مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية
العدد 195 صيف 2023

الآداب العالمية

الأدب الساخر في تركيا: عزيز نيسن أنموذجاً

صور للحبيب الإلهي في ثلاثة آداب عالمية

الشاعر الإسباني فيديريكو غارثيا لوركا.. مسرحيّاً

مفهوم النسوية وقضاياها في النقد الغربي

حوار مع الأديبة الفرنسية أوليفيا روزنتال

الترجمة في العصرين الإغريقي والبطلمي

العـدد (195)
صيف 2023 ـ السنة الثامنة والأربعون

الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية

تعنى بنشر المواد المترجمة أو المؤلفة من الأدب العالمي في مجالات الدراسات الأدبية واللغوية والنقد والرواية والشعر والمسرح.

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. عيسى 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:
دمشق ـ أوتوستراد المزة ـ مقابل قصر العدل
ص.ب 3230 ـ هاتف: 6117240 ـ 6117241
E-mail: awuworldliterature@gmail.com

• شروط النشر:

- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن ترفق المادة بالنص الأجنبي الذي تُرجمتْ عنه.
- أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية ما أمكن.
- أن يرفق المترجم لمحة عن سيرته الذاتيَّة وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- 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 والغلاف : منـير الرفـاعي

الفهرس

الافتتاحية		
لتكتبْ أقلامُ العالم: غزّةُ انتصرتْ	رئيس التحرير	3
دراسات		
الأدب الساخر في تركيا: عزيز نيسن أنموذجاً	أحمد سليمان الإبراهيم	5
صور للحبيب الإلهي في ثلاثة آداب عالمية	د. عيسى العاكوب	34
الشاعر الإسباني لوركا مسرحياً	د. غسان غنيم	56
الوراثة والأدب	د. محمد ياسر شرف	72
مفهوم النسوية وقضاياها في الأدب الغربي	د. وليد قصاب	82
شعر		
مختارات شعرية من أميركا اللاتينية	ت: بديع صقور	94
قصائد للشاعر سيداسي كلش	ت: منير خلف	100
قصة		
عداء المسافات الطويلة ـ مالكينهو	ت: د. عيسى الشماس	105
عبور جبال الألب	ت: د.محمد حرفوش	114
حوار		
حوار مع الروائية والأديبة الفرنسية أوليفيا روزنتال	ت: د. سام عمار	138
مراجعات أدبية وقضايا فكرية		
حوت ميلفيل وسمكة همنغواي	سامر الشمالي	158
الترجمة في العصرين الإغريقي والبطلمي	ت: محمد الدنيا	164
الرواية والفن السابع	هيلانة عطا الله	176
نوافذ: متابعات وأخبار أدبية وثقافية		
أخبار ومتابعات أدبية	يعدّها ويترجمها: منير الرفاعي	187
عرض كتاب: «في مواجهة العالم المعاصر»	ميرنا أوغلانيان	200
نافذة أخيرة		
وللعلماء والمفكرين عثراتهم الكبيرة أيضاً	أوس أحمد أسعد	203

افتتاحية العدد

د. جهاد محمد طاهر بكفلوني

رئيس التحرير

لتكتبْ أقلامُ العالم: غزّةُ انتصرتْ

لم أشعرْ يوماً ما بأهمّيّة التّرجمة في حياتِنا الفكريّة كما شعرْتُ بها في هذه الأيّام التي أصرّتْ فيها غزّةُ هاشمٍ على تمزيق كلِّ ما كتِبَ في كتابِ تاريخِنا المعاصرِ، ذلك الكتاب الذي طَغتْ على غلافه وصفحاته سطورٌ كأنّنا نخشى أن نمرَّ عليها بأبصارِنا.

سطورٌ عنوان معظم فقراتها مرتبط بتاريخ المواجهة مع كيان الإجرام والتّدمير والإرهاب الكيان الصّهيونيّ العتلّ الزّنيم.

كان تاريخ مواجهاتنا معه مغطّىً بمساحات مؤلمة لا أجد وصفاً ملائماً لها، وقد طغتْ ظلمات بعضُها فوق بعضٍ على تلك المساحات وغلّفتها، ما خلا صفحات تُعَدُّ بأصابعِ اليد كان الضّياء يزورُها ليقنعنا أنّنا أمّةٌ حيّةٌ لا تموت، مهما اجتهد أعداؤها في حفرِ قبرِها، وأعلنوا عن استعدادهم لاستقبال المعزّين الذين سيقدّمون واجبَ العزاء بعد تأكّدهم من أنّ الأمّةَ العربيّةَ قضتْ نحبَها.

رمتْ غزّةُ الإباء كتابَ الاستكانة والترّقّبِ والتّردّدِ، نثرتْ صفحاته، وجعلتْها هباءً منثوراً، وكتبتْ بصمودِها الإعجازيّ صفحاتٍ تتراكم يوماً بعدَ يوم؛ لتشكّلَ كتاباً سيفخرُ جيلُنا، وستفخرُ الأجيالُ الآتيةُ من بعدِنا بتلاوته بصوتٍ يبلغُ عنانَ السّماء لأنّه صوتُ الحقِّ والعزّةِ والبطولةِ والكرامةِ والإباءِ.

سألتُ نفْسي لماذا لم أتعلّمْ لغاتِ العالَمِ كلَّها؟

لماذا لا أترجمُ نشوتي بانتصار غزّةَ مقالاتٍ أترجمُها إلى لغات الدّنيا، ثمّ أنشرُها في وسائلِ الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئيّة؟

أين انتِ يا أقلامَ الكتّاب الذين لم يبيعوا ضمائرَهم؟ أين أنتم أيّها الكتّابُ لتمتشقوا تلك الأقلام وتشرحوا للعالَمِ حقيقةَ ما يجري في غزّة؟

أين عاصمةُ (النّور) باريس التي ذهبَ رئيسُها ليريقَ قطرةَ الحياءِ الأخيرةَ المتبقّية في وجهِه مقدّماً تعازيه لكيانٍ قاتلٍ سفّاحٍ يسمّى مجرماً كلُّ مَنْ لم يقلْ إنّه مجرمٌ؟!

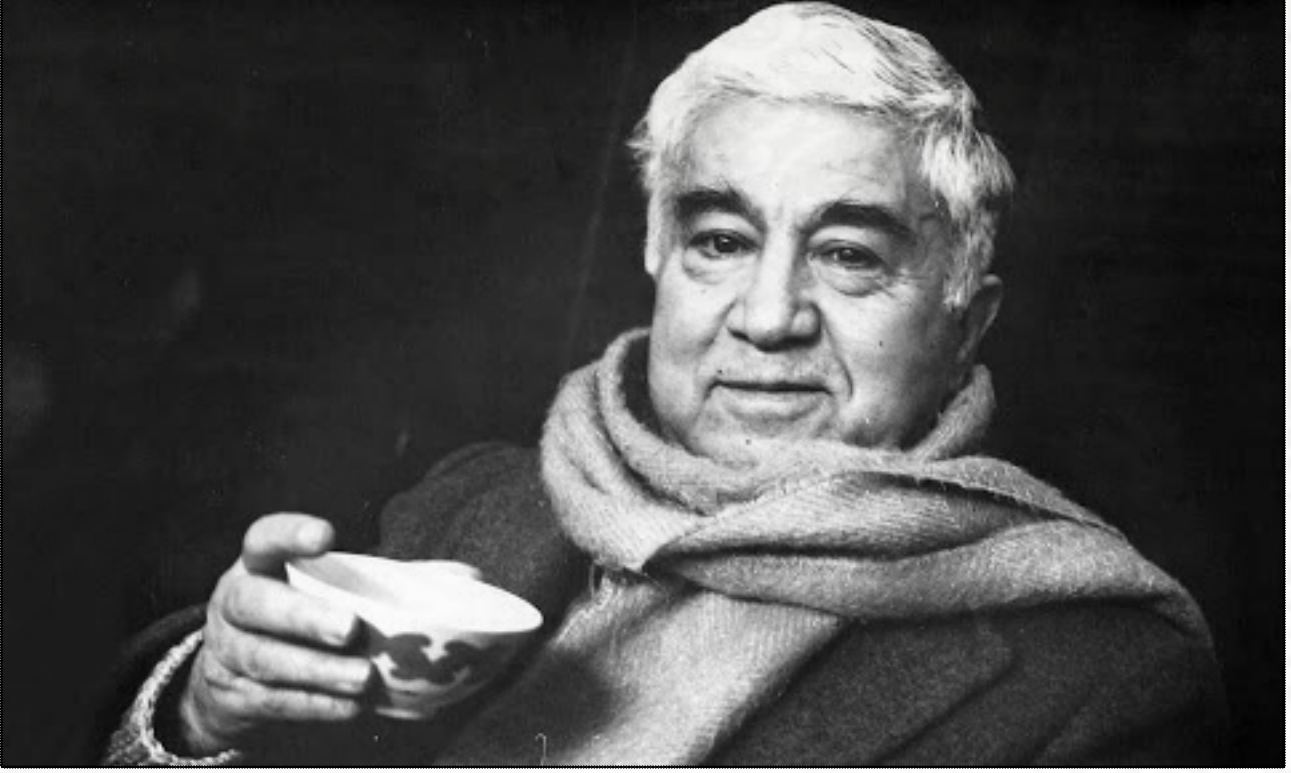
اين حفدة روسّو وفولتير ولامارتين لكي يقفوا صفّاً واحداً مستنكرين خطوة رئيسهم الذي جعلَ القاتلَ ضحيّةً والضّحيّةَ قاتلاً؟

أين الأقلامُ الشّريفة في الولايات المتّحدة الأمريكيّة لتشجبَ خطوة بايدن الذي ذهبَ إلى الكيان الحاقد يحثّه على قتل المزيد من أبناء شعبِنا العربيّ الفلسطينيّ؟

ما أحوجَنا إلى المترجمين الذين يقدّمون صورةَ ما يجري في غزّة بعيداً عن التّزييفِ والتّضليل؟

ليتني أجيد عشرين وأربعين وستّين لغةً لكي أتمكّن من إيصال صوتي إلى عالَمِ اليوم المخدوع بحقيقة الكيان العنصريّ الصّهيونيّ قاتلِ الأطفال والنّساء والشّيوخ؟

كلُّ ما أرجوه من أقلام العالم أن تكتب، أن تصدعَ بالحقيقة، أن تعلنَ بملءِ الفمِ: غزّةُ انتصرتْ.



الأدب الساخر في تركيا
عزيز نيسن أنموذجاً

أحمد سليمان الإبراهيم

مترجم وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

«السخرية هي الكلام المبطن لما يخالفه بأكثر من معنى، أي أنه ينطوي على بطانة لها قوام مفارق لما هو جلي وظاهر، وهي سلاح للتعبير عن النقائص وأحد أساليب النقد حيث يكشف الكلام المضمر بالتورية والتلميح بدل التصريح رأياً مخالفاً لشكله الظاهري، وهي كلمة تقبع تحتها مروحة واسعة من التعابير ومن المفردات الدالة لمعناها أو جزء منها على غرار «الاستهزاء- الهزل - الفكاهة - النادرة- الدعابة - الهجاء -الانتقاد». والأدب الساخر يعتمد على تمرير أفكار ومقولات قد لا يستطيع مقاربتها بشكل مباشر كي يتجاوز مفاعيل الرقابة بمعانيها المستترة.

«السخرية هي الكلام المبطن لما يخالفه بأكثر من معنى، أي أنه ينطوي على بطانة لها قوام مفارق لما هو جلي وظاهر، وهي سلاح للتعبير عن النقائص وأحد أساليب النقد حيث يكشف الكلام المضمر بالتورية والتلميح بدل التصريح رأياً مخالفاً لشكله الظاهري، وهي كلمة تقبع تحتها مروحة واسعة من التعابير ومن المفردات الدالة لمعناها أو جزء منها على غرار «الاستهزاء- الهزل - الفكاهة - النادرة- الدعابة - الهجاء -الانتقاد». والأدب الساخر يعتمد على تمرير أفكار ومقولات قد لا يستطيع مقاربتها بشكل مباشر كي يتجاوز مفاعيل الرقابة بمعانيها المستترة. وقد انعكست السخرية في صنوف الفنون والآداب على اختلاف أنواعها من الشعر للرواية للقصة القصيرة للمقالة، ناهيك عن المسرح والسينما. وبرزت صورتها في الأدب كقناة للوصول إلى قلب المتلقي عبر الابتسامة والموقف المفارق والضحكة ليستطيع إيصال الأفكار التي لا يستطيع الجهر بها علناً أو محاولة إيصال الفكرة بطريقة أكثر سهولة ويسراً من الأسلوب الجاف والجاد أو ليفسح مجالاً لتجاوز سوداوية الواقع وظروفه البائسة، من خلال رصد الموقف المغرق في الحزن وتحويله إلى مصدر للضحك كأن تقول الشيء ونقيضه في اللحظة الواحدة»[1].

من الطبيعي أن نواجه في حياتنا اليومية أشياء كثيرة هي موضوع الضحك، ولكن عندما يتعلق الأمر بشرح هذه الأشياء، فلن يكون الأمر ممتعاً ومسلياً بلغة أي شخص مثل لحظة حدوثها. لأنّ القدرة على وصف المضحك بالكلمات هي مهارة أخرى، إذ تتحول التناقضات والعقبات إلى نصوص أدبية مرحة وروح الدعابة من قبل الكتاب أصحاب الأسلوب الساخر. هذا إن كان الأمر مضحكاً، وأما إذا كان كارثياً وتريد نقله بطريقة ساخرة مضحكة فإنه يحتاج إلى قدرات خارقة فعلاً يمتلكها فقط الكتاب الذي يستطيعون إضحاكك حدّ القهر والبكاء. فليس هناك أصعب من تحويل الأزمة، والمشكلة إلى ضحكة خالية من التشنّج الذي يمنع العقل من العمل ويترك المشكلة دون حلول.

«والأدب الساخر من أصعب الفنون عموماً لأنه يعتمد التناقض بين مقاصد الكلام والتلاعب بمقاييس الأشياء تضخيماً أو تصغيراً أو تطويلاً أو تقزيماً

لما من شأنه أن يجلب الابتسامة والضحكة للمشهد الكاريكاتوري المرسوم، فهو نشاط إبداعي من حيث الكتابة والعرض والفكرة والنمط، فاللغة الرصينة مخالفة لواقع الفكاهة والتندر. يزدحم الأدب العالمي بالكثير من الأعمال الأدبية التي تستلهم عناصر الكوميديا وأفانين المفارقات الساخرة المعبرة عن موقف وانتقاد ورؤية تجاه العصر، فالمنهج السقراطي يقوم على عنصري التهكم والتوليد معتمداً على قدرته في إيقاع محدثه في التناقض فيتصنع الجهل بطرح أسئلة ثم يثير الشك في أقواله ليقر المتحدث بجهله بالنهاية، فيكون بذلك نوعاً من الحوار الساخر التي يظهر غير ما يضمر. ويحفل التاريخ بأسماء قد يحتاج البحث عنها وفيها لكتب كاملة مثل موليير وتشيخوف وغوغول وبرنارد شو. الأدب الساخر..»[2].

تعرف المعاجم الأوروبية عدة نوعيات واصطلاحات لأدب الفكاهة والأدب الساخر والمكتوبة شعراً بالأساس ثم فيما بعد المكتوبة نثراً فنجد أدب السخرية والتهكم والهجاء والاستهزاء وربما يعتبرها القارئ أساليب وليست نوعيات لكنها في الحقيقة نوعيات مستقلة وربما جمعها نوع واحد في عمل واحد أو جمع بعضها، وهكذا ولوجود هذا التحديد في الأدب الأوروبي الذي عرف الأدب الساخر في مهده فإن النوعيات والأساليب تتعدد وربما نجد أن نوعيات من الأدب الساخر يحار فيها القارئ فهي مكتوبة في صورة جادة للغاية لكنها في باطنها ما هي إلا إحدى صور الأدب الساخر.

الأدب هو الفن القولي الجميل الذي يجلب الامتاع والفائدة، شعرا ونثرا، وقد عرف بعدد من الخصائص والضوابط تجعل منه صورة مقبولة عند الجماهير، وهو في هذا ينقسم إلى قسمين: قسم جاد يعتني بالحقائق والقضايا الكبرى في النفس والمجتمع والحياة والكون، فيواكب تقلبات المجتمع ويعاين مشاكله، وينصرف إلى ذات المبدع فيعبر عن وجدانها ونظرتها للآخرين، ويرصد مواقف من الحياة بقسوتها ولطفها، وحزنها وفرحها، وقسم آخر يتجه إلى النفس البشرية فيبحث عما يسليها، ويزيح عنها هموم الحياة وغمومها، من خلال استثارة الضحك فيها. إن الأدب الفكاهي بحسب ما لاحظ الدارسون

ينهض بوظيفة (تطهيرية) حيث يزيل من النفس أدران الهم والقلق واليأس والحقد والتشاؤم والإحباط , حيث يذهب «ماكس ايستمان» إلى أن الإحباط الناتج للإحباط نفسه يمكن أن يتمثل في نكتة لا تستغرق غير ثوان معدودات. وتأسيساً على ذلك يمكن عد الأدب الفكاهي من وسائل تجديد الذات عند الفرد والمجتمع , فهو الذي يعطي النفس القدرة على المواجهة والبقاء في أكلح الظروف ما دام معها.[3]

****

يقول الأديب الفرنسي أناتول فرانس: «إن السخرية والرحمة هما مستشارتان جيدتان، إحداهما تجعل حياتنا محبوبة بواسطة الابتسامة، والثانية تجعل حياتنا مقدسة عن طريق الإبكاء». ولعلني استحضر للإجابة عن السؤال الأول الخاص بتعريف هذا اللون الأدبي كلمات الأديب الفلسطيني غسان كنفاني -صاحب رجال في الشمس- وأحد رواد الكتابة الساخرة من خلال ما قدمه في مجلة الصياد التي كان يصدر عنها ملحق الأنوار, فيقول كنفاني في إحدى مقالاته معرفاً بالكتابة الساخرة: «إن السخرية ليست تنكيتاً ساذجاً على مظاهر الأشياء، ولكنها تشبه نوعا خاصاً من التحليل العميق». إن الفارق بين «النكتجي» (صاحب النكتة) والكاتب الساخر يشابه الفارق بين (الكوتشي - الحنتور) والطائرة، وإذا لم يكن للكاتب الساخر نظرية فكرية فإنه يصبح مهرجاً. يجب على أية دراسة عن الأدب الساخر أو عن الفكاهة أن تعود إلى الصفحات الأولى من التاريخ المكتوب. فالضحك ليس شيئاً جديداً، لذا تاريخ الفكاهة قديم قدم التاريخ البشري.

الفُكاهَة أو الدُّعابَة أو الطُّرْفَة هي الميل لخبرات معرفية محددة بغرض إثارة الضحك والتسلية، ولكن عندما يتناول الأدب الفكاهة فإنها ستظهر بشكلٍ مختلف، والسبب في ذلك أنَّ الأدب يستخدم الفكاهة من أجل النقد، وهذه الفكاهة تحتاج لذكاء حاد وقدرة على التوظيف، وأما إذا انحدرت إلى مستوى الفكاهة الجارحة التي تستخدم تعبيرات مبتذلة وفاحشة والتي لا هدف لها إلاّ الإضحاك السطحي فتكون قد نزلت إلى مستوى التهريج.

◊ الفكاهة والضحك

يشير الدكتور شاكر عبد الحميد في كتابه «الفكاهة والضحك، إلى أن الفكاهة عملية متعلقة بالسرور والبهجة واكتشافهما وتذوقهما وإبداعهما، وهي محصلة لثلاثة عوامل أساسية هي:

الشخص المتفكه بخصائصه الجسمية والعقلية والانفعالية.

العمليات العقلية والانفعالية المستخدمة في إنتاج الفكاهة

والعمل الفكاهي الذي أنتج.

والضحك تعبير مسموع يرتبط بانفعال البهجة والسرور، وهناك ضحك السرور والفرح والسخرية والمزاح والعجب والعطف والمودة والشماتة والعداوة والمفاجأة والدهشة والبلاهة والسذاجة.

والابتسامة تعبير خاص بالوجه، وربما تكون مشروع ضحكة، وقد تتصاعد وتتحول إلى ضحكة، وتحيطها في أحيان كثيرة ظلال نفسية واجتماعية، فهي للترحيب ولتغطية الانفعال والارتباك، ويمكن إحصاء أنواع من الابتسامات مثل البهجة والتلطيف والرضى والتعاون والاستجابة والغزل والارتباك.[4]

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، لماذا نضحك؟ حاول العديد من علماء النفس والفلاسفة ونقاد الأدب الإجابة عن هذا السؤال: لماذا نضحك؟ يوجد عدد كبير من الباحثين الذين أكدوا على علاقة الضحك بالفكاهة وعلاقة الاثنين بالإنسان، وكان هنري بيرغسون (1859-1941)، الفيلسوف الفرنسي الشهير، واحداً من كثيرين ناقشوا هذا الموضوع، فقد نشر مقالاً مثيراً للاهتمام بعنوان «الضحك»، أشار فيه إلى مقولة أرسطو أن الإنسان حيوان يضحك. يقول بيرغسون لا توجد فكاهة خارج نطاق ما هو بشري تماماً. إذ لا يمكن أن نتناول ظاهرة طبيعية بالضحك ولا يمكن تناول منظر حيوان بالضحك، فالضحك ظاهرة إنسانية وموضوعها الإنسان وتصرفاته ومواقفه وعلاقات البشر فيما بينهم. كما أكد بيرغسون على أن الضحك عملية خاصة

بالإنسان، والإنسان وحده يستطيع تطويره وتغييره، ولأن الضحك موجود في طبيعته فهو يستطيع مع مرور الزمن تطويره وصياغته نصوصاً كتابية أو تجسيده على المسرح، وهكذا يظهر معنا فن الفكاهة. عزيز نيسين أيضاً من الذين يدافعون عن وجود الضحك في أساس روح الفكاهة، حيث يقول: «لن يكون من الصواب البحث عن أي شيء آخر غير الضحك في جذور الفكاهة. ومع ذلك، فإن معدل هذا الضحك يتراوح بين الضحك لدرجة التسبب بالفتق الاربي، إلى الضحك تحت الشارب، إلى الابتسام، إلى الابتسام غير الواضح، وحتى الابتسام في العينين، وصولاً إلى الضحك في الداخل دون أن يكون واضحاً من الخارج.[5]

ومن جهة أخرى يمكن النظر إلى الفكاهة ووظيفتها على أنها غير محدودة بإضحاك الناس، فهي تتناول توجيه الانتقادات المبطّنة والتلميحات لسلوك البشر ولأنماط محددة من الناس. الفكاهة هي نوع من السخرية التي تنتقد سلوكيات معينة وأنواع معينة من الناس، أكثر من كونها موجّهة لتسلية الناس، أضف إلى ذلك أنّه قد تتفاعل شرائح مختلفة من المجتمع بشكل مختلف مع نفس النكتة. ويمكن الإشارة إلى أنّ الحدث الذي هو موضوع الفكاهة مرتبط ببنية اجتماعية معينة وقيم ثقافية محدّدة. يجب أن يكون الكاتب الساخر قادراً على إبراز موضوع السخرية دون الإضرار بالقيم الثقافية للناس ودون التسبب في خلق ردود فعل سلبية لديهم، ويجب أن يكون قادراً على كسب تقدير جميع الشرائح.

يبرز الأدب الساخر خلال أوقات الأزمات وفي أجواء المشاكل الاجتماعية الاقتصادية المتزايدة. ففي تلك الأوقات المضطربة تزداد الموضوعات والأشخاص والأحداث الواجب انتقادها، لأن الواقع المليء بالمشاكل عبارة عن الحالة الكاريكاتورية للواقع السليم، فمادته الساخرة موجودة داخله. على الرغم من أن أشكال النقد تختلف من لغة إلى لغة، فإن الأشخاص الذين يتعرضون للنقد ظالمون وغير مبدئيين وغير مسؤولين وفاسدون أخلاقياً في كل مجتمع تقريباً. هذا الجانب الحاسم من الفكاهة هو صفة عالمية لها.

◊ الأدب الساخر في تركيا

يلفت الانتباه وجود الضحك، والسخرية، والنفي، والهجاء، والتقليد، واليأس، في جذور الفكاهة التركية. ولكن وعلى الرغم من وجود أمثلة مختلفة للفكاهة في المصادر الشفوية والمكتوبة، إلا أن الدراسات حولها كانت محدودة. لقد بدأت الأبحاث في هذا الموضوع منذ منتصف القرن الماضي إلاّ أنه لا تزال هناك فجوة كبيرة في هذا المجال. ومن المعروف أن التاريخ التركي مليء بالشخصيات الفكاهية. نهلت الفكاهة التركية عناصرها الأساسية من المصادر الشفوية مثل الملاحم والنكات والحكايا الشعبية والقصص، ولكنها لم تتبلور إلاّ مع الانتقال إلى الأدب المكتوب، ومع تدوين هذه المصادر. قسّم الباحثون الذين يعملون في هذا مجال الفكاهة التركية إلى فئات معينة اعتماداً على الأحداث التاريخية والاجتماعية التي لعبت دوراً حاسماً في هذا التمايز. فمنها النكتة والسخرية والمآثر والجانباز (قصص المغامرات والحيل) والجناس، والاستهزاء وغيرها.

من المعروف أنّ أراضي الأناضول غنية جداً من الناحية الثقافية فلقد تركت العديد من الحضارات، كالأكادية والآشورية والحثية، آثارها الثقافية والفنية في هذه الجغرافيا، ويمكن العثور على أقدم أشكال الفكاهة في أعياد البوروللي، وهي الاحتفالات التي كان يقيمها الحثيون أثناء جني المواسم، في تلك الحضارة التي أقيمت في الأناضول معتمدة على الزراعة والكرمة. وكذلك الأمر خرج من الأناضول أرث غني أثّر أيمّا تأثير في فن الدعابة في اليونان والغرب عموماً، معتمداً على احتفالات ديونيسوس، إله الخمر، وإيزوب والقديس نيكولاس (سانتا كلوز) وأساطير ساباز وميداس وغيرها الكثير من الأساطير التي عرفتها جغرافيا الأناضول. كما يُذكر أنّه كانت تقام في قرى الأناضول العديد من الاحتفاليات مثل أعياد الربيع والخصوبة التي تتضمن الفكاهة والمزاح، ولكن بالرغم من كل هذا لم يكن لهذه الحضارات ولهذا الإرث تأثير يُذكر على فن الفكاهة التركية، والسبب الذي منع وصول تأثير هذه الحضارات إلى الثقافة التركية هو أن الأتراك كانوا مجتمع ترحال

ولم يكن لديهم نظام مستقر حتى تلك اللحظة التاريخية، وهذا ما منعهم من التفاعل مع هذه الحضارات الحية.[6].

ولكن هذا لا يمنع وجود عناصر الفكاهة الراسخ والمتجذّر في الأدب الشعبي التركي صاحب التقليد السردي الشفهي. فعناصر الفكاهة موجودة في الفكاهات والنكات والأقوال المأثورة والأساطير التركية. ومع استقرار الأتراك في الأناضول، تفاعلت هذه التراكمات الثقافية التي أحضروها معهم وتمازجت مع الإرث الثقافي للجغرافيا التي جاؤوا إليها وأخرجت إلى الوجود ما يمكن أن نسميه الثقافة الفولكلورية التركية. كان لحياة الاستقرار التي انتقل الأتراك إليها نتائج اجتماعية وسياسية واقتصادية وجغرافية هامة انعكست بشكلٍ مباشر على الأدب والفن، وبدأت بتغيير ثقافات الفكاهة التركية. أوردت العديد من المصادر نماذج وأمثلة تدل على وجود ثقافة فكاهة خاصة بتلك الفترة.

لم تحافظ الإمبراطورية العثمانية على وجودها وسيادتها لفترة طويلة من الناحية التاريخية فحسب، بل امتدت أيضاً على مساحة جغرافية واسعة. ولهذا السبب، فإن الأدب الذي انتشر في تلك الفترة كان يتميّز بثراءٍ يشمل جميع الأنواع تقريباً. تعتبر دراسة الفكاهة في الدولة العثمانية صعبة للغاية للأسباب المذكورة أعلاه ولأنها لا تزال موجودة في الأدب الشفهي. ظهر تأثير روح الدعابة في الأدب العثماني الذي تمثّل بالأدب الشعبي وأدب الديوان وأدب التكايا (الذي انطلق منه أدب التصوف). وهذه هي المجالات الثلاثة للأدب لدى الأتراك. وانتشر فن الهجاء والذم والسخرية و(الباروديي) المحاكاة الساخرة في هذه المجالات الثلاث بشكلٍ غني ومعقَّد.

تطوّر الأدب الشفهي بسبب تأخر دخول الأدب المكتوب إلى المجتمع التركي. ولهذا السبب لا بدّ من تقسيم أدب الفكاهة التركي إلى قسمين؛ الأدب الشفهي والأدب المكتوب. تحتل مسرحيات الفرجة، التي تهدف إلى إضحاك الناس وتسليتها، مركز الصدارة في الدعابة الشفهية التي تشكل أساس فن الفكاهة العثمانية. أهم تلك المسرحيات هي مسرحيات كاراغوز (مسرح الظل)، التي

شكّلت واحداً من أهم الموضوعات التي تناولها الأدب الشعبي. مصادر تلك الفترة التي تتحدث عن مسرح الظل محدودة العدد، يُعتبر مرجع (سرنامة هومايون) الذي يتحدث عن احتفالات 1582 في إطار واسع ومفصّل واحداً من الأعمال الأولى التي تتحدث عن مسرح خيال الظل. يأتي بعده في القرن السابع عشر سياحات نامة لأوليا شلبي الذي قدّم معلومات دقيقة عن مسرح الظل كما كتب عن شخصياته بشكلٍ مفصل، في القرن ذاته لاقى مسرح كاراكوز اهتماماً واسعاً من قبل الرحالة الأجانب الذين زاروا الدولة العثمانية.[7]

يستند مسرح خيال الظل إلى إسقاط شخصيات (إنسان ، حيوان ، نبات ، كائن ، إلخ) مقطوعة من الجلد وتسمى بالصور على شاشة بيضاء ذات إضاءة خلفية. يشاع أن مسرحية الظل نشأت لأول مرة في الصين (القرن الثاني قبل الميلاد) أو الهند. غير أنّ أوليا شلبي يشير إلى أن كاراكوز وحاجي وات هما شخصيتان حقيقيتان عاشتا في عهد حاكم الأناضول السلجوقي علاء الدين كيكوبات (القرن الثالث عشر). وفقاً لإشاعة بين الناس، كان كاراكوز وحاجي وات عاملين يعملان في بناء مسجد في بورصة في عهد السلطان أورهان (القرن الرابع عشر) قتلهما السلطان أورهان لأن الحوارات المضحكة التي كانت تدور بينهما صرفت انتباه العمال الآخرين وألهتهم عن عملهم. في وقت لاحق، صنع الشيخ كوشتري مجسمات من قطع الجلد تجسّد كاراكوز وحاجي وات، صار يكرر النكات التي كانا يرويانها. لهذا السبب، يُطلق على ستارة كاراكوز أسم ميدان كوشتري.

شكلت الأضداد والتناقضات والصراعات بين كاراكوز وحاجي واط (عيواظ) الدافع الرئيسي للحوارات التي وردت في مسرحيات كاراكوز وعيواظ التي أضحكت الناس وعملت على تسليتهم على مدى قرون. كذلك كان فن المدّاح والمسرح الوسط من أهم عناصر التراث المسرحي التركي، فن المداح أو راوي القصص هو شكل مسرحي تركي يؤديه راوٍ واحد يسمى مدَّاح ولا يزال حتى الآن موجود في جميع أنحاء تركيا والدول الناطقة باللغة التركية. يعود هذا

الفن إلى العصر العثماني حيث كانت العروض تؤدى في الخانات والأسواق والمقاهي، وفي المساجد والكنائس أيضاً. يختار المداح الأغاني والحكايات الهزلية من مجموعة من القصص الرومانسية الشعبية والأساطير والملاحم ويكيف مادته وفقاً للمكان والجمهور المحددين، حيث تعتمد جودة الأداء إلى حد كبير على الجو الذي يتم إنشاؤه بين الراوي والمتفرجين، فضلاً عن قدرة المداح على دمج التقليد والنكات والارتجال فيما يتعلق بالأحداث المعاصرة. على الرغم من أن بعض رواة القصص لا يزالون يؤدون في عدد من الاحتفالات الدينية والمدنية ويظهرون في البرامج التلفزيونية، إلا هذا النوع من الفن فقد الكثير من وظيفته التعليمية والاجتماعية الأصلية بسبب تطور وسائل الإعلام وانتشار أجهزة التلفزيون في المقاهي.

أما بالنسبة لما يسمى تمثيل الوسط وهو التمثيل الذي كان يتم داخل الجمهور الذي يشكل حلق حوله وكان الممثلون يظهرون بشكلٍ مباشر، لا توجد مصادر قديمة جداً عنه، كما لا يُعرف فيما إذا قد ظهر قبل أم بعد مسرح كاراكوز. ويُعتقد أن المهرّجين الذي كانوا يعملون في القصور والممثلين الفكاهيين الذين كانوا يعرضون مسرحياتهم من أجل إضحاك الجمهور في احتفاليات عامة، هم الذين شكّلوا نقطة البداية والانطلاق لمسرح الوسط. يعود استخدام مصطلح (مسرح الوسط) إلى العام 1834. وعلى الرغم من ورود ذكره تحت أسماء مختلفة قبل هذا التاريخ، مثل مسرحية الذراع، مسرح الساحة، مسرح التقليد، مسرح الظهوري، إلاّ أنه لم يُعرف بشكله المتطور إلاّ في هذا التاريخ.[8] كانت هذه المسرحيات ارتجالية ولا تعتمد على نص مكتوب وتتضمن الموسيقى والرقص والغناء. وكان يتم في هذه المسرحيات تقليد مسؤولي الدولة، وانتقادهم إلى جانب إضحاك الجمهور وتسليته. وكان هذا المسرح يأخذ موضوعاته من الحكايات والأحداث الشعبية المتعلقة بالحياة اليومية ومشاكلها في المدن الكبرى. يشير الكاتب بوراتاف في مقدمة كتابه (التكرلة) إلى أنه كان يتم اختيار الممثلين من الشخصيات التي يمكن مصادفتها داخل المجتمع.[9] وأنّ النكتة التي يستخدمها الشعب

في كافة المجالات أغنت فن الفكاهة، وأنّ هناك شخصيات هامة أغنت فن الفكاهة العثمانية من أمثال نصر الدين هوجا وبكري مصطفى وأنجيلي مصطفى تشاووش[10]. كان بكري مصطفى واحداً من الأنماط المعروفة في القرن السابع عشر، عاشت هذه الشخصية التي تلفت الأنظار بأوجه تشابهها مع مهرجي القصر حسب الفهم الغربي، في عهد السلطان مراد الرابع. ولأنه كان يعيش في القصر فقد كان له الصلاحية بتناول نظام المعيشة في القصر وأهل القصر وحتى السلطان بالسخرية وتوجيه النقد لهم. وقد لفت اهتمام الشعب بدعاباته وفكاهاته، وحبّب الناس به[11] ولقد لفتت دعاباته وسخريته التي لم يتناول فيها إلاَّ سكان القصر انتباه الناس في تلك الفترة لأنهم رأوا عيوب ونواقص وضغوطات ومتاعب هذه الزمرة التي كانوا ينظرون إليها على أنها طبقة عليا صاحبة امتيازات، وصاروا ينظرون إلى أنفسهم على أنهم يعيشون حياة أكثر طبيعية. عاش بكري مصطفى في عهد السلطان مراد الرابع، وكان شخصاً مولعاً بالكحول، وكانت حكاياته تدور حول هذا المحور، وتحوّلت إلى موضوع هام تناوله مسرح الوسط. كان قسم من فكاهاته تتناول الموقف الصارم لقانون حظر الخمر والصراعات التي أعقبت صدوره، وبالتالي سلّطت الضوء على مجريات العصر الذي عاش فيه. وقد انتشرت حكايا هذه الشخصية، التي صارت ترمز أيضاً إلى معارضة السلطان والسلطة السياسية، في الأراضي البلغارية والصربية واليونانية المنفصلة عن الأراضي العثمانية[12]. وأيضاً من الشخصيات الفكاهية الهامة جداً والتي لا تزال دعاباتها تُروى في مجالس الأتراك حتى اليوم هو نصر الدين خوجا المولود عام 1208م بمدينة سيفري حصار بتركيا، ويُنسب له شخصية جحا العربية. معروف عموماً بقصصه كرجل حكيم يتمتع بروح الدعابة. تلقى تعليمه في مدرسة في سيفري حصار بعد تعليمه الأساسي. تولى واجب إمام القرية في مسقط رأسه عند وفاة والده. ويقال بأنه درّس في المدرسة وعمل قاضياً، ويعتبر نصر الدين خوجا معلّم الكاتب التركي الساخر عزيز نيسين. شكّلت البساطة والتسامح أساس النكات التي تداولتها هذه الشخصيات التي عرفت

كيف تسخر من نفسها حتى ومن التعصب الأعمى ومن المحافظة الصارمة. كما تميّزت بحضور بديهتها وسرعتها في الجواب وفي تناول المشاكل العامة للناس.[13] يتحدث عزيز نيسن عن نصر الدين خوجا فيقول: «وفقًا للأدلة الموثوقة التي تم الحصول عليها حتى الآن، كان نصر الدين خوجا شخصاً حقيقياً، له هوية تاريخية عاش بين عامي 1208 و 1284 وأمضى معظم حياته في أكشهير. نحن ننظر إلى هذا الشخص التاريخي باعتباره جوهر الشخصية الاجتماعية لنصر الدين خوجا، الذي كان له شخصية معينة ولكن تم إثراءها من قبل الناس فيما بعد من خلال الفكاهات التي رووها ونسبوها إليه. لو لم يكن هناك تشابه تام أو تطابق بين نصر الدين خوجا، الشخصية الاجتماعية التي أنشأها الشعب التركي بشكل مشترك على مدى قرون عديدة، وبين نصر الدين خوجا الشخصية التي عاشت في القرن الثالث عشر ، لما نُسبت إليه كل هذه الفكاهات. وبالتالي هو ليس شخصاً خيالياً ابتكره الناس. لأن هناك بعض الأدلة، وإن كانت صغيرة ، تثبت أنه عاش. علاوة على ذلك، حتى لو لم يكن هناك مثل هذا الدليل، وحتى إذا تم قبول نصر الدين خوجة على أنه مجرد شخص أسطوري، فلا يزال من المؤكد أن فكاهات نصر الدين خوجا هذه قد تشكلت في العصر السلجوقي في القرن الثالث عشر وأن نواة هذه الحكايات قد تشكلت في ذاك العصر».[14]

تمّ تناول تقليد الفكاهة العثمانية وثقافتها تحت مظلة أدب الديوان، وفي الحقيقة يعتمد أدب الديوان على اللغة العثمانية التي شكّلها القصر العثماني من خلال اللغات الهامة جداً في تلك الفترة كالعربية والعثمانية، وقد أدّى هذا المزج في اللغة إلى تمازج الثقافات فيما بينها، وبالتالي ظهر تنوعاً وتبادلاً ثقافياً في هذه الأراضي التي كانت تعيش عليها المجتمعات البشرية المختلفة معاً. كما أثّرت الحياة المشتركة لمختلف الطوائف والأديان واللغات على حركة التغيير الثقافي للفكاهة. بالإضافة إلى الضحك الذي يأتي من القيم الخاصة بكل مجتمع من المجتمعات مثل اللغة والتعليم والدين، هناك أيضاً الضحك الذي يتلقونه من بعضهم البعض. لهذا السبب، تطورت الفكاهة

في الدولة العثمانية على نطاق واسع، لكن من الصعب دراسة الأدب الفكاهي في الإمبراطورية العثمانية، والسبب في ذلك يعود إلى أن الفكاهة كانت تظهر بأشكال مختلفة وتدخل إلى الفنون الأدبية كافة.

في القرن الرابع عشر، بدأ الأدب المثنوي في جذب الانتباه، ووصل أدب الديوان إلى مكان يمكنه من خلاله إنتاج أعمال في كل مجال، وخاصة الشعر. على الرغم من الافتقار إلى الفكاهة المكتوبة في القرن الثالث عشر، فقد أظهرت الثراء والتنوع من حيث الموضوع نفسه في الأعمال المكتوبة منذ القرن الرابع عشر. بدأت الأعمال الصوفية والمثنوية والنثرية في الظهور مع بروز تقاليد الكتابة التركية الجديدة في هذه الفترة. وبدأت هذه الأعمال أيضاً تحتوي داخلها على قصص فكاهية في هذه الفترة كانت الفكاهة موجودة بقوة في أعمال الأدباء الذين عاشوا في هذه الفترة مثل غولشهري وعاشق باشا وصدر الدين شي أوغلو وكول مسعود (خوجا مسعود) والقاضي برهان الدين وتوتماجي، وكيردجي علي، وسيد نسيمي.

ومن الممكن العثور على عناصر فن الفكاهة في أعمال كتاب بارزين عاشوا بين النصف الثاني من القرن الرابع عشر والربع الأول من القرن الخامس عشر مثل أحمد دائي ونسيمي. يوجد أبيات شعرية كثيرة في ديوان أحمد دائي تتضمن الفكاهة، وإلى جانب عنصري الإضحاك والكوميديا كان هناك تذمّر وشكوى وانتقاد.[15] وأما نسيمي فهو أحد الشعراء الصوفيين الحماسيين والغنائيين، الذين لعبوا دوراً هاماً في انتشار الحروفية. وكانوا معروفاً في عصره بصراحته وشجاعته ولذلك لم يتردد في انتقاد القيم التي يعتقد أنها خاطئة ويكتب عنها قصائد مستخدماً العناصر الكوميدية والهزلية. أدخل أحمد دائي ونسيمي الفكاهة والهجاء إلى أعمالهما، إلاّ أنهما استخدما أساليب لغوية وطرق استخدام مختلفة عن بعضهما البعض، وبالتالي استخدما الفكاهة من أجل تناول ما يؤمنون به أو ما يعارضونه والتعبير عنه بلغة خفيفة ولهجة مقبولة أو من أجل زيادة لفت النظر إليه.

يختلف القرن السادس عشر عما سبقه في أنه شهد كتابة مئات الأعمال

في مجالي الشعر والنثر التي تناولت الغزل والقصيد والمثنويات والتذكيرات، وأدب الرحلات (الشهرنغيز) وغزوات نامة (أدب الحرب)، والموالد، والسرنامة (وقائع الاحتفالات الرسمية)، والكتب الدينية، والفال نامة (كتب قراءة الطالع والطب الشعبي والطرق الصوفية بلغة شعبية)، وكتب الحلية، والأعمال الصوفية، والفكاهات والشرح والسياسات نامة والطب والتاريخ والرياضيات وغيرها من المجالات. في هذا المجال الواسع، تم إعطاء الفكاهة مكاناً أكبر مقارنة بالقرون الأخرى، وتضمنت أعمال الكتاب مواضيع مفعمة بروح الدعابة. ونلاحظ هنا وجود اختلاف طفيف بين الفكاهة التي ظهرت عندما كان مستوى الرفاهية منخفضاً وروح الدعابة في هذا القرن. والنقطة الأخرى اللافتة للنظر في هذا القرن هي ظهور الأعمال التي تتضمن النكتة والتهكّم بعيداً عن النقد القاسي، وتكامل الفكاهة مع الفن، اي أخذت شكلها الفني، أضف إلى أنه يمكننا الحديث عن دخول السخرية والذم إلى هذه المجالات.

في النصف الثاني من القرن السابع عشر ، أصبح شاعر أدب الديوان يوسف نابي (1642-1712) أحد الأسماء التي صنعت لنفسها اسماً بأسلوبه الفريد. لقد ابتكر أسلوباً خاصاً به من خلال مزج المفاهيم الفلسفية مع الحياة الاجتماعية والحياة اليومية بلغة بسيطة، وقد تبعه العديد من الكتاب الذين أتوا بعده وساروا على نهجه الأدبي. وإذا ما تناولنا كتاباته من ناحية الفن الفكاهي سنجد عناصر الفكاهة متضمنة في اللغة اليومية التي تسيطر على شعره، وقد احتوى ديوانه المسمّى «خيرية» وديوانه الآخر «سرنامة» على عناصر فكاهية، كما يلاحظ أنه كتب رسائله بأسلوب مفعم بالنكتة والدعابة. عُرف نابي بأنه كاتب ساخر بارز في القرن الذي عاش فيه، حيث كتب قصائد تتناسب مع شخصيته، وقد أثّرت أشعاره، التي ينعكس فيها الخيال والواقع معاً، على الوضع الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه المجتمع، وتحدث عن المشاكل التي يعانى المجتمع منها في أعماله وكثيراً ما انتقدها بلغة ساخرة.[16]

يُعتبر الفترة الممتدة من نهاية القرن السابع عشر وحتى نهاية القرن الثامن عشر فترة تغيير اجتماعي وسياسي وثقافي للإمبراطورية العثمانية. فقد بدأت

المشاكل التي لم تنعكس في المجال الأدبي في القرون السابقة، تعبّر عن نفسها في هذا المجال، وبدأت مرحلة الابتعاد عن الأدب الكلاسيكي، وظهر ذلك بشكل أكبر في الأدب الذي اعتمد لغة الحديث اليومية والاجتماعية. وتم العمل على القضاء على السلبيات والتمردات التي أحدثتها الاتفاقات السياسية، من خلال حركات التجديد قصيرة المدى. من أهم هذه الحركات النهضوية كانت عهد التوليب (1718-1730) ، وافتتاح قصر سعد آباد (1722)، وإنشاء أول مطبعة من قبل إبراهيم متفرقة ووضعها في خدمة المسلمين (1727-1745).

بدأت مع عهد التوليب نشاطات عمرانية وثقافية وأدبية وفنية، وإلى جانب ذلك بدأت حياة الترف والإسراف واللهو تثير ردود فعل المجتمع ضد القصر، وهذا ما أدى إلى تمرد بترونا خليل عام 1730 الذي تم قمعه بشكلٍ دموي. كانت حركات التجديد ورغبة المجتمع بالتغيير ملحوظة في ذاك العهد (القرن السابع عشر)، فبدأت الإمبراطورية بالالتفات نحو الغرب شيئاً فشيئاً بعد أن رفضت الخروج من قوقعتها طوال قرون سابقة.

حدث في هذه الفترة تطورات هامة مثل تأسيس المطبعة، وطباعة أول كتاب تركي فيها، وتشكّل لجان الترجمة والتركيز على ترجمة الأعمال الهامة في الفلسفة وعلم الفلك. جاءت هذه التطورات، التي كانت نقطة تحول في عملية التحديث والتغريب، نتيجة جهود لإعادة الإمبراطورية إلى مجدها السابق. في عهد سليم الثالث (1789-1807) في نهاية القرن، كان واضحاً أنه لا يمكن التعامل مع الدول الأخرى من خلال النظام القديم للدولة، فبدأت الجهود في سبيل خلق النظام الجديد. فتم البدء بالعمل بهدف التكيف مع التطورات في أوروبا في مجال العلوم والفن والتجارة جنباً إلى جنب مع خطوات الإصلاح العسكري والسياسي. لهذا، فُرضت قيود على المجالات الاجتماعية، وفُرضت محظورات لإزالة بعض المشاكل. لم تصل جهود الإصلاح والتجديد في القرن التاسع عشر إلى المستوى المطلوب. ومن أهم أسباب ذلك عدم إغلاق فيلق الإنكشارية. ومع استلام السلطان محمود الثاني (1808-1839) العرش (1826) قام بإلغاء الإنكشارية. ولأول مرة يتم النجاح بتطبيق

الإصلاحات التي كان يتعين إجراؤها منذ زمن. وعلى الرغم من عدم إحراز أي تقدم منهجي في عملية إعادة الهيكلة هذه، إلاّ أنه تم إجراء تحسينات في مجالات عديدة مثل الجيش والإدارة والتعليم. تأسست غرفة الترجمة، تم إرسال الطلاب إلى الخارج من أجل إكمال تحصيلهم العلمي، وبدأت صحيفة «تقويم وقايع» بالصدور عام 1831، كما تأسست أكاديمية «أنجمن دانيش» على نمط الأكاديميات الفرنسية عام 1852، وفي عام 1839 نقلت حركة التجديد من خلال فرمان التنظيمات العلاقات بين الدولة والمجتمع إلى مكان مختلف تماماً، وتم العمل على تحقيق المساواة بين الشعب، وبدأ الموظفون في إدارة الدولة يرتدون الزي الغربي، وجاء مرسوم الإصلاح عام 1856، بهدف منع انهيار الدولة، وتحقيق المساواة بين المسلمين وغير المسلمين. وفي عام 1876 تم الإعلان عن عهد المشروطية التي أعقبتها الإجراءات القاسية للسلطان عبد الحميد الثاني (1876-1909). كل هذه المراحل كانت تهدف إلى منع انهيار وتفكك الدولة العثمانية.

استمر الأدب الكلاسيكي في الوجود في القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من استمرار الموضوعات التقليدية مثل التصوف والحب، فقد ازدادت الخصوصية وتم إبراز النزعة الفردية أكثر. ازدادت الموضوعات التي ركزت على واقع الإنسان والمشكلات التي يعيشها، ولم يتردد الشعراء في الكتابة عن السلبيات التي كانوا يرونها. على الرغم من ملاحظة انخفاض في عدد الأعمال الساخرة من حيث الكم مقارنة بالفترات الأخرى، إلاّ أننا نستطيع التأكيد على أن فن السخرية انتقل مستواه إلى مستوى أعلى من حيث الموضوع. في شعر الديوان، تم التخلي فجأة عن التصنّع والرزانة الصارمة، وولدت بيئة ظهر فيها موقف جديد للإنسان، وصارت الفكاهة والسخرية عنصران أساسيان في أعمال هذه الفترة. ولم يتمكن الشعراء والأدباء من البقاء غير مبالين بالفوضى التي كانوا يعيشون في وسطها، ولم يترددوا لحظة في نقلها إلى قصائدهم وكتاباتهم.

تطورت كتابة الفكاهة في الأدب التركي من خلال الصحف والمجلات التي بدأت تصدر في فترة ما بعد عهد التنظيمات. يمكن تلخيص الإطار العام لأدب الفكاهة في الفترة حتى عام 1878 على النحو التالي: كانت أول صحيفة فكاهة هي «لطائف آثار» (1868)، والتي أصدرها فيليب أفندي كملحق لصحيفة «الترقي». أول صحيفة فكاهة مستقلة كانت ديوجين، نشرها تيودور قصاب في عام 1870. تعتبر كتابات نامق كمال وقصائده المنشورة في ديوجين أمثلة ناجحة للسخرية الاجتماعية. كان علي بك أحد رواد أدب الفكاهة. فلقد شرح علي بيك، الذي كان يكتب مقالاته الساخرة في صحيفة ديوجين، في كتابه المعنون (لهجةُ الحقائق) المعاني الفكاهية لحوال 300 كلمة ليس لها مكان في القواميس. ، ولهذا يعتبر عمله هذا أو قاموس للفكاهات باللغة التركية. كما أدرج العديد من الكتاب في هذه الفترة عناصر فكاهية تنتمي للأدب الساخر في أعمالهم الأدبية مثل أحمد مدحت أفندي في روايته «فيلاتون بيك وراقم أفندي»، ورجائي زادة محمود أكرم في روايته «عشق السيارة».

كانت المجلات والصحف الفكاهية تخضع للرقابة الشديدة في عهد السلطان عبد الحميد الثاني، ولذلك لم يتم نشر أية مجلات فكاهية خلال هذه الفترة. انتعش أدب الفكاهة مرة أخرى بعد إعلان المشروطية/الدستورية الثانية. بدأت مجلة «قلم» في الصدور في هذه الفترة، هي مجلة سياسية ساخرة، يرأس تحريرها رفيق خالد كاراي، الذي كان يكتب مقالاته بالاسم المستعار «كيربي». في هذه الفترة أيضاً يصدر حسين رحمي غوربنار، وأحمد راسم مجلة بعنوان: «بوشبوغاز غوللابي» (1908) تناولا فيها مشاكل أحياء البؤس وذوي الدخل المنخفض. تناول حسين رحمي غوربنار تفاصيل الحياة اليومية لأشخاص من مختلف أنحاء اسطنبول في أعماله، وقام بتضمين عناصر فكاهية على نطاق واسع في أعماله. مما أكسبه إعجاب جمهور واسع من القراء بإتقانه لفن اللفكاهة.

في بداية هذا القرن عاش أدباء مثل أندرونلو واصف، وعزت موللا،

وقيسرلي سيراني ولم يترددوا في كتابة انطباعاتهم الأولى عن التغيير، والتعبير عن هذه المرحلة المليئة بالأزمات بلغةٍ فكاهية وتهكمية في بعض الأحيان، وبلغةٍ ساخرة ناقدة في أحيانٍ أخرى. وعلى الرغم من تعرّض المطبوعات الساخرة للرقابة والقمع من قبل القصر ومن قبل قوات الحلفاء خلال فترة الهدنة (1918-1919) إلاّ أنها حاولت الاستمرار بالصدور دون توقف. تناولت الكتابات الساخرة المنشورة في المجلات الصادرة في هذه الفترة موضوعات البؤس واليأس والشعور بالهزيمة. وبدأت السخرية السوداء تحتل مكانها في الصحافة بشكلٍ أكثر كثافة، كانت كاراكوز (1908-1968) وديكان (1918-1920) من أهم مجلات السخرية السوداء الصادرة في هذه الفترة.[17] خلال حرب الاستقلال، ظهرت كل من (غولاريوز – الوجه الضاحك- Güleryüz) و(آي دادا Aydede) كمجلتين مهمتين للفكاهة. وكانت غولار يوز هي المجلة الثانية التي نشرها سدات سماوي بعد مجلة ديكان.[18] في هذه الفترة وجدت الأمة التركية، التي خرجت من الحرب حديثاً، نفسها أمام حركات تغيير من شأنها أن تغيرها بالكامل. فمع إعلان الجمهورية وثورة الحرف وتأسيس الفرقة الحرة من قبل فتحي أوكيار بطلبٍ من مصطفى كمال أتاتورك، وغيرها من حركات التجديد، حاول الشعب مواكبة هذه الحركة، لكن الفكاهة والأدب الساخر في هذه المرحلة كان قليلاً جداً لدرجة يمكننا فيها القول كان معدوماً.

عكست حركة فن الفكاهة الموجودة في تلك الفترة فرح الشعب بالتحرر وتأسيس الجمهورية. واتّجهت الأمة التركية، التي بدأت الخروج من الثقافة العثمانية والبحث عن هويتها الذاتية، إلى فن الفكاهة القومي مثل دعابات نصر الدين هوجا، وتم إصدار العديد من كتب الفكاهات التي تم تجميع العديد من الدعابات فيها، كما قدّم كتّاب وشعراء عهد المشروطية إسهاماتهم الساخرة الهامة في هذا المجال.

في الوقت نفسه، جاءت مجلة أك بابا الساخرة لتملأ الفراغ الذي تركه إغلاق مجلة (آي دادا) بعد الاستقلال حيث تأسست عام 1922 وكان إلى

جانبها يوجد العديد من المجلات الساخرة مثل «قهقهة» و»كور أوغلو» و»باباجان» و»علي آغا» و»كاراكوز». مع الانتقال إلى الكتابة الجديدة، يبدو أن هناك ركوداً أصاب حياة النشر وصارت المنشورات تصدر لفترات قصيرة وبشكلٍ غير منتظم.[19]

أهم حدث جرى بين عامي 1945-1950 فيما يخص فن الفكاهة هو استخدام مجلة ماركو باشا عبارة «مجلة الفكاهة السياسية» للتعريف بنفسها. ولم تتردد في انتقاد الحزب الحاكم والنضال ضده. وكانت مجلة ماركو باشا قائمة على أربعة شخصيات من أهم الخصيات في تركيا هم الروائي صباح الدين علي، والكاتب الساخر عزيز نسين، والكاتب الساخر رفعت إيلغاز ، وارسوم الكاريكاتورية للرسام مصطفى ميم أويكوسوز، هي مجلة فكاهة أسبوعية تصدر يوم الجمعة، من أكثر المنشورات انتشاراً في تاريخ الصحافة التركية، والتي بدأت حياتها في النشر عام 1946. كان صباح الدين علي هو رئيس التحرير. يأتي اسم الصحيفة من العمود «شكوى إلى ماركوباشا» الذي كان يكتبه عزيز نيسين في جريدة غيرجيك. وقد التزمت خط الواقعية الاجتماعية في الأدب. مع الانتقال إلى حياة التعددية الحزبية وضع الحزب الديمقراطي حدّاً لاستفراد حزب الشعب الجمهوري بالسلطة لفترة طويلة. وعلى الرغم من أن الكتاب اعتقدوا أنهم سيكتبون مزاحهم وسخريتهم بطريقة أكثر أريحية في الجو الديمقراطي الجديد إلاَّ أنه لم يمر وقت طويل حتى بدأ الحزب الديمقراطي الحاكم بوضع القيود على الكتابات التي تنتقده وأغلق المجلات الساخرة المناهضة لسياساته[20] وكان من بينها مجلات (41 ونصف – 1958-1959)، (تف 1954--1955) وكان من أهم كتابها برهان فلك، وجتين ألطان، وأورهان كمال، وبديع فائق، (دولموش – 1956-1958)، (طاش – 1958-1959)، كاريكاتور – 1958-1959)، طاش – كاريكاتور – 1959) المعروفة بكتاباتها ورسوماتها المناهضة للسلطة. وكانت مجلات مثل (أمجا بي – 1963) و(باردون – 1964) و(زوبوك) التي أصدرها عزيز نيسين عام 1964 من بين المجلات القليلة التي واصلت تقديم نفسها للقراء، كما تم

تطوير تقنيات الرسم الكاريكاتوري، وحاولوا تطبيق التغييرات التي طرأت على هذا الفن على مستوى العالم في تركيا.

بدأ مجلة غرغر بالصدور كملحق عام 1972 تحت إشراف أوغوز أرال، وعندما حققت مبيعات ضخمة بعد عام واحد بدأت تصدر بشكلٍ مستقل، وأصبحت ثالث أكثر مجلة فكاهة مبيعاً في العالم. في عام 1976، نشر شقيق أوغوز آرال، تكين أرال ، مجلة (فرت) وتوجّه إلى القراء الشباب بعد أن رسم خطاً للمجلة بعيداً عن السياسة. هناك مجلتان مهمتان أخريان في الفكاهة في هذه الفترة هما شرشف (1975) وميكروب (1978).

بعد انقلاب 27 أيار 1960 ومع الدستور الجديد والانتخابات العامة، تم الدخول مجدداً إلى مناخ أكثر أريحية من أجل الكتابة. فاستمرت مجلة غرغر بالصدور، وإلى جانبها العديد من مجلات الفكاهة مثل ليمان وديلي وهبر وبيشميش وكللة وديوجين وصفر وكارا كارة وغيرها من المجلات التي بدأ الكتاب والرسامون الشباب بإصدارها. خلال هذه الفترة تطورت الفكاهة من خلال تأثرها بالأحداث التاريخية والتغيرات الثقافية. لقد ظهرت إلى الوجود بشكل عام تلبية لاحتياجات المجتمع وتطورت وفقاً لهذه الحاجة. ففي الأوقات التي تكون فيها المجتمعات في حالة اضطراب اجتماعياً أو سياسياً أو اقتصادياً، يلجأ الناس إلى الفكاهة في كثير من الأحيان، أملاً منهم بالخلاص من خلال توجيههم النقد بهذه الطريقة، في بعض الأحيان يتم توجيه الانتقادات من خلال الدعابة عبر استهداف أسباب هذه الاضطرابات. ولهذا السبب، تطورت الفترات التي استخدمت فيها الفكاهة بشكل موازٍ للأحداث التاريخية.

ذكر عزيز نسين أنه يمكن العثور على أمثلة للفكاهة السوداء في نكات نصر الدين هوجا واختار تعريف الفكاهة السوداء من خلال النكات. ووفقاً له، فإن الفكاهة التي تسبب الضحك المر والأفكار المرة هي فكاهة سوداء. فمن خلال الشخصية الاجتماعية التي خلقها عبر قرون لنصر الدين هوجا يسخر من الظالمين من جهة، ويسخر من نفسه من جهة أخرى معتبراً نفسه

مسؤولاً أيضاً عن سبب الانهيار، وله نصيب مهم فيه. وبالتالي يمكن اعتبار فكاهات نصر الدين هوجا كما غيرها من فكاهات الشخصيات الفكاهية عبر التاريخ التركي عبارة عن نقدٍ ذاتي. هذا هو الجانب الأكثر إيجابية في روح الدعابة لنصر الدين، كما يقول عزيز نيسين، وهو يثبت وجود القوة التي ستحافظ على المجتمع داخل هذا الفساد. ولا يمكن للفكاهة أن تتخلّص من تشاؤميتها إذا لم تحمل داخلها نقداً ذاتياً. فكاهة نصر الدين هوجا متفائلة بشكل عام، على الرغم من الأمثلة التي تدل على الفكاهة السوداء.[21]

◊ عزيز نيسين

نتذكر عزيز نسين ليس فقط بروح الدعابة وكتاباته الساخرة وحسب، بل وأيضاً لكونه مرشداً وإنساناً ومناضلاً ترك إرثاً من الأدب والقيم ليومنا هذا وللأجيال القادمة.

اسم عزيز نسين مرادف للفكاهة في الأدب التركي. ويُعتبر بحق كاتب ومفكر شاهد على عصره. يعتبر رائد الفن الفكاهي المعاصر في الأدب التركي من خلال سرده الذي يعتمد فيه على النهج الواقعي الاجتماعي والمزخرف بعناصر فكاهية وقد أدت جهوده، التي غيرت روح الدعابة التقليدية في الأدب التركي، إلى جعل وظيفة الأدب الساخر أكثر فاعلية وانتشاراً.

ولد نيسين في 20 كانون الأول 1915 في جزيرة هيبلي / هيبلیادا باسطنبول. اسمه الحقيقي محمد نصرت، وأما الكنية فيخبرنا عنها عزيز نيسين قائلاً: "في عام 1934، صدر قانون تغيير الألقاب، وما أن بدأ كل شخص باختيار لقب له حتى انكشفت كلّ مشاعر الدونية عند الناس، فقام الشخص الأكثر بخلاً في العالم باختيار لقب «Eli açık» أي ذو اليد المبسوطة، والأكثر جبنًا في العالم اختار «Yürekli» أي صاحب القلب الشجاع، والأكثر كسلًا في العالم اختار «Çalıkan» أي المجتهد. و نظراً لأنني دائما الأخير في الوصول إلى جميع أنواع الغنائم، هنا أيضاً كنت الأخير في الوصول إلى اقتناص لقب

جميل مسروق. وبما أنه لم يكن قد بقي أيّ لقبٍ أتباهى به، فقد أخذت لقب «نيسين» لنفسي. أردت من هذا أن أفكر بمن أنا وأعود إلى رشدي كلما ناداني الناس بلقب «Ne sin» ني سين أي ما أنت أو من أنت؟.

بدأ تعليمه في مدرسة السلطان سليمان القانوني في إسطنبول الابتدائية وأكمل تعليمه في مدرسة دار الشفقة (1929). تخرج من مدرسة كوليلي الثانوية العسكرية (1935) والأكاديمية العسكرية (1937) ومدرسة العلوم العسكرية (1939). ثم التحق بالجيش برتبة ملازم. عندما كان في مدرسة العلوم العسكرية، التحق بأكاديمية الفنون الجميلة ، قسم الديكور. شغل منصب ضابط في أجزاء مختلفة من الأناضول وتراقيا. ترك الجيش عام 1944 برتبة ملازم أول.

عمل لفترة من الوقت كبقال ومحاسب. بعد ذلك دخل إلى عالم الصحافة، فبدأ العمل في مجلة «يدي غون» التي أسسها سدات سماوي عام 1944، كما عمل أيضاً في صحيفتي «كاراكوز» و»طان» وبعد احتراق صحيفي «طان» (4 كانون الأول 1946) أصدر مجلة أسبوعية تسمى «جومارتيسي» أصدر منها ثمانية أعداد. وبعد إغلاق المجلة بدأ العمل في صحيفة «وطن» أصدر مع صباح الدين علي صحيفة «ماركوباشا» الساخرة عام 1946.

حُكم عيه بالسجن بتاريخ 12 آب 1947 لمدة عشرة أشهر بسبب مقالة بعنوان «إلى أين نحن ذاهبون؟»، انتقد فيها أهداف المساعدات الأمريكية لتركيا، كما تم توقيفه لمدة ثلاث أشهر في بورصة للسبب نفسه. كما اعتقل بسبب كتابه عزيز نامه الصادر عام 1950. وفي العام نفسه، قُدّم للمحاكمة بعد أن ترجم جزءاً من مقدمة كتاب جورج بوليتزر بعنوان دروس في الفلسفة الماركسية ونشره في مجلة «باشتان». وحكم عليه بالسجن سنة وأربعة أشهر في اسطنبول. بعد خروجه من السجن، افتتح مكتبة في حي ليونت في اسطنبول عام 1951. كما أدار استوديو للتصوير الفوتوغرافي في بيوغلو عام 1952. عاد إلى الحياة الصحفية مجدداً عام 1954. عمل في العديد من المجلات والصحف، واستخدم ما يقرب من مائتي اسم مستعار في كتاباته.

أسس دار فكر «دوشون» للنشر مع كمال طاهر عام 1956، وفي عام 1958، دمج مجلتي «دولموش وكاريكاتير» وصار يديرهما بمفرده. أصدر مجلة (زوبوك) الساخرة عام 1962 وصدر منها 42 عدد. بعد إحراق دار النشر الخاصة به في شباط عام 1963، تفرّغ للكتابة تماماً. أسس وقف نيسين للأيتام عام 1972، وتكفّل بضم عدد معين من الأطفال اليتامى كل عام إلى الوقف، ويكون مسؤولاً عنهم حتى إنهاءهم أعلى تحصيل علمي يريدونه، أو حتى يدخلون سوق العمل، فتولى أيضاً رعاية وتعليم الأطفال الأيتام والفقراء. شغل منصب رئيس اتحاد كتاب تركيا، وتوفي في 6 تموز 1995 في إزمير.

****

في كل فترة تاريخية كانت تركيا تغرق فيها في الاضطرابات السياسية كان هناك نماذج من الشخصيات تطرقت إلى النضالات وإلى النظريات المكتوبة وإلى الحلول اليومية بالإضافة إلى الجانب الساخر من هذه الاضطرابات.

على الرغم من أن الفكاهة السياسية قد فقدت بعض تأثيرها الآن، إلا أن هذا الاتجاه لا يزال يحافظ على أهميته من حيث الجودة. ومع ذلك، يمكننا القول كان للفكاهة السياسية تأثير أكبر بكثير في المجتمع، خاصة في الصحف والمجلات والكتب والأفلام في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. يجب أيضاً ملاحظة أهمية هذا: الفكاهة السياسية هي إحدى النقاط الرئيسية التي قلّلت من تأثير «النزعة الفردية» في الفن بسبب جهود الكتاب الواقعيين الاشتراكيين. بعبارة أخرى، أولاً وقبل كل شيء، من خلال القدرة على التواصل مع المجتمع، ومعالجة مشاكل الناس. ولقد تحققت عملية نزول المثقفين والنخب إلى الشعب من خلال أدب السخرية السياسية. وعندما نتحدث عن الأدب الساخر الاجتماعي والسياسي في تركيا، وفي العالم إلى حدٍّ ما فإن الاسم الأول الذي يتبادر إلى أذهاننا هو عزيز نيسين، وهو شخص ترك بصماته على تلك الفترة وأغلقت العديد من الصحف والمجلات التي كان يكتب فيها بسبب كتاباته الساخرة.

تحظى أعمال عزيز نيسين بمكانة خاصة في الأدب التركي، فلقد كشف عن الوجه الحقيقي للفترة التي عاش فيها وحاول إظهار الحقيقة للقارئ. واصل التقليد الفكاهي للشخصية الفكاهية نصر الدين خوجا، أحد ممثلي الفكاهة في الفولكلور التركي. في الوقت ذاته ابتكر أسلوباً خاصاً به يمكن أن نطلق عليه فكاهة الندم، عبرّ عن ذلك في رسالة إلى عامي السبعين في كتابه «آه منا نحن المثقفين الجبناء» حين قال: «من لا يندم لا يمكن أن يستخلص الدروس، وبالتالي عاش حياته عبثاً دون فائدة». إن فهم فن الفكاهة والسخرية يتطلب منا الأسلوب الساخر والنزعة الأدبية والشخصية الفلسفية لعزيز نيسين.

في رده على سؤال طرحته الصحفية زينب أورال في لقاء لصالح مجلة صنعات – الفن عرّف عزيز نيسن سخريته وأدبه وصفات الأديب حسب وجهة نظره فقال:

«دعيني منذ البداية أقول، عندما يُذكر مصطلح أدب ساخر أفهمه على الفور على اعتباره الفكاهة المكلّفة بمهمة تخدم مصالح الشعب. شروط البيئة الاجتماعية والسياسة والمناخ العام في تلك الأيام هي التي دفعتني إلى كتابة الأدب الساخر. يمكنني القول باختصار؛ السخرية تعني عموماً الحرمان والفقر، وهي شكل من أشكال الغضب والاستياء والانتقام بسبب الحياة التي يعيشها المرء. طبعاً ليست كل صعوبة وكل مرارة تجعل الإنسان كاتباً ساخراً، ولكن الشروط القاسية تطور الحس الساخر لدى الإنسان. يتّضح من الشروط اللازمة لتأهيل الكاتب الساخر أن السخرية هدم تدمير. إذا تمكن الفكاهي من توجيه انكساراته وحقده وكرهه وغضبه وانتقامه، بشكلٍ واعٍ، إلى الهدف الواجب تدميره فعلاً، فإن تدميره سيكون تدميراً إيجابياً. كل كاتب يمتلك وعياً طبقياً يستطيع توجيه نفسه توجيهاً صحيحاً، وليس من صلاحيات أي سياسي أو إداري العمل على توجيه أيّ كاتب أو فنان يمتلك وعياً طبقياً. وظيفة الفن؟ أمتلك أفكاراً حول هذا الموضوع لا تتطابق مع أفكار الآخرين.. بعد أن يستوفي الفنان الشرط الأساسي وهو أن يتماهى مع طبقته، إنّ وظيفة

الفن هي أن يقوم الكاتب باستبعاد نفسه أولاً، ومن ثمّ الدخوله إلى العمل والتواجد فيه وطرح نفسه، ولأنه متماه مع طبقته فإنه كلّما تحدّث عن ذاته يكون في الحقيقة يتحدّث عن طبقته.

◊ خصائص الفكاهة والسخرية عند عزيز نيسين:

يستخدم عزيز نيسين السخرية في أعماله كنوع أدبي يتم من خلاله انتقاد شيء بعبارات ساخرة نراها في الأعمال الأدبية. ويكشف من خلال السخرية عن السلبيات والنواقص التي يلاحظها ويراقب معاناة المجتمع منها، كما يكشف عن الأخطاء التي ترتكبها السلطة، ويكشف عموماً عن أخطاء البشر وإظهار وانتقاد العادات السيئة، والاستهزاء بها. باختصار يستخدم السخرية للكشف عن كل الأخطاء والنواقص الموجودة في كل مجال من مجالات الحياة. ومن أجل إبداع أعماله الساخرة يلجأ إلى استخدام التنكيت والتهكم والاستهزاء والمبالغة والتنافر والغرائبية والاستعارات، والمحاكاة التهكمية، كما يستخدم أساليب مختلفة مثل التبسيط والتلاعب بالألفاظ والمعاني المزدوجة، ومن خلال هذا الأسلوب يكشف الكاتب عن الأخطاء التي يرتكبها الناس، ويفسّر الأسباب التي تقف خلف مواقفهم القبيحة وأسباب ارتكابهم لهذه الأخطاء ومن خلال ذلك يعبرّ عن التطورات التي تجري داخل البلاد وخارجها. وأما الكوميديا فيستخدمها على اعتبارها إحدى عناصر السخرية المهمة. ولكي نفهم مصدر الكوميديا في الفن يجب دراسة علم الجمال الذي يعتبر واحد من مجالات الفلسفة ذات الإطار الثقافي والذي يحتل مكاناً مهماً في المجتمع. يتم استخدام مصطلح كوميديا حينما يتم تناول الظواهر والحوادث الاجتماعية، وبشكلٍ عام حينما يتم تناول الحياة. تصف الكوميديا الجوانب الدنيئة والقبيحة للحياة اليومية التي يعيشها الإنسان وحالته الروحية التي يمرّ فيها.

استطاع عزيز نيسين في أعماله خلق جوّ كوميدي يمزج من الجدية والسخرية. الميزة الأكثر بروزاً في مفهوم السخرية عند عزيز نيسين؛ هي

الكوميديا التي يستخدمها أثناء تناوله المشكلات الموجودة في المجتمع، ولكن هذه الكوميديا لا تُقدّم بشكلٍ واضح، فمن الممكن ملاحظة سيادة الفكاهة الإيجابية في قصصه. ولهذا يجب تقييم القصص القصيرة لدى عزيز نيسين على أنها ظاهرة فريدة لا مثيل لهل في الأدب العالمي، فلقد تناول عزيز نيسين مخاوفه وقلقه المتمركزة حول الإنسان بأسلوبٍ فكاهي. يشير نيكولاي هارتمان إلى أنّ هناك علاقة وثيقة بين «السخرية» و»الفكاهة» ، لكن الحقيقة أنهما لا يتوافقان أبدًا مع بعضهما البعض[22]. ومن الأدباء من يذهب الى ان دراسة التناقض الفكاهي و الدعابة و المزاح والهزل و التهكم و السخرية على اعتبارها نوع من الفكاهة، لأن كاتبها يريد بها الفكاهة مهما اختلف الاسم. لكن الفكاهة شيء والسخرية شيء آخر. ويبدو أن منشأ الخلط بينهما يعود إلى النظر إلى «الضحك» بصفته الغاية الكبرى والأساسية من الفكاهة والسخرية على حد سواء. وهذا التصور أدى بطبيعة الحال إلى تجاهل الفروق اللغوية والنفسية والدلالية الدَّقيقة الأخرى، ولهذا فإنه لا ينبغي أن يُذهب إلى إنكار الصلة الوثيقة بين السخرية والفكاهة وبين الإضحاك؛ فصاحب السخرية كصاحب الفكاهة محتاج إلى شيء من خفّة الروح، ولكن هذه الخفة في «الفكاهة» بريئة من المعنى الخفي، وغايتها المرح والانشراح. أما السخرية فإنها غير بريئة منه سواء أكان ذلك ظاهراً جليًّاً، أم خفيًّاً لا يدرك إلا بمزيد عناية وتأمل.تشير الباحثة مليدا توزون أوغلو إلى أن السخرية، هي الكلمة المفتاحية المستخدمة في وصف حكائية عزيز نيسين. والشيء الذي يميّز السخرية عن الكلمات العادية الأخرى، هو أنها أبعد من شكل كتابة أو نمط كتابة، إنها العنصر العبقري الذي لا بد منه لكل أديب يريد كتابة الأدب الساخر. ولهذا السبب ليس كل هجاء أو ذم أو انتقاد سخيف له قيمة في تاريخ الأدب. تنبع «حالة التهكم» لدى عزيز نسين أو نهجه النقدي/ الساخر/ الفكاهي في سرد القصص من معرفته الجيدة بالأعراف الاجتماعية، والبنية البيروقراطية، والصراع بين الشرق والغرب، وأزمات البلدان المتخلفة.

في معظم الأحيان، لا يؤدي الإلمام التام بطبيعة المشكلات الاجتماعية إلى أن تكون كاتباً جيداً أو أديباً جيداً؛ ما يجعل عزيز نسين مميزاً وعبقرياً هو أنه يعالج المشكلات الحالية بقصة حلوة ومضحكة، ويرمي نفسه في هذه القصص ويتحدث من مسافة متساوية مع الشخصيات الموجودة في القصة. أحد الأسباب التي تجعل القارئ يحب عزيز نسين هو عبقريته الغزيرة والمنتجة، والسبب الآخر هو أنه وضع بينه ككاتب وبين القارئ مسافة بطريقة ممتازة.

يقول دونالد بارثيلمي، أحد الأسماء المعروفة في أدب الفترة الجديدة، في مقالة بعنوان «الكتابة بعد جيمس جويس» لقد أثَّرت أعمال جويس في أدب القرن العشرين، سواء قُرئت أم لا. باختصار، وفقًا لبارثيلمي، فإن حقيقة أن جويس كتب تلك الأعمال فقط وأن شخصاً ما قرأها كانت كافية لكسر الفهم الكلاسيكي والتقليدي؛ فلقد نشر الوعي الجمعي فكر جويس التجديدي في عالم الأدب والفكر. يمكن قول كلام مشابه بالنسبة لعزيز نسين: فطالما أن القضايا التي كانت سارية المفعول منذ عقود ما زالت قائمة حتى اليوم، وطالما لا يزال هناك في نظرتنا إلى تلك القضايا جوانب نقدية وساخرة وفكاهية، فإن لعزيز نيسين، سواء أتمت قراءة أعماله أم لا، تأثيراً كبيراً ومساهمة عظيمة في استمرار هذه النظرة.

إن رؤية عزيز نسين للأحداث وموقفه واضحان لدرجة أنها لا تجر القارئ إلى غموض شديد، بل تخلق أرضية صلبة للوقوف عليها. إنه يضمن ثقة القارئ بنفسه، وبالتالي لا يمكن لأي واقع محبط أو خطر أن يقضي على ثقة القارئ بنفسه. أجل، هذه الثقة من أهم العناصر التي تجعل القارئ يؤمن بعبقرية المؤلف. القارئ الواثق بنفسه لا يتعلّم من قصص عزيز نيسن التشاؤم، بل يتعلم منها الثقة بالنفس والعقل والنضال. كما أن السرد الفكاهي والساخر في قصص نيسين عبارة عن منطقة استرخاء ممتعة.[23]

يتمتع عزيز نيسين بأسلوب فريد من نوعه ينظر إلى الحياة من وجهة نظر فلسفية. فهو من أنصار التيار الواقعي في الأدب، وفي الوقت نفسه نجد التراجيديا في قصصه، تعامل مع الحدث بأسلوب كوميدي بمساعدة عناصر

التراجيديا. فحتى لو بدت أعمال عزيز نيسين ساخرة وكوميدية وبالتالي مضحكة في الوهلة الأولى، إلاّ أن التدقيق في هذه القصص سيبيّن مدى الجدية والمعاني الخفيّة في القصة. على الرغم من أن فكاهة عزيز نسين قد تبدو سخيفة للوهلة الأولى، إلا أنه لوحظ أن الجدية والمعنى يتم إعطاؤهما بشكل مكثف عند فحصه بدقة. تساعد روحه الدعابة في رؤية الأشياء الرائعة على مستوى محدود وصغير، ولكنها أيضًا سخيفة وغير كفؤة. وفقًا لمارتن ، رود أ ، الفكاهة هي شكل من أشكال اللعب التي تنطوي على رد فعل عاطفي وعملية عقلية وفهم اجتماعي من خلال الضحك.

تكتسب أعمال عزيز نيسين صفة الأعمال العالمية، فلقد ساعدته الحقائق الموجودة في المجتمع التركي الحديث على فهم كونية العديد من المسائل كآمال الناس وهزائمهم، حبهم وانكسارهم، حياتهم وموتهم. وتناول الجوانب الكوميدية في الحياة اليومية بطريقة أدبية ساخرة، كما أكسب عزيز نسين الأدب أسلوب فكاهة وأسلوباً ساخراً مختلفاً. وأثناء قيامه بذلك، استخدم أساليب وأدوات مختلفة ومكّن الناس من التعامل مع جميع صعوبات الحياة بطريقة فكاهية وساخرة. ونقل أفكاره من خلال قصص قصيرة ذات مغزى، يمكن من خلالها استخلاص الكثير من الدروس.

يشجّع عزيز نسين القراء على التفكير ويساعدهم على فتح أعينهم جيداً من أجل رؤية العالم بكل وضوح، ويعلمهم إدراك الظلم والشر الموجود في الحياة. في معرض حديثه عن مكانته في الأدب وآرائه الفلسفية، يذكر عزيز نيسين ما يلي: يحتاج الناس إلى كتابة أعمال أدبية تجعلهم يضحكون وهم يفكرون، وتجعلهم يفكّرون وهم يضحكون.

هوامش

(1) - الأدب الساخر.. في مواجهة الهيمنة والاستبداد – دعد ديب، ضفة ثالثة 7 أيار 2021. مجلة العربي الجديد.

(2) - في مواجهة الهيمنة والاستبداد – دعد ديب، ضفة ثالثة 7 أيار 2021 - مجلة العربي الجديد

(3) - الأدب الساخر (الفكاهي)مفهومه ووظيفته.. مسعد عامر سيدون المهري

(4) -(الفكاهة والضحك.. رؤية جديدة) شاكر عبد الحميد، الطبعة الأولى 2003، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت)

(5) - Nesin, A. (2001). Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı. İstanbul: Adam Yayıncılık

(6) - Öngören, F. (1983). Türk Mizahı ve Hicvi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

(7) - And, M. (2011). Türk Tiyatro Tarihi Başlangıcından 1983'e. İstanbul: İletişim Yayınları.

(8) - And, M. (2011). Türk Tiyatro Tarihi Başlangıcından 1983'e. İstanbul: İletişim Yayınları. S: 52.

(9) - Boratav, Pertev Naili, Tekerleme, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000

(10) - Eloğlu, M. ve Tansel, O. (2008). Bektaşi Dedikleri. Ankara: Evrensel Basım Yayın. Ön söz.

(11) - Boratav, P. N. (1969). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi. S: 64.

(12) - Boratav, P. N. (1969). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi. S: 94.

(13) - Eloğlu, M. ve Tansel, O. (2008). Bektaşi Dedikleri. Ankara: Evrensel Basım Yayın. Ön söz.

(14) - عزيز نيسين – مجلة بابيروس، العدد 11، نيسان 1967، الصفحة: 9 باللغة التركية.

(15) - Kortantamer, T. (2007). Temmuzda Kar Satmak. Ankara: Phoenix Yayınevi. S: 11.

(16) - Kortantamer, T. (2007). Temmuzda Kar Satmak. Ankara: Phoenix Yayınevi. S: 38.

(17) - Çeviker, T. (2010). Karikatürkiye 1. Cilt Karikatürlerle 1923 (2008-Cumhuriyet Tarihi). S: 21.

(18) - Çeviker, T. (2010). Karikatürkiye 1. Cilt Karikatürlerle 1923 (2008-Cumhuriyet Tarihi). S: 21.

(19) - Öngören, F. (1983). Türk Mizahı ve Hicvi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

(20) - Cantek, L. ve Gönenç, L. (2017). Muhalefet Defteri Türkiye'de Mizah Dergileri ve Karikatür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. S: 15.

(21) - Nesin, A. (2001). Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı. İstanbul: Adam Yayıncılık. S: 50.

(22) - Aziz Nesin'in Mizah Felsefesi Aleksandr Tsoı - TÜRK - Mayıs 2016 15-EDEBIYATINDA MIZAH SEMPOZYUMU/13

(23) - Melida Tüzünoğlu - Aziz Nesin 2 - Mebus Paltosu - Artful Living sanat sitesi

صُوَرٌ لِلْحَبِيبِ الإلهيِّ في ثلاثةِ آدابٍ عالَمِيّة:
ابنُ الفارِضِ وجَلالُ الدِّينِ الرُّوميّ ونيكلسون(*)

أ.د. عيسى علي العاكوب

عُضْوُ مَجْمَعِ اللُّغةِ العربيّةِ في دِمَشْق

أستاذُ البلاغةِ والنّقدِ في جامعةِ حَلَب

يَسْعَى هذا البَحْثُ لِأَنْ يَعْرِضَ عَلَى القارئِ الكريمِ ثَلاثَ صُوَرٍ تَناوَلَ فِيها ثَلاثةُ شُعَراءَ مِنْ آدابٍ قَوْمِيّةٍ مُخْتَلِفةٍ فِكْرةَ «الحَبِيبِ الإلهيِّ»، الذي بَدا واحِدًا هو عَيْنُه عِنْدَ الشُّعَراءِ الثّلاثةِ، مَعَ اختلافِ أَجْناسِ الشُّعراءِ وتَبايُنِ تقاليدِهم الثّقافيّةِ their cultural traditions ولُغاتِهم القَوْمِيّة. ويَتناوَلُ البَحْثُ في مُعالَجةِ الفِكْرةِ النِّقاطَ الآتيةَ:

- الحَبِيبُ الإلهيُّ عِنْدَ سُلْطانِ العاشِقينَ ابْنِ الفارِضِ في الأَدَبِ العربيّ.
- الحَبِيبُ الإلهيُّ عِنْدَ جَلالِ الدِّينِ الرُّوميِّ في الأَدَبِ الفارسيِّ.
- الحَبِيبُ الإلهيُّ عِنْدَ نيكلسون في الأَدَبِ الإنكليزيّ.
- خُلاصَةُ ما قَصَدَ إِلَيْهِ البَحْثُ.

بَيْنَ يَدَيِ الفِكْرة:

في أَشْعارِ عناصِرَ بَشَرِيّةٍ مُخْتَلِفةٍ، يَجِدُ المَرْءُ فِكْرةً بِعَيْنِها تَسْتَبِدُّ بِالعالَمِ

*- هذا البَحْثُ عُرْبُونُ تَقْدِيرٍ لِجَنابِ الصّديقِ الدّكتور مُحَمّد الحُورانيّ الذي حَرَضَ عَلَى إنشائه (ع. العاكوب).

الرُّوحيِّ والعَقْليِّ والتَّخْييليِّ لِلشّاعِر. ومِن أَظْهَرِ هذه الفِكَرِ في هذا الشّأنِ فِكْرةُ «الحَبِيبِ الإلهيِّ»، المالِكِ العَظيمِ المُمْسِكِ بِزِمامِ الوُجودِ إيجادًا وتَصَرُّفًا ومَصِيرًا. وتُعلِّمُنا مَبادئُ مَدْرسةِ القُرْآنِ الكريمِ مَبْدَأً أَزَلِيًّا يَنتمي في المَآلِ إِلَى صِنْفِ اليَقينيّاتِ التي تُسلِّمُ بِها العُقولُ السَّلِيمةُ والفِطَرُ المُحتَفِظَةُ بِنَقائها وأَصالَتِها؛ وهِيَ أَنّ صِنْفًا مِنَ الشُّعَراءِ لا تَجِدُ في أَشْعارِهم إلّا الحَقائقَ المُقرَّرةَ والكُشُوفَ الخارِقةَ المُتجاوِزةَ لِلْمَألُوف. وقد جاءَ ذلك في الوَحْيِ القُرْآنيِّ عَلَى هذا النَّحْوِ:

﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا۟ ... ﴾ [الشعراء: ٢٢٤-٢٢٧].

وشَطْرُ الآيةِ الذي يُهِمُّنا هُنا هو الذي يَبْدَأُ بِـ «ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ...». ويُفْهَمُ مِن جِهَةِ اللُّغةِ هُنا أَنّ أَظْهَرَ صِفاتِ الشُّعَراءِ في الفَريقِ الثّاني المُسْتَثْنَى أَنّهم «ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا۟». ومَعَ أَنّ الإطارَ التّاريخيَّ لِنُزُولِ هذه الآياتِ حاسِمٌ في تَقْريرِ معنًى خاصٍّ، تَظَلُّ طَبيعةُ الكلامِ الإلهيِّ تَأْذَنُ بِضَرْبٍ مِنَ التَّعْميمِ في تَحْصِيلِ المُرادِ؛ الأَمْرُ الذي يُعبِّرُ عَنه بِالقاعِدَةِ التّفسيريّةِ الأُصُوليّةِ: «العِبْرةُ بِعُمومِ اللَّفْظِ لا خُصُوصِ السَّبَب».

والمُرادُ هنا قابِلٌ لِأَن يُفْهَمَ بِأَنّ هذا الصِّنْفَ مِنَ الشُّعَراءِ مُؤمِنٌ في قَلْبِه بِالخالِقِ العظيمِ، عامِلٌ في حَياتِه أَعْمالَ الخَيْرِ التي يَرْضاها اللهُ سُبْحانَهُ، ذاكِرٌ لِلّهِ كثيرًا، لا يُعادي إلّا بَعْدَ أَن يُعْتدَى عَلَيه.

وجُمْلةُ هذه الصِّفاتِ قابِلَةٌ لِأَن يُفهَمَ مِنها فِكْرةُ «حُبِّ اللهِ». فالشّاعِرُ المُؤمِنُ العامِلُ لِلصّالِحاتِ الذّاكِرُ لِلّهِ كثيرًا الذي لا يَبْدَأُ العُدْوانَ في شِعْرِه، لا يمكنُ إلّا أَن يكونَ «مُحِبًّا لِلّهِ».

ويَبْدُو حُبُّ الشّاعِرِ اللهَ مُؤذِنًا بِقَلْبٍ وعَقْلٍ وخَيالٍ مُتجاوِزَةٍ المَحْسُوسَ إِلَى عالَمٍ مِنَ المَعاني يَتحدّثُ عَنْهُ الرُّسُلُ والكُتُبُ الإلَهيّةُ، وتتفيَّأ ظِلالَهُ قُلُوبُ الشُّعَراءِ المُحِبِّينَ لِلّهِ وعُقولُهُم وأَخْيِلَتُهم.

ويَرْبِطُ القُرْآنُ الكريمُ بِقُوّةٍ بَيْنَ «الإيمانِ» بِالله و«حُبِّ اللهِ»، فيُعْلِنُ: ﴿وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَشَدُّ حُبّٗا لِّلَّهِ﴾ [البقرة: ١٦٥]. ويَرْبِطُ كذلكَ بَيْنَ «الإيمانِ» و«الأَمْنِ» حِينَ يقولُ: ﴿ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَلَمۡ يَلۡبِسُوٓاْ إِيمَٰنَهُم بِظُلۡمٍ أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمُ ٱلۡأَمۡنُ﴾ [الأنعام: ٨٢]. ولا نَخالُ شاعِرَ الإسلامِ الفَيْلَسُوفَ مُحَمّد إِقْبال اللّاهُوريَّ (ت ١٩٣٨م) نَأَى عَن هذا القَصْدِ حِينَ قالَ:

إِذا الإيمــانُ ضــاعَ فَــلا أَمــانٌ ... ولا دُنْيــا لِمَــن لَــمْ يُحْــيِ دِينــا

ومَــن رَضِــيَ الحَيــاةَ بِغَيْــرِ دِيــنٍ ... فَقَــدْ رَضِــيَ الفَنــاءَ لَهــا قَرِينــا

ولافِتٌ في شَأنِ الشّاعِرِ المُحِبِّ لِلّهِ أن يُقَدِّمَ في شِعْرِه صُورةً لِحالِ قَلْبِه وعَقْلِهِ وخَيالِه أَقْدَرَ عَلَى تَخْلِيدِ عَظَمةِ الحُبِّ الذي يَأْخُذُ مِنْهُ كُلَّ مَأخَذٍ. وتتوزّعُ حالُ الشّاعِرِ المُحِبِّ لِلّهِ وتَتبايَنُ وَفْقًا لِلْأحوالِ التي تَعْرِضُ لِقَلْبه. ورُبّما يكونُ مُفِيدًا هُنا ذِكْرُ ما كانَتْ عَلَيهِ أَحْوالُ الشّاعِرةِ المُحِبّةِ رابِعَةَ الشّامِيّةِ رَحِمَها اللهُ تعالى، وكانَتْ هذه زوجةَ الصُّوفيِّ الشّامِيِّ أَحْمَدَ بنِ أبي الحَواريّ. ويقولُ عَنها أَحْمَدُ هذا: «كانَتْ أَحْوالُها مختلفةً. حِينًا كانَ يَغْلِبُ عَلَيها العِشْقُ والمَحَبّةُ، وحِينًا كانَ يَغْلِبُ عَلَيها الأُنْسُ، وحِينًا الخَوْفُ. وفي غَلَبةِ الحُبِّ كانَتْ تقولُ:

حَبِيــبٌ لَــيْسَ يَعْدِلُــهُ حَبِيــبُ ... ومــا لِسِــواهُ فــي قَلْبِــي نَصِــيبُ

حَبِيبٌ غابَ عَن بَصَري وشَخْصي ... ولكــنْ عَــنْ فُــؤادِي لا يَغيــبُ

وفي حالِ الأُنْسِ كانَتْ تقولُ:

ولَقَدْ جَعَلْتُكَ في الفُؤادِ مُحدِّثي ... وأَبَحْتُ جِسْمي مَنْ أَرادَ جُلُوسي

فالجِسْــمُ مِنِّــي لِلْجَلِــيسِ مُــؤانِسٌ ... وحَبِيــبُ قَلْبِي فــي الفُــؤادِ أَنيسي

وسَمِعْتُ أَنّها كانَتْ في حالِ الخَوْفِ تقولُ:

وزادِي قَلِيــــلٌ لا أَراهُ مُبَلِّغــــي ... أَلِلــزّادِ أَبْكــي أَمْ لِطُــولِ مَســافَتي؟

أَتَحْرِقُنــي بِالنّــارِ يــا غايــةَ المُنَــى ... فأَيْنَ رَجائي مِنْكَ، أَيْنَ مَخافَتي؟[1]

- الحَبِيبُ الإلهيُّ في ثَلاثةِ آداب:

يَرْمي هذا البَحْثُ إِلَى أَن يُقَدِّمَ لِلْقارئ الكريمِ ثَلاثَ صُوَرٍ لِلْحَبيب الإلهيِّ في أَشْعارِ ثَلاثةِ أَقْوامٍ: العَرَب والفُرْس والإنكليز. ويَختارُ لِهذا الغَرَضِ صُورةً واحِدةً عِنْدَ شاعِرٍ واحِدٍ مُمَثِّلٍ لِكُلٍّ مِن هذه الأَقْوام. وقد وَقَعَ الاختيارُ في هذا الشّأنِ هنا عَلَى مجموعةِ أَبْياتٍ في فِكْرةِ «الحَبيبِ الإلهيِّ» عِنْدَ كُلٍّ مِن سُلْطانِ العاشِقين عُمَرَ بنِ عَلِيٍّ المَعْروفِ بِابْنِ الفارضِ (ت ٦٣٢هـ)، وجَلالِ الدّين مُحَمَّدِ بنِ مُحَمّدٍ المَعْروفِ بِـ«مَوْلانا الرُّوميِّ» (ت ٦٧٢هـ)، وريِنُولد أَلِين نِيكلسون الإنكليزيّ (ت ١٩٤٥م).

ويَشترِكُ الشّعَراءُ الثّلاثةُ في تقديمِ صُورةٍ في غايةِ السُّمُوِّ والأَلَقِ لِلْحَبِيبِ الإلهيِّ، سُبْحانَه. ويُؤمِّلُ الكاتِبُ أَنْ يُقدِّمَ لِلْقارئ شيئًا مِن المُشْتَرَكِ والخاصِّ في تَناوُلِ كُلٍّ مِن هؤلاءِ الشُّعَراء.

١- نُور الدّين عبدالرّحمن جامى، نَفَحاتُ الأُنْس، نَشْرة الدّكتور محمود عابدي، انتشارات اطّلاعات، طهران. ١٣٧هـ.ش، ص٦١٧.

- الحَبِيبُ الإلهيُّ عِنْدَ سُلْطانِ العاشِقِين ابنِ الفارض في الأَدَبِ العربيّ:

لِابْنِ الفارِض سُهْمةٌ وافِرَةٌ في شِعْرِ المَحَبّةِ الإلَهيّة. ويُعَدُّ أَشْعَرَ شُعَراءِ التّصوّفِ في العربيّة، ومِنْ أَبْدَعِ مَن جَوّدُوا في فِكْرةِ «الحَبيبِ الإلهيِّ» حتّى إنّه لُقِّبَ بِسَبَبِ ذلك «سُلْطانَ العاشقِين». وقد آثَرْنا أَن نُقدِّمَ لِلْقارئِ رائيّتَهُ التي نَخالُ أَنّها نَمُوذَجٌ رائعٌ، لا في العربيّةِ فَحَسْبُ بَلْ في كُلِّ لُغاتِ الأرض. وتَمْضي طَرِيقَتُنا في تَناوُلِ الصُّوَرِ الثّلاثِ عَلَى نَهْجِ أَن نُقَدِّمَ الأَثَرَ الشّعريَّ، ونَعْرِضَ بَعْدَ ذلكَ مُناقَشَتَنا؛ ابتغاءَ أَن يكونَ القارئُ أَمامَ فُرصَتَيْنِ لِلنَّظَرِ والتّأمُّل.

يَقُولُ ابنُ الفارِضِ في الرّائيّةِ مُخاطِبًا الحَبِيبَ:

زِدْني بِفَرْطِ الحُبِّ فِيكَ تَحَيُّرا ... وارْحَم حَشًا بِلَظَى هَواكَ تَسَعَّرا

وإذا سَأَلْتُكَ أَن أَراكَ حَقِيقةً ... فاسْمَحْ ولا تَجْعَلْ جَوابِيَ لَنْ تَرَى

يا قَلْبِ أنتَ وعَدْتَني في حُبِّهِمْ ... صَبْرًا فَحاذِرْ أَن تَضيقَ وتَضْجَرا

إنّ الغَرامَ هُوَ الحَياةُ فَمُتْ بِهِ ... صَبًّا فَحَقُّكَ أَن تَمُوتَ وتُعْذَرا

قُلْ لِلّذينَ تَقَدَّمُوا قَبْلي ومَن ... بَعْدِي، ومَن أَضْحَى لِأَشْجاني يَرَى

عَنِّي خُذُوا، وبِيَ اقْتَدُوا، ولِيَ اسْمَعُوا ... وتَحَدَّثُوا بِصَبابَتي بَيْنَ الوَرَى

ولَقَدْ خَلَوْتُ مَعَ الحَبيبِ وبَيْنَنا ... سِرٌّ أَرَقُّ مِنَ النَّسيمِ إذا سَرَى

وأَباحَ طَرْفِي نَظْرةً أَمَّلْتُها ... فغَدَوْتُ مَعْروفًا وكُنْتُ مُنَكَّرا

فَدُهِشْتُ بَيْنَ جَمالِهِ وجَلالِهِ ... وغدا لِسانُ الحالِ عَنِّيَ مُخْبِرا

فَأَدِرْ لِحاظَكَ في مَحاسِنِ وَجْهِهِ ... تَلْقَى جَميعَ الحُسْنِ فيهِ مُصَوَّرا

لَوْ أَنّ كُلَّ الحُسْنِ يَكْمُلُ صُورةً ... ورآهُ كانَ مُهَلِّلًا ومُكَبِّرا[1]

تُقدِّمُ هذه اللَّوْحةُ في «الحَبِيبِ الإلهيِّ» صُورةً جَرِيئةً لِتَعَلُّقِ الشّاعِرِ المُحِبِّ بِمَحْبُوبِه. ولافِتٌ في هذه الأَبْياتِ أَنّ الشّاعِرَ يُرَكِّزُ عَلَى الثُّنائيّةِ المَعْهُودةِ في الحُبِّ البَشَريِّ: المُحِبِّ المَأخوذِ تَمامًا بِجَمالِ المَحْبُوب، والمَحْبُوبِ الإلهيِّ المُسْتَغْني المُتأبِّي. ويَشِي التّحدُّثُ عَنِ «الحُبِّ» بِهذه الطّريقةِ بِـ«بَرْزَخٍ» بَيْنَ الحُبِّ البَشَريِّ والحُبِّ الإلهيّ. وههُنا تكونُ الحُدُودُ واضِحةً ومَعالِمُ القُطْبَيْنِ مُحَدَّدَةً تَمامًا.

وتَتوزَّعُ جُمْلةُ الأبْياتِ عَلَى ثلاثةِ مَدارجَ:

- الأَبْياتُ الأربعةُ الأُولَى في الاستزادةِ مِن الحُبِّ، بِطَلَبِ دَرَجَةِ التَّحيُّرِ التي تنشَأ عن «فَرْطِ الحُبِّ». والشّاعِرُ يَطْلُب زِيادةَ «التّحَيُّرِ»، ويَطْلُبُ في الوَقْتِ نفسِه الرَّحْمةَ لِلْحَشا الذي تَحرّقَ بِنارِ هَوَى المحبوب. ثُمّ يَطْلُبُ بَعْدَ ذلكَ «المُشاهَدةَ» الحقيقيّةَ. ويُعَلِّقُ رَشِيدُ بنُ غالِب شارِحُ الدّيوانِ في شَأنِ البَيْتِ:

وإذا سَأَلْتُكَ أَن أَراكَ حَقِيقةً ... فاسْمَحْ ولا تَجْعَلْ جَوابِيَ لَن تَرَى

فيَقُولُ: «في البَيْتِ تَلْميحٌ إِلَى قِصّةِ مُوسَى عَلَيهِ الصّلاةُ والسّلامُ، حَيْثُ طَلَبَ مِنْ رَبِّهِ الرُّؤيةَ، فإنّهُ أُجِيبَ بِـ«لَنْ تَراني» في قَوْلِه تَبارَكَ وتعالى: ﴿قَالَ لَن تَرَىٰنِي﴾ [الأعراف: ١٤٣]. واعْلَمْ أَنّ كثيرًا مِنَ الصُّوفيّةِ يَعْتَرِضُ عَلَى هذا البَيْتِ ويقولُ: «إذا كانَ مُوسَى قد مُنِعَ الرُّؤيةَ عِنْدَما طَلَبَها، فكيفَ تَرَقَّتْ هِمّةُ الشّيخِ ﷺ إِلَى طَلَبِها؟- والجَوابُ أَنّ مُرادَهُ الرُّؤيةُ في الآخِرةِ بِدَليلِ التّعبيرِ بِقَوْلِه «وإذا»، فإنّها تَدُلُّ عَلَى الزّمانِ المُسْتقبَلِ»[2]. ولَعلّ الأَمْرَ لا يَحتاجُ إِلَى هذه المُحاجّة؛ لِأَنّ الرُّؤيةَ عِنْدَ

١- شَرْحُ ديوانِ ابن الفارِض الذي جَمعَه رَشِيدُ بنُ غالِب مِن شَرْحَي الشَّيْخَين البُوريني والنّابلسيّ، ط١، المطبعة الأزهريّة المِصْريّة عام ١٣١٩هـ، ج١، الصّفحات ٢٠٨-٢١٣.

٢- السّابق، ص٢٠٨.

الصّوفيّةِ تكونُ بِعَيْنِ القَلْبِ لا بِالعَيْنِ الشَّحْميّةِ المُتاحةِ لِجُمْلةِ الأَناسيِّ. يقولُ الشّيخُ عَبْدُالغَنيِّ النّابُلسيُّ في معنَى البيتِ الثّالِثِ: «الخِطابُ لِلْقَلْبِ في البَيْتِ السّابِقِ، فإنّ القَلْبَ المذكورَ هو الحَيُّ بِالحَياةِ الحقيقيّةِ القَديمةِ الأَزَليّةِ الأَبَديّةِ، لا بِالحَياةِ الطّبيعيّةِ الحادِثةِ الفانيةِ؛ فَإنّهُ ماتَ مِنْها بِقَوْلِه: «فَمُتْ بِهِ صَبًّا»[1].

وفي هذا المَدْرجِ يُعَلِّلُ الشّاعِرُ طَلَبَهُ فَرْطَ الحُبِّ بِأنَّ «الغَرامَ هو الحَياةُ». فَعِنْدَ الشّاعِرِ أَنّ «المَحَبّةَ الإلَهيّةَ» هِيَ الحياةُ الحقيقيّةُ؛ ومَن لم يَظْفَروا بِها مَوْتَى، وإن بَدَوا في أَرْدِيةِ الأَحْياء.

– البَيْتانِ الخامِسُ والسّادسُ، المَدْرجُ الثّاني، أَظْهَرَ الشّاعِرُ فِيهما أنّهُ غدا المُعَلِّمَ لِلْحُبِّ الإلهيّ لِمَن مَضَى ولِمَن يأتي ولِمَن هُوَ موجودٌ مَعَ المتكلِّم. وقد يَقْصِدُ الشّاعِرُ إِلَى القَوْلِ إنّهُ خَبيرٌ في هذا الشّأنِ، وقد عانَى المَحَبّةَ الإلَهيّةَ، وحَصَلَ مِن ذلك عَلَى خُبْرٍ وبَصَرٍ بِالمِقْدارِ الذي يأذَنُ لَهُ أَن يُقدِّمَ الدُّروسَ والعِظاتِ. ويَشِي تَلْقِيبُه بِـ«سُلْطانِ العاشِقينَ» بِتأكيدِ هذا المَلْحَظِ، وقَصْدِ أَن يتحدّثَ الوَرَى عن تَجْرِبته.

– في المَدْرَجِ الثّالِثِ، ابْتِداءً مِنَ البيتِ السّابعِ إِلَى الآخِرِ، يَتحدّثُ الشّاعِرُ عن «وِصالِ الحَبِيبِ الإلهيِّ»، وهُنا بُعْدٌ عَميقٌ في التّجْربةِ، واسْتِعْمالٌ لِمَضْمُونٍ صُوفيٍّ أَساسُهُ الأَثَرُ: «لِي مَعَ اللهِ وَقْتٌ لا يَسَعُني فِيهِ مَلَكٌ مُقَرَّبٌ، ولا نَبيٌّ مُرْسَل»[2].

١– السّابق، ص٢١٠.

٢– يُنظَرُ في هذا بالفارسيّةِ: «احاديثِ مَثْنوى» الذي جَمَعَه وعَلّقَ عَلَيه بديع الزّمان فُروزانفر، الطّبعة الثّالِثة، مُؤسّسة انتشارات اميركبير، طهران ١٣٦١هـ.ش، ص٣٩. ويذكُرُ جامِعُ الأحاديثِ في شأنِ هذا الأَثَرِ: «ويقولُ مؤلِّفُ اللُّؤلُؤ المَرْصوعِ في شأنِهِ: «يَذْكُرُهُ الصُّوفيّةُ كثيرًا، ولَمْ أَرَ مَنْ نَبّهَ عَلَيهِ، وفيهِ إيماءٌ إِلَى مَقامِ الاسْتِغْراقِ بِاللِّقاء، المُعَبَّرِ عنهُ بِـ«المَحْوِ» و«الفَناء».

وحِينَ يَتحدّثُ ابنُ الفارِضِ عَنِ الخُلُوِّ مَعَ الحَبيبِ، وعَنِ السِّرِّ الرّقيقِ بينَهما، وإباحةِ الحَبيبِ النَّظْرةَ، يأتي ذلك بِلُغةِ الحُبِّ البَشَريّ؛ الأَمْرُ الذي يُهيِّئُ جُمْهورًا أَوْسَعَ لِلْقَصيدةِ بِسَبَبِ القُرْبِ مِنَ المَألوفِ المُتعارَفِ، وإدْراكِ المَقاصِدِ. فلُغةُ المَحبّةِ الإلَهيّةِ عِنْدَ الشّاعِرِ مِن الصِّنفِ الذي يُمكِّنُ مِنَ الفَهْمِ، وهي مَعَ ذلك تنطوي عَلَى قَدْرٍ مِن الرّمزيّةِ الصُّوفيّةِ حِينَ يُعبِّرُ الشّاعِرُ عن أَحْوالِه ومَقاماتِه.

وأَبْرَزُ ما يَميزُ تَناوُلَ ابْنِ الفارِضِ لِفِكْرةِ «الحَبيبِ الإلهيِّ»، هذا التّمييزُ الواضِحُ بَيْنَ الذّاتِ والمَوْضوعِ؛ أَيْ بَيْنَ الشّاعِرِ المُحِبِّ والحَبيبِ الإلهيِّ تعالَى. ففي هذا التّناوُلِ يَبْرُزُ مَفْهُومُ العَبْدِ المُحتاجِ إِلَى فَرْطِ حُبِّ الحَبيبِ، وذلك الحَبيبِ المُتَعالِي المُتمَنِّعِ.

وفي هذا المَدْرَجِ، يُقدِّمُ الشّاعِرُ صُورةً عَظيمةً لِجَمالِ الحَبيبِ الإلهيِّ، ويُبيِّنُ أنّهُ ظَفِرَ بِكَنْزِ «الحُبِّ الإلهيِّ»، وعاشَ حالَ «البَسْطِ» الذي صارَ فيه مَعْرُوفًا بَيْنَ الخَلْقِ، بَعْدَ أَن كانَ مَجْهُولًا. ويتحدّثُ شارِحُ الدِّيوانِ رَشيدُ بنُ غالِب عن دَهْشةِ الوِصالِ هذه فيقُولُ: «وقَوْلُه: «فَدُهِشْتُ» عَلَى صِيغةِ البِناءِ لِلْمَجْهولِ مِنَ الدَّهْشةِ، وهِيَ الحَيْرةُ التي تُوجِبُ اخْتِلاطَ أَسْبابِ الشُّعُور. وقَوْلُه: «بَيْنَ جَمالِه وجَلالِه»، أي وَقَعَتْ لِيَ الدَّهْشَةُ بَيْنَ وَصْفَيْنِ مِن أَوْصافِ الكَمالِ، وهُما الجَمالُ والجَلالُ والصُّدودُ والوِصالُ والانقطاعُ والاتّصالُ، فأَنْظُرُ تارةً إِلَى وَصْفِ الجَلالِ فأَرْتَدِعُ، وأَميلُ إِلَى وَصْفِ الجَمالِ آوِنَةً فعَلَيْهِ أَجْتَمِعُ. وقَوْلُه: «وغدا لِسانُ الحالِ عَنِّي مُخْبِرًا»، أَخْبَرَ بِأَنّ لِسانَ الحالِ عنهُ أَخْبَرَ لا لِسانَ المَقالِ؛ لِأَنّ الدَّهْشةَ بَيْنَ الجَمالِ والجَلالِ تَمْحُو المَقالَ وتُثْبِتُ الحالَ فيَكُونُ السِّرُّ جَهْرًا ويَصِيرُ قَطْرُ الدَّمْعِ نَهْرًا»[1].

في البَيْتَيْنِ الأَخِيرَيْنِ مِنَ القَصيدةِ – ومِنَ المَدْرَجِ الثّالِثِ –:

١– شَرْحُ دِيوانِ ابْنِ الفارض، ج١، ص٢١١.

فأَدِرْ لِحاظَكَ في مَحاسِنِ وَجْهِهِ تَلْقَى جَمِيعَ الحُسْنِ فِيهِ مُصَوَّرا
لَوْ أَنّ كُلَّ الحُسْنِ يَكْمُلُ صُورةً ورَآهُ كانَ مُهَلِّلًا ومُكَبِّرا

يُصَوِّرُ الشّاعِرُ عَظَمةَ «جَمالِ الحَبيبِ الإلهيِّ»، الخالِقِ العَظيم. وفي التَّقْليدِ الإسلاميِّ في الشِّعْرِ، يُرَكِّزُ الشُّعَراءُ عَلَى جَمالِ الحَقِّ تَعالَى، وجَمالِ النَّبيِّ مُحمَّدٍ عَلَيْهِ الصّلاةُ والسّلامُ. ونَرَى أَنّ مَدْعاةَ ذلك في المَقامِ الأَوّلِ تَعْليلُ فَرْطِ الحُبِّ الذي يَعيشُه الشّاعِرُ. ويَلْفِتُ الانْتِباهَ اسْتِعْمالُ الشّاعِرِ في البَيْتَيْنِ تَعْبيرَ «جَميعِ الحُسْنِ» المُصَوَّرِ في مَحاسِنِ وَجْهِ الحقِّ، و«كُلِّ الحُسْنِ» الذي لَوْ تُصوِّرَ مَجْتَمِعًا في صُورةٍ لَكانَ قائلًا: لا إلهَ إلّا اللهُ، اللهُ أكبَرُ؛ مِن تعجُّبِه مِن حُسْنِه وكَمالِه. ويقولُ شارحُ الدِّيوانِ في شَأنِ هذا البَيْتِ الأَخيرِ: «وفي البَيْتِ مِنَ المُبالَغَةِ واللّطافةِ ما لا يَخْفَى. وما أَحْسَنَ قَوْلَ الشَّيْخِ بُرْهانِ الدِّينِ القِيراطيِّ رَحِمَه اللهُ تعالى حَيْثُ قالَ:

ذُكِرَتْ فصَغَّرَها العَذُولُ جَهالةً حَتّى بَدَتْ لِلنّاظِرَيْنِ فكَبَّرا»[1]

ومَجالُ القَوْلِ واسِعٌ، لكنّ السّائرَ إِلَى غايةٍ يَعْجِزُ عن الإبطاءِ والرَّيْث. ومُخْتَصَرُ القَوْلِ في هذا القَدْرِ المُتاحِ أَنّ شِعْرَ العَرَبِ قَدّمَ الجَمَّ الغَفيرَ في فَضاءِ صُورةِ «الحَبيبِ الإلهيِّ»، وتنوّعَتْ فيهِ طَرائقُ التّناوُل، وبَرّزَ ابْنُ الفارِضِ بَيْنَ فُرْسانِ الحَلْبةِ، ولَعلّ فِيما قَدَّمْنا قَطْرةً مِن الغَديرِ، أو حَفْنةً مِنَ البَيْدَرِ الكبير.

- الحَبيبُ الإلهيُّ عِنْدَ جَلالِ الدِّينِ الرُّوميِّ في الأَدَبِ الفارسيِّ:

لَسْنا نَدّعي غَيْرَ الحقيقةِ حِينَ نقولُ إنّ جَلالَ الدِّينِ الرُّوميَّ واحِدَةٌ مِن سَحائبِ الحَقِّ التي نَما اللُّؤْلُؤُ النَّيْسانيُّ مِن تَسْكابِها[*] في بِحارِ الأقاليمِ المُختلفة.

١- السّابق، ج١، ص٢١٢-٢١٣.

*- اسْتَعْمَلْنا هنا إشارةً إِلَى تَصَوُّرٍ في الآدابِ الإسلاميّةِ الشَّرْقيّةِ يَذْهَبُ إِلَى أَنّ اللُّؤْلُؤَةَ هي قَطْرةٌ مِن مَطَرِ شَهْرِ نَيْسانَ صادَفَ أَن وقَعَتْ في مَحارة.

وقد تَضاعَفَ الاهتمامُ العالَمِيُّ والعَرَبيُّ بِهذه الشّخصيّةِ المُبْدِعةِ في العَقْدَيْنِ الأَخيرَيْن. واللّافِتُ لِلنّظَرِ أَنّ الاهتمامَ التُّرْكِيَّ والفارسِيَّ والعَرَبيَّ بِها جاءَ مَسْبُوقًا بِاهتمامٍ غَرْبيٍّ واضِحِ المَعالِم.

وكانَ الرُّوميُّ مُحْتَرِقًا في أَتُّونِ مَحَبّةِ «الحَبيبِ الإلهيِّ»، وكان يَرَى نَفْسَهُ مَجْلًى لِنُورِ الحَقِّ تعالى:

يَطْمَعُ عُمْيُ القُلُوبِ بِعَطايا الخَلْقِ؛ لِما استبدَّ بِهِم مِن جَهْل
وأَنا أَطْمعُ بِعَطاياكَ؛ لِأَنّ كُلَّ صَعْبٍ عِنْدَكَ سَهْل
إنّ خِدْمَتي طاعةٌ لِلّهِ، سُبْحانَه، وثَناءٌ عَلَى آلائِه
لِكَيْ لا تَحْسَبَ أَنّ الحَقَّ بَعيدٌ عَنّي
فَحَمْلِقْ، وانْظُرْ إِلَيَّ نَظَرًا قَوِيًّا مُرَكَّزًا
لِكَيْ تَرَى نُورَ الحَقِّ في البَشَر

وقد تَجَلَّى «الحَبيبُ الإلهيُّ» لِجَلالِ الدِّينِ في صُورةِ شَيْخِه الذي فارَقَه عَلَى حِينِ غِرّةٍ، شمْسِ الدِّينِ التَّبْريزيّ [ت ٦٤٥هـ]. وفي هذا المعنَى يقولُ: «اعْلَمْ أَنّ الشَّيْخَ يكونُ مُتَخَلِّقًا بِكُلِّ صِفاتِ الحَقِّ مَعَ أنّ الشّيخَ يَظْهَرُ في صُورةِ البَشَر».

ونَظَمَ جَلالُ الدِّينِ في الشّيخِ المُفارِقِ غَزَلِيّاتٍ صُوفِيّةً سالِبَةً لِلْعُقولِ، يَقْرُبُ عَدَدُها مِنْ ثلاثةِ آلافٍ وخَمْسِمائةِ غَزَليّةٍ في ما يَقْرُبُ مِنْ ثَلاثةٍ وأربعينَ أَلْفَ بَيْت.

وغَزَلِيّاتُ جَلالِ الدِّينِ مِنَ الطِّرازِ الرّفيعِ، وهي في جُمْلَتِها تُصَوِّرُ هُيامَ رُوحِهِ بِمَعْشُوقِه شَمْسِ الدِّينِ التَّبْريزيّ، الذي مَلَكَ عَلَيْهِ أَقْطارَ نَفْسِه، واسْتَبَدَّ حُبُّه بِه حتّى ما عادَ يَرَى سِواهُ ولا يُحِسُّ ولا يُفكِّرُ إلّا بِه. وتُقدِّمُ هذه الغَزَلِيّاتُ فَلْسفةً رائعةً لِفِكْرةِ الحُبِّ الإلهيّ، فَلْسفةً لا يَجِدُها المَرْءُ إلّا في حاناتِ الوَلَهِ والهُيامِ عِنْدَ قُلُوبٍ شاعِرَةٍ سَما بِها احْتِراقُها إِلَى آفاقِ عالَمٍ لا أَبْهَى ولا أَعْذَبَ؛ فلَمْ تَنْطِقْ عن هَوًى،

ولم تَبُحْ إلّا بإلْهاماتٍ مِن قَيُّومِ السّماواتِ والأَرْضِ، واهِبِ الإناثِ والذُّكُورِ مِنْ بَناتِ الأَرْحامِ والصُّدُور.

ويَسْتَلْزِمُ الأَمْرُ تَأكِيدَ أَنّ حَدِيثَ الرّوميِّ عَنْ شَيخِه شَمْسِ الدِّينِ هو عَيْنُ حَدِيثِه عَنِ الحَقّ تَعالَى؛ ومِن هنا «الحَبِيبُ الإلهيُّ» عِنْدَ جَلالِ الدِّين هُوَ شَمْسُ تَبْريزَ الذي تَخلّقَ في رَأيِه بأَخْلاقِ الرّحمن، كما جاءَ في الأَثَر. وفيما يأتي يَجِدُ القارئُ الكريمُ مِصْداقَ ذلك في هذه الغَزَلِيّةِ التي يَخْتِمُها الشّاعِرُ بِتَأكيدِ أَنّ المُرادَ مِنَ «الحَبِيبِ الإلهيِّ» عِنْدَه هو الحَقُّ تعالى:

طالَمـــا أَنّ طَيْـــفَ الحَبِيـــبِ مَعَنـــا
فَـــإنّ العُمُـــرَ كُلَّـــهُ عِنْـــدَنا مُتْعـــةٌ وبَهْجـــة
فـــي المَكـــانِ الـــذي يَلْتقـــي فيـــهِ الأَحِبّـــةُ
يكـــونُ صَـــحْنُ البَيْـــتِ، واللهِ، صَـــحْراءَ مُترامِيـــةَ الأَطْـــراف
وفـــي المَكـــانِ الـــذي يَظْهَـــرُ فيـــهِ مُـــرادُ القَلْـــب
تكـــونُ شَـــوكةٌ واحِـــدَةٌ خَيْـــرًا مِـــنْ أَلْـــفِ نَخْلـــة
حِـــينَ نَنـــامُ عَلَـــى قارعـــةِ طَريـــقِ الحَبِيـــب
تكـــــونُ وِســـــادتُنا ولِحافُنـــــا الثَّرَيـــــا
حِـــينَ نَلْتَـــفُّ بِـــرَأسِ ذُؤابـــةِ الحَبِيـــب
فـــي لَيْلَـــةِ القَـــدْرِ، يكـــونُ كُـــلُّ القَـــدْرِ لَنـــا
حِـــينَ يَـــتَلألأُ انعكـــاسُ جَمالِـــهِ
تكـــونُ الجِبـــالُ والأَرْضُ حَريـــرًا ودِيباجًـــا

حِـــينَ نَطْلُـــبُ مِـــنَ النّســـيمِ رِيحَـــهُ
يكـــونُ فـــي النّســـيمِ أَصْـــداءُ الرّبـــابِ والسُّـــرْناي(*)
حِـــينَ نَكْتُـــبُ اسْـــمَهُ عَلَـــى التُّـــراب
تكـــونُ كُـــلُّ ذَرّةِ تُـــرابٍ حُوريّـــةً حَـــوْراءَ
نَقْـــرَأُ مِنْـــهُ تَعْويـــذةً عَلَـــى النّـــار
فتَغْـــدُو، بِسَـــبَبِها، النّـــارُ المُتّقِـــدَةُ مـــاءً يُبَـــرِّدُ بـــه
ولِمـــاذا أَسْـــرُدُ حِكايـــةً طَويلـــةً؟- حِـــينَ نـــذكُرُ
اسْـــمَهُ عَلَـــى العَـــدَمِ، يَـــزْدادُ العَـــدَمُ وجُـــودًا
والنُّكتَـــةُ التـــي فِيهـــا عِشْـــقُهُ
أكثَـــرُ امْـــتِلاءً بِاللُّـــبِّ مِـــنْ أَلْـــفِ جَـــوْزة
واللّحظـــةُ التـــي أَظْهَـــرَ فيهـــا العِشْـــقُ وَجْهَـــهُ
تَـــوارَتْ فِيهـــا الأَشْـــياءُ كُلُّهـــا مِـــنْ ســـاحةِ الوُجـــود
فالصَّـــمْتَ! لِأَنّ الخَـــتْمَ قَـــدِ اكتمَـــلَ
والمُـــرادَ كُلَّـــهُ هـــو الحَـــقُّ تعـــالَى(١)

ويُفْهَمُ مِنَ الغَزَلِيّةِ أَنّ «الحَبِيبَ الإلهيَّ» عِنْدَ الرّوميِّ هو المَبْعَثُ لِكُلِّ سَعادة. وتُشْبِهُ حالُ الاغْتِباطِ التي يَحْياها الشّاعِرُ في وِصالِ الحَبِيبِ حالَ ما أشارَ إِلَيْهِ قَوْلُ السَّيِّدِ المَسيحِ – عَلَيْهِ السّلامُ –: «إِذا كانَ اللهُ مَعَنا، فَمَنْ عَلَيْنا».

*- آلةٌ موسيقيّةٌ مِن آلاتِ النَّفْخ.

١- يَدُ العِشْق، مُختاراتٌ مِن ديوانِ شَمْسِ تَبريزَ لِجلالِ الدِّينِ الرّوميِّ، ترجمة عيسى علي العاكوب، دار نينوى في دمشق ١٤٣٦هـ، المجموعة الأولى ص١٢٠-١٢١.

و«الحَبِيبُ الإلهيُّ» عِنْدَ الرُّوميِّ لا يَغيبُ عَنِ الفِكْرِ والخَيالِ واللِّسان، وحالُه في ذلك حالُ العارِفةِ الرّائعةِ عائشةَ الباعُونيّة (ت ٩٢٢هـ) التي تُرَدِّد في لَحْظةِ وِصال:

حَبِيبي أَنْتَ مِن قَلْبِي قَرِيبُ وعَنْ سِرِّي جَمالُكَ لا يَغِيبُ

خَلَعْتَ الحُسْنَ في خِلَعِ التَّجَلِّي فأَبْدتَّ الوِصالَ ولا رَقِيبُ

فَ«تَأبيدُ الوِصالِ» هذا، الذي تَتحدّثُ عَنْهُ الشّاعِرةُ، هُوَ الذي ظَلَّ جَلالُ الدِّينِ دائمًا يَطْلُبُهُ في جُمْلةِ شِعْرِه. ولا يَتّسِعُ مَجالُ القَوْلِ المَأذُونُ به هنا لِلْإفاضةِ في عَرْضِ الشّواهِدِ والأَدِلّة. ولَعَلّ عِطْرَ الرَّبِيعِ يُخْتَصَرُ بِبَعْضِ العِطْر، ولَعلّ البَيْتَ الواحِدَ يَنُوءُ بِحَمْلِ مَعاني الآلافِ مِنَ الأَبْيات، كهذا البَيْتِ الذي يُعْلِنُ فيه جَلالُ الدّينِ بِالفارسيّة:

ساعدِ شَهْ مَسْكَنِ اينْ بازْ باد

تا أَبَدْ بَرْ خَلْقْ اينْ دَرْ بازْ باد

ومَعْناهُ:

اجْعَلْ، يا رَبِّي، ساعِدَ المَلِكِ المَسْكَنَ لِهذا البازيِّ

واجْعَلْ هذا البابَ مَفْتُوحًا لِلْخَلْقِ إِلَى الأَبَد

ويَسْتَعْمِلُ الشّاعِرُ في هذا البَيْتِ الاسْتِعارةَ التّمثيليّةَ، مُشِيرًا إِلَى أَنّ الرُّوحَ المُحِبَّ لِحَضْرةِ الحَقِّ تعالى شَبيهٌ بِالبازيِّ الذي جَرَتْ عادةُ المُلُوكِ القُدَماءِ عَلَى أَن يُدَرِّبُوه عَلَى أَنْ يَجْثُمَ عَلَى ساعِدِ المَلِك، وفي أَثْناءِ الصَّيْدِ يُطِيرُه المَلِكُ مِنْ عَلَى ساعِدِه، فإذا ما صاحَ به وهو في الأَعالي عادَ سَرِيعًا لِيَجْثُمَ عَلَى ساعِدِ المَلِك. وفي جُمْلَةِ معنَى البَيْتِ، يَدْعُو جَلالُ الدِّينِ المَوْلَى سُبْحانَه لِأَنْ يَجْعَلَ ساعِدَ المَلِيكِ الإلهيِّ المَسْكَنَ والمُستقَرَّ لِبازيِّ رُوحِه، وأَنْ يُبْقِيَ بابَ العِنايةِ الإلَهيّةِ مفتوحًا عَلَى الدَّوامِ أَمامَ الخَلْق.

- الحَبِيبُ الإلهيُّ عِنْدَ نيكلسون في الأَدَبِ الإنكليزيّ:

رِينُولد أَلِين نيكلسون Renold Allen Nicholson (ت ١٩٤٥م) مُسْتَشْرِقٌ إنكليزيٌّ، عالِمٌ بِالتَّصَوُّفِ الإسلاميّ. تلقّى تعليمَه في كيمبردج وغَيْرِها. ودَرَسَ العَرَبيّةَ والفارسيّةَ ودَرّسَهما. وأَسْهَمَ في تَحْقِيقِ عَدَدٍ مِنَ الآثارِ الصّوفيّةِ النّفيسة. وأَنفقَ شَطْرًا مِن سِنِي حَياتِه في تحقيقِ الأَصْلِ الفارسيِّ لِمَثْنَويِّ مَولانا جَلالِ الدّينِ الرّوميّ، ثمّ تَرْجَمَهُ إِلَى الإنكليزيّة. ولَهُ فَضْلٌ كبيرٌ في تَعْرِيفِ العالَمِ الغَرْبيّ بِالفِكْرِ الصُّوفيِّ عِنْدَ الرّوميّ. ويَبْدُو أَنّهُ مَرَّ بِمَرْحَلةٍ مِن رَفْضِ الإيمانِ، لكنّ الأَمْرَ انقلَبَ تمامًا بَعْدَ اطّلاعِهِ عَلَى التّصوّفِ الإسلاميّ وتَصَوّفِ جَلالِ الدِّينِ الرُّوميّ. وفي ذلك يقولُ عنه تِلْمِيذُه أرثر جون أربري: «نادِرًا ما تحدّثَ عَنْ مُعْتَقداتِه الشَّخْصيّةِ، وعَلَى امْتِدادِ خَمْسةٍ وعِشرينَ عامًا مِنَ الصَّداقةِ الحَمِيمةِ تَعَلَّمْتُ القَلِيلَ عن تَشكِيلِه الرُّوحِيّ. لكنّ الانطباعَ الذي كَوّنتُه عَنْهُ تَمَثّلَ في أَنّهُ هو أَيضًا فَقَدَ إِيمانَهُ وهو شابٌّ، ثمّ استعادَه مِن خِلالِ صِلَتِه الفِكْرِيّةِ الحَمِيمةِ بِصُوفيّةِ الإسلام»[1].

ويذكُرُ أَربري أَنّ أُسْتاذَه نيكلسون «نَظَمَ في شَيخُوختِه قَصِيدةً كَشَفَ فيها لِأَوّلِ مَرّةٍ فِكْرَهُ الباطِنيّةَ. وقد تَأثّرتْ هذه الفِكْرُ بِوُضوحٍ تَأثُّرًا عَمِيقًا بِدِراساتِه المَدِيدةِ لِلرُّوميّ»[2].

وابْتِغاءَ بَيانِ صُورةِ «الحَبِيبِ الإلهيّ» عِنْدَ نِيكلسُون أُثْبِتُ لِلْقارئ الكريمِ تَرْجَمتي إِيّاها إِلَى العربيّة:

١-

Mystical Poems of Rumi 2, Jalāl-Dīn Rumi, Translated by A.J. Arberry, The University of Chicago Press, 1991, p.x.

٢- السّابق،

p.xi.

عَمِيقًا في قُلُوبِنا، يَسْطَعُ نُورُ السَّماواتِ
عَلَى بَحْرٍ صامِتٍ لا شاطئَ لَهُ.
آهِ، سُعَداءُ أُولئكَ الذينَ وَجَدُوهُ في التَّخَلِّي
عَنْ صُوَرِ كُلِّ ما يُبَجِّلُه النّاسُ.

إنّ عُمْيَ العُيُونِ، الذين يُشْغَفُونَ فقط بِظِلالِ الأَشْياء
في الآخِرِ فقط يَلْعَنُونَ الفَخَّ القاتِلَ الذي نُصِبَ لَهُم
مِثْلَ هارُوتَ وماروتَ، ذَيْنِكَ المَلَكَيْنِ
اللّذَيْنِ عَدّا نَفْسَيْهما أَصْفَى الأَصْفِياء

إنّ جَهْلَنا وحُبَّنا أَنْفُسَنا وتَفاخُرَنا الرَّذْلَ
تُدَمِّرُ تَناغُمَ الجُزْءِ مَعَ الكُلِّ.
وعَبَثًا نَطْلُبُ بِشَهَواتٍ لَمْ نَقْتُلْها
مُشاهَدَةَ الذّاتِ السَّرْمَدِيّةِ الواحِدَة.

الحُبُّ، الحُبُّ وَحْدَهُ يَقْدِرُ عَلَى أَنْ يَقْتُلَ ما بَدا مَيْتًا،
حَيّةَ العاطِفَةِ المُتجمِّدةَ. الحُبُّ وَحْدَه،
بِالدُّعاءِ الطّافِحِ بِالدُّموعِ والاشْتِياقِ المُلْتَهِبِ المُغَذَّى،
يَكْشِفُ لَنا مَعْرِفةً ما عَرَفَتْها المَدارِسُ.

مُحِبُّو اللهِ يَتعلَّمونَ مِنْهُ الطُّرُقَ الخَفِيّةَ
لِلْعِنايةِ الإلَهيّةِ، المُخطَّطَ العامَّ.
ولِأَنّ هؤلاءِ يَحْيَوْنَ بِالحَضْرة، لا يَفْتَؤونَ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ
مَنْ أَوْجَدَ آلافَ عَوالِمِ الزّمانِ مِنْ أَجْلِ الإِنْسان.

أَمّا الشَّرُّ فَما عَرَفُوهُ؛ لِأَنَّهُ فِيهِ [تعالَى] لا يُوجَدُ شَرٌّ
ومَعَ ذلكَ بِغَيْرِ شَرٍّ، كَيْفَ ينبغي أَن يُعْرَفَ الخَيْرُ؟
يُجيبُ الحُبُّ: «اسْتَشْعِرْني، افْنَ فِيَّ، كُنْ واحِدًا مَعِي؛
فَحَيْثُ أُوجَدُ، يَنْهَضُ العَدَمُ لِيَتخلَّلَ المَكانَ».

هُناكَ دَرَجاتٌ لِنُورِ السَّماءِ في الأَرْواح؛
وقد أَظْهَرَ الأَنْبِياءُ والأَوْلِياءُ الطّريقَ الذي مَشَوا فِيهِ،
نِقاطُ الانْطِلاقِ والمَحَطّاتُ، ومُحَدِّداتُ المَسافةِ والأَهْدافُ،
كُلُّها تَقُودُ إِلَى الغايةِ الوَحِيدة، في اللهِ.

ولَنْ يَدَعَ الحُبُّ عَبِيدَهُ المُخْلِصِينَ يَتْعَبُونَ،
فالجَمالُ الخالِدُ يَجْذِبُهم بِاسْتِمْرار
مِنْ أُبَّهةٍ إِلَى أُبَّهةٍ يَنْجَذِبُونَ مُقْتَرِبينَ
في كُلِّ انْتِقالةٍ ومُحِبِّينَ أَن يُجْذَبُوا.
حِينَ تَسْطَعُ شَمْسُ الحَقِّ، تَتعثَّرُ الكَلِماتُ ولا تَقُولُ شَيْئًا؛
وحِينئذٍ تَمامًا اسْمَعُوا الكَلامَ داخِلَ قُلُوبِكم. وَداعًا.

ما أتى به نِيكلسون في هذه القَصِيدةِ خُلاصَةٌ مُصَفّاةٌ في شَأنِ «الحَبِيبِ الإلهيِّ». والظّاهِرُ تَمامًا أَنّ التّصَوُّفَ الإسلامِيَّ عِنْدَ جَلالِ الدِّينِ الرّوميِّ، الذي أَمْضَى نيكلسون شَطْرًا كبيرًا مِنْ حَياتِه في التّعامُلِ مَعَه تَحْقِيقًا وتَرْجَمةً، قد أَثّرَ في تَفْكيرِه وشَغَلَ أَدَواتِ إِدْراكِه واسْتَبدّتْ بِهِ مَعانِيهِ الرُّوحيّةُ وطَرِيقةُ تناوُلِهِ عالَمَي الغَيْبِ والشَّهادة، حتّى كأنّهُ غدا المُمَثِّلَ لِمَنْ اسْتَفْهَمَ جلالَ الدِّين كيفَ يَلْتَمِسُ مَعانيَ القُرْآنِ فقالَ لَهُ:

الْتَمِسْ مَعْنَى القُرْآنِ مِنَ القُرْآنِ نَفْسِه،

أَو مِن رَجُلٍ أَضْرَمَ النّارَ في هَوَسِه وهَواه

واخْتَلَطَ بِالقُرْآنِ حَتّى صارَ عَيْنُ رُوحِه قُرْآنًا

فَإِنّ الزَّيْتَ الذي خَدَمَ الوَرْدَ

سَواءٌ أَشَمَمْتَ مِنْهُ الزَّيْتَ أم الوَرْدَ!

و«نُورُ السَّماواتِ» الذي أَشارَ إِلَيْهِ نيكلسون في مَطْلَعِ القَصِيدة وسَمّاهُ في آخِرِها «شَمْسَ الحَقّ» أو «الحَقَّ»، هُوَ اللهُ تعالى، «الحَبِيبُ الإلهيُّ»، هُوَ عَيْنُ ما جاءَ في الآيةِ (٣٥) مِنْ سُورةِ النُّورِ في القُرْآنِ الكريم: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ﴾. وقد أَكّدَ السَّيِّدُ أربري هذا حِينَ قالَ: «الحَقُّ، إِذَنْ، نُورٌ – نُورٌ يُشْرِقُ في القَلْبِ. وما النُّورُ؟– تَبْدُو الإجابةُ مُقَدَّمةً في تِلْكَ الآيةِ الكَرِيمةِ في القُرْآنِ: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ...﴾»[1].

وقد فَصّلَتِ القَصيدةُ في طَبيعةِ هذا «النُّورِ»، الذي يَسْطَعُ في أَعْماقِ قُلُوبِنا عَلَى بَحْرٍ غارِقٍ في الصَّمْتِ ولا شاطئَ لَهُ، وبَيَّنَتْ كَمْ هُمْ سُعَداءُ أولئكَ الذين

١– نفسه.

وَجَدُوه في تَصْفِيةِ القُلُوبِ مِن كُلِّ ما سِوَى الله. ويُبيِّنُ الشّاعِرُ عِظَمَ البَلِيّةِ عِنْدَ مَن ابْتُلوا مِنَ النّاسِ بِـ «الأَعْيُنِ العُمْيِ التي لا تُشْغَفُ إلّا بِظِلالِ الأشياءِ وظواهِرِها، التي بَعْدَ فَواتِ الأَوانِ تَلْعَنُ فَخَّها القاتِلَ الذي وَقَعَتْ فيه، فكانَتْ هذه الأَعْيُنُ، أو أَصْحابُها، مِثْلَ المَلَكَيْنِ هاروتَ وماروتَ، اللّذَيْنِ عَدّا نَفْسَيْهما أَطْهَرَ الطّاهِرِينَ.

ثُمّ تَتحدّثُ القَصِيدةُ عن الحُجُبِ التي تَمْنَعُ الإنسانَ مِنْ رُؤيةِ «الحَبِيبِ الإلهيِّ»، ويُسَمِّي الشّاعِرُ مِنها الجَهْلَ وحُبَّ النَّفْسِ والتّفاخُرَ الفارِغَ. ويقولُ إنّ هذه هي التي تُدَمِّرُ تَناغُمَ الجُزْءِ والكُلِّ، أو الإنسانِ والحَقِّ تعالى. ويَتقدَّمُ الشّاعِرُ أكثَرَ فيقولُ إِنّنا بِغَيْرِ طائلٍ نَطْلُبُ مُشاهَدةَ الحَبيبِ وما تَزالُ شَهَواتُنا ونُفُوسُنا الحَيَوانيّةُ مُفْعَمةً بِالحَياةِ لَمّا نَقْتُلْها.

وبَعْدَ ذلك، يُقدِّمُ الشّاعِرُ لِلْقارئ الإنكليزيِّ، والغَرْبيِّ عامّةً، الأداةَ لِإِحْياءِ القُلُوبِ المَيْتةِ وإِعْمارِها بِالمَحَبّةِ الإلَهيّةِ، ويُؤكِّدُ أَنّ «الحُبَّ» وَحْدَه يُمْكِنُ أَن يَقْتُلَ ما بَدا مَيْتًا تَمامًا، أي العاطِفةَ الباردَةَ الشّبيهةَ بِالحَيّةِ التي لَفَّتْها الثُّلُوجُ فَوْقَ الجِبالِ والهِضابِ في صَحاري آسيا الوُسْطَى. ويَتقدَّمُ في البَيانِ أكثَرَ حَيْثُ يَقُولُ: إنّ «الحُبَّ» وَحْدَهُ بِفَضْلِ الدُّعاءِ الباكي والتَّشَوُّقِ المُحْرِقِ الذي يُنَمّى ويُغَذّى، يَكْشِفُ لِلْإنسانِ مَعْرِفةً عِرْفانيّةً ما عَرَفَتْها المَدارِسُ والكُلِّيّاتُ والجامعاتُ.

ويُعلِّمُ السَّيِّدُ نيكلسون القارئَ الغَرْبيَّ أنّ مُحِبِّي الله سُبْحانَهُ يَتعلَّمُونَ مِنهُ الطُّرُقَ الخَفِيّةَ لِعِنايةِ الله، أَي المُخطَّطَ العامَّ أو خارِطَةَ الطّريقِ، كما اصْطَلَحَ أَهْلُ زَمانِنا. ولِأَنّ هؤلاءِ يَحْيَوْنَ في حَضْرةِ اللهِ، يَظَلُّون يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِه ويُعَظِّمونَ أَمْرَ ذلك «الحَبيبِ الإلهيِّ» العظيم الذي أَبْدَعَ مِن أَجْلِ الإنسانِ آلافَ عَوالِمِ الزّمان. فأَمامَ المُحِبِّ الإلهيِّ في حُبِّهِ لِلّهِ آلافُ أَنْواعِ الوَقْتِ التي يَقْضيها مَعَ حُضورِ الحَبِيبِ في قَلْبِه.

ويَعْرِضُ الشّاعِرُ لِشَيءٍ مِن خاصِّيّاتِ المُحِبّينَ الإلهيِّينَ، فيَذْكُرُ أنّهم ما عَرَفُوا الشّرَّ أَبَدًا؛ لِأنّهُ في حَضْرةِ اللهِ لا وُجُودَ لِشَرّ؛ ومَعَ ذلك لا بُدَّ مِن وُجُودِ الشّرِّ ابْتِغاءَ أَن يُعْرَفَ الخَيْرُ. ويُبَيِّنُ الشّاعِرُ أَنّ «الحُبَّ» يَقُولُ لِطالِبِ الحُبِّ بِلِسانِ الحال: «اسْتَشْعِرْ عَظَمتي، وأَفْنِ نَفْسَكَ فِيَّ، فَحَيْثُ أَكُونُ لا وُجُودَ لِسِوايَ، فَما ثَمَّ عَلَى الحقيقةِ إلّا اللهُ؛ فلا بُدّ مِنْ إفْناءِ المُحِبِّ نَفْسَه في حَضْرةِ الله، وإبْقاءِ اللهِ وَحْدَه.

ثُمّ يُبَيِّنُ الشّاعِرُ الإنكليزيُّ أَنّ «نُورَ السَّماواتِ»، أو الحَبيبَ الإلهيَّ، لَهُ دَرَجاتٌ في الأَرْواحِ المُحِبّة، وقد بَيّنَ الأَنْبِياءُ والأَوْلِياءُ الطَّرِيقَ الذي سَلَكُوهُ إِلَى «الحَبِيبِ الإِلهيِّ»؛ ونِقاطُ الانْطِلاقِ فِيهِ ومَحَطّاتُه وعَلاماتُ تَقْدِيرِ المَسافةِ والغاياتُ والمَقاصِدُ كُلُّها تُفْضِي إِلَى الغايةِ الوَحِيدةِ في حَضْرةِ الله.

ثُمّ يَعُودُ الشّاعِرُ المُعَلِّمُ لِ «حُبِّ اللهِ» إِلَى تأكِيدِ فِكْرةِ أَنّ «الحُبَّ»، أو «الحَبِيبَ الإلهيَّ»، لا يَدَعُ عِبادَهُ المُؤمِنِينَ يَتْعَبُونَ؛ لِأنّ الجَمالَ السَّرْمَدِيَّ يَجْذِبُهم عَلَى الدَّوامِ مِنْ بَهاءٍ إِلَى بَهاءٍ مُقْتَرِبِينَ أكثَرَ في كُلِّ دَرَجةٍ وتَوّاقِينَ إِلَى الجَذْبِ المُتواصِلِ.

وعَلَى عادةِ الشّيخِ العارِفِ جَلالِ الدِّين في خَتْمِ غَزَلِيّاتِه في مُعْظَمِ الأَحْيانِ بِتَعْبِيرِ «خامُوشى» الفارسيِّ الذي يَعْني «الصَّمْتَ»، يَخْتَتِمُ نيكلسون قَصِيدتَه بِشَيءٍ مِنْ هذا القَبِيلِ:

حِينَ تَسْطَعُ الحَقِيقةُ، تَعْجِزُ الكَلِماتُ ولا تَقُولُ شَيْئًا

وحِينَئذٍ تَمامًا اسْمَعُوا الكلامَ داخِلَ قُلُوبِكم. وَداعًا

هكذا، إِذَنْ، بَدَتْ صُورةُ «الحَبِيبِ الإلهيِّ» نُورِ السَّماواتِ، في مِرْآةِ السَّيِّدِ رينولد أَلِين نيكلسون، هُوَ تَمامًا «نُورُ السّماواتِ» الذي حَدّثَنا عَنْهُ لِسانُ القُرْآنِ

بِأَصْفَى وأَوْضَحِ وأَدَقِّ بَيانٍ، في الآيةِ (٣٥) مِن السُّورةِ التي سُمِّيَتْ بِهذا الاسْم. هِيَ حَقًّا صُورةُ «الحَبِيبِ الإلهيِّ» عِنْدَ صُوفيّةِ المُسْلِمينَ، وإن يَكُنْ قد رَسَمَ مَلامِحَها قَلَمٌ إنكليزيٌّ.

وحَقِيقةُ ما يُمْكِنُ تَبَيُّنُه مِن وَحْدَةٍ في رَسْمِ صُورةِ «الحَبِيبِ الإلهيِّ» بَيْنَ هؤلاءِ الصُّوفيّةِ الثّلاثةِ عَلَى تَباعُدِ بُلْدانِهم وأَزْمانِهم، تَسْمَحُ لَنا أَن نَقْتَبِسَ شَيْئًا مِمّا قالَهُ المُحقِّقُ الإيرانيُّ الأستاذ مُحَمّد شَفيعي كَدْكَني في شأنِ كيفَ رَأى شَمْسُ تَبْريزَ جَلالَ الدِّينِ الرُّوميَّ: «إنّ الوَحْدَةَ الرُّوحانيّةَ التي تُوجَدُ بَيْنَ رِجالِ اللهِ، إنّما يفْهَمُها بِصُعُوبةٍ الأَشْخاصُ البَعِيدونَ عن هذه التَّجْرِبةِ المَعْنَويّة. وحِينَ يَقُولُ شَمْسٌ: «أُريدُ شَخْصًا مِنْ جِنْسي أَجْعَلُهُ قِبْلةً لي (١/ ٢١٩)، يقولُ ذلك في منتَهى الصِّدْقِ ويَظَلُّ يتقدَّمُ في صِدْقِ اللّهجةِ هذا إِلَى دَرَجةِ أَنّهُ بِسَبَبِ فَناءِ مَوْلانا في الحَقِّ [تعالى] لا يَدَعُ فَرْقًا بَيْنَهُ وبَيْنَ الحَقِّ»[1].

وقد يَنْطَبِقُ عَلَى الصّوفيّةِ الثّلاثةِ الذينَ قَدَّمْنا صُورةً لِ «الحَبِيبِ الإلهيّ» عِنْدَ كُلٍّ مِنْهم، ما يَنْطَبِقُ عَلَى جُمْلَةِ الفانِينَ في حُبِّ اللهِ عن أَنْفُسِهم، الباقِينَ بَعْدَ ذلك في اللهِ. وهذا تَمامًا ما عَبَّرَ عنهُ جَلالُ الدِّينِ حِينَ تحدّثَ عن مَحْوِه بِحُسْنِ شَمْسِ تَبْريزَ وبَقائِهِ بِهذا الحُسْن:

شَمْسُ تَبْرِيزَ نَفْسُه ذَرِيعةٌ وحُجّةٌ

نَحْنُ المَوْجُودُونَ بِالحُسْنِ واللُّطْفِ، نَحْنُ

فقُلْ لِلْخَلْقِ مِنْ أَجْلِ السَّتْرِ:

هُوَ مَلِكٌ كَرِيمٌ ونَحْنُ شَحّاذُونَ

١- مولانا جلال الدّين محمّد بَلْخي، غَزَلِيّات شَمْس تبريز، اختيار محمّد رضا شفيعي كَدْكني، انتشارات سخن – طهران ١٣٨٧هـ.ش، ج١، ص١٩.

وأَيُّ شَـــــأنٍ لَنـــــا بِالمَلِـــــكِ والشَّـــــحّاذِ؟
نَحْـــنُ مَسْـــرُورُونَ لِأنّنـــا جَـــدِيرونَ بِالمَلِـــك
نَحْـــنُ مَمْحُـــوُّونَ بِحُسْـــنِ شَـــمْسِ تَبْرِيـــز
وفـــي عـــالَمِ المَحْـــوِ، لا يكـــونُ «هُـــوَ» ولا «نَحْـــنُ»

خُلاصَةُ ما قَصَدَ إِلَيْهِ البَحْثُ:

عَرَضَ الكاتِبُ ثَلاثَ صُوَرٍ لِ «الحَبِيبِ الإلهيِّ» في ثَلاثةٍ مِن آدابِ العالَم، وظَهَرَ أَنّ المُشْتَرَكَ بَيْنَ الشُّعَراءِ الثّلاثةِ أَنّ الذي يُؤَجِّجُ ضِرامَ الحُبِّ هُوَ جَمالُ المَحْبُوبِ الذي يَسْتَبِدُّ بِـ «المُحِبِّ»، فَلا يَجِدُ سَبيلًا إِلَى الرِّضا والطُّمَأنينةِ حتّى يُفْنِيَ ذاتَه في «الحَبِيب»، فإذا بَلَغَ هذا المَقامَ بَقِيَ هُوَ بِـ «الحَبِيب». وتَتَميَّزُ الصُّورةُ عِنْدَ نيكلسون بِأنّ قَصِيدَتَه تَقْصِدُ إِلَى تَعْليمِ القارئ الغَرْبيِّ الطَّريقَ الذي يَسْلُكُهُ الرُّوحُ إِلَى الله. أَمّا في المَضْمُونِ الفِكْرِيِّ فيتّفِقُ الصُّوفيُّ الإنكليزيُّ تَمامًا مَعَ مَبادئ مَدْرسةِ جَلالِ الدِّين الرُّوميِّ الذي أَفْنَى شَطْرَ عُمُرِه الأكبَرَ في خِدْمةِ فِكْرِه الصُّوفيّ.

وعِنْدَ الشُّعَراءِ الثّلاثة، كانَ القَلْبُ الأَداةَ القادِرَةَ عَلَى طَلَبِ المَزيدِ مِنَ الحُبِّ، وكانَتِ الغايةُ التي يَرْنُو إِلَيها القَلْبُ أَن يَفْنَى المُحِبُّ في الحَبِيب، فلا يَبْقَى إِلّا «الحَبِيبُ»، والمُحِبُّ الفاني فِيهِ. ومِن إِيحاءِ هذا المَعْنَى يَفْهَمُ المَرْءُ قَوْلَ جَلالِ الدِّينِ الرُّوميِّ: «قالَ تعالى: ﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُۥ﴾ [القصص: ٨٨]، فاجْعَلْ نَفْسَكَ في وَجْهِهِ لِكَيْ لا تَهْلِكَ».

مَصادِرُ ومَراجِعُ انتفَعَ بِها البَحْثُ:

- بِالعَرَبيّة:

- القُرْآنُ الكريم
- شَرْحُ دِيوانِ ابنِ الفارِضِ الذي جَمَعَهُ رَشيدُ بنُ غالِب مِنْ شَرْحَي الشَّيْخَيْنِ البُوريني والنّابُلُسيّ، ط١، المَطْبَعةُ الأَزْهَرِيّةُ المِصْرِيّة، ١٣١٩هـ، ج١.
- يَدُ العِشْق، مُختاراتٌ مِن دِيوانِ شَمْسِ تَبريزَ لِجَلالِ الدِّينِ الرّوميّ، تَرْجَمةُ عيسى علي العاكوب، دار نِينَوى في دِمَشْقَ ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م.

- بالفارسيّة:

- احاديث مثنوى، الذي جَمَعَه وعَلَّقَ عَلَيهِ بديعُ الزّمان فُروزانْفَرْ، ط٣، انتشارات امير كبير، طهران ١٣٦١هـ.ش.
- مولانا جلال الدّين محمّد بَلْخي، غَزَلِيّات شمس تَبْريز، اخْتيار وتقديم محمّد رضا شَفيعي كَدْكَني، انتشارات سُخَن، طهران ١٣٨٧هـ.ش.
- نَفَحاتُ الأُنْس، نُور الدِّين عَبْدالرّحمن جامي، نَشْرةُ الدّكتور محمود عابدي، انتشارات اطّلاعات، طهران ١٣٧٠هـ.ش.

- بالإنكليزيّة:

- The Idea of Personality In Sūfism, three lectures delivered in The University of London by Reynold A. Nicholson. Cambridge, at The University Press, 1923.
- Mystical Poems of Rūmī 2, Jalāl al-Dīn Rūmī, Translated by A.J. Arberry, The University of Chicago Press 1991.

الشاعر الإسباني فيديريكو غارثيا لوركا مسرحيّاً

د. غسان غنيم

ناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

فيديريكو غارثيا لوركا (بالإسبانية: Federico García Lorca) شاعر إسباني وكاتب مسرحي ورسام وعازف بيانو ومؤلف موسيقي. وُلد في فوينتي فاكيروس بغرناطة في 5 حزيران 1898. كان أحد أفراد ما عُرف باسم جيل 27. يعُده البعض أحد أهم أدباء القرن العشرين. وهو واحد من أبرز كتاب المسرح الإسباني في القرن العشرين بالإضافة إلى زميليه أنطونيو بويرو باييخو ورامون ماريا ديل بايي إنكلان، وتعد مسرحيتيه عرس الدم وبيت برناردا ألبا من أشهر أعماله المسرحية. فيما كانت قصيدته شاعر في نيويورك من أشهر أعماله الشعرية. أعدمه الثوار القوميون وهو في الثامنة والثلاثين من عمره في بدايات الحرب الأهلية الإسبانية بين قرى فيثنار وألفاكار في 19 آب 1936.

أنا شاعر.. لا تقتلوا الشعراء
لوركا.. قبل مصرعه
إنهم ليردّدون مصرعَك على مسمعي، يردّدون اسم غيابكَ
ولكي يعرفوك، يوشكون أن يكتموا صيحاتهم
أترى تعنو الرياح لنزوة الناس
فلا تتعرى فيهم حضورك؟
حقاً إنكَ لتولّي هارباً إمّا يدعوكَ الزمنُ
وإما يلوبُ النداء باحثاً عنك في الظلّ الصحيح
لأن الردى في غيابك قد اتّشح بدمك
وأيّاً كان الأمر فإني معانقكَ ثانية طيَّ جبيني
لقد قادوني فوق أثركَ دون أن يعرفوكَ
وزأر دمُكَ دون أن يستبينوه
وأنبأوني بمصرعك دون أن يعوكَ
فاصدح يا أخي للسماء بغنائك
وقد أمسيت فضاء فسيحا

من قصيدة حول مصرع فيديريكو غارثيا لوركا للشاعر «إميليو برادوس 1937»

إنه لوركا.. سيد الشعر الوادع المضمخ بألف عطر وعطر من رائحة غرناطة، التي ما فتئتْ تحمل عطرَ ياسمين دمشق.. كلماتُه طاقةٌ من ورود الشام التي قطفها من حدائق الأندلس التي تنبض بألف لون ولون...

إنه صانع الحب والحلم المشبوب لكل بؤساء العالم.

الشهيد الذي قرّح عيون إسبانيا وجفونها وهي تبكيه. على الرغم مما كانت فيه من الويلات والرعب. فكانت تبكي بذلك نشيدها الخالد على فم الزمان، نشيد الحرية المغمسةُ أحرفُه بالدم «كعرسه الدموي» إنه ذلك الوجه الذي يلخص حزن الإسبان، كقمر يتلألأ فوق هضاب سييرا نيفادا، هائماً أبداً في

أكوان، فسيحة من الرؤى والشرود المتطلع نحو آفاق أرحب للحرية والمحبة الإنسانية.

كان مولد هذا الشاعر العظيم في قرية قريبة من غرناطة التي أحبها واسمها «فوينا فاكيروس» في الخامس من حزيران عام 1998، أمضى سنينه الأولى في مزرعة والده. ولم يستطع المشي حتى بلغ الرابعة من عمره بسبب مرض خطير أصابه عقب الولادة، وأبقى أثره فيه، في عرج بسيط لم يعد يُلحظ في شبابه وكان من عدم استطاعته مشاركة الصغار ألعابهم الحركية النشطة، أنْ نمتْ قواه التخيلية وأحاسيسه مشاعره الداخلية، فراح يعبرّ عن نفسه بصنع عالم خاص به من المسرح ومسرح العرائس، وكان يُسقط على دُماه شخصيات خدم الأسرة المسنين وشخصيات أخوته الصغار. ثم انتقلت الأسرة إلى غرناطة، فدخل لوركا المدرسة وتلقى كأقرانه ما يتلقاه الطلاب في هذه المرحلة حتى وصل إلى سن الجامعة. فبدأ دراسته الجامعية في غرناطة من دون أن يتمَّها. ثم التحق فيما بعد بجامعة مدريد، ولكنه لم ينجْز دراسته فيها أيضاً، لأنه لم يكن ميالاً إلى الدراسات الأكاديمية أبداً، فقد كانت اهتماماته متجهة دائماً إلى خارج مدرجات الجامعة.

وقد وجد نفسه أسعد حالاً في المقاهي وأحاديث الأصدقاء والتجول في ريف غرناطة، أو بساتينها القريبة وفي الكشف عن العديد من الثقافات والتقاليد التي كوّنت إقليم الأندلس العريقة، وفي التعرّف إلى الغجر الذين قُدّر لهم أن يكونوا موضوعاً مُهمّاً استوحى منه لوركا أعظم أعماله، وسوف يبرز تأثير هذه الاكتشافات في تراث لوركا كله.

التقى بالموسيقي «مانويل دي فايا»[1] الذي أصبح صديقاً له وموجهاً، حيث شجعه وهداه إلى جمع تراث الأغاني الشعبية وكتابة موسيقاها، مما سيكون له أثر كبير في شعره ومسرحه، حيث استعمل فيهما الكثير من هذا الموروث الغني.

كانت مطالعات لوركا خارج الكتب المدرسية، والجامعية، فقد قرأ الأعمال الكلاسيكية المترجمة، وعلى الأخص المسرح اليوناني، ومسرح شكسبير وأبسن وفيكتور هوغو، وماترلنك، بالإضافة إلى الأعمال الكلاسية الإسبانية وأعمال

أولئك المنتمين إلى ما يسمى بجيل الـ (98) أمثال ما تشادو وأونامونو، وأثورين، والرومانتيين من الشعراء الإسبان والمعاصرين من مثل روبن داريو، وخوان رامون خيمنيث.

في مدريد التحق «بدار الطلبة» وهي مؤسسة ذات تقاليد حرّة، وقد وجد في شخص رئيس الدار «دون البرتو خيمنيث» صديقاً يرعى مواهبه، ويسهّل له كلَّ ما من شأنه أن يساعده على تنمية شخصيته. وهناك قدّم المسرحيات، وألف على البيانو ورسم بالزيت والقلم، وسجّل الأغاني الشعبية وتلا أشعاراً وغير ذلك من الأعمال الحبيبة الأثيرة إلى نفسه، وفي هذا الجو المتجانس أصبح على صلة دائمة بالمثقفين النابهين أمثال: «أونامونـد ـ وأورتيغا، وغارسيا، الذين كانوا يؤمّونَ الدار غالباً، كما أصبح على صلة بروّاد الفكر العالميين أمثال: برغسون وفاليري وكلوديل وأراغون... وغيرهم وقد أقام في هذه الدار عدّة سنين من دون أن ينهي دراسته أيضاً، غير أنه ظل دائماً يكتب ويهذّب شعره واعياً كلّ الوعي للقبه كشاعر.

في عام 1920 عُرض فصل من مسرحية مبكرة له اسمها «سحر الفراشة المشؤومة» إلا أنها فشلتْ فشلاً ذريعاً على الرغم من إعجاب أصدقائه بها. وكان عرضُها على خشبة مسرح (إسلافا) Eslava بمدريد في الثاني والعشرين من آذار سنة 1920. إلا أن ذلك لم يحبطه، بل عكف عقب ذلك على جمع قصائده منذ عهد الصّبا، وتلك التي سبق له نشرها وأضاف إليها ما يكمل أوّل دواوينه الشعرية «كتاب الأغاني» عام 1921 وهو ديوان ضمّ مجموعة رائعة في أشعار لوركا في أوّل عهده الفني أيام كان تحت تأثير مدرسة «المودرنيزم» ونظرية الشعر الخالص التي حمل لواءها الشاعر الإسباني خوان رامون خيمينث.

كان المسرح المسيطر في المسرح الإسباني ـ بعد عصره الذهبي في القرن السادس عشر في نهاية القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين. هو مسرح الواقعية الطبيعية التي نشرها إميل زولا في فرنسا، وقد سادتْ في المسرحيات الإسبانية مدة من الزمن حتى أهلتْ المدرسة التي تتلمذ لوركا على أعمالها ومبادئها وهي جيل 1898 التي أعلنتْ حملة شعواء على أدباء

العصر وعلى أعمالها ومبادئها ومعتقداتهم. وقد اتصف هذا الجيل بحب عميق لبلادهم. مقترنٍ مع كراهية شديدة لتقاليدها البالية التي كبلت الروح الفنية بالقيود ومنعتها من الانطلاق، وسعى أعضاء هذه المدرسة إلى إيجاد شخصية جديدة لإسبانيا في كل ما يكتبون ويبدعون.. مقابل النزعة الخطابية والتعليمية السابقة على أعضاء هذا الجيل وذلك من خلال العودة إلى البساطة والصدق والعاطفة الحقيقية وإلى الواقع بكل جمالياته.

وهكذا كان الجو المسرحي الذي نشأ في ظلاله لوركا.. جواً يحاول أن يبعث حمية من التحديث.. وعلى الأخص في المسرح ـ مقابل جيل قديم يصرّ على النزعة التقليدية الخطابية. وقد نشط المسرح الإسباني في هذه الفترة فاتجهت طاقات الشعراء إلى المسرح الذي استقطب مواهبهم، فراحوا يصبّون فيه آراءهم، ويسهمون إسهاماً إيجابياً في معالجة المشاكل التي كانت تعاني منها إسبانيا في تلك المرحلة العصيبة. فقد التصق كتّاب هذه المرحلة ببيئتهم، وقد أضافوا عليها ذوق عصرهم وروحه مستلهمين تاريخ قومهم، وطبائعهم وعاداتهم، وقد برز من رجال هذه الموجة الجديدة في المسرح ـ خاثنتو بينافنتي ـ أحد القلائل الذين نجحوا في الجمع بين الاتجاهات التجديدية في مسرحياته وبين النجاح الجماهيري والإقبال الشعبي عليها، وقد نال هذا الكاتب جائزة نوبل للآداب في دورة عام 1922.

ومن المجددين في المسرح الإسباني في تلك المرحلة أونامونو ـ و آثورين ـ وفابي ـ وخاثنتو غراو..» الذين أغنوا المسرح الإسباني بمسرحيات أسهمتْ في تطويره من حيث الشكل والمضمون. وكان لهذا كله أكبر الأثر في لوركا ومسرحه.

ـ كان لوركا يرى «أن المسرح يمثل إحدى أنجع الأدوات، وأكثرها تعبيراً في مجال ثقافة الأمة، ولو كان ثمة مسرح يحسُّ بمشاعر الناس في جميع فروعه من التراجيديا إلى الكوميديا، لأمكن تغيير تلك المشاعر وتهذيبها في سنوات معدودة. إن المسرح ما هو إلا مدرسة من الدموع والضحكات ومحفل حرّ يمكن للإنسان عن طريقه أن يعرض قيماً مختلفة ويفسّر أنماطاً خالدة للقلب الإنساني والمشاعر الإنسانية عن طريق أمثلة حية نابضة...

إن شعباً لا يشجع المسرح في بلده إنما هو شعب يحتضر، والمسرح إن لم يعكس النبض الإنساني والاجتماعي والدرامي لشعبه واللون الأصيل لبيئة هذا الشعب وروحه، بكاء وضحكاً، فلا حق له أن يسمّى مسرحاً، إنما هو صالة لعب، أو مكان يقتل الناسُ فيه الوقت..»[2]

كان لدى لوركا وجدان اجتماعي يؤمن أن على الشاعر: «في هذا الزمن المسرحي من العالم أن يضحك ويبكي مع الناس..»[3]

بدأ لوركا أعماله المسرحية الجادة بمسرحية «ماريانا بينيدا» أو «وداعاً يا غرناطة» التي قدمت في مدريد عام 1927.. وقد استوحى فيها إحدى شخصيات التاريخ الإسباني التي اشتركت في الكفاح من أجل الحرية في بلادها، وقد مزج فيها شعوره الفياض المتمثل في الشعر الغنائي الشعبي مع وقائع التاريخ والأسطورة معاً، فجاءت كأنها عمل شعري آخر يضاف إلى أعماله الشعرية. وقد كتب لوركا عنها يقول: «إنه لما وصل مع والدته إلى غرناطة وكان طفلاً صغيراً، أصغى كثيراً إلى الناس وهم يرون تاريخ تلك المرأة «ماريانا بنيدا» التي استشهدت في سبيل الحب والحرية وإنه بحث في حياتها فوجد لديها المثل العليا التي ماتت من أجلها. تلك المُثل التي كان الشاعر يحلم بها طوال حياته وإنه طبقاً لذلك قرّر في نفسه، وعزم عزماً أكيداً ثابتاً على أن ينشئ رواية شعرية تمثيلية بمجرد أن يصبح رجلاً، وذلك بغية تخليد ذكرى هذه المرأة الشهيد إلى الأبد...»[4].

وقد وفى لوركا بعهده ونفّذه سنة 1924 عندما أصبح رجلاً في عقده الثالث وكان ذلك في سنة 1924. وتمتاز مسرحيته هذه مثل غالبية مسرحياته بطغيان طابع الحزن عليها، وليس هذا بجديد على الشعر الإسباني والأدب الإسباني بعامة، وقد قال ألبير كامو في مسرحيته «حالة حصار»: «أنتم أيها الإسبان فلكم مزاج تشوبه مسحةٌ رومانتية، لأنكم تهيموا بالمواقف التي تثير الشجن، وهذه هي شهرتكم..» كما تطغى موضوعة الحرية على المسرحية كاملة بمعناها السياسي والاجتماعي.. فجميع الشخصيات تؤكدها، فهذا «بيدرو» يقول في رسالة إلى ماريانا: «لنضع كل شيء في خدمة أمّنا المقدسة «الحرية» وداعاً يا

ماريانا وتقبلي مع قبلاتي روح حبيبك كلها.. التوقيع بيدرو دوسوتو مايور»[5].

كما يقول أيضاً: «أي شيء هو الإنسان بدون الحرية، أي شيء بدون هذا الألق الذي يتلألأ منه متناسقاً عتياً؟ قولي.. أأستطيع أن أحبك لو لم أكُ حراً؟ أأستطيع أن أهبك هذا القلب لو لم يكن ملكاً لي»[6] إنها مسرحية الحرية والحب والتضحية من أجل النبل والسمو.

ثم أردف هذه المسرحية بمسرحية «الإسكافية العجيبة» أو المدهشة عام 1930 ـ وقد قُدّمتْ في مدريد قبيل نهاية هذا العام. وتحكي قصة إسكافي هرم في إحدى القرى الإسبانية يصادف صبية فقيرة متشردة وجميلة وصغيرة فيتزوجها، ولكنها لا تكون راضية، فنراها تختلق الشجار مع الإسكافي المسكين، بشكل دائم، وزاد في الطين بِلة أنهما لم ينجبا...

مما جعل الناس يسخرون منهما، ويُسمعانهما كلاماً جارحاً، وتحلم الإسكافية أن تبدّل واقعها الذي تحياه.. ولكنها تظل تقسو على الزوج المسكين، مما يدفعه إلى الهرب من المنزل، وتضطر الزوجة إلى جعل بيتها مشرباً ولكنها تقف كالجدار السميك أمام ملاحقات عشاقها ومريديها، مما يعرّضها لكثير من المضايقات والمتاعب، فتعرف عندئذٍ قيمة زوجها وتتمنى عودته وتتغيّر نظرتها وتراه أفضل الرجال قاطبة وتطرد العشاق الذين يتهافتون عليها، ثم يعود الزوج متخفياً فيرى إخلاص زوجته في أثناء غيابه، فيفرح ويكشف لها عن شخصيته بعد أن تحقق من رغبتها الأكيدة بعودته، ولكنها تعود إلى شقائها مرة أخرى وينهار الحلم الجميل.. إنها دراما الواقع والممكن.. وتلخصها مقولة «لو عرفتم الغيب لرضيتم الواقع»، ولكنّ الواقع المرّ يصعب تقبله، ولا بد للإنسان من أن يثور عليه، كما إنها دراما القيم الأخلاقية السامية فالقيم السامية هي التي تحرك الشخصيات الرئيسية في المسرحية، فالإسكافية يحركها الشرف والإخلاص لزوجها الغائب، والإسكافي تحركه الشفقة والمحبة الإنسانية ليتزوج من الإسكافية على الرغم من رفضه لفكرة الزواج قبلها.. إنه الإنسان الذي يرفض الواقع المرير، فإن ابتلى بما هو أمرّ وأقسى رضي بما كان فيه، فإن عاد إليه رفضه مرة أخرى طامحاً إلى حياة أسمى وأرقى، وأكثر عدالة ونقاءً.

((الإسكافية: إنه بالرغم من الخمسين التي يحملها ـ ليبارك الله هذه

الخمسين يظل أبداً أنضر شباباً في عينيّ، وأشد فتنة من رجال الدنيا كلّها.

الإسكافي: يا للروعة يا ابنتي إنك تحبّينه بقدر ما أحبّ أنا زوجتي.

الإسكافية: وألف مرة أكثر..

الإسكافي: وهل ستحسنين استقباله؟

الإسكافية: كما لو كنت أستقبل الملك والملكة معاً..

الإسكافي: «مرتعشاً» وإذا عادَ مصادفة في هذه اللحظة؟

الإسكافية: سيجعلني ذلك مجنونة من الفرح.

الإسكافي: أتودين أن يأتي في هذه اللحظة بالذات؟

الإسكافية: آه.. ليته يأتي.

الإسكافي: «صارخاً» حسناً... هو ذا.

الإسكافية: ماذا تقول؟

الإسكافي: «ينتزع نظارتيه وقناعه» لم أعد أطيق صبراً يا اسكافيتي الحبيبة... «الإسكافية كالمجنونة تفتح ذراعيها يعانقها وترنو هي إليه بمودة غامرة...[7]

من أهم ما يبرز في هذه المسرحية رصد لوركا للحالة النفسية لشخصيات هذه المسرحية. وملاحظة التغييرات الدقيقة التي تصيب الزوج والزوجة.

وقد استخدم لوركا ذلك ببراعة درامية واضحة، كما استفاد من بعض الحيل الدرامية التي كانت سائدة في المسرح الفرنسي آنذاك الذي كان يؤثر بسطوة واضحة في المسرح الإسباني قبل جيل 1898 من مثل الزوج المتخفي، وإشاعة أجواء السخرية والهزل التي سيطرتْ على أحداث المسرحية كلها.

بعد ذلك يقدّم لوركا أروع مسرحياته؛ وهي ثلاثة أعمال يربط بينها وحدة الموضوع الذي يتناوله، والخلفيات الرئيسية التي تكمن وراء الأحداث وتبدأ ثلاثيته هذه بمسرحية «العرس الدموي» 1933، أما ثاني هذه الأعمال الثلاثة فهي مسرحية «يرما» 1934، وهي «كالعرس الدموي» فاجعة ريفية تتركز حول

إحباط غريزة الأمومة وعاطفتها لدى بطلتها، وآخر هذه الثلاثية، مسرحية «بيت برناردا ألبا» 1936. والتي أفرد لها عنواناً جانبياً هو «دراما عن المرأة في القرى الإسبانية» وشخصيات هذه الأخيرة جميعها من النساء، فلا يشترك فيها غير النساء؛ فيها خمس بنات يعشقن رجلاً واحداً وتضطهدهن أم ظالمة، وقد ذكر لوركا عن هذه المسرحية أنها تهدف إلى عرض تصويري وثائقي لواقعٍ عاصره هو وشاهده في فترة صباه في قريته.

وأعتقدُ أنْ لا بدّ من وقفةٍ مستأنية عند واحدة من هذه المسرحيات الثلاث وهي رائعته الخالدة «العرس الدموي» Bodas sangre، التي استقى موضوعها من معين الواقع الذي لا ينضب، حيث أخذه من حادث وقع حقيقة في بلدة إسبانية. وقد اطّلع عليه لوركا من إحدى الصحف الناطقة بالإسبانية، فأثاره النبأ ورأى فيه بعين الفنان ـ الثاقبة موضوعاً جديراً بالتأليف والعرض في مختلف أنحاء الدنيا.

وتتلخص أحداث المسرحية في أسرة ريفية فقدتْ بسبب الخلافات القديمة الأب. وابنه. ولم يتبقَ منها سوى الأم، وابنها الآخر، الذي يشب معافى وقد أكسبته الأرض قوة ساعده ولوحتْ شمس إسبانيا وجهه الأسمر، أحبّ فتاة جميلةٍ كانت مخطوبة لشاب من الأسرة المعتدية التي قتلتْ أبا الخطيب وأخاه الذي يُدعى ليوناردو من أسرة فيليكس ويعزم الخطيب «هذا الشاب» أن يتزوج من محبوبته التي تركها ليوناردو، ويعرض ذلك على أمّه ولكنها تتردد عندما تعلم أن الفتاة كانت مخطوبة لأحد أفراد أسرة (فيليكس) قاتلي زوجها وولدها.

الجارة: يا امرأة، ما ذنب ليوناردو في الذي حدث؟ لقد كان في سنّ الثامنة عندما وقعتْ الحوادث.

الأم: حقاً... لكن سماعي ما يتصل بفيليكس «وتخرج الكلمات من بين أسنانها، نفس فيليكس، هو بمثابة ملء فمي بالوحل، «تبصق» وعليّ أن أبصق، عليَّ أن أبصق حتى لا أقتل..».[8]

ولكن الأم تقبل بعد أن تتفهم مشاعر ابنها.

الجارة: لا تقفي حجر عثرة في سبيل سعادة ابنك، لا تقولي له شيئاً، أنتِ عجوز وأنا كذلك. فما علينا جميعاً إلا السكوت.

الأم: لن أقول له أيّ شيء.

الجارة: «وهي تقبلّها» أيّ شيء..»[9]

ثم تستمر الأحداث وتثور غيرة الخطيب السابق «ليوناردو» الذي تزوج من ابنة عم خطيبته السابقة، ويلاحق خطيبته الأولى التي مازال يحبها، والتي يبدو أنها لم تنسه أيضاً، إلى أن يحين يوم الزّفاف، فيدعو كل طرف أقاربه ويدعى ليوناردو أيضاً، وفي الكنيسة وقبل موعد الزّفاف بقليل ينفرد ليوناردو بخطيبته السابقة ويتفقان على الفِرار وينفذانه، فتكون الكارثة وتثور حميّة الخطيب الجديد، وحمية أهله، فيلاحقون الفَارَيْن.. إلى أن يجدوهما فيقتل الشابان إلى أن يقتلا بعضهما بعضاً.

إنها لمأساة حقاً، أن يحتفل الناس باقتران خطيبين، ويحتفوا بزفافهما بينما تسري روح الحقد والبغضاء وحب الانتقام، وينقسم أنسباء الزوجين إلى معسكرين متقاتلين، وربما متقابلين، فتجري الدماء بغزارة، دماء العروس وغريمه، الذي غلبه على أمره حبٌّ لا يرحم، فكان فيه حتفه، وعانق الموت ذلك الذي كان على وشك أن يعانق عروسه.

يقول الكاتب الإسباني خيسوس ليثانو Jesus Lizano..: «مأساتنا هي في الوقت نفسه، تلك الأعراس الدّموية، ذلك الزواج المبهم الغامض الذي تصحبه حشرجة الموت، والعراك الذي لا يفتر، والدم الذي لا يفتأ يغلي بلا انقطاع، فنحن مرتبطون بوشيجة الدم بزفاف دموي عصيب ومصيرنا جميل جداً ولكنه مرعب»[10].

إنها المأساة الإنسانية التي قد تؤدي إليها أسمى المشاعر، فالحب الجارف الذي لم يستطع الخطيبان نسيانه، أدّى إلى هذا العرس المصنع بلزوجة الدماء. وربما كان في أسِّ تكوين الإنسان ذلك الذئب الذي ما زلنا نتوارث جيناته منذ بلايين السنين، ذلك الذئب المتعطش أبداً للدماء، وهذه الجينات، تطلب لها إرواءً كل حين وحين، فيكون حبّ الدم أصيلاً في غريزة الإنسان. وهكذا

يكون هذا العرس الدامي مأساة الإنسان بشكل دائم، فلا يمرّ العرس.. إلا بدم.. إلا بسفك الدم..

إنها مأساة الإنسانية، مأساتها المتمثلة في هذه الدماء التي تهرق في كل زمان ومكان.. مأساتها التي تكمن في هذه الأفراح المخلوطة بالأتراح، إنها تكمن في هذه الأعراس الدموية.

أمّا مسرحية «روزيتا العانس» أو لغة الزهور.. فقد كتبها لوركا بعد أن أنجز معظم مسرحياته الكبرى. ويصفها المؤلف بأنها «قصيدة غرناطية من عقد التسعينيات»[11] وهي بذلك المسرحية الوحيدة للوركا التي تحتوي على زمن ومكان محددين، وهي شبيهة بمعظم مسرحيات لوركا تهتم بالمرأة الاندلسية أو الإسبانية، وبأحوالها وقدرها.. ولكنّ مسرحية روزيتا العانس تختلف عن البقية بأنْ.. ليس القدر وحده أو الظروف الاجتماعية والسياسية هي التي تحدّد مصير بطلتها، بل يحدده قرار البطلة نفسه، التي كانت تدرك بحدسها أن خطيبها لن يرجع، بل تعرف فيما بعد بأنه قد تزوج، ولكنها ومن أجل الوفاء تتخذ قراراً بأنها ستستمر بهذا الوفاء، وهذا الانتظار..

«روزيتا... كنتُ أعرف كل شيء، أعرف أنه قد تزوج، ولقد تكفّلتْ روح حانية أن تقول لي ذلك. وكنت أتسلّم خطاباته بأمل مليء بالبكاء وكان يدهشني الدهشة نفسها، إلى الآن.. وأنا على ما أنا عليه بنفس الرجفة مثلما أنا عليه.. أنا كسابق عهدي، أقطف نفس القرنفلة.. وأرى نفس السحب..»[12].

وروزيتا بذلك بطلة مأساوية من الدرجة الأولى كما حدّد أرسطو سمات البطل المأساوي الذي لا يسقط لعيب فيه بل تسقطه «الهماراتيا» أي يسقط بسبب نبل أخلاقي فيه فأوديب أصرّ على اقتلاع عينيه لأنه أعطى وعداً بمعاقبة صاحب الوباء ومسببه إذا ما اكتشفه، وهو لم يقم بما قام به لعيب خلقي فيه، بل لسمو خلقي.. فقد هرب من قتل مَنْ ظن أنه أبوه، ومن الزواج بمن ظن أنها أمه ليقع في قتل أبيه الحقيقي والزواج بأمه الحقيقية.

تنبض هذه المسرحية بالواقعية في شخصياتها التي يرسمها المؤلف، وبكل أبعادها الإنسانية، وتشكل الوردة التي يضعُها العمُّ معادلاً موضوعياً لروزيتا

نفسها، على الأخص من خلال تشابه معنى اسم روزيتا مع «الورد» وتقترن شخصية روزيتا في ذهن المتلقي بالوردة من خلال بساطة هذه الشخصية وجمالها وصدقها أما شخصية الخطيب فستكون سبباً للمأساة التي ستحل فيما بعد، فقد اضطر إلى السفر إلى أمريكا الجنوبية. تنفيذاً لمطلب أبيه ليساعده هناك في أعماله فيعدُ العمة.. وروزيتا نفسها بالعودة سريعاً للزواج من روزيتا.. وألمح لوركا عندما صوّر موقف الوداع من خلال أبيات شعرية رومانتية إلى ما يمكن أن يحدث بعد ذلك من مأساة في حياة روزيتا.. ثم ينهي هذه الأبيات بحديث عن تلك الوردة التي تزدهر في الصباح ثم تذبل وتموت في الليل، لتصير هذه النغمة الحزينة هي النغمة الغالبة التي ستصاحب روزيتا في المسرحية كلّها. إلى أن تصل إلى النهاية الحزينة وهي تودّع منزلها الحبيب الذي شبّتْ فيه وشهدتْ أحلامها وآمالها تتحطم أمام صخرة الزمن الذي لا ينتظر أحداً أبداً.

ـ قُدمتْ هذه المسرحية في برشلونة عام 1935 وقد وصفها لوركا بأنها «سخرية حلوة» وأنا أقول بأنها مأساة حقيقية على الرغم من بعض مناظر المرح التي تتخللها، فهي بحق مأساة الزمن المخيف الذي لا ينتظر أبداً بل تجري عربته وتضطرنا للسير أمامها أو معها، ولا تسمح لأحدنا بأن يتوقف ليلتقط أنفاسه، فإذا ما توقف تدوسه وتتجاوزه، ويتعذّر عليه اللحاق بها. بل تحطمه وتفقده القدرة على المسير فيصبح كالمراقب (out saidr) على لعبة الحياة، فلا يكون في خضمها، تجري الأحداث من دون أن تشمله وتمرّ به ولا تكلّمه، إنها المأساة الحقيقية، بل لعلها أقسى مأساة تمرّ بمثل هكذا إنسان، لأن الموت أهون منها وأقلُّ فظاعة.

إن جميع شخصيات هذه المسرحية يسحقها الزمن؛ روزيتا، مدبّرة المنزل العم، العمة، العوانس الثلاث، السيد مارتين...

والجميع يريد أن يقاوم الزمن. فالعم يحاول ذلك بزراعة الورد ويجد في مستنبته الزجاجي أداة من أدوات مقاومة الزمن، ولكنه يحسّ بأن لا جدوى ويشعر بوقع حوافر الزمن، ويجد في زهرته معادلاً لهذا الإحساس.

«العم» يدخل إنها وردة لم ترى أبداً مثيلاً لها... يسميها علماء النبات «روزا

موتابيلي» أي الزهرة المتغيرة» انظري «يفتح الكتاب» إنها تكون حمراء في الصباح، وتستحيل بيضاء عند الأصيل. ثم تتساقط أوراقها في الليل»[13]. ويظل العمّ يذكر هذه الوردة طوال وجوده في المسرحية حتى ليخيل إلى المتلقي أن ليس في مستنبت هذا العم إلاّ هذه الزهرة التي تشكل معادلاً لإحساسه بالزمن.

أما روزيتا، وهي الضحية الأوضح للزمن في المسرحية، فإنها تقاوم الزمن بأعمال التطريز التي تشير إلى الأمل برجوع المحبوب الغائب والانتصار على الزمن الذي يهزأ بها ويسحقها - وقد يذكرنا هذا بشخصية «بنلوف» زوجة أوليس في ملحمة الأوديسة لهوميروس وهي تشعر بثقل الزمن كلما مرّت الأعوام، ولكنها تتعامى عن مروره، لأنها توقفت عند لحظة ما من لحظاته؛ لحظة فارقها خطيبها، وقد حاولتْ أن توقف الزمن ولكن عبثاً. لأن من هم حولها يشعرونها بمرور الزمن فهي تصرّح بأنها تظل سعيدة ما لم ترَ الناس من حولها.. ليس لأنها تكرههم وهي الوادعة والاجتماعية والودود. بل لأن رؤية الناس ستذكرها بمرور الزمن.

«روزيتا: حين لا أرى الناس أكون سعيدة، ولكن عندما أضطر إلى مقابلتهم...

العمة: طبعاً: لا تعجبني الحياة التي تحيين، إنّ خطيبك لا يطلب منك أن تعيشي في سرادب. إنه لا يفتأ يطلب مني في خطاباته أن تخرجي..

روزيتا: ولكن أشعر في الطريق بمضي الزّمن، وأنا لا أريد أن أضيع آمالي لقد شيّدوا بيتاً جديداً في الميدان الصغير. لا أريد أن أعرف كم يمرُّ من الزمن.

العمة: طبعاً. لقد أشرتُ عليك مراراً أن تكتبي لابن عمك.. وأن تتزوجي غيره هنا.. أنت مرحة وأنا أعلم أنّ هناك فتيةً ورجالاً ناضجين مغرمون بك.

روزيتا: ولكن يا عمتي. إن جذوري عميقة جداً... راسخة للغاية في مشاعري لو لم أرَ الناس لاعتقدتُ أنه قد رحل منذ أسبوع فقط، إنني مثل أول يوم، وفوق ذلك، ما أهمية عام. أو اثنين أو خمسة؟ «يُدقّ الجرس» إنه البريد.

العمة: ماذا تُراه يبعث لكِ؟![14]

والسيد مارتين الذي لم يتزوج أيضاً يقاوم الزّمن ومروره بالكتابة، والشعر، وهو يدرك عدم جدوى ذلك لأنه لا أحد باتَ يهتم بذلك. فالزمن المادي لا يعبأ بالروح وبالثقافة والفن. بينما تقاوم العمة ومدبرة المنزل الزمن بالأمل.. بعودة الغائب وزواج روزيتا المحبوبة، وتقاوم العوانس الثلاث الزمن باللباس المزركش والزينة ليقنعنَ أنفسهن أنّ الزمن لم يفتهن بعد، فيجلسن في مقاعد المتنزّه ينتظرن الفرص.

إنها دراما الزمن الذي يسحق كل شيء، ولا يجدي في مقاومته شيء، إنه العدو الحقيقي العاتي الذي لا ينتظر، ولا يُقاوم إلا إذا سايره الإنسان وماشاهُ ولم يقف عند نقطة منه في خطِّ مسيرته التي لا تعرف الانتظار ولو لهنيهة قصيرة.

ولا تكون مقاومة الزمن مجدية إلا بممارسة فعل حياة بشكل دائم، بحيث يكون الإنسان داخل الزمن لا خارجه، واقفاً يتفرج على مروره.. والزمن غير عابئ بشيء يمرّ ولا يقف، ولا يرحم ولا يشفق.

إنني أرى في هذه المسرحية، نضجاً فكرياً وفنياً كبيرين، على الرغم من أهمية مسرح لوركا كله، وعلى الرغم من شهرة مسرحية «العرس الدموي» إلا أنني أرى في مسرحية روزيتا العانس واحدة من أنضج مسرحيات لوركا بل قمة من بين قممه الرائعات حيث يبرز الزّمن بطلاً حقيقياً في حياة الشخصيات الرئيسية في المسرحية، حيث تتغير وتتبدل على مرّ السنين، وتقع كلها ضحية لمرور الزمن، الذي يشكل وجوداً حقيقياً على امتداد المسرحية.

أخيراً.. إنّ مسرح لوركا هو مسرح المشاعر الإنسانية السّامية في ذروة اندفاعها ومأساويتها وتدميرها لنفسها ولغيرها. وهو مسرح السمو الإنساني في أقصى مداه، ومسرح الحرية التي لا تعرف حدود الوسط، ومسرح الموت والدماء المراقة في ثنايا صراعات البشرية الحمقاء.

وقد برزتْ الحرية واحدة من أسمى القيم في مسرحه..

«ماريانا: أتحب الحرية أكثر من حبيبتك ماريانا؟

سأكون إذن الحرية التي تعبد!!

ماريانا.. فيا أيتها الحرية ـ إني أهبك ذاتي كلها لكيلا تخمد أبداً شعلتك المتأججة... إلى هذا الحد رفعني حبك يا بيدرو لذلك ستحبني ميتةً ستحبني كثيراً لدرجة لا تطيق معها الحياة».

إن مسرحيات لوركا تنبع من النبع الذي نهل منه شعره، من أرض إسبانيا وناسها[15] الطيبين وبسطائها، من مزارعين، وغجر، وعمال. وقد خصّص جزءاً كبيراً من حياته. للمسرح لأنه آمن به، فقد آمن أن المسرح هو الشعر وقد جُعل إنسانياً، وكان شعورُه بالحاجة إلى التواصل الإنساني سبباً في تعلقه بالمسرح الذي زوّده بدوره بوسائل جديدة يعبر بها عن نفسه بشكل درامي فُطر عليه في شعره.

كانت نهايته التي جاءتْ إثرْ اضطراب في الحياة السياسية التي لم يتدخل بها، درامية دامية تشبه مآسيه التي أبدعها، بل شعره، وقد توقع موته في معظم أشعاره ويبدو ذلك في مرثيته الرائعة لصديقه مصارع الثيران «إغناثيوسا نشيت» الذي قُتل في إحدى جولات مصارعه الثيران حيث قال:

ـ «الموت منتصر في النهاية

والثور وحده جذلانُ القلب»

ويصدق كل الصدق ما قاله لوركا في صديقه في المرثية ذاتها.

«سيمر زمن طويل ليولد.. إن ولد أندلسي بهذا الصفاء وهذا الغنى في المغامرة.

في فجر يوم 1936/8/19 اقتيد أعظم شعراء غرناطة بل إسبانيا كلها في ذلك الحين إلى حقل لأشجار الزيتون قرب قرية «برذفار» وإلى جانب الطريق وغير بعيد عن (عين الدمع)[16] أُطلق عليه الرصاص مع ثلاثة آخرين.. ولم يعرف له قبر...

ولكن لوركا لم يمتْ، وعاش على الرغم من أنف الطغاة الذين أرادوا أن يسكتوا صوتاً صارخاً للحرية، يذكّر ببؤس الفقراء، وصوتاً عالياً يشيد بقيم

الإنسان السامية، ويذكّر بعظمة هذا الكائن الذي فُطر على السمو والرِّفعة..

عاش في قلوب ملايين الناس، ليس في إسبانيا وحدها والدول الناطقة بالإسبانية، بل في قلوب أبناء البشرية وذاكرتهم، في قلوب من يعشقون الحرية ويتغنون بها.. وسيظلّ لوركا النغمة الحرة التي ترنّ في أذن الزمن لتعلن أنّ كل رصاص الطغاة، لا يمكن أن يسكت صوتاً نادى للحرية.

ستبقى أيها النشيد الدامي، منارة تهدي جميع محبّي الحرية وعشاقها، شاطئها الدافئ الأمين، حيث يعيش محبّو الحياة الذين تضج دماؤهم الحارّة بعشق كل ما ينطق بالسمو والرفعة والمجد.

هوامش

(1) الاسم المعروف في بلادنا هو مانويل دي فالا، ولكنه خاطئ لأن اللام المزدوجة في الإسبانية تلفظ ياءً فيكون لفظ الاسم فايا وليس فالا.

(2) فرناندو كاريتير: مقال بعنوان: «مذكرات حول مسرح لوركا».

(3) ج ـ ل ـ جيلي: لوركا وعالمه الشعري عن كتاب مختارات من شعر لوركا ترجمة عدنان بغجاتي... وزارة الثقافة دمشق سلسلة روائع الأدب الغربي رقم (5) د. ت.

(4) العمراني ـ عبد الله: مقدمة «العرس الدموي» سلسلة المسرح العالمي ص 13 عدد 86/ 1976.

(5) لوركا فيدريكو: ماريانا بنيدا «وداعاً غرناطة» ترجمة أحمد سويد منشورات مكتبة المعارف في بيروت د. ت. ص 38؟

(6) لوركا ـ فيدريكو: المصدر نفسه ص 58.

(7) لوركا ـ فيدريكو: الإسكافية العجيبة، تر: أحمد سويد، بيروت ط2 ، 1985، ص 105 ـ 106 ـ 107.

(8) لوركا ـ فيدريكو: العرس الدموي تر ـ د. عبد الله العمراني، سلسلة المسرح العالمي، الكويت 862، 1976 ص 54.

(9) لوركا ـ فيدريكو: المصدر نفسه ص 54 ـ 55.

(10) مقدمة العرس الدموي: بقلم د. عبد الله العمراني ص 26.

(11) لوركا ـ فيدريكو: الآنسة روزيتا العانس، أو «لغة الزهور» ترجمة ماهر البطّوطي. سلسلة المسرح العالمي عدد (165) ـ يوفيو 1983 ص 14.

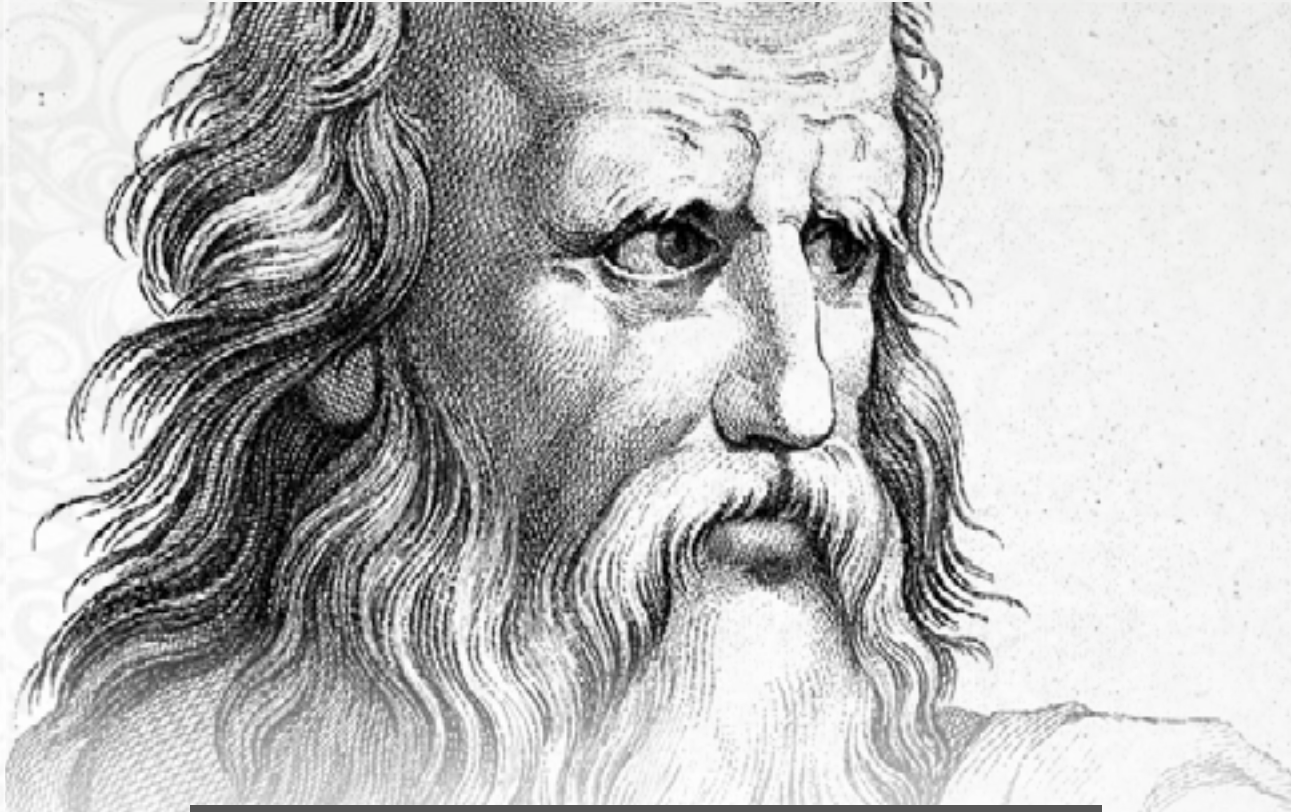
(12) لوركا ـ فيدريكو: المصدر نفسه ص 101.

(13) لوركا ـ فيدريكو: الآنسة روزيتا العانس، ص 35.

(14) لوركا ـ فيدريكو: الآنسة روزيتا العانس، ص 65.

(15) لوركا ـ فيدريكو: ماريانا بنيدا ص 124 ـ 126.

(16) اسم عين ماء في ذلك الموضع.



الوراثة والأدب

د. محمد ياسر شرف

باحث وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

تعود بنا تواريخ الأفكار ذات الصلة بالوراثة والأدب وغيره من معارف مكتسبة إلى آلاف سنين ماضية، وتُعدّ «شريعة حمورابي» البابلي التي تمّ تدوينها بالحروف المسمارية[*] في الألف الثاني قبل بداية التأريخ الميلادي (حوالى 1750 ق.م) من أهمّ الآثار التي انطوت على التفريق بين ما هو «طبيعي» من صفات يولد بها الإنسان من أعضاء وصفات، وما هو «مكتسب» من البيئة المجتمعية كاللغة والعادات، عن طريق التعليم والتربية ومحاكاة الثقافة السائدة.

(*) الشريعة المذكورة موجودة في متحف «لوڤ Louvre» الفرنسي، وهي منقوشة على مسلّة أسطوانية الشكل من حجر الديوريت.

تعود بنا تواريخ الأفكار ذات الصلة بالوراثة والأدب وغيره من معارف مكتسبة إلى آلاف سنين ماضية، وتُعدّ «شريعة حمورابي» البابلي التي تمّ تدوينها بالحروف المسمارية في الألف الثاني قبل بداية التأريخ الميلادي (حوالى 1750 ق.م) من أهمّ الآثار التي انطوت على التفريق بين ما هو «طبيعي» من صفات يولد بها الإنسان من أعضاء وصفات، وما هو «مكتسب» من البيئة المجتمعية كاللغة والعادات، عن طريق التعليم والتربية ومحاكاة الثقافة السائدة.

وربما كان واحد من أكثر المفكرين القدماء الذين ترجمت مجموعة من كتبهم إلى العربية، واهتمّ بمناقشة ذلك هو «أفلاطون Platon» الأثيني الذي ولد في القرن الخامس قبل الميلاد. وقد أقام نظرته إلى العالم على أساس وجود «قيم ثابتة» ممثلة في «الحق، الخير، الجمال» يدركها العقلاء من الفلاسفة، عبر الترقّي بتحصيل المعارف من الحسّي إلى العقلي، أي من المشخّص إلى المجرّد، باعتبار أنّ معلومات الإنسان عن العالم المادي لا تمثل أكثر من رؤية «خيال أو ظلال» الحقيقة، فطُرق الباحثين عن المعرفة «قاصرة» بالقياس لما هو «مطلق، لانهائي، إلّهي».

ولذا عدَّ معرفة البشر بالنسبة إلى «الحقيقة بالذات» أشبه بما نراه من الـ«ظلال أو الخيالات» التي تعكسها أضواء أو نار على حائط أو «جدار كهف»، نحتاج إلى «أنوار البصيرة» لكي نراها بصورها الصادقة أو القريبة من الواقع.

وتصوّر أفلاطون مجتمعه في ترتيب هرمي، تجلس في قمّته طبقة الحكّام الذين لا بدّ أن يكونوا من الفلاسفة (الحكماء) ليحسنوا سياسة الدولة وإدارة مناشطها. ثم تأتي طبقة الجُند التي تقوم بمهمات حماية دولة المدينة من الاعتداءات الخارجية، وتوفّر الاستقرار وعدم الخوف في أي خطر يستهدف تقويض المجتمع أو يهدّد وجوده. وتأتي تحت ذلك ـ في المكانة المجتمعية ـ طبقة العاملين في الزراعة والصناعة والتجارة، الذين يقومون بإنتاج ما يحتاجه المجتمع من ضروريات ومستلزمات تكفل له استمرار العيش[1].

وكتاب أفلاطون «السياسة» الذي تُرجم إلى اللغة العربية بعنوان «جمهورية أفلاطون» ونقل إلى عشرات لغات أخرى، مايزال واحداً من أهمّ المصادر التي تشهد على طموح المفكرين ـ منذ عشرات القرون ـ إلى وضع صيغة نظرية ترشد الناس إلى الحياة الفضلى وتتناول الفنون والآداب وغيرها. إذ رسم إطاراً للتربية الاجتماعية العامة والتعليم، من خلال أسس تتصل بإعداد الفرد والجماعة وتنظيم الصلات المختلفة، فحدّد المقومات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للمجتمع، بحسب الطبقات المذكورة[2].

ويلفت النظر أنّ أفلاطون صرّح بعدم ترحيبه في مجتمع جمهوريته المنشود بوجود «الشعراء» وأمثالهم من أدباء، إذ اتهمهم بأنهم غالباً ما يظهرون الصراع والمشاحنات العدائية بين الأرباب، ويمتدحون أفعال الأشخاص الذين يتمرّدون على رغبات الآلهة، مستثنياً منهم أولئك الذين كانت بعض الآلهة تتحدث بألسنتهم.

وقد أدار تلميذ أفلاطون «أرسطو Aristotle» الأسطاغيري ظهره لما فعله أستاذه بالأدباء ـ وخاصة الشعراء منهم ـ حينما عمد لإقامة المجتمع على أسس من المعطيات الراهنة، انطلاقاً من أنّ ما هو واقعي تجريبي فهو حقيقي، دون حاجة إلى افتراض وجود عالم «مُثُل» يُتكأ إليها كلما دعت الحاجة. ورأى أنّ كلّ مجتمع يصلح له نوع من الحكومات خلال فترة زمنية معيّنة، انطلاقاً من جملة المعطيات الاجتماعية والعادات السائدة والظروف المحيطة والثروات الاقتصادية المتوافرة وأمور مادية ومعنوية أخرى[3].

ووضع مجموعة من المؤلّفات التي ترجمت إلى لغات متعّددة، وحظيت بانتشار عريض، مُحدثةً آثاراً في أفكار أعلام كثيرين أتوا بعده. وتضمّ ـ في ما تضمّ ـ كتباً تحوي موضوعات في الخطابة والشعر والفنون الإبداعية، وتعالج عدداً من قضايا المهارات التي كانت تشكّل محاور مناقشات متنـوّعة الأغراض، نظراً لاختلاف توجّهات الرأي التأسيسية والتطبيقية التي كانت معروفة.

ويُعدّ كتابه «فنّ الشعر» الذي نهل منه مئات آلاف الكتّـاب، أثراً مايزال فاعلاً حتى الآن، حتى ذهب بعض المعاصرين المختصّين الذين ترجموه إلى أنه: «لا مغالاة في القول بأنه كلما زادت معارضة سلطة (هذا) الكتاب، ازدادت مكانته النقدية، بل إنّ هذه السطور العبقرية ـ التي أدلى بها أرسطو ـ كلما زدناها تـأمّلاً وتمحيـصاً، زادتنا علماً بأسرار الدراما، حتى لكأنها قد استوعبت وحدها، أغلب ما كان يمكن أن يقال في أصول الدراما خـلال قـرون طويلة لو لم توجد أصلاً. وبهذا، لا يكاد أرسطو يترك لغيره من بعده إلا القليل، كي يسوقـه في هذا الموضوع»[4].

وبعد مرور الثقافات البشرية في منعطفات تطـوّرية وارتقائية مختلفة، بقي غير قليل من المفكرين المهتمين بالأدب واللغة وغيرهم، يتخذون مواقف قريبة من ما تبنّاه أفلاطون أو أرسطو. وازداد رجحان متابعة الموقف الأرسطي ـ في أشكال أكثر تأكيداً ورسوخاً ـ بعد ظهور آثار المكتسبات العلمية التجريبية التي تحقّقت في ميادين دراسة القدرات البشرية بدءاً من عصر النهضة، وخاصة إنجازات علماء البيولوجيا في مجالات الوراثة[5]، ثم ما توصّل إليه علماء النفس من تطبيقات عملية ونتائج تجريبية[6].

وشهد القرن العشرين ظهور اتجاهات بحثية خالفت الأطروحات التي أقيم عليها غير قليل من أفكار الأسلاف، وزادت العناية باللغة بصور شتى، على امتداد السنين، ولاسيّما بتأثير انتشار التعليم والحاجة إلى تنويع التخصّصات اللغوية، وتتبّع ما يحدث في المجتمعات المعاصرة من تحوّلات لسانية، لم تقف نتائجها عند حدود تغيير المفردات الشائعة بين الناس في مجتمع دون آخر، بحسب الفترات الزمنية والبيئات المجتمعية، ووصول تأثيرات ذلك إلى مجالات كثيرة.

وتعدّ المحاضرات التي كان يلقيها عالم اللسانيات السويسري «فرديناند دو سوسير» بمثابة تأسيس لبحوث اللسانيات، وقد نشرت عام 1915 بعنوان «محاضرات في اللسانيات العامة». إذ عمد فيها إلى تقديم «منهج لساني علمي جديد» للدراسة، دعيَ «اللسانيات السنكرونية الآنية» التي تدرس

اللغات البشرية كما هي الآن[7].

وعدّ هذا المنهج بمثابة إجراء علمي للتخلّي عن المناهج البحثية اللغوية السابقة، التي كانت تُستخدم لمقارنة اللغات «الهندية» باللغات «الأوروبية». إذ شرع بدراسة تاريخ هذه اللغات ومقارنتها ببعض، طبقاً لمنهج سمّي «المنهج الدياكروني التطوّري».

وقد انتشر منهج دي سوسير، ولحقته تغييرات وتطويرات متنـوّعة في الولايات الأميركية، ونشأ ما سمّي «البنيوية» بجهود الباحث الأميركي «ليونارد بلومفيلد» في كتابه «اللغة»[8]. واستمرّ التطوّر حتى أحدثت جهود «نعوم تشومسكي» في كتابه المنشور عام ١٩٥٧ بعنوان «المباني التركيبية» انعطافاً مهمّاً في تاريخ العلوم الإنسانية والطبيعية، وطرح فيه «نظرية القواعد التوليدية والتحويلية» التي حفزت على ظهور اتجاهات ومدارس لسانية أخرى، وأحدث ما يشبه قطيعة مع المناهج التي كانت تتبعها اللسانيات وبُعداً عن الأهداف التي كانت ترسمها لنفسها.

وسأقف ـ هنا ـ مع بعض ما جاء في كتابه الذي نقله إلى العربية «حمزة بن قبلان المزيني» بعنوان «اللغة ومشكلات المعرفة»[9].

فقد أشار تشومسكي لوجود أسباب متعدّدة جعلت اللغة ذات أهمّية خاصة لدراسة الطبيعة البشرية، وستُبقي لها هذه المكانة، ومن أهمّها ما يبدو من «أنّ اللغة واحدة من الخصائص المقصورة على النوع الإنساني في مكوّناتها الأساسية وهي جزء من إعدادنا الأحيائي المشترك shared biological endowment الذي لا يختلف فيه أعضاء النوع الإنساني إلا قليلاً، مع استثناء مَن يصاب بعيب عضوي شديد. يضاف إلى ذلك أنّ اللغة تدخُل بطريقة جوهرية في الفكر والفعل والعلاقات الاجتماعية. وأخيراً، فاللغة موضوع تسهُل دراسته، وهي تختلف كثيراً في هذا عن بعض الموضوعات الأخرى التي نود أن يكون باستطاعتنا دراستها كالقدرة على حلّ المشكلات، والإبداع الفنّي، وغيرهما من مظاهر حياة الإنسان ونشاطه»[10].

ولفت تشومسكي انتباه القارئ إلى أنه في أثناء «مناقشته للتقاليد الفكرية» التي يرى أنّ البحث اللساني يجد مكانه الطبيعي فيها، لا يقيم «فارقاً صارماً» بين العلم والفلسفة، إذ لم يُصنع الفارق بينهما سوى في الماضي القريب، بتسويغٍ أو دون تسويغ. كما ذكر أنه لا يقيم فاصلاً صارماً بين مجال اللسانيات وعلم النفس، فقال: «إنني أنظر إلى اللسانيات (أو على وجه الدقة تلك الجوانب من اللسانيات التي أهتمّ بها هنا) على أنها ذلك الجانب من علم النفس الذي يهتم بالمظاهر الخاصة لهذا الموضوع.. وأودّ التأكيد هنا أنني أدخِل جوانب كثيرة من الفلسفة في هذا الإطار، متّبعاً الممارسةَ التقليدية لا المعاصرة»[11].

وذكر تشومسكي مخالفته ما يعتقده كثيرٌ من الناس حول أنّ تـحدُّث اللغة وفهمها لا يعنيان أكثر من وجود «قدرة عملية» لدى المتكلّم، تشبه القدرةَ على ركوب الدراجة أو لعب الشطرنج؛ مشيراً إلى أنّ هذه النظرة ترى ـ بصفة عامّة ـ أنّ وجود المعرفة اللغوية لدى المتكلّم لا يعني أكثر من أنّ لديه بعض القدرات والمهارات، وكثيراً ما كان يُدّعى أنّ القدرات والمهارات يمكن تجريدها لتكون نوعاً من العادات والاستعدادات فحسب، وعُدّت اللغة ـ تبعاً لذلك ـ نظاماً من العادة أو نظاماً من الاستعدادات يمكّن مَن يستعمله مِن التصرّف بطريقة محدّدة ضمن ظروف معيّنة.

وأكّد ـ أيضاً ـ أنه لا يقبل الرأي القائل بأنّ «المعرفة هي القدرة» مشيراً لوجود اعتبارات بسيطة تبيّـن عدم صحّته[12]. وعدّ المشكلة الرئيسة ذات الصلة بمنهج البحث في اللسانيات الحديثة هي أنّ «العقل/ الدماغ» الإنساني نظام معقّد تدخل في تركيبه أجزاء متفاعلة متعدّدة، أحدها الجزء الذي يمكن أن نسمّيه «المَلَكة اللغوية. ويبدو أنّ هذا النظام الفريد في خصائصه الأساسية مقصور على النوع الإنساني وعامٌ في أعضائه. وإذا قُدّمت إلى هذه الملَكة اللغوية المادةُ اللغوية الأولية فستحدِّد اللغةَ التي ستُكتسَب.. وسوف تحدِّد هذه اللغةُ عدداً كبيراً من الظواهر المحتمل وجودها ممّا يتجاوز بشكل كبير المادة اللغوية التي قُدّمت أولاً»[13].

ونحـن نــرى أنّ وصـف تشومسكي نسـب إلى ما سـمّـاه «البـنيـة الداخليـة» للـغـة فـعـلاً «انتقائياً محدّداً» دون أن تكون «شيئاً معروفاً ومحدّداً»، وجعل من «وظائفها» أن تقوم «بصياغة لغة بعينها» هي لغة مجتمع أيّ طفل، دون أن يُظهر كيف ينسجم هذا مع الـجزء التالي الذي قرّره بقوله: «لا بدّ من إشارة إلى أنني أستعمل الكلمة «لغة» كي تشير إلى ظاهرة فردية. أي إلى نظام ممثّل في عقل/ دماغ فرد محدّد. ولو كان بإمكاننا أن نفحص الأمرَ بتفصيل متقصٍ فسنجد أنه لا يوجد أي فردين يتماثلان في اللغة تماماً ولو كانا توأمين متشابهين نشآ في بيئة اجتماعية واحدة. ويستطيع أي فردين أن يتفاهما إذا كانت لغتاهما متشابهتين بدرجة كافية»[14].

فهذا تأكيد لاستحالة انطباق ما في دماغي أيّ شخصين أو أكثر عن لغة واحدة يتحدّثانها، وأنّ اقتراب فهم أحدهما من الآخر يبقى «محكوماً» بمقدار التوجيه أو التعليم الذي تلقّاه كلٌ منهما للتعريف بمعاني المفردات وتركيب الجمل وصياغة المقاصد والتعبير عن المطالب والمشاعر والمواقف وغيرها.

ويدعم استدراكنا هذا ما صرّح به تشومسكي بعد كلامه بالنصّ: «وعكس ذلك ما نجده في الاستعمال العادي حين نتكلّم عن اللغة لا يكون في أذهاننا إلا أنها نوع من الظاهرة «الاجتماعية»، أيْ أنها خصيصة يشترك فيها أعضاء جماعة ما. لكن السؤال هو: ما الجماعة اللغوية هذه؟ وليس هناك إجابة واضحة عن هذا السؤال .. فالمصطلح «لغة» كما يُستعمل في الاستخدام اليومي يتضمن عوامل سياسية ـ اجتماعية ومعيارية غامضة.. أما إذا أردنا البحث الجادّ في اللغة فلا بدّ لنا من الدقة في التصورات وأن نصقل تصورات الاستعمال العادي أو نعدّلها أو نُحلّ محلّها غيـرَها، ذلك كما تفعل العلوم الطبيعية حين تعطي معنىً فنياً محدداً لـمصـطلحـات مثـل «طـاقـة» و«قـوة» و«عـمـل» مبتـعدةً عن التصورات الغامضة غير الدقيقة في الاستعمال اليومي لهذه الكلمات»[15].

فهذا يُظهر أنه لا بدّ من استمرار أيّ فرد في الاطلاع على «المصطلحات»

المتفَـق عليها لمعرفة معانيها، لكي يفهم ما يسمعه من أيّ فرد آخر يتحدّث لغته المشتركة بمعناها الاجتماعي لأنها ـ كما قال تشومسكي نفسه ـ ستكون ألفاظها مشحونة بكثير من «التصوّرات الغامضة غير الدقيقة في الاستعمال اليومي».

ويعني هذا أنّ ما سمّاه تشومسكي قيام الطفل، بصورة تحدّدها البنية الداخلية لمادة اللغة الأولية، بصياغة لغة بعينها، هي ذلك النوع الذي وجده مستعملاً في محيطه؛ سوف يبقى محكوماً بظروف التلقّي الخاصة التي أحاطت بالطفل، والتي تختلف من واحد إلى آخر، وبالتالي تصبح هذه اللغة «الفردية» التكوّن جزءاً من عقله الفردي/ دماغه دون عقول الآخرين/ أدمغتهم.

وهو أمر يعني ـ كما قال تشومسكي أيضاً، مع اختلاف الاستنتاج بيننا ـ أنه حين تنتهي هذه العملية تصبح اللغةُ الفردية التي لديه بمثابة الطور الناضج الذي تحتفظ به الملَكة اللغوية التي تكوّنت عنده بصورة تختلف عن الملَكات اللغوية عند الأفراد الآخرين. وعند هذه النقطة لن يستطيع الطفل أن يتكلّم هذه اللغة مع الآخرين ويفهمها إلا بمقدار «التشابه» الذي بقي لديهم، باعتبار ملكاتهم تشمل حصائل «جماعية» تحتاج إلى كثير من التحديد الاصطلاحي، على نحو ما أشير إليه بالنسبة للألفاظ في العلوم.

فهل هذا ما أراد تشومسكي الإخبار بحصوله!؟ وهو الذي قال: «قد يكون من المفيد والممكن أن نقوم بدراسة اللغة في أبعادها السياسية ـ الاجتماعية لكنّه لا يمكن أن يقام بهذه الدراسة إلا بعد أن نفهم فهماً وافياً خصائص اللغة ومبادئها بالـمعنى الضيّـق، أي بالـمعـنى النفسي الفـردي. وستكـون الـدراسـة بذلـك دراسـة للكيفية التي تختلف وتتصل بها الأنظمة الماثلة في عقول/ أدمغة متكلّمين يتفاعل بعضهم مع بعض ضمن مجموعة من البشر تتحدد جزئياً في الأقلّ عن طريق عوامل غير لغوية»[16].

وإذا انتقلنا إلى مجال «حدوث» اللغة العربية «الفصحى» على سبيل المثال، اتضح اختلاف ما يقوله تشومسكي عن الواقع. فاللغة الفصحى لا يسمعها

الطفل من بيئته المجتمعية، التي يتحدث الأشخاص فيها لهجات «عامّية» متعدّدة، بل إنّ كثيراً من حمَلة الشهادات الجامعية العليا لا يتقنون الحديث بها، إن لم يكونوا من أهل الاختصاص أو حصّلوا دراسة وتدريباً مناسبين.

وإذا انتقلنا ـ ثانية ـ من اللغة العربية الفصحى التي تكتفي بتطبيق قواعد النحو والإعراب البسيطة، إلى مجال لغة «الأدب» الذي يعني استخدام الفصحى مع مراعاة عدد من «القواعد الفنّية» في ربط الألفاظ وسبك العبارات وتوليد المعاني وتطريف الجُمل وإبداع التراكيب وغير ذلك، تبعاً لما يُعرف بمقتضيات «المعاني والبيان والبديع» فسوف تظهر صعوبات أكثر من الحاجة إلى التمسّك بقيود قواعد النحو والإعراب والصرف في الكتابة والكلام[17].

وهذا كلّه من ما يجعل رفض تشومسكي لإدخال «القدرة والمهارة والتقليد والقياس والسماع» وغيرها من طُرق ومؤثرات تعليمية في إتقان اللغة موقفاً لا يستمد قوّته من علم تجريبي، ولا يتعدّى أن يكون ادعاء مرتبطاً بما قاله عن انتظار حدوث تقدّم علمي يكشف عن تركيبة العقل/ الدماغ، والكيفية التي يتمّ بها حدوث اللغة عند الإنسان.

ولو عُدنا إلى تاريخ الخلافات بين النحويين ـ وخاصة البصريين والكوفيين ـ حول تسويغ كثير من القواعد «الضابطة في اللغة» وبيان تسويغاتها المختلفة، بحسب مواقف فكرية معيّنة ووجهات نظر متنـوّعة، وما كان بين البلاغيين من خلافات كذلك، يتأكد أيضاً أنّ اللغة لا «تحدث» لدى الأطفال وغيرهم بالطريقة التي ذكرها تشومسكي.

هوامش

(1) انظر كتابي: طريق الفلسفة، ص38 وما بعدها. مركز الكتاب العربي، بيروت 1967.

(2) انظر كتابي: فلسفة علم الاجتماع، ص31 وما بعدها. مركز الكتاب العربي، بيروت 1996.

(3) انظر تفصيلات في: طريق الفلسفة، ص41 وما بعدها.

(4) إبراهيم حمادة: مقدمة كتاب أرسطو «فن الشعر»، ص8. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1977.

(5) انظر تفصيلات عند جاكوب برونوفوسكي:

J. Bronovoski: The Ascent of Man, Printed by Joseph Causton & Sons Ltd. London, 1976

(6) انظر تفصيلات عند توبي هَف:

Toby E. Huff: The Rise of Early Modern Science, Cambridge University Press, 1993

(7) انظر تفصيلات ومقاربات قدّمها مازن الوعر: دراسات لسانية تطبيقية، دار طلاس للترجمة والنشر، دمشق 1989.

(8) انظر تفصيلات عند جون ستروك: البنيوية وما بعدها. ترجمه: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 1996.

(9) أشار المترجم ـ في ختام كلمته الافتتاحية ـ إلى أنّ عنوان الكتاب باللغة الإنجليزية هو:

Noam Chomsky. On Power and Ideology: The Manangua Lectures

(10) تشومسكي: اللغة ومشكلات المعرفة، ص14. ترجمه: حمزة بن قبلان المزيني، دار توبقال، الدار البيضاء 1990.

(11) المصدر نفسه، ص19.

(12) المصدر نفسه، ص24.

(13) المصدر نفسه، ص61.

(14) المصدر نفسه، ص62 وتاليتها.

(15) المصدر نفسه، ص63 وتاليتها.

(16) المصدر نفسه، ص64.

(17) انظر تفصيلات في كتابي: تدوين الثقافة العربية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2009. وانظر للمقاربة ما حكاه «عبد الرحمن السيوطي» في كتابيه: الإتقان في علوم القران، المزهر في علوم اللغة. وما عالجه عالم اللغة المقارن «هنري فليش» في كتابه: العربية الفصحى، نحو بناء لغوي جديد؛ نقله إلى العربية: عبد الصبور شاهين، دار المشرق، بيروت 1983.

مفهوم النسوية وقضاياها في النقد الغربي

د. وليد قصّاب

باحث وناقد وشاعر وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ما سمّي»النقد النّسويّ» أو «النسائيّ» أو» النِّسْوِيّة» هو حركة فكرية اجتماعية إنسانية من اتّجاهات ما عرُف بـ» ما بعد الحداثة»

وقد انطلقت هذه الحركة في الغرب منذ بداية القرن العشرين، وأصبحت منذ منتصفه حركة منظمة تدعو إلى مجموعة من الأفكار الثّوريّة المخالفة للمألوف، وتتبنّى خطابًا جديدًا عن المرأة رافضًا الخطاب التّراثي المتداول.

وقد تجلّت في هذا الاتّجاه وظيفة إنسانية اجتماعيّة للأدب، وهي الدعوة إلى الانتصاف للمرأة، وإعادة الاعتبار لشخصيتها التي قيل إنّها قد همِّشت وأُقصيت عن ساحات معرفيّة كثيرة.

ولكنّ هذا التّيار النّسويّ ظلّ خافتًا غير واضح المعالم، ولم يكتمل ليصبح اتّجاهًا متماسكًا إلا في منتصف القرن العشرين تقريبًا، وكان ثمرة من ثمرات حركة تحرير المرأة التي انتشرت في أوروبا.

◊ ما المقصود بالنّسويّة؟

اختلف الباحثون في تحديد دلالة هذا المصطلح بشكل واضح، وفي تسميته. سمّي بـ «النقد النّسويّ» و»النسائيّ» و« النِّسويّة» وهو حركة فكرية اجتماعية إنسانية، تهدف إلى تحرير المرأة، وإنصافها ممّا وقع عليها من ظلم الرجل الغربيّ واضطهاده وتهميشه؛ فهو بالتالي اتّجاه يحاول بلورة خطاب أنثويّ نابع من طبيعة التّكوين النّفسيّ البيولوجيّ للمرأة، يجتنب التّقاليد القديمة، والموروث المتداول، والأعراف السّائدة، والمنظومات الفكريّة الراسخة؛ لأنّ أصحاب هذا الاتّجاه يعتقدون أنّ كلّ ما هو تراثيّ هو من صنع الرّجل، وترسيخ لاستعلائه على المرأة.

وكما اختلف النقاد والباحثون في تسمية هذا المصطلح اختلفوا في تحديد طبيعته، ومضمونه، ودلالته:

- أهو ذلك الأدب أو النقد اللذان تكتبهما المرأة بالذات في أيّ قضية من القضايا؟

- أم هو ما تكتبه المرأة من أدب ونقد وفكر للتعبير عن قضاياها الخاصة بها فحسب ؟

- أم هو ما يكتبه الرجل والمرأة معًا في معالجة قضية المرأة من وجهة نظر الحركة النسويّة ،وفلسفتها، ونظرتها إلى الأشياء؟

ويبدو أن هذا المفهوم الثالث هو الأقرب إلى التّعبير عن فلسفة هذا الاتِّجاه، وهو ما نتحدّث عنه في هذا المقال، سواء أسماه بعضهم « النسويّ» أو « النسائيّ» أو» النّسويّة» أو غير ذلك.

وهناك من رفض هذا المصطلح كلّه، وعدّه زائفًا لا معنى له، ورأى أن الأدب» لغة» ولا يجوز أن يقسم بحسب الجنس، ومن أبرز هؤلاء الرافضين نقاد البنيويّة الذين يعتدّون بالنّص ذاته، وبدلالاته اللّغويّة وحدها، لا بالمؤلف.

كما أنّ هنالك من ارتاب في هذا الاتّجاه، وواجهه بعداء شديد لأسباب دينيّة، وخلقيّة، وسياسيّة، واجتماعية، وفنّيّة، وغيرها

◊ أبرز قضايا النّسويّة:

حاول أصحاب هذا الاتّجاه بلورة خطاب متماسك حول مجموعة من القضايا الاجتماعيّة والأدبيّة والنّقديّة، ولعلّ من أبرزها:

◊ تأكيد الهويّة الذاتيّة للمرأة

يسعى هذا الاتجاه إلى تأكيد الهوية الإنسانية الذاتية للمرأة، التي غيّبها – في الفكر الغربيّ كما يقولون- أدبٌ ونقدٌ ذكوريان، وإلى البحث عن خصوصيتها وأثرها في إثراء الحياة البشرية، والتأسيس لخطاب أنثويّ قادر على صنع لغته الخاصّة، ونابع من طبيعة التكوين النفسيّ والبيولوجي للمرأة، غير خاضع للخطاب القديم الذي هو من صنع الرجل، ولا للقوالب والأنماط التّقليديّة التي وُضِعت فيها.

وقد انطلق النقد النسويّ ممّا عدته بعض النساء الغربيات انتقاصًا من إنسانيتها من خلال تصوير الثقافة السائدة للمرأة السعيدة الناجحة بأنها ربّه البيت والأم المربيّة.

يقول فنسنت. ب. ليتش: « كان النّقد النسويّ في أمريكا جزءًا من حركة النّساء الأوسع التي بدأتها في الستينيات بيتي فريدان في كتابها» الأسطورة الأنثوية:1963» الذي حلل وانتقد الصّورة الثقافية السّائدة عن المرأة الأمريكية الناجحة والسعيدة باعتبارها ربّة البيت والأمّ. وهذه الأسطورة، التي رُوِّجَت على نحو خاص خلال الأربعينيات والخمسينيات، تجعل من ربّة البيت الأمّ النموذج لكلّ النّساء، وتصوّر حقيقة النساء المثالية في نطاق منزليّ ضيّق، من الطهو، والتنظيف، والغسيل، وإنجاب الأولاد. وعلى النساء لتحقيق الذّات والهُويّة- في ذلك النسق- القبول بالسلبية الجنسيّة، وهيمنة الرّجل والأمومة المربية..

وترى فريدان أن هنالك أسطورة أنثوية رسِّخت في فترة ما بعد الكساد، وهي « تلك الصورة التي خلقتها مجلات المرأة والإعلانات والتلفزيون والأفلام والروايات والأعمدة الصحفية والكتب وخبراء الزواج والأسرة وعلم نفس

الطفل والتكيّف الجنسي وعلم الاجتماع والتحليل النفسيّ الرائجين ، وهي تشكِّل حياة النساء اليوم، وتعكس أحلامهنّ. ومن هنا فإن مهمة حركة النساء تشمل كلًا من نزع الطابع الأسطوريّ عن الأسطورة الأنثوية المضادّة للثوريّة والموجودة في كلّ مكان ، وتجديد النضال الطويل من أجل انعتاق المرأة..»1

إنّ النّسويّة إذن تيار لتأكيد الذّات الأنثوية من خلال أدب ونقد يمثِّلان هذه الذات، ويعبرِّان عن تجاربها الجسديّة والنّفسيّة، ومطالبها ووعيها، ومشكلاتها وهمومها المختلفة.

تقول كاترين بيلساي :» يعدّ التكوين الثقافيّ للذات واحدًا من الموضوعات المركزية في النّسوية، والشيء الأساسيّ لكثير من النسويات هو البحث عن الأسباب التي لم تجعل النساء يتحدْن لقهر البطريركية.. ولماذا نجد أنفسنا- نحن النّسويات- مهملات إهمالاً فيه تواطؤ بين القيم البطريريكية والفرضيات المنتشرة في مجتمعنا من وقت لآخر..»2

وبتأثير من بعض أفكار مدرسة التفكيك تسعى النظرية النقدية النسوية- من جملة ما تسعى إليه، وفيما تحسبه تحريرًا للإنسان من سلطة الأديان والأعراف- إلى» تفكيك التقابل في مثل : «رجل- امرأة» و المقابلات المرتبطة به في تاريخ الثقافة الغربية.. فمن جهة يناصر منظِّرو النقد النسائيّ هويّة النساء ، ويطالبون بحقوقهنّ، ويعلون من شأن كتابات النساء باعتبارها تمثيلات لتجربة المرأة، ومن جهة أخرى يضطلع منظرو النقد النسائيّ بنقد نظريّ فاحص لمصفوفة كراهية الشّذوذ الجنسيّ التي تنظِّم الهويّات والثقافات من حيث التقابل بين الرجل والمرأة...»3

إن كثيرًا من نماذج الأدب والنقد الغربيين قد وضعت المرأة في قوالب جاهزة، وفي ثنائيات صارمة، إنّ الكثير من هذا الأدب» يعتمد على سلسلة من الصور الثابتة للنساء المقولبات. هذه الأشكال، التي أُضفِي عليها طابع ماديّ، والقليلة إلى حد مدهش في عددها، تكرر المرة تلو المرة في قدر كبير من الأدب الغربيّ، وتتضمن الصور التي أُضفِي عليها الطابع الموضوعيّ شيئًا واحداً مشتركاً في أية حال: أنها تحدِّد المرأة بقدر ارتباطها بمصالح الرجال،

أو خدمتها، أو معارضتها.

وتميل هذه المقولبات – في التقليد الغربيّ- إلى الانقسام إلى فئتين، تعكسان الثنائية الثنوية «Manicheistic «المستوطنة في النظرة الغربية إلى العالم. ترمز المقولبات الأنثوية إما إلى الروحيّ أو الماديّ، الخير أو الشرّ؛ فمريم- أمّ السيد المسيح- صارت مع الزمن تمثّل الحدّ الأقصى في الخيريّة الروحية. وحواء- زوج آدم- هي الأكثر شؤمًا في ماديّة الشر.. وتحت مقولبات المرأة الخيّرة- أي أولئك اللواتي يخدمن مصالح البطل؛ هناك المرأة الصبور، والأم الشهيدة، والسيِّدة. وفي الفئة السيئة أو الشريرة هناك المنحرفات اللاتي يرفضن أو لا يخدمن- كما ينبغي- الرجلَ ومصالحه..»4

◊ إعادة النّظر في مقاييس الأدب والنّقد:

يسعى تيار النقد النسويّ إلى الردّ على الصّمت المتعمّد الذي يُقابل به أدب المرأة ونقدها، وإلى إعطائها دورًا أكبر في وصف الأدب ونقده، والحديث عن معاييره وأصوله.

وقد بدأ هذا التّيار بالتشكّل على يد الناقدة الأمريكية» هيلين كيلر» في أواخر السبعينيات من القرن العشرين. وكان- كما ذكرتُ- ردّ ًاعلى تجاهل أدب المرأة في التّراث الغربيّ، ودعوة إلى إعادة النظر في معايير الأدب القديم، وهي - فيما زعُم- معايير ذكورية. ومن ثَمَّ لا بدّ من مواجهة النّقد الذكوريّ، الذي نُظِر إليه على أنه نقد لا يخلو من « الأدلجة» وهو نقد صاغه الرجال، بمقاييسهم وأذواقهم، ومعاييرهم الجماليّة، ولا بدّ من وضع مقاييس نسائية، والبحث عن معجم نسائي مغاير لمعجم مفردات الرّجل..5

إنه إذن دعوة إلى إعادة النظر في مقاييس الأدب الذّكورية التي ترسّخت في درسه، وصار بعضها كالمسلّمات، وذلك في سعي لإيجاد نظرية نقدية خاصة بالمرأة، تنطلق من الهوية الذاتية الثقافية لها، أو من « الجندر» ولا يهمّ أن يكون كاتب هذا النقد أنثى أو ذكرًا، بل المهمّ هو الكتابة التي تحاول اكتشاف هوية المرأة الثقافية من النّصّ.

وتنظر «جوزفين دونوفان» إلى النقد النسائي بوصفه نقدًا أخلاقيًّا، وفي مقال لها عنوانه « وراء الشبكة: النقد النسائي بوصفه نقدًا أخلاقيًّا» تتحدّث عن تهميش المرأة في الأدب الغربيّ، والنّظر إليها لا على أنها شخصية مستقلة بل على أنها» آخر».

تقول جوزفين:» رغم أنّ النّقد النسائيّ قد تنوّع كثيرًا في السنوات القليلة الماضية آمل في هذا المقال أن أعود إلى منهج» صور النساء» الذي سيطر على الدّراسات الأدبيّة في مطلع السبعينيات من هذا القرن، ولا يزال أساسيًّا في الدّراسات التي تقوم بها النساء في ميدان الأدب. ومن خلال منهج» صور النساء» يحدِّد الناقد كيف تُقدّم الشخصيات النسائية في الأدب، ويكتشف الناقد عادة أن الصور هي» آخر:other»وأن الأدب من ثمّ غريب، وقد تصنّف المهمة على أنها» نقد سلبيّ».. سلبيّ لأن الناقد حقيقة يقول :»لا» للإدراكات والبنى والنماذج التي أُضفِي عليها طابع ماديّ، والتي أنكرت تاريخيًّا الإنسانيّة الكاملة للمرأة. ويعني هذا النظر» سلبيًّا» إلى كثير من الأدب الغربيّ. وهاهنا أريد أن أضع أساسًا أخلاقيًّا نظريًّا لهذا النقد..»6

ويؤكد هذا الوجهَ الخلقيّ الإنسانيّ للنقد النسويّ ك. م. نيوتن صاحبُ كتاب» نظرية الأدب في القرن العشرين» بقوله: « النقد النسائيّ أخلاقي؛ لأنه يرى أن إحدى المعضلات الأساسية في الأدب الغربيّ أن النساء- في مقدار كبير منه- لسن مخلوقات إنسانية، مراكز للوعي، إنهن أشياء، تستخدم في تسهيل مشاريع الرجال، أو البرهنة عليها، أو التخلّص من أخطائها....ومن وجهة أخرى فإنّ النساء- في بعض الأدب الغربيّ- يكنّ أشياء، يكنّ كباش الفداء، لكثير من الوحشية والشرّ.. «7

وطرحت في هذا النقد النسائيّ كذلك « قضية القراءة» من منطلق أنّ هُويّة القارئ تؤثِّر في طريقة استقباله النّصّ وفهمه.

وإذا كانت الهُوية النسائية تؤثر في الفهم، فما الدور الذي يلعبه «جنس القارئ» في الأدب والنقد؟

وقد اهتمت الناقدة الأمريكية «جوديث فيترلي» في كتابها» القارئ

المقاوم:1978»بنظرية» استجابة القارئ» وهي تقدّمه» دليل نجاة للقارئة التائهة في الصحراء الرّجالية للرواية الأمريكية، وقد استلهمت أفكارها من كتاب كيت ميليت «السياسة الجنسية :1970» وهو كتاب رائد بدأ فحص النصوص في ضوء افتراضاتها الذكرية.

وتذهب فيترلي إلى أن المرأة الأمريكية التي تقرأ الرواية الكلاسيكية تجد نفسها مقصاة؛ فهي لا تجد التعبير ولا المشروعية لتجربتها في الفن، وتتطلب قراءة هذا الأدب التوحد معه كذكر. والنساء عاجزات أمام تلك الأوضاع؛ إن العجز لا يسم فقط تجربة النساء لما يقرأنه، بل يصف كذلك مضمون ما يُقرأ. وتصل فيترلي إلى انتقاد كلّ من الأدب الذي يسيطر عليه الذكور، ومؤسسات النقد الأكاديمي المنحازة جنسيًّا والناشئة حوله.

إن النساء القارئات والمدرّسات والباحثات مفروض عليهنّ أن يفكرن كرجال، وأن يتوحدن مع وجهة نظر ذكورية، وأن ينظرن إلى نظام القيم الذكري باعتباره أمرًا عاديًّا ومشروعًا.

وترمي فيترلي- بالتزامها النقدَ النسويّ- إلى تصحيح الوضع الشاذ الذي تكون عليه المرأة أنثى جنسيًّا وذكرًا فكريًّا. ولهذا يجب أن يكون العمل الأوّل للناقد النسويّ أن يصبح مقاومًا، وليس موافقًا، ويبدأ بمقاومته للموافقة عمليةَ إخراج العقل الذكريّ الذي وُضِع فينا...8

وقد حاولت الكتابة النّقدية النّسائية – مستفيدة من بعض توجّهات النّقد النّصيّ- التخلّص من أحكام القيمة، ولا سيّما تلك الأحكام التي رسخّها النّقد الذكوريّ، وعدّتها أحكامًا نقديّة مؤدلجة، ودعت إلى الاهتمام بالنّصّ وحده، والعناية- بشكل خاصّ- بالنصّ الذي تنتجه المرأة، واستبعاد المؤلف.

◊ النّسويّة والكولونياليّة

قدّمت في ثمانينيات القرن العشرين تقريبًا دراسات عرفت بـ»دراسات ما بعد الاستعمار/ ما بعد الكولونياليّة» و دراسات التّابع «Subaltern stdies » وهي بحوث قامت بها طائفة من المؤرخِّين والباحثين الهنود، وقدّمت نقدًا

لكثير من ركائز الفكر الغربيّ، ولما ادَّعاه من « مركزيته» وتفوّقه الحضاريّ.

ودعت إلى إعادة النّظر في التّركة الاستعماريّة الثقافيّة والدّراسات التي كتبت في أيامها.

ثمّ توسّعت هذه الدّراسات فشملت المرأة، أو الجنوسة، والأعراق، والتاريخ، والهويّة، والأقليّات، وأساليب الهيمنة الثّقافية.

وبدا خطاب» النسوية» يشبه خطاب ما سمِّي بـ» ما بعد الاستعمار، أو ما بعد الكولونيالية» فكلاهما خطاب يهتم بالصراع ضد القمع والظلم، كلاهما يرفض الخطاب» المؤسساتي، البطريركيّ، الأبويّ» الذي يغلب عليه السيطرة الذكورية، أو سيطرة العرق الأبيض، ويرفض فكرة التفوق التي أسبغها عليه الخطاب المؤسساتيّ. ولكن خطاب» النّسويّة» ذو طبيعة جنسيّة؛ فالمرأة التي تتعرّض للقمع من قبل جنس آخر هو الرّجل مماثلة للمُسْتَعْمَر. وهو لذلك يرفض فكرة هذا الخطاب المؤسساتي الذي تغلب عليه السّيطرة الذكوريّة البيضاء، ويرفض فكرة التّفوّق المفترض للذّكوريّة.

لقد كانت السّطوة الذكورية- كما يدّعي الخطاب النّسويّ محصورة في الأب، أو الزّوج، أو بعض رجال الأسرة الآخرين، ولكن مع انتقال السلطة للمجال السّياسيّ والاجتماعيّ، وخاصّة عندما تدعم السّلطة القوى المحافظة والدّينيّة، اتسع مجال السّطوة الذّكوريّة على النّساء، وتحوّل الحقّ في السيطرة عليهن إلى جميع الرّجال.

إنّ النساء في الخطاب الكولونياليّ – كما تقول إحدى الكاتبات- هم والسّكّان الأصليون- جماعات أقليّة محدّدة بشكل حائر بوساطة تحديقة الذكر» Male Gaze « المتطفِّلة والتي هي ميزة لكل البطرياركيّة والكولونياليّة. كلتا الفئتين من النّاس تمّ تحويلهما إلى قوالب جامدة: عذراء، مومس، وحشيّ، همجيّ» ورفض النّظام الذي أوقعهما في شركه منحهما هويّة..9

◊ النسويّة وجسد المرأة:

اهتمت هذه الحركة بجسد المرأة، وقضيّة التّعبير عنه. تقول هيلين سيكوس في بيانها عن الكتابة النّسائيّة: اكتبي نفسك، يجب أن تسمعي صوت جسدك؛ فذلك وحده الذي يفجِّر المصادر الهائلة للاشعور، وليس هناك عقل أنثويّ عامّ، هناك خيال أنثويّ جميل..»10

وكان هذا الاهتمام بالجسد نوعًا من رد الفعل على الشّعور بالكبت والخجل من التعبير عن المشاعر الأنثويّة ورغباتها الجسديّة، على نحو ما كان سائدًا قبل هذه الحركة التّحريريّة للمرأة.

ثمّ ظهر عن طريق هذا الاتّجاه مصطلح نقديّ هو « كتابة الجسد» ليشير إلى تلك الكتابة النسائيّة المنطلقة من الجسد، وهو مصطلح أطلقته النّاقدة البلغاريّة» جوليا كريستيفا» عام 1974 في كتابها» ثورة اللّغة في الشّعر» ثم» تحوّل الجسد في الثّقافة الأنثويّة إلى رمز للتعبير عن وعي المرأة بذاتها ورغبتها في الاستقلال، ومقاومة سلطان القهر الذكوريّ عبر التّاريخ، ممّا جعله بؤرة الإبداع المعاصر.. وصار الإبداع الأنثويّ يراهن على كشف الممارسات التي تتمّ على حساب جسد المرأة، أو فضح اختزال المرأة في جسد.

ثمّ بد ا من بعدُ أنّ النّجاح الذي حققته الرّوايات التي استندت إلى موضوع الجسد أقنع الكثير من الكاتبات أن الجسد وصفة سحريّة ومثاليّة للشهرة السّريعة..» 11

وبدا أنّ الأدب الجنسيّ الذي تكتبه المرأة هو لإعلان تمرّدها على الكبت التّاريخيّ للجسد، أو التعبير عن ردّ فعل جسديّ على الرّجل، أو شكل من أشكال التمرّد على الرّجل هادفة من ذلك إلى «النِّديّة» أو إثبات الذات» الأنثويّة» في مواجهة « الفحولة» عند الرّجل..12

وعلى حين كان هنالك تحشّم واستحياء من الإشارات الصّريحة أو المكشوفة إلى الجنس في الأعمال الأدبيّة؛ انفتح الباب، من خلال ما حمله هذا الاتّجاه الغربيّ، على مصراعيه أمام أدب سافر مكشوف لا يعرف محرّمًا، ولا يراعي مقدّسًا.

◊ العلاقة مع الرّجل:

ولعلّ من الواضح- من خلال العرض السّابق- أنّ علاقة المرأة بالرّجل في هذه البدعة الغربيّة هي علاقة صراع وعداء؛ فالمرأة منطلقة من خلال تصورات هذا الاتّجاه أنها» مُسْتَعْمَرَة» وأنّ الرّجل هم « المُسْتَعْمِر» لها، سلبها حقوقها، ومسخ شخصيتها، وغيّبها وهمّشها، ولم يرها إلا جسدًا للمتعة واللّذة فقط.

وهي – من أجل ذلك- تسعى إلى استرداد شخصيتها من خلال تأسيس»الأنوثة» لتبسط سلطانها في مقابل» الذّكورة» المسيطرة المهيمنة ، بل هي لا تكتفي بذلك، بل تدعو إلى ثورة على الرّجل.

وبدأ يترسّخ خطاب يصوِّر المرأة والرّجل وكأنهما عدوان، يسعى كلّ منهما إلى إذلال الآخر، والنيل منه.

وفي دراسة لناقدتين هما ميليت وشومليت فايرستون تستبدل بمصطلح الجنس مصطلح « الطبقة» وتذهبان إلى أنّ العلاقة بين الرّجل والمرأة هي نوع من صراع الطبقات.13

◊ اللّغة الذكوريّة:

استفاد الاتّجاه النّسويّ من إنجازات مجموعة من النّظريّات والاتجاهات الأدبيّة والنّقدية، كتفرقة دو سوسير بين اللّغة والكلام التي قد توصل إلى التّمييز بين لغة الرجل ولغة المرأة، واستفاد من نظريات علم النّفس، وتحليلاته في التّفرقة البيولوجيّة بين الذّكر والأنثى.

ويسعى النّقد النّسويّ إلى اكتشاف أدب المرأة الذي همشّته أعمال الرّجال، وإلى تبنّي فكرة اختلاف لغة الرّجل عن لغة المرأة، وم ثَمّ في محاولة البحث عن السّمات الخاصّة التي تميِّز لغتها من لغة الرّجل، والسعي لتحديد سمات خاصّة في لغة المرأة وأسلوبها في التعبير، واختيار الألفاظ والتراكيب، وبناء الأخيلة والصّور.

وشاع ، من خلال الاعتقاد بأنّ المرأة قد اضطَهِدت وهُمِّشت، ذلك الكلام على اللّغة بأنّها» لغة ذكوريّة» صنعها الرّجل، وهيمن على سوقها ومصطلحاتها، وأنّ المرأة لا دور لها فيها ولا حضور.

تنقل كاتبة عربيّة عن ديل سبيندر صاحبة كتاب « لغة من صنع الرّجال» قولها:» لقد صنعت النّساء تاريخنا بقدر ما صنع الرّجال، لكن لم يتمّ الاحتفاظ بكتاباتهنّ. وقد خلقت النّساء – دون شكّ- من المعاني بقدر ما خلق الرّجال، لكنّ هذه المعاني لم تكتب لها الحياة..14

وقد حققت النظرية النسائية» تحولاً واقعيًّا في التربية في الولايات المتحدة وبريطانيا خاصّة، ثمّ انتشرت في ثقافات وآداب مختلفة، منها الأدب العربيّ المعاصر.

وقد بدت – على ما فيها من مغالطات كثيرة لا يتّسع ها هنا المجال لمناقشتها والرّدّ عليها- تشقّ آفاقًا جديدة في دراسة الأدب ونقده، وتوسّع من نطاق الأدب المعتمد، وتعيد بعض الاعتبار إلى جوانب مهملة منه، وتقدم قدرًا كبيرًا من القضايا الجديدة.

ولكنّ « النِّسْويّة»– لما اتّسمت من غلو وتعميم في الأحكام- لم تخلُ من انتقادات كثيرة وُجِّهت إليه.

الحواشي والمصادر:

1. النقد الأدبيّ الأمريكيّ من الثلاثينيات إلى الثمانينيات: فنسنت ليتش، ترجمة محمد يحيى: ص318

2. انظر مجلة « قوافل» مقال» تكوين الذات وتفكيك النصّ 1985» لكاترين بيلساي، ترجمة أحمد صبرة/ العدد»27» ربيع الأول:1422هـ، مارس:2011م، ص52

3. النّظريّة الأدبيّة: جوناثان كالر، ترجمة رشاد عبد القادر: ص152

4. نظرية الأدب في القرن العشرين: ك.م.نيوتن، ترجمة عيسى العاكوب: ص 280

5. انظر «النسوية وما بعد النسوية» لسارة جاميل: 197 « ترجمة أحمد الشامي

6. نظريّة الأدب في القرن العشرين: ص277

7. السابق:281

8. انظر» النّقد الأدبيّ الأمريكي من الثّلاثينيات إلى الثّمانينيات: ص240، وانظر كذلك» نظريّة الأدب في القرن العشرين»: ص280

9. مقال « المرأة تتقمص جسد طير لإغواء الملاحين/النّسويّة وما بعد الكولونياليّة: سيندر كاسلين، ترجمة نجاح الجبيلي، موقع شبكة الإعلام العربيّة.www.moheet 13 2010/3/comم

10. انظر النظريّة الأدبيّة المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدّراسات والنّشر، القاهرة:1991م، ص237 .

11. انظر مجلة الرّافد مقال» الرواية الأنثوية المعاصرة/ قراءة في تجلي الصورة» لحبيب بوهرور، العدد»143»، ص87-88

12. انظر « الأدب النّسويّ الحديث/ شؤون المصطلح وشجونه» سمر روحي الفيصل، مجلة الرّافد، عدد إبريل 2013، ص-57 60

13. انظر مقال « النّقد النّسائيّ والبحث عن الخصوصيّة» لرضا إسماعيل، مجلة الرّافد' عدد أغسطس 2006 ص58-60

14. خولة الحديدي مقال:» دور النّقد المفقود» مجلة الرّافد، عدد أغسطس: 2006

مختارات شعرية من

بابلو نيرودا

ترجمة: بديع صقور

شاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

شاعر سياسي تشيلي، يعد من أعظم شعراء أمريكا اللاتينية. وهو من الحاصلين على جائزة نوبل للأدب، وقد رحل في ظروف غامضة بعد أيام من انقلاب الجنرال أوغستو بينوشيه.

ولد بابلو نيرودا واسمه الحقيقي «نفتالي ريكاردو رييس باسولاتو» يوم 12 تموز 1904 في مدينة بارال بالتشيلي، ونشأ في كنف والده الموظف في سكة الحديد، بعدما توفيت والدته بعد وقت قصير من ولادته.

بعد إكمال دراسته الثانوية سافر عام 1921 إلي سانتياجو لإكمال دراسته في اللغة الفرنسية، غير أنه غير الوجهة عام 1924 نحو الأدب.

دخل عام 1927 السلك الدبلوماسي، سفيرا لبلاده في بلدان عديدة كالأرجنتين وإسبانيا وغيرهما.

بعد حظر الحكومة التشيلية للحزب الشيوعي، عُزل من مجلس الشيوخ، ففر إلى الأرجنتين في فبراير/شباط 1949 وانتقل إلى المكسيك ثم إلى فرنسا ومنها إلى إيطاليا، ولم يعد لموطنه إلا عام 1953. ترشح لرئاسة بلاده في انتخابات 4 سبتمبر/أيلول 1970، لكنه انسحب لصالح سالفادور أليندي الذي عينه سفيرا في باريس.

شكلت المرحلة التي قضاها في إسبانيا ومقتل صديقه الشاعر الإسباني فيديريكو لوركا غدرا على يد أتباع الجنرال فرانكو تحولا في توجهه الشعري بالتخفيف من الرمزية والتوجه نحو اللغة المباشرة أكثر، واستعمال لغة ثورية أكثر منها رومانسية، حيث طغى على قصائده الجانب الاجتماعي والسياسي، حتى أصبح يعرف بشاعر الشعب.

وصفه الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز، بأنه من أفضل شعراء القرن العشرين في جميع اللغات، وقال عنه الناقد الأدبي هارولد بلووم «لا يمكن مقارنة أي من شعراء الغرب بهذا الشاعر الذي سبق عصره».

خلف نيرودا إنتاجا أدبيا غنيا، ترجم للعديد من اللغات، مثل ديوانه «20 قصيدة حب وأغنية يائسة» و«مختارة نفايات ورقية» و«إسبانيا في القلب» و«مائة قصيدة حب»، و«أحجار السماء» و«القلب الأصفر».

وفي يونيو/حزيران 2014 أعلنت دار نشر «سيكس بارال» عن العثور على أكثر من 20 قصيدة لبابلو نيرودا لم تنشر من قبل، وذلك حين قامت مكتبة مؤسسة بابلو نيرودا بمراجعة شاملة لصناديق تضم مخطوطات لأعمال نيرودا.

حصل على جوائز نوعية، أشهرها جائزة نوبل للآداب في 21 أكتوبر/تشرين الأول 1971، وقبلها جائزة السلام الدولية عام 1950، وجائزة لينين للسلام وجائزة ستالين للسلام عام 1953. كما حصل على دكتوراه فخرية من جامعة أوكسفورد.

رحل بابلو نيرودا في ظروف غامضة بعد أيام قليلة من انقلاب الجنرال أوغستو بينوشيه، وإحكام قبضته الحديدية على الشيلي، لكن الرواية الرسمية لنظام بيونشيه تقول إن بابلو نيرودا توفي بسبب إصابته بمرض السرطان.

قوبلت هذه الرواية بالرفض وتمت المطالبة بنتائج فحوصات الطب الشرعي للتثبت والتأكد من صحتها، وذهبت رواية أخرى إلى أنه اغتيل قبل مغادرته البلاد. وكان تعرض قبل ذلك لمضايقات من نظام الانقلاب، منها تفتيش بيته بدعوى وجود سلاح وهو ما رد عليه مرة بقوله للجنود «ابحثوا في كل مكان، لن تجدوا عندي أخطر من القصائد».

قال مانويل آرايا السكرتير الشخصي لبابلو نيرودا إنه اغتيل قبل سفره إلى المكسيك بحقنة قاتلة، وتوفي يوم 23 سبتمبر/أيلول 1973 بإحدى المصحات بعد أيام من تلك الحقنة.

وذكر شهود أن الاغتيال تم بأمر من بينوشيه حتى لا يتحول نيرودا إلى رمز للمعارضة في الخارج.

على المستوى الأدبي والشعري، ظهر نبوغه وتميزه في الكتابة الشعرية في منتصف عقده الثاني، واختار عام 1920 التوقيع باسم بابلو نيرودا.

◊ أغنية العاشقين اللذين ماتا سوية

كانت جميلة وطيبة
سامحها يا رب!
كان حلواً وحزيناً،
سامحه يا رب!
كان ينام بين ذراعيها البيضاوين
كما النحلة في الزهرة
سامحه يارب!
كانت تعشقُ الأغاني الحلوة
وكانت أغنية حلوة!
سامحها يا رب!
عندما كان يتحدث
كان، كأن أحداً يبكي في صوته
سامحه يا رب!
هي قالت:
ـ أنا خائفة..
أسمع صوتاً من بعيد
سامحها يارب!
نظراً إلى النجوم معاً
دون أن يتحدثا عن الحبّ
عندما ماتت فراشة
بكيا معاً..
سامحها يارب!
كانت جميلة وطيبة

كان حلواً وحزيناً
ماتا تحت وطأة نفس الألم
اغفر لهما،
اغفر لهما،
اغفر لهما يا رب!

◊ أمريكا لا أتكنى باسمك سدىً

أمريكا لا أتكنى باسمك سدىً
عندما أشدُّ القلب للسيف
عندما أكابر الدلف في الروح
عندما.. عبر النوافذ.
يوم جديد منك، يتوغلني
أكون، وسأكون في النور الذي
أنت مصدره..
أحيا في الظلِّ الذي يطوقني
أنام وأستيقظ في فجرك العطر
حلوةٌ كالأعناب، ومخيفة..
دليل السكر.. وفاتنة
مبلل بخصوبة أجنابك
رضعت من دم ميراثك
عشق الحياة.

◊ وداعاً..

ـ 1 ـ

من أعماقك، وأنت جاث،
طفلٌ حزين، مثلي أنا، يرقبنا..
تلك الحياة التي تلتهب في حروفه

تحملنا على أن نلجُمَ حياتنا
تلك الأيادي، بنات يديك،
يتوجب عليها أن تقتل يديَّ
لأجل عينيك المفتوحين إلى الأرض
سأرى في عينيك دموعاً غزيرة
ذات يوم.

ـ 2 ـ

أنا لا أحبُّك عشيقتي
كي لا يقيّدنا شيء،
ولا يوحّدنا شيء.
لا الكلمة التي عطّلت فمك
ولا حفلة الحبِّ التي نشهدها
ولا تنهداتك مع النافذة.

ـ 3 ـ

أهوى عشق البحارة
الذين يُقْبلون ثم يرحلون..
يتركون عهوداً، ولا يعودون أبداً
في كلِّ ميناء امرأة تنتظر
البحارة يُقْبلون ثم يرحلون..
ليلٌ ما.. سيرقدون مع الموت.
في حضن البحر .

ـ 4 ـ

أهوى الحبِّ الذي يتوزع
بين قبلات وحضنٍ، وخبز
حبٌّ يستطيع أن يكون خالداً

ويستطيع أن يصير خافتاً..
حبٌّ يريد أن يتحرر
ليعود ويحبّ من جديد
حبٌّ مقدسٌ يقترب.
حبٌّ مقدس يرحل.
سوف لن تتشابك عينيّا بعينيك بعد الآن..
سوف لن يحلو ألمي معك.
ولكن! أينما رحلت سأحمل نظراتك
وأينما مشيت ستحملين ألمي..
كنتُ لكِ، وكنتِ لي
وستكونين جزءاً مما أحببت
شيء قطفته من نتاجك الذي بذربته..
أنا راحلٌ
أنا حزين،
بل دائماً حزين
أجيء من بين ذراعيك ولا أعرف
إلى أين سأمضي
من قلبك تقولين:
وداعاً أيُّها الصغير
وأنا أقول لك
وداعاً.

***

مختارات للشاعر
سيداي كلش

ـ ترجمة: منير خلف

شاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

وُلِد حسين محمد كلش حسين «سيداي كلش» في قرية «بزكوري» الواقعة في ماردين جنوبي كردستان، من مواليد 1930، ينحدر من عشيرة: (أومريان) لعائلة متواضعة مكونة من أب وأم وثلاثة أولاد وفتاة واحدة، ويُعَدُّ شاعرنا "سيداي كلش" الابنَ البكرَ بينهم.

رحل الشاعر "سيداي كلش" في 2007/6/18 بعد أن كرّس حياته كلَّها من أجل نصرة المضطهدين والمظلومين، فكانَ لسان حال أبناء شعبه.

من أعماله:

1- طريق الشعب 1981
2- نحن والأعداء، 1986
3- جراح الأمّة 1993
4- روناهي 1994

(ا)
مُنَى قلبي

بوّابُ ذاك البرج
أحرسُهُ،
وأنتظرُ التفاتَكِ نحوَ قلبي،
قامةُ الزيتون خصرُكِ
تاجُ رأسي أنتِ يا قمرَ الحكايةِ،
مرتعُ الأحلامِ كفُّكِ،
رقّةُ الألحانِ في أوتار طنبوري المعطّلِ،
كلَّ يومٍ أنتِ لي سَنَتِي الجديدةُ،
دفءُ هذا العمرِ في زمنِ التّشرُّدِ والصّقيعْ.

أمضيتُ عمري حارساً
في بُرجِكِ العاجيِّ،
أحتاجُ النهارَ وكلَّ ليلي كي أراكِ،
فلا تُذيبي قلبيَ المشتاقَ
يا وصفَ الجمالِ الحُرَّ في زمن الربيعْ.
قلبي رقيقٌ كالزّجاج

فلا تخوني صفوَهُ المائيَّ
صعبٌ جبرُهُ،
يا قلبيَ الماسيَّ
يا حِصْني المرصَّعَ بالزمرّد
والبلاغةِ والبديعْ.

سأعيشُ من أجلِ انتظارِكِ،
قلبي الملتاعُ والمهمومُ
تعرِفُهُ القرابةُ،
والخؤولةُ دمعُهُ الجاري
وتبقينَ الحبيبةَ في هواهُ،
هو المُتيّمُ في هواكِ
هو المُطيعْ.

***

(٢)
الجيد الناعم

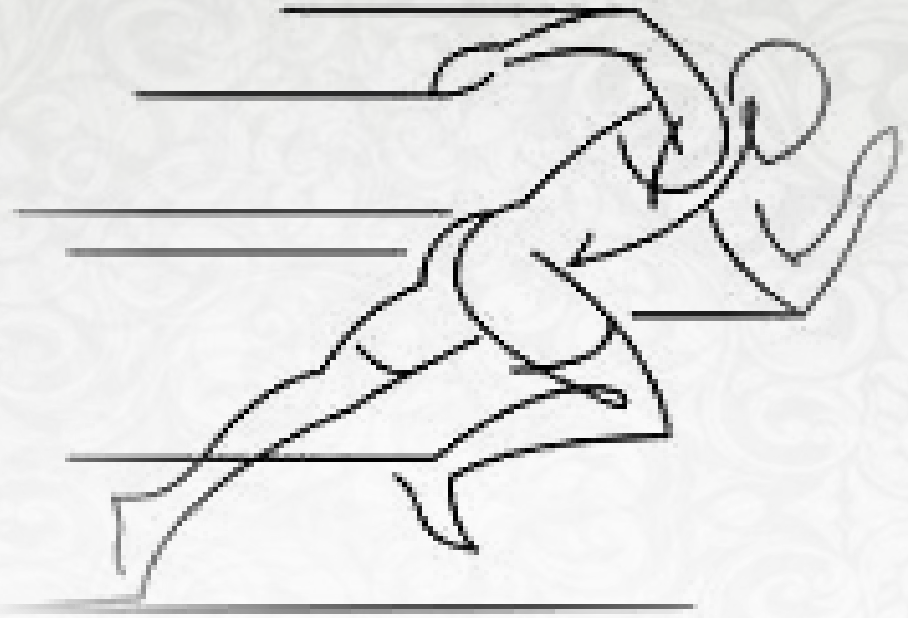
لا تُظهري ذاك الجمالَ
من النوافذ،
جيدَكِ الوضّاحَ
قامتَك الغزالَ،
العابرون يرون حُسْنَكِ
كم أخافُ عليكِ
من داءٍ يصيبُ جمالَكِ الفتّانَ
يا سمراءُ
يا عنقودَ حُسْنِ النّجم
في ألقِ السّنا.

شاماتُكِ
الدّرَرُ الجُمانُ
أرى هدايةَ حُسْنِها
ألا يراها عاشقٌ غيري،
وشعرُك كم أغارُ عليهِ
من نفْحِ النّسيمِ إذا تطاولَ

كي يلامسَ عصرَهُ الذّهبيَّ،
آلامُ الغرامِ
تعودُ معلنةً ظهورَ مقامِها،
أخشى افتقادك
كم هي الطعناتُ تبدو
مثل شُرْبِ الماءِ سهلاً
كلّما قيسَتْ بفقدِكِ يا أنَا.

لا لا أطيقُ البُعْدَ عنكِ
حبيبةَ الرّوحِ الأسيرةِ،
لا تغيبي عن عيوني
وحدها تبقى العيونُ
محاطةً بحضورك السحريِّ والسرّيّ
لا أقوى إذا أحدٌ رآك
ولم أحرّك ساكنا
إني أحبك موطنا.

***



عدَّاء المسافات الطويلة

(١ من ٢)

الكاتب الصيني: مالكينهو

ـ ترجمة: د. عيسى الشماس

أديب وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ولد مالكينهو عام 1930، في تومود بانير (مقاطعة فوكسين المنغولية المستقلّة الآن). تطوّع في عام 1945، كمراسل في سلاح الفرسان الثمانية. وأنهى دراسته في مركز البحوث الأدبية عام 1954، وبدأ يكتب باحتراف. عمل رئيس تحرير الكتّاب الصينيين، ورئيس تحرير مجلة آداب الأقليات العالميّة.

خلال الفترة الأولى التي تعود إلى عام 1946، نشر العديد من الكتب الجديرة بالذكر، من أبرزها: رواية الأرض المعشبة، ومجموعة قصص قصيرة بعنوان « أغنيات سعيدة للربيع «، وقصص مختارة من قبله، ومجموعة مقالات، ومخطوط لفيلم مسرحي.

ركب / دوكار / على حصان أبيض رشيق، ولطيف كطائر « مالك الحزين «، ونزل ببطء من التلال الجنوبية. «إنّها العودة إلى أرضك الأصلية، كأنّك تعود إلى أمّك.. تجعلك طفلاً.. أو شابّاً.. «. كان /دوكار في السابعة والثلاثين من عمره عمره، ليس أكثر من مصارع. لكنّه اليوم، يشعر أنّه يقفز كماعز الجبل الصغير (الجدي). كان معطفه وبنطاله الرماديين، ناصعين من كثرة الغسيل، كانا بسيطين ونظيفين؛ الياقة العريضة لقميصه القرمزي الأنيق، يعتزّ بها ويضعها خارج المعطف. كان يشدّد على غناء اللون الشعبي، لكنّ صوته كان ضعيفاً، مثل الكثيرين من عدائي المسافات الطويلة. « نحن نغنّي بقلوبنا» سخر من نفسه وابتسم ابتسامة باهتة.

كان: دوكار، يعرف جيّداً تلك الوردة التي تزيّن الأرض المعشبة، دائمة التفتّح والبهاء، تغيّر من ألوان غيوم المغيب، والصخور المنتشرة على جانبي الطريق. كم كان يحبّ تموّجات العشب مثل قماش «الساتان» الأخضر، والشذا المنبعث من الأزهار البريّة المنتشرة على الممرّين الهادئين، بكثرة وبلا حدود.

كانت تثيره أيضاً، المشاركة الفاعلة من الناس المحلّيين، وهو في طريقه إلى احتفال شعبي كبير، إحياء لرأس السنة العظيمة. فقد أقاموا في هذه السنة، علاوة على الوليمة المعتادة، لقاء سباق للكبار من سكّان المنطقة القديمة. يقولون: «دعوا دوكار يحرز السباق، يُعتقد أنّه سيصبح مشهوراً في الخارج، فما زال ابن الراعي، ورغبتنا أن نرى فيما إذا كان سيعدو، كما كان وهو صبيّ أم لا» .

لقد أرسلت إليه لجنة الحزب الشيوعي في جمعية الرعاة، دعوة حارّة عبر الهاتف، وكان مقتنعاً ومتحمّساً. دار حول تلال عدّة، ثمّ دخل الحصان الأبيض السهل المعشب. كانت في وسط التلال، تنتصب شجرة دردار كبيرة، تُعرف بوجه عام، باسم «شجرة المحبّين»، لأنّها كانت المكان المفضّل ملتقى العشّاق. يصعد الحبيبان أحياناً، إلى أغصانها بقصد الخلوة، ويتوشوشون بكلمات الحبّ، وسط أوراقها الكثيفة. كان الناس عادة، في البداية، يركّزون عليها ما يشبه التمثال «الفزّاعة» كرجل مربوط بجذع الشجرة، أو يعلّقون منديلاً لفتاة

على أحد الأغصان السفليّة، لتبدو الشجرة وكأنّها مأهولة، وبذلك لا يستطيع أحد أن يقترب منها.

لم يمارس / دوكار، الحبّ هنا، لكنّه كلّما مرّ في الصيف، كان يتنعّم بظلّ هذه الشجرة. فكّر اليوم أن يتوقّف برهة أيضاً، لكنّه حالما اتّجه إلى الشجرة، تملك عينيه منظر غريب / مدهش، إذ ظهر في السهل حوالي «دزينة « من الفتية؛ كانوا يركضون خلف رفيق صغير يركب حصاناً ؛ ماذا كانوا يفعلون ؟ أيطاردون شيئاً ما؟ لماذا لا يسبقهم الصبي على الحصان؟ لماذا يراقبهم وهو ينظر إلى الوراء من فوق كتفه؟ هل كان هذا نوعاً من الألعاب؟ ثمّ لماذا لا يضحكون أو يصرخون؟!

إنّه أمر مدهش؛ ضرب دوكار بساقيه على جانبي حصانه، ورمح باتجاههم. وعندما صار على مسافة قصيرة منهم، شدّ عنان الحصان، وصرخ بتحيّة إلى الفتيان اللطيفين: كيف أنتم يا جيران؟

كانت أعمار الفتية ما بين السادسة عشرة أو السابعة عشرة، أي أنّ أعمارهم كانت سنة أوسنتين، حين غادر / دوكار / البلدة، وربمّا لم يكن بعضهم مولوداً آنذاك، فمن الطبيعي ألاّ يعرفونه، ونداؤه لهم بالجيران، لم يكن له أي وقع عندهم. فقط حالما مرّوا راكضين، ألقوا عليه نظرة، ولا أحد منهم أجاب بالمجاملة التقليدية للرعاة. لم يشعر دوكار بالخيبة، وظنّ أنّهم يتدرّبون على الركض لمسافات طويلة. وكي يتأكّد من ظنّه، حثّ حصانه حتى لحق بالصبي في المؤخّرة - وهو أصغرهم بشعر ذهبي- وسأله: هل تتدرّبون على الركض لمسافة طويلة؟

لاحظ أنّ الصبي يعمل بنشاط كالرياضيين، ولكنّه أحنى رأسه تعبيراً بالإيجاب عن السؤال. ولكن الفتى الذي يركب الحصان، أكان يتدرّب؟ أراد دوكار أن يسأل الصبي ذي الشعر الذهبي، لكنّه لم يفعلها، لأنّ الصبي كان مجهداً جدّاً. عندما كان الفتية على مسافة أربعمائة متر، أو خمسمائة متر، من شجرة المحبّين، نهض الصبي قليلاً عن سرج حصانه، واستدار دورة كاملة؛

رفع رأسه وصرخ: «استعد.....اد، انط.....لاق «. وعند هذه الإشارة، انطلق العداؤون الفتيان إلى الأمام، وهم بمحاذاة واحدة.

كانت شجرة المحبّين، على ما يبدو، مرمى سباقهم؛ حالما وصلوا إليها، تحلّقوا حولها على العشب، ليستنشقوا الهواء البارد، بينما كان دوكار، يكبح حصانه ويصرخ: مرحباً أيّها الرياضيون..! كان صوت التحيّة قويّاً بالنسبة للفتيان، فردّوا عليها ودنوا من دوكار، ووقف أمامه عدد منهم. ربت دوكار على كتف أحد الفتيان، وقال: « لا تتوقّفوا الآن ... تابعوا ...»

استمرّ الصبي المتقدّم في ركوب الحصان، وسأل دوكار: من أين أنت أيّها الرفيق ؟

- من هوهوت .
- إلى أين ذاهب؟
- إلى هنا.
- يعني إلى قريتنا؟
- أومأ دوكار برأسه، علامة الإيجاب، وسأل: هل تتدرّبون على الجري لمسافة طويلة؟
- أجل.. نحن فريق مولع بشجرة المحبّين، كما هي معروفة بين الناس، ونحن ثلاثة عشر فرداً، أجاب أحد الفتيان، وأردف بسؤال إلى دوكار: قل أيّها الرفيق، أين تعمل؟

لم يرغب دوكار بالكشف عن هويته وعمله، فتحاشى السؤال، بسؤال للصبي: أعتقد أنّك مدرّب، أليس كذلك؟

صرخ الصبي بسخرية: هذا الرفيق يقول إنّني مدرّبكم، عليكم أن تكونوا أفضل المطيعين لي، من الآن فصاعداً.. ! فانفجر الفتية بالضحك، وتجمّعوا بهدوء تحت شجرة المحبّين.

كان دوكار، مسروراً مع الرفاق الصغار.. ربط حصانه إلى صخرة كبيرة، وتقدّم إليهم قائلاً: أنتم عداؤون جيّدون.. أنتم سريعون كبقر الوحش.

لا، نحن لسنا هكذا، هناك شخص آخر أكثر منّا سرعة في الجري.. أجاب صاحب الشعر الذهبي باعتزاز وبوجهه الطفولي المستدير.. أجل..إنّه الفتى الذي يضع على رأسه قبعة كتانيّة، ونحن دائماً نركض خلفه للتدريب.. ووافقه الرأي فتى آخر.

- من الذي يركض أكثر منكم يا رفاق؟
- حسن، هناك دوكار في (هوهوت). وإذا تحدّثت أكثر، إنّه فارس كسر، بل حطّم الرقم العالمي ثلاث مرّات، تعلّم الجري لمسافات طويلة، في دار العلوم الرياضيّة في وسط منغوليا؛ كان جارنا لمّا كان صغيراً، عيناه بنيتّان مشعّتان، وشعره أشعث، يركض كالريح.

هكذا تحدثّ الفتى صاحب القبّعة الكتّانيّة، بقوّة تمثيلية كبيرة رغبة منه في إقناع مستمعه. كان وجهه ممتلئاً بالانفعال، وحركاته الإيمائية عنيفة بيديه الصغيرتين، كممثّل محنّك. إنّه طفل محبوب.

أخفى دوكار ابتسامة وقال: لا بأس، هيّا ابتعدوا من هنا.

- هنا تركنا «كويميد»
- تفحّص دوكار الفتيان الآخرين، وسأل: أي واحد هو؟
- إنّه ذهب للقاء لجنة تحالف الشباب الشيوعي، فهو واحد من أعضاء جمعيتنا. أنت من هوهوت، ولم تسمع بـــ»كويميد»؟ رفع الصبي الصغير قبّعته الكتانية، وتلمّس شعره الأصفر مؤنّباً: إنّه أفضل عدّاء للمسافات الطويلة، لا تستطيع أن تجاريه وأنت على حصانك ذي السنوات الثلاث .. إنّها أيضاً جارنا.

لم يستطع دوكار أن يضبط نفسه أطول من ذلك، قهقه وقال بنبرة ساخطة: أودّ أن أسابقه.. أودّ أن أسابق ذاك الطفل الصغير!

نظر الصبي إلى دوكار، من رأسه حتى قدميه، وردّ الإهانة بصوت مرتفع:

أنت ؟ يمكنك ذلك إذا ركبت حصانك.. وانفجر الفتية الآخرون بالضحك.

أحبّ دوكار فعلاً ذلك الطفل الصغير / كويميد، كم هو نشيط..؟! الشيطان الصغير يمكن أن يؤدّي الركض بقوّة.. فكّر دوكار وأضاف: ربمّا كان كويميد عدّاء ممتازاً. وقال للفتى الذي يمتطي الحصان: نعترف إذاً، أنّك طوّرت كويميد يا رفيقي المدرّب.

أنا لست مدرّباً.. كلّنا يتدرّب على الركوب، نتبادل عليه كلّ يوم.

-ما فائدة ركوب الحصان للجري مسافة طويلة؟

-عندما تلحق بالحصان، تتعلّم كيف تجري بصورة سريعة.

- أوه، من قال هذا؟

-هذه خبرة الفارس / دوكار .تدخّل الصبي قبل أن يجيب أحد الفتية الآخرين .

- أعرف دوكار جيّداً، لكنّني لم أسمعه يقول أي شيء مثل هذا، أجاب دوكار بنصف دعابة.

إنّها الحقيقة المطلقة، فأي واحد من المتحلّقين هنا، الذين يزيد عددهم على الثلاثة عشرة، سوف يخبرك ذلك. الفتيان كلّهم سيؤكّدون كلام الصبي الصغير. وللتأكيد الأكثر، اكتشف الفتيان أنّ العمّ دوكار لمّا كان صغيراً، كان يركض خلف حصان سيّده كلّ يوم.

لم يعرف دوكار لماذا أزعجته جدّاً كلمات الصبي؛ أحسّ بحشرجة في بلعومه، فارتجف بهدوء وصرخ في وجه الصبي: أنت لم تفهم دوكار..!

أسف دوكار لأنّها المرّة الأولى التي يترك فيها نفسه للهيجان، صراخه المفاجىء أفزع الفتيان، فنظروا إليه بامتعاض، وكي يكسر موقفه الثقيل، خاطبهم بدفء ومودّة، بعدما استعاد رصانته: أيّها الأطفال ، الجري لمسافة طويلة لا يحتاج إلى الركض خلف الحصان. وعلى الرغم من أنّ دوكار فعل ذلك وهو صغير، فهو لم يفكّر فيه لأنّه كان يحبّه، أليس كذلك؟ .

وحتى يكتم انزعاجه، صمت دوكار قليلاً، وعاد ليفكّر بالماضي التعس. عندما كان في الثامنة من عمره، أعطي إلى عمدة البلدة. ولأنّه كان طفلاً نشيطاً، كلّفه العمدة بصناعة الشاي وتقديم الطعام؛ وكان يأخذه أينما ذهب. لكن العمدة كان خنزيراً قاسياً، فإذا ما أزعجه دوكار، وإن قليلاً، يضربه بالسوط، وكان جسم الصبي يغطّى بالكدمات، من سنة إلى أخرى.

كان دوكار ذات يوم، يُضرب للمرّة الثانية من دون سبب، وهو في الخامسة عشرة من عمره. لم يستطع أن يحتمل هذه الحالة الوحشيّة أكثر من ذلك، فقرّر أن يهرب من منطقة « الأرض المعشبة « ويبحث عن مكان آخر، حيث يستطيع أن يعيش مثل الكائنات البشريّة. وفي ليلة هادئة، أخرج خفية حصان العمدة الأبيض..ولم تمضِ برهة حتى فُرعت الأجراس، وبدأ الناس يصرخون، لقد أكتُشف حرّاس الليل أمر دوكار. ومن سرعة هروبه، أضاع اتجاهه، وركض كالأعمى حتى قُبض عليه وأعيد إلى العمدة.

ضربه العمدة بقسوة شديدة وصرخ: «شقيّ شجاع، لذلك لا تريد أن تكون عبداً، أليس كذلك؟.سأريك ما لا يعجبك. لكن دوكار، ظلّ يحاول أن يركب الحصان كي يهرب من سيّده.

عانى دوكار بعد ذلك من أسوأ معاملة، فما زال العمدة بصحبه دائماً، كلّما ذهب إلى خارج البلدة، ولم يسمح بالركوب، بل كان يجري خلف حصان سيّده، حيث الرياح والمطر، والثلج والضباب في الشتاء القارس، وحيث الحرّ والقرّ في الصيف الحارق. وبينما كان العمدة يرمح على حصانه، كان دوكار يتبعه من دون أن يتلكأ في خطواته. فلم يكن أحياناً ينتعل حذاءه، فيركض بقدمين حافيتين، وكعباه يتشقّقان ويلطخان الطريق بالدم.. وكان أحياناً، يلهث كي يتنفّس ويبصق دماً، لكنّه لم يشأ أن يطلب الرحمة. فالمشكلة ليست في كميّة المعاناة، وإن كان يكزّ على أسنانه من الغيظ.

كان الملفت للنظر، أنّ العمدة أسود القلب، يقتله ببطء، لكن دوكار أدرك خطّته واتّخذ الإجراءات لحماية نفسه، فبدأ يعير اهتمامه لتقنيات الجري،

ليتعلّم كيف يستثمر طاقته ويخطّط لسرعته .. هكذا مضت سنوات عدّة، فأتقن فنّ الجري لمسافات طويلة.

لم تعد دزينات أو رزم من «الليّ» (وهي وحدة قياس مسافات) تعني له شيئاً اليوم، ليس لأنّ العمدة يدفعه إلى الموت، بل على العكس، فقد حوّل دوكار إلى رجل حديدي. إذ اكتشف العمدة خطأه مع مرور الأيام، ومع نهاية ولايته كان أكثر بُعداً عن الشعب. وقبل مدّة ليست طويلة، كانت المنطقة محرّرة، والتحق دوكار بوحدة الخيالة (الفرسان) في الجيش الشعبي.

حالما تذكّر دوكار هذه الأحداث، غمرت الابتسامة وجهه؛ انتصب على قدميه، تمعّن في غيوم المغيب، وأطلق تنهيدة طويلة غير مريحة. أمسك قبّعته ومسح بها العرق عن جبهته، وكان شعره الأشعث منفوشاً مثل زهرة الأقحوان. حلّ أزرار قميصه القرمزي الرياضي، ليدخل نسيم المساء من خلاله، فكشفت عبارة «منغوليا القلب» مكتوبة على القميص باللغتين: المنغولية والصينيّة.كان الكابتن الصغير أول من اكتشفها، ضغط بأصبعه على شفتيه، ثمّ صاح بابتهاج: « وأنت عدّاء أيضاً؟».

-أجاب دوكار: أجل..!

- هل أنت رجل سباق، أم لاعب كرة؟ سأل أطول الفتيان.

حالما كان دوكار على وشك الإجابة، قفز الكابتن الصغير وأطلق صرخة، كأنّه اكتشف قارة جديدة: إنّه العمّ دوكار، أيّها الرفاق. انظروا إلى شعره الأشعث وعينيه العسليتين. إنّه العمّ دوكار. إنّه تماماً الصورة ذاتها الموجودة في المجلّة.

عندما اكتشف الفتيان أنّ الشخص الذي يقف أمامهم، هو دوكار الحقيقي، الفارس، العداء، ارتبكوا ودهشوا.. اختفى استهزاؤهم الخبيث، وانقطع صراخهم المقلق، مع نسيم المساء البارد ، وهم متسمّرون في مكانهم، يحملقون فيما بينهم بذهول .

تفهّم دوكار طبيعة هؤلاء الفتيان البلديين، فقد بدوا أصغر من عالمهم

الخارجي. ولم يكونوا غير وديين، وبالأحرى كانوا ماضين في خلق أجواء من الصداقة، بالسرعة الممكنة. قال لهم دوكار: لا تتدرّبوا على الجري خلف الحصان أكثر ممّا فعلتم. ومع إشارات من المزاح، جعلهم يضحكون فوراً، وعادوا إلى طبيعتهم، كما كانوا. هكذا كان التعارف بين دوكار البطل الرياضي المشهور، والأبطال الصغار رياضيي المستقبل، من أنحاء الوطن.

خلال ثلاثة أيام، بعد عودة دوكار إلى بلده، قام، بموجب عادات الرعاة، بزيارة الكبار كلّهم في البلدة. باركه الرجال الكبار، وقبّلته على وجنتيه النساء الكبيرات، والدموع في عيونهنّ. لقد كان دوكار يتيماً معزولاً في مجتمع صارم، لذلك كان المشهد بالنسبة إليه، وكأنّه استحمام في بحر من الدفء والعاطفة.ووفاء لأصدقاء طفولته، ومن بينهم أمين السرّ الحالي للجنة الحزب الشعبيّة، زار دوكار المروج العامة، المدارس الابتدائية، معمل الألبان، محطّة توليد الكهرباء المائية .. المكان القديم أصبح شاباً كالعريس.

كان دوكار يمضي كثيراً من الوقت في الأيام الثلاثة، بصحبة الشباب عدائي المسافات الطويلة، فمن أول الصباح حتى الغسق، يتحلّقون حوله ولا يتركونه إلاّ مكرهين، فقط عندما يستدعون إلى بيوتهم لاحتساء شاي المساء.

أوى دوكار باكراً إلى إلى فراشه، لأنّ غداً هو يوم الاحتفال الكبير، وأراد أن يستريح جيّداً من أجل السباق. لكنّه لم يستطع أن ينام. استلقى في الخيمة حيث وُلِد وترعرع، تمعّن في الدخان الداكن المتصاعد إلى قبّة السماء الزرقاء، والنجوم الحيارى. فكّر مع نفسه بالجيل الجديد، بعلاقته بأصدقائه، وبالحزب الشيوعي الذي كان يشعّ أكثر من الشمس بملايين الأضعاف. كان ذلك في وقت متأخر من الليل، حيث هدأت أغاني النسوة في مساء الاحتفال، حتى أنّه نام أخيراً وهو يبتسم كطفل صغير يلتهم حليب أمّه.

عبور جبال الألب

مارغريت درابل

ـ ترجمة: د. محمد حرفوش

مترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

مصيرنا، وموطن كياننا وقلبه،
هما مع اللانهاية، هناك ليس إلا؛
حيث الأمل، الأمل الذي محالٌ أن يتلاشى؛
حيث الجهد، والتطلّع، والرغبة،
حيث شيء ما دائماً على وشك التكوين.

وردزورث، ((الاستهلال))، الديوان 6، 1. 604
كيمبردج وجبال الألب

من كاتبات بريطانيا المرموقات في الرواية والقصة القصيرة. بدأت مسيرتها الإبداعية عام 1963. وتتالت أعمالها الروائية: ((قفص طائر صيفي))، و((لمسة حب)) (1969)، ((الشلال)) (1969)، ((خرم الإبرة)) (1972)، و((السبيل المتألق)) (1988)، ولها أعمال نقدية ((عبقرية توماس هاردي)) (1976)، وكتابات صحفية. وربما تكون هذه القصة أول عمل لها يقدم إلى القراء العرب.

لم يستطعْ تصديق الأمر بادئ ذي بدء. هذا القَدْر من التخطيط، وهذا القدر من الحصافة، وهذا القدر من الاستمالات المحكمة، وهذا القدر من المناورات ملغاة جميعها بفتورٍ إلى هذا الحد. لم يكن الأمر ممكناً: لمْ يصدقْ أنه ممكن، لو أنه ليس دائماً لم يتوقع الأسوأ، في قلبه. لكنّ تحقُق تلك التوقعات الأسوأ المتعنت البطيء روّعه على نحوٍ لا يُصَدّق: حين ثقُلَ حجم الكارثة عليه، احتج، وعانى، وأنّ في قرارة نفسه، وعرف أنه لا يستطيع تقبّلها، وأنه لن يتوقف أبداً عن السخط منها.

عرف أن الأمر كان خطأه وحده. وهذا ما جعل الوضع نوعاً ما أسوأ، بطبيعة الحال. كان ينبغي عليه عدم غسل شعره أبداً. أو على الأقل كان ينبغي عليه عدم الخلود إلى النوم مبللَ الشعر. كان ثمن الغرور والخمول. إلا أنّ الثمن كان باهظاً، وعلى قدرٍ متفاوت على نحوٍ شرير مع الارتكاب، حتى شعر أنه لن يعوّل من جديدٍ على العناية الإلهية البتة. بدت العناية الإلهية تبتسم لهما، مؤقتاً: لكن كان الأمر حيلة، وكم على نحوٍ ضارٍ قامت بسحب حسناتها. لو حدثت [الكارثة] قبل ذلك، لكان تلقاها على نحوٍ أفضل: لكان قد رحّب بخيبة الأمل كأنها صديق حميم. لكن الآن، بعد مضي وقتٍ طويل، وبعد تحمّل تلك المحن، وتلك النجاحات غير المسبوقة – تأوّه وأغمضَ عينيه. المهزلة في الأمر، والسخرية في الأمر. تمنى لو أنه كان ميتا، وكان سيموت حقاً لو لم يشعر أنه، بأي حال من الأحوال، يموت.

في البدء كان قد خدع نفسَه، وحاول التظاهر أن الأمر لم يكن قيد الحدوث، ولن يحدث. وحين وقف هناك ينتظرها، متوقعاً وصولها المُرتَقب بما يشبه الاستحالة، تجاهل الأعراض، معللاً نفسَه أنّه لمْ يشعرْ بسوء حالته، وأنّ حلقه كان جافاً فحسب، ورأسه يعاني صداعاً من ترقب الانفراج الذي طال انتظاره، وأنه بوصولها سيشعر أنه على خير ما يرام من جديد، لأنها ستشفيه، بما يشبه المعجزة، وكان سينسى شبهات كهذه مباشرةً، فور ظهورها من المحطة. راقب باب الخروج، في حالةٍ عصبية، ومن ثم نظر إلى الخلف نحو السيارة. تلألأ الطريق، بلطف، في القيظ. كان الجو حاراً جداً: يوم كهذا

كما تمنيّا فحسب. من المضحك أن يشعر المرء بالمرض في يوم كهذا. ارتعش. ربما لن تأتي: ربما تواُ ألمّت بها الكارثة، ربما ترقد مريضة في السرير أو تحتضر، في تلك الأماكن حيث لم يرغب بالاتصال بها هاتفياً، وربما كان طفلها مريضاً، أو أختها [مريضة]، وربما تعرض القطار للاصطدام حين غادر محطة تشارنغ كروس. نظر إلى ساعته. وكان متوقعاً وصولُه خلال خمس دقائق. عطس. الحمى القرمزية، قال في نفسه: هي شكوى لم يعانِ منها طوال حياته.

بعدئذٍ بدأ يتساءل لَمَ لمْ يذهبْ إلى لندن ليحضرها. ما هي العملية الملتوية على نحوٍ غير اعتيادي التي قادتهما لاختيار هذه البقعة من أجل موعدٍ غرامي – غير مناسبة له، تقريباً، كما هي بالنسبة لها؟ ربما ستنسى النزول من القطار وتندفع إلى ساوثامبتون، تاركة إياه يقف هناك إلى الأبد. يجب عليه البحث عنها في ساوثامبتون، لكنّه لن يعثر عليها، وسيفقد أحدهما الآخر، ولن يتقابلا ثانيةً. تحسس باحثاً عن البطاقتين في جيبه. لقد نسيت جواز سفرها. ربما. مقتدرة، كانت، أخيراً، بكل ما لديها من طاقة وعمل جاد وإنكار للذات. لقد أهدرت معظم ذلك، من خلال العجز. في حقيقة الأمر، طوال الأسابيع من التروي جميعها، من المحتمل أنها لم تلحق بالقطار. ستكون ما تزال واقفةً في لندن، تبكي قليلاً، مستسلمة، مستعدة للعودة إلى المنزل واليأس، مخبرة نفسها أنها ينبغي ألا تكون ذكية بما يكفي لمحاولة الهرب، حتى ولو على نحو مختصر. من دون حضوره هناك كي يرغمها، ابتعدت بسرعة. لقد خشيَ طبيعتَها. افتقدتْ الإصرار. وسوف تعتزل في النهاية. وسوف تبقى مخلصة لالتزاماتها البغيضة، لكنها ذاتها ستنكفئ، ستتخلى عنه، لو لم يكن هناك ليتنمّر عليها ويقنعها. كيف يمكنه أن يدركها، بينما وقفت هناك في محطة تشارنغ كروس، تبكي قليلاً، دون أن تدري أين تذهب؟

سمع صفير القطار المقترب. شعر أنه مريض قليلاً، وعطس ثانيةً. كان قد خطط ألا يذهب إلى الرصيف –: سبق لها القول ‘لا تأتِ إلى المحطة، من فضلك لا تأتِ، سآتي وأبحث عنك، انتظرني. أريد أن أقلق’، قالت، ‘قد

لا تكون هناك’. وقال ‘تعرفين أنني سأكون هناك’. كانت قد قالت، ‘نعم، أعرف، لكنْ أريد تلك اللحظة من القلق، عندما أبحث عنك وأفكر أنك قد لا تكون هناك’. ستقاسي تلك اللحظة من القلق، لو أنها كانت هناك، الآن، لأن القطار قد توقف، وكان يفرغ مسافريه على الإسفلت المرتجّ. أشاح بوجهه، لكنّه لم يستطعْ، أخيراً، إزاحة نظره عن باب الخروج: لتعقيد النكد حدود، حتى بالنسبة له. خرجت امرأة مسنة، مع بعض الطرود الورقية من البلدة، ومن ثم طفل، ومن ثم كانت ماثلةً هناك، ذاتها، جلية، امرأة عادية، صبابةً شخصية، حاملة حقيبة أمتعتها، تسلّم بطاقتها، دون أن تنظر باتجاهه. عبر الحد الفاصل، أنزلتْ حقيبة سفرها، رفعت بصرها لتنظر، غير محرجة. التقت عيناهما، عبر كراج السيارات المهجور. سارت نحوه، ببطءٍ شديد في ظاهر الأمر، ولم يتمكن من الحركة. ولكن عندما وصلت إليه، وجد نفسه يبتسم، وقال لها، ‘أمسكتُ بك هنا، في نهاية الأمر’.

قالت، وهي تمد يدها لتلمس ذراعه: ‘هل أنت مسرورٌ لرؤيتي’؟.

قال: ‘كنت خائفاً أنك قد تنسين القدوم’، وضحكا معاً: كان من الممكن فوراً لهما نسيان هكذا لقاء بوصفه موعداً أكيداً مع الموت. لكنّ ضحكها ذاتها روّعه: ارتعشت قسماتها في فعل [الضحك]، وروعه الأمر، وتمنيا أنّ من الممكن (الضروري إلى هذا الحد في بعض الأحيان) التخلص من الارتعاش بالنسبة لكليهما، وحاول ترتيب الأمر بحيث أنّ كليهما قد، لبرهة قصيرة على الأقل، لا يحتاجان للمعاناة. فتح لها باب السيارة، وقال، ‘ادخلي’، آملاً أنها ستشعر بأمان أكثر وترتاح قليلاً عندما يغلق عليها الباب هناك، في ذلك المكان المحصور. لكنّها جلست هناك، متصلّبة ومصممة، وإذ انطلق في السيارة بدأ يعد نفسه – بسأم، وكيف كره نفسه بسبب تلكّؤِه – للقيام باللازم، وطرح الأسئلة الصحيحة، للمواساة، والطمأنينة، والاسترضاء. استغرق الأمر طويلاً، في بعض الأحيان: كيف استطاع الإقرار أنه تمنى في هذه المرة ربما أنها ستختصر الأمر، على شرف المناسبة؟ كانت قد هددته مراراً وتكراراً، قائلةً، ‘سيأتي يوم عندما لن تكون ببساطة قادراً على تقبّل [العلاقة] زمناً أطول’:

وأنكر الأمر، إلى ما لا نهاية، بإخلاص: لكنّه علم أنها على صواب، وتوجد هناك قيود لتحمّل أي شخص، ولا يخفق أحد في الاستسلام في النهاية. كما قررت نفسها، قبل شهرين مضيا، عندما حاولت قتل نفسها والطفل بواسطة الغاز. معرضة للمحنة على نحو غير مؤثر، بطبيعة الحال: تابت في الوقت المناسب، وحتى أنه قد انتهز فرصة الحدث، وشهرة الأطباء وسيارات الإسعاف، لإجبارها على قبول واجبها في التخلص لبرهة من حكمها الرهيب، لكنّ الوضع استغرق شهرين من العمل الدؤوب لإقناعها. سبق أنْ قال لها: ‘أنتِ غبية’، وهو يهزّها، وينظر مصدوماً إلى وجهها المبقّع والمتورم، ‘غبية. رميتِ نفسك في [المحنة] من غير ندم إلى هذا الحد، أنتِ تنسين أنّ الشيء الوحيد الذي يجب عليك عمله – من أجلك، من أجل الطفل نفسه – هو البقاء على قيد الحياة’. قالت: ‘البقاء على قيد الحياة، لماذا’؟ بشكلٍ باهت، تقر للمرة الأولى بعدم جدوى تضحياتها؛ كان الطفل منكوباً، وهو لم يستطِعْ البقاء على قيد الحياة على أية حال بأرجحية المستقبل المميز. وكان مكرهاً على التعبير لها عن ثوابتها، ليعيد التأكيد لها على ثباتها المأساوي: يسمع منها نبرات المنطق السطحية، الجامدة، ومن نفسه بيانات الإخلاص المضحكة، النبيلة، الراقية. وخطر له أنّ هذه الأمور لم تصدر بطريقة مهذبة عنه، لكن في النهاية أذعنت واستندت إليه، وكما هو الحال مراراً وتكراراً، قال: ‘أنتِ، أنت تعرفين ما تتحدثين عنه، لأن ما تفعلينه من أجلي ليس سوى العناية بي، من دون أية احتمالات للمستقبل، ومن دون أي رضى أو أمل؟ أنا معجب بك من أجل ذلك’، قالت ‘أنا أحبّك’، قال: ‘يرضيني، أن أحبَّك، وأنال ما يكفي من ذلك، ولا تعرفين ما أنال، لكن [ما نلته] أكثر مما كنت آمل أبداً’.

قالت: ‘ذاك، أيضاً، ما أناله’، متحدثة عن الطفل. ومن ثمّ التقطت العبء الاعتيادي من جديد، من حيث تركت الأمر: هي قادرة، حتى، بطاقتها المدهشة أن تجعله يشعر بأنه مرغوب، لتمنحه السعادة، وتجعله ينسى شروط عقدهما الحزينة، بينما كانا يتحدثان ويستلقيان ويواصلان نزهاتهما المحدودة. لقد أمضيا وقتاً ممتعاً معاً، من الناحية العملية: غير قادرين على

الإخفاق في استمتاع كل منهما بصحبة الطرف الآخر. كان قد فكّر أنّ كل ما كانا بحاجة إليه لقاء بضع دقائق من الهناء، كان بضع [دقائق] بعيداً معاً، مع الضوء والهواء، بعيداً عن الشقة والطفل المحبِطَين، وبعيداً عن العمل المحبط، وبعيداً عن زوجته المحبِطة. قاد السيارة بحذر، نحو ساوثامبتون والحرية، وه طريق صيفي واسع، وانتظرها لتبدأ التوبة، وبذلك سيشرع بالمواساة.

لكنها لم تتُبْ. جلست هناك، وببطء، إلى جانبه، وبدأت تلين. لقد أحبت أن تكون هناك، وقد استنتج الأمر من طريقة إشعال سيجارة لنفسها وبدأت تبتسم نحو السياجات العابرة. لقد وصلت على نحو تام: مهما يكن الندم الذي شعرت به حيال مغادرتها وإهمالها الصارخ للطفل كان قدتم تحمله والفراغ منه – الفراغ منه في القطار، ربما، أو حتى قبله. لقد نزلت [من القطار] دون أي شيء سوى توتر عصبي. لقد أُنجِزَ الأمر، قال في نفسه: أسبوع بكامله، والمناخ، والرحلة، وغرفة النوم في الفندق. تناول يدَها، ومرة أخرى، عطس.

قالت بجدية: ‘مصاب بنزلة برد’.

قال، متجاوزاً [الملاحظة] على نحوٍ غير مبال: ‘الحمى القرمزية’.

قالت: ‘هراء. لست من يُصابُ بالحمى القرمزية. هي ليست شيئاً ما تصابُ به أنت فحسب، تعرف’.

قال متنبّئاً قليلاً كم سيتوجب عليها القيام بالأمر: ‘عليك العناية بي’.

قالت: ‘أحضرتُ بعض حبوب الدواء من أنواع عديدة. وسأعالجك’.

قال: ‘تحدثتُ مع أختك مساء أمس’، حيث أنَّ الدردشة قد بُدأتْ الآن، فهو راغب، بل، متلهفٌ لمناقشة العالم الخارجي، ومكوّناته الصعبة.

‘لِمَ فعلتَ ذلك’؟

‘آه، لا أعرف. فقط أردتُ التأكد أن كل شيء كان على ما يرام. يا لها من امرأةٍ غريبة’.

‘ماذا تعني [بكلمة] غريبة’.

‘آه، لا أعرف. تقبّلتْ الأمر بهدوء. ذهابي معك’.

‘بالنسبة لها، الأمر لا يعني شيئاً، أليس كذلك’؟

قال: ‘لا، أفترض لا’، وعاد إلى قيادة سيارته: متذكراً كما فعل على هذه الشاكلة صوت أختها، المألوف على نحوٍ خارقٍ للطبيعة، وفي ظاهر الأمر غير المتأثر بغرابة مكالمة هاتفية منه، وكذلك غير الاستثنائي حتى في قبولها بالتآمر معهما. كان قد توقع – لم يعرفْ ماذا، مسحة من الرعب، والإثم المشترك، ربما حتى لحظة من الهوى نحو هذه المرأة التي جلست إلى جانبه. لكنه لم يحصلْ على المُبتغى: وكان كل ما حصل عليه سكينة حائرة، منهمكة، لا مبالية بأنها ستفعل ما كان متوقعاً منها، والحفاظ على مكانهما هادئاً، والاعتناء بالطفل ومربية الطفل، وعدم السماح لتلك الأم المريعة أن تعرف أين ذهبا. وهي لم تبدُ حتى مهتمة: كان وهو يلتفت إلى الخلف قد تعرض للإهانة بأنها لم تبدُ مهتمة. بالتأكيد هل كان هو وعلاقاته الغرامية مثيرين على نحوٍ متوجس؟ هو على الأقل وجد أنهما كذلك.

على متن القارب، كان في أحسن حال. كان يعاني آنذاك من التهاب في الحلق، لكنها أعطته بعض الأسبرين وبعض حبوب دوار البحر حتى تمكّنا من أخذ قسطٍ من النوم. وعندما استيقظا، تناولا بعض [طعام] الفطور، حيث أنّ السيارة لم تكن قد أُفرِغَتْ حمولتها، ونظرا إلى الخرائط.

قالت ‘لا بدّ أن نكون مجانين ، كي نمضي إلى هذا المدى’، وهي تنظر إلى المسافات التي افترضا بكسلٍ أن يقطعاها. قالت: ‘هنا مكان جميل’، وهي تتأمل الهافر (ميناء بحري في منطقة النورماندي شمال فرنسا) وبحر الصباح الأزرق.

قال: ‘لا نستطيع البقاء هنا، علينا المغادرة’، لهذا قد خطط أيضاً، وهو يعرف أن أيّ نوع من الهمود سوف يولد حالات الندم.

قالت ولو من غير اقتناع: ‘قد يجعلك [الوضع] مريضاً’: أحبّت فكرة

التنقّل بقدر ما أحبها. لقد عاشا مدى عمريهما بهذا الشكل، في منزليهما المنفصلين.

قال: ‘لن أكون مريضاً’.

لكنْ بحلول المساء كان يشعر بأنّ عليهما الإقرار [بالمرض]، بما يشبه الموت. لقد سافرا بالسيارة طوال اليوم، حقاً، دون أن يسمحا لنفسيهما بمزيدٍ من الوقت للاستراحة، وكانت قيادة السيارة الكبيرة متعبة: بدا الأمر أثقل وطأةً حيث انقضى النهار ببطء، وبعد حلول الظلام بدا جهد بدني مطلوباً لدفعها [إلى الأمام]. واستمر بكل ما أوتي من طاقة، وطمأنته أنهما بلغا مدى يصلان فيه إلى يوغوسلافيا في اليوم التالي، حيث كانا قد خططا: وهكذا توقفا في المدينة التالية (فقط إلى حدٍ أبعد، المدينة التالية، أكثر مما يفكر المرء أن الأمر سيستغرق) في بلد تبين له أنه سويسرا. الفندق الذي اختارته (كان قد استسلم بما فيه الكفاية، آنذاك، فترك الأمر لها) كان ضخماً وألمانياً، وانتعشَ قليلاً لمرأى السرير المزدوج الكبير وفكرة الوجبة: متنشطاً، أيضاً، بعد كأسين من وسكي المنطقة الحرة التي ابتاعاها على متن القارب، والتي كان إلى ذلك الحين متوتراً في احتسائها. جلسا معاً على السرير، بعد أن نزعا أحذيتهما، وقد تلامس كتفاهما، وهو يفكر، كما خطر له، بليلة قادمة، وهي ما جاءا من أجله: لكن عندما تحدثت، مبتسمة برقة لتلطيف الصدمة، ومطوّقةً بدرايتها اللامتناهية دهشته الضئيلة، كان ما قالته: ‘تعرف، يا حبة القلب، ينبغي عليّ الاتصال هاتفياً مع أختي على ما أظن’.

قال: ‘بطبيعة الحال، بطبيعة الحال’، بدوره القاهر والسمح. ‘بطبيعة الحال، هل ينبغي علي الذهاب أم البقاء’؟

قالت وهي تكبحه: ‘البقاء، البقاء، بطبيعة الحال’: جلس هناك بينما كانت تجري اتصالاً هاتفياً مع إنكلترا توسلاً للسكينة. حاولت أنْ تخفي عنه مدى تضرّعها، إذ لم تكنْ قادرة على السماح له بمغادرة الغرفة في حال اشتبه بما هو أسوأ: كشف المرض الذي ما يزال خفيّاً إذ سمعها تتكلّم، وعرف (كانت

على حقٍ في ذلك) أنّ الأسوأ لمْ يكنْ يحدث، ولمْ تكنْ هنالك دموع، ولم تكن هنالك أنّات، وحالات ندم جليّة. سمع الأمر برمّته، سمعها في الخارج، على مقربة حتى أنّه استطاع لمسَها – وهو ما فعله، عندما أعادت سماعة الهاتف. التفتت حيال لمسته، وبدا وجهها يستجيب إلى استفساره بالقدر الكامل لمناشدته الممكنة، الراسخة. قالت وضحكت: 'أوه، هم على خير ما يُرام'. 'بطبيعة الحال، هم على خير ما يُرام . المسيح أعلم، أسبوع من [الفراق] لن يقتله، أليس كذلك'؟ نظرت إليه، وضاقت عيناها وثبتت عليه. 'وإذا ما تم الأمر'، أضافت. 'لن أبالي كثيراً. دعك من ذلك، دعنا نذهب لتناول الطعام قبل أن يتم إغلاق كل شيء'.

وهكذا نزلا إلى المطعم، وجلسا وحدقا بقائمة الوجبات: كان دائماً قد اعتقد أنه عليمٌ بأساسيات أية لغة، على الأقل على صعيد قوائم الطعام، لكن اللغة الألمانية هزمتهما معاً على نحوٍ مدهش. ظنا معاً أنهما تيقنا من الكلمة المعبرة عن بيض، ومن الكلمة المعبّرة عن لحم؛ لكنْ كما قالت، وهي تخفض قائمة طعامها المطبوعة، وترفع حاجبيها نحوه، 'أيّ لحم'؟ مادة خطرة، اللحم، قالت؛ وهو بأي حال من الأحوال ليس رهاناً آمناً. كان البيض أفضل، نصحته: اختارت البيض، لكنّه، باندفاع، كان دائما بالأحرى يشعر بالعار (عندما كان يرافق ذائقاتها الإسبارطية، حيث أن زوجته على الأقل في هذا الأمر إن لمْ يكنْ في أمورٍ أخرى كانت أكثر رفقاً) من اهتمامه المتواضع بالطعام، فطلَبَ لحم ستيك تارتاري، وكان سيخطر للمرء، أن أيّةً من الوجبتين كان من الممكن أن يتطلّب إعدادها زمناً طويلاً، وتوقعا أنهما قادران على تناولها بسرعة والخلود إلى النوم؛ لكن، وأسفاه، لم تصل [أية من الوجبتين] طوال ثلاثة أرباع الساعة، وكان لديه أثناء ذلك وقتٌ ليتبيّن أنه كان على يقين بأن لديه حرارة مرتفعة، وأن حلقه كان يزداد سوءاً باطّراد، وأنها بسبب إخلاصها الظاهر برمّته، في أعقاب علاقةٍ غرامية طويلة كهذه، لا بد أنها ستشعر بالغثيان حيال رؤيته، وليست ، كما تخيّل بولهٍ، وبقلق يساوي قلقه منتظرة الشعور بذراعيه حولها من جديد على الرغم من ذلك. على نحوٍ مميز، كان

آخر هذه المخاوف على الأقل، كونه الوحيد الذي يمكن استخلاص التسلية منه، الوحيد الذي عبرَّ عنه، وملآ الوقت على نحوٍ لطيفٍ تماماً بمناقشة إن كانت قد أحبته أم لا، وفيما إذا أقرَّ إن كانت قد أحبّته إطلاقاً، ولماذا أحبته، ومتى بدأتْ (بافتراض أنها بدأت) ذلك [الحب]؛ لقد بدآ بموضوع إلى أي حد سيكون كل منهما فيه لطيفاً حيال الآخر لو أنّ الظروف منحتهما نصف فرصة (وهو موضوع آمن، حيث أنّ انحياز الظروف ضدّهما كان هائلاً، وهما من غير المتوقع أبداً أن يتخذا أية التزامات أكثر من تلك المتعلقة بالقلب) وحين كانا يشرحان كلٌّ منهما للآخر موارد خيراتهما اللامتناهية، وصل الطعام أخيراً. قال إن تنسيق شريحة التارتاري الفني على نحوٍ فائق، قد فسّر على الأقل بعض التأخر: أجابت سيستغرق خمس دقائق مناسبة على الأقل ترتيب تلك الكومات الصغيرة المغرية من الفلفل والملح والبصل، لكن ماذا بشأن [الدقائق] الأربعين المتبقية؟ جفلت حيال مرأى البيضة النيّئة الخاصة به.

عندما خلدا أخيراً إلى النوم، كان متعباً وكل عظمة منه تتألم. انهار واستلقى على ظهره. دخلت بعده، بعد أن أمضت وقتاً أطول من اللازم (كانت أقل النساء إعجاباً بالذات، وغير مبالية بشكلٍ تأديبي بمظهرها) في تسريح شعرها، وغسل وجهها: وعرف ما سوف تقول. قالت: 'أنتَ مُتْعَب جداً'، وهي تندس بجانبه، معتدلةً في جلستها فوق المخدة الملفوفة الدائرية، وهي تزدري هيئته العرجاء. 'أنت متعب جداً، يا حبيبي، اذهب للنوم، هل سأقرأ لك؟ اشتريتُ كتاباً جيداً من أجل عطلتي، انظر، سأقرأ لك شذرةً، أليس كذلك'؟ وأخرجتْ كتابها؛ كان عن المسنّين وأنماط القرابة في مجتمع الطبقة العاملة المندثرة في لندن. قالت: 'هو ممتعٌ'، مبتسمةً له، ساخرةً منه قليلاً: 'حقاً مثيرٌ جداً، سأتلو عليك صفحةً أو صفحتين وسوف تستسلم للنوم في أقصر وقت، حتى في هذا السرير المُضحك'.

أومأتْ، بقدمٍ حافية، نحو تنسيق اللحاف الذي كان من المتوقع أن يخلدا للنوم تحته. 'يا للغالي المسكين'، قالت، باقتناع مفاجئ: وعلم على نحو مفاجئ بالقدر ذاته، معرفة ضئيلة وكيف يجرؤ المرء أبداً على افتراض الأمر

أو العمل بمقتضاه؟ [فحقيقة] أنَّها هي ذاتها من كان يقوم بالشفقة، وأنها كانت تفتقده هناك، بعيدةً كلّ البعد عنه، وفي موضع آمن شاهق، دون أن تجرؤ على وهد نفسها إلى مستواه، وهي تخاف من فضح الوضع والمشاركة فيه هي وهو ذاتهما. وحقيقة أنها كانت في شوقٍ إليه جعلته يشعر إلى حد كبير بأنه أفضل حيث أنه أمسك بكاحلها المومي [بحركته]، وتركته يستقر على صدره، ومن ثمّ على نحوٍ تدريجي سحبت نفسها نحوه، ومن ثمّ كان الأمر على ما يُرام: على الرغم فيما بعد، وهي مستلقية هناك متقطعة الأنفاس، متشربة عرقه البارد بشكلٍ غير طبيعي، همست قائلة: 'يا مسيح أنا آسفة، كان ينبغي علي ألا أدعك تفعل ما فعلته، قصدتُ ألا أدعك، من المحتمل أن يقتلك وبعدئذ سأكون آسفة، لكن ألا ترى، لم يكن بيدي حيلة؟ لم يكن باليد حيلة، لم يكن باليد حيلة، كما ترى'.

'لمَ ينبغي عليك محاولة أن يكون بيدك حيلة، عندما أرغب بك رغبة جامحةً إلى هذا الحد'؟ قال، محاولاً مسح وجهه فوق الغطاء، وهو يأمل أن يكون هناك مزيداً من غطاء السرير التقليدي متوفراً: لكنّ قلبَه كان يدق، وصدره يطقطق، وحلقه متبول، وأدرك ذلك بطبيعة الحال على الرغم من أنّ المرء سيفعل الأمر إذا ما تحتم الموت عليه توا فيما بعد، فالمرء على الرغم من ذلك ، يفضّل عدم الموت توا فيما بعد في الغالب.

سألته 'أنادم على [ما جرى]'؟ وهو يرتّبها للنوم: لكن حتى عندما احتج، كان يعرف أنه في عامٍ آخر كان سيقرُّ بالأمر، وكان سيجيب، 'نعم'. ومن يدري، هي عندئذٍ ربما كانت على نحوٍ مجرد قد تمسكت به بشكلٍ أكثر إحكاماً، أو من الممكن، وليس بشكل مستحيل، أنها ضحكت. كان لديه يقينٌ بتطوراتٍ كهذه. على المرء أن يتمتع باليقين، ومن دونه، ماذا ينبغي على المرء أن يفعل؟ لم يكن لدى هذين الإثنين، هو وهي، شيئاً آخر.

عندما استيقظ في الصباح، كان بصعوبةٍ قادراً على فتح عينيه، ولم يكنْ قادراً على الكلام. كانت مستيقظةً أولاً: كانت دائماً، فالروتين الحازم الصارم للمنزل لم يسمحْ أبداً لها بمواصلة النوم، وعلى مدى سنوات عديدة

جداً الآن كانت تنهض مبكراً لتأخذ الطفل إلى المركز [الصحي]، وتذهب هي إلى العمل، وتقوم بترتيب الأسرّة. استلقى هناك وعيونه مغمضة، يستمع إليها وهي تغسل أسناها بالفرشاة. شعر أنه إلى هذا الحد في حالٍ مخيف حتى أنه تمنى تقريباً أنهما ظلاّ [باقيين] في لندن، في مطحنة الاسبوع الاعتيادي المريحة، المملة، يبتسم كل منهما للآخر في المقصف، يتشاركان بسيجارة في نهاية الممر عندما يتقابلان بمحض الصدفة، ليفترقا عند المدخل حين كانا يعودان إلى الواجبات الخاصة بكلٍ منهما. لقد عرفا على الأقل أين كانا، وأن ابتهاجاً كئيباً محدداً بات طبيعياً بالنسبة إليهما إلى درجة أنه عرف أنهما كليهما قد استمتعا بالأمر: لقد استمتعا بلقاءاتهما وفراقاتهما، وحالات امتعاضهما، وصيحات يأسهما الغريبة. كان يشعر أنه مريض جداً للتعامل مع فكرة العطلة. تأوه وتحول بشكل قلق، وقالت له، 'كيف حالك، يا عزيزي؟ تتمنى لو كنا بسلام في المنزل؟' أنّ ثانيةً، 'لو لم نكنْ هنا'، قالت، وهي تدنو منه – كما كان مدركاً بشكل خافت، من خلال أجفان عينيه الحارة المغلقة الحمراء – 'لو كنا هناك، كنت ستبحثين عن المكتب لتتيقني أنني كنت هناك. وسأكون [هناك]. وأكون دائماً'.

قال: 'أشعر أنني مريض، ولا يمكن أن تكون الساعة قد تجاوزت العاشرة، أليس كذلك'؟

قالت: 'كنت يقظة طوال ساعات، لم أتمكن من النوم'.

بعدئذٍ أحضرت له كأساً من الماء وشربه، لكنه على الرغم من ذلك لم يشعر بتحسّن. اقترحت، بوهنٍ غير مقنع، أنّ عليه البقاء في السرير طوال اليوم، لكن على نحوٍ تام أقرّت برعبه عندما نظر بشكلٍ مسعور في أرجاء غرفة الفندق وقال، 'ما هذا [المكان] هنا'؟ حتى أنها ابتسمت.

بذلك استجمع قواه ونهضا ودفعا فاتورتهما وغادرا. كانا قد رتبا بفتورٍ الغداء في سالزبورغ قبل عدة أسابيع، جالِسَين لتناول وجبة غدائهما التآمرية وهما ينظران إلى خريطة أوروبا البالغة الصغر التي يمتلكها على

الغلاف الخلفي لواحد من دفاتر ملاحظات السوق المشتركة التي بحوزته: وذهبا إلى هناك من أجل الغداء، لكنّه لمْ يكنْ غداءً مبكراً. تناولا البيض ثانيةً، وألحقت قائمة الوجبات الهزيمة بهما، وتساءلت ماذا بوسعها التصرف من أجله. لقد شعر بتحسن، لكن بالأحرى تحسن على نحوٍ منذر بسوء: شعر بخفة في رأسه وبأنه قليلاً غير واقعي، وبدت أطرافه هائمة وعديمة الوزن. سفح البيرة فوق حلقه بما يشبه التوبة وقالت فجأةً، بوضوح بالغ وصراحةٍ بالغة، وكأنها تتحدث إليه من مسافة كبيرة، عبر هواء جبلي رقيق (وهو ما كان، ربما) 'أعرف ما تحتاجه، تحتاج إلى مشروب مركّز'.

قال، ناكصاً عن فكرة كل الأميال التي لمْ يتمْ قطعها بعد، 'ماذا بشأن السواقة'؟

قالت: 'سأقوم بقيادة السيارة'.

احتج، بصوتٍ أجش: 'لكنَّكِ لا تقودين السيارة'.

قالت: 'آه، نعم، أنا أقود السيارة'، ونظر إليها (كم كان هذا المرض هدراً للإطلالة، بدا أنه كان يفكر ملياً بلا شيء سوى ما في داخل رأسه طوال اليوم والليلة المنصرمين) ورأى أنها مسرورة [فرحة] بلا ريب، مع شيءٍ من السكينة الجريئة، وكأنها، على الرغم من بأسائها الأكيدة، كانت تستمتع بهذه الكارثة.

قالت: 'اعتدت قيادة السيارة، بشكل جيد تماما. أهوى [القيادة]. سأتولى الأمر، وسنشتري لك بعض الكودائين وستشعر بتحسن في وقتٍ قصير'.

قال: 'السيارة ثقيلة بالنسبة لكِ'.

قالت: 'بأي حال من الأحوال، يمكنني القيادة فترةً قصيرة. لكن أولا وقبل كل شيء، سنشتري بعض الأشياء التي ستحسن حالتك. ابقَ هنا، وانتظرْ حتى أعود'.

قال: 'لا تتركيني، سآتي معك'.

وهكذا مضيا معاً، عبر شوارع ذاك المكان المغمورة بأشعة الشمس يوم الأحد، باحثين عن ايّ شيء يستخدمه النمساويون بوصفهم صيادلة: لن يبيعهم الصيدلي الكودائين من دون وصفةٍ طبية، وهكذا كان عليهما تدبر أمرهما بخلطة خاصةٍ بمرض الحلق وبمقدار إضافي من الأسبرين. قادته في العودة إلى السيارة، وبإحساس بالخضوع اليائس والإهمال سمح لنفسه، للمرة الأولى على الإطلاق، بأن يوضع في مقعد المسافر. لم تقلع هي بالسيارة على نحوٍ حسن: عادت بالسيارة إلى الوراء بذكاء لتلمس جداراً حجرياً أصفر، وشتمتْ، وتحرّكتْ مبتعدة، وانطلقتْ على جانب اليد اليسرى من الطريق، ولمْ تتمكنْ من العثور على المؤشر، ومن ثم كانت خارجة [إلى البعيد]. فتح زجاجة الوسكي الخاصة به، وجلس مستريحاً، واستسلم. أغمضَ عينيه، ولا بد أنه استسلم للنوم، لأنه عندما فتَحهما كانا يقودان السيارة عبر أراض شاسعة من الزهور والأشجار الخضراء الغامقة وهناك كانت جبال الألب تنتصب من جديد في الأفق. كانت تغني في نفسها: موزارت، حتماً.

قال: 'مرحبا يا عزيزتي'، وتوقفت عن الغناء كي تعيره اهتمامها.

قالت: 'رائع، أليس كذلك. رائع. لكنني لا أحب منظر تلك الجبال. هل ستستمتع بأن يقود أحد السيارة لك عبر هذه الجبال'؟

قال: 'لقد استسلمت. من الممكن أن أموت هنا كما في أي مكان، ألا ترين ذلك'؟

قالت: 'تناول مشروباً آخر'، وزادت في سرعتها نحو المنحدر الثلجي الخلفي.

قالت له بعد برهة، حين أخذ الطريق بالانحدار على نحوٍ حادٍ وخطير: 'أنا استمتع بوقت رائع كهذا، ماذا بشأنك'؟

تمسّك بقوة بالويسكي، وهو يعلم أنه لا يستطيع منعها من [تناول] شراب في حال طلبته: وبعد برهة فعلت [ذلك].

قالت: ‘ما أحتاجه هو قليل من الشراب’، حين تساقطت أشجار الصنوبر والهطولات الثلجية من حافة السيارة إلى العدم.

قال: ‘بطبيعة الحال’، وناولها [الشراب]. الثقة، كانت ما سُمِّيَ واقع الحال: الثقة المتبادلة. انكمش نحو الأسفل في مقعده حتى بدا أصغر منها: بدت كأنها اكتسبت ميزة إضافية لم يكن قادراً على تسميتها، وسلّم بالأمر لها تماماً، متراخياً كما كان، ومصاباً بالحمى. كان يعلمَ أنّ حرارته مرتفعة: ربما كان سيبدأ بالهلوسات. كان الشفق يرخي سدوله، وكان هو جائعاً أيضاً: لكن كيف يمكنه، وهو الذي كان من المفترض أن يكون مريضاً، أن يقترح ربما بإمكانهما تناول شيء؟ حتى لو أنهما توقّفا، فكانت ستسمح له بشيء مريع، مثل بيضةٍ أخرى، أو سندويشة. كان [مرهوناً] في يديها.

كان شعوراً مثيراً غريباً إلى هذا الحد، بعد هذه الشهور جميعاً – سنواتٍ تقريباً – عندما قال في نفسه أنه كان يعتني بها، وأنه كان راقداً إلى الخلف هناك في وضعه غير الطبيعي بدأ يعود بذاكرته إلى الماضي نحو ذاك الوقت الذي فيه تعرفا إلى بعضهما، وتساءل فيما إذا كان [ذاك الوقت] كما افترض، أو فيما إذا كان، كما كان الآن، على نحوٍ مغاير تماماً. كانت يائسةً إلى هذا الحد، في تلك الدردشة الأولى الحقيقية التي قاما بها بالمطلق، التي تم الشروع بها في مصعد الوزارة عندما كانت تبكي، في حقيقة الأمر؛ هو الذي رغب سرّاً بها طوال شهور دون أن يدرك الأمر، وفجأةً عرف ما كان يسعى إليه في ابتهاجه الفجائي حيال رؤية هذا الإعياء الآتي من عند الله. فيما بعد عندما قالت له سبب دموعها، أحجم قليلاً، [إذ] لمْ يتوقع تماماً أن تحليقات المأساة، على الرغم من الشائعات المختصرة التي وصلت إليه، من خلال أصدقاءٍ مشتركين: الأم المخبولة، والطفل المعتل بقسوة، والزوج المنشق بقسوة. كانت قد قالت عن الشخصية الأخيرة: ‘ليس الخطأ خطأه’، وعيناه تطرفان وهي تضحك بينما كانت تتجرّع الجين، ‘أعني حقاً، من هو الذي وقع في المأزق؟ وكان من الواضح تماماً أنني فضّلت الطفل عليه، وأي رجل كان أبداً من الممكن أن يأخذَ زوجته يفضّلُ طفلاً كهذا؟ قد يكون طفلاً ظريفاً،

وسيكون هذا طبيعياً، لكن بالله عليك انظر إلى [طفلي] . . .’ وفيما بعد ، كان قد شاهد الأمر: وكان كثير من حبه لها كان قد فاض وأحاط بها حينئذٍ حيث أنه قد اهتم بالطفل بشيءٍ من الحب. لقد اتخذ دور العقل، من حينٍ إلى آخر، مقترحاً عياداتٍ ومدارسَ مناسبة، وهو ينصح الأناة، لكنّ أُعجِبَ بعنادها إلى حد أنها أدركتْ أنّ محاولاته كانت لفظية، أصوات جلبة من التشجيع الغرض منها تضخيم قراراتها الصحيحة ودعمها. فكر بشأنها أنها [شخصية] بطولية: هو لم ينكرْ أن دخوله في حياتها من الحماقة القصوى، وكانت على قدر من النهم للصحبة والاتصال الإنساني الذي تنبّأ به، ولم يكنْ خائباً.

لقد قابلَ الزوج، أيضاً، واكتشف، كما ارتاب، أنهما كانا في الكلية معاً. فكّر أن الاسم كان مألوفاً. وإذ نظرت إلى الخلف نحوه، الآن، حين كانا يتحركان عبر العتمة المذهلة، تذكّره بوضوح مزعج: ديريك رجل بشوش على نحوٍ هائل، المنفتح وعلى الرغم من ذلك الغبي بأية حال، من الممكن الانسجام، وفي الحقيقة تقريباً صاحب طيب غير الممكن مقاومته، وليس بالمطلق من قبيل شخص يتأمل عمراً من الغيوم والأحزان. كان قد خرج من السيارة على الفور تقريباً، وفي تلك الحانة حيث التقيا كان قد قال بابتهاج، متحدثاً عن زوجته، ‘آه، [بحق] المسيح، يا دانييل، هي لا تهتم، تحب [العلاقة الغرامية]، وكل ما لا يمكنها أن تطيقه هو أنني لا أتقبل [تلك العلاقة]. آمل أن تكون في أفضل حال معها’، قال، ‘ستنسجِمُ معك، كلاكما يتمتع بميل إلى الكآبة. انظر إلى تلك المرأة التي تزوجتَها’. وكيف يمكن لدانييل أن يجيب أنه لمْ يجدْ أنّ زوجة ديريك كئيبة، وأنها على العكس بدت له ذات مرونة رائعة؟ ربما أنها حقاً كانت تحب حالة من الأسى. ربما كانت إلى هذا الحد سعيدة الآن، تقود السيارة طاوية المسافات حقاً باقتدار، لأنها كانت قادرةً على أن تؤكد ذاتها في وجه الظروف غير المؤاتية؟ وهو [ذاته] هناك، وعاجز ومتألم، مثل طفلٍ عليل. في المنزل، وربما شعرت بكينونتها. لم يكن [ذلك] إطلاقاً ما عناه. كان قد رغب بعطلة.

بعد [قطع] مسافة أطول قليلاً، تماماً حين استسلم للنعاس، إذ قررت

أنها مصممة على قيادة السيارة طوال الليل، أوقفت السيارة على حين غرة بجانب الطريق، وترجّلت منها. وتجولت خارج مدى رؤيته، وقرر هو أنه ينبغي عليه القيام بما ترجّلتْ كي تقوم به، لكنه بشق الأنفس وجد القوة. لكنْ في النهاية استجمع قواه؛ ووقف إزاء السيارة حين انتهى [من الأمر]، منتظراً عودتها. كانا مسوّرين تماماً بأطياف الجبال الهائلة: ضخمة، تشمخ فوق السيارة المقزّمة، وتهبط بعيداً تحتها، بانحدار حاد إلى درجة تبعث المرء على التساؤل كيف أمكن للأشجار الحفاظ على سيطرتها المدهشة، المتحدية، المتعامدة. كان صمتاً باعثاً على الفلق: زعق طائرٌ، وكان هناك خرير شلال. لم يكن قادراً على سماع حراك، أو صوت أو حفيف منها، وحين ألفت عيناه النور شاهدها، تقف في نهاية الموقف الجانبي، مستندة إلى الجدار المنخفض ناظرة إلى الأسفل. مضى باتجاهها، ووقف بجانبها، ولمس وجنتها، التي كانت باردةً بفعل هواء الليل.

قالت، برفق، دون أن تلتفت إليه: 'ينبغي عليك عدم الخروج في البرد. أنت مريض'.

'أنا أفضل'، قال، وفي حقيقة الأمر شعرَ بغرابة جداً أن من الصعب الإقرار فيما إذا كان أفضل أم أسوأ حالاً. حتماً في أي حال ما عاناه كان أقل إيلاماً على نحوٍ موضعي.

قال، بعد برهة، 'أين نحن؟' والتفتت إليه وقالت: 'نحن نمضي إلى الأسفل، الآن. نحن عبر الجبال، حقاً. يمكن أن ننام في يوغوسلافيا. قلنا إننا سنفعل [ذلك]'.

قال: 'الجو هادئ، هنا. اسمعي'.

أصغيا إلى العدم، ومن ثمّ قالت: 'لا يمكنني أن أفهم الأمر، هل يمكنك، أن يكون الناس مرتاحين حيال الطبيعة؟ ما جدوى كل هذا بالنسبة لي؟ إنه العدم، من دون بشر'، ووافق هو ولكن عندما عاد على نحوٍ وديع إلى مقعد المسافر، فكر، للمرة الأولى في حياته ([هو] محموم، ربما، من حلال

المرض أو الكحول) أن الأمر ينطوي على أكثر من ذلك، وأن تلك الأشكال المتحركة الهائلة والجروف المباغتة والقمم الثلجية كانت في النهاية رموزاً للظروف، التي تحت سيطرتها، في حضورها الإنساني الهزيل، تحرك هو أيضاً.

لقد وصلا إلى يوغوسلافيا. كان لديها لحظة من النشوة الروحية والانتصار على الحدود، قافزةً من السيارة، متحدثةً بسعادة بلغة إيطالية رديئة إلى أهل الحدود، حيث تركته جالساً هناك خدراً وانطلقت لشراء سندويشة لحم الخنزير المجفف وزجاجة من سليفوفيتز (نوع من البراندي Slivovitz): منتعشة [وثابة] فرحة، تؤرجح شعرها مثل شخصية في فيلم، وهي تضحك. 'مسكين، مسكين، يا غالي'، قالت، حيث غاصت إلى جانبه، وأنشبت أسنانها في كتلة الخبز، 'أراهن أنّك مريض جداً لدرجة العجز عن التفكير بأنك تحبّني، أليس كذلك'؟ وعلى نحوٍ مدهش، ضحكت.

تمكّنَ من القول هامساً: 'لمَ [بالله عليك] أنت بشوشة إلى هذا الحد'؟ حين جرحت كسرات الخبز اليابسة حلقه الحساس بشدة.

قالت وهي تشغّل المحرّك: 'لا أدري. ربما إحساسٌ بالإنجاز؟ أو لأنني جعلتك واهناً في النهاية. هيا بنا، نحن مغادرون إلى ليوبليانا (عاصمة سلوفينيا).

كان قد نسي تماماً أين تقع ليوبليانا، وبذلك لمْ يَبادر للاحتجاج: لم يكنْ لديه تصوّر عن الزمن، وعلى حد سواء عن المسافات التي قطعاها والتي هما مقبلان على قطعها. بين الفينة والفينة، بينما كان مستلقياً هناك، شبه نائم، سيهزه تشنّج ضعيف من الاستياء: كل ذاك الانتظار من أجل ذلك.

إنّ رحلة اكتشاف العمر كلّه، المُنجزَة من خلال تعاقب المصادفات الخارقة (زوجته المغادرة إلى كندا لمدة أسبوع مع الأطفال جميعاً، الذين كانوا قد تنبّؤوا بهذا الأمر أو عوّلوا عليه؟) وكل ما كان بمقدوره فعله هو الشعور بالحرج برأس يعاني الصداع وجسم متألم ويأمل أنها ستدعه يستلقي في

سريرٍ مريح. حتى أنّه لم يولع بالويسكي بعد ذلك: بطاعةٍ، ومثل مريض طيب، نزع الغطاء عن [زجاجة براندي] سليفوفيتز، وتنشّقها، وتذوق رشفة. كانت لذيذة تماماً، ألذ مما تذكر من تجربته الأخيرة على مدى السنوات الماضية: جافة وشبيهة بالفاكهة وذات طعم قابض جداً لذاك اللون الأصفر الباهت المكونة منه. ولمَ ليسَ الأرجواني، ظنّ في نفسه، حين تناول لقمة، ولمَ ليس أرجوانياً كما هي ثمار الخوخ، وكانت هذه آخر فكرة واعية قبل أن يستيقظ في ليوبليانا، ويكتشف أنها كانت تحاول حمله خارج السيارة، بمساعدة أحد الأشخاص الذي يبدو أنه مستخدمٌ في الفندق. هي والرجل الذي يرتدي الزي الرسمي كانا يضحكان: منه، دون شك: وهو تمايل برعونة وطيش [سيراً] على قدميه. قالت، حين تمايل قليلاً، متمسّكاً بباب السيارة المفتوح: ‘نحن هنا يا حبيبي’. وهناك، في حقيقة الأمر، كانا، كأنهما في كابوس أو رؤية ما: سبحتْ أبواب زجاجية وقناطر هائلة أمام عينيه، حيث تبدو هي أنها قادت السيارة تقريباً حتى الفندق. كان صمتاً مطبقاً، كما كان الحال في الجبال، وعلمَ أنّ الوقت سيكون متأخراً: فتحت مصارع الأبواب وترنّح هو، وانهار، بعدها، وتم دفعه إلى داخل المصعد. عندما وصلوا إلى غرفة النوم استطاع أن يرى أنها كانت تواً مستيقظة هناك وقامت بترتيب كل شيء، كان ثوب النوم موضوعاً على السرير: قامت بالأمر برمته، هي، التي لمْ تكنْ قادرة على إشعال لفافة تبغ بنفسها في شفطةٍ جافة. وفعلت الأمر برمته، من ناحيةٍ أخرى، بينما كان نائماً في السيارة: تركته هناك، بالطريقة ذاتها إلى حد بعيد كما اعتاد هو وزوجته ترك الأطفال الصغار نائمين بينما كانا يتناولان الغداء في المطاعم الريفية. بدت هي والمستخدم على توافق ممتاز، يتحدثان الإنكليزية والإيطالية والفرنسية فيما بينهما: كانا على الأرجح يهزآن منه، لكنّ أذنيه كانتا تطنان وتدمدمان بشكل صاخب إلى حد بعيد حتى أنه لم يتمكن من السمع. جلس على السرير، وأخيراً انصرف المستخدَم؛ وعندما التفتت إليه من الباب، الذي أغلقته وقفلته، شعر بالغضب فجأةً، وكأنه قد جُعِلَ مغفّلاً من خلف ظهره، أو هُزِءَ به في نومه.

قال: ‘أين نحن بحق الله’؟، ناظراً حوله بسخطٍ: كان الفندق حديثاً وجديداً، وكان السرير والكراسي منجّدين بنوع من الجلد الأسود المحشو، من النوع الذي كان دائماً يبرز في الغالب في خيالاته الشهوانية.

قالت: ‘في ليوبليانا، بطبيعة الحال’: كانت بهدوء تنزع ملابسها للنوم.

قال: ‘يجب أن تكوني مجنونة. لمَ لمْ تتوقفي البتة من قبل’؟

قالت: ‘لأننا قلنا. كيف تشعر الآن؟ أفضل’؟

قال: ‘أشعر أنني مريع’: وكانت تبتسم بفوقية عليه برقة حتى أنه كان على شفا ذرف الدموع.

قالت: ‘من الأفضل لك أخذ قسطٍ من النوم’، وبدأت بفك رباط حذائه: وتركها تنزع زوج أحذيته، وإذ جثت هناك تملّكه أسى بليغ حتى أنه أهوى بيده إليها وتشبّثَ بها، ووضعت رأسها على ركبتيه، ومسّد شعرها.

قالت: ‘يا حبيبي، أنا في غاية الأسف، الأمر ميؤوس منه، ليس لدينا فرصة، ولم نتمتع بفرصة. نحن لطيفان حيال بعضنا بعضاً، لكنّ الأمر محال، محالٌ تماماً، وربما نستسلم [شر استسلام]. أي خير في أن نكون حذرين إلى هذا الحد، ولطفاء وحذرين’؟

دفعها إلى البكاء: شرعت بالبكاء، بطاعةٍ وتهذيب، وقام بتمسيد شعرها.

وقالت عند ركبتيه: ‘لا يهمني، لا يهمني’.

قال وقد تبيّن [الحال] بجلاء تام في خاتمة المطاف: ‘الأمر هو أنني إذا نلتك، دمّرتك. تعلمين أنني سأفعل ذلك، أليس كذلك؟ ولو نلتِني؟ لا يوجد أي شيء أفضل يفعله أحدنا بالآخر. حتى الأمل’.

قالت: ‘ليس الأمر كذلك. لكن في حال كان كذلك، لن يكون مؤثراً’.

قال، متألماً: ‘بطبيعة الحال سيؤثر. قلنا لأنفسنا مدة طويلة إلى هذا

الحد أننا – لو مُنِحنا فرصة، نحن . . .'

لكنّه لمْ يتمكن من حثّ نفسه على الكلام عن الأشياء التي سيكونان قادرين على امتلاكها، وتكوينها، والقيام بها: الحب، والتناغم، وغياب الألم والحيلة والقسوة، وغياب الغياب. عرفت ما عناه، كان متأكداً، لأن تلك الإمكانيات المُفترضة والمتعذّرة التحقيق التي تربطهما، ويعيشان في ظلها، هي الصيغ المثالية، البعيدة المنال. البعيدة المنال، إذ كيف يحصلان عليها من دون تدمير ما كانا عليه؟ وهي أنّ الإدراك غير الممكن إنجازه من دون ارتكاب الجريمة المستحيلة: لن يتمكن أيٌّ منهما من نيل الآخر والسلام الأسري الذي يرغبانه إلى هذا الحد، من دون مجزرة أسرية، وتضحية أسرية: وأي سلام ينتظرهما، [هما] القتلة، في مستقبل كهذا؟ ما كان مرغوباً على وجه التحديد، كان محرماً على وجه التحديد: لمَ هو يُعجَبُ بها ويحبها ويرغبها، سوى بسبب إخلاصها البار والعنيد لعبئها، وما الذي أحبته فيه، سوى خيانته ذاتها لها، وولاؤه المريع، المتكلّف، الثابت لزوجته؟ لم يكن الأمر أنهما أحبا بعضهما بعضاً لأنهما لم يتمكنا من نيل بعضهما بعضاً: على طريقة العالم الغربي الحقيقية: لقد أحبا ما لم يتمكنا من الحصول عليه، وفي حال حصلا عليه، سوف يخرج من حيّز الوجود، سوف يتعرض للدمار بواسطة التملّك الذي لن يستمر. ولا يمكن أن يكون الأمر خلاف ذلك: لم يوجد ما هو موضع رغبة، ولا مكان يُذهَب إليه، ولا فعل يُقدَمُ عليه، ولا علاقة شاغلة للفراغ ومجمّدة حيث أنّ أي حدث أو تغيير سيبددها على نحوٍ مجرد إلى آلف قطرة عديمة الفائدة. كما هما مجمّدان حالياً، كان بمقدورهما على الرغم من ذلك تأمل بعضهما بعضاً: لكن كان بإمكانها في أقرب وقت امتلاك بعضهما بعضاً كمن بإمكانه حمل زهرة من الثلج في يده أو أخذها إلى السرير. لقد ترعرع على قناعة بالحب العذري، كان قد قرأ عنه في كتابه ((الشغف والمجتمع))، وقد ظن بوصفه شاباً، أنه كاف على نحوٍ مرجح: لكن كلما طال زمان حبه لها بدا أقل ملاءمةً بوصفه شرحاً، والسطر الذي استمر يخطر في رأسه الآن ، حين استند هناك إلى ركبتيه، كان مساراً قد صدّه وأربكه في مرحلة من العمر عندما علم أنّ

قدرته على الحب أعظم بكثير من قدرته على حس الدعابة لست قادراً على حبّك، يا غالية، يا محبوبة، إلى هذا الحد، الذي لا أستطيع البر به أكثر من ذلك كان السطر، وكانت قد تمت الإضاءة عليه، كما تكون عبارات كهذه أحياناً، بصيغة جلاءٍ باهر، لأنه أدرك ذلك من دون احترام كيف استطاع أن يحب، أو أن يُحَب؟ ربما أن يقول المرء كذلك (ولو على نحوٍ أقل لباقة) لم أتمكن من حبكِ، يا غاليتي، بهذا القدر، لو أنني متُّ في الأسبوع الماضي. ربما كان يموت: على أية حال كان عقله يسرح، ولم يَعُدْ قادراً على الإبلاغ إن تمنى عليها أن تطمئنه، وتصر على أنهما كانا استثنائَيْن، وأنهما في ظروف مغايرة لم يتمكنا من إلحاق الهزيمة بنفسيهما، أو إذا تمنى منها موافقته أنهما تجنّبا قدراً أسوأ على الرغم من ذلك. وعندما تحدثتْ، وهي تركع نحو الخلف على عقبيها، وتنظر إليه، وتبدو تقريباً مريضة ورمادية الشعر بقدر شعوره (يا لها من عطلة، كيف ستضحك، تلك الزوجات المعرضات للخيانة والأمهات العيابات، إذا استطعن رؤيتهما حالياً!) استمع إليها باهتمام، وهو يشعر أن ما قالته، يجب أن يكون ذا أهمية، وأنها لو لمْ تتبعْ الآن منطقه المرتبك بعدئذٍ ستكون مسألة ذات رصانة. وكان ما قالته،

'لكنْ ألا ترى، نحن نرى ببساطة، نحن ببساطة لم نمتلكْ فرصة كوننا مُنِحنا فرصة؟ الأمر رائع، حقاً. ما الذي يمكن أن يكون الأفضل؟ حتى الآن، عندما امتلكنا قليلاً من الفرصة لرؤية كيف بدا الأمر، مضيت وأصابك ذاك المرض المريع. وهكذا لن نعرف أبداً. من الممكن فحسب أنْ نتآلف مع الأمر بهدوء، ونحن نقول كم سيكون الأمر لطيفاً. لن نملك أي سبب لمعرفة عدم قدرتنا على القيام بالأمر'.

قال: 'ألا يمكنك فعل ذلك'؟ على الرغم من أنه عرف ما قصدت: لقد أراد رؤية إذا سوف تقول هي [ذلك].

قالت: 'لا أعرف'، محرجةً جرّاء بساطة العاطفة، وهي تنهض على قدميها وتسحب أغطية السرير. 'لا أعرف. كن سعيداً، افترض أنا أقصد'.

وهناك كانت ثانيةً، الصورة البيضاء الضخمة. كان إيمانه بها هائلاً.

قال: 'أنا سعيد'، وهو يراقبها ترتب أشياءها بجانب سريرها: كأس الماء الخاص بها، وكتابها حول المتقدمين في السن، وعلبة سجائرها، وزجاجة حبوب دوائها. 'أنا سعيد'.

قالت: 'هل تعرف'، بأسلوب الدردشة حين جاء إلى السرير بجانبها، 'هذا هو المكان الأضخم، هذا الفندق، وهذا الجزء الحديث ملصوق على واجهته، وهو ليس على هذه الشاكلة حقاً، فهنالك مزيد من أكرات تلو أكرات منه، قديمة جداً وباهتة وطلاؤها مكشوط ، مع صور جدارية من القرن التاسع عشر وممرات قذرة من الموزاييك ونوافذ الفن الحديث والله أعلم ماذا أيضاً. لقد ألصقوا تواً هذا الجلد في الأعلى من أجل أناس مثلك ومثلي. السياح الأجانب. عليك المجيء والنظر إليه في الصباح. المفارقة مرعبة بالأحرى. لكن السحر. ستحبّه'.

قالت: 'سآتي كي أراه، في حال لم أكن ميتة حينئذٍ'.

قالت وهي تبتسم له دون أن تنظر إليه: كانت قد فتحت فعلياً كتابها على مؤشرة الكتاب: 'هل تريدني أن أقرأ لك، أم تريد أن تنام'؟'.

قال: 'أنتِ مدهشة'.

قالت: 'نعم، أنا، أليس كذلك'، برضا، وهي تبتسم له دون أن تنظر إليه. 'وأنا سأخبرك شيئاً آخر. لن تحطمني، لأنك لن تملك الوقت أبداً لتبدأ بالأمر على نحوٍ مناسب. يستغرق تحطيم شخصٍ آخر دهراً'.

قال: 'هذا الأمر صحيح تماماً، إذن'، وأغمض عينيه، حين بدأت قراءة كتابها: تحركت الصور في ذهنه بشكل فوضوي، أشجار الصنوبر، وشاخصات الطرق، وسفوح التلال، والسيارات العابرة، ولم يتمكن من البتّ فيما إذا هو وهي كانا شخصين تمتعا بكفاءة التعامل مع الكوارث التي حلّت بهما، ولمَ طُلِبَ إليها التعامل مع ذاك الطفل، وكيف على نحوٍ مجيد قد صلّب طبيعتها (ربما كانت المكانة [المعنوية] ما لمح وهي تلوح فوقه حين جلس إلى جانبها

في السيارة – لقد نسيت إجراء اتصال هاتفي مع لندن، سيذكّرها في الصباح أن تجري اتصالاً هاتفياً مع لندن) – بينما كل ما كان عليه تحمّله – (كل، لِمَ، كل؟) – هو رعشة برد تم التقاطها جرّاء الذهاب إلى النوم مبلل الشعر وزوجة هستيرية: لكن ربما في النتيجة كان من المضحك قياس الأمور بهذه الطريقة، لأنّ كلاً من المأساة والحب ليسا ممتلكاتٍ بشرية، وغير مخصّصين، ويملآن الفضاء، وهما ستارة المسرح الخلفية مثل أشجار الصنوبر، ولا يوجد كائن حي لا يعيش على نحوٍ متواصل في هذه الشروط من المد والجزر، فكانت أحزانها بمعنى حقيقي أحزانه، وأحزان كل شخص، وهو لم يكن على نحوٍ بارد مكترثاً بها أو يستخدمها أو يتلاعب بها كما توجّسَ في بعض الأحيان، لأنها كانت جميعاً جزءاً من التركيبة ذاتها، مرتبطةً كما كان ذاك الجلد الأسود بتلك الزخارف الجصية الباهتة؛ إحساس صوفي بوحدة كل حزن كان لديه حين استلقى هناك، هاذياً جرّاء نزلة البرد والكحول، وفي حال كان هذا هو الحال فإذن كيف يمكنه إيذاؤها أو تحطيمها؟

في الصباح، تذكر بشق الأنفس ما جرى في ذهنه أثناء الليلة الفائتة، لكنه تذكر، باهتمام، أن يذكّرها بإجراء اتصال هاتفي مع لندن لرؤية كيف كانت الأحوال: وشكرته، على الرغم من أنها بطبيعة الحال تذكرتْ الأمر بنفسها.

وعلى نحو مفرط في الغرابة، وبعد مضي وقت طويل بعد أن عادا إلى إنكلترا، وبعد انقضاء سنوات، كان عليه أن يفكر بأشجار الصنوبر وبمناظر جبال الألب للتذكير بشيءٍ ما شبه مُدرَك، وبإيحاءٍ بالارتياح بالغ الضآلة يجدرُ التعبير عنه، وهو بوح فقد كلماته حدوده اللطيفة ومعناه، لكن ليس صوره. فكر بأشجار الصنوبر، وفكر بها، وبالذكرى – (لمَ ينبغي عليه عدم الاختيار، حتى بالأصالة عن نفسه، كلمة تنطوي على شيء من الكرامة؟) – لقد حفظته الذاكرة.

«ليست بعيدةً جدًّا ولا قريبةً جدًّا:
المسافةُ التي أحتاجُ إليها لكي أكتبَ».

حوار مع الروائية والأديبة الفرنسية

أوليفيا روزنتال

أجرى الحوار: مورجان كيفّيه،
الأستاذ في جامعة جان مونيه في سانت إتيان بفرنسا

ترجمة : د. سام عمار
مترجم ومعجمي ولغوي وتربوي وأستاذ جامعي ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ملخص

هذا الحوار يندرج ضمن استمراريّة للتعاون مع أوليفيا روزَنتال مدتها عام واحد، نُظِّمت بمناسبة إعداد هذا العدد من مجلة روليف (مجلة إلكترونية للأدب الفرنسي)، وهو العدد الثاني من المجلد السادس عشر لعام 2022 (RELIEF – Revue électronique de litté-rature française, vol. 16, n 2, 2022) حول يومِ عملٍ مع طلاب جامعيّين من مستوى الإجازة في جامعة جان مونيه في سانت إتيان بفرنسا، واجتماعٍ عامّ في مكتبة هي (منتدى، سانت إتيان، يومي 16-17 مارس 2022).

. أُجريتِ المحادثة الآتية عن بُعد، ودُوِّنَت كتابيًّا. إنها أولاً وقبل كل شيء تتعلق بقراءة لرواية أوليفيا روزنال الأخيرة: قرد على نافذتي: Un singe à ma fenêtre، انطلاقًا من الإرهاصات الأولى للاستقصاء الذي قامت به الروائية فيها حول اعتداءاتٍ بغاز السارين في طوكيو TŌkyŌ عام 1995. ويوقظ هذا العمل صدمات وحالات شعور بالذنب خفية لديها، وكذلك لدى الشهود الذين قابلَتْهم. ويختلط عند ذاك الحميميُّ بالتاريخي، وكل شيء حتى قائمة الاعتداءات المتوقَّعة يرسم خريطة شخصية للحزن والخسارة. لقد انصبّ الأمر إذن على التأمل معًا في خصوصية هذا الكتاب، وانطلاقًا منه، في امتدادات المسار الروزانتاليّ وتحوّلاته. فكيف تتأكد القضايا الكبرى لآثار الكاتبة حتى نشر هذا الكتاب الأخير؟ وكيف تتغير أيضًا على مدى فترة طويلة من رحلة الكتابة والإبداع دامت ثلاثة وعشرين عامًا؟ ينبغي أن نقرأ هنا تقريرًا مرحليًّا لا تقويمًا عامًّا؛ فالفرصة مؤاتية للحفاظ على التأمل وإطلاقه من جديد حول نقاطٍ تؤكد نفسها من الآن وصاعدًا بوصفها مَعالِم أساسية لعمل المؤلِّفة. شكرًا لأوليفيا روزنتال لمشاركتها في التمرين.

- مورغان كيفّيه (M. K.): في كتابِكِ الأخير، قرد على نافذتي (2022)، يوفر المشروع الاحترافي للراوية-المستقصية، وفقًا لحركة متذبذبة اعتدْتِ عليها، طريقةً لاستجواب الذات والعودة إلى تجربتها الحياتية، التي تتضمّن اعترافاتٍ صريحة بضمير المفرد المتكلّم. فما الجزء الذي يشغَلُه بُعْدُ السيرةِ الذاتيةِ في تصور مشروع الكتابة لديك؟ إنه يبدو هنا أكثر تأكيدًا، وأكثر حميمية بشكل متعمَّد - إلى درجة أنه يأخذ الأسبقية تمامًا على الاستقصاء المعلَن في البداية.

- أوليفيا روزنتال (O. R.): كما هي الحال مع كُتُبِيَ الأخرى، لم يكن لديّ مشروع كتابة نصٍّ عن سيرتي الذاتية، بل كنت أهتم بأن أتحدث بالفعل، كما أكتب في الصفحات الأولى، مع أشخاص مختلفين حول الاعتداءات بغاز السارين التي حدثت عام 1995 في طوكيو TŌkyŌ . كنت أرغب في العمل على التداعيات الحميمة، والآثار، والبقايا غير المرئية تقريبًا التي يتركها

حدثٌ جماعيٌّ في الحياة الفردية لأولئك الذين لم يتأثروا بشكل مباشر بالوقائع. وكما هي الحال مع بعض المشاريع الأخرى: (ماذا تفعل الرّنّة بعد عيد الميلاد؟ أو آليات النجاة في بيئة معادية)، أدركت في أثناء إعداد الكتاب أن هذا الاستقصاء يجب أن يكون وثيق الصلة بالشخص الذي كان يكتب، لقد اضطررت إلى إدراج نفسي في العملية، لأنها كانت بالتحديد استقصاءً عن الصلة بين الحميميّ والجماعيّ. وظهر هذا الوضوح عندما حاولت أن أجد شكل هذا النص، وهو شكل استعصَى عليّ لوقت طويل جدًّا.

وقد يكون الانطباع الذي يتركه هذا الكتاب (هو كتابٌ شخصيٌّ وحميميٌّ أكثرَ من الكتب الأخرى) مرتبطًا بحقيقة أن الاستقصاء وتقلباته وانعطافاته تصبح كلُّها هنا، على عكس رواياتي الأخرى، قلبَ القصة ذاتَه. فالكتاب يخبرنا كيف يبحث الكاتب ويخفق، ويبحث مرة أخرى، ويستمر في البحث، ويضيع. هذه هي المرة الأولى التي تدور فيها إحدى رواياتي صراحة حول الفجوة بين مشروع الكتابة وتحقيقه، وتتحدث بصراحة عن شروط ممارسة الكتابة، وعن المزالق التي يجد المرء نفسه فيها عندما يحاول معالجتها، ومن وجهة النظر هذه، هناك فجوة صغيرة جدًّا بيني وبين الراوية (الكاتبة أوليفيا روزنتال التي ذهبت إلى اليابان للاستقصاء عن غاز السارين والتي أخفقت)...

- مورغان كيفّيه (M. K.): هذا التذبذب بين المفكّرة الميدانية والجزء التأمليّ يُميَّز بشكل أساسي على مستوى التعبير- من خلال التناوب بين مقاطع السرد والحوارات الأخرى التي تأتي غالبًا في صيغة أسئلة موجَّهة – بعبارةٍ: إلى مَنْ؟ (على نموذج روايتك: لسنا هنا لنختفي، 2007، أو نموذج روايتك: ماذا تفعل حيوانات الرّنّة بعد عيد الميلاد؟2011). وتتميز الخطوة بالانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب، بل إلى ضمير المتكلم في هذا الكتاب، بطريقة غير مسبوقة. فكيف يتحقق التوازن بين هذه الحالات التخاطبية؟ ولماذا وكيف يكون الحديث بصيغة المتكلم في هذا الكتاب؟

- أوليفيا روزنتال (O. R.): كان تبديل الضمائر أحد السبل التي وجدتُها، لكي أكون متوافقة تمامًا مع موضوعي، ولآخذ، في الوقت نفسه، المسافة التي

أحتاجها عموماً للكتابة. كنت قد بدأت في كتابة الكتاب بضمير غير محدَّد «on». وإذا كان هذا الضمير يعمل جيداً في البداية، على وجه التحديد، لأنه أنشأ مسافة بين الراوية وأنا، وخلق شكلاً من أشكال الفكاهة، على المدى الطويل، فإنه مَنَعَنِي من أن أمضي قُدُماً، وأن أكون أكثر قربًا مما شعرت به، على وجه التحديد، لأنه أرسى مسافة كبيرة جدًّا بين شخصيتي وأنا، فأصبحت مجرَّدة، ومنعني من عرض قصتي، ومن سرد الأفعال والمشاعر الصغيرة التي مررت بها في المكان، وباختصار، كنت أفتقر إلى الجسد. لذلك انتهى بي الأمر إلى التخلي عنه لمصلحة ضمير المتكلم: «أنا»، لكن الضمير: «أنا»، على العكس من ذلك، لم يأخذ بالاعتبار التفاعلَ بين الراوية/المستقصية والشهود، والفجوةَ بين ما يقولون وما تسمعه؛ لقد أجبرني الضمير: «أنا» على أن أكون ملتصقة قليلًا بالراوية. وهكذا قدم لي وجود الضمير: «أنتَ» حلًّا لمشكلات المسافة هذه (ليست بعيدة جدًّا ولا قريبة جدًّا). فالأسئلة المطروحة بضمير المخاطب تتيح، من ناحية، دمجَ القارئِ (الذي يمكن توجيه هذه الأسئلة إليه) في النص، وتتيح من ناحية أخرى، استحضار صدى كلمات الشهود لدى المستقصية. والأسئلة المطروحة في صيغة الشخص الثاني (أنتَ) هي بمنزلة الصدى، فهي تعطي فكرة حساسة عن التأثيرات الاهتزازية التي تتركها المقابَلات في ذهن الراوية. وبدلًا من تنسيق كل شيء وتحقيق تجانسه، أي الاختيار بين الضمائر، فضَّلْتُ تتبّع أخطائي، واللعب على اختلاف الضمائر، الذي يبدو لي أنه يخلق نوعًا من التردّدِ وعدمِ الاستقرار يمثّل إلى حدٍّ ما أحد العناصر الرئيسة لهذا النص.

- مورغان كيفّيه (M. K.): إن سبب الاعتداءات تأكَّدَ على أنه خيط أريادن الذي يقود من ذكريات الأشخاص الذين استُجْوِبوا حول الاعتداءات في Tōkyō إلى تلك التي يمكن أن تكون الراويةُ نفسُها مستودعًا لها، فيما يتعلق بالاعتداءات الأخرى الموجودة هذه المرة في باريس: اعتداء في شارع كوبرنيك عام 1980 ضد كَنِيس، واعتداء شارع روزيه عام 1982. وقد ورد ذكر هذين الاعتداءين الأخيرين في الصفحات الأولى من الكتاب، ولكن

للقول: إن الاستقصاء لن يهتم بهما. لقد صُمِّم موضوع الدراسة وفقًا لمتطلّبات المسافة: التاريخي (1995)، والأجنبي (في اليابان)، والشخصي (لم يُسأل سكان طوكيو، بل سكان كيوتو). والاستقصاء لا يركّز على الاعتداءات بقدر ما يركِّز على ما تبقى منها في ذاكرة الأشخاص الذين قُوبِلوا، وفي ضمائرهم. ومع ذلك، لم ينجح الاستقصاء. إن رواية: لسنا هنا لنختفي تناولت موضوع الذاكرة هذا، ولكنْ في سياق مختلف تمامًا، قُرِئَت فيه بالفعل أهميةُ ثنائيِّ: الذاكرة والنسيان، المتناقض. إن مسألة الذاكرة هي التي تعمل إذن في هذا النص، بل تطارده، سواءٌ أكان ذلك على المستوى التاريخي (الاحتفاظ بأثر الأحداث، مقارنة بالأحداث الجارية) أم على مستوى بناء الذات، وما نكسبه؟ وما يمكن أن نتعرض له من خطر، من خلال التذكر.

- أوليفيا روزنتال (O. R.): نعم، هذا ما يجري بالضبط. إن النص من وجهة النظر هذه، يردِّد صدى رواية: لسنا هنا لنختفي، ويحاول استكشاف النسيان باعتباره الجانب المعاكس للذاكرة، جماعيًّا أو فرديًّا.

- مورغان كيفّيه (M. K.): مع تقدم هذا الكتاب الأخير، ومن خلال الدعوة إلى قراءة الكتب السابقة له: (لسنا هنا لنختفي، وماذا تفعل حيوانات الرّنّة بعد عيد الميلاد؟ ولكن أيضًا كتاب: مديح الأوغاد، 2019)، يرتسم تقاربٌ بين موضوعات الذاكرة والسّرّية والانتماء. وتعمل خصائص الصمت والسّرّية بالتأكيد بوصفها جانبًا آخر ضروريًّا لمخطط الاستقصاء المعتَمَد هنا، ولكنها تساعد في إنشاء شبكة موضوعية وتاريخية معقدة تقود من تفجيرات طوكيو إلى جرائم الحرب اليابانية (في منشوريا، حيث أنشأت الإمبراطورية اليابانية معسكرات للعمل والتعذيب)، وتربط حزن الخسارة بتسلّط الأصول. وفي مكان آخر تنفتح مقالة: المستقبل السابق (Future antérieur) أيضًا على صورة أجدادِكِ. وهكذا تصبح مسألة المجتمع مركزية، منذ المستوى الأول للقصة إنْ جاز التعبير، لأن عددًا كبيرًا من الشخصيات، في هذا النص مرة أخرى، يتساءل عن مسألة الانتماء - وعلى وجه الخصوص أولئك الذين انساقوا لإغراء طائفة أوم (Aum). وتتكشف الإشارة إلى اليهودية (la judéité) عند هذا

التقاطع بطريقة غير مسبوقة، بعد الاطلاع على بعض نصوصكِ بتكتّم شديد وكما تؤكد بعض الشخصيات العائلية نفسها: الأب، والأخت، والأم. ويبدو أن التوازن بين الأبعد والأعمق يتغيّر، ويترك مساحة أكبر للتأمل ولقصة الأسرة كذلك (مقارنة بما كان يحدث في رواية: ماذا تفعل حيوانات الرّنّة بعد عيد الميلاد؟ على سبيل المثال، حيث كان هناك طرحٌ خفيٌّ لوصفة الجَدّات المتعلقة بطبخ «سمك الكارب على الطريقة اليهودية» دون أن يندفع النص بأي شكل من الأشكال في الطريق المفتوح هكذا). فهل «سر» الراوية (وهي هنا المؤلِّفة ذاتُها) مرتبط جزيئًّا بعلاقتها المعقدة بعائلتها، وبشخصيات الوصاية (الأب، والأم التي لا تزال على قيد الحياة والغائبة مع ذلك في النص)، وبأصولها؟ يبدو أن إحدى الشخصيات في الكتاب، التي التقى والداها في منشوريا، تفتح هذا المسار الذي بُنِيَ حول الصمت الذي حافظوا عليه في هذه الحِقبة.

- أوليفيا روزنتال (O. R.): أنا لا أسعى، في هذا الكتاب، إلى استكشاف مسائل متعلقة بأصولي، وعلى العموم أنا أرتاب قليلًا في نصوص الأنساب التي تعود إلى الماضي «لشرح» الحاضر. وهذا من جهة ثانية يتعارض مع إغراء الأنساب الذي كتبْتُهُ في رواية: مديح الأوغاد، لاقتراح نموذج بديل لنموذج الأنساب هذا الذي هو حاضر للغاية وساحق للغاية في الأدب. ولذلك لا أعتقد أن هذا الكتاب يستكشف حقًّا المسائل المتعلقة بالمجتمع، وهو يعالج ذلك على أية حال بمستوى أقل بكثير من غيره، مثل روايتَيْ: مجتمعاتي الصغيرة Mes petites communautés ، (1999) أو التخيلات التأمُّليَّة Les fantaisies spéculatives ، (2005) لجيه. آش. السامِيّ (J.H. le sémite). ولكن عندما قررت أن أُضمِّن نفسي في الكتاب وأن أكتشف علاقتي الخاصة بالصمت والنسيان، لم أستطع الاستغناء عن أولئك الذين أرتبطتُ بهم سابقًا، وأعدت الارتباط بهم لاحقًا. لقد أسهموا في التعبير عن هويتي، سواءٌ أأردتُ ذلك أم لم أُرِدْ. وهذا هو سبب ظهورهم هنا، ولكنْ على الأغلب بطريقة شَبَحِيّة (fantomatique) إلى حد ما، لأنني أردت، على وجه التحديد، أن أستحضر ما هو مرئيٌّ أقلَّ من استحضاري ما هو غير مرئيٍّ (أو ما يصبح

كذلك.(

- مورغان كيفّيه (M. K.): ذكرنا في وقت سابق أهمية المسافة في بروتوكول الاستقصاء الذي يقوم عليه الكتاب. إنه أيضًا موضوع متكرّر: المسافة بين الكائنات (ولا سيما من خلال الصمت والتقدير، وهما قانونان في اليابان، وفقًا لوجهة نظر الراوية)؛ وبين توقعات المقابِلة ونتائج مقابَلاتها؛ وبين ما يحدث بالفعل وردودِ فعلِ المستقصيةِ: الغضبِ المتزايد كلما قابلَتْ شهودَها، والذعرِ الهائل الذي يتسبب في حبسٍ افتراضيٍّ بعد لقاء مع حَرِيْشٍ، وفيضٍ من الدموع في معرض كريستيان بولتانسكي، سرعان ما جفت باقتراحٍ عمليٍّ من شريكته. فما دور المسافة في تأليف هذا الكتاب؟ يبدو أن السخرية المميِّزة لبعض النصوص السابقة تتلاشى، وهذا يفسح المجال لشكل من الفكاهة حزين أحيانًا (المشاهد التي تسير فيها المستقصية على خطى كبار السن القِصار في شوارع كيوتو، فيفرض ذلك تباطؤًا يكاد يكون هَزْليًّا لحركاتها التي لا تخلو من استحضار شكل من أشكال الضحك الكيتوني، على سبيل المثال...).

- أوليفيا روزنتال (O. R.): كما كنْتُ قلْتُ سابقًا، هناك مسافة صغيرة وضرورية بيني وبين الراوية على مدى هذا النص كله. المسافة تتيح لنا أن نرى بطريقة ما، وألا ننغمس كليًّا في الكتابة. ولكنْ عندما كنت في اليابان، كانت عيناي وأذناي وعقلي جميعًا ملتصقة بما يحدث، كنت أفتقر إلى التراجع. هذا هو السبب أيضًا في أن الحلقات غير الضارة، واللقاءات مع الحيوانات، والحوادث الصغيرة للحياة المنزلية، تشغل حيّزًا كبيرًا في الكتاب، فهي تُظهر الصعوبة التي واجهْتُها هناك في فهم الأشياء، في التمييز بين المهم وغير المهم. إن تضخيم الحقائق الصغيرة يُنْتِج، كما أعتقد، تأثيرات مضحكة عندما تستسلم الراوية للخوف أو الغضب من أشياء صغيرة جدًّا. وهذا التناقض بين الحقائق وعواقبها يتحول أحيانًا إلى حالة هَزْليّة، وهذا تقريبًا ما كنت أبحث عنه. وعدم أخذ مخاوف هذه الراوية على محمل الجِدّ كان يبدو لي ملائمًا. ولكنني في الوقت نفسه، أردت أن آخذ بالحسبان هذا التفاوت، وإذن أن أعطي مساحة للانفعالات القوية، والغضب، والقلق، من خلال إظهار أنه

يمكن تحفيزها في الوقت غير الملائم، فربما كانت لها أسباب أخرى غير الأسباب الظاهرة التي تسببت في ظهورها. ويبدو لي أن الضحك والسخرية (إن كانا موجودين هنا) هما الجانب الآخر من الكآبة.

- مورغان كيفّيه (M. K.): تِقْنِيَةُ المَسْحِ، بدءًا من تطوير المشروع، ومرورًا باختيار المشاركين قبل البدء، ووصولًا إلى جمع المقابَلات، مُعَدَّةٌ مسبقًا، ومخرَجَة منذ البداية. والكتاب يتطور كما لو كان نوعًا من تقرير ميداني، تقدِّم المستقصية فيه، قبل كل شيء، قصة إخفاقاتها وشكوكها ولامبالاتها ومغامراتها. إنه سرد لاستقصاءٍ أخفَقَ، وتُخُلِّيَ عنه قبل نهاية الكتاب، وهو عرض لخيبات أمل الكاتبة، التي تراوحت بين إرهاق الوَهَنِ العَصَبِيِّ والإحباط: أوليست هناك طريقة لإعادة إطلاق المناقشة حول العلاقة بالأرض التي يحتفظ بها قسم كامل من الأدب المعاصر، ممثَّلة بشكل خاص في إنتاج العقود الماضية، وقد أبرَزَها النقادُ، من الجامعة إلى الصحافة؟

- أوليفيا روزنتال (O. R.): لقد مارستُ هذه الاستقصاءات الميدانية لفترة طويلة، قبل أن تصبح نوعًا من الموضة في الأدب. وخلافًا للنصوص التي تكتفي بإعادة الاستقصاء ونسخ المقابلات، أبحث أنا عن شيء مغاير تمامًا. إنه بالنسبة إليَّ أنْ أنشُرَ صدى الأصوات والشهادات، وبالتالي أن أبتكرها. أنا أتحمّل تمامًا مسؤولية فكرة الصُّنع، انطلاقًا من استقصاء ميداني، أو من الخيال، أي من نص يجرُؤُ على التعديل، والحذف، والتحويل، ويمكن أن يعمل مليئًا وفارغًا، وباختصار: نص يعمل على الإيقاع، وعلى الصياغة الموسيقية، وعلى تكوين المتتاليات، ويفترض «خيانة» الشاهد باسم المنطق الصحيح للنص. وهذه «الخيانة» السطحية تهدف، في رأيي، إلى جعل الناس يسمعون بشكل أفضل، وبشكل مختلف، وبكثافةِ عشرة أضعاف، لمتابعة بعض الامتدادات والأشياء التي لم تُقَلْ، وبالتالي لإخراج ما بقي في الظل. ومن وجهة النظر هذه، أضع في اعتباري فكرة الإخلاص لكلمة الشاهد، ولكنه الإخلاص الذي يعمل عن طريق الإزاحة بدلًا من التكرار.

إن المَسْح الميداني هو بالتالي نقطة انطلاق، فهو بمنزلة مادة للنّمْذَجَة،

والخلط، والعمل. والبحثُ عن الشكل الصحيح لإعطائه لهذه المجموعة من الأصوات يمثّل تحديًا أدبيًّا محفّزًا للغاية بالنسبة إلي، ومتجّددًا في كل مرة. هذا هو سبب اختلاف النصوص المستقاة من جميع الاستقصاءات التي تمكنْتُ من إجرائها. إنني أسعى إلى العثور على كيفية جعل أصوات أولئك الذين تحدثت معهم مسموعةً، وإلى بناء غرفة صدى، ولكنني أحاول أيضًا تكييف كل نص مع ما جمعتُه، وبعبارة أخرى، أنا أعترض على نظامِ كتابةٍ قد أُنشِئَ بالفعل، وعلى نموذج معدٍّ مسبقًا. إن الأمر يتعلق بإعطاء هذه الأصوات مكانًا، وبرؤية كيفية إنتاجها في داخلي أصداءً وتأثيراتٍ. إن النص بالتالي يعمل على حوارٍ بين ما يُقال وما يُسمع، وهو حوار يُعَدُّ أيضًا خَرْقًا، لأن كل رسالة فيه وكل جملة تُنْطَق تثيران في ذهني، بوصفهما مستقبِلًا لهذه الرسائل وهذه الجمل، تفسيرًا وردود فعل. وأنا أحاول أن أضع نفسي بالضبط في هذا الفاصل بين ما يُقال وما أسمعه. فأنا أبحث إذن، بخصوص كل مشروع، عن الشكل الذي يمكن له أن يعكس هذا الخَرْقَ، وكلُّ استقصاء من اسقصاءاتي يتطلَّب إعادة خلق العلاقة بين السّرد والمقابَلة. وبخصوص هذا النص، أردت، ولأول مرة، أن أقدم تقريرًا عن الاستقصاء نفسه وعن شروط ممارسته، لأن هذا الاستقصاء كان، لمرة واحدة، مصدرًا للكتابة وعائقًا في الوقت نفسه، لقد شغلني وأخّرني، لقد شكل في حد ذاته قضية.

- مورغان كيفّيه (M. K.): في منظورِ شرح مراحل الاستقصاء، نفسِهِ، تقص رواية: قرد على نافذتي البدايات المؤسسية للمشروع: صياغةَ طلبٍ للحصول على إقامة للكتابة، وعمليةَ الاختيار، والاجتماعَ مع لجنة التحكيم، والتمويلَ، وحتى شراءَ التذاكر والحجزَ للإقامة. إن ممارسة الإقامة هذه مألوفة لديك، وقد أصبحَتْ، بالإضافة إلى ذلك، أكثر شيوعًا اليوم، إذ يبدو أنها لا تعدّل فقط شروط ممارسة مهنة الكاتب (الأجر، والالتزام، وما إلى ذلك)، بل إن صداها يتردد في جوهر النصوص. فكيف يرتبط الالتزام المؤسسي بالإبداع في تجربتك؟

- أوليفيا روزنتال (O. R.): نادرًا ما أختار طلباتٍ تُفرَض عليّ من الخارج،

وأستجيب لها، إنني أختارها بمجرد أن أتمكن من التعبير عنها بشيء قريب جدًّا إلى قلبي. إن الطلب يطيل حركة الكتابة ويعمّقها، كما أنه يجعل استكشاف طرائق أخرى للكتابة ممكنًا عندما تكون مرتبطة بوسائط أخرى غير الكتاب (ملصقات في الأماكن العامة، ونصوص تُقرأ بصوت عالٍ، ومقاطع صوتية مسجلة باستخدام الصوت، وما إلى ذلك). كان هذا هو الحال بالنسبة للجولة: La ronde ، وهي عمل كان من المفترض أن يُسْتَمَعَ إليه خلال نزهة مدتها 45 دقيقة حول محطة إيسّس- فانف- كلامار-مالكوف، الجديدة للمترو. لقد كانت عملًا صُنِع من أجل الأُذُن، وصُمِّمَ ليكون أَلْبومًا موسيقيًّا كُتب وأُنتج بمشاركة الملحِّن بيير أفيات Pierre Aviat. كانت الفكرة أن كلَّ مُتَنَزِّهٍ، مُزودٌ بخطة دقيقة للطريق، يمكنه تنفيذها بالمشي والاستماع إلى بث تسجيلِنا عبر سمّاعات الرأس (قرأْتُ نصوصِيَ الخاصةَ على موسيقى بيير أفيات). والتناقض بين النص المنشور والقطعة الصوتية ظرفيٌّ: إن مجلة فاكارم (Vacarme) التي نشرت هذا النصَ لم يكن فيها سوى عددٍ محدود من الصفحات، ولهذا السبب لم يُنشَر النص بالكامل.

وبشكل عام، يهمني الطلب عندما يُلزِمني، إما بتعميق الأسئلة والمواضيع التي تستحوِذ عليّ (على سبيل المثال الصلة بين الأماكن والذاكرة الفردية لهذه الأماكن، فيما يخص مشروع الهندسة المعمارية والكلمات)، وإما بطرح الأسئلة حول الصلة بين الأدب والفنون الأخرى (الموسيقى والسينما والفنون المرئية)، وإما بالتفكير في أدوات الكتابة وتكييف كتابتي مع هذه الأدوات المختلفة: ليس الأمر نفسه أن تكتُب لتتحدث مباشرة أمام جمهور أو أن تكتُب إلى قارئ صامت ووحيد. كما أن الكتابة في كتاب ما أو الكتابة لعرض النصوص في الفضاء العام ليسا الشيء نفسه.

- مورغان كيفّيه (M. K.): في فبراير (شباط) 2022، نَشَرَتْ مقالتَك: المستقبل السابق: (Futur antérieur)، دارُ Imec ضمن مجموعة: «عرْض الشرائح: diaporama» وكتبَتْ مقدمتَها ناتالي ليجيه Nathalie Léger التي تقترح مقاربة الكتابة من خلال الصُّوَر التي تؤلِّف (هي) بالاعتماد عليها.

إن خيالكِ الأدبي حول هذه النقطة مركب بشكل ملحوظ، فبالإضافة إلى أهمية الصُّوَر (التصوير السينمائي بشكل أساسي)، هو يميل إلى الممارسات الإبداعية خارج الكتاب، والتي طرحْتِ أنتِ نفسُك أسئلة عنها من وجهة نظرٍ نظرية، بالتعاون مع ليونيل روفيل Lionel Ruffel (مقالة «الأدب المكشوف»، في مجلة الأدب، 2010 و2018). لديك أداءات، وعروض تمثيلية، وإقامات، وتعاون فني ... بالإضافة إلى تجارب التأليف: السينمائي، والمسرحي، ولكنْ لديك أيضًا شكل من الكتابة إلى الآخر، وعروض أو قراءات للجمهور، على سبيل المثال لا الحصر. فكيف تتصورين التداول بين هذه الأشكال؟ وهل تقدم لك هذه المقاطع التي تؤدينها أيضًا شكلًا من أشكال المختبر للتأثيرات التي تنتجُها نصوصُك (اعتمادًا على الوسيط، وموقع الجمهور، ومستوى التفاعل، وما إلى ذلك)؟

- أوليفيا روزنتال (O. R.): أعتقد أن المرور عبر المسرح كان حاسمًا في كتاباتي، بمعنى أنه زاد من إبراز المكانة التي أعطيها للصوت في نصوصي. فمنذ البداية، عبرّت عن نصوصي بصوت عالٍ وأنا أكتبها (هذه هي الحال بالفعل بخصوص كتابي الأول: في الزمن Dans le temps، الذي أود أن أشير إلى أنه تجب قراءتُه بصوت عالٍ) والذي نَتَجَ عنه تبادلات وجسور مستمرة بين قصصي والنصوص التي استطعت اقتراحَها على المسرح. والمثال اللافت الأول كتابي: لسنا هنا لنختفي، والذي، على ما أعتقد، تغذى من هذه التجربة التي بدأْتُ في الحصول عليها عندما صعِدتُ على خشبة المسرح لأداء بعض نصوصي. هذا هو أول كتاب من كتبي يعزِف بالفعل تعدُّدَ الأصوات. لقد صُمِّم ليكون بمنزلة حفلةٍ موسيقية لأصوات يُستَمَع إليها. علاوة على ذلك، أعتقد أنه ليس من قَبيل المصادفة أن يكون هذا النص موضوعًا للعديد من التكييفات المسرحية، التي كان آخرها لماثيو توزي Mathieu Touzé في المسرح في الدائرة 14 في باريس (2021، وأعيد العرض في عام 2023). وفي هذا التكييف الأخير، أدّى جميعَ الأصوات جسدٌ واحد، هو جسد الممثل يومينغ هي Yuming Hey. وهكذا، فهذا هو بالضبط ما كنت أتخيله لهذا

النص، باعتباره نصًّا متعدد البُؤَر تمر فيه الأصوات جميعها عبر جسد واحد، وباعتباره نوعًا من العمل الواسع للتكلم من البَطْن (ventriloquie). وقد كُتِبَ بوحي من هذه الفكرة، ومن هنا جاء شكله القريب من الشِّعر، الذي توجد فيه الممرات الخطية أيضًا للدلالة على صياغة هذه الأصوات وإيقاعها.

وبعد كتاب: لسنا هنا لنختفي، غامرْتُ بثقة أكبر قليلًا صوب المسرح: ففي عام 2008 كتبْتُ نص: قوانين الضيافة (مراجعة/موسيقى من إخراج ماري فيال Marie Vialle)؛ وفي عام 2013، كتبْتُ لـجماعة إيلد! إلْدي Ildi ! eldi سلسلةً من النصوص عن السينما (كل النساء غريبات)؛ وفي عام 2018 أعددتُ وكتبتُ وصممتُ مع إيريك أبيكاسّيس Eryck Abecas-sis عرضًا عن الحيوانات في المدن (مدرج الحيوانات). وأواصل حاليًا هذه التجربة التي تجْمَع بين الكتابة للمسرح وتمثيل المشاهد مع عرض مسرحية (الناس العاديين)، التي صمّمْتُها وأنتجتُها وأديْتُها مع المخرجة المسرحية: كيتي إيروبيتاغويّينا Keti Irubetagoyena. وفي موضوع المشهد أقترح محاضرة عملية حول موضوع التغوّط، تضم مستقصيًا (أنا) يسعى لاستكشاف هذا الموضوع والمحرمات المرتبطة به. وهذه التجارب النوعية تعمّق ارتباطي بالصوت، واللغة المنطوقة (العامية)، والعنوان، والإرسال، ومختلف الأشياء التي تنتقل من النص المُمَثَّل إلى النص المكتوب، والتي هي من نوع مفهوم الأدب الذي أُلِّفَ ليُقال في أذن القارئ، وهذا يتطلب وجود علاقة مباشرة جدًّا معه (القارئ)، فهو المحاور الرئيس والضامن للنص.

وعلى المستوى العملي، تتخذ هذه التبادلات بين السرد والعُرُوض، من واقع خبرتي، أشكالًا متنوعة للغاية. ففي بعض الأحيان تُنشَر النصوص التي أكتبها للمسرح، وفي أحيان أخرى لا تُنشَر، وأحيانًا تكون مكتوبة مسبقًا، وأحيانًا أخرى تكون مصمَّمة ومعدَّة فقط لكي تُقال أمام الجمهور. إن كل السيناريوهات ومختلف حالات التبادل ممكنة، وأنا منتبهةٌ جدًّا إلى هذه الاختلافات: فمن ناحية، لأنه لا توجد دائمًا ضرورة لنشر نص مصمَّم للمسرح، ولأنه يجب الدفاع عن طبيعته المتقلبة وقبولها، ومن ناحية أخرى، لأنه قد يكون من المهم

في بعض الأحيان أن يتَّخِذ نصٌّ مكتوب للمسرح شكلَ كتاب كما في حالة نص: كل النساء غريبات، وقد أعدْتُ كتابتَه جزئيًا لكي يصبح قصة كاملة بعد أن كان مُثَّل على المسرح. فالنص المكتوب، في هذه الحالة، ليس مجرد أثر، ولكنه أيضًا فرصة لتطوير فكرةٍ ومنطقٍ وإنشاءٍ يكون، حينما يقدَّم شفويًّا، معقدًا للغاية أو ملتويًا. وإذا كنت أعلق أهمية على المنطق الملتوي، الذي يبدو لي أنه يحمل طرائق بديلة للتفكير (حيث يوجد التناقض والمفارقة في العمل)، فقد وصلت إلى هذه المهمة بسرور كبير.

وقد حدث أيضًا أنْ طُلِب إليّ «الأداء» بصحبة فنان آخر (لبرنامج: «موضوعات حية: Sujets à vive ضمن فعاليّات مِهْرَجان آفينيون وجمعية الكُتّاب والمؤلّفين التمثيليّين:(SACD. وفي هذا السياق، على سبيل المثال، اخترت أن آخذ نصًّا سبق نشرُه، وهو: «الدُّوار: Le Vertige»، وأن أُعِدَّه في سياقه وأطلب إلى فنانة من السيرك هي: كلُوِي موغليا Chloé Moglia، أن تخرجه وتمثّله معي، بحيث إن نص «الدُّوَار» كان موجودًا، ليس فقط بوصفه كلمة وفكرة، بل أيضًا بوصفه تهديدًا حقيقيًّا (كانت كلُوي موغليا جالسة، غير محمية، على ارتفاع خمسة أمتار فوقي، وكان الدُّوَار، لو تعرضت له، سيعرّضها لخطر مباشر للغاية). وقد عُدِّلت النصوص الأخرى المنشورة تقريبًا كما هي للسينما (مثل:» الدموع: «Les Larmes أو» ليلةُ أنجيليكَ الأميركيةُ:La Nuit Américaine d'Angélique»، وهما نصان من المجموعة ليسا من أجل لا شيء في دموعي). وبخصوص هذا الكتاب (الدموع)، طلبت من مُحاوريَّ أن يخبروني عن الفيلم الذي غيَّرَ حياتَهم، وكتبْتُ نصوصًا تستند إلى قصصهم.

جميلٌ أن أظنّ أن الأفلام كانت أصل نصوصي، وأن هذه النصوص أصبحت أفلامًا مرة أخرى (أحدها للوران لاريفيير Laurent La rivière والآخر للمخرجَيْن: جوريس كليرتيه Joris Clerté وبيير إيمانويل لاييه Pierre-Emmanuel Lyet، وهما فيلمان يتمتعان بحياة جيدة جدًا في المهرجانات، وهما الآن متاحان مجانًا على الأنترنت. وهذا يوضح، عمليًا، كيف تندمج إحدى الوسائط في أخرى وتحولها جذريًا. والحق أن الأفلام

المُنتَجَة من نصوصي لا تشبه على الإطلاق الأفلامَ التي كانت في أصل روايات شهودي (وهي في هذه الحال: «مظلات شيربورغ: Les Parapluies de Cherbourg « لـ جاك ديمي Jacques Demy، و»الليلة الأميركية La nuit américaine « لفرانسوا تروفّو François Truffaut)، والمقارنة بين هذه الأعمال كلها تقدم تجربة التدوير، والالتفاف، والاستئناف، وإعادة القراءة، والاعتمادات، والتفسيرات التي ننخرط فيها عندما نتناول عملًا فنيًّا موجودًا، ونعلق عليه، ونعيد كتابته.

- مورغان كيفّيه (M. K.): حين نعود إلى كتابكِ الأخير، وهو رواية: قرد على نافذتي، نجد أنها هي أيضًا «قصة مناهضة للسفر»، تخشى الكليشيهات وتخشى أيَّ تأثير غريب. ومن اليابان هناك، نوعان من الشخصيات بشكل رئيسي هما: كبار السن وحشرات الأم أربع وأربعين (لِنَغُشَّ: القرود والأرامل السُّود أيضًا). لنبدأ مع ملف الحيوانات، الذي ينفتح لأول مرة (إلا إذا كنت مخطئًا!) على الحيوانات التي تبدو أيّةُ إمكانية لتعرُّفها معلَّقة، وخاصة بسبب سمعتها المرعبة (مبالغ فيها بخصوص حشرات الأم أربع وأربعين، ومقلَّل من أهميتها كثيرًا بخصوص الأرامل السُّود). ويبدو مخطط المواجهة ممكنًا فقط مع القرد، فهو حقًّا استثناء من عدة نواحٍ، ولكن حالات ظهوره تبقى نادرة: أولاً عندما يريح الراوية من صُرَّة مرهِقة، كما لو قبل المرء عطاءً، وعندما يظهر أمام نافذته الزجاجية (عادة ما يَحْجُب منظرَها جدارٌ رماديٌّ). وتجبر الحيوانات الأخرى الراوية، على الأقل في بداية الكتاب، على أن تَسجُن نفسَها في المنزل، حتى تُصبِحَ حاملَ كل هذه الحالات من القلق. فكيف يمكن فهم هذه العلاقة المضطربة مع الحيوانات في هذا السياق؟ وممَّ تتكون هذه العلاقة في نظرك؟

- أوليفيا روزنتال (O. R.): الحيوانات رفقة مزعجة للغاية، لأنها موجودة هناك، ولكننا لا نعرف: لماذا وصلت إلى هناك؟ وكيف؟ وما الذي يحفزها إلى ذلك؟ من الصعب جدًا إقامة محادثة مستمرة معها، وعلاقتنا تتكون من افتراضات وصَمْتٍ وتفسيرات. ولهذا السبب كان لها، في هذا الكتاب، مكانة

مركزية. أنت لا تعرف أبدًا إن كان وجودها محض مصادفة، أم أنها ترسل إشارات تحتاج إلى فك شِفْرتها، لا تعرف إن كانت صديقة أو عدوة، أو غير مبالية أو مشارِكة. باختصار، تظل الحيوانات ألغازًا؛ ولهذا السبب هي جذابة للغاية، ومغرية، وأحيانًا مقلقة.

- مورغان كيفّيه (M. K.): أما المُسِنّون فإن بُطْأَهم هو الذي يَلفُت الانتباه، ويصبح للراوية فرصةً للانغماس في شكل من أشكال التأمل، عندما تسير على خطاهم لتهدئة مخاوفها من خلال إجبارها على التحرك. ويشكّل هذا البطء مؤقتًا رد فعل على اضطرابها الشخصي، ووسيلة للبقاء في بيئة معادية، مع تغيرٍّ في بعض الأحيان هزْليٍّ أو أحمق. غير أن هذه الشخصيات، بعيدًا عن البُعْد النفسي لهذا التعلق، تجذب الانتباه أيضًا إلى المقاومة التي تعارض بها إملاءات مجتمع الكفاءة. وبهذا المعنى نشبّهها بالحيوانات المخيفة المذكورة أعلاه، والتي تتعارض مع التنظيم السَّلِس والمهذب لمجتمع موصوف من خلال أوامره بالصمت والتكتم والمَحْو. وهذه المقاطع تردِّد صدى رواية مديح الأوغاد، التي كان الموضوعُ فيها، على وجه التحديد، الأعمالَ الإرهابية التي تقوم بها العصابة، والعمليات التخريبية الصغيرة التي تهدف إلى وقف مشروع تدجين المدينة. ومع ذلك، أَلَا يميل هذا المنظور إلى البطء والزِّن، بوصفهما شكلين للمقاومة أيضًا، وإلى جعل الانطواء على الذات وترك العالم، الاستجابةَ الوحيدةَ الممكنة؟ يضاف إلى ذلك أن الجزء الثاني من النص يحيط علمًا بإخفاق هذه الاستراتيجيات الأولى، ويُثَمِّنُ، على العكس من ذلك، قيمةَ الدموع (دموع الراوية في جزيرة تيشيما، على سبيل المثال)، والضعف، واحتضان الحزن. فهل ستكون المقاومة السياسية أو النظامية إذن صورةَ حَصْرٍ (بالمعنى النفسي) شخصي وحميم؟

- أوليفيا روزنتال (O. R.): لا أعتقد أن النص يقدم أية إجابات على الإطلاق، ويعمم أي شيء. إنه لا يقدم طريقة للتكيف مع العالم ولا يقترح أن يهرب القارئُ منه بالصمت أو بالانسحاب. إنه يصف فقط موقفًا معينًا، ويصف الاستجابة الآنية لشخصية قليلة التكيفِ مع العالم الذي تتطور فيه، وتوجد

فيه. وبشكل عام، أنا لا أومن كثيرًا بالشعارات والرسائل والأهداف السياسية الشاملة، ولا سيما إذا وردت في سرد أدبي. أنا أومن بفعالية الإجراءات الصغيرة، وتأثيراتها المرتدة، والمعارك الصغيرة التي تتم في مجموعات صغيرة. أعتقد أن كل عمل سياسي يرتكز على قناعة وتاريخ حميمَيْن، وعلى قناعة وتاريخ نادرًا ما يُكشَف عنهما أو يُسْتَكْشَفان بما هما عليه، وهما مع ذلك يبرّرانه (الفعل السياسي) ويعطيانه معنى. وهذا هو السبب أيضًا في صعوبة ممارسة السياسة لإعطاء النصائح حول كيفية مقاومة الأنظمة التي نعتبرها قمعية، ولن أخاطر بذلك.

- مورغان كيفّيه (M. K.): على النقيض من البطء الذي تسعى الراوية إلى إثباته عبر فلسفة الزِّن التي أصبحت رمز علاقتها باليابان، تتسارع وتيرة رواية: قرد على نافذتي بضربة مفاجئة عند عودتها (الراوية) إلى باريس. إن وفاة الوالد (والد الراوية أوليفيا روزنتال)، واندلاع الأزمة الصحية، كل شيء يتزاحم لخلق شعور بالإلحاح. وهذا الاندفاع للأحداث الجارية في نَصِّكِ يتعارض تمامًا مع المشروع الأولي للاستقصاء عن الاعتداءات، لأن من المهم للراوية أن تحافظَ على تراجعٍ ومسافةٍ كافيين في مواجهة الأحداث التي تستقصي عنها. فهل اهتز موضوع هذا الكتاب بسبب إلحاح أحداث عام 2020، جماعيًا وشخصيًا وعائليًا؟ وهل فرض هذا الانقطاع في السرد، وصعود الجزء الثاني بعد الإحباطات والمرور الكئيب من البداية، نفسيهما بوصفهما ردًّا أم استقبالًا للأحداث الجارية؟

- أوليفيا روزنتال (O. R.): أعتقد أن أيّ نص نكتبه يرتبط بالأحداث الجارية بالمعنى الواسع، لأن العالم الذي يعيش فيه الكاتب يتجاوزه، ولإن دوره هو أيضًا أن ينقل أنواع الصدى والتأثيرات التي يمكن أن يتركها العالَمُ فيه. إنه يؤدي هذا الدور، ويجعل ما يحدث مسموعًا، ويردد أصداء الأحداث بنقلها إلى مكان آخر، وبتشويشها. ومن جهة ثانية كان التفكير في أحداثنا الحالية (اعتداءات عام 2015) سبب ذهابي إلى اليابان، وعلى وجه التحديد لأنني كنت أقول لنفسي: إنني من خلال استكشاف الحاضر في الماضي يمكنني أن

أحاول الاقتراب مما يؤثر فينا اليوم. ومن وجهة النظر هذه، يُعتبَر الكُتّاب أيضًا مؤرخِين للحاضر، فهم يخبرون كيف يَتَسَجَّل الزمنُ (والأحداثُ) فينا وكيف يُغيِّرانِنا (الزمن والأحداث). لكن الصحيح أن نهاية الكِتاب تشكل انقطاعًا، وأنني فكرت في الأمر على هذا النحو. لقد كتبتُها على عَجَل، وبسرعة كبيرة، وبأسلوب مختلف قليلًا عن بقية الكتاب. وفي النهاية، أردت الاحتفاظ بهذا النموذج، لأنه يردّد كلَّ ما قلتُه بالفعل: مكان عدم اليقين، والعيوب في الاستقصاء الذي لا يعمل، والمعنى الذي يجب إعطاؤه للإخفاق. لقد كان الأمر في الأساس يتعلق بمسألة أن أستعيد عن قرب شديد ما يفعله الواقع لنا عندما يقاومنا، وكيف يثير مشاعر غير متوقعة. ففي أثناء كتابة الكتاب، لم يكن لدي أية فكرة عن كيفية إنهائه، وحتى لو كنت لا أحب التعابير الغامضة لوصف عمل الكاتب، كانت هذه النهاية كما لو أنها أُوحِيَتْ إليَّ، ورحّبْتُ بها، لأنها كانت تخرجني من السجن الذي كنْتُ محبوسة فيه، ولأنها فتَحَتْ لي فضاءً. وهذا الفضاء ليس بالضبط أو ليس فقط فضاءَ الحاضرِ والأحداثِ الجارية، ولكنه أيضًا فضاءُ الذاكرة. ولا يمكننا فصل الحاضر عن الماضي، فالأزمنة تصطدم بنا وتؤثر فينا في الوقت نفسه، وهذا أيضًا معنى هذه النهاية.

انتهى الحوار

◊ هوامش

[1]. نُشِرَ هذا الحوار في العدد الثاني من المجلد السادس عشر لعام2022، من مجلة روليف (مجلة إلكترونية للأدب الفرنسي)، (RELIEF – Revue électro-nique de littérature française, vol. 16, n 2, 2022). المترجِم.

2. أوليفيا روزنتال روائية فرنسية (1965-) مبدعة غزيرة الإنتاج. فازت بجوائز متعددة، أهمها جائزة «Candide Preis» عام 2009، عن روايتها: «ماذا تفعل حيوانات الرّنّة بعد عيد الميلاد؟»، وجائزة«Livre Inter» عام 2011. أنتجت الأديبة عددًا كبيرًا من الروايات، والقصص القصيرة، والمسرحيات، والمقالات، وسيناريوهات الأفلام السينمائية القصيرة أو الطويلة، والتسجيلات الصوتية المُوَسْقَة. المترجِم.

[3]. تتحدث الكاتبة هنا عن تجربتها في إنشاء هذا الكتاب، وهي تجربة فريدة مقارنة بكتبها السابقة، اقتضت أن تزُجَّ بنفسها في قلب القصة، قصة: قرد على نافذتي. لقد تحدثت بصراحة مدهشة تجعل قارئ هذا الحوار يشعر بالإعجاب والتعاطف معها إزاء صدقها وشجاعتها في وصف ما عانته في كتابته. المترجِم.

[4]. تستعمِل اللغة الفرنسية الضمير (on) الذي يُسَمَّى ضميرًا لا شخصيًّا، حين لا يريد الكاتب استعمال ضمائر المتكلم والمخاطَب والغائب، بالمفرد أو الجمع، وبالمذكر أو المؤنث، التي تُعرَف بالضمائر الشخصية. ومن هنا كانت تسميته ضميرًا لا شخصيًّا (impersonnel). وحين نترجم العبارة التي يتصدَّرُها هذا الضميرُ نستعمِل صيغة المبني للمجهول. المترجِم.

5. يشير اسم خيط أريادن إلى أسطورة ثيسيوس ومينوتور في الأساطير اليونانية: إن أريادن: ابنة مينوس وباسيفاي، تساعد ثيسيوس على هزيمة مينوتور من خلال تزويده بخيط يمكِّنه، عندما يَفُكُّه، من الخروج من المتاهة التي حُبِسَ فيها. إن فكرة خيط أريادن، التي تسمح لك بالعثور على طريقك، قد تُنُوولَت في سياقات عديدة، ولا سيما في الغَوْص (يلاحَظ أن صاروخ آريان الشهير يأخذ اسمَه أيضًا من الشخصية الأسطورية نفسِها). المترجِم.

[6]. العبارة في أصلها إحدى صِيَغ تصريف الفعل في المستقبَل في اللغة الفرنسية. ولكنها استعيرت هنا لتكون عنوان مقالة للكاتبة نشرت عام 2022. المترجِم.

7. أوم شنريكيو، وتكتب بالإنجليزيةŌmu Shinrikyō ، وتُعرَف في الإعلام العربي بطائفة أوم، وهي طائفة دينية يابانية، اشتهرت بعد حادثة تسميم مترو أنفاق طوكيو، وحادثة مقتل عائلة المحامي ساكاموتو تسوتسومي. المترجِم.

8. هذا المصطلح يُستَعمَل للدلالة على: مجمل الصفات الاجتماعية والنفسية والبيولوجية التي تشكّل الشخص اليهوديّ. معجم روبير الصغير (le Petit Robret).

[9]. حشرة كريهة الشكل تسمّى في البيئة الريفية أم أربع وأربعين. المترجم.

[10]. نسبة إلى الممثل الهزلي والمخرج السينمائي الأميركي بوستر كيتون (Buster Keaton). المترجم.

11. أحد مناهج البحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية. بل ربما كان أشهرها وأكثرها استعمالاً، وهو يقوم عمومًا على الاستقصاء الميداني.

11. نص نثريٌّ للكاتبة، كتبَتْهُ وسجلَتْهُ على قرص مضغوط، ترافقه الموسيقى التي ألّفها: بيير أفيات. المترجِم.

13. تلاحظ ماتيلد روسّيني في هذا الملف النقدي حول نص الجولة أن النص الذي نُشِر ليس تمامًا مطابقًا لنسخته الأصلية («جولات ودورات باريس الكبرى. الجولة، طلب أدبي بين الانغماس والتباعد). نُشِر النصُّ في مجلة رولْيِف: مجلة إلكترونية للأدب الفرنسي، المجلد 16، العدد2، 2022، ص ص 137-126.

14. المقصود هنا أن تُحوَّل مادة الكتاب إلى نص مسرحي. وهذا يقتضي بالطبع إجراء تعديلات على نصه لتتلاءم مع العرض المسرحي. المترجم.

15. جماعة بنية الإبداع والبحث التي قدم توجهاتها الفنية منذ عام 2008 صوفي كاتّاني Sophie Cattani وأنطوان أوبّنهايم Antoine Oppenheim. وتتكون هذه الجماعة من إلدي: ممثلات وممثلين وتقنيّات وتِقْنِيين وموسيقيات وموسيقيّين ومؤلفات ومؤلفين، يعملون في الكتابة المعاصرة.

16. انظر في هذا الملف دليل «كتابات وإبداعات وأعمال أوليفيا روزنتال»، في

هذه المجلة: رولْيِف: مجلة إلكترونية للأدب الفرنسي، المجلد 16، العدد 2، 2022. ص ص 168-160.

[17]. عناكب صغيرة ذات سم هائل، قادرة في بعض أنواعها مثل الأرملة السوداء الأمريكية، التي يمكن تعرفها من خلال نمط الساعة الرملية الحمراء على بطنها، على تعريض حياة الإنسان للخطر، إن لم تعالج اللدغة في الوقت المناسب. المترجِم.

[18]. زِنْ: باليابانية:(禅) هي طائفة من الماهايانا البوذية اليابانية، تفَرَّعت عن فرقة تشان»البوذية». وفي الصينية، يُطلَق اللفظ أيضًا على مذهب هذه الطائفة. ويتميز أتباع هذا المذهب بممارسة التأمل في وضعية الجلوس) زازِن(، كما يشتهرون بكثرة تداولهم للأقوال المأثورة والعِبر. المترجِم.

حوار

حوت ميلفيل وسمكة همنغواي

سامر الشمالي

كاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يتشابه (ملفيل) و(همينغوي) في أنهما ليسا من أهم أدباء أمريكا وحسب، بل جمعتهما أشياء أخرى سواء في حياتهما الخاصة، أو نتاجهما الأدبي، ولكن هناك اختلافات فرقت بينهما!

وقد اخترنا أهم عمل لكل أديب لإجراء المقارنات لمعرفة ما تشابه واختلف بينهما.

***

الأديب الأمريكي هرمان ملفيل (1819-1891م) (Herman Melville) كتب في أجناس عدة غير الرواية. ولكنه عرف بروايته (موبي ديك) الصادرة عام 1851 وهي الرواية الوحيدة من بين أعماله التي حققت الشهرة العالمية.

***

إرنست همينغوي (Ernest Hemingway) (1899- 1961) كتب في أجناس عدة غير الرواية أيضا، وتعد بعض أعماله من كلاسيكيات الأدب الأمريكي، ومن أهمها (وداعًا للسلاح) و(لمن تقرع الأجراس) و(ثم تشرق الشمس) أما أشهر أعماله فروايته (الشيخ والبحر) الصادرة عام 1952 أي بعد 101 عام من صدور (موبي ديك) بحجمها الكبير الذي يفوق رواية (الشيخ والبحر) بعدة أضعاف.

(لمحة تاريخية)

حين أصدر (هرمان ملفيل) روايته (موبي ديك) لم تلق أي ترحيب يذكر، وربما السبب موضوعها الذي لم يقنع القراء بأهميته، إضافة إلى أنها لم تكن رواية مشوقة مليئة بالأحداث المختلفة، ومحشوة بالكثير من المعلومات عن الحيتان والصيد والبحار، لهذا زهد فيها قراء روايات المغامرات، كما لم تستمل قراء الروايات الجادة.

ولكن بعد ما يقارب نصف القرن من صدور (موبي ديك) وبعد وفاة مؤلفها، أعيدت طباعتها مرات عدة، واقتبستها السينما، وحولتها إلى أفلام كرتون للأطفال، وبذلك أصبحت من أشهر الروايات في العالم.

***

حين اصدر (همينغوي) روايته (الشيخ والبحر) تلقفها القراء بشغف، وأولاها النقاد الاهتمام الذي تستحق، لاسيما أن مؤلفها كان قد حقق حضورا مميزا في المشهد الأدبي، ونال عن هذه الرواية المحظوظة- بعد عام من صدورها- جائزة بوليتزر عام (1953) وعدّت سببا رئيسيا للحصول على جائزة نوبل عام (1954).

(الحوت والسمكة)

من العنوان (موبي ديك) تشير الرواية إلى محورها الوحيد وهو الحوت الأبيض، المختلف عن باقي الحيتان، والذي يطارده القبطان (آخاب) ليقتله انتقاما منه لأنه قطع رجله، فهو حوت متوحش تسبب في الكثير من الكوارث، من إغراق سفن، وقتل بحارة.

***

عنوان (الشيخ والبحر) يشير إلى محورها أيضا، وهو الشيخ الذي قام بمغامرة حياته في البحر، وليس هناك إشارة لأي سمكة لأنه لا يميز تلك السمكة الضخمة الذي اصطادها (سانتياغو) أي شيء عن الأسماك التي تمتلئ بها البحار، بعكس الحوت الأبيض موبي ديك الذي يعرفه البحارة!.

(آخاب وسانتاياغو)

ذو الرجل الخشبية (آخاب) لا يفكر بغير الانتقام، وهو القبطان الخبير بأنواء البحار وحيتانه، لهذا يكرس السفينة التي يعمل عليها مجموعة من البحارة الأشداء لملاحقة الحوت الأبيض في البحار الواسعة، وكلما وجد ضعفا من البحارة يثير حماستهم بوعود الحصول على قطع النقود الذهبية.

***

(سانتياغو) هو الصياد الشيخ الذي حرقته الشمس لسنوات وخلفت بثورا على التجاعيد العميقة له عينان بلون البحر، وهو متواضع وبسيط ولا يملك غير قارب صغير مرقعة أشرعته بقطع من أكياس الطحين.

ورغم أن (سانتياغو) قضى عمره كصياد فارقه الحظ لأربعة وثمانين يوما، فلم يصطد ولو سمكة صغيرة واحدة! ورغم ذلك لم يفقد الثقة بنفسه فهو متأكد من حظه في الصيد، ولكن هناك أقدار لا يفهمها قد تحجب عنه الأسماك من حين لآخر.

وكان يساعد (سانتياغو) ولد يافع، ولكن أخذه والده وأودعه عند صياد آخر لديه عمل. ورغم ذلك كان الولد يعود إلى الشيخ ليجلس معه، وقد يسرق له الطعام لعلمه أن كوخ الشيخ خال مما يؤكل، فقد كان راغبا في العمل معه لأنه يحبه كجده، وكذلك (سانتياغو) كان يحبه، ولم يره مجرد مساعد مأجور.

(الصياد والصيد)

كان القبطان ذو القدم الخشبية يقضي نهاره على سطح السفينة يترقب ظهور الحوت الأبيض، وهو يصيح بالبحارة أن يحدقوا بعيدا لعلهم يعثرون عليه بين الأمواج.

وعند كل مشاهدة تنزل القوارب مع البحارة الذين يحملون السهام في أيديهم، وفي كل مرة ينجح الحوت في الغوص عميقا في البحر، ويتوارى عن الأنظار مخلفا القوارب المحطمة والبحارة المصابين.

ولكن في آخر لقاء أثخن البحارة ظهر الحوت بالجراح من أثر الرماح والخطاطيف التي رموه بها، وبعضها ظل عالقا في ظهره، ومنها ما زالت مربوطة فيها بقايا الحبال السميكة. ويبدو أن الحوت الجريح أصبح أكثر شراسة فقد عاد إلى الظهور من جديد. وأخذ يضرب بجسده العملاق وذنبه القوي القوارب ويحطمها، ثم هاجم السفينة وحطمها وكأنها مجرد قارب صغير.

وينجح (آخاب) في تسديد رمية أصابت الحوت، ولكن الحبل التف حول رقبة القبطان وشده من القارب.

وقدمت أسماك القرش، وحلقت الطيور فوق الأمواج لتلتهم حصتها من اللحم، ولتنتهي بذلك قصة الحوت والقبطان.

***

ظل (سانتياغو) يناور السمكة لساعات طويلة في الليل والنهار، يرخي لها الحبل كيلا ينقطع، ويشده كيلا تتخلص منه، لقد كان صيادا ماهرا بالفعل. ورغم ذلك ابتعد أكثر مما ينبغي عن الشاطئ خلف تلك السمكة، وقد فوجيء بأنها كانت أكبر مما توقع. فأخذ رمحه وسدد ضربة قوية اخترقت جسدها فسال دمها، وربطها بشكل جيد بالحبال إلى القارب كيلا تفلت وهو يقطرها إلى الشاطئ. وكانت السمكة أكبر من القارب وكأنها هي من تقطره!.

ولكن دماء السمكة اجتذبت سمكة قرش نهشت جزءا منها، فعاجلها الشيخ بضربة رمح نافذة قتلتها، ولكن ظل الرمح مغروسا في جسدها، وصار الشيخ أعزل دون سلاح، فثبت سكينه بطرف المجداف وأخذ يدافع عن نفسه وصيده، وقد أحاطت به أسماك القرش من كل جانب، ولكنه ضربها بقوة، وقتل بعضها.

لم يقطع (سانتياغو) الحبل ليعود إلى الشاطئ سالما، وظل مع صيده لأيام ثلاثة وهو يقتات على السمك النيئ، ويسهر طوال الليل وهو يعمل بكل طاقته للدفاع عن قاربه الصغير، وسمكته الكبيرة، متحملا آلاما مبرحة في ظهره، ويده المجروحة، حتى إنه صار يتنفس بصعوبة من شدة التعب. ولكن سمك القرش كان قد أكل سمكته!.

ويصل (سانتياغو) إلى الشاطئ مع ما تبقى من صيده، ولكن ما تبقى مجرد هيكل عظمي لسمكة نافقة.

(رحلات فكرية)

أراد (آخاب) الانتقام من الطبيعة، ولكن يبدو أن هذه الرغبة غير عادلة لأن ليس للطبيعة وعي يقابل العقل البشري. لهذا تعد أي محاولة للانتقام منها مجرد ضرب من الجنون!.

وربما أراد (آخاب) أن يخضع له الطبيعة، ولكن يبدو أن هذا مستحيل، فالإنسان كائن لا تخضع له الطبيعة التي يحكمها ناموسها الخاص.

وخسر (آخاب) معركته أمام الحوت الأبيض، وإن مات الحوت في نهاية المطاف، فقد خسر هو حياته نتيجة أفكاره غير المنطقية.

***

لم يكن لدى (سانتياغو) أفكار معينة، إنه ببساطة أراد اصطياد السمكة،

ولكن الأقدار وضعت في طريقه تلك السمكة الكبيرة فطمع بها ولم يرد التخلي عنها.

ويبدو أن الطبيعة لا تعطي الإنسان إلا بقدر ما تريد، وإن ظن الإنسان أنه قد ينجح في إخضاع الطبيعة لإرادته.

لقد انتصر (سانتياغو) في معركته لأنه ظل على قيد الحياة، أما خسران السمكة فالأمر عابر ويمكن تعويضه في الأيام القادمة باصطياد سمكة أخرى.

(عندما يموت الأبطال)

ترك (ملفيل) بحارا واحدا ينجو ليخبر الجميع عن تلك المغامرة المجنونة التي قادها القبطان (آخاب) خلف الحوت الأبيض موبي ديك. لهذا اختار المؤلف رواية القصة بضمير المتكلم العائد لهذا الناجي الذي كان أحد البحارة.

أما (همنغواي) فترك بطل الرواية على قيد الحياة ليخبر الجميع عن مغامرته بنفسه. أما القصة في الكتاب فقد أتت بضمير الغائب العارف بما يدور في ضمير البطل.

الترجمة
في العصرين الإغريقي والبطلمي

ترجمة: محمد الدنيا

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

إن كانت الترجمة في مصر قد أُودعت ضمنياً في رعاية الإله «تحوت «، فاطر الكتابة والمسؤول عن تمايز اللغات، ورسول الآلهة وكاتبها، فإنه قد أمكن ربطها في اليونان بالإله «هرمس «، الذي يعني اسمه نفسه «المؤوِّل أو «الرسول «. إنه إله الفصاحة والبلاغة الذي تقدم له ألسنةُ من يضحَّى بهم كقرابين. وكان بفنه ليس فقط رسول الآلهة بل أيضاً ذاك الذي يرأس المفاوضات والرحلات. ونلمس هنا رمزية كاملة استخدمت منذئذ على نطاق واسع في الكتابات حول الترجمة. مع ذلك، من الغرابة بمكان، بل مما تتسم به الحضارة الإغريقية أيضاً، أنه لا يوجد في هذه الحضارة سوى القليل من الإشارات إلى التأويل رغم تميزها بوجود تبادلات اقتصادية (وبالتالي لغوية)، وأنها أهملت، بل واستخفت بالترجمة كموضوع دراسي وكممارسة أيضاً، رغم مكتسباتها الثقافية والفلسفية التي تتيح صياغة حالات تفكر بخصوص اللغة.

◊ مفهوم «الهمجي»: لغات أجنبية وترجمة

كان الإغريق، مثل المصريين، ينظرون إلى الشعوب الأخرى على أنها همجية / بربرية، وكان شعور التفوق هذا يستند إلى الوعي بامتلاك ثقافة راقية ولغة متفوقة على اللغات الأخرى في الوقت نفسه. إلا أن الكاتب الفرنسي «جاك لاكاريير «كان قد دعا إلى فهم عبارة «همجي «هذه بقدر أكبر من الرصانة، ورأى أن في تأويلها على هذا النحو ما يجعلنا نراها اليوم على أنها تنطوي غالباً على سمة استصغار الآخر؛ بينما قد لا يكون لعبارة «همجي «هذه دلالات الازدراء المنسوبة لها، وإنما هي ذات "فحوى لغوي وحسب؛ فالمقصود بالهمجي هنا هو ذاك الذي لا يتكلم الإغريقية، أو لا يفهم اللغة الإغريقية (Lacarrière, 1981: 13 – 14). يوضح «لاكاريير «أيضاً أن «هوميروس»»كان قد أطلق على "الكاريين"[سكان ««كاريا»جنوب غرب آسيا الصغرى]، عبارة "باربارофونوس"[وتعني ذوي اللغة البربرية = لا تُفهَم = غير متحضرة]، وكانوا من سكان آسيا الصغرى، ويمارسون عادات وتقاليد هي عملياً عادات وتقاليد الإغريق نفسها «(المرجع نفسه). إلا أنه يقر بأن العبارة تحمل في طياتها سمة سلبية من حيث أنها مشتقة من تسمية توحي بمعنى البداية / البدائية، انعدام الوضوح. وتشاطره في هذا الرأي المؤرخة الفرنسية «ماري – فرانسواز باسليز «(1986)، التي تشير إلى أن الشعور بالتفوق اللغوي والثقافي يتوافق وهذا المفهوم.

يظهر هذا الموقف في ملهاة «أرسطوفان»المسماة» الأخارنيون / أهل أخارنيس»، التي كتبها عام 425 ق.م خلال حرب البيلوبونيز (431 – 404 ق.م). في المشهد الأول، يعود «سفير الأثينيين» من بلاد الفرس يرافقه «سودارتاباس» مبعوثُ الملك الكبير. ويغدو استنطاق هذا المبعوث ذريعة لتقديم اللغة الأجنبية على أنها نوع من العصيدة، عديمة الشكل قياساً إلى اللغة الإغريقية، التي لا يمكن مجاراتها إلا بجهد تلفّظي. ومع ذلك يبقى الكلام المقال رغم كل شيء مبهماً وموضع تأويلات متناقضة. ومن هنا الشعور بالمحاذرة إزاء التأويل الذي وجد تجليه في القرن الخامس مع الزعيم الإغريقي «ثيميستوكليس» (525 - 460 ق. م)، الذي أراد رفض «عرضٍ من

الملك الفارسي حين اقترح عليه متابعة النقاش من خلال ترجمان «(Zuber, 1995: 86 / 1968).

صبغ شعور التفوق، والاحتراس، وغياب الاهتمام باللغات الأخرى موقف الإغريق إلى حد كبير بخصوص إمكان دخول الشأنين الأدبي واللغوي إلى بلادهم. وامتد هذا التحفظ حتى إلى العلاقات اللغوية بالمعنى الواسع للكلمة. وتشير «ماري - فرانسواز باسليز «إلى ندرة الاقتباسات التي تحاشوها ترجمة وتدويناً (Baslez, 1986: 286).

لم تظهر أية ترجمة خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، اللذين شهدا ازدهار المسرح والشعر مع «إسخيلوس» و«سوفوكليس» و«بنداروس»... وبنتيجة نظرة الاستصغار إزاء اللغات ومعظم الحضارات الأخرى، انعدمت ممارسة الترجمة، الرسمية، الشائعة والمثْبتة، في اليونان. وهذا ما نجمت عنه، فيما يتعلق ببقية التاريخ، صورةٌ لليونان لم تتلون إلا تدريجياً كبلاد مؤسسة للآداب

◊ ترجمة وانفتاح على الآخر

مع ذلك هناك استثناءات بارزة بهذا القدر أو ذاك لهذا الاستعلاء العرقي الضاري. نقع على أحدها في حوار «أفلاطون»وآخر لدى «هيرودوت «. توجه «أفلاطون «، الذي ولد في «أثينا»(428 - 427 ق.م) إلى مصر نحو العام 390. وربما تكون ذكرى هذه الرحلة هي التي دفعته في محاورتي «تيماوس « و»كريتياس «إلى تقدير العلاقات القائمة مع المصريين وواجبات الالتزام نحوهم على المستوى الثقافي. يشير «كريتياس» في هاتين المحاورتين إلى الرحلة التي قام بها رجل الدولة الأثيني «سولون» إلى مصر (600 ق. م)، ويذكر الحكاية التي تفيد بأن كاهناً مصرياً قد حدثه («سولون») عن أسطورة «أطلانتيس»، التي كان الإغريق قد نسوها، لأنه لم تكن لديهم تقاليد تاريخية، خلافاً للمصريين. إلا أن هذه الواقعة، التي رواها «سولون « هي في الواقع ترجمة (وهذا ما يفند الأسطورة التي تقول إن الإغريق لم يكونوا يترجمون)، ولو أنها ترجمة تخصيصية ذهبت حتى إلى حد ترجمة أسماء العلم: [كريتياس

يتكلم (113, ab)]

«ثمة تنبيه وجيز ضروري أيضاً قبل أن أدلي ببياني: لا تستغربوا حينما تسمعونني أعطي أسماء إغريقية لأشخاص همجيين عدة مرات! سبب ذلك في الواقع، وهو ما ستدركونه، أن "سولون" اكتشف أن الكهنة المصريين - الذين تحدثت عنهم - كانوا هم أول من خطوا هذه الأسماء وأدرجوها في لغتهم (المصرية). وقد استخبر («سولون») حول ما في هذه الأسماء من قيم دلالية وفي نيته بالضبط استخدام هذه الحكاية في خدمة أغراضه الشعرية؛ وفيما بعد أخذ «سولون» بدوره معنى هذه الأسماء ونقلها إلى لغتنا نحن، حيث أعاد تدوينها من جديد. وبالتالي فإن كتابات «سولون» هذه كانت موجودة لدى جدي، ثم لدي اليوم، وقد درستُها دراسة دقيقة وأنا طفل «(535-534: 1960/Platon, Critias, traduit par L. Robin 1950).

أما «هيرودوت «فقد ولد عام 484 ق.م في «هاليكارناسوس» في «كاريا»، وهو سليل «طبقة رفيعة، حسب موسوعة Suidas الإغريقية، التي تضيف: «ذهب للإقامة في "ساموس»هرباً من "ليغداميس"خليفة "أرتيميسيا"في حكم "هاليكارناسوس". وفي "ساموس"، تلقى علمه باللهجة الأيونية، وكتب في تسع مؤلفات تاريخاً يبدأ بعصر "قورش ' الملك الفارسي، و"كاندوليس"ملك "ليديا"». «إذن، فهيرودوت لم يكن إغريقياً من "البيلوبونيز»، وربما تفسر أصولُه ميولَه إلى معرفة الشرق أو على كل حال رؤيته المتزنة والخالية من الأحكام المسبقة تجاه البلدان التي توجه إليها». وهكذا، حسب «لاكاريير»أيضاً، فإن سرديات «هيرودوت»، الذي لجأ مع ذلك إلى التمييز التقليدي بين الإغريقي وغير الإغريقي (ومن ثم فغير الإغريقي»همجيٌّ/ بربري») فيما يتعلق باللغة، قد كشفت عن دقة تصنيف أكبر بين: [...] البرابرة هم الشعوب التي لا تتكلم الإغريقية، لكن الموهوبة بحضارة راقية، وغالباً جداً ما أشاد بها: الفرس أولاً، والميديين، والمصريين، والبابليين. ما عداهم، البرابرة الأدنى تحضراً، لم يطلق «هيرودوت «بشأنهم أي حكم تقييمي، غير أننا نستشف أنه رآهم غرباء لأنهم نفسُ صورةِ اللا إغريقي [...] (18 : 1981 Lacarrière-19).

عمل «هيرودوت»، فيما رواه بخصوص مصر، على تلطيف صورة حضارةٍ

إغريقية، متعالية ومزدرية، خلاقة، ومصدر كل شيء، ونموذجٍ مطلق؛ فهناك ما هو قبل الإغريق، ثمة دَين ثقافي على الإغريق يؤكده هنا شخص إغريقي، إذ يشير مراراً إلى حالات قرابة بل حالات بنوة بين جوانب الحضارتين. فضلاً عن ذلك، ليس هذا القص بلا علاقة مع الترجمة.

وفيما يخص الاقتباسات الثقافية، يوضح «هيرودوت «(II, 50):

في الواقع، أخذت اليونان عن مصر كل أسماء آلهتها تقريباً. جاءتنا من برابرة، وهو ما أقنعتني به أبحاثي، ذلك بشكل خاص من مصر على ما أعتقد. وباستثناء «بوسيدون»و»الديوسكوري «Dioscures (الإلهين الشقيقين التوأم)، مثلما سبق وذكرتُ، وكذلك «هيرا «و»هيستيا» و»تيميس»و»الكارايتات»Les Charites (إلاهات الحسن الثلاث) و»النيريدات «Néréides (حوريات بحريات، بنات الإله «نيريوس «)، فإن الألوهيات الأخرى كلها كانت مصر تعرفها على الدوام [...]. تلك هي إذاً العادات والتقاليد التي اقتبسها الإغريق من المصريين، وسأشير إلى أخرى غيرها (Hérodote traduit par 1992/Barguet 1964 : 142).

وهكذا، يعيد أصلَ وسطاء الوحي الإغريق إلى مصر. ويضيف «إن ممارسات العرافة في "طيبة "المصرية وفي "دودونا "اليونانية متقاربة جداً، وإن الاحتفالات المهرجانية وظاهرات الطواف والصلوات العامة تعود في منشئها إلى المصريين، ومنهم تعلمها الإغريق. وهاهو برهان ذلك كما أرى: للاحتفالات المصرية طابع ينم عن القِدم البعيد، بينما لم تمارس مثيلتها الإغريقية إلا في تاريخ حديث «(Hérodote traduit par Barguet 1964 : 142/1992).

وفيما يتعلق بالترجمة، حتى لو صح رسمياً أن الإغريق قلما ترجموا، فإن ما رواه «هيرودوت «يكشف عن شكل من الترجمة، عن تبادل أخبار، وتدوين معلومات باليونانية مكتوبة أصلاً بالمصرية. ويبدأ «هيرودوت «استعراضه لتاريخ مصر بهذه العبارات (II,99): «حتى الآن، قلت ما كنت قد رأيته، وحكمت وبحثت بنفسي. والآن سأروي لكم قصصاً مصرية مثلما سمعتها«؛ إلا أنه يضيف بضع ملاحظات شخصية (II,159): «كان الكهنة أحد أهم مصادر المعلومات (II,100): ها كم ما رواه لي الكهنة، [...] قرأ علي الكهنة من

كتابٍ أسماءَ ثلاثمائة وثلاثين ملكاً آخرين؛ [...] «(II, 159-160). أخيراً، أن يأتيَ لديه ذكرُ اسم فرعون كان قد خلف «سنوسرت «فذاك مؤشر، سبق أن لمسناه لدى «أفلاطون «، على أن الإغريق قد دونوا أسماء العلم المصرية باللغة اليونانية، وهذا ما يعتبر شكلاً من الترجمة: «كان له، كخلَفٍ، قال لي الكهنة، مصريٌّ من "ممفيس "يحمل اسم "بروتوس "باللغة اليونانية «. (Hérodote] 217 : 1992/traduit par Barguet 1964 [II, 112). إن من شأن ذلك كله أن يغير إلى حد ما الصورة التي يمكن أن نكوّنها حول حضارة إغريقية وسمت بالمتعالية.

◊ في العصر البطلمي

اتسمت نهاية القرن الخامس قبل الميلاد بحرب «البيلوبونيز «(431 – 404 ق.م)، التي انتهت بهزيمة «أثينا «أمام «اسبارطة «. وبعد خضوعها لحكومة الطغاة الثلاثين، استعادت «أثينا «الديموقراطيةَ على يد «ثراسيبولوس «. وقد خرجت مدن «البيلوبونيز «ضعيفة من هذه الصراعات كلها، وشهد منتصف القرن الرابع صعود قوة «مقدونيا «في ظل حكم «فيليب الثاني «الذي قمع مقاومة المدن الإغريقية خلال 338 / 339 ق.م في «خيرونية»، لتصبح بعد ذلك محميات مقدونية مع الاحتفاظ ببعض الاستقلالية.

كان الإسكندر قد ولد عام 356 ق.م في «بيلا «عاصمة مملكة مقدونيا. ومع بلوغه سن ثلاثة عشر عاماً، أوكل «فيليب «أمر تعليمه إلى «أرسطو «. وكبر الأمير الصغير بين قادة السلاح وبرفقة فيلسوف لم تبد العلاقة معه سلسة وهادئة على الدوام. ومنذ عامه السابع عشر، عبر عن شجاعة خلال حملة والده على «البيوتيين «(أهل «بيوتيا «اليونانية). وفي العام 336، اغتيل «فيليب «على يد فرد من حاشيته، فخلفه الإسكندر وعمره عشرون سنة *. وقاد في الحال عدة حملات عسكرية ضد المجاورين للمملكة لتوطيد أمن حدودها.

ومنذئذ، استأنف مشروع والده: إطلاق حملة ضد الخصم الموروث: الفرس. بدأ هذه الخطة منذ العام 334 ق.م باجتياز مضيق «هيليسبونت «(«الدردنيل

«)، ثم نزل باتجاه شواطئ آسيا الصغرى واستولى على ما فيها من ممالك صغيرة، قبل أن يواجه الفرس مرة أخرى في «أسوس «قرب حدود سورية الحالية. واستقبلته مصر بعد ذلك كمنتصر، وتوجه نحو «ممفيس» (منف) محاذياً نهر النيل، وأمر ببناء مدينة حول نواة «راكوتيس «(«راقودة «) على الطراز الإغريقي لتصبح الإسكندرية فيما بعد. إلا أن «الإسكندر «، المفتون بالتوغل في غزواته شرقاً وعمره 25 سنة، لم يشهد بناء المدينة. أوصلته مغامرته حتى نهر «الغانج «شمال الهند، ومات عام 323 ق.م بعد أن شيد العديد من المدن. وقد اتسمت نهاية عهده أيضاً في ميدان الفن ببداية الفترة الهلنستية، التي كانت مزيجاً من الفنون الإغريقية والمؤثرات الشرقية.

مع موت الإسكندر، تقاسم الإمبراطورية أخلافه من الجنرالات، حيث استأثر «بطليموس «ابن «لاغوس «(المولود في مقدونيا عام 360 ق.م) بإقليم مصر.

◊ بطليموس الأول (503 – 382ق.م)
◊ الإرث الإغريقي

أعلن مختلف الجنرالات الذين خلفوا الإسكندر أنفسهم ملوكاً من خلال جيوشهم، ودخلوا في صراعات. وفي العام 305، أعلن «بطليموس الأول سوتير «(«بطليموس الأول المنقذ «) نفسه بدوره ملكاً وحكم حتى العام 283 ق.م، وأرسى سلطة قوية لكن متنورة تركزت في بلاط الإسكندرية. وسيجعل البطالمة من مصر أول قوة تجارية عالمية وبحرية في تلك الأزمان، وسيحكمون حتى العام 30 ق.م (حينما أصبحت مصر مقاطعة رومانية عقب سقوط («أنطونيوس «و»كليوبترا «). وقد برزت في عهد «بطليموس الأول «سلسلتان من التدابير اتخذتا في إطار سياسته الدينية والثقافية لم تكونا بلا علاقة مع الترجمة.

ففي الميدان الديني، كانت عبادة «سيرابيس» من تقاليد المدن اليونانية، التي أرادت أن يكون لها إله تُنسَب إليه. والحالة هذه، جسد الإله الجديد، الذي أُوجد للمدينة اتحاداً بين «أوزيريس «، إله عالم الموتى، و»أبيس «إله

« ممفيس «الثور. لكن، إن كانت أصول واسم هذا الإله الجديد مصرية، فإن مظهره وصفاته كانت إغريقية. وقد صُور تمثالُه في ثياب إغريقية، جالساً على عرش تقليدي. وكانت ملامحه ملامحَ "زيوس"الملتحي، لكن ملطَّفة وحفِية «. .(1990/Forster 1922 : 44).

يكشف هذا الاتحاد، والمزج الذي يمثله، كما استقبالُ السكان له، عن المرونة والتسامح إزاء المسائل الدينية في العصور الوثنية القديمة؛ وعلى المستوى الثقافي، أبدى «بطليموس المنقذ «اهتماماً في إدارة شؤون الآداب والعلوم، فبنى متحفاً ضم، فيما ضم، المكتبة الشهيرة التي أنشئت نحو 290 ق.م. طور أيضاً سياسة شرائية منتظمة (حصل على قسم من مكتبة أثينا عام 286 ق.م). وبنيت مكتبة ثانية في «السيرابيوم «، معبد «سيرابيس «. وأضحت الإسكندرية قطباً ثقافياً عالمياً بالتبادل مع أثينا لفترة من الزمن.

وإن لم يكن إغريق العصر الكلاسيكي، وبشكل عام إغريق «البيلوبونيز «، قد ترجموا إلا قليلاً، فإن الأمر لا ينسحب على الحضارة التي نمت برعاية البطالمة، وبشكل خاص في عهدي ملكيهما الأولين؛ بل على العكس في ذلك الزمن، وبرغبة من الملوك، ظهرت الرغبة في الحصول عبر الترجمة على أعظم النصوص الباطنية، والتاريخية، والدينية لمختلف الجماعات التي تشكلت منها المملكة.

يعزو بعض النصوص (المنسوبة إلى البحاثة البيزنطي «تزيتيس «Tzétès) إلى «الإسكندر المقدوني «رغبته في الترجمة بهدف كسب الثقافات الأخرى «؛ كما يشير المؤرخ الإيطالي «لوسيانو كانفورا «(Luciano Canfora 1989 :215) إلى حكاية مؤرخ أرميني اسمه ar Abas Katina كان قد عثر على نص مكتوب في «نينوى «بعد أن أرسله ملِكه في مهمة إلى هذه المدينة خلال القرن الثاني قبل الميلاد بغرض إحضار وثائق، وقد بدأ هذا النص على النحو التالي: «يحوي هذا الكتاب، المترجم عن الكلدانية بناء على أوامر الإسكندر المقدوني، على التاريخ الحقيقي لأجدادنا «(traduction M. Ballard): لكن في الحقيقة البطالمة هم الذين طوروا فعلياً هذا النوع من المشروعات.

طلب «بطليموس الأول «من «المؤرخ والفيلسوف اليوناني «هيكاتيوس

الأفديري «عدداً من الأعمال حول اليهود وحول مصر. «كان هذا المستشار في بلاط الملك أول من طبق، بطريقة منهجية، النظريةً التي تضع الثقافة والدين الإغريقي في حالة تبعية للشرق، أي لمصر والحالة هذه «(Le Boulluec 63 : 1992) ؛ ولم يكن هذا المشروع بلا قصد خفي، ذلك أن السلالة البطلمية الجديدة كانت حريصة على تثمين قيمتها وإعلائها في كل الميادين.

هل ينبغي النظر إلى كتاب «تاريخ مصر «، الذي ألفه الكاهن «مانيتون «بناء على طلب «بطليموس الأول «على أنه ترجمة؟ نعم، إلى حد ما، ذلك أن هذا المؤلَّف بأجزائه الثلاثين يمثل مجموعة من النصوص المصرية: «لم يصف عملُه فقط الأحداث منذ العصور الأقدم، بل تطرق أيضاً إلى عادات وتقاليد السكان ودينهم؛ وترجم إلى اليونانية نصوصاً مصرية أصلية» (1990/Vercoutter 1986 : 15). إلا أن هذا المؤلَّف اندثر إبان حريق مكتبة الإسكندرية في العام 47 ق.م.

◊ بطليموس الثاني فيلادلفوس (582 – 742ق. م)

تابع «بطليموس فيلادلفوس «سياسة أبيه الثقافية، وأوعز بترجمة التوراة لأسباب تبدو ثنائية الطابع؛ ففي ذلك الزمن، يبدو أنه كانت هناك جالية يهودية كبيرة في الإسكندرية لغتها الطبيعية كانت اليونانية؛ فضلاً عن أن العاهل كان يود استمالة هذه الجماعة رغبة منه في معرفة أفضل بنصوصها الدينية، ومن هنا إيعازه بإنجاز هذا المشروع الترجمي.

ترافق طموح البطالمة بعمليات جمع للمخطوطات حتى عبر الشراء والاستعارة للنسخ؛ ويروى أن «بطليموس الثالث إفيرجيتيس «قد احتفظ بالنسخ الأصلية من كبريات مؤلفات «سوفوكليس» و«أوريبيد «و«أسخيلوس «، ولم يُعد لليونانيين سوى النسخ التي أمر بإنجازها.

◊ بطليموس الخامس (012-181 ق.م): حجر رشيد

من مصر أيضاً، في زمن البطالمة، جاءت حجر رشيد التي انطوت دون شك على واحدة من أقدم ترجمات العصور القديمة. وقد اكتشف هذا الأثر في أيلول 1799 خلال أعمال تحصينية لجيش «بونابرت «. وقد ضمت هذه المسلة

ثلاثة نقوش: اثنين من النصوص أُنجزا بنمطين من الكتابة (الهيروغليفية والديموطيقية) وترجمةً لهذا النص بالإغريقية. كان ذلك بمجموعه قد تم في العام 196 ق.م في عهد «بطليموس الخامس «، ويعلن في جوهره أن: «بطليموس عمل على إعادة فتح قنوات مصر كلها، واستخدم من أجل ذلك عدداً ضخماً من العمال، وأنفق مبالغ طائلة، واستغرق ذلك ثماني سنوات من حكمه (47 : 1983 Hartleben-48). وكانت المقارنة بين هذه النصوص هي التي مكّنت عالم الشرقيات الفرنسي «شامبليون «من فك رموز الحروف الهيروغليفية عام 1822. وقد عكس حجر رشيد وضع مصر اللغوي في ذلك العصر، وتطور نظامها الكتابي في الوقت نفسه.

كانت مصر آنذاك دولة ثنائية اللغة، حيث الإغريقية هي الرسمية، ولغة الطبقة المهيمنة، بينما بقيت المصرية لغة القسم الأكبر من السكان الأصليين. إلا أن الكتابة المصرية ما كفت عن التطور منذ الألف الثالثة قبل الميلاد، حينما تشكلت حروف الكتابة الهيروغليفية. ويشير عالم المصريات البريطاني «آلن غاردينر «Alan Gardiner إلى أن الأسماء التي أعطيت إلى مختلف الأنماط الكتابية إنما عيّنها «شامبليون «ومعاصروه على أساس مصادر مختلفة، ولا يمكن تطبيقها إلا على العصر الإغريقي – الروماني؛ أما عبارة «هيروغليفي «فكان قد استخدمها «إكليمندس الإسكندري «(«تيتوس فلافيوس إكليمندس») المولود في «أثينا» (150 – 215 م) وأحد أعلام الكنيسة المصرية الأوائل(10 : 1961 Gardiner) . تتشكل هذه الكلمة من جذرين إغريقيين: hieros : «مقدس «وgluphein : «نقَشَ «، وتعني حرفياً «النقش المقدس «، وتستمد اسمها من أن هذه المنظومة كانت مستخدمة في العصور القديمة لغايات التسجيلات التي تنقش حصرياً على جدران المعابد. ويشيرون بها اليوم إلى الكتابات التصويرية كلها، بدءاً بالعلامات المحددة والملونة التي تزين القبور وحتى الأشكال المبسطة من هذه العلامات التي كانت تكتب بواسطة أداة من القصب على أوراق البردي لأغراض دينية. والهيروغليفية هي الشكل الأساسي الذي تطورت من خلاله أنماط الكتابة الأخرى.

ظهرت الكتابة الهيروغليفية نحو الألف الثالثة قبل الميلاد، أي بعد بضعة

قرون من ظهور أولى الخطوط الكتابية التصويرية السومرية. كانت الحروف الهيروغليفية، هذه العلامات المشتقة جزئياً من فن التصوير، تنحَت أو ترسَم على نحو متصل على ورق البردي. ومن هنا، تطورت كتابة متصلة الحروف عرفت باسم «الهيراطيقية «، التي نافستها هي أيضاً، منذ نحو 715 ق.م، كتابةٌ أخرى أكثر بساطة مستمرة الحروف، تتوافق أيضاً وآخر حالة للغة: الديموطيقية، التي شكلت الكتابةَ الشائعة في زمن البطالمة. وهكذا، وجد علماء المصريات أنفسهم أمام نص مبهم منجز وفق شكلين، وبترجمة إلى الإغريقية. لذلك، سعوا للاستعانة في مشروع فك الرموز بالمرحلة الرابعة من تحولات اللغة المصرية: القبطية. لقد اقتبس هذا البديل اللغوي المتأخر (القرن الميلادي الثالث) الكثير من الإغريقية في التدوين، غير أنه احتفظ بسبعة أحرف مشتقة من الهيروغليفية. وحسب «غاردينر «(Gardiner,1957 : 6, traduction M. Ballard)، «فإن القبطية لغة شبه اصطناعية بقدر ما، صاغها رهبان المنطقة المسيحيون، متأثرة على أية حال بمؤلفات الكتاب المقدس الأدبية الإغريقية «. كما نجد لدى «غاردينر «وصفاً لخاصيات اللغة المصرية ذا علاقة بسيكولوجية الشعوب: «السمة الأبرز في هذه اللغة بكل مراحلها هي واقعيتها الحسية، اهتمامها بالأشياء والأحداث الخارجية على حساب امتيازات أكثر ذاتية لها دور مهم

جداً في اللغات الحديثة (إن لم نقل التقليدية). ونجد أن الدقائق الفكرية التي تتضمنها عبارات مثل «يمكن «، «لا بد «، «قد «، «يكاد «، وكذلك حالات التجريد، مثل «السبب «، «الدافع «، «اللزوم «تنتمي إلى مرحلة لاحقة من مراحل التطور اللغوي؛ ربما يعود ذلك إلى أن المزاج المصري كان ينفر من مثل هذه الدقيقات الفكرية «(traduction M. Ballard ,4 : 1957).

◊ بيرغامون والرَّق

تطورت مملكة «بيرغامون «في منطقة لا تبعد كثيراً عن مصر. في البداية، وبعد تقاسم إمبراطورية الإسكندر، كانت هذه المنطقة جزءاً من المملكة السلوقية. وقد أفضى تمرد ضد «أنطيوخوس الأول «، الملك السلوقي، إلى

نشوء دولة هلنستية شهدت أوج ازدهارها في عهد الأسرة الأطلّية الهلنستية. وأضحت «بيرغامون «في ظل حكمها مركزاً ثقافياً وفنياً مهماً مجهزاً بمكتبة عظيمة. وفي هذه الأثناء، كان الرق هنا ينافس ورق البردي تدريجياً إلى أن حل محله في القرن الميلادي الرابع، إذ كان ينطوي في الواقع على مزايا عديدة: سعة الانتشار لعدم ارتباطه ببلد واحد، حيث كان ينتج من جلود الحيوانات، ومتين، وقابل للكشط والحك، ومن ثم إمكانية تصحيح الكتابة، التي غدت متيسرة على وجهي الجلد كليهما.

اتسم هذا الجزء الأول من العصور القديمة بظهور حضارات مقطَّعة عكس فيها غياب الترجمة انعدامَ التبادلات على المستوى الثقافي، ولو أنه يمكن الكشف عن حالات من التآثر. وقد أطلقت الفترة الهلنستية (المرحلة التاريخية الأخيرة من الحضارة الإغريقية التي امتدت من وفاة الإسكندر عام 323 ق.م حتى هزيمة كليوباترة السابعة في معركة «أكتيوم»عام 31 ق.م)، التي اتسمت بانفتاح الإسكندر، عمليات ترجمة أسطورية في الميدان الذي كرس لأداء دور كبير على المستوى الديني كما على المستوى الثقافي.

* «لنتذكر أنه لا يتوفر أي نص يؤرخ لهذا العصر، وأنه لم يعثر قط على الروايات، واليوميات والمدونات كلها التي أمكن أن يحررها رفاق الإسكندر، وأن النصوص التاريخية الوحيدة المتعلقة به هي تلك التي جاءتنا من الفيلسوف اليوناني «بلوتارخس» والمؤرخ الروماني «كوينتوس كورتيوس روفوس «والكاتب الإغريقي من العصر الروماني «أريانوس»، التي كتبت بعد أربعة قرون من وفاته «(Lacarrière, 2002 : 11-12).

المصدر

ANTIQUITÉ ET TRADUCTION
De l›Égypte ancienne à Jérôme
Michel Ballard Par
:Presses universitaires du Septentrion, 2019 Éditions

الرواية والفن السابع

هيلانة عطا الله

شاعرة وأديبة من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

شهدت علاقة الرواية بالسينما نقاشاتٍ مطولةً، وكُتبت حولها دراساتٌ كثيرة رصدت طبيعتها وأبعادها علمياً وجمالياُ بغية تقريب الآليات الفنية والتعبيرية بينهما، إنها علاقة تكاملية قائمةٌ على مبدأ الإفادة والاستفادة بين الفنون بحثاً عن صيغ جمالية جديدة، تتوافر فيها مقومات أكثرُ قدرةً على الوصول الى المتلقي أي القارىء في الرواية والمشاهد في الفيلم. وقد يختلف هذان الفنان في الشكل الخارجي لجهة طريقة إيصال الخطاب، إلا أنهما يلتقيان في الغاية.

فالرواية سرد أدبي يتيح للقارئ الارتحال الذهني والخيالي عبر مجموعة من الجمل التي تتضمن حكاية ما ينتقيها الكاتب من تجربته الواقعية، ومن خبرته الأدبية التراكمية والخيالية أحياناً، ليقدم لقارئه تجربته بين ضفتي كتاب؛ بينما الفن السينمائي يستخدم متواليات من الصور المرئية بصيغة احترافية متواترة على شكل شريط بصري يعرض للمتلقي الحكاية وينقلها من صورة كانت مقروءة على الورق إلى مشهد حي مرئي. إلا أن هذه العلاقة تتعرض لاجتهادات متضادة، وإن لم تصل حد القطيعة، فقد قال بعض صنّاع السينما بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية ضعيفة لإمكانية تجاوزها عند المعالجة السينمائية، بينما قال البعض الآخر بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية مرموقة لها شهرتُها لأنها من وجهة نظرهم ترفع مستوى الفيلم، وفي هذا السياق قد يتابع مؤلف الرواية مراحل كتابة السيناريو والإخراج ليحولَ دون التصرف بروايته، إلا أن فريقاً كبيراً من النقاد يرى أنه لا يضير مؤلفَ الرواية إذا تصرف بها الفريق السينمائي بحدود، ولا يعتبر هذا خيانة للرواية بل إثراءً لها .

وعلى جانب آخر يقول الباحث «ارنست لند جرن « في كتابه « فن فيلم «: لا يمكن للسينمائي أن يعتمد على الوصف كما يفعل القصصي، بل يجب عليه أن يقدم عرضا خلاقا لأحداثٍ تقع فعلاً، ولا يكفي أن يصف الشخصيات، بل يجب أن يقدمها من خلال أعمالها..

ولتحقيق هدف هذه الدراسة، علينا أن نشير الى ما يلي:

-1 يعتبر الوصف من أهم مكونات الرواية، بينما الفيلم ليس من شأنه هذا، لان الوسيلة الخطابية في الرواية هي المفردات، بينما تنحصر الوسيلة في الفيلم بالصورة وملحقاتها.

-2 أن الرواية متواليةٌ سرديةٌ لغوية تنطوي على حكاية، بينما الفيلم متوالية صورية بصرية تنطوي على حكاية ايضا.

-3 أن صدمة الصورة في الفيلم تختلف عن صدمة اللغة في الرواية، وبالتالي فان شروط التلقي تختلف بينهما، وكل منهما يستلزم عملياتٍ إدراكيةً

وتخييليةً متباينة في الوسيلة الخطابية بين الألفاظ في الرواية وبين الصور في الفيلم.

هناك الكثير من الأفلام يمكن أن نقدمها كنماذج تطبيقية على طبيعة العلاقة بين الرواية وبين الفيلم كما هو الحال في رواية «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ التي أخرجها بفيلم المخرج المصري حسين كمال والذي حظي بمشاهدين قد يشكلون أضعاف عدد قراء الرواية ؛ ويمكن أن نشير الى أن نجيب محفوظ في رواية « بين القصرين» يسهب في وصف شخصية أحمد عبدالجواد ربِّ الأسرة الصارم المتشدد والذي لا يفوته وقت الصلاة ويسمونه باللهجة المصرية (سي السيد) إلا أنه في الخفاء لا يحرم نفسه من ملذات الحياة بل وموبقاتِها، ويمنح نفسه سلطاتٍ تفوق آدميته، يقول لزوجته أمينة حين تعاتبه على كثرة سهره خارج البيت:

« أنا رجل، الآمر الناهي، لا أقبل على سلوكي أيةَ ملاحظة، وما عليك إلا الطاعة، فحذاري أن تدفعيني إلى تأديبِك « .

وبالمقابل نرى زوجته أمينة الخانعة كما وصفها نجيب محفوظ:

«هي العادة التي توقظها في هذه الساعة، عادة قديمة صاحبت شبابها منذ مطلعه ولا تزال تستأثر بكهولتها، تلقّنتها فيما تلقّنت من آداب الحياة الزوجية، أن تستيقظ في منتصف الليل لتنتظر بعلها حين عودته من سهرته فتقوم على خدمته حتى ينام».

هذا ويمكننا رصد مظاهر التطور في الكتابة الروائية باستلهامها الفن السينمائي، خاصة في بناء الصورة وما يرتبط بها من آليات كالتقطيع والمونتاج واللون والإضاءة والموسيقى والديكور وهيئة الشخصيات وما إلى ذلك، فتستوقفنا الحركة الروائية الجديدة التي وظفت تقنيات السرد الفيلمي في الغرب، خاصة لدى روادها أمثال ألان روب غرييه، ونتالي ساروت، وميتشل بوتور، وجان ريكاردو، وكلود سيمون، ومارغريت دورا وغيرهم.. وقد توسلوا جميعا تقنيات السرد الفيلمي على مستوى السرد الروائي وبناء الحكاية، ولدى العرب كثير من الروايات العربية والعالمية التي تم تحويلها إلى أفلام سينمائية،

منها ما شهدت تدخلاً إيجابياً، أضاف إلى رصيدها تأثيراً ومتابعةً، ومنها ما غيّر واجتزأ وحذف بعض الشخصيات التفاعلية والفواصل التاريخية في سرد الحدث رغم أهمية التاريخ ضمن سيرة الحكاية المرئية ليتمكن المشاهد من توثيق المرحلة التي وقعت فيها الأحداث وإسقاطاتها الحالية مقارنة مع الزمن الذي يعرض فيه الفيلم ؛ فعلى سبيل المثال رواية نجيب محفوظ « القاهرة الجديدة « التي حولت إلى فيلم تحت اسم « القاهرة 30 « ورواية حنا مينة في فيلم « الشراع والعاصفة « الذي أعد السيناريو له غسان شميط وفيه يتجاوز البطل البحار زهدي الطروسي زمكانية الحدث لتغدو صفاته هي صفات الفقراء الطيبين في كل زمان ومكان :

« كان الطروسي يحب الفقراء من الصيادين وعمال البناء ويكره الصيد بالديناميت ولا يحب الواشين والبلطجية، ويكره الاستعمار، وكان أيضا معتزاً بعروبته، وكان فحلاً وشهماً وشجاعاً وزيرَ نساء.. «

فالمتابع لكلتا الروايتين والفيلمين يشعر بالفصل بينهما على شكل فجوة إدراكية بين المقروء وبين المرئي، فبينما يبحر المتلقي للرواية المقروءة بخياله بصور ومشاهد مختلفة، تصيبه الدهشة حينما تُترجَم إلى صور مرئية مع أنها لا تطابق خياله التسلسلي الذي كونه من القراءة، وبالتالي يقود ذلك إلى الانتقاص من القيمة الفعلية للرواية مقارنةً بالفيلم من حيث التأثير مع أن الرواية هي الأصل.

ومع ذلك يمكننا القول أن حركة الرواية الجديدة التي نضجت معالمها الفنية منذ أوائل الخمسينيات كان لها تأثير ملحوظ في تطور الكتابة الروائية في الأدب العربي، ومن أهم مظاهرها الانفتاح على تقنيات الكتابة السينمائية، وتوظيف تقنيات السرد الفيلمي، وصولاً إلى جيل الستينيات كالروائيين المصريين صنع الله ابراهيم ويوسف القعيد، والمغربي محمد زفزاف، والأردني غالب هلسا، واللبناني ربيع جابر، والسوري هاني الراهب الذي اعتبره النقاد « أنموذجاً للروائي المجدد، لأنه عمل على تطوير الرواية ببحثه الدؤوب عن التقنية الروائية واقتصاد اللغة، فالتوتر اللغوي عنده يستمد نسيجه من تصور موحد للغة باعتبارها هيولى لاتزال في حالة الصيرورة « .

وفي كل الأحوال هناك لغة مشتركة بين النص الأدبي وبين العرض السينمائي، سواء ابتعدت رؤية المخرج عن سرد الرواية أو تطابقت معه، هذا ما يمكّنني من إسقاطه على رواية حسيبة للكاتب السوري خيري الذهبي التي أخرجها للسينما المخرج السوري ريمون بطرس، وأنتجت الفيلم الهيئة العامة السورية للسينما عام ٢٠٠٨ كأول فيلم سوري بهذه التقنية العالية.

«حسيبة» قصة امرأة حاربت إلى جانب أبيها مع الثوار وعاشت بينهم في الجبال في بدايات القرن العشرين ثم سكنت أحد أحياء دمشق لتتزوج من تاجر لا يروم سوى أنوثتها، فينقلها بشكل فجّ من حياة المرأة الثائرة إلى المرأة الأسيرة بين جدران بيتها المتفانية لإرضاء رغبات زوجها حيث تواجه في منزله مآسيَ عديدةً بسبب مشروطيتها الاجتماعية، فتغدو النهايات المفجعة هي السمة المميزة لمصائر الشخصيات الأنثوية في الرواية، إلا أن البطلة حسيبة تتغلب على مآسيها بالعمل الذي لم يكن أمراً مقبولاً في عصرها، وفيه تكون حسيبة مثالاً للتحولات التي رصدها الكاتب في التاريخ السوري، فنراها (أخت رجال) حيناً وحيناً أنثى بمعنى الكلمة، ونرى أيضاً السكينة والخفر على محياها وهي تقف في وجه أبيها تمنعه من الذهاب إلى الحرب ثانيةً رأفة بعمره ووضعه الصحي، وتقف أيضاً في دكان زوجها تعمل بالتجارة في السوق الدمشقية عندما تعاني من الفاقة.. كل تلك الصور شاهدناها في فيلم سينمائي مدته ساعتان ونصف الساعة، استطاع فيه ريمون بطرس أن يصنع من الرواية أشخاصاً وحيواتٍ على الشاشة مع حفاظه على فكرة الرواية، وذلك بسبب ميزة الوحدة السردية التي وسمت الصفات النفسية للشخصيات، وتجسيدها للواقع بحسب الموروث الشعبي الذي اتكأ على الخرافة، كما هو حال البطلة حسيبة وحمدان وخالدية مع من سماه الراوي شيخ البحرة ومن معه من كائنات غامضين ومتسلطين يحضرون ليسكنوا الأمكنة في الليالي خلسةً، ويمنحون رضاً أو غضباً وغنىً أو حاجةً، فتعاني الشخصيات من الصراع الذي يختلط فيه الواقع بالوهم. فيلم (حسيبة) يضرب جذوره في عمق الحياة الدمشقية لتصير تفاصيله (رسالة الحب إلى الشام وأهلها وحجارتها وعمارتها وتاريخها بوصفها اختزالا لتاريخ عمره أكثرُ من خمسة آلاف عام) كما صرح المخرج ريمون بطرس.

ومن السينما السورية المعاصرة ظهر علينا المخرج نجدت أنزور بفيلم « فانية وتتبدد « الذي يبدأ بمشاهد يوزّع فيها رئيس المجلس الشرعي في تنظيم داعش السبايا على (المجاهدين) وسط طقس احتفالي بمباركة أمير الجماعة، فيما تحاول سيدة مثقفة الحفاظ على توازنها كمعلمة وأم بمواجهة داعش والفكر الذي يفرضه على أبناء المنطقة الواقعة تحت سلطته، وتقوم بمواجهة الشيخة أم ياسين التي تدرّس في المدرسة ذاتها. لكن المعلمة تقع فريسة مخاوفها على طفلتها التي يقع الأمير بغرامها، ويعمل على سوقها إلى فراشه كزوجة، وتتضاعف مأساة الأم حينما تقف وجهاً لوجه أمام الأمير الداعشي، ثم يعتقلها التنظيم، لتشهد في سجنه أفظع الممارسات اللاإنسانية. ركّز فيلم فانية وتتبدد على فكر تنظيم داعش الذي لا يمت إلى الإسلام الحنيف بأي صلة، مؤكداً على أن المواجهة الأساسية معه فكرية، بالتوازي مع الجهود العسكرية، وبشّر الفيلم بزوال داعش منذ عتبة العنوان « فانية وتتبدد «، ورسم أنزور لذلك سيناريو يقوم على فكرة تعاون أحد عناصر داعش من أهل البلدة الذي تراجع عن ضلاله فاختار الانحياز لإنسانيته، وأهله، والوقوف إلى جانب الجيش.

كما أخرج نجدت أنزور فيلم «دم النخيل» الذي يختزل ما تعرضت له مدينة تدمر من خلال ثلاثة شباب من أطياف متنوعة من أفراد الجيش العربي السوري قتلوا على يد تنظيم «داعش» فيقول المخرج أنزور: «أردنا أن نقدم مفهوم الشهادة في سبيل الوطن كثيمة أساسية للفيلم مع التركيز على أن استمرار الحياة جاء بفضل تضحيات الشهداء وبطولات الجيش العربي السوري إضافة إلى إبراز شخصية العالم الشهيد خالد الأسعد الذي رفض أن يخرج من تدمر وأن يعطي إرهابيي داعش المعلومات عن أماكن إخفاء الآثار التدمرية لافتاً إلى أن الفيلم يصب في صناعة ذاكرة سينمائية للحرب على سورية.

وبالانتقال إلى إيران نجد للسينما تاريخاً عريقاً منذ عام ١٩٠٠ للميلاد حتى ظهور فيلم (دخترِ لر) أي (الفتاة اللُّرية) نسبة إلى مقاطعة لورستان في ثلاثينيات القرن التاسع عشر كأول فيلم إيراني ناطق، وكانت فكرة الفيلم

مستوحاةً من رواية شعبية تعرف باسم جعفر وجلنار، يسلط الضوء على حياة جلنار التي خطفها قطاع الطرق وأرغموها أن تعمل في مقهى وتتعرف على الضابط جعفر وتتوطد العلاقة بينهما ويتعلّقان ببعضهما كثيراً وتجري أحداث الفيلم إبان الحرب العالمية الأولى.. إذ يتم القبض على جعفر وجلنار من قبل قطاع الطرق، لكن جعفر يقتل العديد منهم، وخوفًا من الانتقام من قبل العصابة المتبقية، يهرب الزوجان إلى الهند، ويعيشان في بومباي بحثاً عن الأمان الذي كان مفقوداً في إيران ذلك الوقت، ثم يعودان لاحقًا إلى وطنهما عندما يعلمان أن الحكومة الجديدة أعادت القانون والنظام إلى البلد، حظي هذا الفيلم باستقبال جماهيري قل نظيره وشكل نقطة بداية لصناعة أفلام إيرانية أخرى رغم الجدل الذي أثير حوله آنذاك.

واستمر هذا الفن صعوداً وهبوطاً حتى انتصار الثورة الإسلامية في إيران وخلال عامي 1979و 1983 وقع الفن السابع بشيء من الفوضى، وبحلول عام 1987 ومع إعادة تنظيم إنتاج الأفلام بما يتناسب مع ظروف الثورة الإسلامية ظهرت مجموعة من الكوادر السينمائية الشابة كمحسن مخملباف وإبراهيم حاتم كيا ومجيد مجيدي وأبوالفضل جليلي إلى جانب الكبار من الحقبة السابقة كعباس كيارستمي وبهرام بيضايي وداريوش مهرجويي لتسهم بصنع أفلامٍ تتناسب مع توجهات تلك الفترة التي تزامنت مع الحرب المفروضة على إيران.

والملفت في الأمر الحضور النسوي البارز خلال السنوات التي تلت انتصار الثورة الإسلامية في إيران وحتى اليوم فقد سطعت مخرجات وكاتبات سيناريو بسوية مكنتهن من منافسة الرجال امثال رخشان بني اعتماد وبوران درخشنده وغيرِهما.

ونلاحظ كثافة عقد المهرجات السينمائية السنوية في إيران كمهرجان أفلام فجر الذي يؤدي دوراً مهماً في جذب اهتمام الشباب إلى السينما الأمر الذي أسهم في تطور الفن السابع في إيران.

وفي هذا السياق حصلت السينما الإيرانية وبفضل إبداعات مخرجيها على معظم الجوائز الوطنية والعالمية كجائزة مهرجان (كان) السنيمائي في فرنسا

المقدمة للمخرج عباس كيارستمي على فيلمه « طعمِ گيلاس « أي طعم الكرز الذي يصور فكرة الموت والرغبة في الانتحار من خلال سرده لقصة رجلٍ مكتئب سوداوي حتى لم يعد يطيق العيش فانتهى إلى قناعته بضرورة إنهاء حياته، فقرر أن يتناول حبوباً مخدرة وينامَ في حفرة شبيهة بالقبر منتظراً قدوم شخص قد اتفق معه مسبقاً ليهيل عليه التراب، وبذلك يجد نفسه مدفوناً في باطن الأرض دون أن يمتلك فرصة للتراجع في حال أفاق من نومه، ورغم سهولة الخطة إلا أن المأساة تتمثل في عدم عثوره على الشخص الذي سينفذ عملية ردم الحفرة، لذلك يقوم بالبحث عن شخص للقيام بمهمة دفنه بعد الانتحار، فيلتقي بجندي، وبطالب يدرس الدين، وأخيراً برجل يعمل محنطاً للحيوانات فيوافق على المهمة لأن له ابناً مريضاً يحتاج للعلاج، إلى أن ينتهي الفيلم بذهاب بطل الفيلم بديعي إلى الحفرة والاستلقاء فيها منتظراً محنط الحيوانات ليهيل عليه التراب، ولكن تتمخض الأحداث عن انتصار الحياة على الموت.

وتطل شخصية الشاعرة المعروفة فروغ فرخزاد بفيلم وثائقي قصير بعنوان « خانه سياه است « أي البيت أسود صورته كمستعمرة للجزام ومزجت فيه بين الواقع والخيال مزجاً فريداً جديداً. ومن الأفلام المؤثرة فيلم « بچه هاى آسمان « أي أطفال السماء سيناريو وإخراج مجيد مجيدي الذي قدمه عام 1997 بفكرة بسيطة وبأدوات فنية عادية وبرؤية واقعية وبممثلين أطفال غيرِ محترفين، هو من درّبهم على التمثيل وصنع منهم قاماتٍ سينمائيةً، فاكتسب الفيلم شهرة في الأوساط السينمائية، حتى أن بعض المدارس راحت تدرسه في اليابان، فأوصل السينما الإيرانية لأول مرة الى الأوسكار. يحكي الفيلم قصة عائلة فقيرة جداً، يعاني الأب كثيراً لكسب المال والرزق لإعالة عائلته المكونة من طفلين علي وزهرا وزوجته المريضة، وفي أحد الأيام يتمزق حذاء زهرا، فيقوم أخوها علي بأخذه للتصليح، وبعد إصلاحه يضعه في مكان خاطئ وهو يشتري الخضار لأهله، وبهذه اللحظة يمرعامل النظافة ويأخذ الحذاء لاعتقاده بأنه مجردُ قمامة، وهنا تحدث الكارثة، أين الحذاء؟ فتش علي في كل مكان دون جدوى، ماذا عليه أن يفعل؟ أخبى أخته فحزنت، ورجاها ألا تقلق ووعدها بإعارتها حذاءه بالتناوب من أجل الذهاب إلى

المدرسة شرط ألا تخبر أبويهما كي لا يحزنا، ومرت الأيام وصار الأخوان يتبادلان الحذاء ولهذا صار علي يتأخر عن المدرسة يومياً، كما أن زهرا في أحد الأيام تعثرت بسبب حذاء أخيها الكبير بالنسبة لقدميها ووقعت في بركة الماء، وبقي الأمر هكذا حتى أقيمت مسابقة في المدرسة يتم فيها منح الفائز بالمركز الثالث زوجاً من الأحذية ويحاول علي أن يحظى بالمركز الثالث بدلاً من المركز الأول ... وبذل جهدا جبارا ناجما عن إرادة صلبة ففاز في المسابقة وحصل على زوج من الأحذية.

كما قدم مجيدي فيلماً بعنوان (أبناء الشمس)، الذي رُشِّح الى القائمة القصيرة من ترشيحات جائزة أوسكار كأفضل فيلم أجنبي. وخلال السنوات بين فيلمي (أبناء السماء) و (أبناء الشمس) قدم المخرج ستة أفلام أخرى، أكسبته سمعة عالمية في قائمة المخرجين العالميين المتميزين .

فيلم (أبناء الشمس) لا يشبه فيلم (أبناء السماء)، ولكن كلاهما يعتمد فكرة بسيطة غير مطروقة، و كلاهما تم إخراجه بطريقة مجيد مجيدي الواقعية، ولكنها الواقعية التي لا تلامس الواقع فقط، بل تتغلغل فيه وتخرج بواقع مصنوع سينمائياً. ولكلا الفيلمين اختار المخرج أبطاله من الشارع، وهو الأسلوب الذي ابتكرته السينما الإيطالية التي أثرت بالسينما الإيرانية كثيراً، و لعل صورتي الفتى مير فرخ هاشميان و الفتاة بهاره صدّيقي اللذين مثلا دور الشقيقين (علي) و(زهرا) في فيلم (أبناء السماء) مازالتا عالقتين حتى اليوم في أذهان الناس بأدائهما الباهر.

من نافلة القول أيضاً أن نذكر فيلم «به وقت شام» أي بتوقيت الشام الذي تم عرضه عام ٢٠١٨ للمخرج الإيراني ابراهيم حاتمي كيا، وتدور أحداث الفيلم حول طيار إيراني وابنِه كطرف مساعد في مهمة طائرة إيرانية تحمل شحنة من إمدادات الإغاثة الإنسانية إلى الشعب السوري في المناطق المحاصرة من قبل المجموعات الإرهابية وتقلع الطائرة من مطار تدمر حاملة الجرحى وبعضَ النساء والأطفال فتتعرض للخطف من قبل عناصر ينتمون إلى تنظيم داعش كانوا قد تسللوا إلى الطائرة بهيئة أسرى، وهو فيلم مؤثر للغاية من حيث التشويق في تواتر الأحداث إلى درجة يشعر فيها المشاهد أنه في ساحة معركة حقيقية .

◊ كنوز الأدب:

استخدم الأديب الفلسطيني غسان كنفاني ضمير الغائب في رائعته « عائد الى حيفا « لتقديم شخصيتيه الرئيستين، إلا أن المخرج العراقي (قاسم حول) استخدم ضمير المتكلم ليقدم ما يحدث من وجهة نظر الكاميرا، بينما في الرواية من وجهة نظر بطل الرواية سعيد. صدرت الرواية بطبعتها الأولى عام ١٩٦٩ وأنتجتها مؤسسة الأرض كفيلم عام ١٩٨١، وتمت ترجمتها إلى لغات عديدة منها الفارسية كما تم إنتاجها بفيلم سينمائي آخر مأخوذ عن الراوية نفسها تحت عنوان « المتبقي « من إخراج إيراني وإنتاج إيراني - سوري عام 1994، تدور أحداث الفيلم الروائي الطويل عام 1948 أثناء احتلال العصابات الصهيونية لمدينة حيفا ومحاولة إخلائها لإسكان اليهود المستوطنين فيها، تتلقى صفية مديرة مدرسة البنات في غزة رسالةً من زوجة ابنها، تبلغها فيها بأن حياة ابنها الدكتور سعيد مهددة بالخطر ؛ تسرع صفية بالسفر إلى حيفا لإقناعه بالهرب إلى غزة، لكن احتلال حيفا كان قد بدأ، وملأت العربات الصهيونية المصفحة شوارع حيفا وهي تطلق الرصاص والقذائف على المواطنين الفلسطينيين العزل، وفي قلب هذه المعمعة يترك الدكتور منزله متوجهاً إلى عيادته لعلاج المصابين والجرحى من منطلق الواجب الوطني ؛ وفي طريق عودته إلى المنزل تطارده عربات القناصة الصهاينة، فيستشهد الطبيب أمام زوجته التي تركت الطفل وخرجت للبحث عنه لتلقى مصرعها بجانبه وعيناها معلقتان بالغرفة التي ينام فيها الطفل. يبقى الطفل فرحان برعاية أسرة مسيحية مجاورة لأسرته، لكن شيمون الضابط الصهيوني المسؤول عن تهجير الفلسطينيين يقوم بطرد الأسرة المسيحية والاستيلاء على الطفل لإعطائه لأسرة صهيونية قادمة من بولندا، لأن المرأة الصهيونية لا تنجب، وهكذا تتبناه الأسرة اليهودية وتطلق عليه اسم (موشيه)، ورغم ذلك لم تتوقف محاولات استعادة الطفل بل استمرت من خلال جدته صفية التي لازمته بصفة خادمة وقام جده بمحاولة لاستعادته إلا أنها باءت بالفشل. وطوال الوقت كان الشك يساور الأسرة الصهيونية، فيقرر الضابط شيمون ترحيل الأسرة إلى تل أبيب مع مجموعة من اليهود المهاجرين للاستيطان

هناك.. ويصل الفيلم إلى ذروته في الشجاعة والتضحية بالنفس عندما تأخذ الجدة من زوجها الصحافي المناضل حقيبة تخبّئُ فيها قنبلةً موقوتة وتصعد بها إلى القطار الذي يقلُّ الصهاينة، وبعد سير القطار يكتشف أمرها الضابط الصهيوني شيمون فتقفز مع حفيدها من القطار الذي ينفجر بعد لحظات فتُستشهَدُ الجدة ويبقى حفيدها حياً، وتبقى صرخته امتداداً لحياة فلسطين.

ومن أجواء الفيلم نقتبس العبارات التالية:

« أتعرفين؟ طوال عشرين سنة كنت أتصور أن بوابة مندلبوم ستُفتح ذات يوم ... ولكن أبداً لم أتصور أنها ستُفتح من الناحية الأخرى، لم يكن ذلك يخطر لي على بال، ولذلك حين فتحوها بدا لي الأمر مرعباً وسخيفاً وإلى حدٍ كبير مهيناً تماماً ... قد أكون مجنوناً لو قلت لك أن كل الأبواب يجب ألّا تفتح إلا من جهة واحدة، وإنها إذا فُتحت من الجهة الأخرى فيجب اعتبارُها مغلقةً لا تزال؛

أتعرفين ما هو الوطن يا صفية؟ الوطن هو ألا يحدث ذلك كله...

إن أكبر جريمة يمكن لأي إنسان أن يرتكبها كائناً من كان، هي أن يعتقد ولو للحظة أن ضعف الآخرين وأخطاءهم هي التي تشكل حقه في الوجود على حسابهم، وهي التي تبرر له أخطاءه وجرائمه.. «

لقد أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط، فالوطن هو المستقبل.. هو المستقبل يا صفية.

نوافذ على الأدب والثقافة في العالم

يعدّها ويترجمها: منير الرفاعي
مترجم من سورية
عضو اتحاد الكتاب العرب

النرويجي يون فوسه

ينال(نوبل للآداب) ٢٠٢٣
ويعيدها لمهدها الإسكندنافي

فاز الكاتب النرويجي يون فوسه Jon Fosse بجائزة نوبل للآداب 2023، وقالت الأكاديمية السويدية التي تمنح الجائزة إنها اختارته «لمسرحياته المبتكرة ونثره الذي يعطي صوتاً لما لا يمكن قوله».

من جهته، قال الأمين الدائم للأكاديمية السويدية ماتس مالم، بعد إعلان هوية الفائز، إن فوسه عرف بالنبأ «حين كان يقود سيارته عبر الريف باتجاه المضيق البحري شمال بيرغن في النرويج»، ووعد الأديب النرويجي بإكمال القيادة للمنزل بحذر.

وقال مالم «لقد أتيحت لنا الفرصة لبدء الحديث عن القضايا العملية وأسبوع نوبل في كانون الأول».

ويتشارك فوسه في أعماله، المشابهة لأعمال الأديب الأيرلندي الشهير صامويل بيكيت، في الرؤية المتشائمة للأسلاف، بحسب سيرة يون فوسه التي نشرتها الأكاديمية

وأضافت الأكاديمية أن أعمال فوسه «تمزج بين طبيعة خلفيته النرويجية مع التقنية الفنية-الأدبية»، وأثنت عليه «لكشفه عن القلق الإنساني والتناقض في الجوهر البشري» في أعماله التي ناهزت 40 عملاً.

وذكرت أن فوسه يعتبر من مؤلفي المسرحيات الأكثر عرضاً في العالم، وأنه يزداد شهرة يوماً بعد يوم بأعماله النثرية.

ويكتب فوسه بلغة نينوشك (أحد الأشكال الجديدة لكتابة اللغة النرويجية)، وتعيش شخصياته في عوالم شعرية مجردة تعاني واقعاً بارداً وقاسياً يشبه الملاحم الشهيرة شمالي أوروبا، وتتحدث شخصياته قليلاً في نصوصه، لكنها تكشف عن مشاعرها الدفينة.

وبرز فوسه ككاتب مسرحي على الخشبة الأوروبية، بفضل مسرحيته «شخص ما سيأتي إلى المنزل» التي تولى إخراجها المسرحي كلود ريجي عام 1999 في باريس.

◊ بعض من سيرته:

وُلد يون فوسه يوم 29 أيلول 1959 في مدينة هوغيسوند بالنرويج، وهو كاتب متنوع الاهتمامات ذو توجه نخبوي، ومع ذلك فهو من أكثر الكتّاب الأحياء الذين تُؤدى مسرحياتهم في أوروبا.

كان فوسه يكافح من أجل تغطية نفقاته حينما كان مؤلفاً أوائل تسعينيات القرن الماضي، وطُلب إليه حينها أن يكتب بداية مسرحية.

وقال ذات مرة في مقابلة مع موقع مسرحي فرنسي: «كانت هذه هي المرة

الأولى التي أجرب فيها هذا النوع من العمل، وكانت أكبر مفاجأة في حياتي أن أكون كاتباً». وأضاف «شعرت أن هذا النوع من الكتابة وُجد من أجلي».

وتعرض فوسه لحادث خطير وهو في السابعة من عمره جعله على وشك الموت. وأثرت هذه التجربة بشكل كبير على كتاباته لاحقاً.

التحق فوسه بجامعة بيرغن ودرس الأدب المقارن، ونُشرت روايته الأولى «أحمر، أسود» عام 1983، مكتوبة بلغة نينوشك، وعرضت مسرحيته الأولى «ولن نفترق أبداً»، ونشرت عام 1994.

وكتب فوسه عدداً من الروايات والقصص القصيرة والشعر وكتب الأطفال والمقالات والمسرحيات، وترجمت بعض أعماله إلى أكثر من 40 لغة بينها العربية. ويجيد عزف الموسيقى (الكمان)، وحصل على وسام الاستحقاق الوطني من فرنسا عام 2003.

ويستخدم فوسه مقر إقامة فخرياً مملوكاً للدولة النرويجية، ويقع في مبنى القصر الملكي وسط مدينة أوسلو، منحه إياه ملك النرويج تقديراً لمساهماته في الفنون والثقافة النرويجية.

وكان فوسه من بين المستشارين الأدبيين لترجمة نرويجية للكتاب المقدس نُشرت عام 2011، وفي نيسان 2022، وصلت روايته «اسم جديد»، التي ترجمها إلى الإنكليزية داميون سيرلز، إلى القائمة المختصرة لجائزة البوكر الدولية.

وفي رصيده عدد من الجوائز الأدبية؛ من بينها: «جائزة أبسن الدولية» عام 2010، و«الجائزة الأوروبية للآداب» عام 2014، كما حاز «وسام القديس أولاف الملكي» عام 2011، وهو أعلى امتياز في النرويج.

تُرجمت أعمال فوسه إلى أكثر من أربعين لغة؛ من بينها العربية التي نُقلت إليها روايتان؛ هما: «صباح ومساء» التي صدرت عن «منشورات الكرمة» في 2019 بتوقيع شيرين عبد الوهاب وأمل روّاش، و«ثلاثية» التي صدرت هذا العام عن دار النشر نفسها وبتوقيع المترجمتين نفسيهما.

◊ • «أوروبي شمالي آخر»

وقالت أديلا أصلان، أستاذة الأدب الإنجليزي والباحثة المقيمة في جامعة جورج تاون بالدوحة، إن اختيار فوسه يؤكد مرة أخرى عدم تنوع جائزة نوبل، وأضافت -في حديث للجزيرة- أن الجائزة ذهبت من جديد إلى «أوروبي شمالي آخر!».

وتابعت «بسبب الضغوط السياسية، تحاول جائزة نوبل أن تكون أكثر تنوعاً وشمولاً السنوات الأخيرة، لكنها تحتاج إلى تغييرات جوهرية في تركيبتها من أجل إحداث تغييرات حقيقية من شأنها أن تشمل بقية العالم، حيث يعيش غالبية الناس».

وفي المقابل، أشادت روث كروكشانك، الأستاذة المشاركة في الأدب الفرنسي والأدب المقارن والثقافة في رويال هولواي بجامعة لندن، بفوز فوسه، وقالت «من المهم أن تذهب جائزة نوبل لمؤلف جديد غير ناطق باللغة الإنكليزية، مع استمرار الاعتراف بأهمية تداول الأدب غير الناطق بالإنجليزية في الترجمة».

وأضافت أن الاعتراف سيكون بمثابة خبر جيد لدور النشر التي تدعم الأدب غير الناطق باللغة الإنجليزية.

وتابعت أن «عمله من الروايات والشعر والدراما هو القضية الأساسية»، وأردفت كروكشانك «مثل إرنو، الفائزة العام الماضي، يُظهر الفائز بجائزة هذا العام قوة الأدب في تصوير ما لا يمكن قوله».

◊ • أسلوب مبسط

ويكتب فوسه بطريقة سهلة وأسلوب أصبح يعرف بين النقاد بوصف «بساطة فوسه»، ويتوقف في أعماله عند لحظات حرجة من الحياة اليومية، ففي روايته الثانية مثلا يتوقف ملياً عند تردد أم شابة تترك شقتها لرمي القمامة، لكنها تغلق الباب على طفلها بالداخل، وتجد نفسها في موقف مربك.

وقال يون فوسه -وهو النرويجي الرابع الذي يفوز بالجائزة المرموقة- في

بيان «أشعر بالسعادة الغامرة والامتنان. أعتبر أنها جائزة للأدب الذي يهدف قبل كل شيء إلى أن يكون أدباً، من دون أي اعتبار آخر».

ومن الأسماء المتداولة دائماً الكيني نغوغي واثيونغو، والمجري لازلو كراسزناوركي، والأميركيون توماس بينشون ودون ديليلو وجويس كارول أوتس، والفرنسي المغربي طاهر بن جلون، والكرواتية دوبرافكا أوغريسيتش، والياباني هاروكي موراكامي، والفرنسي ميشيل ويلبيك.

ومُنحت الجائزة في 2021 للروائي البريطاني من أصل تنزاني عبد الرزاق غورنا الذي تركز أعماله على محنة اللاجئين وعلى الاستعمار والعنصرية.

ولاحظت كارين فرانتزن أستاذة الأدب في جامعة ستوكهولم أن «وعيا أكبر تكوّن في السنوات الأخيرة بشأن عدم جواز الاستمرار في التركيز على أوروبا، والحاجة إلى قدر أكبر من المساواة، وضرورة أن تعبر الجائزة عن عصرها».

◊ في ما يأتي أسماء الفائزين في السنوات العشر الأخيرة بجائزة نوبل للآداب:

- 2023: يون فوسه (النروج)
- 2022: أنّي إرنو (فرنسا)
- 2021: عبد الرزاق قرنح (مولود في تنزانيا ومقيم في بريطانيا)
- 2020: لويز غلوك (الولايات المتحدة)
- 2019: بيتر هاندكه (النمسا)
- 2018: أولغا توكارتشوك (بولندا)
- 2017: كازوو إيشيغورو (بريطانيا)
- 2016: بوب ديلان (الولايات المتحدة)
- 2015: سفيتلانا أليكسييفيتش (بيلاروس)
- 2014: باتريك موديانو (فرنسا)

قائمة بأفضل كتب الأدب العالمي

لمجلة Die Zeit الألمانية المعنية بالأدب العالمي الحديث

أدرجت رواية «بيجوني» أو «الرحلات» للكاتبة البولندية الحائزة على جائزة نوبل للآداب أولجا توكارتشوك ضمن قائمة أفضل 100 كتاب في الأدب العالمي في المجلة الأسبوعية الألمانية المرموقة Die Zeit المعنية بالأدب العالمي الحديث.

وحل في القائمة أيضًا رواية «1984» لجورج أورويل، والمعلم ومارجريت لميخائيل بولجاكوف، و»عوليس» لجيمس جويس، أو الرواية الأكثر حداثة الأسنان البيضاء لزادي سميث.

الرحلات هي رواية مجزأة لعام 2007 للمؤلفة البولندية أولجا توكارتشوك وتمت ترجمة الكتاب إلى اللغة الإنجليزية من قبل جنيفر كروفت ويشير العنوان البولندي الأصلي إلى الهاربين وهم طائفة من المؤمنين القدامى الذين يعتقدون أن الحركة المستمرة هي خدعة لتجنب الشر.

تدور أحداث الرواية بين القرنين السابع عشر والحادي والعشرين، وهي عبارة عن «اجترار فلسفي للسفر في العصر الحديث» تم تنظيمه على شكل سلسلة من السرديات القصيرة، بعضها خيالي، وبعضها مبني على حقائق ومن بينها اكتشاف عالم التشريح الهولندي فيليب فيرهاين لوتر العرقوب، وقصة لودفيك يدرزيفيتش، أخت الملحن البولندي فريديريك شوبان.

فازت الرواية بجائزة مان بوكر العالمية عام 2018، وهي المرة الأولى التي يحصل فيها مؤلف بولندي على الجائزة ووصفت رئيسة لجنة التحكيم، ليزا أبيجنانيسي، توكارتشوك بأنها «كاتبة تتمتع بذكاء رائع وخيال ومهارة أدبية وقد تقاسما توكارتشوك وكروفت الجائزة البالغة 50 ألف جنيه إسترليني.

أما الروايات الأخرى المدرجة فى القائمة مثل 1984 وعوليس والمعلم ومارجريت فهى روايات معروفة باعتبارها من علامات الأدب العالمي، وقد كتبت فى مراحل زمنية مختلفة وعبرت عن وقائع متباينة.

مهرجان بوغوتا للأدب.. فلسطين حرّة في كولومبيا

كانت فعالياتُ النسخة الثانية عشرة من «مهرجان بوغوتا الأدبي»، الذي أقيم في العاصمة الكولومبية مؤخراً حدثاً غير عادي في أول بلد لاتيني أميركي طرد السفير الإسرائيلي وسحب سفيره من الكيان الصهيوني. المهرجان الذي تنظّمه مؤسّسة «فهرنهايت451» الثقافية منذ اثني عشر عاماً - إضافة إلى نشاطاتها وفعاليّاتها الأدبية والثقافية المستمرّة في المجتمع المدني، والمؤسّسات التعليمية، والسجون، وغيرها من مساحات العمل الثقافي والاجتماعي- كرّس جميع فعالياته وطاقاته هذا العام لفلسطين وشاء القدر أن يأتي العدوان على غزة تزامناً مع أيام المهرجان.

في عام 2010 كانت قد دُعِيَت للمهرجان الشاعرةُ الفلسطينية ناتالي حنظل، وتركت بين منظّميه، وعلى رأسهم الكاتب الكولومبي خافيير أوسونا، فكرةَ تخصيص دورة من المهرجان للأدب والثقافة الفلسطينيَّة. بعد مرور اثني عشر عاماً، وتحديداً في نهاية العام الماضي، قرّرت مؤسّسة «فهرنهايت 451» تنفيذ تلك الفكرة، التي نشأت قبل عشر سنوات، وتقوم على أساس محاولة إنشاء فلسطين صغيرة، من خلال أنشطة وندوات وورش عمل تقدّم الثقافة الفلسطينية إلى الجمهور الكولومبي.

وإلى جوار التعاون مع أعضاء الجالية الفلسطينية في كولومبيا، وضعَ فريق مؤسّسة «فهرنهايت» في التوازي مع القضية الفلسطينية، مأساة كولومبيةً خاصّة. إنّها قضيّة الشعراء الكولومبيّين الذين قُتِلوا في أثناء فترة النزاع المسلح الكولومبي (1964 - 2016). اختارت المنظمة هؤلاء الشعراء السبعة والعشرين الذين تضمُّهم مختارات شعريّة سبق وأصدرتها بعنوان: «الجيل المبتور»، وأن يشكّلوا معرضًا فلسطينيًّا كولومبيًّا يضمُّ إلى جانب الشعراء الكولومبيين، شعراءَ وفنانين فلسطينيين قتلهم الاحتلال الإسرائيلي، قبل إعلان دولة الاحتلال وبعد تأسيسها اللاشرعي على أرض فلسطين.

ضمَّ هذا المعرض شعراء وفنانين شهداء مثل عبد الرحيم محمود، وكمال ناصر، وغسَّان كنفاني، وناجي العلي، ووصولاً إلى الشهيدة هبة أبو ندى، إحدى أواخر الكتّاب الفلسطينيين الذين قتلوا على أيدي الاحتلال في العدوان الحالي على غزّة.

الكاتب الإيرلندي بول لينش

الفائز بـ«بوكر»: أصول روايتي في الحرب السورية وأزمة اللاجئين

فاز الكاتب الإيرلندي بول لينش، يوم 26 نوفمبر/ تشرين الثاني، بجائزة «بوكر» الأدبية البريطانية العريقة عن روايته «أغنية النبي». أُعلن عن ذلك في احتفال أقيم في لندن. ورواية «أغنية النبي» هي خامس رواية لبول لينش، الذي رُشّح للمرة الأولى لنيل هذه الجائزة الأدبية.

وعلّق لينش عقب فوزه بالقول: «لم تكن كتابة هذا العمل سهلة. كان ينتابني شعور بأنّني سأعرّض مسيرتي المهنية للخطر من خلال كتابتها، ولكن كان عليّ إنجازها. مبدئيًا، أنا أشعر بسعادة كبيرة بأنّ كاتبًا إيرلنديًا يفوز هذه السنة بالجائزة.» وقد تنافس على الجائزة أميركيان، وأيرلنديان، وكندية، وكينية، ضمن القائمة القصيرة

تتناول الرواية التغيّرات الجذرية التي تطرأ على حياة إيليش ستاك، وهي أم لأربعة أبناء، وتقيم في دبلن، خلال مرحلة غير محددة، عندما يختفي زوجها المطلوب من قبل الشرطة السرية الجديدة. تسعى الأم جاهدةً للحفاظ على تماسك عائلتها، في وقت تنحدر بلادها نحو نظام استبدادي.

ولد الكاتب في ليمريك عام 1977، ويعيش في دبلن، وهو خامس إيرلندي يفوز بجائزة «بوكر». وسبق أن نشر أربع روايات، اثنان نالتا شهرة واسعة، هما «ما وراء البحر»، و»غريس». كتب بول لينش جزءًا من هذه الرواية ذات الجو الخانق أثناء عمليات حظر التجول والإغلاق التي تسبب فيها انتشار فيروس كوفيد ـ 19. ولاحظ النقاد أنها تتكون من كتل نصية من دون علامات ترقيم، أو بفقرات تمتد على صفحات بأكملها. وشرح المؤلف ذلك بنفسه حين أكّد أن بطلة الرواية لم يكن لها مكانٌ تذهب إليه، فتمكّن منها الشعور بحتمية حدوث أمور عدة، وهذا ما يفسر غياب المسافات، أو الفراغات، في فضاء الكتابة نفسه. وبخصوص الزمن النحوي للرواية، قال إنه «محاولة للتعاطف الراديكالي»، لذلك «كتبت بصيغة المضارع» بهدف دفع القارئ إلى الانغماس في أجوائها السوداء، وجعله يشعر بالأحداث من

خلال تجاوز المقاومة التي يقوم بها الناس بشكل طبيعي عند مشاهدتهم للأخبار.

وقالت رئيسة لجنة الجائزة، الروائية الكندية إيسي إدوجيان، إن المتأهلين للتصفيات النهائية لدورة الجائزة في 2023 جلبوا «الرعب والسرور والفرح والعزاء» لأعضاء لجنة التحكيم. ووصفت هذه الروايات بالقول إنها «تقدم مجموعة كاملة من التجارب الإنسانية»، وتنقل القارئ «ليس فقط خارج الواقع، ولكن أيضًا خارج اللغة المعتادة للحياة اليومية».

«كتب بول لينش جزءًا من رواية «أغنية النبي» ذات الجو الخانق أثناء عمليات حظر التجول والإغلاق التي تسبب فيها انتشار فيروس كوفيد ـ 19»

يقول لينش، الذي شغل سابقًا منصب كبير النقاد السينمائيين في صنداي تريبيون في إيرلندا، إن أصول روايته، التي أمضى أربع سنوات في كتابتها، تكمن في الحرب السورية، وأزمة اللاجئين التي تلت. كما يمكن عدّها أيضًا انعكاسًا للشعبوية والقومية التي تجتاح جزءًا كبيرًا من العالم اليوم.

وقد نالت الرواية استحسانًا من النقاد، حيث وصفتها صحيفة الغارديان بأنها كتاب مهم لعصرنا الحالي. أما ملحق التايمز الأدبي فاكتفى بهذه الكلمات: «إنها رواية مدوية بقوة». أما صحيفة «إيغزامينر» فعبرت عن رأيها بالقول: رواية «أغنية النبي» إنجاز كبير، تحكي حكاية مظلمة عن انحدار المجتمع إلى حرب يتردد صداها خارج إيرلندا... إنها واحدة من أهم روايات عام 2023.

أعرب بول لينش عن رغبته في جعل القراء يفهمون طبيعة الشمولية، وأكد عزمه على تضخيم العناصر البائسة من خلال الكتابة التي من المفترض أن تكون واقعية. كما يسعى إلى إدانة لامبالاة الديمقراطيات الغربية بالأهوال، مثل تلك التي لا تزال تتكشف في سورية.

يشار أيضًا إلى أن بول لنتش كاتب معروف في فرنسا، ففي روايته الأخيرة المنشورة في فرنسا «ما وراء البحر» (ترجمة مارينا بوراسو)، تدور القصة في عام 2021، وفي مواجهة الإعلان عن عاصفة وشيكة، يقنع بوليفار، وهو صياد من أميركا الجنوبية، هيكتور الشاب بمرافقته في البحر. وسرعان ما يجدان نفسيهما محاصرين بمساحات شاسعة من المحيط الهادئ، في مواجهة طبيعة لا ترحم. تقودهم هذه التجربة المتطرفة إلى حدود إيمانهم وأملهم، وتواجههم بالواقع الخام للحياة والموت.

استقبلت مؤسسة جائزة البوكر البريطانية ما مجموعه 158 رواية منشورة في المملكة المتحدة، أو إيرلندا، بين 1 أكتوبر 2022، و30 سبتمبر 2023، وتم اختيار 13 منها في الجولة الأولى. وفي العام الماضي، فاز الكاتب السريلانكي شيهان كاروناتيلاكا (47 عامًا) بجائزة بالجائزة عن روايته «أقمار معالي أليدا السبعة».

جزء من حوار مع الكاتب بول لنتش

(*) ما الذي تنتظره من القراء حين يقرؤون روايتك؟

إنها رواية متعددة الطبقات، وتقدم قراءات متنوعة. سيرى بعضهم أنها رواية سياسية ويقرأونها على أنها تحذير. وقد يرى فيها بعض آخر محاكاة لما يمر به الآخرون حول العالم، أو لقطة من التعاطف الجذري إذا صح التعبير. وأنا آمل أيضًا أن تستكشف المشكلات الأبدية المتعلقة بالطبيعة البشرية كالمشاكل الفلسفية: الحياة والموت، ومشاكل الإرادة الحرة. كما أنها تطرح أسئلة أخرى حول الكرامة الإنسانية.

(*) ما هو مصدر الإلهام في هذه الرواية؟

يرى كثيرون أن ثمة مصدر إلهام وراء الرواية. لكن يمكنني القول بأنني في عام 2018، حين شرعتُ في كتابتها، كنت أفكر في الفوضى الحديثة التي نعيشها. كيف لم تعد الديمقراطيات الليبرالية الغربية مستقرة كما افترضنا ذات يوم؟ كم عدد الدول الأوروبية التي شهدت ميلًا نحو اليمين السياسي؟ كما فكرت أيضًا في استجابتنا لمحنة اللاجئين السوريين الذين يتدفقون إلى أوروبا، وفي الأزمات الإنسانية المختلفة التي تحدث في جميع أنحاء العالم؟ وكيف أن هذا لن يتفاقم إلا مع تغير المناخ. ربما أردت أن أعرف إلى أين قد يقودنا كل هذا؟

إطلاق جائزة عالمية
لترجمة الأدب العربي إلى الإنكليزية

أعلن كل من مؤسسة بيت الغشّام للصحافة والنشر والإعلام، ومقرها سلطنة عمان، ودار عرب للنشر والترجمة، ومقرها المملكة المتحدة، إطلاق جائزة سنوية للترجمة باسم جائزة بيت الغشّام دار عرب للترجمة: جائزة عالمية لترجمة الأدب العربي إلى الإنكليزية، وذلك إيمانًا من المؤسستين بـ»الدور المهم للترجمة في بناء جسور المعرفة والتفاهم بين الشعوب والثقافات واللغات حول العالم»، كما جاء في بيان صادر عن المؤسستين.

تهدف الجائزة، وفقًا للبيان، إلى سد النقص الكبير في نشاط ترجمة الأدب العربي إلى اللغة الإنكليزية ونشره، وإلى تعريف قراء اللغة الإنكليزية حول العالم بالنتاج الأدبي العربي المعاصر، كما تسعى إلى تمكين الكتاب العربي وكتّابه من الوصول إلى العالمية.

ويتشكّل مجلس أمناء جائزة بيت الغشّام دار عرب للترجمة من الأساتذة: روجر ألن (الولايات المتحدة) رئيساً؛ ومحمد اليحيائي (عُمان) وسواد حسين (بريطانيا) عضوين.

وستُشكّل للجائزة لجنة تحكيم مكونة من مختصين ومشتغلين بحقول الأدب والترجمة، ومهمتها تسمية خمسة من الأعمال المتقدمة، ثم تحديد العمل الفائز من بينها وفق استمارات التقييم المعدة لذلك، وتتولى في هذا الشأن إعداد تقرير فني شارح عن الأعمال الخمسة والعمل الفائز.

تصل قيمة الجائزة إجمالاً إلى قرابة 55000 جنيه إسترليني سنوياً، موزعة بين مكافآت مالية للفائزين، وكلفة طباعة وترجمة وإدارة تسويق الأعمال الفائزة.

تنقسم الجائزة إلى فرعين رئيسين، يشمل كل منهما مجالات الإبداع الأدبي في كل من الرواية، والسيرة الذاتية الروائية، والقصة القصيرة، والشعر.

"في مواجهة العالم المعاصر"

لـ "جان زيغلر"

تعريب الأب الياس زحلاوي

عرض: ميرنا أوغلانيان

مترجمة من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

صدر كتاب «في مواجهة العالم المعاصر لـ «جان زيغلر»، الذي قام بتعريبه الأب الياس زحلاوي.

يُعدّ «جان زيغلر» مؤلف كتيّبي «الرأسمالية كما أشرحها لحفيدتي» و«أكثر الجدران مناعة تنهار من شقوقها»، وقد جُمعا في هذا الكتاب، أحد أشجع الرواد المعاصرين في المعركة المصيرية القائمة، من أجل تحقيق مجتمع العدالة، على نطاق العالم كلّه.

و»جان زيغلر» هو عالم سوسيولوجي سويسري، ولد عام 1934، وأصبح في سنّ مبكرة عضواً في البرلمان السويسري، ثم أستاذاً في جامعة جنيف السويسرية وجامعة السوربون الفرنسية. وسرعان ما انخرط في ما بات معركة حياته، من أجل تحقيق المزيد من العدالة، في المجتمعات المختلفة.

وبعد إصداره لخمسة وعشرين عنواناً كان أولها «الثورة المضادة في أفريقيا»، بات ما تعنيه له هذه المعركة واضحاً كهاجسٍ وجوديٍّ ذاتيٍّ، ينبع من خيار شخصيّ صرف، بعيد عن كلّ انتهازية سياسية، أو هواية عابرة، بل يتسم بقدر خارق من النزاهة العلمية والنبل الأخلاقيّ، يتساوى فيهما ما كان مكتسباً وما كان طبيعياً. تتصدى كتابات «جان زيغلر» لمواجهة ما لا يكفّ عن وصفه بـ «النظام العالمي المفترس» الذي أنشأته نخبة صغيرة من الرأسماليين، الذين استطاعوا أن يفرضوا شيئاً فشيئاً، هيمنة مطلقة، وحشية على الشركات العالمية، عابرة القارّات، التي يملكونها. والحال أن هذه الشركات قد استطاعت بدورها أن تصطنع لها على مستوى العالم كله، شبكاتٍ وبُنى، صناعية وماليّة، وإدارية وتنفيذية، تمكّنها في آنٍ واحد، من اختراق جميع الحدود الوطنية، وآليات الرقابة الدولية، في مأمن من أيّ رقابة أو عقوبة، فتحدّ بذلك أولاً من قدرة الدول، بما فيها أكثرها ثراءً وقوةً، على رعاية خير شعوبها، وثانياً من قدرة المنظّمات الدولية المسؤولة، على إدارة خير البشرية جمعاء.

في الكتيّب الأول «أكثر الجدران مناعة تنهار من شقوقها» يحاور «دنيز لافيه» «زيغلر» الذي حملت إجاباته على أسئلة الحوار رؤيته للعالم المعاصر كنظام عالمي عبثي مفترس، وللرأسمالية العالمية التي تجسد بسلطتها الخارقة عنفاً بنيوياً، ولجنون الليبرالية الجديدة، ولازدواجية اللغة الغربية، ولتدهور حال كوكب الأرض.

في الكتيّب الثاني «الرأسمالية كما أشرحها لحفيدتي راجياً أن ترى نهايتها»، وعبر حواريات بسيطة مع حفيدته، يشير «زيغلر» إلى أضرار التخلف من جوع وعطش وأوبئة وحروب، التي تدمّر كل عام من الرجال والنساء والأطفال، ما

يفوق مجزرة الحرب العالمية الثانية.

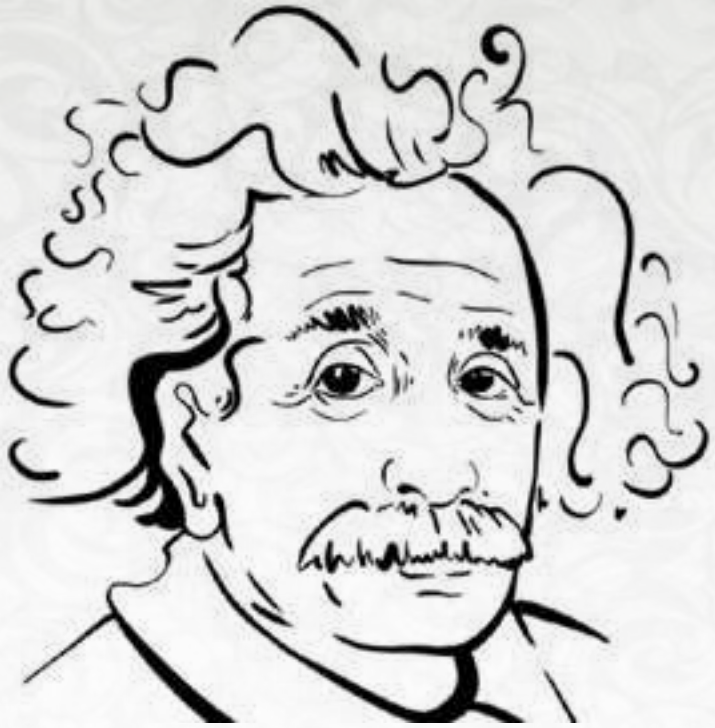
كما يؤكد أن أسلوب الإنتاج الرأسمالي مسؤول عن جرائم لا تُحصى، من قتل يوميّ لعشرات الألوف من الأطفال، بسبب سوء التغذية والجوع والأمراض، وبسبب عودة الأوبئة التي انتصر عليها الطب منذ زمانٍ طويلٍ، وأيضاً بسبب تدمير البيئة الطبيعية، وتسميم المياه والبِحار، وتدمير الغابات...

كما يوضح كيف ولدت الرأسمالية وكيف تطورت عبر مرورها بمراحل مختلفة وارتبطت في صميمها بالصراعات المزمنة بين طبقات اجتماعية متعارضة.

وعبر الأسئلة التي طرحتها الحفيدة، قدّم «زيغلر» صورة واضحة عن الفرق بين فائض القيمة والدخل، وعن الاحتكار والتدويل وتحايل الشركات الكبرى على القانون في تجاراتها المُجرمة المبنية على عذابات البشر، وعن المجتمع الاستهلاكي، وعن تحكم أصحاب المليارات بلبّ وسائل الإعلام.

كما أكد المؤلف لحفيدته ضرورة مناهضة الرأسمالية لتحقيق العدالة والاحترام لحقوق الإنسان، مشدداً على أن المبدأ المؤسِس للنظام الرأسماليّ هو الربح والتنافس الشرس بين الأفراد وجميع الشعوب، بما يتماشى مع منطق رأس المال المبني على المواجهة وسحق الضعيف وتأجيج الحروب، حيث لا يمكن إصلاح هذا النظام تدريجياً وبشكل سلمي بل يجب نسفه كليّاً وجذريّاً حتى يتسنى خلق تنظيم اجتماعيّ واقتصاديّ جديد للعالم.

يضيء الكتاب عبر صفحاته التي قدّمها المؤلف بأسلوب يشدّ القارئ على فكرة مفادها أن وراء كل ضحية يقف قاتل، والنظام العالمي الراهن ليس قاتلاً فحسب بل هو قاتل عبثي أيضاً...



وللعلماء والمفكّرين عثراتهم الكبيرة أيضاً

أوس أحمد أسعد

شاعر وأديب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يقول عالم النفس إريك فروم: لقد اعتقد فرويد حتى عام 1917م أنّ الألمان سينتصرون. استنتاجاً من رسالته التي كتبها وهو في ألمانيا: إنّني سعيدٌ للغاية أن أكون في هامبورغ وأن يكون في مقدوري أن أقول: «جنودنا، انتصاراتنا«. الأكثريّة من المفكّرين الألمان أو الفرنسيّين قد وافقتْ على الحرب، وبذلك لا يبدو موقف فرويد شاذاً بهذا المعنى. ويُقال إنّه عاد متأخّراً، ودعا برسالة متبادلة مع أينشتاين 1925م إلى السّلام.

ولعلّ أينشتاين كان من بين الرموز الفكرية والعلميّة الكبيرة التي شكّلتْ أحد الاستثناءات القليلة الرّافضة للحرب آنذاك. فهو لم ينجرف نحو مواقف متطرّفة يمينية أو يساريّة، بل اعتبر العلماء أخوة في الإنسانيّة، ينتمون بشكلٍ عميق لما يشبه الـ «ديانة الكونيّة» يكون فيها العالِمْ أقرب إلى المتصوّف، يقول العالم الجليل: «إنّني أضعُ نفسي في مصاف الرّجال المتديّنين تديّناً عميقاً، كما في التّجربة الصوفيّة» مردفاً: «إنّ أجمل انفعال تهتزّ له أنفسنا هو الانفعال الصّوفي» فالتّجربة الصّوفية، تبلغ ذروتها لدى علماء الطّبيعة والفيزياء والرّياضيّات. وهاهي مقولته الشّهيرة، تؤكّد مدى اتّزانه النفسي والعلمي وانسجامه الروحي المتناغم مع مواقفه ونظريّته العلميّة التي شكّلت نقلة نوعيّة كبرى على صعيد التفكير العلمي العالمي، وخلخلت أسسَ الفكر الغيبي من جذوره: «إنّ الله لا يلعب النّرد». وكما هو معروف عنه أيضاً أنّه رفض، بأخلاقيّة العالم العاليّة التي تدرك أنّ مكانها هنا في الفضاء العلميّ، وليس هناك في الفضاء السياسي، وهو اليهودي من حيث المنشأ الديني ـ امتداح سلوك إسرائيل العدواني ـ معتذراً عن قبول منصِبَ فخريّ عُرِضَ عليه بأن يكون رئيساً لها في مرحلة من المراحل.

أمّا الفيلسوف إميل سيوران الذي يعتبر نفسه من «الفلاسفة بالمصادفة» فكان ينكر حاجته للقرّاء أو للجمهور، شأنه بذلك شأن أستاذه الفيلسوف نيتشه قائلاً: أنّ الكتب الوحيدة التي تستحقّ أن تكتب هي تلك التي يؤلّفها أصحابها من دون أن يفكّروا في القرّاء». فقد تأثّرتْ قناعاته الحياتيّة بجرحٍ عاطفيٍّ وجودي شخصي كبير، حين فاجأته أمّه ذات نقاش حادٍّ جرى بينهما، بالقول: «لو كنتُ أعلم ما سيؤول إليه حالك لأجهضتكَ منذ شهور الحمل الأولى» ولذلك تكرّستْ لديه قناعة بأنّ وجوده في هذه الحياة كان بالمصادفة، أو بمحض نزوة ما التأم طرفا معادلتها فشكّلا وجوده الملتبس، لا أكثر! تلك العبارة التي جلدتْ روحه جلداً قاسياً، وخصوصاً أنّها أتتْ على لسان الأمّ التي يفترض بها أن تكون منبعَ الحنان حسب المفهوم الأمومي للمنح والعطاء. ما أدّى به إلى عطبٍ نفسي كبير، عبّر عنه بقوله: «في وسعي أن أرتكبَ الجرائم كلّها باستثناء أن أكون أباً». وهنا تستحضر الذاكرة المقولة الشعريّة التشاؤميّة المعروفة لفيلسوف الشعر العربي المعرّي: «هذا جناه أبي عليّ وما جنيتُ على

أحد» والتي تندغم إلى حدّ التطابق من حيث المعنى مع قول سيوران السابق، الذي لم يصنّفه قائله ضمن فلسفة اليأس والتشاؤم، بل اعتبره طريقة خاصّة في وضوح الرؤية، يقول: «رؤيتي للمستقبل، هي من الدّقّة، بحيث لو كان لي أطفال لخنقتهم على الفور».

لقد شكّلَ هذا النّمط من التفكير السلبيّ الانفعالي مثالاً نقيضاً لآراء الفيلسوف سارتر أحد أسياد المشهد الثقافي الأوروبي آنذاك، الذي انتصر للمثقف الحقيقي الإنساني الفاعل الملتزم بقضايا وطنيّة واجتماعيّة في كتابه (دفاع عن المثقفين) كشأن العالم أينشتاين فاضحاً الموقف المتخاذل للمثقف «الزّائف» من حرب فيتنام. وسيوران أيضاً لم يؤمن يوماً بالرّأي العام، بل كان عدوّاً للشيوعيّين الذين اعتقلوا أخاه وأصدقاءه وصادروا كتبه، منساقاً وراء ميوله الفاشية والنّازيّة، مشجّعاً شبيبة بلاده على التحلّي بالشجاعة لمواجهة: «أقسى العواقب كي تنتصر اللّاعقلانيّة في السّياسة، اقتداءً بالمثل الرّائع الذي تمثّله ألمانيا، لكي تنبعث رومانيا مختلفة تعيش فعلاً لحظتها التاريخيّة متخلّصة من كلّ الأفكار الجاهزة المخزية، التي من بينها فكرة الحريّة للجميع». لكنّ سيوران الروماني لم يكن وحده مناصراً لهذا المدّ اليميني المتطرّف في فترة مابين الحربين، بل شاركته نخبة من رموز كبيرة أخرى معروفة كمرسيا إلياد، وقسطنطين نويكا وغيرهم الذين رأوا أنّ ما يمكنه مدّ رومانيا بل أوروبا كلّها بروح جديدة خلاقة تنقذها من الانحطاط هو تنظيم طاقات شبابها على غرار الشّبيبة الهتلريّة.

ما أشبه موقف سيوران وأمثاله بمواقف بعض مفكّرينا العرب من قضاياهم الكبرى، والحروب التي عصفتْ بأوطانهم، وقد دعوا للاستقواء بالآخر الغازي، مبرّرين التّحالف حتّى مع الشّيطان! أهو نوع من العماء الفكريّ يا ترى، أم هي النفعيّة والأنانيّة الكامنة في الذات المثقفة المريضة والمليئة بعيوب بيئتها الاجتماعية وعقد نقصها، والتي تنزع أقنعتها عن وجهها دفعةً واحدة في لحظة عريٍ فارقة، ضاربةً عرضَ الحائط بكلّ مبادئها المناصرة للقضايا العامة، تحت شعارات سياسيّة براغماتيّة فضفاضة، زاعمةً بأنّها مجرّد أسلوب تكتيكي للوصول إلى الهدف الاستراتيجي الكبير. وبالتالي فلسفة كهذه هل

تبرّر لهم السير وراء الأصوليّات الدّينية والتطرّف اليميني في هذه الحرب المجنونة، التي فتكتْ بالوطن؟ وهل يجرؤ مفكّرونا الأشاوس على نقد أنفسهم ومراجعة سقطاتهم المريعة، لعلّ ربّ التاريخ يغفر لهم؟! كما فعل سيوران ذاته الذي عاش حتى 1995م، وهو القائل: «حين أفكّر في بعض حماقاتي السّابقة لا أجد ما أقول لا أفهم ما دهاني» وفي المقلبِ الآخر للفكرة، هل كان إشهار الفيلسوف الفرنسي روجيه غارودي إسلامه، يندرج ضمن هذا السّياق من الإفلاس والهلهلة الفكريّة، وهو الفيلسوف الماركسيّ المنظّر ذو المواقف الأمميّة المنفتحة؟ أم هو نوع من حالة صوفيّة ذاتيّة محضة، تتلبّس صاحبها فجأة، حيث تذوب في كيمياء «رؤياه ورؤيته» الأديان والمعتقدات المختلفة ضمن ديانة كونيّة واحدة، كتلك التي دعا إليها أينشتاين؟! لقد أوضح غارودي جذر هذا التحوّل النفسي بقوله، إنّه كان محكوماً يوماً ما بعقوبة الإعدام ومنفيّاً إلى معسكر في الجزائر وقد أُعطيتْ الأوامر للحرّاس «المسلمين» بتصفيته هو ورفاقه، لكنّهم رفضوا ذلك رغم تعذيبهم وجلدهم وأصرّوا على الرّفض. وقيلَ له بأنّ دينهم الإسلامي يرفض قتل الأسير غدراً. إنّه يدين ببقائه على قيد الحياة لهؤلاء.

والسؤال الآن: ألا يحقّ لنا ألّا نصدّق الفلاسفة، والمفكّرين ونحن نرى تذبذبهم من قضايا الحياة المختلفة؟ أم أنّه يجب علينا قراءة فكرهم كصيرورة شاملة قد تتناقض جوهرياً مع تحليلنا الآني للوقائع المرحليّة التي نعيشها إبّان الحدث، خصوصاً وأنّ بعضهم يؤسّسون دعائم منهجهم على الجدل والنّقض الدّائم للمنظومات الفكريّة الثابتة، التي قد يرى الآخرون فيها حلولاً ناجعة لمشاكلهم، ألم يدعو نيتشه يوماً ما إلى فكفكة كلّ منظومة تدّعي الاكتمال، اليوم، داعياً لتكذيبها غداً؟ ثمّ ألا يتقاطع هذا القول مع مقولة سيوران: بأنّ الكتابة التي لا تقوّض نفسها بعد أن تقوّض كلّ شيء ليست سوى عبث في عبث؟

Issue No. 195 Summer 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

Issue No.195 Summer 2023
WORLD LITERATURE
Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

فيديريكو غارثيا لوركا

ولد فيدريكو غارسيا لوركا في الخامس من حزيران 1898 لوالدين إسبانيين في منطقة فيونيت فاغودس في غرناطة، كان والده مزارعاً ثرياً، وأمه معلمة، أخذت على عاتقها تعليمه النطق والكلام، لأنه وجد فيهما صعوبة في أول حياته، كما أنه لم يستطع المشي حتى الرابعة من عمره بسبب مرض خطير أصابه عقب الولادة، وكان من عدم استطاعته مشاركة الصغار ألعابهم أن نمت قواه التخيلية وأحاسيسه، فراح يعبر عن نفسه بصنع عالم خاص به من المسرح ومسرح العرائس والاستعراضات، ويُسقط على دُماه شخصيات خدم الأسرة المسنين وإخوته الصغار. كان أول ما اشتراه بما اقتصده من النقود مسرحاً للعرائس في غرناطة، ولم يعق فيدريكو الصغير عدم وجود مسرحيات مطبوعة مع المسرح المشترى فأخذ يكتب مسرحياته الخاصة. ومنذ ذلك الوقت لازمه الشغف بالمسرح الذي قدر أن يكون الجزء الهام من عمله، كما استطاع أن يدندن الألحان الشائعة قبل أن يحسن النطق، وأخذ عن الخدم المسنين الحكايا والأغاني الشعبية. ويتحدث جيلر مودي تورا عن تمثُّل لوركا للأغاني الشعبية وإعادة خلقها قائلاً: (إنه يغنيها، يحلم بها ويعيد كشفها، وبكلمة واحدة يحيلها إلى شعر).

تصميم الغلاف وتنفيذه: منير الرفاعي
لوحة جدارية لامرأة أفريقية مع عصابة رأس هندية وأقراط

Arab Writers Union
www.awu.sy