العـدد (196)
خريف 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
- أ. د. زبيدة القاضي
- أ.د. ســام عمـــار
- عيـــاد عيـــد
- أ.د. عيسـى الشمـاس
- أ.د. ممدوح أبو الوي
- هـــدى كيـــلاني
- أ.د. وائل بركـات

- الآراء الواردة في المجلة تعبر عن أصحابها

توجّه المراسلات إلى السيد رئيس التحرير على 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

- هـمود الثقافة سبب ركود مياه الترجمة — رئيس التحرير — 3

دراسات

- نظرة نقدية بانورامية لأعمال موريس بلانشو الروائية — ت: أ. د. سام عمّار — 5
- رسالة غير منشورة من ديدرو إلى غريم — ت: د. عادل داود — 19
- سمر العطار وإسهامها في الأدب المقارن — أ. د. عبد النبي اصطيف — 26
- أهمية دراسة تاريخ الترجمة — ت: عماد موعد — 34
- الأدب العالمي وقاماته — ت: فهد حسين العبود — 44
- رسول حمزاتوف» رائد الحب السامي والانتماء الإنساني — د. محمد الحوراني — 70

شعر

- قصيدتان ـ فيرلين — ت: أ.د. زبيدة القاضي — 80

قصة

- المعصوم الرابع ـ هوشنك كلشيري — ت: د. بثينة شموس — 84
- الربيع ووفاة سيميونوف ـ ناتاليا ميليوخينا — ت: عياد عيد — 103
- عداء المسافات الطويلة (٢ من ٢)ـ مالكينهو — ت: أ. د. عيسى الشماس — 111

مسرح

- سلام في البيت ـ جورج كورتلين — ت: حسين سنبلي — 119

مراجعات أدبية وقضايا فكرية

- مارك توين وريادة القص الساخر — خليل البيطار — 137
- الفلاسفة والمترجمون السريان — محمد عيد الخربطلي — 145

نوافذ: متابعات وأخبار أدبية وثقافية

- أخبار ومتابعات أدبية — يعدّها ويترجمها: منير الرفاعي — 153

نافذة أخيرة

- شاعر داغستان الكبيررسول حمزاتوف بمناسبة الذكرى المئوية لولادته — توفيق أحمد — 163

افتتاحية العدد

د. جهاد محمد طاهر بكفلوني

رئيس التحرير

همودُ الثّقافةِ
سببُ ركودِ مياهِ التّرجمةِ

لا يجوز بحالٍ من الأحوال عقدُ مقارنةٍ بين ما تتمّ ترجمته إلى لغتنا العربية من كتبٍ أجنبيّةٍ وما يترجَم من تلك الكتب إلى اللّغات الأوروبّيّة كالإسبانيّة مثلاً، ففي عقدِ هذه المقارنةِ نكأٌ لجراحٍ نغّارةٍ خيرٌ لنا أن نسدلَ علينا حجاباً كثيفاً من التّجاوز، وهذا الوضعُ يستدعي إلى ذاكرتي بيتَ الجواهريّ الذي يقولُ فيه:

وحـــينَ تطغـــى عـــلى الحَـــرّانِ جمرتُـــهُ

فالصَمـــتُ أفضـــلُ مـــا يُطـــوى عليـــه فمُ

وإذا أردْنا الخوضَ في الأسباب التي تجعلُ حركةَ التّرجمةِ إلى العربيّةِ في حالةٍ يُرثى لها أقْحمْنا أنفسَنا في متاهةٍ نستطيعُ الدّخولَ في مجاهلِها وقد نعجزُ عن الخروج منها.

لكنّ أسئلةً شتّى تظلُّ لائذةً بنا لوذَ الحمائمِ بين الماءِ والطّينِ، تلوب باحثةً عن أجوبةٍ تنقعُ غُلّتَها، وإن لم تكنْ تملكُ القدرةَ على النّقعِ فبأضعفِ الإيمانِ تخفّفُ من غلواء أُوارِها.

ولعلّ في مقدّمةِ هذه الأسئلة السّؤال القاسي: هل أصبحنا بمعزلٍ عمّا يجري حولَنا في هذا العالَمِ الذي لم يعدْ قريةً صغيرةً فحسْبُ بل أصبحَ لا أقولُ حيّاً صغيراً بل شِقّةً غرفُها صغيرةٌ ضيّقةٌ مفتّحةُ الأبواب؟

لسْنا قولاً واحداً بمعزلٍ عمّا يجري حولَنا، ولو أردْنا الإبحارَ إلى جزيرةٍ نائيةٍ تعزلنا عن الآخَرين لما استطعْنا ذلك، لأنّ إيقاعَ العصرِ يعطّلُ كلَّ خطّةٍ نُعِدُّها بسرّيّةٍ تامّةٍ للقيام بمثلِ هذا الإبحارِ.

وتحومُ حولَ الذّهنِ أجوبةٌ شتّى، وكلُّ جوابٍ منها يدّعي أنّه قبضَ على الحقيقةِ، واقتادَها موجودةً.

أمّا أنا فأرى من جانبي أنّ همودَ المشهدِ الثّقافيّ في عالَمنا العربيّ همود مريباً هو السّببُ المباشرُ في ركودِ مياهِ التّرجمة إلى العربيّة ركوداً جعلَها آسنةً تجدُ الطّحالبُ فيها مراحاً ومغدىً.

الثّقافةُ الخلاّقةُ التي تنفعُ النّاسَ آثرتْ منذُ زمنٍ ليس بالقصير هَجْرَنا، وأخلتِ المكان لثقافةِ زبدٍ لا تسمِنُ ولا تُغني من جوعٍ وشتّانَ ما بين ثقافةٍ زبدٍ تذهبُ جُفاءً وثقافةٍ تنفعُ النّاسَ فتمكثُ في الأرضِ.

تسمعُ بشاعرٍ يقيمُ أمسيةً في أحدِ المراكز الثّقافيّة، يسبقه إعلانٌ يتغنّى بموهبته الفريدة، وتظنُّ أنّكَ ستشمّ إذا سمعْتَ شِعْرَهُ أطياباً وافدةً من رياض أبي تمّام والبحتريّ وابنِ الرّومي، تجشّمُ نفْسَكَ عناءَ ضربِ أكبادِ الإبلِ لتصلَ إليهِ، ثمّ تقرعُ سِنّكَ نادماً ندامةَ الكسعيّ لأنّه يحصِبُ سمْعَكَ ببيانٍ سقيمٍ ومفرداتٍ هزيلةٍ وخيالٍ كسيحٍ.

تقرأ إعلاناً يروّجُ لمسرحيّةٍ تتخيّلُ أنّها متحتْ من بئرِ شكسبير ماءَ إبداعِها، ثمّ تعود بعد مشاهدتها مقسِماً ألاّ تزورَ المسرحَ مرّةً أخرى.

ليست المشكلة كامنةً في عزوف مواطنِنا العربيّ عن إلقاء نفْسِهِ في بُحيرة الثّقافة مغتسلاً بمويجاتِها المنعشة، بل في نضوبِ بُحيرةِ الثّقافةِ الثّريّةِ السَّريّةِ التي يسعدُ المرءُ بالتّزوّد بها.

لا نريدُ لعملةِ الثّقافةِ الرّديئة أن تطردَ العُملةَ الجيّدةَ من السّوق، بل نريدُ لسوقِ الثّقافة أن تعودَ مزدهرةً مزدانةً بالبضاعةِ القيّمةِ، ولنا أسوة حسنةٌ بسوق عكاظ والمربد.

ما أشدَ حنينَنا إلى ذلك العهد الذي كان يقول فيه شاعرٌ قصيدةً فتقومُ الدّنيا بها ولها ولا تقعدُ.

إذا لاحتْ إرهاصاتُ ذلك العهدِ، وافترّتْ تباشيرُهُ عادتْ عجلةُ تفاؤلِنا إلى الدّورانِ، عندئذٍ سيغمرُنا الإيمان بل اليقين بأنّ حركة التّرجمة إلى العربيّة ومنها ستكون مبشّرةً بمواسمِ عطاءٍ يبهِجُ العيونَ ويسرُّ القلوبَ ويغني العقولَ.

نظرة نقدية بانورامية
على أعمال موريس بلانشو[1] الروائية[2]

مارتا لوسيا بوليدو كوريا (Martha Lucia Pulido Correa)

ترجمة: أ. د. سام عبد الكريم عمّار

لغوي وتربوي ومعجمي ومترجم وأستاذ جامعي - عضو اتحاد الكتاب العرب

كيف نحسُّ نحن الذين ننتمي إلى حضارة الكتابة والكتاب بأننا مَعْنِيّون بالأدب؟ كيف نحسّ بأننا منخرطون في الأدب المعاصر، وبدقة أكثر، في أدب موريس بلانشو Maurice Blanchot ؟ ليس هدف هذه الدراسة أن نقدم تعليقًا جديدًا على أعمال بلانشو، بل هو بالأحرى أن نثير أسئلة حول الصِّلات التي نقيمها مع العالَم الذي نعيش فيه. لقد أثارت أعمال موريس بلانشو انتباهنا، لأنه يبدو أنه يعلن في كل لحظة عن متطلّب الكتابة. كان بارت (Barth) يقول: إن القارئ المثاليّ هو ذاك الذي يكتب. ويبدو أن

بلانشو كان يريد لأعماله أن تُقرَأ من هذا القارئ المثاليّ. ومن خلال أعمال موريس بلانشو، يمكننا أن ندرك: ما هو الأدب الفرنسي لهذا القرن؟ وما الذي كان عليه، من ليون_بول فارج (Léon_Paul Farge) إلى مارغريت دوراس Marguerite Duras))؟ وما هو أكثر أهمية كذلك، أنه يُفْهِمُنا أنّ الأدب يحمل في ذاته حساسية يمكن أن تكون خاصة بلغة، ولكنها ليست كذلك بالضرورة، ولا سيما عندما ينخرط الكاتبُ في «وجود بالوكالة» -كما كان يقول بيكيت-(Beckett) وأنّ شخصيةً مثل روداRhoda)) في كتاب: الأمواج: Les vagues لفرجينيا وولف Virginia Woolf يمكنها أن تترجِم جيدًا شعورَ التوقّع الذي يوجِّه الشخصية البلانشوتيّة. وعندما نستعير فكرة حاضرة لدى جاك ديريدا (Jacques Derrida) في كتابه: نواحٍ: Parages، سنخاطر بأن نحاول قراءة: حكم الموت: L’arrêt de mort وجنون النهار: La folie du jour عبر: انتصار الحياة: Le triomphe de la vie لشلي Shelly، مستندين أيضًا إلى: الأمواج: Les vagues لفرجينيا وولف Virginia Woolf.

ولدى قراءة كُتّاب كتبوا عن موريس بلانشو، ولا سيما جورج بريلي (Georges Préli) وفرانسواز كولان Françoise Collin))، أو أطروحات لجان فيليب ميرو (Jean Philippe Miraux) وغي ستراتون (Gy Stratton) وجدنا أنفسنا تائهين أكثر فأكثر، وإن كان كلٌّ من هؤلاء الكُتّاب ألقى، بالتأكيد، شُعاعًا صغيرًا من الضوء على تفكيرنا. إننا نوجّه تحية خاصة، مع ذلك، إلى ثلاثة كُتّابٍ جعلونا نفهم أنّ أعمال بلانشو كانت تتطلب، من أجل مقاربتها، إبداعيةً وأصالةً، كان يجب أن تبدأ بالقراءة ذاتها: إنهم روجيه لابورت Roger Laporte)) وبيير مادول Pierre (Madaul) وجاك ديريدا (Jacques derrida. وبنتيجة ذلك استبدلنا بطريقة القراءة الطولاني[3] التي تفترض خطَّ تطور مستمرًّا، قراءة عرضانية للأعمال. وعند ذلك أدركنا أن روايتَيْ :الكلمة الأخيرة: Le Dernier mot والحبّ البريء: L’Idylle المكتوبتين عام 1935 و1936 كانتا تحويان جميع العناصر التي كان من المفترض أن تملأ العالَم البلانشوتيّ؛ لقد كان مشروع بلانشو للكتابة مُعَدًّا فيهما، لأن الأسئلة المركزية التي كان سيوليها كلَّ

اهتمامه مُدرَجةٌ فيهما، ونحن بهذا الشكل نعود إلى مسألةِ مكانةِ النظرةِ المرتبطة بمكانة لغةٍ تستيقظ هي ذاتُها في لغة جديدة.

وكان سؤال بلانشو منذ بداية مشروعة هو أن يَعْرِف كيف يقدِّم للقارئ أدبًا خاليًا من الأمكنة، ومن الشخصيات، ومن الزمن، ومن الظروف الخاصة برواية؛ وكيف يُفهِم أنّ الإنسان مرتبط بالقانون انطلاقًا من اللغة ذاتها، وأننا، لكي نتحرر من هذا العبء، كان يجب، قبل كل شيء، أن نُخْرِجَ اللغةَ والأدبَ من المكان المغلَق للملاحظة.

وتتكوّن خطة بلانشو في المرحلة الأولى من وضع نصَّيْن هما: أميناداب: Aminadab والعالي جدًّا: Le Très-Haut من دون أن تكون العناصر المذكورة غائبة عن هذين النصّين، حتى مع نوع من المحاكمة العقلية؛ ولكنها كانت حاضرة فيهما بطريقة فيها من الخصوصية ما يجعلنا نتساءل: ما هي وظيفة الكتابة؟ ونلقي عليها بالنتيجة نظرة مختلفة. ويعرض بلانشو في النصّيْن تزامنيًّا مفهومَيْ: الفضاء «المحايد» و«الليلة الثانية».

وفي المرحلة الثانية، وبعد أن يتخلّصَ بلانشو من النسخة الأولى من رواية توماس الغامض: Thomas l'Obscure، ويكتبَ نسخة ثانية منها، يستمرُّ في زعزعة استعمال الكلمات، بطريقة تطرح للمناقشة حقيقةَ القراءةِ والكتابةِ ذاتَها. وانطلاقًا من اللعب على الحدود المظلمة للكلمات يثير بلانشو لا المعنى بل آثارَ المعنى، جاعلًا القراءةَ بهذا الشكل مفهومةً. وفي التجربة الفريدة التي أنجزها بلانشو عن الأدب، يبدو الأدب مثل امتحان، مثل سؤال، يتناول شروط إمكانات اللغة، ويتناول كذلك العلاقة الجوهرية التي تربط اللغة والموت. إن هَمَّه في هذه المرحلة الثانية هو أن يُدخِلَ القارئ في هذا العالَم الذي تكون الكلماتُ فيه ظاهريًّا خِلْوًا من محتواها: فكيف نتصرف عندئذ لكي يعانيَ القارئُ تجربةَ الموتِ الذي تحملُهُ اللغةُ في ذاتها؟ ولكي يوضّح بلانشو مرضَ الكلمات هذا الذي يحِسُّ أنه مرتبط به بعمق، يكتب حكم الموت: L'Arrêt de la mort وجنون النهار: La Folie du Jour، مصوِّرًا بالنتيجة توماس Thomas

بوصفه شخصيةً في المنفى، في تجاوز مستمرّ، وستكون مهمته أن يعلّمنا أن نعيش داخل هذه اللحظة الجديدة التي يسمح بها التجاوز. إنه يضفي بهذا الشكل على القارئ لا نظرةَ حيٍّ، وإنما نظرةَ شخصٍ كان في حَضْرة الموت. وباعتبار أن القارئ جاهزٌ الآن، يتجرّد بلانشو من الروابط التي كان يحتفظ بها سابقًا مراعاةً له، ويبدأ بمطابقة الأدب على ما كان تصوَّره منذ رواية: الكلمة الأخيرة، عائدًا إذن إلى إبداعه الأول. وعندما يُثبِتُ بلانشو أن الأدب لم يعد خاضعًا لقانون قصة مرتبة تدريجيًّا، تتيح أعمالُه أيضًا تحديدَ مفهومِ علاقةٍ ثقافيةٍ مختلفة. إنه يقدم لنا عملًا لِنقرأَه عند ذاك مثل منشور يؤدي تفسيرُه دورًا له من الأهمية ما للتأليف. كل عمل هو الآن حركةٌ تمثل خطًّا لحنيًّا يُعزَف بطريقة راقية؛ إنها الحركة التي ستعبِّر عن كل ما يمكن قولُه.

وتتطابق مع اللحظات الثلاث من هذه الخطة الأقسامُ الثلاثةُ من دراستنا. ومقاربتنا الأولى هي نوع من ترقيم علاقات الاقتراب-الابتعاد، والحركة-السكون، والتعرّف-عدم التعرّف بين شخصيات ميتة، وشخصيات حية. إننا ننوي أن ندرس تزامنيًّا إنتاجَ هذه العلاقةِ والآليات التي استعملها الكاتب ليخلُقَ هذه الشخصياتِ الميتة؛ واللمسَ المستبدَل بالنّظر؛ والشخصيات التي تبحث عن ذاتها؛ والنظرَ الذي يتحرّك بينها؛ والطريقةَ التي تنظر كلٌّ منها بها إلى الأخرى بوصفها شخصية. والخُطَّةُ نفسها اتُّبِعَتْ بخصوص العلاقات التي تقيمها الشخصية مع كلّ ما يشتمل عليه المكان: علاقاتها مع الطبيعة، ومع الليل والليل الثاني، ومع الغرفة، والممر، والوقت. وهذا يتوافق إذن مع القسم الأول من كتابنا، الذي عنوانه: «نظرة القانون».

والقسمُ الثاني من الكتاب، وعنوانه: «من القانون إلى قانون الشاعر»، يَقْتَرِحُ خطَّ السير الذي يجب اتّباعُه للمساهمة في هذا العالَم الذي رسمه موريس بلانشو، من خلال قراءة عَرْضانيّة لروايتَيْ: الكلمة الأخيرة، وجنون النهار، من خلال روايتَيْ: انتصار الحياة (لشلي)، والأمواج (لفرجينيا وولف). وهذا العالَم تترجمُه صورةُ المتوسِّل الذي يعكِسه توماس في رواية: توماس الغامض. إن توماس المتوسِّل القريب أيضًا من صورة الشاعر الجوّال

هو الذي يتيح الدخول إلى القسم الثالث الذي يعالج علاقة الأعمال مع الصوت، ومع والغناء. وكل قسم من هذين القسمين الأول والثاني يعالج نقطة جوهرية. فالأول يعالج السرعة في التخلص من القانون، والثاني يعالج الحاجة إلى التجاوز وخلق قانون آخر مع مبادئه الخاصة به، وهو ما يؤدي إلى وضع قانون الشاعر. ويصل القسمُ الثالث أخيرًا إلى تأمّلٍ حول الإمكانات الأدبية الإضافية لعملٍ ما، وهي في حالتنا تدور حول العلاقة بين تأليف عمل موسيقيٍّ، وتأليف عملٍ أدبيٍّ. وفي رأي بلانشو، يجب أن يجرِّب الكاتبُ الكتابةَ بلا انقطاعٍ.

يجب أن نشير أيضًا إلى فكرتين أساسيتين هما فكرةُ الانتقال المستمر من الكتابة الأفقية إلى الكتابة العمودية بالمعنى الباشلاريّ للكلمة، وفكرةُ الحركة الخاصة التي يثيرها تكرار اللغة، وقلبها، وحالات الصمت التي تربط بينهما؛ إنها كتابة يكون فيها لإيقاع الكلمات وحركتها قيمةُ البِنْيَة.

وإذا كانت القراءة الأولى أو القراءات الأُولَيَات لهذه الأعمال مشوَّشةً، وبدت الكلمات ملقاة هنا وهناك من دون سبب ظاهر، وظهرت طلاقة الخطاب مفكَّكةً، مع وقفات متواصلة، وبدا الإيقاع غير قابل للفهم، وتبين[4] أن الكتابة إشكالية، وأحيانًا مضطربة، فإن هذا (كلَّه) لا يرتبط إلا بجهلٍ بالقواعد التي حَكَمَت إنشاءَها. إن جدة عمل بلانشو تخص معالجة اللغة: فالمفردات تُقلَّص بشكل متزايد إلى جمل، وكلمات، وعبارات كان جَمَعَها فعلًا كل نص سابق، وكثافة العمل وصدقه يتعلقان كليًّا بحركتها. وعبر تسلسل هذه المراحل الثلاث يرتسم سؤال آخر، عَبَرَ، علاوة على ذلك، بحثَنا كلَّه هو: بِمَ يخدم الأدب؟ – في صدىً لكتاب بيير ماشيري (Pierre Macherey): بِمَ يفكِّر الأدبُ؟ A qui pense la littérature?.

إن قراءة بلانشو تفتح آفاقًا جديدة، وحقولَ بحثٍ جديدة، تُفلِت من مهاراتٍ مُرَمَّزَة بدقة كالأدب. والمقصود بذلك عملٌ يحثّ على الانخراط في طرق مُستحدَثة: نوع من إزالة الحواجز عن الأدب، يوضّحه كتابُه ما قبلَ الأخير. إنه كتابة الكارثة: L'Écriture du désastre الذي يبين أن الكتابة هي في آنٍ معًا قوية وساخرة.

وباتباعنا قانون الشاعر نكون محاصَرين حتمًا بالكتابة، ولكن هذا الشكل الجديد من السّجن هو كذلك مكانُ نفيٍ يلازمنا.

وبين الموضوعات التي يتناولها موريس بلانشو في عمله، موضوعُ النظرة، وهو، بلا شك، الأكثر أهمية، والأكثر دلالة، والأكثر تعقيدًا. وانطلاقًا من نظرة يلقيها على الكتابة نفسها سيعطي شكلًا لأعماله، ذاهبًا في ذلك حتى زعزعة بِنية ما هو الآن_ وما كان_ فعل الرواية، وهو يفعل ذلك حتى في قلب الرواية الحديثة (Nouveau roman)[5]. وفي فعله هذا، يلغي الحدود الموضوعة منذ الأزل بين الكتابةِ بوصفها عملية خَلْقٍ_ سواءٌ أكان ذلك انطلاقًا من حدث تاريخيّ أو اجتماعيّ أم انطلاقًا من المخيّلة–والكتابةِ بوصفها تعليقًا على نصٍّ. إن بلانشو يخلُق بهذا الشكل عملًا يخاطب الإنسانَ المعاصر، هذا الفردَ المعرّض للإصرار الذي لا هوادة فيه لرقابةٍ اجتماعية خانقة ما تنفك تزداد، تُنظِّمُ أسلوب حياته وطموحاته.

يجب علينا أن نركّز أولًا على مفهوم النظرة[6] التي تنبثق من العمل، إنها علاقة ضرورية وفريدة بين المرئيّ وغير المرئيّ، تَدْخُل وتحوّل الموضوعات، والأماكن، والشخصيات، واللغة، ولا تستثني القارئ. وفعل النظر، في المفهوم البلانشوتيّ، لا يثير بالضرورة التواصل، ولكنه يعمل بالأحرى بوصفه قوةَ تجاوزٍ، لم يعد الفعلان: يرى وينظر يتوافقان ضمنها. إن الفعل نظر يقوم على تجاوز علاقةِ المرئيّ وغير المرئيّ هذه الخاصةِ بالفعل رأى. فلا عجب، ونحن نقرأ أعماله، أن تنقلب مقاربتُنا للأدب رأسًا على عقب. يحق للغة إذن أن تعيد تنظيم الشكل والمحتوى لكي تَفْتَح على نحو أفضل إمكانيةَ هذا الإغراء: الخاصية المؤسِّسة للنظرة. وتتوافق مع هذه المكانة الجديدة للنظرة مكانةٌ جديدة للشخصية. وفي تجربة بلانشو في الكتابة تكون الشخصيات مجردة من ذاتها، وبالنتيجة، من مركزها. إنهما (الشخصية والذات) مدعوان إلى أن يتجاهل أحدهما الآخر، إلى أن يلتبس أحدهما بالآخر، إلى أن يضيعا، أو إلى أن يَنْسَيا البحث عن نفسيهما، محاطَيْن بعالَم مجهول–وإن كان في الظاهر معروفًا–، وهذه هي الشروط اللازمة لكي تبدأ الرواية:

«الشخصيات، والأشياء التي تسكن روايات بلانشو هي عارية_عارية عن طرائقها في العيش، وعن دلالاتها العشوائية [...] إنها حيادية، غير شخصية، من دون تحديد ولا تخصيص، غير إيجابية ولا سلبية؛ إنها أمكنة فائضة، خالية أيضًا من الأشياء التي ستأتي لتندرج فيها، ولكنها تحمل بصمتها بالفعل. كلُّ شيء معًا: الفراغُ الذي ينتظرها وبديلُها. والحياديُّ ذاتُه سيكون الفراغَ غيرَ المحدّد، وهذا الفائضَ الذي يضاعفُ الأشياء»[7].

ومن هذا المنظور، كيف يمكننا أن نحدّد نظرةً تتموضع في هذا المسمّى مكانًا «حياديًّا» الذي يَسِم عمل بلانشو؟ كيف ننظر إلى ما ليس فيه؟ يجب أن تكون النظرة محوّلَة، وأن تتكيّف مع هذا المكان-الزمان الذي يسميه بلانشو «الليلة الثانية». وفي هذا الخصوص، من المناسب أن نستخلص بعض المعالِم التي ستساعدنا في تعرُّف الشخصيات التي سنلتقي بها. إننا نعتقد أننا نلاحظ الشخصية التي تغفو، ولكنها في الحقيقة لا تنام، إنها تنتقل من حالة ترنيقٍ إلى حالةٍ تشبه التيقُّظ. وبالنتيجة، كل ما تراه الشخصية على أنه مؤكَّد، مألوف، ليس كذلك إطلاقًا. وما يَسِمُ الشخصية في «الليلة الثانية» هو طابَعُها العصِيُّ على الإحاطة به، الناجم عن عجزها عن أن تكون، بسبب انحلال الزمن، وبسبب الأمكنة الخالية من الأثاث، التي تسكنها، وكذلك بسبب غياب تاريخها.

والجوهري في هذه الحركة هو أنّ كل شيء يحدث كما لو[8] (comme si)، فالشخصية تبدو تقرأ ولكنها لا تقرأ، إنها تتوقف عند كلمة، عند حرف؛ وتبدو تتقدم، ولكنها لا تتقدم؛ إنها مُسَمَّرة في حالة تبدو مصرَّفة في الصيغة الشرطية الافتراضية.

وعلى وجه الدقة، في مكان «الليلة الثانية» هذا–وهو إذن مكان قريب من صيغة الشرط الافتراضية–لا تموت الكائنات، وتبقى كما لو أنها متوقّفة، معطَّلة في ليلة لا تتعلق إلا بها. ومن جهة ثانية، هذه الليلة ليست وحيدة، إنها تتكاثر في ليالٍ أخرى، كلُّ واحدة منها هي نوع من ضُعْف سابقتِها. والأمر نفسه ينطبق على الشخصية، إنها شخصية وانعكاس–شخصية، تثير بهذا الشكل انبثاقَ محاوِرين

آخرين ترتدّ كلماتُهم بلا انقطاع دون أن يَحْدُث الحوار. وضمن هذا السياق يجعلنا بلانشو نشاهد تجربة فريدة للإنسان، بوصفه إنسانَ لغةٍ ينتقل من الحياة (la Vie) إلى الموت (la Mort)، ومن الموت إلى الحياة، في زمن خاصٍّ سيلازم «الرواية» كلَّها. وما نستطيع قوله بثقة عن «الليلة الثانية»، وعن الشخصيات التي تسكنها هو أنه لا شيء أكيد فيها.

ومع ذلك، هذه تبدو الانعطافة هنا ضرورية لكي يحدِّد بلانشو ما يسمّيه «الليلة الثانية». وباعتبار أن الأدب لا يمكن أن يُدرَكَ إلا بالأدب نفسه، لنأخذ رواية: الأمواج لفرجينيا وولف، ولْنَسْتَعِرْ من هذا العمل شخصيةَ رودا (Rhoda):

«[...] رودا، ذات الوجه الشاحب والغامض، التي تعيش في نوع من لاوعي، والتي تتعلق بعتبة الأشياء، والتي هي مثل من يسير في نومه مذعورًا، يقترب على الأكثر من الزمن الخالص، من هذا الزمن الفارغ الذي هو الحقيقة الكبرى للزمن، من هذا الزمن خارج العالَم، خارجَ الأشياء، زمن العُزلة، زمن اللانهاية الذي لا نستطيع أن نتصوره، عندما يُفلِتُ من معناه المجرد، إلا بقلق الزمن نفسه[9]».

والزمن الذي سنسميه زمن رودا، هذا الزمن الخالص الذي تترك رودا وجودَه يجري هو زمن خَلْق العمل، وهو زمن مشابه لزمن الانتحار. «[...] الزمن الذي يتوافق هنا مع أي مكان»[10]. ورودا وحدَها يبقى الموت دائمًا إلى جوانبها بوصفه إمكانية يجب اغتنامها في «اللحظة المُرادة». وهذا الزمن موجود في فضاء القصيدة. وهو زمن يسكنه الشاعر لكي يستطيع النظر إلى الموت بلا خوف. وزمن رودا هو زمن الذهول الذي يقترب من الموت، هو زمن يسكنه أورفيوس (Orphée) الذي يذهب ويجيء في ليلة مُعْمِيَةٍ، ويجعل الشخصية غير وفية للزمن، وللنهار، ولليل، وللحدث، والذي يدفعها إلى البحث عن حالة أكثر من البحث عن معنى أيًّا كان. إن اكتشاف ما تقابله هذه الحالة هو إذن طلب الشخصية البلانشوتية. وزمن رودا يختلف عن زمن الشخصيات الأخرى لرواية: الأمواج بالقدر الذي تعيش فيه الشخصيات الأخرى، حتى برنارد الذي هو الروائي المولود، في زمن رتيب. ورودا، على العكس من ذلك، تسكن عالَمًا تخترقه صورةٌ

تتمسّك هي بها حتى الانتحار: وهذه الصورة هي الرغبة بالموت. إنها تسكن زمنًا ليس الزمن اليومي وليس زمن الموت، ولكنه زمنُ التوقّف. وهي، لذلك، تختلف عن بقية الشخصيات. وفي هذا تبتعد أكثر فأكثر عن الرؤية «voir»، وكلما تقدم العمل ستنتمي رودا إلى عالَم النظرة (regard) البلانشوتية.

يمكننا الآن أن نؤكد أن «الليلة الثانية» يسكنها زمنُ رودا. ومن المؤكد أن ما تبحث عنه الشخصية البلانشوتية هو أن تأخذ مكانها في هذا الزمن، زمنِ الشاعر الذي نراه الآن يتلخّص في مرض ج. (J.) في رواية حكم الموت: L'Arrêt de mort، وهو الزمن الذي سيسكنه توماس في ما بعد، في رواية: توماس الغامض Thomas l'Obscur.

وسنفهم مذ ذاك الإضافةَ الفريدة لعمل بلانشو الروائي: أن يُقدَّم للقارئ المشهد الوحيد لعمليةِ انفصالٍ بالنسبة إلى زمن العالَم، من أجل الوصول إلى هذه اللحظة التي تختلط فيها الشخصية والمكان، ويمتزجان، لكي تُحرَّرَ، بهذا الشكل، الكتابةُ من المسافات التي تكبحُها، من أجل إخراجها من الـ«أنتم: Vous» والحفاظ عليها في أُلفة بعيدة عن رواية: «الأكثر-علوًّا: Le Très-haut»:

«ورغبة في التسهيل، سنقول: إنها الـ«أنتم: vous» التي يستعملها المخرِجُ والتي تعطي التعليمات للممثل الذي يجب عليه أن يُخرِجَ من العدم الصورة اللحظية التي سيجسدها. فليكنْ، ولكن يجب أن نسمعه مثل المخرج (Metteur en seine) الأعظم: إن الـ «انتم: Vous» العامة التي تأتي من أعلى وتثبت نَبَويًّا (prophétiquement) الخطوطَ الكبرى للحبكة التي نتقدم فيها وسط جهلنا لما وُصِفَ لنا»[11].

إن تأسيس نظرة جديدة يمكنها أن تسكن زمن رودا هو عمل الكاتب الذي يُبدِع في الغَبَش. وبفتور، يتصور اللغة التي تمارِس على القارئ عملاً كاملاً وفريدًا. والقارئ والشخصية تقودهما اللغةُ ولا يعرفان إلى أين يذهبان: إن اليقين الوحيد الذي يحتفظان به، بعد تجردهما من الزمن، هو أن يسكنا في الكلمات. إنها لغةٌ كلُّ شيءٍ يجري فيها كما لو أنّ comme si، والباقي كلُّه في الـ كما لو أنّ comme si، ودائمًا في ظروف شرطية، عابرة، دون إنجاز شيء، ودون معرفة

إنْ كنّا سنصل إلى مكان ما. وليس المقصود، بالتأكيد، تقديم وقائع أو أحداث قد تقع للشخصيات من أجل هدف وحيد هو بناء قصة، بل بالأحرى من أجل خلق فضاء ستستطيع الكلمات فيه أن تعبّر عن استقلالها:

«وذلك لأن الكلمات بحاجة لأن تكون مرئيّة، ينبغي أن يكون لها واقع خاصّ يمكنه أن يأخذ موقعًا وسطًا بين ما هو كائن و[12]ما تعبّر هي عنه. ووظيفتها أن تجذب النظر إلى نفسها لتحرفه عن الشيء الذي تتكلم عنه. إن حضورها، وحدَه هو الضمان لغياب الباقي كله»[13].

وسنرى كيف يتكون مشروع بلانشو للكتابة من فئات خاصة من النّظرات، يعطي بوساطتها توصيفًا للرجل المحصور في شبكة القانون الفوضوية، مقترِحًا له بعد ذلك استراتيجية من أجل الانتصار في لعبة المرئي–اللامرئي التي يتوارى القانونُ خلفَها على أقل تقدير، إن لم يستطع التخلص منه تمامًا في أحسن الأحوال. وينفّذ، أخيرًا هذه الاستراتيجيةَ مع بقائه في الكتابة التي تبدو من الآن وصاعدًا متأثّرة (affectée).

في روايتَيْ: أميناداب، والأكثر–علوًّا، اللتين خُصِّص لهما القسم الأول من هذه الدراسة كان الموضوعُ هو القانونَ في أشكاله المختلفة. وبلانشو يستعمل عن عمْدٍ لغةً مبتذلة يجري فيها لعب كل شيء بين صورةٍ ما هو مرويٌّ، التي نسمعها ولكننا لا نراها بوضوح، وواقعٍ تتردَّد الشخصيةُ في النظر إليه بوصفه حقيقة، لأنه عالق بين «الروايةِ»، وصورةِ «الرواية»، والواقعِ.

وعلى مدى هذين العملين، نحن موجَّهون إلى التفكير في الطريقة التي يجب أن نعالج بها هذا النمط من الكتابة: أين نبحث عن أسسها؟ وكيف نعرف عملها الداخليّ لكي نستطيع أن نقيم علاقة مع كل ما يمسّ النظرة من قريب أو بعيد؟ الشخصيات تتوجه نحو زمن رودا: فما الذي يمنعها من الوصول إليه؟ وإلى أيّ نمط من القراء كان الكاتب يريد أن يتوجَّه عندما تصوّر هذه الكتابة؟ وهذه الكتابة التي من المفترَض أن توقظ نوعًا من الحساسية، بأية قوةٍ ترتبط؟ وهذه الشخصيات تتجمع كلُّها بطريقة غريبة: فمن أين تأتي قوتُها وضعفُها؟ إنها لا تستطيع أن تعتاد على لغتنا. وهذه الشخصيات التي لا تُحتَمَل غالبًا، تحمل على وجهها وفي لغتها

تعبيرًا عن صرامةٍ تجعلها صعبة المنال وغير قابلة للفهم؛ إنها تستجيب لطَبْعٍ يجعل القارئ الذي يستعد للتعليق يبقى صامتًا. وهذان العملان يقدمان لنا الآنَ العناصرَ التي يجب أخذها بالحسبان لكي نقرأ الأعمال اللاحقة. إن أحد العناصر الهامة الذي يبدأ بالظهور في خطوطه الرئيسية هو هذا المكان الذي يصفه بلانشو «بالحياديّ»[14]، الذي يظهر الآن بطريقة أكثر صلابة في روايتَيْ: حكم الموت وجنون النهار، والذي ستأكد في رواية: توماس الغامض، والذي سيأخذ أخيرًا مكانَ الروايةِ كلَّه في روايات: في اللحظة المرادة: Au moment voulu، وهذا الذي لم يكن يرافقني: Celui qui ne m'accompagnait pas، والرجل الأخير والانتظار: Le dernier homme et l'attente، والنسيان: L'oubli. وتَمَوْضُعُ اللغة في هذا المكان يوحي بمكانة جديدة ستكون الكتابةُ ضمنَها من الآن وصاعدًا موضَّحَةً (formulée). إن روايات: حكم الموت، وجنون النهار، وتوماس الغامض ستكون إذن في مركز القسم الثاني من دراستنا.

سننظر إلى هذه الأعمال الثلاثة بوصفها أعمالَ تأكيدٍ، يدأب فيها الكاتبُ على تقديم ما ستكون عليه الكتابة عندما يكتسب القوة الضرورية لتجاوز القانون. إن راوي حكم الموت يتجاوز القانون الطبّيّ ليقود ج. (J.) إلى الحياة في فضاءِ لغةٍ تحوي الآن بِنيةً أكثر قربًا من زمنٍ بلا أصلٍ معروفٍ؛ إنه مستَجوَبٌ من شخصية، سيقيم معها نوعًا من صداقة غريبة. آكيم ضائع، لا يعرف لا سبب نفيه، ولا المستقبل الذي يترصّده. إنه يبدو مسجونًا في بيته الجديد، ويجرّب، هو الآخر، ليلةً مختلفة تبدو فيها النظرات صعبة، والأشياء والوجوه تضطرب فيها وتختلط بصور مزدوجة، والومضات لا تساعد على تعرّف الأشياء على حقيقتها؛ إنها ليلة تُرخي بثقلها على الشخصية وتقودها نحو الضلال والنسيان، جامعةً حولها كلَّ ما يمكن أن يعيقها. وبنتيجة ذلك تتلخّص السمات الرئيسة لعمل بلانشو عبر كثافة الكلمات وتكرارها اللذين يرجِعان إلى النظرة. وانطلاقًا من النظرة، بالتأكيد، تقوم العلاقات بين الشخصيات؛ وعلاقة الشخص بزمانه هي مسألة ثابتة في عمل بلانشو. وقد يُقال: إن هذه العلاقة تقود الشخصية إلى أن تتكوّن بوصفها غريبة على ثقافتها الخاصة بها، وعلى نفسها، لكي تتعرف

نفسها فيها بشكل أفضل، ولكن أيضًا لكي تتحداها وتُسائِلُها. وهذا التحدي يتوصل إلى أن يجعل نفسَه مرئيًّا عبر الكتابة. والكتابة من دون التوقف أبدًا ومن دون التوقف عن الكلام أبدًا هما واقعتا الإلحاح اللتين تزعزعان الراوي. وسنرى جيدًا أن الراوي، بعد روايتي: أميناداب وحكم الموت، وهما العملان اللذان يعالجان مشكلة القانون، سيحاول أن يخرج بسرعة من كتاب ليدخل في آخر، متخلِّصًا بذلك من الكتاب الذي كان ساكنًا فيه. وتكرارُ الكلماتِ الأحمقُ ظاهريًّا يصبح نشاطَ تفكيرٍ يقوم مقام التخريب: إنه يأخذ اللغة رهينة، ويسائلها، ليستخلص منها النظامَ الذي تتضمّنه، ويقلبه لكي تكون العلاقة مع الكاتب ممكنة. وبهذا الشكل يجب أن تمرّ العلاقة مع الآخر بالضرورة بالجنون وبالمرض. وبالنتيجة ستكون النظرة الملقاة على الآخر وعلى محيطه دائمًا ملتبسةً، غامضة، غير موثوق بها على الإطلاق: إنها طريقة ملائمة للتعارف مع أحدهم! وشيئًا فشيئًا تتشكل صورةُ سرٍّ تحافظ على نفسها عبر العمل كلِّه، من دون أن نستطيع–بعد قراءة أعمال بلانشو الروائيّ كلِّها–تصنيفَ الشخصيات، ولا تصنيف «الروايات». وهذا ما يضفي على هذه الأعمال سِرًّا آسِرًا. وهذا العالَمُ المغلق ظاهريًّا، ذو الجمال المخلوق ثانيةً بوعي، هو عالَمُ بناءِ أمكنةٍ وشخصياتٍ انطلاقًا من انعكاسها، كما لو كنا نجتاز مرآةً، من دون أن يضيع أيُّ شيء، ومن دون أن يُخلَقَ أيُّ شيء في الحقيقة.

إن الأدب بالشكل الذي يتصوره بلانشو يسعى إلى أن يَفْهَم الإنسانَ بوساطة عملية وجوده، واضعًا في قفص الاتهام الجنونَ والمرضَ والموتَ. وليس المقصود مطلقًا أدبًا ذا نظام، بل أدبًا نقديًّا، قادرًا على أن يطرح للمناقشة شروط إمكانية الكتابة، محاولًا إظهار وقائع لغوية، من دون أن يقلّص اللغة أبدًا إلى أمر سياسيٍّ، أو اجتماعيٍّ أو حتى أدبيٍّ: إنها لغةٌ على علاقة مع وقائعَ لغويةٍ أخرى، مرتبطةٍ بالإنسان بوصفه كائنًا لغويًّا، وبالقدرة على تكييف نظرته مع حقائق جديدة. إن المقصود أن نأخذ اللغة، وأن نتمسّك باستكشاف مستويات الواقع التي تستطيع (اللغة) بلوغَها: إنه نظامُ محاكاة أو بالأحرى لعبة خطابات متجاورة؛ وملاحظةٌ تثير نوعًا من النظر.

إن النظر ينتقل عند ذاك، ولم يعد يتأمل اللغة في شفافيتها، بل بوصفها شيئًا، وبوصفها لعبًا يعمل بنظام إحالة غير قابل للترتيب، يجعل اللغة تنزلق، كما لو أنّ الكتابة كانت خارجة على الكلمات؛ إنها خطاب يصنع حقيقته الكتابية الخاصة به، ويصنع بلانشو مشكلته في عالَم ضميرٍ (prénom) بلا اهتمام، وغرفة فارغة، وثلج يتساقط، وريح ما تنفكّ تصفر: إنها كتابة تصنع عالَمها الخاصّ بها، وقارئَها الخاصّ بها.

هوامش:

(1) موريس بلانشو (1907 (Maurice Blanchot-2003، هو كاتب وفيلسوف ومُنظّر أدبي فرنسي، تركت أعمالُه تأثيرًا قويًّا في فلاسفة ما بعد البنيوية مثل جيل دولوز، وميشيل فوكو، وجاك دريدا، وجان-لوك نانسي. المترجِم.

(2) . هذا النص مقدمة لكتاب عنوانه: «أعمال موريس بلانشو الروائية، الذي هو بدوره مستقًى من أطروحة المؤلِّفة في الدكتوراه، وعنوانها: مقاربة الغير في روايات موريس بلانشو، التي أشرفت عليها السيدة نيكول سيليريت (Nicole Celeyrette)، ونوقشت عام 1994 في جامعة باريس-الشرقية، كريتيل فال دو مارن Université Paris-Est Créteil Val de Marne. وقد رأينا أن نضع له هذا العنوان ليتناسب مع المضمون. المترجِم.

(3) في اللغة العربية تدخل الباء على المتروك. المترجِم.

(4) تكررت كلمة إذا الشرطية (si) باللغة الفرنسية في بداية الجمل الخمس التي يشكل كلٌّ منها القسم الأول من التركيب الشرطي الذي يقتضي جوابًا لكل تركيب (فعل شرط وجواب شرط) والتي كان جوابُها جميعًا واحدًا، وهو: « فإن هذا (كلَّه) لا يرتبط إلا بجهل بالقواعد التي حكمت إنشاءَها». أما في اللغة العربية فيُكتَفَى بذكر (إذا) في الجملة الأولى، ولا تُكَرَّرُ بعد ذلك، ثم تُعْطَف باقي الجمل عليها، إلى أن يُستوفَى الجواب الذي هو واحد للجمل الخمس المعطوف بعضُها على بعض. المترجِم.

(5) الكاتبة تجعل هنا حرف (n) كبيرًا (N) ، لتشير بهذا المصطلح إلى نوع روائي جديد ظهر في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، وطبق لأول مرة على مجموعة من الكتاب (في البداية ميشيل بوتور، آلان روب جريليه، وناتالي ساروت) الذين جددوا بعمق التقاليد الروائية الموروثة من الواقعية (بلزاك، ستندال) والطبيعية (زولا، موباسان). المترجِم.

(6) النظرة هي قبل كل شيء إغراء. والإغراء ليس الإغواء الذي يمارسه الآخر ليجذبني إليه [...]، إنه وجه. والوجه هو هذا المرئيّ الذي ليس موضوعًا لرؤيةٍ [...]، والوجه يكشف فضاء النظرة وليس شكل الأشياء». في:

- Françoise Collin, Maurice Blanchot et la question de l'écriture, des objets, Paris, Gallimard, 1986, p 107.

(7) . Georges Préli, La force du dehors: limites et non-pouvoir à partir de l'œuvre Maurice Blanchot, Fonteney-sous-bois, éd. Recherche, 1977. P. 30.

(8) .»L'art est un comme si. Tout se passe comme si nous étions en présence de la vérité .».[...] Maurice Blanchot, La part du feu, Paris Gallimard, 1949. P. 26.

(9) Maurice Blanchot, Faut pas, Paris, Gallimard, 1971, p. 284.

(10) Maurice Blanchot, Faut pas, Paris, Gallimard, 1971, p. 284.

(11) Maurice Blanchot, «La maladie de la mort, (éthique et amour)», Le Nouveau Commerce, N 55, 1983, p. 32.

(12)الظرف بين لا يُكَرَّر في التركيب إلا إذا اتصل به ضمير، مثل بيني وبينك مودة عميقة. المترجِم.

(13) Maurice Blanchot, La part du feu, op. cit., p. 39.

(14) "الحيادي هو الذي يستند إذن إلى هذا الذي يعطي، في لغة الكتابة، قيمة لبعض الكلمات عندما يضعها ليس في القيمة، ولكن بين قوسين أو بين علامتي تنصيص [...]".

"الحياديّ يطرح الأسئلة: إنه لا يطرح الأسئلة بالطريقة المعتادة مستفهمًا؛ إنه يسجل، في حين لا يبدو أنه التقط شيئًا من الاهتمام الذي يتوجّه نحوه، في حين أنه يستسلم هو نفسه لقوة استفهامية شديدة، يكون الحد الذي تمارَس فيه هذه القوة أيضًا أكثر بعدًا دائمًا، وعندما تنطفئ إشارة طرح الأسئلة ذاتها لا تعود تترك للتأكيد الحقَّ في الإجابة عنها والقدرة عليها."

"الحياديّ: هذا الذي يحمل الاختلاف حتي في اللامبالاة، وبدقة أكثر، الذي لا يترك اللامبالاة لعدالتها النهائية". في: Maurice Blanchot, L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969, P 449-450.

رسالة غير منشورة
من ديدرو إلى غريم

دانيال دولافارج

ترجمة: د. عادل داود

مترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

بينما كنتُ أمرُّ، في المكتبة الوطنية، على الرسائل الموجَّهة إلى بيير لويس غانغونِه وإلى بونس-دُني إيشوارد لوبران؛ إذ توقّف ناظراي على أربع صفحات أصابها بعض الاصفرار، وغطَّتها كتابة دقيقة ومنتظمة، جعلتني أفتكر من فوري في كتابة ديدرو. ولم تكن الرسالة موقَّعة، وهي مؤرَّخة من بلدة لانغر، في ٨ سبتمبر 1770. وحين أنهيتُ قراءة الورقتين، تيقَّنتُ أنها تعود لِـ ديدرو. فأيُّ مصادفة جعلتها تضيع في هذه المجموعة؟ هذا مالا أعرفه. وبحثتُ عن الرسالة سدىً في الأعمال الكاملة التي نشرها جول أسيزات. وصرَّح لي المدقِّق السيد موريس تورنو -الذي استشرته بهذا الخصوص- والسيد غوستاف لانسون أنهما لم يَرياها من قبل قَطّ.

* الرسائل موجودة في المصادر الفرنسية، المقتنيات الجديدة، 9197، الملفان: 171- 172.

وسأُشير -مختصِراً ما استطعتُ- إلى الظروف التي كُتِبت فيها، قبل أن أقدِّم نصها لقرّاء المجلة. فقد أنشأها ديدرو في أثناء الرحلة التي قام بها عام ١٧٧٠ إلى مسقط رأسه. وتقع في إطار الرسالة المرسلَة بتاريخ ١٥يوليو[1] من بلدة بوربون إلى السيدة فولاند، ويُضَمّ إليها الرسالة الموجَّهة بتاريخ ٦ أغسطس من بلدة لانغر إلى الأب لومونيه، والرسالة الجديدة التي كان يكتبها لصديقته، بعد عودته إلى باريس، بتاريخ ١٢ أكتوبر.

وتحتوي -فيما يخصّ الأعمال الأدبية للفيلسوف- تفاصيلَ تُكمل التي نمتلكها سابقاً، وتؤكِّدها؛ لا سيما أنَّ الرسالة تعرِّفنا على حياته الشخصية، سواء في بوربون عند صديقته السيدة دو مو وابنتها، أم في لانغر عند أخته (أغسطس- سبتمبر ١٧٧٠).

وكان حينها قد تخاصم مع أخيه الأصغر، وهو شخصية كَنَسية بارزة في الكاتدرائية، قدَّمه لنا على نحوِ رجل ملتزم، والتزامُه ضيّقُ الأفق صارم؛ فيعامله إذاً بجلافة وبلا احترام، لكنّ ذلك لا يخلو من روح الدّعابة. ويُبدي إزاء أخته حناناً تكتنفه البهجة تارة، وبعض القلق تارة أخرى؛ لكنه متَّقد على الدوام. ويُظهِر أخيراً -تجاه صديقتيه في بوربون، والشابة خصوصاً- تعاطفاً ومراعاة؛ تحوَّلا بعد بضعة أسابيع إلى شعور غريب وعنيف إلى حدٍّ ما. وكان قلبُه بداية شهر سبتمبر ما يزال هادئاً، لدرجةِ أنه يُخبِر المرسَل إليه -بجزالته وعدم تحفّظه المعهودَين- أنَّ السيدة دو برينفو تمتلك مَيلاً تجاهه. لكنه يَظهر بعد شهر مضطرباً عاشقاً -كما تَشهد بضع رسائل مرسلَة إلى غريم[2]-؛ إذ يَدفع منافسه السيد دوفواسي إلى الإفصاح عن ذاته، ويتألَّم في الوقت نفسه لعدم كونه المفضَّل، فيشكو ويَتَّهم ويُسهم بتردّده في إدامةِ وضع مضنٍ، وخصوصاً أن عمره بلغ حينذاك سبعاً وخمسين سنة.

وتَبقى الآن معرفة مَن أُرسِلت له هذه الرسالة. وأظنُّ أنه ما مِن شكٍّ في كونِ غريم المرسَل إليه. وتَجزُم لي الجملة الثانية ذلك: «إحدى صنائعنا بالحياة تتمثّل في الزيارة البعيدة مسافةَ سبعين فرسخاً، والتي قمنا بها لتلك المسكينتَين البائستَين». ولم يتّخذ ديدرو إلا رفيقَ دربٍ واحداً في سفره، وهذا الرفيق هو بالضبط: غريم. ونَعلَم ذلك من الرسالة الموجَّهة في ١٥ يوليو إلى الآنسة فولاند، ومن المراسلات الأدبية في ١٥ ديسمبر[3]: «مضى صديقان، في شهر أغسطس الماضي، لقضاء خمسة عشر يوماً في مسابح بوربون، بالقرب من لانغر؛ ليقابِلا هناك صديقتين، إحداهما والدة الأخرى. وقادت إلى هذه المسابح ابنتها الشابة، الغضّة والجميلة، والمريضة؛ أملاً بأن تُرَدَّ لها عافيتها المتأثرة في أعقاب أول ولادة لها. والصديقان هما: الفيلسوف

دُني ديدرو، وأنا».

وثمة فضلاً عن ذلك أسباب أخرى، لكنها ثانوية:

يُذكَر غريم في إحدى الفقرات بطريقةٍ ستَلقى تفسيراً أقل، لولا أنَّ الرسالة موجَّهة إليه.

وفي الأسطر الأخيرة، يرجو ديدرو المرسَل إليه بأن يعتذر له، إذا سَنحت الفرصة، من السيدة ديبينِه. بيد أنه يَصعب إيجاد شخص آخر، من بين المقرّبين له، يمكن إيكال تلك المهمة بهذه السهولة إليه.

وفيما يلي نصّ الرسالة، وقد حافظتُ على طريقة الكتابة والحركات وعلامات الترقيم الواردة في المخطوط الأصلي. وسأوضِّح في الحواشي -ما استطعت- بعض الغموض الذي يُظهره.

دانيال دولافارج

سيدي وصهري العزيز[4]

ها أنا أرجع من جولتي الثانية[5] في بوربون، وقد عدتُ حزيناً، بطبيعة الحال. إحدى صنائعنا بالحياة تتمثّل في الزيارة البعيدة مسافةَ سبعين فرسخاً، والتي قمنا بها لتلك المسكينتَين البائستَين. وقد عاشتا نحو شهرٍ من الزمن على متعةِ انتظارنا، ونحو شهر آخر على متعة تملُّكنا. أظنّ أننا -أنا وأنت وهي- تعلَّمنا فيها أن نحبّ بعضنا أكثر. كنتُ في الحقيقة بينهما حين وصلتني بطاقتك الثانية. ومَنحتُهما أطول وقت ممكن؛ ولم تَعدْ أختي، التي تخسر ما تكسبانه، راضيةً عن الأمر. رجعتُ في الخامس من الشهر الجاري إلى كنف العائلة. وسأخرج منه في الثاني عشر أو الثالث عشر على أبعد تقدير؛ وهذا فراق آخر سيكون أليماً. فكل شيء يُدفَع ثمنه في هذه الدنيا. ولا يَرى المرء أصدقاءه إلا ليفارقهم. ولا بدَّ، يا صديقي، لهذه اللحظة مِن أن تأتي. وسأكون في الرابع عشر في إيل[6]، وبالعشرين أو الواحد والعشرين على الأكثر في شالون[7]، حيث آملُ قضاء بضعة أيام مع صديقاتنا، وفي السادس والعشرين أو السابع والعشرين في باريس[8]، حيث سأقبِّلكَ وأقبِّل زوجتي وابنتي. ومع أنك ستُحبَط من ذلك، ولكن لن يحصل خطأ في التاريخ. وستُحسِن صنعاً لو وَعظتَ ابنتي[9] بأسلوبٍ يتخلّله بعض المرح. وأمُّها ليست تماماً بتلك السخافة التي تظنّها. وإنك ستَتلقّى عند عودتي موعظةَ ميمي[10] المكتوبة في رسالة؛ وعلى الرسالة

عن بوربون، وعن لانغر[11]، وربما على مجموعة صغيرة من رسائل هنري الرابع؛ فقد كتبَ رسائل لمختلف ضباطِ هذه المدينة، وتَضمّ أرشيفاتنا بطاقاتٍ مكتوبة بيده وبيدِ الدوق غيس. وبطاقاتُه -التي لا يتجاوز حجمُ كتابتها حجمَ الظُّفرِ- لا تحتوي[12] على شيء مهم، لكنها مقدَّسة. ولولا امتلاك مواطنينا محدودي العقل غيرةً عبثية، لبَادرتُك بالظهور مع هذا الكنز البسيط. ولكن، بوجود الأناس الذين أتعامل معهم، لا يمكن الوثوق بشيء. وسخَّرنا بعض اللحظات الهادئة من أمسياتنا في سردِ حكاياتٍ لِـ جاك أندريه نيجون، لكنها حقيقية أحياناً لدرجةٍ تُمكِّننا منَ الخوض فيها منْ دون أن نبدو حمقى. وستجد بينها حكايةً تَحمل اسمَي أوليفيه و فيليكس، إذ أقوم بنقدٍ بالغِ الدقة للصديقين المنحدرَين من سان لامبير، وربما هو نفسه لم ينتبه إلى الأمر[13]؛ لكنك -لَعَمري- ستشعر بذلك أكثر. أوليفيه و فيليكس اللذان أتحدّث عنهما لا يقولان شيئاً مما يقوله رجُلا الإيروكواس، ويتصرّفان كل يوم عكس تصرفّهما. واستدعيتُ أيضاً من قرية مجاورة كاهناً من أصدقائي، سوف يُسلّيكَ[14]؛ فكل هذا سيرَوق لك. بدتْ أختي قلقةً بشدة من طروحاتي، وردُّكَ وضعَ تقديرَها لذاتها في حالٍ مريحة؛ فلا تريد النساء -الشابات منهن أو العجائزُ، البشعات أو الجميلات- أنْ يُرفَضن. تعلَم أني أظهر أحياناً على سجيّتي، وقد أعلنتُ زواجك من أختي للسيد دوفواسي[15]؛ ومن الطبيعي جداً أن يقدِّم التهنئة بهذا، وأن تتلقّاها في اليوم التالي، إذا لم تُزِلْ عنه الخداعَ ابتسامتي وابتسامةُ صديقاتنا؛ وهو من كشفَ لنا عن ذلك. فيا لَه من خداع جميل! وكم أسِفنا عليه! وأقول لكَ بأنه سيكون للأمر عواقب. وما عدتُ أسمع الحديث عن الرجل القديس. آهٍ من الورقة الجميلة التي سأعِدُّها تحت عنوان: حياةُ رجُل الربّ أو الرجُل القديس. سيكون هذا من بين أقسى التهكّمات التي عَرفتَها، وأصدَقها[16]. انسحبَ الوسطاء، والتنبّؤ الذي تنبَّأتُ به لهم تحقَّق بكل نقاطه، وهو أنهم لن يصالحونا[17]، وسيتخاصمون معه؛ وكان يجب أن يحدث ذلك، لأنه في كل سعيٍ من جانبهم، كانت أخطاؤه تتزايد، فيَزيد الفيلسوف جمالاً، والقديس بشاعةً. ويجب على خليلتكَ المستقبلية أن تحبّ، فهي تحبني إذاً من صميم روحها. ولكن، حين سأغادر، ستقع في فراغٍ أخشى عليها منه، ولا سيما أنَّ رجُل الربّ -على شاكلة قدوته التي لا تعفو إلا كل سبعة آلاف عام- لا يعفو إلا كل سبعة أعوام.

لديّ صُدغان ثمِلان، ويجب -إذا أردتَ لي العيش- أن تهبني الامتيازات الخاصة بسنّي؛ وهي، يا صديقي، حبُّ المائدة والخمر اللذيذ. أَحظى بمكانة ضئيلة جداً عند النساء، فلا داعي للحديث عن الأمر. وأرجو مع ذلك أن تقابلني بالوجه المطلوب،

الذي فصَّلتَ وصفه لي، إذ يكون أحمرَ قانئاً بصورة غير زائدة، ونضيراً؛ كوقتِ عودتكَ من ألمانيا[18]. اتفقنا! وأنا سأحظى بذلك. إنَّ مَلك بولونيا[19] النبيل ذاك، وبفضل افتراءاتك، يتجاهل كل الفعل الحسن الذي أصنعه؛ و جيريمي غريم الذي يفعل مثلي تماماً، وهو مسرور منه؛ لا يَحقّ له التأوّه كثيراً. فضلاً عن أنني، يا صديقي، أَغضُّ الطَّرْف، ولا أحرق دمي، ولا أمتلك كرسياً مخادعاً، ولا أبرح مكاناً قبل الوصول إلى ما أريد[20]. وأمكثُ وسط أصدقائي، ففي الوقت الذي تُفني فيه نفسك بتغذية فضول العاطلين عن العمل في الشمال، أقومْ بإغاثة الفقر الشديد الذي يحيط بي، وأتمتّع بصحة جيدة. وأنا إذ أتكلم معك، تبقى أذني مستنفرة، وأنتظر أنْ يأتي مَن يسلّمني الرسائل الثمينة من الملك الطيب، ولكن ما من أحد يَجيء. مرَّت عليّ ثلاثة أيام أو أربعة تضايقتْ فيها أمعائي في بوربون. لكنّ ذلك لم يدُم. لذا أقول لك إننا ثرثرنا جيداً في المساء، وكان السيد دو فواسي موجوداً. بَيدَ أننا، خشيةً من الضوء الأبلج غير الصحي عند الساعة السابعة، قمنا بتأجيله إلى منتصف الليل، ولم يُطفَأ الشمعدان مطلقاً بعد ذلك. سأقول لك سرّاً، إذا أعطيتني كلمة الشرف بعدم إساءة استعماله، وهو أنك محبوب حبّاً رقيقاً «وممَّن» ... ممَّن؟ مني، أولاً، وأنت تشكّ في هذا... و«بعدها»، منَ السيدة دو مو، وتشكّ في ذلك أيضاً، «وهل هذا كل شيء؟». كلا، ومن السيدة دو برينفو؛ نعم، منها. إذا خنتني، فلن تَعرِف ثانيةً أي شيء، وسأكون مختوماً كسِفرِ الرؤيا. تلقَّيتُ هنا طروداً ضخمة من الرسائل، ليس بينها رسالةٌ من الأمير دو غاليتزان[21]، ولا من الأمير دو ديجون[22]. وهذا الصمت يقلقني. نسيتُ أنْ أقول لك إنَّ السيدة دو برينفو لم تستطع إكمال موسمها الثالث، فقد أصابها سعال أوقف ببساطة جريان المياه. وهي، إذ لم تَجنِ من رحلتها كلَّ الثمرة التي تنتظرها منها، فما كان ذلك ذنْب الدواء ولا ذنْبها. كتبتُ لكلتيهما أكثر الرسائل تناقضاً مع طبعي، لأنهما حازمتان بطريقة لم أتوقّعها قَطّ. ونجحتا إلى حدٍّ فاقَ رجائي، فثمة أناس لا يَجودون إلا حين يُضربون بالعصا؛ وإنهما تنويان الانطلاق في الثاني عشر إلى فاندوفر[23]. ولكن، يَظهر -قبل يوم أو يومين من ابتعادي- أنَّ السيدة دو مو قد تَحزم أمرها بلا مضيفها.

سأوكِل إليك القيام بتفاوض بسيط عني. فقد سَبقَ لي أن وعدتُ السيدة ديبنِه بمراسلتها، ولم أفعل ذلك البتة. وإنْ كانت تحمل تجاهي صداقةً تُغضبها من الأمر، فقلْ لها إني دأبتُ على طلوع الجبال ونزول الوديان، وإنَّ هذا النوع من الإهمال لا يَنمُّ عن شيء يُخالِف طبعي وتعلُّقي، وإنه كان يجب في لانغر مراسلة بوربون

وباريس، ويجب في بوربون مراسلة باريس ولانغر، وإنني كنت أودّ إخبارها بأمرٍ يهمُّها ولا يخصُّ رحلتي ولا إقامتي ولا أعمالي، لأنها تستطيع أن تُنبَأ بهذا الخصوص عبْرَكَ، وبطريقةٍ تُضاهي طريقتي أو تكون أفضل منها؛ وبعبارة واحدة قلْ لها كل ما يروق لك. ولكن، إذا لم أجد عليها عند وصولي السحنةَ التي آملها، فأنت مَن سأهاجمه. وبالمناسبة، بلِّغ السيد فونتين[24] سلامي. طابَ يومك يا صديقي، لن نتأخر في التلاقي مجدداً، وتقبيل بعضنا. لو تقوم بزيارة للسيد دو مو باسمي، سأكون ممتنًّاً لك.

في لانغر، ٨ أيلول/سبتمبر ١٧٧٠

هوامش

(1) يُنظَر (t. XIX) من الإصدار المذكور، ص331-335-366. أظنّ أنه تبِعاً لرسالةِ 6 أغسطس ولعددٍ من الفقرات في الرسالة الأولى هذه، تنبغي قراءة 15 أغسطس عوضاً عن 15 يوليو. يقول ديدرو صراحةً في حكاية رحلة إلى بوربون (XVII، 333): «ذهبتُ إلى بوربون بتاريخ 10 أغسطس 1770».

(2) يُنظَر XX، ص14-26.

(3) الجزء التاسع من الإصدار، تورنو، ص185.

(4) مزحة من ديدرو. يُنظَر في موضعٍ لاحق فقرةُ: «بدتْ أختي قلقةً بشدة من طروحاتي...».

(5) ذهب ديدرو إلى بوربون في المرة الأولى حين كان غريم هناك. وعاد إليها وحيداً بعد مغادرة صديقه. يُنظَر: رسائل إلى السيدة فولاند. بوربون، 15 يوليو (؟)، المصدر السابق، XIX، ص333.

«وعَدتُ السيدة دو مو والسيد دو سولييز بزيارتهما مرة أخرى. وهما لا يثقان بكلامي، مع أنني سألتزم به، وسأضحّي بيومين».

(6) بلدة إيل سير مارن، بالقرب من فيترس لو فرانسوا. وكان للسيدة فولاند عقار هناك.

(7) مرَّ ديدرو على شالون نحو ذاك التاريخ، ومكثَ فيها حتى اليوم 25 من الشهر. وقابلَته السيدة دو مو وابنتها هناك (رسالة موجَّهة بتاريخ 12 أكتوبر للسيدة فولاند، XIX، ص335- 336).

(8) وصل في 26 من الشهر (المصدر السابق).

(9) كانت ابنة ديدرو تتألَّم في غيابه، واستمرّت على ذلك بعض الوقت بعد عودته (المصدر السابق).

(10) قرأتُ النص على هذا النحو، وتَصعب قراءته بشكلٍ آخر. وأفترضُ أنَّ تلك رسالة من ابنته، التي منحها هذا اللقب الودود. فكان إذاً فخوراً جداً بذكائها ونضوجها الفكري، المذهلَين مقارنةً مع عمرها البالغ سبعة عشر عاماً. يُنظَر: رسائل موجَّهة إلى السيدة فولاند بتاريخ 22 نوفمبر XIX.1768 ، 306. - 24 يوليو 1769 -310.

(11) الجزء (12)، ص333 وما يليها.

(12) يَذكر النص هذه البطاقات في الرحلة إلى لانغر (XVII، 357).

(13) كرَّرت السيدة دو برينو حكاية: صديقان من بوربون في رسالةٍ بتاريخ 5 سبتمبر (XVII، 330).

وتحدَّث ديدرو عن ذلك مرّات عدة في رسائله إلى غريم (21 أكتوبر 1779، TXX، ص18- 2 نوفمبر، XX، ص21). وقدَّمها غريم في النهاية في مراسلاته بتاريخ 15 ديسمبر، مُقدِّماً لها بتوطئة توضيحية؛ إذ يقول إنَّ ديدرو أراد إظهار: «عدم وجود زعْمٍ ولا جهد إلا وكان لهما تأثير في حكاية الإيروكواس» (إصدار تورنو، IX، 186). وحملتْ قصة سان لامبير عنوان: الصديقان: حكاية الإيروكواس.

(14) هذا الكاهن هو إحدى شخصيات الحكاية. ويُطلِق عليه ديدرو: السيد بابان. فيؤدِّي فيها دور رجل فَرِيسي تسبَّبت له القيم الإنسانية الخالصة بصدمة (273- 275).

(15) سائسٌ لدى الدوق دو شارتر، ذهبَ لمعالجة ألمٍ عصب وركي في بوربون، فتعلَّق بالسيدة دو مو، بل بابنتها أكثر. كتبَ ديدرو بتاريخ 12 أكتوبر للسيدة فولاند (XIX، 335): «رجلٌ في الثلاثين من العمر. ولكن، يقدَّر عمره منطقياً بأربعين سنة».

(16) يَستهدف ديدرو أخاه في مجمل هذه الفقرة. ويُقدِّر غريم الأمرَ على هذا النحو بتاريخ الأول من مارس 1771 (IX، 253)، يقول: «إنه شخصية كَنَسية بارزة في كاتدرائية لانغر، وأحد كبار القديسين في الأبرشية. وهو ذو فكر غريب، وإيمان مفرِط، وأظنّه يمتلك الشيء القليل من الأفكار والمشاعر الصادقة». وفي 17 أغسطس 1759، كتبَ ديدرو للسيدة فولاند (XVIII، 379): «هو مسيحي جيد يُثبِت لي في كل لحظة أنه من الأفضل للمرء أن يكون إنساناً جيداً». ويَصفه في أثناء رحلته إلى بوربون (XVIII، 335) بالرجل غير المألوف، لكنه يُضيف بصورة أكثر إنصافاً أنَّ «عيوبه الطفيفة تُعوَّض بإحسانٍ لا حدود له».

(17) «كلُّ المدينة كانت تترقَّب مقابلة الأخوين، قبل أن يلمحا بعضيهما. ولم يكن ما حصل ذنْب الذهاب والإياب والمحادثات والمفاوضين الذكور والإناث. فانتهى الأمر كله بعدم تصالح الأخوين. بل تخاصمت الأخت والأخ، اللذان كانا متآلفَين» (رسالة موجَّهة إلى السيدة فولاند بتاريخ 15 يوليو، XIX،333).

(18) ذهبَ غريم في العام الذي سبق إلى ألمانيا. وكتبَ ديدرو إلى السيدة فولاند بعد عودته رسالةً بتاريخ 18 أكتوبر 1769 XIX)، 328): «أضيفي إلى ذلك بطناً مستديراً، ووجهاً منيراً كالقمر حمَلهما من رحلته».

(19) كتبَ ديدرو إلى غريم (بتاريخ 2 نوفمبر 1770، XX، 21) يقول: «لم أقلْ لك شيئاً عن ملك بولونيا، فعند الحديث عن عشيقته تكون الملعونة الجميلة المهترئة، مثل ملكٍ. سأفكِّر في مَلِكَ حين تترك لي نفسي وقتَ فراغ».

(20) تلميحٌ محتمل إلى تنقُّلات غريم وإفراطه في العمل، وما تثيره صحته أحياناً من قلقٍ لـِ ديدرو.

(21) كان حينذاك سفيراً في لاهاي.

(22) يتحدَّث ديدرو غالباً عن ديجون هذا في رسائله. وكان عندئذ قد تزوّج قبل حينٍ قصير من ابنة السيدة لوجوندر، أي من ابنة أخ السيدة فولاند.

(23) فاندوفر: «حيث سنكون في الثالث عشر من هذا الشهر» (رسالة من السيدة دو برينفو، آنفة الذكر). وقد أقامتا فعلاً في فاندورفر، عند صديقيهما السيد دو بروفانشير. لكنّ السيدة دو مو اضطرّت للبقاء في بوربون بسبب حالتها الصحية (رسالة 12 أكتوبر، XIX، 335).

(24) في رسائل فالكونِه (XVIII، 271، 296)، المَعنيُّ نحّاتٌ اسمه: فونتين. ويُرَى الاسم نفسه في رسالة موجَّهة إلى الآنسة فولاند (XIX، 310). فهل هو الشخص ذاته؟

سمر العطّار
وإسهامها في الدرس المقارن للأدب

أ. د. عبد النبي اصطيف

باحث وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

الدكتورة سمر العطار مقارنة سورية متميزة عاشت معظم حياتها العلمية والجامعية خارج وطنها، متنقلة ما بين جامعات كندا، والولايات المتحدة الأمريكية، وألمانيا، والجزائر، وأستراليا، ألّفت خلالها مجموعة مهمة من الدراسات المقارنة المهمة، والتي انصرفت فيها إلى توثيق الحضور العربي-الإسلامي في الفكر الأوربي، والأدب الغربي عامة، وقدمت فيها إسهاماً جديداً في هذا الميدان، جعل من كتبها صوى تهدي دارس العلاقات العربية-الغربية في الميدانين الفكري والأدبي. ولما كانت هذه الكتب قد أُلّفت باللغة الإنكليزية، وظلت عصية على القارئ العربي، فإن للحديث عنها، وإن كان موجزاً، فائدة كبيرة في تنبيه القارئ العربي، والباحثين العرب، على ضرورة العودة إليها، والسعي إلى ترجمتها وإتاحتها لجمهور أوسع من القراء.

ولدت سمر العطار، صاحبة المؤلفات الرصينة في الدرس المقارن للأدب، والتي ظلت حبيسة اللغة الإنكليزية حتى هذا اليوم، في مدينة دمشق عام 1940، ونشأت فيها وترعرعت، ودرست الأدب الإنكليزي ثم الأدب العربي في جامعتها، وحصلت على شهادتي الإجازة في كلا الاختصاصَيْن، على التوالي في عامي ١٩٦٢، و١٩٦٥. وقد عملت خلال دراستها للغة العربية رئيسة لقسم الترجمة في دائرة الأخبار بالإذاعة السورية، وكان لها برنامج يومي باسم «افتح النوافذ للشمس»، كما أسهمت في برامج ثقافية أخرى. وكانت تنشر قصائدها وقصصها القصيرة في الصحف والمجلات السورية واللبنانية ما بين ١٩٥٥ و١٩٦٥.

وكذلك فإنها شاركت في بدايات النهضة المسرحية في دمشق، وأدت أدواراً مهمّة على المسرح، وفي التلفزيون السوري، وعلى مسرح الجامعة، وقامت، تحت إشراف الدكتور الهندي دافندرا فارما، بتمثيل دور ديسديمونا في مسرحية عطيل لشكسبير بحضور الرئيس جمال عبد الناصر، ونائبه أنور السادات، إلى جانب عدد كبير من ممثلي الهيئات الديبلوماسية في دمشق.

وفي أيلول عام ١٩٦٥ حصلت سمر، على منحة دراسية من جامعة دلهاوزي الكندية بمساعدة الدكتور فارما الذي كان يُدرّس في كندا آنذاك، ونالت شهادة الماجستير بالأدب الإنكليزي منها عام ١٩٦٧. كما فازت في أوائل عام ١٩٦٨ بمنحة دراسية من جامعة نيويورك ببنغهامتن لتحضير الدكتوراة في الأدب المقارن، ونالت درجة الدكتوراة في عام ١٩٧٣ على أطروحتها «الدخيل في المسرح الحديث»، التي ظهرت لاحقاُ في كتاب حمل العنوان نفسه.

ومنذ عام ١٩٦٥ وسمر العطار تدرّس الأدب المقارن والأدب الإنكليزي، والمسرح العالمي، واللغة والأدب العربيين. في جامعات كندا، والولايات المتحدة، والجزائر، وألمانية الغربية، وأسترالية، وتركيا، نشرت أثناءها العديد من الكتب، وفصول الكتب، والبحوث بالإنكليزية والعربية في الأدب المقارن، والفلسفة، والمسرح العالمي، والدراسات اللغوية، والترجمة الأدبية، والدراسات النسوية، ودراسات الهجرة، والتاريخ الشفوي، والأدب الإبداعي. وتضم كتبها المعنية بالدرس المقارن للأدب، والتي تنطوي على بحوث أصيلة في العلاقات الأدبية العربية الغربية، العناوين التالية:

أعداء أو عشاق؟: التأثير العربي في الشعر الإيطالي في العصور الوسطى (2018)؛

Samar Attar. Enemies Or Lovers? The Influence of Arabic On Medieval Italian Poetry (2018).

خيال مستعار: الشعراء الرومانتيكيون البريطانيون ومصادرهم الإسلامية العربية (2014)؛

Borrowed Imagination Borrowed Imagination: The British Romantic Poets and Their Arabic-Islamic Sources (2014).

الجذور الحيوية لعصر التنوير في أوربا: تأثير ابن طفيل في الفكر الغربي الحديث (2007).

The Vital Roots of European Enlightenment: Ibn Tufayl's Influence on Modern Western Thought (2007).

الدخيل في المسرح الحديث (1981).

The Intruder in Modern Drama (Frankfurt: 1981).

اللقاء العربي-الأوربي (1998).

The Arab-European Encounter (Beirut: 1998).

وربما كان تقديم عرض موجز لكتابها خيال مستعار: الشعراء الرومانتيكيون البريطانيون ومصادرهم الإسلامية العربية (2014) كفيل بإعطاء القارئ العربي فكرة واضحة عن جدية عملها المقارني وريادته.

تتناول مقدّمة الكتاب الشعراء الإنكليز الرومانتيكيين الستّة: بيئتهم، وثقافتهم، وتاريخ بلادهم، والمصادر التي أثّرت في إنتاجهم الأدبي. وهؤلاء الشعراء الذين عاصروا الثورة الفرنسية هم: ويليام بليك (١٧٥٧- ١٨٢٧)، وويليام ورْدْسْورثْ (١٧٧٠- ١٨٥٠)، وصامويل تيلر كوليريدج (١٧٧٢- ١٨٣٤)، وجورج غوردون بايرون (١٧٨٨- ١٨٢٤)، وبيرسي بِشْ شيلي (١٧٩٢-١٨٢٢)، وجون كيتس (١٧٩٥- ١٨٢١). وتشرح المقدّمة المناخ السياسي والاجتماعي الذي ساد في إنكلترة خلال حكم جورج الثالث، وجورج الرابع، وويليام الرابع، والملكة فيكتوريا، كما تتعرّض باختصار إلى أهميّة أعمال الكتّاب توماس بين، وإدموند بيرك، ووليام غودوِن. ومع بروز نجم بريطانية بوصفها دولة مستعمِرة في العالم بدأت الإمبراطورية العثمانيّة التي

وُضِعَتْ أسسها في القرن الرابع عشر بالاضمحلال. إلا أنّ الأوربيين كانوا ما يزالون مسحورين بتاريخ هذه الإمبراطورية، وآدابها، وفنونها، وحضارتها التي امتدّت عبر قارّات ثلاث، وجمعت أجناسا، وأديانا ولغات مختلفة. وما أن ترجم الديبلوماسي الفرنسي أنطوان غالان ألف ليلة وليلة من العربيّة إلى الفرنسية ما بين ١٧٠٤ و١٧١٧ حتّى ظهر شعر جديد في جميع أنحاء أوربا. ولقد قرأ الشعراء الرومانتيكيون الإنكليز هذا الكتاب، وأثّر فيهم بأشكال مختلفة. وكان هناك أيضا كتب أخرى عربيّة مترجمة إلى الإنكليزيّة في فترات متباينة. ومن أهمّها الرواية الفلسفيّة حي بن يقظان لابن طفيل الأندلسي، والمعلّقات السبع لشعراء الجاهليّة، والقرآن الكريم، ورحلة رسول الله محمد (صلى الله عله وسلم) إلى الجنّة والجحيم، وأشعار صوفيّة عربيّة وفارسيّة، إلى جانب عدد كبير من كتب التاريخ والدين عن العرب والمسلمين باللغات الأوربيّة.

أما الفصل الأوّل، والمعنون بـ «خيال مستعار في أعقاب الإرهاب: صامويل تيلر كوليريدج وألف ليلة وليلة»، فتتناول فيه المؤلفة بداية حياته بوصفه صبيّا مراهقا سمع عن الثورة الفرنسيّة، وعن اقتحام العامّة الفرنسيين لسجن الباستيل، وعن الإعلان حول حقوق الإنسان، وعن الاقتراحات المختلفة للإصلاحات السياسية في فرنسا. وتُبين فيه كيف أنه كان متحمّسا للثورة، شأنه شأن الكثيرين من أبناء بلاده، وكيف أن هذه الحماسة لم تبق طويلا. فقد سمع هو ومعاصروه عن فشل الدساتير المختلفة، وعن عصر الإرهاب ما بين ١٧٩٣ و١٧٩٤، وعن قتل ملك فرنسا وملكتها، وعن الاقتتال بين الفئات السياسية المختلفة، وعن انتصار الديكتاتورية العسكريّة في نهاية المطاف. ولم يكن الحال أحسن بكثير في بلاده بريطانية التي كانت مُنْهَمِكَة آنذاك في حروب متواصلة، بالإضافة إلى أنّ الوضع الاجتماعي كان متدهورا للغاية، وأن الأقليّات الدينيّة كانت مُضْطَهَدَة، وسوق العبيد رائجا، فلقد ساقت الأساطيل البريطانيّة آلاف الإفريقيين كالنعاج، وصدّرتهم كالسلع إلى مستعمراتها في شمال أمريكا وجنوبها. ولم يفكّر أحد آنذاك بأنّ تجارة العبيد شيء هجين، ما عدا فئة دينيّة تُدْعى بالكويكرز كانوا تحت تأثير رواية ابن طفيل الفلسفية حيّ بن يقظان والتي تدعو إلى المساواة بين البشر. وكانت التجارة بالعبيد آنذاك في غاية الأهمية - تماما كأهميّة النفط والغاز في يومنا هذا- وذلك لتسريع الإنتاج لبعض المواد الأوليّة في المستعمرات النائية وتصديرها إلى الدولة المستعمِرَة للتحكّم بالأسعار والاقتصاد العالمي خلال القرنين السابع والثامن عشر. ونحن

الدراسات

نعلم أنّ صامويل تيلر كوليريدج (١٧٧٢-١٨٣٤)، وروبرت ساوثي (١٧٧٤-١٨٤٣) قد خطّطا في شبابهما لبناء مجتمع فاضل على ضفاف نهر السوسكيهانا في الولايات المتحدّة التي حصلت مؤخّرا على استقلالها. لكنّ خطّتهما باءت بالفشل. وفي عام ١٧٩٥ ألقى كوليريدج محاضرة في بريستول ضد سياسة حكومة بلاده وحربها مع فرنسا. وباختصار، فإنّ عصر كوليريدج كان يتصّف بالعنف والإرهاب. ولكي ينسى ما يجري حوله من فظائع يوميّا، ويريح نفسه من الألم المُزْمِن بدأ كوليريدج يُدْمِن على الأفيون، ويُغْرِق نفسه في بحر من الأحلام مسترجِعاً ذكريات الطفولة البعيدة. وبدأ يكتب قصائد يعبرّ فيها عن مخاوفه وقلقه. وانتصبت دائما قصص مرعبة من كتاب ألف ليلة وليلة أمام عينيه. وكان قد قرأ الكتاب وهو ما يزال طفلا. وعندما أدرك أبوه القسّيس أثر هذه القصص عليه أحرق الكتاب ظنّا منه أنّ طفله لن يتذكّرها أبدا. ولكنّ كوليريدج برهن على عكس ذلك، وظلّ يفكّر بهذه القصص كلّما كتب قصيدة عندما صار شابّا، وحتّى عندما أضحى كهلا. وليس من الصعب أبدا أن يرى المرء بصمات ألف ليلة وليلة على قصائد كوليريدج من أمثال «البحّار القديم»، و«قبلا خان»، و«كريستابِلْ» حيث يختلط التاريخ المُرْعِب بهدوء الحياة العاديّة.

وأما الفصل الثاني، والذي يحمل عنوان «ضجيج الألوان، والمشاهد، والأصوات: عاشق كيتس الحزين والشرق»، فإنه يتناول تأثير ألف ليلة وليلة في أشعار جون كيتس الشهيرة مثل «ليلة القدّيسة آغنِسْ»، و«لميا»، و«المرأة الجميلة القاسية»، و«إندِميون» إلى جانب عدد آخر من المقطوعات القصيرة. وعلى الرغم من أنّ كيتس يختفي خلف قناع مستورد من العصور الوسطى، أو أسطورة يونانيّة في كثير من الأحيان فإنّه على الأرجح كان متأثّرا بـ ألف ليلة وليلة أكثر من أيّ شاعر رومانتيكي آخر. وعاشقه الحزين ليس نتيجة تجربته الشخصيّة فقط مع فاني برون، أو بسبب قراءته لرواية أحزان فيرتر للكاتب لألماني غوته، بل لاطّلاعه على عدد من أقاصيص ألف ليلة وليلة التي تصوّر العشق والعشّاق، وأحزانهم اللامتناهية

وأما الفصل الثالث، والمعنون بـ «طبيعة الإنسان الخيرّة: رحلة ويليام ووردسورث من المحسوس إلى ما هو أسمى»، فإنه ينصرف إلى دراسة ووردسورث العاشق الحزين، الذي لم يفض إلى القارئ بأحاسيسه المتنوّعة مثلما فعل كيتس في أشعاره، على الرغم من أنّه هو الآخر كان معجبا بـ ألف ليلة وليلة منذ طفولته.

فلقد رأى أشياء أخرى في هذه الأقاصيص، كما يبدو أنّه انتقى أفكارا أخرى من رواية ابن طفيل الفلسفيّة، حيّ بن يقظان، تلك الرواية التي أثارت خيال كلّ الكتّاب الذين أيّدوا الثورة الفرنسيّة. يتناول الفصل قصائد ووردسورث «لنرجس»، و»الحاصدة الوحيدة»، و «على جسر ويستْمِنْسْتَرَ»، و»دير تينترِن،» و»تذكّر أيّام الطفولة الأولى»، و «قوس قزح»، و «المقدّمة الموسيقيّة» ، كما يُري كيف استطاع الشاعر أن يتجاوز المحسوس إلى عالم غيبيّ أسمى من أن يُدْرَك بالحواس الخمس.

وأما الفصل الرابع، والذي اختارت المؤلفة لها عنوان «البديهة الشعريّة والرؤيا الصوفيّة: بحث ويليام بليك عن المساواة والحريّة»، فتتناول فيه ويليام بليك. فإذا أراد ووردسورث أن يضمّ العقل والعاطفة معا في قصيدته «بْرِيلْيودْ»، أو «مقدّمة موسيقيّة»، فإنّ ويليام بليك سخر من العقل ومجّد العاطفة والخيال في أشعاره. لكنّ بليك فيما بعد تمنّى أن يضمّ المتناقضات كالجنّة والجحيم، البراءة والتجربة، الجسد والروح، النمر والحَمَل إلى بديهته الشعريّة، ورؤيته الصوفيّة.

يناقش الفصل المناظرة المستمرّة ما بين العقل والحَدَس في حلقة بليك، ويشير إلى علاقة الشاعر خلال فترة معيّنة بالفيلسوف السويدي سويدِنْبورغ وكنيسته الجديدة. إنّ النقّاد الغربيّين يشيرون دائما إلى عوامل أدبيّة واجتماعيّة وسياسيّة أثّرت على بليك كشاعر ورسّام. لكنّهم مع الأسف يهملون تأثير أفكار بعينها من ألف ليلة وليلة، وحيّ بن يقظان على أشعار بليك مثل «كلّ الأديان واحدة»، و»أغاني البراءة»، و»زواج السماء والجحيم»، و»أغنية الحريّة»، و»أمريكا: التنبّؤ»، و»أغاني التجربة»، و»القدس»، وما إليها.

وفي الفصل الخامس، المعنون بـ «استجواب الأنظمة السياسيّة والاجتماعيّة: دعوة بيرسي بِشْ شيلي إلى التغيير الاجتماعي الجذري، الشامل»، تشير إلى أن شيلي يشترك مع حيّ بن يقظان برؤية متفائلة للمستقبل، وذلك عندما تتحوّل النمور في نهاية المطاف إلى حملان. ولكنّ حيّاً يؤكّد دائما على مسؤولية الإنسان في جعل هذا التحوّل حقيقيّا، داخل نفسه أوّلا، ثمّ في المجتمع بشكل عامّ. أمّا شيلي فهو غاضب أكثر من العالَم الحقيقيّ، ومن ديكتاتوريّة الملوك، ورجال الكنيسة. وحيّ لا يرى ضرورة لوجود الملوك، أو الأنبياء، أو الكهنة، أو المعلّمين، أو رجال الشرطة في جزيرته النائية، لا لشيء إلا لأنّ رجل الطبيعة يعرف دائما حقوقه وواجباته، ويستخدم عقله للمصلحة العامّة. ولكنّ الأمر يختلف في الدولة

السياسيّة حيث تشترك الأكثرية في البيع والشراء، ويتبعون دينا تقليديّا، وينصّبون ملكا عليهم ليحكمهم، وهم، كما يبدو، مشغولون دائما وأبدا، لا يطرحون أسئلة حول حياتهم، أو نظمهم الاجتماعية والسياسية. وبينما يعتقد حيّ أنّ المستقبل سيكون باهرا إذا ما استخدم كلّ إنسان عقله، وظلّ مصمّما على أن يحقّق حكما عادلا في مجتمعه. فالبشر في عرفه متساوون، وكلّهم ولدوا أحرارا، ولهم طبيعة خيّرة، فإن شيلي، وعلى الرغم من حياته القصيرة، أخضع للمساءلة كلّ سلطة في بلاده.

يحلّل هذا الفصل أشعار شيلي مثل «الملكة ماب»، و»آلاستَرْ، أو روح الوحدة»، و «ثورة الإسلام»، و»الحشّاشون»، و»أوزيمانديّاس»، و»قناع الفوضى»، و»بروميثيوس غير المقيّد»، و»فلسفة الحبّ»، و»انتصار الحياة»، كما يعالج تأثير حي بن يقظان وألف ليلة وليلة، إلى جانب عدد من المصادر العربيّة والفارسيّة في قصائد شيلي. ويؤكّد الفصل أنّ حوادث بعينها من التاريخ العربي قد تركت بصماتها على الشاعر الذي حاول أن يتعلّم العربيّة في فترة ما من حياته.

ويعالج الفصل السادس «الافتنان بالحريّة الشخصيّة، والسياسيّة، والشاعريّة: جورج غوردون بايرون وبطله البايروني»، مبيناً كيف ساعد كتاب ألف ليلة وليلة بايرون على إدراك أهميّة الحريّة بأشكالها المختلفة: سواء أكانت شخصيّة، أم سياسيّة، أم شعريّة. فقد ترعرع الشاعر وهو يضمر العداء لكلّ أنواع الاضطهاد بجميع أشكاله. إلا أنّ اعتقاده بكون الحريّة حقّا لكلّ إنسان يختلف اختلافا جذريّا عن مفهوم حيّ. صحيح أن حيّاً أيضا يعتقد أنّ البشر ولدوا أحرارا، إلا أنّه يؤكّد على أنّهم جميعا يستخدمون عقولهم، ويحاولون دائما أن يبقوا فاضلين. وعلى العكس من ذلك فإنّ كثيرا من شخصيّات ألف ليلة وليلة يفترضون أنّه لا حدود للحريّة، وأنّ بإمكانهم أن يفعلوا ما يشاؤون، وأنّ العقل لا يلعب دورا كبيرا في حياتهم. هذا النوع من الحريّة هو الذي أيّده بايرون في حياته الشخصيّة وفي أعماله الشعريّة. يناقش الفصل أشعارا مثل «رحلة هارولد»، و»عروس آبدوس»، و»مانْفْرِد»، و»دون جوان»، و»قصيدة إلى نابوليون»، وغيرها، ويتتبّع تأثير الشعر العربي الجاهلي، وألف ليلة وليلة، بالإضافة إلى مصادر أخرى، في أشعار بايرون.

والفصل السابع، الذي أرادته المؤلفة خاتمة عنونتها بـ «كم هو صحيح ما قاله كيبلينغ بأنّ الشرق والغرب لا يمكن أن يجتمعا؟» فإنه يعكس الإهمال المريع للفلاسفة ونقّاد الأدب للدور الذي أدّاه العرب والمسلمون في مساعدة الشعراء

الرومانتيكيين البريطانيين على تطوير مواضيعهم، وشخصياتهم، وصورهم الشعريّة، وطرق سردهم. كما يركّز الانتباه على المشاعر الغامضة لهؤلاء الشعراء تجاه الشرق. فكوليريدج مثلا رأى النبي محمّدا (صلى الله عليه وسلم) ثائرا، تماما مثل بروميثيوس. ولكنّه، في الوقت نفسه، رآه رجلا «نثر الشرّ والبركة». أمّا الحشّاشون الذين أكّدوا أنّ الإنسان عاجز عن معرفة أسرار الكون فقد بدوا لكوليريدج جذّابين جدّا، لكنّهم في الوقت نفسه مثيرون للاشمئزاز. وبايرون عدّ بعض نصوص القرآن الكريم تفوق الشعرَ الأوربي إلى حدّ بعيد، والنبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، كنابوليون الذي أُعْجِبَ به العالَم في بادئ الأمر. ومع ذلك فإنّ بايرون كان فخورا جدّا بأجداده الصليبيّين في فلسطين، ورفض بطله المسيحي دون جوان أن يصبح عاشقا للسلطانة المسلمة. وهناك شعراء استخدموا أسماء يونانيّة، وتخفّوا خلف أساطير إغريقية، وتمنّوا ألا يكتشف أمرهم أحد لأنّهم في الواقع يتحدثون عن العرب والمسلمين خفية. وعلى الرغم من كلّ هذه التناقضات والمخاوف فإنّ الشرق قلّما اختلف عن الغرب. وفي النهاية توصّل الشعراء الرومانتيكيّون البريطانيّون إلى ما توصّل إليه حيّ بن يقظان بأنّ البشر جميعا متشابهون وإن كانوا مختلفين إلى حدّ بعيد.

أهمية دراسة تاريخ الترجمة شرط أساسي للممارسة

سلوى توفيق - جامعة مونتريال

ترجمة: عماد موعد

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ملخص:

تسمح دراسة تاريخ الترجمة بالإضاءة على مفاهيم علم الترجمة وعملية الترجمة وأسلوبها واستراتيجياتها. كما تتيح متابعة تطور أفكار الترجمة ونظرياتها منذ القدم. سيستمر إثراء تاريخ الترجمة بفضل التأملات الجديدة التي ستُضاف بالتأكيد مع مرور الوقت. لن يكلّ مختصّو الترجمة مطلقاً من إنتاج أشياء جديدة، ولن تتوقف النظريات والأفكار مطلقاً ما دامت الإنسانية موجودة. وكما يقول الفيلسوف الإيطالي جياني فاتيمو Gianni Vattimo: «ليس هناك خط نهاية محدد للمعرفة» (Leduc,2009).

تُعدُّ الترجمة فناً عند البعض وعلماً عند بعضهم الآخر، إنها مجالٌ معرفي نُوقش ودُرس مطولاً من قبل المنظّرين والمترجمين والمدرّسين والمؤرخين وغيرهم. وهي عملية معقدة للغاية، تثير كثيراً من الجدل، لدرجة أن المختصّين في الترجمة لا يستطيعون الاتفاق على تعريف واحد ووحيد (لذلك تتعدد المناهج)، هناك تعريفات للترجمة بقدر ما تُوجد ترجمات.

يجب على أي شخصٍ مهتم بدراسة الترجمة، ولا سيما بالاستراتيجيات التي يستخدمها المترجمون والجوانب الأخرى لعملية الترجمة، أن يعود بالضرورة إلى تاريخ الترجمة من أجل مراجعة النظريات الأولى وتحليل الأفكار المختلفة حول الترجمة ودراسة المشاكل المختلفة التي واجهها المترجمون في أثناء عملية الترجمة، والحلول والاستراتيجيات التي اختاروها. هل يمكن لدراسة تاريخ الترجمة إضاءة مفاهيم الترجمة وعملية الترجمة واستراتيجياتها؟

غالباً ما يتم تعريف التاريخ من خلال المزاوجة بين «الأحداث الإنسانية في الماضي» و«معرفة هذه الأحداث» (Marmasse, 2010, p.7). فالتاريخ إذن هو معرفة الماضي الإنساني، وهو الأساس الذي يبني عليه الكائن الإنساني حاضره ويتصور مستقبله. لا يمكن للكائن الإنساني أن يتقدم إلى الأمام دون معرفة الماضي وتحليله، الماضي الذي ينعكس في تاريخ أصوله وهويته.

التاريخ ليس فناً، إنه علم [...] يتكون، مثل أي علم، من ملاحظة الحقائق وتحليلها ومقارنتها وتحديد الارتباط [...] ليس للمؤرخ أي طموح سوى أن يرى الحقائق بوضوح وأن يفهمها بدقة [...] فهو يبحث عنها ويحققها من خلال الملاحظة الدقيقة للنصوص [...] (Gusdorf, 1960, p.417).

وهنا جدلٌ وجودي آخر، جدل تحديد ما إذا كان التاريخ فناً أم علماً. ومرةً أخرى، فإن الأفكار حول هذا الموضوع كثيرة بقدر اختلافها، وتستمر في التكاثر على مرّ القرون. علاوة على ذلك، فمن المؤكد أن كتابة التاريخ تنطوي من ناحية على إلهام المؤرّخ وذاتيته، ومن ناحيةٍ أخرى على تفكيره وموضوعيته، وبالتالي فإن هذه الكتابة تجمع بين خصائص الفن والعلم.

وبفضل المنظور التاريخي، أصبح من الممكن متابعة تطور مختلف التخصصات، وخاصة الترجمة. إن النظر إلى تاريخ الترجمة يسمح لنا بالنظر إلى المراحل التي مرت بها منذ نشأة اللغات. يشكِّل أصل اللغات جدلاً في تاريخ البشرية، وخصوصاً في تاريخ الترجمة.

أدّت الترجمة كتخصص والمترجمون كمحترفين دوراً مهماً في تاريخ الإنسانية على عدة مستويات (اختراع الأبجدية، ونشر المعرفة، ونشر الأديان وتصديرها، وتحرير المعاجم وما إلى ذلك) (Delisle, 1995, p.14). لقد كان المترجمون، وما زالوا، وسطاء بين الثقافات المختلفة، وميسّرين للتواصل بين الشعوب المختلفة، وناقلين للرسائل والمعرفة، وما إلى ذلك. علاوة على ذلك، كان لهم تأثيرٌ على عدد كبير من الناس على مّر القرون، وفي سياقات مختلفة للغاية، بما في ذلك سياق الاستعمار، حيث استخدم المستعمر الترجمة كأداة تسمح له بتعزيز سلطته وبسط هيمنته (Baker, 2005, p.199). لقد ساهمت الترجمة في تطور المعرفة في مختلف التخصّصات وفي مختلف المجالات. لقد خدمت الإنسان دائماً وما زالت اليوم ضروريةً له.

إذا أردنا أن نصدّق ماتيو غيدير Mathieu Guidere، فإن تشكّل تاريخ الترجمة يعتمد إلى حد كبير على التفسير الشخصي لمختص الترجمة، وبعبارة أخرى، على ذاتيته:

يظهر تاريخ الترجمة اليوم كبناءٍ فكري يعتمد إلى حد كبير على التفسير الشخصي للمؤرخ. وبعيداً عن الاقتصار على تعداد الحقائق والشخصيات التاريخية – كما يوصي علم التاريخ – يميل مختصّو الترجمة بطريقتهم الخاصة إلى ملائمة بعض الحقائق والكتابات التي تعدُّ أساسية في الترجمة. ومن هنا تأتي مشكلة «الموضوعية» في كتابة هذا التاريخ الخاص (Guidère, 2010:19).

من الواضح أن مختصّي الترجمة لا يمكنهم ذكر كلّ شيء في رواياتهم، بل يجب عليهم الاختيار وفقاً لتفضيلاتهم، ويجب عليهم الاختيار من بين المترجمين وبالتالي فرز النظريات المختلفة التي نشأت ونُوقشت حتى ذلك الحين. ومن المحتّم أن يختار مختصّو الترجمة الكتابات التي يرونها الأكثر صلة، والأكثر فائدة لدراساتهم، والمتفقة مع مبادئهم وأفكارهم. يدعو ذلك، إلى عدم الاكتفاء بقراءة مختصٍّ واحد في الترجمة للحصول على نظرةٍ عامة حقيقية عن الترجمة؛ بل ينبغي بدلاً من ذلك القيام برحلة إلى قلب التاريخ من خلال مراجعة كتابات مختلفة من مختلف مؤرخّي ومختصّي الترجمة.

علاوة على ذلك، فإن المؤرخين لا يقومون بدراسة تاريخ الترجمة بنفس الطريقة، ولا ينظرون إليه من الزاوية نفسها. يعتمد البعض على ثنائية النظرية مقابل الممارسة مثل لادميرال

Ladmiral(1979) ويوجين نيدا Eugene Nida (1964). ويرى آخرون، مثل باسنيت Bassnett (2002)، أنه لدراسة تاريخ الترجمة، ينبغي للمرء أولاً دراسة حياة المترجمين الأوائل الذين تركوا بصمات راسخة في التاريخ، وبالتالي دراسة الترجمات التي أنجزوها، ومقارنة نسخهم بالنصوص الأصلية، وأخيراً تحليل عملية الترجمة، وتحديد المشكلات التي تمت مواجهتها بالإضافة إلى المناهج المستخدمة لحلها.

وكما يشير باسنيت، فإن النظريات نفسها دائماً كانت موضوعاً للنقاش منذ ظهورها: «إن التمييز بين ترجمة الكلمة بالكلمة وترجمة المعنى بالمعنى، والذي تم تأسيسه داخل النظام الروماني، ظلّ موضوعاً للنقاش بطريقة أو بأخرى حتى الوقت الحاضر»(Bassnett, 2002, p. 47) . في الواقع تتمحور أفكار المُنظّرين الأوائل حول الأسئلة نفسها بما فيها السؤال الخالد عن الأمانة. هل ما زلنا بحاجة إلى تعريف مفهوم الأمانة المثير للجدل، وبالنسبة لماذا بالضبط يلزم تعريفه، هل بالنسبة إلى متن النص أم بالنسبة إلى أسلوبه؟ وفقاً لإيتيّن دوليت Etiennn Dolet: «يجب على المترجم أن يفهم تماماً معنى ومادّة المؤلف الذي يترجمه. دون ذلك، لا يستطيع الترجمة بثقة وأمانة» (El Medjira, 2001). ومن هذا المفهوم للأمانة تنبثق بدورها عدة معارضات مثيرة للجدل: «الأمانة مقابل الخيانة»، «الترجمة الحرفية» مقابل «الترجمة الحرة»، «كلمة بكلمة» مقابل «معنى بمعنى»، «قابل للترجمة مقابل غير قابل للترجمة» وما إلى ذلك. ومن المؤكد أن هذه الأفكار نفسها ستظل موضع نقاشٍ عبر الأجيال القادمة، لأنها تقع في قلب الترجمة، وتشكّل مركز اهتمام المترجمين ومختصّي الترجمة. وسنرى الكلمات نفسها تتكرر، ولكن مع اختلاف في مستوى مقاربات كلّ ممارس. تعني الأمانة للنص نقل المعنى دون إغفال الجانب الأسلوبي، ومحاولة ردّ المتن والروح للنص. وفقاً لأنطوان بيرمان Antoine Berman، «لا يمكن ربط الهدف الأخلاقي للترجمة إلا برسالة النص. وإذا كانت صورة الهدف هي الأمانة، فلا بد من القول إن الأمانة – في جميع المجالات – لا تكون إلا بالرسالة». يرى بيرمان أن المترجم يجب أن يكون له هدف أخلاقي، بمعنى آخر، يجب عليه اختيار الترجمة الأخلاقية، والتعرف على الغريب والترحيب به في النص الهدف، وهذا ينطبق بشكلٍ خاص على النصوص الأدبية وخاصةً الشعر (Berman,1999, p.77).

تتيح دراسة تاريخ الترجمة اكتشاف أفكار مختلفة حول الترجمة والتي تؤدي أحياناً إلى نظريات متناقضة. وفقاً لبيرمان (1995, p.40) «منذ القرن السادس عشر، يجب الاستنتاج

أن المترجمين بخيلون جداً عند الحديث عن نشاطهم.» تتطلب دراسة الترجمة الحد الأقصى من الشهادات والتعليقات التي يدلي بها المترجمون، ولكن بحسب مختصّي الترجمة، لا يشارك المترجمون في معظم الأحيان تجاربهم في الترجمة أو لا يقدمون معلومات كافية يمكن أن تفيد الدراسة التاريخية للترجمة. إذا تمكن كلّ مترجم من التعليق على ترجمته بنفسه، وتحديد الصعوبات الرئيسية التي واجهها في أثناء عملية الترجمة، وسرد الاستراتيجيات والأساليب المختلفة المعتمدة لحلّ جميع المشاكل التي تطرحها النصوص المصدر، فسيكون لدى مختصي الترجمة المزيد من المعطيات للدراسة وبالتالي سيكون تاريخ الترجمة أكثر ثراءً.

لا شك أن دراسة تاريخ الترجمة لها أهمية أساسية. يصّر أنطوان بيرمان، من بين منظّرين بارزين آخرين، على ضرورة إجراء تقصي تاريخي، وفقاً له، إنه أمر أساسي من الناحية المعرفية: «إن تكوين تاريخ الترجمة هو المهمة الأولى لنظرية الترجمة الحديثة. إن كلّ حداثة لا تنتمي إلى نظرة ماضوية، بل إلى حركة استرجاعية تمثّل فهماً للذات» (Berman 1984, p. 12). إن النظر إلى تاريخ الترجمة أمرٌ ضروري ويجب أن يكون في المقدمة، ولا يمكن للمنظّر أن يؤسّس نظريات الترجمة دون معرفة مسبقة بتاريخ الترجمة منذ بداياتها. وفي الرأي نفسه يقول فيدوروف (1958, p.33) ما يلي:

من الضروري استخدام معطيات تاريخ الترجمة وأفكار مترجمي الماضي وتعميمها، وتقييم مواجهة وجهات النظر والآراء المتعلقة بمشاكل الترجمة. وهذا يعني أنه ينبغي لنظرية الترجمة أن تتضمن تاريخ المشكلة.

لفهم الترجمة بشكلٍ أفضل، من الضرورة القصوى معرفة ماضيها، وأصولها، وأول من مارسها، والظروف والسياقات المختلفة التي حدثت فيها الترجمة، وكذلك النظريات المنبثقة عن هذه الممارسة. ولهذا السبب، تبيّن دراسة تاريخ الترجمة أنها ضرورية، بل وحاسمة لأي شخص مهتم بالترجمة. إنّها تتيح التّعرف على المترجمين البارزين الذين كانوا من أوائل من مارسوا مهنة الترجمة، وأول من وضع نظريات الترجمة، وأول من فكر في الترجمة، وأول من خاطروا بحياتهم وماتوا من أجل الترجمة. هؤلاء المترجمون مثل شيشرون، الفيلسوف والخطيب والسياسي والمترجم الروماني (ولد 107 قبل الميلاد واغتيل 43 قبل الميلاد)؛ والمترجم البغدادي الشهير حنين بن إسحاق (809–873)، وقد كان طبيباً وفيلسوفاً؛ المترجم العظيم جيروم ستريدون المسمى القديس جيروم (ولد عام 347 وتوفي عام 420)، مؤلف الفولغاتا،

الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس؛ وإيتيّن دوليت، مؤلف وناشر ومترجم أفلاطون وشيشرون (1509–1546)، والذي مات محروقاً مع كتبه في باريس وكثر غيرهم. إن معرفة مسار هؤلاء المترجمين توضح مدى صعوبة هذه المهنة في البداية. لقد فقد العديد من الممارسين حياتهم بسبب ترجمةٍ قاموا بها، بسبب إغفال أو سوء تفسير أو حتى معنى خاطئ، وما إلى ذلك. أدى العمل الشاق الذي قام به المترجمون الأوائل إلى الوضع الحالي للمترجم، وحتى لو تغير الزمن وبدا أن هذه المهنة قد أصبحت أسهل اليوم، سيظل المترجم مدفوعاً دائماً إلى التفكير بعناية قبل الترجمة بسبب المسؤولية التي تثقل كاهله.

إن معرفة الأفكار الأولى حول الترجمة – والتي يظل موضوعها المركزي هو الأمانة للنص الأصلي – والعودة إلى الترجمات الأولى التي تم إجراؤها سينيران طريق المترجم، من خلال تزويده بتاريخٍ يجمعُ الأساليب والاستراتيجيات الأولى المستخدمة خلال عملية الترجمة، والدراسات والتعليقات على النصوص المترجمة التي يقدمها المترجمون أنفسهم أو نقادهم، والمقارنات بين النصوص المصدر والنصوص الهدف، وما إلى ذلك.

إضافةً إلى ذلك، تتيح دراسة تاريخ الترجمة الاستفادة من ترجمات الماضي لإنشاء حلول لمشاكل ترجمة الحاضر وتنفيذها، وبالتالي إنتاج ترجمات ذات نوعية. وكما يقول روبرت لاروز Robert Larose (1989): « من شأن الخطأ أن يظهر الفجوة بين الأهداف المنشودة والغايات المحققة»، بمعنى آخر، يرتكب المترجم أخطاء عندما يخطئ هدفه ولا يؤدي الوظيفة التي يتطلبها النص المترجم. لذلك، قبل الشروع في ترجمة النص، يجب على المترجم تحديد أهدافه وتحديد التأثير الذي يجب أن يحدثه النص المصدر في الجمهور المستهدف، وبهذه الطريقة سيتجنب الوقوع في أخطاء الترجمة (تفسيرات خاطئة، معنى خاطئ، إغفال وما إلى ذلك.) التي حكمت في الماضي على المترجمين بالإعدام. إيتيّن دوليت (1509–46)، أحد المنظرين الأوائل الذين أسسوا نظرية الترجمة، والذي نشر في عام 1540 لمحة عامة عن خمسة مبادئ للترجمة[1] بعنوان «طريقة الترجمة الجيدة من لغة إلى أخرى»، تم إعدامه لارتكابه خطأ في ترجمة إحدى محاورات أفلاطون (Bassnett, 2002, p. 60–61). من الواضح أن الزمن قد تغير، ولم يعد هذا هو الحال هذه الأيام، لكننا لا نزال بحاجة إلى احترام أخلاقيات الترجمة ومسؤولية نقل جوهر النص.

علاوة على ذلك، فإن دراسة تاريخ الترجمة تقودنا إلى اكتشاف الوظائف المختلفة المخصصة

للترجمة على مّر القرون. وفي هذا السياق يقدم جان دوليل Jean Delisle (Delisle, 2006, p. 29) قائمة مفصلة للغاية بالوظائف التاريخية الرئيسية التي يمكن أن تُخصص للترجمة مع الأخذ بالحسبان طبيعة النص المترجم والسياق التاريخي والتيارات الفكرية المهيمنة في زمن إنجاز الترجمة وما إلى ذلك. ومن الوظائف التي ذكرها دوليل: الوظيفة التوليدية la fonction génétique ، الوظيفة الأسلوبيةla fonction stylistique ، الوظيفة الأدبيةla fonction littéraire ، الوظيفة التأويليةla fonction interprétative، الوظيفة التكوينية (التدريبية)la fonction formatrice ، الوظيفة الهويتية la fonction identitaire وما إلى ذلك. واليوم، تستمر الترجمة في تأدية الوظائف نفسها. لا زالت الترجمات الجديدة تساهم في إنشاء مصطلحات جديدة، وإدخال أساليب جديدة مستوردة من اللغة المصدر وإثراء اللغة، في الواقع كانت للترجمة دائماً الوظائف نفسها تقريباً منذ بداياتها.

وكما قال هنري فان هوف Henri Van Hoof، «إن دراسة تاريخ الترجمة تعادل، على نحو ما، تناول تاريخ العالم وتاريخ الحضارات، ولكن من خلال الترجمة» (Van Hoof,1991, p. 7). في الواقع، تتيح دراسة تاريخ الترجمة الوصول إلى بانوراما عامة عن مختلف الآداب والعلوم والثقافات والأديان والفلسفات التي كانت موجودة على مرّ القرون. إنها تعرض تاريخ العالم بفضل الترجمات التي جرت في جميع المجالات منذ العصور القديمة، ولا سيما تاريخ الأديان والثقافات والفلسفات المختلفة من خلال الترجمات الأولى للنصوص المقدسة والنصوص الفلسفية وغيرها. لقد مكّنت الترجمات من الحفاظ على التراث القديم والتي بدونها لن تعرفه البشرية مطلقاً.

أخيراً، وكما يؤكد ليفين دولست Lieven D›Hulst، يمكن للمعرفة التاريخية نفسها في اتجاه معاكس أن تكون بمثابة أداة لتقييم النظريات الحديثة، أو على الأقل تقليل إنجازات هذه النظريات إلى أبعاد أكثر تواضعاً من تلك التي نسبتها لنفسها (D›Hulst, 1995, p. 26). إن معظم نظريات الترجمة الحديثة ليست سوى مراجعة للنظريات المبكرة، لذا يجب أن تكون منيعة من خلال سدِّ ثغرات تلك التي سبقتها. وقد وجد مختصّو الترجمة اليوم خلفية كاملة في مجال الترجمة بينما بذل مختصّو الترجمة الأوائل جهوداً كثيرة لترسيخ الأفكار الأولى والسماح للترجمة بالوصول إلى هذه المرحلة. إن المقارنة بين النظريات الحديثة مثل نظريات بيرمان ونيدا والنظريات القديمة مثل نظريات شيشرون والقديس جيروم تشكل في حد ذاتها تقييماً

للأفكار الجديدة، تقييمٌ أُجري في ضوء الأولى.

ولسوء الحظ، نادرا ما يحظى تاريخ الترجمة بالأولوية في أعمال دراسات الترجمة. وربما يرجع هذا الإهمال إلى أن مختصّي الترجمة يركزون أكثر على المستوى اللغوي للترجمة على حساب المستوى التاريخي. بالمقابل، يخصّص البعض جزءاً كبيراً من أعمالهم، لتاريخ الترجمة مثل ميشيل بالارد Michel Ballard الذي كتب أعمالاً تناولت تاريخ الترجمة مثل: «من شيشرون إلى بنيامين: المترجمون، الترجمات، التأملات»، ينتقد الأخير هذا الوضع الهشّ: «تتسم الاعتبارات المتعلقة بتاريخ الترجمة بشكل أساسي في كونها موجزة أو محددة أو مجزئة في شكل مراجع متفرقة.» (Ballard, 1992, p.11). عندما يتعلق الأمر بتاريخ الترجمة، فإن مختصّي الترجمة لا يشيرون إليه في معظم كتاباتهم لأسباب جدّ متنوعة، حتى لو كانوا مدركين تماماً فائدة دراسته بكونه جوهر النظرية نفسها. ومن ناحية أخرى، فإن الأفكار القديمة حول الترجمة لا تختلف كثيراً عن تلك الموجودة اليوم (Guidère, 2010: 21).

تعرض دراسة تاريخ الترجمة رحلة الترجمة منذ بداياتها، وتشرح العملية بالإضافة إلى القيود التي تؤدي دوراً خلال هذا العمل. من خلال عرض شرائح لجميع الاستراتيجيات والأساليب التي استخدمها المترجمون المختلفون، تصبح الترجمة في الزمن المعاصر أسهل. إن الصعوبات التي واجهتها خلال هذه الرحلة الطويلة منذ البداية وحتى الآن، والجهود التي بذلها المترجمون والمخصّون في الترجمة تؤكد فقط أنه حتى لو تطورت الآلة، فلن تتمكن مطلقاً من استبدال المترجم الإنساني.

الدراسات

هوامش

(1)) المبادئ الخمسة التي وضعها إتيين دوليت: 1- يجب على المترجم استيعاب معنى النص الأصلي؛ 2- يجب أن يتقن المترجم لغة النص المصدر بالإضافة إلى لغة النص الهدف؛ 3- يجب على المترجم أن يتجنب كلمة بكلمة؛ 4- يجب على المترجم احترام الاستخدام الشائع للغة. 5- يجب على المترجم احترام الترتيب الصحيح للكلمات حتى يحدث التأثير الذي يعبّر عنه النص المصدر.

Baker, Mona (ed). (2005). The Routledge Companion to Translation Studies (Revised Edition). London: Routledge.

Ballard, Michel (1992). De Cicéron à Benjamin: Traducteurs, traductions, réflexions. Lilles : Presses universitaires de Lille.

Bassnett, Susan (2002). Translation Studies. Third edition. London & New York: Routledge.

Berman, Antoine (1984). L'épreuve de l'étranger. Paris : Éditions du Seuil.

Berman, Antoine (1995). Pour une critique des traductions : John Donne. Paris : Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées ».

Berman, Antoine (1999). La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. Paris : Éditions du Seuil.

Delisle, Jean & Judith Woodsworth, dir. (1995). Les Traducteurs dans l›histoire. Presses de l'Université d'Ottawa/Éditions UNESCO.

Guidère, Mathieu (2010). Introduction à la traductologie: penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain. Bruxelles : De Boeck.

Gusdorf, Georges (1960). Introduction aux sciences humaines: essai critique sur leurs origines et leur développement. Paris : Ophrys.

Ladmiral, J.-R. (1979). Traduire : théorèmes pour la traduction. Paris : Payot.

Louis, G. Kelly. (1979). The True Interpreter. Oxford: Blackwell.

Marmasse, Gilles (dir.) (2010). L'histoire. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

Nida, Eugene A (1964). Towards a Science of Translation. Leiden: E.J. Brill.

Susan Bassnett (2002). Translation Studies. Third edition. London & New York : Routledge.

Steiner, George (1975). After Babel. Aspects of Language and Translation. London: Oxford University Press.

Schleiermacher (1999). Friedrich Des différentes méthodes du traduire et autre texte, trad. par A. Berman et C. Berner, Paris : Seuil.

Tytler, Alexander Fraser (1797). Essay on the Principles of Translation. Edinburgh.

Van Hoof, Henri (1991). Histoire de la traduction en occident, coll. « Bibliothèque de linguistique ». Paris/Louvain-la-Neuve : Éditions Duculot.

Venuti, Lawrence (1995). The Translator's Invisibility: A History of Translation. London and New York, Routledge, coll. "Translation Studies".

Articles [En ligne]:

Leduc, Jean (2009). Les historiens français contemporains et la question de la vérité. Repéré à http://www.maison-islam.com/articles/?p=688.

D'hulst, Lieven (1995). Pour une historiographie des théories de la traduction : questions de méthode ». TTR: traduction, terminologie, rédaction, 8 (1).

El Medjira, Nassima (2001). Fidélité en traduction ou l›éternel souci des traducteurs ». Translation Journal, 5 (4).

Lala, Anas Ahmed. Comprendre l'islam dans son authenticité, avec contemporanéité. La maison de l'islam. Repéré à http://www.maison-islam.com/articles/?p=688

Larose, Robert (1989). Présentation : l'erreur en traduction : par delà le bien et le mal. TTR : traduction, terminologie, rédaction, 2 (2), 8.

http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Vulgate/149353

Leduc, Jean (2009). Les historiens français contemporains et la question de la vérité. Repéré à http://www.maison-islam.com/articles/?p=688. 9

Paolo, Pier (2009). « Lost in Translation : la traduction dans le monde arabe. Repéré à http://forteresses.blogspot.ca/2009/12/lost-in-translation-la-traduction-dans.html

Oseki-Dépré (1999) cité in Collombat, Isabelle (2003). « La stylistique comparée du français et de l'anglais : la théorie au service de la pratique». Meta : journal des traducteurs, 48 (3), 421-428. Repéré à http://id.erudit.org/iderudit/007602ar

Actes de colloque:

Delisle, Jean (2006). L'histoire de la traduction : son importance en traductologie, son enseignement au moyen d'un didacticiel multimédia et multilingue, dans Öztürk Kasar (dir.), Interdisciplinarité en traduction, actes du 11e colloque international sur la traduction (Istanbul, 23-25 octobre 2002), Université technique de Yildiz, Istanbul, Les éditions Isis, coll. « Cahiers du Bosphore », 43.

الأدب العالمي وقاماته

بشيميسواف تشابلينسكي

ترجمة: فهد حسين العبود

مترجم وشاعر من سورية

ملخص:

تسمح دراسة تاريخ الترجمة بالإضاءة على مفاهيم علم الترجمة وعملية الترجمة وأسلوبها واستراتيجياتها. كما تتيح متابعة تطور أفكار الترجمة ونظرياتها منذ القدم. سيستمر إثراء تاريخ الترجمة بفضل التأملات الجديدة التي ستُضاف بالتأكيد مع مرور الوقت. لن يكلّ مختصّو الترجمة مطلقاً من إنتاج أشياء جديدة، ولن تتوقف النظريات والأفكار مطلقاً ما دامت الإنسانية موجودة. وكما يقول الفيلسوف الإيطالي جياني فاتيمو Gianni Vattimo: «ليس هناك خط نهاية محدد للمعرفة» (Leduc,2009).

لم يحظَ مجال البحث في الأدب العالمي، في السنوات الأخيرة، بالكثير من الأفكار ذات المعنى الكبير. فمنذ بضعة عشر عاماً، وهو يتنامى كمنافس للتفكير ما بعد الكولونيالي، وكخليفة للدراسات المقارنة. وهو يستخدم أساليبها، ولكنه في الوقت نفسهيمتصّها ويتّخذُ (مؤقتاً) وضعية المهيمن العارف بطريقة عمل الأدب في العالم المعاصر. والبحث في الأدب العالمي يرتبط مع الدراسات المقارنة من خلال دراسة العلاقات (الإلهام، التأثيرات، التبعيات) بين الآداب. وأما مع التفكير ما بعد الكولونيالي، فهو يرتبط بفهمه لهذه العلاقات على أنها تبعيات واسعة سياسية أو اقتصادية، أكثر منها كنتيجة للتداول الحر للأعمال الأدبية.

إن الأدب العالمي، وعلى الرغم من أهميته المتزايدة والضجة التي تثار حوله، ما يزال يشكل مفهوماً غير واضح إلى حد كبير. وربما تكمن أبسط إجابة عن ماهيته في فهمه بثلاث طرق: كمجموعة من الأعمال الأدبية، وكنظرية أدبية، وكطريقة قراءة. وقد كان التعامل مع الأدب العالمي، كمجموعة أعمال أدبية، مبدأً مهيمناً منذ القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، وحتى في يومنا هذا ما زالت هذه المقاربة تمتلك بمفهومها الواسع سمة سائدة. والأدب العالمي وفق هذا المفهوم، يشكل كتلة من الأعمال الأدبية (اصطلاحاً، تبدأ من إلياذة هوميروس وحتى الطبل الصفيح لكونتر غراس) وهي مجموعة حازت على اعتراف واسع بها كإرث إنساني انطلاقا من المكانة التي تم تأكيدها لها في وقت لاحق. ويدخل في هذه المجموعة الأعمال الخالدة والمصادر المرجعية في مختلف الثقافات واللغات والعصور. وتشكل هذه المؤلفات مجموعة مفتوحة، ما يعني أن أي عمل أدبي حاصل على جائزة نوبل، أو حاصل على صيت واسع (مثل نصوص وول سونيكا أو نجيب محفوظ أو مويان) هو عمل مرشح لأخذ مكان في الأدب العالمي، ويتم تأكيد انتمائه إلى هذا الأدب عندما يدخل بشكل ثابت إلى البنية التحتية لثقافات أخرى غير الثقافة الأم، ويتم تشربه في التقاليد السائدة في العديد من الثقافات المختلفة، ويدخل في البنية الأدبية الأساسية للعديد من الدول، ويتموضع بشكل ما في البرامج التربوية والتطبيقات التعليمية، ويدخل في شبكة النصوص المرجعية والمصادر الثقافية والترجمات والنصوص المتبناة، وكذلك في برامج الدعم الحكومية، والاتفاقيات الدولية المتعلقة بالعمل الثقافي المشترك.

على أننا إذا ألقينا نظرة خاطفة على العديد من أنطولوجيات الأدب العالمي، سنجد أنه، بالكاد منذ أواخر القرن العشرين، بدأت تظهر فيها أعمال أدبية غير

أوربية وغير أمريكية. وهنا يبرز سؤال أساس يخص مفهوم الأدب العالمي، سؤال يسمح لنا بالانتقال من فهم هذا الأدب كمجموعة من الأعمال إلى فهمه كنظرية أدبية واستراتيجية قرائية. ومفاد هذا السؤال هو: بما أن كمية الأدب العالمي لا تتناسب مع كثرة الآداب الموجودة في العالم، فما هي الطريقة التي يتم من خلالها اختيار الأدب العالمي من بين تلك الآداب.

أدب عالم الأمم

هيمنت الإجابة، التي صاغتها الثقافة الأوربية الأمريكية، على السؤال الذي يُطرح حول كيفية وصول عمل أدبي ما إلى قائمة الأدب العالمي، وقد كانت الإجابة هي التالية: يَنْظَمُّ إلى لائحة الأدب العالمي الأعمالُ الأكثر قيمة من بين كل آداب العالم، شريطة أن تكون معتمدة على الأدب الأوربي.

وهذا المعيار بالذات هو ما قرر محتوى كتاب «أنطولوجيا نورتن للروائع العالمية» وهو واحد من أكثر الكتب تأثيرا على الدراسات المقارنة في القرن العشرين، وقد تم نشره في عام ١٩٥٦، بناءً على قناعات جمالية سادت في القرنين التاسع عشر والعشرين، وبالرغم من أن هذا الكتاب حمل في عنوانه إشارةً إلى العالمية إلا أنه لم يحتوِ حتى على نص واحد من خارج الثقافة الأوربية والأمريكية، الأمر الذي يجعلنا نتوقف عند عدم استغراب رئيس تحرير الأنطولوجيا ماينارد ماك ومساعديه المسؤولين عن مختلف الأقسام من هذا الأمر. وخلال أربعين عاماً تم تجديد وتوسعة أنطولوجيا نورتن عدة مرات، وتم استخدامها كأساس للعمل في البحوث اللغوية والدراسات المقارنة والدراسات الثقافية المجراة باللغة الإنجليزية، ودون مبالغة كبيرة، يمكننا أن نزعم أنه في الوقت الذي شهد فيه العالم عملية انتهاء الكولونيالية، فإن أنطولوجيا نورتن أعادت استعمار الوعي الثقافي لسكان أربع من القارات. ولم يحدث أي تغيير على تلك الأنطولوجيا إلا في طبعة عام ١٩٩٥، حيث ظهر ذلك التغيير أولاً في عنوانها الذي أصبح «أنطولوجيا نورتن للأدب العالمي» بدلاً من «أنطولوجيا نورتن للروائع العالمية» وقد صدرت في ستة أجزاء بدلاً من جزأين. ولم يقتصر التجديد على العنوان، بل دخل أيضا تغيير حقيقي إلى المحتوى، إذ حملت الأجزاء الستة ما يقارب المئتي نص، منها نصوص من آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية ودول المحيطات إضافة إلى أوربة والولايات

المتحدة. وقد تعرف فيها القارئ ولأول مرة على مقتطفات من أعمال أدبية أجنبية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية، تمثل تقاليداً أدبية متنوعة. وجدير بالذكر هنا أن الفرق بين طبعتي ١٩٥٦ و١٩٩٥ يلقي الضوء على واحدة من الإشكاليات الأساسية في الأدب العالمي، تتمثل بالسؤال التالي: ما هي المعايير التي تتحكم في اختيار الأدب العالمي - سواءً العالمية أم المحلية؟ وإجابةً على هذا السؤال نقول: إن المعايير العالمية تعمل على انتقاء وتنظيم الأدب العالمي هرمياً، أما المعايير المحلية (إذا أفسح لها المجال للعب دورها) فإنها تجعل المعايير نسبية وتلغي إمكانية استخدام معايير الأعمال الأدبية الخالدة، والتي تعد من أهم العوامل في ترسيخ استعمارية الأدب العالمي. ونضيف أن المعايير العالمية تستند إلى شكل من أشكال المجاز المرسل، الذي يشير إلى الكل بذكر الجزء، ويسمح بالتعامل مع عمل أدبي واحد كممثل لكامل ثقافة أدبية معينة. بينما المعايير المحلية، تعتبر العمل الأدبي كتلة تعبيرية اصطلاحية لا تتكرر إلا في لحظة معينة لثقافة معينة. ويمكن القول هنا إن الأنطولوجيات العالمية أعطت للقرّاء إحساساً زائفاً بأنهم على تواصلٍ كافٍ مع الأدب العالمي، أما الأنطولوجيات المحلية فتكشف عن قصور في إيصال ما تقترحه وهي تكافح باستمرار من أجل تحقيق ذلك.

إن الأزمة السالفة الذكر (ناهيك عن أننا لم نتطرق بعد إلى اللغة التي يتم بها إتاحة أعمال الثقافات المحلية) تنتج عن اختلاف الخرائط الأدبية العالمية والمحلية، وفي هذا الاختلاف تبرز مشكلة ورثناها عن غوته، الذي ربط في مفهومه الذي صاغه عن الأدب العالمي عام ١٨٢٧، بين فكرة المساواة التي نودي بها في عصر النهضة، وبين قناعته الرومانسية بفكرة «عبقرية المكان» أي تفرد الشخصية لكل واحدة من الثقافات المحلية. وربط اهتمامه بالثقافات الأخرى بنداء للجميع كي يوحدوا جهودهم من أجل تسريع وصول عصر الأدب العالمي[1]. ودعم نداءه هذا بثلاث حجج: أولا، الإبداع الأدبي فائدة للبشرية جمعاء، لذلك يجب أن يكون للجميع سبيل للوصول إليه. ثانياً، هبة الإبداع موزعة بالعدل على الجميع، لذلك يجب ألا تَعتبر أي أمة أنها هي فقط من يمتلك تلك الهبة. ثالثاً، يتصف الأدب بأنه عابر للأمم، لذلك يجب على الجميع الاستفادة من الفرص التي تتيحها هذه الميزة في إمكانية التعرف على الثقافات الأخرى. كما اعتبر غوته أن الأدب العالمي يجب أن يظهر تحت تأثير الفضول الذي يوجه الناس نحو ثقافة أخرى غير الثقافة الأم، وتحت تأثير قدرة العمل الأدبي على الدخول في تفاهم مع المتلقي

غير المحلي. واعتبر أن شرط ولادة تواصل أدبي جديد هو إلغاء القيود المفروضة على الوصول إلى الأدب العالمي. وهنا نسأل: ما الذي يقصده غوته بإلغاء القيود؟ هل يعني بذلك تعليم الألمان اللغات الأجنبية أم المزيد من الترجمات إلى اللغة الألمانية؟ وعند طرح مثل هذا السؤال، نكتشف مشكلة أولية ناتجة عن الوضعية غير الواضحة للأمة وثقافتها في تفكير هذا الرجل الألماني: هل ظهور الأدب العالمي يعني التغلب على القيود الوطنية الخاصة وانتقال البشرية إلى مرحلة مختلفة، مرحلة عالمية على وجه التحديد، أم يعني تبادلاً مشتركاً بين الأمم للأعمال الأكثر قيمةً؟ إن غوته الذي ترجم في حياته عن ثمان عشرة لغة (علماً بأن معظمها كان ترجمة وسيطة)، والذي كرّر بإصرار أن الاكتفاء الذاتي الأدبي الوطني ليس له كبير أهمية، وبنى آلية غريبة، يظهر بواسطتها الأدب العالمي كنتيجة لإمكانية الوصول إلى الآداب الأجنبية، ولكنه اشترط أن يكون، بنفس الوقت، نتيجةً لنشاطٍ انتقائيٍ تقوم به النُّخَب. فهو إذاً، يصوغ هدفاً أساساً (التحرر من لدغة هيردر)، بمعنى اجتياز الحدود الوطنية في التفكير، ولكنه، في نفس الوقت، يضع العراقيل أمام هذا الهدف، وذلك بإخضاع الأدب العالمي لسلطة انتقاء النخبة.[2]

وجدير بالذكر أن غوته (على الرغم من اهتمامه بالشعر الفارسي والنثر الصيني) عندما يتحدث عن الأدب الأوربي فإنه يعني أدب العالم، وعندما يقول الأوربي فإنه يعني العالمي[3] ، مبقيا بذلك على المركزية الأوربية في تفكيره، حيث يعتبر أن العالمَ الحديثَ المميزَ، العالمَ المرجِعَ هو أوربة الغربية، والعالمَ اليوناني القديمَ هو محدّدُ الأسس الجمالية، في حين إنّ الثقافات الأخرى هي فضاءٌ يتم البحث فيه عن معادِلات للملاحم أو التراجيديات في العصور القديمة. ولكن حتى هذا التفسير لا يبدد الالتباس المربك في مفهوم غوته. فقد كتب يقول: «ينشأ أدب عالمي واسع الانتشار، تكون فيه القمة محجوزة لنا نحن الألمان»[4] فالعالم وفق غوته هو نسخة موسعة عن وطنه، ويمكن لهذه النسخة أن تنتِجَ أعمالا أدبية أكثر إثارة للاهتمام، ولكنها ليست أكثر قيمة. وهكذا نجد، وفق غوته، أن أوربة تدين للفن اليوناني بمقاييس التقييم، وهذا تجسيد لفكرة عبقرية المكان الأوربي (العالم)[5]. وعليه فإن آراء غوته تَظهَرُ إلى حد ما، كما كتب ديفيد دامروش، كإسقاط امبريالي ذاتي على العالم[6]، مبنيٍّ على إقرار خاطئ بأن القوة العسكرية والاقتصادية لأوربة هي مرادفٌ للتفوق الثقافي.

لقد نادى غوته، القاطن في أوربة، التي كانت في النصف الأول من القرن

التاسع عشر تمتلك مستعمرات في القارات الأربع، نادى بالعالمية تحت ذريعة اليونان القديمة، وشرعن الامبرياليةَ المخفيةَ تحت قناع الأعمال الخالدة القديمة. إن تقديرنا لعبقرية غوته التي أبدعت فكرة الأدب العالمي، في لحظةِ مللٍ من الثقافة الألمانية، ورغبةٍ عارمةٍ بالتعرف على ثقافات أخرى، يجب ألا يغطي الآثار الخطيرة لهذه الفكرة، التي تنادي بالنظر إلى الأدب العالمي كمجموعة (حتى ولو كانت مجموعة متنامية) من الأعمال البارزة التي يتم اختيارها من بين آداب الشعوب عن طريق نخبة أوربية. وما دام يوجد هكذا تصور يربط هذه المجموعة بالمعيار الأممي والأوربي، ويحدد طريقة عمل الأدب العالمي، فإن ذلك الأدب سيبقى يملك شخصية محصّنة ضد النقد (حاصل على نوبل) مع ما يترتب على ذلك من عواقب، وهي عواقب بعيدة المدى، أولها أن الأدب العالمي المؤسَّسَ من قبل غوته والمدعومَ من قبل جائزة نوبل، يفرض علينا أن نرى العالم من منظور الدول والثقافات الأممية. وثانيها، أن غرابيل الاختيار المؤسساتية، والتي لا تفرز أدباً عالميا بقدر ما تفرز أدبا لعالم الأمم، تقود إلى حجب المدخل الأولي في عملية تداول الأدب بشكل عادل. وثالثها، أن اغتصاب مركز القرار ووضعه في الصالون النخبوي (المثقفون عند غوته، ولجنة التحكيم في جائزة نوبل) يتسبب بمحو عملية الاختيار بحد ذاتها، والتسليم بأن لها صفة الحيادية والموضوعية والعدالة. ورابعها، أن هيئة التحكيم في جائزة نوبل هي نسخة مستنسخة عن مفهوم غوته (ناشرون نخبويون، لجان تحرير لأنطولوجيات الأدب العالمي، مترجمون ومدرسون أكاديميون يشتغلون على الآداب الأجنبية، لجان علمية تحدد برامج الدورات التعليمية في مجال الدراسات المقارنة) وكل هذه المجموعات والأفراد ليس لهم من هَمٍّ إلا ترسيخ العلاقات بين الأمم، لأن المؤسسات التي يمثلونها هي مؤسسات تم انشاؤها على مبدأ الرؤية الأممية للعالم، وعلاوة على ذلك فهم يملكون هامشا محددا في اتخاذ القرار: جائزة واحدة سنويا، بضعة كتب في خطة النشر، بضعة عشر بندا في برنامج التعليم السنوي. وكل هذا يشكل خيارات تُكَرِّرُ بشكل حتمي الخارطة الإدارية الأدبية للكرة الأرضية، مع كل ما ينسب لهذه الخارطة من انعدام للعدالة. إن رؤيةَ غوته للأدب العالمي هي رؤيةٌ لمكتبةٍ خاصّةٍ، نقرأ فيها أعمالا معترفا بها من قبل أولياءِ أمرٍ نخبويين على أنها أعمال قيّمة، من دون أن نعرف الأسس التي يبنى عليها اختيار هذه الأعمال، ومن دون أن نستطيع المطالبة بالمشاركة في لجنة الاختيار.

الأدب العولمي

إن البديل الحالي لفكرة غوته (من ناحية المساواة تحديداً)، الذي ينشأ خارج معايير الاختيار النخبوية، ويتموج وفق الاختيارات التي يقوم بها القراء، هو الأدب العولمي.

والأمر المميز جداً هنا، هو أن باحثي الأدب العالمي - دامروش، موريتي، كازانوفا، تومسون - ينظرون إلى العولمة كميدان لأكشاك كتب تنتشر في المطارات ومحطات القطار. وهكذا أدب عولمي، منتشر بهذا الشكل، ومتاح تقريباً في كل مكان، ورخيص الثمن نسبيا، ومكتوب بلغة مفهومة للجميع تقريبا، ولا يشغل بال أحد بمشكلات إقليم محدد، ولا يتطلب حتى تذكر العناوين أو أسماء المؤلفين، يتحول على أيدي هؤلاء الباحثين إلى أدب مفصول عن الأدب العالمي.[7]

إن هذا الفصل الراديكالي (متهم في راديكاليته) للأدب العالمي عن الأدب العولمي، هو استبعاد أولي. فبعد رسم الحدود، يمكن للباحثين استثمار الجغرافيا الثقافية لجائزة نوبل، أو تحليل رواية ما بعد كولونيالية من منظور التأثير العالمي لجائزة البوكر، في حين أنهم ليسوا ملزمين بالاشتغال على روايات دان براون أو جوان رولينغ. وهذا الاستبعاد - إذا كان مسموحاً إطلاق الحكم عليه - ينتمي إلى إرث غوته، الذي بالرغم من أنه وضّح مفهومه باستخدام تعابير مقرّبة من الاقتصاد (مثل «التبادل» «الفائدة» «القيمة»)، لكنه اعتقد أن تبادل الأعمال الأدبية بين الأمم، الذي تنظمه وتتحكم به النخبة، هو فقط، ما يحمل صفة تبادل القيم النقية. ولم يأخذ غوته، مبتكرُ مفهوم «الأدب العظيم»، بعين الاعتبار مع ذلك، استقلالية السوق، أي تلك العملية التي أدّت إلى ولادة الأدب العولمي.

ويمكننا أن نجد نبوءة بهذه الولادة، مصاغة بلغة أقرب إلى لغة الأمل، منها إلى لغة النفور، عند ماركس وانجلز في البيان الشيوعي الصادر عام ١٨٤٨. حيث تناولا مقترح غوته، معتبرَين أن الأدب العالمي، من المنظور الاقتصادي، هو عملية تداول لا تحرّكها الروح، بل قوانين التجارة والتبادل. وعليه، فإن الفكرة المصوغة من قبل غوته تتوجه، بشكل مسلم به، إلى الأشخاص المتنورين، في حين إن ماركس وانجلز ينظران إلى تنفيذ هذه الفكرة كنتيجة حتمية لمنطق رأس المال المدعوم من البرجوازية. وقد كتبا يقولان:

« تحل محل الاحتياجات القديمة التي كانت تشبعها السلع المحلية، احتياجات

جديدة يتطلب اشباعها منتجات من بلدان ومناخات بعيدة، وإن الاكتفاء الذاتي القومي المحلي القديم، والعزلة، يفسحان المجال لعلاقات مشتركة وعمل واسع مشترك بين الأمم، وهذا ينسحب على الإنتاج المادي والإنتاج الروحي. والابداعات الروحية لمختلف الأمم تصبح فائدة مشتركة للجميع، وتغدو الأحادية والمحدودية القومية أكثر استحالة شيئا فشيئا، ومن تعدد الآداب القومية والمحلية ينشأ الأدب العالمي»[8].

يتضح من ذلك، أنه بقدر ما فهم غوته، من خلال مفهوم»الأدب العظيم»، أن الأدب العالمي هو نتاج إرادة المعرفة المتجلية من خلال المتنورين، بقدر ما اعتبر مؤلفا البيان الشيوعي أن الأدب العالمي يعكس السمة الكوسموبوليتية للبرجوازية التي بعد أن تشبع حاجاتها من المنتجات المحلية، تبدأ بالبحث عن بضائع تنتج في بلدان بعيدة، وبما أن المنتجات هي على حد سواء، منتجات مادية وابداعات ذهنية، فإن الأدب العالمي يأتي كنتيجة لحركة مكثفة للتجارة العالمية. وهكذا فإن مفهوم غوته يعتبر أن ما أوجد الأدب العالمي هو شبكة من الأشخاص وليس شبكة من الإبداعات البشرية، وهؤلاء الأشخاص لهم صفة اقتصادية لأنهم يروّجون الأفكار بين الناس وينظمون السوق الأدبية التي تحمل إليها الأمم كنوزها الذهنية من أجل مبادلتها.[9] وخلافا لغوته الذي آمن باقتصاد الأدب المقطّر، فإن ماركس وانجلز نظرا إلى الأدب العالمي كظاهرة تعتمد بكليتها على الاقتصاد الحديث، ويجب ألا تحددها القيمة التي حصل عليها العمل الأدبي في النهاية، بل عملية اجتياز البضائع للحدود، والمنتجات والأسواق والتبادل.

يعود التناقض في هذين المفهومين، إلى أن الأدب العالمي بالنسبة لغوته هو مجموعة أعمال أدبية، وليس دعوةً لفهم نظرية أدبية.[10] في حين، يرى ماركس وانجلز أن النتيجة الحقيقية لنشاط السوق، يجب أن تتمثل في تبادل النظريات الأدبية، التي تقود إلى ولادة نظرية مختلطة للأدب العالمي، تمثل لغات مختلفة وترسم معالم لغة مشتركة ديناميكية. وهذه النظرية التي بالكاد يمكن التقاطها في فكر ماركس وانجلز، ترتبط بشكل وثيق بما يتوقعانه من تطور للرأسمالية نحو العمل العولمي المشترك. ويعتبر كلاهما أن كون الأدب منتجاً سيجعله يعمل كأداة ايديولوجية تربط الناس وتوعيهم باعتمادهم المشترك على بعضهم البعض، على أنّ شرط هذه العلاقة، يجب أن يكون اتصالا متغيرا، وهذا يعني في الحقيقة نظرية أدبية عالمية.

ولكن الإنتاج العولمي وتداول الأدب الحاليين يخلقان حالة من اللامساواة تلغي

الفرق بين «العولمي» و«العالمي». وجدير بالذكر أن فكرة غوته لا يمكن أن تخدمنا في تفسير هذه اللامساواة لأنها فكرة لأدب مختار اعتمادا على إقرار مسبق بهيمنة ثقافة واحدة. فصحيح أن الأدب العالمي في هذا المفهوم هو أدب مستقل عن السوق، ولكنه لا يحافظ على مسافة كافية عن موقع الثقافة الأوربية التي تدعي لنفسها حقوقا غير محدودة. ويجب على الأدب العولمي بدوره (انطلاقا من الإقرار بمعايير التسويق والجذب) أن يتجاوز الحدود الوطنية والأوربية، وأن يفعّل جماهير عادلة من القرّاء، ولكنه في الواقع يدعمُ، في إطار الثقافة، العديدَ من أشكال الأفضلية التي تضعها السياسة والاقتصاد. إن كلا المفهومين (على الرغم من أن أصحابهما لم يرغبوا في ذلك) يؤسسان لنوعين مختلفين من اللامساواة: مجموعة من النصوص المختارة من قبل نخبة تعزز هيمنة أوربة على باقي القارات، وتداول عولمي، لا يعتمد على قارة واحدة، ولكنه مع ذلك، يحوّل الاعتماد المشترك إلى أشكال متعددة من التبعية.

لم تستطع آمال ماركس وانجلز في المساواة أن تحل التناقضات في مفهوم غوته. وفي الحقيقة، ربما تكون المشكلات التي ورثناها عن كلا المقترحين هي الأهم في يومنا هذا، وتزيح الستار عن وهمين يعودان إلى القرن التاسع عشر، الأول يقول بعدم المساواة النوعية (الناتجة عن الإشراف الانتقائي للنخب) لأنه بفضل ذلك فقط يمكن إنقاذ اقتصاد الأدب. والثاني يَعتَبِرُ، وفق مفهوم ماركس، أن خسارة الاستقلالية لصالح معايير السوق، هو ثمن ضروري يجب دفعه من أجل التبادل العادل. إن كلا الرأيين مرفوضان اليوم من قبل المتأملين للأدب العالمي، لأنهما لا يسمحان بفهم الشكوك حول استقلالية الأدب وفق نموذج غوته، وحول وجود الاعتماد المشترك وفق نموذج ماركس. وأكثر من ذلك، فإن خطورة التوظيف الحالي للأدب تكمن في أن لجان التحكيم غير المستقلة، تدعم من خلال أحكامها الهيمنة الثقافية والسياسية للأقوى، في حين أن السوق (محولاً الأدب إلى سلعة) يعيد إنتاج المبادئ الكولونيالية على مستوى التبادل الأدبي. وبهذه الطريقة، فإن استقلالية الأدب تدعم الهيمنة الثقافية، وتبادل الكتب يدعم عملية العولمة.

وعلى ذلك، يجب القول بوضوح أنه على الرغم من وجود الشعوب وثقافاتها، فإن ما يحدد مساهمتها في الأدب العالمي ليس معايير الجودة والاعتماد المشترك، بقدر ما تحددها معايير ما بعد الامبريالية وما بعد الكولونيالية للثقافة الحالية.

الأدب العالمي وعاصمته

تصورت الباحثة الفرنسية باسكال كازانوفا في كتابها المؤثّر «جمهورية مونديال الأدب»[11] الصادر عام ١٩٩٩ جوهر عمل الأدب العالمي المولود في عالم تسيطر فيه أوربة على العالم وتسيطر فيه بضعة شعوب على أوربة. وقد أزاحت فكرتها التحليلية الستار عن ضخامة الأوهام المتعلقة بفكرة غوته، وخرجت برأي يحثّ على عدم النظر إلى الأدب العالمي كمجموعة نصوص، بل كقطّاعات، وهذه الفكرة (المأخوذة عن بيير بورديو) تقر وجود شريحة من البنية الاجتماعية تجمع أناسا يسعون إلى أهداف متشابهة، ويتنافسون على الأوضاع نفسها، وقد سمى بورديو الأهداف التي يتم التنافس عليها «رهان اللعبة»، وسمى الإيمان بأن هذه الأهداف تستحق التحقيق «الوهم الملزم في الميدان»[12]، واعتبر هذا العالم الاجتماعي الفرنسي أن حدود الأمم تحدِّدُ من حيث المبدأ حدودَ القطّاعات. بينما اعتبرت كازانوفا أن التنافس الأدبي تجاوز الحدود القومية في أوربة، واتخذ صفةً دولية منذ القرن السادس عشر، وهذا يعني أنه منذ عصر النهضة أصبح رهان اللعبة الدائرة في قطّاع الإبداع الأدبي هو الحصول على نجاح دولي. وأصبح يُنظر إلى النجاح على أنه إنتاج عمل أدبي من شأنه الحصول على مكانة عالمية. ولم يكن لذلك (ولا زال إلى اليوم) علاقة بعالم تمثله عدة جغرافيات وعدة ثقافات، بل بالعكس، كان الشرط في الحصول على اعتراف عالمي هو وجود هيمنة المركز الذي - بتجاهل تام لاتساع الكرة الأرضية وواقع تعدديتها - راح يحكم على النجاح من منظور ثقافة واحدة ولغة واحدة، وراح - من خلال ممارسات ثقافية متغيرة ومتنوعة - يحدد ما هو قيّم من الأدب العالمي، ويحدد شروط عمله، ويلعب دور المكان الاستدلالي لبقية الأماكن على خارطة الأدب العالمي. وقد أطلقت كازانوفا على هذا المكان اسم «خط الزوال الصفري الأدبي» حيث كتبت تقول:

«إن توحيد فضاء الأدب في سياق التنافس يفترض وجود مقياس مشترك للوقت، ووجود نقطة مرجعية مطلقة ومقبولة من دون قيد أو شرط من قبل المشاركين في التنافس. إنها نقطةٌ في الفضاء، ومركزٌ لجميع المراكز، وفي نفس الوقت، أساسٌ لقياس الوقت الذي يلعب دوراً خاصاً فيما يتعلق بالأدب. فالفضاء الأدبي يخلقُ الوقت الحاضر، الذي يسمح بدوره بتحديد جميع التوضّعات الأخرى. وعليه فإنه يقع على عاتق هذه النقطة تحديد مواقع جميع النقاط الأخرى، وكما

هي الحال مع الخط الوهمي المعروف بخط غرينتش، والذي اختير بشكل تعسفي لتحديد خط الطول، والمساهمة بشكل حقيقي في تنظيم العالم، سامحا بقياس المسافات وتحديد المواقع الحالية على سطح الأرض، كذلك يوجد ما يمكن أن نسميه خط الزوال الصفري الأدبي، الذي يسمح بتقدير المسافةِ الجماليةِ عن مركز عالم الأدب، والنقطةِ التي يتوضّعُ عليها كل من ينتمي إلى هذا العالم.[13]

يتم قياس هذه المسافة زمنياً، فهناك أعمال توجد في الزمن الحاضر بشكل دائم، وأعمال خرجت من الزمن الحاضر، ولكنها لا زالت تشكّل نقاطا مرجعية (أعمال فيّون، رابليه، راسين، فلوبير) وهي تحدِّدُ خطَّ الزوال الصفري الأدبي وتتحدَّدُ به في نفس الوقت. ويمكن القول، من حيث المبدأ، أنه منذ القرن السادس عشر وحتى منتصف القرن العشرين، لم تكن الأعمال الأدبية هي من يرسم خارطة الأدب العالمي، بل باريس التي كان يمر بها خط الزوال الصفري الأدبي، لأن فيها كان يتم اتخاذ القرارات بضم الأعمال الأدبية إلى دائرة العالمية. وإذا كانت هذه الوضعية لم تقرر لباريس بشكل رسمي حتى القرن الثامن عشر، فإن الحداثة في القرن التاسع عشر والقرن العشرين منحتها مركز جميع المراكز. وهذا يعني أن كل كاتب معاصر كان يوضع على الخارطة المحلية والخارطة العالمية التي تحدد المسافة التي تفصل الأدب المحلي عن خط الزوال الصفري الأدبي.

«هذه الوضعية الثنائية، المحلية والدولية توضّح لماذا (على عكس الآراء التي يحاول الاقتصاديون اقناعنا بها فيما يخص العولمة) تدور المعركة الدولية وتخرج بنتائج معينة ضمن الحدود المحلية قبل كل شيء. وعليه، فإن حلبة القتال حول تعريف الأدب وتقنياته وأشكال التغيير والتجديد فيه، هي حلبة تقع بكليتها ضمن الفضاء الأدبي القومي».[14]

يلعب خط الزوال الصفري الأدبي إذاً دوراً مفتاحياً في عملية توحيد قطّاعات الأدب[15]. وعملية التوحيد هذه تضع نقطة الدخول لأي كاتب في موقع تابع، مرغِمةً إياه على التنافس من أجل شروط تجعل من الإنجازات الفردية إنجازات نسبية. وكذلك، بالمفهوم الأوسع، فإن الأدب القومي الذي لم يستطع حتى منتصف القرن التاسع عشر أن يحصل على موقع قوي في القطاع الدولي، كان محكوما عليه بجغرافيا مزدوجة. وعندما كانت باريس في أوج عظمتها، أي منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر وحتى ستينيات القرن العشرين، كانت تشكل بحد ذاتها إجابة على السؤال حول ماهية ووظيفة الأدب العالمي. وجدير بالذكر أن هذا

القطاع موحَّد بشكل نسبي، وتحدده التعارضات بين القطاعات الأقدم - والأنسب أن نقول الأكثر استثمارا - للآداب القومية الكبرى، وأيضا تلك القطاعات الأدبية التي ظهرت متأخرة نوعا ما، وكانت نسبيا أقل مكانة[16]، ومثال على ذلك، موقع الأدب العالمي البولندي وموقع الأدب العالمي الفرنسي. ولكي ينتقلَ أي عمل أدبي من الموقع الأول إلى الموقع الثاني ويتمَّ الاعتراف به كعمل أدبي عالمي (حتى ولو كان مؤلفا باللغة الفرنسية) كان يجب أن يمر بحالات متتالية من الترجمة إلى اللغة الفرنسية، وبنقدٍ أدبي باللغة الفرنسية، وشهادة خبرة تكتب في فرنسا، وأيضا، كان يجب أن يحظى بقبول من الجمهور الفرنسي. وقد مر في هذا المسار، الكتّابُ الألمان في القرن الثامن عشر، والكتّابُ الروسُ في القرن التاسع عشر، والكتّابُ الأمريكيون في القرن العشرين، وكان الوصول إلى العالمية يعني لهم جميعا الدخول إلى مساحة الثقافة الفرنسية، التي كان لها عبر الحقبة الطويلة لولادة الدول الحديثة، ما يكفي من التأثير على ثقافة العالم لكي تفرض نفسها عليه كحَكَم ثقافي. على أنه - كما تشير كازانوفا - منذ ستينيات القرن العشرين تغيّر الحال، وانطفأ نجم فرنسا، وأصبح يحدِّدُ الأدبَ العالمي خطٌّ زوال صفري آخر، وهو خط عجيب لا يتوضع في مكان واحد، بل ينتشر في جميع أنحاء العالم، وهو خط اللغة الإنجليزية.[17] وهذه السيطرة العالمية الواسعة لهذه اللغة، تتسبب في تغيير الطريقة المقترحة من قبل الباحثة الفرنسية من علاقة «فرنسا - بقية العالم» إلى علاقة «اللغة الإنجليزية - بقية العالم»[18] وهذا التغيير في الهيمنة، الذي تَشَكَّلَ خلال كامل القرن العشرين، ووصل اليوم إلى حجم يصعب تخيله وإلى نتائج يَشْكُلُ علينا فهمها، يتطلب منّا مراعاة القواعد الجديدة.

أدب العالم المصغّر

يمكن صياغة الاستنتاجات المستخلصة من فكرة كازانوفا على الشكل الآتي:

الأدب العالمي ليس مجموع ما ظهر من أعمال أدبية في كافة أنحاء العالم، إنما هو تداول لتلك الأعمال التي اكتسبت مرتبة عالمية، بفضل إجراءات محددة، تتم تحت إشراف مركز ثقافي، فهو إذاً ليس أدباً لكل العالم وعلى كامل مساحة العالم، إنما هو أدب يقدَّمُ للعالم بأسره، كتأكيد على وجود أدب عالمي.

في عالم كهذا العالم، لا يمكن لأي قارئ أن يَمنَح، بشكل مستقل، مرتبةَ العالمية

لعمل أدبي ما، فذلك سيتطلب وجود تأثير مستقل، وبالوقت نفسه مساوٍ للهيكليات المهيمنة (الفرنسية قديما والإنجليزية حالياً)، ومساوٍ أيضا للتداول العولمي.

ومع ذلك يمكن تغيير المنظور والاعتراف بدخول عمل أدبي إلى قائمة الأدب العالمي، ليس بفضل ترجمته إلى اللغة المهيمنة، أو بفضل تكريسه من قبل المركز، بل من خلال اقتحامه لأدب أجنبي ما، تماماً كما كتب باحث الدراسات المقارنة كلاديو غللين «ينتمي العمل الأدبي إلى الأدب العالمي، فقط عندما يكون في أي مكان وأي زمان حاضراً بنشاطٍ، في إطار نظام أدبي يقع خارج الثقافة الأم.[19]

إشارة إلى هذه الفكرة، وضع ديفيد دامروش، أحد الباحثين الأكثر تأثيرا في مجال الأدب العالمي،[20] مفهوما جديدا، خرج من خلاله بنتيجة مفادها أن الأدب العالمي ليس مجموعة مغلقة من الأعمال الأدبية التأسيسية، ولا كمية وافرة لا نهائية وغير قابلة للتأطير، من أعمال أدبية تنتمي إلى جميع الثقافات، بل هو طريقة للتداول والقراءة، يمكن أن تطبق على الأعمال الأدبية الفردية وعلى المجموعات الأكبر، وسواءً على الكلاسيكيات الراسخة أو على الاكتشافات الحديثة.[21]

وتقترن الكتابة/القراءة مع التداول، في تفكير دامروش من خلال عملية التدخّل «يمكن للقارئ والكاتب - من الإقليم أو المدينة الكبرى - أن يرثا شبكات الإرسال والاستقبال، كما ويمكنهما البحث عنها في مكان آخر متدخلَين بطرق مختلفة في الأعمال الأدبية المختارة»[22]. وهذا التدخل، الذي يربط، وفق تفكير الباحث، المعيار العالمي مع الفردية، يقوم على الاختيار المستقل للعمل الأدبي، بلغته الأصلية أو مترجماً، وعلى قراءته مع الوعي بعملية التواصل مع الثقافة الأجنبية.

ويقول الباحث في هذا الصدد « أعتقد أن الأدب العالمي يضم كل الأعمال الأدبية التي تتحرك خارج الثقافة التي نشأت فيها، سواءً كانت مترجمة أم بلغتها الأصلية»[23] وعلى هذا «فالأدب العالمي ليس دستورا محدّدا للنصوص، بل طريقةَ قراءة، تدخُّلاً من نوع خاص في عالم يوجد خارج عالمنا»[24]

وهكذا، فإننا، في حالة دامروش، ننتقل من دراسة الأدب العالمي كمجموعة من الأعمال(غوته)، وكنظرية أدبية تتطور في إطار التبادل الدولي (ماركس وانجلز)، أو من خلال مركز عالمي (كازانوفا)، إلى الشروط المحدِّدة للأدب العالمي من خلال الممارسة القرائية. وفي هذا المقترح نجد أن كل مواجهة لعمل أدبي أجنبي مع ثقافة أخرى (ما يعني أيضا كل مواجهة لثقافة محلية مع عمل أدبي أجنبي) هي مشاركة في خلق الأدب العالمي.

إن إدراكنا لكون العمل الأدبي أجنبيا من الناحية القومية (التحقق من سيرة الكاتب، وتحديد الثقافة التي ينتمي إليها) لا يؤدي إلى الكثير، فحتى ذلك الحين سنبقى نقرأه بعقلية الفاهم للآخر. لذلك علينا زيادة معرفتنا التي كلما زادت اتساعا، كلما زادت قدرتنا على خلقٍ مستقل للأدب العالمي، أي على أخذ قرار مستقل حول العالمية (وليس مجرد التعرّف عليها). والعالمية في مفهوم دامروش ليست تنصيبا يُنفّذ في باريس أو نيويورك، بل هي إرساء العمل الأدبي في سياق ثقافي جديد. ويمكن القول: إن العمل الأدبي يصبح عالميا أكثر كلما أخذه القارئ عميقا في عالمه. وبالتالي يمكن للمتلقي أن يذهب بعيدا في عمق الاختلاف: يمكنه أن يتعرف على الثقافة الأم للعمل الأدبي، رابطاً ذلك بالكوزموبوليتانية التي تنشط محليا[25]، وتقوم بسبر الاختلافات الدقيقة وتحض على تجاوز ازدواجية الهوية. ويمكن للمتلقي أيضا مقارنة تقبّل العمل الأدبي في الثقافة الأم والثقافة الأجنبية (أي التحقق من كيفية تأويل كتابِ مؤلِّفٍ معين في بلده وبلد المتلقي وأماكن أخرى)، كما يمكنه أن يقارن بين الترجمات إلى لغات مختلفة وربما في فترات زمنية مختلفة، ويمكنه أن يبحث في إساءة استخدام العمل الأدبي، وعمليات المماثلة، والتكييف، والتحديث أو التدخل السياسي فيه، وأخيرا يمكنه أن يخاطر بكل ما جمع ليصنع بواسطته سياقات جديدة للعمل الأدبي، ويقوم عن طريق المفاضلة، بعملية تقريب العمل الأدبي إلى التقاليد الجديدة.

يلفت دامروش الانتباه في هذا الصدد إلى ارتدادية هذه العلاقة حيث يقول في ذلك: يؤثر سياق ثقافتنا على الأعمال الأدبية الأجنبية، لكن هذه الأعمال الأدبية أيضا (نأخذ بعين الاعتبار روايات وليم فوكنر أو كالفينو) تؤثر في تغيير أساليبنا القرائية والكتابية.

تختلف هذه المقاربة تماما عن اقتراح كازانوفا. فالباحثة الفرنسية تضعنا أمام هيكليةٍ مقاوِمَةٍ للهجمات الفردية، هيكليةٍ راسخةٍ، تحكم على القارئ بالتعرف على أنماط محبطة. بينما مفهوم دامروش مفهوم نشط، غير سلبي، والأدب العالمي بالنسبة له، ليس ذلك الذي يتم إنجازه خارج مساهمتنا، إنما هو تداول الأعمال الأدبية، الذي يمكننا أن نقوم به بأنفسنا[26]. وبحسب دامروش، فإن «التدخل البعيد»[27] في عالمية عمل أدبي معين، هو فقط ما يعطي الفرصة لإضعاف هياكل الهيمنة. ويمكننا أيضا في مقترح دامروش (المغامر بشكل بطولي والذي يعدنا بالصعوبة من دون ضمان التأثير) أن نلاحظ تجنبا منهجيا للتطرف، من خلال

الدراسات

تجاوز العدد الكبير من التقاليد القومية المتناثرة والمتضاربة من جهة ومن خلال تجاوز المركزية العالمية من جهة ثانية.

يقوم معنى مفهوم دامروش على قلب المنظور. فالأدب العالمي في مقترحه ليس فضاءً تداوليا موحدا، مجهّزا من قبل المركز، إنما تعدد فضاءات مصغّرة. ولا يوجد أدب عالمي واحد: فهو يتأسس بشكل مختلف في كل ثقافة، من خلال استخدام طرق محلية، لترجمة وترويج وتكييف وتحليل الأعمال الأدبية الأجنبية. وهكذا فإن كل ثقافة لديها أدبها العالمي الخاص بها، ودراسته تقوم على السعي إلى فهم آداب العوالم الأجنبية التي يتم تداولها في العالم المحلي.

أدب النظام - العالم

نحن إذاً أمام منهجين اثنين: في الأول نحلل أنظمة مهيمنة تحدد الأدب العالمي، وفي الثاني نبحث عن قواعد لمقاومة هذه الهيمنة. وقد ربط الباحث الخلافي فرانكو موريتّي[28] بين هذين الموقفين بطريقة مثيرة للاهتمام، حيث أدخل إلى التحليل الأدبي نظرية النظام - العالم. ومع أن كتب موريتي تشكل مادة قيمة وضرورية في عدة أماكن، ومساعدة في البحوث المقامة على المسألة المذكورة، إلا أن الهزة الحقيقية، التي أحدثتها في التفكير حول الأدب العالمي، جاءت في مقالته «افتراضات حول الأدب العالمي» ويمكن تلخيص هذا المقال بثلاث نقاط: أولا، الأدب العالمي هو نظام، وثانيا، تحليل هذا النظام يتطلب التخلي عن قراءة نص أدبي أحادي، ثالثا، هدف تحليل الأدب هو البحث عن علاقات سياسية مسجلة في شكل أدبي.

أخذ موريتي هذه المنهجية من مفهوم النظام - العالم، الذي صاغه عالم الاجتماع إيمانويل ولرشتاين، والذي يوضح فيه طريقة عمل الرأسمالية. والرأسمالية في مفهوم ولرشتاين هي نظام واحد لكنه غير متساوٍ. فهناك مركز وأطراف وشبه أطراف ترتبط مع بعضها البعض بعلاقات لا مساواة متنامية. ونظام الأدب العالمي المتخيل على غرار هذا المفهوم هو تحقيق مرير لأحلام غوته ومفارقة ساخرة لأحلام ماركس وانجلز، والأدب العالمي فيه، كالرأسمالية، نظام واحد لكنه غير متساوٍ. ففي النظام الرأسمالي، يضع اقتصادُ المركز اقتصادات الأطراف وشبه الأطراف أمام متطلبات من أجل التكيّف، أي أمام ضرورة لا مفر منها للانضمام

إلى حركة التداول (إما أن تتكيفوا مع قواعد النظام - العالم أو أن النظام لن يحتويكم) ومع هذه المطالبة بالتكيّف، والتي تطلق الشرارة الأولى في عملية التحديث لدولة معينة، تظهر نماذج أدبية (على سبيل المثال رواية) تعبّر عن جوهر الحداثة[29]. على أن أية ثقافة لا تتقبل بطريقة آلية تلك النماذج (الأنواع، الأشكال الأدبية، المحددات النمطية، الحلول الأسلوبية) بل تخضعها لإعادة تشكيل ينتج عنها انحرافات لجعل النماذج الأجنبية تعبّر عن الواقع المحلي. وجوهرُ البحوث في نظام الأدب العالمي هو بالضبط تحليل هذه الانحرافات.

لكن إجراء مثل هذا التحليل يستدعي التخلي عن الطرق المستخدمة حتى الآن في التناجي مع النص الأدبي، ما يعني التخلي عن التواصل المباشر معه. « ونحن إذا طبقنا نموذج ولرشتاين بشكل جدي، فسرعان ما سيتحول تاريخ الأدب إلى شيء آخر مغاير تماما لما هو عليه، ويصبح تاريخاً أدبياً غير مباشر، ونسيجاً من بحوث أجنبية، محروماً من أية علاقة مباشرة مع النص»[30]. وهنا في هذا المكان، يجب علينا قراءة موريتي بشكل دقيق، فهو يعتقد في الواقع، أن دراسة نظام الأدب العالمي تتطلب التخلي الواعي عن القراءة المتمعّنة لنص أحادي، ولكن ذلك - كما يضيف الباحث - أبداً لا يجعل الطموحات تتناقص، على الرغم من أنها ستغدو الآن متناسبة طرداً مع البعد عن النص الأدبي، فكلما كان المشروع أكثر طموحا، كلما كانت المسافة أكبر بالضرورة»[31]. وهذه الفكرة المفتاحية المتعلقة بالمسافة، يربطها موريتي حرفيا مع ممارسة القراءة. إن القراءة القريبة أساسية في البحث في مجموعة صغيرة من الأعمال الأدبية (نخصص وقتا كبيرا لبضعة نصوص، عندما نعتقد أن القليل منها فقط يحمل معنى ما)، وفي الغضون «يتضح أن الأدب العالمي لا يمكن أن يكون أدبا بجرعة كبيرة ويجب أن يكون شيئا آخر»[32]، وهذا يعني أن الأدب العالمي يكون له معنى، فقط عندما نتخلى عن الوفاء لمجموعة صغيرة من النصوص ونرمي بعيدا بالقراءة القريبة، لتحل محلها قراءة مضادة هي القراءة البعيدة، حيث تشكل فيها المسافة شرطا للمعرفة، يسمح بالتركيز على وحدات أصغر أو أكبر من النصوص الأحادية (على الوسائل الأسلوبية، المواضيع، مسارات التعبير، والنظم)[33].

إن تحليل العناصر الأصغر أو الأكبر من العمل الأدبي (الدالة، المسار التعبيري، السرد، المحددات النمطية، الأجناس) يجب أن يركز على الطرق الخاصة بثقافة معينة في تبني نموذج أدبي أجنبي.

ويجدر القول هنا أن الثقافة المحلية، عندما تعيد تشكيل الشكل الأجنبي، فإنها تستحضر إلى النص الأدبي صورة العلاقة بين الأطراف والمركز «فلا يعود النظام الأدبي موجودا خارج النص، بل يصبح مزروعا عميقا في شكل العمل الأدبي»[34]، وبالتالي فإن الأشكال الأدبية هي «تجريدات للعلاقات الاجتماعية»، لذلك فإن تحليل الأشكال الأدبية هو، على طريقته المتواضعة، تحليل للسلطة[35].

من السهل ملاحظة الاختلافات الشديدة بين دامروش وموريتي[36]. فالأول ينظر إلى الأدب العالمي كشبكة من النشاطات القرائية الشخصية (أو المحلية) يحتمل أن تكون غير ممركزة وغير منمّطة، والثاني ينظر إليه كنظام حقيقي. وبينما يركز دامروش على مآلات النصوص الأحادية المأخوذة من الثقافة الأجنبية، فإن موريتي يتخلى عن الأعمال الأدبية الأحادية ويختار دراسة البنية الشكلية. كما إن دامروش يعتقد بتعدد الآداب العالمية بحيث تساوي تعدد الثقافات المحلية التي تطور طرق فهم النصوص الأجنبية، بينما يرى موريتي أن مغزى الدراسات يكمن في تحليل عمليات التبني وإعادة التشكيل، التي تخضع لها النماذج الأدبية الأجنبية، والتي تتشابك مع العملية الرئيسية ألا وهي عملية تكييف مجتمع ما مع متطلبات الحداثة. ولكن مع كل هذه الخلافات فإن دامروش وموريتي يلتقيان بقناعتهما المشتركة بأن لقاء ثقافتين من خلال عمل أدبي يحمل علاقة تبعية، وأن دراسة الأدب العالمي يمكن أن تغطي على أسس الهيمنة في تلك العلاقة.[37]

أدب العلاقات الشاملة

تعد بداية العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين لحظة نشاط غير مسبوق للباحثين المشتغلين بالأدب العالمي. أنطولوجيات، كتب المؤتمرات، معاهد جديدة، مؤتمرات، مدارس صيفية. وكلها تؤكد هذا الزخم البحثي المتميز.

في هذه الآونة بالذات، ظهر واحد من أهم الكتب في المجال الذي نتحدث عنه، وهو كتاب الباحثة إميلي آبتر الصادر عام ٢٠١٢ تحت عنوان (ضد الأدب العالمي، حول سياسة عدم القابلية للترجمة)، وهو، كما تشير الباحثة، ليس كتابا مدرسيا لتعليم هذا الأدب، ولا رد فعل لصالح ثقافة محلية معينة (ولا لصالح المحلية بشكل عام). والمهمة التي وضعتها الباحثة أمامها لا تتعلق بتوضيح طريقة عمل الأدب العالمي، بقدر ما تتعلق بمناقشة الجوانب التي يسمح إغفالها - استبعادها، ونسيانها،

وقمعها - للأدب العالمي بأداء وظيفته.

تركز الباحثة على القضايا المتعلقة بالترجمة. وهو إطار شامل لدرجة أن الترجمة تبدو كما لو كانت العالم بأسره - شبكة من العلاقات والمشكلات المستكشفة، بشكل فعال من قبل اتجاهات معاصرة تأسست من أجل الأدب العالمي –

تتمحور اعتبارات الكاتبة حول أربع قضايا: الشذوذ في النظام اللغوي، والعواقب المترتبة على قاموس عالمي، والجوانب اللاهوتية في الترجمة، وحقوق الملكية.

وتَعتبر الكاتبة - كنقطة مدخلية - أن الأدب العالمي المعاصر الذي يتم الاشتغال عليه في الجامعات والدوائر العلمية وتَحْمل اسمَه سلسلةٌ من الأعمال الأدبية، ويؤدي وظيفته المطلوبة كلصاقة اسمية لأهم الأحداث الأدبية (جائزة نوبل، جائزة البوكر، جائزة البولتزر) «يستند إلى افتراض شائع بقابلية الترجمة»[38]. وهذا الافتراض يدَّعي إمكانيةَ ترجمة أي عمل أدبي إلى لغات أخرى (وخصوصا إلى الإنجليزية) من دون فقدان المعاني والقيم الرئيسة للعمل، وأنه يمكن ترسيخ العمل الأدبي المترجم في نظام الفئات الأدبية الأوربية (مثل الشعر الملحمي، الشعر الغنائي، الدراما، المقالة، التحقيق...) ووضعه في تقاليد غريبة عن العمل الأصلي، وأنه يمكن تحميل العمل المروّض تصنيفيا على قاموس عالمي (الحقيقة، الرب، الوجود، الجنسانية) وأخيرا أنه يمكن أن تنسب مُلكية العمل الأدبي لجهة ما (القومية، المؤلف، الناشر).

تستخدم آبتر تعبير «افتراض قابلية الترجمة»، ولكن اتساع العمليات الناتجة عن هذا الافتراض، قد يستدعي الحديث عن «افتراض الاستيعاب» الذي يسمح بخسارة العديد من معاني العمل الأدبي المترجم اعتقادا بأنه من الممكن معادلتها.

تتحدث مؤلفة «ضد الأدب العالمي» عن الحاجة إلى نشاط مضاد وتستخدم منهجية «عدم قابلية الترجمة» متطلّعةً إلى أن تقوم بهذه الطريقة، بتقليص التوسع والنطاق الهائل لمشاريع الأدب العالمي.[39] إن فكرة عدم القابلية للترجمة، كنقطة مدخلية جديدة، هادفة إلى تقويض الميول الاستيعابية التي تميز التواصل المعاصر مع الأدب، تستدعي الانتباه إلى المظاهر المختلفة لعملية تناسي الترجمة.

أوردت آبتر في كتابها أربعَ نقاط ذكرناها سابقا (الشذوذ اللغوي، القاموس العالمي، لاهوتية الترجمة، وحقوق الملكية)، ومن هذه النقاط سوف أركّزُ على الأخيرة، لأنها تسمح بإماطة اللثام عن الخلاف بين الكاتبة وبقية باحثي الأدب العالمي. فالكاتبة تزعم، فيما يتعلق بمسألة الملكية، أن علم الأدب المعاصر، بما في ذلك عملية التفكير

في الأدب العالمي، لا يعير كبير اهتمام لقضية المُلكية فيما يتعلق بالأدب والإعلان عن حقوق الملكية الفنية، وقد أوردت تعليقا مثيرا للاهتمام في الجزء الأخير من كتابها تحت عنوان (من هو صاحب ترجمتي) قالت فيه: «إن المجتمعات الأدبية المعاصرة مكبّلَة بالقوانين الغربية والقواعد الدولية حيث أن المؤلفين هم مالكو النصوص، والناشرون (ما داموا يدفعون) هم مالكو حقوق الترجمة، والأمم التي تمتلك إرثا ثقافيا هي مالكة العمل الأدبي باعتباره إرثا أدبيا لها. أما الترجمة، كانتحالٍ مصرَّحٍ به، فتظهر كشكل من أشكال المُلكية الإبداعية، التي لا تنتمي، في مجملها، إلى أيّ شخص.

إن الترجمة كنموذج لأدب بلا مُلكية، وكمالك جماعي عالمي، تقف في مواجهة مواجهة خصخصة مؤسساتية للفنون، تتميز بجوائزها المخصصة للعبقريات الفردية، وبنفورها من التأليف الجماعي. وبرأيي، إن مؤلف الترجمة، المحروم من التوقيع الشخصي، هو مكمّل طبيعي للأدب العالمي، الذي يحمل في مفهومه تنحية القوميات، ويوقّع كمالك جماعي عالمي»[40].

ولذلك يجب ألا تقتصر عملية استعادة جوانب الترجمة المستبعدة، على تتبع آثار ما هو غير قابل للترجمة وضمه إلى العمل الأدبي المترجم، بل يجب أن تتعدى ذلك إلى تغيير حقوق الملكية وطريقة فهم عملية التأليف. ولا تريد الكاتبة في هذا المنحى «أن يُفهم ما هو غير قابل للترجمة - على عكس ما يمكن ترجمته دائما - على أنه اختلاف صرف(شكل قديم من المطلق الرومانسي، أو صنم للآخر، أو أسطورة لاستحالة الوصول إلى التأويل)، بل كشكل لغوي لفشل إبداعي يحمل فوائد على مبدأ العلاج بالمثل»[41].

ولتحديد هذه الفوائد يجب أن نعرض بوضوح الأزمة التي أثارتها آبتر. فالكاتبة تعتبر أن الأدب العالمي اليوم - بمفهومه كمجموعة من الخطابات التي تنظّم عملية تداول الكتب في العالم - يحقن فينا قناعة أولية بقابلية ترجمة الثقافات، في حين أن عليه أن يتعرف على الأوجه المختلفة لعدم القابلية للترجمة. وهو يساهم في توحيد الأدب، بينما يجب عليه أن يحمي الآداب بتعدديتها التي لا تحصى ولا تختزل. وهو يعمّق عَلْمنةَ الأدب، في حين أن عليه أن ينعش التفكير حول المعاني اللاهوتية في الآداب المختلفة. والأدب العالمي يقف أعزلا أمام الرأسمالية (وربما أيضا يتعاون مع السوق)، في حين أن عليه أن يتصدى لذلك من خلال ممارسة لا مُلْكية جماعية تقوّض حق تملّك الأدب. ولكن، نظرا لأن الأدب العالمي المعاصر يقوم على تجاهل كل

ما هو غير قابل للترجمة، لذلك فهو معاكس تماما للإبداع متعدد الثقافات، ولاهوتياً هو معاكس للإبداع ما بعد العلماني، واقتصاديا هو معاكس للإبداع المناهض للمُلْكية.

وهكذا أدب عالمي، بالمواصفات التي تريدها آبتر، لا يمكن التفكير فيه، من دون إعادة تنظيم خطاباته وتغيير نظامه المؤسسي. وآبتر التي أعطت لكتابها عنوانا موازيا هو (حول سياسة عدم القابلية للترجمة) توجه أنظارنا إلى الأدب العالمي كموضوع للإدارة، حيث كل ثقافة تسعى جاهدة من أجل طريقة لإدراج الأدب العالمي في سياستها، وطريقة لتضمين أعمالها الأدبية الخاصة في الأدب العالمي، من أجل توسيع حالة ملكيتها. وجدير بالذكر أن موقف آبتر في كتابها يتجه بوضوح نحو الموافقة على تقليص حالة هذه الملكية، ونحو تملّك أقل للأدب، أو عدم تملك الأدب بشكل عام، ما يعني البدء في التفكير في الأدب كقيمة يمكن امتلاكها، فقط تحت شرط أن يملكها الجميع. وهذا هو الهدف الذي تسعى إليه الكاتبة.

إن إعادة تنظيم التصوّر الجمعي عن الأدب العالمي (أكمل الحديث هنا عن تداعيات كتاب آبتر) تتطلب تغييرات يجب أن تشمل كل ما يتعلق بالحياة الاجتماعية - من برامج التعليم في مختلف أنواع المدارس، والأموال التي تخصصها الدولة لدعم أدبها الخاص، والاتفاقيات الدولية للتبادل الثقافي، مروراً بسلاسل النشر واللقاءات بين المؤلفين، ومن المعايير القومية لتصنيف الكتب في المكتبات، وصولاً إلى التكتيكات الشخصية المستخدمة من قبل كل واحد منّا في التواصل مع الأعمال الأدبية الأجنبية. وكل هذه الإجراءات - مع أنها تتم وفق أسس مختلفة وتجرى لغايات مختلفة - لا ترمي فقط إلى تحويل النص الأصلي إلى نص يمكن الوصول إليه، ولكن أيضا إلى التقليل من التكاليف (المعرفية، والأخلاقية، وأيضا المالية) المرتبطة بذلك. وعليه، فإن إمكانية الوصول هذه تقوم (عادة، في حالة قناعة تامة) على التغطية على المظاهر اللغوية-الثقافية التي تنتج عن عدم إمكانية الوصول إلى النص، وعلى إزالة آثار الوساطة، وتحويل العمل الأدبي لقرّاء جدد.

تستشهد آبتر، سعيا منها لتوضيح ماهية الأدب العالمي المطلوب، بمقطع معروف من البيان الشيوعي جاء فيه:

«إن الاكتفاء الذاتي المحلي القومي القديم، والعزلة، يفسحان المكان لعلاقات متبادلة شاملة وترابط متعدد الجهات بين الأمم».[42]

إن الدور الرئيسي في البيان الشيوعي الأصلي الصادر باللغة الألمانية، يلعبه التعبير التالي «ein allseitiger verkehr» (المرور من جميع النواحي)،[43] والذي

قُدّم في الإنجليزية على أنه « intercourse in every direction » (جماع في كل الاتجاهات)، وفي البولندية « علاقات متبادلة شاملة «. ومن الواضح هنا، أن آبتر تستخلص من الجملة نصا فرعيا كرنفاليا وجنسيا. «هكذا يجب أن يعمل الأدب العالمي المطلوب - ينتهك النسيج الجسدي للعالم، يلجه بفعل الترجمة، ما يجبر هذا العالم على تغيير وضعيته، ويقلبه رأسا على عقب، يكتشف بلسانه (لغته) المنحنيات الأجنبية ويكشف منحنياته للسانها(لغتها). يجب أن يكون أدبا لعلاقات من جميع الجهات، أدبا على الطريقة الكرنفالية، جماعا من جميع الجهات (screwed - up literature)[44]. أدبا ترابطيا اتصاليا تزاوجيا، يزاوج بين الثقافات الغريبة عن بعضها البعض، أدبا وفق كل الطرق.

عندما نتحدث، في هذا الموضع، عن الجانب التزاوجي في الأدب العالمي، وعن شمولية العلاقات كشرط لوجوده، يتضح بشكل جلي، الاختلاف بين برنامج دامروش وفكرة إميلي آبتر. فدامروش يرى أن العمل الأدبي يدخل إلى الأدب العالمي عندما يبدأ بالتحرك «خارج مكان المنشأ اللغوي والثقافي». فالتداول وأيضا التدخل البعيد (detached engagement) للمتلقي هما إشارتان لتجاوز العمل الأدبي لمحليته نحو العالمية، وخلال ذلك تحدث عملية إعادة تشكيله من قِبَل الثقافات الأخرى، وتتكثف إجراءات ترجمته.[45] أما بالنسبة لآبتر، فإن إعادة التشكيل والتدخل عن بعد، يدعمان العولمة الأدبية. وهذه العولمة - كما يوضح باحث آخر - «ترتبط، عن طيب خاطر، بقيمة أخلاقية مشبوهة متمثلة (بعدم) التدخل، والتي يتم في إطارها الاعتراف بالآداب والثقافات الأجنبية وتقديرها، فقط، حتى تتمكن أصولها القديمة وبُعدها المكاني من إعادة تأهيل وتقوية وعولمة السرديات الغربية صاحبة الامتياز».[46]

وكذلك، تعتبر آبتر أن أخلاقية عدم التدخل، تقود الأدب العالمي نحو متحف عولمي، يدار بعناية وحذر، لكنه يساهم في إزالة التنوع عن العالم.

«عندما يصبح الأدب المحلي أو القومي مادة للتصدير وينضم إلى التداول التجاري للتحف، ويُنتزَعُ من مكانه ليُلقى بين فكي صناعة الثقافة العولمية، ويتعرض للنقل التربوي من قبل معلمين ذوي مستوى ثقافي وأدبي منخفض ومعرفة معدومة باللغة الأصلية لعمل أدبي ما، عند ذلك يفقد خاصيته التعريفية».[47]

إن إعادة المَساميّة للنصوص الأصلية تعني أن يستعيد الأدب أدبيته المتنوعة، وأن تستعيد الثقافة قواعدها القيمية المتعددة، وأن تستعيد عملية التواصل الجرعة الضرورية من الفشل. فالأدب العالمي لا يمكن أن ينتصر لأنه يستوعب عملا أدبيا

بأقل الصعوبات، وعليه بطريقة خاصة، أن يخسر نازعا منّا فكرة أن كل شيء قابل للترجمة أو للتعديل، وأن كل شيء مترجم يمكن امتلاكه. ويجب على البحوث الأدبية أن تعمل بأسلوب كرنفالي، للتمكن من شق هيكل الهيمنة، وتغيير الأدب المستحوذ عليه إلى أدب علاقات من كل الجهات (screwed - up literature).

الأرض المتذبذبة

إن التفكير في الأدب العالمي، والذي أعيد إطلاقه خلال أحداث عام ١٩٨٩، يتموضع، بالمعنى المنهجي، بين الدراسات المقارنة والدراسات ما بعد الكولونيالية: فهو (كالدراسات المقارنة) لا يظهر من دون المقارنة بين الثقافات الأجنبية الغريبة عن بعضها البعض، وهو (كالدراسات ما بعد الكولونيالية) من غير المسموح له أن ينسى علاقات التبعية المتجسّدة في النصوص الأدبية. على أنه أمر طبيعي أن يوجد إلى جانب تلك التبنيّات بين المجالات الثلاث نزوع إلى الانفصالية: فالدراسات المقارنة تحيلنا إلى عالم الثقافات القومية، مشكّلةً مقترحا معرفيا وسيطا، في حين أن التفكير في الأدب العالمي يحاول تصحيح الواقع الذي تُطمَس فيه القوميات والحدود. والدراسات ما بعد الكولونيالية تركز على الظروف التاريخية لاستعمار الوعي، أي على الأدوات الخطابية لخلق الدونية/التبعية، متعاملةً مع مظاهر ثقافية مختصرة (الروائع الأدبية، المصادر، البرامج التعليمية، التقاليد) كأدوات لترسيخ السلطة، بديمومة أكبر مما تقوم به الظروف التاريخية لممارسة تلك السلطة[48]، في حين أن بحوث الأدب العالمي تركز على المصادر القومية وما فوق القومية كمظاهر لتنافسٍ يجري في جميع الظروف، ما يعني قبل وبعد الكولونيالية.

تمتلك بحوث الأدب العالمي تاريخا حافلا بالتحوّلات. فإذا اعتبرنا أن البداية المتفق عليها هي مصطلح «الأدب العظيم» الذي أطلقه غوته في العشرينات من القرن التاسع عشر، فإن لحظة البداية تلك كانت تحتوي على عدة قناعات تتحدث عن أن: ١- الأدب العالمي هو مجموعة أعمال،٢- تمثل الثقافات القومية،٣- هذه الثقافات تُجري تبادلا عادلا،٤- يتم اختيار الأعمال من قبل النخب الثقافية القومية.[49] وفي العشرين عاما الأخيرة، تم تغيير كل هذه الافتراضات، حيث انتقلنا من فهم الأدب العالمي كمجموعة محدودة من الأعمال الأدبية إلى مفهوم تفرضه علينا هيكليات شبه مكانية (قطاعات التنافس، نظام التبادل، النظام-العالم)،[50] وهذه الهيكليات تنتِج نظرية عالمية تمتلك قوة جاذبة خاصة بها، تُدرِج العملَ الأدبي في التداول

بغض النظر عن القيمة التي يمثلها النص. ثم انتقلنا من القناعة بإمكانية إعادة تشكيل كاملة للثقافة الأجنبية التي نشأ فيها العمل الأدبي، إلى فهم أن الأدب العالمي يخلق منطقته الخاصة، التي تلتقي فيها الأعمال الأدبية، ولكنها لا تقدم تمثيلا كاملا للتقاليد الأدبية التي خرجت منها، بقدر ما تقدم مقتطفات عنها.[51] ثم انتقلنا من فكرة التبادل الحر والعادل الذي يبني أدبا عالميا (فكرة أن الأعمال الأدبية المدرجة في هذا التبادل، هي التمثيل الأكثر قيمة للثقافات القومية) إلى صورة علاقات مهيمنة تقوم على عدم مساواة أولية، وتُقدّم في إطارها أعمال أدبية لا تمثل العالم سواءً بتنوعه أو في مجمله، بل بالعكس، تمثل حصرية السلطة التي أوجدت هذه العالمية.

إن إعادة البدء بالأدب العالمي، التي يستدعيها التوازن الجديد للقوى السياسية والعولمة المتسارعة، تتم إذاً تحت شعار تفكيكي، ما يعني أن دراسة الأدب العالمي تتطلب أيضا التشكيك في الطريقة التي تنتهجها هي ذاتها. وهذا التشكيك يدور حول ثلاث نقاط تخص تسمية (الأدب العالمي).

أولاً) من النادر أن يؤدي اجتماع كلمتين إلى العديد من التوليفات وإثارة الكثير من الجدل. فهنا تنتهي الحيادية، وعلى الباحث أن يتعامل مع الاسمين (الأدب، والعالمي) كتصريحين يتفق عليهما الرأي العالمي، على أنه لا يوجد اتفاق على كلمة الأدب بصيغة المفرد، لأن كلمة الأدب تخفي خطر التوحيد بين آداب العالم، لذلك فإن مهمة التفكير هي التفكيك المستمر للوحدة الزائفة للأدب لصالح التعددية. كما لا يوجد اتفاق أيضا، على الجزء الثاني من التسمية أي (العالم)، وهذا ما تقوله غاياتري شاكرافورتي سبيفاك في كتابها الذي أعلنت فيه موت الدراسات المقارنة:

«أقترح اسم الكوكب (planet) بدلا من اسم الكرة الأرضية (globe)، لأن العولمة (globalization) هي فرضٌ لنفس نظام التبادل في كل مكان. ونحن عندما نقوم بعمل شبكي لصالح رأس المال الإلكتروني العولمي، يكون لدينا فقط كرة مجردة مغطاة بخطوط طول ومتوازيات، ومقطّعة بخطوط افتراضية. وهي كرة كانت، يوما ما منظّمة بحسب خط الاستواء والمدارات، وهي اليوم منظّمة بحسب متطلبات النظام الجغرافي المعلوماتي. والفضاء الذي تمنحنا إياه العولمة هو فضاء اللغة الإنجليزية الموحَّد في مقابل الفضاءات السياسية المتعددة، ولكنّ كلا الفضائين يمتّان إلى بعضهما البعض بصلة القرابة ويلتقيان عند نقطة الهيمنة. وفي العولمة(globalization) لدينا كرة أرضية في الكمبيوترات، كرة أرضية لا يسكنها

أحد، كرة أرضية تجعلنا نعتقد بأننا نسير باتجاه التحكم فيها. أما الكوكب فهو من نوع مختلف، ينتمي إلى نظام آخر، إنه مكان نعيش فيه، مع أننا نسكنه بالدَّيْن».[52]

إن تسميات «العالمية»، «العولمة»، «الكوكبية»، لها آثار عميقة وتستلزم أنماطاً مختلفة، لذلك لا يمكن تحليل الأدب من دون الإشارة إلى المساحة التي يوجد فيها. والعالم والكون والكرة الأرضية والكوكب، ليست بدائل لبعضها البعض، فكل هذه التسميات تتطلب إعادة تعريف قواعد تداول الأعمال الأدبية، وتحديد مسؤولية تلك التسمية.

ثانيا» لا يمكن صياغة وجهات نظر حول الأدب العالمي من دون تحديد طريقة عمل العالم. هذا يعني أن المسؤوليات والكفاءات الضرورية تزداد بشكل لا يوصف. ويجب على باحث الأدب أن يضع أسئلة تتطلب الخروج خارج مجال الأدب ليسأل: هل العالم نظام موحَّد ولكن غير متساوٍ، أم هو أنظمة متعددة؟ وهل يمكن للأدب في إطار هذا النظام/الأنظمة أن يحتفظ باستقلاليته وعدالته؟، وهل مسار نقل الأنماط الأدبية من المركز إلى الأطراف وشبه الأطراف يمكن تعطيلُه أو عكسُه بشكل دائم؟ إن علم السياسة، والتاريخ، والاقتصاد، وعلم الاجتماع، وعلم السكان، هي مجالات حليفة وضرورية، ولكن ضروري هو أيضا منظور إعادة كتابة تاريخ الأدب من جديد.

ثالثاَ: إن دراسة الأدب العالمي تتطلب التفكير في اللغة وعلاقتها بالهيمنة الثقافية، والتفكير بالترجمة وجوانبها السياسية. فبحسب رأي إميلي آبتر، إن القضية المركزية لدراسات الأدب العالمي يجب أن تكون مسألة عدم القابلية للترجمة[53] التي تشهد على العالمية وتعمل ضدها. فاللغة المشتركة تنشأ على أساس افتراض أن الترجمة ممكنة، بينما تحليل ما هو غير قابل للترجمة يكشف العالم في اختلافه الاصطلاحي.

وبالتالي، فإن دراسة الأدب العالمي الحالية، هي مشاركة في صراع التسميات، بما لها من آثار منهجية وسياسية، وفي هذا النزاع، يستحيل تشخيص شروط استقلالية الأدب من دون وضع فرضيات حول طريقة عمل العالم. ويستحيل أن نثق باللغة من دون تحليل الظروف التي تحوّل تلك اللغة إلى متعاون مع الهيمنة أو أداة لمقاومتها. وأخيرا، يمكن القول بأن الباحث المعاصر في الأدب العالمي، ليس لديه حتى شبر واحد من العالم، يمكنه الوقوف عليه بثبات، إذ إن منهج ولغة وموضوع بحوثه هي إحداثيات متحركة يجب أن يحددها هو بنفسه.

هوامش

(1) ج.ب. ايكرمان، أحاديث مع غوته، دار ب.ف.ن.، وارسو ١٩٦٠، الجزء الأول الصفحة ٣٣٣ «شيئا فشيئا أقتنع أكثر فأكثر بأن الشعر خير بشري مشترك يظهر عند آلاف البشر في كل مكان وكل زمان. وأن الأدب القومي فكرة لا تملك اليوم الكثير لتقوله عندما يقترب عصر الأدب الواسع الذي يخص البشرية برمتها، وأن على كل واحد أن يساهم في تسريع وصول هذا العصر».

(2) أنظر، ر. برندرغاست، ضمن مناقشة الأدب العالمي، طبعة دار فرسو، نيويورك – لندن ٢٠٠٤، صفحة ٧

(3) د. دامروش، ماهو الأدب العالمي؟ مطبعة جامعة برنستون، برنستون ٢٠٠٣ صفحة ٨

(4) جوان ف. فون غوته: الممرات المؤدية إلى مفهوم الأدب العالمي، ضمن: الأدب المقارن: السنوات المبكرة، ه.ج. شولتز، ب. رايان، مطبعة جامعة كارولينا الشمالية، تشابل هيل ١٩٧٣، صفحة ١٤٣

(5) «في البحث عن النماذج يجب علينا أن نعود باستمرار إلى الإغريق القدماء الذين تصوِّر أعمالهم الأدبية دائما الإنسان الجميل، في حين يجب أن ننظر إلى كل شيء آخر فقط من وجهة نظر تاريخية، وتستوعب فقط الأفضل من هناك قدر الإمكان»(ب. ايكرمان، أحاديث مع غوته صفحة ٣٣٣

(6) د. دامروش، ما هو الأدب العالمي، صفحة ٨

(7) أنظر د. دامروش، ما هو الأدب العالمي؟ صفحة ٢٥ «تأكيدا على قوة السياق المحلي في التشكيل الإبداعي، أود أن أميز الأدب العالمي عن الأدب العولمي، للقراءة في المطارات بعيدا عن تأثير أي سياق محدد.

(8) ك. ماركس، ف. انجلز، بيان الحزب الشيوعي، الجزء الرابع، دار الكتاب والمعرفة، وارسو ١٩٦٢، المترجم غير معروف، التحضير لإصدار وتحرير النص: ت. زبودوفسكي، تصميم الغلاف: بيوتر سترنبسكي، نسخة الإنترنت: www.sjfm-uw.w.pl.ص٥

(9) ف. سترتش، غوته والأدب العالمي،ترجمة إلى الإنجليزية: أ.م.سيم، مطبعة كينيكات، واشنطن ١٩٧٢ صفحة ١٣

(10) «ولكن مع مثل هذا التقييم للإبداع الأجنبي، يجب ألا نتشبث بالأعمال الفردية ونعتبرها نموذجاً. ولا ينبغي أن نعتقد أن الأدب الصيني أو الصربي مثلا هو فقط الأفضل، أو فقط، كالديرون أن نيبيلونجس. وفي البحث عن النماذج يجب علينا باستمرار أن نرجع إلى اليونان القديمة» (ج.ب. ايكرمان، أحاديث مع غوته صفحة ٣٣٣(

(11) جميع الاستشهادات مأخوذة من الطبعة الإنجليزية: الجمهورية العالمية للآداب. قوائم جرد التقارب ترجمة م.ب. ديبفيوس، مطبعة جامعة هارفرد، كامبردج ٢٠٠٤

(12) ب. بورديو، النقد الاجتماعي لقوة إطلاق الحكم، دار العالِم، وارسو ٢٠٠٦

(13) ب. كازانوفا الجمهورية العالمية.....، صفحة ٨٧-٨٨

(14) المصدر السابق صفحة ٨١

(15) المصدر السابق صفحة ١٣٤

(16) المصدر السابق صفحة ٨٣

(17) في الأربعينات من القرن العشرين، زعم ايريش أورباخ أن اللغة الإنجليزية يمكنها أن تحقق فكرة الأدب العالمي- بمعنى الأدب المتاح للجميع تقريبا في كل أنحاء العالم- وأن تدمرها في نفس الوقت، بإسكاتها لأوركسترا آداب العالم المتنوعة بالتعبير عن خصوصياتها بلغة معينة (ا. أورباخ، علم لغة الأدب، دار فيشر، فرانكفورت ١٩٩٢ صفحة ٨٤

(18) من أجل هذا الموضوع، أنظر: ف. ديموك، الكوكب وأمريكا: المجموعة والمجموعة الفرعية، ضمن: ظلال الكوكب: الأدب الأمريكي كأدب للعالم، ف. ديموك، ل. بويل، مطبعة جامعة برنستون، برنستون ٢٠٠٧ صفحة ١-١٦ وانظر أيضا، البنك العالمي الأدبي، أ. كومار، مطبعة جامعة منيسوتا، مينيابوليس-لندن ٢٠٠٣

(19) س. غيللين، تحديات الأدب المقارن، ترجمة س. فرانزن، مطبعة جامعة هارفرد، كامبردج ١٩٩٣ صفحة ٣٨

(20) د. دامروش، ماهو الأدب العالمي؟ مطبعة جامعة برنستون، برنستون ٢٠٠٣ صفحة ١٠٠

(21) المصدر السابق صفحة ٥

(22) المصدر السابق صفحة ١٣

(23) المصدر السابق صفحة ٤

(24) المصدر السابق صفحة ٢٩٧

(25) المصدر السابق صفحة ٢٢

(26) «تقوم المهمة على التحقق مما نفعله عندما نجعل عملا أدبيا يدخل في التداول ضمن فضاءات متحركة لأدب العالم» (د. دامروش، ما هو الأدب العالمي؟ مطبعة جامعة برنستون، برنستون ٢٠٠٣ صفحة ٣٦

(27) د. دامروش، ما هو الأدب العالمي؟ مطبعة جامعة برنستون،برنستون صفحة ٢٦١

(28) ف. موريتي، تدريبات في موضوع الأدب العالمي صفحة

١٣

(29) كأول شخص، في كتابه (الأدب العالمي ١٨٩٩) اقترحَ جورج براندس دراسة الأدب العالمي من منظور الشكل والنوع، الذَين يؤثران خارج الثقافة الأم

(30) ف. موريتي، تدريبات في موضوع الأدب العالمي صفحة ١٣١

(31) المصدر السابق صفحة ١٣٤

(32) المصدر السابق صفحة ١٣٢

(33) المصدر السابق صفحة ١٣٥

(34) المصدر السابق صفحة ١٤٤

(35) المصدر السابق صفحة ١٤٤

(36) للاطلاع أكثر على المقارنة بين مفهومي الباحثَيْن، انظر م.ر. تومسون، خارطة الأدب العالمي: المؤلفات المرجعية العالمية والآداب العابرة للقوميات، دار كونتوم، لندن-نيويورك ٢٠٠٨ صفحة ١٨-٢١

(37) على أن مقارنة كازانوفا وموريتي تبدو مختلفة. فكلاهما يركزان على الحداثة ولا يأخذان بعين الاعتبار فترتي ما قبل وما بعد الحداثة، وهذا أمر مهم لأن النماذج الأدبية تم تداولها في أنظمة عالمية مختلفة، لذلك فإن نماذج التداول ستحتاج عندها تحليلا تاريخيا أعمق، انظر (جانيت أبو لغد، قبل الهيمنة الأوربية: النظام العالمي في ١٢٥٠-١٣٥٠ بعد الميلاد، مطبعة جامعة أكسفورد، أكسفورد ١٩٨٩، أ.ج. فرانك، ب. غيليس، النظام العالمي: خمسمائة عام أم خمسة آلاف؟ دار ريتليدج، نيويورك- لندن ١٩٩٣) أما الفرق بينهما فيقوم على أن كازانوفا تعتبر أن السلطة السياسية والأدب نظامان متوازيان، في حين أن موريتي يعتبرهما نظامين متكافئين.

(38) أ. آبتر، ضد الأدب العالمي. حول سياسة عدم القابلية للترجمة، دار فرسو، لندن ٢٠١٣ صفحة ٣

(39) المصدر السابق صفحة ٣

(40) المصدر السابق صفحة ١٥

(41) المصدر السابق صفحة ٢٠

(42) ك. ماركس، ف. انجلز، بيان الحزب الشيوعي صفحة ٥

(43) المصدر السابق صفحة ٥

(44) إ. آبتر، ضد الأدب العالمي صفحة ١٨

(45) د. دامروش ما هو الأدب العالمي؟ صفحة ٢٨١،٦

(46) ف. كوبان، أخلاقيات الأدب العالمي، قراءة الآخرين والتفكير بطريقة أخرى، ضمن: تعليم الأدب العالمي، تحرير د. دامروش، دار جمعية اللغة المعاصرة ٢٠٠٩ صفحة ٣٦

(47) إ. آبتر، ضد الأدب العالمي صفحة ٣٢٦

(48) أنظر، ج. غيللوري، العاصمة الثقافية: اشكالية تكوين المصدر الأدبي، مطبعة جامعة شيكاغو، شيكاغو ١٩٩٣

(49) هناك آخرون فهموا المسألة بنفس الطريقة: ريتشارد .ج. مولتون، أحد مؤسسي الأدب المقارن، عرّفَ الأدب العالمي على أنه «السيرة الذاتية للحضارة» (ج. مولتون، الأدب العالمي وموقعه من الثقافة العامة، دار ماكميلان، لندن ١٩١١ صفحة ٥٤)، كارلوس فونتيس عرّفَ الأدب العالمي على أنه أنشطة تهدف إلى تعريف الحضارات على بعضها البعض (الجمهورية العالمية للأدب صفحة ٣)

(50) بحسب برندرغاست «الأدب العالمي هو هياكل دولية تنشأ، وأشكال للتبادل خارج الحدود القومية»(الجمهورية العالمية للأدب صفحة ٤)

(51) تملك عملية إعادة التشكيل شخصية مزدوجة: يدخل العمل الأدبي إلى الأدب العالمي من خلال فعل التلقي ضمن فضاء الثقافة الأجنبية، هذا الفضاء الذي يُعَرَّف بطرق مختلفة من خلال التقاليد القومية للثقافة المحلية، والحاجات الراهنة لكُتَّابها. حتى العمل الأدبي العالمي الإفرادي هو مكان للتفاوض بين ثقافتين مختلفتين (د. دامروش، ما هو الأدب العالمي؟ صفحة ٢٨٣

(52) ج.ش. سبيفاك، موت تخصّص، مطبعة جامعة كولومبيا، نيويورك ٢٠٠٣ صفحة ٧١

(53) كانت الباحثة قد حللت ذلك في كتاب سابق- أنظر، إ. آبتر، منطقة الترجمة. الأدب المقارن الجديد، مطبعة جامعة برنستون، برنستون ٢٠٠٥

الدراسات

رسول حمزاتوف

رائد الحب السامي والانتماء الإنساني

د. محمد الحوراني

كاتب وباحث من سورية ـ رئيس اتحاد الكتاب العرب في سورية

أن تتحدّثَ عن داغستان يعني أن تتحدّثَ عن بلد العلم والثقافة والأدب والجمال والانتماء وعشق اللغة العربيّة، وهو حديثٌ يقودُ المرءَ إلى الفخر بأصالةِ شعبِها وعُمقِ انتمائِه، كيفَ لا، وهو الشعبُ الذي ما فتئَ يَقْبِضُ على لُغتِهِ وعاداتِهِ وتقاليدِهِ على الرغم مِنْ أنّ بلادَ الداغستان «مُتعدِّدةُ اللغات... ولسان العلم في جبال الداغستان هو اللسانُ العربيّ، وهو اللسانُ الذي يَتكاتَبُ بهِ أعيانُ الأمة» كما يقولُ الأميرُ شكيب أرسلان في كتابه «حاضر العالم الإسلامي»، وهي البلادُ التي أنجبَتْ خِيرةَ العُلماء والشُّعراء والمُبدعين، أمثال: «أبو طالب وحمزة تساداسا وسُلَيمان ستالسكي وباثيراي وأرجي كازاك وأتم أمين وأفندي كاييف»، وغيرهم؟! كما كانَ قادَتُها العسكريُّونَ من خِيرةِ القادةِ المُثقّفين أيضاً، فالإمامُ «شامل» قائدُ حركةِ التحرُّر الوطنيّ في الحقبةِ القيصريّة عالـمٌ بأصولِ اللغة العربية ومُثقّفٌ رفيع، وكان يُصرُّ على أن تُرافِقَهُ مكتبةٌ كبيرة، قيلَ إنّها كانت تُحمَـلُ على ثمانيةِ أحصنةٍ في أثناءِ حَمَلاتِهِ العسكرية.

ويبدو أنَّ مفهومَ الانتماء عندَ الداغستانيّين قد اشْتُغِلَ على هندسَتِهِ بطريقةٍ مُحكَمة وإحساسٍ جماليّ باذخِ البهاءِ وعميقِ التجذُّر، فإذا كانَ المُثقَّفُ والقارئُ والأديبُ العربيُّ قد تعرّفَ رسولَ الشِّعرِ والبلاغةِ والنقاءِ والأصالةِ في داغستان من خلالِ تُحْفَتِهِ الفنيّةِ الرائعة وملحمتِهِ الوطنيّة «داغستان بلدي» فإنَّ كثيرينَ قد أُعجِبُوا بإخلاصِ «حمزاتوف» لقريتِهِ الصغيرة «تسادا» التي رُبّما لم يسمعْ بها إلّا القليل القليل قبلَ قراءةِ أدبِه، لكنّهُ نجحَ في إطلاقِها إلى العالم وجَعْلِها حاضرةً في غالبيّة كتاباتِ الأدباءِ والشعراء والمُبدعينَ المُنتَمينَ إلى الإنسانية، وقد نجحَ أيّما نجاحٍ في توظيفِ جمالِ الطبيعةِ والجبال في داغستان تماماً كما نجحَ في إلانةِ صُخورِها، وتحويلِ مَراراتِ أهلِها ومُعاناتِهم عبرَ التاريخ إلى قصصٍ وحكاياتٍ وموروثٍ يفخرُ بهِ الداغستانيُّونَ جميعاً، بعدَ أن أضافَ إليها كثيراً من سُمُوِّ رُوحِهِ وحنانِ قلبِهِ وحكمةِ عقلِه، حتّى غدَتْ داغستان مُرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بالأدب والشِّعرِ «الحمزاتوفيّ» العابقِ حُبّاً وعشقاً وهُياماً في بلادِه، التي احتضَنَها في نَبْضِهِ وحَرْفِهِ من خلالِ تَغزُّلِهِ بطبيعتِها الساحرةِ ووديانِها وجبالِها وجمالِ النِّساءِ فيها، وهو جمالٌ ممزوجٌ بالأصالةِ والنقاءِ والبُطولةِ المُستقاةِ من حكاياتِ الرِّجالِ والأبطالِ عُشّاقِ الأرض، وصُنّاعِ الحياة مِمّنْ كانوا الكُماةَ الحُماة، فاستَحقُّوا أن يكونوا نُورَ الحرف وشُعاعَ الإلهامِ في أدب «رسول حمزاتوف»، وهم نبعُ الفخر والاعتزاز عندَهُ، أمّا أمُّهُ التي تعلّقَ بها تعلُّقَهُ ببلادِهِ وعظمتها، وفَخَرَ بها كثيراً، فكانَ لها الحضورُ الأبهى في نُصوصِه، بل إنّ كُلَّ ما يتعلّقُ بأمِّهِ كانَ يَسْري في شرايينِه، فلا يكادُ يمرُّ يومٌ أو دقيقةٌ واحدةٌ دُونَ أن تحيا في نفسِهِ تلكَ الأغنيةُ التي غنَّتْها لهُ أمُّهُ فوقَ مَهْدِه، وهي مهدُ كُلِّ الأغنيات، أغنياتِ البُطولةِ والأصالةِ والانتماء والفخر بالتاريخ والقيم الإنسانيّة النبيلة، ولهذا حَمَلَها معَهُ أينما توجّهَ وسار، وكانتِ المخدّةَ التي يسندُ إليها رأسَهُ المُتْعَبَ، والنَّبْعَ الذي ينهلُ منهُ في عطشِهِ، تماماً كما هي الموقد الذي يُدفِّئُه، ويحملُ دفئَهُ في حياته.

هذا الحُبُّ والوفاءُ لأمِّهِ سيَجِدُهُ القارئُ عندَ «رسول» نحوَ مُرْضِعَتِهِ في قرية «أراديريخ»، التي اضطُرَّ والدُهُ إلى السفر إليها برفقةِ زوجتِهِ ورضيعها «رسول». يقولُ «حمزاتوف»: «بعدَ أنْ وَصَلْنا، مَرِضَتْ أمّي مرَضاً شديداً، وفي القرية التي انتقَلْنا إليها حَدَثَ أنْ وُجِدَتِ امْرأةٌ وحيدةٌ ماتَ صغيرُها منذُ مُدّة. هذه المرأةُ أخذَتْ تُرضِعُني، فأصبحَتْ مُرْضِعَتي وأمّي الثانية. وهكذا أنا مَدِينٌ للامْرأتَينِ

على هذه الأرض، فدَينُ الأبناءِ لا نهايةَ له. هاتانِ المرأتانِ إحداهُما أمّي، تلكَ التي وَلَدَتْني، وأوَّلُ مَنْ هزَّ سريري، وغنَّى لي أولى الأغنيات، وتلك الأُخرى، التي قدّمَتْ إليَّ صَدْرَها لـمّـا كانَ محكوماً عليَّ بالموت، فبدأ دفءُ الحياةِ يسري في بدَني، وتحوّلتُ مِن دَرْبِ الموتِ الضَّيِّقِ إلى طريقِ الحياةِ، هيَ أيضاً أمّي».

إنّها أخلاقُ الشاعرِ المُثقّفِ، والمُبدعِ الحقيقيّ، والمُثقّفِ الكبير، الذي أخلصَ لأرضِهِ كما أخلصَ لأمِّهِ، فغدا شمسَ الثقافة التي تبعثُ النورَ والأملَ والدفءَ للبشريّة جمعاء، إنّهُ الشاعرُ العُضويُّ الذي أعلنَ أكثرَ من مرة أنَّ الشُّعراءَ ليسُوا طُيوراً مُهاجرةً، وأنَّ الشِّعرَ دُونَ التُّربةِ الأمِّ، ودُونَ الإرْثِ والوطنِ، شجرةٌ مِن دُونِ جذور، وطائرٌ من دُونِ عُشّ، ولهذا كانت داغستان، الأرض والإنسان، العادات والتقاليد، الجبال والوديان، نبضَ أعمالِهِ الإبداعية ودواوينه الشعرية، كما هي أمُّهُ التي عاشَ وماتَ، وحبُّها يسري في هَمْسِ شِفاهِهِ ونبضِ رُوحِه.

وانطلاقاً من الرؤية «الرسوليّة» هذه يُمكنُنا أن نفهمَ تأكيدَهُ العلاقةَ بينَ الوطنِ والأم، إذ ليسَ هناكَ أكبرُ مِنْ فاجعةِ أنْ يُحرَمَ الإنسانُ من وطنه، فالوطنُ كما الأمّ يُعطى لمرّة واحدة، ونحنُ لا نختارُها، وإنما ننشأُ منها، لذا فإنَّ الوطنَ يتطلّعُ بألمٍ وحُرْقَةٍ إلى أبنائِهِ الذين يُضطرُّونَ إلى الرحيل ومُغادرةِ الجبال العالية الغالية. كلُّ ما هُوَ ثمينٌ وصادقٌ يجتازُ العواصفَ والخُطوبَ، كما لو أنّهُ طائرُ الفينيق. هذا هو النُّورُ الذي تمَسَّكَ بهِ «حمزاتوف»، وتلكَ هيَ الأمُّ التي احتَضَنَها، حتّى مات، وذلك هو الوطنُ الذي أوصانا بالحفاظ عليه وحِمايتِه:

«نجومٌ كثيرةٌ... وقمرٌ واحد...

نساءٌ كثيراتٌ... وأمٌّ واحدة...

بلادٌ كثيرةٌ... ووطنٌ واحد...».

يا لها من تربيةٍ باذخةِ البهاء! تربية انعكسَتْ عِشْقاً وتماهياً معَ تُرابِ الوطن، وفخراً بتاريخ أُمّتِهِ العظيم، وإخلاصاً للقيم والعادات والتقاليد التي ترعرعَ عليها، وهي القيمُ التي جعلَتْهُ وفيّاً لأمِّه، ومُخلِصاً لزوجتِه، فقد رأى وجه أمه وقد شارفت على الثمانين أنقى من صفاء عيون جبال داغستان، وأكثر ربيعاً من ربوع تلك البلاد، وكانت أمه لحناً شجياً لا يفارق روحه حتى بعد رحيلها بسنوات.

كم «جنكيز خان»! كم «تيمورلنك»! كم «بونابرت»! اختَفَوا جميعاً كالرمل المُنْهار، ذَراهُمُ الزمنُ تِباعاً. ما الذي بقيَ أخيراً إلّا الأغنية والحنان؟ هل بقيَ أخيراً إلا «فاطمة»؟

وهكذا غدَتْ داغستان برجالِها ونسائها، بأطفالِها وشبابِها، بـ»أبيه، وأمِّهِ، ومَهْدِهِ» أيقونةً، تمَسَّكَ بها، تمَسُّكَ الرضيعِ بثدي أمِّهِ وعشقه لحنانها، ولهذا صلّى لأجلِها، وأحبَّها، وتقاسَمَ معها كُلَّ ما قدّمَهُ الناسُ إليه، وعلّقَ أوْسِمَتَهُ وجوائزَهُ التي حصلَ عليها على قِمَمِها الشامخة.

ولأنه كذلك فقد وَصَفَهُ الرّئيسُ الرُّوسي فلاديمير بوتين بأنَه «ابنٌ عظيمٌ من أبناءِ روسيا وكلماتهُ تخاطِبُنا اليومَ وكأنَّه بَيْنَنَا، مؤكداً أنَّه يجبُ على كلِّ إنسانٍ يعيشُ في بلادنا ألّا يَنْسى معتَقَده ودينَه، وألّا يَنْسى انتماءَه العِرْقي. ولكنْ ينبغي عليهِ قبلَ أيِّ شيءٍ أنْ يكونَ مُواطناً في بلدٍ عظيمٍ - روسيا. فالوحدةُ منْ خلالِ التنوّع - ضمانةٌ لقوةِ ونجاحِ بلادنا، لجبروتِ دولتِنا، ولِهَيْبَتِها ونُفُوذِها على المستوى الدُّولي، ويضيفُ «الرئيس بوتين»: كانَ شاعرنا العظيم «رسول حمزاتوف»، وأنا أريد أن أشدِّد على هذا الكلام، يقول: «كنت أنْطَلِق ودائماً أنْطَلِق من إدراك أنَّ أرضاً واحدَةً هي التي احتضنتنا وأوقفتنا جميعاً على أقْدَامِنا، وأنَّ حياتَنا سوفَ تكونُ موفقةً وناجحةً عندما نكون متحدين مع بَعْضِنا فقط».

يا له من شاعرٍ عظيمٍ، ويا لها من كلماتٍ عظيمةٍ ورائعة!

المرأةُ المُلْهِمَة:

ولم يَكُنْ مفهومُ الحُبِّ عندَ «حمزاتوف» كما هو عندَ غيرِهِ من الشعراء الذينَ سلَّعُوا المرأةَ، وكان جسدُها مُلهماً لبُطولاتِهم الوهميّةِ الفارغة، بل كانَ الأديبَ الأريبَ، والشاعرَ الوطنيَّ المُلتزمَ بقضايا أمّتِهِ، فالمرأةُ عندَهُ مُقدَّسَةٌ تماماً كالوطن، ولا يُمكِنُ للوطنيِّ أن يَعْشَقَ أرْضَهُ وتُرابَ وطنِهِ، ويَخُونَ امرأةً أحبَّها، فلا فَرْقَ بينَ أنْ تُحِبَّ وطناً أنتَ مُفردَةٌ من مُفرداتِهِ، وبينَ أنْ تُحِبَّ امرأةً تَسْكُنُ أعماقَ رُوحِكَ، أو تُحبّ مُسافراً قد يَمُرُّ ببيتِكَ، وأنتَ لا تَعْرِفُهُ، بل إنَّ فلسفتَهُ في حُبِّ المرأة تكادُ تكونُ فريدةً، إذ يَعُدُّ الحفاظَ على كرامةِ داغستان من الحفاظِ على كرامة النِّساءِ

الجميلات، ولهذا كتبَ في آخرِ رسالةٍ قبلَ رحيلِهِ وصيّةً من أروعِ الوصايا في موضوعها، يقولُ فيها:

«أيُّها الداغستانيُّون! احفَظُوا كرامةَ داغستان والنِّساء الجميلات»، فالمرأةُ هي المُلْهِمَةُ، وهي التي تمنحُ الكاتبَ جمالَ جُمَلِهِ وألَقَ إبداعِه، ولهذا نَجِدُ عناوينَ أعمالِهِ، كما هو مضمونها، يفوحُ منها عطرُ المرأة ونُبلها وأصالتها فهي البنتُ الجبليّة، والسمراءُ، والنجومُ العالية، وشُعلةُ الحُبّ، وهي الأمُّ قبلَ هذا وذاك، ولهذا أوصانا بأن نَصُونَ أمّهاتِنا وبناتِنا وزوجاتِنا، وكانَ رائداً ومُعلِّماً في هذا، وهو ما يظهرُ بوضوحٍ وجلاءٍ في قصائدِهِ التي كتبَها في حُبِّ زوجتِهِ وحبيبتِهِ فاطمة «فاتمات»، التي غادرَتِ الحياةَ قبلَهُ بثلاثِ سنواتٍ بعدَ أن رافقَتْهُ في مرَضِهِ، وكانت الوحيدةَ التي تسمعُ لحنَ أنينِهِ وموسيقا وجَعِهِ، كما كانت رفيقةَ دربِهِ المُصرّةَ على إدخالِهِ المشفى، والقيام بواجباته حينَ تراهُ عاجزاً عن تحمُّلِ ألمِهِ، نتيجةَ المرض الذي ألـمَّ به في آخرِ حياته، وكانتْ تستنطقُ فلسفتَهُ وحِكَمَهُ، حتّى في مرضِه، فقد سألَتْهُ ذاتَ مرّة لمّا كانتْ تُرافِقُهُ في المشفى:

- كيفَ هيَ صحّتُكَ اليومَ يا رسول؟!

فأجابَها مِنْ فَوْرِه:

- لا يليقُ بالمرء أن يكونَ سليماً في مُجتمعٍ مريض، كما لا يجوزُ إعطاءُ قيمةٍ عالميّةٍ لمرضِك الخاصّ.

هذه هي فلسفةُ الرُّسُلِ وأخلاقهم، ولأنّهُ هكذا فقد هامَ في حُبِّها والإخلاص لها، حتى بعدَ رحيلها، وقال فيها:

«إذا ما شاءَ القدرُ، وقذفَ بي إلى الغابات

وكان مسموحاً لي أنْ آخُذَ معي

كُلَّ ما أنا في حاجةٍ إليه

كُلَّ ما أُريدُ، فإنّي سآخذُ صُورتَكِ

سوفَ أحفظُها

كما التعويذة في المطر وفي الضباب...

أنا لا أعرفُ ماذا يُرسِلُ إلى سيّدتِهِ

السَّيِّدُ أو النبيلُ الإنكليزيُّ من الغابات

أمّا أنا فسأكتبُ على ورقةِ نخيل

على وقْعِ الصَّفير الساحرِ لسوناتا بتراركي

وسأضيفُ إليها أشعاري

معَ ابتهالٍ خاشع:

لا تَنْسَيْنِي!

وسأُرسِلُها إليكِ».

نَعم لَقد دَخَلَتِ المرأةُ وعشقُها إلى شِعْرِه بطريقةٍ قويةٍ وعظيمةٍ، وبأسلوبٍ متناغمٍ وساحرٍ، وبقيتْ المرأةُ والشغَفُ بها في إبداعهِ إلى الأبدِ. ويؤكد «ماغوميد أحميدوف» رئيس اتحاد كُتّاب داغستان السابق ورفيق «رسول حمزاتوف» أن صورةَ الأمِّ وهي تنحني فوق مَهدِ طِفْلها، والمرأةُ الجبلية وهي تُضرمُ النارَ في الموقدِ، والحبيبةُ وهي على استعدادٍ لأن تغفرَ للشاعرِ جميعَ خطاياه، تحولت جميعُها إلى رموزٍ وعلاماتٍ فارقةٍ في شعرِ «رسول حمزاتوف». وهنّ اللاتي مَنَحنه النارَ والماءَ، الأرضَ والسماءَ، الخبزَ والأغنيةَ، العظمةَ والقوةَ والكبرياءَ:

أريدُ أنْ أعلنَ الحبَّ وطناً،

يعيشُ فيه الجميعُ في وئامٍ ومودّة.

بحيث أنَّ شعاره سوف يبدأ بسطرٍ:

«الحبُّ أسمى شيءٍ في الوجود!».

رسولُ العالم:

نعم، لقد نجحَ «رسول حمزاتوف» في أن يكونَ خيرَ مُراسلٍ وسفير وحكيم تُرسِلُهُ داغستانُ إلى العالم، كما كانَ مُراسلاً خاصّاً للثقافة الإنسانيّة كُلِّها، ورسولَ وطنِهِ كُلِّه، بل رسولَ العالمِ بأسره، بعد أن أرسى قيمَ العدالة والمحبة والتسامح والإنسانية، ورفضَ تقسيمَ الناس حسبَ انتماءاتهم القوميّة أو العِرْقيّة أو الطبقية أو الدينية أو السياسية، ولهذا كان يَصرُخُ مِلْءَ فمِهِ رافعاً يديه إلى السماء:

«كثيراً ما أُفكِّرُ في أنّ الأرضَ كُلَّها وطني، بيتي، أينما وُجِدَتِ المعاركُ والنّارُ ورَعْدُ المدافعِ يحترقُ بيتي... يحترقُ بيتي!».

وكتبَ في منابعِ حُبِّ الأرض والإنسان والمرأة، فالأرضُ مِحْوَرُها داغستان، والإنسان يَجِدُهُ بَدْءاً بالأقرب، ويدعُو القريبَ والبعيدَ إلى الغناء، أمّا الحُبُّ فهُوَ الخُلُقُ الأقربُ إلى رُوحِهِ، والأقربُ إلى قلبِهِ، وهو حُبٌّ للطبيعةِ والجمال والإنسانية والمرأة سواء.

إنَّ صدقَ انتماءِ شاعرِ داغستان الوطنيّ وأصالتَهُ وإخلاصَهُ لبلادِهِ، جعلَ منهُ شاعراً عالميّاً وإنسانياً، لامسَتْ أشعارُهُ قلوبَ البشر، وخفّفتْ من أوجاعهم، بما تُمثِّلُهُ من صدقٍ في الكلمة وتَعاطُفٍ في الإحساس، بل إنَّ «حمزاتوف» استطاعَ أن يأسِرَ بأدبِهِ وثقافته كبارَ الكُتّاب العرب والعالميّين، فها هو ذا الروائيُّ السوريُّ حنّا مينه يقفُ بخشوعٍ وإجلالٍ أمامَ أدَبِ عظيمِ داغستان وشاعرِها، ويقولُ له:

«أنتَ بمثلِ هذه الحساسية المُرهَفة، الكاشفة، تعرفُ الفرْقَ بينَ رَجُلٍ ورَجُل، امرأةٍ وامرأة، ماءٍ وماء، شجرةٍ وشجرةٍ في وطنِك، حتّى ليُخيَّل لقارئك أنك عرفتَ في داغستانك كلَّ الرجال، كلَّ النساء، كل المياه، كل الأشجار، وفوقها كل الطيور والزهور والأعشاب والأغاني وهدهدات الأطفال، والكتابات على الأبواب وعلى أغلفة الكتب، وأنّ نبضَ داغستان هو نبضُك».

ثم يسألُهُ، وهو الكاتبُ الحاذقُ والروائيُّ المُبدع:

«ولكنْ قُلْ لي يا حمزاتوف! كيف تُصبحُ الأيائلُ في شِعْرِكَ مُؤَنْسَنَةً إلى هذا الحدّ؟ وكيفَ بأبياتٍ قليلةٍ من الشِّعر تَرسُمُ داغستان وروسيا وفلسطينَ والحُزْنَ

والفرحَ والعذوبة؟ وكيفَ الطبيعةُ ذاتُ اللغةِ المُعادية، تصبحُ صديقةً، والطغيانُ يخلعُ عنهُ ثوبَ العُنف، وتغدُو الكائناتُ مُروَّضةً، ثم جامحةً، ثم ثائرةً، ومرّةً أُخرى حُلوةً، نبيلةً، حبيبةً إلى هذه الدرجة؟».

«اسمُكَ يا حمزاتوف من نار، واسمي من بحر، وكلاهُما في الطبيعة عُنصرُ قُوّة، لكنَّ الشِّعرَ أقوى، والرواية أقوى، ما دامَتِ الكلمةُ هي الأقوى، وما دُمْنا بها نرسمُ خريطةَ العالم ووجهَ الحبيبة، فشِعرُك يَدْخُلُ القُلوبَ دُونَ مراسِمَ على الأبواب!».

إنّ ما قدّمَهُ «رسول حمزاتوف» في أدبِهِ عامّةً، وفي «داغستان بلدي» خاصّةً يستحقُّ أن نُطلِقَ عليه اسمَ «نصوص مُقدَّسَة في حُبِّ الأرض والإنسان»، وهي نصوصٌ تحملُ الحُبَّ لبلاده والفخرَ بها، كما تحملُ تاريخَها وتُراثَها وطبيعتَها ولهَجاتها وتنوُّعَها الإثني وأبطالَها العظام، وفي طليعتهم الإمام شامل، هذا القائدُ الأسطوريُّ الذي ما كانَ لهُ أن يَسْقُطَ عن ناقتِهِ في الصحراء العربية «لو كان بالقرب منهُ نبعٌ داغستانيّ»، تماماً كما أنّ فلسطينَ التي أحبَّها «رسول حمزاتوف» ما كانَ لها أن تسقُطَ على أيدي الصهاينة، لو كانَ فيها قادةٌ أجلّاء وثُوّارٌ مُخلِصُونَ لقضيّتِهم مثل الإمام شامل، ولن تتحرر فلسطين إلاّ بجهود أبنائها المخلصين المقاومين أمثال الإمام شامل.

«رسول حمزاتوف»! اسمحْ لي في الذِّكرى المئويّة الأولى لميلادِك، وفي الذِّكرى العشرينَ لرحيلِك، أن أقولَ لك:

لقد نجحتَ في جَعْلِنا نَهيمُ حُبّاً وعِشْقاً بداغستان، بسِحْرِ طبيعتِها، وكبرياءِ جبالِها، وطُهْرِ نسائِها، وبُطولاتِ أهلِها وعِشْقِهم لأرضهم، وإذا كنتُ خلال مسيرةِ حياتي أُصلّي لأجلِ وطني سورية، وأحبُّها، وأتقاسَمُ فرحَها وأوجاعَها، فاليومَ سأصلّي أيضاً لداغستان، موطنِ البهاءِ والجمالِ والأصالة والانتماء، ومُلهمةِ البطولة، وناسجةِ حكاياتِ عشقِ الأرض، والفخرِ ببُطولاتِ الأجداد، «وسأكونُ ضميراً مُتوهِّجاً لأولئك الذينَ أخذَتْهُمُ الحربُ بعيداً».

ما أحوجَنا إلى قراءةِ أدبِكَ الإنسانيِّ وإبداعك الشِّعريّ والتبحُّر فيه «لإنقاذ البصيرة الإنسانيّة الغارقة في الأمواج العَكِرَة المسعورة».

طُوبى لداغستان التي أنجبَتْ شاعراً عالميّاً، حافظَ على نكهتِهِ القوميّةِ المُطعَّمةِ برُوحٍ إنسانيّةٍ تُعانقُ السماء.

طُوبى لداغستان التي عشقَها الرسولُ الإنسانُ «حمزاتوف»، وزرعَها حُبّاً لم يَسْبِقْهُ إليهِ أحد.

طُوبى لك، وأنتَ الذي جَعلْتَنا نَزُورُ داغستانَكَ قبلَ أن نأتيَ إليها، زُرْناها من خلالِ أشعارِكَ وقِصَصِكَ وحِكاياتِكَ التي جَعَلَتْ داغستانَ حاضرةً في أنحاءِ العالم كُلِّها، وفي قُلوبِ النَّاسِ جميعاً.

محظوظون أننا في زمانك، يا رسول الشعر، نعيش وننهل من نبع أفكارك الطاهرةِ، ومن قيمك الأخلاقية التي لا يتمتع بها إلا الشعراء الحقيقيون. شكراً لنقاء وبياض ثلوج داغستان التي أنجبت دفء القيمة والقامة السامقة، فغدا اسمه راسخاً في العقول والقلوب رسوخ الجبال الداغستانية في أرض الطهر والأصالة.

أيها الرسول: نحن يتامى لولاك، لأنك زرعت الحبّ وكنت حريصاً أن يعمّ على الجميع، لا لن يموت ذكرك وإبداعك، وسيبقى شعرك نجوماً متلألئةً في صدور الباحثين عن العلم والمعرفةِ والأخلاق النبيلة، فالجداول والألحان لا تموت مع الوقت، بل تزداد عطاءً وجمالاً ورسوخاً في العقول والقلوب، ومع إشراقة شمس كل يوم يزداد حضورك بهاءً، لأنك غدوت واحداً من الغرانيق البيض التي اختارت التحليق في علياء السماوات فوق قمم الجبال الشاهقة، وما زالت تبعث إلينا نداء الأخلاق والقيم الإنسانية والدعوة إلى التمسك بالأرض والإمساك بها، طوبى لسرب الغرانيق أنك معهم في الظلمة الزرقاء، طوبى لها وهي تواصل تحليقها عبر الحدود والبلدان بعد عشرين عاماً من رحيلك جسداً وبقائك روحاً وسيرةً عطرةً نتعطر بياسمينها الفوّاح.

وأختم بما قالته «مارينا أحميدوفا» شاعرة الشعب في داغستان: «ستبقى داغستان راسخةً على هذه الأرض بكل عظمة وكبرياء، مثلما هي شامخة هذه الجبال! طالما أنّ سكان الجبال فيها قادرون على أن يلدوا مثل هكذا أبناء».

إحالات البحث:

1- أوجاع رسول حمزاتوف، مجموعة شعرية، وزارة الثقافة السورية، دمشق 1985، ترجمها وقدّم لها د. إبراهيم الجرادي، تقديم حنا مينه.

2- الحاج حمزاتوف شاعر داغستان، جهاد فاضل، مجلة العربي الكويتية الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 549، الكويت، آب 2004.

3- من الأشعار الأخيرة لرسول حمزاتوف، ترجمة: شاهر أحمد نصر، دار السوسن، دمشق 2004.

4- رسول حمزاتوف: آخر فرسان العصر، د. إبراهيم استنبولي، مجلة الموقف الأدبي، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 427 تشرين الثاني 2006.

5- رسول حمزاتوف، مختارات شعرية، الهيئة العامة السورية للكتاب، الكتاب الشهري رقم 32، دمشق 2010، ترجمة وإعداد د. إبراهيم استنبولي.

6- رسول حمزاتوف... مجنون داغستان، محمد الغزي، مجلة العربي الكويتية الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 673، الكويت، كانون الأول 2014.

7- قلبي في الجبال، رسول حمزاتوف، إعداد وترجمة: د. إبراهيم استنبولي، اتحاد الكتاب العرب في سورية، دمشق، ط1، 2023.

بول فرلين
(1896-1844)

ترجمة: أ. د. زبيدة القاضي

مترجمة وأستاذة جامعية من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

بول-ماري ڤرلين (Paul-Marie Verlaine ؛ (1844-1896) شاعر فرنسي مرتبط بالحركة الرمزية ويعد واحداً من أعظم ممثلي عصر نهاية القرن في الشعر العالمي والفرنسي.

شهدت السنوات الأخيرة لفيرلين انزلاقه على الإدمان على المخدرات والإدمان على الكحول والفقر. كان يعيش في الأحياء الفقيرة والمستشفيات العامة وقضى أيامه شرب الأبسينث في مقاهي باريس. لحسن الحظ، فإن حب الشعب الفرنسي للفن كان قادرا على إحياء وتقديم دعم مادي لفيرلين: تم الكشف عن الشعر المكتوب في أول حياته وعن أسلوب الحياة والسلوك الغريب الذي سلكه امام الناس مما استقطب إعجابهم، وانتخبه أقرانه في عام 1894 أميراً لشعراء فرنسا.

السماء فوق السطح...

السماء فوق السطح
شديدة الزرقة، شديدة الهدوء!
شجرةٌ فوق السطح،
تهدهد سعفتها.
الجرس، في السماء التي نراها
يرنّ بهدوء.
عصفور على الشجرة التي نراها
ينوح.
ربّاه، يا ربّاه! ها هي الحياة،
بسيطة وهادئة.
وهذه الجلبة المسالمة هناك
قادمة من المدينة.
ماذا فعلتَ، يا أنت الذي هنا
باكياً باستمرار،
قل، ماذا فعلتَ، أنت الذي هنا
بشبابك؟

كتب فرلين هذه القصيدة في سجن بوتي-كارم في بروكسيل، في أيلول 1873 - المترجمة

(ديوان الحكمة، الجزء الثالث، 6، منشورات ميسين)

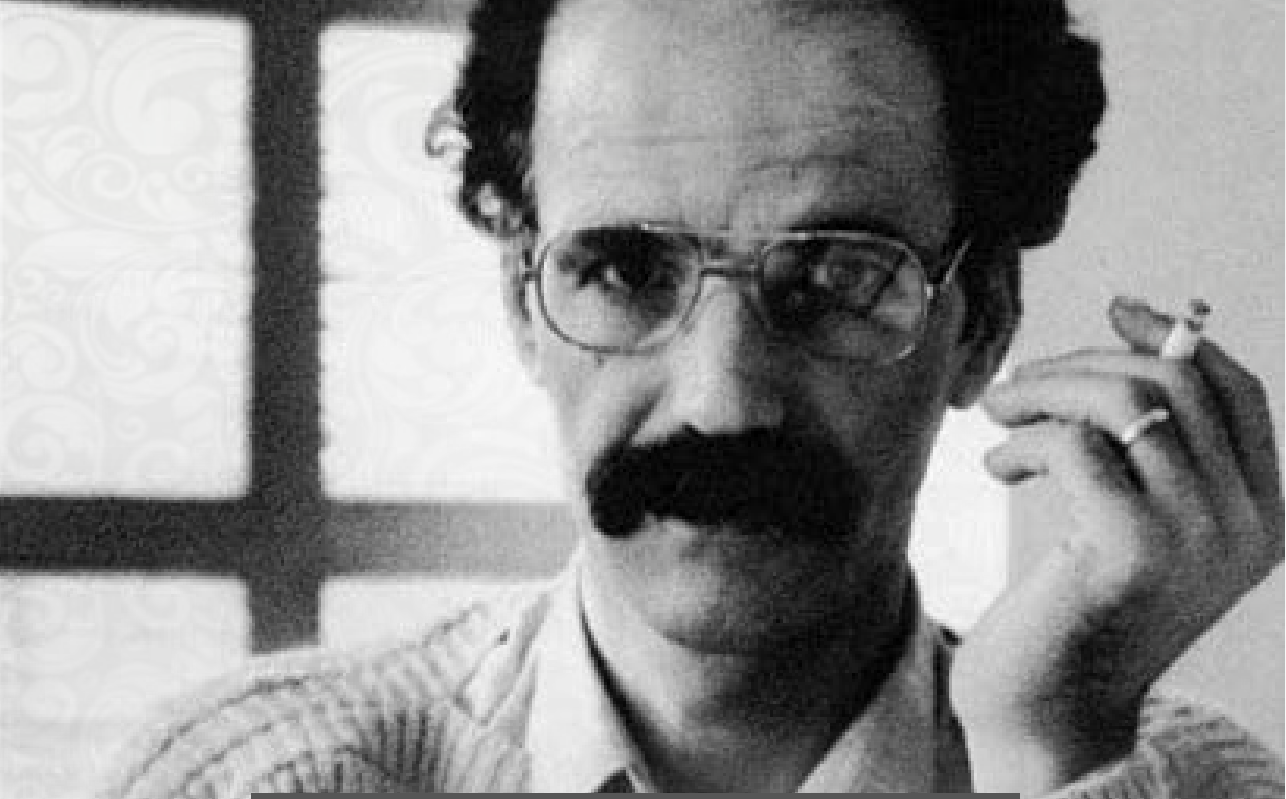
شعر

لا أدري لماذا...

لا أدري لماذا
عقلي الحزين
يطير بجناح قلق ومجنون فوق البحر.
وكل عزيز عندي،
بجناح من الهلع
يحضن قلبي على سطح الموج
لماذا، لماذا؟
مثل نورس بتحليق كئيب.
تتبع الموجة، فكرتي،
بكل رياح السماء المتوازنة
توارب عندما ينحرف المدّ،
مثل نورس بتحليق كئيب.
ثملاً من الشمس
ومن الحريّة،
هنالك غريزة تقوده عبر هذا الاتساع.
نسمة الصيف
تحمله بهدوء في تهويم فاتر
فوق الموج القرمزي.
أحياناً يصرخ بحزن بالغ
بحيث ينبّه الطيّار في الأفق البعيد

ثم يطلق نفسه ويعوم بمشيئة الريح
ويغطس، فيعود جناحه المرضوض
للطيران، ثم يصرخ بحزن بالغ!
لا أدري لماذا
عقلي الحزين
يطير بجناح قلق ومجنون فوق البحر
وكل عزيز عندي،
بجناح من الهلع
يحضن قلبي على سطح الموج
لماذا، لماذا؟

(ديوان الحكمة، المجلد الثالث، 7، دار موسين)



المعصوم الرابع

هوشنك كلشيري

ترجمة: د. بثينة شموس

مترجمة وأستاذة جامعية من سورية

هوشنك كلشيري: كاتب ومحرر إيراني معاصر، عدّه النقاد من أكثر رواة القصص الفارسية المعاصرة نفوذاً. كان أول من كتب بما عرف بأسلوب الشكوكية في إيران، وقد تميزت قصصه بلغتها البسيطة التي كانت أقرب ما يكون إلى مونولوج أو مكالمة داخلية للراوي. سميت باسمه جائزة «هوشنك غلشيري» الأدبية التي تمنح سنوياً، كما كان عضواً في رابطة الكتّاب الإيرانيين، ومؤسساً مشاركاً للدائرة الأدبية المعروفة باسم «جنك أصفهان». له الكثير من القصص والروايات التي لاقت إقبالاً ملحوظاً في المجتمع الإيراني.

القصة الرابعة من مجموعة قصصية حملت اسم «المعصومون»، ورقمت من الأول إلى الخامس، جاء أربعة منها في نهاية مجموعة «نمازخانه كوچک من: مصلّي الصغير»، وجاءت قصة: «المعصوم الخامس» في كتاب مستقل. تميزت قصة المعصوم الرابع بلغتها البسيطة التي كانت أقرب ما يكون إلى مونولوج داخلي أو مكالمة داخلية للراوي..

لست على ما يرام. لا أستطيع الذهاب إلى العمل. رعفت ليلة أمس أيضاً وأنا نائم. ولم أتمكن بعد ذلك من النوم. لقد خفتُ في الحقيقة من أن يغلبني النعاس. عندما يكون المرء مستيقظاً يتحكم في أمره، ولكن ماذا عنه حين ينام؟ طبعاً لا أقصد الرعاف وحسب. كيف للمرء أن يعلم أنه لم يقل في نومه كلاماً ما كان يجب عليه قوله؟ تقول صاحبة البيت العجوز بأنني كنت أصرخ في نومي. أفعلتُ ذلك حقاً؟ لا أظنها تكذب، فهي امرأة طيبة. قالت: «عليك أن تحاول أن تنام.» حسناً! لا أستطيع! وهل الأمر بيدي؟ ربما كان بإمكاني ذلك لو بدّلت منزلي. إذن لا تقل: «لماذا تقوم بذلك كل شهرين أو ثلاثة؟» عليك أن تعلم الآن لماذا. مثلاً حتى أرقي أو رعافي، أليسا دليلين كافيين؟ كل خلية في جسمي تؤلمني، وكأنني تعرضت لضرب مبرح على يد أحدهم؛ بل على أيدي مجموعة أشخاص. ربما سبب ذلك أنني سرت كثيراً البارحة. لا! ليس كثيراً، ولكني كنت مرغماً على الانعطاف في الأزقة، والدوران من هذا الزقاق إلى ذاك. ثم فكرت؛ ماذا لو انتهى بي الأمر فجأة إلى أحد تلك الأزقة المظلمة مثلاً، أو تلك المغلقة في طرفها الآخر؟ ثم لو مثلاً... أعني أنك تعلم أنني أخاف من الرجال ذوي النظارات، وبالتحديد أصحاب النظارات الشمسية، فكيف بي إن كانت لحاهم حليقة وشعرهم مصففاً، وعدا عن هذا إن كانوا يتصرفون بلباقة؟! في البداية ينتابني الحذر منهم، وأغيّر طريقي، ثم أكتشف أن الخلاص مستحيل، فأينما ذهبت يتواجدون، فأصبحُ مرغماً على أن أحييهم وأجاملهم، وقد أصافحهم، وقد أشاركهم في الشراب أيضاً، عندها يستحيل عليّ أن أشعر بالأمان حتى في غرفتي. صدقني بأن أحدهم قال لي: «لو أن هنالك نسخة أخرى لمفتاح غرفتك لكان أفضل بكثير» ولكن ماذا يحدث لو تهربتُ منهم، ولم ألقِ عليهم التحية، واستدرت بوجهي إلى واجهة المحلات حين أرى أحدهم، وأبقيتُ سيجارتي بين شفتيّ حينما يأتيني أحدهم لئلا أُرغم على تقبيله أثناء مصافحتي له؟ ربما هذا ما خلق لي الكثير من الأعداء. لهذا قلتُ بأنني أخاف. هذا ما حدث بالضبط البارحة مساءً. كنت أتجول في ممشى حديقة «تشهارباغ[1]» حينما رأيت أحدهم. لم أكن أعرفه مسبقاً، ولكنني حييته. ليس خوفاً، ولكن... حسناً؛ حينما يحدّق أحدهم بالمرء ويبتسم، وتكون تقاسيم وجهه شبيهة إلى حد كبير بالبقية، فماذا بوسع المرء أن يفعل؟ ثم إنه لا يوجد مشاكل بيني وبين أي أحد، ولكن حالما وقفنا معاً وتبادلنا التحية صرفت النظر عن الخروج من الخمارة، بل -في الحقيقة- فكرتُ في الانصراف لاحقاً، ثم بدأت في

قصة

التفكير بأنه لا بد من أنه يتعقبني الآن. لهذا دخلت في أحد الأزقة، قلت في نفسي «ربما...»، ثم عدت إلى الشارع المحاذي للنهر. فكرت في سرّي: «تبقى الأماكن المزدحمة في ألف رحمة.» حسناً! على الرغم من أنهم يكونون أكثر في مثل هذه الأماكن. كم أودّ لو أستطيع أن أشرب كأس عرق الآن، خاصة عندما رأيت الجسر يشعّ بلون الشمس البرتقالي المنعكس عليه. عند الغروب يصبح هكذا. فكيف بالمرء إن وقف في إحدى هذه الغرف، ووجّه وجهه للشمس، ونظر إلى الأعشاب الخضراء الطرية أو إلى قناة الماء الضيقة التي تصبح هادئة وصافيةً إلى حد كبير عندما ينعكس منظر الجسر فيها، وتظهر الحصيات الكبيرة المغطاة بالطحالب، أو حتى الحصيات الصغيرة التي لا تتمكن الأمواج الصغيرة والمتلاحقة من دحرجتها، عندها لا يمكن للمرء إلى أن يشرب العرق. صدقني لم أشرب العرق منذ أسبوع، ولم تبتلّ شفتيّ به. كم أودّ لو أستطيع أن أختفي في ركنٍ خالٍ وهادئ وأشرب العرق: أشرب كأساً، وأتناول ملعقة لوبياء وقطعة شواء مع خبز التنور، وبعد ذلك... أنت أدرى.. المدمن على التدخين سيشعل سيجارته دون شك، وسيراقب الدخان؛ حلقات الدخان. لا يجب أن يكون هذا حلماً بعيد المنال. ولكن هل يمكن ذلك؟ ما إن ترغب في إشعال سيجارتك حتى ترى أحدهم قد بان، يكفي أن يقول لك: «أتسمح لي؟!» من جهة أخرى أنا أؤمن بقداسة مشاركة الكأس.. أقصد أنني أعتقد بأنك لو قرعت كأسك بكأس أحدهم وقلت له: «بصحتك» فلا يحق لك أن تحوّل الكلام دائماً إلى حيث لا أدري. ماذا يعنيني أنا إن قال أحدهم شيئاً ومتى قاله وكيف قاله؟ بالنسبة إليّ أرغب في ألا أفكر بصوت عالٍ إن وجدت ركناً هادئاً وخالياً. صدقني عندما جلست بمفردي الأسبوع الماضي في ركنٍ ما وكدتُ أبدأ بالشراب وأنا غارق في التفكير بالحلم الذي كنت قد رأيته في الليلة السابقة... أعتقد أنني كتبته لك.. نعم! كتبته.. ولكني لم أرسله.. طبعاً لم يكن مهماً، ولا أتذكر تفاصيله الآن؛ وكأنني كنت في قافلة، لنفرض أنها متجهة إلى الشام، ولكن بدلاً من الصحراء كانت القافلة تعبر من بين جدارين مرتفعين وطويلين. طبعاً لم أرَ الجدارين، ولكن ربما شعرت بأنهما جداران أو أنهما طويلان لأنه لم يكن في المكان أي باب أو نافذة أو فسحة نور. كنت أنا بين الأسرى. لم يكن هنالك شيء من السلاسل والقيود وأجراس الجِمال وما نراه في كتب المقاتلين والشهداء، ولكنني كنت متأكداً من أنني كنت بينهم. حتى إني كنت مريضاً. أعتقد أنهم كانوا قد قيّدوا رقبتي بشيء ما حتى لم أكن أستطيع أن أستدير برأسي أو أن أكفّ عن

النظر، وطبعاً ليس إلى الشمس. لا! لا أدري إلامَ؟ لا يمكن أن أصف تماماً كيف كان ذلك. تخيّل لو أنهم وضعوا الشمس في الأفق على رأس رمح عند الغروب، فبدت حمراء ودامية، طبعاً لم يكن رأس الرمح ظاهراً، وكأنه كان خلف جدار، ولم تكن عينا الشمس وحاجباها وملامحها ظاهرة. ربما كان ذلك لأنها كانت دامية، وربما لم تكن ظاهرة لأنها كانت حمراء ومشعّة، ولكن كان يصل إلى المسامع صوت تلاوة القرآن. حسناً.. كنت أفكر بهذه الأشياء. ربما كنت أريد أن أعرف لماذا كنتُ أشعر بكل هذا الخوف في الحلم، كنت خائفاً وكأنني كنت أنا صاحب الرأس المقطوعة، وفجأة رأيت أحدهم ينظر إليّ من خلف الزجاج. لا أدري لماذا يمكن للمرء أن يعرفهم بسرعة، أو ربما أنا فقط يمكنني أن أعرفهم، حتى دون أن أكون قد رأيتهم مسبقاً، وكأنني رأيتهم في الحلم فيما مضى، طبعاً بقبعاتهم ودروعهم ولحاهم الحليقة وعيونهم المحدّقة دون حياء. لا تقل لي: «وما أدراك أنه كان ينظر إليك؟» طبعاً كان هنالك أناس آخرون، ولكن... لست أدري. في الحقيقة كان ينظر إليّ دون غيري. صدقني! وكان الوقت متأخراً أيضاً. أنا من الناس الذين يهلعون حين يرون أحداً ينظر إليهم، الأمر ليس بيدي. صحيح أن السيجارة تطيب بعد كأس عرق، ولكن إن تركوا لي المجال لتدخينها. ليتهم يدعونني أتفنن في نفث دخانها بارتياح. كنت قد طلبت زبدية زبادي الكراث مع العرق، فالعرق لا يُشرب دفعة واحدة. أنا أحب أن أمزمز قليلاً كأس العرق وأشربها شيئاً فشيئاً، ثم إني لو شربتها دفعة واحدة لاحترق حلقي. حتى أني نسيت أن أترك إكراميةً للنادل. أتى إليّ بملابسه السوداء بالكامل وربطة عنقه العريضة والزرقاء المخططة، ووقف إلى جانب صندوق المحاسب. لا أعرف كيف يمكن للبعض أن يشربوا العرق واقفين، بل ودفعة واحدة أيضاً، وفضلاً عن هذا يمكنهم أن ينظروا إلى الآخرين وهم يشربون العرق، دائماً ينظرون إلى الآخرين، وليس إلى الأشياء كأن ينظروا إلى حلقات الدخان المتشكلة من سجائرهم، أو لا أدري.. مثلاً إلى اللون الأخضر للبقدونس المرافق للحم شوائهم. في غد ذلك اليوم أخبرت السيد «زين العابديني»، فأجاب:

من كانت صحيفته نظيفة فممَّ يخاف؟!

قلت له: أنا أعرف ذلك، ولكن هم لا يعرفونه.

قال: اصبر قليلاً وسيعرفونه أيضاً.

أأصبر؟ إلى متى؟ ولنفرض أنهم عرفوا أنني لست فلاناً ممن يريدونهم مثلاً أو

لا أدري من، ولكن ماذا عن الغد؟ طبعاً لم أقل ذلك لزين العابديني. خشيت أن... طبعاً هو رجل طيب. لديه زوجة وابنان. أنت تدري. وطبعه مرح. قال لي: الناس قسمان؛ أحدهما منتمٍ إلى جماعة أو رابطة أو حزب أو تشكيل أو حتى منظمة أو شركة. هؤلاء مطمئنون سواء أكانوا من اليمينيين أم اليساريين، أم السود أم الحمر، فالواحد منهم يمثل الجميع؛ يمثل المجموعة. حتى عندما يكونون بمفردهم في غرفهم يكونون على يقين بأن الكثير غيرهم يفكرون بما يفكرون به في تلك اللحظة، أو على الأقل يفعلون ما يفعلونه في ذلك الوقت. لهذا فهم لا يقلقون مهما حدث، فوجودهم مع الجماعة لا يترك للتوتر مجالاً للعبور إلى مشاعرهم، ولكن القسم الآخر من الناس وحيدون على الرغم من تواجدهم مع الكثيرين، فكل واحد منهم واحد فقط، وهذا الواحد يواجه بقية أناس العالم، يواجه حتى السماء والله، ويواجه حتى الأرق والكوابيس.

أعتقد أنه كان يريد أن يقول بأني من جملة هؤلاء الأشخاص الوحيدين، ولهذا أبدو هكذا. ربما! قال لي: اذهب أيها الشاب والتحق بإحدى هذه المجموعات قبل أن يفوت الأوان، وأرح نفسك!

كان يقول دائماً: «أنت خطير أيها الشاب، لهذا فإن هذه المجموعات والأحلاف بأصنامهم ومحاريبهم مرغمون على أن يبقوك تحت أنظارهم، ومرغمون على معرفة تفاصيل ما تقوم به، وحتى عدد سجائرك في اليوم.» لقد حسب لي كم سأستهلك حتى عشرة أعوام أخرى من اللحم والخبز وكم كيلو من السكّر والشاي، وكم ألف كيلو متر سأطوي تحت أقدامي، وكم دنّاً من العرق سأشرب بصحتي، وقال لي أيضاً: «لنفرض أنك عاشرت امرأة مرة في الأسبوع، وإن طاوعتك دون أجر فمرة في الشهر، يصبح عددها جميعاً ستمئة وأربعون معاشرة.» بهذا ستكون -تلك المرأة- في نهاية الأعوام العشر قد سددتْ آخر أقساطها للمصرف، ثم... قال أيضاً: أنا لست قلقاً إطلاقاً، لقد قمت بالتأمين على حياتي حتى إذا أنفقت خمسمئة كيلو أو مئتي كيلو -لا سمح الله- من طن وأربعة وأربعين أو خمسة وأربعين كيلو فلن أخشى أن يجوع أبنائي بعد رحيلي، وحتى لو رأيت شخصين يقفان على طرف الشارع ويتهامسان معاً أو حتى لو كانا يفعلان ذلك في غرفتي وكان أحدهما يحدق بي باستمرار فلا ريب؛ ليفعلا ذلك!

هو أيضاً يقرأ الجرائد كل يوم صباحاً، حتى أنه يتجادل أيضاً -ولكن ليس معي- ويتناقش مع الجميع، بل إنه يفعل ذلك بصوت مرتفع جداً. يقول مثلاً: أرأيتم هذه

الستائر؟ الدنيا هكذا منذ الأزل؛ الأشقياء الذين يتشابهون في أشكالهم بقبعاتهم ودروعهم وأعينهم الشاخصة المحدقة دون حياء في طرف، وفي الطرف الآخر الأحباء بحواجبهم المتلاصقة وشاماتهم المستقرة على الجباه وهالات النور حول رؤوسهم. لننظر أي الطرفين سينتصر؟ في الطرف الأول رأس مقطوعة وأسرى وفي الطرف الآخر قدور حساء ونيران مستعرة تحت قدور الأطعمة، ولو كان يمكن التنبؤ بالمستقبل لأضفنا الأفعى الغاشية وألسنة اللهب.

ولو سأله أحدهم: «حسناً، ماذا تعني؟» لقال: « في أي طرف أنت؟ ها؟ هل تفضل رأس الرمح أكثر أم ما في قدور الطعام؟

قلت له ذات مرة: «كان هناك العديد ممن لم يكونوا مع هذا الطرف ولا مع ذاك» خطّأني لأن... الآن لا أذكر لماذا بالتحديد. لا يمكن كتابة كل ما يقوله. زين العابدين لا يخشى شيئاً. أو أنه... لست أدري. هو يعتقد بأن الحرب تستوجب التطور، وهي الوسيلة الوحيدة لبقاء النوع البشري، فكل الاختراعات والاكتشافات في النصف الثاني من القرن الأخير كانت حاصل الرغبة في التفوق في الحرب كما يعتقد، كما أنه يقول: «لو لم تحدث حرب في عشرة أعوام قادمة، ووصل عدد سكان الأرض إلى سبع مليارات نسمة أو ربما أكثر، فماذا سيحلّ بي وبأولادي؟» هو ينفر كثيراً من التقنين، ربما لأنه ذاق مرارته فيما مضى. كان حينها في العشرين من عمره. ذات مرة -ولا أذكر متى بالضبط- قال: «للمال الحرام طعم آخر. أتعلم؟ المعاشرة الحقيقية والصحيحة تكون عندما...» لست أدري أين، ومع امرأة مستعدة لفعل ذلك مقابل المال. ربما قال بأن المرأة حينها تستمتع بدلاً من أن تبكي وتنظر إلى الباب. ولكنه أيضاً يتفوه أحياناً بكلام لولا احترامي لمجلسنا لوضعت أصابعي في آذاني، وعندما أنهضُ وأغلقُ الباب أو أسترقُ النظر إلى الخارج لأرى إن كان هنالك أحد ينفجرُ صارخاً في وجهي ويبدأ برفع صوته أكثر وأكثر ويكرر كلامه ويضرب على المنضدة أمامه. طبعاً هو لا يقصد أن يسخر مني. ولكن حسناً! أحياناً يفعل ذلك أيضاً... يقول لي دائماً على المرء أن يكون سعيداً. حين أقول له: «حتى وإن كان على حساب ألم الآخرين؟» يقول: أنت دائماً تثير نكدي، أتحتاج مزحةٌ بسيطة إلى كل هذا...؟» مزحة بسيطة؟! حقاً عيب. عندما ينتهي المرء من قضاء حاجته، ويشعل سيجارته ويرفع الستارة عن النافذة وينظر في الزقاق ويرى مثلاً سائلاً ضريراً يلقي بنقوده في الطريق، في مكان ما... يرميها في مكان قريب جداً منه عندما لا يكون أحد في جواره، ثم يعاود البحث

عنها؛ يمدّ يده باحثاً فوق تراب الطريق ويتفحصه شبراً شبراً محركاً يده إلى الأمام والخلف واليمين واليسار، وعندما يجدها يضحك، وبصوت عالٍ، وكأنه وجد نقوداً ليست له.. أو مثلاً عندما يصفر المرء طرباً بهدوء شديد فيبزغ زميله قائلاً: «اتصل بك شخص ما. كأنه كان يحتاجك في أمر ما.» أعتقد أن ذلك حدث منذ شهر. في البداية ظننت أنه ربما كان هو مرة أخرى... تذكر ذلك دون شك، أليس كذلك؟ أعني قصة ابن العجوز صاحبة المنزل، كتبت لك عن ذلك الموضوع. ربما كتبت. حسناً! صحيح أنني أخبرتهم أنني لم أره إطلاقاً، ولكن صدقني لو كنتُ مكانهم لما صدقتُ ذلك أيضاً، ولكنني على الأقل لم أكذب عليك أنت. الأهم من ذلك أنني لا أحب الهواتف إطلاقاً، ليس لأني أخاف منها. لا! ولكني أشعر بالغثيان عندما يقع بصري على الهاتف؛ على سماعته وأرقامه. لا يعرف المرء متى يرن الهاتف ويطلبه أحدهم. ثمّ كيف للمرء أن يعرف من المتّصل حينما يرن الهاتف ويطلبه أحدهم؟ أما زين العابدين فيعرف ذلك. ولكن كيف؟ لست أدري. ربما لكثرة ما قلت له: «اسأل مَن يريدني من فضلك». حسناً. أنا أسألك الآن: ماذا لو اتصل بكَ أحدهم ولم يعرّف عن نفسه ولم يقل من أين هو؟ وبالمناسبة؛ ماذا لو كان على معرفة باسمك وبأشياء أخرى عنك لا أدري ما هي؟ هذا ما حدث بالضبط المرة الماضية. كتبت لك عن ذلك. لا! ربما نسيت أن أرسلها لك. صدقني. ربما نسيت ذلك لأنه لم يكن بالإمكان إرسالها، بل أنا الذي لم أتمكن من ذلك في الحقيقة. إذن لا تواصل سؤالي في رسائلك: لماذا لا تراسلني؟ أو مثلاً... لا أدري.. مثلاً لا تقل: «منذ ستة أشهر لم أسمع خبراً عنك.» لا يوجد أخبار لديّ، أو كما يقول زين العابدين أنا لا أفعل شيئاً سوى أن أستهلك حصتي من الخبز واللحم والمعاشرة. سألتُ زين العابدين حينها: «ألم يخبرك من هو؟» أو ربما سألته: «ألم يخبرك ماذا يريد مني؟» قال: «لا! لم يقل شيئاً. فقط سأل عنك، فقلت له: لا أدري أين هو. لقد تفضّل بالخروج منذ قليل.»

أترى؟ قال: تفضّل بالخروج.. لماذا؟ ماذا سيظن ذاك الآخر؟ طبعاً لا شأن للسيد زين العابديني بالأمر، فليس خطأه. عندما سألته: «حسناً، ماذا قال؟» أجاب: «لا أدري! صحيح! لقد قال: سأتصل مرة أخرى.» لا يمكن لهؤلاء أن يصبحوا أصدقائي إطلاقاً. ربما لهذا ليس لديّ أصدقاء مطلقاً، ولكني مرغم على علاقتي بذاك، فهو زميلي في العمل. صحيح أنني غريب عن هذه المدينة، ولكن كان بإمكاني أن أنشئ صداقات مع الكثيرين في هذه الأعوام العشر. أنت -على الأقل- تعرف

أنني لست أخرق أو عديم الجدارة، ولكن كيف للمرء أن يثق بالبقية؛ بأنهم...؟ اسمعني! لنفرض مثلاً أنك جلست في غرفتك تحت طاولة التدفئة[2]، وأغمضت عينيك وبدأت بالتفكير، وكنت تحاول أن تتخيل جدول ماء أو شجرة أو تفكر بتلك الكؤوس المعرّقة في غرفتنا، أو مثلاً بأمنا؛ بشعرها الأبيض؛ أو بدبوس وشاحها المعقود تحت ذقنها، أو مثلاً -إن كان الوقت متأخراً جداً ولم يكن أيّ وقع خطا أقدام يصدر من الزقاق- قد تفكر بأبينا المرحوم، مثلاً عندما كان... ربما أنت لا تذكر. في المرة الأخيرة التي رأيتُه فيها لم يكن يشبه صورته إطلاقاً. كان شديد النحول؛ وكأنهم ألقوا ستارة من الجلد على عظام وجهه. كان شعره في الصور العائلية جميعاً أجعدَ وكثيفاً، كشعرك أنت، ولكن أنا دائماً... -أعني في كل مرة أفكر فيها بأبي- لا أذكره إلا حليق الرأس. كانت عيناه سوداوين ولامعتين، وكان يُعفي لحيته، إلا أنها لم تكن تملأ قبضة اليد مع بضع شعرات عراها الشيب في صدغيه وخديه. كنت أعرفه من عينيه فقط. كنتَ حينها في أحضان أمي، نظرتَ إلى أبينا المرحوم في البداية ثم بدأتَ بالبكاء وأخفيتَ رأسك تحت ملاءة أمي، أتذكّرت؟ حسناً، أنا كنت أفكر بأبي. مهما حاولت لم أستطع أن أتذكر أين كانت يداه. لم تكونا في جيبيه حتماً. أو مثلاً لم تكونا ملتصقتين بالقضبان؛ كأن تكونا قابضتين على القضبان. عندما أفكر في الأمر الآن أعتقد أنهما كانتا خلف رأسه؛ منطقياً يجب أن تكونا خلف رأسه. أعلم أنك ستكتب لي: «لماذا تفكر بأبينا؟ ولماذا بهذه الذكرى وحسب؟» أخبرتُك أن الوقت كان متأخراً، وهذه الذكرى تبدو بالنسبة إليّ كصورة متغضّنة بشدة بقبضة اليد لدرجة أنها تكسّرت في مكانين أو ثلاثة، وقد تمزق القسم الأسفل منها، أي ما دون الرقبة، بالكامل. ماذا تفعل عندما يكون لديك صورة كهذه؟ ألن تحاول أن تستكملها، أو على الأقل أن تعيد تكوينها؟ ولكن لماذا؟ هذا الأمر بالتحديد ليس في يدي أو يدك. ربما يعود ذلك لأن اسمه في هويتينا، أو ربما لأن كل من يسمع باسم عائلتنا يستحضر أبانا إلى ذهنه قائلاً: «ما هي نسبتكم بفلان؟» هناك أيضاً سألوني عن هذا، حتى إن أحدهم قال: لنفرض أنك صادق فيما تقول، ولكن ماذا عن أبيك؟

في الحقيقة لقد قررت أن أغير اسم عائلتي؛ ولكن ماذا أختار بدلاً منه؟ لست أدري. ربما طلبتُ من «زين العابديني» أن يسمح لي باستخدام اسم عائلته. سأطلب منه ذلك غداً. أنت حرّ في أمرك، أما أنا فلا خيار أمامي. اسمع! عندما جاء جيش ابن زياد أو ربما الحجاج -لا أذكر أيهما- مهاجماً المدينة قتل 12000

شخصاً من عامة الناس كما جاء في إحدى الروايات، و700 شخص من المهاجرين والأنصار، ويروى أيضاً أنه بعد بضع سنوات لم يرضَ أحد بأن يزوج ابنته لمن يشترط بكارتها. كان علي بن الحسين (ع) مقيماً في المدينة في إحدى تينك الحملتين، وقد لجأ إلى بيت جده ليصون ذاته وذويه ويحفظ الحق. كتب البعض بأن الله جعل ستاراً بينه وبين جيش العدو، وليس مستبعداً أن يكونوا قد بقوا في مأمن من الاعتداءات بفضل حرمة الحرم الطاهر. هناك رواية تقول أيضاً بأن جيش الشام لم يعتدوا على دار الإمام، وبهذا بقي الكثير من العوام والأتباع ممن لجؤوا إلى تلك الدار في مأمن من الاعتداءات، ولكن الآن قد تكون جالساً في أمان، وفي غرفتك أيضاً تحت طاولة التدفئة، وفجأة ترى أن أحدهم طرق على نافذة غرفتك بحصاة، حتى وإن كان نورك مطفأً، فليكن! ويعاود الطرق مرة أخرى، ولا يكون أمامك متسع من الوقت إلا لأن ترتدي خفّك المنزلي، حتى إنك تنسى أن تصفف شعرك قليلاً بيديك، وقد تنسى أيضاً أن تخفي الكتاب الذي انتهيت للتو من قراءته في مكان ما، كأن تضعه مثلاً تحت الوسادة. ثم هل تظن أن هؤلاء الناس يجلسون في مكان محدد؟ وهل يمكن القول: «رجاءً لا تمسّوا كتبي»، أو «أنا لا أعير كتباً لأحد؟» صدقني جاءني أحدهم وسألني عن كتب لا أدري ما هي، صحيح أنني كنت قد قرأتها -كنت قد وجدت اثنين منها لدى بائع كتب يبسط الكتب في طرف الشارع- ولكنها لم تعجبني. كانت عديمة النفع. ثمّ كيف لي أن أخبر ذلك الرجل بأنني قرأتها؟ كيف لي أن أخبره بأنها ليست روايات، وأنه ربما كان من الأفضل له أن يذهب ويحصل على مجموعة كتب في العلوم الاجتماعية مثلاً من أن يأخذها مني؟ حين أحضرت له الشاي قال:

أيها المخادع! ألم تقل بأنك لا تملك أياً منها؟

قلتُ: ما هي؟

عندها مدّ يده إلى أسفل طاولة التدفئة وأخرج الكتاب، وأخذ يلوّح به في يده وكأنه علَم النصر، ثم قرأ بضع صفحات منه بصوت مرتفع، وعندما أدرتُ الحاكي[3] أخذ يرفع صوته أكثر. حتى إنه بدأ بالصراخ تقريباً. ولكن لا تقل لي الآن: «ذاك لأنك أحمق!» كنت قد أخفيت الكتاب خلف خزانة الكتب بعد أن انتزعت غلافه وصنعت له غلافاً جديداً بنفسي من الورق المقوى. صدقني لم يعجبني سوى هذا الكتاب. في الحقيقة كنت أتمنى أن أقرأه مرة أخرى. لقد فكرت في أنه يمكن لأحدهم أن يرغب في تدفئة يديه تحت المدفأة، فلم أخفه

هناك. أخبرتك بأنه ليس لدي معارف أو أصدقاء بالمطلق. لكن هذا قد تذرّع لوضع يديه تحتها بقوله بأن فلاناً -يعنيني- ارتجفت يده وسكب الشاي على ملاءة طاولة التدفئة، أترى؟ ألن يتجرأ أحد على أن يقول لهؤلاء: «وما شأنكم أنتم؟» لم أكتفِ بأن وهبته الكتاب، بل ذهبت أيضاً إلى زاوية الشارع واشتريت بيضاً ونصف زجاجة، واشتريت لبناً أيضاً. حسناً.. أنا أحمق.. أعرف ذلك. عندما بدأ يسكر قال لي: «أنت تخاف.. أنت تخاف حتى من ظلك.»

أخبرته بما حدث في المدينة. حتى أني قصصت عليه أيضاً ما جرى في هجرة النبي وقصة اللجوء إلى الغار والعنكبوت وشبكته التي حمت النبي وصاحبه.. وأريتُه كتبي. صار مكان إبهامي في الكتاب طرياً لكثرة ما بللته بلعابي. رأى أيضاً ظرف رسائلي الممزقة والأماكن الخالية من ألبوم صوري.. قلت له عن مجموعة زين العابديني، ولكنه لم يفهم. وربما أخبر البقية بذلك أيضاً. أنا متأكد من أنه فعل ذلك. أخبرهم على الأقل عن الكتاب، إذ جاءني أحدهم بعد أسبوع في الدائرة حيث أعمل. هذا ما قاله لي زميلي في العمل. أنا متأكد من أنه لا يكذب هذه المرة، بل ربما يكذب! من يدري؟ قال بأنه كان رجلاً طويلاً وضخم الجثة وعريض المنكبين.. ماذا يختلف الأمر لو كان قصيراً ونحيلاً وهشّ العظام؟ لا فارق. قال زين العابديني: هل تجيد الكاراتيه؟

هو يجيد بعض فنونها. قال لي: «هناك أناس يعرفون كيف يحطمون رقبة المرء أو عموده الفقري بضربة واحدة بأيديهم.» أعتقد أنه تعلّم ذلك من كتاب كاراتيه. اقترح عليّ أن أقرأه. قال لي: «سيفيدك أيها الشاب. أستطيع أن أعيرك إياه إن شئت.»

أجبتُ: شكراً.

في الحقيقة كنت أود لو أقرؤه، ولكني فكرت في أنه سيطلب مني بالمقابل كتباً، ومن يدري طبيعة تلك الكتب؟ وهل يمكن أن أقول له: أنا لا أعير الكتب لأحد حتى لو كان زميلي في العمل، وحتى لو كان -كما يدعي- من معارف والدي المرحوم؟ ثم لماذا أعيره؟ أنت تعلم بأنني أمهر كتبي جميعاً بتاريخ شرائها ومكانه ومبلغه. قال زين العابديني: «حتى النساء يعرفن فنونها». لقد رأيت ذلك بنفسي في أحد الأفلام الأمريكية، لم أعد أذكر اسمه الآن، وحتى لو كنت أذكره لما كتبته لك. فما الفائدة؟ كانت المرأة فيه نحيلة ورشيقة بشعر أسود ممن يظن المرء أنها لا تصلح إلا

لأن يحملها فوق ذراعيه أو يُجلسها فوق ركبتيه، ويتلاعب بشعرها الطويل والأسود، وقد يداعب رقبتها البيضاء؛ تمكنت بضربة واحدة -صدقني- من طرح غول ضخم أرضاً، وكان في يده خنجر أيضاً. حتى عندما قال زين العابديني: «يمكنك أن تأتي إلى بيتنا وتقرأه» لم أرغب في ذلك. خشيت أن يقودنا الكلام إلى تشعّبات لا أحبها، أو أن أتفوه بكلام لا ينبغي لي قوله، أو أطلق وعوداً تحت تأثير الثمالة. أحضرت لنا ابنته الشاي. كان هدفهم من ذلك واضحاً، فأمها كانت في البيت، وأخوها كذلك. كانت طالبة جامعية معتدلة الجمال، وقد أثارت إعجابي. جلست في جواري على مائدة العشاء، وتناولتْ ماء الشعير. أنا أيضاً تناولتُ ماء الشعير. كان يوجد عرق عنب ذو مذاق مرّ وحادّ، ولكني لم أشرب. خشيتُ أن أسكر وأقول ما لا أرغب في قوله. أتذكرُ بأني وعدتُك بألا أشرب أكثر من ربع زجاجة عرق في المقاهي أو الأماكن المشابهة. ربما قلتَ لي ما قالته الفتاة: «لا بأس من أن تتجاوز ذلك في العزائم». يبدو الأمر لا بأس به في الظاهر، خاصة عندما تملأ لك كأسَ العرق فتاة جميلة بشعر أسود ووجنتين متّقدتين، ولكن انظر! في تلك الليلة حتى زميلي مثلاً عندما بدأ الشرابُ يذهب بعقله بدأ بالكلام. أعتقد أن ابنته أيضاً كانت سكرى؛ سكرى بكأسين من ماء الشعير فقط. لهذا يجب ألا نسرف في شرب العرق. طبعاً لا أهتمّ إن أسرف زين العابديني في الشراب، ولكن أعني نفسي. يجب ألا أشرب كثيراً، وعلى وجه التحديد عندما أكون بين الناس. طبعاً أفعل ذلك أحياناً عندما أكون في غرفتي، وبمفردي، وبالتحديد في المساءات التي تسبق أيام العطل، في حدود الساعة الحادية عشرة أو الثانية عشرة. أضع في الحاكي قرص موسيقا كلاسيكية، وأرفع صوته، ليس كثيراً، أقصد أنني أرفعه إلى حدّ إن سكرتُ وبدأتُ بالكلام فجأة.. أنت تفهم قصدي... فقد رأيتُ كيف يبدأ المرء بالكلام حينما يكون مخموراً، ليس هذا وحسب بل ويتكلم بصوت مرتفع أيضاً. أنا هكذا. لا أدري إن كنت قد كتبتُ لك ما حدث حينما أكثرتُ من الشرب في إحدى الليالي؟ لم يكن الخطأ خطئي. لا! بل كان خطئي لأنني أصغيت إلى زميلي. كان قد قرأ على مسامعي أشياء مما في الجريدة، حتى إنه اقترب مني وأراني بعض الصور فيها، وأنا الأحمق مررت في طريقي واشتريت جريدة، وثنيتها أربع ثنيات ووضعتها في جيبي؛ في الجيب الجانبي لسترتي. قلت في نفسي سأقرؤها حين أعود إلى البيت. لم أكن أعرف أنني لا أملك عرقاً في البيت. عندما حلت الساعة العاشرة كان لا بد من أن أخرج. ذهبت إلى إحدى الحانات القريبة، وقد انتهى بي الأمر بالكثير

من المتاعب. كنت أعرف ذلك مسبقاً. شربت فودكا حينها؛ اثنتين فقط، ثم شربت أكثر، ولكن كم؟ لم أعد أذكر. عندما خرجت من الحانة، ووجدت الشوارع خاوية أو على الأقل هادئة، ورأيت قبة السماء الزرقاء فوق الشارع، ودوائر النور التي تتغامز من بين أوراق الأشجار حين أنظر إلى السماء، وشعرت بالنسيم يتلاعب بمؤخرة رأسي ورقبتي لم تعد لدي رغبة في العودة إلى البيت. كان القمر كبيراً وساطعاً جداً وكان معلقاً في أعلى الأغصان لا يتزحزح، كان في أعلى قبة السماء، وهو ما لا يترك أمام المرء خياراً إلا أن يكون ثملاً. تناولت شيئاً من الطعام في طريقي واقفاً دون أن أجلس، ثم انطلقت في الشارع. لا أدري في أيّ الأزقة تجولت. أعتقد أن الأمر انتهى بي إلى الجلوس بقرب أحد الجداول المليئة بالماء. لا أذكر أين بالضبط. لا أذكر منه إلا تماوج الظلمة والنور وارتجاف القمر وانعكاس الأغصان على صفحة الماء. أعتقد أنني بكيت حينها. وربما قلتُ الكثير من الكلام. أخبرتُك بأنه ما كان يجب أن أسكر. عندما أكون يقظاً وغير ثملٍ مثلاً أسمع على الأقل وقع خطا الأقدام خلفي، أو على الأقل... لا! أنا لا أعتقد أنني قلت مثل ذاك الكلام، وبصوتٍ مرتفع أيضاً! لكن لا توجد عداوة بيني وبين ضابط الدورية. قال: «كان يجلس قرب جدول الماء ويقرأ بصوت مرتفع جداً.» ربما قرأتُ له الجريدة وقلت كلاماً آخر لا أعرفه. قال بأنني أهنته واشتبكت معه وأمسكت بياقة قميصه. طبعاً أنكرتُ ذلك بشدة، فقد نسبوا إليّ كلاماً لا يمكن أن أقوله حتى وأنا نائم، فكيف بي وأنا مخمور؟! ولكن في الصباح فهمتُ أنه يمكن؛ من البقع التي كانت على قميصي وياقتي وسترتي عرفت أن ذلك قد حدث بالفعل. طبعاً كان رعافي قد توقف، ولم أرَ ذلك الرجل بعدها. اعترفت بأنني أسرفت في الشرب، وتعهّدت -كتابةً- بألا أسرف مرة أخرى. أرادوا مني أن أكتب أنني تظاهرت بالثمالة، ولكني لم أكتب ذلك. لهذا قطعت عهداً على نفسي بألا أشرب وأنا في الخارج بعد ذلك، أو -على الأقل- بألا أسرف في الشراب. طبعاً يستطيع زميلي أن يسرف إن طاب له، فهو في بيته. قلت لك بأنه سكِر، وبدأ بعد ذلك بالجدال مع ابنته، بشكل لو لم يكن التلفاز يعمل ولم يكن صوتها -أعتقد أنها كانت أم الفتاة- مرتفعاً، لما انتهى الأمر على خير. زميلي رجل مهذب، ولكنه حينها جعل ابنته تنفجر باكية في نهاية المطاف، إذ قال لها بصراحة ودون أيّة مجاملة: «ماذا تقولين أيتها الدجاجة الوضيعة؟» طبعاً كان محقاً فيما قاله، ولكنه في غد ذلك اليوم اعتذر إليها. هو من أخبرني بذلك. أما في تلك الليلة فلم يكن ليكفّ عن مجادلاته، حتى إنه عندما

كانا يلعبان الشطرنج تناول إحدى القطع السوداء وقال: «والآن إن كنتِ رجلاً فاغلبيني!» أعتقد أن الفتاة كانت تلعب بالقطع البيضاء. احمرّت خجلاً وقالت: ولكن يا أبي! أنا لستُ رجلاً، ثم إن هذه مجرد لعبة، ولها قوانينها.

كان زميلي يضحك ويتكلم بصوت مرتفع: لا! العبي! هيا العبي واغلبي أباكِ المسنّ! هيا بسرعة العبي!

قالت له ابنته: على الأقل حرّك القلعة.

قال: لا! أنا أرغب في أن أحرّك هذه بدلاً منها.

كان يضغط على القطعة في يده. لم أعرف ماذا كانت. قال لها: إن فزتِ فسأوافقك على ما تريدين دائماً من الآن وصاعداً.

ثم بدأ بالاستهزاء بي، وذلك أمام ابنته. طبعاً كان سكران. قال: «السيد فلان سيتلقى رصاصة من الخلف في النهاية. ربما كان قد تلقاها حتى الآن.» قصة ممتعة. لا بد من أنك سمعتها، أليس كذلك؟ قال جندي أمريكي لأحد أصدقائه في حروب جنوب آسيا: «يا صديقي! ما هو لون الدماء؟» فأجابه صديقه: «لماذا؟!» فقال الأول: «إن كان الدم أصفر فأنا أعتقد بأني تلقيت رصاصة من الخلف.» رجل غريب؛ يتفوه بمثل هذا ثم يقول لابنته: «عندما تستطيع أمة أن تسير على القمر فلن يتمكن بضعة رجال حفاة يحدّقون دون حياء من أن يتفوهوا بكلمة في غير مكانها» وقال لها أيضاً: «من يساوي أكثر؛ أنت الفتاة المتعلمة أم مئة رجل مثل بقّال حيّنا أو مثل العامل الذي كان يحفر لنا حديقة منزلنا اليوم؟ حسناً، بالطبع أنتِ. فأنتِ إذن لديك الحق في أن تبقي على قيد الحياة. هل يمكن لك أن تقبلي بالزواج من رجلٍ حافٍ؟ ماذا؟ هل يمكن أن تقبلي؟»

قالت الفتاة: «أبي! ليست قيمة المرء بشهادته الجامعية أو بمنزلته، بل هي وفقاً لما يجيده من عمل. هؤلاء الحفاة أنفسهم سيصنعون أناساً جدداً، وعالماً جديداً؛ عالماً يكون فيه...»

صرخ زين العابديني متابعاً: «الجميع متساوين، أليس كذلك؟ ولهذا تريدين أنتِ من أمة كبيرة بتلك الحضارة والتقنيات المميزة أن تستسلم لمجموعة من الناس الحفاة؟ لو استسلمتْ أتعلمين ماذا سيحدث؟ سيرغب غداً كل مليونين أو ثلاثة ملايين في أن يعيشوا كما يريدون دون أن يكون لهم من يزعمهم، ولا أدري ماذا

أيضاً.. لا! هذا مستحيل. سأقول أنا: يعيش هتلر! يعيش غوبلز!»

لم أتدخل. في تلك الليلة قررت ألا أذهب إلى منزلهم مرة أخرى. أترى؟ أخشى أن أسكر مثل تلك الليلة ويحدث لي ما حدث حينها. صدقني لو لم يتوسط لي زميلي حينها، أعني لو لم يكن قد طلب من اثنين أو ثلاثة من معارفه من ذوي الصوت المسموع التدخّل من أجلي، لكنت ما أزال حتى الآن في السجن. في تلك الليلة قال لي أمام ابنته: «أعرضُ عليك الزواج من هذه الفتاة. أنتَ وهي كالقطبين السالب والموجب، وبإمكانكما أن تنسجما. ثم إنكما حين يصبح لديكما ابنان أو ثلاثة ستنشغلون بتنظيف لعاب هذا وفضلات ذاك بأيديكما حتى إنكما ستنسيان كيف تغلقان قبضتهما يوماً ما.»

أعتقد أن ابنته لم تكن ترغب في زواج كهذا، فقد كانت تنتقد الرجال الذين يشبهونني ويشبهون أباها. قالت لنفرض أننا اشترينا سيارة وذهبنا إلى الساحل مرة كل عام وتناولنا أرزاً وبقولاً أو حساء اللوبياء في مكان ما وشربنا الويسكي والكافيار أو مثلاً...» ثم تكلمتْ عما حدث في تلك الليلة. لا بدّ من أن زين العابديني قد أخبرها. أترى؟ لا يمكن الوثوق بأيٍّ كان. حتى إنها سألتني: «أما زلتَ ترعف؟» قالت أيضاً: المرء مرغم على أن يختار..

لكنني كنت أرغب في أن أحدثها عن القصص؛ عن قصص تشيخوف وديستوفيسكي.. حتى إنني بدأت بتلخيص قصة أو قصتين لأقصّهما عليها. تلك القصة التي يكون فيها شابّ وفتاة على المزلجة، وقد حاول الشابّ أن يجعل صوته يَصدر بشكل تظن الفتاة أنه صوت الريح أو أنه صوت المزلجة وهو يهمس في أذنها «أحبك». أو حتى قصة ذلك الرجل الذي كان يقطع بضعة كيلو مترات شهرياً ليحلق شعره بالمجان لدى حلاق كان قد وعده بأن يزوجه ابنته. تبدأ القصة حينما كانت الفتاة مخطوبة ووصل الرجل بعد ذلك، وعندما حلق نصف شعر رأسه فهم الرجل أن... وهل كانت تسمح لي بأن أقصّها؟ قالت: لا قيمة للأدب الآن.

ولكن لماذا؟ لم تقل. أقصد أن أباها لم يترك لها المجال لتقول. كان قد سكر. كان يصرخ بأعلى صوته: «يعيش هتلر» ويمشي مثل جنوده، ويلقي التحية كالفاشيين، ثم قال: لو سمحوا له لكان العالم متحداً الآن؛ لكان كباقة واحدة؛ لكان لدينا حكومة عالمية تسير باتجاه واحد، ولأُلقيت مخلفات التاريخ في حاوية التاريخ.

قالت ابنته: اعذرني يا أبي ولكنك فاشيّ.

أجابها زين العابديني: «بالتأكيد أنا كذلك، ولي الفخر بذلك أيضاً. ماذا يعني أن ينهض كل بضعة ملايين وينقسموا بصفتهم مجموعة، وبصفتهم جزءاً من التشكيل العام. ثم هل من الخطأ أن يقبل الناس جميعاً وتقبل الأمة الجائعة جميعها بتقنيات أفضل وحضارة أفضل وقِوى أفضل؟»

قال أيضاً: «هل الويسكي والشمبانيا أفضل أم ذلك العرق اللعين الذي لدينا والذي يشربه فلان كل يوم؟» وأشار إليّ. ثم صرخ: «بالتأكيد هما أفضل.. لنقرأ هاملت بدلاً من الحديقة[4]، وبدلًا من أشعار الشيخ صوف الدين لنقرأ شعر فلان وفلان.»

لم يكن يعرف أسماءهم. كان يدافع عن فكرة وجود لغة واحدة وحضارة واحدة. قال: «من لم يكن مستعداً أو راغباً في تقبّل هذه الفكرة فعلينا أن نحقنها له بالحقنة، بل يجب إبادته وإلقاؤه في الحاوية.»

قالت ابنته: «من أين لك أن تعلم أن الحضارة الأمريكية أفضل؟ هل صنعُ القنابل دليل على حضارة أفضل أو على ثقافة أفضل؟ حسناً! بإمكان اليابانيين أيضاً فعل ذلك، وسيفعلونه في القريب العاجل. من جهة أخرى أليسَ الاتحاد والتناغم بأن يكون الجميع بلغة واحدة وبعقيدة واحدة وبلباس....»

قاطعها زين العابديني صارخاً: «قولي ذلك لنفسك! اسألي نفسك!» ثم انفجر بالبكاء. دخلت زوجته وقالت: «ماذا تعرفون -يا جيل الشباب- عما قاساه هذا الرجل؟!»

كانت تشير إلي. قالت ابنتها: «أمي! كان يجادلني إياي.»

اعتذرت المرأة إليّ ثم وضعت يديها تحت إبطيّ الرجل لتساعده على الوقوف وأخرجته من الغرفة. كان زين العابديني يواصل بكاءه ويقول بشكل متواصل: «الوضيع المرائي! الوضيع المرائي!» المرائي؟! من كان يعني؟ لست أدري. لهذا عندما سألتني ابنته: «أترغب في لعب الشطرنج؟» أجبتُ: «لا أجيدها» أنت تعلم لماذا. قالت: «سأعلّمك. انظر...» ثم شرحتْ لي. طلبتُ الإذن بالخروج. كان الوقت متأخراً. عدت بسيارة أجرة. خشيتُ أن أعود سيراً فأستطيب الجلوس إلى جانب أحد الجداول المليئة بالماء مرة أخرى. صحيح أنني لم أسرف في الشراب،

ولكن حسناً. هذه الزجاجات الثلاث من ماء الشعير أشعرتني بقليل من الحماوة. لو تجوّلت فسيقودني المسير حتماً إلى إحدى الحانات، ولا أعرف ماذا سيكون صنيعي هذه المرة. ربما لم يكن هنالك مشكلة في ذلك لو أني أستطيع أن أغير اسم عائلتي. هذا ما قاله ضابط الدورية حينها أيضاً. ولكنني جادلته. كتب حينها بأنني: «أريتُه الجريدة وأشرت إلى الصور واحدة تلو الأخرى، وقلتُ: ليس هنالك ما تخشاه الرأس المقطوعة.» عدتُ إلى البيت بسيارة أجرة. واكتشفتُ بأنني كنت قد نسيت أن آخذ مفاتيح الباب معي. فتحتْ لي صاحبة البيت العجوز. هم أناس طيبون. أحد أولادها خارج البلاد. وذاك الآخر لم أره قط. أرتني صورته تلك الليلة. قالت: «إن أردتَ أن تشرب الشاي فقد حضّرتُها قبل قليل.» ثم أرتني الصورة. كانت صورته صغيرة بأبعاد ستة في أربعة، وكانت هنالك خالٌ سوداء بين حاجبيه. ثم قصّت عليّ ما حدث حينذاك. كان وجهه مألوفاً بالنسبة إليّ، وكأنني رأيته مسبقاً. قالت بأنها تريد أن تقوم بعمل بمراسم قراءة الروضة[5]. شعرتُ بالكثير من الاستغراب، فقد كنت أظن أن هذه الأمور لا تحظى باهتمام امرأة في بيتها تلفاز، وتخرج إلى الزقاق بوشاح بسيط، كما أن أحد أولادها خارج البلاد، ولا بدّ من أنه قد تزوج من امرأة أجنبية. وقد دعتني لحضور مجلس قراءة الروضة ذاك، وقالت: «سأخبرك في حينه.» كان المجلس ليلة أمس. بدلاً من أن يقدموا الشاي للحاضرين قدموا القهوة، وكان مجلس الرجال منفصلاً عن مجلس النساء، فكان الرجال في الفناء، والنسوة في إحدى الغرف. كانوا قد دعوا أربعة ملالي لإحياء المجلس. كان زوجها جالساً أمام الباب، صامتاً دون كلام. كان فقط يضرب على جبهته حين كان الملّا يستطرد في كلامه. كان الملّا الثاني يخطب حين نادته العجوز من الغرفة: سيدي! اقرأ روضة عليّ الأكبر من فضلك.» عندما أنشد الملا الروضة علا صوت بكائها. لماذا عليّ الأكبر؟ لم أفهم. الملا الثالث قرأ روضة حضرة العباس، دون مقدمة. بدأ بإنشاد المصيبة مباشرة دون مقدمة. سألني رجل كان يجلس في جواري: ماذا أنشد الملا الأول؟

قلتُ: تكلم في البداية عن وجوب وحدة الوجود ثم عن التقية، كما فسّر حديث المعصوم.

قال: وماذا عن الثاني؟

قلت: قرأ خطبة السيدة زينب، ثم تكلم عن الرأس المقطوعة وعصا الخيزران.

قصة

قال: وماذا سيفعل الثالث؟

قلت: لا أعرف.

قال: سيتكلم عن الإمام قاسم[6] دون شك.

معه حق. لقد أخبرتك. عندما كان الثالث يتكلم عن المصيبة قلت له: «كيف عرفتَ؟»

قال: أولستَ بجارهم؟

قلت: وما شأن ذلك؟

لم يُجبني. أتى ملا آخر، ولم أعرف لماذا. انفضّ المجلس من تلقاء نفسه، واتجهت خارجاً على الرغم من أنني كنت أعرف أنه ما كان يجب أن أخرج. ثم - أعتقد أنني أخبرتك بذلك- أتيت إلى البيت سيراً على الأقدام، ولكن دون أن أشرب العرق أو أذهب وأجلس في جوار جدول الماء. حين وصلت إلى البيت كانت الساعة قد قاربت الثامنة. تناولت حبتي دواء علّني أنام، حينها فكّرت في أن أشغل نفسي بقراءة شيء ما ريثما أغفو. تناولتُ الجريمة والعقاب. لم أتمكن من القراءة أيضاً على الرغم من كل محاولاتي، فكنت كلما قرأت بضعة أسطر أعي أنني نسيت الأسطر التي سبقتها. حينها جلستُ وبدأتُ بالتدخين. أعتقد أن الساعة كانت في العاشرة حينما سمعت صوت جرس الباب. أخفيتُ رأسي بالدّثار. كان ضوء غرفتي مطفأً. جربت أن أغفو حقاً. لقد ظننت حينها أن أحدهم جاء يطلبني مرة أخرى، وكان ما ظننته حقاً. لكن لم يكن يطلبني أنا. هذا ما قالته العجوز. أعتقد أنني غفوتُ بعد ذلك حقاً. لا أذكر الآن ما هو الحلم الذي كنت قد رأيته بالتحديد. لا أذكر سوى الصورة. كانت صورتي، وكانت في يدي. كان قياسها صغيراً بأبعاد ستة في أربعة، ولكن كأنهم غضّنوها بقبضاتهم، أو ربما أنا الذي كنت أجمعها في قبضتي وأغضّنها. كانت قد تكسرت وظهرت فيها خطوط في أماكن كثيرة، ولكن الخطوط كانت حمراء، بل كانت عروقاً حمراء. تماماً كما حدث حينما رأيت وجهي في مرآة الحمام، أقصد في المرة الأولى التي رعفت بها، ولهذا كنت أود لو تصبح الخطوط بيضاء، أو لو أني أستطيع أن أعاود إطباق راحة كفي وجمع الصورة في قبضتي كما كانت، ولكن لم يكن ذلك ممكناً. كانت الصورة تبدو وكأنها ملتصقة براحة يدي، وكانت أصابعي تشنجت بكامل انفراجها. كان فمي مفتوحاً في الصورة؛ مفتوحاً بالكامل، حتى إن إحدى أسناني كانت مفقودة أيضاً، ومكانها

كان خالياً. أعتقد أنني كنت أجلس في جوار جدول ماء أو نهر، ولكني لم أكن أرى إلا صفحة الماء؛ صفحة ساكنة وهادئة دون أمواج، وكان القمر ينعكس عليها كبيراً وأحمر ودون حراك، وكأنه رأس مقطوعة للتوّ ما تزال دماؤها تقطر منها. ولكن ماذا قلت؟ أو ماذا حدث بعد ذلك؟ هذا ما لم أعد أذكره. ولكن العجوز قالت: «كنتَ تصرخ». ربما صرختُ أو تكلمتُ حينما سمعت وقع أقدام. وقعٌ! نعم! كان تماماً كوقع أقدام زميلي في العمل عندما كان يتجول في المكتب ويلقي التحيّة ويصرخ. كنت أودّ لو أدير وجهي لئلا أُخدَع هذه المرة أيضاً، أو -على الأقل- لئلا أرى الصورة، ولكن لم يكن ذلك ممكناً. حتى إني لم أتمكن من إغلاق قبضة يدي. أخبرتُك بذلك. ثم تكلمتُ بعد ذلك، ولكن عمَّ؟ أخبرتك بأنني نسيت. حتى إنني صرخت كثيراً إلى درجة أن العجوز أتت لصراخي وأخذتْ تطرق الباب. قالت لي: ماذا حدث؟ هل هناك أحد في غرفتك؟

قلتُ: لا! صدقيني لا أحد هنا.

كنت متأكداً. كنت قد أغلقت مزلاج الباب. كل ليلة أفعل ذلك. قالت: «إذن لمن كنت تقول: أمن أجل طن من اللحم ودنيّن أو ثلاث من الويسكي تفعل هذا معي؟!

قلتُ: كنتُ أحلم يا سيدتي.

كانت تضع وشاحاً أسود، قالت: أسمعتَ بما حدث؟ لقد جاؤوا إليّ ليسألوني لماذا طلبتُ إنشاد روضة عليّ الأكبر؟

قلت: وما شأنهم؟

قالت: وما يُدريني؟ ثم سألني الرجل: «هل جاركِ الذي يسكن في الأعلى في بيته؟» فأجبتهم: «أعتقدُ أنه نائم، أتريدون أن أناديه؟»

فسألتُها: ألم أقل شيئاً آخر أثناء نومي؟

قالت: وكأنكَ كنتَ تصرخ «يعيش سعد بن زياد».

قلتُ: أخبرتُكِ بأنني كنتُ أحلم.

لماذا ابن زياد؟ حسناً. لو كنتُ قد قلت يعيش جفرسون أو فرانكلين أو حتى هتلر لكان الأمر مختلفاً. أنا نفسي لا أفهم ما يجري. ربما لو كان بيدي أن أجلس بهدوء وسكينة في مكان ما لما قلتُ ذلك. أو ربما لأنني كنت قد قلتُ بأنني أريد

أن أنضم إلى جماعة أو جيش، فكان مثلاً جيش الشام. أو ربما قلتُ ذلك من شدة خوفي من أن أعاود الرعاف مرة أخرى، أو ربما رعفت وقلت ما قلتُه وصرختُ لأنني تذكرتُ بأن الإمام زين العابدين كان يتذكر رأس أبي عبد الله المقطوعة كلما رأى خروفاً يُذبح وينفجر بالبكاء. عندما غادرتِ العجوز نهضتُ وغسلتُ يديّ ووجهي، ثم -لا أدري لماذا- توضأتُ. صدقني! بهذه البساطة. ولكني لم أصلِّ ثلاث ركعات؛ لم أتمكن. في سجود الركعة الثالثة اكتشفتُ أنه لا يمكن. لا أستطيع. هنا انحنيت على التربة الحسينية[7] وبكيتُ، ولكن بصمتٍ. فكرتُ في أني لو تمكنتُ من أداء صلاة المغرب أو من أن أتوب بين صلاتين لما رعفتُ مرة أخرى، أخبرتك بذلك. البعض هكذا. حتى عندما قرأت الآية: «إلّا تنصروه» إلى قوله تعالى: «إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا فأنزل الله سكينته عليه» عدة مرات لم أتمكن. عندها أيقنتُ بأنني لن أتمكن مطلقاً. بل إني صرتُ على يقين بأنني إن رعفتُ مرة أخرى فلن يتوقف رعافي إطلاقاً، كما حدث معي الآن، فقد بدأتُ أرعف مرة أخرى.

هوامش

(1) حديقة معروفة في إيران، والكلمة تعني: البساتين الأربعة.

(2) نوع من الطاولات القصيرة التي يوجد تحتها مدفأة، وتغطى بالملاءات، وهي قطعة من الأثاث في الثقافة الإيرانية، وتسمى: «كرسي»

(3) مسجّل قديم له شكل مخروطي، وتستخدم فيه إسطوانات وأقراص لسماع التسجيل.

(4) كتاب فارسي مشهور لسعدي الشيرازي، واسمه الفارسي «گلستان».

(5) قراءة الروضة من المظاهر المتصلة بحياة الفرس وأدبهم، والمقصود بالروضة كتاب «روضة الشهداء» التي ألفها حسين واعظ كاشفي، وهو كتاب يهدف إلى وعظ الناس ومخاطبة الجماهير والتأثير على مشاعرهم، لذا فقد توخى في عرضه للأحداث أن تكون قصصه مشوقة، وفي الأسلوب أن يكون مثيراً ملهباً للعواطف داعياً للبكاء.

(6) القاسم بن الحسن بن علي.

(7) طين مجفف بالشمس يؤخذ من أرض كربلاء، ويسجد عليه الشيعة في صلاتهم.

الربيع ووفاة سيميونوف

ناتاليا ميليوخينا

ترجمة: عياد عيد

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

عاش «سيميونوف» عمراً طويلاً على الأرض حتى ما عاد موقناً من لزوم فعل شيء مضن كهذا الفعل. لقد طعن في السن حتى ما عاد أي شيء فيه يؤلمه الآن خلافاً لقوانين الطب, وبدا الألم كأنه استنفد تحت وطأة السنين التي عاشها, واهتراً مثل معطف جلدي قصير وعتيق أكله العثّ. بيد أن العينين لا تريان بلا نظارات والساقان لا تمشيان بلا عكاز والمعدة لا تهضم الطعام بلا حبوب، ووحده القلب لم يحتج حتى اللحظة إلى الفاليدول والنتروغليسيرين.

قرأ «سيميونوف» في الصلوات الأرثوذوكسية عبارة «الجسد كثير المتاعب»، وحينما فكر بجسمه الضعيف والممتلئ بالتجاعيد الذي لا تزال الحياة تنبض فيه لسبب من الأسباب راح يردد في قرارة نفسه قائلاً: «الجسد، الجسد كثير المتاعب».

لو كان في إمكان المرء أن يغمض عينيه ببساطة ويأمر قلبه بأن يتوقف لتصرف «سيمونوف» على هذا النحو تحديداً على الأرجح، لكن تلك الكتلة العنيدة والمحبة للحياة في الصدر لم تنصع له، وبقيت تؤدي عملها الذي لا معنى له. عموماً، تكمن المسألة كلها في قوة الرغبة، فقد كان المسن موقناً في أعماق نفسه من أنه ما إن يفلت قوسِ إرادته المِشدود ويرغب في ذلك حقّاً حتى ينصاع قلبه ويتسمر في مكانه مثلما يفعل جندي تلقى أمر «استعد»، لينطلق سهم حياته مبتعداً إلى ما وراء الأفق إلى يدي خطيبة عجفاء.

ظهرت ثقوب منذ وقت قريب في حذائه الشتوي، وكان شهر شباط يقترب من نهايته، ولم يستطع «سيميونوف» على الإطلاق أن يقرر إن كان سيشتري حذاءً جديداً أم لا، فمع اقتراب الربيع قد يجد نفسه في الصندوق، ولن يكون للركض في المحلات حينئذ أي معنى، وستُهدر النقود عبثاً.

عاش «سيميونوف» في «فولوغدا» مع ابنه البكر غير المحبوب، والذي لم يرغب حتى في أن يولد. خاف حينذاك «سيميونوف» الفقير في شبابه من أنه لن يتمكن من إعالة امرأة مع طفل، فراح يقنع زوجته «ناستينا» (الراقدة الآن منذ زمن) بأن تجهض حملها، غير أنها لم تطعه ولم تحمِّل نفسها وزر خطيئة كهذه.

تعرف «سيميونوف» الفتي على خطيبته المقبلة في حفلة رقص، وكانت «ناستينا»، الغريرة والساذجة، قد أنهت حينذاك للتو الدراسة في المدرسة، أما هو فكان قد تسنى له ما يكفي من الوقت كي يختبر الصعاب. ترعرع «سيميونوف» في قرية من قرى ما بعد الحرب، وكدح حتى الفتاق في الصرة، وجاع حتى المغص في الأمعاء، وتغذى على البطاطا وحدها ممزوجة بصلصة العرق المالح، وبعد الجيش حمل على كاهله نير الكولخوز ثلاث سنوات وثلاثة أشهر، كما يحدث في الحكاية تماماً، فجمع ما يكفي من مال كي ينتقل إلى المدينة، وأما بعد فاندفع لينتسب إلى معهد البناء المتوسط. لم يرحل بل فر، ولم يتعلم بل نجا من مصيره الفلاحي، وما إن خف الحمل قليلاً حتى ظهر عنده فجأة هذا الابن، وهذا معناه أن عليه أن يكدح ليل نهار من جديد... نهاراً في المحاضرات، ومساءً في حفظ الدروس ظهراً عن قلب، وصباحاً في كسب النقود كعامل تنظيف في أفنية المنازل، وفي حمام المدينة في أيام العطل.

ولد «فوفكا» خلافاً لإرادة والده، وظل على هذا النحو مثل الغصة في الحلق، وكان أكثر ما أثار جنون «سيميونوف» هو أن بكره لم يسر على هدى سلالته، بل تبع عائلة «ناستينا» وانتسب إلى فئة مثقفي المدينة (كان حمو «سيميونوف» يُدرِّس التاريخ في المدرسة، أما حماته فعملت هناك أيضاً أمينة للمكتبة). تبدو سلالة «سيميونوف» جميعها كأنها منتقاة، فالرجال والنساء أقوياء البنية وطوال القامة وأجسادهم مكتنزة، أما «فوفكا» فنحيل وغير طويل القامة. نمت أنوف سلالة «سيميونوف» مثلما تنمو درنات البطاطا في سنة عجفاء، أي أنها متطاولة مع بعض الميلان، أما ما عند «فوفكا» فليس أنفاً بل دبوس ورق. أيدي آل «سيميونوف» مثل المجرفة، أما يدا «فوفكا» فمثل يدي نبيل من النبلاء.

راحت زوجته تصطحب «فوفكا» إلى دروس الرقص منذ كان في روضة الأطفال فأفسدت الشاب في نهاية المطاف، وكان «سيميونوف» يسب ويشتم صارخاً بأن هواية

كهذه ليست للرجل، غير أن «ناستينا» كانت عنيدة ومحبوبة حتى ارتجاف القلب. اختلف «سيميونوف» معها طبعاً، لكن ما نتج في المحصلة تلقائيّاً هو أنه كان طوال حياته يتنازل لها على نحو ما في كل ما يتعلق بـ«فوفكا»، أما في الأمور الأخرى، فكلا، وألف كلا! كلمة الرجل قانون، لكنْ ليس ثمة قانون بلا استثناءات، وكان «فوفكا» هو الاستثناء. نقلا ابنهما من حلقة الرقص إلى مسرح الأطفال الموسيقي، ثم أخذاه بعد أن أنهى المدرسة الابتدائية إلى مدرسة الرقص في مدينة «بيرم».

عاش الأب والابن منذ ولادة هذا الأخير في واقعين مختلفين، فكان «سيميونوف» الشاب في البداية يدرس ويعمل فيما كان بكره يخطو خطواته غير الثابتة في دهليز السكن الطلابي، وينطق كلماته الأولى. ثم صار «سيميونوف» مهندساً في شركة «سترويتريست»، أما «فوفكا» فكان يرقص مؤدياً أولى أدواره في مسرحيات الأطفال. أرسل «سيميونوف» بتوصية من لجنة المنطقة للدراسة في المعهد، وعين بعد ذلك مديراً لشركة «سترويتريست»، بينما كان «فوفكا» يعيش في مدينة «بيرم»، ثم سيبدأ الرجال في العمل يتباهون بأبنائهم، فابن أحدهم أزعر، وابن الآخر لاعب كرة قدم، وابن الثالث صياد سمك، فمن ابن «سيميونوف»؟ راقص باليه؟

حتى في أيام العطل القصيرة حينما كان يأتي إلى «فولوغدا» لزيارة أهله كان محرماً عليه أن يدفع أمامه كرة أو قرص هوكي، لأن «أرجل راقصي الباليه هي أداتهم المهمة» مثلما كانت «ناستينا» تقول. ثم سرعان ما ولد، يا لحسن الحظ، ابنهما الثاني «بوركا» الذي ترعرع فرعاً متيناً من جذر آل «سيميونوف»، فسارت الأمور معه على أتم ما يرام، وكانا يذهبان معاً إلى ملعب كرة القدم ويسافران لصيد السمك. لم يتحدث «سيميونوف» للرجال عن ابنه الأكبر، فترعرع «فوفكا» على هذا النحو تحت جناح أمه، وحينما انتسب إلى مدرسة الرقص كانت «ناستينا» تسافر إليه أحياناً في مدينة «بيرم»، أما «سيميونوف» فلم يزره قط.

كان يذكِّر ولده الأكبر في أيام العطلة قائلاً: «حذارِ يا «فوفكا». ستقضي حياتك كلها على سدة المسرح، ولن يتبقى عندك وقت لنفسك»، فيصمت «فوفكا»، ويمتنع عن المجادلة بصوت مسموع، لكنه لم يكن يوافق، ويكتفي بأن يزيد من استقامة ظهره السوي من غير ذلك والخالي من أي عيوب، وبأن يرفع ذقنه إلى أعلى. كان ذلك اعتراض الصمت الذي يفقد «سيميونوف» صوابه – الأفضل لو زعق الشاب، ولو تطاير الزبد من فمه مؤكداً على أنه يريد أن يرقص وسيظل يرقص، ومظهراً طبعه الرجولي، فما ينتج عن ذلك هو لعبة غبية بالصمت ممتدة أعواماً كثيرة.

حدث كل شيء كما قال الأب، فقد ظل «فوفكا» يقفز على المسرح في مدينة «بيرم»

حتى عمر الثلاثين، ثم حصل على تقاعد راقصي الباليه المبكر وصار يمارس التدريس. لم يتزوج، ولم يسأله «سيميونوف» أو «ناستينا» عن سبب ذلك. لم يرغب «سيميونوف» في التفكير كثيراً في ذلك الزواج الذي لم يحدث، فقد بدا ذلك مخيفاً له، لأنه كان على دراية بما يحدث لهم، أي لراقصي الباليه، عادةً...

ضعفت الأواصر الأسرية بين الأب والابن أكثر حينما فقدت الحلقة الرئيسية بينهما، ففي ليلة صيفية قائظة جدّاً توفت «ناستينا» تاركة زوجها باكراً بعد أزمة قلبية سببها الحر. كان القلب عندها ضعيفاً، وليس «سيميونوفيّاً». حزن «فوفكا» في أثناء الدفن حزناً مخيفاً، بلا دموع وبلا كلمات، حتى إن «سيميونوف» توجس لسبب من الأسباب من أن يصاب ابنه البكر مثل زوجته بأزمة قلبية في المدفن مباشرة، لا سيما أن الشمس كانت تغلي في ذلك اليوم الجنائزي مقاربة الأربعين. لكن الأمور انقضت كلها، وبعد أن رجع «فوفكا» إلى مدينة «بيرم» بعد الدفن ندرت اتصالاته بأبيه، فكان لا يفعل ذلك إلا لتهنئته بالعام الجديد أو بذكرى يوم ميلاده. بقي عند «سيميونوف» ابنه الأصغر «بوركا» الذي اختار درب أبيه فصار مهندساً وعمل في شركة «سترويتريست» نفسها وتزوج ليظهر الأحفاد بعد ذلك تباعاً.

عاد «فوفكا» فجأة بعد مضي حياة كاملة إلى «سيميونوف» في مدينته الأم «فولوغدا». لم يستطع التفاهم مع رئاسة المسرح حول أمر من الأمور، ولم يتمكن «سيميونوف» من فهم جوهر ذلك النزاع على الرغم من أن الابن حاول أن يشرح له، وعلى الرغم من أن الأب حاول بصدق أن يتعمق في صلب المشكلة مثلما يفرض عليه واجبه الأبوي، لكن عقل «سيميونوف» لم يكن قادراً بأي شكل من الأشكال على استيعاب تفاصيل الأحابيل الماكرة في عالم الباليه، على العكس من «ناستينا» التي كانت ستتبين الأمر لو كانت موجودة.

التحق الابن في العمل مدرساً في مدرسة للرقص. لم يكن يمتلك منزلاً خاصّاً به في «فولوغدا»، فشقته بقيت في مدينة «بيرم»، لذلك عاش مع أبيه في منزل العائلة المؤلف من ثلاث غرف. كان «سيميونوف» نفسه هو من رتَّب ذلك، وبدا قراره سديداً من وجهة النظر الفلاحية. صحيح أن العيش مع «بوركا» امتع لنفسه في سني شيخوخته تلك، لكن ثلاثة فتيان راحوا يترعرعون عند هذا الأخير (الحمد لله أن أسرته كثيرة الأطفال امتلكت شقة)، وهذا معناه أن العدالة تقتضي بأن تكون من نصيب «فوفكا» الذي ليس عنده أولاد رعاية أبيه المسن ما دام لم يبن لنفسه بيتاً ولم يلد ولداً، أما «بوركا» فليرع ذريته بسلام.

أخذ «فوفكا» على عاتقه الهموم المنزلية، فكان ينظف الأرض ويذهب إلى الصيدلية

والمستوصف من أجل والده... لم يكن «سيميونوف» يكلم ولده تقريباً إلا بكلمتين عن الطقس وعن زيادة المرتب التقاعدي، فبدت العلاقة بينهما أشبه بالعلاقة بين جارين مهذبين بينهما اتفاق غير معلن بألا يتدخل أحدهما في شؤون الآخر.

كان يأتي إلى «فوفكا» ضيوف أحياناً، ويبدؤون يتناقشون بصوت خافت حول أشياء غير مفهومة لـ«سيميونوف»، ويجلسون حتى منتصف الليل خلف المنضدة في المطبخ. كانوا يحتسون الشاي، ولم يجلبوا قط المشروبات الكحولية، وكان المسن يكتفي بإلقاء التحية على أصدقاء ولده لا أكثر.

ومع ذلك، كان «سيميونوف» يشعر بالوحشة وحيداً حينما يذهب «فوفكا» لتدريس الفتيان. تأخر الربيع هذا العام، وكان الصقيع لا يزال قائماً في آذار. أراد أن يخرج إلى الشارع، لكن أين يذهب في حذائه المثقوب؟ ثم جاء مرة نهار مشمس، فلم يستطع المسن الجلوس في المنزل، وانتعل حذاءه المثقوب، وارتدى سترة العمل القديمة، وحمل كيس القمامة وذهب ليخرجه، ولم يدرك إلا عند مدخل البناء أنه نسي في المنزل مفتاح باب الشقة وباب مدخل البناء، وقد انغلق البابان. لكن هاتفه الرقمي، الحمد لله، كان في جيبه. لقد تعلم استخدام «المحمول» منذ وقت قريب جداً وبعد لأي، فاتصل بـ«فوفكا»، لكن هذا الأخير كان في الحصة الدرسية على ما يبدو، ولم يجب هاتفه الرقمي.

بقي «سيميونوف» على هذا النحو واقفاً عند مستوعبات القمامة وهو يفكر بما عليه أن يفعل لاحقاً. اقترب من حاوية القمامة في تلك الأثناء شخص مسن وقصير القامة ومرتدياً سترة ملطخة ومنتعلاً حذاءً مثقوباً ضخماً لا يلائم مقاس قدميه، وكانت على رأسه قبعة عالية مشغولة يدويّاً، وتشبه قلنسوة من الوحل، وقد برقت من تحتها عينان بنيتا اللون وصغيرتان حتى يكاد المرء لا يميزهما تقريباً عن وجهه البني والذي بدا بسبب من ذلك كأنه ملوح بالشمس. جر الشخص وراءه زحافة وضع عليها كومة من الأكياس الوسخة.

أعلن حازماً بصوت أبح كأنه مزكوم أو كأنه تناول كحولاً: - ابتعد!

دهش «سيميونوف»: - لماذا تطردني؟

- حاوية القمامة هذه لي! ابحث لنفسك عن غيرها!

بدأ «سيميونوف» يبربر باستياء قائلاً: - لست متشرداً! لا أحتاج إلى حاويتك! – وكان مدركاً أن المتشرد عده مثله بسبب من الحذاء المثقوب والسترة القديمة...

- ثرثر أيضاً، ثرثر أيضاً! جميعكم يقول ذلك حينما يطردكم الأبناء من المنزل! وبعد

ذلك تبدؤون تتسللون إلى حاويات الآخرين وتستحوذون على علب الصفيح كلها. أقول لك: اغرب من هنا!

سأل «سميونوف» مذهولاً: - وهل طردك أبناؤك أنت أيضاً؟

قال المتشرد على نحو موارب: - كلا، الحياة هي التي طردتني من المنزل، - وراح ينتخب القمامة من غير أن يعير التفاتاً إلى «سيميونوف».

بقي «سيميونوف» واقفاً في مكانه مذهولاً من ذلك الجواب وهو يراقب المتشرد، أما المتشرد فكان يبحث بلا استعجال وبوقار الصياد القديم عن علب الجعة وعصير الليمون المصنوعة من الألمنيوم، ثم يدهسها بقدمه ويضعها في الكيس.

بدأ المتشرد ينصح المسن فجأة وقد أشفق عليه على ما بدا: - أرى جيداً أنك مستجد. إذا أردت أن تأكل فاذهب إلى السوبرماركت في شارع «غريتسين». ثمة هناك الكثير من البقايا، وهي تكفي الجميع، أما النوم فعند «تانيوخا» في «ديريفياشكا» في شارع «كوزلينسكي»، لكنها لا تسمح بالدخول مجاناً. احمل لها مشروب الزعرور أو خبزاً إن شئت.

أدرك «سيميونوف» ههنا من نبرة خفيفة تكاد لا تلحظ في كلام محدثه أن من يقف أمامه امرأة – نعم، لم يكن متشرداً، بل متشردة، وقد شعر بالسوء بسبب من ذلك الاكتشاف. نظر المسن إلى المتشردة مثلما ينظر طبيب إلى مريض لا أمل في شفائه، ومرضه معد في الوقت نفسه. أشفق عليها وأدرك كذلك أنه غير قادر على مساعدتها في شيء. أحس بالخوف من أن يجد نفسه في مكانها لأن ما يجري للناس هناك، في الشارع، أمر يجعل حتى النساء يتحولن إلى مخلوقات لا يمكن تحديد جنسها وعمرها ومظهرها، لكنها تتمكن مع ذلك من الحفاظ على نحو ما على قلوبها الأنثوية المشفقة.

هدأ «سيميونوف» من روعها مرة أخرى قائلاً: - كوني على يقين من أنني لست منافساً لك. أعيش مع ابني، وقد خرجت لأرمي القمامة فنسيت المفتاح وانغلق الباب.

استفسرت المتشردة من غير أن تكف عن التفتيش في القمامة: - ماذا يعمل ابنك؟

شرح لها المسن قائلاً: - راقص. يعلم الأطفال الرقص. إنه الآن في الحصة الدرسية على الأرجح، لذلك لا أستطيع الاتصال به.

قالت المرأة متأملة: - جميل على الأرجح.

سألها «سيميونوف» مندهشاً: - ما الجميل؟

- ابنك يرقص رقصاً جميلاً على الأرجح. الراقصون جميعهم وسيمون عموماً.

لم يعرف «سيميونوف» بماذا يجيبها. هل حقّاً رقص ابنه جميل؟ هل «فوفكا» وسيم حقّاً؟ لم يفكر المسن في ذلك قط، وشعر بشدة مفاجئة كيف بدأ الصقيع الربيعي الخفيف يتسلل عبر ثقوب حذائه. ضم المسن أصابع قدميه المتجمدة وراح يجرهما مبتعداً. أراد أن يدخل إلى محل البيع الصغير المحلي ليتدفأ، لكنه رأى عند المدخل الحارس الشاب في سترة العمل الزرقاء وهو يمج سيجارة في الهواء الطلق بنهم. بدا واضحاً أن الحارس يئن تحت وطأة الفراغ والملل، فما إن لحظ المسن حتى نظر بقسوة إلى حذائه البالي والمثقوب كأنه أصدر حكمه. انكمش «سيميونوف» على نفسه، وأدرك أنه لن يذهب إلى هذا المخاط مهما حصل. هل يعقل أنه سيسمح له وهو الإنسان المحترم والمدير السابق لشركة «ستروتريست» بأن يمنعه من دخول المحل؟! هل يعقل أنه سيدعه يحسبه متشرداً؟!

عاد «سيميونوف» إلى الفناء ووقف أمام مدخل بنائهم أملاً في أن يكون أحد جيرانه عائداً إلى بيته فيدخله إلى داخل المدخل على الأقل. كان في مقدوره طبعاً أن يتصل بنفسه بأحد ما في إحدى الشقق، لكن نفسه كانت عزيزة جدّاً في مثل هذه الأمور، ويكره أن يجد نفسه في مواقف غير مريحة، وقد جعله مجرد التفكير في أنه سوف يضطر إلى أن يشرح للجيران قصة المفتاح المنسي يرتجف على نحو أسوأ من ارتجافه برداً.

رن في تلك اللحظة جرس الهاتف المحمول، وتردد في السماعة صوت «فوفكا» القلق، فقد كانت تلك هي المرة الأولى في حياته التي يتصل فيها «سيميونوف» به من تلقاء نفسه، وأدرك من فوره أن في الأمر سوء: - ما الذي حصل يا أبتاه؟

شرح الموقف لابنه باقتضاب قائلاً: - ذهبت لألقي بالقمامة فانغلق الباب. إنني واقف الآن عند المدخل. هات لي المفتاح.

كان يتحدث مع «فوفكا» دائماً، ومنذ طفولته المبكرة، على هذا النحو بعبارات قصيرة ومجتزأة وبصرامة وعلى نحو لا يتعدى الموضوع المحدد.

سأله ابنه طالباً المزيد من الدقة: - أفي حذائك القديم؟

صاح «سيميونوف»: - في أي حذاء آخر تريدني أن أخرج؟!

وعده ابنه باقتضاب: - أنا قادم حالاً.

جاء «فوفكا» على جناح السرعة في سيارة تكسي، فأدخل أباه المنزل ودعك ظهره وصدره بالكحول، ثم سكب له كوباً من الشاي الثقيل والحلو، وجلب طستاً مليئاً بالماء الدافئ. أنزل «سيميونوف» قدميه في الماء، واجترع جرعة من الكوب، وتملكته الغبطة،

فهو الآن في شقته، وفي بيته الذي بناه بنفسه حينما كان لا يزال مهندساً، حتى قبل أن يصير مديراً لـ«سترويتريست»، وفي أريكته المحببة التي كان ينتظره بالقرب منها خفه المنزلي العزيز واللطيف والشبيه بقطة منفوشة الوبر والتواق إلى قدميه الشائختين، وخيل له أنه لم ير في ذلك اليوم على الإطلاق حاوية القمامة والمتشردة وحارس المحل...

جثا أمامه ابنه البكر الذي حافظ على قوامه بلا عيوب كالسابق على الرغم من تقدمه في العمر، كان كتفاه مفرودين على خط مستقيم مثالي تماماً. آه، نعم، «المتشردة» محقة، فـ«فوفكا» وسيم حقّاً. أدرك «سيميونوف» ببطء أن ابنه ليس في حاجة فعلاً إلى الكلمات كي يتحدث عن أمر ما، وأنه يحسن التعامل بلغة الحركات، فقد راح «فوفكا» الآن على سبيل المثال يفرك قدمي أبيه – بليفة الحمَّام القاسية أول الأمر ثم بمنشفة ناعمة مدفأة على مشعات التدفئة. لامست يداه الدافئتان والناعمتان والشبيهتان إلى حد كبير بيدي «ناستينا» جلده الشائخ والشبيه بالمشمع والمليء بالبقع البنية. كان ذلك تحديداً هو كلامه الموجه إلى أبيه، وكانت تلك هي المرة الأولى التي لم يستطع فيها «سيميونوف» أن يرد عليه بشيء.

قال المسن: - عنيد أنت. إما لأمك أو لي.

مسد على نحو أخرق رأس ولده وتلفظ بعباراته المجتزأة المعتادة قائلاً:

- صرت مسناً تماماً. حتى إنك تغسل لي قدمي... سامحني.

استدار «فوفكا» باتجاه غرفة الدخول كي لا يرى أبوه عينيه الرطبتين، وأومأ برأسه إلى الكيس الأبيض عند خزانة الأحذية:

- اشتريت لك حذاءً جديداً يا أبي، حتى قبل العام الجديد. لقد أخبرتك بذلك، لكنك لم تكن تستمع إليّ على الأرجح. لا أعرف في الواقع إن كان مقاسه ملائماً.

نهض «فوفكا» بخفة وبظهر مستقيم كالسابق، وذهب ليفرغ الطست من الماء المتسخ، وبدا كأنه راح يرقص في الدهليز. همهم «سيميونوف» متذمراً في سره: «أقام لي هنا خطوة ثنائية وهو يحمل الطست...»

نظر إلى المقتنى الجديد غير المفضوض بعد في الكيس الأبيض، وأدرك أن «فوفكا» قد تصرف بالضد مرة أخرى، وأن عليه الآن كرمى له أن يمد بعمره شتاءً آخر على الأقل. عليه ألا يسمح بأن يضيع الحذاء عبثاً، لذلك راح قلب الجسد ذي المتاعب الكثيرة ينبض بثبات مثل الساعة المحررة للوقت بسخاء وبلا قيد أو شرط مثلما يُحرَّرُ الخاطئون من ديونهم.

عدَّاء المسافات الطويلة
(٢ من ٢)

الكاتب الصيني: مالكينهو

ـ ترجمة: أ. 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.

في صباح اليوم التالي، كان كلّ شيء وكأنّه طلي بالذهب؛ المروج، الغابات، التلال، والبحيرات. آه ..! إنّه يوم الحبّ الذي لا يقدّر بثمن ..!! سار دوكار إلى مرج الغلال الخصبة وفرح الاحتفال. الرعاة الكبار والصغار يغنّون ويرقصون.. أتوا من أنحاء البلاد كافة، ليزيّنوا جمال الأرض الرائع.

بدأت المباريات، سباق الخيول، رمي النبال، المصارعة، وألعاب أخرى، حيث لا نهاية للحماس والتشجيع. كانت الأرض المعشبة بحراً من الفرح والمرح؛ كلّ حجرة، وكلّ ورقة من العشب، كلّ ذرة من الرمل، تبدوا كأنّها تبتسم. كان شيئاً جديداً بالنسبة للرعاة، لذلك راقبوه باهتمام، وزاد في ذلك، طبعاً، قدوم دوكار إلى المكان.

المباريات كلّها في ذالك اليوم، ستنتهي الآن.. صوت المنادي يعلن: بدأ سباق المسافات الطويلة، والإعلان يتحدّث عن انتصارات دوكار في المسابقات المحليّة والخارجية. كان دوكار يكره أن يمدحه أحد، وكما يقول المثل الشعبي المنغولي «الفتاة الحسناء لا تحبّ أي شيء، أكثر من الناس الذين يشكلون الأزهار في شعرها».

الإطراءات جعلت دوكار يغرق في الخجل حتى أذنيه، وكان يخشى أن يرفع رأسه، وهو يرى أنّ المثل القديم مستحسناً، بينما كان الرعاة يقول بعضهم لبعض: «لم يفقد دوكار آداب الرعاة».

دخل دوكار الميدان، وبدأ بالإحماء متجنّباً أية حركة يمكن أن تصطدم بالناس المحليين، كما وكأنّه غريب. رجع بجواده بخفّة إلى الوراء، حرّر ساقيه واستدار نصف دورة، ثمّ مشى إلى الخطّ الجانبي.

وكان الحشد يطلق الهتافات من أجل الأطفال، بينما مضى دوكار إلى السباق كخصم. فور وصول الفتيان إلى الميدان، لبسوا القمصان الصوفيّة الحمراء بلا أكمام، والسراويل البيضاء، وانتعلوا الأحذية البيضاء، فبدوا أنيقين ومتناسقين. تمعّن دوكار فيهم بإعجاب، وباهتمام كبير، تمنّى الجمهور حظّاً جيّداً للعدّائين المتسابقين. وكما هي الحال في الحفلات الرسميّة القديمة،

التي تقام عادة من أجل المتسابقين، كان كلّ فتى محاطاً بعدد من الرعاة، يغنّون له أهزوجة التشجيع والثناء.

كان الرعاة أيضاً إلى جانب دوكار، رفعوه إلى أعلى؛ وحالما أنهوا أغنية تهنئتهم، دفعوه إلى الميدان. وألقى دوكار والمتسابقون الصغار، أنظارهم بالتحيّة على الآخرين. وكان المتسابقون حالي عشرين فرداً، وكان صاحب الرأس الصغير، كعادته، أكثر حيوية من الجميع.

بحث دوكار عن كويميد، بينما كان الفتيان يتحدّثون بصوت عالٍ. كان كويميد بعيداً عن اللقاء الذي تمّ مؤخّراً، لذلك لم يره دوكار. فوشوش مثل عصفور الربيع، وانسحب صاحب الرأس الصغير، ومعه تسعة عشر، أو عشرين من الرفاق الفتيان، بينما خجل صاحب الخصر النحيل، ولم ينظر كعدّاء المسافات الطويلة. وعلى الرغم من أنّ دوكار لم يلتقِ هذا الصبي من قبل، فقدّر أنّ يجب أن يكون كويميد، تقدّم إليه وسأل: هل أنت كويميد؟

تحدّث صاحب الرأس الصغير، وقال بسرعة وحصافة: كلّنا ندعوه «دوكار الصغير». وضع دوكار ذراعه بلطف على كتف كويميد، وقال: أخبرني صاحب الرأس الصغير أنّ تستطيع الجري بسرعة الريح.

كان شعور كويميد مثل شعور دوكار، حين يمدحه إنسان، يحمرّ وجهه وأذناه، ولا يعرف ماذا يفعل، بيديه وقدميه. أحنى رأسه، ابتسم، ولمن من دون أن يتكلّم. وكعادته، ظلّ صمتاً طويلاً حتى تحدّث مع دوكار. ومع أنّهما التقيا أخيراً، لم يستطع أن يقول كلمة واحدة، ربمّا لأنّه كان مُثاراً جدّاً.

قال دوكار مشجّعاً: انظر ياكويميد إلى مجموع الجيران الذين أتوا اليوم، يمكنك أن ترى بينهم بعض العدّائين فعلاً. ودمدم كويميد معلناً القبول، وهو يعضّ على شفته السفلى، وهذا ما عبرّ لدوكار بأكثر من مائة كلمة، إذ كانت هناك قوّة وخلفها تصميم أكيد.

دعا المنادي المتسابقين كي يأخذوا أماكنهم؛ اصطفّ دوكار والعشرون الآخرون على خطّ البداية. نظر دوكار إلى كويميد، حيث كان الصبي يقف

في الطرف الأخير، وهو خائف من يراه أحد. لكنّ المتسابق الأخير هو الذي سيبدأ حين يطلق صوت البندقيّة.

لم تكن هناك مسافة معيارية للسباق، وإنّما الوصول إلى شجرة المحبّين. فمن يلمسها أولاً ويعد، يكن هو الرابح. فاعتقد دوكار أنّ المسافة أقلّ من عشرة كيلو مترات، ذهاباً وإياباً.

حلما غادر المتسابقون الميدان، تلاشت هتافات الجمهور، وبدأت صعوبة الجري الطويل. كان السباق نظاميّاً، وقاسياً جدّاً، وكان أحد المتسابقين ندّاً لدوكار الذي نظّم سرعته في كلّ مرحلة.

كان خطوات الفتيان في البداية واسعة جدّاً، وركض دوكار ثماني خطوات أو تسع، وهو يعرف أنّهم لم يستطيعوا الاستمرار في ذلك مدّة طويلة، لذلك لم يسرع ليتجاوزهم. وبالتأكيد، سيبدؤون بالتوزّع بعد أن يقطعوا نحو ألف متر.

استمرّ دوكار، وكان المتسابق السابع إلى الوراء، حتى أنّ صاحب الرأس الصغير كان يتقدّمه. زاد دوكار من سرعة خطواته واجتاز الصبي الصغير الذي كان يبدو متاخراً بنفسه، لأنّه كان يركض في مقدّمة الفريق. حالما اجتاز دوكار الصبي ذا الشعر الأحمر، لوّح له بيده مشجّعاً، لكن الصبي لم يكترث لأنّه لم يعد يملك القدرة على المتابعة أكثر من ذلك، فتركه دوكار خلفه.

لم يجد الفتيان الذين في المقدّمة أي مجال للتراخي، وكان كويميد أولهم، وكان فعلاً يركض مثل الريح. إنّها القوّة التي وفّر بها القوّة لساقيه، من دون أن يمرجح ذراعيه، وهذا ما أعطى حركاته جهداً عالياً، إلى حدّ ما.

تراءت لدوكار الظروف القديمة، وجلبت له أمواجاً من الذكريات؛ هذا الميدان المعشب، هذه الممرّات الكثيرة، كم داستها قدماه وهو يجري في السنوات الخمس عشرة الماضية، وهو يسوق الحيوانات في تلك الأيام المليئة بالدم والدموع.. لم يصدّق أنّه منذ تلك السنوات الخمس عشرة، عاد إلى السباق عبر العشب ذاته، ولكن في ظروف مختلفة جدّاً.

فجأة، تجاوزه رفيق صغير من الخلف، نظر دوكار إلى الأمام حيث يتجاوزه

الفتيان في المقدّمة، بما لا يقلّ عن خمسين متراً. أصبح وكأنّه يغوص في ذكرياته، حتى إنّه أبطا في خطواته. ضبط نفسه، ولم يشأ أن يترك المتقدّمين أكثر بعداً، لذلك تابع الجري بإيقاع ثابت.

لمّا كانوا على بعد نحو خمسمائة متر، من شجرة المحبّين، بدأ الفتيان المتقدّمون يزيدون من سرعتهم، لأنّهم رغبوا في زيادة تقدّمهم قبل أن ينتهي النص الأوّل من السباق. تجمّعوا كالعنقودين نظّموا أنفسهم تماماً مع كويميد، فعلى الرغم من انّ المنافسة وديّة، فقد أخذها الفتيان بجدّية تامة، إذ بدوا وكأنّهم يضعون خطّة إستراتيجيّة بعناية فائقة.

تذكّر دوكار ما قال له جيرانه: كويميد الصغير يمتلك عقولاً في رأسه، فقرّر أن يختبر ثبات قوّة الفتيان في الجري. زاد من سرعته، أدركهم خطوة بعد خطوة، وحالاً قصّر المسافة بينه وبينهم. عندما جدّ المتقدّمون في خطواتهم السريعة، انطلقوا مثل الأرانب المذعور، وصلوا إلى النهاية، وظلّ كويميد هادئاً ونبّههم: خذوا الأمور ببساطة.. خذوها ببساطة..!

حالما اقتربوا من شجرة المحبّين، ومعهم دوكار، كأنّهم نسوا أن نصف السباق ما يزال أمامهم، فالكلّ كان يسعى إلى القيادة، وكانت المنافسة حامية جدّاً.

كان كويميد أوّل من وصل إلى شجرة المحبّين، وتبعه على التوالي عدد من الرفاق الصغار. كان دوكار الخامس بين المتقدّمين، ومن دون توقّف تبعهم. لم يعطه المتقدّمون إنشاً للتقدم، وحافظوا على أماكنهم على مسافة أربعمائة متر أو خمسمائة. ومن بعدها ضعف العديد من الفتيان أمام ضغط متسابق محنّك، وبدأوا يتراجعون خطوة ثم خطوتين، حتى صاروا خلف القائد على بعد مسافة لا بأس بها، فاجتازهم دوكار بسهولة، ولم يبق أمامه سوى كويميد. فلم يظهر على المتسابق الأصغر سنّاً أي أثر للتعب، بل كانت خطواته الواسعة أكثر سرعة ورصانة.

لم يصرف دوكار في ذلك الجري، سوى القليل من قدرته، وحفاظاً على

هذه القدرة للصدمة الأخيرة، لم يحاول أن يلحق بكويميد، بل أبطأ كثيراً في خطواته واحتفظ بحوالي عشرين إلى ثلاثين متراً بينهما. لكنّ كويميد قرّر أن يزعج دوكار، ليس ببطء سرعته، وإنّما بزيادة هذه السرعة. وقبل أن يبتعد عن دوكار، تركه وراءه على بعد خمسين متراً. كان دوكار متأكّداً من أنّ كويميد لم يستطع أن يحافظ على سرعته، لذلك لم يحاول أن يضيّق المسافة بينهما.

تابع كويميد من دون رضوخ، ودوكار خلفه الآن على بعد مائتي متر. قطعا حوالي سبعمائة متر، وما يزال كويميد مثابراً، وحتى إن لم يستطع أن يتلقّى الصدمة عند النهاية، فهو يجري سبعة آلف متر بهذه السرعة التي اقتنع بها. أمّا دوكار، فبدا معجباً بتحمّل الفتى وسرعته. فسنوات الخبرة، علّمت دوكار أنّ التحمّل هو عنصر أساسي في السباق. وبتركيز طاقاته، وسّع خطواته، وبسرعة قصّر المسافة بينه وبين الفتيان، لكنّه دفع الثمن غالياً عن كلّ خطوة، حيث كان وراء كويميد بخمسين متراً، فكان مهاجماً من أكثر المتسابقين منافسة وتعباً. وبذلك كان دوكار أكثر تقدّماً.

نظر دوكار إلى كويميد: كم هو جريء هذا الصبيّ؟! لم يتباطأ دوكار في خطواته، كانت في ذهنه فكرة واحدة فحب، الحق به.. الحق به..!. اندفع العدّاء المخضرم كالريح، وأسرع المتسابق الصغير كالبرق. وللحقيقة، لم يذعن دوكار للخصم كما كان اليوم. إذ كان كتلميذ متدرّب فشلت خطّته بكاملها. كان يسرع أو يبطىء معتمداً على إيقاع الرفاق الآخرين، لكنّه لم يمتلك الآن الوقت للتفكير بعدد الأمتار. وتمسّك بفكرة واحدة: «لا تراجع».

الأرض الجميلة تبدو مشوّشة عبر مسافة السباق. وهذا يعني أنّهم يدخلون فسحة الميدان، وفي هذه اللحظة، لم يستطع البطل أن يتجاوز المسافة، ربّما لأنّ الرياضي الجديد سيغلبه الآن، وقد يكون ممكناً بالنظر إلى المعطيات الموجودة.

حاول دوكار أن يحافظ على الوضع، فبدأ هجومه الأخير وهو ما يزال يبعد عن خطّ النهاية، أكثر من ألف متر، واستعاد كويميد شجاعته فوراً.

وعلى الرغم من أنّ المسافة ضاقت جدّاً بينهما، فلم يغيّر دوكار كثيراً في خطواته، لأنّه بدّد كثيراً من قوّته في حماسه. الآن وفي هذه الأزمة الحرجة، لم يعُد لديه الاحتياطي اللازم لاستدعائه، فقد كان متعباً بوضوح. ومع بقاء خمسمائة متر ليقطعها كويميد، فما يزال دوكار خلفه على بعد عشرين متراً. لكنّه استطاع أن يسمع هتافات الجمهور، الموجود في فسحة الميدان.

تعب، ثقل كصخرة حملها الريح إلى جانب الطريق، تضغط على جسده. كيف سيجتاز هذه المسافة غير الطويلة، وهي بطول عشرين متراً؟ لا فكرة لديه، والعبرو من السباقات الماضية. ففي مثل هذه الظروف، هناك احتمال واحد من عشرة احتمالات، يستطيع أن يربحه. الهزيمة مزعجة لبطل واجه فرصاً عديدة من السباق في حياته. لكنّ الهزيمة تعني شيئاً مهمّا، فهي تساعد العديد من الفتية الحديثين على أن يصبحوا أبطالاً جيّدين، ومن أفضل الأبطال. لقد أضاع دوكار فرصاً عديدة، ولكنّه الآن يشعر بأنّ عليه أن يربح، فليس لديه خيار آخر. ويعرف أنّ الانفعال الشديد في المنافسة الأولى يصنع البطل الجديد. أمّا كويميد، فكان عدّاء متألّقاً بلا منازع، والمستقبل مشرق أمامه. فإذا أحرز البطولة الأولى في هذا السباق، فسيكون النصر سهلاً جدّاً، وسيؤثّر عليه في منافسات لاحقة.

يبدو أنّ هذه الفكرة حقنت دوكار بقوّة خارقة، تركّزت في ذهنه على أمر واحد «كرمى لخاطره، سأعمل على تحجيمه». وليؤكّد ذلك، اندفع إلى الأمام وكأنّه جهّز بزوجين جديدين من الأرجل؛ ومتراً بعد آخر، جعلته القوّة التي ولدت في قلبه، يقضى على المسافة بينه وبين كويميد.

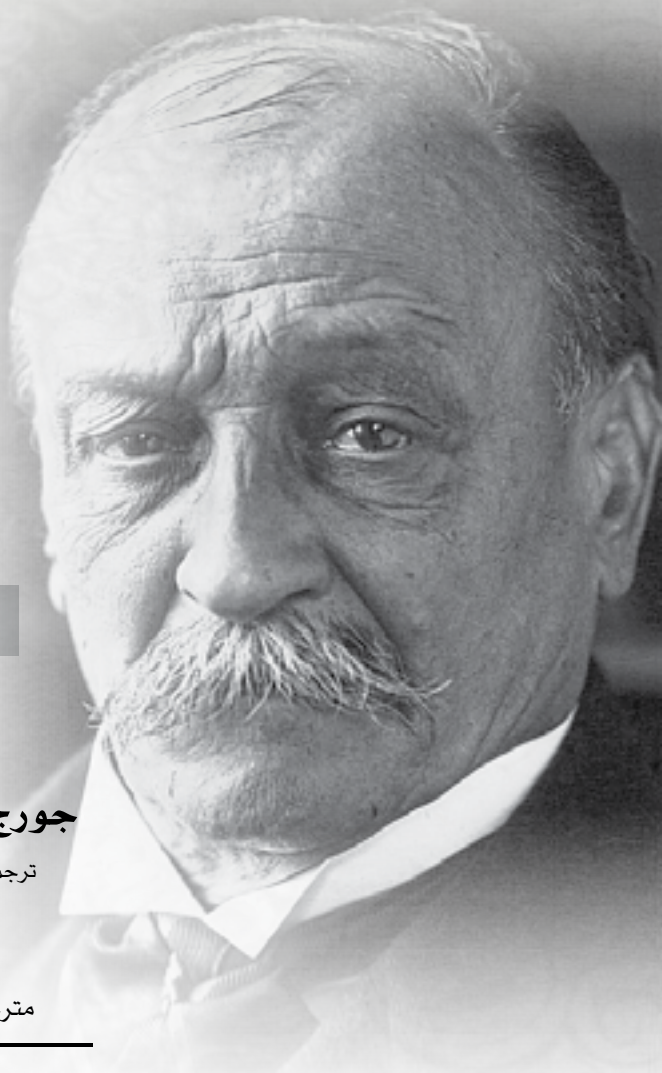
قلّص دوكار المسافة بينه وبين كويميد، صار يتقدّمه متراً، مترين، ثلاثة.. حالما عبر دوكار خطّ النهاية، كان قد اجتاز عشرة أمتار تماماً في المقدّمة. وفي اللحظة الأخيرة، أسرع كويميد وعبر أيضاً. ركض إلى دوكار وهنّأه وهو يلهث: لقد عدوت في الشوط الأخير بشكل رائع، يا رفيقي دوكار ...وأمسك بآخر كلمات المديح التي كانت على طرف لسانه.

قصة

ابتسم دوكار فقط، وأثنى على كويميد بصورة غير مباشرة: أنا لم أصنع مثل هذا الهجوم، إذا كان هذا اللقاء معيّراً بتوقيت، فمن الممكن أن أحطّم الرقم العالمي للمرّة الرابعة. احتضن كويميد الصغير بين يديه بحرارة. عانقه بكل عواطفه؛ تلألأت دمعتان في زاويتي عيني البطل المخضرم. فمن يعرف فيما إذا كانتا قطرات من العرق، أم من دموع الفرح ...!!

بياجينغ، 2 آب، 1961

ملاحظة: اللي: وحدة صينية لقياس المسافات، ويساوي ثلث الميل.



سلام في البيت

ملهاة من فصل واحد

جورج كورتلين Georges Courteline

ترجمها عن الفرنسيّة: فرجينيا فيرنون وفرانك فيرنون

ترجمة: حسين سنبلي

مترجم من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

جورج كورتلين (1858-1929): كاتبٌ ومسرحيٌّ فرنسيٌّ، تُعدُّ أعماله الفكاهية شرحاً اجتماعياً رائعاً للطبقات الوسطى والدنيا في أواخر القرن التاسع عشر.

حاول أبوه الفكاهي جول موينو ثني ابنه عن متابعة مهنة الأدب، فأجبر كورتلين على الخدمة في سلاح الفرسان، ثمَّ العمل في مكاتب وزارة الداخلية، وكان لا يحضر إلَّا نادراً. وقدَّم منذ عام 1891 هزليات (farces) إلى المسارح الباريسية الرائدة حينذاك، بما في ذلك مسرح أندريه أنطوان André Antoine، وتمكَّن بعد عام 1894 من تكريس وقته بالكامل للأدب.

قدَّم إلى المسرح العديد من المسرحيات، أبرزها المهزلة: Boubouroche (1893)، و(La Paix chez soi 1903) وهي الَّتي بين أيدينا، وLa Conversion d'Alceste (1905).

صوَّر كورتلين في أعماله عصره صوراً دقيقةً؛ فقد صوَّر الحياة في الثكنة، والمكتب، والطبقة الوسطى ووصف ذلك كلّه بذكاء ودقة، مع أن روح الدعابة القوية الَّتي تمتع بها أخفت مرارة في نفسه. امتلك كورتلين موهبة خلق شخصيات بشرية حقيقية، مثل: بوبوروش Boubouroche الساذج، وأدت موهبته في الكوميديا ذات الدلالات المأساوية إلى مقارناته مع موليير، لكن أخلاق الفئات الاجتماعية التي تسكن مسرحياته ومشاكلها: موظفو الخدمة المدنية، والضباط، والقضاة، والبوَّاب يبدو الآن قديماً إلى حد ما.

أشخَاصُ المسرَحِيَّة

ترييل (مؤلِّف)	Trielle
ڤالنتاين (زوجته)	Valentine

باريس 1903. مكتب المؤلّف. بابٌ في المؤخرة، وآخر عن اليمين، أمّا عن اليسار وعلى الجدار فنافذةٌ كبيرةٌ، وعلى الجدار صورٌ، ولوحاتٌ، ومعلّقاتٌ، وفي منتصف المكتب طاولةٌ عليها صحفٌ. وفي المسرح ومقابل الجدار الأيسر مكتبٌ مرتفعٌ مثل الَّذي يستخدمه المؤلفون الَّذين اعتادوا الكتابة وقوفاً.

يقف ترييل أمام مكتبه وحيداً عندما تُرفع السِّتارة، وهو يَعدُّ الأسطر الَّتي كتبها منذ لحظات.

تريبل: 274، 276، 278، 280، إلى 285. ثلاثون سطراً آخر! ما يقارب عشرين فقرةً؛ خليطاً من المواقف المحرجة والإثارة حتَّى أنتهي. وإنْ لم يرضَ القارئ بعد ذلك فتباً له! يا له من عمل! (يغمس قلمه في دواة الحبر، ومن ثمّ يقعد ليكتب ثانيةً، فيتنهد، ويتمطَّط، ويتثاءب بشدةٍ). أشعر بالملل! تشجَّع أيُّها الشيَّخ! وابتلع حباتكَ! (فيعزم على العمل، ويشرع يكرّر الكلمات وهو يكتبها).

"وفي أثناء ذلك، ومع أنَّ ساعة القديس سيڤرين العتيقة أعلنت في سكون الليل الثالثة، وبثلاث دقَّات طويلةٍ...»، (يقاطع نفسه) السَّاعة الثالثة وبثلاث دقّاتٍ طويلةٍ.. يا له من عمل! (فيقطّب، ويهزّ كتفيه ومن ثمَّ يتابع) «وتابع الشَّيخ مشيته الوئيدة جيئةً وذهاباً. وكان يتزمَّل من قمّة رأسه إلى أخمص قدميه بمعطفٍ داكن، والدموع تنهمر من عينيه، فتخضِّب لحيته البيضاء». (يقاطع نفسه) يا لهذه الحرفة المرهقة! (يتابع) «دمدم قائلاً: يا للعار! يا للعار الَّذي أحرق صدري فتأثَّر شرفي بعد عشرين سنة..."، (يقاطع نفسه) أبله معتوهٌ! (يتابع)، «ماذا؟ هل سأحمل إذن وزر هذا الذّل وتلك الوضاعة إلى أبد الآبدين؟ هل سأستشعر إذن بدماء جرحي تقطر قطرةً قطرةً إلى أنْ أصل إلى حافة القبر؟»، (يقاطع نفسه) هذه القصة القصيرة سخيفةً تافهةً، ولا يعادل سخفها وتفاهتها غير القارئ الَّذي سيعجب بها. (يتابع): «بدأ الثَّلج يتساقط...»، (يسمع طرقاتٍ على الباب الأيمن)، وهذه هي زوجتي! (يضع قلمه، ويتزايد الطرَّقُ على الباب)، دقيقةً واحدةً لو سمحتِ! حسبكِ! (يقصد الباب ويفتحه).

(تدخل ڤالنتاين).

ڤالنتاين: أنتَ غامضٌ جدّاً. ما الَّذي تفعله؟ أتصنع عملةً مزيفةً؟

تريبل: لا، على الإطلاق، كنتُ أقفلتُ عليَّ الباب حتَّى أتابع عملي فلا يقاطعني أحد.. تفضّلي!!

ڤالنتاين: (تدخل) أغلق الباب بسرعة حتىَّ لا يهرب إلهامكَ!

تريبل: تقولين دائماً أشياء ظريفة!

ڤالنتاين: لم أسمع بأحدٍ يعظِّم نفسه ويكبرها مثلكَ أنت! تحبس نفسكَ هنا وكأنَّكَ جوهرة نفيسة. أعتقد أنَّكَ تضغط على نفسك.

تريبل: كفاكِ سخفاً!

ڤالنتاين: على كلّ حالٍ، لستُ سخيفةً فأقارن نفسي باللورد بايرون. أمَّا أنتَ، فأجل! هيه! غلبتكَ!! (تغمزه).

تريبل: لا تقسي عليَّ هكذا يا ڤالنتاين! فما الَّذي دفعكِ لتقولي إنني أقارن نفسي باللورد بايرون؟ فقد كنتُ أشرح لكِ أنَّ عملي... (تنفجر ڤالنتاين ضاحكةً عند سماعها كلمة عمل) الأفضل لكِ ألَّا تضحكي! إنْ ظننتِ أنني أقوم بهذا حبّاً فيه فأنتِ مخطئة.

ڤالنتاين: وإن كنتَ تظن أنكَ تفعل ذلك لأن الآخرين يحبّونه، فما تزال مخطئاً!

تريبل: ما هي المتعة الَّتي تشعرين بها عندما تقسين عليَّ؟ أمْ أنَّك تقصدين ذلك؟ حسناً، سنرى من منّا سيضحك أخيراً!! (تندهش ڤالنتاين، وتنظر إليه) صبراً يا حلوتي! صبراً!

ڤالنتاين: ماذا؟

تريبل: صبراً!.. أقول لكِ إنَّ السَّاعة تقترب..

ڤالنتاين: أتعرف بماذا تذكرني؟

تريبل: بغزالٍ صغيرٍ!!

ڤالنتاين: يا للروعة! يا لكَ من قارئٍ للأفكار!!

تريبل: أجل، صدقتِ! نحن كذلك.. فكلما ترين نحن من يُقال عنهم كتَّاب رخيصون، ولكن الأفضل لنا ألَّا نمضي في هذا الجدال! لنتحدث بجدية.. أتريدين أنْ تحادثيني؟

ڤالنتاين: ربما. إلَّا إن كنتُ أتيتُ هنا لأستمتع برفقتكَ، وألملمَ الجواهر الَّتي تصدر من بين شفتيكَ.

تريبل: آهٍ! لا! لن تفعلي!!.. فماذا تريدين إذن؟

ڤالنتاين: المال!!

تريبل: ألم يتبقَ أيّ شيءٍ منه؟

ڤالنتاين: يا له من سؤالٍ ظريفٍ؟ لا! لم يتبقَ منه شيء، فاليوم هو الأول من تشرين الأول.

تريبل: حقاً!!

ڤالنتاين: أقول لم يبقَ منه شيء.. فلو كان المال بحوزتي لقلتَ لي من أين حصلتُ عليه، فهل تظن أنني أستيقظ ليلاً واسرقه من جيبك!؟

تريبل: يا الله!! من ذكر السرقة!؟ ما هو صنف الشجار الَّذي تريدينه الآن؟ فأنا لا أعرف البتة!! أنا أعطيكِ في أول الشهر المال اللازم، فتمضي الأيام بسرعةٍ وينفد المال، فإن انتهى الشهر فيجب أن تنتهي الأموال، وهذا كل ما في الأمر..

ڤالنتاين: طيب، ادفع ما هو ملكي، وأبقِ كلماتكَ الرنَّانة لرواياتكَ، فهي تحتاج إليها أكثر مني!! (تغمزه).

تريبل: صبراً!!

ڤالنتاين: ماذا!؟

تريبل: الساعة تقترب، ولعلَّها أقرب ممَّا أظن!!

ڤالنتاين: أتعرف مشاعري الآن!؟

تريبل: تشعرين بالحرارة!؟

ڤالنتاين: يا للعجب! يجب أن تعمل قارئاً للأفكار!!

تريبل: سأفكر في هذا الأمر حين أهرم! وسنصفي حساباتنا في أثناء ذلك.. (يذهب إلى الطاولة، ويفتح درجاً، ويُخرج منه نقوداً) كم قلتِ أنكِ تريدين؟

ڤالنتاين: ثمانمائة فرنك، وأنتَ تعرف هذا!

تريبل: ثمانمائة... (ويشرع يعدُّ النقود) واحد، اثنان، ثلاثة...

ڤالنتاين: ماذا بخصوص الأجرة!؟

تريبل: سأدفع الأجرة وحدها... أربعة، خمسة، ستة... سأعطيكِ البقية فكَّة!

ڤالنتاين: لا بأس!

مسرح

تريبل: سيكون ذلك أسهل لكِ. (يُخرج من محفظته بعض القطع النقدية المعدنية، ويضع الواحدة منها فوق الأخرى على الطاولة) وخمسون، ستمائة وخمسون.. تفضلي!!

ڤالنتاين: (باندهاش) ما معنى هذا!؟

تريبل: هذا مالكِ!

ڤالنتاين: أيُّ مال!؟

تريبل: مالكِ لهذا الشهر..

ڤالنتاين: ولكنه ليس كاملاً!!

تريبل: ماذا تقصدين؟

ڤالنتاين: لا! ليس كاملاً!!

تريبل: بلى!

ڤالنتاين: لا! ليس كاملاً!! أجننتَ!؟ المال ناقص!!

تريبل: ثمَّة فرق! مائة وخمسون!!

ڤالنتاين: إذاً!؟

تريبل: إذاً ماذا!؟

ڤالنتاين: أعطني الفرق!!

تريبل: آهٍ! لا!!

ڤالنتاين: ولِمَ!؟

تريبل: لأنكِ تدينين بالمبلغ لي..

ڤالنتاين: أنا!؟

تريبل: أجل!

ڤالنتاين: عمَّا تتحدث بحق الله!؟ لم أقترض منكَ أيّ مال.. ثمَّ أنني لم أنغِّص عليكَ حياتكَ مقدماً؛ فأنا سيدة بيتٍ محترمةٍ، أحسن التدبير والتنظيم، وهذا ما أدركتُه بعد خمس سنواتٍ من زواجنا!!

تريبل: كفاكِ لفّاً ودوراناً!! فنحن لا نناقض خصالكِ الحميدة الفريدة؛ بل نناقش هفواتكِ، وهي كثيرة للأسف!! فلا يمكنكِ استحماري! ماذا عن غرامتكِ المائة والخمسين فرنكاً!؟

ڤالنتاين: هل أحادث مجنوناً!؟ أي غرامة!؟

تريل: غرامةٌ سأغرمكِ بها آسفاً عقوبةً لكِ على أسلوبكِ في الكلام، وعلى تطاولكِ، وشكاستكِ، و... الخ، الخ. (تدهش ڤالنتاين في صمتٍ) ألا تفهمين!؟

ڤالنتاين: لم أفهم شيئاً!

تريل: سأشرح لكِ الأمر، وهذا سينعش لكِ ذاكرتكِ.. (يُخرج من جيبه دفتر ملاحظات صغير ويبدأ بالقراءة). "الأول من أيلول.. جادلت السيدة المدعو سكوير تريل بخصوص سؤال لا تعرف عنه شيئاً، ومع أنها اقتنعت بأنها مخطئة، غير أنها ما تزال متمسكة برأيها، لتُظهر له أنها على حق مع أنها على باطل، ومجموع الغرامة يكون: ثلاثة فرنكات وخمس وثمانون سنتيماً".

ڤالنتاين: من؟ ماذا؟ أعد ما قلت!!

تريل: "الثاني من أيلول.. لمَّا عبرَّ المدعو سكوير تريل عن رغبته بمشاركتها الغداء في وقتٍ أبكر بربع ساعة عن موعد الغداء المحدد، قدَّمت السيدة الغداء له بعد ساعةٍ من ذلك الوقت. فلمَّا عبرَّ المدعو سكوير تريل عن امتعاضه ممَّا حصل قالت له: "إن لم يعجبك ذلك اذهب وتغدى حيث تشاء!!"، والغرامة: سبعة فرنكات وستون سنتيماً".

ڤالنتاين: طيب!! أنا...

تريل: "الثالث من أيلول.. لتنغيص حياة المدعو سكوير تريل وجعلها بؤساً وشقاءً؛ لأنه رفض شراء مصباح زجاجي لها، ومصنوعة معدنية مقلَّدة؛ لأنه عدَّ ذلك لا نفع له ولا فائدة ومكلفة... الغرامة تكون: خمسة وعشرون جنيهاً"، "الرابع من أيلول.. لأنها قالت للمدعو سكوير ترليّ، والَّذي عبرَّ عن ندمه لقوله إن مرق اللحم غداء غير كافٍ: "أنتَ تقول دائماً هكذا!"، تصبح الغرامة: فرنكاً واحداً وخمسة وأربعون سنتيماً، "أمَّا في الخامس من أيلول فلقولها له: "أتذكر الوقت الَّذي سامحتكَ فيه لقدومكَ إلى المنزل في السابعة صباحاً!؟"، وتكون الغرامة: واحد وسبعون فرنكاً".

ڤالنتاين: (تشعر بضيق صدرٍ كبيرٍ) كم!؟

تريل: واحداً وسبعين فرنكاً.

ڤالنتاين: قليلٌ، أليس كذلك؟

تريل: عندما تسامحين شخصاً فيجب ألَّا تذكرينه دائماً بفضلكِ عليه وتمنينه.. ثمَّ عن ماذا تسامحيني؟ شرحتُ لكِ ألف مرةٍ أن القطار الأخير فاتني!!

ڤالنتاين: عندي حاسة أنثوية، فهل تظن أنني أصدقك؟!

تريل: أنتِ تصدقين ما تشائين!! فإن سامحتني، فتذلينني بكرمكِ الزائد وعطفكِ الكبير.. الأمر مردود عليكِ!! كنتُ أفضِّل أن تغضبي مني لا أن أصبح ضحيةً لحقدكِ! كنتُ أفضل ذلك على أن أصبح مديناً لكِ طول حياتي.. غلبتكِ!! (يغمز بعين) سأتابع: السادس من أيلول.. تفاجأ المدعو سكوير تريل بأنها فكَّكت المصباح المُعلَّق في الردهة، وإجبار المدعو سكوير على شراء المصنوعة المعدنية المقلَّدة ومصباحاً زجاجياً ملوناً.. الغرامة: أربع فرنكات وعشرون سنتيماً، وفي السابع من...".

ڤالنتاين: هل سيطول الحديث في هذا!؟

تريل: في ماذا؟ نظام الغرامات!؟ ما دمتِ ترفضين التعامل معي باحترامٍ كما أعاملكِ، وهذا مطلبي..

ڤالنتاين: التعامل؟

تريل: أجل!

ڤالنتاين: هذا أمرٌ مضحكٌ جداً!!

تريل: تماماً. منذ خمس سنوات وأنا أُجبر نفسي على وضع أعذارٍ لكِ ولظلمكِ، وأن أجعل أهم واجباتي أن أحرص على تنفيذ رغباتكِ وأمنياتكِ إلى يومنا هذا، حتى أني اعتدتُ الأمر وأصبح همّي وسدمي.. وكنتُ آمل - وما أزال - أن تلاحظي هذا، وأن يؤثر فيكِ.. ولكن، عبثاً!! لذا، فالمخطئ دائماً أنا. والآن يا عزيزتي، لقد سئمتُ من هذا، وبدأتُ أملكِ، وأنفر منكِ!!

ڤالنتاين: لسنا في اصطبلٍ هنا!! لا أحد يكلمني هكذا!

تريبل: هل فهمتِ ما أقول!؟

ڤالنتاين: سنرى!

تريبل: بل رأينا وانتهى!!

ڤالنتاين: يا عزيزي!! أريد أن...

تريبل: ستختلقين الأعذار، أليس كذلك؟ طيب، كما تريدين! ليكن ذلك نوعاً من التغيير.. سأعيد ما قلت: منذ خمس سنواتٍ وأخلاقي الحسنة تعادل أخلاقكِ السيئة وتوازنها، وكان همي في ذلك الوقت أن أكتشف دواخلكِ وأعرف خصالكِ، فكنتُ لهذا أسامحكِ في كلّ مساءٍ مسبقاً عن يومٍ قادمٍ، لكن آمالي كانت تتحطم في كل غدٍ يأتي.. وخلال الأشهر الأولى من زواجنا حاولتُ أن أعاملكِ بالحسنى، وأنشدتُ أناشيد السلام، وسلكتُ كل سبيل يقودني إلى السلام، فذهبت جهودي هباءً منثوراً، وفقدتُ أعصابي ذات يومٍ بعد أن تجادلنا جدالاً عقيماً، فوقفتُ، وطوَّقتكِ بذراعي الأيسر، ثمَّ...

ڤالنتاين: كنتُ رائعاً حينها!! يجب أن تفخر بنفسكَ! أيها المتوحش! أيها الجبان! أيها الوحش!!

تريبل: شكراً لكِ! أفتخر بذلك! ولقد كنتُ محقاً؛ لأن نتيجة ذاك الفعل الوحشي - كما تقولين عنه - لم تكن خسارةً كاملةً، ثمَّ أنه حسَّن من حالتكِ الذهنية.. وكنتُ قد يئست من إحسانكِ إليَّ.. أنا لستُ جباناً، ولا متوحشاً، ولا وحشاً.. أنا مجرد مؤلِّفٍ مسكينٍ!

ڤالنتاين: وتنقصكَ الموهبة!

تريبل: لستُ موهوباً على الإطلاق يا سيدتي، ولكن الرجل الَّذي يشمله السلام في البيت وتحفه الطمأنينة يكتسب ما هو بديل عن الموهبة؛ فقد خطر في بالي خاطرٌ - على سبيل المثال - لكي أكسب الانضباط في البيت، أن أصبَّ جام غضبي على الأثاث!!

ڤالنتاين: (بسخرية) يا لذكائكَ الكبير!

تريبل: أجل، أنا ذكي؛ لأنني لمَّا ركلتُ الكرسي إلى مرآة غرفة النوم وانكسرت إلى قطعٍ صغيرةٍ، وقفتِ في الركن صامتة مندهشة، فسررتُ لهذه النتيجة، حتى أنني ضحيتُ في الأسابيع الستة التالية بكرسيين، وإبريق ماء، وخزانة الأشرطة، والمصباح، والساعة، وطاسة الحساء، وتمثال عمكِ أرسين الصغير، ومتاعاً آخر لا فائدة منه.. فلمَّا فعلتُ هذا كسبتُ فضيلة الصمت.. أمَّا المأساة يا عزيزتي فالنتاين أن ذلك الأثاث لا يتجدد من تلقاء نفسه، كما تفعل العنقاء، فلمَّا أجبرتني على شراء أثاث جديد أفسدتِ بذلك متعتي، فبحثتُ عن حلٍ بديلٍ.. فإن أردتُ الخروج، فإلى أين سأذهب؟ وهذا أمرٌ يجب على الرجل أن يأخذه بعين الاعتبار.. وأي رجل؟ الرجل الَّذي يعاني من تواتر نوبات الوحدة والتهديد بالقتل.. فغالبني اليأس، وكاد أن يغلبني، غير أن الله أوحى إليَّ بهذه الفكر، وهي أن أجعلكِ تدفعين ثمن أخطائكِ ومن محفظتكِ، فعددتُ ذلك حلاً سعيداً لمشاكلي، وسألتزم به، فعاهدتُ نفسي أنه منذ الآن، وكلَّما غضبتِ، ومهما كانت الذرائع الَّتي ستتذرعين بها، فإني سأجعلكِ تدفعين ثمن طبيعتكِ الغاضبة، وسأبقى صامتاً لا أنبس مهما قلتِ، ومهما فعلتِ، ولن أطلب منكِ ضبط أعصابكِ المتوترة دائماً.. ولن أجادلكِ إلَّا في الفاتورة الَّتي سأقدمها لكِ في نهاية كل شهر.. فاصرخي! واملئي الدنيا صراخاً كما تشائين! وأزعجي جيراننا إرضاءً لنفسكِ! لذا، لن تزعجي نفسكِ بأي شيءٍ سوى دفع الفاتورة لي في آخر كل شهرٍ.. لن نتقاتل! فلقد سئمتُ من القتال والشجار! وعقدت العزم، ووطدتُ نفسي على أن أبذل جهدي لإحلال السلام في البيت.. عجزتُ عن تحقيق ذلك باللين والكلمة الطيبة، فعزمتُ على أن أشتريه منكِ بمالكِ الخاص، وما كان هذا ليحدث لو أسلستِ لي.. عمتِ مساءً!! صدقيني أنا مضطرٌ لفراق هذه الصحبة! وسأتركِ وأنا كسير الفؤاد؛ لأن وقتي ضيق، ورئيس تحريري لن ينتظر أكثر..

ڤالنتاين: عندما تنتهي...

تريبل: لكنني انتهيت!

ڤالنتاين: صاحب حظٍّ عظيمٍ! أعطني الآن المائة والخمسين فرنكاً خاصتي!

تريبل: ولا قرشٍ واحدٍ!

ڤالنتاين: لا تريد!؟

تريبل: لا!

ڤالنتاين: كلامٌ نهائيٌّ!!

تريبل: أجل!

ڤالنتاين: البيت غالي الثمن كما تعرف..

تريبل: نعم، أعرف!

ڤالنتاين: هناك المزيد!!

تريبل: أنا لم أقل عكس ذلك!

ڤالنتاين: أحذركَ أن ستمائة وخمسين فرنكاً لن تدوم طويلاً!!

تريبل: فلتدم قصيراً إذن!!

ڤالنتاين: كما تحب! هذا يعني أن تعيشَ على الخبز والماء!

تريبل: ولا بأي شكلٍ من الأشكال!! إياكِ أن تفكري بهذا!! يجب أن تتدبري أمر الطعام الَّذي أشتهيه؛ فإن في ذلك دلالة منكِ على صفاء سريرتكِ، فإن لم يكن، فسأخرج وأتغدى في أفخر المطاعم، وعلى حسابكِ بالطبع!! سيكون الأمر مضحكاً لو أننا قضينا أيامنا نأكل الخبز كلَّما فقدتِ أعصابكِ، وحطَّمتِ فانوساً، ثمَّ تجبريني على شراء واحدٍ عوضاً عنه!!

ڤالنتاين: أهذا كل ما لديكَ!؟

تريبل: أجل!

ڤالنتاين: طيب.. (تشير إلى النافذة) ستعطيني المال أو أقفز من تلك النافذة!؟

تريبل: تقفزين من النافذة!؟

ڤالنتاين: أجل، سأقفز!

تريبل: (يفتح النافذة بسرعةٍ) هيا! اقفزي!

ڤالنتاين: (تنظر إليه نظرة شزرٍ وهي ساكنة في مكانها) يسعدكَ هذا!! أيها المجرم!! (يغلق تريبل النافذة ويعود إلى مكتبه). (تتبعه مجرم! مجرم! مجرم!

مسرح

تريبل: (يفتح دفتر مذكراته ويسجل فيه) "الأول من تشرين الأول.. لأنها هددت السيد تريبل بأنها ستنتحر أمام ناظريه، وتسترعي بذلك عطف زوجها اللطيف الرائع، فالغرامة تكون: أربع فرنكات وخمسة وستين سنتيماً".

ڤالنتاين: همجي! همجي! همجي!

تريبل: (ما يزال يكتب) "ولامتناعها عن دفع الغرامة، تصبح الغرامة: خمسين سنتيماً".

ڤالنتاين: أعرف أنكَ تريدني أن أدفع الغرامة، وأعرف أنكَ ترغب في هلاكي!!

تريبل: "هلاكي" (يكتب): "لأنها أرغمتني على استخدام تعبيرٍ يعود إلى القرون الوسطى في أثناء حديثٍ وديٍّ دار بيننا، تصبح الغرامة: خمسة وسبعين سنتيماً".

ڤالنتاين: وقفتُ طول هذه المدة من دون أن أتذمر.. سأرجع الآن إلى بيت أهلي!!

(تندفع خارجةً من الغرفة، ويبقى تريبل وحده، فيعود إلى مكتبه وكأن شيئاً لم يحصل، ويبدأ في الكتابة، ويكرر ما يكتبه على جري عادته).

تريبل: "غير أن العجوز الغارق في أفكاره بدا أنه لم يلحظ ذلك.. ثمَّ رفع ناظريه إلى السماء فجأةً متحدياً قائلاً: "أيها العليُّ القدير! أنتَ لم تستجب إلى دعواتي!"، فشحب العجوز وتكدَّر وجهه..."، (يقاطع نفسه) لماذا يُضرب السائقون - بحق الله! - وعندهم عملٌ هينٌ مثل هذا؟! (يتابع): "وغمغم قائلاً: "لو كان هو!! لو قابلتُ عدوي اللدود مرةً أخرى لوضعتُ قدمي على حلقه!! فأسمع أنينه وحشرجته واعترافه بالحقيقة!!"، عندها ظهر رجلٌ غريبٌ من عطفة الشارع، فانقض عليه العجوز انقضاض النمر على فريسته، لكن دواراً غريباً أطاح به، فارتجفت الأرض تحت قدميه، وصرخ صرخةً هائلةً، ووقع جثةً هامدةً"، ها قد كتبتُ ثلاثين سطراً مؤثراً!! سأتبين إن كانت ثلاثين سطراً حقاً!! (يبدا بالعد. تظهر فالنتين تعتطف معطفاً، وبيدها حقيبة).

ڤالنتاين: وداعاً!

تريل: آهٍ! هذا أنتِ!؟ هل سترحلين؟ وداعاً!!

ڤالنتاين: أليس لديك ما تقوله غير هذا!؟

تريل: لا! لماذا!؟

ڤالنتاين: لا أعرف.. قلتُ في نفسي لعلَّه...

تريل: أخطأتِ!

ڤالنتاين: عذراً منكَ!

تريل: لا بأس عليكِ!

ڤالنتاين: يمكننا أن نفترق، ويعيش كلٌّ منا وحده.. ولكن، لا داعٍ للجفاء وقلة الاحترام!!

تريل: صدقتِ!!

ڤالنتاين: صحيح، أليس كذلك؟

تريل: صدقتِ!!

ڤالنتاين: هذا يسوِّي الخلاف إذن!!

تريل: ماذا؟

ڤالنتاين: أليس لديكَ ما تقوله لي!!؟

تريل: لا شيء على الإطلاق!

ڤالنتاين: وداعاً إذن!!

تريل: وداعاً! (يمسك تريل بقلمه ويعود إلى الكتابة).

ڤالنتاين: كما تريد!! لو أنهم أخبروني أمس أنكَ ستطردني اليوم لاستغربتُ أعظم استغراب..

تريل: أنا لا أطردكِ!

ڤالنتاين: ما الَّذي تفعله إذن!؟

تريل: أنا لا أمنعكِ، وهذا كلّ شيءٍ!

ڤالنتاين: ولكن...

تريل: إن أردتِ الذهاب فاذهبي! ولا تتوقعي مني أن أمنعكِ بالقوة أو أعارضكِ!! لعلَّكِ تريدين مني أن أُلصقكِ في الجدار بدبوس كبير كما نفعل بالفراشات؟!

فالنتاين: طيب.. أنتَ لا تهتم إذن!!

تريل: بماذا!؟

فالنتاين: بذهابي!

تريل: افعلي ما تريدين، فهذا ليس من شأني!

فالنتاين: ومع ذلك، فإني لا أرى بأساً أن تودعني بكلمةٍ طيبةٍ بعد خمس سنين من الزواج!

تريل: أرجو من الله أن تدوم عليك صحتك وعافيتك!! وأن تجدي السعادة الَّتي عجزتُ عن منحكِ إياها في عشِّنا الزوجي هذا!! وإني أعتذر لأنني ضربتكِ من قبل! مع أن الألم الَّذي حلَّ بي أسوأ من الَّذي حلَّ بكِ.. لدي أسبابي المنطقية لرعونتي وجنوني؛ فأنتِ من يدفعني إلى الجنون.. وبهذا نطوي صفحةً من كتابنا إلى الأبد.. كنتُ زوجاً صالحاً أميناً، تحملتُ سوء خلقك، وصبرتُ على قساوتكِ، وكنتُ عبداً مطيعاً لسيدٍ صاحب طباع متقلِّبة.. قضيتُ عشر سنواتٍ في اليوم أكتب روايات لا تناسب ميولي، ولا أرضى عناه؛ حتى أقدم لكِ البيت الدافئ الوثير، وتستمتعين بشراء ثيابك تزيد في حسنكِ وجمالكِ.. فعلتُ ما في وسعي، وبذلتُ جهد استطاعتي لأسعدك، وكل هذا غاب عنكِ ونسيتيه.. أنتِ امرأة لا ترى ما قدَّمه إليها زوجها، بل ما يقدمه!!

فالنتاين: يمكنكَ أن تقبلني على كل حال!!

تريل: إن أردتِ!! (يقبلها ببرود، ومن ثمَّ يرجع إلى مكتبه).

فالنتاين: وداعاً!

تريل: وداعاً! (تقصد فالنتاين الباب ببطءٍ، وما كادت تخرج منه حتى عادت، فتضع حقيبتها، وتذهب إلى زوجها).

فالنتاين: أعطني المال!!

تريل: (بلطفٍ) لا!

فالنتاين: رجاءً!!

تريل: لا أستطيع!

فالنتاين: ولِمَ لا؟

تريبل: لأنني ضعفتُ في الماضي، فسامحتكِ مرات عديدة، وجعلتِني في كل مرةٍ أندم على ضعفي ومسامحتي.. أنتنَّ أيها النسوة لا تعرفن ما نسميه: بَين بَين، أو حلاً وسطاً، فإما أن تحكمننا، أو نحكمكن.. اللعنة! (تريد فالنتاين أن تتكلم) لا فائدة من الإصرار! فأنتِ تضيعين وقتكِ ووقتي!! ثمَّ ماذا تفعلين هنا!؟ ألم يعشش الحزن العظيم في صدركِ، فلم تستطيعي البقاء!؟ اذهبي، يا فتاة! اذهبي! عودي إلى أهلكِ! فهذا أفضل لكلينا!!

فالنتاين: (تناشده) أعطني المال لو سمحتَ!! فإن لم تفعل فسأُجن!

تريبل: لن يتغيَّر شيء!

فالنتاين: اسمعني...!

تريبل: (ينزعج قليلاً، ولكنه يشعر بالمتعة في الوقت نفسه) آهٍ! آهٍ!

فالنتاين: أرجوكَ! دعني أتكلم عن المال!!

تريبل: أما زلتِ تحادثينني عن تلك المائة والخمسين فرنكاً الَّتي تدوم أبد الدهر!!؟

فالنتاين: أعدكَ أني سأردها إليكَ الشهر القادم! أو متى تريد! أرجوكَ لا تحرمني منها اليوم!! ليس اليوم! أرجوكَ! فلا أستطيع الاستغناء عنها!!

تريبل: (يندهش من نبراتها الصادقة) أتحتاجين المال إلى هذه الدرجة؟ اقتربي مني يا فالنتاين، وانظري إليَّ!! هل ارتكبتِ خطأً!؟ (تصمت فالنتاين) بالطبع فعلتِ!!

فالنتاين: ولكن.. لا تثر جلبةً!!

تريبل: سأحاول ألَّا أفعل! تابعي!

فالنتاين: وقَّعتُ على كمبيالة مقابل متاع!!

تريبل: (باندهاش) وقَّعتِ على...!!

فالنتاين: أجل!

تريبل: طيب! هذا لا يفاجئني! أمَّا الَّذي يفاجئني أنكِ سمحتِ لنفسكِ بفعل هذا! في فرنسة قانونٌ يمنع المرأة من التوقيع على كمبيالة من دون موافقة زوجها، لذا فإنها باطلة لاغية!

ڤالنتاين: سامحني!

تريبل: على ماذا!؟

ڤالنتاين: (بكل هدوء) أنني قلَّدتُ توقيعكَ!!

تريبل: وتقولين هذا من دون تأثر!؟ لكنَّ هذا تزوير!!

ڤالنتاين: أيفرق الأمر؟

(لم يتوقع تريبل أن تسأل هذا السؤال، فيُربط لسانه هنيهةً، ثمَّ ينظر إلى زوجته نظرة إعجابٍ مفاجئ).

تريبل: وتسأليني!؟ (تصدر منه علامة تدل على فقدانه الأمل منها) كم كانت قيمة الكمبيالة؟

ڤالنتاين: مائة وخمسون!

تريبل: يا الله! وأظن أنها مقابل شراء حاجيات، أليس كذلك؟

ڤالنتاين: أجل!

تريبل: حاجيات يُستغنى عنها!؟

ڤالنتاين: أجل!

تريبل: أهي ضرورية!؟

ڤالنتاين: يعتمد هذا على حاجتنا إليها..

تريبل: أهي مفيدة!؟

ڤالنتاين: ربما!

تريبل: (تخطر على باله فكرة) مصباح له زجاج ملوَّن!!

ڤالنتاين: (تطرق رأسها) مصوغ معدني مقلَّد!!

تريبل: صدق حدسي! أتعرفين أنكِ تستحقين التوبيخ!؟ (ما تزال نبراته مضطربة، لكنه استسلم لما حصل بعد أن واجهته زوجته بتلك البراءة الظاهرة). وأين أخفيتِ تلك التحفة؟ اذهب! وأحضريها! أريد أن أكحل عيني بها!! (تبقى فالنتاين في مكانها) اذهبي! أسرعي! امضي! لا تريدين!؟ (تهز فالنتاين رأسها) لا تريدين... طيب! انظري إليَّ لو سمحتِ! (بلطفٍ شديدٍ) هل حطمتيه!؟

ڤالنتاين: ليس الذنب ذنبي! كان معروضاً في واجهة المحل، وكان جميلاً جداً هناك.. فأغراني جماله ولمعانه، فإلتُ صاحب المحل أن يمهلنا إلى آخر الشهر، وقلتُ له إنني سأعطيه كمبيالة موقعةً منكَ، فلمَّا حصلتُ عليه، أعطيتُه الكمبيالة، فلفَّ لي المصباح بورق بني كبير، فلمَّا وصلتُ إلى البيت مزقتُ الورق وفتحتُ الطرد، وحملتُ المصوغ في يدٍ لأتفحصه بالأخرى، فوقع، وانكسرن وحصل ما حصل... (قالت فالنتاين هذا بصوتٍ متهدجٍ، يرافقه نشيجٌ حارٌ، وقد استمع إليها تريبل بهدوءٍ ورباطة جأشٍ، وحاول ألَّا يقاطعها، ولكنه كان يهزّ رأسه بين الفينة والأخرى في إشارة منه على الاستنكار).

تريبل: حملتِ ذاك الشيء بيدٍ لتفحصه بالأخرى.. إيه!! طيب.. ربحتِ! أنا أستسلم! تفضلي المائة والخمسين فرنكاً، وإن زوَّرتِ توقيعي مرةً أخرى ستجدين نفسكِ في السجن!!

ڤالنتاين: (تأخذ المال) شكراً لكَ يا إدوارد!!

تريبل: (يتظاهر بأنه ساخط عليها) يا مزورة! يا نمرة!

ڤالنتاين: والبقية!؟

تريبل: أيُّ بقية!؟

ڤالنتاين: المائة والخمسون فرنكاً لعنايتي بالبيت وتوضيبه!!

تريبل: وتجرؤين على طلب المزيد؟!

ڤالنتاين: طبعاً! فهذا المبلغ يكفي الكمبيالة الَّتي وقعتَها.

تريبل: الكمبيالة الَّتي وقعتُها!؟ احملي الحقيبة وارحلي من هنا!!

ڤالنتاين: إذن فأنتَ...

تريبل: عندما يسألني مدير المصرف عن السحب الزائد من حسابي فسأخبره عنكِ!

(تتأثر عواطف فالنتاين وتتحرك مشاعرها، بعد أن عرفت أنها في مأمن من الشرطة، وأنها حصلت على مالٍ زائدٍ عن حاجتها، فتذهب إلى تريبل وتنظر في عينيه).

ڤالنتاين: فالأمر صحيح إذن! أنتَ زوجٌ صالحٌ!

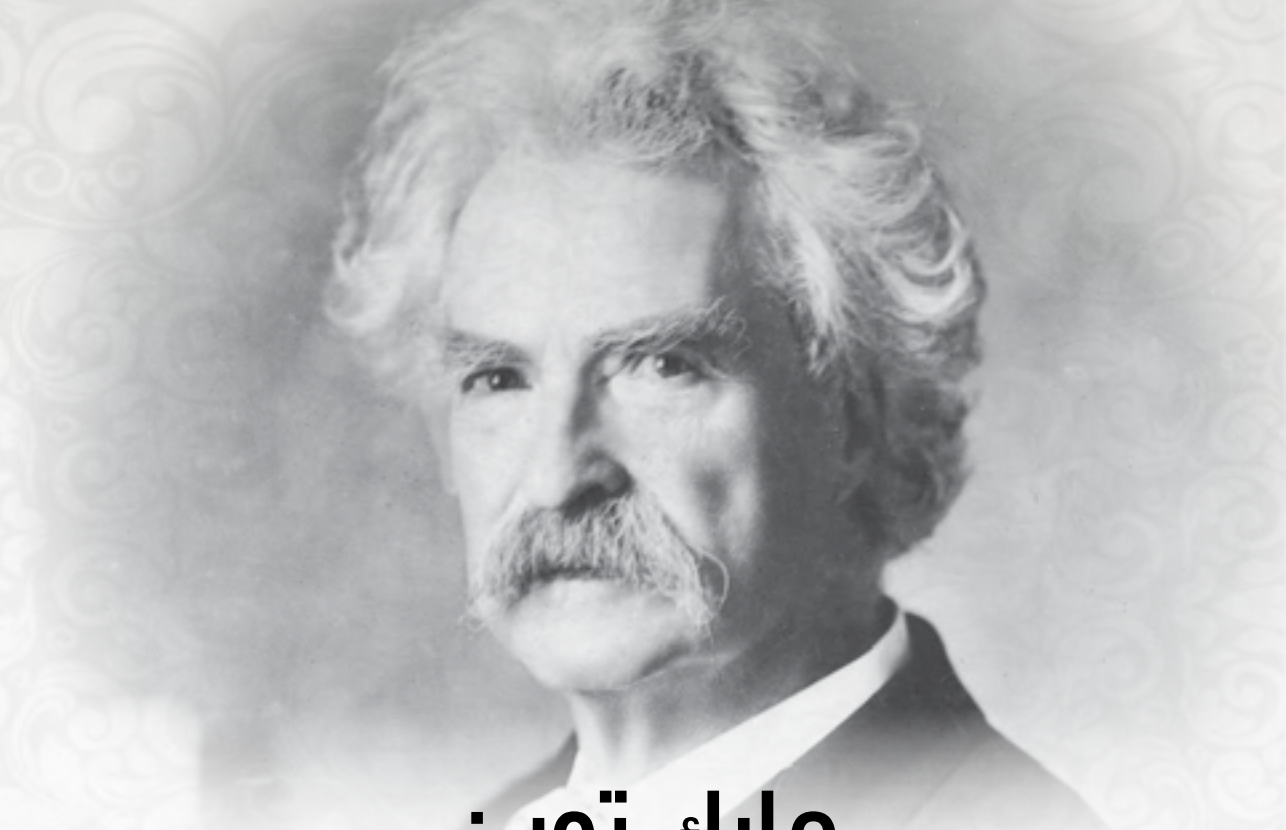
تريبل: ولم تكتشفي هذا إلَّا في اليوم الَّذي خططتُ فيه لأرعبكِ! (تستجيب لكلماته بغنجٍ جذابٍ، ثمَّ تضمه فجأةً، فيطوقها بذراعيه، فتُسند رأسها على كتفه). (بسرورٍ) يقول ثعلب إيسوب: "رأس فارغ لكنه جميل".

ڤالنتاين: عذراً! ماذا قلتَ!؟

تريبل: لا شيء مهم.. قولٌ يوناني فحسب!

ڤالنتاين: (تشعر بالإطراء) ما ألطفك عندما تريد أن تكون لطيفاً!! (تستدير وتذهب. يهز تريبل كتفيه).

تريبل: (يدمدم) ليكن الله في عوني! (يعود إلى مكتبه، ويلتقط مخطوطته، ويبدأ بعد الأسطر). 317، 319، 320 هذا هو العدد الصحيح للأسطر. (يغمس قلمه في المحبرة، ويكرر الكلمات وهو يكتبها). "وسنلتقي بكم في روايتنا التالية...".



مارك توين

وريادة القصة الساخرة

خليل البيطار

كاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

مارك توين Mark Twainواسمه الحقيقي صمويل لانغهورن كليمنس: Samuel Langhorne Clemens) 1835 ـ 1910) هو كاتب أمريكي ساخر كتب الشعر والقصص القصيرة والمقالات والمحتوى غير الخيالي. اشتُهر برواياته مغامرات توم سوير «1876» وتكملتها مغامرات هكلبيري فين «1884» التي وُصِفَت بأنها «الرواية الأمريكية العظيمة». وقد نُقِلَ عنه الكثير من الأقوال المأثورة والساخرة، وكان صديقاً للعديد من الرؤساء والفنانين ورجال الصناعة وأفراد الأسر المالكة الأوروبية، ووُصِفَ بعد وفاته بأنه «أعظم الساخرين الأمريكيين في عصره» كما لقبه ويليام فوكنر بأبي الأدب الأمريكي.

ما القصّ إذا لم يكن غوصاً في الواقع التعس للفئات المغبونة؟ أو نقداً لقرارات الحمقى في الإدارات المختلفة؟ وما السُخر إذا لم يكن تعرية للخواء والاستعلاء، والتقاطاً للمفارقات التي يستهجنها الناس ويحرمون بسببها من أبسط حقوقهم؟

والأميركي مارك توين عاصر قرنين، وولد عام 1835 في فلوريدا، واسمه الأصلي صموئيل لانغهوزن كليمنص، نشأ في هانيبال بولاية ميزوري، وأحبّ العلم والتقنية، لكنه أخفق في مشاريعه وأفلس، وأنقذته الكتابة!

نشر قصة (الضفدع النطّاط) عام 1865 وشهر بها، ثم أعقبها برواية (توم سوير) عام 1876، و(مغامرات هكانبيري) عام 1884، وغدا كاتباً وناقداً وحكيماً وكاتباً للأطفال، وصحفيّاً ومحاضراً وكاتب سيرة، وقادته شهرته الأدبيّة إلى عضويّة الأكاديميّة الأميركية للفنون والآداب، وعدّه وليم فولكنر أبا الأدب الأميركي، وغدا صديقاً لعدد من الرؤساء والفنانين والنبلاء والأمراء في الأسر الملكية الأوربيّة.

مجموعته (عشر قصص) ضمّت تسعاً، من أجود قصصه الساخرة، ولم يكملها بسبب رحيله، عكس فيها تجربته في القصّ والسخر والوخز والنقد اللاذع، وفي الوصف والتصوير الفنّيّ والتحليل النفسيّ للشخصيّات.

ترجم المجموعة إلى العربية القاص والصحفيّ والمترجم المصري فرج جبران عام 1961، وصدرت عن مكتبة النهضة المصريّة بالقاهرة، وكتب مقدمتها القاص والروائي والناقد محمد عبد الحليم عبد الله، وأضاء على جوانب من أحداث القصص والشخصيات، ولفت إلى براعة المؤلف في بناء نسيجه القصصيّ المشوّق.

وصمّم غلاف المجموعة الفنان التشكيليّ منير فهيم شنودة، صاحب المعارض الفنية العديدة، والمتخصص في تصميم كتب الأطفال. وتعيد المجموعة القارئ إلى أزمنة مختلفة، وتريه صراعات وتغيّرات مفاجئة وخواتيم غير متوقّعة، تحفز على التأمل والتنبّه للأخطار المحدقة.

قصّة (جواز السفر الروسي المتخلف):

ألفرد بارش طالب أميركي مغامر، زار برلين، وتجوّل سائحاً مع أصدقاء له هناك، ثم التقوا في حانة لوداع صديقهم عشية عودته إلى الوطن، وشربوا البيرة على حسابه، وشجعوه على زيارة مدينة سانت بيترسبورغ الروسيّة قبل توجّهه إلى أميركا. ثم تدخّل المأجور جاكسون، وهو أميركي مغامر كان في الحانة، وعاش عشر سنوات في بيترسبورغ، وحث بارش على زيارته، وتعهّد بتيسير متطلبات

الرحلة، وأخذ الأوراق والتذاكر والنقود من بارش ومضى، فودّع الأصدقاء بارش، وظل النادل يراقبه منتظراً أن يدفع ثمن الشراب. وحلّت المشكلة بعودة بارش ومعه التذاكر وانطلق الاثنان إلى بيترسبورغ.

بدأت المشكل تتعقّد وسببت لبارش التوتّر والحزن، لكن تدخل جاكسون وتذكّره لمعارف له في المدينة كان كفيلاً بحل هذه المشكلات.

وتمتدّ القصة إلى أربعة فصول مرقّمة، وبارش يعاني من المشكلات، وجاكسون يغيب ثم يعود ويحلّها، ويرجع التأخير حيناً إلى الموظّف الجديد، وحيناً إلى تأكيده بأن الأمور ستحلّ لأن الجميع يعرفونني في المدينة.

واصدم بارش بموضوع تجديد التأشيرة على جواز سفره، وأكد جاكسون أن القنصل سيحل المشكلة، لأنه يعرفه. ص29 30

أعجب بارش بصديقه جاكسون المرح الخبير، وبقدرته على مواجهة الصعوبات وحلها، وفي أحد المواقف طلب جاكسون من بارش أن يتظاهر بالمرض، فمثّل الدور أفضل من الممثلة سارة برنارد. ومنح أمير المقاطعة يوماً لبارش كي يحصل على الجواز المرسل بالبريد. وتأخّر الجواز، فكتب بارش وصيّته إلى والدته، لأن عقوبة عدم وصول جواز السفر، هي النفي إلى سيبيريا، ويقوم جاكسون بحل المعضلة، ويكشف أن القنصل المكلف بالتجديد كان يقيم في مسكن تعود ملكيته لعائلة بارش، وتصل السخرية إلى ذروتها عند استجواب السكرتير لبارش، للتأكد من تفاصيل المسكن، بينما كان جاكسون يلهي الحارسين بشراب الفودكا.

قرص الموت:

قصة للكبار واليافعين، شخصيّتها الرئيسة الطفلة آبي ابنة الكولونيل الشجاع، الذي كُرّم مع اثنين من زملائه لأنهم احتلوا موقعاً معادياً، ثم تمّ تقديمهم للمحكمة العسكرية بتهمة مخالفة الأوامر، وصدر بحقهم حكم الإعدام، في عهد القائد البريطاني كروموبل، وجرى تخفيف الحكم إلى إعدام واحد منهم، واختياره بالقرعة، وكلّفت الطفلة آبي أن تسلّم القرص الأحمر لواحد من الثلاثة المتّجهين إلى الحائط، فعرفت أباها من كتفيه، وسلمته القرص، دون أن تعرف الحكم الصادر على صاحبه، وحين اقتيد أبوها إلى التنفيذ، أسرعت إلى القائد كروموبل، وهي تعرفه جاراً لهم في الحي، وطلبت منه الوفاء بوعده لها وإصدار أمر بإلغاء الحكم، تكفيراً عن نسيانه لها وهي الجارة المعروفة في الحي، وقد ذكّرته نباهتها بابنته الصغيرة التي فقدها منذ سنوات، والقصة قاسية في فكرتها وأحداثها،

وكانت الطفلة آبي قد لامت والدها مرة، وطلبت منه أن يكفر عن إهماله لها بأن يقصّ عليها قصّة مخيفة، وأضافت: لا يجوز أن تكون نهاية القصص كلها سعيدة كما تؤكد أمّها، وتذكّرت أن المربية قالت: الناس لا يعيشون دائماً في نعيم! ص56

سيسيل روز وسمكة القرش:

قصة طريفة تدور حول النجاح وانتزاعه من أعماق بطن سمك القرش، وشخصية القصة شاب وصل إلى مدينة سدني، وبحث عن عمل فلم يفلح، واستعد لقبول أي عمل يعرض عليه، ونفدت نقوده، فقصد شاطئ البحر، وقابل صيّاد سمك يشدّ خيوط شبكته، فطلب منه الصياد أن يشد الخيوط معه، لعل حظه العاثر يتغيّر ويبهجه، وقص الشاب حظّه العاثر على الصياد، لكن الصياد أصرّ على طلبه، فسأله الشاب: ماذا ستعطيني؟ فأجاب: سأعطيك نصف سمكة القرش إذا وُفّقت إلى صيده. فقال الشاب: سآكلها كلها بشوكها وعظمها، أعطني الخيوط. ص 74

أمسك الشاب الخيوط، وحين جذبها وجد في الشبكة قرشاً كبيراً، فشقّه الصياد وقال له: خذ ماتريد من السمكة لأنك غيّرت حظّي.

غسل الشاب يديه، وهيّأ نفسه للرحيل، ففوجئ الصياد وقال له: ماذا ستفعل بحصتك؟ فأجاب: خذها! ولاحظ الصياد أن الشاب واحد من غريبي الأطوار بملابسه الرثّة، أو خُيّل إليه أنه غنيّ.

قصد الشاب المدينة، وزار أغنى سمسار في تجارة الصوف، ولاحظ على منضته جريدة الصباح، وطلب من الخادم أن يسمح له بمقابلة سيّده لأمرمهم، وقال الشاب للسمسار، أريد أن تقرضني مئة ألف جنيه، وسأجعلك تكسب ضعف المبلغ خلال شهرين، وأنال حصّتي منه. سأل السمسار: ماذا ستفعل بالمبلغ؟ سأشتري كميّات الصوف كلها لهذا العام، وتأكد السمسار من دقّة الشاب وثقته بنفسه، وأعجب بألفاظه: أريد وأعلم وسأجعل. وسأل السمسار الشاب: كيف حصلت على هذه المعلومات المهمة؟ أجاب: انتزعتها من جوف سمكة القرش قبل عشرة أيام. فقال السمسار: هناك ثلاثة أنواع من الناس: العاديّون والمدهشون والمجانين، وأضعك في القائمة الوسطى، وأهديك هذه الملابس لجديدة إضافة إلى حصتك من الأرباح. ص82

غرام فتاة الأسكيمو:

قصة قاسية، والسارد العليم استخدم ضمير المتكلم، وفتاة الأسكيمو في القطب

الشماليّ هي التي قصّت مأساتها على مسامعه، وهو أسقط تجربته الفنيّة عل الصياغة. وقال في مدخل القصة: كانت الفتاة واقفة أمامي، تزيل آثار الدهن عن خدّيها بسكّين من العظم! ص85

فتلة في العشرين، وأجمل فتاة في قبيلتها، ترتدي فراء بلا شكل، وغطاء رأس كبير، ولم أستطع العثور على أجمل منها أثناء إقامتي في مسكن أبيها المضياف، وكانت تصاحبني يوميّاً طيلة الأسبوع الذي قضيته هناك.

كانت تصيد السمك بالرمح، وتصيد الدببة، اسمها لاسكا، طمأنتها وأثرت حماستها حين امتدحت بيتها الكبير النادر، وقلت: ليس عند أغنى أغنياء نيويورك من يمتلك طشتي غسيل في بيته!

وقارن السارد بين عادات الأسكيمو وعادات مدن أميركا فأثار استغرابها، فسكان الأسكيمو كما وصفتهم يحبون أكل الشمع والصابون وأمعاء السمك، ودلالة الثراء لديهم هي امتلاك صنانير صيد السمك الحديدية لا العظميّة. ص95

ومأساة لاسكا وقعت عند تعرّفها علىشاب أحبّته وأحبّها، وخطبها من والدها، ودهش الخطيب حين رأى الصتانير المخبأة، واختفت صنارة منها، فاتهم الشاب بسرقتها، وتهمة كهذه لدى الأسكيمو عقوبتها الموت، فتألّمت الفتاة، وهي ترى الحكم ينفّذ بحبيبها، بعد أن تلقّت منه رسالة أكّد فيها أنه بريء من التهمة، وأنه سيحبّها، وسيبارك اليوم الذي رأى فيه وجهها!

وبعد تسعة أشهر حل عيد الأضاحي الكبرى، وفيه تغسل وجوه الفتيات وتمشّط شعورهن، وحين حرّكت الفتاة المشط لأول مرةسقطت الصنّارة المختفية من المكان الذي استقرت فيه لأشهر، وأخبرت الفتاة أباها، فقال: لقد قتلناه، ولن أعرف الابتسامة أبداً! -108 109

أسطورة تمثال فينوس الكابيتول:

حوارية بين عاشقين ضمتها ستة فصول قصيرة وخاتمة، ماري الجميلة وجورج الفنان والنحات الشهير، ماري ابنة ثريّ يرفض تزويج ابنته لرجل (هو خليط من حب وفن وجوع)، واشترط أن يؤمن المتقدّم لخطبتها مبلغ خمسين ألف دولار، وهو لا يعترف بالشهرة، وتهمّه القيمة السوقية لأيّ عمل فنيّ أو غير فنيّ. أنجز جورج منحوتة لفينوس، لفتت اهتمام النقاد، وتقدّم لخطبة ماري، فوافق أبوها، واشترط على جورج أن يؤمّن خمسين ألف دولار مهراً لابنته خلال ستة

أشهر.

طلب جورج مساعدة من صديقه جون، وأن يقسم على تنفيذها، فارتبك جون لكنه أقسم! وقام بتهشيم أنف التمثال الذي يمثّل أميركا، وقطع إصبعين من إحدى اليدين، وكسر جزءاً من الأذن، وأصابع القدم اليمنى وساق القدم اليسرى، وفوجئ الفنان بما جرى لمنحوتته، فسقط مغشيّاً غليه في نوبة صرَع.

ونقل جون التمثال وأخفاه، وغرق جورج في الديون، لكن الأمور اتخذت منحى لصالحه! فقد جاءه صانع الأحذية بحذاء جديد ولم يطالبه بسداد الدين، وخاطبه: يا صاحب السموّ، وفعل الخياط الأمر نفسه وجلب له بذلة جديدة، وقدّم له البنّاء مسكناً جديداً، وأبلغه مدير المصرفأن حسابه قد تزايد كثيراً، وأخيراً جاء والد ماري وأبلغه الموافقة على الزواج، وأسرعت ابنته المرافقة له تقول: لقد نجونا، فردّ جورج: لا أعرف كيف نجونا ولماذا. ص118

في الفصل الخامس من القصة توضيح للتحول الذي جرى، إذ اشترى الأميركي جون سميث قطعة أرض في روما بثمن بخس من وريث اسرة ملكيّة، ونُقلت ملكيتها إلى الفنان جورج أرنولد، تعويضاً عن ضرر لحقه منه، كما تعهّد أن يصلح الأرض، وأثناء الحفريات ظهر التمثال، وتبين أنه كنز فني لروما، فوضعت الحكومة يدها عليه، ودفعت لصاحب الأرض خمسة ملايين دولار.

كشف السرّ:

قصة من العصور الوسطى، في دوقية براندبرغ، ذات القلعة الفخمة، قرر الدوق وهو يُحتضَر أن يكون وريثه من ينجب ولداً من ابنيه.

أنجب الأخ الأصغر بنتاً، ولم ينجب أخوه، وهويريد أن تؤول سلطة الدوقية إليه، فأخفى أمر ولادة ابنته، وقضى على العارفين بالموضوع: الطبيب والممرضة والخادمات الست، وأعلن أن زوجته أنجبت ولداً وأعلن أنه وريث للدوقية بحسب الوصيّة.

سألته ابنته: هل اتّخذت من حياتي كذبة كبرى لتحقيق أحلامك؟ ولماذا تريدني أن أغتصب حقوق ابنة عمّي؟ اعفني من هذا كلّه.

غضب والدها وشتمها، وطلب منها أن تذهب إلى الدوق، وأن تواصل لعب دورها وتلبس ثياب بارون الدوقية.

تعقّدت الأمور عندما كشف أن ابنة الأخ الأكبر حامل دون زواج، ومصيرها

الموت، فحوكمت، وأكّدتْ أن المتسبّب بالحمل وريث عرش الدوقية المسمّى

كونراد، وكانت قد وقعت في حبّه، لكنه صدّها لئلا ينكشف سرّه، فقرّرت الانتقام منه، لأنه لم يتجاوب مع عواطفها.

وأثناء المحاكمة تعقّد الأمر أكثر، وأصيب كونراد بقشعريرة الموت ونفى التهمة، ووقع والده مغشيّاً عليه، وترك توين القصة دون خاتمة. وأتوقّع أن من تخلّص من العارفين بسر كونراد، قادرون على التخلص ممن يحاكمون كونستانز وكونراد.

ساعتي:

قصة رشيقة وساخرة، تغمز من قناة من ينشرون الفوضى المعمّمة، ومدخلها: كنت شديد الاعتقاد في أن (ساعتي الجميلة) لا تخطئ في بيان الوقت، وأن تكوينها وأجزاءها لا يتطرّق إليها الوهن. ص143

والمحزن أن الاضطراب قد تسلّل إليها، فباتت تتأخّر تارة وتتقدّم حيناً. ثم غدت تسرع بسبب التواء أحجارها ومفتاحها وصمّام أمانها، ورأيت أنه لا بدّ من قتل الساعاتي ودفنه (مجازيّاً)، وتذكّرت قول عمّي وليم: الجواد الأصيل الكريم يظل كريماً إلى أن يتعلّم الهرب من حارسه، والساعة الجيّدة تظلّ كذلك ما بقيت بعيدة عن الساعاتي! وتساءل عمي عن مصير الحرفيّين والمهندسين الفاشلين دون أن يتلقّى جواباً من أحد.

الحظ:

الفريق أرثر سكورساي كان يخطئ في كل شيء يفعله، ولم يعرف أحد سرّه، فقد كانوا مخدوعين به، وكان يُرقّى إلى رتب عالية، لقد ملأ حياته العسكريّة بالأخطاء، ولكن هذه الأخطاء منحته أوسمة (فارس وبارون ولورد وسواها)، وأوسمته دليل على أن أحسن شيء هو أن يولد المر سيّئ الحظّ.

مسز ماكويليامز:

الخوف من البرق والرعد حوّل المسز ماكويليامز وزوجها إلى غرابة أطوار عجيبة، كانت السيدة تشعر في العتمة باضطراب وبهبوب عاصفة ووبضوء محرق وقصف رعد، وكانت تقنع زوجها بكل ذلك، وكان يداريها وينفّذ ما تطلبه منه. لكن المخاوف التي أرعبت الزوجين وأقلقتهما، تبدّدت بعد أن كشف الجيران أن

هذه المخاوف محض أوهام، ودعوهما إلى التأكد في الخارج من أن الليلة هادئة، والنجوم لامعة والناس ساهرون!

نصوص توين القصصية جاذبة ومتقنة ذات إيقاع داخليّ عذب، تنساب بسلاسة لمواكبة أحداث غريبة، وتلتقط المفارقات ببراعة وتستخدم مبضع السخر والمفاجأة والهشاشة، وتصد شروخ مجتمع مفكك، ويرسم توين شخصياته بعناية، دون تفاصيل كثيرة، بريشة فنان تشكيلي، ودقّة عالم نفس، ورصد أدوارها بواقعية وحرفية محببتين، وانتقد الغباء والجهل والهلع، وسخر من الحروب والجنرالات والترقيات الزائفة التي تدفع شخصيات غير مؤهّلة لمواقع حسّاسة.

وتوقّف المؤلف أحياناً عند الفأل الحسن، الذي تسنده الخبرة والمعرفة والمصادفات، كما ورد في قصة سيسيل روز وسمكة القرش، وفي قصة تمثال فينوس. وتألم من نهايات مأساوية تفرضها طقوس بائسة، كما ورد في قصة فتاة الأسكيمو.

وحوارات توين أضفت على بعض قصصه توتّراً وتشويقاً، وتطويراً في الأحداث، ويضفي تنوع الموضوعات وتعدّد تواريخ الأحداث من حيث النقد التاريخي والاجتماعي، ورصد التفاوت الطبقي والتمايز بين الفئات الثرية والبائسة، وإسقاط أمراض اجتماعية حدثت في أزمنة بعيدة على القصص راهنية ذكية.

وبدت القصص في تركيبها وتكثيفها كان كل واحدة هي مشروع أوّليّ لرواية طويلة، من حيث تعدّد الشخصيّات وتعقّد الأحداث، وتفاعلات التغيرات والنهايات القاسية، وكشف توبن أن الخديعة هي الأسوأ في العلاقات بين الناس، ولفت بسخرية واخزةإلى أن خداع الناس أسهل من إثناعهم بأنه قد تم خداعهم.

عرض كتاب
"الفلاسفة والمترجمون السريان"
لمؤلفه: أفرام عيسى يوسف"

محمد عيد الخربوطلي

كاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يروي المؤلف في الكتاب حياة الفلاسفة السريان الذين عاشوا في سورية وبلاد الرافدين، وبين إبداعاتهم من القرن الثاني إلى القرن الرابع عشر الميلادي في قضايا الفلسفة الكبرى، وفتحهم لأبواب الفلسفة اليونانية على مصراعيها لكل شعوب الشرق، هؤلاء الفلاسفة الذين ترجموا التراث اليوناني والكتب الفلسفية الهامة لأرسطو وأفلاطون وجالينوس إلى اللغة السريانية ثم إلى العربية حيث ازدهرت العلوم الفلسفية في العالم العربي، ومن ثم عبرت إلى الغرب وبدأ عصر النهضة.

د. أفرام عيسى يوسف

بروفيسور ومؤرخ عراقي الأصل، أرخ للحضارات في بلاد الرافدين في مؤلفات عديدة صدرت بالفرنسية، ويعتبر من الشخصيات العراقية البارزة في الحقل الثقافي الفرنسي، ولد في قرية (سناط) التابعة لمدينة (زاخو) عام 1944 في محافظة (دهوك) شمال العراق، أتم دراسته الإعدادية في الموصل، انتقل بعدها إلى لندن، ومنها بدأت رحلة الغربة.

حصل على شهادة الدكتوراه في الحضارات القديمة من جامعة (نيس) ودكتوراه في الفلسفة من جامعة (تولوز)، وعلَّم فيها سنين عديدة، استقر في باريس منذ عام 1992 معلماً ومحاضراً في معاهدها ومراكزها العلمية وجامعاتها، ومنذ (15) سنة يعمل مديراً لقسم الشرق الأوسط والمغرب العربي في دار (رماتان) إحدى كبريات دور النشر الفرنسية، كذلك هو أحد الأعضاء المؤسسين لمجمع الدراسات السريانية في باريس، وعضو في إدارة تحرير مجلة الدراسات السريانية، وعضو في اتحاد الكتاب الفرانكوفوتية الناطقين بالفرنسية، له مؤلفات وأبحاث عديدة بالفرنسية، تُرجم بعضها للعربية والتركية، ومن مؤلفاته (عطور الصبا في سناط، بلاد الرافدين، جنة الأيام الخوالي، ملحمة دجلة والفرات، المؤرخون السريان، إزهار الفلسفة عند السريان، أزمنة في بلاد الرافدين، المؤرخون السريان يتكلمون عن الحروب الصليبية، المدن الساطعة في بلاد الرافدين العليا، الفلاسفة والمترجمون السريان)، وهو الكتاب الذي سنتحدث عنه وقد ترجمه للعربية شمعون كوسا، وصدر عن دار المدى بدمشق 2009.

لمحة عن بعض مؤلفاته

ـ المؤرخون السريان يتكلمون عن الحروب الصليبية، تحدث فيه عن السريان الذين كانوا موجودين في بداية الحملات الصليبية في ق11م، والذين رأوا وعاشوا تلك الحملات التي تجسدت بتسع حروب، وكتبوا عنها بلغتهم السريانية أكثر حيادية مما قدمه المؤرخون الآخرون، ومنهم ميخائيل الكبير والرهاوي المجهول وابن العبري، وعندما صدر الكتاب بالفرنسية اهتم به الفرنسيون وعدوه أفضل كتاب صدر في عامه.

ـ المدن الساطعة في بلاد الرافدين العليا، يروي فيه قصة ثماني مدن شبهها بثمانية نجوم سماوية سقطت في منطقة واسعة في بلاد ما بين النهرين العليا، أربع منها هي اليوم في تركيا (الرها ونصيبين وماردين وديار بكر)، ومن الجهة الشرقية في العراق (أربيل وكركوك والسليمانية ودهوك)، كلها كانت مدناً ثقافية.

ـ عطور الصبا في سناط، أصدره عام 1993، تحدث فيه عن قرية في محافظة دهوك شمالي العراق عند الحدود العراقية التركية، وعن مأساة هذه القرية التي بقرار من الحكومة العراقية عام 1976 حذفت من الوجود وتهدمت مع (182) قرية كلدانية أزيلت كلها، كما تحدث عن الحياة اليومية في تلك القرية وعن عاداتها وتقاليدها في كل شيء.

ـ ملحمة دجلة والفرات، تحدث فيه عن حضارة بلاد الرافدين والتي هي طبقات حضارية، بدأت بالسومريين من الألف الرابع قبل الميلاد إلى الألف الثالث قبل الميلاد، وهم رواد الحضارة حيث اخترعوا الكتابة والعلوم والفنون، ثم تحدث فيه عن الأكاديين الذين جاءوا بعدهم في الألف الثالث قبل الميلاد وأسسوا إمبراطورية واسعة في العراق فانتشرت اللغة الأكادية بحيث استخدمها بعدئذ الأشوريون والكلدانيين وأصبحت لغة الشرق الأوسط، ثم حكم الأشوريون في بداية الألف الثانية قبل الميلاد وكانت نينوى عاصمتهم، ثم غزاهم الميديون فسقطت نينوى وهدمت، ثم ذكر حكم البابليين وملكهم حمورابي الذي تميز بشريعته، تحدث بعد ذلك عن الكلدان وحكمهم واستخدامهم للغة الأكدية مع اللغة الآرامية، ويؤكد في كتابه هذا أن حضارات بلاد الرافدين تشكلت في حلقات عديدة (سومرية وأكادية وأشورية وبابلية وكلدانية)، هذه الحضارات التي تناغمت وانتظمت وجعلت بلاد الرافدين مهداً وأرضية خصبة للحضارات، ترجم هذا الكتاب للعربية ومنها للسريانية الحديثة.

الفلاسفة والمترجمون السريان

قسَّم المؤلف كتابه هذا إلى تمهيد ومقدمة وستة أقسام وخاتمة، وجعل كل قسم عدة فصول، ثم أتبعه بملحق ذكر فيه أسماء فلاسفة الإغريق الذين ترجم الفلاسفة السريان أعمالهم وشرحوها.

ـ التمهيد:

ذكر فيه أصل السريان فقال.. هم من صلب الشعوب الشرقية العريقة، وكانوا شعباً واحداً بتاريخه وثقافته ولغته، وفي القرن الخامس الميلادي انقسموا إلى طائفتين (النساطرة) وهم السريان الشرقيون، واستقروا في بلاد ما بين النهرين وفي إيران، و(اليعاقبة) السريان الغربيون، وسكنوا في سورية وفي أعالي بلاد ما بين النهرين بالإضافة إلى الموارنة في لبنان، ثم تكلم عن اللغة السريانية التي هي لهجة من لهجات

اللغة الآرامية وبين تطورها وازدهارها، ثم ذكر حروفها الصامتة المشتقة من اللغة الفينيقية، وذكر أن السريان اعتنقوا الديانة المسيحية التي انتشرت في مناطق أعالي بلاد ما بين النهرين منذ نهاية القرن الأول الميلادي بفضل المبشرَين (آدي وماري)، وازدهرت هذه الديانة بين التجار اليهود، وامتد انتشارها منذ القرن الثاني الميلادي لتصبح قرابة سنة 205م الديانة الرسمية للملك (أبجر الثامن) ملك مدينة الرها المعروفة حيث كانت اللغة السريانية سائدة في ربوعها، وأدى اعتناق هذه الديانة إلى القيام بالترجمات الأولى للأناجيل إلى اللغة السريانية وظهور كتاب (تاطيانوس) المعروف باسم (الديانيسارون)، ثم ذكر ما تعرض له السريان من هجمات الرومان والفرس وغيرهم.

ـ المقدمة:

ذكر فيها علاقة السريان بالإغريق، فقد استطاع سريان بلاد ما بين النهرين وسورية بناء التراث الفلسفي بكل أناة، فقد حاولوا من القرن الثاني ولغاية القرن الرابع عشر الميلادي إيجاد حلول للمشكلات الكبرى المتعلقة في مجالات الفلسفة والعقائد الدينة، لذلك صوبوا أنظارهم إلى الوراء، نحو بلاد الإغريق الذهبية التي كانت قد قطعت شوطاً كبيراً في تطور العلوم الفلسفية، واخترعت طريقة التفكير المنطقي، وأنشأت أسس حضارة كبيرة، وهكذا فقد قام السريان بإرواء عطشهم الفكري عبر الانتهال من ينابيع العبقرية الإغريقية، فقد كانوا يدركون بأن هدف العالم يتمثل في التطور والرقي.

وأكد أن السريان كانوا يريدون الوصول إلى تعميق التراث الإغريقي للعصور القديمة، وذلك استناداً إلى حكمة المفكرين القدماء، فاستطاعوا خلال حقبة زمنية مبكرة عن طريق مدارسهم (أنطاكية ـ نصيبين ـ الرها...) الحصول على الأعمال الفلسفية والعلمية الإغريقية، وبدؤوا بتعليم مبادئ علم المنطق المرتكز على أفكار أرسطو الفلسفية، والتي استخدمت أسلوب التأويل في تفسير النصوص الدينية.

لقد فتح العلماء السريان صفحات المُؤلف المشهور (أورغانون) وهو ستة كتب في المنطق لأرسطو (322-348ق.م) كما لو كانوا يفتحون خزانة من الخشب الثمين، حيث استطاعوا من خلاله نشر عبق عطور الأرض البعيدة المشعة بالعقل الحكيم، كذلك نقلوا من اللغة الإغريقية إلى اللغة السريانية بعض الأعمال المهمة التي حررها الطبيب الفيلسوف من مدينة بيرغام جالينوس (131-201م)، وهكذا فقد ثم نقل الكثير من

الكتب الفلسفية الإغريقية إلى الحضارة العربية عن طريق المفكرين المسيحيين السريان الذين لعبوا دور المترجمين والمفسرين الذين عملوا ضمن حاشية الخلفاء العباسيين في بغداد، وأشهرهم على الإطلاق حنين بن إسحاق (808-873م).

ثم تابع المؤلف في المقدمة انتشار الثقافة الإغريقية ونهضة مدارسها، مثل أكاديمية أفلاطون، ومدرسة أرسطو، والمدرسة الأبيقورية، والرواقية والرواقية الجديدة، والأفلاطونية الجديدة، ويذكر أهم أعلام كل مدرسة.

ـ القسم الأول:

ثم تبدأ فصول الكتاب.. فيدخل بالقارئ إلى القسم الأول ليعرفه على الفلاسفة السريان في الإمبراطورية الرومانية الشرقية، فيذكر الرواقي (مارا) السرياني بن سرابيون والذي أصله من مدينة سميساط عاصمة مملكة كوماجين الواقعة على سلسلة جبال طورس شمال سورية ونهر الفرات، ويعرج على ذكر رسالته إلى ابنه ساربيون بعدما سجن على أيدي الرومان، ويؤكد أن رسالته هذه تعد مأثرة أدبية كتبت من داخل السجن، وفيها يوصي ابنه بالمثابرة على الدراسة والبحث عن الحكمة والإصرار على العمل والصبر، كما يؤكد فيها أهمية التربية والثقافة.

ثم يمر القارئ على (برديصان) وهو من مدينة الرها (ت 222م)، وكان قد عاش ضمن حاشية الملك أبجر الثامن، بعدما تلقى ثقافة هيلينية إغريقية متينة واطلع على الفلسفة الرواقية السائدة في ذلك العصر، وقد كتب عنه المؤرخ أوسابيوس القيصري 341م سيرة ذاتية موجزة ضمن كتابه (التاريخ الكنسي) وأشاد فيه بكفاءته في علم الفلك وبمعرفته الواسعة للغتين السريانية واليونانية، وعندما ضم الإمبراطور كاركلا مدينة الرها إلى إمبراطوريته وجعلها مستعمرة رومانية في سنة 213م رحل برديصان إلى أرمينا.

ومما يذكر أن المستشرق كورطون اكتشف في عام 1845 مخطوط كتاب شرائع البلدان لبرديصان وهو في ثلاثين ورقة كتب في 7 ق.م، وقد ناقش د. أفرام في كتابه أفكاره بتفصيل.

يعرج المؤلف بالقارئ بعد ذلك على (هيباس) المترجم (ت بعد سنة 457م)، فيذكر قصة افتتاح مدرسة الرها المنحازة إلى الفلسفة الأرسطوطالية وتطورها وازدهارها، والتي فيها درس هيباس ومنحها نهضتها المهمة، يتنقل المؤلف بعد ذلك بالقارئ من

حكيم إلى حكيم ومن فيلسوف إلى آخر، ففي كتابه وفي كل فصل من فصوله باقة من أعلام السريان، فبعد هيباس يحدثنا عن (بروبا) الحكيم الذي عاش في القرن الخامس والسادس الميلادي، وهو الذي ترجم كتاب إيساغوجي للفيلسوف فرفوريوس إلى السريانية ثم شرحه، كذلك ترجم كتاب القياس في المنطق لأرسطو ووضع له شرحاً، ثم ينقلنا إلى وردة أخرى من باقته فيذكر سرجيوس الرأسيغي، هذا السوري الذي (ت بعد سنة 536م) كان كرسول آت من بعيد، وكان طبيباً فيلسوفاً نشأ في مدينة رأس العين ودرس ونهل من رحيق الكتب الإغريقية، حتى استطاع سحب خيط الفلسفة الحساس والرفيع بين يديه وحمّله بأجمل الرسائل التي وجهها إلى أصدقائه السريان، وتعلم سرجيوس لبعض الوقت في الإسكندرية حيث حضر دروس الفيلسوف أقونيوس ت517م، ومن جملة مؤلفاته بعض المخطوطات المحفوظة اليوم في متحف لندن وهي في المنطق ورقمها 14658.

ـ القسم الثاني:

ثم ينتقل بنا إلى القسم الثاني ويعرفنا على فصوله الأربعة، فيطلعنا في الفصل الأول على مدرسة نصيبين، وعلى فرساي ت504م، والمولود قريباً من مدينة دهوك، درس تسع سنوات في مدرسة عين دولبا، وبعدما علا نجمه وذاع صيته كثرت تلاميذه حتى أن تلاميذ الرها ترددوا إليه، وكان قد زيّن رفوف المدرسة بمؤلفاته وكتاباته العديدة التي فقد معظمها، ثم يعرفنا في الفصل الثاني على المدارس الكبرى في شرق بلاد ما بين النهرين مثل مدرسة ديرقوني وسلوق وجنديسابور والحيرة وأربيل ومدرسة قرية كشكر وباشوش ودير ماربثيون في بغداد، بالإضافة إلى عدة مدارس أخرى، وفي الفصل الثالث يعرفنا على بولس الفارس الفيلسوف السرياني الذي عاش أيام كسرى أنوشروان، وأهداه تفسيره لأرسطو الذي كتبه بالسريانية، أما في الفصل الرابع فيتحدث عن أحّوقيه الذي عاش في ق6.م، وترك أكثر من عشرة مؤلفات فلسفية.

ـ القسم الثالث:

بعد ذلك يُدخل القارئ إلى القسم الثالث والذي بعنوان الفلاسفة السريان في عهد الخلفاء الأمويين فيعرفه على فصوله الخمسة، فيطلعه في الفصل الأول على ساويرا سابوخت ت667م، المولود في نصيبين مدينة الألف حديقة، ثم درس في دير قنشرين الفلسفة والرياضيات والعلوم الكنسية، كما تعمق في دراسة اللغات السريانية

والإغريقية والفارسية، وانتهى به الأمر أسقفاً للدير نفسه، كما شهد فتح العرب لبلاده حتى أرمينيا، ومن مؤلفاته نسخة من مخطوط يتحدث فيه عن الأسطرلاب محفوظ في مدينة برلين، وقد قام فرانسوانا الفرنسي بطبعه ونشره عام 1899.

أما في الفصل الثاني فيحدثنا عن أثناسيوس البلدي وجورج أسقف العرب، وقد عرف أثناسيوس بمجموعته التي ترجمها من اليونانية إلى السريانية، أما جورج ت 724م فقد كان أسقفاً لأبرشية عاقولا (قريبة من الكوفة) وترك عدة مؤلفات وترجمات، بعضها ما زال محفوظاً إلى اليوم في المتحف البريطاني، وفي الفصل الثالث يحدثنا عن يعقوب الرهاوي ت708م، فعرفنا أنه كان فيلسوفاً ومؤرخاً ونحوياً، وقد اشتهر بتفسيره للكتاب المقدس، بالإضافة إلى تاريخه الكبير ومواعظه ومراسلاته، وآخر كتاب ألفه (هكساميرون) وهو على شكل حوار بينه وبين أحد تلامذته، أما الفصل الرابع فخصصه لـ دورس بركوني الذي عرف من أعلام ق7.م، وهو من الذين كرسوا حياتهم للدراسة فترك عدة مؤلفات أهمها كتاب (السكوليين) ومنه نسخة محفوظة اليوم في مدينة أورميا ونسخة أخرى في مدينة القوش، كما يوجد بعض القطع منه في كمبردج وبرلين، وفي الفصل الخامس عرفنا على خانيشوع ت693م، المعروف بغزارة علمه وشغفه بالفلسفة، لكن غيرة البعض وحسدهم لنجاحه أوصلته إلى غياهب السجن ثم النفي إلى دير يونان قرب الموصل، لكنه خلَّف سبعاً أربعين عملاً متنوعاً في المواعظ والرسائل والأحكام القانونية.

ـ القسم الرابع:

بعدما تنسمنا مع المؤلف رحيق أزهار الرابع، يأخذ بنا إلى رياض القسم الرابع (الفلاسفة السريان في عهد العباسيين)، حيث تحدث عن دور المسيحيين في قيامهم بكثير من أعمال الدولة، بالإضافة إلى ممارستهم الطب والترجمة، ثم يذكر لنا باقة من أعلام المترجمين السريان الذين ترجموا الكثير خلال الخلافة العباسية، فتحدث عن جبريائيل بختيشوع ت826م، وعبديشوع بن بهريز، ويوحنا بن ماسويه ت857م، وسلمويه بن نبهان ت840م، وابن نعيمة الحمصي، لكنه توسع في سردسيرة حنين بن إسحاق ت873م، وذكر ما ألفه وترجمه من كتب، وإسحاق بن حنين ت910، الذي أدرك العصر الذهبي للترجمة، وكان مثقفاً موهوباً أنيقاً، ثم ذكر حُبيش وعدي بن يحيى، بعد ذلك ينتقل بنا إلى العالم المنطقي متى بن يونس ت940م، الذي ترك لنا ترجمات برع فيها كما ترك عدة شروحات، ويحيى بن عدي الحكيم ت974م، والذي

أصله من تكريت، ثم يذكر عين بن زرعة المولود سنة 943م، وكان طبيباً منطقياً، وينهي القسم الرابع بأبي الخير الحسن بن سوار المولود سنة 942م، وبابن الطيب ت1043م.

ـ القسم الخامس:

بعدما أنهى جولته على أزهار باقة القسم الرابع يأخذ المؤلف بيد القارئ ليعرفه على بعض فلاسفة السريان ومترجمهم في عهد المغول فيعرفه على ابن العبري الفيلسوف واللاهوتي ت1286م، وعبديشوع الصوباوي الذي عرف فيلسوفاً وقانونياً ت1318م.

ـ القسم السادس:

ثم ينهي المؤلف كتابه بالقسم السادس وفيه يحلق بالقارئ نحو الشرق فيعرفه عن امتداد الفلسفة والثقافة السريانية في الهند وآسيا الوسطى (مرو، سمرقند، القبائل التركية المغولية، والصين، كما يحلق بالقارئ أيضاً نحو الغرب فيطلعه كيف وصلت ثقافة السريان إلى الأندلس وإيطاليا الجنوبية وصقلية.

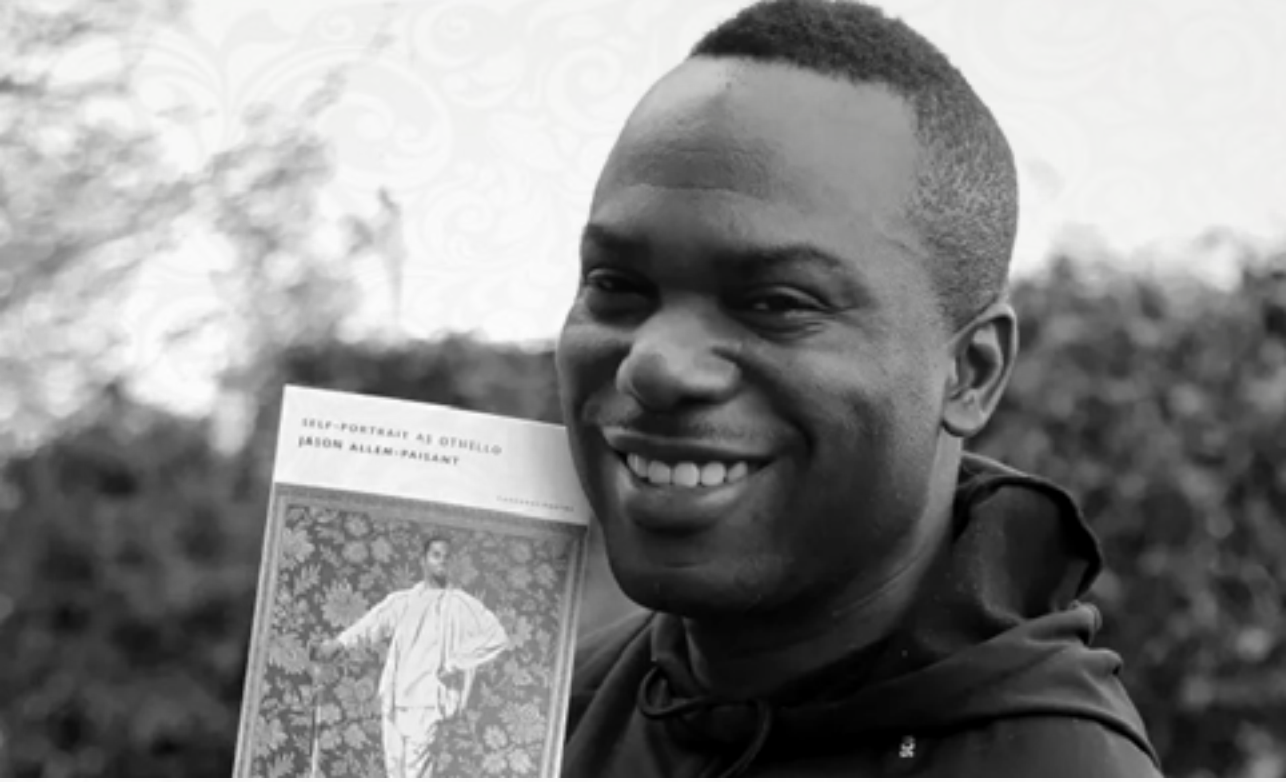
وأخيراً:

. إن ما ذكرتُه يعدّ إضاءة بسيطة على كتاب لا يستغني عنه باحث في تاريخ السريان والشرق والمنطقة عموماً، فهو يعطينا معلومات مهمة عن فلاسفة من السريان قاموا بجهود جبارة في ترجمة كتب الإغريق للغة العربية في أوج حضارتهم، ومنها نُقلت للغرب بعدما هذبوها ونقحوها وأضافوا إليها الكثير، فكان لهم السبق في كل ذلك.

الفلاسفة والمترجمون السريان، د. أفرام عيسى يوسف، ترجمة: شمعون كوسا، دار المدى بدمشق، 2009.

نوافذ
على الأدب والثقافة
في العالم

يعدّها ويترجمها: منير الرفاعي
مترجم من سورية
عضو اتحاد الكتاب العرب



الفائز بجائزة «تي إس إليوت»

الشاعر الجامايكي جيسون ألين بيسانت يجدد رفضه الحرب على غزة

حرص الشاعر الجامايكي جيسون ألين بيسانت على إعلان موقفه الرافض للحرب الإسرائيلية على قطاع غزة خلال تسلمه جائزة «تي إس إليوت» -إحدى أعرق الجوائز البريطانية- في الحفل الذي أقيم في العاصمة لندن.

ووفق ما نشرت صفحة الجائزة على منصة «إكس» أعلن جيسون في حديثه أثناء استلام الجائزة عن رفضه الحرب الإسرائيلية في قطاع غزة، التي شغلته وشغلت الكثير خلال الأشهر القليلة الماضية».

ولم يكن موقف الشاعر الجامايكي خلال ما يوصف بأنه أكبر حدث شعري سنوي في المملكة المتحدة، الأول الذي يعبّر فيه عن تضامنه مع فلسطين، بل سبق أن أعلن دعمه للدعوى التي أقامتها جنوب أفريقيا أمام محكمة العدل الدولية في لاهاي بشأن ممارسة إسرائيل «الإبادة الجماعية» في غزة.

وكتب على صفحته بمنصة إكس أن «حكومة جنوب أفريقيا تمنح الناس الكثير من الأمل والحياة الآن من خلال شجاعتها. سوف ينظر إليها التاريخ بشكل إيجابي للغاية».

وأعلن الشاعر تضامنه مع ناشط يدعى مارك هيبدان ناقد لقناة «بي بي سي نيوز» لتحيزها لإسرائيل، فأعاد ألين بيسانت نشر تغريدته التي تقول «لقد شغلت للتو قناة بي بي سي نيوز وهي تبث الدفاع الإسرائيلي في لاهاي على الهواء مباشرة. لم تبث دقيقة واحدة من قضية الادعاء على الهواء مباشرة أمس. أنتم من جانب واحد تدعمون الفصل العنصري في العار».

وبعد استشهاد حمزة الدحدوح نجل مدير مكتب قناة الجزيرة في قطاع غزة وائل الدحدوح بقصف إسرائيلي، كتب ألين بيسانت «إن ذبح عائلة هذا الرجل على مراحل هو مجرد وجه واحد من وجوه العنف الهمجي الذي تمارسه دولة إسرائيل ضد الشعب الفلسطيني. لا أستطيع أن أرى كيف يمكن للأكاديميين الكبيرين في مجالي «ما بعد الاستعمار» و»إنهاء الاستعمار» أن يظلوا صامتين في مواجهة هذا».

وكان الشاعر الجامايكي جيسون ألين بيسانت قد فاز بجائزة «تي إس إليوت» البريطانية لهذا العام عن مجموعته الشعرية الثانية «بورتريه ذاتي مثل عطيل»، وهي مجموعته التي تستكشف ذكورة السود وهوية المهاجرين.

وتم الإعلان عن فوز الكاتب والأكاديمي البالغ من العمر 43 عاما بجائزة قدرها 25 ألف جنيه إسترليني خلال حفل أقيم في مجموعة والاس في العاصمة البريطانية لندن.

وقالت لجنة التحكيم المكونة من الشعراء بول مولدون وساشا دوجديل ودينيس سول، إن: «بورتريه ذاتي مثل عطيل» هو كتاب ذو طموحات كبيرة يقابله قدرة

خيالية كبيرة ونضارة وذوق فني.

وأضافت لجنة التحكيم «كما يوحي عنوان المجموعة الشعرية، يتم تقديم الشعر بطريقة مسرحية وبمجموعة من الأصوات والتسجيلات عبر المناطق الجغرافية والعصور. يتطلب الأمر شجاعة حقيقية لإنجاز عمل مثل هذا بهذا الأسلوب والنزاهة. نحن واثقون من أن «بورتريه ذاتي مثل عطيل» هو الكتاب الذي سيعود إليه القراء لسنوات عديدة».

وفي «بورتريه ذاتي مثل عطيل»، يربط ألين بيسانت بين عطيل شكسبير -وهو جنرال مغاربي يُعامل غالبًا على أنه دخيل في البندقية- وتجارب المهاجرين السود اليوم.

وتتنقل قصائده بين جامايكا وبراغ وباريس وأكسفورد من بين أماكن أخرى، وهو ينسج سطورًا من الفرنسية والعامية الجامايكية والإيطالية والألمانية.

ويقيم ألين بيسانت في ليدز مع زوجته وطفليه، ويدرّس النظرية النقدية والكتابة الإبداعية في جامعة مانشستر، وصدرت مجموعته الأولى «التفكير في الأشجار» عام 2021، وسيتم نشر كتابه «مسح الأدغال» العام الجاري.

وقال الحكام إنهم تلقوا ما مجموعه 186 طلبًا من ناشرين بريطانيين وأيرلنديين. ومن بين الشعراء الآخرين الذين وصلوا إلى القائمة المختصرة المكونة من 10 شعراء لجائزة هذا العام: كيت فان عن «قارئ سحابة الحبر» وجين كلارك عن «تغيير في الهواء» وشارون أولدز عن «بالادز».

وتأسست جائزة «تي إس إليوت» في عام 1993، ومن بين الفائزين السابقين بها تيد هيوز، ودون باترسون، وكارول آن دافي، وأوشين فونج. أما الفائز بالجائزة لعام 2022 فهو أنتوني جوزيف عن مجموعته «السوناتات لألبرت».

«تي إس إليوت».. شاعر «الأرض الخراب»

أما عن صاحب الجائزة، فقد عاش توماس ستيرنز إليوت (تي إس إليوت) في الفترة من 1888 إلى 1965 بمدينة سانت لويس في ولاية ميسوري، وهو شاعر وناقد ومسرحي إنجليزي من أصل أميركي.

تخرج تي إس إليوت في جامعة واشنطن بمدينة سانت لويس، ثم التحق بجامعة هارفارد، وتخرج مِنها عام 1910، ثم انتقل إلى باريس، ودرس الأدب الفرنسي والفلسفة في جامعة السوربون.

عاد بعدها إلى جامعة هارفارد للدراسة العليا في الفلسفة وعلم النفس، ثم التحق بجامعة مابرغ الألمانية عشية الحرب العالمية الأولى، وسُرعان ما انتقل إلى جامعة أكسفورد لدراسة الفلسفة الإغريقية.

كانت قصائد إليوت قليلة للغاية، وهذا لا يتناسب مع مكانته العالمية. ومن الواضح أنه كان يركز على النوعية، فقد بنى شهرته العالمية على قصائد معدودة، وكان يكتب قصيدتين أو ثلاثا في العام، لكن هذه القصائد كانت مدهشة ومميزة، وكل واحدة تعدّ عالما شعريا متكاملا ومنظومة أدبية فريدة بحد ذاتها.

في عام 1915، ظهرت أولى قصائده «أغنية حب ج. ألفريد بروفروك» في مجلة «شِعر» الأميركية. وفي العام نفهس، تزوّج فتاة إنجليزية تُدعى فيفيان هيغ. اشتغل سنة بالتعليم، ثم انتقل إلى العمل في مصرف لويد في لندن عام 1917.

وفي عام 1927 أصبح من أتباع الكنيسة الإنجيلية، وحصل على الجنسية البريطانية. وفي عام 1932، صار أستاذا للشّعر في جامعة هارفارد. توفيت زوجته عام 1947، وبعدها بسنة حصل على وسام الاستحقاق وجائزة نوبل للآداب (1948).

نشر إليوت مجموعته الشعرية الأولى «بروفروك وملاحظات أخرى» عام 1917. وفي هذه المجموعة تتجلى تأثيرات الرمزية الفرنسية.

وفي عام 1922، نشر إليوت قصيدته «الأرض الخراب»، وهي تعد بإجماع النقاد أعظم أعماله الشعرية على الإطلاق، والقصيدة التي جَلبت له الشهرة العالمية.

وقد كُتبت القصيدة في فترة انهيار زواج إليوت، وهي تعبر عن خيبة أمل جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى (1914-1918) وانهياره الروحي وانكساره المادي، وتصور عالما كابوسيا مليئا بالخوف والضياع والموت.

"أبيات ضد الإبادة"

1000 قصيدة إسبانية لأجل فلسطين

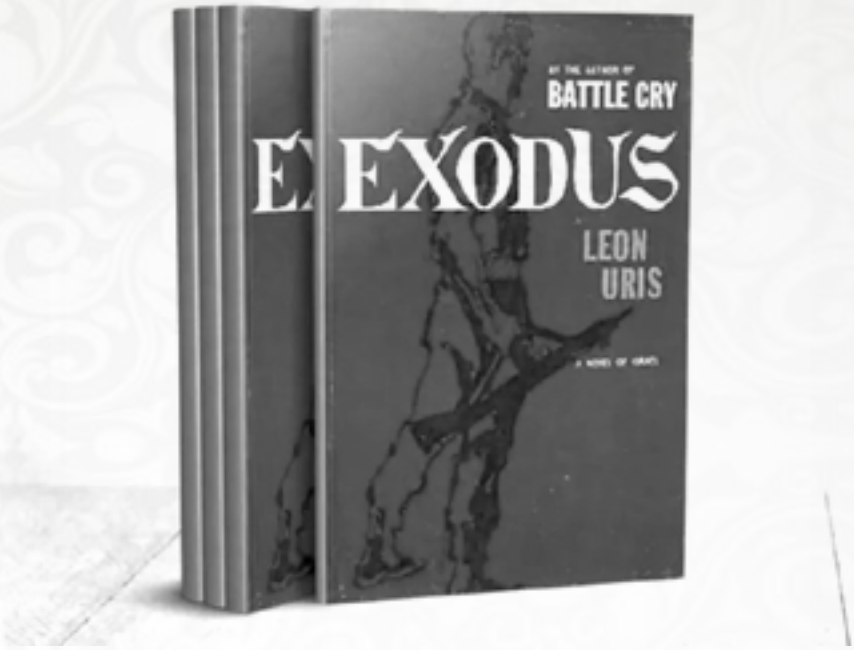
مجموعة من الشعراء الإسبان يطلقون مبادرة «شعر من أجل فلسطين: أبيات ضد الإبادة»، وتضم نحو 1000 شاعر إسباني ومن دول أميركا الجنوبية.

تضامناً مع الشعب الفلسطيني الصامد في وجه آلة الإبادة الإسرائيلية، أطلقت مجموعة من الشعراء الإسبان مبادرة شعرية بعنوان «شعر من أجل فلسطين: أبيات ضد الإبادة».

المبادرة التي تضم نحو 1000 شاعر وقابلة للزيادة، حظيت بصدى واسع في العديد من المدن الإسبانية، لا بل أنها تجاوزت إسبانيا إلى بلجيكا وبعض بلاد أميركا الجنوبية، حيث أعلن أكثر من شاعر ناطق بالإسبانية انضمامه إلى المبادرة.

وهكذا سيقوم كل شاعر من مدينته بإلقاء قصيدة من أجل فلسطين، يدين فيها الإبادة الإسرائيلية ضد سكان غزة، معلناً تضامنه مع الفلسطينيين، ومثبتاً بأن الشعر يمكن أن يكون جزءاً من مقاومة الاحتلال.

وشملت المبادرة 30 مدينة إسبانية من بينها غرناطة ومدريد وإشبيلية وقرطبة وغيرها، فيما أعلن شعراء في كل من الأرجنتين وكولومبيا وتشيلي والمكسيك والأوروغواي وفنزويلا مشاركتهم.



صور الأدب اليهودي النمطية عن العرب والمسلمين تؤثر في سياسات واشنطن

تناولت أديبة أميركية -في مقال بموقع فوكس الإخباري- موضوع الصورة النمطية للعرب والمسلمين في أدبيات اليهود، من خلال كتاب «النزوح» (Exodus) الصادر عام 1958 للروائي وكاتب السيناريو ليون أوريس، وهو العمل الذي تحول في عام 1960 لفيلم سينمائي ملحمي من بطولة بول نيومان، الذي لعب فيه دور «مناضل يهودي من أجل الحرية».

وتقول الأديبة مارجوري إنغال -وهي ناقدة أدبية ومؤلفة روايات خيالية- في مقالها إن رواية «النزوح» تصدرت قوائم الكتب الأكثر مبيعا في ذلك الوقت وتُرجمت إلى 50 لغة، قبل أن تصبح فيلما رائجا مطلع ستينيات القرن الماضي، مضيفة أن تأثيره على نظرة العالم لإسرائيل كان كبيرا.

وتنقل عن أستاذة الدراسات الأميركية في جامعة مينيسوتا، ريف إلين بريل، أن العمل الآخر الذي يضاهي «النزوح» في تأثيره الكبير على السياسة الخارجية الأميركية هو رواية المؤلفة الأميركية بيرل باك «الأرض الطيبة»، التي تناولت الحياة في الصين.

أعظم دعاية عن إسرائيل

«لم يكن الكتاب مجرد محرك للهوية اليهودية. العاملون بوزارة الخارجية على كافة المستويات المعروفون بعدائهم للسامية قرؤوه»، حسبما تؤكد بريل.

وكتب الأستاذ الجامعي والمؤرخ الإسرائيلي إم سيلفر، في كتابه «خروجنا: ليون أوريس وأمركة قصة تأسيس إسرائيل»، أن رواية «النزوح» كانت هدية لصناعة السياحة في إسرائيل.

ونُسب إلى ديفيد بن غوريون، أول رئيس وزراء لإسرائيل، القول «أنا لا أقرأ الروايات عادة. لكنني قرأت (النزوح)، وهي كعمل أدبي رواية عادية. ولكن كعمل دعائي، فهي أعظم ما كُتب عن إسرائيل على الإطلاق».

الإحساس بالهوية اليهودية

وتعتقد مارجوري إنغال في مقالها أن الرواية تنسجم تماما مع الرؤية التي ظل يقدمها لها والدها عن إسرائيل؛ «فعندما كان والديَّ يكبران، كانت الهوية اليهودية الأميركية تمر بمرحلة انتقالية. لقد كانت محرقة اليهود (الهولوكوست) تجربة جماعية مدمرة، ليس فقط لأنها تسببت في مقتل 6 ملايين يهودي، لكن لأنها ذكَّرت أيضا اليهود الأميركيين بأنهم مجرد ضيوف في بلدهم».

وكانت إنغال تعني بذلك أن اليهود عانوا من نظام حصص الهجرة إلى أميركا وأماكن أخرى، قبل أن تقدم لهم دولة إسرائيل الحديثة النشأة في ذلك الوقت ملاذا حقيقيا. وقد كان لرواية النزوح النابعة من المخيلة الشعبية اليهودية -برأي بريل- الفضل في إرساء إحساس عميق بالهوية اليهودية.

وقالت كاتبة المقال -وهي نفسها يهودية الديانة- إنها أرادت، مع تقدمها في السن، صياغة إحساسها الخاص بالهوية اليهودية الأميركية التي لا تعتمد على قصص «لا نهاية لها» من البطولة الإسرائيلية ورعب المحرقة، والسرد المزدوج الذي يبدو أنه المرشد الأكبر لنظام التعليم اليهودي والمساهم في تشكيل الهوية اليهودية.

إسرائيل ليست مصدر الهوية

وتستطرد بأنها لم تعد ترى أن إسرائيل هي مصدر الهوية اليهودية، وذلك بعد أن بدأت حكومتها تجنح أكثر فأكثر نحو اليمين وتوسعت في إقامة المستوطنات

اليهودية تدريجيا في القدس الشرقية وقطاع غزة والضفة الغربية.

وانتقدت إنغال «النزوح» في شكلها الروائي والسينمائي، وقالت إن الشخصيات اليهودية في الرواية والفيلم هم «نبلاء حقا» رغم اختلافاتها السياسية. أما العرب والمسلمون، فإن الرواية والفيلم يصورانهم على أنهم «دمى شريرة».

صورة قاتمة للعربي

وتقول إن أوريس يستمتع بترديد عبارات يصف فيها العربي بأنه «أمي جدا ومتخلف للغاية» و«عربيد مهووس بالجنس» و«حثالة البشرية».

وتستثني الرواية اثنين من العرب «الطيبين»، أحدهما زعيم قرية يدعى كمال والذي يقول في الرواية إن «اليهود هم المنقذون الوحيدون للعرب، واليهود هم الوحيدون الذين جلبوا النور لهذا الجزء من العالم قبل ألف سنة».

أما الآخر فيطلق عليه مؤلف الرواية اسم موسى، وهو درزي، «مجهول الهوية لكن لديه إحساس بالكرامة، ويعيش في قرية نظيفة مقارنة بقذارة وانحطاط معظم القرى العربية».

صورة زاهية لليهودي

ويصوّر الفيلم اليهود بأنهم شعب لا يريد سوى العيش بسلام، وأن المرة الوحيدة التي فعلوا فيها شيئا سيئا كانت مذبحة دير ياسين عام 1948. وتسخر إنغال من ذلك وتنعته بالأمر الغريب.

وتشير كاتبة المقال إلى أن «النزوح»، روايةً وفيلما، تطرقا إلى تلك المذبحة وزعما أن القادة العرب، سواء في فلسطين أو في العالم الأوسع، طلبوا في ذلك الحين من السكان الفرار بينما كان اليهود يتوسلون إليهم بالبقاء.

وتعلق إنغال بالقول إن هذا الادعاء ليس صحيحا، وإن «من حق الفلسطينيين أن يطلقوا على نزوحهم من قراهم وبلداتهم اسم النكبة»، مؤكدة أن الحجة التي يتذرع بها أوريس ويشاطره فيها اليمين اليهودي الحديث، وهي أن الفلسطينيين -على خلاف اليهود- اختاروا المغادرة، ليست صحيحة.

وخلصت إنغال إلى أن اليهود يستحقون وطنا لهم، تماما مثلما يستحق الفلسطينيون وطنا خاصا بهم.

(صاحبُ الصلوات واللّعنات)

شاعر داغستان الكبير

رسول حمزاتوف

بمناسبة الذكرى المئوية لولادته

توفيق أحمد

شاعر وإعلاميّ من سورية ـ نائب رئيس اتحاد الكتاب العرب في سورية

انتقل اسم داغستان
إلى تسميتها باسم بلاد الشاعر رسول حمزاتوف
صاحبِ الصلواتِ واللّعنات
الممتلئِ بالشكّ والإيمان
الباسلِ الحكيمِ النبيل
أشار إلينا إلى أن نؤمِنْ بالعلم
وأن نبقى رابضين سنديااناً في الجبال
إنه شاعرُ الحياة الصادح الشجاع
إنّه الأديب الجريءُ صاحبُ الرؤيا والاستشراف

كان شاعرَ داغستان
وأصبح شاعرَ الإنسانيّة
شاعرُ التقاطِ يوميات وطموحاتِ الناس
ساخِطٌ؛ فَكِهٌ؛ نابذٌ للشرور، مُحْتَفٍ بالنور
مُنْتَمٍ لقريته، وبلده؛ وللعالم، وللإنسانيّة
وهو الذي طلب استعارةَ المصباح
ليرى وجوهَ رفقائِهِ في الريح المجنونةِ
وحْدَهُ حاولَ ترقيعَ الضمير
من خلال قُصاصاتِهِ المُبَعثَرَةِ
لم يستطعْ أيُّ إغراءٍ
أنْ يُلْوي ذراعَ موسيقاهُ الروحية
عندما أصبحتِ الحريةُ تُبيحُ الكَذِبَ
أَصْبَحَ عدوَّ هذا النوعِ من الحريَّةِ
حَمَلَ على عاتقِ أفكارِهِ المتوقّدةِ
ضبابَ القرون في داغستان
لم يَحْنِ رِأسَهُ إلاّ لقيم الحبِّ
هذا ما وردَ في أشعارِهِ
هو من أكثرِ مَنْ مجَّدوا جَمالَ المرأة
المرأة بكلِّ تفاصيلها وأنواعِها
وهو الذي أعلن (الحُبَّ وطناً)
وقال (إنه أسمى شيءٍ في الوجود)
ويكفيه أنَّ قَلْبَهُ لم يكذبْ أبداً
رسول حمزا توف
هو سيِّدُ من آنَسَ بين التناقضات

وهَتَفَ بأنَّ الجَمال هو الذي سوف ينقذ العالم
لقد افْتَتَحَ باباً في الشعر العالمي
عندما استطاعَ وحْدَهُ أن يعرِّف العالم على داغستان
واستطاع أيضاً أن يكْتَنِزَ في روحه وقلمِهِ
المقاماتِ العليا لكبار الأدباء والفلاسفة
رسول حمزاتوف
أَثْبَتَ أنَّ الشِّعْرَ هو شاهدٌ حقيقيٌّ
على سيرورة الزمن...
وقد أكَّد أنَّ حتى الجزئيات من أية لَحْظةٍ
هي جُزْءٌ من مفهوم الأبديّة..
دستورُهُ، هو دستورُ الجبال،
والشخصياتُ العبقريةُ المُبدعةُ
هي رافعةٌ أساسيةٌ من روافع بناء المجتمعات
ورسول واحدٌ منهم في بلده داغستان
لا تكون الحياةُ معقولةً إلاَّ بتواجد المُتَضادَّات
كان رسول يعتقد
أَنَّ أشعةَ الشمس تُشفي الأرضَ من أمراضِها
وفي أواخِرِ حياتِهِ
أصبحَ نصيراً لِما كان يرفُضُه
فالذي كان عنده أَهَمَّ مِنَ القيمِ العليا
هو المطرُ والعَسَلُ والحدائق
كان يرى أنَّهُ من المُقْرِفِ
أن يتصارَعَ الناسُ على الأطماع الوضيعةِ
ومنها المالُ والمناصبُ والنُّفوذُ

نافذة أخيرة

لقد أَسِف في أواخر أيامِهِ
على ما شاهدَه من عمليات البيع والشراء
للشهامات والضمائر والجَمال..
لكنّه كان مؤمناً
بانتصار القيمِ العليا للحياةِ البشرية
الشاعرُ هو الشاهدُ على مفهوم الوقت
والوقتُ بمفاهيمِهِ الواسعةِ يُشكِّلُ الخلودَ
هل يُمكن لدانتي لو كان حيّاً
أن يَصِفَ جحيمَ هذا العالم الهشّ
وكي نقتنعَ بتبادل الثقةِ
يجب أن نَصْرِفَ وقتاً ومواقفَ وأدلّةً
قال الشاعر الكبير رسول
لكي تكون داغستانياً ليس بالضرورة أن تولد في داغستان
الداغستاني هو الذي يعشق الأرض
هناك من قال
إنَّ الشمسَ تُشْرقُ باكراً
في أوّلِ (تْسَادا) قريةِ رسول حمزاتوف
ما يَجْعَلُ الأرضَ هناكَ
لا تَلْتَصِقُ بِنِعالِ الأحذية
حتى لو بَعْدَ هطولِ مطرٍ غزير
وإنَّ أهالي داغستان:
يَعتبرون كراماتِهِمُ الشخصيةَ
أعلى من جميع القمم في الشرق
احْتَرَقَ كثيراً بِحُبِّ النساء

ولكنّه عندما احترق بالنَّار
لم تُصَدِّقْهُ النساء
حيث إنّ أجمل امرأةٍ
هي تلك التي أُفْلِتَتْ مِنْهُ

من المعروف أَنَّ كثيرينَ تَرْجموا أشعارَهُ
ولكن حتى الآن لم يكتشفوا أَعْمَقَ ألغازها
بعد ما دُفن حمزاتوف في مقبرة (هو نزاخ)
راحت الغرانيقُ تُحَلِّقُ فوقَها
ربما ليس له تمثالٌ برونزي؛ لا يَهُمّ
إنما له تمثالٌ من القصائد
وأن يكون الإنسانُ شجاعاً
يجبُ أن يعيش في سلامٍ مع ضميره
ويحق للإنسان أن يخوضَ المعركة في حالتين:
الدفاع عن وطنه وعن النساء الجميلات
وكان يرى رسول أنَّ يديَّ المرأة
تُحوِّلُ الحجارَة إلى أراضٍ صالحةٍ للزراعة
وأَنَّ الأطفالَ الأبرياء
هُمُ الذين يدفعون ثَمَنَ الأفعال الجنونية للكبار
وكم قاسيةٌ هي المرارةُ
حين ترى فتياناً
يبيعون خناجرَ وميداليات آبائهم في البازار والأسواق
وقد كَتَب ستاندال مرةً:
أروعُ ما يكون الإنسان في حالتين اثنتين:

نافذة أخيرة

عندما يغفر هو للجميع
وعندما يغفرُ الجميعُ له

عندما كان ينقطع عن كتابة الشعر..
كان يقضي وقْتَهُ بالترجَمة
من لغاتٍ أخرى إلى لغةِ بلده
لأنّه ليس أنانيّاً
ويجب أن تَدْخُلَ ثقافاتُ الدنيا إلى داغستان
من عَظَمَةِ حمزا تواف أنه يُؤْمِنُ
أَنَّ القياصِرةَ لم يستطيعوا إخضاعَ بلده بقوة السلاح
بينما الشاعر ليرمنتوت اجتاح داغستان بهدوءٍ ومحبَّةٍ
تمنّى في حياته أن يُصبِحَ نجمةً
لأنه كان يعتقدُ أَنَّ النُّجومَ تَنْظُرُ إلى أشعارِهِ
وكان يتمنى أن يموت فوراً
إذا حَصَلَ وماتت لُغَتُهُ..
سُئلَ رسول مرةً: ما هو أجملُ شيءٍ في الإنسان
فقال: وجّهُ الصَّديق
وهناكَ مقولةٌ تؤكّدُ:
إنّه يومٌ بلا صديق هو يومٌ ضائع
يقال في داغستان:
إنَّ اللّسان يدور دائماً حول الضّرس المؤلم

فماذا نقول عندما أَصْبَحَتْ جميعُ أسناننا
مُؤْلِمةً ومَنْخُورةً

حَصَلَ أنّ رسول حمزاتوف احترم المتشائمين
لأنه عانى كثيراً بسبب المتفائلين
لم يكن يَهُمُّهُ من كل العبادات
إلاّ الإيمان بإلهٍ واحد
ويرى أنه لا توجد أمامه فرصةٌ لدخول الجنة
ولا يُريدُ أن يذهب إلى جهنّم
يريد مكاناً وسيطاً بينهما
والمرءُ إذا كان ناضجاً
أهمُّ من أن يُقالَ عنه إنه عظيم
إذا كُنْتُ ابنَكَ يا أبي
فأنا إنسانٌ جيّد

ولادةُ رسول الحقيقيةُ
ترتبط بشكل وثيق مع ولادة أشعارِهِ
وحياتُه بدأت مع القصيدة
وقد كُرِّست لها حتى نهاية عمره.
الشمس في قرية تسادا تُشرقُ باكراً جدّاً
ولكنها تَغيبُ ببطءٍ شديد
وهناك الثلجُ لا يتحول إلى جليد
والمطر لا يتحوّل إلى أوحال

كان والد رسول يجتاز سفوحاً وعرةً
ويتحاشى الدروب المطروقَةَ
ويزدري الطُّرُقَ السَّهْلَةَ

ما الفائدةُ إذا كانت القلوبُ في الجبال
وأصحابُها في السفوح
والذي يُحِبُّ بصمتٍ
يخافُ من تكرار الكلمات
لا تَلُمِ الجوادَ إذا كبا
بل أنِّبِ الطريقَ
أيتها المرأةُ اعْلَمِي
وتذكّروا أنّ الخصام لأمرٍ تافهٍ
يَحُطُّ من شَأْنِ أيّ مَقام
والصديق القديمُ
أَفْضَلُ من اثنينِ جديديْن
لا تَشربْ نبيذاً لم يَختمِرْ بَعْدُ
ولا تَلْمِسْ ثمراً غيرَنا ضجٍ

وأخيراً عزيزي القارئ:

أَنْ تَجْولَ في عوالم رسول حمزاتوف، قد يعَني ذلكَ أَنْ تغيبَ في الضّباب، وأن تكونَ حِكْمةً عميقةَ المفاهيم على شفتيِّ مقاتل، وعندما يغادرُ العالم رمزٌ كبيرٌ مثل الشاعر الداغستاني الكبير رسول حمزا توف يُصبحُ ذلكَ مثل جرحٍ مفتوحٍ في الصدر.

ومن الطبيعي أن كُلَّ مؤسسات العالم الثقافية ستبقى مُحْتَفِظَةً بآثار هذا الأديب الكبير خِدْمةً للرسالةِ الحضاريةِ والأخلاقيةِ والإنسانية.

Issue No. 196 Autumn 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
- Prof. Dr. Issa Al-Shammas
- Prof. Dr. Mamdouh Abo Elwai
- Prof. Dr. Sam Ammar
- Prof. Dr. Wael Barakat
- Prof. 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