها إلى الأسواق العالمية، بما فيها آسيا وأوروبا وإفريقيا والأمريكيتين الجنوبية والوسطى.

ومن شأن هذا الطريق أن يُسهم بشكل فاعل بتأطير الفعل الثقافي وتعزيزه مرتكزاً إلى تاريخ متجذر من الحوار الحضاري والتبادل الثقافي والمعرفي والعلمي بين الصين والدول العربية.

وقد كان لطريق الحرير تاريخياً، إسهامات كبيرة في تعزيز التبادلات التجارية، والعلمية، والثقافية بين الجانبين، ولعلّ من أهم الأمثلة على التبادل الثقافي والمساهمة الحضارية المعرفية الفاعلة، ما تم من ترجمات لكتب عربية تراثية كان لها حضورها الكبير في الصين، ومنها كتاب (ألف ليلة وليلة) الذي لقي شهرة واسعة عند العائلة الصينية خصوصاً، وفي الثقافة الصينية عموماً، كما نقلت الحضارة الصينية الاختراعات القديمة إلى القارة الأوروبية عبر المنطقة العربية.

وكان الرئيس الصيني (شي جين بينغ) قد طرح في عام 2013 مبادرة في العمل المشترك لإنشاء (الحزام الاقتصادي لطريق الحرير البري) و(طريق الحرير البحري في القرن الواحد والعشرين) ذلك أن التبادل والتعاون في المجال الثقافي سيكونان بمنزلة الجسر الرائد في بناء (الحزام والطريق) بين الصين والدول العربية، خاصة لجهة الاستفادة المتبادلة، وتعزيز التنمية بين الحضارتين العربية والصينية، لا سيّما وأن طريق الحرير لم يكن مجرد طريق للتبادل التجاري، بل هو معبر وطريق أساسي للتبادل الثقافي والحوار الحضاري، وقد شكلت حضارات الدول المطلة عليه، عبر التاريخ الطويل، المكونات المهمة للكنوز الحضارية الإنسانية، وبالتالي فمن الواجب علينا اكتشاف الرصيد الثقافي الحافل في هذه الدول والاستفادة منه وتعزيز الحوار والتنمية بين الحضارتين العربية والصينية، من خلال مقومات الثقافة المميزة واندماجها على أساس التبادل المتكافئ والتسامح والانفتاح على الآخر، فتنمية العلاقات بين الدول لا تحتاج إلى الدعمين الاقتصادي والسياسي فحسب، على الرغم من أهميتهما، ولكنها تحتاج أيضاً إلى القوة الناعمة المتمثلة بالفكر والثقافة والعلوم والفنون والآداب المختلفة، بالنسبة للدول المطلة على طريق الحرير، لأن هذا من شأنه أن يخلق حالة من التواشج والتعشيق والتعاون الثقافي بين الدول المطلة على طريق الحرير والمتباينة تاريخياً وثقافياً ودينياً أحياناً، لا سيّما وأن جميع دول هذه المنطقة أسهمت في بناء وتطوير طريق الحرير قديماً ليكون ثروة مشتركة اقتصادياً وثقافياً وعلمياً. وإذا كانت الصين قد نجحت في تحقيق نهضة علمية وصناعية كبيرة وهي في طريقها لتحقيق الحلم الصيني المتمثل في النهضة العظيمة للأمة الصينية، فإننا بأمس الحاجة للإفادة من ذلك وتحقيق النهضة العربية المنشودة، وإذا كانت الأدبيات العربية قد احتضنت مقولة (اطلبوا العلم ولو في الصين) من باب طلب العلم مهما بعدت المسافات لتحصيله، فإنها تومي أيضاً إلى الاهتمام بهذه الأمة العظيمة والإفادة منها، كما أن المقولات والأدبيات الصينية تتناغم مع هذه الدعوة لتعميق هذه الرؤية داعيةً إلى تأصيل هذا النهج، فها

هو «كونفوشيوس» يؤكد على العمل الجماعي، وضرورة تضافر الجهود في سبيل خلق مجتمع العلم والمعرفة بقوله: «الدراسة المنفردة تبعدك عن الأصدقاء، كما أن الوحدة تجعلك قليل العلم).

وعليه يأتي التأكيد على تَعلّم وتعليم اللغة الصينية من خلال إقامة الدورات التخصصية والزيارات الأدبية والثقافية بين وفود عربية وصينية، لا سيّما وأن هذا يسهم بشكل كبير في تعزيز التواصل وتوطيد التعاون الاقتصادي والثقافي بين الجانبين، خاصة وأن الثقافة الصينية تتميز بالاعتدال والانفتاح على العالم، وتهتم كثيراً بتعريف الأصدقاء، ومنهم العرب، على تراثها ومنتجها الفكري والثقافي والمعرفي، كما أن الثقافة الصينية تختلف كثيراً عن الثقافة الغربية التي تحمل نزعة عدائية ضد بعض القوميات وخاصة القومية العربية. وهو ما يدفعنا إلى عدم الخوف من الثقافة الصينية، ذلك أنها مختلفة كلَّ الاختلاف عن الثقافة الغربية، يؤكد هذا، أنه وعلى الرغم من أن المنتجات الصينية دخلت كل بيوتنا، إلا أن الصين لم تتغول سياسياً وتحاول فرض هيمنتها ورأيها على الوطن العربي وغيره من دول العالم، كما هو حال بعض الدول الغربية، وهو ما جعل الثقافة الصينية أقرب إلى عقل وقلب العرب.

من جهة أخرى فإن الامتداد التاريخي للشعب الصيني من خلال حضارته وتاريخه العريق يتقاطع كثيراً مع عراقة التاريخ العربي، ويجعلنا أحرص على تحقيق مزيد من التعاون والعمل الثقافي المشترك بين الحضارتين.

لقد كان طريق الحرير المكان الأقدم والأعرق لتبادل السلع المادية والمعنوية، من أديان وفلسفات وأفكار وتقنيات وعلوم حديثة مختلفة من خلال تعدد أجناس التجار الذين مروا عليه خلال العصور القديمة ومن أهمهم:

الصينيون والعرب والهنود والفرس واليونانيون والرومان والجورجيون والأرمن والتركمان وغيرهم، ومن خلال هذا الطريق وصل الحرير الصيني إلى الغرب وخاصة في روما، وقد امتدت طريق الحرير من الصين عبر الهند وآسيا الصغرى حتى بلاد ما بين النهرين، وصولاً إلى مصر والقارة الإفريقية ثم اليونان وإيطاليا وبريطانيا، وأصبحت منطقة شمال ما بين النهرين (إيران الحالية) أقرب شريك للصين في التجارة وتأسس على ذلك حركة مثاقفة وتبادل حضاري مهم بينهما، كما كان للورق والبارود، وهما اختراعان صينيان مهمان، تأثير أكبر على الثقافة العامة لدول العالم الواقعة على هذا الطريق، أكثر من الحرير نفسه، فالورق ساهم في التوثيق والمعرفة، والبارود أثر بشكل كبير على شكل الحروب.

ولعل المتابع لحركة الترجمة والعناية والاهتمام باللغة العربية في الصين، يلحظ أن ثمة اهتماماً كبيراً بتدريس اللغة العربية وترجمة الكتب إلى اللغة الصينية،

وقد ترجم العشرات منها الباحث والمترجم الصيني «شونغ جي كون» ومنها: «المعلقات السبع»، «كلمات في صدري» و»مختارات قصصية» لإحسان عبد القدوس، «الصحراء جنتي» لسعيد صلاح، «دمعة وابتسامة» لجبران خليل جبران، «مختارات من الشعر العربي القديم»، و»في البدء كانت الأنثى» لسعاد الصباح، «ألف ليلة وليلة»، و»مختارات قصصية» لميخائيل نعيمة وغيرها، في محاولة منه لتعزيز أواصر التعاون والتبادل الثقافي بين الحضارتين، وهو إذ يقوم بهذا العمل فإنه يقوم به بسبب الخصائص المشتركة بين الثقافتين ويؤكد هذا قوله:

ـ «يصعب علينا أن نجد حضارتين أو ثقافتين لديهما خصائص مشتركة مثل تلك الخصائص التي تميّز الحضارتين والثقافتين الصينية والعربية، فمثلاً في كلتا الحضارتين هناك تاريخ طويل وحضارة عريقة: الحضارة الصينية ترجع إلى أكثر من خمسة آلاف سنة، وكذلك العربية تضرب في أعماق التاريخ إلى ما قبل الإسلام».

وأضاف: «كما يقول أرنولد توينبي في قصة الحضارة، إن الحضارة الإنسانية بدأت في بلاد العرب، ضمن مثلث ثقافي هو وادي النيل ووادي الرافدين وساحل البحر المتوسط الشرقي، حيث نشأت الحضارتان الكنعانية والفينيقية. وهو ما يقوله أيضا «فيليب حتي» في كتابه «تاريخ الأدب»، إذ يقرر أن العرب لم ينشئوا إمبراطورية مترامية الأطراف فقط، بل أنشؤوا ثقافة إنسانية، وهذه الثقافة يقتبس ويتشرب منها أبناء الحضارات الأخرى في محيطها، فالعرب هم الذين اخترعوا الحروف الأبجدية، وبعد ذلك أخذها عنهم اليونانيون ونقلوها إلى الأوروبيين. وهذا واقع يشابه الحضارة الصينية التي أثرت في ما حولها من حضارات اليابان وكوريا وفيتنام، وقد تم التأثير العربي والصيني في الحضارات الأخرى خلال القرون الوسطى عندما كان الغرب يعيش في ظلام حالك، فمثلت الحضارتان الصينية والعربية منارة للشعوب، تضيء على طرفي طريق الحرير وتسطعان بأنوارهما على العالم كله. ففي بغداد كان هناك مثلاً بيت الحكمة، وفي الشرق الأقصى كانت هناك موائل عديدة للحكمة أخذ منها الكوريون والفيتناميون واليابانيون».

بقي أن نقول: لما كانت المشتركات أكثر من أن تعدّ وتحصى بين الحضارة العربية والحضارة الصينية، أصبح لزاماً علينا أن نسعى جميعاً، كمؤسسات وأفراد، لتعميق معرفتنا بالثقافة والأدب وكلّ جوانب الحياة في الصين، تاريخياً، وسياسياً، واقتصادياً، ومجتمعياً، إذ ليس من المعقول أن تقتصر حدود معرفة شبابنا بالصين على سورها العظيم بل يجب علينا العمل على تحقيق المعرفة بأصالة وعراقة التاريخ والثقافة الصينيَّين من خلال الأسابيع الثقافية والأعمال المشتركة في الأجناس الأدبية والنشاطات الأخرى كافة.

التمثيل مسرحياً وحياتياً
دراسة تحليليّة لتحوّلات الشخصيّة لدى جان جينيه

أسامة إبراهيم

كاتب من سورية

أفرز المجتمعُ الحديث الكثيرَ من المتغيّرات والتطورات الأمر الذي تطلّبَ من الأفراد قدرةً عاليةً على التكيّف والتأقلم لدرجةٍ قد تصلُ إلى التحوّل. ونتيجة كون ارتباط المسرح بالحياة وثيقُ الصلةِ، أصبح لزاماً على المسرح أن يعرض مستجدات الحياة ويتماها معها، بل وحتى يتعرّضُ لها بالتحليل والمناقشة. وتُذكِّرُنا التغيرات والتحولات في المجتمع المعاصر بما تَذْكُرُه لنا موسوعة الإنكارتا Encarta Encylopedia عن أسطورة الإله بروتيوس الذي يغيّر شكله كيفما يريد وإلى ما يشاء ابتداءً بالماء الجاري وانتهاءً بالوحوش على مختلف أنواعها. إنَّ مقدرة الإله الأسطورية هي أشبهُ بتغيّر المرء المستمر طبقاً للسياق الذي يختبرهُ ويعايشه، وهي لا تختلفُ أيضاً عن القدرة على التمثيل. وتتجلى هذه العلاقات في مسرح جان جينيه بوضوح حيث تتميّز شخصياته بلا-أحاديتها وتغيّرها المفاجئ، ما يستدعي دراستها في ضوء تحولات بروتيوس.

وفي البداية، لابد من التعرض إلى مفهوم الشخصية البروتيوسيّة وتحليلها من الناحية الاجتماعية ومزجها بعد ذلك مع خصائص جينيه الفنية والأدبية بغية الوصول إلى فهمٍ أفضل لعالمه المسرحي. إذ لا يتعدّى المجتمع أن يكون مجرّد بنيةٍ ما أو بالأصحّ لا يتعدّى أن يكون منصّة يؤدّي البشرُ على خشبتها أدواراً مختلفة فهم في نهاية المطاف شخوصٌ بروتيوسيّة (Protean Figures) أو متلوّنة تعيشُ في عالمٍ يحكمه التغيّر بحيث تنصهر هوياتهم وتتحول حسب السياق والظروف لتدخل حالةً مستمرّة من التشكّل والتغيّر. هذا ويعرِّفُ سي بول C. Paul الشخصية البروتيوسية على أنّها:

«When an individual... has fluid identities which change depending on the situation»

«امتلاك الفرد . . . هويّاتٍ غير ثابتة تتغيّر تبعاً للمواقف» (ترجمتي)[1]. ومن خلال معاينته ومعايشته لهذه الحالة، اتبع جان جينيه بدايةً الأسلوب الشكسبيري في التفكّر حول هذا الواقع، إلا أنّهُ تجاوز هذه النزعة التأمليّة ليستخدم المسرح كمنهجٍ لتفحّصِ الوضع الراهن. ولإماطة اللثام عن زيف البنية الاجتماعية، لجأ جينيه إلى تقنيّةٍ بروتيوسيّة ألا وهي تمثيل الأدوار (Role-playing) والتي تؤدي وظيفة الموشور المحلّل للهويّة، والمجتمع، والحياة، والمسرح من حيث كشفها لازدواجيات وتناقضات هذه المفاهيم. وبناءً عليه، يعاينُ جوهرُ النقاشِ هنا تجلّياتِ هذه العمليّة والتفاعل بين عناصرها.

بدايةً، لا بدّ من تقديم مفهوم الهوية من الناحيتين النفسية والفلسفية بغية وضع الأسس النظرية للنقاش. هذا، وبحسب جودي داير Judi Dyer، تُعرّفُ الهويّة كمفهوم على أنّها:

«fixed social categories such as social class, age, sex and ethnicity»

«معايير اجتماعيّة ثابتة من مثل الطبقة الاجتماعيّة، والعمر، والجنس، والعرق» (103؛ ترجمتي). ويعتبرُ جانب 'الثبات' في وقتنا الحالي جزءً مرفوضاً من تعريف الهويّة بالنسبة لمدرسة ما بعد الحداثة، غير أنّ ربط داير بين هويّة الفرد والمجتمع والجِنْدر[2] المقدمة في تعريف الهوية يتوافق مع أفكار المدرسة الآنفة الذكر في علم النفس. وتسوقُ داير تعريف بوشولتز Bucholtz الذي يختزل كينونة الأفرادِ نفسها إلى:

«their position in the social structure»

«موقعهم في البنية الاجتماعيّة» (104؛ ترجمتي). وبما أن مدرسة ما بعد الحداثة ترفضُ تقييد الفرد أو حدّهُ بأيّ شكلٍ كان، فهي إذن ترى أنَّ الفرد كما عرّفه لينغر Daniel Linger:

«characterized by floating emotions, a persistent sense of anachronism, difficulty in producing coherent self-narratives, and cognitive compartmentalization»

«يمتازُ بعواطف متدفقة، وإحساسٍ دائم بأزمة الوجود، وصعوبة التعبير المترابط عن النفس، والتحاوز[3] الإدراكي» (195؛ ترجمتي). يقدّم هذان النهجان اللذان تمّ تقديمهما وجهتين مختلفتين فيما يخصُّ الهويّة الفردية لذلك سيقود الاتّكال على أحدهما دون الآخر إلى نتائج أحاديّة إن لم تكنْ محدودة، مما يدعو إلى الدّمج بين المنهجين بغية الوصول إلى رؤية أشمل. وبعبارةٍ أخرى، يخلقُ هذا الدمج بين الأدوار الاجتماعية الثابتة والسيولة النفسية تركيبة الهويّة الفردية فيُنْتِجُ تيّاراً مستمرّاً من الأدوار أو بالأحرى من تجسيدها.

وتتجلى الفكرة السابقة في الصراع بين الطبقات الاجتماعية في مسرح جان جينيه الأمر لا يتعدّى كونه مجرّد قناعٍ يختبئُ خلفهُ الصراع الحقيقي الذي ينبعُ من دخائل الأفراد الذين يعيشون ضمن هذه الطبقات، إذ يتّسمُ وعيهم الفكري لبُنية هويتهم الذاتيّة بالميوعة والسيولة. هذا ويُقدّم جان جينيه هذا المفهوم ببراعة في مسرحيتيه الخادمات والملونون[4]، حيث تتغيرّ هويّات الشخصيات باستمرارٍ لدرجةٍ تجعلها عديمة الشكل نفسيّاً.

تتمحور مسرحيّة الخادمات في جوهرها حول بروفات البطلتين 'المسرحيّة' الطابع لأداء دورهما في جريمةٍ يخططان لها فتلعبُ سولانج دور شقيقتها كلير التي بدورها تلعبُ دور المدام صاحبة المنزل حيث تعملان، وهي الضحيّة المفترضة. وبناءً عليه، لا تُقَدِّمُ شخصيتا الخادمتين نفسيهما وإنّما تقدّمان تمثيلاً أو لعباً لأدوار شخصياتٍ مغايرةٍ لهويتهما. ويجسدُ المشهدُ الافتتاحيّ بالنسبة لـ ستايان Styan هذا المفهوم، فمع ابتداء كلير بالكلام وحتى رنين المنبّه يقع الجمهور في:

«deceived into believing it sees an elegant lady insulting her maid . . . [yet] the lady is actually the maid Claire, play-acting with another

maid, Solange who is herself playing Claire»

«فخ الاعتقاد أنّهُ يشاهدُ سيدة أنيقة تُقِّرعُ خادمتها . . . [لكن] في الواقع السيّدة هي الخادمة كلير التي تمثّل دورها مع خادمة أخرى تدعى سولانج وهي بدورها تجسّدُ دور [شقيقتها] كلير» (146؛ ترجمتي). يقود إدراك هذا الوهم المسرحيّ إلى إعادة النظر حول استقرار هويّة الفرد، حيث تتكشّف هذه الهويّة عن كونها مُركّباً اجتماعيّاً ناتجاً عن تجسيد الأدوار ضمن سياقاتٍ متنوعة، مما يقدّمُ تفسيراً منطقياً 'للتمثيل' في الحياة الواقعيّة، إذ يلجأُ الكثيرُ من البشر إلى تبنّي 'شخصياتٍ' أو ادعاء 'صفاتٍ' تلائمُ الظروف المحيطة بهم. من هنا، يعتبر ديفيد كرانسر David Kranser أنّ:

«our self-identity – amorphous, protean, and ultimately dependent on others at the moment of being.»

«هويتنا الذاتية [هي] عديمة الشكل، بروتيوسية واتكالية بالمطلق على الآخرين في لحظة الكينونة والوجود» (320؛ ترجمتي). وهذا يعني أنَّ الهويةَ تخضعُ لعمليّةٍ دائمةٍ من التغيّر والتشكّل، فتتحولُ كلير بين لحظةٍ وأخرى إلى سولانج وتصبحُ المدام بدورها الخادمة الثانية كلير. تعتمدُ الهويّة، في ضوء ما سبق، على طريقة تقديمها، أي أنّها تتبنى الوهم وتتماهى معه والذي ينبثق من السياق الزمانيّ والمكانيّ والتغيّرات التي تطرأُ عليه، وذلك إن دلَّ على شيء إنّما يدلُّ على أن تدريبات كلير وسولانج لأداء دورهما تكشفُ شخصياتهما البروتيوسيّة.

إضافةً إلى ما سبق، يرفعُ جينيه من مستوى التعقيد في البنية الدراميّة من خلال تلاعبه بمفهوم الهويّة الجندريّة. وتعرّف موسوعة البريتانيكا Britannica الهويّة الجندريّة على أنّها:

«an individual›s self-conception as being male or female, as distinguished from actual biological sex.»

«إدراكُ المرء لكونه ذكراً أو أنثى بعيداً عن جنسه البيولوجيّ الحقيقيّ» (ترجمتي). ويضيءُ جان جينيه على الأثر اللغوي في بناء هويّة الفرد من خلال خلق إشكاليّة حول هذا الجانب، كما يشير ستايان في موضع آخر، وذلك بواسطة إعطاء دور الخادمتين إلى ممثلين بدلاً من ممثلتين. يواجهُ الجمهورُ هنا موقفاً يتعارضُ فيه المسموع مع المرئي فالخطابُ أنثوي وقائلهُ ذكر، ليصل بذلك الاختلاق والمسرحانيّة

إلى أوجهما. وغالباً ما تعتبر هذه التقنيّة لعبةً مسرحية، وذلك بالطبع مع أخذ العرض المسرحي الذي نحلله بعين الاعتبار، حيثُ تتحوّل الهويّة الجندريّة إلى تركيبٍ لغوي من خلال قبول الجمهور لهذه 'اللعبة،' وذلك نتيجة للدور الذي تؤديه اللغة في بناء الهويّة اللاواعي. وفي هذا الخصوص، تشير موسوعة البريتانيكا إلى الأثر الكبير الذي يؤديه

«the distinction between ‹he› and ‹she›»

«التمييز بين [الضميرين] 'هو' و 'هي'« (ترجمتي) من الناحية اللغوية على بناء الوعي الشخصي لجندر الفرد نفسه، حيثُ يقومُ ما هو مسموع بتحويل طبيعة ما هو مرئي في مسرحية الخادمات، مما يَنْتُجُ عن ذلك خلق إشكاليّة وإعادة تعريف للهويّة الجندريّة.

على المقلب الآخر، تقدّم مسرحية الملونون أمثلة مشابهة فيما يتعلق بالهويّة وتمثيل الأدوار، إذ يتمحور الحدث المسرحيّ بمجمله حول تفاعل هذين الجانبين مع بعضهما ووقوع أولهما تحت تأثير الثاني. ويعتمد بناء هذا الترابط على توظيف تقنيتين مسرحيتين، ألا وهما: القناع والميتا-دراما (المسرح للمسرح أو المسرح الذي يدرس نفسه)[5].

بدايةً، يقول النصّ المسرحي صراحةً أن:

«a whole black band»

«نطاقاً متكاملاً من السواد» (18؛ ترجمتي) حول الأقنعة البيضاء التي يرتديها أعضاء المحكمة يبدو جلياً للمشاهد. ترمز هذه التقنية في استخدام القناع بحسب سيرلوت Cerlot إلى حالة:

«what-one-is to become what-one-would-like-to-be»

«تحوّل كينونة المرء إلى ما يرغب في كونه» (205؛ ترجمتي)، وبهذا تبرزُ 'لعبة' العوامل البصرية والسمعية مجدداً، إذ تظهر الشخصيات مرتديةً ثيابَ أشخاصٍ بيض البشرة ومتنكرةً بشكل جزيء على هيئتهم، رغم كونهم من ذوي البشرة السمراء أصلاً. وما يعنيه قبول الجمهور لهذه التقنية هو كون شخصية الممثل/ـــة تتشكل من خلال الدور الذي تؤديه/يؤديه. وكمثالٍ أبسط، تتحدد هويّةُ الممثل الذي يجسّدُ دور البطل في مسرحية عطيل لمؤلفها شكسبير أثناء العرض عن

طريقِ الشخصيّة التي يلعبها فهو بالنسبة للمشاهدين عبدٌ أسمر البشرة بغضِ النظرِ عن عرق الممثل الحقيقي. بناءً على ما سبق، يرمي جينيه إلى كشف زيف مفهوم الهوية على وجه العموم ومفهوم الهويّة العرقيّة على وجه الخصوص من خلال هذه المفارقة بين المَمَثَّلِ والمُمَثِّلِ.

فيما يتعلّق بمفهوم الميتادراما، توحي بنية المسرح-ضمن-المسرح في الملونون بمضامين نفسيّة ما بعد حداثيّة، إذ يطغى إحساسٌ من الميوعة أو السيولة على تركيب هويّة الشخصيات التي تتخذ 'شكلاً' جديداً يتناسب مع كلِّ مستوىً من مستويات المسرحية. ونسوق المثال التالي لشرح استمرارية التغيير على مختلف المستويات من الملونون. على المستوى الأول، يكون فيلاج مجرّد شخصية سمراء البشرة ليأخذ بعدها دوراً جديداً ومختلفاً في مستوىً جديد، دور العاشق، حين يأمرُ الحاكم ببداية العرض المسرحي داخل المسرحيّة نفسها. وتصل عمليّة التحوّل الشكلي إلى أوجها عند مستوى التمرّن على الجريمة فيتزامن تمثيل فيلاج لدور ذكرٍ قاتلٍ أسمر البشرة مع أدائه لصوتٍ ضحيّةٍ أنثى بيضاء البشرة. ويتماشى هذا البعد البروتيوسي مع التعريفات المعاصرة للهويّة فهي بحسب كوبلاند Coupland:

«emergent, always in flux»

«طارئةٌ وفي حالةٍ من التشكّل» (2211؛ ترجمتي)، وبذلك تتوظّفُ الميتادراما، ضمن هذا السياق، باعتبارها آليّةً سيكولوجيّة معدّة لتحقيق مفهوم السيولة.

هذا ولا تنحصر المهمة التي يلعبها تمثيل الأدوار في عالم جان جينيه بالتحليل النفسي، بل يتعدى هذا المجال إلى الفلسفة وبالأخصّ إلى المدرسة الوجوديّة. إنَّ الهويّة في المسرح والحياة هي دورٌ وتركيبٌ في آنٍ معاً، وهذا يشير إلى أنَّ العامل الذي ينطبق على مجالين يعبرّ أيضاً عن تشابههما، أي أنّ الحياة كما المسرح هي مجرّدُ منصّةٍ يؤدّي فوقها الناس أدواراً معيّنةً، أو كما يصفها ستايان فهي:

«as fake as the theatre itself»

«مماثلة في زيفها للمسرح نفسه» (147؛ ترجمتي) وتذكّرنا هذه النقطة من النقاش أنّ ما يُلمِحُ إليه جينيه قالهُ شكسبير صراحةً في مسرحيته كما تشاء على لسان جاك: «إن العالم مسرح والناس فيه ممثلون – كل واحد فيه، يدخل إليه ويخرج منه، ويلعب فيه الأدوار المختلفة» (الفصل الثاني، المشهد السابع، 50-51). من هنا، يمكن القول إنّ كلا المؤلفين يلاحظ التشابه بين المسرح والحياة، لكنْ لا

تعدو عبارة شكسبير الفلسفية عن كونها تأمّلٌ مجرّد، في حين يستخدم جينيه تقنيّة تمثيل الأدوار لإنعام النظر في الحياة والغوص في تناقضاتها، وبذلك يكتسبُ مسرحُ هذا الأخير قدرةً تحليليّة.

بناءً عليه، يمكن توصيفُ أعمال جان جينيه بشكلٍ أفضل في ضوء الموشوريّة ما يعني أنّ فهم المسرح كانعكاسٍ للحياة قد تحوّل في هذه الأعمال إلى تفحّصٍ وتحليل. فليست خشبةُ المسرح صورةً منعكسة عن الحياة أو مُنتجاً أُعِيْدَ تدويرهُ منها، بل هي تحرٌّ لكيفيّة تفاعل الأفرادِ ضمن المجتمع. إذن، يمكننا توظيف المسرح كما يقترحُ ستايان بغية:

«penetrate reality and our consciousness at the same time»

«النفاذ إلى الحقيقة الواقعة وإلى شعورنا في آنٍ معاً» (150؛ ترجمتي)، وعند تحليل الواقع وكشفه بواسطة مقابله المسرحيّ، يصبح هذا المقابلُ 'موشوراً' يضبطُ زيف نظيره وتقليديته. ويذكر وايت White قولاً مماثلاً لجينيه ما نَصُّهُ:

«[I]t is very rare for us to make a conscious effort to push beyond this state of stupor. I push beyond by writing»

«إنّه لمن النادر جدّا بالنسبة لنا القيام بجهدٍ واعٍ للدفع أبعد من حالة السبات هذه؛ أنا أدفعُ أبعدَ عن طريقِ الكتابة» (460؛ ترجمتي). وهكذا، تصبح موشوريّة تمثيل الأدوار في المسرحيّات التي ناقشناها سلاحاً ضد زيف المجتمع؛ إنّها المحكُّ والمعيار لتعرية هذا الزيف.

من خلال ما تقدّم، يمكنُ ملاحظة أنَّ في عالم جان جينيه المسرحي يؤدّي تمثيل الأدوار أدواراً ووظائف متعددة فهو تقنيّةُ تحليلٍ نفسيّة فيما يخصّ مفهوم الهويّة، وهو منهجٌ وجوديٌّ من الناحية الفلسفيّة، كما يُستخدم أيضاً كموشورٍ ووسيطٍ وسلاحٍ في العلاقة بين المسرح والحياة. باختصار، إنّ أفضل وصفٍ لهذه التقنية هو اعتبارها آليّةً بروتيوسيّة في عالمٍ قائمٍ كذلك على المفهومِ عينه.

المصادر العربية والأجنبية:

بافي، باتريس. معجم المسرح. تر. ميشال ف. خطار. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2015. نسخة مطبوعة.

كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005.

لطفي الشربيني، معجم مصطلحات الطب النفسي، مركز تعريب العلوم الصحيّة.

وليم شكسبير، كما تشاء، تر ج:يونس، مارون عبّود، بيروت، 1981.

Cirlot, J. E. «Mask.» A Dictionary of Symbols. Trans. Jack Sage. 2nd ed. London: Routledge, 2001. 205-206. Print.

Coupland, Christine. «Identity: The Management of Meaning.» The Blackwell Encyclopedia of Sociology. Ed. George Ritzer. Malden: Blackwell, 2007. 22102213-. Print.

Dyer, Judy. «Language and Identity.» The Routledge Companion to Sociolinguistics. Ed. Carmen Llamas, Louise Mullany, and Peter Stockwell. Abingdon: Routledge, 2007. 101108-. Print.

«Gender Identity.» Encyclopaedia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2010. DVD-ROM.

Genet, Jean. The Blacks: A Clown Show. Trans. Bernard Frechtman. New York: Grove, 1960. Print.

The Maids. Trans. Bernard Frechtman. Whitstable: Whitstable Litho, 1978. Print.

Kranser, David. A History of Modern Drama. Vol. 1. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. Print.

Linger, Daniel T. «Identity.» A Companion to Psychological Anthropology: Modernity and Psychocultural Change. Ed. Conerly Casey and Robert B. Edgerton. Malden: Blackwell, 2007. 185200-. Print.

Paul, C. «Multiracial Children.» Teen Ink. 1st May 2020. Web. http://www.teenink.com/hot_topics/pride_prejudice/article/14815/Multiracial-Children/

«Proteus (mythology).» Microsoft® Student 2009 Redmond: Microsoft Corporation, 2008. DVD-ROM.

Styan, J. L. Modern Drama in Theory and Practice. Vol. 2. Cambridge: Cambridge UP, 1985. Print.

White, Edmund, ed. The Selected Writings of Jean Genet. New Jersey: Ecco, 1993. Print.

◊ هوامش

(1) تتبع الدراسة أسلوب MLA في التوثيق المرجعيّ بإصداره السابع والصادر في عام 2009.

(2) الجندر هو (النوع الاجتماعي Gender:)

(3) التحاوز هو عملية فصل مجال ما أو فكرة ما إلى مجموعة من الأقسام أو الأحياز (جمع حيّز)

(4) عنوان المسرحية باللغة الإنكليزية هو The Blacks لكن اعتماد ترجمة مثل السود قد حمل في طياته مضامين عنصرية لا بد من الابتعاد عنها

(5) المينا-مسرح: بحسب باتريس بافي هو شكل مسرحي تكمن المشكلة فيه في المسرح نفسه فهو مسرح يتكلم عن المسرح أو هو مسرح عن المسرح (327؛ ترجمتي).

خطاب اللّغة والهوية من المنظور ما بعد الاستعماري:

قراءة في أطروحة فرانتز فانون

د. إبراهيم علي

كاتب ومدرس جامعي من الجزائر

يعتبر المفكّر فانتز فانون 1961 ،(Frantz Fanon-1925) أحد أبرز مفكّري المدرسة النّقديّة في علم الاجتماع المعاصر، نظراً لإسهاماته الفكريّة المتشابكة مع قضايا العصر، ولا سيما القضايا التي تتعلّق بشؤون العالم الثّالث.

لقد ألهمت أطروحاته الكثير من مثقّفي الخطاب ما بعد الاستعماري (poscolonialisme)، لأنه كشف عن إمكانات مهمّة على صعيد التّنظير الأكاديميّ والنّقد الثّقافيّ لمشكلات الثّقافة والتّاريخ.

وقد تمحورت أطروحاته حول إنهاء الاستعمار (décolonisation)، وتحديد آثاره النّفسيّة، وإشكالات مشروعيّة التّحرّر الوطنيّ وتشكّل منظومة الحقل الثّقافيّ الوطنيّ.

عمل فرانتز فانون على إنهاء الظّاهرة الاستعمارية، فقد ارتبطت قضيّة تصفيّة الاستعمار بالآثار التي يخلّفها في الثّقافة واللّغة والأدب والاقتصاد. ذلك أن عمليّة التّفكيك الثّقافيّ واللّغويّ، تمرّ عبر استعارة ما جاء به الخطاب الاستعماري من استراتجيّات قائمة على العنف والتّمثّل العنصريّ، ومن ثمّة، العمل على نقضها من أجل استعادة فضاء الهويّة الوطنيّة. ولذلك يؤكد (فانون) أن العنف، يمرّ عبر الثّقافة بالقدر الذي يؤسّس ويبني به أنساقها. إنّ الثّقافة الحقّة هي «الثورة». ومعنى هذا أنّ هذه الثّقافة تنشأ والنّار حاميّة[1]. وعلى الرغم من أنّ مرجعيّات فانون الفلسفيّة هي نتاج أدوات الغرب المعرفيّة: الطبّ النّفسانيّ القائم على التّشخيص الاجتماعيّ والسيّاسيّ، أدرك (فانون)، بحسب المفكّر البريطانيّ دافيد كوت David Caute))، إمكان أن ينقلب على الغرب بأدواته التي هي المفاهيم الثّوريّة الغربيّة[2]. يقول عنه الفيلسوف الفرنسّي جان پول سارتر (Jean-Paul Sartre): يضع (فانون) مفهوم فلسفة العنف في إطار سياق الخطاب العلاجيّ. ذلك أنّ الكائن الأصيل، يشفي نفسه من العصاب الاستعماريّ بطرد المستوطِن بقوّة العنف. لذلك يقترح أنّ الحالة الاستعمارية أرض خصبة مواتيّة للاضطراب العقليّ نتيجة للإيديولوجيّة الاستعماريّة[3].

وقد كان لعمل (فانون) تأثيراته العميقة في نظريّة خطاب ما بعد الاستعمار)، ولا سيما تأثيراته خارج الأوساط الأكاديميّة الغربيّة، بأعمال دالّة، هي:

-1 بشرة سوداء، أقنعة بيضاء: 1652, Peau noire, masques balanes.

-2 العام الخامس للثّورة الجزائريّة: 1959, L'An V de la révolution algérienne.

-3 معذّبو الأرض: 1961, Les Damnés de la terre.

-4 من أجل الثّورة الإفريقيّة : . 1964, Pour la révolution africaine نشر بعد وفاته.

-5 (نصوص حول الاستلاب والحرية: (2015, Écrits sur l'aliénation et la liberté. نشر بعد وفاته.

ويشكّل مؤلّفه: «العام الخامس للثّورة الجزائريّة»، تجسيداً لفلسفة (التطبيق العمليّ: La praxis)[4] لديه، وتمفصلاً بارعاً لجدليّة الممارسة النّضاليّة على لغة التّحوّل الثّوريّ، من خلال عرض أطروحته حول (التّقنية: la technicité) و(اللّغة: la langue) وعلاقاتهما بالتّحوّل الثّوريّ من خلال رصد أهمّ التّحولات التي طالت القيم المجتمعيّة الجزائريّة بسبب إعلان الحدث - الثّورة، وكيف حوّل هذا الحدث التّاريخيّ آليّات المقاومة والصمود.

وتطـرح آراء فرانتـز فانـون، مشكلـة النّمـوذج الجـزائـريّ من خلال مقالتـه الشّهيرة حول صوت إذاعة الثّورة الجزائريّة: (هنا صوت الجزائر: Ici la voix de l›Algérie)، الذي يطرح فيه المشكلة برمّتها. ففي البداية (قبل الثّورة)، كان المجتمع الجزائريّ يقبل بصعوبة أجهزة المذياع، وهو يرفض هذه التّقنية (technique) التي تهدّد استقراره وتثير الاضطراب فيه، في حين كان لمعمّرون الفرنسيّون في الجزائر يصرخون: «لولا الخمر والمذياع لكنّا الآن قد استعربنا»[5]. وقد ظلّت أجيال من هؤلاء (الغزاة) بحسب الرّوائيّ البريطانيّ (إدوارد مورغان فورستر: Edward Morgan Forster) تقيم في (المنفى). والمدن المهمّة التي بنوها ظلّت مجرّد منتجعات ينسحبون إليها، وظلّت خصوماتهم اعتلال رجال لا يستطيعون أن يجدوا طريق العودة إلى بيوتهم[6]. لقد كان (راديو الجزائر: Radio Algérie)، أي صوت فرنسا في الجزائر، يشكّل المركز المرجعيّ الوحيد على مستوى الإعلام. و(راديو الجزائر) هو يوميّاً بالنّسبة للمستوطِن، دعوة لعدم التّمازج مع السّكان الأصليّين، وعدم نسيانه لحقّ ثقافته. لقد كان جهاز المذياع عند المعمّرين، يمثّل شبه وسيلة للصّمود، ووسيلة للضّغط الثّقافيّ على المجتمع الخاضع. ولذلك كان بمنزلة صلة وصل مع العالم المتحضّر، وبمنزلة أداة فعّالة في مقاومة (الأثر الخبيث: L›effet malveillant) لمجتمع السّكان الأصليّين[7]. لقد كانت محطّـة الإذاعـة الفرنسيّة في الجزائـر، هي تقنية رجل الاحتلال في إطار السّلطة الاستعماريّة، فهي لا يلبّي أيّة حاجة حيويّة للمواطن الجزائريّ. فالمذياع، بوصفه مركزًا للوجود الفرنسيّ، وجهازًا ماديًّا داخل الشّكل الاستعماريّ، يحمل قيمة سلبيّة إلى حدّ بعيد. ومن ثمّ، لم يُنظر إلى هذه الأداة التّقنيّة في ذاتها. فالبلاغات (les communiqués) التي تذاع من (مذياع الجزائر)، يلتقطها

الممثّلون الوحيدون للسّلطة في الجزائر، وهم من مواطني القوّة الاستعماريّة، والتي يبدو أنّها تتجنّب أعضاء المجتمع من السّكان الأصليّين. ومن هنا كان عدم اقتناء هذا المجتمع لأجهزة المذياع يعزّز ذلك الشّعور بعالم الإعلام الاستعماريّ المغلق. فقد كان الجزائريّ يقف من هذه الإذاعة، موقفًا سلبيًّا؛ لأنهم «فرنسيّين يتحدّثون إلى فرنسيّين»[8]. كانت الفرنسيّة إذن، (رمز السّلطة: le symbole du pouvoir) بالنّسبة إلى السكّان المضطهَدين. ويرى (فانون)، أنّه ابتداء من عام 1956، لم يعد ينظر إلى شراء جهاز الرّاديو كأنّه قبول بتقنية المستعمِر، وإنّما باعتباره وسيلة جزائريّة لمباشرة الاتّصال بالثّورة من أجل معايشتها. وهكذا وجد الجزائريّ نفسه يبلغ أكثر أشكال الإعلام عصريّة. فقد أحسّ الجزائريّ بضّرورة زيادة شبكة استعلاماته (son réseau d'information). ولقد حدث أكثر التّحولات أهمّية في نطاق اقتناء أجهزة الالتقاط، وفي حدود تحديد المواقف الجديدة في مواجهة هذه (التّقنية) المحدّدة للاستعلام. لقد بدأ الجزائريّ يشعر بالحاجة الحيويّة والملحّة إلى أن يكون على اطّلاع على ما يجري. لقد رأى الجزائريّ نفسه مدعوًّا إلى اقتناء مصادر خاصّة به للاستعلام منذ الشّهور الأولى للثّورة بهدف حماية ذاته، وإلى أن يردّ على أخبار العدوّ، بأخباره الخاصّة. كان الحصول على جهاز الرّاديو يمثّل في الجزائر، الوسيلة الوحيدة لحيّازة مصدر غير فرنسيّ للإخبار عن الثّورة. وقد أصبحت معرفة ما يحدث، أمراً أساسيّاً. فقد أخذ الجزائريّ في هذه الحقبة، يحسّ بالحاجة إلى النّهوض بحياته إلى مستوى الثّورة، إلى الدّخول في شبكة الاستعلام الواسعة[9]. وهكذا، فَقَدَ جهاز المذياع: الأداة التّقنيّة (l'outil technique)، على نحو سحريّ، صفاته بوصفه شيئًا من أشياء العدوّ. فلم يعد جهاز المذياع جزءاً من ترسانة القمع الثّقافيّ الذي يمارسه الاحتلال. إنّ المجتمع الجزائريّ إذ يجعل من الرّاديو وسيلة فريدة للمقاومة في وجه الضّغوط النفسيّة والعسكريّة المتزايدة، يقرّر تبنّي التّقنية الجديدة، فيكون بهذا، مربوطاً بالطّرائق الجديدة في استخدام الإشارات التي ابتدعتها الثّورة[10]. ومن ثمّة، أصبحت حيّازة الجزائريّ لجهازه، تعني «دفع ضريبة للأمّة، أي شراء الحقّ في الولوج إلى صفوف هذا الشّعب المتجمّع من أجل الكفاح»[11]. بيد أنّ السّلطات الاستعماريّة بدأت تستبين أهمّية هذا التّقدّم الشّعبيّ في فنّ الاستعلام،

لأن بيع جهاز المذياع أصبح ممنوعاً إلاّ بتقديم وثيقة بذلك تُعطى من إدارة الأمن العسكريّ، أو من دوائر البوليس. أمّا بيع الأجهزة التي تعمل بالبطّاريّات فقد مُنع منعاً قاطعاً، وجرى عمليّاً سحب بطّاريّات الغيّار من السّوق، وأصبح إدخال هذه الوسائل من الخارج بالنّسبة للشّعب معادلًا في أهمّية إدخال السّلاح والذّخيرة[12]. وهكذا يؤكّد (فانون)، أنّ الانفتاح الذّاتيّ على (الآخر)، يكون ممنوعاً في الوضع الاستعماريّ. ذلك أنّ الصّوت المسموع، هو صوت، اضطهاديّ ليس لا مباليّاً وليس محايداً، إنّه صوت المضطهِد، صوت العدوّ. ومن ثمّ، لا تُقبل الكلمة في مثل هذه الحال، بل تُنبَذ. لقد كان جهاز المذياع، قبل عام 1954 شيئًا معيبًا، ومدعاة للقلق وموجبًا للّعنة. واعتباراً من عام 1954 يكتسب جهاز الرّاديو معاني جديدة، إنه يفقد ما فيه من ناتج العدوانيّة، ويتجرّد من طابعه الأجنبيّ، وينتظم في الأمّة المكافِحة، ويصبح الصّوت الإذاعيّ ابتداء من 1956، صوتاً يحمي ويساعد. هكذا أصبح التّكنيك الأجنبيّ المهضوم بمناسبة الكفاح الوطنيّ، أداة للمعركة من أجل الشّعب، وعنصراً واقيّاً ضدّ الاضطراب[13]. وأصبح المواطن الجزائريّ مع (هنا صوت الجزائر)، مدعوّاً بأن يصبح عنصراً قادراً على التّجاوب مع شبكة المعاني الواسعة التي نشأت من معركة التّحرير. إنّ جهاز الرّاديو، باعتباره تقنية، قد أخذ يتميّز بالنّسبة للجزائريّ، ولم يعد مرتبطاً مباشرة بما يقوله المحتلّ. وفي هذه الحال، فإنّ حيّازة الجهاز، لا تعني الاستسلام للمحتلّ، وإنّما على العكس، هي إظهار الرّغبة في سماع أصوات أخرى، وفي الانفتاح على آفاق أخرى. ذلك أنّ الجزائريّ قد اكتشف أثناء كفاحه، وبفضل (هنا صوت الجزائر)، وجود أصوات أخرى غير صمته القديم، وغير صوت الرّجل المسيطِر المضخّم الذي بدأ يفقد (القدسيّة -La Sacralité) التي كان يتمتّع بها. حيث تمّ على مستوى الإعلام، (عمليّة إبطال قيمة المستعمِر: Processus d›invalidation de la valeur du colonisateur)، وفرض الصّوت الوطنيّ للوقوف في وجه مونولوج المحتلّ[14]. وهكذا أدت إذاعة (هنا صوت الجزائر)، إلى أن توجَد الأمّة، ومنحت كلّ مواطن فيها كياناً جديداً وجعلته يعرفه بوضوح[15].

إنّ فانون، يرى أنّ (التّقنية)التي هي (جهاز الرّاديو)، لعبت دوراً مزدوجاً، ومتناقضاً. فهي مرفوضة، لأنّها تعبرّ عن وجهة نظر المستعمِر

فقط، وهي في مرحلة أخرى، مقبولة لأنّها أصبحت تعبرّ عن وجهة نظر الثّورة الجزائريّة. إنّ فانون يؤكّد أنّ (التّقنية)، يُنظَر إليها بحسب وظيفتها لا بحدّ ذاتها. فهل ينطبق الموقف نفسه على اللّغة الفرنسيّة؟ إنّ فانون يؤكّد أنّ اللّغة تكون بوظيفتها، ويشير إلى اكتساب قيم جديدة بواسطة اللّغة الفرنسيّة. فقد كانت اللّغة الفرنسيّة، باعتبارها لغة للاحتلال، وناقلة للقوّة التي تضطهـد، تبدو ملزَمة بالحكم على الجزائريّ باحتقار. لقد كانت الغالبيّة الكبرى من الجزائريّين، في الشّهور الأولى من تاريخ الثّورة، ترى في كلّ شيء مكتـوب باللّغة الفرنسيّـة تعبيرًا عن السّلطـة الاستعماريّة. لقد كان شكل الخـطّ في طباعة مجلة الإكسبـريس (L'express))[16] وفي جريدة صـدى الجزائـر (L'écho d'Alger)[17]، علامـة على الوجود الفرنسيّ[18]. لقـد كـان كـلّ تعبيـر فرنسـيّ له صلة بالجزائريّ، ينطوي على مضمون مهيمنcontenu dominant (un)، وكانت كلّ كلمة فرنسيّـة تطـرق الأسـماع، «أمراً أو تهديداً أو شتيمة». وكان لقـاء الجزائريّ بالأوروبيّ محصـورًا في دائـرة هذه المعاني الثّلاثة. وسـوف يكون بثّ بلاغات الجزائر المقاتلة بالفرنسيّة، محرّراً للغة العدوّ من مدلولاتـها التّاريخيّة. والرّسالة نفسها التي توجّه بلغات ثلاث مختلفة، توحّد التّجربة وتمنحها أبعاداً عالميّة. وبدأت اللّغة الفرنسيّة تفقد صفتها الملعونة، مادامت تكشف عن قدرتـها كذلك على نقل رسائل الحقيقة لصالح الأمّة التي تنتظرها[19]. فلم يعد التّعبير بالفرنسيّة وفهم الفرنسيّة مماثلاً للخيّانة أو مطابقاً لحالة تخاذل أمام المحتلّ. ذلك أنّ اللّغة الفرنسيّة التي يستعملها مذياع (هنا صوت الجزائر)، والتي تتيح نقل رسالة الثّورة بصورة فعّالة أصبحت أداة للتّحرّر. ويصف فانون ما حصل للّغة الفرنسيّة في منظومة خطاب الثّورة الجزائريّة عام 1954، بعمليّة شبيهة بـــالرّقْيَـة exorcisme›l)) للتّخلّص من كراهيّة اللّغة الفرنسيّة. إنّه شيء يشبه استلام لغة المحتلّ من قبل السّاكن الأصليّ[20]. فقد أصبحت اللّغة الفرنسيّة بعد اندلاع الثّورة الجزائريّة، علامة انتصار، وعـلامة التقاء بعـد أن كـانت شتيمة. لقد كـان استـعمال اللّغة الفـرنسيّة، عمـليّة ترويض un processus d›apprivoisement)) لخاصّية من خصائـص المحتـلّ، والإفصـاح عن قابليّة التّأثّر بعلاماتــه ورموزه. لقد أصبح الكاتب الجزائريّ يكتب بلغةـ عالميّة، ويقلب تلك اللّغة ضدّ مصادر سلطتها. وقد

أدرك الفرنسيّون هذه الظّاهرة بعد (مؤتمر الصّومام)[21] عام 1956. لقد عُقِدت غالبيّة مؤتمرات الأحزاب الوطنيّة قبل عام 1954، باللّغة العربيّة التي كانت تشكّل عندئذ، نموذج الوجود. وقد كان رفض الفرنسيّة بوصفها لغة وكيفيّة للاضطهاد الثّقافيّ قبل عام 1954، شكلاً من أشكال التّميّز والتّفرّد اليّوميّ. إنّ حقيقة المعركة في آب / أغسطس عام 1956، وارتباك رجل الاحتلال، قد جرّدا اللّغة العربيّة من صفتها المقدّسة، وجرّد اللّغة الفرنسيّة من مقولاتها الملعونة، بحيث تمكّنت لغة التّخاطب الجديدة بين صفوف أبناء الأمّة عندئذ من الإعلان عن نفسها، بوساطة شبكات متعدّدة دالّة[22]. وهكذا أصبح الإقبال على الصّحف الفرنسيّة (الدّيمقراطيّة) بالنّسبة للجزائريّ معناه، إظهار رغبة التّميّز، والاعتراف علناً بالولاء للثّورة. وهو في نظر المعمِّر صاحب الكشك le kiosque)) المنخرط في إطار تشكيلات المستعمِرين المتطرّفين، تأكيداً لا لَبْسَ فيه، من جانب الجزائريّ بالتّضامن مع الثّورة. فشراء مثل تلك الجرائد يكون على هذا النّحوّ، شبيهاً بفعل وطنيّ، إنّه بسرعة فائقة إذن، يصبح فعلاً خطراً un acte dangereux)). ومن ثمّ يكون طلب إحدى هذه الصّحف في نظر ممثّل المحتلّ مدير الكشك، تعبيرًا عن الوطنيّة مساويًا لعمل حربيّ[23]. كان الكلام الإذاعيّ في إذاعة (هنا صوت الجزائر) بهذا المعنى، يكتب الحدث؛ فقد انصهرت الإشارة le signal)) في الإصغاء إليها Son écoute)) ، وقابليّة الكتابة للانعكاس والقراءة التي كانت مطلباً لثورة الكتابة في أمكنة أخرى، حاولت الثّورة أن تنجزها، ولقد غدا المذياع النّقال، على نحو من الأنحاء، الزّائدة الجسمانيّة l›excès corporel))، والعضوّ الجديد للخيّال العلميّ عند الثّوار. لقد كانت علاقات القوّة بين المجموعات المساهمة في الأزمة علاقات لفظيةrelations verbales) بشكل جوهريّ. وبهذا المعنى، كان الانتقال التّكتيكيّ، الجدليّ للعلاقات طوال سنوات الثّورة يجري من خلال النّشرة الإخباريّة، والمؤتمرات الصّحفيّة، والتّصريحات والخطب، وبوساطتها. وهذا يعني أنّه لم تكن هناك لغة تستعمل تعبيراً عن الأزمة، بل كانت للأزمة لغتها أيضاً[24]، بخلاف الاعتقاد السّائد في الفكر الشّائع وفي بعض النّظريّات العالِمة les théories savantes)) التي تجعل من الاستماع/الفهم شرطاً للإصغاء/الانتباه والموافقة، بحيث يبقى الاعتراف بشرعيّة البث، شرطاً

الدراسات

ضروريّاً سواء أكان ذلك لعمليّة تلقّي المعلومات، أم لتحويلها من كونـها إخبارًا (notification) إلى كونها إعدادًاpréparation)) أو خبرة connaissance))[25]. وبهذا المعنى، يتوصّل أيّ نشاط ثقافيّ/إبداعيّ يقوم على العنف الرّمزيّ la violence symbolique)) إلى فرض نفسه، ويفترض موضوعيّاً، وجود (تفويض للصّلاحيّة la délégation de pouvoirs). إنّ علاقات القوّة، هي التي تُعيّن désigne)) حدود فعل قوّة الإقناع التي يمتلكها النّفوذ الرّمزيّ l›influence symbolique)). فالسّياسيّ يَعِظُprêche)) في واقع الأمر، أشخاصاً مهتدين. وذلك لأنّه لن يستمع إلى تعاليمه إلاّ هؤلاء الذين بايعوه موضوعيّاً على أخذ العلم عنه[26]. وانطلاقاً من هذا، يمكن القول: إنّ الكلام هو الذي استثمر التّاريخ، وجعله يَعْبُرُ كما لو أنّه شبكة من الآثار، وكتابة مُحدثة، ومزحزحة. فـالطّبيعة المتكلّمة la nature parlante)) للأزمة هنا، هي بالأحرى مرئيّة إلى درجة لم تمتلك معها أيّ أثر قاتل effet fatal)) لا يعوّض[27]. لقد فاض الكلام الثّوريّ تماماً، وانساح في كلّ مكان، ذهاباً وانكتاباً في كلّ موضع. ولعلّ هذا ما يعطينا بعض الحقّ في تعريف_تحديد الثّورة على هذا المستوى، بأنّها ثورة لفظيةune révolution) verbale) كما تجلّى ذلك في الخطابات البلاغيّة لإذاعة (هنا صوت الجزائر). ولقد ظهر بالنّظر إلى الماضي، أنّ المقاوم الجزائريّ كان كائناً محروماً من الكلام، إنّه محروم منه، ولكنه ليس ممتنعاً عنه. إن الجزائريّ يمتلك لغة تأتيه من أصل طبقيّ، ومن ممارسة ثقافيّة غامضة. ولذا، فإنّ اللّغة ليست مجـهولة بالنّسبة إليه، وإنه لا يخـاف منـها. والقـضيّة كانت في أخذ السّـلطة، وفي الاستعمال الفاعل باعتبار الكلام نشاطاً حرّاً، وليس مجرّد أداة فقط. وقد أخذ هذا النّشاط أشكالاً مختلفة:

أ- إنّه كلام وحشيّ discours brutal)) يتأسّس على الإبداع. وإنّه باختصار، يتلقى سعادة التّعبير.

ب- إنّه كلام تبشيريّ discours missionnaire))، مصمّم بشكل أداتيّ محض، ومخصّص لنقل أنماط الثّقافة السّياسيّة.

ج- إنّه كـلام وظيفـيّ discours fonctionnels))، ينقـل مشروعات الإصـلاح ناسبـاً للثّورة، وظـائف اجتماعيّـة وسّياسيّـة واقتصاديّـة.

هذه خلاصة لرأي فرانتز فانون حول مشكلة اللّغة. فهو يرى أنّ اللّغة الفرنسيّة وسيلة، قد تستخدم من أجل توطيد نظريّة الاندماج الاستعماريّة؛ وهنا، تكون اللّغة، عدوّة؛ ليس لأنّها لغة الاستعمار الفرنسيّ فقط، بل لأنها أيضاً أداته/وسيلته. وهي أيضاً في الطّرف (النّقضيّ)، تستعمل كأداة توصيل ثوريّة كما حدث في مؤتمر (الصّومام)، وكما استُعمِلت في إذاعة (هنا صوت الجزائر). أمّا موقفه من اللّغة العربيّة، فهو موقف ينسجم مع نظرته الشّموليّة لوظيفة اللّغة. فاللّغة العربيّة ليست مقدّسة في حدّ ذاتها، بل ينظر إليها أيضاً بحسب وظيفتها.

هوامش

-1 ينظر: فرانتز فانون: معذّبو الأرض. ترجمة سامي الدّروبي وجمال الأتاسي. دار الطّليعة. بيروت. ط5. 1984. (المقدّمة بقلم الفيلسوف، جان پول سارتر - Jean-Paul Sartre). ص5.

(2) -David Caute: Fanon. London.1970.

(3) -3 ينظر: فرانتز فانون: معذّبو الأرض. ص12.

(4) -4 البراكسيس، أو فلسفة الممارسة الثّوريّة. هي طريقة يتمُّ من خلالها إنتاج نظريَّة أو مهارة معيّنة أو إدراك.

(5) -5 فرانتز فانون: العام الخامس للثّورة الجزائريّة. ترجمة. ذوقان فرقوط. دار الفارابي. بيروت. ط1. 2004. ص68.

(6) -6 إدوارد مورغان فورستر: (ممرّ إلى الهند . A Passage to India 1924)، التي تمثّل صورة إشكاليّة للمستعمِرين، إشكاليّة صراع الحضارات، حيث يعيش المستعمِرون حياة بحبوحة أرستقراطيّة انعزاليّة تترفّع على السّكان الأصليّين. عن إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة. ترجمة كمال أبو ديب. دار الآداب للنشر والتّوزيع. بيروت. ط4. 2014.. ص260.

(7) -7 ينظر: فرانتز فانون: العام الخامس للثّورة الجزائريّة. ص69.

(8) -8 فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص71.

(9) -9 ينظر: فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص72-73.

(10) -10 ينظر: فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص83.

(11) -11 ينظر: فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص84.

(12) -12 ينظر: فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص84.

(13) -13 ينظر: فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص89.

(14) -14 ينظر: فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص97-99.

(15) -15 فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص98.

(16) -16 الإكسبريس: مجلّة إخباريّة أسبوعيّة فرنسيّة، أنشئت في عام 1953، وهي ذات ميول سيّاسية يمينيّة.

(17) -17 هي صحيفة يوميّة فرنسيّة تأسّست في الجزائر في عام 1912. كانت أوّل صحيفة تقدّم التّصوير الصّحفيّ في الجزائر. وكان لها مراسلون في أهمّ مدن المغرب الكبير، ومكاتب في باريس. كانت ذات ميول يساريّة راديكاليّة تدعو إلى الحوار بين أرباب العمل والطّبقة العاملة. في خلال الحرب الجزائريّة، أصبحت المدافع الشّرسة عن خطاب إيديولوجيا الجزائر الفرنسيّة.

(18) -18 ينظر: فرانتز فانون: فانون: العام الخامس للثّورة الجزائريّة. ص81.

(19) -19 فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص90.

(20) -20 ينظر: فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص91.

(21) -21 عقد (مؤتمر الصّومام) بمنطقة (بجاية) القبائل الصّغرى، سنة (20 أوت 1956). كان القصد أن يلتقي القادة مجدّداً بعد عام من اندلاع حرب التّحرير، وتقويم نتائجها وتقدير الصّعوبات وإعادة تنظيمها وترتيبها. كان من أهمّ النّتائج التي تمخّض عنها هذا الاجتماع، توحيد النّظام العسكريّ والسيّاسيّ، ووضع خريطة جديدة للجزائر وفقاً لظروف الحرب، وتحسين مستوى المبادرة، والتّعاون والتّنسيق بين مختلف القوى، كما وضعت إستراتيجيّة للعمل المستقبليّ للثّورة. وقد اتّخذ المؤتمر قراراً بإقامة المجلس الوطنيّ للثّورة الجزائريّة ولجنة للتّنسيق والعمل. كان من بين نقاط الاختلاف الجذريّ والمأساويّ بين المؤتمرين، هو تحديد جهة الأولويّة بين السيّاسّي والعسكريّ.

(22) -22 ينظر: فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص93.

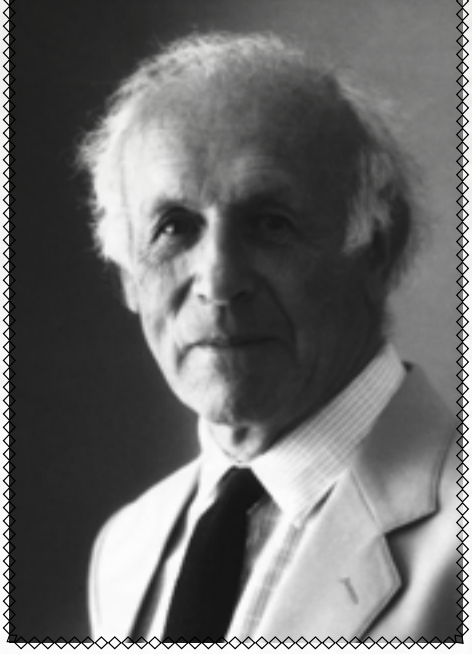
(23) -23 ينظر: فرانتز فانون: المرجع نفسه. ص81.

(24) -24 ينظر: رولان بارت: هسهسة اللّغة. ترجمة منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاريّ. حلب. ط1. 1999. ص220-221.

(25) -25 ينظر: بيار بورديو: العنف الرّمزيّ. ترجمة نظير جاهد. المركز الثّقافيّ العربيّ. بيروت- الدّار البيضاء. ط 1. 1994. ص27.

(26) -26 ينظر: بيار بورديو: المرجع نفسه. ص36.

(27) -27 ينظر: ينظر: رولان بارت: هسهسة اللغة. ص221.



مفهوم الأدب المقارن عند هنري غيفورد

حامد العبد

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

في عام 1969 صدر في لندن عن دار روتلدج وكيفان سلسلة من الكتب تحت مُسمى (مفاهيم الأدب)، وكان هدفها الأساسي المعلن من قبل محرريها هو أن تقدّم هذه الكتب لدارسي الأدب وللقارئ العام نظرة منهجية جديدة لفهم الأدب، فبدلاً من دراسة مؤلفين أو أعمال أو حقب أدبية مفرده، حاولت هذه السلسلة استكشاف أشكال أدبية و أفكار وقضايا عالجها الأدب، كما أنها حاولت تحديد علاقة الأدب ببعض النظم الفكرية المهمة مثل الأنثروبولوجيا والفلسفة وعلم النفس، وقد أخذ كل مؤلف من مؤلفي السلسلة على عاتقه دراسة مفهوم رئيس من الأدب، مثل الرمزية أو الأسلوبية، ليقدم توصيفاً واضحاً، وتقويماً نقدياً دقيقاً لذلك المصطلح.

ومن بين هؤلاء الكتّاب كان البريطاني (هنري غيفورد) الذي اختار مصطلح الأدب المقارن عنواناً لكتابه، من أجل حصول القارئ على بُعد جديد يضاف إلى فهمه لهذا الأدب ونقده. وقد حاول وصف الطبيعة العامة للدراسات الأدبية المقارنة وهدفها من خلال مصطلحات ولغة واضحة، وهو حسب ما قدمه للكتاب لا يعتبر أن باستطاعة الأدب المقارن أن يدعي بأنه تخصص قائم بحد ذاته، بل هو حسب تعريفه «مجال اهتمامٍ» أدبٍ نادى به قبل قرون الشاعر الألماني العظيم غوته عندما تنبأ بالأدب العالمي حيث سيكون لجميع الأمم صوت فيه. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو بأي شكل سيولد هذا الأدب العالمي؟

قسم غيفورد كتابه إلى ستة فصول، حمل أولها عنوان (تربية الشاعر الحديث)، الذي بين فيه الميل الملحوظ عند كتاب القرن العشرين الذين لا يرضيهم شيء سوى أفق عالمي حسب تعبيره، حيث بات بالنسبة إليهم سبر أغوار أدب أجنبي واحد على الأقل ضرورة حتمية لوجودهم، آخذين بقول الناقد الشهير أرنولد ماثيو: (على كل أديب أن يحاول امتلاك أدب عظيم واحد على الأُقل بالإضافة إلى أدبه، وكلما اختلف هذا الأدب عن أدبه كان ذلك أفضل). وقد درس المؤلف عدداً من الشعراء العظماء ليستدل بهم على صحة ادعائه، من بينهم كان الشاعر الأميركي عزرا باوند الذي اختاره لثلاثة أسباب حسب رأيه، الأول هو حجم إنجازاته الأدبية الكبيرة، والثاني هو قوة تأثيره، أما الثالث والأهم فهو كونه أميركياً، أي أن نصفه الأول داخل الثقافة الأوروبية والنصف الآخر خارجها، فهو يشترك في اللغة التي تحتضن واحداً من أغنى آداب العالم، ولكن في الوقت نفسه لا شيء يربطه بتقاليد أوروبا. كما أنه لم يحاول أحد من بين جميع الشعراء الأميركان أن يجرب أكثر مما فعل باوند في أعماله، فقد تحول اهتمامه الأولي بالشعر الفيكتوري إلى الكتّاب الإيطاليين في العصور الوسطى، ثم توصل إلى قراءة أوفيد وهوميروس وسافو، ليتوصل بعد ذلك إلى الشكل الشعري الياباني (الهايكو) وديوان الشعر الكونفوشيوسي، وقد نادى (بنقد جديد للشعر بالاستناد إلى الشعر العالمي، على أساس العمل العالي الجودة). كذلك استشهد غيفورد بعدد من الأدباء والروائيين من أمثال: ريلكه وباسترناك وبروست، الذين وجدوا طريقهم بشكل طبيعي للانتقال من أدب إلى آخر، مما يمنحهم أفضل فرصة لكسب منظور جديد.

وينهي الفصل الأول بقوله: أعتقد اعتقاداً جازماً أن الأدب كله واحد وغير قابل للتجزئة، وأن الدارس المثالي للأدب المقارن تنتظره مشكلة كبيرة هي مشكلة النبرة القومية، والتي ناقشها في الفصل الثاني من الكتاب الذي كان عنوانه (اللهجة القومية والتراث). وحاول فيه التقصي عمّا سمّاه «التراث الداخلي» الذي يعتبره الميزة الثابتة وغير المعروفة دائماً بوضوح، هذه الميزة التي تسري في عروق أي أدب قومي وتجعله فريداً من نوعه. وهذا التراث الداخلي تستطيع الأذن تمييزه أكثر من العين، من خلال نغمة لا يميزها الأجنبي دائماً، فليس هناك من أحد قادر على التغلغل في أعماق أية لغة كما يفعل ابنها الأصيل. لا شك أن كل لغات العالم تأخذ بعضها من البعض في هذا العصر، وتتلاقى في خبرة مشتركة، ولكنها في الوقت نفسه تصر كل واحدة منها وبشكل غيور على الحفاظ على خصوصيتها وتفردها، ويمكن لأي لغة (أم) أن تقبل بأبناء لها من زوج آخر، ولكن على عاتقها تقع مهمة الحفاظ على كينونتها، وقد استشهد المؤلف بأحد الكتاب الإنكليز (بوزويل) الذي كانت إحدى أمنياته هي أن يتكلم لغة إنكليزية صحيحة لا تشوبها تعبيرات ومصطلحات اسكتلندية. ولا شك أن هناك علاقة (نبوة) بين الكاتب ولغته، وكما خصته لغته الأم بنوعية فكره وإحساسه، يمكن له أن يوسع إمكانياتها هنا وهناك، حيث يتم تجديد للنظرات القديمة المتعلقة باللغة وإعادة تأهيل الذاكرة التي تحضر في الكلمات، ولكن الكاتب وإن استطاع تجاوز قدراته الخاصة إلا أنه لن يستطيع تجاوز القدرات الموروثة في اللغة، وهكذا يجب على دارس الأدب المقارن أن يقبل أن هناك عتبة يجب التوقف عندها.. ولكن يبقى التساؤل هنا مشروعاً، هل يستطيع أي أدب أن يقف وحده منفرداً بذاته؟

لقد حاول غيفورد الإجابة على هذا التساؤل في الفصل الثالث من كتابه الذي حمل عنواناً مثيراً هو (عقل أوروبا)، حيث نفى فيه وقوف أي أدب لوحده بشكل كامل وعلى نحو خاص فيما يتعلق بأوروبا وما تفرع عنها أي الأميركيتين، على الرغم من التنافر الداخلي الذي عرفته عبر قرون دون أن تجدي محاولتها لاحتضان حضارة واحدة من المحيط الأطلسي حتى جبال الأورال، حيث بقيت اختلافات واضحة بين الأشكال الغربية والأشكال الشرقية.. مع ذلك فإن قليلاً من الناس يختلف بشأن مصطلحات مثل مصطلح إليوت (فكر أوروبا) أو مصطلح

بول هازارد (الضمير الأوروبي). فعلى الرغم من التناقضات كلها، فمنذ أيام شيشرون وحتى أيامنا هذه تقريباً، قام الأدب بتوصيف أشكال السلوك الأوروبية على حد سواء.. فالماضي الأوروبي، وماضي البحر الأبيض المتوسط، والأسطورة والفلسفة الإغريقية جميعها عوامل أكسبت العقل الأوروبي نسيجاً خاصاً، وهنا يستشهد غيفورد بقول آرنولد الذي كانت لديه ثقة بالآداب ذات النزعة الإنسانية وكان ينظر إلى أوروبا على أنها (وجود له أهداف فكرية وروحية.. اتحاد كبير يؤلف كيانه أشخاص يملكون معرفة بالعصور الإغريقية والرومانية والشرقية القديمة، وببعضهم البعض)، وقد بدا واضحاً من ملاحظاته الأولية في مقالة له عن تولستوي كتبها في أواخر القرن التاسع عشر، أن الاتحاد الكبير الذي تحدث عنه ليس مقصوراً على أوروبا الغربية وحدها، فقد اعتبر أن الرواية الروسية هي الأكثر رواجاً حينها وتستحق ذلك وإذا حافظ النتاج الأدبي الروسي على هذا المنوال وعززه فإنه ستوجب علينا تعمل اللغة الروسية جميعاً حسب زعمه.

وهنا تبرز أهمية الترجمة في ميدان الأدب المقارن، التي قدّم المؤلف ملاحظات حولها في الفصل الرابع من كتابه، حيث اعتبر أن لا يمكن لأكثر من لغة واحدة فقط (وهي اللغة التي نعيش ونفكر بها) أن تكون حية تماماً بالنسبة إلينا، وعندما تستخدم اللغة للتعبير عن حقائق المخيلة، سواء في الشعر أم في النثر، سينغرس حينها العمل الناتج بصورة راسخة تماماً في العنصر غير القابل للترجمة، فالكلمات المشحونة بالمعنى لا يمكن استبدالها، لأن المضامين التي تحتويها دقيقة جداً، والمعنى الأبعد يكون مخفياً في ثناياها.. (وهكذا فإن عملاً مترجماً لا يمكن أن يكون إلا مثل لوحة زيتية أعيد رسمها بالأبيض والأسود)، ولا تكون الترجمة في أحسن أحوالها إلا عندما يكون للمترجم علاقة حقيقة بالنص الأصلي، ومع ذلك فمهما كانت رؤيته لهذا النص واضحة، فإنه سيخضع لضغوط لغته الأم وسماتها. ولكن مهما كانت هذه الوسيلة التي اسمها الترجمة معرضة للخطأ، فإننا سنفقد مجالات واسعة من الأدب العالمي من دونها.. إن للعمل المترجم مساوئ كثيرة ولكن هذا العمل هو الذي يجعل جسم الأدب العالمي جسماً واحدً، ويساعد أيضاً في إبقاء اللغة حية وقابلة للتغيير بتغير الأوضاع والأفكار.

ينتقل غيفورد بعد ذلك إلى المجال العملي أو التطبيقي في دراسة الأدب المقارن،

وهو مجال دراسته في الجامعة حيث خصص له الفصل الخامس بأكمله، والذي يمكننا اعتباره أكثر فصول الكتاب جفافاً وأقلها متعة في القراءة، حيث قدم فيه رؤيته الخاصة حول هذا الموضوع لتذليل العقبات التي تواجه هذا النوع من الدراسات وأولها ضعف ثقافة الطالب لها، وذلك من أجل تربية (الحس المقارن) حسب تعبيره لدى الطلاب، ووضعه قيد الاستخدام في الدراسة المتخصصة للأدب في الجامعة. وقد قدم تصوره عن مناهج التعليم بدءاً من مرحلة ما قبل الجامعة، مروراً بالمرحلة الجامعية الأولى ثم في مرحلة الدراسات العليا، حيث يجب أن ينظر الطلاب إلى مقرراتهم بوصفها مساعدةً لهم فقط ليضيفوا لها (وعياً نقدياً)، كما يجب أن يُشغل الطالب مباشرة بالقضايا الكبيرة، ومتى اكتسب حب الاطلاع والاستعداد العقلي ليربط بين كل ما يقرأه برؤية نقدية متنامية، فإنه لن يضيع أي جزء من المناهج المعطاة له، وما يقع وراء تلك المناهج سيظهر في الأفق بصورة متزايدة. وهنا يصر غيفورد على فوائد المناهج الموسعة والمتكاملة، التي من شأنها أن تبني شيئاً فشيئاً ذخيرة عامة من المعرفة والتي يمكن أن يستقي منها الكتّاب بأية لغة كانت. إن الروائع التي بقيت حتى وقت طويل ملكاً لشعب واحد، أصبحت الآن متوفرة للعالم كله، وهنا يستشهد المؤلف بكتاب ظهر لتوه سيمكن القارئ الغربي حسب رأيه من الاطلاع على أعظم شعراء العرب عبر التاريخ وهو المتنبي، والذي نادراً ما ترجمت أعماله أو نوقشت خارج البلدان العربية.

ليختم بعد ذلك غيفورد كتابه بفصل خصَّه عن الأدب الأميركي بوصفه حالة خاصة، فالوضع الثقافي الخاص لأميركا، جعل منها المركز الرئيس للدراسات المقارنة، إن إنكليزية اللغة الإنكليزية بدأت بالاستسلام لصالح أميركية تلك اللغة، فقد أصبح من المستحيل تجاهل الكتابات الأميركية، والتذوق الكامل للأدب الأميركي يجب أن يكتسبه أي شخص فطن في هذا العصر. وقد توصل الشاعر الأميركي هاردي بيرس عام 1961 إلى نتيجة مفادها: (أنه ربما لن يكون هناك شعر أميركي في نصف القرن القادم، بل سيكون هناك شعر عالمي جديد). وهذه النبوءة وإن كانت تخميناً، إلا أنها تبدو معقولة بمسيرة الأدب الأميركي الذي يميل بصورة محمومة إلى التوسع.

وفي الختام عاد بنا غيفورد إلى مقولة غوته التي استشهد بها في أول بحثه عن الأدب العالمي. حين قال: لعله (أي غوته) فكر في اندماج بين الآداب في النهاية، أو حدوث تناغم بين الأصوات الأدبية القومية المستقلة كلها من دون أن يكون هناك أي احتمال بتناقص أعداد هذه الآداب، وفي الوقت نفسه يبدأ بالنمو شكل جديد من وعي عظيم يتجاوز كل القوميات.. وهذا ما يجعلنا نتهيأ لاستقبال الأدب العالمي الموعود.

لماذا نعيد ترجمة الأعمال الكلاسيكية الكُبرى في الأدب؟

د. سام عمَّار

مترجم وباحث لغوي وتربوي وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

في هذه المقالة يقدِّم مايك كوفمان (Maaike Koffeman) ومارك سميث (Marc Smeets) مُحَرِّرا العددِ الأول من المجلد الخامسَ عشرَ، من مجلة روليف (RELIEF)(*)، الصادرِ في تموز 2021، والمخُصَّصِ لموضوع إعادة ترجمة الأعمال الكلاسيكية الكُبرى في الأدب، الإجابةَ عن سؤال في الترجمة هام جدًّا هو: أيجب أن نعيد ترجمة هذه الأعمال؟ وفي سبيل ذلك يعرض المحرران، بتركيز، محتويات المقالات التي انطوى عليها العدد، وعُنِيَتْ بالإجابة عن هذا السؤال، من خلال تحليل معمَّق يسلّط الضوء على التعقيد والتنوع في الأسباب والآليات التي تكمن وراء إنتاج دراسات الترجمة وتوزيعها واستقبالها في الثقافة المُضِيفة. إن مقالتهما هذه، المُحكَمَةَ البناء، الجميلةَ الأسلوب، تقدِّم للقارئ المهتم بالموضوع زادًا فكريًّا غنيًّا، غزيرَ المادة، متنوعَ الاتجاهات، واسعَ الطّيف. وهي في صيغتها البانورامية الإجمالية الجامعة تختصر العدد في كلّيّته. وفيما يأتي ترجمة المقالة:

(*)هي مجلة إلكترونية نصف سنوية متخصصة في الدراسات المتعلقة بالأدب الفرنسي (RELIEF). المترجِم.

أيجب أن نعيد ترجمةَ الأعمال الكلاسيكية الكُبرى؟ الجواب: لا، بحسب فريديريك بيجبيدير Frédéric Beigbeder)). ولعلنا نتذكر ردّات فعله الغاضبة ضد الترجمة الفرنسية الجديدة لكتاب ف. سكات فيتزجيرالد (F. Scott Fitzgerald) الذي يحمل عنوان: «غاتسبي العظيم[1]: Great Gatsby». إن مؤلف رواية أوونا وسالينجر (Oona et Salinger)، يهاجم، في مقالته التي عنوانها: «ارفعوا أيديكم عن غاتسبي!»، جولي وولكنشتاين (Julie Wolkenstein) (التي يُشار إليها بشكل فاضح جدًّا تقريبًا باسم «برتراند بوارو- ديلبيش» أو «الآنسة وولكنشتاين» أو حتى «س ...» باختصار شديد)، لانتهاكها إحدى منارات الرواية في الأدب الأمريكي، ويشكّك في صفاتها بوصفها مترجِمة، مستعملًا مفردات لاذعة لا يمكن أن تكون أكثر من مفردات بيجبيدير (Beigbeder: كاتب المقال)، يقول: «إن عمل هذه الأستاذة الجامعية محترم للغاية بالتأكيد، ولكنه يعطي الانطباع ذاتَه الذي يعطيه سماعُ موسيقى البيتلز التي شوَّهها طالب يتعلم الموسيقا، لم يتناول مشروب الجِن المنشط»[2].

إنّ أقل ما يُقال: إن بيجبيدير دفع جولي وولكنشتاين إلى الحبال[3]، وإنْ كانت حُجَجُها مقنعة بالكاد: تعليق على ترجمة الجملة الأولى والأخيرة مطوَّر بالكاد ومملوء بالتفاهات مثل احترام النسخة الأصلية. وحقيقة تشويه العنوان الأصلي - تجرأت المترجمة على «إزالة» الصفة في «غاتسبي» – ستكون في نَظَرِه «جريمةَ إهانةٍ للذات المَلَكية لا تُطاق». ثم تأتي الحُجّة القاتلة لأيّ مترجم يأخذ عمله على محمل الجِدّ: «إن تمرينها العبثيَّ بالكامل (إعادة إنجاز العمل الذي كان منجَزًا، بشكل أقل جودة) يذكرنا بهذا المبدأ الأساسي: لكي تكون مترجمًا جيدًا، يجب أن تكون أولاً كاتبًا جيدًا»[4]. وبمعنى آخر، لا يمكن أن تكون الترجمة جيدة إلا إذا حققت القيمة الأدبية ذاتَها للنص المصدر. وملاحظة بيجبيدير، إذا نظرنا إليها عن كثب، تحتوي في الواقع على حُجّتين مُقَنَّعتَيْن بحكم جماليٍّ («جيد»، «جيد») وحكم معياريٍّ («يجب أن يكون المترجم الجيد كاتبًا جيدًا»). وباعتبار أنه يعتقد أن روايات الكاتبة جولي وولكنشتاين ليست «مضحكة للغاية»، فإن الحُجّة الثانية تتعرض لخطر أن تصبح قياسًا (syllogisme) لبيجبيدير. لكنْ لنتجاوزْ هذه المسألة.

إن صورة المترجِم بوصفه كاتبًا، التي يدعو إليها بيجبيدير ليست جديدة بالتأكيد. وليس العكس جديدًا من جهة ثانية. وذلك يرجع إلى أن الوجهين، في نظر البعض،

مرتبطٌ بعضُهما ببعض ارتباطًا جوهريًا. لقد كان مارسيل بروست يكتب بالفعل في رواية «الزمن المستعاد: (Le temps retrouvé)» أنّ «واجب الكاتب ومهمته هما واجب المترجِم ومهمته»[5]. وهذا يجد صداه الحَرْفيّ إلى حد ما لدى الكاتبة مارغريت يورسنار (Marguerite Yourcenar) التي ترى أن الكاتب «ليس أبدًا سوى مترجِمٍ»[6]. ونجد هذه الفكرة ذاتها في كتابات بعض المترجِمين ومنظّري الترجمة. لقد كتب هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) في كتاب: الشّعريّة2 (Poetics II) : أنه «ليس من البديهي بعدُ أن يقول الجميع: إن ترجمة قصيدة ما هي كتابة قصيدة ما، ويجب أن تكون كذلك في المقام الأول»[7]. في الآونة الأخيرة، أشار مارتن ستينماير (Maarten Steenmeijer)، المترجِم الهولندي لكُتُب كلارين وخورخي لويس بورخيس (Clarín et Jorge Luis Borges)، في كتابه Schrijven als een ander [الكتابة مثل الآخر] إلى أن المترجِم «كاتب، ولكنه لا يتصرف مثله»[8].

ومع ذلك، إذا كان المترجم كاتبًا قبل كل شيء فكيف ينبغي له أن يتصرف إزاء «الأعمال الكلاسيكية الكُبرى»، عندما يتعلق الأمر (بإعادة) كتابة النص الأساسي لزميل (غالبًا ما يكون متوفّى) بلغته (المترجِم) الخاصة؟ أيجب أن نعبرِّ عن احترامٍ كبيرٍ، ونأخذ القفازات ونتعامل مع الإصدار الأصليّ باستخدام ملاقط؟ إن بيجبيدير يفكّر بالتأكيد بهذه الكلمات بالنظر إلى «جريمة إهانة الذات المَلَكية» التي يتهم بها مترجِمة رواية: غاتسبي. لكنْ أليس المستشفى هو الذي يَسْخَر من الأعمال الخيرية؟ فكيف نلوم في الواقع مترجِمًا يكتب أنه يتصرف مثل كاتب؟ إن إزالة جولي وولكنشتاين صفة «عظيم» من «غاتسبي» لا تقول شيئًا عن جَوْدة كتاباتها التي يجب أن تُفهم بالأحرى من حيث «الإيقاع» (تبعًا لـ Meschonnic) أو «الأسلوب» (تبعًا لـستينماير Steenmeijer). لقد استنكر بيجبيدير، من جانبه، غياب الشِّعر الذي يميز ترجمتها الجديدة لكتاب «غاتسبي العظيم». وبمقارنة النسخة الجديدة من بداية الرواية بترجمةٍ ما سابقةٍ، دون تحديدها، يلاحَظ أنّ: «جملتها مربّعة أكثر، وهي تبدو فعّالة، لكنّ كلّ شِعر، وكلّ أناقة قد تبخرا منها»[9]. وهكذا يَستَحضِر بحنينٍ إلى الماضي ترجماتِ فيكتور ليونا (،(Victor Liona 1926)) وجاك تورنييه (1990) ،(Jacques Tournier)، التي يعتبرها بوضوح أكثر «شاعرية»، من دون أن يوضح، من جهة ثانية، هذه الفكرة[10]. ويبدو أن ما يحفز بيجبيدير قبل كل شيء هو تعلّقه بالنسخة الأولى التي تَعرَّف فيها الروايةَ.

لقد فرضت هذه الترجمةُ نفسَها بوضوح بوصفها معيارًا تقوَّم بالاستناد إليه، من الآن فصاعدًا، كلُّ محاولة لاحقة. ويذهب بيجبيدير إلى حدّ استعمال الصفة: «مقدّس»، قبل أن يضيف: «لتبرئة جولي وولكنشتاين: ليس الذنبُ ذنبَها إذا كان هناك أصوليون يرفضون أن تُمَدَّ الأيدي ذكرياتهم»[11].

إن بيجبيدير محق مع ذلك في أن يتساءل: لماذا غامر شخص ما باقتراح ترجمة جديدة لهذه التُّحفة الأمريكية؟ وذلك لأن جولي وولكنشتاين تتقدّم، على مسؤوليتها ومخاطرها الخاصة بها، عندما حاول ثلاثة مترجمين قبلها القيام بهذه المهمة (دعونا لا ننسَ ترجمة ميشيل فْيِل Michel Viel عام 1991). لقد كتبَتْ جولي وولكنشتاين في صحيفة لوموند بتاريخ 13 يناير 2011: «تناولتُ الكتابَ في ترجمةِ Liona [كذا]، وقد صُدِمتُ. كانت ترجمةً كلمةً كلمة، خرقاءَ. وفكّرتُ: «علينا أن نفعل ذلك مرة أخرى»، ثم «لماذا لا أكون أنا مَنْ يقوم بذلك؟»[12]. وحول الترجمة الأحدث التي قام بها جاك تورنييه، أشارت إلى أنه إذا كانت الفرنسية «مثالية»، فإنها «بَلِيَتْ في بعض النقاط». إن قراءة الإصدارات السابقة من رواية غاتسبي، والإشارة إلى عيوبها هي طريقة للقبول بحُجّة الشيخوخة النّصّيّة التي تُستخدم غالبًا لتبرير إعادة الترجمة. ولكن وولكنشتاين تقدِّم، على وجه الخصوص، سببًا آخر ذا طبيعة عملية إن لم تكن قانونية: «لقد وقع غاتسبي للتّوّ في الميدان العام». وهذا من جهة أخرى هو السبب المحتمل الذي من أجله تتالت أربع ترجمات أخرى بعد ترجمة وولكنشتاين، في غضون عامَيْن فقط: ترجمات: جاوورسكي (Jaworski) عام 2012، ولابورت Laporte)) عام 2013؛ وميرل (Merle) عام 2013؛ وكوتيل (Coutelle) عام 2014. ومع ذلك، يبدو أن حُجة تقادُم الترجمة بالنسبة إلى وولكنشتاين هي السائدة دائمًا. وعندما نأخذ مثال «ابن العاهرة» (وهو تعبير نطق به أول إيس Owl Eyes)) أحد الأشخاص الوحيدين الذين حضروا جنازة جاي غاتسبي)، تقترح وولكنشتاين ترجمته بكلمة «لقيط» بدلاً من «فتى مسكين» التي استعملها تورنييه: «لأنها كذلك، كما نقول اليوم»[13].

إن الجدل حول إعادة ترجمة غاتسبي العظيم يسمح لنا، بهذا الشكل، بوضع الأساس للتفكير النظري الذي يصاحب هذا الملف المتمركز حول موضوع واحد لمجلة رولْيف (المجلة التي يستهلُّها هذا المقال). ومن خلال دراسات الحالة المختلفة، يشكِّك المساهمون في هذا الملف، في أساليب ترجمة «الأعمال الكلاسيكية

الكُبرى» للأدب الفرنسي وإعادة ترجمتها. إن أحد الأسباب الأكثر تكرارًا لحفز قرار إعادة ترجمة عمل ما هو الرغبة في تحديث اللغة المؤرِّخَة لترجمات الأعمال الكُبرى، التي «قدّرنا عمرها بحوالي ثلاثين عامًا» [14]. وفي هذا السياق، غالبًا ما نستشهد بمقال أنطوان بيرمان (Antoine Berman) المنشور في عدد متمحور حول موضوع محدَّد من مجلة باليمبسست (Palimpsestes) في عام 1990، الذي يضع الترجمة تحت علامة «التقادم وعدم الاكتمال»: إن الترجمات تتقادم، في حين تظل النسخ الأصلية «شابّة إلى الأبد»[15]. إن بيرمان يفترض، مستندًا إلى فكرةٍ لِغُوته Goethe)) ستعرِف الترجماتُ وَفْقًا لها دورةً منتظمةً (تبدأ من ترجمة أولى حرفية للغاية، مرورًا بترجمة حرة، وتنتهي إلى ترجمة مكتملة تحترم خصوصيات النص الأصلي)، أن هذه الديناميكية يمكن أن تؤدي في النهاية إلى توليد ترجمة «كُبرى» تفرض نفسها بشكل دائم في المجال الأدبي المعنيّ، وتشكل الآن «سابقة لا مفر منها»[16].

لقد كان لهذه الأفكار تأثيرٌ كبير في دراسات الترجمة، وقد أدى ذلك إلى ظهور «فرضية إعادة الترجمة»: ستكون الترجمات الأولى عمومًا ذات طبيعة استيعابية، بحيث تتكيف مع معايير الثقافة المستهدفة وطموحاتها لكي تتلاءم معها وتُقبَل بسهولة أكبر. وبهذه الطريقة ستَفتح هذه الترجماتُ الطريق لمزيد من عمليات إعادة الترجمة الأكثر «اعتمادًا على «المصدر»[17]. وقد تعرضت هذه الفرضية في الآونة الأخيرة لانتقادات كثيرة بسبب افتراضاتها المسبقة الجوهرية والمعيارية والغائية[18]؛ يضاف إلى ذلك أنه لم يكن ممكنًا التحقّق منها بشكل مُقْنِع من خلال الدراسات التجريبية. ولم يكن علينا فقط أن نلاحظ أنه ليس من السهل قياس «دقة» الترجمة، بل إن واقع تاريخ الترجمات يبدو عمومًا أكثر تعقيدًا مما توحي به كلمات بيرمان. وهكذا استنتجَتْ إيزابيل ديسميدت (Isabelle Desmidt)، بعد تحليل عدد كبير من الترجمات الألمانية والهولندية لسيلما لاغيرلوف (Selma Lagerlöf) ما يأتي:

«إذا كانت [فرضية إعادة الترجمة] صحيحة إلى حد ما، فإنه لا يمكن بأي حال صياغتها بمصطلحات مطلقة. وفي الأشكال المحيطية للأدب، مثل أدب الأطفال، كما في الأدب الكلاسيكي، يتبيّن أن أعمال إعادة الكتابة التي تبتعد عن الأشكال النموذجية هي الاستثناء لا القاعدة، وتستمر معايير الثقافة المستهدفة في التعارض مع الإخلاص للنص الأصلي».[19]

الدراسات

لا شك في أن إيف جامبييه (Yves Gambier) محقٌّ في وصفِ هذه الفرضية بأنها «تبسيطية»، وفي الدعوةِ إلى مقاربة أكثر تنوّعًا، آخذًا في الاعتبار السياقَ الاجتماعي الثقافي الذي يندرج فيه فعل إعادة الترجمة، يقول: «إن إعادة الترجمة التي هي أكثر من مجرد تسلسل متراكم ستكون نتيجةً للحاجات المتحوِّلة والمفاهيم المتغيرة، من دون إهمال الوسائل التقنية للإنتاج وإعادة الإنتاج، التي تعدّل اليوم علاقتنا بالكلمة المكتوبة»[20]. ومن وجهة نظره، ليست إعادة الترجمة خطوة في التقدم نحو نسخة «مثالية» للنص الهدف، ولكنها إعادة تفسير من المترجِم للنص المصدر. لقد كتب إيف جامبيية، مشدِّدًا على تعدد المعاني المتأصل في أي نص أدبي، أن «إعادة الترجمة لا تُؤخذ في الاعتبار عند مقارنة الترجمات المختلفة الموجودة بالقدر نفسه الذي تُؤخذ به في العلاقة التي يحافظ عليها كل مترجِم مع النص الأصلي»[21]. أما فرانسواز ماسّارديه كيني (Françoise Massardier-Kenney) فلا تزال مصرَّة على رفضها لما تسميه «نموذج النقص». وتراكم ترجمات النص الأدبي نفسه، في رأيها، هو شرط بقائه في المجال الأدبي، وهو بالتالي دليل على تقديسه. هذا هو السبب في أنها تقترح «أن يُستبدَلَ بخطاب النقص خطابُ الوفرة والتعددية»[22]. هذا هو بالضبط الهدف من هذا العدد من مجلة رولْيف Relief (المجلة التي نشرت فيها هذه المقالة): إنه تقديم مجموعة غنيّة من دراسات الحالة التي ستسلّط الضوء على التعقيد والتنوع في الأسباب والآليات التي تكمن وراء إنتاج هذه الدراسات وتوزيعها واستقبالها في الثقافة المُضِيفة.

لقد سلّط الجدلُ حول النسخة الفرنسية الجديدة من كتاب غاتسبي العظيم الضوءَ على عدد من الحُجج التي قد تحفز على نشر ترجمات جديدة للكتب الكَنَسِيّة. وسنقدم، فيما يأتي، قائمة جرد أكثر اكتمالًا للرّهانات التي يمكن أن تؤدي دورًا حاسمًا في إعادة ترجمة الأعمال الكلاسيكية في الأدب الفرنسي. فلنبدأ بالحُجَج من داخل النص، التي تُستَحضَر في الأعم الأغلب لتبرير قرار إعادة الترجمة. لقد سبق لنا أن ذكرنا تقادم النص المترجم؛ دعونا نُضِفْ إلى ذلك على الفور أن التحديث الذي يتطلّبه بعض الترجمات ليس لغويًا فحسب، بل إنه مدفوع بالقدر نفسه بتطور المعايير الأيديولوجية والأخلاقية للمجتمع المضيف. هذا ما أظهرته بولين مارتوس (Pauline Martos) في هذا العدد من مجلة رولْيف من خلال تحليل مقارِن لترجمات روايتي: المنفى L’Exil)) والمملكة (Royaume لألبير كامو d’Albert Camus)). إنها تشدّد على تمثيل النساء والأشخاص غير

البيض. ولا يرتبط هذا النوع من الاعتبارات الثقافية أو الأيديولوجية دائمًا بمرور الوقت، كما توضّح ذلك مقالة بياتريس أوناندیا رويز (Beatriz Onandia Ruiz) حول الترجمات الإسبانية للنصوص التربوية لنساء عصر التنوير. وفي سياق ثقافي يتّسم بالرّقابة الكاثوليكية، كان على المترجمين أن يتبنَّوا استراتيجيات استيعابية من أجل أن يكونوا قادرين على تحفيز تطوير أول فكر إصلاحي فيما يتعلق بتعليم المرأة. ولم تظهر ترجمات أكثر «صدقيّة» في إسبانيا إلا في القرن التاسع عشر.

وتشير هذه الأمثلة إلى أن قرار إعادة ترجمةِ نصٍّ كلاسيكيٍّ يمكن أن يستند إلى ملاحظة عيوب أكثر خطورة من التقادم البسيط للنص الهدف؛ وقد تكون هذه العيوب أخطاءَ ترجمةٍ صارخةً أو تعديلاتٍ أو حتى حذفًا. وفي بعض الأحيان، كان الدافعُ وراء هذا «التشويه»، فيما يتعلق بالنص الأصليّ، هو أذواقَ القراءة في ذلك الوقت، أو القيودَ الأخلاقية أو حتى الرقابة؛ لِنفكّرْ على سبيل المثال في النشر المثير للجدل لروايات إميل زولا في أواخر القرن التاسع عشر في إنجلترا الفيكتورية[23]. ومن الممكن أيضًا أن تقدِّم الترجمة إضافات ومقاطع غير مترجمة بدون سبب واضح. وهذا يزعج القارئ الناقد الذي يقوم بإعادة الترجمة. ومهما يكنْ من أمر فإن هذه الأنواع من الدوافع تكمن تقريبًا في النص، إن جاز التعبير، وستكون الترجمة «الجديدة» أفضل من الترجمة السابقة، على الأقل في نظر المعيد الترجمة، سواء أكان مترجمًا جديدًا أم كان المترجمَ نفسَه الذي يعيد الترجمة (مثل نشر فيكتور ليونا في عام 1946 نسخة معدلة قليلًا من كتابه غاتسبي Gatsby الذي كان نشره عام 1926، أو تقديم المترجم الهولندي مارتان دو هان ((Martin de Haan في عام 2008 نسخته الجديدة «المنقحة بالكامل» لكتاب الجسيمات الأولية (Particules élémentaires) للمؤلف ميشيل هويلّبيك (Michel Houellebecq)).[24]

وفي حالات أخرى، يتعلق الأمر على الأغلب بجعل النص يظهر في يوم جديد، مع مراعاة نتائج أبحاث دراسة النصوص، التي أجراها متخصصون في العمل (الكتاب المدروس). دعونا نفكرْ هنا في الإصدارات النقدية الجديدة التي تحل محل الإصدارات التي كانت تستخدم حتى ذلك الحين بوصفها مرجعًا، أو في اكتشاف مخطوطات المؤلف أو الخطابات أو الدفاتر التي تلقي ضوءًا جديدًا على تفسير العمل (الكتاب المدروس). في هذا السياق، تميز إيزابيل فاندرشيلدِن Isabelle Vanderschelden)) بين الترجمات «الساخنة» التي نُشرت بعد وقت

قصير من نشر النص المصدر، والترجمات «الباردة» الأكثر بُعدًا في الزمن، وهذا يسمح لمبدعيها بالاستفادة من جميع المعارف المتراكمة منذ ذلك الحين (بما في ذلك الترجمات السابقة والاستقبال النقدي لها)[25]. ومن جهة ثانية، قد يؤدي تفسير النص الأساسي أو قراءته أيضًا إلى ظهور ترجمة جديدة، وفي هذه الحالة يرى المترجم أن «بعض وجهات النظر أو أبعاد النص المصدر لم تؤخذ في الاعتبار بشكل كاف»[26]. وفي منطق الأفكار ذاته (نظرًا لإعطاء مجموعة من الأدوات التي لم تكن تحت تصرف المترجمين القدامى)، دعونا لا ننسَ تقنيات المعلومات، الجديدة التي أصبحت بشكل متزايد جزءًا لا يتجزأ من عمل المترجم، وهي: المزايا التي توفرها الأدوات المعجمية المتاحة عبر الشابكة، وقواعد المصطلحات، وخدمات الترجمة الآلية العصبية مثل ديبيل DeepL أو أدوات ما بعد التحرير.

ويمكننا أيضًا تحديد عدد من الحجج التجارية والتحريرية التي تحفز على إعادة نشر الترجمات. إن واحدة من الخصائص الأساسية للأعمال الأدبية الكلاسيكية» هي، من جهة ثانية، الجمع بين التقديس الأدبي ودرجة عالية من الربحية المالية. وباستخدام مصطلحات بيير بورديو (Pierre Bourdieu)، نقول: إن الأعمال الكلاسيكية حاملةٌ ومولِّدة لرأس مال رمزي يمكن تحويله بسهولة إلى أرباح اقتصادية[27]. وهذا يفسر: لماذا يميل الناشرون الأدبيون بشكل خاص إلى تضمين هذه الآثار الكلاسيكية في مقتنياتهم؟ ولماذا تميل عمليات إعادة الترجمة إلى أن تتعدد عندما يقع كتاب في إطار الملكية العامة[28]؛ وبالتالي يمكن أن تتنافس إعادة الترجمة مع ترجمة سابقة أو معاصرة نشرتها دار أخرى. وفي بعض الأحيان تُطلَق إعادة الترجمة هذه في السوق بوصفها منتجًا «جديدًا» تمامًا، وتخدم غرضًا تجاريًا بحتًا. إن إنريكو مونتي (Enrico Monti) يشرح ذلك بهذه الكلمات:

«في الوقت نفسه، غالبًا ما تبدو إعادة الترجمة - أو بالأحرى «الترجمة الجديدة» في مصطلحات الناشرين أكثر جاذبية في نظر القراء/النقاد من ترجمة قديمة أعيد إصدارها، وبالتالي تكون أكثر ربحية للناشرين. وفي الواقع، غالبًا ما تهدف الاستراتيجيات التجارية لهؤلاء إلى تأكيد حداثة عملية إعادة الترجمة وموضوعيتها، من أجل إقناع القراء بأنهم إزاء ترجمة أكثر «أصالة» من الترجمات السابقة، وأنهم إزاء نص «جديد» في نهاية الأمر»[29].

وبهذا المعنى أيضًا يمكن أن ينظَر إلى استحضار تقادُم بعض الترجمات، بوصفه اتخاذ موقف استراتيجي في الميدان الأدبي.

ويُظهِر العديد من المقالات التي جُمعَت هنا أن المترجمين يؤدون دورًا رئيسًا في هذه الدينامية، ليس فقط بصفتهم قرّاءً ومترجِمين وكُتّابًا ينشئون نصًّا جديدًا على أساس النص الأصلي، ولكن أيضًا بوصفهم وكلاء اتصال بين ثقافتين أدبيتين. ويحصل غالبًا أن يأخذ المترجمون أنفسُهم زمام المبادرة لاقتراح ترجمات جديدة للأعمال التي تعجبهم. وهنا مرة أخرى، يتيح منظورٌ اجتماعيٌّ فهمَ اهتمامهم بقياس أنفسهم مقابل الأعمال الكلاسيكية، بالنظر إلى رأس المال الرمزي-والاقتصادي- الذي هو على المحك. لقد دُرِس الدور المتعدد الأشكال للمترجِم الأدبي بالتفصيل في مساهمة سولانج أربر (Solange Arber) وفيكتور كولارد (Victor Collard) حول إلمار توفوفن (Elmar Tophoven)، ولكن هذا الدور يُستنتَج أيضًا بوضوح شديد من المقابلات التي أجريت مع المترجِمين فيليب نوبل (Philippe Noble) وكيكي كومانز (Kiki Coumans) ومارتن دي هان (Martin de Haan) التي ظهرت في هذا العدد.

ويراعي الناشرون، من جانبهم، سمعة الجَوْدة التي يتمتع بها بعض المترجِمين في المجال الأدبي، إما بفضل منحهم جوائز مرموقة، أو بسبب ظهورهم الناجح بوصفهم كُتّابًا. لقد أثبتت إيزابيل كولومبات (Isabelle Collombat) أن المترجِمين اكتسبوا موقعًا أكثر ضمانًا في المجال الأدبي، لأن مهنتهم أصبحت أكثر احترافًا، وهذا ما دفع بعضهم إلى تبنّي استراتيجيات أصلية، كترجمة لهجة جنوب الولايات المتحدة الأميركية باللهجة الفرنسية الكيبيكيّه (نسبة إلى الكيبيك) في هاملت (Hamlet) لفولكنر (Faulkner). وفي القرن الحادي والعشرين، «يتوافق نشاط المترجمين مع الافتراضات الواعية، الموروثة من تاريخ طويل من الترجمة، ومن معرفة واضحة بطرائقها المختلفة»[30]. ويبيّن كريس بيترز (Kris Peeters) الذي درس الترجمات الهولندية لرواية العلاقات الخطيرة (Les Liaisons dangereuses)، أننا ندرك هذه الحالة في أعمال مارتن دي هان (Martin de Haan)، الذي لا يتردد في مواجهة قرائه بخيارات غير تقليدية ويرافق نشاط ترجمته بإنتاج فكري غنيٍّ، ومن بينها في الآونة الأخيرة، الإنتاج الأدبي والفني[31]. ومن خلال دراسة الحالة هذه، يقدم بيترز بديلاً مثمرًا للغاية لفرضية إعادة الترجمة التي هي، بحسب قوله، «متقطِّعة الأنفاس»: إنها مسألة الاقتراب من إعادة الترجمة عبر مفهوم باختين (bakhtin) الذي هو: «إعادة التأكيد». وبهذه الطريقة، تظهر الترجمات المتتالية لـلاكلوز (Laclos)[32] بوصفها مراحل في عملية تاريخية لإعادة التفسير المستمر للنص.

الدراسات

وتَظهَر حدود مقاربة بيرمان بوضوح شديد في مساهمة جايد بوغارت (Jade Bogaart) وديفيد جيه إي بريمرز (David J.E. Bremmers) وهايدي كوتزي (Haidee Kotze) وروزان فيرسندال (Rozanne Versendaal). وفي مواجهة عدد كبير من الترجمات الهولندية لأعمال هيكتور مالوت (Hector Malot)، يتبنّى المؤلفون وجهة نظر اجتماعية تمكّنهم من إظهار أن العديد من عمليات إعادة الترجمة الكاملة وغير الكاملة لـرواية بلا أسْرة (Sans famille) تعمل في مواقع مختلفة من المجالات الأدبية والتعليمية لمجتمع يتميّز بالانغلاق الأيديولوجي. ويهتم بول ج. سميث (Paul J. Smith)) من جانبه، بالترجمات الهولندية لرابيليه (Rabelais) ومونتين (Montaigne)، المنشورة من القرن السادسَ عشرَ، ولكنّ تاريخ معظمها يعود إلى القرن العشرين. وهذا التعايش بين الترجمات المعاصرة إلى حد ما يسمح للمؤلف بتحليل علاقاتها التنافسية وسواها.

ولفتت ليتيزيا كاربوتو (Letizia Carbutto) من جانبها، الانتباه إلى الدور الذي يمكن أن يؤديه الناشر في بناء خطاب برنامجي حول (إعادة) الترجمة. ومن خلال تحليل مفصّل ختامي كتبه جيوزيب أنطونيو بورجيز (Giuseppe Antonio Borgese) في المجلد الأول من مجموعة المكتبة الرومانسية «Biblioteca Romantic»، من إصدارات درار مونودايو (Mondadori) للنشر، تبيّن الكاتبة أن وعيًا جديدًا في علم الترجمة ظهر في إيطاليا خلال فترة ما بين الحربين العالميتين، قبل وقت طويل من إضفاء الطابع المؤسسي على دراسات الترجمة.

ومقال مانيج توماس (Mannaig Thomas) وفيليب لاغاديك (Philippe Lagadec)، الذي يغلق الملف المتمركز حول موضوع محدَّد، يعكف على (إعادة) ترجمة الأعمال الكلاسيكية الكُبرى في الأدب الفرنسي إلى اللهجة البريتانية (مقاطعة تقع في شمال غرب فرنسا). ويلفُت المؤلفان الانتباه إلى دور مختلف الفاعلين المؤسّسيّين الذين يشاركون في المشاريع التي تهدف إلى تحفيز تعلم اللهجة البريتانية من خلال قراءة النصوص التي من المرجح أن يعرفها القراء في نصها الأصلي. وعلى عكس السيناريوهات الأخرى التي عولجت في هذا العدد، نتعامل هنا مع موقف يبدو فيه النص المصدر بلا شك «أجنبيًا» بمستوى أقل في نظر الجمهور المستهدف من ترجمته. ومن خلال القيام بذلك، يوضح المؤلفان مرة أخرى، التنوعَ الغنيَّ للدوافع المحتملة (لإعادة) ترجمة الأعمال الكلاسيكية الكُبرى الأدب الفرنسي.

هوامش

(1) . غاتسبي العظيم: The Great Gatsby رواية ألّفها الكاتب الأمريكي فرنسيس سكات فيتزجيرالد (F. Scott Fitzgerald)، ونُشِرت أول مرة في عام 1925 . وتعتبر هذه الرواية واحدة من كبريات أعمال الأدب الأمريكي الكلاسيكي وإحدى أهم الوثائق الأدبية التي أرَّخت لعقد العشرينّيات الهادر، وهو فترة مفصلية شكلت نقطة تحول في حياة الأمريكيين، أخلاقيًا ومادياً واجتماعياً، وأَطْلَق عليها فيتزجيرالد اسمَ عصر الجاز، فأضحى هذا المسمى، في ما بعد، المصطلحَ المعتمد في الدوائر الأدبية، الأكاديمية منها وغير الأكاديمية. المترجِم.

(2) . Frédéric Beigbeder, «Touche pas au Gatsby!», Le Figaro Magazine, 31 décembre, 2010.

(3) . عبارة فرنسية كلاسيكية، استُعملت في معناها المجازي. أما معناها الحقيقي فآت من حلبة رياضة الملاكمة، وهو: «دفعُ الملاكمِ خصمَه إلى الوراء بعنف». لقد استعار المحرّران العبارة ليقولا: إن بيجبيدير وضع جولي وولكنشتاين في موقف لا تستطيع الدفاع فيه. المترجِم.

(4) . Frédéric Beigbeder, « Touche pas au Gatsby!», Le Figaro Magazine, 31 décembre, 2010.

(5) . Marcel Proust, Le Temps retrouvé, Paris, Gallimard coll. «Folio», 1990, p. 197.

(6) . Cité d'après Achmy Halley, Marguerite Yourcenar en poésie: archéologie d'un silence, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, p. 464.

(7) . Henri Meschonnic, Pour la poétique II : épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction, Paris, Gallimard, 1973, p. 355.

(8) . Maarten Steenmeijer, Schrijven als een ander. Over het vertalen van literatuur, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2015, p. 157. Nous traduisons.

(9) . Frédéric Beigbeder, « Touche pas au Gatsby ! », op. cit. Jugeant d'après les citations, c'est la traduction de Victor Llona qui lui sert de point de départ.

(10) . Pour une comparaison plus développée entre les différentes traductions françaises du Great .

(11) . Frédéric Beigbeder, « Touche pas au Gatsby!», op. cit.

(12) . Florence Noiville, « Julie Wolkenstein: "Gatsby était écrit dans ma langue"», Le Monde, 13 janvier 2011.

(13) . Reste à savoir si la traduction de Jacques Tournier, qui l'a compris comme « poor son of a bitch », est inférieure à « enfoiré », qui selon nous connote plutôt le côté « imbécile ».

(14) . Robert Kahn et Catriona Seth, « Avant-propos : une fois ne suffit pas », dans Robert Kahn et Catriona Seth

(dir.), La Retraduction, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 8.

(15) . Florence Noiville, « Julie Wolkenstein : "Gatsby était écrit dans ma langue" », Le Monde, 13 janvier 2011.

(16) . Ibid., p. 2.

(17) . Voir notamment Paul Bensimon, « Présentation », Palimpsestes, no 4, 1990, p. IX-XIII ; Andrew Chesterman, « A Causal Model for Translation Studies », dans Maeve Olohan (dir.), Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies, Manchester, St. Jerome, 2000, p. 15–27.

(18) . Voir par exemple Siobhan Brownlie, « Narrative Theory and Retranslation Theory », Across Languages and Cultures, vol. 7, no 2, 2006, p. 145-170 ; Yves Gambier, « La retraduction, ambiguïtés et défis », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes, Paris, Orizons,2011.

(19) . Isabelle Desmidt, « (Re)translation Revisited », Meta, vol. 54, no 4, 2009, p. 669.

(20) . Yves Gambier, « La retraduction, ambiguïtés et défis », op. cit, p. 49.

(21) . Ibid., p. 61.

(22) . Françoise Massardier-Kenney, « Toward a Rethinking of Retranslation », Translation Review, vol. 92, no 1, 2015, p. 63.

(23) . Voir Anthony Cummins, « Émile Zola's Cheap English Dress: The Vizetelly Translations, Late Victorian Print Culture, and the Crisis of Literary Value », The Review of English Studies, vol. 60, no 243, mars 2009, p. 108-132.

(24) . Dans sa postface, Martin de Haan constate qu'« un livre peut changer beaucoup en dix ans ». Notamment la traduction de quatre autres livres de Houellebecq ainsi qu'un contact intensif avec celui-ci lui ont apporté de nouvelles idées et perspectives (Michel Houellebecq, Elementaire deeltjes, trad. Martin de Haan, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2008, p. 351-352).

(25) . Isabelle Vanderschelden, « Why Retranslate the French Classics ? The Impact of Retranslation on Quality », dans M. Salama-Carr (dir.), On Translating French Literature and Film II, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000.

(26) . Enrico Monti, « La retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes, Paris, Orizons, 2011, p. 17.

(27) . Voir Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », Actes de la recherche en sciences sociales, no 89, 1991, p. 4-46.

(28) . « Even the most cursory reading of publishers' catalogues confirms that the foreign-language texts we call "classics" do not merely attract translation, but eventually, when their copyright expires, become subject to multiple retranslations, as publishers scramble to transform the cultural capital those texts have acquired into economic capital. » Lawrence Venuti, « Translation, Interpretation, Canon Formation », dans A. Lianeri& V. Zajko (dir.), Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 27

(29) . Enrico Monti, « La retraduction, un état des lieux », op. cit., p. 18.

(30) .Isabelle Collombat, « Le XXIe siècle : l'âge de la retraduction », Translation Studies in the New Millennium. An International Journal of Translation and Interpreting, vol. 2, 2004, p. 13.

(31) Au printemps de 2021, Martin de Haan a publié son premier roman, Ramkoers (Amsterdam, de Arbeiderspers) et présenté son oeuvre photographique à la galerie KochxBos à Amsterdam..

(32) . هو مؤلِّف رواية: «العلاقات الخطرة» التي درس كريس بيترز ترجماتها المتعددة إلى الهولندية، والتي وردت في الفقرة ذاتها قبل عدة أسطر. المترجِم.

رواية المستقبل
وأدب الخيال العلمي

د. طالب عمران

قاص وروائي ورائد في أدب الخيال العلمي وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

لا شك أن العقل الذي يمد الإنسان بتلك الطاقة الإبداعية والقدرة على التحليق في أجواء – فذة أحياناً من الخيال، هو الذي يزيد من سموه ويعلي منزلته بين الكائنات الحية. بالتخيل يستطيع الإنسان أن ينتقل في الكون ويسبح بين الأثير، ويحلق في عوالم غير مرئية. التخيل عند الإنسان هو عالمه السحري الخاص، يطوف به أرجاء الكون حتى ليكاد يسمعه صوت تصادم الذرات بإلكتروناتها ونوياتها وليكاد يجعله يحس ببرودة أعتى الكواكب وأكثرها بعداً عن النجم الذي تدور حوله، أو بسخونة أقرب الكواكب إلى النجم...

قوة العقل الفريدة وقدرته على التخيل، هي التي تخلق العباقرة والعظام، كل كلمة مكتوبة لها معناها سحرها وقعها الخاص. نحس بها أحياناً حيوية عظيمة معبرة. وأحياناً أخرى سطحية تافهة. خيال المخرج السينمائي أو المسرحي أو الإذاعي هو الذي يحدد روعة الفيلم أو المسرحية أو الدراما الإذاعية... ضمن خياله الإبداعي ينقل للمتفرج أو المستمع، الأحداث كما استطاع ذهنه أن يتملاّها وضمن دفق من الصور المعبرة، أو المؤثرات الصوتية المثيرة... التي تحدد مدى قوته وسعة خياله ونجاحه في التأثير في المتفرج أو المستمع...

خيال الطفل هو الذي يصور له أن البناء الذي يصنعه من الطين والرمال، هو بناء حقيقي يحيا في داخله عوالمه الخاصة، وتتخيل الطفلة أن دميتها ليست سوى طفلة جميلة تسمع مناغاتها وتطيعها في تلبية طلباتها...

خيال الحبيب شوق ولهفة وسعادة وتعزية عن لقيا الحبيبة، ينقله إلى عالم كله هناءة وحب... عمر الإنسان القصير، لا يقاس بعمر الكون، اللحظة الفاصلة بين تكون الجنين ونموه وتحوله من طفل إلى شاب فكهل فشيخ ثم دفنه يعد أن يتقدم به العمر، ليست سوى لحظة ضئيلة تافهة...

مادمنا، نملك العقل، ونملك خيالاتنا اللامحدودة، كيف لنا أن نتخيل المستقبل ضمن مكتسباتنا العقلية؟

نحن بمبادرة طبيعية ترسم بخيالاتنا مستقبلاً يمكن أن نحياه إذا امتد بنا العمر لسنوات ولكن ألا يمكننا التنبؤ بالمستقبل الذي يفصلنا عنه مائة سنة أو ألف سنة أو عشرة آلاف سنة؟

ضمن هذه التساؤلات المرهقة أحياناً يحاول الخيال العلمي أن يجد متنفساً له. إذن كيف يمكننا أن نعرف الخيال المرتبط بالعلم؟

- ببساطة نقول أن الخيال هو الانتقال عبر آفاق الزمن على أجنحة الحلم المطعم بالمكتسبات العلمية وغالباً ما يطرق كتابه أبواب المستقبل بتنبؤاتهم دون زمن محدد، فهو نظرة واسعة على العالم يدخل فيها العلم فيخرج بحقائقه مع خيال الكاتب ليرسم أحداثاً تنقلك إلى المستقبل أو الماضي السحيق فتثيرك وتذهلك والرابطة بين العلم والخيال رابطة مؤطرة، متماسكة ومن يكتب في هذا النوع

من الأدب، لن ينجح دون ثقافة علمية ممتازة، يستخدمها في نسج أحداث قصصه ورواياته.

تطوّر فكرة الخيال عبر الزمن

حتى وقت متأخر كان الناس يعتقدون أن الأرض مسطحة وأن الكواكب والنجوم معلقة في سمائها وساد هذا الاعتقاد زمناً طويلاً حتى بدء الحضارات الكبيرة التي غير علماؤها هذا الاعتقاد مستندين إلى مبادئ منطقية، وتحولت تلك الحقيقة التي كانت مطلقة عند القدماء إلى خرافة، أبدلتها معرفة الإنسان بالكون وأن الأرض كروية تدور حول الشمس مع بقية الكواكب المعروفة في النظام الشمسي وإن العالم ليس صغيراً بل هو واسع فسيح الأرجاء، استمرت ضخامته تزداد مع التقدم العلمي حتى تمكن العلماء إلى حد ما من الإحاطة في السنوات الأخيرة باتساع الكون وحجم المادة السابحة فيه، فكانت الأرقام كبيرة ومذهلة.

ورغم التطور الهائل الذي وصله الإنسان فإنه مازال قاصراً عن معرفة الكثير من خفايا الكون، وحتى الكثير من خفايا كوكبه، ولا تزال ظواهر كثيرة غامضة عليه لم يتمكن من تفسيرها حتى الآن.

ورغم سيره الحثيث في ميدان العلم والمعرفة فإن الإنسان ظل يطلق أحكامه ويصدق خيالاته ويدافع عن حقيقتها المزعومة.

وفي استعراض سريع لمسيرة الإنسان عبر التاريخ نجد أنه منذ أن كان في مجتمعه القبلي، يحلم بالعوالم البعيدة ويتخيل أنه يلتقي مع كائنات غريبة منها، يختلط معها ويتصارع معها أحياناً، بعضها خير وبعضها الآخر شرير، ونمت من تلك اللقاءات والصراعات حكايات أسطورية، تطورت إلى ملاحم أغنت التراث الإنساني الخالد ومع مرور الزمن صاغ كل شعب ملاحمه التي تحدث فيها عن أبطال أسطوريين يختلطون مع الآلهة القادمة من السماء التي تسكن الفضاء وتهبط إلى الأرض في رحلات أسطورية على أجنحة آلات غريبة...

أكدت الأبحاث العلمية التي تبحث في الحضارات القديمة أن البشر في الماضي قد تعرفوا على كائنات غريبة هبطت بمركبات متطورة، وأن نوعاً من التطور

العلمي الهائل شهدته تلك الحضارات كالأزتيك والمايا والأنكا وهو ما يحتاج لبحث خاص...

عصر الإبداع العلمي

إن القرن العشرين الذي شهد انقلاباً هائلاً في التطور العلمي تمكن الإنسان مع بداية نصفه الثاني من الخروج إلى الفضاء والهبوط على القمر، كما أن الخيالات التي شهدها تتحقق فاقت جميع الخيالات التي حلم بها الإنسان في الماضي... وامتد الخيال عبر المستقبل يحكي عن الصحون الطائرة وعن الكواكب البعيدة المسكونة بكائنات عاقلة، وعن رحلات خيالية عبر المجرات يقودها مغامرون شجعان يتحدون الخطر ولا يعرفون الموت وأصبح الخيال المجنح عالماً قائماً بذاته له كتابه ومبدعوه... وتوصل الإنسان مع قفزاته العلمية الحديثة إلى تفسير نشوء الكون ونظرية الانفجار الكبير، والكون المغلق والكون المفتوح، وكثرت الفرضيات والنظريات، وامتدت أجهزة الرصد الهائلة تبحث في السماء عن نجوم جديدة ومجرات في أعماق الكون وانتقلت خيالات الإنسان إلى السينما وأجهزة التلفزة يصيغ فيها قصصاً خرافية عن عوالم مجهولة ومركبات طائرة تهبط بسهولة على الكواكب وتتجنب المصاعب والثقوب السوداء والأقزام البيضاء من النجوم...

خرج الإنسان بخياله محملاً بالطموحات إلى الفضاء الواسع وترك أجواء كوكبه مفتوحة للكائنات العاقلة، التي تخيل أنها تهبط إليه وتلتقي مع البشر. البعض صور تلك الكائنات بأشكالها العدوانية متسلطة تسعى نحو السيطرة وبسط النفوذ والبعض الآخر صورها رقيقة مسالمة وديعة تسعى للصداقة والمحبة والتعاون...

ولكن حلم الإنسان ظل أكبر بكثير من واقعه، غلفه ذلك الحلم بالطموحات والخيال المجنح الذي أبدع فيه أحياناً وهو يحلق في عوالمه غير المنظورة.

ماذا عن أدب الخيال العلمي؟

اختلفت الآراء حول مفهوم أدب الخيال العلمي، البعض وصف القصة العلمية بأنها تترجم المكتشفات والاختراعات والتطورات التقنية التي ظهرت أو التي يمكن أن تظهر في المستقبل، إلى مشاكل إنسانية ومغامرات درامية، وبعضهم وصف الخيال العلمي بأنه اصطلاح يطلق على ذلك النوع من الأدب الروائي الذي يعالج

بكيفية خيالية مدروسة استجابة الإنسان لكافة ما يحيطه من تقدم علمي وتطور، سواءً في المستقبل القريب أو البعيد. وبعضهم الآخر وصف القصة العلمية بأنها ليست مجرد مغامرات مثيرة تعالج الفضاء وعوالمه القصية، أو الوحوش جاحظة العيون أو الأكوان السحرية أو رؤى المستقبل ومفاجأته ... فبالإضافة إلى ذلك كله، تتمتع القصة العلمية بميزة تتعلق بالأفكار والتساؤلات حول ما يحيط بنا من ألغاز لنعرف شيئاً عن تفسيرها...

ويؤكد (اندريه موروا) أن الرواية العلمية ليست فقط التي تعدد الإنجازات العلمية والاختراعات دائماً بل تتعرض أيضاً لموقف الإنسان من الآلة بحكم أنها نتاج مباشر العلم الحديث...

أدب الخيال العلمي إذن هو أدب المستقبل، يحلم باللحظة التي ينتصر فيها الإنسان على عوامل ضعفه في الكون المحيط به، يحلم بالانتصار على الشيخوخة والمرض والتعب ويكتشف الأعماق المجهولة في المحيطات ويلتقي مع كائنات العوالم الأخرى، ويهبط على الكواكب البعيدة، ويحذر الإنسان من الانجراف نحو عدم الاكتراث بسلبيات استخدام العلم لمنفعته الذاتية وما تخلق تلك السلبيات من دمار لحضارته الحديثة، كالتلوث بكافة أشكاله والنفايات والاحتراق الصناعي وطبقة الأوزون المخربة وتكديس السلاح المدمر...

إنه يحاول أن يفسر حياة الإنسان والألغاز المحيطة به، ويقدم حلولاً لمشاكله المستعصية وهو أدب الخيال العلمي الجاد... أما نوع الأدب الآخر، الذي يؤكد على الخرافة دون مضمون علمي حقيقي فينتشر في المجتمعات الاستهلاكية كأدب يسلي قارئه في حافلة، في سيارة، في طائرة، ثم يلقى كتابه وينسى كل أحداثه غير المنطقية...

إذن هناك خيال علمي جاد منضبط يستند على فرضيات علمية مدروسة يمكن أن تتحقق ويحكي عن مصاعب الإنسان وإمكانية خلاصه من مشاكله... وهناك خيال علمي (فانتازيا) فيه الكثير من الشطط لا يستند على فرضيات مدروسة، وإنما كتب للإثارة والتسلية...

***

يكفي أن أذكر مثالاً على أهمية الخيال العلمي ما قاله اسحق عظيموف وهو يحكي عن أهمية هذا النوع من الأدب : يقول : من بين (100) قارئ للخيال العلمي، (50) على الأقل يهتمون بالعلم ويتابعونه، ومن بين هؤلاء الـ (50) نجد (25) طفلاً يتابعون تخصصهم العلمي، (10) من بينهم يتابعون التخصص العالي، ومن بين هؤلاء العشرة ينبغ عالم واحد على الأقل. إذن من بين كل (100) طفل قارئ للخيال العلمي، سيأتي إلى أمريكا عالم واحد على الأقل، وهذه نسبة كبيرة...

ربما كان العصر الذي نعيشه هو عصر التكنولوجيا، لأن التكنولوجيا تدخل في كل شيء ويستخدمها الإنسان في كل أعماله، حتى في تدبير المنزل وبنائه وفي الميادين الحياتية المتنوعة...

ومع التطور العلمي تحولت هذه التقنية من آلات هادرة صاخبة إلى آلات هادئة يحس الإنسان بحركتها دون أن تزعجه الأصوات التي كانت تسبب له الصداع المزمن. مع ازدياد الاعتماد على الحواسب الصامتة التي تبرمج كل شيء في الحياة من حولنا.

بذور الخيال العلمي

لاشك أن الخيال العلمي إذن, هو الابن الشرعي لعصر العلم الذي نعيشه جذوره الأولى ولدت مع خيال الإنسان الجامح وتصوراته، ولدت مع الأساطير التي كان ينسجها عن مخلوقات قادرة على التحول والتجسد، بحيث تحاكي البشر وتختلط بهم وتشركهم في مغامراتها الساحرة، أساطير من حضارات بلاد الشام وبلاد ما بين النهرين ومصر واليونان والرومان والهند والصين وغيرها من الحضارات . ما بين مغامرات (الراميانا والمهابارتا) في الهند إلى مغامرات آلهة جبل الأوليمب الإلياذة والأوديسة، إلى رسالة الغفران للمعري وآراء أهل المدينة الفاضلة للفارابي إلى (حي بن يقظان) لابن طفيل حيث انتشرت السير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة وبدأ أدب السير يأخذ دوره بين الناس من (سيرة عنترة) إلى (سيرة سيف بن ذي يزن) وحمزة البهلوان والظاهر بيبرس وغيرها...

وربما كان لوقيانوس السوري السميساطي (من مدينة سميساط السوريّة وهي

محتلّة من قبل تركيا منذ السلطنة العثمانيّة) أول من حكي قصة خيال علمي، عن حرب تقع بين سكان الأرض وسكان القمر ونشرت ضمن سلسلة الخيال العلمي في وزارة الثقافة في روايته (قصّة حقيقيّة) وتلاه بعض المؤلفين العرب في الحضارة العربية الإسلامية، فحي بن يقظان لابن طفيل تعد بطريقة أو بأخرى – نوعاً من الأدب العملي الرفيع. وتكررت هذه التجارب في الحضارة العربية الإسلامية...

وكتب كبلر (سومونيوم) التي تحدثت عن رحلة إلى القمر، وحكي فرنسيس بيكون عن (اتلانتيك الجديدة) في القرن السابع عشر، وفي القرن الثامن عشر تخيل (روبرت بالتوك) رحلة إلى أعماق أحد الكهوف يدخل بطلها إلى جوف الأرض حيث تعيش مخلوقات تشبه البشر تطير بأجنحتها الكبيرة، ويتزوج من امرأة فتنجب له ثمانية أطفال. وكتب النرويجي (نيل كليم) رحلته أيضاً إلى ما تحت الأرض. كما كتب (دانيال فو) روايته (روبنسون كروزوم) التي تأثر فيها بـ (حي بن يقظان لابن طفيل) وكتب دانتي (الكوميديا الإلهية) التي تأثر فيها برسالة الغفران للمعري.

ولم تتأصل هذه المحاولات إلا مع جول فيرن الفرنسي الذي يعد الرائد الحقيقي لأدب الخيال العلمي، مع (هـ.ج.ويلز) الإنكليزي. كتب فيرن روايات كثيرة من بينها (هكتور سيرفاداك) و (رحلة إلى جوف الأرض) و (20 ألف فرسخ تحت الماء) و (خمسة أسابيع في منطاد) و (من الأرض إلى القمر) و (سيد العالم) وغيرها.

كما كتب ويلز (آلة الزمن) وهي أعظم روايات الخيال العلمي وكتب (الغذاء السحري) و (رجال القمر الأوائل) و (غزاة المريخ) و (الرجل الخفي) و (اليوتوبيا الجديدة) و (طعام الآلهة) و(حرب العوالم) وغيرها.

بعد هذه الانطلاقة لروايات قصص الخيال العالمي، صنع جورج ميليس عام (1902) أول فيلم من الخيال العلمي الصامت. ولم ينتشر الخيال العلمي في المسرح إلا في وقت متأخر في ثلاثينات القرن العشرين، وبعض هذه المسرحيات رغم أنها مكتوبة بلغة المسرح إلا أنها مسرحيات ذهنية من الصعب أن تمثل على المسرح.

ومع ازدياد التطور التقني دخل هذا التطور إلى المسرح، حيث جعل إمكانية

تحويل المسرحيات المعقدة بمشاهدها وديكوراتها الصعبة إلى مشاهد حية، تدخل فيها السينما

والإضاءة والديكورات المجسمة، بحلول غاية في الإتقان صنعتها الحواسب المتطورة. بالطبع جعل هذا التطور، المؤلفين المسرحيين يستفيدون منه في كتابة مسرحيات تحلق في عوالم مستقبلية، حتى في رسم مركبات فضاء متطورة تطير بالرواد بين النجوم.

رحلة على أرضيّة الخيال العلمي

أجواء العمل الإبداعي؟

لو تأملنا صفحة السماء في ليلة صافية من الغيوم، غير مقمرة، لطالعتنا أعداداً هائلة من النجوم المتلألئة المتباينة اللمعان، تزين صفحتها، موزعة بتجمعات مختلفة في القبة السماوية، ويبدو درب التبانة كخط متكاثف من النجوم والسحاب الكوني، يقطع السماء من أقصاها إلى أقصاها، فما هو العدد الذي يمكن أن تصل إليه بشكل تقريبي؟

لنفرض أننا في منطقة سهلية – صحراء مثلاً – ليس فيها من أشجار متسامقة، أو تلال ضخمة فإن بإمكاننا عندها أن نعد نحو (2500) نجمة. ترى بالعين المجردة، ومعلوم أن جو الأرض مهما كان نقياً صافياً ... يحجب 3000 نجم، ولما كنا نعد النجوم في نصف القبة السماوية، فإن النجوم التي يمكن أن ترى بالعين المجردة في السماء كلها – من الأرض – لا يزيد عن (6000) نجم، ولما كانت دائرة السماء كلها هي (360) درجة فيمكن حساب مساحة السماء الكلية التي تبدو من على الأرض ككرة تحيط بها، فنرى أنها (41200) درجة مربعة تقريباً. وبذلك نستطيع أن نقول، بأن هناك نجماً واحداً لكل (9.6)

درجة مربعة من السماء، كما ترى بالعين المجردة من الأرض.

وماذا لو تأملنا السماء بالعين المجردة، من على القمر، جارنا القريب الذي لا يبعد عن الأرض أكثر من (400) ألف كيلو متر (أي نحو عشرة أضعاف محيط الأرض في منطقة الاستواء) ما هو العدد الذي أن نراه من النجوم ونحن فوق القمر؟ ما من شك أن عدد النجوم سيزداد كثيراً لأن القمر ليس له غلاف جوي،

وستبدو مليئة بالنجوم اللامعة في سماء داكنة ولن نرى تلألؤاً في النجوم لأن ظاهرة التلألؤ تظهر لنا على الأرض بسبب اختلاف الكثافة في جو الأرض. وتصبح النجوم التي لا ترى من الأرض لقلة لمعانها، وهي من الدرجة (6.9) مثلاً وتحتاج رؤيتها لنظارة قوية، ظاهرة في سماء القمر، وحتى الــدرجة (6.5) فإن بإمكاننا تمييز النجوم من على القمر، لعدد يبلغ نحو (6000) نجم ولأنه ليس للقمر غلاف جوي فإن عدد النجوم هناك يزيد عما يرى من الأرض بنحو الضعف.

قد تبدو هذه الحسابات صعبة لدى القارئ العادي لكنها حسابات يمكن الوصول إليها بقليل من المعرفة بعلم الحساب. والتأمل الكوني والرغبة في المعرفة، لا تمنع القارئ من محاولة التعلم واكتساب المزيد من الخبرة في الاطلاع على علم الفلك.

لو تخيلنا أننا بواسطة ما، انتقلنا للحياة على كوكب يدور حول نجم يقع في مركز مجرتنا التي شبهناها من قبل بالعدسة. في المركز تكون - النجوم متكاثفة – فلو حدقنا في سماء الكوكب الذي نفترض أننا وصلناه واعتبرنا أن له غلافاً جوياً كما الأرض، فسيصل عدد النجوم التي نراها في القبة السماوية المحيطة بنا نحو (780) ضعف ما نشاهده هنا من على الأرض، أي نحو (4.68) مليون نجم كأقصى حد، ولو اعتبرنا نفس الظروف التي يمكن أن تعيقنا في معرفةعدد النجوم على الأرض موجودة هناك في الكوكب المفترض لوصل عدد النجوم التي يمكن عدها فوق الأفق – أي بنصف القبة السماوية – نحو مليوني نجم، ستكون السماء بهيجةً منيرة وستزداد كشوفات فلكيينا أضعافاً مضاعفة، وربما ستزداد أيضاً الأجسام الغريبة التي يمكن أن تهبط فوق كوكبنا، لأن الجو مزدحم بالنجوم، وتزداد الاحتمالات بوجود كائنات عاقلة في منطقة تتوفر فيها الظروف لوجود كواكب مهيأة لاستقبال بذرة الحياة. وربما لو كان كوكبنا في مركز المجرة كما افترضنا لاختلفت الحياة عما هي عليه الآن ولأصبح التطور العلمي مهيئاً، للكشف عن عوالم قريبة منا، يمكن رصدها دون صعوبة.

ولو كان لكوكبنا المفترض قمر يتبعه بحجم قمرنا لتمكنا من عد أربع ملايين نجم في السماء على سطحه، وسيكون المنظر عندها فريداً أخاذاً. ولكننا نعيش على الأرض الكوكب الثالث في ترتيب البعد عن الشمس، وتقع المجموعة الشمسية في منطقة من المجرة غير مزدحمة بالنجوم، وأقرب نجم لنا يقع في مجموعة

(الفاقنطورس) يبعد عنا (4.25) سنة ضوئية أي (25 مليون مليون ميل)، في حين يبعد كوكب بلوتو - أبعد الكواكب عن الشمس – عن الأرض ذاتها نحو (4650) مليون ميل، أي أقل من بعد أقرب نجم إلينا بخمسة آلاف مرة، وهي مسافات تبدو إلينا صغيرة في علم الفلك، لن تستطيع أن نحلم أن يصل روادنا الأوائل إلى المريخ قبل نهاية هذا القرن، فكيف بالوصول إلى بلوتو – الكوكب البارد المظلم الذي يشكل حدود المجموعة الشمسية إذا لم يكتشف أي كوكب آخر أبعد منه يدور حول الشمس.

لو افترضنا أن السلام سيظل يعم الأرض وتتطور الحضارة البشرية وتزداد مكتسباتها العلمية يوما بعد يوم، عندها لن يكون ذلك اليوم بعيداً الذي سيتمكن به الإنسان من الهبوط على الكواكب المجاورة في مجموعتنا الشمسية، وحتى النجاح في الوصول إلى أقرب نجم إلينا ولو استغرق الوصول إليه سنوات طويلة، آخذين بعين لاعتبار أن المسافة بيننا وبين أي نجم من مجموعة (الفاقنطورس) كما ذكرنا (25) مليون مليون ميل. يستغرق الضوء ليقطع هذه المسافة (4) سنوات وربع السنة ولا يمكن منطقياً الوصول إلى مثل سرعة الضوء لأي جسم مادي، ولو فرضنا أننا أطلقنا مركبة فضاء في العام (2102) ميلادية أي بعد مائة عام بسرعة وصلت إلى (60) ألف ميل في الثانية وهي سرعة هائلة فإن هذه المركبة المأهولة ستصل أقرب نجم في نحو (14) سنة إذا انطلقت في خط متواصل نحو (الفاقنطورس) ويستغرق زمن عودتها مثل هذا الرقم. أي أن الحد الأدنى لرحلة من هذا النوع إلى أقرب نجم إلينا – مع افتراض أن كل شيء سار على ما يرام وأن كوكبنا يعمه الرخاء والسلام والتعاون ويتطور تقنياً باطراد حتى يصبح السفر في الفضاء رغم كل صعوباته الهائلة أمراً ممكناً.

الحد الأدنى إذاً لرحلة من هذا النوع سيكون (30) ستة ستحدث بلا شك عندها تغيرات كثيرة على سطح الأرض وستظل أجهزة البث والاستقبال في استنفار كامل لتتبع رحلة من هذا النوع على مدار (30) عاماً... ولن يكون الزمن الذي سيمر على رواد المركبة كبيراً بالقياس بالزمن الذي مر على الأرض لأن سرعة المركبة تقارب (ثلث) سرعة الضوء.

مناخ الرحلة والطيران
على أجنحة الخيال العلمي

ولنحلّق بخيالنا مع تلك الرحلة ولنفترض أن المركبة تمكنت من الاقتراب من نجم يدور حوله كواكب ستبدأ بدراسة أحد هذه الكواكب وإمكانية الاقتراب منه، وهذا سيستغرق زمناً، ولنفترض أن العقول الإلكترونية المتطورة تساعد الرواد مساعدة فعالة في عملهم وليكن عددهم مثلاً ستة رواد يتوزعون بالتناوب على ورديتين، حيث ينام اثنان منهما باستمرار لفترة شهر في مرحلة السبات للتخفيف من استهلاك الطاقة ستهبط محطة صغيرة. على متنها (رائدان) من الرواد لتحط على سطحه وسط إشراف من المركبة الأم. ولا تتدخل المحطة الأرضية من هذا البعد بالعملية للفاصل الزمني الكبير بينها وبين السفينة فحتى يصل للمحطة الأرضية بث من المركبة يلزم أن يستغرق ذلك زمناً قدره (4.25) سنة أي أن ما يصلها في لحظة ما يكون قد مضى على بثه (4.25) سنة لذلك فالاتصالات بينها وبين المركبة غير مجدية عملياً.

لنفترض أن المركبة الصغيرة استقرت فوق قشرة الكوكب الصلبة، تبدأ الأجهزة والعقول الإلكترونية المتفوقة بدراسة الجو عن كثب. فقد يكون جو الكوكب غريباً عدوانياً ببراكينه وزلازله أو حتى بغلافه إذا كان له غلاف جوي، ولنفترض أنه من الكواكب الشبيهة بالأرض التي يزيد عددها عن مليون كوكب في مجرتنا. ماذا يمكن أن يرى الرواد؟

لنتخيل أن أحد الرائدين هبط من المركبة، وتحسس بقدميه أرض الكوكب الصلبة. يمشي بهدوء يتفحص ما حوله كما لو كان يمشي على كوكب الأرض نفسه. فقد يرى جبالاً وخمائل وأنهاراً وسحباً بيضاء أو ركامية، قد ينفلت فوقه طير يزقزق أو يخطو أمامه. حيوان لبوني. وقد. وقد.

إذا كان الكوكب قد مر بنفس المرحلة التي مر بها كوكبنا ووصل إلى نفس زمننا سنجد أحياء انقرضت من الأرض كالماموث والديناصور، والثدييات الطائرة. والأشجار متطاولة الأوراق والنباتات البدائية.

وربما سيجد الرواد عندها تفسيراً لكل تاريخ الأرض الجيولوجي والبيولوجي.

ولو كان الكوكب متقدماً بزمنه عنا قد يجد الرواد حضارة متطورة عن حضارتنا ومحطات فضائية وعقولاً إلكترونية كأنهم يرون أرضنا بعد آلاف السنين إذا سارت عبر طريق المحبة والسلام. ولكن قد نسأل هنا ما دامت هناك حضارة متطورة عن حضارتنا لمَ لم يبادروا لزيارتنا والتعرف علينا ما دامت تقنيتهم متفوقة مثل هذا التفوق؟ نقول ونحن نجيب عن هذا التساؤل:

وماذا عن الأطباق الطائرة؟ والمركبات الغريبة المتطورة التي تشاهد من الأرض واحتارت العقول في مصدرها وصيغت القصص والحكايات عنها؟ أليس من الممكن أن تكون إحدى المركبات الغريبة قادمة من كوكب مثل هذا الكوكب المفترض؟ وما المانع في ذلك؟؟

بالتأكيد عندما تكون المركبة مخيرة في الهبوط على كواكب تقترب منها قد يختار الرواد كوكباً يمكن أن يكون له غلاف جوي وقد يكون هذا الغلاف غير مشابه لغلافنا الجوي فسيظل الرواد عندها في بدلاتهم الفضائية المحصنة يتجولون على الكوكب ببطء إذا كان الكوكب ضخماً أو بقفزات سريعة إذا كان الكوكب صغيراً حسب الجاذبية التي ترتبط بحجم الكوكب من حيث الضخامة أو الضآلة. من ذلك البعد (4.25) سنة ضوئية تبدو شمسنا خابية الضوء، لا تظهر بلمعانها مثل غيرها من النجوم الضخمة، وستكون رحلة الذهاب ورحلة العودة حافلتين بالمخاطر.

قد يصادف الرواد محطات مجهولة لكائنات عاقلة في الفضاء السحيق تقابلهم وتحاول السيطرة على سفينتهم والتعرف عليهم، أو تقنع بمراقبتهم عن كثب. أو قد يصادف الرواد أجساماً فضائية تهدد بالاصطدام بمحطتهم الضخمة أو يتوهون في الفضاء نتيجة خطأ أحد العقول الإلكترونية أو حتى تصيبهم أزمات نفسية خانقة لأسباب مجهولة قد يكون من الصعب السيطرة عليها.

أو يمكن أيضاً أن يصابوا بأمراض مجهولة قد تقضي عليهم. ولكن العقل البشري المتطور الواعي لظروف تواجده في الكون، قد ينجح في التغلب على العديد من المشاكل التي يمكن أن يصادفها الرواد في الفضاء، فحتى لو حدثت مثل تلك الرحلة إلى أقرب نجم إلينا في المستقبل القادم بعد قرن، كما تخيلنا، فإن رحلات استكشافية كثيرة ستسبقها للتعرف على الكواكب المحيطة بالنجم ودراستها والدوران حولها، قبل أن تقلع سفينة محملة بالبشر ومزودة بدراسات معدة سلفاً

عن الطريق الذي ستسلكه السفينة تختصر لها الكثير من المتاعب والمصاعب.

لو استمر الإنسان في أغناء مسيرة حضارته بعيداً عن الحروب والأحقاد.

فإن رحلات استكشافية إلى العوالم المجهولة في الفضاء، ستظل تنشط ذاكرته بالأحلام والخيالات للتعرف على الكون وكشف أسراره وإقامة علاقة صداقة مع كائناته العاقلة.

أخطار الفضاء

بين لغة العلم والخيال؟

إن (جيمس ايروين) هو أحد رواد أبوللو15، السفينة الفضائية الأمريكية التي حملت رواداً هبطوا على القمر عام 1971، وكان (ايروين) من جملة الرواد الذين ساروا على القمر وقد اهتم بعد عودته للأرض بالترحال، وسيطرت عليه حالات اكتئاب وخوف من قوى مجهولة تطارده. في سنة 1985 توقف (ايروين) في تركيا في رحلات استكشافية لأكثر من مرة لجبل آرارات)، في محاولة للبحث عن آثار سفينة نوح التي قيل أنها استقرت على الأرض بعد الطوفان في تلك المنطقة الجبلية. وأبلغ (جيمس ايروين) رئيس بعثته الاستكشافية (ماروين ستيفنز)، أنه عثر على بقايا سفينة نوح وطلب ستيفنز من المركز الأمريكي للمعلومات في أنقرة، عقد مؤتمر صحفي لشرح ما توصلت إليه بعثته من اكتشافات فوق ذلك الجبل البركاني القديم، الذي يقع في أقصى الطرف الشرقي من تركيا، ويرتفع نحو 5165 متراً فوق سطح البحر.

وأكد (ايروين) في المؤتمر الصحفي أن البقايا التي عثرت عليها البعثة هي بقايا سفينة نوح . عوارض خشبية ضخمة متصلبة، وبقايا أطعمة حفظت تحت الأرض وتصلبت وخرداوات وقضبان حديدية.

وظل (اروين) وبعثته لأشهر طويلة في المنطقة، يبحث عن المزيد من الآثار في تلك المنطقة، حيث يخرج لساعات ينقب لوحده شارداً مكتئباً. وقد كان ضحوكاً باسم الوجه، عرف بالنكتة وخفة الدم، فما الذي حوله في السنوات التي تلت هبوطه على القمر، إلى رجل مكتئب شارد الذهن؟ هل هو الذهول الذي أثر عليه وقد رأى الفضاء من حوله على القمر أو خلال رحلاته خارج الأرض مرعباً

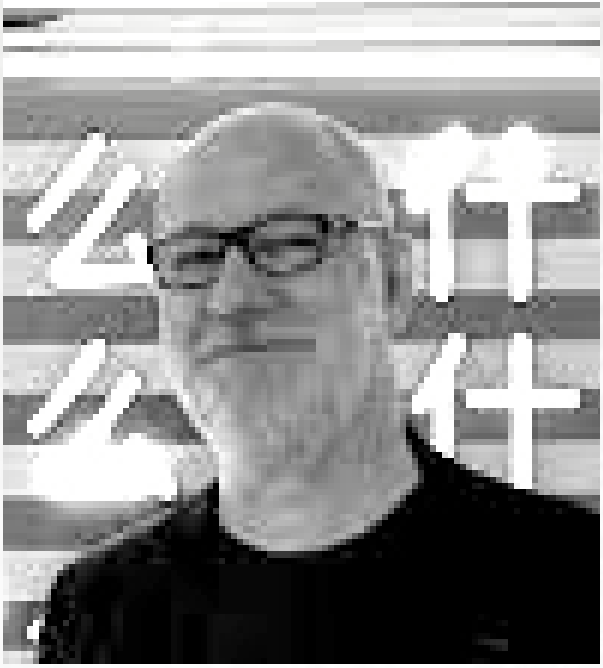
مدهشاً بلمعان نجومه وبريقها الخافت أم أن شيئاً آخر قد حدث له...؟

وقد حدث لبعض رواد الفضاء، الذين هبطوا على القمر بالتحديد، أن أصيبوا بكآبة نفسية رافقتهم طويلاً قبل أتن ينجح الطب النفسي في علاجهم. ومنهم من أقدم على الانتحار في عدة محاولات لم تنجح.

كل ذلك دعا العلماء إلى وضع دراسات جادة حول الأثر النفسي على رواد الفضاء، في محاولة لإيجاد علاج لظواهر تحدث لهم، أو قد تحدث لرواد الفضاء عموماً في المستقبل،

***

الخيال العلمي يرسم استراتيجيّة المستقبل البشري ويكفي أن نقول في نهاية هذا الحديث المختصر في بحر الخيالات المجنّحة، أنّ من يرسمون سياسة العالم للسنوات القادمة يعتمدون بشكل كبير على كتّاب الخيال العلمي . فهم يتألّقون في قراءات أحداث المستقبل باعتمادهم الشديد على المنطق العلمي وإرهاصاته المطلّة على الزمن الآتي.



النقد الجغرافي

د. غسان السيد

مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

لا يتوقف الفكر الغربي عن البحث وتقديم نظرة جديدة لما اعتقدنا أنه استقر في الأذهان، ولا يوجد شيء جديد يُضاف إلى ما استقر في الفكر، ولا سيما في مجال النقد الأدبي الذي يبدو أن عصره الذهبي قد ولّى إلى غير رجعة، بسبب غياب ما هو جديد في هذا المجال. قاد المفكِّرون والفلاسفة التطورات الكبرى التي شهدتها البشرية حتى النصف الأول من القرن العشرين، لكن التطور التقني الذي حدث بعد ذلك أدى إلى تحييد الفكر عن قيادة التطوّر لصالح التقنيين مع ما يفرضه ذلك من جوانب سلبية، ولا سيما غياب الجانب الإنساني، أو إهمال البعد الإنساني في هذا التطور. نتج عن ذلك تراجع كبير في المجالات الفكرية المختلفة، ومن ضمنها النقد الأدبي.

هذا المقال عرض لفصول كتاب النقد الجغرافي، للباحث الفرنسي بيرتراند ويستفال، الذي ترجمته وسيصدر قريباً.

لكن هذا لم يمنع من ظهور محاولات، هنا وهناك، تحاول تقويض الجدران التي بناها التطور التقني حول الفكر. من هذه المحاولات في مجال النقد، كتاب (النقد الجغرافي) الذي يقدّم رؤية جديدة لبعض القضايا المهمة في الأدب، مثل الزمان، والمكان، والفضاء، وعلم دراسة الصورة. والعرض التالي سيقدّم نظرة عامة عن هذا الكتاب الذي سيكون مرجعاً أساسياً في القضايا التي يطرحها.

ما النقد الجغرافي؟ هذا هو السؤال الذي يتبادر إلى ذهن كلّ من يقرأ عنوان هذا الكتاب (النقد الجغرافي – الواقع، والخيال، والفضاء). وعلى الرغم من أن العنوان الفرعي يوضِّح جزئياً المقصود بالنقد الجغرافي، إلّا أنه لا يكفي للحصول على مفتاح يساعد في فتح باب هذا المجال الجديد الذي لا يذكره النقاد عادة بين الاتجاهات النقدية المعروفة. يجب أن نعترف، منذ البداية، أنه ليس من السهل الإجابة عن سؤال (ما النقد الجغرافي؟) إلّا بعد قراءة عمل الأستاذ الجامعي الفرنسي، في جامعة ليموج الفرنسية، بيرتراند ويستفال الذي فتح الباب، مع آخرين، أمام هذا النوع من الدراسة منطلقاً من الثورة التي أحدثتها الحداثة وما بعد الحداثة، والتي أدّت إلى تغيير النظرة تجاه كل شيء في الحياة، بما في ذلك مفهومات المكان والفضاء والزمان والخيال. إن جزءاً من صعوبة الإجابة عن السؤال السابق يعود إلى أن دلالات هذه المفهومات قد تغيّرت إلى حد كبير بعد التطورات الفكرية الهائلة والمتسارعة التي أحدثتها الحداثة وما بعد الحداثة. وما كان مستقراً في الأذهان لقرون طويلة أصبح من الماضي، بعد أن جاءت الحداثة أولاً بثالوثها المعروف (تقديس العقل، ونسبية الأشياء، وكرامة الإنسان)، مشكِّلة بذلك قطيعة شاملة مع الفكر القديم على المستويات كلها. وبعد أن تحرَّر الوعي البشري من قيوده عمل على تهديم الأسوار المقيّدة للعقل واحداً تلو آخر، وكانت الميتافيزيقيا أعلى الأسوار وأصلبها بسبب ارتباطها بالخبرة الدينية للإنسان منذ وجوده على هذه الأرض. لكن الميتافيزيقيا التي عملت الحداثة على هدم أسوارها لا تنحصر بالخبرة الدينية فقط وإنما تمتد لتشمل كل فكرة متعالية على النقد بحسب ما يقول الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا. لكن الحداثة التي جاءت لتحرّر العقل البشري من قيوده وتهدم الأسوار المعيقة للتطور، شيّدت أسواراً بديلة مثلما رأى بعض الباحثين الذين عملوا على تقويض مقولات الحداثة، وبناء منظومة

فكرية جديدة تعمل على تقويض اليقينيات المختلفة. أُطلِق على هذه المنظومة اسم (ما بعد الحداثة)، التي جاءت لتكمل المشروع الذي بدأته الحداثة عبر تقويض مقولات الحداثة أو تفكيكها إذا استخدمنا تعبير إستراتيجية التفكيك. ومع ما بعد الحداثة، جاء زمن التنوّع وسيولة الأشياء بحيث تبدو دون شكل ثابت، لكن مع صمت الميتافيزيقيا. لقد تغيّرت الأشياء، ولم تعد أي وجهة نظر تستطيع الادّعاء بالأسبقية والتفوّق، وامتلاك الحقيقة المطلقة. لم يبقَ المركز مركزاً ولا الهامش هامشاً.

مع هذا الطوفان الكبير الذي جرف كل شيء أمامه، كان من الطبيعي أن تتغيّر النظرة تجاه الفضاء والمكان والزمان، ويشرح المؤلّف هذا الأمر في الفصل الأول الذي يحمل عنوان (الفضائية- الزمانية). لا بد من الإشارة هنا إلى أن المؤلّف يميّز بشكل واضح بين الفضاء والمكان، ويعدّ الفضاء مجالاً للحرية غالباً لأن الحركية تعبّر عن نفسها هنا في حين أن المكان مغلق ومؤنسن، ولا يتحول الفضاء إلى مكان إلّا حينما يجري تحديده ويأخذ معنى. كما أن المؤلِّف يحاول الإجابة عن سؤال، ما الفضاء؟ الفضاء، مبدئياً، مفهوم يشمل الكون، سواء توجه هذا نحو اللامتناهي الأعظمي أم اللامتناهي الأصغر. ويورد المؤلّف قولاً للباحث هيرفي رينولد يقول فيه: «لا نعرف إذا كان الفضاء لامتناهياً أم لا، ولا نعرف إذا كان له شكل... نعرف فقط أنه ليست له علاقة كبيرة مع التجربة النفسية التي لدينا عنه، وأنه يتطلّب تفكيراً أكبر بكثير من المعرفة».

كان الاهتمام بالزمن قديماً أكبر من الاهتمام بالفضاء بسبب ما يسميه ميشيل فوكو الهوس بالتاريخ الذي ميّز القرن التاسع عشر، لكن الفضاء قام بهجوم معاكس، وأصبحت الحقبة المعاصرة هي حقبة الفضاء. كان بعض الباحثين يرى أن الفضاء أقل قيمة من الزمن. أقل قيمة ليس لأنه أقل أهمية، وإنما لأنه شيء في حين أن الزمن فكرة عن الشيء. بين الفكرة والشيء يجب تفضيل الفكرة. لكن التوازن عاد ليسيطر على البعدين الزمني والفضائي في العقود الأخيرة، وانتهى بهما الأمر إلى التوحّد في الأدب والفنون التي تحاكي الواقع. ومن هنا جاء مفهوم الزمكانية لدى ميخائيل باختين، الذي يرى أن الزمان والمكان يستثمران مخططاً واحداً، وهو أحد عناصر النقد الجغرافي.

وذهب بعض علماء الرياضيات والفيزياء إلى أن الفضاء له أربعة أبعاد، والبعد الرابع فيه هو الزمن، وأوجدوا مفهوم (الفضاء- الزمن)، الذي أصبح مفهوماً جامعاً، بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. لكن الدلالات، مع ما بعد الحداثة، لم تبقَ على حالها، فالزمن هنا يختلف عن الزمن القديم الذي كان يجري في خط مستقيم مثل نهر يجري بهدوء إلى ما كان يُطلق عليه الأمام. ولهذا فإن السير إلى الأمام لم يعد يعني اتخاذ خط مستقيم نحو نقطة معينة، وإنما يمكن السير إلى الأمام بشكل دائري، أو اختيار طرق مختصرة للوصول إلى الهدف. يبدو أن تقويض مفهوم الخط المستقيم للزمن كان أحد العناصر الأساسية الواصفة لما بعد الحداثة. كما أن بعض الحركات النسائية في العالم عدّت أن الخط المستقيم للزمن فكرة ذكورية لتأكيد تفوّق الرجال. في كل حال، لم يعد الزمن هو نفسه الذي كان قديماً، ولم يعد واحداً ويسير بخط مستقيم. هذا كله كان له تأثيرات كبيرة في الأدب والفنون المختلفة ، وأدخل تغييرات جوهرية على مستويي الشكل والمضمون.

يتابع المؤلّف رحلته مع الفضاء والزمن في الفصل الثاني الذي يحمل عنوان (الانتهاك)، وذلك كي يحدّد الإطار العام الذي يعمل ضمنه النقد الجغرافي. يتوقف المؤلِّف هنا عند مفهومين كانا يعبرّان، في الأصل، عن دلالة واحدة، وهما التجاوز والانتهاك، ويربطهما بمفهومين آخرين قدمهما المفكّران جيل دولوز وفيليكس غواتاري، وهما الفضاء الأملس والفضاء المخدّد. نشير هنا إلى أن الكلمة التي يستخدمها المؤلّف هي واحدة للمفهومين، لكنه يشرح التطور الدلالي الذي حصل لهذه الكلمة، بحيث انتقلت من التجاوز إلى الانتهاك. الفضاء ليس واحداً، إذن، وليس متجانساً، مثلما أن الزمن ليس واحداً، ولا يسير بخط مستقيم. ميّز جيل دولوز وغواتاري الفضاء الأملس من الفضاء المخدّد. الفضاء المخدَّد هو الفضاء الذي يحتله جهاز الدولة، والسياسي، وجهاز الشرطة، أي الفضاء الحضري المخدّد بجدران وأسوار وطرق بين الأسوار، في حين أن الفضاء البدوي هو فضاء أملس، مطبوع فقط بخطوط تزول وتتحرك وفق المسار. الفضاء الأملس، وهو فضاء البداوة، نتجاوز فيه لأن هامش الحرية فيه تكون أكبر من هامش الحرية في الفضاء المخدّد الذي يخضع لسلطة قانون وضعي، ولهذا فإن التجاوز هنا يعدّ انتهاكاً تعاقب عليه السلطة باسم القانون الذي وضعته هي وتعوّد الناس على

الخضوع له. ويرى المؤلّف أن الفضاء الغربي الاستعماري هو فضاء مخدّد، ومن هنا جاءت الفكرة الشائعة، التي رُبِطت فيما بعد بالمركزية الأوروبية، وهي أن التجديد لا يمكن أن يحدث إلّا في فضاء مخدّد، ويكون الانتهاك أيضاً من فضاء مخدّد نحو فضاء أملس، ومثال ذلك الواضح الحرب التي هي انتهاك واسع لدولة أخرى. ويندرج ضمن هذا الإطار أيضاً خطاب الأقليات العرقية والجنسية والدينية الذي عمل على انتهاك الخطاب المهيمن للتعبير عن نفسها.

إذا كان تفكيك الخط الزمني المستقيم معياراً بنائياً لجمالية ما بعد الحداثة، فإن إدراك الفضاء في بعده غير المتجانس، وفي انتهاكيته، يشكل معياراً ثانياً لها. هذا يعني أن حالة الانتهاك هي حالة ملازمة للفضاءات البشرية الحديثة التي يعمل فيها القوي على توسيع دائرة الفضاءات المخدّدة تحت ذريعة أن التجديد لا يكون إلّا في الفضاء المخدّد. وربما يرتبط هذا الأمر بمفهوم المركز والهامش الذي يسيطر على العلاقة بين الشرق والغرب، حيث يكون الانتهاك باتجاه واحد من المركز نحو الهامش. وترى الباحثة كارين كابلان أن الصيغ التي قدّمها دولوز، ولا سيما بخصوص الفضاء الأملس والفضاء المخدّد، والانتزاع من الأرض وإعادة التوطين، تغذي الإمبريالية، أو لم تستطع إلّا تغذية الإمبريالية، وهي تتساءل: «هل يمكن إعادة قوننة الفضاءات الاستعمارية، أو استيطانها دون إنتاج استعمار جديد؟»

لا أعرف إذا كان دولوز يشجّع، من خلال أبحاثه العميقة في هذا المجال، على إنتاج استعمار جديد، لكن القوى السياسية المهيمنة ليست بحاجة إلى مشجّع حتى تقوم بما تريده، لكنها يمكن أن تستخدم هذه الأبحاث للمساعدة في السيطرة على المناطق التي تريد السيطرة عليها خدمة لأهداف استعمارية. ولهذا فإن مراكز الأبحاث في الدول الاستعمارية تهتم بالعناصر المكوّنة لأي مجتمع يعيش ضمن فضاء معين. ويمكن أن تستعين، في هذا المجال، بأبحاث دولوز وغواتاري وغيرهما حول الفضاء، الذي هو، من وجهة نظرهما، متماسك في الظاهر وعلى السطح، لكن في العمق يتكون من مجموعة من العناصر غير المتجانسة التي يمكن تقويضها بسهولة، ولا سيما إذا عملت هذه القوى الاستعمارية على زيادة الشرخ بينها. وهذا الذي يظهر في مجتمعات مثل مجتمعاتنا التي يكون التماسك

الظاهر فيها هشّاً جداً لأنه يرتكز على عناصر غير متجانسة تجعل قابلية الدخول في صراع مفتوح أكبر بكثير من إمكانية رأب الصدع بينها، ولا سيما أن العوامل الداخلية والخارجية تزيد من حدة الصراع والتنافر بين هذه العناصر التي هي غير متجانسة في الأصل.

يتطرّق المؤلّف في هذا الفصل إلى موضوع رسم الخرائط الذي مرّ بثلاث مراحل استنتجها كريستيان جاكوب: تأسيس المدن والمحطات التجارية على شواطئ البحر الأبيض المتوسط (بين القرنين السادس والخامس قبل الميلاد)، وحملة الإسكندر في بلاد فارس والهند (القرن الرابع قبل الميلاد)، والتوسّع الروماني الذي أدى إلى إجراء مسح للفضاءات الأسرية. وكان لرسم الخرائط ثلاث غايات: غاية سياسية وتجارية، وغاية عسكرية، وغاية ضريبية (بعد اختراع السجل العقاري). ومن المؤكّد أن تطور رسم الخرائط بدءاً من القرن السادس عشر ارتبط بالحملات العسكرية الاستعمارية.

وفي الفصل الثالث، الذي يحمل عنوان (المرجعية - الفضاء وتمثيله)، يقف المؤلّف عند نقطة تُعدّ أساسية في النقد الجغرافي، وهي العلاقة بين الفضاء وتمثيله، والمرجعية التي يستند إليها تمثيل فضاء معيّن. يسعى كل أدب لأن يكون عاكساً للهموم الأساسية لعصر معيّن مهما كانت نماذج التعبير عنه، ودرجة اقترابها منه. التمثيل يعيد إنتاج الواقع، أو بشكل أدق، يعيد إنتاج تجربة الواقع. لكن التمثيل في الأدب والفن ليس من مهمته تصوير الواقع كما هو. اختلف الباحثون في هذا المجال حول مدى مطابقة التمثيل للواقع، فمنهم من رأى أن التمثيل لا يمكنه أبداً أن يحل محل الواقع، في حين رأى آخرون أن علاقة التمثيل بالواقع هي علاقة تبعية مهما ابتعد عنه، لأن الواقع هو دائماً نهاية خط التمثيل. ولهذا فإن هنري لوفيبفر يتحدث عن ثلاثة نماذج من تمثيل الفضاء: الفضاء المدرَك، والفضاء المتصوّر، والفضاء المعيش. يُضاف إلى ذلك أن الأدب قد يتحدّث عن فضاء غير موجود، وإنما هو من صنع الخيال. ويذهب بعض الباحثين أبعد من ذلك حينما يتحدثون عن التغيير الذي حصل في العلاقة بين التمثيل الخيالي والواقع. كان الخيال يتغذى على الواقع ويستمد منه جوهره، لكن التحوّلات الكبيرة التي حصلت على الأصعدة كلها جعلت الواقع يتغذى على الخيالي، لأن الواقع الذي يعيش فيه

إنسان العصر الحديث أصبح أغرب من الخيال. ومن هنا أصبح التمييز بين الواقع والخيال أمراً صعباً. تجد السرديات الكبرى، بالمعنى الذي أراده جان فرانسوا ليوتار، صعوبة في تحديد هذا الواقع بدقة أو حصره. وفي هذا الوسط الذي جعلته ما بعد الحداثة غير ثابت، تقلّصت المسافة بين ما يُسمى الواقع والتمثيل الخيالي. يشير المؤلّف إلى أن هذه المسألة ناقشها عدد كبير من الباحثين، ولم يكن هناك اتفاق بينهم حول هذه العلاقة المعقّدة والمركّبة بين الواقع وتمثيله في الأدب، وهو يطرح سؤالاً بسيطاً، كما يقول، لكن معالجته معقّدة: هل الفضاء الممثَّل في الأدب منفصل عمَّا هو خارجه (مثلما يقول البنيويون)، أو أنه مندمج فيه؟ إذا كانت هذه هي الحالة فإن الفضاءات الواقعية والفضاءات الخيالية توجد معاً من خلال مرجعية مشتركة. ويمكن أن تتراوح درجة المطابقة بينها بين الصفر واللانهاية. أعتقد أن هذا النقاش سيبقى مفتوحاً بسبب تعدد وجهات النظر والخلفيات العلمية والأيديولوجية للمنخرطين في هذا النقاش.

أعتقد أن الإطار العام للنقد الجغرافي سيتوضّح أكثر مع الفصل الرابع الموسوم (عناصر النقد الجغرافي). والشيء المهم الذي وجدته هنا أن المؤلّف قدّم نظرة أوسع من النظرة التي قدّمها المقارنون في موضوع يشكّل جزءاً من الدراسة المقارنة، وهو موضوع (علم دراسة الصورة)، الذي يعرّفه جان مارك مورا بأنه (دراسات تمثيلات الأجنبي في الأدب). والصورة المقصودة هنا هي التي تتحوّل إلى نمط عبر البحث عن أجزاء مبعثرة من حقيقة معينة وصياغتها في صورة مفترضة تختزل حياة شعب كامل. ودراسة النمط لا تكشف عن نظرة الذات إلى الآخر فقط، وإنما تكشف عن الطبيعة المخفية للذات أيضاً. يشير روبير فرانك إلى أن «النمط يقدّم صورة عن الآخر تكون مشكّلة غالباً وفق ما يُراد أو ما يُخشى منه من أجل الذات». هو لا يقدِّم صورة في ذاتها وإنما صورة من أجل الذات. ولا يقتصر الأمر على الأدب فقط، وإنما يمكن أن يمتد إلى مجالات الحياة الثقافية المختلفة كلها. توجد ثقافة ناظرة تركّز على ثقافة منظور إليها، وتوضع في مستوى أدنى. وهنا أيضاً يكون الانتهاك باتجاه واحد. وفي العصر الحديث، كان الغرب هو الناظر دائماً، والآخرون منظور إليهم، ومن ثمّ الثقافة الغربية هي الناظرة. هذا الواقع أفرز ثنائية (المركز والهامش) الذي استقر في الأذهان لعقود طويلة.

لكن ظهور النسبية وتغلغلها في مفاصل الحياة كلها أدى إلى إعادة النظر في هذه العلاقة بين المركز والهامش، وبرز صوت المنظور إليهم من الأقليات العرقية، والدينية، والجنسية، وشعوب ما يُعرف بالعالَم الثالث، مما أفضى إلى التعددية الثقافية، حيث لم يبقَ النظر باتجاه واحد، وإنما أصبح النظر باتجاهين وإن لم يكن على المستوى نفسه. لكنها كانت خطوة أولى ضرورية باتجاه التخلّص من هذه الثنائية التي يكون أحد طرفيها أفضل من الآخر. كان يجب، كما كتبت الكاتبة الأمريكية السوداء بيل هوكس، «الشروع بعملية إعادة نظر» للرؤية الشاملة التي استطاع التاريخ الطويل للغرب أن يفرضها بشكل مخادع. لا يمكن ترجمة الرؤية الشاملة والعامة بأكثر ولا بأقل من هيمنة المركزية الغربية. في النهاية استطاع رجال ونساء قادمون من مستعمرات قديمة، أو بصورة أدق، من مناطق تُعدّ هامشية، أن يقدّموا تعبيراً بديلاً. هؤلاء الذين كانوا منظوراً إليهم لعقود، بل لقرون، بدأوا فجأة ينظرون إلى الناظر التقليدي حتى على أرضه، فتأسَّست بذلك ثقافة جديدة. ويتفق الباحثون على أن تعدد وجهات النظر، أو تعدد الأصوات الذي نراه في الرواية، جاءت بفعل إزالة القداسة وتقويض اليقينيات مع ظهور ما بعد الحداثة. مارست ما بعد الحداثة تفكيك السرد المتمركز ومركزي العقل المختوم بالختم الغربي، مما أدى إلى التشكيك في تفوق الخطاب المهيمن وإبراز الظواهر الإبداعية للهامش (الخطاب المضاد للهيمنة). كان من نتيجة ذلك تنوّع واضح في وجهات النظر ضمن إطار لم تعد البؤرية فيه تقود إلى هيمنة جماعة محدّدة.

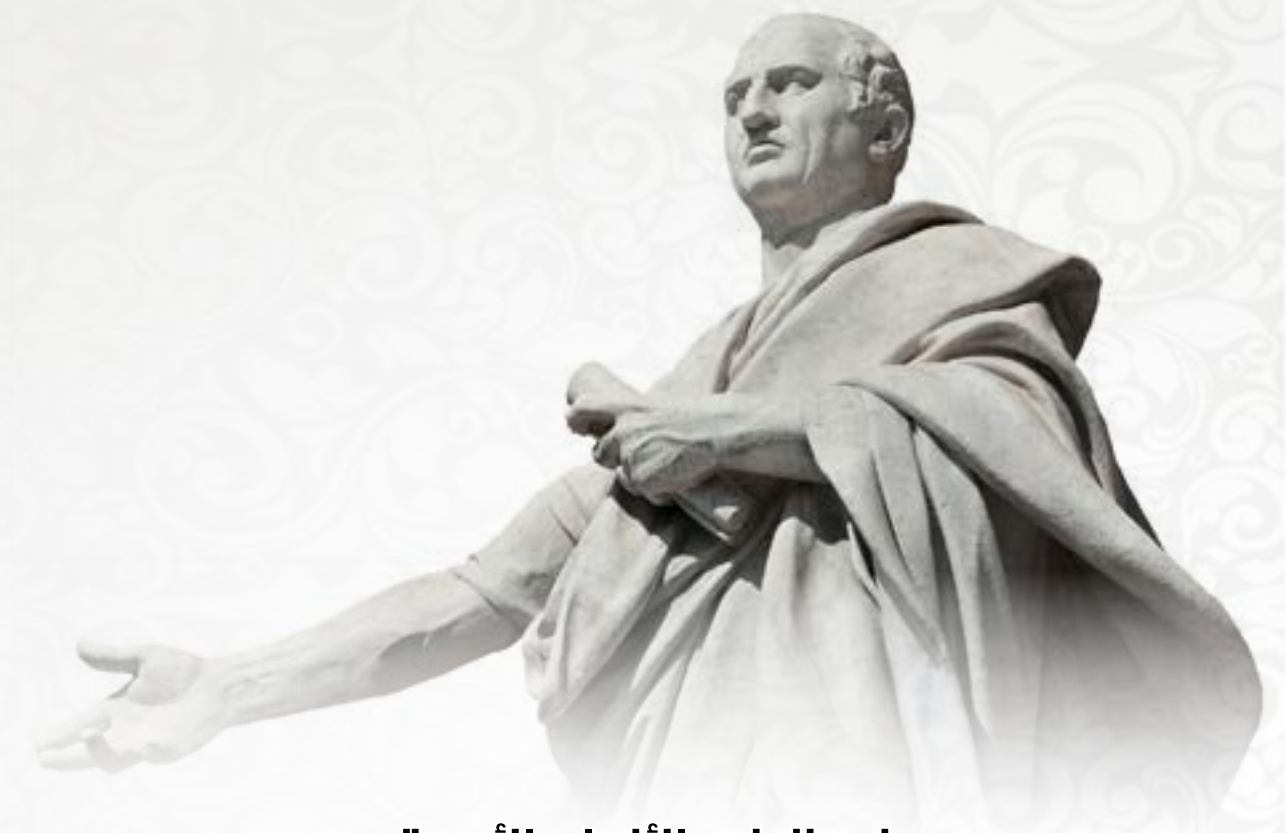
يرى المؤلّف أن التبئير المتعدد (وجهات النظر المتعدّدة) يعبّر عن نفسه، في منطق النقد الجغرافي، عبر تصنيف من ثلاثة متغيرات أساسية. تتعلّق وجهة النظر بوضع المراقِب أو المراقِبة بالنسبة إلى فضاء المرجعية. ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع: وجهة نظر داخلية، ووجهة نظر خارجية، ووجهة نظر دخيلة. تتعلّق وجهة النظر الداخلية بمن يكتب من داخل الإطار، مثل الدمشقي الذي يكتب عن دمشق، أما وجهة النظر الخارجية فتتعلّق بمن يكتب من خارج الإطار، أي بمن يكتب عن مكان عاش فيه وله علاقة حميمة مع هذا المكان، أما وجهة النظر الدخيلة فإنها تقع بين وجهتي النظر السابقتين، وهي خاصة بأولئك الذين استقروا في مكان معيّن من دون أن يكون هذا المكان حميمياً بالنسبة إليهم،

ودون أن يكون أيضاً غريباً عنهم. تؤخذ وجهات النظر الثلاث في الحسبان في دراسة نقدية جغرافية، وعلى المستوى نفسه، في إطار تفاعلاتها المتبادلة. حينما نعتمد على النقد الجغرافي فإننا نركّز على الفضاء المراقَب أكثر من تركيزنا على المراقِب في خصوصيته.

يعود المؤلّف، في هذا الفصل، إلى موضوع الزمان الذي له تأثير مهم في إدراك الفضاء، ويشكّل أحد مفاصل التحليل النقدي الجغرافي. يرى أن الرؤية المهيمنة، التي تعمل على تطبيق زمانية واحدة مشتركة في العالَم على مجموع البشرية، هي رؤية الزمن الواحد. في المقابل، إن الرؤية التي تعيّن زمانية مختلفة لكل مجال ثقافي هي رؤية الزمن المتعدّد. لا يوجد أبداً زمن وحيد وعام. الزمن الواحد الممتد إلى العام هو خدعة تتحكم بها جهات تسلّطية وتبشيرية تعمل على فرض زمان وحيد وعام عبر خطاب يقوم على بؤرة واحدة، وزمان واحد، وحقيقة واحدة. أعتقد أن التطورات الهائلة التي حدثت في الحياة المعاصرة لم تستطع أن تتخلّص من تأثيرات الزمان الواحد التي تعمل القوى المختلفة على تطبيقه لأنه مرتبط بالسلطة والقوة، ولكل طرف زمنه يحاول أن يطبّقه على الآخرين. يُعالج الكاتب هذه المسائل كلها معتمداً على مجموعة كبيرة من المراجع البحثية والأدبية التي تدعم وجهة نظره في القضايا التي يطرحها.

يُنهي المؤلّف كتابه بفصل عن العلاقة بين الكاتب والمكان الذي يكتب عنه، ويحمل عنوان (المقروئية). ويقدّم نماذج تطبيقية لكتّاب كبار كتبوا عن مدن عالمية حظيت بنصيب كبير من الكتابات، مثل باريس، ولندن، وروما، ونيويورك، والبندقية وغيرها. وقد خلّدت نصوص هؤلاء الأماكن التي كتبوا عنها في الذاكرة. كما أن بعض النصوص هي التي تخلق المدينة، وتصبح العلاقة بين النص والمدينة علاقة اندماج، بحيث نقرأ المكان مثلما نتجوّل داخل نص، ونقرأ النص وكأننا نتجوّل في المكان. ويذكر المؤلّف قولاً للناقد الفرنسي رولان بارت، بعد زيارته إلى اليابان وكتابة عمله إمبراطورية العلامات عام 1970، يقول فيه: «كنت هناك قارئاً وليس زائراً». فتح بارت، عبر عمله، أحد أهم حقول النظرية الأدبية في سنوات السبعينيات: قراءة المدينة. ومن هنا يقول جان رودو: المدينة رواية، والرواية مدينة خيالية.

وأنا أعتقد أن هذا الكتاب سيقدّم للباحثين وطلاب الدراسات العليا مجموعة من المفاتيح لخوض غمار مجال لا يزال يحتاج إلى كثير من البحوث. لكن تحتاج قراءة هذا الكتاب إلى جهد مضاعف وتركيز عميق بسبب كثرة المصطلحات النقدية غير الشائعة كثيراً، والتي شرحت معناها في الهوامش، وبسبب أن بعض التطبيقات تناولت أعمالاً غير معروفة كثيراً في الثقافة العربية.



لسانيات الأنواع الأدبية

د. محمد أحمد طجو

مترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ جامعة الملك سعود

سبق أن رأينا أن التمييز بين الأنواع الأدبية يقوم في جوهره على أساس بلاغي، وأن تأثير النموذج البلاغي في الشعرية هو الذي أدى إلى خلود ثلاثية الملحمي والغنائي والتراجيدي - على وجه الخصوص بعد شيشرونCicéron عندما تحررت البلاغة من قصدها النفعي والقانوني والسياسي وبدأت في تقعيد الشعر. ولم يمنع ذلك، عملياً، من أن تكون الفئات التي استخدمها كل من أفلاطون وأرسطو لتعريف الأنواع الرئيسة الثلاثة ذات طبيعة نحوية في نهاية الأمر، لأن هذه الفئات كانت تقوم بشكل عام على نظرية للتلفظ وضعها النحويون الإغريق (الخطابات الثلاثة). وإن اللسانيات الحديثة التي لا تطرح قبلياً مسألة الأنواع الأدبية، التي لا تدخل في مجال عملها، لا بد أن تصادف مع ذلك هذه المسألة في مسارها.

هذه ترجمة للفصل الرابع (الصفحات 78-98) من كتاب الأنواع الأدبية Les genres littéraires بقلم دومينيك كومب Domonique Combe، الصادر في عام 1992.

والواقع أن تيارات لسانيات التلفظ في فرنسا وألمانيا تستخدم عن طيب خاطر نصوصاً أدبية لتوضيح قصدها، حتى إنها تواجه مسألة النوع الأدبي، وتوضح أنها تدخل في مجال اللسانيات. يعتقد إميل شتايغر Emil Staiger الذي لابد من الكلام عليه في الفصل السادس، أن فئة الغنائي النوعية يرافقها أسلوب يعمم «انفكاك» الصلات البلاغية والمنطقية والنحوية. ألا يتعلق انتشار البنى الإردافية paratactiques باللسانيات؟

لسانيات التلفظ

كيته هامبورجر regrubmaH etäK ومنطق الأنواع الأدبية:

لقد ورثت كيته هامبورجر الإرث الفقه لغوي الرومني ووفقت بينه وبين ظاهراتية هوسرل، مثل هانس روبرت ياوسH. R. Jauss وفولفغانغ إيزر W. Iser . ويدين كتاب منطق الأنواع، الذي يعد في الواقع منطقا للأدب Logik der Dictung، (حسب العنوان الأصلي للكتاب الذي نشر في عام 1954، ونشرت ترجمته الفرنسية دار النشر سوي Seuil عام 1986)، لشعرية شتايغر الظاهراتية التي تنحو بها هامبورجر مع ذلك منحى لسانيات التلفظ على الرغم من استمرارها في الإشارة إلى هوسرل. وتقدم هامبورجر تفسيراً جديداً لثلاثية أرسطو التي تقوم كلياً على المحاكاة من خلال التقابل بين التخييل ونقيضه (اللاتخييل)، إذ إن نظرية التلفظ التي تقترحها ليست وصفاً لعلاقات في الزمان، وبين الشخصيات، كما هي الحال عند بنفنيست Benveniste وفاينريشWeinrich بقدر ما هي دراسة المرجع في النص. وتميز هامبورجر في تقديمها للتصنيف النوعي بين ثلاثة فواعل للتلفظ: فاعل تاريخي عندما يشارك الشخص الذي يكتب أو يتحدث بدور مباشر بوصفه فرداً كما في الرسالة التي تخضع خضوعاً كلياً للموقف، وفاعل نظري بعكس الأول، أي «عندما لا تكون ذاتية الشخص الذي يعبر موضع خلاف»(ص49)، كما في المحاضرة أو الخطاب العلمي أو المقال الصحفي، وفاعل براغماتي عندما لا يكتفي الفرد بالملاحظة، بل يريد ويرغب ويأمر ويسأل حسب الصيغ اللغوية. ومن المؤكد أن هذا التصنيف يلتقي مع تصنيف بنفنيست أو فاينريش؛ ذلك أن الفاعل النظري يتطابق مثلا مع فاعل الملفوظ التاريخي. وعلى العكس من ذلك نجد أن « التاريخي» عند هامبورجر يتبع للخطاب. زد على ذلك أنه إذا كان كل ملفوظ بالضرورة ملفوظ في واقع، بمعنى أنه يشير دائماً إلى مرجع، حتى وإن كان هذ

المرجع متخيلا، فإن واقع ملفوظ ما يأتي من خلال أداء فاعل حقيقي ومؤكد له.

التخييل واللاتخييل

يجمع كتاب منطق الأنواع التمييز بين فواعل التلفظ و التقابل بين التخييل واللاتخييل الذي وصفه علماء المنطق والظاهراتيون بهدف إعادة صياغة البلاغة الأرسطية، ويحافظ على التقسيم الثلاثي» ملحمي وغنائي وتراجيدي» من خلال الفئات النوعية «تخييلي أو محاكاتي» و»غنائي» و» مشترك».

التخييل الملحمي والتراجيدي:

يحدد النوع «التخييلي» فاعل التلفظ (السارد أو الشخصية) الذي يمثل بصورة متخيلة، أو بطريقة ملحمية، أو تراجيدية، إذ تجمع كيته هامبورجر تحت فئة «التخييل» العامة بين الأنواع الملحمية والتراجيدية في التقليد البلاغي، حسب معيار مرجعية فاعل التلفظ المسمى «ضمير متكلم - أصل»Ich-Origine؛ إلا أن ما يهمها في المقام الأول هو «التخييل الملحمي»، أي النمط السردي بصيغة الغائب؛ إذ إنها تخصص الجزء الأول من كتابها للرواية:

«إن موضوع سرد ما لا يحيل إلى ضمير متكلم - أصل حقيقي وإنما إلى ضمائر متكلم - أصل متخيلة، أي أنه متخيل. وإن التخييل الملحمي يعرف فقط وفق نظرية الأدب بأنه لا يتضمن ضميراً - أصل حقيقي، وبأنه ينبغي أن يتضمن ضمائر متكلم-أصل متخيلة، أي أنظمة من المراجع لا علاقة لها بضمير متكلم حقيقي من وجهة نظر مرجعية و زمانية، وهو ما يقصد به عندما يقال إن التخييل السردي غير حقيقي أو متخيل» (ص 82).

وتفضل كيته هامبورجر مثل بنفنيست ضمير الغائب في السرد، إلا أن أهمية نظرية التلفظ هذه وأصالتها تكمن في تحليل الإشارات اللسانية والأسلوبية لهذه التخييلية للملحمي، إذ تقترح إجمالا معايير نوعية كما فعل بنفنيست الذي استخدم الأزمنة والشخصيات. ففرضية هامبورجر المهمة التي غالباً ما تعرضت للتعليق والنقد، هي أن استعمال صيغة الماضي البسيط (Prétérit) في الرواية يمثل الإشارة الرئيسة للتخييلية (Fictionnalité). وكما أن الماضي البسيط يعد أوضح دليل على الحكاية بالنسبة إلى بنفنيست، فإنه يعني في جوهره بالنسبة إلى كيته هامبورجر أن «ضمير المتكلم- الأصل» ليس حقيقياً، وكذا العالم الذي يحيط

به. وهذا يعني أنه عوضاً عن أن يكون لهذا الزمن الفعلي قيمة زمنية بالضبط، فإن له بالأحرى قيمة صوغية- هي قيمة «كأن» الخاصة بالتخييل، ويفقد بالتالي قيمته كماضي ليشير إلى البون بين الواقع والتخييل. وهذا لا يعني أن لأحداث «الملحمي» قيمة حالية: التخييل «لا زمني» بطبعه، ولا يندرج تحت التلفظ الواقعي الذي يتجذر وحده في الزمان «خلافا للأدب الذي لا يعرف الآني». وبتعميم أكثر، «يلغي التخييل الدلالة الزمنية لإشارات الزمن: الفعلية والظرفية والارتباطية والإشارية «(ص99). وهذا ما يساعد على فهم أفضل لمفهوم طال الجدل بشأنه ألا وهو «المضارع التاريخي» الذي يشير إلى قدرة التخييل على إلغاء الزمن أو على استخدام الماضي الناقص في الخطاب الحر وغير المباشر.

تُدرج كيته هامبورجر التي تعود إلى معيار «محاكاة الرجال الفاعلين» الأرسطي والملحمي والتراجيدي» في نوع واحد هو «المحاكاة»، وتعيد بذلك ترتيب أنواع البلاغة القديمة. فهي ترفض معيار « السردي» و»التراجيدي»، وتفضل التخييل الذي نهمله في كثير من الأحيان، إذ إنها تختلف مع أفلاطون وأرسطو اللذين أقاما تصنيفهما على التلفظ، وتدافع عن نظرية للتلفظ في آن معا. ويرجع هذا التناقض إلى الطريقة الخاصة التي تعرف فيها هامبورجر التلفظ. فالتراجيدي يبقى بالنسبة إليها على أية حال البديل للقصة الملحمية باعتباره أقل ثراء من الرواية أو الشعر» من وجهة نظر منطقية لسانية» (ص 172 - 173).

الغنائي:

لقد أعيد الغنائي- الكلمة الثالثة في الثلاثية- إلى فئة نوعية «لاتخييلية» بالقدر الذي ينتمي فيه «ضمير المتكلم- الأصل» إلى التلفظ (التاريخي)، أي المرجعي. فالمتكلم في الشعر الغنائي هو الشاعر، وملفوظه حقيقي وغير متخيل:

«تنتمي اللغة المبدعة التي تنتج القصيدة الغنائية إلى نظام تلفظي للغة؛ وهذا هو السبب الرئيس والبنيوي الذي يجعلنا نستقبل قصيدة، بوصفها نصا أدبياً، استقبالا يختلف عن استقبالنا لنص متخيل، سردياً كان أم تراجيدياً. فضمير المتكلم الغنائي، المثير للجدل، هو فاعل التلفظ» (ص208).

يتيح ضمير المتكلم الغنائي للقارئ، بوصفه فاعلا للتلفظ، بالتعرف على «إعادة التجربة»(ص238)، في حين أنه يعي الطابع الوهمي لما يعرض عليه في التخييل. وتحسم هامبورجر النقاش المتعلق بتطابق ضمير المتكلم الغنائي مع المؤلف بوصفه

شخصاً فتؤكد أن هذا التطابق يتم على المستوى المنطقي فقط، ومن دون إصدار حكم مسبق بوجود صلة ما بالسيرة (والعكس بالعكس): «أجل، ربما تكون التجربة متخيلة، لكن فاعل التجربة، ومعه فاعل التلفظ ، أي ضمير المتكلم الغنائي، لابد وأن يكون حقيقياً».

الأنواع المشتركة:

تبقى أخيراً- كما عند أفلاطون- حالة الأشكال المشتركة التي تجمع بين التخييل والغنائية، كما في قصيدة المفاجئة التراجيدية التي تقدم إخراجاً مسرحياً لشخصية ما، وفي السرد بصيغة المتكلم بوصفه «تلفظاً لواقع متصنع»، أو في الرواية التراسلية حيث يكون ضمير المتكلم متخيلا». ولا يعد استخدام ضمير المتكلم في هذه الحالة إشارة على تلفظ حقيقي، وإنما حيلة إضافية لإضفاء صبغة الغنائي على التخييل (أو لإضفاء صبغة التخييل على الغنائي). ويصبح السرد حينئذ المعيار الرئيس المميز للتخييل كما في البلاغة الكلاسيكية:

« ظهور السرد المتخيل هو الشيء الذي يقدم المعيار البنيوي الذي يسمح بتحديد أكثر دقة؛ فلم نعد نتلقى محتوى الأسطورة الشعرية على أنه قول ضمير المتكلم الغنائي، وإنما على أنه وجود متخيل لأشخاص متخيلين. وحيث تظهر وظيفة سردية نكون بعيدين عن ظاهرة غنائية. يضاف إلى ذلك أن الشكل الشعري يحيد الظاهرة الملحمية التخييلية Epico-fictionnel «(ص271).

ولا يمكننا أن نتصور توضيحاً أفضل لاستمرار الجمالية الجديدة هذه في الخطاب النظري، وهي جمالية ظهرت مع الرومانسية وفرضها كل من مالارميه Mallarmé وفاليري Valéry، وفصلت الشعر عن التخيل لتستبعد السرد منه (انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب). وإن إعادة توزيع مفردات البلاغة حسب الثنائية تخييل/ لا تخييل تعود في نهاية الأمر إلى اختلاف بين الشعري والسردي، على الرغم من «المركب» الذي تقترحه هذه الأنواع المشتركة. يضاف إلى ذلك أن ما يميز المركبات هو تعزيزها التقسيمات كما تبرهن على ذلك» قصيدة النثر» أو «الرواية الشعرية».

ظاهراتية التلفظ المتصنع: انغاردن وبافل وسيرل

إن الإشكالية التي اتبعتها كيته هامبورجر، إثر نظرية التلفظ، تبدو في نهاية الأمر ظاهراتية أكثر منها لسانية. وكما هو الأمر في كتابات شتايغر، يبدو أن الظواهر اللسانية للتلفظ- مثل استخدام صيغة الماضي، والخطاب الحر غير المباشر، وأدوات الإشارة- تخضع لمسألة التخييلية التي لا تتعلق باللسانيات أو النحو أو التلفظ على أي حال. وتقع مسألة التخييل في قلب الفلسفة التحليلية، وخصوصا ظاهراتية هوسرل، كما يبين ذلك توماس بافل Thomas Pavel في كتابه عالم التخييل (الترجمة الفرنسية صادرة عن دار النشر سوي في عام 1988). وتحيل كيته هامبورجر نفسها إلى فرضيات الفيلسوف البولندي رومان انغاردن Roman Ingarden لتنتقدها؛ وانغاردن هو تلميذ هوسرل الذي يصف الآراء الواردة في رواية ما بأنها أشباه أراء، وذلك في دراسته الموسعة المؤرخة في عام 1930 والمجهولة في فرنسا، والتي تحمل عنوان الأثر الفني الأدبي (الترجمة الفرنسية صادرة عن دار النشر لاج دوم L›Age d›Homme في عام1983). وتقود هذه النظرية إلى ملاحظة بخصوص التخييل باعتباره غريباً عن الخطأ والصواب:

«إذا ما قارنا بين الجمل التلفظية التي يمكن ملاحظتها في أثر أدبي، وبين تلك التي نجدها مثلا في أثر علمي، فإننا سنرى على الفور أنها تختلف اختلافاً جوهرياً، على الرغم من التطابق في الشكل والتطابق الظاهري في المضمون أحياناً؛ فالجمل العلمية هي أراء حقيقية بالنسبة للمنطق، حيث يتم تأكيد شيء تأكيداً جدياً، وهي آراء لا تهدف إلى الحقيقة فقط، وإنما هي أحكام صائبة أو خاطئة، في حين أن الجمل الأدبية ليست جملا تلفظية محضة، ولا يمكن أن تعتبر تأكيدات أو أحكاما» (مرجع سابق ص 143 – 144).

تتخطى مسألة تخييلية التأكيدات هذه من جهة أخرى الظاهراتية لتلامس البراغماتية، أي وصف التلفظ في الحالة أو في السياق: إن صدور حكم أخلاقي أو ميتافيزيقي أو جمالي عن شخصية روائية لا يعني أن هذا الحكم حقيقي لأنه نطق على صيغة «كأن». ويكرس الفيلسوف سيرل Searle، وهو أيضا أحد مؤسسي البراغماتية الأنكلوسكسونية، فصلا من كتاب العبارة والمعنى (الترجمة الفرنسية صادرة عن دار النشر مينوي في عام 1982) لهذه المسألة، عندما يتناول الأفعال اللغوية المتصنعة. ويبسط سيرل فكرة أنه لا يمكن التأكد من هذه التأكيدات،

انطلاقاً من مثال من إحدى روايات إيريس مردوخ Iris Murdoch التي تصدر فيها إحدى الشخصيات تأكيدات، لأن فاعل التلفظ متخيل، وكذا الحدث الذي تحيل إليه: « يمكن القول إنها تتصنع قول تأكيد، أو أنها تتظاهر بقول تأكيد، أو أنها تقلد فعل التأكيد».

بنفنيست و «نظامين للتلفظ»: « التاريخ» و «الخطاب»

ليس هناك نظرية في اللسانيات المعاصرة تفوق شهرتها شهرة النظرية التي صاغها إميل بنفنيست في مقاله «العلاقات الزمنية في الفعل الفرنسي» (مسائل لسانية عامة، 1 ، غاليمار، 1966، سلسلة تلTel1981، ص237 251-). ولم يكن هدف بنفنيست أدبياً على الإطلاق، كما أنه لم يكن بلاغياً، إذ إنه يتساءل عن نظام الأزمنة في اللغة الفرنسية المعاصرة وموازينها الصرفية، وفقا لمسألة تقليدية في علم تراكيب البنى Morphosyntaxe. والجديد في المقال هو أنه يبين أن عملية التلفظ الزمني تستخدم» نظامين متميزين ومتكاملين» يسميهما « مخططي التلفظ» وهما مخطط « التاريخ» و» مخطط» الخطاب». إننا نعلم أن التلفظ التاريخي الذي «تختص به اليوم اللغة المكتوبة، يميز قصة الأحداث الماضية» (ص239). ويتحد العنصر الزمني حينئذ بالعنصر الشخصي بحيث يبعد هذا المخطط» أشكال السيرة وكل الفئات المتعلقة بذاتية المتلفظ:

«ضمير المتكلم» بالطبع وضمير المخاطب، الذي لا يوجد بدونه (بدون ضمير المتكلم)، و»هنا»، و»الآن» المحددتين بالنسبة إلى الإشارات المكانية والزمانية للأداء. وينبغي أن يُعبر عن التاريخ بضمير الغائب «Il» الذي يطلق عليه بنفنيست «غياب الضمير» «non-personne» مخلداً بذلك تقليداً نحوياً عربياً، ومشيراً إلى الغائب في التواصل اللغوي المباشر، أي في التخاطب. ويمكن القول باستخدام عبارات بنفيست إن التاريخ يبعد عناصر الإشارة التي ترتبط بالتلفظ تعريفاً. أما الخطاب فيعرف بأنه كل ما لا ينتمي إلى هذه «التاريخ»: أي كل تلفظ بصيغة التكلم، وخصوصاً من خلال أزمنة مرتبطة بنيوياً بمضارع التلفظ، حتى عندما تحيل إلى الماضي (الماضي المركب). ويخرج هذا الوصف اللساني «للتاريخ» و»الخطاب» عن مجال نظرية التلفظ الوحيدة. وليس الأمر في الواقع مصادفة إطلاقاً أن يستشهد بنفنيست بأمثلة من التاريخ الإغريقي لغلوتز Glotz وخصوصا من غامبارا Gambara لبلزاك؛ حتى أنه يمكننا القول إن إشكالية «التاريخ» التي

تبقى مصطلحاً غامضاً على الرغم من إيحائه، تمليها المعرفة» البلاغية» لهذا النوع الذي هو تاريخ المؤرخين. ويستهدف النقد الذي وجهه اللسانيون بخصوص هذا المفهوم تعميم بنفنيست لأسلوب لغوي لنوع من الكلام على اللغة. وبما أن التاريخ ليس نوعاً أدبياً حقيقياً- مع أن الحدود غير واضحة المعالم على وجه الخصوص هنا- فإنه يحق لنا أن نتساءل: متى يتميز التاريخ عن الأدب ليصبح «علما»؟ ألم يكن هيرودوت يعتقد أنه يقوم بدور العالم؟ لقد كرس رولان بارت مقالا للتاريخ بوصفه نوعا يماثل من جميع النواحي المذكرات وحتى الرواية. أضف إلى ذلك أنه انطلاقاً من اللحظة التي يدخل فيها بنفيست مفهوم»القصة»، فإنه يسهل الانتقال إلى إشكالية للأنواع، باعتبار أن القصة فئة مشتركة بين اللسانيات والشعرية. وقد كان أرسطو، مثل أفلاطون، يتصور الأشكال وفقا للسرد.

فاينريش و»وضعيات القول»: «القصة» و»التعليق»

يتابع فاينريش- الذي يمثل التقليد الإنساني في فقه اللغة والبلاغة الألمانيين- في كتابه المعروف أيضا الزمن (الترجمة الفرنسية، سوي، 1973)، تمييز بنفنيست ويعدله. وقد نهل فاينريش، بوصفه أحد ممثلي اللسانيات النصية، من مدرسة لاوسبرغ Lausberg، وهو أحد كبار المختصين في البلاغة، الذي نشر في عام 1960 كتيب البلاغة الأدبية، والذي أهداه فاينريش كتابه. كما نهل من كورتيوس Curtius، صاحب كتاب الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني، وهو أقرب من خلال أساتذته لفقه اللغة الرومني من أدب بنفنيست الذي نهل من مدرسة لسانيين غير أدبيين. وتهدف اللسانيات النصية إلى وصف البنى اللسانية للنصوص الأدبية، بحيث أنها أكثر قرباً من الأسلوبية (التي تنكر عليها مع ذلك المناهج والإشكالية) على الأرجح بسبب التقاليد الأكاديمية المختلفة. وإن فاينريش الذي درس عمل الأزمنة الفعلية في اللغات الأوربية يجمع مثل بنفنيست نماذجها في فئتين -القصة والتعليق- ويضعهما تحت عنوان» وضعيات القول». وبما أن هذا التصنيف يقوم على أسس بلاغية، فإن فاينريش يطرح المسألة بعبارات تواصلية، استمرارا لنظرية الخطاب عند كارل بولر Karl Bühler. وتكون العلاقة الناشئة بين المتكلم والمخاطب (أو القارئ) إما متوترة، ويتعلق الأمر عندئذ بالتعليق، أو على العكس منفرجة كما هي الحال في القصة. وتتميز وضعيات القول بأنها تتضح من خلال أشكال لسانية ثابتة: الأزمنة الفعلية والأشخاص. ويعود فاينريش بشكل عام إلى فئات بنفنيست الثنائية القطب ويعدلها بالتفصيل. وإن أزمنة التعليق

وكذا الخطاب هي المضارع والماضي المركب والمستقبل، في حين أن أزمنة القصة هي الماضي (البسيط) والماضي الناقص والماضي التام والشرط والماضي السابق. وبالمقابل، يبدو أن معيار الشخص غير صائب بالنسبة إلى فاينريش الذي لا يرى لماذا لا تكون القصة بضمير المتكلم أو الشخص الأول كما تشهد على ذلك الكتابات الأدبية العديدة.

إن فئة «وضعية القول» هذه وضعت أساساً لوصف النصوص الأدبية التي ذكر عدد كبير منها وحلل، ومن بين هذه النصوص أعمال موباسان Maupassant وكاموCamus. فاللسانيات النصية تهتم هنا بالذات من مسألة الأنواع الأدبية. وقد يبدو معيار التمييز بين «القصة» و«التعليق» أي التوتر الذي قد ينشأ بين الكاتب وقارئه، وبين الكاتب وملفوظه الخاص أيضاً، قابلا للنقاش بشكل كبير، وخصوصاً عندما يشير فاينريش بشأن إحدى قصص موباسان إلى أن ما يميز القصة هو «الانفراج» بسبب البقاء على مسافة من الحدث، وأن «التعليق» يفترض على العكس من ذلك «قرباً» من المتلقي وبالتالي «توترا». وإذا كانت صيغة الحاضر مهيمنة حقاً في «المذكرة الدبلوماسية» و«التقرير العلمي» و«المقالة الفلسفية» و«التعليق القانوني» من جملة الأنواع التي يذكرها فاينريش فيبدو على العكس من ذلك أن هذه الأنواع تصاحبها مسافة معينة وانفراج. لكن ينبغي فهم هذا التمييز في «وضعيات القول» بالنسبة إلى التقليد الفقهلوي الألماني. والحاصل أن فاينريش يعيد صياغة إشكالية غوته وشيلر اللذين كانا يضعا اعتدال الطبع في الإلياذة في مقابل تنويعات التوترات الخاصة بتراجيديات سوفوكليس Sophocle. فالتقابل بين «القصة» و«التعليق» يقوم على معيار قابل للنقاش هو معيار «التوتر» الذي يستأنف حرفياً مسألة الأنواع الشعرية كما يصورها فقه اللغة ومن بعده الفلسفة في ألمانيا. وسوف نرى لاحقاً (الفصل السادس) أن إميل شتايغر يضع اعتدال النغمة العاطفيةtonalité affective في الملحمي، من وجهة نظر مختلفة كلياً، أي من وجهة نظر ظاهراتية وغير لسانية، مقابل تغيرات الغنائي ليتفادى بذلك الكلام على «التوتر» الذي يشكل برأيه جوهر «التراجيدي». وهذا يعني بالتالي أن هذه المقاربة تبقى، فيما وراء اللسانيات النصية، تابعة لبلاغة الأنواع القديمة، وذلك عن طريق كل من غوته وشيلر.

جيرار جنيت و»جامع النص»

يستأنف جنيت، الذي يعلق في كتاب مدخل إلى جامع النص على تاريخ «ثلاثية» الأنواع -الملحمي والتراجيدي والغنائي- منذ أفلاطون وأرسطو، التمييز بين مفهومي «النوع» و»الصيغة»: «إن الاختلاف في وضع différence de statut الأنواع والصيغ يكمن جوهرياً في النقطة التالية: «الأنواع فئات أدبية بحتة، أما الصيغ فهي بالأحرى فئات لسانية أو براغماتية «. ويستدرك قائلا: «وبعبارة أدق، ينبغي أن نقول : فئات جمالية بحتة، إذ إن الفنون كلها تشترك في مفهوم النوع كما هو معلوم؛ وإن عبارة «أدبي بحت» تعني هنا خاص بالناحية الجمالية للأدب الذي يشترك في هذه النقطة ، مع أنماط الخطاب الأخرى» (ص68) .

وهكذا تساعد صرامة المصطلح البلاغي على تجنب الغموض، ويبقى مصطلح «النوع « بالتالي خاصا بالأنواع «التاريخية» والتأسيسية، والتي تعرف تجريبياً انطلاقاً من تاريخ الأدب، ووفق معايير شكلية وموضوعاتية على وجه الخصوص:

«إن معايير تعريفها تتضمن دائماً مادة موضوعاتية لا تتقيد بوصف شكلي أو لساني محض، إذ إن التقسيم الرومانسي لم يعد يرى في الغنائي والملحمي والتراجيدي مجرد أشكال للتلفظ، ويعتبرها أنماطاً فعلية يشمل تعريفها بشكل مسبق حتما مادة موضوعاتية، مهما كانت مبهمة».

الملحمة في التقليد الغربي نوع تحدده في آن واحد قصة وموضوعاتية حيث يقوم البطل بدور رئيس. فالنوع لا يقوم بشكل أساسي على البعد اللساني على الرغم من استخدامه بعض الأساليب اللغوية والأسلوبية الخاصة كالوزن مثلا. وتبدو الأنواع من هذا المنطلق تخصيصاً موضوعاتياً للصيغ أو بالأحرى تخصيصاً أدبياً للخطاب. أما الصيغة فإنها تستدعي معايير لسانية صرفة يسميها جنيت «براغماتية». ولكن ماذا يقصد جنيت بالبراغماتية وكيف يعرف «براغماتية الأنواع»؟ يستخدم جنيت مفهوم «الصيغة» ليطرح من جديد مسألة «ثلاثية الأنواع» موضحاً أنها تقوم في الواقع على مصطلحات متغايرة، فالشعر «الغنائي» لا يقوم على مبدأ التصنيف الذي يقوم عليه «الملحمي» و»التراجيدي» « اللذين يتميزان بشكلهما: الشعر «الغنائي» ليس نوعاً بالمعنى الدقيق بالنسبة إلى جنيت (وهو أمر قابل للنقاش إذا ما عدنا مثلا إلى الشعر الإغريقي القديم الذي يعرف القصيدة الغنائية وفق معايير بحرية، أي شكلية)، وإن كان نوعاً فإن «الملحمي»

و»التراجيدي» ليسا كذلك. ويحسم جنيت هذا التردد المصطلحي فيقول إن «الملحمي» و»التراجيدي»صيغتان»، وإن «الغنائي» نوع»:

«لم نتوصل بعد إلى نظام للأنواع، إذ إن أفضل مصطلح يشير إلى هذه الفئة هو بلا ريب مصطلح «الصيغة» mode الذي استخدم في ترجمة هاردي Hardy» (مدخل إلى جامع النص، ص17).

وقد عرف مفهوم الصيغة هذا مرات عدة وفق مبدأ التلفظ اللغوي:

«لا يتعلق الأمر بمصطلح «الشكل»forme بالمعنى التقليدي كما في التقابل بين الشعر والنثر، أو في مختلف أنماط البيت الشعري، وإنما بحالات تلفظية؛ وإذا ما استخدمنا المصطلحات الأفلاطونية نفسها، فإن الشاعر يتكلم باسمه في الصيغة السردية بينما تتكلم الشخصيات أو بالأحرى الشاعر المتنكر بشخصيات عدة في الصيغة التراجيدية».

ويبدو أن ضرورة تعريف براغماتي للصيغة تتضح من خلال مفهوم «حالة التلفظ». ولكن هل يتعلق مفهوم جنيت هذا بالبراغماتية فعلا؟ يبدو أن جنيت لا يقصد «بحالة تلفظية « الظروف المادية والمكانية الزمانية والنفسية والاجتماعية للخطاب التي تحدد بالنسبة إلى البراغماتية معنى الملفوظ وتنسب إليه قيمة تحقيقية أو مقامية. وهذا يعني بشكل أكثر عمومية أنه يبتعد عن الاستعمال الأصلي لكلمة «براغماتي» كما عرفها تشارلز موريس Charles Morris الذي ميز في اللغة بين المستويين «الدلالي» و»النحوي» اللذين يخصان علاقات العلامات بالأشياء، والعلامات ببعضها البعض؛ والمستوى «البراغماتي» الذي يتعلق باستخدام الشخص لهذه العلامات.

إن جنيت يصنف من خلال هذا المصطلح ضمن تقليد «لغوية التلفظ» الذي قام على معايير نحوية، إذ إنه يرى في التلفظ «تشغيلا للغة بعملية استخدام فردي» عرفها بنفنسيت، ويدرس بالتالي استخدام الفرد الذي يعد اللغة وسيلة . وفي حين أن بنفنسيت يتصور مثل الفلسفة التحليلية مختلف أشكال هذا الاستخدام في الخطاب من المرجع إلى المرجع المشترك co-référence والحوار - فإن جنيت يكتفي على ما يبدو في تحليله بعلاقة المتلفظ بملفوظه بغض النظر عن علاقته بالعالم وبالآخر.

ينبغي أن يفهم مفهوم الصيغة بالمعنى الذي يقابل فيه النحو التقليدي بين الطريقة modus والمقول dictum، لاسيما لوصف طرق الأسلوب «المباشر» و«غير المباشر» و«غير المباشر الحر». إن مصطلح « الطريقة» ليس سوى العلاقة بين المتكلم locuteur وملفوظه، وهو حرفياً الصيغة بالمعنى النحوي الصرف الذي يستخدمه فيه بعض اللسانيين.

ذلك أن التقابل الأفلاطوني في الفصل الثالث من الجمهورية الذي عُلق عليه مطولا والذي يدعو إلى تأمل جامع النص منذ الفصل الثاني، هو ذو أصل نحوي. وإن الفئات البلاغية للصيغ-السردي الصرف والتراجيدي والمشترك- تنسخ الأشكال النحوية للخطاب المنقول التي قننها التقليد تحت مسميات الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر والخطاب غير المباشر والحر. إن جنيت الذي يستأنف الإشكالية الأفلاطونية التي نوقشت غالباً، يخلد تعريفاً نحوياً لمفهوم «النوع» أكثر مما يؤسس لبراغماتية الصيغ.

والحال هذه أن التفسيرات التي لا حصر لها والتي تتناول «الثلاثية التي يوضح جنيت ببراعة أنها تنتج عن مراجعة مفرطة في التصحيح لشعرية أرسطو عبر المخطط الأفلاطوني، تعبر عن مأزق حقيقي في نظرية الأنواع. وإذا وصفت الأنواع المؤسسة وصفاً جيداً اليوم بفضل مفهوم» أفق التوقع» الذي أتت به مدرسة كونستانس ونقاد التلقي، فإن الأمر يختلف بالنسبة إلى « الصيغ» التي ميزها جنيت عن «الأنواع» تمييزاً واضحاً. فما الطريقة على سبيل المثال لوصف الاختلاف بين الصيغتين السردية والغنائية وصفاً لغوياً؟

يفضل، إذا ما حاولنا أن نكون أكثر تبصراً، التخلي عن التعاريف النحوية للتلفظ، فطالما بقي تعريف الأنواع بالمعنى الواسع للكلمة ينسب إلى حالة التلفظ بوصفها طريقة modus، استحال الخروج من مأزق التوزيع الأفلاطوني لأشكال المحاكاة والسرد التي شرحت مرات عدة، ومن إعادة توزيعها الأرسطي. أضف إلى ذلك أن هذه الأشكال لم تعد تسمح بتحليل أدب اليوم: ألم يصبح الشعر الذي يميل للاختلاط بالغنائي حسب جنيت سردياً اليوم، أي ملحمياً كما رأينا في الفصل الثالث؟

لعل مفهوم «الحالة» الذي يعني بدقة مفهوم « حالة خطاب» و» حالة سياق»، وليس مفهوم» وضع التلفظ» هو الذي سيسمح بإعادة النظر في قانون الصيغ

التي نظر إليها من منظور براغماتي بحت يقوم على دراسة «الأفعال اللغوية». ففي مقاربة من هذا النوع ينسب الأدب إلى اللغة العادية التي تعد استعمالا خاصا له، والأنواع الأدبية إلى أنواع الخطاب التي تحدث عنها تودوروف Todorov بعد باختين Bakhtine.

براغماتية الأنواع

باختين ومفهوم «عبر اللغة»euqitsiugnil-snart aL

تقوم أعمال باختين كلها، منذ العشرينيات، على مفهوم «عبر اللغة» (أو اللغة التي تتحدث عن اللغة) الذي يقابل النحو التقليدي واللغويات البنيوية المتفرعة عن دوسوسير والموسومة بالتجريدية والاختزالية لأنها تتمركز حول الملفوظ فقط وليس حول التلفظ. فعندما يستبعد دوسوسير الحالة والمتلفظ نفسه من الحقل اللغوي وينكب كلياً على دراسة اللغة بوصفها نظاماً فإنه يبرهن على مثالية تماماً مثل الشكلانيين الذين وطدوا» الموضوعية المجردة» في دراستهم للغة الشعرية. يهدف مفهوم «عبر اللغة» إلى إحياء وحدة الملفوظ وفعل التلفظ التي ينبغي دراسة كل جوانبها بدءا بالجانب الاجتماعي بحيث تستبق ما يمكن أن نطلق عليه اسم البراغماتية. ويحيل باختين مسألة أنواع الخطاب إحالة مباشرة إلى منظور براغماتي على الرغم من أنه لم يستعمل هذا المصطلح، إذ إنه يفضل استخدام اللغة التي يتصورها على أنها نشاط:

« ترتبط مجالات النشاط الإنساني دائما مهما تنوعت باستخدام اللغة. وتستخدم اللغة على شكل ملفوظات محسوسة وفريدة (شفهية أو كتابية) تصدر عن تمثيل لنشاط إنساني ما. فكل ملفوظ يؤخذ بشكل منعزل هو ملفوظ فردي، لكن كل مجال من مجالات الاستخدام يكون أنماط ملفوظاته المستقرة نسبياً، وهذا ما نطلق عليه أنواع الخطاب. إن ثراء أنواع الخطاب وتنوعها لا حدود لهما لأن تنوع النشاط الإنساني الكامن لا ينضب، ويتضمن كل مجال لهذا النشاط فهرساً لأنواع الخطاب، يتميز ويتضخم كلما تطور وتعقد هذا المجال»(جمالية الإبداع اللفظي، الترجمة الفرنسية، غاليمار، 1984م، ص265).

ويدرس باختين ثانية في هذا الإطار تمفصل الأفعال اللغوية والتاريخية في الأنواع- أنواع الخطاب والأنواع الأدبية - وفق ثنائية تذكر بثنائية الأشكال والأنواع. وينبغي أن يفهم تقابل الأنواع الأدبية والبلاغية والخطابية حسب التمييز بين أنواع

أولية وأنواع ثانوية، الذي يتضمن تسلسلا زمنياً وأونطولوجياً في آن معا؛ فالأنواع الأولية، وهي أكثر بساطة، تشكل المكونات الصغري للأنواع الثانوية للأدب والخطاب العلمي أو الأيديولوجي. وتؤمن هذه الأنماط الثابتة من الملفوظات كما يسميها باختين من خلال تنوعها إمكانية مركبات لا متناهية في الأنواع الثانوية، وتشكل «مرجعاً» يمكن أن ينهل منه المتكلم:

«الجواب القصير في الحوار اليومي (والتنوع الذي يمثله تبعاً للموضوعات والمواقف وتكوين الشخصيات) والقصة المألوفة، والرسالة (بأشكالها المتنوعة)، والأمر العسكري ذو النمط الموحد، سواء كان مختصراً أم موضحاً، والفهرس المختلط للوثائق الرسمية ذات النمط الواحد في معظمها، وعالم خطاب الصحفيين (بالمعنى الواسع للكلمة، في الحياة العامة والسياسية)» (المرجع نفسه، ص266).

ومن المؤكد أن باختين ينتسب أيضاً إلى نظرية التلفظ، إلا أن منظوره الحواري يبتعد عن المخططات النحوية التي قيدت مفسري أفلاطون وأرسطو، إذ يتم دائماً تصور الملفوظ المحسوس في موقف، أي من وجهة نظر باختين في علاقة مع الملفوظات الأخرى . وهذا يعني أنه لا يوجد نوع للخطاب دون اعتبار ما يطلق عليه باختين «التبادل «الذي يبدو ملفوظه مثل «الوحدة» (في حين أن» الجملة» بالمعنى النحوي هي وحدة «اللغة»). ففي المنظور الماركسي الذي يضم دائماً فرضيات باختين، يعكس هذا «التبادل» بنفسه الظروف الاجتماعية للتواصل.

ويوضح باختين مسألة الأنواع معتبراً البعد العرضاني للأشكال اللسانية، إذ تتصف الأنواع الأدبية من وجهة نظره باستخدام المكونات اللسانية للخطاب اليومي: تدخل القصة عملياً في الملحمة أو في الرواية كما يدخل في الطرفة أو الريبورتاج. ورغم أن باختين يؤسس لتعريف براغماتي للأنواع الأدبية بإحالتها إلى أنواع «أولية» للخطاب وغير منفصلة عن التبادل المحسوس، وخصوصاً عن العلاقة بين المتكلم ومتلقيه، فإنه لا يصف أسلوبياً عمل هذه «الملفوظات» اليومية الأساسية.

يتعلق الأمر إذن بتجاوز تحليل باختين ووصف العمل اللساني لأنواع الخطاب هذه، فعلى الرغم من أهميتها الظاهرية بالنسبة إلى الأدب باعتبارها مكونات لغوية غير مرئية ووحدات نوعية صغرى ، فإن هذه الأنماط من الملفوظات الثابتة يمكن أن تميز وفق معايير لغوية . ويبدو أن الأمثلة التي يسوقها باختين مثل «الإجابة

القصيرة في الحوار اليومي» و»القصة المألوفة»، و»الرسالة» و»الأمر العسكري الموحد النمط»، و»الفهرس المختلط للوثائق الرسمية»و «عالم خطاب الصحفيين»، و»الأشكال المتنوعة للخطاب العلمي» تستدعي بالطبع تحليلا براغماتياً. فلأي شيء تنتمي «أنماط الخطاب» إن لم يكن للأفعال اللغوية كما تسميها المدرسة الأنكلوساكسونية التي تدرس بالضبط «اللغة العادية»؟ ويبقى أن باختين لا يطرح مسألة «الأدبية» التي تكمن في تحول الأنواع «الأولية» إلى أنواع» ثانوية «: كيف نفسر في الواقع ما يجعل من الملفوظ اليومي بمكوناته اللسانية الأساسية نصاً أدبيا؟ إن هذا السؤال الأولي الذي يعود الفضل إلى ياكوبسون Jakobson في طرحه بوضوح- بعكس باختين- ينبغي أن يبقى مع ذلك معلقاً، وإلا فإن مسألة الأنواع نفسها توشك أن تبقى مبهمة إلى الأبد.

الأفعال اللغوية وأنواع الخطاب

أوستن

قد تدخل «أنواع الخطاب» التي يذكرها باختين في الواقع التصنيف الذي يقترحه أوستن Austin في كتابه القول من حيث هو فعل (الترجمة الفرنسية، سوي، 1971م)، إذ إنه يعرف مختلف أصناف الأفعال اللغوية على الشكل التالي:

«الصنف الأول، وهو صنف الأفعال القضائية actes vérdictifs ، يتميز بأنه حكم (كما يوضح اسمه) تصدره لجنة أو حكم أو قاض.. إن الأفعال القضائية تعتمد على ما تم ذكره (بشكل رسمي أو غير رسمي)، انطلاقا من شهادات أو أسباب تتعلق بقيمة أو بواقعة (بمقدار ما نستطيع التمييز فعلا بين قيمة وواقعة)» (ص-154 155).

«وأما الصنف الخامس، وهو صنف الأفعال التوضيحية، فيصعب تعريفه؛ إذ يظهر فيها الفعل كيفية اندماجه في سير الحجاج أو المحادثة وفي أي معنى استخدمت الكلمات: نستطيع القول بشكل عام إن الفعل يسمح بالعرض. وهذه بعض الأمثلة: «أجيب»، و»أوضح»، «أقبل» و»أبين»، و»أعتبر الأمر من الثوابت»، و»أفترض مسلما به».

«وتستخدم أفعال التوضيح في العرض : توضيح وجهة نظر، ومسار حجاج، وتوضيح استخدام الكلمات ومرجعها (ص-154 162) . وتوضح أفعال المقارنة فكرة «رد على فعل سلوك الآخر ومصيره، وفكرة المواقف والتعبير عن المواقف إزاء سلوك سابق أو وشيك لأحد الأشخاص. فهناك علاقة واضحة بين هذه الأفعال وتأكيد أو وصف شعورنا من جهة، وعبارتها من جهة أخرى (بمعنى أننا نطلق العنان لها)، على الرغم من أن أفعال المقارنة تبقى أفعالا متميزة عن بعضها البعض».

إن باختين الذي تتعارض خياراته الفلسفية مع الفلسفة التحليلية لم يكن بلا ريب ليقبل مثل هذا التقارب. فما هي إذن «الإجابة القصيرة» في الحوار الدارج، إن لم تكن فعلا لغوياً ذو قيمة»تدريبية» تهدف إلى إنتاج تأثير ما في المتلقي؟ وبالطريقة نفسها، ألا تفترض القصة المألوف-مثل كل قصة في الواقع- قيمة تحقيقية حكمية في جوهرها أو، توضيحية، حسب الحالة، وتتميز بحياد المتكلم الظاهري؟ أما بالنسبة للأمر العسكري ذو النمط الموحد فإنه يتبع بالطبع القيمة التدريبية؛ إذ إن كل أنواع الخطاب يمكن أن تنسب إلى مختلف فئات الأفعال التحقيقية التي عرفها أوستن، ربما على مضض من باختين.

سيـرل

وعلى الرغم من ذلك فإن تضمينية الأفعال التحقيقية التي وصفها سيرل Searle في العبارة والمعنى (الترجمة الفرنسية، مينوي، 1982م) تبدو ملائمة بشكل أفضل لبراغماتية الأنواع . وإن تصنيف الأفعال اللغوية التي اقترحها أوستن في محاضراته، والتي يدين سيرل لها كثيراً، ليست في الواقع تركيبية بما فيه الكفاية، ذلك أن بعض الفئات تتقاطع فيه. وتتميز تصنيفية سيرل التي تتجاوز في صرامتها تصنيفية أوستن بوضع الملفوظات الحكمية التي تقوم على الحكم والتثمين والملفوظات التوضيحية التي تتعلق بأنماط الحكم والخطاب في زمرة واحدة . ولا يذكر باختين سوى بعض الأمثلة من الأنواع «الأولية» التي تتدخل في الخطاب الأدبي؛ إذ إنه من المناسب إحصاء الأمثال اللغوية الأساسية في الأدب من خلال أنواعها التاريخية . ومن بين هذه الأفعال التحقيقية التي تؤسس الخطاب الأدبي، نذكر بشكل رئيس فعلي يسرد ويصف المسيطرين في الملحمي والروائي، وفعلي يعلق ويعلم المسيطرين في الأنواع التعليمية، والأفعال يثني على (أو يستنكر)

وينادي (ويحث، ويتوسل، ويستوجب)، ويأمر (يلمح، وينصح) المسيطرة في الشعر الغنائي أو الهجائي أو في المسرح . إن مثل هذه الأفعال التي تؤكد على الخطاب اليومي «العادي» تشكل الكليات الحقيقية للكلام وتسمو على ميزات الأنواع الأدبية. ويمكن وضعها تسهيلا للعمل في مجموعات حسب الفئات البراغماتية التي عرفها كل من أوستن وسيرل انطلاقاً من « اللغة العادية «:

تأكيديه (Assertifs): يسرد، يصف، يعلق (الملحمة، الرواية، النثر العلمي)، يتعجب، يثني على، يرثي، يلوم، يستنكر (الشعر الغنائي).

توجيهية (directifs): يتوسل، يطلب، يأمر، يسأل(الشعر الغنائي، الشعر التراجيدي، المسرح)، يعلم (الخطاب العلمي والخطاب التربوي أو الأيديولوجي).

تعبيرية (expressifs): يثني على، يلوم، يرثي، (الشعر الغنائي، شعر المناسبات، الموعظة، الخطاب)، يعتذر، يشكر،يهنئ (الموعظة، الخطاب، الشعر الغنائي، شعر المناسبات).

وقد جمعت في مشروع التصنيف هذا الذي يفترض إكماله وتعميقه الأفعال اللغوية وأنواع الخطاب والأنواع الأدبية بحصر المعنى. وتبدو فئة الأفعال اللغوية التأكيدية قابلة للاستعمال بشكل مباشر لتسمية الوصف والسرد على سبيل المثال. ماذا يقصد بفعل «يسرد» بالنسبة إلى المتكلم إن لم يكن التقيد بموقف يصفه سيرل على الشكل التالي:

«إن هدف الأفعال التأكيدية أو غايتها هو جعل المتكلم مسؤولا عن حالة ظرف ما وعن حقيقة الجملة التي عُبر عنها، إذ إن كل الأفعال التأكيدية يمكن أن يحكم عليها من خلال البعد التثميني الذي يتضمن الصواب والخطأ» (المرجع السابق، ص52).

و يأتي فعل يسرد من هذا المنطلق إلى جانب الأفعال يصف ويؤكد ويلاحظ. إن الملفوظ السردي جملة تتكون من الفاعل-الشخصية- والمسند الفعل، ويمكن أن نناقش درجة صحتها في إطار منطق الصواب والخطأ الثنائي (باستثناء التخييل). وعلى الرغم من ذلك، ينبغي أن نلاحظ علاقة براغماتية أفعال اللغة بنظرية الصيغ. إن مفهوم الشكل نفسه قريب من مفهوم الصيغة كما وصفه علماء المنطق واللغة (برونوBruno و بالي Bally على وجه الخصوص) منذ دراسة عن الحجاج في الأورغانوم لأرسطو، ذلك أن علاقة الطريقة modus بالمقول dictum تحدد

مختلف الصيغ» حسب تفاعلنا مع رسم كأن نلاحظه أو نقدره أو نرغب فيه»: « وهذا يعني أن نحكم أن شيئا موجود أو غير موجود، أن نرى أننا نرغب فيه أو نرغب عنه، أو نتمنى وجوده من عدمه» (شارل بالي، لسانيات عامة ولسانيات فرنسية، برن، آفرانكه، 1944، ص35). ويبدو أن الأفعال التأكيدية والتوجيهية والتعبيرية تحيل إحالة مباشرة إلى التقسيم الثلاثي» لأداء الفكر من خلال اللغة عند بالي الذي يتضمن الإدراك والحكم والإرادة» (المرجع السابق، ص35). وبينما ترى نظرية الصيغ العلاقة بين» فاعل الصيغة» و»المقول» على مستوى فردي بحت، من وجهة نظر تقليصية للأداء وللاستخدام الشخصي للغة، فإن البراغماتية تحيل التأكيد والحكم والرغبة إلى علاقة بينشخصانية، أو «حوارية» كما يقول باختين، إذ لم يعد الهدف العلاقة بين « الفاعل» و»المقول» أو بين فاعلين؛ وإذا كان المتكلم يؤكد ويحكم أو يرغب ويهدف بالتالي إلى موضوع من خلال الفكر «المقول» ، فإن هذا الموقف مرتبط بالعلاقة مع المخاطب، وبشكل أعم، مع الحالة. ومع ذلك ليست تصنيفات سيرل وأوستن كافية لوصف الخطاب الأدبي بتركيبه المعقد؛ ففي الأفعال التأكيدية التي تتميز تميزاً واضحاً عن الأفعال التوجيهية مثلا، من المناسب الفصل بين التأكيد الذي يقوم على المعاينة الموضوعية والتأكيد الذي يشرك انفعالية الفاعل ويفترض بالتالي حكماً وتقييماً (غير فكري أو أخلاقي، وإنما عاطفي محض). ويطابق فصل الوظائف اللغوية التقليد النحوي الإغريقي-اللاتيني الذي يقابل بين الصيغة التأكيدية والصيغة التعجبية، فالتعجب من وجهة نظر منطقية هو تأكيد قبل كل شيء، أي تخصيص مسند لفاعل يتضاعف بإسناد ثانوي إذا صح القول: ليست النبرة التعجبية سوى إسناد يتجاوز بعد الجملة ويسند إلى التأكيد بأكمله من خلال إحالته إلى انفعالية المتحدث. ومن هنا جاءت الفئتان الفرعيتان لأفعال اللغة التأكيدية من وجهة نظر براغماتية: الموضوعية / الذاتية أو الحيادية / العاطفية. ويمكن تسهيلا للأمر وصف الأفعال التأكيدية بأنها «مرجعية» و «انفعالية». ومع ذلك، يتعلق الأمر بتمييز الأخيرة عما سمي عند سيرل بالملفوظات « التعبيرية»(وعند أوستن بالسلوكية) التي تشير في الواقع إلى أفعال الشكر والاعتذار التي تحددها قواعد السلوك الاجتماعي، والتي نصادفها في الشعر الغنائي أو في المديح والاحتفال والرثاء، ومن الواضح أن السرد في هذا التصنيف الأكثر عمقاً يقوم على « التأكيد» المرجعي تماماً مثل الوصف (مع أن الوصف يمكن أن يكون بيشخصانياً في بعض الحالات). وتسمح هذه الفئات

الفرعية عندئذ بتمييز «القصة « عن «سورة الانفعال» Pathos الغنائية بحصر المعنى والتي تطلق العنان للتعبيرية expressivité، إذ إن مشاعر «الروح éthos» الغنائية التي تعبر على النمط التعجبي هي تأكيد من النمط الانفعالي émotif الذي لا يقوم على المنطق المرجعي ذاته في القصة.

وينبغي بشكل أعم تحليل المكونات اللسانية لكل فعل لغوي، إذ إنه من الواضح أن الرسالة بوصفها نوعاً من الخطاب مثلا، تشرك أفعالا عدة: تدريبية أو توجيهية بشكل مؤكد ولكن توضيحية أو تأكيديه أيضاً، ولهذا فإنها تنقل معلومات للمتلقي، واحتمالا سلوكية أو تعبيرية بسبب وظيفتها الاجتماعية والمدنية. ولهذا فإن النوع الأدبي المترسل (انظر كوفمان، المبهم الرسائلي، مينوي، 1990) واقعيا كان أم متخيلا، كما في الرواية الرسائلية، يشرك أفعالا عدة مؤكدة كما في النوع الأول الذي يعمل عليه.

ويبقى أن لكل نوع من الخطاب، كما لكل نوع أدبي، فعل يمكن أن يكتسب أهمية أساسية تمنحه» الصفة المسيطرة» بتعبير ياكوبسون، ويقوم بوصفه عنصراً بؤرياً بقيادة العناصر الأخرى وتحديدها وتحويلها. وهكذا نجد أن الفعل التوجيهي يتغلب بفارق كبير على الأفعال التأكيدية، وبشكل أكبر على الأفعال التعبيرية في « الأمر العسكري ذو النمط الموحد» الذي لا يلائم بالطبع « الأدبية». ومن هنا كان اللجوء في تحليل أفعال الخطاب هذا إلى معيار الوظائف اللغوية التي قد تختلف أهميتها وتوزعها من نوع لآخر. وهذا ما شرع به ياكوبسون في وصفه الشهير التوجيهي للثلاثية التي عرضها» في نثر الشاعر باسترناك»، والتي عاد إليها في «الألسنية والشعرية»:

« إن الشعر الملحمي الذي يتمحور حول الشخص الثالث (ضمير الغائب) يشرك الوظيفة المرجعية مشاركة قوية، وإن الشعر الغنائي الموجه نحو الشخص الأول (ضمير المتكلم) يرتبط ارتباطا وثيقا بالوظيفة الانفعالية، ويتسم شعر الشخص الثاني (ضمير المخاطب) بالوظيفة التواصلية، ويتميز بأنه توسلي أو واعظ كأن يكون الشخص الأول مرتبطاً بالثاني أو الثاني بالأول» (مقالات في اللسانيات العامة، الترجمة الفرنسية، مينوي، 1963، ص 219).

لكن ياكوبسون يهمل المرور عبر فئة متوسطة لنوع الخطاب بحيث أن الوصف قد ينطبق على أنواع غير أدبية. وتُفهم الصفة المسيطرة للوظيفة المرجعية في

الشعر الملحمي من خلال القيمة التأكيدية التي تميزها، في حين أن صفة الوظيفة الانفعالية في الشعر الغنائي تفسر بتكرار أفعال لها قيم تعبيرية مثل يمدح ويحتفل ويرثي.

وهكذا نرى أن وصفاً صارماً لأنواع الخطاب ينبغي أن يدخل في الحسبان معياري القيم التحقيقية والوظائف اللغوية المسيطرة، طالما أنه كان صحيحاً أنه يمكن تعريف كل وظيفة بأنها «سمة» لسانية للفعل التحقيقي. فالتقاء القيمة التحقيقية والتحليل الوظيفي للفعل يضع عندئذ حالة الخطاب في مركز تعريف للأنواع، إذ إن وظائف ياكوبسون يحددها مخطط التواصل اللساني بين المرسل والمستقبل عبر رسالة تقوم نفسها على مرجع وشفرة.

أيغور غريغورييف (1923 - 1996)
شاعر مقاتل

د. إبراهيم إستنبولي

طبيب ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

«أنا إنسانٌ مؤمنٌ،
روسيٌّ بسيط من القرية،
سعيدٌ ومستعدٌّ لكلِّ شيء
لا يتعارض مع الوجدان!
فَهل ثمَّة أكثر من ذلك؟»

أ. ن. غريغورييف

تحتفل الأوساط الأدبية والاجتماعية في روسيا عموماً وفي مدينة بسكوف العريقة والتابعة لمنطقة لينيغراد هذا العام بالذكرى المئوية لميلاد الشاعر والمترجم أيغور نيكولاييفيتش غريغورييف.

ولد أيغور غريغوروييف 17 آب من عام 1923 في قرية صغيرة تابعة لمقاطعة بسكوف. والده نيكولاي غريغوروييف أحد أبطال الحرب العالمية الأولى وقد نال أوسمة وميداليات على شجاعته في معركة الجنرال بروسيلوف عام 1916. كان والده يقرض الشعر الشعبي. عاد بعد تسريحه من الجيش إلى القرية حيث عمل في الرعي والزراعة. أما والدته ماريا فاسيلييفنا فقد انخرطت في بناء الحياة الجديدة في مجتمع ما بعد الثورة البلشفية وأصبحت ناشطة في قطاع الزراعة.

ترعرع الشاعر غريغوروييف في أحضان الطبيعة وفي اكتشاف أسرارها: «... لطالما كانت الغابة صديقًا حميمًا وبيتًا ثانيًا بالنسبة لي. وما زلتُ حتى الآن أحافظ على علاقة طيبة مع الغابة». كما كان الشاعر محاطًا في طفولته بأناس مفعمين بالمحبة والطيبة. وهذا ما وجد انعكاسًا له في قصائده المكرسة لمسقط رأسه – قرية سيتوفيتشي:

يا قريتي الغالية،

لم تعودي موجودة،

ولكنك ما زلت قائمة –

إنك القلق عندي، والتوق

والإرادة،

أنتِ محنة الروح عندي

والكرامة.

كتب أول قصيدة عندما كان عمره خمس سنوات فقط. انتقل مع عائلته عام 1937 إلى قرية مجاورة حيث أنهى فيها المدرسة الثانوية. وفي تلك القرية تعلّم اللغة الألمانية على يد امرأة ألمانية كانت تعيش هناك. التحق الشاعر بفصائل المقاومة الوطنية بعد غزو هتلر للاتحاد السوفياتي السابق ودخول القوات الألمانية إلى بسكوف وكان عمره آنذاك 18 سنة. ولأنه كان يعرف اللغة الألمانية، فرض عليه قائد المقامة السرية في المنطقة بصيغة أبوية أن يقبل العمل مترجمًا لدى الألمان. وتمّ تعيينه قائدًا لسرية الاستطلاع والتجسس في قرية بليوسّا وكانت كلمة

السر: «أشعل الزوبعة». ليكون الجواب: «الزوبعة تضيء». وفي وقت لاحق قام الباحث ستانيسلاف زولوتسيف بتأليف كتاب عن حياة غريغوروييف بعنوان «اشعلِ الزوبعة». وعندما قبض الألمان على رفيقته ومساعدته في النشاط الفدائي لوبوف سموروفا، تمَّ استدعاء غريغوروييف من العمل مع الألمان والتحق بالفدائيين. كان ذلك في شهر آب من عام 1943. وكان يعمل معه في الفصيل شقيقه ليف الذي قتل في معارك الوطن.

أصيب أيغور غريغوروييف بعدة جراح، ما جعله يخضع لأكثر من عملية جراحية. ولذلك كان جسده مليئًا بالندوب بالطول وبالعرض. وعندما قررت اللجنة الطبية العسكرية تسريحه بسبب العجز الناتج عن الإصابات سأله رئيس اللجنة: ماذا تنوي أن تعمل بعد التسريح؟ فقال له أيغور غريغوروييف: سوف أكون شاعرًا.

عمل في الصيد ومصوّرًا في إقليم فولوغدا ومن ثم التحق ببعثة جيولوجية في منطقة البايكال.

نشرت صحيفة «برافدا بسكوف» عام 1956 ثلاث قصائد عاطفية للشاعر غريغوروييف. ومنذ تلك اللحظة بات الشعر مهنته الرئيسية. ثم راحت قصائده تنشر بشكل دوري في مجلات «النجم» و«النيفا»، وفي الجرائد اليومية. كما كرّس جزءًا كبيرًا من وقته لترجمة أشعار من اللغة الأستونية والبيلاروسية واللاتوانية والأذربيجانية.

«لا أتخيّل نفسي لا في الحياة ولا في الشعر بمعزل عن روسيا»

عمل بدأب وانتظر طويلًا حتى صدرت أول مجموعة شعرية له عام 1960 بعنوان «الرحاب العزيزة». لتصدر دواوينه الشعرية بعد ذلك الواحد تلو الآخر: «فجرٌ وفراسخ» و«رياح الخريف» (صدر كلا الديوانين عام 1962)، «القلب والسيف» (1965)، و«تفاح مرّ» (1966).

حدثت في حياة أيغور غريغوروييف عام 1967 انعطافة مصيرية حادة: عاد إلى موطنه الأصلي – إلى مدينة بسكوف، حيث قام بتأسيس فرع بسكوف لاتحاد الكتاب السوفييت وأصبح رئيسًا له. وقد اضطر للعمل في ظروف غير مواتية وغير ودّية: راحوا يهددونه ويتهمونه بأنه لا يتقيد بقواعد «الواقعية الاشتراكية». وقد علّق حينذاك على الصعوبات التي يواجهها خلال عمله فقال بمرارة: «لم يتفق الزملاء في العمل الإبداعي مع بعضهم بخصوص المجد الذي يليق بمدينة

بسكوف».

ولكن دواوينه الشعرية واصلت صدورها في مختلف دور النشر في كلٍّ من موسكو ولنينغراد: «عناية» (1970)، «لن أتوقف عن حبّك» (1972)، «كراسوخا» – اسم قرية في ناحية بسكوف (1973)، «عطش» (1977)، «درب الحياة» (1982)، «الدرس الروسي» (1991)، وغيرها. ومن ثم صدرت مجموعتان شعريتان بعد رحيل الشاعر: «ناقوس: أشعار عن الحرب والنصر» في بسكوف، و»وجع: مختارات» في بطرسبورغ. (صدرتا عام 1995).

تبقى روسيا مع رحابها الواسعة والغالية ومع المصير القاسي والمرير للشعب الروسي هي الموضوع الرئيس في شعر غريغورييف. إلى جانب المحبة التي تمنح السعادة للإنسان. فضلًا عن الحرب التي أحرقت شبابه وتركت ندوبًا وآلامًا في القلب والروح: «لن أنساك ولن أكفّ عن التفكير بك – أيها الزمن القاسي والفظيع».

ما زلتُ أتخيّل حتى الآن

ذلك الطفل المُداس في الرمل،

وتلك الغابة الصغيرة

المليئة بالجثث.

وذلك الشيخ العجوز المصلوب

على السياج، مثل الرب».

من ديوان «أنا أذكر ليلة حارقة».

تمتاز الجملة الشعرية عند غريغورييف بلغة فريدة وبأسلوب مميز. وهو يجمع في قصائده بين اللغة اليومية المعاصرة واللغة الشعرية الشعبية مع اللغة الروسية الكلاسيكية في الأدب. ولذلك ينتمي الشاعر غريغورييف إلى تلك الكوكبة من الشعراء المعاصرين الذين طرحوا السؤال التالي على الدوام: هل ستبقى روسيا أم لا؟

شهد بيت الشاعر أ. غريغورييف في بسكوف لقاءات وزيارات من قبل كبار الكتاب الروس: فالنتين راسبوتين وفاسيلي بيلوف، فيكتور أستافييف ونيكولاي

روبتسوف، فالنتين بيكول وفلاديسلاف شوشين وغيرهم. كما قام الرسام الروسي الشهير إيليا غلازونوف برسم بورتريه الشاعر. كما رسم بورتريه الشاعر رسام داغستان الكبير سولافات صولافاتوف.

تم تلحين العديد من أشعار أيغور غريغورييف على يد الملحنين الكبيرين جوليان كراين وفيتالي صالتيكوف.

لم يحظَ إبداع أيغور غريغورييف، خلال حياته وفي السنوات الأولى بعد وفاته، باهتمام كاف من قبل النقاد والدارسين. واقتصر رأي النقاد على بعض التنويهات وشهادات المديح. إلّا أنه عام 2013 وبمناسبة مرور 90 سنة على ميلاد الشاعر تم تنظيم عدد من الأمسيات الشعرية في بطرسبورغ وبسكوف وموسكو ونوفوسيبيرسك ومينسك. وهكذا راح النقاد يولون اهتمامهم لإبداع غريغورييف من جديد. واعتبارًا من عام 2014 بدأت تقام قراءات تحولت لاحقًا إلى تقليد سنوي في ذكرى ميلاد الشاعر، كما انعقد مؤتمر دولي تحت عنوان «كلمة. وطن. عقيدة» برعاية فرع اتحاد الكتاب في روسيا وبدعم من صندوق ذكرى إيغور غريغورييف وأكاديمية العلوم الروسية. وفي عام 2015 تم تأسيس ميدالية «أ. ن. غريغورييف – الشاعر والمقاتل 1923 - 1996». كما أطلق اسم الشاعر على المكتبة المركزية في مدينة بسكوف. ترجمت أشعار غريغورييف إلى عدة لغات أجنبية بما في ذلك الإنكليزية والألمانية والفارسية والبلغارية والأوكرانية. كما صدر عدد من الدراسات المكرسة لإبداع غريغورييف.

للشاعر ابن واحد، غريغوري، مواليد عام 1956 وهو بروفسور في الطب النفسي وأحد كبار الأطباء في روسيا، عميد كلية العلوم النفسية وفلسفة الإنسان في الأكاديمية المسيحية في روسيا.

وابنة واحدة، ماريا، مواليد عام 1966، شاعرة.

هنا ترجمة لعدد من قصائد الشاعر

الابن الضال

1

كان الطقس غير ملائم للإنسان،
وكان المأوى خرِبًا وباردًا.
وهكذا كان: أنني أمضيت ثلاث
سنوات دون أن تطأ قدمي هذا المكان.
كم من مغامرات لا تخطر في البال
أقدم عليها فارس الخيال الحزين.
دون أن يشفق على الأغاني أو الأجنحة
في ركضه خلف طير السعادة اللعين.
رحت أتسكع في شتى الأماكن –
وهل يمكن للفظ أو التافه
أن يكون توأمًا؟
عانيتُ الأمّرين، ثم استسلمتُ للوطن.
وإذ أصبحتُ أسيرًا إلى الأبد – انتصرت.
وها أنا ذا أنتحب أمام هذا البيت المهان.
فأنا وُلدتُ من جديد.
وها هي رائحة معروفة جدًّا لي تفوح:
رائحة الروث والمطر الربيعي.

***

2

ها هي البحيرات الصفر هادئة.
وها هي الرمال الزرقاء ساكنة:
إنها راضية من دون عتاب كالشيخوخة،
ومن دون حزن، كما الفتوّة.
لطالما تجمّد وتلظى فوقها
القديم، كما الحديث،
ولكنها ظلّت بلا اكتراث إلى الأبد –
نفس الصفار ونفس تلك الزرقة.
لا تبدي فرحًا ولا أسى،
حتى ولو جاءها صديق،
أو حتى إذا ما صفق الباب...
أما أنا فلا أصدّق أنَّ كلَّ شيءٍ
في هذه الدنيا سواءٌ بسواء!

***

3

عرباتٌ وعرباتٌ وعرباتْ،
كما كان الحال في عصور قديمة.
وأشجارُ بتولا مكسّرة ومخلّعة
بفؤوس الحرب الضارية.
يرتعش المزارعون
والفلاحون المعدمون

والأبناء
في جوٍّ من الربيع البهي.
لم تُنشَدِ الأغنيةُ، لم تُنشدِ الأغنية لم تُنشَد!
وها هو ذا الصيف المرح في الخميلة الكثيفة
يُطلق لهم شدوَ البلابل.
ويُخيَّل كما لو أنَّ الحقول الخصيبة
تنتحب فوق كل فردٍ وتصرخ:
«هيا، استيقظ...»
ولكن القرى غارقة في الأصوات الكتيمة،
والسماء فيها تفوح برائحة البارود.

مختارات
من شعر آيدا مجيد أبادي

ـ ترجمة: تمام ميهوب

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

آيدا مجيد أبادي

شاعرة إيرانية من مواليد 1990م، عانت منذ ولادتها من ضعف شديد في البصر، بيد أنه مع تصرم الوقت ومرور الزمان اكتسبت بصيرة ثاقبة. فأبدت منذ نعومة أظفارها ميلاً جامحاً إلى الشعر والفن، درست في الجامعة الأدب الفارسي ونالت درجة الماجستير.

تنشر مقالات نقدية وترجمات مختلفة في المجلات الإيرانية والأجنبية.

صدر لها مجموعتان شعريتان حصدتا اهتماماً كبيراً من قبل القراء والنقاد في إيران.

ديوان «لا يمكن كوي الفراشات» تم تسجيل وإيداع هذا الديوان في المكتبة الوطنية في السويد، «الحب دائماً مذكر». ولها في النقد الأدبي كتاب «الشموس الدائمة».

تقول الشاعرة مجيد أبادي إن الشمس والمطر من فجرا قريحتها الشعرية وأرحبا لها المدى لتلج عالم الشعر والأدب، وكان ذلك عندما صحبها والديها في نزهة إلى الحديقة، وداعبت وجنتيها حبات المطر في يوم ربيعي مشمس، فقرضت أولى كلماتها، ولمّا سمعها الأب أدرك أن «آيدا» ستصبح شاعرة. فملأ المنزل بأشرطة الكاسيت لتسمع قصائد فطاحل الشعر الفارسي القديم من قبيل جلال الدين الرومي وحافظ الشيرازي وسعدي والفردوسي ورودكي وتأنس أشعار سهراب سبهري ونيما يوشيج وقيصر أميربور وفروغ فرخزاد. وهكذا تخلت عن هوايتها المفضلة «لعب الشطرنج» لتنظم الشعر وتعكس هموم المجتمع والناس وتدعو إلى الخير والحب والسلام.

تتسم أشعارها بالدفاع عن حقوق المرأة، وتصرح أن مهمة الشاعر هي التنوير، وتقول ينبغي لمن رام خوض غمار الشعر أن يكون عاشقاً.

1

أوغلتُ في ذاتي
بعيداً
وغدت سجائري
تلهث
أنوي بدء
الحياة
من تحت التراب
من ثنايا الديدان
التي تُنبئ عن عظامي
وذلك اليوم
في أول عيد ميلاد لي
يسعك
أن تكون أول من يشعل أول شمعة
وبغية امتلاكَ

اقترضتُ كل عُذْرات الفتيات العوانس
ورقصتُ على المرآة بقدر
يصعب عليها التعرف على جثتي.

2

سوف أغمركَ
تماماً مثل آلم
بتروهُ حديثاً من سرتي
وحلقي
شاغلك الأوحد فحسب
والسعادة
مجرد خيال
جلبته يديكَ لي
تحدثْ مع كتفي
عن سر ضفائر مكثت معقوصة لسنوات
هذه الليلة أنا مثخنة بالجراح
وذات يوم كانت مرآة في يدي.

3

سأنتزع رأسي من أحضانك
بجرم الرعونة
ولو جعلت الريح النوافذ
جسورة
إلى متى ينبغي أن أدير عقارب الساعة
لإثبات وجود يديَّ

وأشير إلى تزاوج المريمات
دون إصبع؟
الحق معكم
فدميتي أيضاً
مجرد قديسة
خسرت الحياة بعفة.

4

لم أرغب مطلقاً أن أكون مكان نفسي
عندما يملأ حُجره بالحصى
لأجعل الجبل مثمراً
هل يخشى سيزيف قرحة الفراش
لأنه قبل العمل عند الآلهة؟
وهل ستحرق نار طور هذه المرة
أرواح كل الأسماك؟
التمسْ من الأمواج استمرار البحر
ومن الألم استمرار الإنسان
فربما الملائك التي تعرج على أحلامنا
قد أصيبت بالموت الدماغي
ولن تحدث معجزة بعد الآن.

5

الريح تجلب أخباراً عن تغير الفصول(*)
وأنا لا أزال أحبك

(*) يقداصيرم لماج ني اريلإا بتاكلا ةياور ناونع .

ومماسح الأقدام لا تطير
وسليمان فتى مفلوج
ينتزع من وسادته الريش
تبلغ الآلام ذروتها في الليل
عندما تدس الحياة يدها داخل مقاعدنا
وتدعو القمر إلى مسرح عرائسها
وعندما تبتعدُ عن المرآة
ألصقُ وجهي بوحشة على امتداد الليل.

6

تصلني بنفسجياً
وتطلع آلاف النجوم من مذنبي
لحظة البشارة وشيكة
ستجعل النطفةُ التي تنعقدُ في المطر
العالم أخضر
تشرع العبادة من الفم
عندما يغدو عُريك
الصراط الوحيد للخلاص
وستجعل رعشة قبضتكَ على ضفائري
كل صفصاف العالم
مجنوناً
وتحبنا
الشموس المنتظرة لسنوات
خلف الباب

ثمالة الليلة.

7

يجلدونكَ على عتبة الليل
وأنا أحظى بالكدمات تحت كعوب الحرية
ما ذنب هذا التراب
حتى تغدو عقوبته في أجسادنا تسفيهاً
ويمسي جسداً بلا وطن
فهل تقدم القبلة بالدم وردة
ليسموا مكان شفاهي على كتفكَ؟
فهل كان الحب أول ذنب
ليتتبعوا إثري حتى قلبك
وتجول أمك بمجذاف محطم
في الحجرة
حتى لا يغرق في دموعها
وأنا أعرف
أن الدموع
لا تضيء حظ أحد

8

لا تدع حصيلة إيماني
تعلق على الصليب
فليس ثمة امرأة
أوصلها إلى العروج.

قصة نظارتي

رسول برويزي

ـ ترجمة: د. بثينة شموس

مترجمة وأستاذة جامعية من سورية

«رسول پرویزی» كاتب إيراني وصحفي معاصر، ابتدأ مشواره الأدبي بمجموعته القصصية «السراويل المرقعة» التي أخذت منها هذه القصة، وألف مجموعة أخرى بعدها، ومن ثم ترك الكتابة لانشغاله بالسياسة، وكان من رواد الكتاب المعاصرين في إيران. ومن المعروف عن أدبه أنه ينقل ذكريات طفولته بطريقة مرحة، ويعكس حياة المجتمع آنذاك. توفي عام 1356ش (1977م) عن عمر يناهز 58 عاماً في شيراز ودُفن فيها.

لا تزال هذه الذكرى حيةً في ذاكرتي ومشرقة كنور الشمس في كل هذه الظلمات، وكأنه لم ينقضِ عليها سوى ساعتين. إنها تحتل المرتبة الأولى في ذاكرتي. كنت حينها قد وصلت إلى الصفّ الثامن وأنا لا أزال على اعتقاد بأن النظارة شيء أجنبي وغربي كالخيزرانة أو ربطة العنق، ولا يستخدمها إلا الرجال المتحضرون لتجميل عيونهم. كان خالي ميرزا غلامرضا ممن يبالغون في الاهتمام بأنفسهم، فكان يرتدي السراويل القماشية الضيقة، ويعقد ربطة عنق أحضرها من باريس، وكان يُغالي في تتبعه للحداثة والمبتَكَرات الدارجة حتى إن بعض أهالي مدينتنا كانوا يلقبونه بـِ «المسيو»، وكان هذا أول رجل رأيته يضع نظارة. كان حبّ خالي لشمع الأحذية والشوكة والسكين والتقاليد الغربية الأخرى قد عزز في ذهني هذه الفكرة، فظننت في نفسي أن النظارة دون شك شيء معاصر يُوضع على العينين لتجميلهما.

لنبقِ ذلك في ذاكرتنا ولننتقل معاً لنلقي نظرة على المدرسة التي كنت أتعلم فيها. لقد كنت دائماً طويل القامة مقارنةً بأقراني. كانت أصوات أمي ترتفع بالتذمر في كل مرة كان عليها فيها أن تشتري ملابسَ لي ولأخي. كانت تقول في تذمّر من باب الدعابة: «أنتما الأخوان مثل علَمي يزيد بهذا الطول الشاهق. أتريدان أن تصلا إلى السماء وتحضرا حساءً من هناك». ومقابل هذه القامة الشاهقة كانت عيني ضعيفة البصر ولم أكن أرى بوضوح، ولم أكن أدري أن عيني ضعيفة البصر لأني لم أكن أرى ظلاماً مطلقاً. كنت أتوجه إلى المقعد الأول في الصف دون أن أشعر. لا شكّ أنكم جميعاً ذهبتم إلى المدرسة وتعرفون أن المقعد الأول لقصار القامة، وكان هذا دائماً يثير النزاع في صفّنا، فقد كنت أتشاجر مع بقية الطلاب قصار القامة، وكانت المشاجرة كثيراً ما تستمر إلى ما بعد انتهاء الدوام المدرسي، ولكن زملائي القِصار والبدينين كانوا يخشون الاستمرار في شجارهم معي نظراً لميولي الشريرة نسبياً، وغالباً ما كانوا يستسلمون. ولم تكن الأمور تنتهي عند هذا الحد، ففي

أحد الأيام قام معلمي الأناني والمغرور بشدّ أذني شداً اخترق روحي أمام المدرسة، وارتفع صوته إلى منتصف ساحة المدرسة حتى سمعه بقية زملائي، كان ممسكاً بأذني وكانت عيناي تبرقان ألماً حين انهال عليّ بالشتائم قائلاً: «هل أنت أعمى؟ أتظن نفسك أصبحت ابن أتول خان دشتي؟ أتراني في الزقاق ولا تُلقي التحية!!». تبيّن لي حينها أن المعلم مرّ من الطرف الآخر من حيّنا في اليوم الماضي، ولم أره، ولم ألقِ التحية عليه، وقد ظنَّ أن تصرّفي ذاك نتيجة تكبري وغروري، فأراد أن ينتقم ويؤدبني.

ولم أكن في مأمن في البيت أيضاً، فكثيراً ما كنت أنهض بعد الانتهاء من تناول الغداء أو العشاء، ودون أن أرى كانت قدمي ترتطم بكأس ماء أو إبريق أو صحن، فإما أن ينسكب الماء وإما أن يُكسر الصحن، وعندها كان يثور غضبهم دون أن يعلموا أنني نصف أعمى ولا أرى بوضوح. كان أبي يلقي عليّ أسوأ الشتائم، وتكتفي أمي بالعتاب قائلةً: «ما لكَ تبدو مثل البرّي التائه دائماً! أنت فوضوي، ودائماً ما تركل الأشياء وتصطدم بها، وتتصرف مثل هردمبيل ولا تنظر أمامك لتعرف أين تضع قدميك، ألا تنتبه ألّا تكون أمامك بئر فتقعَ فيها!». وللأسف أنا نفسي لم أكن أعلم أنني نصف أعمى، كنت أظن أن الناس جميعاً يرون بالمقدار نفسه. ولهذا كنت أقبل بتلك الشتائم، وألوم نفسي في سرّي قائلاً: «عليك أن تتصرف بحذر أكثر! ما هذه الحال؟ دائماً تصطدم قدمك بشيء أمامك وتتسبب لنفسك بالتوبيخ واللوم».

وكثيراً ما كانت تحدث أشياء أخرى أيضاً، ففي كرة القدم لم أكن أتحسّن أبداً؛ كنت أرفع قدمي كبقية الصِّبية وأضع تركيزي على الكرة لأركلها، ولكن قدمي لم تكن تركل الكرة، وعندها كنت أذوب خجلاً وسط ضحكات بقيّة الصِّبية، فيثور عنفواني وتُجرح كرامتي. ولكن أسوأ ما في الأمر ما حدث معي في يوم عرض ألعاب الخِفّة، ففي ذلك اليوم جاء شخص يشبه «غلام حسين» الساحر إلى شيراز، واتجه الرجال والنساء والأطفال على شكل مجموعات لمشاهدة خدعِه الاستعراضية التي كانت تُجرى في صالة مدرسة شابور، وكان موجّه المدرسة قد أعطاني بطاقة مجانية، وذلك أن الطالب الأول والثاني

ينال بطاقة مجانية. لم تكن الدنيا تتسع لي من سعادتي بالبطاقة المجانية. انطلقت ليلاً لمشاهدة العرض، وصادف مكان جلوسي في نهاية الصالة. جعلت نصب عيني وتركيزي على مكان الاستعراض، وحدقت قدر ما أستطيع في مكان العرض. دخل الساحر، وأخرج مصباحاً وبدأ بألعابه السحرية. كان الجميع مفتونين بما يقوم به من ألعاب خفة، فكانوا أحياناً يبدون استغرابهم مما يقوم به، وأحياناً أخرى يبدون الخوف، وأحايين يضحكون ويصفقون، في حين كانت محاولاتي لتضييق عيني والتحديق أكثر والضغط على نفسي تذهب هباء، فلم أكن أرى بوضوح إطلاقاً. كنت أرى أخيلة، ولكني لم أكن أرى أحداً أو شيئاً أو فعلاً مما يقوم به الساحر. شعرت بالتعب والألم والإحباط وبأني لا أستطيع الانفكاك عمن حولي مستفسراً لأعرف ما يدور، فكنت دائماً ما أسألهم عما يجري، وكانوا إما أن يكتفوا بعدم الإجابة على سؤالي، وإما أن يقولوا لي: «هل أنت أعمى؟! ألا ترى؟!» في تلك الليلة شعرت بأنني لا أشبه بقية الأولاد، إلا أنني لم أتمكن من فهم ما أختلف فيه بالتحديد أو ما أصابني، ولكني كنت متأكداً من شيء واحد وهو أن هناك ما ينقصني وقد سبّب لي هذا الشعور الكثير من الألم والحزن والأسى.

للأسف لم يُنصفني أحد، فقد كان الجميع يُرجِعون عثراتي الناتجة عن عدم رؤيتي بوضوح إلى عدم كفاءتي وإهمالي واستهتاري، وكنت كثيراً ما أشاركهم الرأي وأعتقد بأنهم على حق.

****

على الرغم من أننا انتقلنا إلى المدينة منذ بضع سنوات إلا أن بيتنا كان لا يزال يشبه عادات بيوت أهل القرى، فعندما كنا في الميناء كان يأتينا أكثر من اثني عشر ضيفاً من الصحراء مع أحصنتهم وحميرهم وبغالهم ويقيمون في بيتنا لأيام عديدة، وقد استمر هذا الأمر بعد أن انتقلنا إلى شيراز. كان أبي قد سقط عن السطح ولم يكن يُنزِل يده عن ظهره، ولكنه لم يكن يتخلى عن عادته تلك، وعلى الرغم من أن بيتنا وأثاثنا كانا قيد الرهن إذ صارت ممتلكاتنا كلها بيد السماسرة، إلا أن ضيافاتنا لم تكن تنتهي. كان كل من

ينطلق من الجنوب ولا يجد مأوى يمر إلى بيتنا، رحم الله أبي كم كان كريماً. كان يقدم ما يقدمه الملوك في أوج الفقر والفاقة، وقد باع ساعته يوماً ليقدم ضيافةً لضيوفه.

كان من بين ضيوفنا مرةً امرأة عجوز من قرية «كازرون» تعمل نائحةً لدى النساء، وكانت تنشد الأناشيد الدينية، وتنشد بعض الأشعار العامية في الأعياد وكانت ثرثارة وفضولية، ولكنها كانت لطيفة الحديث وقاصّة جيدة أيضاً. كنا -نحن الأولاد- نحبها كثيراً، ونستمتع للغاية عندما كانت تزورنا، فقد كانت تقصّ علينا الحكايات ليلاً، وكانت أحياناً تنشد أشعاراً، فيصفّق لها جميع من في البيت بحرارة. وقد كانت صريحة للغاية، فلم تكن تجامل أحداً، إذ كانت تقول عيوب الآخرين بصراحة. كانت أمي تحبها للغاية، وذلك لأن كلتيهما كانت من كازرون، وأهل كازرون متحابون ومتعصبون لبعضهم بشدة من جهة، ومن جهة أخرى فقد كانت تقف في صفِّ أمي، ودائماً ما توبخ أبي بشدة وقسوة لأنه تزوج بامرأة أخرى بعد أمي، بالمختصر كانت ضيفة عزيزة بالنسبة للجميع.

كانت دائماً ما تأخذ كتاب زاد المعاد وكتاب الأدعية وكتب التعازي والمراثي معها أينما ذهبت، إذ جمعتها ولفّتها في حزمة، وكانت تملك نظارة أيضاً. كانت نظارتها لوزيّةً من الطراز القديم؛ كان مظهرها يبدي مدى قدمها فقد كان إطارها مكسوراً، ولكن العجوز كانت قد ألصقت سلكاً على الجانب الأيمن بدلاً من الإطار وعقدتها بخيط قُنُّبيّ مَجدُول، لفّته مراراً حول أذنها اليسرى.

يوماً ما كانت العجوز خارج المنزل، فشاغبتُ وعبثت قليلاً وذهبت إلى حزمتها. بعثرت كتبها في البداية، ثم تناولت نظارتها لأستخدمها كوسيلة للسخرية والعبث لما كان بي من طبع مشاكس وميل إلى الشغب. وضعت النظارة على عيني وحرفتُ فمي باتجاه واحد لأذهب بهذا الشكل المضحك إلى أخواتي وأداعبهن وأضحكهن.

آآآه! لا أنسى ذلك أبداً!! كانت بالنسبة إليّ لحظة غريبة وعظيمة، فما أن وصلت النظارة إلى عينيّ حتى تغيرت الدنيا كلها بالنسبة إليّ وتغير كل شيء في نظري.

أذكر أن ذلك حدث في مساء يوم خريفي، فقد كانت الشمس ما تزال في السماء بلون يكاد يُختَطف، وأوراق الأشجار تتساقط واحدة تلو الأخرى كجنود أُطلقت عليهم النيران. قبل ذلك اليوم كانت الأشجار بالنسبة إليّ كتلةً واحدةً مكوَّنة من مجموعة أوراق متداخلة لم أكن أراها، ولكني فجأةً رأيت أوراقها منفصلةً. كنت أرى السور المقابل لغرفتنا موحداً وأملس، وكنت أرى حجارة الطابوق متداخلة ومتحدة، ولكن حينها رأيتها واحدة واحدة تحت نور الشمس المائل إلى الحمرة، وتمكنت من رؤية الخطوط الفاصلة بينها بوضوح. لا يمكن أن تدركوا حجم المتعة التي شعرت بها والسعادة التي غمرتني، وكأن الدنيا وُهِبت لي.

لم تتكرر تلك المتعة وتلك اللحظة في حياتي كلها مرة ثانيةً، فلا يمكن لشيء أن يحتل مكان تلك اللحظات في قلبي. لقد غمرتني السعادة لدرجة أني اعتصرت نَفَسي بقوة مراراً وأخذت أصدر فرقعة بأصابعي وأنا أقفز فرحاً. شعرت بأني وُلدت من جديد واكتسبتِ الحياة في عيني معنىً آخر، واختنقت الأصوات في حنجرتي لشدة فرحتي.

نزعت النظارة عن عيني فعادت الدنيا قاتمة كما كانت، ولكني هذه المرة كنت سعيداً ومطمئناً. أغلقت النظارة ووضعتها في عبوتها. لم أخبر أمي بشيء، لأنني كنت أظن أنني لو أخبرتها بكلمة واحدة لأخذت مني النظارة، ولضربتني بالعصا على رأسي ورقبتي. كنت أعلم أن العجوز لن تعود إلى بيتنا حتى بضعة أيام أخرى، لهذا وضعت العبوة الحلبية للنظارة في جيبي، وانطلقت إلى المدرسة بكامل حيويتي فرحاً ومتحمساً برؤيتي الجديدة للدنيا.

****

كان ذلك ذات المساء في صفنا ذي النقوش الفسيفسائية الجميلة، فقد كانت

مدرستنا فيما مضى منزلاً لأحد الأثرياء القدامى، وكان صاحبها السابق قد جعل منها مشتل برتقال. كانت غرفها مليئة بالزخارف الفسيفسائية والمرايا، وكان صفنا أفضل غرفها، لم يكن فيه نافذة، ولكن كان له باب صغير مليء بالزجاج الملون كبقية الغرف الفسيفسائية القديمة. كانت شمس المغيب تنعكس في الصف، وكانت وجوه زملائي البريئة تبدو كجواهر جميلة وشفافة مرتبةً في خاتم ثمين.

كانت المادة الأولى في برنامجنا الدراسي لذلك اليوم هي التحليل والتركيب في الصرف العربي، وكان معلم اللغة العربية محباً للمزاح والدعابة، وقد تجاوز عمره قرناً ونصف، إذ كان معروفاً لدى المتعلمين من أقراني في شيراز جميعاً. حينها، وبعد أن تأكدت من حدة نظري، لم أحاول أن أجلس في المقعد الأول، فانطلقت إلى المقعد الأخير وجلست فيه لأجرّب نظري بالنظارة.

كانت مدرستنا تقع في منطقة فقيرة، لهذا لم يكن فيها الكثير من الطلاب في المرحلة الإعدادية، فقد كان الطلاب يهجرون المدرسة عاماً تلو عام، ويفضلون تأمين لقمة خبز على قراءة التاريخ والأدب، فقد أرغمتهم الحياة على ترك المدرسة. لم يكن في صفنا الكثير من الطلاب، وحتى لو حضر الطلاب جميعاً لما شغلوا حتى المقعد السادس، في حين كانت المقاعد في صفنا تزيد عن عشرة في كل رتل، وقد اخترت الجلوس في المقعد العاشر لأجرب عيناي المسلحتين، وقد أثار ذلك -في بداية الأمر- سوء ظن معلمنا العجوز بما كان يعرفه عني من طبع يميل إلى المشاكسة والشغب، فقد رأيته ينظر إليّ نظرات شكٍّ ساخطة، ولربما قال لنفسه: «ما الذي حدث حتى يجلس هذا الصبي الشقي في المقعد الأخير على خلاف العادة؟ لا بدّ أن في الأمر حيلة ما!» كما أثار هذا الأمر استغراب بقية التلاميذ أيضاً، خاصة أنهم يعرفون قصتي، ويعرفون أنني كنت أتشاجر مع الجميع لسنوات من أجل المقعد الأول، وعلى الرغم من هذه الشكوك بدأ الدرس. كتب المعلم عبارات باللغة العربية على السبورة، ثم رسم جدولاً وكتب كلمة عربية في العمود الأول في الجدول، ثم حلل الكلمة في الحقل المجاور لها، وهنا اغتنمت الفرصة ومددت يدي،

وأمسكتُ بالعبوة، وأخرجت النظارة من عبوتها بحذر ووضعتها على عينيّ، ووضعت السلك خلف أذني اليمنى، وسحبت الخيط القنّبي المَجدُول إلى أذني اليسرى، ولففته مرات عديدة وعَقَدتُه.

كان شكلي حينها جديراً بالمشاهدة، فهيكلي الضخم ووجهي العريض الخشن، وأنفي الطويل والعقابي والمشاكس؛ كل هذا لم يكن منسجماً ومتناسباً مع نظارتي الصغيرة ذات العدسات اللوزية. كل هذا في كفة وإطار النظارة السلكيّ والخيط القنبي الذي يزيد الطين بللاً ويُضحك حتى ابن الميت أو المصاب بمصيبة في كفة أخرى، فكيف بطلاب مدرسة يضحكون من أي شيء دون سبب أو مبرر حتى لو كان شرخاً في الجدار؟!

أبعد الله الشر! منذ أن أنهى معلمنا الكريم كتابة السطر الأول أدار وجهه ليرى الصف، ويعرف مدى استيعاب الطلاب لما يقوله من نظراتهم ووجوههم، وفجأة وقعت عينه عليّ. ألقى الطبشورة وقد أخذته الدهشة، وحدّق بي وبعينيّ ونظارتي وشكلي ما يقارب دقيقةً كاملة، ولكني لم أنتبه إليه لأني كنت مُشبعاً بالمتعة وغارقاً فيها من رأسي وحتى أخمص قدمي.

حين كنت أجلس في المقعد الأول كنت أتمكن من قراءة المكتوب على السبورة بعد الكثير من الضغط والمحاولات، والآن أستطيع قراءته دون أي عناء وأنا في المقعد العاشر، ولهذا بقيت تحت تأثير سحر هذا الأمر.

لم أكن منتبهاً إلى الأمر الذي بدأ يحدث إطلاقاً. كان عدم اكتراثي من جهة وعدم ظهور أي توتر في نظراتي من جهة أخرى قد جعلا اعتقاد المعلم يتعزز ويقترب من اليقين بأنني بدأت لعبة جديدة لأوقع به أمام الطلاب وأهزأ به وأجعله أضحوكةً، ولهذا انطلق نحوي فجأة كنمر غاضب. لقد كان معلمنا هذا يتكلم بلهجة شيرازية ثقيلة، ويُلحّ على أن يتكلم بالعامية المحض، وحين انطلق نحوي قال بلهجته المميزة: «رائع يا بغل! أصبحت متقنّعاً مثل المُنشدين؟ أتراهم قد أحضروا إلى هنا صندوق العجائب؟»

كان الصف هادئاً جداً قبل أن يتفوه المعلم بما قاله، وكانت عيون الطلاب

تحدّق بالسبورة بتركيز، ولكن ما أن قال جملته الهجومية ضدي حتى أدار الطلاب وجوههم ليعرفوا ماذا يحدث، وما إن نظروا للخلف ورأوا نظارتي بالوصف الذي وصفته، انفجر الصف بالضحك فيما يشبه زلزالاً أو انهيار جبل.

لقد هزّ صوت ضحكهم المرعب الصفَّ، بل المدرسة بأكملها، وقد زادت قهقهة الطلاب وضجيجهم المعلمَ غضباً، فقد ظنّ أن كلّ هذا كان مجرد عبث وشغب مني لأهزأ به. أعادني ضحك الطلاب وتهجم المعلم عليّ إلى نفسي، وشعرت بأنني في خطر، أردت حينها أن أنزع نظارتي بسرعة، ولكن ما إن وصلت يدي إلى نظارتي حتى ارتفع صوت المعلم بالصراخ: «لا تلمسها! سأذهب بك إلى المدير هكذا؛ بهذا الوجه والهيئة. أيها الصبي! من الأفضل لك أن تعمل في جمع النفايات. ما لكَ وللمدرسة والكتب والدرس؟ اذهب والعب القُمار على أسطح الحمامات خير لك من المدرسة».

عندها غرق الطلاب في ضحك لا نهاية له، وبدأت أنا -عاثر الحظ- أتعثر بنفسي وقد أصابني البكم. لم أعد أدري ماذا أقول. كنت مصدوماً أحدق بالمعلم بعينين شاخصتين تعلوهما تلك النظارة. تحرّك من مكانه بسرعة هذه المرة وانطلق باتجاه مقعدي وإحدى يديه خلف ظهره والأخرى ممتدة أمامه تستعدّ للسحب، وقال وهو على هذه الحال: «انهض واغرب عن وجهي! هيا بسرعة! انهض واغرب عن وجهي!». نهضتُ والنظارة على وجهي والصف لا يزال غارقاً في موجة من الضحك. انطويت على نفسي قليلاً وأنا أمرّ بجانبه لئلا يصيبني إن ضرب، أو على الأقل لئلا يصيب وجهي. تسللت بسرعة ورشاقة من أمام المعلم، ولكنه ضربني على غفلة وأصاب وجهي وكسر سلك النظارة فتدلت للأسفل وأصبح منظري مثيراً للضحك أكثر مما كنت عليه مسبقاً. هذا ما حدث حقاً. ما كدت أعيد توازني وألملم نفسي إلا وكان قد ركلني ركلتين على مؤخرتي. لم يكن أمامي فرصة لأتأوّه، لذا ركضت وقذفت بنفسي خارج الصف.

****

شكّل المدير والموجّه ومعلم اللغة العربية لجنة فيما بينهم، وقرروا بعد نقاش طويل أن يطردوني من المدرسة، وعندما أخبروني بقرارهم عرضت عليهم مشكلة نصف العمى التي أواجهها. لم يصدقوا في البداية، ولكني أصررت وأعدت وأقسمت صادقاً لدرجة أنهم لو كانوا حجارةً لتأثروا. وعندما تأكدوا من أنني نصف أعمى غفروا لي ما فعلت، ولأن معلم اللغة العربية يصلح لأي عمل ويفهم في كل شيء قال بلهجته المعروفة: «أيها الطالب! لمَ لم تقل منذ البداية؟ هل كنت ستموت لو أخبرتني منذ البداية؟! تعال غداً بعد انتهاء الدوام المدرسي إلى منطقة «شاه تشراغ» وانتظرني أمام متجر «ميرزا سليمان» صانع النظارات». في اليوم التالي، بعد عمرٍ من الألم والتعاسة جرّاء ما لحقني من خزي في ذلك اليوم، انطلقت إلى ساحة «شاه تشراغ» بعد انتهاء الدوام المدرسي، ومنه إلى أمام متجر ميرزا سليمان للنظارات. قام معلم اللغة العربية بأخذ النظارات واحدة تلو الأخرى من ميرزا سليمان ووضعها على عيني، وكان يقول في كل مرة: «انظر إلى ساعة شاه تشراغ، هل ترى عقربها الأصغر أم لا؟» وقد جربت النظارات واحدة تلو الأخرى حتى عثرنا في النهاية على نظارة مناسبة لعيني ورأيت بها العقرب الأصغر للساعة. سددت ثمنها خمسة عشر قراناً، واشتريتها من ميرزا سليمان ووضعتها على عيني وأصبحت منذ ذلك الحين من أصحاب النظارات.

العطاء المسموم

أركادي بوخوف

ـ ترجمة: د. سعاد شريف

مترجمة وأستاذة جامعية من السودان

أركادي بوخوف كاتب روسي ساخر ولد سنة 1889 في مدينة أوفا بجمهورية تتارستان الروسية، وأعدم رمياً بالرصاص سنة 1937 بعد أن اتهمته السلطة السوفيتية بالتجسس. شارك في تحرير عدد من المجلات الساخرة ذائعة الصيت آنذاك مثل مجلة (ساتيريكون) ومجلة (كروكوديل) و(نوفي ساتيريكون). سنة 1920 أصدر صحيفة (ايخو) في جمهورية لتوانيا السوفيتية، وأصبح رئيس تحريرها. شارك كثير من الكتاب الروس الكبار في الكتابة في هذه المجلة مثل إيفان بونين وإسكندر كوبرين وأركادي افيرتشينكو واخرون.

في أول أُمسية تعرَفت فيها إلى شفانين سألني: «لماذا ترتدى ربطة عنق سوداء»؟ فاجبته: «هكذا من دون قصد، نسيت أن أشترى غيرها». فسألني: هل تحب ربطات العنق الخضراء الداكنة بظلال ذهبية؟ فأجبته بلا اكتراث ولم أشا أن أُعطي سؤاله أهميةً كبيرة: «الخضراء الداكنة؟ نعم أحبّها، إنّ فيها شيئاً مميزاً». قال: «إذن فإنّ هذه الربطة ستكون عندك يوم غد. ستكون خضراء داكنة، وسأحضرها لك بنفسي إذا سمحت لي».ثمّ نظر إلي بزهو غير منتظر أن أشكره وانزوى جانباً.

في اليوم التالي أحضر إليّ الساعي هدية شفانين. عندما لبستها وذهبت إلى زيارة أحد الأقارب حيث كان يوجد شفانين أدركت أنني قد ارتكبت خطأً لا يغتفر. عندما رآني شفانين أخذ صاحب المنزل جانبا ثمّ ناداني وبدأ يتحسس ربطة العنق التي ألبسها باصابعه قائلاً: «كيف هي؟» سأل صاحب المنزل بدهشة وهو ينظر إلينا كلينا: «ما هي؟ «ردّ شفانين: «ربطة العنق؟ ما رأيك فيها؟ «قال صاحب المنزل: «ربطة العنق؟ آه إنها خضراء.... ويبدو .....» قال شفانين: «أنا لا أسالك أكانت خضراء أم لم تكن ولكن أسالك عن كيفية اختيارها لأنني أنا الذي أهديتها له. لقد أمضيت ثلاث ساعات وأنا انقّب عنها في المتجر». أصابني شيئ من الحيرة فقلت له: «لقد نسيت أن أشكرك.» قال شفانين:» وعلامَ الشكر؟ ولكن كم تعب البائعون في المتجر معي، لقد عثرنا عليها بصعوبة.»

بعد بضع دقائق اقترب مني شخصٌ لا أعرفه جيداً وسألني باهتمام: «هل يمكنك أن تأتي هنا إلى هذا المكان المضيئ». آه إنها جيدة. «لقد أرهقني شفانين اليوم بمكالماته منذ الصباح، وطلب مني أن أحضر إلى هنا كي أرى ربطة العنق التي أهداها لك». فقلت له: «أشكرك جداً».

بينما كنّا نلعب الورق خرج إلينا شفانين من غرفة أخرى، وقال لشخص ما وهو يشير الى مازحاً: «انظر اليه كم هو منهمك في اللعب، ولا يولي أي اهتمام لربطة العنق وأنا ذلك العجوز الغبي ركضت بين أربعة متاجر ..... والبائعون.....» قلت له: «لا لا لا يا شفانين أنا ممتن جداً لك.»فقال: «بالمناسبة.....»

عندما خرج الجميع وتجمهروا في مدخل المنزل ليلبسوا أحذيتهم صعد شفانين الدرج ثم قفل راجعاً، وضغط على يدى محذّراً: «يجب أن تغطها بالمعطف جيداً

ومن فوق المعطف غطها بشيء آخر لأنها خفيفة. سألت امراة ترتدي قلنسوة شفانين وهي تبتسم: «ممَ تحذره؟ ردّ شفانين: «لقد أهديته ربطة عنق وهو شاب صغير السن وغير حذر».قالت المراة: «فلترني ربطة العنق العظيمة هذه. لا باس بها يا عزيزي. إن ذوقك رفيع يا شفانين.» أهديت ربطة العنق إلى الخادم ونسيت أمر شفانين.

***

لم أقابل شفانين بعدها إلّا يوم أمس. كنت أتسكع في الطريق بعد أن فكرت أنّه سيكون قاسياً عليّ بقائي وحيداً في البيت في ليلة كهذي. مللت من التسكع في الشوارع، أما بيتي فقد كانت الكابة تعمه بأوراق جدرانه الداكنة ورفوف الكتب ذات الأغلفة التي يثير منظرها الضجر في النفوس.

- ألكسي سيرجيفتش؟ أو هذا أنت؟ هل هذا ممكن؟

التفتت فرايت شفانين وقلت له: «اهلاً بك. أنا أتسكع. إنني أشعر بالضجر».

-آه أيها المتشرد المتشرد .في ليلة كهذي يجب أن تهرع إلى اقربائك. إنها ليلة.....

- ولكن لا يوجد لدي أقرباء وإذا بقيت في البيت فسوف اشعر بالضجر والوحدة. سأذهب الآن الى البيت وأنام.

- تنام؟ أنت؟ الليلة؟ أنت لا تدري ما سأفعله إذا لم تذهب معي.

- ولكن كيف ذلك؟

- هل تريد أن تغضبني؟ هل تراني سأسمح لشخص وحيد مثلك أن يذهب هكذا وحيداً بينما..... أيها السائق خذنا إلى سباسكايا. سأدفع لك ثلاثين كوبيكاً.

في بيت شفانين كان هناك تيار عارم من الجود والترحاب يتغلغل إلى نفس الإنسان فيغمرها بالدفْ ثم يفيض منها. قال شفانين بصوت متهدّج وهو يقدم اليّ شريحةً من اللحم: «كل هذه لأجل شبابك. كل.» وأكلت لأجل شبابي لأجل سعادة أبناء شفانين ولأجل مستقبل الوطن الزاهر، وشربت النبيذ الحامض وشراب الماديرا المعتّق في صحة ثمانية عشر شخصاً يعملون مع شفانين. عندما بقيت قطعة فطيرة ملقاة بيأس في يدي بعد أن تعّذر إلقاؤها في فمي المحشو لآخره،

بدأ شفانين يغمرني بأسئلة متعاطفة ومواسية: « قلت إنّ غرفتك كريهة وباردة؟

- إ نّ المياه تتجمد في صنبور الماء، إنني افكّر في استبدالها بأخرى.

- هل تحس بالكآبة لانّك تعيش وحيداً؟

- يحدث ذلك ولكن نادراً، يحدث أن.....

- يا للأسف! شاب مثلك..... إنه لمن المؤسف أن تعود لتلك الوحدة.

- هذا غير مهّم. والآن عليّ الذهاب. إنني أشكر.....

- ماذا؟ أتريد الذهاب؟ وهل تعتقد أنني سأتركك تذهب في ليلة كهذي؟

بعد نصف ساعة من النضال مع هذا الشخص الشهم الذي لا ينقطع عطاؤه تحتّم عليّ ان أبيت في منزله.

في الليل أتى يتفقدني أربع مرات بحذر في الغرفة التي خصصها لي وهمس: «هل نمت؟ فأجبت: لا، ولكن ما الأمر؟ قال: «ربما تريد أن تشرب الماء، انّه في الكوب. أو ربما يضايقك الضوء. فقلت له: لا تقلق، أنا بخير. فقال لي: «على كل حال سألصق هذه الصحيفة على الستارة لأنني أعرف أنّ الشباب يحبون النوم في الظلام ليلاً».

عندما عدّت الى منزلي وبدأت في تغيير ملابسي كان هناك شيء يخشخش في جيب القميص. وجدت مظروفاً وفتحته وأخرجت منه نقوداً. كان في المظروف وريقة صغيرة كُتب فيها: « أيها العزيز أليكسي سيرغيفتش لا تغضب منّي . أنا نفسي كنت شاباً وأعرف كم هو مؤلم أن يقضي الإنسان العيد و ليس لديه مال. هذه خمس وعشرون روبلاً. أنا لا أحتاج اليها الآن. أعدها لي عندما تستطيع. ابتسمت محتاراً ووضعت الخمسة والعشرون روبلاً في مظروف فيه بعض الأوراق المهملة.

بدأ أثر عطاء شفانين في الظهور بعد أربعة أيام.

قلت وأنا أردّ على الهاتف: آلو! نعم أنا أسمعك.

- هل أنت أليكسي سيرغيفتش؟

- نعم يا ديميتري ميخايلوفتش. يا للأقدار؟

- لا تغضب مني يا عزيزي ولكنّي مستاء منك.

- ما الذي حدث؟

- إنني لم أصدّق في البداية. هل حقاً أنك بحالة سيئة؟

- أنا؟ لا. إطلاقاً

- إذاً لماذا تخفي عنّي الحقيقة؟ لماذا لا تلجأ إليّ أنا. نحن سنصبح أصهاراً بعد أشهر. وأنا كنت سعيداً لأنّي سأعطي إبنتي لشاب مثلك. ولكنك لجات للغرباء بدلاً من اللجوء إليّ.

- إنني حقاً لا أفهم شيئاً.

- لقد اتصل بي شفانين وقال إنه قد أقرضك خمسة وعشرين روبلاً دون أن يحدد مهلة لإرجاعها.

- ديميتري ميخايلوفتش. صدقني.....

- أنا أعرف أنّ هذا طيش شباب. هل أضعتها في لعب الورق؟

- صدقني.....

- لا تنزعج! ولكن الذي لا يعجبني في الأمر أنك كنت دائماً ما تقول لي إنّك تكسب جيداً وإنّ لديك فائضاً من المال ولكنك في حقيقة الأمر....

- أنا لم اطلب منه النقود. افهمني

- أعد له نقوده. اقترض مني وأعدها له.

- أنا أشكرك جدّاً ولكن لا حاجة لي إلى نقودك. أضف إلى ذلك أنني .....

- أنا لن أرغمك على فعل أي شيء ولكن هذا الأمر لا يعجبني. اعذرني ربما يعتبر هذا تدخلاً مني، ولكن ليس لطيفا أن يلجأ خطيب ابنتي للغرباء ويقترض منهم مبالغ كبيرة كهذه.

- أودّ أن أطلب منك إذا سمحت أن .....آ لو! ديميتيري ميخايلوفتش.....

سيدتي ماذا قلت؟ هل فسخت الخطوبة؟ ماذا؟ قفلت الخط؟ آه.....حسناً.

***

قالت لي صاحبة الشقة التي أسكن فيها: «ما الأمر؟ هل تبحث عن سكن آ خر؟ أنا طبعاً لا يهمنّي إن كان الناس لا يريدون السكن في منزلي، ولكني أسالك بصفتي صاحبة المنزل لأنه يجب علي أن أعلق إعلاناً بخلو الغرفة.»

-عمّ تتحدثين يا ماريا ميخايلوفنا؟ اجلسي من فضلك؟

-لا أريد الجلوس. إذا لا ترغب في السكن فيها فان هناك من يرغب في ذلك. ولكن كان يجب عليك أن تخبرني برغبتك لا أن اعرف ذلك من الآخرين. انا لا أعضّ الذي.....

-أنا لا أفهم شيئاً مما تقولين.

-لا حاجة لأن تفهم اي شيء. إنّ صديقك السيد شفانين .....هاك اقرأ هذا. ثمّ أعطتني خطاباً من شفانين يوبخها فيه توبيخاً صريحاً وملحاً على عدم تدفئتها الغرفة للدرجة التي أوهنت قوى ذلك الشاب الذي يسكن فيها. بعد أن فرأت الخطاب نظرت إلى صاحبة المنزل بوجوم، ردّت صاحبة المنزل على نظرتي قائلة: «توجد في البناية المجاورة غرفة جيدة.»

أجبتها باضطراب: «يوجد سوء تفاهم..... أنا لم أقل شيئاً.»

اعترضت قائلة: « إذا كان هناك سوء تفاهم مع أحد المستأجرين فالأفضل ان يذهب لحال سبيله. فكّر جيداً في أمر الإعلان وأخبرني متي يمكن أن أعلقه. إذا كنت غير راض عن الغرفة فهذا لا يعطيك الحق في أن تشي بذلك للآخرين.

- أتوسل إليك.....

- لا من فضلك، دعني وشأني أنا التي أطلب منك.....هذا لا يعجبني.

عندما كنت أبحث عن سكن آخر قابلت خطيبتي السابقة فيرا فسألتني ببرود وهي تمدّ يدها إلي غير مكترثة: «كيف حال روسلانوفا؟ هل تتعذّب بسببها؟

سألتها مندهشاً: وماذا يعنيني من أمر روسلانوفا؟

- ألم تكن متكدراً وتشعر بعذاب الوحدة وتبيت خارج المنزل؟

- كيف عرفت كل هذا؟ من الذي ثرثر لك بهذا؟

- أجابت قائلة: «شخص لا يعنيه هذا الامر البتة. أنا لا أستمع للشائعات ولكني التقيت أمس بشفانين وحكي لي أنك قد شكوت له من الوحدة ومن شعورك بالكآبة وعدم الرضا. أعتقد أن الشخص الذي يريد ان يبدأ حياة جديدة مع شخص آ خر يسميه هو حبيبه يجب الّا يتألم فقط لانّ تلك الممثلة.....

- هل أخبرك شفانين أيضا عن تلك الممثلة؟

- لا هو لم يخبرني عنها ولكن أخبرني عن تألمك وعن سهرك خارج المنزل. ليس عبثاً إنه قال إنه كان يحاول مواساتك طول الليل. في البدء كان يحاول أن يسليك ثم ظهرت تلك التي تكفلت بمواساتك.

- فيرا دميتروفنا... دعك من هذا، هذا كله هراء.

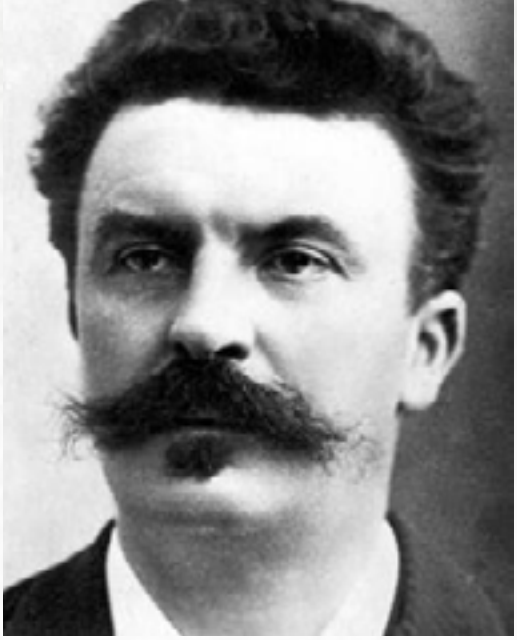
- لا أعلم إذا كنت تعتبر كل هذا هراء فما الذي ينتظر منك؟

- فيرا...

بعد أيام نجحت في وصل حبل العطاء الذي كان قد انقطع بيني وبين شفانين. أعدت اليه ماله ومعه خطاب موجز بعدها أصبحنا نتحاشى لقاء بعضنا البعض.

حكوا لي بعد ذلك كيف أنّ شفانين عندما ذكروني في أحد اللقاءات دمعت عيناه دون أن يشعر عندما تذكّر غضبي غير المُسوّغ، وقال بصوت خافت: «إنه لمن المؤسف والمؤلم أن تكون شهماً. إنّهم يدوسون بأقدامهم عليّ مشاعرك بقسوة وبرود.»

منذ ذلك الحين أصبحت أتحاشى لقاء الأشخاص الخيّرين.



قطعة الحلوى

غي دو موبسان

ـ ترجمة: د. عادل داود

مترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

لنفترض أنها تُدعَى السيد أنصار، لكيلا نَكشف عن اسمها الحقيقي.

كانت تلك إحدى المذنَّبات الباريسية التي تترك خلفها ما يُشبه أَثَرَ ذَنَب ناري. وهي تَنظِم القريض وتَخطّ قصصاً قصيرة، ولها قلبٌ شاعري وجمالٌ ساحر. كانت تَستقبل القليل من الناس، ولا يكونون إلا أناساً يخرجون عن المألوف، ممَّن يُطلَق عليهم اصطلاحاً أرباب شيء معين. واستقبال المرء في دارها يمنح لقباً، وهو لقب الذكاء، فكانت دعواتها على الأقل تَحمل قيمة.

وكان زوجها يؤدّي دور الكوكب المظلم. فأنْ يكون المرء زوجَ نجمٍ ليس بالأمر السهل. وخَطرَت مع ذلك على باله فكرة قوية، وهي إنشاء دولةٍ داخل دولة، وامتلاك تقديره الخاص، وصحيح أنه تقدير من الدرجة الثانية، لكنه انتهى بهذه الطريقة إلى استقبال ضيوفه أيضاً، في الأيام التي يكون فيها لدى زوجته استقبالٌ؛ وكان له جمهوره الخاص الذي يُجِلّه، ويُنصت إليه، ويَمنحه اهتماماً يتجاوز الاهتمام بقرينته اللامعة.

وانهمكَ في الزراعة، على نحو مزارع هاوٍ يعمل في المكتب. وثمة على هذا النحو جنرالات هُواة؛ أليس كذلك جميع الذين يولَدون، ويعيشون، ويموتون على الوسائد الجِلدية الدائرية في وزارة الحرب؟ وثمة بحّارة هواة (يُنظَر: وزارة البحرية)، ومستعمرون هُواة في المكاتب... فقد دَرسَ الزراعة، بل درسها بعمق، في علاقاتها مع العلوم الأخرى، ومع الاقتصاد السياسي، ومع الفنون؛ فتُضاف نكهة الفنون إلى كل شيء، إذ تُسمَّى «أعمالاً فنية» الجسورُ الفظيعة للسكك الحديدية. وفي النهاية، جرى التوصُّل إلى القول عنه: «إنه رجل قوي». واستُشهِد به في المجلات التقنية؛ وتمكّنت زوجته من تسميته عضواً في لجنةٍ بوزارة الزراعة.

وهذا المجد المتواضع كان يكفيه.

وبذريعةِ تقليص النفقات، كان يدعو أصدقاءه في اليوم الذي تَستقبل فيه زوجته أصدقاءها، بحيث يختلطون، بل كانوا بالأحرى يكوِّنون مجموعتَين. وكانت السيدة، بما تملكه من بطانةِ الفنانين والأكاديميين والوزراء، تَشغل نوعاً من رواقٍ، مؤثَّثٍ ومصمَّم وِفق طِراز إمبراطوري. وينكفئ السيد في العموم مع عماله الكادحين في حجرة أصغر، تُقدِّم مكاناً للتدخين، وتُطلِق عليها السيدة أنصار ساخرةً: صالون الزراعة.

فالمعسكران متمايزان بجلاءٍ. بَيد أنَّ السيد كان يَلِج أحياناً الأكاديمية، بلا غيرة، ليَجري تبادل بعض المصافحات الودية؛ لكنّ الأكاديمية كانت تَحتقر صالون الزراعة إلى أقصى حدٍّ؛ وكان يَندر اختلاط أحد أرباب العلم أو الفكر أو شيء آخر بالكادحين.

وكانت هذه الاستقبالات تُقام بلا نفقات: كأسٌ من الشاي، وقطعةٌ من معجنات البرَيوش؛ وهذا كل شيء. وطالبَ السيد، في بداية الأمر، بقطعتَي برَيوش، واحدة

للأكاديمية، وأخرى للكادحين؛ لكنّ السيدة لاحظت بدقة أن هذه الطريقة في التصرُّف تدلّ على وجود معسكرَين، واستقبالَين، وحزبين؛ فلم يُلحّ السيد قَطّ؛ ولم يُقدَّم إلا بَريوشاً واحداً، كانت السيدة أنصار تُكرِم به الأكاديمية أولاً، ليُمرَّر بعدها إلى صالون الزراعة.

وهكذا صار هذا البريوش، بعد مدة قصيرة مِن أكثر موضوعات التبصُّر إثارةً للفضول، في نظر الأكاديمية. ولم تكن السيدة أنصار تُقطِّعه بنفسها مطلقاً. بل كان هذا الدور يُناط دائماً بهذا الضيف اللامع أو ذاك. وهذه الوظيفة المتميزة والمشرِّفة والراقية بنحوٍ خاص، تستمرّ مدةً تَطول أو تَقصر بخصوص كل واحد؛ وتبقى أحياناً ثلاثة أشهر، ويَندر أن تتجاوز ذلك؛ فيُلاحَظ أن امتياز «تقطيع البريوش» يَجرّ معه وَفْراً من الميزات الفائقة الأخرى؛ وهي نوع من السلطة المَلَكية أو بالأحرى تمثيلاً بارزاً لها.

وكانت للقاطع صاحبِ المُلك الكلمةُ العليا، ونبرةُ القيادة الدامغة؛ وجميع حُظوات ربة المنزل له، كاملة مكمَّلة.

ويُطلَق على هؤلاء المسعودين في الحديث الخاص، بصوت خافت، وراء الأبواب: «أصحاب حظوة البريوش»، وكل تغيير لصاحب الحظوة يتسبَّب في الأكاديمية بنوع من الثورة. فكانت السكين سُلطة مَلَكية، وقطعة المعجنات شعاراً رمزياً؛ إذ يُهنَّأ المختارون على ذلك. ولم يكن الكادحون يقطِّعون البريوش على الإطلاق. والسيد نفسه مُستبعَد دائماً، مع أنه يأكل منه حصته.

وكان البريوش يُفصَّل قِطَعاً بالتناوب من الشعراء والرسامين والروائيين. ويَقيس موسيقيٌّ كبير الأجزاءَ مستغرِقاً بعض الوقت، ويَخلِفه في ذلك أحد السفراء. وكان في بعض الأحيان رجلاً أقل شهرة، لكنه أنيق ورَاقٍ، من الذين يُسمَّون، وِفقاً للعصور: جنتلمان حقيقي، أو فارس أحياناً، أو غندور، أو شخص آخر، يَجلس بحسب دوره أمام قطعة الحلوى الرمزية. وكلٌّ منهم يُبدي، إبّان ولايته المؤقتة، تقديراً أكبر للزوج؛ وبعدها، حين تَأزف ساعة سقوطه، يمرِّر لشخص آخر السكين، ويَختلط من جديد بحشدِ التابعين والمعجبَين بـ«السيدة الجميلة أنصار».

واستمرّت هذه الحال طويلاً، وطويلاً؛ لكنّ المذنَّبات لا تَلمع على الدوام بالأَلَق نفسه. فكل شيء يَهرم في هذه الدنيا. ويمكن القول إنَّ حماسة القاطِعين ضَعُفتْ، شيئاً فشيئاً. وبَدَوا مترددِّين في بعض الأوقات، حين يُمَدُّ لهم الطَّبق؛

فتلك المَهمة المرغوبة كثيراً في السابق، صارت أقل طلباً؛ وبات يُحافَظ عليها زمناً أقصر؛ ليَظهروا أقل افتخاراً بها. وكانت السيدة أنصار تُسرِف في الابتسامات والمجاملات؛ لكن، للأسف! لم يكونوا يرغبون في التقطيع. ويبدو الوافدون الجُدد رافضين للأمر. وعَاودَ «أصحاب الحظوة القدامى» الظهور، واحداً واحداً، كأمراءَ مخلوعين، يُعادون هُنيهَةً إلى السلطة. ثم نَدُر المختارون، نَدروا تماماً. وطيلة شهر من الزمن، يا لَلعجب!، عرَضتِ السيدة أنصار قطعة الحلوى؛ ثم ظهرَ عليها السأم من الأمر؛ لترَى السيدة الجميلة أنصار تُقطِّع بنفسها في إحدى الأماسي.

لكنّ ذلك بدا مسبِّباً لها الملل الشديد؛ وفي اليوم التالي، ألَحّت بشدة على أحد الضيوف، والذي لم يجرؤ على الرفض.

بَيدَ أنَّ الرمز كان معروفاً جداً؛ وكان بعضهم ينظر إلى بعض بنظرات مخاتِلة، ولهم سحنات فزِعة قلقة. فلم يكن تقطيع قطعة الحلوى أمراً تافهاً، لكنّ الامتيازات التي دأبت هذه الحظوة على تُزويدهم بها، صارت تُخيفهم الآن؛ وهكذا ما إنْ يَظهر الطبق، حتى يَنتقل الأكاديميون في عَشْواء إلى صالون الزراعة، وكأنهم يسعون إلى درءِ أنفسهم خلف الزوج الذي يبتسم بلا هوادة. وحين تَبرز السيدة أنصار في الباب، وهي قلقة، ومعها البريوش بيدٍ، والسكين باليد الأخرى، يبدو الجميع مصطفّين حول زوجها وكأنهم يطلبون منه الحماية.

ومرَّت سنوات أخرى. ولم يَعد أحد يُقَطِّع؛ ولكن، تِبعاً لعادةٍ متأصِّلة قديمة، مَن تُدعَى بكياسةٍ دائماً «السيدة الجميلة أنصار»، كانت تَبحث بالنظر، في كل أمسية، عن متفانٍ يأخذ السكين؛ إذ تَحدُث في كل مرة نفسُ الحركةُ حولها: فِرار جماعي، متقَن، مليء بالمناورات المشترَكة والخبيرة لتجنُّب العرض الذي يتبادر إلى شفاهها.

ولكن، ذات مساء، قُدِّم في دارها شاب فتيٌّ، ساذج، جاهل. ولم يكن يعرِف سرَّ البريوش؛ فحين ظَهرَتْ قطعة الحلوى، وفَرَّ كل واحد، وأخذت السيدة أنصار من يدَي الخادم الطبقَ وقطعة المعجنات، مكثَ بهدوء قريباً منها.

وربما ظنَّت أنه يعرف، فابتسمت، وبصوتٍ متأثِّر قالت:

- هلّا تفضَّلت يا سيدي العزيز بتقطيع هذا البريوش؟

فهُرِع، وخَلع قفّازيه، مغتبطاً بهذا الشرف.

- كيف لا يا سيدتي؟ بكل سرور.

في البعيد، بزوايا الرّواق، وداخل إطار الباب المفتوح على صالون الكادحين، كانت رؤوسٌ مشدوهة تَنظر. وبعدها، حين شوهد الوافد الجديد يُقطِّع بلا تردُّد، اقتربوا بنشاط.

فَرَبتَ شاعرٌ خفيف الظل عجوز على كتف الغِرّ، وقال له في أذنه:

- أحسنت أيها الفتى!

ورُمِق بفضول. والزوج نفسه بدا متفاجئاً. أمَّا الفتى، فكان مندهشاً بالتقدير الذي أَبدوه فجأة له، ولم يكن يفهم خصوصاً الكياسة البارزة، والحظوة الظاهرة، وذاك النوع من الامتنان المبطَّن، المقدَّم له من ربّة المنزل.

ولكن، يبدو أنه فهم أخيراً.

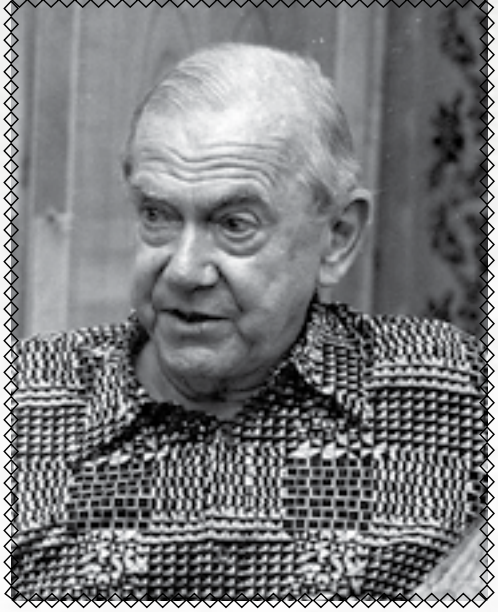
ففي أيّ مكان وزمان كُشِف له عن السر؟ لا يُعرَف هذا؛ لكنه عاود الظهور في الأمسية التالية، وكانت له هيئة مهمومة، وهو مُستحٍ بعض الشيء، وناظرٌ بقلق حوله. وأزفت ساعة الشاي. إذ بَرز الخادم. وأَمسكتِ السيدة أنصار بالطبق مبتسمةً، وبحثتْ بعينيها عن صديقها الشاب؛ لكنه فرَّ بسرعة كبيرة، وما عاد هناك. فانطلقتْ تبحث عنه، فوجدته بعد هنيهة من الزمن في عمق صالون «الكادحين». وشَبَكَ بذراعه ذراعَ الزوج، مُستنصِحاً إياه جَزِعاً بخصوص الوسائل المستعملَة للقضاء على حشرة فيلوكسِرا. فقالت له:

- سيدي العزيز، هلّا تفضَّلت بتقطيع هذا البريوش لي؟

فاحمرَّ وجهه حتى الأذنينَ، وتلعثم، وطاش عقله. فأشفق السيد عليها، واستدار نحو زوجته قائلاً:

- رفيقتي العزيزة، لا تزعجينا، لطفاً منكِ: فنحن نتحدَّث عن الزراعة. اِجعلي باتيست إذاً يُقطِّع بريوشكِ.

ومنذ ذاك اليوم، لم يَعُدْ أحد البتة يُقطِّع بريوش السيدة أنصار.



عبر الجسر

غراهام غرين

ـ ترجمة: لودميلا ندَّة

مترجمة من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

(يقال إنّه يمتلك مليوناً) أخبرتني لوسيّا

كان يجلس هناك في تلك الساحة المكسيكية الصغيرة الحارّة والرطبة، ثمّة كلبٌ عند قدميه في حالة من صبر هائل وبائس.. والكلبُ يلفت الانتباه إليه حالاً بسبب شبهه المذهل مع كلاب الصيد الإنكليزية، رغم الخلل الذي كان يتبدّى في ذيله ووبر جسمه.

أشجار النخيل ذابلةٌ فوق رأسه وجميعها تحجب النور وتتدّلى بلا طائل حول حزمة الدّعامات المحيطة.

أصواتٌ عالية تنطق بالإسبانية تصدر عن مذياع أو أكثر في عددٍ من مخازن خشبيّة متواضعة حيثُ يبدّلون عملتك من البيزو إلى الدولار وهم في غاية الارتباك لا يدرون ما يفعلون أو يقولون..

أستطيع أن أجزم أنه لا يفهم كلمة واحدة، وذلك من طريقة قراءته للجريدة، تماماً كما أفعل أنا حين أقوم بتمييز الكلمات التي تشبه كلمات محدّدة في الإنكليزية.

إنه هنا منذ شهر تقريباً، قالت لوسيّا، قاموا بإحضاره من غواتيمالا، أو من هندوراس.

في هذه البلدة الحدودية لا يمكن الاحتفاظ بأيّة أسرارٍ أكثر من خمس ساعاتٍ.

لم تقضِ لوسيّا هنا سوى أربعٍ وعشرين ساعة بعد لكنّها الآن تعرفُ كلّ شيءٍ عن السيّد جوزيف كالواي والسبب الوحيد لعدم معرفتي بشيء، مع أنني هنا منذ أسبوعين كاملين هو أنني تماماً مثل السيد كالواي لا أتكلم الإسبانية.

ولا يوجد هنا روحٌ أخرى لا تعرف القصة الكاملة عن حوادث تسليم المجرمين الفارّين إلى بلادهم.. إذ إنّ أي رجلٍ ممن يقومون بأعمال مُغْبَرّة اللون في أحد هذه الأكشاك الخشبية في هذه البلدة سوف يكون أقدر مني بكثير بفضل المراقبة الدائمة والطويلة على سرد حكاية السيد كالواي، عدا أنيّ وبشكل حَرْفي صرتُ ضمن القصة في النهاية.

والجميع كانوا يراقبون الحدث الجاري باهتمام كبير وتعاطف واحترام حيث أنّه فوق كلّ هذا كان يملك مليوناً.

بين فينةٍ وأخرى خلال اليوم المُشبع بالبخار كان يأتي صبيٌّ ليقوم بتنظيف حذاء السيد كالواي ولم يكن يمتلك الكلمات المناسبة لردعه، حيث أنّ الصبي كان يدّعي أنه لا يفهم لغته الإنكليزية، وهكذا كان يتم تنظيف حذائه على مدى اليوم، وشاهدنا أنا ولوسيّا ذلك نصف دزينة من المرّات على الأقل.

في منتصف النهار كان يتجول عبر الساحة نحو حانة أنتوينو ويحتسي هناك زجاجة من البيرة، وكان الكلب يتعقبه ويلتصق بخطواته كما لو كانا يقومان بنزهة في الريف الإنكليزي (حيث كان يملك واحدة من أكبر الملكيّات الزراعية في نورفولك، وبعد أن يُنهي زجاجة البيرة يقوم بجولة بين أكواخ مُصَرّفي المال حتى ريوغراند ويتطلع عبر الجسر إلى الولايات المتحدة.

الناس في سياراتهم يأتون ويذهبون بشكل منتظم ثم يعود إلى الساحة في وقت الغداء..

لقد اعتاد أن يُقيم في أفخر النزُل، لكنك هنا في هذه البلدة الحدودية لن تجد فندقاً فاخراً، وعادة لا يقيم فيها أحد أكثر من ليلة واحدة.

النزُل الجيّدة تقع على الضِفة الأخرى من الجسر. حيث بالإمكان رؤية اللافتات الإلكترونية المُضيئة لتلك النزُل الشاهقة الارتفاع من هذه الساحة الصغيرة في الليل وكأنها مناراتٌ تميُّز الولايات المتحدة. وقد يبدو غريباً أمرُ تواجدي في مكانٍ مُمِلٍّ في هذه البُقعة لمدّة أسبوعين، إذ إنّ هذا المكان لا يثير اهتمام أحد.. لا يوجد شيءٌ سوى الرطوبة والغبار والجدب، نُسخةٌ رثّةٌ وطبق الأصل للبلدة الأخرى على الجانب الآخر من النهر.

كلتا البلدتين فيهما ساحاتٌ في نقاط متماثلة كلتاهما فيهما العدد ذاته من دور السينما، لكن إحداهما أكثر نظافة من الأخرى، هذا كلّ ما في الأمر، وكذلك بضائعها أكثر غلاء، أكثر غلاء بكثير.. هناك قضيتُ ليلتين حيث أخبرني موظف في السياحة أن سائقاً على طريق (ديترويت- يوكاتان) يبيعُ المقعد في سيارته بقيمة زهيدة بشكلٍ خيالي إنها فقط 20 دولاراً على ما أعتقد وبصراحة لا أعرف إن كان هذا العرض موجوداً حقّاً أم أنَّ الأمر كلّه من اختراع نصف الطبقة المتفائلة في وكالة السياحة، على أيّة حال فإن هذا الرجل (السائق) لم يظهر بعد.. وها أنذا أنتظر، بلا اكتراثٍ كبير على الجانب الرخيص من النهر، ليست مسألة كبرى فأنا حيٌّ أرزق، قررت في أحد الأيام الماضية أن أكفّ عن انتظار الرجل القادم من ديترويت وأن أعودَ إلى الوطن أو أن أتجه نحو الجنوب، لكن ليس أمراً سهلاً أبداً أن تأخذ قراراً وأنت على عجلة من أمرك..

لوسيّا تنتظر عربة تُقِلّها نحو الجانب الآخر، لم يكن عليها أن تنتظر طويلاً، لقد انتظرنا معاً وكنّا نراقب السيّد كالواي.. وهو ينتظر أيضاً، وحده الله كان يعلم ماذا ينتظر..

ربما.. لا أعرف كيف أقصُّ هذه الحكاية، إنها مأساوية بالنسبة للسيد كالواي، لقد كانت عقاباً شاعريّاً، ربما يكون في نظر المهتميّن بالأسهم المالية قد أفلس تماماً، تخرّب تماماً مع صفقاته التجارية الزائفة، أما بالنسبة إلينا أنا ولوسيّا كان الأمر يبدو مضحكاً باستثناء حدثٍ واحد.. حين قام بركل الكلب، لستُ عاطفياً فيما يخصّ الكلاب، أفضّل أن يكون الناس فظّين مع الحيوانات على أن يكونوا أفظاظاً مع البشر الآخرين..

لكنّي لم أتمالك نفسي من الشعور بالاشمئزاز من الطريقة التي رفس بها ذلك الحيوان، مع ذلك التلميح بوجود حقدٍ وحشيّ، لم يرفسه بغضب، لكن بثأرٍ لذلك العمل الحقير حيث قام بمداعبته لمدّة طويلة سابقاً..

لقد حدث ذلك عندما عاد من الجسر، وكانت تلك الإشارة الوحيدة التي تعبر عن

إحساسٍ مشابهٍ واجهه هناك.

وبطريقة ما.. كان يبدو شخصاً ضئيلاً، لطيفاً بشَعرٍ وشاربين فضّيّ اللون ونظاراتٍ بحواف مُذهّبة، وسِنٍّ ذهبيٍّ أيضاً. ظهر مثل عيبٍ في التوصيف..

لوسيّا لم تكن مُحِقّة تماماً حين قالت أنّه طُرِدَ من غواتيمالا أو الهندوراس، لقد غادر طوعاً من هناك حين ظهر أن الحكومة ساعية في إجراءات تسليم اللاجئين إلى بلادهم، ثم اتجه نحو الشمال، حيثُ تعتبر المكسيك ولاية غير مركزية ومن الممكن فيها الالتفاف بطريقة ما حول الحكّام ولكن لن تستطيع أن تفعل ذلك مع مجلس الوزراء والوزراء والقضاة.

ولقد بقي فترة طويلة على الحدود فيها في انتظار الخطوة التالية، ذلك هو الجزء الأول من القصة، أفترضُ ذلك من حيث الدراما، ولكن أنا لم أشاهد ذلك بأمّ عيني ولا أستطيع أن أخترع ما لم أرَه.

الانتظار الطويل، الرّشى التي يتم قبولها أو رفضها، الخوف المتنامي من الاعتقال، ثم الفرار في هذه النظّارات بإطار مذهّب، في محاولة منه لطمس الآثار خلفه ما أمكن وهو لا يمتلك الخبرة الكافية للفرار..

ها هو يغسل يديه ووجهه هنا، على مرأىً منّي ومن لوسيّا، يجلس طوال اليوم تحت مظلّة الكشك لا يملك ما يقرأ سوى (الصحيفة المكسيكية)، لا شيء يفعله سوى التطلع عبر النهر نحو الولايات المتحدة غير واعٍ تماماً. ولقد كان موضوعاً لحديث الجميع يوم ركل ذلك الكلب الذي يشبه كلاب الصيد من فصيلة (ساتير) وأعتقد أن السبب الذي يدعوه للاحتفاظ به هو أنه يذكّره أيضاً إلى حدٍّ بعيد بحياة (نورفولك)..

الفصل التالي من القصة ربما يكون مضحكاً جداً.. لقد تردّدتُ في التفكير قليلاً بهذا المليونير.. ترى ماذا كان قد كلّف بلاده حتى دفعته خارجها هكذا متنقلاً من أرضٍ إلى أرض، ربما كان قد تعب من العمل، أو أنّه أيضاً تصرّف بلا مبالاة.. على أيّ حال.. فلقد قدِمَ محققان ومعهما صورة قديمة جداً.. كان قد ترك شاربيه الفضّيّين منذ عهد هذه الصورة وكان قد شاخ كثيراً كذلك ولم يتمكنا أبداً من التقاط ملامحه.. وبعد مضيّ ساعتين من عبورهما الجسر عرف الجميع أن محققان أجنبيّان يبحثان عن السيد كالواي، لقد عرف كل شخص في البلدة ذلك عدا السيد كالواي الذي لا يتحدث الإسبانية.. في البلدة العديد من الناس الذين بإمكانهم إخباره بالإنجليزية، لكنهم لم يفعلوا، ولم يكن ذلك بدافع القسوة وإنما كان بدافع من خشية واحترام.. لقد كان الرجل شبيه ثورٍ في حَلَبة.. يجلس بأسى مع كلبه في الساحة في مشهد مهيب

بالنسبة لنا نحن الذين كنّا نجلس بشكل دائريٍّ حولَه.

اصطدمتُ بأحد الشرطيّين في بار أنطونيو، كان مشمئزاً للغاية.. أعتقد أنّه ظنَّ بأنّ الحياة ستكون مختلفة حين يعبر الجسر. مزيدٌ من الألوان وسطوع الشمس والحب أيضاً، وكلّ ما وجده شوارع طينية واسعة تملؤها حُفرٌ مغمورة بمياه أمطار ليلية وكلابٌ مصابةٌ بالجرب، روائح كريهة وصراصير في سريره والشيء الوحيد القريب من الحب كان باب (أكاديميا كوميرشيال) المفتوح دائماً حيث فتيات جميلاتٌ يجلسن طيلة الصباح ليتعلمن الضرب على الآلة الكاتبة.. تيب. تاب.. تيب. تاب.. تيب. تاب. وربما هنّ أيضاً لديهنّ أحلامٌ عن حياة أخرى على الجانب الآخر.. حياةٌ تضجّ بالفخامة والذوق الرفيع والتسلية..

دخلتُ في حديثٍ مع الشرطي الذي بدا مستغرباً من معرفتي بهما وبسبب قدومهما، وأخبرني أنّ لديهما معلومات مؤكدّة أنّ السيد كالواي في البلدة.

- لا بدّ أنّه يتجوّل في مكانٍ ما. قلتُ له.
- هلّا تَدُليني عليه.
- آه.. أنا لا أعرفه حقّاً. قلتُ له.

احتسى كأس البيرة وفكّر لثانية وقال سأخرج وأذهب إلى الساحة العامة مؤكداً أنّه سيمرّ إلى هناك.

أنهيتُ كأس البيرة ورحلتُ سريعاً لأجد لوسيّا..

- أسرعي.. نحن على وشك أن نشهد اعتقالاً الآن.

لم يكن السيد كالواي يعني لنا شيئاً البتّة، مجرّدُ هيكل يركل كلبه ويخدع البُسطاء وحتماً يستحق كل ما يحدثُ له.

اندفعنا نحو الساحة العامة، خمّنا أن كالواي سيكون هناك ولم يخطر في بال أحدنا أن المحققين قد يميّزانه.. كان ثمّة موجة هائلة من الناس حول المكان، كل بائعي الفاكهة وماسحي الأحذية كذلك في البلدة، جميعهم كانوا هنا، وكان علينا أن نشقّ طريقنا ضمن الحشد. وهناك في ركنٍ أخضر فاسد الهواء جلسوا جنباً إلى جنب، المحققان بملابسهما المدنيّة والسيد كالواي. ولم يحدث أن كان المكان هكذا، فجأة صار الجميع هادئاً وبدا وكأنهم يتحركون على رؤوس أصابعهم والتحريّان يحدّقان في جموع الناس بحثاً عن السيد كالواي. والسيد كالواي في مكانه المألوف والمعتاد يحدّق نحو الخارج البعيد باتجاه أكشاك تصريف العملات في الولايات

المتحدة..

(لا يمكن لهذا أن يستمر، أجل لا يمكن) قالت لوسيّا..

لكنه استمرّ، ولقد استمرّ على نحو أكثر غرابة، وعلى أحدهم أن يكتب عن كل هذا في مسرحية ما..

جلسنا قريبين ما أمكننا، وكنّا طوال الوقت نخشى أن ننفجر ضحكاً.

الكلب شبيه السيتر (السيتر.. سلالة من كلاب الصيد الإنكليزية) يحكّ جلده من البراغيث والسيد كالواي يتطلع نحو الولايات المتحدة الأمريكية، المحققان يراقبان الحشد، والحشد يراقب المشهد بارتياح كئيب.

نهض أحد المحقّقَين من مكانه واتجه مباشرة نحو السيد كالواي، لقد كانت النهاية، هكذا اعتقدتُ أنا، لكنّها لم تكن كذلك، لقد كانت البداية. لقد أزالاه تماماً من قائمة المشتبه بهم، لسببٍ ما لم أعرفه بالضبط.. وسأله المحقق:

- هل تتكلم الإنكليزية؟

- أنا إنكليزي.. ردّ السيد كالواي.

وحتى هذا لم يمزّق المشهد، والأغرب من هذا كُلّه الطريقة التي يبدو بها السيد كالواي متّقداً. ولا أعتقد أن أحداً قد كلّمه بهذا الأسلوب منذ أسابيع خلَت، فلقد احترمه المكسيكيّون كثيراً، وهو في النهاية صاحب المليون، ولم يحدث أن عاملناه أنا ولوسيّا بطريقة تلقائية أبداً حتى في أعيُننا كان مكللاً بهالة سرقاته الهائلة والملاحقة العالمية له.

- ألا تعتقد أنّه مكانٌ كريهٌ جداً.. أردف أيضاً.

- وردّ المحقق.. إنّه كذلك.

- لا أعرف ما الذي يدفع أحدهم لاجتياز هذا الجسر.

- (الواجب) أجاب المحقق بأسى (وأعتقد أنّك قمتَ باجتيازه أيضاً؟!)

- نعم.. ردّ السيد كالواي.

- لا أعرف لماذا اعتقدتُ أنّه.. حسناً ربما قد توجد حياةٌ هنا، هل تفهم قصدي؟ كم قرأنا عن المكسيك.

- آه.. الحياة.. قال السيد كالواي، وكان يتكلم بثبات ورصانة، هذه تبدأ هناك

على الجانب الآخر.

- لا تُقدّر بلدك الأصليَّ حتى تغادره.

- (هذا صحيح جداً) قال السيد كالواي (أجل، هذا صحيح).

بداية كان من الصعب عدمُ الضحك، بعد برهة لم يعد من سبب للضحك أصلاً.

رجلٌ كهلٌ يتخيّل أن جميع الأشياء الحسنة تحدث وراء هذا الجسر الدّوليّ، وكنتُ متأكداً أنّه يفكّر في البلدة المقابلة وكأنها مزيج بين لندن ونورفولك حيث المسارح والبارات والنزهات ورحلات الصيد حول الحقول في المساءات مع الكلب الذي يشابه بصورة بائسة كلاب (السّيتر) وهو يفتش بفضول في الخنادق والقنوات.

وفكّرت.. لم يكن هناك أبداً، وليس بإمكانه ربما أن يفهم أنّ ثمّة تطابقاً هائلاً بين البلدتين على جانبي الجسر وحتى ذات التخطيط العمراني بفارق أن الشوارع هناك مرصوفة والفنادق بعشرة طوابق أو أكثر، وكلفة المعيشة هناك باهظة وكل شيء أكثر نظافة.. ليس ثمّة ما يمكن أن يدعوه السيد كالواي بالحيّ.. لا صالات عرض للرسم، لا متاجر لبيع الكتب، فقط عروض أفلام المَرَح والصحيفة المحليّة (كليك آند فوكس) والمجلات الصغيرة المصوّرة.

- حسناً. قال السيد كالواي، وأردف.. أعتقد أنيّ سأقوم بجولة قُبيل الغداء، تحتاج إلى شهيّة مفتوحة لتبتلع طعامك هنا، عموماً أمضي دوماً وألقي نظرة على الجسر ومحيطه، هل تودّ المجيء أيضاً؟

هزّ المحقق رأسه بالنفي (لا) وقال أنا هنا في مهمّة، إنني أفتش عن رفيق.

لحظتئذٍ بالطبع أفشى له بالسرّ، بقدر ما يستطيع السيد كالواي أن يفهم، ثمّة رفيق واحد فقط يبحث عنه هذا المرء في العالم واستثنى عقل كالواي بالطبع، الأصدقاء الذين يفتشون عن أصدقائهم والأزواج الذين ربما ينتظرون زوجاتهم.. جميع الأهداف من أيّ بحث وتفتيش عدا عرض واحد.. ولعلّ قوّة الاستثناء هذه هي التي جعلت منه خبيراً ماليّاً ينسى في مرّات كثيرة أصحاب الحصص والأسهم المالية.

كانت تلك آخر مرّة رأيناه فيها لمدة طويلة من الزمن، فلم نعد نراه ذاهباً إلى (بوتيكا باريس) ليحصل على الأسبرين، أو عائداً من نزهته على الجسر برفقة كلبه، ببساطة لقد اختفى.

وعندما اختفى بدأ الناس بالثرثرة، ولقد سمِع المحققان ما قيل، وبدايا بمظهر سخيف للغاية، وبدأا بحثاً حثيثاً عن الرجل الذي جالساه جنباً إلى جنب في حديقة

الساحة، ثم اختفيا هما أيضاً كما اختفى السيد كالواي. وعلى الأرجح قد ذهبا إلى مقرّ العاصمة لرؤية الحاكم ورئيس الشرطة، وأيضاً ليُروّحا عن نفسيهما هناك ريثما يعثران على السيد كالواي ويقبضان عليه.

لم يُخامرني شكّ في أنّ أحداً لن يبوح بمكان السيد كالواي خصوصاً أولئك الذين يعرفون أنّه يمتلك مليوناً من النقد.

في أوربا فقط، من الممكن أن يكون الرجل مجرماً حتى وإن كان ثريّاً. وبكل الأحوال، وبعد ما يقارب الأسبوع من الزمن تقريباً، تمت إعادة حزمة أمتعتهما بذات القطار، وكان من الواضح أنهما لم يحصلا بعدُ على طلب بتسليم المجرم الفارّ إلى بلاده.

غادرت لوسيّا في تلك الفترة، أتت السيارة وذهبت عبر الجسر، وقفتُ على أرض المكسيك وأنا أراقبها تغادر نحو جُمرك الولايات المتحدة، لم تُمثّل لوسيّا شيئاً محدداً لي، لقد بَدَت جميلة في تلك المسافة وهي تلوّح لي تلويحة وداع من الولايات المتحدة قبل أن تركب السيارة من جديد.

وانتابني فجأة آنذاك شعور بالتعاطف مع السيد كالواي، وكأنّ شيئاً ما موجودٌ لديه.. شيئاً لم يكن موجوداً هنا. عدتُ أدراجي مسرعاً ورأيته أيضاً وهو يعود بذات إيقاعه القديم والكلب يتبع خطوات قدميه.. قلتُ له (مساء الخير) كما لو أنه من عادتنا دائماً أن يقوم أحدنا بإلقاء التحية على الآخر.

بدا لي مريضاً ومتعباً ومعفّراً بالغبار، وأسِفتُ كثيراً لمظهره وفي بالي أفكارٌ عن ماهية الظفر الذي حققه مع كم النفقات الهائلة النقديّة والهم.. ترى ماذا كانت جائزته؟

هذه البلدة القذرة والمُملّة، أكشاك تبديل العملة، الدور القليلة الكريهة بـ كراسيها المجدولة من أماليد طريّة والمتوضعة تحت مظلاّت في حدائق حارّة بهواء فاسد وكأنها غُرَفُ استقبال في مباغٍ..

ردّ عليّ بغمٍّ: صباح الخير

وراح الكلب يستنشق قذارة على الأرض فاستدار عليه وركله بضراوة شديدة، بـ أسىً، بـ يأس..

في تلك اللحظة بالذات عبرتنا في طريقها إلى الجسر تاكسي وقد ركب فيها المحققان، ولا بدّ قد شاهدا تلك الركلة التي تعرّض لها الكلب. ربما كانا متعاطفان

مع الحيوانات، وأعتقد أنّه فكّر في أنه لا بدّ له أن يقوم بعمل جيد ما. أما ما حصل لاحقاً فقد حدث بالصدفة لكن الحقيقة المحضة تبقى في أنّ هذين الرجلين الذين يمثلان القانون قد نشرا إشاعة مفادها أن كلب السيد كالواي قد سُرق.

شاهدهما وهما يمضيان في السيارة، ثم قال لي:

- لماذا لا تذهب عبر الجسر إلى هناك؟

- الحياة هنا أرخص، قلتُ له.

- قصدتُ أن تذهب لـ ليلة واحدة، أن تتناول وجبة في تلك الأماكن التي نراها ساطعة في المساء، أن تذهب للمسرح.

- لا توجد فرصة سانحة لذلك.

ردّ بغضب وهو يمصّ سنّه الذهبي:

- حسناً، على أية حال اذهب بعيداً عن هنا.

وحدّق أسفل نحو التل وعالياً نحو الجانب الآخر من الجسر ولم يستطع أن يرى الشارع الذي يتفرع من الجسر والذي يحتوي أكشاك تبديل النقود مثل الذي هنا.

- وقلتُ له، لماذا لا تذهب أنت؟

- قال لي بمراوغة، إنه شأني.

- هل المسألة تتعلق بالمال؟ ربما لا ينبغي أن تغادر عبر الجسر، قلتُ أنا.

وأجابني وكأنه تحت تأثير باهت (أنا لا أتكلم الإسبانية)

(لا يوجد حيوية في هذا المكان) قلتُ له (ومن لا يتكلم الإنكليزية هنا؟)

ونظر إليّ وقد بدت المفاجأة على وجهه (هل هذا صحيح؟ هل هذا صدق؟)

لقد كان الأمر كما قلتُ سابقاً، لم يجرّب أبداً أن يكلّم أحداً، ولقد كانوا يحترمونه أيضاً لدرجة أنهم لم يحاولوا أن يكلّموه.. كان يملك مليوناً..

ولم أعرف إن كنتُ سعيداً أم آسفاً لأنني أخبرته بتلك الحقيقة، ربما لو أنّي لم أُخبره بذلك لكان الآن جالساً تحت المظلة، وحذائه يُنظّف..

حيٌّ ويعاني..

بعد ثلاثة ايام اختفى كلبه، وجدته يبحث عنه وينادي عليه بنعومة وخجل بين

أشجار النخيل في الحديقة، بدا مرتبكاً وقال بصوت منخفض وغاضب:

- أكره ذلك الكلب، ذلك الهجين البغيض.

وكان ينادي (روفر، روفر) بصوت لا يتجاوز خمسة ياردات، وتابع حديثه (كنتُ قد ربّيتُ مرّة كلباً من فصيلة سيتر، ولقد أطلقتُ النار على أحدها كذلك)

لقد كنتُ محقّاً إذاً، هذا الكلب يذكّره بـ (نورفولك) بكلّ ما في ذاكرته عنها، ولعلّه كان يكرهه لأنّه لم يكن تماماً مثل كلاب نروفولك، كان يكرهه لنقصه.

كان رجلاً بلا عائلة، بلا أصدقاء، و(خصمه) الوحيد كان ذلك الكلب.. وليس بالإمكان أن نقول عن (القانون) إنّه (خصم) فمثل هكذا عدوّ ينبغي أن تكون صديقاً حميماً له.

في وقت متأخر من تلك الظهيرة أخبره أحدهم أن الكلب شوهِدَ وهو يعبر الجسر. لم يكن ذلك مؤكداً بالطبع، لكننا آنذاك صدّقنا تلك الإشاعة، لقد دفعوا خمسة بيزو مكسيكية ليقوموا بتهريبه، لذلك.. طيلة تلك الظهيرة وما بعدها بقي السيد كالواي جالساً في الحديقة تاركاً للصبي أن ينظف حذائه مرّة تلو المرّة، وهو يفكر كيف لذلك الكلب أن يمضي عبر الجسر، بينما يبقى إنسان بروح خالدة مقيّداً هنا في روتين قاتل ضمن نزهات ضئيلة المدى. وملزماً بتناول وجبات لا يمكن وصفها والحصول على الأسبرين من (بوتيكا)، ذلك الكلب الكريه، تمكّن من رؤية أشياء لا يستطيع هو رؤيتها، لقد جعله ذلك مهبولاً، نعم مجنون تماماً بالمعنى الحرفي للكلمة، إنه ذات الرجل الذي كانه وأمضى شهوراً على ذات الحال، الرجل الذي يملك مليوناً ويعيش على اثنتين من الباوند طيلة أسبوع كامل دون أن يجد ما يستحق صرف ماله من أجله، إنه يجلس هناك ويعاني هذا الجور الشائن الذي لحق به.

أعتقد أنه كان يفكّر في العبور نحو الجهة الأخرى، وربما كان ذلك الكلب آخر ما يربطه بالمكان.

في اليوم التالي لم أره، وقدّرت أنّه ربما قد عبر الجسر فتبعته إلى هناك، البلدة الأمريكية كانت صغيرة أيضاً كما المكسيكية. وعرفتُ أنّي سأعثر عليه إن كان هناك حقاً. كنتُ ما أزال فضوليّاً ومهتماً لأمره وحزيناً قليلاً من أجله. لمحته أول الأمر قرب متجر للمشروبات وهو يتناول زجاجة كوكا كولا، ومرّة ثانية رأيته خارج السينما وهو يتأمل الإعلانات والصور، كان في غاية الأناقة كما لو أنّه كان مدعوّاً لحضور حفلة ما، لكن لم تكن هناك أيّة حفلة.

وخلال تجوالي في المكان حصل وأن صادفت المحققين في متجر المشروبات يشربان الكوكا كولا أيضاً، يفصلهما عن السيد كالواي عدّة إنشات فقط، دخلت المكان وجلست.. قلت: مرحباً، ما تزالان هنا وهناك إذاً، وفجأة انتابني هلعٌ شديد، كنتُ قلقاً على السيد كالواي وخفتُ أن يلتقياه..

وسألني أحدهما:

- أين كالواي؟

- لا بدّ وأنه مشغول بشيء ما في مكان ما، قلت.

- ليس بكلبه حتماً، قال ذلك وضحك.

وبدا الآخر غير راضٍ تماماً، كان ممن يتعاطفون مع الكلاب ويرفض بشكل قاطع أن يتهكم أحد عليها، ثم نهضا وكانت سيارتهما في الخارج..

- ألا تشربان شيئاً آخر؟ قلت.

- كلا، شكراً، علينا التحرك الآن.

ثم انثنى الرجلان نحوي وبدا وكأنهما يقومان بائتماني على سر.

- كالواي على هذا الجانب.

- لا، قلت.

- بلى، وكلبه ايضاً.

- إنه يبحث عنه، قال الآخر.

- أراهن أنه لا يفعل، أمرٌ مستحيل أن يبحث عن ذلك الكلب، قلت.

ومرّة أخرى اعتلت وجه أحدهما تلك الصدمة وكأنني قد قمتُ بإهانة الكلب.

لا أعتقد أن السيد كالواي كان يفتش عن كلبه لكن كلبه هو من وجده بالتأكيد.

فجأة بدأ نباحٌ صاخبٌ انبعث من السيارة التي انطلق منها بسرعة مذهلة الكلب الشبيه بكلاب (السّيتر) وراح يركض بشكل عنيف في الشارع، أحد المحققين وهو المتعاطف مع الكلاب، كان داخل السيارة، حين كنا لا نزال على باب الحانة، واندفع بالسيارة خلف الكلب، في نهاية الشارع المؤدي إلى الجسر، كان قد ظهر السيد كالواي.

كنتُ منذ وقت أكيداً أن السيد قد ذهب إلى الجانب المكسيكي لأنه لم يجد في

هذا الجانب الأمريكي سوى دور السينما والحانات، ومحلات بيع الجرائد، لا بدّ أنه كان قد ملّ كل ذلك.

لمّا رأى الكلب متجهاً نحوه بدأ يصيح عليه: (إلى البيت. البيت. البيت) كما لو أنهما كانا في نورفولك، وبلمح البصر ألقى الكلب نفسه عليه، وحين انتبه السيد كالواي سيارة الشرطة ركض، بعد ذلك حدث كل شيء بسرعة فائقة، واعتقدتُ أن ترتيب الأحداث كان كالآتي، الكلب بدأ يركض عبر الشارع أمام السيارة، والسيد كالواي كان يصرخ، ولم أعرف بالضبط إن كان صراخه للكلب أم لسائق السيارة، على أية حال، فإن المحقق انحرف بصعوبة بسيارته، كما قال هو ذاته في التحقيق لاحقاً، لم يستطع أن يدهس الكلب وصار السيد كالواي تحت السيارة وسط فوضى عارمة ونظّارته المكسورة بإطارها الذهبي وشعره الفضيّ المشعّث ودمائه، كان الكلب أسرعنا إليه وكان يلعقه وينشج، ثم يعاود لعقه من جديد، وخيّل إليّ أني رأيتُ السيد كالواي يرفع يده ثم ينزلها على عنق الكلب، آنذاك ارتقى النشيج إلى نباح غبيّ تعبيراً عن فرحة نصر ساذجة، لكن السيد كالواي كان قد فارق الحياة.

صدمة، وقلب ضعيف، (يا للعجوز المسكين الغريب) قال المحقق (أراهن أنه أحب ذلك الكلب جداً).

لقد كان واضحاً من الطريقة التي كان ممداً فيها أن المشهد بدا وكأنه حالة عناق مع الكلب أكثر من كونه تصادماً. لقد بدا ذلك مؤثراً، حقيقة أن محتالاً عجوزاً يستلقي هناك وذراعاه حول عنق الكلب، يموت مع (مليونه) بين أكواخ استبدال المال.

لقد عبر النهر لأجل أمر ما، ربما، وبعد كل ذلك ها هو مع الكلب الذي ربما كان يبحث عنه، والكلب واقف هناك وهو يمنع أحداً من الاقتراب بكامل غبائه وفرحة انتصاره على جسد الرجل وكأنه قطعة فنية عاطفية. ربما الآن.. هو أقرب إلى الحقول والسواقي وأفق موطنه.

كان المشهد يُرثى له، وفيه حالة من فكاهة ما كذلك، ولم يكن أقل تأثيراً كون الرجل قد مات.

لا يحوّل الموت الكوميديا إلى مأساة، وإذا كانت الإيماءة الأخيرة منه دلالة عاطفة، فهي باعتقادي إحدى دلالات المقدرة الإنسانية على الخداع الذاتي.

إن تفاؤلنا الذي لا أساس له مروّعٌ أكثر من يأسنا بكثير.

في المشرحة

سادا كوان

ـ ترجمة: حسين سنبلي

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

سادا لويز كوان Sada Louise Cowan

(1882-1943) كاتبةٌ أمريكيةٌ امتهنت أولاً الكتابة المسرحية، وسرعان ما تحولت إلى كتابة الأفلام الروائية، وهي معروفةٌ بعملها في الأفلام: «لا تغيري زوجكِ»، و»لماذا تغير زوجتك؟»

عملت كوان مع المخرج سيسيل ب. ديميل Cecil B. DeMille طول مهنتها.

[المكان: في المشرحة في مدينةٍ أجنبيةٍ].

[المشهد: غرفةٌ صغيرةٌ فارغةٌ أو تكاد، فيها جدار خلفيٌّ زجاجيٌّ. وأمام هذا الجدار ستائرٌ مسدلةٌ. يجلس رجلٌ عجوزٌ - اسمه كارين - عند طاولةٍ منخفضةٍ، وقد انحنى عليها، وجعل يرتب أوراقاً ويفرزها، ويكتب من حينٍ لآخر.. فوق الطاولة مصباحٌ سُلِّط ضوأه على وجه كارين الشرير، فأظهر تقاسيمه الحادة. توحي الغرفة بشعورٍ مقيتٍ، وبالبرودة والتجهم. كارين رجلٌ عجوزٌ هرمٌ، أبلاه الكبر، وأوهن عظمه. تقاسيم وجهه حادة، وأصابعه كالمخالب.. يبدو في ملامحه كالنسر، ولعلَّ ذلك لأنه طاف كثيراً بين جثث الأموات الكريهة].

كارين: [ينادي شخصاً خلف الستارة السوداء] ما رقم هذا الأخير؟

المساعد: [يخرج رأسه] ثلاثة عشر. [يختفي].

كارين: [يكتب ويكرر قائلاً] ثلاثة عشر...

أصوات: [تُسمع أصواتٌ خشنةٌ غليظةٌ من وراء الستائر] احشر هذا المتصلب!! فهو يحتل مساحةً أكبر ممَّا يستحق!!

كارين: [ينادي من دون أن يرفع رأسه] من الَّذي تحركونه؟

صوت: ثلاثة عشر! ألديك سبب لأن نضعه في مكانٍ أوسع؟

كارين: لا! على الإطلاق! احشروه!!

[تتباعد الستائر. يُرى ضوء لامع، وتُوضع جثث فوق طاولات الثلج].

كريغ: [شابٌ في مقتبل العمر، نشيطٌ نشاطاً كبيراً، وفي حالة جنون.. يضغط يديه على صدغيه المرتجفين، وينفجر باكياً] آهٍ منكم! آهٍ! دعوني أبقى هنا قليلاً بعيداً عن ذاك الرعب!!

كارين: [يرفع نظره ويبتسم] كلكم سواءٌ في يومكم الأول..

كريغ: أوه! أوه!

كارين: أرعبك آخرهم، أليس كذلك؟!

كريغ: [بمرارةٍ] في مقتبل العمر.. في مقتبل العمر!!

كارين: لا بدَّ من أنه جميل الطلعة ولا ريب.. تشوه وجهه كثيراً، وأراهن أن أمه

لن تعرفه..

كريغ: [يشيح بوجهه] كفاك!!

كارين: [يضحك في نفسه] رقم ثلاثة عشر! آمل ألَّا يكون يؤمن بالخرافات!

كريغ: لن يخاف من شيءٍ بعد الآن..

كارين: [بنبراتٍ جريئةٍ] ومن يدري!!

كريغ: [بحسدٍ] لقد مات.. مات!!

كارين: [بغضبٍ] يا لك من أحمق!

كريغ: [ينظر إلى الجسد المسجى بحسدٍ] مات!!

كارين: [بغضبٍ شديدٍ] هراء!!

كريغ: [تطرأ على باله فكرة بشعة فجأةً، فيستدير إلى كارين بسرعةٍ] أتظن أنه من العدل أن... أنه مات بملء إرادته؟

كارين: هه! ومن قال لك هذا؟

كريغ: لا ثياب عليه.. عارٍ!!

كارين: كثير من الناس يخلع ثيابه عند الغوص.. ليس تعرُّفهم بالأمر السهل.. بل هو أمرٌ مملٌ جداً. نضعهم على الألواح حيناً من الوقت، ومن ثمَّ...

كريغ: [يرتجف] كفاكَ! فهذا يجعلني أبرد! [ويزيح الستائر مرةً ثانيةً وينظر عبر الزجاج] إنه هادئٌ ساكنٌ.. يا ترى! هل تعذَّب أول الأمر؟! [بنبرات مقتٍ شديدٍ] يا ترى! هل مات جوعاً!

كارين: ليس كثيراً.. هل نظرت إلى يديه؟ حتَّى أنه لم يعقد رباط عنقه..

كريغ: [يضحك] وها هو هنا!!

كارين: [ينظر إلى كريغ] هذا عملٌ لا يناسب فتىً مثلكَ..

كريغ: [يشيح بوجهه] لستُ صغيراً كما أبدو.. عندي ثلاثة صغار. [بنبرات حزنٍ شديدٍ] والرابع في طريقه إلينا..

كارين: ومع ذلك، فمن الغريب أن تتسكع في مثل هذا المكان!

كريغ: [بغضبٍ شديدٍ، ويكاد يخرج عن طوره] أقول لكَ.. الرابع في طريقه إلينا!!

كارين: وماذا تعني؟

كريغ: لا شيء! [صمتٌ مؤقتٌ، ثمَّ يقول بمرارةٍ] في هذا الماكن متعة من نوعٍ خاص.. يمكنك أن تختبئ وتلتجئ مثل الفأر من الجميع. لا تسير الحافلات أمام ناظريك.. وكذلك النساء!! آهٍ من أولئك النسوة! ما أعظم كرهي لهنَّ!! ألبستهن الحريرية، وجواهرهن، وبشرتهن البيضاء الناعمة.. كسوتهن! وطعامهن!... [يكوِّر بقبضته] يا إلهي! يمشين وهنَّ يضحكن، في حين مارثا تتضور جوعاً.. وتتملكني الرغبة بخنقهن!! استمع إلى ما حدث! [يقترب من كارين ويتحدث بعصبيةٍ] وقت ليلة أمس في الحديقة.. وأنا أرتعد.. أهيم على وجهي! وتملكني بغتةً مقتٌ عظيمٌ، وشعرتُ أن باستطاعتي أن أقتل.. [يجفل كارين] ومن ثمَّ.. ها! ها! ثمَّ.. جاء الملك يسوق سيارته.. [يضحك بمرارةٍ وبتباهٍ عظيمٍ] ورفعتُ قبعتي يا صاحبي.. وانحنيتُ له تذللاً وخنوعاً [بحماسةٍ وغضبٍ] والغضب يعتمل قلبي.. كان باستطاعتي أن أخنقه، وألفُّ أصابعي بذاك الفرو الَّذي يلفُّ به رقبته!! [ويقبض يديه بعنفٍ كبيرٍ] أفٍ!!

كارين: [برعبٍ عظيمٍ] اخرس! اسكت! يجب ألَّا تتحدث عن ملكنا هكذا!! يا له من صبي لطيفٍ!!

كريغ: آهٍ! الكره.. الكره.. لعلَّ الكره هو الَّذي أوصلني إلى هذه الغرفة مع الأموات. [ينظر حوله] كل شيءٍ يبدو هادئاً هنا.. كل شيءٍ..

كارين: [تظهر عليه أول أمارات التعاطف] أنت على حق! هنا هي البقعة الوحيدة على سطح الأرض تشعر فيها أن الجميع سواء.. هذا هو الأمر.. لا فقير ولا غني، ولا مترفين ولا متربين.. لجميع هنا مساحة محددة.. مساحة محددة.

كريغ: لعلَّ هذا أمرٌ يستحق الموت من أجله.. مساحة محددة!!

كارين: مهلكَ!! انتظر حتَّى ترى المزيد منهم على هذه الألواح.. وستفقد رغبتك في الموت. أنا رجلٌ عجوزٌ، لكنني...

كريغ: ليتني أرى المزيد منهم! ليتني أستطيع التحمل!

كارين: أليس الأجر كبيراً؟

كريغ: ليس كبيراً في أي حالٍ من الأحوال..

كارين: [يهز أصبعه كالأطفال] كذبت! فنحت جميعاً سواء هنا.. سواء. لا أزهار، ولا أغاني... ها! ها! ها! [يقهقه]، ولكن...

كريغ: [يذرع الغرفة جيئةً وذهاباً يزمله الانفعال، ويتكلم بسرعةٍ من دون توقفٍ] ليت الأحياء يحصلون على ما يُنفق على الأموات! كله يضيع.. يضيع. أزهار تذوي في أيدي أموات.. حجارة تثقل قلوب أموات.. في حين أن أجساد الأحياء تجوع، وأعينهم تحترق لرؤية الجمال.. آهٍ!! لِمَ يا ترى لا يصرخ الأموات في جنوننا!؟ لِمَ يا ترى لا تنفجر القبور بهذه الآلام العظام!؟

كارين: أوضعوني مع مجنون؟ أجننت يا رجل!؟

[تُسمع ضربات عاليةٍ على الباب إلى اليمين].

كارين: [يفتح الباب قليلاً ويختلس النظر بحذرٍ]. ماذا تريد؟

صوت: دعني أدخل!

كارين: اذهب من هنا!

صوت: [بنبرات صاخبةٍ وتذمرٍ] دعني أنظر مرةً واحدةً! واحدةً فقط!

كارين: [بفظاظةٍ] أمعكَ إذن بالدخول؟

صوت: لا! لا! آهٍ! دعني أدخل!

كارين: [يغلق الباب بعنفٍ] اذهب من هنا!!

صوت: [بصوتٍ متهدجٍ] دعني أنظر مرةً واحدةً فقط! هناك نساء.. دائماً نساء.. [كارين يفتح الباب قليلاً] أهناك.. نساء!؟

كارين: نساء؟ بالطبع هناك نساء.. دائماً نساء.. إلى ماذا تتوق؟ وماذا تنشد؟ إلى مظهرن؟ أم رائحة جلودهن النتنة؟ انصرف! اذهب من هنا! هذا ليس بيت دعارة!! [يصفق الباب ويبتعد].

كريغ: ماذا يريد؟

كارين: أن يختلس النظر إلى المتيبسات.. من المحتمل أنه يبحث عن فتاته. [يزفر زفيراً عالياً من وراء الستارة السوداء].

كريغ: أوهٍ! [يُتبع كارين نظره بحذرٍ وحرصٍ، ومن ثمَّ يفتح الباب قليلاً، وينادي هامساً]. يا رجل! يمكن أن ترى الجثة الجديدة هناك على اللوح.. ارفع الستارة! هناك اثنتان.. فتاة شقراء وصبي.. [يستدير بسرعة عندما تتباعد الستائر ويدخل كارين. يغلق الباب بسرعةٍ، وينظر إلى القاعة من خلال الزجاج]. مساكين!!

كارين: [يدمدم] ثمَّة أمرٌ غريبٌ في الجثة المتيبسة الأخيرة!!

كريغ: الرقم ثلاثة عشر؟

كريغ: أجل، ثلاثة عشر.. كنتَ على حق على أي حالٍ.. لربما كان من الظلم أن يموت غرقاً.. ثمَّ غموض.. شيءٌ ما خطأ! [يضحك ضحكةً خفيفةً] ها! ها! ليس رقمه ثلاثة عشر من أجل لا شيء.

كريغ: [يراقب الخارج] وكيف تعرف أن ثمَّة خطأ!؟

كارين: هذا اسمه الحَدْس يا بني.. [بنبرات عميقةٍ] إدامة النظر إلى الأموات تورثك الحكمة والحَدْس.

كريغ: بُعداً!!

كارين: يتصل الناس، والرسل في طريقهم.. أمورٌ مثل هذه مصدر إزعاج. ماذا تراقب؟

كريغ: الرجل الَّذي كان على الباب منذ قليل.. لم يرحل. يا ترى ماذا يبقيه هنا؟

كارين: الضمير! يريد أن يجد فتاته، ولا يهاب الموت في بحثه.

كريغ: أتعني؟...

كارين: هناك أمران يدفعان الناس إلى النهر. الرجال... لأن قلوبهم فارغة... والنساء...

كريغ: [بغضبٍ شديدٍ] توقف!!

كارين: [يجفل، ولكن بصفاقة.. يحك رأسه] ها! ها! يا لها من مزحة ذكية!! ها! ها!

[يشرع كريغ يذرع الغرفة، ويديه على صدغيه].

كارين: يجب أن أخبر الشباب في الداخل. [يهم بالذهاب] يا لها من مزحةٍ

ماكرةٍ!!

كريغ: [يراقب باهتمامٍ] ثمَّة خطب في الرجل.. الأفضل أن أرى!

كارين: [يتوقف قليلاً] الأفضل أن تغمض عيونك ولا ترى شيئاً.

كريغ: إنه مذهول..

كارين: دعه!

كريغ: لعلَّه مريض! لعلَّه.. يتضور جوعاً!

كارين: جاء إلى المكان الصحيح ليفقد شهيته..

كريغ: آهٍ! دعني أرى ما خطبه.. رجاءً!

كارين: إن خرجت من هذا الباب فلن تعود! [صمت قليل] أظن أنكَ ستبقى..

كريغ: [بامتعاضٍ] كما تريد!!

[تُسمع صرخة قصيرة حادة خارج الباب].

صوت: ماريا!

كريغ: لقد سقط!

كارين: سينهض..

كريغ: ماذا حصل يا ترى!؟

كارين: لربما اختلس النظر إلى الشقراء الجديدة. [يُسمع طرقٌ شديدٌ الآن على الباب].

كريغ: إنه هنا..

[يفتح كارين الباب قليلاً بحذرٍ شديدٍ].

صوت: [من الخارج] يا امرأتي! ماريا!!

كارين: إن عرفتها فاصمت! اذهب إلى الباب الأول إلى اليمين وجهز الأوراق اللازمة لإخراجها من هنا..

صوت [بانفعالٍ شديدٍ] ماريا!!

كارين: اصمت! أمسك عليك دموعك إلى أن تصل إلى البيت.. الباب الأول إلى اليمين!

صوت: [مناشداً] غطها! حباً لله! غطها! لا تدعها مستلقيةً هكذا!

كارين: ألا يناسبك الغطاء!؟

صوت: غطوها! غطوها!

كارين: أتخشى أن تصاب بالبرد!؟ اذهب! اخرج! [يصفق الباب].

كريغ: [يمشي إلى الستارة السوداء ويفتحها قليلاً]. امرأته.. محبوبته!! [يتنهد، ويرنو إلى الباب] مسكين!!

كارين: ما بالك؟

كريغ: لا شيء، كنتُ أفكر فحسب..

كارين: لا تتحامق!

كريغ: [يرجع مرةً ثانيةً وينظر إلى المرأة]. ألا يمكن أن نغطيها قليلاً؟ يبدو أن الغطاء انزلق!

كارين: لا بأس!

كريغ: [بنبراتٍ حالمةٍ]. يغطيها شعرها كما العباءة.. ما أرق بشرتها وما أبيضها!! وما أسعدها! إنّي أسأل نفسي متى ارتسمت هذه الابتسامة على وجهها.. لا ريب في أن تلك الابتسامة لم تكن عندما غرقت في النهر..

كارين: [بانزعاج] كان يجب أن تكون مربية أطفال.. ما أنتَ على كل حالٍ؟

كريغ: [بنبراتٍ غير مبالية] حالمٌ.. مبدعٌ.. جائعٌ يتضور جوعاً!!

كارين: طيب.. أنتَ من الأشخاص الخطأ هنا. عليكَ أن تكون واقعياً هنا.. الحقيقة، لا كذب، ولا زخرف، ولا أحلام. فالأحلام لا اعتبار لها هنا. [يضرب بقبضته تأكيداً على كلامه]. ولا المال لا اعتبار له.. والنفوذ لا اعتبار لها.. والجمال لا اعتبار له.. لا شيء له اعتبار هنا!!

كريغ: [بحماسٍ] إذن، إن من يقول إن للجمال والأحلام اعتبار هو كاذب!! هذا ما عانينا من أجله مارثا وأنا!!

كارين: [بنبراتٍ لطيفةٍ] حسناً، لن تعاني هنا.. فهذا مكان كلنا سواء.. سواء.. الملك نفسه لن يُعامل أفضل من معاملة الشحَّاذ.. الرجل صاحب العقل، والرجل الَّذي من دون عقل... [تنفتح الستارة ويدخل مساعد].

المساعد: أحدهم يريد أن يلقي نظرةً على الرقم ثلاثة عشر. ترافقه سيِّدتان.. أيمكن أن يدخلا؟

كارين: إن كان معهما أذن دخول.. أجل، دعهم يدخلون!

المساعد: لا يريدون الدخول إلى هنا، بل يريدون الدخول إلى الغرفة الخاصة..

كارين: أعرف أن ثمَّة لغز بخصوص الرقم ثلاثة عشر!!

المساعد: صحيح! إنه منتفخ.. ضخم.. يا ترى أهو...

كارين: اذهب! اخرج! [يذهب المساعد].

كريغ: ألن تغطي الجسد قبل أن تسمح لهم بالدخول؟

كارين: إن لم يكونوا يريدون رؤيته فكيف يعرفونه؟

كريغ: أمرٌ فظيعٌ!!

كارين: أعتقد أنك لن تقضي يوماً آخر في هذا المكان.

كريغ: أوه! لا أعرف! لا أعرف!

كارين: تعتقد أنني سأقدم له خدمات أخرى لأنه منتفخ فحسب.. [يصرخ] ألا أخبركم دائماً أننا كلنا سواء هنا؟ [يدخل المساعد ويسمع الكلمات الأخيرة. يقف مقطوع الأنفاس]. مومس أم رجل نبيل، كلهم سواء. دع هذه الكلمات تدخل إلى عقلك وتفكَّر فيها!

المساعد: [يتمتم محاولاً التحدث] لن أخبركم! سيقتلونني إن عرفوا! يجب أن يظلّ سراً، ولكن...

كارين: ما الأمر؟

المساعد: الرقم ثلاثة عشر... [يغمغم] هو... هو...

كارين: ماذا به؟

مسرح

المساعد: إنه ليس متسكعاً، ولا مومساً، ولا رجلاً نبيلاً حتَّى. إنه...

كارين: من هو؟ أسرع!

المساعد: [بابتهاجٍ] ملكنا!

كارين: [يفتح فمه دهشةً] ملكنا!

كريغ: [يضحك ضحكة المنتصر] ها! ها! ها! هنا!! [يصفق يداً على يدٍ].

كارين: [بابتهاجٍ] أجننت أيها الصبي!؟ أجننت!؟ ملكنا! أوه!!

[يضحك كريغ. ينظر كِلا الرجلين إليه برعبٍ].

المساعد: [إلى كارين] أليس لديك علماً أو ما شابه!؟ رقعةً صغيرةً لتغطي صدره؟

كارين: [إلى كريغ] اذهب إلى الأعلى وأحضر العَلَم الحريري الكبير الَّذي... [يبقى كريغ في مكانه] اذهب!!

كريغ: [يتوقف عن الضحك فجأةً وهو ساكن]. لا!

كارين: [يهدده] ماذا تعني؟ لا تريد؟

كريغ: [بجنون] هذا هو المكان الوحيد في العالم حيث يُعامل الناس فيه بالعدل والإنصاف.. الأحلام لا تُحتسب، والفقر لا يُحتسب.. لا أغنياء، ولا فقراء...

كارين: اخرس! واجلب العَلَم!

كريغ: تريد أن تغطيه.. أمَّا هي... آهٍ! [يختفيان وراء الستائر، ينحنيان للناس في الغرفة. لا ينتبه كريغ وظهره إلى الستائر إلى أنه بقي وحيداً]. حتَّى أن الموت ليس سواء هنا.. حتَّى الموت. [يرنو إلى الفضاء أمامه وهو يقف بانتصاب وتوترٍ. ثمَّ يشرع في الضحك ضحكةً جنونيةً].

[تُسدل الستائر ببطءٍ].

عمل الحياة
حوار مع مايا أنجيلو

أجرت الحوار: أليسون بيرد

محررة تنفيذية في مجلة هارفارد بزنس رفيو (RBH).

- ترجمة : د. علي عيسى داود

مترجم من سورية

لا شك أن ثمة مئات المقابلات مع مايا أنجيلو. ربما أضاءت كل منها على جانب من شخصيتها المركبة والمتعددة الأوجه التي تعكس عصرها بصدق.

آمل أن تقدم هذه المقابلة شيئاً يليق بقامة مايا أنجيلو الكبيرة في الأدب الأمريكي التقدمي.

عملت مايا أنجيلو طاهية وجابية ترام ونادلة ومغنية وراقصة ومحررة ومعلمة ومنظمة حقوق مدنية وممثلة قبل أن تغدو واحدة من الكتاب المحبوبين كثيراً في أمريكا. الآن في عمر 85 عاماً أستاذة في جامعة ويك فورست، تقول إن نجاحها قاصة ينبع من «رؤيتنا أننا متشابهون أكثر مما نحن غير ذلك» – أي، من إيجاد موضوعات شاملة.

كتابك الأخير عن أمك. ماذا تعلمت منها؟

أن أطور الشجاعة. لقد علمتني بطريقة أن تكون هي نفسها شجاعة. أدركت أن المرء لا يولد شجاعاً. يطور المرء الشجاعة بفعله أشياء جريئة صغيرة - بالطريقة التي إذا شرع فيها المرء في رفع كيس من الأرز وزنه 100 رطل ، يُنصَح أن يبدأ بكيس يزن خمسة أرطال ، ثم 10 أرطال ، ثم 20 رطلاً ، و وهكذا دواليك ليبني عضلات تكفي لرفع كيس 100 رطل. إنها الطريقة نفسها مع الشجاعة. المرء يفعل أشياء شجاعة صغيرة تتطلب بعض الجهد العقلي والروحي.

كلتاهما، جدتك وأمك، أدارتا أعمالاً. ماذا علمتاك بشأن الإدارة الجيدة؟

إنه لأمر حكيم أن نكون منصفين، وأنه غير حكيم أن نكذب. هذا لا يعني أن يقول المرء كل شيء يعرفه. يتأكد فقط أن ما بقوله هو الحقيقة. ثمة أشخاص يقولون إنني صريحة إلى حدٍّ قاسٍ، لكن يجب ألا يكون المرء قاسياً؛ يمكن للمرء أن يقول الحقيقة بطريقة يرحب بها المستمع فعلاً.

يبدو ذلك شبيهاً بالنقد البناء. من النقاد الذين تصغين إليهم؟

لقد وصلت إلى سن انتقل فيه نقاد كثيرون أحترمهم إلى المقلب الآخر، لكنني تعلمت أن أصغي إلى الشبان: طلابي في جامعة وايك فورست Wake Forest أو الطلاب الذين أقابلهم في جميع أنحاء العالم. غالباً ما أعيد تأكيد ذاتي وليس العكس. هذا يعني أنني لا أتعلم شيئاً جديداً منهم ، لكنني أجد أن ما وجدت أنه صحيح لا يزال صحيحاً.

يسمع قراء هارفارد بزنس ريفيو (HBR) كثيراً عن أهمية سرد القصة في عالم الأعمال – بالنسبة للماركات التجارية، والقادة. كيف يكتب المرء قصة مقنعة؟

ثمة قول لـ [المسرحي الروماني] تيرنس: «أنا إنسان. لا يوجد شيء إنساني يمكن أن يكون غريباً عني.» إذا كان المرء يعرف ذلك، فليقبل ذلك، عندئذٍ يمكنه

أن يقدم قصة. يمكنه أن يجعل الناس يعتقدون أن الشخصيات مثلهم تماماً. صعد جاك وجِل التل، سقط أحدهما والآخر «تشقلب» بعده. يفكر المستمع، «أوه، لقد سقطت، لذلك يمكنني أن أفهم ذلك،» حتى لو حدث في هولندا أو كولون. يجب أن يفهم البشر كيف يشعر البشر بغض النظر عن مكان وجودهم، بغض النظر عن لغتهم أو ثقافتهم، بغض النظر عن أعمارهم، وبغض النظر عن العصر الذي يعيشون فيه. إذا طورنا فن رؤيتنا إلى أننا متشابهون أكثر من كوننا غير متشابهين، تغدو القصص كلها قابلة للفهم.

لقد عشتِ في جميع أنحاء العالم ولديك جمهور متنوع. بصرف النظر عن سرد القصص، ما هو مفتاح جَسر (bridging) الانقسامات الاجتماعية؟

ربما لأننا نعيش في مثل هذا البلد الكبير، يجد الأمريكيون أن اللغات الأخرى صعبة. أتذكر أنني كنت في جولة بصحبة فرقة أوبرا بورجي و بِس Porgy and Bess مع بعض المغنين الذين غنوا ألحاناً جميلة لكنهم لم يتمكنوا التكلم بالفرنسية أو الإيطالية. على المرء أن يفكر، «هنا يتحدث الناس لغة لا أفهمها، لذا دعوني أحصل على بعض التعامل معها.» «كيف حالك؟ جيد شكراً. وأنت؟ أنا بردان. أنا جائع. أين سأجد فندقًا جيداً؟ أين يمكنني أن أحصل على بعض الوقود لسيارتي؟» إنهم يقولون الشيء نفسه سواء أكان ذلك في زغرب أم ليتل روك. أنا لا أقبل الاختلافات التي يصنعها الناس بين البشر. إذا كان هناك بشر، فأنا واحدة منهم. لا أعرف ماذا أفعل مع الحمار البري أو الصرصور أو الفيل. (في الواقع ، أنا أعرف ما أفعله مع الفيل: سأركب عليه.) لكن إذا كنت بصحبة بشر، مهما تكن الثقافة، فأنا أحترمها. وأود أن أرى نفسي محترمة أيضاً.

من جميع المهن التي عملتِ فيها، ما هي الأكثر تحدياً؟

كتابة الشعر. عندما أقترب من قول ما أريد، أكون فوق القمر. حتى لو كانت مجرد أسطر قليلة، أجلب الشمبانيا. لكن حتى ذلك الحين، يا إلهي، هذه الأسطر تقلقني مثل بعوضة في الأذن.

عندما كنت تعملين في تلك الأعمال المبكرة، هل تخيلت يوماً ما ستصيرين؟

لا ، لكنني لم أعتقد أنني لن أفعل ذلك. لقد شعرت بطريقة ما في وقت مبكر أنه إذا فعل الناس شيئًا ما، فيمكنني أن أدرسه وأحاول أن أفعل شيئاً منه أيضاً. وشيء ما يؤدي إلى آخر. لو لم أدرس اللاتينية في المدرسة، لما وجدت أنه من السهل فهم بنية اللغة. لو لم أرقص، لما كنت قد أصغيت إلى الموسيقى وعرفت أنني

أستطيع تأليف شيء ما. هل ترين؟ لقد فهمت في وقت مبكر أنه ليس كل ما فعلته سيكون تحفة فنية ، لكنني سأحاول فعل ذلك بأفضل ما أعرف. لقد أصغيت إلى صوت داخلي، ولديّ ما يكفي من الشجاعة لتجربة أشياء غير معروفة. وأعتقد أن لكل شيء وقته.

أخبريني عن عملية الكتابة لديك. متى وأين تقدمين أفضل ما لديك؟

على الرغم من أنني أعيش في منزل ضخم، إلا أنني أحتفظ بغرفة فندق وأذهب إلى هناك عند الساعة 6:30 صباحاً. لدي قاموس روجيه، ومعجم، والكتاب المقدس، ودفتر أصفر، وأقلام، وأبدأ العمل. أنا أشجع القائمين على خدمة الغرف على عدم الدخول، لأنني أغادر عند الساعة الواحدة بعد الظهر ولا أستخدم السرير البتة. بعد شهرين، تضع الإدارة ملاحظة أسفل باب غرفتي تقول: «من فضلك، دكتورة أنجيلو، دعينا نغيّر السرير. نعتقد أن الملاءات تعفنت.» وأترك ملاحظة تفيد بأن كل شيء على ما يرام. عندما أذهب إلى هناك، أشعر أنني ذاهبة إلى مكاني الخاص. إنه ينتظرني. وأبتعد عن العالم بطريقة ما.

كيف تتعاملين مع عقبة الكاتب؟

أنا لا أسميها عقبة. أنا حريصة على الكلمات التي أستخدمها، لأنني أعلم أن عقلي سيتذكرها ويخبرني بها مرة أخرى. هناك أوقات أجلس فيها على سرير الفندق مع مجموعة أوراق لعب وألعب لعبة سوليتير لمنح «عقلي الصغير» شيئاً يعمله. أخذت هذه العبارة من جدتي، التي اعتادت أن تقول، عندما كان شيء ما يفاجئها، «أتعلمين، لم يكن ذلك حتى في ذهني الصغير.» لقد اعتقدت فعلاً أنه يوجد عقل صغير وعقل كبير، وإذا استطعت أن أشغل العقل الصغير، فسأتمكن من الانتقال بسرعة أكبر إلى العقل الكبير. لذلك ألعب لعبة سوليتير. لقد استخدمت مجموعة من بطاقات الدراجات - بطاقات جيدة - في أسبوع ونصف. في بعض الأحيان بعد ذلك يكون لديّ صفحتان تستحقان النظر فيهما؛ وأحياناً يكون لديّ عشرون.

لقد بدأت الكتابة في وقت متأخر من حياتك، لكنك كنت غزيرة الإنتاج. ما سر استمرارك بالإنتاج كثيراً، ومن أين لك هذه الطاقة؟

حسناً، سيدة بيرد، الطاقة هي نحن جميعاً. إنها في هذا السلك الذي يربطني بك. إنها في كل مكان. وأنا أحب ما أفعله. لذلك لا أمانع أن أعمل. أنا لا أمانع أن أناضل. أنا مدينة للإلهام، للخالق. وعندما يخرج العمل إلى الوجود صحيحاً، يا

إلهي، إنها نعمة!

بصفتك شخصاً عرف مارتن لوثر كينغ الابن، ومالكولم إكس، وبِل كلينتون، وباراك أوباما، برأيك ما الذي يجعل القائد عظيماً؟

يرى القائد العظمة في الآخرين. لا يمكنه أن يكون قائداً إذا كان كل ما يراه هو نفسه. فقط المتساوون يصنعون أصدقاء. الرجل أو المرأة اللذان يريان الآخرين كاملين ومستعدين لمنحهم الاحترام والحقوق نفسها يكونان قد أعدا حلفاءهما.

بالحديث عن أوباما، كيف تقيِّمين تقدم الأقليات في المجالات المهنية - في السياسة والأعمال والمجالات الأكاديمية؟

حسناً، نحن على وشك الاحتفال بتنصيبه الثاني، وأنه ليس ثمة الكثير من الرؤساء البيض الذين فازوا بولاية ثانية. لذلك أعتقد أن بلدنا أكثر صحة مما نعتقد. يُسمَع الأشخاص ذوو الأصوات الأكثر خشونة. لكن الأشخاص الذين تُعَدّ أصواتهم هم الذين يملؤون صناديق الاقتراع.

من كان معلموك المحترفون الأكثر أهمية؟

كان لديّ معلمة في المدرسة الثانوية في سان فرانسيسكو، السيدة كيروين. امرأة عمرها نحو 50 عاماً، كانت ترتدي صدارة وفساتين من الحرير. كانت تسير في الممرات ذهاباً وإياباً، وتنادي الطلاب بأسماء عائلاتهم. علمتني كيف أدرس. لقد أحبت إظهار ما تعرفه ومشاركته. وأنا أقوم بتدريس فصول الجامعة كما فعلت السيدة كيروين. نادراً ما سألت عن أي شيء أدرِج أو نُشِر في كتاب التربية المدنية. كانت تقول: «ثمة مقال نشرته مجلة التايم الأسبوع الماضي تناول التعدين في قطاع المناجم في فيرجينيا. تحدثي عن ذلك، يا بيرد. تحدث عن ذلك، يا جونسون.» لا يمكنك أبداً رفع يدك في الفصل؛ إذا فعلت ذلك، فلن تتصل بك. لقد اعجبتني كثيراً. بعد أن انضممت إلى فرقة أوبرا بورجي و بِس، ظهرت مقالات في صحف سان فرانسيسكو - كما تعلمون» – فتاة من المدينة تفعل حسناً» ذهبت إلى المدرسة لرؤيتها. انتظرت حتى خرج الطلاب ودخلت القاعة، وكانت السيدة كيروين في مكتبها تكتب، تطلعتإليّ، وقالت: «نعم؟» قلت: «صباح الخير، سيدة كيروين. أنت لا تتذكريني، لكنني كنت طالبة لديك.» قالت: «نعم، أنت جونسون. جلستِ هناك.» وأشارت إلى المقعد. كان لها تأثير هائل عليّ.

من علَّمتِ؟

بعضهم مشهور وبعض آخر ليس كذلك. أعني، أنا أقدم النصح. كل ما تعلمته،

كل ما فعلته، يكون جاهزاً عندما أتحدث إليك. وبطريقة ما، لن تنسيني أبداً.

صدقيني، لن أفعل.

ما أعنيه هو أنك قد تنسين كيف وأين حدث ذلك، ولكن في غضون أسابيع قليلة، بعد بضعة أشهر، وسنوات من الآن، ستقولين شيئًا وتفكرين، أوه، أنا سعيدة بقدومك إليّ.

كنت أماً عاملة عزباء تربين ابنك، شاباً. ما النصيحة التي ستقدمينها لأشخاص آخرين في مواقف مماثلة؟

حدد أولوياتك. يبدو أن الأولوية هي أن تحافظ على عملك حتى تتمكن من دفع الفواتير. لكن الأولوية هي أن تدع الطفل يعلم أنه محبوب.

منذ نحو عقد من الزمن دخلت في شراكة مع هولمارك. ما هي التحديات أو المفاجآت التي واجهتها في هذا المشروع؟

حسناً، لقد ذهلت من أن بعضهم اعتقد أنني سأخذله. قيل لي ـــ هناك شاعر كان يجب أن يعرف أفضل ـــ قال لصحفي: «أنا آسف أن السيدة أنجيلو قد تدنت بفنها إلى بطاقات تهنئة.» في ذلك الأسبوع كنت في محل لبيع الكتب في ميامي وجاءت إليّ امرأة. كانت في مثل عمري. الفرق بيننا أنها بيضاء وأنا سوداء. وقالت: «إنك تشبهين مايا أنجيلو تماماً.» وقلت: «أنا هي.» وقالت: «آه، يا عزيزتي. لقد انفصلت أنا وابنتي منذ أربع سنوات، لكن في عيد الميلاد الماضي أرسلت لي إحدى بطاقاتك في هولمارك، تقول: «حب الأم يحرر.» أضع تلك البطاقة على 'الكوميدينة' جانب سريري عندما أذهب لأنام. في الصباح، آخذها إلى المطبخ وأضعها على الطاولة عندما أُعد قهوتي. آخذها إلى غرفة المعيشة عندما أجلس هناك لأقرأ. أشكرك جزيل الشكر.» الشخص الذي قد لا يقرأ مجموعة شعرية يقرأ بطاقة ويكون آمناً، يجعله آمناً في مستوى معين في حياته. ربما ثمة أشياء أفضل، لكنني أشك. كانت الشركة رائعة للعمل معها. التحدي هو أن تقدم شيئاً جيداً في بضع كلمات. كتبت بطاقة واحدة تقول: «النحيب لا يجعلك قبيحاً وحسب، بل يجعل وحشاً ما يعرف أن فريسة ما في الحي». أنا فخورة بذلك.

ما هي الجوائز التي تهمك أكثر، ولماذا؟

أحب أن يقول الناس إنني ودودة. هذا يعني أنني أتعلم وأنني قادرة على التسامح.

المصدر: May 2013 issue of Harvard Business Review.

أفلام تتنبأ بمستقبل كارثي على يد رأسمالية لا تتوب

سامر منصور

كاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

حقق فيلم «Snowpiercer / محطم الجليد» المأخوذ عن الرواية الفرنسية المصوَّرة من فئة الخيال العلمي «Le Transperceneige» من تأليف جاك لوب وبنجامين ليجراند وجان مارك راشيت ونشرت عام 1982، انتشاراً لافتاً بالنسبة لفيلم ينتقد ممارسات الرأسمالية العالمية ويُعرّي استعدادها لممارسة أقسى أشكال العنف لحماية النظام الطبقي الذي تقوم عليه.

والسؤال.. لماذا يتم الاشتغال على هذه الرواية وروايات قديمة مشابهة اليوم، هل يعقل أننا تأخرنا إلى هذه الدرجة في إدراك خطورة النظام الرأسمالي الجشع على الجنس البشري؟

الرواية تتحدث عن الصراع الطبقي بينما في سيناريو الفيلم أضيفت مسألة الاحتباس الحراري ومسائل عدّة جعلت الفيلم أعمق وأكثر مواكبة لروح العصر كما أضيف إلى الرواية بعض المسائل كالأطعمة المُعدلة وراثياً لتصبح أكثر مواكبة لما نعيشه.

لم يبدأ الفيلم من حيث بدأت الرواية، ولكن استطاع كاتبا السيناريو «كيلي ماسترسون» و»بونججون هو « تحقيق التوازن بين ما تتطلبه صناعة السينما من زخم في الحدث للحفاظ على إيقاع درامي مرتفع وبين ما ورد في الرواية من حوارات ومونولوج فيما يخص البُعد النفسي للشخصيات، عبر التكثيف، والمكاشفات التي تتم بين الشخصيات، وبالتالي استرجعا بشكل تدريجي مُوفق إلى حدٍّ ما، أهم ما في بداية الرواية.

يتحدث الفيلم عن تجمّد الكوكب بسبب خطأ علمي ارتكبته البشرية في مَعرض التلاعب بالمناخ بهدف انهاء ظاهرة الاحتباس الحراري، أدى تجمد الكوكب إلى انقراض معظم أشكال الحياة وفناء البشر باستثناء ركاب قطار سياحي مُتطور، ذي مُحرك يعمل بالطاقة المُستدامة يطلق عليه مسمى «المُحرك المُقدس»، والقطار يُتم دورة حول الأرض كل عام.

سُمِحَ للمئات من عامة الناس بالصعود إلى القطار، ثم تم تشويه إنسانيتهم عبر عزل مقطوراتهم التي في مؤخرة القطار وعدم إمدادهم بالطعام، مما جعل الذكور البالغين يتورطون في أكل الأطفال والضعفاء، وبعد أن انخفضت أعدادهم تم إمدادهم بالأطعمة القليلة، حيث الاقتصاد والتقتير في منح الطبقات الدنيا الفقيرة البائسة حقوقها بلغ حد القرف والمتاجرة بصحتهم.. يتطرق الفيلم إلى الأطعمة والأغذية التي تخضع للتدخل الصناعي والتعديل الوراثي لمصادرها.

وبرغم ذلك لا يخطر في بال المُشاهد التاريخ الدموي لشخصيات المقطورات الأخيرة، حيث يطلون علينا في بداية الفيلم تسود بينهم الألفة برغم قلَّة ورداءة الأغذية، ويمتعضون من القبضة السلطوية الأمنية لمُبتكر محرك القطار وسيده «ويلفورد» الذي يُسبغ عليه أتباعهُ شيئاً من القداسة، وما نلبث أن نراهم ينتزعون من سكان المقطورة الأخيرة أحد الموهوبين للترفيه عن سائر ركاب القطار الأثرياء.

تمارس القبضة السلطوية لـ «ويلفورد» مبدأ «العدالة في الظلم»! تجاه الطبقة الاجتماعية الدنيا من مجتمع القطار، يتم التحضير لثورة تهدف إلى العبور خلال جميع المقطورات وصولاً إلى القاطرة حيث ما يُسمى «المُحرك المقدس» والذي يحرك ما تبقى من عالَم البشر «القطار» ويرمز إلى قوة العِلم التي تحرك من خلالها الرأسمالية العالمية البشرية وتهمين عليها من خلالها. تتحدث الشخصيات

عن ثورة سابقة نجحت نجاحاً جزئيًّاً قادهم مناضل مُلهم للثوار الجُدد اسمه «غيليام»، وقد سبق لهذا الرجل الفاضل أن افتدى حياة طفل بأن أطعم البالغين الجائعين ذراعه.

اتسم الفيلم بالسرعة في الدخول بالحدث وبكثافة الأحداث ما جعله شيِّقاً، وقد تفوق في هذا المنحى على الرواية «Le Transperceneige».

تقوم بُعيد المشاهد الأولى ثورة ضد النظام الطبقي الاستبدادي الذي يُهيمن على القطار، ويشرع الثوار بالانتقال من عربة إلى عربة كي يتسلموا القاطرة، وينهوا مأساتهم، وما أن يصلوا إلى مقطورة قوى الأمن حتى يجدوا أثاثاً وطعاماً يعبر عن كونهم يعيشون حياة لا تَرَفَ فيها لكنها تليق بالإنسان، ولكن الكارثة أن رجال الأمن يدافعون بشراسة عن سادتهم برغم أنهم لم يُمنحوا سوى حقهم بطعام جيد وأماكن نظيفة للعيش. ينتهي المشهد الدموي للمعركة بقتلى وخسائر من كلا الطرفين، وتستطيع مجموعة من الثوار النفاذ إلى المقطورات المُتقدِّمة، تكتشف تلك المجموع كم الثروات والغذاء المرصود لبذخ الأثرياء على حساب شقائهم وجوعهم.

- الدوران المُتكرر دون وجهة مُحددة ودون تغيير للمسار:

لا شيء يتغير مع دورة القطار حول الأرض والتي ترمز إلى تقادم الزمن على البشرية، لا شيء يتغير سوى ازدياد الأثرياء ثراءً والفقراء فقراً، هذه هي الرأسمالية العالمية حارس الـ «ستاتيك» الجمود، وفي هذا إجهاض لمفهوم الحركة بأبعادها التطورية، حيث تكريس البشرية للعمل من أجل كنز فئة قليلة من الناس للثروات والتمتع بالرفاه والبذخ، هو سكب لجهود البشرية في نطاق لا يتعدى طموحات رهينة بحياة الفرد الثري، الذي يحجب في العديد من الأحيان ما يتيحه التقدم العلمي لأن ذلك قد يُضرُّ بما يمتلكه من مستودعات و مصانع وشركات تستثمر فيما هو أقل تقدماً، مثال ذلك عدم اعتماد الطاقة البديلة والنظيفة إلى الآن بشكل كبير برغم أن العِلم أتاح لها أن تحل محل الوقود الأحفوري منذ زمنٍ بعيد. بينما لو عملت البشرية في سبيل تطور ورفاه كل أفرادها، فذلك سيخلق فرصاً مُضاعفة للناس في كل مكان ولن تُجهض المواهب والطموحات البنّاءة ولن تضيع الكفاءات، كما يحدث اليوم في كثير من الدول المُسماة بدول

العالم الثالث، ولن يقتصر حينها التنافس في الريادة في مُختلف المجالات على عددٍ قليلٍ من الدول المُتقدمة، فإن كان التطور للجنس البشري يكمن في صراع البشرية مع الأمراض والشيخوخة والموت، فإن نقيض هذا التطور هو الإعاقة المُتمثلة بالتخلف الذي يسمح بصراعات مُفتعلة وفتن وحروب تحل فيها المليشيات وطموحات السيكوباتيين والنرجسيين وسواهم من قياداتها، محلَّ المؤسسات التي تساهم في تطوير المجتمع و ازدهاره عبر ترشيد طاقاته كافة وخلق فرص كفيلة بتحقيق طموحات كل صاحب كفاءة مُجتهد.

إن هَم سيد القطار «ويلفورد « ومَن في القاطرة والمقطورات القريبة منها هو حالة الـ «ستاتيك» التي تضمن الاستمرار للطبقة المُخملية في انغماسها في الملذات، تلك الطبقة التي تُظهر عدّة مشاهد في الفيلم جيل الشباب فيها مُغيَّباً بفعل الملذات وغمرات النشوات والمخدرات والسُكر والعربدة. إن دوران القطار دون وجهة يرمز للعبثية التي وصلت إليها البشرية وقد أسلمت قيادها إلى الجشعين عديمي القيم الذين لا يهتمون إلا بملذاتهم ورفاهيتهم!

- سلسلة من الإدانات للنظام الرأسمالي العالمي:

يُقدم لنا الفيلم جميع الشخصيات متورطة بأفعال لا أخلاقية، وكأن مقولة الفيلم تشير إلى أن وفرة الموارد والثروات الطبيعية هي التي تمنع النظام الرأسمالي العالمي من إخراج أسوأ ما في البشرية وبأنه إن حدثت كارثة كبرى حالت بيننا وبين تلك الموارد أو تزايدت أعداد البشر كثيراً بحيث أضحت الموارد غير كافية، فإن الجميع سيكون مُتورطاً في ظل النظام الرأسمالي مُكرّس وحارس الطبقيّة.

- التطور المزيَّف:

تبدو العربات المتقدمة متطورة لا بل من زمنٍ مختلف قياساً إلى العربات الأخيرة الخاصة بالفقراء، ولكنه تطور في المقتنيات والديكور والبَهرجة، بينما الإنسان يظهر مُغيب العقل بالمخدرات والسَّكر ونشوات اللذَّة، عديم الموقف منغمساً في الملذات!

- المُفارقات:

تم توظيف المفارقة في أكثر من مشهد «ماستر/ رئيس» من مشاهد الفيلم

ومثال ذلك المشهد الذي بَيَّنَ حرص الرأسمالية على احتفالات الأعياد وحتى طقوس الأعياد والمعايدات هي جزء من الأجندة الرأسمالية لتخدير العوام بالفرح بالأشياء غير المجدية بالنسبة لهم كتقادم الأيام «عيد رأس السنة الجديدة» ويُجلي الفيلم هذه المسألة بطريقة ذكية حيث يحل موعد السنة الجديدة والفقراء البؤساء وسط معركة مع قوى أمن القطار، فتُصرُّ القيادة المُستبدَّة البيروقراطية المتمثلة بشخصية الوزيرة «ميسون» على وقف سفك الدماء لفترة بسيطة ثم تعود لأفعالها الوحشية فيتركنا الفيلم نتساءل ما قيمة الأعياد التي تشبه علامات ترقيم بين المآسي، وبماذا نحتفل بالتحديد طالما البؤس والافقار باقٍ ويتنامى!!

- المواجهة بين الثائر والطاغية:

كجُلِّ الطغاة المثقفين لا يرى «ويلفورد» صاحب الميول الـ «شوبنهاوريَّة « أنه إنسان مُختل بل يرى أن الحياة بطبيعتها «تفاضليَّة» وأن الإنسان بطبيعته أناني استغلالي وبالتالي النظام الرأسمالي الطبقي هو الحالة الطبيعية، يقول «ويلفورد» ما يَعدُّهُ بياناً مُقنعاً، فيتحدّث بداية عن التوازن الذي يجب أنْ يُطبّق في أيّ مُجتمع، وأنَّ هذه الطبقيّة ضرورة لا بدَّ منها لسير الحياة على أكمل وجه! هو يتحدّث عن « القطار « في ظاهر الأمر، ولكنَّ الخِطاب هو خِطاب يطرح ما يحصل على هذه الأرض! يوضّح أنّنا عالقون هنا، وفئتنا المسحوقة هذه والتي أرادت الوصول لمقدّمة القطار ما هي إلا انعكاس لكل أُنموذج بروليتاري مسحوق يريد الوصول لكل ارستقراطي طاغية ويجلس مكانه! ثم يحول حديثه إلى حوار مع بطل الفيلم «كورتيس» يختتمه كأي حاكم من وراء الكواليس يعرض على بطل الثورة التحول إلى قائد تمهيداً لجعله طاغية جديد وأداة في متناوله، ويقول له: «لقد رأيتَ ماذا يمكن للناس أن يفعلوا من دون قائدهم، سيأكلون بعضهم البعض»، مشيراً هنا إلى دور السلطة في تحقيق الاستقرار والأمن.

- فضيحة الرأسمالية الكبرى التي تُعري وحشيتها:

يُعري الفيلم والذي يحمل كثيراً من الاسقاطات، النفاق لدى الأنظمة الرأسمالية تجاه «الطفولة» والتي تروج لكونها مُقدسة، بينما يتبين أن نسبة منها ما هي إلا جزء لا يتجزَّأ من الماكينة الرأسمالية العالمية بكل معنى الكلمة، حيث يتضح أن لا شيء يتقدم إلا على حساب طفولة تعاني، وأن «القلب المقدس» مُحرك عربات

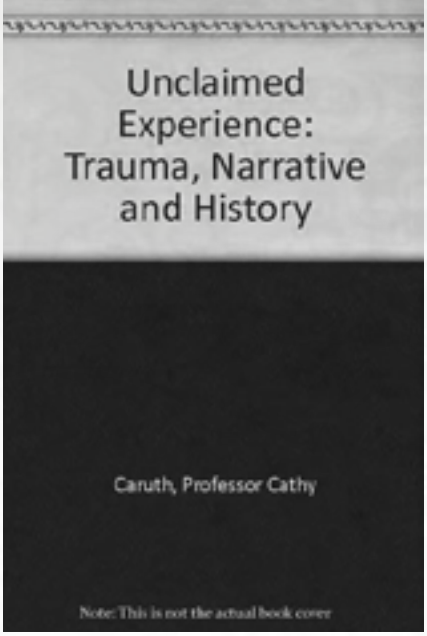
الرأسمالية الطبقيّة، لامع وقوي ولكنه ليس جباراً وأزليَّاً كما يُشاع عنه، حيث يكشف مشهد مؤثر عن ثغرة في آلية «القلب المُقدس» يجلس فيها طفل مغطى بالشحم والقطران و العرق وهو يعمل ويكدح، في إشارة بليغة إلى عمالة الأطفال حول العالم، وهذا تحديداً ما يُعري المزاعم الحضارية والإنسانية للرأسمالية العالمية التي تُدنس الطفولة، لا بل هي الراعي الرسمي لعمالة الأطفال حول العالم عبر افقار الشعوب وتجهيلها.

مآخذ على الفيلم:

لم تكن النهاية موفقة باعتقادي لأنها تدعو إلى اليأس، كما يؤخذ على الفيلم إظهاره لاستحكام المؤامرة حد أن الثورات هي جزء من لعبة تفريغ، لا أكثر ولا أقل وأن رمز الثورة المتمثل بشخصية «غيليام» الذي قدم أعظم التضحيات، ليس سوى شخص مشبوه في لعبة «تفريغ الضغط الشعبي المسماة بـ «الثورة» حيث يتضح أن المعلومات المفيدة للتخطيط لتحركات الثوار التي كانت تصله، ما هي إلا تسريبات من رأس السلطة في النظام الطبقي الاستبدادي «ويلفورد»، ومقولة الفيلم تتلخص بأن لا حلَّ إلا بتفجير القطار برمته!! والتعويل على الناجين، وهذه دعوة تخريبية لا منطقية تقوم على الثأر وقتل للطبقات العُليا من المُجتمع بالجُملة! برغم أن المشهد الختامي في الفيلم يَحض على عودة الإنسان إلى الطبيعة والتعايش معها بعيداً عن النسق الاجتماعي الظالم المُتمثل بالقطار، حيث يُظهر الفيلم أن «الطبيعة المُختلة» المُتمثلة بالمناخ البارد جداً، خيرٌ من رأسمالية تكرس مُجتمع طبقي مُختل، لأن خلل الأول قابل للانحسار بشكل تلقائي بينما خلل الثانية هو شذوذ مدروس تتم تنميته بشكل مُنظم ليُحقق مصالح فئوية.

ومن مَقولات الفيلم، إن طبيعة مُتجمدة يغمرها ويشُلها الجليد أفضل من بشرية مُتحركة لصالح فئة باذخة مِتلافة بينما بقية الفئات في وضع الـ «ستاتيك».

بطاقة الفيلم:
إخراج الكوري الجنوبي «بونج جون هو» وهو أول أعماله السينمائية باللغة الإنكليزية.
سيناريو: كيلي ماسترسون وبونج جون هو.
بطلولة كريس إيفانز/ بدور «كورتيس».
تيلدا سوينتون/ الوزيرة ميسون.
سونغ كانغ هو/ نامغونغ.
إيد هاريس/ ويلفورد.



التجربة المنبوذة

الصدمة النفسيـَّة، السرد والتاريخ

ترجمة: د. فؤاد عبد المطلب

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

صدر كتابُ كاثي كاروث، التجربةُ المنبوذةُ بالإنجليزيـَّةِ أولَ مرةٍ عام 1996، وبالعربيـَّة مع مقدِّمةٍ من المترجم عام 2021 ضمن منشوراتِ دار ألكا. ويتضمَّنُ مقدمةَ المؤلِّفةِ بعنوان «الجرحُ والصوتُ» وأربعةَ أقسامٍ صغيرةٍ فيها هي: جرحٌ مزدوجٌ، وقصةُ حادثٍ، والصدمةُ النفسيـَّةُ، والتاريخُ، وصوتُ الآخر، هذا فضلاً عن خمسة فصولٍ كُتِبتْ تحت العناوينِ الآتيـةِ: التجربةُ المنبوذةُ: الصدمةُ النفسيـَّةُ وإمكانيـَّةُ التاريخِ، والأدبُ وسنُّ قانونِ الذاكرة، والمغادراتُ الصدمة: النجاةُ والتاريخُ عند فرويد، والجسدُ الساقطُ وتأثيرُ الإحالةِ، والاستيقاظُ الصادمُ نفسياً.

Cathy Caruth, Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore and London: The Johns Hopkins University, 1996

كاثي كاروث، التجربةُ المنبوذةُ: الصدمةُ النفسيـَّةُ، السردُ والتاريخُ، ترجمه وقدَّمَ له يوسف حمدان. بروكسيل وبغداد ودمشق: دار ألكا، 2021.

وتتضمَّنُ مقدمةُ المترجم تعريفاً بالكتاب والمؤلِّفةِ كاثي كاروث والتي عملت أستاذةً للأدبينِ الإنجليزيِّ والمقارنِ في جامعة كورنيل الأمريكيـَّة. ويُعدُّ كتابُها هذا من الأعمال الأساسيـَّةِ في حقل دراسةِ الصدمةِ، فكان لصدوره تأثيرٌ واضحٌ في الدراسات التي تهتمُّ بالصدمة النفسيـَّةِ، والتي لم تكن واضحةَ المعالم قبل صدوره وتتركزُ في مجالات علم النفسِ التحليليِّ وعلمِ الأعصاب وما يتَّصلُ بهذين العِلْمينِ.

وبتحليلها لسرديات مجموعةٍ من الأحداث الصادمةِ الكارثيـَّةِ، تصلُ المؤلفةُ إلى نتيجةٍ مفادُها أنَّ معرفة حقيقةِ هذه الأحداثِ غيرُ متاحةٍ؛ فهي تأتي على نحو مباغتٍ وصادمٍ يعطِّلُ الوعيَ بمعرفة تلك التجربةِ على حقيقتها، وهذا ما يجعلُ التاريخَ المكتوبَ عن تلك الأحداثِ جزئياً وغيرَ مكتملٍ. بيد أنه عبرَ ذلك التاريخِ يمكنُ الوصولُ جزئياً إلى حقائقَ غيرِ متاحةٍ على نحوٍ مباشرٍ، وتتَّخذُ المؤلِّفةُ التاريخَ اليهوديَّ كما عالجه سيغموند فرويد في كتابه «موسى والتوحيدُ» مجالاً لتحليلها، مستندةً إلى ما يثيره الكتابُ من أسئلة ونقاشاتٍ في حقيقةِ التاريخ اليهوديِّ، بغيـةَ الوصولِ إلى العصر الحديثِ الكارثيِّ والوعيِ بصعوبة كتابةِ تاريخِه.

وتقفُ كاثي كاروث على الحضور الواسع للصدمةِ النفسيـَّةِ وتأثيراتِها في الأدب والتاريخِ والسينما في العصر الحديثِ، والتي تتبدَّى بأساليبَ معقَّدةٍ وغيرِ واضحةٍ في كثيرٍ من الأحيان، إذ لا يمكنُ الوصولُ إلى فهمها بالطرق المباشرة والمُبسَّطةِ في قراءة الأدب والتاريخِ والسينما. لذلك راحتِ المؤلفةُ تبحثُ في الأشكال المعقَّدةِ التي تتحرَّكُ فيها الصدمةُ النفسيـَّةُ على نحو عميقٍ في لغة السرد والحكاياتِ التي تتضمَّنُها.

ومن الجمع بين نظريـَّتي التحليل النفسيِّ والأدب، تحاولُ المؤلفةُ تقديمَ رؤيـةٍ شاملةٍ لقراءة سرديات الصدمة النفسيـَّةِ، منطلقةً في ذلك من كتابي فرويد «موسى والتوحيدُ» و «ما وراء مبدأ اللذة». وتنظرُ في عددٍ من الأحداث الصادمةِ وإذا كانتِ الصدماتُ تقوم أساساً على مواجهة حدثِ الموت أوِ النجاةِ منه. وتحلِّلُ ازدواجيـَّةَ الصوتِ الذي يتَّصلُ، من جهةٍ بأحداث الموتِ الكارثيـَّةِ وبالمواجهات المباشرةِ معها، ومن جهةٍ ثانيـةٍ، بالمواقف العصبيـَّةِ التي تحصلُ بعد النجاة من تلك الأحداثِ. ويتناولُ التحليلُ نصوصاً فلسفيـَّةً ونفسيـَّةً تحليليـَّةً وسينمائيـَّةً وأدبيـَّةً، تتضمَّنُ الإحالة إلى جرحٍ أو إصابةٍ غائبةٍ لا تُستذكَرُ مباشرةً، ولا تُفهَمُ خلالها

التجربةُ النفسيـَّةُ الصادمة على نحوٍ متطابقٍ، وإنما تسعى كاروث إلى تأويل الرموز والإشاراتِ والأرقامِ التي تؤدي في النهايـة إلى الكشفِ عن أصل تجربة الصدمةِ النفسيـَّةِ غيرِ المفهومةِ في حينها.

وترى المؤلفةُ، بإعادة تفسيرِ ما كتبه فرويد عنِ الصدمة النفسيـَّةِ، أنَّ لغةَ الصدمةِ أدبيـَّةٌ في الخطِّ الأولِ، لأنَّها تتضمَّنُ تحدِّياً للفهم العامِّ والمباشرِ، إذ تكمنُ في العمق قصةُ جرحٍ يصرخُ، تخاطبُنا وتخبرُنا بواقعٍ أو حقيقةٍ لا يمكنُ أن تظهرَ بطريقة أخرى. وتستندُ كاروث إلى مفهوم فرويد عن فترة الحضانةِ أوِ الكمونِ لتوضح أنَّ الصدمة النفسيـَّةَ تجربةٌ مؤجَّلةٌ من وقت سابقٍ ترجعُ لتلاحقَ الناجيَ وتحاصرَه على نحو متكرِّرٍ. وحين لا تظهرُ الأعراضُ المؤلمةُ للصدمة النفسيـَّةِ، يدخلُ الأشخاصُ في دورةٍ لا إراديـَّةٍ من التكرار تعيدُ إحياءَ التجربةِ النفسيـَّة الصادمةِ.

ويثيرُ الحلمُ المتكرِّرُ عن حدث صادمٍ حيرةَ فرويد لأنَّه غيرُ قابلٍ للفهم «على أنَّه رغبةٌ أو معنًى غيرُ واعٍ»، إلا أنه يظهرُ مجرَّداً وغيرَ مفهومٍ، ليمثلَ عودةً حرفيـَّةً للأحداث «بدون إرادةِ الشخصِ الذي يسكنُه». ويختلف هذا عنِ الأمراض العصابيـَّةِ العاديـَّةِ، التي تُفهَمُ أعراضُها على أنَّها محاولةٌ للتخلُّصِ من الأحداث غيرِ المرغوبة. ويعبِّرُ تكرارُ الأحداثِ التي تسبِّبُ الألمَ عن عدم قدرةِ العقلِ في التخلُّصِ من الأحداث الماضيةِ المؤلمةِ. وتؤكدُ كاروث أنَّ هذا التكرارَ اللاإراديَّ يحدثُ ويعودُ في وقت لاحقٍ للأحداث الأصليـَّةِ لأنَّ الذاتَ لم تستوعبِ التجربةَ عند حدوثها، ولأنَّ الحدثَ الصادمَ نفسياً لم يكن متوقَّعاً لدرجةِ أنَّ إدراكَها لن يكون متماسكاً أو واضحاً. وعليه تتكرَّرُ هذه الصدمةُ النفسيـَّةُ في وقت متأخِّرٍ عن وقت حدوثِها على شكلِ كوابيسَ أوِ استرجاعاتٍ لذكرياتِ الماضي. ويمكنُ أن توصفَ هذه الأزمةُ بأنها ليستْ ذاتَ معرفةٍ بسيطةٍ، بل تتميَّزُ بالأساليب التي تتحدَّى فيها شهادتَها وتتطلبُها في الحين نفسِه. وتلمحُ كاروث، في أثناء تحليلِ هذه الجوانبِ الغامضةِ للصدمة النفسيـَّةِ، إلى ضرورة إعادةِ التفكيرِ في الإحالة لإعادة تحديدِ الصدمة النفسيـَّةِ في أثناء عمليـَّةِ الفهم.

وتشيرُ المؤلفةُ في المقدمة «الجرحُ والصوتُ» إلى نمطٍ من المعاناة المستمرةِ بشكلٍ غيرِ مفسَّرٍ في حياة بعضِ الأفراد يَرِدُ في الفصل الثالثِ من كتاب فرويد «ما

بعد مبدأ اللذة». ويُبدِي فرويد حيرتَه من الكوابيسِ المرعبةِ التي يراها الناجونَ من المعارك ومن إعادة التمثيلِ المتكرِّرِ للذين تعرَّضوا لأحداث مؤلمةٍ، ويتساءلُ عن طريقةٍ غريبةٍ وخارقةٍ أحياناً تعيدُ فيها الأحداثُ الكارثيَّة نفسَها عند الذين عانوا منها. ويبيّنُ أنَّ هذه التمثيلاتِ تكون واضحةً أحياناً لا لأنها تستندُ إلى أفعال المرءِ الخاصةِ، بل تظهرُ وكأن بعضَ الأشخاصِ محكومون بقدرٍ معيَّنٍ، وبسلسلةٍ من الأحداث المؤلمةِ التي يتعرَّضونَ لها، وتبدو خارجةً عن إرادتهم أو سيطرتِهم تماماً. ويرى أنَّ «أكثرَ الصور الشعريَّةِ تأثيراً لمثل هذا القدرِ يمكن أن توجدَ في القصة التي يرويها تاسو في ملحمتِه الرومانتيكيَّةِ لتحرير القدس.»(*)

يقتلُ بطلُ هذه القصةِ تانكرد حبيبتَه كلوريندا، من دون قصدٍ منه في مبارزةٍ وهي متنكِّرةٌ بدرعِ فارسٍ من الأعداء. وبعد دفنِها، يشقُّ طريقَه إلى غابة سحريَّةٍ غريبةٍ، كانت مرعبةً لجيش الصليبيينَ. ويضربُ بسيفه شجرةً طويلةً، فيتدفقُ الدمُ من القَطْعِ الذي أحدثتْه الضربةُ، ويُسمَعُ صوتُ كلوريندا التي كانت روحُها حبيسةً في تلك الشجرةِ، التي تشتكي من أنَّه قد جرحَ حبيبتَه مرةً ثانيـةً. وتمثِّلُ الطعنتانِ الأولى والثانيـةُ بشكلٍ استرجاعيٍّ في نصِّ فرويد الطريقةَ التي تكرِّرُ تجربةَ الصدمةِ نفسِها بإصرار، من الأفعال غيرِ المعروفةِ للناجي ومن دون إرادةٍ منه. وتجسِّدُ قصةُ تاسو على نحوٍ مفجعٍ التجربةَ التي يسمِّيها فرويد ‹عصابَ الصدمةِ النفسيَّةِ› - بكونها إعادةَ تمثيلٍ غيرَ مقصودةٍ لحدثٍ لا يستطيعُ المرءُ نسيانَه بسهولة. وما يلفتُ النظرَ في قصة تاسو لا الفعلُ غيرُ الواعي المسبِّبُ للأذى وتكرارُه غيرُ المقصود ولا المرغوبِ فيه، وإنما الصوتُ الحزينُ المؤثِّرُ الذي يصرخ، وينطلقُ من الجرح مُشكلاً مفارقة. لا يتكرَّرُ فعل تانكريد وإنما يُسمِعُ من ذلك التكرار صوتاً يصرخُ عليه ليرى ما فعلَه. إذ يخاطبُه صوتُ حبيبته، ويظهر بتلك المخاطبةِ أنه يشهدُ على الماضي الذي أعادَه بلا قصدٍ منه. وتمثلُ قصةُ تانكريد تجربةَ صدمةٍ نفسيَّةٍ، تتمثلُ في تأثير صرخةِ الجرح، التي تشهدُ بحقيقةٍ لا يستطيعُ تانكريد نفسُه أن يفهمَها تماماً. ويلتفتُ فرويد إلى الأدب ليصفَ تجربة الصدمةِ النفسيَّةِ، فيكونُ الأدبُ مثلَ التحليل النفسيِّ مهتماً بالعلاقة المعقدة بين المعروفِ وغيرِ المعروفِ. ففي النقطة المحدَّدةِ التي يتقاطعانِ فيها تلتقي حصراً

(*) وهذه قصيدة ملحميَّة من أدب عصر النهضة الإيطالي كتبها توركواتو تاسو عام 1581، وتشير إلى أحداث الحملة الصليبيَّة الأولى ضد المسلمين للسيطرة على مدينة القدس، ولها مكانةٌ مهمة في تاريخ الأدب الإيطالي.

لغة الأدبِ ونظريـَّةُ التحليل النفسيِّ لتجربة الصدمةِ.

وفيما يخصُّ فكرة الجرحِ المزدوج، يستدعي فعلُ تانكريد المعنى الأصليَّ للصدمة النفسيـَّةِ (trauma)، ويعني أيضاً الصدمة النفسيـَّةَ أوِ «الجرحَ» باللغة اليونانيـَّة، ويشيرُ أصلاً إلى إصابةٍ تقعُ على الجسد. أما في الاستعمال الحديثِ لهذه الكلمةِ، لا سيما الأدبياتُ النفسيـَّةُ والطبيـَّةُ، على نحوٍ خاصٍّ في نصِّ فرويد، فتُفهَمُ الكلمةُ بكونها جرحاً يصيبُ العقلَ لا الجسدَ. لكن يبدو أنَّ ما يقترحُه فرويد في كتاب «ما بعد مبدأ اللذة» أنَّ جرحَ العقل، وهو فرقٌ في تجربة العقلِ والنفسِ والعالمِ، لا يشبهُ جرحَ الجسد القابلَ للشفاء، وإنما يحدثُ، مثلَ جرحِ تانكريد الأول المميتِ لكلورِيندا المتخفيـَّةِ في المبارزة، ويقعُ في التجربة بشكل سريعٍ ومفاجئٍ، ولذلك معرفةُ الوعي له بصورةٍ تامةٍ غيرِ متاحة، بل يفرضُ نفسه على نحو متكرِّرٍ في الكوابيسِ والأفعالِ المتكرِّرةِ للناجي، مثلُ تانكريد الذي لا يسمعُ صوتَ كلورِيندا حتى يقعَ الجرحُ الثاني، كذلك لا يمكن موضعة الصدمة النفسيـَّة في العنف البسيطِ أو في حدثٍ أصليٍّ في ماضي المرء، وإنما في طريقةٍ طبيعتُها غيرُ قابلةٍ للاستيعاب، وتعودُ لتلاحقَ الناجيَ لاحقاً. إنَّها قصةُ جرحٍ يصرخُ ويخاطبُنا في محاولةٍ لإخبارنا بالواقع أوِ الحقيقةِ التي لا يمكنُ أنْ تتوافرَ بطريقةٍ أخرى. وليس لها في ظهورها المتأخِّرِ أنْ ترتبط بما هو معروفٌ وحسب، بل أيضاً بما يظلُّ غيرَ معروفٍ في أفعالنا ولغتِنا.

وتتقصَّى كاروث في هذا الكتابِ الطرقَ التي تتحدَّثُ فيها نصوصُ فترةٍ معينةٍ في التحليل النفسيِّ والأدبِ ونظريـَّةِ الأدبِ عنِ القصة العميقةِ لتجربة الصدمةِ النفسيـَّةِ . وتناقشُ الطرقَ المعقَّدةَ التي يتشابك بها المعروفُ والمجهولُ في لغة الصدمةِ النفسيـَّة والقصصِ المرتبطةِ بها. وسواءٌ أكانتِ النصوصُ التي تتناولها متعلِّقةً بنظريـَّةِ الصدمة النفسيـَّةِ في التاريخ الفرديِّ أوِ الجمعيِّ، كما هي الحالُ عند فرويد، أم في قصةِ شخصين مرتبطينِ بتجاربهما الكارثيـَّةِ وبما يدور حولها، كما هي الحالُ عند دوراس وريسنيه، فكلُّ نصٍّ من هذه النصوصِ يهتمُّ بطريقته الخاصةِ بقضيـَّةٍ محوريـَّةٍ من قضايا الاستماع والمعرفةِ والتمثيلِ؟؟؟؟؟ ما ينتج من التجربة الحقيقيـَّة للأزمة.

أما في قصة حادثٍ، فتؤكِّدُ المؤلفة بقراءتها لكتابي فرويد «ما بعد مبدأ اللذة»

و «موسى والتوحيد» أنَّ الصدمة النفسيَّةَ ليست مجرَّدَ حدثٍ، وإنما هي الوقوعُ المروِّعُ وغيرُ المتوقَّعِ لحادث معيَّنٍ. ومثالُ ذلك حادثُ قطارٍ يخرجُ منه شخصٌ سالماً على ما يبدو، لكنَّه يعاني بعد أسابيعَ من أعراض الصدمةِ. ولا يمثلُ الحدثُ أن ما يعودُ يلاحقُ الضحيَّة ليس فقط حقيقة الحدث العنيف، لكن حقيقة أن ارتباطاً حتمياً بالعودة للإحالة – الحقيقة غير المتوقعة – للقصة الصادمة.

وفيما يخصُّ علاقةَ الصدمة بالتاريخ، يمكنُ القولُ إنَّ الصدمةَ النفسيَّة بكونها سرداً لخبرةٍ متأخِّرةٍ، بعيداً عنِ الهرب من الموتِ أو من قوَّتِه الإحاليَّةِ، تشهدُ بالأحرى على تأثيرٍ لهذه القصةِ لا نهايَةَ له في الحياة. ففي قصةِ تاسو، لا ينجو تانكريد من حقيقة تأثيرِ الموتِ – حقيقةُ حادثِ الجرح وموتُ كلوريندا – ولكن عليه أن يعيشَ الحادثةَ مرتينِ. وهذه الأزمةُ في جوهر العديدِ من سرديات الصدمةِ النفسيَّةِ غالباً ما تظهرُ فعلياً على شكل سؤالٍ ملحٍّ: هلِ الصدمةُ النفسيَّةُ مواجهةٌ للموت، أو تجربةٌ مستمرةٌ للنجاة منه؟ لذلك كان في جوهر هذه القصصِ نوعٌ من القول المزدوجِ، التأرجحُ بين أزمة الموتِ والأزمةِ الملازمةِ للحياة، وبين قصةِ الطبيعةِ غيرِ المحتملةِ لحدثٍ معيَّنٍ وقصةِ الطبيعة غيرِ المحتملةِ للنجاة منه.

ويمكن توضيحُ الدوافعِ النظريَّة والأدبيَّةِ هنا بفكرة صوتِ الآخر، مثلاً قصةُ الجرح الباكي في قصة تاسو، أيِ الصوتُ الذي يسمعُه تانكريد من الشقِّ أوِ الجرحِ الذي أحدثَه سيفُه في الغابة، وهو صوتُ حبيبتِه كلوريندا التي قتلها بسيفه خطأً. فالجرحُ أساساً ليس جرحَ تانكريد، بل جرحَ الآخر وصدمتَه. والجرحُ الناطقُ الذي يخاطب تانكريد ليس مجردَ حكايةٍ رمزيَّةٍ للصدمة النفسيَّةِ وتكرارِها الغريب، بل هي حكايةُ نظريَّة التحليلِ النفسيِّ ذاتِها، ذلك أنَّه يسمعُ صوتٌ لا يتعرَّفُه تماماً، ولكنه مع ذلك شاهدٌ عليه.فالاستماعُ إلى مخاطبة شخصٍ آخرَ، تظلُّ غامضةً ولكنها تتطلَّبُ الردَّ، وهذا ما يظهرُ في نصوص دوراسو ولاكان. ففي فيلم «هيروشيما مون أمور» تقع الأحداثُ في قلب المواجهةِ بين امرأةٍ ورجلٍ، بين المرأةِ الفرنسيَّةِ التي شاهدتْ حبيبَها الألمانيَّ يموتُ في الحرب والرجلِ الياباني الذي هلكت عائلتُه بسبب القنبلةِ في هيروشيما: وهو الشخصُ الوحيدُ والقادرُ على الاستماع وتلقِّي خطابِ المرأة عبر المسافةِ بين ثقافتيهما ومن تأثير الصدماتِ النفسيَّة عليهما. وبالمثل، الاستماعُ إلى شخصٍ آخرَ يخاطبُنا يشكِّلُ إعادةَ تفسيرِ لاكان لسردِ فرويد

عن حلم الطفل المحترقِ بتأكيد لقاءٍ بين أبٍ وطفله: بين طفلٍ مات بالحمَّى واشتعلت جثَّتُه بالنار من سقوط شمعةٍ عليه بالخطأ وأبٍ نائمٍ غيرِ واعٍ لهذا الاحتراقِ في الغرفة المجاورة، ويسمعُ في حلمه صوتَ طفلِه الميتِ يطلبُ منه أن يرى النارَ، «يا أبي! ألا ترى أنَّني أحترقُ؟» هذا النداء من شخصٍ آخرَ يطلبُ أن يُرى و يُسمعَ، وهذه الدعوةُ التي يأمرُنا بها الآخرُ أن نستيقظَ، ويتردَّدُ صداها في مجموعةٍ من النصوص، تشكلُ طريقةً جديدةً للقراءة والاستماعِ يلتمسُها على نحو عميقٍ كلٌّ من لغة الصدمةِ النفسيَّة وصمتِ تكرارها للمعاناة.

وتسعى كاروث في الفصلينِ الأولِ والثالثِ إلى إعادة تأويلِ مفهوم فرويد للصدمة من كتابيه «ما وراء مبدأ اللذة» و»موسى والتوحيد». وتبحثُ في الحالة الملغزةِ للصدمة النفسيَّةِ في قصص الدمارِ والنجاةِ منه. وتتكئُ أيضاً على مقولةِ فرويد الواردةِ في كتاب «موسى والتوحيد» أنَّ الأمرَ يستغرقُ حرباً كي يتعلَّمَ المرءُ أنه كان مسؤولاً عن كلِّ شيءٍ يراه وعن قدرِ مسؤوليَّتِه عن كلِّ شيءٍ فعلَه. والمشكلةُ أنَّ المرءَ لا يعرفُ ما الذي كان يراه حتى يمرَّ بعضُ الوقتِ، أو سنواتٌ، وأنَّ جزءاً كبيراً من ذلك لم يكن مدرَكاً على الإطلاق، ولكن ما يراه يبقى ماثلاً أمامَ عينيه. لذلك راح النقدُ الأدبيُّ يُظهرُ مؤخراً اهتماماً واضحاً بأنَّ المشكلاتِ المعرفيَّةَ تؤدِّي إلى شلل في الموقف الأخلاقيِّ والسياسيِّ. ويتضمَّنُ احتماليَّةَ أن يكون المرجعُ غيرَ مباشر، أي تاريخُ الآخرين وتاريخُنا الخاصُّ أيضاً، ومن هنا استحالةُ الوصولِ إلى أيَّةِ وسائلَ لاتخاذِ أحكامٍ أخلاقيَّةٍ أو سياسيَّةٍ.

ويناقشُ الفصلُ الرابعُ مقاومةَ النظريَّةِ الإحالةَ إلى الواقع بحسب ظهورها على شكلِ «جسدٍ ساقطٍ» في مقال بول دو مان المعنون «مقاومةُ النظريَّة»، وكذلك في كتابات دو مان عن فون كلايست وإيمانويل كانت، حيث تُظهرُ كاروث السبيلَ الذي تصبحُ فيه نظريَّة دو مان عن الإحالة سرداً مرتبطاً بمعنى السقوط. يظهر ذلك في مأساة كلايست في بذلِه كلَّ ما يستطيعُ لكي يحصلَ على منصب أستاذِ كرسيٍّ كانط في جامعة كوينسبيرغ الألمانيَّةِ، ويأملُ أن يتزوجَ خطيبتَه التي يحبُّها قريباً واسمُها فيلهلمين فون زنج. لكن طموحَه الفلسفيَّ والمهنيَّ يشغلُه ويؤدِّي إلى انفصاله عن خطيبته في النهايـة، لا سيما أنَّ فيلهلم تراغوت كروغ كان ينافسُه على المنصبِ الذي سعى إليه. وتتضاعفُ مأساةُ كلايست، ذلك أنَّ خصمَه كروغ

يحصلُ على المنصب، ويتزوَّجُ خطيبتَه التي انفصل عنها. كان الأمرُ مؤلماً له لأنَّ كلايست يتخلَّى عن فيلهلمين من أجل تحقيق هدفِه، فوجد نفسه مستبدلاً كزوجٍ بكروغ، ويحصلُ على الأستاذيـَّة في الفلسفة. وتناقشُ المؤلفةُ هذه المأساةَ في مسرحيـَّة كلايست التي نشرَها عام 1805 وسمَّاها «الإبريقُ المكسورُ»، وتذكر أنه لم يكنْ أمام كلايست إلا هذه التسميـةَ. وتشيرُ إلى تحطُّمِ خططِ كلايست، الذي يصمِّمُ على إنهاء حياته بوضع رصاصةٍ في رأسه.

ويتناولُ الفصلُ الخامس إعادةَ نظر جاك لاكان في الصدمة النفسيـَّةِ من تفسيراته لنصوصِ فرويد، ولا سيما كتابُه «تفسير الأحلام»، فيعيدُ لاكان تفسيرَ العلاقة المعقَّدةِ للنفس التي تعجزُ عن فهم الحدثِ، وتلحظُ المؤلفةُ أنَّ الأمر يرتبط بعلاقةٍ أكبرَ مما يمكن معرفتُه عنِ الأحداث، وترتبطُ بهويـَّةِ الذات وعلاقتِها بالآخرين، بما يتجاوزُ المعرفيَّ وصولاً إلى الأخلاقيِّ. وتستعملُ المؤلفةُ قصةَ الحلمِ الواردةَ في بدايـة الفصل السابعِ من كتاب فرويد الذي يحاول فيه ربطَ نظريتِه عنِ الأحلام وتحقيقِ الرغباتِ بمسألة الواقعِ الخارجيِّ، وبالأخص بواقعِ الموت والكارثةِ والخسارةِ – قصةُ الطفل المحترقِ والأبِ النائمِ الذي لا يلتفتُ إلى صراخ ابنِه. وتتطرَّقُ كاروث بعدها إلى العلاقة بين الوعيِ والنومِ، وقصةِ استيقاظِ الأب، ومواجهةِ حقيقةِ موتِ الطفل، وإلى طبيعةِ النجاة التي تنطوي على سؤالٍ أكبرَ عنِ المسؤوليـَّة، ومخاطبةِ الطفلِ الفاشلةِ للأب، ورؤيـةِ الطفلِ يحترقُ كضرورة لا مفرَّ منها، وإلى كلماتِ «أنا أيضاً رأيتُ» التي تشيرُ إلى ضرورة الكلامِ الذي يوقظُ الآخرين، وانتقال التحليل النفسي التي تتطرق إلى فقدان لاكان نفسِه لطفلته في حادث سيارةٍ، كما فقد فرويد ابنتَه صوفي بسبب الحمَّى، وكما فقد العجوزُ ابنَه الذي يحترقُ بسقوط الشمعة. إنَّه انتقالُ الصدمة النفسيـَّةِ، مأساةُ نجاةِ الأب من تجربة وفاةِ الطفل على نحوٍ غيرِ متوقَّعٍ في حادثٍ مؤلمٍ.

وتكمنُ أهميـَّة الكتاب في كونه عملاً رائداً في دراسة فكرةِ الصدمةِ النفسيـَّةِ التي تستندُ إليها أعمالٌ نقديـَّةٌ أدبيـَّةٌ كثيرةٌ في أيامنا هذه، وبالاستناد إلى أعمال روَّادٍ في مجال التحليلِ النفسيِّ في مقدِّمتِهم سيغموند فرويد وجاك لاكان. وكُتِبتِ النسخةُ العربيـَّةُ من الكتاب بلغةٍ عربيـَّةٍ سليمةٍ، تتَّسمُ في بعض المواضع بالصعوبةِ وعدمِ الوضوحِ ومردُّ ذلك إلى لغة الأصل وكونِ العملِ بحثاً في التحليل النفسيِّ

بالأساس. وقد يرى القارئُ المدقِّقُ إمكانيـَّةً لإعطاء ترجمةٍ مختلفةٍ لهذه الكلمةِ أو تلك وهذا من طبيعة الأعمالِ المترجمةِ مثلاً عنوانُ مسرحيـَّةِ كلايست «الإبريقُ المكسورُ» قد تترجَم «الجرَّةُ المكسورةُ» وأيضاً On the Marionette Theatre «عن مسرح العرائسِ»، قد تترجَمُ «في مسرح الماريونيت (الدُّمى المتحرِّكةُ)»، وهكذا دواليك. وقد يفضِّلُ البعضُ ترجمةَ mind بالذهن بدلاً من العقلِ، وهذه كلُّها أمورٌ نسبيـَّةٌ تتعلق بدرجة إحاطةِ المترجمِ بالنصِّ الذي يتعاملُ معه وملاءمةِ هذه الكلمةِ أو تلك للمعنى؛ وقد يعترضُ قارئٌ حصيفٌ بالعربيـَّة على استعمال كلمةِ «متوفر» وينصحُ بكلمةِ «متوافرٍ»، أو على كلمة «باعتباره» ويطلبُ بدلاً منها «بوصفِه» أو «بكونه»، وهذه الأمورُ لا تنقصُ من جودة النصِّ المترجم وأهميتِه. ويكاد أيضاً الكتابُ يخلو من الأخطاء المطبعيـَّةِ، ولم يُلحَظْ سوى خطأ مطبعيٍّ واحدٍ في المقدمة في قسم قصَّةُ حادثٍ (حيقيقة). وفي الواقع، بذلَ المترجمُ جهداً واضحاً في إنجاز عملِه هذا، ويظهرُ ذلك في المتن نفسِه والحواشي الوافيـةِ التي تملأ صفحاتِ الكتابِ مضيئةً النصَّ على نحوٍ ملحوظٍ، والمصطلحاتِ والعناوينِ والأسماءِ الواردةِ فيه. والحاصلُ أنَّ الكتابَ مناسبٌ تماماً لاعتماده مرجعاً لأنَّهُ يمكن أن يُعدَّ نوعياً في مجاله.

مسرحية
الحكيم الشاب

ساطم أولغ زادة

محمد الحفري

مسرحي وروائي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

هذه المسرحية التي ترجمت عن اللغة الروسية والتي تحمل عنوان « الحكيم الشاب» هي واحدة من ثلاث مسرحيات من طاجيكستان لعدد من المؤلفين، وهي صادرة عن اتحاد الكتاب العرب بعد أن ترجمها كل من الدكتور غسان مرتضى، والأستاذ نذر الله نزار والمسرحية المذكورة من تأليف ساطم أولغ زادة الذي ينتمي إلى طاجيكستان، وهي تقع الآن ضمن الحدود الإدارية لجمهورية أوزبكستان، مثلها في ذلك مثل سمرقند وبخارى وفرغانه وغيرها من المدن التي يسكنها الطاجيك.

وتأتي أهمية هذا العمل كما تؤكد الترجمة من كونه يتحدث عن لحظات خاصة من أيام شباب العالم الشهير ابن سينا، والكاتب لا يلقي عليها الضوء من منطلق المؤرخ، أو كاتب السيرة الذاتية، بل من موقع الأديب المبدع الذي يكتشف ويسقط ويعصرن التاريخ، ونجده يشحن شخصياته بروح المرونة والحداثة، لأن المسرح في تعريفه الأساس هو ما يحدث الآن.

يلاحظ من يقرأ النص، ومنذ بدايته أن الكاتب يستخدم طريقة الراوي، ولكن من هو ذلك الراوي؟ وكيف خطر في باله أن يحضر شخصية عمر الخيام، وهي لم تعاصر بطله ولم تعش معها؟ وللإجابة على هذين السؤالين يجب أن نقر أولاً أن شخصية الشيخ الرئيس ابن سينا هي واحدة من الشخصيات النادرة والفذة في تاريخ البشرية، وهي قد ملأت الآفاق شهرة وتجاوزت الحدود، ولذلك سعى المؤلف كي يحضر شخصية شهيرة تعادلها، أو توازيها على الأقل، ولذلك تم اختيار عمر الخيام، ليقوم بدور الراوي ويشكل مدخلاً لنصه.

من ناحية أخرى كان الراوي، ونقصد هنا شخصية عمر الخيام الحقيقية من المتتبعين لحركة ذاك العالم، وقد سار على ذلك الدرب، وهو من الشخصيات التي ذاع صيتها أيضاً، وبدءاً من ذلك المشهد التمهيدي الذي يفتتح فيه المسرحية، يضعنا المؤلف في تلك الأجواء التي تعود للقرون الوسطى، من خلال شخصية الأحول الذي يرتدي زياً يعود إلى ذلك الزمن، ومن خلال الراوي عمر الخيام الذي يبدأ كلامه قائلاً: أعزائي الأصفهانيين انقضت أربعون سنة على اليوم الذي انتقل فيه الشيخ الرئيس أمير العلماء، أبو علي بن سينا، من دار الفناء إلى دار البقاء. لقد أنقذ كتابه العظيم، القانون في الطب آلاف وآلاف المرضى، لكن الموت غلبه، هل يستطيع أحد أن يقهر الموت؟

بعدها يلقي بيتين من الشعر يقول في واحد منهما:

حلّ فكري في الكون كلَّ معمَّىً

من حضيض الثرى لأوجِ النجومِ

وقبل أن يكمل، يعترضه الأحول الذي يسأله: لمن هذه الأبيات؟ ثم يقاطعه ثانية، وثالثة، ليتحدث عن الشعر ورباعيات الخيام وغيرها، لكن الراوي يقول مبتسماً: أرى أنك من الناس الذين يتغافلون عن أهمية الكتب العظيمة، جئت إلى هنا كي أتحدث عن معلمي.

عندها تثور ثائرة الأحول، فيقول غاضباً: أتقول معلمك، وأنت لم تكن قد ولدت بعد؟

في هذا المشهد التمهيدي كما أسلفنا، يتضح ذكاء المؤلف في عدة أمور، منها أنه يغمز من قناة الذين يعادون العلم، وهذا ما سيظهر لاحقاً، ومنها أن هذه الشخصية، أي الأحول، ستكون مع الشخصيات اللاحقة، أما لماذا تتصف بتلك الصفة ، فالمقصود منها ليس الصفة الجسدية، بل ذلك الحول الذي يقصد فيه الكاتب أولئك الذين يحيدون عن الحقيقة، ويبتعدون عنها، إضافة إلى ذلك، فإن تقنية المقاطعة من قبل تلك الشخصية قد أدت مهمة تعد أساسية في سائر الفنون الأدبية والدرامية، لأن التشويق أهم من المعلومة، وهو ما يؤدي إلى الوصول الصحيح إليها، حيث يكشف النص الكثير من الأعمال التي قام بها ذاك العالم، وبعض جوانب حياته الشخصية ولماذا لم يتزوج وينجب الأولاد على سبيل المثال؟ على أن ذلك لا يشكل سوى الهامش الصغير من العمل، أو المنجز الإبداعي الذي بين أيدينا، فالمسرحية لم تتطرق سوى إلى جزء يسير من حياة بطلها، وأرادت أن تعالج مسألتين، أو لنقل معترضتين لأي مشروع نهضوي في شرقنا، وقد ينحصران تقريباً في بقعتنا العربية وبعض البلدان التي تتشابه معها.

أما الأولى فهي مسألة فهم التاريخ وتأويله، وموقفنا شبه الثابت منه، وأما الثانية فتتمثل في الثنائية المرافقة لحياتنا ونقصد هنا الخير والشر، والعلم والجهل، العقل والخرافة ، الطب والشعوذة، وغيرها، ولعل الأهم بينها هو ذلك الصدام الدائم بين الإيمان النقي الصادق، والشكليات الدعية والكاذبة ، وقد جسد الطرف الأول في هذا العمل، وعبر عنه خير تعبير، كل من حسين أبو علي، ابن سينا، وأصدقائه، خرم، وشمس، وعبيد، وسيتوره والدته، والأميرة أناهيد أخت الأمير الساماني، وأبو الفضل شاغاني أمين مكتبة دار الحكمة ومعلم ابن سينا، والطرف الثاني مثله كل من الشيخ أبو طاهر ومعه الأفطس والأحول، وبائعة التمائم ، كما أن هناك شخصيات أخرى كالمرضى لدى الطبيب، والباعة في الأسواق، وتلك الشخصيات تعد من العوام، وهي تقريباً بقيت على الحياد، ولم تدخل في الصراع الذي جرى إلا في أوقات قليلة ونادرة وقد يضاف إليها شخصية العروضي الذي تراجع من شدة خوفه عن السعي نحو العلم مع أنه محب للمعرفة، وراغب في الحصول عليها، وعن هؤلاء الذين يأخذون دور الحياد في الصراعات والأزمات وغيرها وهم الأعظمية من سواد الناس، يبدو السؤال مشرعاً نفسه، وهو لماذا يبقيهم أغلب

المبدعين على تلك الحالة مع أنهم الأس الحقيقي للحياة ووقود تلك الصراعات وحطبها الذي تشتعل فيه النيران؟

في المشهد الأول من المسرحية، يعيدنا الكاتب إلى مدينة بخارى، والزمن هو القرن العاشر الميلادي، حيث تظهر على الستارة الخلفية رسوم للمدينة القديمة، مع قبة المسجد، وجزء من بوابة مصنوع من مادة بلاستيكية، والبداية من السوق، حيث نجد البائع الأول يقول مروجاً بضاعته: قرنفل هندي يساعد على الحبل، نشارة الفضة لمعالجة تسرع خفقان القلب، عطوس للزكام. أما البائع الثاني فيردد: مسك شذي الرائحة من التيبت، قطن طبي للرقبة.

ومن أجل أن يوضح لنا الإشكالية مع تلك السلطة التي تريد التدخل في كل شيء، نرى أبو الطاهر ومعه مرافقته، يتقدم من البائع الأول ويسأله: ويحك، أتتاجر بالسموم؟

يرد البائع الأول: لماذا تقول السموم يا شيخنا الجليل؟

يشرح له مستفيضاً عن خطورة تلك الأدوية، ويحذره من التعامل معها أو بيعها، وتلك لفتة مهمة للنص، يدخل من خلالها إلى الصراع القائم داخل البنية العقلية لذاك المجتمع والتي تمتد بشكل مستمر، وقد يكون المؤلف في قصديته يريد أن يجد الجو المناسب لظهور الشيخ ابن سينا ، من دون أن يغفل عن الإطار العام الذي كان محيطاً بمدينة بخارى في ذلك الوقت بالذات، وربما هو حال جميع الممالك التي انفصلت عن مركزية الدولة الأم في بغداد، واشتعلت بينها الحروب والغزوات، وقد احتل «قراخان» أبو نصر مدينة بخارى قبل سبع سنوات، لكنه لم يوفق في البقاء فيها، وهاهو ولده نصر سليل أسرة «القرخانيين» في المدينة، يعاود الكرة، ويريد احتلالها والاستيلاء عليها.

في هذا المشهد بالذات هناك مفارقة، تكمن في قبول أبو الطاهر لبائعة التمائم، لأن زوجها كان تقياً، وهي سوف تلتقي معه في الجنة كما يعتقد، ورفضه لكتب ومنجزات علمية وطبية أخرى، وفي هذا المشهد أيضاً نرى الشاب حسين أو ابن سينا يدخل هذا السوق، ليوزع المال على الفقراء، والمناسبة لذلك كانت في تمكنه من فهم كتاب استعصى عليه فهمه لبعض الوقت، ويومها ضرب أبو الطاهر عكازه في الأرض، مردداً: أولاد الشياطين، يتعمقون في علوم الإغريق كما تتعمق الخنافس في المزابل. ويرد عليه مرافقه الأحول : النار جزاء المرقة والكفار

كما تفضلتم مولانا، وهنا ننوه من جديد أن هذه الشخصية، أي الأحول، ظهرت فيما سبق، ونقصد زمن التقديم للعرض، ثم عادت وظهرت في متن النص، وتلك لعبة ذكية من الكاتب ساطم أولغ زادة الذي كرس معظم وقته للإبداع المسرحي، وقد كتب عدداً من النصوص التي يعالج بها مشكلات المجتمع الطاجيكي ومنها «شودمون، والجوهرة المتلالئة، والفدائيون الحمر» لكنه لم يستطع قول كل ما يريده عن القضايا المعاصرة ، لذلك عاد إلى التاريخ كي يسقط آراءه على أحداثه، أو ليقولَ أبطاله التاريخيين ما لم يستطع قوله على ألسنة أبطاله المعاصرين، ومن أجل هذا الشأن على وجه التحديد كتب مسرحية «رواكي» التي تعالج حياة الشاعر الأعمى، مؤسس الأدب الفارسي، ثم كتب بعدها مسرحية «تيمور الملك» التي يتحدث فيها عن مقاومة الشعب الطاجيكي للغزو المغولي، ومسرحية «العلامة أدهم» التي تتطرق إلى قضية النهضة والتنوير في إمارة بخارى، ومسرحية «الثائر واسع» ذاك البطل الشعبي الذي قاد انتفاضة الفلاحين والفقراء ضد أصحاب الأملاك والإقطاع، ونحن في هذا العرض لأعمال الكاتب والتاريخي منها تحديداً، نريد الإشارة إلى كاتب خبر هذا النوع من الكتابة وعرف كيف يسخرها ويستثمرها على صعيد الإبداع، وهو يعرف ماذا يريد منها بالضبط.

وفي العودة إلى مسرحية « الشاب الحكيم» نجد أن السبب الذي منع أبو الطاهر عن مواجهة بطل المسرحية، الحسين ابن سينا، هو لمعان نجم هذا الشاب وهو في سن ستة عشر عاماً، حيث شفي حاكم البلاد على يديه، ومن ناحية أخرى، فالأمور لم تحسم بعد لصالح أي طرف من أطراف الصراع، والقتال مازال دائراً عند بوابات المدينة، ولذلك كان عليه أن يتريث قليلاً في أمر هذا الشاب، لكنه وكي لا يظن أنه بعيد عن سلطته، يحمل بائعة التمائم رسالة ضمنية، فيها ما يشبه التهديد المبطن، لتوصلها إلى والدته سيتوره.

في المشاهد التالية التي تتوزع بين بيت الحكمة والسوق وبيوت المدينة وغيرها، نلاحظ أن الأميرة أناهيد شقيقة حاكم البلاد هي امرأة متمردة على واقعها، وقد رفضت الزواج من السلطان نصر وهذا ربما يكون سبباً من أسباب الحرب التي تدور رحاها خارج أسوار المدينة، وهي تشبه فكرياً الشاب حسين ابن سينا، وقد راقبت تحركاته وتصرفاته، وأدهشها ذلك الذكاء الذي يمتلكه، وكان من طبيعتها أن تتابع كل ما يصل مكتبة الحكمة، وتقرأ أغلب المجلدات التي تصل إليها، وقد نجدها تلوم نفسها وهي تسأل: لماذا خلقت امرأة لماذا؟ هناك في مكان بعيد في

البراري، تراق الدماء. كل ذلك بسببي، وأنا عاجزة عن فعل أي شيء.

كما نجد في الحوارات التي تدور بين الحسين ومعلمه شاغاني ذلك التواضع الكبير الذي يبديه التلميذ، من دون أن يعترض على قول من أقواله، فهاهو يلومه على سبيل المثال بقوله: أصبحت كثير الاستهتار يا حسين.

فيرد عليه بكل رحابة صدر بالقول: قرأت كل ما في المكتبة من كتب خلال العامين المنصرمين.

لا يركن المعلم شاغاني إلى ذلك الجواب ويقول: سوف أتحقق بنفسي. ومن أجل ذلك يسأله كيف ينتهي كتاب «خروج أبرويه» وما هو المكتوب في الصفحة الرابعة عشر من كتاب «أبقراط» وفي أي كتاب نجد الحديث عن أمعاء الإنسان؟ وغير ذلك من الأسئلة التي يقر بعدها بموهبته وقدرته على الحفظ، وقد كان له من تلك الأسئلة غاية مهمة وكبيرة، قطعها دخول أبو الطاهر مع أتباعه إلى المكان وراح يسأل عن كتب يعد اقتنائها حسب رأيه نوعاً من الكفر، والزندقة ومنها كتب أرسطو، والفارابي وإخوان الصفا، وحين يأتي الحديث على ذكر بغداد يقول: كان لي شرف اللقاء مع أمير المؤمنين، بل أن أكرم بالحديث معه وقد قال لي: إن ثعبان الزندقة الأسود قد تسلل إلى أرض الإسلام كلها ولابد من قتله، وقال أيضاً: يجب أن يسحق المارقون أينما وجدوا، وتحرق كتبهم.

ومن خلال هذا الحديث والأقوال التي وردت نستشف الخلفية الفكرية التي يتمتع بها الطرف الأخر للصراع، واستعداده لفعل أي شيء ضد من يقف في وجهه، ثم أنه يكشف لنا المعاناة والظروف التي عاش فيها ذلك العالم في مرحلة قصيرة من شبابه، والدليل على ذلك الموقف المسبق، ما نقله أبو الطاهر عن الخليفة: إذا احتوت الكتب على ما هو موجود في القرآن، فهذا يعني أنها عديمة الفائدة، وإذا احتوت على ما يخالف القرآن فهذا يعني أنها ضارة. ومعنى هذا الكلام أن الكتب مرفوضة في كلا الحالتين، وذاك الصراع لم يقتصر عند الكاتب على الرجال فقط، بل دار ما يشابهه بين سيتورة والدة العالم ابن سينا وبين بائعة التمائم، وفيه يتضح جلياً الفرق بين العلم والغيبيات.

لقد دفع فضول الأميرة أناهيد وحبها للشاب حسين إلى التخفي وارتداء ملابس الرجال، لرؤية ما يفعله في سهراته مع الأصدقاء، وبعد ذلك ذهبت معه إلى البيت، وهناك يؤكد لها أنه قد عرف شخصيتها مذ جلست معهم في سهرتهم، ويبوح لها

بحبه، فيجد أنها تبادله المشاعر ذاتها، وحين تسأله عن منجزاته الفكرية، وهو في هذا السن يجيبها بالقول: كنت أعمل كل يوم، وكثيراً ما كنت أقضي الليلة كلها وأنا أكتب. كنت أكتب ثلاثين صفحة في اليوم، وحدث أحياناً أن كتبت خمسين. لقد عرضت في هذه الكتب العلوم التي أطلعت عليها كلها، على نحو مختصر طبعاً، ما عدا الرياضيات.

وفي تلك الحوارات التي دارت بينهما على وجه الخصوص لابد من الإشارة إلى المنولوج الداخلي، أو لعله هنا صوت القلب المشتعل بالحب، ونكاد نسمع في غير مكان صوت الحسين وهو يقول أثناء حديث الأميرة: ما أجملها! ما أجملها!

لم يستغن الكاتب عن دور الراوي عمر الخيام في الجزء الثاني من العمل، فهو يعيده، ليخرج من خلف الستارة مردداً الأشعار كما في البداية، لكنه هذه المرة يبدو وكأنه يخاطب بطل المسرحية مباشرة بقوله: أتسمعني يا معلم؟ يتحدث معك تلميذك أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيام. بعد أن مرت أربعون سنة على اللحظة التي ضمتك فيها ألواح القبر، ألا تسمع؟ آه لو أني خلقت قبل الآن، لكنت حميته، ولكن هل حماه علمه من أذى الناس وحسدهم؟ وهنا نلاحظ أن دخول الراوي ثانية، لم يشكل حمولة زائدة على النص، بل أن مثل تلك الأسئلة تزيد من تشويق المتلقي والمتابع للعمل.

ومن جديد يعيدنا الكاتب في هذا الجزء إلى أجواء الحرب والقتال من خلال قول الثاني أثناء انتظارهما للدور في عيادة الطبيب الحسين ابن سينا: أتعتقد أن الخان نصر سينتصر في الحرب؟ فيرد عليه الأول: من أين لي أن أعرف؟

وتأكيداً على وقوع العوام في النيران المشتعلة بين الأطراف كافة يقول الثاني: إذا وصل جنود الخان نصر إلى بخارى فسوف نفقد كل شيء.

عندها يزيد عليه الأول، وكأنه يشرح تلك الحالة: هذه هي الحياة، الأول يزرع، والثاني يسقي ويرعى، والثالث يقول: هذا حقي.

ينتهي المشهد قبل الأخير من العمل بتوبة شخصية العروضي المحب للمعرفة عن مثل تلك القراءات وإحراق الكتاب الذي ترجمه بنفسه، ثم ينقلنا الكاتب إلى المشهد الأخير من العمل والذي نرى أنه تعجل فيه عندما جمع نهايات كثيرة في مشهد واحد وكان بإمكانه أن يذهب إلى أكثر من ذلك، وقد حشد في النهاية على سبيل المثال قصة المعلم شاغاني وهي في حد ذاتها تصلح أن تكون عملاً مستقلاً،

وذلك عندما شاهد العلاقة الحميمة التي تربط تلميذه ابن سينا بتلميذته الأخرى الأميرة أناهيد بعد حوار جرى بينهما قبل وصوله إلى بيت الحكمة، وقصة المعلم شاغاني تتلخص في حكاية شبابه حيث أحب ابنة الوزير والتي بادلته المشاعر ذاتها، وقد تعاهدا ألا يفرق بينهما سوى الموت، وحين كشفت قصتهما، زوجت الفتاة من أحد أمراء الجرجان، أما هو فقد ضرب بالعصا وسجن، لأنه ابن لمؤذن في مسجد صغير ولم يصل إلى مستوى تلك الفتاة التي أحبها، ولعلنا نلحظ من هذه الناحية تطرق النص لمسألة الفوارق الاجتماعية.

يكمل المعلم كلامه، موجهاً حديثه للعاشقين: أقول لكما أن أحلامكما لن يتاح لها أن تتحقق. وبعدها يوجه حديثه لتلميذه قائلاً: ستتذكر كلماتي في يوم من الأيام، لن يكون لك بيت، ولن تسمع ضحك أطفالك. أنت محكوم عليك بالترحال مدى حياتك، وحيداً وحيدا.

كانت تلك الكلمات بمثابة النبوءة من قبل المعلم شاغاني الذي لم يتزوج، وجرى ذلك على تلميذه ابن سينا، وربما المبرر لكليهما هو ذلك الحب المستحيل الذي لا يتحقق على أرض الواقع، ولا يترك لنا سوى الندوب التي تكوي الروح، وتحرقها طوال العمر.

ومن النهايات التي يضعها الكاتب لهذا النص هو دخول جيوش الخان نصر إلى مدينة بخارى وقيام جنوده مع من يساندهم من الداخل بإحراق كل شيء، ولذلك قام المعلم شاغاني بإحراق نفسه، فهو من الأشخاص الذين يعتقدون أنهم لا عيش لهم من دون العلم والكتب، وبعد رحيله يمكن أن ندرك لماذا كان يشدد على تلميذه ويطلب منه الحفظ، وقد قال له يوماً: من الممكن أن تكتب من كل ما حفظت ما هو مهم. وفي موقع جديد نجده يستحلفه أن يفعل ذلك بقوله: يجب أن تقسم لي أنه إذا ما حلت بنا البلية، لا قدر الله، فسوف تقوم أنت ببعث هذه المكتبة من جديد. عاهدني أن تهب حياتك للعلم والمعرفة، هذا هو الشيء الوحيد الذي أطلبه منك. وفي رأينا أن المؤلف أراد أن يشير بعمق إلى هذه الشخصية ربما، ليقول لنا: إن البطل ليس وحده هو البطل، ولولا صانعه لما كان، فهو شريك في تلك البطولة، وبطل يقف وراء ستائر الحياة.

في النهايات التي يضعها الكاتب لنصه، يتمكن بطل المسرحية ابن سينا من الهروب، وكانت حبيبته الأميرة أناهيد ستتمكن من ذلك أيضاً، لولا صوت المنادي

الذي يردد: يأمر الخان الأعظم نصر وفقه الله وسدد خطاه بما يلي: إذا لم تعد الأميرة إلى القصر حتى وقت الظهر، فإن الأمير أبا الملك، وأخاه أبا إبراهيم، سوف يقتلان. أكرر: إذا لم تعد الأميرة أناهيد إلى القصر قبل أذان الظهر، فإن أخويها الأميرين سيقتلان.

لقد رحل ابن سينا عن المدينة وحقق إنجازات علمية كبيرة وكثيرة، وبقي صوت معلمه يرن في ذاكرته: يا ولدي، يحزنني أن أقول لكما إن أحلامكما لن يتاح لها أن تتحقق. وكان صوت الحبيبة أناهيد يتردد في روحه: أحبك يا حسين، أحبك. ليختلط ذلك ويمتزج مع صوت المعلم الأول: أنت محكوم عليك بالترحال وحيداً، وحيدا، ولينتهي العمل ببيتين من الشعر يرددهما الراوي عمر الخيام قائلاً:

لو كان لي كالله في الفلك يدّ لم أبقِ للأفلاك من آثار

وخلقت أفلاكاً تدور مكانها وتسير حسب مشيئة الأحرار

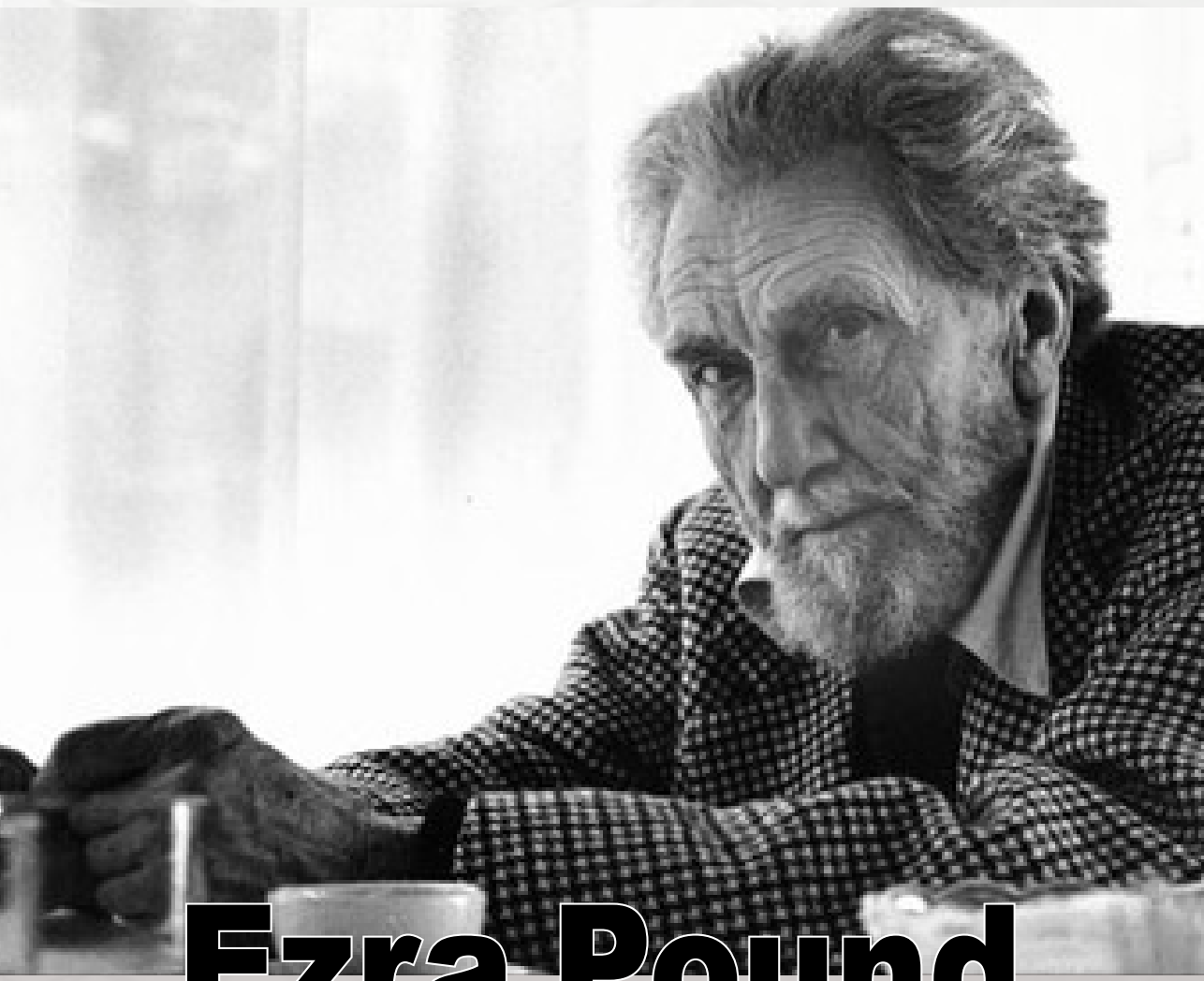
هذه النهاية تعيدنا إلى حديث المترجم الدكتور غسان مرتضى الذي قال في بعض من تقديمه لهذا العمل: وجدت في هذا النص معالجة لكثير من القضايا الحيوية المعاصرة والملحة التي تمس الإنسان العربي على نحو مباشر، ووجدت فيه نصاً مبدعاً، متقناً إتقاناً عالياً وضعه مسرحي محترف، خبر خشبة المسرح، وعرف أسرارها وخباياها، ووجدت فيه أخيراً عملاً صالحاً لخشبة المسرح العربي الذي يشكو أصحابه دائماً من قلة النصوص العربية الجيدة، فيقدمون على خشبات مسارحنا نصوصاً غريبة، لا تمس روح الإنسان العربي، ولا تلامس وجدانه.

بقي القول إن الكاتب ساطم أولغ زاده واحد من كبار أدباء طاجيكستان في العصر الحديث، وترك إرثاً أدبياً كبيراً، وقد كتب إضافة لإعماله المسرحية عدداً من الروايات منها « الأصدقاء الأعزاء- العودة ـ الأرض المحروثة ـ فجر الشباب ـ الثائر الواسع- الصغد» كما اهتم برفد الأدب الطاجيكي بروائع الأدب العالمي، وقد نقل إلى لغته الأم كثيراً من أعمال غوركي، وأوستروفسكي، وتورغينيف، كما نقل هملت لشكسبير، وطبيب رغم أنفه، لموليير، ودون كيخوت لسرفانتس، ويذكر أنه قد شغل بين عامي 1944و1946م منصب رئيس اتحاد الكتاب في طاجيكستان، وأصبح في عام 1951م عضواً مراسلاً في جمعية العلوم الطاجيكية ، ثم تفرغ بعد ذلك للكتابة الإبداعية حتى وفاته عام 1997م، كما نشير إلى أن نص الحكيم الشاب الذي كتبه بمناسبة الذكرى الألفية لرحيل العالم ابن سينا، قد كتب بلغته الطاجيكية الأم، ثم قام بعد ذلك بترجمته بنفسه إلى اللغة الروسية التي أجادها، إجادة لا تقل عن إجادته لغته الأصلية.

نوافذ
على الأدب والثقافة
في العالم

يعدّها ويترجمها: منير الرفاعي
مترجم من سورية
عضو اتحاد الكتاب العرب

عزرا باوند..
الصانع الأمهر



Ezra Pound

عزرا باوند.. الصانع الأمهر

«**إلى الصانع الأمهر**».. هو الإهداء الذي صدّر به ت. س. إليوت قصيدته الطويلة الشهيرة «الأرض اليباب»، ويعتقد كثير من النقاد أنه إشارة إلى عزرا باوند وفضله في صياغة هذه القصيدة التي أحدثت ثورة في الشعر الحديث في العالم والعالم العربي.

يعد عزرا باوند من أهم الشعراء الأمريكيين في القرن العشرين، وعلى الرغم من السمعة السيئة التي لحقت به بسبب انحيازه إلى موسوليني في أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن شاعريته لم تتأثر بذلك كثيراً، بل إنه أثَّر كثيراً في شعراء وكتاب آخرين، منهم جيمس جويس وت. س. إليوت وإرنست همنغواي.

◊ ولادته ونشأته

ولد باوند في الولايات المتحدة عام 1885، ومات في البندقية بإيطاليا عام 1972، وكان شاعراً وموسيقياً وناقداً أدبياً من الطراز الرفيع.

درس الأدب المقارن في جامعة بنسلفانيا في نيويورك (1900 – 1905)، ثم غادر إلى أوروبا عام 1908 وعمره لا يتجاوز الثالثة والعشرين، لعجزه عن التأقلم مع المجتمع الأميركي، لأنه كان شخصاً غير اجتماعي غريب الأطوار.

صنَّفه النقّاد في خانة الجيل الضائع، الذي ضمّ أرنست هيمنغواي وت. س. إليوت وف. سكوت فيتزجيرالد وغيرهم.

انضم في بدايات حياته الأدبية إلى الحركة الحداثية للشعر الأميركي في العشرينيات من القرن الماضي.

عاش في البندقية فترة قصيرة، ثم انتقل إلى لندن عاصمة الآداب الإنكليزية ومقصد شعراء أميركا وأدبائها في ذلك الزمان.

◊ حياته

تزوج في عام 1914 بالفنانة دورثي شكسبير.

تعلم اللغة اليابانية واهتم بالشعر الغنائي السائد في الشرق الأقصى.

في عام 1915 ابتدأ بكتابة رائعته الأدبية «كانتوس» (أي أناشيد) التي ظل يشتغل عليها طوال حياته كلها.

في عام 1920 وصل إلى باريس وانضم إلى جماعة الأدباء والفنانين الباريسيين، الذين أسسوا الحركة الدادائية، ثم السريالية.

استقبل باوند في شقته الباريسية البسيطة أهم الكتاب الفرنسيين من أمثال

جان كوكتو، وأندريه بريتون، واستقبل كذلك همنغواي عندما زار باريس.

اكتشف همنغواي بفضله أعمال الكتاب الجدد، مثل: ت. س. إليوت وجيمس جويس، إضافةً إلى الكلاسيكيين الكبار، مثل: فلوبير، وستندال، وهنري جيمس. في حين أعطى هيمنغواي دروساً في المصارعة لباوند، بهدف تقوية عضلاته!

اعتقد باوند أن الأموال الضخمة التي تجمعها الكنائس المسيحية ينبغي أن توزع على الفنانين والشعراء والفلاسفة والعلماء الذين يكتشفون قوانين العالم ويقدمون خدمات للبشرية.

◊ سجنه

ارتكب عزرا باوند غلطة عمره، حين أيد الدولة الفاشية التي أسسها موسوليني في إيطاليا، ودفع الثمن باهظاً بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. فقد حوكم في بلاده في الولايات المتحدة الأميركية في عام 1945، وسُجن في مصح الأمراض العقلية مدة عشر سنوات أو أكثر. وعلى الرغم من هذه السقطة الأخلاقية الكبرى، فإن بعض النقاد يعدونه من أهم شعراء الغرب في القرن العشرين، إن لم يكن أهمهم. ويضعه كثيرون من حيث المرتبة الشعرية فوق ت. س. إليوت، فقليلون هم شعراء الحداثة الذين امتلكوا طاقته الشعرية الخلاقة.

◊ ترجماته:

ترجم باوند أشعاراً كثيرة من مختلف أنحاء العالم، وكان يبحث من خلال ذلك عن لغة شعرية كونية.

تعلم عدة لغات، وكان يعتقد أن شعر اليابان والصين والهند أقرب إلى البراءة والطبيعة، فقد كان يبحث عما هو بدائي وعفوي وصادق في شعر الأمم التي لم تفسدها الحداثة الصناعية.

كتب في شبابه الأول يقول: «سأكتب أعظم القصائد التي أتيح لمخلوق على وجه الأرض أن يكتبها». وكان يقول: «الكتاب الجيدون هم أولئك الذين يستخدمون لغة فعالة، أي واضحة ودقيقة».

كان من أوائل من استخدموا الشعر الحر وخرجوا على الأوزان والقوافي. وقد أدّى دوراً عظيماً في اندلاع الثورة الشعرية الحديثة التي أثرت في الأدب

الإنكليزي كله في القرن العشرين.

كان تمرده الشعري موازياً لتمرده النفسي والشخصي، فقد اشتهر باحتقاره للعادات والتقاليد السائدة في المجتمع وميله إلى الاستفزاز والخروج على المألوف، وهذا ما حبب السوريياليون فيه.

ويقول عن تجربته الفاشية إنه كان مخطئاً بنسبة تسعين بالمئة، مضيفاً: «فقدت صوابي في الإعصار». ويلخص تجربة حياته بجملة قصيرة: «فشل يساوي كل نجاحات العصر».

◊ الحركة التصويرية

في لندن، التقى باوند كبار الكتاب الإنكليز، مثل: جيمس جويس، فورد مادوكس فورد، ويندهام لويس. وكان ما يزال ينتمي آنذاك إلى الحركة التصويرية، وهي حركة أدبية انخرطت في التجريب الشعري من طريق استخدام لغة غنائية.

كانت الحركة التصويرية متأثرة بآداب الشرق الأقصى والشعر الياباني خصوصاً. وكانت الجماعة التي تنتمي إلى هذه الحركة تنشر أعمالها في مجلة تدعى «الأناني».

لكن دخول الشاعرة الأميركية آمي لويل إلى الحركة التصويرية أدخل الاستياء إلى نفس باوند واعتبر المدرسة منحرفة عما رسمه لها، وخاصة بعد أن صرحت آمي: «لم تحظ التصويرية بالاحترام إلا عندما دخلتُ الحلبة وخرج منها عزرا باوند. المصطلح مصطلحه، والفكرة كانت موجودة في الأجواء، لكن تبدل موقف الجمهور وانتقاله من التهكم إلى الاحترام إنما هو من عملي أنا».

ويردّ باوند: أي احترام هذا؟ هل هو احترام الجشع الرأسمالي والتطاحن على اقتسام العالم؟ إن هذه الموضوعات في رأي باوند لا تعالج باحترام بل بتهكم وسخرية لاذعة. إن ما تحترمه آمي يسخر منه باوند، ولذلك قال إن الإيماجية Imagism صارت آميجية Amygism نسبة إلى آمي لويل Amy Lowell.

◊ «الدردورية» msicitroV أو الدوامة

أصدر الرسام والكاتب وندهام لويس Wyndgam Lewis صحيفةبعنوان Blast (العصفة أو الانفجار) استمرت من عام 1914 إلى عام 1915، وكانت تطلق

البيانات تسخر من كثير من القيم التقليدية القديمة، وتدعو إلى عدم التنكر للتطورات الحديثة من صناعة ومجتمع مدني، لأنه أمر حتمي يجب التعامل معه وليس تجاهله. وأطلق باوند على الحركة التي ساهمت الصحيفة في تأسيسها اسم «الدردورية» Vorticism أو الدوامة كما يطلق عليها الصغار الذين يلعبون بهذه اللعبة في أيامنا. وتجمع الحركة بين التكعيبية والتعبيرية والمستقبلية.. ولكن... ثمة فارق كبير بين الدردورية والمستقبلية، وهو أن الأولى لم تعمد إلى اصطناع الضجيج والخطابة والشتائم وسوى ذلك من أساليب المستقبليين، بل نظرت إلى العصر الحديث نظرة ناقدة. لم تؤمن بأن الآلة كلها خير للبشر كما تزعم المستقبلية، بل نظرت إلى الصناعة باعتبارها سلاحاً ذا حدين. وهذا ما يفسر لنا الكثير من قصائد باوند وإليوت وبقية الشعراء المحدثين. فالدردورية لا تتنكر للصناعة ولكنها لا تمجدها ولا ترى أن المستقبل على يدها سوف يكون باهراً بل قد يكون تعيساً جداً.

◊ رؤى وأفكار

ربما يقال إن صداقة باوند (للدوتشي) موسوليني يعني أنه فاشي النزعة، لا يختلف عن أي فاشي أو نازي متحمس معاد للحلفاء. ويرى أنصار باوند أن إعجابه بموسوليني كان لأن هذا الأخير يريد إعادة التقاليد الرومانية الحضارية ويجنب الطليان جحيم الرأسمالية. وما كلمة «الدوتشي»نفسها إلا إفصاح عما ينشده موسوليني، فهي تعني الفارس الضابط الذي يحمل عصا الماريشالية معلناً قدوم الإمبراطور، لكن موسوليني لم يدَّع أنه إمبراطور، ولا أراد أن يكون إمبراطوراً، بل أراد أن يعيد مجد الحضارة الرومانية بتقاليدها التشريعية ومنجزاتها العمرانية في كل أنحاء العالم فهي أول إمبراطورية منحت العالم الحضارة المادية، كما كانت اليونان أول إمبراطورية منحت العالم الحضارة الفكرية والمنطق والعلم والفن، ولو حذفنا الإمبراطورية الرومانية ومعها إمبراطورية الإسكندر لكان للعالم تاريخ آخر. إن القول إن بريطانيا تمثل روما هو قول مغلوط في رأي باوند، لأن بريطانيا تبني ما يعود عليها بالربح فقط، أي أنها تعمل وفقاً للمال اليهودي، فصارت بهذا المعنى إمبراطورية يهودية، لا علاقة لها بالإمبراطورية الرومانية التي طورت المحراث واختزنت المياه في الأقنية التي نسميها «الأقنية الرومانية» والتي تعتبر أشبه بمعجزة وأشاعت الحمامات المشهورة. إن بريطانيا هي روما اليهودية كما قد يُفهم من كلام باوند «وأنتم أنفسكم صرتم يهوداً

أكثر من اليهود». إن بريطانيا لم تنصب تمثالاً جمالياً واحداً في كل المستعمرات التي دخلت تحت سلطتها. إنها إمبراطورية معادية للفن. إنها إمبراطورية الربح والاستغلال الدموي المريع. واليوم لن يدمر الغرب سوى إمبراطوريتين: بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية.

هذه النظرة التي أفصح عنها عزرا باوند هي نظرية أدبية، إذ ليس هناك أديب مثقف يوافق على هندسة العالم هندسة مادية على الطريقة الأمريكية والبريطانية، بل يريد أن يهندس العالم وفق النظرية الأدبية اليونانية والحضارة المادية الرومانية. يريد تلك الأقنية الثقافية التي حفرتها اليونان في الشرق مثلما يريد تلك الأقنية المائية التي جرتها الإمبراطورية الرومانية في الأراضي التي كانت تكابد العطش وشح المياه. بمعنى آخر إنه يريد نظافة العقل (بالفن اليوناني) ونظافة الجسد (بالمياه الصافية التي وفرتها لـه الحضارة الرومانية). حتى أدباء أمريكا أنفسهم يصيحون في وجهها بأن تدع هذا الأسلوب «اليهودي» بالمعنى الذي قصده باوند،

◊ نظريته الأدبية

الموقف الذي عرضناه أعلاه ليس موقفاً سياسياً. إنه موقف أدبي من قضايا العالم. بمعنى آخر إنه النظرية الأدبية التي تبناها باوند سواء في «الإيماجية» Imagism أو «الدردورية» Votrism.

ابتكر باوند كلمة الإيماجية في حديثه عن الشاعرة الأمريكية هيلدا دو ليتل، بين عامي 1912 و1918 والغرض منها إحياء لغة الشعر، اللغة التي تلعب الدور الأكبر في هندسة العالم هندسة جمالية. والمقصود بها التعبير عن «الشيء» تعبيراً مباشراً موضوعياً أو ذاتياً (وهذا ما أطلق عليه إليوت مصطلح «المعادل الموضوعي» أي الإتيان بصورة من الأشياء الواقعية تعبر عن الواقع الذاتي، أو تشخيص المعاني الذاتية بما يعبر عنها من الأشياء) من غير أن تكون هناك كلمات ترهق النص الشعري، فكل كلمة لا تخدم النص يجب أن تحذف، فلا يبقى أمام القارئ سوى الصورة الشعرية التي تعبر عن الواقع ومعنى هذا الهجوم على أي إسهاب في الصورة الشعرية، وعلى كل إثارة عاطفية لا لزوم لها. واعتماداً على علم النفس المعاصر حدد باوند الصورة بـــ «تلك التي تقدم مركباً عقلياً عاطفياً في لحظة من الزمن». وكان باوند قد استفاد من الرمزية الفرنسية والانطباعية وقصيدة

الهايكو، ومن كتابات النقاد من أمثال تيوفيل غوتييه وفورد مادوكس فورد. وقد كان باوند وهيوم وهيلدا دوليتل وجون غلود فليتشر من الرواد الأوائل واتبعهم في مذهبهم إليوت ووالاس ستيفنس ووليم كارلوس وليامز. تعتبر الإيماجية ثورة ضد الرومانتيكية التي أغرقت السوق الأدبية ببضاعة تقوم على النواح والعويل والبكاء على الماضي، وقد تجلت هذه الثورة في الكتابات النقدية العديدة لإليوت.

أهم ما في هذه النظرية أنها تقطف من التراث العالمي كل ما يمكن الاعتماد عليه من أجل النجاح في جعل العالم مكاناً أقل بؤساً، ويمكن العيش فيه، وهذا لا يكون إلا باعتماد التربية الجمالية، لا على الرأسمالية المتوحشة ولا على الشيوعية قامعة الحرية. إن باوند يرى أن كل ما قالته الرأسمالية عن الشيوعية صحيح، ولكن ما قالته عن نفسها كذب، والخلاص من الكذب يكون بالتعبير المباشر الدقيق البعيد عن الأوهام والغيبيات (أي تبني نظرة كونفوشيوسية).

ويمكن إيجاز بعض أفكار باوند بما يلي:

1. أوقف باوند الشطط في الحداثة عن طريق احترام القيم الجمالية والفكرية والفنية والثقافية السابقة. فالتقاليد الأدبية لم تظهر عبثاً. إنها نتيجة مخاض طويل جداً، وعلى الشعراء احترام هذه التقاليد التي ترسخت بمرور الزمن. فعندما نقابل تقليداً معيناً، تكون البشرية قد أنفقت جهداً كبيراً وقروناً طوالاً حتى انتهت إلى هذا التقليد.

2. التراث الأدبي ملك للجميع ولا علاقة لـه بالنزعات القومية والوطنية والدينية والعرقية، فلا تقرره عصبية ولا يلتزم بشعار من شعارات المذاهب غير الأدبية. ومن هنا نعرف كيف استفاد باوند من التراث الياباني (مسرح النو) والتراث الصيني (كونفوشيوس والطاوية) والتراث اليوناني والتراث الروماني... إلى آخر ما هنالك من ذخائر تغني العملية الأدبية. وهذا يؤدي إلى اقتناص «الجمالية» أينما كانت.

3. المقصود بالدردورية التحرك الأدبي والفعالية الأدبية المستمرة. إنها عملية ذاتية وعملية موضوعية في آن معاً. فالدردور يلتف على نفسه وفي الوقت نفسه يدور في المجال الخارجي. إنه يمثل حركة كونية، ولكن بالطبع وفق التصور الأدبي. وبهذا تضمن الدردورية الغنى للنفس من جهة، وترتيب العالم ترتيباً جمالياً (ليس رأسمالياً وليس شيوعياً، فكلا الترتيبين من صنع اليهود. بالمعنى الذي قصده

باوند)، فلا قيمة لأديب يدفع بأثر أدبي إلى السوق ويكتفي بذلك، كما لا قيمة لأديب يسعى إلى الربح من وراء أعماله الأدبية. فالأدب ليس وظيفة مفروضة، بل التزام ذاتي يقوم على الليبرالية الأدبية (أي على الحرية المفقودة من الشيوعية، والحرية البعيدة والمناقضة لليبرالية الرأسمالية).

4. ليس هناك موضوع شعري وآخر غير شعري. مهمة النص الشعري ملقاة على عاتق الشاعر وليس على عاتق الموضوع. وفي «الأناشيد» نجد باوند يعالج كل الموضوعات بلا استثناء من اقتصاد وسياسة وتكنولوجيا واجتماع وعلم نفس... الخ. المهم في القضية أن تكون النظرية الأدبية ترمي إلى هندسة العالم هندسة جمالية، لا رأسمالية ولا شيوعية، لا حرية استثمار واستغلال، ولا قمع للحرية الفردية.

5. هناك شيء لابد أن نشير إليه، وهو أن باوند يرى في «الغيبيات» سبباً لكثير من الأمراض النفسية والاجتماعية والسياسية. وقد أعجب بكونفوشيوس وبالطاوية، وبالتراث اليوناني. ولكنه لم ينسجم مع أفلاطون لاعتماده على الغيبيات. إن الترتيب الجمالي للعالم لا يكون عن طريق النظرية، بل عن طريق العمل، فكونفوشيوس يرفض أي نظرة غيبية، ويرى أن إقامة أسرة منظمة نظيفة يعني توفير الظروف لإقامة دولة منظمة نظيفة تعمل على إثارة الكوامن الجمالية داخل النفس، للتجلي خارج النفس، ولا تقتصر على التأملات.

إن النظرية الباوندية ليست فقط في علم الكلام وكيفية الصياغة، وإنما أيضاً في الموقف من العالم. لكنها تراجعت ولم يهتم بها الدارسون ربما بسبب مواقف باوند السياسية وربما لعدم التزامه وتمرده وفوضويته.

عزرا باوند مترجماً

حسام الدين خضور

مترجم وروائي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ربما لو لم يكن عزرا باوند Ezra Pound مترجماً أيضاً لما كتبت عنه، فهو شاعر كبير، وأنا لست مهتماً بدراسات الشعر.

والأمر الأكيد، لو كان حياً لما كتبت عنه في هذا السياق أيضاً، لأننا تعودنا الكتابة عن العظماء بعد رحيلهم، لأن الحياة تخلط بين إبداع المرء ومواقفه وممارساته التي يختلف كثيرون معه فيها، وفي هذا المنحى، اختلف عزرا باوند مع كثيرين، ولم يحبه كثيرون.

لكن عزرا باوند توفي عام 1972، والمبدعون يُحاسَبون على مواقفهم السياسية في حياتهم، وبعد أن يموتوا تسقط عنهم التهم الموجهة إليهم. بعد الموت يبقى ما هو حي لدى المرء ـــ عمله. وعمل عزرا باوند يوزن بميزان الذهب، ليس شعره وحسب، بل عمله في الترجمة الذي لا يقل شأناً: ترجمة ونقداً وتنظيراً.

في حقل الترجمة يستحق باوند أن نناقشه حول مائدة مستديرة، أو يكون موضوعاً لندوة تسلط الضوء على آرائه، فهي مهمة لأنها، قبل كل شيء، صادرة عن مترجم مارس الترجمة من لغات شتى، وعرف لغات كثيرة، منها الآرامية.

لكنني في هذه العجالة، سأشير إلى عناوين آرائه، عسى نتمكن لاحقاً من تقديم مادة متكاملة عن مساهمته في هذا الحقل الذي يتطور باستمرار بفعل التطور التكنولوجي الذي جعل العالم قرية صغيرة حقاً رغم تنوع مصالحه، وكثرة صراعاته، ومحاولات الهيمنة التي تأخذ أشكالاً مراوغة، لا سيما في الحقل الثقافي.

ربما لا يشاركه رأيه أحد في ترجمة الشعر، لكنه عمل وفق منظوره في ترجماته الشعرية وهي كثيرة من الشعر الياباني والشعر الصيني، وغيرهما.

فالترجمة الأدبية، عنده، لا تتضمن إعادة إنتاج النص الأصلي، بل تفسيره وانتقاده.

وتجربته في ترجمة الشعر هي التي أوصلته إلى فكرة التكافؤ الأسلوبي، أي «الوزن اللفظي الذي يساوي الوزن الأصلي تقريباً.

في منظور باوند، تفترض استقلالية الترجمة شكلين متميزين. الأول، يمكن أن يكون العمل المترجم «تفسيرياً» بطبيعته، مع «مرافقة» نقدية، تُطبع عادةً بجوار القصيدة الأجنبية وتحتوي على الخصائص اللغوية التي توجه القارئ عبر الصفحة إلى سمات نصية أجنبية، مثل الاختيار المعجمي أو التأثير النمطي. الثاني، يمكن أن تكون الترجمة «كتابة أصلية»، حيث توجه «المعايير» الأدبية في ثقافة الترجمة كتابة القصيدة الأجنبية بطريقة تبدو فيها «قصيدة جديدة» تماماً، ومع ذلك، فإن العلاقة بين النصين لا تتلاشى؛ لا يحجبها إلا وهم الأصالة، على الرغم من مصطلحات اللغة الهدف.

وقد أعلن باوند ببصيرة الباحث، أن «عصر الأدب العظيم ربما يكون دائماً عصراً رائعاً للترجمات؛ أو يتبع ذلك.

مأ أشرت إليه، أعلاه، مجرد عناوين، تظهر مدى اهتمام صاحبها بالترجمة. وهنا لا بد أن أختم بالقول، إن قلة قليلة جداً من المترجمين تجمع بين ممارسة الترجمة ودراساتها، وتلك القلة تستحق التقدير؛ لأنها، غالباً ما، تكون وجهات نظرها مرتبطة بحال المهنة ارتباطاً وثيقاً. وهذا ما يحتاج إليه العاملون في الترجمة فعلاً، وهذا لا يقلل من أهمية أفكار العاملين من خارج المهنة، ولنا في تاريخ الترجمة العربي مثال الجاحظ دليلاً فذّاً على ذلك.

Issue No. 193 - 194 Winter & Spring 2023

World Literature

Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

Concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works as well as literary criticism and research, translated from world literature.

General Manager

- **Dr. Muhammad Al-Horani**
  The President of Arab Writers Union

Editor-in-Chief

- **Dr. Jihad Bakfalouni**

Editing Manager

- **Muneer Al-Refai**

Editorial Board

- Ahmad Al-Ibrahim
- Ayyad Eid
- Huda Kailani
- Dr. Issa Al-Shammas
- Dr. Mamdouh Abo Elwai
- Dr. Sam Ammar
- Dr. Wael Barakat
- Dr. Zubeida Al-Kadi

- correspondence is to the care of the Editor-in-Chief

- **Arab Writers Union** - Damascus - Mezzeh AutoStrade
P.O. Box 3230 - Tel: 6117240 - 6117241
awuworldliterature@gmail.com

Layout & Cover: Muneer Al-Refai